

欧洲现代画派画论选

[德] 瓦尔特·赫斯

导言：现代绘画的自我表述

“理论是艺术家在他的充满秘密的道路上的停息驻足之点，这条道路是他的本能替他开辟的。这些理论并不是预先想好的，而是事后的努力，替他的事先未曾理解到的工作，找出合理的根据。各个伟大的艺术时代正是酝酿着许多这样的问题。许多理论追随这些初期摸索前进的创作后边，而为以后的创造做准备。

艺术家中间的伟大设计家是这样的人，他的理智辛勤努力，尽可能地紧跟在本能后面，收集它的各种发现，把它们编排起来，以便把这一份收获到的真理化成高一级的惶惑，再引出新的发现。幸运将降临这些人，他们通过‘结晶在理论中’的沉思默想，把他们浸没在本能里的理智解放出来，幸福也将降临到那些人，他们放弃了一切零章断句，把他们的直觉里的净水用他们重新恢复的感觉力的浓酒来赋予彩色。”

安得列·洛特（Andre-Lhote）用这段话回答了关于艺术理论的价值疑问。他的有关立体主义的一些富有启发性的文献将会有助于我们了解立体主义。

在下面这一点上：理论思考只应该是基于先前的艺术创作的事后反省，而有成就的绘画，这就是真正的创造，不能满足于预先设计的方案。在他们对他们的工作曾经做了表白的范围内，关于这一层，现代一切画家的意见是一致的；但除此以

外，这些表白是按着它们的缘起和目的而有极大的差别。例如德国的表现派和法国的野兽派就很难同意洛特的要求，他说理智必须尽可能地紧跟在艺术本能的后面。他们声明自己是反对一切理论的，反对象艺术创造的普遍有效的各种规定。规则、自觉和精神对他们说来都是“心灵的敌对者”和一切创造过程的大敌。他们以为艺术家不应当知觉他所做的；而在艺术手段里不能发现可以固定下来的规律——而别的一些艺术家却期待从这类“编排好的发现”得到对于创造过程的刺激的作用。在这一情况下，理论的考虑在艺术家创作过程里有一个固定的位置，而在另一情况下各种文献只作为自发的个人的表白，比如在通信和日记里，或发表论文，解释观众对他所产生的公开的影响大的误解。又有一些是宣言，它的动机是使艺术家围绕着一个普遍性的观念集成一个团体。

我们在这里举出几个例子来说明文献的形式和它们产生的原因，这些文献本身对于现代艺术的许多派别和倾向已经具有认识价值。

至于艺术家的自我表白能在多大的范围内直接帮助人理解他们自己的作品，却仍是一个在争论中的问题。认为艺术家应该是他自己的最好的解释者，这未免是天真的想法；反过来，说艺术家是他自己最坏的理解者，倒是广泛散布着的看法，甚至在艺术家们内部也是这样。例如维里·鲍姆曼斯特，就声明艺术家自己指出的目标，那是一些假想目标；艺术家在创作的路途上利用它们来做推动前进的刺激，达到未知的领域，未知的目的；但是这却不排除艺术家已经达到的目的，在事后能够正确地指出。

固然艺术家没有中立的立场，能有距离地从外面用客观的判断来看待他自己的作品，思辩的思想对于他们是一陌生的领

域。但是我们仍然相信这类随着现代艺术发展的文献的认识价值，并不是因为它们期待着一个能对现象作出客观的有效的解释，而是因为这些文献自身就隶属于这一现代现象，不论这些表白和理论或多或少地正确说明作品，它们双方是来自同一根源和动力，所以创造者自己对自己的理解和像他们所希望那样的被了解，这对于我们想认识现代艺术和艺术家的人们，是颇有价值的。

对于我们这个时代里艺术家的自我理解，有两项贯串在他们表白里面的基本特征是富于启发性的。

自从印象派以来，艺术家的思想不断环绕着艺术手段的自由，特殊规律性及纯洁性等问题。他们要他们的作品从叙述性的、思想性的、寓意性的、一般预先安排好的意义内容中解脱出来，最后也从对立的现实界的描述中解脱出来。对于色彩的纯粹画意的使用，摆脱了物体的材料性质；但也从素描的纯粹线条解放出来。而反过来，摆脱颜色的特性来做物体的分析，把画面从它和立体及透视表象的纠缠中分割出来，等等。

但这一切却不是说（像人们所猜想的那样）他的行动现在对于艺术家表现为自由的、不受任何束缚的游戏，作为自身目的，为艺术而艺术了。

完全相反，比任何时候他更自觉地在这里见到他的合法性，那就是他对世界作了解说，指示了“存在于世界内”的意义。这种合法性的辩护往往却是产生自我表白的主要动机。

在我们这时代（18世纪末已经开始）艺术不再是各种超越势力的侍从了，在他面前见不到他的任务。艺术家必须自己给自己规定任务，别人没有赋予他任何前定的造型表象——像从前那样，体现着普遍有效的信仰及价值的表象。

别人没有赋予他一个必需承认的自然观，作为“实在的”

不是一个封闭的、整理好的、在它的意义和客观存在中被了解的宇宙结构，而是各种现象的无限多样性；在这多样性的总体的后面，那真正的存在，那充满意义的秩序、统一性和全体性尚待找寻。

这艺术作品的小的封闭的世界，和把一切个别组成为高级整体结合起来的结构，这个小宇宙永远是世界自身的内含和组织的一个象征，并且现在仍应如此。

但摆在现代艺术家面前的，不是一个已被理解的世界，而是需要他自己，仅仅用他的艺术手段，来从事这个“世界理解”。

具有神话的力量和阐明世界的象征内容，这是艺术各种力量用以从自身结合起来的手段。但现代艺术家不能从自己来发现它们，它们必须从文化全体的生活核心有机地生长出来。

如果像在 19 世纪，这些内容枯萎成为“文学”，成为“教育知识”，成为“历史”和不负责的逸闻趣事，那样就会迫使艺术各种力量窒息，而不是使它们繁荣。

绘画，因此退缩到那无可置疑的阵地，即那直接被给予的，那原本的造型手段。甚至外界的现实也不再是某些无可置疑的被给予者了，它将成为“现象”，成为“假象”，成为一个习惯性的表象组合，“它不再负担着一个封闭的意义”与价值系统。

于是对于艺术家来说，“现实”是某物，是他完全无任何前提地用纯粹的艺术手段来创造的东西。他并不反映，而是制作出“现实”。他看到他自己是站在一个任务面前，穿过一个未被理解的、混乱的、现象的多样性达到未知界；通过纯粹艺术手段去寻得秩序、意义与完整性，使它显现出来或使人猜测到；把我和自然、内心和外界的距离仅仅通过艺术来克服。

世界的统一点是把自己具决定性地移置在“创造的行动”中了。

现代艺术的局势和问题是这些艺术家自我表白的决定性的基本动机。

现代画家生活在这个局势里，对他们提出了一些要求，画家对着他们的一些设计，只能具有很多幻想的性质。这是我们可以预计到的。我们这个文献集的任务并不是对此作出决定性的批判。这文献集只是想造型思想的诸运动，在它们能够用概念来表明的范围内，显现出来。

对于这些问题的资料来源是散在各处，有些是不容易找到的，这个小册子自然不能企图成为一个范围广泛的资料汇编。

但是另一方面，我们的目标也不能通过少数的几个文献全部出版，或虽然是多方面的，但却是一些片断的警句的收集来达到。因此在大多数场合，我们从一个艺术家的许多的或全面的著作中选出若干段，相互联结起来成为篇章，使它们能够尽可能地成为自成体系的、精粹的整体，尽可能地从这个艺术家的思想路线勾画出一个完整的全面表象，而不是追逐他的论证的一切枝节。

人们可以提出异议，说这样一个分析和综合的混合体使这本书选出资料的文献价值成问题；但是要知道，艺术家们是在很少很少的场合建立一个思想体系的。这些文献资料需要解释。它们的真实意思只能经过各方面言论的相互比较和相互阐明来探索，因而我也希望，经过选编会有助于对真实意思的理解。

新的造型诸表象的起源

1885 年前后，在法国，在个别的著名的绘画界人物那里，已经出现艺术思想和表象的决定性的变化了。（译者按：“表象”一词在德文意即“安放在眼面前”，亦即我们意念中设想的图形意象）

在这些艺术思想和表象里已经预告着 20 世纪现代艺术里不同方向的特征同时并行着。这个历程反映在塞尚、西涅克、修拉、凡高和高庚的自我评述中。

这种指向未来的各种变化却是同时和先行的，远远伸回到 19 世纪的演进联结着的，而这种 19 世纪绘画艺术的主要特征，是不断进行集中于那纯粹绘画性和外界的纯粹的可视性。

我们在这里简短地叙述一下这个演进的几个阶段。

已经在画家柯罗（Corot, 1796—1875）和巴比松画派的“亲切的”风景画那里，画景成了纯粹视觉经验的映象了。

绘画宣布和一切历史化的、思想观念化的内容诀别，在山水风景画里甚至要和一切升向英雄式壮美、一切浪漫式的充满探索的深思、自我与宇宙全体间无尽颤栗的同感宣告诀别。

任何一个朴素的可视的东西在自然的天光里，一个没有任何特点的乡土风物，现在都能有描绘价值，成为画的对象，因为一个画家的眼知道从绘画的角度来看它。

绘画底地来看画的对象，这就是：把对象看作细微的光的

色调值之组合，这些色调值结合着物象，统一了它们，从而使它们在一朴素自然的光的融化中显现出来。对于这派画家，大自然不是物体性的宇宙构造，作为客观的生活空间，而是各种现象的无尽的多样性，这里的随便一个断面，在光和空气的特殊的规定下，在画家的眼睛里都能燃起一个情调，这情调能够通过色调值的画意的组合反映在画布上。

在这纯粹“可视性”道路上迈进一步是由库尔贝（Courbet, 1819—1877）和“现实派”来实现的。他们要把绘画更纯洁地不仅从思想内容及意识进入的诸意义，也要从柯罗那种情调主义浪漫派感觉进入的抒情味解放出来。对于这类现实派，所谓“现实的”，就是从一切思想进入和感觉进入的混合物中解放出来的、纯粹的、事实的知觉中所见的，抚摸着各事物的物质表皮。对于画家的眼睛，这个表皮是色彩和明暗值的一个组合——清晰的形象素描不是纯绘画的可视性的。

这种知觉的对值是笔触的“调子”，是直接的、不加涂抹的排列在画布上的笔触，它们自成阶段和层次。这种颜色的制作，必须正确地协调着。使它真正成为视觉经验的对值。但于不知不觉里那视觉激动和最个性的生活情感会沉浸在这协调工作里，完全织到事物里去，到色彩里去。

“现实派”预先肯定，那些从纯视觉汇拢来的知识的刺激，是来源于具有物质性物体的表皮。这却是一个渗进纯粹的“看”里面去，使之成为纯视觉存在的被识知的表象。对于纯粹的“看”来说，只有不断变易着的、被顷刻间的光线关系和主观状态制约着的官能的各种感觉才是真正被给予着的。不是固定的物体，受着作画人的制约而存在着，而是游移在外来刺激和感官反应之间的关系，即现象，印象。在实践生活里我们把握一切色彩决不是作为这些（各种印象），而是永远作为物

的性质来知觉的。印象主义要把我们的经验里这种表象的、概念的元素从纯视觉的成份分别开来。因此艺术性的现实诸表象跨开一大步，和非艺术性的表象远离了。凭借这一步，使颜色从物体的联结中解放出来（即排除物的固有色）。绘画艺术好像发现了一个完全新的世界，在这新世界里，迄今束缚在物体上的色彩，不受阻地喷射它们的放光的力量。颜色被分解成一堆极细微的分子，愈来愈纯，愈加接近于“视光分析”，相互间增强着价值。画面形成为一个织物，一个飘荡着的、彩色面的光幕。这“幕”基本上不是从物体的诸特征，而是从“颜色分子”做成的。它是一个流动着的、消逝着的美，在飞动里被捉住；像现象之流里一个闪耀的波，它的彩色的反光；一个被体验到的世界，刹那翻译成一自由的颜色织品。这一偶然性的自然断面，生活零片形成为一艺术的统一体，主要是通过各种颜色分子自身之间细致的关系。

绘画方法的独立自主，是绘画集中于外界的纯粹可视性的结果。但是在这里分析到原子部分的颜色，现在竟解放出来从事于完全新的综合，这又诱导到远离现象世界的纯粹可视性了。现代绘画运动的启始，正萌芽在这个关节点上，即 19 世纪引导到印象主义的发展，开始走向它的逆流，像一个波浪的冲击折转回头。我们这一册文献资料应从这个“阶段转变”的关节点来了解。

塞尚自 1872 年就和印象派者，特别和毕沙罗，有密切的联系。而他把感觉派自然观的纯粹性（只承认眼睛的感觉）更向前进一步，越过了印象派。印象派还不曾执行一个最后的结论，因为他们在那由色彩的感觉刺激的织成品里仍然把那中心透视的空间构造投射进去，而这却仍是安放到“纯粹可视性”里面去的“表象形式”。这表象形式是以集中在一个消失点上

的固定的眼光为前提，要求着伸向深处的规定的减缩和一个地平线。这地平线指示横的基本平面，一切在它上面的地上各物是设想为直立其上的。

塞尚把这一最后残余的表象形式，也从纯色彩印象里排除了。眼睛不再固定在一处，同一画面可以包含多种透视，在自然界直立的，可以和斜落线分歧或交错表现着；依着眼睛的位置，地平线作为一个随便的线往往表现为斜的，而不是横的。空间的构造从纯色彩印象里抽掉了。这事地进行一般是不知不觉地，不易看出来，塞尚从来不说它。

他从不说到这个分析，但他是通过这个成为彻底的印象派的。他只说到那新的综合，经由这个新的方法，他的画成为和印象派完全不同的东西，画面由纯粹的色彩印象构成，它在结构性方面不稳定，但不是一个松散的组织，而是好像把印象派的颜色分子结合成为颜色结晶体了。这种渗透一切的晶体构造，正如塞尚所说的，是从印象派里再造出某种结实的，稳定的东西，像博物馆里的艺术。以此，他想重新成为古典的，然而而是“和自然联系着”，这就是只和各种色彩印象联系着。

在这里有一句 20 世纪常被重复着的话：“绘画不是追随自然，而是和自然平行地工作着。”

对于塞尚，固然绘画严格地和“被画的对象”联系着，但被画的对象只提供了色彩感觉的各种印象，而这些印象被一纯艺术性“逻辑”捕捉住了。这“逻辑”聚集颜色分子成为一个物体性的固体，这个固体不来自自然，是非物质的，不是如实地模仿自然物，而是把一个画面直接实现为一整体构造。真正做到“实现”，这是一个塞尚最爱常说的概念。

他意味着一个纯艺术性的实在，和现实主义的所谓实在显明地对立着，因后者只模仿了现象，也就是虚假之相。它也和

印象派对立着，因印象派只反映瞬间的感觉和主观的情调。它也和表现派对立着（表现派的早期形式，已在高庚和凡高那里于 1892 年左右出现了），这是把纯主观的虚构“看入”自然现象里去。如果在塞尚自己的画面上自然的形象显示出“变形”来，这是由于构图上的考虑，不是由于主观上表现的动机。

这主观的我，塞尚强调说，是被排除到“实现过程”的外边，实现过程只认识色彩的各种感觉和它们的“逻辑的”结晶化，它对于塞尚是一种构造性的沉思默想。在怎样的方式里，他自己也非常明白地说了出来。塞尚几乎被现代各种画派推崇为现代艺术之父，虽然他的“客观的现实化”的观念只是直接地被立体派所继承和发展；关于这一联系，洛特的文献已予以阐述。

新印象派也是以印象派所解放出来的色彩为前提。

在塞尚那里，那只是色彩的纯粹造型价值和实现化的观念；在新印象派这里，是纯粹的美的价值和伟大和谐的观念，哺育了现代绘画。新印象派要求画面比印象派更纯净些，像是完全用彩色的光亮所织成的。每一个色调须完全系统地分解为分光镜里的纯色的分子，这些小分子，像镶嵌物那样的组织，须在观者的眼睛里完成所构想的色彩（点彩派）。只有这样，被印象派所发现的色彩现象，首先是有色的阴影和“补色”及“同时对比”的规律，能够纯净地被表达出来。

在一个强烈颜色旁边的阴影，把自己染上了对色。这对色是我们的眼睛带进那里的，这是基于生理物理学的规律。无色的白光能通过分光镜分解为诸色：红、橙、黄、绿、青、紫（虹）这些基本色循环构成色轮。次色（橙、绿、紫）是过渡或两个相邻原色之间的混合。每个原色在色轮中和它对面的次色构成一补色对，因两个色在视觉的混合里相补成为无色的

光，在相邻里却互相增强它们的色度（红—绿，黄—紫，青—橙）。在相邻位置上的“非补色”向着补色方向相互变化着。相互的增强和变化唤做“同时对比”。它们的原因是在人的眼睛里，眼睛导出对比色的变化来。这些简单的、印象派已经知道的规律，新印象派想要严格地遵守，以便增强自然界的光和色彩，使之达到最高度。

西涅克和修拉的文献资料里却显示出，自然光的表现愈来愈不重要，而颜色自身之间的和谐却愈成为主旨。画面不再是消逝着的印象，而是严格的色彩构图，导引出一个坚实的线的构成。画家被比做音乐家，抽象绘画的一个规定方向在这里已经完全在理论方面临近了。阿道尔夫·霍采尔由于相近的观念，达到无物体的绘画了。在这背后站立着一个观念，认为绘画通过遵守和谐诸规律，能在消逝着的自然现象里显示出一个永恒的世界规律。

修拉的真正意义和影响，是存在于一种平面的结构派里面，而这却在他的自我表述里很少表现出来，因此我们在这里不多说。在西涅克论新印象派的书里，那大和谐的观点得到了阐述。他在此地以德拉克罗瓦（Delacroix, 1798—1863，法国19世纪浪漫派画家——译者注）为依据。德拉克罗瓦曾对造型方法的直接的力量传下很多知识，但却是完全为物象内容的造形构想服务的，例如也有一种（虽然不是印象派的）色彩分析和视觉的混合，补色及同时对比的作用。他是多么在现代意义上的“绘画底地”思考着，这可以从他下面这句话中显示出来：一个画面首先应该是对眼睛的一个节日。还有那句被高庚提到的一句话：画面的表现内容，在它被人们认清之前，必须像一支有魅力的乐曲，浮现出来。

凡高也同样承认，在他和印象派接触之前，德拉克罗瓦就

已经给予他对色彩的纯粹表现价值以决定性的洞见了。此外，德拉克罗瓦又是使“纯粹色彩和形式结合”有可能的伟大模范；这就是直接用色彩来描画，因而把印象派的色点化为一个动力性的色彩画笔，在这些笔触里，那在人的深切感动里体验到的、感受着的事物，催眠式地表达了出来。因凡高在整个大自然里直接看到人类命运和生机力量吞噬一切的洪流所表现的面貌，那些通过印象主义解放出来的色彩对他立刻成原始性的，以至成为魔似的强暴的势力，“和情感结合起来像音乐和激动”那样。

但他并不想做一个“色彩音乐家”，而是想表现各种事物的实在性。这个实在性由于下面的原由而戏剧式地紧张着，因各种事物好似命运的承担者那样，正表示抗拒着色彩催眠般的力量和变形了的形式。凡高把工具的催眠力量这个概念，来和后来的“表现派”的基本论证联结着。

高庚也达到一个“催眠式画面”的概念，正和凡高同时，并不是受他影响，是在他和凡高结识以前；但他还增加了一句话，他谈到一种催眠式的装饰性。这意味着印象主义的各种色点综合成为大片的纯粹的色彩面，好比一幅彩色挂毯，用强有力的、单纯的、富表现力的装饰性的飘动的线条联接着，它们包围着色彩，像景泰蓝中的金线，或是像玻璃工业里的铅条，又可以和日本浮世绘木刻相比拟，这种日本木刻在当时正惊撼着欧洲画家。

这个色彩面的装饰，能够由于它的表现力量而成为魔术似的乐曲，成为一个对大自然的体会或一个心灵状态的表达。

高庚的这一切观念在一群环绕着他的画家里面确定下来，这些画家 1888 年起在布列塔尼省的阿旺桥聚集在高庚身边。

他们在这个基础上达到绘画上“象征派”的美学。他们的

发言人是摩里斯·德尼（Denis, 1870—1943）他确定下许多画家重复着的一句话：一幅画，在它表现任何一物件之前，须先是一个平面，用色彩在一规定的秩序里涂抹着。这个秩序由于客观的和主观的变形作用，这就是为了实现平面装饰性的普遍有效的（因而客观的）美，和为表达特殊的（主观的）内容而变化着物象的画面。“因此变形就是富表现力和美，并揭示艺术家在大自然里所把握到的意义”。

当象征派的理论制造成为教条和成为空虚的风格化时，高庚就和他们远离了。对于他，具魔力的装饰性像是一个咒语，使人沉入梦境；在这梦境里，各种事物基层的秘密，我和世界的原始的统一，可以猜测窥探。

因此，在原始大自然里的原始民族，将在这个魔术式的统一性里被理解。“猜测”对新浪漫派是最高的价值，而不是那“决定性”。画面的象征不是给予我们思想可以把握的意义。它的象征力量应该在于，画面把充满神秘的宇宙创造，同样充满神秘地继续着，而不是模仿。因色彩是充满神秘地非理性的，它是合式的催眠手段。在这个意义里，我们可以理解高庚对凡高的色彩戏剧的批评，高庚回想到他在阿尔的日子（1888年），大家知道，这次的居住是以凡高的第一次的疯病而结束。

保尔·塞尚（1839—1906）

资料来源：（1）爱弥尔·贝尔纳（Bernard）：回忆塞尚（信札与谈话）——巴黎，1912年版。（2）加斯盖特（Gasquet）：塞尚（谈话）——巴黎，1921年版。（3）德尼（Denis）：塞尚——巴黎，1920年版。（4）符雅（Vollard）：塞尚——巴黎，1915年版。（5）吉德立卡

(Jeld - licka) : 塞尚 (通信) —— 苏黎世版。

艺术家当防卫自己勿倾向于“文学的东西”，这个倾向常常是画家离开真正道路的根源，这道路就是具体地直接地钻研自然。

预先定形的神话作为绘画的对象，代替着现实的大地，这是错误的。

当人们不能再现出树下水上的反光时，就拿一个女神来填空，这和水有什么相干？（意指安格尔的《泉》——译者注）安格尔是一个有害的古典主义者。“诗”人们或者可放在头脑里，但永不该企图送进画面里去，如果人不愿堕落到文学里去的话。“诗”会自己到画里去的。

我的方法是对虚幻造型的痛恨，它是现实主义，但这是一种特殊的现实主义，您会了解，它充满着伟大，充满着现实里的英雄气概。

假如人们想逼迫自然去表现，扭曲着树木，使山崖做怪相，或过分地使表情细巧，这一切仍然是“文学”。对于画家来说，只有色彩是真实的。一幅画首先是，也应该是表现颜色，历史呀，心理呀。它们仍会藏在里面，因画家不是没有头脑的蠢汉。这里存在着一种色彩的逻辑，老实说，画家必须依顺着它，而不是依顺着头脑的逻辑；如果他把自己陷落在后者里面，那他就完了。绘画是一种“光学”，我们这项艺术的内容，基本上是存在我们眼睛的思维里。

谁想艺术地去创造，必须顺从培根，他曾把艺术家定义为“人加自然”。按照自然来画画并不意味着摹写下客体，而是实现色彩的印象。——有一种事物的纯绘画性的真实。——天真纯朴地接触自然，那是多么困难呀！人们须能像初生小儿那

样看世界。

我曾经想摹写下自然，而我未能做到，无论我从哪一方面来下手。

但是我对自己满意了，当我发现人们必须通过某一别的东西来代表它，即通过色彩自身。人们不须再现自然，而是代表着自然。通过什么呢？通过造型的色彩的“等值”。只有一条路，来重现出一切，翻译出一切，色彩！色彩是生物学的，我想说，只是它，使万物生气勃勃。

感觉与构造——那古典的

我也曾经是印象派。毕沙罗对我有过极大的影响。印象主义是色彩的光学的混和，我们必须越过它。我想从印象派里造出一些东西来，这些东西是那样坚固和持久，像博物馆里的艺术品。我们必须通过自然，这就是说通过感觉的印象，重新成为古典的。没有勉强，并且面向着自然寻找出那些方法，像四个或五个伟大的佛罗伦萨画家所运用的。你设想普萨（Puoussin）完全在自然的基础上新生，你就获得我所了解的“古典的”了。

绘画意味着，把色彩感觉登记下来加以组织。在绘画里必须眼和脑相互协助，人们须在它们相互形成中工作，通过色彩诸印象的逻辑发展。这样，画面就成为在自然当面的构造。在自然里的一切，自己形成为类似圆球、立锥体、圆柱形。

人们必须在这些单纯形象的基础上学习画画，然后人们就能画一切所想画的东西。

人不应把线描从色彩分开。这就好似您想没有语言来思想，只用暗号和符号。您试指出某一在自然里被线描的东西给