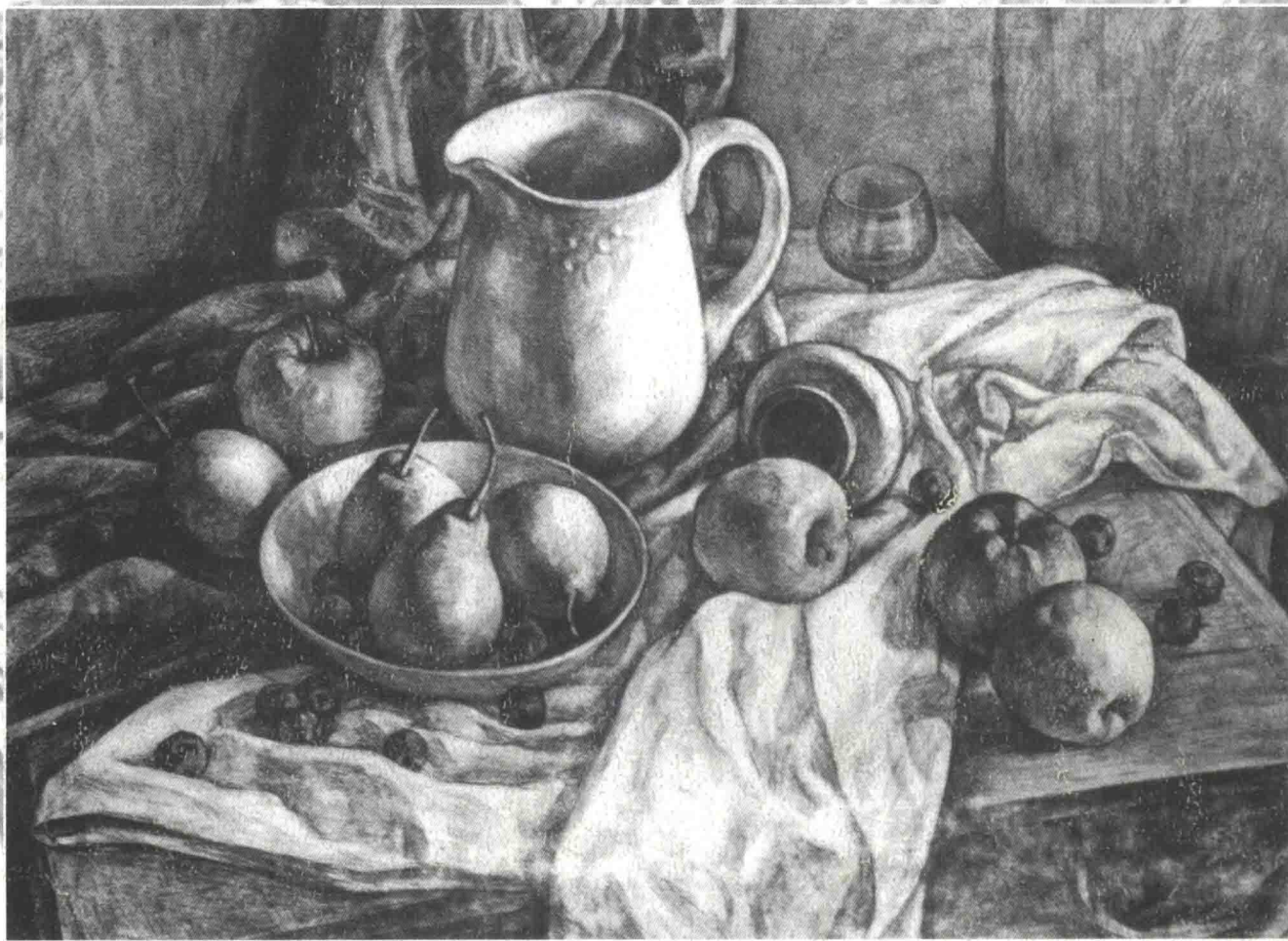


美术课堂

素描技法教程

中央美术学院 韩洪伟



《静物》 作者: 张保才

美术
课堂

SU MIAO JI FA JIAO CH

14.1

天津人民美術出版社



作者：韩洪伟

图书在版编目 (CIP) 数据

素描技法教程 / 韩洪伟编著. — 天津: 天津人民美术出版社, 2001. 5

(美术课堂丛书)

ISBN 7-5305-1483-0

I. 素... II. 韩... III. 素描—技法 (美术)—教材 IV. J214

中国版本图书馆CIP数据核字 (2001) 第13737号

美术课堂丛书

素描技法教程

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话 (022) 23283867

出版人: 刘建平

北京市经纬印刷厂印刷

2001 年 5 月第 1 版

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 3

新华书店天津发行所经销

2001 年 5 月第 1 次印刷

印数: 0001-2050

ISBN7-5305-1483-0/J · 1483

定价: 20.00 元



作者：韩洪伟

目 录

素描技法教程

中央美术学院 韩洪伟

丛书总编：岳增光
责任编辑：马 超
装帧设计：手拉手工作室

02 / 前言

03 / 第一章 素描的基本元素

第一节 结构

第二节 形体

第三节 空间

08 / 第二章 素描的材料与工具

第一节 依托物——纸

第二节 绘画工具

09 / 第三章 素描的表现方法

第一节 明暗表现方法

第二节 线条表现方法

第三节 线条明暗结合技法

18 / 第四章 美术高考指导范例

第一节 几何形体画法及步骤

第二节 静物写生画法及步骤

一 水果、瓷器、玻璃类

二 陶罐、瓷瓶类

三 蔬菜类

第三节 石膏像画法及步骤

第四节 人物头像画法及步骤

(一) 男青年头像

(二) 女青年头像

32 / 第五章 素描艺术的风格与发展

(一) 观察距离

(二) 运动笔触

35 / 第六章 素描的完美性

37 / 第七章 大师论素描

39 / 后记

40 / 佳作欣赏

美术课堂

素描技法教程

中央美术学院 韩洪伟



《静物》 作者：张健

天津人民美术出版社

11A45/04

目 录

素描技法教程

中央美术学院 韩洪伟

丛书总编：岳增光
责任编辑：马 超
装帧设计：手拉手工作室

106055

02 / 前言

03 / 第一章 素描的基本元素

第一节 结构

第二节 形体

第三节 空间

08 / 第二章 素描的材料与工具

第一节 依托物——纸

第二节 绘画工具

09 / 第三章 素描的表现方法

第一节 明暗表现方法

第二节 线条表现方法

第三节 线条明暗结合技法

18 / 第四章 美术高考指导范例

第一节 几何形体画法及步骤

第二节 静物写生画法及步骤

一 水果、瓷器、玻璃类

二 陶罐、瓷瓶类

三 蔬菜类

第三节 石膏像画法及步骤

第四节 人物头像画法及步骤

(一) 男青年头像

(二) 女青年头像

32 / 第五章 素描艺术的风格与发展

(一) 观察距离

(二) 运动笔触

35 / 第六章 素描的完美性

37 / 第七章 大师论素描

39 / 后记

40 / 佳作欣赏

美术课堂

素描技法教程

中央美术学院 韩洪伟



《静物》 作者：张健

天津人民美术出版社

11A45/06

前言

中央美术学院 教授 壁画系主任 阿波
中央美术学院艺术委员会 副主任

借着《美术课堂》丛书出版前的机会,说几句祝贺和希望的话——当这部丛书的出版和营销组织者岳增光先生找我为此作一篇总序的时候,他告诉我:“参与编写这部丛书的作者几乎都是您的研究生,所以由您作序是当仁不让的事啦。”——我说,这对我而言是一件“事后”的,或者是已在“进行时”的事,实际上对这部涉猎绘画技法相当宽泛的丛书编写,我不曾也不具备具体的指导作用,但对这件正在“进行时态”的事情,我却真实地感到有种欣慰,甚至还有几分引以为骄傲的心绪……

当我粗略地阅读了这其中几本已经大体完稿的“编著”时,这种欣慰之情似乎便有了一种可以摸得到的踏实感了——这些“孩子”其中有的从大学本科时就是我的学生,但通过文字较系统地了解他们对所学专业的认识水平,这确是一次前所未有的“质与量”的检验。——在这部总称为《美术课堂》教程编写中,集汇着他们师承传统的学习经验,也凝结着他们自己对艺术教育的认识、思索和他们个人实践的体会与反思,这样的一次“锻炼”对这些还当着研究生的学子而言是一个出成果的好机会。我认为这个“成果”对美术学院教学和教材建设势必也会产生一种“后生可畏”的“冲击性”影响。因此,我愿为这些“正当年青”的后生们鼓掌,我赞赏他们的勇气、才华,羡慕他们那种旺盛的精力。

眼下,书店中的书,种类之多,可谓盛况空前。各种专业教程类的书又堪称盛况中的盛况,而美术技法的教材,则可以说是当代中国出版业之“最”了! 20世纪五六十年代初学绘画的人,在全国书店中也找不到几本美术技法类的书,常叫人有“求教无门”的窘困。而现在大书店中,美术教程类图书,多到令初学者眼花缭乱不知从哪条门路去求真知而感眩惑了。——站在“门外”的人,不免期求一条“迅速成才成家”的捷径。一些坐在“门槛”上的“作者”,看到这种“市场”心理,便应急推出一些“速效,速成”的技法书刊,在这一类“药方”式的绘画“教材”中,艺术“捷径”地走进了技术,技法简单地成了某些式样题材的用笔、用色的套路,成了某种表现手段和特殊效果的“配方”、“招数”……正是这一类品位不高,自身基点就不正的东西,常常误导初学者忽略艺术创作的精神陶冶,轻视艺术技法筋骨的苦修,而把皮毛的工艺表现当成了“技法”的根本。

我从来不贬低艺术表现中的技术因素,尤其重视作者创造过程中那些生动的特殊表现手法的借鉴,那是一种在艺术作品前“应目会心”的感应,是一种不期而然的学习体会。

许多教材把侧重点放在技术性操作过程的方法上。这些方法对初学者从“无法”到“有法”的过程中,会起到重要的作用。但这些技术性教程,如果忽视了艺术思维精神层面,忽视了从观察的方法上,从审美品味和情趣上的引导,这种教材中的“法”,都有可能成为羁绊学子的绳索,成为他们沉迷于浅显的表现效果的麻醉剂。

学画从“无法”到“有法”是一个不易的历程。到了创作,渐渐体悟出要从“有法”之中走出,才能表述个人特别的感受,然后进入到“无法之法”就更难——“无法之法”是“得心应手”的自然表现,是“触类生变”、“法无定法”的自由发挥——这一步天地不是教材能营造的。“有法”的好教材,对艺术中这种种“天外有天”、“法外有法”的创造境界,不成为“视障”就算不错了。

我希望这部丛书的范例作品选得精一些,希望在印刷上和装订设计上也精彩引人注目。我希望,这些祝贺和祝愿之辞让在丛书作者们完稿之前看到,希望画面,一张一张地精选,文字:一字一句地精炼。多看几遍,多改几次,找人多校正几回,要抓紧时间,不是着急吃生饭。

一想到写的是教材,我就有种诚恐诚惶的不安。同时,我又怀着这种感觉期望着它们健康地出生——好东西,多多益善!

第一章 素描的基本元素

第一节 结构

结构指构造和组合,后来被广泛地用在文学、戏剧、电影、美术、音乐等艺术创作的领域,作为组织安排素材、调整关系、构成画面、形成节奏和秩序的手段,其基本的意义仍然没有改变。在素描中,结构这个词被应用得很广泛,是素描教师的口头禅。素描的核心是造型,而造型是一刻也不能离开结构的。因此,结构的研究就成为素描教学中最基本的也是最重要的任务。在素描教学中我们所说的结构有两种基本的涵义:一是指物象的构成与组合,二是指画面各种元素的构成与组合。前者将各部的小的形体,构成一个严密的整体形象;后者则是画面的单个的孤立的元素符号,构成一个有联系的有秩序的完整的视觉式样。这两者之间又是互相联系、不可分割的。世界上绝大多数客观物象的形体,均无法只用一个几何形体来代替,而必须用几个、十几个甚至几十个几何形体来构成和组合——这就是结构。客观世界的一切物象均离不开结构。

了解物象的结构特征在素描的学习上是十分重要的。素描描绘的物象是丰富的,而且就同一物体而言,又因时间、地点、环境、光线等因素变化而呈现不同的感觉,这种变化给我们正确地把握物象带来困难,因此不了解物象的内部结构会使我们作画处于被动,往往被物象表面的明暗光影所迷惑,只在明暗调子上做文章,跟着物象的偶然性感觉走,画肯定是画不好的,而结构分析的方法就为我们提供了学习素描的很好的方式。比如我们观察一只手正面,它具手的外形特征,而变成侧面或平面时,单从轮廓我们无法判断,这时结构分析的方法是最正确的。再如一个人的头,正面光线下像浅浮雕,侧面像高浮雕,逆光则成了剪影,但没有人说人的头像是浮雕或剪影,我们都知道人的头是立体的圆雕,是椭圆的形体。对我们不熟悉的东西,或是对体块的转折不明显的东西,往往就被表象所迷惑,一个体积的两个面,容易被看成一个平面,即便是有了一定素描基础的人也会犯这个毛病。我们不是常常看到不少学生将额头的正面和侧面、脸颊的正面和侧面当成一个平面吗?(故意变形者不在此列)。因此,强调对结构特征的理解,能使我们有效地把握住客体的形体,不论客体处在什么样的环境中,都能透过那些不可靠的表面现象,抓住它的实质予以表现。同时,结构分析的方法由于是从物象的内在构成上去了解和掌握各形体之间的相互关系,如稍稍改变这种关系,就改变了形体,利用这一特点,我们就可以变被动为主动,根据造型的需要去夸张和变形。

在素描学习中,经过一定训练的人同没有经过训练的人虽然都具有视觉选择的特点,但所把握的东西却不同。没经过训练的人看对象只选择对象的外部轮廓特征;而经过训练的人则选择它的空间特征——结构特征,因为他已经知道外轮廓并不代表物象的真实形体,要把握物象的真实形体,最有效的方法是记住其空间特征。结构分析的方法用几何形体显示物象的基本形态,就是为了使物象形体的空间特征更加明显化,以便视觉的有效选择。例如我们看一匹马,似乎形态很复杂,用结构分析的方法将复杂的形体予以简化,一方面便于初学者掌握形体,另一方面则为以后的艺术概括奠定了基础。

现在,我们再来讨论结构的第二种意义,即画面的结构问题。研究结构的目的是,为了更自由地运用形体的结构规律,更好地去从事艺术造型,而不仅仅只是为显示其生理上、形体上的构成原理。艺术造型对形体的结构规律的理解同解剖学对结构的理解有很大差别,艺术家对结构的理解,不需要解剖学家那样全面而系统,艺术家感兴趣的只是那些主要的、大的、对外部的形体有较大影响的结构,而不是每一块肌肉或每一根骨头的起止与形状。但是,对大的、整体的结构却是千万疏忽不得的,因为这种大的整体的关系是形体赖以生存、画面得以构成的支柱。这里,我们就为结构的理解提出了一个原则:即抓住大的、重要的,放弃小的、次要的,有些关键部位,例如头、手、脚等部位的结构,虽然是小的,但却是主要的,因此是大意不得的。看来,还是要抓住有用的、放弃无用的结构比较恰当。对形体的构成起关键作用的(如各个关节部分)、显示物象的形体特征的、对外形有直接影响的,就是有用的,其它则是可有可无的。我们在研究物象的形体结构时,必须考虑到物象在画面中的构成,一定进行取舍,不要面面俱到、巨细无漏,太拘泥于小的结构,往往就容易忽视大的关系。我们常常看到这样的作品,结构分析均不错,能看到的都分析到了,而且还交待得十分清楚,可是却总感到少了一些什么,整个的画面关系缺少美感、缺少艺术处理。

从结构入手,因为造型一方面是指对客体自然形体结构的研究,一方面是对这些形体的重新安排。结构的分析为这两方面都提供了基础,用结构分析的手段获得客体自然形体结构的构成和运动变化规律,又运用

结构的分解和聚合去重新安排形体,使之成为画面的视觉形象,这个视觉形象又承担着表现客体 and 构成画面形式美感的双重任务,这就是我们通常所说的造型美和结构美。造型美是客体的形态进行改变之后才能获得,而这个改造正是以结构为基础的,只有结构的改变才能产生形体的改变。艺术家着意于视觉形象的创造,从不同的方向、角度来改变物象结构形态,以获得满意的造型,这种过程是个极其艰苦的过程。要达到完美的造型,须经过多次的反复推敲和变化方可得之。在这种艺术造型的深化过程中,结构分析方法为艺术家提供了极大的方便。不论是写实的造型,还是变形的造型,结构分析都是一把好钥匙。从我们目前能见到的艺术珍品来看,如米开朗琪罗为他的壁画所作的大量人体习作,丁托列托的素描手稿,鲁本斯的妇女形象,门采尔的素描作品,都以结构分析为基础。有时画家为了艺术表现的需要利用结构的改变来变形,以达到艺术形式的完美与统一,现代艺术家毕加索、马蒂斯、克利、蒙德里安等人的作品,看上去不符合物象的可观结构规律,可是却符合艺术的造型规律。结构所包涵的两种意义,造型美是以客体为基础,而结构美则是指画面视觉语言的组合。它既包括具象造型的画面结构,又包括抽象绘画的画面结构,主要体现在画面的平面分割和整个画面的安排与处理上。

在这里,主要阐述了以结构分析方法去理解形体,它是创造艺术作品的主要因素,不论是作为构造物象的空间实体结构,还是作为画面视觉语言的形式结构,它都是最基本最重要的因素。所以素描的主要任务就是对结构的研究。

第二节 形体

形体就是形状和体积。但什么是形状,形状的真实含义是什么,在很多人的眼里,形状是外轮廓,因而把素描的第一步抓形的工作叫做打轮廓,实际上是不正确的。形状和轮廓的含义是有区别的,一般说来轮廓只是平面的外形,它只含有面积的因素,而不包含体积的成份,如一本书是长方形,一个圆球是圆形,但长方体、球体才是它们的真实形状。轮廓是一种只有二度空间的概念,它所表示的只是在平面上把物体和外界分割的外部边界线,而外部边界线并不代表物体的真实形状。比如我们说某人的脸像冬瓜指的是立体的含义而不是平面轮廓。无论是内轮廓还是外轮廓依然是两度空间上的平面变化,依旧不能正确地显现物体的各个部位在空间的位置,而表现物体的三度空间是素描的基本任务之一,在二度空间的纸上画出物体的立体特征,所以素描的第一步抓形体的工作,用只能显示两度空间的“打轮廓”一词来表示,显然不够确切。正确的说法是:确定物象在空间所有位置。由于强调了空间的概念,当作画者再去看对象时,他眼中的外部边界线和内部边界线就完全不同了,他发现原来以为差不多的边界线,其前后的空间位置相差远矣。单就鼻子来说,鼻尖与鼻根的空间位置也不同。经过这样的分析,他在画某一部位的时候,就会有意识地同别的部位进行比较,会意识到所画的点、线均要表示不同的空间位置,以使物象各部分的空间关系谐调,正确地传达物象的立体特质。经过多次的训练,立体概念——这个素描的基本观念就会很快地在头脑里树立起来。“打轮廓”的说法,导致有些学画者在学了很久之后,所画出来的物象依然没有立体的感觉,他老是在平面上做文章,这里黑一点,那里亮一点,这里长一点,那里短一点,花费了很多时间,呈现在我们眼里的依然是个薄片似的假面具。这种例子,我们看到的实在不少。

在我们解释了形状的真正含义之后,我们再来研究体积。实际上,形状和体积是不可分割的一个整体。形状是物象给人一种的外在感觉,是物象的外部形态特征,它们侧重点在外部;而体积则是物象内部的量的集合,是从积量、容量上来表示物体的空间形态。如果说形状是一个物象的表象,那么体积就是它的内质形态。我们常常说,这个东西像个球,那个东西像把椅子,就同时包含了形状和体积两个概念,形状和体积是一个东西的两面,不能脱离了体积去讲形状,也不可能脱离了形状讲体积。有些东西,只是因为体积微弱,往往忽视体积的存在,例如薄如蝉翼的纸,虽薄但依然有厚度,因此也就有体积。所以我认为,形状、体积两个概念的研究一定要连在一起进行,谈到形状时一定要同体积联系起来。

客观世界并不是我们所想像的那样简单,各种物象的形体是千变万化。有规则的形体是十分少的,单独以一种形态呈现的物体也是不多的,绝大多数的形体是不规则的,是各种形态混合在一起的。简单的如圆球、砖头、桌子、凳子、碗、盆、碟等等,复杂的有人、动物、树木、花草、机器、车辆等等,但不论是简单的还是复杂的形体,我们都可以运用结构的分析——用类似的几何形体去分析和理解客观物象的形体。如用球体来表示西瓜、足球、陶罐等类的物体;用长方体来表示书本、公共汽车、楼房、玻璃柜等形体;人的头用立方体,马的头用球体、梯体的组合,用椭圆体及立方体的组合来表示马的躯体等等。经过这样的分析,我们发现,任何一种客观物象的形体都可以用类似的几何形体来构成和替代,而且,经过这样的替代之后,客

体的形体变得简单多了,变得明确多了,变得容易理解了。例如十分复杂的人体也就变成了若干几何形体的组合,这些几何形体所显示的正是人体的基本形体。如此类推,任何复杂的客观物象的形体均归类到某一几何形体或某几个、几十个几何形体的组合。

在设计领域内,设计家们将一个整体分离成若干几何形体,以便于利用这些几何形体的不同组合,构成新的形体。这是利用立体构成的原理,使得设计更加新颖和丰富多彩。而在素描中,则是利用同一原理,将



作者: 杨飞云

不规则、不明确的形体强化成类似的几何形体,以便更好地把握住其形体特征。用几何形体分析和构成的方法,能帮助我们有效地把握客观物象的形体特征。

上面我们简述了客观物象形体存在的基本形态,但我们的目的不仅仅在此,我们了解形体,是为了在素描中更好地利用和表现它。形体是素描的最基本概念,是艺术家用来构成表达感受和想像力的视觉式样的基本因素。

在素描教学中,我们不仅要强调对客观形体的理解和认识,更要强调对形体的主动把握,强调对形体美的感受。当人们用艺术表现的眼光去看形体时,形体就不仅仅只是量与量的集合了。形体被赋予一种意义之后就具有了生命力(不管是否具有生命的形体),形体的内部蕴藏着只有我们的心灵才能感受到的东西。如一个圆球,你可体会到力的聚集与膨胀,也可感觉到它随时可出现的运动趋向,凡是与这球有关的属性,都使我们联想到它具有的意义。在艺术家的眼中的形体,只有被赋予一种意义之后才是美的、富有生命力的。但是,艺术家最后用实际材料所表现出来的艺术作品中的形体,并不完全就是画家脑中的形体,因为脑中的形体只能被大概地表现出来,这是因为心中的形体在被物化的过程中,不断地被改动、修正。在艺术作品里,任何一个用实际材料所构成的形体,都具有表现性的因素,不管它是否表现了具体的物象,也不管它的位置、大小如何,因为在这里,它不具有客观表现所应有的内在意义,就有其在构成画面的视觉式样时作为画面形体存在的意义。画面的形体与实际形体不是一回事,同画家头脑里的形体也不是一回事,它包含着两方面的因素,一是指客体在画面的具体替代物,一是指它在分割画面、构成画面时作为符号的作用。一般画面的形体均有这两方面的意义。当然有时画面的形体并不包含两方面的意义,而只作为纯画面的符号而存在,例如抽象绘画,并不表现具体的客观对象,但却有形体、线条、色彩、笔触所能构成的纯画面形体,这种形体仅仅作作为画面的基因而存在,是画家情感表达的符号;任何绘画都必须借助于这些符号,不借助于这些符号的绘画是不存在的。这种符号也具有一定的表现意义,快速的放射状的笔触显示一种力量迸发,弯曲的线暗示力的波动摇摆等等。

说到这里,我们对形体有了个大概的理解,一是作为客观存在的形体,其形状和体积既是千差万别的又是类型化的,看起来纷纭繁杂,却又是可以按规律去把握的。二是画家心中的形体,已不同于自然界的形体,它是被赋予了一种意义的有造型价值的形体,它是创造的最佳基因。三是画面的形体又不同画家头脑中的形体,它一方面是客体的象征,另一方面是构成画面的一个符号。

第三节 空间

我们研究的是绘画空间而不是现实空间,将二者混淆在一起,以致用现实空间特性去要求绘画空间,只会使我们误入歧途。绘画就是绘画,绘画空间是对自然的一种创造而不是摹仿,因此,它不可能也不必要非常真实地去描摹自然真实空间,即便是非常写实的绘画,也只是截取了自然空间中的某一部分来表现的(不可能全部)。一张画给人们提供的只是一个视觉式样,在这一点上,同我们看自然中的任何一件东西一样,它只是一件东西,它只是一个四周有着边框的东西而已。但是,当我们从边框的四边进入画面后,边框便将画中的内容同四周的真实空间分离开来,我们才感到画中所表现的另一种空间,这种空间同我们生活在其中的自然空间完全不同,在这种空间里各种视觉替代物支持着画面,所表现出来的空间关系,不必要适合自然空间透视的合理性和科学性,它只要达到其自身的协调就可以了,在这个各种因素所构成的虚幻空间里,只存在着视觉梯度的相应增减和对平面空间的分割,而不必拘泥于近大远小等一系列严格的透视法则,一切物体,一切空间的分割,只要它们相互融洽和谐就可以了。它们之间空间顺序的排列和分割,有着它们自己特有的秩序,这是一个由各种视觉替代物——各种符号所构成的空间王国。

空间,是指客观物质存在的形态。凡是占有面积和体积的就是空间,占有面积的被称为二维空间,占有体积的被称为三维空间。在绘画中,三维空间是研究的核心。素描的基本特质,就是要在平面的基础上画出立体的物象,物象的立体感基于空间透视的原理,只要正确地表达物象的立体特征。物象以自身的最中心为基点,形体逐渐向左右、上下、前后三个方向去扩展而占有空间,使自己的形体成为空间中的一部分。绘画中,我们人类视觉之所以能感受到三度空间,是因为视觉梯度造成的。这里所说的梯度是指绘画中的视觉替代物的“质”在时空中的逐渐增加或逐渐减少。

在素描中,这种以视觉梯度而形成的绘画空间,有两种显现方式,即明暗光线显现和线条显现。以光线明暗对比的强弱来表现空间的素描效果,是通过对客观物象的摹仿而再现的,它同黑白照片的明暗效果基本相同。不过,经过艺术家的处理,显得更集中、更整体,从总的感觉上来说,它给人的是一种直观印象,这

就是说,当我们看到画面时,仿佛看到客观形体一样,画面和客观实体给我们的视觉效果是一致的。这种空间效果,我们称之为“直观空间效果”。它可以在画面上较客观地展示一个长廊的深度,也可以在一幅画中展现一望无际的大草原,但无论如何,其对空间的表现的真实度总有局限,因为绘画中的空间与现实中的空间毕竟是两回事。

这种以光线明暗来表现空间效果,带有很大的偶然性。这种将客观物象的偶然性形态放在偶然性的光线下来表现的方法,被称之为“短暂的视网膜艺术手法”,这种艺术手法被古代的大师们运用了好多个世纪,但因为其受光线明暗约束太大,以致阻碍了艺术家创造力的发挥;又因摄影技术的不断进步,使这种以再现客观对象为主要目的的艺术表现方法,受到严峻的挑战,艺术家辛辛苦苦地工作很长时间才能达到的效果,摄影家往往在一瞬间就完成了。因此,到了19世纪末,这种方法遭到艺术家们的普遍冷落。所以在我们当今的素描教学中不主张用明暗表现真实的空间作为主要的教学手段。

而以线条表现显示空间 这是个十分有趣的课题。早在人类文化的初创阶段,表现空间的办法就是用线条构成,随着科学的发达,光线透视原理的发现和运用,艺术家大都以光线明暗显示空间为能事,而到了近代,艺术家们又都对线条显示空间表现了空前的兴趣。线条的重叠对空间的形成,起着特殊的决定作用,如果没有重叠,就无法形成空间。“创造空间的最好方法,就是通过互相重叠着的事物组成连续性系列来取得,线条确实很好地担负起表现空间,即制造物体的体积感的重任,这种必须依靠联想而产生的空间效果,我们称之为“间接空间效果”。这种表现方法不以再现客观物象表面效果为能事,而是抓住客体的形体结构来表现的,由于它研究的中心就是客观物象本身,而受环境(时间、地点、光线等)的影响就小得多,或者不受特定环境的约束,因此,这种画面中呈现的必然性因素就多,而偶然性因素就少,这样就有益于我们把握住物象造型的规律性的东西获得主动权,更好地发挥主观能动的创造意识。这个方法在最早的绘画中就得到运用,重新考察人类早期的艺术作品,我们会发现一件艺术品的建造结构作为首要因素。

现在,越来越多的艺术家对线条表现产生了浓厚的兴趣,这是为什么呢?原因在于为艺术创作提供了更广泛的自由,在用线所画出的所谓“二度空间”的艺术里,它是较自然的,并且也许富于表现性——因为艺术家在他的作品里可以自由地为纯粹而美的目标而运用空间关系。线条所建造的结构形式,有两个方面的意义,一是画面形式的构成,一是物象结构形式,这两个方面的意义是紧紧地联系在一起的。物象结构形式是画面形式构成的一部分。在线条所建造的画面结构里,一个形象就是显示一定的视觉领域——一定的空间,艺术家所要考虑的不是这一空间同现实空间的关系,而是考虑它同画中另外的空间(形状)的构成关系,即整幅画面视觉的样式是否完整。表面看起来,明暗光线所显示的空间效果较线条显示的空间效果强得多,但实际上,后者要比前者强烈。因为,在视觉中,不仅要看各自包含的“梯度”单位的多少和种类,更重要的是它们各自的画面形态所具有的视觉力量不同。一幅线条素描所包含的直观的梯度数目当然不如一张明暗素描所包含的多,但由于线条所表现出的强烈的视觉力量,线条的肯定传达出梯度的明确,即作为视觉的替代物的线条的“质”较明暗的“质”强烈,所以深度效果比明暗素描强烈得多。艺术家们热衷于线条表现的重要原因还在于,他们经过多少代人的探索,已经明白了这样的道理,利用画笔去同自然争高低是徒劳的,无论怎样直接,总不可超越自然,画家们不愿意再徒劳地设法取得那种被人责备的不完美的立体幻象和景深效果。

不论是以明暗表现为构造空间的主要手段,还是以线条为构造空间的主要手段,在一幅画中,所有可变因素都依次产生并支持着空间,光线的扩散、明暗的增减、线条的变化、平面的分割、由点线至面的各种视觉形态,各种不同的构成方法,将形成各种不同的空间秩序,这是造型艺术的最基本的形式规律。

第二章 素描的材料与工具

就目前国内的条件,可供选择用来画素描的材料大致上有纸、布、板等,使用的工具有铅笔、木炭笔、钢笔、毛笔、油画粉画笔、炭精条、木炭条、粉笔、色粉笔、油画棒等等,现在大家普遍地都是用笔在纸上画素描,很少画在布上、板上的。一般常用的技法和纸张的性能大家都知道,就不多说了,这里着重介绍几种有些特殊的技法和材料的加工,供大家参考。

第一节 依托物——纸

纸,我们一般都是买来纸之后直接用,很少有进行再加工的,但目前国内能用来画素描的纸质是不理想的,所以往往画到一半因纸的原因而影响情绪。我们如对买来的纸进行一些加工,就能获得较好的效果。其一是我们买来一般的铅画纸,用粗砂纸将一面打毛,然后用稀释(按1:4的比例)了的乳白胶用喷枪(没有喷枪的用画店里卖的简易喷嘴也行)喷上一层,待干透了之后用来画木炭素描效果很好,尤其是画以线条为主的素描,木炭吃得住,该粗的地方很粗,该细的地方细腻,易形成强烈的对比效果。木炭不易画得黑,往往炭粉吃不进纸里,稍一晃动就掉下来了,但纸经过这样的处理之后,木炭便可吃得住,因此能画得很重。有时为了特殊的效果,亦可先画一半再喷上一次乳白胶,待干了之后继续画,能求得更加厚重的效果。其二是用比较差的毛边纸两张裱在一起画,显得柔中有刚,适宜画单线条的木炭素描,易求得一种笔勾勒的干枯效果,线条感觉既厚重能吃进去,又显得轻松灵活而无呆板之感。其三是在用较薄的纸画素描时,后面垫上一块很粗糙的纤维板,画的过程中,纤维板的肌理被印在纸上,有一种奇特的效果,这是由于纤维板的肌理粗糙,故画出来的画面效果显得粗笨有分量,并有拓印般的效果。其四是在铅画纸或其他硬纸上涂上厚厚的一层涂料(用乳白胶调石膏粉),然后用滚筒拉起许多小颗粒,再用黑墨水或墨汁涂一层,画时以刀作笔刮出形象来,这种方法一般用作大块黑暗中提取亮的形象。此外,画油画用的亚麻布,质地稍粗的三合板、纤维板等均可用来画素描,而且效果均极好,只是价格太贵,应用不够广泛,但为了尝试效果,不妨也偶尔为之。

第二节 绘画工具

用来画素描的工具很多种类,我们一般常用的有铅笔、木炭铅笔、炭精条和木炭条,铅笔和木炭铅笔比较硬,适宜小幅的素描,画起大幅的素描就不得不花费很多的时间去拼色调,显得不合适。所以任何时候也不要追求大幅的习作,就我个人的喜爱,我以为木炭条颇好,木炭条的变化比较多,可重可轻,可粗可细,可画很粗放的线条,亦可画很细腻的色调,涂起大片色调来也方便,比铅笔的效率要高得多。木炭条还有一个优点,就是便于修改,什么地方需要重画,用块软布一抹就行了。而且,木炭经济实惠,自己制作起来亦方便。不过,使用木炭一定要注意,画完之后要立即用固定液固定,否则,木炭容易脱落而影响效果。炭精条具有同木炭条类似的效果,但不如木炭条松,画起来有些滞涩,可它不易脱落,适宜外出写生。钢笔也只能用来画小幅的素描,显得很精致,而且放在口袋里,随时可用,它既可达到铜版画的效果,又可单独构成线的韵律。除此之外,色粉笔的运用亦愈加广泛。在灰色的纸上画好素描,最后用白色的色粉笔提一下,画面效果非常好。有时几种工具可以结合在一起运用,可获得一种综合效果。例如先用炭精条勾线,再用毛笔加水墨渲染,最后用色粉笔提亮。总之,一切可用的东西都可用来尝试,但在所有的练习中,千万别忽视笔触,因为笔触本身就有着一种生命,可以被看成一种表现因素。粗放的笔触与细腻的笔触所传达出的视觉效果、情感因素就绝然不同。工具材料的选择,是为了获得特殊的艺术效果;而特殊的艺术效果对于艺术个性的表现又极其重要,一个真正的艺术家的才能,在他如何对待材料选择上也能看出一部分。同样的材料,有些人就善于利用它,有些人就只知道被动地使用。另外,橡皮也是一种绘画工具,擦的效果随时都由自己控制。谁有新的发现,谁就有创造价值。

在素描中,艺术家可以由一个预先想好的观念去选择某种材料,也可以在画的过程中,从材料的性质上得到某种启示,而产生新的观念。这时材料的意义就增加了,它不仅仅只是作为媒介,而是作为素描的核心之一,即由艺术家的心灵与材料的独特性共同完成了素描,当然这里人是主要的因素。艺术家的技巧表现往往体现在他对材料卓越的控制能力,他必须用一定的方法来克服材料所带来的种种性质和熟悉材料的过程。总之,研究和探索新的技法、选择新的特殊的材料、创造出特殊的艺术效果,是学习素描的任务。有多少人从事艺术就有多少种可能性。

第三章 素描的表现方法

素描的表现方法是本书的主要内容。素描是一门艺术,在确定了素描的基本内容后,表现方法就尤为重要。在我们的教学中,如果只谈形体、结构、透视等问题而不谈表现方法,那么教学会陷入形而上。在我们学习素描的第一天,我们已经自觉不自觉地选择了某种表现方法。我主张学生在熟悉形体结构的同时,就必须逐步加强艺术形式的教学。倘使在素描教学中只讲如何画得准,只讲结构,而不谈形式,或者只告诉学生要这样画,不要那样画,却不说为什么要这样画,不要那样画,学生则只知其然,而不知其所以然,无法从理论上进行较深入的分析理解。他们有时虽然也画出了好画,但往往出于偶然因素。看到了好的作品,说不清好到哪里,不能很好地吸收他人的经验,这样对自己的提高和发展是不利的。这种教与学产生的矛盾,对素描教学的深化带来了消极的因素。不管你是否学习过素描,本书将系统地阐述素描的几种表现形式和其艺术特征,相信会对你学习素描有所帮助。

第一节 明暗表现方法

明暗这个概念,包含着三个方面的意思,一是指光线照射下物体的亮部与暗部;二是指同一部分因受光的程度不同而产生的深浅层次;三是指物体本身的固有色的不同。物体在光线照射的作用下,产生了受光部和背光部(即亮部与暗部)。而在亮部和暗部又因受光的程度不同和环境反射光线的作用,产生了很多不同的明暗层次;还因各个物体对光线吸收的程度不同,而呈现出不同的固有色,更增加了明暗层次的复杂性。为了能很好地掌握和驾驭这些复杂的明暗层次变化,以达到把握客观对象的目的,前人经过多年的实践探索,总结出这样一个控制明暗层次变化的经验:即抓三大面五大调子。三大面指受光面、背光面、明暗交界线,五大调指受光面的高光、亮部,背光面的反光和暗部以及投影。用这种方法来分析物体的明暗色调,比较容易获得满意的效果。这里应该强调指出的是:在本节一开始,我们就说明了明暗所包含的三层意义。在素描中,这三个方面的意义是混淆在一起的,当画一个简单物体时,这些矛盾并不突出,当画一组或更多的物象时,相互间的矛盾就明显显露了。如何抓住其中主要矛盾,是解决这个问题的基本办法。在这三种矛盾中,第一种是主要的,物体受光部和背光部(亮部和暗部)的区分是主要矛盾,因为:一、受光部中包括着所有受光部分因受光不均匀而产生的深浅色调;二、虽然固有色不同,但在光线作用下,任何色彩的物象均有受光和背光的区分。抓住了这个主要矛盾,就容易将明暗关系中三个方面意义统一起来。困难的问题在于:如何去判断深色物体受光部亮度和浅色物体的背光部的亮度,因为这两种亮度往往混淆了我们的视线,弄得我们无法区分它们之间究竟谁亮谁暗,如前所说,一块白颜色衬布的暗部和一块深颜色衬布的亮部,其色调的差别就非常微妙。每当这种时候,我们最好不要单独将这两个相近的色调放在一起比较,而是将它们分别同自己本身物体受光部分或背光部分去比较,或是同邻近的另外物体的色调去比较,这样就能获得它们各自应有的层次。另外,在素描中,我们所追求的只是大的关系的和谐和对比,而不是个别物体或个别局部的明暗对比的绝对值,因此有时不必追求过细的区分。总之,在明暗表现的素描中,我们既要使各种物体统一在一个大整体之中,使之既具有物体的受光、背光之分,又要有各种物体不同固有色彩之分。如果第一个条件得不到满足,将会造成画面的混乱和模糊;如果第二个条件得不到满足,就会造成假象。好像一切都是石膏或其他某种材料制成的,令人不可信。

在素描中,除了有明确光源或集中光源的照射而产生明暗效果外,还有一种平光的明暗运用,即物体处在散光的作用之下,例如阴天里的屋顶,分不清哪里是受光面,明暗运用再如阴天旷野里的小树和人物,均不易分清受光与背光,这种情况,就要依照对物象结构特征理解进行适当的强调。明暗技法作为一种艺术手段,具有很强的再现客观物体的能力。有些时候,物象的外表就直接显示其内在的实质,直接逼真地再现外表,就表达了人物的内在精神,细节的真实也是一种艺术语言。

明暗技法的韵律节奏,是通过黑白灰的色调对比而形成的。黑白对比是一切对比中最强烈的对比,它的对比效果刺激人的视觉感受,引起人们的注意。当它强烈时,具有雷鸣般的效果,当它细腻时它又多情与委婉,让你细细地品味。明暗技法,即以写实的手法,再现客观物象在不同光线、不同环境、不同时间、不同角度的形态,同时进行艺术的强化处理,传达出不同对象的精神气质特征,塑造出各种不同的艺术形象。明暗表现形式多以客观表现为前提,虽然有时亦注意画家自己主观感情的表现,但是同客观表现相比较,画家

显然是以再现客体的形和神为主要任务的,也就是说,在自己和自然之间,他们更倾向于自然。

明暗画法特点是一开始就抓住大的明暗感觉,而不十分重视各局部的形体的精确性,但大的形体转折明确而肯定,画色调时,笔触有力而凝炼,厚重粗放,绝无纤细之笔,最后完成的效果,只是抓住某几个部位进行深入的刻画和强调,它所追求的是兼有油画般的厚重与版画般的强烈黑白对比的效果,这是一种高度概括的方法,非富有经验的高手画不出如此的效果,这种效果具有震撼人心的力量。在明暗表现形式中,点线面并不独立,它服从于形体、结构以及整体的艺术效果。如图(1)(凡·高),如图(2)(修拉),如图(3)(蒲鲁东)。另外明暗技法还有一种表现形式,虽然运用明暗(黑白灰)但是效果却不是写实的,这是明暗的另一个体系。如图(4)(毕加索)。

明暗表现方法有它的优势,但是初学者也有容易犯的毛病,即看不出调子来,或是仅仅能分出亮部和暗部,而看不出亮部的深浅色调差异和暗部的反光等,也看

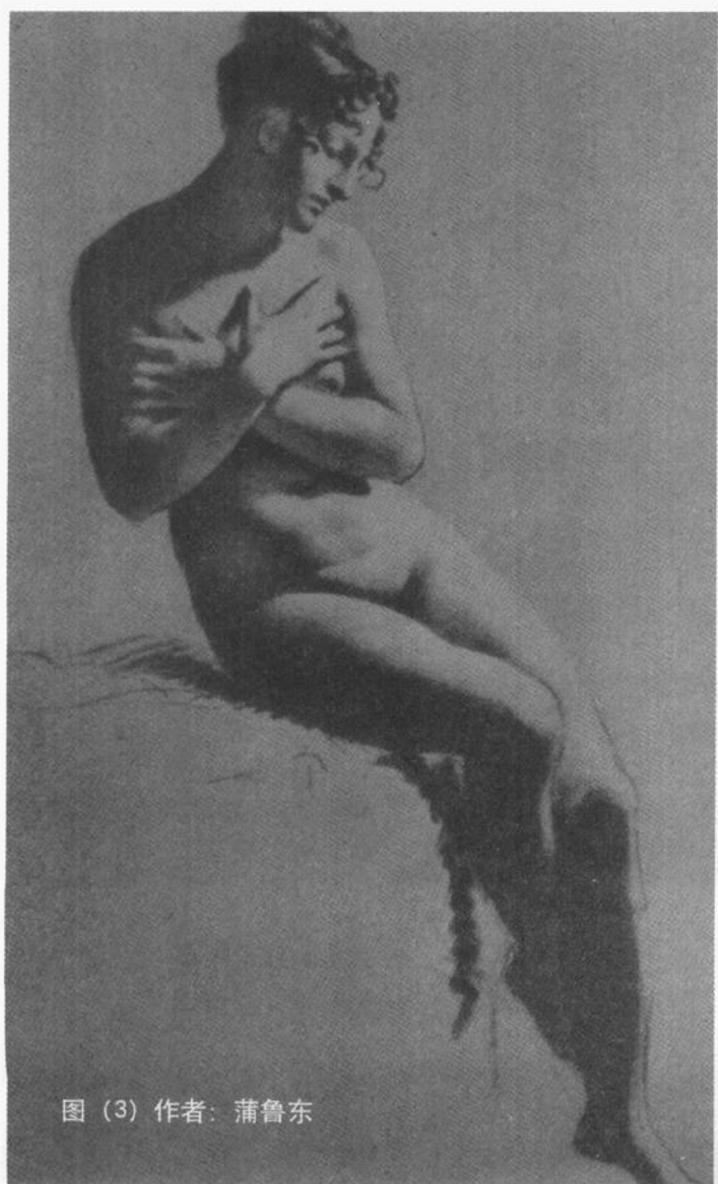


图(1)作者:凡·高

不出明暗交界线,因而画出来的不是一个立体的物体,而仿佛两块黑白色块的组合,没有深度的空间。这里主要还是眼睛缺乏观察和判断的经验。在观察和分析对象时应先确定光源和物体受光的角
度,分清受光部分和背光部分,再抓住明暗交界线,因为明暗交界线一般色调最深,有了这个最深的色调为基点,再去找中间色调和反光,就有了对照的准绳。在这个过程中,反复的比较是绝不可缺少的,只有互相比
较,才能找出其深浅明暗的差异,才能使色调丰富起来,没有比较就没有绘画。还有一个问题就是物象画得不明确不肯定,似是而非,含糊不清。关键问题是对结构不理解或是理解不深,素描中某些地方需要处理得虚一点弱一点,但是结构的含糊则意味着理解分析不够。明暗表现必须有个前提,即对结构特征的先行理解。因为光线的强弱和照射的角度对物体形状影响很大,带有很大的偶然因素,如在强烈的光线下显得立体感很强的物体,在弱光下显得如同一个平面,而照射角度的变化又不断地改换着物象的表面形态。因此,

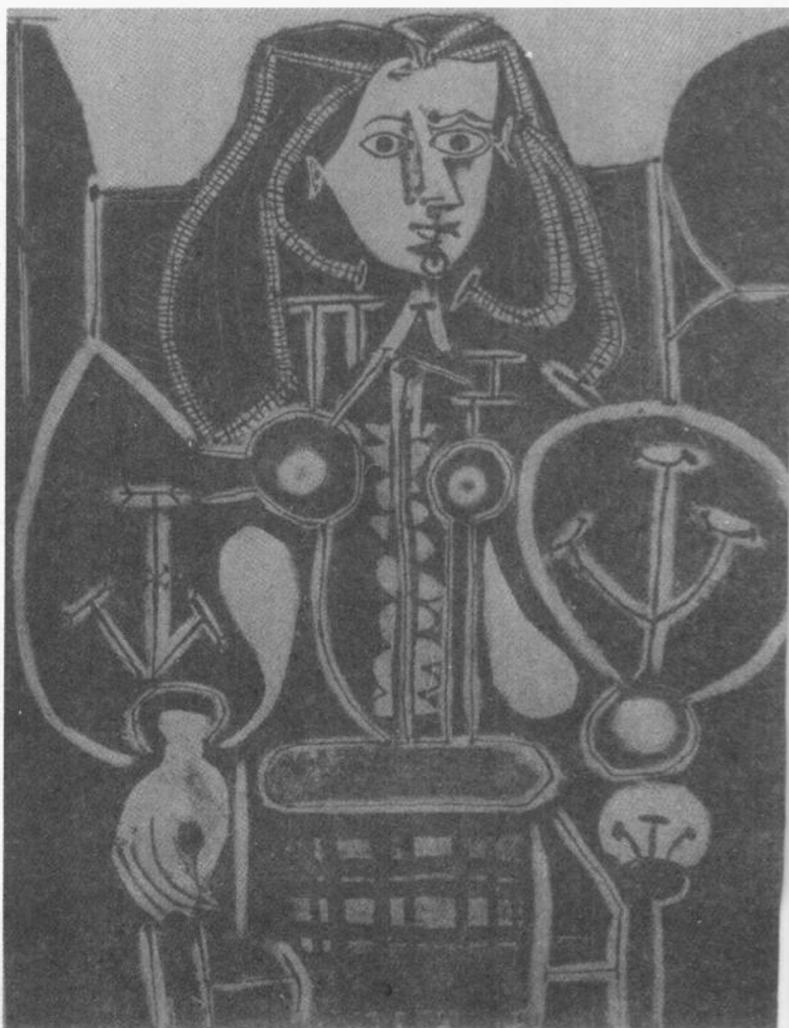


图(2) 作者: 修拉



图(3) 作者: 蒲鲁东

图(4) 作者: 毕加索



如何将物体的内在结构特征同平面的明暗层次变化有机地统一起来,并在素描中得到和谐的表现,是值得我們重视的问题。这里,首先就有个熟悉的物象结构特征的问题。不从结构特征上去解释这些表面的明暗层次的变化,被动地为明暗而明暗,跟着对象跑,只能获得一些表面的效果,有时看看明暗调子还悦眼,可仔细一研究,这些明暗色调都浮在面上,而不是真正地画在物象本身上,达不到企图通过明暗来表现物象的目的。所以以上两点一定要注意。

第二节 线条表现方法

线条作为一种素描艺术语言,以其鲜明的表现特点,为许多画家所重视和喜爱。用线条表现的物象十分明确与肯定,同时,它不受物象表面明暗光线的左右,便于我们有效地抓住物象的内在结构特征。另外,用线条表现是很概括与简练的。线条所表现的是物象简化了的形体——一个圆球只要画个圈,一座房屋只要画几根竖线和横线,一棵树画些粗细交叉的线,一个复杂的人体也只是些直线与曲线的组合。这些线条看起来很简单,却概括了球、房屋、树和人体造型的最基本特征——结构特征,显示了物象的不同特质,传达出不同的艺术情趣。还有用线条表现是生动的。线条表现物象,是作画者在对客观物象经过分析判断之后,运用情感的冲动,以简练的手法,在短时间内很快地完成的。因其手法简洁,故必须抛弃许多细节,抓住物象最内在的本质和最激动人心的东西;因其时间的短暂,作画者始终处于激情的高涨阶段,对物象感受最强烈、易于充分发挥主观能动作用。好的素描作品,往往不多的几根线条,就能刻画出极为生动的艺术形象。

线条作为素描的艺术语言,既能表现客观物象,又能传达主观感情,还能构成形式美感。线条表现方法在表现客观物象时,注重物象的结构,忽视体积,不像明暗素描那样以直接再现的方式,体积和质感相对弱化,以线为主要表现手段的素描,偏重主观表现,不十分看重外貌的再现,不把体积和质感的表现看成是一定必不可少的,如果过分追求质感的表现,则会影响到画家激情的发挥,不如牺牲体积和质感的表现,以强化线的表现力和画面的艺术处理,因为目的不在于仅仅再现物象的体积和质感,而是在于揭示物象内在美和情感的表现。

线条对客观物象的内在情感和神态气质的刻画,不依赖于表面细节的真实,而是依靠对形体的概括处理和对神态气质的敏锐观察,因为线条明确肯定,稍有差异则气质就两样;又因线的刻画主要在五官部位,五官又是人内心世界的窗口,其苦乐哀愁莫不由此展示于人,因此,刻画五官时,线条依靠其简练概括的特点,依据敏锐观察所产生的感觉与判断,抓住最主要的东西,寥寥几笔,就展示栩栩如生的形象,其用笔干脆,用线到位,稳、准、快,是其特点,绝少拘泥于细节的完整,有时线条不到位,宁可全部擦掉重画,而不在一条线上往返重复。

线条作为一种素描语言,能表达丰富的主观感情。艺术语言是画家表达思想情感的手段,它显示着画家的气质特征和记录了画家作画时情感的冲动起伏。线条在这方面显示出它更大的优越性。线条一般都是一次画成,因此留在纸上的运动痕迹十分明显,用笔的轻重疾徐都会产生不同的效果,而画家作画时用笔的轻重疾徐莫不受情感的支配,于是这情感就通过画面上的线条得以充分的泄露,不加修饰的、自然流露的线条仿佛是画家内心情感的独白。在这方面中国古代的画家们早就有“写意”之说,将书画当做宣泄情感的手段,又因中国书画艺术实质上是线条的艺术,所以宣泄情感的手段实质上就是线条。在欣赏中国书画的过程中,我们可以强烈地直接感受到书画家的感情色彩。反过来说,线条的艺术就是情感的艺术,没有情感的线,不能算艺术语言,如制图、画表格的线,就只是一种机械的计数符号,当然谈不上感情色彩,在艺术表现中也就没有它的地位。线条的表现主观意识很浓,因此同人的内在气质有着密切的联系,不同气质的人画出来的线大不相同。

线条作为艺术表现的媒介,忠实地记录了画家作画时的情感和气质,以引起观众同艺术家们的共鸣。以上我们分析了线条表现技法的艺术特征,同时线条表现技法相对明暗表现技法有一定的难度,一方面因为被描绘的客观物象本身没有线条,不像明暗素描那样可以有一个直接摹拟和比较的客观实体,要作画者从客观物象上概括出来,这第一步,就是个突变的艺术过程,就将艺术概括的问题提到面前,要求作画者在动笔之前,对客观物象的形体结构进行准确而肯定的分析判断,做到“胸有成竹”、“立意在先”,然后才能下笔直取。这里“胸有成竹”、“立意在先”就成为必要的前提,做不到这一点,画时犹犹豫豫,迟迟不敢下笔,势必影响线的表现力。另外对线条形式美感的认识有一个逐渐深化的过程,线的变化是十分微妙的,线好坏差异往往只有一点点,重一点、轻一点,快一点、慢一点,其传达出的效果就大不一样。同时,对线的形式美的认识和理解,不仅仅是画内的功夫,还须依靠其他各方面(如美学、书法篆刻、文学诗词等)的修养。只有具备了一

定的修养,才能真正体会到线的形式美感,才能从比较高的层次去要求线的形式美,线条的掌握和运用必须依靠长期的刻苦实践。正因为线显示着多重功能,真正画好它就不容易。看起来一根很简单的线条,一旦自己动手画起来就完全不是那么回事,用中国画的套话来说:“功力不到也!”在素描中,被描绘的客观形体对线的发挥有一定的限制,要想得心应手地刻画形象,必须依赖长期的刻苦实践。

还有线条形式规律探索的复杂性。线条的表现形式虽然具有一定的规律,不像明暗素描中的五大调子那样明确,其伸缩性和可变性很大,同一对象,可以用几种线条去表现,而且都可以表现得很好。每一类线条都有自己的构成法则,从整体、从普遍的意义讲,都必须利用诸如长短、粗细、疏密、轻重等组合,但从个别、从特殊的意义上看,又因构成的方式不同而用截然相反手法,在这类构成中起积极作用,在另一构成中很可能起消极作用,这种灵活多变的特性,给我们的学习带来一定的困难,但是我们绝对不能放弃。如

图(5) 作者: 毕加索

