

SHIGAOXIANGSUMIAO

梁宏理 编著

SHIGAOXIANGSUMIAO

湖北美术出版社

石膏像素描

图书在版编目(CIP)数据

石膏像素描 / 梁宏理 编著

—武汉:湖北美术出版社, 2004.1

(绘画基础技法的表现丛书)

ISBN 7-5394-1490-1

I.石…

II.梁…

III.石膏像—素描—技法(美术)

IV.J214

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 117526 号

绘画基础技法的表现丛书

——石膏像素描

©编 著:梁宏理

责任编辑:严 浩

封面设计:向 冰

技术编辑:程业友

责任校对:肖锐闻

出版发行:湖北美术出版社

地 址:武汉市雄楚大街 268 号

湖北出版文化城 C 座

电 话:(027)87679520 87679521 87679522

邮政编码:430070

制 版:武汉精美印务有限公司

印 刷:武汉精一印刷有限公司

开 本:787mm×1092mm 1/12

印 张:5

印 数:5000 册

版 次:2004 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 7-5394-1490-1/J · 1257

定 价:20.00 元

绘画基础技法的表现

SHIGAOXIANGSUMIAO

梁宏理 编著

SHIGAOXIANGSUMIAO

湖北美术出版社

石膏像素描

目 录

前 言

第一章 素描的基本概念

一、概述	6
二、素描的基础知识	7
1. 造型	7
2. 空间	9
3. 光与影	12
4. 材料	13
5. 风格	14

第二章 关于人体解剖知识

第三章 素描石膏实例讲解

一、《海盗》石膏像写生步骤	16
二、《石膏几何形体组合》写生步骤	19
三、《嘴》石膏体写生步骤	22
四、《伏尔泰》石膏像写生步骤	24
五、《拨刺的小孩》石膏像写生步骤	26
六、《米开朗基罗》石膏像写生步骤	28
七、《残体》石膏像写生步骤	30

第四章 作品赏析

前言

在平时的教学当中我常发现,有些同学画素描写生的时候总是能达到较好的水平,而用油画或者其他材料画时,就不能达到同样的水平。这固然与同学掌握油画或其他画材还不太熟练有关系,也说明了素描所用的画材是较容易被初学者掌握的。对于一位初学绘画的人来说,只有先熟练地掌握了所使用的绘画材料,才能更有效地进行画面上各因素及情感的表现。而在画石膏像写生的时候,相对于人物写生来说也有一个非常明显的优势,那就是在人物写生的绘画过程中我们无法要求模特始终保持一个姿势,这样就给我们的观察带来了一定的困难,而石膏像是静止的,对于初学者来讲在观察上相对容易些。所以说石膏像素描的训练对于刚刚开始接触绘画的同学尤为重要。

每位严肃的画家都会将绘画作为他一生的事业与追求,关于绘画的知识与经验是不可能通过几万字,一本书就能说得清楚的。好在有大量的关于绘画的书籍相继面世,从不同的角度,以不同的观点去解释绘画和艺术,给我们提供了大量的经验与信息,从而对我们的绘画活动起到了一个帮助的作用,笔者在学画时也曾经获益匪浅。现将自己在学画过程中成功与失败的经验以及心得体会总结和组织起来,与广大读者进行一次交流,希望对大家有所帮助。

梁宏理

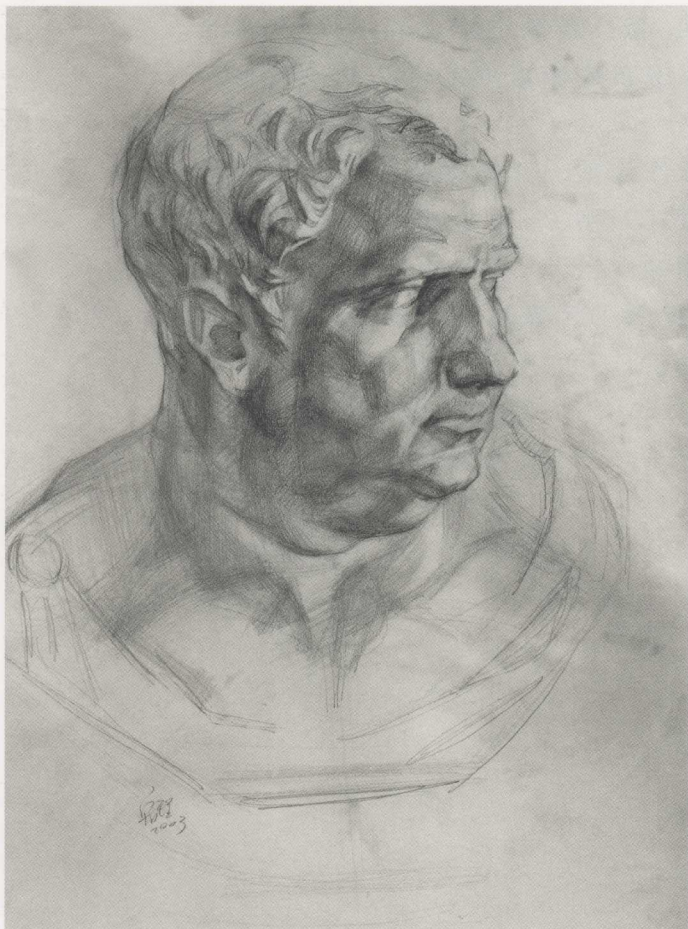
2003年10月

第一章 素描的基本概念

一、概述

我们通常所说素描的概念可以从广义和狭义两方面来理解。从狭义上来说就是从它的材料性质上看,素描是需要使用纸张及铅笔、木炭等材料来完成的绘画。另外,一种习惯上的看法是素描通常被用来作为专业学校提高学生绘画能力的重要练习手段以及某艺术家完成一幅作品前的准备阶段所要做的工作,这时素描被认为是一种属于创作作品的辅助手段。这种现象究其原因就是因为素描所使用的材料从我们传统和习惯上讲是相对简单,和缺乏表现力的。当然我们还可以从另外一方面来看待素描,也就是把素描当作纯粹绘画来欣赏。它是完全可以被当作一个独立的画种而存在的。这个时候我们所理解的素描就不仅是一种训练手段和一种辅助手段,而它那看似有缺陷的方面就会变成它不可替代的特质了。

作为一种独立的绘画形式,素描代表着一种“看”的方式。首先,从其材料的限制方面来说,它所涉及到的色彩方面的因素,被大大缩减了。它不能像油画那样有可能去表现色彩的无限领域。它仅仅涉及到的只是黑、白两色,或者说素描所涵盖的色彩领域只限制在单色的范围之内。所以,似乎它所专长于的画面因素就自然而然地转向了形体与空间两方面去了,这一点正是人们将它作为一种基础训练手段的原因吧!为了提高学生的塑造能力,我们可以暂时撇开色彩的因素不谈,一心把注意力集中到形体塑造方面去。而且还可以设想把画面中的诸多因素分离开来进行研究,可以有选择地先解决塑造问题,然后再解决色彩等问题。这些方法从训练的效果上来讲是有作用的,但是会显得过分技术化而破坏了绘画本身所具有的完整性。画面中的诸多因素并不是独立起作用而不相互联系的。首先,黑与白都属于色彩范畴,我们不能说素描就没有颜色,而且这个时候它的局限性恰恰也可以转化为一种独特的气质。在我国传统的国画画论中就有“墨分五彩”的概念,色彩领域中的简单首先说明了它的“有”它是有色彩的。其次,简单也并不说明它不包含更多的可能性。当我们欣赏一幅优秀的素描或传统水墨时,我们决不会感受到它是没色彩的。相反,由于它的内容和技巧调动了我们的情绪和想象力,从而使我们的眼睛和心灵充分地活跃起来,并且赋予这幅作品更多的内涵和可能性。



梁宏理

如果我们把素描当作一种独立的绘画作品来欣赏,我们同样会被它所具有的独特艺术魅力所深深打动。这种独特的魅力,也许正是完成一幅素描作品所需要的。素描运用简单的材料,也许正是因为材料的简陋,才使得我们放弃了许多修饰,过多地制造功利性效果,被内心强烈的绘画欲望所驱使,从而全身心投入到表现内心情感与感受的活动中去,从而使自己的劳动变得更生动和具有更多的原发性。就像原始人用有色矿石在崖壁上画出自己心目中理想化的美好形象一样,用什么东西去画已经不是多么重要的事情了,重要的是他们按捺不住的表现热情,到了今天同样使我们感受到强烈的情感张力与艺术表现力。

二、素描的基础知识

我们主张将素描作为一种具有独特气质的绘画手段来看待,它是一个独立的画种,同时也并不排斥它作为一种基础训练方式的功能。事实上,在学习绘画的初中级阶段,这种方法在提高习画者基本的绘画能力和表现手段方面还是非常有效的,只不过我们在“使用”它的同时不应过多看重它的“使用功能”,而忽视了它本身所具有的独特的表现形式和美感。现在就让我们从完成一幅素描作品的几个基本画面因素来谈一谈。

1. 造型

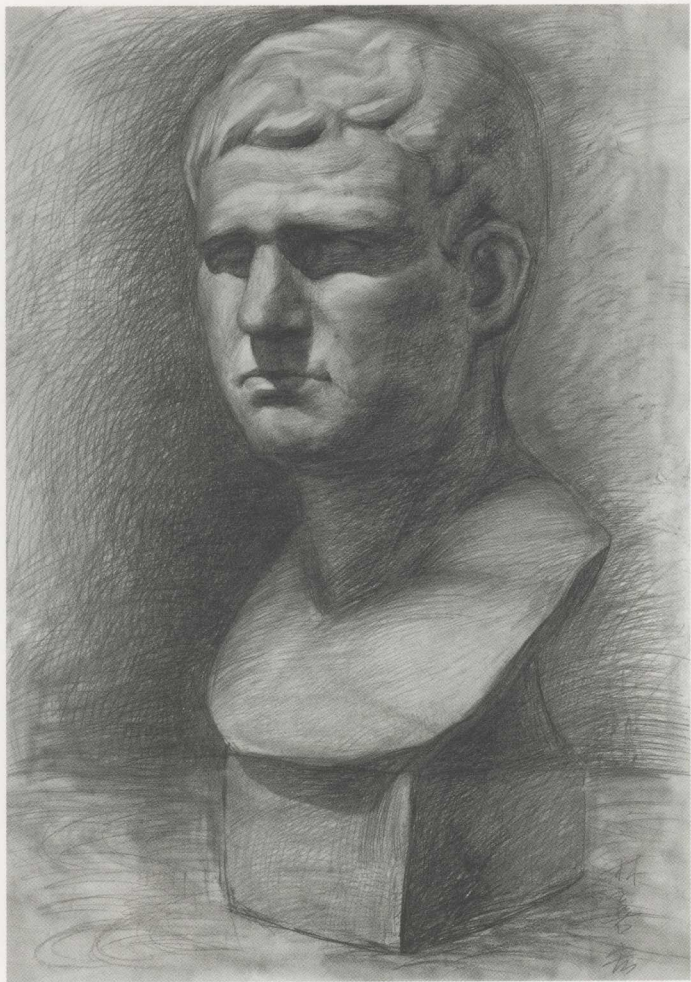
绘画是一种语言,是画家与观众交流的手段。语言是我们用来传达某种信息时所使用的“工具”,而画家的语言正是他所创造出来的视觉形象。画家通过造型来传达自己的意图、情感与审美取向。所以说造型是绘画的基础,无论是具象或是抽象的绘画都是这样。

对于初学绘画的人来说,要求造型上尽可能地与对象保持高度一致是非常有必要的。因为我们需要提高的首先是“造型能力”,也就是说只有我们能够做到看到什么样子,就能画出什么样子和程度,以后才有可能自如地追求到那些超越形象之上的美感、形式感等等东西。另一方面,在提高“造型能力”的同时,也是一个积累视觉经验与创造经验的过程。因为我们创造力、想像力是不会凭空而降的。所有的这一切都必须有一个深层的基础,这个基础就依赖于我们日常生活当中的各种经验。只有我们经验过了,尝试过了,我们也就慢慢拥有了作出判断的依据,从而作出真正适合自己 and 真正属于自己的选择。

造型,顾名思义就是塑造形体。对于我们来讲就是在画面上塑造可视的形体。因为我们所从事的是视觉艺术,所以视觉永远是我们造型的基础。也可以说要塑造我们所看到的形体是第一步。那么怎样开始我们的塑造呢?在这里我所要强调的是,首先我们应该立足于“看”。这里的看区别于我们日常生活中



梁宏理



林喜宏

的看,把对象当成一个“研究的对象”来完成这个“看”。只有学会怎样去看才会相应地产生怎么去画。这个看就是我们的思维,它会直接地作用到以后的工作中去。所以说在想要画一个对象之前,我们应当首先认真细致地去观察和分析对象,并且将这一工作贯穿在我们绘画过程的始终。看的方式很多,我们大致可将其分为感性的看与理智的看。感性的看更多地涉及审美、情绪等诸多不稳定的并充满艺术活力的因素。理性的看则更多地受我们理智的制约,有更多的逻辑性、更多的分析、推理因素在里面。我们不主张偏废任何一种看的方式。具体的一幅作品要根据当时的状态、心境及阶段性学习的需要来看。事实上我们也做不到纯粹感性或理性地去看,二者总是相互渗透的,只不过总是某一方面会占据主导地位。在这里我主要会介绍一些理性的观察与分析方法。因为“感性”总是带有很强的个人色彩。而且初学绘画的同学都不会缺乏绘画的感觉,只是这些感觉还需要在实践的过程中不断地得到深化,并且挖掘出它更广阔的潜力。所以说,感觉是属于自己的,老师是教不出来的。

谈到造型,我们首先想到的是我们看到的对象的轮廓线。轮廓线确实对人的视觉理解力具有非常重要的提示性。就像我们一看到五官就会马上联想到这是一个人,而很少看到腹肌会想起一个人一样。这是很正常的情况,是人们的习惯视觉使然。但是在这里如果我们从事的是一种视觉研究工作的话,我们就不能仅仅依赖这种习惯的视觉来工作,而是要将自己的触角伸到那些被自己习惯视觉所忽视的地方,去发现和研究,以获得对对象一种更深入、更全面的认识,并且达到我们从事这项工作的目的。可以说当我们想画一个头像的时候,不只是画像他的五官就行了。五官不过是他面部上的一部分,对于绘画造型来说,他的额头、颧骨和下颌与他的五官同样必不可少,同样重要。

造型更多的还是一种不断发现与修正的过程,视觉有时候是不太可靠的。我们的视觉会受到很多因素诸如先入之见、个人偏好、情绪、外部环境等等的影响。而且这些因素又多是不稳定的,会随着时间、经历而不断变化,所以为了使自己的画面保持一个完整的面貌,经常的反思、重新审视,在我们的工作过程中也是很重要的。为了不使我们的工作变得刻板与枯燥,我们也需要不时地重新衡量自己的工作,力求更多地得到新的发现。因为这种发现新东西的兴奋与快乐是支撑自己继续从事这项工作的重要动力之一。

造型方法大致可分为两类:一种是以线为主;一种是以明暗对比为主。这一点也是东西方绘画的大致区别所在。在东方艺术中造型大多以线条来完成,并且非常注意线条的表现力,注意挖掘的是物体外轮廓的最大特征。这一点在

中国、日本的传统绘画中表现突出。而在西方,画家们更注意用明暗对比来表现对象的体积感。西方画家更多注意的是创作绘画的视觉真实。而东方画家更多的是追求绘画的心理真实与感觉真实。这大概是因为东西方不同的文化背景所造成的差异吧。但这只是一种非常概括与表面的区分法,具有一定的代表性(图一、图二),代表着造型的两个不同侧重点,这本无高低之分,关键在于运用,运用得好了,都是好作品。可谓“殊途同归”。

2. 空间

就绘画材料的物理性质而言,绘画就具有一种平面性。我们所创造的一切都是由这个平面所承载的。也可以说画家是在画布或画纸这个物理的平面上创造出了空间幻觉。因为我们所创造出来的空间永远达不到现实空间的程度,所以我权且称之为幻觉。只是这个幻觉并不使人为之失望,相反,这一幻觉却有可能释放出超越现实的巨大艺术能量,而使人们历经上千年都依然为之倾倒,也不断地有年轻人甘愿把毕生精力投入其中而无怨无悔且乐在其中。

如果说一张空白的画面具有平面性,那是因为其中空无一物。当我们在上面画下第一笔时,就像在混沌的世界中划出了一束光芒一样,这一笔所造成的痕迹即划破了空无一物的平面,而带给了画面空间性,而后的工作就是力图使这种模糊的空间性更明确,更具表现性。从某种角度来讲,绘画史也可以称其为空间问题史。我们回顾美术史就会发现,画家们画面中空间问题的研究是随着透视法则的发现而获得巨大发展的。透视法在画面上的运用解决了此前一直困扰着画家们的绘画难题。在这以前我们会看到画家们为了制造现实中的空间感,穷其心智创造出了不少奇妙而有趣的方法,目的为了使他们的绘画具有某种现实的感觉。在埃及,画家们在描绘对象时将他们观察到的对象所有的突出特征同时展现在观众面前,比如人物的面部,在侧面最能体现对象的特征与五官的形状,所以他们画出的人物大都头部是侧面的,而肩膀和身体的特征在正面时最明显,脚部又是侧面的形象更突出,所以我们就看到了一些头部和脚是侧面,身体却是正面的人物形象(图三)。我们可以想像在现实中做出这样的动作是很难受的了。更有甚者,人物的双脚还要踩在一条直线上(埃及绘画中的人物双脚总是一前一后踩在一条直线上,而不是我们现实中一左一右分开站立),因为当时埃及人并未意识到或者并未找到解决画面中表现纵深空间的办法。更有趣的是,表现一个四面都种了树的方形池塘时,我们看到了一个俯视的池塘。因为俯视的角度最容易展现方形的特质,又能避免透视带来的麻烦。但是俯视的树木在当时是很难表现的,更重要的是俯视的树木是很难体现



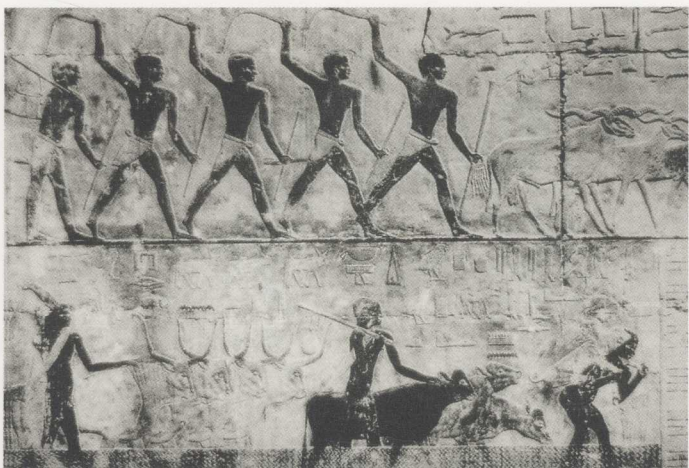
图一

中国水墨画更注重追求对象神态特征在其外形上的体现。虽然从解剖学的角度来看是不合理的,但却的确非常传神。

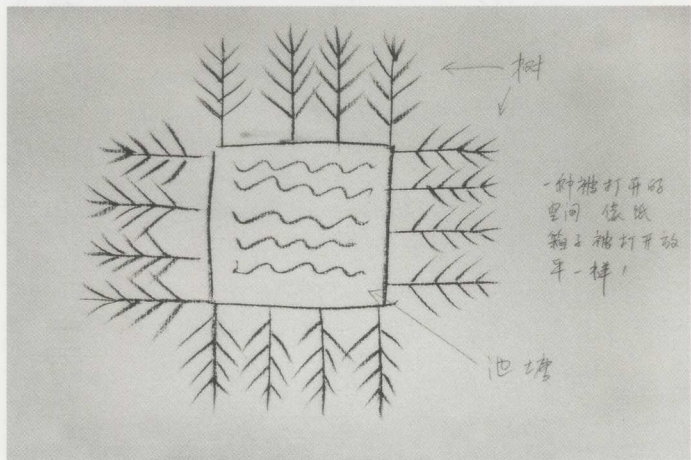
这是中国敦煌莫高窟壁画中的一个局部,属于北周时期作品。此时期的画风吸收了西域的画法而与中原画风不同。我们可以看到人物的外轮廓线很重,而越到轮廓线以内颜色就越浅。这种晕染外轮廓的方法使得轮廓以内的部位突现了出来,这样就获取了一种立体感。此画虽不属于西方绘画,却具有西方传统绘画中一些代表性的痕迹。



图二



图三



图四

由于原图难以找到,这里只用一个简单的示意图说明。

出树木的外形特征的。面对这一问题,画家们索性把树木都呈放射状向池塘的四个方向以平视角度画了出来(图四)。如图所示,这样我们会看到一个方形的池塘,当视线顺着池塘的四个边移动观看时,也同样能看明白这个池塘四周都种了树木。画家们煞费苦心巧妙地构思,用一种叙述性的手法交待清楚了一个情景,单从欣赏的角度来讲这是一种很风格化和很奇妙的绘画,但从以再现现实空间的角度来讲,这种方法并没有解决什么问题,或者说是回避了空间的问题。西方的焦点透视法的发现使画家们觉得自己所画的与眼前的现实接近多了,甚至只要有可能就会无限接近下去。在一个平面上创造一个无限深远的空间是一件多么令人兴奋和神奇的事情啊!在西方壁画时期曾经有一名名言:“在墙上凿了个洞”,可见当时人们对这种在平面上制造奇妙幻觉的兴致有多大。再看看东方,我们的祖先发现了一种反焦点透视的法则来创造属于我们东方人的画面上和心理上的空间世界。这是一种我们称之为散点透视的方法。所谓的散点透视法是区别于焦点透视那种固定视点观看空间的方法,这是一种移动视点看空间的方法。比如说我们看到一幅山水画,我们从画面的一侧看到第一个山头,而后我们的视线和脚步顺着山脉的延续接着看到第二座山头,当我们看完这幅山水画时,就像是亲身经历了一座山脉一样,从一种平移的角度观察了它的全貌,而不是站在山脚下一眼望去时的景色。这是和我们东方人的审美气质和天人合一的追求分不开的。(图五)可以说中国画所创造的是一种动感的生动空间。现在再回到西方,当人们对透视法运用到了炉火纯青的地步时,开始厌烦这种无限深远的空间幻觉了。人们开始寻求改变了。我们都知道达维特,他的绘画以史诗般的激情、剧场式的构图著称,他开始在主体人物后面通过巨大建筑物的封堵来抵制那种穿透画面的遥远空间感觉。后来的塞尚更是用一种全新的理智方式来重新审视空间。塞尚在寻找自然界中的空间秩序感,他对“有形”的物体与“无形”的空间同样重视,通过艰苦的理性分析创造出了一个明彻的、颤动的、有序而坚固的世界。从他的画中我们又一次感受到了空间给予我们视觉和心灵上的震撼。而毕加索则画出了世界上最坚实最具重量感的形体,同时人们的目光会随着他所创造的形体旋转起来,这是一种眩目的富于动感的空间体验。

对于初学绘画的同学来讲,上面谈及的一些问题可能会显得有些抽象,有些不够具体。所以我会在这里再试图具体的提出几个问题谈一谈。“距离”、“占据”与“方向”是我提出的几个命题。这几个词都是根据物体及物体在现实空间中的几种状态而提出来的。在我们具体作画的同时,同学们可以就这几个

方面来对自己的画面进行检查与思考。

首先我们要谈的是“占据”。一个物体与它周围的“空”是相辅相成的。可以说没有它的实就不存在它周围的空,相反,若没有它的“空”,那么它的“实”也就会变成抽象的概念而失去了现实的意义。如果我们往桌子上放一个杯子,这时这个桌子上的空间就被迫产生了变化。杯子通过它的实占据了一个有形的空间,与此同时,桌子上原有的空间由于它的占据而被挤压出了一个有形的空间。这里的这个形即是杯子本身所具有的形体。这也是我们平常画画时很容易发现的东西。但是围绕着对象形体那个空间却时常被我们忽视掉。事实上这个空间也是有形体的,如果说对象的形体我们称之为正形,那么它周围的空间就可以称之为负形。在画画的过程中我们应学会使用负形来验证我们所画的正形,从而使自己塑造的形体更加经得住推敲。

“方向”指的是现实中的物体在空间中所处的位置及其方向。我们的眼睛总是正视画面的,所以画面就可以代表我们视觉的一个方向。我们所要画的对象与我们视觉的方向会存在一个角度。比如画一个人像,我们选择了一个侧面的角度,我们看他时他对于我们来说是侧面的。问题在于这个侧面,要侧多少,是斜侧还是正侧,面部是向下看或是向上看,或是平视,这里就存在一个方向的问题。如果我们将问题再具体化、局部化,那么就存在诸如鼻子的方向,颧骨的方向,耳朵的方向等等问题,这些都是我们需要严格把握的。要避免似是而非地看,这时候我们会发现,自己要做的事情还很多。

距离,顾名思义就是指物体与物体之间的距离。这里面还应加上一个物体与物体之间的位置关系的内容。这里讲的距离并不只是前后关系与距离长短,应该把这些问题放到三维的空间中来考虑。在画画的过程中应当多寻找一些结构点做为位置、距离的参照点。比如,通过左耳与右耳、肩膀与手臂,双手与双脚等等关系来反复观察和修正自己的塑造。尤其在画多个物体组合时(如石膏几何形体组合)更应注意多个形体之间的前后、左右关系及距离关系,要做到吃透与理解。没有观察透、理解到的地方,哪怕是不画也不要轻易下手,与其为以后修改制造麻烦,还不如先不动它,等到胸有成竹时再画也不迟。

一个物体的局部与局部之间的关系或一组物体相互之间的位置关系,在对象那里总是恒定的。要接近这种关系并不很容易。在实践中我们经常会看到下列的一些画面问题。比如有的形体在地面上放着,而另一些却被悬浮在空中,或本应在后面的物体在视觉上却冲到了前面,从而使整个画面的空间受到破坏。要做到避免这些问题,只有从整体上严格把握,厘清各部分之间的关系,



图五



图六

马身上的毛增强了体积感与光感。这些关于毛的触角疏密有序,像是有意识地组织而非简单的代表性符号。

寻找出对象本身所具有的秩序感来合理地组织画面。如果发现了问题,无论问题多严重,决不要回避它,只要理解到位了,就很容易做到平静而有序地一步一步解决它。

3.光与影

正是因为有了光,物体才会呈现出自身的形体和空间,也正因如此,人们才拥有了视觉,以及视觉所相关的一切事物。由于我们从事的是属于视觉艺术的绘画,我们对光的依赖是无法回避的。

绘画中对于光的表现似乎西方要早得多。我们可以看到在西欧洞穴中的粗毛野马的形象(图六)。马匹身上有着一些粗放的笔触,这些笔触是有别于表现动物轮廓线的笔画的。人们可以理解为表现马匹体毛的带有符号性质的笔画,但是这些笔画的走向与位置是很容易使我们想到这是表现动物体积与光感的。是的,光感对体积感的表现是很有帮助的。正是因为光受到了形体的遮挡和反射才使得我们看到了如此变化多端的世界。通常我们会很轻易地认为光是没有形的。在画画的过程当中我们往往都把注意力集中在物体的外形特征上而比较忽视像空间、光与影等等不易被人们觉察到的方面。事实上正是物体的形改变着空间的形,同时也决定着光影的形。我们也是利用这些“负”的形去观察、验证和修改自己所塑造的物的形体的。相对于空间,光与影更难以把握。这是由于光线是无时无刻不在变化着的,很多东西是瞬间即逝的,它不像形体与空间那样相对比较恒定,我们可以反复的观察和做理性的思考。而光就显得更加感性一些,也就是说我们必须以更加感性的方式去捕捉它。由于条件的限制,大多数情况下我们难以设计光、控制光而使自己有更多的时间去观察它。但是光却不属于我们主观范畴的东西,它是确确实实的客观存在。在写生的过程中我们必须正视这一点,而不要把光当做一种起修饰作用的画面因素。其实光并不是完全没办法把握住的。印象派的绘画就是画家对光的一次革命性的绘画尝试。随着科技的发展,19世纪人们发现的光谱解开了光的神秘面纱,从而使人们可以更理性地去认识这一神秘事物。印象派画家们也运用了一些科学的方式分析光和表现光。最为极端的就是修拉和他的点彩风格的绘画。他几乎完全抛弃了个性的笔触与技术,试图完全用“科学”的方式表现他眼前的客观世界。虽然在我们的眼中他的绘画是极度风格化的。

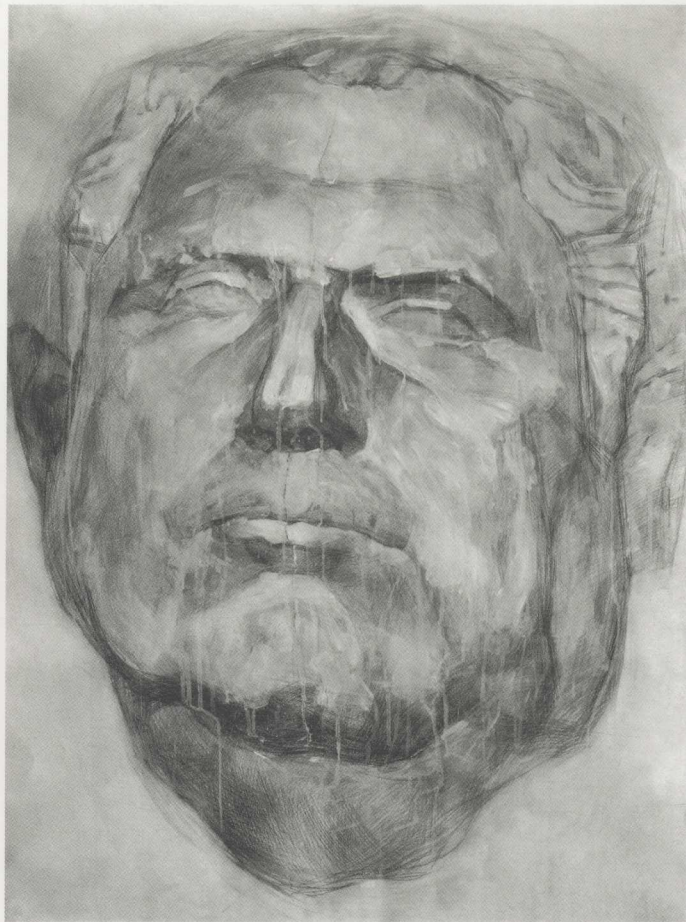
在画一幅写生时我们在一定程度上也是可以更深入地理解光与影的。因为它们的形状是完全由于物体的形状决定的,这就给我们提供了一个很好的依据。不论当时的光线条件是散射的,或是侧光、背光、顶光等等,都是可以通过

观察与分析把握它的。需要注意的是我们时刻应注意光源环境的变化,如果光源环境变化过大,我们就应停下来等待它基本稳定时再继续画下去。要尽量避免自然光不足时用灯泡来代替,因为在室内,灯光与自然光的区别是很大的。灯光一般偏硬一些,而自然光较柔和。若是在室外作画就应选择一定的时间段去画,比如可选在上午或下午,傍晚或清晨光线较稳定的时间段去画,这样做的缺点在于时间短,一旦环境光变了就只好等到第二天同一时间段再画了。

4.材料

素描的材料看起来很简单,有铅笔与纸张就可以画了,但事实证明材料的发展与运用对提高画面的表现力与绘画技巧有很大的帮助。在国外已经有很多的素描绘画材料可供画家挑选使用。由于我们国家在这方面起步较晚,也缺乏这方面的专门人才,所以目前为止我们能使用的材料还不多,这就需要有更多的有志之士,尤其是对此感兴趣的青年人投入到这一领域的研究中去。

现在我简单地介绍几种常用的画素描的材料给我们的初学者。首先来谈谈笔。画素描时我们基本上用铅笔等材料来作画,少数画家用毛笔,但毛笔不太容易掌握,尤其是基础训练,我们还是选择铅笔来画,会避免更多的问题,也更容易把精力集中在观察表现对象上。国产的中华铅笔是很好的选择。这种铅笔分为很多级,是以铅的软硬程度与画下的深浅程度来分的,硬一些的铅笔画细部与亮部会更容易一些,我自己大多数的素描都用 HB 的中华铅笔来画。因为它的软硬程度适中,画出的东西也便于修改,可以长期地反复修改。木炭是一种很方便的绘画工具,这是一种用柳树条烧制的绘画材料,它的特点是柔软,很容易擦掉,一般在素描纸上用布一弹就掉了,只留下很浅的痕迹在上面,更容易反复修改与分析,另外用木炭笔上调子更快更容易一些,只需用它在画面上一抹就会有一片调子出来。它的缺点是不容易刻画细部和不容易在纸上挂住炭粉,且不容易保存画面。炭精条与炭铅笔是介于上述两者之间的工具,比木炭硬,比铅笔软,但由于这类材料画在纸上的颜色一般都较重且难以擦掉,不太容易反复修改,所以在使用时应慎重。一般来讲只要不太硬,能擦得干净就可以了。另外在橡皮的使用上要注意一点,橡皮不只是用来擦掉不正确的部分的,它也可以塑造形象,在擦的时候顺着形体的走势来擦,一方面减弱了画面,便于修改,另一方面这样擦也是体会和观察对象的过程。橡皮用得好,往往会得到很多意外的效果,从而为画面增色。在用橡皮时应避免一刀切式的全盘否定,留下淡淡的痕迹其实可为以后的深入留下一些依据和参考,画错的地方也不是完全无用的。绘画用纸也有很多种,一般的白纸其实都可以用来画素描。



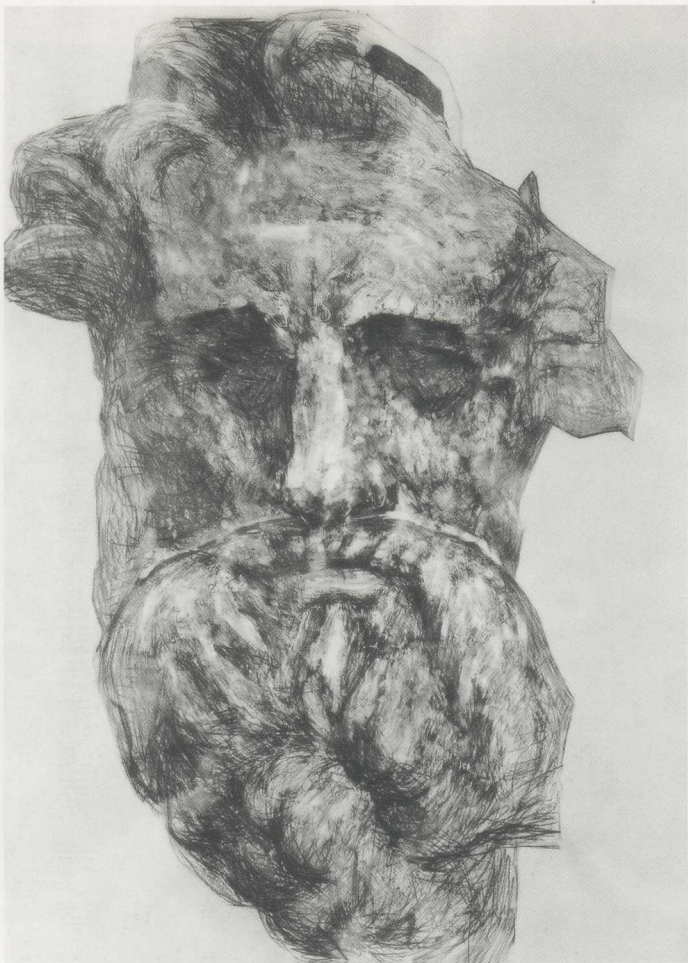
朱毅

纸的质地与品质可按每个人的不同需要来选择,笔者曾经用宣纸与木炭画过很多素描,觉得很顺手,很方便。还有人用有色纸来作画,这种纸本身都有一个灰调子,再结合一些材料来画,会有一种不同的效果。总的来说用纸以质厚、耐画为好。太薄容易划破,表面太光不容易挂上铅,但如果运用得当,也可以变不利为有利。关于材料,需要大家在实践中积累经验来发展和运用它。

5. 风格

风格是指在艺术发展的历史中出现的众多艺术家及其作品的不同面貌。通常人们也把是否具有独特的风格作为衡量一位艺术家是否熟练或成功的标志。对于艺术家来讲,一旦其作品被冠以某某风格,就意味着他获得了某种肯定和承认。事实上,风格是完全人为的产物。只不过它并不是艺术家本人所创造的,所以对于一个严肃的艺术家,风格是不会被当成一种标签来使用的。风格是艺术家出于论述与分类的要求来规定的。历史上的诸多风格流派都是在其作品出现之后很长时间才得以命名和确立的。艺术家本人只是创作作品,由衷地表现自己的所感所思。至于作品的位置、历史意义他们并不会太多地考虑。如果艺术家在作画的同时还要考虑怎样才能有效地形成自己的风格,这就无异于一个人在日常生活中总是在想他死后的墓碑上该定什么内容。这也许是在浪费时间。在我们有限的生命中,如果能随时保持高度的热情去注视当下的世界,去体会、认识和思考它,我们就会得到更多自然给予我们的启示,更有机会去体验平时体验不到的事物。这样的工作就更有意义,即使是失败也同样有意义。我们的绘画必须时刻伴随着自己的头脑与感情而存在。相反,思考过多与表现无关的事情会分散自己的精力,浪费自己的时间,从而距离真正意义上的成功越来越远。尤其是具有极大艺术热情与抱负的青年人更是应注意这一点。

风格是一个艺术家的知识结构、生活经历、感情世界、个人气质的自然展现。作品的风格即是个人的风格。有什么样的风格就有什么样的艺术家。需要注意的是风格不是闭门造车,或是拿来主义的方式就能得到的,属于自己的掩盖不了,不属于自己的也强求不得。风格本不是画家本人思考的问题,画家只需要去体会绘画的乐趣就够了。



第二章 关于人体解剖知识

我们现在接触到的石膏,绝大多数是以人物形象为主的。即使是“神”,他的原型也还是人,所以我们对人了解的多少就决定着画石膏像的成败。由于要做较深入一些的研究,那么我们就必须具备一定的关于人体的解剖知识。

抛开人的社会性不谈,人们对其自身身体的认识就是非常困难的一件事情。我们平常对自己身体的认识大都局限在功能性方面,比如,眼睛是用来看的,脚是用来行走的等等。但是现在,当我们要画一个活生生的人物时,这些认识是远远不够用的。虽然我们可以很容易地画出一个代表眼睛的符号,大多数的人看后都会认出这是只眼睛,但这也只是达到了一个用符号传递信息的目的,而人们的认识也只是概念上的简单识别而已。

人体是一个非常复杂的却又是非常有序的一个结构,它的每一个部分都是自然的奇妙造化。首先,人体是以人的中心线(也可以说是脊椎骨)左右对称的,那些细小的微妙差别在认识阶段可以忽略不计。如果我们在左边找到一个结构的话,那么在右边会找到相应的同样结构,这就为我们认识人体提供了一个途径。其次,人的肌肉构成是具有极强的功能性的。我们可以把它们大致上划分为伸肌与拉肌两大类。以上臂为例,我们所熟知的肱二头肌与肱三头肌就属于一组对应的肌肉,当我们要使臂膀弯曲时,肱二头肌就扮演了拉肌的角色,这时肱二头肌是紧张的,膨胀的用力状态,它的长度缩短,硬度增强,通过它使小臂向上弯曲。用时肱三头肌就扮演了伸肌的角色,它的状态是被拉长,厚度变薄以配合小臂自然弯曲,否则这一动作就无法顺利完成。这是我们认识肌肉的一条重要线索。第三,不管人的动态有多大,要抓住它的特征,我们只要抓住人的头部、胸廓、股盆这三大结构之间的关系即可。联系这三大结构的是脊椎骨,它的转动与弯曲也是我们观察动态的重要线索。至于四肢,只要上述结构之间的关系准确,四肢的动态就有了较确定的“出处”和依据。此外,四肢的动态更多地牵扯到的是人物的重心。关于人体解剖知识,相关方面的书籍已经有很多很多了,在这里就不再赘述了。同学们可以在书店选择购买。这里要强调的一点是书上所讲所画的图例多是解释性的、平面性的、静止状态的解剖结构,要真正了解它,只凭借概念是不够的,尤其是我们要画的对象大多是动态的。静止状态的结构一旦“动”起来,它就会变得异常复杂而多变,这就需要把那些静止的状态放到现实的运动中去理解才会找到它真实的面目。总之,学习解剖是很困难又很有趣味的课程,并且具有一定的难度,这绝对是一件长期的研究工作。



有条件的画室具备人体骨骼的模型方便随时研究。