

素描 教学



素描教学

(苏)索洛维叶夫、斯米尔诺夫、阿列克塞耶娃 编著

石树人译 马文启校订

献给德·尼·卡尔陀夫斯基

序 言

仅靠书本想掌握绘画的本领,这是不可能的。只有在有经验的教师指导下,经过顽强而有系统的学习,才能掌握这一专门的美术业务。

作者写这本书的目的,并不是说读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经验提出来同读者交换。同时也叙述一些俄罗斯历代美术教育家们所积累的现实主义素描教学法的理论基础。

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,他们对美术教育工作都有着极其宝贵的贡献。

对于负有发展俄罗斯现实主义学派伟大传统使命的苏维埃美术教育来说,素描首先就是在全面研究实物的基础上巩固专业知识的方法。在素描教学中,起决定作用的是眼睛的正确训练及描画方法的培养。教师的任务就是要启发学生们自觉地对待描画的过程。

注意观察实物,研究实物的客观特性及周围环境所给予它的各种影响,是掌握专业知识的必要条件,没有这些知识,美术家的创作就不能得到发展。在结束本书的序言时,作者认为必须向伊万尼茨基教授、列赫特教授、布依诺夫副教授表示感谢,因为他们对本书的解剖学和透视学部分给予了很大帮助。

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
	石膏模型和颅骨的素描	107
	人 体	110
	速 写	170
	描图目录	225

第一章 俄罗斯素描学派的教学遗产

在没开始系统地叙述素描教学法之前,首先必须向读者介绍一下俄罗斯素描学派教学遗产的某些原理,因为苏维埃美术教育学就是在这个基础上发展起来的。

我们现实主义派的优秀遗产,是彼得堡美术学院著名的教育家契斯恰柯夫所搜集,综合,并加以大补充的。正如赛罗夫称呼他是“唯一的(在俄国)永久不可动摇的形体法则的教师”。〔注〕^①

契斯恰柯夫的声望是所有先进的俄罗斯美术家所公认的,这样就引起我们注意研究他的教学遗训,并力求确定这些遗训对于苏维埃美术教育的作用和意义,因为苏维埃美术教育的作用和意义,因为苏维埃美术教育的使命就在于保存和发展这些民族艺术的传统。

当我们研究契斯恰柯夫的遗产时,我们就很清楚地看到他对艺术的辩证观点。如果我们仔细地分析一下所有他的个别阐述、建议和指示及他和学生的倾心谈话,就可以组成一个在全面研究实物基础上的描绘实物的方法和规律的严整系统。

在谈到研究实物是美术家的首要任务时,契斯恰柯夫着重指出为造型艺术基础的素描的重要意义:“素描是一切的基础,谁要是不懂得或者不承认这一点,谁就没有立足之地。”——这是巴鲁兹吉娜引证契斯恰柯夫的话。契斯恰柯夫认为素描对美术家来说是一个思维的过程,因此,如果没有素描,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辅助的作用。”

① 注:所有契斯恰柯夫的语录引自下列各书:《契斯恰柯夫与萨温斯基通信集》。列宁格勒1939年莫斯科版。
金兹布尔格著《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。契斯恰柯夫在坚持主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及时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,用形体描绘的方法是“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、灰暗的作画。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。”在自然界存在不是线条,而是缩小了的面。

由此我们可以得出结论,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和。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们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描绘,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）把研究物象的形体同轮廓、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。”

契斯恰柯夫的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，你要注意到耳朵”。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，和时时刻刻不要忘记掌握素描中各部分的比例关系，并以此来达到描绘的完整性。

“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，结果反而弄得不象。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、详细地去描绘，并精密的研究细节，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工。”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，也才能有能力把这类素材加以概括、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题，

并在画面上以轻线条来回答这些问题。画者的自问自答大致只能这样来表示：“垂直线从这里到这里，水平线从这里到这里，可见，物体是这样倾斜。”画者这样决定后，就开始描画形体，然后逐渐地使其确定起来，建立起各个别部分和细节之间的联系。

契斯恰柯夫在谈到眼睛的正确训练时说到：“首先应该真正的学会观察实物，这几乎是极其必要的和相当困难的一点。”“眼睛是这样一个器官，只要把它训练得正确时，它能比两脚规更准确地规定距离。”

契斯恰柯夫训练眼力是在不动的物体(石膏像)上来进行的。确定形体和线条方向的本领是借助“从一点”开始的描画手法发展起来的。“‘从这里——到这里’这句话的意义很大，它把画家约束起来，不让他们按自己的意思随便的描画。”契斯恰柯夫的女学生巴鲁兹吉娜写道：“最严格的素描画法要算是‘从一点’开始的画法了。巴威尔·彼得罗维奇在阿波罗半面像眉毛靠近眼睛的地方安放了一个点，从这一个点画成整个头像。”

但是契斯恰柯夫自己说，这个方法只能在画不动的物体时才能完全采用，“画生物的时候不能从一个点开始来画头像，因为无论模特怎样一点也能动，头部总是在动的。这是物件本身内在的联系”。

如果说画石膏像时，可任取一点作出发点，那末，在画活的模特时，这种方法就不适合了。这里，画素描的过程是从“不动点和中线——背部、脊柱和锁骨”开始。在画活的模特时把各部和中点联系起来，并以各部形态来修改”。

契斯恰柯夫教导我们在画生物的时候首先要：1、决定描画的大小，不要超出一定的范围；2、拟定人物在空间的大体的位置，特别要注意两脚的位置，先从“地面线上再从最靠近的地点向上画。”；3、找出人体较大的部分的位置和比例，并把它确定起来，逐渐地，或者象契斯恰柯夫所说“按部就班”转入到形体极细小的曲折处、突出部和复杂的地方。

“按部就班”这个概念，就是从简单到复杂的工作原则，画者好象登上困难越来越多的阶梯，这时“每上一级都是由前一级决定的”。

契斯恰柯夫严格地要求学生们在工作中遵守这个原则，他认为“在描画中必须要有秩序。”

一个人，从实践中可以知道，每做一件事，首先要有正确的、朴素的和健康的观点。其次，要求有始终不能变更的秩序，并要使一切……不是从中间或从末尾而是从头、从基础开始。画者可以看到，破坏秩序，即使是一点点的破坏……就会导致完全不正确或乱七八糟。

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

画者来说都是有意识的,而且都应该表达出一部分骨骼和肌肉等等。契斯恰柯夫认为把各种形体结合成一个统一的有机体是在写生素描中最重要的一环,他在给萨温斯基的信中写道:“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)。”

我们已经指出,契斯恰柯夫坚决地把素描和油画相对比,契斯恰柯夫说:“素描是件复杂的事情,是件需要有感觉和思考等等的工作;油画色彩是件热情的工作,需要有感觉和善于观察和描绘的工作,但同时不需要以思考和智慧来寻找颜色,而只需要以调色板上的色彩来调色。”

在美术学院的学生们中间,流传着一句妄加于契斯恰柯夫身上的荒诞无稽的话:“油画是件简单的事情,只要找到适当的颜色和把它放在适当的地方就行。”岂不知,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见,素描在颇大程度上是属于思考的范围,而油画则属于感觉的范围。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“本质”,或者更确切些说,研究它在具体环境的条件下的客观特性,而油画是画家用以表达物体的“外表”,确切些说,是表达投射在物体上的和决定该物体外貌的光线。实物两部分的不可分割性(“本质”和“外表”)使得描绘实物的方法也不可分割。正是这样,在每幅中素描应该是油画的基础,而在每幅素描中都应该有油画的成分。

契斯恰柯夫在强调指出艺术造型的立体刻划形体的方法和油画的方法的辩证统一时说道:“应该把物体描绘得象自然界存在的那样,和我们肉眼所感到的那样。”素描是以其“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”方法下笔涂色。

正如瓦斯涅佐夫所说,契斯恰柯夫是学生与实物之间的中介人,契斯恰柯夫对自然界无限的热爱决定了他的教学体系。他一生阅读了“自然界的巨书”,一方面自己不倦的学习,另方面教人们去认识和观察物质世界的美丽和多采,所以契斯恰柯夫的全部学说是依靠“自然”的巩固的法则,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,他说:“不要担心素描的美不美,要不断地注视实物,而不是注视铅笔。不管线条勾得怎么样,如果它勾得逼真,那它就是美丽的,轻快的。”

契斯恰柯夫认为高度的技术,就是指在深谙艺术法则基础上的艺术语言的简练和清晰。“研究一切,认识它的本质,即便已是一位完完全全的大师,也还要以儿童般天真的眼光去观察实物,这就是绘画和雕塑艺术中要达到真正的技巧所必须具备的条件”。

而要达到这种技术的完善,要达到这种表达的简练和清晰是不容易的。苏里柯夫一生都记得契斯恰柯夫的格言:“差不多要画一百遍,才有精练的结果。”

契斯恰柯夫在继续发挥这个问题的时候,肯定地说到画家的技术应该是多种多样的,就象他所观察到的现实生活的现象是多种多样的一样。“至于题材那就是观点和手法。换一个说法即技术不能脱离艺术的任务。契斯恰柯夫指出,如果一个艺术作品的表现(即形式——编者)和内容相符——那就是极妙的作品。”“有崇高的思想,也要求有高度的、基于合乎规律的原则来表现,缺一个都是不可想象的”。这样一来,契斯恰柯夫就肯定了决定艺术有充分价值的内容和形式的统一。前面已经讲到,契斯恰柯夫的教学方法并不仅仅是他一个人经验的成果。

契斯恰柯夫把要求学生们进行积极思考的、研究实物的原则拿来作为教学的基础,这个原则在契斯恰柯夫以前也曾被 18 世纪末美术学院杰出的教育家洛森科所应用过;洛森科和契斯恰柯夫一样,认为画家的写生工作不应象无意识的过程一样漫流着,而要求有意识地来经常控制它。

如果把洛森科指导下完成的素描拿来和在外国画家工作室学习的学院学生们虚构的素描加以对比,那就很明显,洛森科摒弃了机械的、无生气的普雷斯来尔体系,而实行了另一种对待模特的态度,把模特看作是活的立体的形体。

先进的俄罗斯的画家们和学院里天才的青年们都团结在洛森科的周围,洛森科的实际表现相结合的和关于素描的现实主义基础的学说,以及他的杰出的和生物的写生习作,成为创立俄罗斯现实主义学派的基础。洛森科把自己的素描体系和虚伪的平面轮廓教学方式对立起来,因为这种教学方法使得写生素描的过程分成方法上毫无联系的两个步骤:先画下轮廓,然后充填以阴影,是从头部开始部分地进行,这样就没有描绘的完整性。

照当时学院的大纲,在画写生素描以前必须有一较长时期来临摹版画和素描,这样,除了把眼睛训练得不正确外,还会养成死板的手法,这样死板的手法是在模仿细线条的版画时形成的。呆板的细铁丝一样的线条,机械地交叉着的细线条网,带来了枯燥无味并使铅笔的技术贫乏,而这种技术是那些被契斯恰柯夫说成是在绘“死线条”的画家们所共有的。

洛森科的素描的理论,对于俄罗斯的学院来说是原则上新型的、有生命的,并且和死板的体系学说是完全对立的。

洛森科让学生们注意观察立体的实物,并为了研究而实行作活的模特素描,他认为

巩固立体形的构成和形体上光线的散布,自觉地运用解剖学和透视法以及人体正常比例关系等的知识,都是必要的。

洛森科所实行的立体描画的原则,被一代一代的口传下来,被他的学生们和他的学生们的学生不断地加以修改和完善。这些学生是索柯洛夫、阿基莫夫、乌格留莫夫、叶果洛夫和谢布叶夫(阿基莫夫的学生)、极卓越的俄罗斯艺术家布留洛夫和亚·伊凡诺夫的教导者安·伊凡诺夫(乌格留莫夫的学生)。

在美术学院的历史上,学院内部在素描教学法方面进行了二派之间的斗争。在学院学生们的作品中,除了表现艺术整个高涨的、卓越的现实主义的素描之外,我们还可以看到那些虚构的素描,在这些虚构的素描上,不是人体的生动描绘,而是玩弄抽象的艺术技巧的手法。

实际上导致素描虚构的傲慢自负的技巧,代替了洛森科学派的合理的要求。布留洛夫死后,俄罗斯古典素描发展的辉煌时期中止了,在素描上呈现出艺术技巧的衰落。

在19世纪末的三十年里,契斯恰柯夫在争取提高画家专业技巧的斗争中,再度提出现实主义的素描理论,他把过去学院派优秀代表们的经验综合起来,并把它补充到自己的体系中去。

契斯恰柯夫常说到艺术的科学性,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,说:“艺术并不是一门科学,艺术是利用科学,艺术应善于把法则和知识运用到事业上去,这样才真正成为艺术——成为本领。”

契斯恰柯夫在阐述自己大纲的要求时说到:“一位天才,即使不学习,也能把手(由指至腕——译者)和它的外形画得很好,可是,难道这样就够了吗?而应该把手画得象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、肌肉和表面的皮肤等所组成的,要把它画得很好,就应当精通骨骼,使骨骼结构符合于实际的情况,描画出它的外形并画出肉体感。”

由此可见,契斯恰柯夫对解剖学和透视学在画家的实际工作中赋予何等重大的作用。契斯恰柯夫在给伊舍也夫的信中悲伤地回忆道:“学生们知道这些科目,但实际上是否运用它们呢?不,不,不会。”

难怪人家把契斯恰柯夫称为自发的唯物主义者,他的“完备的艺术”的公式——“感觉、认识、掌握”,给予了画家以认识现实的有顺序的纲领。

受革命民主主义思想教育而又吸收了学院派优秀传统的契斯恰柯夫,把极有价值的教学遗产保留了下来,这些遗产在我们苏维埃的教育中正在不断地加以研究和实际的

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,无限地尊敬他。卡尔陀夫斯基深刻地了解契斯恰柯夫学派的彻底性和严格性,在我们艺术的过渡时期,他为保持现实主义原则的纯洁而进行了斗争,把素描的教学法加以研究和深入,并把它传给了新一代。

他的关于形体、色调和从事“比例”工作的有系统的学说,成为我们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讨素描教学法的经验。

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。

在素描写生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;而进于素描写生的教学是可能而且也是必要的。素描写生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,不仅对熟练一画家的创作有意义,而且对画家的技巧的成长也起很大的作用。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;荷尔拜因巧妙地掌握了线条,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。

素描认识对象的意义,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说法,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。在教学的实践中必须确定现实主义素描的原则,以便有系统地研究物体的结构,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。素描学习中的有意识和正确性,应该是教师对学生的基本要求。

画家只有在相适应的描绘手法的帮助下,才能把实物各种不同的特征表现出来。换言之,描绘的法则规律和方法,是研究实物的本质的结果。

“物体是存在的,是我们眼睛能看到的。”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。这种特性是以可见物体所处之条件为转移的。根据契斯恰柯夫的理论,现实主义的描绘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们所看到的物体是怎样的。现在我们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,关于这点我们就要在下面进行研究。

有些人认为,视觉器官的机构会保证我们有立体地观察和描绘实物的能力,但这是不正确的。教学实践证明,在教刚开始学画的孩子时,如果使他没有对物体的平面感觉和虚构的描绘手法,这是困难的。问题是在于:除了对我们的眼睛来说,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),问题的复杂性还在于是要在一张纸的平面上来表现出立体的造型。为了打破这个平面,也就是说为了在纸上表现出立体的造型,就需要有专业的知识和经验。

描画的习惯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。这些原始方式的习惯技巧就成了专业教学上的绊脚石。

使学生克服这种不正确的描画方法,是很困难的。他们在大形还没有处理好之前,即努力描画轮廓和实物上那些细小部分。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,而画眼睛则是从瞳孔开始等等。

争取描画的立体感和空间感,应从最初下笔描画时开始。首先需要教导学生了解

到：他现在就要在上面描画的那纸好象不是纸，而是有空间透视的窗口。并使他们意识到：不是在纸的平面上描画，而好象应当是在纸的深处来进行造型。

在开始研究体积结构时，首先需要给学生讲清楚什么是轮廓线，因为它经常是吸引着没有经验的画家的注意力。必须使他们意识到，轮廓不具有独立的意义，它是属于体积的，是从属于整个体积的一部分。

所谓轮廓，或者更确切点必须把它看作是形体边缘的这个东西，是不固定的、变化无常的现象。任何一个组成人体体积或是其它物体体积的平面，在某种转动下，都可以成为轮廓。为此，必须使这个平面在与视线成平行状态后缩小成线，并且在平面作投影时只有一个长度。

因此，轮廓不是别的，而是缩小成线的平面的总合，所以，在当画画面上构图体积范围的时候，不能在描画过程一开始就依靠轮廓。更简单地说：“轮廓线”概念的本身是不符于现实的，因为，既然把线条看作是平面的（有长度和宽度的——译者），所以“轮廓线”在自然界中并不存在。在实物写生中，如我们见到的，则是形体的边界，而不是叫做轮廓的虚构线。

为了明白这个道理，请你画一个脸向左的侧面像。在纸上的实践在一定程度上有些粗，因而它有两个边，即左边和右边。现在发生了一个问题，究竟用线的那一边来画出这侧面的轮廓呢？用左边还是用右边呢？以光线为转移的线条，应该是或者属于头部，或者是属于限定这个头部的空间。

假如我们把位于阴影中的后脑似剪影般地放在一个较明亮的背景上，那末，线的一边由于它在体积范围（后脑）的地方被涂绘成阴影而与后脑溶成一片，同时，这条线的另一边则把后脑的形状与背景之间分出了界线。

如果额部由于向光的一面形成圆形而以自己明亮的表面接近黑色的背景（空间），那末，线则以自己的一边与黑色的空间溶成一片，而以另一边划分出额形的界限。

因此，在实物写生中起作用的不是虚构的和自然界中不存在的轮廓线，而是把体积范围与空间划分开的界线。

而我们所说的线是失去了自己一边的线，是消失了的线和重新又出现的线，它有时是粗的，有时是细的，有时是浓重的，有时则是轻淡的，它已不是死的线，而是活的和富有表情的线条，它是描绘任何一个处于空间中立体形态最妙的手段（见图1）。

虚构的轮廓线和非虚构线之间有着很大的区别，关于这一点必须给学生一开始就讲清楚，使他们以后不至于把这两个完全不同的概念混为一谈。

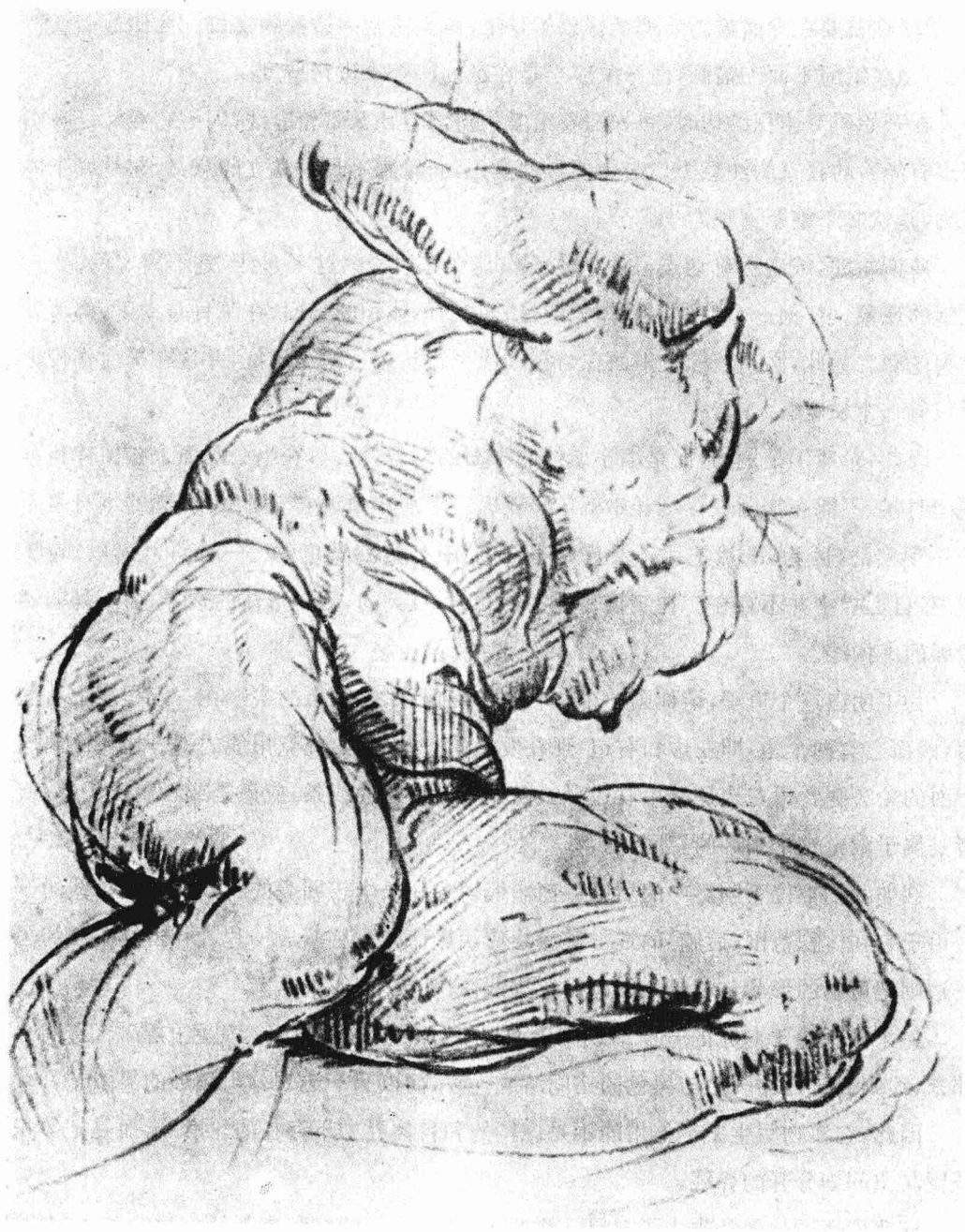


图1 速写 米开朗基罗

只要把米开朗基罗用线条所画的现实主义的裸体画(图1)与普雷伊斯来尔的虚构的单纯人体图(图2)加以对比,就很容易确定出他们之间的原则是区别。