

美術叢書

繪畫基本理論

周方白著



商務印書館

目錄

第一章 素描……………

一

- 一 什麼叫做素描
- 二 素描畫些什麼
- 三 素描應如何入手

目錄

- 十二 形狀的分析
- 十三 輪廓線
- 十四 畫板與作者的距離
- 十五 對象與作者的距離
- 十六 測量比例的技巧

一

十七 明暗的分配

十八 物質的表現

十九 繪畫與照片的分別

二十 臨摹

二十一 用垂準線

二十二 影線

二十三 畫室中的道具

二十四 衣褶與人體的關係

二十五 明暗與調子

二十六 畫紙的特點

二十七 學者的通病

二十八 線條的循環

二十九 古代彫刻的研究

三十 繪畫中的骨和肉

三十一 物體明暗的成因

第二章 水彩畫

二五

第三章

油畫

三四

一 顏色

二 顏色的選擇

三 畫筆

四 畫紙

五 液體

六 水刷

七 顏色的認識

八 畫稿

九 水彩畫上色之次序

十 乾筆法

十一 刀刮法

十二 漿糊法

十三 揩拭法

十四 木炭水彩畫

十五 風景畫與取景框

第四章

粉畫

四八

- 一 油畫與素描
- 二 畫室
- 三 油類
- 四 畫板上顏色之次序
- 五 畫布
- 六 畫筆與畫刀
- 七 顏色的厚薄
- 八 筆觸
- 九 畫幅與題材等關係
- 十 油畫中的白顏色
- 十一 油畫顏色中光的表現
- 十二 油畫中上色的先後
- 十三 格拉西的方法
- 十四 嘗試油畫的橋樑

第五章

透視學

五一

- 一 粉畫的方法
- 二 顏色的配合
- 三 粉畫的紙
- 四 粉畫的保存
- 一 怎樣叫做透視學
- 二 透視的種類
- 三 空氣的透視
- 四 線條的透視
- 五 馳馬透視
- 六 主點與視平線
- 七 相距點
- 八 透視的忽視

第六章

色彩

五六

- 一 自然界物體的顏色

- 二 何謂原色
- 三 顏色的冷熱
- 四 何謂補色
- 五 白與黑
- 六 物體的本色
- 七 古典派與印象派的色彩觀

八 陰影的色彩

第七章 解剖學……………六〇

一 關節

二 比例

第八章 構圖……………六四

構圖的練習

繪畫基本理論

第一章 素描

一 什麼叫做「素描」？

木炭畫、鉛筆畫等單色的畫，普通都叫做素描。但是繪畫中，除了色彩以外，其餘表現物體的形狀(form)及起伏(Relief)的，也叫做素描。譬如說，「這幅人像色彩很好，素描不好」，意思就是形狀的輪廓不準確。

二 素描畫些什麼？

素描是練習描寫對象(model)的形狀起伏，並且把它的陰影、中間色、光部很準確地分清，使學者對於「對象」的形狀，除了本質，有充分的瞭解。普通表現的方法，用單純的色彩，忠實地描寫出對象上的明暗，以表現對象的神情。

三 素描應如何入手？

練習素描，可先用單純色彩的物體(對象)，形狀亦不宜太複雜，光線以單純側光(如四十五度射下)。作初步練習時，僅描寫陰影部與光部，使成黑白畫，其餘中間色暫緩描寫。

畫素描開始起筆時，以從紙的左邊上角畫起較為方便，因從此向右下畫去，可以左右上

下，總能看顧到，不會被手遮着，這樣對於比例輪廓，均能得到統一觀察。

我們畫素描時，心目中應有一根水平線和一根直線。當「對象」上線條如近於直線時，則以直線去度量其斜度。如對象上線條斜度近於平線時，則以平線去相比而度量其傾斜度，如是則易得準確。

凡畫素描時，對於對象的觀察，應十二分認真，使心、手、眼通力合作，每畫一筆，都好像「對象」上摹寫（tracing）。如是畫幅上之畫與對象聯合一起，這樣子練習相當時候，輪廓一定會準確，而表情自然能肖似了。

我們要知道，我們的眼睛是相當準確的，譬如前天看見的人，今天或隔了相當時候，仍舊能夠認識的。那末，為什麼看了對象寫生而不能畫得肖似呢？這不是眼睛的不準確，而是心手眼不能合作，因為沒有經過嚴格訓練，而不能把眼睛看到的形狀，由心去指揮手寫出來，而手也沒有訓練而沒有把握畫得隨心所欲，所以不能很準確地把看到的東西描寫出來。

四 比例

初學素描時，其畫幅之大小，最好能畫出「對象」的同樣大小（life size）。倘對象為全身之人像，則畫幅勢必較小，如是，對於比例問題，必須注意。於畫第一筆時，對於全身之尺寸，已隨之而決定，正如一隻手指或一隻眼睛大一些或小一些，將影響整個身體各部的比例。所以一張畫的比例，是整個的，而不是局部的。

比例的看法，是橫和直要同時看的，譬如有一方塊，如若祇看一面，不論橫面或直面，決不能定其是方塊，必須橫和直同時看，才知道其兩邊相等，而決定其爲方形。如若有一方形每邊爲二寸，而另一方形每邊爲二尺，則從比例上講，同爲方形，是相等的。就是有一每邊二尺的方形，現在縮小面畫成每邊二寸的方形，從寫生的比例上講，是不錯的，從面積上講，是縮小了；但是在繪畫中，我們決不能把每一件「對象」，都照實物尺寸描寫出來，所以只要比例準確，縮小是允許的。但是假使在一幅畫中而有大小不同的「對象」，則每件物體大小比例的關係，決不可隨便更動，應尊重原來大小的比例，才有統一而準確的比例。

素描畫開始學習時，對於明暗的比較，應先作「黑白畫」，這就是把對象上的陰影部份描出外，其餘中間色及受光部均不畫，使它留存空白。因爲這樣畫法，比較簡單，使初學者對於素描的深淡明暗，先有了兩個標準。就是最亮的如紙白，最暗的如陰影黑，以後畫中間色時，就在這兩個極端的明暗中間去比較描寫好了。

五 線條的分析

線條的分析，對於初學素描者爲一主要研究工作，其方法將對象的輪廓線條，依照其曲折方向，用直線分析描寫之。其優點有下列各點：

(1) 對象上的輪廓線條，自上到下，本來從無間斷的。譬如把畫一張人體來說，一個人身上的線條，從頭到腳，沒有斷的地方。但是我們畫的時候，絕對不可能用一根線條從頭到腳，

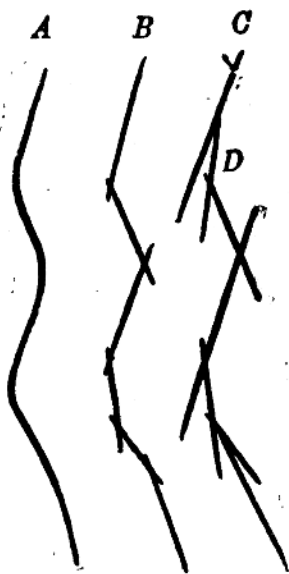
一停都不停把整個人體畫完。所以我們用分析線條的方法，每一曲折的線條方向改變時，我們就可以停筆而觀察對象，檢討錯誤與否。這是第一點線條分析的優點。

(2) 假使我們把曲折

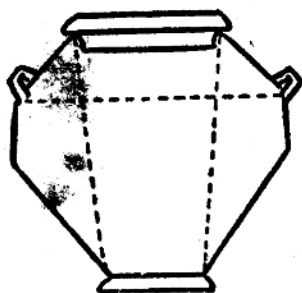
的線條，用直線分析畫出時，對於每一段曲折的長短比例，亦可以得到一個比較，這是線條曲折用直線分析後，對於素描的比例上的一個方便。這是第二個優點。

(3) 曲折的線條用直線分析畫出時，容易準確，尤其是畫絕對對稱的對象時，如畫花瓶、茶壺等幾何形東西時，假使用直線分析其曲折，則較易得到滿意的結果，因為直線的方向，容易判別。這是第三個優點。

假使從嚴格的講起來，一切的曲線，都是由各種長短不



第一圖 圖中 A 為一曲線，B 使其曲折用直線分析之。C 有時因直線太短，致使方向不大明顯時，則可引長之，使與下一線交叉如 D 處，也可以的。



第二圖 此瓶如用曲線畫，更顯準確。

同，方向不同的直線連接而成的。所以過去的畫家、雕刻家曾經說過：「在繪畫和雕刻中，是沒有曲的線條的。」這是從藝術作者的立場講，應該是這樣的。並且一根曲折的線條，用直線分析而畫成的，則更為堅實有力，初學者不可不注意。

六 素描中之素描

法國畫家中有一句俗語，叫做「素描中之素描」，這是指出物體上陰影部的邊緣輪廓與其他的輪廓線同樣重要，不應因為它在物體形狀的裏面而忽略，或不認真去分析。到底這陰影到什麼地方為止，光與影的分界在那裏？也應該切實去研究，用直線分析影與光的分界，使物體裏面形狀的起伏，全在這一點上表現出來。倘使這一點不注意了，則外面的邊緣的準確性，絕對不能充分表現的。

七 藝術的刪略

「藝術的刪略」，這是一個很重要的原則，不論在彫刻或繪畫上，都要應用到的；就是在「素描」中也不能例外。譬如我們畫一個人像上頭髮，我們絕對不可能把它一根根都畫出來。假使我們能夠把頭髮的性質輕鬆柔軟，整個的立體形狀，前後透視等，充分表現出來的話，根本不需要瑣細地一根根描寫。我們可以應用「藝術刪略」的原則，把頭髮的各個不同方向的「面」(Plan)，準確地描出，再在重要的地方，加上幾根足以表現頭髮特性的線條筆觸，這樣的表現，已足夠說明了關於頭髮的一切，藝術表現的使命已完成了。

關於把瑣細的部份刪略的工作，有一個方法可以採用，就是把眼睛閉小了看，這樣愈閉小則瑣細的部份愈簡化。這種方法用來校正明暗，尤為切實。這種主張，法國畫家郭的迂（Th. Couture 1815—1879）也曾說過的。在素描中，畫陰影部份應儘量簡單，但在光部與陰影交界處，則須認真描寫，不可隨便，已於以上第六節詳述了。

八 素描的起稿

素描的練習，在求對於對象形狀的認識，與準確地描寫出來。所以下筆起稿時應輕淡，以便修改；並且即使畫錯了一筆，也不要就擦去，因為可以比較，就是修改五六次，七八次，也是無妨的。要知道紙的面上，如果多擦了，一定要壞的。紙面擦壞了，就是畫木炭或鉛筆，也不能有鮮明的色彩。

我們學習素描，應學習其能修改到準確；並且畫錯的線條，假使不太深的話，反而能增加生氣，願學者體味及之。

九 鏡子的功用

用鏡子來校正畫中的錯誤。古來畫家中都認為實際而便利的。因為在鏡子中的圖畫，與紙上的圖畫適左右相反的，所以其中的錯處很容易找出來。因之不論畫石膏像或人像，倘使看了鏡子來校正，是很方便而實際的。

還有一種方法，也可用作校正畫中錯誤的，這就是把畫幅倒放而看，這樣也可以容易找出

明暗等不對的地方。就是橫倒來看，也能有同樣作用的。

十 重心與均衡

譬如現在有一個小底的花瓶，他一定要保持它的重心在中間，使它左右能均衡，才能立直在桌子上；假使它斜傾時而重心落在小底的外面，則這個瓶已失去均衡，就要跌下來了。我們在畫人體或人像時，同樣有重心和均衡的感覺，學者不可不注意。倘使一個人的重心，不在兩足之間或兩足之上，這樣他一定不能站着。可是在實際上因為人的組織複雜，所以學者往往只求局部的描寫精緻，而忽略了整個大體的輪廓和動作重心的重要，這是一個重要的錯誤。

我們素描，應當把大體輪廓動作畫準了，再求其小枝節的準確；並且於起稿時，應當從頭到底，把輪廓一次畫成，再從頭到底地一次二次三次的校正，這樣，可使整個一幅畫自上到下，都有統一的關係；就是比例方面，也容易看得準確。因為作畫好像讀書，一定要從上到下一起畫成，正好像讀一篇文章，須從頭一句，一直讀到末了一句，才能把整篇的意思體味到。假使讀一半或一部份，這樣，這篇文章整個的意思就無從捉摸了。但是，事實上有很多學者，很容易患局部分開描寫的錯誤，如是，對於整個的比例，整個的明暗，都難得到一個完美的結果了。

十一 速寫

速寫的練習，對於初學素描有很大的幫助。但是工作時要非常嚴格，不可粗製濫造，要認真觀察對象，聚精會神，一筆不苟地描寫，每幅時間以不可超過二十分鐘為佳，並應作五分鐘

或十分鐘的練習。因為時間長了，精神容易散漫；時間短了，則工作緊張，更容易客觀地寫去。切不可有強定的成見，這樣，很難進步的。

寫速寫的益處，要使人注意大體動作，和幾根重要的動作線條。速寫時，不可因時間太短而慌張，應鎮靜地一筆一筆寫去。假使每一筆都有用，每一筆都準確，則已經很快了。至於細微部分，儘可刪略省去。往往看見有人畫速寫時，手忙腳亂，畫了很多無用的線條，倒不如很鎮靜地畫幾筆有用的線條，更為有益了。

十二 形狀的分析 (The analysis of form)

自然界中，一切物體的形狀，非常複雜，我們在寫生的時候，非把它們很準確地分析起來，不容易得到輪廓上的準確的。譬如畫一個人頭像，則兩只眼睛一定要左右呼應，並列在一條線上，中間鼻子恰巧與之成丁字垂直，這樣，眼睛與鼻子的關係，才會準確。至於畫其他人體各部的時候，也可用各種三角形、梯形、或並行線等，從各種不同的角度觀察、分析，使之上下左右發生關係，這樣，才會整個統一。

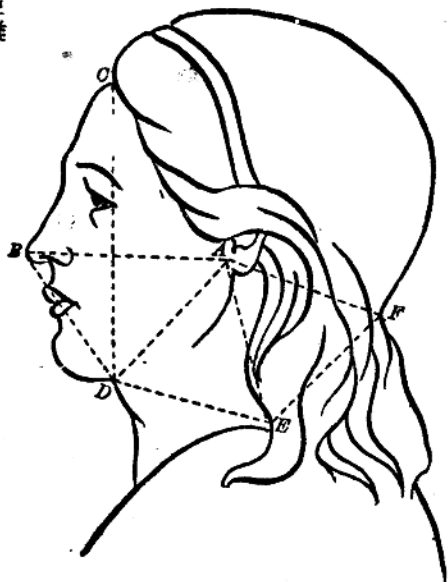
十三 輪廓線

輪廓線條是在繪畫中的一種工具，用來把兩種物體並置時使之分開，或前或後，不相混。實際上在物體本身講，自無線條之存在。譬如畫一個皮球，球上本無一根線條，但在素描中，在紙上畫了一根圓線條，可以使皮球的形狀和其它背景或物體分開，這便是畫家利用線條

的一種表現方法。進一步講起來，這一圓線條所表現的，不是僅僅乎一根線，而是代表一個透視的面。因為這個線條，並不是把這個皮球，切成兩個半個，這線條的後面，還隱藏着後半個沒有看見的球呢。所以學者應當體味到外面輪廓的線條，並不是把物體的後半面切掉，而是包含透視的意味，使之有轉向後面感覺。

十四 畫板與作者的距離

我們寫生石膏像的時候，畫板應以近於直立為佳，因為對象是直立的，倘使畫板太平置時，則上下恐發生透視作用，而使比例容易錯誤。至於畫板與作者之距離，最好能使畫者之手臂近於伸直為原則，（這是指畫幅如整張木炭畫紙大小而言，如小於此尺寸，則可較近；大於此尺寸時，則應時時退後觀察為要。）因作者太近畫幅，恐不能看到全部，畫時往往患太注意



第三圖 圖中 ABO ， ABD ， ADE ， AEF ，均為三角形， $ABDE$ ， $ADEF$ 均為菱形， $BDEF$ 為梯形，如起稿時將人首如此分析，不單看一點，則輪廓容易準確了。至於分析的方法，沒有一定的，可以自由做去的。

局部的毛病，而忽略全體的統一。

十五 對象與作者的距離

對象(model)應用於寫生時，不論其爲石膏像，或靜物、人像，均應與作者有一相宜的距離，倘使離開太遠了，則觀察時恐不能很清楚；太近了，容易發生透視不統一的弊病。如若我們畫一個全身高七尺的石膏像，而作者距離此像僅五六尺時，則一眼看去，一定不能全部看到，勢必把頭上下俯仰，才能看到全體，這樣，容易影響到全體透視的不調和，就是因爲頭的上下變動，而影響到主點的不統一。

對象與作者最適當的距離，應以對象的高度的二倍半至三倍爲原則，因爲這樣可使作者觀察對象時的視線角度成二十八度，便能把對象全部都能看到，這樣才不致發生透視不統一的弊病。所以一個七尺高的人像，作者應在十七八尺至二十一二尺距離的地方寫生，最爲適宜，過近或過遠，都有不相宜的情形。

十六 測量比例的技巧

學者於寫生全身石膏像時，應先測知身長爲頭長之若干倍，如測量時以手執鉛筆，頭長縮於鉛筆上之某一長度，依次量下。惟當測量時，自上往下之鉛筆，不應使之直立不變，應依照手之自然動作，以肩爲圓心，而作弧形的傾斜，使之與眼球之弧形面並行，則測量之結果，較爲合理，不可不注意。

十七 明暗的分配

一幅好的繪畫，不論素描或有色彩的，對於畫中物體的明暗分配，就是受光的多少，成了一幅作品決定好壞的因素。譬如畫一幅人像，受光太多了，會顯得平淡而起伏（Relief）不夠；倘使陰影太多了，又覺得有淒慘的情緒。（文藝復興時的米蓋朗傑羅（Michael Angelo Buonarroti 1475—1564），曾經利用聖母的兜紗陰暗影子來表現悲慘的情緒。還有比利時雕刻家 Constantin Meunier（1831—1905），也曾做過一個礦工的屍體旁邊有一個俯着腰站着的母親，使之產生深度的陰影，來表現悲愴的情緒。）所以對像上光暗的分配，非常重要。

依照一般的情形講，對象的受光多少，以三分之一到三分之二為原則，過多或將感到不夠表現起伏；過少，或將顯得太淒涼。這是在室內練習時光線能隨意控制時的情形。

至於在室外風景寫生時之取光，有什麼辦法呢？當然我們不可能自由佈置，但是我們也有方法，使光暗適合我們的需要的。譬如畫風景，一天中最好的光線，大約在上午八時至十時，下午三時至五時。因為這兩段時間中的太陽光，大約與地平面成四十五度傾斜射下來，所以自然界中一切物體上，所顯示的明暗，相當理想；並且色彩的變動，在二小時中間，也不致十分劇烈。倘使早晨過早，或是下午過晚，則色彩與光暗的變化太快，來不及描寫了。

至於中午的光線，因太自頭頂上直下，一切物體形狀的優點，不易顯示，所以不足取的。

十八 物質的表現（Matière）

物質的表現，在任何繪畫中，都很重要的。倘使在油畫裏或水彩畫裏，除了用明暗之外，還有色彩，也足以幫助物質的表現的。

自然界中，各種物體，都有各種特殊的性質，譬如祇拿衣料織物來講，有棉布、綢、緞、呢、紗、絲絨等等各種不同的質料。我們在描寫的時候，應當把各種不同的特點，充分地表現出來，使人一望而知是那一種質料。這也是在繪畫技術中應當做到的工作。

在素描中間，對於一切物質的表現，並不是因為它缺少色彩而無法表現的；我們仍舊可以用明暗和筆觸等，以完成這個使命。好像在黑白的照相中，它所攝的各種物體，也並不是因為沒有顏色，而不能充分表現各種不同的物質。在繪畫中，物質的表現，應當在練習素描的時候，就應該打下一個好的基礎，這樣，將來在油畫或水彩畫中，才能夠充分發揮出來。

譬如，我們這裏有一塊銅，一塊木頭，一塊磚，它們的尺寸式樣都是一樣方的，但是一塊銅是黃色而有閃光，質地硬而重，以手觸之，甚覺寒冷的；一塊木頭的顏色是棕色，重不及黃銅，面上有木紋而明暗的相差比較相近，性質亦不及銅冷或硬；磚塊青灰色，重量比銅塊輕而比木頭重，其明暗與木塊相近，但無木紋。假使在素描中，我們要把它們表現出各個特質，我們可用準確的明暗關係，加上特具的筆觸，如木之紋，磚之粗毛的面，銅的閃爍有光亮等，這許多條件，很認真地描寫起來，雖然沒有色彩，也能夠充分表現各塊特殊的物質，一定可以成功的。