

素描

SUMIAO

徐永斌 著



辽宁美术出版社



素描

徐永斌 著

辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

素描 / 徐永斌著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2009.6

ISBN 978-7-5314-4273-8

I. 素… II. 徐… III. 素描—技法 (美术)—IV. J214

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 027037 号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

印 刷 者: 辽宁泰阳广告彩色印刷有限公司印刷

发 行 者: 辽宁美术出版社

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 5

字 数: 200千字

出版时间: 2009年6月第1版

印刷时间: 2009年6月第1次印刷

责任编辑: 关克荣 光 辉

版式设计: 关克荣

技术编辑: 鲁 浪 徐 杰 霍 磊

责任校对: 徐丽娟

ISBN 978-7-5314-4273-8

定 价: 38.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnpgc.com.cn

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

前言

印象派大师德加语：“绘画拒绝素描体验，就意味着拒绝开始。”素描的单纯与直白，使其直达事物的本质和绘画的精要，它为艺术的发展与延续提供了必要的构架与形式，纵观古今中外艺术大师，对其莫不操持终身，未敢懈怠。素描从根本上决定了艺术家的艺术基本路向。

素描作为造型基础的思想在欧洲文艺复兴时期才被确立，在中国“素描”一词的出现，虽然是近代的词语，而实际远在新石器时代，笔墨骨法用线造型的方式就是素描的最早雏形。战国时代的画家已懂得用大型框架对画面所产生的空间间隔结合着阳光照射来增进表现效果，到了汉代人物画繁盛，为英雄造像，能达到准确相似的程度，到了南北朝谢赫《六法论》的出现，基本形成了造型的完整观念，比欧洲早一千多年。在运用素描这一形式时，要充分发挥艺术家主体的创造精神，强化审美感受，寻求另一种意境，使其具有超乎自然表象的透视、结构之上的审美价值。

本书对素描的造型观念和形式做了论述，期望运用辩证的观点组织素描的整体结构，拓宽造型领域，由于作者水平有限，对素描的论述言不尽意的情况难免出现，殷切希望指正。

本书得到苏州大学张朋川教授，广州美术学院谢楚余教授，西南大学钟定强教授、马一丹教授，河南大学王卫东教授，信阳师院汪俊林副教授，黄淮学院梁立民副教授，南阳师院刘湘玉教授、刘明阁教授、阚运超教授、周旗教授、张士钧教授、孙照金教授等的指导和支持，再次表示衷心的感谢！

徐永斌

2008年6月于帝都

目 录

contents

第一部分

第一章 认识素描

- 第一节 素描的基本概念及意义 06
- 第二节 素描的产生和发展 07
- 第三节 素描训练的原则和方法 08
- 第四节 学习素描的工具及其使用 10

第二章 素描的基本要素

- 第一节 形体 11
- 第二节 结构 11
- 第三节 比例 12
- 第四节 线条 12
- 第五节 明暗调子 13
- 第六节 空间透视 14
- 第七节 质感 15

第三章 素描造型的方法和手段

- 第一节 观察方法 16
- 第二节 表现方法 18

第二部分

第四章 静物组合写生

- 第一节 静物组合写生的意义 24
- 第二节 静物组合写生的基本要求 25
- 第三节 静物组合写生注意的问题 26
- 第四节 静物组合写生的步骤 27

第五章 石膏像写生

- 第一节 石膏像写生的意义 29
- 第二节 石膏像写生的基本要求 30
- 第三节 石膏像写生注意的问题 30
- 第四节 石膏像写生的步骤 31

第六章 人物头像写生

- 第一节 人物头像写生的意义 33
- 第二节 人物头部基本结构和造型 33
- 第三节 人物头部写生注意的问题 37
- 第四节 人物头部写生的作画步骤 38

第七章 人体写生

- 第一节 素描人体写生的意义 39
- 第二节 人体的基本形体结构 39
- 第三节 人体动态 46
- 第四节 人体写中生注意的问题 48
- 第五节 人体写生的作画步骤 49

第八章 着衣人物写生

- 第一节 着衣人物写生的意义 51
- 第二节 手的描绘 51
- 第三节 衣饰和褶皱的表现 53
- 第四节 半身着衣人物写生注意的问题 55
- 第五节 半身着衣人物写生的作画步骤 57
- 第六节 全身着衣人物写生注意的问题 57
- 第七节 全身着衣人物写生的作画步骤 58

第三部分

第九章 素描研究中的几点体会

- 第一节 素描学习的要点 61
- 第二节 在学习素描过程中应注意的几个问题 63

第四部分

第十章 作品赏析

第一部分

第一章 认识素描

第二章 素描的基本要素

第三章 素描造型的方法和手段

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

第一章 认识素描

第一节 素描的基本概念及意义

一、素描的基本概念

“素描”一词，是西方传来的术语，原词来自 dessin 和 dessein，是设计的意思。传入中国后根据其绘画特征和中国的文化传统及汉语的词义译为“素描”，而成为绘画中的特定名词。实际在我国的《论语》和《考工记》中，早有“绘事后素”的记叙，这也是我国最早关于素描的论述。早在春秋战国时期，中国的绘画已经区别为色彩与素描的关系：“绘事后素，素以为绚。”即以素粉底为质进行勾勒，包括极简略的轮廓草图。“素描基础论”的观念在欧洲15世纪文艺复兴时期出现，足足比中国迟了两千多年。素描一词的含义，就现在一般人简单的理解，是指单色画而言，凡是用单一色彩画成的画都可称为素描，如用炭笔、铅笔、木炭等工具作的各种单色画等，中国画的白描甚至也可称之为素描。

素描，是美术中最单纯的造型形式。从广义上讲，一般指的是单纯、朴素的单色画，它主要借助于单色的线条或明暗来表现物体的造型，对客观事物的形态、结构和特征作朴素表现的绘画形式。它是对客观事物的形体比例、解剖结构、空间透视、明暗调子、质感、量感、动势、神情气质等造型因素和艺术表现法则作全面的研究，是培养造型基本功的主要手段，是一切造型艺术的基础语言，也是造型艺术领域中的基础学科和重要组成部分。从狭义上讲，素描是用单色工具并具有第一手制作价值的黑白画原作，借助单色线条的组合来表现物象的造型。专用于学习美术技巧，探索造型规律，培养专业习惯的绘画训练过程，掌握艺术造型的方法，需要研究自然物体的形体结构以及认识它的运动变化规律。

二、素描的意义

1. 素描是一切造型艺术的基础。米开朗琪罗（1475—1564）曾说：“素描（也有把它称略图的艺术）是绘画、雕刻、建筑的最高点；素描是所有绘画种类的源泉和灵魂，是一切科学的根本。”古典主义画派代表人物之一的素描大师安格尔（1780—1867）认为：“除了色彩，素描是包罗万象的”，“实际上表现力不可能在最大的准确性之外表现出来，只有在素描上具有特殊的才华，才能达到这种极大的准确性。在大师中间富有表现力的油画家，都是卓越的素描家，拉斐尔就是一例”。美术作品中凡属绘画性的问题，都与素描紧密相关。

有什么样的素描，就产生什么样的作品，由此，不难理解素描在造型艺术领域中的重要地位，正如俄罗斯很有声望的美术教育家契斯佳科夫（1832—1919）指出的：“素描是一切的基础，是根本。谁要是不懂得或者不承认这一点，谁就没有立足之地”，并说“艺术最高的一个方面就是素描”。素描研究的对象是物体的基本形态和一般变化规律，基本形态有物体的比例、形状、明暗和结构，变化有规律、有透视缩放、视差对比等。同时，也是解决艺术造型问题的最佳途径，这些在艺术造型的实践中已得到了完全的证明。因此，素描被称为：“造型艺术的基础”。

2. 素描为创作服务，为其他艺术造型服务的手段。为各种绘画创作的草图、正稿和粉本、建筑、雕塑、实用美术的设计稿以及资料性的素材收集等，都是为后期创作做准备，还有的素描稿是属于设计性的，如：建筑的示意图、服装的效果图、雕塑的草图等。有的素描稿则随创作的完成而被其他造型手段所淹没，转化为其他的形式，如国画、油画、版画等的素描底稿就是这样。在完成的作品中就难再看到素描的底稿了，它渗透于造型的结构和形式中，成为造型的基本内涵。总之，素描为艺术家的创作构思和表现形式的探索研究提供了必不可少的准备条件。

3. 素描也是独立的画种和艺术形式。具有高水平的素描习作写生、主题创作、文学插画、组图、连环画等，本身都有着独立的审美价值，中外艺术大师遗留下来这样优秀作品真是不胜枚举。西方绘画在印象派之前，均是以形体结构为基础，从固有色到不同色相的明度出发，主要以素描的观念进行造型，因此在它的审美价值上，素描的因素往往大于色彩的因素。当然素描与色彩不能混为一谈，但是素描的确包括了绘画中除了色彩以外的一切。契斯佳科夫指出，素描是“艺术中的高峰”，正好说明了素描具有独立的审美价值。徐悲鸿、吴作人，以及列宾、安格尔、米开朗琪罗、达·芬奇等艺术大师的素描习作及创作草图，并不因无色而失去它的价值，相反的是，以其素描独有的技艺，创造了其他画种难以企及的艺术成就，多年来，光辉灿烂，历久不衰。只要稍加留心，我们从中外历代艺术大师的作品或当代美术家的作品中，就不难发现许多很有艺术价值的素描作品，与其他画种同存并茂，成为艺术宝库中别具一格的珍品。

长期以来，素描也一直是艺术造型教学的基础和中心环节，它通过严格的造型能力训练，系统地分析研究物体形体结构，培养学生对物体的整体观察力、塑造力和表现能力，从而为进一步研究和探索其他艺术造型打下坚实的专业基础。

第二节 素描的产生和发展

素描是一种最古老的艺术样式。素描发展史是人类造型审美的演变史,也是人类探索和诠释这种审美认识的规律性过程。学习素描首先必须对素描的发展史有一个大概的了解,有利于我们更快地掌握审美发展的一般规律,并自觉地应用于实践之中,理论来自实践,实践以一定的理论作为指导,才能正确地认识我们的世界。

一、素描的产生

素描的历史可以追溯到公元前的旧石器时代,那些残留在岩壁、陶器上的朴素生动的形象,即是素描最早的雏形。西班牙的阿尔塔米拉洞穴壁画代表了古代素描造型的典型特征。古代素描造型理念上企图与现实中存在的形象来表达一种超越现实的意念与膜拜,其目的是借助现实形象传达某种神秘的观念,寄托着古代人类对自然的认识,内容包括巫术、图腾、崇拜、祭礼、狩猎、生死等,可见,古代绘画(古代绘画与素描二者概念混同)是十分严肃而神圣的活动。

古代人类的造型观念十分的程式化。例如:古埃及的造型常采用想象和默写的方式出现,如同象形文字,极富装饰性。这时绘画的目的是主要为陵园与神殿提供装饰。古希腊、古罗马的造型则重视现实,注重准确的线条表现力,并形成了一种成熟的轮廓画法。素描的样式很多,有画在羊皮纸上、木板、石板等材料上的各种素描。石刻与陶画是这一时期最具代表性的素描,也是保留下来最完整的素描表现形式,其造型观念、表现方法与现代素描的概念十分接近。

中世纪素描模仿真实的意义被概念化取代,受古代素描装饰风格和人物等级制以及欧洲原始几何图形及其风格的影响,缺乏造型性。这一时期的素描是作为书籍、壁画、建筑装饰、雕刻、工艺品加工服务的一种辅助手段。

中国古代素描的历史是线描发展的历史,线描是中国古代素描造型的基本手段。白描作为中国古代素描的独立艺术形态,是从隋唐吴道子创建开始,从重彩壁画的草图中独立出来的。萌芽期的线描造型,对现实事物外形予以简化、符号化。主要体现在彩陶、青铜纹样、帛画、画像砖、瓦当、漆绘等艺术造型当中。写实期的线描造型观是师法自然的结果,造型观从象征向写实形态转化,并呈现出以形写神;整体与精微相统一;写实性与装饰性完美结合三大特点。而写意期的造型观却表现出意象造型与形式化两个基本特征。

二、素描的发展

意大利文艺复兴期的素描在西方素描发展史上具有划时代的意义。对西方整个美术的发展有着深远的影响。随着人文主义的兴起,现实主义精神与人文主义理想相结合的美学观以及对古典艺术观的复兴,在解剖、比例、透视学上的研究成果给素描人物造型的发展带来了巨大的推动力并奠定了科

学的基础;确立了素描的基本概念及方法,获得了其完整的含义,使其成为了一种独立的艺术样式。

14—15世纪的佛罗伦萨涌现了一大批素描大师。如多纳泰罗、波堤切利、达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔等最杰出的代表。达·芬奇的绘画作品具有造型洗练、刻画精致、转折精妙、结构坚实严谨的特点。他笔下的人物素描形象是一种现实与理想的产物;米开朗琪罗手法充满了力量与冲突,从各种不同的视角表达人物的运动姿态、明暗关系与形体结构,获得一种完整的和谐,并传达着一个恒定的主题:结构与运动;拉斐尔的素描线条柔和清新、活泼流畅,结构十分完整,人物表现精确,明暗层次丰富,转折柔和精微,具有一种理想化的特征,是文艺复兴理想美的典范。

15—16世纪,随着人文主义思想在欧洲各地的迅速传播,意大利的素描技巧与理论也传入欧洲各国,尼德兰、法国、德国涌现了一批具有民族特色的素描大师。如:丢勒、荷尔拜因、勃吕盖尔等杰出的代表人物。这一时期在欧洲的巴洛克艺术风格,对素描艺术的发展也产生了重要影响。巴洛克风格画家的素描实践,使素描风格呈现出多样化的趋势,传统的、宁静的理想美受到了挑战,而充满活力、真实的和具有强运动的素描成为画坛的主流。同时,素描作为绘画的基本元素,不同的画派都各自具有不同的素描风格。

随着16世纪美术学院教学体系的诞生,学院教学“把古典主义”作为艺术的至上准则。导致了古典主义和新古典主义艺术的盛行。法国画家安格尔是新古典主义大师,一个纯粹的艺术家的素描线条流畅,明暗分明,对造型极为严谨认真,含蓄有力,理性而不失美感。

在素描的发展史上,法国浪漫主义素描也产生过广泛的影响,席里柯、德拉克洛瓦的艺术成就,标志着浪漫主义素描艺术发展的新阶段。

18世纪,现实主义美术也迅速崛起。现实主义素描追求自然的真实描绘,表现艺术家内心对现实生活的真实感受,寻求真实性成了现实主义画家的共同特征,代表画家有:柯罗、米勒、库尔贝、杜米埃、罗丹等。库尔贝是现实主义画派的领袖,其素描造型概括,笔触结实有力,形象真实生动,对现实主义绘画产生了较大的影响。

19世纪英国和美国的素描艺术成熟,其代表人物有荷加斯。20世纪的杰出画家有:亨利摩尔、弗洛伊德、萨金特、怀斯等。弗洛伊德的素描关心人物内心世界的真实性,是一位心理素描大师,有一种强烈的扩张感与极端的情绪化特征。萨金特的素描线条精确,观察入微,恰到好处地表现了人物的性格特征,是一位典型的写实主义素描大师。怀斯的素描极具情感色彩,以丰富的细致层次感表现人物,将古典的写实技巧与抽象主义的理论和谐统一起来,形成写实主义风格。侨居美国的俄裔画家费钦是美国历史上极为重要的素描大师,他的作品曾受到伦勃朗、哈尔斯、库尔贝、列宾的影响,表现手法娴熟无比,技艺高超,能深刻地描绘出对象的本质形象特征。

同时,在欧洲其他国家素描艺术也取得了巨大的发展,俄

罗斯素描艺术的发展是不容忽视的。俄罗斯素描是受西方和意大利影响发展起来的。在彼得大帝时期,俄罗斯画家开始接触西方古典造型艺术。洛申柯是俄罗斯的第一位素描大师,他的素描是19世纪俄罗斯教学的典范,体现了他在人体解剖学、比例学、透视学上的广博知识,形象准确生动。在俄罗斯素描艺术中最具影响力的应是契斯佳科夫。他科学而严谨的素描教学法,对俄罗斯素描艺术和中国20世纪50—60年代产生过深远的影响。契斯佳科夫的素描造型理念受车尔尼雪夫斯基现实主义美学观的影响,强调真实,反对艺术而艺术的唯美主义倾向。他的教学法采用古典的技巧,表现客观生活。他的作品充分体现了他的教学理念,形象完整,刻画精密,表现生动,为俄罗斯现实主义素描艺术及教学奠定了十分坚实的基础。19—20世纪是俄罗斯素描艺术史上最辉煌的年代,素描艺术取得了非凡的成就,产生了一大批人物素描艺术大师:克拉姆斯柯依、列宾、苏里柯夫、谢罗夫等。

法国印象主义画派产生于19世纪后期,对现代科学的接纳,把光和色彩与美学交融,极大地丰富了绘画的表现手法,在这种艺术概念的影响下,印象派画家对素描的表现形式和技巧做了积极的探索,并形成了自己独特的素描语言与风格。不再拘泥于局部细节的准确刻画,重视对对象整体形象的表现,放弃用形体边缘暗示体积轮廓线的手法,变得更加自由奔放,极大丰富了素描艺术的表现手段,并拓展了素描艺术的内涵。代表人物有:马奈、莫奈、毕沙罗、德加、雷诺阿等。

后印象主义也主张艺术形象应有别于生活形象,其艺术观念受当时西方哲学和文学中出现的反客观思潮的影响。同时,照相术的出现,对客观的真实描摹以及传统的造型理论以强烈的打击,新的艺术理念对素描艺术的发展产生了新的影响;再者,随着中西文化的交流的加深,表现性极强的东方艺术同样对西方绘画艺术产生了重大影响。塞尚、高更、凡·高、修拉等后印象派画家的素描作品与造型理念对现代派艺术与现代派素描具有先导作用。

三、素描的现代化

20世纪西方现代艺术中各种流派、各种艺术观念不断涌现,素描艺术出现了前所未有的繁荣。现代派素描艺术其特征是,显示出了建立在反传统基础上的新观念,也无固定的形式。随着不同的艺术主张,造型观念而变异。素描之意不在形似而在造型观念的不同表现,主张人的内心精神世界才是艺术的最高准则,客观的表象只是一种媒介而已,准确的描绘相当于真实的表现,强调变形、夸张、装饰、简约、概括、写意成了主要表现手法。现代派艺术家不断大胆探索素描各种不同的训练方法与表现形式,对欧洲流行几百年的学院素描提出了挑战,不同的艺术理念、造型语言和技巧的出现形成了不同风格的素描流派。于是,素描的概念扩充了,素描的审美延伸了。

“现代绘画之父”塞尚的素描作品多数以几何形构成的造型理念,几乎对20世纪所有重要画家都产生过不同程度的影响。维也纳分离派画家克里姆特的素描,把装饰工艺引用

到绘画中,寻求诗意,形象高贵安详,线条流畅优美。作为20世纪最具创作性的艺术大师,毕加索的素描作品并不完全局限于立体主义,他的素描普遍融合于多种不同风格和技巧中,又具有鲜明的个性特征。野兽派画家马蒂斯的素描是他绘画创作的重要组成部分,风格上受东方艺术和非洲黑人艺术的影响很大,线条来自中国,造型则受雕刻启发。杜飞的素描强调变形,对比强烈,线条流畅洗练,色块强调装饰效果,明暗富有节奏感。

总之,现代派素描的产生使艺术摆脱了传统的学院派表现模式,使素描艺术更加丰富多彩。艺术家们更加重视形式因素,重视自我表现,无限地发挥自己的创新精神,推动了素描艺术的发展,也构成了素描艺术丰富形态的多元格局。

四、素描在中国的近现代发展

中国现代素描从整体上讲,其造型方法和造型理念受西方素描的影响。自明代传教士与早期留学生将西方透视学、解剖学、比例学、明暗学等素描技法不断地传入中国,初步形成了中国现代素描的雏形。

1912年李叔同将人物素描纳入课堂教学内容。同年刘海粟、张津光创办上海美专,人物素描被正式列为专业院校的基础课程。徐悲鸿对中国早期素描教学的发展作出了杰出的贡献,提出了素描造型的“新七法论”,对中国现代素描民族风格的形成具有先导作用。

新中国成立后,前苏联契斯佳科夫的素描教学体系引入中国,这种强调对实物客观属性的描绘和机械唯物主义的审美方式的教学体系。20世纪60年代留学生从东德带回了具有现代意识,并讲究结构的素描造型新概念,从而打破了单一的格局。

改革开放后,素描艺术随着中西文化艺术的频繁交流,留学欧洲的艺术家不断增多开放、自由的文化环境促使中国素描的造型观念和表现形式手法从单一向多元化转换。对中西传统的继承与借鉴,并不断挖掘其内涵,具有个性化和时代特征的中国现代素描艺术得到空前的发展,中国素描的民族风格得以拓展,中国素描真正进入了一个高度发展的繁荣期。

第三节 素描训练的原则和方法

一、原则

当今不同艺术流派对素描持有不同的见解,因此,难以求得完全一致的原则和方法,这里仅从素描教学目的出发,从基础训练的角度,研究一下素描学习应贯彻以下原则:

1. 树立正确的观察方法,准确而生动地表现客观对象的特征和本质。“师法自然”、“忠实对象”是现实主义艺术家共同遵循的一条基本原则,也是研究造型的根本途径。

画家是现实与作品之间的中介,作品是画家对客观认识的艺术表现。但是,画家不能在自然面前做客观对象的奴隶,必须能动地反映客观。达·芬奇指出要做自然的儿子的同时,“画家要与自然竞赛,并胜过自然。那些作画时单凭实践和肉

眼的判断,而不用理性的画家,就像一面镜子,只会抄袭面前的一切东西,对他们一无所知。”由此我们得出这样一个结论,不仅要表现对象的本质和生命力,而且要尊重客观对象的形式,不至歪曲对象,单纯为追求形式而形式,违背了素描造型的基本要求。当然形式也必须研究,对于造型有益的形式因素都可借鉴,其目的是为了更完美地表现对象,提高艺术的表现力,但是绝非搞形式主义,特别是在基础训练中,重要的是研究物象的结构规律和造型法则,要求以严谨的科学态度和积极的艺术思维掌握造型的基本技能和表现手段。

2. 贯彻理论联系实际的原则。一方面要具有科学的、艺术的、系统的基础理论知识。对客观现象,要艺术地理解和认识,造就自己的艺术观念,指导个人的实践。另一方面,必须勤学苦练地进行实践,在实践中总结经验,提高到理论的高度再去认识对象。实践是掌握技能的根本途径,脱离实践或忽视实践,只能做空头的艺术家,是没有出路的。理论是实践的方向盘,实践是理论的检验证。所以,没有理论的实践是盲目的实践。脱离实际的理论是玄虚的理论。同样,这也是我们掌握素描知识的基本程式,不能违背这一法则。

学习技能的人,往往注重实践的锻炼,忽视理论的学习,在素描人物肖像写生的练习中,这一现象也是屡见不鲜,比较普遍。结果对客观对象的表现常常停留在感性表面的描写而难进入本质的表现,直接影响到技能技巧的提高。所以,实践与理论应相辅相成,实践的程度是理论水平的体现,两者相互交错,反复深化,不断结合,互相促进,应该辩证地理解这种关系,并在造型练习中,自觉地将这种关系融于实践之中。

3. 感性与理性相结合的原则。造型艺术的特点在于视觉的直接性与思维的普遍性的结合,因此必须以感性为基础,以理性为深化。我国清代大画家石涛(1641—约1718)在他的《画语录》“尊受章”中写道:“夫一画包万物于中。画受墨,墨受笔,笔受腕,腕受心,如天之造生,地之造成,此其所以受也。”人对事物的认识,必先得之于对外界的感受和印象,这就是“受”,也就是感知,根据感觉所形成的概念,加以判断和推理,这就是“识”。“受”与“识”,是先“受”而后“识”,但也是相互作用而逐步深化的,所以,“知其受而发其所识”就是外界事物要作用于大脑,首先要通过视觉的感受。绘画是视觉的艺术,视觉的直观感受就成为重要的前提。客观事物具有多种多样的感性特征,如各种形状、姿态、质量等,感觉就是这些客观属性在人头脑中的主观反映。但是仅仅停留在感性阶段,只是表面现象,还必须进入理性的认识,才有可能深化和提高。所以,素描在很大程度上是需要思考的,譬如画只手,首先通过视觉的观察,从感性上获得第一印象,进而由表及里,理解骨骼、筋腱、肌肉和皮肤的解剖关系及其年龄、性别、职业的特征,才有可能描绘出符合实际的形体,使之有骨有肉、有情有感。感觉是外表的印象,理解才能深入到事物的本质,二者结合得愈紧,艺术的生命表现力就愈强。

4. 由易到难,循序渐进的原则。学习知识的过程都是有

秩序的过程,科学性、逻辑性、程序性、规律性是学习素描必须要素。但素描较其他学科复杂,因为动手画起来,有关造型的一切因素都要涉及,否认是科学的理论知识,或是艺术的表现技巧,几乎牵扯到整个艺术造型的各个方面,而素描的造型,由于各个画家造型意识的差异和方法的不同,因而进行的程序并不完全一致,对易、难、简、繁的理解也不相同,有着各自的主张。但共同之处:如每次训练的目的必须明确,应有一定的侧重点,在不同阶段、不同训练的目的明确之后,就应集中精力解决主要问题,“由点及面,各个击破”。总之在实践中要有目的、有计划、有秩序地进行,同时不断总结经验,克服盲目性而获得全面的技能。

二、方法

关于素描训练的方法,不同时期、不同派别、不同风格的艺术家的不尽相同,总结共性的实践经验,我们应该注意以下几个方面:

1. 写生、临摹、默写、记忆等多种训练方法相结合,多方面进行造型能力的培养和训练。写生是我们直接获得造型知识技能的根本途径,是素描教学的主要方式。物象的结构法则及透视规律,通过视觉的直观感受才能被认识。感知是认识事物的基础,写生就是把感知的事物用素描的手段表现出来,写生的越多,对人物肖像的认识就越深入,表现的技能也越熟练。

临摹几乎是所有绘画训练的必然途径,尤其对于初学者来说,临摹可以更快、更直接地进入素描人物肖像绘画的语言环境。素描不是对对象的复制,表现对象有自身的一套语言体系,通过这个体系把对象转化为绘画形象。初学者可以直接通过临摹优秀作品对它们有初步的了解,这是一个捷径。对于有一定基础的人,通过临摹优秀作品,可以借鉴别人的表现方法,有利于更深入地探索和丰富素描人物肖像绘画的表现语言。如:眼神的表现、各种动态的处理、线条的运用等。同时,对在写生时许多不能理解的问题会有所启发。

2. 课内、外,长、短期训练相结合。课内训练,是以课堂上实践训练为主,以教师引导和教授为主,是掌握基础知识、基础理论和基本技能的主要方式。同时更要到丰富的生活中去观察体验,分析研究,增强认识,提高表现能力,长期作业对深入研究和提高表现力是必要的,但不能时间过长或作业过多,否则就要出现“磨洋工”的情况,浪费时间和精力。而短期作业要求在有限的时间内完成质量较好的作业,必须要有饱满的激情,敏锐的观察力,抓住对象的本质特征,集中概括,删繁就简,突出重点,强调整体,这样不仅节省时间,增加练习的次数,更重要的是激发了学生的主观能动性,克服了长期作业的不足。如:技术性的练习就比较适合短期的训练,需要反复进行,心理实验表明分散学习比集中学习好,当然,长短期训练相结合会取得更好的效果。

3. 眼、手、脑并用,勤学苦练。画画是离不开脑、眼、手的共同作用。眼的观察,脑的思维,手的操作,三者有机地结

合,缺一不可,可达到事半功倍的效果。石涛早就提出了这种“三位一体”作画活动的内在关系。不过这种技能的协调是随时可以发展的,眼见的不一定能想到,脑子能想到的不一定都能看到,见到的和想到的,也不一定手能画出来的,经常出现脱节,手的表现力往往落后于眼的观察和脑的思维。在眼、脑同时作用下,才能发挥手的表现力,互相之间,始终处于不平衡的状态之下,在实践活动中,互相促进,不断发展。

勤学苦练,坚持不懈,是学习艺术必不可少的条件,也是学艺人必须应有的精神。契斯佳科夫说:“差不多要画一百遍,才有精练的结果。”伦勃朗(1606—1669)一生画了约六百幅油画,三百幅石蚀版画,两千多张素描。他夜以继日,以超乎寻常的力量在艺术上进行广泛而深刻的探索和实践。只要有自强不息的精神,就能攀登艺术的高峰。

4. 启发自觉,培养兴趣。自觉性是学习的内在动力,也是成才的基础。开始学画,多属自发,认识肤浅,茫然无序,任性随意存在着一定的盲目性。除了需要教师的循循善诱之外,还要树立一定的自觉观念,主动培养自己的审美意识。从“要我画”转为“我要画”,产生一种表现欲望,保持自觉性的持久性。在学习过程中,遇到困难时,应树立信心,不可灰心丧气,要循序渐进,坚持不懈,时刻保持学习的积极性。

第四节 学习素描的工具及其使用

一、工具

写生一般常用的工具有:

纸:一般选用文具店买的素描纸即可。

笔:铅笔、炭笔、炭精条、木炭条、钢笔、粉笔等。初学者使用铅笔为好,铅笔有很好的表现力和易修改的特点,具有软硬多种型号,初学者不宜使用太硬的铅笔,从HB~6B为宜。起形用HB或2B,画物体暗部用3B~5B等较软的铅笔,便于大面积涂色调和画面统一,画出丰富的层次和空间。另外,铅笔的软硬和手部用的力量有很大的关系,轻则线条轻,重则线条重。

橡皮:橡皮可分为硬和软两种,硬橡皮可用于全面修改,不留痕迹;软橡皮适合修改明暗关系,局部调子。

二、使用

工具的使用方法和表现手段运用的恰当与否,是我们在作画过程中始终都要研究的问题之一,因为它直接影响到画面的表现效果,所以必须了解和掌握各种工具的用法和表现效果。

1. 用笔

用笔方法是表现形象的最基本的语言,如果用笔方法得当,就能准确地表现对象的各种形式要素,并能增强素描的艺术感染力。所以,我们有必要了解和掌握各种用笔方法。

30°角侧锋用笔方法:

此方法是指在作画过程中,将笔与纸面成30°角,这样可

以最大限度地用笔的侧锋来表现对象。它的特点是笔法较拙,透气不腻,肌理感强,并且上调子速度快,一般在起稿或布置大的明暗关系或大的体面关系用得比较普遍,也可以直接进入表现状态,如一次性直接表现方法、速写均可以用此方法。

45°角侧中锋直线用笔方法:

此方法是指笔与纸的夹角为45°,这种用笔方法是最常用,也是最符合人的手部生理习惯的用笔方法。它的特点是灵活自如,角度有力度,既可以涂调子,也可以一笔一笔地画调子,还能勾线。如果没有特别的用笔方法,在一般的情况下,大多数人均用此方法表现对象。

45°角侧中锋弧线用笔方法:

这种方法是指在作画过程中,以弧线的方法表现对象,此种方法最适合于表现固体对象,也可以用网状的形式表现对象的体面及背景关系。它的特点是画面效果活泼、自然、厚重,与对象的体面关系很贴切。欧洲古典绘画大师就经常运用这种方法。

45°角长直线侧中锋用笔方法:

该方法是指在作画过程中,用较长的直线表现对象的外形、结构体面关系的方法。它的特点是肯定、有力度。如果使用得当,就能使画面产生节奏感。

45°角长弧线中锋的用笔方法:

此方法是指用长弧线表现对象的外轮廓的用笔方法。一般情况下,所画对象的外形、服饰的褶纹大多是圆的,所以,用长弧线来表现对象的外形是非常值得提倡的。它的特点是自然、流畅、灵活、变化丰富、节奏、韵律感强。

2. 用橡皮

我们知道素描造型并不都是加法,同时,它也有减法参与。此方法是指在作画过程中,对于画过的地方,感觉有些僵,这样用橡皮(白橡皮、可塑橡皮)减去一些调子,在减调子的过程中,可以像画调子时那样,有秩序地往下减,这样可以形成一定的笔迹关系,好似“白铅笔”画一样的形式感。这种方法的特点是,活跃画面,增加画面的艺术效果。

3. 综合材料使用和表现

综合材料表现方法是指作画过程中,使用多种绘画材料施于画面的表现方法。如起稿用木炭条,然后采用铅笔或木炭条表现。还有在作画前先将画面涂刷一层水质炭精粉,使画面呈现出一种中灰色调,然后再在其上作画;当需要表现亮部时,可用橡皮擦出亮部。如现代俄罗斯素描常用此画法。在16—19世纪,欧洲一些素描大师就经常运用综合材料表现对象的方法。还有如:可用布和面巾纸在某些已画过调子的地方尤其是有暗调子的地方擦拭一下,这样使调子更贴近自然,更有真实感,也可以在擦拭过的地方用笔画一遍,这样显得很结实,很厚重,很丰富,这也是此画法的特点。

综合材料使用手段灵活、画面表现丰富,并有事半功倍的效果。它可以表现出单一工具无法达到的特殊效果及功能。

第二章 素描的基本要素

素描的基本要素对于素描造型来说就好像建筑中的材料、文学中的语言、音乐中的音符，其本身并没有特别的意义，只有按一定的目的、要求去组合才有意义。所以对素描形式要素的研究是不可忽视的，如何去组合这些彼此孤立的形式要素。在造型的形式要素中有线条或由线条密集组成的调子（不同层次浓淡的斑点、色块）是存在于画面的视觉效果，具体的形式、空间、明暗、结构需要通过线条或调子去作表现，才能描绘出它的真实感，因而素描造型是运用线条和块面，依据一定的内容或客观对象去塑造空间感，去表现物象的明暗关系，去组织形体结构。因此，我们将线与线的集合作为素描的基因，没有线条，没有调子，也就不存在造型的任何可能。

第一节 形体

任何物体的客观存在不是以平面形式存在，而是由不同的体积以复杂的形态构成于空间中，因而在造型艺术范畴里，常以“形体”一词来概括物象造型特征。首先，形体是指物体存在的形状与体积，它与结构有着内在不可分割的有机联系，结构的各个局部构成以穿插起伏变化的方式对外形起着决定性的作用。但“形”和“体”还是有着不同的含义。形是素描造型平面视觉概念，指二度空间对象边缘线的变化，即：对象外轮廓边界线。也可指物体的外部形状，如：方、圆等。它不涉及物体处于何种空间，也不涉及物体位置倒、顺、正、侧，因此“形”只是一个平面概念。进一步观察分析物体就可以看到圆有大、中、小之分，方有正、扁、长之别，进而也找到了体现这一物象的体积厚度即物体自身的三度空间，即：体积，也就是“体”。体是素描造型的主体视觉因素，呈三个维度：长度、宽度、厚度的格局占有空间。即：物体的空间形态具有上下、左右、前后等多方面的可视性和多侧面的触觉可感性。概括为立方体、圆柱体、球体等几何形体的特征。

外物皆以形显示其表象特征，以体分别其内在构造，而这种形体关系在造型上又是以形显体。物质世界的一切形体不论其结构如何复杂，形态变化万千，都可以归纳到基本的几何形体中去。所有的形体从整体到局部的组合方式都可以还原于简单的立方体、圆柱体和球体等几何形体，这种塑造运动的过程叫做切块。造型过程正是从运用几何形体的概念进行观察，体块的切割，去掉一切多余的部分逐渐接近于原型的对象。问题是在平面画纸上拟作空间的切块要比现实中

像雕塑那样的切块更困难。因为在素描写生训练中，常接触到的并不都是标准的立方体、长方体、球体、圆柱体。很多是由复杂多变、不同朝向的面组合成的物体（如比较复杂的石膏像头发、胡须部分）。根据人的视觉经验和视觉习惯以及生活的需要，往往看到的不是大的整体，而且视觉转移具有高度的选择性，总是看到局部的东西，但画面上要求给予视觉上的整体，这就给表现带来了困难和矛盾。要解决这种矛盾，就要培养和常人不同的视觉习惯，排除细节的干扰，对复杂多变的物象进行归纳概括：“最大限度地简化任何一种复杂的形体，把它画成简单的几何体。”这样就容易把握整体，为较快、较准确地表现形体带来方便。

从形体轮廓边缘出发去观察形，形体可用线表现出效果。以线造型，不要使体面成了空白的部分，而是通过线条所引起的边缘轮廓变化来暗示体的存在，线条一旦离开了它所需要表现的内容时便毫无意义，即使运用寥寥几条简约的线去表现轮廓也应该传达出体积的观念。在画面上检验对于形体反映真实程度的依据，便是体积在三度空间上的比例，称为“形准”。写实主义造型建立在形体准确的表现之上，形准的问题也就成为素描学习中至关重要的问题，因此，形准变成了进一步深入塑造体积的必要条件。形和体二者互为条件，紧密联系，缺一不可。

第二节 结构

素描造型要素之一是结构。结构，指形体的构造组合方式；理解真实形体的外轮廓可以准确把握住形体内在结构，意味着我们对形体有了真正的了解，这就是说，只有理解形体构造的方式，理解一部分与另一部分形体在结构上的有机联系，才可以说真正理解了形体。虽然视觉仅能看到形体六个方面中的三个，素描表现也仅涉及这视觉所见的三个面。然而在认识上却应该理解到整个形体上、下、左、右、前、后六个面的组合联系，这样才能从结构整体的观点通过形体表象认识其内在联系。同样，一件素描作品不会首先注意其表面处理而忽视其结构，只注意表面效果忽视结构的素描反映作者对物体形体理解之肤浅，当我们观察形体时要力图将其表现加以分析，推测估计它全部结构的存在，不仅分析眼睛看到的一切形体之间相互衔接的关系，尤其重要的是要想到眼睛看不到的那些位于背面的形体，将它们和看到的前面的形体衔接起来以观察其关系，即将无形、有形二者并联推理研究其来龙去脉，对形的前后关系并联推理的理法便是透

视学和解剖学,在实物写生中透视法则能够帮助我们理解实物背面的或遮挡的结构真实的存在是什么形态,在人体写生中解剖学与透视学知识的双重结合运用,将有助于我们去判断背后物体与前面形体的复合关系。这一种联想思维对于素描起初确定形体关系十分重要。只有在理解前后、左右、上下整体结构的基础上,才能确定你所见到的那部分形体在特定空间位置的真实关系。一旦你在画面上确定了关系,以后的深入就能按部就班地进行了。

上述道理很简单,事实上实践起来我们遇到的问题却复杂得很,每个物体都是不透明的,人们不可能直观地观察到物体完整的六个面。尽管如此,人们可以通过联想、分析、推理等手段,运用科学技法知识的求证加深对整个结构的真实理解。如果我们在观察时力图将形体设想为透明体,事情就好办多了,为了理解形体,初学者不妨在学习素描之初便有意识地避开明暗色调不局限与眼睛所及的三个面,直接用线条去表现形体结构穿越关系,去设想物体处在透明状态时应该是什么样子,这种方式的训练将使你可以看透物体,当你经过分析将形体固定下来并确信前后关联准确无误时,擦去实际上视觉看不到那些部分的线条,剩下的结构便成为经过细微理解考验过的正确结论了。这一方法可以避免初学者依赖不可靠的感觉去描摹一知半解的表面现象,对形体作穿透性的理解,不仅对结构简单的物体有实用价值,对于结构十分复杂的人体也同样适用,在正式写生模特儿之前做些透视性的辅助线的勾勒,将会使我们理解结构知识而克服由于一知半解带来的结构错误。没有经过理解的观察是表面的观察,没有经过理性的指导的感觉是不可信任的感觉。

第三节 比例

比例是指物体之间和物象本身的长短、大小、对比关系。“丈山尺树,寸马豆人”是我国古人作山水画时对不同物象大小比例关系的概括。“立七坐五盘三半”、“三庭五眼”是我国民间流传的以头部作参照的人体部位比例口诀。

掌握对象的比例关系有助于我们界定对象的结构与特征,使我们表现出符合自己需要的理想形象。在写生练习中,熟悉有关的比例知识,有助于更快、更准确地把握画面物象之间以及物象本身的协调关系。欧洲文艺复兴时期绘画大师达·芬奇和米开朗琪罗都对人体比例做过专门研究。

要灵活运用比例知识,由于对象特征不同,一般的比例关系只能作为一种参考,一个普通标准。在写生训练中不应该受比例公式的束缚,应根据写生对象区别对待,呈现其个性特征。

在素描训练中确定比例要从整体着眼,舍弃细节,从大到小,逐步深入。如画人物头像,先拟定头顶部和下颌部在画面上的位置,然后用虚线连接基本形,接下来从头部颞线到颧骨再到下颌骨确定几何转折关系,拟定五官位置。这样由于有了大关系的参照,就比较容易把握比例。如果一开始

就陷入局部,从一只眼睛开始,其结果必然会造成构图失败,比例失调,失去对画面的控制能力。从局部开始也不是绝对不可以,但那是熟练而有经验的画家灵活掌握的。初学者一开始就采取从局部寻找比例的方法是绝对不可取的。初学者应该按照正确的比例方法不断提高把握各种复杂比例关系的能力。

第四节 线条

线是绘画艺术中的主要造型要素之一。人类最早的原始绘画和儿童最初的涂鸦都是以线为表现手段,因此,线也是最原始的造型因素。自然界并没有孤立存在的线条,它是艺术家在造型中创造出来的一种抽象的艺术表现形式,是绘画中特有的形式因素。以线条的形式观察自然形态,是人类观察物体外形的一种普遍现象,从原始的岩洞岩画、彩陶图案,到现代美术馆的藏画;或从东方美术到西方美术,都可清楚地看到用线条表现造型的普遍性,绝大部分画家都以这种或那种方式运用线条表现出极为生动的形象,取得了惊人的成就。

实际上我们所看到的物体并不存在线,即使细小的树枝以及头发之类都不是线,而是由不同朝向的面组成的空间物体。所谓“线”,其实不过是几何学上的名词。虽然自然界中的一切物体并不存在线,但并不能因此就否认线在素描和绘画表现中的作用。我们从观察事物中得知线是由于面的透视形成压缩面的迹象,因为它不是结构以外的东西,而是物体结构中的一种透视现象,不过作为艺术造型的线条,远远超过了它本身原有的含义,充满了画家的感受与激情,它必须具有丰富的表现力和形式美感,随着对象的不同,要求用不同的线条表现。我们从达·芬奇、弗拉格纳、伦勃朗、凡·高画风比较中,就可认识到这种表现领域的广泛性。为了加强造型的表现力,艺术家往往创造出一种想象的线条。同时,线条可以表现纹理质感,例如在雷诺阿的《抱猫的妇女》中,轮廓线弄得模模糊糊,以表现柔和的感觉,女人面部的轮廓线,有意画的纤细柔和,甚至比猫的软毛更为模糊,目的就是为了表现这种纹理质感。除此之外,线条同样可以表现立体感,主要是利用线条的排列组合,形成体面明暗的转折关系,看一下丢勒的素描——《传教者的头像》就会了解到这一点,关键在于画家创造性的应用。同时,素描中的线不是模仿对象,而是为了表现对象所采取的一种手段。如头发、胡须等,对这些又碎又细的发须不可能一根根地画出来,往往用一根线去勾画它们的大形,把自然现象提供给我们无数根线用概括的方法,从中找出主要的线加以表现。除了画出物体的轮廓、分割面积、体积空间以外,还能表达不同的质感和感情。如直线给人以刚强、肯定、单纯之感;竖线有庄严静穆之感;横线给人以安静平稳、永久之感;曲线给人优美、流畅、温和、弹性之感。当然,线条在表达感情与个性方面还有着极其丰富的内容和广阔的天地,它的虚

实、强弱、抑扬、顿挫、通塞、润枯无不印有感情上的烙印。在基础训练中,可根据自己对物象的感受寻找适合自己的表现手段。

线是东方民族特别是我国绘画的灵魂,千变万化,无穷无尽。不仅体现于素描中,更体现于写意水墨画和王笔重彩的造型中。运用腕力操纵笔的运动所产生的力度变化,形成线条轻重浓淡、偏正曲直、抑扬顿挫的不同效果,创造出“十八描”程式,不仅丰富了造型的手法,而且延伸了表意的广度。利用线条多变的形式,精确表现结构的来龙去脉、动态气韵、质感量感。顾恺之的《女史箴图》和《洛神赋图》中的线描如“春蚕吐丝”、“游云浮空”。阎立本的作品用线劲健坚实,用色沉着浓重。五代至北宋线描写实的技巧发展到高峰,是线描演化成具有独立审美价值的形式美,由于不同创新笔法的出现,形成多种风格,从单一走向多元。顾闳中的《韩熙载夜宴图》进一步发展了张萱、周昉“绮罗人物”的技巧,线描柔润细密,刻画入微。宋代李公麟把线描艺术推进到了纯美的艺术境界,作为粉本、草图、创作稿的白描,成为独立的创作形式登上画坛。但是线描表达物象真实性的能力毕竟有局限,作为象征性的线,本身是抽象化的产物,因而表现对象不可能逼真如实,只能产生若即若离的“意会”的观赏效果。由于以线造型不能全其形,得其真,因此传统绘画的观念中,注重形象的“神似”。在我国历代绘画中所表现出来的对于线条多种多样的、丰富多样的杰出运用是整个人类文化宝库中极其珍贵的艺术瑰宝,具有极高的艺术审美价值,是我们学习和研究的典范。

西方用线造型亦有他们的传统,从希腊瓶画中就反映出很高的造诣,到文艺复兴之后,讲究表现对象不同感受和认识的个人风格成为主要发展趋势,加之明暗造型法则的建立,因未能形成严格的程式规范,虚拟的线条失去了竞争力,逐渐为明暗造型所代替,线条慢慢就不成为西方造型的主要手段。但就个别画家来说,线条造型方面的研究取得了很高的成就,安格尔是最有威望的杰出代表。但是东西方在线的审美趣味和形式美感上却彼此不同。中国画用线富于感情色彩,并具韵律感,西方造型用线则冷静理智而重于理性。

线在素描中不仅可以帮助我们有效地把握形体,还能对所表现的物象做出有力的判断。素描训练不管采取什么样的方法,开始都要用线确定所有的关系。用虚构的线(看不见的线)寻找构图,用虚的线甚至是多条重复的虚线划分比例确定位置,用长直线画大的形体关系,用短的直线切出物体的结构转折关系,用重的线、实的线表现近处和暗部,用淡的线、虚线表现亮部和远处的部分。我们在素描训练中应通过对线的探索,逐渐认识线在绘画中的作用,并通过线条创造美的造型。

第五节 明暗调子

明暗是表现物象立体感、空间感的有力手段,对于真实

性的表现具有重要的作用。在早期的绘画中,就有人不同程度地采用了这种手段,取得了较好的效果。到了文艺复兴时期,达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔等艺术大师的研究实践,把前人的经验发展到了一个新的阶段,形成了明暗造型的科学法则,为欧洲的写实主义奠定了基础。17世纪,荷兰的伦勃朗把这种明暗造型的技法发展到了高峰,巧妙地利用明暗规律,把光的表现推进到了一个新的境界。中国绘画造型并不利用明暗造型为主要手段,而是凭感觉给予渲染,当西方明暗造型的技法引入以后,今日亦成为造型的重要手段。

在素描训练中,表现物象的明暗关系是为了获得物象在平面的纸上产生立体的、更加直观的视觉效果,借助明暗不同的色阶层次反映光影的变化规律,使物体与其他视阈内的物体以及背景的前后关系显示出来,给人一种较强的空间效果。用明暗的方法研究表现物象的范围较广泛全面,除色彩之外,可以借这种方法研究表现物象的质感、量感、空间感等。初学者用明暗的方法研究表现物象会潜移默化渗透和丰富到个人的审美意识之中,对于整个绘画活动以及选学任何画种(包括艺术设计)都是非常必要的。

明暗的概念包括了三个方面的含义:一是指光线照射下的物体的亮部与暗部;二是指同一部分因受光的程度不同而产生的深浅层次;三是指物体本身的深浅固有色。由此可见,光的客观性决定了物体明暗变化规律,光与明暗的规律,一般讲大体如下:

1. 平光:正面直射,固有色清楚,轮廓线明确。广告设计、包装设计多采用这种光。优点是明朗清晰;缺点是立体感不强,光色变化少。

2. 顶光:是由上向下照射的光,如日光、月光、天光、灯光等,其特点是倾向朝上的面较亮,倾向下面的面较暗,明暗对比、反光阴影都较清晰。

3. 侧光:从侧面射来,各种角度不同,效果也不一样,明暗对比强,立体感明显,便于塑造形体。

4. 底光:由上往下照射的光,如火光、灯光或地面光,影视剧中常采用,绘画中主要用来表现特殊效果。

5. 逆光:光线来自背后,绝大部分背光,反光微弱,有独特的效果,如采用必须加强反光,增大透明度。

6. 交叉光:几种光源交叉照射,一般都是人工形成,舞台上经常采用,绘画中根据特殊需要亦可采用。

7. 环境光:周围环境或物与物之间的反光,一般光感微弱,但对立体的表现很有作用,画家都很重视它的应用。

物体在光线照射的作用下,产生了受光部和背光部(即亮部和暗部)。而在亮部和暗部受光的程度不同和环境反射光线的作用下,产生了许多不同的中间层次,还因为物体本身对光线吸引的程度不同,而呈现出不同的固有颜色,更增加了明暗层次的复杂性。为了能很好地掌握这些物体的明暗层次变化,达到表现对象的目的,前人经过长期探索,总结出控制明暗色调方法的“三面五调子”,如观察一个石膏球体,亮的部分有一个过渡层次(中间色),由亮部转向暗部有

一个最暗的地方(明暗交界线),暗部受环境光的反射出现一个稍亮的部分(反光)和暗部连接的投影,这就是素描中常提到的亮部、中间色、明暗交界线、反光、投影五个色阶层次(通常叫五调子)。正面受光的亮调子,侧面受光的灰调子,背光部的暗调子以及明暗交接线和反光在内,称为“三大面”。在物体的两部出现高光点,是由于物体质地比较光滑(如瓷器和玻璃器皿),这是光源的直接反射,若能处理好高光,物象的质感就容易变现出来。明暗交界线是由亮部向暗部转折的部分。这个最暗的部分我们不能简单地理解为一条较暗的线,它有宽窄、浓淡、虚实、刚柔等变化,其特点由光源的强弱和物象的形体特征、质地所决定。要重视明暗交界线的变化,因为它在造型中起着非常重要的作用。明暗交界线是区别物体不同朝向和起伏特征的重要标志。暗部与反光都会影响对物象体积空间的塑造,画得过亮与亮部的中间色重复,显得孤立,影响整体色调的统一。中间色比较细致复杂,它是由明暗交界线向亮部过渡的面,是个不易观察清楚而又要认真刻画的部分,应和暗部自然地衔接。投影是物体受光后投射的影子,它取决于物体的基本形,受环境或物体质地的影响,反映出浓或淡、清晰或模糊的视觉感受。在塑造物体的体积感和空间感中具有重要的作用。在素描训练中应注意把握投影的形状变化和虚实关系。

明暗光影给素描提供了客观的依据,素描则把它转换成黑、白、灰色调来呼应明暗光影,因此黑白灰色调就成了素描的基本手段与形式之一,这便是调子。调子是光照射的结果。通过调子表现物体体积有助于立体感的获得,同时还有助于质量感和空间感的获得。光的强弱,物体的浓淡、质感以及绘画者与所画的物象的角度决定着素描调子的变化。它可以给人以强烈、明快、深沉、细腻、含蓄、抒情等不同视觉感受。调子不是结构本身的产物,而是光照射的产物,是具体的时空条件下光照的产物,因而是第二性的。调子是明暗素描中的一个独特问题,非常重要,直接关系着造型的结构、画面的形式美感和统一完整的效果,所以明暗素描亦称调子素描。素描的调子,就是整体画面明暗变化所形成的协调关系。自然界中物象的明暗层次非常丰富,要完全表现出物象的所有层次相当困难,所以,局部明暗的变化,必须服从整体的调子关系,保证画面的统一。为了达到协调统一,必须注意以下几点:一要受光与背光部分分明;二要分清黑、白、灰三大主色调,不受物体限制,主要从光度层次区分阵势,布局得宜;三要把握物体固有色,彼此有所区别;四要确定整个画面最暗或最亮处,并对色阶进行大致的排列,明确它们之间的层次和比例关系。在此基础上,在对比中求协调,在协调中求变化,以调子制约全局,最后就可取得统一的效果,达到完美。明暗层次的表现,一方面必须从物体的结构出发,从外在的明暗线下理解内在的结构关系,脱离结构的明暗,对形体的表现没有什么意义,明暗只是一种手段,目的在于造型;另一方面,必须发挥明暗色调的表现力,充分利用工具材料的性能和手的力度,发挥笔墨的作用,使其

变化丰富,防止画面“脏”、“乱”、“灰”。暗部不能画得过黑、过死,要有一定的透明感,亮部必须轻描淡写,保持光洁度。利用线条的轻重刚柔变化和组织排列,求其形式的美感。应善于思维,巧于用笔。色调的构成要讲究视觉的平衡、分割、穿插,使单调的黑、白、灰通过巧妙的组合产生出丰富的色彩效果。独具匠心的画面由明暗色调构成,在人物素描表现中具有很高的审美价值,直接反映出素描作品的艺术品质。

第六节 空间透视

素描教学中,由于室内人物或静物多半处在浅层空间中,常常通过明暗虚实由近及远的表现去反映物体前后关系,运用光的作用以形成色调层次变化,根据空气层次透明性来确定调子,因而研究形体的空间关系便成为素描造型的重要课题。意大利文艺复兴前的中世纪绘画都是以平面装饰风格的表现手段在二维平面的状态中展开的,文艺复兴后,随着透视学、素描科学法则的建立与应用,改造了人们对空间的认知。诞生了三维空间的表现方式,增强了素描的真实感。东方绘画对空间的处理主要是在构图中运用物体的主次,以及物体间形体的遮挡等重叠,通过线条的粗细、浓淡疏密、繁简来表现。在现代素描中,三维空间依然是空间研究的核心。素描的基本特征就是在平面上画出立体的物体形象来,物象立体感的产生又基于空间透视的原理。

空间指物体长度、宽度、高度,称为三度空间或三维空间,也指物象与物象之间、物象与背景之间的纵深距离感。加上时间空间,成为四维空间或多维空间。素描通过三度空间去表现物体的体积容量和物象相互之间的距离感,从而表现形体向纵深延伸的立体效果。绘画属于空间的艺术,以平面体现空间中立体的物象便成为素描和绘画的造型特征,在东方绘画中,空间这一观念的取得部分是通过线描的粗细、浓淡、繁简、疏密来表现,绘画中的空间是通过具体的人物、景物或实物上下、左右、前后的位置排列组合体现的。由于透视法结合着明暗法的综合运用,使空间这个比较抽象的概念获得非常具体的体现。

传统画法借助写实手法去处理空间,画面呈现的空间感极为具体精确,多倾向于画面纵深发展,这是一种非常具体的绘画方法,其媒介便是光,其形式要素便是调子。中国画则常以象征方式处理空间,诸如以黑计白,以实度虚,通过象征所发生的联想力来暗示空间。焦点透视和散点透视的分别运用是西画和中国绘画在空间处理上结构形体的不同出发点。

室内环境的素描中,画面透视构成起着极重要的作用,对初学者来说,通过室内静物描绘可以学到对空间深度理解和表现的方法。而风景素描显然空间课题更为复杂,线透视的构成形成了风景画景深的骨架。

在平面上表现室内有限的空间和室外无限的空间关系是

写实性绘画基本训练的主要任务,空间的表现主要以透视法的运用面得以实现,也是画家应具备的基本技能之一。表现空间应该主要抓好以下三个方面:

1. 几何透视

几何透视是指物体按一定透视规律呈现出近大远小、近宽远窄、近高远低的透视关系,它是对物象在空间中的本质概括,在表现物体的空间感上起着决定性的作用。几何关系的正确与否都会影响物象的空间感。所以一开始就应重视对物象几何透视的理解并进行严格的训练。

透视学中把绘画者眼睛所在的位置叫“视点”。从视点直向前方落在画面上的一个点叫“心点”。在心点上的一条水平横线叫“视平线”,视点和视平线的移动会使物体发生不同的透视变化。如一个长方体位于视平线的下方,我们就能看到它的上方,若位于视平线上方,我们所看见的就变为它的底面了。物体距视平线的远近不同,其形状也有差别,物体距视平线远,所看到的面积就大;距视平线越近,所看到的面积就越小。如果视平线刚好在物体的中段,使物体的一半在视平线上方,另一半在视平线的下方,在表现时应是在视平线上方的按上方的透视规律画,在视平线下方的按下方的透视规律画。凡直立的方体和圆柱体其左右两边的竖线与画面垂直,在视平线以下的各个面向上消失;在视平线以上的各个面向下消失,形成近宽远窄的透视规律。在写生训练中认识这些基本的透视规律,就掌握了写实绘画的基本条件(即深度决定着体积),就能逐步形成立体观察物象的习惯,用理性把握秩序,由观察和表现的被动行为上升为主动的行为。

2. 空气透视

空气透视即人的视觉受大气层的影响,所看到不同距离内同一物象的颜色所产生的纯度和明度的变化。我们所处的环境和空气里,存在着灰尘、杂质和水蒸气,物象受到这种自然条件的影响,近的显得鲜明、清晰,远的则灰平、模糊。这种现象在较空旷的室外或大街上都能明显地感受到。但是,在较远的距离内观察物象,就不容易把握这种细微的差别。因此,在训练中必须依靠所掌握的基本知识有意识地把后面的物体或物体靠后的部分处理得模糊、朦胧、概括。由于物象的形状、质感有别,边缘线的清楚或模糊也不相同。一般是方形物体的边缘转折明确、清楚、肯定,圆形的物体边缘模糊、含蓄。

3. 焦距透视

焦距透视即物体在焦点以内的清楚,在焦点以外的模糊。人的眼睛具有自由调节焦距的功能,在观察物象时,盯住某一个点,某个点就清楚,这是视觉随意志的转移而具有的高度选择性的接受活动,是生活需要的结果,并不适应绘画的要求。不经过训练,表现物象只能是没有取舍,没有虚实,把所有看到的东西都清楚地画出来,结果使整个画面缺乏空间感,缺乏艺术表现力。聚焦透视就是排除已适应生理需要的观察方式和视觉经验,把主观上想突出的部分着力刻

画,其他地方可以相对放松,画得有取有舍,有虚有实,比较完美地表现物象,达到理想的艺术效果。

第七节 质感

质感对于写实性绘画训练的要求相当重要。因为它是画家对物象敏锐感觉和表现的有机结合。对于欣赏者,质感显现着一种美感,具有较强的视觉吸引力。

质感是指所画物象的质地给欣赏者的感觉。如画人物,蓬松的头发,丰满圆润而有弹性的皮肤,显露于关节部位坚韧的骨骼;再如透明玻璃器皿、光滑的瓷器等,各种不同质地的物象体现着不同的质感,在素描训练中应注意研究和表现物象的质感。量感是指画面上的人物给人的重量感。如天空轻飘的白云和地面上重而坚硬的石块,厚重的粗毛呢料与柔软透明的薄纱等,各种物象都体现着不同的重量。表现物象的量感应注意抓好物体的转折,因为它的刚柔、强弱直接影响着物象的量感。用软弱的手法表现石块,用较强的转折表现柔软的衣料,都不会达到理想的效果。

表现物象的质感有一些简单的规律性东西可以借鉴。如光亮、圆滑的物象,其高光是表现质感的关键,抓住高光的形状、位置并以较强的块面表现体积,就能画出玻璃器皿、瓷器和光亮金属的质感。对于一些柔软、粗糙的物象,除正确地表现明暗关系外,还应注意对物象细微处的观察和用笔的研究与表现。

第三章 素描造型的方法和手段

素描写生有其较严谨的科学规律性。素描造型的练习要有一个从浅到深、从整体到局部、再从局部到整体的循序渐进的过程。对初学者来说,要做到正确地将有自然色彩的造型对象概括成只有明暗变化的单色描绘,并利用这些明暗变化在纸的平面上塑造具有三度空间的立体形象,必须解决如何正确观察对象、理解对象和表现对象的问题,也就是提高我们的观察能力和造型能力的问题。素描写生训练的过程,说到底也就是正确的观察方法和表现手法的学习过程。

第一节 观察方法

所谓观察,就是仔细地有目的地对客观事物进行审视、感受、想象与思考。观察是现实主义绘画以及一切具象绘画表现形式的入门钥匙。科学系统的观察方法是准确生动地表现对象的最好途径。确切地说,有什么样的观察方法就有什么样的表现方法。可见观察方法对绘画的重要性。就观察而言,它的主要目的就是将对象提供给我们各种形象要素收到形象记忆中,然后再通过我们的感受将形象传递给我们的形象信息有条理地表现出来,所以说观察是收取形象信息的“探测器”。

我们开始写生时,面对着造型对象,得到的还只是一个初步的感觉,这种感觉尽管比较生动,但如果只停留在初步印象上来作画,就会被造型对象表面的细节所迷惑,使你无法深入下去,有时甚至会产生一些视错觉而导致画面的种种错误。因此,这种初步的感觉必须深化,即从感性的初步阶段上升到理性分析阶段,形成正确的观察方法。

素描写生时,对造型对象进行观察时,首先要从大处着眼,整体地观察、化简对象。同时,观察时要对物象作全面的观察分析,借以判断相关要素之间的各类关系,充分体会造型对象的基本形象特征、形体动态、结构特点及透视变化,有时还需感受对象(尤其是人物)的内在精神气质。

学会这种敏锐的观察方法,并通过积极的形象思维活动,把表面的视觉感应转化为内部结构和形体的认识与判断,我们称之为“科学的理解”。艺术家必须通过一个从感性认识到理性分析的过程,才能逐渐提高敏锐的观察能力,从而正确地认识和理解我们所要描绘的对象,更好地表现和塑造对象。

一般人在观察物象的时候,往往只看到物象的自然状

态。如物体所处的位置,物体的基本色彩和形状,然而对于学习素描的学生来说,除了能看出物象所处的位置、色彩、体积的大小、高矮、厚薄的差别和变化,找出物象的形体结构、基本特征外,还需要用更敏锐的审美能力去鉴别它们之间的美丑。

学习素描要注意掌握正确的观察方法,加强整体观念。同时需要对结构的研究、分析、理解下工夫。因此,在写生中增强视觉感受,正确有效的观察应该从以下几方面展开。

一、从局部到整体的观察方法

整体是相对局部的概念,局部是整体的一部分,受着整体的制约。整体观察是指将所要表现的对象从上至下、从左至右全方位地观察。这样观察的目的就是全面地感受对象在不同角度、不同观点下呈现给我们的整体形象。古人讲画松树要绕树三周。就是要求画者对树有个整体全面的了解和感受,在绘画中叫第一印象或第一感觉。当我们有了这第一感觉之后,我们要将这第一感觉进一步地巩固下来,并加深印象使其进入理性的分析阶段,即将这种感觉提出相应的问号,为什么会有这样的感觉?是哪些形象要素的影响使我们产生了这种感觉,如光线、结构、体面、空间、明暗系统、质感等。当我们将这些形象要素完全通过大脑的分析之后,才算完成了这第一步的观察任务,这种观察是我们起稿布置大关系的基础。否则,只是走马观花地看一眼,是根本算不上观察的。

消除琐碎的局部信息,获取一个明确的整体印象,从整体着眼进行观察,可帮我们获得造型因素间的相互关系的正确认识,从而更准确地掌握局部。对于初学者来说,先天带来的观察是局部观察,是一种由某一局部向另一局部单向移动的观察方法。局部的观察方法必然导致所受的表现与刻画,而整体的意义是结合这些复杂的细节,让局部统一归纳于一个恰当的分寸,服从并丰富于一个整体的处理效果,整体观察的方式是对人物形象的把握,无论面对何种人物,先抓住大感觉、大构架、大关系。而在实际作画中则有两种情况:一种是局部观察,整体着手。其作画顺序为整体—局部—整体;另一种则是整体观察,局部着手。其作画过程是:局部—局部—整体。写实素描中“局部推进式”作画方式属于此类。