



PAINTING • 走进画家丛书

创作与风格

李爱国与他的画

辽宁美术出版社

走近画家丛书

李爱国 著·辽宁美术出版社

创作与风格

◎ 李爱国与他的画



图书在版编目(CIP)数据

创作与风格:李爱国和他的画/李爱国著.-沈阳:
辽宁美术出版社,2002.4
(走进画家系列)
ISBN 7-5314-2960-8

I.创… II.李… III.素描-艺术评论 IV.J214

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第021713号

辽宁美术出版社出版发行
(沈阳市和平区民族北街29号 邮政编码 110001)
沈阳新华印刷厂印刷
开本:787×1029毫米 1/16
字数:15千字 印张:8
印数1-2000册
2002年5月第1版
2002年5月第1次印刷
总策划:吴成槐
策划:王易霓
责任编辑:王易霓
技术编辑:鲁浪
责任校对:李丽春
封面设计:张之益 易虹
版式设计:张之益 易虹
摄影:王燕燕
定价:55.00元



■ 目录

素描、创作、风格

绘画之路····· 5

素描····· 13

创作与风格····· 17

创作步履····· 22

素描作品····· 28

绘画创作····· 86



李爱国素描 · 创作
Liaiguo Sketch Creation

素描·创作·风格

一、绘画之路

有些人能够听到自己的内心，听的很清楚，他们就听着自己的内心的自我来处事，来选择自己的道路。

我学习绘画是从十四岁中学二年级时开始的。那年十月，在学校举办的画展上，我以倒数第一的顺序勉强入选。尽管我表现了对美展的足够热情与积极参与精神，花了近一个月的课余时间，从五十年代出版的一个精美日记本上东临西摹地凑出二十几张“创作”。现在看来，那些画确实相当的糟，所以很难加入美术组。我出于学习成绩一贯优秀的荣誉感与自尊心，在困难面前不肯轻易认输的个性，促使我一定要尝试一下他们能做到的，为什么我就做不到？没想到这一时的心血来潮竟会成了我进入绘画天地的契机。

母亲的关怀与支持对我绘画发展起到重要作用。对于家庭溯源几代也找不到艺术细胞的我，母亲像支持我曾有过的其它兴趣与爱好一样，总是给予我支持和信心。她是中学化学老师，与美术相距甚远，却尽一切努力为我聘请了美术老师。

我的第一个课堂是参加1974年初区里举办的寒假美术班。“文革”时期对“音、体、美”学习的热潮是今天难以想象的，每所学校都聚集着众多的美术爱好者，不少比我年少的同学，画的都非常好，我感到了巨大的压力，也付出了多倍的努力。

“文革”的年代，一切外国的石膏像一律作为“封、资、修”的东西而被封存，所能见到的几个石膏头像完全是工农的形象，我画的最多的是那永远微笑的“老边头”，除此之外，就是几何形体以及嘴、鼻子、耳朵等石膏切面。当时我最感到吃力的是正面画石膏鼻子的切面，因为还不懂得塑造，只能画它的暗影。

去生活中画写生是我的第二课堂。冬去春来，太阳刚刚升起地平线。沈阳中山公园已聚集了一二百名美术爱好者，他们分别围着长椅子上休息的人画肖像，动势，我也是其中一员。开始我挤在那些画的好的人的后面看，到后来终于大胆的鼓足了勇气学着别人的样子用拇指和食指夹住碳笔开始画，我只记得身背后好像有许多眼睛在看我似的，腿有些发抖……。那时，学校课程负担不重，我和同伴们利用下午，节假日及寒暑假出去画画，铁西区的纺织机械厂，机车车辆厂、冶炼厂，第一机床厂都是我们经常光顾的地方，我熟悉厂区的许多车间、巷子，能从这个厂的空隙中钻进另一个厂的地界，因为进工厂的大门必须持学校的介绍信。北陵公园曾多次出现在我的画面里，我喜欢它的色彩，也喜欢它的宁静与幽深。1998年8月，我再次来到那里寻找我儿时的“樱桃园”时，物是人非，感慨万千，建筑依旧，只是树少了许多，少了往日那种翠绿与朦胧。

那些年美术书店卖的是大量的年画、宣传画及工农兵速写。工农兵肖像集，对我产生影响的美术作品是连环画：《白求恩在中国》、《弧光闪闪》、《怒捣大成殿》。出版的《庆祝建国二十五周年全国连环画·中国画作品展》是那个时期最具影响力的大型画册，我说动了母亲，花二十五元钱买了它（相当于当时近半个月的工资），至今我还记得其中的许多作者和作品。首次见到外国图书是在1975年，父亲托人带给我当时的“内部书”《罗丹艺术论》和《艺用人体结构》，见到的画册是从鲁迅美术学院借到的捷克画家阿莱什的《祖国》，这本书以线条为主，结合调子的画法，给我印象颇为深刻。

画画之余，我的精力还花一些在饲养小动物上，我养兔子和十几只鸽子。要提防着十几只鸡不至于偷着钻出笼子践踏院子里辛辛苦苦种植的蔬菜；还要训练猫不敢偷吃厨房里的东西，以及会在夜里从外面拍打二楼窗户挂钩叫醒我，再跳回一楼沿着刚刚打开的门缝钻进屋来。我特别喜欢动物，对马、狗尤其是虎，这些我绝没有条件饲养的种类，就只好让它们频频出现在我后来的作品之中。

我非常幸运的是认识了孟繁松老师和王义胜老师，没有孟老师的启蒙，我也许不会选择美术之路，没有王义胜老师，我的美术成绩不会迅速提高。

王老师辅导学生的独特之处是：走创作的道路，一切为创作服务，这是我学习的一个转折。我在基本功方面还很不够，可是创作思维却很活跃，并聚精会神的画出了几幅作品，如《攻坚堡》，《星期六的早晨》等等。经过努力，我的画经常在区、市儿童美展中参展。在当时的沈阳市青少年美术同行中有了一些名气。我也因此受到鼓舞并以新的更大的热情投入到画画中去。

我通过李彬老师认识了沈嘉蔚老师，他那带有北大荒泥土味的炭笔画素描让我极为敬佩。在他指导下，我用炭笔临摹了苏联画家施马里诺夫的《战争与和平》插图，这是学习黑白画的最好范本之一。画家曾为此创作付出了巨大的劳动，每幅先画出完整深入的素描稿，再用炭条和水墨画到正稿上，画面显得轻松，大气，黑白灰布局极其讲究。它对我的炭笔素描产生了直接的影响。此外，我还临了许多沈老师的素描，渐渐地，我对调子的观察力变得敏感而丰富，我首先认真的观察了我家及四周的庭院。在平台上、窗台上从容的画起了写生。

随着中学毕业年限的临近，迫使我开始考虑以后的工作与志向问题。我长在部队环境，而且从小就对军事有一种特殊的兴致以至于我读过的这方面书丝毫不比美术方面少。于是以美术特长来弥补我眼睛先天近视的缺陷而进入士兵的行列成了我学习绘画的新动力。这时期我数理化成绩已陷入了困境，只有语文尚能依靠以前的基础还没有落后，时常被老师当成范文在全班朗读。

1976年底，我乘着接兵的火车来到了千里冰封的黑龙江绥芬河地区，新兵连住在一所简陋的小学教室里，我们屋全排三十多人挤在用高低不平的课桌拼成的“床”上睡觉。透风的房屋很难抵御户外近零下三十度的严寒，夜里常被冻醒，最苦的是夜里紧急集合，全连一百多名官兵要在不到两分钟内，从熟睡中惊醒，并在黑暗中穿好棉衣棉裤，把被子打成背包，穿上大头鞋，再拖上枪弹赶到百十里外的集合地点。那一个月，是我所经历中最难熬的，时钟慢的几乎不再走。但它对我后来的学习和生活产生了不可忽视的作用，使我具有了耐心和意志力。



星期六的早晨（素描稿 铅笔）
78cm × 54cm 1976



建设国防（炭笔）
39cm × 27cm 1977



李震肖像（炭笔）李彬作
39cm × 27cm 1975

夏天到了，我常常清晨去画绥芬河。这是一条从苏联流过来的河。河水声在几里路以外就能听到，太阳就从山的后面升起，照耀着这片宁静的土地。我用水粉画了一些色彩写生，还为几个重要哨所画了苏联的地形图。我坐在哨所的峭壁，举着望远镜朝着对面观察哨的大铁架子望去，我看到他们也在用架式望远镜看着我，我就静静的，一动不动的看着，听着自己的心跳……

在绥芬河不到一年的生活，使我体会到北人荒知青画家的最大长处是对调子的准确把握和运用上。这是由它特殊的纬度和广大的、黑黑的沃土这一环境所决定的，一年里四季调子变化鲜明，“白山黑水”的称呼就是一幅黑白调子素描。

后来，我先后换过三个部队，每到一处，我的战友和营区都永远地留在我的速写本里。那时我正年轻，可以站在零下十几度的雪地用冻的僵硬的手指画上一个小时。可以在训练或因劳动累的连上床的力气也没有的状态下，还能倚靠着画上一会。我得到的最大的鼓舞与支持是那不断进步的素描。直到今天，我仍为那些碳笔画感到自豪！

画调子素描的另一学习方法，就是用碳笔或钢笔、铅笔来临摹好的油画。可以画成几寸大小的，不画细部只记录大的感觉，或有时临一些好的版画，这些都有很大的益处。

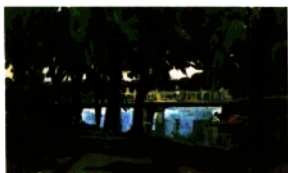
1977年我在抚顺山区哨所当兵，除了身边的十几个战友，见不到一个百姓，更谈不上借画册了。于是我找到一本《铁人王进喜》的小本摄影用碳笔临摹，后来实在没有可临的，就照报纸上领导人的新闻照片画。这样，我坚持临摹和写生并重的路子，素描能力有了迅速的提高，为考学奠定了重要基础。

机遇永远是留给有所准备的人，1978年我幸运地抓住了机遇，由战士考入鲁迅美术学院中国画系，解脱了考试的重负。在等待录取通知的这段时间里，我饱含激情投入到场景素描之中。我除了在市体育场、北市场画了一些八开的素描，收获最大的是在市文化宫五层楼通的窗户旁，向大原街方向画的一幅尺寸为四开大的全景素描。与我同去的画友只坚持了一个上午就不再来了，楼道旁的厅里正举办美术辅导班，一到休息就有许多人挤在我身后，有吃惊的、赞扬的，也有说人像建筑图的，可我还是那么从容的画着，连续三个上午完成了它，这幅画是我场景素描的高峰。通过它，任何复杂的透视（景物的和人物的）对我来说都不是问题。以至后来我在教学中对学生在透视方面频频出现的错误而难以解决感到不理解。

入学后先学的是几何体石膏素描和白描临摹。那时同学之间普遍有着高涨的学习热情，回到宿舍便轮流当模特让大家画像或是经常性的与同学交换速写本以从中借鉴，或是到油画及高年级的班级看他们的作业。当我进入画石膏像“罗马王”和“摩西”全身像时才感到吃力。因为在窗帘遮严，只有一盏灯作为光源的暗环境里，我的眼睛观察细节变的吃力，离石膏像过近又看不出调子，过远

又看不清细节。不久，我们去辽宁义县大佛寺临顶梁上的辽代壁画，又一次感受到传统的伟大，并在宣纸做旧方面也学到了经验。

一年级第一个暑假来临，我去鞍山钢铁厂画高炉素描。我喜欢鞍钢的那种大工业的气势，那高炉耸立，管道交错，热火朝天的场面。由于是伏天，加之靠近高炉，作画倍感艰苦。有次我画高炉进行到一半，一车装载了刚刚出炉铁水的车皮忽然停在我不远的地方。如果我若换地方，透视的角度就会变化。这张画就会费掉，于是我硬是



水彩写生 12cm × 20cm 1977



沈阳北陵(水粉) 12cm × 20cm 1977

坚持了一个多小时画完了它。离开了这里我感到是那样的清凉无比。

场景素描使我首先在景物方面取得了画面的全面控制能力,使我在人物画创作方面习惯于先从景物入手。从景物取得突破,然后再回过头来对付人物。

场景素描对我后来的工笔画创作以及上笔人体画风的形成都产生了重要影响。我的工笔画背景的处理多数较人物更加成熟,有些背景占据了相当大的比例成份。如《小骑手》的草地。场景素描使我能够运用调子这一手段,追求工笔人体画的特殊感觉、特殊气氛、特殊境界。如《藕花》、《丽水》等等。

1979年秋天,辽宁的千山正值一年中最美丽的季节。李观之老师带我们来此画山水写生。我们学着他的样子在宣纸、高丽纸上画寺院、山石、树林。李老师对每个同学的画常常亲自修改。

1980年4月至5月,许勇老师带我们进去内蒙古的昭乌达盟和锡林格勒盟体验生活。许老师是我见过的快速造型能力最好的老师。当时,他已在连环画和工笔画方面取得了很大的成就,他创作思维非常活跃,在构图、上色和线的组织方面都给予我直接的影响。他的许多优秀的内蒙素描都是在这次教学里完成的。

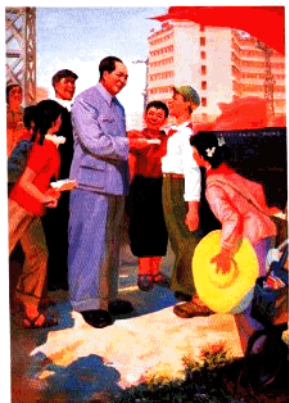
辽阔的内蒙草原,套马手急驰而过,羊群、牛群都是运动的,背景多是草地和蓝天。任何姿势必须在很短的时间内完成。我的调子素描又慢又被动,如同骑兵涌入了残墙断壁的城市,长处难以发挥。善于长时间作一张画的我对此难以适应。我学着许老师的样子,把碳笔换成了钢笔,这种习惯的快速转变是很痛苦的。有三、四天我几乎变得什么也不会画了,在许老师的帮助下,我便是坚持了过来。我画满了近两本钢笔素描,虽然它还很不成熟,但我毕竟在用钢笔快速画线条或线面结合方面迈出了第一步。我当年创作的工笔画处女作《小骑手》的构思与人物动态就是直接取材于素描本的。《小骑手》在当年先后六次被发表,它使我对创作更加充满了信心。另外我的军事知识诱发了我一个大胆的设想,就是课堂作业只在课内完成,而把腾出来的机动时间以及寒暑假都集中在创作和创作的准备工作上,如大量的记录构图,设计黑白稿和创作稿,从画报、杂志上分门别类的剪贴资料再集成册。在生宣上临摹古代工笔画以增强对生宣纸性能的了解。

1981年11月底,我和一位同学冒着严寒再一次深入牧区。冬季进入草原是相当艰难的事。户外是零下二十几度风霜,蒙古包内的温度到了夜晚仅和包外差几度。睡在这么凉的地上,真怕早上会站不起来。钢笔冻住了芯就在炉旁烤,手冻的拿不住笔就带着线手套画。我们最大的愿望就是把带去的两个速写本画满,这样才能心安理得的撤离。这批素描是用线、块结合的形式画的,较第一次草原之行已显得很大的成熟,也为我日后的草原风情画积累了素材。我画的蒙古房东大叔的形象,被用作《套马手》走在最前面的骑手形象。

课堂的基本功训练,几次深入生活画素描能力的提高加上老师的指导,使我在工笔画方面迈出了关键的一步。在表现题材和表现手段、绘画效果上逐渐形成了自己独特的面貌。

大学四年里,我先后创作出《小骑手》、《女骑手》、《荒原曲》、《晨雾》、《套马手》等作品。

从1982年秋天毕业至1985年考入中央美术学院中国画系研究生之前的这段日子里,是我情绪的灰色时期,经历了不少的挫折,但在创作方面我没有停步,因为只有不断地创作才是我摆脱困境的唯一选择。这时期的国画创作开始由壁画式渐渐向卷轴画方向转变,并在意境方面也做了新的拓展。创作了《归》、《北方人》、《雪虎》、《夜》和《冬》等作品。同时也在连环画领域作了尝试,画了《荷叶雷》,合作



百年大计(水粉) 110cm·77cm 1975

完成了《相误》、《煤精尺》。

1985年，幸运再次降临于我，为之付出半年的艰苦考前学习没有白费，北京得天独厚的文化优势，人材济济，名家荟萃的氛围，使我看到了更为广阔的前景。

我的导师刘凌沧先生在中国工笔画，特别是中国古典绘画方面有着很深的造诣。在他的指导下，



女青年半身像（炭笔）
54cm × 39cm 1976

我对中国画的用线有了新的理解和体会，中国画的线与西洋的线有很大不同。它既是轮廓，又要表现质感、重量、力度、精神面貌，强调疏能走马，密不透风；强调穿插与交错；强调用笔；强调书画同源。我用半年的时间临摹了宋代《朱云折槛图》，元代《永乐宫壁画》的局部以及其它的古典白描。并且完成了连环画《一个女人和一个半男人》的创作。

我在1986年5月去山东临朐参加了北齐墓室壁画发掘的临摹工作，然后去敦煌，去新疆的伊犁草原。北疆的这批素描完全是以线条画的，工具是自动铅笔。我只在人的头像和手的位置略为深入。人物动势的用线则尽可能的松动，流畅。我深切的体会到，线条是中国画及人物造型的精髓。搞工笔画创作，必须学会用线条来捕捉形象。所遗憾的是HB铅笔太轻，加上纸的原因，复印受到严重影响。

受到“85美术思潮”的影响，我也曾求变形，求新意，画也开始向装饰方面发展，画面单薄，缺少力度。人体素描也一度追求随意、夸张、不求形的准确，知人者智，自知者明。幸运的是我自己很快发现了这些并不适用于我。它使我的长处完全难以发挥，而任何成功的艺术家都是善于把自己的长处最大限度发挥出来的。



老人像（铅笔）
27cm × 54cm 1980

于是，我重新回到传统绘画去汲取营养，回到生活里去挖掘素材。当时我草原的素描以及相关资料使我对这个题材的积累形成的优势要远远胜过其它的题材。对蒙古族的历史，发展从直接的与间接的生活两个方面已做了相应的准备，因此选择以表现蒙古历史最辉煌的篇章——蒙古大军西征作为我研究生的毕业创作。历史画《铁流》、《蒙古骑士》从表现方面仍是我场景素描与人物、动物的有机结合，在平光的基础上，调子占据了相当的比重，它对于表现蒙古人的厚重、质朴与原始、粗犷的感觉起到了直接的作用。

调子的合理运用能够防止工笔画的单薄和概念，能够增加画面的特定气氛，增强画面的厚重感以及人物形象的生动性，使作品更具有真实感。

在中央美院学习期间，我还创作了《夏》、《雪原》、《思》、《孤》、《洛》等作品。材料上由原来的生宣转向了熟宣与绢的尝试。

我还参加了日本画家加山又造在中央美院举办的日本画讲习班。我的作品《太阳》就是直接依据我在加山班的素描而完成的，同年底完成的作品《盈》也受日本画法的影响很大。但参加了加山班，并没有使我的兴趣转向日本画，与之相比，中国的传统绘画，特别是唐宋绘画更显得诱人，显得博大精深。

1987年9月我到北京师范大学（现首都师范大学）任教，应中国军事博物馆之约，我创作了《柴荣》和《太平军占领南京》。《柴荣》在熟宣纸完成，人物和马较为传统，只是背景开始起了变化，显得涵盖，朦胧。《太平军占领南京》的主要人物，我都是请人作的动式，用铅笔画的素描。创作草图则是用木炭条。炭笔完成了，为了更好的烘托战争气氛仍使用了许多调子。

第二年，我完成了资料性画册《画马》的编绘。整书以黑白的形式，画幅或是线条，或是明暗，或是装饰，摄影，工艺以及雕刻。绘画语言丰富，是我多年来素描的结晶。我还创作了中国画《北极星》、《涉水图》、《春寒》、《净》、《苍茫时刻》以及《光子》组画。

我的福建民居素描也是在这个期间完成的。

画场景画的一个重要条件是要能坐得住，不急躁。记得有个小女孩问李可染，她是否可以学画，李先生说：“只要你能在那株大树下几个小时坐着不动就可以。”

我喜欢追求力度，它曾在我的草原风情画得到过体现，可是我又喜欢唯美与抒情。我的工笔人体画成了这一追求的最合适的载体。画画，最难做到的是和别人不一样！唯有做创言由心出，由感而发才能与旁人有所区别。而所谓的“言”、“感”不是凭空杜撰的，是你面对模特产生的对形体的理解，对美的体悟，对意境的生成，再通过素描和笔墨手段，把它们展现在画面上。

1989年，我的人体素描开始由原来单纯的写生而转向为创作服务，并直接影响到创作。我为最初的五张人体画《夏至》、《春分》、《立秋》、《谷雨》、《白露》所做的素描是用图画纸、铅笔完成的。上正稿时用铅笔将轮廓拷贝到白绢上，勾线，再染色而成。

后来我发现仿古绢更具古朴、统一的特性，于是开始经常选用仿古绢来作画。素描方面我更加喜爱安格尔那深刻、准确、明快且线感突出的风格。

除了人体，我在背景上进一步发挥出处理景物的特长，有写实的，有浪漫的，有简洁的，有复杂的；有空灵的，有实景的……。使画的个性特点得到了突出。这时期完成的作品是《果实》、《红叶子》、《墨荷》、《花露》、《小寒》、《幻》和《韵》。

通过几年的创作体会，我更加明确了自己研究的方向，专注于更加复杂一些的工笔画及双人体工笔画。同时越来越流露出浓重的古典主义绘画气氛。我从不刻意追求所谓的时代感，而是感到越有古意就越有味道，最新的感受常常出自于对古老的传统绘画的研究。新与古是不可分割的一个整体。就像抽象与具象，笔墨的苍与润，构图的奇与正，画面的刚与柔，藏与露是不可分割的整体一样。中国画讲的就是矛盾统一规律。

随着创作的向前推进，我作一幅画的时间却延长了，通常在一年里只能完成二至三幅。我相继完成了《憧》、《晓声》、《清气》、《微薰》、《七月》、《金太阳》。

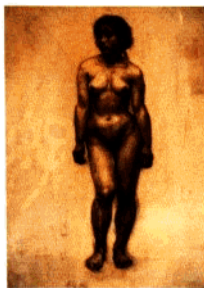
1994年以来完成的作品是《古韵》、《春雨》、《迷香》、《逆光》、《藕花》、《天籁》、《秾芳》、《藕裳》、《蟹红》、《白夜》，这些作品中以《藕花》最为出色，此画的难度是景物又复杂又厚重，却又有看平的感觉。这是东方绘画与西方绘画在景物，尤其是远景处理的重要区别，前者是封闭空间以突出人物，后者是出现地平线以增加空间深度，再通过强烈的明暗对比突出人物。

除此之外，我还完成了近五十幅的水墨画。尺寸不大，都是43公分见方的。有山水、花鸟、动物及人体的。有写实的，但多数是通过组合时空的手段来达到抽象的意境，而且泼墨、泼彩的成份运用的较大，与工笔形成了鲜明的对照。我在台北市立美术馆，在美国爱尔瓦州立大学美术馆举办的个人展览主要展出的是这些作品。它使我的绘画变得丰富和具有多样性。

我的水墨画从来没有画稿，即使是人体或老虎等复杂的形象也完全是在宣纸上直接进行的。我的工笔人体画草图是只有人物素描而几乎不画景物，再复杂的景物都是在绢上直接完成的。这要归功于我的各种场景素描及为此付出努力的结果！

我带学生去青海写生是1997年的秋天。首先在青海湖边的黑马河乡参观赛马会，而后去了号称青海小江南的班玛县。当地海拔在3300米，主要生活的是藏民。这批素描仍是以自动铅笔画的，完全是由线条组成。人物造型比较准确，线描场景也积累了新的经验。

线描场景要注意以线的疏密来组成



女人体（炭精条）109cm × 79cm 1979



石膏像（铅笔）72cm × 53cm 1979

灰调子和重调子,线的分布切忌平均,全部再丰富也要保持疏少。灰度的线条不够要有意识的加密,暗的地方要设从重进去。线描场景的特点是对生活原型已进行了加工和整理。黑、白、灰关系参考实景而又与之有所不同。作者注意力由真实向画的本身转变,因此就更具有艺术性。使用起来就更直接,更方便。

我的线条素描效果最理想的是1998年8月在新疆的喀什和塔什库尔干完成的。再进口自动铅笔画在复印纸上,加大了铅笔黑白反差,使用自动铅笔中锋、侧锋并用,实线、虚线并用。在五官位置略施调子或纯用线条表现五官。每天作画通常在15幅左右,学生们收获也很大。素描质量有了大幅度的提高,我体会到什么是“随心所欲又不逾矩”,随心所欲就是在作画时全身心的体会对象给你的最突出的感觉,并且把它夸张和强化。这时你已不在过多的考虑技巧问题了。就像好的枪手举枪射击而不必背诵射击要领一样。这样才能把全部注意力放在目标上,从而击中目标。不逾矩就是不脱离对象,不脱离传统,不自己造语言,因为我们更需要的是用人类已有的语言表达新的感受。就像作家用字典的文字排序成文学作品一样。

1999年对我是很有收获的一年。我于上半年完成了工笔人体画《残酒》、《雨季》、《游空》和《丽水》。

《丽水》是我工笔人体画作中最好的一幅。它的尺寸是高220公分,宽140公分,由四个人物组成(远景还有四个)。人物的线条与以前的画相比显得更加突出,更有力度。形象的刻画也更为深入。景物复杂而又单纯,吸收了西洋绘画有益的东西,但它是经过咀嚼消化的,符合东方审美习惯的。

才能加上严谨乃是成功的秘密。三国时东吴大将吕蒙的才智都远不及蜀将关羽,可他行事严谨,最终战胜了关羽。诸葛亮谈到刘备白帝城托孤用“先帝知臣谨慎,故临终托孤以大计”道明原因,许多最有才能的画家在创作草图时常用最笨拙的方格放大法。齐白石写几个字,要先叠纸成格,写到一半甚至用尺寸丈量。这些都是人的才能加严谨的范例。

《丽水》的素描稿基本是以白描形式出现的。此时我已具备了依据线描烘染出细节的能力了。人物的五官、手、脚要刻画到位。身体的结构处可画淡淡的调子,但不能影响线的力度。这幅画我一反常态很认真的画了背景,并且设计了小色彩稿。这些都为创作的顺利起了保障作用。



准备高考(炭笔) 26cm · 26cm 1977



备课(炭笔) 26cm · 26cm 1977



冬天的小城(炭笔) 26cm · 40cm 1977

从这一年的下半年开始,我的注意力开始转向思考已久的水墨人体画创作。工笔与写意是既矛盾又统一的一对范畴。只会工不会写,作品将越画越紧,作品不是真工。只会写不会工,作品难以深入,粗中有粗。作品不是真写。画写意会对工笔在笔墨方面有所益处。画工笔会对写意在深入方面有所促进。我崇拜那些能工能写、能收能放的大家。如梁楷、任伯年等等。

怎样才能具有自己的水墨画面貌?我在写生素描里找到了答案!我认真的,按自己感觉去画人体素描。宣纸上落墨时则全力追求



女孩(铜笔) 26cm × 26cm 1980

描稿的感觉。人体素描都是画在较厚实的宣纸上,用进口的3至5B铅笔画,我经常使用铅笔的侧锋,它能轻快的画出生动、变化的线条和成片的调子。在水墨人体的背景上,我或用动物,或用山水,或用花鸟。它促使我对传统的笔墨作进一步的学习,也促使我在生活中对它们作细致的观察。我越发感到需要学习的东西是那么多。

我还常常用同一个体动式作不同的配景练习,这将对构图能力、画的处理能力和不同气氛的把握带来好处。

就像每个人都有着不同的心跳、脉搏和思想,却不能都成为音乐家一样,因为要想成为音乐家就离不开基本的长期的指法、演奏和作曲的训练。学习绘画也是如此,如果离开了素描,离开了造型能力的培养,离开了比例、线条、明暗、透视、解剖和节奏等诸要素训练,那么美术家将被思想家、哲学家、文学家和心理学家所取代。最终导致美术学院的不复存在,许多杰出的绘画大师一生都未曾中断过对素描的探索和研究,他们将素描视为和油画、版画、雕塑作品同样的重要。因为好的素描本身就是一件完美的具有独立艺术价值的作品。即使某些艺术家偶尔发表过贬低素描的言词,也是在他经过了长期的素描之后才说这些话的。

素描,它起着在文学里积累词汇的作用。有了词汇未必会成为文学家,可要成为文学家就首先要掌握词汇。

素描,它好比大山的山基。山基虽然不像山峰那样诱人,但离开了它则无高峰可言。

素描就像树的根须,不断的汲取周围的养份。根愈是深入则叶愈是繁茂。艺术家绘画创作的高峰期经常是以出色的素描作品为前奏的,而绘画水平的衰退也往往是素描能力的下降与吃力为伊始的。

素描水平的高低,通常来说对画家是起着决定性作用的,一流的绘画大师常常也是素描的高手。伟大的米开朗基罗的素描本身就是高耸入云的山峰,令后人叹为观止!

什么是素描?素描就是当你面对客观物象,迅速地、自动地从头脑中跳出的单色线条或块面的优美组合。

素描是从简洁出发的单纯化的表现方法,是传达情绪和内心情感的最佳方式。它可以表现出最黑暗的黑暗和最光明的光明,它可以直指人心。

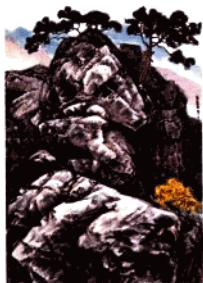
有人曾把拿破仑战胜敌人的秘密归结为认真,素描技巧的学习,也是首先离不开认真。因为只有认真才能做到准确,造型能力其实就是准确的计算能力,即能够在尽可能短的时间内计算出存在于空间里的物体的长、宽和深度,从而确保更多的精力投入到画的内在精神与表现方面,而不致困苦于造型而陷于精疲力竭的难堪局面。

素描应当宁朴实而勿浮华,宁笨拙而勿机巧,宁仔细而勿概念。要学会让每一笔都去纠正前面的错误,要同头脑中的概念作顽强的斗争。

树立正确的观察方法就是要整体的、圆融的去看待物象,人物的外轮廓线要高度的简化,要向外凸起,要尽可能的使用最长的线条来画。

不仅要学会眯着眼睛画整体,还要学会眯着眼睛画局部。因为眯着眼睛更利于去概括和选择,而所谓才能就是概括和选择的本领。

面对简单的物象时要复杂画,复杂的物象要简单画。



千山写生二稿(纸本) 46cm × 38cm 1980

我的绘画题材涉猎人物、人体、动物、山水、花鸟。我画工笔也画写意。但是有一种共同的东西可以把它们紧紧的串联在一起。这就是素描。

二、素描

素描与创作是花与茎的关系。并不是所有的茎上都有花开。可要开花就必须有茎，吸引人的是花。而留意茎的却不多。茎是在默默的为花输送养份，支撑花的份量。



男孩(炭笔) 26cm × 36cm 1981



维族老人(纸本) 39cm × 27cm 1981

画素描不要追求帅气。要尽可能朴实的表现对象。米勤画的素描最感人之处就在于朴实。谈他的画像是倾听一位农民把农家事娓娓道来。

素描。尤其是短期素描的天敌是概念化。概念化在初期人们并没有感觉它的多大危害。可是到了一定时间，会严重的阻碍素描，以及受素描所影响的一切门类。它产生的直接原因是缺少观察力而急于要用已经掌握的、习惯的东西去画出效果。克服它的关键是深入、细致的观察。看的认真、准确，画的很慢，以后再逐步加快。

概念化对作品带来的最大的危害是：作品缺乏感染力，缺乏个性化的丰富表现力。

要完成一幅好的素描，除了技法以外，感情的注入也是不可缺少的。作者的强烈情感是赋予作品精神性的条件。画，是为欣赏它的人而存在的，一幅画完整而没有感情还不如没有感情而存在着许多缺陷。要表现出一个人的内心世界，仅仅画出眼睛是不够的。如果必须要在理智与情感之间加以选择的话，那么我会选择情感，因为缺少情感的画只能表现出物象的躯壳，照搬生活就是背叛生活。

在画素描的过程中，画家对形体独到的观察、理解和表现为画家风格的形成作了重要铺垫。素描和完成的架上绘画是不可分离的两个部分，就像米开朗基罗的天顶画“利比亚巫女”和它精彩的素描作品的关系一样。画家必须依靠素描来提高他的造型能力和观察能力，依靠素描为创作积累和收集素材，确立创作的构图和黑白灰的布局，完成人物形象的刻画。

画素描要经历从开始时的不准确到准确，最后再回到不准确的过程。画准后的不准确同画不准有着本质的区别，它是为更好的表现人物的内心世界所作的夸张，是“得意而忘像”，是“超乎象外”。

任何时候都不要完全脱离开形象去求新，不能脱离传统去求变。对我来说，一旦失去了对形象的刻化就等于绘画生命的完结。因为离开形象去变形，我将永远落在学习工艺美术的学生后画。纯朴的变形最佳时期与年龄有很大关系。就像舞蹈家跳舞受年龄的影响一样。完全脱离开形象，甚至会落在具有文科知识，哲学思维的人的后面。他们泼的墨，画的线，上的色在内涵与哲学意味也许要更加深奥，相形之下。



李健(钢笔画) 26cm × 50cm 1982

场景(钢笔) 26cm × 52cm 1983



一个是站在地上，一个是站在宇宙的高度。

集中一定的时间外出写生，对周围生活的观察与捕捉以及课堂的学习与训练是主要的写生形式。尤其是外出写生，不仅是对画家技巧的训练，也是画家了解社会与吃苦精神的培养，能克服困难即是人的大财富。

除了写生，临摹也是学习素描的重要途径。它们就像一枚硬币的两个方面。任何伟大的艺术家都是在学习传统中成长起来的。如果离开了对前人优秀作品的学习和借鉴，我们就很难进步。因为在错误中摸索是最有害的。

提高素描能力，还要在长期与短期方面下功夫。

长期多是指在课堂上进行，旨在培养深入、准确的塑造能力。短期多是在身边日常生活中进行或外出写生，旨在锻炼敏锐快速的捕捉形象的能力。

为上笔画创作准备的素描，不能面面俱到，不能画的没有余地，不宜画成全面因素的。要留给自已以一定想象的空间。在绢上能轻易画出的，不一定都要画在素描稿上。达·芬奇多是根据小素描稿在画布上再创造细节。稿子上应集中精力画那些把握不准的。细节刻画以“够用”为原则。轮廓线、人体比例要准确，否则就不使用作创作稿。

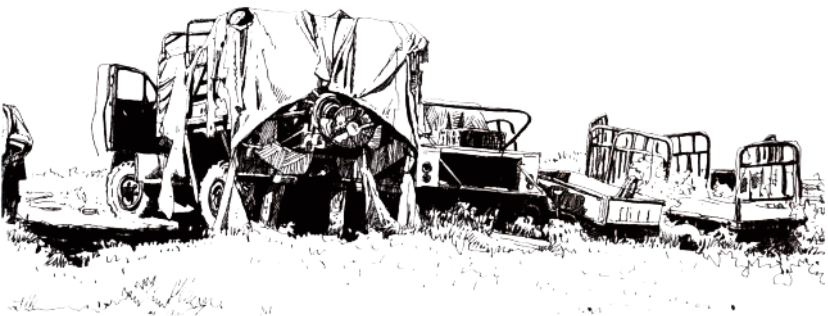
外出深入生活，生活条件不宜太好，太好了反而画不出画。过于养尊处优，情感就不会再专注于人民群众。

深入生活时影响作画热情的另一因素是对相机的过份依赖。第一次去草原，同学人多没有相机，遇到生动的素材只能靠画。学生只拍照，用处不一定大。在80年代初，同届的尤劲东同学画出连环画《人到中年》，许多人不服气，因为他拥有大量照片，可在相机如此普及的现在，却没有出现类似的成功之作。照片一定要会用。有了大量写生素描实践，有了对人物的细致观察、理解，有了构图和画面的组织能力，知道哪些该平视，哪些该强化，照片到了手上才有用处，这也就是同样有照片，为什么有的人可能长期闲置，有的人却可以变成一幅好画。

我的草原题材的工笔画，也有参考照片的。比如一个蒙古牧民，我知道他的眼睛由于要遮避风沙而不能睁的太大，他的脸由于在严寒中要尽可能缩小热量蒸发面积而变得扁平，由于啃食牛羊肉而咬肌变得发达，由于风吹日晒加上干旱的气候，肤色是赭褐色且皮肤干燥，以至年轻人已在眼角



宋云桥樵图(临摹) 131cm × 64cm 1986



和额头出现纹路……。此外，应该把套马者后背加大，把腰带加宽，把蒙古马头部的比例加大，把在远处骑马的人的头部缩小等等，这些都源于草原的素描体验。

素描有着照相机不可取代的作用，因为它已经揉进了画家的思想和表现性的特质。所以，依据素描来完成创作远比依靠照片要优越和方便许多。

作画时心态的平和也是相当重要的。一个朋友被八一射击队选中，她所在连队许多人枪法测验的总环数都超过她，而她枪枪都在八环，射击队唯一选中了她，原因是她的心态最稳定，只要稍加培养就可以打出好成绩。

我由调了素描开始，一步步的走入线条为主的素描，这与由线条开始再到线条在效果上是不同的。

素描是研究形象的科学，它囊括了绘画语言的一切最基本的法则和规律。

素描的目的，就是准确的反映客观对象。

有素描能力并不意味着有创作能力，可有创作能力必须具有素描能力，并通过它来实现自己的创作。

我的素描主要分为线条的、明暗的和线面结合三种形式。

线条形式的，我多选用自动铅笔和钢笔来画。线的长，短要相宜，以横线与竖线的穿插产生前后层次。线的组织，布局忌讳平均，要疏能跑马，密不透风。人物线描，我通常是由脸部画起，五官和手要深入，准确一些，而衣服则应该放松一些，有的线如果不够准确也不用擦掉，只需在补上一条准确的即可。画衣纹有如下山的小溪，绕过光滑凸起圆石而向低凹处集中，亮部的线可略细一点，暗部的线可略粗一点，前面的线可略实一点，后面的线可略虚一些，还可用留出空白的方法以



暖冬（稿本）30cm×86cm 1986

造成虚的感觉。自动铅笔或钢笔最好是正侧并用，使之产生变化。

明暗素描，我多是用炭笔来完成，并常用它来表现建筑和场景，以明暗法表现对象不仅份量感

重，立体感强。而且画面更接近人的视觉感官，使人有亲切之感。我在落笔之前，要眯起眼睛观察，对眼前纷杂的调子做高度的概括。首先要找出所画物象的最重和最亮之处，再把灰色按深浅排出二至三个层次。灰色层次具有使画面活跃、丰富的作用，但它变化不宜过多，过多就会损伤画面的硬度和力度（从伦勃朗、戈雅和门采尔的素描中就不难证明这一点）。最暗部不能贪求变化，该黑的，一定要黑进去。那怕小米粒大的白空都要消灭，白的地方一定要留住。我见过一些人的黑白场景素描，普遍是缺少力度与透明感。伦勃朗的作品黑白布局是最好的，这里面除了疏密对比以外，还有个面积比例的问题：即黑白各占总面积的八分之一，其余面积是不同的灰色。然后按照最佳剪裁来构图，并轻轻的画出各个物体的比例关系。场景和建筑的透视处理也是非常重要的。画的视点与各处物体的关系，如哪些是水平，哪些是俯视或仰视要十分明确，物体的消失点是落在什么位置等等。由于炭笔易被磨损的弱点，我上调子都是先从画的左上方开始，这样已画的部分不易被拿笔的手擦损。行笔基本是运用侧锋，并用手指的压力来控制深浅，最暗的部分要一次性的画重，使炭粉深深地嵌入纸孔。但位置要准确，白空要留准，否则用橡皮也擦不出原来纸的白度。当画的调子除了最亮的位置外已推满的一遍，就进入到小心收拾的阶段，这时，要加重最暗的部分，消灭过多的花点和不必要的细节，使形体的关系进一步连贯、简洁。建筑的轮廓线要概括，线条要肯定、有力。最后用淡淡的调子画亮部关系，挤出最亮的部分，作品完成。场景素描的画幅多是八开，完成一幅的时间多是两个小时左右。不论是铅笔画还是炭笔画，作品一经完成就要尽快的喷上定画液，以保护画面。

线面结合即是以上两种形式的结合，我的“福建民居”部分和“内蒙古素描”即是这方面的代表。为了表现出福建民居那古老、厚重的木板式结构和黑色的房瓦，表现这种建筑用黑白方式最直接最出效果的，我以彩色水笔和黑色马克笔来画，并加了少量的色粉笔。先用彩色水笔勾勒出轮廓，再用黑色的马克笔画出最暗的部分（注意要留出暗部的空白形状，把握不准时空白面积宁可先留的大一些，然后在逐步精确）。最后用彩色水笔完成灰色的部分，并整理暗部，作品完成。内蒙古素描是用弯过尖的钢笔来画的。除了大胆地画出不同笔形的墨块以增加份量外，其余的和画线条的要领差不多，只是要稍加考虑黑白的布局和画面的均衡问题。

我的不同时期的素描完全是为这个时期的创作所服务的。

如果把油画、中国画作品比作盛开的花朵，那么素描就是绿树林。如果失去绿林的拱护，花朵是经不住风暴摧残的。

我们在今天确实得到了许多，可是又失去了许多，其中不乏某些最宝贵的！这就是热烈而朴素的情感和对大自然的热爱与依恋，对人的爱，对整个生活、生活的奥妙，生活的秘密的理解以及幽静与安恬！

愿我们能重新回到生活中去，像初谙世事的少年充满着情感，奔向生活，奔向郊外的清荫，奔向湖边和绿草如茵的野地……

艺术是不能仅靠学历、修养、计算机来衡量的，它所赖以的是勤奋、朴实和感觉。

确任何伟大的军事家都不可能持久地拥有胜利，可仍然有无数的人为之献身、奋斗，艺术家也是如此。

我们为之努力、为之憔悴的东西，被后人看来也许是那么微不足道，就像我们今天看蚂蚁在做着徒劳无益的忙碌一样，但是如同许多历史上的哲人在对人生、对历史有了透彻的感悟后，在“剪不断，理还乱”的心境下，仍然做出“欲罢不能”的决断，并毕生为之努力，这也许就是艺术家有别于他人之所在。

我曾经历过许多艰难，但值得欣慰的是我没有放下画笔，就像武士没有怯懦地抛下战盔一样。



画（稿本） 89cm · 34cm 1987