

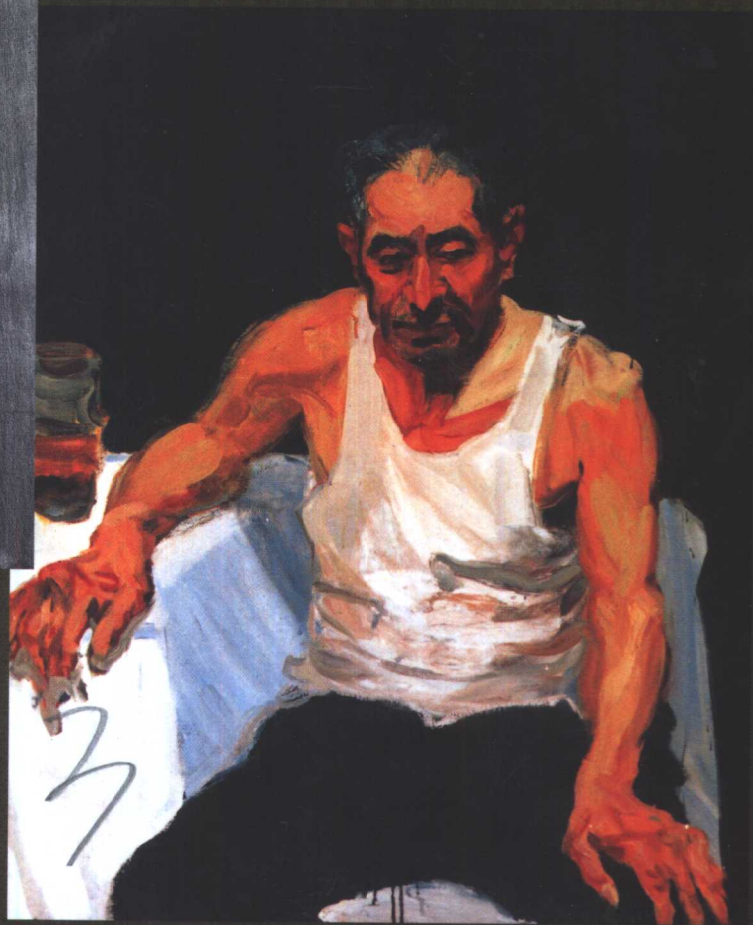
丛书

中央美术学院

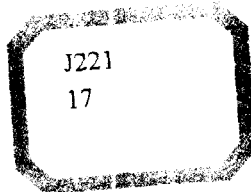
学生

基础训练作品集

主编：文国璋



河北美术出版社



找差距丛书

中央美术学院

学生基础训练作品集

主编：文国璋 副主编：周至禹

河北美术出版社

总 策 划：张晨光
曹宝泉
主 编：文国璋
副 主 编：周至禹
责任编辑：王国强
杜恩龙
封面设计：易 鸣
苏进起
摄 影：郭 睿
技术编辑：毛秋实

图书在版编目 (CIP) 数据

中央美术学院学生基础训练作品集 / 文国璋主编.
石家庄: 河北美术出版社, 2002.7
(找差距丛书)
ISBN 7-5310-1862-4

I. 中... II. 文... III. 绘画-作品综合集-中国
-现代 IV. J221

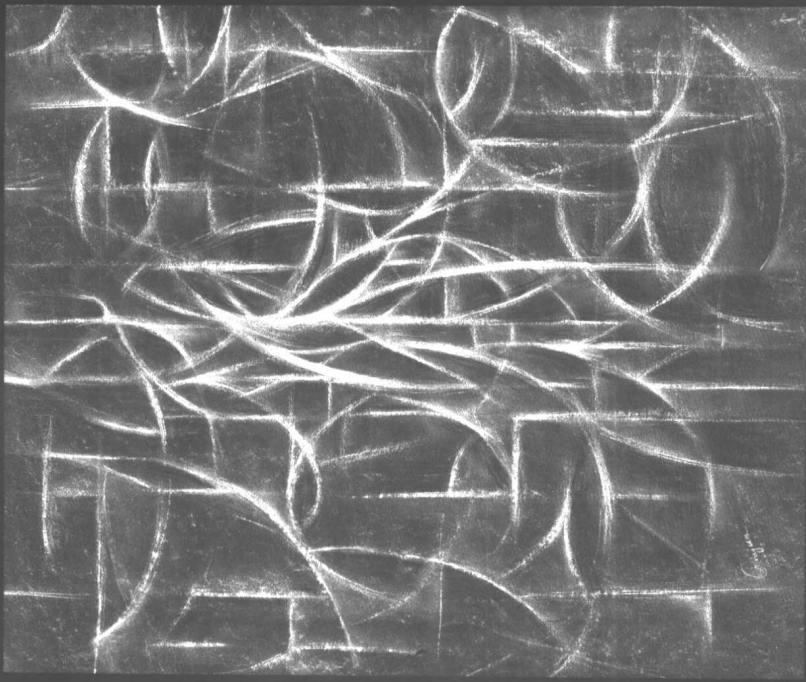
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 028954 号

找差距丛书

中央美术学院学生基础训练作品集

出版发行	河北美术出版社 (石家庄市和平西路新文里 8 号 邮编 050071)
制 版	深圳佳信达印务有限公司
印 刷	利丰雅高印刷 (深圳) 有限公司
开 本	889mm × 1194mm 1/16
印 张	6
印 数	1 ~ 5000
版 次	2002 年 7 月第 1 版
印 次	2002 年 7 月第 1 次印刷

定 价 33.00 元



目 录

中央美术学院基础教学 50 年概述.....	1
油画系.....	7
版画系.....	26
壁画系.....	39
雕塑系.....	45
中国画系.....	47
基础部.....	55
关于装饰图案.....	80
设计分院.....	81

中央美术学院基础教学 50 年概述

中央美术学院的教学体系经历半个世纪，是藉于这样一些教学传统为基础发展起来的：

首先是以徐悲鸿先生为中心的第一代艺术家全面引进法国 19 世纪学院派的教学模式，加上吴作人先生引进的比利时佛朗德斯学院派教学，形成了中央美术学院教学传统的根基和主体。

50 年代末和 60 年代初，这一教学体制受到了俄罗斯学派势头强劲的冲击，最终却与前者融为一体。作为俄罗斯学院派核心的契斯恰柯夫教学体系通过马克西莫夫和一批留苏归国的学子移植到中央美术学院，成为我院教学传统的重要组成部分，并由此扩散到全国。

与此同时，董希文先生却强调把研究、借鉴的重点放在西欧文艺复兴之前和印象派之后的艺术，并与东方艺术传统相融合。他所建立的具有现代精神和表现主义倾向的教学最终也成为中央美术学院教学传统中极有潜在影响的重要组成部分。

我在这里介绍中央美术学院基础课教学传统，则必须首先介绍这样一些重要的内涵。它集中体现在油画系自 50 年代末开始建立起来的三个画室的架构之中。这一教学的影响，尤其是体现在它的基础教学中的基本原则不仅仅贯穿在油画系的教学之中，实际上它已成为全院各系基本统一的基础教学原则。徐悲鸿先生对中国画教学进行的以写生代替临摹的改革，建立了具有中央美术学院特点的现代中国画教学，其重点正是集中在中国画的基础教学之中。当然它也引发了中国画系长达几十年的争论。

这样一种教学传统的特征，首先在于它以写实为中心的学院派精神。这种精神突出体现在石膏教学和人体教学两大支柱上。

徐悲鸿先生不辞千辛万苦，把一批古希腊、古罗马和意大利文艺复兴时期雕刻的经典之作翻成模具带回中国，按照欧洲学院派的模式创建中国现代美术教育的体系，首先在基础课教学中建立起追求造型严谨和完美的训练体系，将古希腊、古罗马和意大利文艺复兴的审美训练渗透其中，知识、技能和审美三位一体。他所确定又延续至今基本未变的石膏教学程序正是中央美术学院基础教学的第一个重要支柱，同时也是中央美术学院师生和学派的精神支柱。这批石膏是美院的珍宝，立学之本。它们能够在“文化大革命”中被师生巧妙地保护起来，躲过浩劫，就充分体现出这种精神支柱的根深蒂固。50 年里美院出现过无数优秀的素描石膏习作，经典之作如：朱乃正的《维纳斯》（见图 2）、喻红的《大卫》（见图 11）、刘小东的《大奴隶》（见图 12）以及近几年出现的徐黎飒的《摩西像》（见图 15）、唐焱的《大卫》（见图 72）。从这些在不同历史时期的石膏像习作可以看出石膏像教学在中央美术学院代代传承，有其共同的原则，却又不断出现新的创造。

在新美院的校舍中专门建造了一个雕塑馆，陈列了几件徐先生当年引进的石膏名作，而绝大部分是去年刚刚从欧洲新翻制的古希腊、古罗马和意大利文艺复兴雕刻的精品，规模宏大、光彩照人。这标志着中央美术学院依然坚持其教学传统的坚定信念。

作为中央美术学院基础教学的另一个重要支柱，便是系统的人体教学。这也是欧洲学院派——

法国、比利时和俄罗斯学院模式的综合对中国现代美术教育深刻影响的结果，是中央美术学院基础教学的核心。由徐悲鸿先生倡导的，以人为中心的写实主义的基本原则，并以徐悲鸿先生和吴作人先生在国外的人体习作为先导，后来又有罗工柳、李天祥、林岗等几位先生带回他们在俄罗斯的人体习作为范本，充实并完善了中央美术学院的人体教学。五十多年来也有过无数优秀作品，其精品如：詹建俊先生的《男人体》（见图 1）、钱绍武先生的《女人体》（见图 78）、陈文骥先生的《女人体》（见图 77）、吴长江先生的《女人体》（见图 64）的一批人体素描等等，他们在不同的历史时期，不同专业上人体教学中都有过重要的影响。

中央美术学院教学传统是以人为本，这不仅仅体现在人体教学的精神实质，还体现在大量的人头像、手脚局部、半身像以至全身像的基础训练课题之中，在研究人的形体结构，提高造型能力的同时，在教学中教员要求学生关注人，关注人的性格特征、人的神情和精神气质，要求学生不择手段地强化对自己感受的表达。以人为本的原则还体现在对学生个性的保护和引导。

我在整理资料时，看到当年王沂东指导康蕾的一张静物（见图 23），只有一个坛子放在一块色彩简单的衬布上，却画得很投入、深沉，衬布褶皱的严谨、厚实，坛体的朴实含蓄，尤其是坛口边沿的质感给我极深的印象——坚硬、锋利，感觉似乎可以划破手指，用笔却很简洁。很多年没有见到这样感人的写实了。如果我们认真审视一下中央美术学院教学传统内涵的各个学派，不难看出它们无一不以坚实和严格的造型基础或称功力的培养为教学的基本点。因此，它必须有科学而系统完善的教学程序，由浅入深，循序渐进。它也必须要有明确的教学规范性。同时为保护学生自身素质的发展，规定了因材施教、顺水推舟的教学原则。

我们的基础教学明确强调对客观规律进行深入、本质的研究，强调加强学生感受的主动性，推动学生感受能力的提高。这便是“外师造化、中得心源”的原则。它是从观察方法和思维方式的训练入手的。我们的基础课教学几十年来从未放松过整体观察方法的训练，这种训练必须以整体意识为准则。我们要求将现象与本质统一，却更强调明确而透彻地表现本质，现象服从本质；我们要求有深入具体的刻画，却更强调局部服从整体，从整体看局部，即所谓的“尽精微、致广大”；我们引导学生将理性与感性统一，却更强调感性的生动、鲜明；我们训练学生眼、心、手的统一，训练学生观察敏锐，心灵情挚，手准力狠，却从不把“准”放在第一位，我们从来都是把对对象特殊味的表现放在更重要的位置上，把绘画性或艺术表现的特色放在更重要的位置上，把表现的品味和审美取向的引导作为教学的重要原则。为此，许多教员都十分重视在写实训练过程中对存在于形体之外的精神联想或感受的引导，渗透着对形式规律和抽象意识的引导。

中央美术学院教学传统中内涵的各个学派在基础教学中都十分强调结构，但是对结构的理解和对结构的要求还有所不同。比如有的更强调结构的归纳概括，更理性，更以几何方式作为本质的表现，有的则强调线形对结构的肯定，或以明暗的对比加强结构的表现，或排斥明暗，对结构作更单纯的表达，有的甚至以抽象的形式因素的排列构成当作结构。更多的方式是同时保持了生动的绘画性。以“形、体、光、色、质、空间”各手段全面综合表现为特征的“全因素素描”教

学曾经在中央美术学院占有统治地位,我们也有不少人以其全因素素描的造型功力超过了我们的老师——俄罗斯,也有过不少深刻感人的作品。然而“文革”后,确实有不少人开始对“全因素”的造型提出质疑,最为尖锐的批评恐怕要算广军先生的一段话了:“经验告诉我们,逐渐深化写实表现的过程也是逐渐丧失个性的过程,这正是产生缺乏感动的表现状态的原因。”他的观点不是没有道理的。功力其实与个性本没有矛盾,但是功夫太全面,四平八稳,人反而缺乏锐气,缺少鲜明的个性特征也是事实。往往特别的感受只需要特别的功力和特别的表达方式,显然并不需要“全因素”。“全因素”需延长作画时间,效率相对低,也是一个值得研究的问题。“全因素”往往趋向真实,而艺术的提炼和简约恰恰强调了艺术与真实之间的距离,这是艺术创造的特征。事实上现在在中央美术学院全因素素描已经所剩不多了,而剩下的全因素素描也并不纯正,素描教学出现了比较活跃的局面,水平却参差不齐,原因是多方面的,并非由于“全因素”的减少。

“素描”在英语辞典里解释的原意是“草图”,这种“草图”的概念与素描最初在欧洲绘画中的实际用途有关。现在西欧的素描仍然是这样,素描更多的是创作草图、记录生活形象的速写,是研究创作中人物动态、结构关系、带设计意义的草图。我在西欧一些国家作学术考察时,十分关心他们的素描教学,我总希望能看到像契斯恰柯夫教学体系的那种面面俱到、十分深入的全因素素描习作,结果却一件也看不到。我就想到徐悲鸿、吴作人先生在欧洲学习期间的素描并不是俄罗斯学院派那种“全因素”造型,我们对素描教学中“全因素”的必要性自然应该有一种新的考虑。我以为“全因素”素描教学应该得到它自身的发展,但是不能以“全因素”为中央美术学院素描教学的统一标准。标准应是学生实际的艺术感受能力和表达自己感受的造型能力的提高,应该是结构的认识和表现能力的提高,应该是造型的审美内涵和艺术品位的追求。在中央美术学院的教员中这种认识比较普遍,所以现在的长期作业越来越少,短期作业以至速写性的作业越来越多;摹写越来越少,表现性的作业越来越多;“全因素”越来越少,手段明确、简洁的越来越多;“老面貌”越来越少,“新面貌”越来越多。我想从总体上讲,这无论如何应该是一种进步。

在“八五思潮”之后,西方现代艺术对中央美术学院的冲击的结果,反而使学院的教员有了更成熟的思考,对中央美术学院教学传统发展的呼声不仅仅存在于青年教师之中,包括了部分中老年教师,他们没有全盘否定传统,而是发展了传统,思考着现代艺术人材培养的诸多重要问题,其核心是如何把知识性和技能性的教学推向更具有创造性开发的教学。如何保持传统的优秀部分,在现代意识中得到更大发展。韦启美先生和吴小昌先生在1987年对刘小东的《一个打哈欠的男模特》油画习作(见图29)所做的评价,(见河北美术出版的“世界美术工作室丛书”《中国中央美术学院油画系》第三工作室一册,P57~58)正是这一呼声的突出表现。正如闻立鹏先生指出的“……80年代中期各美术院校都同时出现学生‘不听话,不好教’的呼声,很明显,这正是艺术多元发展的趋势与旧教学体制的矛盾。……强烈呼唤着原有教学观念与体系的拓展与变革”。刘小东那幅本来自己并不太在意的一次小小的幽默,却引发了一个具有时代意义的变化,之后出现了一大批具有表现主义倾向的素描和油画习作。比如马刚的《男人体》(见图17)、赵竹的《女人

体》(见图 18)、陈曦的《女人体》(见图 19)、王玉平在 1987 年的素描人体(见图 21)。

正是在这种背景下,中央美术学院成立的先后由林岗、闻立鹏和葛鹏仁主持的第四工作室热火朝天,这是一个标志,是对传统的拓展赋予了新的精神、新的原则、新的内涵。我要强调的是这一潮流以传统的核心原则与现代意识相结合为宗旨,有人称之为“新古典主义”是有道理的,我想它们仍然具有学院派的气质,这是一个客观存在。广军先生在版画系高年级的基础教学中也提出了开发学生艺术想像能力和创造能力的教学模式(见图 17、18、38、39、65 等),余陈在版画系的素描教学中也有一些新的探索(见图 61、62、63),所有这些变化能被认同,体现了中央美术学院教学原则具有很大的包容性,也正是其生命力的标志。

我要特别提一下封面的《摩西》,这是油画系三画室现在二年级的学生商亮的作品,是我在这本书刚刚结稿时发现的佳作,我很兴奋,当即决定用在封面上。我已经有许多年没有看见这么好的石膏习作了,它非常严谨地延续了中央美术学院写实主义的传统,这一派在新的时代不但没有衰亡,它又在振其锋,手法又有新的发展。我记得在五六十年代,中央美院的素描用得最多的是木炭和炭精棒。俄罗斯派进入以后,铅笔一度成为重要工具。文革之后色纸、粉笔棒兴起,逐步在工具材料上完全放开,水墨、木炭、炭精棒、铅笔、炭铅笔、粉笔棒等等,或是几种的综合运用。铅笔、毛笔、板刷……不择手段,其实是在手段上的发展,商亮的《摩西》正是这称一体作品。

将中国画从临摹入手的传统模式改进为以写生为主临摹为辅的教学新体系是徐悲鸿先生诸多贡献之一。这一改良具有划时代的意义。正是徐先生提出了素描是一切造型艺术的基础的主张,在中国画系开设了素描写生课。尤其对于推动中国画人物画的蓬勃发展意义十分重大,之后曾经有过中国画人物画十分昌盛的时代,也出现了许多新人物画大师。但是徐悲鸿先生没有很好地解决中国画传统造型观念与西方造型观念相互对立的实际问题,却引发了几十年中国画系关于其基础教学两种观点的长期争论。中国画的书画同宗,以笔墨为基础,意向造型为本源的基本原则无法被西方写实主义造型观念取代,尤其不能以全因素素描所取代,这是一个实际问题。因此,以李斛先生为代表的‘素描派’在中国画系没有成功。但是以叶浅予先生为代表的‘笔墨派’,或称‘线描派’经过几次试验也没有获得成功。两派的反复更叠便形成了中国画系几十年基础教学的不稳定状态,至今依然无定论。我在中国画系与张立辰、田黎民、王同仁等几位先生共同研究探讨,作了约五年的教学试验,一些学生的素描习作在学院获奖(见图 83、84、87),从中似乎可以明确一些问题,却也未得到所有人的认同。

首先我认为应该承认中国画系基础教学有它的特殊性。如果排斥中国画以书法和笔墨为基础,意向造型为核心的基本特征,便不再有中国画了,那只是水墨或彩墨画。其训练的结果,在意识上很难进入中国画。然而如果完全排斥写生,排斥素描对造型能力的训练,没有造型能力的笔墨,尤其对现代中国画人物画的发展是极为不利的。我尝试了一种尊重中国画造型意识特点的素描写生方式的教程,事实证明起码不是不可行的。我在素描教学中强调形和结构,以线的造型为主,排斥光影对形体结构本质的干扰。先用丢勒、霍尔因的作品为范例,引导甚至迫使学生在对象形

体上找线、用线，使学生从看不到线变化到长于用线。再用中国画的线与丢勒、霍尔因的线进行对比，要求学生在对比中理解中国线的造型特点，比如：西画的线是以光和明暗为依据的表现，高处因光而虚，低处因暗而实。中国画传统的线是以排斥光为前提的形体结构的高低为原则的，因而高处实，低处虚，完全相反。而这种认识是从中国画造型观念出发与西方观念进行对比中逐步得到的。

照此程序教学，变被动用线到主动用线才会成为可能。我所进行的素描教学并非只用线作画，我也强调色调对形体空间的表达，但是这种表达是以形体的高低意识为基本出发点，以高低意识取代西方的体面意识和明暗意识。我要求学生从中国画传统观念中体会并掌握“染高不染低”的造型方法。使学生从抄写明暗现象提高到本质地表现对形和体的感受。从本质去掌握形和体的特征。高点决定体的特征，低点决定体的结构、生长联系。由此得出的第二个原则便是“高低观念”，发展为主观优于客观的造型意识。我在中国画系素描教学中，还有另一个训练课题，便是不准学生打铅笔稿，直接用毛笔在宣纸上画人物。首先要求学生提高整体观察意识，提高对形象特征的敏锐观察力。落笔之前便胸有成竹，落第一笔时已看到最后一笔。要求学生从大的动作态势，从线的整体疏密，从对象的形体特征考虑线的表达。看得准；下笔狠，不怕错。反复训练，自然会慢慢进入状态，以此提高学生的造型能力。我在施行这一课题的教学之前，自己用了大约十天时间进行备课，学生不负我的期望，画出了很好的画面（如图 82 等）。

中国画系的素描习作完全可以在强调形体结构的前提下自由动用色调，但是抄写对象的所有光照明暗现象，以致用素描方式表现油画系所需的多层次和厚重感，则是完全没有必要的。用我试验的这种素描基础训练培养出来的学生王鸿雁、徐华翎、王赫赫、黄欢等在他们真正进行中国画线描习作时，能够十分顺畅地进入中国画笔墨状态，又有准确到位的造型能力，应该证明这种教学是成功的。（见图 89、90、94、97 等）

在中国画的基础教学中素描不应是主要的。即使是以中国画观念为主要内涵的写生素描在中国画基础教学中也不能成为主要的。素描是提高学生写生能力，把握造型到位的一种最基本的训练。在中国画系，我看可先借用素描提高这种能力，进入传统笔墨时再甩掉素描而转入中国画笔墨才是中国画基础教学的核心问题，书法和线描（包括临摹和写生）应是中国画基础教学的重点。至于色彩教学在中国画系基础教学中的地位，在中央美术学院仍然是一项有待研究还缺乏结论的问题。不过我认为中国画造型的问题，如果能解决好，那么色彩的学习（包括写生色彩和色彩构成的学习）均是有益无害的。

中央美术学院国、油、版、雕、壁各系的基础教学自去年开始合并建立“造型艺术基础部”，与设计系分开，是考虑到前五个系的基础教学在基本原则方面有更大的共同性，一个宽基础的教学，对以上各系都是有益的。尤其在现代艺术人才培养方式的问题上，不可避免的趋势是建立全面教授工作室制、学分制和学生自己选择自己学习方向及艺术道路的自助餐制，这将是一种全新教学体制的建立。在这种体制中，基础部将会有它不可缺少的学术地位。基础部的课程设置、

教学宗旨都还在一个研究试探的过程之中。在这本画册中选出了相当一部分首届基础部学生的习作，主要是素描。我想强调的是在宽基础的前提下，素描虽然减少了许多课时，仍然是一门主要的课程，它不是专门为任何一个系的专业进行素描基础训练的，它的教学重点是基本造型素质的提高，即感受能力的提高以及基本造型规律和方法的把握。我们有五个班、五位任课教员，确定了以每位教员自己的想法和自己的特点为主的五种教案同时进行教学。一种竞争机制，多种试验方案，使学生提高的很快。作为中央美术学院一年级的基础教学与以往相比，的确有许多的不同。基础部的课程除了素描以外，还有色彩、雕塑、线描、书法和设计基础，注重学生全面素质的提高，各个方面相互影响，可以推动学生的思维方式、观察能力和表达能力的变化。这恐怕是基础部教学的最重要的特点。由于首届基础部的教学只进行了一个多学期，色彩课刚开始不久，还无法全面反映基础部色彩教学的状况，我们只能介绍部分风景课的作品（见图 145），从中已经可以看出学生的色彩能力。这是在以往的一年级学生中很难见到的。

中央美术学院的基础教学总体还有低年级和高年级之分，基础部进行的还属低年级的基础教学。各系在二年级以后还有各自与专业有更大联系的基础教学，或称专业基础。而我在这里谈的仅仅是一般意义上的最基本的造型元素的培养，包括高年级基础教学中的同类问题，以造型和色彩为主的基础教学。由于撰文时间的急促我只能以十分粗浅的概述涉及 50 年的状态和变化。

中央美术学院设计系，建系时间不长，却是一个十分活跃，很有成就的系。它已经发展为一个分院，他们有自己的基础教学，是中央美术学院基础教学很重要的组成部分，对此我全然是外行，只能请设计系基础部的负责人周至禹先生介绍。

要想说清楚中央美术学院基础教学是一件很困难的事。学院在五年之内经历两次搬迁，各系的教学资料、留校学生作品丢失严重，在这种情况下受河北美术出版社之托，又在很短的时间之内，仓促而就，错误之处、不全之处当然不会少，仅供各位读者参考而已，还望批评指正。

文国璋

2002 年 5 月 21 日于北京

说明：封面油画《半身像》由油画系四画室三年级学生斐咏梅 1998 年作，詹建俊、洪凌指导，荣获当年中央美术学院院长奖。

封面素描《摩西》由油画系三画室二年级学生商亮 2002 年作，喻红指导。

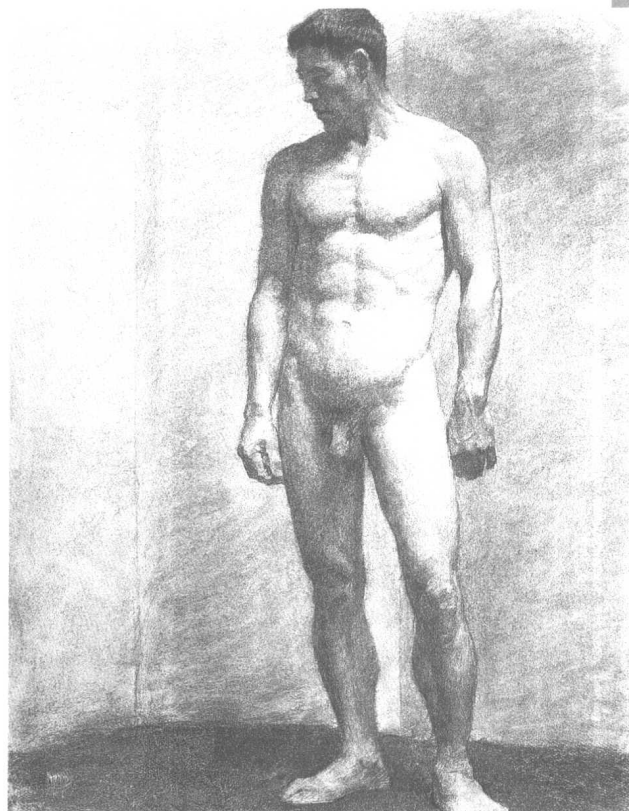


图1
男人体
詹建俊 1953 年作

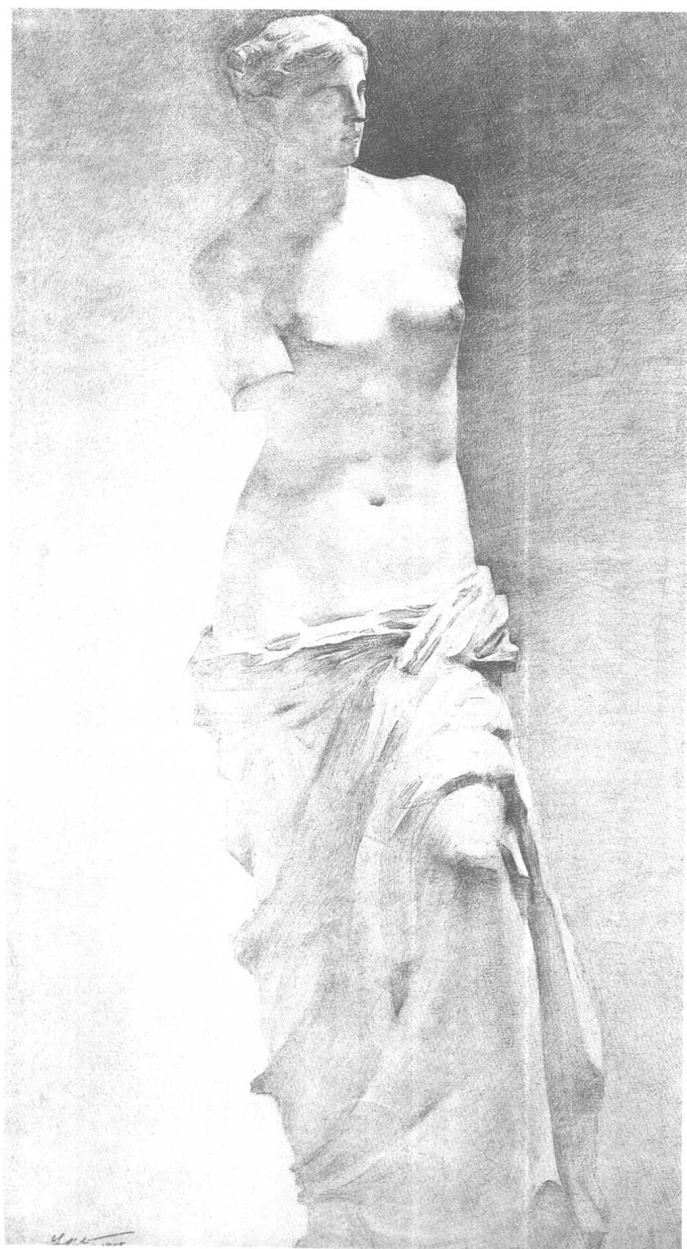


图2
维纳斯
朱乃正 1955 年作（油画系一年级，李 斛指导）

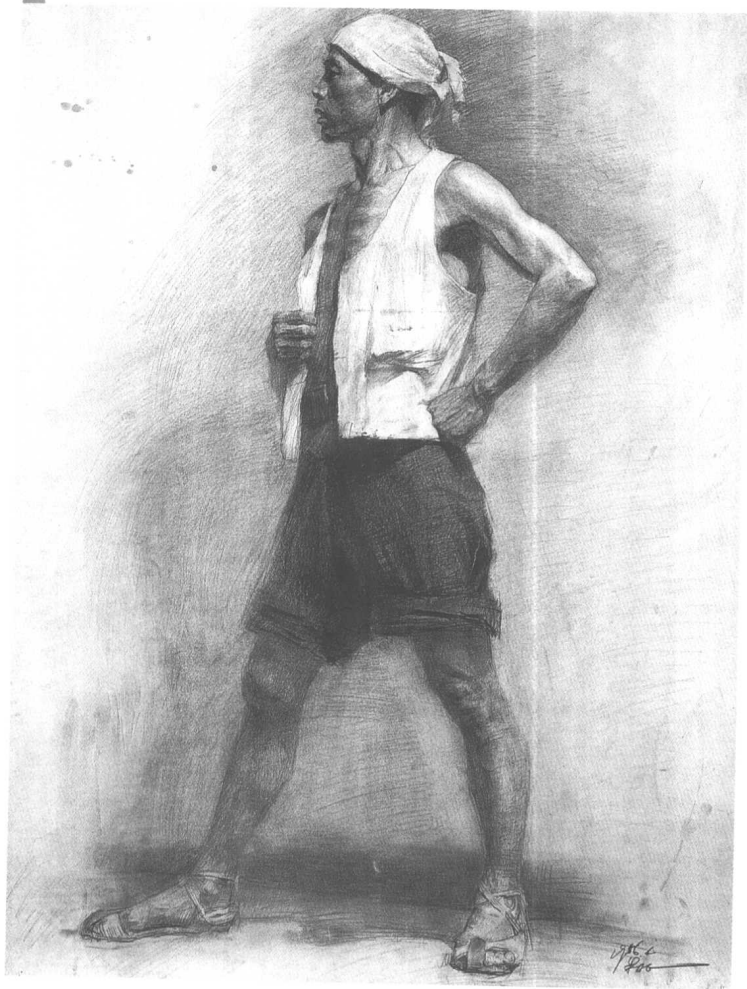


图3
民兵
朱乃正 1956年作
(油画系二年级, 王式廓指导)

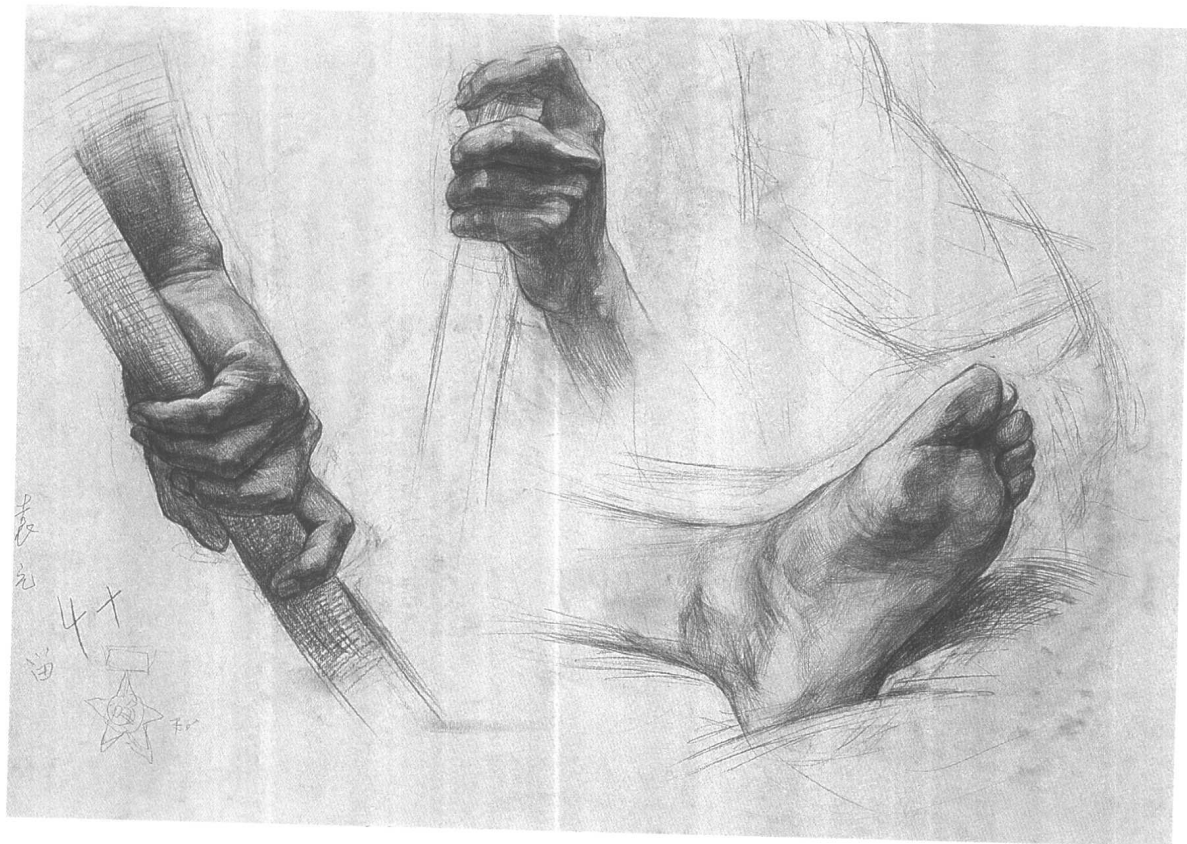


图4 手·脚
袁元 1991年作 (油画系一画室一年级, 王沂东指导)

图5
老人像
袁元 1993年作
(油画系一画室三年级, 杨飞云指导)



图6
老人肖像
朱春林 1989年作
(油画系一画室二年级, 孙为民指导)





图7
老人半身像
曾浩 1986年作
(油画系三画室二年级, 詹建俊指导)



图8
女青年
夏俊娜 1991年作
(油画系四画室二年级, 葛鹏仁指导)

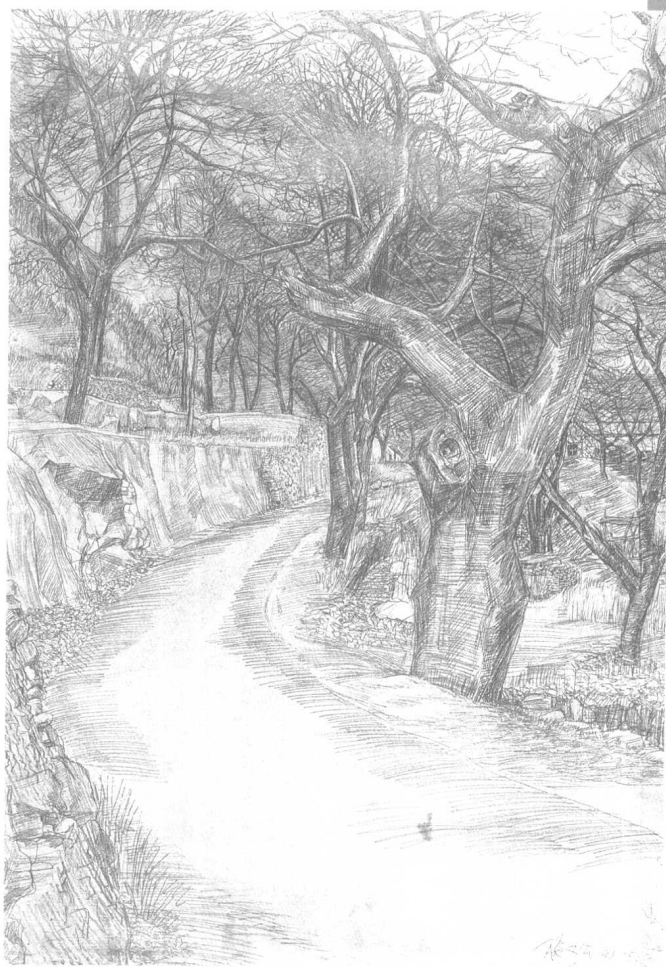


图 9
风景素描
张占兴 1991 年作
(油画系二画室一年级, 王沂东指导)



图 10
米开朗哲罗
佚名 50 年代作 (油画系)

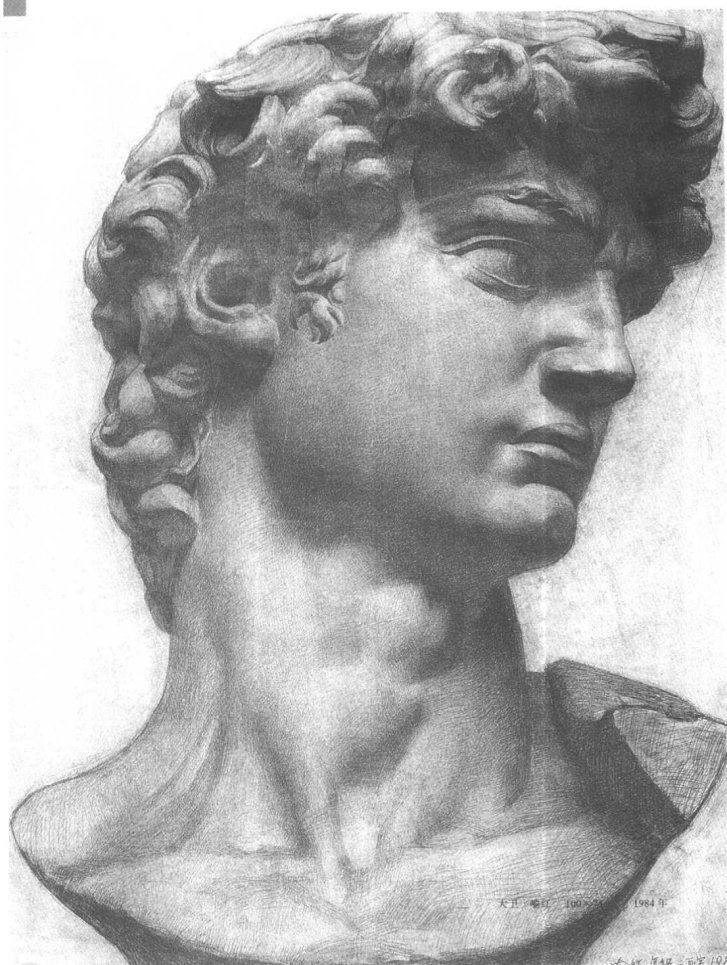


图 11
大卫
喻 红 1984 年作
(油画系三画室一年级, 朱乃正指导)



图 12
大奴隶
刘小东 1985 年作
(油画系三画室二年级, 詹建俊、谢东明指导)