

美术丛刊



美术丛刊

5

一九七八年十二月

上海人民美術出版社

美术丛刊

5

一九七八年十二月

上海人民美術出版社

素描与基础教学.....舒传熹 (4)

读《读草》的启示.....汪诚一 (42)

人体素描练习

芬 奇(二幅)..... (26)

米开朗琪罗(六幅)..... (27—30)(40—41)

拉斐尔(三幅)..... (31—33)

丁托莱托..... (34)

邦脱莱里..... (35)

鲁本斯(三幅)..... (36—38)

提 香..... (39)

伦勃朗..... (39)

丢 勒(二幅)..... (40—41)

头像素描

芬 奇..... (65)

米开朗琪罗..... (66)

佛尔里..... (67)

萨尔托(二幅)..... (68—69)

鲁本斯..... (70)

约尔当斯..... (72)

丢 勒..... (73)

德洛克洛瓦(二幅)..... (78—79)

安格尔(二幅)..... (80—81)

门采尔..... (84)

凡·高..... (87)

马 奈..... (88)

德 加..... (89)

塞 尚..... (90)

弗鲁贝尔..... (91)

萨金特..... (93)

海尔贝格..... (94)

上海人民美術出版社編輯出版
(上海長樂路672弄33號)

上海市美術印刷廠印刷

新华書店上海發行所發行
開本 1/24 印張 4 插頁 8

1978年12月第1版1-50,000

柯勒惠支(二幅)·····	(96—97)
马蒂斯·····	(99)
爱尔尼·····	(105)
库里赛维支·····	(107)
雅可布·····	(109)
赤松俊子·····	(110)
狄特纳·····	(110)

素描人物

牧羊女和狗·····	戈 雅 (71)
人 体·····	伦勃朗 (74)
睡着的少女·····	伦勃朗 (75)
坐在床上的沙士基亚·····	伦勃朗 (76)
手支着头的妇女坐像·····	伦勃朗 (76)
骑 士(二幅)·····	德洛克洛瓦 (77)
平民的早餐·····	杜米埃 (82)
骑 士·····	杜米埃 (83)
洗头的工人·····	门采尔 (85)
草 地·····	凡·高 (86)
海 洋·····	凡·高 (86)
妇女像·····	凡·高 (87)
抱小孩的妇女·····	费尔巴哈 (92)
人 体·····	罗 丹 (95)
雨 果·····	罗 丹 (95)
人 体(三幅)·····	马蒂斯(98—99)
母亲与孩子·····	毕加索 (100)
少女像·····	毕加索 (100)
妇女像·····	毕加索 (101)
建筑工人·····	贺加斯 (102)
卖火柴的妇女·····	贺加斯 (103)
清洁女工·····	爱尔尼 (104)

牛·····	爱尔尼 (105)
画家的母亲·····	赫尔巴特 (106)
妇女坐像·····	瓦木位里 (106)
妇女半身像·····	库里赛维支 (107)
炼钢工人·····	卢柯夫斯基 (108)
老渔夫·····	克里尔 (108)
托马斯·曼·····	斯佩尔 (109)
窗前的妇女·····	海恩希 (111)
街 道·····	布 赛 (111)

油画作品

朗格多克葡萄园的一角·····	蓬 桑 (44)
贝诺代的圣母像·····	比 朗 (45)
收割的报酬·····	莱尔米特 (46)
收割的报酬(局部)·····	莱尔米特 (47)
垛 草·····	勒帕热 (48)
垛 草(局部)·····	勒帕热 (49)
北方的风车·····	罗尔迪 (50)
格里斯包依窗外小景·····	康定斯基 (51)
渡 船·····	韦拉萨 (52)
朗格多克葡萄园的一角(局部)·····	蓬桑 (53)
卢韦西厄纳的驿车·····	毕沙罗 (54)
妇女像·····	马 奈 (55)
晚 会(局部)·····	雷诺阿 (56)
萨玛里夫人·····	雷诺阿 (57)
地中海海岸·····	佛兰斯基 (58)
舞台上的舞女·····	德 加 (59)
收割的报酬(局部二幅)·····	莱尔米特(60—61)
贝诺代的圣母像(局部二幅)·····	比朗(62—63)
砍柴的人·····	米 勒 (64)
速 写·····	德洛克洛瓦(封底)

素描与基础教学

舒传熹

一、基础教学的重要性

素描造型基础的正确训练，是提高艺术教育质量的一个十分重要的关键，应该引起高度的重视。

诚然，在素描造型基础课中，存在着大量的技术性教学，但在取得这种造型能力的基础训练过程中，学生的思维方法、审美趣味，也仍然会受到这样或那样的影响，诸如：是坚持历史唯物辩证思维方法，还是自觉和不自觉的受唯心论、形而上学或机械论的支配；是坚持实践、认识、再实践、再认识，以实践为检验真理的唯一标准，还是坚持一成不变的固定模式；是坚持感性认识到理性认识的飞跃，还是感觉就是一切；是应该取得较广博、较全面的知识，还是“目无全牛”、“瞎子摸象”；是具备一种正确的、科学的美学知识，训练健康的审美趣味，还是让学生知其然而不知其所以然等等。这一系列问题，如果在基础教学的技术训练过程中不能得到正确的、科学的解决，则必然直接影响着艺术教育质量。如果这一系列问题不在打造型技术基础时就予以明确，则另一系列问题，如基础课与创作课的矛盾、基础课与专业课的矛盾等等都将接踵而来，在学生头脑中已经“形成”一定的观点，以后再想解决问题，便会造成很大的困难。

素描是造型艺术领域中的最基础的学科，可以说是造型艺术领域中的“基本粒子理论”。我们必须看清楚它的重要性与迫切性，必须在这个问题上化大力气，以利于美术事业的繁荣。

二、素描的一般法则

素描的目的是要以简单的工具，朴素的描绘，准确而又概括地、生动而又深刻地表现对象。

在被描绘的对象面前，又必须具备正确的、科学的观察、认识和思维方法，而且也只有在此基础之上才有可能产生健康的、符合审美原则的表现方法。

当一个物象出现在我们面前，我们肉眼感官首先接触到的是它的表面现象。这个“表面现象”对于我们认识这一事物来说是一个十分重要的来源，特别对于作为造型艺术的绘画来讲，更具有特殊的意义。“认识开始于经验——这就是认识论的唯物论”（《实践论》）。因此，当我们面对这一特定物象的时候应尊重这一“表面现象”所给予我们的一切最生动的最微妙的视觉感受，尽可能地细微地诚实地和不怀任何成见地充分地去感受它，并且要善于敏感而迅速地发现和把握这一“表面现象”明显暴露出来的、新鲜生动的主要造型特征。如果以为可以任意撇开对象，撇开我们对这一特定对象的特定感觉，那么，我们的写生活动便成为毫无意义的主观臆造的东西，失去了写生的根本含义。

但是，这个最初的观察事物表象的阶段，还仅仅是我们认识事物的开始。“认识有待于深化，认识的感性阶段有待于发展到理性阶段——这就是认识论的辩证法”（《实践论》）。当我们观察了事物表象的各个方面之后，紧随着的任务就是以这些表面现象为响导，深入到事物的内部去研究它的实质，把握事物带规律性的东西。如果我们的描写对象是人体的话，就是要透过它的比例、动态、形体外部特征、色彩、光影与明暗调子等表面因素，深入到人体内部去研究、分析、理解它的内部规律，即人体骨骼、肌肉的生长规律及其运动规律，此一部分与彼一部分的有机联系和内部与外部的有机联系及其总体内外造型特征。这个分析、研究、理解对象内部规律的阶段，是人们认识事物的一个十分重要的阶段，是一个质的飞跃。照相机也具备形象地、真实地反映现实世界的功能，因为它就是根据人们

眼睛的构造原理而发明的。在对于物体表面现象形象而真实的反映这一点上，照相机和人们眼睛的物理功能是完全一致的。而且，科学发展到了今天这样的高度，摄影已经可以极其精确、全面而优美地、毫无遗漏的把对象一切“表象”反映出来，已经达到了人们的眼睛和画笔几乎不可能达到的程度，如果我们的绘画还企图以模仿自然界一切为能事，企图与“伟大的自然”相竞争的话，那我们在照相机面前只好相形见绌了。我们人类的认识之所以仍然应该和任何精确机械的反映存在着质的区别，也正是由于人类有大脑、有思维、有分析、有判断，正是由于人们能够将丰富复杂的表象，加以“去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里”的进行改造，我们要想对物象取得正确的、全面的、深刻的认识，就必须积极主动地完成这一飞跃过程，如果我们对这一飞跃过程不引起足够的重视，不是自觉地花大力气去解决它，甚至有意无意的削弱它，取消它，就会把人类的认识和反映降低到一般机械的水平，就会离开马克思主义的辩证反映论，而陷入形而上学的机械反映论的泥坑中去。

因此，在我们面对某个实物写生的时候，除了要认真地观察对象的表象之外，尤其要认真地研究对象的内部规律，研究并把握对象的内在本质，我们的素描基础训练才能开始成为一项有意义的工作。所谓苦练基本功的“苦”字，很重要的部分就体现在这里。物象的外在表象是可视的，捕捉它并没有太多的艰苦，而物象的本质则往往是内在的、深藏的、是不能以简单的直观去认识的，而要发掘它并准确的把握它就要艰苦得多了。在我们进行素描基础训练的过程中，特别是对于学生来讲，这一阶段的工作必须化巨大力气去认真解决的，才能为进一步地、深刻而自由地表现对象打下坚实的基础。

“概念”在人类认识事物的过程中具有十分重要的意义。辩证唯物主义反对概念的僵化，反对把概念变成一个永远一成不变的模式或僵死的教条，但并不反对概念本身，相反它却认为概念是人的认识更高级的发展。列宁说：“概念是人脑的最高产物”（《哲学笔记》）。概念是概括了大量个别现象的结果，概念是人的思维

的一种概括形式。我们只有首先学会思维上的概括，才有可能成为在艺术上进行概括提供前提，不解决思维上的概括能力，表现物象时艺术手法上的概括便会成为一句空话。如果我们在反对艺术表现上概念化错误倾向的时候，把应有的“概念”和“抽象”也丢掉，那么，我们就要重复历史上经验论的错误，所以，应该这样说：要概念，不要概念化。

在观察、分析、理解了对象的表象和内在因素之后，也就是对所描绘的物象作了充分的调查研究之后，接下去的任务就是：如何把我们对特定对象的特定认识和特定感受准确地、综合地、概括地，通过朴素的描绘这一绘画形式表达出来。我们化了很大的气力去观察、分析、理解对象的目的是在于更加深刻地去感受对象，把握对象，最后把这种具体的感受和认识准确而又概括地、生动而又深刻地表达出来，完成我们写生训练的主要任务——取得一种科学的观察方法与深刻的表现方法，取得一种健康的造型能力。如果我们对所描绘的对象作了大量的观察、分析和理解工作之后，在画面上表现出来的效果和对象取得了基本的一致（不是完全的一致），即是说较好的反映了对象的本质特征，达到了预想的效果，那末，我们对于这一具体对象的认识运动可以说是基本上完成了，同时，也就是说这幅素描是基本上完成了。以上谈的素描基础训练过程中的观察、思维、认识和表现的普遍法则，也是极其重要的法则。我们的素描写生训练中出现的成绩或发生的问题，几乎都与这些问题能否得到正确的处理有关，因此，应该引起我们高度的重视。

三、素描及一些有关概念

一、素描的基本概念及其功能

“素描”就是“朴素的描写”的意思。指的是凡以木炭条、炭精条、毛笔、铅笔、钢笔、芦苇笔……等较为单纯的工具及单一的颜色在纸面上所作的图画而言。也偶然有画家以两种或两种以上的彩笔作的有不同颜色的素描或在素描基础上敷以

淡彩的，则叫“彩色素描”，但在素描这个总范畴内不占主导地位。

素描是人类绘画史上出现最早的表现形式。我们看到古代人类洞穴中的壁画，往往是以简单的线条和单一的色彩出现的。随着后来时代的发展变迁，文化的不断进步，绘画材料与工具也逐渐丰富起来，素描与绘画才逐渐有所分工。素描的功能才逐渐偏重于造型基础的训练或作为草图之用。每个艺术学徒当刚刚接触造型时，总是首先要从素描入手，直到今天，世界各国的美术学院仍是以素描作为解决基础造型本领的重要基础课而列入教学计划。素描仍是一切造型艺术的基础。同时，素描也是一种艺术创作形式，具有自己的相对独立性，这一功能是自它诞生之日起就具备了。随着人类文化史的发展，各国家各民族在不同时代都产生了许多杰出的画家，他们的素描作品之精湛深刻、丰富多采，永远都有值得我们学习和借鉴的地方。在我们中国，虽然起先没有素描这个名词，但这一绘画形式仍是早已存在了的。我们古代叫“线描”、“白描”或“双钩”，草图叫“粉本”。从性质上讲与西洋的素描没有两样，也是一种“朴素的描写”，只不过是表现形式方法有所区别罢了。我们中国有自己民族的伟大的素描大师，如顾恺之、吴道子、展子虔、阎立本、李公麟、张择端、陈洪绶、任伯年等。他们的精湛艺术成就是我们民族的骄傲。

总之，一个科学的概念，是不应该受到任何时代、国界、民族、历史的限制的，只要性质上与素描总的概念相符合，我们都应该承认它也是素描的一种方式。

多年来社会上一部分人中间形成了一种习惯，以为只有不用一根线条，而用明暗块面和多调子来描绘对象、最后达到和人的肉眼感觉完全一样的素描，才是真正的素描，而其它则一概称之为速写或“慢写”，这样就是越来越把素描这一科学概念狭窄化了。同样，以上述的观点来看待西洋的素描，便仿佛西洋的素描“只此一家，别无分店”，这对我们广泛的向不同的国家、不同的民族、不同的作家、不同的风格的素描作品的学习，实际上是设置了障碍。对我国的“白描”、“双

钩”等虽然并不必要都改称素描。但应在观点上把“白描”与“双钩”等看作是我们民族自己的素描体系，这对探讨、研究、和进一步发展我国民族今天自己的素描体系，是十分必要的。

根据不同的功能，应区别开研究性的素描、表现性的素描和速写这三种不同的形式。研究性的素描，也就是一般称作“习作”的素描，它的任务是在较充裕的时间里对对象作较细致深入的全面研究，以达到充分地理解对象，并通过不断的实践取得一种能够正确地、深刻地塑造形象的能力。在这样的素描画面上应该允许对对象作局部的、片断的以及种种解剖析的研究，这种习作的目的不是在于把对象的一切全部描写出来，也不是搞一个修饰得很干净而又完整好看的画面，以求自我满足或供人欣赏，而在于通过刻苦地研究取得认识上的真知，取得理解物象表现物象的真实的能力。

表现性的素描，它的任务是在较充裕的时间内，在充分理解对象把握对象的基础上，满怀激情地较充分地把对象概括而又生动地表现出来。既写形而又能传神，既写实而又能写意，既描写了客观对象，又抒发了作者对对象的感受，既具备了客观对象的真实和典型，而又表现了作者自己的个性和风格。在这样的素描里，可以有意识地运用夸张、对比、强调、减弱等艺术手法，也就是说既是现实主义，又是浪漫主义的表现对象以及作者自己的感受。这样的素描在某种程度上已经可以做为独立的艺术作品而存在。

速写的任务是在短促的时间内，在对象飞快即逝、不容许人们仔细观察研究的情况下，以极简练概括的笔触迅速把对象的主要特征或作者对对象的主要印象、主要感受捕捉与记录下来。这一般是在上述素描任务无法进行时(或不必要时)所采取的方法。速写从原理上来讲是属于素描这个总范畴的。它也是一种非常朴素的描写。但是速写有其自身的任务。速写与素描的关系是相互补充，相互协助的关系，速写的功能与素描的功能是不能互相取代的。“四人帮”安插在美术界的亲信企图以速写代替素描，除了她的阴谋目的之外，实足证明她的无知和愚蠢。

二、现象与本质的关系

在造型艺术领域里，把现象与本质两个概念区别开来，认识它们之间的辩证关系，有着非常重要的意义。物质的客观存在，是本质与现象这一对矛盾的对立统一体。现象，是事物外部表现出来的表象，每一现象则只能是事物本质的某个侧面的表现，是比较片面与表面的、局部的、多变的、易逝的。但是，现象比本质丰富、生动，它直接呈现在我们感官的前面，因此，它又是感性的。本质，是决定事物性质最主要的东西，这种东西能说明事物的特征，即事物内部最重要的方面，事物内部深处所发生的过程。本质比现象深刻、稳定、内在、隐蔽。单靠简单的直观往往不易发现，人们只有经过抽象思维才能认识它，因此，它又是理性的。事物的性质是由其本质所规定的，因而本质是现象与本质这一对矛盾中的主导方面。

事物的表象，即现象，能够体现事物的某一侧面，但又常常会歪曲和不正确的表达事物的真正本质。例如：从直观看来，似乎太阳是环绕着地球运转的，这在相当长的历史时期内曾被看作是天经地义的事情，可见，本质与现象之间经常存在着矛盾，科学和科学的认识的目的就是在于透过事物的外部表象，揭露事物的本质，马克思说：“如果事物的表现形式和事物的本质直接相符合的话，那末任何科学都是多余的了。”如果我们面对纷杂的客观对象进行素描写生的时候，不能透过物体的表象，去把握对象的实质；如果只把某些局部表面的、偶然的现象，误认作事物的全体与本质，我们就要被事物的表象所蒙蔽，有时就会沾沾自喜，有时又会在复杂的现象面前不知所措。我们不是庸俗的机械唯物论者，我们不满足于表象的一得之功和一孔之见，不满足于对物体表象的机械模仿。我们依靠人类已经取得的科学知识——解剖学、透视学等，对所描绘对象进行分析、研究、提炼和概括，再进一步认识与掌握特定对象的特殊规律，进一步把对象本质与非本质的东西，必然与偶然的東西区别开来，只有在这样的基础之上，我们才有可能更深刻地去感觉对象，才有可能舍弃一些偶然的，非本质的因素，抓住那些能够

体现本质的表象，把它强调出来，集中起来，概括起来，以达到典型的塑造的目的。我们平时所谓的高度概括能力就是这样产生的。

三、形体与结构的关系

“形”就是形状，在造型艺术范围内来讲就是物象的造型特征。如：球是圆的，桌子是方的。再进一步，圆是如何圆？是大的圆、中的圆、是小的圆还是椭圆？方是正方，是长方还是扁方……等等。客观的物质存在必具一定的形状，没有形状，物质也就不存在了。在素描基础训练中，必须锻炼对各类物体形状特征的敏感能力和明确的“形”的观念。

“体”就是体积。物质的客观存在不是一个平面，而是各种体积复杂地组合在一起的空间存在。这些体积则都可以用立方体、圆柱体、圆锥体、球形体……等等几何形体来加以概括。世界上一切物质存在，作为体积的形状来说，不是这样的几何形，便是那样的几何形或是多种几何形体的复杂组合。这实际上就是法国近代画家塞尚所提出的理论，是对于客观物质世界在造型艺术领域中的一种科学的形象概括。塞尚本人后期的作品及其后继者们所犯的错误不是在于这个理论本身，而是在于他们把这一科学的认识变成了僵死的、绝对化的教条；不是去努力把这一科学的认识和具体对象的特殊性相结合、从而取得新的血肉新的生命，甚至把这一科学地形象地认识物象的手段，当作他们画面上追求的唯一目的，最后导致物象形状支离破碎的机械分解，走向了反面，这就是立体主义者们的悲剧。但是，我们反对立体主义，并不必要也不应该把这一形象的认识世界的科学原理也加以排斥。

“结构”指的是物体的结合与构造。客观的物质存在往往都是以复合的状态出现，这就存在一个各种物质形态的结合和构造的问题。譬如：当我们从造型艺术这个角度来观察“人”的时候，它的结构应该包括如下两个方面：一是解剖结构，如对象的骨骼、肌肉的造型特征及其组合关系，它们的生长规律与运动规律。二是形体结构，也即几何结构。是对象各部位基本几何形体在空间中的位置及其相互

之间的有机联系。就两者关系而言，解剖结构决定着形体结构，故前者是基本的，后者是从属的。

四、绘与画

“绘画”作为名词来说是一个总的概念，一般就是指美术范畴内以在平面上、塑造空间的艺术而言的。然而，作为动词来讲，“绘”与“画”这两个字的含义仍然是有所区别的。

“绘”：以色描绘物象之“采”叫做“绘”。我国古代叫丹青，也就是彩绘的意思。一般是指涂绘、晕染(或渲染)。在素描里表现为黑白浓淡层次、明暗调子或阴影。物象的色彩调子是依附于物象之形而存在，由于外界光的照射才被我们视觉所感受。在素描上的黑白浓淡层次、明暗调子或阴影的作用应该是附属于形而又助于形的表现的。所以，当我们进行素描写生的时候，首先应该着重解决的是“应物象形”与“骨法用笔”的问题，其次才谈得上“随类赋采”，而不是相反。这才是符合我国民族习惯的正确道路。张彦远在《画论六法》中说：“笔力未遑，空善赋采，谓非妙也。”就是指的这个意思。沈宗骞在《芥舟学画篇》中说：“笔乃作画之骨干也。骨具则筋络可联，骨立则血肉可附；骨之不植而遽相尚以文饰，亦犹施丹雘于粪土，外华而内腐；缀秣华于枯朽，暂艳而旋凋。”又说：“……即笔以求墨，则法有所归而头头是道，离笔以求墨，则骨之不植而靡靡成风。”可见，绘画的造型首先必须运用笔力以确立对象的形体结构，如果形体结构没有得到正确的确立，那么明暗、色彩调子等等的表现便是不足取的了。韩拙在《山水纯全集》中又说：“用墨太多，则失其真体，损其笔，而且冗浊。”更进一步说明了衬明暗调子，切不可淹没了对对象的“真体”，也就是宋朝郭熙所说的“质”。而这“真体”与“质”又是通过“骨法用笔”表达出来的，所以用墨(在素描中即明暗调子)过多，则表达“真体”与“质”的笔力就要受到损害了。

“画”，以线钩写物象的形叫做“画”。我国古代叫线描、白描或双钩。一般指的是，点、划、钩、勒、描、写。在素描里主要的表现形式为线条与点划。中国

画又叫“骨力”、“骨相”或“骨法用笔”。唐人张彦远说：“骨气形似皆本于立意，而归乎用笔。”可见，基于特定的“立意”而在画面上要达到的“骨气”、“形似”等要求，最终还是要通过“骨法用笔”表现出来。“骨法用笔”是我国民族传统绘画的精华，学习中国画如果不懂得“骨法用笔”实际上还是在中国画的大门之外。那么，如果我们的绘画（特别是素描）要解决民族化的问题也就必须首先要解决一个“骨法用笔”的问题。就素描范围具体地说就是要解决一个善于运用表现“骨力”、表达“形体”的线条来表达物象的问题，用线造型，决不是很简单很容易的事。用线造型迫使作者在下笔之前必须对对象的形体结构已具有较充分的准确而肯定的分析判断和深切的认识和感受，也就是特别注重“立意”的功夫，作到“意在笔先”、“意到笔随”的要求。

同时，就素描习作本身的任务来说，我以为首先主要是解决造型问题，也就是要着重抓形、体、结构、运动等造型特征，而对象外在的一切色彩、光影和调子等等都是第二位的。当然，这些因素就素描（不是绘画）范围来讲，也是塑造形体，表达物象的重要手段，我们也应该充分地利用这一手段，但它毕竟应该放在从属的地位。

综上所述，我们可以见到“绘”与“画”两个概念存在着质的不同，是一对矛盾，而在画面上又统一在一个有机的整体内，互相是相辅相成的东西，是骨与肉的关系。我们弄清这两个概念的目的，不在于褒此贬彼，而是要在素描这个范围内明确两者之间的区别和联系，以利于更好的达到我们素描习作所应达到的目的。

五、空间

美术，特别是绘画，是以在平面上表现出立体和空间为其特征的，所以又叫空间艺术。空间就是指物体的前后和远近、物体的高度、宽度与深度。立体就是物象本身的起伏、厚度与高低。从画面角度讲，一般指的是物体与物体之间的前后关系、远近关系、透视关系，物象本身的立体、厚度、高低起伏也是一种前后

关系、远近关系和透视关系。

空间一般包括两个要素：一是形体空间。物体各部位的基本形状、体积及其在空间中的位置，此一物体与彼一物体之间的前后、远近穿插关系、物体形状近大远小的透视关系。二是色彩空间。由于大气层空气微粒被光线照射后所产生的影响，在人们视觉上的反映是：在不同距离内同一物象的基本色所产生的变化，即色彩透视。一般的说近者清楚、远者模糊；近者鲜明、远者黯淡。在素描上表现为黑白层次、调子和光影。就形体空间和色彩空间两者的关系而言，形体空间是物象的本质，是基本的，是画面上表现空间时起决定性作用的东西。色彩空间则是现象(当然，是生动活泼的“现象”)，但却是从属于前者、依附于前者的。因此，如果以为以线条为主要表现手段的素描没有空间感，甚或以为线条不能表达空间，只有调子才能表达空间，这是一种偏见。它的错误在于颠倒了本质与现象的主次关系。

但是，在我们首先强调形体空间这一因素的重要性的同时，我们也十分重视色彩空间在造型艺术中的作用。色彩空间可以进一步的加强形象的空间塑造，进一步丰富我们的画面，使我们的画面活泼生动，这两者的关系也是骨与肉的关系，在我们从事素描写生的时候，应该正确的处理好这两者的辩证关系，有机地把它统一在一个画面的整体之中。我们反对的只是醉心于物象表面的色彩、调子、层次的空间变化，而抓不住(或根本看不到)物象的基本形体的空间关系。对这样一种舍本求末的倾向，必须注意防止。

六、严格与深入

作为造型基础训练的素描，在进行写生练习的时候要不要严格与深入？回答是肯定的。应该非常地强调素描的严格性与深入性，否则就不存在一个“苦练”的问题了。

问题的关键是在于对素描的“严格”与“深入”作如何的理解。我们决不能把“严格”与“深入”理解为在画面上对物象表面所有细节的谨小慎微的细致描绘，更

不应该以所谓画面上表面的“完整”来作为标尺。当我们面对物象进行写生研究的时候，严格是指以正确的、科学的方法去观察、思维和认识对象，做到真实而又深刻地、概括而又生动地、激情而又艺术地把对象表达出来，整个学习与掌握素描这一造型基础的过程，就是解决掌握正确的观察与思维方法以及正确的表现方法这一唯物辩证规律的过程，就是认识客观规律（包括自然规律与艺术规律）、掌握客观规律的过程，在这些大量的艰苦劳动面前畏缩不前、知难而退，或满足于一知半解、似是而非都是不严格的表现。如果对所描绘的对象不作深入的研究和理解，而只满足于表象细节应有尽有的繁琐描绘，那是永远也谈不上什么深入的。

七、完整性

必须分清“作品”和“习作”这两个概念。“作品”，是从思想内容到艺术形式，画面形象与表现方法等各方面较为完美结合的东西。所以，我们常常可以听到批评那种内容与形式还没有很好统一的美术作品为不完整或不够完整。而“习作”顾名思义就是练习的作品，是作者在观察、理解自然对象的过程中所作的研究片断和研究记录，有充分的理由允许他不完整。我们经常也可以听到一种指责美术作品不完整的批评：“这作品太习作性了！”这就从另一角度反证了习作是没有理由要求它一定要完整的。

对于艺术学徒来说，素描，首先意味着是一种造型基础训练的手段。所以，它应该是以习作身份出现在观众之前的：有时它可以是一只手的练习或一只脚的造型研究；有时可以是一组衣纹与它内在人体关系的研究和描绘；有时可以将头部作骨骼、肌肉的研究以及各种神态表情的描写；有时也可以对人体躯干的某一部分进行内外关系的研究和描写，尽管还是一个局部的描写，但也是一项必要的工作，不应该责备为“不完整”。我们所追求的完整，并不是应有尽有的以繁琐描绘为能事的画面上的表面完整。如果习作中能够把对象的本质特征和典型性形象塑造出来，能够达到训练过程某一阶段、某一作业的特定的目的，即使画面上用笔不多，或只描写了对象的某一局部，也应该说是一幅比较完整的习作，这就是完整中