

美术 何导

MEISHU XIANGDAO

1992

1—6

总第35—40期

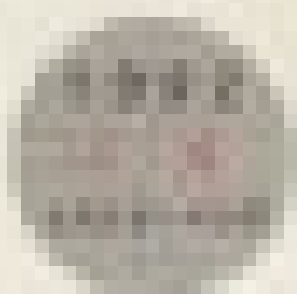
合订本



美术 何号

MEISHU XINGQIAO

第 11 卷



美术向导

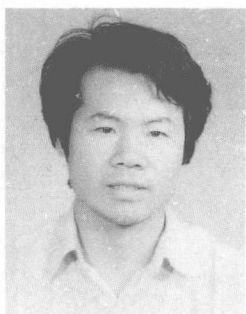
MEISHU XIANGDAO

1992

总第35期

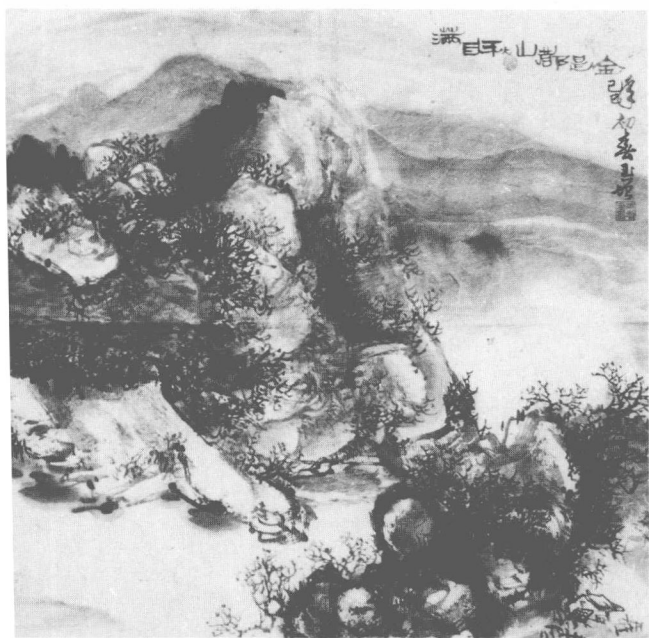
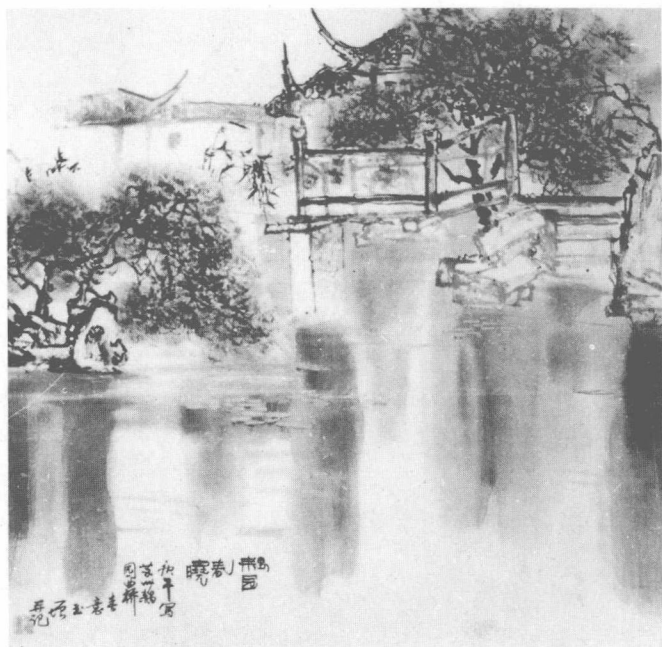


自学成才之路——宋玉增的中国画



宋玉增，北京人，1958年生。自幼酷爱绘画，1982年考入中央工艺美术学院进修班。在张世简、袁颖一先生的指导下，学习中国花鸟画。侯后主攻山水，受傅抱石、李可染、宋文治、秦岭云、白雪石、吴冠中等名家影响，在艺术上力求创新，注重色与墨的结合及神韵与形式美的运用，形成了清新隽永、典雅抒情的艺术风格，作品曾多次在国内发表，并展出。

他现为中国美术家协会北京分会会员、东方书画研究社会员、朝阳美协会员。



美术向导

1992·1

顾问 (以姓氏笔划为序)

王朝闻 古元
刘开渠 刘海粟
张仃 启功
邵宇 吴作人
李桦 侯一民
常沙娜

主编 沈鹏 刘玉山

副主编 吴葆伦

责任编辑 高光明 陈小强

版式设计 高光明 祁旺

美术家谈
《美术向导》

美术家
谈创作

考试指南

美术技法

读者与编者

画家介绍

外国美术家
介绍

实用美术

书法篆刻

摄影知识

- | | | |
|----|------------------------------|-----------|
| 2 | 携手办好《美术向导》 | 刘玉山 |
| 3 | 向导, 导向艺术殿堂 | 杨悦浦 |
| 4 | 自我的复苏与艺术的再探寻
——《红烛颂》的意匠经营 | 闻立鹏 |
| 8 | 漫谈写意人物画创作 | 姚有多 |
| 14 | 素描头像的强化训练
——给考生的一点建议 | 吴银杉 |
| 20 | 王叔晖的工笔重彩人物画技法 | 孟庆江 |
| 30 | 工笔花鸟画创作札记 (一则)
《霜重色更浓》 | 金鸿钧 |
| 31 | 讨论水粉画技法的通信 | 蔡文云 陈小强 |
| 32 | 读者来信选登 | |
| 34 | 以最大的勇气打出来
——花鸟画家卢光照 | 包立民 |
| 36 | 乌克兰, 夜鸟飞去
记苏联著名画家B·李特维年柯 | 卜维勤 |
| 40 | 公共室内环境设计
油画布的制作及选购 | 林福厚
钱锋 |
| 46 | 浅谈书法章法中形态构成问题 | 喻建十 |
| 51 | 摄影常识百问 (一) | 温宁 |

封面画: 树 (中国画)

马海方作

编辑: 《美术向导》编辑部
(100735北京北总布胡同32号)

出版: 人民美术出版社
印刷: 北京新鑫印刷厂

总发行: 北京报刊发行局

订阅、零售: 全国各地邮局

邮购、零售: 人民美术出版社邮购科
(100735北京北总布胡同32号)

国际标准刊号: ISSN1003-0441 国内统一刊号: CN11-2825/J 邮发代号: 82-429

携手办好《美术向导》

刘玉山

从 1992 年起,《美术向导》就要改成期刊了。借此机会,我代表编辑部,向所有读者、作者、印刷和发行工作者表示由衷的感谢和敬意!

记得 1985 年前后,我们曾收到不少读者来信,希望我们尽快给他们编辑出版一套切合于他们实用、而又浅近丰富的美术自学丛书。为了满足大家这一热望,我们找有关专家进行了研究,最后决定创办一种综合性美术自学丛刊,内容分两大部分:一是讲述美术常识,一是教授美术技法。为它确定的编辑方针是:科学、充实、通俗、适用。为读者设想的学习路子是:循序渐进,即先“登门”,了解了美术的 ABC,能先画几笔;再“穿堂”,较熟练地掌握描摹对象的能力,可以自如地操作技艺,画出象样的一幅幅图画来;最后再“入室”,也就是读者可以依据自己实际生活和精神上的体验,最终能自由自在地创作出自己的作品来,成为一名业余的艺术家。当时我们想,如能达到这个目的,我们的任务也就完成了。为此,我们预计编到第 30 册,即告收尾。

现在看来,我们的这一设想得到了读者的肯定。从各地读者来信中得知,他们很喜欢这套丛刊,觉得它耐看,符合实际,照它教的法子学习进步挺快。有的同志持之以恒地按照《美术向导》所提供的方法进行实践研修,不但较好地练就了一套技艺,而且创作出了很不错的作品,参加了不同层次的展览,有的同志甚至由此而逐步走上了半专业或专业艺术的道路。这些,都使作为编辑者的我们感到十分欣慰。

讲到这儿,我们想特别着重地强调为本套丛书撰稿的专门美术家所起的作用。正是他们,挤出教学、科研、创作的空余时间,煞费苦心地将自己多年的艺术教学和创作实践经验,认真地进行了系统的总结,提炼出其中最关重要的经验和心得,并使之以较通俗的语言形诸于文字,配上贴切明了的插图,从而才使《美术向导》达到了预期的目的。而这些同志,都是在国内某一美术领域颇有建树的专家、学者。他们这样热心为《美术向导》撰写文

章,说明了他们是多么看重文艺为人民大众服务的这一根本宗旨。

有着一支整齐、高水准的作者队伍,是编好一套重要丛书的基本保证。同时,有着为数众多的读者的支持、信赖,也是至关重要的。因为,书是编给读者看的,读者的反映如何,体现了书的成败得失。在这几年中,广大读者不仅热情而明确地肯定了这套丛书的长处,而且很诚恳地指出了有待改进和需加弥补的地方。譬如,有的艺术门类需要增添讲授;有的文章还需再展开地讲一下,以使大家更深入理解;有的附图不足或应改成彩色;有的文章编排间隔、跳跃性太强,要相对集中一些等等。这些,都是使这套丛书从摸索着来,渐渐走向成熟、完善、并形成自己风格的又一基本保证。

由于广大读者迫切地向我们反映:在不少地方根本买不到《美术向导》,或很难买齐它,或不能按出版周期买到它,使我们萌生了把这套丛刊变成期刊、以便解决大家买书难的想法,使这一想法变得更为现实的另一个原因是:原初我们准备编到第 30 册即告完成的设想,读者认为不但过于匆促,而且希望在他们即使在读完第 30 册“毕业”以后,也仍能继续“深造”,不断从《美术向导》中吸取一些有益的知识或技能,因为“美术门类是这样的丰富多采”、“古今中外积累了这么多成果和经验”、“美术创作随着时代变化,技术、技巧和工具材料又出现了这样千变万化的面貌”……。一句话,“可讲授可学习的东西实在太多,真是艺无止境。希望你们一定要继续把它办下去!”

在这种情况下,我们经过深入磋商和规划后,决定把《美术向导》改为期刊,并得到了上级批准。

通过对《美术向导》基本的简要回顾,我们对未来的《美术向导》寄予的期望就更为明确了,那就是:让我们——读者、作者、编者和印刷发行工作者共同携起手来,为使这份《美术向导》期刊,变得更具“科学性、知识性、可读性、实用性和连续性”而努力!愿它永远陪伴着您,成为您最亲密的朋友。

向导，

导向艺术殿堂

杨悦浦

在编了多年刊物之后，便有一种感觉：创办一个刊物时，除了需要外，还可能带有一定的偶然性和创办者的兴趣，但要使一个刊物生存下去，恐怕就完全靠社会的需求和编辑们不遗余力的奋斗了。80年代中期美术界先后创办了不少报刊，然而不出几年有的就陆续停刊，可见让一个刊物生存下去并不是件容易的事情。

《美术向导》的创刊，的确是填补了当时就已经出现的“空白”。美术队伍大致是由受过院校专业教育和自学成才两部分人组成的，实际上从事有关各种美术工作的人数以百万计，能踏进艺术院校的毕竟是少数，多数人则要在社会上通过各种途径进行自学。这在社会上存在着一个极大的需求面。此外，自80年代以来多数刊物都在向“纯艺术”、“高档化”靠拢，普及性的刊物已经占很小的比例。而且在社会上真正为各个层面的群众所搞的美术活动已寥寥无几了，随着经济的活跃，有些原本是开展普及的活动也与“创收”结合起来，目的性有了很大的不同。而客观上的社会需要依然存在，在这个时候《美术向导》问世，可以说是应运而生，也是出版者明智而大胆的选择。《美术向导》出版以后，受到各方面的肯定和关注。记得那些年，我曾经手处理过不少业余美术爱好者向美协求教的信函，由于工作性质不同和日日繁杂的事务性工作，我们不可能去帮助求教者解决各种各样的问题，当《美术向导》出刊后，我即向来函者推荐它，后来我们这里就很少收到这类信件了。我想，那些求教者显然是跟在“向导”后面上路了，是件很可喜的事。

说到《美术向导》的特点，不能不注意到它传

播美术技法这一令人赞赏的功能。虽然国内美术刊物不少，但大都集中力量介绍美术作品和进行理论研究，介绍技法的稿件则是凤毛麟角了。而且在编发这类稿件上也有很大的难度，首先，选题难于确定，原本美术品种、样式就极多，涉及面广，加之社会自学需求者众，其文化程度、实际水平不一，无从把握，要选择好的稿件，就要做庞杂的遴选、调查、了解的编辑工作；其次，美术的技巧主要是靠艺术家动手去做、去画，而不是靠说靠写，有些专业技巧也是写不出来的（如色彩感觉等），但刊物必须以文字为主，传播技术演进过程，相对来说是件困难的事。而且多数技法好的人不一定能够以精炼的文字叙述一个复杂的技法，这就给作者、编者都带来麻烦。再其次，初学者可能有一定的兴趣趋动开始练习，一旦进入长期技法磨炼时，就难免因枯燥而生厌。刊物的稿件要把握好技术性、知识性和趣味性，则是又一个难点；再者，一般来说技法因人而异，即带有强烈的个性特征，而刊物则必须要求在“面”上有相应的“共性”因素，编辑们把握好个性与共性的关系并游刃有余，则要有相当的能力；据说，编辑部人手很少，各类稿件都要去约，都要仔细编辑加工，纵然编辑们学过专业，有丰厚的学识，但总不可能样样技法都精通，因而平时的学习积累和编辑业务中的审慎研究，也要占去他们不少精力的。总之，困难之处是可想而知的，但《美术向导》出版了五年多，能受到各方面的欢迎，不能不钦佩编辑们的努力和功力。

我们在看一些大师和一些重要的画册时，披览

（下转第35页）

自我的复苏与艺术的再探寻

——《红烛颂》的意匠经营

闻立鹏

我早就盼望有朝一日用自己的画笔表现父亲崇高而亲切的形象。

“文革”一场灾难与浩劫,使我损失了整整“10年人生最宝贵的光阴,心灵受到极大的创伤。但是这种难得的经历与体验,也帮助我改变了原来僵化的思维定式,加深了对人生世事的了解,因此,也加深了对父亲生活道路的认识,重新阅读《闻一多全集》,重新领略他的诗篇,我得到了许多新的体会;闻一多作为“中国的脊梁”,是我们时代知识分子人格精神美的化身。

许多父亲的同代人曾告诉我,他们为何在“四人帮”的淫威下暗中翻阅闻一多的著作以吸取精神力量;当昆明四烈士墓及闻一多衣冠冢荒草丛生无人问津的时候,多少人曾不远万里来到故地,在暮色苍茫中默悼他的英灵。特别是1976年丙辰清明难忘的日子里,许多青年朋友激动地在我狭小潮湿的陋室中诉说他们在北大荒、在延安山沟时如何传抄闻一多的诗文,他们甚至能背诵出《死水》的诗句、《洗衣歌》的篇章。

这一切都使我的创作欲望更加炽烈。在大量的准备工作中,反复吟读出版于1923年的《红烛》序诗,给我以特别深刻的形象感受,父亲不就像一支荧荧的红烛吗?

“红烛啊!

这样红的烛!

诗人啊!

吐出你的心来比比,

可是一般颜色?”

诗人一起句,就把那颗天真纯洁、晶莹透亮、热得发烫的赤子之心和盘托出。一个“吐”字,把父亲的真挚情怀表现得淋漓尽致,感人至深。

既制了,便烧着!

烧罢! 烧罢!

烧破世人的梦,

烧沸世人的血——

也救出他们的灵魂,

也捣破他们的监狱!

.....

红烛啊!

流罢! 你怎能不流呢?

请将你的脂膏,

不息地流向人间,

培出慰藉的花儿,

结成快乐的果子!

红烛啊!

你流一滴泪,灰一分心。

灰心流泪你的果,

创造光明你的因。

红烛啊!

莫问收获,但问耕耘。

1926年闻一多为纪念三·一八惨案,写了著名论文《文艺与爱国》,他明确的表示:

我希望爱自由、爱正义、爱理想的热血要流在天安门,流在铁狮子胡同,但是也要流在笔尖,流在纸上。.....也许有时仅仅一点文字上的表现还不够,那便非现身说法不可了。所以陆游一个七十衰

翁要“泪洒龙床请北征”，拜伦要战死疆场上了。所以拜伦最完美、最伟大的一首诗，也便是这一死。所以我们觉得诸志士们三月十八日的死难不仅是爱国，而且是伟大的诗。我们若得到死难者的热情的一部分，便可以在文艺上大成功，若得到死难者的热情的全部，便可以追他们的踪迹，杀身成仁。

一直到1946年7月15日风声鹤唳、血雨腥风的白色恐怖之中，在他牺牲前几个小时的最后一次演讲中，他依然说：

“反动派，你看见一个倒下去，可也看见千百个继起的！”

我们不怕死，我们有牺牲精神，我们随时象李先生一样，前脚跨出大门，后脚就不准备再跨进大门！”

这是闻一多最后的绝唱，是最壮美的歌！他对生与死的哲理思考是一贯的、真诚的。我深信红烛正是闻一多形象的最贴切的艺术反映与象征。

正在这时，赵丹、黄宗英夫妇来访，为摄制闻一多影片搜集素材举行座谈。会上谈到电影剧本的名字不够理想。我说，与其题名《拍案颂》不如叫《红烛颂》，赵丹同志拍手叫绝说：“咱们想到一块

了！”我心里非常高兴，电影艺术的前辈们对闻一多也有同样的艺术感受，我的构思定能引起更多人的共鸣。这大大增强了艺术探索的信心，帮助我肯定了把父亲形象与红烛相联系加以寓意表现的创作思路。

但是，直到此时为止，我的构思还像是脑海中朦胧闪现的不成型的游魂，红烛也还只是一种文字的诗的意象，还没有变成“有意味的形式”，还有待转化为一种绘画的意象。

座谈会后，我带着构思第二次到敦煌临摹考察，距离1962年的参观学习已有15年了。庄重、犷悍、悲烈、雄浑的北魏壁画再次使我激动不已。满壁土红为底色的背景和悠悠岁月形成的浓重粗犷的黑色线条充满了悲怆的气氛。275窟的尸毗王本生故事和254窟萨埵那太子本生故事的悲剧激情与宗教牺牲的崇高之感给人以十分强烈的感受。我立刻感到这就是我未来作品的情绪与色彩的基调，我开始为我的情绪与构思找到绘画形象的寄托了。

“一个画家酝酿了题材，十分激动，甚至也开始明确了主题、意境、却并不等于有了艺术生命。



《红烛颂》草图之一

因为往往找不到恰当的表现形式。只有灵魂找到了，创造了恰当的躯体，才能使一个有血有肉的艺术生命诞生。

形式不是内容的简单外套，灵魂和躯体是不可分的。但形成生命总是从胚胎开始，所以孕育艺术生命，首先应该找到形式和内容相统一的基本意象(morif 原意为主题、过去译为契机、母题)，这是艺术生命最初的胚胎。一幅作品的成败、高下，关键在于能否找到恰当的意象 morif，它体现了这幅作品的基本艺术构思和艺术语言，是表达特定内容及其形式的可视形象的内核，它体现一幅作品灵魂与躯体的统一，主观与客观的统一”

《红烛颂》的构思日渐发展，而基本意象 morif 的最后确立，却是在青海的一次偶然的机遇。一天在西宁，我走进老同学黄绍京的画室，一眼就看见桌角挺立着一支通红的残烛，脂油的流淌，积成了泪痕似的斑迹，堆缠在残烛的周围，这使我立刻想到父亲《红烛》序诗中的那支伤心流泪、不问收获、但问耕耘的红烛，这正是红烛的绘画意象，它和土红色悲怆的火焰，构成了《红烛颂》的意象的胚胎。

晚上，我闭目冥想，父亲在红烛前回首凝想，黑色背景亲托着红色闪动的光焰，逐渐发展为一

半抽象的大火与旗帜。以红烛象征，以大火寓意，让观众从画面的意象中体会闻一多的人格美，得到感情的升华。这就是《红烛颂》的基本构思。长期酝酿的《红烛颂》终于找到了 morif。

“所以，在画面的其他细节没有塑造完成之前，应首先有一个鲜明生动的基本意象活在画家心里，画家正是在这个胚胎上以自己的艺术营养和心血使之发展、孕育、成为一幅完整的作品。

同样，在画面的全部细节没有进入观众的眼睛之前，首先要有一个鲜明生动的基本意象能抓住观众，艺术的欣赏和再创造从这里开始。这个基本意象是一篇乐曲的调子，是一支曲子的领唱。

善歌者，人继其声。只要基本意象确是符合主题，观众自会欣赏、想象、创造、共鸣，跟着你的领唱发出自己的心声”。

《红烛颂》确实拨动了不少观众的心弦，作为一名观众，也作为我的老师，韦其美先生对《红烛颂》作了非常深刻、精辟的艺术分析，他在《读〈红烛〉和〈深谷〉》一文中谈到他的艺术感受：

“从《红烛》的创造性表现里，我对先生艺术形象的审美期待得到实现，……闻立鹏同志在油画创作中不着意在画中构造虚幻的三维世界，而尊重绘画的平面性；本性，不停留在油画本身审美性的



《红烛颂》草图之二

开掘，而追求表现深邃的意境。在《红烛》中，绘画的平面性和意境的深邃这两种看来难以契合的不同范畴的艺术因素在作品的艺术创造中得到了统一，作品的艺术价值正是主要体现在这二者的统一中。……用书法比拟的话，画的风格要求造型上碑的性格，而不是帖的意趣。作者赋予红烛以象征符号性质，红烛群充塞画面，以对角线为主导，呈波浪形的向画外延伸，几小块在红烛间隙中的蓝色，不只有助于色彩灵动，更重要的是显示空间向深处扩张。闻一多先生的形象和红烛的形象结合在一起是艺术构思的唯一合理的组建，它不可重复、不可替代，即令没有读过《红烛》的观众也能从红烛的艺术形象中体会某种生活哲理。前景的人物形象与背景的红烛形象没有处理成有真实感的空间距离，而是使二者联系为一个统一的整体，使画具有了凝重的基调。人与烛焰的运动方向相背是一对冲突的力，而人的向左转的颈部使二个逆向的力在颈部汇为合力，这合力更加强了人物形象整体的内在力量，也使颈部扭转后向前凝视的目力更显得睿智深邃。红烛与火焰形成对比，火焰的波状曲线与人物的成角直线形成对比，背景红色调与人物的深黑色调形成对比，各种矛盾的力构成了一个统一的丰富的表现了强烈情感的绘画力场。”

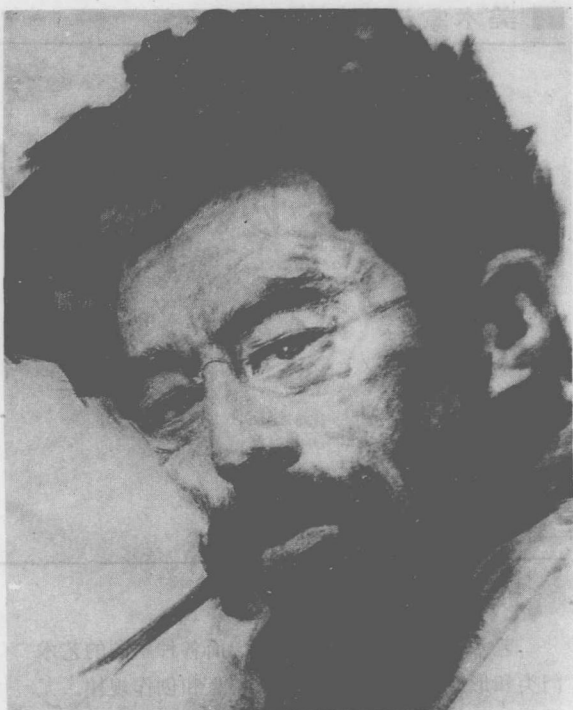
《红烛颂》的创作完成，再一次证明：如果说，生活、思想和技巧是艺术生命的三要素；那末动情、凝意、炼形就是艺术创造的三个重要环节。

文学家要炼字、炼句，美术家要炼形。因为造型艺术是视觉艺术，所以画家的一切构思都必须体现在画面的形象上，所谓艺术创作要用心来画，用手来想，就是这个意思。

一把钥匙开一把锁，一个有独特素质的胚胎才能生长出一个有个性的艺术生命。为寻找这种独特素质，我进行了多种尝试与选择。

《死水》是闻一多最具代表性的著名诗篇，最初，我曾考虑把红烛与死水两个意象结合，构成画面，让沉静幽涤的蓝色水纹与炽热的红烛及光焰对比着作为抽象背景，以衬托闻一多侧身回首的形象。这一意象确能反映一定的历史环境与闻一多深沉性格的侧面，但似乎未能更全面、更真实地反映其性格的主导面。因为，闻一多的“死水”下面，地火在运行，岩浆在沸腾，其实酝酿着巨大的热与力（插图）。

闻一多曾在给友人的信中说：“我又觉得自己是座没有爆发的火山，火烧得我痛……只有少数跟我



《红烛颂》局部

很久的朋友才知道我有火，并且就在《死水》里感觉出我的火来。”他在诗作中也曾多次使用火的意象。他“迸着血泪”、“擎一把火”，《发现》呼喊着重那“能点得着火”的一句话：“咱们的中国”！《一句话》他说：“我心中的灵火在燃烧”，《我是中国人》他宁肯“烧蜡成灰”也要心火发光创造光明。

诗人朱自清曾非常形象地称闻一多为“一团火”，赵丹、黄宗英把描写闻一多的电影剧本上下集题名为《红烛》、《大火》，书籍装帧家钱月华在《闻一多全集》套封上设计了火的形象符号。的确，和红烛一样，烈火已是闻一多人格的又一形象的象征。

《红烛颂》的创造性，不但在于我选取了生动的意象，寻找到了红烛、烈火等个别的生动意象，而更在于我把闻一多的肖像和红烛与烈火组成一个统一体，构成一个完整的、别人未曾发现的意象。实际上我在画面上综合使用了形象、意象、心象三种不同的语言体系，使写实与写意、理性与感性、抽象和具象较好的结合，使烛、光、火的逻辑发展与闻一多崇高壮美人格的完成较好的结合。又由于使用了某些中国民族的色彩构成与古代石刻的意味，画面不同一般油画技法而带上了更多的个性色彩，增加了艺术的感染力和内涵的深度。

漫谈写意人物画创作

姚有多

艺术创作有很多共同规律，而各种不同的艺术门类 and 形式又有其各自的形式特点和创作规律。尤其是具有强烈民族特点的中国画，它有别于西方绘画，形式独特，自成体系。因此要画好中国画一定要去研究中国画创作的特殊规律。目前，在改革开放的形势下，西方艺术和中国民族艺术处于激烈地碰撞、交流过程中。我们要大胆借鉴西方艺术中的最新成果，以利于中国画的革新和发展。但是借鉴并不是代替，借鉴外国的长处，只是发展中国画的手段。中国画走向世界的途径是要拿出我们自己最高水平的艺术，让其他国家人士欣赏、承认，甚至反过来向中国画学习。中国的美术学院设立强大的油画、版画、雕塑等西画专业，这说明我们从来就是谦虚、不保守的，可是西方有哪一个美术学院设立中国画专业呢？日本的美术学院过去有“南画”专业，现在也没有了。日本把自己的民族艺术“日本画”放在首要地位，为什么？他们懂得如果不发扬自己民族艺术，日本的艺术不是被中国化掉，就是被西方化掉。我们中国改革开放以来，有些人拼命贬低自己的传统艺术，提倡“全盘西化”，我看这种人不过是现代的“假洋鬼子”而已。最近，德国怀疑论美学家赫伯特·曼纽什送我一本书，他在题词中写道：“不了解中国就不懂得艺术，我愿把本书最先奉献给亲爱的中国朋友。”这说明有见识的西方人士深知中国是一个最懂艺术的国家。中国有数千年的文明史，有无数文化古迹和世界上最丰富最美妙的文物，中国画最具有强烈民族特点，因此，学好中

国画，是中国画家的光荣。

中国画创作，从审美观念、创作思维、创作方法以及具体的表现形式来说，都有自己独特的体系，这里只是从写意人物画创作的特点谈些体会。

中国写意人物画创作的第一个特点是它的表现对象（或叫创作的客体），是具有社会性的人，而不是自然界的山水、花鸟。这一点与西方传统绘画不同，传统油画的表现对象是非限定性的，人物、风景、静物等都可以作为创作的客体，西方现代派艺术的抽象派，更是连任何具体的客观形象都没有。而中国画却把表现客体的不同分为人物画、山水画、花鸟画。因此，如果取消了作为表现客体的人物、山水、花鸟，就等于取消了整个中国画。由此可见，中国人物画是不能走向抽象的。

中国人物画的发展历史十分悠久，从发现的最早的帛画来看，人物画在春秋战国时代已经有了相当水平。《孔子家语·观周》中记载：“孔子观乎明堂，睹四门墉有尧舜之容，桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧扆南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之，谓从者曰：此周之所以盛也。……”这段记载说明春秋战国时代帝王的宫殿已设立宣明政教的地方，凡朝会、祭祀、庆贺、教学等大典，均在此举行，请画家在明殿四壁画上尧舜等人物肖像以及表现周公相成王的情节性人物画。而中国的山水和花鸟从人物的背景独立出来，要晚到隋唐时代。可见人物画成为中国画最重要的一支，是有其深远的历史根源

的。从中国画整个发展的历史看，凡是经济文化兴盛的时代，人物画就发展，如唐代；而在经济文化衰落的时代，人物画就衰落，如元代和清代。今天中国处于改革开放的时代，经济文化正在重振，人物画理应得到重视和发展。

人物画的表现客体既然是直接表现人的形象，由于人生的丰富性、人情的丰富性以及人性的丰富性，所以就要求人物画家必须熟悉、研究人的社会生活，了解各种各样的人。深入生活、参与生活，是人物画创作不可缺少的前提。社会生活可以说是人物画家的生命线，没有生活就没有人物画这门艺术形式。人物画家必须到生活中去感受时代的脉搏，启发创造的悟心，搜集生动的形象。关着门去表现自我，为创新而创新，只能画出无生命、无情感空洞苍白的人物形象，也必然导致人物画的衰微。

早在一千多年前，唐代的张璪就提出了“外师造化，中得心源”的名言，山水画家以山水为师，人物画家应该以人的社会生活为师。其实，画山水花鸟的目的，还是间接地表现人的感情，所谓“咏物言志，借景抒情”，山水花鸟这些自然物，本身没有人的感情，是画家通过想象、联想、类比等手段去赋予人的感情。当然，景物本身，还是必须具有能够寄情的特性，例如画家借梅抒情或言志：“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕，不需人夸颜色好，只留清气满乾坤”。这是因为梅花本身有傲雪的自然属性，画家才能用梅花来比喻人物的清高品格。而人物画却与此不同，人物画表现客体是具体的、有个性、有感情的人，画家就不能只是“借人抒情”、“缘人寄情”了。人物画家的任务首先要把表现客体在特定环境下的个性感情表现出来，也就是要做到以形写神、形神兼备，要研究人物形象的“神”如何表现出来，同时还要研究画家主观的思想感情如何移入客体对象，使之与客体的形神融合起来，这就是艺术创作中主客观的统一。只有客体的神与画家主体的神统一结合起来，才能把生活形象变为艺术形象。

生活中同一个形象或景物，在不同人的眼中可能出现不同的感受，不同人的思想感情、生活阅历、文化素养、审美情趣等主观因素以及一定环境条件下的特殊情绪、心境，都能使客体带有强烈的主观色彩。唐代两位大文学家韩愈和柳宗元对同样的桂林山水，写下了完全不同的诗句，韩愈赞美桂林是“江作青罗带，山如碧玉簪”。而柳宗元则把桂



藏区秋色

林的山看作“林邑东回山如戟”，把桂林的水看作“牂牁南下水如汤”一样山水，虽然表现了两情怀，但都从不同角度抓取了桂林山水的某种特性。画人物肖像画也是如此，同一个模特儿，十个人对着画，就会出现十种样子，而又都抓取了对象在某些方面的特征，却又像又不像。有些与对象不同之处，恰恰是画家主观的意念情趣的表现。

有些年青画家，受西方现代派的观念影响，画人物画时，不顾客观对象的形与神，片面追求主观的趣味，借人表现某种古怪的观念或纯形式的“构成”，画面的人物只是一个没有生命、没有感情、没有个性的空洞躯壳，一切只服从画家对形式趣味的追求，这是一种形式主义的倾向，是违背中国人物画创作原则的。例如有些画家把人的眼睛只画一个空洞的眼眶，不画眼珠，成为有眼无珠，这似乎成了一种时髦，而中国人物画历来特别重视人的眼睛的表现，认为“妙处传神写照，正在阿堵中”。因为人的眼睛最集中地反映了人的精神心灵、思想感情，因此被称作“心灵的窗户”，是人物画传神的要害部位。即使西方现代派画家莫迪格利阿尼，也不是每张画都不画眼珠的。中国人物画家硬要把黑色

眼珠的中国人画成有眼无珠，实在是不应该的。

中国写意人物画创作第二个特点是意象造型思维。写意人物画的造型方法，既不同于西画的具象画的写实，也不同于抽象画的纯抽象，而是妙在似与不似之间的意象造型，是客观形象的类似物，而不是逼真的仿照。它与客观形象的相似处，更多地是一种内在本质精神的相似。写意人物造型不能停留在对外在形象直观的观照上，而要通过画家主观意念进行筛选、分析、综合、提炼以及想象和联想等艺术思维活动，最后形成理想化的艺术形象——意象。中国画家的意象创造过程，具体分析，可以称为“意象思维三段式”。第一阶段是客观形象在画家视觉中的直观映象，这是一种纯感性的直觉，所谓“眼中之竹”是也，郑板桥画竹题字道：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间，胸中勃勃遂有画意。”画家看到早晨清新的竹林形象，激发了画竹的情绪和灵感。第二阶段是把眼中感受到的自然之竹通过形象思维的酝酿和构思，加以创作性的想象和联想，在头脑中进行像的提炼、意的深化以及情感的迁移，达到意与象的和谐、情与景的交融。这样，通过意匠加工锤炼以后形成的“胸中之竹”，已不是眼中之竹了，而是意象的竹子，或竹子的意象。

中国画的意象思维方式，可以用顾恺之的“迁想妙得”四个字来概括，“迁”字是指画家的主观意

识对客观形象的迁移和联想。

师友图



念、思想感情、审美情趣等与客观形象进行交融，迁移到客观形象之中。“想”字是指进一步通过想象、联想、幻想等创造性的思维过程。去粗存精、去伪存真，由表及里，不断加深对象内在本质的认识，抓住其中最重要、最理想的形象因素，这就是创作构思的关键过程。“得”字是指画家通过迁想获得了艺术的意象，从而进入表现意象的阶段。这里最关键的还是一个“妙”字，画家迁想所得的意象必须达到巧妙、奇妙、神妙的程度，也就是必须不同寻常，要有独创性、个性化，才能达到艺术的妙得。在宋代画院里，皇帝常出一些诗句的题目来考画家的艺术水准，其中有一个题目是“踏花归去马蹄香”。如何用形象来表现无形的花“香”呢？有的画骑马人手里捏着一枝鲜花，有的在马蹄上画了几片沾着的花瓣，这些构思都不够巧妙。有一位画家别出心裁，画了几只蝴蝶飞舞在奔驰的马蹄周围，用蝴蝶的形象来表现骑者踏花归去而马蹄上留着浓郁的馨香，吸引着美丽的蝴蝶，构思相当巧妙。另有一题是“野渡无人舟自横”，有位画家在画面上简朴地画了几只小鸟立在空着的船头，以鸟的栖息显示船中“无人”，用鸟的动的形象来反衬景物的“静”。以上两例就是中国画家通过“迁想”而达到意象之妙得的范例。迁想妙得对于人物画来说就是要达到传神之妙。例如顾恺之画裴楷像，开始画家对迁、想、得三字功夫，做得相当周到，裴楷的形象已经酷似，但是画完后，总觉得精神特点有所不足，也就是不够神妙，经过分析，画家明白了原来裴楷不仅外部形象很美，更重要的是他还是一个很有学识和才干的人。经过反复迁想，突然获得灵感，在颊上添画三根毛，马上获得形神俱妙的效果。潘天寿评说：“此妙果，既非得于形象上，又非得于技法中，而得之于画家心灵深处之创获，是妙也，为东方绘画之最高境界。”由此可见，“迁想妙得”是中国画家创作构思过程从感性认识进到理性认识，再从理性认识进到艺术意象的完整过程。

意象创造的第三阶段是把胸中之竹转化为“手中之竹”，也就是具体的作画阶段，将迁想妙得之艺术意象运用艺术技巧的加工表现竹子的艺术形象。郑板桥也有一段话：“磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也，总之意在笔先者，定则也，趣在法外者，化机也。”这段话说明由“胸中之竹”变为“手中之竹”又是一个新的课题，这里的关键在于“倏作变相”和“趣在法外”。在造型上要敢于变相，也就是要进行夸张取舍，在笔墨技法

上要追求意趣，打破一般的陈规旧法，在笔墨、章法、色彩等方法力求创新；寻找一种最佳的表现形式。

意象创造到了第三阶段，算是完成了中国画创作的整个过程。但是应该说明，要使艺术创作达到最完美的神品或逸品，单靠一个过程是不行的，还要求对同一个体裁、同一种形象（如竹子），进行长期的多次反复的锤炼加工。中国画在每次作画的绝对速度上看来是比较快的，但是在每张画成功的背后，却用了画家长期艰苦反复锤炼功夫。这是中国画创作与西画大不同的一个重要特点。例如齐白石画虾，他创造的虾，几经变革，越画越简炼、概括。他在60岁前反复临摹八大画虾，60岁后亲自养着活虾，反复观察、研究，反复修改画法，已经能突出虾的重要特征，形成自己的风格。此时的虾，小脚多达九足，70岁时，又经10年变法，虾的形象一变，已达形神兼备，渐现矫健。此时小脚已减为六足。80岁时，再经10年变法，虾的形象寥寥几笔，虾的形、神、质、态、意、趣样样俱妙。此时小脚又减至五足，达到了不似真虾胜似真虾的“似与不似之间”的妙境。郑板桥把这种不似之似的境界形象地比喻为从“胸有成竹”进而到“胸无成竹”。他在一篇题字中写道：“文与可画竹，胸有成竹，郑板桥画竹，胸无成竹，浓淡疏密，短长肥瘦，随手写去，自可成局，其神理具足也。”郑板桥达到胸无成竹神理俱足的化境用了40年的苦功。他在《竹石图》的题诗道：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思，冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”山水画家李可染，在50岁以后用了多年时间走遍祖国大江南北，搜尽奇峰打草稿，以山水为师，经过10年苦功，才创造了李派山水的风格，他总结山水创作的经验是：“采一年炼十年。”“废画三千”。人物画创作的锤炼难度更大，叶浅予画舞蹈人物，除了要长期观察研究各种舞蹈的规律，还画了大量的舞蹈速写，在这个基础上，进行构图加工。他每次作画都有极其认真的底稿，有的底稿中的形象，反复修改十几遍，他在40年代画的印度舞，得到了张大千的赞赏，也借用他的画稿作印度舞。到60年代，他的印度舞更加简炼，形象更加夸张，动感更强。我看叶老画舞，虽然有时用的是旧画稿，但每画一次都在加工、变化。去年在他的家乡，看到83岁的叶老重新拿笔画舞，又进入了一个新的境界，可以说是已由“胸有全舞”进入到“胸无全舞”，信笔挥洒神理俱足。由此可见，写意人



蒲公松龄写作图

物画应该和山水花鸟画一样。在意象的反复锤炼上下功夫，题材不怕反复表现，正是在反复表现同一个题材和意象的过程中，才能使写意人物画取得完美的艺术性。

写意人物画创作的第三个特点是意境的创造。什么是意境？《辞源》（修订本）解释是：“指文艺创作中的情调、境界。明·朱承爵《存余堂诗话》：‘作诗之妙，全在意境融彻，出声音之外，乃得真味。’这说明意境是中国诗词所追求的一种出声音之外的境界。在中国画理论中明确提出‘意境’的主张是在清代。清·笪重光《画筌》提出：‘绘法多门，诸不具论，其天怀意境之合，笔墨气韵之微，于兹编可会通焉。’他还说：‘人不厌拙，只贵神清。景不嫌奇，必求境实。’‘神无可绘，真境逼而神境生……虚实相生，无画处皆成妙境。’这里指出了意境两个要素，一个是实境，就是生动真实的自然景物。按王国维《人间词话》的说法，表现实景的手法叫‘写景’；另一个要素是虚境，也就是神境。这种虚灵的神境，是出之艺术家心灵的心境、所谓：‘因心造境，以手运心，此虚境也。’这种虚境是艺术家创造之理想境界，是艺术家主观情趣的抒发，在诗人是‘出之声音之外’的，在画家则是‘得

之象外”，是艺术家的想象和联想。实境和虚境的融合，就形成了艺术的意境。王国维说：“有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分，然二者颇难分别。因大诗人所造之境，要合乎自然，所写之境，亦邻于理想故也。”中国画提倡意境就是提倡艺术创作要辩证地做到情和景的交融、虚和实的配合、无限和有限的统一。追求艺术作品的境外意、象外情的意境，使中国画在有限的画面空间能抒发无限的情趣，给欣赏者极大的回味、联想及想象的广阔空间。这恰恰代表着中国辩证哲学思辩和中国人的宇宙意识。

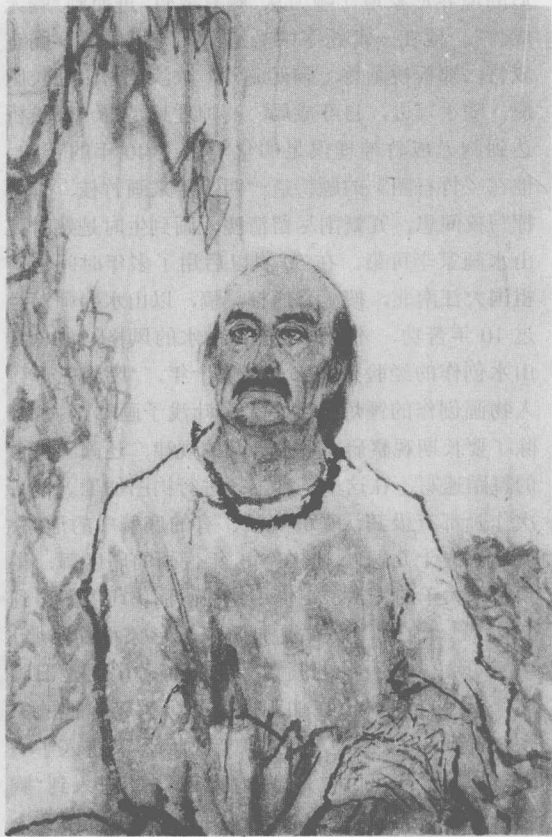
意境既然是艺术创作中一种高层次艺术方法，因此，并不是所有的文艺作品都有意境。西方艺术基本上是缺乏意境的。写实的油画，注重逼真地表现实景，缺乏画家主观的联想，想象和情趣。抽象的油画，只重迷幻的虚景，纯主观地表现自我意识。两者都走向片面和绝对，中国画具有与诗结合的传统，坚持情景交融、虚实结合的创作观，使中国画特别具有抒情性和寓意性。

中国人物画表现意境比之山水花鸟难度更大，

不是所有的人物画都有意境或诗意的。人物画的意境创造的主要难点在于表现的对象不是自然景物，而是有感情的人物。因此容易表现具体形象的实境，不容易抒发具有意趣的虚境。画家主观的情趣和表现对象的客观的情趣难于契合交融，因为人物画不仅要有画家的“自我”的表现和抒发，而且要有表现一般人性人情的普遍意义。第二个难点是表现诗意，诗意是中国画意境的第二个特征，古人说“诗是无形画，画是有形诗”；“诗中有画画中有诗。”绘画与文学紧密结合，这是中国画重要的特点，所以中国画常常被外国人称为“抒情绘画”。因为画有了诗的文学性情趣、意味，就使画面抒发的情感更加含蓄，更加有意蕴，更能引发欣赏者无穷的联想，取得画有尽而意无穷的高度艺术效果。但是，要取得诗的意境，并不是任何层次的情感抒发和意趣都能达到，而要求画家除了有高度的艺术技巧、超人的才智外，更重要的是要有高度的思想修养、文学修养以及丰富的学识和生活经验，画家的修养高，才能做到意高、情高、趣雅。才有可能创造出诗的意境。

梦断西山

梦断西山（局部）



王式廓书信摘抄

——给长女王荻地的信

荻地：

来信知道你的素描有很大进展，我很高兴！只是因我身体不大好未及时写点意见，兹将我临时想到的无系统的简要的点滴意见写一点。

在这里必须首先肯定你对自己提出的四点要求是对的，这四点意见是素描的灵魂，是极其重要几部分，苏联把素描分成创作性素描与非创作性素描，如我的《血衣》的习作，或我到德国去所画的一些速写等属于前者，其特点是以素描形式（重点突出，大胆取舍，用笔简练）着重创作一个人物（或构图）和体现人物的思想感情心理特征。另一种是非创作性，即学习性素描，即附中和美院的素描课一基本练习，后者为前者作准备，为油画创作作准备，前者与后者之间有联系也有区别，不论是那一个阶段，素描都有思想认识部分的表现技术部分，能够发现对象的特征，并为表达具体对象的特征——人物的气质和思想情绪——充分掌握表现艺术和造型技术的能力，但创作性素描与学习性素描虽有共同性，后者为前者作准备，但绝不应互相代替。你目前在课堂学习的素描是属学习性素描，即除了注意认识对象和表现对象的特征之外，应该把握对象十分正确，完全掌握造型的规律，不仅一般的象一肖似，而且要达到十分完整、协调和统一、要使素描功夫十分有把握、稳妥和结实。自然，创作性素描有时不是不要画，而且要交叉进行的，也要画速写和创作性素描，因此关于习作性素描，在这里我只提一个纲要给你参考：

（一）要认识对象的特点，以及最主要部分。

（二）对对象的动态、对基本形等要有深刻的印象。

（三）构图与对象位置的研究（根据不同对象而决定构图的位置）。

（四）对对象角度的选择，注意对象的重心。

（五）主线和副线：（根据对对象的整体观

察用副线把形大体勾画出来，然后经过检查再用主线肯定下来。）

（六）比例、形体的长短大小，高与宽……的比例。

（七）对比：深与浅，明与暗，直与曲，冷与热，虚与实。

（八）内与外。不能光看外表现象，要看出人的情绪动态，姿势，解剖组织结构与外表形象形体明暗空间的关系，一切点线面都不是孤立的。

（九）要研究点线面的关系，要研究线面与对象特点的关系，在塑造形象时，要研究线与线的关系，要研究面与面的关系，要研究线与面的关系。为使塑造的形象生动而又结实必须使点线面的位置，明暗对比和比例十分正确，要反复的观察比较研究。

（十）明暗——不能光看表现和看一点画一点，要掌握明暗变化的自然规律。

（十一）要运用和掌握远近法。

（十二）要表现质感，立体感，空间感。

（十三）最后达到完整性整体感。

所谓完整性，我认为就是认识和表现的统一，形神的统一，质量感的统一以及形体的内外、明暗、长短、大小、曲直、粗细、远近、虚实、强弱、主次、冷热、动静……的统一。

再重复一句：在表现对象时要不断深入地观察感受和理解。首先由整体出发，但要依次进入局部，看局部又看整体，整体需局部来体现，看局部必须同时从整体出发，掌握规律，反复观察、研究、比较，最后达到完整统一。由于近来眼不好。草草及此，仅供你自己参考，等我将来回家再一起研究。不写了

祝你身体安好

你的爸爸 1961年3月23日

（摘自《王式廓艺术研究》）