

素描教学

索洛維叶夫、斯米尔諾夫、阿列克塞耶娃 編著

石樹仁譯 馬文啓校訂

人 民 美 術 出 版 社

1958·北京

序 言

仅靠書本想掌握繪画的本領，这是不可能的。只有在有經驗的教师指导下，經過頑强而有系統的学习，才能掌握这一專門的美术業務。

作者写这本书的目的，并不是說讀了这本书就可以不进美术学校，而只是想把自己的一些实际經驗提出来同讀者們交換。同时也叙述一些俄罗斯历代美术教育家們所积累的现实主义素描教学法的理論基础。

这些美术教育家中的著名代表人物，首先要算：洛森科、布留洛夫、契斯恰柯夫、卡尔陀夫斯基，他們对美术教育工作都有着極其宝贵的貢獻。

对于負有發展俄罗斯现实主义学派偉大傳統使命的苏維埃美术教育学來說，素描首先就是在全面研究实物的基础上巩固專業知識的方法。在素描教学中，起决定作用的是眼睛的正确訓練及描画方法的培养。教师的任务就是要啓發学生們自觉地对待描画的过程。

注意观察实物，研究实物的客觀特性及周圍环境所給予它的各种影响，是掌握專業知識的必要条件，沒有这些知識，美术家的創作就不能得到發展。

在結束本書的序言时，作者認為必須向伊万尼茨基教授、列赫特教授、布依諾夫副教授表示感謝，因為他們對本書的解剖学和透視學部分給予了很大的幫助。

附注：本書內容中經原編著者提出修改之处，我們已經按照來件加以更正。

——譯 者

目 录

序 言

第一章 俄罗斯素描学派的教学遗产	1
第二章 实物写生素描的教学基础	9
第三章 应用于素描中的线透视法则	27
线透视	27
明 暗	56
第四章 实际教学	67
几何形体与静物	67
头 像	83
石膏模型和颞骨的素描	107
人 体	110
速 写	171
插图目录	225

第一章 俄罗斯素描学派的教学遗产

在沒开始系統地叙述素描教学法之前，首先必須向讀者介紹一下俄罗斯素描学派教学遗产的某些原理，因为苏維埃美术教育学就是在这个基础上發展起来的。

我們现实主义学派的优秀遗产，是彼得堡美术学院著名的教育家契斯恰柯夫所搜集，綜合，并加以大大补充的。正如賽罗夫称呼他是“唯一的（在俄国）永久不可动摇的形体法则的教师”。〔注〕

契斯恰柯夫的声望是所有先进的俄罗斯美术家所公認的，这样就引起我們注意研究他的教学遺訓，并力求确定这些遺訓对于苏維埃美术教育的作用和意义，因为苏維埃美术教育的使命就在于保存和發展这些民族艺术的傳統。

當我們研究契斯恰柯夫的遗产时，我們就很清楚地看到他艺术的辯証观点。如果我們很仔細地分析一下所有他的个别闡述、建議和指示及他和学生的傾心談話，就可以組成一个在全面研究实物基础上的描繪实物的方法和規律的严整系統。

在談到研究实物是美术家的首要任务时，契斯恰柯夫着重指出作为造型艺术基础的素描的重要意义：“素描是一切的基础，是根基，誰要是不懂得或者不承認这一点，誰就沒有立足之地”——这是巴魯茲吉娜引証契斯恰柯夫的話。契斯恰柯夫認為素描对美术家來說是一个思維的过程，因此，如果沒有素描，那就不可能有高度的艺术。“艺术的最高的一方面就是素描，而其他所有添加的东西都只能起輔助的作用。”

注：所有契斯恰柯夫的語录引自下列各書：“契斯恰柯夫与薩溫斯基通信集”。列宁格勒1939年莫斯科版。

金茲布尔哥著“契斯恰柯夫和他的教学体系”列宁格勒——莫斯科版。1940年。

按契斯恰柯夫的说法，素描就是“艺术中最刚强、坚实、稳固和崇高的东西”。他在给萨温斯基的信中写道：“油画表现的是一切使眼睛和神经感到温柔和亲切的东西，一切在最初的印象中使人感到欢喜的东西。”

当指出美术家在认识现实的过程中素描所起的基本作用时，契斯恰柯夫认为挑选描写现实的艺术手法是具有根本性意义的。契斯恰柯夫在坚持立体地描绘实物的原则时这样说道：“我们是处在形体之中，所以我们也便于在形体中理解一切。”

在制定立体素描的教学法时，契斯恰柯夫提醒我们应反对为线条而线条的态度，因为这种态度实际上会变成虚构地描绘实物。他要求“不是画线条的曲折，而要画由曲线构成的形体。”“……无论是谁，要是他看不出形体，他就不可能正确地画出线条。即使线条本身是正确的，如果它与其他线条不相适应的话，那也只能是个错误而已。”

契斯恰柯夫进一步申述说，用形体描画的方法是“最有利的，它的优点在于教会学生用最精细的方法来描画，而且不会使学生对色彩的辨别能力变迟钝，因为这方法把素描画家和色彩画家的两种观点结合在一起。至于仅用线条的、剪影式的素描画法，则使学生用两眼注视一个点，从而破坏当时色彩对两眼的联系作用，使辨别色彩的能力变迟钝，并使学生浑浊不清地、灰暗地作画。这种情况在各个学校里及一切剪影式的画家们那里是经常可以看到的。大家都知道，辨色的能手在看描绘对象时，是和爱画线条而不爱画形体的素描画者不同的。”当布鲁尼在回忆契斯恰柯夫时说道：“他知道什么是油画，如果把油画与素描结合起来。”在自然界中存在的不是线条，而是缩小了的面。

由此我们可得出结论，契斯恰柯夫认为素描绝不是那些平面地和虚构地描绘实物的线条之总合。他要求素描能表达出物体最完整的现实的概念，首先素描应当是立体的，因为立体性是物体的基本特征之一。

列宾在谈到契斯恰柯夫的教学方法时说道：“他给我们解释了他的素描体系。这就是头部诸平面的透视。头部这些平面，即这些平面的边界，集合在头盖上，组成了个头部的网，这就构成了头像素描的主要基础。这些平面集合的透视特别有趣：这些平面在划分成头部的各种细部时，完全正确地决定了这些细部的大小，直至最小的面，于是头像就有了整个头部的所有凸起和凹落处的正确的骨架。我们知道，契斯恰柯夫首先就把描画形体看成是将物体和空间分开的各个面的构成。为了使自己的学生能具体地领会物体并把它与周围空间联系起来描绘，契斯恰柯夫建议从形体大的概括来开始进行素描，要把形体的缩小面简化到“切面”（即大的轮廓之意——译者）的程度。

契斯恰柯夫否认线条具有独立的意义，而认为明暗或色调是塑造形体的必要手段；

一个画家可以利用色调把形体变化的多样性表达出来。关于这一点，瓦斯涅佐夫写道：“巴威尔·彼得罗维奇（即契斯恰柯夫——译者）把研究物像的形体同轮廓、明暗、色调结合起来作为教学的基础。他不从轮廓出发，而是从形体出发。他坚持一个画家不管从那一个角度来画某个物体，都要同样自由地把形体表达出来。

契斯恰柯夫向学生们所讲的简洁的格言和比方的说法是他深刻思索的成果。这些格言和说法给这位画家的宏大的教育经验作了结论。“当你画眼睛的时候，你要注视到耳朵。”这个要求的意义就在于在描画个别形体的过程中，不至于丧失对实物的总的观察，和时时刻刻不忘记掌握素描中各部分的比例关系，并以此来达到描画的完整性。

“虽然正确，然而不妙”的意见越发新颖了，根据巴鲁兹吉娜说，契斯恰柯夫自己是这样来解释这句话的：“素描是艺术最高的一方面，但绝不能仅仅是严格地追求素描一直追到底，而要善于及时地停下来；否则很容易越过界限，而走上摄影师的道路。”苏里柯夫经常记住他的老师（即契斯恰柯夫——译者）的教导：“要尽可能接近于实物，可是决不要一模一样，因为要一模一样，结果反而弄得不像。远不如早先看来完全接近，现在已经太过了。”契斯恰柯夫一面要求自己的学生们仔细地研究实物，一面告诉他们要在完工阶段抛弃那些不是主要的细节，因为这些细节会妨碍艺术形象的完整性，会使艺术作品失掉有生命的说服力。

契斯恰柯夫认为描画过程应该是两种不同工作方法的有规律的结合——即要从总的处理到局部的确定，再从局部通过精密地研究细节到揭露实物的本质，即到创作艺术形象。在实物写生时，契斯恰柯夫告诉我们首先要立刻把整个对象大体地很快地画下来。然后再长时间努力地、详细地去描画，并精密地研究细节，到最后，用初次的、但它经过分析所丰富了的印象的全部敏感，迅速地重新再看一下。

契斯恰柯夫这样说：“开始和结束都要依靠才能，而中间却需要埋头苦干。”所以，这中间的阶段我们把它看作是技巧的训练。一个画家只有深刻地研究了自然界的规律性，才有可能创造性地对待自然界所提供的素材，也才有能力把这素材加以概括、典型化，并使其变成艺术作品。

契斯恰柯夫认为研究实物的任务，与其说是积累观察的印象，毋宁说是在分析实物本质的基础上有意识地来选择这些印象。一个空间中的物体不能单靠天才的眼睛画出来，而要求极准确的、建基于最精确规则的基础上的检查。契斯恰柯夫想培养自己的学生们具有分析性的思索能力，并向他们建议采用描画的“检查”方法。

这种方法就在于画者在素描写生的整个过程中常给自己提出有关实物的一些问

題，并在畫面上以輕綫條來回答這些問題。畫者的自問自答大致只能這樣來表示：“垂直綫從這裡到這裡，水平綫從這裡到這裡，可見，物體是這樣傾斜。”畫者這樣決定後，就開始描畫形體，然後逐漸地使其確定起來，建立起各個別部分和細節之間的聯繫。

契斯恰柯夫在談到眼睛的正確訓練時說道：“首先應該真正地學會觀察實物，這幾乎是極其必要的和相當困難的一點。”“眼睛是這樣一個器官，只要把它訓練得正確時，它能比兩腳規更準確地判定距離。

契斯恰柯夫訓練眼力是在不動的物體（石膏象）上來進行的。確定形體和綫條方向的本領是借助“從一點”開始的描畫手法發展起來的。“‘從這裡——到這裡’這句話的意義很大，它把畫家約束起來，不讓他們按自己的意思隨便地描畫。”契斯恰柯夫的女學生巴魯茲吉娜寫道：“最嚴格的素描畫法要算是‘從一點’開始的畫法了。巴威爾·彼得羅維奇在阿波羅半面象眉毛靠近眼睛的地方安放了一個點，從這一個點畫成整個頭象。”

但是契斯恰柯夫自己說，這個方法只能在畫不動的物體時才能完全採用，“畫生物的時候不能從一個點開始來畫头像，因為無論模特兒怎樣一點也不能動，頭部總是在動的。這是物件本身內在的聯繫。”

如果說畫石膏像時，可任取一點作出發點，那麼，在畫活的模特兒時，這種方法就不適合了。這裡，畫素描的過程是從“不動點和中綫——背部、脊柱和鎖骨”開始。在畫活的模特兒時把各部和中點聯繫起來，並以各部形狀來修改”。

契斯恰柯夫教導我們在畫生物的時候首先要： 1、決定描畫的大小，不要超出一定的範圍； 2、擬定人物在空間的大體的位置，特別要注意兩腳的位置，先從“地面綫上再從最靠近的地点向上畫。”； 3、找出人體較大的幾部分的位置和比例，並把它確定起來，逐漸地，或者象契斯恰柯夫所說“按步就班”轉入到形體極細小的曲折處、突出部和複雜的地方。

“按步就班”這個概念，就是從簡單到複雜的工作原則，畫者好像登上困難越來越多的階梯，這時“每一級都是由前一級決定的。”

契斯恰柯夫嚴格地要求學生們在工作中遵守這個原則，他認為“在描畫中必須要有秩序。”

一個人，從實踐中可以知道，每做一件事，首先要有正確的、樸素的和健康的觀點。其次，要求有始終不能變更的秩序，並要使一切……不是從中間或從末尾而是從頭、從基礎開始。畫者可以看到，破壞秩序，即使是一点点的破壞……就會導致完全

不正确或者乱七八糟。

每一根细小的线条从解剖学上来说都应该是有根据的。“描画形体的每根线条对于画者来说都是有意識的，而且都应该表达出一部分骨骼和肌肉等等。”契斯恰柯夫認為把各种形体結合成一个統一的有机体是在写生素描中最重要的一环，他在給薩溫斯基的信中写道：“我教最后也是最困难的东西，就是教人体上面的联系（当然，也是活的人体）。”

我們已經指出，契斯恰柯夫坚决地把素描和油画相对比，契斯恰柯夫說：“素描是件复杂的事情，是件需要有感觉和思考等等的工作；油画色采是件热情的工作，需要有感觉和善于观察和描繪的工作，但同时不需要以思考和智慧来寻找顏色，而只需要以調色板上的色采来調色。”

在美术学院的学生們中間，流傳着一句妄加于契斯恰柯夫身上的荒誕無稽的話：“油画是件简单的事情，只要找到适当的顏色和把它放在适当的地方就行。”豈不知，要想探求出适当的下笔着色的地方，对油画者来说，也有素描的任务。

按照契斯恰柯夫的意見，素描在頗大程度上是屬於思考的範圍，而油画則屬於感覺的範圍。因此，素描和油画在造型艺术中有不同的任务。素描是用来研究物体的“本質”，或者更确切些說，研究它在具体环境的条件下的客觀特性，而油画是画家用以表达物体的“外表”，确切些說，是表达投射在物体上的和决定該物体外貌的光綫。实物两部分的不可分割性——“本質”和“外表”——使得描繪实物的方法也不可分割。正是这样，在每幅画中素描應該是油画的基础，而在每幅素描中都应该有油画的成分。

契斯恰柯夫在強調指出艺术造型的立体刻划形体的方法和油画的方法的辯証統一時說道：“應該把物体描繪得象自然界存在的那樣，和我們肉眼所感到的那樣。”素描是以此“科学”的方法精确地求得部位，在这个部位上油画以其“大踏步的”方法下笔塗色。

正如瓦斯涅佐夫所說，契斯恰柯夫是学生与实物之間的中介人，契斯恰柯夫对自然界無限的热爱决定了他的教学体系。他一生閱讀了“自然界的巨書”，一方面自己不倦地學習，另方面教人們去認識和观察物質世界的美丽和多采，所以契斯恰柯夫的全部学說是依靠“自然”的巩固的法則，这一点并没有什么奇怪。

契斯恰柯夫反对把技术的巧妙看作是自我目的，他断定，一个画家只有忠实于实物才能达到技术的完备，他說：“不要担心素描的美不美，要不断地注視实物，而不是注視鉛笔。不管线条勾得怎么样，如果它勾得逼真，那它就是美丽的，輕快的。”

契斯恰柯夫認為高度的技术，就是指在深諳艺术法則基础上的艺术語言的簡練和

清晰。“研究一切，認識它的本質，即便已是一位完完全全的大師，也還要像兒童般天真的眼光去觀察實物，這就是繪畫和雕刻藝術中要達到真正的技巧所必須具備的條件。”

而要达到这种技术的完善，要达到这种表达的簡練和清晰是不容易的。蘇里柯夫一生都記得契斯恰柯夫的格言：“差不多要畫一百遍，才有精練的結果。”

契斯恰柯夫在繼續發揮這個問題的時候，肯定地說到畫家的技術應該是多種多樣的，就像他所觀察到的現實生活的現象是多種多樣的一樣。“至於題材那就是觀點和手法”。換一個說法即技術不能脫離藝術的任務。契斯恰柯夫指出，如果一個藝術作品的表現（即形式——編者）和內容相符——那就是極妙的作品。“有崇高的思想，也要求有高度的、基於合乎規律的原則來表現，缺一個都是不可想像的”。這樣一來，契斯恰柯夫就肯定了決定藝術有充分價值的內容和形式的統一。前面已經講到，契斯恰柯夫的教學方法並不僅僅是他一個人的經驗的成果。

契斯恰柯夫把要求學生們進行積極思考的、研究實物的原則拿來作為教學的基礎，這個原則在契斯恰柯夫以前也曾被18世紀末美術學院傑出的教育家洛森科所應用過，洛森科和契斯恰柯夫一樣，認為畫家的寫生工作不應像無意識的過程一樣漫流著，而要求有意識地來經常控制它。

如果把在洛森科指導下完成的素描拿來和在外國畫家工作室學習的學院學生們虛構的素描加以對比，那就很明顯，洛森科摒棄了機械的、無生氣的普雷斯來爾體系，而實行了另一種對待模特兒的態度，把模特兒看作是活的立體的形體。

先進的俄羅斯的畫家們和學院里天才的青年們都團結在洛森科的周圍，洛森科的實際表現相結合的和關於素描的現實主義基礎的學說，以及他的傑出的和生動的寫生習作，成為創立俄羅斯現實主義學派的基础。洛森科把自己的素描體系和虛偽的平面輪廓教學法對立起來，因為這種教學法使得寫生素描的過程分成方法上毫無聯繫的兩個步驟：先畫下輪廓，然後充填以陰影，而塗陰影是從頭部開始部分地進行，這樣就沒有描繪的完整性。

照當時學院的大綱，在畫寫生素描以前必須有一較長時期來臨摹版畫和素描，這樣，除了把眼睛訓練得不正確外，還會養成死板的手法，這樣死板的手法是在摹仿細綫條的版畫時形成的。呆板的細鐵絲一樣的綫條，機械地交叉著的細綫條網，帶來了枯燥無味並使鉛筆的技術貧乏，而這種技術是那些被契斯恰柯夫說成是在繪“死綫條”的畫家們所共有的。

洛森科的素描的理論，对于俄罗斯的学院來說是原則上新型的、有生命的，并且和死板的体系學說是完全对立的。

洛森科讓學生們注意觀察立体的实物，并为了研究而实行作活的模特兒素描，他認為巩固立体形的构成和形体上光綫的散布，自覺地运用解剖学和透視法以及人体正常比例关系等的知識，都是必要的。

洛森科所实行的立体描画的原則，被一代一代的口傳下来，被他的學生們和他的學生們的學生不断地加以修改和完善。这些學生是索柯洛夫、阿基莫夫、烏格留莫夫、叶果洛夫和謝布叶夫（阿基莫夫的學生）、極卓越的俄罗斯艺术家布留洛夫和亞·依凡諾夫的教导者安·依凡諾夫（烏格留莫夫的學生）。

在美术学院的历史上，学院內部在素描教學法方面进行了二派之間的斗争。在学院學生們的作品中，除了表現艺术整个高涨的、卓越的現實主义的素描之外，我們还可以看到那些虛构的素描，在这些虛构的素描上，不是人体的生动描繪，而是玩弄抽象的艺术技巧的手法。

实际上导致素描虛构的傲慢自負的技巧，代替了洛森科学派的合理的要求。布留洛夫死后，俄罗斯古典素描發展的輝煌时期中止了。在素描上呈现出艺术技巧的衰落。

在19世紀末的30年里，契斯恰柯夫在爭取提高画家专业技巧的斗争中，再度提出現實主义的素描理論，他把过去学院派优秀代表們的經驗綜合起来，并把它补充到自己的体系中去。

契斯恰柯夫常說到艺术的科学性，他坚持艺术也和科学同样地享有客观真理的权利。但是在这里他加以重要的补充，說：“艺术并不是一門科学，艺术是利用科学，艺术应善于把法則和知識运用到事業上去，这样才真正成为艺术——成为本領。”

契斯恰柯夫在闡述自己大綱的要求時說到：“一位天才，即使不學習，也能把手（由指至腕——譯者）和它的外形画得很好，可是，难道这样就够了嗎？而應該把手画得像它本身所存在的和画家的眼睛所感觉到的那样才行。”“手是由骨骼、筋腱、肌肉和表面的皮膚等所組成的，要把它画得很好，就应当精通骨骼，使骨骼結構符合于实际的情况，描画出它的外形并画出肉体感。”

由此可見，契斯恰柯夫对解剖学和透視学在画家的实际工作中赋予何等重大的作用。契斯恰柯夫在給伊舍也夫的信中悲伤地回忆道：“學生們知道这些科目，但实际上是否会运用它們呢？不，不，不会。”

难怪人家把契斯恰柯夫称为自發的唯物主义者，他的“完备的艺术”的公式——“感觉、認識、掌握”，給予了画家以認識现实的有順序的綱領。

受革命民主主义思想教育而又吸收了学院派优秀傳統的契斯恰柯夫，把極有价值的教学遺產保留了下来，这些遺產在我們苏維埃的教育中正在不断地加以研究和实际运用。

著名的画家、优秀的素描教师卡尔陀夫斯基，不仅和契斯恰柯夫非常亲近，并向他学习过，無限地尊敬他。卡尔陀夫斯基深刻地了解契斯恰柯夫学派的徹底性和严格性，在我們艺术的过渡时期，他为保持现实主义原則的純潔而进行了斗争，把素描的教学法加以研究和深入，并把它傳給了新一代。

他的关于形体、色調和从事“比例”工作的有系統的学說，成为我們的平凡的著作的基础。

下面几章是根据契斯恰柯夫体系的某些原理来探討素描教学法的經驗。

第二章 实物写生素描的教学基础

摆在苏维埃艺术家面前的任务是要创作具有高度原则性和思想性的作品，这一任务要求艺术家仔细地研究我们现实生活中的典型现象，并正确地把它们在艺术中反映出来。

对艺术家来说，素描是一种研究世界的特殊方法。这一方法不仅使人们认识各种自然中的形态成为可能，并且也可以创造性的掌握这些自然形态，也就是把它们变成艺术形态。

由此可见，对待素描可以有两种观点：从学习认识的观点来看，素描就是研究描绘对象和积累专业知识的一种手段。而从创作的观点来看，素描对于掌握了专业知识的画家来说，则是实现创作意图的手段。在这种场合，研究描绘对象乃是创造艺术形象的基础。

在素描习作和素描创作的特点中有互相对立的因素和统一的因素。例如进行素描创作的教学，简直是说不通的，因为它本身就是画家所获得的思想上和专业上修养的结果。而进行素描习作的教学是可能而且也是必要的。素描习作和素描创作之间的区别就在于此。现在我们讲一讲关于二者中间统一的因素。

素描的这些基本因素，如描画过程不可缺少的色调或线条，不仅对熟练的画家的创作有意义，而且对画家的技巧的成长也起巨大的作用。例如，伦勃朗利用色调在揭露自己画中主角们的心理状态时，表现得非常有力而且深刻；荷尔拜恩巧妙地掌握了线条，使当时人物肖像的性格描写非常准确和生动。这些例子是可以继续效法的。

在素描教学过程中，教员应当向学生解释与画家的创作任务紧密联系的练习课题

的意义。

素描認識对象的意义，决定了它在艺术教育系统中的首要作用。照契斯恰柯夫正确的說法，素描是“艺术中的高峰”。

可是不是任何一幅素描都能达到这个高峰。在教学的实践中必須确定现实主义素描的原则，以便有系統地研究物体的结构，这样就把现实主义的素描与仅仅基于印象的素描区别开来。

为了研究和表现实物特性的素描，实际上使一切种类的造型艺术都丰富起来。因为它使画家可能掌握为了正确地表现实际生活各种形态所必需的手段。素描学习中的有意識和正确性，应该是教师对学生的基本要求。

画家只有在相适应的描繪手法的帮助下，才能把实物各种不同的特征表现出来。换言之，描繪的法則、規律和方法，是研究实物本質的結果。

“物体是存在的，是我們眼睛能看到的。”契斯恰柯夫这个定义的第一部分所指的就是物体的客观特性；第二部分就是物体可变的或主观的特性。这种特性是以可見物体所处之条件为轉移的。根据契斯恰柯夫的理論，现实主义的描繪的任务就是从如下两方面同时来处理物体：实际上物体是怎样存在的和我們所看到的物体是怎样的。現在我們来研究这一任务的第一部分。

物体的基本特征或基本客观特性——即立体性——要求采用一种立体的描画方法，关于这点我們就要在下面进行研究。

有些人認為，视觉器官的机构会保証我們有立体地观察和描繪实物的能力，但这是不正确的。教学实践証明，在教刚开始学画的孩子时，如果使他沒有对物体的平面感觉和虛构的描繪手法，这是困难的。問題是在于：除了對我們的眼睛來說，物体的立体感觉是很困难之外（特别是在散光及有距离的情况下），問題的複雜性还在于是要在一張紙的平面上来表现出立体的造型。为了打破这个平面，也就是說为了在紙上表现出立体的造型，就需要有专业的知識和經驗。

描画的習慣技法的养成通常是从童年开始的，那时孩子用粉笔或木炭在人行道上和墙上画短胳膊及分开手指的大头人。这些原始方式的習慣技巧就成了专业教学上的絆脚石。

使学生克服这种不正确的描画方法，是很困难的。他們在大形还没有处理好之前，即努力描画輪廓和实物上那些細小部分。例如，描画人体时通常是从头部开始，描画头部通常是从眼睛开始，而画眼睛則是从瞳孔开始等等。

爭取描畫的立體感和空間感，應從最初下筆描畫時開始。首先需要教導學生了解到：他現在就要在上面描畫的那張紙好像不是紙，而是有空間透視的窗口。並使他們意識到：不是在紙的平面上描畫，而好象應當是在紙的深處來進行造型。

在開始研究體積結構時，首先需要給學生講清楚什麼是輪廓綫，因為它經常是吸引着沒有經驗的畫家的注意力。必須使他們意識到：輪廓不具有獨立的意义，它是屬於體積的，是從屬於整個體積的一部分。

所謂輪廓，或者更确切點必須把它看作是形體邊緣的這個東西，是不固定的、變化無常的現象。任何一個組成人體體積或是其它物體體積的平面，在某種轉動下，都可以成為輪廓。為此，必須使這個平面在與視線成平行狀態後縮小成綫，並且在向平面作投影時只有一個長度。

因此，輪廓不是別的，而是縮小成綫的平面的總合，所以，在當畫畫面上構圖體積範圍的時候，不能在描畫過程一開始就依靠輪廓。更簡單地說，“輪廓綫”概念的本身是不符合於現實的，因為，既然把綫條看作是平面的（有長度和寬度的——譯者），所以“輪廓綫”在自然界中並不存在。在實物寫生中，如我們見到的，則是形體的邊界，而不是叫做輪廓的虛構綫。

為了明白這個道理，請你畫一個臉向左的側面像。在紙上的實綫在一定程度上有些粗，因而它有两个邊，即左邊和右邊。現在發生了一個問題，究竟用綫的那一邊來畫出這側面的輪廓呢？用左邊還是用右邊呢？以光綫為轉移的綫條，應該是或者屬於頭部，或者是屬於限定這個頭部的空間。

假如我們把位於陰影中的後腦似剪影般地放在一個較明亮的背景上，那麼，綫的一邊由於它在體積範圍（後腦）的地方被塗繪成陰影而與後腦溶成一片，同時，這條綫的另一邊則把後腦的形狀與背景之間分出了界綫。

如果額部由於向光的一面形成圓形而以自己明亮的表面接近黑色的背景（空間），那末，綫則以自己的一邊與黑色的空間溶成一片，而以另一邊划分出額形的界限。

因此，在實物寫生中起作用的不是虛構的和自然界中不存在的輪廓綫，而是把體積範圍與空間划分開的界綫。

而我們所說的綫是失去了自己一邊的綫，是消失了的綫和重新又出現的綫，它有時是粗的，有時是細的，有時是濃重的，有時則是輕淡的，它已不是死的綫，而是活的和富有表情的綫條，它是描繪任何一個處於空間中立體形態最妙的手段（見圖1）。

虛構的輪廓綫和非虛構綫之間有着很大的區別，關於這一點必須給學生一開始就



圖 1 速 寫

米开兰哲罗

講清楚，使他們以后不至于把这两个完全不同的概念混为一談。

只要把米开兰哲罗用綫条所画的现实主义的裸体画（圖 1）与普雷伊斯来尔的虛构的单纯人体圖（圖 2）加以对比，就很容易确定出他們之間的原則上的区别。

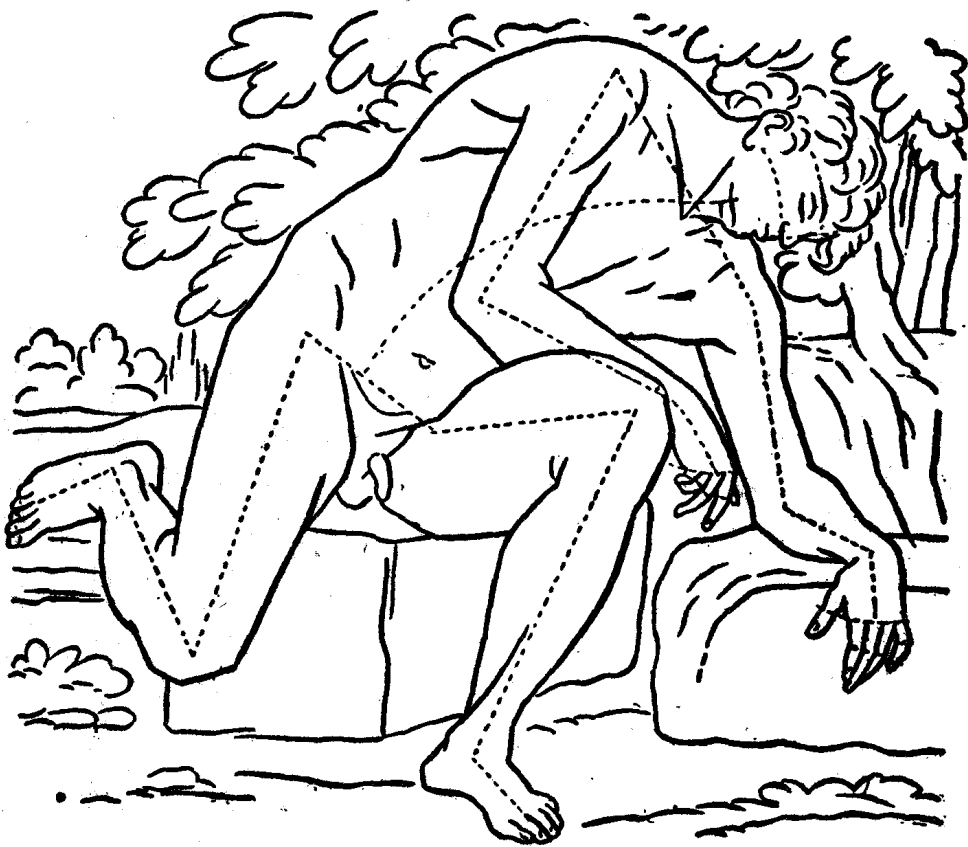


圖 2 輪 廓 圖

普雷伊斯来尔

我們已經說過，在画素描中，最危險的一点就是把注意力放在輪廓綫上。例如，学生用了很多的时间去仔細地描画花瓶的輪廓，起先是从花瓶的一边开始，以后就毫不注意已繪成的一边，而接着画另一边，結果在画完之后就發現两个輪廓，就个别来看都是准确的，但把两者合到一起的时候，那就完全沒有把花瓶的原形表現出来。契斯恰柯夫关于这一点写道：“無論是誰，如果他看不見形体，那就不会画出正确的綫条。”即使，綫条就其本身來說是正确的，但与其他东西都不符合的話，那也还是錯誤的。

因此，写生素描应当不是从所画物体的周边輪廓开始，而是从探索整体的处理开始。首先需要确定基本动势和相应的中心綫，因为形体的發展就是以此为方向，而当画出实物的大体的結構和动势后，就需要轉入逐漸地确定其体积范围。学生一开始就这样使自己养成立体地观察并立体地描繪所研究的对象的習慣。

沒有經驗的学生总是企圖从輪廓綫开始来画，但这是不对的，因为只有經過逐步

确定和仔細分析实物的形体后，学生才能去画这个“輪廓綫”。

正确訓練学生眼睛的第二个条件，就是要整体地領会所描繪的对象。

我們已經說过，原始方式的習慣技法是專業教学中的障碍。特別是如果在教学工作中有一个长时期的間断的話，那末，这种習慣技法很可能再出現。这可以用一个例子來說明，就是有的学生在画头像素描时，还没有处理好整个形体的結構，而就开始全面地描繪头髮、瞳孔、眉毛及其他細部。

这种情况之所以發生，是因为不善于把画中主要的东西和次要的區別开来。例如，当画头像时，沒有經驗的学生总是先把注意力放到“最主要”的东西上面，即放到双眼上面，特別是放在接近他的那一只眼睛上面。当然，眼睛是臉上引人注目和富有表情的部分。学生在馬馬虎虎地拟定了头部形体之后，就开始精細地描繪使他非常感兴趣的眼睛的輪廓。由于他把头部按部分来画，所以他就接着去画接近于眼睛的耳朵，而后又去画鼻子、下巴、第二个眼睛。在画完輪廓之后，就去重新从眼睛开始添加陰影。可是，塗以墨色陰影的眼睛往往使幼稚的画家在比例关系上混乱起来。如果把眼睛和那个还没有塗上陰影的鼻子比較一下，我們的这位画家就会發現，有必要把鼻子縮小，而鼻子下的下巴好像也是大了些。修改了下巴后，第二只眼睛以及額部却又显得特別大了。在作了这些修改之后，整个头部突然就会縮小。然而也常常發生相反的情况，就是当头像在紙上不由自主地增大时，就要求加大幅面了。这个情况之产生，是因为学生在描画过程中企圖把不能相比的东西，即把画中塗上陰影的部分和沒有塗陰影的部分拿来相比較。也就是說，把立体的描繪与平面的描繪拿来相比。

应当使素描逐漸地达到完整的处理：一方面不脫离实物的大体形状，一方面要順序来确定各个細部。当还没有立体地領会画中的其他部分，因而这些部分还不能成为互相对比的对象的时候，那就不應該开始对画中任何一部分去进行“单独”的最后加工。只有在描画的各阶段上素描的各个部分的完成程度大致一样时，才能保証有互相比較的可能。

因此，为了能达到描画的完整性，就必须从确定实物形体的大形开始描画，而后，由于非常仔細地研究了这个形体的各个部分，好像还要返回到初步的大形处理上，用各細节来丰富素描，但不能因細节而破坏了素描。

正确地确定比例关系，在爭取素描的完整性中是有重大的意义。

在进行写生的实践中，物体的一切特性，不論是主要的特性还是次要的特性，都是用比較的方法表現出来的。例如：动势，也就是这些形体的中心綫的方向（人体的