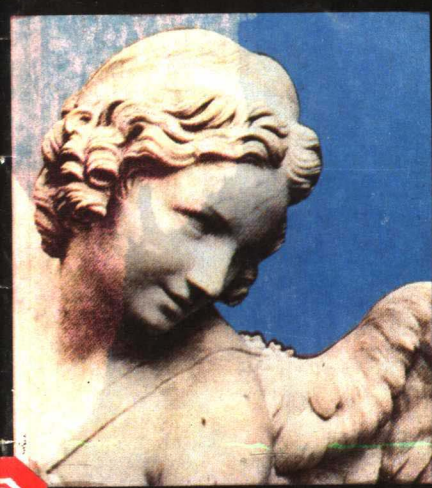




自学美术者  
的  
良师

# 美术向导



美术爱好者的  
良友



自学美术  
技法丛书  
第「1」册



J204  
6



# 美术向导

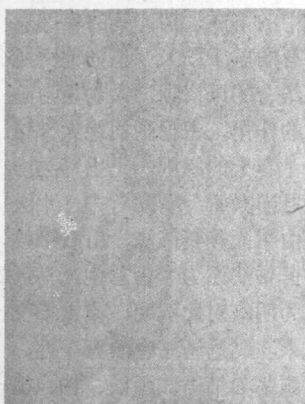
第一册

编辑：《美术向导》编辑部（北京北总布胡同32号）  
出版：朝花美术出版社  
印刷：人民美术出版社印刷厂  
发行：新华书店北京发行所发行  
零售：全国各地新华书店  
订购：北京百花美术商店（北京东城五四大街）

统一书号：8028·2124 定价：0.48



# 美术向导



## 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	洪波
侯一民	常沙娜

## 主编

沈鹏

## 副主编

刘玉山 吴葆伦

# 《美术向导》第一册目录

献词	(1)
多作贡献	邵宇 (1)
宏约深美——和青年朋友们谈治学(上)	刘海粟 (2)
素描谈	钱绍武 (4)
素描概述	徐冰 (8)
色彩画法(一)	刘克敏 (11)
自学国画漫谈	卢沉 (14)
人物画白描技法(一)	陈谋 (15)
中国画的透视	王学仲 (18)
和青年朋友谈版画	李桦 (21)
黑白木刻技法讲座(一)	张作明 (24)
向初学者进一言——谈谈工艺美术的学习	李绵璐 (27)
室内陈设与装饰	林福厚 (28)
服装设计讲座〔I〕	
服装设计的基本概念	李当岐 (31)
谈书法艺术的欣赏	茹桂 (32)
楷书浅尝(一)	欧阳中石 (35)
‡ 中外美术史话 ‡	
简明中国美术史讲座	薄松年 (37)
画外的话	郭怀仁 李行简 (41)
‡ 中小学美术教学 ‡	
谈素描课中的观察方法问题	马光军 (42)
‡ 成才之路 ‡	
下午茶——自学杂谈	卢延光 (44)
‡ 名作赏析 ‡	
《踏歌图》	张蔷 (47)
致读者	(7)
勤奋的列宾	(13)

# 獻詞

本书的诞生，起源于多年来生活本身向我们提供的大量信息——社会上有许许多多美术自学者和爱好者在寻找他们的引路人，要求通过自学途径走上成才之路，把自己潜藏的艺术才能转化成能够从事创作的本领，把大好年华贡献给社会主义精神文明建设。掌握一门艺术，这是多么美好的理想！但是由理想通向现实需要指引门径，架设桥梁，铺筑道路。于是，一个意愿逐渐萌生在我们心里，我们愿为广大美术自学者和爱好者尽点向导的职责，做点架桥铺路的工作。

现在，出现在您面前的《美术向导》就是专门奉献给美术自学者和爱好者的一套丛书。它具有刊授特点。它为美术青年设想，为美术青年服务。它引导您走上成才之路。我们不能指望从一开始就把它办得十全十美，但是我们的宗旨明确，我们有一颗为读者服务的赤诚的心。

为了办好这套丛书，我们聘请了一批在艺术上有精深造诣和丰富教学经验的画家、雕塑家、工艺美术家、美术史论家、书法篆刻家作为顾问、撰稿人。他们将针对您的特点，从美术的ABC讲起，循序渐进而又系统地把你有关的基本知识和技能介绍给您。他们的授课，将会是切实生动、深入浅出而又合乎实用的。您循着他们的指引一步步走下去，将会进入艺术宫殿之门。只要您坚持不懈，登大堂奥也是完全可能的。即使，您并不准备作一个美术专门家，相信您从本书上所学到、领悟到的一些东西，也会对您未来的工作和生活发生直接或间接的有益的影响。

欢迎您把学习中遇到的问题或困难告诉我们，以便撰稿教师及时为您释疑解难。

我们真诚地期望这套丛书能够成为：

自学美术者的良师，美术爱好者的益友。

---

## 多作贡献

· 邵 宇 ·

《美术向导》的编者告诉我，他们想为美术青年、美术爱好者多作贡献，他们的心愿令人高兴。

为了加快物质文明与精神文明的建设，美术界要有大批后备力量。其中广大业余美术爱好者的力量无疑十分值得重视。业余爱好者一般说来在生活实践与艺术实践两方面都具有一定的基础，加以培养训练，使原来零碎的、片断的经验转化为系统的、条理的知识，比较熟练地掌握美术学科所必需的基本技能，实际上也就达到了专业的水平。倘从不脱离本岗位工作（这种情形总是大多数）来说，仍可以称之为业余，不过是在更高的基础上来谈业余了。

业余爱好者要求提高，是必然的趋势。以为业余毋需提高或配不上谈提高，持这种偏见的恐怕很少了。另一方面，我也希望不要看到有一种情形，那就是有的本来很有才能的业余作者，在经受一段

“正规的”、“专业的”训练之后，原先从生活中激发起来的那股生龙活虎、风发泉涌的劲头反倒消失了，而代之以平庸、枯涩甚至怪诞的艺术语言。这是一种现象，由这种现象当然不能得出不要正规化、专业化的结论，也不该从另一角度“证明”业余爱好者不要提高。我们所要提醒的只是专业和业余的美术工作者，任何时候都不要脱离生活，脱离人民，在革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的要求下，来开拓艺术的新天地。这从美术教学来说，是向我们提出了一个带有方针性的问题。为了培养对社会主义有用的人材，我在这里指出这一点，意思是想引起大家注意。记得恩格斯说过，辩证法是教人聪明的科学，我想其他学科也一样地要教人聪明起来。

《美术向导》为出版园地增添一朵新花。希望她多作贡献。

# 宏约深美 (上)

——和青年朋友们谈治学

· 刘海粟 ·

青年是祖国的明天和人类的希望。但是，在过去的十年动乱中，他们很少读书，刻苦钻研学问的不多。有的仅知羡慕名人，却不了解前辈学者成名前的辛苦耕耘。感谢关心青年一代的《浙江日报》，及时地办起了《治学经验一席谈》专栏，使我读到了朱光潜、华罗庚等诸同志的好文章，对我这个“年方八六”仍在学习的人，同样很有启发。惭愧的是在漫长的七十多年中，自己治学很差，没有多少经验可谈，只能贡献一得之愚。

我在上海办美专的时候，蔡元培先生曾送给我四个字：“宏约深美”。“宏”就是知识面要广阔；“约”就是在博采的基础上加以慎重选择，吸收对自己有用的东西，人生有限，知识无穷，不能把摊子铺得太大，以便学有专长；“深”就是钻研精神，要入虎穴，得虎子，锲而不舍，百折不回；“美”是最后达到了完美之境。这四个字点出了治学的奥秘。

一位杰出的艺术家必然同时是学者和思想家。搞艺术也要有渊博的知识，仅仅有点技巧是画不好的，这一点中外皆然。有些人很能画，但不懂得美学，不善于鉴赏，不知道什么叫好，作品必定庸俗乏味。有了文学修养和多方面的生活知识，作品就有韵味，有永久性。达·芬奇、米盖朗基罗、王维、苏轼、大小米、李公麟、元四家等等都是学问家。

想要达到“宏约深美”的境界很难，要从小做起。

我的童年时代正值清末，科举已废，新的学校尚未开办。一些有钱的人家不重视子女教育，只希望自家孩子生活舒适，长大用钱买个官作就行了。

我的母亲和她同时代的女子不一样。她是清代著名经学家、文学家洪亮吉的小孙女，秉性豪爽，通晓诗文，对我的读书抓得很紧。六岁便送我到书屋“静远堂”去认方块字，九岁念《孝经》，十岁开始，每天上午念“四书”、“五经”、《古文观止》，下午跟先生学习书法绘画，晚餐后，母亲让我和姐姐围着风灯，复习古文，教我们背唐诗宋词，也背诵洪亮吉的诗。从前我总以为是个笨办法，后来

我带着十二岁的儿子刘虎到欧洲考察，让他在法国枫丹白露一所小学里念书，那里学习法文、拉丁文，也同样强调背诵。把学过的知识深深地记在大脑里，以后积累多了，加以贯通，便能运用自如。所以我现在虽然不是诗人，但是能在自己的画上题几句诗来抒发感情，深化画境，同少年时代背诵过一些名篇是有关系的。因而在强调理解的同时，我也不反对背诵一些诗文佳作了。

我小时候很顽皮，生性不喜欢墨守成规。记得有一次在书房里读《论语》，便向老师发过疑问：“同样是孔夫子讲的话，‘曲肱而枕之’，似乎很随便；吃起肉来又‘割不正不食’，显得很拘谨。这不是有些矛盾么？”老师讲不出道理，就骂我。当年读书就象小和尚念经，光求熟读，学生不理解也不敢问，但我就喜欢问。

我的家乡是著名画家恽南田的故乡，常州人都很爱他的画。受环境影响，我从小爱画画。在书房读书的时候，每到下午就用油竹纸描恽南田的花鸟作品。哥哥姐姐们都描得很认真，只有我不受约束，自己乱画。老师说乱涂，画得最坏。现在我落款，有时还题上“乱涂”两字。从前老师的指责便是出处。哥哥姐姐们描得很工整；可惜描得太死太呆，他们之中没有一个成为画家。当然，幼年涂鸦决非创作，是性格的流露。当时学画纯为娱乐，画家受到社会的歧视，认为没出息。我家有个五房叔叔是个哑巴，才要他去学画。

十四岁那年，母亲去世。她是我的启蒙老师，过度的悲痛压倒了我，使我大病一场。稍愈之后，在报上看到上海“背景画传习所”的招生广告，为了摆脱缺少生气的书院生活，便再三向父亲提出要去沪习画。父亲先是很生气，终因怕我哭坏了身体，有意让我转移一下环境，才允许我去求学。

传习所将近三十个学生，小的十几岁，也有三、四十岁的，仅有一位老师授课。开学第一天，老师画了一条马路，两旁有树和房子，让学生在下面临



摹。我和陈抱一两个孩子年龄最小，画得最快。我画的马路比老师画得更远，树林里还透出几点阳光来。同学们都围上来看我的画。周湘老师思想很开朗，对我很夸奖，鼓励我大胆创作，这对我以后选择道路和不断创新产生了有益的影响。

半年后，我回到家乡。正规的学校生活虽已结束，但我仍旧继续刻苦自习绘画，同时还读了不少外国名著，也包括拿破仑、贞德、罗兰夫人的传记，莎士比亚的作品，得到一些民主主义思想，多少为治学的“宏”字打下了一点基础，虽然我至今还谈不上宏。

我办上海美专时，也注意到扩大学生的知识领域，总想邀请全国闻名的学者来传授学问。西洋画系请了李毅士、吴德鼎、王济远、江新、李超士、陈宏，关良、周碧初、陈士文、刘抗等为教授，还有外籍教授普特尔斯基与斯托宾教素描；国画系先后由黄宾虹、潘天寿、张大千、谢公展、吴弗之、王个簃、陈曼青、郑午昌、楼辛壶为教授；教书法篆刻的名家有李健、朱复戡、顾鼎梅、方介堪、马公愚等等。在音乐系，起初重西乐而轻国乐，我请了黄自、贺绿汀、谭抒真、丁善德、马思聪先生任教之外，还聘请琵琶名家卫仲乐，古琴大家郑觐文来传艺，让不为社会名流看重的国乐家享受西乐教授同样待遇。在学生课余时间，我请了欧阳予倩来指导话剧活动，苏少卿教京戏，陈道安教拉京胡，学术气氛始终很活跃，有助于同学们的全面发展。

说到约和深，七十多年来我一直在潜心作画探讨画理。今天，能够较为得心应手地达到某些效果，是付出过巨大代价的。

从事艺术创造，天赋虽然重要，但是离开勤学苦练，天赋也就发挥不出来，从这个意义上来说，天才就是勤奋。对于绘画、雕塑、书法、画论、印章等等优秀艺术遗产，我都作过一些钻研，收藏过自宋朝以来的各家精品。为了临摹董源、巨然、范宽、李成元四家，以及沈石田、石涛、石谿和梅青的力作，几至寝食俱忘，完全陶醉在前人的画境里。

一九二九年在一九三一年，我到欧陆各国周游考察，除去利用较短时间从事讲学参加画展之外，孜孜不倦，日夜攻读。我在旅法期间，经常到巴黎罗浮宫去研究西洋美术史，还细细临摹世界名作，自早到晚，愈画兴致愈浓。我认真研究过名作的色彩、构图、笔触、创作思想与历史背景，以及后代美术史家的评论等等。现在，我还保存有当年摹写的名画，其中包括文艺复兴时期威尼斯画派宗匠提



本书顾问刘海粟（中）与主编沈鹏（左）、副主编吴葆伦（右）研讨本书编辑问题时留影。

香的《基督下葬》，十七世纪的荷兰大师伦勃朗的《裴西芭出浴》，十九世纪法国浪漫主义巨头德拉克洛瓦的《但丁的小舟》和《十字军攻入君士坦丁堡》（局部），现实主义大家米勒的《拾穗》，柯洛的《真珠少女》，还有后期印象派代表人物塞尚的名作。前年北京中国美术馆举办我的画展，有一位香港朋友黄蒙田前来参观，在看展出之前，他看了这些不参加展览的摹写之作，十分感动，回去后在香港《大公报》上著文说：中国还没有人做过这样的工作。就伦勃朗的《裴西芭出浴》一画来说，她脸部的表情就复杂极了，临摹一张要花很大功夫。

旅欧的几年间，我还多次和傅雷同去罗马梵蒂冈研究壁画，他的鉴赏水平很高，研究并翻译过泰纳的《艺术哲学》，很有见地。那儿米开朗基罗的壁画都非常高，不要说研究，看也不容易。我们站着看累了就躺下来看，眼睛看花了就用镜子反照着看，有会心之处就交流看法，受益非浅。我写了一些笔记，出版了一本《旅欧随笔》，有些就是谈学习体会的。

学习的大患是浅。观摩一张名画，学习一本名著，都不能停留在表面上。只有深入进去，找出其中特殊的意境，才是其乐无穷。中国古书《画图见闻志》上记载了一则故事：阎立本初到荆州，见到张僧繇的壁画，下的评语是“徒虚得名耳。”因为张的名气太大了。次日他又去看，说张是“近代佳手”。第三天去看更深了一层，说是“名下无虚士”。最后被张的作品所吸引，竟至“留连十日不能去，坐卧其下以对之”。这是何等有味儿呵！（未完，待续）

〔标题字系蔡元培先生遗墨〕



# 素描谈

·钱绍武·

我本来是学国画出身，以为素描就相当于白描，似乎并不费解。但是进了美院，特别又接触了几种素描体系之后，深深感到把素描简单理解为不上颜色的绘画是很不够的，如果仅就这个意义上讲，那么所谓“素描是一切造型艺术的基础”的说法就未免太不相称了。我的体会是，现在我们所说的“素描”不仅是指一种最基本的描绘方法而言，而且更重要的是指一种造型训练的体系而言。它包括了观察方法、描绘方法和与之相适应的一套规律性知识（如透视和解剖）；也只有这样来看“素描”，才当得起“一切造型艺术的基础”这个有一定道理的恭维。我之所以只说“有一定道理”，就因为这种体系也并不是唯一的，更不是只有这个体系才称得起“科学训练”。因为世界各国，不同历史阶段都出现过伟大的艺术，而我们要来谈的这种“素描”体系却只是欧洲文艺复兴以后才逐步形成。而且，这个体系也象一切体系一样，总是有利、有弊，有所前进，也有很多不足之处。如何吸取它的合理因素，如何发扬我们民族的优秀传统，使“素描”这种训练体系更为完善，这些问题还有待大家探讨，我看主要还是通过长期实践才能解决。因此，我现在只能对我所认识到的这个训练体系谈一点体会。

首先，这个体系是为现实主义的造型艺术服务的，而不是为一切造型艺术所必须的。如果搞抽象派艺术，那就根本用不着花这种功夫。欧洲的现实就足以说明，虽然不少大画家都强调要有严格的造

型训练，然后才能进入抽象创作，但在事实上大部分抽象派作家早就放弃了严格的素描训练，所以欧洲目前的美术教育中，严格的素描教学已经衰落。真正高水平的素描大师也已寥若晨星。现在坚持这种训练的倒是苏联和我国，还有一些以现实主义艺术为主流的国家。从这几个国家的实践效果看，我认为这个体系的确为现实主义艺术打下了坚实的基础。虽然功过到底如何，还可以争论。但上述论断却是既成事实，无可争辩。

其次，再谈谈这个素描训练体系的观察方法、描绘方法，和与之相应的规律性知识。

很多初学绘画的同志，往往着眼于具体的画法。其实，画法是根据观察方法来的。关键是如何观察对象。这种素描体系主张的就是“整体观察法”。简单地说，就是要求先从整体感觉出发，然后进入局部的具体分析，最后又回到整体（第一阶段的整体感受，也可称为第一印象，往往是新鲜的、全面的、却又是笼统的、大而化之的；而经过细节分析之后，又回到整体，这后来的整体感受，却是深入理想每一细节之后又能综合起来，主次分明、成竹在胸的整体了。这个整体是各个局部在高级阶段的统一，是高级阶段的整体）。与之相适应，在描绘方法上也就要求先大体后局部，先打总体轮廓，然后再确定局部的比例。这就和我们有种传统画诀大不一样，那口诀是：“一鼻、二眼、三眉、四嘴，最后才勾出脸的外形——外轮廓”。这就是先由局部推向整体。

作为成熟的画家，应用这一画法倒也无不可，但作为初学的同志，恐怕是困难的，如果养成先看局部细节的特点，而后凑成总体特点这种习惯，似乎也值得争议。这且不谈，反正欧洲这套办法就主张整体观察，先整体后局部。而这种整体观察的原则，在具体运用中也有不尽相同的方法。就我所接触到的已有三种。我一开始学的方法，特别强调轮廓边线的准确和变化，在准确轮廓线的基础上再找明暗交界线，以此区分物体的基本转折，确定物体的基本明暗关系。后来又学到“画两根线”的方法。我是同时看物体两边的线。其目的是着眼于由两条边线所包围的形体本身。这种方法就形成了对称地观察物体和描绘物体。比起仅注意一条边线的高低起伏，那就进了一步。而直到前几年又学到了一种方法，就是要求前后左右地了解一个物体。在把对象纯化为几何体的基础上首先分析物体的横断面、要求先标出、约出和作者形成一定透视角度的物体横断面，同时，这又是确定物体的比例、大形、大动态的过程，然后才勾边线，把边线准确地肯定下来。这样对物体的理解，我认为的确又进了一步。可说由二度空间的观察，进入了三度空间的观察了。以上说的方法都属整体观察，的确都有各自的特色和优点，都需要我们加以吸取。重要的是，整体观察的原则是贯穿一切的。欧洲传统式的油画和雕塑，都必须运用整体观察法，油画家们只有通过整体比较才能确定某一局部的色调，而每一块色调也必须和整体协调，雕塑也一样，只是把色彩关系换成体积关系就是了。所以整体观察法的确可说是一切造型艺术的基础（当然还是指在现实主义的范围之内）。

在上述整体观察法的基础上就产生了一套描绘方法。第一就是“比例法”，也可说是“分割比较法”。首先确定对象的中心位置，再定下在画面上的中心位置。也就是把对象大体分为两大部分（以中心线为界）。进而再找出两大部分的中心，其实即再分两半，把对象分成四分，这样就把对象四等分的位置比例确定了，只要移置于画面就比较容易地确定初步轮廓了。这种办法容易掌握，也比较精确，但有局限性，太死

板，有损于艺术感受能力的培养，所以一般用作检查手段，或在初步掌握以后就换其他方法。另外的一种方法即从对象本身找比例，根据对象本身的特征，加以分割比较，如把脸分三分（从头顶到眉毛为一分，从眉到鼻根为一分，再从鼻根到下颌底线），画全身则以头为基础，以此测量全身的长度。也有以头、胸、胯部三大块作相互比较，确定各自的比例和动作，这种种方法的本质都是把对象分割成几分，然后互相比较其特点、尺寸和动向。因此“比例”的感觉是画家准确地观察对象和描绘对象的基本能力。徐悲鸿先生常说“一个好画家，他眼睛里就象有把尺子一样。”文艺复兴大师达·芬奇，甚至在朋友欢聚时也以锻炼比例感作为游戏。他常在墙上画一线，让人等分九分，以快慢定胜负，这都是重视“比例感”的榜样。这种“比例感”需要经常锻炼才能获得并得到巩固，如果放松训练，这种能力就会变得迟钝，甚至完全丧失。

再有就是“直线画法”。这种方法也可说是西洋画素描的一大成就，它要求画任何事物都先以直线开始。即使明明是圆形物体也强调以直线打轮廓，它的好处是，一、易于找准物体的各种角度。二、便于注意对象的基本特征，注意大形，避免过早地随着边线的细节变化照抄。这种要求也体现了整体观察法。要求有意识地避免过早地注意细节。因为过早被细节特征所吸引，往往就忘了总体大形的特征，忘了基本比例的特征。结果一开始会被细节特征所迷惑，而随着描绘的深入，就会出现这些带有漫画性的细节，都处于不准确的关系之中，往往只好





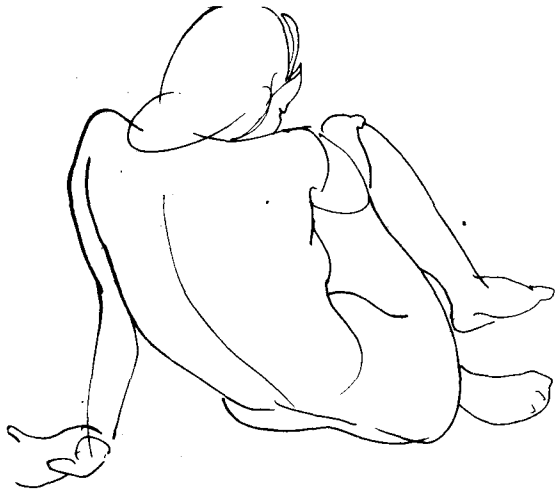


半途而废，或者前功尽弃。所以在开始时，要强迫用直线，看基本关系，力求从细节变化中摆脱出来。我们如果用这种方法画大形，当然在开始时，物体就会见棱见角，接近方形。徐悲鸿先生也认为这是好现象。他的名言是“宁方毋圆”。三是“分面法”，也可称为明暗分面法。立体的物象在空间中当然会有体面的转折，有生命的物体还往往呈复杂的圆形。但为了易于把握这种体面变化，就象直线画法一样，必须把形体转折概括成平面的转折（大面和小面）。在画面上表现这种体面变化就要借助于明暗的不同，因为任何物体，都随着受光方位的不同而产生复杂而又统一的明暗变化。我国的山水画，在宋代以后也懂得这一点。我们常说“石分三面”、“阴阳向背”。但应承认，我们说得十分笼统。因为我们的注意力不在此。而欧洲这种体系一直强调研究分析客观对象，在光和物体关系上的确比我们具体细致得多。他们研究的结果就把物体的明暗规律概括为“三大面、五大调子”。三大面的概念其实和我们所讲的差不多。但“五大调子”确比我们深入了，就是把物体明暗分为亮面、明暗交界处（即高光点和最暗处）、暗面、反光，和投影这样五个层次。再说得简单些，就是从明暗交界开始，亮面就从最亮处逐渐暗下去，而暗面就从最暗处逐渐亮起来（这是我的一位学生陈育村的体会）。这个规律适应于表达任何立体的事物。由此可见，一个艺术学徒既要理解形体本身的体面转折，又要对每一转折所产生的明暗变化具有细致

的区别能力。另外，要懂得各个小体面、小转折必须服从于大体面、大转折；既要细致区别，又要汇成整体。这种明暗分面法在历史上也有些变化，早期的明暗法是比较简单笼统的，如文艺复兴时期，随着绘画艺术的发展，对光的观察和理解更加细致，愈益注意光暗本身的美感。甚至后来某些画派，竟从光暗出发，对光所体现的形体都忽视了。但二十世纪以来，却又逐渐更强调形体本身，往往只运用明暗的规律来说明形体，甚至连明暗的统一调子都不管了。从原则上说，倒又接近于我们国画的重法度、重形的本质这种传统了。

上面就是我所学过的欧洲素描体系的观察方法和描绘方法。当然各家各派都有所不同。但从根本原则上看，重要的也就是这么几条。正如前面已经说过的，除了观察方法和描绘方法之外，还要掌握一套规律性知识。一是解剖知识，二是透视知识。欧洲的现实主义艺术离不了这两门知识。所谓解剖知识，却决不是学一些骨骼和肌肉的名词和功用。当然这些无疑也是有用处的，但更重要的是了解并掌握人体的结构知识、形体知识，和运动规律的知识。现代素描教学更强调以解剖学的自然形态为基础，进而加以高度概括成为有个性特点的几何形体。比如德国和美国的现代素描教学就强调一开始即要学生掌握简单的几何体（以人体解剖为基础的简化





形态),并掌握这种几何体的组合(结构关系)和它们的运动变化,然后再逐步深入研究,形成这种几何体的“解剖学”形态。而苏联却相反,首先要求具体地、全面地表现对象,而后再逐步简练,归纳为带有个性特点的几何体(当然也有始终不概括的,满足于自然主义的素描)。前者的好处是易于入手,有利于掌握艺术概括的方法;缺点是搞得不得法就流于机械,流于概念化。而后的优点是具体深入,缺点是往往显得琐碎,被自然形态所拘束。我认为这两种倾向都要防止,要扬长避短,加以吸取。但不管那种方法都离不开解剖知识。解剖知识就包括三个内容,即结构、形体和运动。而具体的结构知

识、形体知识和运动规律知识,就要找另外的机会专门加以阐述了。至于“透视”知识,也应适当地强调。有不少同志以为透视原理很简单,而除了室内绘画的构图需要而外,实在没有太多的用处。其实不然,任何一张画,那怕是简单的头像都离不开基本的透视原则,而且把每一个形体的透视关系都画得准确,也决不是轻而易举的事情。问题不在于透视原理的理解,而在于掌握各种形体在特定透视关系中的变化。这就需要严格的训练,要养成一种敏感和习惯。我常常发现素描中结构关系的错误往往有百分之八十是透视问题。我们经常看到有些素描

头像竟是反透视,也有把两种不同的透视关系嵌合在一张画面上,错误的后果是结构问题。而错误的原因却除了结构观念不明确之外还是透视出了问题。因此上述两门学问是这个素描体系中必不可少的组成部分。是应该予以重视的。

根据上面所说的道理,我认为只有学习并掌握了这一整套系统的训练才可说是打下了造型的基础。再配上速写、默写和临摹前人的好作品丰富自己的表现手段,这样才可说具有切实的造型能力完成了素描训练的要求。

## 致 读 者

本书是专门为自学美术青年和美术爱好者创办的、具有刊授特点的刊物;聘请著名美术家、美术教育家为本刊顾问,特邀全国各艺术院校、艺术团体造詣精深并富有教学经验的画家、雕塑家、工艺美术家、美术史论家、书法篆刻家撰稿执教。

本书针对业余爱好者的特点和实际可能,进行系统地分科传授美术知识认和技法。基础课包括素描、色彩、解剖、透视和美学基础知识。在完成基础课的同时,自学者可根据自己的兴趣、需要和条件,选学油画、国画、版画、工艺美术或书法篆刻等任何一门专业课。各学科中又分山水、人物、花鸟;

木刻、石版、铜版、丝漏版;泥塑、石雕、木雕;图案、剪纸、书籍装帧、服饰设计;楷书、行书、隶书、篆书、篆刻等细目。

本书辟有“中外美术史话”、“名作赏析”、“习作分析”、“读者信箱”、“画家介绍”、“世界艺术流派介绍”、“成才之路”、“艺术家经验谈”、“中小学美术教学”、“群众美术”、“美术文摘”、“美术动态”等栏目。

《美术向导》由新华书店总经售,全国发行。北京北总布胡同32号人民美术出版社发行部办理批发和邮购。北京五四大街百花美术商店办理预订



# 素描概述

·  
徐冰  
·

## 素描的基本概念

从习惯上讲，要研究一个课题，先要明确概念。而什么是素描，却不容易一下子就能说得清楚。“素描”一词本身带有 layers 含意。它既是一个具有独立艺术价值的画种，又是造型艺术基本功的锻炼手段；既可看作是绘画造型的因素之一，又可作为艺术表现的一种风格倾向，有时还表现为创作中间的工序过程。

“素描是单色绘画的总称。”这一定义无可过多非议，但它比较宽泛，由此出发，我们不仅可以把铅笔画、钢笔画、炭笔画称为素描，还可以把各种形式的黑白画，传统的白描和水墨画等列入素描画的范畴。

我们在这里所要研究的课题，是以绘画基础训练为目的的习作性素描，只是素描总概念中的一个方面，侧重于提高学生正确观察、表现客观事物的能力。使他们获得作为一个画家所应具备的某种基本条件。

### 习作性素描的产生以及它的科学属性

人类从原始时代起就一直幻想着能以形象真实地记录和再现自己的活动和一切美的客观世界。然而在科学不发达的时代，只靠人的直觉经验不可能在二度的平面上再现出三度空间的真实程度。画面形象还只能由一些示意性的线条构成（见图1）。随着人类对自然界认识的不断深化，在欧洲，以文艺复兴运动为开端，人们把艺术与科学相结合，开始运用透视学、投影学、解剖学等自然科学的某些成果去解释纷繁复杂的客观现象，从而使绘画艺术达到了得以真实地再现三度空间的水平，并为人类更自由地描绘自己眼中的世界提供了条件。写实主义绘画必需以自然科学为基础。而绘画中如何综合性地运用这些知识则有它自身的技巧和规律。人们把对这种专门的技巧掌握和规律的研究作为绘画技能训练的一个



图1 印度史前期人类的绘画





图2 文艺复兴时期画家达·芬奇所作的素描

重要方面，并把它上升为一专门学科，就形成了着重于能力训练的习作性素描。作为基础训练的素描，一开始就与自然科学发生联系，因此它除具有艺术的特性外，还带有很大成分的自然科学研究的性质（见图2）。

### 素描在我国的发展

上述这种性质的素描是西方人的创造，清末西学东渐，才开始在我国出现（见图3）。以李叔同为代表的进步美术家在美术学校开设了素描等西画课程。并在报刊上辟有“西洋画法”专栏，连载木炭画、石膏写生的教授法。三十年代，经过以徐悲鸿先生为代表的留法画家的努力，使我国素描水平达到了相当的程度。解放后由于艺术教育的普及，写实方法的素描得到了普遍的发展，出现了一大批素描功底深厚的优秀画家。

#### 习作性素描培养学生四方面能力

干美术这个行当的人需要具备某种常人不具备的能力和素质。素描训练则是使我们达到这一要求的科学过程。从素描作为造型基本功这一角度来说，它本身只是一种过程而并非目的。我们练习中所付出的努力，其结果不只是完成几张看上去象样的素描作品，而是要达到以下四方面的要求。

##### 1. 从根本上理解素描造型的科学规律

科学的使命是在多样化的现象中提炼出内在的规律和秩序。习作性素描的科学属性决定了它与其

它科学一样是在纷乱的现象中寻求规律，而不是只凭感觉解决表面或临时性的问题。通过训练使我们学会用透视学、解剖学、几何学、投影学、实验心理学解释自然，真正理解这几门科学在描绘活动中的意义和价值，从而使我们理性中那种把握秩序的能力得到发展，使我们的观察与表现由被动上升为自由主动的行为，为将来甚至是一生的绘画活动做好准备。如果光靠一时的感觉，总是盲目地东碰西试，是不解决根本问题的，一旦精力萎靡，感觉迟钝，马上就会在绘画造型上有所反映。如果从根本上理解了造型的规律，作者的能力则是相对稳定的。

##### 2. 建立适应绘画需要的观察方法

每个人出于实用的目的都建立有适应生理要求的观察方式和视觉经验。而这些方式和经验又表现为大量的固有概念。这些既定概念不利于我们捕捉到个别物象的真实性和具体性。从人的视觉机能来讲，人观看物体是以位于圆锥状的视线范围中间的主视线为主。要看清位于主视线之外的物体时就必须把主视线改变到另一个方向。这是视觉随意志的转移而具有高度选择性的接受活动，是生活需要的结果，而不适于绘画的要求。我们知道观察和绘制



图3 李叔同的素描

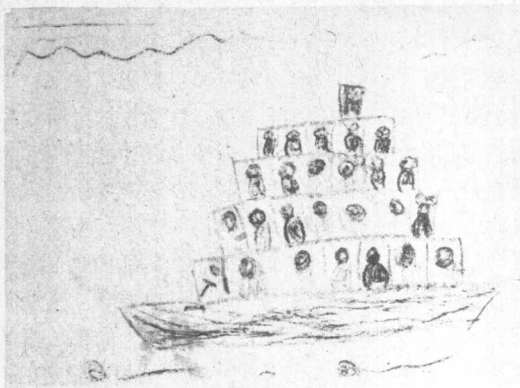


图4 一个叫张樱的五岁女孩画的画

都是局部进行的，而完成的画面必须具有整体性。这就是“局部观察”习惯曾使每个画家为之苦恼的原因。再比如一般人对于深度视觉的发展远不如长宽视觉。幼儿期眼中的形体最初只有高和宽。只是在生活中拿东西等活动时才感受到深度的存在。而在这方面感受一旦满足生活需要，它的发展也就相对停止了。幼儿期在观察上的某些习惯，在未经特殊训练的成人仍有存留（见图4）。深度决定着对象的体积感，它是写实性绘画的基本条件。没有立体观察的习惯，也就谈不上体积感的表现。这些固有观察给正确感受物象造成很大障碍。所以说素描训练除具有科学研究的成分外，还带有适应性训练的性质。它要求从根本上改变常有的个别习惯。

### 3. 提高眼睛的感受力

人类视觉的深层感和物象的情调，最终是通过外部形式的物理差异得到体现。这是造型艺术存在的根本依据。画家从具有表现性的细微变化中探查隐藏在外部表现后面的本质。这些外部表现的变化是丰富细微的，而艺术品水平、趣味的高低往往是通过形的细微差异表现出来的。除了必要的修养外，对细腻变化的敏感程度决定着体察物象的深刻程度。从而对形色的细腻感受能力的专门训练在绘画中则显得十分重要。一般人容易感受到所熟悉的不同人和事物的差异，甚至微小变化。然而他们很难落实在形的具体变化上。如果请他们画一下，则只是一些没有具体细节区别的一般性的东西。就是给他们更多一些的时间也不能再补充什么。这也是初学素描的人面对对象很快就画不下去的原因。是否能深入地揭示对象，是表现素描能力的一个方面，就象训练有素的音乐家的耳朵，能从常人听起

来并无多大差别的音响中找到不同感觉一样。

### 4. 锻炼实现画面的具体能力

艺术家不同于非艺术家的标志就在于他不仅能够得到丰富的经验，而且有能力通过某种特定的媒介去捕捉和传达这些经验的本质和意义。非艺术家则不然，他在体验与感情的果实面前不知所措，不能把它熔铸在一种可知的完美形式中。具备形成艺术品的能力，是成为艺术家的先决条件。这种能力包括：建立绘画活动的基本态度，对形式选择的预感力，找到科学的工序过程和多种工具性能的掌握等一系列技术性问题。而一切技术的掌握都是练习的结果。使这方面控制系统趋于成熟，达到随心所欲，使创作得到预想的最佳结果。

素描是再现对象最基本的描绘形式。在绘画活动中占有相当重要的位置。对于各种形式的素描具体技术的掌握就成了很现实的问题。否则具备较强的描绘能力只能是一句空话。只有深刻的情感和正确的观察也懂得素描的全部道理，然而没有使之物化为作品的手段，则永远不能成为一个画家。另外，媒介本身也能成为灵感的一种源泉。它经常提供很



图5 毕加索在1893—1897年间所作的木炭素描



# 色彩画法 (一)

· 刘克敏 ·

## 概 论

绿色的草原，黄色的花蕊，白色的雪峰，红色的果汁，银色的天空，琥珀色的飞鸟……我们生活在一个色彩的世界中。这个世界也为我们创造了一双能感受色彩的眼睛。我们借助色彩认识客观世界。同时也从这个世界变幻无穷的色彩中，得到无尽审

美的满足。

考古发掘表明，早在两万年前的“山顶洞人”就已懂得将石珠、穿孔的兽牙、鱼骨等染上红色作为装饰品。而四万至二万年前法国的克鲁马努人，已在法国西南部的山洞中，用红、黄、褐、黑等颜料绘制了相当生动的壁画。人类认识、追求、探寻色

多形式因素。这些因素都会成为表现对象极有用的东西。

上述四点我认为是素描练习的主要任务。使学生的绘画才能得到科学的多方面的培养。只要留心，我们可以发现这四方面的共同目标则是使学生具备天生不具备、但又是画家必需的经过训练方才得到的能力。不管是古典和现代、写实还是抽象的艺术家，都要经过这一共同的特定过程（见图 5.6）。一切形式的绘画都是生活感受的升华的结果，素描是这种活动的根本与基础。所以徐悲鸿先生认为素描在绘画领域中的作用，相当于理工科中的数学。

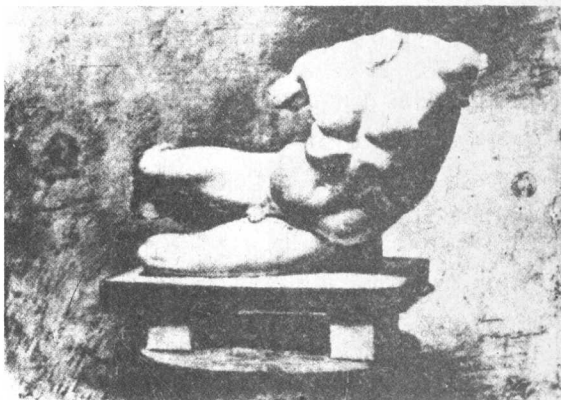


图6 毕加索在1893—1897年间所作的木炭素描

### 思考题：

1. 看了图例的毕加索的石膏习作，你是否认为毕加索的艺术成就与他扎实的基本功有关？为什么？
2. 把你所能看到的原始绘画、农民画、儿童画与专业画家的作品进行比较，找出他们的不同和各自的特点。



彩的历史，已经相当久远了。至今，色彩已渗入了人类的全部物质文明与精神文明机体的每个细胞，甚至人们衣服破了打一个补丁，也要选择一个合适的颜色。诚如马克思所说“色彩的感觉是美感的最普及的形式”。

色彩问题深究起来，触及的学科领域相当广泛。我们自然不必一一涉足。现在讲授的“色彩学”，只是为了进一步研究油画、或国画、或版画、或实用美术打下有关色彩理论与实践的基础而已。

我们的训练是建立在色彩写生的基础上的。社会主义现实主义绘画艺术在我国有着广大的群众基础。当然，社会主义现实主义的创作方法并非只准如实地再现自然色彩，不允许作者根据自己的独特感受和美学理想将色彩作主观的处理。问题是，写实色彩作为一种色彩语言，有其强大的感染力和生命力。人们关于色彩的审美意识，无一例外地源于自然，我们信奉的是“师造化”。

其次，在我们已知的色彩训练方式中，以写实色彩理论作为指导原则的色彩写生教学，较为成熟、有效。这里应该顺便指出的是，艺术贵在创造，任何一种那怕是很好的方法，当你把它绝对化，以致成为一种凝固的模式，其结果不只是对艺术，也是对这一方法本身的葬送。基础就是基础，它只能是艺术征途的出发点。

在绘画中，色彩是十分重要而富有魅力的。借助它，画家不仅可以在一个二度空间中，魔术般地创造一种惊人的视觉真实，而且色彩对人的情绪有着十分独特的感染力。一个物体一旦转化为视觉表象，就是形和色的统一。不存在无形的色，也没有无色的形。在一幅画中，我们不能脱离内容、脱离严格的形的约束，去作色彩游戏。马蒂斯就曾说过：“如果线条是诉诸于心灵的，色彩是诉诸于感觉的，那你就应该先画线条，等到心灵得到磨练之后，它才能把色彩引向一条合乎理性的道路。”而勃朗克说得则更明确：“形状和色彩的结合对于创造绘画是必须的，……但在结合中形状必须保持对色彩的绝对优势，不然的话，一幅画很快就会解体……。”

色彩学作为理论，如果以为读些文章就算掌握了色彩，那实在是个误会。学习色彩不仅应该研究理论，而且更应勤于实践。只有通过大量实践，才能逐渐提高自己的色彩素质和色彩的造型能力，才能真正理解那些理论，最终，才能得心应手地驾驭色彩语言。我们还应建立一种“职业习惯”，即使手中没拿画笔的时候，也总是津津有味地研究周围的

色彩现象，研究此时此地的造型色彩，研究它们的色彩构成。这种习惯一定会大大丰富你头脑中色彩信息的储存。

我们的讲课带有函授性质。为此，一、作业安排尽量注意由浅入深，循序渐进。二、理论问题，采取将其拆散渗入各个作业的办法进行讲授。这样，比较符合美术教学惯用的方式，也便于初学者理解、掌握理论，并发挥理论对实践的指导作用。三、方法的讲授力求明确、具体。四、讲课不求包罗万象，只求把初学者引上路，开一个头。初学者如能在本课引导下，通过自己的钻研和实践，在色彩上实实在在地解决一些问题，打下一个好的色彩基础，那实在是个极大的收获。

## 第一章 色 与 光

### 第一节 色的本质

#### 一 光与视觉

绚丽光艳的大自然，到了夜晚，好象被谁脱去了外衣，一下子变成了一片混沌、黑暗。连孩子也知道，这是由于没有太阳的缘故。可是太阳与这个外衣有什么关系呢？光学告诉我们，太阳是一个时刻以电磁波的形式放射着电磁能的巨大天体。这些电磁波有许多种，它们各有不同的波长。最短的如宇宙射线，波长为一英寸的十亿分之一。最长的波长可达数英里。其中波长400毫微米至760毫微米的电磁波即所谓可见光光波。它们只占太阳发射的全部电磁波的一小部分，不到七十分之一。当这部分电磁波刺激了眼中的视神经时，我们就产生了视感知。

发光体即光源。光源有自然光源，如太阳等。也有人造光源，如灯光之类。

#### 二 光与颜色

用三棱镜将太阳光加以折射，我们就会看到，太阳光被分解成赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种色光。就是说，我们看到太阳光的可见部分实际是七种色光的混合。

太阳光照射到物体上，某些色光被物体表面吸收，另一些色光被反射出来。物体表面反射出的色光射入我们的眼睛，于是我们产生了色的感觉。非透明体表面反射什么色光，我们就感觉它是什么颜色。而透明体的颜色，则由透过该透明体的色光所决定。如果物体表面将太阳光全部反射出来，那

么，我们就看到它是白色。如果将太阳光全部吸收，我们就将看到黑色。

色彩的光学原理的发现，曾大大的帮助了印象派的画家们，使他们在自然界光与色的绘画表现上，取得了革命性的突破。

## 第二节 色的鉴别

为了认识自然界的色彩现象，并进一步掌握色彩，我们遇到的第一个问题就是如何鉴别颜色。而要想鉴别颜色，首先必须找到鉴别的依据。这是一个至关重要的问题。虽然这是起步，但是重要的一步。

### 一 色相

人们在与客观世界接触时，为了识别、记忆、思考的方便，为了人与人之间进行交流的方便，总是以一个名称标示某事某物。对颜色也不例外。我们常说红色的苹果，金色的麦浪，灰色的瓦罐，草绿色的军装……各种颜色都有一个名称，颜色的名称即色相。实际上色相意味着某种特定的若干色的属性的组合。或者，具有某些确定的基本特征的一个实实在在的色。

既然颜色是眼睛对光的感知，而太阳光又由赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种基本色光组成，那么自然界的万千种颜色一定是由这七种色光的各种方式的组合而成。事情正是这样。色光的各种组合就繁衍成自然界的色的家族。这个家庭的谱系是这样的：

**原色** 在太阳光谱色中，红、黄、蓝（青）三色中的任意二种相混合后，即可得到橙、绿、紫。而红、

黄、蓝三色却无法通过其它色的混合得到。红、黄、蓝、就被称为原色。

**间色** 三原色中的任意二种相混合，得到的颜色就是间色，如橙、绿、紫色。

由于二种原色可以各种不同比例相混合，所以间色的种类实际上远不止这三种。比如紫色，当以等量的红色、蓝色相混合，就可得到纯正的紫色。如果这二种原色色量不等，混合后就得到很多种紫红、红紫、紫蓝、蓝紫……。

**复色** 橙、绿、紫三种间色中的任意二种相混合，得到的颜色就是复色。

比如橙与紫相混合，就得到一种偏红的褐色。橙与绿相混合，就得到一种偏黄的褐色。绿与紫相混合，就得到一种偏蓝的褐色。

我们稍加分析就会发现，二间色的混合也就是三原色的混合。只不过三原色的色量不等。如果等量纯正三原色混合，就得到黑色。这样看来复色就是那些包含三原色色素的颜色。

自然界中纯正的光谱色是很少见的，严格地说，基本都是复色和含有一定量复色的光谱色。

在这里，我们要特别提出复色中十分重要的一部分——灰色。

狭义地说，灰色就是那些类似灰尘的颜色。广义地说，不饱和的复色都是灰色。有的颜色，其基本倾向是某种光谱色，但不纯正，含有灰色成分。而有些灰色也并非十分纯正的灰色，多多少少带一点某光谱色的倾向。

从某种意义上我们可以这样说，灰色问题是色彩问题中的精华之一。（待续）

## 勤 奋 的 列 宾

俄国十九世纪杰出的现实主义画家列宾曾画过一幅题名《涅瓦河边的普希金》的著名油画。为了画好这幅画，他阅读了大量有关的历史书籍和普希金的诗文，进行了长时间的构思，画了数百张草图。在各种草图上，列宾按照他的设想描绘了在各种背景下各种姿态和神情的普希金像。为了确立和深化主题，列宾反复修改草图，前后花了长达二十年的时间，最后才较为满意地完成了这幅名画的创作。

有一次，列宾因工作过于劳累，病倒了。医生检查他的病情以后，强令他卧床休息，并叫人把他的画笔收藏起来。人们以为这个不知疲倦的画家会

好好休息几天了。谁知列宾从烟灰缸里取出一个烟蒂蘸上墨水，在一张废纸上画起来。后来医生知道了这件事，责备他不遵医嘱，他却笑着说：“医生，你要我放下工作，那只有等我去见上帝的时候我的才行。”

列宾一生从未停过他心爱的画笔。他去世前的一个月，尽管当时身体已非常虚弱，右手颤抖得很厉害，但他仍坚持作画，他用左手提笔，把调色板吊在胸前，让人扶着作画。

列宾的一生是勤奋的一生。勤奋工作是使他成为俄国十九世纪最杰出的现实主义画家的主要原因。



# 自学國畫漫談

· 卢 沉 ·

国画是我国的传统绘画，用我国特有的笔墨工具作画，有独特的审美要求，习惯上分成人物、山水、花鸟三个专业。

过去学国画，师父带徒弟，专攻一门的较多。现在，艺术院校大都是三种都学，有所侧重。业余自学，不必求全，可以根据自己的爱好或实际工作的需要，选取教材。只要学习目标适当，勤学多练，持之以恒，入门并不难。

国画有三个显著特点，即：以线造型、书法入画、讲究笔墨趣味。因此，初学国画，最好同时练书法、坚持画速写。

画国画，特别是画人物画，必须具备一定的写生能力，不能光靠临摹范本。写生能力强的，学国画就比较容易。根据我们的教学经验，画好速写很重要。我们不必都先画好分面素描，但是必须掌握速写的技巧，如果连速写都画不好，拿起毛笔，又要顾形，又要顾笔墨，一定更加困难。线，是国画的主要造型手段。无论学那一门国画，一般先从白描、勾勒入手。可以这样说，学国画，首先得学会以线造型，懂得欣赏线的美。多练速写，直接有助打好线描基础。

书法，是学国画必须的基本功。练字不仅是为了掌握工具、题字落款，更重要的是能提高我们的艺术鉴赏能力。我国的书画同源、书画相通，书与画，不仅是工具相同，欣赏要求也是一致的，笔墨趣味的核心就是书法趣味。国画，一下笔就得考虑笔墨处理，妙在似与不似之间。很难设想，不懂书法的人能领会国画的笔情墨趣。

国画历来讲究笔墨，过去把它看得至高无上，几乎成了国画的代名词。现在看来，笔墨无非是一种高度发展的中国特有的审美趣味。对此，应持发展的、创造的观点。自战国帛画至今二千多年间，传统的审美要求，代代不同。近百年来，西方艺术传入，国画的面貌发生变化。传统就象一条流动的长河，源远流长，生生不息。每一时代的画家都以自己的创造，使传统更加丰富多采。所谓传统，就是历代的创造。现在的传统，是前人的创造，今人的创造，就是将来的传统。

临摹是学习传统的重要手段，开始学国画，临一点范本很有必要，同时，应该多看、多读优秀作品、画论，分析研究，吸取更多的营养，提高欣赏能力。大量的实践要放在写生上，只有通过经常的写生，才能打下比较扎实的造型基础。创作应该尽早提到日程上来。开始多搞小品练习，有感而发，即兴挥毫，或者根据速写整理，每天画一小方块；一遍画不好，再来一遍。这种练习，能促进造型能力的全面发展。

当前，广泛的国际艺术交流使国画又获得新的转机，处在现代化的创新、变革之中。

我们学国画，掌握一般画法，只是入门第一步。有志于深造的自学者，入门之后，应该进一步提高艺术修养，开阔视野，确立现代的造型观念，深入研究民族传统，在艺术实践中充分发挥自己的创造才能，逐步形成富有个性化的，具有现代情趣的艺术语言。