



# 理查·司契米德画人体

〔美国〕理查·司契米德 著  
钟肇恒 译  
郑圣天 潘世兹 校

辽宁美术出版社

# 理查·司契米德 画人体

[美国] 理查·司契米德 著  
钟肇恒 译  
郑圣天 潘世兹 校

辽宁美术出版社

理查·司契米德画人体

(内部发行)

辽宁美术出版社出版  
(沈阳市南京街6段1里2号)

辽宁省新华书店发行

辽宁美术印刷厂印刷

开本: 787 × 1092 1/16 印张: 8  $\frac{3}{4}$

印数: 1—77,000

1982年5月第一版

1982年5月第一次印刷

统一书号: 8117·2139 定价: 4.60元

责任编辑 张 宇  
封面设计 陈良菲

# 目 录

|                     |    |
|---------------------|----|
| 序言                  | 1  |
| 材料和工具               | 4  |
| 调色板 画布 画笔 刀 颜料 稀释剂  |    |
| 溶剂 凡立水(光油)耐久性       |    |
| 建立画室                | 14 |
| 北面白昼光 直射日光 漫射光 人造光  |    |
| 画架 光学辅助 使用模特儿       |    |
| 形体塑造                | 21 |
| 色度 用色彩塑造形体边线        |    |
| 色彩                  | 27 |
| 色性 基本用色 常用色 白和黑 镉颜料 |    |
| 土质颜料 钴蓝和钴紫 酞菁绿和酞菁蓝  |    |
| 色彩的耐久性 制作色彩图表       |    |
| 构图                  | 32 |
| “人为的”构图规则 构图原理      |    |



示范 ..... 36

1. 单色明暗调子的薄涂
2. 线描加单色薄涂
3. 线描加彩色薄涂
4. 线描与块面
5. 阿拉普列马 (一次完成法)
6. 直接画法
7. 抽象底子上的直接画法
8. 纸面炭描
9. 板面炭描
10. 龚戴笔素描
11. 油画素描

技法范例

## 序 言

普遍认为，画好人体是画家的一门绝技。原因就在于画人体具有许多独特的难处。画静物或风景，在各方面都可以较随便，结果仍能取得很好的艺术效果。但是写实的人体画——这是这本书的主题——却没有那么方便。因为它对艺术上的放纵是加以限制的。还因为它同公认必须避免单纯模拟自然这一点是相抵触的。写实主义或许是绘画中最难的一种风格。

然而，写实主义对画人体的种种限制不致影响对人体固有深邃境界的表现。这种境界我感到很重要。因为我把绘画看作是一种语言，它表达感受的能力是其他语言所达不到的。绘画，象音乐和雕塑一样，能够赋予形体以不可言传的情致。

在我的绘画生涯中，我几乎学习和实践了从意大利文艺复兴直到现在的各个主要流派和风格。我从各种名家“体系”中学到了许多东西，但并没有把自己局限在任何一个单独体系之内。我已经发展了一种也许可称之为“印象派的现实主义”作为表达我思想的最直接的方法。

我用“印象派”这个名词，是因为我象印象派那样把光看作绘画的重要因素。在我的绘画过程中，光的性质比其他条件或材料更具有决定作用。当然，还有许多别的因素，如姿势、对象的特点以及适用的绘画时间等等。但是光仍然是主要的可见因素——色和形的来源。所以，我们总是说画家的“眼睛”（他对色和形的感觉），而不是说画家的“手”。同一般的观念相反，从单纯的物质意义来看，并不存在什么“画家的笔法”。画笔和画刀是比较粗陋的工具。实际上，写一封信要比画一张画更加需要手的技巧。我也象门外汉一样，没有尺就画不成一根直线。

这本书不是画人体的教科书，而只是谈谈我画人体的工作方法。它专讲画人体，并不是因为我是专画人体的画家。正好相反，裸体人物只是我绘画

题材当中的一小部分。我画日常生活中看到的一切：风景、静物、市街、海景、肖像、鸟兽、室内景以及其他任何能有片刻静止、来得及绘画和拍照的物体。我决定在本书中只讲画人体是从实际出发。如果要上述各个方面都写进去，那就成了绘画百科全书，我就得放弃绘画而去专门写书了。

这本书中的人体没有男性的，也没有白种人以外的其他人种，这完全是巧合。在我编辑材料时，所用的模特儿恰巧是白种女性。我画许多不同种族、不同年令的男女人体，我发现在运用素描、明暗调子、边线、色彩等技法基本因素方面没有大的差别。

在当代美术中男人体比较少见，也许这同在其他各界一样，有一个风气流行的问题，我们现在正处于崇尚女性人体的时代。在历史上，注重男性形体的时代时有出现。这是由各个特定时期特殊文化的流行时尚决定的。男性裸体作为普遍的美术题材，见之于公元前五世纪雅典的希腊雕塑和公元前二世纪培格门的希腊雕塑，以及同一时代的早期罗马雕塑（后来罗马人喜欢把他们雕塑的英雄和神像穿上全副武装或华丽的官服）。在十五、十六世纪佛罗伦萨和罗马文艺复兴时期，男人体曾再度有短时期兴起，后来就渐渐不大流行，直到今天还是如此。梵蒂冈博物馆的男性裸体塑像被荒谬地遮上了无花果叶子，这就是个明证。

然而，作为艺术的对象而言，模特儿的性别其实是毫不相干的。我们看到的人体画多数是女的，最简单的原因也许只是因为多数画家是男人，而多数男人总是对女人更感兴趣些。这种状况在更多女人进入美术界以后可能就会改变，虽然这种改变将是逐步的，也不必有意去这样做。除了卓越的雕塑家玛尔维娜·霍夫曼以外，我想不起过去还有别的重要的女艺术家认真地把男人体作为对象。

在写书时，我假定读者们已具有绘画的基本知识，对人体解剖也有所了解。要精通这两方面的知识通常不能依靠书本，虽然有许多好书对于辅助学习是有用的，但代替不了好的老师指导下的生活实践。

理想的是在美术学校教学中补充一门学习美术大师技法的课程，当然不是学习所有的人，而是学习那些其作品直接与学生有关的。多数伟大的画家承认不及他们的前人。但也有一些人对于我们称为古典传统的整个知识体系抱有很大的怀疑，说它限制天性。但是在实践中，一个画家不管他属于哪个类型，如果他技巧不熟练，那就比缺乏绘画手段知识要受到更大的限制。

我感到可惜的是，我们的初等教育对美术太不重视。那些低年级的儿童具有最强的接受能力。一个人在他的各个年龄阶段都有着创造性的表达思想感情的心理冲动。不让它们有充分发展的机会等于糟蹋天赋的能力。最近有些对儿童美术的研究，如罗达·凯洛格的《儿童美术分析》，都指出儿童们看来是毫无目的的乱涂乱画，其实是很有意义的基本的起点。这些乱涂乱画不仅有重要意义，而且是不能抑制的，一岁至四岁的儿童尤其如此。例如，在所有的社会里，每个两岁的孩子都会自然而然地抓住任何可以用来涂抹的东西，在就近的什么表面上乱涂乱画。这种创作的冲动不仅不会随着年龄而消逝，甚至还会增长。随着经验和理解能力的增长，要求自我表现的心理越来越迫切。认真学习某种美术形式，对于儿童的成长和发展，就象学习语文、数学或其他基本课程一样重要。

我不相信人生来就是这方面或那方面的“天才”。一切正常人都具有丰富的智力。除了某些例外，我们大多数人仅仅是用了自己才能中的一部分。所谓“天才的人”可作为特殊例外看待。实际上，那些天才的、有创造性的人，无论属于美术界、科学界、商业界或其他各界，他们之所以特殊，只不过是更好地运用了自然赋予每个人的才智罢了。

我的绘画材料和方法在技术上很少有创新之处。在我出生以前，大部分标准颜料、油彩、底子、画笔和别的油画材料和工具都已久经考验、臻于完美。无数著名的和不出名的画家的成功和失败促使油画发展成为表达人类感情的有力工具。而且，这种手段使用了五百多年后，仍然具有巨大的生命力。我使用油画颜料将近二十五年，但至今还对它们所能创造出来的神奇效果惊叹不已。如果能够长命百岁，我感到完全有可能用这种颜料创造出更多的效果来。

因此下面要谈的材料和工具仅限于极小的范围。不管画的对象、光线、工作时间和工作条件有何不同，油画的总的原理还是一样的。我不知道，也不去考虑我的材料和方法有什么独创之处。就我个人而言，独创本身当然是好的，但这不是本书题内之事。我认为重要的事情是“观察”，我衡量作品成功与否是以它和我所“观察”到的对象的近似程度为标准。

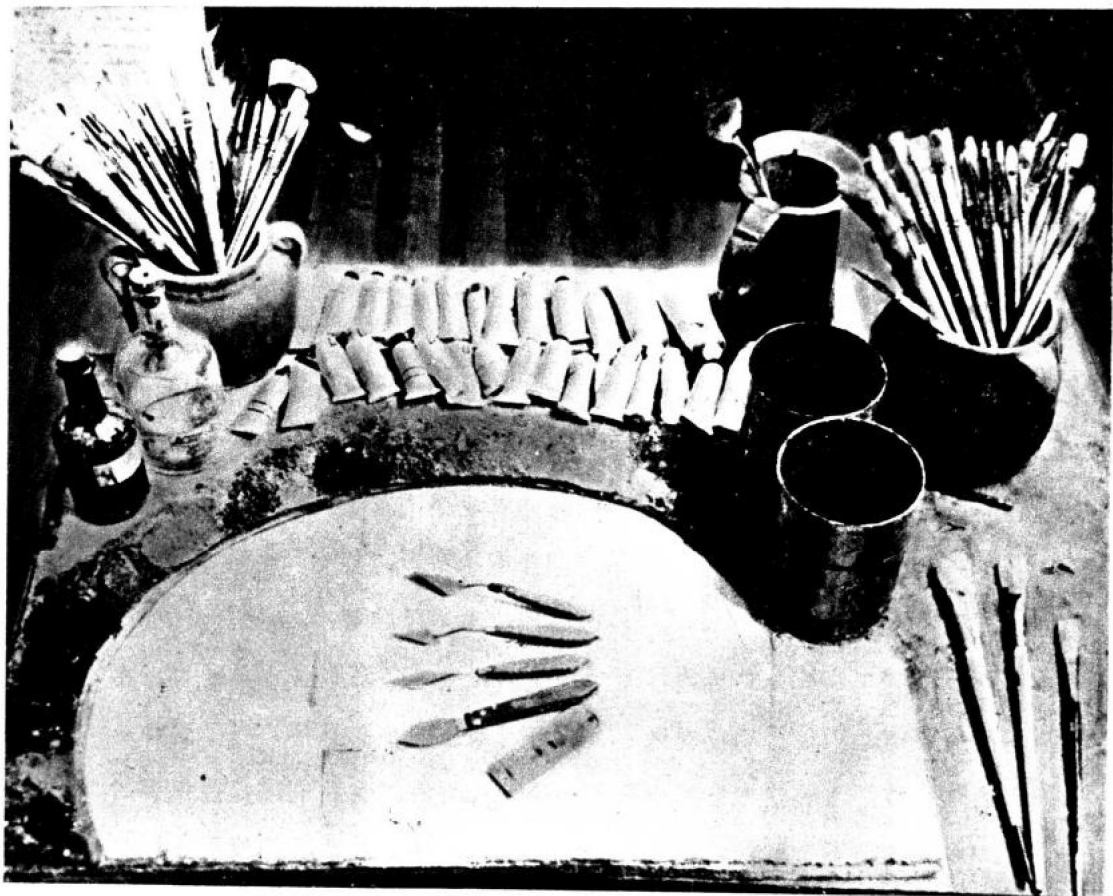
我所说的“观察”是广义的，除了物质的视觉外，还包括审美能力。在这个意义上没有东西能代替“观察”。画家（象一个小孩那样）有了这种能力，就自然能够想出办法来使用手头的无论什么材料。我敢说，那些伟大的画家，如果在他们那个时候还没有正常的绘画材料可用的话，哪怕用一把扫帚和一桶烂泥也会创造出杰作来的。

### 调色板

我用的是一块 24" × 32"， $\frac{1}{4}$  英寸厚的玻璃板。颜色在板上排成弧形（以我的手臂长度为半径）。玻璃板的背面漆以中等程度的灰色。因为色彩和明暗调子在不鲜明的背景上容易判别。如果调色板是白色的，所有中间调子的颜色看起来就会显得比它本来的色调暗。同样，如果玻璃板是透明的，那么下面的调色板台子的深棕色就会透过来，就会使中间调子的颜色显得比它本来的调子亮了。

我用的一个有柄的单面刀片做为清洁工具。但调色板刮过后往往还会有极薄一层颜料留下来，这可以用清洁的布头或棉纸蘸一点变性酒精将它拭去。在一天的绘画过程中，我要清除十多次。也许丢掉的颜料要比用掉的多。我

在学生时期曾经为此而灰心丧气，因为我常常身无分文。但后来我终于发觉“调色板上是什么样的颜色、画上也将会出现什么样的颜色”。干净的调色板、纯净的新鲜颜料，加上清洁的笔或刀，才能画出色彩鲜艳漂亮的画，反之，画面上就会出现杂乱、污秽的东西。



这幅调色板照片说明了我所用的全部材料和工具，只有一根用作支腕杖的旧手杖不在内。我宁愿用手杖，它可以挂在我的画布的顶部而不会触及画面。在调色板中央，上面三把刀是用来调色和画画的。下面一把刀是刮削画布上的干颜料的工具，最下面一把有柄的刀片，是清洁调色板的工具。颜料按自左至右下列次序排列：群青、钴蓝、翠绿、象牙黑、熟褐、熟赭、生赭、土黄、玫瑰土红、暗钴紫、紫红、深褐红、镉红、镉朱红、深镉黄、曙黄、浅镉黄、白色。左上角是一瓶变性酒精和一瓶丙酮。左右两角的两个陶罐和一个铜罐是放画笔的。在调色区的右面是两大缸松节油，一缸用来洗笔，另一缸干净的用来调色，使之稀薄透明。

## 画布

绘画本身是够难的了，在做得不好的画布上画更不容易。因此，我总是自己制备画布和画板的。这要比在市场上购买画布便宜得多。

买来的画布有几方面的缺点。首先，制造画布的厂商除了简单地说是“涂单层”或“涂双层”外，不大肯告诉你画布是用什么原料以及如何制作的。其次，买来的画布不管价格如何，表面纹路都是千篇一律，使我不得不另外涂一层上去；或者在画的时候不管是否需要，都用厚涂法，借以改变原来平滑的表面。自制画布的最大好处是可以做成各种各样的表面纹路。从表面的质量以及耐久等方面来看，自制画布是很值得的。

我制作画布不是整幅布做好后裁下来用，而是单幅连框做的。这样做很有好处。画布一次直接绷在内框上，不大需要移动或重新绷过。由于画布是直接干绷在内框上的，并靠涂上的热胶层使它拉紧，它们表面的张力是一样的，不大会松弛凹陷，不需要再插进榫头去。再说，干的未经涂过的画布不必绷得很紧，因此内框不会因拉力强和不均匀而变形。

我按照经过时间检验的方法来裁制画布和画板。我采用两种高级比利时亚麻布。画幅大于16"×20"时，用中等布纹的乌特勒克（注）21号A型号，它的编织密度是每平方英寸62支线。较小的画幅用乌特勒克66号丁型号，这种布面很光滑，每平方英寸92支线。我按照尺寸裁好画布，绷在标准的榫接木内框上，以不见皱纹为度。

然后，我用一块海绵把热的兔皮胶涂刷在布上。兔皮胶的溶剂就象稀薄的肉汁，只是气味难闻些。它是用六餐匙兔皮胶碎粒（42.5克）溶于一夸脱水中，温度在沸点（华氏212度）以下20——40度。绝不能到达或超过沸点。几小时后胶就干了，画布就绷紧了。于是，用沙皮擦去表面一些粗糙的点子，再重复涂一层胶。但用的胶要比第一次少得多。干燥后，就可以在上面涂底子。

我用纯粹的铅白调合精制树脂松节油，达到可以涂抹的稠度，用硬的四号笔将它深深地抹进画布。涂层是很薄的，但我让笔触留在画布上。过十分分钟左右（看空气湿度而定），松节油挥发到一定程度，铅白几乎回复到原来糊状的稠度。这时，我就用大画刀修饰表面，有选择地加以刮削，使之平滑，或者修改原来的笔触，直到画布表面纹理类似古代邦壁画那样。这种修饰工作要做得快，因为铅白稠度适宜于修饰的时间只有一两分钟，当松节油进一

注：乌特勒克 画布的名称，乌特勒克系荷兰中部一省名。（译者）



## 画笔

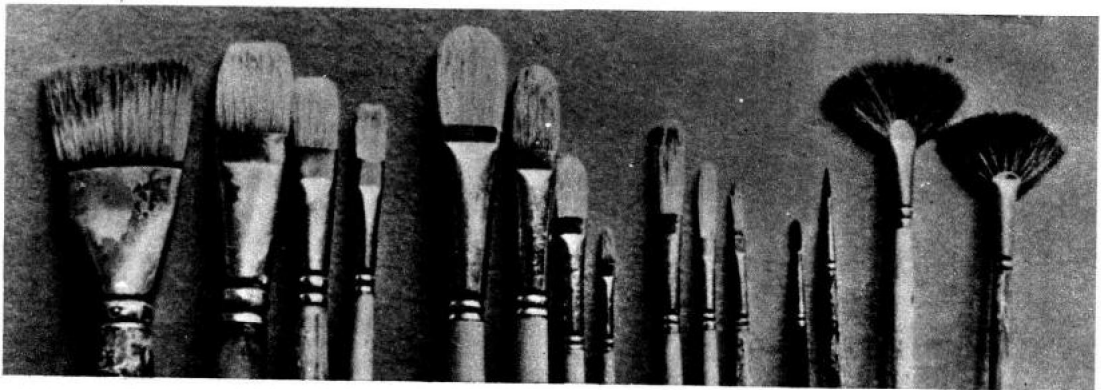
每个艺人对自己的工具都有偏爱，我也不例外。我对待画笔就象老朋友一样，每当一支笔用坏了不得不丢弃时，总感到恋恋不舍。

我在工作中多数是用传统的猪鬃笔。我喜欢那种榛形笔（圆头扁笔），它们同扁笔一样有长的毛，但笔端部精致地修成圆形和尖形。我只用偶数号码的尺寸，即2号、4号、6号、8号、10号、12号。因为在两号之间没有大的差别。

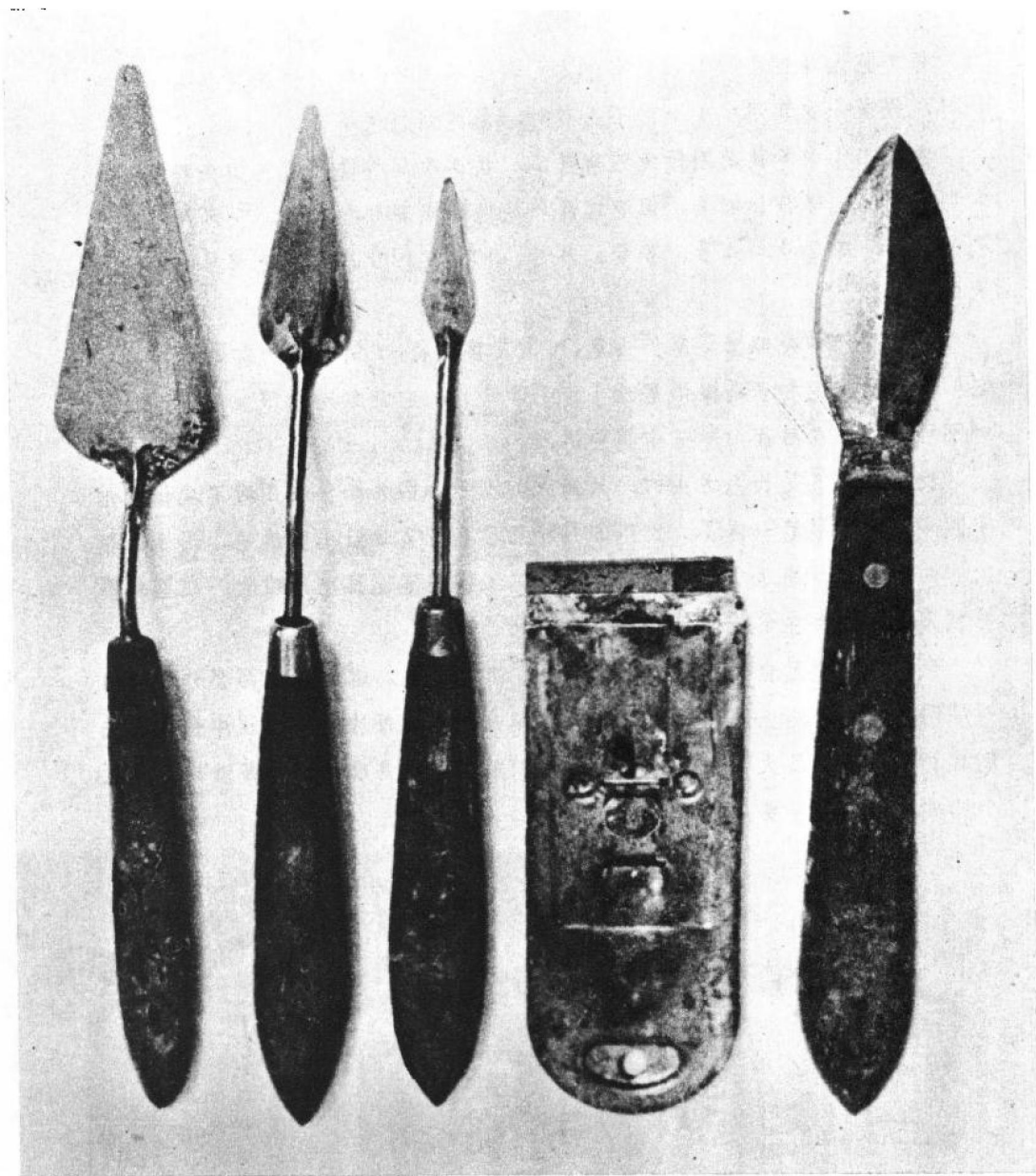
我也用一种类似榛形笔的画笔，叫做艾格波特，或简称之为加长榛形笔。它的鬃毛比扁笔和普通榛形笔长 $1\frac{1}{3}$ 到 $1\frac{1}{2}$ 倍。它能创造出很多效果，是绝对不可少的，在后面的示范中将要讲到。

我用的扁笔是长毛方头的，只用大的型号，因为小号的用时笔尖很快地变圆，就同榛形笔一样了。我用的另外三种笔是2号貂毛圆锥笔，用来画精细的细部；6号扇形貂毛笔和獾毛笔。貂毛笔比獾毛笔略软。这些笔容易被人滥用，我在示范一第六步中将详细论述。

我用放在调色台上的两大罐松节油、清洗画笔。罐底以上两公分处装有一层网帘，用来防止洗笔时将沉淀物搅起来。我在每次绘画过程中也许要洗笔数百次，看作品大小而定。在开始画以前，我还要准备好许多裁成适当大小的破布头。每年要用近150磅破布。



这是我绘画用的整套画笔。从左至右，前面十一种是猪鬃笔，后面三种是貂毛笔，最后一种是獾毛笔。再从左起，前四支是扁笔：2 $\frac{1}{4}$ 、12号、10号和6号。接下去四支是12号、10号、6号和2号榛形笔。再后是加长榛形笔4号、2号和已用旧的2号。最后四支是6号和4号圆貂毛笔、6号扇形貂毛笔和4号獾毛笔。



从照片上可以看到我使用的五种刀子，自左至右是3号、2号和1号调色刀，然后是一把普通的装上柄的单面刀片，我用来刮调色板。最右边这把刀我叫不出名称，它可能是一种医用刀，下部是平的，两侧略微弯曲直到顶端。刀身坚硬。但两边可以磨得很锋利，我用它来刮除画布或板面上多余的干颜色。

## 刀

我用三种调色刀，长度从1号到3号，形状相同，都是长三角形、刀尖圆钝。

刀不容易掌握，但是一旦熟练掌握后，就能创造出其他任何工具难以达到的效果。在多数常见的用刀的作品中，可以看到画刀用得象泥水匠泥刀那样，效果比抹泥墙好不了多少，但是，如果充分发挥画刀灵巧有力的性能，并将它和高明的笔法结合起来，就可能创造出单纯用笔或刀所不能画出的神奇完美效果。这方面最好的范例可以从已故的尼古拉·菲钦的最佳作品中找到。他的技巧有时非常眩目，以至于盖过了主题，这使人们想起蔡斯的警告：“要把绘画学得这么好，能使你把自己的技巧隐藏起来。”

## 颜料

关于使用的颜料的方法将在本书“色彩”一章中详细论述，这里主要是对油画颜料的特性作一些说明。

首先，油画颜料并不都是一样的。无论是同一牌子或不同牌子，它们之间的质量都有不同。大多数美国的名牌货都说是符合所谓CS98——62这个商品标准，也就是说在配方、稳定性和耐久性各方面都合乎规定。然而，这个标准既然不是法定的，完全可以悉听尊便。我们只能根据商品标签上的介绍，说得难听一点，就是花了钱碰运气。

多数厂商提供两种级别的油画颜料，一种是供“学生用”，一种是供“专业用”。学生用的包含各种不会起化学变化的成分，如硫酸钡、氢氧化铝和铝硬脂酸盐。通常学生用的颜料每管含油量要比专业用的高。学生用颜料价钱较低，质量也较次。专业用颜料所含的原料研磨得很细，可能还加进少量别的东西以改善其使用性能。

画家要保证他的作品质量，必须对每种牌号的颜料反复实验和比较，掌握这方面的知识。我每年两三次买进大量的材料，在画室里将所有颜色取样进行耐光检验。首先，我在板上用同样的颜色画两条杠杠，让它们干燥。然

后，将一条用硬纸板盖起来，另一条放在日光下曝晒三个月，然后将两者加以比较。自然，有些颜料会有点褪色。尽管一幅画在正常情况下不可能直接放到日光下曝晒三个月，但是通过这样的试验，我常常发现有些号称“永固”的颜料发生了不应有的不同程度的变化。

全面考虑一下，我认为画家们今天所用的颜料与过去比较，是同样好的，或者还更好些。经过我的检验，我还认为除了少数例外，美国制造的颜料一般要比欧洲的好些。这也不足为奇，因为欧洲在本世纪经历了多次动乱。不过我想这只是暂时现象。

### 稀释剂

除了精制纯树脂松节油外，我不用别的稀释剂。但市场上却有几十种之多。大多数有名的稀释剂和某些不出名的稀释剂我都试过。

稀释剂应用于两个目的：第一，可以加到油画颜料中去，使之形成流动的稠度，这比直接从软管里挤出来的容易使用；第二，将少量颜料加入稀释剂，可用作透明涂液。不过，只有当加进去的颜色原来就是透明时（如群青或紫红）才会形成真正的透明涂液。如果颜料本身是不透明的，如玫瑰土红或镉黄，那只能形成颜料微粒悬浮或扩散的胶液。这种混合物薄涂时缺乏好的光学效果。

我知道许多画家把稀释剂当作解决绘画上各种问题的万应灵药。从表面上看，这些稀释剂改进了绘画质量，使作品更象那些名家大师们的手笔。普遍存在这么一种论点，认为凡是名家大师都拥有秘方，使他们能以创作出杰作。事实上，除了扎实的技巧以外，是不可能有什么秘方的。

所有的稀释剂都有一个共同点：它们损害颜料，这道理很简单。颜料的质量决定于原料研磨的好坏和油与颜料的的比例是否适当。所有的颜料厂都有化学师经常检查产品质量。每种颜色都规定了油与颜料的正确比例，符合这个比例才能产生最漂亮的色彩和最适用的稠度。各种颜色所需要的含油率大不相同。稀释剂加进去，颜料的理想含油率就改变了，颜色的成分减少，质量也就起了变化。

我要公道地说，赞成用稀释剂的基本想法是好的。应该有那么一种东西加进颜料中去，能使它改进光泽度和使用性能。但遗憾的是没有一种配方能在达到上述要求的同时不起副作用。如果不得不使用稀释剂时，拉尔夫·梅耶