

■ 陈振濂 著

Guohua Xingshi Meixue De Zhankai

国画形式美学的展开

大学中国画艺术形式与技巧的专业训练系统

从国画艺术观念的清理，国画美学原理的展开，

国画教育学学科的构建，

国画创作实践与学习的各个阶段的展开，

到“国画学”作为学科构建的可能性

与还未解决的问题难点……

西泠印社出版社

Guohua Xingshi Meixue De Zhankai

国画形式美学的展开

——大学中国画艺术形式与技巧的专业
训练系统

■ 陈振濂 著

西泠印社出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

国画形式美学的展开: 大学中国画艺术形式与技巧的专业训练系统 / 陈振濂著. —杭州: 西泠印社出版社, 2008.1

ISBN 978-7-80735-303-4

I. 国... II. 陈... III. 中国画—技法 (美术) IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 011531 号

国画形式美学的展开

责任编辑: 侯 辉

责任出版: 李 兵

装帧设计: 项瑞华

出版发行: 西泠印社出版社

地 址: 杭州解放路马坡巷 39 号 (邮编: 310009)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 杭州星晨印务有限公司

开 本: 787 × 1092 1/16

印 张: 18.75

印 数: 3000

版 次: 2008 年 1 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-80735-303-4

定 价: 85.00 元

目 录

◎上 篇

序 论——当代中国画专业教学改革新思路及具体展开诸问题 /001	
问题的提出 /001	

■第一章

近现代中国画教学“非体系化”“非学科化”现象的五个原因 /003	
----------------------------------	--

第一节 美术教育近代化的“时间”的特殊涵义 /003	
----------------------------	--

第二节 美术教育近代化的学术准备不足问题 /004	
---------------------------	--

第三节 美术教育近代化的“模式定位”效应 /005	
---------------------------	--

第四节 美术教育近代化的人才结构偏侧 /006	
-------------------------	--

第五节 美术教育近代化的艺术创作强势、 教育弱势的固有观念的副作用 /007	
---	--

■第二章

当代中国画教学新模式的构建 /010	
--------------------	--

第一节 作为基点的“符号”概念与其涵义:	
----------------------	--

与“写生”平行的另一角度的诠释 /011	
----------------------	--

第二节 中国画形式、技巧构成中的“单词”“语法”	
--------------------------	--

“句型”的所指:“符号”基点上的分析与逻辑力量 /014	
------------------------------	--

第三节 教育学视角与教学程序设定

——局部技法元素的系统化展开 /020

■ 第三章

中国画理论教学对创作技法教学的强有力支撑 /037

第一节 中国画史学部分 /038

第二节 中国画美学部分 /040

第三节 中外绘画与美术比较部分 /041

第四节 中国画学科研究部分 /042

⊙ 中篇

中国画本科技法教学训练程序 /045

■ 第四章

“勾”——单一技法的组织训练单元之一 /046

单元一 /047

单元二 /056

单元三 /071

单元四 /083

■ 第五章

“皴”——单一技法的组织训练单元之二 /088

单元五 /089

单元六 /099

单元七 /109

单元八 /126

■ 第六章

“点”——单一技法的组织训练单元之三 /134

单元九 /135

单元十 /147

单元十一 /157

单元十二 /176

■ 第七章

“染”——单一技法的组织训练单元之四 /187

单元十三 /188

单元十四 /202

单元十五 /221

单元十六 /242

◎ 下篇

“教学的”中国画——中国画形式语言探索的若干问题 /258

■ 第八章

关于传统的勾皴点染技法的定位问题 /259

■ 第九章

关于构图（章法）训练与形式美问题 /261

第一节 与西方形式美景、构图比较 /262

第二节 对传统的“章法”赋予现代解读视角 /263

第三节 归纳出名画中的各种构图方式与原理 /264

■ 第十章

关于中国画造型能力与写实问题 /266

■ 第十一章

关于中国画中画种分类与绘画形式语言对比理解诸问题 /269

第一节 关于画种分类之比较 /270

第二节 关于通用绘画形式语言对比理解问题 /271

■第十二章

关于历代经典画作中画家个人风格把握之问题 /274

第一节 构图形式风格 /274

第二节 笔墨技法风格 /275

第三节 造型构形风格 /276

第四节 色彩象征风格 /277

■代结语

“教学的”中国画与“创作的”中国画 /279

■附录

关于中国画学科建设诸问题——全国首届“中国画学”
暨中国画发展战略研讨会学术总结 /282

■后记 /291

上 篇

序论

当代中国画专业教学改革新思路及具体展开诸问题

问题的提出

中国画教学理论研究,始终难以避免一个两难的尴尬处境:一方面,我们有全国八大美术学院的中国画系,有些美术学院的办学历史至少有80年之久,至于各种艺术学院,或师范大学艺术院系的中国画系科,更是各展所长、群芳争艳,这是指“教”的培养体制方面;另一方面,则是每年毕业的本科生、研究生中,不乏出类拔萃的佼佼者。有些五六十年以前美院的毕业生,现在已是画坛大师、泰斗级人物。既有人才的辈出,当然也可以代表“学”的成功率或曰效果方面的成绩。既如此,则当代中国画教学本身,好像应该不存在什么疑问,有“教”有“学”,还有什么可赘言的?

但如果从科学的立场上看:我们对当代中国画教学的现状又非常不满意。它也有几个同样重要的指标:比如,大量的大学中国画教学活动过程,其实质是画家个人绘画技术经验传授的过程。不但是关于“学术”的中国画学、画史、画论这些纯理论的课目,越是专业程度高的美院中国画系,反而越不重视,即使是单纯的技法、临摹、创作等实践类课程,在教育过程中也是凭个人经验而为之——个人经验当然有它合理的构成要素,但在大学的授课过程中,只考虑教师个人个性化技法经验而忽视作为通用性的“基础性技法规则”,这显然是太接近于职业技术学院或专业画院师徒授受的类型,而缺乏作为大学应有的风范与综合能力培养的教学目标。其实,真正的大学层面的中国画教学,即使是技法的教学,也必须以“学科”理论作为前导,按规范、原则、原理讲解与示范,而不是以个人理解或个性技法经验简单传授为基准。由是,真正的中国画教学在大学层面被确立,应该以一整套具有教育学意义(它包括教学思想、课程大纲、教材与教学法、教师教案、教学效果测评体系等内容)的有形体系来体现。但在目前,仅仅以名画家来充任教师,忽视或轻视教师的教育学知识的培养与运用的现实情况下,这一整套规则的确立有着特殊的困难。坦率地说:我认为许多专业美术院校太像画院或职业技

术学院而不太像完整意义上的“大学”，这首先与院校的教师大都是以画家充任有关。画家的思维当然不同于教师的思维，这一沿续了近80年的传统做法，已经明确地、但不无遗憾地为当今美术（艺术）院校的教学思路定好了位。

将中国画教学状态与文学、语言学、历史、哲学等学科的教学对比，我们会痛切地感受到其间的巨大落差。比如我们在临摹一幅古代名画时，或是基本不作分析而让学生囫圇吞枣地自己去“悟”，或是有一些分析但全凭教师个人即兴，而不去考虑分析也有一定的程序与规则或因果关系，需要严谨的逻辑力量的支撑。我曾经开玩笑说：我们的中国画教学，用外语教学来做比，是只有全篇文章却没有（或极少真正具备）“单词”、“词组”、“句型”、“语法”等等的逻辑分解。那么，即使不与语言学、文学等先进学科相比，只与美术范围内的绘画自身相比，也还是处于非常落后的层面，比如与西洋传来的油画、版画等相比：西方绘画经过几个世纪的科学化进程，在训练学生的写实能力、造型能力、表现能力方面，已经形成了一整套从“素描”定位、“写生”应用、“速写”活用、乃至以“人体写生”来体察体验，再配之以“解剖”、“透视”诸课程予以规范的教学体系。中国的近代美术教育正是在全盘引进、吸取、应用了这一教学体系，才开始迈向中国美术的现代化进程的。但相比之下，中国画教学却并未因这一形势而有所作为。要么是简单搬用西洋画的教学程序，而呈现出一种“驴头不对马嘴”的张冠李戴处境，要么是大倡“国粹主义”，坚决拒绝西方模式，结果又回到了完全古典的、缺乏思辨能力的古代师徒授受的旧模式中去，沉迷不能自拔，从而丧失了现代教学应有的逻辑品质。换言之，由于当代中国画的教师、教育家们自身缺乏从抽象的学科意识到具体的教学手段的研究热情，于是我们要么让中国画的学生去画素描石膏像《伏尔泰》而不问它与中国画之间有什么必然的逻辑关系；要么让学生们去临摹一张郭熙《早春图》而不作严密的有体系的技法分析与因果关系讲解，更不展开从推理、演绎、分析、归纳、类型化到重新整合的全过程。在我看来，前者是放弃中国画的特色而在事实上向西方投降，不无“洋奴隶”之嫌；而后者又懒惰地屈从于古代模式而没有当代人的时代思考，难逃“笨子孙”之讥。我们为什么会落到这般境地，正是因为我们只会借用西方人思考或古代人思考的现成内容，却从来没有学会自己思考。自己没有，当然只能求助古人或洋人了。

第一章

近现代中国画教学“非体系化” “非学科化”现象的五个原因

说这100年新式教育（或新式美术教育）历史中，我们都没有自己的思考，可能会遭致大部分美术院校中国画专业教师的反对，我们什么时候都成了“笨伯”，要等哪位先知先觉来点拨？但如果抱着一种平心静气的、科学的态度，经过反复比较，我们又不得不痛苦地承认这是一个令人遗憾的事实。为什么会出现这样的事实？它的历史依据与时代、社会依据是什么？

依拙见，它应该有以下五个方面的原因。

第一节

美术教育近代化的“时间”的特殊涵义

从上世纪初中国清末的废科举、兴学堂开始，中国的近代化首先即表现为教育的近代化。作为有形体制的表现，从初等小学堂、高等小学堂、中等学堂、师范学堂一直到京师大学堂，这一整套与中国古代书院、私塾直到翰林院、国子监、弘文馆……的理念完全不同的新式教育体制，首先源自于西洋（或作为“脱亚入欧”的东洋的）模式而并不是基于中国古代封建时代老祖宗的模式。它在本质上应该是一种“引进”的模式。

“引进”的时间刻度，应该是中国最早的美术学校成立之时，也即是上海图画美术院（1912年，后来改名为上海美术专科学校）的成立时间。这意味着在当时引进的美术教育（绘画教育）模式，是基于20世纪20年代之前我们对绘画教育的认识而进行定位的。而在经过这样的初步定位之后，在30、40、50直到90年代的美术学院的教师们，都视这种教育模式为当然的“传统”，是不可逾越的神圣的“界线”。我们的教师本身即是从这种模式中培养、成长起来的，在视为“当然”的传统观念束缚上，他们还对它抱着无法解开的感情“情结”。即使有时会做一些小修小补的工作，却基本上不会对之做彻底的、本质性的反省。而从20年代到世纪末的2000年，我们在思想史、哲学史、文化史、艺术史、美学史等各个方面，曾经看到任何一种突飞猛进的长足进展？在这方面，我们可与书法作比。书法在20年代是无人问津的冷门，连是不是艺术也尚在争论

之中，当然无法进入正规的学校作为授课科目，更不可能像美术一样成立书法学院。这使它在时间上至少落后美术教育60年。但这一落后，反而造就了80年代中国书法在真正步入正规教学体制之后，能以比100年美术教育少得多的包袱，能以比100年美术教育更敏锐的思维、能以比100年美术教育灵活得多的接纳胸怀，率先接受80年代以后新的艺术思潮洗礼，从而更有效地切入现代艺术教育的核心。换言之，美术教育（特别是绘画教育尤其是中国画教育），是以20年代的教育学所拥的成熟度、认知能力作为起点，在其后的60年到80年之间则是缓慢地跟随与修订，而缺乏“推倒重来”的勇气与决心。而书法教育则在本世纪前80年是大片空白，在80年代才开始全面地重新崛起（当然它有相当的前期准备），既然如此，则它自然是以80年代的教育学、艺术学所拥有的成熟度、认知能力作为起点。20年代起点与80年代起点的差距，基本上可以标志出当代中国画教学所面临的挑战与困惑——其特点是：积累雄厚，但自我反省、自我批判的敏感度太弱。“小富即安”，并不在意“改革”、“发展”的必要性与紧迫性。

第二节

美术教育近代化的学术准备不足问题

在本世纪初的中国美术界，无论是独树一帜的上海图画美术院，还是其后鱼贯而出的各种各类美术专科学校，在办学之初，其实更多的是顺应整个社会文化在近代倾向于西化的大氛围，是在百舸争流的大形势下被裹胁而去——这并不是说在其中没有美术家个人的主动努力，而是说即使有这种个人主动努力，更多的也不是基于传统古典中国画土壤而自发产生的变革愿望，倒不乏是眼热西洋美术的新鲜与强烈、新颖的外部原因。一个明确的证据，便是遍观当时集中在上海、北京、苏州的几所最早的美术专科学校，除了简单移植域外（主要是日本的美术学校及此中包含的一部分西方美术教育的因素）美术教学的基本内容、基本方式之外，自身并没有多少选择的能力与积累的资本。甚至在当时，对于美术作为一个完整的学科构架、美术的各个分类、以及美术之中的绘画的各画种区别界线、中国画在美术中的定位、美术史与绘画史、美术理论的基本形态等等，其中中国的美术教育家们是并没有多少认识的。我曾在《“美术”语源考》一文中指出：在民国初或是清末，“美术”一词是与“美学”“艺术”混用，甚至在最早的使用例子中，“美术”一词除了指绘画、雕塑之外，还包括音乐。至于“美术”这一概念从日本引进之初，曾有过多少歧义，后来是如何逐渐定于一尊的，更是80年以后我们还认为很新颖的话题。遍观早期的美术史论著述论文，即使是关于我们老传统的中国绘画史研究，其实也无不是日本各种版本的《支那美术史》的翻版，有的更是直接的转译。

这样的学术准备,在面对成体系的西方美术教育的冲击与诱惑时,它的屈膝降伏结果,即是可以预料的了。至于在教育学方面的学术准备,更是一个还要落后得多的领域。它不但会遇到我们自身的教育传统与西方式的教育学学科在观念、形态、方法等方面的巨大差距,还会遇到一个学科之间的隔阂:教育学与艺术学之间的衔接方式问题。应该承认,直到80年之后的今天,遍观各大美术学院已持续了近100年的教学形态特别是中国画教学形态,我们对它也还是不满足多于肯定或是失望多于期望。其学术含量的稀薄,其方法论意义上的贫乏及思维的软弱,是任何一个有学术良知、有严谨学风的学者或教师都无法不去认真正视的。

第三节

美术教育近代化的“模式定位”效应

由于近代美术学校的办学模式,是从西方现成移植而来,而不是从原有的“土壤”上自发地生长起来的,因此它就必然带有一种移植所具有的特征。第一是对象内容。既是现成的移植,当然不可能是支离破碎、零篇断楮,而是整个体系的同时输入、和盘托出。第二是方法过程。既是移植,当然就不考虑原有方式的排异性,而是照搬全部,照单全收,亦步亦趋地追随“先进”模式而不作更改(特别是性质上的更改),且既有必要移植,当然先存了一份敬仰羡慕之心,也没有勇气去更改;而自身既没有积累,确实也没有资格、没有本钱去更改。

移植所拥有的这些要素不仅仅会规定当时的行为方式(它是一时的),还会制约住五个时期历史发展的运行轨道。具体而言,当移植的行为构成一个历史事实之后,体系整体的介入,在便于立刻运用、便捷有效、快速成形、早出成果的优势的映照下,它也必然会带来一个不可轻视的负面作用;我们原本可能有的“原创”的动力,忽然之间失去了施展的舞台,有些本来可以通过反复尝试、反复探索的艰辛过程而进行的重新构架,在一个强大的“侵入者”权威形象俯视鸟瞰下,可能在一开始即会被搁置起来而不再拥有继续推进的可能性。相比之下,在摸索中不断试图完善自身循序渐进的尝试,在同一个时空瞬间下,当然敌不过已经十分完整的一整套体系。特别是当这套体系在当时具有代表先进文明、代表“富国强兵”的社会理想之时,又正逢我们自身急于改变落后挨打局面的特殊时机,它的至高无上、轻易获得“万民瞻仰”自不待言。而这种不对等的高高在上,会迫使我们原有的“原创性”热情更处于尴尬的、日渐消亡的处境。

当某一种被套上神圣光环的模式(包括教育模式)一旦被先期定位并持续相当时期,已拥有人才、资料积累的惯性之后,没有大智大勇者,一般不会对它再提出新的

“革命性”改造，而会采取相对便捷很多的小修小补、“萧规曹随”的对应态度。这种不伤筋动骨的改良态度，首先是基于原有体系较为完善足以敷用、足以沿循的前提而发的。我曾经很纳闷为什么长达80年之间，这么众多的高校美术教师竟然没有想到这套教学方式的弊端并试图去改造它？现在想来，先期进入、先期定位的“模式定位”效应，使我们在考虑改造既有形态之时，必须先顾忌到这个前提条件，而先被纳入到一个既定的框架中去。只要新提出的思路不够成熟，则必然会在原有的成熟模式框架的惯性运行与人们熟悉的操作习惯的双重挤压下迅速败北。

第四节

美术教育近代化的人才结构偏侧

在没有专业化的现代美术教育之时，由谁来执行传道授业工作并不具有严格意义上的差别，只要有资历有水平的，都有可能承担。师徒授受中一般比较多关注接受过程（很大程度上是技能接受），而不会多去关注授者身份细化的差异。但当教育由一种普遍的社会行为上升为一种专业与学科之后，只限于“能传授”的水平就不胜任了。“善传授”的专业指标，要远远高于“能传授”的既有指标。我们之所以在许多技术上的师傅带徒弟的原有形式已能充分发挥作用之外，还需要以“大学”的形式，专门聘请既懂专业知识技能又能拥有精确的教育学知识结构的“教师”（教授、讲师）来从事传授工作，还要讲求“教材研究”与“教学法研究”，即是希望在大批“能传授”的活动之外，再精益求精地选拔出“善传授”的一支专业化程度更高的队伍。这是现代教育学作为学科发展、建设的最核心的指导思想。

但在清末民初的美术学校兴办之初，我们找不到一批既精通专业又精通教育学的人才先储备在那儿——连教育学科本身也才刚刚被引进。于是，在专业性极强的美术学校之内，最方便安排的师资队伍，当然是在技术上已有足够发言能力的美术家们；而教育学知识储备，因其处于基盘与方法的层面而不指向内容对象体系，必然会被忽视。故而在美术教学与文学教学之间，出现了完全不同的对应方式：在文学教学中，比如任何一个大学中文系，不会认为作家来当教师是正常的。近几年个别著名作家出任院长、教授，曾引起高教界的震动甚至是强烈反弹，即表明在100年之间，文学教学的主角，是由学者、教育家等专家来担任而不是由创作家来担任的。创作家是基于一种个人感受与个人风格的定位；而教育家、学者则切忌个人化而必须强调范式、规则与通用性。但在美术学院（包括音乐学院、舞蹈学院、戏剧学院），情况却恰好相反。以画家来充任教师，以个人经验来取代教学规则，在美术院校里比比皆是、司空见惯。它的结果是把美

术学院或美术大学的教学中心严重“技能化”，以技能作为标准而忽视学术的开启与支撑作用，于是，许多即使著名的美术学院或音乐学院，其实在许多情况下，在性质上只不过是专业画院、歌舞团或职业技术学院的翻牌，而很少具有真正的“大学”含义。而且，不但是美术院校，即使是名正言顺的综合性大学与师范大学，只要一办美术学院或美术系，尽管是身处“大学”之内，行事办学的方式也还是画院或职业技术学院的模式。究其原因，其实也正是在于这个过于简单的“以画家充任教师”的传统做法。可以说在清末民初时期的这样的做法，决定了100年中国的美术教育的基本态势及必然会有“世纪弊端”。但在当时，由于“西潮入侵”的突如其来，我们只能出于无奈而被迫如此，但在经历了将近100年淘汰后的今天，再因循守旧，以这样偏侧的人才知识结构——以实践技能为中心，以个人经验为中心的人才作为师资的基本范围，要想完成美术教育的发展，特别是本身缺少现代艺术教育方法支撑的传统中国画教学的跨世纪发展，我们几乎看不到有一丝成功的希望。

第五节

美术教育近代化的艺术创作强势、教育弱势的固有观念的副作用

在美术（中国画）教育的研究中，美术与教育这两个支撑性要素之间的均衡方式、对比方式具有决定性的作用。本来，最简单的处理方式，应该是美术作为对象与内容，而教育学则提供过程与方法。美术（中国画）或艺术（包括音乐舞蹈）并不具有特殊的含义。要说美术的知识含量，则法律、经济、历史、哲学、新闻学……足可与之并驾齐驱；要说方法，则美术所具有的技能特征，建筑、计算机、医学及至服装、烹调、工学中的机械制造……也未必只有美术特别高贵而其它的就必定浅显。由是，画家们自我感觉良好，以为自己就是天之骄子，就该骄傲，而别的行业必然够不上或是美术学院一定高雅，而服装裁剪学校或烹调技术学校一定低俗，无论在技术层面上说或行业层面上说，都是无法成立的。特别是当我们把美术仅仅理解为“术”而不把它上升到“学”的高度的情况下，这种自慰式的任意自我抬高自我原谅，更是极其荒谬的、难以理解的。

但遍观当今美术院校，这种“自慰”，这种以“术”为唯一，把本来应该办大学的简化为办职业技术学院或专业画院的做法屡见不鲜。“术”本来是一个行业的基本界限，是一个“准入”的标准与基础，但是现在，它却成了一个终极目标。如前所述，民国初年的图画美术院、美术专科学校的办学模式对之作先期定位，是一个十分关键的原因。而在美术界对“术”的直观的、直接的偏爱，又是一个十分普遍的原因。于是100年来，我们看到了一个在其它专业难以理解，但在美术（音乐舞蹈）教育界却视为正常

甚至还奉为正宗的有趣现象:艺术与教育本来应该是两个平等相处的要素,是缺一不可的。但在我们的院校里,艺术是主导,占绝对主流地位,而教育则是地道的配角。有如在画院或职业技术培训学校中,谁的技术(技法)最好,谁就是主角,而谁的教学手段高明,只要专业创作实践上没有足够的地位,再高明也无济于事。以此类推,即使有足够的思想前瞻性或学术意识,只要技术上没有排上交椅排上座次,也照样被列入“另册”。在美术院校,明星大师是技术好的画家,而肯定不是教育家或理论家。至多,也是画家而兼一些教育或理论方面的积累。一个有趣的证明是,大凡有名的教师必是好的画家,但很少有一个画家成功必须是教育家或理论家。在此中,“画”(技巧)是一个必备的前提。但想想:画院,或技术院校,不也是这个标准吗?

艺术创作强势、教育弱势的现状与传统,使我们的美术大学、艺术学院美术系或中国画系,越办越像“画院”——区别仅仅在于我们有一个大学的躯壳,还有教室、教材、教学课程与考试而已。但这是一个外部的“壳”,而在实质的运作上、价值评判的体系指标上、乃至观念思想上,却还是老方一帖。以这样的“老传统”,以这样的“旧观念”,如果还自视正宗,要想办出真正的、有品质的美术专业、美术学系、美术学院、艺术学院来也难矣。

而中国画的情形还要特殊。在西洋画已有一套相对科学的教育体系的映照下,中国画(尤其是文人画)的雅玩、休闲、自娱及泛文化性质,更容易躺在“老传统”、“旧观念”上不思进取,使中国画尤其是水墨文人画的教育更滑向非专业或泛专业,从而成为社会群众文化如老干部培训班之类的主导内容。而这对于一个本来应该有明确清晰的专业意识的中国画学科而言,应该是一种悲哀而不是业绩——在东邻日本的近现代,“南画”特别是中国式的水墨画文人画,曾在明治时代占尽天下风流。但昙花一现、转瞬即逝,在这100年的现代却被逐出正式的美展,而只能在市民教室中面对家庭主妇或退休老人。这一教训值得我们深思与引起高度警惕。

不改变美术高等教育中“重技能轻学术”、“重创作实践轻方法过程研究”、“重艺术经验轻教育学展开”的百年旧传统,我们对当代中国画教育的未来,几乎不敢抱任何不切实际的幻想。

基于此,我们的探索与讨论,就从改革这个“旧观念”、“老传统”开始,我们提出一个崭新的理念:

- 一、没有教育学视点的中国画教学,是画院的工作但决不是美术学院的工作;
- 二、这个教育学视点是以学科体系为前提,而不是以教学授受的简单行为过程为依据;
- 三、在教育学的视点中,核心与灵魂是“教学法”。只有教学行为但没有一整套“教

学法”的，不算是教育学视点。

四、教育学视点的方法特征决不是笼统宽泛的“悟”或“养”，而必须是因果逻辑、分析推理、演绎归纳等科学方法，尤其对重体验的技法实践教学，更应如此。

据此，我们可以提出一对更有冲击力的研究范畴。

“教学的中国画”与“创作的中国画”应该有明确的区分：在“创作的中国画”已被承传了100年，甚至在专业的美术学院中国画系的日常教学活动中，也已被教师们欣然接纳了80年之久之际，我们认定：“教学的中国画”，应该是一个全新的、世纪之初的学术生长点与思想切入口。对它的界定、建构……将会引出百年以来未有过的新的震荡、新的发展、甚至是新的思想启蒙。

第二章

当代中国画教学新模式的构建

走向学科的中国画教学——扩大为美术教学再扩大为艺术教学；各门艺术如音乐、戏剧、舞蹈……，美术各门类如油画、雕塑、设计……都有一个“术”即技巧技术技法技能的实践科目，与之“学”即学科学术学理学问等理论科目之间的平衡关系问题。前者是动手，后者是动脑；前者是操作，后者是思维。本来，这两极缺一不可，无法偏废。但在近百年以来我们集中于“技”而忽略“学”，遂有使美术大学蜕变为职校、技校的危险之时，“技”的强调已毋多此一举；而“学”却因是缺少而显得尤其重要起来。作为一个有现实针对性的学术课题，如何强调美术，特别是中国画教学中的“学”的意义、价值所在，便成了当前一个亟须推动的重要工作。

对中国画教学中的“学”，最直接的理解当然是理论。比如加强、增加“中国画史”、“中国画论”、“中国画学科研究”方面的课程。在一个“术”与“学”的对应关系中，史论的内容本来就是一种“学”，因此我们只能在量上对它进行追加，却无法在“质”的方法对之进行全面改造。而要在“质”（性质）上有所作为，“学”的思想不仅应该落实到“学”的领域，还应该落实到非“学”的“术”的领域；只有覆盖中国画教学的全部、贯串其间的任何一个环节，我们才可以说提高中国画的学科意识是落到了实处，落到了关键点，而提升新时代的中国画教学的新品质，也才会拥有一个学术上的崭新的，具有时代特征的新平台。由是，在中国画教学中再强调“学”，并不是简单的增加理论课内容，而正应该把“学”重点落实到“术”的教学环节之中。看看我们的以“学”领军的做法，在以文字、语言为主的中国画理论课中获得全面展开的同时，能否在以形式为主的图像教学与体验为主的技能教学中，也能全面贯彻“学”的主导思想并有着具体切实可按的程序展开；从某种意义上说：“技术”的内容对象中有“学”的思维逻辑方法，这才是“教学的中国画”的最突出也最有价值的标志。它是一块试金石，看看我们的“学”是否真能主导中国画教学的全过程，是否真能以此来倡导起当代中国画教学不同于近100年来既有传统的“新模式”，从而创造一个新的历史时期。

于是，以技法教学这个根据的物质前提为中心的“学术的”、“教学的”中国画教学新模式，逻辑地成为我们进行改革的一个关键切口。它是一个“纲”，只要“纲举”，其