



周赤舟素描作品集
COLLECTION OF ZHOUCI ZHOU'S ART DRAWING
周赤舟 著

具象

具象·感受

周赤舟素描作品集

COLLECTION OF ZHOUCHEZHOU'S ART DRAWING

周赤舟 著



图书在版编目(CIP)数据

周赤舟素描集 / 周赤舟著. — 济南: 山东美术出版社,
2005.5

ISBN 7-5330-2008-1

I. 周... II. 周... III. 素描—技法(美术)
IV. J214

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 023159 号

出 版: 山东美术出版社

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

发 行: 山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

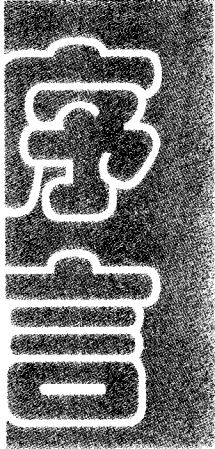
电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东新华印刷厂潍坊厂

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 4 印张

版 次: 2005 年 5 月第 1 版 2005 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 15.00 元



造型的意味

周赤舟善画素描，风格属于写实一类的。但周赤舟的素描造型首先追求的不是写实，而是造型中的“意味”。从而使他的作品与那些或靠精描细节、或靠变形夸张而吸引眼睛的作品拉开了距离。

自从美学家克莱夫·贝尔提出“有意味的形式”一说，是意味决定形式，还是形式产生意味，就成为一个让喜欢刨根问底的理论家们头痛的事情。我在欣赏周赤舟素描作品时感到：就一件作品来说，意味的产生与其说是决定于画家，不如说是最后产生自观众。因为画家将作品拿出来让人看，本身就证明画家自认为画出了想表达的东西。而他的作品是否被观众喜欢、理解，感受其中的“意味”，他只能期待……从这个角度看，一件成功作品中的意味，一方面是画家主观感受的表达，一方面是画家对观众反应的预期，两者结合促成画家的创作过程与成果。

我能感受到周赤舟素描中的意味，一种对“形”的“控制”，一种用“形”去表达的追求，他笔下形象超越了“真实”的写实，构成了他素描作品的独特魅力。这种魅力是一种无声的言说，说出了画家对形象的理解，表达了他对观众鉴赏的预期，展示了他多年从事美术教学的体会。在当下五光十色的美术世界中，为自己进行了定位。

看完他的素描作品，我突然想到为什么洋洋大观的中国古典绘画理论，充满对美的规律、画家的素养和技巧、对传统的理解等方面的皇皇大论，却十分少见对观众反应的分析。答案可能就在于：关注作品与观众的关系，关注表达与理解、沟通的关系，是当代艺术思维的一个重要特点。

在当代文化中，不可能出现18世纪的王原祁，因为在今天这个多元共生的艺术世界中，没有人能“集其大成，自出机杼”，也不可能出现19世纪的凡高，因为今天没有一个强大的关于美的模式等待着被突破……今天的画家，面对明亮而冰冷的电视、电脑荧屏图像的包围，展示着人类心境的高远与手笔的独特性、不可复制性。看周赤舟的素描，我感受到他“手的温度”——一种无声的、亲切的个性表达。

2005. 元旦



周赤舟，1964年生于山东诸城，1986年毕业于师范大学美术系，学士学位，2001年毕业于中央美术学院第十届油画研修班，现任潍坊学院美术系副主任、副教授，山东油画学会理事，潍坊美术家协会副主席。

感受

具象·感受

周 赤 舟 素 描 作 品 集

素描的意义

素描是造型艺术，同样是一种视觉的语言，它表现眼睛所见所感的视象和印象，也表现心理的所视所思的意象和想象。素描主要是以线条、明暗来表现物体、人物、风景、情感的艺术形式。它有着科学的观察方法，是建立在解剖学、色彩学以及对光影深入分析的基础上的绘画方式。在学习素描中，对构成素描的各种因素做全面的了解和把握，探究它们之间的相互关系以及它们在素描中的表现作用和性质是非常必要和有意義的。

关于观察

绘画是一门视觉艺术，一切认识活动和创造都是由观察开始的，素描艺术更是如此。人们对事物的观察、认识是不尽相同的，人们往往以自己的主观意念来观察世界，分析事物。在绘画中正因为有着不同的认识才得以产生各种流派和各种风格的作品。有的追求光影效果，有的追求平面效果，有的则追求作者内心世界的流露，无论什么表现形式都反映出作者对客观世界的认识及作者的追求。

当我们在素描训练中一旦拿起笔，面对表现题材时，我们首先遇到的不是怎样画，而是怎么样观察的问题，认识到这一点是至关重要的。绘画中所说的“观察”，指的是一种积极地视觉思维和探索活动，而不是一种消极被动地接受视觉对象的活动。这是两种完全不同的视觉活动，有着本质的区别。通过不同的观察方式。前者的知觉能力在艺术实践中会不断的得到提高，练就一双“画家的眼睛”。所以素描感觉的好坏，实际上就是知觉能力的强弱。德加在谈素描时说：“素描不是画形，而是画对形的认识。”从这个意义上说，观察是一种“悟解能力”，是一种能从对象表面的现象中把隐藏的本质特征和视觉价值识别出来的能力。

画家与众不同的能力就在于他们有一双敏锐的画家的眼睛，善于从司空见惯的平常事物中发现与众不同之处，感受到常人感受不到的事物的内在联系和细微区别，并通过画面揭示出来，使平常的事物显得有光彩，使单调的东西激动人心。

观察即意味着在同一视觉领域中发现和辨别视觉对象全部的视觉秩序和特征。因为视觉领域中每一个视觉成分都不是孤立存在的因素，而是处在一个整体的相互关系当中，如果我们孤立地去看它们，就很难发现它们各自的固有特性和相互联系。越是相似的部分越要区别他们之间的差异，越是不同的成分则要努力地找出他们之间的联系。视觉对象的形状、大小、明度、位置、方向等特性都是相对而言的，所谓某一物象的特性是与其他物象的特性在比较中呈现出来的，尤其是某些视觉成分微妙的差别，才能使其特性更加鲜明地表现出来，在绘画中我们通常叫“整体观察”。

造型基础训练主要训练我们眼和手的配合，要将眼睛所看到的转移到画纸上用手表现出来，如此长期训练就能逐步做到“得心应手”。



李 蕾 素描纸 铅笔 18 × 18cm 2002 年



风景速写 水彩纸 铅笔 25 × 25cm 1990 年

用眼睛看客观事物，我们称之为“观察”。但眼睛是受人的大脑支配的，基础训练需用眼和手，但更重要的还是用脑思考，通过写生实践来训练和提高我们大脑的分析能力与判断能力，因此必须具有正确的思想方法，否则我们便容易被表面现象所迷惑，我们的眼睛有时也会产生错觉，从而作出错误的判断，进行错误的实践。

观察方法中首先是整体与局部的关系问题。因此我们必须从整体的思想观念去观察、认识，只有从整体中把握事物和现象之间的关系，才能从比较中发现它们的差别。没有比较就没有认识，没有高就没有低，没有大就没有小，没有前就没有后，没有上也无所谓下，没有亮也没有暗，没有冷就没有暖，这些都是相对存在的。所以作画的过程从某种意义上就是通过比较来进行分析与综合的过程。

随着认识的逐步深入，就需要不断地分析与综合，在分析与综合中同样也存在着从整体到局部再回到整体这一过程。在一幅画中存在很多对比关系，如大小、远近、强弱、虚实、冷暖、主次、明暗、深浅、繁简、动静等等。

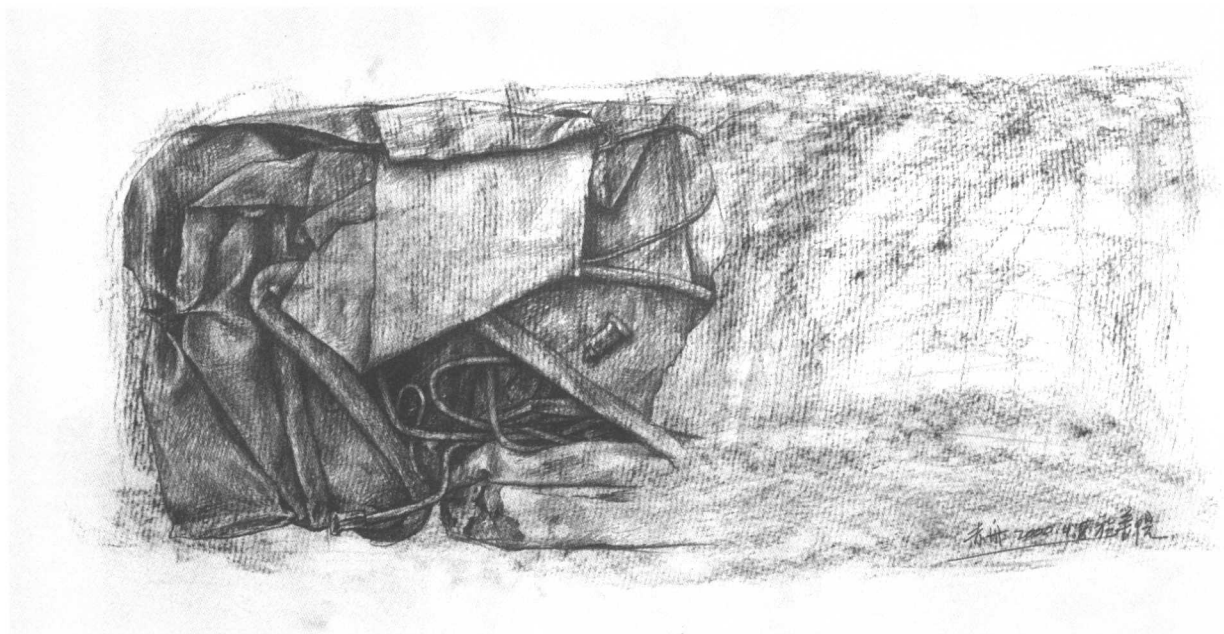
但它们又都是统一在一起的，应该进行有条不紊地分析与综合。

关于造型

造型是素描的核心问题。如今，造型的概念已不仅是把握物象之形，而且是构造画面之形。如果把线条比作建筑中的钢筋，把色调比作水泥和沙浆，那么，形则是素描中的砖块。形，在素描中加强了素描的强度，画家通过无穷的、丰富变化的形体赋予素描以坚实感，形的形象性表达了画家对现实世界的视觉反应和主观想象，给素描带来了更加丰富的内容和意义。

形体是作品的支柱，色彩、线条、明暗只是他的表现形式。画家在创作的过程中对客观对象进行客观的和主观的处理和概括，进行反复研究，最后选择他认为最恰当的造型，用线条或黑白色调表达出来。在这个造型的深化过程中，形体承担着重要任务。要画好一张素描作品，就要抓住问题的核心——造型问题。

造型能力不是摹写物象的能力，而是主观构造、造型



静物 素描纸 铅笔、木炭 28 × 55cm 2000 年

画面图形的能力,是通过对可视物象的研究,达到对“形”这个表现要素的理解,进而能够自觉地从“形”的角度去感受周围的一切,自如地运用“形”来构成画面,并通过“形”去表达个人的感觉、情感以及心灵的想象。

造型的感受不是与生俱来的,需经过训练和培养。感受人人都有,然而不是人人都能够将其诉诸于画面。无论有什么样的情感,有多么强烈的感受,只要用绘画去表现,都必须将它化为形、色、肌理、笔触等视觉语言。带着语言的想象去关注生活,这是绘画特有的感受方式。素描,在画家认识造型的同时也培养了他们对造型的感受能力,特别是当他们认识到“形状”对于人的视觉刺激所产生的心理作用——即造型的视觉规律,他们就会更加理解造型的意义,他们的造型感受能力也将会发生质的飞跃。

造型能力的培养始终是素描艺术的重点。在素描中要解决好技术与艺术的关系,理解与表现的关系。一方面,要在理解造型规律的同时,激发出画家强烈的表现欲和创造欲,因为这是艺术的生命所在,也是艺术初衷。另一方面,又要符合认识的规律才会产生良好的效果。从认识、

理解到表现有一个过程,不管是由于不理解而使得素描表现上空洞无力,还是由于强调整解而致使表现效果不尽如意,都是正常现象,随着理解的深化,造型感觉将会更加充实,表现力也会更加有效地得到提高。能力跟理解有关,理解又反过来促进能力的提高。

关于结构

“结构”是指物象的内部构造和组合。在素描中,“结构”这个词运用得颇为广泛。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训练中最基本的也是最重要的任务。在素描训练中,我们所说的结构有两种基本意义:一是指客观物象形体的构成与组合;二是指画面各种元素的构成与组合。前者将各局部的小的形体,构成一个严密的整体形象,后者则是将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。因为,由各局部构成的客体的整体形象,在具体画面上又成为整个视觉式样的一部分,而后者往往又以前者为基础。



灵岩寺风景 水彩纸 铅笔 30 × 30cm 1990 年

客观世界的一切物象均离不开结构,有形体就必定有结构,即使是单个的很微小的物体,其内部也是量与量的聚合——也是结构的作用。可以这样说,没有结构便没有形体。形体是物象的表象特征,是外部的显示形态;结构是物象内部的构成方式,从内在构成上保证了外部形态的显现,结构对形体起着决定性的作用,破坏了结构就破坏了形体,改变了结构就改变了形体。在基础素描训练中,对结构的深入研究,使我们能尽快地控制形体和获得造型的主动权。就造型艺术所研究的客观物象来分析,结构的属类大致可以分成这样三大类:

(一) 形体结构: 物体的总体特征和组织形式, 每个物体的总体特征和组织形式都有其特定的构造特征; 而它的结构形式, 有时是单元形的重复, 有时是多单元形的复杂组合。形态的构造特征能够在外形上体现得非常明确, 并能够显示出具体的形状和体积。

(二) 支架结构: 这类结构是客观物象中最普遍的一种结构方式, 它以支架为构成形体的根本, 支撑和连接着整个形体, 也称解剖结构。这类结构又可分成这样三种:

a、人和动物类: 这是一类最复杂的结构, 它以一根主要的脊骨为支柱, 联接着躯体及四肢的各部分骨骼, 在各个骨骼的联接部分构成的关节, 具有极大的灵活性, 通过强有力的肌肉的运动来带动它, 以产生千变万化的运动姿态。

b、植物类: 它以一根主干为支柱, 向四周放射状地生出许多枝杆和叶子来占有空间。同时以主干或主茎为中心, 以枝杆和叶子来分割整个形体所占有的空间, 形成很美的结构形式。这种结构形式的改变, 必须借助于外力。

c、人造类: 这是人们以支架结构的原理而创造出来的结构方式, 如雨伞、自行车、座椅、高压电线的铁塔、建筑房屋的梁架等等, 这类结构不是依靠生命的固有构成连接各部分形体的, 而是利用物理上力的作用, 人为地将没有内在联系的各部分组合在一起的。因为其各部分不具备内在联系, 所以人为的力量对其结构的形成起主导作用。

(三) 空间结构: 现实生活中任何物体都处于三维的现实空间中, 一个形体占据三维空间, 包括有形的实体和



麻塔河边 速写纸 铅笔 20 × 20cm 2003 年

无形的虚体。所说的空间结构，是指形态或形态之间在三维的空间坐标中所形成的空间关系，如比例、位置、深度等，是指物体所占的主体空间以及物体的运动范围、方式。在造型艺术中所说的空间主要是指物体的环境所限定的空间，即形体与形体在位置、方向、比例、节奏的关系上所产生的“联想环境”。

关于空间

空间表现是画家空间意识反映在纸上或画布上的一种视觉空间幻象。“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”，占有面积的称为二维空间，占有体积的称为三维空间。现在有人在三维空间的基础上加上时间空间，称为四维空间或多维空间。但是在绘画中三维空间依然是空间研究的核心。

画家通过线条、明暗、色彩等视觉因素创造出画面空间。画面中物体的深度是无法用手去触摸感知的，它只对视觉起作用，与现实空间并不连接。人类早期绘画的空间处理，并不是以模仿现实空间为目的。用焦点透视原理和

用明暗光线表现物体的真实立体感和空间感是文艺复兴以后逐渐发展起来的一种表现形式。这种表现形式一直延续到现在。

从透视学的意义上讲，这些因素的形成，前者依赖的是线形透视法，后者依赖的则是空气透视法。在素描表现中，所谓空间是指两者的统一结合。一切物体都占有一定的空间范围，各物体之间都处于一定的空间距离之中，这指的是由其物理属性所决定的空间结构因素。绘画要在二维平面上表现空间，必须借助一定的规律和视觉化的手段，造成三维空间效果，才能使空间成为可感觉到的。

首先是线条自身的变化对空间效果的影响，线条的粗细、虚实、强弱、前后等不同，展示的空间效果就不同。粗细不同的两条线，粗的就觉得离我们近，细的离我们远；同样的有粗细变化的一条线，粗的一端离我们近，细的一端离我们远；再就是线条的运动形式对空间效果的影响，只要我们把所画的线条或图形稍加移动，背景空间就会随之变化，造成不同的视觉效果。曲线因其波动感易引起视觉上的震动，故显得离我们近。朝外凸的弧线给人向



人体 素描纸 铅笔 20 × 20cm 1999 年

外膨胀的感觉,显示空间空出,给人一种实体感,让人觉得离眼睛近;而向内凹的弧形给人一种压抑感,仿佛受到各种力量挤压,显示了空间的后退,人们觉得离他们远。其三,是线条的重叠对空间的形成,起着决定的作用。而创造空间的最好的方法,就是通过互相重叠的事物组成连续性系列来取得,这个系列就好像是一层层台阶一样,引导着眼睛从最前面看到最后面,也是表现深度最好最有效的方法。在一张空白的纸上,只要我们用线画一个简单的图形,就已经获得了画面的两度关系,也就是图——底。如果我们在所画的图形的后面,再重叠一个图形,我们就获得画面的第三个梯度,即空间深度。

关于线条

在绘画艺术中,线条在表现上的单纯性、直接性、灵活性是最早出现的。我们可以从最早的原始绘画艺术和儿童绘画中可以看到极富概括力和表现力的线条。随着艺术不断的发展,人类在漫长的艺术创作实践中积累了丰富的关于线条的经验,艺术家不断赋予线条更加丰富多彩的表

现方式,运用线条再造艺术题材的表象,表现精神感悟,创造意义。因此,线条成为素描中最基础的,最具表现力的手段。绘画中的线条主要分为以下两种类型:

轮廓线,是指物体边缘轮廓描绘的线,但它不只是物体平面的描绘,而是从三维空间出发,运用线条的粗细,虚实变化来对形体和空间做描绘的形象把握。

结构线,物体的块面结构,运动方向以及物象之间结构构成关系的线。结构还可以构成体积,创造三度立体空间。结构线,通常是与轮廓结合在一起塑造形体,只要结构线也可以描绘和塑造形体。表现情感的线,它是相对于冷静、客观的轮廓线和结构线而言的较为主观的表现性的线。

素描不是客观现实的被动反映,而是主观对客观视觉反应的表现。从这个意义上说,素描中的线不仅可以再现客观物象的轮廓,划分素描区域和界线,刻画体积,描绘明暗,表示透视缩减和空间深度。更为重要的是线条作为人的“手迹”有了强烈的情感性质。它能从“手迹”上暗示艺术家的心灵世界和精神情感,当我们在欣赏画家的素描作品时,实际上我们也是欣赏由有意味的、美的线条所

创造的情感世界。许多画家都是通过对线条独具匠心的运用,并通过引起观者的视觉兴趣来丰富素描作品,也正是由于这一点,才有了花匠和艺术家的区别,拉斐尔素描的优美高贵,米开朗基罗的强劲博大,安格尔的精致,米勒的朴素自然,塞尚的理性和秩序,凡高的苦涩热烈,蒙克的梦幻和忧郁都是和画家对线条的独到运用分不开的。

在素描中,线条的视觉价值和视觉力度体现在了它的趣味和表现性上。如果线条仅仅停留在某某物象的解释上或只是某某物体的轮廓的替代物,那么线条也就失去了它在素描中的有效性。没有趣味的线条是贫乏,苍白,无知觉的。没有表现力的线条是柔软的,含糊的,因而也是无生命的和无视觉力度的。

线条的趣味性体现在它的变化上和质感上,可以通过工具的使用和手的压力创造线条的变化。可以虚也可以实,可以轻也可以重,可以缓也可以急,可以粗也可以细,可以疏也可以密,可以刚也可以柔软,可以是单一的也可以是重叠的,可以是间断的,也可以是连贯的。另外,线条也是不同材料的运用,可以是光滑的,也可以是粗糙

的,使用钢笔、木炭、铅笔、毛笔画出的线会产生完全不同的视觉效果和趣味。坚硬、细密、光滑的线如乐队中的小号使素描显得坚实、响亮、清脆而富有强度和锐度。宽阔、疏松、粗糙的线条使得素描显得深厚、柔和而富有韵味。

关于明暗

达·芬奇说:“一切形体都被光与影包围着。”自然界中的物体为视觉所感知,是以光的存在为条件,因为有了光,人们对物体才有认识,同样,因为有了光才能感受到物体的明暗、形体、空间。在绘画中称为明暗色调。

明暗色调是指光线作用于物体表面,由于光线照射角度不同所呈现的由明到暗的不同层次的变化。

明暗色调的产生取决于两个条件:一个是物体本身所固有的明暗色调(即物体的固有色),二是光线照射物体时与物体表面形成的角度。例如,一个白色的石膏体和一个棕色的陶罐放在一起,我们会看到石膏体是浅色调的,陶罐是重色调的,也就是说它们的固有色调是完全不同



泰山速写 速写纸 铅笔 16 × 20cm 2003 年

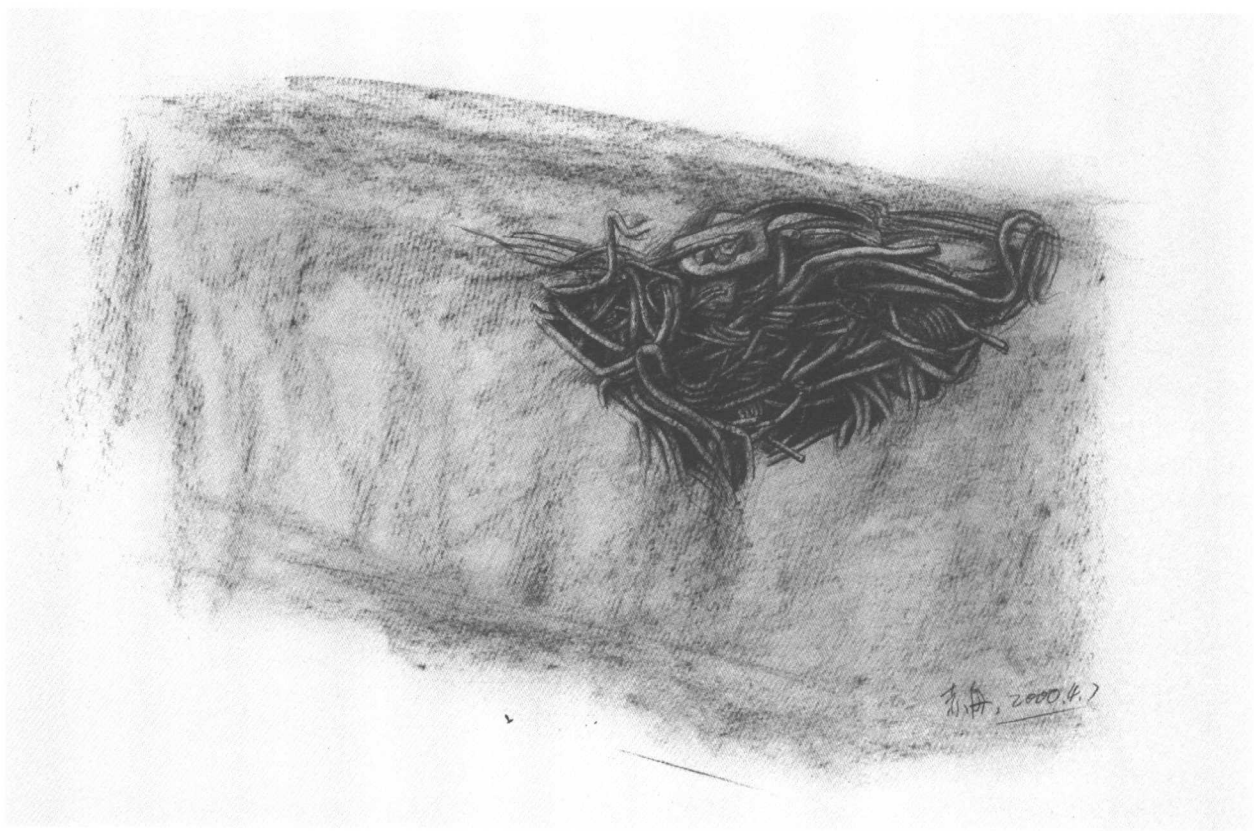
的。当它们被来自同一光源照射时,两者的受光面(亮部)要亮于它们各自的固有色调。背光面(暗部)则要暗于它的固有色,受光的部分由于球形表面与光线的角度不同,便造成了由明到暗的不同梯次色调变化,垂直于光线的面最亮(高光),明部于暗部的交接处(明暗交界线)最暗。由高光到明暗交接的部分是中间色调,最能体现物体的固有色。物体的背光部分常常有来自其他物体的反射光线(反光)的照射而呈现的较亮于明暗交界线的部分。这就是我们常常讲的“明暗规律”。对于学素描的人来说,了解和掌握明暗变化的客观规律是非常必要和不可缺少的。但是,需要明确指出的是,素描不是被动地反应客观世界的明暗现象。从素描的角度来讲,明暗色调是一种强有力的表现手段,因为没有哪一种表现手段能象明暗色调那样通过丰富的变化,把客观物象的形体、体积、质感和空间那样真实生动、鲜明地表现出来,这是其他成分无法替代和比拟的。而且同时明暗自身也是素描的一个重要的可视性因素,明暗的有效运用一方面能够使素描增强厚度和空间深度,另一方面还能使素描陡然获得韵味和丰富的魅

力。

明暗色调有着独立的审美价值,我们知道因为有了光才有了物体表面明暗色调的变化,而物体表面的明暗色调反过来又充分反映了光的存在,有时光线照射到物体的表面所呈现的视觉效果是那样的美妙和迷人,我们甚至分不清我们陶醉其中的是光线还是被照射的物体。这时我们才会理解当罗丹先生手持蜡烛在维纳斯雕像腹部前慢慢移动所看见的景象时为什么那样地激动不已。有位前人说过,光线这东西,只有当艺术家或诗兴偶发的人,才能对它们进行审美关照和审美欣赏,洞见它的美的光辉。

关于具象

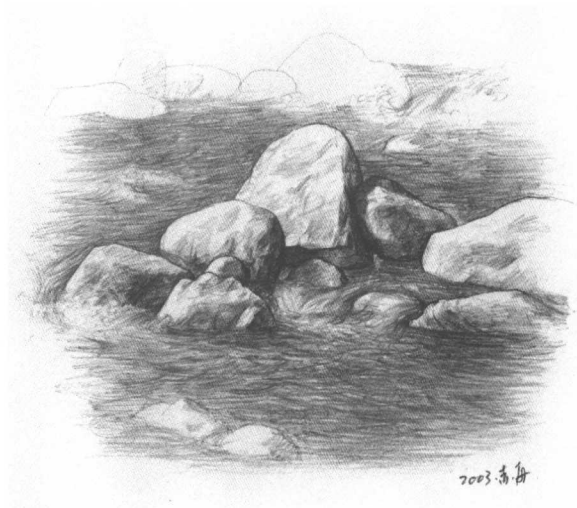
绘画中的具象概念就是我们常说“似”与“不似”。“似”是指画的与客观对象吻合,即“准确”。但艺术上的“似”与非艺术上的“似”是有区别的。非艺术的“似”是指对客观事物不加选择,不加处理,面面俱到地把形象搬上画面,这样的画面上的“形”是经得起科学检验的,但不一定美,这样的画一定画出了画家所看到的具体的东



静物素描纸 铅笔、木炭 36 × 55cm 2000年



大洼风景 水彩纸 铅笔 23 × 21cm 1990 年



河边二 速写纸 铅笔 25 × 25cm 2003 年

西，但不一定画出了画家的感受。有些人基础功底很好，把模特画得很像，也很深入，结构、明暗、解剖各方面关系都对，但整个画面却缺乏美感，没有活力，这实际上就犯了这个毛病：把艺术的“似”与非艺术的“似”混淆了，也就是说他实际上还没有学会用正确的“艺术”的眼睛去观察，表现对象。艺术的“似”是融入了艺术家的感情和处理技巧的，绝不仅仅是形状上的准确。观意大利文艺复兴时的大师素描，我们在感叹其高超的形体塑造“准确”的能力时，也毫不怀疑那画面是很有美感的，很概括，很轻松，既准确又生动。

但既然艺术的“似”是融入了艺术家感情与处理技巧的，因艺术家有其鲜明的独特个性，故艺术的“似”也是因人而异的，米开朗基罗有米开朗基罗的“似”，凡·高有凡·高的“似”，毕加索有毕加索的“似”，贾科梅蒂有贾科梅蒂的“似”。由于艺术的“似”是艺术家自己真实感受的表现，很多艺术家为了强化感受，把形状作了一些夸张的处理。于是，艺术上又出现了一个“不似”的概念，在形状上来说，可称之为“变形”，如席勒那神经质紧张不安的

形，莫迪利阿尼那优雅的形，贾科梅蒂瘦长而虚空的形，博特罗那胖得有点荒谬的形……这样一来，艺术的“似”似乎走到了它的反面，即“不似”。其实这些艺术家早期素描的写实能力已达到了炉火纯青的地步，他们都有各自特殊的生活经历，有了自己独特的艺术感受，才有了自己的“变形图式”：席勒深受弗洛伊德精神分析说的影响，对人类内心深处的激情和潜意识有极大的兴趣；莫迪利阿尼很多造型是从黑人木雕中嫁接过来的；贾科梅蒂认为人是运动的，又是痛苦的，是一群孤独的，失魂落魄朝着不同方向行走的幽灵；博特罗在这个物欲膨胀的社会里感触良深，给自己提出一个假设，一个人的身体是否可以像一只气球那样吹至无限的膨胀……他们的“不似”都是很有创造力的，并不是盲目跟风，为“变形”而“变形”，而是为找到一种适合于自己艺术感受的“表达图式”，其“不似”也即艺术的“似”。这些形也都是很美的，大大拓宽了人们的艺术视野。

与西方造型体系不同，中国似乎更重视追求“不似”之美，更注重自身内在情感的表达和笔墨情趣，中国美术



人体 速写纸 铅笔 30 × 20cm 2002 年

史上亦留下了很多“变形”的杰作，如贯休十八罗汉的奇诡，梁楷泼墨仙人的憨态，八大山人花鸟的清高……后来徐悲鸿引进了西方写实主义，中国美术出现了一些变化，但齐白石还是主张“妙在似与不似之间”。的确，中国画的这种“变形”是很值得玩味的，是客观物象与艺术家自身感受及笔墨情趣的结合体。这种“变形”与西方美术史上的“变形”一样，也不是随意为之的“涂鸦”，亦有其深厚的传统文化修养和绘画素养。

关于具象形的评价问题，那么，对于一张抽象素描，我们是否也可评价其优劣呢？首先，我们当然不能再用具

象的眼光去评价其作品中的形。抽象形“并不表明任何现实对象，而是完全抽象的实体，四方形、三角形、菱形、梯形和无数的形变得日趋复杂，不再具有物质标记的其他式，也是类似的纯抽象的实体——它们也是那样，有自己的生命，自己的影响和自己的作用。这些形式在抽象的王国中都是权利平等的公民。”在引用了康定斯基的这段文字之后，需补充指出的是：在艺术王国里，抽象形与任何具象形一样，都是权利平等的公民，不能“戴有色眼镜”去看待它们。其次，抽象形并不是无源之水，无本之木，它们是来源于具象的，是具象形的归纳与升华。



丽华 灰卡纸 炭笔 65 × 55cm 1993 年



旗装肖像 水彩纸 炭笔 110 × 80cm 1991 年