

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

审美素质培养丛书

怎样画素描



第一章 素描及其基础训练

素描是什么

素描是用单一颜色来描绘对象的一种绘画。常见的素描画是以黑色（即利用黑白的层次）描绘的，但也有用一种彩色描绘的（如棕、红、绿、蓝等），或一种彩色加黑或在此基础上加白粉，也属于素描。更具体地说，素描是舍弃了对象的多种色彩关系，用单一颜色的线条或明暗描绘对象的外形、比例、结构、体积、空间、质感和色彩的浓淡，运用这些造型艺术的基本因素来综合表现形象的绘画。

素描画的表现形式有三种。一是线描（相当于中国画的白描）；二是以明暗手段表现物象的体积的所谓明暗法；三是线条与明暗法的结合，亦称线面结合法。

由于素描画排除了色彩的直接表现，集中运用造型艺术的基础因素去表现对象，所以它是造型艺术的基础。在绘画发展的过程中，逐步形成了既有别于素描创作又有别于画家的素描习作的素描基础训练。这种系统的素描基础训练，已经成为学画者的必经之途。

早期的素描

人类开始懂得绘画是从素描开始的。根据考古的发现，现在所知世界上最早的绘画是法国西南部比勒高省多尔多涅附近称为接斯柯的岩洞壁画和西班牙北部阿尔塔米拉山的洞窟壁画。前者距今约两万年，是旧石器时代的绘画遗迹；后者约在1万年以前，是旧石器时代晚期绘制的。原始人用最简易的材料描绘他们在狩猎活动中的主要猎获物。西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画的野牛尤为精彩，其中一只低头挺角准备向前冲击的野牛，像箭在弦上一触即发，充满向外的运动感。这是用烧鹿脂的灯烟画成的，然后用朱红色的矿物颜料粉末上色。这些古代壁画基本上是用单一颜色进行描绘，所以，也可以说是世界上最古老的素描画。

随着人类的进步，绘画才逐渐由简单到复杂，由主要是素描的方法走向色彩的表现，素描画也从原始阶段逐步得到发展。

在世界美术发展史上，继史前时期的绘画之后，最引人注目的是古埃及和古希腊的壁画，可惜保存下来的很少。从仅存的残缺壁画看来，古埃及壁画以线造型为主，具有浓厚的东方色彩；而古希腊的壁画虽然仍以线的造型观念为主，但已向立体的表现演变。在开罗美术馆陈列的古埃及画家所画的素描《狗》，是这个时期保留下来的素描习作，可以看出古埃及画家已具有相当的写实功夫。从古希腊保存下来最多的堪称世之瑰宝的雕刻作品和流传下来的许多著名画家的作画故事看，古希腊的绘画肯定也会和它的雕刻那样有过极高水平的作品。如果画这些壁画的画家都画有草图的话，这些草图就是一张张杰出的素描。可惜，这种素描画我们是看不到了。但我们可以从保存下来的古希腊瓶画中，看到当时古希腊艺术的素描水平。古希腊瓶画有三种式样。早期的是黑像式，即在白底子上把用线条勾画的形象涂上黑色，像剪影那样。后期叫红像式，即与黑式相反，背景填黑釉而形像留空白（空白处为陶器的红色表面，故称之红像式）。以后又发展到使用白描的瓶画。这

些瓶画造型简练优美，结构严谨，本身就是一幅幅素描杰作。我国长沙战国楚墓的帛画，大约为公元前 400 多年至前 200 年期间（与古希腊同期）的产物。用黑白两色描绘一位中年妇女合着掌，抱着必胜的信念去迎接生命与和平的胜利（画面上的凤，代表生命与和平，在矫健地扑击近似蛇形、代表死亡和灾难的夔），这幅古老的素描画可以看出我国古代绘画也同样达到了很高的水平。此后我国的传统绘画基本上是沿着这种以线造型为主要的路子发展下来的。

从古代世界史前时期之后的绘画素描作品看来，这时各国的绘画素描作品已具有不同的民族风格，但都保留了以线造型为主的史前时期绘画的特点。

古罗马继承了古希腊的文化艺术，但没有很突出的创造。其后随着中世纪封建统治的日益专横，基督教的发展和神权至高无上的统治，中世纪艺术除了建筑方面因为歌颂神权建立教堂，创造了罗马式和哥特式建筑，以及为教堂修建而发展起来的玻璃镶嵌画之外，绘画大部分是为装饰基督教堂或王侯宫殿、贵族邸宅而画的壁画，也有用笔画在羊皮纸上的插图。这些插图也是保留下来的素描画之一种，但仍然基本上是线描的，大多都十分软弱、幼稚。按照基督教禁欲主义观念，人物形象都刻画得脸无表情。这个时期可以说是绘画的黑暗时期。当时无所谓专门的画家，而是老百姓在贵族、主教的订货或命令下，为他们新的邸宅或教堂搞装饰。这种工匠画完后，就回去养牛、耕田或打铁，他们完成的任何一张作品都没有署名，因为他们在社会上根本没有地位。那时也许存在徒弟跟师傅学画，一边工作一边学画（即帮老师复制或放大作品）的情况，但却没有进行绘画的基础训练，因而中世纪的绘画水平是很低的，人物比例不对，也不注意远近大小的规律。这个时期，在中国造纸术还未传到之前，画匠们的素描画是画在羊皮、木板、绢绸、竹片、兽皮或墙壁上的，这些材料都远不如画在纸上那么方便，表现力那么丰富。这个时期的素描也很单调呆板，它的真正发展是在文艺复兴运动到来之后。

素描的发展与素描基础训练的诞生

素描走向成熟是以意大利文艺复兴为开始的。意大利是当时 14~15 世纪欧洲最先进的国家，资本主义生产方式正在建立，生产力蓬勃发展，资产阶级作为新兴的阶级要表现自己的意志，中世纪陈旧的世界观、宗教哲学、科学命题、艺术观等已不适应社会发展和资产者的需要了。这个时期代表文化发展趋向的是人文主义。他们排斥教会哲学，相信人的力量和人的生活权利。他们崇拜古希腊罗马的文化艺术，要求复兴古典文化。文艺复兴破除了中世纪以来基督教神权统治的思想束缚，要求文艺面向实际生活，面向人生，研究自然，促进了文化艺术的空前繁荣。素描画这时也有突飞猛进的进步并趋向成熟。这种发展和成熟的标志有三个：

第一，工具形式较之以前多样化了，素描已经成为一种独立的绘画更受到人们的重视。

这时画家们已经在自己加工过的还稍嫌粗糙的纸张上作画。工具是多样的，当时还没有毛笔，使用芦笔、鹅毛笔蘸墨水作画。墨水是用油烟、蜡烟做成，或用木炭、乌贼的墨液制成。其他有使用自然矿物黑色红色的矿石，

意大利石墨、炭粉、红白粉笔等。素描画法已由线描为主，趋向线条与明暗结合的丰富的表现。这个时期许多画家的素描习作水平都比较高。一些独立的素描作品出现了，也形成了一些专画素描的画家，例如15世纪意大利北部委罗纳的比萨涅洛（约1394—1455），他不但是一个优秀的动物素描画家，而且是西方美术史上最初对实物写生的素描画家之一。这个时期，许多绘画大师不但是伟大的色彩画家，而且是伟大的素描画家。如达·芬奇（1452—1519）、拉斐尔（1483—1520）、米开朗琪罗（1475—1564）、提香（1490—1576）、丁托列托（1518—1594）等等。

第二，由于科学的发展，科学与艺术结合，画家们在广泛实践的基础上创立了科学的绘画基础理论、艺术理论和素描理论，推动了素描的发展。

文艺复兴时期由于重视对自然的研究，自然科学的进步和新发现，促使许多绘画大师们认真地对待描绘的对象。他们解剖尸体，了解人的解剖结构，画了不少分析图和人物习作，产生了艺用解剖学。在研究空间处理上创造了透视学。意大利佛罗伦萨画家马萨丘（1401—1428）继承了意大利文艺复兴初期绘画大师乔托（1267—1337）的传统，和同时期的其他画家一起发现了透视学之后，翁勃利亚画派画家弗兰西斯加（约1416—1492）的《绘画透视学》已经把透视学发展到相当完善的地步。1435年诞生的西欧最初的艺术理论——列昂·巴替斯塔·阿尔伯蒂（1404—1472）的《绘画论》高度评价了写实、透视等绘画基础理论，并强调画家应加强对对象创造性的研究，具有形象地综合对象的能力。为此，他首次提出画家应练习最简单的几何模型素描，这是素描基础训练产生之前最早的理论准备。后来达·芬奇写了许多绘画札记，明确地强调“绘画是一门科学”¹，提出自然是绘画的源泉，画家在表现自然时，不能只依靠感觉去认识世界，还要用理性去分析、掌握自然界的规律，使绘画艺术建立在科学的基础之上。达·芬奇的绘画札记不但阐明了许多艺术原则，还特别对绘画的基础学科，诸如解剖学、透视学、素描、明暗色调、构图处理等作了系统科学的理论研究。米开朗琪罗认为素描功夫的深浅直接影响到画家的成败。瓦萨里（1511—1574）则进一步认为素描是一切造型艺术的基础。楚加里（1542—1609）则把素描提高到是表现画家思想的艺术样式的地步，已经从理论上提出素描的独立性。这些理论的探讨推动了美术事业（包括素描）的发展，亦为美术学院和素描基础训练的诞生准备了条件。

第三，素描基础训练作为对美术青年进行科学的系统的培养训练手段，随着美术学院的产生而诞生。

意大利文艺复兴盛期一些艺术大师相继去世之后，意大利流行着一种因袭某些大师风格的所谓风格主义，当时反对风格主义的代表人物是卡拉瓦乔（1573—1610）和卡拉齐兄弟（阿尼巴·卡拉齐，1560—1609）；洛多韦科·卡拉齐（1555—1619）；阿果斯丁诺·卡拉齐（1557—1602）等人。卡拉齐兄弟为了更有意识地恢复意大利文艺复兴盛期的传统，于1585年在小伦比亚城创办美术学院，他们改变了中世纪以来美术青年工匠的学习方式，运用文艺复兴以来美术创作和基础理论的科学成果，按一定的程序，对美术青年进行系统地培养训练。其中素描作为基础训练的主要方法已开始诞生。这种以素描基础训练作为主要学习手段的美术学院在意大利出现之后，很快就普及到

¹ 《芬奇论绘画》人民美术出版社1979年版第13页。

了欧洲各国，并影响到全世界的美术教育。

这时素描基础训练的主要内容是先临摹后写生，以人体模特儿写生作为学习的最高手段。教学的具体程序是：学生先临摹老师的素描，同时临摹一些版画，作为学习基本画法的入门，以后对几何形体的石膏模型和古代雕刻的石膏像进行写生（其中以古希腊罗马雕刻的石膏像写生为主），以此作为画好人体模特儿写生的基础，最后的主要学习内容是对裸体模特儿进行写生。这种素描教学程序在美术学院出现之后的画家工作室里也盛行。这种从临摹到写生的素描基础训练改变了中世纪学艺徒工只能在临摹匠师的作品和为匠师放大稿子的过程中学习的局面。从临摹为主到临摹后写生，美术教学前进了一大步。因为临摹仅是一种模仿的过程，将教师创造的形象从平面搬到另一平面，尽管搬得像，但缺少对实物直接观察、分析研究，以及最后用什么手法表现对象的过程；这个过程是锻炼学生对对象敏锐的观察力和表现力所必须的。而且以临摹为主的学习方法容易先入为主，易形成以老师风格为准绳的主观程式，按这个程式去套生活，创造的形象就会千篇一律。因而在一味临摹老师作品的画家工作室里，只有少数幸运儿走了很长一段路之后才寻找到自己的艺术语言，最后取得成就而成名。刚刚诞生的素描基础训练虽还是强调临摹，但毕竟将写生作为最高阶段的学习内容，在对古代雕刻石膏像和人体模特儿写生时传授了许多解剖学、透视学、构图学等科学知识，对当时美术的发展起了促进作用。

学院派素描基础训练的没落 与素描基础训练写实传统的恢复发展

波仑亚美术学院是作为恢复文艺复兴盛期的传统而出现的，这个传统的主要内容之一就是崇尚古希腊、罗马的古典艺术，它要求学生的创作以表现古希腊、罗马的古典美为标准，创作题材也只能表现宗教、神话和历史故事，在素描基础训练中也特别推崇古典美。这样，就孕育着美术学院教育发展为学院派最后走向没落的危险。

为了推崇古典美，学生开始素描写生之前必须临摹老师的作品或版画作品，开始灌输古典美的审美要求，其后十分强调对古希腊、罗马雕刻或这些雕刻的石膏像进行写生和专门研究，甚至把古代雕刻的介绍作为一门主课，在学生们最后进入人体写生课阶段，必须把这些古典艺术的规范作为素描写生造型的标准样式，学生虽然也有自己的直接观察，但由于过分强调和推崇古典雕刻艺术的造型标准，学生们在练习中实际上几乎原封不动地把古典艺术的造型标准表现出来，这是十分自然的。1675年法国皇家绘画雕刻学院颁布了所谓《绘画法典》，对古典美规范的要求更达到荒谬的程度，这就完全否定学生的直接观察，只能按法典的古典规范作画了。经过这种美术学院素描基础训练培养出来的画家，就会认为观察自然的本来面貌已经没有必要了，并逐渐形成一种僵死的、概念的、公式化的所谓学院派素描体系，最后把文艺复兴时期尊重自然、推崇研究自然、极其重视写生的写实传统完全抛弃了。这种学院派素描基础训练对美术基础教育的统治，如果从《绘画法典》算起的话，由17世纪下半叶到19世纪末叶，最后在浪漫主义现实主义和印象主义的冲击下由动摇到开始崩溃，历时将近200年。

学院派素描基础训练极力崇尚的规范化素描的画法究竟是怎样的？

文艺复兴以前，素描的画法主要是以线条为主的，文艺复兴开始，已经在线条的基础上使用明暗表现物体的立体感。达·芬奇曾十分完善地提出了明暗五大调子层次的明暗法（这个五大调子的正确区分一直沿用至今，详见本书第二章），并已提出依靠面表现物体形状作为“绘画科学的第一条原理”的重要性。但他和当时许多画家都强调明暗的柔和过渡，忌明暗之间出现明显的分界，因而他们处理形体起伏的效果都比较圆，同时他们又特别强调物体的外形和轮廓，所以他们的基本画法是在勾画物体外形时加上明暗色调，其主要着重点还是轮廓外形线条的刻画。波仑亚美术学院素描基础训练的素描基本画法，就是这个文艺复兴传统画法的继续。以后随着学院派素描基础训练对古典美追求更加规范化，素描画法对外轮廓和线条的表现就更绝对化了。诚然，线条与色彩的表现作为一种表现手法，未尝不是好的，至今不少画家仍运用这种线与明暗结合的方法作画，并有前进和发展。但作为艺术的格式要求学生就会约束艺术向多样化发展，甚至会酿成灾难。当时正是这种学院派素描基础训练的格式被一直沿用下来。美术学院在各国成立之后，绘画艺术的发展经历过16世纪巴洛克艺术时期、洛可可艺术时期，到19世纪法国古典主义艺术时期。在巴洛克艺术时期，绘画已着重使用明暗手法，画家开始发挥明暗的感人力量，使画面的气氛、形象的立体感都得到加强。这种画风的代表人物有委拉斯开支（1599—1660）和鲁本斯（1577—1640），特别是17世纪的荷兰画家伦勃朗（1606—1669）。明暗已变为作画的主要手段。通过明暗表现物体的面和体积的方法，可以说已从主要是线条或线条加明暗的画法独立出来。但这种方法并没有使学院派素描基础训练的格式有所改变。

19世纪法国古典主义画派的主要人物大卫（1748—1825）和安格尔（1780—1867），他们的素描轮廓精确优美，结构严谨，是循着学院派素描的风格发展下来的。安格尔更是追求线条的简练与准确，他的素描细节精雕细刻而不失整体，堪称古典主义素描的典范。与大卫同期具有浪漫气息的法国著名画家普吕东（1758—1823），他的素描风格和主张与大卫不同，理想化而有真实感，以明暗手法烘托人体的轮廓，虚实变化微妙，空间感较强。他是晚年才被选入法兰西学院的，他的素描风格也没有对学院的教育造成影响。安格尔担任法兰西美术学院院长之后，在寻找基础训练方面是严格地按学院派的要求做的，看他的素描可见当时学院派素描基础训练的一般画风。安格尔虽然认为素描要有内在的形，但他心目中美的形体是圆周式的布局，“线条——这是素描，这就是一切”，他要求素描的线和形的简练，实际上主要是追求轮廓的美。当时法兰西美术学院的许多学生都以为素描的目的就是追求一个高贵的轮廓，甚至把对象看作是被轮廓围绕着一个平面。特别使要求写实的学生不能容忍的是，在人体写生课时，不能按模特儿本来样子画，而必须按古典的规范（如人身高按8个或8个半头的格式等）修改眼前的对象。

19世纪中叶，学院派教学（其支柱是素描基础训练体系）已成众矢之的。先是德拉克洛瓦（1798—1863）为代表的浪漫主义画派，攻击学院派的素描：徒有外表的细致真实，其实不包含丝毫真实，特别是那种内在的真实，即缺少画家对事物的真切感情。接着是库尔贝（1819—1877）为代表的现实主义

〔美〕库克著《西洋各画家绘画技法》杜定宇译第20页。人民美术出版社1981年12月版。

《安格尔论艺术》第34、36页，辽宁美术出版社1980年版。

画派的冲击，他们坚持以生活真实为创作依据，反对代表官方趣味的学院派因袭虚伪的艺术。库尔贝主张素描基础训练应以现实生活为楷模，他曾为不满学院教育的学生开设了画室，尝试用农民和牛代替古代雕刻石膏像和人体模特儿，把牛牵到画室给学生画。德·布阿勃德拉克针对学院派素描基础训练缺乏视觉记忆力训练的毛病，在美术学院之外，试行以发展视觉记忆为基础的新的教学法。印象画派索性走出画室写生，在光色的表现上对绘画进行革新。他们厌恶学院派迎合官方趣味的虚伪做作，主张作品无所谓表现意义，只是画家视觉印象与自我感觉的反映。因此，他们的素描（特别是印象画派之后的画家的素描）逐步不大着重刻画人物的自然形态，只重形象的感受和气氛，有的风景素描只注意纪录光的印象和试探笔触的组织。

在浪漫主义画派，现实主义画派和印象画派的先后冲击下，当时欧洲的美术学院表面上仍照常开办，但学院派教学作为一个体系已经失去现实基础，走向没落并日趋崩溃。反映社会上现实主义画派和印象画派以及现代派观点的不同教学法和体系逐步在学院教学中演化出来，形成一个比较复杂的局面，有的学派索性建立自己的美术学校。

19世纪下半叶，印象画派盛行以致现代派产生，对当时美术教育的影响是很大的。在美术学校里不是先临摹而是从写生入手，是在印象画派产生之后才有的。写生是研究自然，探索艺术形象的本源，锻炼基础造型能力的最好方法，但不同学派对待写生的态度是不同的。印象画派以及现代派观点的美术教学，着重发展学生的视觉记忆和想象能力以及独特的表现手法，写生时强调视觉印象和自我表现的主观因素，不大重视表现对象的生活原形，写生练习的课时也逐步减少，因而他们培养的学生一般写实能力都较弱。更有甚者，由于逐步产生了轻视对客观规律的研究，导致对写实传统的否定，有的现代派的画家，认为素描基础训练已不重要，美术院校也可以不办了。与此相反，坚持现实主义道路，坚持写实传统，坚持研究自然的画家，在探求改革或创造不同于学院派传统教育的新的学派和体系，他们在素描基础训练中恢复和发展了文艺复兴时期就提倡的写实传统。

这个时期，各国坚持和发展写实传统的画家、学派和教学体系是很多的。对我国建国初期美术教育影响比较大的是俄国契斯恰柯夫（1832—1919）的素描教学体系，它是在19世纪70年代印象画派兴起时酝酿成熟的。契斯恰柯夫强调素描基础训练的严格的程序性和系统性，继承了巴洛克艺术开始的明暗法，针对当时学院派以轮廓线条加明暗的素描格式，提出三度空间的透视造型法则。认为“素描画的不是线，而是形……画的是线而见到的是两条并行线等之间所包含的体积。”从结构上理解这些体积的有机联系。强调学生既要掌握对象的规律性，又要有描绘上的正确性。画人讲究布局、比例、肖似。力图克服学院派素描的缺点，使素描建立在形的严格和正确的描写上。契斯恰柯夫素描教学体系和各国同时出现的坚持写实传统的教学体系一样，他们坚持了对自然和客观规律的研究，发展了自文艺复兴就提倡的写实传统，这一传统在学院派素描基础训练统治美术教育期间几乎被古典规范淹没了的。契斯恰柯夫素描教学体系虽然存在缺点，对发挥学生视觉记忆、速写、默写和形象想象力能力方面注意不够，但它毕竟为当时俄国现实主义画家打下扎实的造型基础，又直接影响了苏联的美术教育以及俄国50年代的美术教

育，对提高我国美术创作的造型能力是有帮助的。

第二章 素描的基础知识

线条

1. 线条的语汇

线条是点运动的延续。在纸上的一个起点与一个终点的标志是线。任何一幅素描都是由无数线的组合而成的。而画家在画素描时所采用的第一种和次数最多的就是线。线是素描造型中的关键要素。

线条的语汇很多，有直线、曲线、螺旋线，有粗线、细线、光滑线、毛糙线、深线、浅线、硬线、软线、长线、短线、断断续续线、连点线或珠子线、零乱线、横线、竖线等等。在素描的时候，可根据不同的情况使用不同的线条。

2. 记号线

素描和其他画种一样，当你经过对物象的观察和思考之后，立即着手布局。于是在画面的上方、下方、左边和右边用短线定出图形的位置，并且跟着用长线来画出图形的大体形状。譬如，画人像的时候，往往用竖线或斜线来表现头部的方向，用横线定出五官的位置。也有的时候，为了把物体的比例和位置画准确，往往在画面上先用线画一个三角形，或长方形、或正方形、或椭圆形、或别的形状。画素描的时候，采用这种记号线的方法是常见的。

3. 象征线和辅助线

线条还有不同的感觉和不同的使用手段。如垂直线表示着平稳，水平线表示平滑，斜线代表运动。画家在画素描的时候，总是采用这三种线条作为造型的辅助线。当要确定物体的重心时，常常从力点开始向上画一根垂直线，用它来检查画中的物体是否稳定。在画一个对称的物体时，在画面上先画一根中轴线，然后再画出两边的对称形状。有时还用这根垂直线来测量物体偏左还是偏右。用水平线去测量这个物体与那个物体之间的联系，看这两个物体哪一个高些或者是低些，或测量同一个物体本身各个部分的高与低的差异。而用斜线去测量物体与物体之间或一个物体本身的倾斜程度。

4. 轮廓线

外轮廓线。当小朋友画一个气球之类的物体时，他总是用铅笔或蜡笔画成一个圈。如让他来画一面红旗，他会画成一个三角形或是矩形。虽然画得都不那么逼真，但是他能用这些线表达出他对这些形的基本观念。这些线叫做外轮廓线。用这种轮廓线表示着物体与物体外形的差别。

由此可见，外轮廓线的数量不等，就会产生出物象形的区别；同时，外轮廓线的数量相等时，而它们的位置和比例不一样，又会影响着物象的形状。

另外，当明亮的光线照射在物体上，其中受光的那一部分的外轮廓线给人十分清晰的感觉，而没有受到光照明的是处在背光的那部分轮廓，如果它的背景是受到光的照明时，那么，物体的这个部分轮廓也是很明确的。但和投影相连接的那个背光部分的轮廓界限被削弱了，并且变得模糊不清。所以外轮廓线也是形体消失的界限。由此，可以看出外轮廓线由于处在不同的环境里，有些会显得十分清楚，而有些却变得模糊不清，产生着虚实变化。这样，不但使物体呈现着立体感，也呈现出物体与物体、物体与背景的空间距离。

内轮廓线。一个物体除了具备着外轮廓线，还有一些内轮廓线。棱柱

体和多面体除了那些清晰和模糊的外轮廓线外，它还有内轮廓线，这些交错的内轮廓线是形体中面与面的衔接线。

物体的面在特定情况下，显示着它的某种特征。如果转动一下物体或者移动一下画者的视点，因透视的变化，这些轮廓线也会引起方向和位置的变动，物体的各个面会在我们的视觉上增大了或缩小了，它的形状也改变了，若继续变动物体或视点，其中有些面会更扁，甚至扁成一条线，这条线就成了物体的边缘，也就是成了物体的外轮廓线。

这些轮廓线是透视的总和，它决定着物体的方向、位置、比例和形状。由这些线组成物体的各个面，又由面组成了物体的体积。所以，如果正确地表达具有各种透视的轮廓线，也就画准了物体的形体。

5. 排线

无数线条相对平行的并列叫做排线。素描中调子的获得是借助于排线，利用不同的工具，熟练掌握各种不同的排线形式与方法，可以表现出丰富的调子层次和各种物体的质感。

面的形状、调子的深浅、物体的质感等不同，应采用不同的排线方法。

排线的方向，通常由右上方向左下方往返进行排列。这种方法与人的生理相适应，这种排线的方法在素描中用得最多。也有自上而下，自左至右进行的。为了表现或者衬托某一个物体，往往是先按照它的边线形状进行排线，然后，再由右上方至左下方进行排线。

一根根线条的轻重，直接影响着画面深浅调子的变化。在排线时，要避免线的两端深，中间浅，要力求线条均匀。因为调子的获得，不是一次排线所能达到的，常常需要多次排线才能成功。在第二次排的线不要与第一次排的线相平行。如果第一次与第二次的排线相平行，势必造成有线条重复显得太深，而有些又造成空白，使调子不均匀。要让前一次排线与后一次排线交错进行，要使线与线交错成扁棱状。这样，线条的多层排列就可以达到预想调子的目的。

为了表现一个弧形面，可由深至浅或由浅至深进行排线。也可以采用由密至疏或由疏至密的方法进行排列，钢笔画就是使用这一种方法。

排线形式有如下几种：

中锋、侧锋、平锋、粗线、细线、疏线、密线、长线、短线、排线后加擦再排线。

面

1. 面的概念

构成面的因素是点和线，有了点和线就可以构成面。任何数量的点和任何数量的线能连结成千变万化的面。

无数的点的组合或无数线的排列的效果，在视觉上也成了面。

2. 面的形式

在形体中，面的构成形式一般有以下四种：

直线形平面。

曲线形面。

直曲形富于变化的面。

组合成千姿百态的面。

这些面的空间位置不同，面的形状、大小、角度等不同，决定着物体的形体。

3. 面与体

四个以上的面的组合，则成为体。立体的物体都是由很多面的组合而成的。有什么样的面就能组合成什么样的体，所以面限制了体的形状。

面的形状决定体的形状。

面的比例、位置和朝向影响着体的形状。

面的朝向与画者的视中线有着各种不同的倾斜角度。同样的面，它与视中线越垂直，它的面积越大，反之则越小，倾斜度也就越大。

4. 面上的光量

面上的光量决定着物体调子的变化。同一个形体，由于面的性质不同，因而，它们受到光的照射不一样，就会呈现出各种不同的调子。

同样的一个面，它的各个部分与光的距离和角度不同，会产生出由浅到深或由深到浅的渐变调子。所以在画任何一个物体的任何一个面，包括背景或写生，面都有渐变的倾向。

若想画好形体，必须认真地找出物体的各个面。

基本形体

1. 竖立观念

素描的核心问题是物象的形体。在现实生活中视觉感受的物象形体是多样的，为有效地表现它们的真实感，首要的问题是必须采取正确的观察方法。我们在观察某一个物象的时候，应该撇开它的一般特征，有意识地用夸张的概括的手法，把它归纳成一个简单的基本形体。在素描过程中，头一个环节就是在脑子里竖立一个基本形的观念，利用这个基本形体帮助我们去理解和掌握物象的全局之后，然后才去考虑其他问题，这样塑造物象就方便得多。

2. 基本形体的类别

任何物体的基本形体，不外乎立方体、圆球体、圆柱体、圆锥体，或棱柱体、棱锥体，或是介乎它们之间或是它们中的变形，或者是它们的组合。

3. 寓于基本形体之中

最简单的基本形体能帮助你了解素描中一切物体形体的造型。很复杂的物体往往寓于最简单的基本形体的表达之中。在你遇到类似这些基本形的物体的时候，你便利用这些基本形体的原理去认识它们。你必须利用这些基本形体的观念，来培养你的观察能力和表现能力。

4. 认识基本形，运用基本形

要想认识基本形，首先是要善于观察物体的基本形，观察的时候要整体，要简练还要综合，比如我们看到电风扇（座扇）时，去掉了不必要的细节，便感到它是个圆形，因为它的细节小而且特征不强烈，所以容易看到基本形。要是看到的是复杂的物体，就要认真观察，认真分析才能综合。如人物头像是非常复杂的，人们经多次艺术实践，艺术家们把人物头像比作蛋形。同时又根据每个人物头部特征不同，而把人头像分成方形、三角形、椭圆形、“田”字形、“国”字形、“用”字形“由”字形、“申”字形等等。你所描绘的物体像还是不像，基本形就是一个重要的基础。因此，在素描中必须很好地抓住基本形，这是掌握形体感的一种可靠的方法。如果你抓不住基本形，哪

怕局部画得再好也是徒劳的。这些细节将是孤立的，互相之间是不会协调的，总的形体是不会准确的。

画家们在素描的时候，首先要把大体形（基本形）画出来以后，进一步就采用增加法，减少法，或是增减法同时并用所谓增加法就是针对对象的特征需要画出的只是基本形，还没有把对象凸出的东西画进去，就采用增加的方法。所谓减少法，就是把基本形画多了的那部分减去一些。增减法交错使用的机会最多。

结 构

1. 含义

结构是指物体本身各部分的组合和构造，物体实际上都有着自己内部和外部的构成因素的和结构关系，它们各部分的互相连接，穿插和覆盖，决定着物体的形体。结构是任何物体的本原，是物体的本质因素，无论在任何情况下，结构是不变的。而光线是可变的，并且是带有相对的偶然性。如果光线起了变化，只是影响着物体的明暗、虚实等因素的变化，对结构并无影响，结构总是存在的。它始终保持着高、宽、深3度空间，永远能显示出物体的体积形式。所以，结构在素描造型中有着重要的意义。如果在图画纸上根据光源关系，正确地合理地画出物体的结构，也就能画出好的素描。如果对所描绘的物体不作结构的分析，不去了解它们的结构，无论用多么高超的技巧，也不可能画出它们的形体来。

2. 体积结构

所谓体积结构，是根据物体的结构特征，概括、简化而来的各部分的几何体及其组合。

有些内部结构复杂，而外表结构单纯的物体，可用基本的几何形体去概括它们的结构。这些形体都具有体积，而其体积是由面组成并且还受到面的限制。为了把形体看得见的那部分的面画得正确，必须对整个形体包括看不见的那些部分的面要有一个明确的观念，即把显示结构的部分画成透明的图形，使其在结构中不致产生错误。

切挖结构。对物体切挖结构的练习，能培养我们对事物的观察能力和增强描绘形体的能力。

轴心结构。对称着的物体有一根轴心线，各部分的基本形体都依这一根共同的轴心线组合而成。

复合结构。是复杂的和不规则的组合形体，如建筑、动物、人物等等，用基本的几何形体去概括它们的结构。

经过对物象的观察，对其结构进行分析，然后才有这些几何体的基本观念，便可以默写出它的任何角度。有了这样的造型能力，在写生的时候，就能主动地把握住各种形体结构复杂的物体。

3. 解剖结构

解剖结构是指人物和一切动物结构，包括其生长规律，运动规律以及骨骼、关节、肌肉等组合。在分析解剖结构时，必须借助于体积结构对于面的分析，才能较快地把握对象形体的组合。

禽、鸟是解剖结构比较简单的动物，骨骼是决定其形体的基础，其结构的核心是头和躯干，其主要不同之处是各个部分的特征和比例的差异。想要

画好它的形体，就要抓住其骨骼的结构特征。

禽鸟的头部与其身体大小比例虽不同，但都近似于卵蛋形，我国有“画鸟两个蛋”的口诀，可见有了这两个主要部位的几何结构，同时，掌握住其透视规律和动态，就可以画出任何动态来。

人物画是素描的主要表现对象，而人体则是一个结构最复杂、最健全、最微妙的有机整体。因此，研究和掌握人体解剖结构，是培养素描造型能力过程中最重要的课题。

当你画人物素描时，无论是画头像或是画人体，画个半身或是画全身的肖像，在下笔之前，你必须有一个明确的人物解剖结构的观念。这样，你不但面对模特儿能够得心应手地将他顺利地画好，而且离开了模特儿也能默画出他们的形象特点，还能凭想象画出不同动态的人物画来。

骨骼决定着人物的外形。人体是一个完整的肌体，分为头部、躯干、上肢、下肢四个部分。骨骼是人体固定的支架，这些骨骼决定着人物的比例和形状。骨骼的上面是肌肉和皮肤，骨骼靠近皮肤表外隆起的地方称骨点，它直接影响着身体的外形。瘦人和老人在这些部位更为突出，身体发胖的人在那些骨点处是凹形。又如，男女的躯体，在外形上之所以不同，是因为男性的骨骼、肩膀较宽，骨盆较窄，而女性的骨骼则相反。因此，如果把两种骨骼并列在一起，就能立刻知道，哪是男性的，哪是女性的。为此，要画好人物画，就必须认真学好人体解剖知识。

利用几何结构。在学习理解人体解剖知识的过程中，要结合几何结构的学习。对于人物的解剖结构，除了注意人体的骨骼和肌肉的生长规律，他们的解剖特点以及透视的变化外，还要理解强调几何结构，用几何结构去表现。只有借用几何结构才能易于显示其不变的体积深度，然后才进行形体的真实造型刻画。

头部。头部的骨骼是固定的。用几何结构去看时，就便于看出它的体积。它像6面体石膏模型那样有6个面，有顶面、底面、正面、后面和两个侧面。再具体地看顶面是个半凸起的球形，脸部是个楔形，正面看额面和颧骨呈扁平，额面向前突出，嘴巴像半个圆柱体，鼻子像个圆柱体，上部连在额面，下部连着嘴巴。最下面的下颌是个三角形，底面是个平面。侧面是颧骨凸起向后倾斜形成一定的角度。

由脊椎骨连结着胸廓和骨盆，两大体块组成具有人体中最大的体积，是人体的主体，上由似圆柱体的颈与头部连接。臂和腿都由上下两部分组成，上粗下细恰似圆柱体。两臂与肩连接，两腿与骨盆连接。躯干的运动都牵引着头、臂和腿，使全身产生着各种动作。

体 块

有些物体的形状是很复杂的，有时会使你眼花缭乱，为了把物体画得准确，首先就要把各个组成部分归纳成为简单的几何体块，然后利用这些几何体来造型，就易于掌握它们的形体。如大卫石膏头像，在头发的那个部分，有许多曲折凸凹的形状，如果从一个局部画到另一个局部，结果肯定会画得很糟糕。若把它们归纳成不同形状的体块再进行刻画，就会自然地统一起来。

1. 体块的分类

一个物体由于形状和构造的不同，会出现各形态的差异。这些差异的根

本原因是因为它们体块形状的不同决定的。这些体块的形状和上面基本形一样，它们是立方六面体、圆柱体、棱柱体、圆锥体、棱锥体、圆球体等几个类型，或是它们中间的形状，或是它们中的变形，或是它们的组合（部分或全部）。梨子是圆球体和圆锥这两个体块的组合。而人体则是多种体块的组合。在画组合体块的时候，先要抓住主要的比较大的体块，删去其中的小体块。大的体块抓住以后，然后才抓大体块中的个别体块。

2. 体块之间的联系

体块的位置。在观察的时候，已经明确每一体块之间属于什么样的类型之后，素描的第一步是要确定它们的位置。这是为形象画得像与不像的主要手段。如画一个坛子，它的上、中、下3个体块若不是画在它们特定的位置上（即一根中轴线上），当画完之后，这个坛子必然是个歪的。

画人的眼睛也一样，双眼是在鼻子的两侧，必须恰当地安排双眼的位置，如果模特儿正面对着你时，双眼以鼻子为中线处于对称的形状，如果是个大半侧面，并且模特儿是比你的视平线高时，离你近的一只眼要高些，离你远的那只眼要低些，但若是模特儿比你的视平线低时，前后眼睛的高低位置则相反。

体块的比例。体块之间还有大小、长短不同比例，要想准确地画出物象的整体形体，就要找到它们之间的比例。比例是相对固定的，但它们与画家的眼睛处于一定的角度和一定的空间透视时，比例就能起变化，近的要增大，远的要缩小。要正确地处理好比例关系，必须通过长时间的素描训练，要善于把各种形体归纳成很简单的几种体块，通过体块的比例来保持整体外形。

体块的朝向。每个体块都有自己的朝向，而且都是很明确的，凡属圆锥体、圆柱体等类型的体块，它们的上部和底部都是以中轴线为转移的，它的底面总是保持着与这根中轴线 90° 角。在圆柱和圆锥的组合模型中，竖立的圆锥顶面朝上，底面朝下，从顶端如果向下画一根中轴线时，恰好在底面的中间。横着的圆柱体一面朝右前方，而另一面朝左后方。石膏像各个体块，它们也有特定的朝向，必须先找出鼻子这个体块的朝向，两侧和顶面与底面，后面就不难找出来。而它头部的各个体块，朝向是多样的，所以除了要注意到它们的比例和位置之外，还要紧紧抓住它们的朝向。

体块的面。面的数量和形状：

面的开头大小和数量能决定体块的基本形状和体积，有的物体中的体块的可视部分只有两个面，有的则很多面。它们中有平面、凹面、凸面、圆面等，找到了面就能找到体块。

面的衬托：

面要靠衬托产生其效果。同一色度的3块白色，它们处在不同的环境中，出现着明显的变化。

总之，一块白色面或黑色面，它们处在不同的环境中，显示着不同性质。它们若处在那个环境色和它们的差别越大，就越突出，反之就不突出。在素描中常用这种视觉规律处理物体的宾与主，隐与露，强化与概括，零乱与统一，前与后等关系。

面上光的渐变与空间距离：不管是受光的面或背光的面，光源与面形成直角的情况是常有的，但更多的还是面与光源形成一个倾斜的角度。这个受光的面就有与光源远近的区别，近的一端亮些，远的一端暗些，中间灰些，

所以面呈现着由亮到灰到暗的渐变过程。背光的面也是一样，由于距离反光处的远近不同，也呈现渐变的现象。

不同的两个以上的面，它们离光源的位置不一样，深浅就不一样。离光源越近，对比越强，越远则对比越弱。在正常的光线下，你看到面的对比较明确，如果将物体从你的跟前逐渐往远处移动，你会发现深浅对比就会逐渐减弱。并且还看到前面的形体清楚，后面的模糊。

我们在画一个石膏头像时，增强前面的对比，减弱后脑壳与背景色度差别，可以把头部的后面推向空间深处。

调 子

调子是光线强度的物理特征，是形体中的面所反映光的数量，也就是面的深浅度。它是表现形体、立体、空间、质量等的要素，是造型的重要手段。在色彩画中也是用调子和色彩统一起来进行造型，在平面上构成一面凹下或凸起的既立体又逼真的效果。

1. 光和调子

假如将一个白色的石膏圆球体放在漆黑的暗房里是什么也看不见的，没有光就看不到物体和调子。倘若将它放在有光线照明的地方，就不难看出，受光的那个部分很亮，背光则暗。在受光和背光之间还出现一种由浅到深的灰色，有了光线照明就产生调子，有了调子才看得出物体的形象。

2. 调子的规律

任何一种物体在光的照明下产生的调子层次变化是无穷的，但只要掌握住它们的基本规律，就不难表现出它们的微妙的变化。任何物体都有自己的基本形体，在基本形体的基础上就可分析出它们的调子规律。

第一，圆形物体的明暗调子规律。属于圆形物体中的有圆球体、圆柱体、圆锥体等，他们都有 5 个调。

即：亮调、灰调（也称过渡调）、明暗交界调、反光调、投影调。

亮调。亮调是一个形体受光的部分。而在受光的部分有一处离光源最近，并且受到光源直射的焦点叫高光。亮调的最远部分到高光是浅灰到极亮的渐变。

灰调（过渡调）。是物体受光侧射的部分，这个调子由于没有受到光源的强烈照射，受到背光部分的影响较小，它最能显示物体的本质特征。因而它的层次最丰富，最微妙，它的调子从背光到受光是由深灰到浅灰的变化，是由背光到受光的一个过渡。

明暗交界调。物体受光部分和背光部分交接的地方叫做明暗交界调，在圆形的物体中，这个部分面积较大，它不受光源和反光的照射，在 5 调子中除投影在某种情况显得最深外，是最深的一个调子。

反光调。此调处于背光部分，它受到环境光的反射影响，这种反射光比光源暗些，所以它的深浅程度比起受光调要深些。如果将反光调画得很亮，就会破坏调子的统一性，就会给人一种混乱的印象。在此调中，接近明暗交界线的地方逐渐深些。

投影调。被物体遮住光线的背景部分是投影调，这个调子的深浅取决于物体固有色度和背景固有色度的比较。如果将一个石膏圆柱体或圆球体放在蓝色的布上，由于布的色度比石膏几何体要深，所以这时的投影调要比石

膏几何体中任何一个调都深些。倘若把一个棕色的篮球放在一块浅黄色的衬布上，那么这个投影就会比物体明暗交界调浅一些，甚至比物体的反光调还要浅些。所以我们在写生的时候要注意观察和比较。从投影调本身看，它离物体越近就越深，反之就越浅。并且，它离物体越近和离画者越近的这一面的边缘就越清楚，离物体远的和离画者远的一面的边缘就显得模糊些。

第二，方形物体的明暗调子规律。方形的物体具有十分清楚的面，想画准调子必须先找到面，而每个面的调子取决于这些面的反映光量的多少，它反映的光量多就浅些，反映的光量少就显得深一些，这些调子的规律如下：

光源强些，面的调子就亮；光源暗时，面的调子就深。光源离面近时，调子就亮；光源离面远时，调子就暗。光源与面直射时，调子就越亮；光源与面的角度越倾斜时，调子越深。画者与面的距离有直接的关系，如果光源强弱、远近相同和角度相同时，画者离面近时，调子亮些；画者离面远时，调子就深一些。面的固有色和调子也有直接的关系，光源强弱程度相同。远近相同和角度相同，面的固有色深，调子就深，反之则浅。

3. 调子的整体感

一组或一件物体受到光的照明以后，它们的调子层次是无限多的，用素描的方法表现出来的调子也是难以计算的。但为了画面的整体感，对调子的层次要善于归纳，力求简练，要取消一切繁杂的多余调子。在无穷的调子中，如果处理不当，就会感到画面发黑，其根本原因是不理解调子的范围。不会观察也不会表达调子关系。如果把画中物体的整体分成零零碎碎的明暗陪衬的斑点，这是由于没有搞清楚暗面中的反光和亮面中间调的区别。不应该忘记：中间调子是亮面的一部分，而反光都是暗面的一个部分。反光虽然似乎很亮，但一般总是要比中间色的明暗程度弱些。如果我们眯起眼睛看物体就不难看出这一点。

在素描中应看三个主要调子，也即是：黑、白、灰。利用这三个调子能统一画面，能控制画面的整体。在三个调子中，可以将灰调灵活处理。如果想突出亮调（也就是白调），就要有意识地降低灰色，使灰调与黑调接近。如果想突出黑调就把灰调提高，使灰调和亮调接近。

4. 灰调、高调、低调

灰调——大多数画家在素描中都以灰调为主调。因为灰调的色阶比较多，其中主要分：极浅灰、浅灰、深浅灰、中灰、29暗浅灰、暗灰等色阶。每个色阶的差别很小，每个色阶之间的差别较微妙，这种调子表现的题材很广泛。

高调也称亮调，是整个画面以亮的色阶为主的，包括中灰、深浅灰、浅灰，极浅灰和白的阶层调子。但在画面中必须还要有面积较少的较深色阶，否则会给观者的印象似乎没有画完的感觉。而有了少许较深色阶的衬托，亮调才能更明确。使亮调表现出来的作品具有轻快感。

低调——也称暗调，是以黑、暗灰、暗浅灰、暗中灰、深浅灰为主要色阶组成画面的调子。同时留出少量而集中的白或极浅灰，这一点亮浅色在明度上和其他的色度差别很大，于是在视觉上会非常突出。低调能给人以平稳、宁静的感觉。

比 例

比例是物体造型特征之一。在素描中，比例也是素描造型不可忽视的一个要素。

比例主要是指物体与物体，或物体本身各部分的大小、长短、高低、宽窄、多少、厚薄、深浅等诸方面的比较，借助这些比例求得物体造型的准确性。

1. 比例与形态

物体都有自身的比例，它的某一方面起了变化，会引起身比例的变化，因而会改变自身的形态。

同样是三角形，因边长的比例不同而千姿百态。

物体各边的外轮廓形状相同，比例不等，物体的形象不同。

外轮廓的比例相同，位置不同而形态各异。

以上种种类型说明，在画素描的时候，为把形表达得准确，既要注意物体各部分长短的比例，又要注意它们的形状的比例，还要注意这些部分比例已经准确后的位置。

2. 标准比例

在实际生活中，物体与物体的比例是千差万别的，人物的比例也是这样。为了便于观察和区分各个基本的部分，画家们将人物的比例定出一个标准比例。然后以这个标准比例为依据，定出每个人的比例特征。

人的身高比例是以头高为尺度的，以头顶到脚跟分成若干等分。每个画家对人的身高概念和作画习惯都不一样，这个标准比例就有不同。米开朗琪罗把成人分成 8 个头高，绝大多数画家都采用这个标准。采用这个比例来画人物画是比较理想的，不但造型美，而且易画易记。在男女的身高比例看，这个比较的中高点（即全身的一半）正好是在耻骨。从耻骨往下看，双膝正好在全身的 $1/4$ 稍上。以耻骨往上看，耻骨到脐，脐到乳头，乳头到下颌正好各是一个头高。两手向左右平伸时从左指端到右指端的长度等于全身的长度。我国古代画家将人的全身比例分成 7.5 个头高，即是：立七、坐五、盘三半。有些人还把成人分成 8.5 个头高，甚至 9 个头高。所以这个标准比例是相对的。

在头部的标准比例中，画家们的比例标准是统一的。把这个标准比例称为三亭、五眼。即自发际线起至下分成三等分，称为三亭，发际至眉，眉至鼻底，鼻底至下颌刚好相等。从左至右分成 5 等份，每等份正好等于眼的宽度称五眼。眼恰好在头高的 $1/2$ 线上。

有了以上这些标准比例然后按照每个人的具体特点进行作画，就容易得多了。

3. 感觉比例

标准比例只是测量部分与整体，部分与部分比例的依据，但这是画家平视和正面观察模特儿时的比例情况。往往画者与模特儿会形成一定的角度，以致会产生一定的透视现象。这时，比例也跟着起了透视变化，如果还是采用标准比例画出来的形象必然是错误的。在这种情况下就要采用感觉比例。

在采用感觉比例时，会发生下列的错觉：

两根同样长短的线，横线似乎比竖线长些。

同样大小的两个物体，明的总是似乎比暗的大些。

同样大小的物体，其中一个含有细节，另一个没有细节，有细节的物

体似乎比没有细节的物体大些重些。

同样大小的两个物体，其中一个远些，一个近些，远的物体似乎比近的物体小些。

两对大的物体的距离和两对小的物体的距离相同，但总是感到大的一对物体距离近些，而另一对小的物体的距离要远些。

4. 明暗调子比例

有些人相信素描中，那些感到明亮的调子，是由于与明亮调子相反的暗调子的对照而已。于是为了衬托亮调而将暗调画得很黑，而又将反光部分画得很亮，这是因为不懂得调子的比例所致。在素描中用明暗调子进行造型的时候，明暗调子也是以比例关系作为基础的。但必须认识到，自然界中的明暗调子比绘画中的明暗调子要丰富得多。因此，在素描中，不应用绝对的调子比例来表现明暗，而只能保持预先计划好的调子比例。为了达到这个目的，往往要缩小物体自然中的调子，减少物体层次比例，使邻近的调子接近。如果可以用三个调子的话就不要用四个调子，然后在规定调子的范围内，在亮调子中添上高光，在暗调子中添上反光，严格其间的比例关系。采用有限的调子表现物体，这样不但易画，而且也不至于破坏整个调子的关系。

当一个物体受到较强的光线照射时，这时每一个部分，由于明暗分明，也就是受光的亮调子与背光的暗调子绘画反差大，而能清楚地辨别出它的轮廓和形状，给人们以清晰的印象。反过来，这个物体受光较弱，它的各个面的调子比例也应缩小，物体的形状也显得不很清楚。如果这个物体全部处在投影之中，它的各个面的调子比例会更接近而没多大的差距，这个物体的形状就会被隐藏起来。

如果在一个或一组物体中，企图突出主要的东西，可以用这种比例调子来布置光线，在主要的地方使用较强的光线，而次要的地方布置微弱的光线或让它们处在背光或者处于投影之中，这样在视觉上主要的东西便能突出，并且整体感也很强。

5. 比例的方法

在作画的时候，如何确定比例，这是个十分重要的环节。如果将一个物体或者一个画面分成零零碎碎的小块，是无法确定比例的。要确定比例，必须有一个连贯性，那就是从整体到局部，再由局部回到完善的、内容充实的整体。因此，首先目测或笔测它的整个高度与整个宽度的比例后恰当地安在图画中；第二是从中找出大的体块部分与总体基本形体的比较，大的体块部分与另一些大体块部分的比较，然后逐渐从这些大的体块中找出一些有关的小体块。假如从局部开始，就无法确定比例。比例不准，就不可能画得准确。

立体感

在一张平面纸上向人们提供一个凸起或凹进去的幻觉构成一个逼真的立体形状，这就是立体感。

1. 立体的原理

假如在桌面上放着一张纸和一个火柴盒，便会觉得纸是平的，没有立体的感觉。而火柴盒却感到立体。其原因是：纸只能看到一个面，火柴盒却能看到三个面，从而不难发现，立体的条件是具有宽、高、深三度空间的。也可以说立体是三个以上面的组合体。但是，初学者由于缺乏物体的体积是由

面构成的原理，没有树立一个立体感的观念，因而只是局部地观察物体。所以当他描绘物体的时候，不会在画宽和高度的同时，正确地画出它的深度，从而把物体的立体感画出来，却往往专心致志地去画物体的边缘轮廓线。

物体是由内部的结构决定立体的形状。有什么样的结构就有什么样的外形，所以结构是立体外形的因素。不同的结构呈现出来的表层面也不同（包括平面、凸面和凹面）。初学者以为物体与背影接界的边缘是外部形状。其实它只是外形的一部分而不是全部。物体的外形应包括它本身结构的不同所产生的全部不同朝向的块面。所以在画外边缘轮廓的同时，还要画出通过面表现立体的结构。画面能表现出结构就会有立体的感觉。

2. 创造表现立体的条件

立体性是物体的特征之一，但并不是在任何情况下都能很好地表现出它们的立体感。只有在体现出它们面的组合和结构时才能较好地画出它们的立体感。为此，必须做到以下几个方面：

选择合适的角度。从某一个角度看，只能看到物体的一个面或两个面。所以，选择的角度最好能看到物体三个以上的面。

要善于归纳几何体。有些物体表面结构比较复杂，如人物头部的正面、侧面或半侧面，深陷的眼窝，向前突出的眉弓和前额，两块较平的颧骨，中间突出的鼻子，还有鲜明的下颌轮廓等。若把它们归纳成具有几块明确的面几何形体就易于表现了。

人体也是这样，把复杂的人体各个部分理解为几何体块，在光的照明下就不难发现它的立体感。

有效的照明。微弱的光线或是全正面光和全对光，会影响立体的效果。要表现立体感最好是光线比较明亮而且集中射到物体的隆起或凹陷处，而不是它的边缘。光源与物体也要有适合的角度，如斜射光线、顶射光线、半逆光线，还可以加辅助光和反光。

3. 表现立体感的方法

表现立体感的方法，常常有以下三种：

用明暗表现立体感。物体由各种不同的面组合而成。在光的作用下，各种与光源不同转向的面，会显示出不同程度的深浅调子。在观察物体立体感时首先要考虑到体积，然后才考虑面，最后才考虑到线。在素描的顺序中则是一点、二线、三面，最后是体积。这就是用点与线来定出塑造形体的面之后，由深到浅地依次对比地画出明暗调子来。

用明暗与轮廓线相结合画法表现立体感。这种轮廓线是指外轮廓线和内轮廓线，也就是结构线。用它去画出物体的形体结构。以结构线为主，以明暗调子为辅，或以明暗为主，以轮廓线为辅。其作画步骤有以下两种：

其一，先用线画出形体结构，再加上明暗调子。

其二，先用调子画出立体感觉，再加结构线。

用变化轮廓线表现出立体感。用粗细、轻重、虚实等富有变化的线画出物体的形体结构，也可以像中国画的皴染那样，加少许阴影。

空间感

所谓空间感，是指物体的深度层次。在平面的图画中取得空间感一般都采用以下五种方法：即几何透视法、视觉透视法、晕光衬托法、焦点透视法

和遮露法。画家常利用这些方法来描绘物体的空间感的。

1. 几何透视法

几何透视最明显的现象就是平行线的会聚，它像公路或铁路伸向远方那样，越远越小，而越近就越大。我们利用这个几何透视原理，可以画出任何物体的空间距离。在拒绝物体形体的时候也是这样近的大远的小。

同样大小的图形感觉上远近相同。

不同大小的图形感觉上大的近些，小的远些。

相同大小的苹果感觉上远近一样。

不同大小的苹果感觉上大的近些，小的远些。

同样，任何一个物体，由于它们在空间时与观者的位置不同，在图画中也有高低位置的区别而出现空间感觉。俯视时，在图画中位置是近的物体低，远的物体高；仰视时，近的高，远的低。

俯视时的图形：

俯视时，不同大小远的高、近的低。

俯视时，同样大小近的低、远的高。

仰视时的图形：

仰视时，不同大小近的高，远的低。

仰视时，同样大小近的高、远的低。

2. 视觉透视法

如果我们站在高山上，就会立刻发现，在我们前面的花草和树木，它们在阳光下明暗的强烈对比，清晰的形体和结构便能看得清清楚楚。可是百米之外的这些物体，就看得不大清楚。如再看远一点，就会发现树林披上一层蓝色的色彩，并感觉它们连成一片，随着距离的增加会显得模糊不清，我们称这种视觉现象叫做视觉透视。产生这种现象的原因是它们彼此都围绕着空气。可见空气是不完全透明的。不管是室外写生还是室内写生，由于物体周围都围绕着不完全透明的空气，都会产生视觉透视。我们可利用视觉透视的原理画出所有物体的空间距离。一个大半侧面的老人头像，他离我们很近的一边，应很好地加以研究它的明暗对比和形体结构，并要充分地把它表达出来。距离我们远的那一边，则它的处理方法也随之改变以后，便能呈现出较好的空间距离。

3. 晕光衬托法

当一个物体与其他物体之间不易找出其几何透视的关系，也很难发现视觉关系的时候，会出现一种空间幻觉，仿佛是一个物体的后面有一些模糊的光带或光环，在心里感到它们依然有一个空间距离。在晴天的中午时间，如果我们走过公园就不难发现，在大树下的任何物体或人物都有这种联系。你就会发现，树叶与树叶之间会形成一个个圆形的光环。若从光环中射出的一道道光带，再射到物体或人的背后，使物体或人突出在树叶的前方，造成空间距离。

人们画人物画和石膏像常用这种带晕光衬托的方法，衬托时可以采用有像背景或无像背景，在有像背景中可以处理一些光环或光带，在无像背景中可以在物体的周围画一层与边缘的部分相反色度的调子，而在物体的边缘的下部画一层接近的色度调子，使其产生一些似乎光带的变化，这样可以将物体推向前面。

4. 焦点透视法

当我们的眼睛看到物体的时候，一次只能集中在一点上，并会感到这一点十分鲜明清晰，而这点以外的物体距离这个点越远就越不清楚，这一点叫做焦点。利用这种视觉现象来表现物体空间透视的方法叫焦点透视。当你要使前面的物体和后面的物体拉开空间距离的时候，你就要把前面的物体画得具体而清晰一些，而把后面的物体画得朦胧一些，从而就会有不同的空间感。如果你想突出一个物体的主要部分，让别的部分处于次要地位，你就把主要的部分充分而清晰地画出来，而将其他的部分画得模糊一些。

5. 遮露法

人们认识物体的空间距离，不但通过视觉，有时还通过联想起作用。往往由两者结合在一起，来展示物体的空间感。譬如，我们手上拿着一本书，当我们看这本书时，不难发现，其他物体被书全遮挡住或部分被遮挡住，并且还会感觉到这本书距离我们最近，而被遮挡的物体距离我们远些。当我们看到被描绘在一幅画面上的物体，很快就会联想到露的在前面，被遮的在后面。

如果将两个物体并列放置，它们离我们的远近是一样的。若我们变动一下角度，或将它们变动一下位置去看。其中一个物体全露，另一个物体被部分遮挡，它们之间便有一个在前，一个在后。从而在前后的差异中产生深度空间的感觉。

在描绘几个以上的物体时未必要物体全露，全露不但造成混乱，重点不突出。还会影响空间感。

从以上五种情况可以看出，物体因位置不同，会出现以下的空间规律：

近的大，远的小；

近的长，远的短；

近的宽，远的窄；

近的粗，远的细；

在两个物体中，全露的近，被遮挡的远。

俯视时，近的物体在画面的下方，远的则在上方。

仰视时，近的物体在画面的上方，远的则在下方；

近的物体层次多，远的则少；

近的物体形体清晰，远的模糊；

近的物体结构具体，远的简略；

近的物体明暗对比强，远的对比弱；

近的物体复杂，远的简单；

近的物体实，远的物体虚。

质量感

不同的物体有着质地的区别，如金属、玻璃、木头、陶器、瓷器、塑料、纸张、丝绸、皮革、石膏、人像等都表现着不同的质量感。它们都有各自的坚实、松软、粗糙、光滑、透明等特点。作品中只有表现出不同物质的质感，才能给人逼真的实感。

人们凭着生活的实践和经验，通过触觉、味觉、嗅觉、听觉和视觉等的联想，发现物体不同的质量感。如感到金属是硬的，陶器是光滑的，玻璃是透明的等等。而绘画作品主要是通过视觉感觉和联想以及作品中物与物的对

比去表现物的质量感。

质量感是物体的表面特征，在素描中表现物体质量感常利用调子、纹理、形状、线条和工具等因素。

1. 利用调子去表现质量感

物体因表层状态不同，对光的反射和吸收程度就不一样。而高光和反光是物体在调子中的主要特征。一般表层粗糙的物体，在同一调子中关系柔和，而表层光滑的物体对环境的反映敏感，并能在物体的表层中直接反映着光源的形状，也能反映着它附近的物体形象。表面粗糙的物体，它们反映的高光和反光不明显。有些高光已被吸收，光量减弱，光源的形状不明显，所以高光和反光虽然在物体中所占的位置不多，但它们是不可忽视的部分。在素描中，能敏锐地观察出高光与反光的特征，就能去表现物体的质量感。

2. 利用物体的纹理和形状去表现质感

物体质地不同的另一个特征是它们有各自的纹理。如：在人物中，儿童皮肤细嫩，老人皮肤有皱纹，眼睛凹下眼球明显，眉毛浓而粗糙；毛巾松软，表面起伏不平，还有一定的厚度；而丝绸结实，表面光滑较薄；在水果中，苹果圆滑，桔子凸凹不平；生活用品的火锅坚实，玻璃杯子脆而透明；它们的质地在我们的视觉中能清楚地反映出来。为了表现它们的质感，就要认识它们的纹理和形状特征。只有紧紧抓住它们的基本形状、纹理以及富有代表性的细节，才能有效地表现出它们的质量感。

3. 利用线条去表现质感

线条是表现质地的外部条件，是表现质量感的一种手段。采用不同的线条，能表现出物体不同的质感。所以质地不同，用线的方法就有不同。如线条的长短、挺直、弯曲、粗细、宽窄、轻重、深浅以及排线的方法、疏密、繁简、层次的多少等等，它们对物体的质感有着直接的影响。

4. 利用工具去表现质感

工具也是表现质感的辅助手段。针对物质不同的质量，选择和运用不同的工具。

纸张是素描的工具之一，有些纸张表面纹路较粗，有些纸张的纹路则较细。物体质感不同，就要选用不同的纸张。如表面光滑的瓷器，就不宜选用较粗的画纸，用表面较细的纸比表面较粗的纸画出来的物体质感会更逼真。

此外，还有铅笔、木炭笔、炭精棒、橡皮、小刀、擦笔等工具也能很有效地表现出各种物体的质感。这些工具如能使用得当，也是一种富于表现力的重要因素。

5. 其他因素对质感的作用

质感的表现还可以通过其他因素，如象征与联想也能显示出物体的质感的差别。

浅调代表白、亮、轻。深调代表黑暗、重。直线代表平、硬、方。弧线代表软、圆。细线代表光滑。粗线代表凸凹、起伏、毛粗糙。我们总是不可避免地把作品中的各种质感与生活实践中通过视觉、触觉、味觉、嗅觉、听觉联系起来。例如，看到作品中的苹果，会联想起它表层光滑和尝过的甜味；看到表层光滑的火锅，会联想起它是金属的质地；看到透明的杯子会联想起它是硬而脆的玻璃。

在素描中认真地描绘物体的质感，不但能使人在视觉上具有逼真的感觉，并且还能体现出它们的重量感。质感和量感是紧紧相连的，如质感得到

了充分的表现时，也能引起人们对物体轻重的联系，从而也就有了量感。

第三章 如何画好各种几何体

比例与透视及作画步骤

在生活中常常会出现这样的现象：同样的物体处在不同位置时，在观者眼里会出现近大远小，而且越远越小的变化，这种变化用绘画上的法则来解释就叫透视，如图 1。

它们都忽略了物体放置在一定空间内所具有的透视变化。作画时要掌握以下几点：

凡大小相等的物景近大远小。

凡距离相等的物景，越远它们之间的距离相对缩短。

凡与画者的眼睛等高而水平的线叫视平线。

凡比视平线低的物体能看到它的上面，反之则看到它的下面。

凡位置在画者右方的物体只能看到它的左面。反之则只能看到它的右面，如图 2。

1. 作画步骤

作画步骤是相当重要的，因为每个过程都是为以后的深入提供良好条件。我们熟悉和掌握写生的步骤与方法，可以为表现较复杂的对象打下坚实的基础。

2. 定点定位

从整体观察和分析对象的结构看。根据构图需要，确定物体在画面中的位置。同时，还要考虑物体的总高、总宽以及各部分的比例，如图 3。

3. 大体轮廓

根据物体的比例关系，用轻淡的长直线画出物体的基本形体和基本结构。具有对称性的物体，一定要轻轻画出中心轴线，如图 4。

4. 形体的结构关系

从物体的立体空间出发，进一步分析各部位的结构。运用线条的轻重、粗细、虚实来表现出对象形体结构的连接关系和穿插关系，如图 5。

几种几何体的作画

1. 平行六面体

画明暗前必须首先把物体的轮廓打准确。还没有打好轮廓就忙着去涂明暗，是画不好的。

黑与白、明与暗都是通过比较而存在的。所以，画明暗时，必须牢牢记住并切实做到从整体出发，反复比较。

一个六面体，通常可以看见三个面：受光的亮面，背光的暗面，半明半暗灰调子的中间面。在同一个面上，明暗也往往会有一些变化，特别是在明暗交界的地方。一般是靠近暗面的地方要亮一点，靠近亮面的地方要暗一点。我们必须仔细观察，把它一一如实表现出来。

画好三个面，再加投影。投影往往离物体越近越深，边线也越清清楚楚；渐远渐淡，边线也就渐渐模糊了，如图 6。

2. 八角柱

一个正八角柱，我们通常可以看见五个面。这五个面，有明有暗，各不相同，要仔细观察，相互比较，把它们准确地画出来。

在画好投影后，还可以学加背景。背景也要有明有暗，并形成整体，使它既能衬托物体，又能产生与物体保持一定距离的空间感，如图 7。

3. 圆柱体

可以把圆柱体看作是由无数个面构成的多角柱。给圆柱体画有暗，首先要找出明暗交界线，分出受光和背光两大部分，再通过观察，把亮部和暗部各分成几个明暗不同的层次，用铅笔在画面上轻轻地标出来；然后动笔画明暗，画投影和背景，如图 8。

最后，再从整体出发，反复比较，加浓减淡，细细调整各个部分的明暗度，使之准确、和谐、统一。

4. 正五边形多面球体

正五边形多面球体正放时，我们通常可以看见六个面，如图 9。这六个面的明暗度是各不相同的，我们必须反复比较，仔细辨别。每一个面与别的面相邻的地方，也会有些明暗变化，更需要我们细心观察，才能发现其细微的区别。

5. 圆球体

要通过画明暗，把圆球体画出立体的感觉是比较不容易的。圆球体没有一个平面，明暗的变化往往呈现出圆环形状。掌握了这个特点，我们观察和作画就并不难了。

打好轮廓后，先要在受光部分轻轻画出光环；然后找出最浓最黑的圆环，那就是明暗交界线，如图 10、图 11。

亮部要分出若干环形层次。画暗部时要特别注意画出反光。反光有从桌面反射上来的，也有从墙上或别的地方反射形成的。反光在暗中透亮，显得特别耀眼，但它的亮度无论如何不能超过受光部分，这是我们要特别注意的。

6. 方锥结合体

方锥结合体是长方体和方锥体的组合。画时要始终牢牢掌握住整个形体，还要注意显示两部分各自的特点。

方锥结合体的斜面多，投影多，反光多，明暗变化比较复杂。我们要认真观察，细心分析，反复比较，准确地辨别每个斜面的明暗度，并且特别注意面与面之间结合部分的明暗变化，如图 12。

1. 作画步骤一

成方的形体，要运用透视规律来理解对象处于什么样的透视状态。注意每个面的视觉变化，如图 13~14。常犯的错误是：不根据透视规律理解，容易把具有透视变化的画画大或画小。

2. 作画步骤二

开始阶段要以理解形体结构为主。尤其要冷静地分析其内部结构，推想出形体的横截面，并用轻淡的线画出。而形体的外结构线，转折点等处线条可稍重些。

圆柱体可以从长方体去理解、分析。特别要注意圆柱体上下两个圆面的透视变化，它们有大小区别，如图 15~16。常犯的错误是圆柱体圆面两头转折的地方太尖。

3. 作画步骤三

两个几何体出现在画面上时，作画程序要同步进行。首先可确定这两个形体的大的比例关系。线条的运用要注意轻重变化，形体在前的，线条可稍重些，在后的则可轻些。圆锥体要注意左右对称。常犯的错误是：逐个进行作画，两个形体的大小比例失调；圆锥的顶尖不在中心位置。

4. 作画步骤四

当一个几何体是由两个基本形体组合而成时，要分析其组合规律，以及它们之间的连接与穿插关系。

同样的几何体，在位置发生变化时，要注意观察和理解变化后的透视现象。请比较一下圆柱上下两个圆面的变化。

5. 作画步骤五

画由两个长方体组成的形体时，要注意观察和理解它们是怎样连接和穿插的。切忌一块面一块面地去拼画，而是应从基本形体结构的组合着手，完整地画。

6. 作画步骤六

描绘由圆球切成许多个相同面的几何体时，要从外形和内形结构联系起来考虑，如图 17。每个都是五边相等的面，就要注意它们所处的透视变化。

7. 作画步骤七

无论从哪个角度观察对象，都要重视每个形体所处的方向和透视变化。八个面的棱柱体注重面大小及远近变化。

辅助线运用与形体结构

目的与要求：

初学者观察对象，往往从固定的位置去看。现阶段开始，要逐步学习全方位地去观察理解对象，注重在不同的视觉范围内，形体的特定变化。要意识到视觉在变化，而物体结构则相对不变，从而较全面地掌握形体变化规律，如图 18~20。

1. 多形式画面

多个形体组成的画面，要整体考虑它们各自所处的前后、上下、左右的位置关系。画面中圆球和立方体先画出总的高度，然后根据比较，分别确定它们的高度，这样比例容易画准确，如图 21。常犯的错误是描绘对象采用逐个进行办法，形体之间没有空间感。

2. 辅助线用法

起稿时，要注意辅助线的作用，它能帮助你更整齐、更准确地表现对象，如图 22 ~ 25。常犯的错误是随意画辅助线，使画面上的物体与辅助线没有联系。

辅助线除了能帮助我们正确构图外，它还能帮助我们检查画面中各物体间的位置比例是否正确，辅助线可画得轻些，当主要形体被强调后，它就会自行消失。常犯的错误是作画时急于看到具体形体的显现，忽视了形体与形体之间的比例关系。有的虽然画了辅助线却形同虚设，没有把辅助线作为参考依据。

第四章 关于静物写生

静物是素描基础训练很好的内容之一，它选择内容的余地很大。静物写生练习对于训练构图能为、处理空间层次、表现不同质感以及掌握不同色调等方面有很大益处。同时，对于对复杂形体的概括能力、理解复杂形体本身的透视原理也是一个很好的训练过程。

画静物首先遇到的问题是**如何布置静物**。组合一组静物，虽然不一定要有什么具体的内容，也不要牵强附会地硬加上一些什么具体内容。但要有生活气息。各种实物的造型、质地色度的配置、光线的照射、背景的衬托都要仔细推敲。一组静物中要以一个或一小组为主，而其他为辅。不能平分秋色，整组静物的空间深度也应有适当的调度，不能分散，以致几个实物不能组成既有主次之分，又是统一的整体。过于集中，没有疏密之分，主体既不突出，又不能给人以美感。在造型上要有对比。有圆的、方的，曲线的、直线的，形体复杂一些的和简单一些的等等，在色调上、质感上也是如此。通过对比，在画面上可以取得相辅相成的效果。并且要使整组静物感觉均衡、稳定、集中、统一而又有变化。同时尽可能利用不同造型、不同质地、不同色调等的配合，产生诸如庄重、跳跃、响亮、沉稳等等不同的情趣。

在具体描绘过程中，关于透视、形体结构、整体感等问题，前面已谈过了。现在只补充一点，就是作画者眼睛注视的焦点问题。

我们平时在看不同距离的东西时，经常改变焦点距离，因而对于处在不同距离的物体，凡视力所及，都同样清晰，而在作画时就不能这样随意改变注视焦点距离。而应固定焦点距离下变，以此为准判断前后物体的各种对比程度，才能造成画面上的空间感。处理画面空间感的原则是：前面各种关系对比强，清晰程度强，前实而后虚等等。当然这些对比变比要以实际情形为依据，而不能主观臆断。

此外，质感是静物写生中涉及的重要课题之一。这就要用不同的手法去处理。例如图中的陶罐表面光滑、质地细腻而坚脆，在打轮廓的时候，在形体转折关键部位就要方硬些，在用明暗调子塑造它的细微形状起伏和处理面与面的衔接时，就要掌握住形状，衔接严谨。还可以根据需要在涂完第一遍调子时用手指抹擦一下，之后再在上面用细腻的笔触去塑造细微的变化。在画表面光滑的物体时，对它的高光处要注意，高光的形状反映着那一小部分形体的形状。并且还应注意明暗调子的运用，以表现不同的质地感觉。

总之，形象素描写生所遇到的课题很多，是观察、表现多种因素的课题。在细心观察、研究、描绘过程中能得到很多益处。

静物写生步骤

1. 步骤一

主体要放在画面的中心位置，但不等于画面的正中心。陪衬物体要与主体呼应，线条运用要有轻重变化，如图 26。常犯的错误是主次位置不当，用笔缺少变化。

2. 步骤二

画面的背景处理，要根据画面的主体来画，它起到衬托主体并渲染空间

气氛的作用，如图 27。常犯的错误是背景与主体没有关系，随意在物体周围画上一圈，没有变化。

3. 步骤三

深的物体要画得“透气”些，尤其是暗部。画高光要注意位置，受光部要画得充实，如图 28 ~ 29。常犯的错误是深的物体画得漆黑一团，没有虚实感。高光不根据形体特点来确定，边线没有变化。

4. 步骤四

在运笔时，不能千篇一律，要根据对象的不同质感，有比较地运用线条变化，如图 30。常犯的错误是粗糙的物体用笔过细，细腻的对象用笔过粗，各种关系处理不当。

5. 步骤五

结构要严谨，线条要轻松，要以主体作为画面的中心。运笔要从方到圆。从大的关系着手，小的关系着眼，如图 31 ~ 32。常犯的错误是主次不分，过分强调细节，画面散乱，运笔犹豫不决。

6. 步骤六

通过仔细观察、反复比较，在作画时要处理好下列几种强弱关系：

主体要加强，宾要减弱，不要不分主次。

明暗交接的地方，明和暗部要适当加强。

物体有远近时，近的要加强，画得清晰，远的要减弱，画得模糊些。

静物写生的两种基本表现手法

一种是着重用明暗来表现的，如图 33。

一种是着重用线条来表现的，如图 34。

第五章 素描论评

中外著名画家及美术理论家依据他们的实践经验和认识高度，对素描提出了许多精辟的见解和主张，这些见解和主张不但对绘画者全面提高艺术素质，正确看待素描的各类问题及迅速提高素描技巧，有很大好处，而且对如何欣赏素描，提高艺术鉴赏力，也可起到向导的作用。下面分技巧、风格、人体、修养及其他五个方面，对中外名画家及美术理论家的这些有关素描的精彩语句，分别简要引证，稍加阐述发挥，以飨读者。

技 巧

著名美术大师、我国现代素描主要奠基人徐悲鸿曾对素描的基本训练提出过“新七法”。即“一、位置得宜，二、比例正确，三、黑白分明，四、动态天然，五、轻重和谐，六、性格毕现，七、传神”（艾中信：《徐悲鸿研究》）。这七法十分全面地概括了画好一张素描的基本要点，其中前三点是从构图、造形和色调方面提的要求，对初学者来说，这三点是最重要和必须把握好的；四五两点是从审美角度提出的美学原则——自然和谐；最后两点又进一步从精神和心理学高度要求素描外形画准画好，还要体现性格、传达精神。

徐悲鸿在法国接受过严格的素描基础训练，《男人体》是他留学时期的作品之一，作品典型地体现出徐悲鸿自己的主张，如图 35。首先是他把画素描当做正式创作那样从构图抓起，不再在画面中随意画其他练习性细节。作为古典写实派达仰的学生，比例正确是写实的前提，徐悲鸿的每张素描都做到了这一点。动态天然更是此画一目了然的特征，画人体能把比例画准是较容易的，但若把动态画得自然、调子画得和谐却很难，这要依靠美术修养、熟练程度及总体艺术追求。精神刻画在人体素描中常被人所忽略，但在徐悲鸿的这幅人体画中能感受到对老人坎坷经历、饱经沧桑的努力表现。

我国素描一直存着两种方法。一是苏联传统的契斯恰柯夫体系，一是徐悲鸿自法国留学带回来传授给弟子的。著名油画家冯法祀曾将这两种方法作过形象化的比喻和比较：契氏（契斯恰柯夫）的表现方法是“稳扎稳打、步步为营”；徐（悲鸿）先生的方法是“射人先射马、擒贼先擒王”（《新美术》，1980 第 1 期）。就是说，苏联的方法是由简入繁，由易到难，按部就班，逐步训练，打的是持久战，适用于画几十小时的长期作业；徐悲鸿的方法是先抓主要的关键部位，以主带次，迎刃而解，打的是速决战，适用于画几小时的中短期素描。

这两种方法并不矛盾，都应掌握，可分场合选择应用，也可综合在一起使用。

著名油画家和素描画家靳尚谊，有着丰富的实践经验。他提出画素描人像的步骤有三：“首先，要勾好轮廓，这是很重要的一步。……其次是画大明暗。一般由最深的地方开始，先画眉、眼和鼻子的暗部，然后再画嘴、颧骨和暗部，这个‘三角地带’画准，其他也就好画易改。……三是调整大关系。一张素描的好坏，这一步起决定作用。”（《光明画报》9 和 10 期，1985 年）这些都是没有任何华丽词藻的由衷之言，应牢牢记住。

靳尚谊的《藏族青年》给青年美术学生作了很好的示范，如图 36。作为一名肖像画家，靳尚谊有很深的造诣，先在徐悲鸿门下学习，后在马克西莫夫培训班接受苏联方法的培训，几十年长期素描教学使他摸透画人像的规律，他的许多肖像是十分真实严谨的。这幅画的素描关系色调鲜明、层次丰富，画者紧紧抓住了三角地带——眼、鼻、嘴这一生命区，使神情与形象跃然而出。眼窝、鼻梁、颧骨的主体层次如此清晰，整幅形象的深浅大关系又如此和谐丰富，这都是因为作者充分运用了自己所说的三步，在最后调整大关系时把绘画过程中的失调处拉开距离，靳尚谊的基本功是过硬的，他的素描人像是初学者最好的范画之香港画家马廉飞，曾在《素描技法》一书中一针见血地指出素描容易出现的弊病：初学绘画时由于绘画理论认识不够，和在进行绘画时又不能很好地掌握这些原理，因此往往会犯以下几种毛病：一是画面光线散乱、灰暗；二是缺乏中间色；三是不顾整体；四是轮廓线太深。

可见，绘画原理是很重要的，没有一定的理论认识相配合，画起素描来进步就很慢，并会出现上述毛病。应该画画与看书相结合，实践与理论相配合。

台湾著名画家王秀雄，将素描分为五大类：一是入门训练：培养客观正确的观察力、描写力，忠实而客观地将对象物描写出来，是属于最基础的能力训练，一般大专美术素描课程便是从这些初级训练开始。二是创作者因受某些景物感动，而将当时所见、所感受之心情速写下来所做之记录。三是将心里有意或无意之意象，记录下来，是属于想象力之呈现，形式上的抽象思考能力。四是制作作品前，对作品构图及各部细节之探讨，及部分详细之描绘。五是视素描本身为一完整作品——把素描直接当做一种表现媒体，就像油画、水彩一样，是一张完整而独立的作品。（台湾《雄狮美术》1985年6期。）

王秀雄先生的这5类是从广义角度来看待素描的范畴。第一类为长期作业素描，第二类是速写，第三类是想象画，第四类是草底稿，第五类是素描创作。

意大利文艺复兴时代的大画家达·芬奇，从科学认识一切事务出发，对素描提出了相当全面的见解。他认为：“绘画科学首先从点开始，其次是线，再次是面，最后是面规定着的形体。”（《芬奇论绘画》，1978年版。）直到现在，达·芬奇的这四方面：点、线、面、体，还是我们认识一切造型艺术最原始的起点。达·芬奇依据个人的经验由衷地提出画人体的方法：“务必把整体一气呵成，再完成你以为最精彩的部分，然后修饰四肢，否则你会养成一种无法将四肢安排妥当的习惯。”这与徐悲鸿的“射人先射马、擒贼先擒王”的主张是一致的，是快速抓形所必须的手段。

19世纪法国古典主义画家安格尔，是最主张画素描的。他认为：“除了色彩，素描是包罗万象的。”他给自己冠以“素描学派”的头衔。他的素描主要是线条，他说：“线条——这是素描，这就是一切。”他主张“画素描要落笔精确，但要一气呵成。素描如果是干净利落而又深广的，这就是艺术了！”这与达·芬奇的主张相近似。关于方法步骤，安格尔说：“画头像时，一个艺术家所最关心的，就是让眼睛说话。即使是最一般的画眼睛，首先应该画眼窝，然后再过渡到隆起的鼻子。”（《安格尔论艺术》，1983年版。）

《帕格尼尼像》是安格尔较成功的素描作品，是刻画音乐家帕格尼尼的

肖像，从作品可以看出，安格尔用准确线条表现出著名音乐家帕格尼尼即将登台演出前的冷静和信心，以及那端正秀美的面孔、才华横溢的气质，如图 37。这幅作品全面体现了安格尔的上述素描主张。线条的运用在安格尔笔下达到了炉火纯青的地步，一气呵成、干净利落的技巧，使此画真正成为无须再加工的艺术品。

安格尔是位杰出的肖像画家，他画了许多贵族夫人的肖像，都十分华丽且具形式感。他说：“形式就是一切。”但他本人并未充当形式的奴隶，还是充当了物象的奴隶。这幅素描肖像的完美无缺，可算是西方自文艺复兴以来用线造型的最高成就者，对后来的法国学院派影响很大。

19 世纪俄罗斯美术教育家契斯恰柯夫，在长期教学实践中总结出一整套画素描和教素描的方法，被后人称作“契斯恰柯夫素描教学体系”。他强调：“素描是一切的基础，是根基，谁要是不懂得或者不承认这一点，谁就没有立足之地。”“艺术的最高的方面就是素描，而其他所有添加的东西都只能起辅助的作用。”关于素描方法，契氏主张的按部就班的概念，就是从简单到复杂的工作原则。“在描画中必须要有秩序”（《素描教学》，1958 年版），契氏这里说的秩序，主要是强调有计划地使学生逐步由浅入深，掌握素描造型的全过程，从而提高学生的感觉、知识和技能。

勃鲁尼的《两个男模特》，是契氏素描主张的典型体现。是以按部就班和由简入繁的原则，一步步画成的，如图 38。男人体骼肌肉起伏变化大，明暗色调清楚，可画内容很多，易于供学画者长时间观察和反复修改。两个男人体一立一仰的交叉增大了造型的难度和可画的内容，天窗下自然光造成的调子又是如此丰富，但只要依据契氏按部就班原则，下苦功由大轮廓画起，就会画出丰富而严谨的人体素描。

中国与外国的许多有成就的画家，都是素描功夫过得硬的，他们不仅在画室内画人体或石膏像，还经常到生活中去画与创作相关的人、景、物，他们不仅仅是为素描而素描，而是抱有明确的目的性。俄罗斯 19 世纪著名风景画家希施金，就常到森林里去画写生，一生画了许多有关森林的各式树木及其细节场景。此幅《森林老树》便画得极其深入而一丝不苟，如图 39。他积累了大量有关森林的各式树木风光的素材，对俄罗斯原始大森林产生了浓厚的兴趣和深厚的感情，依据这些树木细节素描进行再加工，再依据一定的艺术构思创作出一幅幅引人遐想的美丽风景画。希施金就是这样成为俄罗斯最著名的风景画大师的。像《森林老树》这类为创作而画的素描写生稿，在希施金的画箱画柜里有几千乃至上万幅。希施金是契斯恰柯夫的学生，但他没有成为契氏体系学说的奴隶，他同时拜自然为师，用学到的技巧创造了超越一般人的辉煌成果。

19 世纪法国巴比松画派的代表性画家柯罗，曾经这样告诫画素描的人：“高于一切、先于一切的乃是大体与统一，亦即使我们为之赞叹和被吸引的东西。要珍惜使你激动的最初感受。首先要搞素描。”（《论画》——《世界美术》，1980 年 1 期。）柯罗的话虽然是站在创作之地对艺术家所讲，但对青年人同样适用。大体、统一、最初感受，这是画好素描的三个重要的关键。

早期现代派大画家马蒂斯，对素描的见解是更强调主观的东西。他说：“有两种表达事物的方法：一种是冷漠地展示它们，另一种是艺术地再现它们。”（《画家的札记》——《世界美术》，1980年3期。）“我一直认为素描的功夫不在训练灵巧的画技，而最重要的，是在表达内心的感受和情绪，以一种简化的方式，使表达出来的东西更简练、更率真、轻快而直接地走进观众的心灵。”（《20世纪素描》——台湾《艺术家》，1983年2期。）

从上述两段话看，马蒂斯已经完全把素描当做创作的手段，而不再是基本功训练的方法了。

《横卧的裸妇》是马蒂斯许多人体素描之一，如图40。他的作品摆脱了传统写实的羁绊，不再如古典主义安格尔或契斯恰柯夫那样冷漠地对待模特儿和画面，而是将主观意念糅入其中，在画的过程中没有完全自然主义地看到什么画什么，而是以一种简化方法，用奔放大胆之笔，以流动出声的线条将眼前的模特加以概括，使之动态中的横卧特征更强烈明显，绘画过程中的情绪之激动专注是跃然纸上的。素描基本练习中的一些要求在马蒂斯的作品中消失得无影无踪，他作为反传统的现代发起人之一，不再是客观形体的俘虏，而是画家主观理性与感情的直率表达者，他认为只有这样才能让画面及其形象走进观众的心灵。他的主张对后来西方美术发展产生了相当大的影响力和冲击力。

现代抽象派的代表人物，移居德国的俄罗斯画家康定斯基说：“点上的力变化愈多，它的方向也愈多，曲线的边长愈不一致，因此，形成的画面也愈复杂。变化可以有无穷多种。从点开始，一切形的原始，这个小点便是一个生命，能够给人的精神上多方面的影响力。”（台湾《艺术家》杂志，1984年5期、1985年2期。）康定斯基就是依据这种对点、线、面的研究和表现，成了抽象派主要创始人之一。我们可以借鉴他对素描元素——点、线、面的强调作用，使我们的画像素描更有生气。

罗马尼亚现代画家博巴，50年代曾来过中国讲学，他不像俄国契派那样过分强调明暗色调，而更强调结构和线条。他说：“只用明暗来画素描，那是死板的，虽然是正确的，但并不表达生活的感情，通过线条和明暗的结合，才能赋予素描以力量和生气。”（《美术丛刊》第4期。）

美国现代画家、美术理论家库克，特别重视和强调线条在素描中的作用。他说：“线条是素描的检验标记，……线条成了绘画的关键因素之一。”“一根线条是可能在想象中创造出来的。想象的线条也会加强周围的气氛和光线的感觉，还会赋予一种空间感。线条的作用还有更重要的一点是你应该了解的，那就是表现节奏。”（《西洋名画家绘画技法》，1982年版。）在库克眼里，线条有那么多的作用，看来，这绝非无稽之谈，而是实践经验的总结。

风 格

我国著名教育家蔡元培，很赏识个性很强、才华横溢、当时还年轻的画家刘海粟，认为：“刘君（刘海粟）的艺术，是倾向于后期印象主义，他专喜描写外光；他的艺术纯是直观自然而来，忠实地把对于自然界的情感描写出来，很深刻地把个性表现出来；所以他画面上的线条里结构里色调里都充满着自然的情感。……和那些纤细女性的技巧主义是完全不同的。他终是绝

不修饰、绝不夸张。拿他的作品分析起来，处处又可看出他终是自己走自己要走的路，自己抒发自己要抒发的情感。”（《蔡元培美学文选》，1983年版。）

一个人在艺术上要想最终取得成功，必须要走自己的路，而不能走他人走过的路。走自己的路是创造之路，走他人的路是拾人牙慧之路。

我国著名美术活动家和理论家江丰，表述他对素描的见解说：“以写实功夫为基础，做到准确地描绘客观对象，同时，根据作者的感受，经过去芜存菁的概括工作，并略加夸张变形，事物的个性特征就更突出了。”看来，变形夸张不是盲目胡来，它基于两点：一是要有写实功夫，二是要做到去芜存菁。

《陕北老人》是袁运生在“文革”期间的写生，如图41。他去陕北延安画了许多农民形象，都饱含着对劳动人民的爱和深情，充满欢乐，洋溢着激情，技法十分写实，是课堂素描的硬功在黄土高原的移植和发挥。老人的神态自然生动，素描习作中的要领融化到艺术表现的冲动之中，满面的皱纹与老人粗大的双手都是在这冲动中无意地夸张变形的体现，使得劳动大半生的老农更纯朴、更富于艺术冲击力量。

著名美学家宗白华在30年代为女画家孙多慈的素描集作序时，对中国的特殊素描形式——线，作了精辟的论述：“中国的素描——线描与水墨——本为唐宋绘画的伟大创造，光彩灿烂，照耀百世，抽象线纹，不存于物，不存于心，却能以它的匀整、流动、回环、屈折表达万物的体积、形态和生命；更能凭借它的节奏、速度、刚柔、明暗，犹如弦上的音、舞中的态，写出心情的灵境而深入物体的诗魂。”“一切造型艺术的复兴，当以素描为起点；素描是返于‘自然’、返于‘自心’、返于‘直接’、返于‘真’、更是返于纯净无欺。法国大画家安格尔说：‘素描者艺术之真也’。”（《美学散步》，1981年版。）

著名国画家叶浅予，很直率地对我国美术院校一律画西洋素描，表示了否定的意见。他说：“我不主张中国画系造型基础课全盘采用外国的训练方法。”并认为“素描是一切造型艺术的基本”这句话，并不怎么科学。他特别强调线描的重要性：“线描造型是中国画历史发展中形成的独有手段，从来学画都是从白猫双勾入手，以骨法用笔取形，它的特点是：一开始就用毛笔造形，在练笔中练造型，在练造型中练笔，二者相辅相成，齐头并进。”（《新美术》，1980年1期。）

全盘西化的素描方法是不应该的，但仍全盘坚持传统线描造型也不一定是发展国画的唯一出路。还是应该二者适当结合为妥。

著名油画家吴冠中，主张素描教学的科学性与不同风格的结合。他形象化地比喻：“不同的表现方法（牵扯不同的观察方法）是纬线，由易入难、由浅入深的进程的科学性是经线。将这经纬关系严密组成基本练习的教学体系。”（《新美术》，1980年1期。）

舒传熹是位留学东欧的油画家，较少受俄国契氏的影响，他的素描观点也比较开放。他说：“一个科学的概念，是不应该受到任何时代、国界、民族、历史的限制的，只要性质上与素描总的概念相符合，我们都应该承认它也是素描的一种方式。”他认为素描有三种：研究性素描、表现性素描和速写。

香港画家汪澄，以优美的文字对素描提出中西兼顾的合理主张：“素描，是视觉艺术中最基本的元素之一……历来许多伟大的画家都认为素描是艺术的灵魂，绘画的生命。即使马蒂斯、毕加索这样的现代画家，尽管他们在绘画形式上追求善变的风格，带着强烈反叛传统精神，但他们在素描中仍以最简练、概括的方法，以线条表现了形式的广阔性。”“中国绘画一直以线条为主。白描是中国素描的重要基本技法。传统的十八描是中国绘画的经验积累。而中国的各种皴法更是素描高度探索的成果。今天，作为一个现代画家，不但不能放弃素描的技术与研究，而且要从西方绘画素描中吸收其优点，作为创作的基本训练。采取西方素描的丰富广袤经验，来突破我们白描及皴法的线条。创造出时代的新的绘画形式。”（《古今名家素描探讨》一书之《灵魂的即兴，心象的飞扬》一文，1979年版。）

台湾画家王镇庚，把学院派与抽象派素描作了比较：“一般的素描、形象是素描的要义，第一义……而抽象画的素描，它的要义正如恽岳所说的，它的第一义，着眼点是绘画的元素，不是外形……用中国的老话来说吧，所谓抽象画素描，这是经营位置的那个位置，它是画气韵生动的那个生与动。”

与达·芬奇齐名的意大利文艺复兴时代大雕刻家米开朗琪罗，给予素描以十分高的评价，他说：“这话可能对那些已取得某些成就的人来说也还是重要的：素描（按另一种说法，把它称为略图艺术）是绘画、雕刻、建筑的最高点，素描是所有绘画种类的渊源和灵魂，是一切科学的根本。”（《外国素描艺术》，1979年版。）

日本画家高阶秀尔，十分崇拜法国浪漫派大师德拉克洛瓦。他说：“有必要指出，德拉克洛瓦的素描特征之一是重视运动，他认为自然本身是充满无限生机的，只有运动是万物生长和生存的标志，除此之外再没有别的。”世界与自然本质上最永恒运动的。运动压倒一切。发展压倒一切。这才是向前看的大无畏精神。强调稳定的古典主义是向后看的保守主义思想，它不但不利于艺术的发展，更不利于社会的发展。”

很多人画素描不注意表情，只注重一般形象，这是不完善的。苏联美术理论家阿尔巴托夫评价尼德兰文艺复兴大师勃鲁盖尔时说：“勃鲁盖尔赋予他的画以嘲讽的性质，并不仅仅是依靠大是的滑稽姿态，他很善于抓住人物面貌上的真实的扭捏作态，挤眉弄眼乃至真正的坏相。”（《美术史论选》1982版。）在生活中画写生素描时，应多向勃鲁盖尔学习，不仅要把人物画像，还要画出人物的表情和精神。

人 体

法国古典主义画家安格尔，是人体艺术的大师。他说：“我向来主张要熟练掌握骨骼的知识，因为骨头是决定人体的结构的……我不太主张学肌肉的解剖知识。”（《安格尔论艺术》，1983年版。）这种主张的后半段，导致了他作品中缺少健美的生命力。

比安格尔早一代的普吕东，也是法国古典主义画家，他的《坐着的裸女》体现了法国大革命时代的另一种艺术的理想，即注重感情的表达和理想美的追求，如图42。他的技巧偏爱用侧光和明暗对比来创造一种诗意朦胧的画面氛围。他的女人体都是用柔软的切面轮廓线塑造出来的，又用侧光造成的大半灰暗面制造某种神秘而带浪漫的情趣。女性本身带有着沉思、柔弱、伤感

的情调，比起其他画家来，他的人体素描更具独立艺术价值。安格尔虽然说他主张熟练掌握骨骼知识，但他的作品并没有如米开朗琪罗那样用骨骼肌肉体现力度和健美，他更多地是向普吕东学习，把女人体的流线造型与弹力质感进一步发挥。

法国 19 世纪雕刻家布尔德尔曾形象化地把人体比作一棵大树，要求人们注意其内部结构：“人体的各部分仿佛有的地方是树木的主干，有的地方是树枝，有的地方是花朵和果实……务必注意人体的结构，结构是实在的东西。”（《外国素描艺术》，1979 年版。）

日本现代画家和美术教育家高阶秀尔，把安格尔与德拉克洛瓦的素描作了比较，并倾向于德氏。他说：“安格尔的素描和油画作品一样，不着重表现肌肉的起伏，在膝、颈、两肩及腰部扭动部分的处理上，德拉克洛瓦恰与安格尔的平面示意图相反，尽力要把模特儿肉体的存在及立体的感觉捕捉到画面上来，这一点是十分明显的。其结果是安格尔的裸妇，不论在素描上、在油画上，把肉体的感觉升华到了冷漠的程度。相反，德拉克洛瓦的裸妇，即使是素描也好，如题名为《裸妇和鸚鵡》的《欧达莉斯库》上所看到的，是强调明暗和立体感的。”（《美苑》，1983 年 3 期。）

德国 19 世纪唯心主义哲学家叔本华，从美学角度论及人体美的作用，他说：“任何对象都不像最美的人面和体态这样迅速也把我们带入纯粹的审美观照，一见就使我们立刻充满了一种不可言状的快感，使我们超脱了自己和一切烦恼的事情……那时我们的个性，我们的欲望及其不断的痛苦，都烟消云散，只要纯粹的审美快感经久不息。”（《西方美学家论美和美感》，1980 年版。）

美国现代工艺美术家安·路米斯，论及裸体画的重要性时说：“裸体是所有人物画的基础。没有人体结构形态知识，不可能画好着衣的或遮掩的身体。道理正像不研究解剖学就想成为一个外科医生一样。因为世上所有的男人和女人，两性的个体在构造和外貌上是那么根本的不同。”（《人体素描》，1980 年版。）

路米斯是位擅长画运动中的女人体的画家，他在熟练掌握人体解剖骨骼结构变化及其运动规律的前提下，尽量挖掘女性人体的曲线美。《仰卧的女人》可以感知，画家并不拘泥于人体细节部位的刻画，而是把握整个人体的流动线条及和谐的明暗关系，尽力强调女人体的优美舞姿动作，如图 43。

路米斯与另一位运动人体画家荷加斯近似，所不同的是荷加斯画面中的人体是通过运动中的透视缩减与肌肉在运动中的凝结，为一般画家提供规律性视觉知识；而路米斯的画则是依据大量的女人体照片，经过一定加工转化成各式动作，为画家们提供多样姿态作参考。这些作品艺术性并不强，没有体现出画家的过硬的造型功力。但他的画与他的论点一样，用以证明裸体美术是所有人物画的基础，这一点是明确无疑的。

西方艺术 2000 年来一直以人为主体的，所以重视人体素描。我国是近一个世纪以来才重视人体艺术。

美国专门研究运动人体的画家本·荷加斯也说过同类的话：“学生较好地掌握人体造型的规律，就有能力去描绘其他一切自然形态（如风景和静物写生）。而掌握这个规律，就必须加强对人体及其各部形状相互联系的洞察

力。”（《运动人体画法》，1979年版。）

的确，画人体不能只满足于一幅作品本身的好坏，而应从中找出规律性技巧方法，以供日后离开模特儿时能够想象画出各式人体画。

美国当代著名油画家，以画女性人体见长的司契米德，对写实主义人体画给予很高的评价：“普遍认为画好人体是画家的一门绝技，原因就在于画人体具有许多独特的难处……写实主义或许是绘画中最难的一种风格。然而，写实主义对画人体的种种限制不致影响对人体固有深远境界的表现。”（《理查·司契米德画人体》，1982版。）

司契米德之所以在人体画上作出成绩，除了这位画家知难而进的勇气，也在于他的努力和实践，在于他学习许多流派风格，从各家体系中吸收营养，可又没陷入哪个里边，正如他自己所说：“我已经发展了一种也许可称之为印象派的现实主义作为表达我思想的最直接的方法。”（同上）

修 养

素描是美术入门的基本功，创作水平的高低，依据于素描基本功及其整体艺术修养的高低。

著名版画家和美术理论家王琦，从大量写生实践中总结出的经验体会是：“我虽不敢说，习作写生画得越多越好的人，他的创作也相应地会多会好。但写生愈勤，习作愈多，对创作的帮助是愈大的。因此，我们反复强调画家要多画些习作写生，加强基础技法的训练，是十分必要的。人会走路，总要从学步做起。”（《谈绘画》，1958年版。）

这是一个老画家的由衷之言。美术青年，尤其是那些没有机会入正规院校的青年人，只要勤于写生，多画习作，同样能当画家，说不定还会有更大的成就。

王琦便是一位勤于习作写生的画家，《柴炭发客》是他在抗战期间画的许多生活写生之一，如图44。王琦的特点之一是善于以写实方法表现带有入物活动的大场景，他的写生观察细微，追求每一个局部的真实无误。

油画家韦启美主张：“应当在一年级扎扎实实地画几个石膏像作业。对于掌握轮廓比例、明暗色调、形体结构、虚实空间这些素描造型手段，石膏像作业是再好不过的锻炼了。”一些越过了这一阶段的高年级学生或画家，由于过早追求个性，贬低这第一步的训练，这是不对的。韦启美曾用一个小笑话比喻此类人：“一个人吃了第四个烧饼后觉得吃饱了，便懊悔吃前三个烧饼是浪费。”并忠告学习美术的青年：“不要满足于做一个盆景里的病梅，不要成为一个个儿长不大的早熟苹果。”《新美术》，1980年1期。）

油画家闻立鹏，超越技巧修养，从精神修养方面对画素描者说：“不要无动于衷。在对象面前没有什么感受、冷若冰霜、毫无激情，即使轮廓描得再准确，明暗层次再分明，也是毫无生命的东西。”“不要夸大其词，哗众取宠……更不能言不由衷。虚假、粉饰，这是艺术的致命伤！”（《美术研究》，1979年2期。）

这两段话，前段是讲作画时自己首先要有激情，才能感染人；后段说的是，画出的作品要真实，这种真实并不是指技巧上的写实，而是指思想与精神刻画上的真诚。

素描插图画家裘沙，对一个人风格的形成，用形象化比喻提出了很好的见解：“风格问题，我仍然认为受孕要早，怀胎要足，分娩要晚……风格不是想有就有的，放弃风格，首先就失掉了对艺术的真挚的态度。”（《新美术》，1980年第一期。）青年人可以作追求风格的准备，但不能为了风格而风格，应记住裘沙的“受孕要早、怀胎要足、分娩要晚”这三句话。

台湾画家曾谦益说：“素描是美术家最基本的东西，一件美术创作是否充分地表现了它的主题思想，素描功夫的作用是很重要的。”看来，台湾美术教育的路子与我们相差无几，都以素描作为最重要的基本功。

意大利文艺复兴早期画家切尼尼告诫青年人：“你至少要有一年的时间在纸上学习素描……你还要坚持画素描，无论是假日还是工作日都不能间断。用这种方法，通过经常的习惯，才能使好的实践变成第二天性。”（《西洋名画家素描技法》，1982年版。）

这第二天性的养成，要有毅力和信心，要有对艺术的恒久忠诚。美术青年在走向成功之路的途中，必须通过素描来养成第二天性，一个一个台阶地攀登技巧的峰顶。培养第二天性的初级阶段的素描多属于练习型的，一旦第二天性养成而置身于高技巧高修养的画家之列，其素描作品便自然成为表现型的了。比如徐悲鸿的许多肖像和人体，蒋兆和的水墨画《流民图》，美国肖像画家尼古拉·菲钦的人物头像，以及中外许多艺术大师的素描，都具有很高的欣赏价值，有着独立的审美境界。他们素描的人物不仅有不同形象的刻画，还深入细微地表现出个性气质、神态情绪、理想追求，表现人体的完美和谐，庄重自然，青春生命，表现现实生活中的不同人物的不同经历，不同环境中的不同精神面貌。

威尼斯画派晚期大画家丁托莱托说：“绘画是一件艰苦的工作，并且一个画家对绘画学习得越多，它就会变得越难。青年习画老如果想学到东西，就不应该脱离前辈画家们开辟的道路。”（《西洋名画家绘画技法》，1981年版。）

认真虚心地向前辈学习，刻苦执著地追求，这是一个美术青年走向成功所必备的品行。

前苏联著名油画家尤恩（1875—1958）说：“什么叫做高级技巧呢？高级技巧的意思就是善于在素描中概括和集中最本质的和最富有表情的东西，使一切伴随的细部从属于它。”（《全国素描座谈会参考资料》。）这是对一个具备了一定艺术修养和较高技巧的画家提出的要求——通过概括和集中，使作品达到高级。

英国著名画家和美术教育家葛瑞福斯，语重心长地对青年人说：“艺术是永远达不到终点的，艺术家不断地耕耘着。一幅完美的画的微亮目标永远在你的面前悬摆着，你永远也不会不应放弃这对你的要求，不要怀疑自己，更不要要在黑暗中感到悲观，要知道，通往艺术事业之途是完全自愿的。”（《人体炭画》，台湾1975年版。）

一个被别人牵着鼻子走的学画者，或者因为惰性、素质等原因，在其他学科无所造就而转学绘画的所谓学习美术的青年，是肯定不会有出息的，因为他们怀疑自己、悲观、不自愿。

法国印象派大师德加说：“我不需要悼词或者什么东西，只希望在我的墓上写这样一句话：他从内心里热爱素描。”（《德加素描》，1982年版。）

希望德加的这句“从内心里热爱素描”的墓志铭，能成为每一位美术青

年，乃至所有画家的座右铭。

其 他

中国现代著名画家潘天寿（1886—1971），主张取西洋素描之长补中国画之短，中西结合培养学生。他说：“中国画系学生要画白描、双勾，但画些西洋素描中用线多而明暗少的细致些的速写，确实是必要的。一是取其训练对象写生；再是取其画得快，不浪费画明暗调子的时间；另外则是取其线多；与中国画的用线关联。这可以使学生以快速的手法用线抓对象的姿态、动作、神情，有助于对象的动态和布局，这就是用西洋素描中速写的长处，弥补中国画写生捉形不够与对象缺少关联的缺点。这可以加强中国画的基础训练，我是十分赞同的。”（《美术丛刊》，7期。）

著名油画家、国画家吴作人，对素描有很深的功夫和研究，也有长期的教学经验。他对素描的见解深刻广泛，限于篇幅，仅引两段：“素描是多样的，也是为多样艺术服务的。素描还不仅限于作为多样造型艺术的基本功，同时素描本身又是造型艺术的一种。因此素描的涵义是很广、形态极为丰富的。”作为徐悲鸿的得意弟子，吴作人不赞同契氏“长期作业”，他说：“我拥护素描，但不拥护胸中无数的素描。我理解他们所说的素描是指那种心中无数的素描，那种冷静而没有激情的细画细磨的学院主义的‘长期作业’。”（《美术研究》，1979年3期。）

《男人体》是吴作人在法国和比利时留学时期的习作，如图45。他的观点主要是针对俄罗斯学院派中的契斯恰柯夫素描教学体系讲的，其中难免包含着艺术派别之间的相争。

著名油画家艾中信，是徐悲鸿的得意门生，对徐悲鸿的艺术创作和艺术思想颇有研究，他说：“徐悲鸿认为西洋的素描是一种科学，因为它能非常写实地反映客观真实，在这一点上它比我国的传统造型技巧完备而先进。”“徐悲鸿重视画人，重视画人像和裸体，他尊称模特儿为范人。范人不但是为了研究人体的结构、解剖、运动，为了创作的需要，也是为了培养训练有素的美术人才所必须。”“他对学生提出：要方不要圆，要拙不要巧，要脏不要干净，意思是要外圆内方。拙中求巧，反对任何修饰。”（《徐悲鸿研究》，1980年版。）

徐悲鸿的这些见解充满了科学性和辩证法，是非常精辟和值得深思，并在实践中力行做到的。

法国浪漫派大师德拉克洛瓦，曾用生动的散文语言，海阔天空地论及素描，在这些难于抓到中心的谈论中主要不是强调线条的准确性，而是强调主体浮雕感和自觉真实性。他说：“画素描不是把事物表现得像真的那样（这只是雕塑的任务），而是表现似乎像那样的样子……归根到底，绘画是什么呢？它的最确切的定义是什么呢？绘画——这是在纯粹的平面上对于浮雕的模仿。为了把画画得富有诗意，必须学会表现立体感……用艺术的方法达到充满幻觉的真实性。这里有着艺术的界限，这里有着真正的绘画的奇迹，而这一奇迹就是幻觉的结果。”（《德拉克洛瓦美术和艺术家》，1982年版。）

以农民为终生创作题材的法国19世纪现实主义大画家米勒（1814—1875），用两个很形象化的比喻说明美术的先天素质和后天教育的关系：“要

想做一道焖肉，先得有生肉。”“人不能给狗以嗅觉，而只能训练它的嗅觉。教育所能办到的，仅此而已。”《新美术》，1983年1期。）

这就是说，没有艺术细胞的人，再如何加强后天教育，也是不会成为艺术家的。按米勒的比喻来具体对位：画家是“焖肉”，艺术的先天素质是“生肉”，请问每一位报考美术院校的青年人，你肚子里有米勒说的这块“生肉”么？

普希金是一位伟大的诗人，在他身上有许多美术细胞，也有不少可供转化成“焖肉”的美术“生肉”，如果他不把精力投入诗歌写作而画画的话，也一定会成为一位伟大的画家。他的长篇叙事长诗《叶甫根尼·奥涅金》、《茨冈人》等手稿中，有他本人画的许多男女主人公的形象草图以及想象式插图，他还为自己画过不少自画像，这幅是其中最成功的，如图46。他对自己的形象特点了如指掌：长尖的鼻梁、紧抿的嘴唇、弯曲的眉毛、沉思的眼神、黑厚的鬓角、卷的的头发……你看，普希金在写作之时来了视觉灵感，用羽管笔匆匆挥洒，先是尽量准确地勾画自己的侧轮廓和眼睛，接下来是反复勾画蓬松的发卷，最后饱蘸墨汁，甩动七八下、勾出自己的大鬓角来，一个炯炯有神的大诗人的形象诞生了，一块“生肉”被做成了一道香喷喷的“焖肉”。这幅自画像是普希金的天才和修养的双重产儿。后来的画家们在创作有关普希金生平事迹的美术作品时，无不把此自画像当成最可靠而宝贵的视觉形象依据。

法国大雕塑家罗丹在论及·素描时特别富有深层的美学意味：“有人以为素描本身是美的，而不知素描之所以美，完全是由于所表达的真实和感情。”“炫耀自己的素描的艺术家，想在自己的文体上博得好评的文学家，好比穿了军服在人前夸耀，而不肯前去作战的军人，或者好比把犁头擦得很亮，而不去深耕的农民。真正好的素描，好的文体，就是那些我们想不到去赞美的素描与文体，因为我们完全被它们所表达的内容所吸引。”（《罗丹艺术论》，1978年版。）

在罗丹眼里，素描的主要因素是真实、和谐、自然、精神实质，而不是形式、装腔作势和故意炫耀风格。

后印象派大师梵高是位自学成才的画家，他同样重视和强调素描在色彩画中的重要性，他说：“一幅水彩画的3/4是依靠最初的素描稿，素描的质量几乎决定整幅水彩画。只搞到差不多的效果是不够的，把素描提高到更高的水平，是我过去与现在所追求的目标。”“我不反对水彩画，但是水彩画的基础是素描；除了水彩画以外，许多其他枝丫将要从素描那里长出芽来。”（《亲爱的捉奥》，1983年版）

凡高是受世人崇敬的色彩大师，但他绝不忽略素描，他说：“古代荷兰艺术大师给我上了一堂意义重大的课，这便是把素描与色彩作为一个整体来考虑。”希望这句话对那些崇拜印象派而贬视素描的画家，能有所启发。

日本著名美学家今道友信，曾用孔子的“绘事后素”一语，引申出一段意味深长的美学论述：“形成中国中世纪艺术理论的遥远渊源，在孔子的‘绘事后素’，其意为画面的背景最好什么也不要涂（对于这句话的解释，也许会有异议，但此处不便争论）。……如果因为只看到那些画中舍去了的背景，而忘记了本质的提炼过程、去简单地模仿、就会形成一种单纯追求形似，单纯运用技巧的风气，而画也一些死画……产生出把贫穷误认为素朴的弊病

来。”（《关于美》，1983年版。）可知：物质的本质是主要的，技巧应服从本质的表现，否则你的画不过是一张表面素朴、实则贫穷的死画。

美国当代画家和美术教育家格拉哈姆，把上素描课的目的性归纳成四点：一是训练你观察的能力，使你能对形体的结构作较佳的分析；二是基于这种观念和分析，发展你画素描的能力；三是透过这种素描发展你对形体的知识；四是基于对结构的分析，提高你在一张素描里创造力的潜在能力。”（《新素描》。）

第六章 素描作品赏析

《自画像》是达·芬奇(1452—1519)的得意之作,我们从那浓眉下深邃的眼睛,看得出这位巨人的超人智慧,如图47。对人的精神的刻画与表现,是这位大师在艺术上孜孜探索的主要课题。达·芬奇以前的画家多以线为主,此幅虽然也充分运用线的飞动流畅,但已开始了明暗体积感的追求刻画。

作为一位伟大的艺术家和历史上少有的巨人,达·芬奇全面理解人和表现人,从这幅自画像所达到的水平,我们完全可以感知他对自己的形象做过长期认真细致的观察和准确精密的描绘,力求在外形上酷似自己。同时,达·芬奇又特别注重精神刻画,这幅自画像最感人的不是那上百条波浪式流动的大胡须,而是通过五官散发出的无穷智慧与深沉思考。

米开朗琪罗(1479—1564)是最善于表现男性健美体魄的大师,他的许多雕刻都是以男子人体为主,这幅《人体习作与比例》素描,从动态上看,似乎便是为创作巨型雕刻《大卫》而作的人体习作,如图48。你看,米氏对一个站立着的男子人体造型研究得多么透彻:斜肩扭颈,重心一足,肌肉骨骼形状变化,肌肉体面转折在光的照射下形成的明暗面,米氏用加重明暗线的方法给予强调。整个人体画面显然不仅是为了观赏,而是为雕刻提供的结构细节稿。

由于这是一幅习作,是米氏为创作巨型雕刻从事的研究,所以它本身没有多大的审美观赏价值,主要是从此幅习作中受到的启迪,感知到大师创作态度的严肃性,他的成就是与他的刻苦及全身心地投入相联的。

拉斐尔(1483—1520)这位短命而有才的画家,作为文艺复兴三杰之一,一生画了几十幅圣母和圣子,被誉为圣母画家。这幅《三美神》同样体现了他的特长——善于表现女性人体美,如图49。这幅画的三位裸体女神,用笔轻淡、调子柔和、动态妩媚、神情自然。明暗的表现没有压倒女性洁自身躯的整体感受,一切都那样自然地与女性美相联系。据说拉斐尔的气质乃至形象,都带有一定的女性倾向,画如其人,他又爱画圣母与女性,的确也画得超越群芳。这幅《三美神》估计是一位模特的三个不同的姿态,是一幅为某大型绘画面作的习作。拉斐尔用笔很轻,用线很准,不过分强调解剖与明暗,但又体现出文艺复兴时代已经兴起的明暗表现立体感的技能。

这个时期的优秀画家及其代表作还有:

丢勒(1471—1528)是德国文艺复兴时代的最大代表,恩格斯将他与达·芬奇并列,誉为时代的巨人。这幅《老人像》是他最成功的素描代表作之一,如图50。画家精确深入地观察,表现了老人好动、深思的神态,用细致入微的曲线和浅淡丰富的色调刻画了老人因年龄积淀成的起伏皱纹,尤其鼻部背光面及延伸出的颧骨、左眼、明暗转折处,都因对比而增加了艺术的魅力,加之画家运用那个时代特有的平行圆弧波浪线表现出的大胡须,灰面上用擦笔与白垩笔勾出的少量白线,更增加了胡须的层次与蓬松感,这种擦添白垩笔的方法在近现代素描中似乎被所有人忘却了,这是遗憾的事。

粗略看来,丢勒的《老人像》与达·芬奇的《自画像》很相近,深入观

赏便觉得差别很大：丢勒的老人外在形象刻画作常细致，并有一定的动作表情，似乎还欲说明老人在思考或要说什么，而达·芬奇的自画像相比之下外形简略得多，也无倾向性表情。可见，艺术感染力来自形象的哲理性内涵。

荷尔拜因（1497—1543）是德国文艺复兴时代与丢勒齐名的大画家，以肖像画成就最高。通过《审计官约翰》这幅作品可以看出，他用笔洗练，造型严谨，一丝不苟，风格稳健，以线取形，关键的部位配合少量明暗表现，如图 51。为了突出形象，衣服、帽子，都用大面浓墨色平涂，不再求其内容变化。

《男人体及腿脚局部》，是法兰德斯大画家鲁本斯（1577—1640）为一幅油画画的习作，如图 52。鲁本斯被誉为画家之王，除一生创作数量多，也因他的人物造型能力高、动态大、艺术感染力强等诸因素。他之所以有如此全面的本领，也是由于他在人体素描上花了大气力。画家将人体设计成一位仰卧挣扎而起的姿态，那脊背的曲线及手臂的力度，前伸的头颈给人以静中即将爆发的感觉。右角的局部小腿肌肉、脚掌的形状，都在画家深入研究之列。这些细节的观察探求是画家卫冕成功的必由之路。

鲁本斯的技巧之所以如此娴熟，能使他不仅在作品数量上远远超过其他画家，而且质量也同样如此，就是由于他画了大量人物动态素描，对人体的各个局部的形成，在各种运动状态下的变化等了如指掌。他不是孤立地画局部解剖，而是把各种细节技巧汇总成一股艺术创造的力量、一种全面的修养素质，使他用实践征服了同代人。

《出浴的狄安娜》，是法国画家华陀（1684—1721）的一幅油画素描稿。华陀是洛可可艺术的代表性画家，长于画谈情说爱的题材和女人体，如图 53。此幅素描，画家能突破老古典主义及学院派的各式条条框框，大胆运用轻柔曲线，借用神话题材，表现带有一定刺激性的浴前浴后题材，并着意刻画女性的丰腴圆润、洁白弹力的肌肤，创造出一个悠闲逸趣的环境，用以供上流社会玩赏。狄安娜是古罗马神话中的月亮神，画家之所以用这一女神的名字，是因为他把女人体安排在皎洁明亮的月亮下，用夜景来衬托女人体，更抒情优美，富有诗情，更引发人的联想。画家的技巧特点也适用于此，此外都以圆弧形曲线，把环境与人物都画得华美娇艳，骚动不安。这虽然仅是一幅黑白素描稿，已经把画家未来正式创作的主题氛围描绘出来。

库尔贝（1819—1877）是法国现实主义流派的发起人和主要代表。他既然主张真实地表现现实，必须要能真实地表现物象。他十分重视画生活中的人物形象，这幅《抽烟斗的男子》是他用炭笔表现阳光下一个抽烟斗的劳动者，在暗背景下衬出的男子形象，如图 54。在强烈的光下，受光面与背光面的反差十分明显。整个画面全用粗炭笔铺面，但到处都没有画死，暗背景中有空间与空气的流动，形象背光面中有反光面的体积感，衣服灰调子中有阴影转折。

库尔贝又是位具有叛逆性格的人，在贵族高雅艺术霸占画坛之时他不屈服、不畏惧，一人奋力扛起现实主义大旗，其精神是令人敬佩的。这幅素描的技巧只是我们学习的一个方面，我们更要学习库尔贝的面对现实的精神。

他不再如前人数画家那样仅只在宫廷教会、上流社会圈内周游，而是把目光投向劳苦大众，并且以同情和赞美的笔调把他们画得健康、质朴，刚强有力。这幅抽烟斗的男子就是 19 世纪劳动者的典型写照，是含有社会积极意义和现实主义精神的一幅带有主题性的素描肖像画。

《汤》是法国 19 世纪伟大现实主义画家杜米埃（1808—1879）的一幅素描稿，如图 55，似乎是为正式搞创作的草图。杜米埃的思想是立于民众之中，对当时法国统治者的腐败贪婪有着极大的愤慨和憎恨。他的画风具有大胆的夸张，许多画带有高度的讽刺性味道。他对劳动人民亦有极大的同情心，画了许多真实第三等级社会生活的油画和素描，《汤》是其中的一幅。在简陋空空的贫民房舍里，桌子上什么也没有，仅一盆热汤放在中间，夫妻二人坐下来，由于在外劳动了一天而腹肚空空，饥饿难忍，各自拿起羹匙，不怕热气滚滚的汤是多么地烫嘴，大口大口喝起来，孩子也因饥饿而哭起来，母亲边喝汤，边解开衣襟让婴儿吮吸那干瘪的乳头。这悲惨困苦的情景跃然纸上，不由得你不在这幅作品前引起深深的思索。

柯勒惠支（1867—1945）是位版画与素描的多面手，她的每幅石版画与铜版画，都可算是独具风格的素描。这幅《磨镰刀》是铜版组画《农民战争》之一，是最具素描特色的一幅，如图 56。画家充分运用腐蚀创造出浓重丰富的深灰调子，映衬出那张充满愤怒的面孔和悲哀的眼睛，骨骼的转折处用硬笔强调刻画，给人以主题突出、强劲有力之感，眼、鼻、手背的刻画，都抓住了观众的心灵。

柯勒惠支虽然主要是位现实主义画家，但她受表现主义影响很大。她的许多画面所关心的不只是社会在发生什么，而是所发生的事件对人的感情和情绪产生的影响，所以带有哲理性内情绪刻画一直伴随着柯氏每一幅表现社会题材的画面。此幅画中那妇女的眼睛、紧蹙的眉头、强光下那巨大而有力量双手，以暗深背景烘托出的那张饱含着愤怒的面孔，都给人以强大的心理冲击力量。

柯勒惠支的成功正在于她把现实主义积极意义的题材与表现主义的艺术手法的有机结合。这幅画便是这种结合的范例。

瑞典铜版画家初伦（Zorn，又译佐恩，1860—1920）的所有铜版画都是完全按素描方法创作的。他的这种特殊风格的素描有许多与众不同之处：一是各种深浅调子全用排线构成，很近似钢笔画。二是几乎全部外形均无轮廓线，全由排线组成深浅面，再构成轮廓，但都给人以极清楚肯定的形体感。三是画家特别注意光影、虚实、对比，给人的感受比一般素描既强烈又丰富。

《弹琴人》这幅画的头部面孔特别突出，画家用了反差很大的对比手法刻画了五官，并且用的是自下而上的光源，使形象的侧鼻翼、上眼皮及额头都处于暗影中，这种唯舞台才有的艺术效果让观赏者集中精力于人物形象与表情，如图 57。为了突出人物，画家把琴弦与衬景全处理成虚光灰暗之中，人的动态就自然而然向观众走来。

这是一幅铜版画，我国虽然较少有人搞铜版，但钢笔画是完全可以达到这类效果的。也许由于素描功底的缺乏或浅薄，我国的铜版画与钢笔画均未出现初伦这类以素描关系为特征的作品。

出生在意大利的美国画家萨金特（1856—1925），童年受到很好的艺术

熏陶。青年时代去巴黎学美术，崇拜印象派，30岁返回美国办画展而一举成名，成为美国肖像画的魁首人物之一。从这幅《戴面纱的姑娘》看出萨金特既有扎实的写实功力，又跳出了课堂的刻板规范，能大胆放开手脚，纵横涂抹，动情描画少女姿容，达到出神入化之境，如图 58。宽幅黑衣多么潇洒，画家用笔大胆泼辣，眉眼鼻唇精心刻画，有粗有细，不愧为大画家。萨金特的这幅肖像画给予不同人以不同启示：普通观众首先欣赏的是姑娘美丽动人的面容，心理学与美学家可能感兴趣于这位少女那精明过人的神态，画家所佩服的是从宽帽面纱中流泻出的飞舞线条及其无懈可击的高超技巧。欣赏者若能综合上述几方面，会使你得到更大的艺术享受和技巧上的收益。

基帕林斯基（1782—1836）是俄国早期民族学院派真正的创始人之一。他在美术学院学习了一年多，并教了六年。他的素描为我们提供了其晚辈契斯恰柯夫创立的体系的最早的典范品。俄罗斯民族学院派是在法国学院派古典主义基础上加以改造发展而成的。就创作来讲，学院派的东西不一定适用，但就写实性素描讲，19世纪初叶的俄罗斯素描，已达到了炉火纯青的地步。这幅《男人体》动态完美性与解剖结构的严谨性，明暗、体积、空间等素描因素的统一性，都体现了画家的高度技巧，如图 59。

基帕林斯基的人体素描，就解剖结构的追求和大造型的准确度，是后来者很少有人达到的，因为他的晚辈过分注重绘画的程度性和画面的整体色调，结果是对被画主角——人体本身的观察和表现有所减弱。基氏的作品中能感受到文艺复兴大师，尤其米开朗琪罗的影响力，身体躯干的扭动所呈现出的健美肌肤及胸腹肋等突露的骨骼，都是画家重点刻画的。

谢洛夫（1865—1911）作为列宾的学生，肖像创作为主，素描的风格与所达到的水平不亚于师长。这幅《坐着的男人体》是他学生时代的课堂作业。这个男子动作复杂，造型难度很大，作画者在把握大形体的准确之中，对每一部位的细节都给予了注意，尤其是胸腹部和膝盖以下之小腿，似乎将其骨架透明出来，如图 60。此幅画的意境是在没有背景、调子、空间，而是利用人体轮廓边线的轻重、深浅、虚实，在表现其立体转折的同时呈现出来的。

把上边的几幅俄罗斯画家的人体素描联系起来看就会发现：19世纪俄国由于受希腊文化影响较弱，社会制度的封闭保守——封建农奴制，女性人体美的表现较少，学院中的习作多数是男人体。但也正因为如此，俄罗斯学院派的人体素描画得比起西方其他国家更踏实而有规范性和系统性，形成了完整的体系。画家的素描也能体现不同的风格，比如苏里柯夫的粗拙有力，谢洛夫的严谨清秀，列宾的熟练潇洒等等。

弗罗贝尔（1856—1910）是俄罗斯画坛的一位怪杰，他几进几出巡回画派，作品题材以“天魔”（又译山鬼）贯穿一生的各种画面，成为每幅画的主角。他的素描运用钝拙凌乱的线创造出男女形体都有些恐怖和神秘感，尤其是把眼睛的瞳孔夸张成黑圆球，凝视着甚而近于威逼着观画者的视觉与心灵，更有某种穿透力，使人发生内在的颤动。

这幅《画家夫人》肖像，既能看出弗罗贝尔写实基本功的踏实，也同时

体现他与众不同的风格技巧，如图 61。他善于运用短直线组成小块面，然后再以几组小灰色块面构成阴影区域的深浅，比如眼睛与眉毛之间的灰调。弗罗贝尔的造型特点也是因运用直线相接而有一定的雕塑感，这是需要概括力及一定的夸张才可办到的，过分沉溺于客观物象的真实就不行。为了提高美感度，画家对其夫人的头发画得十分用心，一改其直硬线而轻笔弧拉、疏密交替，蓬松柔细的发卷与下边规整直黑的领结形成对照，将一张高雅凝神、美丽庄重的画家夫人的面孔烘托得突出而感人。没有深深的爱是不可能画出如此动情完美的夫人肖像的。

这是版画家基布里克为果戈里的历史小说《塔拉斯布尔巴》作的一套黑白石版画插图之一，它以石版画特有的柔和笔法刻画了这位古代民间民族英雄的刚毅勇敢和宁死不屈，如图 62。这幅画是小说的结尾，是全插图中动作复杂、形象感人、调子最丰富的一幅。石版画很类似擦炭粉画，虽然看不见笔触线条，却能表现极微妙的色调层次与不同质感，更能渲染各种气氛。这位民族领袖在最后的时刻，身体被铁链绑到大树上，下边熊熊烈火如翻滚的波涛，爆烈的火花溅满全身，烈火的光焰自下而上把这位哥萨克民族英雄的头面部照得通明，几处反光加强了形象的视觉效应，此时，塔拉期·布尔巴仍昂着前望，视死如归。画面虽没有人体那样严格的比例和复杂的造型，但形象的感染力及氛围的冲击力把我们带进画中，让我们似乎听到干柴燃烧下的爆烈声、远处民众的哀号声和赞颂民族英雄的歌声。

这是苏联著名插图画家施马林诺夫为阿·托尔斯泰的小说《彼得一世》作的素描插图之一，如图 63。施马林诺夫用素描为几位大作家画过几套很成功的插图。他的风格是用松散凌乱的线信笔画来，用轻淡灰蒙的调子创造一种氛围，特别注意人物的精神刻画。这幅画采取仰视角度塑造彼得大帝身临前线，用炯炯目光凝视前方，那智慧、刚毅、魄力，均从高大的身躯和自信的面孔中流露出来。

施马林诺夫的绘画风格初看给人以潦草凌乱之感，形象画得也不严谨，但为什么得到许多人的喜欢呢？主要是他善于刻画人物的内在情绪及精神气质，用形象的感染力赢得观众的好评，其次是他的每幅画都创造一个不同的氛围，把人物带入文学作品所描写的境界之中，让观者有身临其境之感。再次是施马林诺夫对人物多有适度的夸张，一般情况下把身体比例稍有拉长，女性给人以苗条，男性给人以高大之感。这幅画中的彼得大帝的身躯显然比生活中的真人比例要大不少，这在西方被称为英雄的比例。

皮缅诺夫的《莫斯科的郊外》是一幅绝妙的风景素描，我们画风景往往仅用线抓形与细节，而很少有人注重气氛创造，如图 64。这幅画摆脱了景物的外形束缚，充分运用素描深浅调子表现了一个浓郁而忙碌的郊外风光。画家仅抓住了近景的几棵树干和中心点的汽车，其他的一切都是以排线组成的不同灰调来拉开空间，渲染气氛，给人以身临其境之感。

人们对自然景观的印象，不论东方还是西方，基本上是一致的，即景物的整体轮廓及局部精华构成美感因素，比如高山大川、田间小路、流水小桥……都是形的美组合成景的美，而此幅画不是、它虽然不能说没有形，但

那直硬的树干和小小的汽车不是画面最诱人的地方，最诱人的是那深浅浓淡的素描调子勾画出的莫斯科郊外富有诗意的浓郁树林，以及袅袅的炊烟和奔驰的汽车渲染出的生活气息。景观的外形没有了。但内容却很丰富，这内容是由富有激情的素描笔触与色调表现出来的，是画家用这笔触与色调激起观者的联想而产生的。这幅风景画突破了许多习惯性方法，而在构图及表现上均有新的技巧，是一幅独特难得的素描风景画。

作为 20 世纪现代艺术头号大画家，毕加索（1881—1973）的画风变化多端，号称“变色龙”。他早期作品与传统十分接近，因为他在巴塞罗那美术学院打下了牢固的写实素描基础。

这幅《母与子》是他在写实性向现代主义转化过程中的一幅，如图 65。他的画风与马蒂斯差异很大。钢铁般带有弹力的曲短线和对人物的加宽式夸张，使他的画风给人以健美敦厚之感。毕加索是位感情极其丰富的艺术家，一生以母爱为题画了许多幅各式作品，这是早年的一幅，这幅速写式的以线为主的素描，可能是一幅生活写生，但他运用了自己待有的概括力，抓住了妈妈对儿子亲昵的瞬间，画出这样一幅自然而又带主题的素描写生。另外这也可能是幅创作草图，因为那母亲的表情及脸型是毕加索所喜欢的类型，小孩的腿脚只有动作式轮廓、似乎还要再加工。不论是什么类型，毕加索早年的绘画功力和风格，在此幅画中得到充分的体现。

俄裔美籍画家菲钦（1881—1955），以专画素描头像著称于世。他的人物头像把流畅的线条与柔和的灰调子有机结合，以抓紧人物的五官特征为基础，并在眼睛——这心灵的窗口上下功夫表现，配以嘴角的表情，面颊的皱纹，尤其眉宇的体面感等，都给人以扑面而来的感染力量，使持各种艺术观点的人及广大群众无不喜爱他的素描头像。这幅《老人像》更以舍弃外轮廓而集中表现眼神流出的沧桑人生和深思远虑的个性，作为动人心弦处，那大胆的抹画与飞舞的线条亦增添了不少艺术魅力，如图 66。菲钦的素描头像虽然都是大特写式的，但每幅一种技法，并创造一种情绪与个性。有的以线为主，少加调子；有的满脸皱纹，风格老辣；有的抓住表情，淡淡几笔。形象类型及表情的差距很大，艺术感染力各不相同。

菲钦的人物肖像素描，完全可以作为一门独立的艺术种类持久地供人品味赏析，遗憾的是现在很少有人沿菲钦的艺术之路作进一步探索发挥，以满足许多人的欣赏欲求。

古图索是意大利 20 世纪现代画家。他的这幅素描《游行的工人们》是用鹅毛笔画出的，形象的表现性很强，通过眼神与嘴角传达出的愤怒，给人以冲击，似乎观画者便是站在他们面前的对手，如图 67。古图索没有完全遵从模仿自然的严格与实规则，高度强化了五官区，笔墨中的灰调子处理使画面的素描层次与体面感都很强烈，并更有感染力。

除了技巧，这幅黑白素描还是一张思想内容十分进步的主题性创作，它表现的是第二次世界大战后工人们为失业和贫困而与当权者进行的斗争。只有四人重叠的工人面孔，却标志着后边成千上万人组成的游行队伍。前边的两人枯瘦的面容、满脸的胡须、紧抿的嘴唇、愤怒的眼情，是画家重点所要表现的，通过这种精神状态的刻画，表现工人阶级团结起来，为生存而斗争

的决心和力量。

素描不被当做正式的美术作品而仅仅作为学校基本功训练的手段，是不对的，应该冲破这种历史的偏见，各种题材内容的创作都可以用素描的方法来表现。古图索的此画便是很好的一例，谁能说这不是一幅独立的优秀艺术作品？而它的确不是版画，不是油画，而是一幅素描。他还画了许多同类题材的黑白素描作品。

美术学院的学生素描画得都挺好，但却常常回避运动中的人体，素描作业多为静态而很少运动姿态。画起运动的人体感到吃力，搞起人物活动的创作也就吃力。可是素描练习的目的就是为了从事创作，不会画运动和活动中的人的画家，是“残疾画家”或曰“跛脚”的艺术家。美国素描画家与美术解剖学家荷加斯，从人体解剖与透视角度全面研究人在运动中的透视缩减和形体肌肉变化。《运动男人体》是其中的一幅，前伸的右臂和前倾的胸腹，抬起的右脚，形成一条透视曲线，如图 68。画家对肌肉的膨胀性夸张，是为了让人们作强化人体运动中肌肉变化的认识。

这不是一幅正式的人体素描写生，即并不是面对着模特儿画的素描人体，而是为了让学画者加深对运动人体的理解，以照片为原模加以概括绘出的说明性素描解剖图，艺术的观赏性与表现性并不强，但对学画者却十分有用，因为通过为了解剖式的运动人体，能让做画者在头脑中树立起丰富而千变万化的各式运动姿态，画起画来便能举一反三，而不必总依赖模特儿。荷加斯的这类运动人体又与装饰性绘画不一样，装饰画过分地含有主观随意性，过多地强调了形式的美感法则，而荷加斯为人们提供的是建立在写实基础上的变化及其一定程度的夸张。

《站立的人体》是日本现代女画家赤松俊子（1912—）的一幅杰出的素描作品，如图 69。她在 50 年代曾为巨幅创作《原子弹灾害图》画过数百幅各式人体素描，八年时间方完成这件巨作，一举成为世界无人不知的大画家。这幅人体是她为创作《原子弹灾害图》搜集素材中较典型的一幅，由此幅可看出她的艺术风格——大胆、粗犷、强烈，对人体的造型及其结构，运用极简练的焦墨擦抹的方法给予不同处理，即有明暗转折，又交待了形体局总特征，是非常有独特风格和现代感的。

以毛笔为工具，用焦墨方法画山水画本是中国画的一种，但由于传统人物画全为白描，我国很少有突破者。日本女画家赤松俊子能大胆将这种东方传统技法与西方技法相结合，下笔肯定、高度概括、以线造型、以焦墨擦抹来表现背光人体关键部位的骨骼骨肉，使人物不只有了形，而且有了体，从而克服了东方艺术有形无体的弱点。

赤松俊子的这种尝试为我们树立了东西方艺术结合的榜样，我国的画家应该从中受到启示，不必要么全然抱住传统排斥外来文化，要么拜倒西方全然丢弃传统，可以二者结合，各取所长，走出一条崭新的素描道路，创造一种东西方艺术之长兼有的美术风格。

日本多才多艺的美术家加山又造（1927—）在走过了一段现代主义之路后，近 20 年来画了大量的人体画，主要是女人体。由于他学过工艺，学过日本画，又追求过西方超现实主义、表现主义和立体主义，所以他的人体画能综合几类艺术之长。首先是具有工艺装饰性，不过分强调虚实空间；其次是

有日本美人画特点，以线勾形，形体瘦弱纤长，色调淡雅清秀；再次是他的人体画从表情到氛围都创造了一种超然于世的情调，似乎不是生活在现实之中的人，这显然是借取了超现实主义的手段，企图启发观者的潜意识。加之他的人体画的性部位都给予特殊强调和突出描绘，以求其刺激性，更让人联想起弗洛伊德的《梦的解析》所主张的性意识是人类潜意识中最主要最本质的主张。

由于高度的熟练，加山又造画人体多不打草稿，提笔即画，自头到脚顺水推舟，一气呵成。先把形勾画界定之后，再用淡墨或淡炭粉将暗部位轻轻控涂润染，使人体呈现一定的体面光暗感，最后用细笔精心描画五官形象及乳头、阴毛等关键部位。人体画完之后，再依据动作表情的倾向性，对衬景稍加处理，用以烘托一定的气氛，制造一种与神情谐调的境界。比如《睡》是仰卧的睡状，便把背面画上一层灰暗色调表示夜景，如图 70。

加山又造自成一格的人体画，由于东西方风格兼有，雅俗共赏，传统与现代意识均备，受到日本及东方各国的普遍好评。

