

ZEICHNUNGEN VON ARTHUR KAMPF 康勃夫素描集

刘天呈 编著 许震民 译



天津人民美術出版社

ZEICHNUNGEN VON
ARTHUR KAMPF
康勃夫素描集

刘天呈 编著 许震民 译

天津人民美術出版社

天津人民美術出版社 出版发行

新华书店天津发行所经销 北京百花印刷厂印刷

1989年3月第1版

1989年3月第1次印刷

开本: 787×1092 毫米1/16印张: 7

印数: 0001—5000

ISBN 7—5305—0167—4/J·0167 定价: 11元

序言（原序）

许多读者购到一本图书捧在手中阅读的时候，却不知著书人和出版者为此书的问世怎样地含辛茹苦不懈奋斗。一部著作一经问世，就会受到毫无限制的批评，而一般不知其中的苦楚，对此现象也就认为是理所当然的事情了。倘若一切事情该怎样就怎样，出版者的意志在某种程度上也可不受阻挠地得以反映，那么这本来也倒是顺理成章的。可是情况并非如此。

数年前，在我出版丢勒的一本画册时，就曾招来一位“亲爱的”同行的评头论足，因为我对画的选择不够精细，编排次序也杂乱无章。从根本上来说，这位同事并非没有道理。但是，他知道或者应该知道，这种指摘对我不适宜的，我是懂得怎样把事情办好的，假如在此情况下遇到的特殊情况允许我把事情办好的话。这里所说的特殊情况是这样的：出版社就复制权仅同照像公司达成了协议，因为另外一些人提出的要求过高，致使该画册无法按成套画集出售的价格印刷出版。于是，我只得使用该照像公司仅有的底稿。这样我对画的挑选就没有多少余地，而这种限制并非出于自愿的。画的印制色调也大相径庭。由于必须每八幅画拼成一个版面，这自然要求这八幅画在外形上能够相互配合，尽管这些画出自完全不同时期的画家之手，相互间没有什么内在联系。再把每张拼有八幅画的画页装订起来，就造成了这种杂乱无章的局面。假若每幅画单页印制，再将插页粘贴装订，这样就又大大地超过了制作费用。

我曾遇到过这种情况，即为一家外国美术杂志撰写文章评论画家。我对画家“甲”倍加赞赏，而对画家“乙”下笔时却有几分审慎。杂志都有自己独立的画页编辑，他们不受文字编辑和撰稿人的左右而自行其事。这一点在读者中是鲜为人知的。为配合文章我送去了大约一百幅插图供编辑挑选。而这位画页编辑为画家“甲”没有配一幅画，而对画家“乙”却配了整页的特制彩印画面！如果一般的读者发现图文之间这种创作上的矛盾，就会理所当然地说我发疯了，因为他们自然认为撰稿人应对这一切负责。

然而，还有种种困难有待我们奋力克服。不久前有一本特大的德国画册，谁要从中复制作品，则必须按书价提成，代价之高令人咋舌！当然，这是违法的，因为在公共财产与私有财产之间有所不同，而前者是必须供所有公民合法使用的。若是施米特占有门采尔的一幅画，人们要想复制，他是不得索取报酬的，因为只有门采尔和他的权力继承人这样做才是合法的；不过他完全可以不同意我使用那幅画，因为那是他的私有财物，而我则不能强迫他把此画借我复制。而公共博物馆是为公众服务的，不得拒绝我使用，包括复制在内；同样博物馆也不得只将画允许这部分人使用而不准另一部分人使用。这种特殊负担将会使为广大读者提供物美价廉的普及性图书的努力化为泡影。如果上述博物馆收藏了门采尔的全部绘画，那么德国读者便不可能购到价格低廉的门采尔作品。我毫不怀疑，这种作法是绝对违法的。出版社一旦向当局提出起诉，法院就会很快制止这种行径。当然，道义上的压力将会发生更大作用。希望姊妹出版社尽快起来施加这种压力。

我所以讲述一些编著者和出版人的遭遇，是因为“绘画大师”画集的出版也同大量困难进行了和将要进行斗争。这种困难完全是另一个样子，不是印刷、纸张和装帧费用方面的困难。起草续编这一画集的计划于我并非易事，而对此项计划始终不渝则更非易事。续集的出版让人们等待了比实际需要更长的时间。而现在出版社已经转入他人之手，人们期待着步伐加快，经过长时间的战后休整，新的画集丛书冒着小小的风险又开始编辑了。

如果我把这部阿尔图尔·康勃夫画集说成是这样一部画集，那么这位为众人倾慕而交口称誉的大师本人将又会是一位误解我的人。他若给后人替自己树碑立传，绝不缺少我这点微不足道的努力。不过我确实已经为此而效劳了，而且坚信这部画集将在美术界赢得胜利。只靠广告或画集封面名称能否会取胜，我没有把握，——因为康勃夫不是靠叫卖过日子的画家。大革命后，艺术界的叫卖者，如莎士比亚的叫卖者一时甚嚣尘上，其声之巨，前所未闻，似乎除此叫卖者外一切均不复存在。“应时”者除莎氏外则别无他人了。

想想办法从表现主义作品那里抽点节余出来，难道不是一件好事吗？人们能够真正地权衡事情虽已不再身居运动之中，但仍靠得很近，这谁能知道。但无论如何借贷之间相差数额之大，却是显而易见的，也是可以仔细比较的。

如同骨牌游戏，那张大牌无疑是使全牌活动起来的推动力，而这一动力也在胜利地推动着艺术界。自然主义及其孕育出来的印象主义用了比一个人的人生还长一些的时间，以达到表现主义只需三年就能获得成功的地步，而最终效果尚远远不能等同。通常称之为印象主义的伟大文艺流派——各时代最伟大的流派之

——具有巨大的内在的多样性特征。比尔鲍姆在他的中篇小说《仙人掌》中以诙谐方式讥讽了那么一位可怜的、永远想顺应潮流的艺术家从一个“主义”卷到另一个“主义”的情景。同行们把他归入老朽的伪艺术家之列，为此他跌入极度荒漠的“自由”之中。后来，他高傲还乡，向他的同行们证明东西学来之易，然而人们却耸耸肩给他示意，现在的口号是“苏格兰派”了。听后他又出走一年，当他再次归来时发现又变了风向，点彩派已成时髦。

印象主义的所有这些分支是并列和相继繁盛的；另一方面也有的地方，如英国几乎没有它的地盘。人们永远不会把马奈派同惠斯来派，辛雅克派、吕赛贝格派以及塞冈提尼等混为一谈。作为艺术风格的印象主义的基础正是个性主义的发挥；表现主义的广泛基础则是大屠杀，这是其最高王牌，它对自己大呼一声：“在此旗号下你会胜利！”〔注〕

1919年美术家协会夏季展览会预展时，我拿到目录的清样。这次目录的编排如同展室的向导：一号是第一展室进门后左边的第一幅画，其他号序则按四面墙的先后次序编排，第二和其他展室依次类推。同一个画家的不同作品没有连续编号，同一个画家的名字在目录中分散出现，各按其作品挂在何处而定。而编排目录者则按展室顺序走了一遍就编成了目录。169号是奥托·米勒的画，170号也是；但我偶然仔细看了一下，发现170号是E·L·基尔希纳的署名。米勒和基尔希纳均系表现主义的巨匠，他们的作品竟如此相似，连编目者都未能察觉这是两个完全不同的画家的作品！假如我当时没有发现这个错误，那就毫无疑问错误就留在了正式目录中，因为目录已经上机准备付印了。

那么表现主义的辩护士们将会说道，这正是我们的目的，是对我们创作的真品的佐证。我们暂且不谈哥特式艺术风格，让我们想一想罗可可装饰，这一流派曾席卷整个造型艺术界，从而导致个人风格的没落。如有深入研究，就会熟知几个人的名字。人们大概能把梅索涅同库维耶或其他什么人的名字分开的，而总的来说名字是没有任何意义的。如果一个游客从彼得堡来到巴黎，从布鲁赫萨尔来到施莱斯海姆，从安斯帕赫来到阿穆尔巴赫，观光那里的宫殿和教堂，那么他看到的只是同一种艺术，每个人——专门学者除外——都会认为是罗可可风格，表现手法几乎没有差异。而他不会想到这种风格已由此步入歧途，因为它所追求的是同样的东西。这一目的也已经达到，因为这种风格甚至已闯入虔诚而保守的英国了。我的好友波奈尔写信告诉我表现主义已侵入美国，他咬牙切齿，怒不可遏。

这次使它能够越过民族分水岭的纽带是什么呢？如果我们仅看到表现主义是怎样淋漓尽致地体现了它那个时代的精神，它肯定被认为是了不起的艺术表露。

表现主义作为一面反映文化的镜子，对于后代将永远具有最为巨大的意义，大概可以同鞭笞派相提并论。

十九世纪后半叶世界进入产业迅猛发展时期。所谓的“进步”在这五十年内涉及的地区远远超过过去两千年。我们把能从这个贫困的地球里掏出来的东西全都掏了出来。经仔细观察就会发现，这种进步无非是建立在紧张的劳动情绪和艰苦的体力劳动基础之上。在上次大战后的年代里许多地方的画展都表现“劳动”这一题材并非偶然。这就是说许多画家创作了大量的有关体力劳动者、工厂、矿山和冶金业的作品，以填补巨大的空间。年复一年，我们邻国的画家们的创作与日俱增，但他们当中没有任何人达到我们德国的增长速度。这是我们的不幸！

我们都亲身经历了对于日益增加的劳动兴趣的反逆情绪和反抗行动所造成的灾难性事件。国民的作为堪称楷模，他们最终也遭窒息而死之厄运。人们直言不讳地告诉我们，要我们再次安静下来，要我们再次成为魏玛时期的古典主义者，因为人们尚有闲情逸致，吃着面包喝着啤酒去写那洋洋十六卷的书信集。——大概只有这样其他民族才会再次得以喘息而悠闲自得。而在我国国民行列中反叛者也早已行动起来，在艺术领域尤为明显。表现主义——这就是对劳动的反叛。意味深长的是：连同俄国——东方的艺术大军一起，德国成为印象主义的最大游乐场。表现主义派，——纯系无能之辈。

如果人们按我的思路去想，将会认识到这些话丝毫没有责难之意，而只是对另一种观察事物方式的描述。相反，表现主义派自己也将骄傲地承认这句套话：它也是一筹莫展了。

早在八年前我就曾试图对此作进一步阐明。当时，即1913年在柏林分离派画社挂着表现主义派（如果不将此概念理解过于狭隘）一位名列前茅的画家马蒂斯的一幅画《围圈舞》；同时在雷尔特车站展览厅收藏着一幅安东·封·魏尔纳的《加冕图》。我敢打赌，我凭自己的技艺花两周时间可完成能同第一幅真假难辨的画来；毫无疑问，我要画好另一幅画且达到以假乱真的程度，恐怕付出两年的辛勤劳动也是不够的。但愿不要对我这两句话作另外的引伸。安东·封·魏尔纳的艺术技巧对我来说片刻都不能忍受；虽然我对马蒂斯从未有过好感，但我个人不会将他排列在魏尔纳之下。在这里不应对这两张画的精神、艺术性或其他什么东西联系起来讨论。我只想指出，马蒂斯认为手艺就是这种精神的主体，没有技能的手艺，也即无须花费甚多劳动的手艺就该放弃不干。他这种认识是正确的。

表现主义已经走进一条类似德国艺术约一百年前走进的那条死胡同，而成为一项不算最沉重也是相当沉重的负担。如果人们将最新流派放在同考尔奈里乌斯

和“罗马人”的并列地位，在最初时刻不仅表现主义派的先生们，而且多数的门外汉也会感到奇怪，但到处都是思想的或概念的东西担当了通常在艺术中是由感官担当的角色。灰色的理论不得不向我们替众多的作品辩护。解释，并证明这些作品的存在是名正言顺的。有些人为了表现主义派大作文章，数量之多如同其画；而今天歌德的格言更经常挂在我们嘴边：“艺术家要去创作，别讲空话！”

表现主义的一笔大债就是它蔑视技巧，蔑视技能，蔑视劳动——它滑到一个不可阻止的极端。

如果考虑到，今天青年人打着表现主义的旗号就是跻身于头面画家和雕塑之列，闻名遐迩的巨匠们以令人为之愕然的速度掌握了“新的”表现手法，——由于没有任何困难就形成了艺术史上空前的大量生产——那么人们就不得不无保留地承认，这种新风格的内涵只寓于意志之中。混迹于跑动的人群中随波逐流，岂非天下最大之易举；想标新立异并非难事，凡正是前无古人的，只不过这种想法不需要以无情的技巧作前提才行。我持此态度是否有道理，只有未来才能证明。近几个月来，学艺术的青年学生又转向认真的写生却是意味深长的。

并非我一人持此论点。舍夫勒尔不久前写道：“今天有人慷慨激昂地谈论现在即将产生的新艺术风格、新文化，那么这些满腹弘愿的人至少要弄清一个事实，即一个包罗万象的艺术文化只有立足于第一流的讲究技巧的职业性创作的广阔大地上才有可能。”

以上提到的两个范例，即哥特式风格和罗可可风格正是如此。一种实在的艺术怎么会仅仅支撑在一种否定的原则上，的确令人费解。总而言之，至今只有艺术和技巧的结合才是最为牢固的。

《素描大师》就是将这样一位杰出的“能工巧匠”，即素描大师阿尔图尔·康勃夫编入画册的。他的名字将比几十个“应时”画家留存更为长久。

“美到底是什么，我是不知道的。”这是年迈的丢勒不辞艰辛通过各种途径对美的解释作了研究之后发出的聊以自慰的呼声。什么是素描的技巧，有谁知道呢？有谁能用话对此作个描述，教给我们一个公式，而不致使我们今后受窘呢？如果我看到乌塔玛罗的一张速写，那么这就是素描的最佳技巧；如果旁边还有一张魏斯特勒的《参达姆》，那么我找不出一一点能为他人所比较。我仅知道，这同样是一张素描的上乘之作。如果我们欣赏一下李伯曼的《挖马铃薯的人》的描写，他那洗炼的技巧令人叹为观止。相反，施涛弗尔的人体素描细腻入微，不放过任何一点情绪变化，画中展现的技能同样令人感叹不已。人们首先会想，如果这个人对的，为什么那个人也会是对的呢？熟不知两者都几乎靠近了自己的暗礁：一个画面空旷无垠，有不足之虞；一个精细无度，有步入摄影这片荒漠之地的危险。

世界上尚无哪位绘画大师象门采尔那样肯在素描中沿着最为精湛的艺术峰脊走钢绳，一旦失足就会落入矫揉造作的无底深渊。他作画用心之细使我感到他和落笔成画的粗豪的印象派同样都是天才。他是精心创作的巨匠，在这方面康勃夫接近他的风格。

如果我们欣赏一下这两卷画册收集的康勃夫的大量素描，就会为其作画时善于运用各种技巧特点而惊叹不已。此等技能非表面功夫，更非一蹴而成。每幅画都技艺高超，独具匠心。康勃夫对赭红铅、炭铅、纤细的银铅、钢笔以及墨水均进行了彻底的研究和细心的探索。每当他使用任何一种材料，就要通过他的慧眼让这种材料惟妙惟肖地表现自然景物。因此，和谐、清新的艺术作品也就能够成功了，他的每一幅素描都证明了这一点，他在驶向既定的目标时，对手中使用的工具从不会漠然处之。他能够分别使用白垩、赭红、钢笔、银铅画同一个头像的素描，而这个头像的精神气质在画第一笔时就已各不相同，用银铅是一个样子，用钢笔则又是一个样子。他知道，他用这一种材料比用那一种材料能画出相差相当远的作品。他擅长最大限度地发挥绘画材料的作用。但他从未迈出过灾难的一步以致走得过远。他的创作永远是艺术作品，没有越过危险边界，边界那边窥视你的正是用欠缺的手段制作出来的摄影。

人体模特儿摆放心思绵密，肌肤光润也能生动再现，实在令人叫绝。而人们在每一点上都在能摸到大师之手，觉察到这位独特的艺术巨匠的意志。人们是不会只看到作品和忘记这位大师的。

这部素描画册也介绍一下这位大师的外部发展，因为他的终生创作与此有关。

康勃夫在五十七年前生于阿亨。父亲是一位有艺术天赋的摄影师，母亲是比利时人。比他大四岁的哥哥从一开始就从事艺术。康勃夫十五岁才开始学习绘画，他进了杜塞尔多夫艺术学校，受到阳森、弗尔贝格和格伯哈特的指导。当他二十一岁还是个学生的时候，他就画了一幅《最后的供词》，这幅画在柏林画展上得到赞誉。他二十七岁时留校就教。他从杜塞尔多夫来到柏林，后来在艺术学校崭露头角。他开始时画工人题材的画，然后转向历史题材，先画反映腓特烈大帝时代的油画，接着又画德意志解放战争时代题材的油画。而他那适应现实要求的性格后来又有突破：康勃夫又转向描写他那个时代的习俗风情。如果说《为志愿者祈祷》、《海因利希·史太芬在布列斯劳民众起义发表演说，1813》和《老爷用人、马、车打败了他们》使画家名扬祖国各地，那么《杂耍班子中唱歌的孩子们》和《在包箱里》则巩固了他的声誉。完美的笔能使这些作品极为出色，而最有力的支柱乃是其精美的素描艺术。作品如何精美，一览画册便知。

卡尔·辛格（许震民译）

康勃夫的素描艺术

阿图尔·康勃夫是我国画界比较熟悉的一位素描大师，许多人盛赞他高超的素描艺术，他的素描在世界上是独树一帜的。他继承和发展了丢勒、荷尔拜因、门采尔诸大师极为严谨、精深而又简扼的素描传统，并融合了“哥德式”的坚实、刚劲和力度，开创了自然而又带冷峻气质的表现风格，广拓了素描表现的新领域，在近代世界，他的艺术是一个新高峰，具有独立的品格与美学价值。

素描的根本是结构，所谓基础问题，实际就是结构问题。康勃夫整个作画过程，都是以结构为中心。他是在细致观察、精心分析的基础上给予判断和综合，从许多画面上可以看到他借助无数几何形的虚线来进行分析和综合。这种几何形的分析，随着由表及里的过程而诞生，由里及表的深入而消失，这是画家独特的处理过程。在此过程中善于处理形体之间互相有机的、自然生动的联结，这种方法尤其在基础训练中是至关重要的。康勃夫的素描首先强调的是结构，第二位才是明暗调子。因为前者是不变的本质，后者是可变的现象，所以从结构出发，以结构为中心进行刻画，同时遵守光的自然法则，但又不被自然所左右，重视物象的组织、形体结构规律的充分认识和表现。他的画没有照抄自然的痕迹，而是在自然中组合了自然，且超乎本然之上。

明暗色调是对形体结构更高阶段的丰富和充实，丰富和充实又贵在简练。康勃夫画人物一般不涂背景，集中刻画对象本身，用挺拔而又多变的线来概括亮部面形的边缘转折。画人体又常取平光，不强调明暗对比，不被复杂现象所窘迫，只表现结构的起伏和变化，其简洁的明暗层次是在“知黑守白”的变化中运用。画家最善于利用错觉，明部和暗部经常留空原纸，但又由于空白所处的地位不同而呈现出明度不同的效果。画家的艺术语言为我们打开了一个简练和节制的思考领域。在重点处刻画入微，力求精深，对一切偶然现象、繁琐细节又视而不见，大胆删拨，对关键部位却一丝不苟，他尤其善于强调和处理明暗交界线及其微妙变化。处理暗部十分节省用笔惜黑如金，轻松自如而又感觉丰富，对亮部的层次又是尽量减少，保持受光部响亮的效果，重点突出代表结构的关键性的中间调子

的微妙变化（如图43、图62）。康勃夫具有多种表现方法的天才，或放笔直取、畅写不拘，但磅礴洋洒，笔简意周；或极致精微、入细通灵，又不刻意求工，即是寥寥几笔速写，也决无空懈之感（如图68、图72），他的素描令人感觉是概括和含蓄的完整，是充实、内蕴、富有省净简洁的艺术魅力。画家尊重自然规律的基本法则，但又以艺术规律、美学法则统帅整个画面。他把线、面、调子有机地自然地结合的天衣无缝，具有高度的超人的节制本领，用最简练的手段，表现了最丰富的效果。

康勃夫的艺术不同于学院派素描。

康勃夫不仅有极为严谨的作画态度和独特的表现风格，且有饱满的探索生活美、自然美的极大热忱，画家一生画了大量的生活中的人物，有工人、农民、士兵及其它各阶层的男、女、老、幼。他画模特儿都是经过精心设计的，颇富生活味道。善于概括对象的精神、实质，使生动的素描形式富有深厚的内蕴，具有耐人寻味的生活魅力。所以，我们不仅看到画家的高度技巧和表现方法，而且通过艺术形象能体会到画家的感情素质和性格气度。这和冷漠的、程式化的学院派素描是迥然不同的。

用线造型，是康勃夫素描艺术的宝贵特色。画家的感情始终和线的笔力、笔趣融合在一起活动着，直线和曲线，实线和虚线都成为他美学素养与感情活动的痕迹。线条的千变万化体现了形体的圆和厚，笔意的起承转合，虚、实线的交错与融接，既严格又自然，达到整体感的高度完整。罗丹讲：“单独的强调出那要紧的线，是需要一种决断力。”康勃夫的画正是以取象不惑的肯定手法，用强劲的线写出来的，并体现出韵律和生命的流动及热情。另外，画家特别强调“大线”和“方面”的表现手法，用直线统帅曲线，曲线变化寓于直线的变化之中；用方面控制圆，各种圆形变化藏于方面的变化之中。这与古典素描相比较，形体更为结实，作品更富有力度，并有一气呵成的夺人效果。康勃夫的艺术在某些方面接近门采尔。门采尔作画非常果断，到晚年竟用6H铅笔画素描，行笔锋利无比。康勃夫的用笔好象用尖刀写出来的，造型刚劲又不失流畅和自然。他们都保持与现实生活的联系，始终对生活物象采取具体感知的写生。因此，他们的作品排除了艺术表现的程式化和表面性，使艺术形象富有现实生命力。

我们欣赏康勃夫的大量素描作品，就会为他善于运用和发挥各种工具特点的才能而惊叹不已。无论使用任何工具作画都别开生面，独具匠心。画家对各种工具材料都进行了深入的探究和实践，对各种工具材料都不持偏见态度，善于最大限度地发挥它们的独特之长。

每种工具材料均有其优越性和局限性，这正是它本身的独有特点，不可以此工具之长抵毁彼工具之短。有人认为铅笔不及木炭，至少高年级学生不宜再用铅笔画素描，还认为木炭或炭笔作画易掌握大体，且快；铅笔易陷入枝微末节，且慢……。实际上此为形而上学之说。康勃夫是根据对象特点和所追求的艺术效果而选用工具材料（如图18金铅、图16黑铅）。理解水平高，表现能力强，落笔肯定、准确，作画则速，相反，若犹豫、反复，作画则慢。不熟悉工具的性能，不懂它独有的表现方法，即便使用木炭作画，也会画成不可收拾的“一锅粥”。关于绘画工具、材料问题，即使是名家之谈，也只能代表他个人的习惯和兴趣，决非四海真理。康勃夫采用多种工具、材料所绘制的大量杰作就是最好的答案。

康勃夫的艺术生涯是顺利的，但他所处的文化环境是非常复杂的。

康勃夫一八六四年九月二十八日生于阿亨（靠近法国边界）一九五零年二月八日卒于卡斯特罗波——劳克塞尔（德国鲁尔区）。他生长在一个人口不多的中产阶级家庭。从事摄影艺术的父亲对画家童年接近艺术有很大影响，从事艺术的兄长也促进了画家学习绘画，并考入杜塞尔多夫艺术学校，由于成绩优秀，毕业后被留校任教。二十岁的康勃夫很快就在德国画坛上崭露头角。后来他到了柏林从事历史画的创作。不久名声大震，并在一九一五年——一九二五年间任柏林美术学院院长。康勃夫是历史画家兼风俗画家。一生中创作了很多优秀的历史画和风俗画，使之成为威廉时期著名的画家。但他的艺术高峰却是素描艺术。

康勃夫所处的年代，正是德国表现主义风起云涌的时期。表现主义不再把主要精力集中在作品内容、动机和外部的艺术形式上，不再接受传统观念，提倡创作的真正价值在于传达内部的讯息。主张解放人的本性，使之成为一种新的本然。表现主义很重要的一个特点，就是它带有普遍的革命理想，而不是局限于美学范围。在这一阶段，德国的艺术以自己特殊的形式随着欧洲的总潮流向前发展着。

另外，与康勃夫并存的康定斯基又成为德国抽象派的艺苑班头。康定斯基在自传中阐述了抽象主义的宗旨：“绘画犹如各种不同世界的大相撞，在互相的斗争中，由此产生出一个新的世界，每一幅作品的起源如同宇宙的起源一样，是大灾难之后的产物。其结果如同在各种乐器的杂乱无章的噪声中，提炼出一部交响曲，创作一幅作品，如同创作一个世界”。

在写实主义、表现主义和抽象主义及其它流派并存发展的文化环境中，理论界也同样复杂，甚至混乱。有人评价表现主义为“德国精髓的极点”。是德国对二十世纪欧洲艺术的贡献。正如法国的野兽派和意大利的未来派一样是不朽的。有人赞赏写实主义艺术才是人类文明的象征。当时的著名艺术理论家卡尔·辛格博

士就高度评价康勃夫的素描艺术，反对表现主义。康勃夫的艺术正是乘着行驶在诸流派浪潮中的小舟不停地前进着，他胜利地到达了写实主义的彼岸，并攀登了最高峰。

艺术是没有界限的，无论是人为的国土界限，还是自然环境形成的民族差异，都不能阻止艺术的交流，为人类激起共鸣的旋律。为了充实和提高自己，应该更广泛的熟谙多种素描样式，要吸取各种素描体系及各名家之精萃，并努力在素描中灌注中国绘画艺术的情致。我国的素描已取得了很大成就，但尚缺乏学术层次。在以往的吸收过程中处于偏食状态，造成营养不良。提高艺术水平，不能只靠观念的更新，观念之新固然重要，但它并非艺术的全部，更不等于艺术质量的高，绘画的艺术表现，取决于具备广泛的知识、经验、方法和技巧。应对优秀的素描样式的艺术语言作系统透辟的探究，乃是熟练掌握、运用自如的先决条件。若用白描式代替素描基础训练，是急于简单求化的表现。或对循序渐进的基本功训练及写实方法视为保守和古旧，并用类似抽象或诡异的方法画素描，属于简单求新之举。写实主义艺术在世界上永远不会过时，法国当代画家皮尼翁讲：“我不认为抽象绘画就是现代的，具象绘画就是过时了，但我也不认为前者就是反动的，具象绘画不应走回头路，关键是不断发展。”把人引入歧途的不是方法本身，而是错误的思考。创新问题，既非遥遥无期，也非短日而蹴，吸收、消化、创新需经一个过程。当代最受推崇的西方人类学家，“结构主义”大师里维史陀曾对西方艺术追求新奇有过这样的警句：“新，是件好事，但不是那么常见。千万不要想象我们跟泉一般的创新。新，必须长期酝酿才能成熟，才能在约束中锤打出自己的道路”。他对于纪德的“艺术诞生于约束，死于自由”。这句话非常钦佩。他又说：“艺术如果不能唤起人类最深切的同情与共鸣，哪怕多么玄奇诡异的发明，都是艺术的没落。”

素描是造型艺术的基本训练方法，是创作过程中的必要手段，又是一种独立的艺术形式。学习、研究不同流派、不同方法的素描形式，有益于我们素描艺术的提高、革新和发展，坚实的素描功力，可以为画家开辟广阔的创作前景，功力的深浅和艺术观念，将给画家以深远的影响。多年来素描大师康勃夫的作品仅有少数与广大读者见过面，然而却给大家留下了深刻的印象。现在较全面的介绍这位大师的杰作，我们将会从中吸取更多教益。学习前人的艺术，好比采矿，采矿并非目的，而是为了炼金。

一九八七年三月刘天呈

图 录

- 1 画家的母亲 黄纸 黑铅 白垩和彩粉 239×274 1888年 收藏在德累斯顿画廊钢版画展室
- 2 水手头像 白纸 赭红笔 315×260
- 3 腓特烈二世时代的士兵头像 浅黄纸 赭红笔 270×317 1887年 湿壁画《洛伊滕的赞美诗》习作
- 4 男人头像 浅黄纸 炭笔 315×240 收藏在阿亨博物馆的《尤代因元帅和阿亨市民》的草稿
- 5 男孩、老妪、老翁 灰绿纸 赭红笔 482×260 波森圣母文科高级中学壁画《基督教传入波兰》的素描
- 6 一个男青年的头像 灰浅黄纸 炭笔 白垩 455×436 施特拉斯堡博物馆中《跃身烈马》的习作
- 7 一位少妇的头部和肩部 浅黄纸 赭红笔 白垩 482×328
- 8 女人头像 粗糙的白纸 黑铅 506×344
- 9 半身女人像 白纸 炭笔 白垩 638×421
- 10 一位福音传教士素描 浅褐纸 炭笔 白垩和锌白 472×327
- 11 运动员头像 白纸 炭笔 白垩 355×242
- 12 沉思的男人 灰纸 炭笔 白垩 484×470 《柏林大学菲希特肖像》的画稿
- 13 三个人头像 白纸 赭红笔 415×551 《柏林大学菲希特肖像》的画稿
- 14 两个右侧身的人像 灰纸 赭红笔 470×338 《柏林大学菲希特肖像》的画稿
- 15 宙斯头像 黄纸 赭红笔 420×219
- 16 女裸体半身像 浅黄纸 黑铅 390×338
- 17 裸体少妇半身像 灰绿纸 黑铅 483×316
- 18 右侧面女人头像 涂了底色的纸 金铅 270×231
- 19 后备军人 浅褐纸 炭笔 白垩 444×341 1915年
- 20 戴钢盔的士兵 涂底色纸 金铅 312×255 1916年
- 21 男人头像 灰纸 炭笔 白垩 473×328
- 22 坐在桌旁读书的妇人 灰白纸 钢笔和毛笔 240×289 1904年
- 23 坐姿无产者 白纸 炭笔 510×304
- 24 伤员 白纸 黑铅 489×356 收藏在阿亨博物馆的《尤代因元帅和阿亨市民》的画稿
- 25 情绪激昂的男人 褐色纸 铅笔 白垩 472×327
- 26 无产者人像 浅褐纸 黑铅 578×360
- 27 翘着食指的男人 浅黄纸 黑铅 524×505
- 28 正在用餐的女人 白纸 黑铅 397×479
- 29 《在剧院包厢里》草稿 浅黄纸 黑铅 500×370
- 30 泽克特元帅 浅黄纸 黑铅 341×261 1915年
- 31 坐着的丑角 浅黄纸 黑铅 344×240 1895年 《克瑙斯的荣誉学位证书》习作
- 32 丑角习作 白纸 黑铅 344×240 1895年 《斯的荣誉学位证书》局部习作
- 33 预言家习作 浅黄纸 黑铅 486×314
- 34 三个国王习作 白纸 黑铅 520×368
- 35 走路的人 浅黄纸 炭笔 538×386

- 36 拽东西的工人 浅黄纸 黑铅 483×294
- 37 手握钢钎的工人 浅黄纸 黑铅 549×363
- 38 水手习作 浅黄纸 黑铅 506×315
- 39 在冬天卖报的人 白纸 钢笔 182×132 1907年
- 40 街头娼妓 浅黄纸 毛笔和褐色墨水 268×200 1908年
- 41 画稿：哀伤的女人 浅黄纸 黑铅 白垩 532×441
- 42 士兵素描 白纸 黑铅 白垩 369×265
- 43 炼钢工人 白纸 黑铅 409×208 1889年 阿亨县政府壁画的素描 收藏在德累斯顿画廊钢版画展室
- 44 坐着的工人 白纸 赭红笔 406×278
- 45 正在脱衣的男人 白纸 赭红笔 481×319
- 46 女人体·躯干部分 白纸 黑铅 294×338
- 47 蹲着的俘虏 浅黄纸 赭红笔 484×620
- 48 跪着的俘虏 浅黄纸 赭红笔 484×620
- 49 跪着的俘虏 浅黄纸 赭红笔 484×620
- 50 女人的背部 浅黄纸 炭笔 白垩 383×252
- 51 长枪射手 白纸 赭红笔 486×375
- 52 牧羊人躯干部习作 白纸 黑铅 541×339
- 53 一个渔夫的腿部素描 白纸 黑铅 484×316 1898年 阿亨县政府壁画的素描
- 54 握钢钎的手 褐色纸 黑铅、褐色铅并用 白垩 365×288 1898年
阿亨县政府壁画的素描 收藏在德累斯顿画廊钢版画展室
- 55 手的习作 浅黄纸 赭红笔 315×243 1898年 阿亨县政府壁画的素描
- 56 两只手 浅黄纸 赭红笔 白垩 325×482 收藏在阿亨博物馆的《尤代因元帅和阿亨市民》的画稿
- 57 向左迈步的腿 灰绿纸 赭红笔 535×342 马格德堡的壁画素描
- 58 跪姿男人体及其它 白纸 赭红笔 482×319
- 59 男人体背部 白纸 黑铅 408×251 1898年 阿亨县政府壁画的素描 收藏在德累斯顿画廊钢版画展室
- 60 站着的男人体 白纸 黑铅和钢笔涂沫 445×268 1898年
阿亨县政府壁画的素描 收藏在德累斯顿画廊钢版画展室
- 61 坐着的女人体 白纸 黑铅 477×300 1897年 收藏在德累斯顿画廊钢版画展室
- 62 正面坐着的女人体 白纸 赭红笔 471×281 1897年 收藏在德累斯顿画廊钢版画展室
- 63 戴浴帽的女人体 白纸 两种赭红笔 447×320
波森圣母文科高级中学壁画《基督教传入波兰》的素描 收藏在德累斯顿画廊钢版画展室
- 64 身体前屈的男人体 白纸 黑铅 405×266
波森圣母文科高级中学壁画《基督教传入波兰》的素描 收藏在德累斯顿画廊钢版画展室
- 65 正面女人体躯干部 白纸 黑铅 376×262
- 66 运动员人体 浅黄纸 赭红笔 549×342 马格德堡的壁画素描

- 67 一位老人半身人体 浅黄纸 赭红笔 471×330 马格德堡的壁画素描
- 68 蹲着的男人体 白纸 赭红笔 435×378 马格德堡的壁画素描
- 69 坐在地上的女人体 浅黄纸 黑铅 268×218
- 70 偏左站着的女人体 浅黄纸 赭红笔 498×412
- 71 男人体素描 白纸 赭红笔 478×317
- 72 正面男人体 白纸 赭红笔 481×315
- 73 哀伤的女人 浅黄纸 赭红笔 606×483
- 74 庇依宫内部 白纸 黑铅 341×216
- 75 杨树风景 白纸 褐色笔 240×322
- 76 莫林·拉发乌克斯遗址 白纸 炭笔 白垩 341×260 1915年
- 77 马德里街头 白纸 钢笔和毛笔 272×373 1897年
- 78 班间休息的两个工人 白纸 钢笔和毛笔 130×160
坐在地上的儿童 白纸 毛笔 95×120 1906年
- 79 慈善事业画《分汤》的草图 白纸 钢笔 156×183 1908年
女歌手 白纸 钢笔和毛笔 210×165 1910年
- 80 两个坐着的男人 白纸 毛笔和水墨 161×124 1908年
玩鸽的男人 浅黄纸 蓝铅 218×164 1908年
- 81 问路者与赶车人 白纸 钢笔 毛笔和水墨 240×250
- 82 在车上 白纸 钢笔 175×160 1915年
马路上睡觉的人 白纸 钢笔 63×142 1915年
- 83 《基督教传入波兰》的构图 灰白纸 炭笔 白垩 415×595
- 84 《忏悔者》构图 白纸 深褐色笔 246×190 1912年
- 85 《掘墓人》构图 白纸 赭红笔 284×368 1914年
- 86 骑兵 黄褐色纸 炭笔 265×362 1898年
- 87 《空墓旁的圣母们》构图 白纸 钢笔 243×320 1918年
- 88 站在街角的男人, 牵着小狗的女人 白纸 钢笔 130×120 1904年
- 89 教师、父亲和大学生 白纸 钢笔 118×116 1910年
两个残废人 白纸 钢笔 180×145 1907年
- 90 营造业与营造师 白纸 钢笔 84×80 1889年
《巴黎判决》的草图 浅黄纸 钢笔 177×121 1889年
- 91 女舞蹈演员、斗牛士、 白纸 钢笔 225×128 1904年
抱着布娃娃的孩子 白纸 钢笔 118×78 1887年
- 92 提琴手习作 宣纸 黑铅 404×267
- 93 牵着两匹马的男人 浅黄纸 炭笔 白垩 455×436



画家的母亲