

DANGDAI SUMIAO JIAOCHENG



# 当代素描 教程

丁一林 胡明哲著

北京工艺美术出版社

当 代

---

素 描

---

教 程

---

丁一林 胡明哲 / 著



北京工艺美术出版社

责任编辑：毛白鸽

装帧设计：张一兵

责任印制：宋朝晖

### 图书在版编目(CIP)数据

当代素描教程/丁一林, 胡明哲著. -北京: 北京工艺美术出版社, 2000. 11(重版)

ISBN 7-80526-149-0

I. 当… II. ①丁… ②胡… III. 素描-技法(美术)-教材 IV. J214-43

中国版本图书馆CIP数据核字(94)第09876号

北京工艺美术出版社因特网页

网址: <http://www.acph.com>

E-mail [acph@acph.com](mailto:acph@acph.com)

欢迎浏览我社提供的最新书目及内容介绍

## 当代素描教程 丁一林 胡明哲/著

---

北京工艺美术出版社出版发行

(地址: 北京市东城区和平里七区16楼)

邮政编码: 100013; 电话: 64280948)

全国新华书店经销

北京市美通印刷厂印刷

---

787 × 1092 毫米 1/16 开本 7.5 印张

2000年11月第2版第3次印刷 印数: 20001-23000

---

ISBN 7-80526-149-0/J·99

定价: 18.00元

# 序言

朱乃正

近十年来,有关素描教学的各种论著和出版物已不胜数。就其大部份而言,都是美术家在自己实践中获得的经验和思考。这对广大美术初学者和读者无疑提供了许多入门的选择。但是以新的角度和宽阔的视野、并能以明晰的思路与语言来阐述或提出高等美术学院素描教学中十分重要的问题,还属凤毛麟角。由丁一林、胡明哲二位先生合著的《当代素描教程》是他们从八十年代初当研究生攻读时就非常着意研究,尔后又在双双留校执教过程中,从大量实践积累引发的思考中逐渐酝酿而成的果实。所以,无论对教或学两方面,都有其不可忽视的参考价值。

素描是欧洲的传统绘画语言,已有数百年的历史。这一属于外来的品种传到中国尚未足百年,也就是说,从本世纪初,随着中国新文化运动的发生,在接受西方文化的同时,也带来了欧洲的美术教育。由于西方科学、技术、经济的发展以及文化、哲学、思维、审美等多方面的因素,他们在美术院校的整个专业课程设置中,特别强调作为重要基础的素描。为此,建立了极为严格的素描体系与教学规范。我国的美术院校从一开始也就遵循这一原则进行基础训练。每一个进入美术学院的人,从最初报考乃至学业结束,素描的优劣,始终是衡量其成绩与才能的重要标尺。尽管素描是外来语言,但一旦进入中国,它本身也就随着我国各个时期政治、经济、科技、文化的发展而演进变化,也充分反映出时代的印记。从二、三十年代最早一批赴欧美、日本留学归来的先辈办学施教直至四十年代,就已奠定了良好基础。进入五、六十年代后,虽较前系统深入,但也有单一模式的偏狭之弊。到了八十年代,自我国改革开放以来,才得到更新更充分的发展,尤其在各种文化思潮的影响下,素描作为基础训练仍益显重要。但由于艺术的多元化发展进程加速,同时也给素描提出许多新的课题,促使人们重新认识素描,探讨其意义与价值。

由徐悲鸿先生为首的名师所缔造的中央美术学院的素描教学,具有世所公认的传统优势。近年来,又逐渐形成了多方位探索研究的可喜局面,更多的中青年优秀教师积极热情地运其才智,并以显著的成效受到社会的广泛关注,影响着全国的美术教学。本书的作者,便是其中一员。

综览本书,我们可以得到一个简括的认识:作者力图从一个新的角度对素描进行了认真的深层思辨,并在尊重传统素描的基础上对其中一些根本性的问题提出己见,随之还设计出具体可行的操作方案。概言之,他们首先认为:学习素描就是学习绘画最基本的思维方式,而这一最基本的绘画思维方式即是造形意识的观点。素描不仅要培养驾轻就熟地描绘或再现视觉中具体物象的能力,更重要的是学会运用造形意识,独立创造性地去组织物象,构成画面,抒发情感与内涵思想。正如前贤所谓:与其说画家是在用手画,不如说是在用脑画。任何一个有感知经验的过来人,都会深切体会到培养造形意识在素描教学中的份量。作者认为,平常说用的造型之“型”与造形之“形”,音

同而意异。“型”易被理解为模型、原型。意在依照原物之模样，予以再现自然物象的仿效；而“形”乃指形状，图形。造“形”的要旨在于揭示绘画中的创造性的表现因素。作者取用后者而舍去前者，就是要明确地告诉读者：素描的最终目的与审美意义不在于描摹自然原物之表象，而在于创造构成画面表现力之艺术真形。由此作者在提出解决画面造形的新课题的同时，也强调了素描中的画面造形，是相对于研究自然物象的具体造型规律而言，二者在素描训练中是难以截然分割的两个方面或两个互补的阶段，是一个完整的眼、手、心相谐的运行过程。作者还指出，画面造形不等同于工艺设计的平面构成，而是面对具体物象时，利用有限的语言去充分发掘造形变化无尽的潜力，从而锻炼组构画面图形的能力。

当然，凡一己之见说，难免有其局限或偏颇。但应充分肯定的是，只要人的实践在发展，则认识也必然随之发生变化。人们对素描的认识、理解，也会通过实践不断发展。在这如同长河不息无止向前发展的过程中，即使有点点滴滴新的真知灼见，都是得之不易的建树，都有其价值而必须予以珍视。本书的出版即缘于此见。

殷切希望看了这本书的读者能够得到有益之共识。

一九九四年甲戌之春  
撰于悟未悟斋

# 目 录

第一章 绪论	1
第一节 素描教学的本质	1
第二节 基础素描的现代价值	3
第三节 如何减少基础素描教学中的浪费现象	4
第二章 造型意识	7
第一节 何为造形意识	7
第二节 绘画的形态	10
第三节 睁开造形的眼睛	15
第三章 对以往知识的再认识	19
第一节 比例	19
第二节 透视	20
第三节 明暗	24
第四节 线条	31
第四章 造形能力的培养	35
第一节 石膏静物造形训练	36
第二节 头部造形训练	50
第三节 人体造形训练	67
第四节 画面造形训练	100
名作欣赏	109

# 第一章 绪论

要记住：一幅画本质上是一个按某种安排涂满颜料的平面，其次才是一匹战马、一位裸女或某件轶事。

——莫里斯·德尼

艺术必须在自身手段范围之内，在自己单独的世界中创造奇迹。

——E·H 贡布里希

## 第一节 素描教学的本质

亲爱的朋友，无论你怀着什么样的愿望打开这本书，我们都要明确地告诉你：这里所讲的不仅仅是如何画好一张石膏像或一幅女人体的具体技法。本书的目的，在于指导你掌握一种绘画的观察方式和思维方式，使你具有作为一个真正画家的素质和能力，并力求教会你掌握一门能表达你内心精神世界的视觉语言。

从我们拿起画笔开始第一张素描作业到毕业后从事素描教学已经有20多个春秋了。在学与教的实践中，遇到过各种各样的问题和困惑，也为此进行过不同的探索和试验。凭着自身成长经验和多年教学的体会，更重要的——凭着我们集绘画创作与基础教学为一身的特殊经历，以及近年来对艺术所作的深层次的思索，使我们越来越清醒地认识到：尽管我们从事的是基础素描的研究，但是我们丝毫不因其是基础而低估它的意义，恰恰相反，由于其基础性才有不可估量的价值。素描犹如一座艺术摩天大厦的地基，如果没有这块坚实的地基，任何宏伟蓝图都永远只是一片幻影。

多年来，我们没有停止过对一个问题的思索即“什么是素描？”“素描教学的本质是什么？”

我们常常听到对素描的一种习惯定义——素描培养绘画造型能力，造型能力就是如实描

绘物象的能力。这种理解是否正确？要想讲清素描本质，首先要弄清绘画本质。对此，几千年来，各个时代不同的哲学家、艺术家都有着自己不同的解释。但是，作为绘画教学，从何教起？在古今中外之间究竟有没有一些殊途同归的东西？绘画有没有最基本的原则和规律？我们应该为着绘画自身的目的，去对绘画自身的手段做出正确的、科学的分析和研究。这对于艺术家，艺术教育家以及抱着学习绘画热望的青年学生们都有着极其重要的意义。

几千年来艺术的发展，尤其是现代艺术的发展，为我们开辟了无限广阔的天地。然而我们不能不正视这样一个事实：只要是绘画，不论其表面呈现出何种令人陶醉的风格样式，不论画家本人自觉还是不自觉，一幅画，只不过是些造形符号、一种视觉图形的组合、一个按照某种安排涂满颜料的平面。这就是绘画的本质。当我们进入画家所创造的世界，欣赏那精美的形象、辽阔的空间和深邃的思想时，我们往往会忘记：这其实只是一张纸、一块布，或者确切地说是一个简单的平面。因此，绘画是使平面丰富、生动起来的艺术，画家的任务是研究如何在这个平面上创造出种种视觉效果。

这种视觉效果不外乎是图形的、色彩的、肌理的，这就是绘画最基本的语言。

绘画，从来都是在用这些最基本的语言原

素表达着画家对世界的理解,只不过抽象主义画家致力于把语言形式简化为它的直接本质表现其原素自身。而写实主义画家们则对语言形式采取了间接的体现。正如康定斯基所说:“一个艺术家采用的是写实的还是抽象的形式,其意义是无关紧要的”。从绘画语言这一角度来看,它们之间有着共同的规律和内在的联系。绘画的历史,其实是绘画语言不断延伸、不断丰富、不断完善的历史。

我们学习绘画,并不是学习如何认识和研究自然规律,而是要学习掌握一套绘画语言及形式规律。作为一个艺术家是否老练,也就在于他是否能够灵活运用绘画语言,精通形式规律,而不在于他是否“全面透彻”地把握了自然。

绘画语言的最基本原素之一就是形。从某种意义上说,绘画就是绘形。

因为画面上的一切都是以“形”的形式出现的,无论是色彩、笔墨、线条、肌理还是黑、白、灰色调。尽管“形”不能完全独立,有着与其它语言要素不可分割的联系,但是任何人也不能否认它在画面上的决定性作用。因此,学习绘画首先要学习造形。

什么是造形?

造——指创造、构造。形——指画面图形。

造形能力——指在画面上创造、构造图形的能力,并不是指如实描摹物象的能力。

这种对造形的定义是有别于传统概念的。这里既包括运用绘画语言形式去把握自然物象,也包括运用绘画语言形式自如地构造画面。

各种绘画风格在造形的本质上是同一的,但就培养造形能力而言,素描是最直接、最便利、最理想的形式。通过素描来研究造形语言,培养学生进入艺术之门,仍然是一条应该肯定的、行之有效的途径。就同学习一门外语一样,素描——当它以基础训练形式出现时,它能使我们认识绘画艺术语言的基本内容,并由此获得对绘画艺术语言形式规律的理解;素描——当它以一种独立绘画形式出现时,它本身就是画家表达心灵境界的个性化语言。这种双重性

决定了素描既是绘画入门的基础功课,又涵盖着艺术的本质问题。它既可以完成一个常人到艺术家的基本转变,也是陪伴一位艺术家终生的基本功和语言形式。在这个意义上,与其说素描是一种很强的技术性训练,不如说素描是一种关于绘画最基本思维方式和观察方式的训练,是对未来艺术家基本素质的训练。从狭义的素描训练开始,培养出一个未来艺术家所具备的完善能力,这就是素描训练的目的。

(图 1、2)

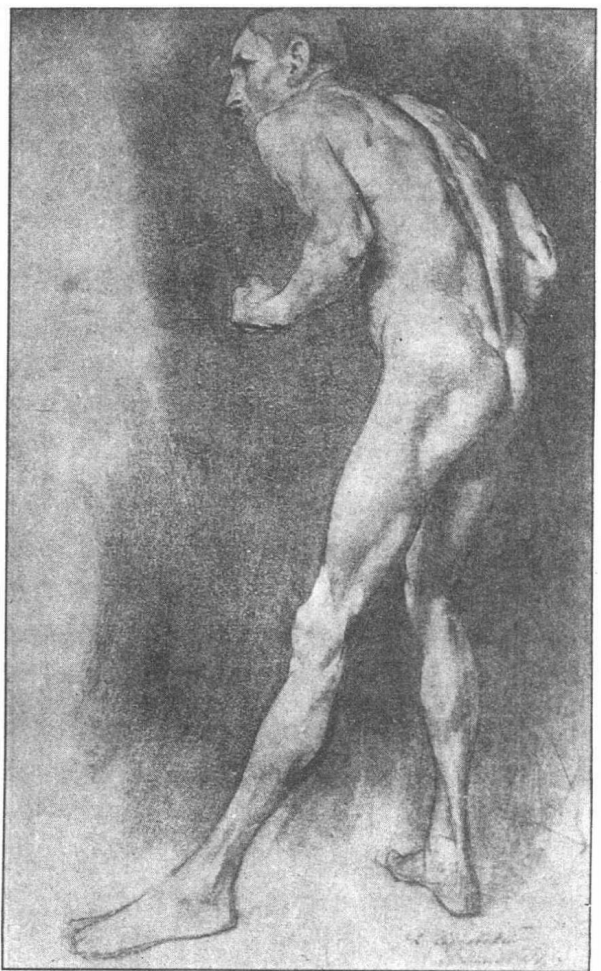


图 1 《男人体》 [俄]卡尔陀夫斯基



## 第二节 基础素描的现代价值

80年代席卷中国大地的现代艺术思潮,像一石击水,打乱了课堂中“基本功训练”的静水,造成了教与学双方面的思想混乱。

的确,现代艺术观念已出现了根本性变化。曾经被以往艺术家们引为殊荣的“再现技术”现在看来似乎已经变得微不足道了,这种训练是否已经过时?这样的“基本功”是否对每一个学生——将来可能发展成为不同方向的艺术家的还具有实际价值?这确实值得深思。

科学和艺术的大部分问题都源自它们本身,正是科学和艺术的传统,不论是从量上还是从质上成了我们的问题以及我们的知识或者技艺的最重要的来源。……正是这种传统,这种历史的延续性,与推翻“坏”传统的革命一起建立和哺育了科学和艺术。没有传统,或者传统完全中断,我们就只好从亚当——或者从北京猿人——那里再重新开始,那样的话,谁敢说我们会做得和他们一样好呢?

——波普尔《无穷的探索》

素描,做为绘画基础并形成系统研究的历史可追溯到1582年文艺复兴时期意大利,在由卡拉奇创办的第一所美术学院里,艺术家们怀着不可遏止的“再现自然”的热情与理想,使绘画技术脱离了原始草创时期而得到高度发展,最后达到一种“再现”——完美地呈现错觉的程度。在这个过程中,绘画认识得以深化,绘画技巧得以提高,绘画语言得以丰富。艺术教育从师傅带徒弟的个人经验式的传授进步为科学化、系统化的学院式研究,素描教学体系也日益完备。

虽然20世纪初欧洲的现代艺术革命推翻了这种“再现自然”的艺术观念,使艺术获得新的表现力,但是做为学习绘画的后来人,站在今日的高度回首远望这段历史时,不难看出:无论艺术观念与过去有着多大的变化和差异,绘画的本质从没有改变,绘画的基本语言从没有改变。绘画的历史是绘画语言不断延伸,不断丰富,不断完善的历史。

尽管我们今天已经清楚地认识到:“再现自然”是不可能的也是不必要的,但是也应该看到前辈大师们在试图“再现”的历史进程中,为我们留下了多么巨大的绘画语言的财富!在我们抛弃“再现自然”的艺术观念时,是否也要抛弃这一大笔“语言”的财富呢?沃尔夫林曾说过:“一切绘画得力于其他绘画之处多于直接的观察。”知识与技巧对每一个艺术家都是必不可少的,用不着忧虑它是否“过时”。再现的技巧也好,抽象构成的理论也好,只要可以用来丰富我们的绘画语言,使我们的画面增强视觉魅力,达到表现自己精神境界的目的,我们都应该认真地学习,否则,将从哪里开始我们的创造历程呢?

正如贡布里希所说:“语言是由引进新词发展起来的,然而完全由新词和新句法构成的语言,无异于吱呀乱叫。”20世纪的人们无权自认为比前辈大师更高明,因为,我们面临的问题是几千年来一直存在着的,只不过解题角度各不相同罢了。人类从来都是借助前人的创造来把握世界的,没有一个科学家因为害怕成为传统的奴隶而拒绝利用前人的书籍。绘画也不例外。在艺术教育中,对于传统知识盲目地遵循固然不可取,但盲目地否定同样也是不可取的。传授和应用人类文明留给我们的知识技巧,要像应用计算机处理数据,应用时钟计算时间一样理直气壮。

当然,做为一个艺术家,由于艺术观念的不同,对于传统知识的选择与吸收的角度也有所不同。但是对于一个青年学生,我们则认为:有必要对这些知识有一个根本的理解和基本的掌握,只有具备了较全面的基础知识,才有发展的巨大潜力。学习知识绝不是为了作茧自缚而是为了获得真正的解放。知识本身虽不能代替创造,但知识是创造借以起飞的必不可少的台基。

伟大的艺术需要伟大的传统,绝不可能由一个人甚至一个天才创造出来。只有通过学习和借鉴,在头脑中贮藏了关于绘画语言的基本规律,才能介入绘画的研究和探索过程。

康定斯基在《论艺术的精神》这本书里这样写道：“活的语言字典是不会成为化石的，因为它总是不断地被修改而变化着，一部分词汇死亡、消失了，另一部分新词汇又登场了，或是一部分的词汇越过困境被吸收进来。”我们今天对素描教学进行思考与研究的目的和意义正在于此。一些敏感的艺术教育家已经开始了大胆的探索和改革。我们力图继承传统素描教学中的合理因素，例如——通过客观物象培养空间意识，学习造形规律、提高绘画技巧，以及由浅入深，由简单到复杂的科学的、系统的训练程序。同时加入我们今天对造形的新理解、新认识，例如——浓缩、提纯造形有关知识、重新组合训练课题、遵循绘画自身规律、强调基本功与艺术创作的一致性、加强对绘画语言的认识及掌握。

尽管在基础课的教学中并不那么轰轰烈烈，尽管我们目前还是静静地坐在画室里，怀着多少代艺术家们共有的热情，拿着多少代艺术家们用过的工具，望着古希腊就诞生的雕像的复制品和男女模特儿所作的各种姿态进行着认真的素描学习。然而，在这个学习过程中，一切都已经悄然起了变化。这是观察角度的变化，研究内容的变化，艺术观念的变化。

在此，必须指出：中国的素描教学体系始终是不完备的、先天不足的。虽然老一辈艺术家们曾相继从各国带来了素描教学经验，50年代以来，各院校又相继推广过苏联、德国、罗马尼亚、日本及阿西别画派，包豪斯学院等教学体系，这些都对我国的素描教学产生过积极的作用。但又不能不承认，我国目前的素描教学状况仍处于幼年时期，有待完善。十年文革对素描教学产生了毁灭性破坏，80年代初，素描教学刚从禁锢中走出，却又面临现代艺术思潮的冲击。大部分青年学生也并不是把素描作为自己培养绘画基本素质、培养观察和思维的途径，而只是把它当做一块进入美术院校的敲门砖，一旦跨进院校大门，则对素描产生厌倦和冷淡。面对这些问题，我们深感对于素描教学的研究还是很不够的，我们才刚刚起步，面临着很多空白和盲点。

真正的探索与创造不是发现什么骇人听闻的新理论与新体系，而是产生于对传统所作的实实在在的深入分析和深入研究之中。

### 第三节 如何减少基础素描教学中的浪费现象

常听到人们用贬意的口吻谈论所谓“学院派”教学，也常听到很多当代很有成就的艺术家在谈到素描教学时两种截然不同的看法：一种态度是把自己在艺术上的一切成就都归功于素描的启示；另一种则认为：素描曾引我误入歧途，浪费了不少时间和精力，越画越不懂艺术。差距之大，令人惊异。实际教学中，基础素描也是最易引起争议的教学。

难道科学化、系统化的“学院式”素描训练真是诱使天才青年误入歧途的泥潭？难道在基础素描教学中一定会造成精力与时间的浪费？难道学习素描必然是教师引导学生打进去，学生自己再费力跳出来？

回答当然是否定的。但这不仅仅是一种理论上的否定，也应该或必须落实到具体的课堂实践之中。

回顾我们自己的青年时期确实经历过的浪费过程，基于今日对素描的深入理解，我们认为：素描教与学的全过程都应该始终牢牢把握住素描的本质，把握住科学的循序渐进的训练程序，这是克服浪费的关键。

在教学过程中，虽然“教学相长”，即学生也能使教师受到启发或思维深化，但是教的方面还是起着决定性作用的。在课堂中，教师仅凭个人经验而即兴地指指点点与用心地研究问题、科学地组织教学的效果完全不同。同样，一个教师学术观点不明、艺术素质低下、知识结构陈旧，也会导致学生艺术观念的混乱，限制学生的艺术发展。因此我们说：素描教学中的浪费现象不在素描自身，而在于教授这门课的教师，在于

他(她)是否对素描教学本质有正确的理解和深入的研究,消灭浪费现象的关键在于提高教师的自身素质。

在教与学的过程中,起码应注意以下几个问题:

第一:要明确素描训练的总目的、总任务,又要十分重视素描训练的有序过程及阶段性。

纵观艺术史或是研究一个艺术家从幼年到成熟期的过程,可以得出这样的结论:绘画的形式也像有机体一样,按照其固有规律,从最简单的向着最复杂的发展。我们学习绘画也必然是这样,按照一定步骤,由浅入深、循序渐进。在进入高级阶段之前,必须先进入低级阶段。要想掌握复杂形式必须先把简单形式,只有对这一阶段的形式规律理解、掌握之后,才有可能为进入下一阶段做好认识上、心理上的准备。对这样一个发展中的有序链条做任何有意无意的干扰都只能产生思想的混乱。

教师要抓住在培养学生造形意识和造形能力过程中的几个关键环节,使学生顺利通过这些环节。在每一阶段课程安排中都要使学生既获得实际知识与技能,又获得艺术思维的深化,使认识与能力一步一个脚印,稳步升华,使技术与艺术素质形成正比,不能产生认识与理解上的空缺。

我们主张在这一过程中既要高瞻远瞩,又要脚踏实地;既要让学生看到“彼岸”,又要帮助他们切实修建好通往彼岸之“桥”。素描各阶段教学目的的杂乱、跳跃、前后不分,各种概念一次性灌入都会使学生抓不住要点,什么都想要结果是什么也得不到。无数张作业只记录着一个盲目的过程,学生郑重其事地画着素描,却又不知在画什么!这就是俗称的“傻画”。

第二:艺术的创造特性决定着艺术教育的特殊性。艺术教育要有规范但又不能太规范,要因人而异,个别辅导。

在实际教学过程中,素描中的每一课题都涵盖着素描中的一切问题,只是限于学习者水平不同,层次不同,关照的范围与深度也各不相

同。教师应该及时发现每个学生的问题并提出他的下一个目标,不能强求课堂作业表面上的一致性。要以解决好各阶段实质性问题为基点,允许学生“早跳”或“晚熟”。真正使每个学生在自己的基点上认识确有收获,能力确有提高。教师心里把准一根弦,而表面处理要灵活多样。

第三:教师要不断提高自身艺术素质,更新知识结构,不能以个人艺术情趣的好恶和个人艺术风格的局限来束缚学生。

一个艺术家在认识上有偏颇和在视野上有局限,这正是艺术家的可爱之处。但做为一个艺术教育家则不能以自己的视野限制学生的视野。教师的任务是向学生传授有关的知识技巧,使学生能进行基本的艺术思维,但不能规定学生的艺术风格、审美情趣和创造精神。我们应该尽可能地未来艺术家们提供强健肌体的食粮,而不是去束缚他们的思想。

艺术形式、艺术观念上绝没有高低贵贱之分,只有认识角度的不同和表现手法的差异。在“伟大的抽象主义”与“伟大的现实主义”这两个殊途同归的极端之间,存在着一大片开阔地带,在这个地带上有着许许多多的点,这是抽象与现实不同因素、不同比例的不同和谐。我们的学生可以在这其中任何一点上自由耕耘与收获。真正的艺术教育家要能够做到:从学生出发,而不是从自己出发来考虑问题。教学观点上更不能过于偏狭。

第四:艺术教育的过程是寻找真理的过程,教师的主要任务是引导学生尽早地进入到这一过程中,而学生则在于尽早地、不断地“领悟”。

所谓“悟”是指超越因果关系对世界本质、艺术本质的把握。它的到来像宗教中的修炼,来自长时期对于一个问题专注的思索与画面上反复不休的揣摩和实现。在某一时刻,在纷繁复杂或毫无关联的事物中突然产生一种直观的顿悟,悟到所谓“艺术之真谛”。这种领悟虽不是因果关系的直接产物,也不依赖逻辑思维,但又不能完全脱离它们。这种领悟多次地、不规律地到来会使学生对于艺术本质的理解不断深化,学

习效果事半功倍。如果久久没有这种领悟,思想就会麻木,作品水平的提高也会停滞不前。

“领悟”不是教师所能给予或替代的,而是学生个人的努力及其艺术修养不断提高的结果。但是教师可以千方百计地引导学生去思索与揣摩本质问题,抛掉那些使他头脑负担过重或容易被诱离要点的一切因素,引导学生逐渐进入艺术深处,素描教学便是如此。

因此我们说,学生能否“渐入佳境”,能否避免艺术生命的浪费,与教师有着直接的关系。“与君一席话,胜读十年书。”——这才是教师的真正价值。在这个意义上,作为学生,如能遇到艺术观念明晰、修养深厚,既有独到见解又含兼容气度的好教师,真不能不说是:“三生有幸”了。

让我们再次倾听米开朗基罗与安格尔的声音吧:

素描,它是构成油画、雕刻、建筑及其它种类绘画的源泉和本质。并且是一切科学的根子,那种已经掌握了这种东西的人可以相信自己占有着一笔巨大的财富。

——米开朗基罗

画素描绝不单纯是打轮廓,素描不是仅由线条所组成的。素描——它还具有表现力,有内在的形,有画的全局,这是艺术的雏形。请注意在素描之后将产生什么吧!素描本身已包含着全画四分之三强。如果我要在自己门上挂一块匾额,我将在上面写上“素描学派”四个字。因为,我坚信一位画家是靠什么造就的。

——安格尔

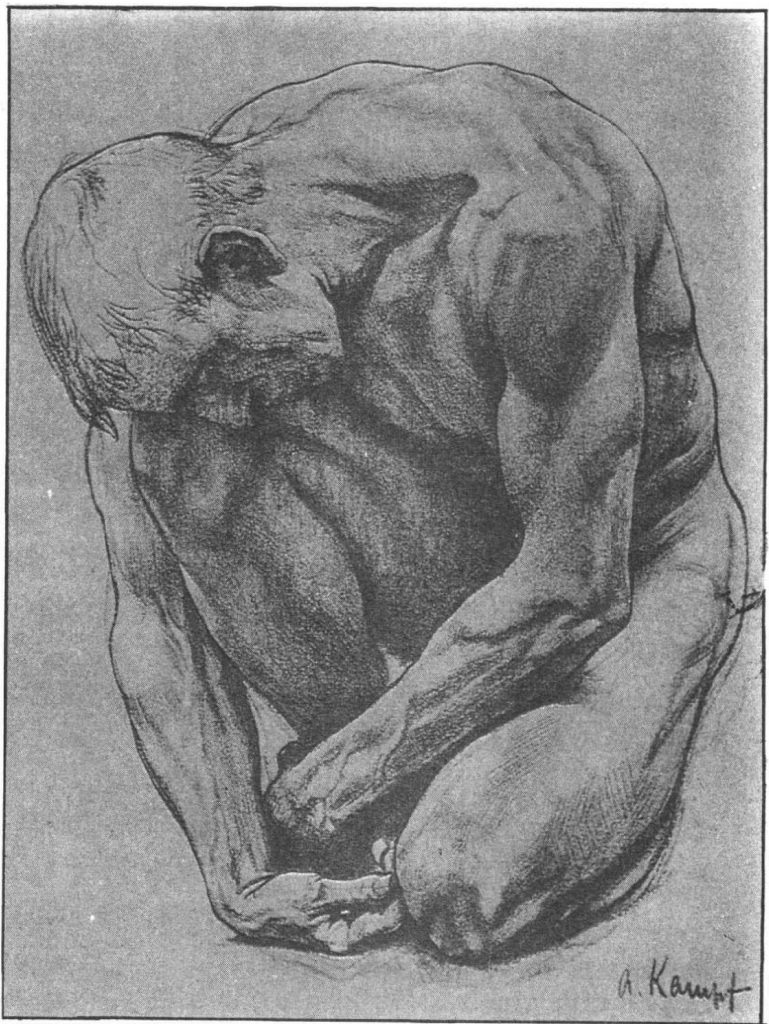


图2 《男人体》 [德]康波夫

## 第二章 造形意识

一切知觉中都包含着思维，  
一切推理中都包含着直觉，  
一切观测中都包含着创造。

——R·阿恩海姆

心灵是视力和观察的真正工具，而眼睛则充当一种容器，接收和传递意识的可见部分。

——普林尼

### 第一节 何为造形意识

意识是人脑的一种机能，是一种能动的、自觉的能力。

造形意识是人脑创造图形、并运用图形自觉思维的能力。当我们面对自然和画面时，能不能时刻用造形意识去感受对象，并敏感地、本能地处理好画面上形与形之间的关系，使画面具有一种有意味的感染力，这就是衡量你是否具备造形意识的标准。

我们之所以把造形意识单独提示出来并加以强调是因为绘画的训练首先是意识的训练。画面上所出现的一切其实是画家精神的体现，绘画的过程实际上是意识物化的过程。意识的转变会带来绘画形式、风格等一切表面效果的转变。

造形意识首先体现在观察上。

一切自然物象都具有多义性和模糊性。所谓“纯真之眼”不过是个天真的梦想，要树立“绘画之眼”。正是造形意识在我们心灵的深处左右着、指导着这只“绘画之眼”。心理学家的研究告诉我们：“观看”从来不是对迎面而来的事物简单地、照相式地记录。观看是一种自觉的、积极的、具有高度选择性的活动。心里寻找什么，视觉才能发现什么。作为画家，只有树立了造形意识这种绘画最基本的意识，才能

使自己的眼睛从出现在我们面前的一切事物中发现绘画的意义；才能从绘画的角度选择、把握对象并组织画面。没有造形意识，我们的观察就不是绘画的观察。

假如我们要为自己的亲人画幅肖像，把亲人的形象表现在画面上并借这个形象表达出我们的情爱，可不是一件轻而易举之事。不客气地说，不是每个画家都能做得好。

对于一个初学者来说，当他面对着那亲切的目光和熟悉的身影时，肯定会觉得手中的画笔似千斤沉重，越是情感奔流，就越是手足无措。笔下出现的与心中所想的相差千里。正如罗丹所说：“如果没有体积、比例、色彩的学问，没有灵敏的手，最强烈的感情也是瘫痪的。”确实，情感不会产生形式，而是形式产生情感。找不到表现情感的形式，一切都等于零。也就是说：一个人能够为他亲身体验到的无形状的东西找到形状，并加以表现的时候，才能被称之为画家。

对于一个艺术家，即使他对对象有着再深的感情，他也要把对象看作是一个纯粹的造形存在，一个朦胧的画面视觉效果。他考虑的只是画面中形与形的关系、明与暗的关系或线与线的关系，他把握着这一切，使它们最大限度地为整个作品的意味做出贡献。

在这一过程中，深爱着的人被“残酷”地

作为绘画的媒介，被分解为面的结构，变成了黑、白、灰和线条。这时，艺术家心中的情感是在对这种绘画关系的研究和推敲之中流露出来、表现出来的。也就是说，艺术家把自己强烈的情感物化为画面上形、色、肌理的视觉形象了。(图3)



图3 《母亲像》 [德]丢勒

有人曾问马蒂斯：“对一个西红柿，你吃的时候与你画的时候看上去是不是都一样呢？”马蒂斯回答：“不一样，当我吃它时，它看上去就是普通人眼中的样子。”

不论我们面对亲人还是面对一个西红柿，只要被画在画面上，就必须变为画面造形的一部分，必须转变为绘画语言。在这种转变中，要自觉抵制与造形无关的各种其它因素的干扰，要自觉战胜对事物通常意义上的认识。在这里用“战胜”一词是毫不夸张的，因为如前所述：自然万物都有其自在的完整性、多义性与特殊性，都有着与我们直接的或间接的联系。但是，要使它们成为画面的一部分，就要除去它们自身的完整、多义与独特，只取它造形的一面，并使它服从画面的秩序。必须不顾及事物物理的以及科学的合理，而仅仅考虑画面造形的合理。无论它是有生命的、无生命的、有形的、无形的，各具何种功能，在画面上都要变成纯粹的图形，并对这些图形进行再组合、再排列，构成画面造形上的可比秩序和形式美感。画家通过这些图形关系去进行思维，通过这些图形关系暗示或揭示出自己要表达的内在意义，这就是从自然到画面的转变。在这一过程中，造形意识起着决定性作用。从简单地把物体看成空间中的形状，处理几个形、几根线，到能够在任何复杂、巨大、层次丰富的画面上牢牢把握和运用形的表现力，使它成为自己的艺术语言，往往需要“艰苦卓绝”的过程，远非一日之功。

因此，培养造形意识是极其重要的，是素描训练的目的。

在素描学习的初级阶段，造形意识体现为对事物的一种“剥离”，即剥离一切表面现象，只剩下事物的形状特征并由此去把握它。虽然自然中的物体都有着—个确定的空间造形，但是这个造形的特征平日总是被复杂的表面现象所掩盖，形状的轮廓也往往与其它因素混杂交织，并不清晰呈现，由很多细碎形体总合后的整体也往往不能简化为用眼睛扫—下就能够直

接理解。对此，我们只要稍微想一想长着头发、胡须、眉眼的头就会明白，即使在—张人体照片中，也不会找到在—幅画上或—幅雕塑中所表现出的那种确定而清晰的造形关系。(图4)



图4 《女人体》  
[法]马约尔

在这一时期，要“把人不当人画”、“把物不当物画”。通过“剥离”对象，净化了对象，把复杂的形单纯化，把模糊的形明确化，把各种微妙的感觉都压缩到形体之中，建立—种空间中的形体概念，并习惯于这种观察方式和—分析方式。虽然这—种被动的训练，还不能悟到造形的真正含义，但是通过顽强地学习、通过教师的塑造，我们混乱的视觉和朦胧的意识会逐步清晰。—旦能够把这种费力的观看变为—种有意识的本能、变为自己身心的一部分时，

就会突然感到：造形，原来这是事物的普遍存在！生活似乎又恢复了自身面目，剥离开的一切又可以附加上来，但这其中已经有了本质的不同。可以说这时我们已初步获得了造形意识。正如一位禅宗大师所说“在你研究禅宗之前，山是山，河是河，在你研究禅宗时，山不复为山，河不复为河，然而一旦你觉悟了，山又是山，河又是河了。”

到此为止，我们的艰苦训练取得了巨大的成果，认识上产生了巨大的飞跃，是不是我们造形意识的训练可以告一段落了呢？不是，我们的任务还远远没有完成。

回想本章开始时“为亲人画像”的例子，那时，我们曾对怀着创作热望的青年说：“光有情感不能直接创造艺术，先要冷静地训练自己的眼睛和手，使之具备绘画的思维及绘画之眼”。现在初学者的眼睛起了根本的变化，戴上了画家必须具备的“有色眼镜”。但仅此还是不够的，初学者还要重返本性的创造状态中去，注重自身感受和直觉，尽量开拓自己的创造潜能，将在初级训练阶段中被压抑的想象力和表现力释放出来，为造形注入情感，使形式产生魅力。这是造形意识训练的高级阶段，只有完成这一步，我们才可以说：素描学习的目的已经达到，可以告一段落。

如果说在素描训练的初级阶段我们重点研究的是如何利用点、线、面、黑、白、灰表现空间中的形体结构，那么在素描训练的高级阶段则要重点研究这些空间中的形状具有何种内在意义。黑、白、灰，点、线、面也要从自然物象中升华出来，成为各具表现力的语言要素。自然的空应还原为画面的空间，物体的结构也应还原为画面的结构，我们从立体又回到了平面。就象仅有音符并不美妙动听，仅有单词并不能进行情感交流。我们要从练习曲开始，从造句开始，使我们的语言表达能力由弱变强。音符演奏成为动听的乐曲，词汇组合成为美妙的诗篇，自然变为艺术。

运用造形意识研究自然和研究画面，是造

形训练中不可分割、不能偏废的两个重要环节，也是素描训练中一个完整的整体。因为素描培养的造形能力并不是塑造物体模型的能力，而是创造画面的能力。获得一种意识是需要某种方法的，但是每一阶段意识的提高往往是对前一阶段方法的排除与否定。当然，这种排除只是方法的排除，而留下了意识。就像一株植物，枝干否定了嫩芽，新枝又否定了老干，然而却留下了生命。造形意识亦如此。

从培养造形意识的过程中，可以直接洞见艺术创造行为的本质和规律，接触到精神物化的全过程，具备造形意识会对一个初学者今后的艺术造诣产生重大的影响。过去，人们往往只关注造形的效果，而忽视“造形”，这实际上是一个行为过程，是对画面不断选择、重新组合的思维过程。培养造形的能力，首先要建立造形的意识。

## 第二节 绘画的形态

造形意识就是对画面图形的思索，而画面图形则是由绘画的形态构成的，也就是说：造形意识是通过绘画形态的研究体现出来的。以下通过对绘画形态的具体分析对造形意识进行进一步阐述。

### 一、造形的简化原则：

传说上帝用少量的粘土创造了世界。艺术家也像上帝一样用简化的原则来创造、处理着画面。通过简化自然去把握自然，通过尽可能精炼的形式组织复杂的材料，把画面变为有秩序的、一眼即可通观的整体。

然而，简化不等于简单。简单——指艺术中不仅形式上，而且传达出的意义上都单调而乏味，是简单的形式产生出了简单的效果。简化——指的是在单纯的形式中蕴含着深刻的含义，表面形式上“简单”，其实质内涵却很丰富，这才是艺术的简化原则。正像安格尔所说：“线与形



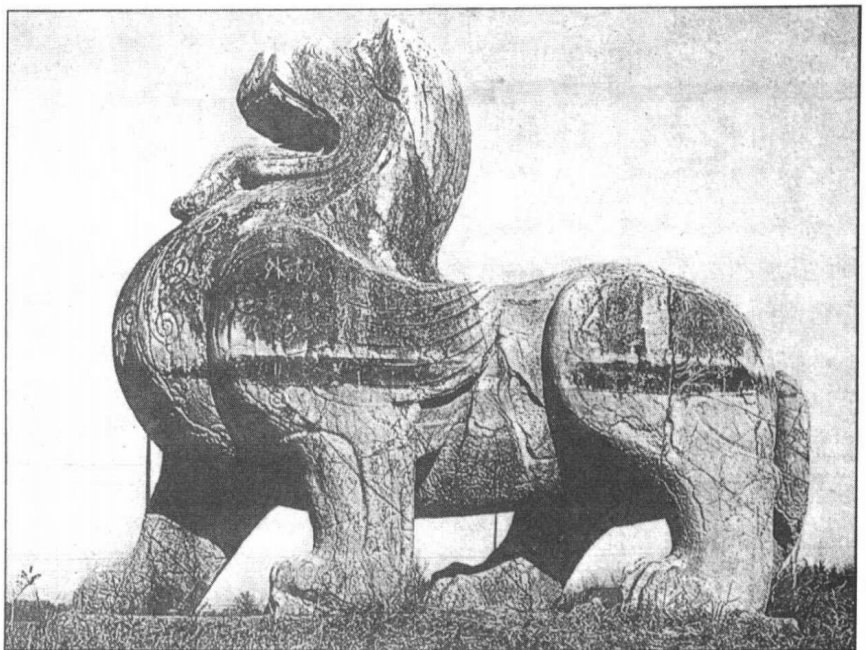


图5 中国南北朝时期的石雕

愈是简单，就愈富有美和魅力。”

在基础素描中，简化原则十分重要。它体现在：从观察到表现的每一步骤中都要对复杂物象进行最大程度的简化，减掉一切与造形无关的细节，从自然中抽出形的本质，把存在于物象身上的形、色、肌理转化为绘画语言的排列组合，并使其尽量单纯而明确。同时还要学会在简化了的造形中注入丰富的精神情感，学会在那一形一线中蕴含无穷感觉的绘画技巧，传达出丰富而深刻的内在含义。

这是中国古代石雕，其造形简洁、明朗、强烈，体现出一种被压抑的内在力量，传达出一个民族博大、飞扬的正气。（图5）

无论谁站在马约尔的雕塑前，都会为概括、饱满、单纯的造形所传达出的一种庄严神圣的精神而感动。简化了的形式却构成了令人浮想联翩的象征性语言。

安格尔用针尖似的铅笔，一笔不改画出的精美肖像以及荷尔拜因质朴与概括的造形，其中蕴含着无穷的韵味，这使我们想起这样两句名言：“少即是多”“以一当十”。（图6）



图6 《男青年肖像》 [法]安格尔