



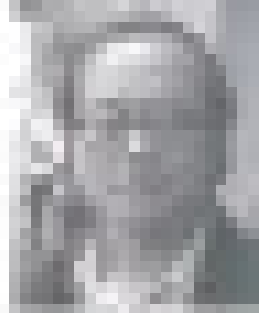
陈少立 著

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科
南京艺术学院美术学院学科
教学·科研·创作研究丛书

心灵与足迹

凤凰出版传媒集团 江苏美术出版社





中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册

肇庆分校建校二十周年纪念册

肇庆分校建校二十周年纪念册

肇庆分校建校二十周年纪念册

心灵与足跡

中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册



教学·科研·创作

■ 陈少立 著

心灵与足迹

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科 南京艺术学院美术学科教学、科研、创作研究丛书

凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

心灵与足迹 / 陈少立著. — 南京: 江苏美术出版社,
2007.8

(教学 科研 创作研究丛书)

ISBN 978-7-5344-2444-1

I. 心… II. 陈… III. 油画-技法(美术)-教学研究-
高等学校 IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 127852 号

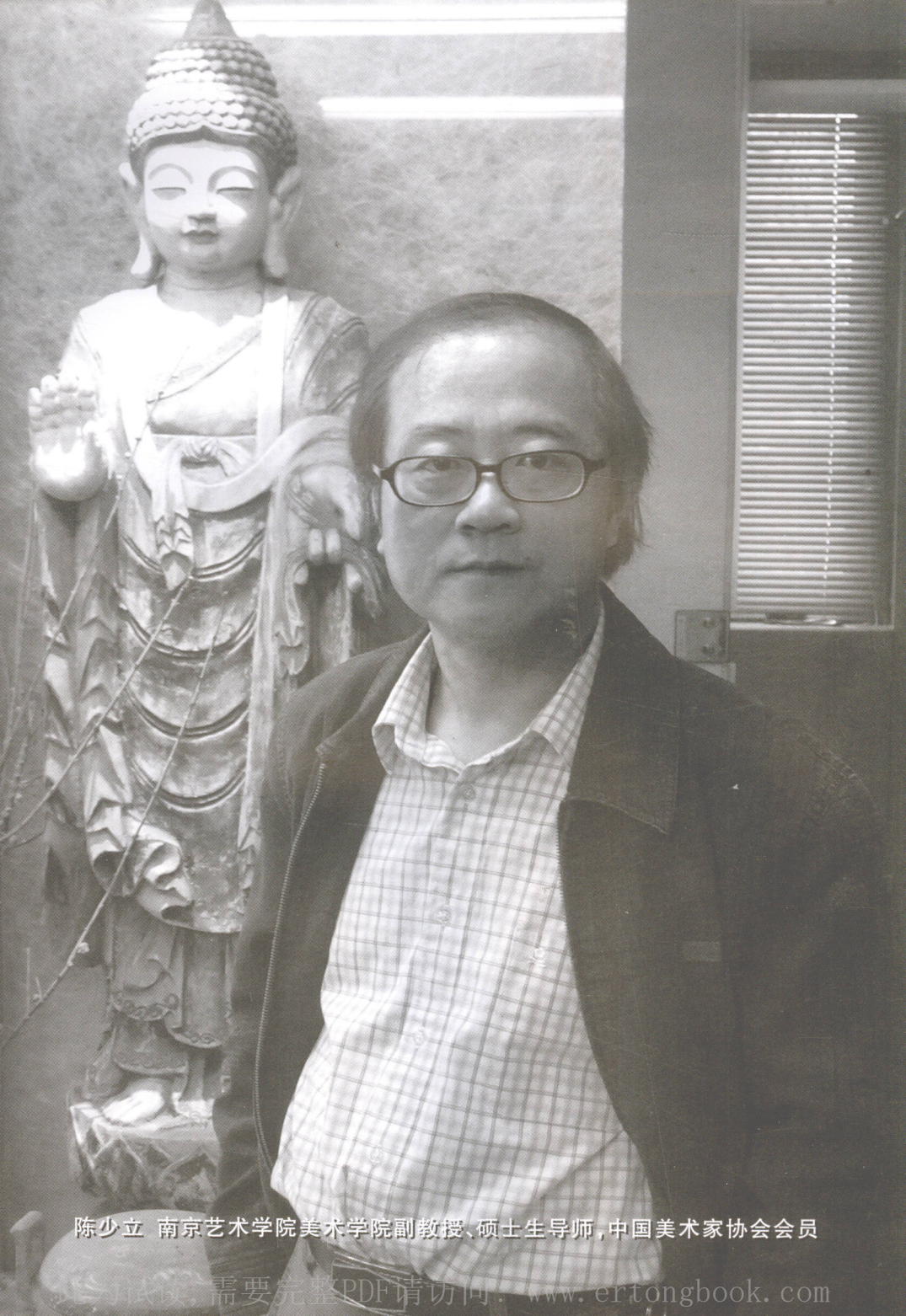
责任编辑 周海歌 毛晓剑

责任校对 吕猛进

责任监印 贲 炜

- | | |
|-------|---|
| 书 名 | 心灵与足迹 |
| 著 者 | 陈少立 |
| 出版发行 | 凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社(南京中央路 165 号 邮编 210009) |
| 集团网址 | 凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn |
| 经 销 | 江苏省新华发行集团有限公司 |
| 制 版 | 南京台城印务有限责任公司 |
| 印 刷 | 南京台城印务有限责任公司 |
| 开 本 | 889×1194 1/32 |
| 总 印 张 | 87.375 |
| 版 次 | 2007 年 7 月第 1 版 2007 年 7 月第 1 次印刷 |
| 标准书号 | ISBN 978-7-5344-2444-1 |
| 总 定 价 | 952 元(共 14 册) |

营销部电话 025-83248515 83245159 营销部地址 南京市中央路 165 号 13 楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换



陈少立 南京艺术学院美术学院副教授、硕士生导师,中国美术家协会会员

前 言

南京艺术学院美术学学科是国内首批美术学博士学位授权点、国家重点学科培育建设点及江苏省优秀重点学科。

自建校以来，本学科曾经聚集了刘海粟、张大千、黄宾虹、潘玉良、陈之佛、朱屺瞻、吕凤子、丰子恺、俞剑华、关良、潘天寿、郑午昌、倪怡德、傅雷、谢海燕、颜文樑、吕斯百、蒋兆和、常书鸿、刘汝醴、陈大羽等一大批杰出的美术家、美术教育家 and 艺术理论家在这里任教。

在近一个世纪的办学历程中，本学科秉承“闳约深美”的教育理念，在积极倡导创新精神与务实学风的同时，始终注重将理论与创作研究交融贯通；将科研与教学实际紧密结合，形成了“兼容并包”和“不息变动”的学术风气，在教学、科研与创作方面具有比较深厚的历史积淀和鲜明的综合性特色。

经过几代南艺人的不懈努力，自上个世纪 90 年代至今，本学科已经发展成中国画、油画、版画、壁画、书法、雕塑、美术史论和造型基础等系部齐全、专业型与综合型美术人才培养并重的教学、科研实体。

本学科历来重视学科建设，坚持“正学风、促交流、推骨干、创品牌、严管理、出人才”的治学方略，在师资建设、学术研究、教学管理和人才培养等方面都取得了显著的成绩。本学科绘画与美术学专业在国内同类型院校教学、科研领域具有一定的优势和比较广泛的影响力。

本系列丛书旨在检阅本学科各专业教师在教学、科研与创作研究方面的综合性成果，并藉此体现理论与创作研究相结合的学术指向和科研特色，从而促进本学科各专业教学、科研与创作研究的对外交流以及自身的不断发展。

南京艺术学院美术学院院长
2005 年 7 月于黄瓜园

用系列

目 录

一、专题论文

试论“有意味的形式” 1

张华清教授的色彩教学 26

二、教学笔记

油画专业低年级色彩教学笔记 37

油画专业低年级素描教学笔记 49

三、课程教材

写生色彩的基本原理 64

静物色彩写生漫谈 81

风景色彩写生漫谈 97

人像及半身像色彩写生漫谈 118

中外人体艺术及人体油画的历史沿革 138

一、专题论文

试论“有意味的形式”

一、艺术乃是有意味的形式

罗马废墟中发掘出来的古代雕刻，使惊讶的意大利人看到了一个不同于中世纪的崭新的艺术世界。而这一崭新的艺术，又使意大利文艺复兴时期的艺术家们，找到了最适合于人文主义思潮的艺术形式。于是从乔托、乌切罗到达·芬奇、拉斐尔，一种像科学一样精确的、再现自然的艺术迅速成熟并完善了起来。从这以后，西方艺术家就不同程度地把科学性和准确性作为绘画所追求的目标，以再现自然作为绘画的目的了。艺术家们都在忙于逼真地再现出自然物体的轮廓、体积、空间、光影、质地、色彩等自然特征。而且，他们所取得的技术上的伟大进步使西方人无可指责地沾沾自喜。

与此相反，中国艺术一直在走着传统的道路：从彩陶到青铜器，从秦兵马俑到汉画像石，从北魏石刻到唐代人物卷轴，从宋元山水画到明清写意画，贯穿了一个不是以精确再现自然为目的，而是重抒情、重表现的艺术传统；特别是在相当于意大利文艺复兴时代的中国元代正式确立的文人画，更是中国表现艺术的代表。当达·芬奇在声称绘画艺术是一门科学，正在运用透视、解剖、几何等原理，精确地再现自然物体的时候，比他早出生 150 年的倪



秋

53cm×46cm

布面油画

1992 年作



思乡情

53cm×46cm

布面油画

1993 年作

云林已经在“逸笔草草”，“写心中之逸气耳”了。从元四家到明四家，从徐渭到朱耷、石涛、扬州八怪，中国画达到了抒情表现的完美境界。而且，中国艺术之精神通过日本绘画艺术，给西方人以第二次的冲击——就像古希腊罗马雕刻的出土促进了意大利的文艺复兴运动一样，日本浮世绘在欧洲人面前的呈现，促进了欧洲人现代审美观念的形成和现代绘画的诞生。

19世纪中叶，随着欧洲同日本的贸易，日本浮世绘木刻进入欧洲。这种并不精确地再现自然，却包含着巨大艺术价值的版画作品，使西方人开始用新的眼光来看待世界艺术了。经过一番反思，他们恍然悟到：西方从古希腊以来一直追求的那种能够逼真再现的艺术与整个世界的艺术主流相比，只是其若干支流之一而已，艺术性同逼真并不存在着必然的联系。东方艺术并不肤浅，原始艺术并不幼稚，甚至一直被认为是属于“黑暗的中世纪”的拜占庭艺术也并不是畸形的。而从文艺复兴以来，沿着一个方向发展的西方艺术却存在着极为明显的缺点。有人分析说：着力模仿和再现自然物的艺术，很容易把人们的注意力引向它所再现的事物，而不是艺术品本身。比如人们观看《蒙娜丽莎》，从中看到的往往是一个女人的美丽和她那永恒的微笑，而不是作为艺术品的绘画本身，这实质上是引导人们远离了艺术。这样一种失误感，促使西方艺术强烈要求改变现状，向着另一个方向即形式主义方向发展。“现代艺术之父”塞尚尝试着创立一个有其自己的生命和自己的逻辑的艺术秩序，凡高努力把日本风格的美学效果转移到欧洲的绘画手法上，高更深刻理解了原始艺术之精神，修拉为了他的点彩派技法追求几何结构，蒙克将其写实主义视觉从属于线条的节奏，马蒂斯把色



庭院

53cm×46cm

布面油画

1993 年作



湘西少女 46cm×55cm 布面油画 1998 年作



祖孙情 46cm×55cm 布面油画 1998 年作



途中
46cm×55cm
布面油画
1999 年作

彩作为一种形式语言使用，毕加索打碎物体的自然形式进行重新组合，康定斯基运用抽象的形式表达他的“内在需要”……西方艺术开始走上一条同文艺复兴传统完全不同的道路。

然而到了现代，当西方艺术由“再现”转变为“表现”之后，中国艺术却由传统的“表现”转变为“再现”了。特别是当前苏联的社会主义现实主义理论作为我国文艺的指导原则之后，“五四”时期对于西方各流派的探索，被清一色的所谓“现实主义”风格所代替。于是，当西方艺术在形式主义的旗帜之下迅速发展的时候，我国艺术却在教条主义的禁锢之下呈现出一派危机景象。本文就是想通过对现代形式主义艺术观点的分析，提出对于

社会主义现实主义艺术原则进行再思考的问题。

长期以来,我国美学界主要受到前苏联美学界的深刻影响,普遍接受了从亚里士多德到别、车、杜的艺术本质论;认为艺术在本质上是对现实的认识,是以具体形象对现实的反映,把艺术单纯归结为哲学认识范畴的一种特殊的社会意识形态。其理论核心是“美就是生活”,车尔尼雪夫斯基是这种理论的极端代表,他甚至认为艺术美绝抵不上生活本身的美。他说:就雕塑来讲,彼得堡没有一个塑像在面孔轮廓的美上不是远逊于许多活人的面孔的;就绘画来讲,出现在画面上的物体的轮廓绝不会比现实中所见到的更好。

然而,将艺术等同于生活,将美等同于真,就不能理解非再现性艺术的价值。按照车尔尼雪夫斯基的观点,如

苗家祖孙
85cm×120cm
布面油画
2003 年作



果冬宫里的塑像都不如彼得堡市民的面孔美,那么霍去病墓前的石刻很可能还没有达到冬宫宫廷雕刻家学徒的水平,而非洲人的雕刻简直是对人的褻渎了。因此,这种艺术本质论无法解释非再现性艺术的真正价值和艺术品的共同本质。

从古希腊开始的西方再现艺术的传统,为什么会被现代派艺术家所否定,从而使西方绘画呈现出完全不同的面貌呢?这就是因为西方人对于艺术的本质有了重新认识。他们认识到黑格尔的价值判断是错误的,在黑格尔那里,古希腊艺术是人类艺术的顶峰,顶峰之前的艺术(东方艺术)是不完满的,顶峰之后的艺术(晚期罗马艺术、拜占庭艺术、早期基督教艺术)则是一种倒退。西方人认识到原始艺术、东方艺术、拜占庭艺术同古希腊艺术相比,它们是另一种不同样式的艺术,其巨大的艺术价值证明了在任何艺术样式中都可能取得艺术上的完美。因此,艺术的本质决不是对生活的摹仿。必须寻求一种新的关于艺术本质的定义。这个新的定义应该能够证实中国陶瓷、波斯地毯、黑人雕刻、圣·索菲亚教堂和弗朗切斯科的壁画都是艺术品。也就是说,在这些艺术品中必然存在着一种普遍的而又是它们特有的性质——艺术品的基本性质,将艺术品与其他非艺术品区别开来的性质。那么这种共有的性质是什么呢?克莱夫·贝尔认为可作解释的回答只有一个,那就是“有意味的形式”。他在《艺术》一书中指出:“在各个不同的作品中,线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系,激起我们的审美感情。这种线、色的关系和组合,这些审美的、感人的形式,我称之为有意味的形式。‘有意味的形式’就是一切视觉艺术的共同性质。”这个概念由两个紧密联系的部分构成,一是

形式,一是意味。形式是指艺术品内的各个部分和质素构成的一种纯粹的关系(即作品的线条、色彩等以某种规律排列组合),意味是指艺术品的纯形式所激起的审美感情。于是,贝尔的理论成功地解释了不同样式的艺术作品的共同性质,同时提出了“艺术的本质乃是有意味的形式”的假说;同车尔尼雪夫斯基的“再现生活是艺术一般性格的特点,是它的本质”的论点形成了对立。

二、“有意味的形式”的含义和现代形式主义艺术的特点

克莱夫·贝尔的“艺术的本质乃是有意味的形式”的命题,被认为是现代派艺术理论的柱石。现代派美术理论家奥斯本认为:“从逻辑上说,这大概是现代艺术理论中最令人满意的。”贝尔的这个理论之所以能取得这种地位,是因为这一理论不是凭空臆想出来的。它是西方艺术家对于自己两千年再现艺术的反思,并且是在以塞尚为首的后印象主义的艺术实践的基础上提出来的。我们要理解这一审美假说,也要从塞尚的探索谈起。

在西方艺术家认识到原始艺术、东方艺术的伟大艺术价值之后,得出了这样的结论:艺术的伟大同逼真与否无关宏旨,自然是一回事,艺术则完全是另一回事;视觉艺术并不是再现形象,而是以其独立的结构给人以美感。这种结构就是艺术作品的色彩和线以某种不为人知的神秘规律排列和组合成的形式关系。这种结构曾经是原始艺术家们的理想。而对于文艺复兴以来的画家来说,他们并不都在追求这一理想。贝尔说:“欧洲自20世纪以来,只有极少的几个天才抱有这个理想”(至于此论点的过激性,不在本论文谈论范围内)。而普桑就是这极少的几个天才之一。在普桑的最佳作品中,贝尔注意到:“其中出现的