

素描之探討專輯

素描概論——素描的沿革與變遷

On the Transition and Development of Drawing / Wang, Fu-tong

王福東

摘要

「素描」一詞，來自外語，義大利文是「Disegno」，法文是「Dessin」，英文則是「Drawing」。

國人對於「素描」的認識，始於日據時代的泛印象主義式的「靜物」、「寫生」及「石膏素描」等技藝的訓練，這種訓練，通常又都局限在「單一素色的基礎描繪上面」，特別是木炭素描或鉛筆素描等「約定俗成」的素描概念上。

事實上，「素描」一詞，有其更為廣泛的含意。在西洋美術史上，素描通常是藝術家用最「簡約」的材料與手段，通過其「精神與精神的直接對話」，將其創作理念做一概念性的整理與試探所留存下來的心靈記錄。

有些藝術家則是直接從「意識流」的領域當中，去捕「捉」穿越意識流的「影像」，作為其「Drawing」的本質，進而為其日後的創作儲備豐富的資源。因此，不管是研究藝術家的個人作品，或者是研究美術思潮的演變，「素描」在美術史上的重要性可見一斑。

本文基於此一前提，特別從「素描的沿革與變遷」這個脈絡去探尋素描在美術史上的演化過程。並對「素描」在台灣美術層面所造成的影響與認知做一陳述。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

「世界上有多少藝術家，就有多少素描」——羅丹

1985年4月間，國立藝術學院在國立台灣師範大學的「師大畫廊」，舉行了一項「震驚」美術界的「素描展」，所謂「震驚」，指的是在該項展覽展出之後，引起了美術界對「素描」定義的廣泛討論，先後在報章雜誌及該年的《雄獅美術》4、5、6月號的月刊上，陸續出現了有關素描方面的討論文章。

壹、傳統的吶喊

當時，國立藝術學院還特別為此舉辦了兩場師生座談會來回應外面的爭議。座談會中，學生之一的鄭君殿說：「素描的定義不應只限於單色的描繪，這是名詞翻譯不當的不良後遺症。範圍狹窄的石膏、人體素描如今已無法適應整體美術教育的需要。素描的定義及範圍，在形式及內容上應更寬廣，在材料使用上應更具彈性」¹。這段話可以作為代表傳統學院教育底下的一種吶喊。而身為學院裡頭的教師——陳世明先生，在座談會的結尾說：「一張畫作是不是素描作品，完全要由畫者本人來決定；因此，素描的範圍也是要由每一位畫者自己來決定。沒有一個人可以來決定素描是什麼，我們本身也不必自我設限」²。

這個座談會引來王鎮庚先生針對「素描展」寫了一篇題為〈說藝術學院素描展〉的文章，文章中王先生對素描下了這樣的一個註解，他說：「素描的好，在能呈現出一種澄明的調子，給人一種潔淨清亮的感覺，這樣的素描才是好的、上乘的」³。緊接著是劉思量、陳世明、李光裕這三位國立藝術學院的老師，聯合執筆寫了一篇〈敬覆王鎮庚先生〉的答辯文章〈素描與教學〉，文章代表國立藝術學院再度對「素描」一詞做了補充說明——「我們認為，素描就是：『用最簡單的素材，表達作者的理念、感受、直覺或本能。』這個定義如能接受，那麼當作者為了表達他的想法和感受，而現有或約定俗成的技法無法滿足他的要求時，必將嘗試新的工具和材料，這種嘗試，如屬必要，那麼，是『素描』還是『畫』的爭執，就顯得無意義了」⁴。

貳、馬的好處在於……

¹ 張建隆整理，〈素描教育師生對談〉，《雄獅美術》70期，頁91，1985年4月出版，雄獅圖書股份有限公司。

² 同註1。

³ 王鎮庚，〈說藝術學院素描展〉，《雄獅美術》171期，頁112，1985年5月出版，雄獅圖書股份有限公司。

⁴ 同註3，頁114。

以上這段話，結果又引來其他的回應文章，較具代表性的是連德誠先生所發表的〈素描觀念的澄清〉一文，這篇文章可以說是素描爭議以來較具份量的一篇，在文章中，連德誠可以說是「左打王鎮庚；右批國立藝術學院」，以下僅節錄精彩片段，給對素描有興趣的朋友參考。

「至此，王先生的講法是頗令人失望的，…『素描的好在呈現一種澄明的調子』的說法，就像『馬的好處在有四條腿』一樣，是一種很含混的敘述，並沒有道出素描特有的『好』來。而且，嚴格地說來，把素描與調子扯在一起，是一種牛頭馬尾，因為調子是關於畫的」。

「但是他們引用陳世明先生的說詞，認為『一張畫作是不是素描的作品完全由畫者本人來決定，因此素描的範圍也是要由每一位畫者自己來界定。』這一點，也頗難令人贊同，這是藝術家濫用主觀自由的強調，須知很多事物不是落到藝術家手裏，就能憑他個人的主觀認定而加以改變的，這種說法不是自欺，就是妄大，說得嚴重一點，近於阿 Q。又，如果畫者真以作品為尚，『一張作品是否是素描就不重要』，『是素描還是畫的爭執就顯得無意義了』的話（藝術學院的說詞），那麼『畫者本人』還費什麼勁來界定素描的範圍，花什麼功夫來認定他的作品是素描呢！藝術學院美術系的矛盾是相當明顯的，他一方面又要辦所謂的素描展，一方面又要說是否是素描並不重要也無意義，…為什麼會造成這種矛盾呢？…原因 是他們也沒徹底的掌握素描的意涵」。

根據連德誠的說法，馬（素描）的好處在於：「以素描強調線的構成及線性的發展。…畫家用線條表現他的形狀及結構，這是對象的形式，所以素描的功能在形式的追求，而所謂形式就是形狀及結構的結合。線條是關乎形式的。一般我們看到的素描作品，除了線性的形式之研究外，並有調子的展現，調子是表現光線明暗的微妙變化，並發展色彩的可能。但本質上，調子是隨形式而應變的，形式決定了光影色調的存在。素描之重要性在此。所以線條為骨架，色彩如皮肉，有骨有肉，繪畫生焉」⁵。

姑且不論當時討論的結果如何，但它至少對美術界（特別是美術教育界），提出了何謂「素描」的再認知。

參、關於「素描」

⁵ 連德誠，〈素描觀念的澄清〉，《雄獅美術》172 期，頁 96，1985 年 6 月出版，雄獅圖書股份有限公司。

關於「素描」，我們很難對它作一明確的定義，一如「藝術」一樣，自古以來，人們對「藝術」的定義也是眾說紛紜，這是因為「藝術」源於心靈的緣故，不像「科學」有一客觀的標準在。羅丹就說：「天才畫家的表現方法各不相同，一如他們的心靈」，素描也是這樣。

因此，我們很難對「素描」的起源與定義作一科學性的註解，因為早在人類洞穴裡頭的那些壁畫，也可以說是「素描」的一種，事實上在中國古代的繪畫裡頭，也存在有白描、勾勒、粉本等近似「素描」的東西。

「素描」一詞，來自外語，義大利文是「Disegno」，法文是「Dessin」，英文則是「Drawing」。而中文對「素描」一詞的翻譯，是針對印象派以前那種素描形式，也就是那「素」色的「描」繪而來。

王秀雄先生在其編著《世界名家素描藝術》一書中，引述著名的美術史家亨利·佛西龍（Henri Focillon）的著作《藝術形象的生命》中提到說：「素描是用很少的材料，最少的手段，表現出最大的充實感與喜悅感。…素描乃是精神與精神的直接對話，用其充沛的活力和手的魔術，把其印象記錄下來」。

馬蒂斯（Henri Matisse）也說：「我認為素描不是一種表現技法的訓練，而是內部感情和情緒表現的很重要的方法。這一種表現，為了簡潔有力起見，自發性的要求單純化的表現方法，很深刻有力的能打動觀眾的心腑，乃是素描」⁶。

跟著繪畫形式的演變，西洋美術史上，各時期的藝術家也分別對素描有不同層次的理解。王秀雄在《世界名家素描藝術》一書的序文中，有這樣一段話，多少可以幫助我們瞭解各個時期的藝術家，他們介於素描與創作之間的相互關係，他說：「西方名家的素描，大都是為了取材或探討未來作品之構圖或內涵起見，事前在那兒研究和描繪的。再不然，不為未來作品所束縛，很愉快的把心裏所想到的或眼睛所看到的事物，很快的把它記錄下來，以供日後所需。由此看來，名師的素描從很寫實的開始，一直到心象表現的很主觀的素描都有，並且其素描皆和他們的藝術息息相關。看到了名師的這種素描，比看到其完美的繪畫作品，更能讓人瞭解到其探索的歷程或思想的起伏，簡直可窺看出心靈的堂奧和蓬勃的生命力」⁷。

這段話說的素描，不僅是一般學院所認識的素描，而是「一直到心象表現的很主觀的素描都有」。事實上也是如此，特別是印象派以後的素描，顏色並不完

⁶ 王秀雄，〈世界名家素描藝術序〉，《世界名家美術全集》，頁 17、18，1981 年 10 月，康橋出版事業公司。

⁷ 同註 6，頁 12。

全被排斥，有時在「素描」裡頭，色彩的出現反而多了一層創意表現的成份。單色（不儘黑色）、薄施淡粉、粉彩，甚至戰後包括抽象表現、普普以後所出現的許多「複合媒材」的「素描」，今天我們還是把它當作「素描」來看待。所不一樣的是，印象派以前的「素描」，我們中文稱它做「素描」（素色的描繪）尚且還可以，但印象派以後的「素描」，有很多是有色彩的，甚至是「複合媒材」的「素描」，如果我們還叫它做「素描」，就顯得有點「不搭調」了。

依據「現代素描」（或稱 Drawing）的功能來講，一般都是藝術家用來觀察（或試探）正式創作之前的一種嘗試（或視覺效果），有些比較注重觀念表現或靈感捕捉的現代藝術家，「Drawing」則是一種用來「捕捉記憶中的影像」，進而儲備自己爾後創作的資源以備不時之需。根據這個論點，現代藝術家們的那種「Drawing」，中文譯名應當是直接從英文「Drawing」翻譯成「捉影」才會比較吻合「Drawing」的精神，就算「捉影」（捕捉記憶中的影像）難以廣被接納，我們至少也應該以「新素描」一詞，來與「舊素描」做一區隔。

肆、文藝復興留下學習典範

根據可考的文字記載，素描一詞被冠以「科學性」的分析與「藝術性」的運用，當自文藝復興時達文西（Leonardo da Vinci）始。

我們都知道，西洋美術從古希臘、羅馬之後，經歷了漫長的中古世紀「黑暗時期」才產生了文藝復興。雖然文藝復興以前的畫家也開始研究透視與光影等問題，進而影響到文藝復興初期的畫家如馬薩喬（Masaccio）、佛蘭且斯卡（Pierodello Francesca）、波提且利（Sandro Botticelli）等在製作素描時，對透視與解剖學的運用。但真正能對透視、光影等科學規律靈活掌握，並有效的運用到繪畫裡頭者，則是在達文西手上達到顛峰的，也是他「科學和繪畫，均是自然忠實的雙胞胎」的具體思想反映。

也許是基於對科學的研究精神使然，今天我們所看到達文西的素描裡頭，有不少作品都是他用來製作科學性器物的草稿。同樣道理，在達文西的「純素描」作品當中，我們也很容易發現他對透視、光影所掌握的準確度與證據，比如達文西強調「寫生時應當站在距離所畫對象面積三倍遠的地方」，可以說是一種非常科學的觀測物象的方法，同時，達文西也是首先提出以「臨摹古人」作為「訓練自己的手」的方法，並強調藉助「寫生」達到「線條與光影的掌控」。

達文西生於對一切產生懷疑的人本主義時代，或許是導致他以科學來解決問

題的根本所在，所以他強調：「更確實的辦法還是面向自然的物體，而不是跟隨那些拙劣的模仿自然的東西，給自己養成惡習，因為能直接到泉水去的人就不再跑水缸」，又說：「不應當過分信賴自己的記憶力，以致不屑寫生。我認為那些賣弄自己有能力記住自然的一切形態和效果的畫家，純屬無知。自然現象無窮無盡，我們的記憶豈能容納無遺」⁸。

達文西與同時代的米開朗基羅（Michelangelo）、拉斐爾（Raphael）三人並稱文藝復興三傑，在美術史上被稱做「佛羅倫斯派」。其中米開朗基羅強調人物的力與雄壯之美的表現，是公認的大素描家，而拉斐爾則是把達文西的睿智、米開朗基羅的力學與「威尼斯派」的「繪畫性的素描」綜合為一體，成為十九世紀畫家眼中的「素描家之王」，他們三人都為後人留下很好的學習典範。

到了北歐文藝復興，也就是德國以及尼德蘭（今日之比利時、荷蘭地區）的布魯格爾（Brueghel）、波希（Bosch）、丟勒（Durer）等畫家，以及巴洛克與洛可可時期的林布蘭（Rembrandt）、魯木斯（Rubens）、蒲桑（Poussin）、華都（Watteau）、哥雅（Goya）等，從自然、寫實主義，到光的明暗對比的、絢爛的、粗獷的、優柔的、奔放的，可以說素描的延展性應有盡有。

伍、十九世紀的素描

從傳統的角度來講，十九世紀以前，「素描」只是繪畫上的一種「底稿」，是一種「奴僕」的角色扮演。關於這點，我們可以從文藝復興時期的素描作品當中，窺見「素描家」較不注重背景（空間處理）而得到證明。這情形要到自然主義興起之後才得以改善，特別是在十九世紀時期，素描才獨立成一種藝術，一如繪畫、雕刻與建築。

十九世紀時，素描雖然仍舊與繪畫緊密的結合在一起，但已經不再是臣屬的關係了，而是有它自己的風格趨向與主題範圍，這一時期，輪廓、筆觸與調子是素描的三項基本方法，藝術家因著不同的心靈，藉這三項基本方法闡述他們各不相同的藝術理念。大衛（Jacques Louis David）的學生安格爾（Ingres, Jean Auguste Dominique）就說：「素描是藝術的真誠表現」，這句話是以「純粹輪廓」闡明並下界說的，因為「輪廓」將無形的概念具體化、理想化。而「筆觸」所產生的線條則不在圈畫界線，它是在印證情緒的反應，紓解性情的作用，或表現生命力、

⁸ 參閱陳英德，〈素描的過去與現在〉，《雄獅美術》229期，頁69，1990年3月出版，雄獅圖書股份有限公司。

描述特徵等等。

經由「輪廓」與「筆觸」的互動而產生「調子」，它牽涉到整體表面敷飾與紋理質地、明暗與濃淡，它比抽象的線條更能刺激視覺感官，它暗示身體知覺、空間與光線，它喚起經驗⁹。

除了以安格爾為代表性人物的古典主義素描以外，另一派主張「想像的素描即創造性的素描」（波特萊爾語）的浪漫主義畫家德拉克洛瓦（Eugene Delacroix），卻十分瞧不起古典派的人，認為把美術當成幾何學那樣在教，是非常糟蹋藝術的。

然而，儘管德拉克洛瓦有十九世紀的大批評家與大詩人波特萊爾（Charles Baudelaire）的大力支持，但這新舊兩派在繪畫觀點上的爭議，顯然還是安格爾一派佔了上風。這跟當時傾向保守的社會習性不無關係，以致今天我們所認識到的十九世紀素描，大部分都以古典主義或自然主義的素描為藍本，直到現代主義興起之後，以安格爾為主的學院派素描才被動搖，起而代之的是注重「創造性」的德拉克洛瓦一派的素描佔了優勢。

與古典主義、浪漫主義同一時代，有一批畫家遠離巴黎跑到楓丹白露的巴比松去描繪風景，這一批畫家被稱做「巴比松派」，其代表畫家有柯洛（Corot）、米勒（Millet），前者以光和量感來捕捉樸素之自然形象；後者則注重表現農民喜怒哀樂的生活情景。

到了寫實主義的庫爾貝（Courbet）、杜米埃（Daumier）、馬奈（Manet）等人的素描裏，逐漸開啟了「色彩」的天窗，甚至影響到後來的莫內（Claude Monet）直接到戶外去捕捉強光下那一剎那的光感。

陸、羅丹論素描

拉斐爾、林布蘭、魯本斯、丟勒、安格爾、德拉克洛瓦、柯洛、米勒、庫爾貝之後，羅丹（A. Rodin）可以說是一位集素描而大成者，同時也是將素描發揚光大的另一位大素描家。

羅丹活躍於十九世紀末與二十世紀初，在藝術上，他被視為是一個介於古典與現代之間的過渡性人物。就素描而言，他融合了古典與浪漫、自然與寫實主義的風格，呈現出一種較為粗放的感覺，他常用鋼筆或鉛筆「捉住非常快速的姿

⁹ 參閱曾雅雲，〈十九世紀的素描〉，《雄獅美術》76期，頁68、69，1977年6月出版，雄獅圖書股份有限公司。

態」，用來表現「只能在半秒鐘內見到的有變化的曲線」，顯然這是羅丹企圖捕捉超越形象以外的某種東西。

羅丹對十九世紀以安格爾為主流的素描觀也有所批評，他說：「一知半解的人見解錯誤，因為他們認為世間只有一種素描——拉斐爾的素描，或者不如說他們讚美的，還不是拉斐爾自己的素描，而是他的模仿者達維特和安格爾的，實在說來，世界上有多少藝術家，就有多少種素描和色彩」。

羅丹在論素描的時候說：「無知的人所喜歡的，就是在製作那種毫無表現力的繁瑣，虛假的高貴姿態，…有人以為素描本身是美的，而不知素描之所以美，完全是由於所表達的真實和感情」。

「炫耀自己的素描的藝術家，…好比穿了軍服在人前誇耀，而不肯前去作戰的軍人；或者好比把犁頭擦得很亮，而不去深耕的農民」。談到什麼才是真正的好素描時，羅丹說：「真正好的素描；好的文體，就是那些我們想不到去讚美的素描與文體，因為我們完全為它們所表達的內容所吸引」。

對於前人的素描作品，羅丹也有他獨到的見解，「有人稱讚拉斐爾的素描，是有道理的，但應該稱讚的不是素描本身，不是用了或多或少的技巧而描繪的勻稱的線條，而應該從所表現的意義上來讚美他的素描。拉斐爾的素描之所以有價值，乃是他用自己的眼睛看，用自己的手表達靈魂的明朗幽靜，乃是從衷心流露出來的對整個自然的愛。有些人，絲毫沒有這種溫柔的感情，卻想從這位烏俾諾的大師那裡模仿他的有節奏的線條和人物的姿態，那麼所能做到的，無非是些非常剽味的偷竊」。

「在米開朗基羅的素描中，可讚賞的不是線的本身，不是大膽的透視縮減和精研的解剖，而是這位巨人像雷鳴似的那種絕望的威力。模仿米開朗基羅而沒有他的靈魂，只是把半弓形支柱般的姿態和緊張的肌肉抄下來，這樣的人多麼可笑」。

羅丹對於素描的論述，強調的雖然是它的「內容」，但對於「技法」，他也絕不忽視，他說：「誰告訴你輕視技法呢？毫無疑問，技法不過是一種手段，但是輕視技法的藝術家，是永遠不會達到目的地，…當我說技法應該忘記自己是技法時，我的意思絕對不是說藝術家可以不要學問。恰恰相反，應該要有熟練的技法來隱藏人所共知的東西」¹⁰。

¹⁰ 參閱羅丹口述，葛賽爾筆記，《羅丹藝術論》，頁 73，1981 年 4 月出版，雄獅圖書股份有限公司。

柒、印象主義以後的素描

西洋美術史上，印象派不僅在繪畫上起了重大的革命性影響，同時在素描方面也產生了很大的變化。馬蒂斯是首先提出「素描與色彩是一對永恆的矛盾」，這種矛盾，驅使他在創作中同時表現兩者，成為真正撼動傳統素描觀念的人，而莫內則是這一方面最具代表性的人物。

1875年沙龍展上，古典主義的捍衛者柔勒·克拉爾對印象派提出批評時說：「莫內在素描上所犯的錯誤要上溯到威尼斯，這些錯誤曾經由英倫海峽彼岸的泰納（J.M.W. Turner）的出現而更加嚴重」¹¹。

從印象派以後，素描的新觀念於是開始五花八門的出現在新印象派、後期印象派、野獸派、立體派、表現派、超現實…等諸多藝術表現的範疇裡頭，印證了羅丹所說的「世界上有多少藝術家，就有多少素描」。他包括了造形藝術所具備的各種技巧如形象、量感、動感、空間、色彩、明暗、調子、透視、比例等各種因素在內。而這自由、開放、多元的結果，促使素描彷彿又回到以往「草圖」的奴僕地位，以致文藝復興以來那種絕對、清晰、客觀、理性的科學規律，一下子被感性、模糊、主觀、粗放、簡約甚至誇張、扭曲、變形所取代。

莫內以外，雷諾瓦（Renoir）、秀拉（Seurat）、塞尚（Cezanne）、梵谷（Gogh）、高更（Gauguin）、羅特列克（Lautrec）一些新印象派及後期印象派的畫家，在素描方面都有非常傑出的風格表現，固然，印象派以後仍舊有些畫家如卡拉（Carlo Carra）、奇里訶（Giorgio de Chirico）、畢卡索等一度也從前衛中退陣下來畫起安格爾式的古典、寫實主義的素描，但大體上來說，傳統素描已經解體，尤其是在法國1968年的五月革命爆發以後，學院裡頭的石膏像、胸像、雕刻都被噴上紅漆或寫上革命的標語，象徵舊式的法統已經結束。在這種情形之下，波特萊爾所講的那種啟發性、自由性的「創造性的素描」，便得到新一代畫家的重視了。

波特萊爾所說的「想像的素描」（或稱創造性的素描），也就是德拉克洛瓦一派沿襲下來，至羅丹、馬蒂斯、莫內印象派以後，那種注重色彩表現生命內涵的素描，遂取代了重形象的傳統素描。這時，「捉影」（或稱新素描）的觀念已經形成，學院教師的素描教學法也不再把自己原本的「技法」，強加在學生的課堂上，讓人有機會重新思考素描與現代藝術結合的可能性。

布拉克（Braque）、畢卡索率先以解體和造形手法，去除了自然形象，呈現

¹¹ 同註7。

出立體主義；蒙德里安（Mondrian）根據塞尚「球體、圓錐、圓柱」的三種形體，創作出幾何抽象；康丁斯基（Kandinsky）認為色彩不必附屬於形象，而直接透過感情創造出抒情的抽象藝術，而超現實一派的恩斯特（Ernst）、米羅（Miro）、達利（Dali）、克利（Klee）則通過佛洛伊德學說，用藝術來敘述潛意識之內容。逐漸演變成「素描乃是藝術家探求藝術歷程的心靈記錄」。戰後美國的抽象表現主義與普普藝術時期，甚至連李奇登斯坦（Roy Lichtenstein）、安迪沃荷（Andy Warhol）這些不會「素描」的普普藝術家們，也宣稱他們有「他們自己的素描」。

捌、素描在台灣

這情形在台灣也是如此，1960年代盛行於台北的「東方畫會」、「五月畫會」，就曾發生過這樣一件趣聞：

謝里法（代表學院出身的五月畫會）說他在師大唸書時，每跟同學談起「東方」人時，總有人指稱他們是因為學不好素描，才走偏門搞起了「現代畫」。

根據謝里法的敘述，「在某年『東方畫展』的會場上，一位畫家正在與觀眾爭辯有關繪畫基礎的問題，我走過去，正好聽見畫家說道：『…其實我們也有我們這種畫的素描，我們每天還是在畫素描的。』這話聽得我猛然一驚，心裡自問素描之所以為素描，果真如此？過後又再想，也的確如此。素描的窄門在我心中於是大開。在學校裡瞄準石膏像來塗木炭的所謂素描，原來只是一種統一教學用的教材教法。就是因為這種偏差，難怪同學要說『東方』人畫不好素描」。

「記得夏陽曾經提到有關他自己初學素描時的經驗：大家都知道『東方』人都是李仲生的學生。有一次，夏陽帶了一疊素描去請教李老師，這些都是他自認為滿意的作品。那天李仲生翻閱素描時對他說了一句話，直到現在他還無法忘記。李仲生指著畫中的筆劃說：『這些線條看來是很有勁，也很帥氣，可惜一根也沒有用，絲毫不起作用』」。

「這句話告訴了我們如何去瞭解『東方』人的所謂素描。直截的說來：把每根線條提煉到都能發生作用的層次，這就是『東方』人所說的『我們的素描』了。而這種素描與台灣學院中的素描之間，所不同的其實也不過是認識上的一點點差距，然而藝術這東西卻往往差之毫釐而距之千里，如何認識素描才是根本問題」¹²。

¹² 謝里法，〈黑色的太陽——憶與夏陽的一段交往〉，《雄獅美術》149期，頁95、96，1983年7月出版，雄獅圖書股份有限公司。

筆者不厭其煩的引述謝里法的這一段回憶，無疑是因為謝里法的這一段話，點出了台灣一般對素描觀念的認知差異，它道出了學院與非學院的分野；「舊素描」與「新素描」之間的認知差別。

「東方」人（代表非學院組成的東方畫會）所說的：「我們自己的素描」，也就是林惺嶽在 1985 年 3 月號的《雄獅美術》發表〈台灣美術運動史〉時，針對李仲生的素描觀所提出的「抽象素描」了。它反應了「素描」現代化、多元化、自由化的一般情況。

而這多元、自由、開放的結果，並不意味「素描」已經失去傳統「素描」的作用，反而更印證了羅丹那句「世界上有多少藝術家，就有多少素描」的名言，只是以今日表現形式觀之，「素描」並不等於「Drawing」；而「Drawing（捉影）」也不等於「素描」。不過大體而言，名家的「Drawing（捉影）」還是與他的作品風格相一致的。

學院認定的所謂「素描」，在台灣應是自日據時代始。日據時代，受政治情勢的影響，開始有台籍畫家留學東洋，人才回流以後帶回的西洋繪畫觀念，促使從事西洋繪畫創作的人口，努力從基礎的素描方面紮根，也就是巴黎印象派時期的石膏、寫生等的訓練方式。同時，當時的台北地區也出現「素壺會」這樣專門研究素描的畫會團體，影響所及，不久就有「黑壺會」、「七星畫壇」、「赤島社」等畫會團體的出現¹³。

這些畫會成員很多都是當時學院裡頭的教師，或私下開班授徒者，西洋繪畫的基礎訓練——素描——於是普及開來。一直到 1980 年代以前，台灣的學院美術科系，還是以石膏像、靜物、寫生做為素描訓練的不二法門。

最近幾年，雖然有少數學院美術科系已經有類似「新素描」方面的課程教學，但在每年一度的聯考術科考試裡頭，卻還只能停留在石膏素描的測驗上，所不同的是將以往的維納斯、阿古力巴等石膏像，改成了以東方人面孔為主的石膏像，或許這也是一種無可奈何的「進步」吧！（來稿日期：1996.3.16）

¹³ 參閱王福東，〈台灣近代美術團體活動年譜〉，《現代美術》62 期，頁 73、74、75，1995 年 10 月出版，台北市立美術館。