



高等教育“十一五”全国规划教材

清华大学美术学院设计基础系列教材

视觉表现

张歌明 著



院图书馆

人民美术出版社

J061
68

人民美术出版社 天津人民美术出版社
上海人民美术出版社 陕西人民美术出版社
安徽美术出版社 福建美术出版社
河南美术出版社 黑龙江美术出版社
江西美术出版社 新疆美术摄影出版社

联合推出

高等教育“十一五”全国规划教材
张歌明 著

清华大学美术学院 设计基础系列教材

视觉表现

SHIJUE BIAOXIAN

人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

视觉表现 / 张歌明著. — 北京: 人民美术出版社, 2009.7

(清华大学美术学院设计基础系列教材)

高等教育“十一五”全国规划教材

ISBN 978-7-102-04645-7

I. 视… II. 张… III. 平面构成—高等学校—教材
IV. J061

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 073921 号

高等教育“十一五”全国规划教材

编辑委员会

主任: 常汝吉

副主任: 欧京海 肖启明 刘子瑞 李 新

曾昭勇 李 兵 李星明 曹 铁

陈 政 施 群 周龙勤

委员: 吴本华 胡建斌 王玉山 刘继明

赵国瑞 奚 雷 雒三桂 刘普生

霍静宇 刘士忠 张 桦 邹依庆

赵朵朵 戴剑虹 盖海燕 武忠平

徐晓丽 刘 杨 叶岐生 李学峰

学术委员会

委员: 邵大箴 薛永年 程大利 杨 力

王铁全 郎绍君

清华大学美术学院 设计基础系列教材

视觉表现

张歌明 著

出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号 100735)

网 址: www.renmei.com.cn

联系电话: (010) 65593332 65256181

责任编辑: 徐 洁

设 计: 徐 洁

责任校对: 黄 薇

责任印制: 赵 丹 丁宝秀

印 刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经 销: 新华书店总店

版 次: 2009 年 7 月第 1 版

印 次: 2009 年 7 月第 1 次印刷

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

印 张: 8.5

印 数: 0001-3000

ISBN 978-7-102-04645-7

定 价: 42.00 元

目 录

序	1
---------	---

第一章 理念和思想

第一节 中国人不善于表现吗?	3
第二节 一味“写实”谁之过?	6
第三节 过程不是目的	8
第四节 把理念贯彻在教学环节中	9

第二章 观看的选择

第一节 细节决定一切	13
第二节 用眼看还是用心	14
第三节 艺术为人	17
第四节 痕迹的复杂性	19
课题一 “是什么打动了你”	22

第三章 画就是表现

第一节 千万别复制	43
第二节 寻找隐藏的结构	45
第三节 不依赖情节	47
第四节 把感觉画到位	49
课题二 “春、夏、秋、冬”	52

第四章 情绪可以触摸

第一节 凡·高的功绩	69
------------------	----

第二节	材料也是语言	72
第三节	平面上的立体	75
第四节	把画面延伸到三个维度中	77
课题三	“自然的生命”	81

第五章 不仅仅是形式

第一节	表现的力度	101
第二节	谁在起作用	104
第三节	无意中的刻意	107
第四节	多义的选择	110
课题四	“形象和意义”	113
课题五	“珍藏的记忆”	124
后记		129

序

“世界上的知识并不是固定在那里等待被发现的,而是通过我们的反思行为得以不断扩展和生成。”毫无疑问,建构主义的教学观准确地表明了教育传播和知识获取的特点与过程,特别值得教育者关注。我们今天拥有和面对的大量文化财富都是前人留下的珍贵遗产,如果只满足于对现有知识的转达与传递,就降低了教师的作用,也减弱了教育的职能和学校的影响力。学校不同于一般的单位,其最大的特点应该是它具有创造思想的能力,而新观念的产生则有赖于先进的教学理念和完善的运行体制。

美国教育学教授、课程理论专家多尔认为:课程的目标不应预先确定,课程内容不应该是绝对客观和稳定的知识体系,课程也不应该只注重灌输和阐释,所有课程的参与者都是课程的开发者和创造者,课程也是师生共同探索新知识的发展过程。很明显,多尔先生强调在课程中知识学习的发展性,这意味着课程本身也是在不断发展着的,学生和老师之间有互动性,他们具有同等的地位,互相启发和互相刺激,共同完成对于课程内容的理解、认识和演绎。如果在教学中只强调对知识的记忆、模仿和重复练习,则必然导致新思想的枯竭,从本质上束缚了学生的创造力。

今天,许多学校和老师都认识到在教学的过程中教学方法的重要性,而整个实施的过程中每一个课程的形式和内容对于最终的结果都有特

别重要的意义。我们尝试着在学习和研究的过程中不断地修正先前的预想,并且根据实际情况调整和发布新的课题,这样做的效果十分明显,因为老师与学生一直都处于比较紧张的状态中,最大限度地激发出双方的积极性,尽管课程的走向也许会与以往的经验有些偏离,但是,那些出乎意料的欣喜却着实令人难以忘怀。我们想,这就是新理念的优点,一切都要去不断地发现和不断地整理,一切又都在不断地发展和变化之中。

在以往装潢系已经整理和出版的教材中纯专业和纯基础的比较多,特别缺乏对于二年级向三年级过渡的课程的梳理,承蒙人民美术出版社相关编辑和专家的关注,着意推出了本套书籍。它是一组由低年级造型基础课完成后向高年级专业课过渡的衔接性课程,保留了一部分基本能力的训练项目,同时更强调设置课题的目的性。在学生完成相关技术性知识储备的同时,通过诱导和引发创作欲望,自然完成由基础学习向专业学习的过渡。

这套书虽然以教材的形式出现,但我们更愿意同学和同行把它们看成是一次实验和创意的过程。本着不断发展和不断变化的教育精神,我们希望看到更多、更新的教学方法和理念不断出现,而我们的工作仅仅起着抛砖引玉的作用。

第一章

理念和思想

第一节 中国人不善表现吗？

事实上，长久以来“表现”的观念并没有受到应有的重视，无论是在绘画艺术或者是在设计艺术的教学之中，“真实”和“客观”地描绘眼前的对象，一直是我们努力恪守的原则和积极倡导的方向。且不说我们是否能够做到“真实”和“客观”，呈现在眼前的东西并不一定就真实，而隐藏在背后的东西也不一定就不客观，问题还在于：艺术的真实是否就能等同于生活的真实？艺术家眼里的客观是否就应该等同于物质世界表面的客观？中国人的为人处世有着始终不变的原则，传统教育一再告诫我们要收敛，更要谦虚、含蓄和不张扬，中庸和不炫耀一直是被我们公认的美德。众目睽睽的轰轰烈烈固然令人羡慕，但深藏不露的一鸣惊人似乎更能够使人折服，这也许是艺术背后的东西，它在潜移默化地影响着我们的想法，控制着我们手里的画笔……（图1—图4）

其实，在中国的传统艺术中从来都不缺乏“表现”的精神。比如，中国的绘画善于用线，但又不是纯粹描画轮廓的线，它所强调的意趣和韵味绝对不是一种“写实”。古人们决定用黑白墨色去替代世间的万千色彩，正是因为他们认为执笔施画的目的并不是追随客观，而是挥洒情怀和抒发心声，处心积虑地描画眼前的色彩只能使艺术家的感觉受到压抑。画论中也一再强调“神形兼备”，从顾恺之到陈老莲的人物形象都不能用

正常比例的概率去衡量，但正是那些夸张和变形的部分才显示了他们的个性，表明了他们与众不同的观察力。（图5—图8）



图1 入学考试素描试卷之一



图2 入学考试素描试卷之二



图3 考前素描训练作业之三

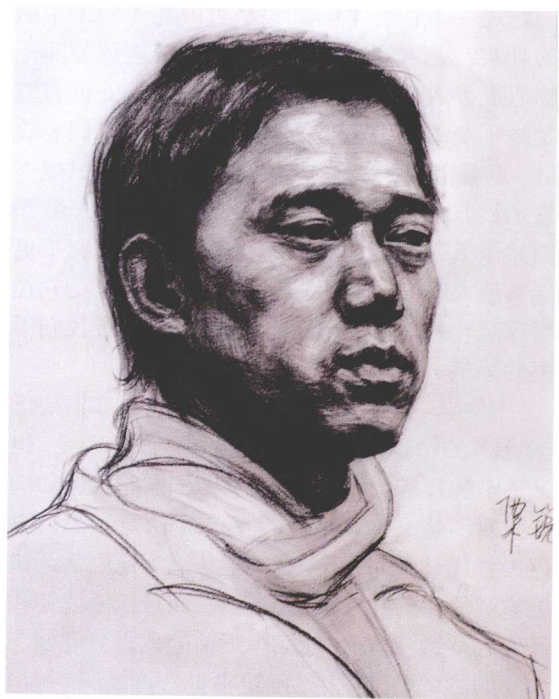


图4 考前素描训练作业之四



图5 顾恺之《女史箴图》摹本局部（东晋）



图6 陈老莲《鸳鸯冢娇红记》（明末）



图7 任伯年 白描人物图稿（晚清）



图8 石涛《搜尽奇峰图卷》局部（清）



图9 杰尔维兹《赫拉克勒斯头像》俄国（1882）

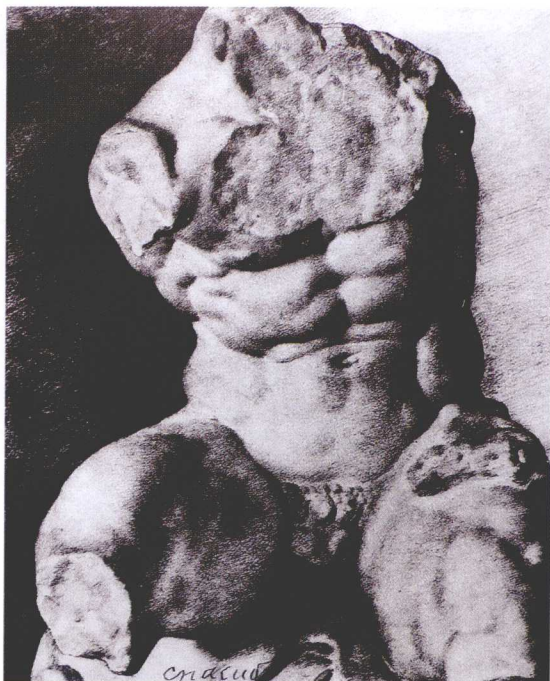


图10 马科夫斯基《躯体石膏像》俄国（1885）

第二节 一味“写实”谁之过？

艺术教育领域中强调真实、注重客观的意识应该与上世纪50年代左右由原苏联引入的一整套绘画基础教学方法，以及社会主义现实主义的评价标准，有着更直接的关系。在其素描教学中最有代表性的说法是：世界上的一切物体都是有体积的，而每一个体积又是由大小不同、朝向不同的块面所构成的，因此，真实和充分地描绘物体就意味着要分解和寻找到更多的块面。或许是教科书的翻译者误解了编写人契斯恰科夫先生的词语，或许中国的老师们并没有领会切块和分面的真正意义，反正学生们明显地被引入了误区，似乎找到的块面越多，描画的深浅变化越多，你的画就越好。实践证明，我们能

够训练出一批又一批标准化的、客观地描绘“真实”的技师，但同时也抑制了每个人各不相同的观看角度和方法，埋没了艺术创作中最需要的感觉和个性，千篇一律和千人一面就是最后的结果。直到今天依然还有人相信这一过程是学习的必由之路，只有经历客观才能够走向主观去寻求表现的自由，然而事实留给我们的答案却是陷入描摹之后的不能自拔，被扼杀掉的感觉很难再行恢复。（图9—图12）

如果将一切都归罪于“老大哥”的确也有失公平，因为那一批留学原苏联的艺术家创作了很多脍炙人口的绘画作品，回国后又成为国内各个艺术学院绘画艺术教学的中流砥柱。从宏观上看，艺术创作的模式化和循规蹈矩的表达方式特别符合当时的社会形态和政治需求，其实问题主

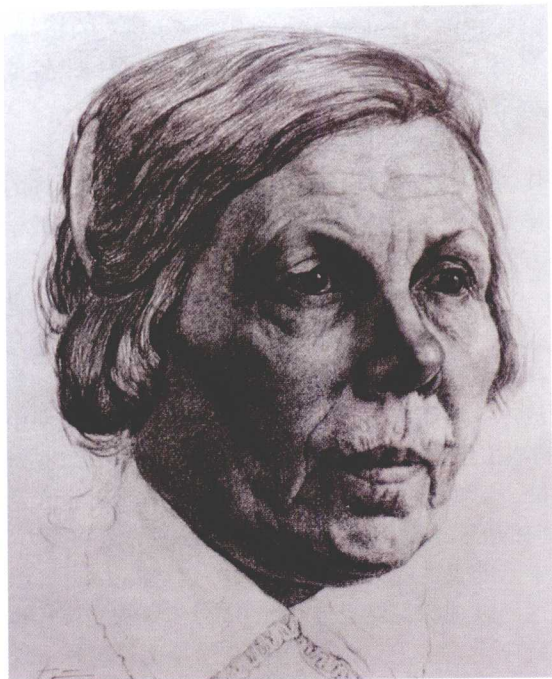


图 11 别洛乌索夫《女人头像》俄国 (1934)

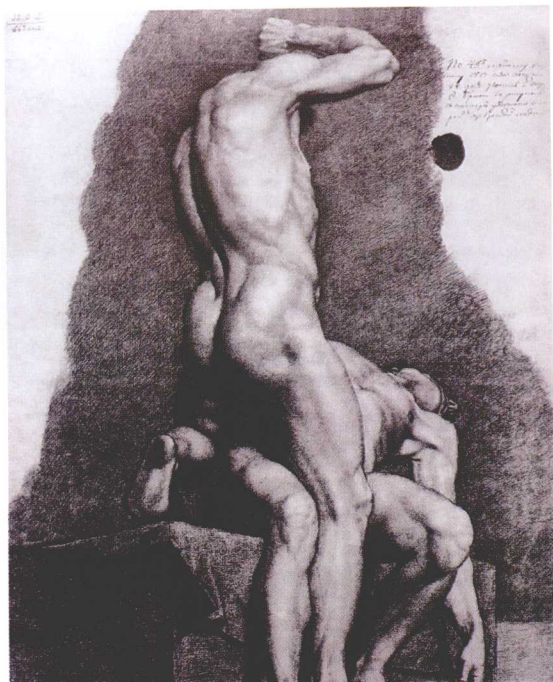


图 12 布鲁尼《人体习作》俄国 (1813)

要还出在我们自己身上，盲目地跟从和强求一致，必然会导致艺术创作的僵化和作品的千篇一律，一叶障目使我们在繁茂的欧洲艺术丛林中只摸得了少许的藤蔓和树枝。今天，很多人已经看到了症结所在，但是，这一套基础教学理念的影响却很难通过几次会议和几篇文章就加以修正，它的惯性还在推动着我们，许多具体的训练环节与方法仍然在起作用。(图 13 - 图 14)

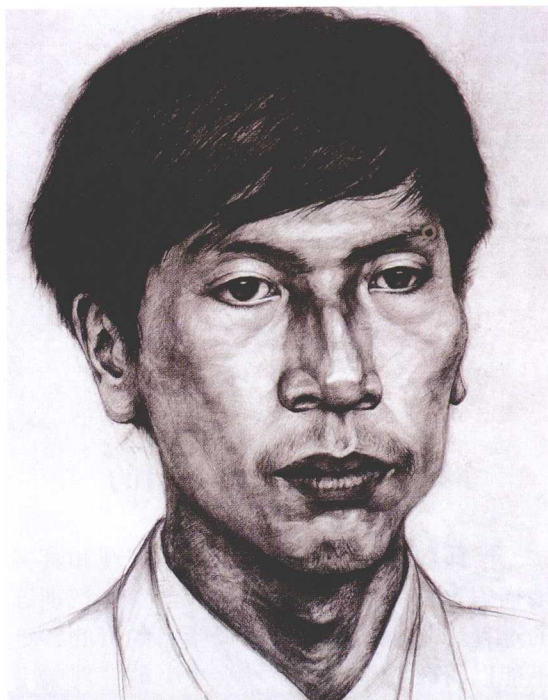


图 13 盛世生 一年级人像素描作业

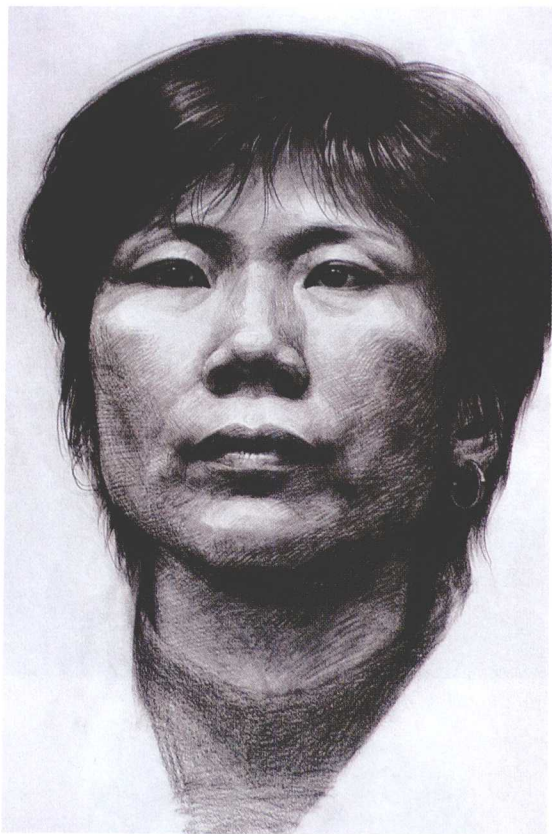


图 14 李昕 一年级人像素描作业

第三节 过程不是目的

严谨和系统的教学没有错，客观和真实地描写也没有错，问题在于我们不能把训练的过程和阶段性的要求当成学习的目的，更不能以行政的手段促使社会主义的“现实主义”一枝独秀，从根本上背离了毛泽东主席早

就提倡的“百花齐放”和“百家争鸣”的精神，背离了文学艺术应该表现观点、情感和个性的基本原则。

令人欣慰的是许多学校已经做了大量的工作，通过转变观念和理清思路，使得各种各样的修正和变革悄然进行，无论是课程内容还是教学方法，都已经有了很大变化。

在装潢系开设“视觉表现”课应该是 20 世纪 80 年代中后期，从时间上也能够看得出它与社会改革的步伐相吻合，正是随着文艺思想的解放才应运而生的。由于在一年级的造型基础课中学生们仍然以训练严谨和客观地写实形象为主，缺少对于感觉的捕捉和挖掘，更缺少带有个人意向的形式探索，从而不能获得敏锐的感知能力、丰富的表达能力和持续不断的创造能力，因此，这门以训练表现力、启发创造力为目的的课程也就应运而生了。实践证明，在学生由造型基础课向专业设计课过渡的教学链条中，它起到了特别明显的连接作用，它使得学生们在接触专业设计课之前，从表现方法到设计意识两个方面都做了必要的准备。（图 15—图 17）

“视觉表现”课被安排在二年级的上学期，我们将此课程归类在专业设计课学习之前的专业设计基础课里，也许在今后的教学改革中我们可以把一年级造型基础课的内容进行改变或者彻底颠覆，到那时，“视觉表现”课可能会被安排在入学以后的系列课程中，使学生能够更早地接受表现性的训练，进行更有目的的基础学习。

经过几位任课老师的共同努力，目前的“视觉表现”课已经有了比较清晰的教学理念和比较完整的教学方法，尽管每个人对于“表现”的内涵及意义的认识不尽相同，教学方法和作业要求也有所区别，但有一点是共同的，那就是我们都希望学生们通过本课程的学习能够拓宽艺术视野，更加积极和主动地感知世界和感受生活，从而能够创造出更加富于个性和具有感染力的表现形式来。

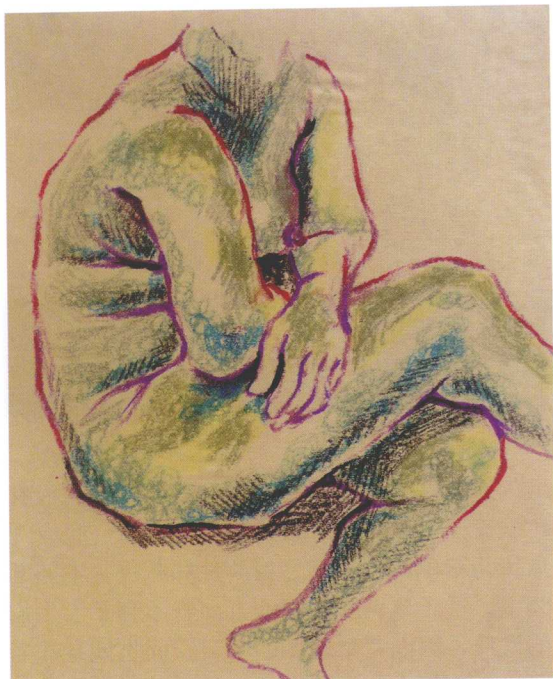


图 15 金甫景 视觉表现课人体写生作业

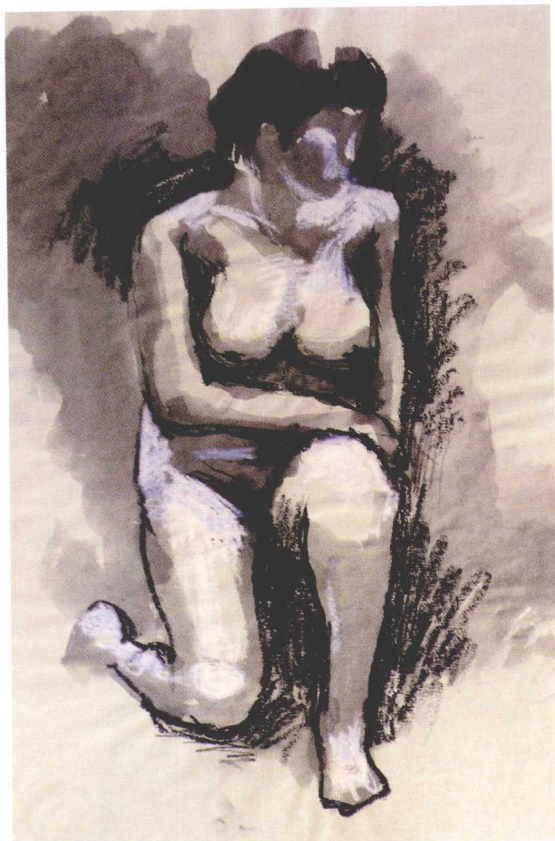


图 17 侯亮 视觉表现课人体写生作业



图 16 赵敏姬 视觉表现课人体写生作业

第四节 把理念贯彻在 教学环节中

艺术创作的根​​本精神就是充分地表达出创作者的思想,展示出每一位艺术家独特的感觉和精神,挖掘和使用与众不同的语言和形式。正因如此,艺术学院的每一门课程都应该渗透着创新和表现的基本原则,即便是那些通常意义上的技

术性课程,比如基础素描和基础色彩课,也应该坚决地贯彻体验与创新的思想。以往的教训已经证明:当学生们已经习惯于用既定的和统一的眼光去观察和描绘以后,再去修正和改进业已成形的观看方法是非常困难的,狭隘的艺术观念常常一辈子都在起作用,从而限制了艺术家个性的发展。(图18—图19)

设计艺术的教学在中国起步较晚,最早的设计专业都附属于绘画或造型艺术专业的部或系,上世纪70年代入校的学生甚至不知道设计为何物。一直以来设计类各个专业的学生也都



图18 美国学生素描作业

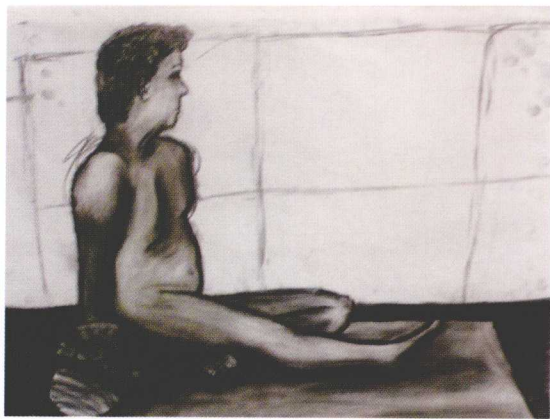


图19 他们描绘的重点显然不是表面的肌肉

延续和使用着绘画基础教学的一般方法,没有建立设计专业的基础课教学体系。当然,也有观点认为基础教育应以寻找共性和解决基本问题为主,过于单调和狭窄的方向将不利于学生们的发展,因而留下较多的学习空间也就意味着留给学生的更大的发展余地。具体的问题还在研讨之中,对于基本能力到底是指什么也还众说不一。但是,到目前为止有一点似乎已经被大家广泛认知,那就是设计的目的性。任何设计项目都是有条件和有前提的,这也是设计与绘画的本质区别。那么,设计教学应该有别于绘画教学,其根本点就是条件和要求的先决性,让学生从学习之初就能够感受和体验设计的创作形态和本质特征。

除了课程的针对性以外,课程的宗旨和理念还有赖于具体的训练过程和方法去实施完成。如果只有良好的心愿和想法,而无法将意图合理地计划和安排到教学中去,就使得教与学都有盲目性,教学结果中的偶然性也会大于必然性。

国外的设计教学已经有较长的历史,在许多成功的教学案例中,我们能够深受启发的就是目的与手段的紧密联系。生动和有趣的课题是引导课程发展的主线,学生们在感受和制作的过程中加深了对于课题的理解,掌握了操作的方法,领会了设计的精神和意义,这一切都能够在自然

而然之中得以完成。(图20—图25)

本次课程是从对于肌理的认识开始的,因为表现的元素首先存在于最基本的视觉元素之中。宏观和微观分别是我们强化感知的不同途径,人们往往只习惯于一般地观看,而那些被我们忽略掉的却有可能是最有价值的东西。

学习如何提炼和截取素材是学习的第二个阶段。看到的東西不一定都具有表现的价值,而表现出来的东西就应该是那些有意义和有力度的东西。它能够吸引人们的眼睛,也更能够打动人们的心灵,无论这些形象是抽象的还是具象的,它们都是艺术家做出的选择,反映着他们的好恶和情绪。

第三个阶段是将平面的形式立体化,有意识地利用那些肌理明显、可以触摸的材料表现出更真切的感觉。今天的视觉艺术较之过去已经有了很大的变化,其中最重要的特征之一就是各种艺术形式之间边界的模糊化。我们很难用以往的标准去界定它们,优势互补和相互利用使得艺术家在表现的方法和形式上没有了禁忌。当那些相对固化了的形态被打破了以后,新的形式不断产生,这也意味着艺术作品的内涵更加丰富,艺术家能够揭示出更深刻的意义,涉及和表现更多的主题。

后面的题目是将环境的因素同时安排和考虑在设计之中,先后做了两个课题:一是从形象做起,完成之后置入不同的环境之中,增加或者颠覆最初的意义,在形象与环境的冲突中认识和寻找表现的可能性,揭示和挖掘作品的理念和精神;二是在相对固定的空间中,利用平面与立体表现的多重因素,完整地表现出自己的设想和既定的主题。

根据人员和课时的变化,每一次“视觉表现”课的表现主题都有所变化,这本书只是其中的一次教学尝试,希望能够明确地表达出我们的意图,展示大体的计划和方法,即便还不够完善,也为今后的课程提供了可供甄别的案例。

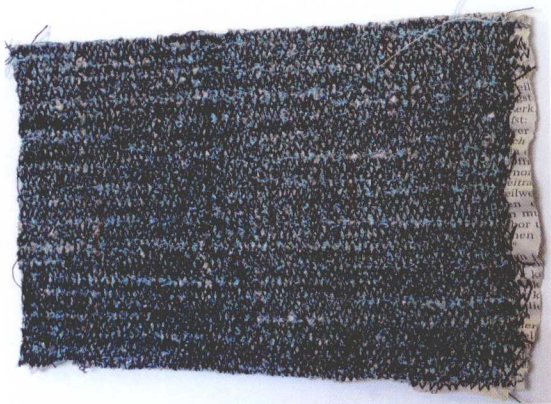


图20 材料表现作业之一

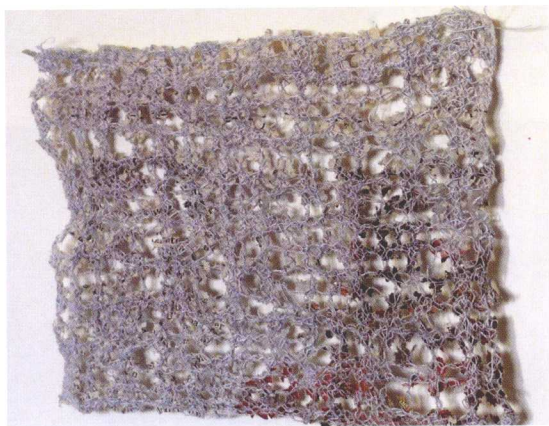


图21 材料表现作业之二

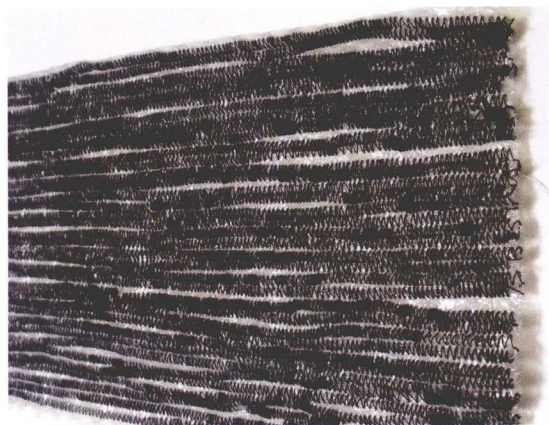


图22 材料表现作业之三



图 23 材料表现作业之四

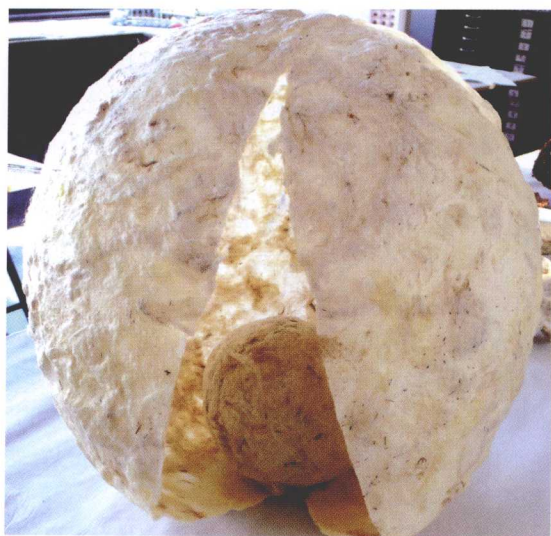


图 24 材料表现作业之五



图 25 以上为德国萨尔美术学院学生的材料表现作业