

THE GREAT ART

大艺术

2007年上半年



取名“大艺术”，并不是望文生义地对“艺术”论大道小，也不是将生动多元的艺术生态简单地用量度概念评说优劣。给出“大艺术”平台，是想在健康人文的语境中，营造一块开放自在的学术田园。

川音成都美术学院 第八辑



雅昌藝術網

中国艺术品门户 www.arttron.net

艺术无所不在

ART SO CLOSE

深圳：深圳市南山区西丽龙井方大城A区（518055） 0755-86083200 86083292（传真） 北京：北京市顺义区天竺空港工业区A区天纬四街7号（101312） 010-80480080 80489058（传真） 上海：上海市浦东新区张江高科技园张东路1387号26栋（201203） 021-68798999 68798010（传真）

无框架的艺术市场 无限制的艺术交流

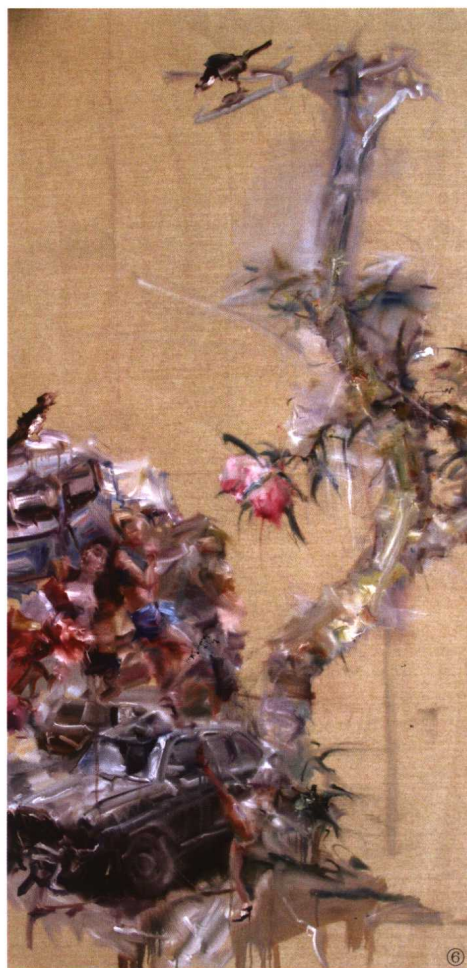
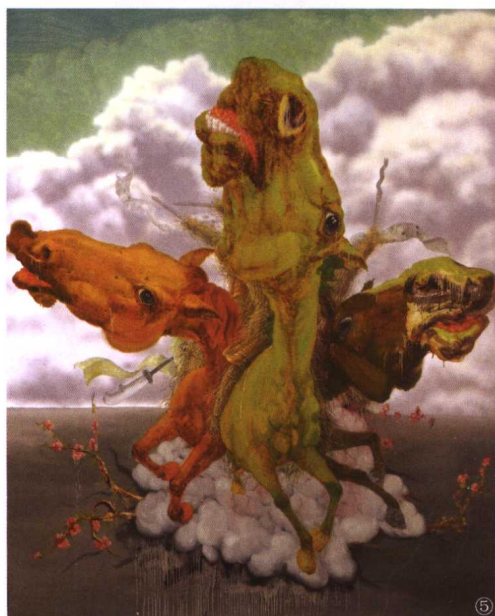
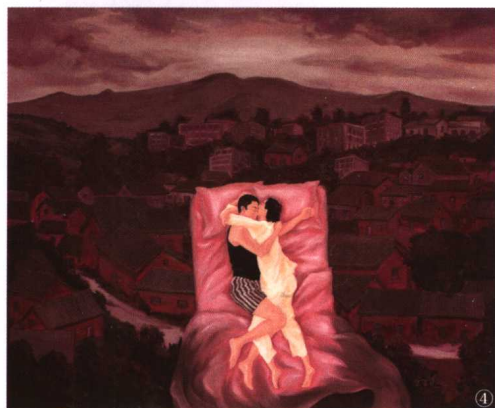
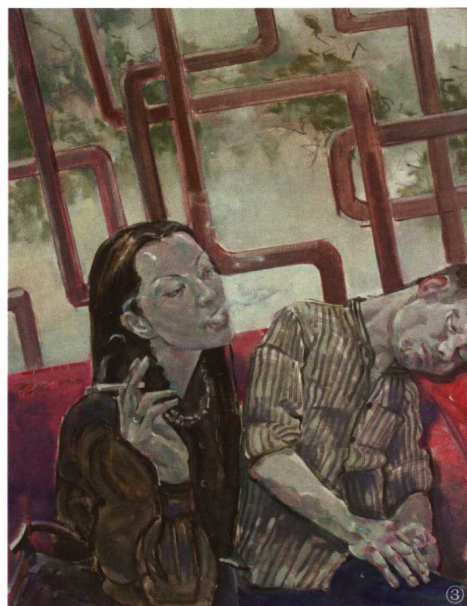
单位:川音成都美术学院《大艺术》编辑部

地址:四川省成都市新都区蜀龙大道

四川音乐学院成都美术学院《大艺术》编辑部

邮编:610500

电话:(028)66440125 13880208047



- ① 康学洛《呐喊-5》210cm x 160cm 布面油彩 2006
② 符曦《一瞬》170cm x 120cm 布面油彩 2007
③ 曾妮《吹走》150cm x 120cm 布面油彩 2007
④ 郭燕《飘(5号)》160cm x 200cm 布面油彩 2007
⑤ 邱光平《桃园结义》200cm x 160cm 布面油彩 2007
⑥ 肖克刚《实桃园》200cm x 100cm 布面油彩 2007

卷首语

EDITORIAL

距离国人们等待了太久的光荣与梦想的临近——当奥运，越来越真实地步步走向我们时，六年前的兴奋、单纯、狂躁、喷血，已成烟云，过眼远逝，取而代之的是由经济的温床衍生的物欲、实用、焦虑、陌生。奥运是面镜子，它折射出时代变迁，人情冷暖。如果说20世纪90年代初的“申奥”，还在为生活富余奋斗的国人们仍保持着相当的纯朴本色的话，那么到了新世纪初的申奥，这些本色的存量已在无可阻挡地锐减。时过境迁，物是人非。追新是一种时尚，怀旧也未见落后。当一茬接着一茬的由童年走向衰年的人们在历史舞台上更替时，谁是谁的“新”？谁是谁的“旧”？争吵，还有必要吗？

在人们的不知不觉中，“当代”，已成时髦。以至于当我们看到边做法事边打手机的喇嘛，用计算机清理当日拾荒成果的破烂王，从不知“当代”是何物的“当代艺术大展”，我们是不是该由衷地感叹“当代”概念的实用升值和精神贬值？当然，感叹之余还是做事为佳。因为，好的艺术不产自感叹，更不产自白日梦。辛勤劳作，日积月累，是任何时代都有效的艺术生存方式。

《大艺术》编辑部

2007年6月

After a long waiting for the glory and dream, Olympic is eventually approaching to us. After the six years of waiting, all of our excitement, our simplicity, and our rage are over. Instead, we have material desires, pragmatism, anxiety, and strangeness now. Olympic is a mirror that reflects the change in our time and the ups and downs of our feelings.

In the early 1990s, when China applied to host the Olympic Games, the Chinese people still worked hard for a better life and they were simple and not complicated. However, in the beginning of the 21st century when China applied again to host the Olympic Games, the naiveté of the Chinese people decreased. Chasing new is fashionable, and so is nostalgia. Nevertheless, when a new generation replaces an older one, and then been replaced by an even newer generation, who can say which is the real new and which is the old? Is it necessary to argue about this issue?

“Contemporary” becomes fashionable without notice. When we see a monk talking on a cell phone while practices the religious rituals, when we see a bum calculating his findings with a micro computer while collecting trash, and when we see a contemporary art exhibition which has no idea about what “contemporary” means, we shall be sad and say that while the pragmatic value of “contemporary” increases, the spiritual value of it decreases. Nevertheless, being sentimental is one thing, and making art is another. Good art does not come from sentiments, and not from daydream either. Hardworking is the most effective way to make art, and also the most sufficient way for art to survive.

Editorial Board, June 2007

◎主 办：川音成都美术学院
◎出 版：四川出版集团 四川美术出版社
◎编 辑：川音成都美术学院《大艺术》编辑部
◎名誉主编：马一平
◎主 编：贺丹晨
◎执行主编：陈 默

◎编委会常务委员：

贺丹晨 马一平 陈 默 陈昌柱 王建彬 尚晓峰

◎编委会委员：

马一平 贺丹晨 陈 默 刘 虹 杨为渝 陈昌柱
赵建国 王建彬 尚晓峰 杨春临 周靖明 田 勇
黄明元 高中立 郑伯森 陈献辉 王承云

◎责任编辑：陈 默

◎美术编辑：杨开敏

◎执行编辑：吴午华

◎英文翻译：段 炼

◎责任校对：杨 柳

◎设计顾问：周靖明 余 极

◎书籍设计：吴午华

◎外事通联：邓君彦

◎编辑部地址：四川省成都市新都区蜀龙大道
川音成都美术学院C603室

◎邮政编码：610500

◎Tel：(028) 66440125 13880208047 88063613

◎Fax：(028) 66440125

◎E-mail：greatart88@yahoo.com.cn

出版发行：四川出版集团

四川美术出版社（成都市三洞桥路12号）

邮政编码：610012

经 销：新华书店

成品尺寸：210mm × 285mm

印 张：6.5

版 次：2007年7月第一版

印 次：2007年7月第一次印刷

书 号：ISBN 978-7-5410-3362-9

制 版：四川省经典记忆文化传播有限公司

印 刷：四川省印刷制版中心有限公司

地 址：四川省成都市新都区新泰路121号

定 价：25元

◎图书在版编目(CIP)数据

大艺术：川音成都美术学院. 第8辑/马一平主编.

成都：四川美术出版社，2007.7

ISBN 978-7-5410-3362-9

I. 大… II. 马… III. 美术—中国—学报 IV. J21-55

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第088534号



ART EDUCATION FORUM

- Zhao Jianping / Zhu Dajin: Searching Basis for Design
— A Reform Project for the Course "Art of Gardening"
Zhang Zheng: A Discourse on Teaching Sketch
Yang Kaimin: Exploring the Abstract "Form" and the Course "Flat Construction"
Zhang Ximeng: Extension of the Qin and Han Styles — Contemplation on Modern Wax Painting
Wang Wenhao: Some Highlights of the Course on Book Designing
Xu Zhenyu: Contemplation on Industrial Designing
Liu Shengke: The Visual Perception and Social Psychology in Lines in Shape Designing
Lian Ning / Yi Xiaomi: The Technology of Thinking—A New Technology Influencing Design Art
Wang Manpei: The Continuation and Innovation in the Traditional Book Designing and Binding
Wang Ling: Traditional Children's Games and the Way to Design Products
Shen Ming: Exploring the Transitional Space in the Design of Student Dorm
Wei Shengjie: The Space for Idols
Song Jia: The Sentiment in Products
Luo Shibao: An Analysis of the Book Cover Designing

CONTEMPORARY ART FORUM

- Fan Di'an: Organizing and Curating the Exhibition "Art in America: 300 Years of Innovation"
Chen Danqing: An Artist's Life Experience in the United States
— Chen Danqing's Talk on the Forum of "Art in America: 300 Years of Innovation"
Dao Zi: When Breath Becoming a Discourse
Shan Chunling: Wang Chuyu — Eleven Years of Performing Art and His Internal Journey
Shu Yong: A Dialogue between Ai Weiwei and Shu Yong
Duan Jun: The Deconstructionist Idea and Method in Chinese Contemporary Art of Installation
Han Zhong: Talking about Nature and Art
Duan Fei: Imagery — A Spiritual Return in the Language of Contemporary Chinese Oil Painting
Cai Wei: The Aesthetics and Inspiration of Alvaro Siza
Yang Meng: The Meaning of Form
Xu Xianwen: Studio Notes—Creativity and Context
Yang Qin: The Wakening of Illusory Space— the Pictorial Space in Greek and Roman Art
Zhong Wei: The Influence of Face Reading on Classical Chinese Portrait Art
Zhu Ping: The Origin and Current Development of Experimental Ink Painting

CASE STUDIES

- The Art of Qiu Guang Ping
The Art of Xiao Kegang
The Art of Guo Yan
The Art of Lian Xueming
The Art of Fu Xi
The Art of Zeng Ni

PIFO NEW ART STUDIO

ART REVIEWS

- Starting from the southwest— Exhibition of Contemporary Art in Southwest China 1985—2007
The Fifth International Biennale Exhibition of Brush Painting in Shenzhen
The 3rd Guiyang Art Biennale Exhibition
The Exhibition of New Southwest Contemporary Art
(2007) "Peasant Street" Invited Art Exhibition
(2007) "Riverside Pagoda" Invited Academic Exhibition
"Sculpturing Scenery" —an Exhibition of Huang Zhenhai's Landscape Sketches
Great Migration: Qiu Qijing's Installation Art Exhibition
"Vibration" —2007 Invited Exhibition of Contemporary Oil Painting

GREAT ART GALLERY

艺术教育论坛

- 4 赵建萍 朱达金: 寻找设计的依据
——《园林课题设计练习》教学辅导工作方法的改革尝试
6 张 争: 速写训练漫谈
8 杨开敏: 平面构成课抽象“形”练习探索
10 张西蒙: 秦汉风采的延伸——现代蜡画思考
12 王文浩: 版式设计进阶课程要义
14 徐震宇: 工业设计的思考
16 刘圣科: 形态设计中线条的视知觉因素和社会文化心理因素
18 练 宁 易晓蜜: 思维技术 ——一种影响设计的全新技术
20 王曼蓓: 线装书的传承与创新
22 王 玲: 传统儿童游戏与产品设计思维
24 申 明: 学生公寓设计中的过渡性空间探索
26 魏盛杰: 偶像的供养空间——在大众文化背景下广告偶像的文化解读
28 宋 嘉: 谈产品的情感基因
30 罗时宝: 浅析书籍装帧中的封面设计

当代艺术论坛

- 32 范迪安: 美国艺术三百年的策展及对美国艺术的评论
33 陈丹青: 一个艺术家对美国艺术的感受
——陈丹青在美国艺术三百年学术研讨会上的演讲
34 岛 子: 当呼吸成为一种话语: “呼吸——山东当代艺术大展”评论
38 单春玲: 王楚禹——11年行为艺术及心路历程
40 舒 勇: 艾未未与舒勇有关泡泡的对话
42 段 君: 中国当代装置艺术中的解构意识与方法(二)
44 韩 忠: 浅论自然与艺术
46 段 飞: 意象化——中国当代油画语言的精神回归
52 蔡 卫: 阿尔瓦罗·西扎的美学和启示
56 杨 蒙: 形的含义
58 徐贤文: 砚边点滴——创作与语境
60 杨 钦: “幻觉”空间的觉醒——浅析古希腊罗马时期的绘画空间
61 钟 伟: 论相面术对中国古代肖像画之影响
62 朱 平: 实验水墨的发端及现当代状况

艺术个案

- 64 邱光平艺术
66 肖克刚艺术
68 郭 燕艺术
70 康学洛艺术
72 符 曦艺术
74 曾 妮艺术

偏锋新艺术空间——A+A第二回展(P74-P91)

艺术展精评

- 92 “从西南出发”——西南当代艺术展1985—2007
94 第五届深圳国际水墨双年展
96 第3届贵阳艺术双年展
98 “新西南”当代绘画展
100 (2007) “农民街”艺术邀请展
101 (2007) “滨江楼”学术邀请展
102 “塑景”: 黄振海素描风景作品展
103 大迁徙: 邱启敬地景装置艺术展
104 “共振”——2007当代油画邀请展

大艺术画廊

寻找设计的依据

SEARCHING BASIS FOR DESIGN

——《园林课题设计练习》教学辅导工作方法的改革尝试

——A REFORM PROJECT FOR THE COURSE “ART OF GARDENING”

文Article/赵建萍Zhao Jianping 朱达金Zhu Dajin

《园林设计》课是风景园林设计专业开设的专业必修课，是一门集工程、艺术、技术于一体的重要课程。它要求学生既要有艺术创作的丰富想像力，又要有严谨的科学态度和精湛的工程技艺，为了达到这个教学目的，在园林设计及后续的公园设计、附属绿地设计、毕业设计等课程中，均有一个重要的教学环节——课题设计练习，即园林方案设计练习。

园林方案设计实习辅导工作的常规方法，是由教师布置（或学生自选）设计课题和提出设计要求，学生分小组（2~4人）创意、规划、设计练习，在其中采取教师对练习分阶段检查、辅导，与设计小组对应修改形成教与学的互动，最后教师根据设计小组完成的园林方案设计图册评定成绩。

较长时期以来，从学生的实习过程中及完成的园林方案设计作业中反应出一些普遍存在的问题：如学生在园林方案创意、规划阶段感到无从下手，感觉设计无根无据；设计方案形式较多的出现生搬硬套、追求时髦和流于形式的模仿产生的“拼图式”构图形式；较多设计方案“中看不中用”。而且，这些问题在各个班级，甚至同一学生的不同课程练习中反复出现。为了逐步解决这些问题，实现从理论教学到实践应用的良性过渡，促使学生尽早领会园林方案设计的思维模式和方法，提高教学效率，在近两年的园林课题设计练习辅导工作中，我们对以下教学环节进行一些教改尝试工作：

1 课题设计辅导教学内容调整的教学研究和实践

以前的园林课题设计辅导教学内容没有很好的突出不同园林课题设计练习的重点，尽管每次选择的园林环境项目类型有所不同（城市广场、各类公园、住宅绿地等），但练习的方法与程度却差不多，所以学生的设计方案也表现出大同小异，练习深度不够；设计中缺乏创新意识，缺乏学习的主动性及与教师辅导教学的互动性，因而造成设计方案质量不高（创意平淡，造型杂乱，无个性特色）。为极力解决这些问题，我们在方案辅导教学的内容进行了一些调整。

1.1 形成较为全面、系统的园林课题设计

训练体系

在教学过程中做了如下改革：首先，理顺《园林设计》、《公园设计》、《附属绿地设计》、《毕业设计》几门相关课程的课题设计作业之间的承接关系，明确不同园林规划设计方案的练习要有所侧重，《园林设计》课程课题设计的重点是针对设计基础知识、对园林要素设计的基本技能，设计的基本环节进行初步的方案设计训练；《公园设计》与《附属绿地设计》课程课题设计的重点则是既要针对不同类型园林设计项目的环境构成，实用功能，服务对象的特点，课题设计还在扩初设计阶段与局部施工设计阶段分别地、有所侧重地加深课题设计的深度与精度；《毕业设计》课程课题设计的重点则是在更高起点、立意创新、方案形式的个性体现的要求下全面地、系统地进行练习。通过这样几次不同类别、不同程度、不同侧重的课题设计练习，较全面地训练了学生对正确的园林规划设计程序、程度、方法的掌握。其次，合理进行设计教学与理论教学的课程组织，尽可能做到理论教学与设计教学的互动。

1.2 增加学生课堂案例研讨的教学内容

在每次课题设计练习布置以后，特别增加了学生案例研讨的教学内容。要求学生分小组选择国内、外有影响的较好的园林项目案例的图形和文案资料，同时收集、研究这些方案的背景性、评论性资料，尽量把要介绍的案例读懂吃透。这样，各设计小组根据要求自主选择了一些他们自己感兴趣的，有特色的相关案例，采用Power Point课件介绍、分析、评讲，并组织各组间的课堂讨论。在好几次的讨论中，较多的小组选题独特，材料新颖，课堂讨论热烈。对于学生在案例研讨会上选择到的较好的园林设计案例，对于有深度的分析、有独到之见的评价我们都予以及时的肯定。

这种教学方法进一步拓展了学生视野、提高了方案鉴赏能力，促进学生形成认真学习，深入思考之风。其次，同学间的互评交流必然形成不同角度、不同立场、不同观念、不同见解的碰撞，它有利于学生取长补短，逐步提高设计观念，改进设计方法。

1.3 加强学生开展课外调研学习的力度

为培养学生自主学习的能力，在每次布置

课题设计项目以后，还增加了学生进行课外的相关园林项目的实地调研的教学内容。如在课题设计练习的园林创意设计阶段，布置学生课外考察如成都民俗公园、川剧艺术长廊、都江堰广场、锦里一条街、文殊坊等能表现成都本土文脉、民风民俗的较优秀的环境设计项目，体会项目创意的风格、特点，写出调查报告。还如在住宅区园林设计方案练习项目布置以后，要求每个学生考察已建成使用的3~5个住宅小区环境，针对其园林规划设计的特点，园林景观的表现特点，各类园林空间使用现状及存在的问题有所选择的进行调查与分析，写出调查报告或课题小论文。在这类调查工作完成后，在班上以调查报告会的形式进行汇报，以促进学生学习的主动性，培养学生课外调研的技能，发现问题和分析问题的技能，收集资料、处理信息的技能。这类调查实习，对于课题设计质量的提高，起到了不可小视的效果。

2 强化基地调查分析阶段练习的教学研究和实践

在园林课题设计练习辅导工作中，教师第一次见到往往是学生做出的方案一草草图与设计说明初稿。尽管在相关教学环节中，教师要求学生设计项目基地作相关各项调查与分析，并在此基础上进行方案构思创意，产生方案构图形式。但是教师见到的只是方案设计的结果，至于方案设计的过程、依据却无从得知。这样容易让学生跳过或对此重要的练习环节淡化处理。其最终结果就是直接导致较多学生在每次做方案设计一草方案时感到无所适从，设计无根无据。

为此，为强化基地调查分析阶段练习的力度，在方案设计练习中增加了方案设计前期分析环节的时间比重，规范了前期分析内容和表现形式（设计文字与图形）。意在美院学生与其它院校相关专业学生相比，具有较强的艺术感悟能力、感性思维能力、较丰富想像力的基础上，极力加强其严谨的科学态度、理性思维能力的培养，规范的设计程序与表现形式的学习与掌握。

2.1 基地环境分析内容和表现形式练习的强化

在对基地环境调查及分析内容上，在课题

项目布置之后就要求学生完成对方案所在地域的地貌、环境、气象、人文资料的收集,并加强对收集资料的分析。

在对基地环境分析的表现形式上,则要求将收集来的资料和分析的结果尽量用基地资料图和基地分析图的方式表示,并要求完成在地形资料的基础上进行的坡向、坡级分析、排水类型分析草图,在气象资料的基础上进行的日照分析、风向分析草图,基地周围视觉及其它知觉环境分析草图。为确保这一阶段练习的质量,基地环境调查、收集的资料将要求与分析草图同时交与教师检查。并进一步补充、完善不完整的内容,修改后的草图一并装订入方案设计草图册。

基地环境分析练习加强和具体化以后,学生都能按要求完成基地环境资料的收集和整理,并体现在各类分析图上。这一阶段教学工作的规范化为下一步的方案设计、扩初设计,施工图设计提供的具体的、具有很强指导性的设计依据。

2.2 方案构思的分析、表达方式练习的强化

在基地分析的基础上,加强方案构思的分析、表达方式训练。要求学生在不同空间使用者在对相关场地的需求分析上,完成各部份使用功能的分区及合理的交通流线的布局,并要求学生联系课外调查中对此类环境空间的使用状况完成功能分析图,采用框图法(既泡泡图)帮助快速记录构思、解决平面内容的位置、大小、属性、关系和序列等问题。通过强化功能分析图练习,极大减少了学生盲目设计的比例,使设计方案既“中看”又“中用”。

在此辅导阶段,还采取了对各小组前期工作成效全班讲评方法,各小组分析草图上墙,各自介绍前期工作,以取得相互了解,相互促进的作用。

3 强化园林方案形式统一性训练的教研和实践

学生的“拼图式”方案形式,主要指生搬硬套、东拉西凑形成的方案形式,这类形式缺乏场地规划及空间构成的统一性,缺乏个性特色的艺术风格。究其原因,一方面源于学生没有将有关平、立面构成的基础课程知识用于指导园林方案形式构图,另一方面园林项目的地

域面积较大,环境条件复杂也直接影响到方案形式确定的难度,当然也与园林课题设计练习中方案形式练习力度不够有关。综合考虑,从以下方面做了一些改进工作。

3.1 介绍易掌握的园林构图形式设计手法

除了自然式园林布局形式因地制宜的应用之外,近年来还向学生介绍并组织练习了[美]格兰特·W·里德的《园林景观设计——从概念到形式》一书中所采用几何学和自然主义结合构成的园林景观设计的手法,这是一种是以逻辑为基础并以几何图形为模板,所得到的图形遵循各种几何形体内在的数学规律。运用这种方法可以设计出高度统一的空间。这种设计手法有规律可循,逻辑性强,通过一定时间的练习很快为学生所接受和掌握。取得了较明显的效果,几个班级的设计作业中方案形式的统一均有不同程度的进步,其中尤以03级园林一班近2/3的设计小组的设计作业具有空间环境设计布局合理、景观形式美观、有个性特色的特点。

3.2 多方案的比较与优化选择

在一草设计阶段,要求各设计小组的每个学生都须完成在满足功能与环境要求的基础之上的不同创意,不同个性特色,不同构图形式的方案草图。此阶段主要想发挥出学生的想象力,体现出不同学生的设计个性,在其中特别强调结合前期基地分析与功能分析,采用与之最适应的某一几何学结构形式的方案。第二个阶段,当完成多方案设计后,将展开对方案的分析比较,从中选择出理想的发展方案。首先将所有学生的一草草图上墙,通过学生个人方案创意介绍,同学及教师评述的课堂讨论的形式进行全班交流,对于具有将概念与形式较好的结合,具有统一的构图形式的方案予以及时的肯定;接着,学生与教师一起在同组的几个方案中进行比较、修改,筛选或综合出新的设计草图,既小组的二草草图方案。在三草方案的形成过程中特别强调前期基地分析、功能分析对场地空间规划的指导作用,前后联系,修改定形,形成功能与形式尽量统一的园林方案。

通过这个阶段的从个人到小组连续几次的方案构图形式设计训练,学生的设计构图能力得以强化,方案的个性特点得以突出。

4 设计结果表现的全面性要求

在最终的设计作业上,不仅要求学生表达出具体的设计方案,还要求表现出设计过程中基地调查分析、创意构思、构图形式的形成过程,也就是说设计作业册最好能全面地、系统地记载学生设计思路历程。

要求学生上交的园林方案设计作业册中,必须是由设计草图、方案设计、扩初设计与施工图设计四部分组成。在对设计结果表现的全面性要求中,主要在以前常规的园林方案设计作业册的组成内容上强调加入了反映学生初期设计思路的草图部分。这样,学生上交的设计作业就能反映、记载学生在进行园林方案设计的全过程,防止部分学生习惯抄袭别人的设计方案或东拉西凑产生“拼图式”方案。很好地促进学生在进行方案设计各阶段中学习的主动性,能够与教师辅导形成互动,不断创新,及时修正并反映在相关文字与图纸资料上。使学生通过园林设计相关课程的每次方案的设计过程,都应有相应的收获与进步。

5 结论

在近两年多时间中,通过采用以上的教学改革方法的尝试和实践,对学生在园林方案设计能力的加强,设计主动性的加强,设计程序的规范,设计要点的掌握等方面均有明显的效果,提高了学生园林方案设计的质量,增加了园林方案设计的实用性、可行性。通过01级、02级、03级相关园林设计方案作业册的对比,通过学生毕业参加工作后迅速适应专业工作的实例已经得到较好的体现。

参考文献:

- ①.《风景园林设计》 王晓俊 江苏科学技术出版社
- ②.《园林景观设计——从概念到形式》[美] 格兰特·W·里德 中国建筑工业出版社
- ③.《景观设计学》[美]约翰·O·西蒙兹 中国建筑工业出版社

速写训练漫谈

A Discourse on Teaching Sketch

文Article/张 争Zhang Zheng

速写的含义十分广泛而丰富，它的表现形式几乎可以涵盖所有的造型艺术领域，若要给速写下一个准确无误的定义并不容易。而大多数人是以速写作为美术基础造型训练的一种手段和方法，从这个角度、这个目的去接近速写的。

由于速写具备善于揭示对象本质，语言朴素、简洁、生动，易于掌握的特性，能够适应各类美术学科对基础的要求，加之符合当今培养各类美术人才追求高效、实用的理念。因此在美术专业基础训练中日趋受到重视。

近几年，一些迅速发展起来的艺术设计类新兴学科，如环境艺术、动画卡通艺术、数码传媒艺术、影视类美术等，他们的造型基础训练，几乎不约而同选择了短期素描和速写。而传统的造型艺术专业，如油画、版画、雕塑这些学科，以开放的态度，接纳更多的基础训练手段，取代过去单一的基础训练模式，其中大幅度削减长期素描，增加短期素描和速写，就是一项有力的措施。美术高考，紧随专业院校的风向，即时将速写从素描考试中的加试内容中划分出来，成为一项独立的考试科目。并且把色彩、素描、速写三门考试都按一百分为满分计算，然而这个新规定出台几年来，所产生的影响非同小可，带动了一个非常庞大的美术群体，全国每年都有上万考生在学习画速写。

由于速写受到广泛重视，学术上关注速写训练质量问题的探讨也逐渐热烈起来，其中教师从课堂教学的角度，提出目前速写训练中存在的问题积极参与研讨，对提高速写训练质量十分有意义，这里本文就大家讨论思考得最多的几个问题也谈点看法：

速写训练教材是一个突出问题。书店里有关速写训练的教材不少，但许多学生包括教师反映，不容易挑选到满意的教材。如果稍为仔细翻阅就能够发现那些教材的不少内容雷同，甚至章节的安排顺序都几乎一致，存在的问题也几乎是共同的，占用大量篇幅谈什么是速写，画速写需要哪些工具材料，速写有哪些类型，而到了该谈怎样训练这些问题时候，要么蜻蜓点水，一带而过，要么生拉硬扯，把明明属于别的范畴的东西硬给塞进去。还有一个共同问题，就是字不够找画来凑，书内有些示范画的水平实在太低，编者的本意是想用它来说明问题，结果画面实际效果与编者的观点正好相反，不得不让人猜想，是不是找来凑数的画也不够。这些书，不厌其烦地在讲述人们已经十分清楚的道理和原则，而鲜有具体和生动的训练实施手段。本来对初学者来说“速写”已经是一个复杂的概念了，而近来又冒出一些新词汇，“高考速写”、“设计速写”、“装饰速写”、“卡通速写”等等，并且以这些新词汇命名的教材一本接又本地出现。以培养美术基础造型能力为目的速写训练，其范围涵盖各种专业和学科，已经得到普遍认可的速写分类训练项目如：头像速写、人体速写、动态速写、生活速写、风景速写，能够对应人体解剖规律、运动规律、透视规律、构图规律等，速写训练所需要了解和掌握的造型方面的辅助性知识，构成一个完整的速写技法训练系统。而“高考速写”、“设计速写”、“装饰速写”、“卡通速写”这些提法，并没有在学术上对原有的速写训练提出什么新观点、新内容，如此一来却是极有可能让初学者产生误解：每个专业都要有自己的速写样式，是不是学雕塑，要去找寻找雕塑的速写，学舞台美术，要去找寻找舞台美术速写呢？不论教材编者的主观意图是什么，在客观上，是在削弱“速写”对造型基础训练有着广泛意义的这种作

用，这些教材是不利于速写训练的。

通过速写训练，以速写重视感受之所长，来克服长期素描容易出现的一味片面强调理性分析。用推理代替作画者的感受的毛病，本来是一个很好的办法，但是，因此让一些人产生一个错误的认识：画速写只需凭感觉，不用讲“理”。而现在有一些速写课堂就是这样在干，不讲“理”，任学生随自己的感觉去画速写。这其实是说：“感觉”是学生自己产生的，怎样画好速写，自然就只能由学生自己把握了，等于是放弃对学生实施教学。在这些课堂，我们几乎看不到教师在教学中的主导作用，从学生写生作业里直接反映出来的问题是：学生在那里一再低水平地重复自己，原地踏步不前，或者把自己的错误，当作是优点来坚持。

速写写生，的确是需要直观感觉，但是完全依赖直观感觉却不行。感觉到的东西尽管鲜活，却经常是琐碎、不连贯和不系统的，从认识事物的规律来说，感觉到的东西并不一定可靠，感觉只能反映事物的外表、个别现象，不能概括地反映事物一般的、本质的特性，只有理解到的东西才能更深刻地感觉它。写生的目的是为了寻找造型的规律，而规律的获得要经过直观感觉与理性分析相结合，经过几番求证，是不断将感性认识提高到理性认识，不断总结经验的结果。另外，速写训练是一个综合性的训练过程，在这个过程当中少不了如解剖、透视、构图相关辅助知识的介入，速写中如何运用这些知识，仅仅依靠学生本能的感觉是不能完成的。速写训练，教师要导入正确的思维方法、认识方法，引导学生从高尚的审美情趣层面去理解速写；不是支离破碎、片面的而是系统、全面地向学生传授理论和技巧知识。

速写的积极意义在于追求运动变化着的生命，表现人的生命呈现出来的生机勃勃的运动状态，这也是速写越来越得到基本功训练重视的一个原因。建立在“万物不变”宇宙观理论基础上的“静止世界”的训练体系，曾经对我们影响很深，过去那套方法把动的当静的画，模特是静止的，光线是固定的，把有生命东西当作无生命东西来画，训练对运动变化着的客观世界缺少研究，以至于许多学生几年以后面对客观运动变化着的物象，仍然没有能力去表现，只好借助照相机。今天的训练课程，能够有比较多的机会描画有运动感的人物和物象，用速写的方法去纠正错误的观念，已经有起色，但还是忽略了一个问题：课堂组织人物动态写生，每一幅画的作画时间太长，甚至训练安排一节课只画一张画，尽管模特不停地在运动，结果画面的人物还是呆板，缺少运动感。一般情况下人物动态写生，一幅画不宜超过二十分钟。学生可能一时画得兴起不顾时间长短，这时教师应该严格控制，训练才能达到预期的效果。

线条是速写最主要的表现手段。线条有很强的表现力，写生接触到线条类型可以归结为两种：一是功能性质的线条，具有说明性、记录性，起到说明形象本身，区分物象与物象之间的界限，界定物象的轮廓的作用，作为一种说明手段能够对物象进行十分精确细致的描绘，带有严格的控制特性。二是非功能性质的线条，具有表现性、抒发性，出自作者情感的流露和抒发往往多于说明，能够展示作者的个性和传达作者的情绪，具有自由而不受控制的特点。当然能够将以上两种因素相结合，肯定是速写最完美的线条。训练初期，课程可以划分出相对独立的单元，将两类线条分别有针对性的进行训练，当学生有所领悟后，可以安排综合性的训练，切不可偏废其中一方面。



以上均为张争速写作品

初学者用线条将自然物象转换为绘画形象有一个认识和学习的过程，就是上面说的第一种，教学在这个阶段宁可放慢进度，不能走过场，确保训练充分到位，教师提醒学生要全力以赴，不可懈怠。用线造型是硬工夫，没有捷径可走，不经过一番艰苦磨练不可能掌握。一些当初没有下足功夫的学生，看他们后来的速写，线条落不到实处，再怎么用乖巧漂亮的线条来掩饰功力不足，还是一眼能见。需要说明，放慢进度并不意味着把画一张速写的时间任意拉长，或在画面上进行反复修改，这里是指增加写生的次数，保证有足够的课时量。恰当的安排学生从相对静止的姿态开始写生，并且幅面不宜过大或过小，一般控制在八开纸大小范围为适宜，头像速写争取在十至二十分钟以内完成的，动态速写争取在十分钟以内完成，或更短一些。

追求线的精神情感层面的表现，是前面提到的另一个通过训练要解决的课题。写生要走出教室到生活中去，体验生活中的人间百态，在丰富阅历的同时丰富感情，只有被生活中的真情有所感动，作画者才可能有感而发。比如：画欢快的小学生、集市叫买的商人、田间劳作的妇女，作画人受到对象情绪的感染，笔下才会出现的轻松活泼、激情跳跃、和深沉苍劲的线条，线条情感因素的表现，完全受制于作画者内心情感的反映。另一方面，要从传统艺术中吸取养分，学习前人总结的经验，特别是中国画对线的理解以及对线表现技巧运用，中国人对线的艺术不懈追求的历程跨越几千年，获得辉煌的成就，总结出了许多表现技法，世人尊称中国绘画为“线的艺术”，值得借鉴的东西很多。

写生经常接触到“整体观察”和“整体表现”这样两个概念。写生离不开眼睛的观察，无论素描还是速写，眼睛的观察方式是否正确将直接影响写生的结果，而整体观察的方法无疑是正确的。整体观察是指用一种全局观念指导眼睛，将所要描绘的物象中的各个局部，包括透视、比例、运动在内的多种因素联系起来观察，并且对各个局部在全局中产生的作用进行分析，做到心中有数，整体观察其实就是作画人的眼睛在全局意识的支配下有选择的观看，使大脑容易完整记录所观察物象的特征及本质的部分。生活中的视觉经验还提供了一种更简单的我们经常采用的整体观察方法，即剪影效果，剪影的观看方式，是归纳简化物象内部复杂的形体关系，眼睛只去留意能够反映物象特征的简洁的轮廓形象。

整体表现是指,写生从起大体轮廓到局部深入,采取反复推敲,多次修改,整体调整,协调推进的方法。这个方法十分适合长期素描,长期素描研究造型,侧重综合语言能力的表达,完成一张素描写生同时要解决对象的空间感、立体感、质的感、光感等诸多造型因素问题。而速写呢,却侧重揭示对象的本质,只描绘最说明问题的那部分,要求准确而快速地抓取对象,力求在短时间内完成,因此速写写生适合采用局部推进的方法,即下笔从对象主要部位或者主要特征部位开始,落笔非常直接,笔笔见形,作画中如果前面一笔出现错误,接着后面补上一笔,立即纠正,只有如此,作者才能用速写捕捉到生活中瞬息万变的精彩片段。局部推进,使得速写在写生过程中没有明确的步骤划分,这其实是素描与速写之间最明显的区别,也是速写技法的一个特征。

为了顺利开展速写训练,教师很有必要帮助学生认识速写与素描之间的关系。其实,素描和速写根本就是为一个共同的目的——训练造型能力,增强艺术功底,都遵循相同的造型法则,速写属于素描的范畴,或者

说速写是缩短了时间的素描。不相同之处是训练方式，速写着力培养敏锐观察物象及迅速抓取物象的能力，强化作画人手、眼、脑的高度配合统一。在训练方式这个问题上，人们为了更好的把握速写，才特意在这个范围内将速写从素描中划分出来。用速写的长处去弥补素描的不足，有助于基本功训练更趋于完善。

不同的训练方式，其表现手法不相同肯定是必然的。长期素描写生有充分的时间来进行深入刻画，能够获得丰富、细腻、逼真的视觉效果，而速写写生只能采取直接而肯定的局部推移表现方法。但是我们看到了有一些速写课堂不是这样做的，而是坚持援用长期素描的方法来要求速写，我们也看到了这些课堂里的学生完成的作业，可以想象，采用素描整体表现、重复多次作画的方法画出来的速写，该是什么样的面貌：在第一次画过的线条上面，重新覆盖第二次，或者多次线条，致使线条生硬、死板失去灵气，画面效果完全丧失生动感。这样的速写训练是误导，后果是严重的，是不可能达到掌握速写表现技法、强化速写意识的目的。

另一种情况，将速写局部推移表现方法孤立化、极端化。学生作画紧盯局部，眼睛只照顾笔尖周围的关系，画笔到哪里眼睛也就跟随到哪里，这样的办法画出来的线条道是做到了一根紧连着接另一根，丝丝入扣，但是人物造型比例关系却严重失调，动态十分别扭，造型松散，没有主次关系。采用速写的局部推移表现方法得有一个前提，那就是要有全局意识的引导，要经过整体观察方法的归纳和梳理，才能得到正确发挥。以全身人物写生为例，无论画到哪个局部，人物整体形象的概念不能淡忘，并且随时通过大范围、远距离的比较，而不仅仅是小范围、近距离的比较，来调整人物的比例关系；如果打算确定头部作为比较的标尺，不但要用颈、肩去与头部作比较，还要用手、脚去与比头部作大跨度的比较，距离头部越远的一些局部去与头部作比较，越显得必要。

学画速写的一些窍门和要领常常体现在一些细微环节,资深的教师十分留意抠这些往往容易被训练给忽略的细节,这里拿写生的姿态举个例:学生写生已习惯于把画板放在画架上,作画时多用肘关节与手腕关节作配合,手指一般很少运动,握笔的手掌很少接触画面,特别是画面面大的素描,而速写写生一般画幅比较小,多数时候用速写本,对手指关节的灵活性要求很高,因此在训练开初的一段时间里,要求学生一定要用手端着画板取站着的姿态作画,好处是一方面可以加强握笔那一只手的腕关节、指关节的控制力,使手的腕关节、指关节灵活起来,另一方面促成手与画笔、纸面之间达成充分的默契。手端着画板作画,可以随时调整画板与笔的角度,使笔的运行变化更加丰富,起到增强笔的表现力的作用,站着作画还有一个好处,可以提高注意力,保持兴奋感。

几乎所有的笔都可以画速写，但是，这里面并不是就没有讲究，比如，碳精笔、铅笔表现力强，又易于修改，应该是初学者画速写的最佳选择。而钢笔、圆珠笔却不适合，其原因是一但画上去后不易修改，因此学生容易有顾虑而缩手缩脚不敢画，还可能会养成更糟糕的坏习惯，那就是如果画错，采取将错就错不负责任的态度，用流畅、乖巧的线条去掩盖错误，降低形象准确的要求。对训练来说这也是一个不能忽略的问题。

最后想说一句，画速写是轻松、自由的，如果经过严格而规范的训练，而且方法得当，那么速写表现的空间将会更加广阔。

平面构成课抽象“形”练习探索

EXPLORING THE ABSTRACT “FORM” AND THE COURSE “FLAT CONSTRUCTION”

文Article/杨开敏Yang Kaimin

平面构成课是关于设计规律和设计方法的基础课，它以科学研究的方法，在平面的空间上将复杂的造型关系还原分解成基本要素，再按一定法则和规律进行组合，从而创造出理想的形以及形之间的关系。简而言之，平面构成所研究的是二维空间中的“形”，以及用特定的方法和规律组织这些“形”，达到空间中的和谐与美感。它的目的是培养视觉的审美能力和设计的思维方式，开发创新的思维能力。通过平面构成的训练，拓展学生的设计思维、掌握理性的设计方法，对今后更深入的研究专业设计起到潜移默化的影响，为将来的专业设计打下坚实的基础。为了顺应时代的飞速发展，对于平面构成这门设计的基础课，很多人都进行了探索和改革。在科技发展的今天，观念也不断的更新，对于平面构成中抽象的人工形的组合的训练方法，我在平面构成课中进行了一些探索与思考。当然，平面构成不仅仅局限于抽象构成形式的分析和训练，具象形的练习同样具有意义。这里仅取课程中的抽象形综合提取练习来做探索是因为：抽象是具体的本质，具体是抽象的现象。“抽象是指基本的宏观的范畴，而具体是指特殊的微观的范畴。”抽象形式包含了具象形式中共同的本质特征，具象形式丰富多样、千变万化，但他们形的本质都一样，在平面的二维空间中，都可归纳为抽象的点、线、面。所以，在某些练习中训练抽象形可以涵盖对具象形的训练，由本质的形来理性认识构成规律。

现代设计的指导思想和教学方法在1919年开始的包豪斯设计学校（Bauhaus）臻于完善，并体系化后发展到现在，已经是位长寿的老人的年龄了。但是在20世纪80年代初，设计构成基础课程才正式进入我国，教学时间很短，远不如造型艺术在我国的教学时间长。受高考出题的影响，目前许多美术院校招生重点要求素描、色彩或速写，仅少数院校要求考设计基础。考生们在练习了多年素描、色彩之后考上美术学院的设计系，却对设计不太熟悉，而他们通过塑造形体的长期训练，对具象形态和结构有了深刻认识，并形成了一套光与影的系统

认识方法。当他们在大学中开始运用平面构成的规律和方法来设计时，要转变其观察事物、表现事物（也就是表现形）、构成画面的方法，最重要的是要转变思维的方式，然而，这是不太容易马上见效的。

“形”由感知的方式可以分为现实形态和非现实形态两种。在现实形态也就是具象形中，可分为自然形和人工形。我们所捕捉的外界形态是属于自然形的，而由人类创造出来的形态是人工形。非现实形态也就是抽象形，所有的形状在平面上可以归纳为最基本的三种视觉元素：点、线、面。这三种元素相互对比，相互作用，共同组成平面空间的丰富视觉效果。刚进校的一年级新同学们学习了黑白画课程，在最后阶段的作业中，他们通过对画面的归纳和提取，使对象物体以高度浓缩剪影的形态出现。同学们所画的黑白画正是“形”的一种形式：具象的自然形。怎样将具象的自然形转换成为抽象的人工形呢？对此，我考虑就地取材，使用同学们刚练习过的具象写生练习来进行抽象元素的提取和归纳，以达到表现形、构成画面和转变思维的目的。进行这一训练，要分成两个步骤来完成。

第一步：对原始画面上的每一块具象形状进行抽象概括。将画面上的每一个形看作是没有任何关联性的单独形状，仅从外观上整体归纳这些形状，去掉多余的细节，增加形状的整体感。注意形与形之间的“图地关系”，检查整个画面的视觉力量感。

第二步：将每块整理了的形状进行再次归纳和整理，使画面上的形打散和合并，根据画面构成关系进行有组织的取舍，创造出一些新的形，减少一些多余的形。将这些形按照一定的规律和法则排列组合，调整产生出理想的画面关系，可以适当增加个别点、线、面的形状来调整补充画面关系。

在每一步的练习过程中，同学们对于形的把握和构成关系的调整会经历从茫然、领会、思考再到举一反三的过程。每一次形状的调整都是对形的再认识。当一个同学在归纳整理了一个形之后发现，这个形状与附近的几个形看



起来似乎具有美感，但是放在整个画面中，在视觉上就显得不和谐了，于是开始重新思考调整。又有的同学在调整某个形的时候尝试了好几种方式，发现根据不同的形状大小调整组合的位置关系都不同，这就是画面上的视觉力场。只有达到均衡的视觉重心，才能构成和谐的画面关系。经过一步一步的练习，慢慢地，同学们对于形和形的关系，画面的构成关系就会把握得较为自如了。

在每个练习步骤中都可以发现许多问题和解决问题的方法，从而加深了我对学生学习程度的了解，也就随之寻找出对应的解决办法。比如：对这个练习来说，是对于有清晰边界形状的界定练习。在练习中是使用传统的鸭嘴笔、颜料、描笔等工具进行手绘，还是使用电



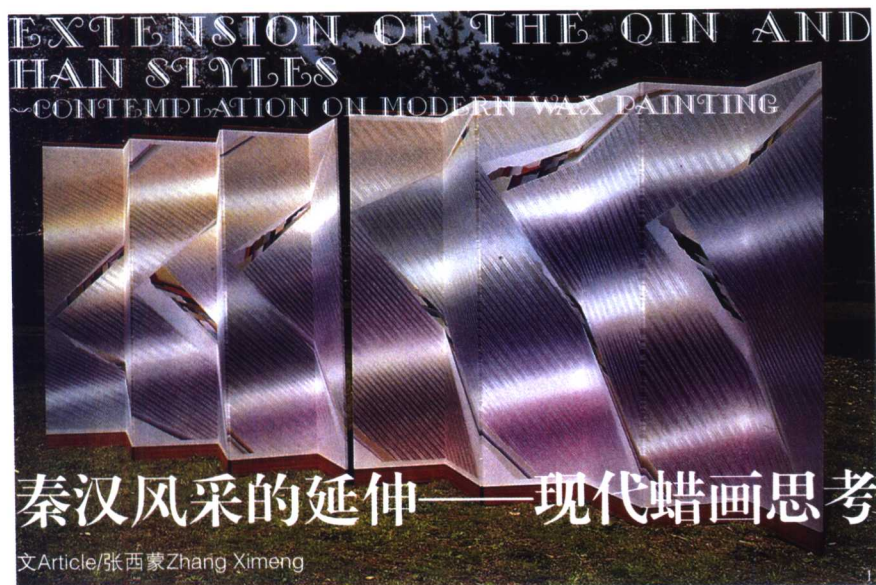
①……梁忠财作品
②……梁忠财作品
③……冉茂魁作品
④……贾生辉作品

脑软件绘制呢？在对于“形”的认识中，以前的教学作业都是以鸭嘴笔画出光滑平整的轮廓，再用颜料均匀的平涂轮廓内部来完成，一点差错不得，如果画面的不“干净”，只得用白粉来修改，实在耗时耗力。今天，技术不断进步，这就要求我们跟随时代的步伐不断更新教学观念，引进计算机来绘制图形。使用计算机绘制的矢量图形来表现人工线条形式，这种不带一点锯齿状的矢量线条打印出来的效果非常平滑，可以真正做到“干净”的效果。使用电脑速度快、画面干净、可反复修改，所以已经被社会普遍采纳。如果在构成基础的练习中就使用电脑的话，对以后使用电脑进行专业设计将更熟练。但是，需要注意的是：电脑是

柄双刃剑。这种工具虽然能做出好的效果，但并不能代替人脑，不能过渡使用它或完全依赖它。在进行形状的练习时，还是需要先用手绘草图来确定形和形的关系，再以电脑制作成画面，只有手绘和电脑相结合使用才能做到事半功倍的效果。现在许多美术院校的专业入学考试中并没有要求电脑设计，所以有的学生掌握了电脑软件，而有的学生不会使用电脑。我校情况也是如此。因此，我采取可选择的方式来指导学生作业：既可以采用手绘方式完成，也可以使用电脑完成，并行不悖。不过两者的具体要求是不一样的。

包豪斯所倡导的构成设计的目的是：“摆脱旧有模式的束缚，培养有创新价值的艺术创

造力。”平面构成是一门培养创造思维的基础课程，只有将造型表现的形象思维转变过来，才能更好地进行构成美的创造。通过平面构成的学习，要使学生逐渐了解到造型训练和构成训练的不同，并对构成观念有实际的体会和深入的认识，在审美认识上能够得到锻炼。在经过平面构成课抽象形训练后，学生们都能够较容易的掌握构成的设计方法，对于构成的思维方式转变也能较容易的过渡，实践证明这是行之有效的。这样将有利于展开其他设计课的学习。希望不断探索我们的基础教学，使我们的教学为以后的专业设计奠定基础，更好地顺应时代的发展，引领时代的先进设计。



蜡画是从古老的防染工艺——“蜡染”^①的基础上发展而来的。此种工艺的源头，诸家之说，不一而足。起源于中国西南边陲，抑或来自印度，至今尚无定论。不论源于何时何地，而蜡染工艺在我国秦汉时代即已存在^②，在中国封建社会最鼎盛时期的唐朝，更显现出其熠熠光辉。当时，我国是蜡染技术的先进国家，则是毫无疑问的。从印染工艺和制作技术看，是先用防染材料在布上作图案可防止染料侵入，然后染色，由此留出白纹，这就是我们最熟悉的蜡染。这种工艺曾经在“文革”时期一度衰败，但如今作为一门传统的印染工艺在西南地区得到了很好的发展，并且大部分已成为批量生产的实用工艺品。在艺术界，我们将它发展成为制作纯粹的艺术品的工艺。在人们的审美修养不断提高、审美情趣也在不断变化、艺术创作形式更加多样化的今天，蜡画作为一种文化现象，作为一种艺术表现形式，已经形成了一门学科。国外的艺术家协会将“艺术蜡染”作为造型艺术的一个独立的分支，而“具有悠久蜡染历史的亚非一些国家，现在似乎大多缺乏生气”（陈宁康《蜡染纪念文集》P418）。关于“缺乏生气”这个问题，笔者认为并非这种工艺本身的缺陷，而是对这个传统工艺重视的程度、以及未很好地利用多种技术的可能性来探索新的表达方式的问题。如果我们因循于传统的制作方式或运用千篇一律的图案、染料和色彩，它的创新与发展即无从谈起，最终在“传统”的泥淖中沉沦。寻找传统蜡染新的语言形式，成为了蜡画工作者的新课题。

一、开发研制用于蜡画创作的染色系列

艺术创新作为一种形象思维过程，在这个过程中，作者将自己的思想感情通过画面表达出来，其中除了必备的描绘技能外，制作方法也得具备科学技术手段，两者很好地结合在很

大程度上决定了一件作品的成败。国内的化学染料种类的研制目前虽然比较成熟，如活性染料、不溶性染料、还原染料等。只是，这些染料仅适用于大机器生产，要将这些染料用于绘画创作中还有相当难度，其原因是艺术作品的创造不能批量生产，要将一件作品送进染色工艺流程是不可能的，如运用直接染料或快色素着色，虽然简便快捷，但是它的染色效果也不可能理想。再加之化学染料中所含的致癌芳香胺的毒性，如用于制作服饰与人体接触，也是一个不安全的因素。然而，在当今简便的化学染料被普遍使用的时期，传统的“草木染”的方法并未被人忘记，说到草木染料，也许会使我们想到从古至今代代传承的染色技术。早在“1929年，日本学者崎斌氏就以‘草木染’这一专用名词来专指以植物染料染色的方法。从此，草木染在日本形成一门相对独立的学科”（郑巨欣《草木染料的分布与应用》）。国外的学者已注意到如何开发天然植物染料的问题，特别是现代人当过多地直接接触化学染料时，不免对其危害性产生诸多忧惧。在人们自我生活质量日益提高的现代社会，对植物染料的钟爱也就不言而喻了。笔者从一些相关资料中了解到，很多国家对染料的未来及发展问题十分重视。日本、德国等国家很早就研制出小瓶手绘染料，其色彩多样，包装小巧，染色牢度强。创作时，用于局部着色异常方便，但我国至今尚未见到类似于上述能用于绘画创作的染料。如果将传统的“草木染料”开发出类似日本、德国等国家的那种便于使用的染料，这对蜡画创作十分有利。然而，这里所谈到的关于染料的开发并非仅为蜡画，对印染工业、蜡染工艺品的染色更是一个重要的问题而不可忽视。而植物染料在中国地区的分布十分广阔且资源丰富，这些染草已能形成染红、黄、蓝、黑等的不同色彩系列。如果对我国不同地区、

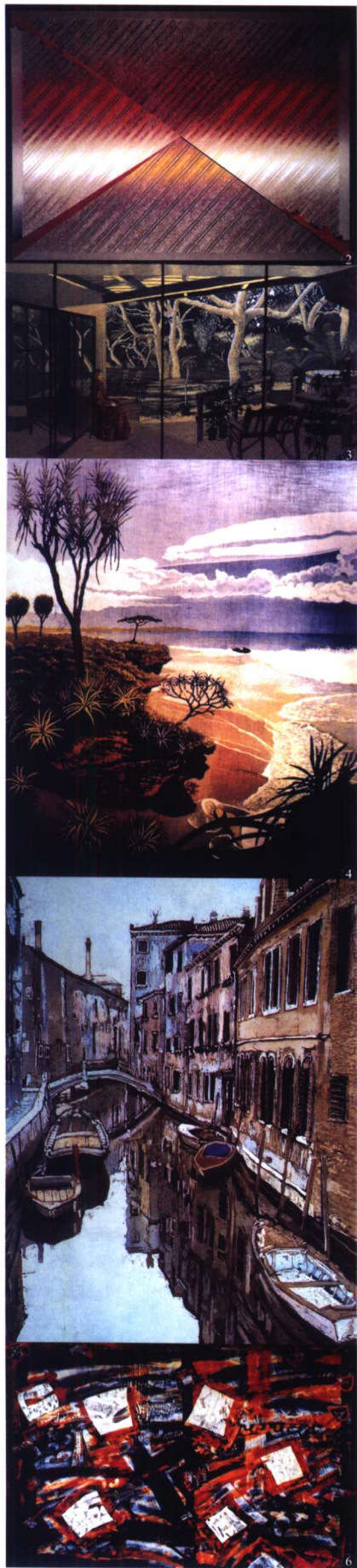
不同特点的染料进行开发，生产我国自己研制的植物染料，这对商业和艺术都将具有重要的意义。

二、蜡画工具的选用与创新

工具的选用和研制对蜡画创作非常重要。从原始社会制陶工艺、商代青铜艺术到宋代碎瓷的发现和使用，无一不体现科学技术的内力作用。我们最熟悉的传统蜡染工具要数蜡刀了，它的优点是可供不同题材的创作者自由选用，大小十分方便，足以表现非常细的线条，但它也有不足之处，比如容量小，易漏蜡，也不利于保温，对表现连贯而流畅的线条有困难，笔者曾在97贵州国际蜡画研讨会上见到奥地利的蜡画家弗里茨·多纳特(Fritz. Donart)使用的小蜡壶颇具特色。这种小蜡壶容量大，从壶底接一细铜管出来，类似绘图的划线笔。蜡壶还可内藏电子控温装置以保持绘制时的温度，很显然这种工具能提高蜡绘线条的效率，这是画家在创作中根据需要而进行的创新。现在我国有的蜡画家也在始使用他发明的这种工具。如果我们也在蜡壶的基础上研制和发掘一些更为实用的工具，这对画家随心所欲地表现其创意构想会更加容易，对蜡画艺术创作的帮助也将会是巨大的。除了研制实用的专用工具外，而使用画笔和排刷几乎同现在绘画的方法一致。还可采用扎染的方法将防染的部位打结，然后浸蜡；如在寒冷的北方还可以用水作画，然后拿到零下20℃的室外冻结，再按照作者的意愿作出肌理，最后作色。这种方法看似游戏，但它和蜡防染原理相同，最后的作品都会产生一种奇妙的视觉效果。

三、蜡画艺术创作观念的更新

观念来自于对外界事物或内心活动的观察和思考方式。在手工时代，人靠的是感官和技



①……福本繁树《七彩谱》
②……福本繁树《封じる》
③……弗里茨·多纳特《蒙特里公园》
④……弗里茨·多纳特《爪哇南海岸》
⑤……罗西·鲁宾逊《威尼斯运河》
⑥……安东尼·莱诺瓦斯·代尔《深层》

能，而在高科技时代，艺术创作更强调“思维”的重要性。观念和技术手段也随着时代的发展而改变和更新。传统的蜡染作为制作服饰品已有两千多的年历史。使用防染工艺在面料上绘图案是一种传统观念；将这种工艺用于装饰和绘画观赏是现代人的观念。正因为这种思维方式的改变，这一古老的手工艺才在国内外得以发展。国内有的艺术院校也开设了防染工艺课程。这种课程的开设，一方面是为了使我国的传统工艺得以保存，另一方面则是追求这种工艺给我们带来的那种自然而奇妙的肌理效果所产生的美感受和审美层面。在国外，一些学校还将蜡染艺术作为全国统一设置的课程纳入教学大纲。英国蜡染专家罗西·鲁宾逊(Rosi Robinson)在《今日英国的蜡染艺术及国家教学大纲》一文中说过，“艺术”一词包含有“艺术、手工艺和设计”的意思，尽可能通过有目的地把“发明创造和知识理解的要求结合起来的一些活动，使学生对艺术、手工艺和设计的理解不断地加深”。她还说：“蜡染是一个提高更自由、更有表现力的绘画技巧的很好的手段。”在英格兰许多学校的艺术系都设有蜡染、油画、素描、印刷和三维课程。对纺织品的研究正成为艺术课大纲的一个基础部分。作为这种具有悠远历史和浓郁乡土气息的东方文化却在西方得到如此重视，它的发展也是我们始料不及的。不过，一个值得注意的问题是：从2000年至2006年四届——“从洛桑到北京”^③国际纤维艺术展中的作品为何那样备受关注，而同样作为染织艺术中的蜡画却不能达到这景况？是我们在观念上还不认为蜡画是一个独立的画种吗？日本大阪艺术大学教授、著名纤维艺术家福本繁树(Fukumoto Shigeki)曾在1996年就说过：“今天，我们面临的问题是：纺织艺术的特征到底是什么呢？它取决于地毯艺术(技术)向纺织艺术(材料)的转变、纺织和当代艺术、纤维艺术、抑或是染织艺术？”看来，蜡画这种作为本民族的传统工艺未引起足够的重视？还意味着它的制作、尤其是在创作中寻求新语境的问题值得认真思考。要真正使这种独特的传统工艺在我国得到发扬光大，我们首先应该加深对这门艺术的理解和重视，不断拓宽艺术视野，不断更新艺术创作观念，并运用现代科学技术使其从传统文化的内在到表层都产生质变，以适应时代审美需求的发展。从下面两位艺术家的作品中即可感受到这一点。

福本繁树将其蜡画设计为他人的“看”与

“自己的”体念相结合是现代蜡画创作的一种取向。其在作品中将颜色分层，让我们感受不同的亮度，而这些亮色又依次渐变地穿过一些角度为40—90度的线分成细细的条纹，这是一个不同光的强弱度的划分呢，还是当我们注视的时候，光实际上穿过长长的窄窄的并列色彩呢？这是一个坚韧而多层次的结构。这些用蜡经过多次防染制出的作品已经摆脱了传统图案的约束，它的绘画语言是抽象的，但它的形式所表现出的独特的符号犹如一种“精确”的操作。这种“精确”并非数字似的理性符号，它同现代人的审美情趣结合起来了。他的好些作品用于大型展厅、宾馆的壁面装饰和屏风，当你看到这些让人吃惊的作品时，你一定不会认为它是用传统的蜡染手工制作而成的：它那么现代、时尚、充满了感染力！因为它的风格可以说是现代思维方式对传统工艺的新演绎，而这种风格并非照搬西方的东西，它的内涵包括了十分浓郁的东方文化气息。这是使用传统的手工艺制作技巧表现现代作品的范例。如果从写实绘画的角度来看，奥地利蜡画家弗里茨·多纳特(Fritz. Donart)的作品是在蜡画技法的领域里重新对现实主义的诠释。他的作品有套色版画的效果，但表现的色彩比版画更丰富，这是由于蜡染经过多次套色相互混合，加之在作画过程中各种染料的调合在画面出现的复色，使作品既有丰富的色彩表现，又有物体细腻的刻画，无论是生动逼真的陆上风景、海底世界，还是抽象的色彩构成，给人的感受都具有特别的震撼力。可见蜡画的表现力比通常认为的要强。通过对国外艺术家作品的赏析，我们可以从中得到更多的启迪，为选题创作拓宽思路，将蜡染作为绘画的一种媒介寻找其新的语境。

蜡画作品所表现的内容及题材应该是广泛的，形式也是多样的。它的根基是构建在多种知识的运用上，这也是现代蜡画与传统蜡画的区别。在科学、经济、文化多元化时代，艺术创作必须以时代为背景，随着时代的步伐，更新观念，在保持和弘扬了传统文化的基础上，赋予时代的语言。这样才能本着对蜡画的热爱和由此带来的对传统文化的崇敬，把握艺术的根本所在，走出一条具有民族特色的蜡画艺术创作的新路。

注释：

- ①.蜡染在古代叫蜡缬。《类编》：“缬，系也，谓系缬染为文也”。缬，在这里用做动词，意思是印花
- ②.《二实录》记载：“缬，秦汉间始有……”它的起源可以追溯到汉代以前——《陈宁康蜡染文集》P5
- ③.从1962年至1995年30年间，15届洛桑国际纤维艺术双年展曾经就搭建在瑞士洛桑这个城市。在1996年宣布停办。5年后的2000年，首届国际纤维艺术双年展“从洛桑到北京”正式在中国北京开幕

版式设计进阶课程 要义

Some Highlights of the Course on Book Designing

文Article/王文浩Wang Wenhao

版式设计课在中国各个设计院校是现代设计教育的基础课程,主要训练学生在书籍、包装及其他平面广告中对文字、图片的基本编排的能力。这涉及到学生对点、线、面概念的理解,对信息主次的自我审视,对传达要意的正确导引。

正是由于对此课程的基础性的定位,学生在受此训练时,基本处于低年级,领悟力较低的阶段,只能被动接受版式设计的一般定义,没有能力作进一步的深入研究。学生把一般定义性的知识运用到开放性的思维工作中,效果较差,产生了诸如刻板平庸或不知所然的照抄优秀版式设计作品的作业,极大限制了日后的专业学习。

为此,笔者主张在高年级再安排一次版式设计进阶课程,不同于基础课程的指明定义的授课方式,此进阶课程重在解读形式背后的规律所在,帮助学生多角度的观察同一课题,培养学生自主的研究治学能力。

设计的功能性特质决定了无论是大型的系统设计还是小到logo的设计,都需要明确功能的指向。版式设计是梳理一个项目中多种功能的一道组织工作。

这个工作的流程包含几个阶段:接触——过滤——解构——重组——传达

接触:

无疑这个动词需要至少两个基本物件,当然更多时候是多方的反应,比如是个体的设计师,客户团队,广义的受众等等,设计者必须尽可能的接触到更多的要求,才能精确定位自己的目的。

这就要求课程安排要有实战的项目,学生必须接触受限的条件,而不再是一味的设计中看不中用的“飞机稿”

过滤:

信息的收集是必要的,但多数情况下,信息是混乱和矛盾的。学生要在这个环节中暂时忘记自我的存在,分析客户真实的需求哪些是可行的,哪些是不可实现的,可行的需求中何为重要信息何为次要信息。为以后引导观者的视觉流向设定根本。

解构:

单位信息的分析和单位坐标的设定是依据版面大小和诉求要点来决定的,良好的构造是数学美的体现,对构造的再解读,和分拆实验是对点、线、面概念的进一步理解。

重组:

新的次序,导出新的理解,信息、图文可以另载新意。重组的意义在于设计师能真正主动的实施自己的意图。这已不是一般的构建在点、线、面概念上的版式设计,而是设计师品位,学养,思想的集中反映。甚至,某些方面是反点、线、面常识的设计。

传达:

信息泛滥的时代,人们的阅读速度不断加快,信息的吸收处理也越发粗糙,因此,信息传达的选择也越发重要。设计师在版式编排的思考中,第一要考虑的依然是把过滤后的信息准确无误的传达给受众。引导受众的视觉流程,在最短的时间里让受众选择信息,消化信息。设计师的最后工作才是利用点、线、面的美学原理给予受众在消化信息过程中最大可能的视觉享受。

从上述可知,版式设计的进阶课程应是提高学生正确的信息传达能力而设置。那么具体到课程安排如何实施,笔者尝试从以下方面启发学生:

1、图像的力量

现代国际版式设计越来越重视图像的创作和运用,直观的图像无论是在信息垃圾充斥的现代社会还是文明欠发达的地区都是最为有效的。受众能最快的识别信息和做出选择是设计师首选图像元素编排版式的理由。而选择图像的能力是目前学生的薄弱之处。这体现在滥用现成的光盘图像素材,不能根据传达目的原创图像。对优秀的设计作品里的图像运用不明就里,照搬拷贝。

那么,如何理解图像在版式中的意义和功能,应该首先要认识到图像本身有其内在的逻辑,在一个以图像为主要构架的版式中,这个逻辑是不可抗拒的自然力,设计师要学会顺应这个力量而合理运用文字和其它元素。分析这个逻辑可以从图像的主要调性(色调,主题,

情绪),动势(主体物的动态方向,画面力场,均衡和中心),及图底关系(相互映衬,相互消解,或相互转化)入手。这些逻辑支配着文字字体,字号的选择和其它信息的定位。

因此,在进阶课程里首要解决的是训练学生眼的感知力。要使学生主动发现可用的图像以及在被规定采用的图像中找到支撑它的内在力量。笔者在一次开设的版式设计选修课的教学中感受颇多,这是一次由美术学院不同专业,不同年级学生混杂的选修课。开课的第一阶段,学生被要求原创图像素材,命题为“痕迹”并利用这个痕迹图像设计版式作业。令人印象深刻的是这些学生不同于平面设计系的学生有很多的点线面的理论框框,而是找寻到了生活中常被漠视的影像元素,并或分解,或放大这些痕迹,形成可利用的抽象图像,注入自己对画面主题的理解,没有做作的设计感,设计出了极具个性的版式作业。充分体现了图像感染力。

2、电影的语法

应对高年级的专业课程,比如书籍装帧,系列包装课程,在版式设计进阶课程里,可以导入电影的许多概念,以期帮助学生整体的理解版式设计。书籍设计的版式设计要求页与页的有机联系,页与页组合成相关的段落,由段落合成整本书的主题灵魂。教学过程中,学生在此阶段反映出的主要问题就是专注细节,整体零碎。尤其是段落间的组合,主次不分,信息传达混乱。一部好的电影制作也涉及到对这些问题的处理。两者的对应关系非常恰当:页与页——镜头与镜头,段落与段落——场景与场景。所以研究电影的一些理论就对高年级学生非常有益:

开篇扉页的设计犹如电影的序幕,好的电影总是开始几分钟就吸引观众了,而悬念的铺设就是一种手法,好的书籍设计同样是读者开卷合书之际就已经领略本书的品格,气韵和精神。重视扉页的定调作用,设定精彩悬念,引发阅读兴趣,扉页的多少正如电影的一组开场镜头,设计师可以选择引人眼球,让人好奇的图像,强烈的刺激人的色彩,或从抽象元素逐

步具像化等手法加以编排。

蒙太奇是电影叙事的独特语言，也是剪辑的重要手段，其实剪辑就是一种编排方式，根据剧情，我们可以任意延长或缩短现实的物理时间，形成快慢不同的节奏，达到或象征或隐喻，或紧张或舒缓的心理体验。应用在版式设计中，就是对书籍的信息的编排，压缩次要信息的页数，增加关键信息的页数，运用一些主观色彩或看似和主题无关的图像加以象征和渲染，这可以从一些优秀的杂志和书籍设计中分析这个原理，比如，每隔多少页会有一个跨页的过渡页面？过渡页面的内容和其前后章节的内容的联系是象征的还是总结前一章节？或是暗示启发下一个章节？

另外，电影里的景别概念也对版式设计理念产生影响。景别是指镜头涵盖景物的大小与多少，分全景，中景，近景，特写。电影就是不断变化这些景别，消解观众的视觉疲劳，由导演主动掌控观众的视线，表达导演自己的观点。对应在版式设计中，就是每页的图像文本大小，哪方向出血的处理方法了。设计师要灵活处理多页面的各项元素，不能一成不变的总是满底的图像或每个页面都是零碎的文本及表面化的装饰纹样。

设计师要善于创造有意义且有魅力的视觉元素，把它做为自己设计主题的主要演员。并巧妙的让它出演在各个页面段落中。体现每个设计项目的个性所在。总之，导入电影的诸多概念，可以有效的帮助学生理解多页面的版式设计的整体性，使学生能站在一定高度上来设计版式，即分析内在结构，组织串连各个结构，编排整合项目信息。而不是表面的装饰美化，和浮在细节上的所谓设计。

3、建筑的灵魂

一切永恒的美都是基于数学纯粹美的体现。而一个伟大的建筑就是数学之美在现实世界里的视觉呈现。因此，我们有必要研究一下建筑设计里的一些概念

比如说模数概念。

先简要介绍一下模数的定义和作用：

建筑物及其构配件（或组合件）选定的标准尺寸单位，并作为尺寸协调中的增值单位，称为建筑模数单位。我们可以用贝聿铭设计的香港中银大厦为例，进一步理解模数在建筑设计中的实际运用。在中银大厦的设计中，贝氏采用了非常精彩的模数制，并用它贯彻设计的始终，从而取得了近乎完美的效果。最基本的模数来源于立面上的一块石材的尺寸。这个尺寸为1150mm×575mm，是2/1的比例关系。而建筑的基本轴网为6900mm，层高为3450mm，它们分别为石材长宽的6倍。建筑的门高为2300mm，是3450mm的2/3，为四块砖的高度，同时也是高级建筑的理想门高。建筑各处的尺寸都符合这个模数，这样一来，最后的

装修效果非常完美，到处都是整块的石材，决不会出现不合模数石材的情况。而且在施工过程中，一块标准尺寸的石材在哪里不经切削，都可以使用，大大方便了施工。贝氏严格的模数制同样也具有很大的灵活性，他根据不同的功能需要，灵活变换模数。6900mm×6900mm的基本柱网，是考虑了办公空间的家具分隔，同时又是其结构体系——无梁楼盖的经济跨度；地下车库考虑并排停三辆车的布置方式，采用7800mm×7800mm的柱网。车库正好位于中庭及54米的大跨之下，避免了两套柱网的矛盾。

卫生间以装修面砖作为模数，其尺寸为150mm×300mm。所有卫生间的开间、进深、净高都为其整数倍，厕位、洗手池等的中线，灯、排气孔均与模数线相齐。天花、铺地的分格也严格遵循这个模数。所以，卫生间所有的线角都前后左右、上下交圈，任何一道线延任何一个方向转360度都可以回到原位。装修效果非常完美。在吊顶的设计中，采取两套模数。主要空间为1150mm×1150mm，办公空间为575mm×575mm，两个575mm×575mm又正好是日光灯槽的尺寸。

贝氏一直把模数制贯彻到节点大样中去。在设计节点之前，先打好575mm×575mm的方格，即所谓的“模数线”。用统一的模数以不变应万变，只是贝氏惯用的手法之一，在他以前的作品中也经常采用。比如新加坡的华侨银行，采用的是2000mm×1000mm的模数，也是2/1的比例关系，它正好符合门的高、宽。卫生间采用200mm×100mm的模数。

这种模数设计体系其特征是重视比例感、秩序感、连续感、清晰感，是以理性数理为基础的形式。模数化是通往精致美观的一条大道。这从日本人的设计中反映出来。日本资源的匮乏使日本人本能地发现和运用模数的概念，比如他们古时的房屋是以坪为单位的，每坪就是一个榻榻米，故有3坪，6坪，9坪的算法，其模数单位就是一个榻榻米的长宽比，精确到不切割任一榻榻米就刚好铺满整个地坪。在现代设计中，日本人依然熟练本能的运用这个原理，设计出了精妙至极的产品。

版式设计中的细节设计也可以借鉴模数概念，作为一个教授设计的教师，作为设计高校的高年级学生，都有必要去研讨模数化的设计意义。并在自己的版式设计中进一步试验分析，这里提出一些问题，相信是版式设计进阶课程每个阶段中，师生共同试验解决的有趣课题：

书籍开本或其它版面的建立是如何合理方便的？

韵律是如何产生的？

字体高宽和图像高宽的比例是如何界定的？

对于模数的不同表述和理解是否形成设计师的不同风格？

模数理解是先天的么？是不是每个人都有一套模数控制方法在有意无意的发挥作用？

如果每个人有自己的模数概念，那么这套模数是单一的等值的模数，还是不同体系的模数的交织？

版式中不同部位的内在控制靠什么？

在版式中确定的模数单位是侧重于结构力量的发挥还是更倾向于空间气氛的塑造和形式美学的关注？

在不同的版式设计项目中如何体现模数的性格？

版式中“空”的概念是否可做内在的运行单位？

以上问题，笔者会结合教学实践另文论证。在此，仅启发学生去发现问题，提出问题。

4、质感的表达

现代科技的高速发展，使材料工艺日新月异。现代设计师被要求有更高的感知度，这不仅包括眼的感知，也有触摸的感知。在版式设计项目里，很多都需要受众触摸翻阅，手感的或舒适或另类的感受都会加深受众的印象。对质感的合理选择影响到受众对该设计项目的品质的判断。而且，现代媒介的宽泛展现，要求设计师不仅对印刷品的版式设计得心应手，对网络媒体的动态版式，现代会展的展示设计，工业制品上的立体版式设计都要有能力设计。在进阶课程的后段，训练学生对不同材质的认知和搭配运用将是重点。可以从以下方面引导学生：

油墨印刷在不同纸张上的细节观察，并放大这种不同的效果进行版式设计。

利用生活中不同材质的物品本身，进行腐蚀，刮刻，喷绘等等手段进行图文编排。

组接不同材质，注意体面大小比例。新旧对比，质感映衬等。

版式设计进阶课程是启发学生思考能力的研修课程，是配合高年级学生应对设计实战项目的集训课程，是提高学生综合素养的精品课程，是教师学术研讨的实践课程。总之，现代版式设计教学不仅要教授学生了解点、线、面，以及图文编排、字号、字体等的运用等规律，更要让学生理解蕴藏这些规律之后的原理，使学生更能自由翱翔在设计的天空中。