

中国当代高等美术院校

实力派教师

水墨人物教学对话

河北美术出版社

(冀)新登字002号

总策划:曹宝泉
责任编辑:敦竹堂
封面设计:王晓辉
版式设计:卫红东山

主编:宫六朝

副主编:杨怀武

编委:

中央美术学院:姚舜熙 马刚

中国美术学院:张浩 徐屏

四川美术学院:谢鸣理 冯斌

天津美术学院:郭振山

广州美术学院:陈涛

鲁迅美术学院:陈树中

西安美术学院:杨劲松 陈斌

湖北美术学院:罗潘

图书在版编目(CIP)数据

中国当代高等美术院校实力派教师水墨人物教学对话/
宫六朝主编. — 石家庄:河北美术出版社, 2000.12
(指手画脚)

ISBN 7-5310-1472-6

I.中… II.宫… III.水墨画:人物画—技法(美术)—高等学校—教学参考资料 IV.J212.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第66569号

中国当代高等美术院校实力派教师 水墨人物教学对话

出版发行 河北美术出版社
地 址 石家庄市和平西路新文里8号
邮政编码 050071
制版印刷 深圳华新彩印制版有限公司
开 本 889毫米×1194毫米 1/16
印 张 5.5
印 数 1~5000
版 次 2000年12月第1版
印 次 2000年12月第1次印刷

定 价 35.00元

策划人语

多年来,关于教师如何教、教什么的问题,一直是专业美术院校教学中的热点话题,随着当代美术的蓬勃发展和美术教学改革的逐步深化,这一问题变得更加突出。教师如何教?教什么?历来众说纷纭,各持己见,没有形成统一的模式,也不应该形成统一的模式。就艺术本质而言,倡导和发挥教师自身的个性化教学,依然是当下众所认同的观点。然而,我们并不否认教师个性化教学对引导和保护学生的艺术个性所起的积极作用,但也必须正视由许多客观因素所带来的诸多问题,如偏狭的误导和放任自流以及单一僵化的技能传授等现象。那么,能否有一个另外的理念,既充分展示和发挥教师的个性化教学特点,又符合当代艺术发展的基本规律,在美术教育总目标和大原则的框架中,相互切磋,共同探讨,不断提高我国高等美术教育的整体水平,这是我们编写本书的主要意图,也是大家所期望的。

目 录

- | | | |
|------|------------------|------------------|
| (1) | ■ 吴宪生(中国美术学院) | 中国人物画艺术语言转化的问题 |
| (10) | ■ 张 浩(中国美术学院) | 水墨人物写生系统教学构想与尝试 |
| (21) | ■ 陈振国(广州美术学院) | 有意义的写生 |
| (28) | ■ 张 望(山东师范大学美术系) | 关于水墨人物画写生的两个问题 |
| (38) | ■ 纪京宁(河北师范大学美术系) | 水墨教学经验随笔 |
| (47) | ■ 颜宝臻(天津美术学院) | 颜宝臻画语 |
| (53) | ■ 刘永杰(西安美术学院) | 写意人物画中的笔墨问题零语 |
| (56) | ■ 杨 珺(中央美术学院) | 水墨人体写生的点滴体会 |
| (61) | ■ 毕建勋(中央美术学院) | 中国画造型训练与水墨造型教学实验 |
| (67) | ■ 买莘民(中央民族大学美术系) | 写意人物线描教学述要 |
| (72) | ■ 王晓辉(首都师范大学美术系) | 水墨肖像五说 |

中国人物画艺术语言转化的问题

吴宪生

作为与西方绘画相对应的另一种绘画，中国画的审美法则、创作方法和艺术语言自成体系，同西方绘画有着很大的差异，这是大家都认同的事实。随着东西方文化艺术的发展，相互间交流日益广泛，虽然以文化背景为支柱的审美法则、创作方法依然不同，但艺术语言的差异却变得越来越小，尤其是现代绘画，无论是中国画，还是西方绘画，都或多或少受到彼此的影响：媒介的传播、信息的交流，使艺术语言的相互借鉴变得越来越方便，借外来艺术的冲击力，打破传统观念的束缚；汲取外来艺术的营养，改造和发展自己的艺术语言，使之更具生命力；东西方绘画艺术语言的相互借鉴与融合，正在形成一种必然。在这种大趋势下，中国画艺术语言转化的问题，受到越来越多画家们的重视，特别是在人物画的创作实践中，艺术语言的转化似乎已成为大家的共识。

首先，要澄清一个问题，我们谈艺术语言的转化，是否就意味着原来的艺术语言不好了呢？当然不是。经二千多年的历史沉淀，集无数画家理论和实践之大成的传统中国画艺术语言，是中国传统文化之结晶，是古代艺术家们创造的积累。传统中国画从内容到形式达到了近乎完美的谐调，从造型到艺术语言的运用，形成了相对的系统性，其对用笔、用墨、用色、用线之内在的审美要求，更加深了艺术语言所包含的文化意蕴。但是，传统的艺术语言再好，也只是穿在古人身上的衣裳，倘用来穿在现代人身上，总归不谐调，打个不恰当的比喻，仿佛西装革履的人用京剧里的水袖，动作是对了，味道却出不来。水袖只适宜于长袍大褂，穿西装的人该如何是好呢？这就是我们面临的问题。我们说要转化，并非是否定传统艺术语言的价值，没有人怀疑传统中国画艺术创造的辉煌和在世界艺术史上的地位，但我们不是谈绘画史，我们面对的是现实，要研究的是艺术的发展和创造，是怎样把绘画的历史再写下去，况且转化本身就是以原有的为基础，它不是传统消极的延伸，而是传统积极

的发展。传统不是一条可以无限制拉长的牛皮筋，传统是一条链，各个历史时期的艺术创造犹如这条链上的环，一环套一环，艺术的历史因而得以不断延伸，摆在现代画家面前的任务，是如何接上当代这一环。

艺术语言是艺术家表达思想的载体，人的思想千差万别，需要不同语言来表达，于是便有了艺术的流派和风格。当原有的语言已不能很好地表达自己的思想时，艺术家就会去寻找、创造新的载体，以使自己的思想表达得更清楚明白，个性更加强烈。凡集大成者，在艺术语言上都是极富创造性的，石涛的“怪”，八大山人的“简”，齐白石的“拙”，黄宾虹的“黑”，潘天寿的“奇”，无一不是将艺术语言的特性推向极致。正是这种不落前人窠臼的追求，使这些大师成就了各自鲜明的风格，从而与一般的艺术家形成了很大的差别。中国传统绘画历经数千年的演变，产生了各种风格流派，创造了极其丰富的艺术语言，但是否已经走到头了？我看没有，起码就人物画而言没有，不仅没有走到头，而且还有着极广阔的发展空间，这一点，当今中国众多人物画家的辛勤实践是最好的说明。实事求是地评价近些年的人物画创作，应该说有很大发展的，尤其是在艺术语言的运用上，许多画家做出了有益的尝试，他们在自己的创作实践中，更深切地体会到必须突破传统的语言规范，当十八描无法描出现代人的情感，高染法无法染出现代人的造型时，画家选择新的语言，或是借鉴其他画种的语言来给自己的模特儿造型穿衣服，是天经地义的事。

在讨论中国画艺术语言的转化时，我们又不能不涉及另一个经常触及的老话题——书法与绘画的关系问题。在中国画论中，我们常常可以见到诸如“书画同源”、“书画一体”的说法，作为工具材料相同，又源自同一文化渊源的书法与中国画，确实有不少共同的东西。学画的人，借助书法练习体会用笔的特点，通过经常性的书法练习来加强对毛笔性能的把握，以及在书法训练中体验中



女青年肖像 吴宪生



吴宪生，1954年7月生于安徽省宁国县。1978年毕业于浙江美术学院（中国美术学院前称），毕业后留校任教至今。现为中国美术家协会会员、中国美术家协会浙江分会理事。中国美术学院中国画系人物画教研室主任、教授。

国传统文化的审美要求，不失为一个好办法，值得大力提倡。就用笔来说，似乎花鸟画得益于书法的最多，山水次之，人物更次之。书与画虽然同源，但两者之间还是有很大差别的，书法与某些画同体，同另一些画就不同体，绘画毕竟是绘画，尤其是人物画，它所面对的表现对象，较之书法的主体文字来说，要复杂得多，在人物画的用笔批评上，不能完全照搬书法的批评标准。书法与绘画的差异，归根到底是因为书与画艺术欣赏的终极目的不一样，书法更多地侧重笔画中所蕴含的文化精神和文字结构所特有的抽象美感；而画则重在客观世界自然美的发掘和作者主观情感的表达，这种表达是通过具体的视觉形象来体现的。因此，视觉形象的创造便被视为第一要素，只要能最大限度地发挥刻画视觉形象的作用，艺术语言的使用就应该说是成功的，反之，如果仅仅是用笔好，线条也很有味道，但视觉形象却苍白无力，我想，这样的人物画是怎么也不能称为好画的。

艺术创造是艺术家的个人劳动，虽然有许多创作是众多艺术家合作的成果，但归根结底还是个人的劳动行为，他要把对自然、对世界的认识，通过艺术的手段表现出来，以便示人。没有艺术语言的创造实质上算不得真正意义上的创造。①真正的艺术创造者，是将艺术语言的创造与艺术表现的最终目的紧密地联系在一起，面对世界，他们努力寻找自己的语言，表达自己的看法，艺术创造是个比较复杂的过程，牵涉到各方面的因素，很难用一两句话说清楚。但我想，大凡杰出的艺术家都有一个共同点，他们认识世界的方式是特殊的，对客观事物的直觉极其敏锐，由直觉而进入自觉的知觉活动，依靠知觉活动，客观世界转化为主观意识，内容便具有了形式。他们艺术创造的价值就在于将内容转化为形式，赋予客观世界以强烈的情感因素，从而使任何具有正常艺术感受力的人们都可以体验到这种形式和情感的实质。

回过头来，我们再看看中国传统人物画艺术语言的创造，是否也遵循上述法则呢？传统人物画技法中，对艺术语言表达得最形象的，有“曹衣出水”“吴带当风”之说，有“十八描”之法。曹不兴和吴道子是如何创造出各自的笔法的呢？他们没有留下画论，只能从后人的分析中去推测，我想，这与当时的时尚有很大的关系，同人物的服饰有着直接的联系，“曹之笔，具体稠迭，而衣服狭窄”。②我们已无法通过其作品去印证，但各地遗留下来之魏晋南北朝的雕刻作品，还是颇能体现当时人们的审美趋向的。任何时代的作品，均是那个特定时代的产物，倘若曹不兴没有真实生活的体验，恐怕也创造不出“曹衣出水”的风格来。及至唐代，经济文化迅速发展，国盛民强，富贵丰满成就了唐风，

审美情趣的变化，画家的风格也有了转变，曹衣出水已显示不出唐人的富贵气势，吴道子遂改变用笔之法，“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举”。③“吴带当风”也就应运而生了。这种艺术语言的创造，随着历史的延伸不断积累，于是有了后人总结的“十八描”。不论是哪一种描法，我想都不可能凭空想出来，总是依据对客观世界的观察而提炼出来的，即先有内容再有形式，又经过反复的创作实践使之更臻完美。“曹衣出水”如此，“吴带当风”如此，“十八描”也是如此。只是可惜得很，中国人物画创作由生活到艺术的优秀传统，在相当长的历史时期内被忽视了，文人士大夫介入绘画领域，绘画成了逃避现实生活的世外桃源，画家尽可能地远离世俗生活，轻视人的客观属性和社会主体的作用，而一头钻到笔墨游戏中自得其乐，造成了人物画发展史上的停滞与倒退。

传统人物画所表现的内容大致可分成三类：一类是宫廷生活；一类是世俗生活；另一类是道释人物。传统人物画艺术语言的形成，是画家依据对相关生活的感知而创造出来的，因而传统人物画的艺术语言，基本上涵盖了上述三类题材的方方面面，在内容和形式上是统一的。在漫长的封建社会里，各个朝代的社会内容虽然也有变化，衣着服饰也各有不同，但总体来说，还是一个渐变的过程，因此，画家艺术语言的转变基本上是在渐变的过程中完成的（当然，亦有个别例外，如梁楷之大写意技法的创造）。从顾恺之到任伯年，基本上沿着一条以线条表现为核心的主线。然而，进入20世纪之后，特别是进入20世纪后半期，作为社会内容主体的人，无论是在精神面貌上，还是在衣着服饰上均产生了突变。面对新的人物，习惯了传统艺术语言的画家们显得有些不知所措，因为两千多年积累下来的艺术语言中竟找不到适合表达现代社会内容的形式，在旧的艺术语言和新内容的矛盾中，有些人依然沉浸在对传统题材的怀念中，津津乐道于隐士、名人、仕女的不断重复。有些人则选择了新的探索，林风眠熔中西为一炉的大胆形式，揭开了中国现代绘画的序幕；徐悲鸿、蒋兆和借用西画的素描方法，以加强水墨人物画中人物的客观描写和对人物个性深入刻画；黄胄则直接以生活速写为突破口，开创出一派生气勃勃的画风；以方增先为代表的浙派人物画，将西方绘画之扎实的造型与中国花鸟画的笔墨结合起来，为表现现代人物而做了成功的尝试，以及近二十年来一大批中青年画家所作出的各种探索，都对中国人物画的发展起到很大的推动作用，经过近一个世纪的发展，中国人物画有了长足的进步。但是，一个世纪对于一种有着几千年历史的艺术来说毕竟太短，再加上其他各种非艺术因素的影响，中国人物画面对多姿多彩的现代社会，艺术语言的表现仍显得力不从心，还



(上) 成熟 吴宪生

(下) 都市女郎 吴宪生

需要不断地探索,以从根本上完成艺术语言的转化,使它从容地面对现代社会、现代人物。

人物画艺术语言的转化,首先要解决观念上的问题,即先要从传统的观念中挣脱出来,甚至可以矫枉过正一点。例如画人物时,是否可以先不谈笔墨,不谈线条,先想方设法将对象的感觉画出来;先不谈概括,不谈简练,先设法画进去,画得深入一些;先不要强调主观表现,而多一些客观表现;先不要老是在“神”、“意”、“神似形似”中纠缠不清,而先强调造型,先把对象画像再说。长期以来,人物画写生中有一种怪论,认为将人物画像就是没出息,不变形就是没才气。这种从一个极端跳到另一个极端,颇带片面性的说法实在是误人子弟。殊不知,将人画像并不如某些人说的那样简单,没有扎实的基本功,不下苦功反复实践绝对达不到,况且,我们说把人物画像并非不讲艺术格调和品味,画像的未必品味就不高,画不像的未必品味就一定高。这虽然是个极普通的常识,却往往被人曲解,从而为忽视基本功、忽视造型的不良倾向辩解。只有观念转变了,艺术语言的转化才有可能,否则,转来转去还是在原地兜圈子。

其次,采取嫁接的方法多从其他画种去吸收营养。平心而论,中国传统人物画虽然也总结出一套较为完整的表现技法,也出过不少杰出的画家,但相对山水花鸟画而言,它的艺术语言显得单调得多,贫乏得多,远不如山水花鸟画丰富。因此,从山水画和花鸟画的技法中拿一些东西来充实改造人物画的艺术语言,是完全必要的,前人也在这方面做过有益的尝试,这条路仍然可以走下去。另外,从其他画种,如油画、版画、水彩等技法中去借鉴,学中国画的人,学一点西画是大有好处的,西画中有很多东西值得吸收,例如对造型整体性的把握,对色彩的运用,以及画面处理的手法,尤其是西方近代绘画,逐渐从三维空间走向二维空间,与中国画的表现愈加接近,在画面空间的处理上,在艺术语言的运用上更具张力,画面视觉效果较之中国传统绘画更强烈,很值得我们研究。

人物画艺术语言的转化,必须面对生活,传统人物画除了少量的风俗画之外,大多是以宫廷及道释人物为题材的作品(当然那也是一种生活,但毕竟是极少数人的生活),直面人生直面社会的非常少,这也是造成人物画艺术语言贫乏的原因之一。人物画之所以有别于其他画种,就在于它以人为表现的主体,社会生活中的人因从业不同,经历不同,生活习俗不同,其外部形态千变万化、千姿百态,为艺术语言的创造提供了丰富的原材料。如古人以宫廷生活创造了仕女画的技法,以农耕生活创造了风俗画的技法,以士大夫文人的生活创造了文人画的技

法,我们为什么不能以现代大工业社会生活为基础创造出现代人物画技法呢?石涛在《苦瓜和尚画语录》中谈到笔墨时有一段很精彩的论述:“墨非蒙养不灵,笔非生活不神,能受蒙养之灵而不解生活之神,是有墨无笔也;能受生活之神而不受蒙养之灵,是有笔无墨也;山川万物之具体,有反有正,有偏有侧,有聚有散,有近有远……此生活之大端也,故山川万物之荐灵于人,因人操此蒙养生活之权,苟非其然,焉能使笔黑之下有胎有骨,有开有合,有体有用,……一一尽其灵而足其神。”^④这里虽然说的是山水画中自然与笔墨技法的关系,人物画也何尝不是如此?古人常说师造化,师法自然,但我们却常常忘却,以师书本、师前人为能事。我们面对现代社会,面对西装、皮夹克、羽绒服、皮鞋,面对卷发、口红、超短裙,能不能找到一种与之相对应的艺术语言呢?我想不仅可能而且应该做到。我们从前人那里接过十八描,习惯了老祖宗的长袍大褂,面对新的生活新的人物,我们显得有些不知所措,对于人物画家来说,实在是件痛苦的事情。解决的办法有两个:一是回到古人堆里去讨生活,对现代人物视而不见,或是在现实生活中找些适宜于传统技法表现的题材(例如少数民族服饰比较适合长线条的表现),也会有新的发现;另一种态度是忍着痛苦往前走,直面现代人物,多下些实践的功夫,百折不回,总会有收获的。这第二条路,是现代中国人物画的必由之路,也是现代人物画的希望所在。

最后,我想强调一点,人物画艺术语言的转化需要一个过程,传统中国画发展了几千年,才有今天的高峰。现代人物画框架的构成,才一个世纪左右的时间,在艺术语言转化的过程中,不成熟势在难免,非驴非马也不奇怪,各种非难指责自然会有。但我想,真正有志于此者是不在乎这些的,因为他们深深地懂得,随着社会时代的变迁,艺术语言的转变将是必然的,是不可逆转的。当然,在这个过程中,急功近利是不会有好收成的,浅尝辄止也不会有大作为,需要静下心来研究,脚踏实地去实践,需要有不成功便成仁的决心,即使一辈子无收益,也给后人铺下一条路,我们的时代,太需要这样的人了。

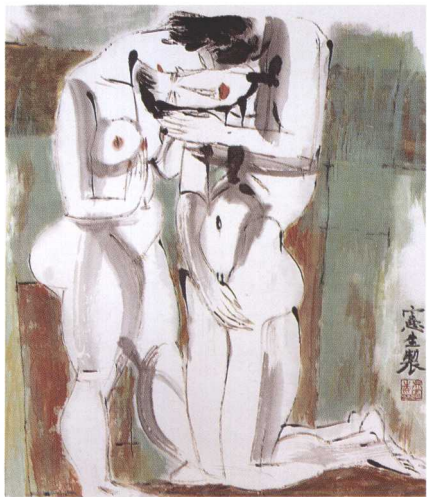
注释:

①见《情感与形式》427页,[美]苏珊·朗格著,中国社会科学出版社,1986年8月版。

②见《图画见闻志》论曹吴用笔章节,[宋]郭若虚著。

③同注②。

④见《苦瓜和尚画论》笔墨章第五,[清]石涛著,文物出版社,1982年6月版。



睦 吴宪生



汉子格桑 吴宪生



退休老工人 吴宪生



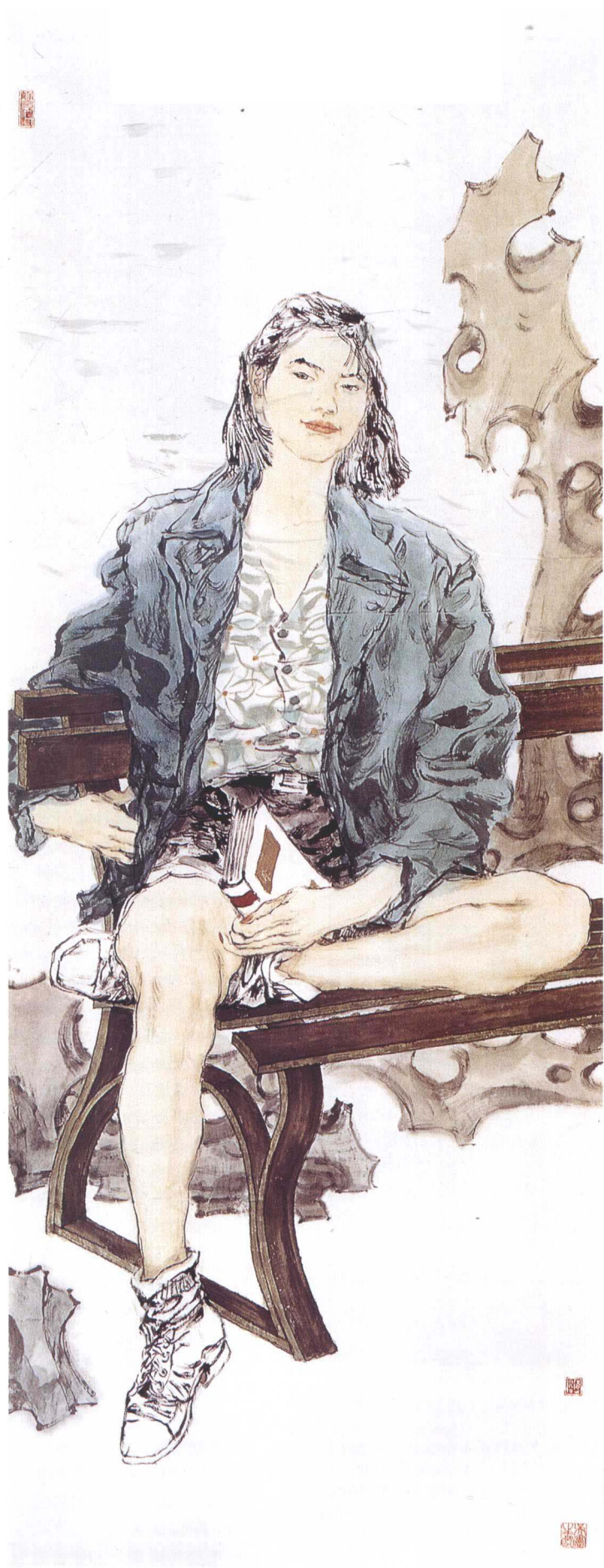
老人肖像 吴宪生



老人半身像 吴宪生



老农妇 吴宪生



女青年肖像 吴宪生



水墨人物写生系统教学构想与尝试

张浩

一、综述

艺术教学活动有别于艺术创作活动，又与创作思维有联系。在教学过程中，需要建立明确的教学目标、计划、要求及要点，既要有可循的规律性和规范性，又要具启示性和创造性。现行的水墨人物画教学基本分为素描、速写、水墨写生（或工笔人物写生）、创作几个部分，以山水、花鸟、人物的临摹和书法为辅课，在这样一个基本教学框架中，首先发生观念性变化的是创作方面，随之导致其他相关教学观念的改变。发生在基础教学中的变化，具体表现在造型观念、造型方法与材料语言观念、方法等方面。课堂教学具有学科化特点，有相对稳定独立性，传统的经验式教学，基础与创作相分离的思路，将愈来愈不适应时代的要求。从实际出发，形成从基础教学到创作教学紧密相联的系统，是开拓教学思路的一个方向。本文所述为水墨写生基础与水墨创作相关的语言形式基础两部分教学，另外在最后一部分略述创作式水墨写生，作为基础之上的延伸，是展开写生概念的又一准备课题。

二、水墨人物写生基础的阶段教学

初次接触水墨工具的学生，已经具备了一定的素描、速写的基础，从素描造型过渡到水墨造型，是本阶段的重点。本阶段的基本要求：1. 掌握人物的比例、形体、结构、空间关系；2. 掌握人物的形象特征；3. 掌握用笔墨造型的方法；4. 有整体感，生动充分地表现对象。在练习中，认识与实践笔墨造型的特点，笔墨的性质与视觉强度。水墨写生可分为两个技术层面：一是以造型为重，笔墨从之；二是笔墨与造型一体，侧重于笔墨的质量。初学者应着重在前者。

笔墨是水墨语言的本质方法，用笔用墨成就了水墨绘画的质，与自然之质的精神内通，并导出许多笔法与墨法的技巧。水墨写生的语言要素具体为用笔墨的方法，有多组相对的概念，如方圆、曲直、粗细、疏密、虚实、浓淡、干湿，这些相对立的概念与交插是笔墨与造型的结合点，并以这些方法表达素描的本质要求，即表现空间、体积、主次关系的基本技巧。

侧重于造型要求的基础阶段，有明显的技术特点，除应具备基本技能外，还要储备发展的潜力，要在造型观念、笔墨观念、形式语言思维几方面实践。视觉整体感意识是艺术水准的要求，如何更好地取得需要艺术技巧与全面的控制能力。观察对象的特点是一眼一眼看的，无法区分出哪里是主次关系的过渡，显然，整体意识不能在客观对象上直接获得，而是认识性的，存在着艺术原则的目标，整体感与视觉心理相关，建立起画面上各部分关系的视觉秩序是取得整体感的关键。这方面的教学指导与实践应当结合于课堂练习中。

掌握方法不能是教条的，在课堂练习时，必须启示学生感受现实的本能，生活感受能促使方法的创造性使用，激发出表现的生命力，要能使学生不断地处于可发展的状态，是教学真正的目标。

三、形式水墨构成与人物写生

（一）教学目的

此课程力求挖掘中国传统艺术中现代形式因素，研究资料包括除绘画以外的古代器皿、石刻、民间美术等，同时，也研究西方现代艺术中有益的成果，以中国画的工具材料、语言为根基，围绕水墨形式本体展开各



张浩，1962年11月12日生于天津，河北高阳人。

1985年7月毕业于中国美术学院中国画系（原浙江美术学院），获文学学士学位。1985年8月任教于中国美术学院至今。现为中国美术学院副教授、浙江美术家协会会员、西泠书画院特聘画师、华夏书画学会副秘书长。

方面的探讨。由于课时的限制,先着重解决两方面课题的认识和练习:一是基本语汇形式的视觉个性;二是造型结构形式的自律性。

在国画系三年级学期开设形式水墨构成课,是考虑到从低年级基础到高年级毕业创作前,需要有一个过渡环节。创作不仅需要各方面的扎实基础,如模特儿写生和临摹学习传统技法等,还需要对绘画形式自身规律有所了解。长期以来,学生自己在课外做了这方面的研究学习,由于缺乏指导,难免存在盲目和困惑。针对这种实际情况,作为一门专题研究和练习的形式水墨构成课,确有其必要性。与写生、临摹等基础课不同的是,从关注所表现的对象与技法,转到关注使用表现语言自身。艺术感人的力量在于艺术的形式,形式的生命在于形式中的内涵。

(二) 教学进程

第一单元 对传统绘画形式的变体 变体临摹山水画

1. 用笔性格的认识和练习

教学方法:由学生选择传统山水画卷本,取山水画的结构,做变体的用笔方式临摹,分为两种方式:(1)单倾向用笔个性的表达,强化呈现一种感觉;(2)两种或三种的用笔个性表达。作业量10幅。

教学意图:打破成规习惯,认识语汇自身的独立审美意义,发现具个性化的天然性表达。这个练习,可明显地感受到笔性形式的作用。

教学要点:

(一) 形式观念的确立

(1)形式与内容的关系。(2)艺术与真实。(3)水墨与真实。(4)通往真实的途径(造型手段)。

(二) 区别为形式而形式的观念

(1)形式理性的作用。(2)情感的重要性。

(三)以黄宾虹用笔理论的总结为指导,关注用笔的形态个性并体会视觉特征。探讨与书法的内在联系。

2. 整体构成形式的认识和练习

教学方法:对山水画卷本,改变画面结构及用笔方式的临摹,改变造型的平面形状,做单倾向的组构或两三种形状组构。作业量10幅。

教学意图:有意识地对范本二维空间的形象形态改变,强调具有个性化的感受,既注重不同形态对心灵体验的影响,又注重形态之间的组构秩序关系。

教学要点:认知绘画的平面性,从客体自然到画面二度空间的方式。强调形式观念:(1)形状性格。(2)形状间的对比与和谐关系。(3)由于内部结构的改变,从而改变构图的结构。(4)构图是形式关系秩序的最后结果,又是主题表达的艺术世界。

第二单元 水墨人物写生的变体

1. 用笔性格的练习

教学方法:摆一模特儿(1)做单倾向用笔性格的写生,强调用笔过程中的一贯性,产生单纯的视觉效果。(2)做几种笔法组合的写生。作业量5幅。

教学意图:寻求并强化用笔的个性特征,在用笔自身秩序的状态中表现对象。形式构成要素一般分解为点、线、面、体、色、形状等,水墨画由用笔的点、画完成上述要素,同时要使每一要素转化为性格化时才有意义。解析造型与语汇之间的关系,在平面性的画面上表达客体的空间关系。

教学要点:运用第一单元第一部分练习的体会,将其运用至人物画写生中。传统绘画中的形式节奏重在和谐,而现代绘画则重于对比。

2. 整体构成形式的练习

教学方法:摆一模特儿,做三种规定性形式写生(1)以方、直形式为主节奏的造型形式。(2)以圆、曲形为主节奏的造型形式。(3)有背景的综合构成形式。作业量5幅。

教学意图:(1)确定某种造型的形式倾向,去对应自然对象。(2)在用墨观念上,依据造型的需要,确立色的对比与变化节奏。(3)对造型本身、形式自律认识。自律过程为每个人在某种形式视觉倾向中自身的体验,并以此进入到构图形式。

教学要点:从描绘的世界回到直接面对的客观世界,在此观念上建立艺术形式与自然的平行关系。教学中强调形式的限定,表达与呈现在限定内完成,意在体会形式自律的原则。既着眼于规律,又强调个性理解。整体形式构成练习为形象化的表现,以最简要形式感觉,突出某种明确意向的形式观念。在以客观自然对象为依据基础上,使其具抽象因素,但不是纯抽象化表现,也不是凭感觉夸张的摹拟性表现。

在此形式观念下,做为笔墨形式语言,与造型形式相统一,笔墨形式直接作用于造型形式,不是相互排斥关系。构图形式有独立的学问,笔墨形式与造型形式是构图形式的组成部分,当这些部分涉及指向特定的表达内容时,构图形式的意义便产生,从而使三者统一为一体。在教学中,要侧重在指出三者的作用关系,加深对形式、形式的要素、形式构成的自律性、形式与自然、形式与艺术、形式与个性诸关系的认识。

四、水墨与色彩构成与人物写生

(一) 课程概述

国画人物专业色墨构成是关于水墨形式语言方面的课题,是水墨形式构成内容的一个部分。

第一,人物画色墨构成是人物画造型基础中语言形式方面的基础,也是创作的基础。

第二,在水墨画体系中,把水墨画用墨色与用颜色方法联系结合,探索其中的一些规律。



(上) 水墨人物写生基础 胡文秀
(下) 水墨人物写生基础 于向华



(上) 水墨人物写生基础 马楠
(下) 水墨与色彩构成人物写生 袁晓黎

第三,借鉴现代绘画的色彩观念与理论引入水墨体系。将色彩分为色谱科学、写生色彩与专业色彩三类,本课程重点是专业色彩的认识与练习。

第四,系统整理水墨画关于色彩运用技巧与知识。并重视我国古代非文人画派的色彩应用规律,包括民间木版画、壁画、彩塑和器皿。

第五,课程强调课题性与阶段性,实践其规律。用墨的主观性为一方面内容,与颜色配置关系为另一方面内容,两者皆以墨色为主体相互发生作用,形成视觉力度。

(二) 课程安排

第一周(1)研究传统绘画墨色的色彩意识,民间造型艺术用色原理,借鉴西方现

代绘画的色彩观念和方法。

包括:A.平面与空间意识;B.民族特色;C.精神性;D.技术。

(2)模特儿写生。限定墨色与一种颜色配置。

第二周 模特儿写生。限定墨色与三种颜色配置。

第三周 模特儿写生。用多种技法综合练习。

五、创作方式与水墨人物写生

这个思路是基于上述教学实践的综合,是将水墨人物写生引入到更高阶段的构想,虽然还未有进行教学实践的检验,但肯定是可行的,也是必然发展的方向。要使一般化的习作性写生成为艺术作品的一种方式,才能真正推动人物画的发展。不同于凭空臆造,写生的意义将被提高到新的层次,将为水墨人物画的发展提供可能更多的空间。