

陈丹青素描集

中国素描经典画库

孙景波

主编



中国素描经典画库

总序

阿波

素描

是神理自在于造物的迹化

是灵感自觉于物象的肯綮

是性情自然于形态的流露

是个性自得于笔法的披示

是观念转化为造型时最本质的语言方式

是创作欲初炽时最急切、最直接的选择

——录自笔者一九八八年《中央美术学院素描大展》序言。

“素描”一词出现在中国美术字典中——不过是近百年的历史，随同这个词翻译到中国来的，还有其一套的美术教育体系——我们接受了这一富有科学成果的体系。——转过来，近百年来，我们还把“素描”当成了我们美术学校的基础教程，因此不仅促成了中国油画和写实雕塑的诞生，同时对中国传统的“国画”也带来了深刻的影响。

二十世纪，世界不再封闭，交流日渐频繁，东西方艺术在百年间的相互沟通中交相感染——转过去，我们也逐渐看到东方绘画从哲学理念到形式语言对西方的渗透。我乐于预言：下一个世纪，会是西方进一步开始认识中国艺术的世纪，认识到东方的“一画者，众有之本，万象之根”（石涛语）之中所映射的是一种对艺术神理的悟性光芒，会看到，那线条中，不仅有光，有色，有质量，有空间，更有力度，有情采，有音律，有情趣……千年一往——那是一种对艺术本体的魅力早熟的觉悟——这样的认识需要时间。

我们翻译并造出“素描”这个词，随后又把我们传统的“白描”、“线描”也纳入在这个大概念之中，这是一种取向宽大的学术怀抱。我们使“素描”这个词，在探讨造型艺术本源的时候，具有了一种超越时空的更见其本质的确指性和包容量。素描，不仅是初学者一种入门的训练方法，不仅仅是画家们借以研究物象或为创作准备的素材或是设计构图的手段，素描同时还是一门有独立审美价值的艺术种类。

素描的工具材料，不仅是硬笔的，固体色料的，单色的；素描也可以是各种软笔的，流体色料的，并且有一定色彩关系的。因画种不同，画家们在各自实践过程中，每每会找到与自己风格、画法更适应的工具材料和多样的表现手段。但前提是以研究或表现物象形态为目的，以黑白关系和因素为主的，以点、线、面为最基本造型要素的，如此，则无论在纸上，布面上，或者其他任何质地的体面上的画和画法，都可以界定为“素描”。

无论画什么，或者怎样地画，素描修养都是画家的根本。我体会，画家之为业，接近匠人的艺作，要能驰骋想象，穷极造化，终须落成在手下的功夫。“熟能生巧”、“得心应手”是一番“业精于勤”的终生修炼。古往今来，一切有成就的画家，都无不是在素描上下过苦功夫的人。

一九九七年春，广西美术出版社的苏旅先生，有志于引导学者和爱好者对素描的重视，委托我编选这套中外画家素描丛书，在相互切磋中，达成共识，题旨即是序言。

一九九七年夏于北京西郊

陈丹青

陈丹青，一九五三年夏生于上海市。一九七〇年初中毕业，赴江西宁都插队，一九七五年转往江苏江浦落户，其间自习绘画。一九七六年首次进藏，作油画《泪水撒满丰收田》，一九七七年作油画《进军西藏》，一九七八年以同等学历考入中央美术学院油画系研究生班，一九八〇年二度进藏，作《西藏组画》。同年毕业，留任中央美院油画系第一画室教员。一九八二年初自费赴美国游学，定居纽约迄今，自由职业画家。

一九九二年，天津人民美术出版社出版《陈丹青速写》，一九九五年，香港大学比较文学系出版《陈丹青画库》，一九九八年，香港科技大学艺术中心与香港精艺轩画廊联合出版《陈丹青——静物 / 画册》。《美术》、《美术研究》、《美术丛刊》、《中国美术》、《江苏画刊》，香港《美术家》，台湾《艺术家》、《雄狮美术》，美国《艺术新闻》、《公众文化》，法国《运河》，德国《中国前卫艺术》诸刊物与专集均于八十与九十年代刊登并收入陈丹青的作品与文论。一九九九年，吉林人民出版社将分别出版《陈丹青——海外艺术家谈艺录》。



序

陈丹青

偶尔有朋友翻看我的速写，都说：还是当年画得有味道。

当年的纸张，悉数发黄了。单是瞧这纸色，大概就是一种求之不得的“味道”吧。去年春末到温哥华，在旅居温市的上海画友那儿，居然发现他存着我在江北插队时的一册速写本。我很难得瞧着自己的画而动感情的——老觉得这儿没画好，那儿也幼稚，就像少年人格外敏感脸上的青春痘——这回，我不由分说向老朋友讨还了那本破破烂烂的本子，用同样破烂的当年的塑料纸兜着，揣回纽约来。

逐页审视，想起江北，想起老乡站着蹲着给我画时，围观的村民吃吃地笑。本子在画友间辗转借阅，不知被哪位割去了一页，割痕还在。许多速写散失了，忘了，后来回上海，我把留在老家封尘脆裂的大堆旧作翻出来，满头大汗地看：还是像青春痘，尴尬、生硬，然而模样诚恳。我不再瞧不起它们。那仿佛是另一个人画的，当然，在另一个时代。

二

中国画家，单是论速写，我喜欢陆志痒，叶浅予；画农民，那是王式廓的陕西写生最好。司徒乔先生——现在少有人说起他了——他画的那幅鲁迅遗容钢笔速写，还有抗战时代的流民图，我以为是人物速写的神品。

这几位前辈笔端的流风余绪，在当今速写中早已失落了，只见得越来越多的样式和招法。好不好呢，我说不出。在种种太过自觉的速写中，“感觉”不见了。

速写是一件半自觉的勾当。三分技巧之外，最可宝贵的就是敏锐的感觉、当下的状态、再加上作者的际遇。那几位老先生画速写，多少留着民国时期西画技术半生不熟的印记，不计较手段，也无所谓样式，直接、粗率、迹近潦草，但下笔时目光锋利，意兴迸发，再用当年的老句子形容，是能够让人切实感受到“时代的脉动”。

想想看，假如司徒乔不认得鲁迅先生，不曾目击战乱流亡，我们将怎样看待他的手法？王式廓要不是投奔延安，情形又是如何？在中国，哪里画不到农民？然而延安，以及当年身在延安的文艺青年，也只有这么十三年被历史赋予意义。这一时一地的意义，又好比民国旧上海芸芸众生之于叶浅予的速写——一九四九年后，他就不再画上海人了。这不是“艺术来自生活”的老调么？不是的。生活要是错过富有才情的画手，“生活”将是些什么？

不消说，技巧非得磨练。速写本身就是磨练。但技巧怎么用，用得漂亮，还有待机缘际遇，也看作者对机缘、际遇有没有“感觉”。好速写，仓促之间已然事成，真所谓“此情可待成追忆，只是当时已惘然”。不过“感觉”落在纸上，只可追忆，再造却难。像司徒乔、王式廓那般好手笔，旁人学不像，请他们自己再来一回，也必不如的。

这并不是什么稀奇的道理。此刻我不问它对不对，只为它并非在讲如何画速写，而在教我如何看自己的画。过去，我一心想要、并当真以为自己会越画越好，一路给自己悬着名家大匠的高标准，对随手画成的东西总是不以为然。直到最近，这些旧作才给我看出不同的意思、意义。倒未见得怎样好，而是在一段一段的“当时”皆尽逝去之后，我发觉终于只剩这些纸片算是我与往昔的缘份：我曾有过这样的片刻，画过这样的人。现在呢，其实我的“现在”，也就是当年的“将来”，譬如以画农民为例，当年要是预先知道“将来”会移居纽约，再难请到一位中国农民坐下来给我画速写，又何来越画越好这件事？

那么索性回农村——据新近造访延安的同行说，陕北男女如今爱穿民警制服或紧身“健美裤”。那想必另是一番“美”吧，农民同志也该换换行头了。但我就想到王式廓先生。他要是还在，重返延安，可有当年的画兴？

原来速写是这么回事。它比油画、创作更有赖一时一地的境况和际遇。朋友劝我：“还像从前那样画速写吧！”好的。但“生活”必须为我安排同样的境遇：再来一场“文革”（兴师动众），再以同样的方式将我送到赣南或苏北农村（受得了吗），而且施以魔法，让我霍然重返青春年华，十五六岁，至多二十出头。

面对旧作，细看细想下去，我发现别说是我，就连速写自身也有它的命，也活在各种境况遭遇之中呢。

四

在我这代人的青少年时代，速写的运气、身价可比现在强得多：那时没有美术学院，没有画册卖，也数不出几位画画的老兄拥有私人的照相机——速写，遂自然而然成为学画的初衷和时尚，同时，也正契合“文革”绘画的技巧观、创作观。它体现为政治与艺术、官方与个人的双重关系，彼此自圆其说，协同奏效：你要画画，你就得“深入生活”；你要深入生活，你就得画速写。这条公式虽然未必催生了真正的艺术，却使速写蔚然成风。速写的功用、地位因此被夸大了，就像风格、形式、现代感、世界性之类说法在今天的中国绘画中被夸大一样。然而艺术或许从来就要靠言过其实才能有所作为吧。当年，速写几乎成了画圈子里的“流行文化”——作为艺术现象，此事值得一提。

而画速写的最高对象，就是农民。农民，也因时际遇，在“文革”中身价非凡呢。同绘画中另两类主角（工人和士兵）相比，农民形象不仅由于政治的缘故，而且出于美学的理由而被更多画家所眷顾。当年，一幅画着农民的速写素描要是展出或刊印，俨然被认为是艺术，就代表美，不但时髦（好比现在的美女挂历），简直风雅（不信请看前苏联、俄罗斯、还有欧洲绘画史的农民形象）。当然，农民形象的“绘画性”（农民兄弟想必对此浑然不知）也被夸大了，弄成符号，迹近神话——作为艺术现象，此事也值得一提。

现在，就我所知，中国的美术教育照旧提倡画速写，农民形象也仍然引动不少画家的灵感。不过时代到底变了。相机在手，即便无意冷落速写，速写也会先自意兴阑珊；农民形象，则多半被目下种种“风格”、“样式”所淹没，面目不清，气质不纯了。凡事不能勉强。我的意思是说，绘画自当别开生面，放胆去寻求新的夸大之辞。不过要谈“速写”和“农民”这两回事，“文革”十年确乎值得一提——譬如说：自己干脆就是农民。有八年时间，就当时中国的城乡政策和粮油户口制度而言，我是一名准公社社员。记得被“借调”到县城或省府画画时（多么荣幸），我的那份口粮是老乡用箩筐挑着，翻山越岭去镇公所兑换成粮票，再寄给我用的。我可了解农民？我爱农民么？这得问我的速写。画农民，对我不全是所谓艺术上的选择（“选择”这个词在那时没有意义），而是命运，是一段真的生活。老三届都曾一度相信（虽然是被迫相信）他们将永远身为农民，老死在田舍里。在当年的行为中，惟一能分辨出这个家伙并不真是农民的标记，就是我的油画箱和速写本，而本子里每页纸上又分明画着一张张农民的苦脸。

后来我画的藏胞，也是农民、牧民，是辛苦的人。

曾几何时，我成了纽约居民（我常为此暗自惊讶，就像惊讶我曾当过农民）。在回忆中，我看见自己是那个上山劳动时揣着速写本的奇怪的角色。由于“文革”的热心撮合，速写、农民、我，彼此遭遇了。从那以后，我居然渐渐成为“画家”——这是一个艺术的话题，还是一个时代的话题？

五

自然，除了农民形象，在这本集子里我还选择了其他速写：初中时临摹的芬奇素描（我自以为是集子里最美的作品，而且就算是我的“素描基础”）；“星星画会”成员的写生（那原是我毕业创作方案）；离校后带同学去内蒙古的速写（最末一次在中国“深入生活”），然后就是我这些年在纽约的涂抹。

在纽约，在这个世界现代艺术的头号集中营，我发现我们以往在中国被告知的所谓“速写”找不到它的位置和理由了。在全新的境遇中，我所熟知的这类速写只能同它自己玩。我不再当真把速写作为创作的素材（我的创作早已换了路子，变模样了），只能在电视节目、舞台表演和人体素描班找到一点速写的借口。当我疾速勾画时，我仍会沉溺在近乎愚蠢的快感之中，但事后不再像过去那么在乎，还给朋友看——连我自己也不看。或许为了不致于迷失在当代艺术足可没顶的景观中而无法辨认自己（或许仅只为画照片画腻了），我会偶尔重施故技（下意识地），摸一摸从小画惯的所谓速写。

是的，速写如今只是我的一项习惯。我不确定、也不想到这是不是好习惯。作为我经由速写（而不是学院素描）自习油画的个人简历，诸位在这本集子里可以看到我先后眼界极度匮乏，又过于丰富的环境中，如何接受（或规避）诸般影响，又怎样在出国前以速写同油画周旋相处，出国后以速写自我逞能，聊作消遣。在画布上我竭尽全力，并用来换取衣食之资；我敬畏油画，不免也为之所累。速写，则同我长年保持着有心而无意的默契，既亲腻，又随便。我常常好几年不画速写，一画就不可收拾，以至随画随弃。当我理出这几十页纸片拿去发表时，我发现它们只是我存放在抽屉深处的一小笔无用的私房钱。

一九九七年八月

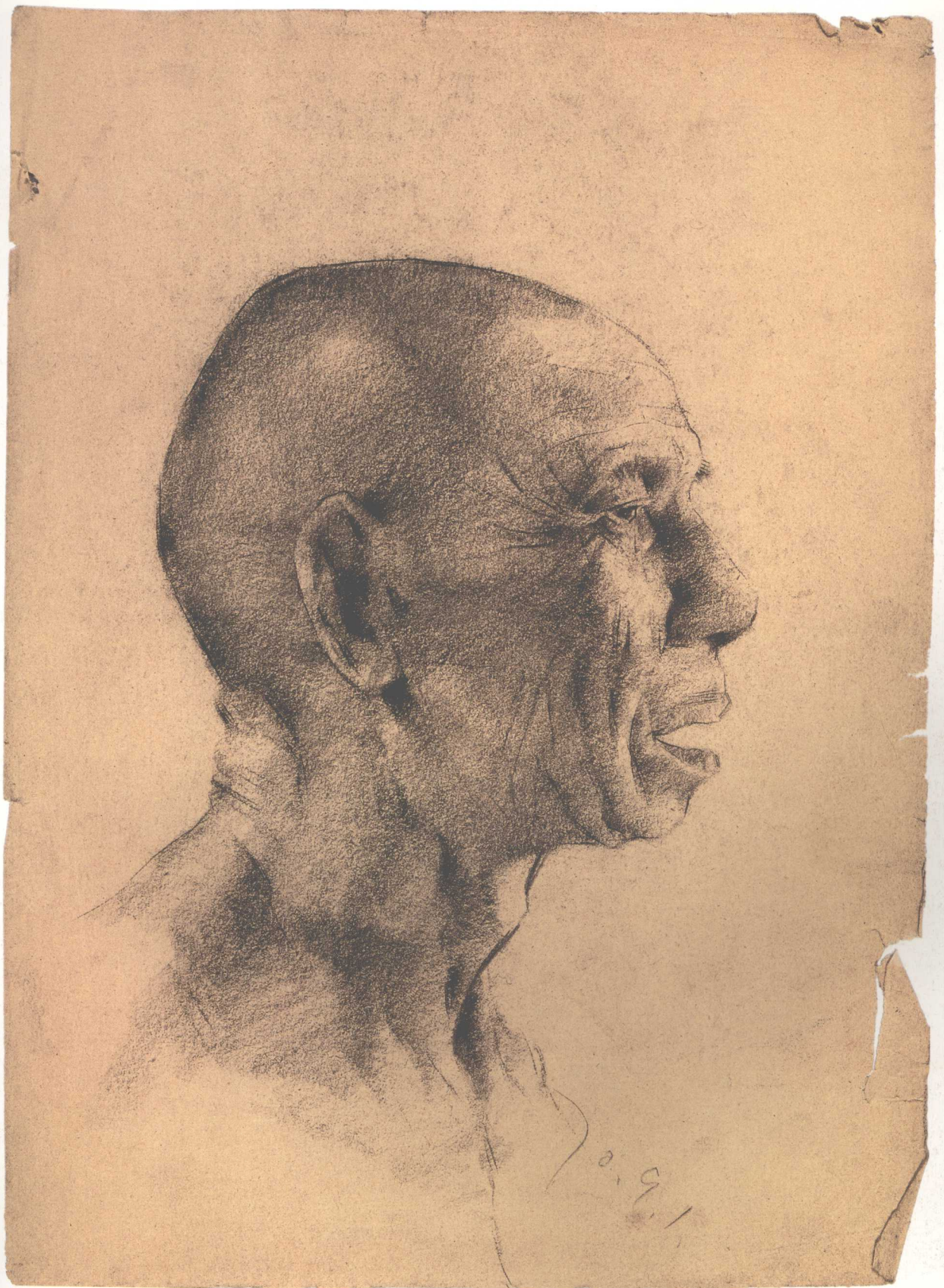


临摹芬奇 铅笔 1968 原大

时在“文革”初期，我十五岁。记得半天就得归还临本。我缩在外婆的眼床上画这幅铅笔画，然后用饭粒粘在一张硬纸上，大为得意。先前我还临摹过米开朗其罗画册中的裸体图像，被闯来抄家的人搜走了。



我的祖母 炭笔 1970



立焕大叔 炭笔 1970

立焕是赣南山乡的农民，我与他同村。他当过壮丁，操机关枪，说日本兵的眼睛是红色的。一九四九年他积极参加土改，乡政府发展他入党，他说他不识字，不敢当。乡里的干部都是他的晚辈，他却依然穷贱。“那时他们全是娃娃——我为什么没入党？为什么没入党啊！”他端坐着给我画像时，喃喃说着，叹长气，脚边是他从自家地里摘来给我吃的几株菜蔬。画完了，他并不看，也不要，却道一声谢，然后就默默抽烟。



江浦男孩 铅笔 1975 原大



江浦农夫 铅笔 1975 原大

试读结束：需要全本请在线购买：www.ertongbook.com

多吉 铅笔 1976



经济出版社
书记多吉
1976.9.21



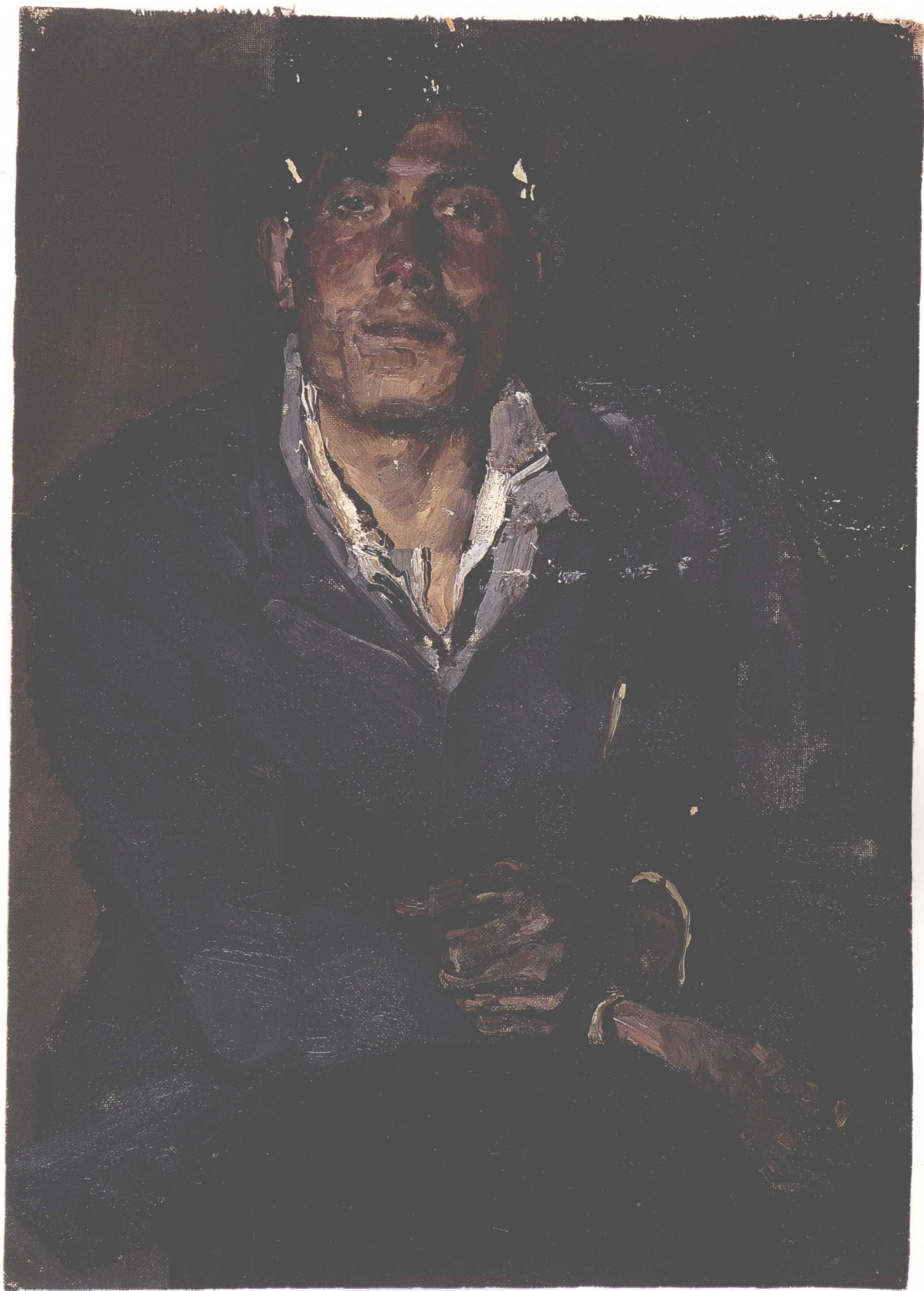
黑河牧民 铅笔 1976

这是第一次去西藏的素描，也是我第一次看见这么好看的男子。如今照片上的藏人没以前好看了，怎么回事？我知道，那时我将藏人当作假想的外国人看。但这两条汉子真的好看，我自以为画得很像呢。



江浦老农 纸上油画 1977

“小小江浦县，像个破猪圈，县官打板子，全县听得见。”这是当地流传的民谣。江北农民比江南庄稼人粗壮，少见扁担，不种双季稻；苏北平原也不用砍柴。我落户的村子与安徽地界相邻，当年楚霸王自刎的地点乌江就在附近。我画中的农民的先祖们，应该就是项羽无颜面见的“江东父老”吧。



江浦农民 纸上油画 1977



江浦农民 纸上油画 1977



江浦农民 纸上油画 1977