

素描人物教学对话(上)



术出版社

中国当代高等美术院校
实力派教师

素描人物教学对话(上)

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 晓 勇

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素描人物教学对话.
上 / 宫六朝主编. — 石家庄: 河北美术出版社, 2000.12
(指手画脚)

ISBN 7-5310-1465-3

I. 中… II. 宫… III. 素描—人物画—技法(美术)
—高等学校—教学参考资料 IV. J214

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000) 第 66566 号

中国当代高等美术院校实力派教师 素描人物教学对话(上)

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 6.5
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 27.00 元

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) | ■ 庞茂琨(四川美术学院) | 素描教学思考 |
| (6) | ■ 张 烨(中央美术学院) | 关于素描语言训练的尝试 |
| (15) | ■ 吴宪生(中国美术学院) | 结构素描浅析 |
| (22) | ■ 胡赤骏(广州美术学院) | 试探素描因素新角度 |
| (31) | ■ 杨参军(中国美术学院) | 具象表现绘画素描教学方法与实践浅谈 |
| (38) | ■ 钟长清(四川美术学院) | 绘画专业基础教学议 |
| (46) | ■ 廖宗蓉(西安美术学院) | 素描和基础 |
| (50) | ■ 郑 洲(中国美术学院) | 关于素描基础训练的几大因素及其意义 |
| (60) | ■ 徐宝中(鲁迅美术学院) | 散谈素描教学中的创造性思维 |
| (66) | ■ 韩大为(鲁迅美术学院) | 素描人物教学散记 |
| (72) | ■ 刘七一(华东师范大学艺术系) | 我国与西方素描教学之差异 |
| (75) | ■ 赵宪辛(天津美术学院) | 素描基础教学的内容 |
| (80) | ■ 王华祥(中央美术学院) | 传统素描教学诊断书 |
| (88) | ■ 王少伦(中央美术学院) | 从大师那里获得的启发和素养 |

素描教学思考

庞茂琨

每当教师们不断面对缺乏最基础的绘画能力的学生时,的确有种不知从何着手的感受。无奈之下,仍然是沿用自己初学画时在教师那里所领教到的东西。长期地重复这些术语对于早已是过来者的教师兼艺术家来讲,的确是需要有相当的忍耐力的。但是对于学生,老师的每一言行都深刻地影响着他们,在你看来是唠叨,在学生听来则是铭刻在心之良言,可以受用一生。为了使學生从零开始一步一步地走向成熟,对最基础的学问我们还不可让其放任自流。这里便存在一个教学态度和责任心问题,基础教学需要忍耐与付出,需要在自己奔跑的同时顾及后生的步履,只有在这样的前提下才有可能坐下来探讨一些“老问题”。

其实,在基础教学上的观点也反映出教师自己在艺术上的主张,对艺术规律的全面研究正是为了更好地探寻新的可能性。从教师自身艺术发展的角度来看,教学中“老问题”又或多或少地与“新问题”产生着持续的割不断的联系,因为那些最基本的东西往往具有更为宽泛的包容量,如造型、色彩中的一些基本规律和法则仍然是从不同角度、不同方式作用于我们的当代绘画艺术之中。因此,为了教学或创作,我们仍然没有理由完全回避基础教学中一些基本问题的研究和探讨。

造型能力归根结底是一种对形状控制与把玩的能力,在绘画中,则表现为利用绘画的各种手段在平面上成功地假造空间与形体。其目的远非将一个客观对象做像了事,而是通过造型,训练一种将自然状态中的物象按自己的审美准则建立合理秩序的过程,这种秩序的建立是需要一定手段的。浩瀚的美术史中成千上万的造型手段显示出各位大师的智慧,也为我们提供了直接参考的机会,同时也证明了自然对象正是一个让艺术家的主观精神和情感自由驰骋的母题。因此,我们不能小看这个基本的母题,它是我们由此开启思维和想像的钥匙。

学生要实现造型能力上的提高首先必须完成研究客观对象的任务,要建立独立观察和思考的习惯。从一开始学画,感觉便是

头等重要的,如果对形状和秩序没有起码的感觉,那便谈不上其他一切,具有主动性的感觉力是艺术家所必备的。当然在这点上,无论谁都有一个由迟钝到灵敏的过程,这便需要进行大量的写生和速写训练,教师是无法代替学生的直观感受训练的,可以讲授的仅是一些观察认识方法而已。

其次是向大师们学习,直接汲取人类文明的成果,研究他们的不同眼光和不同旨趣及思想,从中获得有益的启示。因而在教学中兴趣和品位的引导便显得尤为重要,与此同时还要考虑到学生在艺术上营养的全面性。将一些相近和相对的造型观念在比较中进行领悟。

再就是要建立学生自己的造型语言体系,确立造型法则和秩序以及审美观念,锻炼和培养学生造型上的综合应变能力、想像能力、创造能力。因为训练造型能力的目的是使学生能灵活地、能动地去把握形体及形体之间的相互关系,达到能将形体运用自如的程度。

另外,与造型既对立又相互联系的便是形体在画面上的构成和布局问题。长期以来,画面构成在素描教学中并没有成为一个专门的命题和单元来进行,往往是在解决造型问题时附带提及。事实上两者之间存在着认识和理解上的矛盾,当学生在下功夫攻克某个单独的形体时,肯定多少忽略了形体在整个画面中的布局以及与环境、纸面之间关系的处理。教学上容易存在这方面的疏漏,因为造型问题在素描中总是最重要的,学生能在单个形体上完成任务已经很不错了,但这样却让作业留下了布局 and 构图上的遗憾。如果说素描教学要想培养学生的全面造型能力的话,那么画面构成的强化却是一个不可忽视的因素。那种只能将一个石膏或人像画得扎实,而不会创作的倾向普遍存在于学院教育的“成果”之中,这是缺陷,而不是什么值得炫耀的。因此,我们对学生造型能力的培养必须包括对画面构成的培养,建立学生在画面上的平衡感、整体感,所以,画面构成在素描教学中应获得专门研究和应有的重视。



女人体 庞茂琨

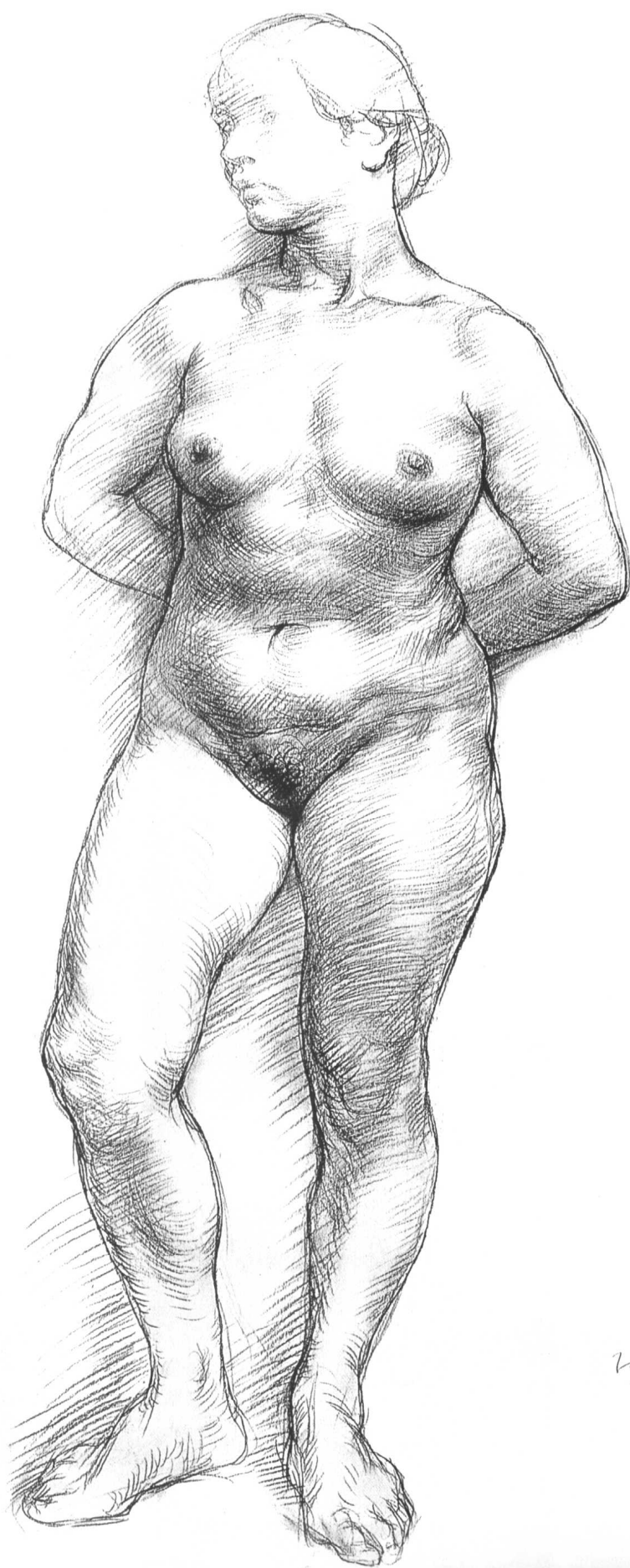


庞茂琨, 1963年生于重庆。现任四川美术学院教授、中国美术家协会会员、中国油画学会会员。1985年四川美术学院油画系毕业, 1988年获硕士学位并开始任教于四川美术学院油画系。



女人肖像
庞茂琨





2011.5



小女孩头像 庞茂琨



男人体
张岚军

关于素描语言训练的尝试

张 烨

素描是造型艺术的基础，而素描教学的根本目的在于训练学生的认识能力、观察能力、造型能力和表达能力。随时代的发展，作为造型艺术基础训练的素描教程也在不断地发展。功能的变异是现代绘画与传统绘画之间最大的不同，绘画艺术由单一的模仿写实性向多元的表现性、抽象性发展。作为绘画基本语言的素描面对现代绘画的发展，不能不重新审视自身的体系结构与发展方向。同时也对目前现行素描教学提出了具有挑战性的课题。如何从已有的传统中总结出具有生命力的、合理性的方式和方法，概括其规则和样式，探寻其目的，以求达到素描训练的有效性和学生整体素质的提高，便是今天素描教学的根本目的。

20世纪伊始，西方艺术观念、风格样式发生了重大变革，各种流派纷纷登台献艺，现代艺术越来越成为主流文化，西方美术学院的教学模式也随之发生变革，它们大多或部分地放弃了那种既严谨又单一的传统素描教学法，而改为开放自由的教学方式。20世纪上半叶，徐悲鸿、林风眠、刘海粟等一大批留学海外的前辈们为中国输入了西方美术学院式的艺术教学体系，素描教学是这个体系中的重要组成部分，所皈依的是法国古典学派，他们为近代中国美术的发展奠定了牢固的基础规范。新中国成立后，苏联模式的引进对中国美术的教育起了推波助澜的作用，虽然苏联模式与法国古典学院派有所区别，但它们之间却有着亲密的血缘关系与承接关系，都将意大利文艺复兴与法国古典主义奉为理想，沿袭着写实的手法。以苏式教程为主体的素描教学方式，从五六十年代就被确定下来，并沿用至今。这种教学以长期作业为主，要求学生在画面中表现出体积空间、形体结构、人物特征、情绪气氛等各种客观现实，这就是我们常说的“全因素素描”，它可以达到训练学生的基本观察能力

与基本造型能力的目的。但这种方法几十年来一成不变，久而久之也蜕变成了模式化、机械化的教程安排。科学、理性以及表现客观对象的能力固然重要，但绘画作为一门艺术学科显然缺少不了感性与想像的空间。更何况在外部世界迅猛发展的今天，依然以“全因素”“纯写实”作为绘画基础素描训练的惟一模式，实难满足信息化时代的学生对艺术基础训练之需，更满足不了他们那种强烈的求知欲。如何把20世纪与前几个世纪西方艺术发展作为整体去研习，同时考虑到我们自身传统绘画中依然具有生命力的因素融合成具有合理化、共性的规律将成为21世纪美术教学中崭新的课题。譬如表现化倾向、抽象化倾向与观念化倾向是20世纪绘画最明显的特征，对绘画语言的纯化与提炼已成为艺术界的共识，而这些特征与共识还完全没有被带入学院的艺术训练中。事实上，合理的东西总是创造精神与传统对话的过程。当然这里需要指出的是，教学顺应时代，但决不是指以当下的艺术潮流为标准，更不是以教师个人风格与欣赏习惯为要求，只是在以一种科学的认真的态度来分析和总结现实与传统的现象，从而得出更适合历史发展与学生需要的教学方法，通过不断地探索与尝试，使基础的训练逐渐剔除不适应现状的部分，将其完善成为更有时代特色的、具有科学性与理性的教学方法。

在对九八级版画系助教班的素描教学实验中，我与学员们共同研究探索，以求得更能达到训练目的与创造性转换的新方式。助教班不同于本科生，学员来自天南海北，艺术经历各异，基本能力参差不齐，个人习惯和语言表达方式千差万别，学习目的和需要解决的问题也不尽相同，有鉴于此，在设计教学内容上必须探索新的方法，这样也就给教学工作提出了更多更高更新的要求，既要考虑到作为版画基础训练的素描的特点，也



张烨，籍贯江苏。

1986年9月至1990年7月，浙江美术学院附中，1990年9月至1994年7月，中央美术学院版画系，获学士学位，1994年8月至1995年8月，江苏启东版画院，画师，1995年9月至1997年7月，中央美术学院版画系，获硕士学位，1997年8月至今，任教于中央美术学院版画系。

要考虑到作为基础教学的普遍性要求。因此客观性极强的全因素方式不应该也不能全部抛弃,只不过应尝试用主观性更强的表现语言加以弥补,交替进行写实与表现的语言训练,达到一种客观和主观、理性和感性、技术能力和思维能力、再现与表现的动态平衡。将全因素素描客观模仿的、严谨理性的形式与主观概括的、夸张的、感性的形式训练结合起来。同时结合各种语言特点,加强表达情感方式的形式语言实践,例如从复杂的物象上择取突出的标记特征,或把素描语言因素(点、线、面、光线调子、结构、韵律、黑白、质感、量感等)从自然形态中抽取出来,排斥或减弱其他因素,进行重新安排组合。这些突出的标志和因素强化了对事物识别或感知层次,尽管不是绝对真实的自然形态,但事物的感受已被充分地表达清楚了。语言多层次互动,使得手(造型能力)、眼(多方位的观察角度)和思(独立思考能力)能得到全方位的训练。

根据教学大纲的要求和上述的教学设想,我把课程要求作了如下安排:第一阶段(三周时间)针对有些学员存在的含混认识,他们习惯性地划分素描和速写的界限,素描一上手便用直线反复确定框架,然后再将活生生的对象往里安排,未对客观对象有一个较为明确的形体认识便按照习惯性步骤急着画,不敢下笔抓形体的大特征或主要的“形”。画时犹豫不决,不敢有肯定的线条和轮廓,画面上总有太多不肯定的假设点,最终形体与形体之间相互迁就妥协,形成一张轮廓大致准确,但呆板滞滞的画面。如果先用一些时间认真观察,接着轻松地像画速写一样勾勒。以勾勒的主线为参照,迅速把其他关系拉出来,这样所得的形体是活的,传统绘画提倡的胸有成竹也就不难理解了。从历史上的一些作品可以看出,其未完成的地方正告诉了我们打轮廓的方式和步骤。从中我们也可以看到优秀作品所不可或缺的流畅的线条,以及大师对明暗过渡所把握住的像汉白玉浮雕一样雅致而又形体明确的灰色面,而我们则常用切块的方法对灰色进行简单归纳。作业要求强调线的重要性,追求严谨、扎实的素描风格,以古典主义的素描为典范,了解古典素描的造型规律。学生通过这样的训练获得对复杂形体的表现能力,理解人体结构、解剖和运动规律及形体的变化关系。画面要求线条活泼、生动、有弹性,形体简洁、概括,造型和谐精美,画幅不大于八开。

第二阶段(一周时间)放弃侧重形体复杂性的写实训练,主要学习中国传统绘画中白描和水墨画线条的造型方法,尝试把中国传统绘画中的造型规律结合到素描学习中。

这四周的短期作业目的在于通过课上的写生和课外的临摹要求,使学员的整体观察力和反应能力得到了较为有效的训练,使之

获得对复杂形体的再现能力。中间辅以幻灯欣赏,鼓励学员们在素描学习中作一些中国传统线描的尝试。尽管第二阶段的教学收获不太大,但我们还会继续尝试下去。因为我们也认识到把传统线描融入素描训练的方法并不是一蹴而就的。我们也坚信正如徐复观指出的:“我常常想,自己的头脑好比是一把刀;西方哲人的著作好比是一块砥石。我们是要拿在西方的砥石上磨快了刀来分解我国思想史的材料,顺着材料中的条理来构成系统;但千万不要搭上西方某种哲学的架子来安排我们的材料。我们与西方的比较研究,是两种不同的剧场、两种不同的演出相互间的比较研究,而不是我们穿上西方舞台的服装,用上他们的道具的比较研究。”由此让学员们提高对自己的要求,主动与大师找差距,通过技术的补足,从中西绘画的高处思考艺术、样式和创造力问题。“眼高手低”固然不是最终的目标,但至少是预示着一种可能,其间的道理勿需赘言。

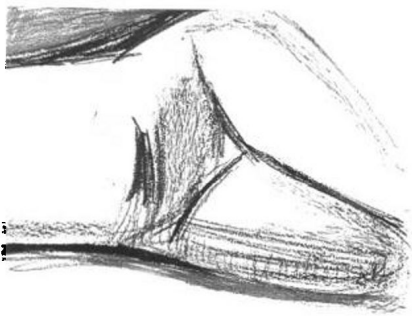
第三阶段(两周时间)学习现代绘画中照相写实主义的制作方式,手段不限,以达到细腻、写实为目的,注意各种材质的不同表达方式和画面构成,内容不必局限于模特儿对象。画幅不小于整开。主要目的是培养学员观察和表现细致入微的能力,掌握不同于传统绘画概括和处理的新样式。

第四阶段(两周时间)以短期作业为主,注重表现的因素,强化情感的传递,尝试不同工具和材料应用。建立作品意识,体现个性特点和应变能力。提升点、线、面和材料自身的意义,改变素描仅限于草图和造型训练的基本功能与古典素描的造型观念,使之成为表达偶发精神活动的自由语言或是理性指导下的语言探索。鼓励学员运用材料、工具自身的美感,尽一切可能地达到熟练,发挥个性,进行个人独到的语言探索。懂得情绪的酝酿与绘画语言之转化,发现材料,发现蕴藏在自己心中独到的那份美感和情绪,从而顺利过渡到创作状态。改变基础训练等于写实训练,创作等于用形象来图解一个情节或观念的误区。主观情绪和其他感觉(触觉、听觉)的视觉化语言表达,在训练上的要求是画面完整,造型意识明确。训练具体从以下三个方面入手:

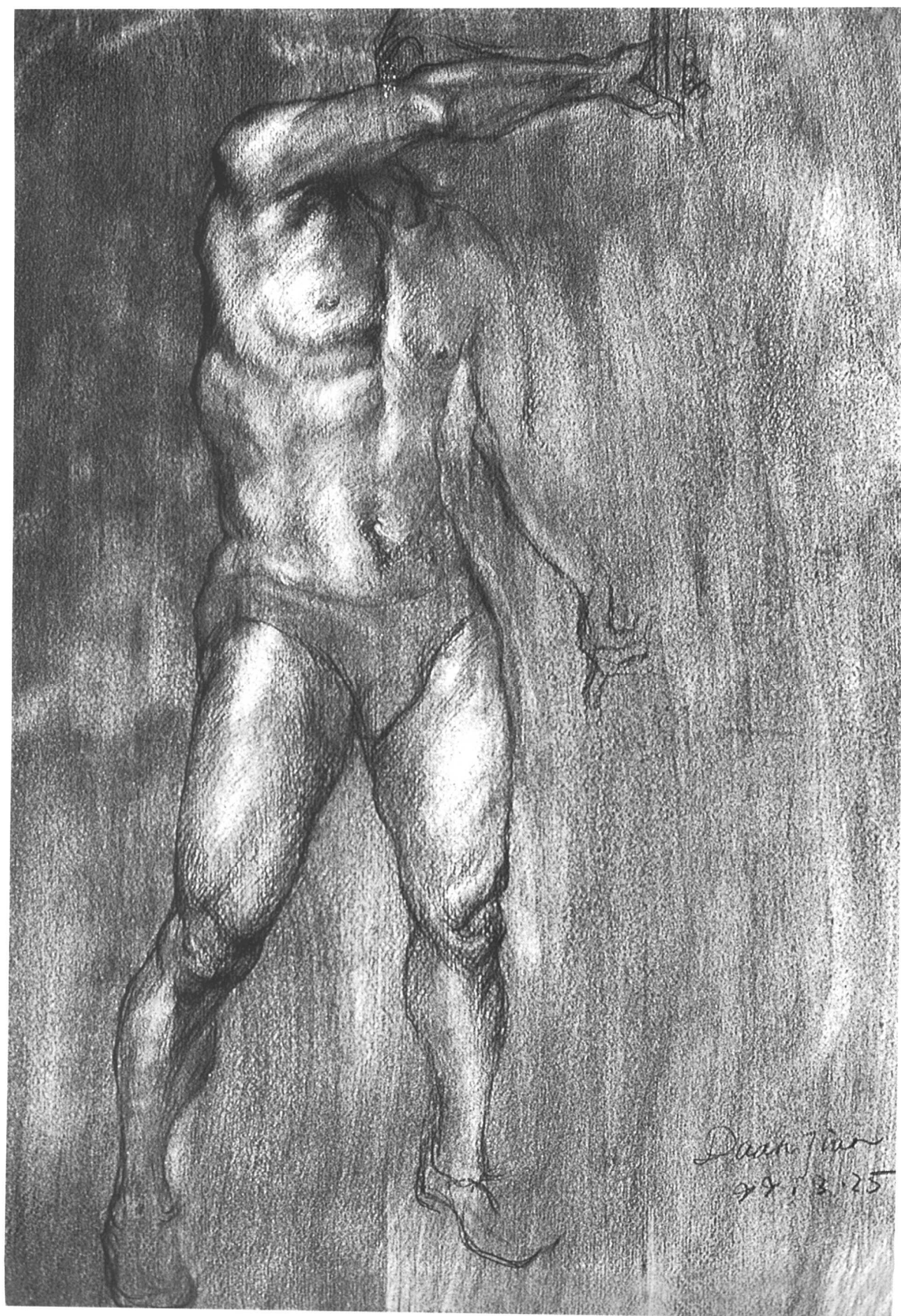
一、以最大限度地表现工具与材料自身的美感为目的:毛笔、墨、铅笔、炭笔、炭精、擦笔、水溶性铅笔、宣纸、纸浆、圆珠笔、针管笔、版画专业材料、油彩、拼贴或其他。

二、气氛与情绪的传达:春、夏、秋、冬、光感、凝重、冷静、热烈、愤怒、光滑、粗糙、崇高、肃穆、温馨、凉爽、炎热、痛苦、悲哀、懒散、激昂、嘈杂、柔软、坚硬、流畅、失落、蓬勃、铁或其他。

三、感受的视觉转化:摘录经典文章中具有明确情绪感受传达的片断。



(上)素描 李东霞
(下)素描 文菁



男人体
段健

通过上述八周课程的训练,让学生进一步地了解素描的语言形式演变和造型规律,有效地进行了传统素描语言训练,整体地提高观察和表现对象的形体、结构、动态、空间关系的能力。同时,进行创造意义上的素描语言训练,对工具材料性质的理解和大胆尝试;对点、线、面、肌理等因素的表现。素描训练联系艺术创作,学员主动进行个性化语言探索,使其具备审美价值判断的基础与创作上的主动性,最终摆脱技术障碍和样式误区带来的烦恼和自信的缺乏。

素描训练要破除普遍存在的“印刷品崇拜”现象,目下高校招生的模范素描成了一种八股文样式,从素描步骤到效果,变成了普遍绘画标准,形成一种僵化的权威共识,样式上我们或许可称之为“学生腔”。这与绘画发展方向是背离的,导致今天我们与古典绘画大师之间造成人为的隔阂。事实上我们的前辈对于学习尺度的确立早就有了智慧的总结:“取法乎上,而得其中。”培养学生在素描造型上如何想、如何看和如何独立思考,如何使学生达到自我完善,这种素养才是我们今天艺术教学的根本目的。

课程结束后,尽管没有完全实现教学设想,特别是第二四阶段的计划尚需进行调整。但学员们普遍觉得,先是眼光变高了,慢慢地手的能力也开始跟上,造型能力有一定程度提高,更重要的是他们获得了自信,有了一种主动学习的要求。用他们自己的话说:“开始画的是所看到的,然后画的是我们所知道的,最终从画面上看到的是我们理解的。”素描教学由概括到写实再到概括的阶段过程对于所有人也许是一个不中断经历。一次课堂授课只能给学员提供一次机会,事实上,它的目的在于使学员掌握一种行之有效的办法。另外,需要指出的是:上面所能列举的样式和风格,是一起回顾和学习了不同的语言规则和表现方式,学习是创造的前提,模仿得再像也不能替代创造,个人风格的确立首先是从语言开始的,学习课程的结束,意味着真正的艺术探索才要开始。绘画是一种创造性劳动,是一种有着深厚艺术传统,充满了主体精神的艺术的表现方式,事实上在漫长的发展过程中,它从未达到过真正的客观。它不过是人类长期生活中认识自然对象并通过绘画语言表达的一种行为、一种观点、判断和结果。前人创造的不断积累成就了绘画艺术语言的独立。与其说是在学绘画,不如说是在学习绘画语言,通过学习和了解语言表达尺度才使学生获得了相应的表现现实生活的绘画能力。学习,是向传统中那些具有普遍性的规律学习,在此基础上,才有可能提高创造者的文化个性,而其性与个性之间,学习与创造之间是不断接触吸收的关系,只有通过学习才能使个性发生新的凝聚,个性的上升与凝聚,正

是人类创造文化的过程。从实践的态度说,又是艺术个性的不断完成。总之,学习的共性与创造的个性是互相含摄的。无个性之外的共性,也无隔离孤独的个性,无创造之外的学习,也无凭空的创造。明晰这正负的两面,于是才有可能真正具有了自己独一无二的艺术品格。

附录:

(1)汤之问棘也是已:“穷发之北,有冥海者,天池也。有鱼焉,其广数千里,未有知其修者,其名为鲲。有鸟焉,其名为鹏。背若泰山,翼若垂天之云。抟扶摇羊角而上者九万里,绝云气,负青天,然后图南,且适南冥也。斥笑之曰:‘彼且奚适也我腾跃而上,不过数仞而下,翱翔蓬蒿之间,此亦飞之至也。而彼且奚适也?’”此小大之辨也。

——节选自 庄子《逍遥游》

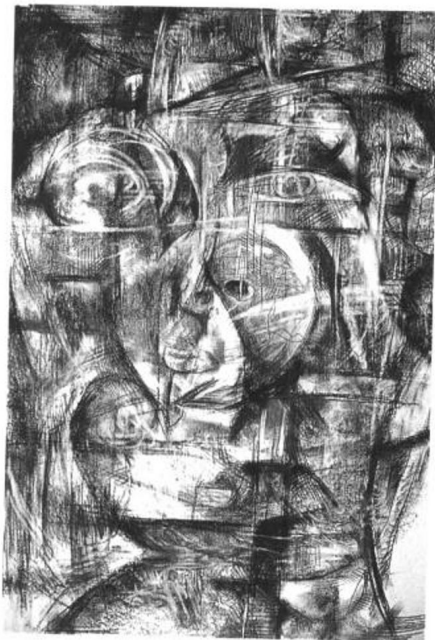
(2)黄昏的景色在镜后移动着。也就是说,镜面映现的虚像与镜后的实物好像电影里的叠影一样在晃动。出场人物和背景没有任何联系。而且人物是一种透明的幻象,景物则是在夜雾中的朦胧暗流,两者消融在一起,描绘出一个超脱人世的象征的世界。特别是当山野里的灯火映照在姑娘的脸上时,那一种无法形容的美,使岛村的心都几乎为之颤动。

——节选自 川端康成《雪国》

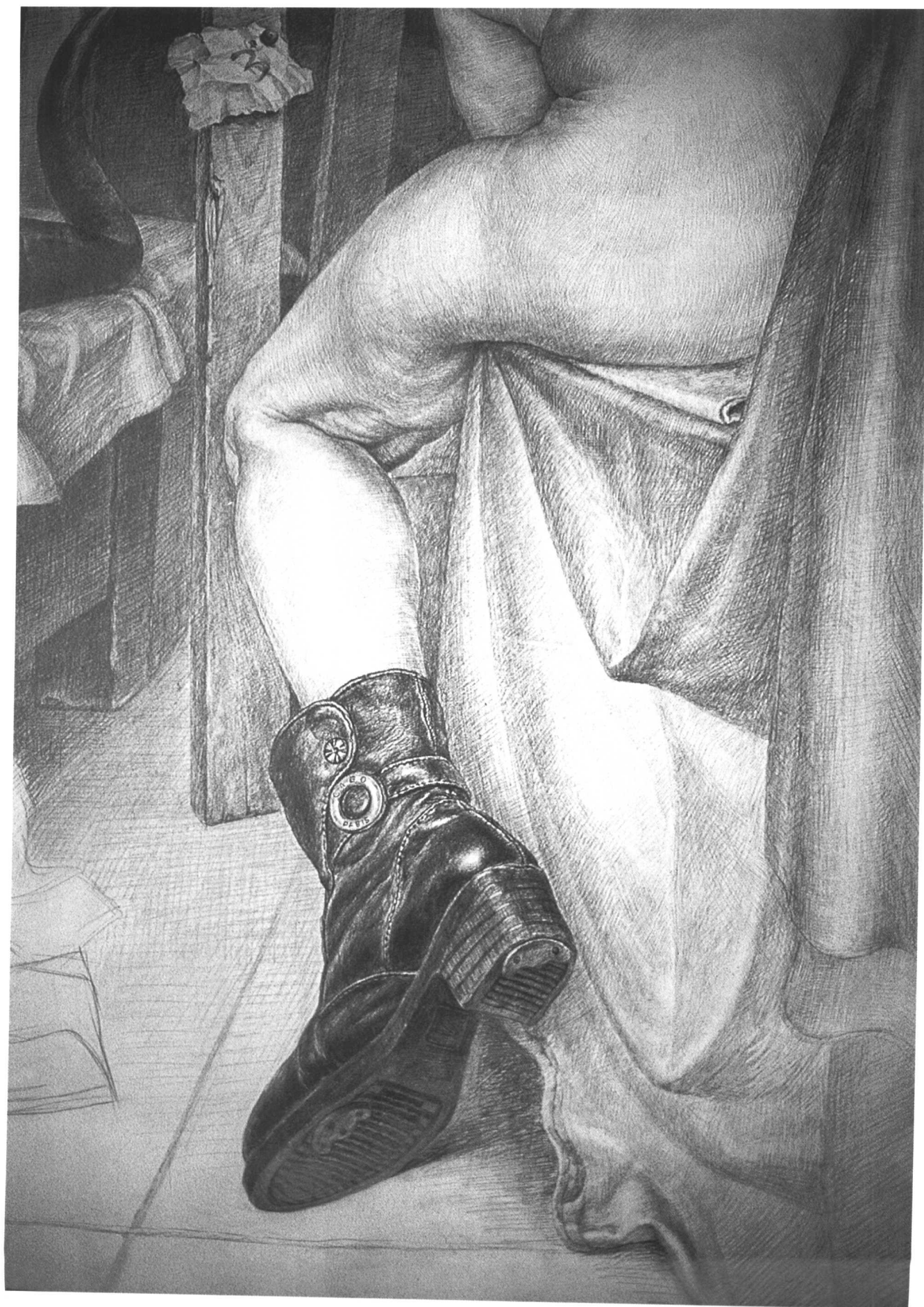
(3)哭江进之诗序

乙巳秋,闻进之兄卒于蜀,余时伏枕恸几绝。嗟乎,余与进之交,岂复在口舌间哉!进之死,世谁复有定中郎文者?已矣!犹记令吴之日,与兄商证此道,初犹共信。弟谓兄曰:“果若今人所著,万口一声,兄何以区别其高下也?且古人之诗,历千百年,读之如初出口;而今一诗甫就,已若红朽之粟,何也?”进之跃然起曰:“是已!”后为余叙《敝篋》,遂述此意,盖实语也。进之才俊逸爽朗,务为新切,嘉、隆以来所称大家者,未见其比。但其中尚有矫枉之过,为薄俗所检点者。往时曾欲与进之言,而竟未及,是余之不忠也。然余所病,正与进之同证,亦不意进之之去若是速也!恸哉!郎君幸尽以诸藁属我,我当为进之删定,藏诸名山,以候后世子云也。往弟有《锦帆》《解脱》诸集,皆属进之为序,其获我心。然彼时诗不遑,而文亦散缓,今弟刻《瓶花》《藻碧》二集,安能使兄快读一过,为弟叙而传也?恸哉?弟交游遍海内,而性命文章上居其九,至如寒潭皎月,透彻底里,如吾进之者,指不一二屈也。进之有佳儿,能读父书,可以自慰。知进之所未了者,高堂白发,然曾孙满前,老伯无大苦也。中怀作恶,苦不得佳话,欲躬致束帛,值有邑乘之役,素车白马,未卜何日。挽章十篇,郎君为我朗吟进之灵前或墓前亦可,鬼未必即通,为读数十回可也。

——摘自《袁中郎随笔》



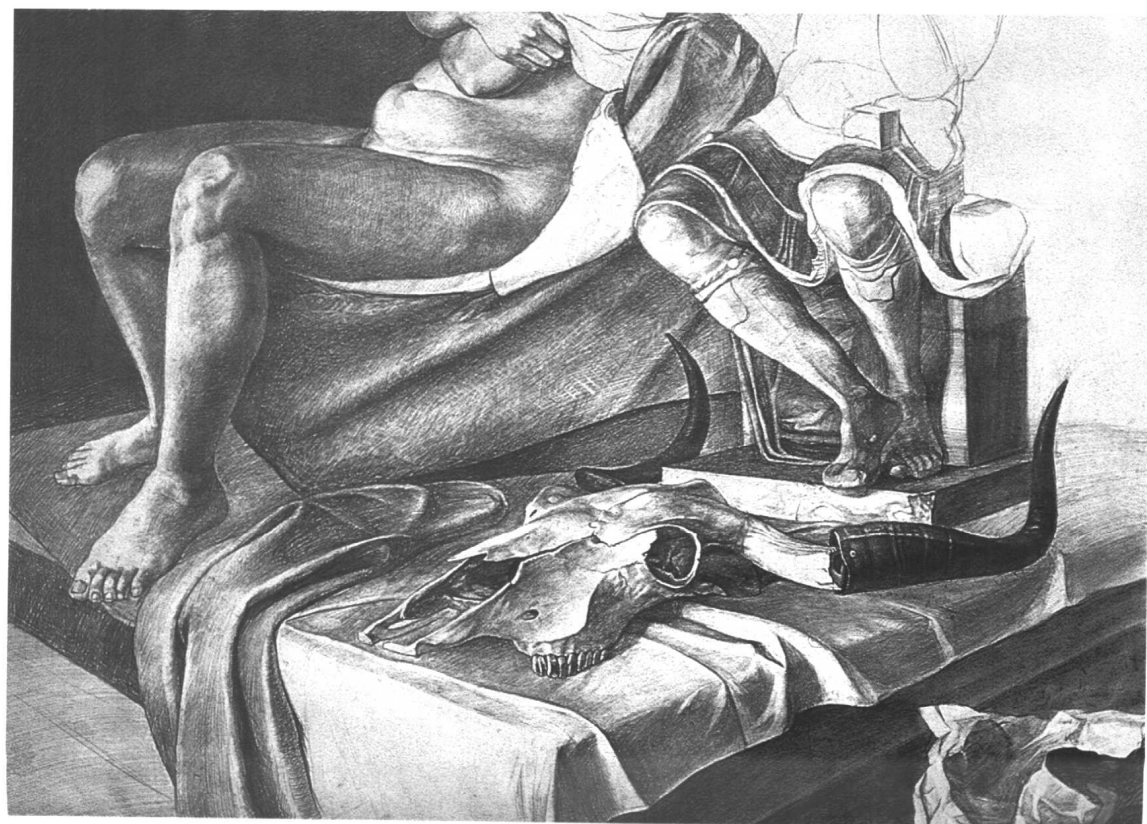
(上)素描 文 菁
(中)素描 帅 斌
(下)素描 左峻岭



素描
靳 河



(上) 女人体 张柯适
(下) 男人体 帅 斌



(上)素描 郑 忠
(下)素描 周 游