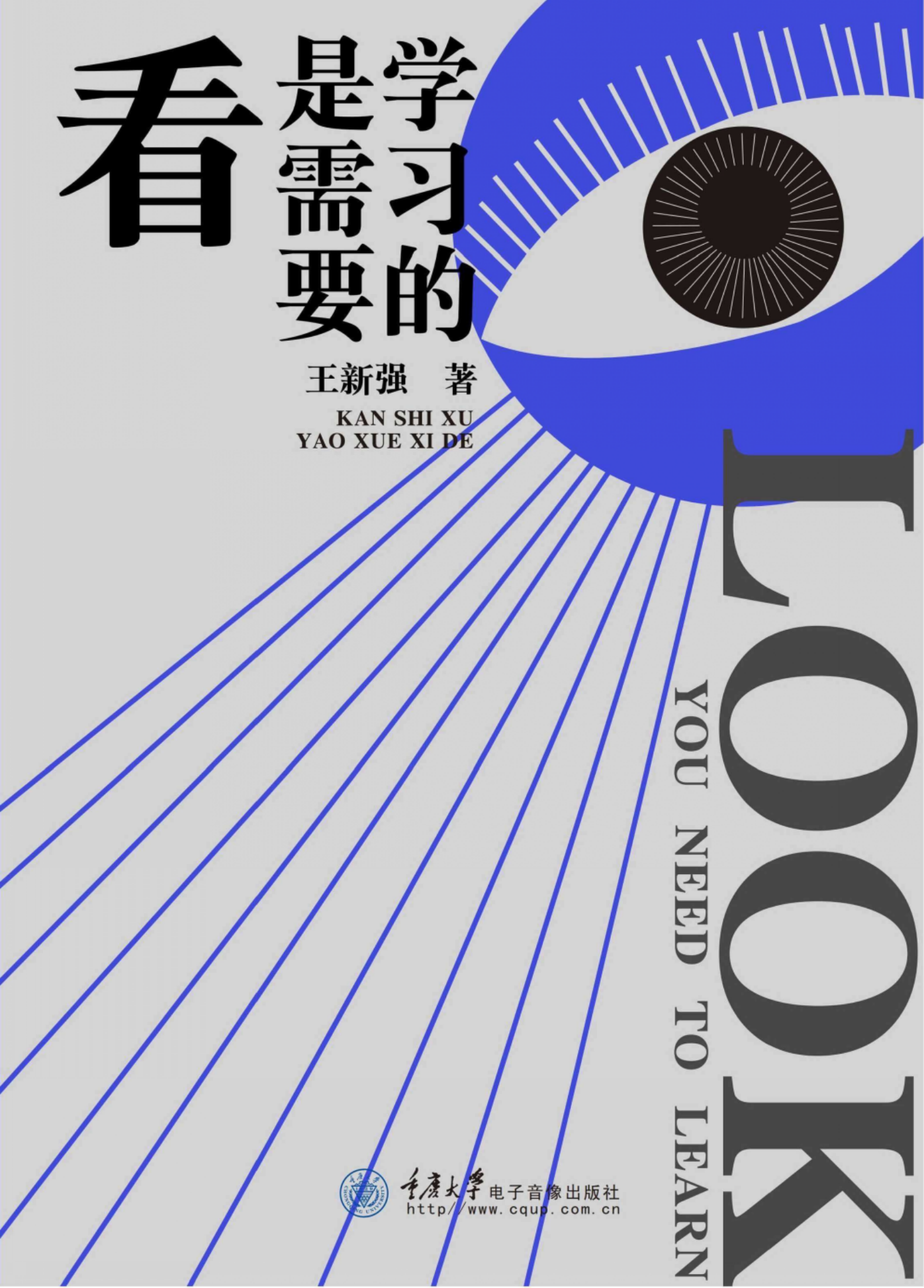


看 是学习的 需要

王新强 著

KAN SHI XU
YAO XUE XI DE



LOOK
YOU NEED TO LEARN



重庆大学 电子音像出版社
<http://www.cqup.com.cn>

看 是需要的 学习的

王康 著
WANG KANG'S
EASY TALK SERIES

看
是需要的
学习的

看
是需要的
学习的

看
是需要的
学习的

看
是需要的
学习的

WANG KANG'S EASY TALK SERIES

看是需要的学习的

内容简介

本书从“看”的视角审视儿童美术教学。以学生立场探析“看”的秘密，有效引导学生的观看行为；开发“看”的资源，丰富学生的观看实践；设计“看”的路径，实施“看”的教学，提高“看”的素养，培养“看”的能力。

书中提供了大量教学案例，让读者在学习和阅读的过程中更加容易理解和内化。

版权信息

书名：看是需要学习的

编著：王新强

重庆大学电子音像出版社出版

地址：重庆市沙坪坝区大学城西路 21 号

ISBN 978-7-89446-676-1

出版时间：2022 年 12 月

邮编：401331

电话：023-88617080

责任编辑：石媛媛

版式设计：赵沛言

字数：215 千字

定价：40.50 元

版权所有，侵权必究

前 言

教孩子画画，通常是在技能里面穿梭钻研，是技能教育，终究接触到的是皮表，探不到艺术的精髓。人们常说“一看就知道了”，通俗地表达了美术学科的视觉意义。让学生在美术学科中学会看，通过看丰富表象的积累，为想象提供素材，引发创想、创意。这种在美术学科中获得的艺术化思维，将会使他们一生受益。

美术学习最直接有效的方法是“看”。艺术的本质在于如何看待世界，不论哪位伟大的画家，都具有敏锐超人的观察力。法国素人画家卢梭虽然不曾进入美术学院接受系统的学习，但他直接从大自然感应取材，不管是画鸟、猴子、花豹或马，都是靠着搜集许多报纸杂志的图片故事加上自己写生组合拼凑成一幅充满想象力的图画。

会看才会画，会看的人，能发现常人不易发现的细节要点，甚至也能看到别人看不到的部分。美术学习中的观看不单纯是视觉记录，而是一种视觉的认知、推理与判断的过程。不会画的问题首先在于不会看，所以别急着教孩子画，先教会他们“看”。

如何“看”，笔者尝试从观察、写生、色彩、布局、线条、造型、创意、媒材等课程和实践活动，引导儿童认识美术特有的形式语言，内化、累积形成素养品格。

“看”是一种生活态度，是在日常生活中体验的过程。笔者希望通过本书打开读者的艺术眼，引导大家看见儿童绘画世界的真善美和无限的可能！

让我们一起“动”起来，做新时代会“看”的美术教育者！

王新强

2022年8月

目 录

第一章 探究“看”的秘密	1
第一节 看与见	1
第二节 看见的过程	2
第三节 看是要学习的	7
第二章 影响“看”的因素	9
第一节 主观因素的影响	9
第二节 客观因素的影响	15
“看”的范式第三章 梳理“看”的范式	20
第一节 看的范式	20
第二节 看见视觉语言	23
第三节 “看”的策略	39
第四章 生成“看”的心眼	44
第一节 形式之“看”	44
第二节 “美”得有意思	46
第三节 感动人心	52
第五章 开发“看”的资源	56
第一节 教材资源解读	56
第二节 主题资源开发	62
第三节 资源的可视转化	66
第六章 发现“看”的效果	71
第一节 从图解到图构	71
第二节 图像导向创作	72
第三节 从照片到作品	77
第四节 从创意到创作	80

第七章 设计“看”的路径.....	85
第一节 知识观.....	85
第二节 像艺术家一样学习.....	86
第三节 路径构建.....	88
第四节 教学案例.....	95
第八章 实施“看”的教学.....	103
第一节 设计“看”的策略.....	103
第二节 设计“看”的问题.....	108
第三节 设计呈图方案.....	112
第四节 “看”的教学.....	115
第五节 课型变化.....	119
参考文献.....	124

第一章 探究“看”的秘密

儿童期的美术创作主要依靠感觉和情感进行表现，在美术教育中要注意培养知觉能力，让他们视、知觉的主动性、选择性和组织性得到充分发展。不会画的问题首先在于不会看，所以别急着教孩子画，先教会他们“看”。当听到“我不会画”时，这是一个“呼救”信号，表示孩子对绘画标题没有感觉，没有印象。当然最好是让孩子亲自观察，如果做不到，就带领他们从学习搜集资料、使用资料开始，对照片、图片、影片进行分析观察，目的是让他们作画之前能够胸有成竹。那么，怎样看，才能所见？何为看见？看见包含了怎样的认知结构和过程？“看见”是怎样发生的？

第一节 看与见

“看”的本义是“看”的动作，“见”的本义是“看”的结果。“看”强调过程的开启，“见”则强调活动的效果。“看”未必“见”，但没有“看”就不会“见”，“看”是“见”的必要条件，却不是充分条件。“看”与“见”是两回事，前者是“视觉”，为生理功能，后者是“素养”，为文化与思想的能力和修养。

中国哲学美学的“身心统一”是对“看”与“见”最完美的注释，由主体的视线之游到身体之游，然后到“远观神游”“游心万物”的心与身的交流来达到对天地万物的观察和深层次的理解。主体在看的同时，早已融入了“见”的思考，映入感官视觉的“象”并不是纯客观的表象，而是已经经过了心灵化的润饰，一定程度上可以说“见”是主观建构的对对象世界简化了的“象”，“物”与“我”成了一种身、心、物的完满。

约翰·伯格专门提出了“观看之道”，即如何去看并如何理解所看之物的方式。他写道：“我们只看见我们观看的东西，观看是一种选择行为。观看的结果是将我们看见的事物纳入我们目力所及……我们观看的从不仅仅是一件东西，我们总是在观看事物和自己之间的关系。”观看，意味着对映入眼帘的视觉信息做有意识地选择，只接受那些引起注意或引发意义的信息，而屏蔽或忽略其余信息；观看，意味着建立起一种观看主体与观看对象之间的关系，使两者之间形成一种连接；观看，还意味着是一种受所知所信之物影响的行为，所谓“各花入各眼”，不同的视觉观念造就了人们不同的视觉经验，而不同的视觉经验又决定着对特定视觉文化的不同理解与体验。赫胥黎曾用公式总结了观看的特点：“感觉+选择+理解=观看”。由此可见，“看”不是“物来而见之”。从“看”的主体而言，“看”不仅仅是一种生理行为，同时也是心理行为，负载有情感、理智和认知的过程，生理只是“看”，心理才是“见”。

看见，是一种感动。自然界一块被侵蚀的石头表面，狂风中的一朵盛开的牡丹花，一片湖水流动的波纹，它们的基本形态虽然可以用程式化的、不带感情色彩的几何图式去再现，但如果要使它们以一种极具视觉张力的形态再现，就要以全新的视角与焦距去“看见”。而这种“看见”需要以一种生命的共情代入才能体悟和体现。所以说“看”并不是简单的“相机”录入功能，而是一个主动探索、选择、补充、组织、构成、判断的复杂过程，是人的创造性思维活动。古人常说“外观于物，内观于心”，眼睛是心灵的窗户，通过“看”所达到的“见”不仅仅是简单的视觉认知方式，更是一种态度，是感动人心，与“感”“悟”“体”相关，是对外在事物有所感的同时所达到的一种形而上的超越境界。

看见，是一种创新。有眼看不见，可能是因为心已蒙尘、闭塞，失去了所有对其他可能性的感应。参与对鲜活世界的（再）认识，在“看”与“见”之间展开富有创造性的缝隙，催产创新的震动与张力，看见看不见的东西，为物象提供新样式，给世界提供新图式。

第二节 看见的过程

“看”这件事情，是从光线照到眼球的网膜开始。但是只靠眼球是看不到东西的，还有比这更重要的器官，那就是脑。或者说，在“观看”的时候，本来就不仅仅是“看”而已，必须同时捕捉动态、颜色、形状等不同的要素。这些讯息的处理几乎都是脑部进行的。其实，即使把眼睛闭上，也还能看得见东西。像是睡着了以后，在梦中看到的情景，就是这样出现的。即使眼睛并没有看到任何东西，如果脑中“处理视觉”的部分“醒来”活动，就能够产生视觉。所以在整体的视觉作用中，脑是最重要的器官。

我们身处一方水土沉浸其中，漫步在变幻无穷的山影树阴间远观近看，感受春华秋实、冬枯夏荣的面容变换，认识世象、物象、事象，这绝不是在某一位置角度的观看、在任何一个瞬间的断面定格所得。阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中这样解释：视知觉是指视觉对物象的一种信息解释，并利用其来计划和行动的能力。因此视知觉包含了视觉接收和视觉认知两大部分。简单来说，看见了、察觉到了物体的存在，与视觉接收有关；但了解看到的東西是什么、有没有意义、大脑怎么做解释，是属于较高层的视觉认知部分。

视觉接收：大脑生理学中，看的动作是从光照在眼球视网膜上开始的。光线进入眼里，透过眼球的镜头，将聚焦的影像映现在视网膜上，在人的视网膜上有许许多多点状感受器，在光的作用下，这些感受器记录了空间中不同位置、不同形状、不同大小、不同颜色的视觉信息。这些视觉信息被人眼中的视神经所感知，透过视神经传到大脑中，视神经类似于电线，那是从眼球延伸的线，运送至大脑的“视觉丘”，在此组合出视觉信息。于是一个视觉影像出现了。这个过程类似于照相机的照相作用，基本上是一个物理过程，无须依靠先前的学习和经验。视觉接收是视觉认知的开始，常常被认为是自下而上的加工，刺激引发人的视觉意识（图 1-1）。

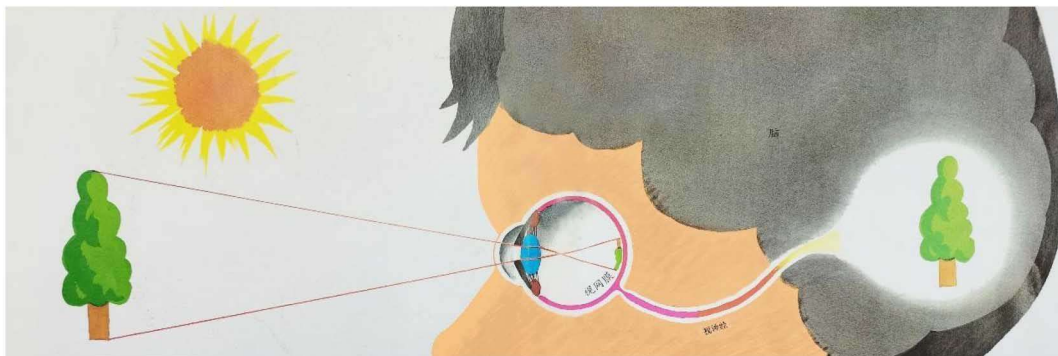


图 1-1 视觉接收

仅用眼睛看到的世界是什么样子？它会带给人类多少欣喜？莫奈的画（图 1-2）做了具体表现：物体的形态朦胧模糊，感受不到风景的纵深，不过画面中洋溢着一整片光和鲜艳的色彩，用心去体验那片光线与色彩，自然会感受到幸福的气息。



图 1-2 莫奈《印象·日出》

贡布里希指出：“眼睛不是被动的，而是主动的仪器，它是为大脑服务的，而大脑必须具有选择性，否则眼睛就会对大量的难以把握的信息应接不暇。‘看见’的过程总是包括寻找、比较、解释与忽略一些东西等活动。”

视觉认知：美学从艺术与审美的“看”的方法入手，探索视觉世界的形式意义；哲学则从视觉与人的本体存在的关系角度，研究“看”的更为深层的方式，视觉成为人类认识、把握真实世界与自我的重要途径；心理学则将视觉看作是思维的另一种形式，认为人们通过“看”即在进行着思考，研究处理复杂的视觉行为的途径与能力；符号学从信源、编码、信道、解码等要素分析视觉意义传递的方式，从图像性、指示性、象征性等方面分析视觉语义的表达类型，从而研究视觉表达的文本结构、隐喻、阐释、同构手法等。所有这些研究都赋予视觉新的内涵与各种可能性，揭示了视觉现象与人们进行视觉活动的深层价值，而这些不同的切入点，就共同构成了视觉的具有哲理色彩的研究路途。先前获得的关于世界的知识，有些贮存在人的长期记忆中，通过与这些知识发生联系，被感知的基本形式具有了一定的意义。这一阶段的信息处理模型是前一阶段的结果，一般而言，我们的注意力是集中在视觉场景的某些部分，会对自身感兴趣的特点和事物予以更大的关注。大脑会将一些信息补充应用到未经加工的视觉印象上，结果，人得到的就不只是简单的刺激，而是更为丰富多彩的意义。视觉接收只反映事物的个别属性，知觉则能反映事物的多种属性。视觉活动总是会有知觉和意识的参与。眼睛要把一事物体现出来，必须涉及到知觉，没有知觉参与的观看活动不会产生对事物的感觉。

从这个角度来说，在眼睛里的对象是对象映入眼睛的某个角度的形象，而不是对象。对象是一个完整又复杂的东西，首先它是立体的，从前到后，从上到下，从左到右，单凭眼睛在某一个角度观看是看不“全”对象的；其二对象是由表及里的东西，不同的对象有不同的外表与质地及附于外表的各种局部与不同的局部组织，它们是可视的，而对象内部通过特殊观察方法也能见其形状。对象除了可视的部分外还有观察者能感受到的无形的东西，如：对象的温度、声音、重量、力量、气味等等。对象又是在变化之中的，因各种对象变化的周期有长短、快慢，变化短而快的东西变化明显，变化慢而长的东西，变化不明显，甚至看不出变化。对象中人物是最复杂的一员，外表的变化与内心的变化之间既有规律又无规律，外表与内心的变化有时“同步”，有时互相矛盾，所以人是最难捉摸的也是最有深度的对象，因此对对象的认识不是单一眼睛的任务，必须通过其他感觉系统来体验，并用观察、体验、接触一定时间才能较全面地认识对象，才能有丰富的感受。而视觉形象是对象在眼睛某种角度，某种视平线位置和某种视距所看到的映在眼睛中的形象。同一对象因不同的角度、视平线、视距，眼中的形象是不同的，为此，对象的形象在眼睛作用下是可变化的。

以杯子为例，是冷还是热的、光滑还是粗糙的，这些以手触摸得来的触觉资讯，与眼睛所看到的讯息合而为一，杯子的形象就能完整呈现。在此过程中，脑所见到的世界不是只有光及色彩的影像，而像五感统合后共同感觉般的世界。《寻找脑中幻影》这书指出：“当我们看见一只猫时，它的形状、颜色会投射到视网膜，并经过视丘传到视觉中枢，再分成两个通路：一个通路侦查深度和运动；另一个通路侦查形状、颜色和认识物体，最后等所有的讯息都统合后，脑才告诉我们这是一只猫。”在视觉认知阶段往往要调用记忆层中的表象，修改和完善记忆中的内容和结构方式，乃至造假建构，进一步充实“经验库”。法国当代美学家巴舍拉则这样说：“梦想时的眼睛是视而不见，或者至少是在另一

种景象中看见。”古代画家所画的鬼乃至于现代的许多怪异形象正是想象的产物。

经过专业训练的眼睛在对物象进行识别时，往往提取记忆进行比较，或对特征进行搜寻辨识，或从抽象形式的角度进行解构，并非用语言思维进行判断。而创作与设计实际中，创意、勾画草图、修改等步骤展开，在很大程度上都是以视觉语言直接发生。爱因斯坦曾经指出，人能不能观察眼前的现象，取决于用什么样的理论，是理论决定人到底能够看到什么。因此，视觉思维意义上的“看见”，并非一般所指“看”或“观察”，不同于训练那些对体积、色彩、线条各有偏重的观察兴趣，也有别于通常概念中的“比较的观察、细致的观察、整体的观察”等概念，它是一种积极地具有选择、评价、整合价值的视觉行为，它的发生将导致形式语言的获得。

我们知道，视点和视域的变化是人身体位置的移动、头部的转动以及眼球运动的结果。当大脑发出命令，才会出现人身体的移动、头部的转动、眼球的运动。一旦出现这些移动、转动或者运动，人的视点和视域就会发生变化，这就意味着眼睛接受新的视觉信息刺激，又经历一次视觉认知，如此循环往复。当代美学大家宗白华先生就曾分析了作为观物主体的画家是如何运用这种视点的不断移动方式进行艺术创作的：“画家的眼睛不是从固定角度集中于一个透视的焦点，而是流动地飘瞥上下四方，一目千里，把握大自然的内部节奏，把全部境界组织成一幅气韵生动的艺术画面。”

清代著名画家郑板桥精辟地论述过画竹子的三个阶段，从“眼中之竹”到“胸中之竹”，再到“手中之竹”，即画竹子先观察竹子，直到心中满是竹子的影像再落笔。纵观美术史，不论哪位伟大的画家，都有敏锐超人的观察力，会看才会画，会看的人，能发现常人不易发觉的细节要点，甚至能看到别人看不到的部分。

同样是“看”，不同的人对“看”的理解和“看”的行为是有很大差异的，脑海中呈现的影像也就大不相同了。这种不同是心理作用的结果，受固有思维惯性、文化背景的影响和约束。不同的艺术家有着不同的“看”的方式，“可见之物”也就呈现出不同的面貌。这种面貌有时与普通入眼中的“可见之物”接近，有时却相去甚远。但在任何一种呈现方式中，艺术家都是在呈现个人的“可见之物”，也即是在呈现自身的“视觉表现”。写实绘画呈现的是画家眼中所看到的客观实景，运用透视、色彩、明暗以及它们之间的关系去表现“可见之物”；现代艺术表现个人对于世界、自我的认识与反思，因此画家的主观性大大加强。作品中观者很难看到自己可以辨识的“可见之物”，因为画家在画面中表现的“可见之物”是其特有的“看”的方式的产物，与写实绘画不同的表现目的导致了“可见之物”的巨大差异。正如梅洛·庞蒂所说：“艺术给予那种世俗眼光视而不见的东西以存在的可能性。”视觉表现呈现的是更为个人化、更为隐秘的意义，对于它的多义的猜测与解释往往正是艺术家“表现”的目的。我们所看到的是经过主观过滤的，是我们想看到的、能看到的。

塞尚和莫奈不同是因为他们看事物的方法不同。塞尚试图证明一切物象都能够归纳为圆柱体、球体、立方体，艺术家应有一种强烈的几何学观念，而实际上“这些几何学形状只能在认识更多未被发现的大自然所创造的形状的过程中作为暂时的栖身处”，并非唯一的方式。这里我们并不是否定塞尚，我们在考量一种观点时要置入当时特定的背景之中。

塞尚的这种观点在当时恰恰是新颖的，给后来的现代绘画打开了一扇窗，让后来的艺术家们学会了用不同的方式去打开这个世界。

莫奈和塞尚是同时代的画家，乍看之下，他们两人的画很相似，不过他们的画本质完全不同。例如在画桌上堆积如山的苹果，若是莫奈（图 1-3），就会彻底观察苹果果皮表面反射出的光线，画出浮现在苹果表面上的光，他会仔细观察苹果在桌子上显现出的影子，虽同样是影子，但暗度却不相同，有明也有暗。颜色也不是普通的灰色，紫色、绿色，各种颜色混合杂在影子中。若是塞尚（图 1-4），坐在那里，不动，只是头晃到左边再晃到右边。仔细看苹果是什么形状，思考苹果的重量如何画才能让观者感受到，坚硬的或是柔软的该怎样画出来，如果有很多苹果，需要思考该如何摆放在空间中，同一座苹果山，从前面看和从旁边看形状完全不同。就这样看几颗苹果看了几个月。塞尚自己写道：“同一样东西，从不同角度去看，会激起我们细看的兴趣，真是变化多端，我几个月都不曾变换位置，只是更往左弯或往右弯罢了。”艺术家之所以能以一种独特的视觉图式进行表达，就是依托自身独特的视知觉感受。而这种视觉图式的形成基于个体主观情感浸润之下的视觉感知，逐渐形成极其自我的体系和方式。



图 1-3 莫奈《一篮苹果》



图 1-4 塞尚《苹果》

贡布里希认为，“观看——这种最自然最常见的行为实际上是一种异常复杂的文化行为。”相对于莫奈是用眼画画，塞尚则是用脑来画画。若是眼的视觉，只画出某一点看到的形状即可；但是脑的视觉，会想到尽可能画出各个角度看到的形状，在一幅画中画出复数视点所见到的情景，这样的情景应该是和眼睛所见的苹果山情景不一样，因为画中是眼睛看不到的世界。塞尚和毕加索这些画家，就是将脑视觉所看到的世界表现于画中，所以看毕加索和塞尚的画，会有一种想在画作的四周移动，甚至想用手触摸的体验，从画中感觉得到时间和空间的流动。

第三节 看是要学习的

人类的学习 70%由视觉而来，而视觉的学习主要来自于“看”与“见”，可见“看见”能力的高低，将是未来学习成功与否的关键。丰子恺先生曾说：“人因为有眼睛，故必须有美术”。美术课程凸显视觉性，以对视觉形象的感知、理解和创造为特征。生活中，儿童的眼睛看到物体时，只是用来判断所见的物体是什么，视觉是麻木的，而美术学习就是要改变这样的思维和视觉状态。任何学科都可以培养出良好的思考力，而美术比其他学科更适合培养思考能力，让思考“看得见”，让思考井井有条、清晰深入。因此，美术学习应该引导学生学习最基本的“看”的方法，重新看待“看”的方法，突破传统经验型的学习指导，从更为宽泛的深入的体验方式去感知对象，从更为本体的意义层面去掌握分析的方法，或是从某种特殊的角度去进行视觉活动，启迪视觉感知与表达方法的获得。学习如何看见是我们美术教学的重要内容，教师应该具有带领儿童“看见”的智慧，引导儿童学会使用眼睛辨识各种视觉形式要素，培养视觉的敏锐反应，增强接受视觉信息的能力，即敏锐的感受能力与如何“看见”的能力，达到对视觉形式的理解，获得深层的视觉经验。

画家告诉我们，如果需要发明生产出图像来，我们还得再次学习如何观看。人所共知的毕加索、马蒂斯、高更、梵高、塞尚等欧洲艺术家，他们向东方艺术、非洲艺术学习，研究看的方法，创造了各自不同流派。达·芬奇说：“绘画的目的在于教导人们学习观看。”被塞尚赞赏拥有一双过人眼睛的印象派画家莫奈如此表达他愿意重新学习观看的愿望：“希望将世界视为一种由无名色块构成的模式——如同出生眼盲的人，突然重获光明。”从高更的原始主义色彩的平涂式装饰手法及后期印象派对平面风格的浮士绘的大量吸收，到克里姆特的以中国装饰作为背景的平面化肖像或壁画，从马蒂斯平面化的室内景物或大面积的剪纸，到里西茨基、马列维奇的纯粹平面构成，都表明了现代主义“看见”后的视觉艺术景观。康定斯基作为表现主义大师所研究的，正是如何将个人意愿完全地转换成作品，他作品中学习的正是农民艺术、民俗艺术的表现语言，并将色彩归纳为一种情绪的印象。因此，可以说，康定斯基等表现主义画家正是在作品中表述了农民作画时艺术语言的思维逻辑，而农民画作的形成正是对这种思维过程的还原。众多画家的探索证明：看见，确是一件需要学习的事，教会儿童如何“看见”十分重要，将视觉体验有效地转化为一种重要阅历与学习体验，从观看的自然行为转化为有意识的文化行为，从非结构化的观看转化为结构化的规律的视觉行为，培养儿童良好的观看行为方式与习惯，练就一双敏感的眼睛。

学习看见，培养纯真之眼。儿童是用“身体”来看的，用身体与世界自然相共感，用这样的方式来看世界，对世界差异变化的单纯直接地感动和惊奇。引导儿童看蚂蚁搬家时九曲回肠的线路，看山茶花渐次绽开的生动冠形，看天上云、池中水，若有若无、变幻不

居的痕迹。孩子们就会看见每棵不同的树就是不同的节奏，每片云彩有不同的流动节奏，山如此，雨也如此，人也是处身于世界的复杂万变的流动节奏感应体中的一个节奏体，并和其他万物的节奏相互呼应共感化生，就像《爱丽丝梦游记》里的爱丽丝一样，身体可以变大缩小，不断折叠进入各种奇异的世界，世界不是一个，而是很多很多世界，这样的观看与体验也是儿童的成长方式。克利在《学习自然的方法》一文中所言：“让学生来感受果实的构造、树木的生长、蝴蝶的飞舞，他们将会像大自然那般丰富、顽强。”这样的练习，将会对儿童观看事物的方式有一定改变。在他们好奇心最旺盛的年龄，希望他们能通过眼睛观察细节，通过绘画再一次感知细节。当画出那些丰富且复杂的线条后，儿童的审美会发生变化，能感受到生活的丰富多彩，看到自然万物蕴含的美。这些有意义的经验能让儿童领会细节的魅力，使他们画的细节更丰富。这样的练习并不能让儿童立刻画出完美的作品。但通过作品对比我们会发现，换一种眼光看，这样的作品也很漂亮。最关键的是这种练习，既让儿童学会了观察，也是让他们以后能画出更好作品的一种有效练习。

学习看见，培养“品味”之眼。没有经过观看的审美感知，儿童就不会对其产生特殊的兴趣，从而判定其“与我无关”，产生“视而不见”的无效观看。在复杂的世界里，人们从生活中逐渐学会将周围物象简化为代表本质的视觉符号，对物象形成形状、色彩的概念，如起伏的山、蓝色的天空、绿色的树……这种恒常性语言符号使儿童将已经知道的代替看见的。有眼看不见，可能是因为心已蒙尘、闭塞，失去了所有对他种可能性的感应。眼力虽然依旧敏锐，却只能看见周边老生常谈的视像，只有“品味”之眼才能发现新奇、美之像，让美“美”得有个性、有意味，朝着更高层次发展。美是养出来的，改变眼光之后的思维，不仅决定了儿童的美术学习水平，更能保障其身心得以整体发展。

学习看见，培养批判之眼。用比较的眼光观看。只有民族的才是世界的。通过中西方的横向比较，辨析异同，将先进文化吸收与民族精神传承相融合，对中华传统文化以及中西文化差异等产生形象直观的理解与印象，在崭新的新时代的语境下传承我国优秀民族传统文化，深入挖掘不同历史时代艺术作品的不同韵味，激活价值重新看见。立足本土，面向国际，宣传中华文化，让世界了解中国。同时具有世界眼光，开阔胸怀，海纳百川地借鉴吸纳世界先进文化，结合主题发现独到的观点。在读图时代的今天，赢得优秀传统文化的话语权显得尤其重要。通过本土文化的保存与复兴来获得其他文化的认可。然而，在教学实践并未出现这种效果。传统艺术稍加改头换面就呈现在屏幕、将本土艺术原封不动移植在课堂，未经深入解读和消化的简单复制打散了传统文化本身的韵味。实际上，批判之眼的培养并不是简单地移植与融合，需要探索其背后造型的观察和思维方式，真正实现“看见”行为的意义。

第二章 影响“看”的因素

牛顿看到苹果落地，就见到了万有引力。同一棵树，诗人看了，见到的是壮志凌云；画家看了，见到的是色彩、造型；木匠看了，见到的是一根栋梁。同一丛竹，有人看了，见的是“恶竹应须斩万竿”；有人看了，见的却是“竹到凌云尚虚心”。同样的看，不同的见。为什么同样的看，却有不同的见呢？

看是由主体和客体相互联系的过程。从观看的客体而言，被看的内容如何结构和怎样呈现，直接影响观看与理解的效果。从观看主体而言，主体在怎样的情景与语境下观看，客体在怎样的情景与语境下被观看，影响观看与理解的效果。

第一节 主观因素的影响

观看者的主观条件，如生活经验、文化修养、个性心理等，起着制约和引导的作用。

一、迹象符号的影响

每个儿童都有一套自己的符号系统，符号来自于摄影图像、生活影像、卡通、动漫图像所产生的视觉迹象性对儿童视知觉的影响，特别是画儿童画的经历中，每个儿童都发展了一套符号系统。这套符号系统根植于记忆中，在观看时，符号们随时准备被提取出来用到眼前观看的物体上。格式塔理论认为当眼睛看到某种形时，知觉就已经对客观刺激物进行了较大幅度的改造活动，形是视觉在瞬间进行“组织”或“建构”的产物，并不需要经过大脑进行加工处理。儿童具有自主的组织构建能力，以及对形的概括和表现能力，对形状的知觉表明捕捉到了刺激物的结构特征，捕捉到特征意味着发现了较为简化的形。通过观看感知世界万物各具特色的美感，学习艺术表达情感，这是美术学习的重要目标。在复杂的世界里，人们从生活中逐渐学会将周围物象简化为代表本质的视觉符号，对物象形成形状、色彩的概念，如起伏的山、蓝色的天空、绿色的树……这种恒常性认识使儿童将已经知道的代替看到的，干扰着学生对世界美的感知。

迹象符号影响观看。“儿童不是画他所见，而是画他所知。”各国的儿童美术教育家、心理学家几乎都发现了这一心理活动现象和儿童作画行为。许多儿童常常画出在幼儿园或出版物中学到的简笔画式的概念人物。根源来自于儿童以前所接受的旧有视觉图像记忆的影响，并由此造成儿童不认真观察或不仔细观察的心理状态和绘画表现。

在教学楼写生案例中，大家很快在校园里找到了自己理想的观察角度，开始动笔作画。但教学没有想象中的顺利，开始传来求助的声音，“老师我不会画了？”“老师这里

怎么画？”我想：写生课嘛，任何所需要知道的东西都原原本本地在眼前，只要看仔细了，就能把它画下来。于是随口应了一声：“你们必须看得仔细些，就能把教学楼画下来了。”没过多久，又有学生露出沮丧的神情并开始求助。这时我听到了这样一句话，“房子是长方体的，我已经画成方方正正的，这房子的形状怎么还这么滑稽”。初听这话还觉得蛮对的，走过去一看他的画原来是这样“不正确”（图 2-1）。

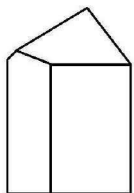


图 2-1

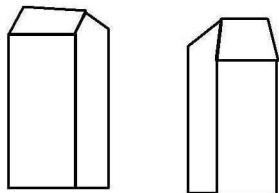


图 2-2

再看看其他求助的同学的作业，“哇”，原来房子外形全是这么滑稽（图 2-2），怪不得他们一个个会喊“我不会画”。对着一个正在被房子写生所困扰的学生，我提示：

“你所需要的所有东西都在你的眼前，只要看着它们就行了。”

“但我无法把它们画下来。”他显得很无奈的样子。

“你难道看不清这条边是斜的吗？”我还是耐心地问道。

“不是斜的，斜了就不真实了。”他毫不犹豫地回答。

我马上追问：“那你再仔细看看是不是斜的？”

“房子明明是建在平地上的。”

这样的回答我变得无言以对，怪不得说了几回看得再仔细些都无济于事，原因是他们根本不会看。那是什么阻碍了他们清晰地看清房子的外形结构呢？是学生原有的形象认知影响了学生的视觉观察，当在他们写生观察时，并没有真正看清眼前的东西，而是用自己小时候发明的符号系统（在写生前学生大脑中都有了房子外形的符号）代替或干扰了感知并翻译成符号。这样的解释可能还是太含糊了，还是需要绘画的思维模式说起。儿童时期两个大脑半球还没有对不同功能进行清楚的分工，大约在十岁大脑分工逐渐明确，绘画属于右脑模式。大家可以推测这些学生在写生时用了错误的思考模式，左脑就好像在说：“哦，房子，这是代表房子的符号。”于是画面上出现了上述的绘画形象。

迹象符号影响表达。儿童在创作画、意象画和创意手工制作活动中，对于树木、花草、人物等物象的认知（图像形式）局限于之前所得到的某种概念形态的范围里，所有儿童画出一个模子的太阳、小鸟、草、树……这些旧有模式化图像极大地压抑了儿童创造潜能的开发，制约了儿童思维。不少的儿童在作画或手工制作时，不去认真回忆并复述他们在生活体验中的视觉感受，而是随意地采用记忆中的模式化图式。实际上，儿童在日常生活中的感受还是比较丰富的，只不过因为他们不会以视觉审美的方法来体会和归纳其中的美。因而，他们的审美能力有待开启与培养，再加上其所接受的某种物象模式化的图式记忆印象，导致创造时随意复述了这些概念的图式形态。

一起看看《大鱼和小鱼》教学前孩子们到底画出怎样的画，看看孩子们从什么角度看鱼、有没有鱼的形体印象、表达怎样的观点。为了验证观点，美术课安排画一条鱼，随便

怎么画都好，自由创作。鱼的题材有的孩子已不知画了多少遍了，所以孩子们都很快开始动笔，认真地埋头作画。实际的结果是：大家都画鱼的侧面，没有例外！没有一张画出正面看到的鱼，或是由上往下看到的鱼。此外，所有的鱼基本都是头朝左尾在右，仿佛被洗脑般，每个孩子画出的鱼都一样。标本式的死鱼也许是受到儿童读物中鱼的图鉴的影响，孩子以此为本，之后一说到鱼就是这种形状。

教学关注迹象性的影响，使儿童从自己的符号系统里走出来，调整教学思路，干预儿童的美术视知觉，让看有更多个性的发现。在外界或是大人世界的秩序规范还未侵入或是尚未建立前，免于定型化的造型语言的宰制，将现实或是想象的景象，孩子发展抽离出自己的造型语言，以自己的方式和能力转化成色彩线条形状，并赋予这些色彩线条形状不同的节奏快慢和力度，表现出节奏和不同线条色彩彼此感应互动交映的复杂体。以《各种各样的树》一课为例：

1. “图像化”活动设计

不可否认，儿童一般都是具有良好的创造天性，但自发的、直接的、原始的萌发（天性）与创造成果之间却维系着一个重要的因素，这个重要的因素就在于我们老师的美术教学去“唤醒”，即通过激发、启迪、诱导等手段去开发孩子美术的创造潜质。

（1）激发回忆。

师：“在我们生活的周围到处可以见到树木，给我们创造了优美的环境，给小动物们创造了美好的家园。”如果你喜欢阅读童画，你或许会发现：儿童画中生动的形象创造不是模仿的，是他们生活中的体验和发现。本课的绘画主题是在生活中有实物可以对照的，不同的体验和发现或许能对其余学生无限地想象。

学生的回答1：“对！我们小区里有许多不同类型的树。”（言语中折射出了对树的关注。）

学生的回答2：“我曾在我老家的附近见过很大的树，上面有很多树枝！我和妈妈两个人都抱不过来。”（言语中折射出了对树形象的出处来自于熟悉的环境。）

学生的回答3：“我听过《百果树》的故事。”（言语中折射出了树的形象可能来自于听过的故事、看过的影视剧……）

学生的回答4：“我去过九寨沟，曾经见过很多很多树……”（言语中折射出了树的形象此时进入了学生的生活、心里……）

孩子在表达上是无所畏惧的，可以彼此嫁接、举一反三的，反映出他们不仅是用眼睛去看事物的，而且还可以用“心”去观察事物的。

因为学生们的回答实在是丰富，我总结：“树是我们的好朋友，但是需要你的——细心发现。”

在接下去的教学中，并没有急着把画笔一下子甩给孩子，我在保护他们童画构思中的那片净土的同时，可以适当给他们提供了一些帮助，比如：题材内容的引申、表现形式的突破、处理方法的创新

（2）启迪观察。

师：“树都是由树干、树枝和树冠组成，但是每棵树都有自己的特征，就像是我們每