

高等美术学院

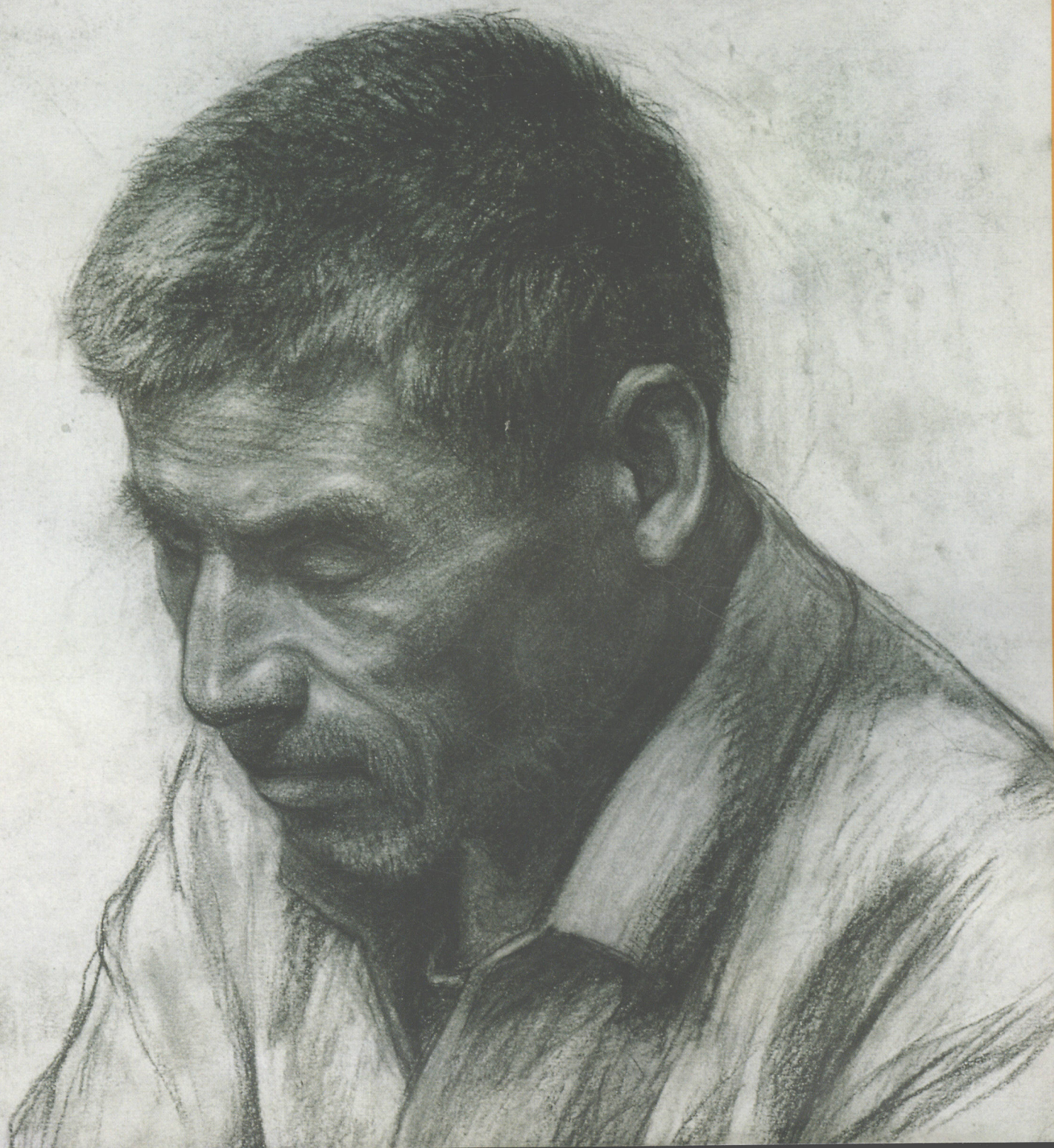
GAODENG MEISHU XUEYUAN

学生素描新作评析

● 赵军 主编

河北美术出版社

XUESHENG SUMIAO XINZUO PINGXI



高等美术学院
GAODENG MEISHU XUEYUAN

学生素描新作评析

XUESHENG SUMIAO XINZUO PINGXI

● 赵军 主编

河北美术出版社

江苏工业学院图书馆
藏书章

责任编辑：彭国昌

安兵武

封面设计：安兵武

内文设计：向 量

技术编辑：毛秋实

图书在版编目(CIP)数据

高等美术学院学生素描新作评析 / 赵军主编. ——石家庄：河北美术出版社，2006.7

ISBN 7-5310-2713-5

I. 高... II. 赵... III. 素描—作品集—中国—现代 IV. J224

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第069144号

高等美术学院

学生素描新作评析

出版发行：河北美术出版社

地 址：石家庄市和平西路新文里8号

邮政编码：050071

制 版：向量设计工作室

印 刷：河北新华印刷二厂

开 本：889毫米×1194毫米 1/12

印 张：4.333

印 数：1~5000

版 次：2006年7月第1版

印 次：2006年7月第1次印刷

定 价：25.00元



目 录

试论素描方位的界定问题.....1

名画解析.....3

学生作品.....13

教师示范作品.....44

试论素描方位的界定问题

赵 军

一、引言

讨论素描方位的问题，势必要梳理清对于方位的理解，与缘何我们在此要提出方位的目的，以及如何界定。

方位，意味着一种方向与位置，在此它具有从一个位置向某一方向位置延伸的意思，具有转向延续发展的意向。界定，则是一种判断与选择，具有给予判断以最极端可能性设想的要求，因此，正如其字面所展现的那样，是对某事态的界限的定位。对于素描方位的界定，也就是对素描作为一门独立的艺术形式及其延续发展的一种最极端可能性的定位。

之所以要提出此问题，并非是要给予素描以某种框框，也并非想强调其独立性而有树立门户的意图。而是以考察素描整个历史性为基点来探求其延续发展的可能性的思考。素描，如同其他各种艺术形态，作为社会文化的一支从未脱离其自身的历史性来言说，素描决非如当下多种意识形态下，艺术家们随心所欲的个人宣言式的观念，也决非某些“艺术死亡论”所鼓吹的那样，素描已如许多传统学科一般步入终结。或许，正是因为当艺术家们将言论与观念的自由性完全发挥到最极致的境地时，对于素描方位的界定和意义也就愈发凸现出来。

由于每一种艺术形态都内在应合着某种思维及观看事物的方式，要对某个艺术形态的整体观审及界定，势必也是对某种观物方式的观审与界定，同时也就意味着对某种思维及观物方式的转换。因此，在此的界定在很大程度上是对某种思维方式的转换，而不仅仅是对素描事态的陈述。当然，这样的界定同时也秉承着“面向事情本身”的原则进行。

二、素描传统的历史性考察

回溯素描传统的历史，基本是呈现出以下的一

些认识：一种认为素描是一种由简至繁、由易至难、由平面至立体、由附属的草稿性质至独立形式语言的艺术性质的进化论方式的艺术形式。在这种理论中，我们能顺着年代的更替看到素描艺术的发展轨迹。虽然，在此素描“被认为是人类造型艺术活动中最早的、最基本的形式”^①，但同时也被认为是最初级、最原始。原始在这里基本是与文明相对的涵义。原始人的岩洞壁画运用单色线条表现物象的轮廓、形状。这种原始的、平面的素描（广义上而言）被认为是“人类视觉文化进步的一种标志”^②。而随着人类社会的发展，至中世纪，素描被作为一种独立的服务于作坊画谱的工具，素描基本上是以草图的形式出现，处在从属于壁画等画种的地位。到14世纪末，素描不再仅是附属品。乔托以后，首次出现了独立的素描，意大利艺术家兼作家琴尼尼（Cennini, 约1370年后生）详细地描述过各种素描法，说它对于绘画来说是“凯旋门”。直到莱昂那多·达·芬奇的手里，它作为艺术表现手段才成为一种独立的艺术。它有着广泛的表现范畴：能表现体积、空间、深度、实质和动作，甚至于灵感及思想等^③。米开朗琪罗又以他自己的威望与名声促成对这种独立性的承认，尽管他毁掉了很多能体现他构思的素描，但他还是将素描作为独立的艺术作品赠送给朋友^④。至此，素描逐步由草图的方式走向体现出艺术家思想及个性的独立艺术形式。近代，自笛卡儿以后，随着西方主客两分世界的确立，人的主体性精神得到了充分的彰显。绘画艺术对物象尽其所能地客观描摹的同时，对于物象所蕴涵的精神化的倾向也同步地得以强调，这在近代的绘画作品中，特别是在此一阶段的静物画中得到了最充分的体现。素描作为一种独立的艺术形式，同样秉承着这样的精神。

在其自身形式语言向着精神化倾向的要求转变中逐步走向抽象化的倾向。这一趋向随着西方现代主义的诞生而逐步走向成熟。将自身形式语言完全

抽离于自然物象的束缚到康定斯基艺术精神所宣扬的抽象艺术而臻于圆满。至此，素描完全可凭借抽象的点线面的精神完满的建立起自己的王国。

素描艺术走到这里正好应合了黑格尔“艺术终结”的终极历史图景。但如果仅凭这一点来理解“终结”问题未免过于消极，更何况黑格尔提出世界历史图景的意图，更多的旨在揭示：如果哲学提供的世界历史图景并不能真正给出有效的结论，那么关于一个哲学的世界历史图景的描述就只能是代表描述已发生过的事件而已。对此，我们就不能把结论当结论，终结在此也并不能代表结束。对于素描艺术而言或许也是如此。

第二种认为素描作为视觉艺术一个独立的形式，其发展可展现成一种争执的历史，尤其与色彩的争执。“素描作为人对自然的第一声回答”^⑤，在某种意义上，被视为视觉艺术的理性的开端。而色彩相比于素描理性、有序的特质而言，则显得迷狂、无序与感性。原始状态下，当一切还处于混沌状态之时，相对于后来明确的素描与色彩的旨向，原始的洞窟壁画展现出一种极富于张力的迷狂与无序，而古埃及、古希腊的艺术明显呈现出一种伟大理性觉醒的气质，特别是“高贵的单纯、静穆的伟大”的理性精神光芒照耀下的希腊艺术，其单纯的线条与平面的风格主导整个希腊绘画的方方面面。

但随着中世纪宗教精神引领的时代的到来，形象清晰线条优美的素描气质完全被迷狂与神秘的五彩斑斓的（宗教性）色彩所消融。文艺复兴时期，出于对神秘性宗教精神的叛离，也出于对希腊理性精神的复兴，素描作为记载艺术家不同手法的革命性构思的艺术，再次被得以复兴。在那个时期“‘disegno’（素描）这个术语在艺术理论中获得了决定的几乎是玄学的意义”^⑥。但同时重色彩的威尼斯派与托斯卡纳（重素描）发起了真正意义的争执。这样的争执一直持续到19世纪。当然，这样的争执也同步地将素描逐步界定为理性、程序、

传统,而当它被卡拉奇的学院规范而得以传承后,又烙上了学院的性质。学院传统的继承者多梅尼基诺(Domenichino)、普桑和勒布朗在他们精心计算的构图的所有阶段都运用素描,在此素描的这种特质完全被发挥到了极致。而作为对此的革新者,卡拉瓦乔、哈尔斯和委拉斯凯支都以完全不同的方式来进行油画创作,即不进行素描式的构图来完成油画。当然,还有像将素描作为一种独立的表现手段和各种观念的试验物的伦勃朗这样的革新者。

19世纪素描与色彩之争在安格尔与德拉克罗瓦身上重演,安格尔严谨的铅笔素描成为新古典主义素描的典范作品,他的一句著名格言“素描是纯正的艺术”反映了他的观点。而德拉克罗瓦更为自由、感性、浪漫的艺术观构成了反学院传统的一支主力军,其发展趋向至印象派完全以光色来肢解传统达到顶峰。20世纪,作为草图功能的素描完全被肢解,而作为完全独立于其他画种的艺术被提升到了很高的地位。但这样的高度同样随着19世纪中期照相术的诞生及其图像制作的迅猛发展,遭遇到了前所未有的死亡论、终结论争执的境地。素描的新方位的界定又被完整地突显出来。

素描在经历了对于客观世界全方位的摹写之特权被剥夺之后,便转向了对于主体世界的摹写,而这也是在康定斯基抽象艺术的全方位胜利后臻于完满,这两者皆完成其最终使命后顺理成章地走向终结。然而,就在这看似顺理成章的背后,是否有一些本源性的东西被这种顺理成章的界定方式所遮蔽。在这两种终结的目光之中,是否遗失了什么?

回望素描的历史,我们不难发现,素描在经历了对于客体世界与主体世界双重摹仿的使命之后,便走向了对于摹仿的终结,而把素描作为一项独立的艺术形式做本质性要求时,便发现关于素描作为“人对自然的第一声回答”的使命性缺乏了。同时,主客两分的世界观从一开始便内在切断了素描旨在揭示人与自然共生共在的存在世界的基础,遮蔽了素描作为艺术对于存在世界的揭示问题。由此,我们便大胆地提出一个摹仿论关照下的素描艺术已经终结,而人与世界共生共在的世界的素描艺术才真正开始的构想。

三、素描新方位的界定

回溯素描的词源学意义,素描(drawing)的原意为拉丁语disegno,它包含着艺术家心中的创作观念,同时disegno带有神秘性,因为当时的人们认为艺术家的创作活动和神(Deity)或柏拉图和造物主(Demiurge)按照理念(Ideas)或原型(Prototypes)创造的世界结果类似。纵观素描发展的艺术史,摹仿论的影响在不断变幻形式地决定着整个历史,甚至可以说素描艺术史即是摹仿史。当然,这里的摹仿论是建立在柏拉图对于绘画“第三层次摹仿真理”的意义上界定的。因此,当摹仿论意义上的素描就界定走向终结之时,使被遮蔽千年的新的先于摹仿的disegno意义上的素描就被彰显出来。

通过回溯,我们可见素描在原初的意味上,要先于摹仿,它甚至与Ideas(道)(相)相似。它甚至一开始便超越于一切主体因素而直接通向Ideas。那么,在此意义上,素描一开始便达到对于人与世界同在的生存世界的沟通,素描既不是在摹仿什么,也非表现什么,素描即是一个揭示人与世界同在关系的通道,至于怎样才能达到对于此一“澄明世界”(海德格尔语)的揭示,使我们不得不来重新观审一下作为“现代艺术之父”的塞尚,以及深受其影响的一批当代艺术家们的艺术。

(一)“看”的界定

塞尚一生的努力都在求得一个“如孩童般观看世界”的境界。究竟如何来理解这句话呢?其实就如现象学所谓的“纯粹直观”,即达到对世界的无经验的看。素描说到底,作为视觉艺术其实就是一个观看的问题。然而,几千年的理念世界使我们对“看”视而不见。可以说作为视觉艺术的素描却从未真正地关注过“看”。当然,这样的“观看”首先不同于一般意义所谓的“观察方法”。传统学画中所要求的观察方法,其前提是已有一个设定的对象(不管是客观还是主观对象),然后,为不断接近其对象,而调整自己观看对象时的方式,或按着一个固定地、更接近于观察到那个对象的方式去观察对象。而现在恰恰在此有别于传统,它要求无设定,无先验地看。传统的观察从一开始便是以

设定的对象为目标,而设定不仅使对象与“我”的关系从始至终都以外在于“我”的形式成立(不管是客观对象还是主观对象),而且这种对象化的倾向,使绘画不是滑向客观就是滑向主观。而现在的“看”从一开始便提出排除先见,摒弃设定,并要求以不断质疑的方式来审视“观看”。

其次,这样的“看”也不单纯是一个单面的、简单的一瞬之见。它同时交织着对于观者每一遍凝视对象时的时间流,并且在每一次地接近对象的过程中,重新认识对象。作为素描,这样的一瞬更多地体现在手描绘对象时的印迹,同时这样的印迹同样的构成了你每次观注对象的基点,使你在画中真正地接近与重新认识对象,在此素描便成为一种记录着你与对象之间那种共生共在的世界。从某种意义上说,这样的“看”更似“画在看物”而非“吾在看物”。

(二)物物化的界定

当素描真正地摆脱了主观与客观的双重束缚,真正达到对于素描自身的一种彰显之时,“物物化”便成为素描最本真的使命。“画在观物”的方式中,所呈现的恰恰是由素描工具其特有的材质在表达物象时所留下的痕迹引领着你不断地接近,不断超越的物物化的过程。

其次,在这样的过程中,再也不是你想要画面呈现怎样效果的问题,素描创作反倒成为是画让自身不断显现物象的过程,因此主体的你在此完全被消解在物化的过程之中。当然,物化的过程中,不同的材质被牵引出其内在潜隐着的那个与物象相生相融的品质,正是在这种主体似“零度表现”的过程中,真正地导引出素描那作为“人与自然的第一声回答”的本源关系,真正找到了一个可依托于人与世界共在,自身呈现自身的本真关系。由此,素描的新方位的界定才得以可能。

① 《中国大百科全书》[SU素]卷第778页。

② 详细知识可参阅贡布里希《莱昂那多获得构图的方法》,收录于《艺术与人文科学》一书。

③④ 以上内容可参阅贡布里希《艺术的故事》第376页。

⑤ 可参阅司徒立《艺术永远是对自然的第一声回答》,选自《廿一世纪》,2000年。

⑥ 可参阅贡布里希《艺术的故事》第376页。

名画解析

MINGHUA JIEXI MINGHUA JIEXI MINGHUA JIEXI



这是一幅家喻户晓的素描精品，但由于以往书刊印刷品质量的问题，使原作中许多精彩刻画的地方都被弄得面目全非。这同样也造成了许多学画的朋友在研究大师作品时的误会。其中之一是线条的表现方面。通过浓淡、粗细不同的线条来表现出帽子的质地、亮暗及形体等特征，同时，整个边缘线的运用，轻松又不失严谨，从刻画左边脸部的边缘线上便可见一斑。从鼻梁至鼻头的实到鼻头暗部的虚，再到上嘴唇刻画的实至脸的边缘的虚，以及左右两边纵深空间。通过相对称但又有变化的五官刻画，使画面显得既生动、深入，又虚实相生、轻松有余，线条本身的表现力得到了充分的发挥。

作者：鲁本斯

尺寸：29.2cm×13.2cm

年代：1625～1627年

这是一张堪称经典的素描作品，大师不仅通过其敏感的目光及熟练的手法，捕捉住伊莎贝拉那会心一笑的生动瞬间，同时也向我们展示了其精妙绝伦的素描技艺。

头发刻画的繁密而不失条理，浓淡、虚实有致，尤其是那些（左边头部边缘）弧线，富有弹性，飘逸又贴切。五官，尤其眼睛的刻画线条运用轻松，层次丰富，色调的层次控制得极其微妙，虚实刻画恰如其分。整个脸部的亮部与暗部的处理概括、简洁，整体上突出五官的神态。衣领及脖子的处理，线条轻松随意，形体的关系通过线条走向的变化得到了充实的表现。

这张画非常值得细细推敲与品味。从眉弓与眉毛的处理，到鼻子的整体处理都充分体现了大师高超的技艺与极高的艺术修养，要真正地体会其中的奥秘，建议大家可仔细临摹一番。

伊莎贝拉肖像
作者：鲁本斯
尺寸：82cm×62cm
年代：1626年





这是一张极为清晰地勾画出五官的结构与形体关系的素描，丢勒作为极其具有文艺复兴理性精神的代表，他运用极为严谨与深入的科学与解剖的方式来进行头部的研究。这样的作品往往会陷入到一种刻板的效果中，然而大师却向我们展示了其严谨性与艺术性的完美结合。

在这张画的品析中，要极其注意一些局部点的刻画，如眼睛、鼻翼、嘴角，以及脸部边缘线的刻画。

其次是，线条随着形体走向的处理，这在脸部是极为重要的。

作者：丢勒

尺寸：局部 27cm×20.8cm

年代：1506年

解剖知识作为头像刻画的一门基础知识，大部分时候，很难被大家充分地表现好，这张老人头像可以说是这方面的精彩之作。大师将符合头部骨骼与肌肉的内在结构，通过细腻严谨的短线，清晰完整又概括地表现出来。细细观察脸部的每一处内在结构。这对于一般的朋友来说是极为困难的。特别是初学的朋友，往往会因不理解内在结构而使头部刻画空洞无物，形体表现得也含混不清。这对于作品的深入是一大忌。

作者：丢勒

尺寸：31.6cm×21.2cm

年代：1508年





素描材料的运用也是作为素描技法的重要因素之一，这张作品主要体现了炭笔及木炭材料处理头像时的要点。

木炭或炭笔，由于材质的原因，往往会刻画得要么空洞，要么模糊不清，这其中有造型能力上的问题，也同样有对材质运用生疏的原因，运用炭性材质的工具，由于其线条的表现力空间巨大，因此如何有效地利用其粗细、浓淡变化的优点极为关键。

在这张作品中，五官的刻画，尤其是眼睛在很淡的层次内刻画清楚，而头发与帽子的刻画则线条浓郁有力。仔细观察头像下巴处，跳跃的细线从右往左逐渐消融入暗部的表现方法，同样地表达出面部刻画上的概括要求。大家在品析时要注意画面中不同材料的质感对不同技法的运用问题。

作者：丢勒

尺寸：22.9cm×21.6cm

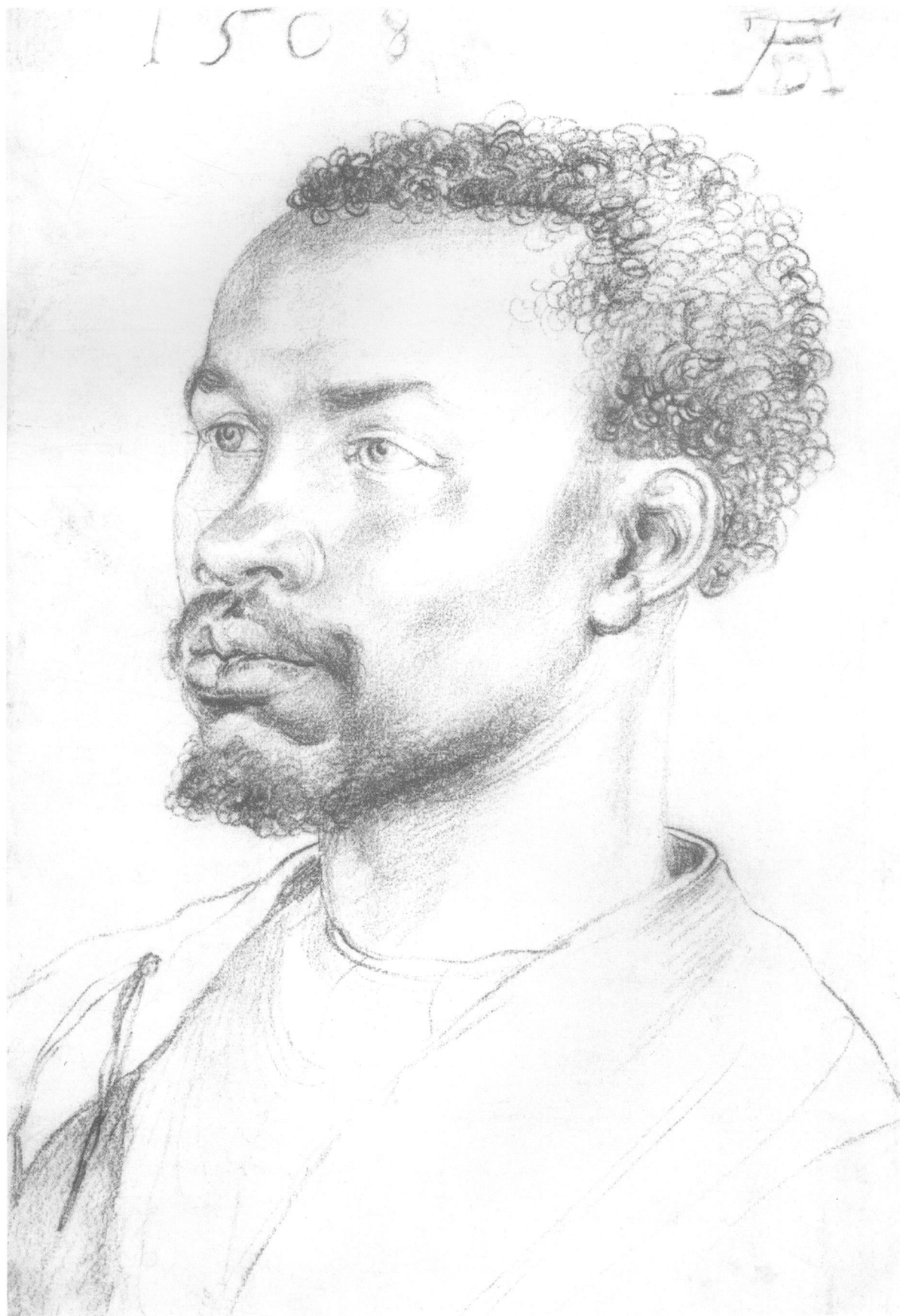
年代：1503年

相比于上一张炭性材料的画面，铅性材料的画面要显得细腻、淡雅得多。这也是一张家喻户晓的作品，大师充分利用了铅笔与纸张摩擦出的粗糙的质感来表现出黑人面部黝黑的质感来，而头部、五官与衣服的虚实处理使此张作品在平易中显出一份睿智。欣赏这样的作品，尤其要注意到素描作品中不同材质所传达出的不同的气韵与意境。

作者：丢勒

尺寸：31.8cm×21.7cm

年代：1508年





这是一张全侧面的头部素描，画面简洁整体，头发刻画的松动、概括又极富表现力。在全侧面的刻画中，尤其要注意到整个头部的形体关系。画中整个脸部完全通过下巴的暗部处理来概括出脸部的形体，而亮部处理在脸与头发交叉的颧骨部位，整个正面脸部处理成整个灰面，再加上头发由后脑向前的明暗过渡，整个构成了一个球体的明暗形体关系。在此，往往要注意，实际写生中，容易陷入对于局部的刻画而忽视头部整体的明暗和形体关系。当然，恰到好处的处理手法，在此也显得极为重要。

作者：鲁本斯

尺寸：24.6cm×20.2cm

年代：1619年

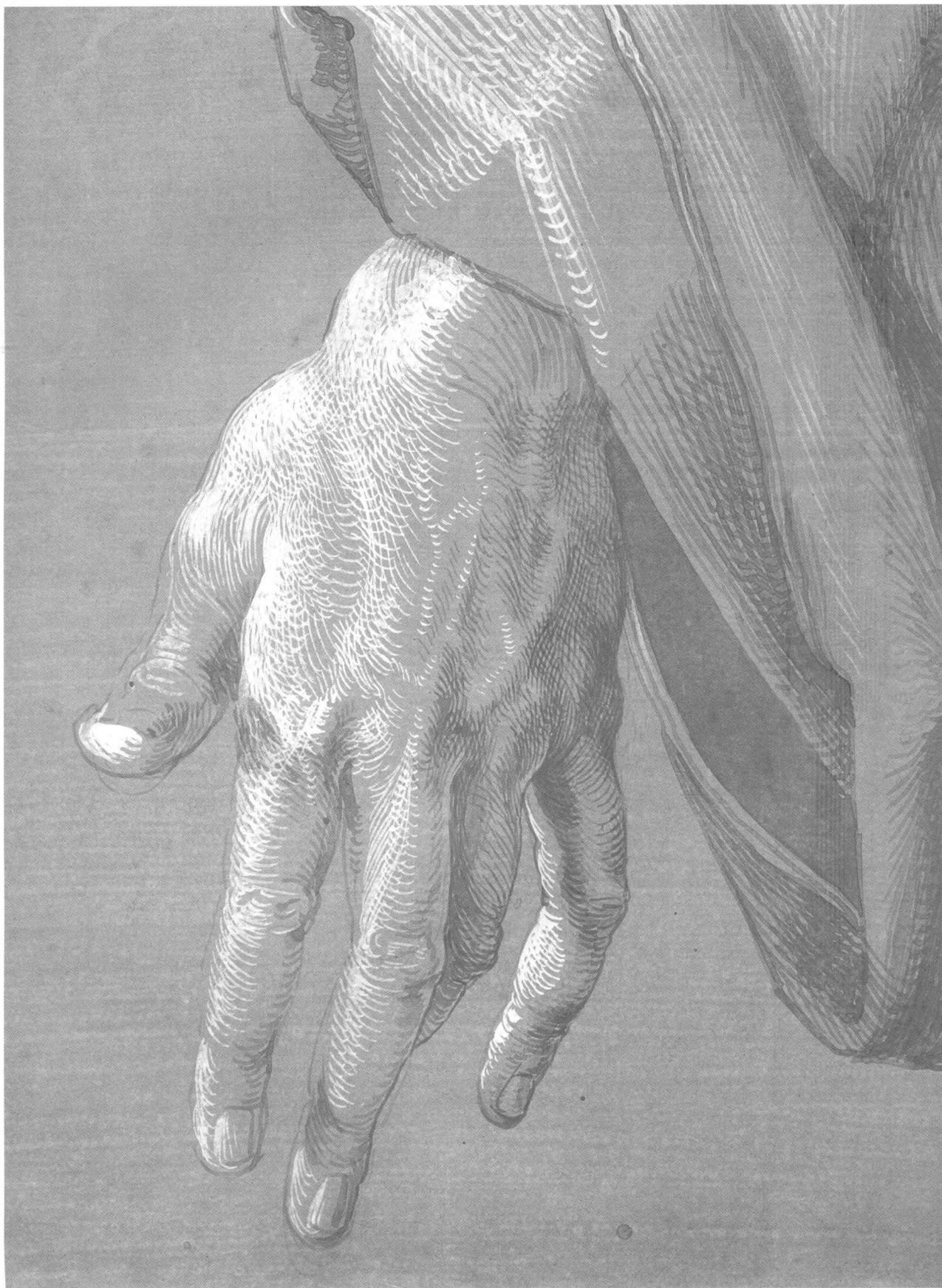
这是一张速写性质的素描作品，但往往这样的作品更能看到大师在处理脸部时的精妙之处。例如脸的形体，厚薄关系，其次还有就是高光的运用。学画的朋友，往往为了画出体积感来，不断地增加画面的色调，却忽视了一个物体的体积的表现，关键在于物体转折面的交代清晰与层次的微妙问题。在这个头部中，鼻子的刻画尤其值得借鉴。点、线、面的处理恰到好处，白色高光和用有色纸面的灰面，恰好表现出鼻梁及鼻头的形体转折关系。这样的处理方式同样出现在画中右上方的头部耳朵、头发及手的处理中。



作者：鲁本斯

尺寸：34.3cm×23.1cm

年代：1613年



在半身像的刻画中，手的处理是极为重要的，然而，手由于其外部特征的肢条状，往往会被处理得琐碎。这张手的刻画十分成功地克服了这样的难题。尤其值得注意的是，其黑白灰线条处理的巧妙之处。手部由亮至暗的处理生动空灵，富有生气，又严谨、准确。这确实值得大家好好去理解。

作者：丢勒

尺寸：局部 31.7cm×19.8cm

年代：1508年

学生作品

XUESHENG ZUOPIN XUESHENG ZUOPIN