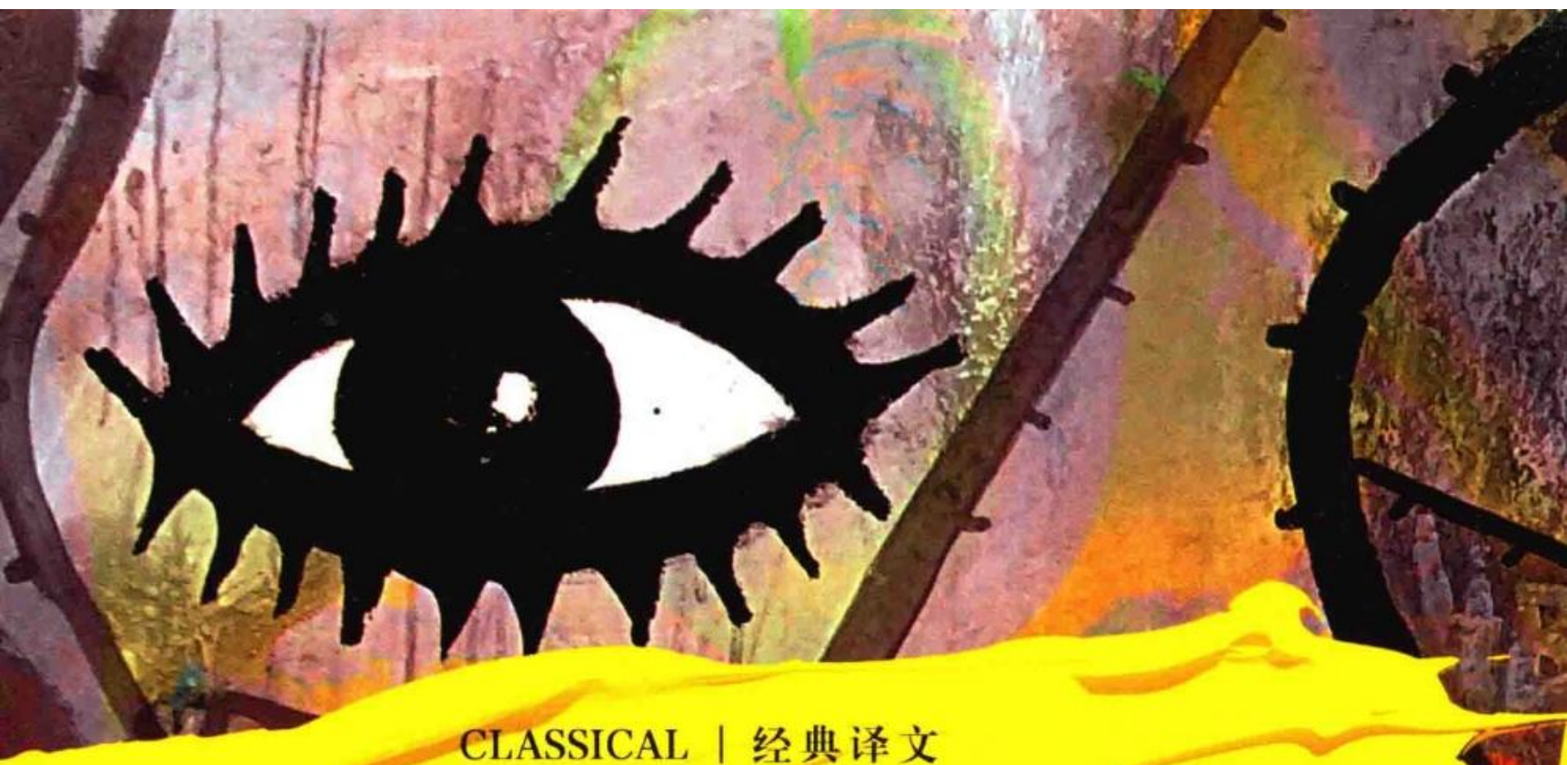


CLASSICAL | 经典译文

绘画元素

致初学者的三封信

通往艺术殿堂的指路明灯

[英]约[redacted]泽

殷殷深情倾注字里行间
字字珠玑诠释绘画技巧

河南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

绘画元素 ：致初学者的三封信 /（英）约翰·拉斯金（John Ruskin）著；张红英译. —郑州 ：河南人民出版社，2020. 12

书名原文：The Elements of Drawing：Three letters to beginners

ISBN 978-7-215-12394-6

Ⅰ. ①绘… Ⅱ. ①约… ②张… Ⅲ. ①绘画技法 Ⅳ. ①J211

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2020)第 161840 号

河南人民出版社出版发行

（地址：郑州市郑东新区祥盛街 27 号 邮政编码：450016 电话：65788072）

新华书店经销 河南育翼鑫印务有限公司印刷

开本 710 毫米×1000 毫米 1/16 印张 12.75

字数 155 千字

2020 年 12 月第 1 版 2020 年 12 月第 1 次印刷

定价：48.00 元

序　言

或许，有人会认为，在这本绘画指导书的序言里，我理应对需要学习的绘画原因做出详释。但是对我来说，这些原因如此繁多又如此重要，我无法快速陈述出来或强行写出来。因此卷内容繁多，有关绘画的重要性我就不再一一赘述，只谈一下处理方法中出现的一些问题。

首先，此书不适合12岁或14岁以下的儿童使用。我认为不宜让孩子参加任何形式的艺术实践，除非孩子具有非常强烈的意愿。如果他有绘画天赋，他就会不断地随手在纸上涂鸦。我们应该让他进行自由创作，并对他的用心和真实给予赞扬。只要他有意识地想要一些颜料，我们就应该让他用一些便宜的颜料自娱自乐。如果他只是在纸上乱涂一些不成形的东西，那么可以先把他的颜料盒收走，等他更明白一些的时候再还给他。但是，一旦他开始为士兵画红衣，为船只画条纹旗等，他应该已经掌握了色彩的应用。并且，不要限制他选择的题材，无论是具有想象力的题材、历史艺术方面的题材，还是儿童都喜好的军事题材（顺便说一下，这和他们长辈喜欢的历史艺术

具有同样的价值),都应该让他在父母耐心的指导下试着作画,以充满童趣的方式去画他看到的并喜欢的东西,像小鸟、蝴蝶、鲜花、水果。随后几年里,当他能够使用铅笔用心地作画,并取得一定的进步时,作为奖励可以让他尽情地使用颜料作画。小孩子应该拥有几本有趣的好书,因为廉价的插图书里没有好的木版画,小孩子从中几乎也读不出多少童话故事。我们应该鼓励他去模仿好书里他喜欢的插画。但是父母必须限制好书的数量。如果一个小孩拥有太多的玩具,他会感到厌倦并且会把它们弄坏;同样,如果一个小孩拥有太多的书,他也会在书上乱画。通过对数量进行限制,可以激发孩子对手里东西的热爱,并且能让他的精力更加集中。就画画而言,父母在指导孩子的时候也无需自寻麻烦,只需要让孩子保持颜料和纸张的整洁、不浪费,教他正确的握笔姿势和规则,并且,如果发现孩子的作品与书上的有差异,给他指出哪里线条太短,哪里太长,哪里应该有弯曲就行。对孩子们来说,最重要的事情就是准确地临摹出原作。如果一个孩子显示出创造或组合图形的天赋,那么父母不要去检查或者赞扬他的作品,可以对他笑,或者看着他的作品会心一笑,就像看到孩子健康欢快时那样会心地笑。千万不要夸他聪明,要夸就夸他能够坚持不懈吧。父母只能表扬孩子的自我克制力,比如专注力和努力,否则的话只会让他们为虚荣而画画,并且总是画不好。最好给孩子看乔治·克鲁克香克(George Cruikshank)或者里希特(Richter)的插图书籍(详见附录)。在孩子长到 12 岁或 14 岁的时候,就应该给他(她)看一些严肃的作品,我觉得这些书对他们是有好处的,对于那些希望了解艺术原则的年长人,我同样希望会对他们有所帮助。

但是要注意的是,这本书推荐的学习方法并不能说是最好的,只能说它是我目前能够为自学的学生想出的最好的方法。随着教学经验的积累,我很有可能会去修改、完善某些重要的方面,但是可以肯

定的是，主要原则不会改变，并且大多数的练习都非常有用，不需要教师的指导就可以进行。不过，这些方法通常与绘画教师采用的方法有很大的差异，需要用一两句话来解释一下，否则，读者可能会认为我故意讲得这么古怪。

据我所知，目前出版的绘画指导手册只有两个目标。第一个目标是让学生拥有用铅笔或水彩灵巧作画的能力，以达到二等画家那种作品水平（差距还很大）；第二个目标是让学生精确地掌握精准的形状（像数学公式一样准确无误），让他以较快的速度和廉价的成本为工厂的批量生产设计出作品。如果把绘画当作一项才艺教给学生，其目标通常是第一种，而第二种主要是马尔伯大厦和公立设计学校分校的目标。

这些学校所采用的学习模式与特殊目标是否适用，我们无法判断，只是在我看来，我们都习惯性地混淆了艺术应用于生产和生产本身的概念。比如说一个具有发明才能的工匠，设计并铸造出一个漂亮的杯子，他的这个技能是真正的艺术技艺。但是仿制这个杯子并随后批量生产出成千上万个杯子的技能是生产技术，能够使某个工匠设计并精心制作出原创作品的才能，和能够使另一个工匠在一定时间内生产出最大数量的复制品的才能，肯定不是相同的指导体系培养出来的。而且，用与生产目的相关的东西去干扰艺术家自身的教育，肯定是不明智的。例如，先培养出一个拉斐尔（Raphael），然后再让他指导生产，只要你想要，他可以随时给你设计出一个碟子、一个杯子或者一座房子，并且以最方便、最合理的方式去设计它们，但是不要让渴望得到碟子及杯子的心情，去干扰你对拉斐尔的教育。因此，要尽可能找到最优秀的作品和最有才华的人才，不考虑经济情况或生产设施。然后让你培养出来的艺术家去决定，艺术能普及多远、生产有多高贵。

现在，我相信（不考虑个体性情和性格之间的差异），艺术家的卓

越性，就其本身而言，完全依靠自身精确的感知洞察力，教师或者说学校教给学生的主要就是这种感知洞察力。所以人和人的创造能力是不一样的，学校和学校间所培养的感知洞察力也是不一样的。所有的名校都强调绘画的精美和见解的精妙：时至今日，我发现的关于艺术唯一的准则是，所有伟大的艺术都是精致的。

因此，下述体系的主要目的和偏好是培养学生的耐心，让学生充分发挥自己的能力，掌握精致的绘画方法，这样可以保证他能画出所见的真实事物。因为，我相信只要我们对绘画题材的观察足够敏锐，在描绘它的时候就不会太难。即使难度依然很大，我仍然相信眼界比绘画更重要。我宁可教我的学生去热爱大自然，也不会教他为了学习绘画才去观察大自然。对于年轻人和非专业的学生来说，知道如何欣赏别人的艺术作品，比掌握许多艺术技能更为重要。目前，通常教给学生的素描模式与这种辨别能力是不一致的。受过肤浅的现代水彩绘画方式培训的人，根本无法理解提香(Titian)或列奥纳多(Leonardo)的作品，他们肯定永远都看不到这些画家笔法的精致和思维的缜密。但是，通过练习这几封信中推荐的绘画方法，无论这个学生对画笔的控制力有多么微弱，只要他能够全部做完这里推荐的练习，我保证他都能试着去理解精致的作品，等他对这些练习更熟练一些之后，便能够在欣赏知名流派的绘画作品中得到乐趣，并且对优美的自然景观具有一种新的洞察力，这是因为付出比要求更多的努力，就一定能得到相应的回报。

不过，这种努力是非常令人苦恼的，只要这个学生没有教师给予指导，就会一直存在这个苦恼。对于无需经历困难就能取得进步的平坦大道，恐怕也是有多平坦就有多枯燥吧。如果一个旅行者没有向导，那么就需要在旅行的途中修整树篱以防止他误入歧途。所以，这个练习所遵循的体系，首先会让那些熟悉工人学院课堂实践的人感到吃惊，还会让他感到一些苦恼。因为在工人学院有教师在一旁

指导，这能让他避免初次练习带来的尴尬，他会马上开始画立体物，很快就能在自己的努力中发现乐趣，在困难中找到兴趣。当然，放在你眼前最简单的物体可能会是一个球体，在实践中，我发现小孩的白色皮球玩具比其他任何物体都更适合初学者。这是因为石膏球上微妙的渐变有点不太容易被感知，有时候我会用石膏球去试验有练习经验的学生所达到的绘画程度。有人反对，说圆形或者球体的轮廓线是最难画的线条之一。确实如此，但是我不希望轮廓线被画出来。让学生练习球体是为了教他用阴影表现立体效果，因为任何一个以直线或者平面而终结的固体物，都会呈现出一些立体效果，但是对于球体，如果不添加阴影，它便是一个平面的圆形，而通过添加阴影，它就能变成一个球体。这个现象同样会让初学者感到震惊，无论他画的轮廓线是正确的还是错误的。所以，优秀的初学者从不会为此而感到麻烦，如果他把球体画成像鸡蛋一样的椭圆形，那其中的错误便显而易见，下次他会画得更好，再下一次他会比前两次画得更好。但是，他的心思总是会集中在阴影的渐变上，而轮廓线自然会在适当的时候出现。我把物体的边缘叫作轮廓线，是为了便于理解，严格来说，轮廓线只是阴影的边缘，我从来不让班里的学生画通常意义上的轮廓线。从一开始，我就给他们说大自然所呈现出来的就是一团一团或者一块一块的颜色，但是没有轮廓线。这封信中推荐轮廓线练习，不是为了让学生学习画轮廓线，而是因为只有轮廓线不需要任何协助就能练习眼睛的精确度和手的控制力。当老师在身边的时候，很容易指出学生在形状和阴影上所犯的错误，这就像轮廓线上的错误一样容易辨别，然后在描绘作品细节时慢慢改正。但是对于自学的人来说，只能通过自己有限的知识来发现错误，只能通过相应的练习来检验自己的手是否稳定，完全考虑不到其他的因素（比如柔和度、复杂性等）。

不过，工人学院所采用的绘画系统和这里推荐的绘画系统有一

个共同的原则，我认为在我的教学原则中，它是最重要、最特别的原则，那就是，从一开始就需要十分重视专属色。我相信，在教学过程中，试图把光影观察和专属色分开的教学方法，肯定会破坏学生的观察力，降低他的品位并阻碍他的进步。在这里，我不再占用读者的时间来讨论重视专属色这个原则。如果我的绘画原则是一个绘画体系的话，我希望读者能把专属色原则当作绘画体系中唯一一个与众不同的原则。绘画原则能够让学生忠实地、不加更改地去描绘他选择的自然物体，除此之外，掌握了绘画原则之后，学生就能完全摆脱系统性的规则。绘画原则让学生像乡村少年不用马鞍或马镫学骑马那样，去学习绘画。而我的主要目标，不是让学生紧紧地握着马缰绳，而是让他“像个顽童一样坐在马上，但是绝对不会掉下来”。

所以，对于被迫在指导书中给予某些单调的或者说正式的绘画原则，我总是充满遗憾。但是，对于自学的学生来说，这种正式的原则也是不可或缺的，取得进步的感觉和独立获得成就的快感，也可以让他在更无聊的练习中感觉不到疲倦。如果不这样的话，他会发现第一步就令他感到无比厌烦，这时，我只能要求他去想一想，想要拥有用绘画来表达思想的强大能力，是不是值得付出一些辛苦，或者在这个劳动的世界里，所有的事物都具有自然的顺序，不付出任何代价的人是否可以得到如此伟大的礼物。

不过，有一个任务是具有一些难度的，你会发现我并没有把它强加于你，这个任务就是透视法则。如果你很容易就能做到的话，也是值得去学习的。但是，如果没有老师的帮助，按照目前的著作里所描述的方式来学习的话，那困难要比收获多。实际上，透视法除了适用于最基本的画法，没有一点用处。你可以用透视法画桌子的圆线，却无法用它画连绵的海湾；你可以用它透视缩短一块木头，却无法透视缩短一只手臂。它的法则太粗略，很少能应用在微妙的形状上，所以你必须学会用眼睛去画复杂或是简单的形状。没有哪个伟大的画家

曾被透视法所困扰，也很少有人知道它的法则。他们通过眼睛绘画，自然而然地摒弃了那些不能用于描绘复杂题材的绘画规则。任何一个伟大的威尼斯画家，当他画头上的花冠或者帷幔褶皱间图案上的曲线时，五分钟就能完美地展现出这些内容，这是透视法一个月也无法完美地展现出来的。当透视法则被发现的时候，确实每个人都以此为乐，所有伟大的画家都会在圣母像后面画上精致的大厅和拱廊，只是为了显示他们可以用透视法作画：他们这么做通常只是为了博人眼球，他们是如此的鄙弃透视法，尽管在位于作品中央的王冠小圈或者水晶杯边缘上耗费了很大的精力，却以最恣意的方式扭曲背景中的柱子顶部和教堂的塔楼，上面的线条想怎么画就怎么画，而且透视法只是用来娱乐大众而已。在现代，我怀疑除了大卫·罗伯兹(David Roberts)之外，几乎没有人能足够了解透视法，可以用它在既定的角度和距离下，按照比例画出一个哥特式尖拱。尽管透纳(Turner)是英国皇家艺术学院的透视法教授，但他根本都不了解专业为何物，据我所知，他这辈子也没有真正用透视法创作过一幅以建筑为题材的绘画作品。普劳特(Prout)对透视法也是一无所知，他跟透纳一样，把建筑随意扭曲成他喜欢的形状。对此我不再进行解释，我建议学生至少要以平常的态度去对待透视法，不要过分地追求它。透视法最好的自学方式是拿一块玻璃，把它固定在一个框架里，这样可以把玻璃立在眼前，放在能看到素描图的位置上。把眼睛固定在玻璃板中间的某个点上，位置高低随意，然后用美术毛刷蘸一点不透色涂在玻璃板上，透过玻璃板观察风景的时候可以在上面观察到风景的线条，这样得来的效果便是真实的透视法。如果把玻璃向某个方向倾斜，我们观察到的线条仍然是真实的透视法，只是这时的透视法是倾斜的平面，而通常认为透视法是垂直的平面。在初期练习的时候，最好养成一个习惯，即下笔之前把一个木质框架放在眼前，圈一下绘画题材，它会告诉你如何把题材合理地纳入图画中，如何选择

近处狭窄的前景和远一点的宽阔的前景，以及如何选择树木或合适的建筑高度等。

我真诚地希望这本书能够给予你足够的指导，可以避免任何特别尴尬的事情发生。我相信遵循指导的学生基本上都能发现：所有问题最好的答案就是坚持不懈，最好的绘画老师便是树林和山丘。

目　录



致读者的第一封信

第一次实践 / 3



致读者的第二封信

写生 / 67



致读者的第三封信

颜色和构图 / 107

附　录

需要学习的内容 / 177

致读者的第一封信



致读者的第一封信

第一次实践

亲爱的读者：

这本书对你是否有用，完全取决于你学习绘画的原因。如果你只想拥有高雅的素养，能够与人流利地谈论绘画，或在百无聊赖的时候愉悦自己，我就爱莫能助了。但是，如果你想学习绘画，来清晰、有效地记录那些无法用语言描述的事物，或以此来帮助自己记忆它们，或以此向他人传达它们独特的思想；如果你想更快地理解自然界的美，纪念随风而逝的美好事物或必须离别的事物；如果你也想了解伟大画家的思想并由衷地欣赏他们的作品，让自己观赏它并爱上它，而不仅仅是人云亦云，那么，我可以帮助你，甚至可以教你如何帮助自己。

首先，你必须明白这些技艺非常可贵，非常值得拥有，因此不加以练习是无法掌握绘画技能的。相比而言，学好绘画要比学好演奏任何一种乐器都更容易些。要知道，每天练习三四个小时的话，也要三四年的时间才能达到钢琴入门级的水平。但是也不要以为在短时间内或不费吹灰之力就能玩转手里的铅笔。在学校里老师教授的那种绘画，或者希望在学校里让老师教授的那种绘画，只有一学期或者两学期的课程，可能每周只能练习一个小时，根本无法称之为绘画。这只是拿着石墨铅笔在纸上做几个灵巧的表演而已（有时候甚至都不能算作是表演），它对表演者和旁观者无益，顶多是满足虚荣心罢了。

如果任何一个年轻人，在上流社会学了所谓的“绘画”，试着模仿最常见的作品——新的歌剧曲调扉页上的平版画，或是当天最便宜的插图报上的木版画，那么他们都将会以失败告终。对于铅笔，有才艺的年轻女士应该就能掌握。然而，普通版画是由粗粉笔绘制而成，粗粉笔要比铅笔更难掌握。木版画的画法简单粗糙，在雕刻时会损坏至半。对于完成平版画和木版画的人，没有人认为他们是艺术家，也没人赞扬他们的技艺。他们不过是养家糊口而已，比起其他普通手艺人，并没有在作品中感到更多艺术家所具有的骄傲。

因此，学习绘画要比学习一门语言付出更多的努力和劳动。如果你做好了付出代价的准备，就不要担心不能获得这个特殊的才艺。确实有人具有绘画天赋，不用老师指导，天生就会画画，但也是需要付出努力。绘画天赋较差的人也确实存在好几个等级：有人需要耗费比别人更长的时间才能获得同样的结果；在同样自然发挥才能的情况下，有人付出了更多的努力却无法获得令人满意的结果；而有的人很容易就能取得令人满意的结果。但是，通过实验我发现，没有完全学不会画画的人，总的来说，每个人都具有一种令人满意的绘画学习能力，就像几乎所有人都拥有学习法语、拉丁语或算数的能力一样，如果生活需要他们掌握这个知识，他们便能取得相当有用的结果。

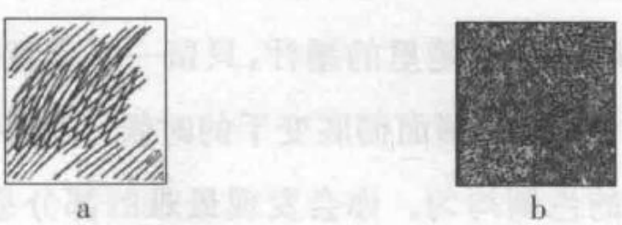
假如你做好了付出努力的准备，并且可以勇敢地承受学习带来的一些苦恼和失望，我可以保证每天练习一个小时，共练习六个月，或者隔一天练习一个小时，共练习十二个月，或者什么时候方便了就什么时候练习，共练习一百五十个小时，你就能够掌握足够的绘画才能，可以真实地表现出任何题材，并且在一定程度上能够很好地鉴赏别人的作品。关于上述的练习时长，如果现在你有一个小时的空闲时间，那我们马上就可以开始。

练　习　一

在这个世界上，周围你所能看到的一切，映入你眼帘的都只是排列起来不同颜色的各种渐变色块[①]。有些色块会呈现出线条或纹理，就像布料或丝绸的线条纹路，或者像动物皮毛的纹路。无论是不是这样，从广义上来说，物体首先是某个既定颜色的色块。首先要学习的是怎样绘制出不带纹路的平滑色块。

这只能用毛刷来完成，但是毛刷的笔尖是柔软的，对于生手来说有太多的不确定性，它不适合初学绘画的人使用。在早期实践中最好用那种带有硬质细笔尖的工具，它不仅可以给予手部一些支撑，而且使用精致的笔尖作画能够集中全部精力。即使是最杰出的画家也偶尔需要使用尖头的工具作画，以此来训练自己的注意力，初学者必须在相当长的一段时间内使用尖头绘画工具。

还需要注意的是，在陷入颜色差异的麻烦之前，我们必须学会用一种颜色涂抹出想要的任何色度的渐变和形状。所以，我们首先要尝试涂抹灰色或者说灰色色块，色度随意选择，选用尖头的工具。任何一种细笔尖的钢笔（最好的是基洛特的平版乌鸦羽毛管），一张十分平滑的便纸条，不要光滑的油纸，取一些在墨水台上放置一段时间的墨水，这样的墨水比较黑，尽量浓一点，只要不堵塞笔就行。拿一把尺子画四条直线，组成一个正方形或者近似正方形，大小如图 1 中的 a。我说近似正方形，是因为它是不是正方形无关紧要，只要是四条直线组成的空间都可以。



a　　b

图 1

现在，尝试在这个方格里填充交叉线，要完整均匀，看起来就像在白纸上放置一块裁剪出来的灰色丝绸和布料一样，如图 1 中的 b。首先，随意向任意方向快速画直线，不需要太麻烦，不需要比图 1 中的 a 更紧密或更整洁（如果并排画三四个方格，你可以一边填充新的方格，一边等待填充好的方格变干）。然后再用不同方向的线条覆盖这些线条，画好后将线条晾干，然后再用不同方向的线条覆盖它们，再将新的线条晾干。每次都要等足够长的时间防止出现墨迹点，然后以最快的速度画线条。每一条线都要画得像优秀作家笔下的破折号那样敏捷，但是，如果你刚开始就企图达到这么快的速度，就会画到方格之外，这是错误的。最好时不时地以这种速度画线，这比用非常慢的速度画线要好。因为如果慢速画线，笔尖会在每条线的末端留下一个小墨迹点，而这些墨迹点会毁了你的作品。所以要快速画出每一条线，在尽可能靠近方格边缘处停笔。线条尾部在方格之外的部分用小刀刮掉，但是要在完成整个方格之后，否则的话，会把纸弄粗糙，下一条越过方格边缘的线条就会在此产生墨迹点。

就这样画三四遍之后，你会发现方格内某些地方的颜色看起来比其他地方深。现在尝试涂深那些颜色较浅的地方，让方格整体具有均匀的色度或者说深度。在涂完检查的时候，你会发现颜色最深的地方线条最密集，而有些线条的颜色比其他地方深的，就必须在浅色部分的线条之间再画一些线条，或者用笔再涂一涂。有些黑色线条特别突出的地方，用小刀轻轻地刮一刮，直到看不出任何突兀的线条。在填充小缝隙的时候越认真越好，认真地涂两三个方格要比粗心地涂许多个方格能取得更大的进步。当颜色越来越接近，看起来比较均匀的时候，减少钢笔里的墨汁，只留一点点就行，这样不会在纸上留下墨迹。最后，当画面彻底变干的时候，用小刀的刀刃轻轻地刮一会儿，让它的色调均匀。你会发现最难的部分是如何让它看起来均匀：方格中总会有一块颜色看起来比其他地方深，或者整体看起

来有一种颗粒状沙质的感觉。如果你发现画纸被你弄得很粗糙、很乱，就别管它了，重新再涂一个新的方格，但是要尽力涂好每一个方格，不要半途而废。最后的方格至少应该和图 1 中的 b 那样紧密均匀。不过，你会发现想要涂一个浅色块非常困难，因为如果涂出来的色块线条紧密，墨水线条出现的效果会比你想要的颜色更深，这是很自然的现象。想要克服这个困难，不能把线条的间距画得过宽，而是下笔要轻快，线条要精致，在填充缝隙的时候要非常谨慎，最后用小刀整体刮一遍。可以同时填充好几个方格，当墨水快用完的时候再填充浅色的方格，这样会更好一点。最后，方格整体看起来应该是均匀的浅色调，并且看不出突兀的线条。

练 习 二

这个阴影练习是非常无聊的，如果同时描绘另一个阴影，它还会产生变化。准确描绘阴影的能力，主要依赖于轻盈的手法和敏锐的视觉，但是在绘画中还需要其他因素，不仅需要轻盈、稳定的手法，还要既精准又敏锐的观察，精准指的是用眼睛准确地测量描绘的物体。

所以去找一些廉价的以植物为题材的，有关叶子和花朵轮廓的版画作品，作品好坏都无关紧要。巴克斯坦的英国花卉植物就非常不错。先用软心铅笔临摹最简单的轮廓，尽量用眼睛准确地观察它，如果比例看起来不对的话，就擦了重新画，直到你觉得正确为止，这个过程始终都要用眼睛观察。当你觉得画对了的时候，就把一张描图纸放在书上，把刚才临摹的形状描出来，然后与自己临摹的进行对比，这样就能找出问题所在，然后耐心地一一更正，直到它和原图一样为止。要用笔芯特别软的那种铅笔，以免太用力摩擦会破坏画纸[2]。

不用在意把画纸弄得有多脏，只要不把它弄粗糙就可以，只要错误的轮廓线不影响画正确的轮廓线就不用管它，让自己能够习惯从一张被弄脏的纸上描绘出自己的作品。当你能够尽量画正确的时候，取一支羽管笔，笔尖不要太细，把手放在一本一英寸半厚的书上，这样可以保证持笔时间较长。然后用墨水重新画一遍铅笔轮廓，尽量不要抬起笔尖，在描整个线条的时候，笔尖的倾斜度要保持一致。当今，大部分轮廓画作品都会加粗一部分曲线，以呈现出阴影效果。所有的这种轮廓线都是错误的，假如你不去模仿它的这个特征，用于练习也足够了，不过，如果可以的话，最好还是选择纯轮廓线的作品。你笔下的轮廓线是粗是细都不重要，重要的是它一定要均匀，不要一边重一边轻。从这些练习中，可以学会向任何方向慢慢地画一条均

匀的线条。所有的急笔线条，或接近于书法的线条都是错误的。应该让钢笔像在地上缓慢地行走那样，你应该做到让它随时停止，或者随时转向，就像一匹被驯服的马那样。

如果你能够缓慢、精确地临摹出每一条曲线，那这个进步就相当令人满意了。但是你会发现，要做到缓慢很难。快速或者说自由地[3]画一条看起来还不错的线条很容易，但是真正娴熟的技艺从来都不是让手自由地驰骋，而是在任何一个阶段都能牢牢地掌控它，当然这也是最困难的。

练 习 三

同时，你要坚持方格阴影练习，并且把它当作主要的练习，不要太专注于轮廓练习，当作休闲就好。

一旦你掌握了用钢笔描绘阴影的技巧，就可以自由地选择涂一个浅色块或深色块，尝试描绘出图 2 那样的渐变色带，从深色向浅色逐渐过渡。在绘画中，几乎所有的形状都是通过精致的渐变色来表现的。颜色渐变总是最需要技巧的，它是从某个颜色逐渐过渡到另一个颜色。所以，画两条平行线，长度根据画纸而定，如图 2 所示，尝

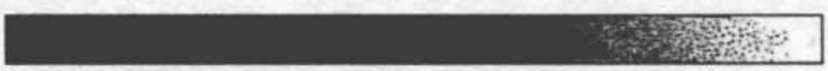


图 2

试画出白色到黑色的渐变色。阴影要均匀，要尽可能跨越最长的距离，这样能够明显看到色带上每一部分的变化。所有初学者对渐变的感知都是非常不足的（甚至可以说，许多画家也是如此），有一段时间你可能会觉得自己已经掌握了足够的渐变色技巧，但其实差距还非常大。找一块灰色缎带与自己所画的做对比，你可能会对自己早期的作品感到非常不满意。随着技巧的增加，逐渐拓宽你的色带，给予渐变色更多的横向空间，同时让自己习惯于在大自然中寻找渐变的色带。天空便是最大最漂亮的一个，你可以在黎明时分或者夕阳西下时观察它，当你透过窗户上的玻璃观察天空的时候，试着把它想象成一张涂满蓝色、灰色、紫色的纸，颜色根据当时的情况而定，注意观察渐变色是怎样在这个一二平方尺的窗户上悄无声息、连续不断地延伸的。注意观察普通的白色杯子或碗外部和内部的阴影，这让它呈现出圆形和中空的状态④，然后观察白色帷帐上的皱褶，你就能慢慢地观察到光线在平面上增加或减少时所带来的更加微妙的变

化。最后，你的眼睛会变得敏锐，能够看到大自然所有物体上的颜色渐变。

但是你距离描绘出具有各种复杂渐变色的物体还有一段时间，这不是你进步路上的一个坏征兆，也不是用它组合成艺术作品的坏征兆。假如你第一个目标物体是一角天空的话，你可以在傍晚的时候找你经常见到的一块狭窄的天空，比如树枝之间，两根烟囱之间，或者你常坐的窗户一角，尝试在白纸上画一小块渐变色，就如天空那样均匀，至于柔和的渐变，没有颜色你还做不到，不，有颜色你也做不到，但是你可以做到均匀。或者，当你对墨水点和墨水线感到厌烦的时候，就抬头看一看美丽的天空，你会感到美丽是一个应该去感谢的东西。但是你不该对你的笔墨感到厌倦，因为所有伟大的画家，无论他们对颜色的感知多么微妙，都喜爱笔墨素描画里特殊的光效，以及木版画中黑色线条与白纸互相映照的光泽。如果用纯粹的黑色线条都无法画出不错的渐变色，那浅色的就更不可能了。在当今出版的普通木版画中，任意找一幅作品，都可以看出作者是通过把线条之间的距离逐渐拉宽来表现天空的渐变，但是你必须尽量把线条画精细并且在向光处散开，不要试图画长线或者直线，要让它们随意向任一方向无规则地交叉，只能依靠它们的渐变来表现你想要的效果，别无其他。关于线条的方向，我应该再讲详细一些，同时，也不要因此而让自己陷入麻烦中。

练 习 四

当你可以用钢笔画出不错的渐变色时，可以开始用 H 铅笔或 HH 铅笔画阴影，从最深的颜色向最浅的渐变，和钢笔的绘画方式一样，在减淡颜色时不要再用小刀了，改用弹性橡皮。你会发现，用这种方法很容易绘制出非常精确柔和的浅色阴影色块，但是对于黑色色块，却达不到钢笔和墨水那样的效果，阴影的表面总会出现金属的光泽感或者沙质的感觉，会让画面看起来脏兮兮的。不过，还是要一直努力地用精细的笔尖把阴影画均匀，用刀尖划去某个看起来特别黑的点或者线条，但是不能像之前用刀刮墨水线条那样整体刮一遍。如果你发现它的质地看起来布满斑点，就用弹性橡皮整体擦一遍，然后再用非常细的铅笔笔尖修复，把颜色太浅的地方再涂深一些，让整体看起来非常均匀。

在这个过程中，要极尽精致或者说极尽巧妙，就像是用铅笔笔尖画蝴蝶翅膀上的绒毛一样。如果之前没有碰到过这种情况，那么在这个阶段，你肯定会碰到某个自作聪明的朋友，嘲讽似的指着你问，是谁让你做这么“琐碎的事情”。如果你继续坚持下去，就要忍受那些搞艺术的熟人给你带来的相当大的烦扰，他们会告诉你，所有优秀的作品都依赖于“大胆”，但你不要理他们。你不会听到有人跟一个初学音乐的孩子说，用你的小手在琴键上撞击，就像伟大的音乐家那样。然而，他们可能会自以为是地告诉你，在当前的知识水平下就要做到大胆。如果大胆是指勇敢、无所畏惧的话，那么我完全赞同，但是如果大胆是指马虎草率、盲目自信或高傲自大，那我是千百个不赞同，即使你不再是初学者，建议你大胆创作也是不对的。恶搞作品很快、很容易就能完成，而优美卓越的作品总是需要花费些时间。在花草或者鸟翼的绘画中，你不会发现大胆创作的痕迹，如果大自然在创

造万物的时候都没有大胆行事，你觉得你应该如此吗？所以不要在意别人怎么说，用铅笔笔尖作画的时候就要极具耐心。如果你愿意相信我，请你相信，尽管艺术的类型千姿百态，大空间有大作品，狭窄的空间有小作品，能够等待的人有慢作品，不能等的人有快作品，但是有一个特点，我想只有一个特点，所有优秀卓越的艺术都具有这个特点：那就是精美。粗糙的艺术作品都不是好作品。在现阶段你还理解不了这些，因为你还不知道在那些初看粗糙的笔触上，这个伟大的艺术家付出了多少汗水——缜密的思考和微妙的处理。但是，请相信我，你迟早会发现它确实如此。在初次尝试铅笔画时，或许你会感到困惑，因为你会发现用橡皮擦拭后瞬间出现的渐变效果，比用笔尖花费一个小时描绘出来还精美。所以你会因此而感到疑惑，为什么这么容易就能产生的效果，我还让你如此费劲地去描绘。对此有两方面的原因：首先，当你画形状的时候，必须描绘出完全精确的渐变，无论是哪个位置、哪个方向，而不像弹性橡皮擦拭出来的那样的模糊。其次，所有自然物体的影子都或多或少地与微光交织在一起，昏暗的地面上有小沙砾或小灰尘的光线；昏暗的叶簇上有叶子在闪闪发光；石头上有粗糙的表面，任何一个物体都有与光线交织的地方，它不能用橡皮擦拭的方法来表现，也不能用艺术家称之为“擦笔”的工具来表现，因为它们会产生沉闷的色调。当你能够很好地掌控笔尖的时候，实际上你就可以用这个工具或者手指描绘出更多的内容。但是随后需要再修饰这个平面色块，赋予它生命力和光泽时，就只能用笔尖来完成。所以，继续努力吧。

练 习 五

当你能够用铅笔笔尖描绘出精确的色块和渐变时，去找一个还不错的大字母表，尝试用铅笔笔尖描绘出字母的形状。先不要画出它的轮廓，用圆规测量字母的高度和最大宽度，如图 3 中的 ab 和 ac，然后逐渐描绘出形状。字母 A 被线条包围在里面，处于透纳所谓的“进步的状态”。

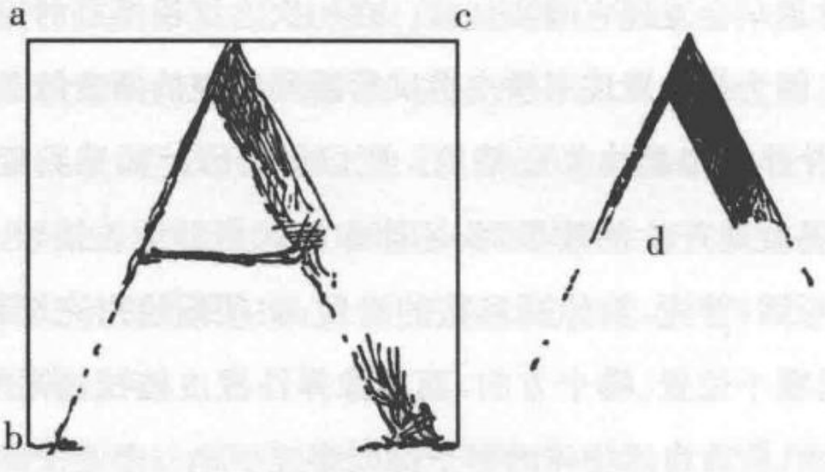


图 3

字母的形状画好之后，用钢笔坚定地在色块中画线条，如图 3 中的 d，之后再去掉越出边界的部分，先用橡皮擦拭，然后再用小刀刮，最后让整体看起来清晰无误。如果擦掉了字母轮廓里铅笔线的部分，再修整一下，并让它向墨水线条靠拢。画轮廓上的直线时全部采用直尺辅助[5]，但是曲线必须依靠眼睛和手来完成。在做曲线字母练习时，比如 B、C 等，表现出直立的状态并形成准确的形状，你很快就会发现这是个不错的练习。

所有的这些练习都是令人感到非常厌烦的，并且它们都不是孤立存在的，也不需要精确地掌握某一种能力。对于完全掌控铅笔或者毛刷这个概念，实际上是指能够做到用它们一笔画出某个形状，就像乔托(Griotto)画圆一样。但是这种技艺只有造诣极高的大师才

有，手握画笔终其一生，才有可能具有乔托那样的技艺。即使不能获得这样的能力，也极有可能创作出一幅漂亮的画，关键不在于每一条线都要跟我们设想的毫无差异，而是我们设想的每一条线条都要画正确。如果我们始终能够做到观察正确、表达无误，尽管绘画时手会有一点抖，也可以取得进步。

但是如果我们表达错了，或者表达的毫无意义，那你的手再稳也没有用。所以不要因为做不到想象中的那样好就感到苦恼，要耐心练习，每涂一个方格和字母都能给你增加一定的能力。只要你能把字母画得非常好，就可以开始下面有趣的练习了。

练习六

随意找一棵你喜欢的树，几乎没有树叶的那种，要在天空、浅色的墙壁或其他光亮的背景的面前，背景一定不要有强光，否则当你观察它的时候会伤害到你的眼睛，也不要在阳光下，否则会被树枝上的光线迷惑。但是这棵树一定要在阴影里，天空需是蓝色、灰色或者是苍白色。最好在阴天或者雨天做这个练习。

你会看到所有背对天空的树枝都是暗色的。把它们想象成暗色的河流，它们极其精确地分布在一张地图上。丝毫不用考虑树干的圆度，以平面的阴影把它们描绘出来，用铅笔涂抹，就像之前涂字母那样。然后再不断地擦掉进行修改，不要在意画纸有多脏（只要不破坏表面就行），直到把树枝的弯曲和粗细完全正确地表现出来，或者尽可能做到。仔细观察树枝间白色的缝隙，把它们当成某个卷入重要诉讼案件里的小房产，需要对它进行勘测并画出布局图，如果你砍掉某个房产的一点点边角，或把篱笆上某处的曲线画得太深，都会受到严重的处罚。继续把整棵树想象成分布在白色地面上的平面支流。不用太在意上面的小细枝，它们看起来就像一张混沌的网或者说像一团迷雾，这些可以忽略不画[6]，只画那些能够清楚地看到的、主要的树枝。你现在的主要目标不是画一棵树，而是学会怎样画树，当你能够尽可能正确地把它描绘出来的时候，你会发现认真地画一幅正确的比马虎地画二十幅错误的都要好，所以用钢笔给所有的树枝都画上精致的轮廓，就像之前给字母画轮廓那样。因为轮廓的主要作用是让整体看起来更清晰，所以不要把轮廓画在阴影的边缘之外，防止树枝变粗。除去不小心带来的小粗糙和小冗余，尤其是要标记出树枝相互交叉或相互平行的地方，如果没有轮廓的话，这些地方会让人觉得莫名其妙。在自然界中，这些地方很可能比你用轮廓表现

出来的更不清晰，所以最好用这种素描方式把实际情况清楚地标记出来。我们总会被马虎大意所诱惑，而轮廓就像一根缰绳，能够迫使我们把懒散转化成专注和周密。树枝轮廓的厚度大约如图4所示，它描绘的是一棵意大利五针松小树的树枝，因为在木版画中不容易用铅笔在轮廓中描绘出阴影，所以我没有尽力这样做。现在你无须关注上面的叶子，关于它的表现方法在另一个地方会有所涉及。如果你喜欢的话也可以画一棵更大的树，只是不管你画的树有多大，都要保证把轮廓画精美，让树枝延伸到外层的小树枝上，以表现图中那样细长的状态，否则的话你便不能从中得到足够好的练习。

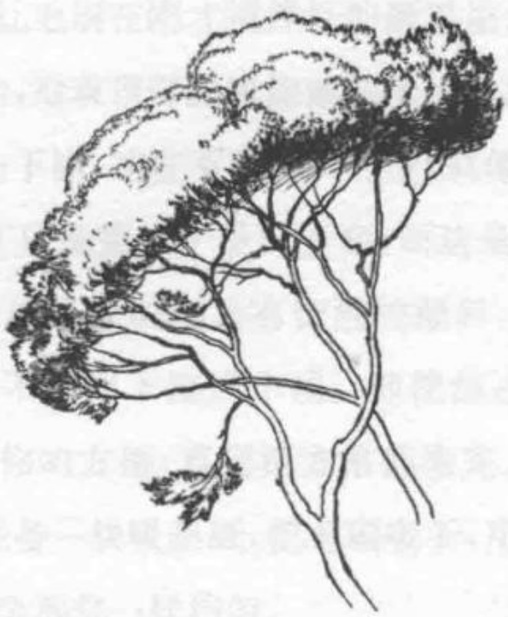


图4

这种类型的练习做再多都不过分，每一次都会让你对树木有一些新的理解。但是当你对树枝感到厌倦时，可以随意找一个形状，用平面的色块把它画出来，涂完之后再用另一种颜色覆盖。比如任何一种布料上的图案，或者平面的瓷器（比如瓷砖），在描绘它的时候只用两种颜色。练习用眼睛观察，从而画出正确的形状和尺寸，并填充相应色度的阴影。

在练习的过程中，你首先会遇到的困难是，用哪个色度的颜色去

表现这个深色的阴影。像深蓝色的图案应该用深灰色的色块来表现，而黄色的图案却不行。

你现在可以开始学习机械性地使用毛刷了，为了给自己提供将来所需的渐变色卡，有必要去学习它。如果你能够通过某种方式，结识一位技艺熟练的普通水彩画家，就说服他给你展示怎样用毛刷涂颜色以及各种涂色方式。这不是说已经让你开始学涂色了，在很长一段时间也不会，这样做是因为在涂阴影的色团或色块时，毛刷比铅笔更方便，并且毛刷作为一种绘画工具，越早知道如何掌控它越好。如果你没有机会看到任何一个画家涂水彩的话，以下的练习对你会有所帮助。

练 习 七

找一块一先令硬币大小的普鲁士蓝颜料。把颜料的一端蘸一下水，然后在白色碟子上使劲揉搓，直到搓不掉为止，颜色会变深、变稠，看起来有种油油的感觉。在揉搓下来的颜料中加两茶匙水，用一个长约四分之三英寸的驼毛毛刷充分搅拌。

找一块平滑的优质板纸或厚纸，不要用光泽纸，然后用铅笔和尺子在上面画满小方格，方格大小参照大型国际跳棋棋盘。上面的方格无须是特别完美的正方形，只要大体上差不多就行。把它放在倾斜的桌面上，然后让毛刷在刚才搅拌好的颜料里充分蘸满颜料，从某个方格的顶端开始，沿着顶部边缘涂成一个小池塘或小河流的样子。将这种颜料逐渐向下涂，速度不要时快时慢，就像盖房子时垒一排的砖那样，始终如一（只是盖房子是向上垒，而这是向下），要不断地把毛刷蘸入颜料，以保证它时刻具有饱满的颜料，尽可能多地涂上颜料，只有这样它才不会向下流成小溪。即使流成了小溪，也不要管它，继续安静地涂你的方格，直到把方格都涂完。涂到底部时，颜料会堆积在这里。准备一块吸墨纸，把毛刷吸干，用干毛刷吸走多余的颜料，直到看起来全部都一样均匀。

在往下涂颜料的时候，你会发现毛刷会不断地越过方格边缘，或者走不到边缘，留下一点缝隙。不要费力去修整它，也不用太关注它，最重要的是把颜色涂的平滑流畅，不要出现墨迹和浅色斑点交替的情况。要集中全部精力以最快的速度往下涂颜色。实际上这个练习的作用是让你把颜色精确地涂到某个边缘，但是首先你要做到的是把它涂抹均匀，准确涂到边缘的能力只能通过长时间的练习才能获得，即使最伟大的艺术家也很少能够做到十分完美。

涂完一个方格之后，再继续涂另一个不相邻的方格。这样涂完

之后，它就像棋盘一样，然后把纸板颠倒过来，从第一个开始，再涂一遍，直到涂完所有的方格。把纸板颠倒过来的目的是中和一下方格底部增加的色深，否则底部颜料堆积会使颜色更深。

一定要用吸墨纸或破布块儿擦干刷笔，不要用嘴唇。养成这个习惯能避免你多次局部中毒。不过，要注意从根部至尖部拖拉毛刷，否则会把它弄坏。如果你想让毛刷彻底干燥，甚至可以像擦拭钢笔那样把它擦干，只要不向上挤压就不会损伤到它。另外，要买一把高质量的毛刷，用的时候要珍惜，一把高质量的毛刷要比多个质量差的更好用、更耐用。

当你把方格涂完之后，再涂第三遍，要尽量保持边缘整洁。颜料用完之后，按照相同的比例再调制一些。把颜料块在水里蘸一下，研磨下尽可能多的颜料，加两茶匙水混合。把相间的方格涂完第三遍之后，纸板会变得非常潮湿，等它慢慢变干，之后再开始涂白色的方格，用同样的方式涂抹出相同的色度。方格边缘出现的参差不齐的黑线数量，能准确地衡量出你的不熟练程度。

当你对方格感到厌倦时，可以换成圆圈（用圆规画），在圆圈上不规则地画直线，然后填充直线和圆周之间的缝隙。再根据练习二画某些简单的叶子形状，用颜料填充这些叶子，直到可以在任何形状中涂抹出均匀的颜色。

在练习的过程中，你会发现自己每次加入颜料里的水量都不能保证是一模一样的，因此颜料的颜色越深越难涂均匀。所以，当你的能力达到一定的程度时，在填充形状时，试着用毛刷一次涂抹出深色的色块，不要再一遍遍地涂好几层。需要注意的是，无论这个颜色有多深，都要保证它是液体，并且涂到纸上之后，大部分会被吸收掉，以防止颜料变干后在边缘形成黑线。我用一点小经验告诉你颜色是多易于具有这个倾向，并教你怎么来阻止它。并不是说每次都要阻止它，因为伟大的画家在创作水彩画时，有时候会画一个坚定的轮廓，当他需要这个轮

廓时，只通过让颜料以这种方式在边缘变干就可以做到。

不过，当你开始以较深的颜色涂抹复杂的形状时，当颜料从一个地方被划拉到另一个地方，再快的速度也无法阻止颜料不规则地变干。下面这个方法会对你有所帮助。先涂上非常浅、非常清澈的颜料，浅到只有涂在纸上才能看出来。把颜料涂抹到所有的轮廓线处，让它具有精确的形状，保证所有的地方都彻底潮湿。然后，当浅色颜料布满整个形状时，取颜色较深的颜料，涂一些在浅颜料的轮廓中，它会逐渐向各个方向扩散，这时你可以把它引导至已经确定好的轮廓处，并用毛刷调整，直到它布满整个形状。然后让颜料晾干，它就像一笔而成的那样平坦纯粹，能够适用于所有复杂的形状。

掌握了平坦色块的涂抹技术之后，开始学习渐变色块的涂抹技术。准备颜料和三四茶匙的水，混合之后倒出三分之二，保留一茶匙浅色颜料。像之前那样把纸板放在倾斜的桌子上，用铅笔向下画两条线，线条中间的宽度和棋盘上那些方格的宽度一样。从纸板顶端的线条之间开始，涂上第一笔颜料，再把它往下拉一点，然后将刷笔浸入水中，用一笔带出来的水快速与碟子上的颜料混合；然后，用这个浅色的颜料往下涂这个色块；再将毛刷浸入水里，与颜料混合，再往下涂这个色块；每次蘸颜料之前都要把毛刷浸入水中，并与碟子里的颜料充分混合，速度要尽可能快。继续重复这个步骤直到颜色浅到看不出来为止。然后在水里彻底清洗毛刷，用毛刷把下面堆积的颜料再往下划拉一点，之后再用干毛刷把水迹吸掉，最后让颜料晾干。

如果涂到纸板底部，颜色还没有变浅的话，可以换一张更长的纸或者再找一张纸接着原来的继续涂，一定要保证颜色最后变成纯白色。当颜料全部变干之后，用另一块颜料以同样的方式混合后，从顶部开始再涂一遍，并且要以同样的方式向下涂抹。然后一遍一遍地反复涂抹，直到最后纸板顶部的颜色和普鲁士蓝颜料块的颜色一样深，并且逐渐

向这个色带底部的纯白色过渡，颜色的渐变要非常平滑。

刚开始的时候，你会发现画纸会变得斑斑点点或者弯弯曲曲，这是因为毛刷有时候蘸的水多，有时候蘸的水少，或者颜料和水没有在碟子上搅拌均匀，或者在某次蘸水之前色块向下涂得太远。只有通过练习才能做好。最好的艺术家在创作这种渐变时，也不是总能达到理想的效果，而且也不是一气呵成无须修正。

随着技术的提高，上色的速度也会越来越快，可以在更小的范围内做到渐变⑦。开始的时候用少量的颜料，加一滴水，不要再加一毛刷的水，用精细的毛刷也能在短距离内涂抹出渐变。但是，不需要太多的技巧也能检测出颜色和阴影的关系，只要它有助于你直接进步，可以这样做：

准备好下面这几个颜色的颜料块儿：深红色、藤黄、深褐色、蓝黑色、深蓝色、朱红色，以及深红色和蓝黑色的渐变色带（就和你用普鲁士蓝颜色做出来的那个一样）⑧。分别把每个渐变色带从上到下剪出一个细条来，把这三个细条并排放一起，并把它们固定起来，用尺子分别在上面量出相等的长度，分成五十个色度，从浅色到深色依次编号，如1、2、3等。如果你涂的渐变色是正确的，那么无论是红色带还是蓝色带，颜色最深的部分几乎都和蓝黑色带最深的部分无异。黑色带上任何一个色度，都能准确地达到我们目的，它与红色带或蓝色带上相同编号的色度的作用是一样的。在描绘某个深红色或蓝色的物体时，如果能用色带上某一段深红色或蓝色匹配出它的颜色，那么在描绘光影效果时，必须用灰色带上相同编号的色度来表示深红色或蓝色。

接下来，准备藤黄色带、深蓝色带和朱红色带。你会发现超过某个特定的点后就无法再加深这些颜色了⑨。对于黄色和猩红色，只要它们还是黄色和猩红色，就无法接近黑色，确切来说，我们无法获得黑黄色或者黑猩红色。把黄色、蓝色和猩红色的色带一分为二，让它

逐渐过渡到白色，随后用深红色加深朱红色和藤黄色色带的上半部分，用普鲁士蓝加深深蓝色带。你会因此而得到另外三个色带，从白色过渡到黑色，中间经过黄色和橘色，天蓝色和猩红色。通过混合藤黄色和普鲁士蓝，可以和绿色一起得出一个色带；混合深蓝色、深红色和紫罗兰色可以得出另一个色带；用深褐色可以得出一个棕色色带，等等。这样的色带你想制作多少就能制作多少，从黑色过渡到白色，中间经过不同的颜色。那么，假如你做的色带渐变正确、划分均等，那么在明暗对照法中，灰色带上编号为 1 的色段，或者说色度可以代表其他所有颜色编号为 1 的色段，编号 2 的灰色段代表其他颜色编号 2 的色段，依此类推。

不过，你需要了解的只是这件事情的原则，因为你根本不可能把渐变的色带涂得如此逼真，以至于可以准确有效地应用于实践。即便你能做到，除非你有成千上万个色带，并且换色带的速度比变戏法的人换牌还快，否则你用一天的时间也衡量不出一只霜冻苹果上的半个色块。但是只要你能完全了解这个原则，能够看出每个颜色包含的一定量的深色，或者说颜色在白色衬托下显示出深色的作用，有的颜色多一些，有的颜色少一些；以及如何用相应的灰色来表示每个颜色的色度或者说能力，很快你就能做到只用眼睛浏览便可以辨别出用哪个色度，根本不需色带来衡量。

你必须坚持继续用钢笔画图案和自己觉得可爱的阴影形状，比如大理石或龟甲上的纹路、贝壳表面的斑点等，在用相应的深色表现这些物体的颜色时，要尽可能做到柔和。如果你能够成功地完成这个练习，就可以开始练习圆形了。

练 习 八

去你家菜园或者马路上捡一块第一眼看到的圆形或椭圆形石头，颜色不要太白也不要太暗，表面越光滑越好，只要不是有光泽的就可以。把桌子搬到靠近窗户的位置，石头放在桌子上，下面垫一张不是特别白的纸，石头大小如图 5 所示（最好不要比这个大）。坐在桌子前面，让光线从左侧进入，不然在画画的时候笔尖的影子会干扰视线。普通的光线就可以，一定不要让阳光直接照在石头上，所以不要选择阳光直射的窗户。如果你能关上房间里的另一扇百叶窗更好，不过影响不大。

现在，如果你能把这块石头画出来，那你就能把任何一个物体画出来，我的意思是，任何一个能被画出来的物体。有许多物体是根本画不出来的（比如海面上的泡沫），只能稍微表现出它的意思。但是，如果你能正确地画出这个石头，你就能画出艺术范围内的所有物体。

绘画主要依赖于对圆形的表现能力。如果你能做到这一点，其他的就简单了。如果你做不到这一点，其他的能做到也没用。因为大自然全部是由圆形构成的，它不是球体那种完美的圆形，而是各种弯曲的表面。叶子是圆形的，石头是圆形的，云朵是圆形的，脸颊是圆形的，卷发也是圆形的。在自然界中，几乎没有平坦的东西。地球本身就是圆的，所以地球上的一切大部分都是圆的，人类创造出来的东西除外，人类创造的东西通常是平的。

所以，如果能一步步征服这块圆形的石头，你就能赢得这场战争。

大胆地面对你的石头对手吧。你会发现它靠近窗户的那一侧比大部分纸更亮一些，离窗户最远的那一侧比纸暗一些，它的亮面逐渐向暗面过渡，石头的影子落在它右侧的纸上。大致情况如图 5 中的 a

b

图5

a

所示，石头上的斑点除外，关于斑点一会儿再说。

现在，你要始终记住我在前面所说的内容，在自然界中，你看到的所有物体都会比它本身更亮或更暗一些，或者看到的是与它本身不同的颜色。你看到的要么是以另一种颜色为背景的某个色块，要么是在某个深色物体衬托下的浅色物体，或者某个浅色物体衬托下的深色物体。如果你能涂抹出和物体及其背景相同尺寸、相同形状和相同渐变的色块或阴影，你就能创作出物体及其背景的外观。最优秀的画家提香和保罗·委罗内塞能够做得比这更好，如果你能理解所做之事的简易性，你很快也能掌握这个技能，只是以更差一些的方式。假如你有一本棕色的书，把它放在一张白纸上，白纸下面垫一块红色的桌布。如果不做其他的，只涂抹出形状相同的红色、白色、棕色色块和相同程度的明暗渐变，你便能完成这个绘画。如果你不去观察所看到的事物，你涂抹出的颜色比看到的更亮或更暗，甚至试图用横线或墨点涂抹颜色，或者在纸上涂满“强有力”的线条，又或是随意涂抹出某个东西，而不是眼前那个清晰自然、精巧平静的物体，你就不要对进步抱有希望了。在大自然面前，如果你想以主人的身份自居，那她便什么都不会告诉你。如果你能忘掉自我，试着去顺从她，你会发现顺从比想象中更容易、更快乐。

真正的困难是如何涂抹出精致的形状和均匀的渐变。你可以依赖于精致的形状和均匀的渐变，你对自己的作品感到不满，不是因为形状太粗糙就是感觉渐变太不均匀。在任何一个（所谓的）重点上，绘画作品都可能不错，十之八九都不错，但是，它的边缘轮廓不是足够准确，它的阴影有斑点、划痕或者布满白点。把画面涂得更微妙一些，更真实一些，你会发现它能具有更强的表现力。

所以，不要以为使用笔尖精细的钢笔，你的作品就一定会软弱无力。在学会使用钢笔作画之前，你什么也用不好；当你学会了使用钢笔之后，就是用一根烧焦头的木头你也能作画。只有认真、细心才能

做到真正的大胆并获得相应的技能。即使是剑术和舞蹈，它所展现出来的轻快流畅也是依赖于早期对动作的精确把握，唱歌或绘画更是如此。

现在，我不希望你去临摹图 5，我希望你按照图 5 的方式去描绘眼前的石头。首先，用圆规测量出石头的最长距离，并标记在纸上。然后，预留出石头的形状，并围绕它在纸上涂抹出图 5 中的 b 的效果。在涂完之前，无法准确地看出石头的真实形状，所以可以用十分粗糙的笔触涂写，只是要为高光部分多留一些空间，不要留少了。然后，要更加细心地把阴影部分填充出来，逐渐覆盖光亮部分，小心细致地描绘出阴暗的那一面。你不用让自己纠结于如何准确地表现出石头的形状，因为不经过大量的练习，不可能十分准确地描绘出石头的形状，必须通过各种练习才能逐渐掌握它的表现技能。现阶段的主要任务是让石头看起来是立体的、圆形的，不用太费心思，也不用太在意它的轮廓是否精确，只要尽量接近就行。根据自己的感觉描绘出石头的阴影，这样比刚开始就画轮廓线更能真实地表现出它的形状。因为你是看不到轮廓线的，你看到的只是渐变的阴影和其他的色块，你要尽力去模仿这些阴影的色块，在纸上涂抹出正确的形状，描绘出和自然物体一样的渐变。克服在涂抹时遇到的一点小困扰，要比尽力去追踪轮廓线更能表现出良好的效果。比如说，我要在图 5 中的 a 旁边画出石头的另一个效果，反射光把它阴暗的一侧从背景中衬托出来。涂了几笔之后，我想停下来让你看一看我是怎么做的，如图 5 中的 b。你会注意到，在开始的时候一切都是不确定的，我可以进行大范围或小范围的修改，还可以增加或减少轮廓，那些用来表示轮廓的线条，如果不想要了，还可以与其他线条混合在一起。用这种方式填充空白处并修改那些不规则的地方，比在开始下笔前花费半个小时去追踪轮廓线，更能创作出高水准的效果。

不过，要注意不要把图画弄得太模糊。为了确定阴影的真实情

况，可以在画纸上剪一个豌豆大小的圆形小孔，然后把这个带有小孔的纸放在自己和石头之间，前后移动，这样可以通过这个小孔看到石头的不同部位（此方法同样可用于其他绘画题材）。你会发现这个圆形小孔显示出来的颜色，看起来就像你习惯于匹配的某个色块一样，只是在经过石头不同的部位时，色度会发生变化。你可以在小孔周围涂上颜色，以此来匹配石头各个部位的颜色。你会发现这个小孔始终都没有呈现出太黑的颜色，给予整个石头的都是柔和的灰色[10]。

你可能还会发现在通过小孔观察石头的时候，石头的某个部位或下面的纸会透过小孔发出光泽，所以这个小孔显示出来的是光斑而不是暗斑。这时，你无法把光斑模仿出来，因为没有办法把光线表现得比白纸还亮。但是可以让纸向亮光处倾斜，你会发现石头的很多部位，之前看起来是明亮的，而现在看起来是暗的。如果你能让纸固定在某个位置，让石头所有的部位看起来都有些暗淡，那么这个小孔显示出来的便总是阴影块，如果你把图画放在相同的光线下，便可以模仿或匹配出所有的渐变。你会惊奇地发现，在这种情况下，色度之间的差异竟是如此微小，大自然能用它描绘出极为精美的渐变，从而表现出物体的形态。

如果物体的某个部位在小孔中顽固地呈现出光亮的状态，那就不要希望能把它模仿出来了，只能让它保持空白。

当你尽力描绘出石头的形状之后，继续描摹它上面的纹路、裂痕和斑点。需要注意的是，在描摹裂缝或裂痕的时候，无论它是墙壁上石头的裂痕，还是木材或岩石的纹理，还是上千种其他的情况，任何一种都不能用单独的黑色线条或简单的阴影线条来表现。一个裂缝，无论大小，都有一套完整的光影体系。实际上，裂缝就是一个小沟壑，有暗面和亮面，或者说有阴面和阳面，而影子通常在底部。这是一种现象，从中可以很好地理解外貌形成的原因。然而在绘画中，通常不是这样，因为物体的各个方面都是如此的微妙、如此的令人迷

惑，无法统一解释。如果我们尽力去解释某些现象，肯定会忽略其他的现象，过高的评估某些现象的重要性，注意力就会集中在它们身上，这样会导致我们把它夸张化处理。所以明智的画家只表现出自然物体的三分之一，忽略掉三分之二。最杰出的学者都是眼睛敏锐的人，可以一眼看出事物的本来面貌，并且无须费力去探究其中的原因，但是极少有人具有这么敏锐的洞察力。对于那些缺乏洞察力的人，讲一点规则和原因对他们会有所帮助，尤其是当老师不在身边的时候。我从来不允许自己的学生询问原因，因为我就在旁边指导他们，我可以随时给他们展示，并指出他们的错误，但是当老师不在身边指导的时候，可以随时用理论知识代替它进行指导。

通常，每一个反光的固体物，比如说你所描绘的石头，都有一个迎光的亮面、一个背光的暗面和一个影子，而物体的影子会投射到其他物体上（比如前文提到的石头的影子投射到白纸上）。我们有时候只能看到亮面和影子，有时候只能看到暗面和影子，有时候只能看到亮面和暗面或其中之一没有影子。但是在大多数情况下，我们都能看到固体物的亮面、暗面和影子，就像石头那样。

当你侧身坐在窗户前，抬起手放在胸前，让手掌或手背对着窗户。你会看到手的一侧明显是亮的，而另一侧明显是暗的。这就是有亮面，有暗面，却没有影子的情况，这是因为影子被分离了，它可能在桌子上，也可能在房间的另一侧，目前不需要去寻找它。

找一张便条纸握住着它的边缘，与抬起的那只手平行放在胸前，便条纸比抬起的这只手离窗户远，上下挥动便条纸。当便纸条经过手的时候，你会看到一束强烈的光线打在你的手上，非常明显地照亮了手的暗面。这束光就是反射光。阳光经过窗户照射到纸上，再从纸上反射到你的手上，这就像有人从窗户外面扔一只球到屋里的墙上一样，球经过窗户砸在墙上，再从墙上反弹回来，落到你的手上。

接下来，用一本红色的书或一块猩红色的布代替便纸条。你会

发现在晃动书本时，落在手上的那一束光线变成了红色。用一本蓝色的书，你会发现光线也会随之变成蓝色。所以每个物体反射的光线都会带有物体的颜色。

不只是这些书或纸能反射光线到你的手上，房间里每一个物体的表面都可以反射一些光线，只是反射的光更为微弱，并且各种颜色混合在一起形成了中性光[11]，相比其他物体反射到手上的光线，中性光可以让手的颜色更为清晰可见。假如没有反射光的话，手的那一侧看起来就像煤炭一样黑。

总的来说，物体得以进入观察者的视线，部分原因是物体被光线直射，另一部分原因是被周围物体的光线反射，或者被大气和云层的光线反射。物体亮面的颜色主要取决于直射光，暗面的颜色主要取决于旁边物体的颜色。所以，我们无法事先确定某个物体表面任何一点的颜色，因为它的颜色一部分取决于自身的颜色，一部分取决于其他物体反射光线的颜色。关于物体的暗面，唯一能确定的就是，它们的颜色会发生变化，如果某幅画只用亮面的颜色涂一个较深的阴影来表现物体，这肯定是不对的。

现在，把手平放在白色的画纸上。你会看到所有手指的一侧是光亮的，另一侧是阴暗的，手的影子会落在画纸上。这是同时出现三部分阴影的情况。尽管画纸是白色的，手是比白色稍暗一些的玫瑰色，影子的颜色始终比肉体的颜色更深一些，是一种非常深的灰色，它就在手指下面。这是因为白纸会反射大量的光线到手指的暗面，其他物体只能反射很少的光线到手指与白纸之间的缝隙里。

总的来说，正是由于这个原因，影子在最接近物体的部分，总会比物体暗面的颜色更深一些。我只能说总的来说是这样，因为还会有上千种意外的情况。找一小块玻璃，酒杯或墨水瓶都可以，用距离窗户较远的那只手晃动它，在晃动的时候会有光束反射到另一只手的暗面，并且当晃动到某个位置时，反射光还会把影子全部湮灭，手

在白纸上呈现出黑暗的状态。比如说，绘画题材中的某个人物，他手边有一个水杯，这时，某个愚蠢的画家会在手底下画一个深灰色的影子，就像水杯不存在那样，他从来不考虑玻璃会反光，因为他所学的规则就是“影子比物体暗面的颜色更深”。但是优秀的画家肯定会考虑真实的效果，并把它表现出来，然后就会有愚蠢的批评家跑出来质疑他怎么能把手的暗面画得那么亮。

所以，在绘画艺术中，把某些现象称为规则是一件非常危险的事情。不过，记住这一点也是有用的，总体来说，物体的影子要比它的暗面颜色更深，假设颜色是一样的。也就是说，对于白色的物体把影子投射在白色的表面上，或者深色的物体把影子投射在深色的表面上，它是成立的。如果颜色不一致的话，这个规则就不成立，黑色物体投射在白色表面上的影子通常没有这个黑色物体本身那么黑。确定事情真相的唯一办法就是去找到它。但同时要注意石头上的裂痕是小沟壑，它一侧会受到光线的照射，另一侧则处于阴影中。通常这个暗面会在裂痕的底部投射出一个颜色更深的小影子，石头表面的总体色调没有沟壑的迎光面那么亮。所以，如果你把物体表面描绘成统一的色调，或多或少表现出阴影，然后在上面刮出任何一个形状的白点或白线，并在白点旁边涂一笔暗色，你就可以把白点变成一个山脊或一个切口，一个凸起或一个洞穴。如果把这笔暗色涂在白点旁边靠近太阳的地方，或靠近光源的地方，它就会变成一个切口或一个洞穴；如果你把暗色涂在相反的地方，白点就会变成一个山脊或一个高地。绘画的效果更多是依赖于正确性而不是阴影的深度，也就是说，绘画效果在于物体形状和影子形状的一致性。在描绘岩石、树木或其他不规则形状的物体时，认真耐心地描绘出物体和影子的形状，即使用很少的笔触也能比费尽力气去表现表面纹理和影子的透明度的收获更多。

当你能够很好地描绘出形状时，继续认真涂抹物体上面的斑点，

要像描绘形状那样认真。通常，固有色的肌理或条纹，比光影更能表现出物体的形状，它常常是一种很有趣的方式，大自然用它来携光入影或带影入光，在构图部分我们再详细讲解这个艺术表现。图5是一个海胆化石的草图，海胆壳上的刺是黑色的燧石，从白垩的表面上散射出来。这些刺在光线里形成暗色的斑点，侧面的刺从影子里凸起出来，在黑暗中形成发白的小斑点。你可以用小刀把这种分散的光点刮出来，假如你非常用心地把它正确地表现出来的话，就会像使用更为复杂的程序把它表现出来的效果那样。

当你找到用渐变来表现物体的圆形和凸起的感觉之后，可以尝试去画某个自己喜欢并且形状也不是太复杂的自然物体或人工物体。我曾要求你先画一块石头，有一部分原因是因为石头具有粗糙的表面。比起那些精致的物体，在表现石头的阴影时，即使出现了任何不规则的地方或失败的地方，也能减少你的不快感。你可以继续画不同形状的圆石头，直到能够真正地描绘出精致的阴影。然后可以尝试带皱褶的白色厚布料，随意扔到桌子上的餐巾或毛巾就是最好的题材，试着用同样的方式把它描绘出来，只是现在你会发现，笔下的阴影必须具有完美的统一性和精确性，否则便不能表现出褶皱的流畅感。要永远记住，一个精致的笔触远胜过上千个潦草的笔触。无论什么时候，只要感觉自己有点想草草了事的倾向，就要坚决地停下来，等到第二天再动笔。当然，要把毛巾或餐巾放在某个可以锁起来的东西里，这样可以保证它的褶皱不发生变化，直到你把它画完为止。如果你发现褶皱看起来不对，可以找一张以布料为题材的照片来临摹（市面上有很多以兰斯大教堂、亚眠大教堂、沙尔特大教堂的雕塑为题材的照片，你可以买得到，它马上就能提升你的手感和品位），这样你就能确定，在描绘自然物体时需要注意哪些事项，比如渐变是否要加强，褶皱的处理是否要更加慎重。或许，在某一段时间你会发现自己两者都做不好，因为连绵起伏的布料太难以捕捉，但是不

要因此而灰心，因为困难越大收获也就越多。在观察的时候，如果你对形状的感知比对色调的感知更为准确，那褶皱上的图案对你会有所帮助。无论是不是这样，都要尝试一下，如果带图案的布料令你感到迷惑，那就先用简单的白色布料练习一段时间。如果它对你有所帮助，就继续选择带图案的题材（刚开始最好选择格子或简单的方格图案，不要选择花纹图案），尽管它令你感到迷惑，还是要时不时地选用带图案的题材，要极其耐心地描绘出褶皱间扭曲和透视变形的部分。

在这个过程中，你不要怀有屈尊感。最伟大的画家也常常喜欢画图案，越是伟大的画家越是需要花费一番力气才能把它真实地表现出来[12]。作为更高贵复杂的自然物体细节绘画，也没有比这更好的入门级练习了。当你能够描绘出印花物体褶皱间的斑点时，就有可能描绘出花豹跳跃时皮肤褶皱间的花斑。但是，如果你连人造物体都描绘不出来的话，那就更不用说动物了。所以一块木制品上的云状花纹，可以作为空中云彩或海里波浪的入门级练习，如果你能很好地描绘出一块锦缎上的叶状花纹，就可以保证你能熟练地表现出浅滩上一片刺丛或一片鲜活的紫罗兰叶子的图形。

需要注意的是，在描绘任何素材的时候，比如一摞书或其他具有精致纹理的物体，目前还不用太过于关注的表面上毛茸茸的或者说薄纱似的状态，只需要正确地表现出阴影和折痕，真实地表现出图案即可。在随后的练习中，我们会讲到怎样用钢笔线表现纹理，但是现在只需要关注光影和图案。刚开始的时候，你会因光泽的表面而感到迷惑，但是稍微注意一下你就会发现，它的表现形式只依赖于正确地描绘出光影和倒影效果。把一个黑色的小漆盘放在桌子上的几本书前面，你会发现它能够反射出上面的物体，就像一个泛起涟漪的黑色小池塘。漆盘自身的颜色总是和反射物体的颜色交织在一起。把这些书本的倒影正确地描绘出来，让它们看起来就和你所看到的那

样暗淡和扭曲，你会发现它能够赋予漆盘光泽。不过，不宜把光泽物体当作经常练习的题材，只需要画一两次，了解物体表面某些光泽部位的特征就可以了，这也是无法避免的。比如，书本边缘的金色光泽或者丝绸和锦缎上的光泽，它们在很大程度上都可以表现皱褶。还要注意的是，很少有物体是完全没有光泽的。你会发现在一些明显暗淡的物体表面经常出现一个光点，这会让你感到迷惑，其实它是另外一个物体模糊的图像。

现在，如果你能真心向我保证，你可以用钢笔或铅笔笔尖描绘出任何想要的形状和阴影，我就允许你使用毛刷涂抹一种颜色，深褐色或蓝黑色，或者深蓝色和蓝黑色的混合色，或者中性灰。但是，刚开始的时候必须做一两个着色练习。

练 习 九

按照之前讲的方法准备好颜料。用蘸满颜料的毛刷，在纸上随意涂一个不规则的形状，毛刷上的颜料用完时，用它轻扫纸面，就像是用毛刷轻轻地扫除纸上的灰尘那样。每扫一下它都会在纸上留下一些小缝隙。每次下笔越轻快越好。然后把画纸放置晾干，等它干了之后，用毛刷蘸一点颜料，这样笔尖比较细，然后逐个去填充那些小缝隙，尽量把整体涂均匀，较大的缝隙可以多用一些颜料，注意让原来的色块和新涂的色块在边缘处完美对接，不要出现重叠的现象。新涂的颜色变干之后，你会发现它比原来的颜色浅。所以，需要再修整一下，让整体看起来像一个完整的色块。要尽可能耐心地去填充每一小块儿颜色，让它看起来和原来色块的颜色一样均匀，比起粗心地涂一大块颜色，它能让你得到更好的练习，并且更能提高你的技艺。所以，在做这个练习时，要极其有耐心，不要留下一丝一毫的空白。不要先涂大缝隙再涂小缝隙，而是安静稳步地把整体涂完，然后再继续往前走一点，直到把它全部涂完，这样你总能清楚地看到哪些涂了颜色，哪些没涂颜色。

练 习 十

像之前一样准备好颜料，把一张正方形的纸涂满蓝色的颜料，将它晾干，然后再涂一遍蓝色，只涂这张纸的五分之四，或者大约有五分之四也可以，让边缘部分呈现出不规则的状态，而不是笔直的状态，然后再让它晾干。之后，再涂五分之三、五分之二，最后再涂五分之一。最后整张纸会呈现出五条颜色逐渐加深的色带，每一条都比上一条的颜色深。然后，用干燥的毛刷（像前面那个填充间隙练习一样），试着用小笔触（像钢笔蚀刻版画中使用的那种笔触），只是比这更宽一点，在每条色带边缘添加精致的阴影，这样便不会察觉到深色色带和浅色色带之间的过渡。在涂抹的时候手法轻柔，要涂很多向各个方向反复交叉的小笔触，这样会逐渐在每条色带的外面涂抹出一个颜色较深的色块，它可以消除色带的边缘，使它与下一条色带精致地统一起来。完成之后，整张方格纸看起来是一个颜色从深到浅的均匀渐变，没有色条，只有交叉的笔触纹路，就像布满了切碎的稻草[13]。

接下来，取一个圆形的鹅卵石，把它放在任何一处自己喜欢的光影下，用铅笔粗略地描出它的轮廓，涂上一层很浅的颜色，高光部分除外，让色块边缘保持分明的轮廓；然后再涂一层很浅的颜色，只涂较暗的部分，让它也保持分明的轮廓，就像给方形纸涂色那样；随后给较暗的部分再涂一层，接下来给最暗的部分再涂一层，让每一层都具有分明的轮廓；最后，用小笔触消除色块的边缘，加强暗色效果，让整体精致地统一起来，就像用钢笔绘画那样，直到表现出与真实的光影相似的效果。你会发现底下的那层色块作用很大，并且现在描绘出的效果比钢笔更微妙、更完整。

让色块边缘保持分明的轮廓，是为了不让你因颜色而感到麻烦

或困惑，让它像突然间落在纸上那样：一笔涂出来的颜色，以自然晾干的方式，比用毛刷拖拉干扰之后涂出来效果更为活泼。所以允许边缘和形状出现一点错误，即使随后不能更正，也比失去色彩亮丽的特点要好。杰出的水彩画家可以一笔涂抹出正确的形状，逊色的水彩画家可以一笔涂抹出明显错误的形状，然后让它就这样错误地存在，因为人们看不出来对错，一般都能从它不规则的色块和肯定的笔触中感受到乐趣。但是，我们从一开始就必须用宽笔触尽量正确地表现出形状，然后再用笔尖修正，直到十分正确地把它表现出来为止。我们必须要做到正确，无论需要付出多大的努力，渐渐地你会发现我们可以自由地表现出正确的形状。

截至目前，我一直要求你用三四茶匙的水来混合颜料，但是在描绘石头的光影效果时，可以逐渐增加用水量，用小笔触消除迎光面最浅的色块边缘，直到颜色淡到看不出来为止。这样可以描绘出迎光面完美的渐变效果。在加强深色部分的色度时，如果它的颜色特别深，你可以逐渐减少用水量。如果毛刷上颜料的颜色特别深（只能是液体颜料，不能是糊状的），用吸墨纸吸掉多余的颜料，然后用干毛刷重复轻触画纸，你会发现，这样可以创造出一种灰蒙蒙的高光效果，它对加深阴影色度非常有用。但是，它需要极大的耐心和精妙的手法才能做好。如果你仔细地看威廉·亨特（William Hunt）[14]的绘画作品，会发现他经常用这种手法来表现背景和阴影效果。

当你习惯了毛刷和颜料之后，会逐渐找到使用它们的方式，并掌握它们的用法。只有通过不断的练习才能做到完美。我经常强调，如果某个地方出现了错误，那一定是精致度不够，无关乎力度、连接和变化，记住这句话会让你少受很多挫折。如果你对自己的绘画效果感到厌烦，对于感觉不对的地方，不要失去耐心，也不要更改绘画的轨迹，更不要绝望地把画面擦掉，而是看一看是不是有些阴影的渐变还可以涂得更完美，是不是有些缝隙和裂缝还可以去填充，是不是

还有形状可以表现得更精致。对于错误或不完善的地方，不要着急，要慢慢地去消除、完善，你会发现它很快就会有焕然一新的感觉。在创造某些效果的时候，把画纸打湿后再着色是一个非常有用的技巧，画纸的湿润程度根据需要而定。你很快就会发现画面变干之后所呈现出来的渐变效果是多么的漂亮，如果你需要颜色更深的效果，可以等画面变干之后以点彩方式来加强它。并且，在画纸上的颜料尚未变干时，可以用彻底干燥过的毛刷，以轻巧的笔法勾勒出非常精确的柔光。把这种类型的试验都尝试一下，注意观察颜色的变化。但始终要记住必须表现出最终的效果，并且只能通过笔尖来达到这个效果，就像钢笔画那样。

你还会发现，当绘画题材越来越复杂时，大自然具有比你更丰富的光影资源。对于任何一组物体，你不可能表现出所有的阴影渐变。遇到这种情况的时候，首先要保持显著物体的大色块。比如说，如果一组物体中有一本绿色的书、一张白色的纸和一个黑色的墨水瓶，白纸肯定要用浅色块来表现，绿色的书用中间色块，黑色的墨水瓶用深色快，纸上皱褶的阴影和书角的阴影不能用和墨水瓶一样的色度来表现。熟练掌握光影效果的绘画大师和普通画家最大的区别就是，前者能用很少的浅色精致地表现出深色物体的形状，并且还能用很少的深色精致地表现出浅色物体的形状。而且，宁可让形状出现明显的不尽如人意的地方，也不要失去大色块之间的总体关系。注意，这不是因为在构图中色块是重大的或必要的东西（目前你还不了解如何构图），而是因为，事物实际上就是这样呈现在人们眼中的，我们首先看到的是纸张、书本和墨水瓶这三个独立的物体，其次才会看到三者上面的褶皱、裂缝或边角。所以，要理解绘画表现出来的细节都没有现实中的那样强烈。在绘画时要尽量保证色块上的阴影、痕迹以及小标记都比自然物体上的更亮一些，否则的话，你描绘出来的效果肯定会太过于暗淡。在绘画的过程中，你会发现无法把物体上的

凸起充分地表现出来，但是不要在意，它们没必要凸出来，但是必须要保留所有凸起阴影之间的关系。所有具有欺骗性的倒影都是通过部分夸大影子而表现出来的，无论什么时候在某个作品中看到它，都可以确定，这个作品一定不是优秀的作品，一幅十分卓越的绘画作品总会有一点平板的趋势。

从另一方面来说，无论一个物体的颜色有多么白，上面总会有一点比其他地方更白。因此在绘画的时候必须把整个物体涂上淡灰色的色调，高光部分除外。即使是一片白纸，在绘画题材中，色调也必须要降低一点，除非它全部朝向光源（有上千种意外情况）。好好研究一下保罗·委罗内塞或提香的绘画作品，看他们是怎样处理白色物体的，你很快就能理解这个表现手法[15]。

当你感觉自己可以用毛刷表现物体表面的起伏和色块之间的关系时，便可以着手画更复杂、更漂亮的物体[16]。首先是树木的大树枝，现在不仅要表现出深色的轮廓，还要表现出它的圆形。随手找一个带树杈的树枝或树桩，砍掉分叉的树枝根部，让整体保留一英尺的长度，找一张同样尺寸的纸，把树枝固定在某个地方，以相同的尺寸完整地把它描绘出来，包括所有的光影效果，最重要的是要尽量把树枝分叉部位的结构精确地表现出来。如果你能够熟练地描绘出树枝分叉的部位，那描绘整个树枝就没什么难度了。

在绘画的时候，现实中是什么样的背景就去描绘什么样的背景，要把看到的内容准确地表现出来。无论你把树枝固定在哪个地方，无论丑陋与否，都必须把它后边的背景如实地表现出来。否则的话，你永远也不知道光影效果表现的是否正确，因为只缺少背景，就可能看起来十分不对。在所有的绘画中都要遵守这个法则，要把它完整且不加更改地表现出来，否则的话，你永远也不知道你描述的是否正确，或者在尝试之后能否正确地把它表现出来。

接下来，给你的树干加上树叶。找一个四五片叶子的小树枝，把

它插在水中，在后面放一张浅色或白色的纸，这样所有的叶子在白色背景的衬托下会呈现出深色的状态，然后用铅笔认真地描绘出它们深色的形状，就像描绘复杂的树枝那样，这是为了在涂阴影之前，把所有色块和缝隙的形状都正确地表现出来，尽量用钢笔和墨水按照图 6 的方式把渐变涂完整。（图 6 是一束丁香花的幼苗）



图 6

尽管练习过画图案，但在刚开始的时候可能还是会因叶子的前缩透视法而感到迷惑，特别是叶子隐匿或凸出的部分，这主要是依赖于双眼的洞察力来表现，而不是叶子本身的透视法。优秀的画家会利用一定的技巧来克服这个难点，他会用稍微夸张的手法处理近处的效果、颜色，以及远处朦胧的部分，但是你一定不要尝试这种技巧。刚开始描绘叶子的时候，可以闭上一只眼睛，在背景中找一个固定的点，让其中一片叶子的尖部对着这个点，描绘出固定位置上观察到的整个树枝，只能用一只眼睛观察。如果用两只眼睛观察的话[17]，你所描绘出来的物体与它本身看起来就没有相似性，但是如果你用一只眼睛观察，所描绘出来的物体与它本身就会具有很高的相似性，当你表现出相似性的时候必须因此而感到满足。

为了清楚地理解这个概念，找一片长长的叶子，让叶尖朝向自己，水平放在眼前，尽量让它保持水平的状态，只把侧面呈现出来，就像你需要了解它的厚度那样，然后描绘出叶子的轮廓。之后让叶子逐渐向你倾斜，观察它展开的过程，最后在眼前呈现出垂直的状态。描绘出三四个不同位置上的极端状态，并表现出叶子的叶脉，你很快就会发现它真正的结构。

开始的时候，先画只有两三片叶子的树枝，然后再画叶子更多一

些的树枝。以这种方式练习越来越复杂的树枝和叶子不要超过十片或十二片叶子，直到能够熟练地掌握最复杂的情况。做完练习之后，如果有机会参观某个画廊的话，你会发现自己对知名画家的作品的兴趣会更为强烈。你会看到在他们最优秀的作品中，背景常常由几个带叶子的小树枝构成，描绘得非常细致，后面是深远的天空，另外一两个花冠构成前景的主要焦点。如果你生活在伦敦，可以去参观一下提香的作品《酒神巴库斯与阿里阿德涅》(*Bacchus and Ariadne*)，巴库斯头上戴着一个蔓藤状的叶冠，你对它的欣赏程度便可以准确地检测出你的进步程度。但是，所有这些都不能保证你能够画出一大簇叶子。对于任何一种枝繁叶茂的植物，你会发现，只有最近处的一两簇叶子才有可能通过这种方式表现出来。整体的树叶，太过于庞大和错综复杂，无法用这种方式处理。

所以现在必须求助于某些更为复杂的绘画模式，来表现复杂的自然物体。首先，你必须了解复杂的特征是什么。如果你站在二三十码远的地方仔细观察某棵树木外层的小树枝，你会发现它们在天空的衬托下连成一大片，初看轮廓分明，但是，如果你仔细观察，会发现树枝与真实的树叶形状交织在一起，形成许多朦胧的线条，有些是叶茎，有些是叶子的边缘，它们以断断续续的方式进入到你的视线里。假如树叶真实的形状如图 7 所示，当把它挪到几码之外的距离时，在天空的衬托下会呈现出图 7 中的 b 所示的深色状态，然后，再往远处挪几码，叶茎和叶尖会一起消失，叶子中间的部分几乎变成一条线，结果如图 7 中的 c 所示，只是这个看起来更微妙，在木版画中无法表现出来，尽管叶茎和叶尖会消失不见，但它还是会对所在位置上的光效产生一些影响，对可见部分产生一些暗淡的效果，所以需要用两层颜色才能表现出完美的效果，一层用来降低天空的色调，另一层用来描绘叶子间断的部分，如图 7 中的 c，其认真地表现出了中间颜色较深的部分，也就是叶子反面所在的位置。

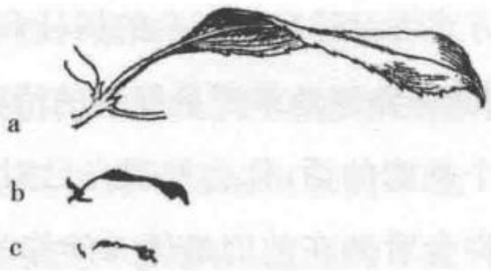


图 7

这是一个完美的理论。在实践中，我们无法做到这么精确，但是通过下面的练习模式，可以表现出能够令人满意的整体面貌。

随意找一棵树木的小树枝，大约一英尺或十八英寸长。把它固定在某个地方，放在离自己八英尺远的地方，如果远视眼的话可以放在十英尺的地方。像往常一样，在后面放一张不是特别白的纸。然后开始认真地画画，首先用铅笔把它描绘出来，然后再用墨水填充，用黑色的简单轮廓表现出每一个叶面和叶茎，就像你看到的那样。图 8 描绘的是一根凤仙枝。当叶子聚集在一起时，不用担心把它们涂成黑色的一块儿，这个练习只是让你看到物体以天空为背景时的实际形状。

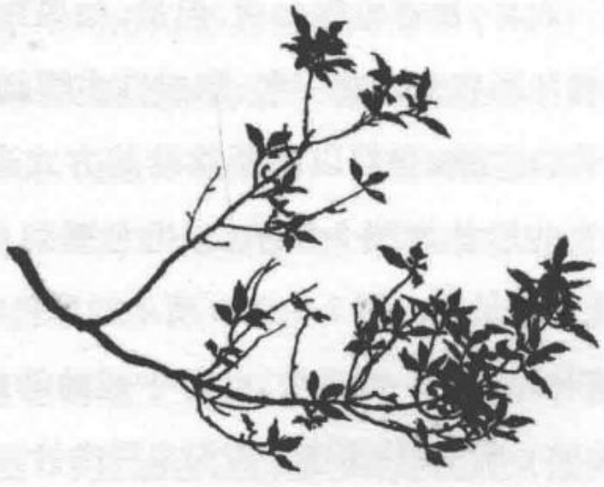


图 8

认真地画两次常见树木——橡树、白蜡树、桦木、山毛榉等的树枝。实际上，如果你是一个勤奋好学的人，每周至少会认真地做三次这样的练习，直到拥有每种树木和每种灌木枝的例子。每一个树枝都要画两次，因为所有的叶簇都有上下两面，从侧面观察和从上面观

察会看到完全不同的格局。通常情况下，在观察整棵树的时候，看到的大多都是它的侧视图，大自然把它最好的构图手法都用在了侧视图里。但俯视或仰视的情况也经常发生，如果你想了解树木结构的话，十分有必要去画一画它的俯视图或仰视图。二者之间的差异往往比你想象的要大得多。比如说，图 9 中的 a 是一根凤仙枝的俯视图，图 9 中的 b 是侧视图。图 8 是一个大树枝的中间视觉图，仰视中又带有一些侧视。



图 9

以这种方式画几个树枝后，取其中的一幅，先把它放在一码远的地方，然后再放在一码半远的地方，最后再放在两码远的地方，观察细细的叶茎和叶子是怎样一点点消失的，最后只留下一个模糊的、淡淡的黑影。再画一幅位于每个地方时的效果图，注意只画你真正看到的，因为它包含了同一片树叶近处观察到的微型图和远处观察到的全尺寸图之间所有的区别。全尺寸是指在图画所在的位置放一块玻璃，通过玻璃描绘出轮廓线所呈现出来的真实尺寸。通过把画纸垂直放在你希望图画被看到的位置，就可以确定任何一个物体的全尺寸。让画纸边缘穿过你所要描绘的物体，把物体轮廓经过或与纸张边缘交叉的地方标记出来。你会发现，这样测量出来的尺寸总是比你想象中的要小。

当你用自己的画认真地做几次这样的实验后（在开始的时候，图画比真实的树木更有助于练习，因为画面上黑色的轮廓非常稳定，它不会晃动，你也不会被叶子上闪烁的光泽所迷惑），可以尝试去描绘真实的树枝，只是一次不要画太多，因为明亮的天空会影响视线并让你感到晃眼。我相信明亮的天空会影响视线并造成树木本身部分轮

廓的缺失，至少在照片中，光线的化学作用会在叶子边缘向叶子内部延伸，就像把叶子吃掉了一样。所以没有一个树枝，可以一直静止地站在那里，也没有任何一个以明亮天空为背景的物体，可以被照片真实地记录下来。如果你能正确地描绘出几个树枝，便会发现这个效果比任何一张照片都可爱、有趣。

不过，所有的难点都在于，如何表现出在天空映衬下，树枝所呈现出来的黑色形状。在这些树枝、树木的中心位置上，还有一种更为错综复杂的情况。因为几乎所有的叶子都会有一些光泽，几乎所有的叶子都会或多或少呈现出半透明（有光线穿过）的状态。所以，对于任何一片叶子，除了它自身错综复杂的阴影和透视收缩现象之外，还有三种情况可以改变或隐藏它的形状。首先，其他叶子落在这片叶子上的影子，常常具有特别大的影响；其次，叶子光泽面上反射的光线，有时候是来自蓝天，有时候是来自白云或太阳本身的光线；最后，其他叶子的形状和影子，透过这片叶子半透明的部分呈现出暗淡的状态。这是树叶绘画中最重要的一个元素，但通常会被风景画家完全忽略掉。

最终的结果就是除了偶然发生的情况之外，我们无法看到一片具有完整形状的叶子。我们只能看到一片不可思议的、奇奇怪怪的混乱状态下的叶子，实际上，叶子具有非常明确的生长方向和统一的动态。但是，即使你花费再大的耐心去逐步观察它，它也是完全无法描述、无法理解的。就算花上一年的时间也不可能描绘出一棵一模一样的树。所以必须去寻找一些绘画方式，可以用其自身的多样性和神秘性，或多或少地仿制出大自然的多样性和神秘性，而且无须完全表现出细节。

仅仅是通过观察树木的形状我们就得出了这个结论，因为这样的证明方式最为清晰。但是所有的自然物体都会有某个部分，或某些部分具有不可模仿的、神秘的特点，需要用特别的手法和技巧才能

彻底地把它们表现出来。如果说叶子是错综复杂的，那么苔藓、泡沫、岩石、皮毛、布料纹理和云彩都是如此。如果你不能彻底掌握物体形状的表现方式，那无论多么灵巧的处理手法都没有用。所以，如果你无法完美地描绘出一个树枝，那就更不用说一棵树了；如果你无法完美地描绘出一缕薄雾，那就更不用说一朵云彩了；如果你无法完美地描绘出一棵小草，那更不用说一块草地了。如果你能掌握住物体形状这个关键的表现方式，那么你就可以运用巧妙的手法完美地表现出绘画题材。

但是，为了寻找可用的方法，你必须像观察自然物体那样去观察艺术作品，看一看画家和雕刻家是运用哪些方法来表现绘画题材的微妙之处的。于是出现了一个问题，去观察什么样的雕刻版画呢？如果你有能力，就去购买一定数量透纳的优秀雕刻版画。如果没有能力购买，就充分利用商店的橱窗，或者可以借到的版画作品。有很大的可能会出现这种情况：越是难以得到它们，越是能刺激你更好地利用它们。但是，假如条件允许的话，首先要买的是罗杰斯(Rogers)插图版的《意大利》(*Italy*)或《诗选》(*Poems*)，然后再买附加清单里的十二幅版画。附加清单中的前缀字母表示每幅版画上值得你学习的特殊要点[19]。所以，无论如何都要保证你选的作品里包含一幅带前缀字母的版画作品，当然，绝大部分标有两个或三个字母的版画作品都是最好的。对于这些雕刻版画，购买的总数不要超过十二幅，一次购买十二幅更不行。因为拥有的雕刻版画越多，你对它们的关注度就越少。这是一个普遍的真理，超过一定的量后，美术作品带来的乐趣就不会因数量的增加而增加，它只在一个更高的层面上进行延伸，并且常常会因为在不同的作品中发现重复的概念而减少乐趣。现在，对于一个初学者来说，最好把全部精力集中在一两幅好的作品上，把所有的喜爱都集中在它们身上，不要把思维分散在太多的作品上。一个初学者需要去探索的东西很多，最好的方式就是认真地观

察少数几样东西，边观察边用心思考。在这个阶段，去了解太多的内容，去看太多的内容，就是最大的错误。一个看起来无所不知的人，其实不过是知其然而不知其所以然。要认真筛选指导书上的知识。

总体来说，雕刻版画比起临摹更适合用于观察，在随后构图阶段比现阶段的用处更大。有时候它对了解作品中细腻的纹理或色彩的渐变也会起到很大的作用。如果你的钢笔画上的阴影太过于潦草和凌乱无序，就可以多观察观察雕刻版画。比如说，罗杰斯《诗选》第227页的插图是修道院，白色墙壁上的纹理和瓦屋顶的绘图都是极其精致的。如果你能够临摹好它，这将是一个杰出且有益的成就。如果可以的话，用同样的方式临摹《诗选》第7页远处昏暗的乡村，或同一卷第80页的天空，或第12页和第144页的叶子，你将会收获更多。如果能够画完《意大利》第9页的行云和流水，或第25页的奥斯塔之城，或第223页的月光，你会发现即使是大自然，也无法再用她的急流、高塔或月光来迷惑你。

你不用一笔一笔地去模仿，但是要达到相同的效果。如果你觉得自己因为雕刻版画的精致而受挫，那就想一想雕刻版画本身不是绘画，完全地复制它不能帮助你绘画，记住，它与普通绘画唯一的区别就是雕刻版画时遇到的困难。或许，无意间你便会习惯性地认为雕刻作品不过是为了卖钱，只要熟练了就会很容易。而事实却恰恰相反，它是一种比普通绘画难度更大的绘画形式，它的难点在于，用刀在钢板上雕刻要比用铅笔在纸上作画更难。实际上，确实有一定的机械工具和方法在某种程度上把雕刻版画变成纯机械性的工作，但是或多或少保持着用手和胳膊雕刻的传统习惯。尤其是你正在临摹的叶子，它最精彩、最漂亮的部分，永远是用手持细钢尖绘制而成，但是叶子的线条不是画成黑色而是画成了白色，这让你更难去判断叶子的细节。尝试去模仿这样的版画对你有好处，因为它会一直提醒你雕刻师拥有的卓越才能，并且为此付出了真正的努力，它会让你

明白在这个世界上真正做事的人需要怎样去工作。

但是不要因此认为我把雕刻版画当作让你学习的模范，远非如此。在你觉得自己可以做到更好之前，首先要能够做到好[19]，你会从各式各样的作品中找到很多小帮助和小提示。只要记住，所有雕刻师都处理不好近景，所以无论什么时候，看到现代雕刻作品上有明显的、奇怪蠕动的平行线都不要去模仿它，也不要去欣赏它：你只能模仿较精致的色块或间隙，以及标 f 的版画上的叶子。如果可以话，最好找一下《英伦系列》(*England Series*)里的《蒂斯河桥》(*Chain Bridge over the Tees*)，右侧的丛林描绘得非常漂亮也非常具有指导作用，也非常具有透纳的风格。《拉德洛》(*Ludlow*)和《波维斯》(*Powis*)里的叶子也非常好。

除了这些线条雕刻版画之外，为了保护你不受它们的影响，如果有可能的话，你也可以去买一幅伦勃朗(Rembrandt)的蚀刻版画或者版画的照片(要人物画，不要风景画)。主题是什么并不重要，未完成的作品或完成的作品都可以，但未完成的作品通常最便宜，并且能教给你的东西最多。尽量模仿得好一些，尤其是要注意伦勃朗最急速的线条，常常具有最坚定的目的，并且当物体被描绘的妙趣横生的时候，这些线条的精确程度几乎让人难以置信。《浪子回头》(*Prodigal Son*)、《圣母之死》(*Death of the Virgin*)、《亚伯拉罕和以撒》(*Abraham and Isaac*)和其他类似的作品都包含了事件和特征，而非仅仅是画面的明暗对照，它们是最具有指导性作用的。你可以买一幅，好好地去模仿，然后花一点钱再用它去换一幅别的，慢慢地你就会深刻理解伦勃朗的绘画体系。有机会去博物馆的话，要用心去欣赏他的作品，一次不要欣赏太多，但每一幅画都要多花一些时间去欣赏。如果有可能的话，也要找一下阿尔布雷特·丢勒的雕刻版画。虽然你模仿不了他的绘画方式，但是你手上必须要有他的作品，并且要把它精准的线条当作标准来学习。如果你能找到一幅以带翅膀的动物为主

题的绘画作品，那将最好不过了。《忧郁》(*Melancholy*)是最好的选择，其他的作品也行。最完美的明暗对照的绘画作品，便出自伦勃朗和丢勒这两位大师之手。伦勃朗的作品常常是太过模糊不清，而丢勒的作品很少有模糊或不明确的地方。如果你能在某个地方看到列奥纳多(Leonardo)的绘画作品，便能够找到伦勃朗和丢勒的作品之间的平衡点，但是列奥纳多没有雕刻版画作品来展示这个完美的平衡，所以你最好还是去研究伦勃朗和丢勒的作品，以此来形成自己的风格。要倾向于丢勒多一些，因为对于业余学生来说，明确犯错误的地方总比不知道要好——尽管我曾说过你模仿不了丢勒，但还是要时不时地试着模仿一点点，看看自己的差距还有多大。作品《忧郁》里的叶冠，你模仿多少次都不为过。

如果你既找不到伦勃朗的作品，也找不到丢勒的作品，那么还可以认真研究乔治·克鲁克香克的蚀刻版画，或者利奇(Leech)《笨拙》周刊上的木版画，学习它自由的一面，学习阿尔弗雷德·雷特尔(Alfred Rethel)和里克特(Richter)[20]作品中严肃的一面。学习的时候需要注意以下几点：

由于画家会受到材质(铜板或木板)或者时间的限制，而无法绘制出完美的作品，也就是说画家的某幅作品不该出现明显的线条，但是由于条件所限，作品中出现了黑色的线条，无论这些黑色线条是用钢笔画的还是刻在木板上的，都要尽可能借助它们来表现物体的纹理和形状。你会发现很多纹理，比如布、草和肉体，以及许多微妙的光效，利奇都是用曲线、交叉线或奇妙的虚线来表现的。阿尔弗雷德·雷特尔和里克特经常用阴影的线条方向，来表现物体表面的方向和物体的圆形。如果你能学会使用这些各种各样的方法，那这对你来说都是有用的，然而前提是你要记得这些方法仅仅是一种速画方法。速画方法虽然不是十分正确的方法，但是能表达出一定的事实，重要的是，它是这种条件下唯一可行的方式：假如你随后会用到

速画方法，永远都不要自我发挥、投机取巧，只能在一定的时间内尽可能如实地表现出物体，并且要不断地努力超越这些速画方法，正确地表现出物体的各个部分。

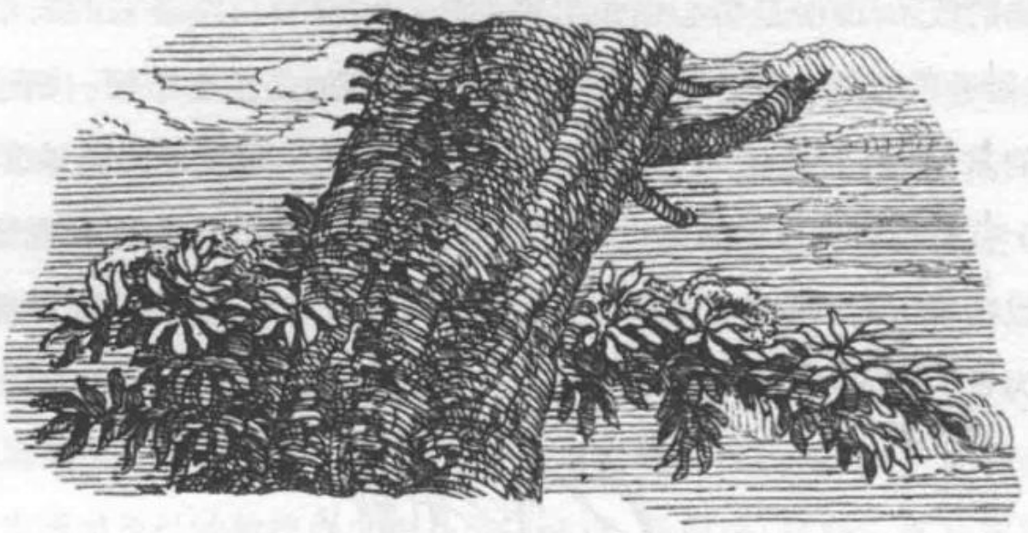


图 10

关于用线条方向来表现物体表面方向的这个问题，请注意以下要点：如果线条清晰可见，能够通过自身的方向来表现物体的特点，那最好不过了，这样的话，线条本身便可以说明物体的整体特点，而不是阻碍物体整体特征的表现。因此，请看图 10，提香的木版画中的线条不仅表现出了树干的阴影，而且还表现出了部分弧度和流畅的纹理。阿尔布雷特·丢勒的作品主要是雕刻版画，他总能把线条的作用发挥得淋漓尽致，他的线条可以表现很多的内容，既能表现阴影，又能表现物体表面的方向。如果你想一直研究铜刻版画（不想去表现模糊效果或阴暗效果，要表现出精致的形状），那么阿尔布雷特·丢勒的绘画方式便是最好的例子。但是，通过没有线条的阴影来表现效果，是最接近完美的绘画方式。伟大的画家总会把题材构思得非常完整，即便是速写也是如此，你将发现他们不会受限于绘画方式，也不会特别依赖线条的方向，而且经常会在圆形表面的阴影里画笔直的线条，也就是说，他们用最简单、最快速的方式画线条。当手持笔达到运用自如的状态时，最容易画出的线条就是左下方至右

上方的斜线，或者是右上方至左下方的斜线。如果速度非常快，在开始下一条线的时候，会在上一条线的末尾留下一个小弯钩。因此，你会发现，所有伟大画家创作的铅笔画、粉笔画或墨水笔画上面，都有这样的线条，即使是精心创作出来的作品也会有从左至右的简单直线，而逊色的画家用的却是曲线。图 11 临摹的是拉斐尔的一幅还不错的素描画，非常清晰地展示出了这些特点。即使是列奥纳多·达·芬奇精心创作的作品也常常用直线表现阴影。比如你发现像脸颊或嘴唇似的圆形表面，有些绘画作品用直线来表现阴影，你可能会认为它们是绘画大师的作品。



图 11

现在你应该明白了，一个狡诈的画者想要伪造或者模仿类似于图 11 这样的草图是多么容易，他们模仿之后再去冒充大师的作品。而鉴别绘画作品真伪的能力在于，你是否能够了解绘画主题的真相，以及是否能够判断出这些潦草的笔触，能不能有助于表现物体的真

相。在大师的作品中，即使他以最快的速度作画，也看不出一条多余的线条。一个画家之所以伟大，并不是因为他的绘画速度有多快，而是因为他的“笔触具有经济性”。要想判断一幅作品的笔触是否具有经济性，必须彻底弄清楚作者想要表现的内容，否则根本无法判断他表现出了多少内容，也就是说，必须要了解他描绘的物体具有哪些自然特征和美丽属性。这是因为对美术作品的判断最终都要归结于对大自然的认知。但是需要多加注意的是，这种潦草的笔触或者说具有经济性的笔触，或者说鲁莽的笔触，从来都不是假装如此。一个伟大的人从来不会假装慌张，如果他心中没有急切，手下便只有从容。如果他觉得用两条线可以更好地表现出他想要的效果，他从不会为了表现出自己的敏捷而少画一条。所以，我保证（这是一件非常重要的事情），你永远都不会通过模仿大师的绘画方式而创作出一幅伟大的作品。掌握他的知识、共享他的感觉，你就能像他一样流畅地作画。但是，如果你仅仅是因为看到大师潦草下笔或在某处着墨，便跟着有样学样，这样不仅不能提高你的绘画技艺，而且还会被懂绘画的人看成是欺诈行为，并因此而受到鄙视。

再讲一下，关于轮廓的使用：只用轮廓描绘出来的作品都不是好作品。原因很简单，比起只用轮廓，任何一个有点绘画技能的人都可以偶尔不用轮廓画几条表示阴影的线，从而表现出更多的东西。所以，无论在什么情况下，把自己局限于轮廓中，不知道如何经济性地发挥自己才能的画家，都不是一个好的画家。不过，这条硬性法则只适用于保持你所看到的状态的作品，不适用于尚未完成的作品和用于某些机械性用途的作品。有时候需要画出纯粹的轮廓线作为构图的初始布局，随后再涂上颜色作为图案或者摹图。但是，如果这不是某个画家的最终目的，他把轮廓用于绘画本身，并且还会原样保留在作品中，他把自己局限在轮廓里，那他就不是一个好画家，他的作品也不是好作品。这个法则没有例外。一个优秀的画家会习惯性地看

到一片色团，而不是边缘，他每次都能迅速地用阴影表现出比轮廓线更多的内容（对于任何一定量的绘画内容都适用），因此所有优秀的作品都或多或少地以阴影来勾勒，并且或多或少地打断阴影来表现轮廓。

因此，莱驰出版的所有作品，所有模仿这些作品的作品，以及根据图片制作出来的轮廓雕刻作品，都不是好作品，不过是侵蚀公众的品位而已。并且，对于这种轮廓线，最糟糕的情况是为了表现暗面，把物体的某一部分涂暗，就像选自但丁的弗拉克斯曼（Flaxman）的作品以及其他类似的作品。因为一条轮廓线只有用它的边缘准确地表现出物体形状才是正确的。因此图 12 中的轮廓线 a 和轮廓线 b 都是正确的球体轮廓线。因为无论这条线粗细如何，不管我们取它的内部边缘还是外部边缘，它总能表现出一个真实的圆圈。而图 12 中的 c 却是一个错误的球体轮廓线，无论它的内部边缘，还是外部边缘，都不能表现出一个真实的圆形，并且也不能把这条线画得一边粗一边细。



图 12

因此，所谓的“力量”都是通过歪曲轮廓而获得的。所以，具有真实、敏锐洞察力的画家看到它都是不能容忍的。事实上，也会经常发生这样的情况：某个画家在快速作画的时候，会碰到某些画不好的线条，他会尝试很多遍，并且会在这些线条旁边或上面再画几条线，把它加黑或加粗，这时某个粗心的人看到后会认为他是故意加粗的。

有时候也会发生这种情况：阴影随后会在某个地方包围物体的形状，画家会在轮廓线旁边涂一粗笔来表示这个阴影，看起来就好像他故意加粗轮廓线一样，其实这条粗线只是为随后的阴影做准备，实际上轮廓线就是阴影里面的边缘。因此，水平不太高的画家会加深逆光处的线条，其实应该加深的是迎光处的线条，因为阴影一般会在这个地方包围它们。据我所知，运用这种方式最典型的例子是拉斐尔，他的作品收藏在卢浮宫里，比如追逐赫利奥多罗斯（Heliodorus）的天使，其中能看到一部分左眼的那个天使，头上有黑色的粗线，止于迎光处的鼻子和额头，这条黑线与耳后那些柔和的浅色线条，和其他朝向阴影的线条相对应。图 11 从不同的方面证明了这个原理。头部和袖子上主要的黑色主线都在向光的一侧。

这些主要法则以及细致的处理手法，都不会影响你现阶段的绘画学习。你必须尽量把轮廓画均匀，纯粹的轮廓只能用于以下两个目的：第一，像练习二那样练习手的稳定性，如果你连线条都画不好，那么在没有线条的情况下，就更画不好精确形状里的阴影末端；第二，在时间紧迫的情况下，可以用它快速画出物体的形状。因此，在大多数情况下，远处一组树木的形状可以通过近处树木的圆形光边来确定，它被更远处的圆形树木较暗的部分衬托出来。若要正确地表现出树木的圆形，几乎和表现图 5 的石头所需的功夫差不多。当然，你不可能经常有时间这样做。但是，如果你能像丢勒画图 13 那样，把每棵树的终端线都标出来，你就能很好地表现出它们的布局，并且能画出一幅非常有趣的作品。在绘画的时候，需要注意的是，一定不要因为某个绘画过程本身是快速的，就快速完成这个过程。在模仿丢勒绘画的这一点的时候，你会发现他每一条线都是坚定的、从容的，并且具有精确的表现性。它准确地表现出了所观察物体本身的大小和形状，它表现出了每一棵坚果树，每一棵苹果树，高一点的篱笆和村子周围所有物体真实的外貌特征。如果你没时间按照这个

方式认真画画，那就不要画了，因为不过是浪费精力、降低品位罢了。如果你能练习四五年的时间，或许就可以快速地画出一幅不错的作品，但是现在还不行。有时候绘画时会用到光影效果，我一会儿就给你讲处理它的方式。需要多加注意的是，使用轮廓的这种绘画方式，只限于具有边缘或界线的物体。当一棵树与另一棵树，一块石头与另一块石头相对而立时，你可以画出它们的轮廓，但是你不能画出布料褶皱的轮廓或波浪的轮廓。如果需要的话，必须用某种阴影来表现布褶或浪花，所以只用轮廓勾勒不出好作品，这个原理依然有效。你看丢勒的木版画，他在描绘远处的树木和旷野时使用这么多的轮廓，是因为可以把它们放在明亮的光线下，通过深色的天空和深色的房顶来衬托它们，让它们显得更加明亮。只有通过添加这些阴影才能让阳光明媚的风景变得真实。



图 13

说了这么多关于轮廓的使用情况，现在回到练习六中那个关于树木绘画尚未回答的问题。

你还记得吧，我们曾探寻过树叶间模糊不清的谜团。现在从任何一个程度来说，我们都可以很容易解开这个谜团和打破混乱的状态，但是，如何保留谜团中的结构仍然是一个难点。除非你绘画的时候总是倾向于明确的一面，并且很少出现模糊不清的情况，否则你永远也理不清谜团的结构，至少在初期练习阶段是这样。所以练习完

单枝的叶子后，紧接着必须练习图 14 和图 15 这样的情况，这两幅图临摹的是丢勒的木版画《逃往埃及》(*Flight into Egypt*)，这是一幅很漂亮的木版画，这里节选了其中的两部分。你要认真地临摹这些作品，不要在意一次能临摹多少，但是一定不要马虎大意，有所遗漏。



图 14



图 15

然后再把丢勒的绘画方式应用到自己的作品里，要让绘画方式之间相互兼容，否则在观察真实的树叶时，眼睛无法真正地识别出相互交错的复杂情况。在这个过程中，你会发现在丢勒的作品中，每一条线每一个点都拿捏得恰到好处，缺少任何一笔都会给整体造成一定的影响。他的每条线、每个点都用于表现某个内容，或者用于衬托某个部分，每一笔都各有用意。如果你以后模仿某个以树为主题的现代作品，现在这些廉价的插图期刊会不断地涌现出这类作品，你会发现这类作品尽管也能表现出不错的、有说服力的整体效果，但是它有大量无用的线条，它们一条接一条的共同演绎出一个错综复杂的形状。虽然效果还不错，不过你拿笔随意画几下，差不多也能表现出类似的效果。但是对于丢勒的作品，如果没有高超的技艺和认真的思考，仅凭随笔涂画或运气，是连一片叶子都模仿不出来的。他笔下的蔓藤表现出了叶子间闪闪发光又错综复杂的混乱状态，正如草地那样。

当你熟悉了他惯用的表达方式，或许你就可以用同样的方式来描绘大自然。当你厌倦了它的细致入微，也可以尝试一下图 10 那种稍微简单一些的表现方式。它模仿的是提香的版画作品，虽然它的雕刻方式不是一流的，叶子也有点太过于形式化，但在休闲的时候练习一下也是可以的。即便是这样，你还画不出这么好的效果的话，还可以去描绘色块的形状，如图 16[20] 始终要注意掌控自己的手，也就是说不要因为自己的手可以在纸上流畅地滑行，而让这个色块的形状走了样，因为在大自然中每个物体都有自己不受约束且高贵的形状，你必须真实地表现出同样的形状。

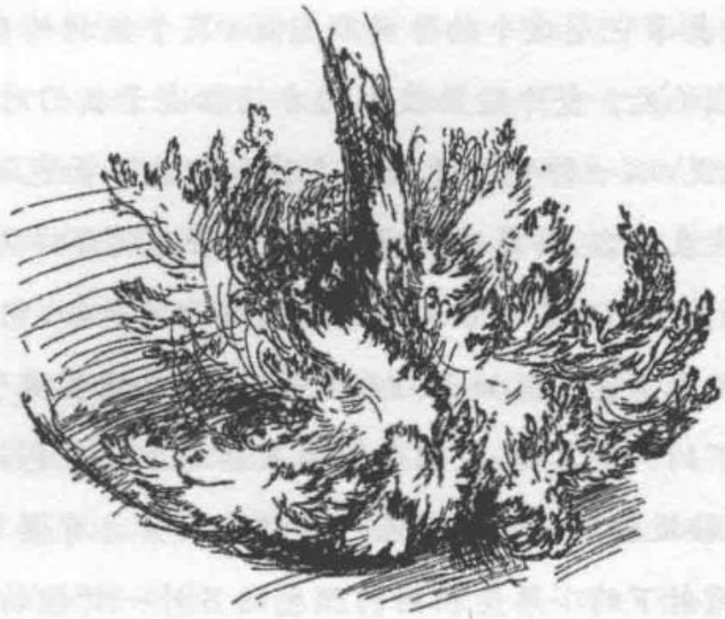


图 16

现在我们来探讨一下高贵的形状这个问题，它和真实的形状一样，我们要根据自己的乐趣依照大自然把它给画出来，也要考虑其他的因素，这些因素不仅适用于初次练习，而且会贯穿始终。这个问题我会再写一封信详述（我觉得这封信已经够长了，即使要求最严格的通讯者也应该感到满意了），对于信中所描述的这些枯燥的内容，希望你能原谅我，这是开始学习某项艺术不可避免的指导方法，即使我给你安排了这么无聊、困难的练习，也请你相信我。

您最真诚的

拉斯金

注释：

①注意：这个注释只是为了满足那些有疑问或好奇的读者。如果你只是匆匆略读或者愿意相信本书所述的内容，便可以忽略这些注释。

我们对立体物的感知完全是出于经验。我们所能看到的都只是平面的颜色。只是通过一系列的实验，我们才发现，立体物上黑色或

灰色的色块，表示它是这个物体的阴暗面，某个微弱的色块，表示这个物体出现在远处。整个绘画技术的才能取决于我们对纯真之眼的复原，也就是说，以一种童真的视角去感知这些平面色块，不要用意识去感觉它代表什么，要像一个盲人突然获得光明那样去看待它们。

比如说，当阳光从某个方向强烈照射草地的时候，它会从绿色变成一种特别的土黄色。假如我们天生是盲人，突然被赋予视觉，看到了阳光照射下的一块草地，我们会以为某些地方是绿色，某些地方是土黄色（非常接近欧洲樱草的颜色），并且如果旁边有樱草的话，我们会以为阳光照射下的小草是相同的颜色的另外一种植物。当我们试图去采一束这样的小草时，会发现当我们的身体挡住阳光的时候，小草的黄色便消失了，而樱草的黄色却不会消失。通过一系列的实验，我们会发现，某个物体呈现出某个颜色的真实原因是阳光的照射，而另外一个却不是。在童年的时候，我们无意间经历了这个实验过程，并得出了结论，我们总以为自己看到的就是自己知道的，几乎没有意识到我们曾经试着去解释的现象下物体真正的样子。几乎没有人想过阳光照射下的草地会是黄色的。

现在卓越的艺术家总是尽量让自己达到这种无我的童真视觉状态。他眼中自然的颜色就是它本来的样子，所以对于阳光照射下的草，他马上就能精确地感知到形成光影的两种颜色之间的关系。对他来说，这不是光和影，而是带有金色条纹的青绿色。

所以，首先要努力让自己信服这一伟大的视觉现象。根据经验判断和亲手触摸，你感觉它是一本书，但是在眼睛看来它只是一块布满斑点的白色渐变色块。而旁边的另一个物体，你通过经验判断它是一张桌子，在眼睛看来它只是一块布满阴影和纹路的棕色色块，等等。整个绘画艺术就是去感知这些色块的形状和色度，并把相同尺寸、色度和形状的色块放在油画布上。对于绘画，唯一的障碍就是许多真正的颜色要比能够在画布上表现出来的更亮更浅，我们必须用较暗一些的颜色来表现它们。

②如果你在创作一幅精美的作品时，用面包屑擦拭比用弹性橡皮要好，因为它对纸面的破坏力小，但是这样会把房间弄得到处都是面包屑，而且还浪费食物，这也是不对的。而且长时间之内，你的作品都不会有面包屑值钱。所以还是用弹性橡皮吧，擦拭的时候下手要轻，或者用力按压，不要用力地来回摩擦，擦不掉的铅笔痕就不要再管它了。在成品中，没有擦掉的铅笔画通常很有用，有助于形成整体色调，能够让你描绘出明亮的光线。

③通常被广泛追求的“自由”是绘画大师急速作画时的特点，他的手是如此的训练有素，当他赶时间的时候，可以让手随意飞行，并且也不会飞错方向。但是在认真创作的时候，绘画大师从不让自己的手自由驰骋：即使是最迅速的笔法也在牢牢的掌控之中。保罗·委罗内塞(Paul Veronese)或者丁多雷(Tintoret)能够在最快的速度作画时，在任何指定的发丝般精细的地方停笔，并且能在发丝般精细的地方继续完成原来的曲线。所以你不要把自由当成目标。自由不是你所需要的，你需要的是正确。如果有一天你能很容易地画出正确的内容，那么你的作品才是最佳意义上的自由，但是如果画不正确，那便是一无所获。

不过这些内容不适用于描绘阴影的线条，要记住描绘阴影的线条要尽可能快速地完成。因为速度越快，线条尾部越轻，所以越容易与其他线条交织在一起，并被它们所覆盖，完美的阴影就是尽可能地隐匿线条。

并且要注意，这个练习的主要目的是训练手的稳定性，而不是眼睛对轮廓线的准确把握，因为在大自然中并没有轮廓线，如果普通学生画出了轮廓线，那他画的肯定不是真的。所以，如果你发现自己笔下的轮廓不断地出现错误，也不要因此而气馁。在现阶段，如果你发现自己在画曲线的时候可以控制住自己的手就可以了。

④如果你能找到任何一片无光泽的白色陶瓷，不是上过釉的那种，它将是非常有用的。

⑤浏览这本书的艺术家看到这个可能会感到吃惊。我之所以允许学生这么做，主要是因为我觉得通过画出完全正确的直线，可以训练眼睛的感知力，让学生准确地感觉到曲线和直线之间的关系，这比让他练习画直线更有必要。而且我相信，尽管我不是十分确定，学生应该从来都画不出一条直线。我不相信一只训练有素的手能够画出一条没有一点弯曲的直线，或者完全没有一点变向的直线。普劳特可以画出一条直线，但我不相信拉斐尔或者丁多雷也可以。据我观察，某个伟大的画家可以画出所有类型的线，但是却画不出一条直线。

⑥或者，如果读者觉得自己能够画出来这些小树枝，就用模糊的快笔触把围绕主干的那些模糊的小树枝描绘出来，不用耗费太多的精力。

⑦起初，小范围的渐变比大范围的渐变更难，但是到最后，难的是用钢笔画出长距离的渐变。

⑧当然，所有的色带都具有相同的长度。

⑨对于某个颜色，颜料盒里固体颜料块的颜色总能代表你所能达到的深色色度。

⑩图 5 中的 a 的颜色非常暗，这是为了不用重复画图，从而表现出色块的各种色度。

⑪一般情况下几乎都是中性的，但是根据构成中性光的反射线的颜色不同，中性光的色调也会有所不同。

⑫如果我们与这里的原因有些关联，或许我能向你展示一下带图案的题材，其表面上的光影和透视法所带来的一些抽象变化，来供你欣赏，这是真正的艺术大师的作品。但是，目前这不是我们的重点，你所需要了解的是，这类题材的绘画是很好的练习，而且它是提香、委罗内塞、丁多雷、乔尔乔涅(Giorgione)和透纳所喜爱并试图超越的绘画练习。

⑬养成这种绘画习惯的用处是，当你开始涂色的时候，能够表现

出一个很小的色调，让它在其他的笔触之间闪闪发光。

⑭威廉·亨特，属于英国老水彩协会。

⑮在马堡大厦，四幅透纳晚期水彩画作品中，最不起眼的一幅或许就是那个关于落日时分的渔船和鱼。虽然这幅作品没有完成，但它却是最精彩的。如果你研究一下渔船上那个白色的大船帆，就会发现右上角有一个纯白色的小光点，大小如大头针的针头，船帆以它为中心进行渐变。试着临摹一两次这个船帆，你会开始了解透纳的作品。同样，在英国伦敦国家美术馆，柯勒乔(Correggio)的大幅巨作中，丘比特的翅膀以两个谷粒大小的白点为中心进行渐变。在提香的作品《酒神巴库斯与阿里阿德涅》中跳舞的小农牧神头上戴着一个花冠，白色花朵上的光点也是同样的道理。

⑯从此以后我不再给练习编号了，因为它们之间的区别是绘画题材难度的增加，绘画方法上并没有什么区别。

⑰如果你了解立体镜的原理，就会明白这个道理。如果不了解也没关系，你只要相信我所言属实，由于需要图表和时间，我现在无法解释这个原理。

⑱如果可以的话，先买带星号标记的版画作品。字母的含义如下：

a 代表建筑，包括城镇、村舍的远景图等。

c 代表云彩，包括薄雾和空中效果。

f 代表植物叶子。

g 代表背景，包括矮山，不是岩石的那种。

l 代表光效。

m 代表群山或光秃秃的岩石背景。

p 代表总部布局和效果的表现力。

q 代表静水。

r 代表流水或波浪，或河流，即使它平静无波，也表现出了漂亮的流水的线条。

选自《英伦系列》(*England Series*)

acfr. 阿伦德尔(Arundel)

afp. 兰开斯特(Lancaster)

afl. 阿什比得拉苏支(Ashby de la Zouche)

clmr. 兰开斯特之沙(Lancaster Sands)

alqr. 巴纳德城堡(Barnard Castle)

agf. 朗塞斯顿(Launceston)

fmr. 博尔顿修道院(Bolton Abbey)

cflr. 莱斯特修道院(Leicester Abbey)

fgr. 巴克法斯特利(Buckfastleigh)

fr. 拉德洛(Ludlow)

alp. 卡那封(Caernarvon)

afl. 马盖特(Margate)

clq. 阿普诺城堡(Castle Upnor)

alq. 奥福德(Orford)

afl. 克尔切斯特(Colchester)

cp. 普利茅斯(Plymouth)

lq. 考兹(Cowes)

f. 波维斯城堡(Powis Castle)

cfp. 达特茅斯湾(Dartmouth Cove)

mq. 普拉德霍城堡(Prudhoe Castle)

clq. 弗林特城堡(Flint Castle)

flmr. 蒂斯河桥(Chain Bridge over Tees)

Afgl. 纳尔斯伯勒(Knaresborough)

mr. 蒂斯河瀑布(High Force of Tees)

mq. 优莱斯沃特(Ulleswater)

afq. 垂姆顿(Trematon)

fm. 十字山口(Valle Crucis)

选自《纪念集》(*Keepsake*)

mpq. 阿罗纳(Arona)

p. 圣日耳曼安莱(St. Germain en Laye)

lm. 龙岩山(Drachenfells)

lpq. 佛罗伦萨(Florence)

fl. 马尔利(Marly)

lm. 巴利伯格海岬(Ballyburgh Ness,)

选自《圣经系列》(*Bible Series*)

Fm. 黎巴嫩山(Mount Lebanon)

acg. 约帕(Joppa)

m. 西奈山摩西石(Rock of Moses at Sinai)

clpq. 所罗门水池(Solomon's Pools)

al. 圣萨巴(Santa Saba)

alm. 杰里科(Jericho)

al. 毕士大池(Pool of Bethesda)

选自《斯科特作品集》(*Scott's Works*)

pr. 梅尔罗斯(Melrose)

cm. 格伦科(Glencoe)

fr. 柴伯尔(Dryburgh)

cm. 克瑞斯肯湖(Loch Coriskin)

al. 凯尔勒孚热克(Caerlaverock)

选自《法国的河流》(*Rivers of France*)

aq. 安博瓦兹城堡,右侧是大桥。(Chateau of Amboise, with large bridge on right.)

ap. 鲁昂大教堂(Rouen Cathedral)

lpr. 鲁昂,顺着河流向下看,右侧是白杨。(Rouen, looking down the river, poplars on right.)

fp. 桥的拱门(Pont de l'Arche)

flp. 在塞纳河上可以看到大街。(View on the Seine, with avenue.)

alp. 鲁昂,有大教堂和彩虹,左侧是大街(Rouen, with cathedral and rainbow, avenue on left)

acp. 默朗大桥(Bridge of Meulan)

cgpr. 科德贝克(Caudebec)

⑲"做到好"不是指做得精美:金刚石在钢板上画出的线条比你用笔在纸上画出得更精美。但是你的作品必须要具有均匀的色调和稳定的笔触。

⑳关于这些版画,参考附录《需要学习的内容》。

㉑这个图中画的不是一棵倒立的树,尽管看起来很像。在后面的内容中可以看到解释。

致读者的第二封信



致读者的第二封信

写　生

亲爱的读者：

做过前面的那些练习后，希望你的绘画水平会有所提高。假如在你的绘画题材中，那些简单或复杂的物体在你绘画的过程中都是静止不动的，在数量上也没有多到让你失去信心，你应该能够成功地画出圆形的简单物体，比如石头，而且也能画好形状复杂的物体，比如叶子。但是，如果我们现在走到旷野中去画一幅完整的风景画，这两种假设情况都是不存在的。天上的云彩不会静止不动，等着我们去画它们聚集在一起或飘散开的样子；当我们试图画影子的时候，影子也会逃离我们的视线，在它悄悄逃离的路途中，它每前进一点都会在身后留下光线，没有光彩的物体可能不会受到影子的影响。并且树叶也不再是屈指可数的一小簇，即使那一小簇叶子的数量可以数得清，也足以令人觉得为难，现在的叶子不仅多得就像海里的沙粒，而且它会随风而动，就像海里的泡沫那样飘来飘去。

所以，我们现在用直接临摹的方法去画风景多少是不现实的。只要直接临摹具有可行性，我们的目标始终是直接临摹，只要你有时间和机会，并且掌握了更好的技巧，那么整个风景的某些部分是可以描绘成像镜子里照出来的那样。不过，对于某些主要物体或者易于变化的物体，无论你掌握了什么样的技巧，都需要有正确的判断力和快速捕捉的能力。你每天都要更加努力地去观察它们的特点并努力掌握简单的表现方法。

我让你把注意力放在叶子上，主要有两个原因：第一，作为绘画题材，叶子总是随手可得；第二，叶子的生长模式能够简单说明主要线条或主导线条的重要性。如果我们无法捕捉到所有的线条，只用主导线条就可以描绘出具有相似性的事物，并且还可以表现出每个自然物体优美的姿态及其曾经的历史和真实的现状。对于一座山，首先，主导线条可以表现出山是如何建造起来的，或者说如何堆积起来的；其次，主导线条可以表现出山正在经受怎样的侵蚀，哪个部位受到了狂风暴雨的袭击。对于一棵树，主导线条可以表现出树从小经历了怎样的命运，哪些邪恶的树用什么样的方式试图阻挡它成长，它们把这棵树排挤到一边，企图勒死它或饿死它；又在何时何地，哪些善良的树给了它庇护，并慈爱地与它一起成长，伴随它一起弯曲；哪种风对它摧残最大；树的哪个树枝长势最好，结的果子最多，等等。对于一个波浪或一朵云彩，主要线条可以表现出潮汐的奔流和风的舞动，以及当潮汐抵达岸边，遇到反向的波浪，或遇到炙热的阳光时，它的水或蒸汽为保持形状时刻呈现出来的变化。现在你要记住，无论对于生活还是对于艺术，伟大的人总能清楚地看到事物发展的轨迹，这是区分伟人和普通人的最佳方式。愚昧的人认为事物都是静止的，所描绘出来的物体也都是静止不变的，而聪明的人能够看到其中的变化，并把变化如实地表现出来，他笔下的动物是动态的，树木是生长着的，云彩是飘逸的，大山是受到腐蚀的。无论在什么时候，观察某个形状时，要尝试去寻找那些能够表现出历史和将来的线条。这些线条是令人敬畏的，只要你能捕捉到它们，就不会缺少绘画题材需要表现的内容。所以，图 16 所描绘的叶子是石松树根部长出来的嫩芽，它生长在热那亚附近的塞斯特雷峭壁顶上，这些初生的嫩枝围绕粗糙的大树根，向各个方向四散开来，就像巨石入水溅起的水花。然后，摆脱树根的束缚后，这些嫩枝又开始弯曲生长，有些会长成小石松树，它们怀着长成参天大树的伟大梦想，在经历过幼苗时期的曲

折之后，努力向着天空笔直生长。它们的努力对未来的命运会产生很大的影响，并决定它们是长成枝枝杈杈，还是长成庄严的参天大树。枝枝杈杈从塞斯特雷的岩石上生长出来，它们依靠石缝里的养分得以生存，光秃秃的红色树枝龇牙咧嘴地怒视着大海，而长势茂盛的石松树的树干就像寺院里的柱子那样笔直，石松树枝繁叶茂，树枝在上面形成一个绿色的球体。那么，这些线条就是树木的命运之线，依靠命运之线，你就能表现出树木的活力和恢复能力，以及没有刻意去表现的有关树木的内容，树木主要的美感也就在于此。



图 17

所以，你会注意到，大体上所有的树木和灌木，无论大小，尽管它们的树枝不规则地向各个角度生长，但都有一个共同的趋势，那就是都会在靠近树尖的地方有些或多或少的弯曲。图 17 中的 c 是这个结构最简单的典型代表，据我所知，基本上所有的树木都具有这个结构，这个结构能赋予树木一种羽毛状的特点，并在树枝中央形成统一性，这对美感的形成也至关重要。树干不会随意长出任意生长的野生树枝，而是让所有的树枝都有生长规律可循，每个树枝都有一条曲线和一条路径，它会填充一个固定的空间，每个树枝都会让它的小树枝在外层边缘终止向外生长，从而形成一个宏大的外层曲线，每个树种也都有自己独特的曲线特征和比例，也就是说，一棵树的总体特征或总体概念不是图 17 中的 a，而是图 17 中的 b。需要注意的是，所有

树枝上的小树枝都在最外层的曲线处停止向外生长，而更小的树枝不会，成百上千根更小的小树枝会在树木的中心处停止向外生长，但是每个树枝的主要目的，都是把它的后代送到有空气、有阳光的地方，让每一根树枝，无论大小，都参与到最外层那个统一的曲线中，所以每个独立的树枝都不会像图 18 中的 a 那样，而是像图 18 中的 b 那



图 18

样。也就是说，西兰花这种植物的结构，会让它所有的花枝和叶子向圆形表面处生长。所以，在用钢笔或毛刷描绘树枝的时候，不要画成连续的、相互叠加的波浪线，如图 19 那样，注意不要养成这样的坏习



图 19

惯。如果有机会看到威尔逊(Wilson)某幅作品中的树枝，你会发现，他忽略掉了很多树枝的结构。威尔逊笔下的树，从来都没有呈现出圆形的状态，它是扁平状的，就像被压扁了一样。大多数人在画松树的时候，都会出现同样的情况，树枝全部从树干的两侧长出来，而不是让它围绕树干生长。所以，描绘向前生长的树枝总是比描绘向侧面生长的树枝更加费劲。所有人都能描绘出侧面生长的树枝，而向

前生长的树枝却不那么容易描绘。注意，下面的情况会对你有所帮助，在描绘树木的时候，大多数树木的树枝分支，不是树木本身，多少会呈现出扁平的状态，在它所在的位置上，看起来就像一只手伸出来去接某个东西，或者去庇护某个东西。你可以找一面镜子，把手放在镜子前面，呈微握拳状，手掌向上，手指张开，就好像要托住某个特别大的碗一样，把镜子中看到的手描绘出来，让手指朝向自己。实际上，这个动作会帮助你理解树木把树枝伸出来的状态。然后，让手心朝下，就像要隐藏什么东西一样，把手指张开，你就能很好地理解香柏和树枝伸展类的树木底层树枝的姿态。

关于这种情况以及其他类似的情况，图 20 是最简单的快速表现方式。如果你能认真地把它描绘出来，你就会惊奇地发现，这些线条组合到一起竟然能表现出羽毛状的树枝、山坡上茂密的灌木丛和起伏的地面。注意左边小高地上登山者留下的脚印，它描绘得非常细致[①]。它临摹的是透纳的蚀刻版画作品，是利用纯粹坚定的线条表现绘画题材的一个很好的例子。它还可以告诉你叶子的特殊姿态和你希望关注的其他地方是怎样通过附属物体加强效果的。那棵又高又笔直的树看起来会更高更笔直，这是因为它的线条在拿着拐杖的农民身上得到了延伸，山坡上圆形的灌木丛看起来会更圆，这是因为它们的线条在黑狗和爬墙的男孩身上得到了延伸。农民、黑狗和男孩出现的目的也就在于此，随后在讲构图的时候我们会看到更详细的内容。我一直在讲美丽的线条和叶子的姿态跟构图没有关系，它只跟事实和表现事实的方法有关。但是，你也可以先读一读第三封信中有关“辐射法则”的内容，这也没什么坏处，第三封信会涉及树木的生长法则。实际上，从某些方面来说，把树木生长法则放在这里讲，要比放在第三封信中讲更好一些，我之所以把它放在第三封信里是因为打乱构图法则的内容，会令人感到困惑。

现在，尽管用于表现物体姿态的线条在其他物体中不如在树木



图 20

中那么明显，但是稍加注意你就会发现，所有的物体都具有类似的线条。对于一座老房子的屋顶，一个逊色的画家观察到的内容不够丰富，他眼里只有布满不规则斑点的瓷砖或石板瓦，并且他所能描绘出来的也不过如此。但是，一个优秀的画家却能够看到横梁上的弯曲，这是最脆弱也是重量作用最大的地方。优秀的画家也能观察到下雨时雨水留下的痕迹，他能看到雨水在哪里的流速最快，又在哪里停滞而滋养了一些青苔。并且，无论他画出来的石板瓦数量有多少，都会

认真地描绘出石板瓦塌陷处蜿蜒的状态(它代表着屋顶未来的命运),石板瓦会向屋脊处逐渐聚拢,其中有一部分会因透视法而缩小,有一部分会因石板瓦叠加而缩小(大部分英式老房子都是这样)。对于地面也是如此,优秀的画家总会注意到水流的方向,水流围绕地面会形成小水坑。总体来说,对于任何一个值得描绘出来的浅滩或高地,它的边缘都会有一个层状结构,或者其他形状的内部结构。图 20 会向你展示用几条线就能够描绘出这个结构的绘画方式。比如在图 20 中,你有没有感觉到,有脚印的那座小山下面所表现出来的萧条?为什么山顶上的人物总是气喘吁吁地转向左侧?为什么河水会流向树根后面的山谷?

现在,我希望你在第一次写生的时候,把目标放在理解和表现这些重要事物的形状上面。用墨水笔,现在不要用钢笔,要用羽管笔坚决稳定地把物体描绘出来,下笔不要太快,每次下笔之前都要对自己说一遍:"这片叶子是主要的叶子,这个树枝是主要的树枝,这一笔那么长、那么粗,可以表现出物体的某一部分。"这一部分可能是尖端,可能是侧面,可能是节疤,视情况而定。在观察物体的时候,要清楚绘画时的取舍,要能掌控自己的手,不要养成某种不良的绘画习惯或绘画方式。如果需要画一条连贯的线条,你应该做到自始至终都不会手抖;如果需要画一条波浪线和虚线,你应该做到让手随之起伏、随之间断,就像音乐家演奏曲子时那样流畅。只需要记住,在这个世界上,没有能够统领一切的做事法则,也没有能够统领一切的绘画方法,哪怕只是针对一簇小草。小草可能是参差不齐的、僵硬的,也可能是柔软的、飘逸的,还可能是被太阳晒蔫的,被山羊啃过的;它可能是茂盛的、生机勃勃的,是清新的、干瘪的,或有光泽的、灰暗的。要仔细观察它,把它本来的样子描绘出来,不要去管别人怎么说"如何画草"。所以一块石头可以是圆形的或有棱角的、光滑的或粗糙的,或者像没上好釉的茶杯一样布满裂纹,或像赫拉克勒斯(Hercules)的

胸膛一样整洁宽阔。它可能像晶片一样薄，像野生马勃那样布满粉末，像船上的缆绳那样打成结，像锤炼过的钢铁那样被塑造成型，或像大马士革军刀那样布满花纹，像玻璃瓶那样熔凝而成，像白霜那样结晶而成，像森林里的叶子那样布满叶脉，要仔细去观察它，不要理会别人说怎样如何“画石头”。

只要你能够完全掌控住自己的手，就可以坚定且真实地表现出任何一种形状，并且能够接近透纳或丢勒的作品[②]。你必须简单地，但是要同样认真地在钢笔画中添加光影效果，每幅作品都尽可能画完整，你必须为此做好准备。如果有条件的话，去买一幅透纳的《研究之书》(*Liber Studiorum*)中某个作品的仿制品，要找质量较好的那种，如果有可能的话，要买注释中提到的这些[③]。如果你能买到透纳的作品，那再好不过了。如果买不到，或者即使借也借不到的话，可以用照片代替。你会看到，他的作品由坚定的蚀刻线条构成，上面有一层用网线铜版雕刻法刻制出来的阴影。

首先，你必须准确地临摹出蚀刻部分，把版画背对窗户放好，极其用心地慢慢描绘出所有的黑色线条，在光滑的画纸上再描绘一遍，最后再用钢笔整体润色，在绘画过程中要不断地与原图进行对比，即使出现了错误，也要和原图的错误一样。不要把线条画得太过弯曲或太过笔直，因为在润色的时候它会变得更弯曲或更笔直。在做这个练习的时候，当你觉得累了就不要再画了，不要为了“完成任务”而敷衍了事，这样对你毫无益处。充满热情地耐心练习十五分钟，要比死气沉沉、马马虎虎地练习一整天的效果更好。如果第一次用钢笔润色的时候出现了失误，那么减少钢笔里的墨水(只留一点点)，进行修复，根据需要进行加粗或加强。在临摹的时候无论多么用心都不为过。然后保留临摹出来的蚀刻版画轮廓图，闲暇的时候可以用来学习透纳画阴影时先画线条的绘画方式[④]，只有将线条和阴影独立分析才能理解其中的原因。接下来，虽然已经是第四次了，还是要临摹

一次你喜欢的某个部分，用毛刷涂上光影，用与版画相匹配的某种棕色[5]，在涂色的时候用毛刷的笔尖，就像用铅笔绘画那样精致，在涂点状和交叉线的时候要尽可能的轻触画纸，直到涂抹出和透纳的版画一致的渐变效果。这个练习和前面那个一样，哪怕只临摹出一点与原图相似的图画，也比粗心大意地临摹出整幅图要强。这不是说在随后写生的时候，必须按照这种方式完成所有的渐变，而是说一旦你完全正确地完成了某个绘画，从此以后就能感觉到更完美的渐变。往后将以此为目标，而毛刷也会服从于你，又快又清晰地描绘出最优美的效果，但是，如果不经过最严格的训练，毛刷就会拒绝服从于你。如果你能彻底征服这些绘画材料，它们就会迎合于你，这是艺术中最令人惊奇的现象。在绘画时，不要靠运气来表现绘画效果，要靠自己的实力，当你用实力表现出绘画效果时，一切都会如你所愿。在你描绘骆驼的毛和颜色时，所有有用的曲线或墨迹都会顺从你的意愿，每一个笔触，每一个阴影都会以正确的状态出现，如果耗费你一年的时间才能达到这个状态，那么从你纠正信念的那一刻起，骆驼的毛就会根据你的意愿进行弯曲，没有一个墨迹胆敢越界。如果你找不到《研究之书》中的作品，可以找一些以风景为主题的照片[6]，画面上有高山和村落，有风景如画的小镇，有各具特点的平静水流（如果有可能的话，找水底有石头的小溪），用同一种棕色的颜料，按照我刚刚教你的《研究之书》中的方法，大部分时间用毛刷的笔尖，去模仿你喜欢的某个部分。不过，这时你会遇到双重的不利条件：首先，每张照片中都有一些太过微妙的部分，不适合现阶段临摹；其次，照片中总有些比现实中更模糊或者说更昏暗的地方，并且还会出现你目前还破解不了谜团。这两个特点在你积累一些经验之后是有益处的，但是在早期尝试着色的时候有一些难度，你还需要努力克服这些困难，你需要涂抹出棕色或灰色的渐变，涂出来的渐变色要和照片中的一样。

现在要注意的是，在绘画作品中完美的阴影着色，应该和照片中

的一样，没有一点模糊或者与照片中展现的昏暗不同的地方。无论如何，即使你的绘画作品在同类作品中可能是一流的，但是只要绘画效果依赖于肉眼可见的线条，那它就不是完美的作品。但是，仅仅是涂色这一项内容也需要高超的技艺和足够的时间才能做好。这时你会发现，在花费相同时间的前提下，在几条画得还不错的钢笔线上面或下面涂上一层颜色，要比用其他方式更能表现出物体的实际情况。《研究之书》中的作品主要用来给这种最简单的速写方法做例子，这个速写方法可以用来处理最微妙的自然效果。坚定的蚀刻版画可以表现出复杂的细节，比如叶子、砖石建筑、地面纹理等，而层叠的颜色可以表现出最柔和的天空、交错的光线、薄雾或云彩的形状。老画家创作的最优秀的作品大多数都遵循了这个原则，钢笔的笔触还可以赋予阴影一种透明的感觉，这种透明度除了高超的涂色技艺之外，无法通过其他方法表现出来。如果你去参观某个公共画廊，或者可以和某个版画商交朋友，版画商那里有老绘画作品，或者老绘画作品的复制品，你可以从中找一些钢笔线和涂色有机结合的作品，你会从中受益匪浅。现在这些老画家的优秀作品也被拍成了照片，希望我们的技术学院和其他以公共教育为目的的社团能够收藏一些这样的照片，并让附近学习绘画的学生免费参观。透纳《研究之书》中的作品可以展示出涂色和钢笔蚀刻线条的有机结合。瑟斯顿·汤普森(Thurston Thompson)最近从卢浮宫拍摄了拉斐尔的作品《圣·凯瑟琳》(*St. Catherine*)，从中可以看出柔和的擦笔涂色和白垩粉笔的有机结合，这些都是有必要的，我相信在很多情况下它们比更多的藏品都更有用，肯定也比画廊二流的作品更有用。这两幅作品是非常值得拥有的，因为其他所有类型的绘画作品，都是只用钢笔、白垩笔或者颜料完成的，即使是最贫穷的学生也能在廉价的插图书或橱窗里看到它们。但是这种涂色和线条有机结合的作品，他一般在某些犄角旮旯的地方是看不到的，需要通过某些特殊的渠道才能找得到。

假如这件事情发生在你身上，你找不到任何一幅这样的作品，可以尝试下面的方法：找一张内容简单的小照片，花半个小时的时间用钢笔描绘出照片上的主题，用某种持久色的液体来代替墨水，用自己习惯的钢笔绘画方式，描绘出建筑或树木坚定的轮廓，涂上深色的阴影。等它干了之后，用深褐色或灰色给它着色，就能表现出照片上那样精美的渐变，最后，用小刀或吸墨纸制作出高光部分。你很快就能发现，用这种方式可以表现出的效果，通过一系列的实验，可以确定钢笔在加强阴影，标记纹理特征，勾勒绘画题材模糊部分的轮廓等方面是多么有用。你花费的时间越多，钢笔画与色彩就越协调；花费的时间越少，二者就越区分开来。找一张照片，按照这种方式练习，完成整个练习有时候也会用十五分钟，有时候用一个小时，有时候也用两三个小时，每一次都要用完整的光影效果描绘出整个题材，在给定的时间内，尽可能按照这个程度完成各个部分的描绘。需要注意的是，通过不断的重复练习，无论你能不能找到上面所说的绘画作品出版物和照片，都能做好这个练习。

最后，当你能够几乎完全临摹出《研究之书》中的某个作品或它的照片时，你就掌握了全部的写生方式，你可以用四种不同的方式描绘出你感兴趣的所有题材。

第一，如果你的时间比较充裕，并且绘画题材是静物，你要描绘出完美的光影效果，或者尽可能描绘出完美的光影效果，用任何一种灰色或棕色类的颜色，用钢笔来描绘物体轮廓并加强效果。

第二，如果你的时间不多，或者绘画题材细枝末节较多，你感觉自己无法以明确的光影效果完成它，就快速地表现出效果，剩余的时间按照丢勒的方法表现出细节。如果你对绘画题材感兴趣，有看不清楚的地方，就可以多花五分钟的时间走近这个绘画题材，记录下原来看不清楚的地方。这不是让你把走近绘画题材记录下来的细节应用在绘画中，而是让你以这种方式了解绘画题材的各个方面。它能

够让你了解五百码处的塔或村舍在近处是什么样子，而且，在近处记录下来的细节可以防止以后对自己的作品产生某种误解。如果你有时间的话，无论光影题材位于多远的位置，都要采用丢勒的绘画方法，并在近处描绘出它的素描图，如果你能表现出良好的光影效果，很多有意思的细节都会消失或者伪装在其中。用软心铅笔可以简单、快速地表现出速写效果，之后再涂上可以固定铅笔色的深灰色调。在这个深灰色未干的时候，用干毛刷蘸掉部分颜色形成高光部分，等它变干后，再用小刀刮出最亮的高光部分。如果将五分钟的时间充分利用起来，可以用这些方式表现出很多内容。当然，画纸需要用白色的。我不太喜欢灰色画纸上的作品。在画纸上的颜料未干的时候，使用某种方法去掉一些湿润的颜料，在画纸的某些地方巧妙地涂上颜色较深的颜料，就可以创作出比不透明的白色更多的渐变效果，拥有高超的绘画技艺的情况除外。我不反对你用丢勒的方式在灰色或黄色的纸上画画，然后用白色以轻巧的笔法勾勒或衬托出绘画效果，但是不要太依赖于白色的笔触，更不要因此而画画。

第三，如果你既没有时间认真作画，也没有时间以丢勒的方式描绘细节，就用铅笔勾勒出轮廓，然后用毛刷大胆地涂上阴影，尽可能地做到一笔而成，养成迅速果断的习惯，颜料变干的时候一遍一遍地涂上更多的颜料，根据需要使用所有的技巧在潮湿可控的材料上表现出明暗对照，用干燥的毛刷蘸掉某处的颜料，用毛刷的木质笔杆在另外一处刮出光亮，用手指摩擦，用海绵吸干。然后，当颜色涂好之后，用钢笔按照《研究之书》的方式标出轮廓的特点。这种绘画方式非常适用于描绘某个复杂的绘画效果，而精致的绘画效果不适用这种方式，比如阴影奇怪的形状、突现的天空效果等。它最大的作用就是防止你在下笔时养成某种过于顺从或缓慢的习惯，尽管为了提高绘画速度而努力提速和为了炫耀而努力快速作画都是有害的，但是有一种快速作画方式可以创作出完美的绘画效果，并且用其他绘画

方式都不能创作出这个效果。偶尔果断的快速作画也是有必要的，常用的绘画练习可以保证你具有准确的判断力和精确的笔触。在这种情况下，快速作画会使你感到疲劳，而不是吸引你去炫耀，这时你会发现自己在绘画时总是费尽心思，而不是马虎大意。

第四，你会发现无论遇到什么类型的风景，养成记录阴影形状的习惯非常有用。你会发现，许多本身没有趣味的物体，既不值得把它完整的表现出来，也不值得用丢勒的方式描绘出它的细节，但是由于它的影子具有精美的形状，从而使它变得十分有价值。在远景效果中，经常会发生这样的情况，影子会成为比实物更重要的元素。因此，图 21 中的阿尔卑斯桥，从几米之内的位置上观察可以看到木材投射的影子，但是，在半英里之外的位置再观察它，在明亮的阳光下，木材会消失不见。一个优秀的画家会用纯灰色的大斑点和交叉的粗线条来表现它，完全不考虑它的起因，如图 22 中的 a，如果我们在更远的地方观察它，便会如图 22 中的 b 和图 22 中的 c 所示，最后缩小成一个奇怪的、蜘蛛般的灰色斑点，躺在光亮的山边上。

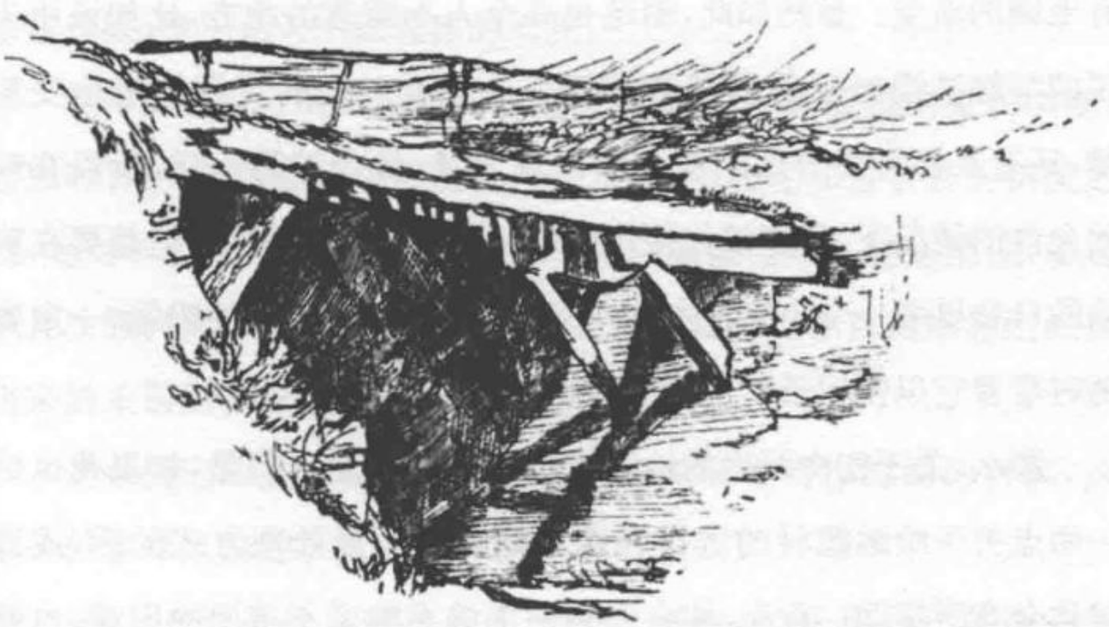


图 21



图 22

而一个卓越的画家，无论在哪个位置观察，都会把物体简化成这些影子的抽象概念。在透纳的远景作品中，他用杂乱的笔触表现出来的非凡的、很多人无法理解的效果，主要就是因为精确强烈地表现出了这种影子的抽象概念。

当你着急的时候，很容易用 F 或 HB 铅笔，并采用这种绘画方式：如果影子的形状非常微妙，就需要有一些有硬度的笔尖以保证所画精确，某些地方的影子肯定是非常微妙的，通常情况下每个地方的影子都是非常微妙的。当你熟练地掌握了钢笔和毛刷（实际上铅笔也是一个非常宝贵的绘画工具）之后，如果巧妙地加以利用，铅笔可以兼具二者的功能，用它画一条线，既可以具有钢笔的精确又可以具有毛刷的渐变。虽然如此，铅笔也有令人不满意的地方，比如说用尖锐的笔触描绘出来的最精致的细节会随着时间的流逝慢慢地变粗糙，还有某些需要力度的地方会出现光泽，像个炉篦一样，所以在时间允许的情况下，我建议你使用钢笔或者毛刷蘸取颜料，但是要在胸前的口袋里装一个小笔记本和一只削好的、带保护套的铅笔，一定要随时带着它以便记录下遇到的好题材。

那么，关于初次写生的绘画方式就到此为止。但是，如果我也讲一两点关于绘画题材的选择和部分题材的最佳处理方式的话，或许对你会有所帮助。首先，你会遇到一个绝不能说不重要的困难，也就是说对于选定的某处风景，你会本能地把注意力放在最难处理的特征上，据我观察，所有的初学者普遍都会遇到这个困难。每一处风景都有很多绘画题材，如果都要描绘出来的话，恐怕也只有最有成就的

画家才能做到。我曾注意到，初学者总会匆忙画完这些题材，或者，如果不是这些题材的话，就是某些本身令他喜欢，但不适合绘画的题材，他画完之后，便不怎么喜欢了。为了克服初学者这种令人讨厌的本能，以下的警示会有所帮助。

第一，不要画自己喜爱的物体，至少不要因为喜爱它们而画它们，只有在没有其他物体可画的时候才可以这么做。如果你尝试去画自己喜爱的地方，肯定会经常在整齐的砖墙、铁栏杆、砾石小路、暖房和树篱之中徘徊。除此之外，还会为了让自己的图画看起来漂亮完整而不断地陷入某种竭力的状态，而这对你的进步是非常不利的。如果你最关心的是如何让自己的作品看起来更漂亮，那你就不要希望再取得进步了。你需要关心的是如何保证画正确，并且在绘画的时候要尽可能得多学习。所以，当你坐在朋友家客厅里或自己家客厅里，没有其他事情可做的时候，就练习画客厅里的任何物体，生火的工具或者地毯上的图案都可以，一定要保证你画它们只是为了练习，不是因为这个地毯是你最爱的地毯，或者这个拨火棍和火钳看起来很顺眼，更不是为了取悦你的朋友。

也不要把自己的画当作礼物送给别人。当然，我说的是初学者，假以时日，你的作品也可能会价值连城，但是在你知道它具有价值之前，绝对不要送人。如果有人要求你画一幅画当作礼物送给他，就送他几块颜料和一张优质纸板吧。因为这些材料比你目前用它们涂抹出来的东西更有价值。

这条规定的主要目的是防止你把画面漂亮当作绘画的目标，这是一件非常危险的事情。

第二，不要选择具有抛光面的绘画题材，尤其是形状复杂的物体。避免选择黄铜杆、窗帘装饰物、枝形吊灯、盘子、玻璃或优质钢制品。如果碰到某个家具带有光泽的把手，这没关系，如果画出来的把手感觉不对，也不要因此而苦恼，尽量选择没有光泽的物体。

第三，避免选择非常整洁的物体。整洁的物体非常难画，并且画出来会非常难看。尽量选择粗糙、破旧、笨拙的物体。比如说，退潮时躺在岸边空空的旧煤船就是最好的绘画题材。但是，新刷过漆的泰晤士小船却是最难画或者说最无益的绘画题材。总体来说，你觉得特别丑陋的东西就是最适合当作绘画题材的。

第四，尽量避免透过一个物体看到另一个物体的绘画题材。你会发现在自己所选的村舍或河湾前面经常有一棵细细的树，它的树枝与远处的景色全部交织在一起。要想把它描绘出来是非常困难的，但是如果你所选的物体前面有一棵树的话，你又不能假装它不存在，只能尽量把它描绘出来。所以在寻找绘画题材的时候，尽量选择具有确切轮廓的物体，不要选择陷入网状物体中的那种物体，也就是说，宁可选择旁边有一棵暗色树木的村舍，也不要选择前面有一棵细树的村舍；宁可选择一片柔软的、青色的、圆形的树林，也不要选择一片参差不齐的灌木丛或错综复杂的树干。

第五，尽量避免被树篱分割开来的乡村。在整个风景范畴内，或许最不可描绘、最难以名状的就是英国常见的那种田野和树篱混杂的风景了，一棵棵树木无规则地散落在其中，还有牛群直接啃咬的痕迹。

尽管如此，如果你没有选好绘画题材，描绘不好所选的物体，也不要因此而气馁。比起自认为已经完全掌握了这种绘画题材，这种情况要好多了。但是首先，甚至很长一段时间，你都必须做好准备迎接失败，它会令你非常苦恼，但不管怎样，它也会带来一些益处。

我已经给你讲了需要避免选择哪些绘画题材，我再讲一下需要选择哪些绘画题材，或许会对你有所帮助。总体来讲，所有的边坡、河岸都是美好的事物，它比大型的风景更适合作为绘画题材。如果你生活在苏格兰低地处的某个乡村，一定要去寻找河流边缘的河滩，上面有腐朽的树干或者树桩。如果你足够幸运的话，还会遇到残留

的石头码头或石头台阶，以及长满苔藓的水闸等。在白垩的乡村每隔一英里都能看到路两边有一块块漂亮的边坡，无论是形状还是颜色都比高高的白垩峭壁更出彩。在树林里，下面长满鲜花的一两棵树干就是最丰富、最简单的绘画题材，不要选择太粗的树干，选择树干上长着少量常春藤，大约九英寸或一英尺粗的树干。

如果你能认真地描绘出大片的建筑群，那是非常漂亮的。但是不要选择成排的、现代样式的小型别墅，或者带有爱奥尼亚和多利安式门廊的别墅。任何一座旧式的英国村庄或一片农舍，如果描绘出它的详细细节，包括它的干草堆和围栏，肯定都会非常可爱。其实法国村庄或农舍会更加可爱，这是因为法国风景通常比英国风景更出众，就像瑞士风景比法国风景更出众一样。从某些方面来说，法国风景是无与伦比的，比如说塞纳河上的林荫道，我曾经推荐你去购买它的雕刻版画。这些版画在表现优美的乡村风味和怡人的平静气息方面，是其他版画所不能企及的，而且它自身的优美线条也是无可比拟的。

在描绘村庄的时候，要多花些时间在菜园子上面，乡村里的菜园从各个角度来说都是漂亮的绘画题材。如果有时间的话，可以把所有成排的卷心菜、蜀葵以及破旧的栅栏、蜿蜒的野蔷薇和专横的玫瑰都描绘出来，没有比这更好的练习了，而且没有比这更能让人保持纯洁的想法了。

你还要和乡村周围的小河成为最紧密的朋友，一个波纹一个波纹地把它们描绘出来。

英国的乡村教堂通常不是好的绘画题材，大部分都有一种独特的低劣感并且线条也不够优美。庄园式的旧式住宅通常很漂亮。对我们来说，废墟通常太呆板，大教堂太有序。在英国，我不觉得有哪个大教堂能够成为一个引人注目的绘画主题。它们总是有一种不和谐的端庄感，就连教堂声都是刺耳的。

如果你居住在一座大山里或一个小山村里，唯一的危险就是绘画题材太过繁多了。首先，一定要画一块圆形的岩石，表现出它颜色斑驳的地衣，十分正确地表现出石头完整的圆形，用真正的专属色表现出地衣的所有形态。在成功地完成这个练习之前，就不要想着去山间写生了，想也没有用。一旦你能够成功地完成这个练习，远处小山的形状就相当容易了。

对于这些能够接触到的绘画题材，当你练习一段时间之后，肯定会遇到一些难点，这些难点会让你比以往都更加希望得到老师的帮助，它会由于每个人心智状况的不同而不同（有人会遇到这样问题，有人会遇到那样的问题），所以无法把所有的难点都预测出来，如果我把所能预测到的问题都一一解答，那这本书就太长了。你必须有继续练习的意愿，希望大自然能在适当的时候亲自给你解释，随着你自身经验的积累有些问题会自动消失，其他问题会因为偶尔观察画家的作品而自动消除。

最后，不讲总体说明，我还不能结束这封信，在你的绘画技能有所提高之后，它会对你有所帮助。我想把这些说明分成三个标题来讲解，这样会比较方便，分别是植物、水和天空。

第一，植物。或许，你会认为我们已经讲了足够多的树木绘画，如果你按照要求完成了树木绘画练习，并且练习的次数足够多，练习的足够认真，那么现在就可以再多看一点关于植物的内容。你还记得我们前面遗留的问题吧，关于错综复杂的树叶的表现模式，从一定程度上来说，我们在第一封信中没有解决这个问题。我之所以没有解决这个问题，是因为在讲解令人觉得麻烦又微妙的树叶绘画方法之前，我想让你通过亲自描绘树叶去了解它真实的结构。到目前为止，我想你肯定已经发现了关于树叶的两个主要的普遍事实。现在我必须让你更加关注两个事实：首先，主要线条的走向总是能够表明美丽的生长差异，这一点辐射法则已经有所提及[7]；其次，这种差异不

是拘泥于形式的，而是由无数种单个线条构成的。

或许你会觉得奇怪，为什么我还不提詹姆斯·达菲尔德·哈丁（J. D. Harding）的作品，尤其是你正好读过《现代画家》（*Modern Painters*）有关的内容，《现代画家》给予了它们很高的评价。它们理应得到如此高的评价，因为在现代画家创作的绘画作品中，只有它们表现出了树木能量和生长法则，这也是我们正在讲述的内容。对于在短时间内表现出一般特征的真实性而言，没有一幅平版素描作品可以和哈丁的作品相媲美。卡拉姆（Calame）、罗伯特（Robert）和其他平版素描风景画家，尽管有时候在绘画内容的含义上比较深刻一些，但是在表现力上都不如哈丁。尽管偶尔可以参考哈丁的作品，但是不能把他的作品当作范例，如果你能买得起他的《树木绘画课》（*Lessons on Trees*）[8]，就去买一本，这本书的用途有很多，并且还可以用来解释我们目前正在探讨的内容。我应该参考哈丁的作品来解释这些内容，因为它对年轻学生的影响力很大，所以有必要彻底了解它的真实特点。

首先，你会发现在《树木绘画课》这本书的封面上有一幅漂亮的木刻版画，树干画得非常真实，线条的布局也非常有趣。这本书里的版画一没有完全展现出哈丁的实力，它主要是让学生在开始时认为所有的绘画内容都要依赖于黑点来完成，不过，它的主要线条还是不错的，表现出了树木的生长特征。版画二涉及我们讨论的内容。这个版画上的第一个例子是让学生练习画线条，并养成以相似的方式自由布局线条的习惯，哈丁先生曾经声称线条的应用具有普遍性，他说："所有用于表现叶子的轮廓都不过是对叶子的修改。"叶子包含一组线条，与图 23 多少有些相似，我们一直强调的特征是"所有的线条都朝向一个共同的中心""它们向外终止于一个椭圆形的曲线（它们的尾部向外形成一个椭圆形的曲线）"，并且"线条朝外的尾部需要加粗"。



图 23

现在，就这样表现出了伟大的辐射和包围法则，这种绘画方法的主要法则以非常有趣的方式，证实了有关树叶构图的结论。最后一个规则，也就是线条朝外的尾部需要加粗，实际上它不是首先出现的，因为树叶真实的线条并不是一端比另一端粗，但是最终，在哈丁的绘画方式中，线条深色的部分多少都代表了树叶外部的阴影，并且哈丁使用这些线条表现出了任何一种线条所能表现出的树木特征。还有一个树木生长法则，它和辐射法则一样重要，但不幸的是，这种绘画方式和其他所有传统的绘画方式都把它忽略掉了。第二个法则是辐射趋势，只能用于表现各具特色的单个叶子具有的统一性。所以，如果你笔下的树叶是千篇一律毫无变化的，那肯定不具有真实性，单个叶子具有自由性，它与同一辐射组中的同伴具有生长统一性，二者对表现真实性同样重要。



图 24

一簇树叶无论有多小或有多对称，也不管它有多大或有多模糊，都没有关系。你基本上找不到比图 9 中的 b 更形式化的叶子，也找不到比图 24 更不具有形式化的叶子，图 24 描绘的是西班牙板栗树的一簇嫩枝丫。即使是没有做过本书绘画练习的普通读者，也能在这两幅画中发现它们无规则的线条里混着辐射线条，辐射线条里混杂着游离的线条。如果这个读者拿起笔尝试去临摹这两幅画，他会发现无论是从左向右画还是从右向左画，无论是用自由的笔触还是用坚定的笔触，无论是用某种可学习的笔触还是用可描写的笔触，都描绘不出与这两幅图相似的树叶，他必须慢慢地去描绘它们或者干脆放弃。而且（这种情况更糟糕）尽管摘一个树枝放在旁边，或者在旁边找一片背对天空的树叶，你可以描绘出树叶的整体轮廓，如果这片树枝上有光线落入，并且一直存在于不远处，你就会错过这儿的一个叶尖，那儿的一个叶边，正如我们看到的那样，某些表面还会因闪烁的光线而变得令人困惑，某些表面还会有阴影的斑点，如果你能透过迷雾真正看到边缘或暗色的枝干，并把它们描绘出来，结果既不会像图 9 也不会像图 24，而是会如图 25 所示[9]。



图 25

现在，所有优秀的风景画都能完美地表现出这三个法则。首先，它具有有机的统一性，这个法则，无论是辐射、平行还是一致的姿态，都适用于草本植物、树木、岩石、云朵和波浪；其次，受统一性法则束缚的个体具有自由性；最后，单个树叶的特征多少会隐藏在这个谜团中。

首先，必须要遵守这个有机法则。这是优秀的画家和逊色的画家的第一个区别。普通或者逊色的画家在给树干添加树叶的时候，就像把苔藓贴在棍子上一样，他看不到树叶的动态线条或者生长线条；他让不成形的云朵散落在天空，察觉不到真实的云彩在移动时所展现出来的起伏曲线；他把大山的边缘描绘成高低不平的片段，完全意识不到真实的岩石凸起时所呈现的有力的线条，或者岩石栖息处俯卧的线条。相反，伟大的画家总是以遵守这些法则为乐，并且他犯的错总会倾向于夸大这些法则的权威而不是否定它们的存在。

其次，我们必须表现出单个叶子、云彩或岩石的个体特征和自由性。这也是优秀的画家和逊色的画家之间的区别。即使逊色的画家表现出了上述有机法则，那么也是以牺牲个性为代价的。正因如此，萨尔瓦多·罗萨(Salvator Rosa)对一簇簇的树叶和飘逸的云朵具有非常强大的感知力，却从来没有画对过一片独立的叶子或一个朦胧的花冠。同样，盖恩斯伯勒(Grainsborough)的风景画形状优美、着色和谐，但是在细节的处理上也不尽人意，都是些无用的笔触。别说树叶的各种神态，就连它是什么树都看不来。在绘画中，虽然树木的总体特征和个体特征都非常重要，但个体特征更为重要一些，也更难掌握。所以，能否成为一个伟大的画家关键就在于此。个体特征之所以更重要，是因为对于那些美好的事物，所有人都能感知到它的美好。如果你看到某些人没有共同的特点，不受主要原则的支配，没有共同的感情，这将是一件反常的事情，也是一件可悲的事情，但更可悲的是这些人被压抑、被同化成一批没有希望、没有个性的人，他们的目标没有区别，感情没有差异，判断力没有差别，在这个群体中，没有人能够帮助别人，因为所有的人都需要帮助；没有人值得别人羡慕，因为所有的人都一样软弱；没有人会心存感激，因为所有人都得不到救赎；没有人值得尊敬，因为所有人都需要指导。在这个群体中，每一个灵魂都像是口吃的人吐出来的一个字，而不是正常人嘴里

说出来的一句话；在这个群体中，每个人都像在噩梦中行走，周围有无数个鬼魂纠缠着他，他在无言的黑暗中绝望地行走。所以，一个物群不断地出现差异、演绎和变化，要比被某种聚集法则所抑制更为重要。聚集法则能够赋予它们完美和力量，而差异能够赋予它们生命。

在这儿顺便提一下，如果你总能判断出某个人在与同类交往时所显示出来的高尚品质，便能够准确地判定出一幅作品的高尚品质；如果你喜欢追求类比和类型，并且具有识别它们的判断力，那么一个人在社会生活中有什么样的优雅仪态和良好习惯，在描绘物体时就有什么样的优雅线条和良好形状，如果在人类行为或人类交际中所表现出来的利落、粗野或古怪的行为，具有什么样的优点或缺点，那么作为绘画的构图元素就具有什么样的优点或缺点；如果自由或放松的状态，在加强或解救人类灵魂时具有什么样的能力，那么多变或飘逸的线条，在增强或更新图画表现效果时便具什么样的能力。在人类的陪伴中，我们能从思想的纯洁性、生活的规则性、风俗的淳朴性和权力的平衡性这几方面设想出什么样的美好和伟大，在用颜色的纯洁性、形状的精确性和色块的均匀性来表现一幅图画时，便可以赋予它什么样的美好和伟大。

你丝毫不必担心这些类比间的关联性相差甚远，再远都没关系。它们十分精确且完整，你会发现它们相差越远就越清晰、越确定、越有用。在这方面或在其他任何方面，类比间的关联性都不会让你失望的。它们没有精神上的缺点和优点，精神上的优缺点在绘画艺术上没有精确的模型。所以你可以随意用艺术来解释精神习惯，或者用精神习惯来解释艺术。喜欢和不喜欢、焦躁和平静、无力和坚定、奢华和朴素、骄傲和谦虚以及所有类似的习惯，以及能够想象出来的，对它们所有的修饰和混合，都可以通过线条和颜色的状态精确地表现出来，不仅这些优点和缺点可以表现出来，而且所有的人类性格和感情也都能表现出来，从充满正义或没有正义感的君王，到纯真朴

素，或者有很多缺点的牧羊娃，这些都可以表现出来。

不过准确来说，这些内容应该属于更高层级的构图所研究的范围，在这本书里探讨这些内容没有太大的用处。我之所以在这里提到这些内容，是希望你们理解如何在绘画中考虑艺术的高尚性，所以我想在入门的时候就把这些内容告诉你们。所有以人群或叶簇为主题的优秀作品，画家只有通过密切关注绘画题材，并发挥卓越的绘画技艺，才有可能表现出具有多样性的个体特征。

在不考虑其他因素的情况下，你现在可以理解哈丁的绘画作品的优秀和缺点了吧。他能做到这个程度还是很不错的，相比其他同类作品，他注意到了树木的生长法则和动态法则。而他的失败之处却在于他总是从整体出发，不是从细节着眼，他从未正确地描绘出一片独立的叶子。哈丁的失败，不是因为他粗心大意或没有表现出图画的完整性，而是因为他没有表现出必须要表现的细节。如果你的手养成了某种绘画习惯，那它永远也不可能描绘出真正的细节。伟大的画家在画某一片叶子的时候，会停下来，平静地说：这片叶子具有这样或那样的特征，我要给它画一个能完全合得来的朋友，然后他会思考叶子的朋友应该是什么样，有了主意之后便会给它画一个朋友。这个过程可能快如闪电，如果这个画家非常伟大的话，也可能又慢又胆怯，但总会经历这样一个过程。一个优秀的画家，如果不经过思考而决策，是永远不会在图画上多加一笔或者多画一个形状的。但是如果一个画家，他的手形成了某种习惯，就会画出叶子编号 1、叶子编号 2，依此类推，根本停不下来。他的手就像一匹牙齿套上马嚼子的马，或者说像一台批量生产叶子的机器。所以无论有多么困难，你都必须改掉这个习惯，要让你的手明白，它不能由着自己的性子来，它必须听从命令，不能一笔接着一笔的画。否则，你的手指便成了你的主人，而非你是它的主人。你可能会学习哈丁的画，并且能够从中得到乐趣[10]。你可能会羡慕他可以如此灵巧地运用自己的手，并

且描绘的画有如此令人满意的总体效果，但是你一定不要去模仿他，否则你的绘画水平就会停滞不前。你最多可以模仿他的绘画方式，但灵巧性会逊色很多。因为他穷尽毕生心血才达到这么灵巧的水平，而你，我想除了绘画之外还有其他的事情要做吧。你不要去专门研究什么是真正伟大的作品，或者什么是真正的大自然，你要用最认真的态度把事物完整地表现出来，慢慢地，不论你自己能不能把它画好，你都会越来越理解那些伟大的作品，越来越喜欢大自然。

关于上面谈到的第三个法则，我还有几句话要说。第三个法则指的是物体中令人看不清楚的那部分，在各种模糊的状态下，只能看见某些不成形的片段[11]。最后把可见的自然物体比喻成某个类型的人类天性。我们首先要注意的是从属性，其次是个性，最后是不可知性，把它放在最后并不是说它不重要。森林里的叶子，那一个个令人捉摸不透的锯齿状的叶尖，和闪闪发光的叶脉，是我们永远都学不尽的课堂；人类心脏上的间隙和血管，我们又能看清多少，又有几次能够判断准确；我们身边的人，有多少人的状态或精神，起初我们觉得都懂，但经过仔细观察发现它完全是一个谜团，既看不透更理不清。

风景的最后这个特点，除了透纳，没有人能够把它完全表现出来，不经过一定时间的绘画练习，你也不要期望能够达到这个水平。在用光影效果表现素描物体时，只需要把那些能够看清楚的部分描绘出来，随后用明暗对比法表现物体形状。用干脆利落的笔触为随后叠加的光影效果做准备，《研究之书》中的版画就是这么处理的，它表现出来的效果是极其宝贵、极其独特的。这些版画或多或少都具有这个特征，它与透纳付出的努力刚好成正比。因此，《艾萨克斯和赫斯珀里厄》这幅作品是作者费尽心思创作出来的，近处那棵树主要的树枝如图 26 所示，初看像学者的作品，不像大师的作品，但是添加上阴影效果之后，每一笔都恰到好处，能完美地表现出复杂中带着优美的绘画效果。在添加阴影效果之前，你也能看出来那些不规则、不

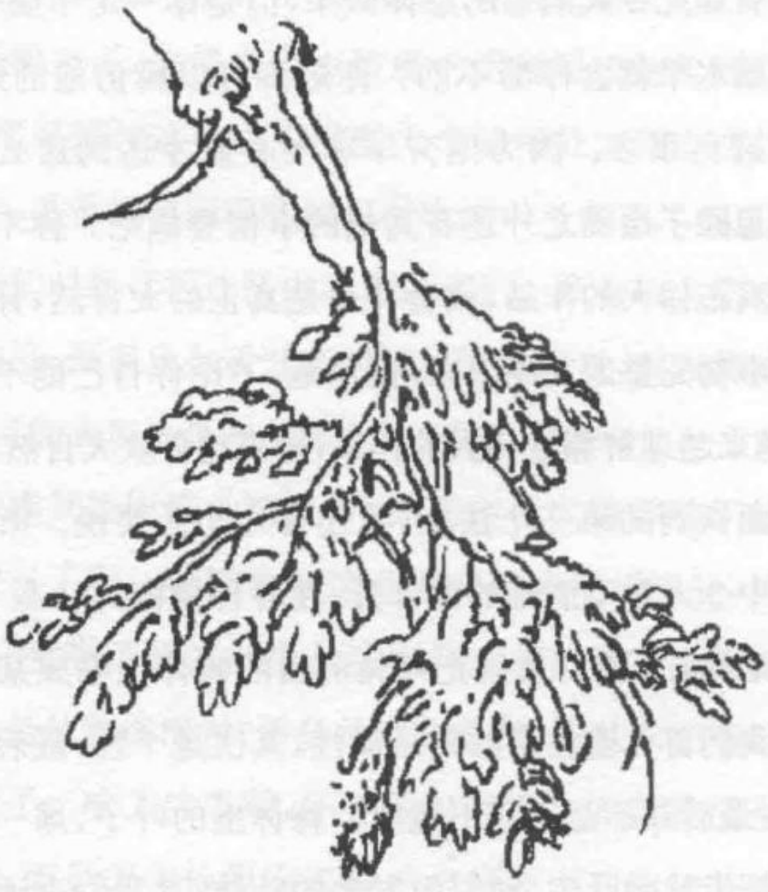


图 26

连续的线条，特别是树干与树叶交汇处的线条，它们表现出了树干消失在树叶里的效果，它比透纳时期之前的作品更加真实。在透纳时期之前，即使最优秀的绘画大师，创作出来的远景树叶作品，虽然不乏优美，但也会显得千篇一律。图 27 是提香时代之后，老木版画的典型绘画特点。在这幅画中可以看出，树叶的形状太过于类似，就像是结满枝头的果子，并且大树枝的枝干部分也太过于清晰可见，只表现出了某种柔软的、树皮状的特征，这也是出于表现轮廓角度的需要。像提香这样伟大的画家，只在急忙创作远景画时才会使用这种传统的结构，但是他们的作品，前景部分会处理得非常精致，这使得他们的作品能够脱俗出新。但是在卡拉奇(Caracci)和该流派其他画家的作品中，这种传统的方式便随处可见，并且越往下越是草草收笔，如图 28，最糟糕的是还可能养成这样的绘画习惯，或许某个无知的人还会觉得这是一种“更自由”的表现方式，并且比图 26 处理得还好。要

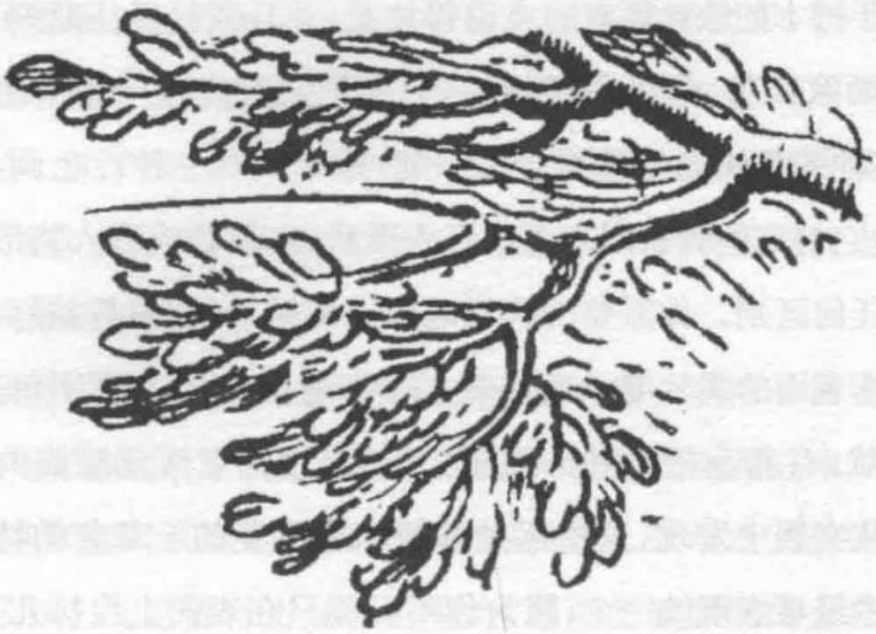


图 27

注意，不能因为某个树枝的轮廓看起来有些不自然地收缩，便笼统地判定它画得不对，如图 26 树叶上面的那些。从头到树枝中部的线条，通常用来表现树枝强壮的状态，而树枝实际的轮廓，有些地方可能看不清楚或者根本看不见，随后只能通过阴影来表现实际的形状或者形状消失的部分。



图 28

关于树木的绘画还有一点值得注意，并且我已经注意到了，普通的水彩画家认为，远处的某棵树，只能把它看成一个扁平的绿色斑点，和其他的色块愉悦地组合在一起，赋予风景一种冷色调，从本质上来讲，它与这些画家用来表现石头形状、水形状或者人物形状的斑点没有任何区别。你需要再认真地画一画树木，你画得越好，就越能理解树木表面的柔软度。远处树木的色调并不均匀，更不单调，它大约呈球状，有着蓬松柔和的质感，其边缘渐渐过渡到朦胧的模糊状态。我从实践中发现，这些远处的树木那可爱的毛茸茸的特点是所有特点中最难表现的一个，因为你不可能只在表面上涂抹几下，或者把表面弄粗糙一点就能把它表现出来，你要精致地表现出它的形状和生长状态，这需要具有非常认真的作画态度才能把它描绘出来。用小刀轻划，精心制作出效果，这是一个不错的选择。但从开始就必须习惯性地重视线条的这种柔软性，在绘画的时候要把线条精妙地交织在一起，表现出边缘缺失的部分和模糊的效果。你必须根据树木的特点创造出不同的绘画方式，但一定不能忽视它这个毛茸茸的特点，并且要把它当成绘画的目标。在大多数风景中，大自然的目的是让人们感受到叶子的柔软性和透明性，即使在远处的叶子也是如此，它与岩石或者建筑物那种固体平面形成鲜明的对比。

另外，水的表现模式是风景里一个重要的特征，我几乎还没有谈过这一点。

普通的素描作品通常采用传统的线条来描绘水，人们认为线条水平的状态能够传达出水流表面的概念。在油画作品中，同样也是用白色或浅色的线条来描绘水。

然而这些表现方式和所有其他类似的表现方式都是荒谬的。一片平静的水面上总会有一些倒影，是岸边的物体倒映在水中形成的精美画面。如果你花些时间把水中的倒影描绘出来，并表现出微风拂过水面，或者水流涌起时水面上倒影出现的变化，这样便能表现出

水面真实效果。但是如果你没有耐心去画水中的倒影，那用任何方法也表现不出水面的真实效果。水中的倒影同样也需要用精致的笔触来描绘。除了水面平静无波的情况之外，倒影的水平线条会扩散和中断，而垂直线条便会起到决定性的作用，倾斜线条的决定性作用取决于线条的倾斜度。

你亲自去观察几次便会明白我所讲的内容。我唯一需要告诉你的是，你要仔细观察水面起波澜时的线条，比如小鸟略过水面引起的波动，鱼儿跃起时引起的波澜，水流绕过石头、芦苇或其他障碍物时出现的波纹。无论要付出怎样的努力，都要把波澜的线条曲度表现出来。你精心描绘出来的倒影，可能会因为没有捕捉好野鸭胸前泛起的涟漪，而失去全部的价值。如果你对自己作品的绘画效果感到不满，可能会一直修改，直到它看起来更统一更精美为止。如果你描绘出来的倒影具有良好的柔和性与渐变效果，那它肯定是一幅令人满意的作品。在描绘较柔和的倒影时，那些被水波拉长的部分可以用近乎水平的笔触来表现，但是当你着急的时候，可以用垂直的线条来表现它。对于某个平静的、被拉长的倒影，它真实的效果应该用水平的线条来表现，但是用水平的笔触常常不能精致地描绘出下降部分的阴影，无论你着急与否，最好都用垂直的笔触来描绘阴影。当出现大水波的时候，水中的倒影会出现颤动的效果，这时候必须用黑色的起伏、下沉线条来描绘它。

我觉得我无须再告诉你，正确地描绘出水岸的曲线是有多么重要。即使水岸的透视图没有自然界中其他线条那么微妙，至少也要比它们严密。假如你缺失了某个树枝的弯曲部分、某片云彩的曲线部分，或某个建筑物的透视效果[12]，一般的观察者都察觉不到，但是对于水岸的曲度或屋顶板的曲度，任何一个有智慧的观察者都能分辨出正误。对于高处视角下复杂的河流曲度，我相信除了透纳没人能够完全正确地把它表现出来。请注意，对此没有任何规则可循。如

果按照数学方法来描绘它的曲度，那么你需要准确地了解河流的水量、河床的形状、石头或河岸的硬度，那么对于这些数据，没有哪个数学家能够精确地测量出来，最多只能得出一个近似值而已。你只能用眼睛把它测量出来，除此之外别无他法。

练习一段时间写生之后，如果你对倒影和实物之间的区别仍然感到迷惑，并且还想了解倒影法则，那简单来说就是这样：假设水面上方所有的物体全部在水中颠倒过来，颠倒物体的形状和相对位置与原物保持一致，只是全部颠倒过来。那么，从你所在的位置观察，你看到的原物是什么样，倒影中的物体就是什么样。

如果你还不能很好地理解倒影与原物的区别，可以找一面镜子，把它平放在桌子上，然后在镜子上面放几本书和几张纸。把这些书和纸，以及它们在镜子中的成像画出来，然后再把书和纸移动到相反的位置，观察它们的成像发生了怎样的变化，重点观察成像的颜色和阴影与原物的颜色和阴影具有什么样的差异。在水流绘画中，这种明暗对比差异比形状差异更为重要。

在画浅水或浑水的时候，你会看到影子出现在水底，或者出现在水面，它会不断地改变水中的倒影。在山涧清澈的溪水中，石头的影子和倒影，与透过水面看到的石头本身交织在一起，构成最为奇妙复杂的效果。但不要被它的复杂程度所吓到，从另一方面来说，不要期望能够快速地把它表现出来。由于折射原理，透过溪水看到的石头会发生形变，因此，如果石头整体结构是平行的直线，那么它在入水的地方肯定会有所弯曲。然后水面上方的石头会在水中产生倒影，它与透过溪水看到的部分石头交织在一起，所以根本分不清哪个是哪个，哪里倒影最暗，在哪里透过溪水看石头看得最清，反之亦然。然后，这个石头真正的影子又与倒影交织在一起，影子越是投射到哪里，倒影就会出现在哪里，阳光照射到哪里，哪里的水面越是清晰可见，而且还可以看到上面漂浮的灰尘或者尘埃。站在同一个位置，是

能看到水底还是能看到物体的倒影，取决于眼睛的方位。你越是往水下看，就只能透过溪水看清楚物体，你越是把眼睛放低沿着水面看，越是能看到物体的倒影。因此，当你站在同一个位置，仅仅是弯下腰或者抬起头，便可以看到溪水表面某个地方的颜色，完全发生了变化。因此，根据描绘水流所使用的颜色，就可以推断出画家观察时所在的位置，并且所用颜色与水岸的曲度也密不可分。我见过最漂亮的山涧溪水是这样的：浅浅的溪水底部布满了橘红色和黑色的石头，上方是清澈蔚蓝的天空，视角正好把石头和天空的颜色分离开来。由蓝色和橘红色混合在一起出现的紫色，被石头上无数的渐变效果所折断，这是非常可爱的。

上面描述的这些情况似乎已经够复杂了，但是，如果清澈的水流本身再带有强烈的色彩，比如瑞士绿色或蓝色的湖泊，所有描述的这些现象就会双倍地出现，而较暗的倒影也会变成水的颜色。比如，在威尼斯，某个黑色小船的倒影从来都不是黑色的，它是纯深绿色的。而且，水的颜色也有三种：一种是从表面上看它是乳白色；另一种是光线在波浪边缘穿过而出现的颜色；还有一种是透过水体看到物体时发生变化的颜色。所以，波浪会让白色物体变成清蓝色，而透过物体观察时，波浪表面会出现红色或紫罗兰色，光线穿过波浪边缘又会让波浪表面变成翠绿色。不过目前你不用太担心这些，我之所以在此有所提及，有一部分原因是为随后要讲的色彩做准备，另外一部分原因是你在写生的时候会遇到湖泊和小溪，你会想认真地把它描绘出来，不希望只用几条水平的白色线条或几片颤抖的墨点[13]来描绘它。需要注意的是，如果你非常清楚可以用墨点来表现哪些内容，那就可以用它表现很多内容，就像伦敦国家美术馆里许多透纳的作品那样，但是不经过许许多多的练习，你也不要希望能够达到这个水平。

最后是天空，或许你会觉得奇怪，为什么在讲云彩的绘画之前，没有特别去讲一讲地面物体的绘画[14]。这是因为它涉及的内容太多，

无法在这里阐述。《现代画家》第四卷对地面物体结构的主要法则进行了详细的阐述，你可以找到这一卷，认真地去模仿里面的版画二十一，那是我蚀刻的透纳的作品，也是我精心制作出来的。在用线条表现地表这方面，版画二十一会给你提供足够的帮助。要努力去描绘不规则的地表上那些若隐若现的部分物体，仔细观察草地因透视效果、轮廓和影子而缩减的部分。树叶和树干的影子会落在起伏的地表上，如果你十分用心地去描绘这些影子，便会惊奇地发现，它们可以很好地表现出这片地表的形状和长度。

现在讲天空的绘画。需要注意的是，天空这个绘画题材具有独特性，它与地面绘画题材有很大的区别。天空中的云彩是自然生成的，不易被人类所干扰，它总是那么漂亮。而地表上的风景就无法保证了。那些山景赖以生存的岩石，总会被修路的人用炸药炸裂，或者被矿主开采；大自然用她茂密的森林和精美的草地勾勒出一幅绿意盎然的景色，却经常有人在上面耕耘和建筑。但是云彩，虽然人类也可以用烟雾遮住它，将污染物混杂其中，但是却不能用各种生产活动去破坏它的自然美。云彩是如此的壮丽，如果没有非凡的记忆力，你连一角有趣的天空都难以临摹。因为无论是云彩优美的姿态，还是它绚丽的色彩，都是所有云朵共同产生的效果，这些云朵用一种极其和谐的方式，共同演绎出了这一片飘逸的火烧云。在这片云彩中，所有的云朵都在合适的位置上，没有一朵云掉队。如果不能在一瞬间准确地记住（实际上对于复杂的云彩，你也不可能在一瞬间记住所有云朵的形状和位置）所有云朵的形状和位置，你就没办法描绘出这片天空。如果你需要三四分钟的时间才能画完一片云彩，那在这段时间里它肯定会发生变化。所以你必须根据记忆的内容，以最快的速度画出所有的云彩。用即兴发挥的某种速记方法，或象征性地标记出每朵云的特征，它可能是透明状的，可能是羊毛状的，可能是线形的，也可能是连绵起伏状的，随后再丰富画面，完成创作。不过，只有

在这片天空总体上比较有趣的情况下，才需要这么做，在其他情况下，不要试图画整片天空，只画某一朵云就行了。有时候某朵积云可以保持五六分钟的时间不发生变化，这就足够你勾画出它的主要特征了，比如日出时太阳前面那一两条白色或深红色的带状云彩，也能在这么长的时间内不发生太大的变化。为了能够更好地描绘这些云彩，你可以偶尔练习一下画棉花。比起其他任何固定不动的物体，棉花能更好地教你描绘云朵的柔软性。当你真正研究过几次天空之后，再观察观察古代或现代的绘画作品，你会发现，一般的画家总会犯两种错误：要么把云朵描绘成圆形的、固体样的、硬边的，像一堆装在麻袋里的石头；要么把它们描绘成没有一点圆形的样子，像一团模糊不清的冠状物，或一个扁平的亮片。并且他们会让蓝色的线条间露出一点白纸，或用海绵擦出一片不规则的空隙，他们就觉得自己已经做得足够好了。现在，你画的云彩不像面粉袋子那样结实了，但是从另一方面来说，云彩既不是海绵状的，也不是扁平状的。它是确切的、非常漂亮的、雕刻出来的薄雾状。雕刻是一个非常准确的词。它们不是飘成某个形状，而是被雕刻成某个形状，是云朵周围的暖空气通过吸收上面的蒸汽把它雕刻成某个形状的。所以，云彩的角度和轮廓，既与那些浮肿的、球状的构造不同，又与那些平面的薄片或成形的薄雾不同。最糟糕的是，这些形状特别难以描绘，尤其是云彩又不会静止不动，相比其他物体，它们的光影效果非常难画，云彩上光亮的强度又完全无法通过艺术手段获得，所以，如果我们像描绘现实物体那样，用足够的阴影去描绘云彩的形状，那将会非常费劲，并且会把它们的阴暗面弄得太过于暗淡。不管怎样，即使你无法成功地描绘出它们，我想你也不会因此而失去信心，因为它们是如此的美丽。如果你能捕捉到某朵云，就拿笔描绘出它的轮廓。描绘轮廓的主要目的，不是让你寻找描绘轮廓的方法，而是让你从中得到一些教训。因为你根本看不到真正的轮廓，描绘出来的效果总是让人觉得

又硬又假，不是太圆就是太方，无论修改多少次都只是一错再错而已，真正的云彩是处于圆和方之间的一种无法描述的状态。目前，我所说的当然只是堆积云，上层天空中更亮一些的冠状物和薄片，是无法描绘出轮廓的，它们只能用素描的方法来表现，就像一缕卷发那样，只能用多条钢笔线来表现它。地平线上出现的那些条状云彩通常很简单，并且能够描绘出来。如果你有些习惯了云彩的位置和姿态，就要尝试去认真地描绘它的光影效果，像描绘其他物体那样。如果你找不到透纳的作品，可以参考罗杰斯的《意大利》和《诗选》，以及《研究之书》中处理插画的方式。其他画家没有创作过以天空为题材的作品，即使提香和丁多雷也是以传统的方式来描绘云彩。《本和亚瑟》《阿沃河的源头》《加来码头》作品中的云彩，在透纳以暴风雨为主题的作品里是最好的。关于上层的云彩，罗杰斯《诗选》里的插图可以给你提供足够多的例子。

我们的绘画课程从天空开始，那么现在也让它以天空结束吧。我建议你不要急着去掌握下一封信的内容。如果你真的有绘画天赋，就会乐于去发现大自然的可爱之处，我提出的这些绘画方法将带你走进山间和田野。并且，可以肯定的是，在绘画这条道路上，每一步走得越平稳越专注，总体上进步就越快。其实，我宁愿用更长的篇幅来讲解第三封信里的主题，来单独讲给绘画水平更高一些的学生。但是我必须在这里讲一两点关于构图的内容，或许这可以安抚一下年轻的画家，或者让他避免被某些错误的意见误导。亲爱的读者，请你相信，我无法让你轻松地完成严肃的绘画，但你也不要觉得我讲的都是些无关紧要的内容。

您真诚的

拉斯金

注释：

①我想它描绘的是“盐山”。

②我的意思不是说，你可以接近透纳或丢勒的能力，确切地说，是他们的想象力或设计能力。但是经过坚持不懈的努力，你可以在表现真实性的方式上接近他们。

③下面所列的都是最值得拥有的作品：

《查特修道院》(*Grande Chartreuse*)

《小魔鬼桥》(*Little Devil's Bridge*)

《艾萨克斯和赫斯珀里厄》(*JEsacus and Hesperie*)

《瓦伊河》(不是瓦伊河和塞文河)(*River Wye*)

《刻法罗斯和普罗克里丝》(*Cephalus and Procris*)

《阿沃河的源头》(*Source of Arveron*)

《霍利岛》(*Holy Island*)

《本和亚瑟》(*Ben Arthur*)

《克莱德河》(*Clyde*)

《水磨坊》(*Watermill*)

《劳芬村》(*Lauffenbourg*)

《欣德黑德山》(*Hindhead Hill*)

《布莱尔阿苏》(*Blair Athol*)

《筑篱和挖沟》(*Hedging and Ditching*)

《格勒诺布尔的阿尔卑斯》(*Alps from Grenoble*)

《多波兰尼修道院》(*Dumblane Abbey*)

《拉格伦》(*Raglan*，主题是小溪、树木、右侧的城堡)

《莫珀斯》(*Morpeth*)

《加莱码头》(*Calais Pier*)

《彭伯里磨坊》(*Pembury Mill*)

如果买不到上述作品，其他的也可以，但是下面这十二幅除外，这十二幅没什么用处。

a. 有关意大利风景的画，画面上有羊群在有围墙的路上行走，上面有树木。

b. 有关教堂内部的画。

c. 画面上有桥和树木，人物在左边，其中有一个在演奏管乐器。

d. 画面有人物在演奏小手鼓。

e. 有关泰晤士河风景的画，画面上有高高的树木，穿过树木可以看到教堂的方形塔。

f.《埃及第五次瘟疫》(*Fifth Plague of Egypt*)

g.《埃及第十次瘟疫》(*Tenth Plague of Egypt*)

h.《里瓦克斯修道院》(*Rivaulx Abbey*)

i.《瓦伊河和塞汶河》(*Wye and Severn*)

g. 有关城堡的画，画面的树木下面是牛群。

k.《圆形石堡》(*Martello Towers*)

l.《平静》(*Calm*)

这些版画，你很可能找不到真迹，如果能找到的话，那这些版画本身就是一个绘画老师。因为它不仅相当于钢笔画，更是精心制作出来的版画。需要注意的是，《阿沃河的源头》《拉格伦》《多波兰尼》不是由透纳本人蚀刻而成，虽然看一看透纳如何修复作品中出现的失误也是一件有趣的事情，但是这三幅蚀刻版画不适合用来单独临摹。《阿沃河的源头》和《拉格伦》这两幅作品，显然在开始的时候就出现了失误，透纳亲自对这两幅版画进行了修复，他修复了出现失误的部分，让这两幅作品又有了价值。《多波兰尼》是由勒普顿先生(Mr. Lupton)蚀刻而成，他雕刻得非常漂亮。透纳的蚀刻版画里最精致的一幅作品描绘的是一个水渠，有一只鹤站在山间小溪旁，但是这幅版画不在出版的系列里。精致程度仅次于它的，是未公开出版的《维亚玛拉峡谷》(*Via Mala*)和《克劳赫斯特》(*Crowhurst*)。透纳

似乎特别喜爱这些版画，虽然他不停地进行修复完善，但是最后都没有达到令他满意的状态。《维亚玛拉峡谷》是整个系列里最精致的一幅，它还处于透纳当初修复时的状态。就像我说的那样，它的蚀刻版画是最好的，仅次于《水渠》(*Aqueduct*)。上面的图 20 是另一个未出版系列“温莎，来自盐山”中的一部分。对于未出版的版画作品，最精致的是《本和亚瑟》《艾萨克斯》《刻法罗斯》和《意大利五针松》(*Stone Pines*)，还有一幅描绘的是在水池边洗衣服的女孩。后面三幅更具有普遍指导性。《欣德黑德山》《伊西斯》《詹森》(*Jason*)和《莫珀斯》(*Morpeth*)也非常值得拥有。

④随后在哈丁的树木绘画中，你会发现他更注意这一点。

⑤人们对颜色的感官差异太大，无法具体说明哪种棕色。

⑥即使拥有一本《研究之书》，最好也要找一些这种照片。

⑦参考本章最后一封信。

⑧如果你不熟悉哈丁的作品(考虑到它们的盛行度，这个假设可能不会成立)，也找不到《树木绘画课》这本书，那么我在这儿罗列的图解也能满足需要。

⑨我只用轮廓线描绘出了这幅图(橡树的嫩枝丫)，因为在木刻版画中无法描绘出远处树叶精致的阴影。

⑩他的平板素描，比如那些在公园和森林里画的，他讲的各种关于叶子的课程，都比《艺术原理和练习》中的版画更有价值。很多有用的评论也都分散在他后期的作品中。

⑪关于第三个法则，如果你能找到《现代画家》这本书的话，看一下第四卷第四章，就能应用好它。

⑫起初，学生可能不太相信，建筑物透视效果的影响竟如此微小，但最终你会发现确实如此。关于这一点，请参考序言部分。

⑬把一些普鲁士蓝颜料溶解在水里，制成蓝色的液体，这也是一个研究倒影的好方法：把液体倒入白色的盆子里，然后随意放入一些

物体，让它漂浮在液体上或者浸在液体中，比如胡桃核、一块木头、花瓣等。然后去研究它们的倒影，以及花径、漂浮物浸入液体中的部分。特别要注意，在你低下头沿着液体平面观察的时候，可以清晰地看到倒影，然后抬起头的时候，液体中的倒影会消失不见，浸入液体中的花径会清晰可见。

⑭关于地面建筑绘画，参考附录中普劳特的作品。

致读者的第三封信



颜色和构图

颜　色

亲爱的读者：

如果你一直听从指导并且完成了我的要求，我相信你会有很多的烦恼，并且一定压制了多次抗议的冲动。如果你按照绘画课程的要求，仔细地观察了具有漂亮颜色的物体，却没有把它们画出来的愿望，而且对如何使用黑色、蓝色或灰色还感到非常困难，那我感到非常抱歉。如果你真的喜爱色彩，并且是热爱色彩，你就会认为，一切没有色彩的物体都不再漂亮或者完美，那么你就会非常渴望涂色，因为你认为油画比素描更能表现出物体的美感。如果是这样的话，你还有机会涂好颜色。不管怎样，除非你是天生的艺术家，否则不要希望能够涂抹出比素描更有意义的作品。在空闲的时候，或许你能用光影描绘出一幅完整的、漂亮的、精巧的图画。但是要想涂好颜色，却不是轻易就能做好的，它需要用一生的时间来学习。要想正确地给作品添加上颜色，这其中的难度不是两倍或三倍地增加，而是千倍万倍地增加。一笔涂抹出正确的形状，同时又正确地表现出颜色，成功的概率只有千分之一或者更小。如果只考虑形状，能够把它正确地表现出来已经很难了，如果同时再考虑比形状更微妙的颜色，同时把两者都正确地表现出来，那真的是非常非常困难的。形状是客观

的东西，所以你画出来之后，就可以判断出画的是否正确，而颜色却是完全相对的。在你的作品中，每一个色调都会因为其他地方添加的某个颜色而发生变化。所以一分钟之前还是暖色的地方，会因为你在其他地方添加了一个更强的暖色而变成冷色。颜色看起来很和谐的地方会因为在旁边添加了别的颜色而变得不再和谐。所以每次下笔之前，不是要考虑它当前的效果，而是要考虑它将来的效果，下笔之前需要考虑好这一笔会给作品带来怎样的效果。这样你可能很容易理解，但是除了天赋和付出毕生的心血之外，没什么能够成就一个色彩绘画大师。

就算不能创作出一幅有价值的彩色作品，偶尔涂一涂颜色，你也能从中得到乐趣，并且偶尔以颜色作画，可能对其他人来说也会具有很大的作用。在涂色时，要保留物体真实状态下的颜色，比如一轮圆月在升起的过程中会出现不同的红色，并且会被不同玫瑰灰色的云层所包围。傍晚的群山实际上是深紫色，船边的波浪实际上是不可思议的绿色。如果你有一双对色彩敏感的眼睛，就能通过观察而感知到。所以，如果你喜欢色彩的话，或许从中可以推测出你有一双敏感的眼睛。

在绘画的时候，不仅要特别注意物体的颜色，而且还要注意它的形状，但是作品的全部价值完全取决于它的颜色。如果颜色不对，那一切便都是错的，就像唱歌一样，如果音符没唱对，那歌词再正确又有什么意义。要唱歌，就要唱得甜美，要涂色，就要涂得正确。宁可画不对形状，也不要涂错一点颜色。就像唱歌的时候，如果感觉自己快要唱错了，宁可不唱歌词，也要哼出正确的调子。不要在意你画出的房子看起来是否摇摇欲坠；不要在意你画出的云彩是不是一片墨点；不要在意你画出的树木是否是圆形的一块；不要在意你画出的太阳和月亮像歪歪扭扭的硬币，只要把它们的颜色涂正确就行。当然，之前做过的训练，对画形状还是有所帮助的，即使用毛刷以最快的速

度作画，它也会有所帮助。但是，在着色的时候，不要因为想着形状而使着色受到影响。如果你想要物体的形状，就用黑色和白色来画；如果你想要物体的颜色，便拿出相应的颜料，要确定自己有这些颜料。不要用一些错误的、凑合折中的办法，从而导致形状正确，而颜色都没涂对。最好养成这样的习惯，把着色当成对其他绘画方式的补充。首先认真的画一个物体，然后再单独记录颜色，有没有形状都没关系，要保证色调准确。这个原则主要适用于大型远景物体，在画前景和近处的物体时，如果形状画不好只靠颜色的话也不行。比如说石头上的苔藓，如果它的整体形状没画对，那么每块苔藓颜色的量就不对，那么所有颜色看起来就都不对。但是如果你只需要描绘某个特定的部分，并且只要这部分能正确地描绘出来，其他部分描绘不对也没关系，那这就简单了。

如果要讲解色彩绘画的细节，这是画家绘画技艺的起点也是终点。我应该用三卷书的内容来讲解这个内容，而不是用三封信，并且要详细地阐述。目前，我只希望你愉快地学习绘画，并能在一定的条件下从艺术作品中取得一定的收获。每年你都能接触到大量的绘画作品，并从画家的指导中取得一定的收获，因为每年都会涌现出一些画家，他们更愿意给你提供一些善意明智的指导。

材　料

首先，关于材料。要用硬块的颜料，不要用潮湿的颜料。每天早上，在调色板上磨出足够的各种颜料，因为要用宽毛刷蘸颜料，所以要单独放在又大又深的碟子里，每天晚上都要清洗碟子和调色板，这样可以保证下次用颜料的时候，能够制出又纯净又漂亮的颜色。要养成把颜料放整齐、涂整洁的好习惯。现代最伟大的两个善于运用色彩的画家——透纳和罗赛蒂(Rossetti)[①]，非常遗憾地说，他们在实

践中都没有遵守这个规则。透纳和罗赛蒂在绘画步骤中展示出了人类最邋遢的一面，结果就是，透纳所有的水彩画作品和大部分素描作品颜色都会有所改变。而罗赛蒂，其作品的颜色虽然没有问题，但有时候他会把创作了一半的作品扔掉重新开始。老派水彩画家威廉·亨特，在绘画时就能够做到干净整洁，我相信马尔雷迪(Mulready)也是如此，前派主要画家约翰·刘易斯(John Lewis)以及拉斐尔也都是如此，只有罗赛蒂除外。把颜料放整齐、涂整洁的好处是毋庸置疑的，如果仅仅是出于这个原因，对于颜色，你越是讲究，在使用它的时候就越容易养成从容、有条理的习惯，只有从容才能真正让你提高运用色彩的速度。

用中国白的颜料代替水与颜料混合，使颜料的颜色变浅。这样可以更平稳地画出色团的形状，也能更轻松地运用颜色。用中国白与颜料混合，在涂色的时候不会把画纸弄得太湿，这样可以画出飘逸的云彩和其他变幻或微妙的亮物的形状，否则的话，必须花费大量的时间才能做到。

这种用白色混合颜料的方法，可以把它们描绘成不透明色，构成不透明色绘画。它与透明色绘画截然不同，或许你会经常听说这种不透明色是“非法的”。事实上它像油画一样合法，就处理方法而言，它们使用的是同样的步骤，只是没有油画那些不整洁、不干净、不方便的特点。因为油画颜料不能快速变干，不能安全携带，如果不付出十倍的努力，画家就创作不出与不透明色绘画具有相同效果的作品。你可能会听到有人说，这个不透明色看起来是白垩色，并且你自己可能也会这么认为，但是还不要这么肯定，尽管某些绚丽的效果和某些昏暗的透明度只能用透明色来表现，但是这些绚丽和昏暗的效果不是艺术最高尚的目标。我在意大利的时候，对壁画和油画的不同结果进行了很多年的研究，在英国的时候，对不透明色和透明色进行了很多年的研究，经过这么多年的研究，现在我完全相信，艺术中最伟

大的作品必须用底色来完成。习惯于依靠光泽面或透明色块来表现透明度的画家，在一定程度上会忽略掉半透明度，它是将各种颜色混杂在一起而出现的效果。即使是科雷乔(Correggio)精心创作出来的色调，也会掺杂精致的透明度，他总会因为喜欢它深层的乐趣而创作出低劣和虚假的明暗对照效果，并因此而更喜欢暗色的背景而非明亮的背景[2]。总的来说，他更喜欢优质的涂色而非宏伟的构图，更喜欢有限的光线而非不受限制的阳光。所以，最杰出的画家总是以底色来表现他们最伟大的思想，丁多雷和委罗内塞最高贵的油画作品便属于这类，它们与壁画最为类似。

除此之外，实际上，在素描画中，尽管不透明色有时看起来会有一点白垩色和粗糙感，但它绝对比透明色表现出来的效果更接近自然物体。远景中朦胧蓬松的感觉，可以通过不透明的蓝色准确地表现出来(非常准确，我想没有比这更准确的了)，对于地面、岩石、建筑物，那些土质的固体表面，总是比用透明色块精心创作出来的效果更加真实。

不过有一件事我必须警告你，如果你认为所有的颜色都可以随意涂改或者任意涂错，那么所有颜色都同样是“非法”的。没有任何一种颜色可以通过某种工具或某个方法进行修改或重新着色，必须一次涂正确，否则永远也对不了。一旦某个色块出现涂抹错误，你想再进行纠正，其难度不亚于徒手抓一颗打偏的子弹。无论是油画、水彩画还是其他画种，着色的秘诀都在马尔雷迪(Mulready)和我讲的这句话里，他说：“你必须知道自己要做什么。”这个过程可能很长，或许，你需要先用一种颜色涂底色，用第二种颜色涂抹画纸上的空隙，用第三种颜色涂抹画纸上的缝隙，用第四种颜色涂抹画纸上的缝隙，用第五种颜色对整体进行着色，用第六种颜色一点点地加强效果。无论是需要涂一遍还是涂十遍，你都必须坚持涂完，并且清楚自己需要干什么。颜色只要涂错一点，所有的希望就会破灭，必须洗掉或刮掉所

有的颜色，然后从头开始涂色。

用不透明色绘画比其他任何方法都更能加深你的感受，总之，它能够让你摒弃用海绵擦拭出物体纹理的陋习，这个所谓的窍门几乎摧毁了我们所有的现代水彩画艺术学校。有时候，熟练的画家会把画纸弄粗糙一点，从而为灰土色创造某种条件，这个方法比其他方法更容易些。有时候在涂有透明色颜料的纸上，巧妙地破坏一点画纸，几乎可以达到用白垩不透明色表现岩石或建筑物表面的效果。但是这种妙计在初学者手里总是危险的，会诱导他对此产生信赖。最好在光滑如丝[3]的白纸或灰纸上做这个练习，但不要破坏颜色或画纸的表面，除非是使用透明色最后刮出高光的部分。

在上述内容中，我曾提到过，使用不透明色绘画比只用透明色绘画更有助于学习颜色的运用，这并不是因为它的过程更简单，而是因为它更完整。并且，在不透明色绘画的过程中，还会涉及一些透明色的最佳运用方式。不要因为使用不透明色绘画，就以为可以随便乱涂，然后再修改。你要充分利用绘画材料的特点，它基本上可以表现出自然物体形成的过程。所以，假如说你打算画一个红色的岩石峭壁，峭壁上方飘着蓝色的云彩。首先，你要涂抹出峭壁，然后把蓝颜料涂在代表峭壁的红色色块上面（这需要一定的技巧），从代表云彩的蓝色色块里透露出来的红色，可以准确地表现出云彩的厚度和色调（因为红色是暖色调，所以蓝色色块必须混合成更冷一些的色调），在涂抹蓝色色块时，要一次涂抹出云彩的形状，如果涂抹正确，并具有较好的色质，从蓝色色块的缝隙中或者透过蓝色色块，就可以看出红色的暖色色调。待颜料干了之后，可以在边缘处添加一些颜料来修正形状，或者提高亮度、增加圆度，或者把整体涂成另一个色调，但是你无法去掉任何一个色块。如果你碰触到画面或者把画面弄乱，又或者不小心把底层颜料和上层颜料混合在一起，这些失误都是不可修复的。只能重新开始或者把它烧了，不要浪费时间去修改它。[4]

关于透明色和不透明色优点的讨论，有些超出了我们讨论的内容范围，我们必须回到调色板这个内容上来。按照注释[5]所列的内容，分别取一块固体颜料，两两混合进行调色实验。如果你想按照顺序进行调色的话，可以准备一个方格纸板，以纸板顶端和侧面为起点，用纯色涂成柱状，交叉部分便会呈现出混合色块（代表颜色的字母如下）：

	b	c	d	e	f
a	ab	ac	ad	ae	af
b	—	bc	bd	be	bf
c	—	—	cd	ce	cf
d	—	—	—	de	df
e	—	—	—	—	ef

这样只能让你总体了解一些两种颜色混合色的特点，最好通过练习，增加对这些混合色的了解，通过下面这两种方式，可以调出更为复杂的颜色：一是在混合好的颜色上涂第三种颜色，二是在混合色的缝隙里填充第三种颜色。只有通过专注的练习才能了解某种颜色涂在另一种颜色上面或旁边所产生的效果。

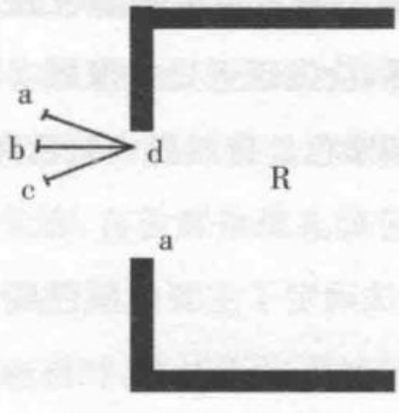


图 29

掌握了一些颜色混合的原则之后，便可以着手去画一些简单的风景。选一扇没有阳光直射的窗户，站在窗前，粗略地描绘出窗外风

景的轮廓，然后取一块儿硬纸板，在上面剪一个豌豆大小的洞，如图29，假设R是房间，ad是窗户，你坐在a处，垂直举起纸板，并放在窗户外一点，按照bd方向放置，让它与窗户边缘平行，或稍有倾斜，如ad，以便捕捉更多的光线，注意不要倾斜成cd状，这样的话纸会变暗。然后通过圆形的小孔可以一点一点地看到风景。尽可能匹配出接近每个重要节点的颜色，用白色在小孔边与你的色彩混合。匹配出颜色之后，把相应的颜色涂在纸的顶端，并在下面写上相应的标记，如“深色树木的颜色”“小山的颜色”“田野的颜色”等。然后把小孔旁边的颜色清洗干净，这个纸板就可以用来匹配另一处风景的颜色[6]。用这个方法确定这处风景主要的颜色之后，把相应的颜色涂在相应的位置，然后完成这幅画，通过眼睛的观察让画面达到和谐的状态。

在早期练习的过程当中，有两个现象会让你感到震惊。一个是天空和阳光照耀的物体上无法模仿的光彩，另一个是在可以模仿的色彩之间，你以为最暗的部分实际上是最亮的。物体的阴暗与否由我们估计而得，一般情况下，我们是根据知识进行判断，而不是根据视觉进行判断，因此，我们会认为，两百码处的雪松或欧洲赤松，比近处的榆树或橡树呈现出来的绿色更暗，因为我们根据经验判断出，它在远处所呈现出来的独特颜色是树叶阴暗的效果。但是，如果我们用硬纸板匹配颜色的话，会发现近处的橡树实际上是暗绿色，而远处的雪松或许变成了淡灰紫色。自然界中紫色和灰色的数量之多又是一个令人惊奇的发现。

那么，通过这种方法确定了主要的颜色后，便可以继续填充素描图了。

在填充的过程中注意下面几种情况：

第一，通过硬纸板上的小孔观察物体，很多地方要比纸板更亮一些，比如天空、阳光照耀下的草等。目前，用画纸上的空白处来表示更亮的这些地方，并继续涂抹可以匹配出色块的部分。

第二，在用纸板匹配物体颜色的过程中，你一定会注意到在这个小空间里，物体的颜色发生了很多变化。在填充素描图的时候，不要借助纸板，要训练眼睛对色彩差异的感知力。如果像拼图师一样谨慎地把每种颜色拼涂在上面，在调色板上调好每一种颜色，涂抹的时候把每一片颜色当成一块相应颜色的布料，要裁剪合适，能够和其他布块在边缘处整齐地对接在一起。那么，用这样的方法创作出来的作品，它出现的失误不是看起来模模糊糊的，而是看起来像被剪刀剪成的一块块床罩的样子，就好像这一切都是用剪刀剪出的。比如说，在画桦树树干的时候，可能会有白色的高光部分，然后亮光侧会环绕着淡玫瑰灰色，然后在阴暗面会有（可能是绿色）更深一些的灰色，又会因为反射色而呈现出变化，树的全身会遍布黑色条状的树皮和棕色块状的苔藓。先涂玫瑰灰，留下白色为高光部分和苔藓做准备，不要碰阴暗面。然后涂上灰色表示阴暗面，与光亮的玫瑰灰完美的拼接在一起，在颜色较深的灰色处留下空白纸，随后用来表现黑色和棕色的苔藓。然后，分别准备好每块苔藓的颜色，涂在预留的空白处。涂抹完成后，除了预留的高光部分之外，必须让它看不出任何一点白色的缝隙，即使用放大镜也看不出一点白色的缝隙，每个色块的边缘必须与其他色块完美的对接在一起。最后，拿出背景色涂在树干周围，要仔细涂抹，让它与树干边缘完美地对接在一起。

这样可以创作出精美的作品，但是，如果你事先没有学过绘画，并且画不好一个树干轮廓，在轮廓里填充颜色时不知道怎样收笔，便创作不出这么精美的作品。

初次用这种方式画画时，你还不知道如何修改，有时候创作出来的作品看起来会非常奇怪。现在我就来教你如何进行修改。

第一，你应该单独练习涂色，这是最重要的一步，因为颜色最终能否涂好完全依赖于此。实际上，有时候需要在某个颜色的色块上面涂抹另一种颜色，来表现所需的形状。所以，对于在代表天空的蓝

色色块上涂抹出叶子的一情况，在创作大幅作品或赶时间的时候创作的作品中，往往不能在叶子之间的空隙里涂上蓝色。伟大的威尼斯人常常先涂上蓝色的背景，等它干了之后，再用金棕色涂抹出叶子的形状，透过金色可以看到底层的蓝色，并根据需要把蓝色退变成橄榄绿。但是在那些最宝贵、最完美的作品中，每一片叶子都是嵌入其中的，也就是把蓝色涂在它的周围。当然，使用以上哪种绘画方式，在涂颜色的时候都要坚决果断。

第二，涂底色的时候必须果断，然后用其他颜色在上面涂抹出完美的形状，自此这些颜色便永远都不能再改变了。或者，必须把两种颜色分别涂在相应的位置，然后引导着它们在边缘处相遇，自此同样也无法再改变了。你看，无论哪种涂色方式都需要坚决果断。如果你潦草涂色或者敷衍应付，一会儿这样涂，一会儿那样涂，那么你涂成什么样它就是什么样，无法再修改。你常常会看到蹩脚的模仿者试图模仿威尼斯人，他乱涂颜色，然后再重新涂抹修改，然而模仿者每涂一笔，每添加一个颜色，都不过是把画面弄得更糟糕而已。卢浮宫的藏品中有一幅委罗内塞的作品，画面上有两个小孩，小孩中间有一条狗，这让模仿者争先效仿。这幅画后面是暗色的背景，是委罗内塞首先画上去的，等颜料干了或者快干的时候，再涂上白色，用毛刷勾勒出白色的狗毛，每一笔都是一次成型，永不修改。如果有一条线或一根毛画错了，那它就会一直错下去。那些蹩脚的模仿者首先涂抹出部分背景，然后再涂抹出部分狗毛，然后再涂抹出一部分背景，再涂抹出一部分狗毛，一连涂了数小时，总是期待“明天就能完成”。事实上就算他画上几个世纪也画不好。如果他能以委罗内塞的方式绘画，在暗色的背景中勾勒几笔，效果就出来了。如果他不能以委罗内塞的方式绘画，就可以去问问那只狗，问它还会不会以正确的方式出现，可以从它嘴里得出真正的答案，根据劳恩斯条件可以得知：“如果它说唉，表示它会；如果它说不，表示它会；如果只是摇尾巴不说

话，表示它会。”

第三，无论什么时候在涂某片颜色的时候，不论涂色区域有多大，或有多小，都必须保证它是渐变的。一般情况下，自然界中没有不发生渐变的颜色。如果你看不到渐变色，那说明你的经验还不足。如果你经历了足够多的练习，就可以实时地看到渐变色，换而言之，你应该立刻就能看出渐变色。比如说，桦树树干上的玫瑰灰色，肯定会因为树干的圆度而发生渐变，并在阴暗侧终止；同样，阴暗侧因反射光而发生渐变。因此，无论是加水，还是加白色颜料，还是用不同的力度运笔（根据自己所要描绘出的质地效果，随意选择），必须保证每个色块的颜色一边比另一边浅，并且两头之间的颜色要均匀地发生渐变。这就是教你的一个涂色的成文法则，或者说是秘诀，不过你会发现，这不过是对自然现象的一个认识而已。实际上根据自然法则，你可能也会遇到一块儿没有渐变色的颜色，但这是极少发生的事情，所以你要养成常常反问自己的习惯，在下笔涂抹一个色块之前，不要问自己“它是不是渐变色”，要问自己“它是以哪种方式发生的渐变”。尽管有些颜色的渐变非常微妙，乍一看并不能看出它是渐变色，但是在仔细观察之后，你百分之九十九会果断地给出肯定的答案。所以，无论你涂的色块有多么小，哪怕比最小的大头针针头还小，如果涂抹出来的效果不是部分颜色深，部分颜色浅，那就是涂得不对。这不仅仅是因为自然物体是渐变色，所以必须涂抹出渐变色，更因为颜色本身的可爱之处就在于颜色的渐变和因此而带给人们的愉悦感。渐变的颜色就像曲线，人们能够本能地感受到它的美丽，并且它与人类灵魂逐渐进化的法则类似。渐变色和非渐变色哪一个更美，很容易就能看出来，在纸上涂一块均匀的玫瑰色，然后在旁边放一个玫瑰花瓣。相比其他花朵，玫瑰花胜出的原因完全是因为它拥有大量精美的渐变色。其他的花朵，要么渐变色不够丰富，花瓣上的褶层不够多，要么不够柔和，是成块状和脉络状，而不是齐平状。

第四，在涂渐变色的时候，仅仅把颜色涂得这边淡一点，那边深一点是不够的。总体而言，颜色因减弱而发生变化，它不仅仅表现在某些地方比其他地方更深一些，也表现在某些地方比其他地方更纯净一些。这并不是说颜色最深的地方颜色最纯，也不是说颜色最浅的地方颜色最纯。这两种渐变往往是相交前行的，一个是从浅色向深色渐变，另一个是从纯净向浑浊渐变。无论向哪个方向渐变，两者总是相互依存。对于一块颜色，只有达到这两个效果才行。也就是说，如果涂一个蓝色色块，它在某个不是特别大的地方必须非常蓝，从这个地方开始，蓝色的纯度逐渐减弱，渐变至灰蓝、绿蓝或紫蓝，逐渐覆盖色块其余的部分。你可以采用下面三种方式中的某一种来完成这个色块：第一种，在颜色未干的时候，掺入使之减弱的颜色，一点点地逐渐增加剂量；第二种，在颜色彻底变干的时候，以渐变的笔触涂上另一种颜色，只在某一点露出底色；第三种，用小笔触涂上逐渐减弱的色块，就像棋盘涂色练习那样。对于这三种方法，有些我要单独讲一下：它与颜色渐变不同。对于颜色渐变，我必须再强调一下，要把它应用在每个地方。我非常不喜欢让手养成某种惯性，可是，对于这种情况，我觉得我几乎忍不住要鼓励你去养成这个习惯了，也就是在没掌握颜色渐变的涂抹技能之前，就不下笔涂色。透纳最大的一幅油画，大概有六七英尺长，四五英尺高，在这幅画中，你找不到一块没有渐变的颜色，哪怕是麦粒大的一块也没有。在实践中你会发现，色彩的光泽、光线的活力，甚至阴影的透明度，基本上都依赖于颜色的渐变。画面上物体的坚硬、寒冷和不透明的特征，大多是因为颜色没有发生渐变而产生的结果，跟颜色的自然属性没有关系。即使从十字路上给我弄一些土、从采砾场里弄一些赭石，再给我一点白粉、一点煤灰，如果给我足够的时间，我也能画出一幅明亮的画。即使给你红宝石的红色、龙胆根的蓝色、雪一样的白色来表现亮处，给你琥珀色来表现金子，如果你让这些颜色的纯度无变化、深浅无变

化，那你也画不出一幅明亮的画。

第五，注意涂抹渐变色和表现其他特征的三个步骤：

第一步，在颜色未干的时候混入其他颜色。

开始的时候我曾经讲过，涂抹颜色的时候要涂成独立的色块，然后现在又告诉你，涂颜色的时候把它们混合在一起，你可能会因此而感到迷糊。如果在特定的范围内，色块的颜色对比鲜明，就把它们涂成独立的色块；如果有的色块里出现别的颜色，或者有的颜色逐渐消失在别的色块中，就把颜色混合在一起。宁可让独立的色块对比更鲜明一些。我曾经讲过在涂抹桦树树干的时候，要把阴暗侧和光亮侧涂抹成独立的色块，尽管在现实中，这两个色块会因光线在树干上的移动而发生变化，也就是说这两个色块会逐渐相互转换。涂抹出独立的色块后，需要添加一些笔触让它们和谐共处。独立的色块在非常狭小空间里，沿着树干自下而上，对比鲜明，所以首先涂抹出独立的色块能够更简单、更安全地表现出效果。然而，这种情况会经常出现：两种颜色相互交织、相互糅合，从而呈现出一种整体的美感，比如蓝色和绿色经常在水中交织，蓝色和灰色，或者紫色和猩红色也经常在天空中交织。在上百种类似的情况下，最漂亮、最真实的效果可以通过这种方式获得：在颜色未干的时候掺入另一种颜色，并准确地判断出它蔓延的位置，或者用毛刷将另一种颜色搅和到有些稠的、未干的不透明色里。注意，不要用这种方式混合两个混合色，要将单一的颜色混入另一种颜色。

第二步，在一种颜色上面涂上另一种颜色。

如果你先用稳定的笔触涂上朱红色，待它干了之后再快速涂上一点非常湿的深红色，这样产生的红色比二者混合产生的红色更加鲜艳。同样，如果你先涂上深色，然后再轻轻地涂上一点蓝色或不透明的白色，这样产生的灰色比二者混合产生的灰色更加漂亮。非常完美的绘画作品经常会用到这样的技巧。但是我不想让你过于信赖

这种技巧，它会让你太过于注重色质。我想让你依赖的不过是底色而已，在涂色的时候，使用的颜色越少效果越好⑦。所以，如果你涂抹完红色之后，想在上面涂紫色的话，不要将在调色板上调制出的紫色厚厚地涂在红色上面，甚至厚到压住了红色，而要从调色板上蘸一点蓝色，轻轻地涂在红色上面，透过蓝色可以看到红色，用这种方式涂抹出你要的紫色效果。如果你想在蓝色上面表现出绿色效果，不要在蓝色上面直接涂一定量的绿色，而是在蓝色上面涂一点黄色，要充分发挥下层颜色的作用。不过，如果下层颜色与将要涂在上面的颜色完全相左的话，比如说猩红色上面涂绿色，必须先用小刀把底层颜色全部刮掉或用水洗掉，或者在底层颜色上面涂一层白色，待它干了之后再涂上层颜色。总的来说，这比把上层颜色涂得厚到遮住底层颜色的效果要好，实际上，如果它是透明色的话，你也做不到这样。所以，如果你想要在蓝色的天空上画出暖色的树干和树叶，并且使它们的形状错综复杂，在涂蓝色的时候没办法给它们预留出相应的位置，最好先用纯白色把它们涂出来，然后再涂上赭色，不要把赭色和白色混合后涂抹。当然，这个过程会更长更麻烦。不过，如果物体的形状非常精致，第二步上色就无法实现。这时必须一次性混合出稠一些的暖色，然后用它涂抹出相应物体的颜色，这种方法通常适用于涂抹错综复杂的草地，和绘画作品中前景优美的光线。

第三步，把某个颜色涂抹成小块，遍布在另一个色块上面，或透过这个色块显露出来。

在优秀的现代⑧油画和水彩画作品中，这是最重要的一个程序，如果你希望掌握这个高超的技艺，就要花费大量的精力，而且要不断地进行练习。注意以下几点对你会有所帮助：

首先，对于绘画题材中丰富多彩的远景效果，比如树林、泛起涟漪的水、残云，大部分都需要用相当干燥的颜料来完成，随后再用其他颜色的颜料巧妙地填充其中的间隙。如果绘画题材明显需要这么

做，那么你做的练习越多，眼睛对色质的感受就越强。实际上，这个过程就是尽可能把每个独立的颜色涂抹精致，把极小的色块并列在一起，而不是大色块。注意，在填充这种极小的间隙时，如果你想让填充的颜色看起来比较明亮的话，最好在它旁边或周围填充一点白色作为绝对点，不要把整个间隙都涂抹成浅色的色块。黄色或橘色，如果是浅色的话，在小缝隙里几乎都看不出来。但是，如果在它旁边涂上一点白色的话，无论它有多小看起来都非常明亮。

其次，如果某个颜色因涂上另一个颜色而变暗，在大多数情况下，最好用活泼的小笔触涂抹上层颜色，就像精心铡断的稻草那样，而不是把它涂成色块，这有两方面的原因：一是这样能够给人带来愉悦感；二是涂抹好上层的深色可以表现出形状。在远山中，它们可以用来勾勒松树、残壁、村落、石头等；在云彩中，它们可以用来表现雨的方向、云朵的起伏和轮廓；在水景中，它们可以用来表现小波纹。在优秀的水彩画作品中，所有高贵的暗色空中效果都是通过这两个技巧实现的，总而言之，就是让两种颜色相互交错，或者用较深的上层颜色来修饰底层颜色。海绵擦拭和水洗的方法，虽然常常用于表现精美的大气光线，但是如果用于表现暗色的空中效果就是野蛮的，这不过是新手的做法而已。

最后，时间充裕的时候，练习用交错的笔触涂抹混合的色块，颜色用纯色，用这个方法让你的素描图出现丰富多彩的效果。临摹威廉·亨特的作品，他属于老派水彩画协会，你需要不断地记录花朵的杂色，不需要把整朵花都描绘出来，只需要涂抹出某个花瓣的底色和上面的花斑，涂色的时候要专心、精确。百合花、天竺葵、郁金香这些单瓣花朵的花瓣可以根据它们的位置进行编号，除了绘画之外，还有很多理由让你觉得这项工作有趣。一定要充分了解蒲包草、毛地黄等类似植物的花瓣分布排列，用交错的纯色小点来表现那些奇怪的、不明确的花瓣颜色，否则永远也表现不出花朵丰富多彩的效果或盛

开的状态。在这么做的时候，你会惊奇地发现两个现象：第一，我们强烈坚持的渐变法则具有的普遍性；第二，大自然对用色十分节约，正如我给你讲的要节约你的颜料那样。观察大自然的“绘画方式”，你会认为她使用的颜色非常的昂贵：她只在花瓣迎光的地方使用一个纯粹的笔触，花冠筒往下所有的颜色都在减弱，花瓣反面所有的颜色也减弱，即使颜色最鲜艳的花朵也不例外。你以为它是鲜蓝色的地方，仔细观察后会发现它只是土灰色，或者绿色，或者紫色，或者其他任何一种颜色，只是中间有一点纯蓝色。大自然中所有的颜色都是如此。有时候我真的觉得她吝啬得让人无法忍受，比如说龙胆根，花冠筒往下那部分节约深蓝色的方式有点太过了。

整体色调

接下来，我讲一下整体色调。

虽然我刚才说过，为学生考虑，黑色和白色颜料不“征税”，但是如果你想成为一个善于运用颜色的画家，在真正开始使用颜色的时候就要当作它们需要“征税”一样。也就是说，必须让最少的颜料发挥出最大的作用。在着色的时候，白色要用得珍惜，黑色要用得突出，这是检测你色调好坏的最佳方法。

第一，我说白色要用得珍惜，不仅指画面上光线闪烁的部分或者明亮的部分：在乌云上刮出白色的海鸥很容易，用白垩颜料点出一堆叶子也很容易。但是如果把白色运用好了，它会有一种奇妙的美感，既柔和又明亮，就像一个镶嵌的珍珠母，又像是牛奶沐浴过的白玫瑰。它尽管明亮，但又柔和且不刺眼，在鲜艳的色彩中你能感觉到它十分奇妙。你只能通过中间色块的总体色深，来表现这个效果，并且绝对不允许使用白色颜料，某个地方确实需要用白色颜料的情况除外，只能用灰色弱化白色，几个主要的光泽点除外。

第二，必须突出黑色。无论黑色的色块有多么小，它都要博人眼球，否则作品的阴影部分就会太沉闷。所有普通的阴影都应该有一些颜色，它不是黑色，也不是接近黑色的颜色，阴影应该明显具有一种明亮的特质，黑色在它们中间看起来应该比较奇怪，除了黑色物体和阴影的中间点之外，不会用到黑色。不过，灰色的阴影可以和白色或者金色漂亮地融合在一起。尽管黑色的强度减弱了，但它仍然总能博人眼球。观察者应该会惊奇地注意到这个中性灰色，并且会因此而更喜爱它衬托下的金色和白色。在所有善于运用颜色的杰出画家中，委拉斯克斯(Velasquez)是最善于运用黑色的，他的黑色比大多数人的深红色用得都好。

不过，并不是只需要珍惜白色和黑色，所有的颜色都需要。但是白色、黑色和其他颜色应该严格区别开来，其他颜色里的某个颜色会逐渐变成另一个颜色，它们共同存在于一个艳丽的世界里，而白色、黑色和中性灰色却无法融入这个世界。你可以把深红色溶解成紫色，把紫色溶解成蓝色，蓝色溶解成绿色，但是你却无法把它们中的任何一个颜色溶解成黑色。就像我说的那样，你应该珍惜所用的颜色，尤其是不要多用一星一点，通过反衬，发挥出每个颜色最大的价值。所有优秀的着色作品，就像优秀的绘画作品一样，都是精美的。它们是如此的精美，以至于回过头来再看自己的涂色作品时，便会觉得自己的颜色涂得太多了。你应该会感觉到，涂抹上淡如水的颜色后，总体色调会发生变化。整幅画中有一点点多余的颜色都会破坏整个作品。

注意，几乎所有好的混合色都是杂色。对于杰出画家创作出来的作品，上面的某个色块你需要盯着看十分钟才可能知道它是什么颜色。你以为它是棕色的地方，一会儿又会觉得它是红色，一会儿又感觉它里面有黄色，随后又感觉它里面有蓝色。如果你去模仿它的话，总会发现自己的颜色要么太暖要么太冷，颜料盒里都没有一个相

似的颜色。然而它就像用单一的颜色一笔涂抹出来的那样纯净。

总体来说，对于颜色的选择和颜色之间的和谐，如果你无法本能地选择颜色并使之和谐的话，那你便永远也做不到。如果你需要用着色粗糙丑陋的例子来说明和谐的法则，可以在有关着色的论文里找到很多这样的例子。如果你想涂色涂得漂亮，就把它涂成在安静中也能感受到快乐的样子。涂色既不是用来博人眼球，也不是用来炫耀自己有多聪明，或涂色的方法有多难，是为了让自己从中感受到快乐。多看一看早晨和傍晚的天空，多看一看结构简单的花朵，如犬玫瑰、风信子、紫罗兰、罂粟花、蓟花、石楠花等，看大自然把它们分布在树林和田野里的样子。如果某个科学人士曾经对你说把某两个颜色放在一起是不和谐的，那你偏偏就要把这两个颜色记下来，能把它俩放在一起的时候就把它俩放在一起。我真的听别人说过蓝色和绿色放在一起不和谐，但大自然似乎从来没有打算将它俩分开，并且我从未觉得它俩离开对方后能够达到最美的状态。孔雀的脖子，透过绿叶看到的蓝天，绿光穿过的蓝色波浪都恰恰是最美好的事物，在我们这个色彩斑斓的世界里，它们可以和日出时的彩云相媲美。如果你有一双对色彩敏感的眼睛，便很快就能发现，大自然经常把紫色和绿色放在一起，还有紫色和猩红色，绿色和蓝色，黄色和中性灰色等，并且她把这些颜色的组合设置成主色调，然后再掺入无数的从属色。你会慢慢地喜欢上她的做法，并且每天都能在她的作品里发现新的、漂亮的颜色组合。如果你喜欢大自然的颜色组合，就按照它来绘画，这样就具有一定的正确性。如果你不喜欢它，那你肯定描绘不出正确的效果。如果颜色不能给你带来强烈的快感，那就别管它了，否则每次涂抹出来的颜色都不过是在折磨那些能感受颜色的人，折磨他们的眼睛和感觉，这种行为是不厚道的，也是不合适的。你会发现自己的着色能力与健康状况、精神状态也有很大的关系。当你疲惫或生病的时候，就会影响你对颜色的观察，并且在你心浮气躁的时候，

也会影响你对颜色的选择。尽管着色能力并不能精准地检测出个体特征，但它可以反映出一个人的精神状况。如果他处于智力下降的状态，那么他涂的颜色总是暗淡的[9]。你还要非常小心，不要被那些本身没有天赋之人的言论所误导：很多人谈起颜色也是热情洋溢、滔滔不绝，但他们可能一辈子都没有过一次对的感觉。就像奥维贝克学派的现代宗教家，他们就像吃石笔和粉笔的人一样，吃完之后还告诉所有人，这比草莓和李子更好吃、更纯粹。

有人认为颜色可以帮助表现形状，注意不要被这种观点所误导。实际上，颜色[10]总会掩盖形状，并且它原本就是这样。

在现代作家中流行着一种教条式的观点，他们认为“暖色”（红色和黄色）“接近”近景或代表近景，而“冷色”（蓝色和灰色）“接近”远景或代表远景。这种观点真的是大错特错，如果真是这样的话，那么这个世界上所有描绘出来的远景，都比不上黄昏时金色和橘色的天空。就颜色本身而言，它绝对无法表现距离远近。表现距离远近的是它的色质（比如深浅度、精妙度等）。放在同一个架子上的蓝色纸盒和黄色纸盒，看起来不会觉得谁比谁离得更远，但是上层天空里的红色云彩或橘色云彩，看起来总是比近处的蓝色云彩更远，实际上也是如此。在某些物体中，蓝色确实标志着远距离，这并不是因为蓝色本身代表远距离，而是因为空中那一团薄雾本身就是蓝色的，因为所有的暖色光的力度不够，无法穿透这团蓝色的薄雾，暖色光都会消失或减弱在蓝光中，而透过棕色的水观察石头时，它所在位置越深，颜色看起来越棕，因此蓝色和棕色都不代表远距离；黄色也不代表远距离，因为透过伦敦的雾观察某些物体，离得越远看起来越黄。无论蓝色、黄色还是红色，它们本身都不具备表现近距离或远距离的能力，它们只在特殊的情况下能表现远距离或近距离，这是特殊情况在当时赋予它们的能力，或者说它们只能在这个特殊的情况下表现近距离或远距离。所以，橘子的艳橙色标志着近距离，因为你把橘子放在远处

时，它的颜色看起来就不再像原来那么明亮了，但是在天空中，艳橙色却标志着远距离，因为在近处的云彩中看不到橘色。所以对于紫罗兰或风信子，紫色标志着近距离，因为你离得越近颜色越紫；但对于山景，紫色标志着远距离，因为近处的山不是紫色的，而是绿色或灰色的。一般来说，柔和的颜色或者浅色，多少可以表现出近距离，强烈的颜色或者深色，多少可以表现出远距离，但也并不总是这样。石楠丛生的小山，在近处看通常是柔和的浅紫色，在远处看通常是强烈的深紫色。雪景中日落的玫瑰色，在你的脚边看起来是浅色，而在远处看起来却是又深又强烈。绿色的瑞士湖泊在海滩上看是浅色的，在离岸六英里的地方看是浓烈的翠绿色。不管怎样，如果前景处于强光下，又有许多水或者有白色的表面上投射出强烈的倒影，那么它所有的颜色都是非常柔和、非常微弱的浅色；如果远景处于阴影中，可以用较深的紫色、蓝绿或者深蓝色来衬托整个前景。所以就整体而言，如果期待从“空中透视”法则中得到一些帮助，希望是渺茫的，更是非常荒谬的。寻求自然的效果，要尽可能地把它全部表现出来，并且要真实地表现出来，不要改变任何一处的颜色，不然看起来会感觉格格不入。如果某个颜色是深的，就把它涂成深的，尽管它在远处；如果它是浅的，就把它涂成浅的，尽管它在近处。为什么你会认为大自然想让你准确地了解一个物体离另一个物体有多远呢？她肯定是想让你欣赏她的色彩，不希望你总去测量它的距离。如果每次画日落都要以“空中透视”来表现它 9500 万英尺的距离，那你很难做得到。

不过我倒是认为有一条关于远距离的法则，说它是一条恒定不变的法则还是有些道理的。这个法则就是暗淡的、厚重的颜色多少可以表现近距离。所有远距离处的颜色都是纯净的颜色，它不一定是明亮的，但它一定是清晰的、漂亮的，是透明的、没有污渍的。因为我们身边的空气、光线和粗陋的、不完美的颜色，可以让远处的颜色

得到净化或使之和谐。所以逊色的画家尤其表现不出远距离。当然，我的意思不是说，你为了让前景出现在前面而使用了错误的颜色，而是如果用错了表现前景的颜色，前景仍然是前景，如果用错了表现远距离的颜色，远景便不再是远景。颜色暗淡的前景尽管颜色涂的不好，但仍然是前景；而远景的颜色如果涂得不对，它便不再是颜色暗淡的远景，或者说它根本就不是远景。

我还有一条建议给你，在涂色的时候，永远都不要急躁或者仓促。实际上，即使你认真地涂色，也涂抹不出明暗素描法那么令人满意的形状。虽然如此，如果你在涂色的时候能够做到不仓促、不懒散，那么总能画出一些令人满意的形状。在绘画的过程中，如果你能多花十五分钟的时间平复自己的情绪，就能在清晰的图画和邋遢模糊的图画之间做出区别；如果下笔之前就能想好每个色块的形状，并且在下笔的时候可以做到淡定从容，尽力涂抹出所需的形状，然后等颜料变干之后，再好好考虑用什么样的笔触去完成画面，考虑好之后再下笔。比起匆匆忙忙，或者没有经过认真思考完成的作品，你会惊奇地发现，经过认真思考完成的作品是多么的精巧。据我所知，在所有的绘画过程中，至少在素描中，仓促不能真正地节省时间，只有小心谨慎才能节省绘画时间，这是因为形状的真实性和光线的强度总是通过涂抹出一个具有清晰形状的阴影颜色来表现的。你可能经常涂抹出一个简单的扁平色块，来表现绘画题材中某个复杂的部分，这个色块，涂抹的渐变正确，边缘无误，无须再修改。比如说图 30 中的两个瑞士小屋，它们的阳台、明亮的窗户和碎石屋檐的总体特征，是用一个灰色色块，几个分散的斑块和几条线表现出来的。这些你应该也能涂抹出来，而且用毛刷蘸颜色的次数不会超过三次，色块变干之后也不用再涂一笔。

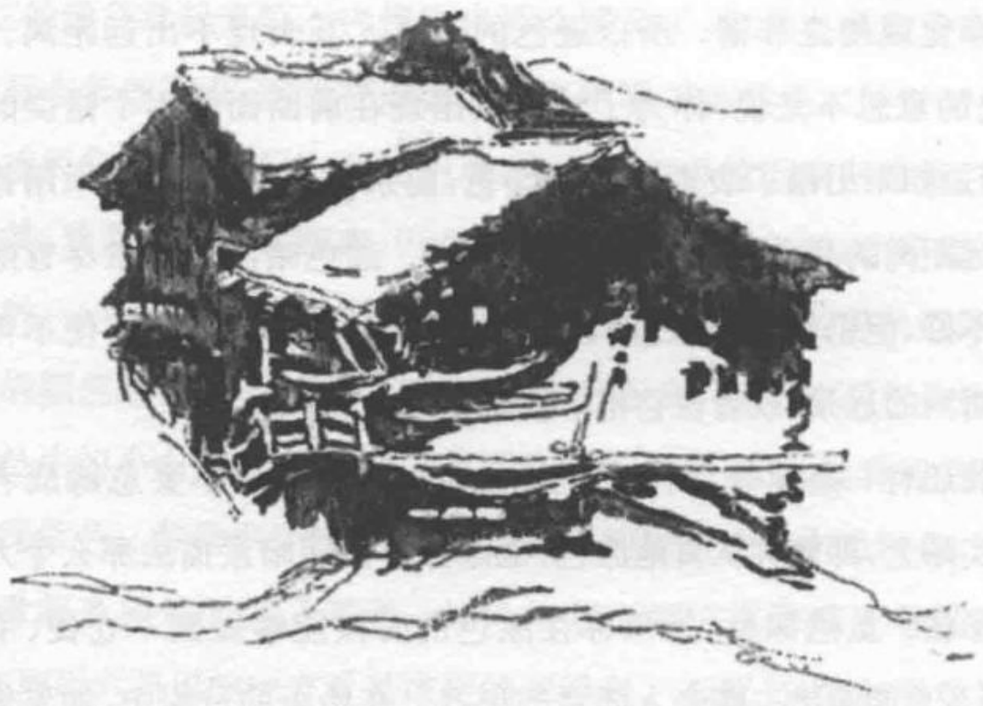


图 30

那么在这里，如果没有彩色的插图，我便没办法解释更多的内容，我必须让你自己去探究这个主题，你可以在水彩画作品中寻求帮助，或者在水彩画画家[11]近期发表的小论文中寻求帮助。但是不要太过相信这类作品。你可以从这些作品中得到关于颜色混合的宝贵启示，时不时地还会发现关于某个技巧或步骤的解释，但是所有的这类著作，几乎都是写给闲散的业余爱好者的，教他们些华而不实的技巧，书里讲的全是些规则和原理，大多都是以背道而驰的观点进行解读，然后再有效地加以利用。初学者需要谨慎的地方，书中却大多赞扬大胆行事；成功的首要条件应该是深思熟虑，书中却建议快速决策；每个技艺必须以专业化为基础，书中却推崇一概而论。

构　图

最后，关于构图这一至高无上的艺术，我还有几点要讲。因为对你来说，现在还没有必要去尝试它，或许尝试构图根本就是一件不明

智的事，但是你应该了解一下构图的含义，并能够在别人的作品中找到它并欣赏它。

构图，按字面意思简单来讲，就是把几个物体放在一起构成一个物体，它们共同演绎出这个物体的性质和美感。所以音乐家把音符按照一定的关系组合在一起，创作出一首曲子；诗人把思想和词语，按照令人感到舒适的顺序组合在一起，创作出一首诗歌；画家把思想、形状和色彩，按照令人感到舒适的顺序组合在一起，创作出一幅画。

注意，在这些例子中，创作出的结果必须具有某种预计的统一性。我们不能说，铺路工把车里的石头卸下来，创作出了一堆石头；也不能说播种人因播种而创作出一把种子。创作（构图）的本质是让所有物体都有确定的位置，扮演确定的角色，展示确定的行为，它有益于相关的所有物体。

从纯粹的意义上来理解，组合是人类艺术中统治世界的一种类型[12]。它通过赋予音符、颜色、形状这种特定的顺序，来展示完美的友谊、纪律、满足感的优势。在一首谱好的曲子中，没有一个音符是多余的，不管短音还是低音，不管最小的音符还是最大的音符，都一样重要，无论一个音符有多长，都不会令人觉得乏味；其他为长音做准备或从中受益的音符，无论它有多高都不会压制别的音符；其他为高音做准备和从中受益的音符，无论它有多低都不会受到其他音符的压制；为低音做准备或从中受益的音符，每个音符都会在它的位置上发挥作用，单是一个音符发挥不出这个作用，离开其他音符也发挥不出这个作用。同样，对于一首优秀的诗歌，它的每一个词语、每一个思想，都能提高它前面或后面词语的价值，每一个音节都会被它在诗歌中的位置赋予某种魅力，这种魅力不是它自身的发音所赋予的。在字典里查看同一个词语，你几乎都认不出它来。在优秀的绘画作品中更是如此。每一条线、每一块颜色都是为衬托别人而存在的。

没有一个是无关紧要的，无论它有多轻微；没有一个是独立存在的，无论它多坚强有力。真实地表现出每个自然物体是不够的，还要让它在自己合适的位置上，共同组成一个和谐的团体。比如说，一个小屋的烟囱，如果把它画成红色，就称不上是合适了，而且还会影响整幅画中绿色或蓝色部分给人带来的愉悦感；即使在远处，我们无法看清这些绿色、红色和蓝色的色块具体描述的是什么物体，或者说看不清红色的色块是一个烟囱还是一个老妇人，蓝色的色块是烟雾、天空还是水面，只通过这些色块的位置和数量，我们就能判断出这幅作品是否精致。

为了提醒我们在做事的时候要遵守政府和人类政体制定的伟大法律，艺术组合似乎是奉命来影响所有人的精神状况的，不管有的人是多么没学问，多么没想法。因此，在节奏和韵律以及简单的音乐旋律中，人们普遍都能得到乐趣。并且，只有伟大的智者才拥有精湛的艺术组合能力。所有人都能多少复制出他看到的东西，并且多少能记住它：沉思和调查的能力我们都有，只是程度有所不同。A 的记忆力比 B 好，C 沉思得比 D 更深刻。但是在一千个人当中最多也只有一个人具有艺术组合的能力。它出现的最高频率，一百年也不过只有三四次。

从这些一般事实来看，不可能会有规则来指导你进行艺术组合。如果有的话，你会更容易利用规则让自己变得更加聪慧。如果可以通过规则让自己变得更加聪慧，那智慧便不再被人羡慕，或者不再能愉悦人类。如果可以通过规则进行谱曲，那莫扎特和契玛罗萨就没必要出生了；如果可以通过规则进行构图，那提香和委罗内塞便与常人无异。艺术组合的本质就在于其不可传授性，在于个体与常人在心智和操作能力上的差异。

尽管没有人能够创造出这个规则，但是它却有一些简单的编排法则，了解一下会对你有所帮助。尽管这些简单的编排法则不能让

你创作出一幅优秀的艺术作品，但它们却可以帮助你以一种更生动的方式描绘出绘画题材。通过研究优秀构图者的作品，可以更好地理解他们的想象力和掌握材料的能力。我来简单讲一下这些法则。

统一性法则

构图的主要目标是把握统一性，也就是让众多事物形成一个整体。第一个行之有效的模式，即先确定一个最重要的物体，其他物体围绕它占据从属地位。



a　　b　　c

图 31

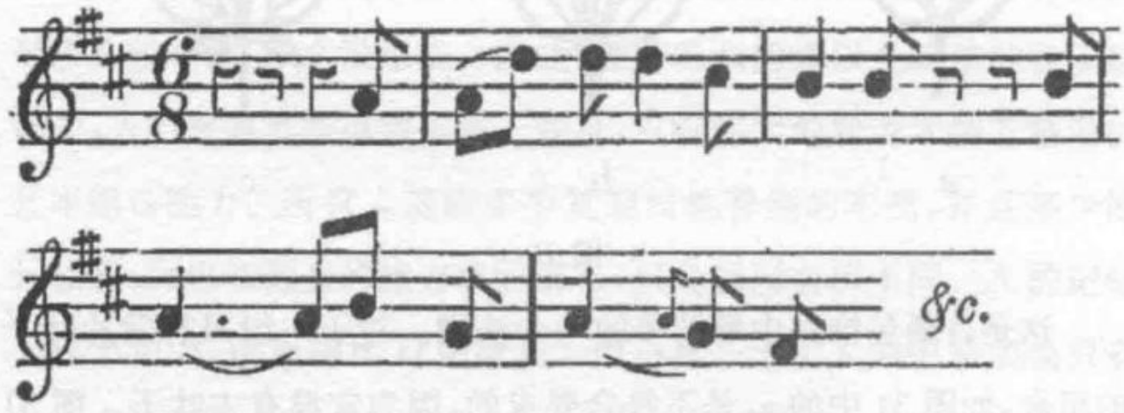
这是普通装饰品中最简单的一个法则。对于一组只有两片叶子的组合，如图 31 中的 a，是不符合要求的，因为它没有主叶子。图 31 中的 b 更好一些，因为它有一个头部或者说主叶子。图 31 中的 c 更好，因为其他围绕头部叶子，占据从属地位的叶子，明显越往下越小。这就是我们能够从希腊忍冬装饰物和其他类似物体中获得愉悦感的一部分原因。而且，在优秀的绘画作品中，总会有一束光线比其他光线更大或者更亮，或者总有一个物体比其他物体更突出，或者总有一个色块在所有色块中占据主导地位。

总的来说，在创作素描作品时，如果你能做到在小屋墙上画一束光线，或者在天空中画一朵蓝色的云彩，对作品都是有很大益处的，作为主要的光线或主要的阴暗物，它们能够吸引观察者的目光。但是，那些伟大的构图师常常会把这个规则巧妙地隐藏起来，开始的时

候，你几乎追溯不到它的效力。通常你会发现，在粗俗的绘画作品中这个法则非常引人注目。可以用音乐的旋律来简单地解释一下这个现象，比如说下面这个乐句：



有一个音符（这里是G调）统领整个句子，并且它把所有的能量都聚集在自己身上。这样的乐句，完全与绘画中的从属构图一样，如果经常重复的话就会变得乏味。但是在下面这一节中，就很难说清哪个是主要的音符。



最后一个小节中的A有些占主导地位，但是又有一股非常均等的力量贯穿整体。这样的旋律很少会让人感到厌烦。这个原则同样贯穿于巨幅绘画作品中。所以在那些壮丽的构图中，如保罗·委罗内塞的《迦南的婚礼》（*Marriage in Cana*）或者拉斐尔的《圣礼的辩论》（*Disputa*），都不太容易马上能看出哪个是主要人物，真正的主要人物通常不是一眼就能看出来的，但是如果我们盯着图画看，会慢慢地感觉到主要人物越来越明显。提香的巨幅作品《柯纳罗家族》（*Comaro Family*），画中的主要人物其实是那个十五六岁的年轻人，显然提香是想把他画得尽可能有趣。但是，在我们欣赏这幅画时，首先映入眼帘的是宏伟的圣母玛利亚和挥舞着旗帜的圣乔治，以及许

多占据画面中央位置的人物。然后，我们的目光会慢慢地从这些人物身上转移到图画下面角落里的一丝珠光上，最终目光会停留在珠光照耀下的人物头部，再也无法转移，这个人物就是主要人物。

每一幅优秀的作品几乎都能涵盖所有的构图法则，对此多少都有些例证。整体来说，比起从各种作品中寻找例子，彻底分析一幅作品的构图更容易解释这些法则。所以我们用透纳一幅最简单的作品来解读分析，就是说，这个作品容易进行分解，能够用它解释我们讲过的每个法则。

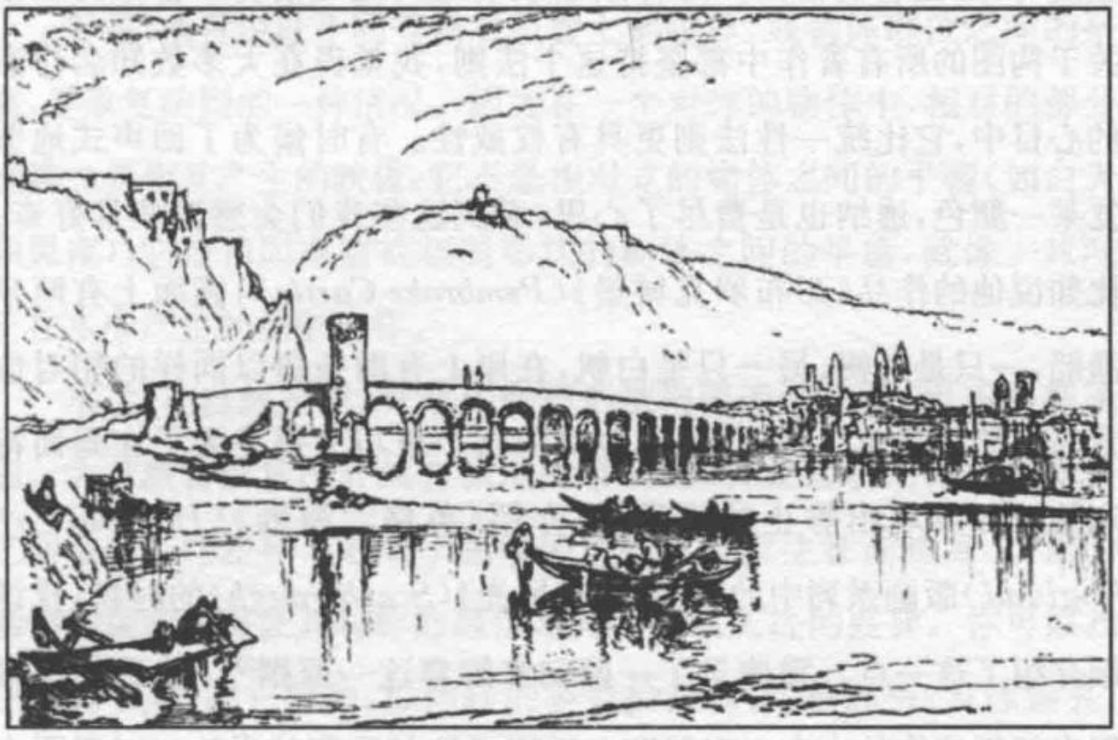


图 32

图 32 是绘画题材整体布局的草图，图中是科布伦茨摩泽尔河上的破桥，右侧是科布伦茨城，左侧是艾伦布赖特施泰因要塞。这幅图的主要物体当然是桥上的塔。为了避免它太过突出，作者在它两边添加了一组重要的物体，分别是右侧的船和上面的艾伦布赖特施泰因要塞。船的色块大、颜色深，但是它们被分解成了几个小块，而塔很简单，所以是主要物体。艾伦布赖特施泰因要塞的色块会给人一种宏伟的感觉，但是它被空中透视减弱了颜色，所以无法与桥上的塔抗衡，桥上的塔仍然能够抓住观察者的目光，成为整幅图的关键。那

些乍一看能够与主要物体抗衡的物体，用不了多久，我们应该就能看出来它们是怎样被隐藏起来以突出主要物体的。

重复法则

另一个表现统一性的重要方式，是让不同的物体产生某种共鸣，或许，最令人感到愉快的一种共鸣，是让一组物体模仿或重复另一组物体，因为这最能让人感到惊喜。不是让它们以平衡或对称的方式重复，而是让它们像回声那样断断续续地向远处前行。普劳特在他关于构图的所有著作中都坚持这个法则，我觉得在大多数知名作家的心目中，它比统一性法则更具有权威性。有时候为了回声式地重复某一颜色，透纳也是费尽了心思，看到这些我们会感到非常好奇。比如说他的作品《彭布罗克城堡》(*Pembroke Castle*)，画面上有两只渔船，一只是红帆，另一只是白帆，在岸上有两条鱼以同样的相对位置与渔船相呼应。可以看出，他使用这个技巧主要是为了在画面特定的地方表现出静止的感觉，在介绍《英格兰海港》(*Harbours of England*)版画系列中的《斯卡伯勒风光》(*Scarborough*)的时候，我详细介绍了这一点。我摘录了一两句来解释这一原则[13]。我选的那幅用来解析的作品也在一定程度上运用了这种重复的手法。对于图中桥上的塔或者说图中的主要物体，首先它左边有一个较低的重复物，用手指盖住这个较低的塔，看看画面整体效果是不是会受到影响。

然后是科布伦茨建筑物的尖顶，它们都是成对出现的(它们在现实中怎样出现无所谓，当我们创作一幅优秀的图画时，这些塔必须布局正确，不要对这些大教堂心存畏惧，把它们当成普通的棋子一样进行布局就行了)。如果不是右侧最后一组中那个小的看起来就像第三座塔一样的物体，那就太容易看出这些塔是成对出现的了，不过那座小的太模糊几乎看不出来，它只是用来转移你的注意力，不让你看

出这个技巧而已。船头上的桅杆也起到了这个作用，因为在船尾处它也有自己的重复物[13]。然后，近处有一条大船，它的重复物在上面。这个重复物又被分成两个，这两个小船上面分别又有两个人物，这两个人物坐在船舵上，船舵有一半在水中，一半在水面上。然后，艾伦布赖特施泰因这个大色块乍一看没有与之相对应的形状，最终你会发现，它的重复物几乎都在小女孩坐的那个河岸上。对于完成整幅图画来说，这个河岸绝对与图中所有物体一样重要。所有这些都是为了加强画面中水面的平静效果。

对称，或者说处于同等相对位置上的物体，或物体部位之间的平衡，是重复法则的一种情况。因为在一个对称的物体中，相对的部分就像二者相互产生的映像：它不是相对立的物体之间的平衡（如白天和黑夜），它是相同本质或相同形状的物体之间的平衡，就像一片叶子在水中产生的倒影一样。

不过，在自然界中，对称从来都不是拘泥于形式的，也不是精确的。大自然会极其用心地在相应的事物之间，或者事物相应的部分之间造成一些差异。近乎于精确的对称只会发生在动物身上，因为动物的运动能保证其对称的部位之间具有永久性的差异。你可以找一面镜子，站在它前面，以同样的姿势抬起双臂，抬起头，身体站直，从正中间分开头发，把两边的头发整理成一模一样的形状，并把头发都藏在耳后，你会看到精确的对称效果。你会看到，人类在受到对称的生活运动的干扰，以及多变的平衡修复之后，具有了优美和充满力量的外形。现代建筑师认为，人类在镜子里看到的姿态是最高级别的对称形式。

在许多宗教绘画作品中，生动的对称也就是和谐的对立面之间的平衡，是构图力量的一个重要来源。早期画家创作的任何一幅作品，几乎都有明显的例子，如：安杰利哥（Angelico）、佩鲁吉诺（Perugino）、乔托等。在伦敦国家美术馆有一幅佩鲁吉诺的绘画作品《圣母玛利

亚》，画面两边有两位天使，分别是米迦勒和拉斐尔，他们就是最好的例子。

在风景画中，对称原则的应用，与画家想要表现出的画面平静感有关。拙劣的构图作品，就像拙劣的建筑设计一样，总是让对称拘泥于形式，这边有一棵树，那边就有一棵树与之相呼应。但是优秀的构图作品，就像优美的雕像一样，对称总是很简单却又不易察觉。不过在图 32 中，不难看出，塔两边的船和人物几乎是对称的，塔在中间把二者统一起来。

连续性法则

连续性是一个重要且富于乐趣的法则，它通过赋予一组类似的物体某种有序的连续性，从而表现出这组物体的统一性。连续性能够把物体逐渐发生变化的某些方面或某些特征联系在一起，这时候的物体是最为有趣的。因此当大教堂走廊里的柱子逐渐向远处延伸，越来越模糊时，它们所具有的连续性最为有趣。山谷侧面一个接一个的山岬，它们的连续性是如此，慢慢消失在天际的云朵，它们的连续性也是如此。每一个山岬、每一朵云彩的形状都各不相同，但明显又不约而同地遵从同一种平静而明确的秩序。如果所有物体的形状和尺寸都没有发生一点变化，那就不是连续性，那是重复，是千篇一律。正是有了形状上的变化，才能让个体达到自由的状态，才能摆脱法则的过度束缚而又不违反它的规范。现在先不讲之前选的构图作品，先分析一下另外一个例子，它更能说明这个法则。如图 33 所示，它是透纳的作品，是透纳最为柔和的一幅作品，描绘的是落日下的加莱海滩，透纳把波浪和云彩表现得非常精美，我无论运用哪种轮廓都无法在木版画中表现出他的绘画效果。但是我们的目的是阐释画面布局的概念，临摹成图 33 的样子也就足够了。透纳的目的是表

现出强烈的宁静感，以及云彩和波浪那迷人的、平静的、微微流动的样子。落日下无数的云层向着天际缓缓移动并在此交汇，浪潮在沙滩上形成蜿蜒的水波，它们静静地匆忙前行，在途中相互交汇、相互重叠，就像一块块带有褶边的丝绸，又像两个儿童在拍手玩亲亲，周而复始，永不停歇，每一个波浪都静静地、匆匆地向前行走，相互交汇后又匆忙离去，在沙滩上留下尖尖的拱形。但是，如果没有那几个破木墩，这一切就不会表现得如此充分。它们裹着漆黑的海草，经历过狂风巨浪的洗礼后无精打采地站成一排，就像从大海残酷的追击中逃脱的黑色鬼魂。

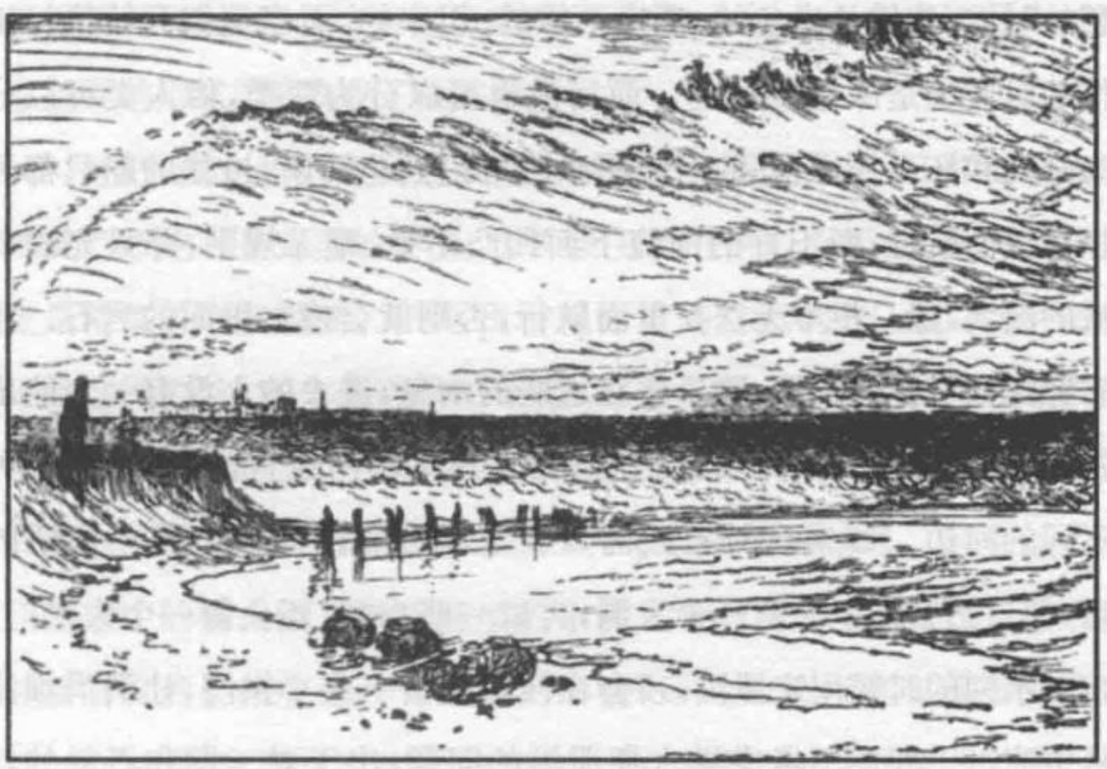


图 33

我想，我不用再向读者指出图 32 那幅画中哪些景物应用了连续性法则了吧。其实就是桥上那些逐渐消失的拱形，这也是透纳创作这幅作品的原因。也是因为连续性法则，透纳经常选择那些带有长桥的绘画题材，尤其是那种最高的拱形在边上，而不是在中间的那种不规则长桥。透纳这么做是有原因的，这跟一般的构图法则没有关系，而是与河流的自然属性有关，咱们停下来先讲一讲河流的自然属

性，就当是从构图的学习中跳出来休息一下。

所有的河流，无论大小，都有一个共同的特点：它们喜欢偏向于一边流淌。河流不能忍受让河道最深的部位处于中间。如果有可能的话，它们总会让一边的河岸位于向阳处，另一边的河岸位于阴凉处。它们让一边的河滩布满小石子，人们可以在上面玩耍，在这里河滩可以是温柔和缓而又透明清澈的，像孩子一样纯然赤诚，而另一边的河滩是陡峭的，河水可以在下面驻足来净化自己，可以让波浪在此聚集力量共同应对未知的事情。在这方面，河流就像充满智慧的人，他们会把生活分成两部分，一部分用来休闲，一部分用来工作。在休憩的时候，他们是出色的、喋喋不休的、坦率的，而当他们开始执行工作的时候又是深思熟虑的。而河流也可以分为两类，像人类可以分为好人和坏人一样：好的河流深水区可以到达河岸，过往的船只都可以在里面航行；而不好的河流下面凹凸不平、毫无规则，并且充满节流的漩涡，船只根本无法在里面航行，否则就会撞上里面的岩石。还有像深井一样的水塘，除了住在水底的水鬼，进去的人没有一个能出来的。但是，所有的河流，无论好河流还是坏河流，都同样具有两种不同的河边。如果乡村石匠需要在水流湍急的溪流上建一座桥的话，他自然会在上面留一个大洞，再留一些小洞，还会留一个大拱门，在洪水期的时候用来泄洪，还会在浅滩处留一些小拱门，让涓涓细流从中流过。即使不考虑洪水期泄洪的问题，出于对工期和石料的经济性来考虑，他也会这么做。因为拱形门越小，它侧面的材料用的就越少。假如桥台深度相同，对于跨距相同的河流，造两个拱形门要比造一个便宜很多。所以在水流不深的地方，乡村石匠会造很多矮拱门：当河水越来越深，在底部建造桥墩也越来越麻烦，他会把拱门建得更宽一些。最后到溪流最深处，无法从底部建造桥墩，他就会建一个跨度最大的拱门，然后再建一个小拱门，或者不建小拱门直接到达对岸。当然，拱门的宽度增加，高度也必须随之增加，不然它立不起

来，所以桥面也需要随之增高。因此我们就有了一般类型的桥，它最高最宽的拱门靠着河岸，一排小拱门沿着平坦的河滩一直延续到河对岸，通常，陡峭的河岸会挨着大拱门，小拱门当然在对岸的浅滩上。河流在转弯的时候肯定会在浅滩上冲刷出一个圆形的凹面，然后涌入陡峭的河岸。如果没有陡峭的河岸，它肯定会冲刷桥梁陡峭的那一端所在的河岸。

这种类型的桥是理想中的桥，它能够与河流产生共鸣，能够标记出自己需要面对和征服的事物本质。大工程师建造的桥会有等高的桥面和相等的拱门，这种建桥方式是粗俗的，因为千篇一律的形状不仅很难看，而且还会给人留下浪费的印象，人们会认为建筑师为了追求桥梁的形式[15]而造成了成本浪费。

好吧，现在我们回到连续性法则上来。我们从图 32 可以看出透纳式的桥绝对是完美的类型，在桥梁主要的拱门上添加一个瞭望塔，更是增添了许多趣味。但是我希望你特别注意的是，真实的桥梁并不是这样的，这完全是透纳的手笔，你会发现，尽管这些拱门逐渐变小，但没有一个是有规律地变小，它们的形状和大小都各不相同：图 32 可能看不清楚，但放大之后的图 34 就很容易看清了。其实这也属于理想中的桥。因为靠近河岸的水流尺寸肯定是不规则的，普通的建桥者自然会相应地改变拱门的形状，而且如果河流底部有岩石的话，他会把桥墩建在有岩石的地方。不规则的拱门是透纳引用而来的，这部分不属于理想的桥梁，是为了满足构图的需要。之前用死板的法则描绘出来的某一组物体所具有的统一性，都是低级的，或者说是粗俗的，而赋予这组物体不规则性之后，它们的统一性马上就提升到了一个更高的层级，每一组云彩、每一组波浪、每一组树木、每一组人类灵魂中的个体都因此而与众不同，又都服从安排、和谐共处。

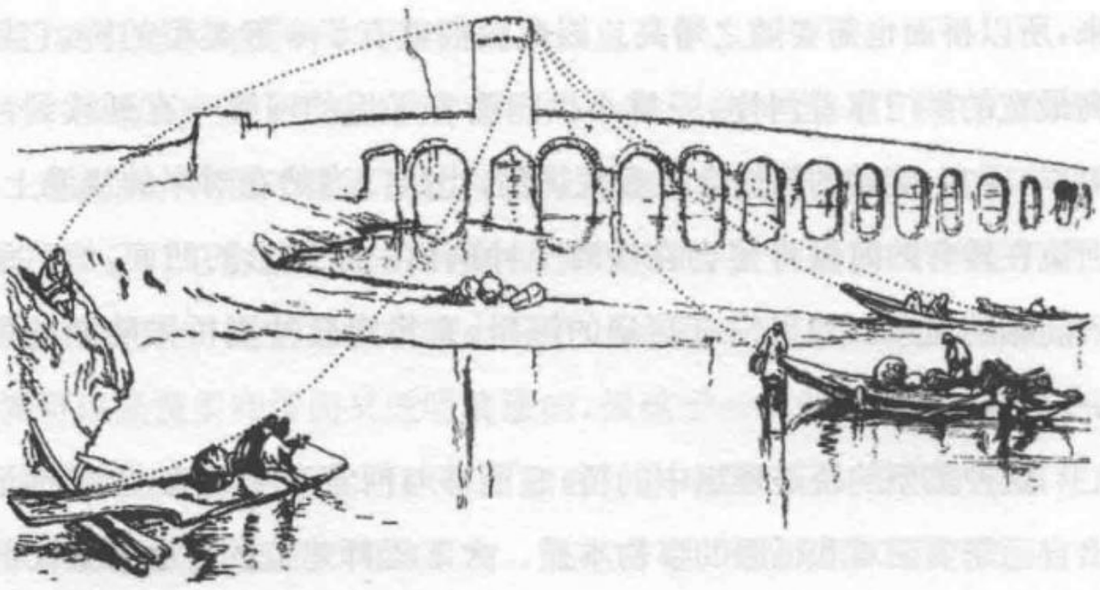


图 34

弯曲法则

关于透纳的这座桥，还有一点需要注意一下。桥两边的斜坡不仅不相等，而且还是缓和微妙的曲线。如果你把斜坡改成直线（借助尺子，在图 34 中从瞭望塔两侧分别向桥两端画直线，抹去曲线），马上就能看出这幅图的构图效果被破坏了。通过实验可以证明，除了物体的稳定性离不开直线之外，所有美丽的物体都具有精妙的曲线。如果物体为了保持稳定性，整个形状全部由直线构成，比如晶体，那它的美丽就在于颜色和透明度，而不在于形状。用白蜡或者木头雕刻出任一晶体的形状，把它放在一朵白色的百合旁边，不考虑颜色或者其他美丽的元素，你便能感觉到纯洁的百合曲线透出来的力量。

那么，因为曲线比直线更加美丽，所以一幅优秀的构图作品必须用曲线来表现物体、色块或者颜色的连续性，不要用直线或者角线。一组具有连续性的物体最优美的状态就在于，每个物体都能落在一条曲线上，几乎所有人都会被这条曲线的魅力所吸引。现在，我们不仅能看出物体布局或物体边缘之间具有连续性，比如桥梁的拱门等，而且还能看出物体间存在着一种更高贵、更有趣的连续性，那就是这

些物体乍一看是完全独立的，而实际上却是彼此相连的。所以艾伦布赖特施泰因的塔（图 32 的左侧），乍一看它们是相互独立的，但是当我把它们的轮廓放大（图 35），我们便能看出这些塔之间具有一种微妙的韵律感和融洽感。其中的原因就在于，它们都受缚于一条大曲线，如虚线所示。在这七个塔中，有四个都正好落在这条虚线上，其他三个散落在虚线下面，这是为了防止别人轻易看出这个构图方法。

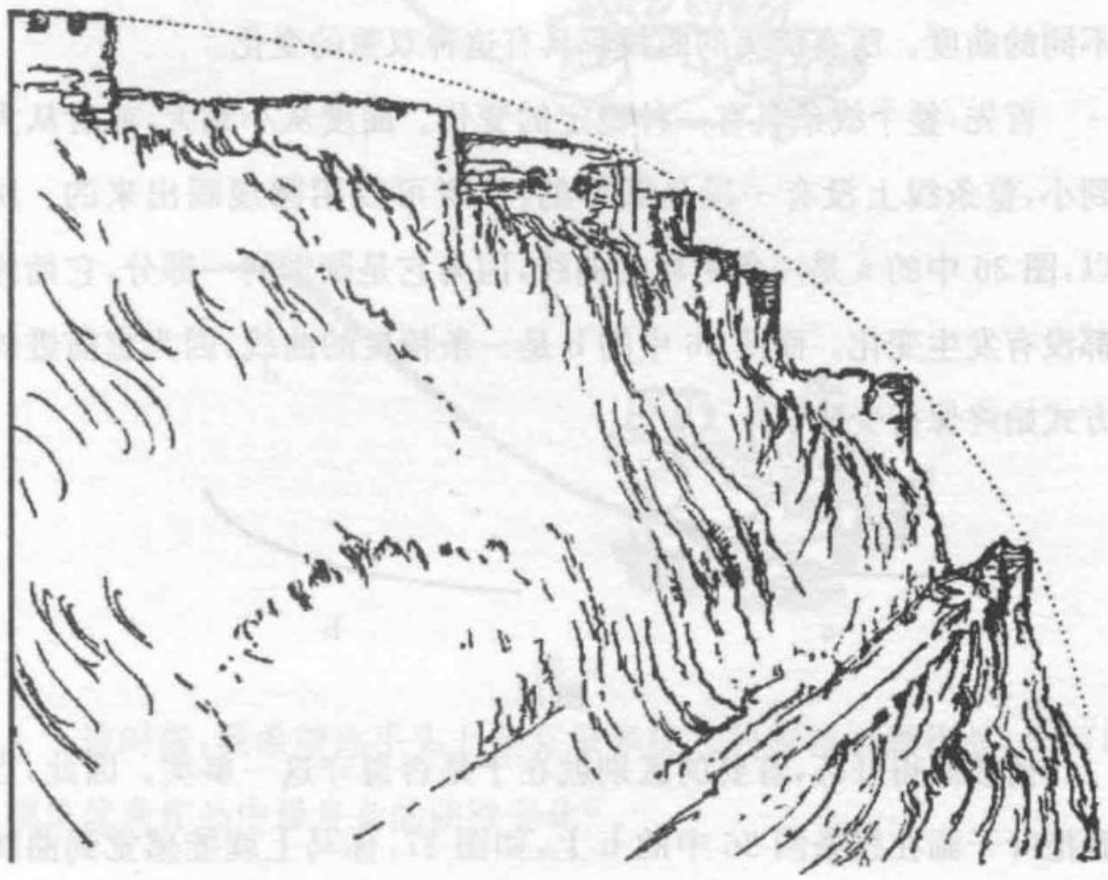


图 35

这种连续性不仅是可以实现的，而且在描绘大型森林或群山的形状时，对表现物体的真实性也是必不可少的。比如艾伦布赖特施泰因的塔，在现实中它们可能会落入这种曲线，也可能不会，但是它们脚下的玄武岩肯定会。因为所有山脉的形状都不会分裂成绝对的悬崖峭壁，也不会覆盖上直线型的页岩坡，它们多少都受控于这些大型的曲线，这也是大自然创造它们时的目的之一。如果读者有机会到山间写生的话，那么可能会注意到这个现象；如果没有机会的话，

就认真地画一画周围小山头的轮廓，画那些形状非常陡峭的地方，或者画上面的树木。对于伦敦人来说，位于梅登黑得陡峭的泰晤士河河岸、布莱顿或多佛的某个丘陵，或者更近的克里登（阿丁顿山丘）都是很容易见到的地方，并且很快就能从中发现这些曲线有多么丰富、优美。我们可以根据下面这两个特点判断曲线是否优美：首先，优美的曲线是缓和的，也就是说，它轨迹上某些地方是接近于直线的[16]；其次，优美的曲线是富于变化的，换句话说，它轨迹上不同的地方具有不同的曲度。所有优美的曲线都具有这种双重的变化。

首先，整个线条具有一种稳定的变化。曲度从小到大，或者从大到小，整条线上没有一段是圆形的，或者可以用圆规画出来的。所以，图 36 中的 a 是一条劣质的曲线，因为它是圆形的一部分，它始终都没有发生变化。而图 36 中的 b 是一条精良的曲线，因为它前进的方式始终保持变化。

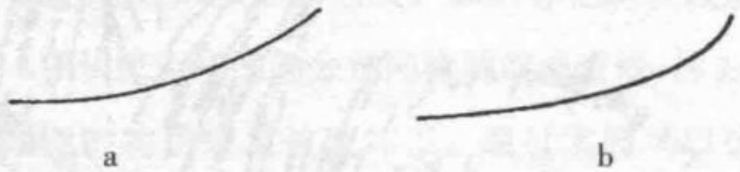


图 36

树枝画得好坏，首要的区别就在于是否遵守这一事实。因此，当我把叶子画在线条图 36 中的 b 上，如图 37，你马上就能感觉到曲线变化所带来的活力。你可以尝试把叶子画在别的线条上与画在线条图 36 中的 b 的效果做对比，你会发现，别的线条表现不出正确的小树枝。所有的树枝，无论大小，以及所有的自然线条，都遵循这一特点。所以你的眼睛要能捕捉住这个特点，你的手要能描绘出这个特点，这一点是十分有必要的。这里还有两段精良的曲线，叶子没有画在它的侧面，而是画在它的顶端，如图 38 所示。在这两幅图中，叶子的布局看起来有一点分散。你可以尝试把图 39 中的曲线换成圆形，然后以同样的方式画上叶子，看看会是什么结果。

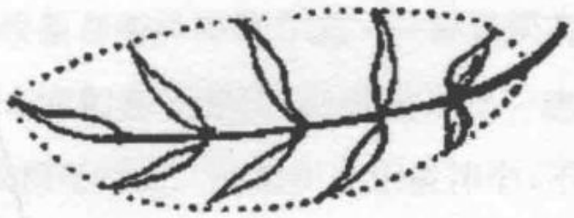


图 37

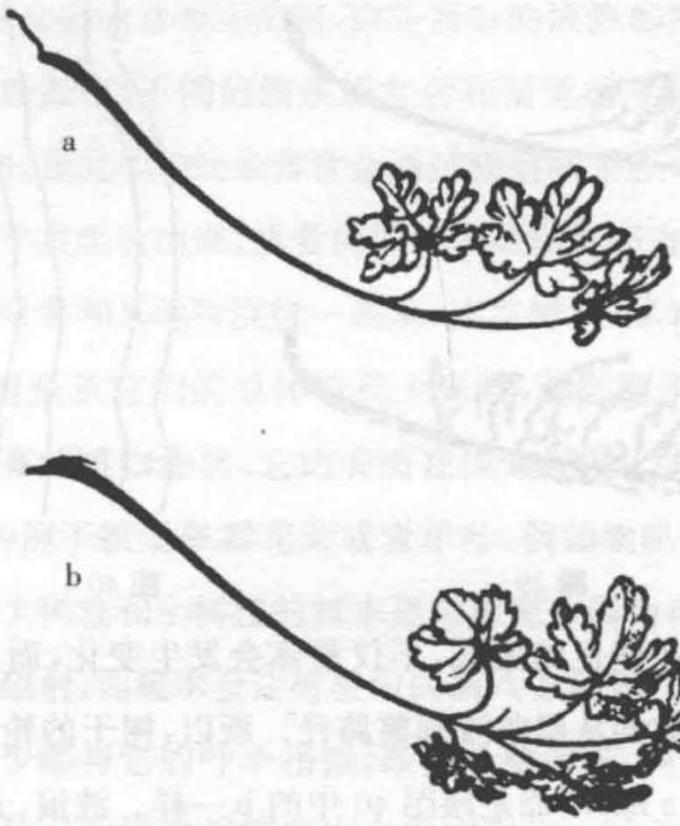


图 38

这时候，我希望你手头上会有很多优秀的树枝绘画作品，你可以模仿优秀作品中最复杂的曲线变化[17]。

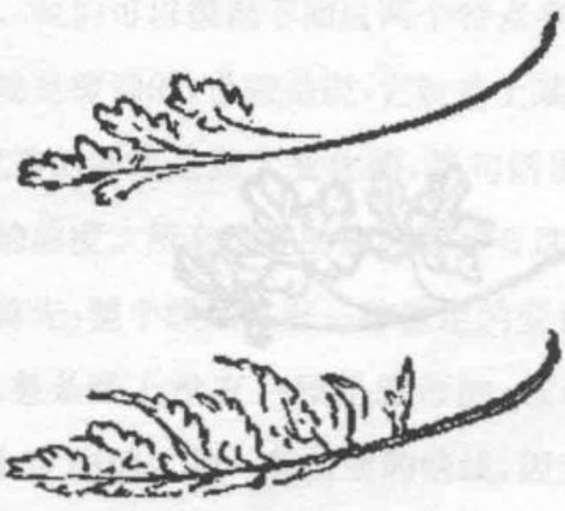


图 39

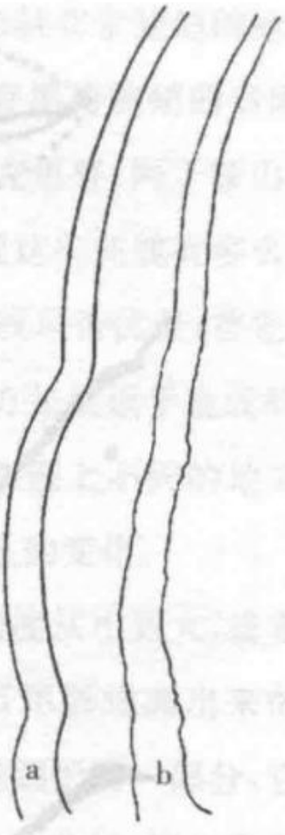


图 40

其次，每一条精良的曲线，不仅整体会发生变化，而且在它前进的时候，会因无数的从属曲线调整路径。所以，树干的轮廓永远都不会像图 40 中的 a 那样，而是跟图 40 中的 b 一样。波浪、云彩，以及其他所有具有曲线形状的物体都是如此。

由此可知，优秀的绘画作品和拙劣的绘画作品，或者说优秀的雕刻作品和拙劣的雕刻作品之间，还有一个重要的区别，那就是大线条上的从属曲线的数量和质量不同。严格来说，不是大曲线发生了变化，而是大曲线由无数的从属曲线组合而成，大曲线是元素在数量上的增加，而不是属性发生了变化。

辐射法则

到目前为止，我们所关注的内容都是把多个物体组合成队列，或者让它们形成美丽的线条。接下来，我们讨论一下怎样把这些队列或者说线条形成统一的组合。

物体组成的线条有两种和谐方式。一种是所有的物体都一起移动，幅度或大或小，它们各不相同，但明显又统一地相互远离或相互靠近，相互交织或相互对抗。例如在音乐旋律中，不同的声音会和谐地相互接近、交汇、降低和升高。大海的波浪也是如此，它们涌向岸边时，会相互交融或者相互交织，但是所有的波浪都具有高度的统一性。所以在绘画中，不同的线条经常会和谐地相互穿插、相互交错。但是，最简单、最完美的线条常常会通过辐射联系在一起，也就是说，它们都从一个点生长出来，或者向同一个点聚拢而去。在大自然中，这种和谐性常常和其他特性统一起来，比如树枝，尽管它们无规则地交织摇曳，但是从它们的总体特征上来看，都起源于一个共同的根部。对于所有的植物形状，它的美丽在很大程度上就来源于这种辐射，最简单的例子就是单瓣花朵或者单叶，例如喇叭花和板栗树叶，具有复杂的大树枝和小树枝的树木更为漂亮。因为单片的叶子只是一块扁平的辐射，而树木会让树枝向四面八方辐射，树木所呈现出来的辐射与多少都与它的叶子相似，即使从侧面看，树木也更为漂亮，因为它每个独立的树枝都能发生自由的变化。对于所有的树木，经过确认，叶子的侧脉和主脉所形成的角度，和树枝与树干形成的角度几乎是一样的。因此，如果树叶没有受到重力的干扰，树木的每一个剖面图所呈现出来的就是放大版的树叶。重力对它的干扰程度与生长年限成正比，主要体现在侧面的树枝上，重力会导致它极度向下弯曲，树枝越靠下生长，弯曲度就越大(图 17)。除此之外，几乎所有长得好看的树都有两个或者多个主要的分支，相比于那种树干一直长到中央的树，它能呈现出一种更漂亮、更复杂的对称美。因此，图 41 可以看作是最简单的树木辐射类型，与树叶辐射形成对照。在这幅图中，为了表现简洁性，所有的二次分支都没有表现出来。但是，如果我们把这棵树砍掉一半，给每个主要枝干再添加两个二次分支(参考图 18 中 b 的树枝总体结构)，我们便可以得到图 42 所示的形状。

我觉得这个树木结构是完美的类型。奇怪的是，它能够与古希腊、拜占庭和哥特式的装饰物的某些形状联系在一起，这个内容我们在这里不再展开讨论。从图 41 和图 42 中，我们可以观察到所有的树枝都从主干上生长出来，这几乎表明它们是从根部 R 处统一辐射出来的。这绝不是普遍情况，如果树枝不是朝着根部的某个点弯曲，至少它们是朝着某个点或者其他点聚拢。在图 43 的例子中，有一种情况是外部曲线数学上的中心点 a 是在距离树根有一段距离的地面上；另一种情况是中心点 a 在树木顶端附近。为了更清晰地把它表现出来，每棵树我都只画了一半。图 44 是另外一个例子，我画了一棵完整的树，在这个例子中，曲线的起点都在根部下面。因为中心点的位置可能会发生无穷的变化，并且树枝环绕树干生长，会让线条的布局更加复杂，所以位于适当的距离处，控制植物形状的曲线体系也是无穷尽的。“无穷尽”这个词说起来容易，写起来也不难，但是当人们说“无穷尽”的时候，并不总是真的指无穷尽的意思。现在我说它“无穷尽”，真的就是无穷无尽的意思，这个体系的数量是数不清的，即使只算典型的类型，我也能给出数百种图 44 这样的类型[18]。

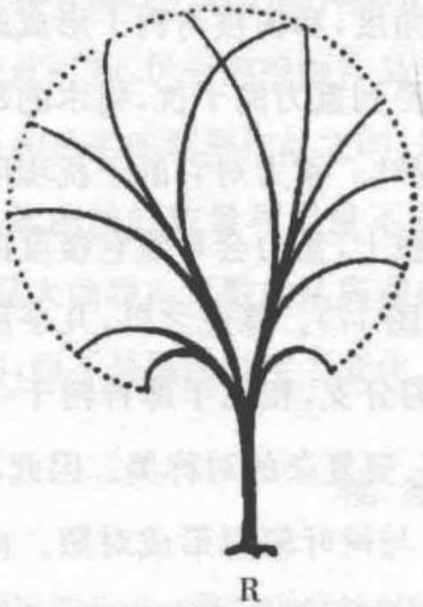


图 41



图 42

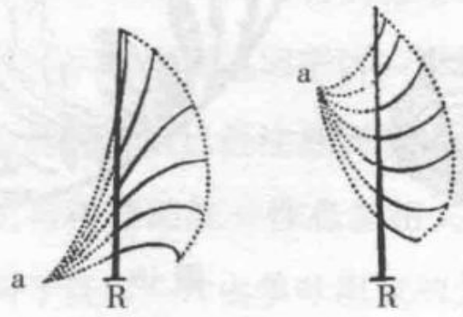


图 43



图 44

截至目前，我们一直都在讨论树干和树枝之间的关系。其实树枝的形状本身也会被一些更加微妙的法则所束缚，这是因为它们的形状介于树木和树叶的形状之间。树叶是扁平状的，树干是圆形的，而树枝既不是圆形的也不是扁平状的，它的结构正好是二者之间的平衡。树枝所呈现出来的是一种半扁平半圆形的状态，它的形状特别像洋蓟的厚叶子，或者说像冷杉果上的薄片。所有的树枝共同组成一棵立体的树，就像叶子组成洋蓟头那样。之前我曾讲过，这些树枝大体上与手掌相似，但是准确来说它们更像船肋骨。如果你能想象出一艘船，它的船头非常宽大，并且船身是扁平的，把它的龙骨想象成中间的主干[19]，如图 45，如果从不同的位置观察它，从上往下或者从下往上，或者从侧面观察，你会发现肋骨的线条和总体轮廓极其接近一个长势良好的树枝的透视图和透视收缩图。图 25 是一棵自由生长的、完整健康的橡树苗，对比图 45 你便马上就能理解叶子线条的姿态。这艘船只有一点不像某个类型的树枝，那就是它侧面的肋骨彼此之间太过于接近平行，而树枝上所有的树杈都是向上生长，在顶部聚拢，构成一棵树的外形，并且遵守最下面的树枝最弯曲这个普遍法则，当然，有向上生长的树枝就会有向下弯曲的树枝。如果反向生长的树枝大量增多，从某个角度来观察，树会更加引人注目、更加漂亮。图 25 便是以从下向上的视角观察这种树枝得到的，图 46 是以从上向

下的视角观察树枝得到的粗略图。

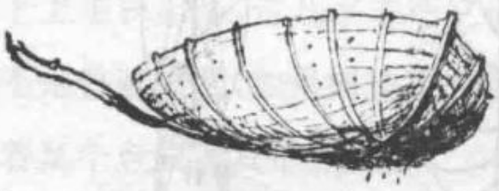


图 45



图 46

如果你无法看出在描绘这些树枝的时候，采用了哪些微妙的视角和光影效果，可以设想一下，就像你看到了树枝面向不同的方向和各种姿态，有时候它们是隆起的，有时候是被压低的；有时候被风吹过边缘，有时候被风吹翻，露出白色的叶背在阳光下微微颤动，就像轮船在波涛汹涌的浪尖上露出白色的船底；有时候在无风的早晨它们低垂着，安静地看着小草上的露珠；有时候它们被厚厚的积雪压弯了腰。顺便说一下，在雪天练习树木绘画是最好的一个选择，但是必须先练习单个树枝，选择均匀地分布着几片叶子的树枝，就像图 38 那样，之后才能完全理解并描绘出雪中的树木。在练习描绘单个树枝的时候，首先画长有三片叶子的树枝，一片在中间，两片在两边，如图 47 中的 a 所示；然后开始画长有五片叶子的，如图 47 中的 b，依次类推。在用轮廓线和光影来表现船型布局的时候要全神贯注，刚开始练习的时候，你肯定会感到非常困惑，部分原因归结于经验不足，部分原因归结于阴影的深度不足，也就是说这些地方需要用完全的黑色色块来表现。

还有一件需要注意的事情，我们先从树木走出来，讲一讲叶子。你看，在每一幅具有代表性的图中，我都会用一条虚线圈住辐射状的树枝：这些虚线实际上就是植物的形状，其形状本身就是漂亮的曲线。曲线以它的流畅性和内部空间的宽度，来表现树木或叶子的种类、树木自由或拘泥于形式的姿态，以及树木的青春或年轮。所以，

纵观那些自由生长的野生叶子，大自然一定会对它表现出自己的容忍度，大自然会让整棵树具有一种统一性，她不仅让树枝源于一个共同的根部，还让它们因同一个目的相聚，被同一个法则所约束。确定了这些内容之后，我们再返回来讲一讲树叶的结构，我相信在早期做练习的时候，你肯定就已经注意到了这一点，我之所以把它放在这里讲，是因为它与树枝的统一性息息相关。我想你肯定已经注意到了这种情况，对于任何一片由单叶组成的复叶，它的单叶总是以某种方式重复或模仿整个复叶的形状，这些单叶本身是不对称的，但整个复叶却是对称的，单叶朝向大叶的那侧总是比较小，以此来表现它对大叶的臣服，即使把单叶撕下来，它也不是独立的小叶而是复叶的一部分。

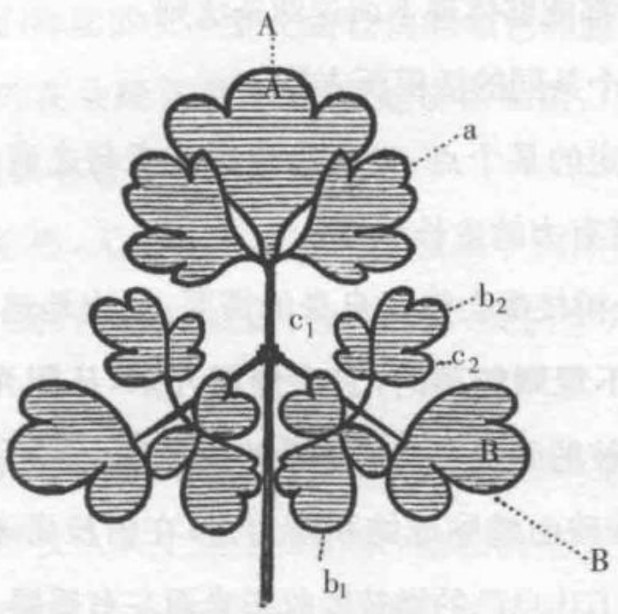


图 47

图 47 是耧斗草叶子的平面图，如果去掉边缘的小分支，便能清楚地说明这个原理。它由中间的大块 A 和两侧的小块组合而成，我只把右侧的小块做了标记 B。它们中的每一块分别又是由三个小块组合而成的，一个在中间、两个在侧面。但是，你注意观察一下叶子 A 中的 a 部分，它和对面的那部分完全对称，但是叶子 B 中的 b_1 部分要比它对面的 b_2 部分大。而且，这些小块又可以分成三块，中间部分 A

中的A是对称的，而旁边的B中的B却是不对称的，它的单叶里最大的一个在最下面。在 b_2 中，单叶 c_1 比 c_2 大，在 b_1 中也是这样。所以，复叶一侧的单叶普遍比另一侧的单叶大，而且较小的单叶总是更靠近复叶中间的单叶。面对较大的单叶，位置较低的单叶总会出于礼节而克制自己，让自己处于从属地位。这个法则甚至也适用于单片的叶子。据我所知，单片的叶子上半部分总比下半部分小，并且叶子朝下那侧的曲线也会与另一侧稍有不同，在起拱点处更加凸出，这让叶子的整体形状呈现出一种精致的变化。所以纵观整棵树，每一片位于从属地位的叶子都是因为承认自己卑微的从属地位而变得更加美丽。

如果我们把经过确认的这些规律总结一下，可以归纳为，所有完美的[20]植物形状都能够体现下面这四条法则：

第一，由一个共同的活根所支撑。

第二，从特定的某个点，也就是根部或者与之有关的某个地方，呈现出辐射或者有力的生长趋势。

第三，每个树枝都会根据自身的需要，自由地追求幸福的生活，它的行为会有不规则的动向，它会伸展开来，从阳光雨露中获取营养；会在其他树枝的间隙中寻找足够的栖息地；会为了开出繁花或者防止暴风雨的摧残而蜷缩成结积蓄力量；在树枝尚未固定好自己的位置时，也会为了让自己的嫩枝吸收阳光而左右摇摆。

第四，每根树枝都必须听从指挥，把自己限制在一定的范围内，要表现出与邻居的友谊和友爱，要根据自身的能力、等级和健康状况，与邻居们一起勾画出整棵树完美的大曲线和庄严的外形。

我想我应该让你独立去分析这些法则与人类精神的类比。或许你会对人类精神上的辐射状态感到迷惑。它通常是指从人类纯粹的心里动机上辐射出健康的人类活动（像射线一样），当心理动机是整个生命的根源时，它所产生的活动体系是最漂亮的，并且能够清楚地

看到，活动是从心理动机产生出来并继续前行。而不是那么深入或者说不是那么重要的动机也会衍生出很多漂亮的二级活动体系，这些不太重要的动机从属于重要的动机，也就是生命的动机。

如果你仔细考虑一下其他法则，会发现这些法则具有同等的重要性。随着树木绘画练习的增多，你会遇到各种各样的树木状态，有身体健康的、有历经苦难的，你每天都会惊讶于它们所呈现出来的真实美，这对人类来说是最重要的一点[21]。并且你会发现，地球上的这些植物为我们净化空气，给我们提供食物，它们是我们生活的必需品，跟地球上的所有地方一样，能给我们提供乐趣；你会发现，当我们沉思时，阅读或聆听它们可爱的语言时，这些树木和叶子会用可爱的语言为我们书写，向我们倾诉，它们不会用吓人的黑体字，也不会用沉闷的语句，它们舞动的文字会充满轻快的绿色和朦胧的形状，充满了才智，像盛开的花朵般芬芳，会甜蜜地窃窃私语。它们很顽皮，同时又十分谦虚且具有智慧。

好吧，不好意思，无论我的读者是否偏离了树木的主题，反正我自己是偏离了。我们必须这么做，否则的话，我们今天无法再勾勒出一幅图画。

在所有的构图法则中，对群体形状的美感影响最大的是辐射法则，它能够迫使树枝从某个点生长出来，或者向某个点生长过去，从而达到整体和谐的效果。其他的法则能够赋予树木力量或者趣味，而辐射法则主要能够赋予它们美感。在布局画面的物体时，卓越的画家总会遵守辐射法则，但是，就像应用统一性法则那样，他也会精心地把这个法则隐藏起来，通常他会把那条主要的曲线挪到画面之外。有时候，画家会利用一致的曲线体系，来提升某个主要物体的价值，这时辐射法则就明显具有可追溯性了。

在之前的图 32 中，我们可以看出，其主要物体是桥上的瞭望塔，透纳决定让他的曲线体系起源于这个瞭望塔的塔顶。通过对比图 34

和图 32，便可以看出他是如何做到这一点的。图中的两座塔之间有一条曲线，这条曲线会经过坐在河岸上的人物后背，最后进入那块弯曲的木料。这是一条非常重要的曲线，透纳细心地在这块木料边缘画了相当大的一部分曲线，然后通过白点和凸起的河岸，把目光引向坐在河岸上的女孩，最后你肯定不会错过通向塔顶的那部分曲线。

然后他认真地画出下一条曲线，这条曲线有半英寸在船舵上，然后经过船上的篮子和人物的头顶，最后准确地到达瞭望塔的顶角。另外两艘船的船舷上又发出两条曲线，最后到达同一个地点。这些曲线都被延伸垂直线的倒影集中起来。

还有一个曲线体系从属于这个曲线体系，它起始于船舵尾部下面交叉的小木棍，沿着坐有人的那个河岸底部向前，然后在上面被打断[29]，但是又被水的线条延续至桥底，又继续沿着拱门下面精致的阴影，向前延续至桥的另一头，只是这幅图画得太粗糙不容易看出来。这是一条非常重要的曲线，它表明在古代，水流的力量主要集中在大拱门下面。根据河滩伸出来的“长舌头”，我们就可以判断这是一座古老的桥。这个“长舌头”，可能是垃圾堆积而成，也可能是水流冲刷而成。这个“长舌头”打断了这条重要的曲线。现在“长舌头”被用来当作船只的停靠点和卸货点，一包包、一捆捆的货物就这样在瞭望塔下面堆积起来。普通的画家会把这些成包的货物画在画面的某一侧，而透纳却处理得更好，他把这些成包的货物当作瞭望塔的根基，就像雕刻的柱子底座一样重要，然后又在附近的水上画出倒影，进一步增加瞭望塔的高度。关于延伸画面中垂直的物体，所有伟大的画家都有同感：你会发现普劳特经常巧妙地使用这个技巧（如《布拉格圣尼古拉斯教堂》中巨塔下面推车的人物；以及《奥格斯堡》中塔下面那一组白色的人物[30]）。委罗内塞、提香和丁多雷也经常把主要人物放在柱子底座处。透纳清楚地看出了他们的技巧，最显著的例子就是哈克韦尔（Hakewell）的作品《意大利》，透纳创作的插图苏佩尔加

山的灵都就使用了这个构图原则。我选择图 20 来讲解树叶绘画，主要是因为它采用了同样的布局，它可以让你更直观地了解我们所讲的内容。在这幅画中，大树的垂直线条在农夫身上得到了延伸，旁边小树的线条在农夫的拐杖上面得到了延伸。灌木丛内部线条根据辐射性法则，从农夫头部后面的某个点向外辐射，它们的轮廓曲线根据连续性法则，通过小狗和小孩得以继续或重复。顺便说一下，要注意，在这些非凡的例图中，那些迎光的黑色线条，它们或多或少能够把目光向右侧引导，最后让目光落在图画中的主要物体上，比如图 32 中科布伦茨桥上的塔。男孩攀爬的墙壁，它的作用是对比，与这些大曲线在特征和方向上形成对比，它的作用类似于图 32 中河滩伸出的“小舌头”。这给我们引出了另一个法则，也就是对比法则，我们必须单独来讲解。

对 比 法 则

通过对比，事物的所有特征都能更好地体现出来。劳动过后的休憩更让人享受，寂静时听到的声音更清晰，黑暗里的光更亮，光亮里的黑暗更明显，所有的事情都是这样。在绘画艺术中，每个颜色都有一个对立色，如果把某个颜色的对立色放在它旁边，比放入其他颜色更能突出这个颜色。并且，每个形状、每个线条都会因为放入对立的形状和线条，而显得更加引人注目。一条曲线可以用一条直线来对比，一个笨重的物体可以用一个轻薄的来对比，依次类推。在所有优秀的作品中，通过对比，可以使每个颜色或形状产生双倍的价值[24]。

不过，对于这种情况，对于明显地使用这个技巧，会让绘画作品变得庸俗。伟大的画家不会过多或者明显地使用强烈的对比。他们会在暗中使用它，用一些微妙的变化作为中间的联系；他们让对立面在画面效果上给予我们惊喜，而不是震惊[25]。

所以在图 35 中，艾伦布赖特施泰因的岩石上位于凸面隆起上的线条的主要趋势是向下的，线条行走至位置最低的那个塔处，突然被河床拦腰截止。这个河床用于缓和图中的大曲线，画家又在下面画了一系列的辐射线使画面达到和谐的状态。辐射线最初与倾斜线是一致的，最后变得越来越陡，直到与大曲线相遇并与融合在一起。一个优秀的艺术家，无论他创作出来的作品多么单调，都会采用一些细微的对立元素。实际上，那些伟大的作家对此也有同感，他们甚至会故意在某些地方留下败笔，以此来提高作品别处的价值。一个高明的诗人，他诗作中那些所谓的不好的诗句或者说逊色的诗句，并不是因为他没法写得更好，而是因为他觉得，如果每个诗句都很好的话，那就没有真正意义的好诗句了；如果所有的旋律都同样优美，那么这个旋律本身就会变得无聊。所以他会故意采用不和谐的诗句与优美的诗句做对比，他会把最美的内容放在主句里，最甜美的韵律放在主要的部分[26]。在绘画中，逊色的画家会把他认为所有美好的东西都融入其中，却因此毁了他的作品，而优秀的画家懂得适可而止，他会适当地加入一些对立的元素，或者说是逊色的元素。优秀的画家先用丰富精致的颜色，然后再逐渐变成简单的浅色，前两分钟他还是胸有成竹，突然又变得飘忽不定，其实他飘忽不定时反而是他最坚定决绝的时候，也是你受益最大的时候。他先在画纸上涂一大片最圆润、最柔和的形状，突然反常地再涂一片参差不齐的、尖的、像无叶的黑刺李一样的东西。在绘画界里，或许最精致、最微妙的一处，就是柯勒乔笔下的箭头与白色部分和安提俄珀飘逸的长发形成了强烈的对比。有时候用一个特别小的对比，就能让一组本来毫无价值的形状变得特别有趣，这真是一件非常奇特的事情。比如图 48，这是一座古老的塔，它上面有许多独特的元素，上面的瓦片、石头和倾斜的塔顶并不是生硬地混合在一起。比如，如果不是内墙上正好有一个铁环，与城垛的方形和塔顶上面的尖角形成鲜明的对比，那么这一切都会

显得不尽人意。把这个铁环去掉对比一下，看看会有怎样的差别。

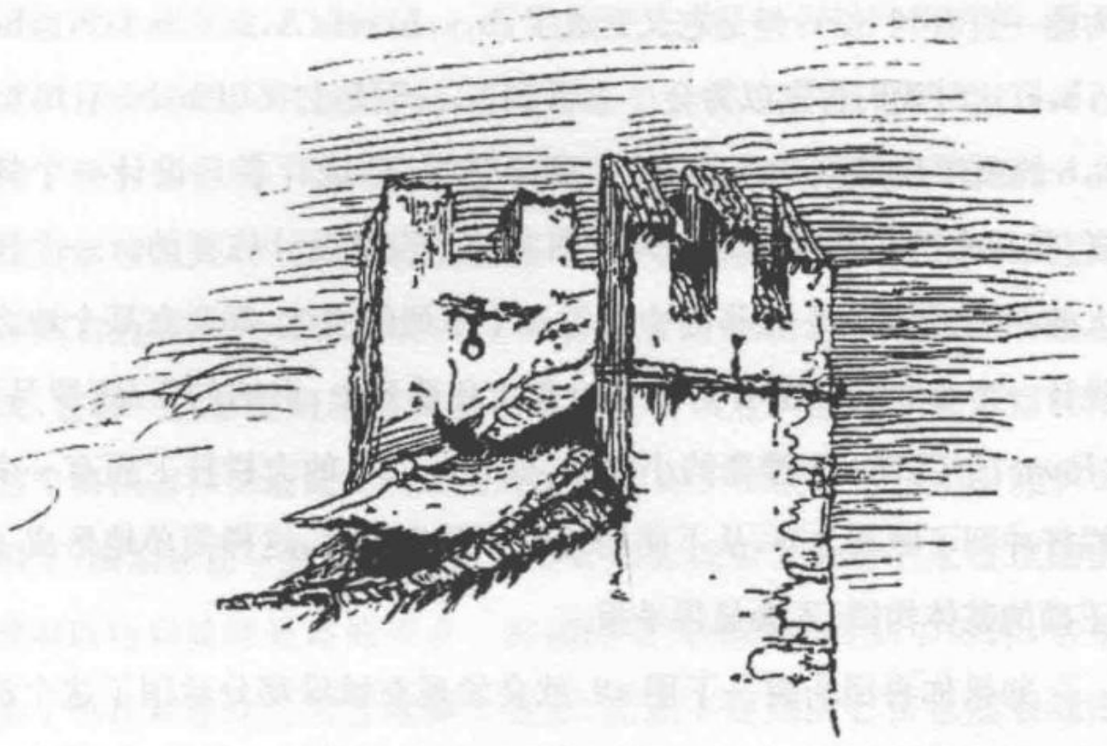


图 48

最重要的一种绘画手法是把对比法则和连续性法则放在一起使用，也就是在一系列连续的事物中，突然加入一个不同的元素，但又不让人觉得突兀。音乐中经常使用这个技巧，古书上某些优秀的图案也经常使用这个技巧。在优秀的作品中，经常会看到某个趋势的边缘或装饰性的链条中，会加入某个变化的小惊喜，这是它最微妙的一个特点。比如我们以 14 世纪初期的 MS 为例，它的两个立柱之间的装饰条，乍一看会觉得它非常单调，从上到下都是缠绕的蔓藤、交替出现的蓝色叶子和猩红色蓓蕾的组合。现在，我们以统一性法则的视角来观察它，会发现在中途用了一个猩红色的大叶子来代替蓓蕾，这成了整个装饰条的中心。如果我们再来研究一下叶子的顺序，会发现它发生了细微的变化。假如用 A 代表猩红色的蓓蕾，b 代表蓝色的叶子，c 代表同一茎秆上的两个蓝色叶子，s 代表没有叶子的茎秆，R 代表红色的大叶子。然后，从下往上数，它的顺序如下：

b，b，A；b，s，b，A；b，b，A；b，b，A；我们会认为自始至终都能看到两个

b和一个A,但是它突然变成了b,A;b,R;b,A;b,A;b,A;我们会认为能一直看到b,A;但是它又变成了:b,s;b,s;b,A;b,s;b,s;c,s;b,s;b,s;这时我们肯定以为会一直看到b,s;但是它又以b,b,A;b,b,b,b的顺序快速到达了终点[2]。通常情况下,设计者只设计一个惊喜,我从来没有见过某个优秀的图案边上没有设计惊喜的。一个伟大的画家,他的每一幅作品中的每一个系列的主体,都会在某个地方设计一个小间断。在哈克韦尔的意大利系列中,透纳的作品《罗马》(*Rome*)中就有一个漂亮的小间断,就是在前景的大栏杆上面有一个栏杆冲到了线条之外,从下面的缝隙中露出街道,这样简单地形成了正确的整体构图,不会显得呆板。

如果你再回头看一下图48,就会发现在城垛部分运用了这个法则。整个塔楼顶部,虽然它实际上是一个方形的三个侧面,但是映入眼帘的却是连续的五个城垛。首先是左侧的两个,它们看起来有点方、有点空白,接下来的两个更高、更丰富一些,可以看到它的斜坡上有瓦片。这两组都是成对出现的,这个系列就足够单调了,所以必须要做一个有趣的变化,因此最后一个城垛就比第一组的那两个高一点,比第二组的那两个低一点,然后它的形状又与这两组不同。用手指盖住最后一个城垛,看一看其他四个城垛有多丑,有多形式化。

这幅图还简单地体现了我们在讲的其他几个法则。为了与方形的塔墙形成对比,画家使用了圆形的铁环和下面屋顶上的曲线元素,还使用了尖头的部分。因此,人们在观察房顶凸出的尖端时,能够从中感受到乐趣。而且,因为塔墙又厚又结实,所以要用柔软的东西与它形成对比,所以我们从陷在墙体中间那腐朽的屋顶上能够感受到对比的乐趣。这幅图整体上接近白色,需要在那个腐朽的屋顶下面添加一些阴影做对比。这些阴影与墙上的瓦片共同形成了一个凸起,它与第一个凸起共同遵守重复性法则。如果用手指盖住位于从属地位的这个角,就会看出其他部分非常丑陋。观察一下城垛,你会

发现它还运用了对称性法则，这可能会让你感到出乎意料。城垛顶部有两个相互对立的斜坡，一个趋向于左侧，一个趋向于右侧，看到它们你肯定能从中感受到一些乐趣。更让你出乎意料的是，它还运用了辐射性法则。如果以阴影左侧的端点为中心画两条曲线，一条经过墙檐低处，一直延续到塔檐。另一条从墙体的瓦片顶部一直延续到右边的墙垛顶部。再以左侧墙垛最高的顶角为起点画一条曲线，它会一直延续到屋顶和屋顶的重复物顶点。然后你就可以看出整个塔顶怎样从最低的黑点向外辐射。为了不让这些法则看起来太明显，画家还让一些曲线穿插于主要的曲线中。沿着上层屋顶的曲线可以达到城垛最高的顶点。右侧的石头在底部得到了延伸，这是为了不让对称性法则表现得太直接，比如不规则的石头也能表现出这一点。

刚开始你可能还不相信这么一幅微不足道的图画竟然能够用到这些法则。但是，如果你进一步观察的话，会发现那些优秀的画家每画一笔都能遵守这些法则以及更多的法则。准确来说，他每一笔都可以用二十种不同的方式来表现特定的目的。一个伟大的画家能够驾驭他笔下的颜色，一个普通的画家却为此而感到迷惑，他们下笔的意图和权威之间的差异不亚于一个指挥行军的将军和一个被暴徒拖着行走的老妇。

互换法则

有一个法则，它与对比法则紧密相连，它让对立的物体之间具有彼此的部分特征，从而把它们统一起来。比如说，如果你把一个盾牌从中间分成两块，假设一块是蓝色的，一块是白色的，然后把一个横条或者一个动物图案放在蓝色盾牌上一部分，放在白色盾牌上一部分。如果把白色盾牌上的那部分动物涂成蓝色，把蓝色盾牌上的那

部分动物涂成白色，你会发现它能给人们带来愉悦感。它常常被用于纹章学，有一部分原因是为了表现它的可理解性，更多是因为颜色互换能够带来更多的乐趣。因此，在优秀的设计年代，这个手法不断地应用到装饰图案中。

有时候这种互换仅仅是对比的反转。在这种情况下，一侧是红色，另一侧是蓝色，然后再让红色进入蓝色那侧，让蓝色进入红色那侧。这种互换通常用于四开的盾牌。在更为微妙的处理手法中，每种颜色都只包含一点对方的颜色，就像用鸠尾榫手法把它们接合到一起那样。当你在某个时间认真写生的时候，你会发现，光影效果有一个最为奇妙的现象，就是大自然故意使用技巧产生了这种互换对比的现象，它会给你留下深刻的印象。大自然会用艺术技巧把背对明亮天空的树干变成暗色，把阳光精确地照在背对黑暗山丘的地方，她会以同样的方式处理所有的阴影和颜色。这个艺术技巧是如此的伟大，只要你紧紧地追随，每个认真观看你作品的人都会认为，你创造出了人类智慧所能及的最赏心悦目的人工、非自然的阴影互换。

你会发现，普劳特在他的光影绘画课中完全坚持这个互换法则：在他所有的构图法则中，这个法则看起来是他最能意识到的法则，其他法则他都是本能地去遵守，但对于这个法则，他则是正式接受并大力宣扬。

互换法则典型的目的，就是让相互对立的物体具有彼此的某些特征、相似性或能力，从而使彼此都得到提升或加强。

一致性法则

我们需要铭记的是，虽然对比法则可以展示事物的特征，但它常常有麻痹事物的能力。如果用一个黑色物体与一些白色物体做对比，白色物体看起来会白得更清晰，但是如果我们想充分发挥它们的

聚光能力，这个黑色的物体便会成为严重的阻碍。因此，“对比”能够显示物体的某个特征，而“统一”和“协调”能够利用物体的特征，把它们的能力集中在一起，形成更强的能力。不仅在艺术上，在生活的所有事务中，人的智慧也被不断地要求调和这些展示或使用他所掌握的材料相反的方法。通过改变，画家赋予物体愉悦感；通过一致性，画家赋予物体价值；通过变化，人类可以焕然一新；通过坚持，人类可以变得强大。

因此，很多构图都是聚集颜色或线条的力量，向观众展示画面，而不是通过二者的对比。许多优秀的作品几乎都是只用红色、灰色或金色的不同色调，就能立刻吸引人们的目光，因为它具有宽阔的红晕、鲜艳的色彩和柔和的冷色，而这些特质只能通过细微且微妙的对比才能表现出来。形状也是一样，有些构图会加入大量崎岖的形状，其他构图会加入少量优美的形状，它们都会受到具有对立特征的线条所干扰。总体来说，相比掺杂在自身元素里的构图，这种构图更有高尚感。它们能讲述一个特别的故事，能唤起一段在确定状态里的感情，而那些宏伟的构图仅能带来视觉上的愉悦感。

通常统一性或者广泛性只存在于伟人的作品中，每个独立的图画都具有独立目的。我们不会看到所有的灰色都对立昏暗，所有尖锐的形状都对立柔软，所有高亢的部分都对立低落，但是我们会看到，明亮的图画上都会有一处微妙的阴影；昏暗的图画上会有一条缓和的光线；庄严的图画上会有一组柔和的线条；柔和平静的图画侧面会有一角岩石；等等。因此他们的作品便具有了多样性和感染力。不过，画家对这个法则的遵守，主要体现在独立的色块，或者说画面独立的部分里，这是因为构图的整体特征可能是分散的，或者是各式各样的，但是它的每个部分都一定会有一致的聚合趋势。就像一支军队可能同时从几个点开始行动，但是必须在某个地方组成规则的队伍，才能采取有效的行动，不能完全都是散兵。所以，一幅图可以

有不同的趋势，但是必须在某个地方形成统一性和一致性。优秀的画家总会把颜色分成几大组联系在一起，再用环绕的线条把它们的形状捆绑在一起，然后以各种手段确保画面具有所谓的“广泛性”。也就是说，把各种事物大规模地聚集在一个地方，光与光聚集，影与影聚集，颜色与颜色聚集。不过，如果把光或者颜色聚集错了的话，那便是极其荒谬的。画家的技艺在于合理地安排画面中的物体，从而达到“广泛性”的效果，而不是以强迫或荒唐的方式处理这些物体。把一个物体全部涂成白色，把另一个物体全部涂成黑色或棕色，这很容易。但是，如果把所有的情况都组合到一起，在某个地方自然地产生白色，在另一个地方自然地产生棕色，这就难了。一般来说，广泛性能在很大程度上保持绘画题材的真实性。大自然总是很广泛的，如果根据大自然颜色之间的真实关系进行绘画涂色，你会把它们画成宏伟的色块。如果你发现自己的作品看起来是支离破碎的，很可能是构图出现了问题，并且没有真实地表现出来。

与广泛性相对立的特质，是把光和颜色分开或者说分散，这能够产生鲜明的对比的魅力。优秀的构图画家能够偶尔用它创作出精致的效果[8]。而且，它从来都不仅仅只是分散，它是通过分散达到顺序可辨的效果，这才是真正的乐趣来源。聚集也不是简单地把物体聚集在一起，而是把一系列相似的物体聚集在一起。杰出的画家创作出来的作品，上面零落的光线，就像是山坡上漫步的羊群，总有牧羊人在统一管理。说到生命与平静，蹩脚的画家笔下散落的光线就像下落的冰雹，它只会带来伤害，我们只能希望这些“冰雹”也能溶解掉吧！

和谐性法则

严格来说，最后这个法则并不是表现构图真实性的法则，而是指

导构图的法则，所以把它放在这里来讲比较合适。

正如我们所看到的那样，优秀的绘画作品是对自然物体抽象的表现，你不能把所有能表现出来的内容全部都表现出来，必须不断地减少自然物体的数量或力量，无论你愿不愿意都得这么做。现在，假如绘画的方式和时间都不允许你给景色涂深色，那你就不得不把它涂成浅一点的颜色。如果你把所有的颜色都相应地涂淡一些，就像每个色块都同时被洗过一样，尽管表现力度不一样，仍然能表达出和谐的自然事物。但是，如果你不按比例地洗掉一些颜色，某些色块保持与自然物体一样的颜色深度，让其他色块的颜色减淡许多，那结果就不再真实。你总不能对观察者说："假设这些颜色再深一点，真实的效果就能出来。"无论他怎样发挥想象力，把这儿的颜色想得深一些或者把那儿的颜色想得浅一些，有些东西终究是不对的，而且这幅画也是不和谐的。

然而，经常还会发生这样的情况：相比把整个颜色体系涂得更淡一些，更多的情况下是把它涂得更深一些。你还记得吗？在初次练习自然颜色的时候，我们用白纸来表现那些因太亮而无法模仿的光线。但是，从图画完成度这方面来说，我们必须把所有的空白处都涂上颜色，然后把其他颜色按照固定的比例，相应涂得更深一些。如果把所有的颜色都相应地涂得更深一些，尽管整体颜色比实际景物更深，但它看起来就和低光下的现实景物一样。但是，如果你把某些色块涂深一些，而其他色块保持不变，那整幅图看起来就不和谐了，也看不出真实性。

实际上，把所有的颜色都涂深一些，以此来表现自然程度的光线，也不太可能实现。如果你一定要这么做的话，大部分颜色都会变成一大块黑色。但是把它们和谐地减弱是十分有可能实现的，也就是把某些地方的颜色涂得比其他地方更弱一些，以此来表现所需的光线部分。一幅非常和谐的绘画作品，通常会逐渐加深接近浅色的

部分，就算整个画面会出现大块的中间色，实际上颜色较深的部分并没有减弱，所以整个画面会出现很多介于深色和浅色之间的中间色块。请注意其中的关键点，在加深每个独立的色块时，不要把它们弄脏或者弄模糊。涂上灰色或棕色就很容易降低一幅图的色调。如果一幅景观画，因加深颜色而变成一片黑色时，用黑色的凸面镜可以清楚地看到景观的效果，这是艺术家歪曲自然、降低艺术感的致命发明[29]。因为它不是混合灰色来加深浅黄色，而是直接加深纯黄色；不是混入黑色加深深红色，而是把它涂成更深的深红色，因此只能在大自然中看到你要的效果。如果风景中的每个物体的颜色都有一块相应的玻璃，玻璃上有组成这些颜色的小块色调，那么便可以通过这个绚丽多姿的玻璃看到真正的风景。其实没有玻璃能够做到这样，但是通过绘画可以做到，也就是说，可以根据需要按比例把浅蓝色画成深蓝色，把浅金色画成深金色，依次类推，然后可以根据自己的选择，表现出相应的力度，但是你仍然要以提香的方式来绘画，你的作品仍然会保留提香的风格，而不是卡拉瓦乔(Caravaggio)或斯帕尼奥莱托(Spagnoletto)，或其他黑人的绘画方式[30]。

我曾告诉你准备一些色带，以此来展示其他颜色与灰色的关系，假如那些色带做得非常准确且数量充足，那么就可以在任何一个色块上描绘出一个更深色度的色调，而不会错用深好几个色度的色调。也就是说，如果你想把整个颜色加深两个色度，就可以用黄色 7 号色代替黄色 5 号色，用红色 11 号色代替红色 9 号色，依次类推。但是在大自然中，任何一个物体的色调都是非常复杂的，而且色度也是非常微妙的，根本无法使用这么机械化的程序来描绘它们。不过，你可以因此而清楚地了解其中的原理，可以从色卡上取出一组颜色，把它们优美地组合在一起，然后用灰色整体刷一遍，这代表用黑色镜子处理自然景物的方式。而用色卡上深五六个色度的颜色组合同一组颜色，这是提香处理自然景物的代表方式。

然而，只有通过亲自描绘大自然，你才能完全正确地理解到这些内容。

要想做这种类型的绘画练习，刚开始的时候最好选择这样的题材：在蓝天的衬托下，有一棵粗壮的大树，蓝天上飘着几朵白云。首先，用白色涂抹真实柔和的渐变色来表现云彩，然后用蓝色大胆地渲染天空，最后把树干和叶子涂成深色，让它们看起来具有鲜艳的深绿色和棕色。随后继续做更复杂的绘画练习，先用老办法认真地匹配好颜色，然后用各个颜色来加深它的色度，最重要的是要真实地表现出颜色连接处均匀的变化，比如同一物体暗面和亮面相连接的部分。要想达到更为和谐的效果，不仅要准确地加深每个色块的色度，而且更要精确地观察物体暗面和亮面之间的颜色关系，同时，也要修饰环境反射带来的影响。

在艺术家需要考虑的所有元素中，最重要的一个是我们通常称为色调和谐的元素。但是根据不同的绘画模式，在一幅图中有各种类型的和谐，甚至还有笔触的和谐。对于一幅作品，如果它有一部分下笔急切有力，另一部分下笔缓慢精致，那么这两部分会完全独立开来，不会融合在一起，整幅作品便失去了和谐的效果和价值。同样，如果有一部分涂成暖日里的黄色光线，另一部分涂成冷天里的灰色光线，尽管它们都是太阳光，而且色调都涂得很好，影子也能真实地反映出来，但是它们没有一个看起来像光线，这就是因为不和谐，它们会相互损坏彼此的表现力。这些只是宽泛、可定义的不和谐实例。但是，在一幅优秀的作品中，还有很多太过微妙而无法定义的和谐之处，画家能够把所有物体的布局描绘出平衡和谐的感觉，画面的颜色、色调的深度、感情的强烈、笔触的风格可以做到一气呵成，他从不会让自己过于强调某个部分，或为了突出某个事物而牺牲另一个事物，或在一个地方感觉强烈而在另一个地方感觉冷淡。如果你能找到克鲁克香克的某些蚀刻版画作品，可以与同期圣诞节时出版的德

国故事书上面的插图进行比较，这幅插图是里希特的作品，它毁了所有的德国故事。我觉得通过对比，你可以感觉到克鲁克香克对自然景色和谐的处理方式。他的作品在特征上常常不够完整，并且对小事件处理得也不够好，但是作为绘画作品，它的和谐性是完美的。据我所知，他完全掌握了这种处理方式，他笔下的日光具有纯粹简洁的效果，而同样数量的笔触所呈现的效果，是其他作品所无法比拟的。在格林姆(Grrimm)的《德国故事》(*German Stories*)中，他创作的小插图也有这种特点。里希特的插图则恰恰相反，它有着很高的对人性理解的印记，充满了无限的幻想趣味和温柔，但是作为绘画作品，它的不和谐程度简直让人无法忍受。在这幅作品中，有一部分是强烈的黑色，有一部分是鲜明的白色，它们相互对立，这肯定就是不和谐的实例，而且根本感觉不到一点专属色。所有的德国作品都具有不和谐的倾向，这种频繁出现的矫揉造作、故意拒绝事实的结果，在某个特别的点上还会出现强烈的极度兴奋感，让人觉得画面上所有的线条几乎都要竖起来，就像一只通了电的猫，全身的毛都竖立起来似的，而优秀的作品就像一只俯卧的花豹，总是那么安静，又那么强壮。

现在我已经给你详细讲述了在我能力范围内能够描述或定义的所有构图法则。但是，还有许多超出我现有知识水平之外的法则，还有许多我从没想过去定义的法则。这些最重要的法则与最深层的艺术力量息息相关。在这些法则中，还有与高尚和卑贱相关的法则，我希望在我考虑之后再来详细解释它。卑贱，通常我们称之为“粗俗”，它本质上与人类感情相连接，是最令人好奇、最想要去探究的一个主题。在这些法则中，我从来都不希望去解释表现法则，以及其他与简单事情相关的法则，但是正因如此，它们比其他任何一个法则都更具影响力。首先，它们就像我们身体的感觉一样，是不可诠释的，我觉得它就像我们无法去解释某一段连续的音符[8]为什么是高贵伤感的，可能是卡塞拉(Casella)唱给但丁的曲子；而另一段连续的音符为什

么是低级可笑的，我们只能用敏锐的听觉来解释，为什么我们喜欢甜美的音符，不喜欢悲痛的音符。所有杰出的作品，最优秀的部分总是无法去解释的。优秀之所以优秀，是因为它纯洁雅致，就像地球上开阔的绿色，或者像天空中滴落的露水一样，自然而然地存在着。

尽管你无法解释它们，但是可以提升自己的修养，让自己对这些高品质的东西越来越敏感，尤其是关于事物的选择，这种构图比线条和颜色的艺术性排列更容易些，因为它触及更深层次的感情，所以也更加高贵。

比如说，罗杰斯《诗选》中最后一个小插图《安歇的时分》(*Datur Hora Quieti*)，前景中的犁耙有三个目的。第一个目的是衬托河流上的光束，通过对比使光束更加明亮，但是任何一个黑暗的物体都有这样的作用。第二个目的是用它的两个扶手与两只船产生重复的韵味，以此创造出一种更加宁静的感觉，但是两个坐着的人物也能达到这个效果。第三个目的，也是最主要的目的，或者说是带有伤感的目的，是表现人类日落而息的劳动类型，因为犁耙被丢弃在犁沟里(船也被停泊在岸边，船帆也被降了下来)。人手所倚靠的那部分是最清晰可见的，它是整幅图最主要的暗色，虽然耕地是对人类的一种惩罚，但是土地把夕阳的柔光衬托得更加明亮，因为辛苦劳作后的休憩是最美好的。如果我们只是粗略地浏览一下这幅图的设计，可能永远也想不到这些内容，但是它们潜在的内容肯定会影响我们的感情，增加悲伤和平静的感觉，这也是画家的意图。

同样，在《兰开斯特之沙》这幅画中，我曾标注过这幅作品是最值得拥有的一幅版画作品，夕阳的光线落在奔流的潮汐上，同样需要近处的物体来衬托光线的明亮。但是透纳在这里选择了一只愤怒的海鸥，它扑向一只小狗，潮汐漫过小狗的脚，它一边朝着海鸥尖叫，一边后退，而这只咆哮的鸟离小狗的脸只有咫尺之遥。透纳大胆的表现手法让人出乎意料，这是海洋元素的一种愤怒类型，它在警告我们潮

汐已经奔流而来，正如那个被遗弃的犁耙，它告诉我们一天的劳作已经结束。

不过，图画中某部分的选择并不在于画家对题材布局的感觉。可能是在某个恰当的时机提出的，就像某句漂亮的格言用作某个章节的标题一样。但是伟大的构图家会这样安排他的设计，他会让一个事件阐明另一个事件，就像用一个颜色衬托另一个颜色一样。约克郡系列中的《希舍姆》(*Heysham*)，就绘画题材所处的地理位置而言，或许我们可以认为它与我们讲的最后一幅画《兰开斯特之沙》位于同一个地方，这是一个有趣的例子，我们从中可以找到透纳对题材布局的感觉。《希舍姆》的题材是英格兰北部某个简单的村庄，位于莫克姆湾岸边，不是传统意义上风景如画的村庄：它没有漂亮的弓形窗，没有漂亮的红屋顶，没有通往屋门的石阶，没有古色古香的山形墙，只有一排泥土建的茅草房排成了一条单调的线，屋顶上长满了青苔，绿油油的，乍一看分不清哪里是房子哪里是田野树木。村庄的街道尽头是一扇木门，表示还有少量的行人往来于此，这让村子看起来有点像大农庄，还有一条公用道路在院子里横穿而过。通往大门的这条道路满是车辙，蜿蜒崎岖，另一头是破损的小山丘，山丘位于两个破碎的河岸之间，河岸上遍布沼泽，与几处围绕村子的围墙连接在一起。你根本无法称之为花园，它不过是河岸缝隙间一两段腐朽的栅栏；一条晾衣绳上面挂着几件衣服，是一段蓝色一段红色的，还有一些发育不良的柳树，树干间挂着一件伸展的长罩衫；在村舍后面可以看到一个非常小的干草堆和猪舍。一辆笨重的二轮运货马车空空如也，拉车的两匹马戴着庞大的木质颈圈，车夫慵懒地坐在阳光下，侧身对着领头的那匹马，它们沿着这条粗糙的道路慢悠悠地往家走去，这是因为吃晚饭的时间到了。在村庄尽头有一处较好的房舍，屋顶上有三个烟囱、一个天窗，屋顶不是用茅草搭的，而是用石头垒的，但是比较粗糙。这无疑是牧师的房子，其中一个烟囱还冒着烟，整个

村子里再也没有其他冒烟的烟囱了，烟气从后面最低的那个烟囱里冒出来，很明显那里是厨房，烟气很浓说明刚点火不久。在牧师房子几百码之外，与河岸更近的地方，是一座教堂，它与村舍唯一的区别就是，它有矮矮的双拱形的钟塔，对于这样的一个村落，它要比想象中的更整洁一点，或许是蒲赛主义的信奉者[20]在近期修建的。教堂往上靠近海洋的部分，有两块边境战争塔楼的残骸，矗立在圆形的塔基上，顶上被村里的小孩用脚踩得沟沟壑壑的。这幅画的前景是荒野，上面有几头奶牛，还有车夫的一只狗，它正对着一头凶恶的牛狂叫。挤奶的女工正在给另一头牛喂草，那是一头温和的白色奶牛，它把头转向女工，期待地看着她手里的那把干草，这是女工从紧紧系在腰间的蓝色围裙里拿出来的。女工站在那里，头上顶着盛牛奶的桶，很明显她是村里很会卖弄风情的女人，因为她穿着整洁的紧身上衣，蓝色的围裙下面穿的是可爱的条状衬裙，红色长袜。离我们更近一点的地方，是放牛的小孩，他光着脚，站在一块石灰岩上（因为地面上长满了带刺的植物，没法赤脚站在上面），我们看不出他是男孩还是女孩：可能是戴着一顶破旧的女孩帽的男孩，也可能是穿着一条破旧裤子的女孩。当然他很可能是男孩，因为那顶破帽子很明显是有用处的，当人们在荒野的凹陷处寻找走失的奶牛时，会用这顶破帽子遮挡太阳光，并且把这顶破帽子的帽檐往下拉，能够帮助人们观看凶恶的奶牛和狗吵架。他们手拄长棍，任由吵架持续下去。靠右一点是干草堆，那个挤奶女工刚刚取了一围裙的干草去喂那只白色的奶牛；不过这个干草堆非常稀疏，因为有岩石，所以没法好好地把它堆积起来，人们必须像拾谷物一样才能把它拾起来，因此柳树后面的草堆很小，一个妇人正用力地把它捆成捆，她跪在石头边缘，把干草装到车上，一根都没有掉下来。村子再往上是一个岩石山丘，长满了深深的灌木丛，还时不时地冒出来一两块方形的石灰石，上面长着草皮。村子再往上还有长着苔藓的红褐色小丘，上面的天空清澈平静，像苔藓一

样呈现出金色，在小山丘的后面向大海延伸。小山的边上，有一座孤单的房舍露出了屋顶，它面朝着大海，或许，村里的某个牧羊人现在已成了船长，他在这里建了房子，这样他的母亲一眼便能看到他的船驶入海湾。然后，在小山下面，塔楼上面是蓝色的大海，波浪缓缓地漫过沙滩形成长长的曲线；云彩的影子和浅水的波光交替出现，一直延续到数英里之外。浅水下面是白色的沙子。但是，在海上却看不到航行的船只，海滩上也没有一条渔船，宁静的地平线上没有一个深色的斑点。最上面是坎伯兰群山，它在阳光下清晰可见，所有的峭壁都发出玫瑰色的光。

我觉得读者不会感觉不到这幅画在构图上的和谐。画家的目的完全是为了描绘出一种既荒凉又平和的乡村生活，它就像单调的波浪一样悄无声息、周而复始，又像岩石一样持久坚韧。但它又是那么的平静，充满了健康和祥和的希望，它就像被山里纯净的空气和天空中洗礼的甘露净化过一样，温柔地落入辛苦劳作的白天和安静祥和的黑夜。

画家只能通过本能完成这种构图，你无法要求自己也能创作出这样的构图，你只能随时看到它、理解它，但是你即使费尽力气也永远创作不出来。并且，在自然物体之间如何识别出最好的绘画题材，完全取决于自己的思想秉性。最重要的是，你要独居很久才能准确地感觉到生活中的寂静。现代喧嚣的生活与自然美的感知力完全无法兼容。如果你乘坐火车去坎伯兰，然后住在某个有旅客频繁出入的酒店，又与几个叽叽喳喳的同伴一起去探索山丘，无论你有多么享受这次旅途，或者有多么享受和友人的交谈，都永远选择不出正确的绘画题材，也看不到任何一个素材的深层含义。但是，如果你背起背包、拿起手杖，徒步向山丘走去，可以从六七十英里之外的某个地点出发，一天走十英里左右，走上一个星期，困了就睡路边的小客栈，或村里的小旅馆，然后选择那些能够吸引自己的山丘，跟着眼睛或心灵

的指引去探寻某个峡谷或者河岸，不要因为某个地方具有知名度而去探寻它，具有知名度的地方是普通旅行者乐于去的地方，他们只是因去了这些地方而感到骄傲。当你情绪不好的时候，不要强迫自己去欣赏任何东西，但是，也不要为了追求更好的东西而放弃自己觉得可爱的东西。慢慢地，自然界中更深层的景色会以更丰富的表现力呈现在你面前，这时候困扰你的不再是如何寻找绘画题材或者如何构图，而是如何在脑海里众多美妙的构思中做出选择，当然这些美妙的构思与原创性，同你的性格深度和思维能力成正比。因为决定构图特点的不是对某一幅绘画作品的考量，而是思维能力。简单的生活会让你对精致、质朴的景色具有感知力，而过度兴奋和浮华的日常生活会让你钟爱粗俗的颜色和做作的形状。养成耐心对比和精确判断的习惯，会让你的艺术作品更为珍贵，因为它能够让你的行为更加明智，你对生活热情的每一次增加，都能在你的作品里得到反映。

您忠实的

拉斯金

注释：

①我给予罗赛蒂这么高的评价，是因为，尽管拉斐尔前派著名画家对颜色的运用技巧都差不多，但是罗赛蒂和霍尔曼·亨特在光效下运用颜色的技巧更胜一筹。罗赛蒂能够勾勒出丰富的幻想内容，并且具有更深层的美感，亨特坚定的写实主义让他不断地表现出粗糙感。罗赛蒂的粗心，公平来讲，只表现在水彩画中，油画中从来没有出现过。

②荷兰画派兴起之后，如果强迫画家使用暗色绘画，就能避免因使用沥青、黄清漆、棕树引起的艺术退化。只要是棕褐、有光泽的颜色，有些人就认为可用，但是如果暗色用得不对，那马上就能被发现。我甚至相信，无论画家什么时候用橡皮碰触他的作品，都是不对的。

但是关于这件事情，必须仔细区分半透明和光泽之间的差别。我上面提到过半透明，尽管它是一个危险的诱惑因素，但如果放对了位置，它就是漂亮的。但是在油画中出现光泽或者闪光总是一个缺陷。不久前，我最好的一个画家朋友试图说服我，他说任何事物上的光泽都是低级的，画家画出光泽不过是害怕不能忠实于女士的眼睛、山涧的溪水和早晨的露珠而已，我无法接受他的观点。

在这件事情上，人们总是太急于下结论，不过具有确切形状的光泽无疑会破坏颜色的可爱性。无论一个女孩对自己具有光泽的眼睛感到多么骄傲(或许没有光泽的眼睛才是最漂亮的)，她也会因脸颊上出现了光泽而感到遗憾。又有哪个画家会画出一朵具有光泽的玫瑰花呢？

③不要用那种闪光的油纸。用优质纸板、热压写字纸和灰衬纸都可以，能感觉到有一点沾手的纸都是最好的选择。糙纸、砂纸和沙纸，只适合潦草的人和粗心的人，优秀的绘画者连一条线都不会画在这些纸上。透纳曾多次在薄薄的、无光泽的硬纸上进行绘画，他会把素描图卷成小卷儿放在口袋里。

④我一直强调颜色不可修改，这是因为我针对的是初学者或业余人员，一个伟大的画家有时候能够很好地解决这个难题。即使是提香，他在修改的地方也经常会留下一些污点。

⑤我觉得用很少几种颜料作画不过是装模作样而已，准备好足够的颜料，无须再调和颜料，这样就能节省很多时间。因为你可以随时使用这二十四种颜色的颜料，如果你按照我列的顺序把它们放在颜料盒里，就能够很容易地找到想要的某个颜色。

钴蓝	深蓝色	安特卫普蓝	普鲁士蓝
黑	橙黄	鲜绿色	胡克绿
柠檬黄	镉黄	黄赭	罗马赭
生赭	熟赭	浅红	印度红
氧化铁橙	朱砂萃取	洋红	紫红
褐红	烧棕土	氧化铁棕	棕黑

安特卫普蓝和普鲁士蓝都是不能保持持久的颜色，目前你还不用太担心颜色能否持久，这两种颜色都很漂亮。菲尔德(Field)把靛蓝色标记为一种非常容易褪色，并且非常丑陋的颜色。胡克绿是混合色，把它放在颜料盒里，能节省出混合橙黄色和普鲁士蓝所用的时间。1号色块是最好的色块。紫红色是高贵的颜色，用于涂抹零碎的影子，随后与其他颜色一起掺入。

如果你想认真地学一学颜色的话，最好马上找一下菲尔德的《色层分析》(*Chromatography*)，不用理会其中关于颜色原则或颜色和谐的那部分内容，只用关注关于颜料的实用性和每种颜色的混合操作等这部分内容。

⑥一般情况下，更系统的方法是，尽管没必要这么冗长，在一张硬纸板上剪出一个半英寸宽的方形小孔，在一张一英寸宽的硬纸条上剪出一连串的小圆孔。把这个纸条放在方形小孔上，在每个圆形

小孔边上匹配出相应的颜色。这样就无须再把颜色清洗掉了。不过上面第一种粗略的方法已经足够了，因为稍加练习之后，只需要通过小孔观察一下色度，你就可以马上把它涂在画纸上。

⑦如果颜料的价格再贵个20倍的话，我们会有更多优秀的画家。如果我是财政大臣，我会对所有的颜料都征税，每块颜料征收20先令，但是黑色、普鲁士蓝、铁棕和中国白除外，这些颜料是给学生们用的。这并不是无稽之谈，我相信税收比许多设计学校都更能促进真正艺术的发展。

⑧这里说它现代，是因为提香混合颜色的方法是非常正确的，但是现在任何一个画家都不能理解它。现阶段我们使用点彩的方法能创作出最好的颜色，但这不是十分正确的方法。

⑨颜色最糟糕的情况是，它呈现出一种肮脏的黄绿色，就像一堆腐烂的蔬菜所呈现出的颜色那样，这种颜色在祈祷书绘画里一定是表现衰落或麻痹的状态。

⑩也就是说，专属色是物体固有的颜色。不同的光线会形成不同的阴影，阴影上的颜色渐变能够展示物体形状，所以除了善于运用颜色的画家，没有人能够画出完美的形状（参考《现代画家》第四卷第三章后面的内容）。所有用叠加的颜色来表示形状的观念都是荒谬的，比如在建筑模型中颜色可以装饰形状，但不能表示形状。苹果之所以更好看，是因为它有斑点，但斑点并没有让它看起来更圆；脸颊之所以更漂亮，是因为它是红扑扑的，如果它不是红扑扑的，你能更好地看到颧骨的形状。实际上，颜色可以将一个形状从另一个形状中分离出来，正如给浅浮雕涂底色的时候，它总会减少突出部分的外观，无论你把底色涂成蓝色、紫色、红色、黄色还是绿色，只要颜色的深度是一样的，这个浅浮雕就不会被完美地衬托出来。用蓝色底色的浮雕就不会比用红色的底色减少一点形状。

⑪在这封信结尾的部分，再看一个关于颜色管理的内容，它的标

题是《和谐原则》。

⑫关于这个内容，请参考《现代画家》第四卷第八章。

⑬“总体来说，纵观整个自然界，映像和重复物是平静的物体，它与事件的连续性概念有关联。也就是说一天重复一天，或者说一段历史重复另一段历史，或多或少都是平静的结果，而不同点和不连续是冲突和不安的结果。因此，尽管回声实际上增加了声音的数量，但它对音符或者说音节的重复能给人一种平静的感觉，而这种平静的感觉通过别的方式是无法获得的。因此，在一处风景中一只布谷鸟的叫声也能给人一种平静的感觉。”

⑭在这个粗糙的木版画中它有些模糊，那个桅杆非常精致，让人分不清它和映像的线条。在原版的图画中，它们上面有些橘色的光，又有后面的紫色作衬托。

⑮为了建造桥面，总会有艺术上的损失，因为桥的高度至少需要达到中间拱门的高度，为了建造出这个高度的桥面，必须把旁边的小山丘往后移，然后假装把小山丘处理好了，实际上并没有，不过是把钱浪费在建造不必要的路堤上而已。当然了，桥梁不应该建造得太陡峭，太陡峭的桥不但难走而且危险。但是对于必要的斜坡，只要桥梁能够承受，不管它怎样倾斜都应该建在桥面上，但是不要像滑铁卢路那样把斜坡建到路堤上去。对此唯一合理的解释，就是如果斜坡较长，在桥顶上不方便安置阻力，马在桥上出现难以驾驭的情况，比在路堤上出现这种情况更危险。对此，我想说的是：首先，尽管它看起来更危险，但实际上并不是这样，因为桥上有防护栏，而路堤上并没有防护栏，最多有一个无用的栏边；其次，最好把斜坡建在桥面上，然后把桥面按比例拓宽，这样会比较安全。在河流上方多占用一点空间也不算浪费，而拓宽桥头的路堤会造成土地浪费，所以我设计的桥不仅实用而且漂亮别致，希望有一天能看到它们成为现实，取代那些具有笔直桥面的吓人之物，有人认为这些吓人之物还挺好，于是欣

然接受建筑师脑海里那自以为是的僵化之物。

⑯在这里，我不想浪费时间重复其他书里的内容。但是如果有可能的话，读者可以参考《现代画家》第四卷第十七章的内容，及《威尼斯之石》第三卷第一章的内容。

⑰如果你正好看到这本书的这部分内容，没有读之前的练习部分，那就把书翻到图 4 的部分，即描绘意大利五针松的那部分，一个一个地去研究树枝的曲线，根据标题 A 和 B 所述的条件把它描绘出来。

⑱我希望读者能注意到这些图形中的每一条线，它本身就是变化的曲线，是不能用圆规画出来的。

⑲我希望读者能够明白这些木刻作品只是复制品，只是用来说明我要表达的意思，我有时候赶着做别的事情，有些画就画得特别粗糙。这幅画画得确实有点太粗心了，但是在这儿也不值得耗费大量的时间和精力去画这么一条怪船，只要能说明问题就行了。

⑳我觉得不完美的植物形状在于它的自然属性，比如蔓藤植物和攀援植物，尽管它容易频繁地受到伤害，但是依然没有失去给予人们乐趣的能力，比如较小的草地。当然，在这里我没有时间去解释这些细小的区别，但是这些法则全部都适用于学生所熟悉的且更为重要的树木和灌木丛。

㉑关于这种类型还有一些非常微妙的内容，是关于叶子投射在地面上的影子。影子变化的姿态是最容易引人注目的。如果你去仔细观察一下，会发现影子并不是叶子的形状，而是光线透过缝隙落在地面上，形成圆形或椭圆形的光斑，也就是说它产生的是太阳的形象。根据地面坡度的不同，光线会垂直照在地面上形成圆形的光斑，或者倾斜照在地面上形成椭圆形的光斑。当然太阳光线透过某个小孔的时候也会产生同样的效果。但是人们能够看到的可能只有叶子间的缝隙所产生的效果，或者说叶子缝隙产生光斑的情况发生得比较频繁，所以能够吸引人们的注意并引导人们去思考这种类型象征

着太阳的哪些内容。当光线透过某个缝隙照射到地面时，如果这个缝隙太小，小到无法通过它看到太阳本身，它仍然能够显示太阳的形象。

㉒在图32中，能够看出打断它的是进入水边的一个推车，而这个物体又用来产生另一个曲线体系，它一直延伸至右边的图画之外，他画得如此隐匿，不太容易用轮廓线表示出来。因为它对我们所要解释的内容没有用处，所以在大图中就省略掉了，只用短线表达出了它起源的曲线方向。

㉓在弗兰德斯和德国的图画中都有这样的情况。

㉔如果你能碰到丢勒的那幅以盾牌为题材的版画，盾牌上有一个骷髅盾徽，注意丢勒用头盔周围凸面上的叶子与凹线和尖端部分做对比，从而赋予它们更高的价值；并且丢勒还用盾牌空白的部分与衣服上丰富的皱褶做对比。

㉕据我所知，透纳在用强光对比黑暗时，几乎每次都要用一些介于中间的色块。如果不在山上画一层云彩，那他从不会把太阳放在黑暗的山后。

㉖英明的将军不总是处处表现自己，他会让自己与部队显得势均力敌，他会韬光养晦，在天时地利人和时一飞冲天。这些实为策略，却常常被人误解，不是荷马在犯困，而是我们入了梦。——《批评论》

㉗我描述的是1300年格雷戈里的作品，也是我自己的藏品。

㉘丁多雷的《威尼斯》(*Venice*)中有一幅最为精彩的构图，它是一块减弱的深红色，上面散落着金色的片儿状的斑点。最漂亮的天空上那个位于上层的云彩，很大一部分原因都是归结于它们无穷的分散能力，又通过这个分散能力显示出顺序。

㉙我完全相信这种在法国现代艺术中盛行的、伴随着强大效果的、奇怪的灰色阴影，一定是使用这个害人的工具绘制出来的效果。

法国风景画总会给我这种感觉：自然景物看起来像是黑色镜子呈现出来的马虎景象，透过它颠倒的面纱可以看出景色画得虽然粗糙但合乎科学。

㉚《现代画家》第四卷第三章有各种关于该主题的其他内容，特别是他们对于绘画的理想。

㉛对于所有优秀的颜色布局，它们表现连续性的模式能够带来乐趣，这完全是无法解释的，也无法说明原因。我们喜欢它就像我们喜欢某个音乐的曲调一样，但是如果一个执拗的人不喜欢它，我们也无法说服他去喜欢，确实它有正确的地方也有错误的地方，人类也有品位高的和品位低的，音乐也一样。

㉜在创作这幅画的时候，“蒲赛主义”还不为人知，但是教会情操所带来的影响在病态夸张的条件下形成了“蒲赛主义”的基本要素。使用“蒲赛主义”这个词，我感到抱歉，因为没有其他现存的词可以用，在很早以前，我们这个野蛮的北部地区没有人知道其他词。

附　录

需要学习的内容

截至目前，自学的学生暴露出来最严重的问题就是喜欢上不该喜欢的东西。与其说这是他遇到的难点，不如说这是他的品位，需要他自己去克服。尽管在老师的指导下，学生可以创作出许多具有指导性的艺术作品，但它们只是部分具有卓越性（很容易辨别出它们好的一面和不好的一面），只要学生独立绘画，他就会让自己按照物体自身的方式来描绘它，他不会犯错误，所描绘的物体也不会严重误导他，并且他只观察自认为完美或高贵的艺术作品。对于这种情况，我会列一个绘画大师的名单和作品清单，名单里的大师你可以放心地去仰慕，清单里的著作你可以大胆地去阅读。在廉价的插图作品时代，最危险的事情就是拥有太多的作品，而不是拥有太少的作品。可能会有一些问题，比如劣质的艺术作品能够走多远，并且怎样诠释出优秀作品的特征。但是，总体来说，我相信有益于健康的粮食才是最好的，人类的味蕾也不会因偶尔食用灰烬而变得更加敏锐。当然，绘画大师的名作只有在学生自身取得一定的进步之后才能发挥作用。把这些年轻人拖进画廊不过是浪费他们的时间，麻木他们的情感，至少，需要等到他们希望去欣赏某些特别的作品的时期。通常，年轻人去画廊只是为了娱乐，这样的话，其实下面的花园更适合他们。不

过，假如他们真的能从绘画作品中得到一些享受，并且想去看某些作品，我们不要干扰他欣赏自己感兴趣的作品，也不要强求他去看一些自己不感兴趣的。对于年轻人来说，除了他感兴趣的东西，其他什么都没用(顺便说一下，对老年人来说，也没有太大用处)。所以，给他们欣赏的艺术作品必须是优秀的艺术作品，这一点非常重要，当然，当他们路过宅邸或画廊的时候，也要允许他们去欣赏自己感兴趣的东西，即使在艺术方面对他们产生不了作用，那么在其他方面也会产生作用。当他们观看某个艺术作品时，最佳的状态是艺术作品身上具有某些吸引他的特质，而不单纯因为它是艺术作品才对它产生兴趣。如果某个男孩，满心想着某个伟人的一生，他渴望去看范戴克(Vandyck)的肖像作品，通过它去了解这个伟人长什么样子，这是开始学习肖像画最有益的方式；如果这个男孩喜爱群山，并且能够详述透纳的某一幅绘画作品，能够在透纳的作品中看到与约克郡的断崖或者阿尔卑斯山的山隘相似的地方，这就是学习风景画最佳的方式；如果某个女孩，脑海里充满了天使和圣徒，并且她能在安杰利哥的作品前驻足，因为她觉得这肯定就是天堂，这是开始学习宗教艺术最有益的方式。

不过，当学生取得了一定的进步后，每一幅绘画作品，无论是虚构的还是真实的，都能够真正地指导他绘画。他不应该过多地观看劣质的艺术作品，这一点非常重要。如果读者愿意相信我，以下的建议会对你们有所帮助。

在画廊里

第一，观看提香、委罗内塞、丁多雷、乔尔乔涅、约翰·贝利尼(John Bellini)和委拉斯克斯(Velasquez)的作品时，要相信它们的正确性。当然，这些绘画作品是不是真迹要经过权威机构的鉴定。

第二，怀着敬佩的心情，不过，关于它表达得正确还是错误，允许你提出问题[①]。观看凡·艾克(Van Eyck)、霍尔班(Holbein)、佩鲁吉诺(Perugino)、弗兰奇(Francia)、安杰利哥、列奥·达·芬奇、柯勒乔、范戴克、伦勃朗、雷诺兹、盖恩斯伯勒、透纳以及现代拉斐尔前派画家的作品时[②]，要怀着敬佩的心情，如果你有问题也可以提出来。除了这些画家的作品之外，最好不要再看其他画家的作品，否则的话，有可能会被其他某些“伟大的画家”带入歧途或者严重的错误中，比如迈克尔·安吉洛(Michael Angelo)、拉斐尔和鲁宾斯(Rubens)；除此之外，还会被低级的画家破坏品位，比如穆里罗(Murillo)、萨尔瓦托(Salvator)、克劳德(Claude)、加斯帕·普珊(Gaspar Poussin)、特尼尔斯(Teniers)等画家。举个不好的例子，你可以去看一看多美尼基诺(Domenichino)、卡拉奇(Caracci)、布隆奇诺(Bronzino)的作品，以及萨尔瓦托的人物绘画作品，在看的时候要怀着抵触的心情，并且认定所看到的一切都是劣质的。

对于那些让你带着问题去学习的画家，他们的作品你不要看得太多，也不要太热衷于他们的作品，如安杰利哥、柯勒乔、雷诺兹、透纳和拉斐尔前派画家。但是，如果你发现自己特别热衷于其他某个画家的作品，那么要停止看他的作品，因为你肯定会在某些方面或者其他方面犯错误。比如，如果你特别喜欢伦勃朗或列奥的作品，你就会失去对颜色的感觉；如果你特别喜欢凡·艾克或佩鲁基诺的作品，你必定会过于喜爱死板的细节；如果你特别喜欢范戴克或盖恩斯伯勒，你肯定会被绅士般的浅薄所吸引。

第三，对于出版的艺术作品或者通过其他方式批量制作的艺术作品，你自己能够获得的作品或者在私人住宅或商店里看到的作品，以下几位画家的作品，是继透纳、伦勃朗和丢勒之外最值得拥有的。

塞缪尔·普劳特

塞缪尔·普劳特出版的所有平版素描作品都具有极高的艺术价值，它们具有无可比拟的构图能力和对建筑题材的热爱。他作品中的线条画得有些墨守成规，在景物素描中，你不要模仿他，但是出于训练的目的，可以偶尔模仿，这对你非常有益处。这个练习能让你的手具有一种奇特的稳定性，这是通过其他方式所无法快速获得的，只要你掌握了上面推荐的、精致的绘画模式，就不怕落入某种错误的风格主义。

如果你对建筑感兴趣，并且希望把它作为主要练习对象，首先按照建筑物的照片来练习绘画，之后再按照建筑物本身练习绘画，并且要以相同的细节和渐变来完成它。只是阴影部分要相应地涂浅一点，因为照片里的阴影差不多要比现实中暗四倍。并且要对建筑物充满足够的关心和爱护，就像画家对待岩石前景那样，表现出上面所有的苔藓、杂草和斑痕。但是，如果你不能怀着关爱之心去理解建筑的话，你也只不过是想要它美丽的特征而已，想要快速把它描绘出来，你最多也只能把普劳特当作唯一的老师。只是不要以为在直线尾部画个点就是在模仿普劳特了。你首先要找到他的《莱茵河》，之后用白垩在平滑的纸上临摹《莱茵河》里山丘最多建筑最少的那部分，直到可以涂抹好宽平的色块并描绘好渐变的光线，这是最精彩的部分，然后再临摹《莱茵河》上的建筑。之后要一遍一遍地临摹塞缪尔·普劳特的《微观世界》(*Microcosm*)和《光影课堂》里的几组形状。之后，再继续临摹《佛兰德斯和德国》(*Flanders and Germany*)中宏伟的绘画题材，如果找不到佛兰德斯的话，可以找一下《瑞士和意大利》(*Switzerland and Italy*)，但是瑞士是非常逊色的。然后，再去描绘自然物体，不要试图把自然物体普劳特化，不要把光滑的建筑描绘成

粗糙的建筑，只需要用普劳特的简单方式和坚定线条把你所看到的描绘出来即可。不要临摹他的彩色绘画作品。它们虽好，只是不能与他的白垩和铅笔画同日而语，如果你采用普劳特的方法创作彩色绘画作品，不过是变成一个模仿者而已，而且还是一个非常逊色的模仿者。至于其中的缘由，鉴于篇幅有限，我无法进一步详述，但请相信我所说的话。

约翰·刘易斯

约翰·刘易斯在西班牙出版的平版印刷素描作品具有很高的价值。如果可以的话，把它们买过来，除此之外还有一些以野兽为主题的雕刻版画（我觉得大概共有八幅或者十幅），这是很久以前他亲手雕刻的，这些作品从每个角度来说都是非常珍贵的。《阿尔罕布拉宫》（*Alhambra*）系列作品不是太重要，有几幅平版画是他自己印刷的，不过也值得拥有。

除了普劳特的平版画和刘易斯的素描，其他人的平版画就不要往家拿了，如果能控制住自己的话，连看也不要看。

乔治·克鲁克香克

如果你恰好能碰到两卷《格林的德国故事》（*Grimm's German Stories*），其中的插图是乔治·克鲁克香克很久之前做的，那要赶紧把它攥到手里。里面的蚀刻版画是最精致的作品，仅次于伦勃朗的作品，据我所知，这幅作品自蚀刻版画发明时就已经完成了。对于这些作品你欣赏多久都不过分，临摹多少次都不过分。

乔治·克鲁克香克所有的作品都具有很高的价值，它们涉及现代生活最粗俗的部分，尽管这部分有所争议，并且它们也经常被奇异、歪曲的脸部描绘类型所破坏，例如画面中描绘的嘴部和眼部占据

过多的空间，额头占据过小的空间，眼睛不在头部中间的位置，而是在上面三分之二处。但是他的绘画方式是正确的，尽管他绘画作品中所蕴藏的悲剧力量很少被挖掘出来，同时又被他的漫画习惯所歪曲，实际上他的绘画方式却和他作品中蕴藏的怪异力量一样伟大。

只要你的绘画作品与我推荐的这些作品具有相同的特征，就不用担心你的品位。并且，如果你能碰到乔治·克鲁克香克的作品，都要去临摹它，这会让你受益匪浅，除了《灰姑娘》(*Cinderella*)，《杰克与魔豆》(*Jack and the Bean-stalk*)和《拇指汤姆》(*Tom Thumb*)中的插图，这些插图太费力并且线条不清晰。你可以把它们买回，但不要去临摹它们。

阿尔弗雷德·雷特尔

我只知道阿尔弗雷德·雷特尔(Alfred Rethel)的两本出版物，一个是《死亡之舞》(*Dance of Death*)，文字部分由莱尼克(Reinick)所著，在莱比锡出版，当时在伦敦任何一家书店都会有售，我觉得大概18便士就能买到，其中包括6幅版画，这名对你的创作有启发性。另一本只有两幅版画，即《复仇者之死》(*Death the Avenger*)和《朋友之死》(*Death the Friend*)。这两幅版画比《死亡之舞》要好得多，如果你能找到的话，这两幅就够了，它包含了雷特尔能够教你的所有东西。当然，如果你不喜欢阴森恐怖的题材，那就只看《朋友之死》。

比尤伊克

比尤伊克(Bewick)描绘的小鸟羽毛在木刻作品中是最为精湛的，如果保罗·委罗内塞也在木板上作画的话，堪比委罗内塞。他的小插画，尽管制作得太粗糙、形状类型也很粗俗，称不上优秀的作品，不过它表现出了最高层级的水平。它们具有感情的成分，有伤感的

或者讽刺的，这是其他同样简单的插图作品不能比的。它的情感激烈强度与拉斐尔前派某些作品的特征非常相似。比尤伊克是绘画界的彭斯。

布雷克

《约伯记》(*Book of Job*)是布雷克(Blake)自己雕刻的，在想象力和表现力上具有最高的水准。它表现出的特定光效模式对你来说也是一个非常有用的例子。在表现耀眼的和闪烁的光线方面，布雷克比伦勃朗更优秀。

里希特

在欣赏他的作品时，需要注意的事项我已经给你讲过了。我有一点怀疑，把他的作品放在这个清单里好不好，但是它们表现出来的想象力是如此可爱、如此繁多，我必须为它们冒一次险，它们有可能会对你的风格判断力有一点影响。如果你想给孩子送几本故事当作礼物，那么他的作品便是最好的选择。

罗赛谛

丁尼生出版的木刻版画包含了罗赛谛的作品和其他拉斐尔前派主要画家的作品。在雕刻的时候，这些版画受到了严重的损坏，并且受损的是最精彩的部分，完全失去了表现特征的能力[③]，不过它们仍然具有指导性作用，但是不能练习得太过于频繁。需要注意的是，关于这些木刻版画，如果你养成了欣赏赝品的习惯，赝品中的情感、动态、风格都是借来的或者说都是伪造的，在第一次看到真迹的时候，你肯定会感到不舒服，因为真迹中的感情十分强烈。真正的艺术，它仅仅是艺术，比如委罗内塞的作品或者提香的作品，可能不会让你感

到不舒服。尽管你可能不在乎这些，但是真迹里蕴含的情感，比如诗歌作品《莫得》(*Maude*)、《奥罗拉·李》(*Aurora Leigh*)或者宏伟的拉斐尔前派绘画作品，肯定会让你感到不舒服。如果你不再努力学习，并继续欣赏劣质或者虚假的艺术，它们会继续让你在看到真迹时感到不舒服。因此，为了了解我们需要提防的内容，我们需要一个完全虚假的艺术类型做例子。我觉得弗拉克斯曼为但丁创作的作品包含了各种类型虚假无力的例子，一个训练有素的艺术家都会认可或承认这一点，不是说这些作品在思想方面虚假无力，而是这些作品在设计和制作方面虚假无力。他选择的题材是低劣或者说是低级的，就像我们在特尼尔斯(Teniers)和其他荷兰画家的作品中经常看到的那样，我想不用我警告你，你看到它们时也会厌恶地转身离开。它不仅是糟糕的绘画作品，而且同时犯了各个方面的错误，因此它不能解答你在绘画中遇到的问题。在弗拉克斯曼的设计中，你会有绅士般的感觉、解剖学的知识、坚定的线条，全部以最愚蠢、最糟糕的方式出现，所学过的错误在上面都得到了体现，没有比这更完整的例子了。他温和地想要表现出含义，却用一只稳定的手创作出了劣质的作品④。雷奇的作品轮廓比弗拉克斯曼的作品轮廓拥有更多的素材，偶尔会展示出真正的想象力和表现力，但是它们在艺术原则方面是非常差劲的，在品位方面更糟。所有的雕像轮廓，比如古典艺术作品中的那些，几乎全是完成的线雕作品，如果你有一点喜欢它们的话，这对你是非常不利的。我可以点出一些具有指导性的印刷本，但是需要花费太长的时间去辨别，最好的方式就是避开所有的线雕人物作品。如果你是个富裕的人，家里拥有大量的线雕人物作品，并且你也喜欢拉斐尔、柯勒乔等画家的作品被印刷成大型印刷品，那么在学习真正的绘画知识上，你完全没有可能再进步了。如果你还想取得进步，就把这些作品全卖掉或者全烧掉，烧掉的话对全球人民来说也是件好事。我希望有一天，能够以名校的那几幅画为蓝本，创作出真正

高贵的雕刻作品，这几幅画可能是承担学校修复工作的现代外国画廊的管理者留下的。但是现存的雕刻作品与原版作品在优点上没有一点共同之处，如果你喜欢这些雕刻作品，那么你肯定欣赏不出原版的优点。

文学品位

你的文学品位会严重影响你的判断力。实际上，我认识很多人，他们具有非常纯粹的文学品位，但绘画艺术品位却非常糟糕，这个现象给我带来了很大的困惑。但是，我从来没有见过某个人在书籍方面具有糟糕的品位，在绘画作品方面具有很高的品位。在书籍泛滥的时代，让自己置身于文学的盐沼之外，居住在自己的岩石小岛上，岛上有泉水有湖泊，一切都那么纯净、美好，这对你来说将是一件非常重要的事情，不仅仅是在艺术方面，在所有方面都是如此。当然了，对于选择哪些书籍，我无法给你提供建议，因为每个人的精神需求都是不一样的。但是，有一些书籍肯定是所有人都需要的，如果你读了很多荷马[5]、柏拉图、埃斯库罗斯（AEschylus）、希罗多德（Herodotus）、但丁[6]、莎士比亚、斯宾塞的书，就不需要为了不停地学习而扩充自己的书架了。对于现代书籍，一般要避免杂志和文学评论。有时候，它可能会包含一段有用的摘要或评论，但它十有八九会浪费你的时间或误导你。如果你想了解某个领域的知识，就要去读与之有关的最好的书籍，不要读书评。如果你不喜欢第一本书，那就换第二本，但是不要企图不付出努力，只靠某个评论家就能了解某个领域的知识。尤其要避免那种具有博学腔调的文学书籍，它是最厉害的毒药。每一本好书或者好书的某个片段，都会让你充满赞赏和敬畏之情，它可能具有坚定的主张或犀利的讽刺，但它从来不会冷言冷语地嘲笑别人，也不会傲慢地维护自己，它总是引导你全心全意地

敬畏某物或者说热爱某物。要区分有毒的讽刺书籍和高贵纯洁的讽刺书籍，这不是那么容易，但是你会发现，像甲壳动物和两栖类动物那样冷血的书籍嘲笑的是情感，像人类那样暖血的书籍嘲笑的是罪恶。总的来说，你越是去认真阅读抒情诗歌、历史、博物史，避开小说和戏剧，你的精神就越健康。关于现代诗歌，可以阅读斯科特(Scott)、华兹华斯(Wordsworth)、济慈(Keats)、克雷布(Crabbe)、丁尼生(Tennyson)、布朗宁夫妇(two Brownings)、洛威尔(Lowell)、朗费罗(Longfellow)、考文垂·巴特摩尔(Coventry Patmore)的作品，巴特摩尔的《家庭天使》(*Angel in the House*)是最优秀的一篇著作，它分析了平静的现代家庭情感。在我所知道的，创作于19世纪的各种语言的诗歌里，布朗宁夫人的《奥罗拉·李》(*Aurora Leigh*)是最伟大的作品。柯勒律治的诗要立刻扔掉，因为它苍白无力；雪莱的特点是肤浅冗长；拜伦，在你的风格完全形成之后，才能从错误中辨别出宏伟壮丽。永远都不要读低级的诗或者庸俗的诗，也不要企图自己写诗，这个世界上的诗已经太多了。

关于散文，主要读培根、约翰逊(Johnson)和赫尔普斯(Helps)的作品。卡莱尔(Carlyle)不适合“初学者”，尽管他的文章对有些人来说是十分有必要的，但是对其他人来说可能是有害的。如果你能理解他的作品并且喜欢他的作品，那就可以去读他的作品。如果他的作品让你感到不适，那说明你还不适合读他的作品，或许永远都不适合读。不管怎样，都不要再读他的作品了，就像你发现自己被某物所伤后要远离它一样，等自己变得更强壮后再读。关于小说，可以读《查尔斯·格兰迪森爵士》(*Sir Charles Grandison*)、司各特的小说、埃奇沃思小姐的小说。如果你是一个年轻的女士，如根里斯夫人(Madame de Genlis)，法国的埃奇沃思小姐，我的意思是说，让这些书成为你永恒的伴侣。当然，还需要读一两次其他的书籍作为消遣。但是，你会发现，这些书具有一个永恒的元素，这是在其他同类作品中所不存在的。它们具有独特的平

静感和静止的风格，能够教你去感受艺术中相同的特征，在这方面它们具有非常高的价值。一次读一点，试着去感受这些小东西里所蕴藏的乐趣，不要为了熟悉故事里的人物而读得太多，他们是作者用来陪伴你的。一本庸俗的书通常能给你带来很多的娱乐，但是，只有高贵的书才能给你带来亲切的朋友。要注意这一点，在年轻的时候，读合适的书要比读精巧的书更为重要。我的意思是说不要去读那些具有压制性或令人厌恶的指导性书籍，要去读那些能表现出公正思想，激发真实情感的好书。没必要去读那些充满智慧的书籍或者充满建议的书籍，总的来说，最好去看一看那些以简明的文字描述自己所知内容的书籍。当今的许多文学作品，尽管适合成年人阅读，但是它倾向于煽动读者的情绪，而不是稳定读者的情绪。它会不断地让读者陷入无助、绝望和愤怒的情绪之中，还可能会让年轻人陷入最糟糕的精神状态。实际上，随着生活阅历的增加，你会着手改变这个世上需要改变的事物，或者把心思主要放在需要同情或谴责的事物上面，但是作为一个年轻人，最安全的性情应该是尊敬，最安全的地位是谦卑。在目前，或许在整个人生中，当老师教你满足于安静的美德时，他都是最明智的。文学和艺术最卓越的地方，指出了普通生活和熟悉的事物中充满希望的劳动和谦逊的爱。

1857 年 7 月

注释：

①我说你可以对二等画家作品的质量提出问题，不一定是在暗示这位画家位于二等的地位。伟大的人也经常会犯错误，有时候他们所犯的错误也是伟大的一部分。但是，学生不能怀着绝对忠实的心情去看待这些画家。

②现代拉斐尔前派画家包括约翰·刘易斯和老派水彩画家威廉·亨特，总的来说，我认为亨特是最好的静物写生画家。

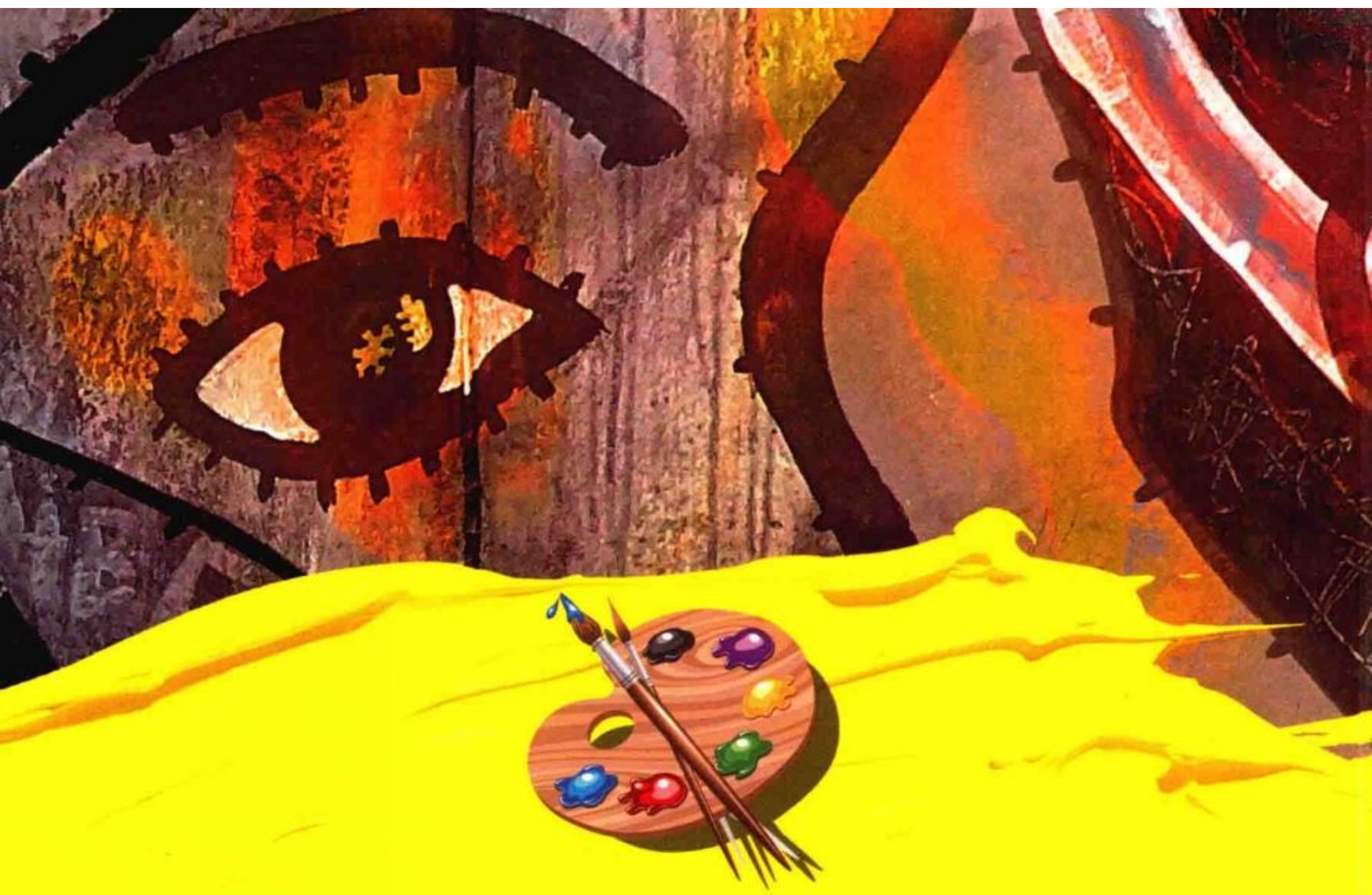
③特别是《圣·塞西莉》(*St. Cecily*)，罗赛谛给《宫廷艺术》(*Palace of Art*)做的第一幅插图，如果不是雕刻的问题，它将成为本书中最优秀的作品。整个作品应该用线雕法再完美地雕刻一遍。它完全是出自拉斐尔前派的设计，是其他现代作品没法比的。

④我在《建筑七灯》或其他地方表扬过弗拉克斯曼的雕刻作品，这完全是指以自然景物为题材的作品，比如简单的大理石群像，它总是那么好看、有趣。而且，我曾经过高地评价过他。通常需要记住的是，说到艺术家，他的作品我没有特别研究的话，我所犯的错误便在赞美方面。因为，表扬的对象当然是那些超出你知识水平的事物，但是随着知识的积累和增加，我们又会发现这个事物不值得给予那么高的赞扬。而对于批评某个事物，只有当被批评的事物低于你的眼界，这个批评才是公正的。实际上，在自己的知识水平没有超过某个事物之前，我从来不会批评它，只有在确定它有明显的虚假之处后，我才去批评它。所以，我相信我的批评之语是完全值得信赖的，并且我从来没有后悔过自己写下某个批评的词。对于那些没有时间仔细研究的事情，仰慕之情便会油然而生，或许是因为某些奇怪的联系或者是因为其他具有欺骗性的特性，而我经常会在很大程度上受到这种仰慕之情的影响。这次更甚，因为我从来没想过去核实某个能让人感到快乐的事物，想着即使它说的不对，那好处也比坏处多。但是对于每个批评的词，我总是会仔细权衡。有时候，我的书会再版，这时我会删除某段强烈批评的话。这倒不是因为我后悔这么

写，而是因为我发现自己并没有说服读者反而让读者感觉不舒服。

⑤如果找不到原版的话。查普曼版的也可以。

⑥如果找不到原版的话，凯里版或凯利版的也可以。关于柏拉图，我不知道哪个版本的译文最好。希罗多德和埃斯库罗斯只能读原版。我给“初学者”列的这个书单看起来会很奇怪，但是名著所包含的养分适合所有年龄的人。无论男孩还是女孩，长到十五六岁时，最明智最正确的选择就是饱读诗书，即使是读柏拉图的书。



《绘画元素》

本书图文并茂，品质精雅，体例得当。

作者情真意切，文笔简洁浪漫，在这位艺术巨匠的引领下，19世纪的绘画指导理论闪耀着真知灼见，永不过时。

上架建议：艺术·绘画

ISBN 978-7-215-12394-6

9 787215 123946 >

定价：48.00元