

『名家讲稿』

蒋兆和人物写生讲义

蒋兆和 著 蒋代平 编



上海人民美術出版社

■「名家讲稿」

蒋兆和

人物写生讲义

蒋兆和◎著

蒋代平◎编



上海人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

蒋兆和人物写生讲义 / 蒋代平编. —上海: 上海人民美术出版社, 2016.1

(名家讲稿)

ISBN 978-7-5322-9527-2

I. ①蒋… II. ①蒋… III. ①人物画—写生画—国画技法

IV. ①J212.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第115432号

名家讲稿

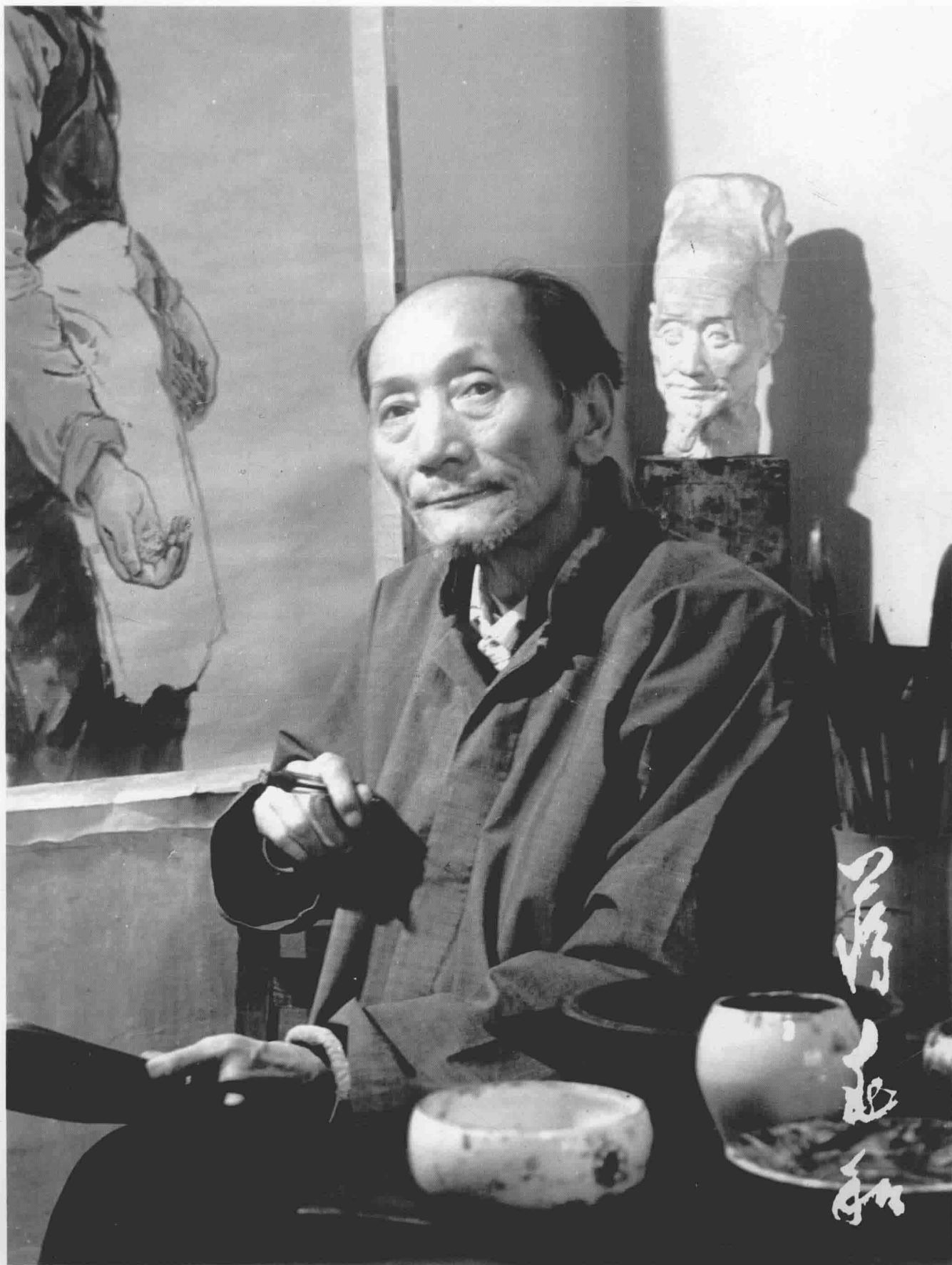
蒋兆和人物写生讲义

著 者 蒋兆和
编 者 蒋代平
主 编 邱孟瑜
策 划 沈丹青 徐 亭
统 筹 潘志明
责任编辑 徐 亭 沈丹青
技术编辑 季 卫

出版发行 上海人民美术出版社
(上海长乐路672弄33号)

印 刷 上海海红印刷有限公司
制 版 上海立艺彩印制版有限公司
开 本 889×1194 1/16 10印张
版 次 2016年1月第1版
印 次 2016年1月第1次
印 数 0001—3300
书 号 ISBN 978-7-5322-9527-2
定 价 64.00元





从中国人物画的发展谈谈蒋兆和的画

——代序

绘画取材于人物的通称人物画。中国古代人物画有着辉煌的历史，艺术成就很高，丰富多彩。有肖像画，也有带情节的故事画；有写实的，也有变形的；有大场面的，也有不带任何环境和背景的。

大家公认，中国绘画五代以前是以人物画为主。为什么呢？我想是社会需要，人物画的社会功能有它的特殊性。南齐谢赫总结成“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”。也像《孔子家语·观周》当中所记述的：“孔子观乎明堂，睹四门牖，有尧舜之容、桀纣之像，而各有善恶之状，兴废之戒焉。独周公有大勋劳于天下，乃绘像于明堂。”自古以来，画人物作者爱憎鲜明，画周公是表彰他“有大勋劳于天下”，画尧舜和桀纣正是为了塑造出善与恶的两种类型。目的很明确：“恶以诫世，善以示后。”从绘画遗存来看，出土的帛画，主要人物都是墓主人，为墓主人树碑立传。汉代画像石画有许多孝子故事，也画《荆轲刺秦王》、《泗水取鼎》一类的故事画，褒贬也很明确。传为顾恺之的作品《女史箴图》、《洛神赋图》也都重视教化作用。唐代阎立本的《步辇图》是为唐太宗李世民树碑立传、歌功颂德的。像这种皇帝接见使者的题材一直到清末的《点石斋画报》中还可找到类似的场面。现代社会由于摄影、录像等现代科技的发达，古代绘画的有些功能已经被取代。现代人拥有照相机和摄像机的人很多，大家愿意照相，还有多少人愿请人画像？这是社会发展对绘画带来的影响，是古人所无法预料的。古代画史画论根据当时情况进行总结，有些道理还是值得借鉴的。张彦远在《历代名画记》叙论中概括地说：“记传所以叙其事，不能载其容；赋颂有以咏其美，不能备其象；图画之制所以兼之也。”图画与记传、赋颂不同的特点是“载其容”与“备其象”。图形是绘画的特点，通过图形达到“成教化，助人伦”的作用。不论从绘画遗存还是文献记载，都能看到古代对人物画的重视。

五代以后，山水画、花鸟画都已形成独立的画科，发展很快，特别是宋元以后，由于文人画的发展，在绘画观念上和古代有所不同。我们可参阅美术史书上对其他人物画家的评论。评价黄慎的人物画，认为早年用笔设色十分工细，中年之后，由工笔而小写意，进而大写意，用秃笔挥写，势若草书，以简取繁，于粗狂中见精练。评价闵贞的人物画，认为从徐渭、朱耷的写意花鸟画中吸取营养，笔墨放

纵，衣纹随意转折，气势豪迈，所作构图奇特，手法新颖，如《八子观灯图轴》画八个小孩拥聚在一起争看花灯的情景。评价改琦、费丹旭的人物画，认为他们的仕女画中所塑造的尖脸、樱口、削肩、柳腰弱不禁风的仕女形式，反映了当时文人士大夫的女性美理想，有缺乏人物个性，流于定型化的缺点。

以上这些评论，反映出明清以来人物画家已经离开形似、神似、传神写照的一般法则，作者将所表现的题材，视为物，作者是借物抒情，抒发的是作者的感情，除了民间流传的写真术外，其他绘画，不论佛道题材，还是仕女题材的人物画，画的是谁已经不太重要了。重要的是笔墨趣味如何，神韵如何，甚至可以脱离对象，传达作者的精神，表现的对象成了作者精神化身。这样一来已经逐渐脱离开品评的客观标准。到了清代末年，海上画家云集。在众多的海上画家当中人物画家最突出的应该是任伯年和吴友如。任伯年受到他父亲民间画师的影响，有写真术的基础，是19世纪末期人物画最有成就的代表。肖像画、带情节的故事画他都很擅长，可惜在他之后写真术的技法基本失传了。人物故事画的市场也逐渐被花鸟画所取代。任伯年绘画进入绘画市场的还是以花鸟画占上风。吴友如开始画仕女人物画，后来改画时事新闻画，影响才逐渐提高。后来其弟子大多步入广告业的连环图画的制作，成为连环画作者，这也反映了社会发展变化，对人物画提出了新的要求，画家正在不断适应变化中的社会需求。

辛亥革命以后，特别是五四新文化运动的影响，当科学与民主的大旗举起之后，对美术的影响也很明显。蔡元培高举美育的旗帜，强调美感教育作用。康有为、蔡元培、陈独秀都主张吸收洋画与写实主义精神改革中国绘画。蔡元培讲过：“今吾辈学画，当用研究科学之方法贯注之。除去名士派毫不经心之习，革除工匠派拘守成见之讥。用科学方法以入美术。”将写实定为科学方法，对文人名士的任意涂写和工匠技师的刻画模仿都认定为不科学。另外就是接受西方文艺复兴人文主义的影响，将描写人、表现人、塑造英雄人物视为文艺作品至高无上的神圣任务。向往中国的文艺复兴，幻想达·芬奇、米开朗琪罗的出现，人物画受到空前重视，成为一个新时代的开始的标志。20世纪是中国人民民主革命取得胜利的时代，五四新文化运动正是处在中国反帝反封建革命运动的高潮时期，对中国传统

文艺比较简单化地引入封建旧文化当中，并没有做过具体的分析，分清什么是精华和糟粕，主要强调它的腐朽没落，对文艺的继承性也不认识，而想重新开始，找到附和人民革命时代的新文艺。当时大量派出留学生和兴办新学，都是想寻找一种新的科学体系，以挽回中国艺术发展中的颓势。将写实主义定为科学方法用来挽救中国美术的一剂良方，这不是某一个人的兴趣爱好，而是经过多少人的比较研究，确认写实主义是求真、求善、求美是体现真善美统一的艺术，对当时流行的脱离社会现实、脱离人生、脱离大自然的已陷入形式主义泥潭的旧艺术不论从哪方面都显得格外清新。艺术要发展就要回归到现实社会，回归到人生为起点，要师造化，行万里路，回归到大自然中去吸取营养，又要从为我服务、表现自我，回归到为社会服务直面人生。这反映出两种不同的倾向，在这新与旧尖锐矛盾当中。提倡和拥护新的写实主义潮流的人确实大有人在。各美术学校就是新学的大本营。艺术观念是形形色色的，并不统一，但在实践上，特别是在人物画的实践上做出突出成绩的是徐悲鸿和蒋兆和。

徐悲鸿和蒋兆和生活在同一时期。徐悲鸿(1895—1953)、蒋兆和(1904—1986)共同在世近半个世纪。徐先生是长者是老师辈，热情地帮助过蒋先生，两人都受到新文化运动思潮的影响，共同为新文化的建立做出了贡献，在实践中又各自展现出自己的特点。

徐悲鸿留学法国，掌握了一套熟练的素描技法，他画的肖像已经不是任伯年掌握的写真术，而是依据素描法则画成的。《李印泉像》、《泰戈尔像》、《九方皋》、《愚公移山》、《巴人汲水》绝不是简单的西法加水墨，而是吸收、消化、融和中外古今的艺术成果，形成有自己特色的画幅。

蒋兆和没有经历留学的过程，而是在上海滩上通过实干得来的艺术本领。他在上海不论工艺美术、图案、橱窗设计、雕塑，几乎什么都干过，最后才转向绘画。先油画后中国画。在蒋兆和转向从事绘画的30年代，中国画坛经过新文化运动和文艺大众化的左翼文化运动，确实五彩纷呈，丰富多样。从艺术思想倾向看，他更接近赵望云和黄少强。赵望云(1906—1977)从20年代末开始尝试以中国画形式写生劳动人民生活。黄少强(1900—1942)，岭南画家，以表现劳苦大众生活

著称。面对半封建、半殖民地的旧中国，劳动人民的生活疾苦，受到一批艺术家的关注，同情他们，反映他们的生活，唤醒全社会关心中国人民已陷入水深火热当中的灾难，进而对造成这些灾难的旧社会提出控诉。艺术家同情被侮辱和被损害的形象是带有国际性的艺术潮流，德国的珂勒惠支就是如此。中国年轻的艺术家的居多。蒋兆和从转入绘画以后，就在探索如何以丹青写平民百姓。他努力奋斗的是“丹青难绘生民苦”。从《黄包车夫的家庭》、《一个铜子一碗茶》开始，他的艺术倾向就是鲜明的。《街头叫苦》、《朱门酒肉臭》、《流浪的小子》已经逐渐成熟，我认为他已经画了无数张小幅的《流民图》，他的每一张小画都充满了血和泪的控诉。更可喜的是他运用水墨表现形式和他所要表现的内容达到十分完美的谐和，形成为独特的个人风格。

抗战爆发以后，蒋兆和酝酿创作大幅《流民图》正是他在战前一系列作品的进一步发挥。全民族的灾难更加激励他寻找更重大的主题。和平与战争一直是世界性的大题目，战争给人民带来的流离失所、家破人亡的凄惨景象，特别那民族危亡可能发生在旦夕，已经生活在铁蹄之下亡国奴的滋味，都在驱使艺术家去认真地思考，去塑造反战主题。当蒋兆和做过长时间准备之后，他全力以赴地呕心沥血地去表现、去完成它。就画面大小(200cm×1202cm)来也是空前的。这幅大作品，虽然保留着些小幅《流民图》拼装、组合而成的特点，但它是水到渠成的必然结果，是精神上的一次飞跃，也是以民族苦难历史画成的巨幅长卷。只要我们看过蒋兆和画集，就不难感受到作者的脉搏和他的行动轨迹。大幅《流民图》是蒋兆和世界观、艺术观长期形成的一个过程，当然也是一个完美的结晶。在40年代能有如此成就，就更显示他是超凡的。蒋兆和给中国20世纪人物画立下了一块丰碑。

李树声

美术史家、中央美术学院美术史系教授



■ 目 录

上编·中西人物画艺术

1

中西画可以互相吸取互相补益	2
中西艺术的对话	8
艺术思想与艺术实践	12
中西人物画	14
一 民族、西洋、现代	14
二 艺术、社会、人生	18
三 素描与中国画的造型基础	21
四 传神、写心	23
五 笔墨与气韵	25
六 个人风格与创造技巧	27
七 真、善、美与现实主义	30
八 其他	32
徐悲鸿的艺术成就	34

中编·国画人物教学

37

谈素描问题	38
国画素描教学	39
国画系四年来的教学总结	42
改革素描教学的总结	45
一 试行改革素描教学的理由	45
二 改革后素描教学和应采取的一些基本原则和方法步骤	46

关于人像写生	57
白描课教学导言	63
白描人物写生练习的基本原则	67
一 如何理解形象的构成	67
二 表现方法应注意步骤	68
水墨人物画的学习与创新	74
水墨人物写生中“以形写神”的传统	82
国画写生的目的	100
蒋兆和人物写生过程示范	116

下编·艺术人生

119

蒋兆和自述	120
一 不堪回首话当年	120
二 辞别故土	122
三 在上海滩的挣扎	124
四 初次结识徐悲鸿先生	128
五 在中央大学的两年	128
六 为蔡廷锴将军造像	129
病榻梦语	130

作品欣赏

131

上编

「中西人物画艺术」



中西画可以互相吸取互相补益

在发展国画的过程中，用传统的技法表现今天的生活，不是毫无问题的。在很多展览会里，有不少作品是以民族传统的技法来表现新的事物的，也有不少作品，具有西画的基础，力求创造民族的形式，这些作品都取得了相当的成就，但还不能说已经达到发展国画的理想要求。由于大家都还在摸索着，只要有一点微小的收获，那都是应该加以表扬和鼓励的。目前国画创作的主要困难是在实践中如何以传统的技法更好地创造现实的艺术形象和用外来的东西丰富我们自己。这只有画家们经过认真虚心的研究以后，才能得到解决。但是今天许多理论家、批评家们在这些方面谈得太不够了，而具有真知灼见，能够有助于实际解决问题的则更少。在国画问题上我赞成百家大大争鸣一番。但争鸣，对于辛勤创作的画家或经验不多的初学者，不能用粗略的鼓噪。据我知道，有些人就爱发表这样一些诸如此类的意见：“这不是中国画，是水彩画”，“画倒是新了，但毫无笔墨”，“这不过是中国人画的画而已”，等等。这些言论，显然是中西绘画两种不同的观点在混淆不清，纵然片面，但多少还是值得让我们想一想。另外一种言论，不愿通过具体的实例去做科学的分析，而一概笼统地斥之为这是“虚无主义”，或那是“保守主义”，这样的说法，作用何在呢？我认为正确的理论，必须建立在对画家们具体的艺术实践的理解上，才不致落空。

现在国画画家们大多正在自觉地努力于面向生活，要求以传统的技法表现现实生活。而这些属于初期的尝试性的作品，自然还不可能十分完美。但国画的发展问题，究竟还不能仅靠几个原则和方针来解决，主要要靠国画家们自己的创作实践（包括生活锻炼、思想改造、继承遗产等等）。周扬同志说得好：“国画问题，只有国画家们自己才能解决。”的确，客观的环境和别人的意见，都只能作为我们的参考，

或者说只能促进我们在创作中更多地更好地思考一些问题。只有真正的好作品，才有最大的说服能力。如果我们仅具有一些有关继承优秀传统文化的抽象理论，而不针对目前所存在的具体问题加以彻底的研究，得出比较正确可行的结论，还是不会对国画创作有所帮助的。“五四”以来，从事西画的人很多，其作品在社会上的影响也很大。国画虽然已经能够表现现实生活，但其数量和质量都还是不足的。中西绘画并存这个事实，必然由于表现方法上的矛盾，而形成对立的态度。众所周知，一个中国人画画，首先要尊重并继承自己的民族传统，可是在实际上从事西画的缺乏民族传统的基础或是研究不够，而具有国画修养的又对于西画缺乏正确的理解，因此造成中西画之间不能很好地互相吸取，甚至彼此采取不负责任的互相攻击，这样就不能促进国画的发展。如果大家能互相虚心学习，那就应该很好地研究怎样才能沟通中西绘画的所长，来创造有时代精神的新中国画。如果能真正做到这一点，那么油画也可以有民族的形式和风格，国画的特征也不致局限于运用工具的范围。今天已有不少的画家在从事这样的努力，而且不是毫无成绩的。

俞剑华先生在1956年11期《文艺报》上所发表的文章里，他着重地提出了“中西画是可以互相吸取互相补益”，我很同意他这样的看法。他着重地提出了“中国人学习西洋画，目的是在批判地吸取它的优点，改正自己的缺点”。又说“学习西洋画不是为了学成一个单纯的西洋画家，而是学成一个兼通中西的中国画家；不是为西洋画多一个模仿者，而是为中国画多一个创造者”。的确，今天在学西洋画的画家们，已经并不认为20世纪是油画的时代了，已经重视自己的遗产了。问题就在于如何学习遗产。今天大家都有一个共同的想法，就是为了创造社会主义现实主义具有民族传统民族风格的中国人画的新中国的画；而不是你画你的西洋画，我画我的中国画，这种时代正如俞剑华先生所指出的，已经一去不复返了。



卖子图

今天既然是中西画并存，画家们就不仅要很好地团结，而且要共同携手前进，其目的在于互相吸取所长，补其所短，不是要求变成混合中西、一样一半的四不像，而是要求“中西兼通”、具有自己独创性的东西。这种独创性，既不脱离民族的传统，也不是固步自封的国粹主义。

但是有人也许要问，中国画有中国画的独特形式和表现规律，与西画有所不同，怎样才能沟通呢？我想一个民族的独特艺术形式，是与其历史的发展情况分不开的。从中国画的传统表现客观事物的造型基础上看，很显然是以线条为主，至于工笔或兼工带写，重彩水墨，或皴擦渲染，都是根据画家对物象的精神本质的体察而创造出来的表现方法，以及多样的技巧变化。但在造型的基本原则上是用线的结构。

所以古人作画先有“粉本”或“白描”，如西画造型基础的素描一样，这仅是造型方面的主要特点之一。而西画的造型方法之所以与中国画不同，由于强调光线的一定来源，在具体的物象上投射的阴影强弱，形成黑白浓淡等不同的分面，即明暗交界处，以及周围环境的相互影响，形成色彩感光的变化，显示出物体的真实感。至于欧洲各国的民族绘画特点以及各个作家和各派别的创造，又当别论了。我们在这里不过仅从造型方面区别中西画之表现规律的不同而已。然而其共同之点，都是以客观地科学地去分析物象和认识物象，都要求达到“形神兼备”的艺术真实。而达到这种表现艺术真实的规律，不能不看到和重视各个民族的社会发展和思想感情所反映在艺术上的特征和它的独到成就。

为了沟通中西画的所长，首先不是求异而是求同；先知其异之所在，而后方知同中之所长。西画的造型艺术在其素描的基础上，较中国画具有更多的现代科学分析能力，即运用现代科学的知识更好地深入物象的组织结构（如运用解剖、透视、色调、光源关系等等），在刻画物象的精神面貌上容易具



朱门酒肉臭



战后余生



小子卖苦茶



老农

体正确。它和中国的传统对物象的观察，“要知其然而必须知其所以然”，才能“应物象形”，和“意在笔先”的道理是一样的。因此吸取西画中掌握现代科学以更好地分析物象是可以的。至于彼此在表现方法上的不同，上面已经说过，一是强调黑白分面，一是着重线的造型，以不同的表现方法而共同地达到艺术的真实感。

黑白分面的主要意义，在于光源投射物体的一定变化而形成浓淡虚实不同程度的黑白分面，显现物象的整个体积感；而不同程度的黑白调子，必须是一定光源下的产物。而光所发生的作用，是由于具体物象的各种不同的结构，不是先有光后有物体，而是先有具体的物体才有光的感受。因此我们首先要科学地去分析物象的组织规律，然后才能在自然环境中得到造型的启示。在写生的时候，对模特儿的观察就不是停滞于表面的现象，必须深入去了解



蒋代平像

构成这些现象的因素。苏联画家马克西莫夫曾说过：“素描的好坏，要看作者对于物象的结构理解与否。”由此可见，造型艺术虽是不同工具和不同的技术方法，但均是造型的手段。而艺术家的造型，决定于对物象的认识。我们所谓的“外师造化，内法心源”，其意义也正是如此。

今天不少中国画家已在学习素描了，也有不少西画家在认真地研究遗产了，那么在不同的表现方法上，找出共同的特点和要求，我想是必要的。如果我们在写生的时候，都能从物象结构的造型原则出发，就不致为表面光影所限制，对民族传统用线造型的规律就更明确，更能认识物象的正确结构，因而对提炼取舍更有肯定性的认识，而不致概念化；也就真能对优良传统的笔墨更好地发挥，就是画一点阴影，也能适当地处理，不会无原则地衬托了。

（编者按：本文略有删节，原名《新国画发展的一点浅见》，发表于《文艺报》1956年第24号）