

中国素描经典画库

总 序

阿波

素描

是神理自在于造物的迹化

是灵感自觉于物象的肯綮

是性情自然于形态的流露

是个性自得于笔法的揭示

是观念转化为造型时最本质的语言方式

是创作欲初炽时最急切、最直接的选择

——录自笔者一九八八年《中央美术学院素描大展》序言。

“素描”一词出现在中国美术字典中——不过是近百年的历史,随同这个词翻译到中国来的,还有其一套完整的美术教育体系——我们接受了这一富有科学成果的体系。——转过来,近百年来,我们还把“素描”当成了我们美术学校的基础教程,因此不仅促成了中国油画和写实雕塑的诞生,同时对中国传统的“国画”也带来了深刻的影响。

二十世纪,世界不再封闭,交流日渐频繁,东西方艺术在百年间的相互沟通中交相感染——转过去,我们也逐渐看到东方绘画从哲学理念到形式语言对西方的渗透。我乐于预言:下一个世纪,会是西方进一步开始认识中国艺术的世纪,认识到东方的“一画者,众有之本,万象之根”(石涛语)之中所映射的是一种对艺术神理的悟性光芒,会看到,那线条中,不仅有光,有色,有质量,有空间,更有力,有情采,有音律,有兴趣……千年一往——那是一种对艺术本体的魅力早熟的觉悟——这样的认识需要时间。

我们翻译并造出“素描”这个词,随后又把我们传统的“白描”、“线描”也纳入在这个大概念之中,这是一种取向宽大的学术怀抱。我们使“素描”这个词,在探讨造型艺术本源的时候,具有了一种超越时空的更见其本质的确指性和包容量。素描,不仅是初学者一种入门的训练方法,不仅仅是画家们借以研究物象或为创作准备的素材或是设计构图的手段,素描同时还是一门有独立审美价值的艺术种类。

素描的工具材料,不仅是硬笔的,固体色料的,单色的;素描也可以是各种软笔的,流体色料的,并且有一定色彩关系的。因画种不同,画家们在各自实践过程中,每每会找到与自己风格、画法更适应的工具材料和多样的表现手段。但前提是以研究或表现物象形态为目的,以黑白关系和因素为主的,以点、线、面为最基本造型要素的,如此,则无论在纸上,布面上,或者其他任何质地的体面上的画和画法,都可以界定为“素描”。

无论画什么,或者怎样地画,素描修养都是画家的根本。我体会,画家之为业,接近匠人的艺作,要能驰骋想象,穷极造化,终须落成在手下的功夫。“熟能生巧”、“得心应手”是一番“业精于勤”的终生修炼。古往今来,一切有成就的画家,都无不是在素描上下过苦功夫的人。

一九九七年春,广西美术出版社的苏旅先生,有志于引导学者和爱好者对素描的重视,委托我编选这套中外画家素描丛书,在相互切磋中,达成共识,题旨即是序言。

一九九七年夏于北京西郊

靳尚谊

靳尚谊，一九三四年出生于中国河南焦作市，一九五三年毕业于中央美术学院油画系，一九五七年以优异的成绩完成油画专业研究生学习，此后一直在中央美术学院任教。从一九五八年起，他的油画作品不断参加全国美术展览，并创作历史画多幅，被革命历史博物馆收藏。一九八〇年以后，他作为中央美术学院油画系第一工作室的主任与教授，以自己丰富的经验培养了许多人才，同时以大量肖像作品产生了广泛的社会影响，被评论家称为当代中国油画的代表画家。八十年代早期，他曾应邀在美国纽约市立大学东方艺术系讲学，并在美国和欧洲各艺术博物馆访问、研究。在八十年代以后的作品中，他将中国传统的美学观念与欧洲古典油画技巧结合起来，形成了鲜明的个人风格，多幅作品被中国美术馆等博物馆收藏，出版了多种个人画集。他的《塔吉克新娘》、《青年歌手》、《瞿秋白》、《医生肖像》、《画家》《晚年黄宾虹》等作品成为中国当代油画的代表作，得到广泛传播。一九八三年，他担任中央美术学院副院长，一九八七年至现在，他任中央美术学院院长。在艺术教育上，他不仅是一个严格和高水平的教授，而且以现代艺术教育的思想和他的社会声望促进了中国美术教育的发展，他所领导的中央美术学院在改革专业结构、建立新专业和学术发展等方面成为中国高等艺术教育的中心与楷模。他还是中国人民政治协商会议常务委员会委员、中国国家艺术教育委员会副主任、中国文学艺术联合会副主席、中国美术家协会主席。

我学素描的体会

——靳尚谊先生访谈录

时间：一九九九年七月十二日十四时

地点：中央美术学院院长办公室

主讲：靳尚谊(中央美术学院院长、中国美术家协会主席)

采访者：殷双喜(中央美术学院《美术研究》编辑)

殷：我受孙景波先生的委托，很高兴就素描问题对您作一次访谈，希望您能就素描的一些根本性问题谈一谈您的看法。

靳：首先要说明一点，素描作为油画的一种造型手段和中国传统绘画的造型手段不一样，对我来说，或者对中国油画界来说，对素描的认识是逐步加深的。我对素描的认识经历了三个阶段。第一个阶段是本科阶段，自一九四九年入学起，接触到的素描上的问题，当时对素描的认识主要来自我的老师的教导。对素描的基本要求就是造型准确，要有体积感、光感、质感、空间感，要注意解剖。西方绘画的造型体系的基本要求就是用分面的办法去塑造，也只有用分面的办法，才能真实生动的表现对象。进入油画训练班后，接触到了苏联专家马克西莫夫，在素描课中他提出一个新词汇——“结构，在此之前我没听说过。马克西莫夫为我们专门解释了什么叫“结构”，他说，这就

一九八八年巴黎赛纳河畔

像房子，先有梁和柱子，作为房子的骨架，然后再垒上砖，这个梁和柱子就是基本构造，在绘画中就叫结构。通过马克西莫夫的教学实践和他的改画，我明白了结构的意思，最重要的是观察方法的变化。我们原来对明暗、体积等因素的要求都是对的，但它们都是孤立的东西，过去把这些东西凑在一个画面上，也很生动，但这是从表面出发的。而从结构出发，就是把明暗、体面和解剖统一地联系在一起，在观察的时候，不仅看到明暗和面，而且看到里面的构造，就是肌肉骨骼和它们的走向、连结关系，这样画就不一样了，避免了浮在上头的那种散的现象。还有，过去画一个全身像或半身像，是用水平线、垂直线来找它的轮廓。现在用结构的方法就是找中线，因为人都是对称的，人体有一个中轴线，通过中轴线确定动作和斜度，就容易找准。当然水平线和垂直线也要运用，两者结合起来对于整个轮廓和内在的框架就能把握了。这样，通过研究生学





一九五三年和同学在八达岭长城。

左起：湛北新、杨之克、靳尚谊、杨澄。



一九五七年陪同朱德委员长参观马克西莫夫油画班毕业作业展。



一九八〇年在长春东北师大讲学时现场示范。

习，我对素描的理解这入了第二个阶段，以后我用了好多年才改变了原有的观察方法，使素描的画面更结实、更整体、更有联系，去掉了表面色彩的散乱现象。

第三个阶段是改革开放以后，我到国外进行了广泛的考察，特别研究了从欧洲古典绘画经中世纪一直到现代的绘画，和中国的油画相比较，我发现中国油画有一个很大问题，就是体积感不强。这个问题不是道理懂不懂问题，而是没有做到。体积感不强主要问题出现在边线和边线以后的那部分体积上。一般我们都画到边线为止，也就是实物的一半，因为你只能看到这些，后面的看不到，但要通过边线与背景的空间把它表达出来。道理是懂，但是在我出国前始终没有做到，当时都是用虚实的方法处理边线，它是不彻底的，似是而非的。这就是看原作与不看原作的差别。欧洲原作与我们的油画的差别在哪里呢？差别就在于他们的画面效果很丰富，也很厚重，我们的画就比较单薄、简单，这是两种不同的感觉。总的感觉我们的画不耐看，由于没有看原作，不知道自己的画问题出在哪里。从国外回来，我就专门研究解决边线问题。我不是用虚实的方法，而是用比较清楚明确的手法，处理边线也非常深入，使它每个地方都有很多个面，让它转过去。从视觉上看，对象的前头到后头，在画面上是比较窄的一个距离，实际上是很宽的一个厚度，这个范围之内，要认真地把它推过去，画出它的空间距离。这样做了以后，我的画面就发生了很大的变化，边线虽然清楚，但感觉厚起来了。实际上我的古典主义油画的实践，就是要通过这样一种造型形式，解决体积问题，也就是解决基础问题。

殷：您的意思是说，对于油画来说，色彩的问题虽然很重要，但解决体积的问题，使之厚重起来，却是通过素描来解决的。

靳：对，素描的一个重要任务就是要解决体积的塑造问题。

殷：您在画《彭丽媛》的时候是否已经开始这种探索？

靳：实际上，在画《塔吉克新娘》时就已经开始了。

殷：但是《彭丽媛》的背景却趋向于一种平面化。

靳：背景是我有意识的平面化处理，是为了解决中国风格的问题。但这是另外个问题。我回国后的第一张习作，就是《躺在草地上的人体》，也叫做《自然的歌》，我和油画系的教员一起画的习作，画完后他们很奇怪，觉得我风格有变化，和以前不一样了，但不知道是什么原因。我说，没有什么变化，只是在体积上加强了。只是到了这个时候，我才敢说，我对西方的造型体系比较全面地懂了，也基本能做到，这是我个人对素描的认识过程。

由此，我就想到另一个问题，就是我们要把油画引进中国，究竟要学它的什么东西？其实油画从形式角度来讲，就是两种因素，一个造型因素，一个色彩因素，这是和中国的绘画不同的。我的一个基本看法就是，学油画不是学某个画家的风格，而是要把这个品种的特性学到家，就要把它的最基本的特点和长处学到手。这个长处，就是由体积、空间所形成的西方的造型体系。这种体系所体现的一种抽象的美，就是油画所产生的丰富性和厚重感。这是我

个人的一种概括。当然，这和西方艺术的基本要求——真实有关，我觉得这个基本要求到了现代绘画，没有根本的变化，只是更向纵深发展了，对真实的看法更加深化了。所以我认为，学习油画，学习素描，就要把西方这个造型体系的最基本的要求和特点学到，这一点和中国绘画是不同的，至于你的风格是什么样子都可以，这和风格没有关系。

殷：您是否认为这种根本性的东西贯穿了西方绘画的历史，在传统绘画和现代绘画之间并没有一个截然不同的区别？

靳：我想就传统绘画和现代绘画来说，根本性的东西是一致的，即使是绘画发展到抽象，也是在这种审美气息中演变的。

殷：也就是说他们的抽象绘画并没有另外建立一个素描体系？

靳：对。说到抽象绘画，我看到他们在60年代编的一些素描的书，那已是西方现代艺术发展了很多年以后，但我看和原来的原则没有根本的变化，最主要的就是在原有要求的基础上突出了一些形式因素。素描要求扩充、突出这些形式因素，例如线的组合、不同的手法等等。1979年我第一次访问西德，考察了几所美术学院，我向他们专门问了这个素描问题，我问现代素描和以前相比有什么不同的要求，他们说我们和二百年以前相比没有任何变化。我一听，也有道理，他们对于结构的要求，对于明暗体积还是这样。我到美国的艺术院校，他们还在画解剖，研究头骨，只是现在没有以前那么严格了。如果说有变化的话，就是由写生研究具象的东西，从中抽出一些形式规律，更着重这方面的研究，根本原则没有变化。所以我觉得，学习西方的素描，就要把它不同于中国绘画的审美特点表现出来，这对我们是有意义的。

殷：我有一个疑问。您谈到素描与油画的密不可分的关系，但在我们的美术学院里，还有中国画系、版画系等。我们知道，在西方艺术史上，素描和雕塑的关系十分密切，文艺复兴时期，衡量素描是看它是否达到和雕塑一样，具有三度空间的真实感。但在中国绘画中，三度空间的塑造始终不是第一位的，中国画有自己的素描——“白描”，但是中国画系的教学，也仍然要学习这种“三度空间”的素描，我们是否能够寻找一种不同于西方的体积造

一九九四年在齐鲁石化深入生活



一九九六年在甘肃兰州西北师大讲学示范



与吴作人先生陪同英国首相希思参观美术学院画廊。

型的素描体系？

靳：“白描”就等于中国的素描。这个素描不是一个很具体的说明词，它是一种黑白画，西方使用了这个词，它就和西方的造型体系结合起来了。就油画来说，素描和色彩是一个完整的整体。最早的西方油画就是壁画，它的形和色彩是从哪里来的呢？是由现实生活的对象中来的，现实生活中就存在着真实的色彩和造型。到了十九世纪，科学发达了，摄影就把它呈现出来了。所以就出现了对人和自然模仿的说法。中国的线描就是素描。为什么现在争论很多？问题在于，中国画要不要吸收西方的这些造型因素？这个问题，应该说是自由的，你愿意吸收就吸收，不愿意吸收就不吸收。所以中国画有两派，一是主张中西融

一九九四年在甘肃炳灵寺考察



合，一是主张中西拉开距离，都可以。因为没有西方的素描中国画也发展了一两千年，也很好，不吸收照样可以发展下去。实际上在辛亥革命以后，特别是五四运动以后，我们全面学习西方的政治、经济、文化，在这个过程中不可避免地使西方的艺术传到东方，所以东方的画家、中国的画家也受到西方绘画的影响。这是时代造成的，不是你愿意不愿意的问题，你可以不这样做，但无形之中都受到影响。这是一个过程，相当多的中国画家是愿意吸收的，要不要吸收，吸收得如何，是每个画家自己的事。

殷：您的看法应该说是非常宽容的，包括您以前讲过，对当代艺术要提倡多元化。但这里还有一个问题，我们的学院几十年来也形成了相对稳定的素描教学体系，我们不能说，中国画系有一个素描教学大纲，油画系有一个素描教学大纲，就整个学院说，还是有一些基本训练要求。我的意思是，几十年来中国的美术教育是不是已形成了自己的素描教学体系？

靳：我觉得很难说有什么素描体系，体系与主张是不同的，中国画界各种主张很多。

殷：这是否意味着学院里的教师可以推行自己的素描主张，而不必考虑一些基本的、系统化的东西？

靳：不是这样，就中央美院来讲，各个系的专业教学，基本上都是西方传来的体系，我们几十年来，只是把这一造型体系加以完善，所谓不同的体系，只有东方的线描与它是不同的体系，我们每个人、各院校、各画种所作的素描，都是在这个大的体系之中。

殷：所做的发展和完善。

靳：对，有一些小变化，没有脱离它的体系。所以我说，80年代初，我们关于素描问题的争论没有抓住学术的实质。因为所有欧洲国家的素描是一个体系。每个国家有它不同的民族特点，但造型体系是一个。

殷：即便是这样，我们也看到素描的发展，包括您刚才谈到的素描与抽象绘画的问题。进入二十一世纪，中国的各艺术院校也面临着现代艺术的教学与创作的问题，您

刚才提到现代素描这个概念，在我们的艺术院校中，素描教学的方式是否会发生一些重要的变化？

靳：这正是我在中央美院下一步的教学改革中思考的问题。我们的基础教学，或者说素描教学，要主动地研究形式规律，就是在写生的过程中，要研究对象的点线面这些形式因素，主动地研究，但是不脱离写生的手段。离开写生手段去研究形式因素是研究不进去的，当然也不是说不可以研究纯形式问题，例如构成课。因为艺术的功能已经发生了很大的变化，西方本世纪初就开始了，我们现在才刚刚接触这个问题。

殷：您是说西方绘画中的再现因素逐渐减少，艺术家的主观的、表现的因素在增加，因此要注意培养艺术家的主体性和创作中的能动性。

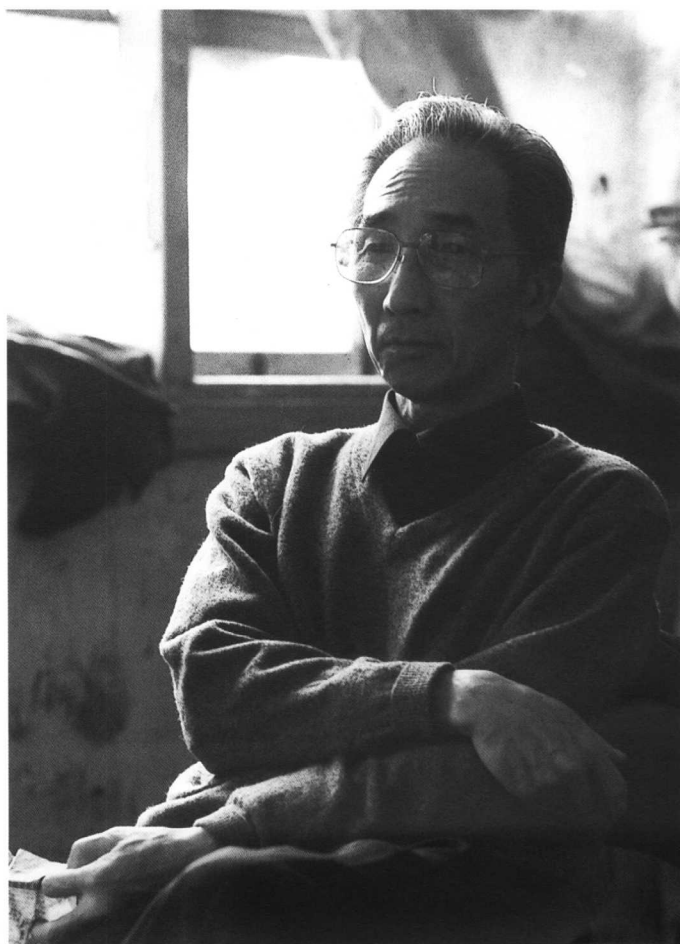
靳：对，时代不同了，社会的发展对艺术的要求不同，古代社会中的艺术是实用性的，例如宗教壁画的功利性很强，或者说政治性很强，现代绘画的欣赏性就增加了。

殷：您对素描在今后的发展还有哪些思考呢？

靳：前几年我对素描思考得多，这几年思考得少了，我更多的考虑一些更为宏观的问题。就是说我们要注意油画作为一个画种的可能性，而不是一个流派风格的问题。作为东方人、中国人研究西方的东西，只研究流派和风格问题是研究不进去的，应该站在更高更为宏观的立场，从东西方两大艺术造型体系对比来研究，才能研究进去，应该这样去研究西方的素描。

殷：非常感谢您接受我的采访。

一九九八年在中央美术学院画室



一九五六年在黄河三门峡写生

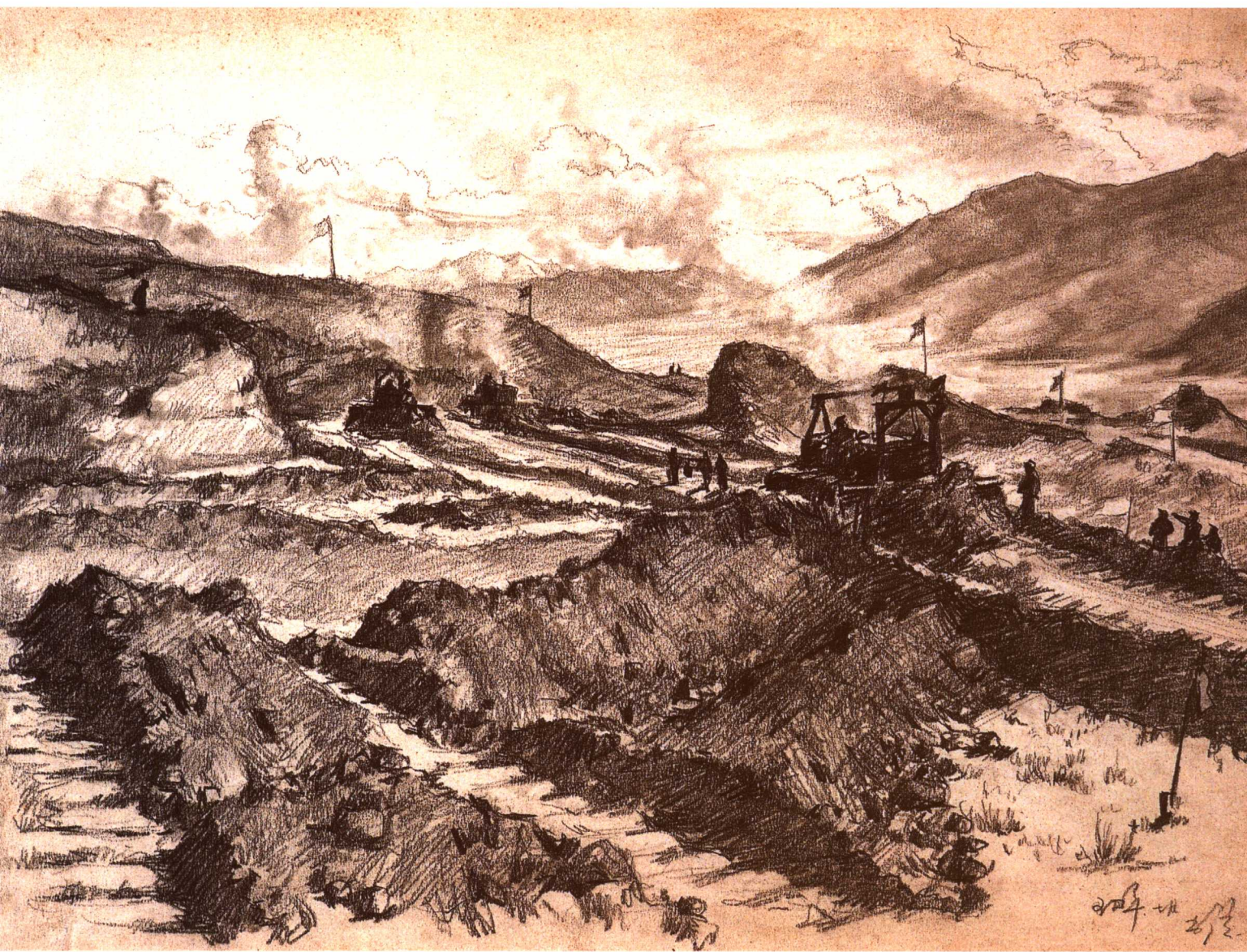




南方的农民 25cm × 17cm 1953年 素描纸、铅笔



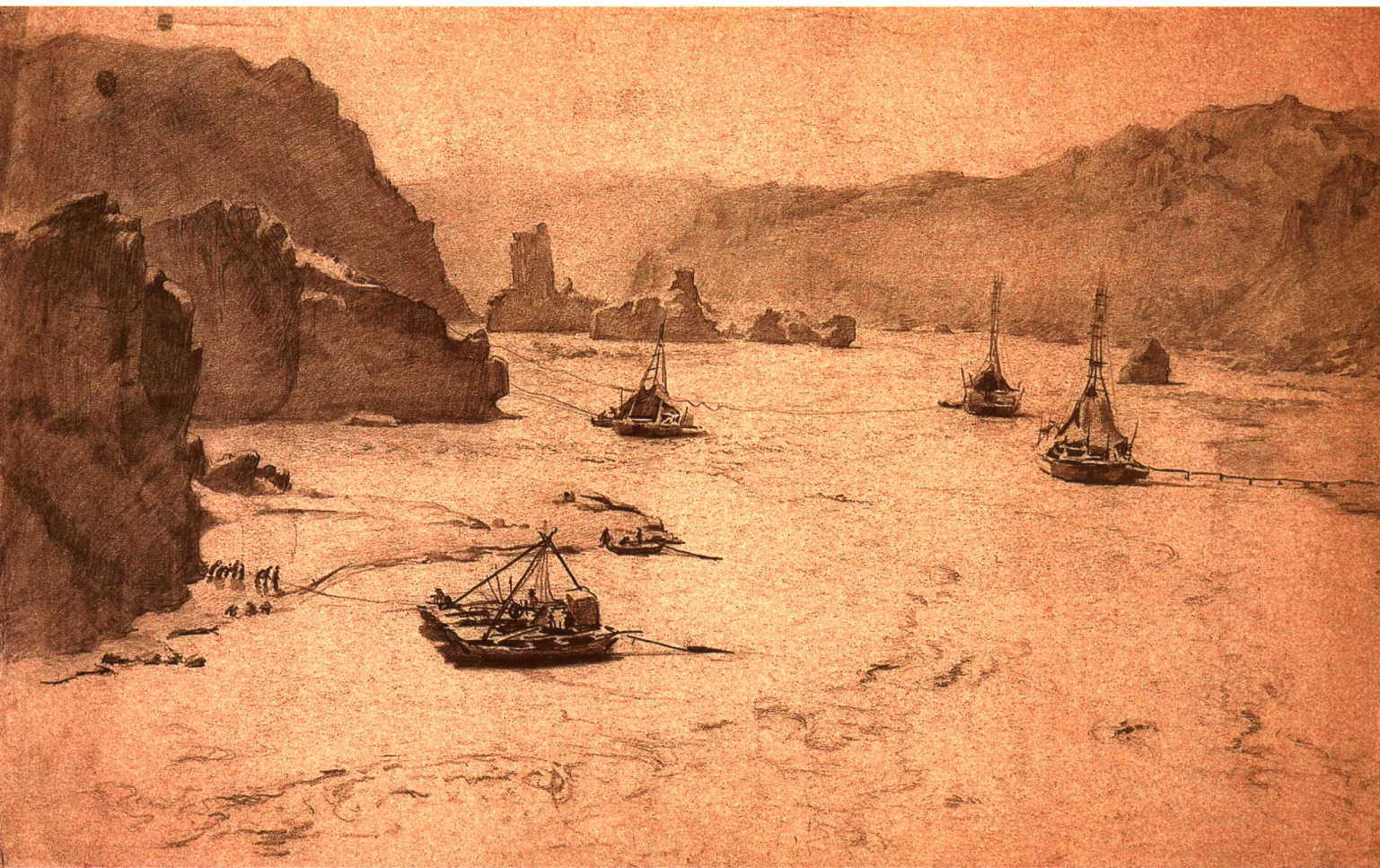
京城西郊 27.5cm × 20cm 1953年 素描纸、炭笔



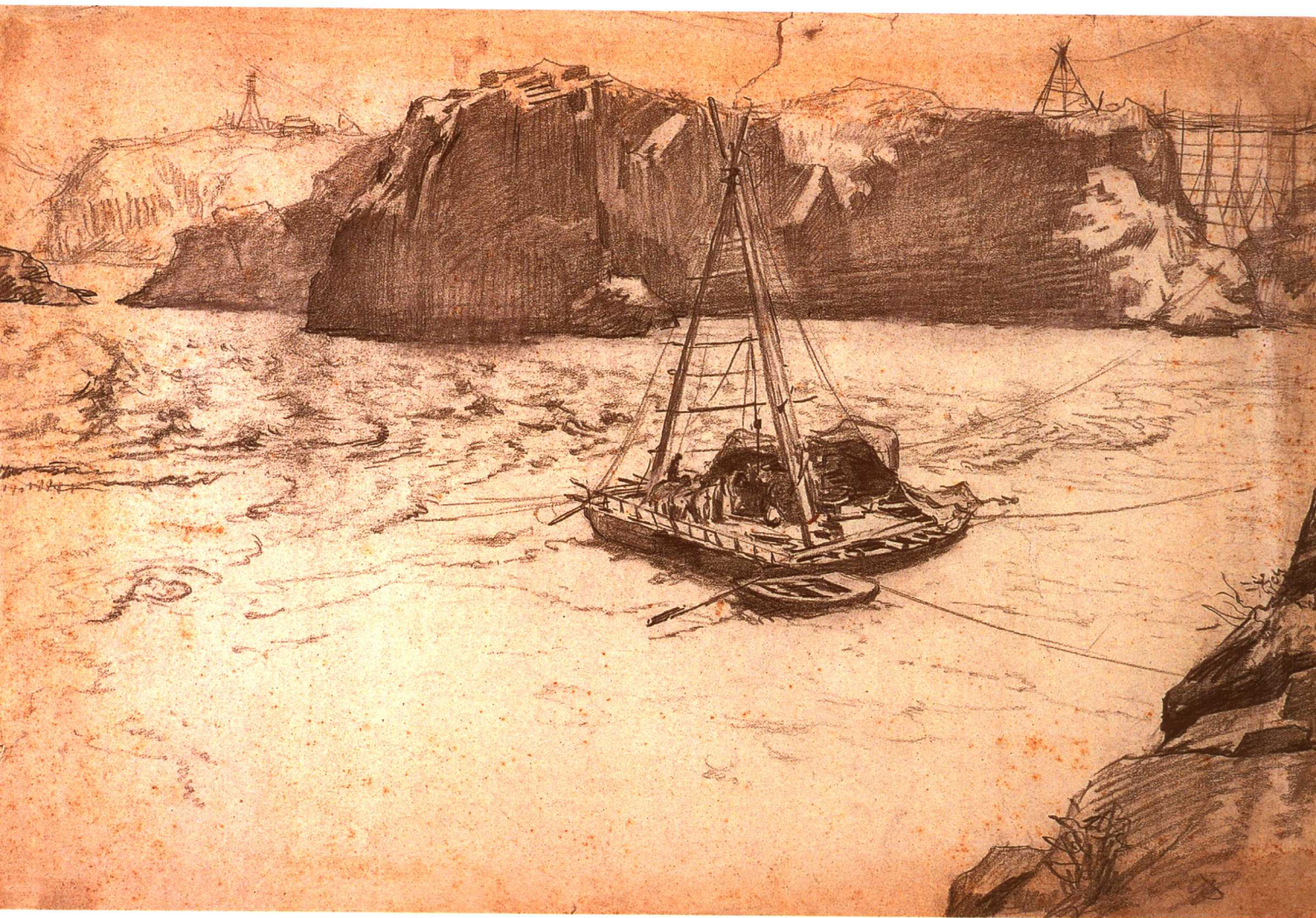
兰新铁路工地 29.7cm × 39.5cm 1954年 素描纸、炭笔



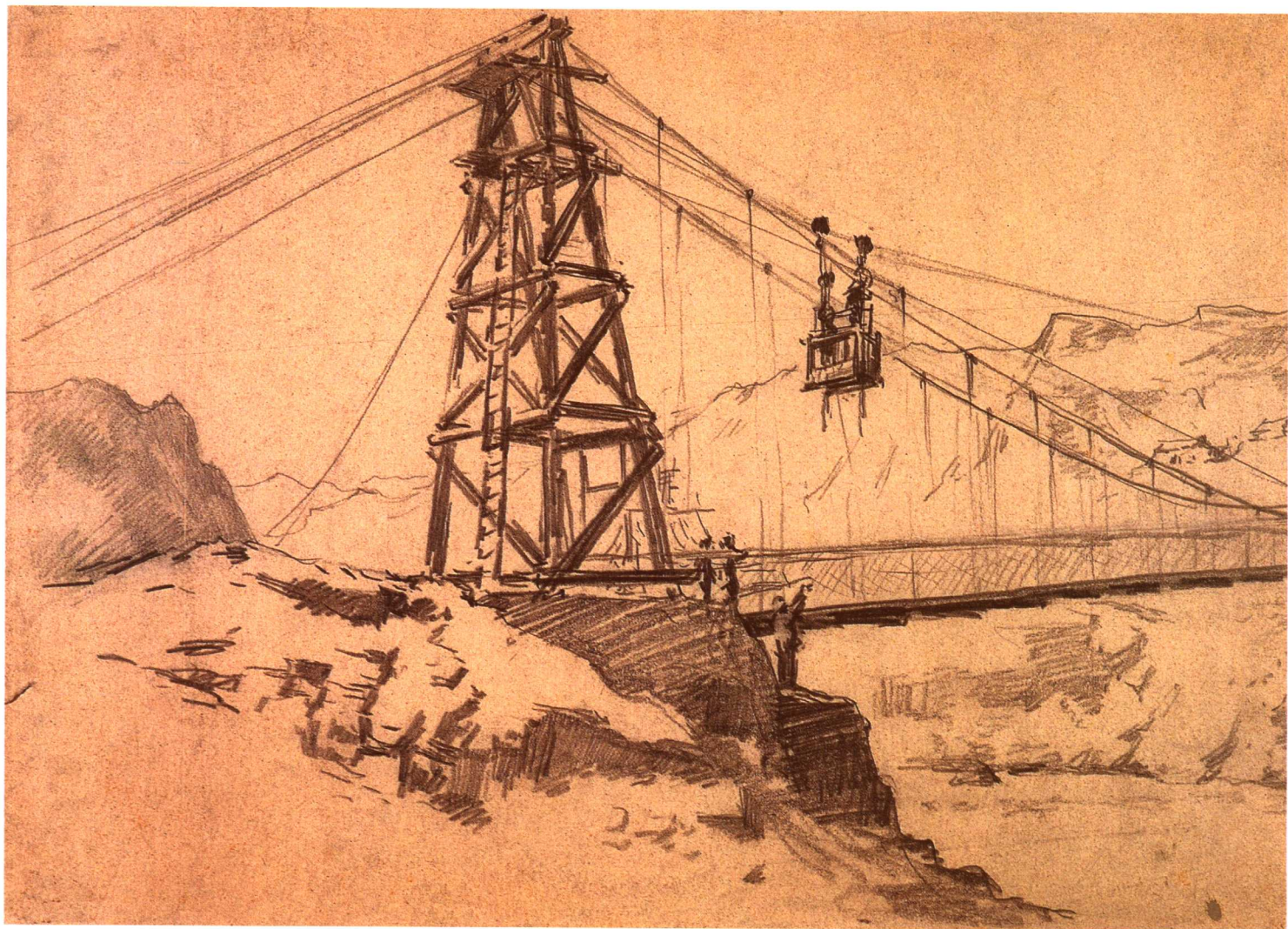
乌索岭 27cm × 39.55cm 1954年 素描纸、炭笔



三门峡工地之一 32cm × 50cm 1956年 素描纸、铅笔



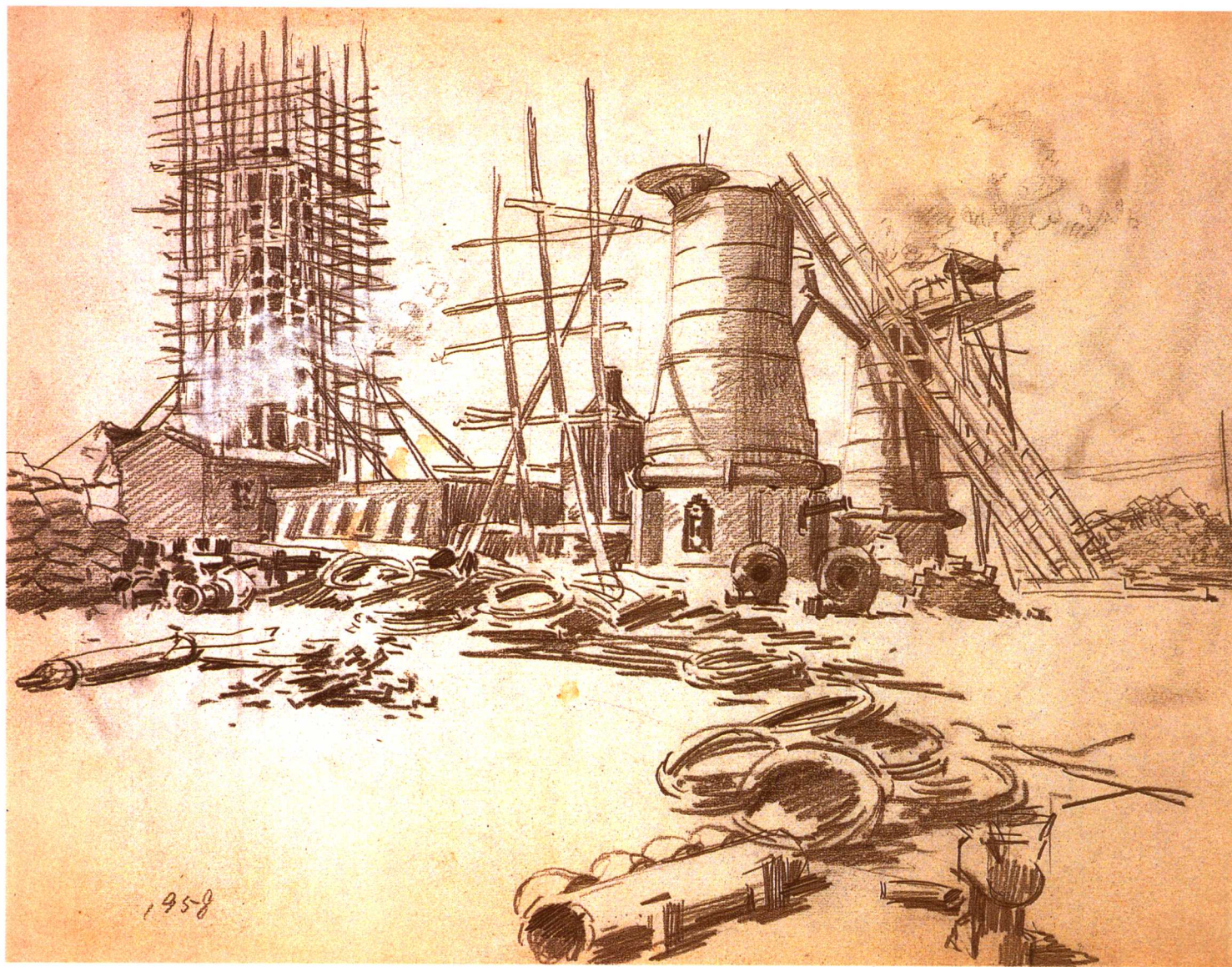
三门峡工地之二 35cm × 51cm 1956年 素描纸、铅笔



通过鬼门的锁桥 27.5cm × 39.5cm 1956年 素描纸、铅笔



三门峡鬼门 25.6cm × 35cm 1956年 素描纸、铅笔



徐水土高炉工地 29.5cm × 38cm 1958年 素描纸、铅笔



基干民兵 29.5cm × 38cm 1958年 素描纸、铅笔