

高等院校艺术类创新课程研究丛书

图式与技巧

美术学专业绘画基础教学

Graphic Style and Skills

Basic Drawing Teaching of the Major of Fine Arts

张福华 吴杨波 ◎ 编著



湖南美术出版社

高等院校艺术类创新课程研究丛书

图式与技巧

美术学专业绘画基础教学

Graphic Style and Skills

Basic Drawing Teaching of the Major of Fine Arts

广州美术学院艺术与人文学院教学与研究课题

张福华 吴杨波 © 编著

图书在版编目 (CIP) 数据

图式与技巧: 美术学专业绘画基础教学/ 张福华, 吴杨波编著. —长沙: 湖南美术出版社, 2011.2

(高等院校艺术类创新课程研究丛书)

ISBN 978-7-5356-4246-2

I. ①图… II. ①张…②吴… III. ①绘画-技法 (美术) -高等学校-教材 IV. ①J21

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第004556号

高等院校艺术类创新课程研究丛书

图式与技巧

美术学专业绘画基础教学

广州美术学院艺术与人文学院教学与研究课题

出 版 人: 李小山

编 著: 张福华 吴杨波

责任编辑: 莫宇红 罗 彪

责任校对: 周 颖

装帧设计: 罗泽宇

出版发行: 湖南美术出版社 (长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 长沙市天涯彩印包装有限公司 (长沙市开福区营盘路文星桥1号)

开 本: 889X1194 1/16

印 张: 6

版 次: 2011年2月第1版

2011年2月第1次印刷

印 数: 1—3000册

书 号: ISBN 978-7-5356-4246-2

定 价: 38.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0731-85163588



张福华

男, 1958年生于湖南长沙。1984年本科毕业于广州美术学院版画系; 1998年入中央美术学院版画系同等学力研究生班学习。现任广州美术学院美术史论系副主任、副教授。

主要参展: 第九届全国美展(1999年, 北京), 国际当代素描艺术展(2001年, 西安、北京、广州、澳大利亚), “纸·尚”艺术展(2006年, 上海、广州), “痕迹”艺术展(2007年, 广州、上海、北京), “转意”张福华油画个展(2009年, 广州)。



吴杨波

男, 1976年生于上海。2000年本科毕业于中央美术学院油画系; 2005年研究生毕业于广州美术学院美术史系, 获硕士学位。现为广州美术学院美术史系讲师、广东省美术家协会油画艺术委员会委员。

主要著作: 《首届写生双年展——观物: 中央美术学院、中国美术学院、广州美术学院青年教师油画风景写生专题作品集》(2007年, 天津大学出版社), 《广东第3届当代油画艺术展: 中国油画的当代问题研究文集》(2008年, 岭南美术出版社), 《南方油画》(2009年, 世界图书出版社)。另有数十篇艺术评论发表于国内刊物及重要媒体上。

主要参展: “广东第3届当代油画艺术展”(2008年, 广州), “更当代——广东油画七人展”(2008年, 香港), “图像叙事”展(2009年, 北京), “广东第4届当代油画艺术展”(2010年, 广州)。

Preface

序

作为大学一年级的课程，尤其作为美术学专业的美术实践课程，学什么？教什么？怎么学？怎么教？

美术理论家需要有绘画的基本体验，这点毋庸置疑，基本功和思维能力要学，对艺术的自我体验和坚定探索也要学。面对刚从美术高考中上来的大学一年级学生，如何打破学生头脑中固有的考前强化班应试造型模式——三大面、五大调子、明暗关系法则等，引领学生跨入真正的艺术殿堂，从事充满生命力和创造力的艺术活动？

正如面临艺术是什么这个问题，万人难答一样，作为教师，面对当代艺术教学也同样感到痛苦和疑虑。如何教，如何教“变”？特别是基础教学，归根结底能够用于教学的还是一些模式。新思维终归来源于自己的体验和钻研，比如个人人格的成熟和对社会文化的全面感悟，毕竟人各有志，老师也无法让学生沿着自己的思路去走。

教模式，枯燥繁琐，更多的是只能顺应老师的模式才能得到“高分”，使学生的兴趣与创造力无法得到释放；而教创作，又很难根据具体问题说出个清清楚楚的所以然，因为思维因人而异，每个人都有自己独特的思维方式。这样只能让学生自己去尝试，又容易让学生迷失在自己的创作中，无法继续提高，老师也只能是束手无策，这又带来了新的问题。

作为教师，我们既不能古板地要求学生必须完美地复制传统素描、色彩样式，又不能苛刻地评判学生的艺术探索。“教学的启示”变成我们慎于给予的门钥匙，唯恐匙不对孔。

我们不能去指责应试教育的弊病，只能在自己的教学领域去寻找一些折中而又能给学生留有余地的教学实验方法。希望能找到一种方法，使学生创造自己的图式，在前人的基础上“变”，并善“变”，有效地调动学生学习的兴趣，开阔其眼界，加深其对事物的感性认识，进而培养其对于美术史专业的兴趣。

响应时代性的呼唤自然是艺术不可避免的主题，然而历史性的追索终归是任何行为所无从代替的。当代学院美术教育处在一个巨大的变局和困惑之中，传统的造型艺术教学体系仍然在维持运作，然而面对当代新的艺术样式，学院传统没有充分的证据能证明在自己的逻辑中能消化它们。当代艺术崇尚自由表达，而自由是不可教的，那些毅然从传统中出走的人们，发现面对的是一片没有经典、没有核心价值的真空地带。

以此为前提，在艺术创作无所限定的时代里如何创作艺术，就是我们以历史的维度所要在美术基础教学中解决的一个基本问题。

回到最初的问题上。何为基础？如何教学？

我们说的基础即图式，基础教学也就是对已有图式的教学。关于图式，我们是这么理解的：

“它们的风格，意即绘画语言——图式，便是魔法。艺术家皆具有自己独特的个人风格，即图式特点；个体艺术家所生活的时代也具有其时代感浓郁的图式性。而绘画艺术就是在这种图式的传承中具有了其历史性。”

“图式是艺术家施展魔法的媒介。没有这种媒介，没有一个能够加以塑造和矫正的图式，任何一个艺术家都不能模仿现实。每个艺术家首先都必须有所知道并构成一个图式，然后再加以调整，使之顺应描绘的需要，直到符合他要表达的东西为止。而不同的文化与社会体系中艺术家形成了不同的图示，其中蕴含着主体的情感与精神意图。因而同一个客体便被视觉构成了不同的构图。”

因而，学习前人图式之重要性是可想而知的。

在我们看来，中国的美术学院教育传统，给后人留下了至少三个经典模式，分别是：西方明暗造型体系、中国画传统临摹和下乡写生，这三种模式的相互作用构成了中国的美术学院独特的基因。

美术史系美术实践教学的内容在这个基础上生发，包括青铜器部分（全因素素描、线描、青铜器创作）、大师素描临摹、色彩写生、国画临摹（白描、山水）、下乡写生创作五个方面，构成以掌握图式、运用图式为主线的具有浓厚美术史意味的整套课程。

我们的重点在于让学生掌握多种图式，并最终能够用于下乡写生期间自己的创作及今后自身风格的发现与发展。我们看重的不是学生多么完美的作品，而是他们在对图式的掌握后的应用与创作，他们自己优秀的想法与变革。我们想要看到的是他们实在的探索和进步，而非华丽但满足于一种模式的画面。我们希望看到他们通过学习体现出的多方面的影响、多元的模仿，在学习中渐渐挖掘自己的风格，找到属于自己的道路。

幸而，我们的学生在学习中都体现出了乐于钻研的精神。当然，几年的教学，也还是有许多不尽如人意之处，而我们的探索是延续的。如果学生能够在学习中体会到这种教学设计的用心所在，从被动到主动、从模糊到清晰、从熟练掌握到自由创新，对绘画的一般过程获得了了然于胸的感觉，从而在未来没有指导的情况下也能独立进步，那我们这个“领进门”的角色和工作，也算是有点小小的成果吧。

目 录

Contents

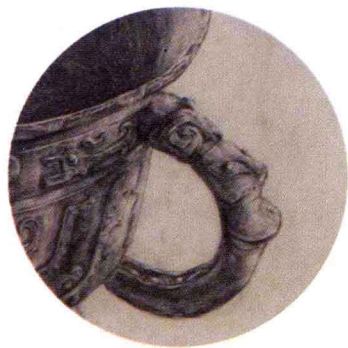
第一单元 素描静物：从西方明暗造型体系入手	1
一、关于西方明暗造型体系	2
二、教学案例：青铜器的不同表现方式	5
1. 明暗素描表现	6
2. 专业线描表现	10
3. 有青铜器元素的自由创作	12
第二单元 素描人物：掌握图式	15
一、关于图式	16
二、教学案例：临摹大师图式	23
1. 达·芬奇图式临摹	26
2. 米开朗琪罗图式临摹	28
3. 拉斐尔图式临摹	30
4. 列宾图式临摹	32
5. 凡·高图式临摹	34
6. 卢西恩·弗洛伊德图式临摹	36
7. 安格尔图式临摹	38
8. 丢勒图式临摹	40
第三单元 色彩：客观规律与主观情感	43
一、对色彩表现的回顾	44
二、教学案例：色彩静物写生	49

第四单元 中国画：从临摹开始	53
一、中国画与临摹	54
二、教学案例：中国画临摹	59
1.白描临摹	60
2.山水画临摹	62
第五单元 下乡写生：技巧的进步与图式的突破	65
一、下乡写生中图式的运用与突破	66
二、教学案例：下乡写生速写、色彩	69
1.下乡写生速写	70
2.下乡写生色彩	76
后记	85

第一单元

素描静物：从西方明暗造型体系入手

_Still Life Sketch: Starting with Western
System of Chiaroscuro



一、关于西方明暗造型体系

About the Western System of Chiaroscuro

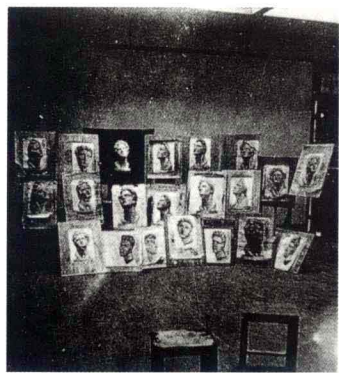


图1-1 1955年的素描教室



图1-2 1961年上海美专学生在临摹留苏学生作品

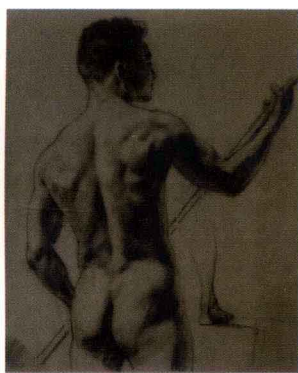


图1-3 人体素描 徐悲鸿

1952年,中央美术学院华东分院(今中国美术学院)在与苏联美术学院交换学生素描作业展展出之后,刊印了俄罗斯美术教育家契斯恰科夫素描教学法的有关资料和契氏的教育语录。1955年文化部召集全国素描教学座谈会,会上推荐、介绍了契斯恰科夫素描教学法。(图1-1)由于与延安文艺路线和徐悲鸿开创的艺术理念相合,以契氏为代表的苏联素描教学经验被系统引入中国的美术学院并被推广到全国的美术教育之中。从那时起,契斯恰科夫艺术教学体系与徐悲鸿一贯倡导的以素描为造型基础的教学法相结合产生了深远的影响,左右了中国油画30多年,为从素描训练到油画创作的最完备自足的体系,至今仍有着显著的示范作用。(图1-2)上世纪50年代末60年代初,潘天寿等国画家对该体系的质疑,夹杂着中苏意识形态的争论,但没有动摇它在油画圈子的主导地位。直到上世纪70年代末80年代初,美术创作的多元性渐渐打破了现实主义的一统天下,契斯恰科夫和他的体系再度受到指责而渐渐淡出视野,然而其中不乏误解和偏见。

早期的中国素描教学,油画家靳尚谊先生认为主要

受徐悲鸿带来的法国素描体系和马克西莫夫教授带来的俄罗斯契斯恰科夫素描体系的影响。徐悲鸿主张素描中要注重三大面五大调子,通过明暗塑造空间、体积、质感,他强调对解剖的理解,这些都是从法国素描教学中提炼出来的。(图1-3)法国的素描无论是像安格尔这样的古典主义画家还是印象派画家都很讲究虚实。而马克西莫夫的素描教学在中国第一次提出了“结构”这个概念。结构素描这个概念不同于早在西方文艺复兴时期就已经基本确立的传统素描概念,而是直到1919年德国包豪斯学校开创了结构素描教学,结构素描的理念才正式被提出来,并且在教学的实践中日益显现出它的开拓性和重要性。结构素描以理解和表达物体自身的结构本质为目的;结构素描的观察常不仅仅注重于直观的方式,而是测量与推理相结合,将透视原理的运用自始至终贯穿在观察的过程中。这种表现方法相对比较理性,可以忽视对象的光影、质感、体量和明暗等外在因素。由于结构素描以理解、剖析结构为最终目的,因此简洁明了的线条是它通常采用的主要表现手段。但是这种素描方式,或者说是理解方式,引入我国已是上个世纪80年代,直



图1-4 素描 列宾

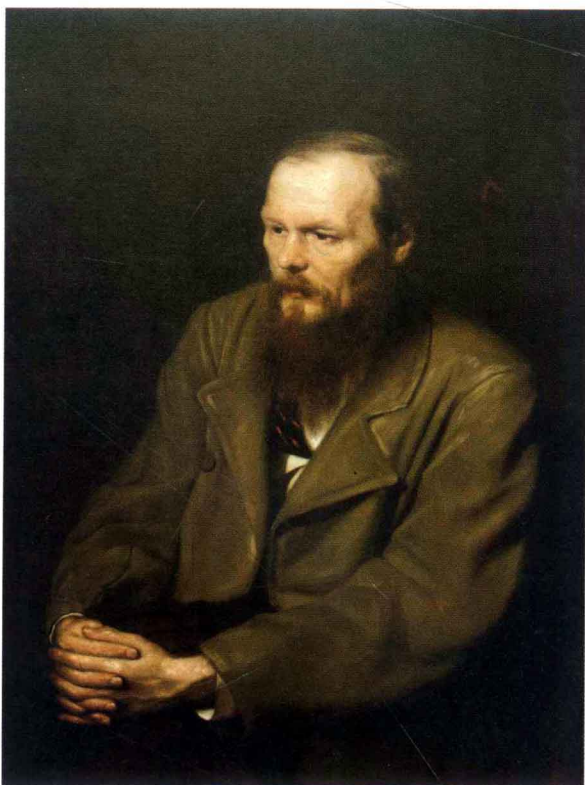


图1-5 莫斯科特列恰科夫画廊陈列的俄罗斯巡回画派作品

到 90 年代才真正开始深入到学院素描的教学体系之中。

可以说，马克西莫夫的素描教学中提出的结构素描这一概念改变了中国人认识对象的方法，使我们透过表面的光影认识对象形的本质和体块之间的联系，这是他对中国素描作出的最大的贡献，这些观点和主张也正是契斯恰科夫教学体系的基础。契斯恰科夫的教学思想受 19 世纪俄罗斯民主革命运动思想的影响，当时的俄罗斯艺术家开始注意现实生活，反映社会变革，同情劳动者。（图 1-4、图 1-5）欧洲理想主义艺术中把人物形象画得千人一面，契斯恰科夫批判现实主义的艺术思想体系摆脱了这个毛病，这是艺术史中很大的进步。

契斯恰科夫教学体系由于符合我国美术教育界所追求的现实主义观念和歷史画创作要求，引入我国后很快被普遍接受，一度处于君临天下的地位。在全盘苏化的时代，我国美术教育基本上全盘接受了苏联的模式，参考苏联美术学校的教学大纲，并按照苏联制度建设美术学院、学院附中和美术师范学院系。加上上世纪 50 年代苏联油画专家在中央美院办班执教，我国最优秀的教师和教育家参加那里的学习，和青年骨干赴苏联留学，以及

苏俄优秀作品的示范作用等因素，契氏体系从思想观念、课程设置、教学要求、作画方法，直至工具运用，成为我国推行美术教育规范化的指导思想、理论基础和实践手段。总之，这个体系具有系统性、合理性、可行性，不失为一个优秀的教学体系、一个可以拿来的外国典范，对于尚且杂乱无章的中国美术教育，当时的决策无可厚非。引进契氏体系的积极意义是让中国艺术家更直接地接触到学院派的系统训练，空前地加强了对“人”本身的重视，大大提高了科学的造型方法和写实能力，从而建立起一种评价标准。

毋庸讳言，契氏体系的引进也造成了负面影响，因而不断受到后人的指责。为什么它单单被我国引进并产生如此大的影响？实际上，接受是有选择性的，前提是符合接受者的内在需要，代表着接受者的意愿，而影响是通过接受本身产生的。问题出在大一统的思路，将契氏体系视为适合国情的唯一的外来的正确理论，被神化和独尊了。因而，用这个体系改造国画，改造版画，结果，不但抑制了中国画的独立发展，也压制了版画固有语言的特性，甚至危及许多不同风格、不同流派艺术家个人



图1-6 素描 马克西莫夫

的发展。

在接受新东西的时候，中国人总要全面否定旧东西，中国的美术界总是以革命式的、运动式的方式谈艺术，不能站一个客观的研究式的角度谈问题。因此学术界出现了否定契斯恰科夫素描体系的思潮，把中国人由于学习法国和俄国素描教学不够彻底，理解不够深入而出现的问题，都说成是“苏派”教学的后果。例如只注意光影的表面效果，不注意内在联系等，都是中国人自己的问题。马克西莫夫并不强调光影素描，在当时就没有“全因素素描”这样的概念，“全因素素描”的概念是80年代那些反对“苏派”素描的理论家提出的。（图1-6）全因素素描，顾名思义就是把对物体产生光线作用的所有因素都描绘出来的素描。如天光、灯光、物体之间的反光等。为了方便教学，契斯恰科夫把光影在物体上的变化概括为高光、灰面、明暗交界线、暗部、反光五类。全因素素描是比较严谨，容易解决素描中的基本问题的绘画方法。当我们能熟练地用眼睛观察、用大脑分析后明确地描绘事物之后，才真正具备了对事物进行夸张、概括、提取等艺术处理的能力。

因此在当时靳尚谊就认为，我们要学习各家之所长，



图1-7 素描 靳尚谊

将徐悲鸿带来的法国素描和马克西莫夫带来的俄国素描合在一起就几乎是一个完整的欧洲素描体系。（图1-7）

而在后来的教学改革中，特别是德国包豪斯设计学校以及瑞士巴塞尔设计学校等国外课程的影响和引进，在设计学院专业基础课程中出现对“结构素描”和“设计素描”等内容的探索，使得传统单一的“全因素素描”逐渐走向多样性的素描方法，如结构素描、意象素描、新概念素描、表现素描、创意素描、超级写实主义、联想素描、构成素描等，名称繁多只因侧重点不同，笔者认为，以上素描可统称为“设计素描”，因为这些“点”在设计素描教学板块中都会涉及。它是在传统素描的基础上发展起来的，在观察方法、表现形式等方面既对传统素描予以继承同时又有很大区别，大体的不同之处在于用不同的方式观察、思考，从而获得全然不同的表现效果。

正如德加所言：“素描画的不是形体，而是对形体的观察。”这里的观察是指精神层面的，它是思想的、精神的、文化的。因此教师对学生才能的挖掘应该是在创造性思维上下工夫，拓展学生在形态造型上的新探索，触动并激活学生的创造意识神经。

二、教学案例：青铜器的不同表现方式

Teaching Cases: The Different Manifestations of the Bronze



图1-8 明暗素描、线描、创作

教师教学手记：

作为文化载体，作为独立审美对象，青铜器总会给人无限想象的可能。

围绕青铜器，我们在三周的课程里连续转换了三种观看方式：首先是有重量、体积、质感的真实物体；再是考古学意义上的图像符号考证与记录；最后探讨青铜器与作者自身的关系。

明暗素描、考古专业线描、围绕主题的自由创作，三周课程让同学们在美术史的基本图式之间快速切换和预览，让大家至少体会到：画画，不止有一种方式。

1. 明暗素描表现



图1-9 素描 郭莉莎

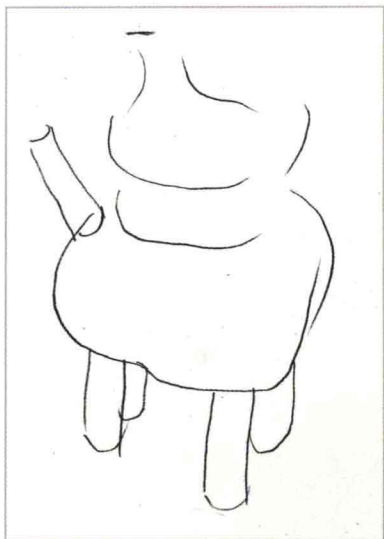


图1-10 第一步：大胆落笔，标出几个大形的位置



图1-11 第二步：标明明暗交界线、反光和投影的位置



图1-12 第三步：对各部分形体进行具体塑造，忽略过于琐碎的细节

教师点评：

作图运用明暗素描方法，较充分地表现出青铜器的体积和质感。对复杂纹样的描绘，集中在物体明暗交界处，这也是全因素素描的重要特征。

学生感言：

毫不隐瞒，我从未接受过任何的美术训练，仅凭着对美术史专业的满腔兴趣及儿时胡乱涂鸦的儿童画取得少许殊荣而累积的小小自信，执拗地在高三转报历史时奋不顾身挤入美院。原以为只要进得来，一切都会是小菜一碟，现在回想起来才发现自己真是天真得可以。兴趣好比是帆，能力是舵，无帆航行不顺，而无舵则是寸步难行。在美院不会画画，就跟缺了胳膊少了腿似的。呆呆看着大家寥寥数笔浮现出的惟妙惟肖，我坐立不安却又不知所措。

这时，张老师坐过来给了我一句话，让我感触颇深——画出你眼里所看到的。一开始，说实话，只觉得老师在耍我。我看到的是瓶子，奈何画出来的是个桶，总不能说这些青铜器在我心里就是一堆桶吧。但急躁过后细细回味此话，却忽然悟出个中道理。有话说得好：“每个人眼中都有一个哈姆雷特。”戏剧人物既如此，又何况每人眼中的世界？于是我开始尝试着用属于自己心中的触动来诠释属于自己眼中的青铜器。即便画歪了，也真实地记录着我心中对每一笔每一条边每一段弧线的感触。

——2005级 杨泽卿

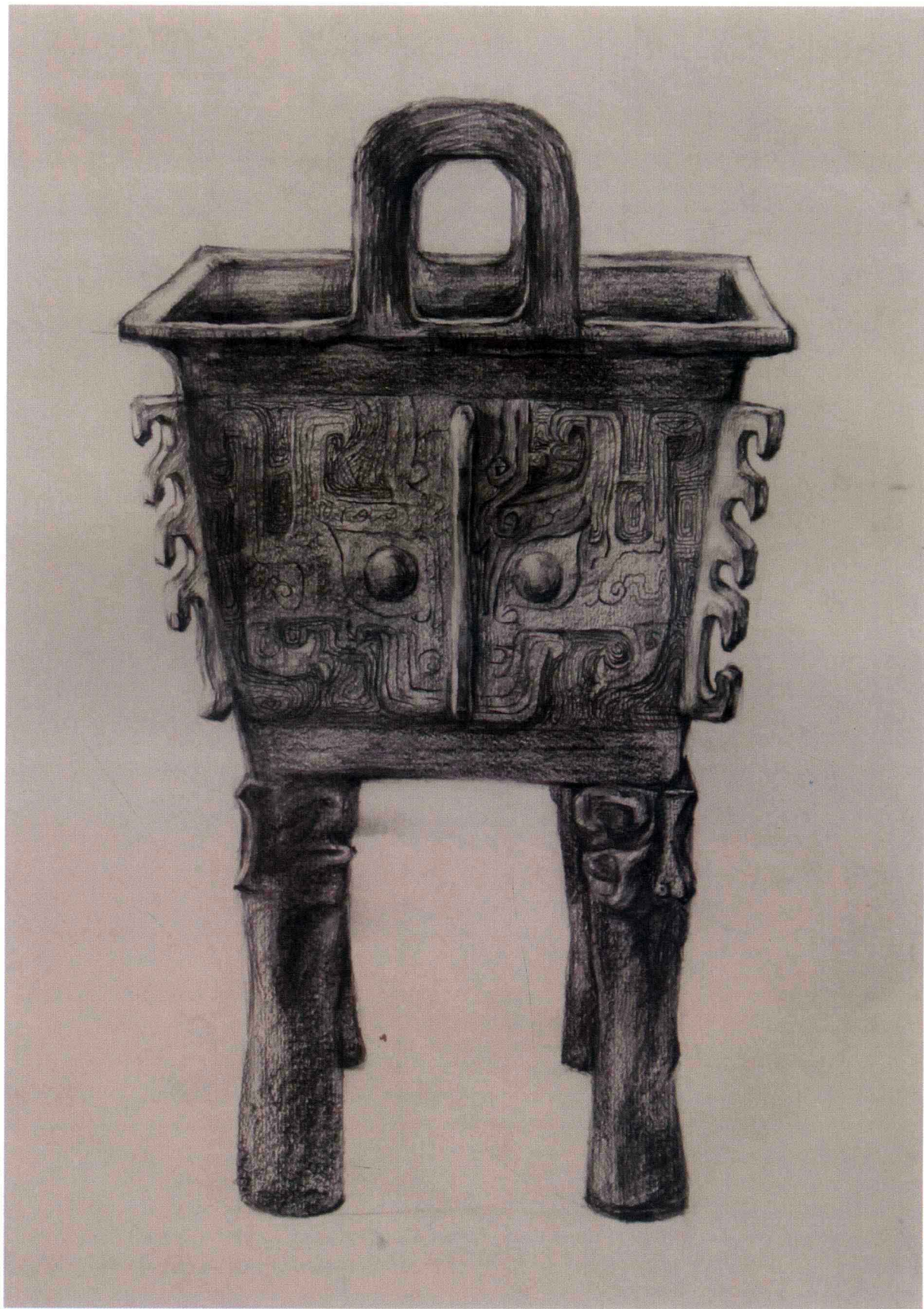


图1-13 素描 李佩瑜

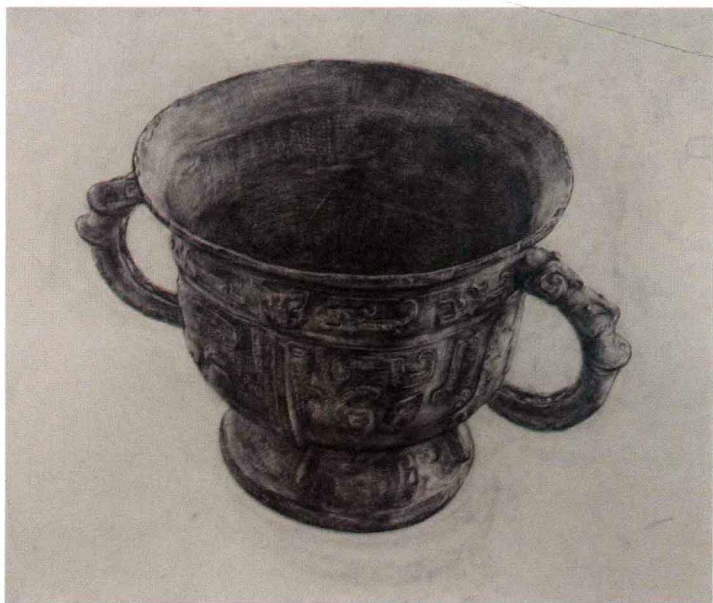


图1-14 素描 邵华斌



图1-15 素描 吴嘉韵