

名师课堂



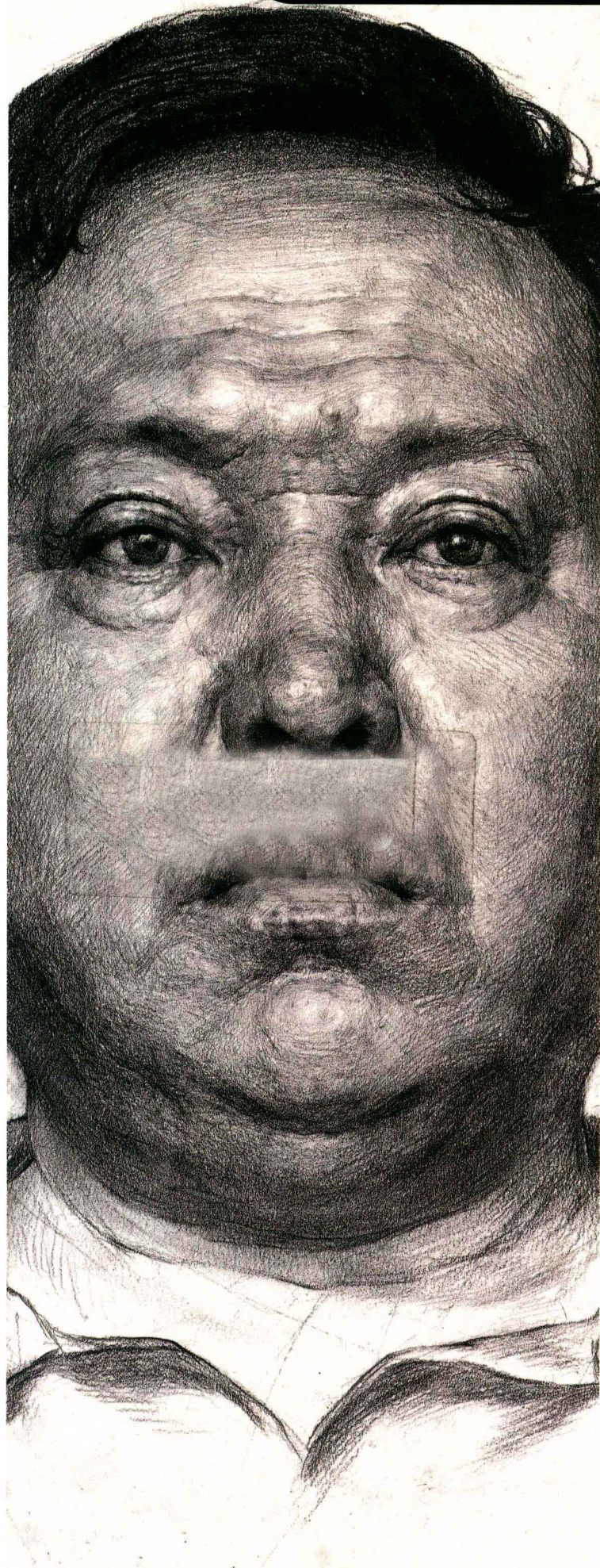
我建议大家一定要在有限的时间内
做好规划，画几张相对长期的、画得充
分的作业，只有这样才能理解到、理解
好更深一点的东西。每天只画三小时的
短期作业，很多东西根本就触及不到，
这样，绘画水平永远也不能提高，画得
再多也等于零。

回到原点 李晓飞 素描

LI XIAOFEI SHUO SUMIAO

李晓飞 编著

湖北长江出版集团 湖北美术出版社





征 稿 ▶▶▶

作品内容：素描、色彩、速写、设计等高考技法类作品。

稿件要求：尺寸一般为4开或8开。请先拍成数码照片，请勿对照片进行计算机处理。

如选用后，请提供原作（出版后退回）。

寄稿地址：湖北省武汉市洪山区雄楚大街268号B座1804室 杨经奎 收

联系电话：027-87679562

E-mail: 549974435@qq.com

邮政编码：430070

图书在版编目（CIP）数据

回到原点：李晓飞说素描/李晓飞编著.

-- 武汉：湖北美术出版社，2011.5

（名师课堂）

ISBN 978-7-5394-4116-0

I. ①回…

II. ①李…

III. ①素描技法

IV. ①J214

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第064818号

出版发行：湖北美术出版社

地 址：武汉市洪山区雄楚大街268号B座

电 话：（027）87679522（发行）87679562（编辑）

传 真：（027）87679523

邮政编码：430070

制 版：深圳雅佳彩制版有限公司

印 刷：武汉安捷印刷有限公司

开 本：889mm×1194mm 1/8

印 张：5

印 数：4000 册

版 次：2011年7月第1版 2011年7月第1次印刷

定 价：25.00元

回到原点 李晓飞 说素描

LI XIAOFEI SHUO SUMIAO

名师课堂

责任编辑：杨经奎

封面设计：敖露



9 787539 441160 >

我在寻找一座从可见事物通向不可见事物的桥梁，正像那位著名的犹太神秘哲学家所说的：“如果你想捕捉到无形的东西，你就必须尽你所能深入到有形的事物中去”。通过现实使无形事物变成有形之物。这听起来似乎是自相矛盾，但实际上，正是现实构成了人类存在的秘密。

作为一个画家，无论是受苦或是受益于一种强烈的和生气勃勃的美感，我都必须用自己的眼睛来寻找智慧。

——贝克曼

由于我们在长大成人之前当过儿童，对呈现在我们感官面前的事物作过各种各样的判断，而那时我们还没有充分运用自己的理性，所以有很多先入为主的偏见阻碍我们认识真理，因此我们要摆脱这些偏见的束缚，就必须在一生中有一次对一切稍有可疑之处的事情统统加以怀疑。

——笛卡尔

本书为什么以《回到原点》为名？
本书面对的读者是高中美术老师和有理想考上好的高等美术院校的高考生，以《回到原点》为名，旨在本书能对他们有点启发。

目前很多老师在教学 时存在几个普遍性的问题：
1.用概念去解释概念；
2.用理论去论述理论。

这样的结果使绘画离最原本的问题越来越远。我希望通过阅读本书，让我们的思维回到事情的出发点，回到最原始的那个点去思考问题。

打个比方，假如我们像鲁滨逊一样在海上不幸遇上风浪，被巨浪抛在孤岛，我们要生存，应该怎么办？首先得有能解渴的淡水，能填饱肚子的食物。然后我们会想到需要一个遮风挡雨和防止野兽的庇护之所。当我们具备这些能让我们活下来的条件之后，我们会想办法离开这个孤独的荒岛，回到文明社会。这时我们会利用所学知识发出求救信号，在海边沙滩上和醒目的地方书写“SOS”标志，想办法制作一个尽可能结实的筏子以便离开这个荒岛。这些想法都是出于我们最原始的本能。作为画画，我们能不能像故事中一样，也回到自己的本能当中去看问题呢？以素描为例，我们如何回到原点去想问题呢？比如我们在素描中最常遇见的问题——形体的问题。什么是形体呢？答案是什么？可能提出这个问题后，很多人会想到在某本书上的某画家、某教育家、某艺术家对于形体所描述的概念，此时他就会用这个概念去描述、解释了。可是由于艺术家当时所处的环境和时代不同，所以他对于形体的描述也会有差别。当我们去理解这些描述时，反而越来越晕乎。那么到底形体是什么呢？其实我们可以回到身边最容易看到的、最基本的物像来讨论，回到用自己眼睛去看的状态，问题就好解决了。我们以四开小画板为例来讨论什么是形体。首先它有六个面；每个面又有不同的形状，具有不同朝向；它是由这六个不同形状不同朝向的面组合而成。由此引出形体的概念：一个形体就是由n个具有特定形状、特定朝向的面组合而成的，它是一个组合关系，这就是一个形体。这个概念描述如此简单，又为实际刻画一个形体作了最充分的铺垫。面有形状就跟形体特征有关；面有朝向就跟光产生了关系，我们能看见它，必然有光的存在。有光的存在，就势必会有受光和背光之分，这是因为面的朝向不同，所以才产生了颜色深浅的变化。这种概念的描述方式都来源于我们的观察，也涉及到了光影素描的基本元素。这仅是一个简单的事例，我们能否也抛开书本中的概念，而用自己的思维去把自己的眼睛看到的这个物体描述下来呢？这就是我所提到的“原点思维”的意思。

学会这样看了，那么又如何去画呢？如何在画面中去实现自己所看到的呢？在这里我要把造型的几个元素梳理一下。还是以“原点思维”的方式去描述：当我们睁开眼去看的时候，第一个的条件就是要有物体，第二个条件是要有光。有光有物体存在，就必定有受光面与背光面，背光中会有背光面和投影面；亮面当中会产生正受光面和侧受光面；面与面交接就会产生转折线（或者说是结构线，转折线是结构线的一种），物体有边缘，这就是轮廓线（这也是结构线的一种）；此物体和彼物体之间会有空间的存在，而且物体本身也占据了一定的空间；物体与物体之间有

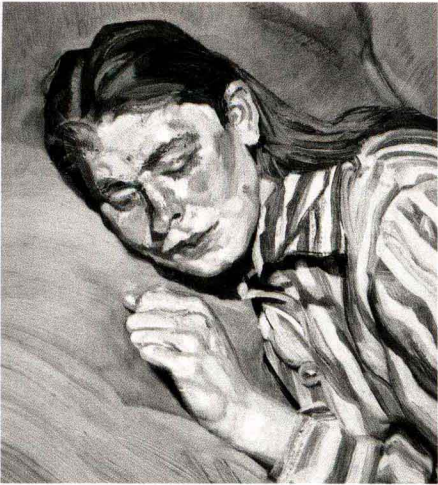
衔接，就产生了结构（产生联结与构造的地方就是结构）。这样，造型的几个最基本的元素就产生出来了——形体、光、空间、结构。我们提到的这几个元素，就是从最基本的点去描述它的。

关于形体，我们已在前面讲过了就不再重述。关于光，我觉得应该谈谈，对于很多高考生来说，这是很容易忽视的一点，他们往往仅仅讲究画面效果，而不知道效果的来源。这里主要说说跟光有关系的，所以要把光大概地描述一下，这也是很多人缺失的地方。这里所说的光，有个前提条件，必须要有一个主光源。光有一定的规律，受光面和背光面必然存在。但是有个现象是我们只注意了明暗交界线，不注意投影线。事实上物体的暗面就是从明暗交界线开始到投影线结束的。丢失暗部，是影响画面效果的第一元凶（此说法仅限于写实素描）。从大师的作品里我们可以仔细揣摩到一些问题。比如在伦勃朗的画里，你会发现他在很微小的地方都表现了亮暗面的变化，绝不会丢失这些东西。这对于我们是很有启发的，我在讲课时，经常放映PPT，把很多大师的画放大。我们发现大师们即使在边角的地方、大家比较容易忽视的地方，也不会放过这些细节。



伦勃朗画作局部，亮与暗面

另外对于我们学习很有帮助的范本是弗洛伊德的范本。弗洛伊德是以结构为主的画家，但他在造型语言上，受光与背光这两个元素一点都不会少。这可以放大看，在画面中非常微小的地方，甚至是我们感到微不足道的地方，他绝不会错，只是把暗部的面积降低到最小，但绝不会丢。安格尔的画也是如此。



弗洛伊德



安格尔

在这本书里，对于这两个问题，我不打算深谈，对于我们高中美术生来说，只要做好了这两点，就足够用了。

光影的问题，我们要对比着看。整体来说，目前我们中国的光影素描体系整体来说，采用苏派系统的人占比例较大，而采用欧洲体系的占比例较小。我们说的苏派主要指的是巡回画派之后，不是在此之前，像列宾、谢洛夫他们做得都非常好，但之后的作品是越来越弱了，主要是由于对光与影的认识不足。我们的教学体系有给我们带来负面影响的地方。我们在画光影素描时，错误的虚实概念导致只注重明暗交界线而忽略了投影线，忽略了投影的形状。在近几年的苏派学生作品里，这方面的倾向越来越强。近年来我国有很多画家被派到俄罗斯进修，他们去俄罗斯之前在造型这块本来就是佼佼者，非常厉害。但是我发现了一种现象，他们从国外回来后的作品反而弱了！这是为什么呢？我曾看到过一篇关于王少伦的访谈，访谈中提



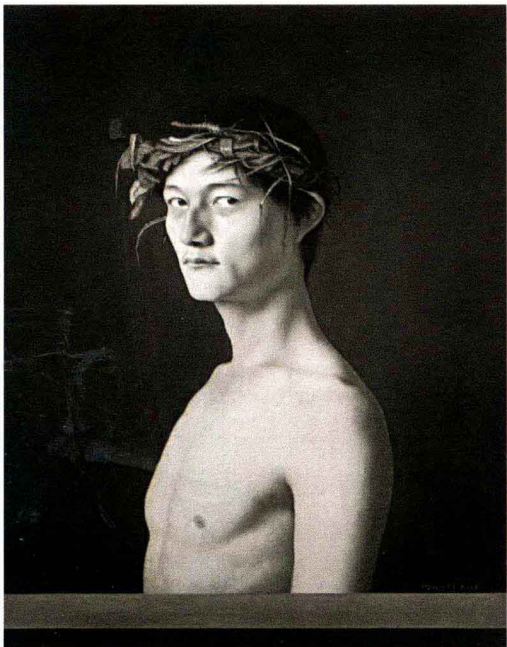
王少伦



王少伦

到王少伦在列宾美院学习时，跟导师产生了矛盾。王少伦作为一个对艺术极其敏感的人，他肯定感觉到了“苏派”目前的不足之处。俄罗斯有个传统，他们特别信奉权威，权威说的就是对的，学生们不敢去怀疑，不敢提出问题，不敢循着问题去追究。但是这样就会有个问题，每个导师并不能把他自己的知识全部教给学生，一般只能传授80%左右，而再后一届的学生就只能学到80%的80%，这样逐级递减导致俄罗斯的绘画越来越弱。当然我这里指的是写实绘画这方面，俄罗斯在版画等领域还是非常棒的。我在观摩俄罗斯的光影素描时，发现他们画的东西很平——有亮、暗面但是没有光感；研究解剖但没结构。近期“苏派”习作给我的感觉尤为如此。

其实目前国内美院学生的作品已经远远超过了列宾美院学生的作品，只不过因



彭斯

为列宾美院影响巨大，国内尚没人勇敢地提出来而已。我们可以看看杨飞云老师的作品。杨飞云老师是我非常尊敬的老师，他的画有他自己的独到之处，有非常好的地方值得我学习。但从造型上来看，我感到也有一些不足之处。他非常讲究比例，但奇怪的是有的结构会让我感到不舒服，会感觉有的胳膊、腿连接不上。他讲究光，但我觉得有的画中的人物和背景之间有点像拼贴。他很勤奋，画坛地位很高，

资源很多，那为什么还会让我觉得有这样的问

在列宾美院里，学生们花一两年去研究解剖，可他们画的胳膊、腿给人的感觉就像一碰就会断掉，为什么？

这里，我所说的光影是什么，需要我们从自然的对象踏踏实实地去研究它，而不是去模拟苏派的东西，这是我们要做到的。

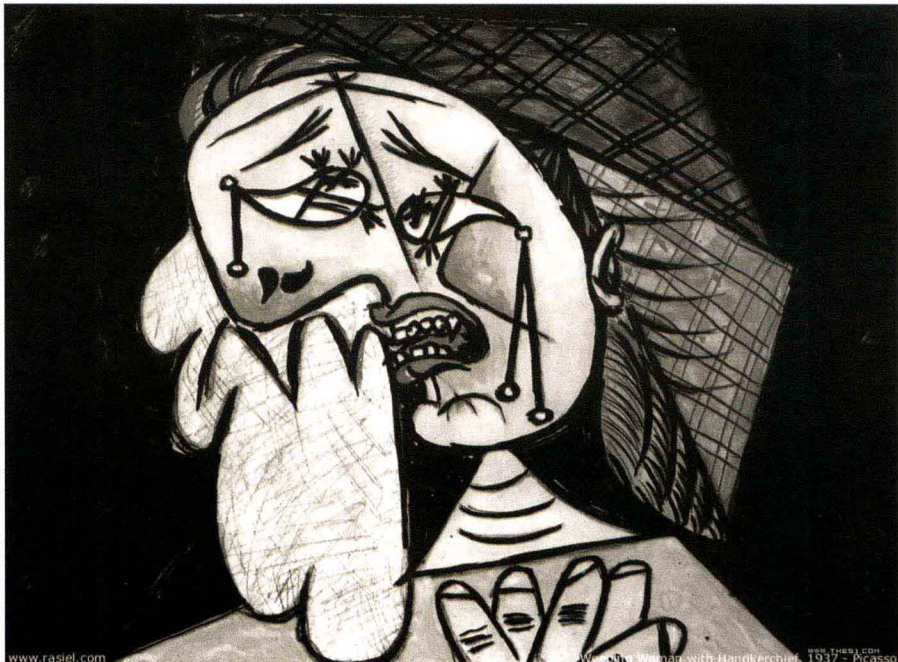
时下，国内绘画的基础教学多是一个模式，都是由画简单的几何体开始，到静物，到石膏像，到头像，到半身像，到全身像，再到美院里画人体。不是说这有什么不对，我是建议我们在习作的练习时，把问题探讨得更深一步，在简单的物体上可以更好地检验光与影之间的关系。讲具体一点，比如暗面，它和形体产生什么样的关系？比如投影的问题，假如投影在平板上，它肯定是平面的；假如投影在搓板之类凹凸不平的物体上，那么投影的边缘必定是上下起伏的曲线。那么这个曲线跟形体、跟光有什么关系？我们可以举出一大堆大师们如何重视光影与形体的例子，比如卡拉瓦乔、维米尔、拉图尔和伦勃朗，这些都是擅长光影的大师，我们可以细心研究他们的暗部是如何做到的。

对于调子，你只要掌握了光影的规律，其实它是一个很简单的问题。

一个石膏像，不论打10瓦的灯光还是100瓦的灯光，它们的规律是一样的，只是明度对比不一样，色阶不一样而已。就像在电脑里调图一样，只要掌握了规律，一切变得易如反掌。但是我们学习的时候往往注意效果，而忽略规律的研究。尤其是基础课，本来就是以研究性为目的，而不是以效果为目的的。当问题解决之后，效果自然会呈现出来的。最后效果不是你所预想、假想的效果，而是实实在在的。当你去刻意追求效果时，往往会把最基本的问题丢掉。你所画出的效果是假的、空的，而变得不真实。因此要从事物本身来研究。在我们掌握了规律之后，我们能使用规律作为工具来实现我们表达目标的时候，创作的就是艺术品了。习作以研究为目的，不仅要研究自然规律，还要研究人的感觉与自然规律之间的关系。到最后，我们才能充分运用它来进行艺术表达。达·芬奇不仅留下了世界顶级的艺术作品，而且也留下了记录思考和作画过程的文稿。我们可以看到一个艺术家的成功并不仅仅依靠效果，效果仅仅是他思维所留下来的痕迹。有位大师说得很好：“我画画不是以效果为目的的，我是要解决问题。但如果完成后的画面效果不好，说明我的问题并没有解决。”我们现在学习有个误区，喜欢看大师画的最后效果，而将大师思考的过程抛开。很多大师画画时并没有想到效果。比如毕加索在立体主义时期的作品，他并不知画的最后结果，如何在二维的画面当中去表达四维的空间才是他追求的。立体主义时期的作品就是在这个追求中留下的痕迹。再如塞尚，当时他想达到普桑绘画的高度，但他研究的方向是想重新构造自然，最后产生了深具他自身



李贵君



毕加索

特点的画面，这和他的初衷不太一样，但他仍然是伟大的大师。从这两个例子我们发现，历史上的大师并没有在追求效果，他们更多的是想解决某些问题。年轻的评论家朱其也曾提到过这个问题。他说，现在的很多画家对于文、史、哲知识相当缺乏。我们很多的高考学生和带班的老师都有这些问题，甚至是因为文、史、哲学不好才跑来画画，这样我们就不懂艺术的文脉，只处于一种假想当中，我们产生了众多的误解。当然目前高考市场，效果可能被放置在最前沿，但我们应该去发现效果产生的原因，而不是为效果而效果。

刚才我们讲到光影规律，只要你掌握了它，你想让它强它就强，让它弱它就弱，让它微妙它就微妙，一切都在你的掌控之中。假如没有掌握的话，可能最后的效果就不能合情合理。

那光影的具体规律有哪些呢？比如：1.有光必定会有受光和背光；2.受光区中，有正受光面和侧受光面，正受光面一定亮于侧受光面。3.跟光线垂直的背光面最暗，侧的情况下灰些；同方向暗面离光源越近越重，离光源越远则越浅；4.同方向的亮面中离光源近的地方亮，远的地方灰。这些规律不需要我们刻意去死记硬背下来，而是在观察物体时去印证它们，从而得到很切身的感知。造型艺术就是利用造型的自然规律去创造新生事物。假如我们仅仅睁开眼睛模拟对象，那很难称得上是艺术。

当我们讨论、研究清楚了这些规律之后，运用它就变得如此简单。我们画画往往在没有认真研究探讨这些问题的情况下，在半梦半醒中追求效果，最后走进死胡同。在我这几年的教学当中，有大量的例子可以说明这个问题。这几年，在校大学生休学跑出来学习的人越来越多了，他们拥有大学的资源，为什么还要跑到外面来学习呢？这是因为他们在高考时没有建立基本的自学能力，那时主要靠老师填鸭式地灌输了一些方法，在大学阶段发现自己的能力不够了，但此时却要以自学为主，假如不能学会在自然中寻找规律，就无法解决很多问题。所以我们在开始时学的不是记忆能力，也不是描摹能力，而是发现规律的能力，这样在大学里我们才能更好地延续下去。就像我给学生讲的，我们练的是造型能力而非模仿能力，是通过模仿获得造型能力，造型能力是基础课的训练目标！

下一个因素是空间。

空间问题在高考阶段体现得不那么明显，我们注意得更多的是单元物体本身的体积。在创作大的场面绘画时，画面必然有大的空间问题。在初级阶段，假如能将观察深浅转化为观察空间，有两个问题就可以解决：一个是素描关系，一个是色彩关系。感觉与理性的关系，都能解释清楚。一般来说，我们往往利用色阶之间的色差来获得空间。然而，这受到一定的限制，因为我们对于深浅明度有错觉。假如一个物体的明度对比强烈，我们发现暗的感觉更暗，亮的感觉更亮。一块中间灰颜色放到黑背景中，它变亮了，而放在白背景中，它变暗了。在摄影活动中，我们发现洗出来的照片和我们拍摄时眼睛看到的不一样，差别之大令我们惊讶，于是我们不得不使用测光表。这个事实充分证明了我们眼睛的错觉有多大。怎么办呢？我们应回到画面来解决。比如说，一个石膏像离墙有20厘米，我们在画面中传达出的空间信息就应该是20厘米。在观察时，我们在画面中先确定好石膏像的明度，然后根据空间距离来确定墙的明度，这时不要理会眼睛所见，应该主动一点，假如感觉浅一点能表达20厘米距离的空间，那就浅一点，假如需要深点，那就深点。



刘晓东

对于空间的处理，我们举些当代艺术家的例子。比如中央美术学院刘小东的作品中，光 and 空间的处理都非常到位。不管画小画还是画大画，他都显得游刃有余，非常精彩。即使是小画，也让人感觉很大气，这缘于他对空间元素的追求和掌控。当一张小画里包含的空间元素多，空间层次就丰富，给人的感觉就饱满。假如所包含的空间元素少，整张画就会显得很单薄。

空间分为形体的空间、结构的空间和细节的空间，它们对空间都会产生影响。我觉得其中影响空间的元素最主要的还是形体。

形体的空间：形体本身有体积，占据了一定的空间，形体与形体之间有距离，这之间也产生了空间。我们在这里不讨论透视产生的空间，这种条件下，我们如何观察空间呢？要同一元素相比。就是说，要暗面跟暗面比，亮面跟亮面比，黑跟黑比，白跟白比，高光跟高光比，比较出来的差异就能体现出空间来。很多人没法表现空间，这是因为他没有按照眼睛看到的差异去表达空间，他可能用虚实去表现空间。远的地方，他就采取模糊的手法来表现。其实“前实后虚”的规律未必是对的。比如，大光圈的摄影作品里，只有焦点是实的，而前景（焦点前面的物体）也必定是虚的。虚实节奏能产生空间，但我们不能单纯依赖虚实来表现空间，要调动一切产生空间的元素来表现，这样的作品才是精彩的。举个例子，远处的深色物体，同学们往往不敢画得太深，因为怕色调重了后，物体会显得“实”而跳出来，其实不用顾忌，只要虚实节奏是对的，空间就会显现出来。总结一点：深浅的秩序能产生空间。该亮的亮，该暗的暗，假如暗部跟暗部比较，后面重就应该画得重。对于画面来说，一张画中，最亮的地方只有一点，最暗的地方也只有一点。

结构的空间：从字面上讲，“结”是连结，“构”是构造。在绘画上，我们提出“三条线”来作为讲述结构的线索。所谓“三条线”就是轮廓线、转折线、投影线。

在轮廓线上我们可以看到穿插和叠压关系。叠压关系是前后两个物体不相交、不重合反映在画面的交叉状态。穿插是物体相交、有重合部分反映在画面的状态。

转折线：包括凸起和凹下的转折线。凸起的转折线往往是面跟面的交汇；凹下的转折线，往往是体与体之间接触产生的。画画当中我们有个坏习惯，往往只注意高处的转折，忽视凹下的转折。比如注意鼻梁、颧骨等，而鼻孔等地方就不重视了。其实有高有低，才能有效产生空间，外转折和内转折都同样重视，才能产生空间。

投影线：投影线在空间表现上也非常重要。投影线到明暗交界线之间有空

间，它们绝对不会在同一个面上。投影有起伏，有表达物体形体的功能，本身也占据空间。明暗交界线和投影相比要实一点，投影会偏虚一点，这样比较，空间也会出来。

“产生结构”的地方都会产生空间。再比如高光，高处面与面的转折，我们也可以称之为结构，面与面交界的地方可能会更亮，会产生白线，这也称之为产生结构的地方。

细节的空间：我们在画长期作业的时候，到了一定的程度老师会不让我们画了，因为再画下去的话就有可能显得僵，这样导致很多人不敢往细里画。但是我们看伦勃朗的画会发现，他该细的时候非常细致、精到。还有安格尔，细致到衣服上的一个小花纹。那么这些细节我们究竟要不要画呢？又应该怎样去画呢？

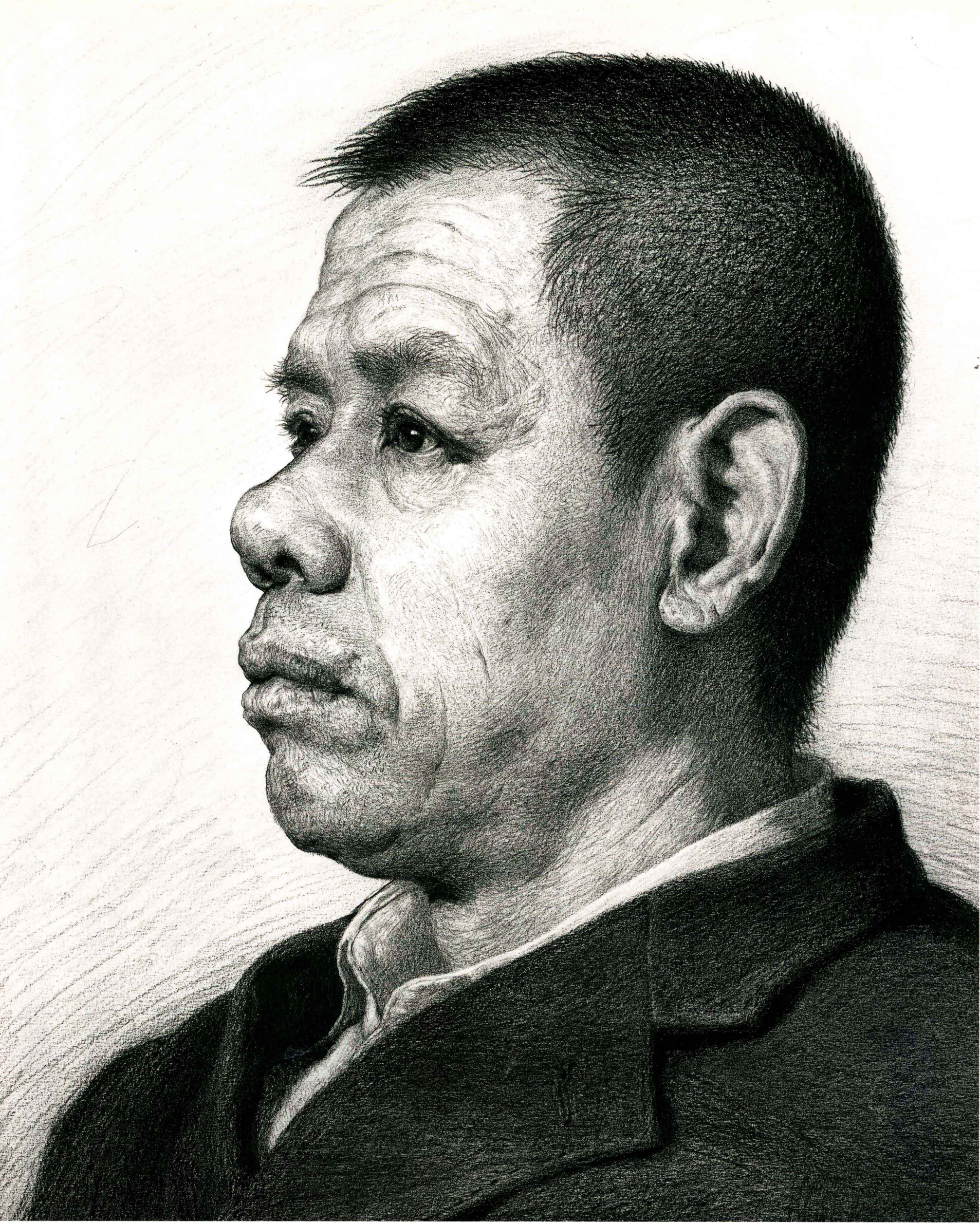
到底什么是细节呢？我们先给它一个定义。比如脸上的一颗痣或粉刺，它是细节，这个细节可以有也可以无，生锈的铁片，对于上面的锈迹，我们可以画也可以不画，锈迹本身是极小的形体，我们把它也称之为细节。我称之为细节的是可有可无的小形体。眼皮虽然很窄，但不能没有，我们称之为小形体。我想这样去描述，可以帮助解决很多问题。假如把所有的小形体都称之为细节的话，很多问题就不好说清楚。也就是说，必须画的我们称之为小形体，比如眼皮、鼻翼的厚度等，而把可以不画的称之为细节，比如脸上的痣、粉刺等。在这里我要说明，这个“细节”仅是我给它的定义，不是教科书里的定义，主要是为了方便说明问题。

只有离我们很近的地方，我们才能看得到细节，远的地方看不见；亮面看得到，暗的地方不好发现；这符合我们的视觉习惯。当我们在画面上画了细节，就必然会给人提示，这是靠近眼睛的地方，这时空间就产生了。教学当中，关于细节我们有个大的规律：画亮部细节，不画暗部细节。画哪些亮部的细节呢？画高处、重要转折处的细节。在需要却不容易画出立体感的地方，画出细节可以帮助我们塑造形体。比如我们画顺光正面的石膏像的额头，由于它比较平坦，不好表现出它微妙的起伏转折。这时，我们可以通过画出额头上的石膏接缝来表现。此外，还有皱纹，它也是细节，我们可以通过皱纹来转达额头的体积。细节能丰富画面。

“概括”也是一样的道理，很多人的“概括”根据形体的大小来区分，大的画，小了就不画了，这极其有害。眼皮很小，能不画吗？显然不对。

在这里，我提出空间问题，旨在抛砖引玉，希望读者能自主地提出其他问题来并研究解决它。

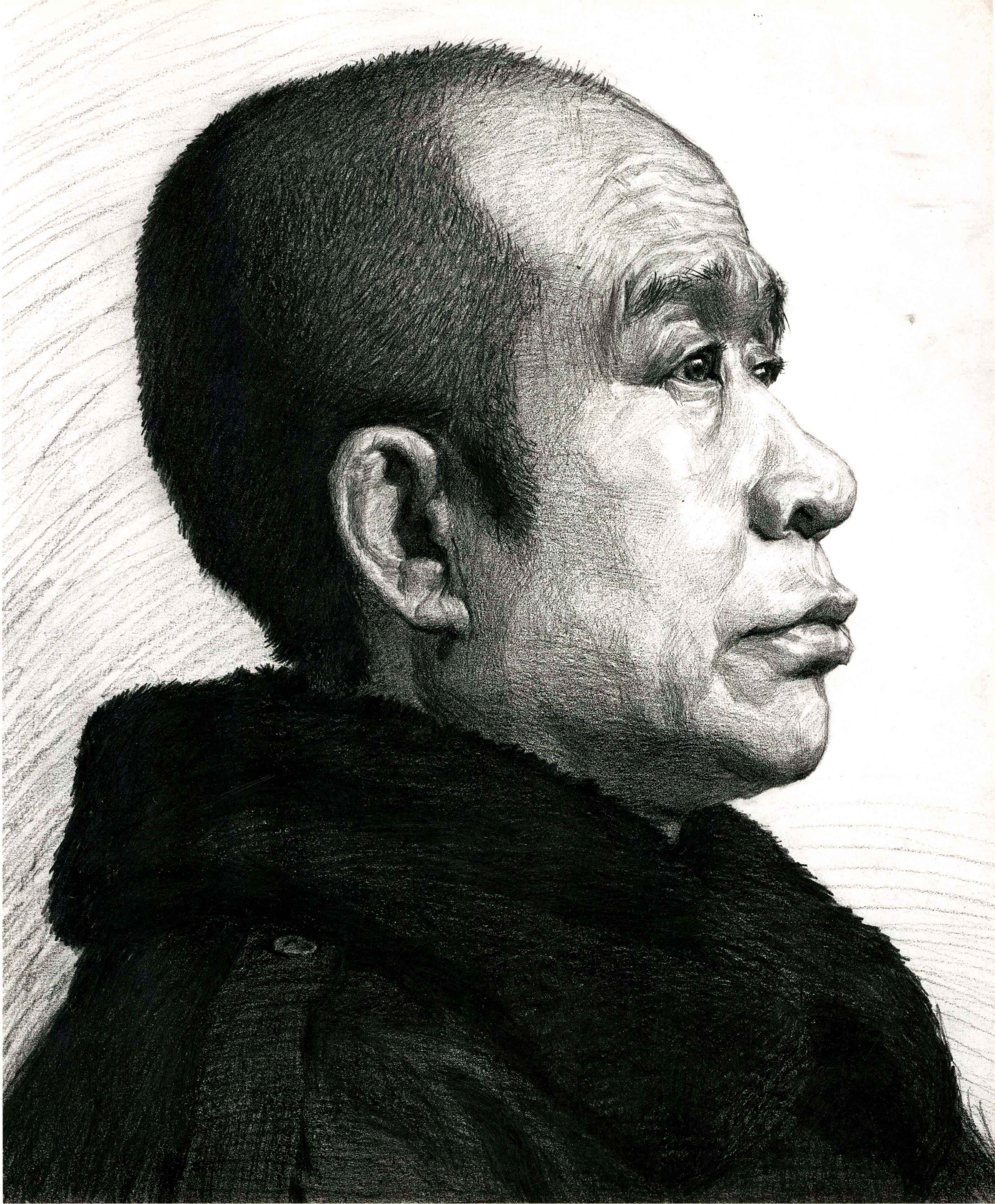
李晓飞2011年6月于北京



蔡胜锋 作

这张肖像是学员蔡胜锋在第二阶段训练完成时的作业，画面完整深入，对形体结构梳理得非常清晰，细节与质感也有很好的表达，是该阶段训练较为优秀的作业。“画细”并不是训练的目的，造型训练必须要对自然事物有一个较深层次的认

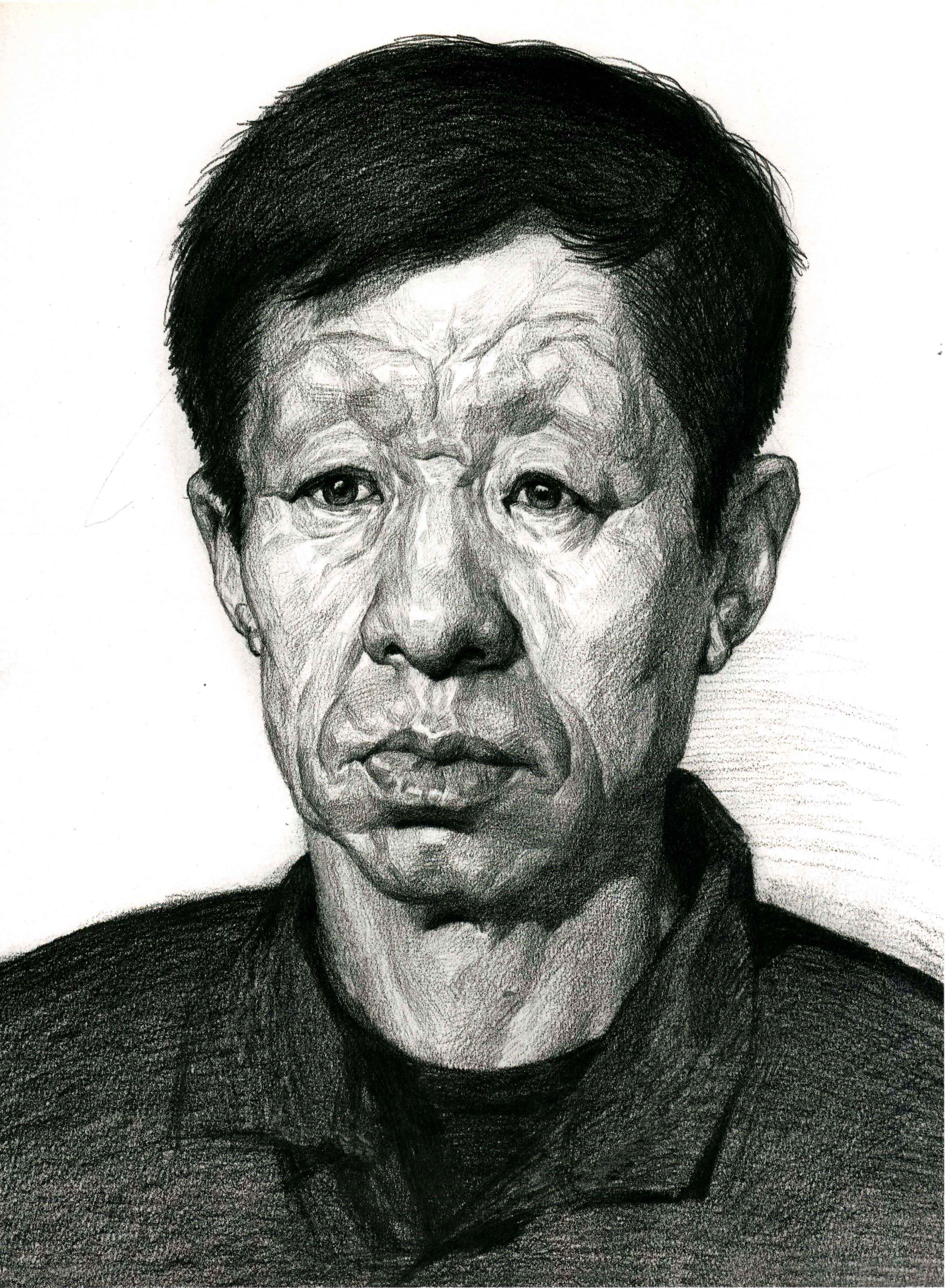
知，“画细”是为了更深入地观察事物。在“画细”的初级阶段出现“僵”“黑”“闷”的现象都属正常，超越了这个阶段，才能获得造型的自由。徐悲鸿先生所说的“宁脏勿净”“宁拙勿巧”即为此意。



蔡胜锋 作

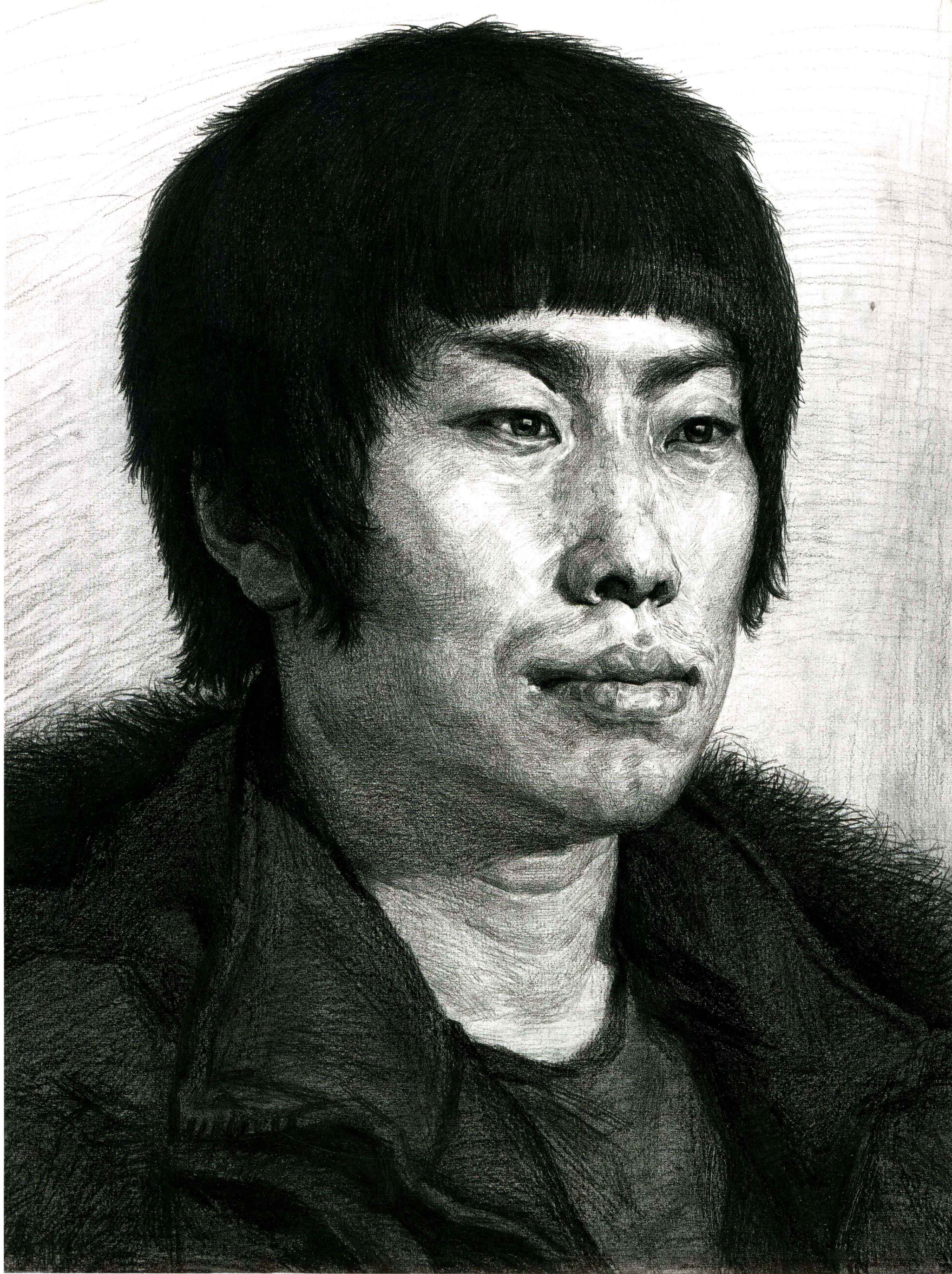
以下几张作业也是蔡胜锋的作业，主要研究的是形体问题。形体是造型训练的核心，也是最难的一关。不仅仅需要在思维上有逻辑性，还要有形体的想象力。从复杂的物象分解为单元形体，由单元形体到面的组合关系，经过层层分析方可获得

造型上的深刻性。在这个阶段的教学中我偷换了一个概念：徐悲鸿先生讲“宁方勿圆”，这个“方”我把它解读为方向的“方”；一、形体是由不同方向的面组合而成；二、有了方向，就会与光产生关系，光色由此产生。



蔡胜锋 作

在形体训练上，形象感的训练也非常重要。抓住形体，就得强化其形的倾向性。它与感觉有关，是在理性分析的基础上对感觉的释放。感觉是不可教的，但却需要老师恰当地引导，引导失误在于感觉的不匹配。



蔡胜铎 作

固有色的黑、白、灰关系在肖像画中最容易讲清楚，文国璋先生把它叫做色彩中的黑、白、灰，是素描和色彩都不可或缺的造型元素。首先要注意头发、皮肤、衣服三块固

有色的层次关系，雷同了或少了色层都会降低“效果”。在这几个关系上一定要有设计意识，就像穿了一件黑西装就要穿一件浅色衬衣的道理一样。



蔡胜锋 作

对高光的作用不可小觑。“高光”有点画龙点睛的作用，既为形体的最高点，也是形体黑、白、灰关系的“白”，用好了非常提神。但要注意高光是可变的，它

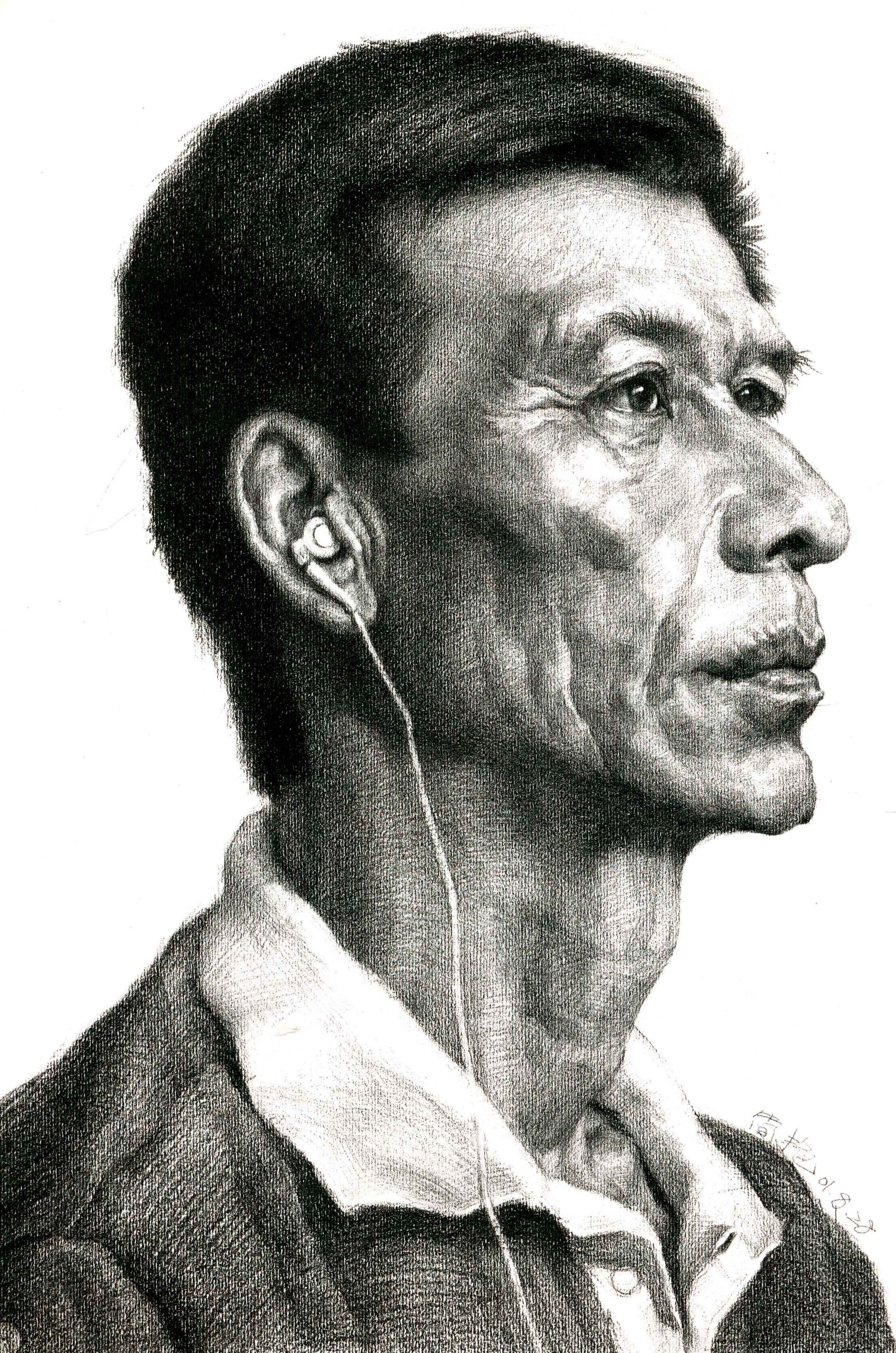
会随着你视线的变动而变，高光是光源在形体面上的反射光。



吕连伟 作

吕连伟是一名退伍军人，这几张作业大概是在来我工作室学习的第三个月时画的，他人品佳，画好，进步得也快，这几张是肖像形体训练阶段较为优秀的作业。美术高考训练

到这一步也就应该够用了，再加大训练的量，提高绘画速度，加强感受即可。

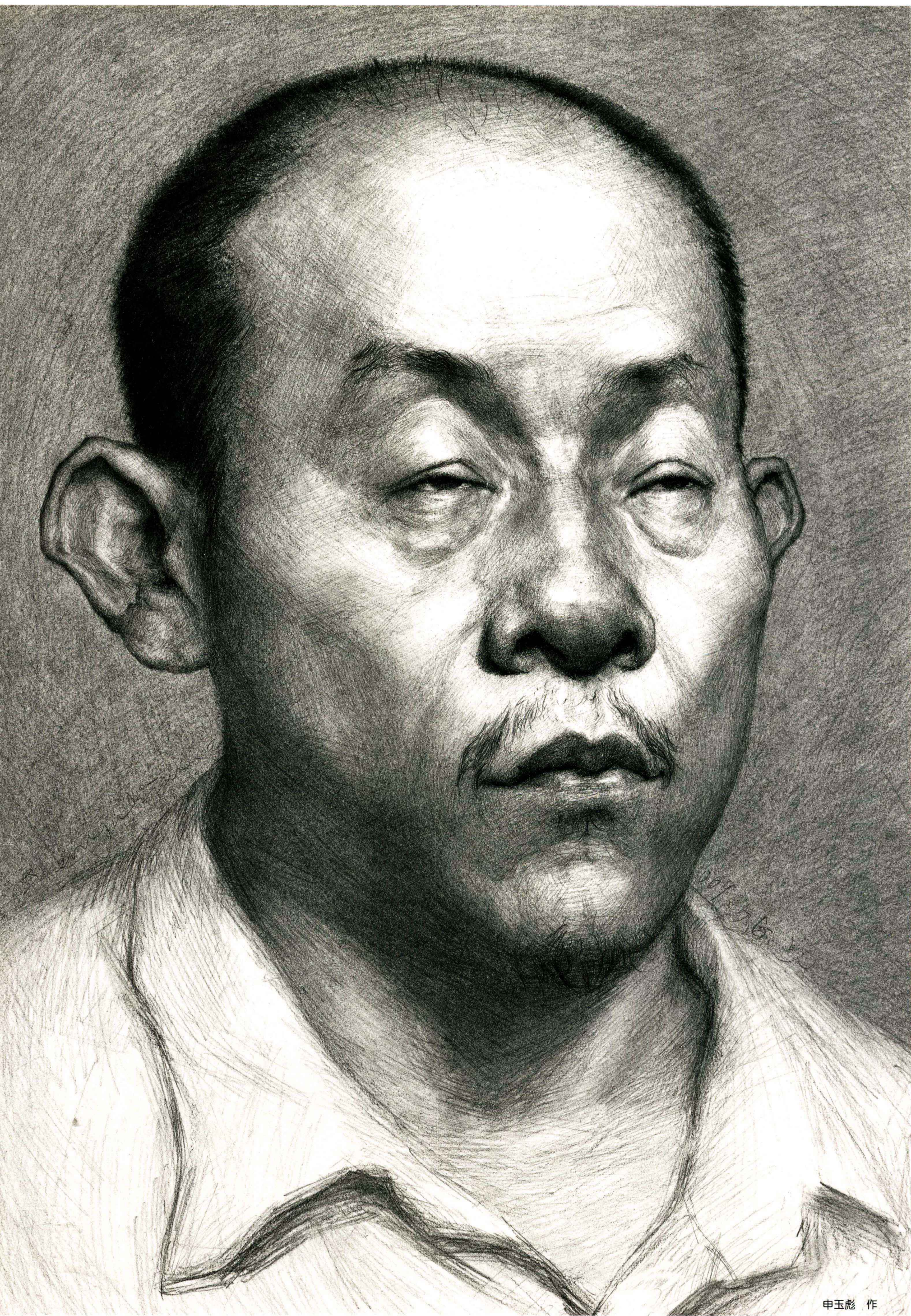


简艳 作



吕连伟 作

这张作业很完整，形体到位。几根胡须、三两根发丝，对衬衣纹理的细致描绘加强了画面的生动性。对造型要严谨，对可变之处需大胆主动。



申玉彪 作

申玉彪是晓飞工作室的第一批学员，来学习时刚刚从天津美术学院毕业，跟他同期来学习的还有三个西安美术学院的毕业生和两个中央美术学院的毕业生，这是

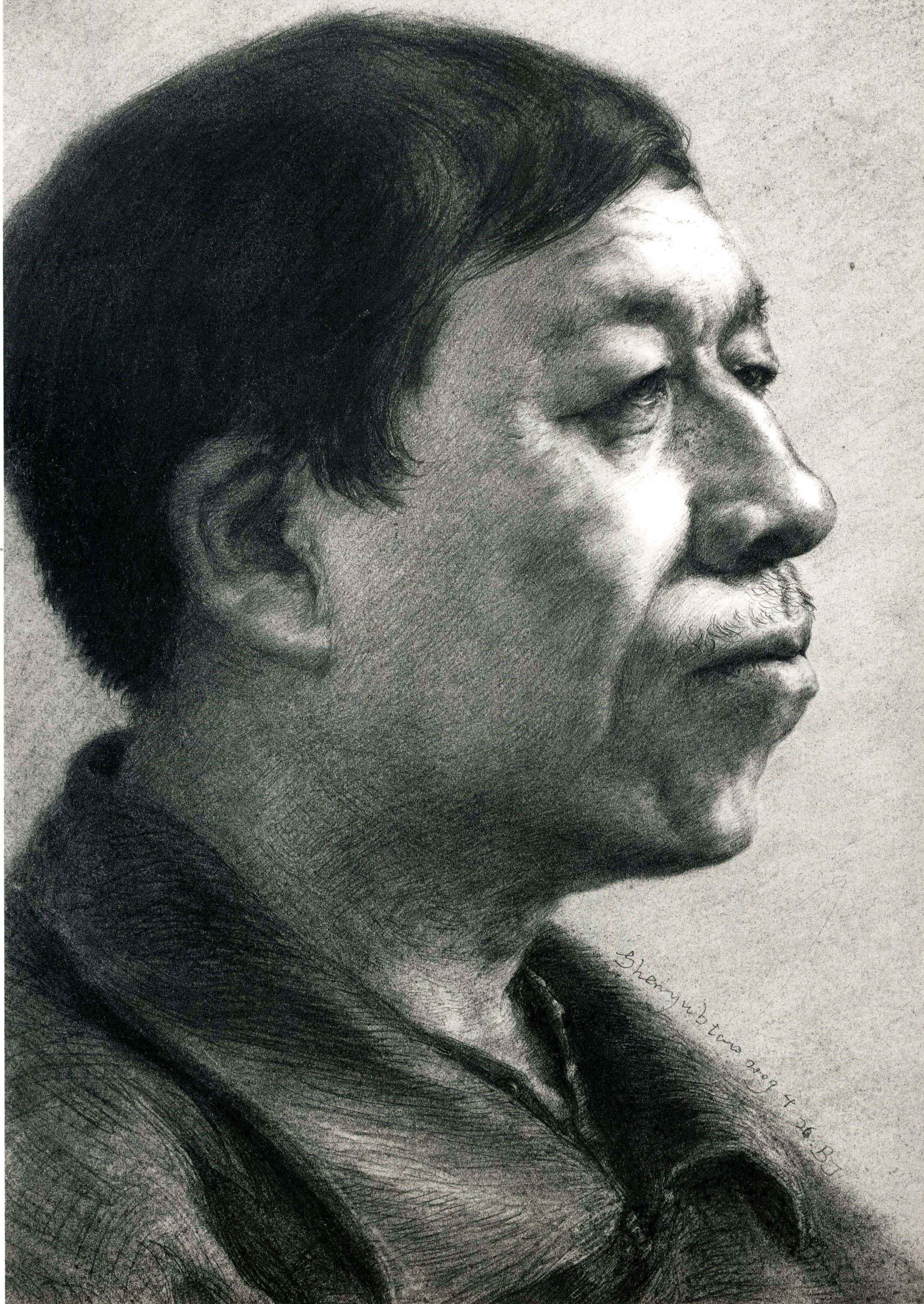
我最初办学时得到的最大鼓舞。这几张作业的最突出之处就是对人物形象的主动夸张，鲜活而生动。形的不足却成就了形象的生动。



申玉彪 作



申玉彪 作



申玉彪 作