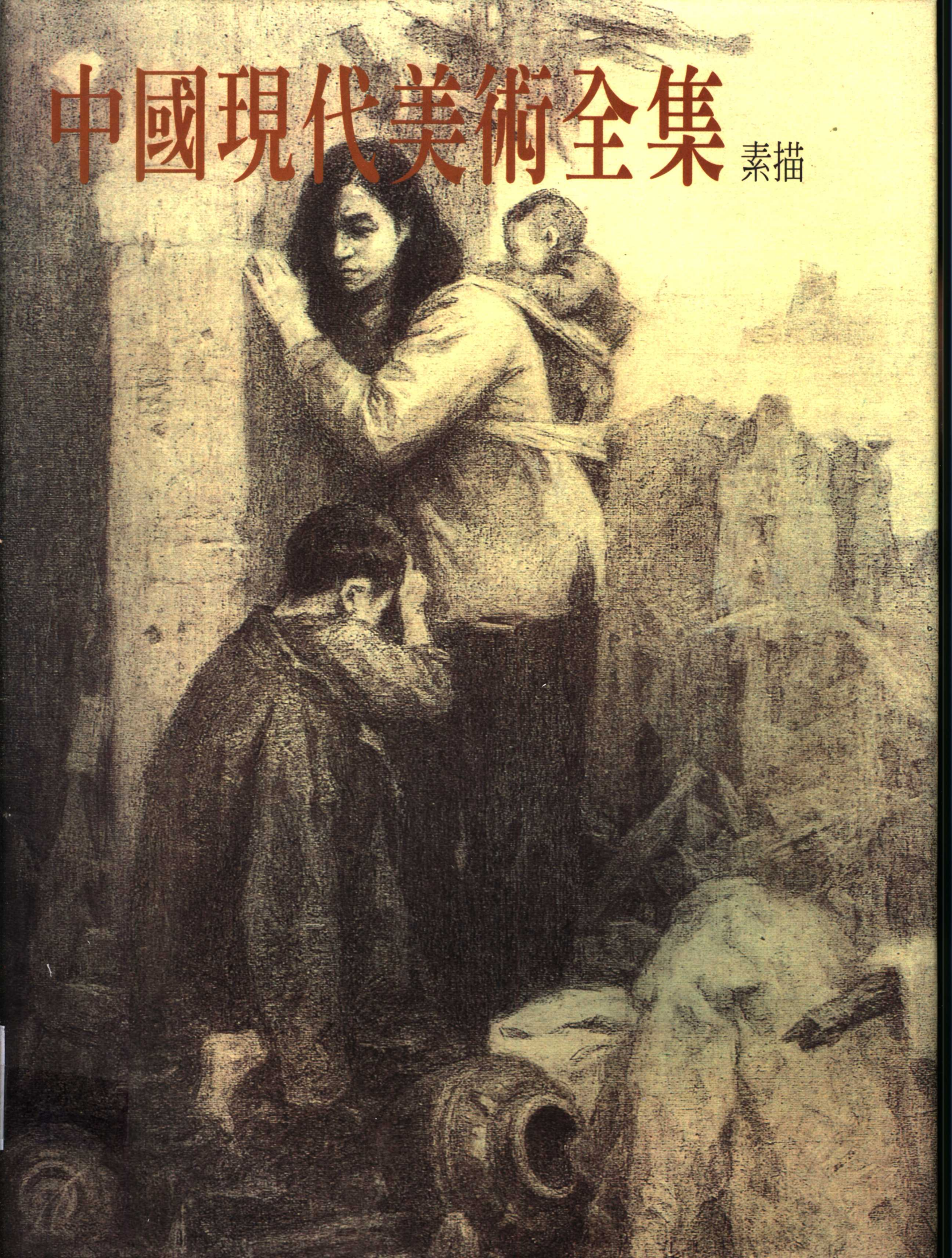


中國現代美術全集

素描



中國美術分類全集

中國現代美術全集

素描

中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集

中國現代美術全集

素描

中國現代美術全集編輯委員會編

本卷主編 李路明

責任編輯 姚陽光

版面設計 姚陽光

責任校對 李奇志 彭 英

中國現代美術全集編輯委員會

湖南美術出版社 聯合授權在臺灣出版發行

出版者 錦年國際有限公司

地址 臺北縣新店市民權路130巷16號2樓

發行者 錦繡出版事業股份有限公司

發行人 許鐘榮

地址 臺北市松江路八十號八樓

電話 (02)2218-2218

郵政劃撥 05496667錦繡出版事業股份有限公司

出版登記 行政院新聞局局版臺業字第二〇八五號

製作 香港利豐雅高印刷集團有限公司

一九九八年五月出版

ISBN 957-720-320-5(精裝)

有著作權 侵害必究

國家圖書館出版品預行編目資料

素描／李路明主編．--臺北縣新店市：錦年
出版；臺北市：錦繡發行，1998[民87]
面；公分．--（中國美術分類全集）（中
國現代美術全集）

ISBN 957-720-320-5(精裝)

1. 素描 — 作品集 — 中國

947.16

87003599

中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問	鄧力群		
主任	王忍之		
副主任	吳作人	龔心瀚	于友先
	劉忠德	房維忠	劉積斌
常務副主任	許力以		
委員	啟功	廖井丹	高明光
	張德勤	謝辰生	邵宇

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總編輯 邵宇 啟功
常務副總編輯 陳允鶴 趙敏
副總編輯 楊瑾 劉玉山 龔繼先
委員 (按姓氏筆劃為序)

于永湛	王朝聞	王樹村	王琦	王伯揚
古元	艾中信	朱家緡	邵宇	沈鵬
李學勤	李書敏	宋鎮鈴	金維諾	周誼
林瑛珊	吳鵬	馬承源	段文傑	俞偉超
姚鳳林	陳允鶴	陳宏仁	吳士餘	孫振庭
奚天鷹	啟功	寇曉偉	張仃	常沙娜
許力以	清白音	楊伯達	楊牧之	楊瑾
楊純如	趙敏	趙志光	趙貴德	鄧白
樓慶西	劉玉山	劉振清	劉建平	樊錦詩
謝稚柳	關山月	羅哲文	龔繼先	

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60 卷古代部分的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為繪畫編的素描卷。
- 四 素描卷內容分三部份：(1)論文；(2)圖版；(3)圖版說明含作者簡歷。
- 五 本卷圖版按作品創作年代為序，入選多幅作品的藝術家以其創作年代最早的一幅為準。
- 六 為使海外讀者了解中國大陸現代美術原貌，本書內容未作任何更改。

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古元 張仃 關山月 王琦 周幹峙

主任 劉玉山

副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平

委員 (按姓氏筆劃為序)

王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華

吳鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹

常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟

靳尚誼 趙敏 劉玉山 劉建平 錢紹武

鍾涵

本卷主編 李路明

總體設計 呂敬人

前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的并不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部份，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了衆多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和寶物

的直觀插图。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不“勝讀十年書”！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種、角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導上再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中美術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部份的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓 功

一九九七年四月

二十世紀中國素描

李路明

素描的實質性表述就是“樸素的描繪”，它是人類最早採用的單色繪畫形式。作為一門完整而系統的學科，它獨立於歐洲的14世紀末。而在中國，它幾乎一直是以白描與水墨的形式發展，作為一種獨立的藝術形態，可追溯至唐代吳道子創立“白畫”之際。但是，素描作為一個舶來的概念在中國使用並成為一門學科為藝術家所研習，卻發生在本文將要描述的時間範圍——20世紀。

我們首先必須清醒地意識到，中國本世紀文化的演變，是在西方文化的介入之下發生的，當然也包括素描在內。導入西方的素描觀念作為參照的主體，激活中國傳統素描由單一的古典形態轉換為現代形態，成了中國藝術家在本世紀初唯一的選擇。

清末，維新運動“廢科舉，興學堂”，各種仿照西方體制的新式學堂紛紛開辦。西方素描觀念的引進便發生在新式美術學校興辦的同時。學堂是本世紀中國美術由古典形態轉換的一個中介，20世紀中國各種新興的美術樣式與畫種，如油畫、水彩、創作版畫等均孕育與成長在新興的西式美術學校中。

在新式學校中最早正式開設素描課的是創立於1902年的南京兩江優級師範學堂。辛亥革命後，中國各地仿照西式科目體制的國立與私立專門美術學校群起設立，有影響的有浙江兩級師範學堂圖畫手工科（1912年）、上海美術專科學校（原名上海圖畫美術院，1912年）、國立北平藝術專科學校（1918年）、武昌藝術專科學校（1920年）、蘇州美術專科學校（1920年）、國立杭州藝術專科學校（原名國立西湖藝術院，1928年）等。這些美術院校，對西方美術的引進是十分積極的，如劉海粟所擬定的上海美術專科學校的路標，第一條就是“我們要發展東方固有的美術，研究西方藝術的蘊奧”。林風眠為國立杭州藝術專科學校定下的辦學宗旨為：“介紹西洋藝術；整理中國藝術；調和中西藝術；創造時代藝術。”在這些學校的辦學宗旨與實踐中，對西方素描體系中的對實物寫生的造型



女人體·唐一禾 1934

規則進行介紹與學習，自然是一種基礎性的工作。它在新生美術院校正式立科研習，目的在於掌握西式的寫實造型體系，以補正中國傳統繪畫弱於再現物象的能力，這是一條有效的途徑。通過這條途徑可使年輕一代藝術家有能力去表現現實生活，去顛覆傳統病態文化的陳腐與衰敗，這也是歷史的必然選擇。

與此同時，一大批有志於藝術革命的青年紛紛出國留學，企圖借用另一文化圈的因子來叛離中國藝術中舊的秩序與體系。革命性的變化便產生在新式學堂的興起與留學群體中。這種革命的背景是十分明確的，鴉片戰爭失敗之後，至辛亥革命前後，中國知識分子中的精英群對自身文化體系的信仰已經動搖，因而積極向西方尋求救國革新的途徑。在此過程中，文化乃至藝術的改造是一個重要的目標。但是，中國知識分子在激烈地要求摧毀傳統文化體系的同時，又有着濃重的民族主義情結。理解這一點也有助於我們理解中國現代素描在初創直至展開期間藝術家們所面對的問題及解決問題的努力。

在美術方面最早留學的是東渡日本的學生，他們之中產生了現代美術的先驅、早期的藝術教育家李叔同，李叔同 1912 年在浙江兩級師範學堂任國畫手工科主任教師時開設了素描課，同時他也是在中國實行素描實物寫生與使用裸體模特兒寫生的第一人。同樣是留學日本歸來的高劍父，在從事推翻帝制的革命活動的同時也積極從事藝術革命，他強烈的革命意識導致藝術上同具革命性，這種藝術革命的結果便是以改革中國畫為己任的“嶺南畫派”的產生。“嶺南畫派”確立了以寫生為基礎來對抗以臨摹為基礎的傳統國畫，所以，素描便是高劍父非常重視的科目，他的素描明顯受到東洋式綫面結合素描的影響。這種對西方體系折衷式的向結構傾斜的素描是留日學生群的基本特徵，如陳樹人、陳抱一、劉錦堂（又名王悅之）、方人定、張秋海、黎雄才等人的素描均有此傾向。但是，我們也從這些藝術家的素描中瞭解到，中國 20 世紀素描在



香港受難組畫之三·丁聰 約 40 年代



廣西農民游擊隊・司徒喬 1946

受西方體系浸染的早期階段便不是停留在幼稚的模仿之中，而具有某種吞吐消化能力。造型上寫實，處理上傾向于簡約整體，對空間與體量仍懷有相當的漠視，是這群留日藝術家對素描的基本態度。這也表明，中國藝術家一開始接觸西方體系的素描時便懷有一種與中國遺產整合的意願。但明顯的是，這種整合的努力在對抗舊文化的初期是十分有限的，因為中國傳統繪畫由于過于重視師承的緣故，符號化傾向已墮落成全無生命力的程式（如《芥子園畫譜》之類臨本）。為了有效地克服這種通病，深入細緻地對物寫生的西式素描足可以成為一種有效的手段。如黎雄才有關樹的寫生素描，其對樹的造型結構的細緻體會與分析，為克服山水畫中樹的習慣性符號處理作出了有效的貢獻。在這類藝術家的素描中，如何融合中西就不是主要的目的。

在稍後的留法藝術家群中，對中國 20 世紀素描體系完成了奠基禮的當推徐悲鴻。徐悲鴻作為一個藝術教育家在中國現代繪畫史中比作為一個藝術家更具影響力，他立場堅定地主張“素描是一切造型藝術的基礎”，並在長期的藝術教育生涯中進行最為嚴格的執行與最大努力的推廣，極大地影響了 20 世紀中國素描體系的形成。他在素描教學中系統地提出了素描造型的“新七法”：一、位置得宜；二、比例正確；三、黑白分明；四、動態天然；五、輕重和諧；六、性格畢現；七、傳神阿堵。從這所謂的“新七法”中我們可以看到徐悲鴻建立一套中國式素描教育體系的企圖。作為體系，它不但初步形成，而且通過他的幾代學生的努力而影響了中國素描幾十年。作為“中國式”的達成程度，藝術家與他的學生們的努力也是有所成果的。徐悲鴻本人的素描在早期即表現了他對法式 19 世紀學院派色調素描的完整理解，在其歸國後藝術成熟期的作品中，造型準確精微與堅實嚴謹得到了很好的發揮，但法式色調素描中背景的豐富的明暗變化不再是在深層上協調構圖的手法，東方式的態度體現在造型主體的深入塑造與背景的空白化處理中，綫面的完美結

合中流動着透明的灰色調，其“盡精微，致廣大”的藝術宗旨在他的素描中有了圓滿的體現。

在留歐藝術家群中，對中國現代素描的形成有過特殊貢獻的則是吳作人。吳作人的素描與徐悲鴻有着明顯的差異，這種差異不僅是師承的不同，也即吳作人的素描不僅是比利時素描體系塑造的結果，更多在於藝術的取向性差異所致。吳作人在素描中特別重視“綫”的表達性探索，着力於結構上的表現性的“寫意”，側鋒與臥筆的自由運用使其素描更具備一種中國式的格局。他甚至將方棱形的炭精條作為一管毛筆，運用變化多端的筆法取得了剛柔相濟、濃淡乾濕的效果，且高度洗練含蓄，成就了一種中國經典式的素描，祇是這種經典並未在中國美術教育中獲得充分地展開。

在留歐藝術家中，值得一提的是兩位被忽略的藝術家——留法的唐一禾和留意的符羅飛。他們的重要性體現在通過留學獲得純熟的寫實素描能力後，不僅僅像一般的留學藝術家那樣回國後專注於藝術教育，而是在一種意識高度上認識到祇有運用現實主義的方法，纔能解決中國藝術的生命力的問題，發揮其啟蒙與救亡的作用。所以，他們的素描所描繪的範圍指向了更寬廣的中國現實社會問題的層面。像唐一禾回國後創作了《祖與孫》等一系列反映現實生活的素描作品。在這些作品中，我們可以看到他所堅持的藝術主張及實現這種主張的程度，作品中雄健有力的造型強度與對下層民衆生存狀態的把握無疑是到位的。而符羅飛這位中國最早參加過“威尼斯雙年展”這類國際性重要展覽的藝術家，在抗日戰火燃燒之際，拋棄在西方畫壇獲得的認可，懷揣一支手槍回國抗日。他的鬥士生涯也促成了他素描藝術中直面人生的鬥士精神，作品中充滿了人道主義精神與對中國社會問題的關注，其頗具視覺張力的表現性造型應是中國現代素描中值得懷念的一部份。在這裏要提示的是，對這兩位藝術家素描的重要性我們的認識還很有限，尚待人們進一步深入關注。



嬰兒像・蔣兆和 1948



毛澤東像・徐悲鴻 1950

在描述過留學群體與其代表人物對中國素描的初步形成所做的貢獻後，我們將目光拉回到立足國內而對中國素描的開創同樣作出過不同凡響的成績的藝術家身上。我們首先看到的是劉海粟的貢獻。1912年，劉海粟與張聿光一起創辦了中國第一所美術學校即上海圖畫美術院（後改名為上海美術專科學校），他提出的辦學目的十分明確。在於“擬借西畫改良國畫”，反對傳統國畫“專務臨摹”的衰敗。劉海粟作為最初一批破壞藝術舊秩序的代表之一，他的革命性主張在上海美專的素描課教學中有着較充分的體現。並且由於1914年劉海粟在課堂上採用裸體模特兒進行素描人體教學並舉辦人體寫生展覽，進而引起一場現代美術史上眾所周知的“人體模特兒風波”。在這場以劉海粟為首的進步力量與軍閥所代表的守舊封建勢力的鬥爭中，他贏得了超越美術界之外的聲名，他自此所確定的人體素描寫生在藝術教育中不可或缺的地位也是有目共睹的貢獻。



志願軍的家・古元 1952

在30年代，立足國內從另一方位對中國現代素描作出不同尋常貢獻的藝術家是蔣兆和。蔣兆和幾乎是在一種自學狀態下完成西式素描修養的，他自學期間素描造型的純熟自如與虛實相生的明暗關係，表明了藝術家所達到的高度。蔣兆和的杰出之處，是他以西式寫實素描的觀念導入中國人物畫幾近僵化的體系，成功地激活了中國人物畫新體系的形成，並整整影響了一個時代乃至今日的中國人物畫。他祇憑這點就無疑是一代大師。在蔣兆和進行西式素描與中國畫材料交接的試驗過程中，他明確意識到簡單搬用西方體系的色調素描改造中國畫的局限，而着力於尋求兩者之間可協調之處，從而產生了一種對結構綫的重視與影調節制性運用的素描。他的純水墨畫在本質上我們也可認定它是一種素描的樣式。他將堅實的明暗寫實造型體系與中國畫的筆墨元素成功地結合，形成了十分獨特的蔣氏水墨表現體系，並且產生了《流民圖》

那樣直面社會人生的巨構。後來的一些藝術家，在此基礎上進行創造性的努力，使這一體系演化得更加豐富和具有活力。

就在蔣兆和創作巨構《流民圖》之際，正是抗日戰爭烽火四起的時代。這個時代的藝術家無疑存在着兩種選擇，一種是運用藝術為武器，直面人生現實；一種是躲進藝術的象牙之塔，去完善藝術的自我追求。後一種藝術家因藝術戰略方向上的問題乃至藝術自身語言的追求難以突破，使其在中國現代藝術史中基本上無所作為。而在中國那個特殊的時代大背景下，祇有認為“重要的不是藝術”的藝術家們纔可能創作出真正有文化意義的作品甚至同時能貢獻出新型的藝術語言形態。在這群藝術家中，素描同他們其他樣式的創作一樣，也是值得我們來描述的。

這群藝術家大約可以分成二個群體來觀察，一個是國統區的藝術家群，一個是解放區的藝術家群。

在國統區的藝術家群中，除了前面專門描述過的唐一禾、符羅飛之外，代表性人物有張樂平、司徒喬、葉淺予、李樺、陸志庠、劉開渠、汪刃鋒、黃新波、丁聰、廖冰兄、王樹藝等等。他們的共同傾向是運用素描直接表達抗戰救亡的主題；同時，又站在人道主義的立場，對下層人們在戰爭中苦難的狀況寄予深切的同情，着重描寫民間的疾苦並有效地傳達出民衆的希望，內容尖銳，對抗性強。在素描風格上因受戰時條件的限制，大多取一種簡約單純的造型，用筆流暢，鬆動自如。這點尤其體現在以漫畫為武器的藝術家身上，如葉淺予、張樂平、陸志庠等。把人道主義傾向表現得相當充分的是司徒喬，魯迅描述他是“不管功課，不尋導師，以他自己的力，終日在畫古廟、土山、破屋、窮人、乞丐……”。其強烈的批判現實的精神與人文關懷是他藝術的基本出發點。而丁聰的作品則對現實的批判更為尖銳，他直截了當地切入現實問題。像抗戰後期創作的素描組畫《香港受難》描繪了香港淪陷後人們生活的艱辛與殖民者的殘



印度男子・石魯 1953



男孩像・劉開渠 1953



農民像・力群 1954



廣海漁民・黃新波 1955

酷。他的素描藝術表明了中國知識分子獨立評價事物的勇氣，其素描語言也十分獨特與超群。

解放區藝術家群的素描則是另一種面貌。這批藝術家很少經過系統嚴格的素描訓練，在抗日戰爭的號角聲中，他們不同程度地中斷了在都市中的學藝生涯，而奔赴抗戰的前沿。但是，正是這批藝術家在創作“為老百姓所喜聞樂見”的作品的原則感召下，以他們獨到的明朗剛健的木刻樣式建立了中國現代繪畫史中最為突出的一章。我們完全可以從他們在戰火中保存下來的極有限的素描作品中，得出這麼一個結論，他們出自本能的素描在表達力度與本質把握上超越了許多留過學的藝術家。他們留下的素描作品是中國現代素描中最為寶貴的遺產，同時也是那個我們難以忘懷的時代的形象記錄。在這批藝術家中，以延安的占元、力群、胡一川、江豐、彥涵、羅工柳、胡考等最為突出。

在皖南前綫的新四軍中，也同樣有一批從事戰地美術的木刻戰士，如涂克、沈柔堅、吳耘、賴少其、邵宇、莫樸、王麥桿等藝術家。這批藝術家比起延安解放區的藝術家來，因隨軍作戰，流動性更大，創作條件更為艱辛。外在的特殊環境使他們的素描與當時都市中的學院式素描有很大的差异性。用筆簡練果敢，綫條粗獷犀利，帶有濃厚的速寫意味（其實單色速寫與素描在某種意義上是交錯的而毋須界定的），但是造型的表達仍然是充分的，往往通過乾淨利落的綫條與影調的結合來實現這種充分，對結構與層次的表現并不單薄，反而使人覺得方式獨特，氣質質樸。其自發性的效果在今天看來耐人尋味，與同時期的延安素描比較有異曲同工之妙。

總之，這批產生于戰火中的素描，由于它們真實地記錄了藝術家當時的激情與戰時生活的種種狀態，其文獻價值更在其藝術價值之上。

1949年10月1日，對中國乃至世界歷史都是一個具有象徵

意義的日子，中國這個世界上人口最多的國家，通過毛澤東頗為獨特的革命途徑，終於建立起一個新的國家，又一場革命新劇拉開了序幕。

在 50 年代建國初期，新的社會秩序已經鞏固，藝術家懷着樂觀迷醉的心情注視着新中國新生活的展開，為了表達這種新生活，并使大眾能更好地在愉悅中接受這種表達，寫實主義成了首要的選擇。因此掌握寫實主義的語言成了藝術教育中突出的任務，素描教學的改革也隨之展開，素描要求“真實地反映生活”成了它首要的功能，它適應着當時“反映論的文藝觀”。一時，注重寫實的素描成了所有藝術院校學生以及教師的必修課。建國後任教于中央美術學院的彥涵是一個典型例子，藝術家此時期的素描全然不同于其延安時期的作品，他開始專注于素描寫實語言的造型研究，在這種補課式的素描中，藝術家達到了應有的高度。

同時，在課堂之外的藝術家，受到種種新事物的激勵，創作的主题發生了根本性的轉移。一夜之間，批判與暴露變成了浩蕩的頌歌，困苦與抗爭演成了明朗的歡歌。素描隨着內容表達的差異也產生着變異。健康與陽光感是許多素描作品的外在表徵，尤其可貴的是它們共同保持了一種樸素的基本風貌，這是由于那時期的藝術家大都擁有樸素的理想與心境所致。

典型的例子是邵宇的《首都》系列，邵宇的素描在建國前正如徐悲鴻曾評價過的那樣，“受珂勒惠支、杜米埃與戈雅的影響，用來描寫中國社會，非常適合……可稱簡約、緊湊、扼要，而極具力量。”建國後，他的藝術整個格局為之一變，在《天安門前》一作中，藝術家用樸素之極的造型描述了那個時代人們樸素的理想與心境。50 年代中期黃新波創作了不少表現南海漁民新生活的作品，同時畫了一大批有關漁民生活的素描，可惜大都毀于以後的動亂生活中，從僅有的幾件作品中，我們欣賞到一種質樸的提示性描繪的素描，其自發性出自于藝術家對描繪對象的直觀的樸素認識。



《血衣》人物寫生 · 王式廓 1956