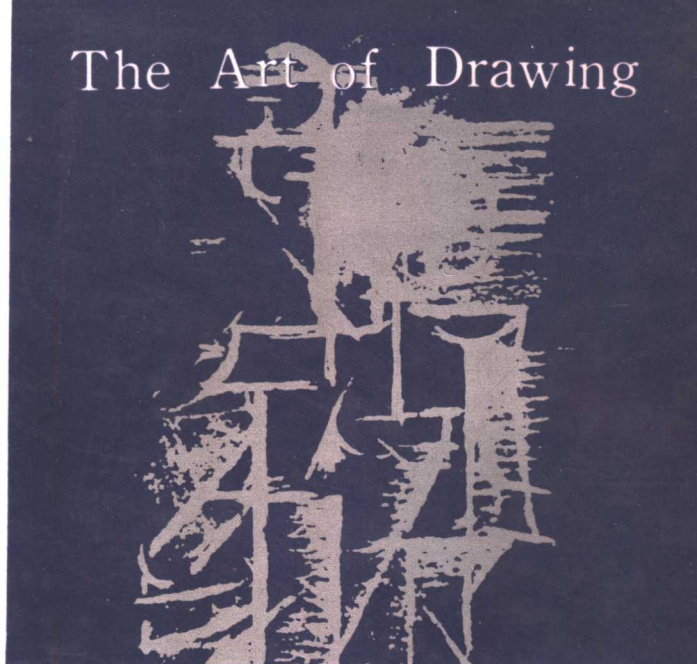


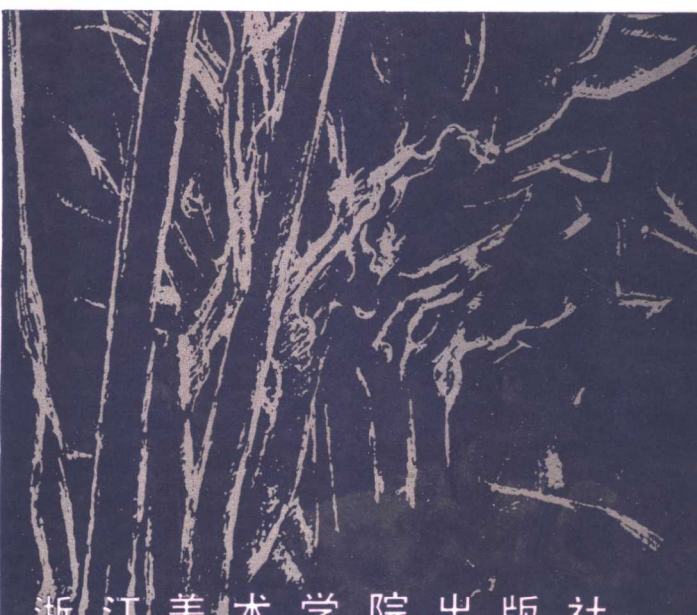
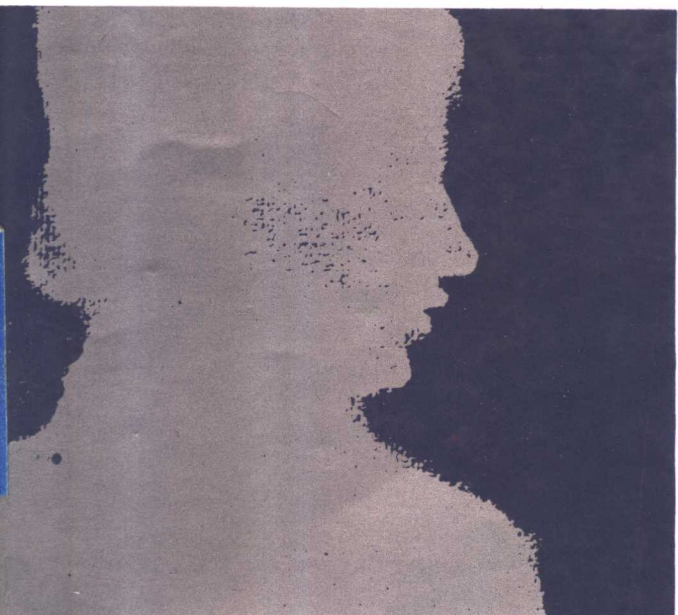


The Art of Drawing



【美】伯纳德·奇特著
意强 效营译
力群校

素描艺术



浙江美术学院出版社

素描艺术

〔美〕伯纳德·奇特著

意强 效营译

力群校



浙江美术学院出版社

(浙)新登字第 11 号

责任编辑：毛翔先

译者：曹意强

效 营

封面设计：毛德宝

版式设计：祝鹏杭

素描艺术

〔美〕伯纳德·奇特著 曹意强 效 营译

1992 年 8 月第一版

浙江美术学院出版社

出版

1992 年 8 月第一次印刷

中国·杭州 南山路 218 号 邮政编码：310002

杭州云轩印刷有限公司

印刷

浙江省新华书店

经销

开本：787×1092 毫米 1/16 印张：17

字数：120 千 图：355 幅 印数：1—2000

ISBN 7—81019—278—7/J·247

定价：40.00 元

前 言

《素描艺术》第三版着重讨论了我在素描教学中获得的最新成果。从 1951 年起，我就在耶鲁艺术学院从事这方面的教学了。本书例举了五十年代至八十年代初的不少学生的习作。这些习作是师生长期对话的结果，它们激励了我，使我写出了本书。

在前三章中，我介绍了素描的各种语言，并涉及到了一些重要的形式因素，我们可以看出，这些因素一旦跟所选定的主题材料相匹配，那么其本身就具有表现力。我认为，从一开始我们就应该考虑选择一种态度而不是模仿一种风格，这至关重要。在这里，我没有明说的目的是：要让学生们一开始就相信，素描是一种艺术，不是可以习得的技巧或技能。

第四章《媒介和材料》是书中之书。本章讲到了怎样混合和融入现成材料制作媒介，是这方面的技术性指南。这一指南包括所有的干湿媒介（还讲到了一种固定炭笔画和粉画的喷雾液配方，这比在店里能现成买到的要好）。这一章还介绍了单版画（Monotype）。我在教学中发现，单版画作为一种素描程序与水彩画密切相关，同时，它既是连接素描与绘画的枢纽，也是连接素描与版画制作的枢纽。材料技术方面的知识对素描画家的造形功能来说是不可或缺的伙伴，因为艺术家需要根据选定的媒介来想象他或她的未来之作。

在第五章至第十章中，大多数读者都会发现本书的核心。风景、自然的形状、室内景和物体、头颅、动物以及人物，都可以从两种同样重要的角度来观察。首先是分析个别的形状，即分析在空间体积中可见的种种形状。在分析了每一个形状之后，我们才会把它看作是某个整体中的一部分。结构和构图是我们所追求的双重目标。

这个版本由于加上了许多新生的习作实例，增加了对骨骼结构知识的检验。图表和图解都不能教会学生掌握骨骼结构（骨骼是人物的替身）。从概念上说，人们只能画他所知之物。观察一个头部或一个人物，如果不熟记其内在结构，只能

画一种缺乏视觉修养的素描。过去和当今的大师都教导我们说，他们已经记住了人物。

第十一章《各个项目》是对独立思考的最后检验。我们在这章中能够亲眼看见发展主题的过程。一个学生只有在选择一个主题时，他或她才知道需要什么来完善这个主题。在此该向自学者说一句，本书的最终目的，是要求记住人物形象及其环境，为日后打下基础。

最后两章讨论了如何把画中的线痕斑点和谐地组合起来，使之富有表现力——我们每个人如何才能画出自己出乎本性的素描笔迹。研究大师的作品，同研究自然的形状一样，都会使人获得收益。我们能够学会去发现每位大师是如何重新发掘个人的世界的。

本书是为学生、艺术家和鉴赏家所写的。我不想让使用本书的教师和学生死守本书的顺序，但这个顺序是我在教学中使用的，我根据结构和观念由简入繁地安排各个章节。

我在本书中选用的学生作品，其作者都是绘画、版画制作、版画设计、雕刻和建筑专业学生。这些才华横溢、反应敏捷的学生已使我受益非浅。

伯纳德·奇特
康涅狄格州 纽黑文
1982年10月

目 录

前 言	1
第一章 导论	1
第二章 素描的表现手法	11
线条	11
色度	14
质地	17
形式	20
空间	20
第三章 构图	22
图形—基底	22
空白	27
节奏	28
布局	28
速度	31
压力	31
透视	33
比例	39
“真实”空间和绘画空间	39
变形	40

第四章	媒介和材料	42
	干媒介	43
	石墨铅笔	43
	彩色铅笔	44
	银针笔	44
	粉笔	46
	蜡墨	51
	炭笔	52
	固定剂	53
	液体媒介	54
	钢笔和墨水	54
	毛笔和淡彩	61
	单版	63
	学生反应	64
	色彩：湿与干	67
	水彩	67
	色粉	73
	混合媒介	74
	适用于所有素描媒介的各种纸	76
第五章	风景	77
	学生反应	86
	单棵树的形状	86
	风景空间	86

第六章	源于自然的各种形状	94
	植物	95
	学生反应	99
	树根	101
	学生反应	102
	作为山峦的岩石	104
	学生反应	108
第七章	室内景物与物象	111
	室内景物	111
	学生反应	113
	室内景物：门内—门外空间	116
	学生反应	116
	实物：鞋子和手套	120
	学生反应	120
	实物：纸袋	129
	学生反应	130
第八章	头颅	137
	动物头颅	137
	学生反应	138
	人物头颅	143
	学生反应	151
第九章	动物	158

学生反应	167
第十章 人体介绍	171
学生反应	180
第十一章 各个项目	198
项目1: 画雕刻室	199
项目2: 画昆虫	201
项目3: 画冬天里的城市广场	206
项目4: 画室内的实物	209
项目5: 画一则风景	211
项目6: 画想象的建筑	213
项目7: 画马球戏	215
项目8: 画一棵树	218
项目9: 画音乐剧院	220
第十二章 手法	224
为视觉服务的技巧	225
临摹	233
学生反应	236
从素描到绘画	241
学生反应	242
第十三章 各种选择	254
总结	263

第一章 导 论

自从文艺复兴以来，人们日益把素描看作是一种独特的绘画形式，而不单单是为创作其他艺术形式而作的画稿。往昔的大师们所作的构图素描（working drawings），使我们直接瞥见了艺术家对于理想和形式的探求实验，因为这些素描往往流露出一种原初的冲动，以致孕育出完全成熟的艺术观念。今天，我们不仅敬慕这些素描的直接性，而且也敬慕它们本身表现出来的个性笔风，但它们在随后转变成另一种艺术形式时可能会隐没或消失。

每一代人都会创造出素描的新功效，并复兴其古老的功效。例如，某些现代艺术家运用素描创造富有表现力的空间分隔或组成各种空间关系；还有些艺术家运用素描探寻未来作品的构图。许多艺术家依然认为素描是创作正式作品的准备，而其它一些人则认为它纯粹是黑白造形。实际上，从个别或综合来看，素描可能或多或少地包含着上述全部意义。每位艺术家的观点都决定了素描将起的功能和将呈现的倾向；艺术大师亨利·马蒂斯（Henri Matisse）在前后 36 年里以不同的方法画出的五幅素描，可以说明这一点。



图1 亨利·马蒂斯 (1869——1954年; 法国)。画家和他的模特儿 (Le Peintre et Son Modèle)。1936年。

图2 亨利·马蒂斯 (1869——1954年; 法国)。长发少女 (Young Girl with Long Hair)。1919年。53×37cm。



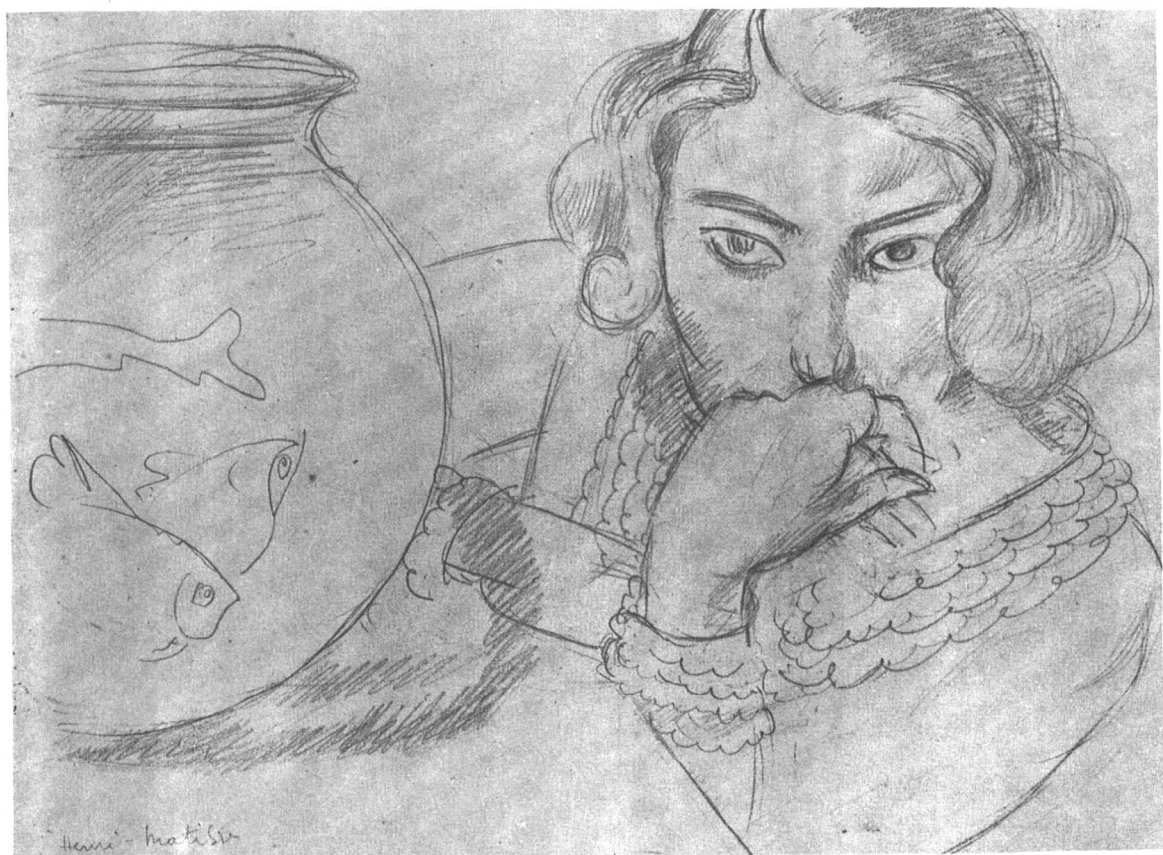


图3 亨利·马蒂斯（1869——1954年；法国）。鱼缸旁的少女
(Young Girl by Aquarium)。24×32cm。

图1是这位天才画的线描。乍一看，这似乎很容易画。但是，仔细地研究一下，便可看出，他高超地控制了线条，使其起到了三种作用：将各种形状置入空间；控制整个构图；并使之充满活力。显然，这是对线条的熟练运用，是丰富经验的结晶。而艺术新手难以马上获得这种能力。

在马蒂斯早期的素描《长发少女》(图2)中，我们可以窥见这位素描家发展个人风格的一段过程。艺术家以多种姿态对形式进行尝试时，便“创造”了自身。在这幅铅笔素描上，那雕刻般的颜面(眼、鼻和嘴)，证明了马蒂斯对汉斯·荷尔拜因(Hans Holbein)这样的大师的作品进行了研究。这些大师在素描中创造了简洁、独特、外观圆润的种种形体。马蒂斯把这种雕刻特征与自己阿位伯式韵律的爱好结合起来，这在面部、头发和衣饰的流动连贯的轮廓中体现了出来。他把有立体感的结构融进了线性运动中。马蒂斯经常使这种种明显矛盾的风格彼此形成对比。这幅素描——每一笔触都以一种古典的严谨对其相邻笔触作出了反应——足以说明素描是一种独特的艺术作品，而不仅仅是画稿。相反，在图3中，我们看到了用上图同样的工具——铅笔——画的一幅习作。在这幅习作上线条比以前更流畅，运笔更快，给人的印象更为随意。

图4 亨利·马蒂斯 (1869—1954年；法国)。马蒂斯夫人肖像 (Portrait of Madame Matisse)。1899年。



另一幅早于上图 32 年的素描表明，马蒂斯在本世纪与上世纪之交进入野兽派时期后，他的艺术态度是怎样决定了他的绘画手法的。在《马蒂斯夫人肖像》(图 4) 中，钢笔和毛笔的笔触产生了各种不同的质感，它们共同作用构成了一个鲜明强烈的形象。这种对比鲜明的笔触的生动组合，说明这位艺术家对强烈的色质的相互作用感兴趣。1915 年画的那幅铅笔素描，属于另一种绘画语言，它呈现了有角线条的穿插和平面的交搭，反映了马蒂斯正在向立体派的影响作斗争 (图 5)。

马蒂斯的这组素描显示了这位大师一生都在不断地改变着素描技巧和素描工具，从上述简介中，我们发现了一个以后经常被重复强调的事实：素描不是一种单纯的技巧，它是艺术家个人为适应种种特定观念的要求而选择的一种合适的绘画语言。

皮特·蒙德里安 (Piet Mondrian) 画的《码头与海洋》(图 6) 恰似一个视觉舞蹈，那些水平和垂直的笔触 (或形状)，象舞蹈者那样与它们之间的空白协调一致，相互作用。这幅作品表明艺术既可以表述艺术家的抽象观念，也可以表现对自然界的独特感知。蒙德里安从他描绘自然形状的经验中，逐渐得出了这些母

图 5 亨利·马蒂斯 (1869—1954 年; 法国)。埃瓦·牟多齐肖像 (Portrait of Eva Mudocci)。1915 年。93×71cm。

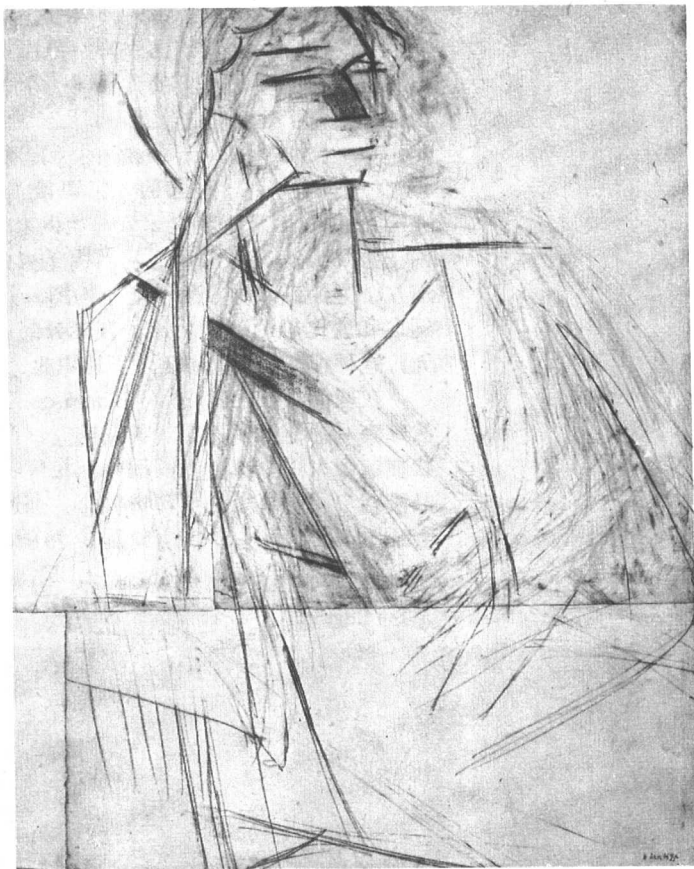
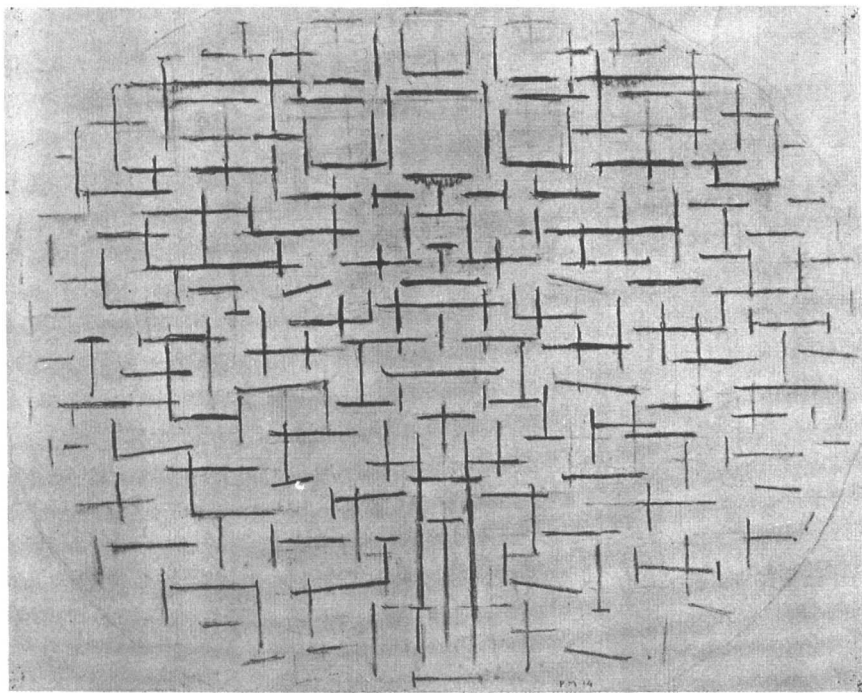


图 6 皮特·蒙德里安 (1872—1944 年; 荷兰)。码头与海洋 (Pier and Ocean)。1914 年。51×63cm。



题，如《河边的树林》(图7)。在这幅画中，树和树枝之间的空间形状与它们在水中的倒影之间的关系，已作为一种视觉母题深植于艺术家的记忆之中。他对某种结构的偏爱显而易见，因为一个人在自然中看见了他想见之物——或者最好说，他找到了他所需之物。

让·阿尔普(Jean Arp)的《自动素描》(图8)用视觉语汇反映了对一种直接的、未经事先构思的“意识流”行为的兴趣。但是，这种“自动行为”(automatism)要受到艺术家与生俱来的秩序感和他预先选择的形状的控制。画面右上方那大块有机黑色形状，由于彼此相近和相似而聚合，并在一起发生作用，而左上方的斜线固定住了整个构图，并起到了磁铁的作用，吸引了所有正在微微运动和变化着的形状。这种各部分的凝聚是可能的，因为阿尔普在指挥着它们，无论这种指挥是有意识还是下意识的。

在威廉·德·库宁(Williem de Kooning)的《人物和风景》(图9)中，那泼辣麻利的笔触快速穿过构图空间，产生了直接性效果。女人体和风景的各块形状在这令人眼花缭乱的画面中互相辉映。与阿尔普的《自动素描》不同，这幅作品没有用固定手段去缓和持续的、全速的运动。重要的是，在这幅画中我们有机会看到来自德·库宁的同胞伦勃朗的影响。而伦勃朗的素描“笔风”是艺术

图7 皮特·蒙德里安(1872—1944年；荷兰)。河边的树林(Trees at the Edge of a River)。72×85cm。



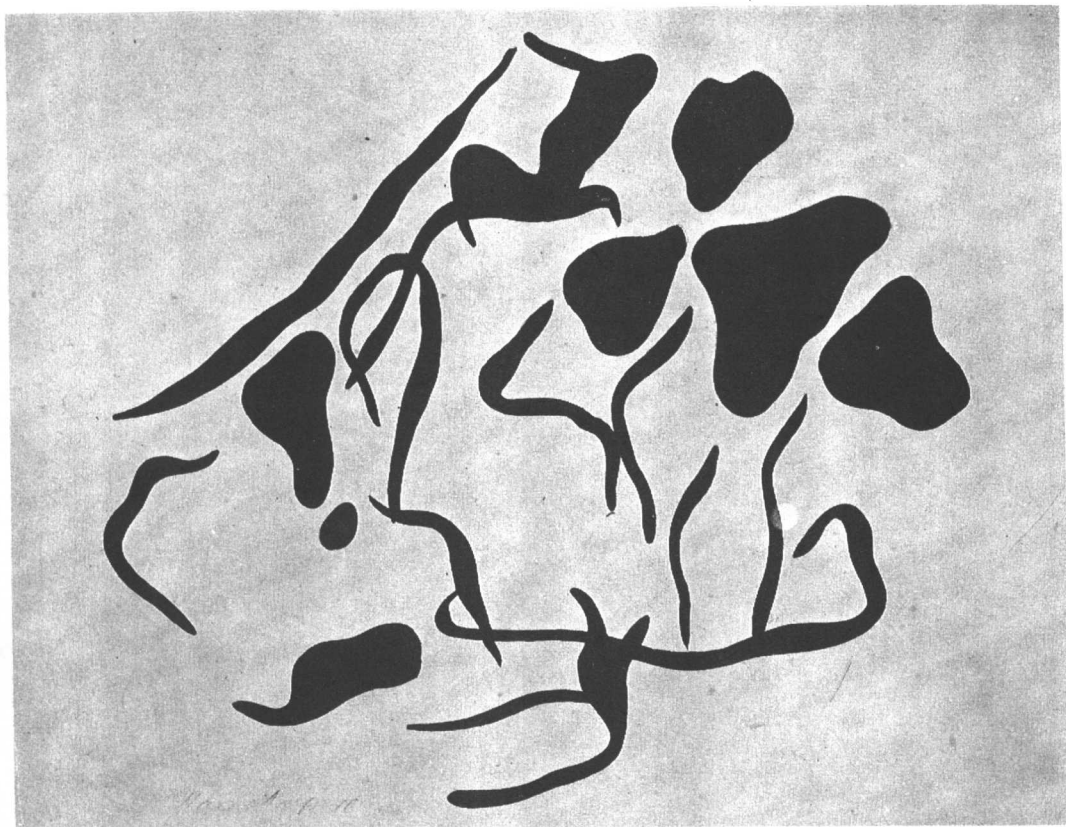


图8 让(汉斯)·阿尔普 (1887—1966年; 法国)。自动素描 (Automatic Drawing)。1916年。43×54cm。

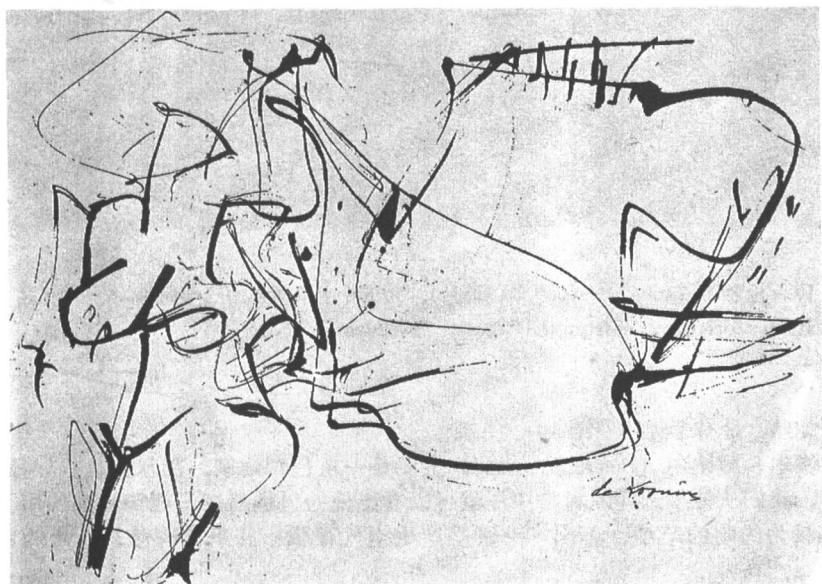


图9 威廉·德·库宁 (1904年生; 荷兰——美国)。人物和风景 (Figure and Landscape)。1954年。41×50cm。

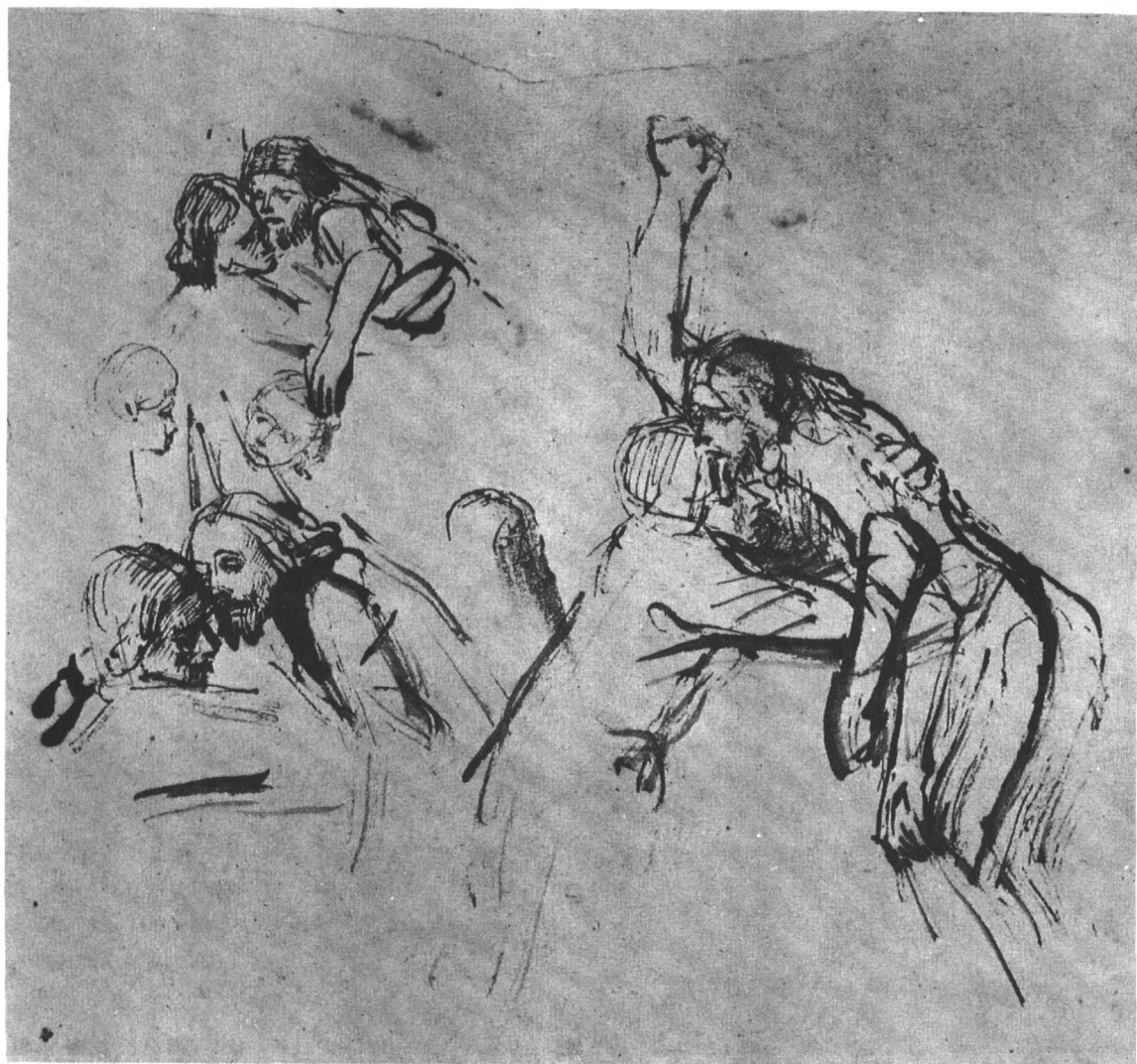


图10 伦勃朗 (1606——1669年; 荷兰)。为下十字架而作的三个画稿
(Three Studies for a Descent from the Cross)。19×20cm。

史上最纯熟，最有个性的 (图10)。

皮埃尔·博纳尔 (Pierre Bonnard) 主要是一位色彩画家，在《金丝雀》(图11) 中，我们从他所选择的材料中，就可以看出他的兴趣所在。他部分地使用了干墨和较为约略的笔触，画出了一种能产生空气朦胧、几乎具有色彩效果的质感。

在考尔德 (Calder) 的《魔术师与狗》(图12) 中，线条的重量与流畅性源于他那用一系列雕刻般线条表现的马戏场。画面上有一个圆形舞台，周围是与其形状相呼应的长凳，这些形状所构成的广阔空间延展成象大窗户那样的形状结束了空间。在这线性的表演场里，神奇的线条使动物、桌子、魔术师和球都变得透明了。