

PEARSON

THE ART OF

素描的艺术

从“感知”解析绘画表现技法

RESPONSIVE DRAWING

原版第六版

[美] 内森·戈德斯坦 著 刘宁 译

PEARSON
LEARNING ALWAYS LEARNING ALWAYS LEARNING

上海人民美術出版社

素描的艺术

从“感知”解析绘画表现技法

原版第六版

[美] 内森·戈德斯坦 著 刘宁 译

上海人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

素描的艺术——从“感知”解析绘画表现技法 / (美) 内森·戈德斯坦
(Nathan Goldstein) 著; 刘宁 译. —上海: 上海人民美术出版社, 2016.01
书名原文: The Art of Responsive Drawing

ISBN 978-7-5322-9723-8

I. ①素... II. ①内... ②刘... III. ①绘画技法 IV. ①J21

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第280785号

ISBN 10: 0-13-194561-0

ISBN 13: 978-0-1319-4561-6

The Art of Responsive Drawing

Copyright © 2006, 1999, 1993, 1984, 1977, and 1973 by Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, New Jersey, 07458. Pearson Prentice Hall. All rights reserved. Printed in the United States of America. This publication is protected by Copyright and permission should be obtained from the publisher prior to any prohibited reproduction, storage in a retrieval system, or transmission in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or likewise. For information regarding permission(s), write to: Rights and Permissions Department.

For sale and distribution in the People's Republic of China exclusively (except Taiwan, Hong Kong SAR and Macau SAR).

仅限于中华人民共和国境内(不包括中国香港, 澳门特别行政区和中国台湾地区)销售发行。

本书封面贴有 Pearson Education(培生教育出版集团)激光防伪标签。无标签者不得销售。

本书简体中文版由上海人民美术出版社独家出版

版权所有, 侵权必究

合同登记号: 图字: 09-2013-119

素描的艺术

——从“感知”解析绘画表现技法

著 者: [美] 内森·戈德斯坦

译 者: 刘 宁

策 划: 姚宏翔

统 筹: 丁 雯

责任编辑: 姚宏翔

流程编辑: 孙飘丝

封面设计: 郑旭冰

技术编辑: 戴建华

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海长乐路672弄33号 邮政编码: 200040)

印 刷: 上海丽佳制版印刷有限公司

开 本: 889×1194 1/16 印张 26

版 次: 2016年1月第1版

印 次: 2016年1月第1次

书 号: ISBN 978-7-5322-9723-8

定 价: 78.00元

献给
莎拉和杰西卡
并
纪念
芭芭拉、芮妮和马克

从某种程度上说，没有绘画才能
指的是缺乏观看的能力。
——鲁道夫·阿恩海姆

艺术的敌人是无知。
——本·琼森

听而易忘，看而易记，做而易懂。
——中国谚语

哦，年轻的画家，你在寻找绘画主题，其实任何东西都可以成为主题。
你的主题就是你自己、你的印象、
你自然流露的情感。
——尤金·德拉克洛瓦

前言

我一直以来希望进入艺术院校，现在仍然如此。年轻时，当我在招牌店、印刷厂、艺术机构、广告公司工作时，我读了大量艺术类的著作。在这些商店、办公室以及工作室里，形形色色的人花了很多时间试图让我明白诸如绘画、效果图、设计图等应该是如何完成的。对我来说，大多数艺术设计学院的专家们，以及他们的教学和范例无论过去还是现在都非常重要。但是，绘画方面的书籍对我最终想实现的目标，努力成为能创作出杰出作品的、非凡的艺术家群体中的一员来说更为重要。

在过去的45年里，我一直在教授素描和油画，并试图加深学生们对绘画学习的浓厚兴趣。但有趣的是，多年从事艺术教育的结果竟使我逐渐相信：自学对我们来说才是最为重要的。坦率地说，只有当学生有强烈的学习自主性时，才能开展有效的学习。此外，我发现在这个过程中，一本好的绘画教材会以独特方式为每个人提供各种各样的信息，使学生们能够像艺术家一样成长发展。因此，在我教绘画课时，一本好的绘画教材是最基本的要件。

绘画是一件很自然的事，我们可以信手涂鸦、绘草图、画速写。但是，为了画得与众不同，作品中必须包含复杂而且有吸引力的元素，例如体积呈现、透视缩短、人物姿态。确实，绘画从稚气朴拙到气势宏壮，类型多样。但要充分欣赏所有类型的绘画，我们需要运用批判性的分析。我们可以参照图例和一流画作来学习这些技巧，这些作品代表了优秀标准的典型。经常观看有影响力的杰作必然有助于提升我们的创作。我们可以在优秀的绘画教材中找到这些例证，比如眼前这本。

这本书可以作为批评性分析的工具。由于运用的大量原始图例大多为历代最美、最有表现力的绘画作品，所以它会成为艺术类学生的终身伴侣。在这儿就邀请大家来体验自学的惊喜和快乐吧！

韦恩·第佰

名誉教授

加利福尼亚大学戴维斯分校

加利福尼亚

序言

大众欣然接受了《素描的艺术——从“感知”解析绘画表现技法》的每一个新版本（本书在国外已出至第六版），让我欣喜又备受启发。欣喜，是因为针对“如何有效理解绘画”以及“如何在绘画领域中加以运用”这些问题，我的观点不断得到那么多美术教师、学生和专业画家的认可。启发，是因为他们的意见有助于我用更适合他们的有效方式重新修订每一个版本。这次的第六版也受到了一些见解的激发，至少有一部分是如此，这些启发主要来自于与艺术家读者群就如何进一步强化书的主题和思想的讨论和通信中。作为一名画家和教师，我的创作和教学也不可避免地受到他们的影响，主要体现在：如何举例才能使绘画变得生动鲜活，如何用大多数人可以理解的方式来沟通交流。

敏锐的艺术家是那些想要将其对所看或所想事物的感受和经验永久保留下来的人。他们利用视觉力量达成所愿，从理论上支持和激励了素描这种绘画手段。敏锐的艺术家对对象外观和动态力量的理解造成了“画什么”和“如何画”之间的取舍。正是这种取舍构成了画作的内容，即结构图式的总体效果。它体现了艺术家的洞察力和创新，使绘画成为一种创造活

动而不是对所看、所想的简单罗列。这是一种在同时共存并且相互促进的因素之间进行协调的能力，正是这种能力创造了我们称之为艺术的独一无二性，因为艺术并不是各个部分的简单相加，而是整体大于各部分之和。

正如那些坚持焦点的锐度，以求更贴近对象自身的摄影师一样，在这一版中，我对全文作了大量的添加、删减和调整，使其更清晰，效果更好。在视觉部分增加了很多新的绘画作品，其中大多数是当代艺术家创作的。为了表述得更加清晰，我也增加了一些新的图片来替换之前的作品。

第六版的最后也有一个词汇表，用来解释本书中的重要术语概念。读者在阅读本书之前浏览词汇表将会大有裨益，因为读者之前所熟知的一些词语在此会有不同的含义。

正如之前一样，这本书针对的目标人群是学习美术的学生、美术教师、感兴趣的业余爱好者，以及那些正在进行创作的，希望更新或拓展绘画元素和创作思路的艺术家。

所有在探究和体验愿望驱动下创作的作品都是敏锐的应答式的，无论它是基于对对象的观察还是想

象。这种绘画在创作过程中既不是武断的，也不是任性随意的，而是基于我们的理性思考、情感投入和对对象及其画面组织表现的直觉判断。但是，初学者（以及大多数业余和专业画家）最为关心的是：如何增加自己的实践能力；如何用便于沟通的视觉语言构建他们的艺术世界；当他们描绘周围世界时，如何更好地了解他们所面临的选择和障碍。正是出于以上这些重要原因，并且由于无法全面验证对想象性刺激物的感受能力，因此，本书强调：绘画是对我们周围物理世界的应答。第11章虽然也探讨了想象性图像的绘画方法，但是这也得益于自然写生时所培养的技巧和洞察力。

因此，“敏锐”（responsive）指的是对对象特性所做的感性、构成性和富有表现力的诠释，它决定着绘画创作的潜力。在敏锐的绘画作品中，对对象实际状况的理解先于我们的反应，并影响着它的性质。这类绘画所做的远远不止是让我们回想起内部和外部世界看起来像什么，它们告诉我们的正是直觉知识所预示给我们的。

因此，这不是一本关于“如何做”的书，而是一本关于“如何看”的书。前11章的练习旨在通过每一章帮助读者逐步体验概念和步骤，而不仅仅是提供技法或现成的答案。本书探讨了姿态以及图形和形式的本质特性，考察了视觉元素、关系、运动以及构成（并激活）绘画语言的情感力量。

这本书一开始验证了各种元素，它们可以确保我们敏锐地对待对象可预知的结构状态，它可能存在的关系及其情感特征。接下来探讨的是绘画的工具、材料，以及观念、力和“病理学”，或者绘画中常见的（不过很少讨论）透视、组织和表现问题。我相信，第12章对病理学的研究是首次尝试将大量常见的误解、矛盾和错误编列成目。对绘画病症的讨论将会帮助读者用一个更宽泛的标准评价自己的作品，因为正确地判断自己作品中的问题是学习绘画的一个重要组成部分。

我并不想详细说明杰作的所有特征，这是不可能的。然而，我会将这些因素指出来，如果忽视它们就不能创作出这样的作品。

我希望对一些学生、艺术家和朋友表达深深的谢意，他们的经验、建议和兴趣验证、塑造和支持了第六版的形成。感谢在艺术院系工作的美术老师们为我提供了大量学生的优秀作品，感谢那些获准我从他们的藏品中复制作品的博物馆和个人。

我对下列提供了有益建议的评论家表示感谢：圣何塞州立大学的盖尔·安纳托利亚（Gale Antokal），明尼苏达州立大学的卡尔·奥尔特韦特（Carl Olvedt），中佛罗里达大学的罗伯特·里弗（Robert River），以及加利福尼亚大学萨克拉门托分校的约翰·德赖斯巴赫（John Driesbach）。

我要特别感谢乔纳森·戈尔（Jonathan Goell）、戴维·雅尼克（David Yawnick）、加布里德莱·凯勒（Gabrielle Keller），他们高超的摄影技术确保了本书的清晰性；感谢普伦蒂斯-霍尔出版公司（Prentice Hall）的巴德·塞利恩（Bud Therien），他的周到和慷慨使第六版的修订得以实现。采编安伯·麦基（Amber Mackey），制作编辑简·拉皮德斯（Jean Lapidus），文字编辑史蒂芬·C. 霍普金斯（Stephen C. Hopkins）以及杰出的色彩扫描专家科里·斯基茨（Cory Skidds），因为他们的技术、耐心和关爱才使得这一版有了目前非常吸引人的形式。特别要感谢两个非常特殊的人——哈里特（Harriet）和杰西卡（Jessica），她们的精神、关心和实际帮助对于目前以及最初的修订本的形成都起到了非常重要的作用。

最后，我衷心地感谢我的女儿莎拉·汉纳（Sarah Hannah）（她自己也是作家），多年来她持续不断的爱和理解对我来说意义非凡。

内森·戈德斯坦

莱斯莉大学波士顿
艺术学院

引言

在用学生和教师的作品回应如何评价学生作品的问题和建议时，我罗列了一些有针对性的观察材料。尽管在正文中有些部分涉及到了这一问题，但是接下来进一步的讨论或许会对读者有所帮助。

通常，学生们每天都会面对几种类型的批评，包括美术教师的评价，同学的评论，朋友或家庭的意见甚至是建议，以及学生自己对其创作技法和创作活动过程所做的不间断的评估。这些观点从敏锐老练的，到虽出于善意却很无知的，各不相同，对于这些观点的讨论必须以批评家的专业知识和经验为基础。

当然，美术教师的评价似乎是最妥善、最有用的，他们在画室中积累了宝贵的绘画知识和经验，使他们拥有更广泛、更丰富的理解力和智慧，这对于更好地指导那些有抱负的艺术家发展良好的绘画技巧来说是非常必要的。然而，即便如此，也必须谨慎地对待每一个字。尽管绝大多数美术教师致力于启迪他们的学生，培养他们观看和回应周围世界的独特方式，但还是有极少数人采用灌输的方式，无法给学生以启发。他们不是从学生视角出发，对其知识和接受进行综合（这种综合非常重要，可以使好老师既严格又容易被学生理解），而是提供一种或许更适合教师而不

是学生的绘画体系和风格。这种教学方法的问题明显地体现在：学生的绘画千篇一律，每个人的个性和气质被抹杀了。在绘画基础课程的最初阶段，当一种千篇一律现象经常出现时，课堂就如同受到了一个又一个视觉障碍的挑战，大多数关注学生创造潜力的美术教师总会敏感、警惕地对此给予帮助。

美术教师是学生最有益的引导者，只有那些极个别的人（在大学层次中更少）在耗费学生的创造力，培养自己的风格。尽管当教师指出学生绘画观念和方式有瑕疵时，可能会令人有些不安，因为没有人自己的作品被批评存在某些方面的问题时会感觉很舒服。但是，这些评价是经过深思熟虑的，因为他们来自于富有经验的美术家，并且确实很有帮助。美术家的“诊断”技巧是其在艺术创作和教学中历经千锤百炼得来的。当然，教师的赞扬也是有益的，因为它们确证了学生的观点和成长为画家的希望。这是教师解决观察、构思和同类问题的能力，通过这种方法提高了绘画技巧，并开启了通向新的创造可能性之门。

宽泛地说，这本书可以帮助我们认识两种批评类型：陈述事实式的和表述观点式的。那些指出“与

身体其他部分相比，头的比例过大”（并演示为什么会如此），或者“房屋的透视不准确”（并演示如何导致的）的老师，所说的都是能够证实和易于接受的事实。观点式的批评（特别是画家型教师所提出的）同样也是有价值的。这里包含着批评家的一些基本的艺术理念或其他有价值的信息，期待着学生们进行思考。当美术教师评价一幅美术作品“呆板、僵硬”，“过分关注表面效果”，或者“画面不均衡”，并且不断列举出此类的例子时，学生肯定能够从老师的观点式评价中获得有价值的信息。但是当亲朋好友指出学生的作品“不很漂亮”，或者不“很糟糕”时，尽管这或许表示对作品的肯定，但学生们完全无需理会这种评论，而是要重新考虑一下问题的根源。

在美术课上，同伴的意见通常能够提供有价值的信息和见解。一个有着较强的表达和创作技巧的学生会给其他人提出有价值的建议，他们也会乐于与他（或她）分享透视、造型以及其他绘画问题的信息。实际上，这种交流无时无刻不在进行着，有时是在朋友之间，有时是在比较正式的课堂讨论中。判断这种信息是否有用必须基于两个方面的考虑：这一批评是合理的吗？对于被评价的具体作品来说恰当吗？如果意见来自于确凿的事实，它是合理和恰当的。如果意见只是一种观点，那么它首先要经过合理的验证，才能保证其是正确的和恰当的。

一个合理的观点总能指出以下几点：1. 不连贯，不够统一、有条理或平衡；2. 缺乏必要的特点或特性。而且，这种问题对于绘画方法各不相同的艺术家来说都是共识，并且在任何情况下，这种看法都不是受批评家个人喜恶所左右的。前者的例子可能是局部突兀、风格骤变，或是作品倾斜；后者的例子可能是画作各部分之间缺乏联系，明显的画蛇添足，或者过于拘谨。尽管这些意见是不容易证明的，但是许多学生还是会很容易地认识到作品中明显不协调、局部平白孤立，或者处理太过拘谨的地方。然而，当一个学

生不认同对其作品某些方面的意见时，这里还有几种选择，其中任何一个都要比置之不理更为可取。首先，最好能从别人那里获得第二种（或第三种，或更多）意见。有时，批评是合理的，但并不明确。听取意见并加以改动将会使一切大为改观。还有，其他批评意见会有助于学生更好地看出为什么自己与批评家相左的看法竟然是合理的。另一种做法是把“被控告”的画作放置几天或者几周，然后用一种新的眼光去评价它，以便更客观地对作品作出判断，这种方法或许是必要的。

合理的批评必须符合绘画的特性。例如，只有当画作的一部分孤立于其他非常客观的描绘时，批评它与画作其他部分的形式之间比例关系失调才是合理的。但是，当作品中的变形是学生表现主题的一部分时，同样的评价就是不合理的。总之，我们不得不承认，任何美术作品都符合其内部规律。

批评的价值就在于这是一个学习的过程，除此之外，评价自己和他人的作品也有助于磨砺我们的判断技巧。一旦正式的学习结束，这将成为画家发现成长线索，揭示差异和错误的判断能力。最后，学生自己对一幅独特作品成败的判断应该只能作为初步意见，而不是最终的决断。在成长为画家的过程中，要虚心接受新观念、新体验和新目标。一张被初学者视作过于大胆，过于抽象，或者过于关注细节的作品，一两年后，或许被视作是强烈的、激情澎湃的，或者是敏锐的作品。反之，更为常见的是，初学者感觉很优秀的作品，仅仅几个月之后，就会被发觉没有最近的作品好。确实，这应该是绘画技巧不断发展的结果。但是，总是探求日常基础的进展是无益的。我们每个人都会有起伏，判断进步最好是通过两个月甚至是几年的时间，而不是几天或者几个星期。学生们不应该去关心同伴的进步或技巧。学习绘画不是与别人进行的比赛，而是自己一生的追求，我们必须按照自己的步伐，并最终以自己的方式去实现它。

目录

前言	ix
韦恩·第佰 (Wayne Thiebaud)	
序言	xi
引言	xiii

1 姿态表现 1

感觉的演绎

解析 1

姿态和方向 7

姿态素描的意外收获 11

2 图形 22

一种反语

解析 22

体积图形 27

明暗图形 31

相互依存的图形与体积 37

图形：方向与力的中介 38

图形的特性 40

3	线条	45
	不可或缺的抽象	
	解析 45	
	图形线 47	
	结构线 50	
	书法性线条 52	
	表现性线条 55	
	线条的运用 60	
	轮廓线 74	
4	明暗	78
	光线、固有色调、基调	
	解析 78	
	被遮蔽的明暗调子 81	
	体积表面的光线效果 85	
	光线的要素 90	
	“隐与显” 97	
	明暗的表现力 103	
	明暗的构图功能 107	
5	透视	113
	视觉缩短法	
	解析 113	
	直线透视和空间透视的原则 116	
	水平线 117	
	一点、两点和三点透视 119	
	透视和精确定位 127	
	透视中的圆 128	
	投影 130	
	透视缩短法 131	
	透视：一种表达中介 138	

6	体积	142
	一种雕塑感	
	解析 142	
	建构体积的三种基本方法 146	
	方向和几何式概括 151	
	平面分析 160	
	面与体的衔接 164	
	空间体积的构思 170	
7	色彩	180
	可转换的元素	
	解析 180	
	色轮 183	
	冷、暖色 185	
	色彩与构图 188	
	色彩与表达 192	
8	媒介和材料	202
	素描工具	
	解析 202	
	研磨材料 204	
	液体媒介 216	
	素描工具 222	
	适合的载体 229	
	混合媒介 233	
9	视觉问题	241
	秩序的形成	
	解析 241	
	关系和活力 242	
	结构安排和页面 252	
	构思的中介元素 266	

10	表现问题	280
	意义的形成	
	解析	280
	作为表现中介的元素	285
	其他表现因素	300
	其他传神反应的例证	303
11	想象性图像	314
	即兴创作的形式和空间	
	解析	314
	运用姿态洞察力	316
	运用结构洞察力	319
	动态理解的运用	323
12	素描病理学	335
	一些症候和缺陷	
	解析	335
	感知性缺陷	338
	组织性缺陷	343
	表现性缺陷	349
13	寻找自己的方式	360
	观点和态度	
	参考书目	387
	词汇表	388
	索引	393

1

姿态表现

感觉的演绎

解析

敏锐的素描是捕捉对我们有意义的、我们所观察或想象到的主题，并以简洁、富有视觉吸引力的方式进行呈现的能力，是将观念具象化的能力。确切地说，是把我们“在对象中看到的”与我们“想在画面中看到的”相融合，并且将这种对探究和意图的融合，最终通过作品展现出来。

要做到这一点，我们必须认真思考表现对象中最引人注目的特点：基本的视觉和情感特性。法国画家保罗·塞尚（Paul Cézanne）曾给予忠告，他力劝画家们“回归本真之心，尽可能合理地表达自己”¹。要表现对象的核心特征，局部之间的布局是

一个重要方面。发现这种布局是素描必须迈出的第一步。

然而，初学者通常不是以此作为创作的开端。他们的手点不是建构对象的整体结构和特点，而是大量琐碎的细节。在通常情况下，他们很快就会深陷于这些细节之中，如同只见树木不见森林的人，无法发现那些能确保他们用敏锐、正确的方法描绘对象的一般条件。

因此，毋庸置疑的是，当面对任何一个表现对象时，无论是人物、风景，或是静物，大多数初学者会问：“我应该如何开始？”对象的体积（volume）、明暗（value）、肌理（texture），以及难以辨别的相对大小和各部分的布局、各种错综复杂的事情，这些看起来仿佛令人难以招架，似乎没有合理的手点，没有如何继续下去的线索。如果表现的对象是一个

¹ 来自于给埃米尔·伯纳德（Emile Bernard）的一封信，埃克斯（普罗旺斯地区），1904年5月26日。

所有的绘画都应该是受到隐藏于对象表面形式下的某种力和范式的激发而开始创作的。

后是脖子，然后是躯干，诸如此类。这种按次序的画法显然会导致各部分组合生硬，彼此之间接合不紧密，如同完整的人被分割成了几段。不顾及表现对象，按次序把各个部分堆积起来，有可能叠加出一个人、一棵树、一座桥或者其他，但最终结果注定要失败。

如果我们从屋顶或者门把手开始画房子，或者在盖房子的同时也要将它装修完（要意识到这是不可能的），那么房子的结构都将不会准确，两者的失败原因是相同的。因为没有支撑框架将独立的建筑房间聚拢在一起，这种结构肯定会坍塌。没有总体、条理的结构设计，不将房间分隔开，各个房间中的普通设备——诸如电线或暖气——就不可以进行安装。缺乏尺寸和位置关系的总体设计，其结果可想而知。总之，每一个建筑过程都必须始于总体的设计构架，经过发展阶段进入高级阶段，直到各种非结构性细节的特征不断添加上去，最终完成这个工程。绘画也是如此。

即便是在建筑测量和布局变成蓝图之前，建筑师也确信：某种空间和形式，以及它们的比例、位置、构成和材料等都会传达出某种表现秩序（expressive order）。建筑结构同任何美术作品一样，确实应该从激发某种形式关系这一阶段开始。

同样的，所有的绘画都应该是受到隐藏于对象表面形式下的某种力和范式的激发而开始创作的。只要在原材料中发现了蛛丝马迹，敏锐的画家会随即确定他诠释的基本点，通过对象形式的总体布局解决了“我们如何开始”的问题。块面内部的和谐与对立，空间中各种指向关系显示出的动态模式，以及不同的形状、明暗和尺寸，这些给画家提供了关于对象基本视觉和情感特性的重要方面，我们称之为姿态

（gesture）²。

姿态素描更加关注贯穿于对象各部分中的动态节奏和力量走势，而不是各部分本身。这就是此类绘画强调各部分的整体布局和形式特征，而不是边线或轮廓（contour）的原因。在姿态素描中，相比于强烈的创作动机来说，轮廓是众多宽泛的表现形式之中的一个次要因素。这类素描讲求的是动作、张力和律动感（pulsation），这些问题源自于对象的体块（mass）状况及其空间安排，关涉的是精神而不是细节特征（图1.1）。

想要画出对象的姿态表现力，就必须画出各部分主要的动态活动和普遍性、概括性的形式特点，而不是它们确切的物理特征。正如建房子却没有整体支撑框架的例子一样，如果绘画一开始没有研究结合紧密的姿态模式，就必然会“倒塌”。同样，如果绘画结束后再考虑姿态问题，就需要毁掉作品，近乎重新返工。

这就是为什么富有经验的画家在问自己“对象看起来像什么”之前，会问一个更重要的问题：“对象正在做什么？”即如何通过安排人物、画、灯或风景的主体部分来暗示动态。在对象中，贯穿结构形式的具有方向性的力量走势意味着什么？事实上，我们所看到的一切都暗含了多种类型或不同程度的动态活动。这些活动是对象形式、结构中所固有的³。树枝或人柔和地弯曲，教堂尖顶或帆船桅杆强有力地延伸，楼梯或贝壳优雅的螺旋，所有这些都暗示着动态活动——富有生机的动作类型。换句话说，它们都显示了某种姿态表现（图1.2）。

对于富有经验的画家来说，即使对象无法预想，情况也是如此。毕加索的《格尔尼卡》（图1.3）是一个视觉抗议，反抗西班牙内战中在德国支持下的西班牙法西斯主义者首次在西班牙对平民进行全面轰炸。

² 见基蒙·尼克莱戴斯（Kimon Nicolaidis）的《绘画的自然之道》，波士顿：霍顿·米夫林公司，1941，14—28页。

³ 在本书中，“structure”指的是对象结构和体积的固有特性。参见第六章“体积”（volume）。

图 1.1



图 1.2 (学生素描)
林恩·特朗德尔 (Lynn Trunelle)
黑粉笔画, 46 × 61 厘米
波士顿艺术学院



图 1.3

巴勃罗·毕加索 (Pablo Picasso, 1881—1973)

《格尔尼卡》(1937)

布面油画, 349 × 685 厘米

普拉多博物馆提供

版权: 纽约艺术家权利协会 (ARS) 1991 和 SPADEM

然而, 这幅引人注目的杰作初始只是仓促之下完成的一张姿态速写, 只是抓住了画家预想形象的本质特征 (图1.4)。

姿态表现不应该仅仅理解为对象各部分的布局符合节奏韵律, 尽管这一直是表现对象姿态的关键。它不在于任何一个对象形状、明暗或位置的视觉特

性, 也不在于它的类型或类别, 甚至它的“氛围” (mood), 而是在于这些所有条件的总和。姿态的运动、情感能量无法察觉, 除非亲自体验才能 (也一定能够) 感受得到。移情 (empathy, 共情, 一种与某人、某地或某事相认同和同情的能力) 非常必要, 它能使我们的画作富有表现意味。



图 1.4

巴勃罗·毕加索 (Pablo Picasso, 1881—1973)

《“格尔尼卡”草稿》(1937)

蓝纸铅笔画, 21 × 27 厘米

普拉多博物馆提供

版权: 纽约艺术家权利协会 (ARS) 1991 和 SPADEM