

当代 学院 艺术

美术丛刊·10

潘天寿先生与分科教学
曼弗里德·施凌和他的绘画作品
传统的情结与现代的诱惑
有关现代水墨的几个问题
对绘画语言中范式的思考

10



CONTEMPORARY ART OF ACADEMIES



二条线 曼弗里德·施凌

曼弗里德·施凌作品

姚舜熙作品



焦土 68×272cm 1996 姚舜熙



多音 68×272cm 1996 姚舜熙

主 编：赵贵德
副 主 编：曹宝泉
责任编辑：郭 涌
杨怀武
本期编辑：杨怀武
特约编辑：王华祥
章利国
张 浩
高天民
高迎进

编辑：《当代学院艺术》编辑部
(中国·石家庄市北马路45号)
出 版：河北美术出版社
印 刷：东莞新扬印刷有限公司
发 行：河北美术出版社发行部
邮政编码：050071 电话：7042501
转 3215

出版日期：1998年3月

定 价：15 元

河北省报刊登记证 201108 号

目 次

●画室寻访

- 潘天寿先生与分科教学(吴山明) (1)
天涯处处是芳草
——记中央美术学院中国画系花鸟画室(姚舜熙)
..... (6)

●艺术家与作品

- 曼弗里德·施凌和他的绘画作品(张民强 译)
..... (13)
刘庆和及其绘画作品 (17)
刘进安及其绘画作品 (21)
顾震岩及其绘画作品 (25)
为文为画旨相通(顾震岩) (26)
尉晓榕及其绘画作品 (30)
国画家的自信(尉晓榕) (32)
旧话新语(刘庆和) (34)
平和求真(坡阳) (35)
实话实说(刘进安) (36)
笔墨·抽象·灵性
——略论阎秉会十年来的水墨画创作(陈孝信)
..... (37)

●师生论坛

- 传统的情结与现代的诱惑(吴宪生) (41)
浅谈师范专业写意人物画的教学(潘丰泉) ... (45)
读八大山人画集感怀(李向明) (48)

●学术讲座

- 以人为本
——由《全国中国画人物画展览会》所想起(毕建勋)
..... (49)
有关现代水墨的几个问题(张浩) (52)
对绘画语言中范式的思考(张立平) (57)

潘天寿先生与分科教学

●吴山明(中国美术学院)

中国画历来沿袭的都是师徒传授式的教学方式,在四、五十年代由于规范式的西画教学的引进,潘天寿先生以及我国的许多前辈美术教育家们已感到中国画的旧的教学模式与时代的不相适应,他们出于历史的使命感,根据各自艺术观点与教育思想,不同的艺术经历与教育实践经验,对中国画的教学改革作了许多有益的不尽相同的尝试。

尽管我院的中国画教学时起时伏,在专业上时分时合,潘天寿先生经历了一段时期的实践与酝酿后,在1961年召开的全国高等院校文科教材会议上,适时地提出了〈中国画的人物、山水、花鸟三科应该分科学习的意见〉,并在理论上给以科学的论证,得到了文化部和与会者的一致肯定。随即,潘先生便在中国画系开始他的中国画分科教学体制的实施。

今天,分科教学的体制不但在中国美术学院中国画系持续发展,而且在全国已形成分科教学的局面,实践说明了“潘先生所构想与倡导的分科教学体制与其他体制比较,更适应于中国画各科发展的特点与规律,更有利于不同门类的专精人才的培养,因此也是更科学、更规范、包容性更大的教学模式。潘天寿先生是我国现代中国画教学当之无愧的奠基人。

潘天寿先生以及中国画系的老一辈美术教育家们,在分科教学方案具体的实施与体制的规范化建设中,所作的实践是非常艰辛和卓绝的。

(一)在五十年代,政治对文艺的要求十分明确,重视与提倡那些能直接服务于政治形势的文艺形式的发展,而对一些以欣赏功能为主的艺术门类其地位必然弱化,艺术上的某些特殊规律与作用容易被忽视,因此,像

花鸟、山水以及书法篆刻等专业的生存空间在缩小,发展也面临着危机。直至六十年代初,开始对偏“左”的文艺路线的纠正,形势有利于艺术的“百花齐放”发展,潘先生及时抓住了这难得的机遇,并以其在学术上的影响与威望,实现了中国画系正式分科教学的愿望。从而为中国画中一些被弱化了的专业门类争得了生存空间,这对以后中国画各门类的全面发展的意义是很深远的。

(二)作为花鸟画大师的潘天寿先生,一直很关注人物画的发展,五、六十年代“浙派”意笔人物画风格形成以及人物画学科教学思路的确定,都离不开潘先生的直接指导。

早在五十年代初,潘先生就参与选留了李震坚、周昌谷、方增先、宋忠元、顾生岳等一批西洋造型功底坚实,又有才华的毕业生作师资,潘先生亲自指导他们对中国画传统与书法艺术的研究与创作实践。方增先、周昌谷、李震坚等人物画“浙派”第一代创始人就是在潘老的直接鼓励下,从书法艺术的用笔中汲取线描形式的营养,同时也吸取花鸟画用墨用色的技法,并创造性地将现代造型与文人画优秀笔墨融合,准确地去表现千变万化具有不同个性的现代人物。“浙派”意笔人物画新的笔墨语言与人物画风格,在当时的中国画坛产生了巨大反响,成为全国具有代表性的意笔人物流派。他们艺术实践的成功经验,又直接用于人物画教学之中,推动教学向纵深发展。

今天,我们这些“浙派”人物画的第二代乃至更年青的传人们更得益于潘先生的分科教学体制,从我们对传统的认识、审美观念的形成及艺术实践的道路,都直接受到潘先生艺术观点、教学思想乃至艺术成就的深刻影响。

(三)1965年,潘天寿先生完成了分科教学体制的最后一门学科——书法篆刻专业的设置工作,而书法篆刻专业在我国高等美术院校中正式设立,是中国书坛具有历史意义的创举。

对书法篆刻专业设置,当时人们并不是很理解,原因是五十年代以来,虽然社会宣传工作少不了写字,但书法作为一门艺术,其功能却已被人们所忽视,专门的书法篆刻家缺乏用武之地,老一辈的专家所剩无几,年青的研究者更是寥寥,而且大都只是业余的爱好者。潘老为这门真正的中国特有的国粹的衰微而担忧,为了不至于后继无人,对历史负责,呼吁并筹建了书法篆刻专业。一九六五年浙江美院中国画系书法篆刻专业正式招生,并首次招收了五年制本科生两名,人数虽少,但头开的不容易,这件事当时在全国美术界引起非常强烈的反响。

潘老等老先生们,初创时为专业课目的选定与教师的聘请,所做的工作是大量的,除诸乐三先生外,不但专门从杭大调陆维钊先生来主持教学,同时还聘了沙孟海、朱家诸、方介堪等著名学者来系兼任。潘老有时还亲自参与教学。

书法篆刻专业得以生存并能长期稳定地发展,正是由于一开始办学思想就很明确,并具有较高学术层次,同时,培养出了一代又一代在理论与实践上都具有较高水准的优秀学生,在我国书法篆刻界有很高的声望,潘老等老一辈的功绩是永远要铭记的。

(四)潘先生不很同意“西洋素描是一切造型艺术的基础”的观点,认为中国画专业应有适应自己专业特点的造型基础训练方式。应重视本土传统造型训练方式,如白描、双钩、默画等,造型训练应在一开始就注意与西方在造型方法的审美差异,重视以线造型和东方式审美习惯的培养。潘先生的素描教学上的这些观点,为以后具有中国画的专业审美特色的素描的探索以及包括传统或造型训练方式在内的造型训练体系的建立确定了基本思路。

我从事教学三十余年,深深体会到潘先

生的意见是极深刻的。方增先先生就是根据潘先生的构想进行探索中国画专业素描的实践者,他以西方素描中具有东方审美因素的勃力及曼结构素描为基础,强化用线造型与线的表现力,使其既保持原有的严谨的理性分析的特点,又具备东方的审美特征,从而与中国画专业适应。这种造型与专业在审美上的内在有机联系,使造型基础训练在向专业过渡时产生了更大力度。

我们在教学中还按潘先生意见,不断加强白描与双钩课中的造型因素,特别是花鸟专业近年来坚持大尺幅的白描写生训练,通过用线对复杂的形体图式的现场组合练习,坚实了学生的综合造型能力。并在素描教学中安排一定比例的默画训练,素描写生与默画练习的交替进行,加速了学生把握主要形体特征的能力。潘先生很重视这些传统的造型训练方式,是因为它们有利于传统审美习惯的养成,因此它们一直成为我系造型基础体系不可缺少的组成部分。

(五)建设好中国画系自己的资料库加强对古代文化学习,为中国画教学的长远发展备足“粮草”,是潘先生教学构想的重要方面。为使学生扩大修养面并有更多的直接面对古代绘画真迹的机会,从五十年代开始,潘天寿、吴弗之、诸乐三等先生,利用有限的资金,不辞辛劳地选购了大量古代书法与绘画原作、古典文学哲学美学书籍与碑帖。我系一代又一代的学生正是得益于对这些珍贵的传统教材的临摹,以及古典文学与理论方面课程的学习,而步入中国画之艺术殿堂的。

潘老还在总结前人学画的经验基础上,结合各学科的特点与现实发展状况,提出了临摹与写生的比例:人物画训练写生应当多于临摹,花鸟临摹与写生相当,山水则临摹应多于写生,从而使中国画系的专业训练形成科学而有序的良性运转。教学上重视对优秀绘画传统的学习,学生传统文化素质优良,是我系被公认成功的办学特色之一。

历史翻到八十年代,时代又赋予我们这些后继者们以新的使命。潘天寿先生的分科教学体制为山水、花鸟与书法篆刻各专

业门类的发展拉开框架,为各专业教学发挥专业特长奠定了基础,并提供了不断拓展的空间。学生在学校学习时间毕竟是短暂的,但我系的分科教学为其以后发展打下的专业基础是坚实的。鉴于至今尚未有一种体制比分科教学体制更有力度,更稳定,也更适应专业的发展,因此我系多年来从自身发展历史和长期的实践经验出发,一直继续着分科教学的实践,并使其不断适应时代的发展,具备时代应有的特色。

(一)在八十年代,艺术思潮十分活跃的时期,我们一直坚持潘天寿当年所形成的“重传统、重基础、重修养,提倡创新”的教学宗旨。

改革开放使中国美术界进入难得的宽松时期,西方文化的大量涌入,西方现代艺术观念与中国传统观念产生的碰撞,中国画界出现了一些现代艺术新派,但他们往往随即又因基础的选择上陷于中西两难的境地,而产生了发展方向的迷惘。使中国画变革处于一种思维异常活跃然而创新偏于浮躁的状态之中。在对所面临的时势的审视中,感到作为肩负艺术家与教育家双重责任的我们,应有的更多的是更多的谨慎和冷静。由于潘天寿等老一辈艺术思想熏陶,长期以来我们已形成了对民族文化的自豪与自信心。我们知道中国画的不断创新是中国画发展的生命力所在,但创新必须基于对民族文化传统的深刻认识,才能准确地去把握对西方艺术的借鉴、汲取并与之融合的尺度。

作为教育家,我们认为学校教学有其自身的特殊规律,学校没有“围墙”是不行的,但学校的“门”应开得更更大一些,我们经过认真的反思,认为按潘先生当年倡导分科教学的思路所形成的“重传统、重基础、重修养、提倡创新”的教学宗旨,在新形势下仍然是适合和正确的,当然在新的形势下,也应赋予新的内涵与时代的精神。教师的责任要求我们必须加强对中西文化的更深层的研究,主动地去引导学生的创新活动,克服一时所产生的对传统的自贬、借鉴上的盲目倾向。今天,中国画的变革实践又螺旋式回升到一个新的起点

上,并进入一个冷静的深化时期,因此更感到我们当时坚持一贯以来的办学宗旨是对历史的负责。1993年我们中国美院赴京“面向二十一世纪大展”中的中国画系教师作品,以及1994年的中国画全国青年教师助教班的毕业作品展,都得到广泛的好评与专业界的充分肯定,认为从中国画系老、中、青各代教师的作品中,看到了今后我国中国画发展的大趋势,并从青年教师的作品中看出了中国画系在教学上的成功。

(二)在具体的教学中,从潘先生时候起几十年来基本沿用的是单元制,1985年为适应教学的发展又试行了单元制与导师负责制的结合,取得良好效果。

潘天寿先生根据当时师资情况与中国画教学的特点,在分科教学一开始,在各科的具体教学中,选用了单元制,是有其道理的。根据我们长期教学实践,单元制对分科教学来说是相适应的,并有其特有的长处与优势:首先,中国画系学科多,学科间课程交插也多,单元式的教学有利教师的合理调度。有利于学生更广泛接触教师,在学术上有向更多教师请教的机会,同时,也有利于教师在教学上专业方向的选择有利于教学骨干的培养。

但是,随着各学科的增多,课目的增加,各科的任课教师增多,容易产生各管一段的现象,会对学生整体素质上的把握与研究产生困难。1985年,系里支持花鸟教研室首先进行四年一贯的由导师全面负责教学单元制的试验,规定由主课导师从总体上负责一个班级学生四年学习中素质的发展,负责各任课教师之间的协调,担任每学年的主课教学,并同时关心学生思想与生活。这些新的教学实践,推进了我系单元制深度发展,我系的其他专业也很快相继实行了这种由导师负责的单元制,我们通过实践还补充了主课导师一直到最后主持该班级毕业创作与论文的规定的规定。

十年来,我系实行导师负责的单元制,起了稳定教学,深化教学科研,增强教师的教学责任感与学生学习自觉性,提高了教师对教学的组织和管理水平等方面的积极作用。对

一个学科多,班级多,课目交错繁多的大系来说,导师负责的单元制是一种结合得较好的有效的教学形式。

(三)根据潘天寿先生关于改革中国画造型基础方面的构想,经过全体教师三十多年的教学实践和努力,我们已建立有自己特色的稳定的素描教学体系。近年来,我们又在原来大格局的基础上,进行了新的多种形式的探索。

八十年代后期,吴宪生等更年青的一代教师,又在原先的素描教学的基础上,对课程的结构与规范化以及表现的深度方面作了进一步的探索。近年来,由于中国画在专业形式与观念上的日益活跃,我系的素描教学在具体形式上又作了许多新的有益的尝试,在原来大的格局的基础上,唐勇力等几位青年教师的强化局部造型深度刻画的素描形式,与带有组合与装饰因素的素描形式,以及追求更多的感性与意象因素的素描形式等多种表现手法的实践,使我系的素描教学在学术上更为活跃。1995年我系召开了中国画系教学座谈会,全面回顾与总结了我系素描教学的发展历程,并对我系现状与今后的教学作了深刻的讨论,与会者都非常肯定这种在稳定的基础上所形成的新趋势。

(四)重视临摹教学,是潘天寿教学思想的重要组成部分,因此,几十年来在我系的山水、花鸟科专业课的课时中,临摹课一直保持最大的比重。为了更有力地促进学生传统素质的提高,山水教研室在陆俨少先生的指导下,制定了强化临摹教学,规范教学进程的科学的新的教学方案。

八十年代,我系又购进了大批历史名画精印件,加上原有的藏品,使我系的山水传统直观教材系统化起来,陆先生精选了其中代表历史上各个时期风格的十幅山水画巨制作为临摹教学的范本,并要求学生必须在两年多时间中按历史发展的顺序全部临完。由于教师们在教学中对方案的严格执行,这种大分量的临摹训练,加深了对传统的理解和对历史上中国山水画各主要流派和风格的演变与发展的了解,有利于传统的山水技法的全

面系统的学习。对东方艺术的审美特点与气派,以及历代大师们创作上严肃精神等方面,给学生们留下终生难忘的深刻印象,并为一生的艺术发展打下坚实的基础。

(五)八十年代初,我们为了进一步理顺意笔人物画教学从素描到写意之间的脱节现象,决定新开设“意笔线描”课,以在功能上替代原先的“工笔白描”课,从而使工意两大笔墨体系从线描基础训练开始就区分其在审美上的差异,拉开本来就存在的“距离”。这是潘先生的东西方绘画必须拉开“距离”的学术思想在中国画专业内的一种延伸。

在意笔教学中,一直是以“工笔白描”作为意笔线描训练的基础,“工笔白描”与意笔专业课在线的审美形式存在客观上的差异,将其作为意笔线描基础训练的主课明显是缺乏科学性的。“意笔线描”这种形式虽历来就有,但从未独立作为“基础训练”的课目。我们以“意笔线描”替代“工笔白描”可以使许多问题迎刃而解。经过教师们的多年实践,“意笔线描”在教学上作为一种新的概念已确立。我们在“意笔线描”教学上取得了丰硕的成果,“意笔线描”课已自然地融会于意笔人物教学的进程之中,使意笔人物教学进程更合理、更科学也更规范化,从而有力地促进了我系人物画教学质量的提高。

(六)在1989年我系举行的教学讨论会上,潘公凯先生提出的“两端深入”的观念,引起了大家的热烈讨论,认为对中国传统文化与西方现代文化的深入研究,对促进中国画创作与中国画教学在更深层意义的变革,以及新的发展思路的孕育,无疑具有现实意义。

潘公凯的“两端深入”的想法,是潘天寿先生的“中西绘画要拉开距离”的观点基础上的一种发展,讨论中尽管对此意见并不完全一致,但认为这不失为如何更扎实地拓宽中国画发展之路有创意的一种构想。

我系现行的修订后的教学大纲中,对于高年级的基础教学与毕业班创作作了“规定动作”和“自选动作”的一些规定,便是在这种影响下形成的。

(七)从潘天寿先生提出并创建书法篆刻

专业到今天已三十多年了,我系的书法篆刻科已成为我国高等美术院校同类专业发展最稳健的,影响面也最大的教学实体。我国目前在书法篆刻方面发展之快,是出乎人们意料的,然而,今天在艺术实践,学术研究与教学上的兴旺景象,更显示了潘先生当年之举措的意义之深远。

1996年国家教委批准了我系章祖安先生招收博士研究生,从而使我系书法篆刻专业成为具备从博士、硕士生到本科,从进修到留学生,从国内教学到定期定点赴国外教学,并且在课目上日趋完备,教学质量十分稳定的优秀学科。我们的毕业生大都是当今也必将是二十一世纪书坛的骨干。

我系书法篆刻专业是以青年教师为主的教师群体,在学术上都很强,是我国当代书法篆刻界的主将。他们的大量的有创意的专著和论文,已为中国美院与中国画系在国内国际赢得荣誉。

(八)1985年与1993年,我系两次参与主持在我院召开的全国中国画教学座谈会,在中国画的发展特点不同的两个时期的召开的两次座谈会上,我系1985年制定的教学大纲与1993年再一次修订的教学大纲的构想,都得到与会同行们的充分重视,并肯定了我院中国画教学的经验对推动全国中国画教学发展的积极作用。

1985年中国画系动员全系各科的骨干教师投入了教学大纲的编写工作,全面地总结了潘天寿先生的分科教学方案实施多年以来的经验,大纲的制订将我系各科教学的规范化建设推进了一步,由于是首次在全国推出完整的中国画教学大纲,因此影响很大。1993年在新的开放的形势下,我们指定由各科教研室主任执笔再一次全面修订了教学大纲。在借鉴与创造性思维发展上给高年级以更大的余地,在教学要求与作业量上对低年级作出了更严格的规定,并适当增加了造型与创作练习课时,调整了主副课比例,根据专业特点改进副课教学内容并增补了选修大纲,更规范了造型与专业教学。新的大纲带有明显的时代的特征。

我们沿着潘天寿先生倡导的分科教学体制已经实践了三十多个年头,积累了丰富的教学经验,所培养的人才遍布全国与世界各地,已“桃李满天下”。中国美院的中国画教学在国内与国际享有盛誉。但是,它与现行的其他教学体制一样,同样这种体制仍将面临未来时代的更新变革的挑战。教育是一门很特殊的科学,它的改革需要勇气更需要谨慎,特别是一种教学体制的优与劣,需要有相当长的时间周期才能检验,我想一种被实践证明了的符合人才培养规律的教学体制,随着时代发展它必定会在自身的不断补充与修正中产生更新的生命力。



桃浪鱼肥 张立辰

天涯处处是芳草

——记中央美术学院中国画系花鸟画室

●姚舜熙

中央美术学院成立后,于1954年由原来的彩墨系改名为中国画系,并由叶浅予先生主持工作。教学上除开设人物画、山水画外,亦开设了花鸟画课程。当时的教员有李苦禅、田世光、俞致贞、肖淑芳等先生。并贯彻以教师示范,学生临摹为主的教学方法。1961年,在北京举行的艺术教育会议之后,中国画系在教学上进行调整,开始分科,设置花鸟画科,科主任为郭味渠先生,教员有李苦禅、郭味渠、田世光、高冠华、肖淑芳等先生。1979年,中国画系在文革之后,开设了花鸟画研究生班,由李苦禅、田世光等先生负责指导,郭怡琮先生担任班主任。同时外请南京艺术学院教师高冠华先生、天津美院的孙其峰先生来京兼课。1981年研究生班毕业后,中国画系正式酝酿成立花鸟画室,由郭怡琮先生担任第一任画室主任,而后张立辰先生继之,现任画室主任为金鸿钧先生。至此,先后在花鸟画室任教的教员有田世光、高冠华、郭怡琮、金鸿钧、张立辰、焦可群、许继庄、赵宁安、姚舜熙等先生。

花鸟画室成立后,先后招收有国内硕士研究生、本科生、助教进修生,普通进修生及国外留学硕士研究生、本科生及普通进修生。

中国画系自分科设置花鸟画专业以来,培养出的学生现有百名之上,并在全国各地的美术教育与创作事业中起十分重要的作用。其中有王晋元、龚继干、孙鸣村、韩文来、邓林、裴辑木、彭培泉、龚文祯、詹庚西、庄寿红、许鸿滨、郭才、李魁正、张铭淑等,他们先后在国内与国际的重大美术作品展览中获奖,为中国画的事业做出了各自的努力与贡献。

二

花鸟画室成立以来,贯彻实行临摹、写生、创作,理论、生活、技巧相结合的教学体

制。其教学目标是在一年级同学完成中国画一些基础课学习之后,二至四年级进入画室后专修中国花鸟画课程。在三年内根据教学大纲的要求,向学生传授最基本的花鸟画知识和技能。让学生深入认识中国花鸟画的优良传统,学习历代画家深入体验生活、酝酿意境、精心构思及不断丰富完善的笔墨技法。在临摹教学过程中,要求学生掌握中国花鸟画的造型规律及运用笔、墨、水、色等技巧,解决中国画的笔墨结构规律。同时,在学习中鼓励学生选修其它画种,达到活跃创作思维,探索传统与生活、传统与现代、继承与创新等方面的问题,使学生毕业后成为一专多能的中国画创作、教学、科研方面的人才,能够直接为社会服务,为继承与发展中国花鸟画做出贡献。

(一)临摹教学的基本要求:

中国花鸟画作为中国美术史上三大画种之一,自唐宋以来已形成了相当完善艺术体系与笔墨构成的规律。而且历代大师辈出,为物画及山水画的发展,提供过许多可以

启迪创新的有益的笔墨经验。为此,继承、研究传统便是基础教学中一个非常重要的课程。目前,我们针对进入花鸟画室研习的同学情况,引导他们选择历代代表性画家的代表作品及不同艺术形式的代表作品进行临摹。在临摹教学中,要求做到对临、背临、意临相结合,同时根据不同年级的教学要求,采用通幅临摹、局部临摹及变体临摹等手法。为学生在对传统文化艺术的理解与笔墨技能的训练上打下良好的基础。在实践中以理论为主导,结合不同技法进行综合练习,并联系画史画论及画家对传统优秀作品分析文章启发学生理解传统的文化现象及艺术规律,而又不为传统现象所桎梏。努力鼓励学生真正做到能变古为今,完成规定的教学任务。

(二)社会实践课的意义:

社会实践课对于学生打好生活基础,准备进入艺术创作教学过程具有十分重要的意义。如果不能在教学上引导学生如何深入生活、接触生活中的一切事和物,并且在观察、感受、思考生活中所发现的美及艺术形式规律问题。那么何以谈得上有真正意义的创作教学。何以才能培养学生具备有分辨能力与创构能力。为此,中央美术学院的教学大纲要求不管什么专业每学年都有一个多月的社会实践课。花鸟专业也不例外。从课程的要求来讲,由教师指导学生画生活速写和完成一定数量的专业写生,包括线描写生和水墨写生两大项。要求学生“作画要明白物理、体会物情、观察物态……,”并锻炼为创作搜集形象素材的能力。做到心记与手写两种方法并重的原则。同时,指导学生不仅要能画其所见,还要学会画出所知与所想。培养学生在完成对花鸟画物象描绘能力之后,达到对物象的塑造能力。在这些基本的训练之外,还要求学生掌握一定的自然科学知识,弄清自然植被的不同习性和环境特征,从而达到通过写生来突破传统一般构图程式及在广泛吸取大自然精华而突破传统的造型程式,并创作出具有时代意义的新的花鸟画境界。



生生不息 金鸿钧

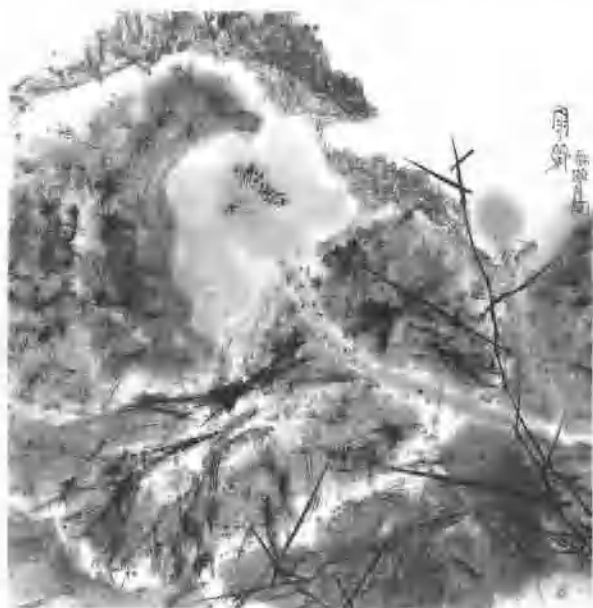
秋风掠地 张立辰



(三) 花鸟画创作教学的方针

在改革开放的新形势下,各种艺术思潮的冲击过程中,使得创作和教学更加自由、活跃和多样化,给花鸟画创新增加了生机和活力。同学们在广泛接受中西文化的过程中,其知识结构也产生了巨大的变异,思维模式也相继拓展,不断涌现出一批新的佳构。但随之出现了一些新的问题,这就使得花鸟画创作教学也必须起相应的变化,而不是依靠以往单一的创作教学模式,更多地艺术的语言

形式与主题的结合上有更大的突破。首先让同学们明白艺术作品之所以能存在,能吸引人来欣赏,正是由于其表现形式产生作用的结果。为此,近几年中国画系花鸟画室在坚持系里制定的“三位一体”的教学原则的同时,格外注重坚持面向生活,引导学生到大自然中去吸取营养以丰富花鸟画的创作,并搞好花鸟画的教学。目前,我们在设置课程中有一定时间的专业创作课,并要求写意与工笔形式并重的原则,让学生充分发挥自身的艺术



雨后 郭怡琮



长春图 赵宁安

个性及基本技能,同时引导学生认清艺术形式与生活之间的区别,弄清不似是艺术,似是生活的道理,在二者拉开距离的同时,又要统一的原则。并明确中国画系指导创作教学的方针是:因势利导,鼓励创造,循序渐进,多画多练。力求做到有步骤地引导学生由浅入深、逐渐解决花鸟画创作中的具体组合规律和方法问题,使学生能做到有规可循,有法可依,使学生在学中确有收获,并创作出更多的作品。

三

花鸟画室至今天,可以说到了十分重要之时。花鸟画作如何发展,不但是研习其专业的莘莘之子和从事这一专业的教师们所共同追求的事业,也是我们民族艺术这一独特艺术形式如何继续开拓的问题。所以说,中央美术学院花鸟画专业希望有更多的有志于继承与发展花鸟画事业的人与我们共同奋斗。



荷塘印象 郭葵



幽谷佳人 金纳



鹤望兰 许继庄



西双版纳 赵宁安

晨曦(左) 康会永



暖风
赵明洁



佛光
姚舜熙



临边鸾荷花图轴
朴珠燕

曼弗雷德·施凌 和他的绘画作品

西尔维娅·施密茨
张民强 译



用“内在形式”作标题来描述曼弗雷德·施凌绘画的真谛是再恰当不过的了。抽象派般的色彩轮廓,色彩的运动感十分引人注目。可他的绘画并不是抽象的,他只不过没有写实地表现某一固定的主题而已。小小的速写作品已表达了画家的主要意图,如:一只轮子,一些台阶,两条向上运动的线条等。它们使人们知道什么可能会发生。这就是绘画本身创造一种概念的过程,甚至这种概念将随着绘画创作各种变化着的力而发展。

画架、油画笔或调色板在他的创作中都派不上用场。油画布平铺在画室的地板上,施林格把石英粉末洒在上面以取得一个画的构造。颜料、油料和散开的油彩,混合的制剂都加到一起。当浮雕感出现时,再把颜色倒在上面。低洼显现出来了,颜色有的渗入其中,有的被排斥在外。施凌影响着整个过程,他双手执木棍在湿泥般的画面上搅和着或用手倾

斜着画布。

这并不是“泼洒画”。它本身未能留下什么东西,也就是说,没有什么是一蹴而就的。施凌作画需要时间,换句话说就是需要等待。得等画面变干,皸裂就会出现,现出裂缝和火山口般的坑洼。然后,作品还得再一次见水加工——加颜色、去薄、倒掉多余颜料,洗去不需要的部分和刮去不应有的部分。这些作画的原料在这里聚会,它们在画面上奔跑。它们变干了,拱起了,爆裂了,仿佛经历了各种不同气候的考验。就这样,整个创作过程需要重复许多遍,一直延续几个星期。

最终支配作品的颜色并不能完全替代作品的原意。先铺敷的颜料总将会从下面透出闪光。施凌的作品是由变硬的材料制成,但它显现出透明感和发光感,这就使颜色在姿态各异的阴暗部分下面闪耀。而这些色彩的细微差别对画家来说是至关重要的。