



1940
Santimikoto

素描

天津人民美術出版社

女人体

徐悲鸿



目 录

素描与绘画漫谈

男人体

男人体

男人体

男人体

女人体

男人体

男人体

男人体

男人体

女人体

男人体

女青年

女青年

公社女社员

女青年

修鞋工人

绍兴妇女

工 人

头 像

吴作人 2

靳尚谊 5

靳尚谊 6

金山石 6

马运洪 7

冀晓秋 8

司徒兆光 9

司徒兆光 10

刘文西 11

舒传熹 12

卢如来 13

吴长江 13

白敬周 14

张 翔 15

杭鸣时 16

张彤云 17

吴长江 18

刘南生 19

冀晓秋 20

胡振玉 21

老 农

头 像

奴 隶

掷铁饼者

布鲁斯特

石膏躯体

速写两幅

速写三幅

速写四幅

速写四幅

速写三幅

人物线描两幅

速写四幅

人物动态素描两幅

男人体

男人体

写在编后

挑 夫

女人体

老 妇

颜铁良 22

颜铁良 23

刘文西 24

刘文西 25

徐 达 26

冯建亲 27

吴冠中 28

肖惠祥 28

刘文西 29

王公懿 30

史国良 31

陈光健 32

朱维明 33

(德国) 康波夫 34

(苏联) 伊凡诺夫 35

(苏联) 瓦尔尼克 35

华木 尚谊 36

徐悲鸿 (封面)

徐悲鸿 (封二)

(德国) 康波夫 (封底)

素描与绘画漫谈*

吴作人

我想,素描首先是培养学生的眼睛。你要塑造一个形象,你就首先要认识这个形象是怎样的。培养学生的眼睛,就是培养学生正确地观察、认识对象的方法。不是从局部琐碎的细节来认识,不是只看见眼睛、鼻子、嘴等等一个一个的局部,而是应当有一个整体的认识。例如画头像,不管从什么角度,都要对整个头的形体有一个鲜明的认识,才敢动手。首先要抓住大的轮廓和五官位置,从整体着眼,从局部着手,而不是靠慢慢拼凑起形象来。拼凑出来的东西没有总体感,不知道去抓什么,不知道如何去抓总体、抓形象。

《文心雕龙》《总术》篇结尾概括了四句话,叫做“先务大体,鉴必穷源,乘一总万,举要治繁”。我觉得这几句话说得透彻,用在素描上也是很恰当的。首先一定要掌握大体、整体,察其究竟;抓住一点,即主要的东西,以统率全局。“乘一总万”与挂一漏万正好相反。事实上,对象中所要表现的一切东西是很多的,是不胜其繁的,不能繁琐地对待它,而一定要“举要”;“举要治繁”,非常之精辟。写文章如此,画画也如此。一开始就要这样要求。经过长期实践,眼就能训练出来,手就能听指挥。眼看到的不是“繁”,而是“要”;不是“万”,而是“一”。

1955年我们开过一次全国素描教学会议。那次会议比较突出地强调了契斯恰柯夫的素描教学法。由于这种教学法本身有它自己的历史环境和条件,而我们在推广运用上又存在一些毛病,加之对有关材料研究得也不够深透,产生了一些片面性,影响了教学效果。契斯恰柯夫教学法也是一花。但是,如果只有一枝花,或者每朵花都是一样的,那就不好。

一位从云南来的素描教师告诉过我,他们那里有所谓“分阶段进行素描教学法”。譬如一张作业,时间是三个星期,对学生的要求则是第一个星期达到什么程度,第二个星期进一步达到什么程度,最后到第三个星期,要结束了,又达到什么程度。我听了这种方法,当时很惊讶。造形艺术的教学是不能够分阶段的,这与学器乐不同。学钢琴、提琴等等,可以刚开始要求一个什么程度,然后逐步加深。学素描则不然。我们说,塑造一个形象,一开始就要要求完整,至于学生是否做得到,那是另一回事,但不是不要求。要求应当

是一样的,从低年级到高年级都一样。其实,我们练书法也是如此。从开始学到多少年以后,一直到老,都是那样一些要求。“分阶段”,对学生提出统一的几个不同阶段的要求,这是机械的,不合理的。因为学生各人的感受与反映的能力不同,进度有快有慢,那是不能统一的。有的学生很快就能感觉到,就能掌握反映的方法,有的学生过一年还达不到。有的学生一年之后所达到的水平,能赶上三年级的学生。

我们要求学生注意形象的完整性。当然,要求一个初学者一开始就把形象画完整是不容易的。首先要眼睛看得到(开始时,一眼能够看到多少,各个学生也都是不一致的),要脑子记得住,还有,一定要下手勾。怎么才能下手勾呢?那就要脑子里有形象。画中国画就不是看一眼画一笔,不是拼凑成的,应当是下笔就有形。这跟泥塑那样逐步成形的步骤不同。看准了,脑子里有形象,就会下笔成形,所谓“意在笔先”就是如此。画素描,把轮廓大体画好,定好明暗交接线,大的东西就是这样。不需要这个阶段画到这样,下个阶段再画到那样。那样慢慢地一步一步表现,不符合绘画艺术的法则。

勾线,应当对形有充分的认识。对形缺乏认识,就不知道线从哪里来到哪里去。线有时隐到后面去了,有时又从后面伸引出来。有人面对画的对象,觉得很难找得出线来。对,形象本身根本没有线,而只是面的明暗对比,但我们应当理解线是面的侧视。苏轼说的“横看成岭侧成峰”,正是这样。我们理解到线,要有来陇去陌、起伏显隐。线要有轻重、转回、虚实,体现出韵律和生命的流动以及热情的奔放,不要把勾线理解成为一个没有感情的线框。要经过实践锻炼。开始时,眼看不很准,手不听指挥,没关系。在脑子里一定要有生动的形象。只有这样才能做到下笔就有形。反复锻炼就可以得心应手。对形象要有明确的认识,在这个问题上,有必要学习一下中国画对形象的认识。中国画下笔就是造形,形是画出来的,不是磨出来的。中国的书法也是如此。譬如一笔下去一个点,这一点一头是尖的,一头是圆的。这完全是靠实践经验得来,不是先画一个框框而后填起来的。中国书法的每一笔都是在锻炼下笔就造形,这也是中国画下笔造形的一个前提。画素描、画油画,也应当是这样。下笔要有形的概念,纸上虽然没有东西,脑子里要有。

并不是只有对成熟的画家才可以这样要求。从初学就应该有这样的锻炼。不管是中国画也好,油画也好,我们必须锻炼学生一下手就能勾出形象来。要掌握完整的形体,就必须下手勾。画素描习作、作稿子、画油画,都要下

* 本文是根据作者在1978年底和1979年初先后在北京和广州两地谈素描和绘画问题的记录稿综合整理的,原稿是问答体,为了整理成文,将问话部分略去,并经作者补充修改。

手勾。还有一点，就是要多作速写。一边画素描，一边画速写，二者同时并进。画一张素描习作之前先作半个小时的速写（在油画习作开始之前也应当作一些速写），这种速写就是一种锻炼，很有好处。有人画素描，眼睛看到什么就画什么，在对象上看不到线就不画线，只画明暗层次，画成照片一般。这样的问题，在速写中就不可能产生。过去我初学素描，徐悲鸿老师要求画完一张素描之后能够背得出来。这就是要脑子里有形象。他还要求背马、背解剖等等，目的就是要脑子里有储存，象电子计算机的储存器一样。其实，电子计算机就是模仿脑子的，所以也叫“电脑”。没有存就没有取。如果只能看一眼、画一笔，那离开了模特儿就不能画画。徐悲鸿要求默写，这能加深我们对形体的认识。

有些画家的素描用线很多。有人问，这种素描如何同油画结合？我看这不应存在问题。素描与油画都要心中有数，摆颜色也应当心中有数，从一个形象的大的明暗交接开始，然后找出背光部分的几个大调子，受光部分又是几个大调子，这样很清楚、很快地画好。过去我的油画老师要求我们一遍就画完，不要老是在画面上涂来改去。下前一笔色调时，就要考虑好下一笔色调如何接上去。这样，画面上的色调摆满，画也就完成了。这是一种锻炼，也就是“胸有成竹”。所以，开始画素描时就要有整体观念。画平光和逆光的对象怎么办呢？我们画油画都是从明暗交接线入手。平光、逆光也一样，也可以找出交接的地方。从交接的地方开始。明暗对比减弱，可是要求表现得简练而不空洞，平而不板。

自从1955年素描会议以来，已经二十多年了。在我们的基础素描教学上，存在着一些不符合造型艺术规律性的见解。当然，这主要还是1966年以前的事，诸如“素描分段法”、“长期作业”等等。近十年来教学是中断了，但自从复课以来，基础素描教学方法基本上还是过去遗留下来的。按照这种方法，手里要抓着一把从最软到最硬的铅笔（从多少个B到多少个H），把它们削得尖尖的，还有软硬不等的橡皮。一张长期作业，一搞就是四、五个星期。于是只好慢慢地磨。画出来的素描，没有背景衬托，形象就出不来。用从最软到最硬的铅笔，把所有的地方都盖上线条，或用纸卷到处擦上明暗，到最后用橡皮点高光。其实不一定到处都盖上线条，也不一定非有高光不可，同样可以塑造得结实。当然，背景也不是不要，但重要的是要求刻划出对象本身，不是依靠背景。伦勃朗喜欢在暗背景上画出亮的形体。中国画相反，在白背景上画出东西来，可以完全不要背景，而于主体完全无损。

我们从前学素描，只有一张纸、一条木炭、一块馒头或一块面包。给你两个星期时间，实际上每一个半天三个小时，六个半天十八个小时。你在三十六个小时内把你的功课做完就是了。实际上，某些学生还不需要那么多时间，他可以一个星期就画完一张习作，甚至更短。但是也有好多学生，非要两个星期才能画完。规定的时间是两周，画得慢的人可以两个星期画完，但也不能超过两个星期。象我们过去搞的那样长期的作业，在欧洲也早已改变了。学生在有限的时间里，从紧张的实践中得到锻炼。要快而且准确，掌握对象的形体关系，没有更多的时间让你去“细抠”。画一个人体的习作，抠上好几个星期，比照相还细，钻到局部里去，就会忽略整体的大关系。用铅

笔画那样长期的作业，不如用木炭画。炭条为什么比铅笔好呢？炭条一笔下来，手指抹一下，有明有暗，这和中国画水墨画一样，有浓有淡，很容易表现这个“面”和另一个“面”的交接转变。而且炭条象手指那么粗，你也没法“磨”。这种效果用削尖的铅笔就达不到。用铅笔那样慢慢磨，很容易使感觉迟钝。对学生的基础作业，划定“阶段”，规定“进度”，把艺术劳动的进程机械地分段，违背了艺术表现需要敏锐而深刻、充实而概括的创造规律，是一种主观臆造的方法。

我拥护素描，但不拥护胸中无数的素描。有一位中国画家对我说：你们不要再那样画素描啦！我觉得首先要解决一个问题：什么是素描，要弄清楚素描的涵义。我觉得素描并没有一个固定的形式，没有一个规定的形式。但作为造型基本训练，它是有一些原则性的要求的。一切造型艺术都需要基础锻炼，甚至戏剧、舞蹈也要造型嘛，也都要有基本功嘛！画画也必须有一个很好的基础。有的同志认为画油画就需要画素描，不画油画，画中国画，就不需要画素描。可是现在中国画比较有成就的，其中好几位都是学过素描的。任伯年实际上也受过西洋的影响，在他那个时候，天主教在上海带来不少西洋的宗教宣传画。不从多方面吸收是不易提高的。任伯年也是这样。他不单是吸收了西洋的东西，而且吸收得很好，融化了。他可以说是代表了清末中国画的一个新阶段。我见过齐白石青年时代用焦墨、用明暗法画的肖像，其刻划的精到是惊人的。目前我们能看到的外国油画很少，只能看到复制品，这样很难想象原作是什么样。要多看多接触，只知道这么一点还是不够的。

我们画素描，主要是培养描绘人物、塑造形象的能力。不管油画、中国画，培养这个能力都是必要的。在基础素描教学过程中，要使学生锻炼出眼睛的敏锐观察能力，并要使他善于把自己的热烈感受准确地反映出来。现在为什么会产生画中国画是不是需要画素描的问题？其实这也是一个老问题了。它的重新提出，正是因为不尽妥当的素描基本训练方法影响了中国画的造型要求。现在画中国画的人很多，而人们意见最多的也是对我们现在的中国画，特别是人物画，只追求在纸上表现出油画明暗画法的效果。我有一次看学生成绩，看到油画人物和中国画人物区别不大。问题就在于如何正确地洋为中用，如何使中国画在传统的基础上，结合素描基本功的要求而获得丰富，加强民族传统的表现力。基本功的要求就是锻炼一种精到的眼力，使手服从眼的指挥，把自己的感受简练概括地反映出来。要一眼就看到全面，敏锐地把它反映出来。古人所谓“心手相师”，我认为应当作如此解。而画中国画的学生，经过那样一种“长期作业”的锻炼再来画中国画，他除了这种表现方法就不知道还有别的。所以，现在有些画中国画的同志，呼吁画中国画的不要再画“素描”了。这个呼吁好，它给教条的素描教学敲了一下警钟。

不过，我觉得要看问题的实质。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”。真正的素描涵义并不是如此。素描的意思也就是单色画的意思。它运用线条的勾划，用轻描淡写分出对象的体积感和空间感。从广义上说，素描也是绘画之一种（这个问题，过去已有一些文章论及。我在《徐悲鸿作品选集（素描）》一书的一篇短序中也谈过自己对素描的看法）。素描既然是绘画的一种，那

当然也就有它的千姿百态,绝对不是千篇一律的。只是对于初学者来讲,作为培养造型能力的基础训练,应当有一些共同的原则要求。没有这种共同的原则基本要求,那就谈不上掌握基本规律,就会流为各自标新立异。

基本原则是什么呢?我个人的看法是学生通过素描习作,除了锻炼眼、脑、手的合作,就是要在一个平面上画出客观自然的体积和空间感觉。那么,画中国画是不是就不要体积和空间感觉呢?我认为事实不是这样。“应物象形”,“随类敷彩”,“墨分五色”,“石分三面”,等等,这都是我国优秀传统所循奉的要求。没有气韵生动,没有传神写情,没有明晦显隐,没有阴阳向背,没有虚实轻重,就不会有好的艺术作品。不管是中国画还是油画,工异趣同。我们要在一定的素描锻炼基础上,为不同的艺术形式的创造充分发挥各自的独创性。基础锻炼是为艺术创造培养表现能力作准备;是手段,不是目的。如果不认识这一点,那就不但中国画有可能成为“素描”的牺牲品,连雕塑、油画也都可能成为“素描”的俘虏。过去有泥古不化的,也有泥洋不化的,可能也有泥“素描”不化的。好在这只是少数。

西方的绘画开始有量感和空间感的表现,一般可以溯到乔托以及马萨乔等,这就是明暗表现法的开始,一直到十九世纪,也有五六百年了。北欧早期运用单色描出明暗底子,再罩上一层透明色。这种方法在中国工笔画里早已使用了。意大利达·芬奇、柯累佐等走着明暗法的上坡路,但到十八世纪的意大利,就开始走下坡路,发展到折衷主义,脱离现实,叫做学院主义。俄国在这个时期把它从意大利接过来。在中国,意大利文艺复兴衰落期的艺术,巴洛克、学院主义之类,这时也已发生一定影响,而到二十世纪五十年代,在绘画中,这种影响间接地更加有所发展。可是西欧的基础素描教学,在近一个世纪来,不断提出新要求,已经改革了。我见过徐悲鸿学生时代画的一些基本素描练习,非常强调直“线”和方“面”的表现,借以构成人体的体积。他和我们1955年以后的那种教学法不一样。习惯于画长期作业的画家,在形体轮廓的处理上往往是慢慢地边看模特儿、边拼凑。这种方法不利于在脑子里保持一个完整的形象。我有一张文艺复兴时期的素描的复制品。这张头像不可能是达·芬奇的作品,因为达·芬奇用左手作画,而这张素描是用右手画的。不知是不是萨尔托画的。在这幅素描里,他勾线很肯定,没有拼拼凑凑,尽管他有些线不够准确,后来有的地方也加改了些线。鲁本斯的素描也是如此。他有一张头像素描是用两色笔画的,用笔很简练,神韵栩栩。安格尔很反对他,认为不典雅。徐悲鸿说他的老师在电车上看到特别的形象以后,回家就凭记忆画出来。这里我再强调一句,记忆画非常重要。脑子里记不了东西,要的时候就没有。脑子里有了丰富的形象,有储存,就随时都可以用。我在做学生的时候,西欧的美术学院素描习作课不给你太多时间,不让你掉到局部里,到了时间你不完也得完。在规定的时间内,你第一张画完了还可以另找一个角度画第二张,我看这个办法比较好,因为基础锻炼的进展不是固定在同一个课题上,用从头到尾拉长时间来取得的。可以让学生多次重复地遇到同类的题目,重复遇到问题,经过反复实践来解决问题。所以我不赞成长期作业的习作。

一个好的老师总是善于放手让学生画,他不愿意、不轻易动手改学生的

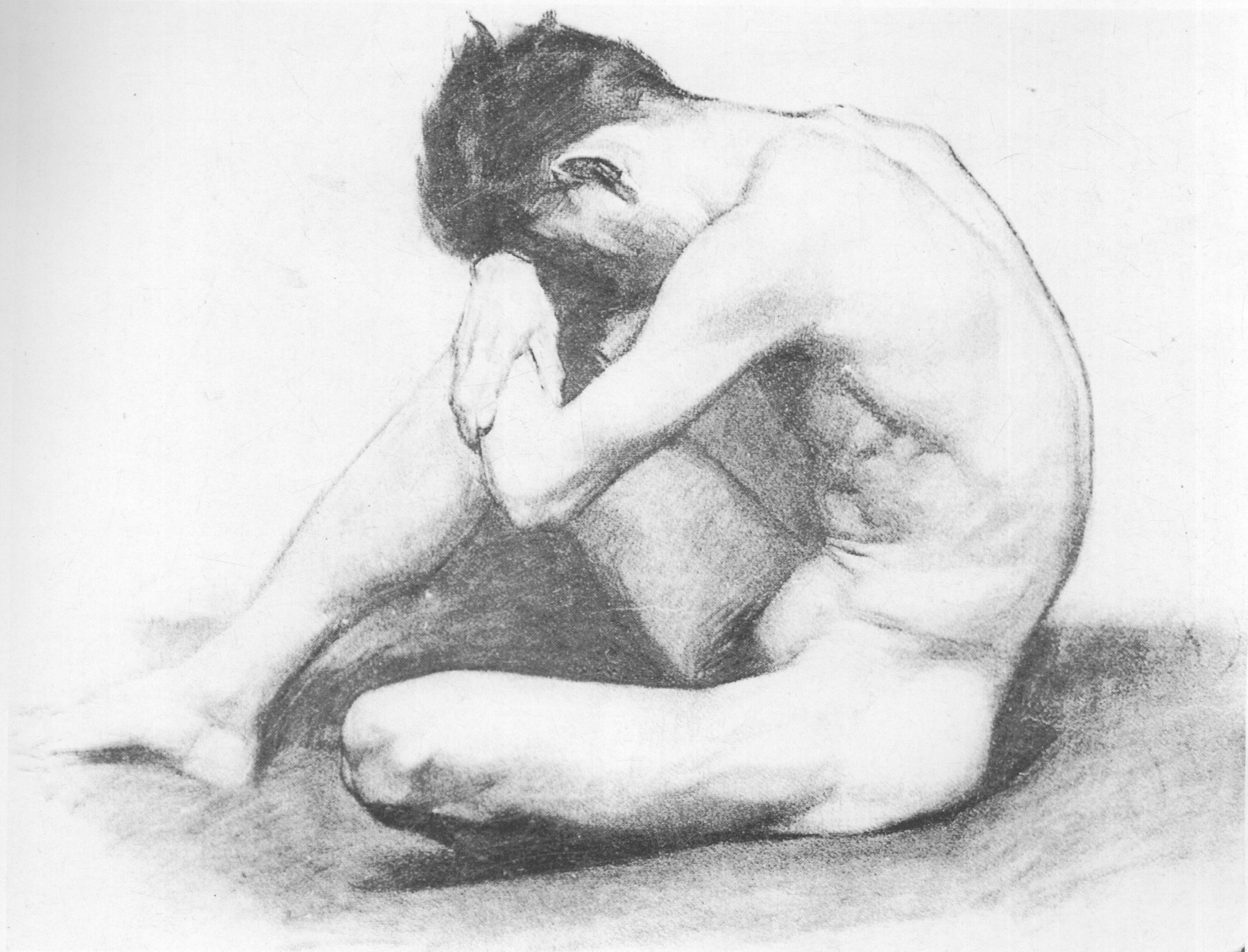
作业。一个有才能的学生,他也不愿意老师动手改他的作业,替他画。我认为动手改学生的作业无助于学生自己能动地向前发展。因为老师经过长期锻炼,达到了一定水平,他的造型是他的眼睛的观察,是他自己的直接感受,是他自己的反应的结果。作业经过老师的改动,学生很难接着老师的路子走下去。因为学生的观察能力、吸收能力、反应能力都不可能跟老师一样。老师的任务应该是指导学生、锻炼学生自己去看,自己去感受,自己去反应。他教给学生最基本的原则,基本的要求——塑造形象的基本要求。有一次,我看了一个班的学生成绩,一面墙上贴满了素描作业,但给我的印象却都好像是一个人画的。为什么呢?因为老师改了,老师动手了。这堂课老师来了动一动手,下堂课老师来了又动一动手,几个星期以后,这张画结果就变成了老师的画了。我的这个意见也可能不正确,但我觉得不仅在创作上要百花齐放,在教学上、课堂上也要百花齐放。要注意发挥学生的特点。现在甚至连中国画都是一个样的了。新中国画和油画区别不大,只是一个画在宣纸上,一个画在画布上。都是那么一种造型的面貌,把所有特点都给它抹平均了。因此,我觉得素描老师应该让学生理解基本原则,有缺点,向他指出来,让他们自己去理解,去独立思考、反复实践。不要包办代替。最多只能是示意,提示一下,例如某一部分毛病在什么地方,要注意什么,怎样找出结构,可以用几根线把事情说清楚。

一个学生素描磨得非常细腻,并不决定他将来的成就。主要看他是不是理解了,是不是有创造性地表达出来了,而不是要依样画葫芦。老师要根据每个学生的区别,因势利导地去让他发展。从前我在素描晚课学习的时候有过一个经验。有一个学生画素描喜欢画得太圆,班上的素描老师就找了一块方木头放在他的画架旁边,说:你看,形体是这样的。这就帮助了这个学生懂得找出形体面的结构,避免把形体弄成一个圆球。我们常说要用直线画出曲线,用平面画出球面,这样形体就结实,有力量,而不象是吹起来的。在画明暗交接线时,也要用直线。宁拙毋巧,宁方毋圆。

在相同的时间里,学生之间会出现很大的差异。对学生成绩的评比,分类过细不一定有益。基础素描有一些基本要求,但并不是要求所有学生走同样的步子。素描的要求,简单地说,就是把你所看见的形象,用你自己的工具,用你自己的眼睛和手的联系表现出你自己的感受来,你能感觉多少,就表现多少。这样,就必然会产生差别。所以我一向主张新生和老生同堂上课。很多问题老生会带着新生走,有不少新生会超过老生。有才能的学生,他不会泥而不化,他一定会不断地在老师的指点之下迅速成长。

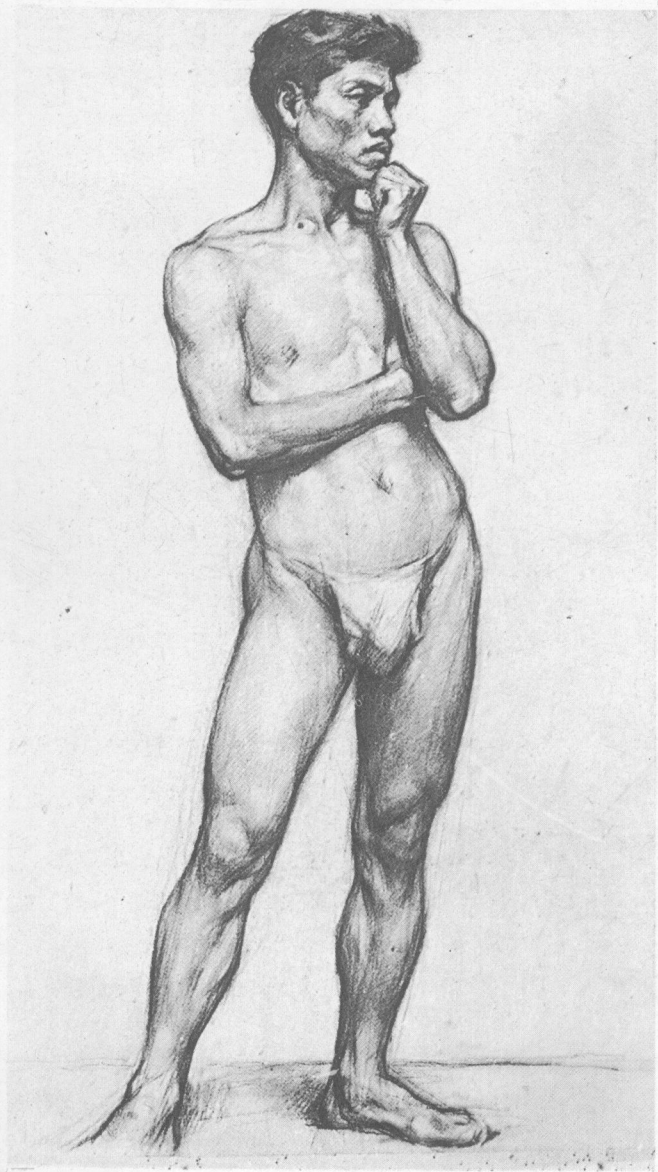
上面讲的一些,只不过是我一管之见,不一定对。不恰当的地方,希望大家指正。

(转载“美术研究”一九七九年第三期,本刊略有删节)



男人体

靳尚谊



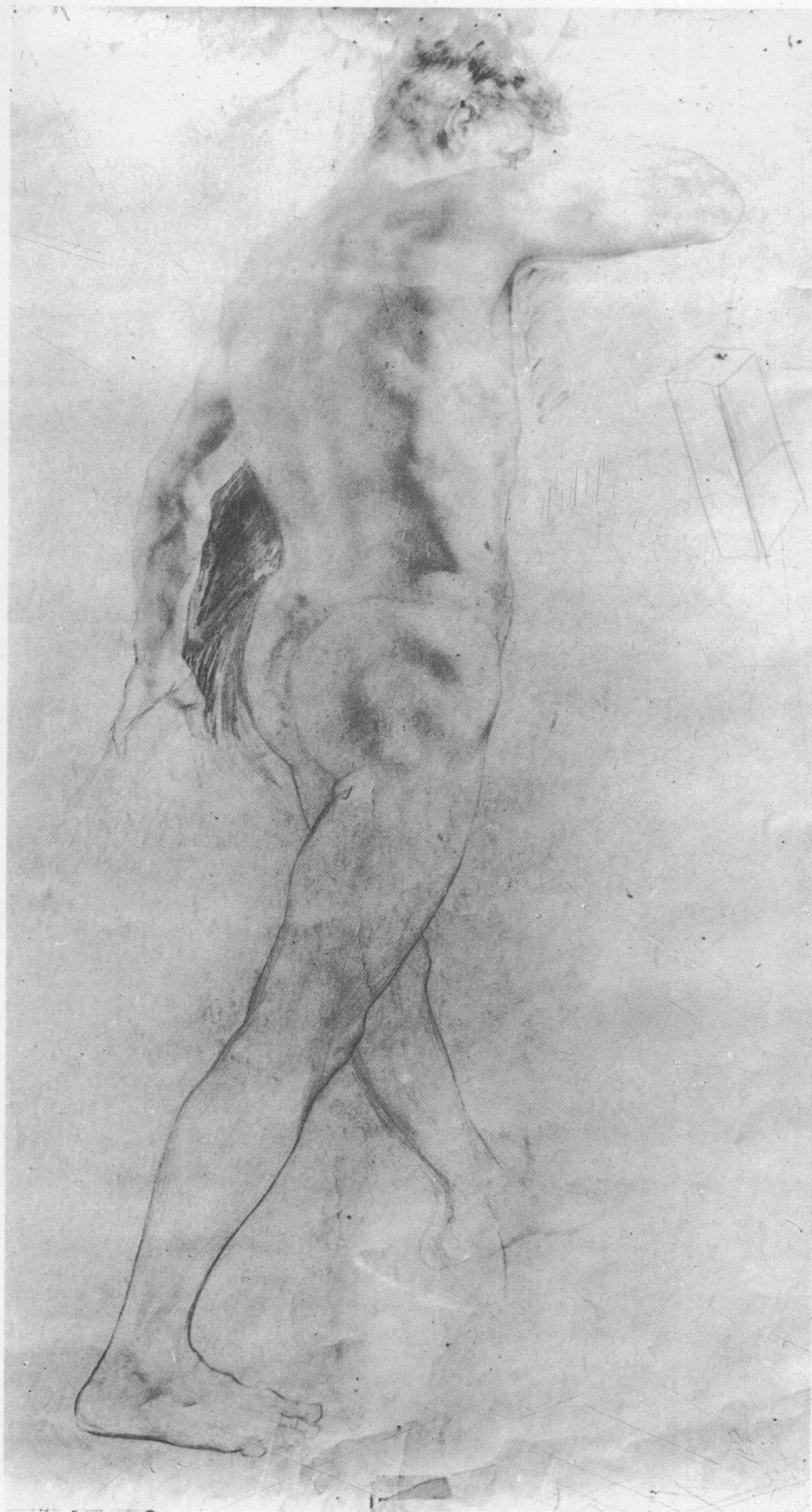
男人体

靳尚谊



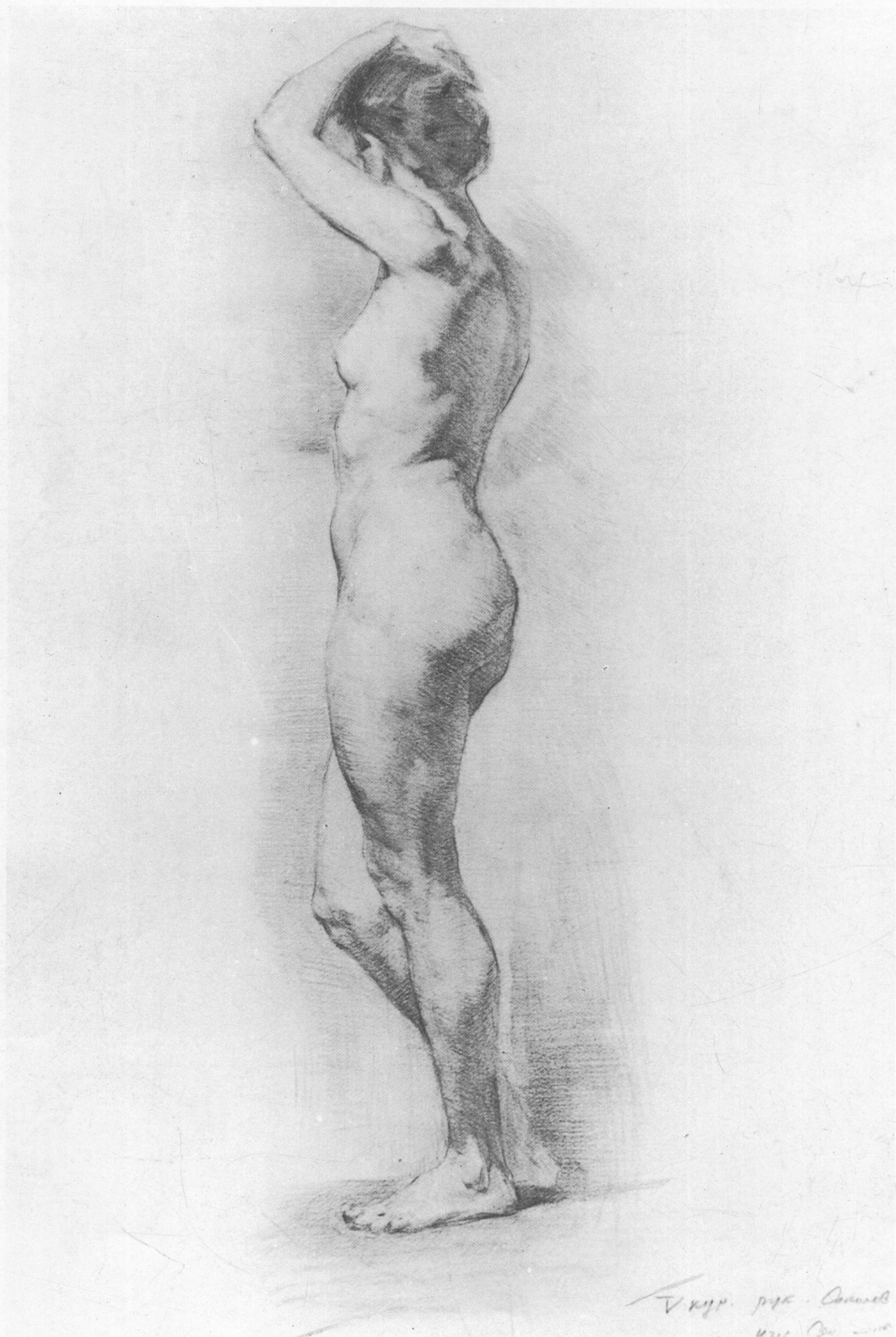
男人体

金山石



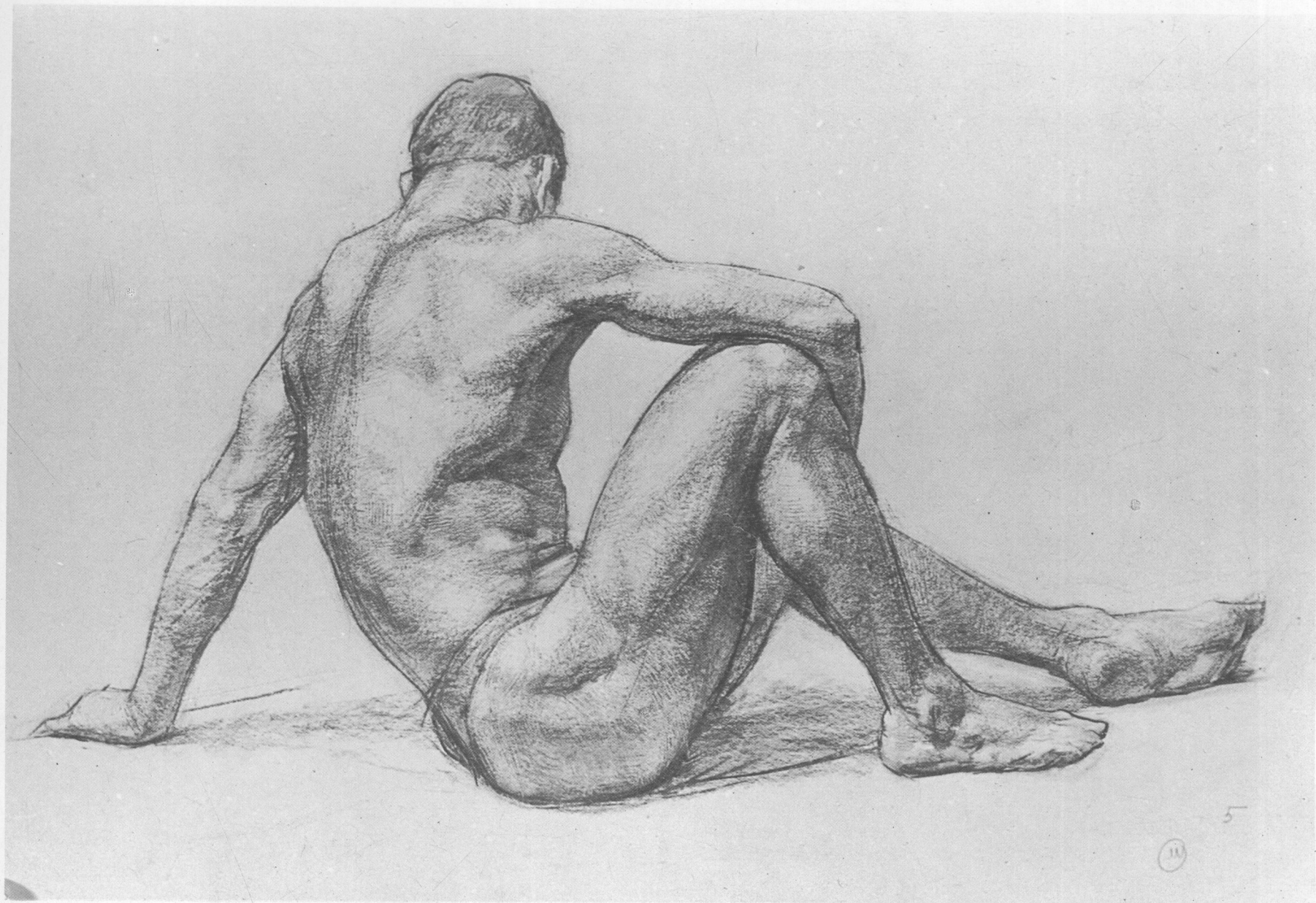
男人体 两幅

马运洪



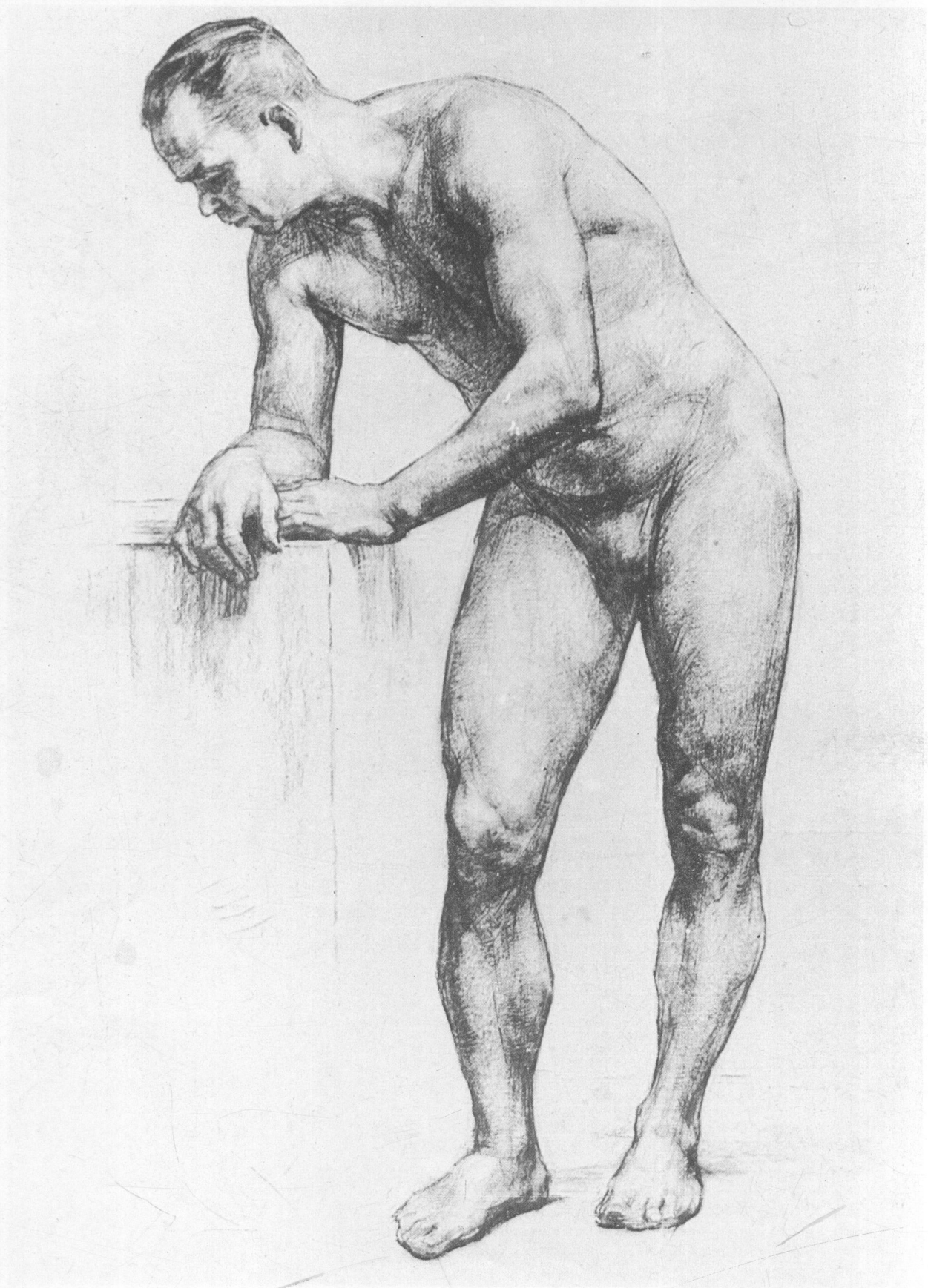
女人体 冀晓秋

冀晓秋 1980.10.10

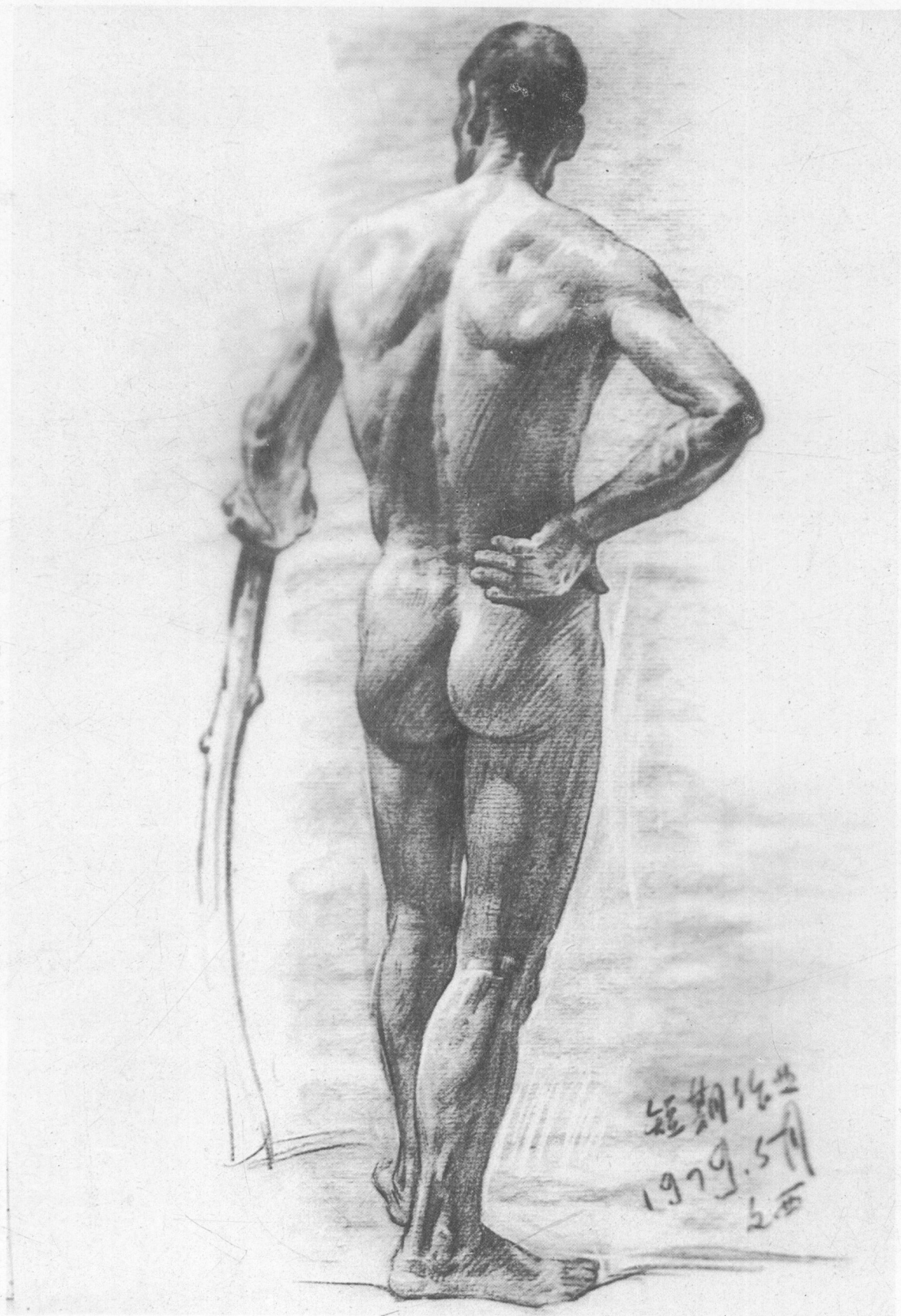


男人体

司徒兆光

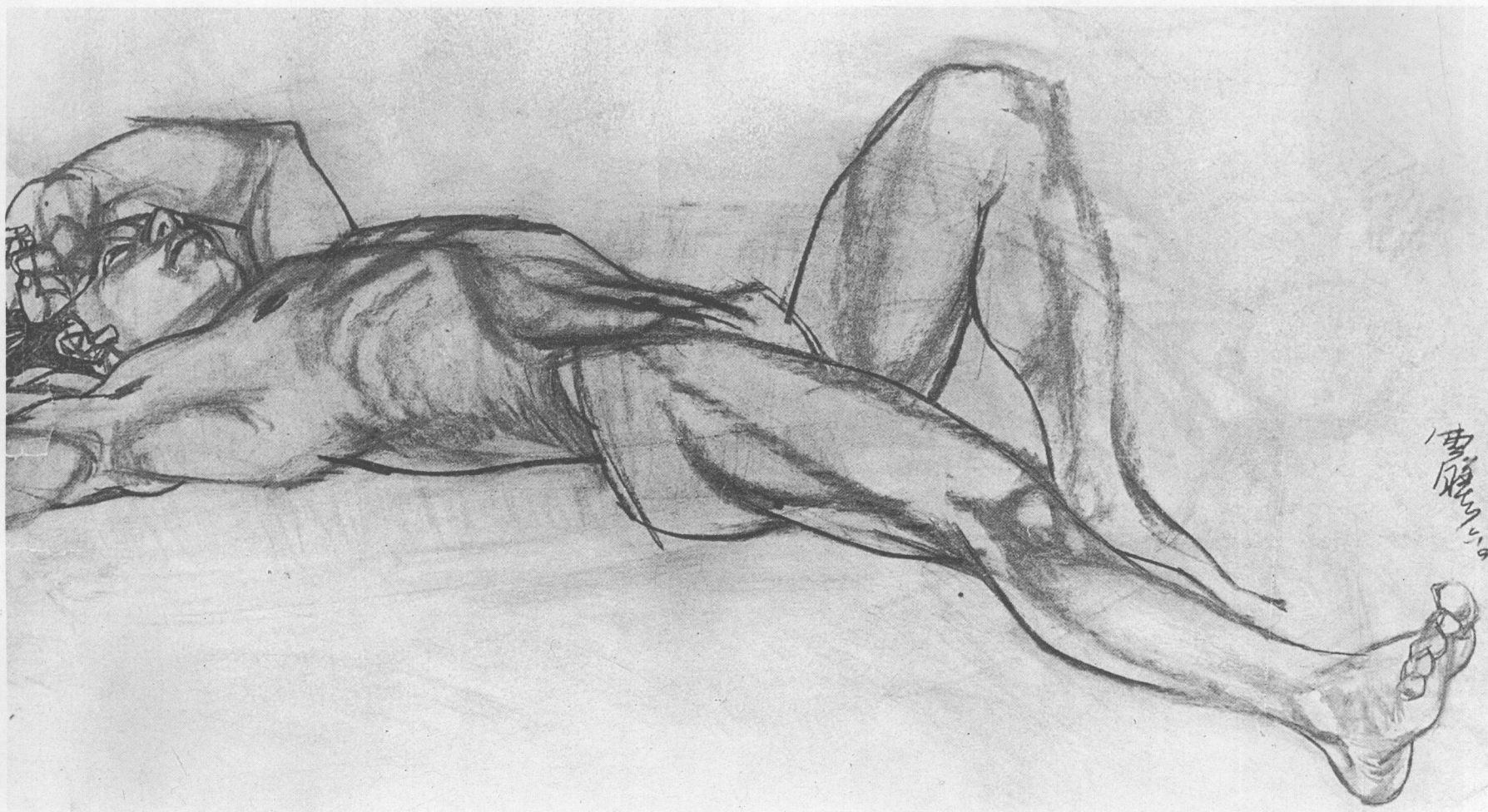


男人体 司徒兆光



男人体

刘文西



男人体

舒传熹

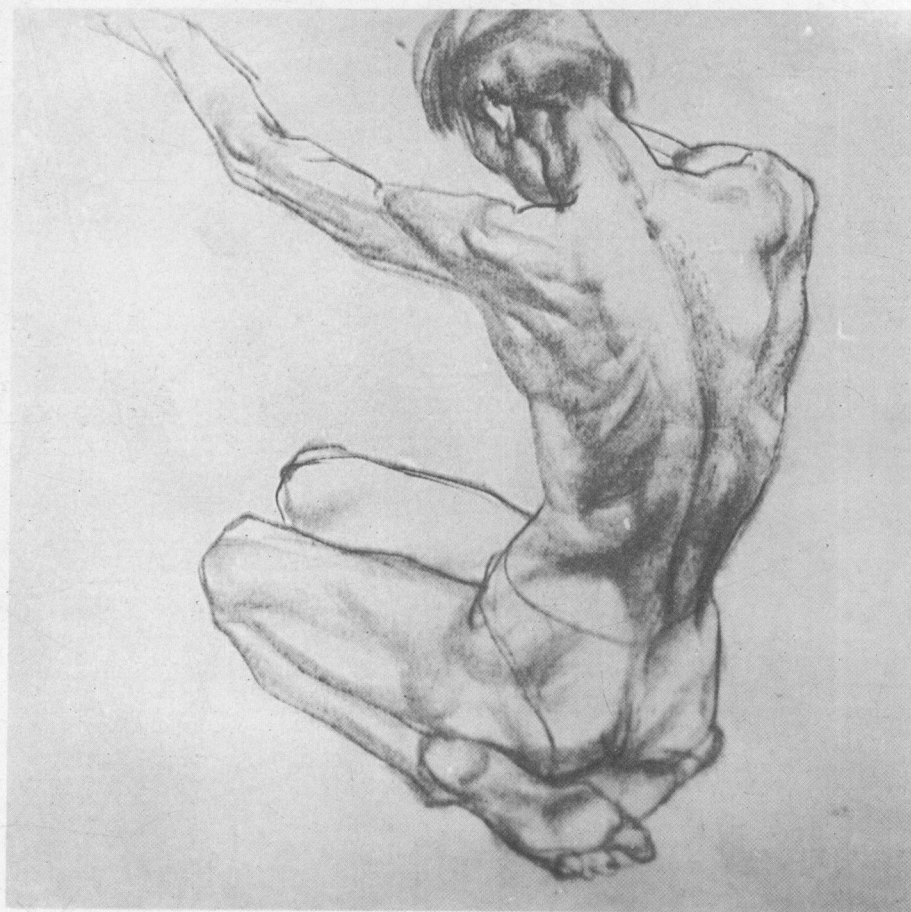


女人体

卢如来

男人体

吴长江





女青年

白敬周



女青年
张翔