

美术教育系列

中国人物画 新思考

杜春生 著

黄河出版社

前 言

“中国画”这一古老画种在中国大地已生存了上千年。中国人物画由于中国历史上人们的审美情趣变迁，出现了由盛至衰，再由衰落到重新发展的过程。但总的来讲，还是不断提高的。面对这一古老画种，现代人发出了各种各样的声音：有康有为等人的“衰败之极”的痛骂；有徐悲鸿的改良主张；有李小山“穷途末路”的哀叹；有诸多现代人物画家坚持不懈的脚步。中国人物画教学由封建社会传统的师承方式、经验传授式的教学方式，到引进西方学校式教育，欧式、苏式教学体系。由封建的一元化规范式教育到多元化、个性化的现代艺术教育，中国人物画教学经历了一个百家争鸣，历经曲折的道路。围绕着人物教学的一些关键问题，如素描是否能成为国画教学的基础；白描的地位问题；写实与写意；对中国画传统笔墨的再认识；中国画审美境界与表现方法的拓展问题，曾经展开过激烈的争论。如何既保持中国画教学的特色，又吸收、借鉴西方教学体系的长处，建立中国自己的国画人物画教学体系，成为国画人物画教育界同仁不懈追求的目标。

中国画的绘画理论和审美情趣是建立在中国人的哲学思考之上的。中国的哲学思维，属于辩证逻辑的体系，使它具有合浑、玄妙、通约性、模糊性的特点，而不像西方哲学那样崇尚形式逻辑，具有清晰、明确、理性化的特点。中国的绘画理论总是使人感到玄妙，使人如堕五里云雾之中。历代文人墨客谈到绘画，大多是基于一些经验、体会、随感。我认为这既是优点又是缺点。优点是讲述范畴不确定，可以给读者以更大的想象空间，读者可以从各个角度去理解。比如“六法”的问题，“一笔画”的问题，关于画品的等级问题，常常给人以不同的理解，以至有些问题现在还争论不休。中国画的理论，如果讲得过于浅显明白了，给人感觉太露、太“俗”；讲得不明白，学生往往更糊涂。这就是许多文章故弄玄虚，云山雾罩的原因之一。

可是，教学问题是与艺术创作相矛盾的问题。艺术创造追求的是模糊性，感情、本能、潜意识的充分发挥。真正的好作品，往往是用语言不能表述的。但是，作为教学来讲，要基本规范性、条理性、系统化。“教条”一语在教学中有时是非常必要的。如何让学生在掌握了传统绘画的审美意趣、表现技巧之后，仍继续保持着独特的个性和强烈的创造欲望，使学生们能以一个现代人的心态去重新审视传统，从中发现与众不同的审美新视点，以全新的面貌切入当代艺术，这是每一位国画人物画教师在不断思索的课题。

我历来认为，历史上和现实中的美术评论文章有真假之分。历史上现实中，那些肉麻的吹捧文章和下笔千言、胸无点墨的胡言乱语，那些人云亦云、鹦鹉学舌式的废话连篇，曾经耽误了多少人的宝贵时光。但是，读到那些言之有物，有真知灼见、学养深厚而深入浅出的文章，不禁令人拍案叫绝，真可谓一字千金。古人常有一字之师之说，在生活中我们每遇到饱学之士与之交谈，真有“与君一席话，胜读十年书”之感。余学识

浅薄，且生性愚钝，对国画人物画这门学问虽从事绘画和教学近三十余年，但不少问题仍是不敢说讲得十分明白。在教学实践中，深感旧的教学方式、教学思维确有改革之必要。但如何在过去的教学经验的基础上，大胆地融入新理念、新方法，逐渐形成中国人物画的完整的教学体系，使与现代艺术形式相适应，却是慎之又慎的一件事。要知道“误人子弟”这条罪过从实际意义上不亚于图财害命。

本书力求在对传统中国人物画进行阐述的同时，又尽量用浅显明白的语言和现代艺术的观点重新诠释它。对于学习中国人物画所需要掌握的理论、技法知识和在教学中有争议的问题，本书提出了自己的观点。对古今大师的绘画实践，本书有不少新的看法。对前人的绘画理论，本书有一些不同见解。纵观全书，实际上涉及了学习国画所有要遇到的问题。如果本书对那些有志于学习中国人物画的青年和正在校学习这门专业的学生能有些帮助的话，就是我最大的愿望了。

由于本人学识水平有限，对国画人物教学的有些问题思考尚不成熟，今不揣冒昧，抛砖引玉，希望能引起大家对国画人物画教学思维的探讨，并请诸位有识之士斧正。

作者

2001.7

目 录

前言	(1)
第一章 中国人物画教学现状	(1)
第二章 中国人物画的形成与发展	(2)
一、写意是主流	(2)
二、写实与变形	(4)
三、引进、发展、创新	(5)
四、是否穷途末路	(6)
第三章 中国人物画教学的特点	(8)
一、早期的美术院校	(8)
二、师徒相承	(8)
三、转益多师	(9)
四、徐悲鸿教育思想	(9)
五、林风眠教育思想	(10)
六、潘天寿教育思想	(12)
第四章 历代中国人物画家技法赏析	(15)
一、梁楷	(15)
二、任伯年	(17)
三、徐悲鸿	(21)
四、蒋兆和	(22)
第五章 中国人物画的造型基础训练	(26)
一、西式素描是不是基础	(26)
二、人体解剖、结构	(26)
三、人体骨骼和肌肉	(27)
四、人体几何形体结构	(28)
五、人体运动的节奏	(28)
六、外轮廓	(28)

七、造型韵味	(29)
八、感觉	(29)
九、写实与变形	(29)
十、线描	(30)
十一、造型能力的分阶段训练	(32)
第六章 传统中国画的审美意趣	(34)
一、心物交融	(34)
二、重神轻形	(34)
三、虚实相生	(35)
四、返朴归真	(35)
第七章 书法教学	(36)
一、书法入画	(36)
二、写字教育与书法艺术教学	(36)
(一) 如何入手	(36)
(二) 尊重学生个性、偏爱	(37)
(三) 循序渐进	(37)
(四) 临帖的三种方法	(37)
第八章 中国人物画的表现形式	(39)
一、程式化、符号化	(39)
二、笔墨语言	(40)
三、书画同源	(41)
四、用笔	(41)
五、用墨	(44)
第九章 中国画画面构图原理	(47)
一、开合	(47)
二、虚实、疏密	(49)
三、气韵	(50)
四、画面构成	(51)
第十章 西方现代人物画家给我们的启示	(57)
一、实验性、延续性	(57)
二、席勒	(57)
三、莫迪利阿尼	(58)
四、达利	(59)
五、阿利卡	(60)

第十一章 结束语	(67)
一、如何面对传统	(67)
二、人物造型能力的训练	(68)
三、形式语言	(69)
四、创作	(69)

附：1. 线描图
2. 彩图

第一章 中国人物画教学现状

现代中国人物画教学，是建立在对传统美术教育的反思和对当代艺术状态的思考之上的多元化的教学方式，是中西合璧式的艺术教育。有代表性的有“京派”。以中央美院为核心，沿袭徐悲鸿先生倡导的“写实主义”教学思想，认为“素描是一切造型艺术之基础”。重视素描造型训练，用笔墨表现人物形体、光影，刻画人物用毛笔皴擦出素描效果，人物形象写实、深入。影响最大的是徐悲鸿，成就最高的是蒋兆和，当代代表人物是姚有多。

另外，有影响的还有“浙派”。以中国美院为代表，领袖人物是潘天寿。他主张中西绘画应拉大距离，保持中国画的特色。“浙派”重视素描造型训练，但不是用毛笔画素描。他们的线条及笔墨大都取自写意花鸟画的笔法。“浙派”重笔墨，重意趣，代表人物有方增先、刘国辉、吴山明等人。

另一个比较有代表性的是“南京派”，以“南艺”为代表。他们的训练方法是素描和线造型为主，更加注重人物的造型韵味和夸张变形。绘画风格、审美情趣更受传统绘画和民间绘画的影响。许多画家被称之为“新文人画派”。有代表性的是王孟奇，影响较大的有朱新建、周京新、徐乐乐等人。

年青一代教师不再拘泥于所谓的“京派”“浙派”传统，而是独辟蹊径，标新立异，更加注重个人风格的建立和绘画语言的创新。如田黎明、刘庆和、周京新、李孝萱、王赞等人。传统意义上的“京派”“浙派”已不再那么旗帜鲜明，阵容整齐。一元化的格局被打破后，多元化的格局也将不复存在，取而代之的是绘画风格个人化。人们对传统绘画手法不再满足于模仿、沿袭，而是更加考虑如何在传统的基础上完善自己的绘画语言，建立自己的绘画风格，形成自己个人面貌。

目前，大多数美术院校，在人物画的基础训练中，还是沿袭建国以后流传下来的先从调子素描入手来解决学生造型能力的办法。学生在考学以前，要花相当大的精力去学习调子素描，沿用的仍是契斯恰柯夫训练方法，以再现对象为目的。学生要从石膏几何体开始画，一直到石膏像、头像、半身像、人体等课目的训练，然后再学习传统人物画。这种训练方法是否科学？为什么形成现在这样的训练方式而难以改变？我们从后面的章节中做探讨。

中国画教学在某种程度上是中国画发展的基础导向，教学思路是对中国画未来走向的设想与期待在教学上的反映。

第二章 中国人物画的形成与发展

一、写意是主流

中国人物画表现形式的形成和发展的历史实际上就是意象造型和线造型的历史。从人物画发展的早期，线条自身独立的形式表现力就被充分重视。“六法”中线条的地位（骨法用笔）就在人物外在形象（应物象形）之上。线条、笔墨与人物造型的关系应该是既相互依赖，又有一定独立性。

中国人物画早期就是从非写实开始发展的。大量的早期原始艺术反倒具有突出的抽象性和装饰性。试看汉画砖，人物形象的强烈的节奏、韵律感，人物外形的概括、强调、夸张，给人以强烈地冲击，使人感到画家更注重人物的抽象写意性。顾恺之的人物画，如《女史箴图》（图1），人物线条行云流水、飘举轻盈，使人感到与汉画石的某种联系。这一时期人物形象也是画家描绘的重点，但实事求是的讲，还是较为幼稚的。人物形象也带有较多的理想性、公式化。



图1 女史箴图 顾恺之

追求人物形象的写实性也是中国人物画家的目标。苏轼曾称赞吴道子：“道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫厘。”高喊“论画以形似，见与儿童邻”的苏东坡如此称赞吴道子的写实能力，可见人们对绘画形似是何等向往。中国历史上出现了一大批以写实能力见长的画家：阎立本、张萱、周昉、顾闳中、李公麟、曾鲸等人，都具有相当高的艺术水准。



图2 维摩演教图 李公麟

传为李公麟的《维摩演教图》(图2)塑造的维摩形象，面有病容而精神矍铄，是符

合宋代士大夫理想的士人形象。画中人物形象、结构、比例都极为准确。形象并非是我们常见到的丹凤眼的公式化的形象，而非常具有个性特征，笔者认为画中形像是参照模特变化而成。

古人也认识到人体解剖的重要性。清人邵松年指出：“古人初学画人物先从髀髀画起，骨骼既立再生血肉然后穿衣。……画密戏亦系学画身体之法。”但是由于古代中国科技不够发达，对人体解剖、结构的研究非常浮浅，中国画家的写实能力比西方人物画家要相差许多。难怪徐悲鸿先生说：“自明清以来，几无进取，且缺点甚多。”“如画衣服难分春夏，开脸一边一样，鼻旁只加一笔，童子一笑就老，少艾攒眉即丑等等，岂能为后世法度。”（注）

中国古代人物画的写实追求始终未能摆脱中国传统绘画的主流——意象式造型的倾向。我国古代人物画及山水、花鸟画总有一种强烈的精神内蕴在其中，一种包容着儒、道、释三家哲理的精神追求。画家创造出的艺术形象已不再是客观物体本身，而是主、客体融合无间的统一体，一种情感的形式和精神符号。古代人物画在经历了几代人的写实追求之后，又走向了意象化造型的大道。在很多画家的作品中，人物造型的严谨、比例准确让人很难找出毛病。但是，人物形象的主观化处理，却给人以更强烈的感受。《洛神赋图卷》中洛神形象飘举轻盈；敦煌飞天的行云流水；陈老莲笔下那些佝偻扭曲、头大体短不成比例的身躯；任伯年《群仙祝寿图》中仙人们那飘逸松散、神态各异的形象，充分体现了中国古代独特的审美意识。画家追求的不仅仅是人物形象的真实感和表面的模拟，而是受老庄的“大象无形”“得鱼忘筌”重神轻形的艺术观影响，追求的是“气韵生动”“超凡脱俗”。着重表现的是人物形象的个性、气质、神气、风姿。

历史上很多画家塑造的人物形象实际上不过是作为表达自己情感的形式符号而已。正如画家描绘梅花、兰草、修竹、菊花是为了歌颂人物的高尚品质——在艰难困苦环境下不改文人的高洁、脱俗一样，古代绘画中大量出现的陶渊明、王羲之、苏东坡、苏武等文人高士的形象，实际上也反映了画家的审美追求和内心世界。佛教人物在陈洪绡、金农那里不过是涤除尘念、释烦解虑的手段；《苏武牧羊》《关河一望萧索》等绘画题材的一再出现，则表达了任伯年对时代的忧虑。

二、写实与变形

很多人物画家有非常强的写实造型能力，他们的写真作品形象逼真、结构严谨、惟妙惟肖。但他们的夸张变形的人物也具有相当高的艺术水准。吴道子不仅有画人如灯取影，与真人不差分毫的本领，也能变形夸张。《历代名画记》载其人物“虬须云鬓，数尺飞动。毛根出肉，力键有余”。他所画的《地狱变相》“变状阴惨，使观者腋汗毛耸、不寒而慄”。一幅画竟使“京都屠沽渔罟之辈见之面惧罪改业者”。任伯年的写真术得其父真传，塑造的人物形象栩栩如生。最令人叫绝的是他反复画过的吴昌硕形象，不仅形似，而且把吴昌硕的内心世界刻画得淋漓尽致，堪称中国写实人物画的高峰。但他画的文人高士、钟馗、仙人形象却夸张变形，飘逸洒脱，在意不在形，充分体现了画家的艺术追求。以大写意花鸟著称于世的齐白石，却也有了一手塑造人物的绝技。他所画的人物

肖像，现代很多经过严格素描训练的画家也会自叹不如。难怪齐白石早年因画仕女而被誉为“齐美人”。

中国古代人物画由于中国绘画观念、审美情趣的原因，写实人物没有得到太大发展，人物形象的意象性、观念性成为中国人物画的主流。人物形象的符号化处理造成了人物形象的虚拟性质，使中国人物画具有独特的艺术魅力。

近代，在写实人物画和写意人物画两方面都堪称大师的要首推任伯年。任幼承家学，聪慧过人，勤学苦练，背摹默写，培养出一手过硬的写生本领。他可能学过西方素描，但他没有生搬硬套，而是巧妙的与民族绘画传统融合在一起，浑然天成。他的人物画是师法传统，远承陈洪绶，近法任熊、任薰、费丹旭，结合素描造型能力而独具一格的。传统的“默写”式形象记忆能力加上西方式形体塑造的严谨而科学地训练，使任伯年具有古代肖像画家和人物画家难以达到的造型能力。任伯年把源自西方的写实方法、速写的方法和中国的以线造型的虚拟平面、意象式手法相融合，站在中国艺术的基本精神上，有机地吸收西方艺术的可融合之处而独创一格。在技法上，他已放弃了表现光影、明暗、体积的西方素描手法，在已经十分熟练的写实技巧基础上朝着简练、概括，更重中国画自身的笔墨意趣和水墨写意的方向发展。任伯年在中西融和上的思维方式和艺术成就对我们今天的画家来说，仍然具有启迪意义。

三、引进、发展、创新

现代美术的主流是引进西方美术，中西融合来进行绘画探索创新。

清末民初，康有为、梁启超提出了吸取西画描写之工，兼容中西的改良中国画的主张。五四新文化运动高潮中，陈独秀等人提出“美术革命”的口号，指出“改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神”。批评“王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结”，大声疾呼要“革王画的命”。今天看来，这种全盘否定，必欲打倒而后快的观点有点简单化、极端化。但如果考虑到当时中国画坛陈陈相因，惟四王为正宗的衰败而沉闷的背景，就会感到这种尖锐刻薄的呐喊显示了巨大的胆识和魄力。

对于引入西方美术，画家们的认识和态度各不相同，形成了许多派别和分歧。在中国人物画领域真正身体力行地实践，在全国影响最大的当推徐悲鸿。在对待传统绘画样式、技巧和造型法则的改革中，徐悲鸿是以近代西方美术中的“科学法则”——比例、解剖、透视、准确的轮廓与结构来取代文人画“似与不似之间”“离形得似”的原则。他塑造的人物形象，造型准确，比例、解剖合理，笔墨工具又是传统的。就写实这一点上，徐悲鸿的国画人物获得了明显的成功。纵观中国人物画历史，严格意义上的写实作品并不多，一是由于中国美学思想的影响，二是中国画家大多并不具有严谨的造型能力和深刻的解剖知识。徐悲鸿以扎实的素描功底和对中国画的深刻理解，在写实人物画上做出的探索是前无古人，有深刻意义的。现在很多批评家认为徐悲鸿一味忠于对象，变成了对象的奴隶，一味描画形貌的科学关系，又把人们拖入了另外一种误区，失去了中国画的“神韵”、“味道”，葬送掉中国画的内在特征。这固然有一定道理，可是如果从多元化的角度来考虑，在历史到现代浩如烟海的意象人物作品中间，出现了严谨的写实

人物绘画，作为一家一派，是不是也非常有价值呢？

建国以后，中国人物画出现了有史以来的空前繁荣。中国人物画家普遍接受了西方素描能力的培养和速写锻炼，结合中国画的传统表现手法，甚至是山水、花鸟画的表现技法，融合西方绘画观念，在各个领域进行了探索，出现了一大批优秀的人物画家，如方增先、黄胄、周思聪、卢沉等。中国人物画出现了前所未有的生机和空前的繁荣。

四、是否穷途末路

纵观中国人物画发展的历史，是由盛及衰，然后又重新发展的过程。人物画属于功利性最强的画种，它依附于政治教化功能，这一定程度也决定了人物画在中国绘画史上的兴衰。当封建社会上升之时，统治者充满力量与自信，它巨大的宣传需要必然造成人物画的繁荣。秦汉、隋唐是中国人物画的鼎盛时期。但随着封建社会在唐代以后江河日下难以挽回的颓势，失意的文人、痛苦的百姓对伦理教化的兴趣日渐淡薄，言情寄兴的山水画从晚唐逐渐发达，到元逐渐占据垄断地位。至清中期花鸟画同时并起，人物画日渐衰落。走向衰落阶段的人物画中抒情寄兴的内容却开始增加。近代，在西方绘画冲击之下，中国人物画坛出现了一大批勇于探索、融合中西的画家。建国后，中国人物画才出现了空前繁荣。但是，虽然人物画总体上出现衰退之势，但在艺术表现风格上却不断创新，在艺术水准上却是发展的。从早期人物的抽象性和装饰性，到唐宋时期的写实倾向，再到明清时期的夸张变形，从工细描写到泼墨大写意，中国画家创造出了完美的人物画样式，形成了一套完整的程式，可以说是博大精深。

但是，我们应该看到，中国人物画的传统远不如其他画科那样的深厚。在山水、花鸟、人物画中，人物画是相对薄弱的。特别是写意人物画，更是如此。自梁楷、石恪等人首创水墨减笔人物画法，开大写意人物画先河以来，至元、明、清并没有太大发展。用一组富有变化的线条组成人物形象，成为写意人物画固定的程式，周臣、戴进、吴伟、唐寅、高其佩、黄慎等人无不如此。写意人物画的写实性、大场面、多人物的空间处理；写实性与写意性的结合；笔墨情趣的深化；色彩的融入，这都是有待解决的问题。那种认为古人把该做的已经做绝的理论，是站不住脚的。中国人物画有没有危机？我认为有的。康有为、陈独秀、徐悲鸿等人改革中国画，认为中国画“衰败之极”的口号及后来李小山提出的“中国画穷途末路”的理论不无道理。但中国画的衰败不在于它的形式语言本身，而是中国画明清时期出现“摹古”、“仿古”风气，以及后来“文革”造成的假、大、空现象。中国画的真正危机是因为缺少创造性。一元化的封建文化思维，过多过细的审美标准，桎梏了人们的思想。人们穷径皓首、殚精竭虑达到了中国画的审美标准，也消磨去了自己的个性和创造性。更何况有些人就根本没有想到要有自己的独创，终生拜倒在古人脚下，以摹仿古人为能事，甘做“画奴”呢？中国画发展的道路应是多元化的、个性化的，“似与不似”的中国画理论，实际上给人一个广阔的发展空间，以及向多个方向发展的可能性。人物也可以走向写实，也可以走向抽象；可以表现生活，也可以表现理念、精神世界；可以用新材料、新技法进行探索，也可以结合西方现代艺术观念进行创新。水墨写意只是一种语言，正好像中国古老的汉字一样，即

可以写出诗经，也可以输入电脑，表达最新的理念，传达最现代的信息。

当代的中国人物画坛，已出现了多元并存、标新立异、新人倍出的可喜局面。传统基础进行创新者有之；文人画与民间绘画融合者有之；以现代、后现代艺术观念重新演绎水墨画者有之。传统的一元化的水墨人物画面貌已被打破。这正是中国画从传统走向现代，从封闭走向开放的可喜开端，是中国文化从农业文明过渡到工业文明的必然之路。面对中国画坛和中国人物画出现的新趋势而言，我们的绘画教学可以说是被动的、滞后的。如何使中国画教育从传统向现代转型，如何建立中国画教学系统、体系，在教学规范化、方法科学化、教材系统化、理论严密化诸方面能与西方艺术教育体系相抗衡；既保持中国人物教学的特色，又适应现代艺术潮流的发展，是一代艺术教育的重要课题。

我们中国曾经有过怎样的美术教育，我们的绘画教育又有怎样的发展呢？四顾一下中国绘画教育历史，能够给予我们许多有益的启示。

注：蒋兆和为《徐悲鸿彩墨画》所作序。人民美术出版社出版，1981年6月。

第三章 中国人物画教学的特点

一、早期的美术院校

中国传统的美术教育，当以宋徽宗创办的翰林图画院最具典型。画院可以说是世界最早的皇家美术学院。宋徽宗时，“益兴画学”“教育众工”。“画学”在全国招生，“下题取士”，被录取的学生分为“士流”、“杂流”。文化课有《说文》、《尔雅》、《方言》、《释名》，教授思想教育课，学习经学。专业课有临摹古画、写生、创作，还要学习书法。经常请院外专家前去讲学，当时名家宋子房、米芾都到画院去讲过学，而且考试学生。这样的教育体系可以说比较完备，现代学院式教育有不少的方法是受其影响的。

二、师徒相承

中国历史上的国画教育，是以非学校教育为主，依循的是师徒传授加自学的模式。中国历史上不乏父子画家、名师出高徒的范例。如王羲之父子、米芾父子，李思训、李昭道父子。许多著名的画家大多都有严格的师承关系：吴道子师从张孝师；石恪师法张南本；张图、甘凤子、唐寅师从周臣；陈洪绶曾随蓝瑛学画；任伯年拜在任熊、任薰门下。可以说无师自通者是绝无仅有的。在中国绘画史上，师徒传授的方式出现了数不清的成功画家。中国画有很强的程式性、虚拟性，讲究“理法”，师徒相承的教学方式能把老师对“理法”的具体理解与体验具体地传授给学生。学习中国画需要学生有很高的悟性，最忌刻舟求剑式的死板记忆和数学公式般的整齐划一。师徒制相对易于因材施教，根据学生的气质、秉性启发学生的个性和创造能力。中国画门类众多，风格各异，又有每个人不同的画法。这些独特的方法，在古代又成为“秘传”，不对外人传授。相传任伯年从小就在擅长写真术的父亲指导下，得写真术的秘传，才具备了惊人的形象记忆能力和表现能力。师徒相传授课时，老师往往把本人最熟悉、最喜欢的风格与画法传授给学生。这样，有利于学生从一点上切入中国画，然后再求广博深入，求得对中国画最本质的东西能有一个专精的把握。但是，师徒相承也有许多弊端：缺乏集体教授与集体学习的环境；课程与教学方法不够规范；教学内容与范围相对狭窄。学生往往盲目服从老师的好恶，容易狭隘、偏执。另外，老师是关键，没有好的教师，便没有好的学生。如果找错老师，则可能贻误学生的终生。

这里面有一个如何“教”和如何“学”的问题。高明的教师往往在传授技艺的同时，注重学生的个性，保持学生的创造性的发挥。在这一点上，齐白石可以说是一个非常优秀的教师。李可染、李苦禅、王雪涛等人先后随齐白石学画，齐就告诫学生：“学我者生，似我者死。”在李苦禅的画上他题字“众皆夺我手，英也夺我心”。说明齐白石

的教育思想是非常灵活的，他并不要求他的学生忠实地模仿自己，而是鼓励他们发展自己的个性，强化自己的风格，师心而不是师迹。李可染、李苦禅、王雪涛等人后来都风格独特，面貌一新，成为中国画坛的大师。

三、转益多师

一个画家的成功，往往不是在一个老师门下学习的结果，而是向许多老师学习，转益多师，扬长避短，取众家之长而成。如任伯年，幼承家学，随其父学习写真术，后又拜任谓长、任阜长兄弟为师。又上追陈老莲的人物和宋人花鸟，晚年又学八大山人的笔墨，终于自成一家。齐白石曾师从湘潭画家胡泌园学习工笔花鸟，向尹和伯学画梅花、萧传鑫学画肖像、谭博学画山水。在绘画上师法沈周、石涛、徐渭、八大、李复堂、赵之谦、吴昌硕、黄慎、钱吉生等，博采众长，才形成自己独特的艺术风格。可以说，历史上比较成功的画家，不仅仅拜倒在一家门下，而是转益多师，集众家之长，才能获得成功。

四、徐悲鸿教育思想

进入20世纪以后，清政府决定废除科举，兴办新式学堂，持续了一千三百年之久的科举制结束。早期的学堂制美术教育是套用的日本模式。1902年，三江师范传习所（即两江优级师范学堂）创立于南京，著名书法家李瑞清出任总办。这意味着中国新式高等院校的创立，也意味着中国新式艺术教育的起步。

一时间，以专门美术教育为特色的学校或者设有美术教育的学校如雨后春笋般出现。中国早期的美术教育从草创逐渐走向成熟。在中国，艺术教育影响最大者当属徐悲鸿了。徐悲鸿一生倡导的是写实主义，同一切非写实主义作毫不妥协的斗争，并形成了一套完整的美术教育思想体系。这套美术教育思想体系，不但在各家各派论争中独居上风，而且在美术教育界实行了半个多世纪，改变了中国画的格局和面貌，造就影响了整整一代画家，形成了一代主流画风。

徐悲鸿的“素描基础论”源于西方求真的科学主义。他在《当前中国之艺术问题》中说：“研究科学，以数学为基础，研究艺术，以素描为基础；科学无国界，而艺术犹为天下之公共语言。”在当时，吸取西方科学精神的呼声日趋高涨。许多有识之士无不振臂疾呼：康有为提出“今宜取欧西写形之精，以补吾国之短”，陈独秀指出改良中国画“断不能不采用西画的写实精神”，蔡元培力倡中国画“采系洋画写实之佳，描写石膏物像及田野风景”。而对西方的船坚炮利、技艺之精，志士仁人们无不深刻反思，图谋富国强兵，振兴中华。在这种大趋势下，人们对西方艺术又不够全面了解，选取大家都能理解的精确写实主义的画风来改造中国画似乎是情理之中的事。徐悲鸿在日本考察半年，坚定了以写实改良中国画的信念。在欧洲留学八年，对写实主义的先入之见使他对欧洲的现代艺术不屑一顾。学院教育使他熟练掌握了写实的技巧与方法，为他回国后建立系统的写实主义美术教育思想做了充分准备。

徐悲鸿早年旅日归来时就力主作画要“维妙、维肖”，“摒弃抄袭古人之恶习”，主张古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”。反复申明，“欲救目前之弊，必采用欧洲之写实主义”。明确提出“素描为一切造型艺术之基础”。进而强调“直接师法造化”。徐悲鸿在二十多年的时间里完成了他写实主义的思想发展主干。他的“致广大，尽精微”的纲领和新七法（位置得宜、比例正确、黑白分明、动态天然、轻重和谐、性格毕现、传神阿堵）构成了一整套写实主义教育体系。

造成徐式写实主义画风一统天下局面的原因，除了徐悲鸿的力排众议、奔走疾呼外，中国的时局也是重要原因之一。徐悲鸿生活的年代，正是中国多灾多难、内忧外患的时代。统治阶层和广大民众关注的是如何变法图强，抗日救亡。“艺术救国”是艺术家美好的愿望。宣传革命的美术需要写实的形式，徐悲鸿的写实主义教学受到广泛的推崇。建国以后，徐的教育体系赢得了比刘海粟、林风眠体系更为尊贵的地位，成为官方认可和推行的美术教育体制的基础。这一时期的美术教育基本框架仍是西方的，是徐悲鸿学派为代表的法国学院主义传统，以及取自苏联的契斯恰可夫写实主义传统。作为补充的是传统方式和鲁艺方式。归根结底，建国以后到“文革”这一时期在中国美术教育中占主导地位的是法国学院派的写实主义传统（苏联美术的祖师也是法国艺术）。时至今日，徐悲鸿的教育思想仍然在学校占有绝对主导地位。马克西莫夫、克林、杜霍夫以及留苏学生介绍来的苏式训练仍在全国各大院校中培养着一批又一批学生。试想，如果中国艺术院校废止了徐悲鸿的写实主义绘画和苏式契斯恰可夫体系，就必然陷入混乱之中。

徐悲鸿的写实主义教育思想体系，是中国近代艺术教育史上影响最大、成就最多的思想体系，直至今天，他的影响在全国艺术教育中仍起主导作用。

五、林风眠教育思想

在前期美术教育界另一个形成巨大影响的当数林风眠。林、徐各自代表了西方艺术现代和传统两方面，但他们都主张引进西法，倡导以西法改造传统国画。林风眠主张西方现代艺术与传统中国艺术融合，包括与中国民间艺术的融合。徐悲鸿则主张西方古典艺术与传统中国艺术的融合。

林风眠作为一个勤工俭学的学生来到巴黎，先后在蒂戎美术学院和巴黎高等美术学院学习古典主义与现代派画风。经他的老师杨西斯的提醒，开始认识到中国文化艺术的辉煌传统。回国后他提出了“调和东西艺术”的主张。他认为，中国在唐宋之前，画家尚能描写他自己的意趣与风度；宋元之交，能够达到这一层的已经很少；清代以后，惟有摹仿而已，降至现代，国画几乎山穷水尽，全无生路。因此，他在创办国立艺术院时，就把“介绍西洋艺术，整理中国艺术，调和中西艺术，创造时代艺术”作为办学方向。

在具体教学措施上，一方面在他主持下将国画系和西画系合并为绘画系，一方面加强写生、素描等基础训练。强调写生、素描为主的基础训练，是为了让学生掌握“先进”的绘画手段，冲破传统摹仿和抄袭观念的束缚。他指出中国画最大的毛病，便是忘

了时间，忘了自然。有三大方法可以矫正这个毛病：（一）绘画上的基本练习，应以自然现象为基础；（二）寻找新的绘画工具、原料、技巧和方法；（三）避免书法趣味的抽象，而从复杂的自然现象中，找出本质的特点、质量和色彩，归纳到整体的意象中以表现之。为使学升入专科后就具备扎实的自然写实能力，素描的地位在基础训练中作了突出强调。作为艺专后备的高中部，主要时间全部致力于素描训练。

林风眠所倡导的素描训练与徐悲鸿的略有不同。徐悲鸿在教学上强调写实能力的严格训练，林风眠重视的是个性化表现能力的培养；在绘画创作方面，徐悲鸿着力于人物性格和历史主题的塑造，林风眠追求的是在充分发挥绘画形式因素的基础上表现艺术家个人的人文理想。不过，林认为素描在整个教学过程中还是打基础的，因此实际上素描教学要求是写实的，习作练习也基本上要求写实。强调严格的基础，自由的创作。当时，他领导下的杭州艺专，素描除了教授学生掌握大体与细节的一般素描知识外，最强调的是个人自我感受，重视描绘自我感受成为该校的学习要旨。一位毕业生曾著文说：“我以为本校与国内其他艺术学校在教学上顶顶大的一个质的区别，在于一个是教人怎样去感受，而另一个是怎样去涂画。……无疑地偏重技巧的只能有手上的熟练，而真正表现力的充实只要靠感觉来磨炼。”

林风眠认为元明清 600 年来，人物画已盛极而衰，根源在于“传统摹仿和抄袭的观念”，而解救中国画的方法只有“采取自然界为对象，绳之以科学的方法使物象正确的重现，以为创造之基础”。就是用西洋画写生的方法，抵制中国画的临摹方法。为了实现林风眠中西融合兼容并蓄的教学思想，当时在其领导下的国立艺术院，将中西画合并，并称绘画系，进行了教学模式的大胆改革。虽然由于当时学生偏重西画而轻视国画的思想比较严重，致使中、西绘画双修的教学方式未能收到预期目的，但后来艺术院的学生中却培养出了不少融合中西的绘画大师，如赵无极、吴冠中、朱德群等人。这说明了林风眠教学思维的超前性。以抽象派画家赵无极为例，他虽然在校期间对国画课极不认真，“平时不去上中国画，那还好，竟敢在期终考试的试卷上，七零八素地涂上一个大墨团……”曾在国画考试中得零分。但他在居留法国时，却重新认识了中国画的价值，创造出中国山水画意境的抽象画，在国际画坛有了一席之地。甚至重新拾起毛笔，画起了水墨素描。中国有不少有成就的油画家后期又学起了中国画，有的在中国画的审美因素中融进西画，创造出了独特的画风；有的甚至在国画方面取得了巨大成绩。中国不少的绘画大师在学习过程中都是中西绘画双修的，这种现象对我们今天的绘画教学仍有启迪意义。

林风眠在倡导中西绘画融合的同时，自己也在艺术实践中作了不懈地艰苦探索。他用以改革中国画的参照系，不是西方的写实主义传统，而是 19 世纪以来的现代派艺术传统。他融入中国画的不是再现描绘的技巧，而是色彩、造型上的表现性。他的画里面有塞尚、莫奈、马蒂斯、莫迪格里阿尼、毕加索的影子，而又不露痕迹。林风眠对中国绘画传统着眼于汉唐和民间美术。在巴黎求学期间，他就开始注意中国瓷器。在他的作品里，就吸收了瓷绘那光洁流畅的线条；汉画像石、画像砖的古拙、动势和力量感，形式的单纯质朴而内涵丰富，都给他以启迪。汉唐壁画浓重艳丽的色彩，恢宏的气势，都被吸收到他的画中。他强调对大自然的心灵感受和视觉感受。他着重观察对象，但从不