

河北美术出版社

中国当代素描艺术

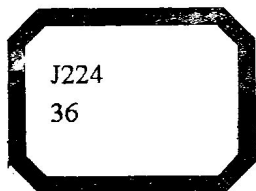
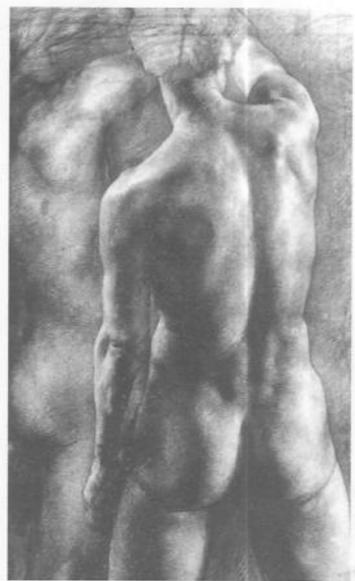
CHINESE CONTEMPORARY DRAWING ART



CHINESE CONTEMPORARY DRAWING ART

中国当代素描艺术

河北美术出版社



B7A1327/9

北方工业大学图书馆



00498712

(冀)新登字 002 号

策 划:孙振清

主 编:张文学

副主编:曹宝泉

编 委:李孟军 高迎进

徐福厚 孙 刚

郭 涌 杨怀武

责 编:郭 涌 杨怀武

设 计:杨怀武

中国当代素描艺术

出版发行:河北美术出版社

地 址:石家庄市北马路 45 号

邮 编: 050071

制 版:蛇口以琳彩印制版有限公司

印 刷:东莞新扬印刷有限公司

开 本: 787 × 1092 毫米 1/8

印 张: 28

印 数: 1-4000

版 数: 1997 年 7 月第 1 版

印 次: 1997 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 128 元

ISBN 7-5310-0965-X/J. 822

素描的基本概念是简单明确的。由于其工具材料的简便而较之其他艺术语种具有更为直接的传达效应,因此也更具有特殊的表达力和吸引力。每一位艺术家几乎都是通过素描而起步的,又都是借助素描来实现自己艺术语言的确立和发展。素描的内涵已远远超越了其概念本身的界定,并实现了独立的审美意义。可以说,素描的本质不是素描问题,而是艺术问题。

中国的素描概念来自西方,发展的历史非常短暂,并且在相当一段时间里只充当了一种习画入门和训练造型能力的简单手段。随着社会的进步和艺术观念的不断更新,人们对素描的理解亦趋本质。尤其是改革开放以来,中国的素描教学与研究进入了一个全新的层面。

1997年8月,河北美术出版社在中国美术馆策划主办了“中国当代素描艺术展”,这是一个重要举措,是对当代中国素描艺术现状的一次较为客观的展示。这并非仅仅是一次素描展览的问题,素描作为一个独立的艺术语种如何在异常活跃的当代艺术中展现自身的特殊意义?如何拓宽素描的表现力?学院素描教学如何适应现代艺术发展的要求……。我们认为,这次展览的真正意义在于对当代中国素描观念问题的认定与思考,是对当代艺术的个别体验。

本画集中的素描即是从全国范围寄交的1000余幅素描中评选出的,也是参加这次展览的全部作品。为进一步探讨、交流与思考,我们还征集选择了20余篇关于素描研究的优秀论文作为画集的一个重要部分。这些作品从不同角度、不同观点、不同题材和不同艺术风格,充分展示了当代中国素描艺术的开放性和艺术手法的多样性。特别值得一提的是,其中部分画家已从事了多年的素描教学研究,形成了自己独特的素描风格和较为完整的教学思想,并且产生了较大影响,为我国素描教学研究作出了突出贡献,这是值得敬仰的。

素描的话题是一个永远话题,我们真诚地希望通过这本画集,启迪和思考诸多素描艺术的问题,加强学术交流,扩大学术氛围,使中国的素描艺术逐步迈向一个更高的水平。

——编者

目 录

从文艺复兴到塞尚、杜尚	刘 勇(1)
素描教学“七大意识”训练教学草案设计	徐仲偶(2)
素描教学的任务和我们面临的问题	吴宪生(5)
素描随笔	徐 方(8)
在中央美术学院素描研讨会上的发言	曹 力(9)
素描 对话	谭 平 梅墨生(10)
创作随笔:再谈素描	王华祥(12)
从大师那里获取到的启发和素养	王少伦(12)
综合艺术院校当今的基础素描教学	孔 千(13)
大素描教育教学体系思考	黄申发(17)
素描学习的阶段性	徐小昆(18)
素描教学在现代美术教育中的价值取向	黄 咏(20)
素描教育应学科化	曲绍平(22)
素描教学之我见	谢伦和(24)
试论我国现代素描教学的多样性	杨天民(25)
线及线的表现性	田卫戈(28)
素描的本质意义	杨广生(30)
刍议:中国素描艺术从六十至九十年代中的保守与变革	李跃滨(31)
老人	王克庆(2)
男人体	曹春生(3)
女人体	钱绍武(4)
女肖像	尚 扬(6)
女人体	吴宪生(6)
老人肖像	张 浩(7)
人物肖像	李 洋(8)
人体动态	苏高礼(9)
素描	谭 平(10)
老人肖像	唐勇力(11)
人物	张原稼(11)
男人体	孙 韬(13)
人物肖像	于振平(14)
中年妇女像	蔡广斌(15)
男人体	汪楚雄(16)
素描	夏小万(18)
躺着的老人	张路光(18)
女人体	李孟军(20)
女青年	曾辉志(20)
人体习作	张福友(21)
着衣人物	周至禹(22)
女人体	韦启美(22)
女人体	温都苏(23)
女学生	庞海龙(23)
女肖像	南 方(24)
女人体	张小司(25)
女人体	韩 风(25)
被丢弃的泥塑	于小冬(28)
女人体	黄兴国(28)
李大爷	王 琰(30)
男人体	赵 晨(31)

目 录

女人体	胡 博(33)
女人体	汪楚雄(36)
男人体	龙力游(37)
女人体二幅	钱绍武(38)
素描	谭 平(39)
女子肖像	王少伦(40)
被缚的奴隶	王少伦(41)
人体	王少伦(42)
室内人物	杨 澄(43)
女人体	杨 澄(44)
女胸像	庞茂琨(45)
男人头像	庞茂琨(46)
女人体二幅	蒋铁骊(47)
女人体	马保中(48)
男人体	胡 博(49)
素描二幅	夏小万(50)
老人	王克庆(51)
女人体	腾 英(52)
残破的石膏	裴咏梅(53)
静物	裴咏梅(54)
逃向梦境	曹 力(55)
月色朦胧	曹 力(55)
空中的演奏	曹 力(56)
未完成的素描	曹 力(56)
女青年肖像	李 帆(57)
男青年肖像	李 帆(57)
男青年肖像	李 帆(58)
平衡	高 平(59)
着衣人物	汪楚雄(60)
男人体	孙 楠(61)
男人体	孙 韬(62)
瞬间	孙 韬(63)
双人体	叶 楠(64)
牧人侧像	朝 戈(65)
毡包中的孩子	朝 戈(66)
女肖像	杨飞云(67)
女肖像	喻 红(68)
老人肖像	徐芒耀(69)
老人肖像	徐芒耀(70)
厨房里的静物	杨参军(71)
画室中的静物	杨参军(72)
静物	钟国昌(73)
静物	李景芳(74)
男人体	翟欣建(75)
背	翟欣建(76)
素描二幅	刘晓东(77)
风景二幅	孙 纲(78)
素描二幅	王玉平(79)
素描二幅	申 玲(80)

目 录

自画像	苏高礼(81)
男青年肖像	张震宇(82)
女学生	徐 方(83)
郭际	徐 方(84)
青年女子	徐 方(84)
眠	戴 昱(85)
人物肖像	李 洋(86)
画室	武 艺(87)
都市上空之一	刘庆和(88)
都市上空之二	刘庆和(88)
男人体	徐小昆(89)
风景二幅	刘丽萍(90)
男人体	赵 晨(91)
风景二幅	洪 凌(92)
老人与灯	张原稼(93)
男人体	曹春生(94)
静物	陈或君(95)
静物二幅	张福华(96)
女人体	赵晓东(97)
女人体	赵晓东(98)
老人肖像	张 浩(99)
素描	李孟军(100)
女人体	王晓辉(101)
男人体	王晓辉(102)
女人体	宋光智(103)
躺着的男人体	宋光智(104)
女肖像	韦启美(105)
麦考像	李燕翔(106)
人物肖像	于小冬(107)
女人体	温都苏(108)
女青年肖像	马 刚(109)
女人体	马 刚(110)
女人体半身习作	高天雄(111)
坐在靠背椅上的女人体	高天雄(112)
老人体	张济平(113)
站着的男人体	张济平(114)
弯腰的女人体	韩 宁(115)
坐着的女人体	韩 宁(116)
男人体	田海鹏(117)
女人体	田海鹏(118)
男人体	康 宁(119)
女人体	陈考荣(120)
拉奥孔	来 源(121)
大卫	徐仲偶(122)
披布的石膏像	林 韬(123)
女人体	张小司(124)
老人肖像	唐勇力(125)
女模特儿	檀梓栋(126)
男青年	毛 萌(127)

目 录

女人体	蔡广斌(128)
风景	田 力(129)
秋叶	王 礼(129)
女人体	王羽天(130)
女人体	邓闰夏(131)
男肖像	康 乐(132)
人物素描	周小松(133)
女人体	蔡颖祥(134)
女肖像	孔 千(135)
老人像	孔 千(136)
躺着的女人体	刘 劲(137)
女人体	潘凯翔(138)
男人体	孔海燕(139)
男人体	孔海燕(140)
男青年	王 森(141)
饲养员	车必胜(141)
灯的组合	罗 洪(142)
老人全身像	肖 劲(143)
女人体	陈 涛(144)
老妇	王 琰(145)
男人体	宋 超(146)
人物肖像	于振平(147)
老人肖像	张路光(148)
女模特儿	盛天泓(149)
穿大衣的男子	高 飞(150)
双人体	何 军(151)
逆光静物	虞 敏(152)
女人体	李炼铭(153)
阿丽肖像	李珍胜(154)
女孩儿肖像	庞海龙(155)
着衣人物	周至禹(156)
肖像	谢楚余(157)
男人体	洪 夫(158)
伯乐相马	程健佐(159)
中年男子	于 猛(159)
女人体	张路江(160)
人体素描二幅	何 光(161)
老妇像	曾辉志(162)
女人体	王晓东(163)
老人肖像	晓 鹏(164)
女人体	韩 风(165)
双人体	曹静萍(166)
男模特儿	周 晋(167)
女人体	周 晋(168)
困倦的人	陈君魏(169)
男人体	郭北平(170)
男人体	张福友(171)
根	叶 军(172)
着衣人物	王 萍(173)

目 录

女人体	杨国杰(174)
男人体	黄 咏(175)
老人坐像	刘 斌(176)
静物	张 昕(177)
鸟和模特儿	夏俊娜(178)
女肖像	尚 扬(179)
着衣习作	李 峻(180)
嘶鸣的马	傅建翎(181)
画室	何 光(181)
浮雕	戴政生(182)
女肖像	张新凯(182)
女肖像	李跃滨(183)
女人体	陈君魏(184)
老人肖像	陈宏剑(185)
男人体	王国伟(186)
静物	叶 庆(187)
坐在沙发上的女孩	张 妍(187)
女人体	张 淳(188)
女人体	王华祥(189)
女人体	王华祥(190)
男人体	田黎明(191)
男人体	田黎明(192)
女人体二幅	吴宪生(193)
素描二幅	许 江(194)
静物	赵晓来(195)
大卫	南 方(196)
老人肖像	周世麟(197)
男青年	田 艳(198)
女肖像	齐 珏(199)
老人肖像	王 秦(199)
老人肖像	李 震(200)
男青年	秦晓明(201)
静物	黄君晖(202)
静物	林 莉(203)
静物	李 敏(204)
静物	苏征凯(205)
静物	祁百成(205)
静物	薄芙丽(206)
静物	宫六朝(206)
女人体	韩黎坤(207)
女人体	陈玄巍(208)
女人体	于 洪(209)
女人体	孔国桥(210)
女人体	刘 炜(211)
女人体	曹兴军(212)
女人体	张 昕(213)
男人体	安 滨(214)
女人体	曹兴军(215)

从文艺复兴到塞尚、杜桑

——浅谈“学院派”素描写实体系的变化

刘 勇(四川美术学院)

从十六世纪意大利卡拉奇创办第一所美术学院开始,“学院派”似乎总是以“守旧派”的面貌出现在人们的心目中,这除了因为其官办机构的性质外,最主要是因为“学院派”后滞的特点。“学院派”任何一种规范的建立都需要总结前人的经验,而转换为可以实施的方略,形成一套行之有效的教学体系。由于“学院派”始创之时遵循“古典主义”审美规范,故人们往往把“古典主义”与“学院派”联系在一起。但三百多年来,新的艺术思潮不断影响学院内部,置身于学院的艺术家的追求。“学院派”素描写实体系已悄然发生变化。

传统的美术学院,是在文艺复兴尊重科学、尊重自然的人文主义精神旗帜下产生的。受文艺复兴三杰——达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔为首的艺术家的影响,一大批手工技人从中世纪的桎梏中解放出来成为一代有学者风度和有身份、有地位的艺术家的。他们中的一些人,转而对教育的关心,纷纷在所设美术学院注入新的思想,将学院写实素描纳入科学系统的训练体系。透视的数学规则的运用,解剖学科学规律的理解,以及古希腊罗马的审美比例标准的界定,形成了“学院派”写实训练的最初规范。一直延续到西方十九世纪末,科学性、系统性的学院写实素描基本原则没有大的变化,其间,虽有普桑对古典审美标准的进一步规范而导致学院素描的僵化(崇高风格素描),但也有鲁本斯和安格尔对学院素描的新发展(新古典素描)。“印象派”的出现,曾使传统的学院教学面临冲击。然而,古典素描对形体本质的提炼所形成的理性深度与印象派素描注重色光的视觉效果的表现所形成的感性境界,在表现对象的角度上虽有不同,但它们尊重自然的精神是一致的,所以也没有本质区别。因此,到了十九世纪末,法国学院教学把两种体系合二为一,从而产生了有别于古典素描和印象派素描的“光影素描”方式。由此,素描作为全面的基础能力的训练愈显重要(其轮廓线还有古典素描的痕迹,光影效果浓重,色调层次已大大丰富),中国五十年代的“学院派”教学受其影响。

对“学院派”真正发起挑战的是后印象派画家塞尚。塞尚骨子里一直希望能建立一个与“学院派”相抗衡的体系。这来源于他对传统艺术的重新认识。他认为印象派注重色光感觉及微妙效果不足以同过去大师们那样不朽的东西相抗衡,并特别指出“过去的艺术是以舍弃视觉形象的真实和强度作为代价的”,“塞尚的意愿是既要获得同样不朽的效果,又要保持视觉强度”。(摘自《现代艺术简史》)他对物体的几何形的审美要求,利用圆体、锥体、柱体再构自然,寻求艺术真实的新观念,不仅影响了“抽象派”和“立体派”等现代艺术,而且也为传统的“学院派”写实体系所接纳。显然,这并非他最初的意愿。

以契斯恰柯夫、阿雪裴、霍洛石为首的前苏联和东欧的“学院派”素描写实体系,基础理论中的体面透视概念和几何结构意识,似乎与塞尚的观点有着无形的联系。但可以断定,与西方渊源很深的苏联及东欧的“学院派”素描教学体系,是对传统的“学院派”写实体系又一新发展。特别是对我国影响很大的契斯恰柯夫的“调子素描”(又称“全因素”素描),其素描方式淡化了形体边缘线的古典意识,而强调色调与形体块面透视的联系和细微分析,力图获得一种形体本质的强度。这些对素描方式新的理解,在他的学生那里得到不同发展,有的学生虽按他的要求做,但在作业的第二阶段或第三阶段就结束了。一些学生以此方式运用于艺术创作,一段时间在中国甚至比契斯恰柯夫本人的素描影响更大,这就是我们称之为的“块面结构素描”;同时,还有南斯拉夫的阿雪裴、匈牙利的霍洛石(在教学方式上,一个比较感性,一个比较理性),他们对“基本形”的几何要求比契斯恰柯夫更为看重。受阿雪裴、霍洛石理论与实践影响所形成的“块面调子素描”、“结构素描”等方式,在中国的美术学院各专业的基本训练乃至报考美术学院考生试卷里可以感受到。与现实主义理论相对应,苏联和东欧的“学院派”素描体系在审美上更注重群众性。由于对“基本形”的强调,在素描方式上,越来越样式化。

塞尚以来对形式语言几何审美要求的真正意义的接纳是从瑞士画家兼教育家尹顿开始的,“造型与形式构成”是尹顿在德国包豪斯学院的基础课程中所进行的基本训练内容(平面设计、立体构成等),这种强调“造型艺术综合”“技术与艺术新的统一”的“设计素描”训练方式被我国美术学院广泛采纳,并作为审美感受力培养的重要内容,其影响已波及每一个专业。目前,我国美术学院学生习作中已有明显的设计意识(特别是静物写生)。

令人吃惊的是,杜桑被“学院派”消化了。一个将架上绘画完全否定,而使艺术的疆界无限拓展的开创一代先河的艺术大师的主张,在基本训练中变为最写实的素描,这就是在我国美术学院基础写生内容中逐渐成为主流的——“新写实素描”,相信法国的尼姆美术学院也有类似“消化”(尼姆美术学院是目前国外尚存的以写实体系为主的美术学院)。

“我使用现成品是想侮辱传统美学,可是新达达却干脆接纳现成品,并发现了其中的美,我把瓶架和小便池丢到人们面前,是为挑战,而现在他们却赞赏这种美了。”这是杜桑于1962年给朋友的信中对他的艺术观点的说明。我们通常对杜桑全盘否定传统的一面印象深刻。但我们对杜桑通过现成品而揭示的新的审美途径所具有的创造精神重视不够,以致于他的实际影响逐渐在“学院派”基本训练中渗透而不觉。



老人 王克庆

早在中国的“85 新潮”以后,个别富有开拓精神的青年教师在静物写生练习中,放弃传统的经典静物不画,用树根等非常规静物作为写生对象,让学生从中寻求与对象相适应的作画方法。以此解决习作中的概念化问题。到 1992 年全国九所美术学院基础素描习作展中类似的静物写生方式在学生中已普及,并有新发展。这种强化物体视觉感受深度的变客体为主体的“制作性”超写实素描和“表现性”超写实素描的新写实方式,其基本训练中的写生方法已不受传统方式的束缚(“局部完成法”、“一次到位法”等等)。它的技能要求,已不仅限于手上功夫(除了传统工具的运用外,利用现代科学成果如照相机、幻灯机、复印机、电脑、化学媒介、现成品等),它的审美方式已被无限拓展(写生内容已从传统的石膏静物、人物等扩大为生活中的一切可视物品)。毫无疑问,杜桑更为彻底的反传统的思想和行为所包含的诸多意义,促使“学院派”写实体系有了新的跨越。

综上所述,“学院派”写实体系,从文艺复兴时期到现在,逐渐形成将现代的新潮意识纳入传统的“学院派”写实体系中,从而走向全面综合的新趋势,写实的含义已变为内涵很深的大概念。展望二十一世纪,“学院派”写实体系将有更广阔的前景。

素描教学“七大意识”训练教学草案设计

徐仲偶(四川美术学院)

一、调整素描教学的大趋势

中国自 1976 年以来的变化是惊人的。无论是在经济、文化、科技等方面都发生了巨大的变化。随着经济改革的不断深入,也带来了人们消费观念、价值观念以及个人生存方式的变化。个人意识的觉醒,创造意识的复苏和多维空间下的生活方式,使人们的需求无论从物质到精神都开始逐渐转向多元。这种变化在新中国建国以来的最初 27 年里是不存在的。人们变了,社会在前进,无论政治学家和历史学家怎样去下结论,但它总是存在的现实。面临这样的一个时代,我想不仅是我,包括我的同道,在这期间有困惑、有拼搏、有思考、有徘徊。尤其作为美术教育的最初一道战线——素描教育,面临着极大的困难。各自为阵的教学方法几乎是目前我们基础课教学的基本现象。面临这样的现状,通过较长时期对基础课教学的实践和探索,提出建立《素描教学“七大意识”训练》的教学方案,仅供各位同仁参考。既是一孔之见,自然会有失偏颇,望大家给予良好的指导,以求更合理、更完善、更系统。

二、“七大意识”训练存在的合理性

当今世界,是社会的高科技、高智能决定社会发展速度。作为美术,不应该仅仅停留在被人欣赏的被动位置上,而要充分发挥其功能,积极地参与社会的发展。现代工业设计的出现既是社会经济进步的产物,又是艺术家积极参与社会发展的产物。现代工业设计中所反映出的新思维、新观念,是与现代艺术有密切联系的。日本与西方同道,研究建立了工艺教学的三大教学体系:平面构成、立体构成、色彩构成。而这三大构成并非是教书先生凭空杜撰出来的,它是在总结整个商品经济发展规律的基础上,结合对艺术的功能、艺术的内在规律进行创造性运用的结果。从此,也让我们彻底地发现了造型艺术本身和社会经济所固有的千丝万缕的联系。工业设计就是在这种联系的基础上,率先参与到大潮中去,从而推动了社会经济的发展,同时,更为重要的是它完善了自身。

虽然绘画不同于工艺,也不同于工业设计,但它本身也是需要发展,在发展中求取完美。长期以来,我国的美术教学深受契斯恰柯夫体系的影响。过于单一化的教学形成了一元化的格局,这是和我国目前的实际情况极为不相适应的。作为一种教学体系尤其是在写实和具象表达能力方面,可以说还是有一定规律的,但美术教育的基础不应仅仅停留和局限在这样一个再现生活的水平上。因为社会在发展、在进步,人的思维也在变化,人们已在审美方面提出了许多新课题;而契斯恰柯夫的教学体系只是要求我们在画面上还原一个真实的客体。如果绘画必须有一个写实的主题,显然只有能用照像写实主义描绘对象的人才能绘画。正如马蒂斯所说:“一旦照像卸除了艺术家有着模仿现实的重负,创造性的问题就变成另一回事了。”我们从马蒂斯的这段话里可以领悟出一个道理,那就是,艺术和艺术家关照的都应该是物体的本质精神。

素描作为基础课教学,从始至终都贯穿着一个主观对客观的表现问题,贯穿着一条充满活力的、创造性的主线。就素描的本质意义而言,它是主观性很强的艺术形式,所以素描的学习一开始面临着主观的去把握对象、认识对象和组织对象能力的培养。在多年的素描课教学的实践经验中,我意识到素描学习离艺术规律更近。素描作为一种专门的学科,已越来越展示着它无限广阔的艺术天地。因此,它在艺术的大家庭中最具有真切的体味、丰富的表现、深刻而又生动的语言。一成不变的造型观、艺术观在素描中是很难站住脚的。但是在我们过去的教学中并没有意识到素描潜在的优势,而还是基于一种较统一的以写实为标准的教学体系之中。为此,我通过几年的教学实践和总结,逐渐的应用了以下“七大意识”训练的教学方法。

“七大意识”训练包括:

(一)结构意识;(二)组合意识;(三)抽象意识;(四)符号意识;(五)空间意识;(六)转换意

识;(七)设计意识。

(一)结构意识

素描教学往往面临的是低年级学生,他们在看待事物的时候,往往只注意到事物的局部和事物的表象,并以直觉的感受决定他的理解,这就使学生无法对一个复杂的形体给以正确的把握和表现。因此,在教学中,就必须要求学生抛开表象,认识对象内部结构相互联系的关系。如静物、几何形、头像、人体的外在形和体积都是由各自的内部结构决定的,它们所呈现出的转折关系都是内部结构的外在形式。当把对象的内在结构抽取出来加以训练,学生会逐渐的感受到他们过去的观察是粗浅的。在具体的结构造型的方法上,采用“写生”和“假设”两种方法。

写生时要求学生——入木三分的观察、入木三分的体验、入木三分的表现。鼓励学生专心致志,这样有助于他们今后在任何情况下都能以敏锐和深刻的感受力而把握住对象的个体差异。提倡眼、手、心同步,提倡用广泛比较的方法去观察,培养敏锐的准确;提倡从纵横交错的外在形式中抽取出结构;提倡从体面之中提炼出线,培养学生敢于高度概括和冷静分析的能力。

假设时要求学生——扩大想像,但不能失去对假设物体的真实性体现。写生以正面切入,假设以负面切入。通过这两方面对学生训练的过程,实质上是教会学生如何去体验,具有对生活深入体察的能力,才算开始步入艺术大门的第一步。而要将体验上升到表达,必须掌握相应的造型手段。面对奥地利艺术家埃贡·席勒的作品时,你会感受到那将痛苦的人生体验和造型手段融为一体所放射出来的强音,那是一部雄浑的乐章。

造型手段是多种多样的,但作为艺术学习的起步,最首要的是要学生将生活中的东西表现出来,而不是凭空杜撰出来。其次让学生在表现生活的同时理解生活与艺术的关系。立体主义大师毕加索的《格尔尼卡》是对法西斯残暴的无情揭露,在表达他对现实的感受时,他选取了抽象分离的表现方法,塑造了一个客观真实以外的艺术真实,具有强烈的感染力。所以具象的形象不一定表达真实的感受。

在这一部分的教学中,强调去伪存真,舍弃表象,求取本质。在观察的过程中,要求学生注意整体联系,由视觉到物体的距离、角度、物体自身的比例,做到严肃认真的分析、判断。用比较的方法,去观察、体验、分析、理解,最终达到整体把握对象的能力。另外,以“假设”的方法,将学生对物体结构造型意识,运用到创造性思维中去。

结构意识的训练,不仅是对造型能力的训练,同时还是对学生思想的训练,那么“假设”在这里就显得尤为重要。“假设”其意义在于形成一种精神的转换,通过转换过程使学生对结构、疏密、动静、点、线、面在审美意义上有所把握,为以后的“六大意识”训练打下基础。

结构意识训练有三点必须强调的,那就是穿插意识、转折意识和循环意识。通过“假设”方式对穿插、转折、循环意识的理解,把自己的感受和物体本身的美感因素相复合。

(二)组合意识

在素描学习的过程中,组合意识的培养是十分重要的,不仅物体的个体本身要通过多种形体组合而成,就是画面也是由多体物象组合而成,在过去的教学中,很少强调这一点。加强组合意识,学生可以根据画面调动物象的位置,发挥其主观能动性。

组合意识是素描语言的特点所决定的。组合意识的提出是对素描语言特点的强化。学生们可以清醒地认识到,任何一个客观存在的个别现象都不能完整的代表着事物的本质,而艺术是通过个别现象的重新组合,创造性的反映出事物的本质。毕加索的《格尔尼卡》体现了这种组合意识,他将象征意味和代表性的形象符号有机地结合在一起,造成一种不安的、恐惧的情绪。这就是对人类悲剧性的重构。组合意识训练,把我们在恒常状态中所感受到的完全没有直接联系的物体组织在一起,产生出新的审美快感。

在一次课堂静物练习中,我摆放了三件东西:碗、袜子和画笔,请学生将这三件本无联系的东西组合成一幅作品,并强调让他们尽量发挥联想,画出感受。期间,有的学生将袜子撑开把碗装进去,形成了一个新的形体;有的则将袜子放在碗中,而碗中的袜子却又变成了很细很黑的面条。这样的训练,学生就会发现组合可带来神奇的力量。他们认识到了现实的人体可以加以主观的改变,艺术的想像力开始得到了升华。

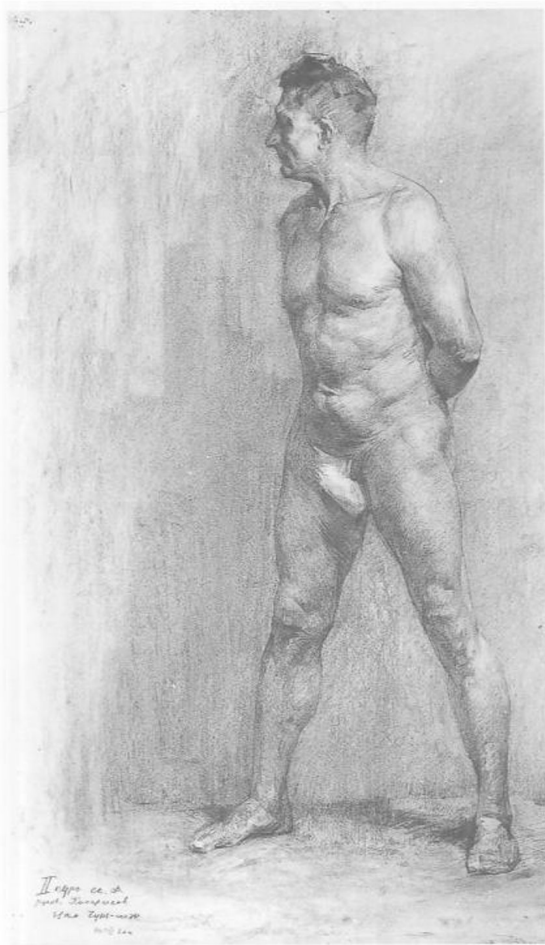
组合的反面——分解,也帮助学生认识事物的可变性。在教学中,让学生将结构画法的人头像用擦子去掉一些线,一次一次的去掉,最后只留下几条线,在去掉的过程中,体验一个具体形象怎样被抽象出来的。我以为康定斯基和米罗大师的艺术创作,也许是注入了这样的契机。由于组合与分解的训练,使学生理解抽象意识的训练也就有了一个基础。

(三)抽象意识

在传统的思想观念中,一谈到抽象画就是胡乱画,一谈到抽象就是反马克思主义,仿佛客观都是具象个体的存在。我以为马克思首先是一位抽象思维大师。丧失了对社会、对客观事物认识、概括的能力,还谈什么哲学大师?大凡在事业上取得非凡成就的人,都是抽象思维的高手。古往今来的大师都具有高度概括事物的能力,概括的过程就是抽象的过程。

抽象思维的训练分线、色、体。线、色的分离和重叠、体的结合和分解,帮助学生提高组织画面和按自己主观意念去控制和把握画面。

我让学生先画一个具象的物体,然后将此形变化,最后发展到非具象的地步,这个过程对



男人体 曹春生



女人体 钱绍武

学生很有帮助。这样的训练就使学生进入主观把握对象的新的造型意识中去。我告诫学生们：“对象对你并不是永恒的，而永恒的是你的画面。”只要你把注意力放在如何调动、组织、处理和表现画面的时候，你已开始在进入角色了。

线的抽象由繁到简、由简到繁，构成线造型的特有语言：平、直、曲、稳定和错动。

体的抽象由立面到平面，由客观形态到主观形态。

上面综述的方法，意在将现实的真实转换到艺术的真实，同时，艺术中空间意识观念也就开始有了萌芽。绘画艺术的抽象因素（形体、色彩、空间和它们之间互相影响的方式）都是那样的迷人，以至于它们并不一定要体现在一个有趣的情节里就能够创造一个审美的整体。这一点在我们近期艺术发展中已逐渐变得明显起来。再者，这和情节的体现会阻碍观众判断作品的艺术性，使他用情节主题的记忆来评价作品。抽象艺术提供了写实性艺术孜孜以求的自由，但是以对形体、色彩和空间关系的注重加强了一种责任感。

（四）符号意识

抽象意识训练中，学生已敏感地意识到艺术语言表现有其特殊的形式——符号。正如人类社会用来进行交际（交谈、交流思想）的工具，不是具体的事物本身，而是代表事物及其关系的抽象符号。西方符号学派的著名代表恩斯特·卡西勒认为：“艺术是一种形式的创造，即符号化了的人类感情的创造。”只有符号化的人类情感在艺术中的体现，才具有更广义更深厚的精神内涵。

符号意识训练的方法是将现实中存在的个别的客体，抽象出来转变成一种符号。如一滴水，转变一下就可以变成钢笔的卡子，然后将这个符号感情化变成一个三角形而移到一个心理感应中去。体验可以说是二者的结合，也可以是三角形对圆形的冲击。如果将这个基本符号反复应用，就可能产生多种不同的视觉感应。学生借助这样的训练，可以把零碎的、散乱的现实事物通过符号化的方式进入情感表达的自如境地。正如当代艺术大师毕加索就曾吸收非洲和西班牙古代雕刻之精髓，而后作为一种符号用于自己的作品中，给作品创造新意。美国艺术家安迪·沃霍尔借助于可口可乐这样一种符号语言反复在画面中排列，让你感受到我们生活在一个确确实实的工业社会中而不是农业社会。如果我们对眼前所发生的任何事物都可以熟视无睹的话，那还算是现代人吗？

如果将符号构成系统的话，将会有一个“接受”和“理解”的问题，也就是符号学中的所谓“译码”。没有掌握这种译码，理解其中的信息就很艰难。所以让学生在寻找符号语言的时候，首先要帮助他们建立“破译”的可能。

（五）空间意识

在绘画中开始注意到空间性问题的艺术大师塞尚影响了西方近 100 年的艺术史，而使空间意识被充分地运用到绘画中的是现代艺术之杰毕加索。毕加索对艺术的贡献是巨大的，他在有限的时空中（画面）表现了时空的多维状态。毕加索并不是发明者，而是他找到整个时代人类意识跳动的脉搏。当今的世界不是男耕女织，而是多元、多维、多面的生存空间。人们在对同一事物的看法上已有了各自的主张，在对事物的发展中使能力开始增强，过程就显得非常重要。毕加索的公牛的变异画集中地体现了这一点。过程体现了时空的变化。当代的中国人也在感受时空的变化，知识分子开始懂得了在做学问的同时也不忘经济的开发。政治家不仅仅懂得了条例，也懂得了享受生活。当代的人们很少用绝对正确和绝对错误的心态去肯定人和事，一切都在变化之中。

空间意识训练分为打破既定空间和转变物象在客观空间中的形态。如一个方形体在空中而不在静物台上；或方形体在海水中；或方形全面的倒错，形成多维的画面空间。把一张平面的纸经过折叠产生多面的转折，然后将这些面分开，放置在不同的空间中去。通过一系列的空间意识的训练，学生可以较为自由地组织画面并产生出多维空间下的视觉表现能力。

（六）转换意识

作为艺术创作，是把生活升华为艺术，把个别概括为整体，都显现出转换在艺术和生活之间极为重要的联系。我们的感受来源于活生生的社会现实和我们生活的时代。任何一位大师都是时代的产物，当然也有引导时代的因素。

转换意识训练就是要求学生有意识地去改变描绘的对象，把既定的形转换成带有一定构思、一定主题的画面，其间可以根据创作意图的需要，取或舍去不符合画面整体结构的东西。例：画一静物，陶罐本来是硬的东西，可以改变它，或让它变成是纸做成的东西。这有助于拓展学生认识新事物。例：画一个人体，可以只画手、脚，其余的地方都舍去，自然就不是客观事物的本性了。例：将一个立方体分成四块，中间用绳子缝合在一起，让你感到这已和既定的形态发生了变化。转换意识在创作中是至关重要的，我在美国考察艺术时，由一位朋友介绍，到美籍华人建筑大师贝聿铭设计的“华盛顿国家艺术博物馆”参观时就感受到这个设计是根据生活中的一个启示而创作出来的，转换意识使我们永远能发现生活中有意义的事情，并把它转换为艺术。

（七）设计意识

二十一世纪是一个设计的时代，设计不仅在艺术中，也在生活中，军事家不懂设计可以打

胜仗吗？政治家不懂设计怎么可以有所作为？我想无论哪一类的艺术家都离不开设计意识。

自然主义的表达已不复存在，就论齐白石大师的写意花卉，他的笔墨中都包含了他的设计。设计意味着理性把握的能量。我以为绘画是“自由中的界定”，摄影是“界定中的自由”。但它们都是艺术家设计的结果。

设计意识训练贯穿在整个素描教学中，而不是一个单项的训练。

我希望我的思考能给我的同道们一点启迪，也希望能有更多的朋友来信给予商榷。

我的通讯地址是重庆市四川美术学院版画系。

素描教学的任务和我们面临的问题

吴宪生（中国美术学院）

素描教学是艺术院校造型基础教学中的一门极重要的主课。素描教学水准的高低，直接影响到学生造型能力的提高和创造能力的培养。正是因为素描教学在艺术院校中的重要地位，所以关于素描教学的研究与讨论，曾经引起了众多专家和学者的重视。自二十年代西方素描教学的方法引进到中国之后，几代中国艺术家为这项事业的发展作出了杰出的贡献，经过几十年的努力，涌现出一大批有杰出成就的素描教学专家、一大批研究素描教学的专著和一大批杰出的素描作品，初步形成了具有中国特色的素描教学体系。

素描研究的核心是造型，素描教学的基本任务是培养和提高学生的造型能力。提高造型能力的训练，主要包括两方面的内容：一是对客体媒介的自然生长规律、形体结构规律及运动规律的研究；二是如何运用艺术家的眼光去分析、判断，运用艺术的手法去重新安排、组织并改变客体的自然形态，使之具有艺术造型的意义。前者是造型的基础，没有这个基础，后者就无从谈起。但如果只有前者，那就还只停留在艺术解剖学的范畴，仍谈不上艺术造型。相对来说，前者的教学要单纯一些，因为有着客观实体供我们去研究，只要方法得当，又肯下功夫，总可以解决。后者则复杂得多，艺术造型的手法是多种多样的，它没有标准答案，只有相对的合理性（即艺术的和谐），正是这种灵活性便使我们的教学复杂起来——既要符合艺术规律，又不能框得太死；既要一定的规范化，又要因材施教；既要重一般共同的基本规律，又要重各个不同专业的特点。回顾几十年来的关于素描教学的各种争论，大多围绕着这些最基本的问题而展开。正是这些学术上的争论，推动了素描教学的发展。虽然在一段时期内，因宏观上的偏向，而显得过于单一化，但从总的情况来看，素描教学的水准还是有很大提高的。在争论中提高，过去是这样，现在是这样，将来依然会这样。争论实际上是一种学术上的深化，通过争论使各自的研究能更加深入。过去的单一化给我们的教训是深刻的，素描教学风格的多样化只会有助于艺术教育事业的繁荣，有助于美术创作的百花齐放。现在的问题是，我们如何总结过去的经验和教训，发扬和继承那些已经被实践检验过的优秀传统，广泛地吸收外来文化的营养，进行更加深入的研究，从理论和实践上更进一步完善我们的素描教学体系。几十年来，我们素描教学的成果是十分可喜的，但我们冷静一点来分析，从整个人类艺术发展史的角度来看问题，如果我们站在当今世界艺术教育的高度来要求，不用讳言，我们还有很大的差距，素描教学在我国的历史毕竟还太短，我们还面临着许多问题，我们的前面还有着艰苦的路程。

1992年春，由中央美术学院和浙江美术学院（现中国美术学院）联合举办的学生素描作品大展，先后在北京和杭州展出，作品风格多样，基本上体现了当今中国素描教学的水平。在北京和杭州召开的座谈会上，两所院校的院系领导和从事造型基础教学的教师，畅所欲言，各抒己见，进行了一次很好的学术交流。我受命自始至终参加展览和座谈会，深受启发和教育。之后，两所院校又各挑出一部分作品结集出版，付梓之前，编者嘱我写点观后感，于是便有了下面的一点文字，只是我个人对素描教学的一些看法，还乞专家与同行们指正。

一 审美意识的引导

艺术作品的创造，必须首先依赖于艺术家的审美分析、判断。艺术家之所以有别于一般观众，正在于其审美分析判断高于一般观众。藉此，艺术家才能将一般观众所觉察不到的美发掘出来，用艺术的形式美表现出来，呈献给观众，从而丰富和提高观众的精神生活。这个艺术创造的最基本原理，即审美的分析、判断——审美能力的提高，是艺术教育的重要基础之一，按照吴冠中先生的说法，即是“美术院校学生们的主食”。素描课是学生入学后的最基础专业课程，而且在四年的学习中占有很大的比例，因此，加强素描教学中的审美意识引导，就成为素描教学研究的重要课题。

素描的核心是造型，素描深入的过程即是艺术造型过程——由客观形体到艺术形象的创造过程。这个过程的第一步，便是审美的分析判断，即我们常说的观察。“有什么样的观察方法，就有什么样的表现方法。”说明了审美判断对艺术表现所起的支配作用。这句口头禅谁都背得滚瓜烂熟，可未必都能真正体会到其中的深刻含意。我们说了好多年，可是在教学中依然存在这样的现象，学生一走进教室，拿起笔来就画。看是首位的，画是第二位的，可我们有些学生总是自觉或不自觉地将画放在第一位，看放在第二位。不要小看这个“看”，“看”就是审美的分析和判断，是思维能力的训练，一方面是对客体之形体、色彩、线条、比例等表象之把握，另一方面



女肖像 尚扬

则是去找寻包含在客体表象之中的内在的美的本质,前者是对形式美的一种感受,后者则是一种审美意识的分析、判断和升华的过程,是一个思维分析的过程,你发现了什么?你感受到什么?你得到了什么启示?你体会到什么样的精神振动?客体的印象同你的记忆思维发生联系之后产生了什么样的联想和想像?这一切在不断的思维深入过程中形成了一个即清楚又朦胧的意象感受,这个意象感受便成为你去描绘对象的基础,驱使你的手去重新安排和组织客体的自然形态,去强化那些你以为能表现内在本质的东西,抛弃那些可有可无的东西,选择最强有力的艺术语言,寻找一种最恰当的形式,赋予你所表现的形象以深刻的表现性,这一切构成了完整的素描研究过程。反思一下我们的素描教学,这方面存在的问题是不言而喻的。从两校展出的学生作品来看,其中不乏许多好的作品,强烈的艺术感受、生动而深入的形象刻画,虽然也是课堂上的习作,却不再只是对象的翻版,而是经过强化处理之后的艺术造型,用新的审美观念发掘出强烈的、富有新意的现代美感。但是,忽视审美分析判断的现象几乎是普遍地存在着,画面表现的仅仅是一个客观实体的如实描绘,形体、结构、空间及质量感均不错,唯少生命力,少强烈的艺术感染力。我以为这种现象的产生,主要是对学生的审美意识引导的不够,没有充分地调动起学生的思维分析,不是以积极的态度参与审美分析判断,而是被动地跟着客观对象走。学生作画时动手多、动脑少,画得多、看得少。当然,我完全赞同要提高学生描绘对象的能力,但那只是一种绘画的手段,只能居于从属的地位,更不是素描教学的核心。我曾经参加过一个座谈会,一个同学发言说他只知道在教室里画,一走出教室脑子里便一片空白。主要的原因恐怕是他还未进入审美的角色,没有同被表现的客体建立一种内在情感上的联系,“没有同自己的心灵对话”,好像一个局外人一样冷漠地对待对象,仅仅完成抄袭对象的任务,这样他当然就所得甚少。但愿学生的呼声能引起更多老师的关注,引导他们去多看,多动脑筋,给眼睛更多的时间,真正地进入审美和艺术表现的角色。当然,教学是两方面的事情,一方面教师通过各种手段来加强审美意识的引导;另一方面学生要放开自己的视野,从各种艺术中汲取养料,多方面地不断提高自己的审美能力。同时,要加强素描课中基础理论的教学,素描教学虽然大部分的时间是实践,但是,相应的基础理论辅导是不可缺少的。有些学生学了四年,连最基本的素描概念都了解甚少,这是很遗憾的事。有些学生毕业之后即走上教师的岗位,在教学中常常感到心有余而力不足,特别是基础理论的欠缺,影响了教学的质量,于是不得不从头补起。这些反馈回来的信息,不能不引起我们的重视,加强审美感受的引导,加强基础理论的研究,是提高素描教学质量的当务之急。

二 艺术语言的深化

在北京的座谈会上,靳尚谊和朱乃正两位先生的发言给我留下了深刻的印象。靳先生说:“我们向西方学习,要向西方的最高水平看齐,我们有没有把西方最好的东西学到家?我看还没有。”朱先生则指出:“我们现在的学生入学水准高,但进校之后进步的跨度不大,除了其他的因素之外,学生不能入境是一个重要原因。”这两个问题提得好,提得及时,切中了问题的要害。两位先生的意见提得很婉转,一是对我们目前的素描教学水平还不满意,提醒我们要有清醒的头脑;二是对部分学生的学习态度提出批评。我细细回味了二位先生的意见,觉得他们的意见归根到底,实际上是个艺术语言的深化问题。

观看了两院的展览,实事求是地说,还是很不错的,水平亦是高的,较前几年相比,还是有很大的进步。两所院校各有所长,对艺术语言的选择亦各有偏重,中央美术学院以运用丰富的明暗色调和细腻塑造见长;浙江美术学院则以线的表现及大块色调的对比为好。如果打个比方,如像学外语,中央美术学院的发音比较准确,浙江美术学院的组词比较灵活。关起门来说,我们的学生有这样的水平是十分可喜的,但如果像靳先生所说“拿世界水平来衡量”,我们的差距还很大,同我们的前辈,如徐悲鸿、王式廓等也还差得远,即便是同建国后我国自己培养及留学归来的一批专家们的学生时代作品相比,亦还有着一定的差距。拿我们的作品同大师们的作品相比较,无论是内在精神的表现、形象的刻画、艺术语言的运用等,都还显得很幼稚,对形体和结构的把握还不够确切,即便是比较好的作品,亦能看到明显的缺陷。有些作品的形象刻画深入不进去,显得有些浮躁,总如同没画完似的(这同有意识地概括处理是两回事)。有些作品艺术语言的运用显得牵强附会,甚至连基本的技法也很生疏。大师的那种对艺术语言炉火纯青、出神入化的运用,对形象精致入微的刻画和简练生动的概括,为我们留下了极为精彩的范本。生在我们这个时代是幸运的,我们可以通过各种媒介看到大师们的杰作,为研究学习提供了方便。但很可惜的是,如朱乃正先生所指出的那样,现在学生中有相当一部分不能入“境”,精力没有集中到学习上,基本规律不求甚解,艺术语言研究浅尝辄止,这样当然无法提高学习的质量。有些同学到了高年级搞毕业创作时才感到造型基础没有认真地研究是失策,只是为时已晚了。学习是艰苦的,尤其素描学习,需要付出大量的劳动,“因为任何瞬息的灵感,事实上不能代替长期的工作,要想给眼睛以形象和比例的认识,要想使心手相应,长期的劳作是必要的。”罗丹的这段话正是他勤奋的艺术生涯的注脚,没有他那夜以继日的勤奋工作,世界美术史上就不可能有罗丹。哪一位有杰出成就的艺术家,不是靠长期的劳作才有所建树的呢?当然,时代在变,我们不能期望今天的青年学生再去悬梁刺股,但是在课堂上、教学里要真正地进入学习的境界,要真正钻进去,造成一种学习的气氛,这种要求并不高。现在的学生知识面广,思维灵



女人体 吴宪生

活敏捷,接受能力又强,且都具有一定的独立思考能力,有自己的想法,如果能再入境一些,进步一定会更大。另一方面,艺术语言的深化,对教师也提出了更高的要求,教师本身亦有个提高的过程。我主张教素描的老师,不仅要研究理论,还要花一定的时间自己去亲手画。只有自己对素描的艺术语言体会得比较透彻,把握得比较准确,才能在教学中很好地担负起教师的职责。中国美术学院版画系的素描教学水准之所以近年来提高迅速,很重要的原因就是他们有一批教素描的老师自己在不断地亲手实践,认认真真地当作事业来干。如果教与学两个方面的立足点再站得高一些,眼光再放得远一些,并付诸大量的实践,素描教学赶上世界先进水平是很有希望的,因为我们毕竟有了一个良好的基础,积累了一定的经验。

三 现代观念的确立

自十七世纪初意大利创立波伦亚美术学院,奠定了素描教学的基础,至今已有几百年的历史了。这期间,随着各国美术院校的创办,素描教学受各个区域传统文化的影响而各有特色,然而尽管风格上有很大差别,比初创时期亦有了很大发展,可基本的核心宗旨却仍然是和波伦亚一脉相承的。直到本世纪二十年代包豪斯的创立,在素描教学领域里掀起了一场革命,推动了整个现代美术教育的进程,一直到现在还在发生重大的影响。当今世界各美术院校的素描教学虽然流派纷呈,但影响最大的还是上述两大体系。确立我们自己的素描教学之框架,建立富有中国特色的、现代的素描教学体系,必须伸出两只手,一手伸向传统,伸向东西方的传统;一手伸向现代,伸向世界。我国几十年的素描教学,西方的传统研究得多,东方的传统研究得少,西方现代的东西也研究得少。中国传统造型艺术中有许多东西有待于我们去发掘,西方现代有很多东西值得我们去研究。为什么小小的包豪斯能产生那么大的世界影响?虽然现在西方有不少人认为包豪斯已经过时,但包豪斯对现代艺术的影响是发人深省的,尤其是我们刚刚从传统的束缚里解放出来不久,更值得认真地去研究。许多从西方留学归来的艺术家深有感触,西方现代艺术教育中许多东西很值得我们研究和借鉴。属于上层建筑的艺术教育,受经济基础发展的制约,经济基础的现代化,必然要求艺术教育的现代化,否则就不能适应社会发展的需要。当然,艺术教育的现代化,不仅仅是指教学环境、教学工具的现代化,更在于教学内容、教学方法的现代化,在于确立新的教学观念。西方现代艺术教育的一个基本特点,就是以培养学生的创造能力为宗旨。素描教学中的课程安排、作业布置、教学方案的实施均以此为目的,要求学生学会用自己的语言去说话,而这个“自己的语言”是何等的重要啊!检讨一下我们的教学,往往只强调了共同的基本规律,强调了共同的要求,忽视了学生的个性特点,个性特点在艺术创造中又占有十分重要的地位,结果是单一的教学要求、灌输式的教学方法,导致了学生的人云亦云,自觉或不自觉地接受那些“常规”的看法,而将“自己的看法”埋藏在心底。长期训练的结果,就容易变成没有自己的看法的人,不习惯用自己的语言说话,只习惯说一些常规的“套话”。因材施教是多少年来的一贯主张,要真正在教学中做到却并不容易。教师首先有个知识更新的问题,现在的学生知识面广,相对给教师提出了更高的要求,教师要扩充自己的知识面,中外古今广取博纳,这样才能在教学中占有主动;另外,我还有个较深的体会,就是虚心向学生学习,学生的作画过程和作品往往给我很多新的启示,因为他们接受新东西快,反应敏捷又没有顾忌,作品中往往透出一股清新之气,虽然不够成熟,却具有勃勃生机。同时,通过研究学生的作品,更加容易同学生沟通,易于形成教学相长的风气。

教学方法的改革,曾经有过多次争论,近十年来,似乎更注重教改的实践,不少有识之士进行了各种大胆的探索,取得了不少行之有效的经验,但是,这方面的改进亦还不尽如人意,还有待于进一步的深化。究竟怎么改?我很同意有些同志的提法,叫做“摸着石子过河”,教学方法的改革必须脚踏实地,认真而审慎地进行,因为我们有过这方面的教训,往往从一个极端跳到另一个极端,提倡了新的就要全盘否定原来的。一说要吸收西方的现代观念,研究西方的现代艺术教育,就要将我们的传统全盘否定掉,应该坚持的严格的造型基础训练被视为过时的东西,结果导致了教学秩序的混乱,导致了学生造型能力的下降。一方面我们要认真总结经验,过去的优秀传统不能丢,严格扎实的基本功不能放松;另一方面认真研究分析西方现代的东西,哪些可以拿来为我所用,哪些可以给我们以启示;不管我国目前的现状,一味照搬,肯定是行不通的;对西方艺术教育方法,也要分清利弊之所在,我主张吸收一点消化一点,真正落实到教学实践中去。用方增先老师的话说:“吸收不是替代。”应该看到,几十年来几代艺术家的艰辛努力,我们已经初步形成了具有中国特色的素描教学体系,吸收外国的好的东西,是为了更进一步发展这个只具雏形的体系,并逐步走向完善,而不是为了替代它。对于已经被实践证明了的的东西,我们不能轻易否定。只有坚持和发扬过去教学中的优良传统,广泛地吸收国外的先进的经验,用全人类的文化来武装自己,才能建立起较为完善的、中国的现代素描教学体系。

现代观念的确立,还体现在教学内容的安排上,目前各院校所实行的从石膏到人像再到人体的三级跳远式教学安排,是基于传统的教学方法,它的优点是循序渐进,具有一定的系统性。但它的弊端也是显而易见的,我们的学生从附中到大学本科到研究生,在不断地重复这些课程,表现对象的能力是提高了,但捕捉对象的敏锐性,对对象所应有的强烈情感,却因对象的一再重复而降低了;因为教学内容的单一,素描上要解决的问题,也未能较为全面地解决。事实上,有些课题的研究,使用别的对象似乎更有效一些。在这次的两院展览中,中央美术学院有几



老人肖像 张浩



人物肖像 李洋

幅以自然物件为题材的素描引起了普遍的关注,正在于选择了新的研究对象,使得学生在某一课题的研究上较为深刻和透彻。西方现代艺术家认为:观念、形式、媒介是创作活动中无法区分开来的三部分。审美的分析、判断,客体之属性,材料之选择和技法的研究是素描研究的一个不可分割的整体。新观念往往是受新客体的某种启示而逐步形成的,新形式的创造也往往因为媒介的选择有别于一般。拓宽教学的内容,根据教学的需要而选择不同的对象,对于全面地提高学生的造型能力和表现能力都是十分必要的。

四 基本规律与专业特点

过去这个问题曾一直争论不休,有的说要结合专业特点,因为基础造型教学是为创作和设计服务的;有的说这样理解素描带有实用主义的色彩,而容易忽视素描基本规律的研究。这次两院的学生作品展览较好地回答了这个问题,展出中比较有特点的、有自己的面目的,都是同专业特点结合得比较好的。如中央美院的油画系、版画系,浙江美院的国画系、版画系,这些专业的素描既包含了基本规律的研究,又带有明显的专业倾向性,如油画的色调之细腻与厚重感,国画线条的节奏与力度,版画之大块的黑白灰对比,都在素描中得到了明显的体现。有些专业的素描教学,经过几代教师的长期探索,才形成了自己的特点,并且经实践的检验是切实可行的,同专业的教学达到了协调和一致,使得学生经过造型基础的训练之后即很快地进入了专业研究的领域。我想这个问题的答案已经明确,尽管这些带有专业特点的教学依然是在摸索之中,有许多问题尚待解决,但我们的方向至少已经明确,只要我们继续努力,一定可以搞得更好一些。

我想说的是,在我们的素描教学中,确实存在着忽视基本规律的问题,但不是因为强调了专业特点而忽视基本规律,而是素描教学中长期存在的一种偏向,一种重表面效果而忽视研究过程的倾向。展览结束后,要挑选作品拍照留资料,真正经得起推敲的作品不多。有许多作品,表面看起来效果都不错,但细细分析,不是这里有问题,便是那里出毛病,而且都是一些基本形体结构上的毛病,这些错误很明显,稍加留意便会发现。这就暴露了我们教学中的问题——对基本规律的要求不够严格,致使许多完全可以避免的毛病却不断地出现。我们常常说,素描教学必须要求严格,严在哪里?我以为应该严在这种最基本的规律上。技法的传授是容易的,局部的深入描绘亦是不难的,而基本规律的把握却要花大力气的。教了一辈子基础课的马玉如先生在给我们上课时,给我留下最深印象的一句话是:“最基本的东西是最难的。”十几年来,这句话时时在我耳边响起。随着教学实践的增长,越来越深刻地体会到这句话的含意,这是马老师几十年教学经验的肺腑之言。基本造型规律的把握,是一种活的能力,是依靠作者的观察、分析、判断而获取的,是经过多次地反复而逐步把握的。在素描教学的一开始——尤其是低年级的教学中——就必须严格地要求,来不得含糊,我们的教师要把好这个关,松懈不得,否则将影响整个教学进程。国外有些艺术院校的素描教学,看上去不经意,随便得很,其实教师的要求十分严格,达不到要求决不通融。我们的教学往往貌似很严格,各种因素都考虑到,可实际上要求并不十分明确,学生的作业似是而非者为数不少,这势必影响今后的发展。要想提高我们的素描教学质量,恐怕要从这些最基本的东西上着眼,抓上三五年,我想一定大有好处。

素描随笔

徐方(中国美术学院)

习画者大都始于素描,却很少止于素描。为什么呢?因为素描手段简单经济,又能为许多画种铺路,当作绘画基础很合适,这是时尚。但艺术反映人的灵性,灵性这个东西倒不在乎用什么手段来表现,所以素描又可算是一门艺术,它有些像水,滋养万物而位处卑下。可见将素描归做基础还是艺术的想法,没有什么意思,只要是画,分得清的只有二种——是艺术或者非艺术,倒不看其用什么手段,手段简单有它的好,手段复杂也有它的好,你抱着素描是基础的想法,那你只能把素描画成习作,就像古代中国人只把火药当作火药,做几颗鞭炮热闹一下就完事了。素描从解决造型问题入手上升到表现思想感情,总是先匠后艺,从功法到心法,泰豆驾车,心意贯穿马志,就是这个道理。画家到了画时不觉在画,不画时不觉不画的境界,大家是也。

从一个初学者到一个大艺术家,不在习画时间的长短,而在对艺术认识的深浅。同一件东西,大艺术家所能发现到有意思的地方远胜于初学者。什么也看不出,如何目光敏锐?如何感情细腻?如何表现深刻?皮之不存,毛将焉附?有些素描什么都画了,看了十分尴尬,事无巨细,毫无选择,俨然一张逼真的照片,不免匠气十足,“功夫”到了这种程度,可喜可悲。

对自然的认识也包括对自己的认识,见仁见智观察总是主观的。左边看是右边看的反面,艺术忠于自己则生。素描千人一面,是它的失败,但要千变万化也不容易。身外的世界虽说轰轰烈烈,称自己心的却清清寡寡,个性使然。有个性就会孤独,有个性也显得可爱。有人喜欢你的个性,欣赏你的孤独,同时也得消受你个性带来的缺憾,世界就是这样,人人都喜欢你的艺术,真难说是你的悲哀还是别人的悲哀。

素描讲变,一种味道画腻了就得换,有时画完一张画令你忘乎所以,过段时间再看却不堪入目,在一张画上涂涂改改好几年也是常事。艺术是个不停的创造发展和变化的过程,得时、失