

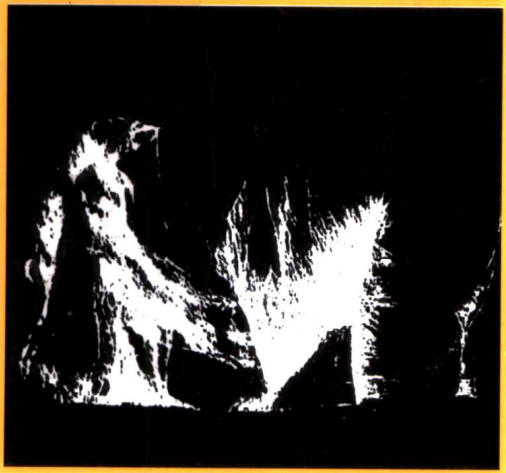
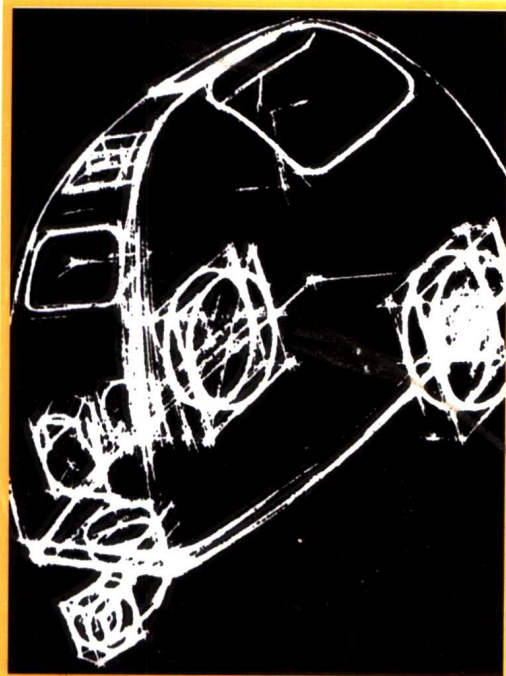
中国美术院校教材

CONG SUMIAO ZOUXIANG SHEJI

从素描走向设计

王中义 许 江 著

中国美术学院出版社



中国美术院校教材

从素描走向设计

王中义 许 江 著



中国美术学院出版社

责任编辑：李振鹏

装帧设计：李振鹏

责任监制：姚银水

责任校对：石同兴

图书在版编目(CIP)数据

从素描走向设计/王中义,许江著. —杭州:中国美术学院出版社,2002.9

中国美术院校教材

ISBN 7-81019-977-3

I. 从... II. ①王... ②许... III. 素描—技法(美术)—高等学校—教材 IV. J214

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 082543 号

从素描走向设计

王中义 许江 著

中国美术学院出版社出版

(中国·杭州南山路 218 号/邮政编码: 310002)

全国新华书店经销

浙江印刷集团公司印刷

开本: 787×1092mm 1/16

印张: 10

字数: 100 千

2002 年 9 月第 1 版

2002 年 9 月第 2 次印刷

印数: 8001—13000

ISBN 7-81019-977-3/J·925

定价: 20.00 元

素描观念和素描教学的新篇章

1986年《全国高校工业设计素描教学会议》上,本书著者提出的《从素描走向设计》论文,引起全会重视,这篇论文实际只是本书的提纲或导论。

本书的产生在主客观方面均非偶然:一方面这些年来跟着时代和改革开放的步伐以及造型艺术自身范围的扩大,有关工艺、工业设计和构成造型理论的介绍已经不断地在国内出现。就从1981年到1985年这个早期阶段来说,可以陆陆续续看见小到在报纸上的一角、大到有关杂志上的连载以至整本译本的出版。例如文章有《技术美学》、《构成设计艺术》、《立体构成与设计》、《形式心理》、《介绍形态构成学》,译文有《视觉语言》(乔治·凯伯斯)、译本有《设计基础》(山口正诚、冢田敢)等等,不算多,但足以启蒙;一本用于当代美国大学新素描教学的台湾版《新素描——观念与技法》(Graham)译本,特别引起浙美师生的普遍注意和兴趣。另一方面,本书著者着实关注这些年来各地院校设计基础素描教学的改革,而努力“探寻设计基础素描的最优化教学”。并曾以此为题撰文,对这些年来各地院校设计素描教学改革作了横向比较和研究之后,阐述了“教学的改革是教学价值观念的改变”,目的在于纠正目前设计素描教学思想、教学方法以及教学组织形式等方面存在的问题,进而创建新教学体制和教学常规。认为,“任何全盘否定传统素描教学的强调都是错误的;同样,不从根本上认识基础素描教学的内涵,任何形式的应变措施,对改观教学现状亦将是徒劳的。”认为“设计艺术教育的改革要联系当代的美学思想、教育观点和根据先进的科技理论,从根本上提高和发展我们的基础素描教学。”根据这些深思熟虑过的基本观点和吸收国内外有关资料,再参以上述对各兄弟院校设计基础素描教学改革中的得

失分析,以及著者自己在本岗位上多年来所积累的实际教学经验,在《全国高校工业设计素描教学会议》上提出上述那篇论文。在此论纲的基础上,又经过后来不断地改修、补充、完善和征询意见,终于完成全书,现在得以呈现在读者面前。

无疑本书具有开发性亦富于开放性,它有自己的创见,亦在多方面摄取新的信息。“从素描走向设计”。著者将它宣称为本书的总体构想。意思是“通过素描,认识自然、发现设计。”著者提出的是素描的新观念(“素描是一种发现的行为”——《新素描——观念与技法》)及其对设计艺术的目的和作用。摹仿——再现、发现——表现,亦可以看作近现代整个美术发展的轨迹吗?设计艺术与整个美术本来是分不开的。

接着我们看到本书打破单一狭隘的传统素描教学的观点和格局、超越单纯的技巧和经验传授,从宏观角度提出四种能力的培养:

培养视觉的敏锐反应,增强接受视觉信息的能力,即敏锐的感受能力(眼);

培养分析、洞悉、理解的心智思维,形成对事物的特征的深刻把握,即富于心智的认识能力(脑);

培养应用和开发想象的能动性,形成对未知领域的自觉探求,即创造意识(心);

培养技能的熟练掌握,达到对于视觉信息的有效表达。即富于技能的适应能力(手)。

这些对于培养对象来说,是属于根本的、本体性的东西。所以有此“全面开花”的必要,乃实在是基于本书所说的:“设计艺术范围的广泛性,使得素描教学涉及许多令人深思的课题:从具象的客观再现到独具生命的‘新形’创造;从对自然物象的透视、结构的认识到超越自然实际的构成;从造型的严谨性到多方位、多角度观察、思考的可能性……”。而回到培养对象的本体,则亦是遵循了现代教育的基本结构由“信息传授型”的传统模式,转向“能力培育型”的全面发展的时代趋势。

顺理成章,本书中又提出从“视觉思维”的角度去认识素描:“从视觉思维特质着眼,素描是个人对于视觉信息最直接的反应和处理,并因着一定的情感或理念的指向而趋于深化的一种演化过程。”而“所谓‘观察’其实质是一种思考的方式”,因为“它强调在整体造型活动‘要求以不同寻常的方式来运用大脑’,即多方位、多角度地处理视觉信息的特殊意义。”对于著者提出的所谓“视觉思维”,虽然着墨不多,实际上在本书属于为建立新素描观而使用的重要的基本概念,所以笔者愿再用完

形（格式塔）心理学派鲁道夫·阿恩海姆在《视觉思维——审美直觉心理学》中的一些论点来加入论证而予以张扬。阿恩海姆说“传统上把思维和观看分为截然不同的两个领域”；“知觉作为认识”，“没有哪一种思维活动，我们不能从知觉活动中找到，因此所谓知觉，也就是视觉思维。”又说：“视觉的一个很大的优点，不仅在于它是一种高度清晰的媒介，而且还是在这一媒介会提供出关于外部世界的各种物体和事物的无穷无尽的丰富信息。由此看来，视觉乃是思维的一种最基本的工具。”这就使我们平时把视觉仅仅作为“感知”的传统观念推入了视觉的广阔的新天地，并且鼓舞着我们在美术创作、设计上充分地去利用我们的视觉优势和观看的思维性功能，从而亦充分地去理解和体现德加所说的“素描画的不是形体而是对形体的观察”以及上述的所谓“素描是一种发现的行为。”不仅如此，阿恩海姆又说“积极的选择是视觉的一种基本特征……在它们喜欢选择的东西中，最多的是环境中时时变化的东西。”“我竭力想要证明的是，视知觉不是对刺激物的被动复制，而是一种积极的理性活动。”特别“艺术乃是一种视觉形式，而视觉形式又是创造性思维的主要媒介”。所以阿恩海姆在他原先的《艺术与视知觉》一书中亦说过：“这一心理学理论，鼓励我们把视觉活动称为人类精神所进行的一种创造性活动”，“一切知觉中都包含着思维，一切推理中都包含着直觉，一切观测中都包含着创造。用这种观点去解释艺术中的理论问题和实践问题，是再恰当不过的了。”为使读者更好地去理解本书采用的“视觉思维”这一重要概念，笔者作了这些必要的引述。把现代心理学上新的成果——“完形”理论引入艺术创作，并非毫无局限，但对设计艺术来说，为强化“变”与“创新”意识，充分发挥视觉思维的能动性，正如有的论者认为，它为开放设计思路，培养设计者图象设计创新能力，提供了一条较目前实用美术教学更为先进的道路。

另外，著者在本书中亦提出了现代心理学的所谓“聚合思维”和“扩散思维”的区分。作为对所观察和感知的对象存在着一种能够积极建构统一秩序和整体有机组合的视觉思维倾向的“完形”的补充和配合，在设计艺术中还强调“趋向于离开某一中心同时期朝几个方向分散寻求探索的途径”的“扩散思维”。认为若从多元思维的角度反省过去的素描教学体系，则是过分着重了聚合思维的发展。总之，为了设计家的实践活动重要的不是“对客观现实的图解和再现”，而是创造“本不存在的新形态”，本书特别强调在基础素描教学中对想象力和创造力的

培养,因而“视觉思维”亦好,“扩散思维”亦好,都是围绕着一目标。

根据上述精神,作为设计艺术基础素描教学的本书,它的整体构架:一是准确描绘能力的训练;二是结构分析能力的训练;三是明暗表现能力的训练;四是构想能力的训练。并说本书的素描训练形式,是根据“系统论原理”。那就是本书亦是根据了现代学科发展的“整体化”趋势这个基本特点拟定的。现代系统论思维方式乃是一种多极辩证的新的思维方式,即系统思维要求人们用多元眼光看待事物。现代各种学科在方法论方面广泛地运用系统论。这几年来在我国亦看到一些同志在美学著作和文艺批评上运用系统论方法的尝试,但在造型艺术上很少见,特别是素描。如果有的话,是否可以说本书是个开始?设计素描教学作为一个系统,本书围绕不同视觉要素的四种基本能力的培养,从横向来,就是它的四个子系统,而从纵向来,亦是一个递进系统,可以这样认为:这里的“正确描绘”和“明暗表现”相当于传统的“明暗法”素描(但在这里分作“光影”和“黑白”两个方面:这里“光影”特别强调肌理、质感效果;“黑白”的明暗值对比作为设计的重要视觉表现语言,被用来组织画面空间而不是表现光线);这里的“结构分析”相当于后来的“结构法”素描(但在这里“结构”不止于形体本身的解剖学和几何学的分析。而更着眼于结构所启示的潜想和具现以及形体与空间之间的关系);这里的“构想表现”容量较大。它包括着“构成法”(主要是形态要素及其组合的平面构成)、“意象法”(从基础意象到西方现代画派的各种意象)。根据系统论原则,这四个子系统作为一个整体,它们是综合性的、是相关性的。有相互反馈关系;同时在其整体功能作用上亦是最优化的,正如前面说到过的是著者“探寻设计基础素描的最优化教学”的选择和方案。其所以是最优化的,在于它能“让学生多方位地接近自然,多角度地思考造型空间的课题,达到符合设计需要的方式和各种基本能力”。

所以还值得指出的是,本书一方面强调想象力和创造力,但另一方面则竭力提倡从自然出发,认为四个训练部分的共同基点乃是对自然的直接观察。认为“在设计练习中它是理念的、超经验的”,然而“在素描练习中则是直觉的、经验的,是以研究自然为起点,以直接观察自然、感受自然和实际操作为特征的”。并且强调正是“这种观察力的形成,对于拓展思维结构的高水准的把握起了关键作用”。这样把两者统一起来了——想象力和创造力源于对自然的直接观察以及围绕观察而展开的实际

操作中。但目的仍旧在于以认识自然为途径，以完成设计的基本素质和能力的培养。

作为设计素描教学系统，其最优化教学效果产生于四个部分的整位协同，但这不等于各个部分没有相对独立性。正如本书所说：“设计是设计家对自然认识的结果，是对形体与空间的审美性质领悟的结果。”但是“设计家的创造能力还在于他的特定的造型思路”。这在本书第四部分“构想能力的训练”中特别突出。本书认为：“构想是一种对感知把握到的原形潜在变异的洞悉，进而通过素描过程的演变，创造具有深层意义的形象的思维形式，充分地达到对自然世界多元的、多层次的本质认识，广泛地开掘和获得富于创意的设计思路 and 与之相适应的审美表现。”这样“通过对于客观刺激物的各种性质的观察，引出不同性质的改造活动：

从自然物体的结构的各种性质中引出线条意象的练习；

从形体是有机的同时又是可分的性质中引出有机构成的练习；

从物质的肌理特质中引出纹理组织的练习；

从形体和空间的力动性质中引出力动分析的练习；

从分解物象的外在整体的规定性中引出旨在改变视觉常性的平面意象、意象构成及形体和空间的虚构。”

并且认为：对于后三者，“平面意象”和“意象构成”练习为“形体和空间的虚构”提供了一定的基础，而三者的目的和途径则各有侧重：

“平面意象”练习，注意力在于物体平面、剖面或素描形式的实际关系中发现具有画面性质的新意象，是关于意象发现的课题。

“意象构成”练习，是在分析、组合的基础上展开，是关于意象构成的课题。

“形体和空间的虚构”练习，是一个物体向另一个物体的逼真的蚀变，充满着超现实主义寓言般的荒诞空间，具有更多的潜台词，是关于意象表现的课题。

但又正如本书所说，三者作为改变视觉常性的观察、通过超越自然实际达到更高层次的“真实”是同样的。笔者认为，这一“构想”序列编组的有序化以及相互之间的内有机联系和在教学实施上的紧密衔接机制，是很有创意，并且亦是合规律性和目的性的。同时亦可以说，这“构想力训练”中的所有各个“练习”，又是下一层次中的各个分支系统，而“横看成岭侧成峰”，这些系统群从纵向看同样又是下一层次中的递进系统。

本书始终着眼于“注重研究事物的结构、关系和整体”的系统论原则。

此外在第四部分中关于“力动分析”的采撷，亦值得在这里特别提出。这是参照《新素描——观念与技法》一书中的关于“张力与均衡”以及存在着三种基本力量——尖的推力、向心推力、膨胀压推力，而有所发挥，本书正确地认为：“力动是空间形体关系的动态把握，是对空间秩序的高层次的认识”，“力动分析的目的不仅在于力动分析本身，更在于由此产生的对图形设计的自觉和审美反应。”笔者认为，《新素描》一书本身关于“张力与均衡”的提出，亦是有所借鉴的。又是“完形”（格式塔）心理学，它把世间所有事物都归结为“力的图式”。第四部分中的“力动分析”练习，其重要意义在于教学中启发学生把自然间存在的各种物理力转化为视觉力。阿恩海姆对“将物理力转化为视觉力”解释道：“在静态的自然中，所知觉到的强烈运动……这些自然物的形状，往往是物理力作用之后留下的痕迹；正是物理力的运动、扩张、收缩或成长等活动，才把自然物的形状创造出来……在一个刚刚退潮的海岩沙滩上所看到的那些波浪形的曲线轮廓，是由海水的运动造成的；在那向四面八方扩展的凸状云朵和那些起伏的山峦的轮廓线上，我们从中直接知觉到的也是造成这种轮廓线的物理的运动；在树干、树枝、树叶和花朵的形式中所包含的那些弯曲的、盘旋的或隆起的形状，同样也是保持和复现了一种生长力的运动。”根据“完形”（格式塔）原则，他又强调了“过去的运动历史，并不是人的理性根据某些线索推理出来的，而是眼睛根据这些自然物体的形状所活跃着的力和张力直接知觉到的。”并且再加以引伸：“在艺术家的眼中，任何物体或物体的组成部分，都是种能动的‘事件’，而不是一种静止不动的物质；物体与物体之间的关系也不等于几何图形与几何图形之间的静态关系，而是一种相互作用的关系。”这样，不论纯艺术还是设计艺术的图形构成从几何学升入了动力学。这对本书所说的“力动是对空间秩序的高层次的认识”作了很好的说明。对于一件作品，不仅着眼于结构而且把它看作一种“力场”的存在，这对打开设计创作的思路是有很大启发的，正如我们在本书展示的许多图例中看到的那样。

若是对本书作宏观审视并对它的整体精神加以评估，则本书虽仅以设计基础素描教学的面目出现，其主旨实应扩展为：第一，在于建构多方位意识的现代造型艺术观念的基础素描教学体系；第二，在于从再现客观向培养创造性视觉思维和意象

构想能力的超越。

现代设计艺术之与现代艺术除功能上有所区分之外，很多地方实在是难解难分的，论其起源，现代设计艺术出于现代艺术，例如西方有的著名美术史论家认为“二十世纪所有的美术运动均对设计产生过影响”（贡布里希）；论其发展，设计艺术则又反馈于现代艺术，设计艺术理论家亦把两者称之为“血浓于水的关系”，并且认为“为培养创造力所最需的美感和构想，便需研究现代艺术——现代设计的优异成果，并努力把它有效地应用于教育之上”（朝仓直巳《艺术设计的平面构成》）。另一位设计艺术理论家亦认为：“现在虽有对于设计独自的研究方法，但是我想再进一步，最好把研究的出发点放在包括设计和纯美术在内的全部造形基础上。说到包括，并不是罗列各个领域的初步技术范例，而是奠定最根本的共同立场”（山口正诚、冢田敢《设计基础》）。

论者有谓当代社会由于经济和文化的飞速发展，使变革型思想具有大尺度与高综合的思维特征、多极性与多维性的思维特征和多视角和大跳跃的思维特征。在此大背景之下，谈到艺术和艺术教学自然不必谨守门户。事实上十年来的改革开放使我们在艺术上亦早已从长期机械地去理解哲学反映论的思维模式中解脱出来。当代我国艺术的发展，亦已使不少同志领悟到艺术当吸收设计的成果。例如有的同志说：“世界现代艺术充分表现出与现代设计融合的趋势，这是历史发展的必然现象。”有的同志说：“概括当代艺术运动的一个带有普遍性的现象，这就是作为一个画家常常极为乐意从工艺美术的制作中获得重要的艺术营养，或者他本身是兼这两个方面的职能。”有的同志说：“1919年包豪斯学校的创立，标志着工艺文化与现代美术思潮的对流、合流的新成果”，“使工艺美术的变革和绘画等艺术的变革在互为渗透中同时并进。”又说：“现代美术思潮的一系列主义、一系列流派几乎都从工艺文化中得到自己想得到的东西”，“综观现代美术思潮的发展，可以预料，这种趋势仍将继续。各种艺术、技术的汇流、综合、融合，将在更广的面更深的层次上展开。”更有进者，不久前有的同志甚至在美术史的进程中找到“轮回规律”，认为“现代设计将是现代艺术的趋向”，说现代艺术一方面“在所有产生的语系（具象、意象、抽象、现成品）的自由综合利用中寻找新的寄主”，另一方面“走向了工业与环境的现代设计”。艺术是否走得这样远，有待时间来检验，但这种趋向是存在的。其实在更早的1985年就有一位同志怀着极大的热情提出过引人瞩目的号召：“实现我国美术史上的巨

变”。他提出“以现代设计为窗口，用科学和实用的观点，吸收现代美术流派中有用的美学规律，逐渐改变我国美术领域中各门类的面貌，从农业审美的惯性轨道逐步转到工业审美的科学的轨道上来，创立我国工业化时期的现代美学体系，实现我国美术史上的巨变”的设想。认为“这是我国美术史上的一次大进步，这是顺应时代的需要，顺应人民的意向，赶上世界先进步伐的巨变”。以中国的现代化进程是否很快达到这样的“巨变”，以及丰富深厚的中国古典、民间艺术传统的优异部分在这“巨变”中处于何等地位和作用，它们如何在这“巨变”中融合和转换，自然亦有待于实践说明。

但是这几年中有的美术院校确实已经开始了把设计艺术基础的东西纳入绘画教学中，此事大概广州美术学院走在别人前头。他们的油画系在1988年5月召开的《全国高等艺术院校油画教学座谈会》上宣读了他们第一个改革试点班的教学报告。这个试点班开始于1984年秋，报告中大说：新生一入学专业课除了传统的素描、油画外，还设造型美学课“进行了多维性、多观性、多觉性、多象性的训练”；而在二年级上学期，则又以油画的观念设置了平面构成和色彩构成课，他们把通常的素描写生和油画写生列入“具象基础课”，把造型美学课、技法材料课的部分内容和构成课归为“抽象基础课”。他们认为：“我国高等美术院校的教学，将仍然是以具象的基础训练为主，但过去单一的狭窄的基础观念将被打破，走向多元和多向，即使是具象的基础训练，将也不是一家一派的局面。”此外，他们对油画材料的运用和技法的训练，从古典传统技法表现，到近代、现代油画技巧的最新认识，从油画的笔触到画面的肌理，从油色的泼洒到色层的透叠等亦开设了专门课程。这个报告当然引起与会者的重视。实际上他们有两个班在同时进行，另一个班的教师说：“两个教学责任班的教改方案各有特点，但都以扩大学生的知识结构面，启迪学生的想象力和创造力，培养多方面技能为改革重点。都不约而同地涉及到具象写实基础以外的抽象造型的基础训练课题。”他们介绍这个班以五周时间开设“现代平面造型课”。此课程分两部分训练：一方面在从知性构成出发，吸收工艺设计专业的某些基础训练方法增强对形式规律的知识。另一方面从精神表现出发，学习用抽象造型词汇表现自我感情。注意从视觉经验出发，加强学生对客观自然物形态的观察，从内在结构中加深认识，启发对抽象造型的兴趣。“使学生认识到大自然任何形态，无一不可归纳到抽象形之中，如从沙滩上小石子群发现有抽象形组合，从河流中发现线的韵律感，从世上

无处不存在的偶然形中发现独特抽象造型趣味。”其次跟上来的
是中央美术学院，大概在1986年和1987年之交，他们油画系有
的工作室教学纲要中似乎已经纳入了平面构成和色彩构成的课
目，他们的连环画专业则于1987年从三年级开始特别提出掌握
设计意识、材料运用和想象练习的问题，他们认为给学生加强
设计意识方面的教学内容，对扩大他们的知识面，提高对造型
因素的认识都是极为有利的。他们亦“以点、线、面、色这四
个造型原素作为基础”来进行一系列的练习，具体课程内容有：
画面分割练习、平面构成练习和色彩构成练习等；在材料运用
和技法方面他们亦采纳了“痕迹法”、“拼贴法”、“拓印法”等。
连他们中国画系的几个工作室不论人物、山水、花鸟还是工笔、
写意亦在差不多这个时候多数在教学中开设了平面构成和色彩
构成。不仅仅是某一个系或某一个专业，中央美院今年年初在
纪念建院四十周年时以整个学校教研组名义推出了《教学体系
改革的初步构想》。内中他们提出了“社会主义文艺的主导性与
宽阔的包容性的统一问题”，阐述了现代人类的精神生活由于生
产与科技的发展，“在人际关系、价值尺度、审美观念、思维空
间、时空观念等方面都有很大发展”，而“当代艺术语言的丰富
性，是当代人的精神丰富性的反映，它给我们提供了更加广阔的
表现领域和表现手段。”在谈到具体的“专业基础的课程设
置”时，明确提出“新构想的专业基础，除素描、色彩、创作
实践之外，还增有书法、构成以及各种材料及其工艺技法的选
修课目。”新构想的“色彩与素描基础教学，课程设计有以研究
自然规律，再现客观物象为主的写生训练，同时也增加研究视
觉经验抽象转化的形式规律，学习运用多种造型因素进行更广
泛造型设计，基础结构中增设有平面构成、立体构成和色彩构
成。”新构想认为“造型艺术中具象与抽象，是两种相对应的表
现形式，认识抽象与具象在造型规律中内在的联系，有助于拓
宽学生的创造思维领域，丰富造型语言和艺术想象力，提高造
型艺术的综合设计能力，”当然除了广州和北京以外，其他地
方的兄弟院校有的可能亦已经开始了类似的想法和做法。事实
上近年来的确还有不少同志关注着我们的美术基础教学中的造
型能力问题，并且发表了不少文章，认为“现代美术基础教育的
改革势在必行”，认为要“建立素描基本功教学的新秩序”。
他们有的提出基础教学的“构成”、“变形”、“力度”、“节律”、“装
饰”等一系列问题；有的提出“允许超越写实界限作不同类型
技巧的探索尝试，比如意象素描、设计素描、构成素描、版画
素描”等等。在思维方面，有的同志为发挥学生的想象力和创

造力亦提出了所谓“辐射思维”的培养，并解释“所谓辐射思维即指造型图式的主观现实而产生的新的‘格式塔’”。辐射思维颇类似本书提出的扩散思维。看来前述的那两位设计艺术理论家的“把研究的出发点放在包括设计和纯美术在内的全部造型基础上”以及“研究现代艺术——现代设计的优异成果，并努力把它有效地应用于教育上”的说法，必将逐渐得到普遍的认同。

根据以上所述，笔者相信本书的出版，将有助于今后整个设计艺术教学的提高，因为正如本书著者所说：“我们看到素描作为探研自然的一种特殊形式，不仅为进一步的专业学习解决一系列基本问题，同时也为专业设计建立起具有普遍意义的造型素质。”此外，它亦必将可以作为当前传统学术教学改革实践的参照：它将有助于学生增强“设计意识”以及对“造型原素”的认识与掌握；有助于对学生进行“多维性、多观性、多觉性、多象性的造型训练”；有助于学生对所谓“视觉经验抽象转化的形式规律”的研究；从而亦有助于“扩大学生的知识结构面，启迪学生的想象力和创造力。”何况本书作为设计艺术基础素描教学系统整体，其内涵远不止平面构成。它比上述有关的实施要丰富得多。

但这样说，并不等于认为本书已经完美无缺。即便是作为设计基础素描教学，它还有待于继续在教学实践中修正、补充而完善，最优化的选择和方案亦必然需要在实践中受到检验而进入真正的最优化的佳境。

并且笔者更有一层意思。现代设计与西方现代艺术有不解之缘，那么它与东方特别中国传统艺术是否无缘？前面说到过当有的同志热情地提出“以现代设计为窗口”，来“创立我国工业化时期的现代美学体系，实现我国美术史上的巨变”的设想时，那丰富深厚的中国古典、民间艺术传统的优秀部分在这“巨变”中处何等地位和作用，以及它们如何在这“巨变”中融合与转换？亦不仅仅是有的同志笼统地说“美术史的进程”的“轮回规律”是一方面在走向“各种表现语系的自由综合”，一方面又走向“工业与环境的现代设计”。而且有的同志在更早些时候专对中国传统绘画已经发现了它的“球体循环”的“生态周期”，于是在大谈其“式微”之后，竟然认为，‘现代设计艺术兴起，也许正是这样一个新生命的前兆’。如此说来，中国传统艺术之于现代设计艺术并非没有沟通的可能，而且后者还是前者的趋向。笔者不反对这样的瞻望。但是现当代世界学术的总趋势，一方面是其自身的不断分化与综合，另一方面则东西文化的接触

亦日益加强它们之间的互补与融合。这已经为东西方有识之士和著名的学者所确信。因此艺术在今后亦不会仅仅是单向的“拿来”和“移植”，它们的双向对流和互补亦必将成为时代的新趋势。况且，传统古典和民间艺术并非不存在“设计意识”。中国绘画“六法”的“经营位置”、特别是山水画的超越现实的形而上学的时空，就具有很强的设计意识；只是画面上着意的是东方模式的气韵流转，而非西方模式的几何分割。书法和印章的线的抽象组合都存在着设计的意蕴。至于“意象”更为中国艺术和诗词所长，以点线原素来说，中国山水画的各种皴法固然是表现山岳地貌和岩石结构肌理，但形成程式，已经抽象出来成为许多独立的“线条意象”（诸如所谓披麻、云头、芝麻、乱麻、折带、马牙、斧劈、雨点、弹涡、骷髅、矾头、荷叶、牛毛、解索、鬼皮、刮铁等皴）。在人物画中所谓“十八描”（如高古游丝、行云流水、琴弦、铁线、枣核、橄榄、柳叶、竹叶、折芦、撇头、蚂蝗、蚯蚓……等描）以及书法中的“屋漏痕”、“锥画沙”、“折钗股”、“坼壁路”……等都是线的意象。书法的正、草、隶、篆四体及其变体的线画、结体到整幅的取势、章法，可以专门作为“书法形态构成学”来研究，它将是抽象美学的重要内容。中国民间艺术中亦有许多设计性的因素，西方现代艺术从原始艺术和土著艺术中摄取养料，而西方现代设计又从他们现代艺术中接受有用的东西，发展中国设计艺术，既需要引进西方现代设计，亦完全可以从自己古典、民间艺术中继承转换有用的东西。有位同志说：“有趣的是前卫派艺术的领袖们，大都有过从事工艺美术的经历和爱好。”殊不知更为有趣的是，偏那西方现代设计艺术和工艺美术的开创者奠基者亦同许多现代派艺术家一样，对于古老的东方文化精神和东方艺术有着倾慕和爱好。我这里可以举出的例子恰恰是当年在包豪斯学院负责主持各专业普修的造型艺术基础课教学、历时四年后自己创办柏林伊顿学院、历任苏黎世美术工艺学院院长、美术馆馆长等职的约翰·伊顿（Johannes Itten）。他的《造型与形式构成——包豪斯的基础课程及其发展》一书的译本最近在我国出版。他在他的书中说：“我钻研了东方哲学……使我认识到，我们改造自然的科学研究与技术必须同内省的东方精神文化取得平衡。”他曾经在他的学生作品展览开幕式上引用了我国老子的话来说明“无”的妙用：“三十辐共一毂，当其无，有车之用；埴埴以为器，当其无，有器之用；凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用”（《道德经》）。他信奉老子学说。伊顿又说他的“构成理论的基础是对比要素的

普遍性理论”，而认为“发现和列举对比要素构成的造型效果的各种可能性，总是令人激动的课题。”接着他说这些对比要素有：大小、长短、宽窄、厚薄、黑白、多少、曲直、锐钝、高低、动静、轻重、强弱以及垂直水平……等。这些作为他的设计造型构成理论基础的“对比要素”，岂非又可以溯源于中国儒家的阴阳、刚柔和道家的有无、虚实的哲学基本范畴？并且这些哲学基本范畴及其相反相成的辩证关系，亦一直影响着中国传统的审美观和艺术实践；而到了近现代中国山水画大师黄宾虹和花鸟画大师潘天寿的作品上，这些对比因素被体现得特别显著。此外伊顿对造型与形式构成，并不仅仅着眼于西方几何原素的分析组合，而注意到了东方心灵所投射的感情韵律和他所谓的“书写造型”的水墨变化效果。他说“中国水墨画家最重要的法则之一就是‘心手如一’”，而“作为表达自由情感的手段，毛笔是优于炭条的。毛笔连同水墨能够产生出丰富的色调、运笔变化与造型效果。”他在毛笔和水墨的造型和变化中摄取西方人的炭笔所产生不出来的灵感和设计意象。总之，笔者认为可以把我们古典的民间的艺术传统中的某些因素整合到现代设计艺术和它的基础素描教学中来充实本书。

当然，一切传统的东西，在今天亦必须通过现代意识的透视并与之结合才能更加焕发其奇异的光彩！

朱金楼

1990. 10. 于杭州

① 马尔库塞(MARKUSE):《审美要素》(The Dimension of Aesthetics), 纽约, 1962年版, 第32页。

② 即左右脑二元性思想。参见贝蒂·爱德华兹《用右脑画素描》，转引自郑圣天《用右脑作画》一文。

③ 参见乔治·普林斯(GEORGE PRINCE)《创造力的实践》(The Practice of Creativity)转引自《交流》1982年第3期, 第38页。

④ 根据心理学的概念, 思维可作如下分类: 按照思维凭借的对象, 可分为动作思维、抽象思维和形象思维; 按照思维结果的创新性, 可分为习惯性思维和创造性思维; 按照思维探索方向, 可分为聚合思维和扩散思维。

序 论

艺术不能直接变更世界，但它可以为变更那些可能变更世界的男人和女人的内驱力作出贡献。

——马尔库塞^①

素描的目的是什么？素描教学在设计艺术教育中起着怎样的作用？这是我们在序论中所要阐述的问题。

素描是随着人类社会和艺术的发展，从人类整体的造型活动中确定出来而成为具有特定含义和功能的一个范畴。它最初专指绘画素材和草图，具有“预演”性质的那部分艺术活动。当代艺术创造活动的迅疾拓展和演变，使得素描的材料和形式益趋丰富，人们对素描的认识益趋深化。如果仅以素描材料和形式的外在特征来认识素描，将无法指导我们辨识今天浩渺繁复的艺术现象。

那么素描到底是什么？

素描是造型的基础，在造型活动中起着重要的作用。初学者通过素描的“用单色画画”的形式和过程获得对自然形态的明确、强烈的体验，并协调观察（眼）与表现（手）的一致性，从而形成对造型要素的初步认识。素描又可以是一种艺术形式。人们借此形式组成画面，寄托情感，表达思想，因此，素描的艺术形式具有独立、鲜明的审美性质。

这些解释概括了素描的功能，使我们从素描的目的、意义的角度上把握到它的一些实质。但是，素描这一“基础”在参与艺术创造活动中到底起着怎样的作用？从整个造型活动的宏

观角度着眼,上述解释易于将素描的作用界定在“实用”的范畴中。所谓的“实用”,即是指这些解释较多地强调了素描的“画面”的性质,强调素描对于绘画的显性的作用,从而使初学者容易忽视素描的观察和认识上的意义。因此,上述对于素描性质的解释不能不说是一种浮面的概括,问题在于就整个造型活动而言,尤其在设计艺术的领域中,很多艺术品的创造都不是平面性的,而是实物的、环境的、流动的,素描为这些艺术创造提供的更多是隐性的作用,是关于形体和空间认识、表现的基本素质,是个人对于视觉信息反应的处理的基本方式。

德加说:“素描画的不是形体,而是对形体的观察。”可见,素描代表着艺术家对造型的观察、对造型的思考、对视觉信息的反应和处理的方式。所谓“观察”,其实质是一种思考的方式,是对自然物象的数率、构造、机能、明暗等造型现象的一种特殊的认识方式。特定的素描教学正是在特定观察形式的传授和培养的过程中以特定的对待自然的态度、特定的造型思维方式影响着学生。特定的素描样式也正是以特定的观察、特定的造型思考导向不同的造型活动。这些都要求我们从视觉思维性质的角度去认识素描。

从视觉思维特质着眼,素描是个人对于视觉信息最直接的反应和处理,并因着一定的情感或理念的指向而趋于深化的一种视觉演化的过程。它强调在整体造型活动中“要求以不同寻常的方式来运用大脑”^④即多方位、多角度地处理视觉信息的特殊意义。素描一方面构成了艺术家特有的造型思维方式,另一方面形成了这些造型思维方式的基本要素——造型的基本素质和能力。它涉及到从观察、洞悉、想象、乃至个人审美反应的整个造型过程的认识。当这种源于自然的认识渐渐凝聚为各种能量,便使主体生成新的感受机制,从而迈入新的认识进程,潜移默化地开拓着主体的内在素质和创造潜能,为工艺、建筑、雕塑、绘画、实用美术等多种样式、多种形态的艺术创造奠定起牢固的基础。因此可以说,素描以其特定的视觉性质形成艺术家基本的造型思维方式,而素描的过程正是通过一定的手段将视觉信息和思维方式进行视觉演化的过程,同时也是艺术家思维结构不断构建的过程。

设计艺术是在实用和消费领域中,按照审美规律创造与人类生存有着直接关系的环境,来满足人类生理和心理需要的学科。设计家的实践活动首先面临创造的课题,而不是对客观实在的图解和再现。也就是说它不是那种经常通过对现存事物的描绘来反映意识形态的纯艺术创作,而是创造本不存在的“新