

中小學 圖畫教學法

蘇聯 孔達赫強著 豐子愷 豐一吟合譯

萬 葉 書 店 版

一九五三，上海

中小學圖畫教學法

蘇聯·孔達赫強著

豐子愷 豐一吟譯

萬集書店版

新音樂出版社印行

一九五三年·上海

中小學圖畫教學法

原著者 孔達赫 強
翻譯者 晏子俊 晏一吟
裝幀者 錢君 衡

*

有 著 作 權

一九五三年二月十月初版

一九五三年十二月五日六版

上海印 25,001-35,000 冊

實價一萬六千圓

萬 樂 書 活 版
新 晉 樂 出 版 社 印 行

上海南昌路四三弄七六號

電話 八四九七九 八七五五四

電報掛號 三〇〇五〇

上海市書刊出版業營業許可證出〇四四號

合作印刷廠製版

華文印刷局承印

北中興訂作承訂

*

原著者及原名

В. С. Кондачян

Методика преподавания рисунка

в средней школе

Государственное издательство «Искусство»

Москва 1951.

附言

本書原名「Методика преподавания рисунка в средней школе」，直譯應爲「中等學校圖畫教學法」。蘇聯的中等學校有十年制和七年制，其程度相當於我國的小學。爲了使讀者對本書的內容易於領會及結合實際教學起見，姑改譯爲「中小學圖畫教學法」，是否有當，尙希讀者指正。

譯者 一九五三年一月

目次

第一章	圖畫教學簡史	一
第二章	學校圖畫教學法	一五
	臨摹法	一七
	幾何畫法	二三
	寫生畫、記憶畫和想像畫	三六
第三章	蘇維埃學校教學法的發展	四〇
	圖畫科在學校中的任務	四四
第四章	兒童畫	五〇
第五章	圖畫的第一課	五五
	作畫時學生身體的位置	五七
	畫冊或畫紙的地位	五九
	橡皮的使用	六一
第六章	學校圖畫課的內容	六五
	繪畫的要素	六八

課程綱領構成的原則	三
教學法的原則與繪畫	四

第七章	寫生畫	五
-----	-----	---

寫生畫第一課	五
--------	---

第八章	寫生畫課示例	六
-----	--------	---

樹葉的描寫	六
-------	---

各種物件的寫生	六
---------	---

各種形狀和各種色彩的蘋果	六
--------------	---

蔬菜類寫生	六
-------	---

有葉的樹枝及針葉樹枝寫生	六
--------------	---

第九章	立體物寫生	九
-----	-------	---

圓柱形物體寫生	九
---------	---

各種均齊形物體寫生	九
-----------	---

球形物體寫生	九
--------	---

蘋果寫生	九
------	---

盆栽寫生	九
------	---

組合物寫生	九
-------	---

第十章	高年級的寫生畫	一〇
-----	---------	----

圓柱及圓柱形物體寫生	一〇
------------	----

矩形立體物寫生	一〇
---------	----

平行六面形物體寫生	三
切斷或挖去物體的某部分	三七
室內圖——根據記憶及觀察	二〇
人體（學生）速寫	二四
禽類和獸類的描寫	一六
第十一章 水彩畫	一四二
組合物寫生	一四
第十二章 圖畫課業	一五一
寫生畫課的組織	一五
寫生模型的設備	一五
寫生模型臺	一六
寫生模型	一六
第十三章 記憶畫和想像畫	一六二
發展視覺記憶力的方法	一五
第十四章 裝飾畫	一六
裝飾畫課示例	一五
第十五章 錯誤改正法	一七四
學生圖畫中的主要錯誤	一六
第十六章 圖畫教材的計劃	一九二

第十七章

學校造型藝術的課外工作

一年級圖畫課學年計劃示範	一九五
五年級圖畫課學年計劃示範	一五五
初級小組	一〇〇
中級小組	一〇六
高級小組	三二

第一章 圖畫教學簡史

偉大的十月社會主義革命給我國帶來了巨大的轉變。革命掌握了生活的各部門。國家的經濟生活和政治生活被徹底地改造了。革命又反映在科學和藝術中。

人民教育也得到了改造：在另一種原則的基礎上開始建設了新的學校，因為舊的讀死書的一味嚴厲的學校，無論如何不能為無階級社會的建設而服務了。

還在一九一九年，列寧在第一次學生共產黨員代表大會上的演講詞中就會經說過：「青年人準備着去學習建設新的學校，這是重要的事。」（見列寧全集第三版第二十四卷第二六三頁。）

列寧幾次三番地揭穿革命前的學校的階級性，並注意這階級性的可憎的外貌。同時列寧會經指示：「……必須區別清楚：舊的學校裏所有的東西，那幾種對我們是有害的，那幾種對我們是有益的；又必須能從中選出那些共產主義所需要的東西，」（見列寧全集第三版第二十五卷第三八六頁。）批判地接受過去的文化遺產。

我們的國家，替世界產生了不少優秀的科學工作者、技術工作者、藝術和教育工作者。全世界

的進步人們，說起他們的姓名時，都表示真心的敬仰。

優秀的藝術家和教育家們，像列賓（И. Е. Репин）、克拉姆斯科（И. И. Крамской）、其斯佳科夫（И. П. Чистяков）和烏欣斯基（К. Д. Ушинский），他們的教育學的見解，對於圖畫教學法的研究，都表示非常的關心。

在教育學的歷史中，初次述及圖畫教授的需要和意義的，是古希臘的哲學家亞里斯多德（紀元前384—322）。他說，必須用三種藝術的表現方法來教養年青的人們，即「色彩和形狀的表現方法、聲音和文字的表現方法、調和和節奏的表現方法」。亞里斯多德所列舉的方法，指示青年人必須具有多方面的修養。

接着代替古希臘的文化的，是具有另一種教育學觀點和教育學任務的中世紀文化。爲了適應新的社會制度，教育的任務使用另一種方式出現。「色彩和形狀」的意義，像其他的青年教養方式的意義一樣，被縮減了。

圖畫教授在中世紀的修道院學校的約束之下向前進行着。繪畫不再是教學的手段，它已經變成一種爲特殊職業而設的課業了。

中世紀的教育學含有宗教的特質，它負有實現教會任務的使命。修道院學校除教授讀、寫、算之外，同時又培養着修道院所需要的專門人材，這些專門人材便是那爲繁殖宗教文學的抄寫員、密畫（俄名 миниатура，英名 miniature，一種精小的繪畫——譯者註）和壁畫的技師。更進一步，由

於手工業的發達，密畫家的工作獲得了獨立的性質——更出現了一種專門畫家，這些畫家有他們自己的門徒。手工業蒸蒸日上，發達，迫切地要求着圖畫教學，但是，那時候的圖畫教學的性質，只是狹隘的職業的準備而已。

圖畫教學的方法，是在長期實踐中漸漸地獲得的。

還在埃及和古希臘時代，就訂製了一種標準（канон），圖畫創作和教授都依據這種標準。在希臘，合乎這種標準的，有著名的藝術家米隆（Милон）和波利克雷特（Полликрет）的作品。例如多利佛爾（Дорифор）——長槍手（的雕像便是希臘藝術盛期的典型作品。

對圖畫教學法有大貢獻的，是文藝復興時代的大名家。圖畫教學法的問題，在偉大的學者和藝術家達拿特·達·芬奇（Леонардо да Винчи 1452-1519）、建築家和藝術家雷翁·巴提斯塔·阿爾柏提（Леон Баттиста Альберти 1404-1472）、藝術家成尼諾·成尼尼（Ченнино Ченнини 1372-1440）和其他名家的著作中，最初循序漸進地被闡明着。

這些名家對於各種藝術事業都很博學，他們把各種專門事業結合為一體，他們的思想非常深長——這些特色使他們的論見具有很大的意義和重要性。他們的關於圖畫教學法的見解，直到現在仍不失卻其意義。

文藝復興時期的名家們的最偉大的功績，是他們所發現的寫實主義的繪畫法則，這就是在平面上作立體空間的形狀的表現，也就是透視法的表現。

當時的圖畫教學法的基本原理，是在專門藝術家的作品和他們的論見的影響之下，和教學的理論與實踐的基礎上形成的。

在曾經發表關於圖畫教學法的論見的一切名家中，擁有榮譽地位的，是明確對舊傳統作鬥爭的新時代人物遼拿特·達·芬奇。

遼拿特·達·芬奇認為圖畫教學必須以寫生為基礎，他對陳腐的教學法的保護者展開了論爭，並守護着新的陣地。遼拿特·達·芬奇寫道：「反對者說：倘要成爲一個大能手而能製出許多作品來，最好在最初學習的時候就按照各名家所畫在紙上或牆上的各種作品而照樣摹寫。他又說：由此可以獲得迅速的成就和良好的技能。對於這個反對者的見解必須這樣答覆：不錯，這種技能是良好的，假使它是在精深的名家的良好的作品中獲得的話；但因為這樣的名家非常少，竟難以找到，那麼，與其去追求那些惡化地模仿自然的範本的人，而獲得一些可憐的技能，不如直接去追求自然物來得可靠了。因為，能够求得源泉的人，是不應當舍本逐末，去求壺水的。」（見遼拿特·達·芬奇選集第二卷第一九九至二零零頁。）

這樣說來，自然便是源泉。這位偉大的名家勸告大家，要經常到處觀察在街上的、在廣場上的、在田間的人們的各種「自然姿態」。「回家之後，就把這些回憶畫成完全的形體。」（見同書第一九九頁。）遼拿特·達·芬奇的憑記憶作畫，正是掌握知識和技能的方法，正是發展視力和視覺記憶的方法。

成尼諾·成尼尼生在遼拿特·達·芬奇以前的時代。他曾經寫過繪畫論(Трактатъ живописи)一書。

在一切其他的繪畫法中，成尼諾·成尼尼特別推崇寫生。「必須注意：領導你通過凱旋門而走向藝術的最完善的領導者，便是寫生。寫生比一切範本更重要；請你常常熱心地信託它，尤其是當你要在圖畫中獲得一些感情的時候。」（見成尼諾·成尼尼著藝術論(Книга о живописи)或名繪畫論第三七至三八頁，一九三三年莫斯科版。）

雷翁·巴提斯塔·阿爾柏提對於自然的範本，即真象，賦與很大的意義。「爲了不使自己的努力和工作徒然浪費，必須避免某些呆子的習性，這些呆子沉醉於自身的天才，竭力想以繪畫出名；他們所信賴的只有自己，他們沒有任何用視力和智力來模仿的自然範本。這樣的畫家，不是好好地學畫，而是陷入於自己的錯誤中。」阿爾柏提把他所提示的寫生畫法作了如下的結論：「……一個人倘使能習慣於從自然界借用一切，那麼他以後無論畫什麼東西，就都像從寫生而畫出來的一樣。」（見佐爾哲·伐薩利(Кропакъ Вазари)著雷翁·巴提斯塔·阿爾柏提傳記第五九頁。）根據他這段話，可知寫生比一切範本更爲重要；真象是繪畫的源泉，畫家必須模仿它。只有寫真才能得着一種經驗，獲得了這種經驗，以後他所畫出來的一切東西，將同從寫生而畫出來的一樣了。追求真象，是圖畫教學的基礎。

這種一定不易的原理，在專門的圖畫教學中支配了四百多年。它也在普通學校圖畫教學上留

下了一個痕跡。

在俄國，普通教育的學校在承認自然寫生爲圖畫教學的基礎之先，曾經經過一段很長的道路。

以寫生爲基礎的圖畫教學法，經過了一番鬥爭，才在學校教學中獲得了自己的地位。寫生畫法凌駕了其他畫法而取得勝利，是由於十九世紀先進的寫實主義造型藝術的影響。偉大的藝術家——菲陀夫（П. А. Федотов）、克拉姆斯科、其斯佳科夫、列賓、伐斯涅左夫（В. М. Васнецов）、蘇利科夫（Суриков）、謝羅夫（В. А. Серов）、列維丹（Левитан）等，創作了許多優秀的俄國寫實主義繪畫的作品。後來的俄國藝術家和教育家們，都受過這些作品的薰陶。俄國的繪畫，是和俄國的教育學思想、實驗教育學和心理學同時發展的。因了後者的發展，俄國的教育學思想的優秀代表們方能正確地在學校裏建立了以研究真象爲基礎的圖畫教學法。

最初把這種圖畫教學法實施到學校的教育計劃中去的時候，有兩個原因決定着它在學校中的發展：其一，是專門藝術和先進的傳統所給予的強大的影響；其二，是前進的教育學對於一般教育的看法。

最初闡明教學觀點的是偉大的捷克教育家楊·阿莫斯·科明斯基（Ян Амос Коменский 1592-1670）。在大教授學（Большая педагогика）一書中教學容易成功的原則這一章裏，楊·阿莫斯·科明斯基敘述着建立教學所必須具有的原則：

（一）教學時必須從較一般的進入到較專門的；

(二)從較易的進入到較難的；

(三)不可使學生負擔分量過多的學習材料；

(四)一切必須穩步前進，不可匆忙；

(五)不可強迫學生接受不適合於年齡和教學法的一切學習；

(六)一切課業必須用直觀感覺的方法傳授；

(七)追求直接的效果。(見楊·科明斯基著大教授學第一六一頁，國立教育書籍出版局一九三九年版。)

楊·阿莫斯·科明斯基認為直觀教學是教學的基本原則中的一個共通的原則。他所列舉的原則中包含着一條對圖畫教學極為重要的原則，即「從一般的進入到專門的」；還有一條同樣重要的原則，即「從較易的進入到較難的」。科明斯基的這兩條原則，是教學自然進程的結果。要使教學得到成功，科明斯基認為「穩步前進，不可匆忙」這一規則是一必要的條件。最後，追求直接的效果，按照楊·阿莫斯·科明斯基的意見，可以幫助學生，使他們容易理解課業。這許多規則，在現代的教育學上，仍不失去其意義。

楊·阿莫斯·科明斯基的關於直觀教學法的要求，是把學生的直觀感覺列入於教學過程中。他初次提出了一條很重要的規則，可惜這條規則常常被人所忘記，這就是：「不可強迫學生接受不適合於年齡和教學法的一切學習」，這就是說：教授時，必須顧到學生年齡的差異，而應用各種不同

的教學內容。楊·阿莫斯·科明斯基雖然沒有把圖畫課包括入初等學校的計劃中去，但是後來當圖畫課被列入於初等課程中的時候，他的大教授學一書，曾影響於圖畫教學法的發展。

最初發表關於圖畫教學必須與普通科教學具有同樣的重要性的意旨的，是英國的教育家洛克（John Locke 1632-1704）。洛克在他的著作教育思想（Мысли о воспитании）中，從年青人對將來實際事業的準備的觀點出發而研究圖畫的意義。洛克的見解，分明是抹殺了圖畫教學的一般教育任務，而變成了一種狹隘的實踐主義和事務主義了。

首先發表關於圖畫的一般教育意義的論見的，是優秀的法國哲學教育家盧梭（Jean-Jacques Rousseau 1712-1778）。盧梭把圖畫視為重要的教育手段。他認為：感覺器官對於識別周圍的事物和現實的現象，是很重要的，因此必須使它發達。在這一問題中，他完全重述楊·阿莫斯·科明斯基的一條規則：「一切課業必須用直觀感覺的方法傳授。」盧梭認為：圖畫是發達感覺器官的課業，圖畫能助長觀察力。盧梭認為：各課業必須在自然界進行，因為和自然界交際，能培養對自然界和它的美的愛好。盧梭由這一般原理出發而敘述到圖畫教學法。他強調了感覺的銳敏的發達和勞動習慣的培養的必要性。「孩子們是偉大的模仿者，」盧梭寫道，「他們都喜歡描畫；我希望我的孩子（即愛彌兒——原註）學習這種藝術，不是爲了學會藝術的本身，而是爲了獲得視力的正確和手法的敏捷，這就是說，重要的不是要他懂得各種學業，而是要他獲得這種學業所給予的感覺的銳敏和身體勞動的習慣。」繼而盧梭又這樣敘述自己的教授法：「因此，我警誡着，不要替他（愛彌兒）聘請教他

從模仿品模仿，從畫幅臨摹的圖畫教師。我希望他除了自然本身之外，沒有其他的教師；除了物體本身之外，沒有其他的範本。我希望擺在他眼前的是原物，而不是描着畫的紙張。我希望他照着房子畫房子，照着樹畫樹，照着人畫人，這樣，便可習慣於觀察物體和它所表出的形態，而不致背棄了真實的東西而作虛假的死板的摹寫了。」然而，盧梭不看重這學生的智力發展：「我的意旨不只是要他認識各種事物……」他寫道，「幾何學在我的孩子不外是一種使用規尺的技術；他不應當把幾何學和圖畫混在一起，作畫是不能使用這些器械中的任何一種的。」（見盧梭著愛彌兒，第一三零頁，學校與生活出版社，一九一二年聖彼得堡版。）

這位法國哲學教育家的這些論見，替教授法開拓了一條明確的道路。首先，盧梭叱責了以摹擬為基礎的教學方法。在這一方面，他展開了文藝復興時代諸名家所發表的意旨，把真象認為繪畫的唯一的範本而向前推進。這樣，就漸漸地建立了圖畫的一般教育任務：圖畫能助長學生的觀察力，使學生認識事物，發展學生的感官。

在俄國，十九世紀的優秀俄國藝術家和教育家們的發表，給予圖畫教學法的發展以極大的影響。雖然這些發表是斷片的，卻可以根據它們而斷定對於圖畫教學法的見解的主要傾向。

特洛比寧（B. A. Тропинин）對於真象的觀察十分重視：「……無論你在那裏，必須時常不斷地凝視真象。」「我（特洛比寧）勸告你們，必須常常作寫生的描寫，而且要儘可能模仿得正確。」

特洛比寧和其他的名家一樣，認為最好的教師是真象、是自然。他說：「我對自然感激不盡。」