

国家教育部
规划教材

中等师范学校美术教科书（试用本）

美术

第四册

中等师范学校美术教科书（试用本）

（试用本）

美

第四册

人

张

7

5

人民美术出版社

主 编 常锐伦

副主编 贾永林

编写作者

李大昌 缪印堂 朗绍君
徐 改 杨秀玲 王端廷
杜立锁 李 梅 张晓帆
尤天虹 曹望智 王帮替
王志春 朱旭红 常伟力
程志庆 于大武 谢 元
倪作仁 朱永兴 徐 飞
游启章 欧京海 刘 田
何文豪 汪涵煦 李明志
邓文惠 谢泽南 高远耀
谭 炜 林永雄 刘灵莹
高 扬 周嗣礼 华淑阁
徐 越 徐浩艇 游桂光
方 明 毛耀宏 鲁恒心
梁秀兰 李 延 周 宏
陈陆鹏 哈斯朝鲁

责任编辑 刘普生 欧京海
刘莉芳

装帧设计 刘普生 欧京海
本书参加统稿的还有李大昌
欧京海 刘普生

中等师范学校美术教科书(试用本)

美 术

第四册

国家教育部规划教材
人民美术出版社出版

(北京北总布胡同32号)

人民美术印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

2001年7月第一版 第一次印刷

开本: 787 × 1092毫米 1/16印张: 9.5

印数: 1—5000册

ISBN 7-102-02363-4/G · 279 (课)

定价: 23.00元

说 明

4~5 年级师范美术教材, 遵循教育部师范司关于中师教育改革规划和编写 4~5 年级师范大专班教材的指示。根据教育部 1997 年颁发的《中等师范学校课程计划》和 1999 年颁发的《三年制中等师范学校美术教学大纲》的基本精神, 针对全国中等师范学制改革现状, 在进行调查研究基础上编写的, 其内容和体例上与原三年制中师美术教材保持内容的联系和一致性, 而称第四册。

本教材选编的内容主要依据三种需要: 一是面向全体师范生大专水准美术素质的内容为必修课; 二是为培养小学兼职美术教师需要的选修课和阅读内容; 三是为满足对美术感兴趣学生特长的发展和就业与升学需要的选学内容。各地在使用时可根据本地的实际情况, 适当调整教学课时与教学内容。

本教材在编写过程中, 得到了教育部师范司、教育部体育、卫生与艺术教育司、人民美术出版社、首都师范大学、中国艺术研究院美术研究所、北京电视台青少年部、中央美术学院附中的领导与专家学者、各省、市师范教育处及省、市中师美术中心教研组的领导和专家, 以及第一线的师范美术教育工作者的大力支持与参与, 在此一并表示感谢。

师范大专四~五年级美术教材编写组

目 录

第一单元 美术欣赏

- 第一课 中国现代美术作品欣赏 1
第二课 外国现代美术作品欣赏 12

第二单元 手绘图形传达

- 第一课 泛论——定义与意义 26
第二课 构形——形象与意象 29
第三课 传达——再现与表现 33
第四课 应用——构思与构图 37

第三单元 漫画

- 第一课 概述 54
第二课 漫画的造型 57
第三课 漫画的创意 59

第四单元 画儿童

- 第一课 概述 65
第二课 儿童的形体特征 66
第三课 儿童的情感 67
第四课 儿童形象的塑造 68
第五课 儿童题材绘画表现形式 72

第五单元 装饰绘画与色彩搭配

- 第一课 装饰绘画概述 86
第二课 装饰绘画的造型 87
第三课 装饰绘画色彩的应用 89
第四课 装饰绘画的表现技法 96
第五课 装饰绘画的创编 102

第六单元 雕塑

- 第一课 雕塑的基础知识 122
第二课 泥塑头像的制作方法 124
第三课 石膏像的翻制 126
第四课 其他材质的应用 128

第七单元 电脑课件制作

- 第一课 图像处理软件 photoshop 135
第二课 多媒体课件制作软件 powerpoint
..... 139

选修课 素描

- 第一课 石膏头像写生 42
第二课 人物头像写生 46
第三课 半身人像写生 50

选修课 卡通

- 第一课 概述 75
第二课 卡通画造型 78
第三课 卡通画练习 83

选修课 色彩——水粉画

- 第一课 静物写生 106
第二课 人像写生 113

选修课 色彩——油画

- 第一课 115
第二课 118

选修课 陶艺

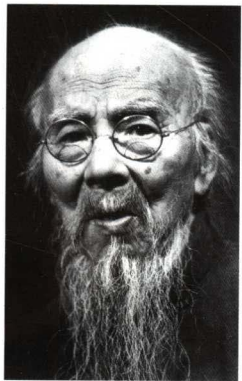
选修课 实用美术

- 第一课 校园环境美化设计 143
第二课 学校展览设计 149

第一课

中国现代美术作品欣赏

进入20世纪以后,中国社会在政治、思想、意识形态、价值观念等诸多方面都发生了急剧的变化。中国的绘画艺术也在西方文艺思潮的冲击和影响下,打破了文人画的一统天下,产生了多态势的变革。使20世纪的中国画坛空前繁荣,出现了一大批各具风貌的艺术大家。其中佼佼者如齐白石、黄宾虹、徐悲鸿、林风眠、吴冠中等。



齐白石像

齐白石

齐白石(1863—1957)名璜,号白石山人,又有寄萍、杏子坞老民、借山翁等别号。湖南省湘潭县人,幼时家贫,只随外祖父读过半年村塾,稍长学做雕花木匠。27岁始正式拜师学习诗文、绘画。40岁后,六出六归,游历了大半个中国,临摹观赏了徐渭、八大山人、金农等明清画家的作品。1919年避兵匪之乱定居北京。20年代改变画法,历经十年而大成,自谓“衰年变法”。30年代始自成格体,至50年代创造力始终不衰。曾任中国美术家协会主席。1955年获国际和平奖金。1957年逝世。1963年被选为世界十大文化名人。这位农民出身,凭着天赋和勤奋跻身于画坛的伟大艺术家,融民间绘画的鲜活与文人画精粹的笔墨形式为一体,给传统的中国画注入了鲜明、质朴、刚健、清新的生命力。

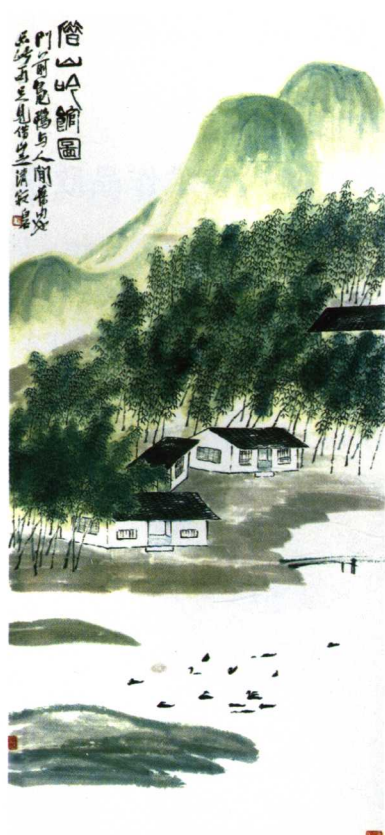
齐白石的花鸟画最为世人所称道。他早年学八大山人,风格冷逸,后吸取民间绘画的鲜明色彩、饱满的构图和热烈朴茂的精神气质,几经变异,形成个性化风貌。如作于1948年的《牵牛花·蜻蜓》枝蔓纷披,墨叶蓊郁,衬着喇叭形红花,个个直立向上,透着精气神。一只黑色翅膀的蜻蜓款款飞来,欲落还飞,更使画面充满活泼的生机情趣。花形以数笔红色写出,简洁生动,与墨叶形成红、黑对比,衬以白纸底,显得鲜明雅致而有节奏感。齐白石还有一种奇妙精绝的花鸟画,是将细如毫发的工笔草虫与阔笔大写意花卉巧妙地结合在一起。如作于1939年的《秋趣图》,艳



丽的红菊花,浓重的墨叶,沐浴在清澈的秋光中,熠熠生辉。蜻蜓飞来,知了落在竹篱上,蟋蟀和蚱蜢爬在明晃晃的地面上共同拨动秋的琴弦,奏出一支秋的颂歌。其花、叶主要用泼墨与勾勒点画相结合的画法,与工细入微的草虫在粗笔、细笔、工致、疏放的对比中取得赏心悦目的审美效果。

生活在水中的鱼、虾、蟹、青蛙、蝌蚪等也是白石老人常画的题材。画这些水族生命,最初来自他童年生活的记忆。齐白石祖居的老屋座落在星斗塘边,儿时常用棉花为饵在塘中钓虾,以补口粮。从小就对鱼虾有一种亲切的感情。后定居北京,为画好虾,买来活虾养在大海碗中放置案头,时刻观察虾的动态、习性。经过数十年的摸索,总结出一套画虾的程式,即利用宣纸的渗水性,纯以浓淡、干湿不同的水墨为之。如画于40年代晚期的《墨虾》用笔准确,笔法多变,虾体透明,姿态生动,虽未画水,却使人感到这鲜活的生命似在水中游戏。

齐白石的山水画成熟较早,30年代便别具一格,独成风貌。如作于1932年的《山水十二屏》,堪称齐氏盛期山水画的代表作。其中《借山吟馆图》画他在湖南湘潭的故居。坡岸上茂密的绿竹掩映着数间白屋,青山淡远,池水如镜,数只游鸭嬉戏其间。结景平实,于恬淡中生发着亲切、宁静的乡情;《木叶泉声》清泉如注,自上而下,两边参差错落地排列着数株小树,构图奇特,用笔简洁若有神助,那些浓浓淡淡的墨点,信手挥洒,都有婆婆起舞之态;《雨后云山》山顶上的乌云尚未散尽,天边已露出晴霁的亮光,夏雨初歇,山石莽苍,林木浓郁,只有房屋被洗得一尘不染,水墨淋漓似有一股湿气回荡其中,令人感悟着雨后的清



借山吟馆图 1932年

新。齐白石曾说：“胸中山水奇天下，删去临摹手一双。”所以他画山水从不死摹古人程式，多画经历过的景色，以平远为主，不画重山叠嶂，池塘、茅屋、柳林、归鸦等大都来自他的记忆，既非对景写生，亦非仿古，结景极简，平淡中见奇致，意象简括拙稚，用笔深重，朴茂有力，着色鲜艳单纯，不作怪异的笔墨以暗喻某种人生态度，而是在朴素平凡中洋溢着自然亲切、温和明朗的生活气息，使人如对家山，思乡之情油然而起。

齐白石的人物画经历了由工笔而写意的变化，他早年曾学画肖像画和仕女画，细致而工整。后将草书和篆籀笔法用于写意人物，开创了自己的独特风格——造型极简，喜欢夸张，恣情传神，不求形似；用笔沉滞凝涩，一变传统的奔放飘逸而为拙稚、老辣、浑重，堪与被称为“简略的天才”的马蒂斯相媲美。如作于1930年的《送学图》画一老者送小儿去读书，那红衣孩儿一手拿书一手拭泪，分明不愿去上学。老者抚摸着他的头，似在安慰。画中题诗：“处处有孩儿，朝朝正要时。此翁真不是，独送汝从师。识字未为非，娘边去复归。莫叫两行泪，滴破汝红衣。”画中小孩当是齐白石幼子，舐犊深情，跃然纸上。其造型拙朴，用笔简而有力，表现着画家的自我意识和生活态度。齐白石人物画的另一个突出特点是诙谐有趣，具有幽默感和启示性。如1925年作《不倒翁》画泥玩具，一歪戴官帽，怀抱扇子，鼻梁上涂着一块白色的丑官。题诗道：“秋扇摇摇两面白，官袍楚楚通身黑，笑君不肯



送学图 1930年

打倒来，自信胸中无点墨。”后有数句风趣的跋语。透出齐白石对官僚社会和官吏不学无术的鞭挞与嘲笑。画不倒翁的作品还有多件，或颂或骂，或笑或怜，或言及其他，都表现着画家对生活的了解和由深厚的人生阅历所浇灌的智慧以及与智慧溶为一体的诙谐、幽默。再如作于1936年的《搔背图》描绘一个小鬼正在为钟馗搔背，题云：“这里也不是，那里也不是，纵有麻姑不焉知，箸何处，各自有皮肤，那能入我肠肚。”绿脸小鬼拼命在钟进士背上搔，进士仍然未感舒服，急得胡子都飞起来了。为别人搔痒总难搔到痒处，伺候老爷的小鬼不好当。在这令人发笑的生动描绘中，体现着齐白石的个性和情感，并包含着深刻的人生乐趣。

除绘画外，齐白石的诗、书、印也取得很高成就。他的诗平朴清新；书法沉雄苍拙；印章纵横奇肆。总之，齐白石将高度精粹化、修养化与人格化的文人艺术与质朴、刚健、开朗、幽默的民间艺术凝结成了一个新的生命式样，最终成为20世纪中国传统绘画的推进者和开拓者。

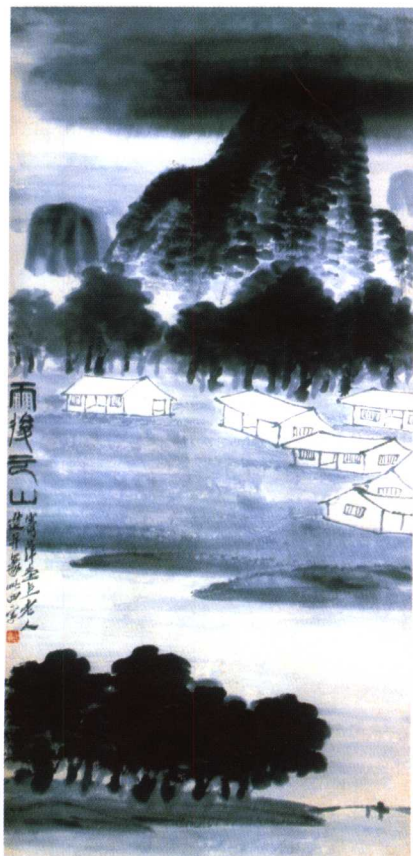
搔背图 1936年

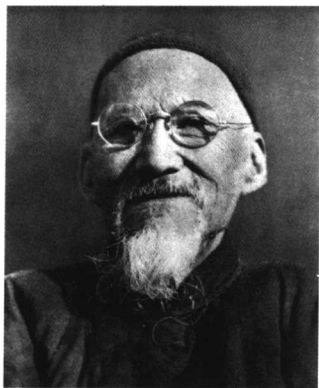


木叶泉声 1932年



雨后云山 1932年

不倒翁
1925年



黄宾虹像

黄宾虹

如果说齐白石是从民间艺术吸取精华，创造雅俗共赏新艺术形式的一代大师，那么处于同一时代的黄宾虹则是深化文人画笔墨传统，而走向现代的山水画大家。

黄宾虹（1865—1955）名质，字朴存，号宾虹。安徽歙县人。祖上为诗书世家，善画者颇多。他的父亲虽然经商，但期望儿子读书作官，因之黄宾虹自幼攻读诗文经史，学习篆刻。曾应乡试不第，遂专心于金石文学及书画。1895年，曾致函康有为、梁启超，支持维新变法，又曾会见谭嗣同，引为知己。后因宣传反清复明，被控为革命党，被迫于1907年出走上海。先后入南社、国学保存会，任《国粹学报》编辑，主持商务印书馆美术部工作，又任暨南大学、新华艺专、国立北京艺专教授、故宫文物鉴定委员。1948年移居杭州，1955年病逝。弥留之际，还在吟咏“是谁催我，三更灯火五更鸡”。念念不忘作画。平生著述甚多，有《古画征》等几十种。

黄宾虹毕生作水墨山水，50岁前广学古人，临摹各家名作，60—70岁在继续钻研传统的同时，九上黄山，五上九华山，四上泰山，又登五岭、雁荡，畅游巴蜀，足迹半天下。70岁后自创面目，可谓大器晚成。黄宾虹早期喜欢浙江、查士标、石谿等人的绘画，并上溯黄子久、倪雲林，所取主要是由他们的人格所凝成的个性化风貌，画风疏朗淡雅，被称为“白宾虹”。如作于1926年的《仿李唐山水》水墨淡着色，山石坡岸用笔松秀，虽云仿李唐，但大有浙江遗意。船只人物刻画严谨精微。统观全图，雅致淡远，明丽秀润中生出一种怀古之幽情。黄宾虹早期还有许多纪游之作。如1928年他应广西教育厅之约赴桂林讲学，游诸名胜，桂林山水给他留下了深刻印象。约30年代所作《阳朔诸峰图》即是他心目中的阳朔山水。题曰：“范致能谓阳朔诸山平地苍玉崛起为天下伟观第一，余偶写其大略。……”此图亦水墨淡着色，以苍拙有力之笔写出拔地而起、形如碧玉簪的阳朔诸峰，略加渲染又施干笔皴擦，笔线意味突出，弱化了山的苍翠，强化了山峰的骨脉，清峻奇特，别具风貌，亦或黄氏借此题材，发挥其笔墨之表现力。

嗣后，黄宾虹又转而师法北宋及高克恭、龚贤诸

家墨法，并以积墨的方法求“浑厚华滋”，画风变为浑厚浓郁，被称为“黑宾虹”。80岁以后，黄宾虹的山水画几至臻境，笔法自由纵放，墨色浓淡、干湿、深浅相互渗化，凝缩为有机整体，表现出愈黑、愈密、愈满之特色。不论是画江南烟雨，或画夜色中的千岩万壑，多用层层积墨，即先勾勒再以干笔皴擦，继而泼墨，再加宿墨点，稍干又加干笔皴擦，后再加宿墨点。就这样勾了染，染了勾，点了染，染了又点，反反复复，使画面深厚而丰富，一如石涛所言“黑团团中墨团团，黑墨团中天地宽。”如作于1948年的《空山鸣琴图》题：“沉着浑厚，北宋画中大方家数，不徒以细谨为工。”画中峰峦嵯峨，林木森蔚，云气滃濛。树木用重墨枯笔，显得老辣坚挺，山则以平凝自然之笔出之，显得苍茫含蓄，加之层层积墨使之更加浑厚深邃。约作于1953年的《峨眉龙门峡》全画水墨淡着色。过程是先淡墨勾点，施淡色，后以重、焦墨画山石树木。笔线遒劲跌宕，如秋风扫落叶般痛快，钟鼓管弦节奏般激越。作于1954年的《严子陵钓台》墨气更加蓊郁。画中景物已近模糊，树石和远近空间都难以分辨，墨色浓重，勾皴笔法自由恣纵，色墨一气，墨中透气，色中见墨，点点染染跌宕起伏，虚虚实实苍茫而深秀。尤其是草亭后的空白，像画的眼睛一样使画面通体生辉，繁密中见开朗，如静观夜山，星光闪烁，幽暗中见层层深厚。同年所作《西泠小景》则以灰绿色调为主，空濛而含蓄。题：“古人以草隶作画法，树如屈铁，山如锥沙。”西泠即杭州西湖孤山侧的西泠印社。熟悉西湖的人一望便知景色并不似西泠，而是画家的胸中丘壑。这正体现了黄宾虹晚年看似以笔墨形式为最高追求，而在笔墨形式背后，又隐藏着他对宇宙自然、壮丽山河的情感和理解。

总之，黄宾虹将传统笔墨深化、凝聚、升华，铸成鲜明的个人风格，其特色有二：

其一，笔墨的浑厚华滋。他完全继承了文人画讲究笔墨的传统，在不倦地实践中总结了“平、圆、留、重、变”五种笔法和“浓、淡、破、积、泼、焦、宿”七种墨法，并通过这些用笔运墨的方法去表现新的视觉感受和心理内容。他的经验是，以浑厚的笔墨层次所创造的笔墨效果表达出他对自然山川丰富的视觉印象与内心感受，并做到了有力而不粗疏，高雅文气而不纤弱。

其二，形象的“绝似又绝不似”。绝似指的是客观物象某种内在的东西，即内视所把握的意象，不是表面的逼真。所谓“绝不似”是说画面形象与对象外表不似。意思是好的画不在于物质表象而在于笔墨所创造的有生命节奏的结构。黄宾虹成功地实践了他的这种追求。众所周知，黄氏晚年的作品最多也最具魅力，浓重黝黑兴会淋漓，在歪歪斜斜时见缺落的笔墨中显得尤为奇妙，这种境界的获得在于外在视力越衰弱（黄氏晚年患白内障视力减弱），内在视力反而越清晰自主，胸中意象越能够突奔而出。其结果是愈加净化了物象，通过笔墨心手相应相合所表现出的形象增加了抽象性，愈加感情化、心理化了。从而使黄宾虹曲高和寡的山水画更加靠近现代艺术精神。



仿李唐山水 1926年



阳朔诸峰图 约三十年代

空山鸣琴图 一九四八年



峨嵋龙门峡 约一九五三年



严子陵钓台 一九五四年



西泠小景 1954年



徐悲鸿自画像

徐悲鸿

如果说齐白石、黄宾虹是从中国画传统自身寻找变革的契机，而获得成就的艺术大家，那么徐悲鸿则是从借鉴西方古典艺术的写实精神改造中国画，走出一条新路，创造一个学派的艺术大师。

徐悲鸿（1895—1953）江苏宜兴人。受其父徐达章影响，自幼喜欢绘画，9岁始摹吴友如人物画及烟盒上的动物画片。1915年只身赴上海谋职学画，得识康有为，并折服其“合中西而为绘画新纪元”之见解，遂执弟子礼。1917年得友人资助赴日本，同年11月返国，经康有为介绍到北京大学画法研究会任导师。1919年官费赴法留学，专攻美术。先入巴黎美术学校弗拉孟画室，一年后，随C·柯罗的学生达仰学画。当时生活条件十分艰苦，徐悲鸿常忍饥作画。尤致力于素描的钻研，专意学习西方古典写实绘画。其间又曾游学德国，临摹荷兰画家伦勃朗的作品。1927年归国，先后执教南国艺术学院和中央大学艺术科，不遗余力地推行写实绘画主张。抗日战争期间曾到东南亚义卖集资支援抗日。1946年任北平艺专校长，1949年改任中央美术学院院长，兼中华全国美术家协会主席。1953年在北京病逝。

徐悲鸿留学欧洲的1919—1927年间，正值现代主义各流派大行其事，但他却义无反顾地选择了古典写实主义。一意孤行，将写实绘画的精神、技巧带回国内，为之呐喊、传播和奋求。并身体力行创作了大量写实性极强的油画和中国画作品。如作于1928—1930年的《田横五百士》可视为徐氏油画的代表作。画中描绘的故事取自《史记》。曾在秦汉之争中占据一方土

田横五百士 一九二八——一九三〇年



地的齐王田横，兵败后率500人逃至海岛。夺得天下的汉高祖刘邦召降田横，田横至洛阳前自杀。岛上五百士闻田横死，也全部自杀。画中描绘田横即将离岛，告别众人的情景。立于右侧的田横，穿红袍，跨长剑，以视死如归的从容态度拱手向属下辞行。人群中有的叹气，有的悲哀，还有的愤然握剑或捋袖，似欲随主公去决战，也有的人伸臂表示劝阻……。在画面中间，光线最明亮处有一黄衣白裤、皮肤细嫩、神情沉静的青年，是身着古装的徐悲鸿自己。这或许是他向往古代侠义英雄主义精神的一种有力暗示。整个作品场面宏大，气氛悲壮。在当时的中国，能用油画形式把握这种大场面和众多人物的画家还较少，因此，这件作品无论对于徐悲鸿还是中国近代画史，都是十分重要的。从这件作品我们还可看出徐悲鸿一再强调的为人而艺术的写实主义，不同于法国以库尔贝为代表的写实主义绘画多取材于下层劳动者，直接表现血肉人生，而是以古代传说、古人事迹来影射现实，喻意象外，寄托情怀。这与徐悲鸿的儒家思想根基和传统文化精神、艺术观念相关。这一特征在他的中国画创作中更有明显体现。

作于1940年的《愚公移山》可谓是徐悲鸿中国画创作的代表作。画中故事出自《列子》，画家借愚公移山的故事表达中国人民抗战到底的决心。画中的愚公是一白发白须的清癯老者，他侧面扶锄，正与儿媳说话，占据画面主要位置的壮汉们是他的儿孙。在横长的构图中，挖山者左右横向排列，他们顶天立地，赤



愚公移山 一九四〇年



箫声 1926年



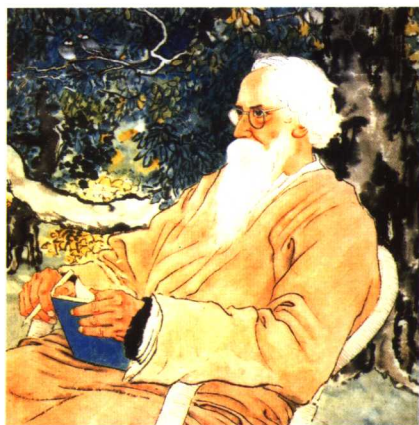
徐悲鸿自画像 1925年



女坐像 1938年

裸着身躯，高举铁耙挖掘不止。此画作于印度，印度国防大学的学生们，争着为他做模特，因此画中多数人非中国人模样。作品主要用勾勒染色的方法，部分人物的身体略施明暗，以显示体积。这种把中国传统水墨画与素描画结合起来的尝试，正体现了徐悲鸿改革中国画的主张。

除历史画外，徐悲鸿亦创作有大量精美的肖像画。如素描《自画像》、油画《箫声》、《女坐像》等，可见徐氏素描、油画技巧的精熟和注入其中的东方情韵。中国画肖像有《泰戈尔像》等。此外还有许多寄喻情怀和思想的花鸟、走兽以及他一画再画而颇具个性风格的马。《奔马》作于1941年。当时徐悲鸿正在新加坡为抗日战争办募捐画展。画中奔马四蹄腾空，疾驰而至。题曰：“辛巳八月十日第二次长沙会战，忧心如焚，或者仍有前次之结果也，企予望之，悲鸿时客槟城。”其爱国情怀跃然文字图画间。画家借骏马的奔腾，暗喻抗战将士的英勇杀敌。准确的骨骼结构，真实的外形动态，一气呵成。水分充足的泼墨方法，形成独具个性的徐氏画马模式，从而超越和发展了传统画马程式。还有他画的狮子、雄鸡、小鸟等都突破了“不似之似”抒洩个人胸中块垒、赏味笔情墨趣的传统文人画格式，创造了一种造型准确，面向社会人生，充满生命力的新式样。尽管不被时人所承认，说这不是中国画，但他始终坚持“致广大，尽精微，格高明，道中庸”的信念，走出了一条“以西润中”的新路。徐悲鸿有众多学生和追随者，他的创造和影响是任何一个同时代画家都难以相比的。



泰戈尔像 一九四〇年



奔马 一九四一年



林风眠像

林风眠

与徐悲鸿同时留学法国的林风眠却走着另一条中西融合，再造新格体之路。

林风眠（1900—1991）广东梅县人。祖父是雕刻石匠，父承祖业并兼习绘画。林风眠幼时即随父辈学习雕刻和绘画。1919年赴法勤工俭学。先后入第戎国立美术学院、巴黎高等美术学院。1923年游学德国。留学期间，他广泛学习与研究欧洲绘画，尤其喜欢印象主义及马蒂斯、毕加索、卢奥、莫迪利阿尼等人的作品。1923—1924年间，他创作的油画《摸索》、水墨画《生之欲》入选1924年巴黎秋季沙龙展。1925年冬回国。由蔡元培推荐，任北京国立艺专校长。1927年夏出任大学艺术教育委员会主任。1928年筹建国立艺术院（后改名国立杭州艺专）并任该校校长兼教授。约10年间，林氏专心于艺术教育，并创作了《人道》、《痛苦》等巨幅油画。1938年林风眠辞去教职，辗转至重庆，独居农舍，潜心探索中西融合的彩墨画。抗战结束后，继续执教于杭州艺专。1951年退職，移居上海，专心创作。“文革”时被监禁4年之久。1977年获准出国探亲，两年后定居香港直到去世。

林风眠的彩墨画实验始于30年代，至50年代自成一新的格体。他用中国传统绘画的材料、工具，画风景、静物、花鸟、美女和戏曲人物，追求一种宁静而有韵味的美。

林风眠喜欢画室内的盆花、瓶花、水果和玻璃器皿。如作于50年代的《牡丹》在墨黑的底色上，以纯度不同的水粉色厚涂出饱满的花朵和放在玻璃盆中的水果。不管加水还是掺墨始终保持色彩鲜艳、华丽而又有厚实感。一改传统中国画以浅绛为主的清淡而为浓郁、热烈。在布置好大的色彩关系后，又以十分明丽、尖锐细劲的浅色线勾勒出玻璃容器的形状和窗帘及台布上的花纹，它们如锦上添花般使画面更增加了一层丰富、华丽、烂漫的生命气息。在这类作品中，林风眠总是力图把印象派的外光画法和中国画的水墨方法结合起来，着力刻画物体在各种光线下的形态和色调。这在形式和色彩上更接近于西方的静物画而远于中国的花卉画。但墨色和笔线的运用、画中情致的



牡丹 约50年代

双鹭 1956年



优雅淡远又拉近了它们和传统绘画的距离。

林风眠还喜欢描绘树上或空中的小鸟、苇塘边的鹭鸶或野鹭。如《双鹭》，初春的苇塘，薄雾冥冥，两只雪白的鹭鸶正在苇丛中觅食。一只低头专注于水面，另一只则抬首凝视远方。白鹭长颈高脚，通身雪白，只有翅尖和尾部有黑色羽毛，体态优雅而高贵。中国历史上就有许多描绘白鹭的诗句和绘画。林风眠此帧取近景构图，天空、苇塘以墨与灰绿色渲染以衬托鹭的白羽，显得亲近而真切。用十分简洁的线勾出白鹭的头、颈、翅、身，准确地表现出它们的结构和向前的动势。线条流畅、圆润、快捷、有力，区别于传统文人画用笔的涩滞，而更接近汉画和民间瓷绘。

林风眠的风景画，不靠写生，只凭记忆和想象，这很像传统山水画家的作风，但他的取景、构图、画

法、风格又更接近西方风景画。如作于1958年的《池塘》，青山如黛，层层远去。林木尽染，火红而艳丽；一泓池水清明如镜，倒影闪闪，亦明亦暗；飘在秋水上的浮萍星星点点，又给这宁静的秋色平添了几分生机。大体用焦点透视法结构画面，浓重的远山、树干，艳丽的金红色树叶与闪光的秋水形成黑、红、黄的对比，显得浓厚热烈，而那深沉的倒影，又使画面有了几分神秘感。

林风眠的仕女画有以勾线为主淡着色和以色为主略加勾勒两种风貌。作于80年代的《裸女》，是林氏众多以线描为主的人体画中最精彩的一件。窗前的裸女半蹲半跪，头部微转，虚合的双眼低垂着，流露出恬静而温和的神情。使人想起拉斐尔笔下的圣母，是那样高贵、典雅、圣洁。全画以灰灰的淡墨和石绿色组成灰绿色调。含有较多水分的淡墨线，准确、简括、快捷地勾勒出少女圆润丰满而极富弹性的身躯，与灰绿色背景相谐相融，使画面显得雅静而含蓄，产生雾里看花般的朦胧美。作于60年代的《白衣女》则主要以色出之。坐在窗前的白衣仕女低头托玩黄色的荷花，神情娴静、妩媚。背景以水分很多的淡蓝、淡黄竖笔刷出，虚合朦胧。仕女除头发用浓墨，脸、用手用较重的暖灰色外，其它部分皆用白色与加粉的淡蓝色、淡粉色画出。在形体结构与转折的部位以白色笔线勾勒数十笔，恰到好处地表现出纱衣薄而透明的质地感。左侧衬以白色花瓶、淡紫色鲜花与背景和衣饰相协调，更显得清淡优雅；右侧那湿墨写出带有花纹的靠背垫

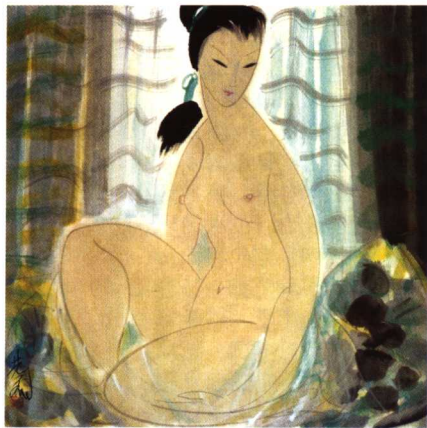
又与墨色头发相呼应，使整个画面清新、淡雅而有节奏，造成亦真亦幻、若即若离，可望而不可及的距离美感。

林风眠从40年代晚期便在好友关良的影响下开始画戏曲人物，但两人的格趣却大不相同。如果说关氏的戏曲人物主要是将传统写意与漫画的手法融合为一，更注重传神和表现幽默感，那么林氏则是将中国某些民间艺术的造型与立体派的某些因素化为一炉，更偏重造型、色彩等方面的现代感。如《武松》是林氏80年代以后的作品，画《水浒》中武松杀嫂一折。刚毅、正直、威武、勇猛的武松，手持利刃，指向谋杀亲夫的潘金莲。其造型既有别于舞台速写，又不是传统的人物画，而是结合了民间皮影见棱见角的平面化手法，用装饰化的平涂法着色，只强调平面中的直线、三角形与弧形的配置，从而形成林氏戏曲画新风格。

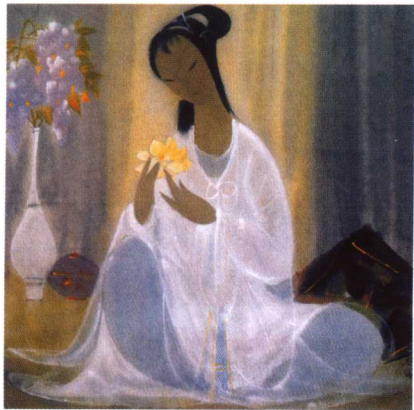
总之，林风眠综合了中国古代绘画和西方近现代绘画的视觉经验，创造了一种既不同于古代，也不同于西方的新的绘画结构和风格。他对传统中国艺术的吸收，避开了元、明、清文人画的基本模式，而远溯汉代画像砖、石和宋元瓷绘，同时又将马蒂斯、毕加索、卢奥和中国民间剪纸、皮影的变形和简化方法结合为一，涵育出以丰富的色彩和疾速、刚健、流动的笔线相结合的方法；在水墨底色或中锋勾勒的基础上，把外光表现和情感宣泄融为一炉，赋予作品以绚丽的色调、强烈的动势、明快多变的光感和浓厚的情绪性。



池塘
一九五八年



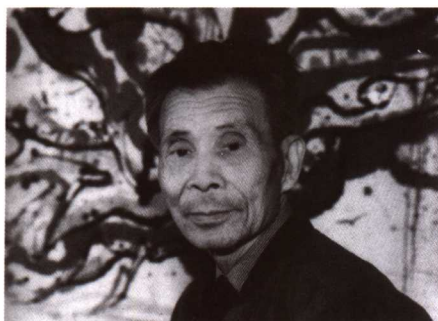
裸女 约80年代



白衣女
约六十年代

武松 约80年代





吴冠中像

吴冠中

在20世纪最后的二十几年中，中国文艺界迎来了艺术创作的春天。绘画创作空前繁荣，画家们对新风格、新画法的探索和实验比过去任何时候都勇敢和大胆，涌现出不少有影响、有争议的画家，其中最具有代表性的当属吴冠中。

吴冠中(1911—)江苏宜兴人。1942年毕业于国立艺专，1946年赴法留学，1950年回国。先后执教于中央美术学院、清华大学、北京艺术学院、中央工艺美术学院。他在法国接受现代艺术教育，但在50—70年代的中国，他的艺术思想和倾向现代的艺术创作没有用武之地。“文革”结束以后，他率先提出“形式决定内容”、“抽象美”等尖锐观点，在中国美术界引起很大震动。70年代以前，吴冠中只画油画，70年代后兼画水墨风景，偶尔也画水墨花卉和动物。吴冠中是林风眠的学生，他承继林氏融合中西的艺术主张，试图将西方现代艺术与中国精神、中国艺术相结合。在不断的艺术实践中，形成了别具一格的风貌。

吴冠中的油画，取景别致，笔触细腻，色调单纯统一，富有抒情特质。如作于1978年的《鲁迅故乡》，表现水城绍兴。画家取中国传统鸟瞰式构图，视平线拉得很高，产生无限开阔辽远的视觉感受。在水的怀抱中，重重叠叠的黑瓦白墙，掩映着小桥流水和泊岸的乌篷小船，白帆点点远逝天边。近景矗立着一丛春树，拉开了画面的空间距离，使人如临其境，感受着江南水乡的清秀和明媚。全画以冷灰色为主调，错落有致的白墙黑瓦渐渐远去成为一片重色，使画面显得清新、明朗而有节奏感。画家用稀油薄画法，色彩单纯概括，有的地方近于平涂，水中倒影如水彩画般透明、舒朗，近景的树木用笔用色亦薄而透明，虚虚实实丰富而微妙。枝干一次挥写而成，又产生写意画般的畅快感。虽用油彩作画，但颇富中国式的抒情韵味。

到90年代，画家更加努力地油画中追求水墨画般的单纯、含蓄。如作于1993年的《黄河》描绘黄河瀑布，他没有像一般作者那样专注于波涛水纹，而是强调和夸张了河水浓重的黄色。这黄色似土似锦，若非几笔闪光的浪花，和画中下角两座对峙的山岩，简直看不出它就被诗人形容为“黄河之水天上来”的奔腾咆哮的黄河。画家别有深意地求其平静和单纯，又在平静中求其不可捉摸的深冥、在单纯里求其近于水墨的含蓄。

吴冠中的水墨画以风景为主。他喜欢画山峦的起伏、草木的枝杈、岩石的纹理、屋宇的错落……。正是这些客观存在，使他感受到了自然所蕴含的生命律动，并引发了通过黑、白、灰、彩表现点线节奏的激情。于是，画家通过点、线、色所表现在画面上的疏密、力度、韵律、节奏等像音符一样，主要不是自然的客观的形态，而是一种生命活力的痕迹。我们可以从下面一组水墨风景中领略吴冠中这种追求的渐变过程。尤其是吴氏对每一幅画都有一段解语，一并引录，可作为理解吴冠中水墨风景的注脚。

《桑园》约作于1981年。“故乡桑园多，童年采桑叶、养蚕、吃桑椹，捉蟋蟀，真是乐园。不意初冒芽，尚未吐叶的桑园枝条疏密、点线交织，都成了我长期追寻的画境。”

《鱼港》作于1991年。“在浙江温岭写生过一幅风雨欲来的渔港，舟群匆匆返港，情况紧张而热闹。后作此幅，突出闹字。黑白交错，纵、横、粗、细、曲、直、大、小均处于矛盾撞击中，虽都缘于舟群的启示，却顾不上舟里纠纷了。”

《吴家作坊》作于1992年。“点、线、块、面自家原料，自家色相黑、白、灰间红、绿、黄自斟自酌自得得意，今日且醉自家作坊里。”

《色色空空》作于1993年。“奔泻、滂沱、痛哭流涕。浓墨从高处泼落，汹涌中夹杂着屋漏之痕。将画幅颠倒过来，灰黑又从高处向下俯冲，与浓黑交锋搏击。斑斓色彩掩盖了搏击抑或成了搏击的密锣紧鼓；隐现间水平线的展伸欲拓宽画境。是水乡的乡愁？是生命的坎坷？是潦倒？是绚丽？石涛说‘墨海中立定精神，混沌里放出光明’。”

吴冠中就是这样在宣纸上实践他创造抽象美的追求，那些或精细或粗拙墨线的交叉飞舞，浓淡墨色的虚实辉映，红、绿、黄、紫诸种鲜艳色点的闪烁跳跃，虽然不同于任何传统水墨画的程式，但它们所构成的节奏、韵律和诗意却散发着十足的中国风味。

不管世人对吴冠中有多么不同的评价，但他以自己的探索证明了，离开古代大师绘画的具体形式和技法也能走出一条新路，这对中国现代水墨画向多元发展所产生的影响力是不言而喻的。

黄河 1993年



鲁迅故乡 一九七八年



桑园 约1981年

吴家作坊 一九九二年



渔港 1991年



色色空空 1993年

第二课

西方现代美术作品欣赏

人们说，西方现代美术是西方现代工业文明的产物。但是，工业文明又是从哪里来的呢？工业文明是西方人按照理性主义观念和科学主义手段创造出来的。

人们将后印象派画家塞尚称为“现代艺术之父”，一部现代艺术史就是从他开始写起的。塞尚与前人的区别就在于他不注重“画什么”，而将“怎样画”作为艺术创作的中心课题，他追求的是形式主义。形式主义听上去空洞无物，没有价值，但只要听听塞尚的那句名言，即“要用圆柱体、球体和锥体来描绘对象”，我们就知道塞尚的形式主义绘画具有科学主义的内涵。塞尚开创的形式主义艺术经由野兽主义、立体主义的不间断推进，直到抽象主义出现，终于大功告成。通过一步步将客观物象分解、重构和简化，西方现代艺术家最终创造了一种完全独立于客观自然的抽象艺术。康定斯基指出，“数是一切抽象表现的终结”。而西方艺术史家则宣称：“这是一个科学和机器的时代，而抽象艺术正是这个时代的艺术表达。”确定无疑的是，西方现代艺术与工业文明互为因果，西方人对科学美学的热烈追求导致了工业文明的诞生，而工业文明的进步又促进了现代艺术的发展。现代艺术所表现的喜怒哀乐都是西方人对工业文明的不同情感反应。值得注意的是，即使是野兽主义对快乐的表达和超现实主义对梦幻的揭示，也都是建立在色彩心理学和精神分析学的基础之上。带上这把科学主义的钥匙，让我们打开西方现代艺术之门，进入那个恢诡谲怪的艺术迷宫。



塞尚自画像

塞尚

塞尚（Paul Cézanne, 1839—1906）生于法国南部普罗旺斯省埃克斯的一个富裕的帽子作坊主和银行家家庭。中学毕业后，按照父亲的意愿进入了大学法学院。但他的兴趣却在绘画上。在埃克斯素描学校业余接受了一定的基础训练之后，1861年，他22岁时前往巴黎进入瑞士画院学习。1874年经由毕沙罗的提携，塞尚参加了第一届印象派画展。虽然塞尚接受了印象派的洗礼，但他感到印象派绘画一味表现光色变



打牌的人 约1892年

化未免浮浅，他则爱画出光色包孕下的物体固有的永恒性的形态。塞尚主张“用圆柱体、球体和圆锥体来描绘对象”，并认为“绘画不是追随自然，而是和自然平行地存在着”。他终其一生所追求的目标是建立一种纯形式的绘画。塞尚所发动的形式主义革命，经由野兽主义、立体主义的深入探索，直到抽象主义出现而总其大成。塞尚以其在现代艺术史上的开创性功劳而被后人尊称为“现代艺术之父”。

塞尚一生中，常常就一个主题创作出多幅连作，在人物画中也例外。这种情形是画家对人物形体、画面构成反复探索、仔细推敲的证明。它与印象派画家莫奈记录阳光在不同时间在物体表现上的变化而绘制的如《干草堆》、《睡莲》之类的连作的意义和目的并不相同。在这里，塞尚追求的是超越外观的人体结构、稳定协调的人物姿态以及画面构图的均衡和谐。

在1890—1892年间，塞尚曾画过5幅“打扑克牌的人”同一主题的作品，它们都是画家在家乡埃克斯时以当地农夫为模特儿画成的，人物有5个人、4个人和两个人的，其中以两个人在小桌旁相对而坐的两幅差别甚微的构图最为出色。画面以放置在桌子上的葡萄酒瓶的反射光为构图中轴，坐在左边人物上衣的紫蓝色，右边人物的黄绿色，肉体 and 桌子的橘红色以及背景的深褐色互相交接，这些色调的丰富变化造成了画面的厚重感和坚实感。为了避免人物形象的孤立，塞尚几乎不用连贯的轮廓线。这样，人物就同画中的桌子和背景一样都是由一片片色块组成，画中的一切结成一个整体。塞尚这里以“变调”来造型，即以各个色块还有节奏的变化来塑造形象。其色彩的量感使得人物具有磐石般的坚实感和厚重感。与此同时，画家又用明显的笔触作为强调画面结构的手段，从而增加了画面的生动性。塞尚的人物画虽然无意刻画对象的性格，但在这幅画中，人物的性格特征却像它的情节动作一样被准确地刻画了出来。由此可见，塞尚的色彩构成不只是物理性质的，它有时也会获得精神性的升华。



苹果与橘子 1895年

众浴女 1898—1906年



在塞尚的一生中，画得最多的是静物，因为这些东西可以任凭他成年累月地慢慢地一边琢磨一边涂改，直至画到自己感到尽善尽美为止。事实上，静物是实现他的艺术理想的最好媒介。他的静物画通常是这样的：一张正面陈设的桌子上加上一块桌布，上面摆放几个苹果和一瓶花，画面结构严谨，物象浑厚耐看。当然，塞尚所要表现的并不是物体的形色之美，耐人寻味的仍然是画家对物体安排的匠心及其画面构成的创意。通过分析塞尚晚年的这幅静物画《苹果与橘子》，我们可以领略到画家通过严谨的布置经营所带来的画面构成的抽象之美。画中，塞尚以色彩斑斓的花布为背景，或成盘或散置画了20多个苹果和橘子。这些水果和物体的安排看似漫不经心，但稍加凝视就可以看出是经过缜密设计的。花布背景的配置造成了景物的连续交接，争得了物体周围的空间，并赋予这些物体以光的呼吸。物体的体积感和质感由于光的反射颤动而更加强烈。红、黄色的水果，白色的餐巾、果盘在暗褐色的背景前鲜明地凸现出来。为了造成一

个平衡的构图，为了研究桌面上所有物体的安排，为了使一切东西不被遮挡，塞尚打破了传统的焦点透视法，将平视和俯视视角同时应用于这一画面，看似零散的水果通过餐巾连成一个有机的统一体。值得玩味的是，在画面的正中心，画家有意放置了一个最大的苹果，它是这幅画统领全局的核心，也是观者视线的焦点所在。画中各个物体都显得结实厚重，那些红色的苹果似乎有一种要从画面坠落下来的沉甸甸的重量感。在这幅画中的一切都有其相互的关系和存在的意义。每个物体都是构成画面整体的一个要素，多一笔不好，少一笔也不好。在构图上水果的数量增一个则多，减一个则少。这是塞尚创造的一个纯形式的画面，是其形式主义美学观形象化的杰作。

塞尚一生中创作过许多分别以女浴者和男浴者为题材的人体画。当然他画裸女的初衷仍然不是为了歌颂人体的美抑或追求某种时髦的趣味，而是为了通过人体这一造型媒介，表现新的造型秩序。他画中的裸女甚至不是从具体的人物写生而来的，也就是说没有裸体模特儿为他摆姿势。他凭借早年在家乡埃克斯素描学校和巴黎的瑞士画院的人体写生课程和对卢浮宫裸体绘画和雕塑的临摹所学到的人体知识来设计人体的姿态，并按画面构图的需要来安排人体之间的关系。可以说，塞尚的人体画完全是主观经营的产物。在他逝世前的数年内，塞尚画过三幅以《众浴女》为题的作品，其中一幅代表作现藏美国费城博物馆。画面描绘一群赤裸的浴女在河边树林中休息嬉戏的情景。人物分成两组，分别形成两个三角形构图。而两组人物又与树木构成一个统领全图的金字塔构图。整个画面恰似一座哥特式教堂的拱形大门，人物和树木都是组成这扇大门的支架和框架。人体的淡黄色、土地和树干的淡褐色、河水和树叶的淡蓝色形成和谐统一的庄重气氛。敷色稀薄，具有水彩画效果。但画中的一切包括流水、空气看上去都有一种坚实感。为了突出形体，塞尚用有力而重复的线条勾勒出人体和树干的轮廓，使之具有厚实的体积感和量感。出于构图的需要，他将人体结构和姿态进行了夸张变形，右边的裸女尚未完成，因而保留了草稿效果——她有两只左臂。然而，这幅画的抒情色彩仍十分强烈。在塞尚的画中，从未有过如此动人心弦的劲利线条，也从未见过比这更赏心悦目的轻快笔触。还有画中人物姿态的曲展坐落在整体布局的理性安排中，又传达出轻松愉悦的生命气息。至此，塞尚终于在理性的思辨中融入了他那青春时代曾散发过的浪漫诗情。

塞尚自34岁隐居家乡，后半生几乎远离了尘嚣而潜心修炼自己的艺术。作为隐居者，除了将家中的亲人和静物作为绘画的题材之外，他还将故乡的风景当作“形式”来凝视、揣摩、描绘。从青年时代直到晚年反复创作的一系列以圣维克多山为主题的风景画，显示了塞尚的艺术探索由起步演变到成熟的全过程。塞尚一直认为人的感觉生来就是混乱的，但他坚信“一个艺术家通过全神贯注的‘探索研究’，应该有能力使这种混乱变得有条不紊，而艺术的本质就是使人们在视觉领域内获得这样一种秩序。”在作于晚年的这



圣维克多山 1904—1906年

幅《圣维克多山》中，塞尚从远景将这座锥形山体描绘得巍然庄严而又陡峭险峻，它从地面向无限广阔的天空猛然隆起。然而，这幅画中的具象因素仅仅只是一个引子，换句话说，色彩在这里与其说承担了状物写形的作用，不如说色彩本身就是主人。画中橙黄色、蓝色、绿色和紫色等各种色调的构成，像是一首欢快激越的交响曲，笔触易变得奔放骚动。热情压倒了静谧，激情战胜了理性。塞尚这位冷峻的隐士，在其晚年终于打开了宣泄感情的闸门，画出了他早年尝试过的充满浪漫激情的作品。难怪有些评论家将塞尚的最后十年称为他的“巴洛克时期”。从塞尚晚年的这类作品中，我们看到画家已经完全抛弃了传统绘画的焦点透视法，光影都不存在，色彩代替了体积，色彩代替了明暗，色彩本身就是形律。就这样，塞尚一步步将自己的绘画推到了抽象王国的门口。



高更像

高更

高更（Paul Gauguin, 1848—1903）生于法国巴黎。幼年时，父亲逃难病故，他随母亲旅居秘鲁，7岁时返回祖国。中学毕业后，高更先在商船上做见习水手，后上军舰服役，一共度过了6年的海上生活。1873年高更退役后进入巴黎一家证券交易所，年薪高达四、五万法郎，并育有5个孩子，生活安逸富足。但在35岁时，他辞去工作当上了职业画家，从此，他

陷入了贫困，美满的家庭也随之破裂。43岁那年他更是做出了惊人之举，独自一人远涉重洋前往南太平洋的一个小岛——塔希提。他娶土著姑娘为妻，过着与当地毛利人一样的生活，直至55岁时在贫病交加中客死异乡。高更的绘画是从学习印象派起步的，其早期风景画明显带有模仿毕沙罗的痕迹；而人物画则是依据德加的构图法。1886年之后，高更逐渐抛弃了印象派的信条，而形成自己独特的画风。他借鉴壁画和日本浮世绘版画的技法，用鲜明的轮廓线和平涂的色彩来描绘对象，其作品在装饰性线条和色彩的背后有着画家对生与死、灵与肉的永恒矛盾的痛苦思考。高更被誉为象征主义绘画的代表人物。

这一幅又被称作《布道后的幻象》的油画，是高更与凡高断交离开阿尔勒第二次前往布列塔尼时的作品，它显示了高更绘画成熟的象征主义特征。此画描绘的是宗教题材——这一题材的选择在高更这一代人中是极为稀有的现象（高更同年还创作了另一幅同类题材的名作《黄色的基督》）。据《旧约全书·创世记》记载：雅各是犹太人的第三代祖先。因与孪生哥哥结仇而不得不逃到美索不达米亚的哈亚城，投靠舅父。后来先后娶两位表妹为妻，生了数十个儿女。若干年后，他率妻子、儿女和大批牲畜返乡，准备向哥哥请求宽恕和解。旅途中，当他把家人和所有东西送过约旦河，自己独自留下来的时候，“有个人和他角力，直到黎明”。那人见不能战胜雅各，就碰了他大腿窝一下，雅各的大腿就脱臼了。雅各没有得到祝福就不让



雅各与天使的角力 1888年



我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？ 1897年