

素描教学

傅乃琳 编著

附录



傅乃琳 编著

素描教学

附录

天津人民美術出版社

天津 人民美術出版社 出版发行

新华书店 天津发行所经销 天津人民印刷厂印刷

1990 年 2 月 第 1 版

1990 年 2 月 第 1 次印刷

开本: 787×1092 毫米 1/16 印张: 6

印数: 0001—3000

ISBN 7—5305—0138—0/J·0138 定价: 15 元

序言

第一章 谈习作性素描之前要明确的

第一节 素描的实质

第二节 素描的种类与派别

第三节 习作性素描是画家深入观察、研究

生活的开始

第二章 观察、思考与表现

第一节 作画之前的观察是极端重要的

第二节 关于整体感的问题

第三节 关于观察方法

第四节 关于表现方法

第三章 习作性素描的科学规律

第一节 形与神

(甲) 要锻炼对形的感受能力

(乙) 形神兼备

(丙) 骨骼对脸型的造型所起的作用

(丁) 画老年人找哪些特点

(戊) 不要似是而非

(己) 介绍观察形的几种方法

第二节 结构的规律

(甲) 结构、形体、解剖的区别及其联系

(乙) 头部结构

(丙) 画头像时容易产生的结构方面的

错误

- (丁) 头部、颈部和胸腔的联接关系
- (戊) 人体结构的关键
- (己) 画人体时为什么常常以颈窝为根据
- 第三节 形体、明暗的规律
 - (甲) 需要说明的
 - (乙) 形体与明暗的规律
- 第四节 关于人体运动的规律
 - (甲) 抓住动态的关键部位
 - (乙) 注意动态的重心
 - (丙) 平衡
 - (丁) 动作的韵律感
- 第五节 空间感的问题
- 第六节 质感与量感的问题
- 第四章 习作性素描的艺术规律
 - 第一节 主次、虚实、概括取舍
 - 第二节 和谐
 - 第三节 对比
 - 第四节 韵律与节奏感
 - 第五节 线的美感与运用
- 第五章 画法步骤
- 第六章 其他
 - 第一节 学习方法
 - 第二节 欣赏

序

言

我所能说的只是我所熟悉的,通过实践和理性认识的不断更替、升华、总结的。我说不出我不熟悉的,而且我所熟悉的不一定都是正确的,更不会是全面的。

从我学习、教学到现在为止,一直是学习用明暗作为手段来表达客观事物的方法,所以我也只能根据用明

暗方法进行素描学习来谈一些问题了。

我谈的一些问题都是我在教学中遇到的,通过教学笔记的日积月累综合起来的,望我的前辈和同学,以及后来居上的年轻同志们予以教诲。

第一章 谈习作性素描之前要明确的

第一节 素描的实质

通常介绍什么是素描,都说素描是单色画,这是针对所用工具而言,或者把素描说成是一切艺术造型的基础,但也有人不同意这种说法;对于这些看法我都不准备涉及,我只想说说素描的实质究竟是什么。更确切的说,素描习作的实质是什么。

人们在看一幅色彩画时,有人说这幅画色彩好,素描不好,这是常说的。那么这里所说的素描不好是什么意思?我认为这是说这幅画的造型不好,在绘画造型诸因素中出了一些什么问题。或者体积没表达出来,或者明暗关系不对;明暗关系不对,在色彩画中表现出色彩的明度不对,因此这幅画,或者是画花了,或者画灰了;有时是画平了,没有用色彩关系表现出立体感和空间感来。简而言之,是在这幅色彩画中造型出了问题。

在一幅素描中,学画者对客观事物有一个学习绘画所特有的观察方法、研究方法,通过观察研究,用素描的手段表达出来,表达的结果,是呈现在画面上的客观事物的形象,所以我觉得素描的实质,就是绘画中的造型。

素描习作最核心的问题,也就是训练学生通过正确的观察方法和研究方法,表达客观事物的形象,和它

(他)的实质,掌握造型能力。当然这种造型能力,并非纯客观的抄袭生活,任何艺术品都有作画者的审美观点和不同的艺术表现方法。每幅画都是通过画家的缜密思考而产生的。

安格尔说过:“画素描决不单纯是打轮廓;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,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的四分之三强,如果要我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,一位画家是靠什么来造就的。”他又说:“素描——这是高度的艺术诚实。”

契斯恰珂夫也曾说过:“艺术底最高的一方面是素描,其余的一切都是添上去的,而且是辅助的……”。他又说:“素描就是思考。”

素描的实质,就是绘画的造型,在一幅画上没有造型就一切落空了,(抽象派绘画有另外的要求),所以素描在绘画中是骨架,是本质,象建筑中的钢筋,是一幅画中的支撑力量。

第二节 素描的种类与派别

从素描的性质来说,可以分为习作性素描与创作性素描。习作性素描虽然是培养审美观念的开始,对初学者来说,更多的是锻炼造型能力。创作性素描是画家在生活中有了感受,经过思考、提高、升华为艺术观念形

态,以素描工具作为手段表达出来的作品。(图1 Ⅱ, Ⅱ)

从绘制素描的工具来分类,有铅笔画、钢笔画、木炭画、炭精棒画。按素描要求画出的水墨画、单色粉笔画



图 1—I 血衣 王式廓



图 1—II 反扫荡 沈毅 傅乃琳

等等,总的来说是单色画。

素描画派的划分是很困难的,它是伴随绘画的不同历史时期和不同的画派而发展变化的,但是不同历史时期的不同画家的表现方法各自不同,所以很难划分派别。

素描画派的划分,只能按训练方法和表现方法的不同来区别;大体可以分为三种。一种是全面因素的造型方法,也就是在素描中要求把结构、体积、明暗、质感、量感、空间感各种因素作为造型要求表现出来。

另一种是以线为主,稍加明暗,用以塑造物体的形体结构。有人把它叫做结构性素描。

第三种是线面结合的方法,线和明暗结合以塑造形体结构,并以线加强艺术的表现力。

从文艺复兴以来各种不同画派大师的素描,不外是这三种方法。

从国外来看随着经济基础的发展,审美的观念和绘画的表现方法不断更新。二十世纪绘画的派别更替的频繁是历史上所没有的。从绘画的训练方法来说,具有扎实写实功夫的素描,作为传统的表现手法保留下来,同时半具象的、变形的、和抽象的素描也出现了,形成一个多元化的局面。

我国从实行开放政策以来,随着国际间的文化交流,在艺术上也向多元化发展。很多画家不论在创作上或美术教学上都做了新的探索,虽然有些还不成熟,但使我们的美术事业呈现了繁荣现象,这是很可喜的。

美术院校的素描教学,除了保留传统的训练方法之外,有一些同志做了一些可喜的探索与实践。例如西安美术学院的孙宜生同志著有《意象素描》一书,是以深入的研究了中国古代美学,并进行横向移植,吸收西方的具象造型和抽象造型的造型方法,在教学实践中产生的。我认为他的探索有些是过去训练方法从未有过的内容,不免费些笔墨多介绍一些。

周韶华同志在该书的“意象笔谈”(代序)中说:“……艺术创作的本质,是人在对象世界中观照自身,是人对生命力的强烈追求。不论是物化的意识,还是意识的物化,都要凭借现实的感性对象,才能表现人的生命力的升华,从而高扬主体功能,强调审美观照的民族性、时代性。以意造型,以形写意,以情驱笔,笔随心运。在流变组合的节律中,追求神韵,表现作者的心理气质。说到底,艺术是心灵的迹化。”

又如陈方既同志在(代序)中说:“意象,确实关系到具象与抽象、思维与感受、实体与意味、生活与创造、创作主体与客观现实等一系列问题。把它理清楚而不简单化,揭示其确切的内涵并赋予时代的特点,并非易

事。在摆脱教条主义的创作观,认真向民族的美学思想、造型观念学习的时候,不少同志已深深感受到继承和发展意象观的现实价值和深远意义。”

孙宜生同志概述中国艺术的意象造型的源流和它的核心。他在绪论中说:“我国传统的意象造型,是立意造象,以象尽意。在读万卷书行万里路中,领悟万事万物的通感和共性,把客体物象和主体心理的时、空与学养、情思融为一体,假笔墨的功力,以气韵造型的特殊方法,创造出意象和意境,此具象的三度空间和抽象的四度空间,是更一层的时空意识,是寓意于象,以象尽意,立意在先,画尽意存的,故称之为意度。”“意度空间不局限在固定的角度观照物象的物理形态,也不停留在心理的感知和联想,而是置身于天地四方的无限宇宙空间之中,物我交融,神思飞扬,既超以象外,又得其圈中。所谓象外,即形似之外求其画,所谓圈中,即宇宙万物的时、空感。这种空间观照活动,有多方面的意识活动,包括潜意识活动,所以称之为以意度量。”

又说:“太极图是容量极大的意象图,意象造型的美学法则深藏在这两鱼追逐之中。……”

“中国传统造型美学观的中心是气韵。南齐谢赫提出的绘画六法,是以气韵为首,以气韵为魂的。以气韵求其画是意象画的至高准则,也是书法及各种造型艺术的至高准则。气韵的内涵是由生命的律动和神彩的飞扬两个方面合成的。太极图中两鱼追逐、循环往返。这不仅是鱼的生命力的表现,而且人体之内的生命之气,也是如此循环往返。……”

根据意象造型的要求,他在几何型体教材中,既要求以三度空间的明暗写生方法来画,又以意象造型的要求用不同的立意来组合几何型体,给人以不同的心理感受。如(图2 I)动荡的意境、(图2 II)宏伟的意境、(图2 III)从奔腾到平静。赋与几何型体与过去不同的内涵。

他在训练意象造型有一系列新的方法与安排,是不同于其它造型培养方法的。例如在他的安排中有一部份是开拓意度,大挥大写。他在书中说:“这少陵原下的一位老人,我第一次看见他,就被那黑面白须白发和魁伟的身躯所吸引。……通过这位老人,表现中国农民的伟大性格。”这个老人不同于其他人的动作“唯独老人背手挺立,岿然不动,象一座塔。”孙宜生同志通过三幅构图表现他所要表现的意念。如图3 I,第一幅以粗壮的炭精棒勾出总体神韵,但总觉得没表现出丰富的感觉。近似一座宝塔。于是又画了另一张半身像,把细节画得充分些,但又感到没有大气度,最后注意力集中在头部,以充沛的感情,如山洪倾泻一样画出最后一幅。

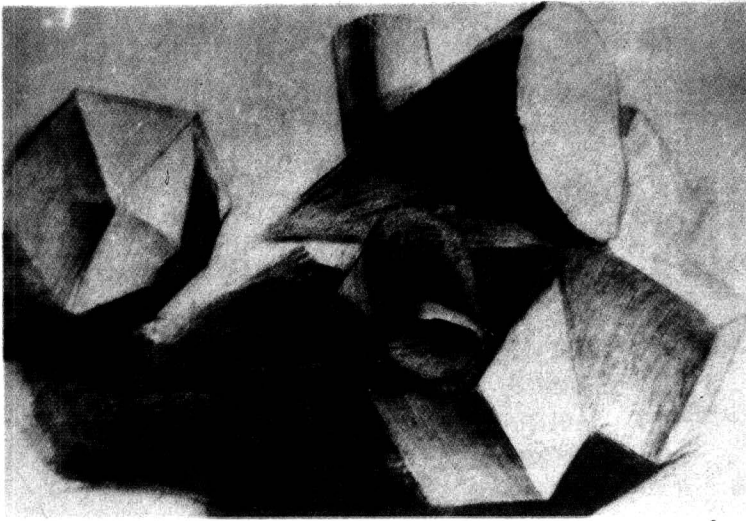


图 2—I “动荡的意境”

孙宜生

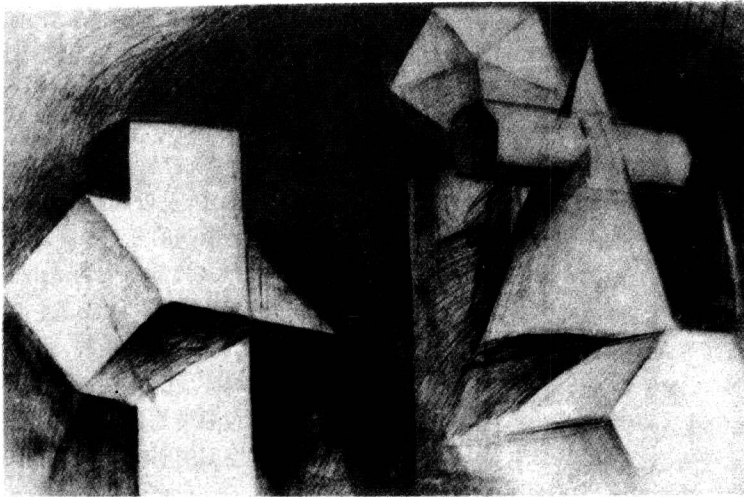


图 2—II

“宏伟的意境”

孙宜生

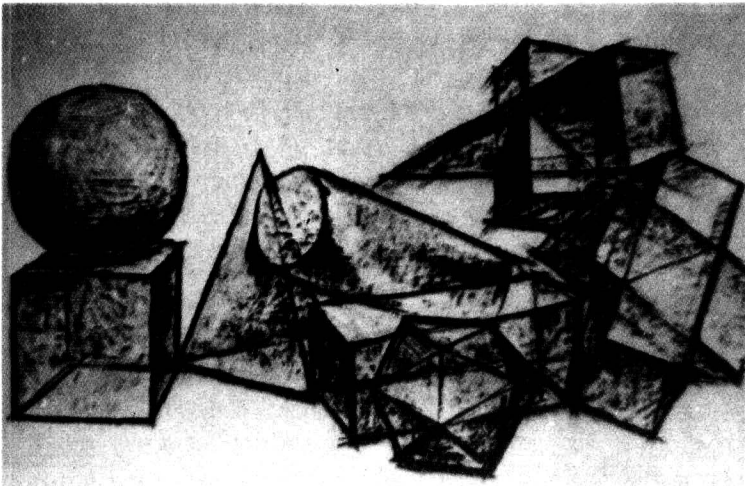


图 2—III “从奔腾到平静” 孙宜生



图 3—I II



图 3—III

意度开拓

(图3 II, II, III)

对孙宜生同志的“意象素描”一书,我只粗略地读了一下,领会不深,举这两种例子,不一定能概括他的全书。

1986年第八期《美术》杂志上发表了广州美院鸥洋同志的一篇文章“一个新的教学尝试——浅议抽象造型的基础训练”,总结了她在教学中的经验。(我觉得她写的是油画方面的,但是对素描教学来说,不无好处,所以也收入这里)。

由于时代和社会的发展,客观的需要和审美观念的更新与多样化,除了写实的具象造型训练之外,在教学中增加了抽象造型基础的训练。她在文章中说:“从时代发展来看,主观抽象造型的应用,必将在我国造型艺术的各个领域里得到发展。当今绘画雕塑艺术大有与环境建筑混为一体的趋势,而现代环境、建筑所需与之和谐的壁画、雕塑作品,抽象形式往往胜于具象写实的表现。”“我们开设现代平面造型课,试图让通过较系统地学习和运用多种造型的规律法则来扩大艺术视野,丰

富艺术语汇,促进想象力、创造力的发挥。”她又说:“主观抽象造型包括知性的构成原理和自我精神表现的造型,通过对造型要素的追求,对构成原理的感觉理解、对视觉语言、美的秩序以及材质感、技法的体验,促进人的想象力、创造力、形式感和美感的增长。”“主观抽象造型的培养也似客观具象造型一样,有它的基础和科学培养方法。它涉及物理学、生物学、心理学的知识,对学生的训练包括了视觉、知觉、触觉等方面。”我认为她这种探索是可贵的,也是必要的。对我国社会发展的需要是相适应的。(图4 II, II)

此外,在美术学院里各种不同的专业,要求它的基础训练也不相同。例如油画、版画、国画、工艺美术的素描习作要求都不一样。

现在我们见书的有瑞士巴塞尔设计学校基础教学大纲的“设计素描”。他们的训练内容有由几何形体开始到简单机械的物理素描、还有博物馆素描和自然素描,他们的画法基本上是以线为主表现物体的结构,他们要求:“为了清晰明确的把握物体的结构,并准确地掌

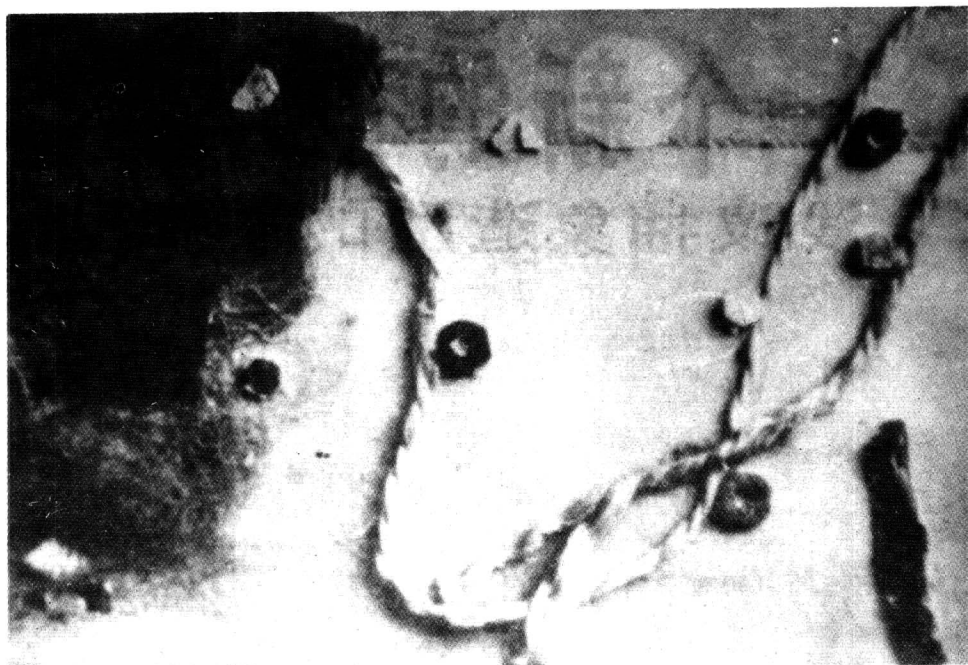


图 4—I

抽象绘画



图 4—II

抽象绘画

握角度和比例,应将物体看得见的部分和看不见的部分都画出来,各种结构线(水平线、垂直线、中轴线、斜线、切线以及重迭部分和反面部分)就起到控制作用。”“可通过线描的轻重来获得立体效果。”“画面表现的生动性应从属于结构的合理性。”(图5 I, II, III)

以上介绍的只是有书和资料可查的几种不同训练方法,根据我国百花齐放、百家争鸣的方针,必将产生更多的不同派别,使我们的绘画事业,呈现空前繁荣的局面。

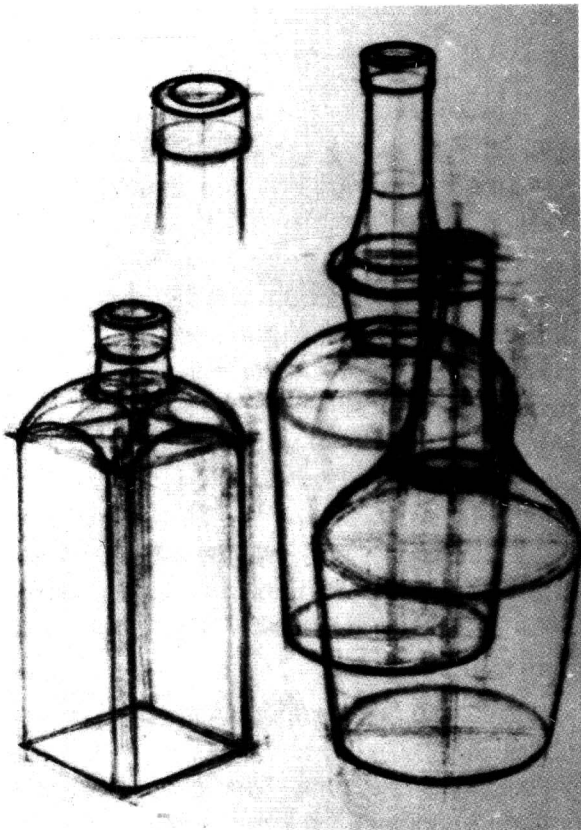


图 5—I “物理素描”

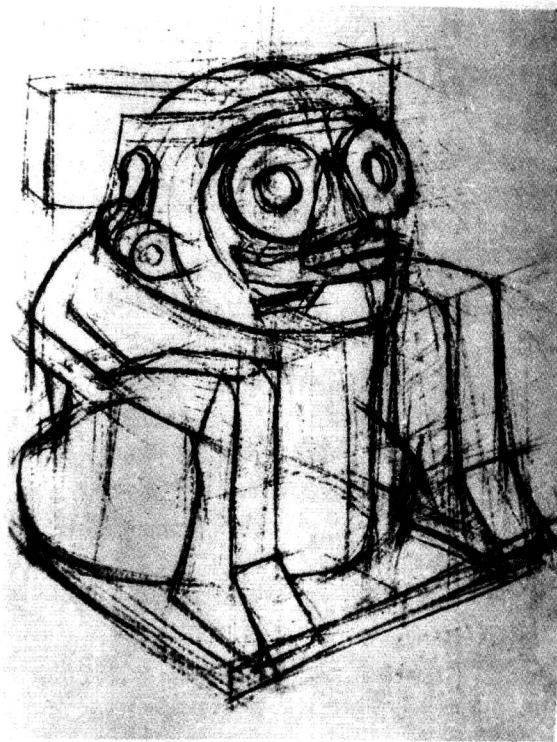


图 5—II “博物馆素描”

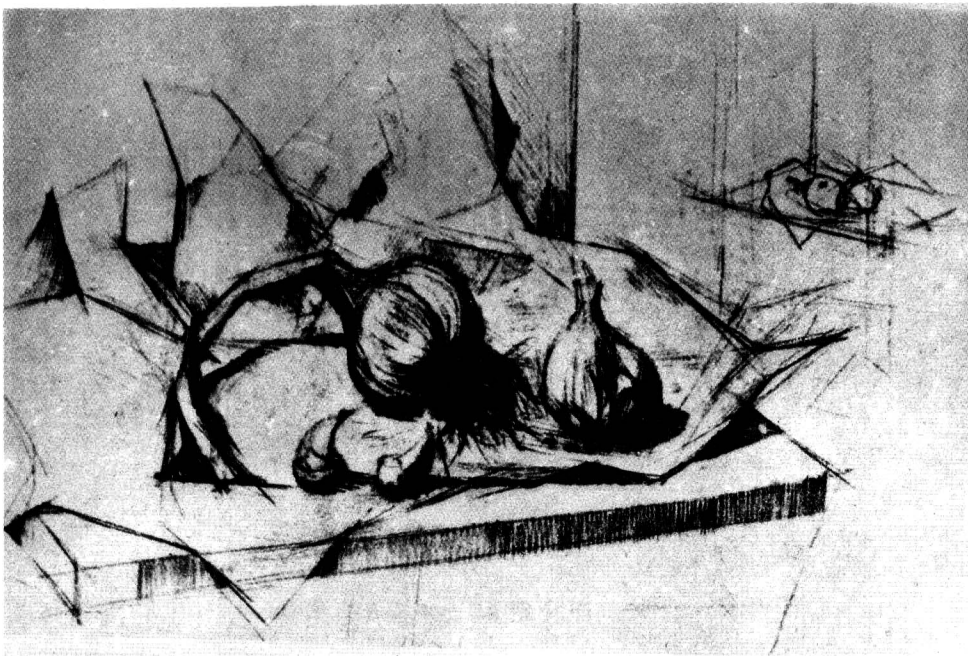


图 5—III “自然素描”

第三节 习作性素描是画家深入观察、研究生活的开始

首先绘画是以绘画工具反映生活的,在生活的海洋里,画家或学习绘画的人,用一颗赤子之心来观察生活、体验周围丰富的生活现象,研究其中的规律和本质,再通过作者反复琢磨、咀嚼、寻找和筛选,然后找到最打动自己之处,用绘画语言表现出来。我国唐代画家张璪说:外师造化,中得心源。现实主义作品的产生,就是客观和主观的辩证统一的结果,是符合唯物辩证法的思想方法的。

一个画家在生活中,始终要多注意观察生活,积累素材。五十年代到中国主持油画训练班的苏联油画家马克西莫夫,常常教育学员平时要善于观察生活。即使坐在汽车里也要观察乘客;例如车上并列坐着五个人,每个人的动作不一样,通过动作、神情和外貌,研究他们是从事什么职业的,回去画出记忆画。我们看苏联的一些绘画中,人的动作表情很有生活气息,不是凭空臆造的概念化人物。

罗丹在构思每件雕塑作品之前,要模特儿来往走动,从他们的动作中寻找启发,他教人们要记忆动作。

文艺复兴时期的巨匠达·芬奇也教人们画记忆画。

这种对生活的感受,使作者产生创作的激情,生活给予画家以启示,往往是一幅伟大作品产生的开始。十九世纪俄罗斯画家苏里柯夫在一个冬天的早晨,看见银白的雪地上落着一只黑乌鸦,这种强烈对比的形式感,启发了正在构思的《女贵族莫洛卓娃》。于是画家吸取了这种感受,把莫洛卓娃画成穿着黑衣服,坐在雪橇上,满地的银白,周围站满群众。(图6)和他同时期的画家列宾的《萨坡罗什人》的创作契机,是由于他到朋友马蒙托夫家去做客,一开门看到一个人正仰头大笑,给了他以启示,画出了这幅优秀作品(图7)。

达·芬奇画《最后的晚餐》,开始构思和画草图之前,先研究了画中人物身份、性格、年龄等等,然后到生活中去寻找适合于各个人物的典型特征的模特,画了大量素描速写,并且用文字记录他脑中从生活中得到启示形成的人物形象,非常严肃地做了准备工作,画出了这幅不朽杰作(图8)。

达·芬奇打算描写欢笑的农民,他物色了一些合适的对象,请他们到家里做客,席间他讲了一些可笑的故事,引起这些农民捧腹大笑。等客人告辞之后,再根据记忆把他们画出来,别人看了这些画也都忍俊不禁。

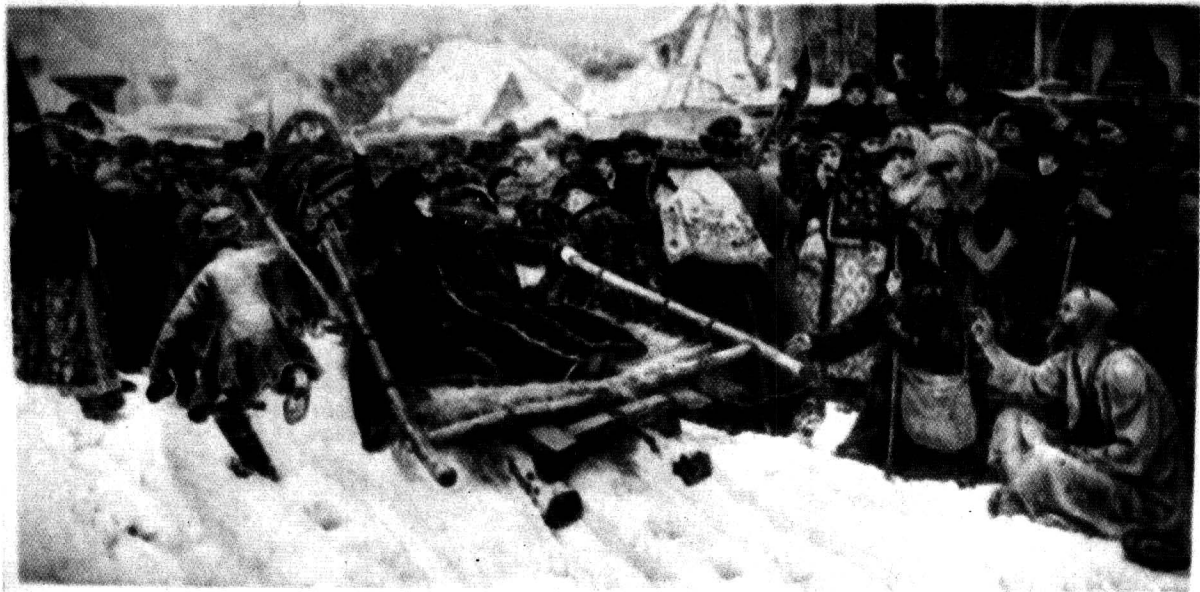


图6 女贵族莫洛卓娃

苏里柯夫



图 7 萨坡罗什人

列宾

历史上,一切有成就的大师,他们的优秀作品都是与生活密切联系着的。平时的观察生活,在画家思想上产生了激情,由此才能产生好作品。

一幅素描习作,同样要求观察、研究面前摆着的被描绘的对象,在思想上要有感受,有了感受再考虑怎样表达这种感受。经过对该人物或该事物深入研究,最后产生想法,这就是一幅画的立意。有了这一点很要紧,不能冷冰冰地描模对象。(当然习作中也有一些课题是专为研究科学规律而设的。如几何形体写生,或对人的内在解剖结构的研究等)。作为教师要启发、培养学生对客观事物的感受,在习作课中,要教会艺术而不只是教技术,要培养学生有正确的审美观念,要提高各方面的修养。一幅画要纯朴、凝重、格调要高,要力戒甜、俗、油、腻。徐悲鸿先生说的“宁方勿圆”、“宁拙勿巧”,这是方法,又是徐悲鸿先生的美学思想的组成部分。

画一组摆好的静物,除了有形式上的大小、方圆、质感、量感、主次、呼应、色彩的节奏感之外,对一组静物也会因不同的感受,而产生不同的表现方法。花是美的,瓷器的造型是美的,或者是丰收的蔬菜、水果等等,都是生活中美好的事物,在一个特定的环境里和特定的光源下,会有美的感受的。有人用细腻的线条,画出宁静的优美感,有人用粗犷的线条热情洋溢地歌颂生活美,这都是允许的。这是由于画家或学习绘画的人,对生活的



萨坡罗什人(局部)

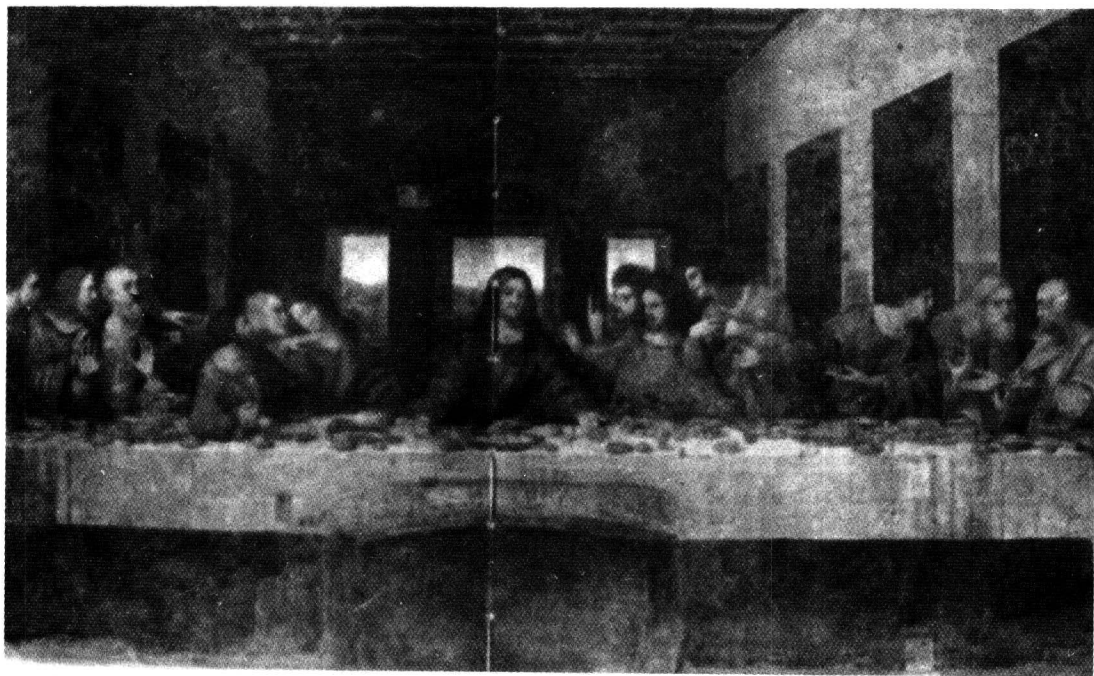


图8 最后的晚餐

达·芬奇



图9 伏尔泰

乌东

感受不同,而采取不同的表现方法。

法国雕刻家乌东的作品《伏尔泰》(这件作品本来是一座全身像,后来只翻制头部及小部份胸做為美术学校的教材)从表情看是一种辛辣的带有讽刺意味的微笑。法国十九世纪的伟大雕刻家罗丹形容这件作品说:“眼光稍微有些斜视,好象在侦察某一个对手;他有狐狸一样的尖鼻子,这个鼻子好比拔瓶塞的螺钻,这里那里去嗅种种妄为和荒谬的气味,可以看见它在掀动,至于嘴呢,妙极了,周围是两条讽刺的纹路,含着一种难以形容的嘲笑……”。学生画这个石膏时就要启发他们抓住类似的表情,然后才能考虑用什么手法来表现(图9)。

画一个人,如果到生活中去画,各种各样的形象,丰富多采,通过交往和了解,然后透过外表进一步研究并抓住他们的神态,个人气质,表现出来,是会画出一张生动的形象的。作为头像习作在教室里画一个模特儿,当然要受很大限制,有很多时候找不到理想的模特儿,也不可能对他(她)了解得深,只好通过交谈,闻其言,观其行,做一些肤浅的了解,在思想上有一个判断:他这个人是什么性格的;他是从事什么职业的;这种职业在外形

上给他(她)造成什么烙印等等……然后再决定怎么画。

在国外很多大师是把人体做为人体美来歌颂的,他们认为人体是世界上最美丽的东西。并且用人体作为训练学生基本功的教材,在课堂作业中设置大量的人体课。

我们为了研究人体解剖结构等自然属性的知识技能,在课堂内也设了人体课。即使如此,每个模特仍然有他(她)们的个性和特点,有的人,体魄健壮,肌肉发达,有人瘦弱,骨骼明显;或者他(她)们的外形受工作的影响而存在特征;或者由于男女老少、性别、年龄的不同而给人以不同的感受,要充分注意这些感受。

我认为画习作对生活的观察、研究,是学习绘画的人对生活观察、研究的开始,是对生活产生激情的开始,创作是它的继续、发展和升华。习作和创作二者之间,对待生活的态度是一致的,不是截然分开的。我认为这就是现实主义艺术在素描习作上的观点。

当然在素描习作中不止于此,还要研究学习一些科学规律和艺术规律,使学习绘画的人逐步成长起来,掌握武器,去从事艺术事业。

第二章 观察、思考与表现

第一节 作画之前的观察是极端重要的

很多学生作画时,坐下来便匆匆忙忙地动手画起来,零零散散的凑成一幅画,这是完全错误的。绘画不单单是手和眼的劳动,更重要的是强烈的脑的劳动,是用心血来画的。面对所画对象,在作画者的头脑中必然有一个反映,从被画对象中找寻大自然赋与的美,或者是人的精神面貌、气质的美,这些美。有些是力的刚的美,有些是柔和的,抒情诗一样的美。凡此种种,对不同事物都会有不同的感受,作画的人要抓住这种感受,动用各种绘画因素,把它表现出来。而且要自始至终的不放松,时刻提醒自己注意表达这种感受,如果一时疏忽,钻进局部,就会忘记这种感受,只是照猫画虎地描摹对象了,这幅画也就画成平平庸庸不感人,也感动不了自己的画了。清代画家方薰说:“作画必先立意,以定位置,意奇则奇,意高则高,意远则远,意深则深,意古则

古,庸则庸,俗则俗矣。”又说:“笔墨之妙,画者意中之妙也,故古人作画,意在笔先。”

有了感受,掀动了感情,这是作画之前的立意的基础,接着才是考虑表现方法的问题。采取什么手段把你的情感展现出来?也是要费一番脑筋的。不能找到适当的方法表达你的意图,前边的一切感受、想法就落空了。所以说画一幅画,完全是一种艰巨的脑力劳动,不单纯是手和眼的劳动。脑、眼、手三者互相配合与谐调才能画出一幅好画。

安格尔说:“如果创作时是用头脑去支配手的,则不管画面上有多少缺点,情况总是比较好的。这一点应在最初起稿时就要有所觉察。手的灵巧取决于经验;但感情的真挚和理解力却必须首先发挥出来,而且在某种程度上它们是可以替代其余一切的。”

第二节 关于整体感的问题

安格尔说:“在研究描绘对象时,首先必须注意整体,向整体要答案,只有从整体出发。细节——应当是

无足轻重的,而且是一些须使其本身就范的琐细事物。”

画一幅画首先要立意,对描绘对象的整体感受是立意的前提。

刚开始学画的人,往往忽视对象的整体感。画人从眼睛鼻子开始,先画了左眼再画右眼。再画鼻子,然后画嘴……最后凑成一个脸,结果五官画的不准,不得不重新画。画静物也是如此。画一个瓶子,往往先画一些瓶子上的小花纹,然后再凑成一个瓶子;画完了不是花纹大了,就是小了,或者瓶子的比例不对了;不能从整体入手,这是初学绘画的人的一种通病,是需要一个较长的阶段来解决的。甚至于有人画了多年,还会出现缺乏整体感的问题。但不能因为需要长时期解决的问题就放松了对初学者的要求。整体感是绘画中非常重要的问题,如不严格要求,就很难掌握所画对象的特征,容易失去艺术的完整性,更谈不到艺术的感染力。

初学者最普遍的毛病是画什么地方看什么地方,不做整体比较,停留在细节的描绘上,结果是现象罗列,忽视了大关系,也就丢弃了表现意图。对于找大关系这一点在思想上是不明确的;也就是还不知道什么是整体感。

所谓整体感是对所描绘的对象应该有一个鲜明的、概括的印象;这里面包括对所描绘的对象的神态、特点、结构、形体、运动、空间、调子层次、主次、虚实、质感、色彩感、量感等感觉的综合,以明暗为手段的写实画法把这些感觉通过不同的色调关系表现出来。正确处理色调关系是很重要的,要想正确处理色调关系,首先要对形体有正确的理解。因为色调就是光投在物体上的反射程度。由于物体的面的方向不同,它反射出光的强度也就不同,因而形成不同的色调。当然从纵向和横向看,素描的派别和表现手法是很多的,并非都用明暗画法来表现的;即使如此同样要研究所描绘对象的神态、特点、结构、形体、运动、空间等诸因素所综合起来的感受。整体感同样是重要的,只不过表现手法不同而已。

初学者往往把人的额头的明度和下颔的明度画得相同,把深进去的眼窝和突起的眉弓画得一样亮,把立体的眼睛生硬的展开成为平面,沿着上眼睑或下眼睑画成一条细细的明度相同虚实一样的细线,既表现不出眼皮的厚度,又失去了眼睛的体积和真实生动的感觉,再就是到处画出相同明度的亮点子,这就是由于作画时,不理解怎样去分析认识物体的结构,大的体面方向,只是表面的看黑画黑,看白画白,破坏了物体的整体感;另一种情况是不分析对象的前后、到处一样对待,结果是脖子和头并列于一个空间,远过去的头发和前面的脸画在一个平面上,画不出形体空间,使画面画平了、碎了。再一种现象是对调子的层次感觉不敏锐,没有注意从全

面分析某一个大面的明度如何,而是到处布满了同样的黑白灰,只有局部形体的黑白灰,没有认真的从整体去分析散布在描绘对象的不同色调节奏,把整个画面画灰了,或者是对黑白灰三个大层次处理乱了,暗面里的灰和亮面里的灰画成一样,结果画的灰灰的一片,失去了物体的鲜明感觉。

更主要的是分不清对象的主次、虚实、平均对待,画面画得死板不生动、零乱、不集中、重点不突出,或者过分强调了细节而破坏了大体。

主次不分,平均对待,不敢取舍,有两种情况,一种是技巧不够熟练,对画面不能兼顾;另一种情况是思想认识有问题,把忠实地描写客观对象理解为全盘照抄,什么都想画上去,什么也舍不得丢掉,认为这样才是真实。这是一种形而上学的思维方法,而不是从认识上理解艺术作品本来是作者根据客观现实经过头脑的艺术分析、概括加工表现出来的,这里有作画人的主观看法和意图,也就是有人的主观能动性。忠实地描绘对象应该是根据客观事物的特点,有取有舍,不是巨细不遗。否则只是做了自然的奴隶而不是艺术品的作者。所以一开始我们就应该分清对象的实质和偶然现象,分清主次、有取有舍、不要照抄自然,而是艺术地表现客观事物,突出主体。整体感不是追求的目的,目的是锻炼认识分析事物的能力和正确的观察方法、表现方法、唯物、辩证的思想方法。分清事物的主次、突出主体,这和创作中的突出主题一样,在习作中这种对待客观事物是一致的。

为什么掌握不好整体感?我认为除了上述的思想方法不对,或能力不够之外,还有一个非常重要的原因,就是观察方法不对,在作画时往往画哪里看哪里,局部地画局部地看。在前面我已经说过了,这是一个非常普遍的现象,对学画者怎么提醒注意整体,仍然是一时解决不了的。这是一个致命的毛病,一定要尽快克服。对描绘对象要有一个总体观察,有一个总的概念,首先全面观察,全面比较,作到心中有数,然后下笔。下笔以后也要时时记住整体比较的结果,不能不负责地乱画,这是很重要的。更重要的是画者对描绘对象要有强烈的感受。上面谈过的只是一些表现对象的技术方面的感觉,但画人并非只是这些,更重要的是要抓住神态和他的特点。例如我曾画过一幅习作,是一个退休老工人,他的眼睛炯炯有神,嘴薄薄的,闭得很紧,坐的姿势也是笔直的,看起来给人一种精明强干的感觉,他的外形也是棱角很硬,首先要扑捉住这些不同特色和不同的精神状态,这些感觉同样是包括在整体感之中的。又如画石膏《被缚的奴隶》(图10),因挣扎而隆起的肌肉从外表上看