



徐悲鸿素描

徐悲鸿素描

人 / ~~民~~ 美 術 出 版 社

期 卜

请于下列日期

1987

徐悲鸿素描

人民美术出版社 编辑出版

责任编辑 田郁文 装帧设计 李文昭

北京外文印刷厂制版印刷

新华书店北京发行所发行

•

一九八〇年五月第一版

一九八二年四月第三次印刷

印数: 110,001 - 187,000

书号: 8027·7257 定价1.30元

239735

出 版 说 明

一九五八年本社编辑出版了以素描、彩墨画、油画三个分册组成的徐悲鸿画集，受到国内外读者的欢迎。为了满足广大读者的需要，现将一九五八年版《徐悲鸿·素描》略作增订，编成这本《徐悲鸿素描》，以普及画册形式出版。本书序言为吴作人同志一九五七年为《徐悲鸿·素描》所撰写，此外并选印了艾中信同志所写《尽精微致广大——略论徐悲鸿的素描见解》一文，供研究参考。

人民美术出版社编辑室

一九七九年七月

序

徐悲鸿先生在他勤劳的一生中，创作等身，其中数以千计的素描，是在艺术的绩业上，给我们留下了珍贵的遗产。

一九五三年冬天，正是徐先生过早地逝世的那年，为了纪念他，曾经出版过他的素描选集。但所刊出的较少，范围嫌窄，还不足介绍徐先生素描艺术的极微致广。

这本画集的选辑，是包括了徐先生素描的各个方面。其中有习作，有创作的草图，有无所不画的速写。这样就不仅说明了徐先生的素描是多样的，也说明了素描本身也是多样的。

从事造型艺术的人都知道素描是造型艺术的基本。在二千五百多年以前，中国古代哲人就说过：“绘事后素。”（注）因而我们可以理解到在“素”的基础上进行“绘”。但是如前所述，素描是多样的，也是为多样艺术形式服务的。素描还不仅限于作为多样造型艺术的基本，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。作为基本来学素描，必须循规蹈矩、日积月累、得心应手，庶几乎掌握到表现能力。事物有所显示，心灵有所感受，蕴于内，发于外；素描是和其他一切造型艺术一样，可以体现出思想、意境和风格，或盘礴洋洒，或极尽深微。守足以精研致用，放足以变化自然。我们见过有许多素描能够入细通灵，也有许多素描能够笔简意周。它们各臻神妙而不相攻忤。

徐悲鸿先生是一代宗师，单从他的素描来看就充分标

志着他在长期锻炼中，曾经付出的艰苦和毅力。本册中的一百多幅里，从木炭、土红到水墨，我们深刻地感到，大师的笔下流露着颤战着的善感的灵魂，宣泄着热烈的创造欲。写出精深刻划的人体，点划披离的鸟兽；山川则极明晦变化，人物则尽栩栩传神。造型既求精到，复尚简约。涤烦除烦，浓浅勾划之间，自然地流露着中国绘画的传统精神韵味；假使徐先生没有生活的深切认识和造型艺术的千锤百炼，优秀民族遗产的悉心钻研是难以做到的。

集子里是从一九二一到一九五三，先后三十余年间的素描，不只告诉读者以徐先生在素描技术上的发展，同时也鲜明地看出徐先生的思想变化。他喜爱古代朴实的寓言、诗歌，崇扬高风亮节，历史英雄。他是以正直的性格，生活在祖国极端动荡的年月里，这样客观的环境造成他错综复杂的内心生活。他富有爱国思想，在黑暗的旧社会里他愤世嫉俗；但是到了最后的阶段，他终于看见了光明。共产党解放了全中国，徐先生以热烈的心情接受毛主席的文艺方针。我们可以看到在集子的最后一部分人物素描，很多是在他不可能完全恢复的病情下深入劳动群众生活中间，力疾挥写歌颂劳动人民的稿本。

他这种对待生活和艺术的严肃而诚恳的态度，通过这本选集，会亲切而深刻地教育后一辈。

一九五七年十二月吴作人谨序于北京

(注) 绘事后素 见论语八佾。朱注：绘事。绘画之事也。后素。后于素也。考工记曰。绘画之事 后素功。谓先以粉地为质。而后施五彩。

尽 精 微 致 广 大

—— 略论徐悲鸿的素描见解

徐悲鸿非常重视素描，他认为素描是一切造型美术的基础，而且一定要严格训练。这个观点并不是他个人的，从中西美术的演变和发展，证明素描这个学科是从事美术工作所必备的对于造型的规律性知识和技能。不过西方从文艺复兴以后，在这方面的论述较多，在古典学院中已经实施这种基础教学，到了十九世纪中叶形成了比较完整的素描教学体系，而中国是在五四新文化运动以后向西方学习的。可是这个论点，我国大约早在春秋末年已经提出。我们在《论语》上看到一句“绘事后素”，《考工记》上也说：“凡画绩之事后素功”，当然只是就绘画而言，并未指整个美术。我们今天来研究这两句话，其中包含着几层意义，其一是说，先画素色的底稿（粉本），后上色彩（绘事），这是从中国画的作画步骤来说的；其二是说，画色彩的图画，先要有素描（白描、勾勒）的功夫，这是从学习绘画的程序上说的；其三是说，一幅画上的素描功夫是占首要地位的，色彩问题要放在素描后面，这是从素描和色彩在造型上的轻重关系来说的。关于第一点，中国传统的工笔重彩就是这样画的。第二点，包含着素描是绘画的基础的意思。第三点，就中国画来说，它本来是以水墨为主，无论“工笔”或“没骨”，都很讲究墨色（墨本）；就油画而言，色彩不管怎样精采，素描工夫差，还是占不住的。对以上这些看

法，几乎没有什么争议，只是在油画上，有的画家特别强调色彩造型，相对地忽略素描基础，而徐悲鸿则认为，素描和色彩要求完美地结合，如果不能，则首先抓住素描造型。徐悲鸿对于各类美术的素描基础，并不要求划一。譬如雕塑，应着重于泥塑的训练，工艺美术的造型基础则必须与装饰相吻合。

我国的画论、画语录相当丰富，但是没有对于造型基本功的系统论述，谢赫的《六法论》提到了一些原则，是从品评艺术的角度立论的，此后又并没有人就造型基础问题的详尽地引申发挥。中国美术教学比起美术创作来，是相当落后的，这就是为什么徐悲鸿非常重视西洋素描和素描教学法的原因。尽管如此，他也不是完全生搬硬套西洋的素描和教学法，而是有他自己的见解的。

徐悲鸿认为西洋的素描是一种科学，因为它能够非常真实地反映客观真实，在这一点上它比我国的传统造型技巧完备而先进。素描的基础，最根本的是在培养正确地观察、分析、综合对象并把它生动地表现出来的能力，确实是一种造型的科学，就形象思维而言，并不比自然科学简单些。要画好素描，没有一点辩证唯物主义思想是不行的。一个有成就的画家，不管他是“科班”出身或是自学的，不管他是自觉的或是不自觉的，单就塑造形体而言，实际上他在实事求是地运用唯物辩证法，运用得愈好，他的造型能力愈高明。我们到今天还没有运用《实践论》、《矛盾论》和其它马克思主义经典著作的有关论点联系实际编写出一本系统的素描教材，实在是一大憾事。

这里要引用《中庸》上的一段话：“故君子尊德性而道

问学，致广大而尽精微，极高明而道中庸，温故而知新，敦厚以崇礼。”这些语言听起来很陈旧，但如果我们从这些句子里批判地剔除它的唯心主义的修德凝道、敦厚崇礼这一套说教，其中关于格物致知、探求学问的语句是还有可取之处的。徐悲鸿对《中庸》上的这段话比较注意，并曾多次写赠给他的学生，勉励他们吸取“致广大而尽精微”、“极高明而道中庸”和“温故而知新”这些求学的精神和方法。特别是他把“致广大而尽精微”用在素描教学上，借以指导观察、分析、综合造型的工作，从而有效地掌握造型能力，这是很有见解的。

“致广大而尽精微”适应于整个艺术领域以至于更广大的范围，这里只就绘画造型方面说点意见。我把这句话的次序倒过来，说成：“尽精微，致广大”，是为了更符合学习素描造型的一般规律和过程。精微和广大是事物的对立统一规律，在艺术上称为多样（变化）统一，从绘画造型来说，是指局部与全部的统一、细节与整体的统一，总的的是一个艺术概括问题。多样统一在艺术上是非常重要的根本规律，造型的高明与否，最终也是看它的统一性、整体感和概括力。

“尽精微，致广大”的“极高明”的境地是高度的概括，是高到使造型表达得无所不容，看上去应有尽有，但一点也不繁琐，浑然一体，一点也不累赘，这就是细节与整体达到高度的矛盾统一。达·芬奇、米盖朗其罗的造型就是这样的，我国古代有许多雕塑的造型在这一点上更是极极高明的能事，使人望而兴叹，只是大型的雕像，因为作者不能作远距离的观察，所以有时不免失去大体，在比例上

不很正确。

事物本身是极其变化多样的，整体是由许多局部组成的，所以细节是非常繁琐的。要把这种造型因素如实地、科学地找到它们之间的相互关联、把种种细节和局部统一成为一个完整的形体，必须通过正确的观察（调查）、进行科学的分析（研究）和艺术的综合才能达到。特别是对于一个有机体，尤其是对于人，对于人体的结构、解剖、运动等（这里暂且不谈它与形象刻划的关系），如果不下一番苦功夫去研究，是达不到“极高明”的境界的。苦功夫怎样下？我们只能采取唯物主义态度，实事求是地写生（“应物象形”），这一点非常重要，但这还是初步的最基本的功夫。

徐悲鸿注意到《中庸》上的这段话，而且用“尽精微，致广大”这个准则来指导素描的造型，从这里多少可以看到他懂得辩证法相反相成的意义。他所信守的写实主义同“尽精微、致广大”相结合，可以说是他在绘画造型问题上的唯物论辩证法的思想反映。

“尽精微，致广大”在绘画造型上还要引申一层重要的意义，那就是逻辑思维和形象思维的结合和交替运用。逻辑思维和形象思维有矛盾，但也可求得统一，相互结合运用，当然不太容易做好，这在素描造型的过程中，我们能够充分体会到其中的甘苦。这里需要敏锐的形象感觉和冷静的科学头脑。认识客观事物总是从个别到一般，从局部到整体，作者总是一步一步从局部往整体推进的，因此，只有充分掌握材料，研究了细节，才能进行恰如其分的综合，达到明确而适当的概括。所以，把各种造型因素进行仔细的观察非但必要，而且还要极尽精微的能事，浮皮了草是

绝对不行的。毛主席在《关于农村调查》中提到：“详细地占有材料，抓住要点。材料是要搜集得愈多愈好，但一定要抓住要点或特点（矛盾的主导方面）。”这个工作主要靠辩证逻辑思维。把各种造型因素又分析又综合，最终概括成为完整的形体，主要靠形象思维。说“主要”，是因为这两个步骤不能绝对分开，而且往往是两个步骤的多次反复——从整体到局部，从局部回到整体。在观察、分析对象之初，不从造型的整体出发根本不是艺术的方法，一定会导致把对象画得支离破碎，毫无生气。所以对造型的“第一个感觉”往往是很珍贵的，因为理性认识必须依赖于感性认识；但是不把每个局部从感性认识进入理性认识，就抓不住造型的客观实体，势必产生浮滑，似是而非。毛主席在《实践论》中说：“我们的实践证明：感觉到了的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才更深刻地感觉它。”他在《关于农村调查》中又说到：“这里特别注意的是分析。应该是分析而又综合，就是说在第二步骤的分析中，也有小的综合。古人说：文章之道，有开有合。这个说法是对的。”对造型的分析和综合也是如此，所不同的是对于造型问题，它必须要学会把逻辑思维和形象思维联合起来运用。这第二步骤的分析而又综合就是两种思维能力的联结运用，造型的甘苦，尽在其中。有时把对象的精神抓住了，但造型不扎实；等到造型的实体抓住了，可是神态又失去了。难就难在形神兼备。但是画坏画错不要紧，徐悲鸿说，错要错得明确，这容易改正；“知之为知之，不知为不知，是知也”，盲目的作画，似是而非最难办，因为是非都不明确。要把造型问题搞清楚，只有对着实物写生，进

行观察、分析、综合，“尽精微，致广大”，进行长期的勤学苦练，把眼睛训练到明察秋毫，把手训练到随心所欲，把思维能力训练到能够合乎唯物辩证法。

徐悲鸿的创作思想是表现人，虽然他也画其他的内容。他对基础教学的要求是研究人，并且对任何画种或体裁，作为基础训练，都要求对人要有一定的研究，虽然程度的深浅可以有所区别。为了初学者便于入门，在教学中循序渐进，画石膏像是必要的，但他不强调画很多死的模型，更不主张必须画石膏几何形体。对有些实在不得其门而入的学生，他也主张用这些教具，对总是画得光溜溜找不到“面”的学生，他也用分面石膏像去启发他，总之是因人制宜，因材施教，教学法比较灵活。

徐悲鸿重视画人，重视画人像和裸体，他尊称模特儿为“范人”。画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。裸体习作，对造型的训练来说，难度是最大的，因为人体是一个高度精密的有机体，是有思想的“万物之灵”，而且随着人体的运动，其造型产生极其微妙的变化，人体色彩的细微最难掌握，对培养色彩的辨别力很有效用。怎样达到“尽精微，致广大”，达到的程度又怎样，描绘裸体的人是试金石。有这个训练和没有这个训练是显然不一样的。我们看到有些画，内容不错，但是衣服好象不是穿在身上，而是穿在一个蹩脚的模型上，或者感到衣服里面不是正常的人体，这是因为没有研究人体的缘故。

关于画裸体模特儿的问题，被“四人帮”搞得思想十分混乱，至今还有一些同志(主要是不搞业务的领导)，思

想还不通。事情是被一个“四人帮”的死党——她不学无术，一窍不通，唯独善于专横武断地瞎指挥，非但不许画裸体，也不许在教室里画人像，更不许画石膏像，甚至连毛主席在1966年对模特儿的批示都视若无睹，其目的无非是要摧残社会主义文化艺术，为“四人帮”篡党夺权效劳，其用心极其可恶，而行径又十分可笑。

毛主席对模特儿的批示指出：“男女老少裸体模特儿（model），是绘画和雕塑必须的基本功，不要不行。封建思想，加以禁止是不妥的。即使有些坏事出现，也不要紧。为了艺术学科，不惜小有牺牲……”

问题已经讲得很清楚，已经讲到底，为了这门艺术学科的发展，我们现在已经恢复裸体写生习作课程，我们认为绘画和雕塑专业必须研究裸体的人体，这个问题应毋庸置疑。

为了阐说徐悲鸿的素描见解，现在再简单介绍一下他在1932年写的一篇《新七法》，摘要如下：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、传神阿堵。和《六法论》不同的是这《新七法》是把造型诸种因素及其表现力有程序地由浅入深地条列起来的。其中第四条关于动态的说明说到：“在初学时，宁过毋不及，如面上仰，宁求其过分之仰。回顾，必尽其回顾之态。”在第六条关于性格的说明中有：“内性胥赖外象表现……为色亦然，为红者不红，白者不白，便为失其性，而艺于是乎死。”从这里可以看到他很重视艺术的鲜明性。他主张“美术之道，贵明不尚晦”，“宁过毋不及”。他在素描教学中非常注意“要点”——人体结构在运

动中的鲜明倾向及其转折点、肌肉、骨骼紧张突出的重点“记号”，光线明暗变化的着重点等，而且要求在画的时候记住这些要点，画后还要背出来，并和写生的习作对照。他对写生习作提出这样的要求，是因为他对中国传统艺术深有素养，他的中国画人物、动物，多数没有素描写生稿，实际上是背出来的。他画狮、马常常连木炭条的大体轮廓都不勾，有时只用毛笔倒过来在纸上轻轻划几道动律界线，因为打上木炭稿，在用笔时很受拘束。这种作法非加强记忆不可，写意的国画都是这个作法，不过画花鸟比较容易做到，画兽则较难，画人则更难。我看他画《巴人汲水》，就只是徒手勾了一下大轮廓。所以，他很反对看一眼画一笔的描摹，他要求出现在画面上的形象都是作者已经理解到的，是心中有数，也就是说要“胸有成竹”，而不是“依样画葫芦”地照抄。

徐悲鸿对西洋的素描法及其发展也有独到的研究，他说在伦勃朗之前，作画都按肌肉外形来画(contour)，伦勃朗之后才用明暗分面法(plane)，这是自然科学的发展使画家观察客观世界(这里指造型)有了进一步的认识。他说明暗法在表现上更为有力，这种素描对油画最有益。但是正如他自己所画的素描所显示的，其中有明暗分面较鲜明的，有光影很强的，也有光线平淡而渲染得很细腻的。他在分面造型中，又有加上线条，使它们结合起来的。从这里可以看出，他对作法并无成见，目的只求鲜明地表现对象。

对于素描教学，徐悲鸿也有鲜明独到的提法，例如怎样处理明暗调子和黑白层次，他说一幅画有十个层次就算

不错,假定高光是一,最暗处是十,其它调子顺次安排,关键在于层次分明。因为他对黑白层次有明确的分析,所以他用淡灰色纸作画的效果非常好,纸的灰色本身代表一个层次,加上白粉正好组成物体受光面的调子,这个办法可以省去很多作画时间,而且有写意的效果,但难在适当地留出纸色。纸的灰色有浅有深,用炭笔画时要注意适当的利用这层灰色,此处露出不画,待加上白粉,其效果更胜,所以既省时间,效果又极其高明。但如处理不好,加上的白粉就不能产生高光的感觉。

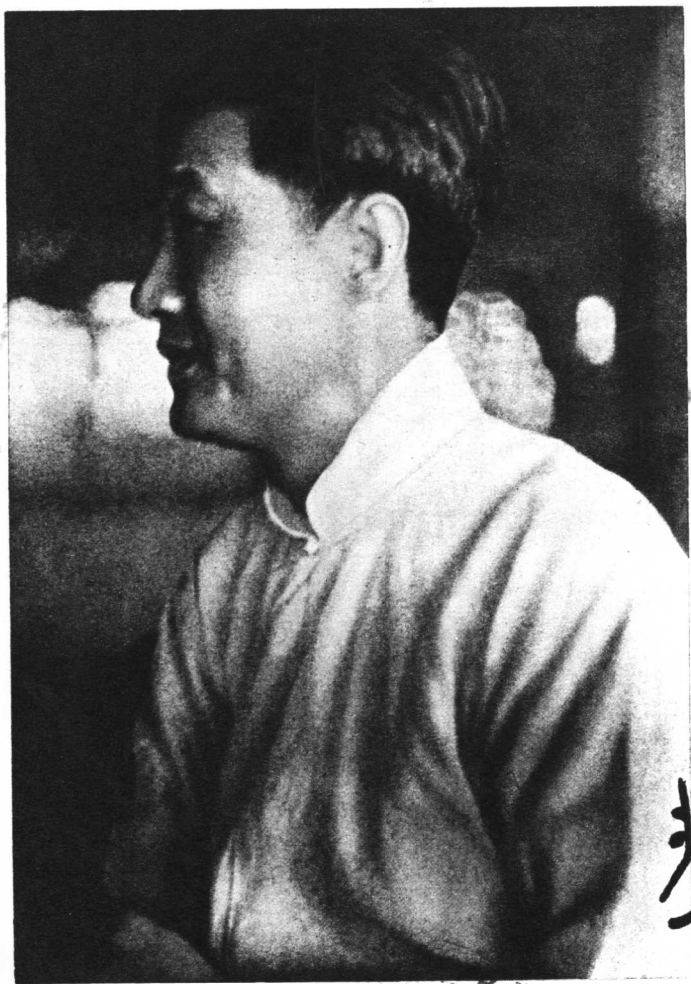
他对于追求表面光鲜,粉饰画面,没有求实精神的倾向是很反对的,针对这种现象,他对学生提出:要方不要圆,要拙不要巧,要脏不要干净(指画面),意思是要外圆内方,拙中求巧,反对任何修饰。他的这个说法,实际上应把每句第一个“要”字改为“宁”字,但是他不,是故意说得过分,可使人惊醒,容易记住。

徐悲鸿的素描教学很讲方法,但决不是一成不变,他非常反对不用自己的感官去体察造物的作画态度,对人云亦云或一味追求逼真的刻板“死描”,他鄙之谓麻木不仁。他很尊重每个学生的个性特点,如有一点独到之处,他就喜形于色,并且赞扬。只有到实在不开窍时,他才用具体的办法把着手教,一方面仍是在启发诱导,另一方面是免得把青年弄得一无所能。他对素描基本训练的基本要求,大致在《新七法》中都已概括说明。他在《新七法》的结语中写道:“此皆有定则可守,完成一健全之画家者也。其上则如何能自创一体,独标新格(非不堪之谓),如何寄托高深,喻意象外,如何能笔飞墨舞,进行自如……”“画法

至传神而止，再上则非法之范围。……传神之道，首主精确，故观察苟不入微……浮滑之调为毫无价值也。”

精确的造型能力，只能从实践中去求得。徐悲鸿对学生说，要立志画一千张素描，一千张是言其多，意在必须在量中求质，其实是越多越好，所谓拳不离手，曲不离口，最好是经常画，天天画，砍柴还不惜磨刀工，何况是搞艺术。徐悲鸿现存的素描，其中大多数是人物，有相当数量的裸体素描是他在课余(多数是晚上)到私人画室去画的。从这些素描的表现力，可以看到“尽精微，致广大”的功力。他自己认为他不是高才，他有一方印章“困而知之”，表现他是通过艰苦的艺术劳动磨练出来的。他还曾写道：“致敬意于笔工、墨工、纸工、色工，愧吾之能，尚未尽诸劳动者所造之用也。”从这里可以看到，他对艺术工作的态度是很严肃的，要求是很严格的。

艾 中 信



1895—1953

悲鴻