

画我所要

戴士和油画写意集

范迪安 主编 辽宁美术出版社
Fan Di An Zhu Bian Liao Ning Mei Shu Chu Ban She

画我所要

Fan Di An Zhu Bian

画 我 所 要

Fan Di An Zhu Bian

戴士和

范迪安主编 辽宁美术出版社

油画写意集

You Hua Xie Yi Ji Liao

ning mei shu chu ban she

Dai Shi He



戴士和

1948年9月生于北京

中央美术学院教授、造型学院院长、油画系主任

中国美术家协会油画艺术委员会委员

中国油画学会理事

中国壁画学会理事

毕业于北京师范大学美术系、中央美术学院油画系壁画研究生班

作为高访学者在俄罗斯列宾美术学院进修

出访英国、法国、美国、日本、澳大利亚、埃及、南非等国

代表作品

《矿工组画之一》(素描)收入《中国现代美术全集·素描卷》

《黄河·正午》(油画)收入《中国现代美术全集·油画卷》

《寒假里》(油画)收入《中国现代美术全集·油画卷》

《室内·灯下》(油画)中国美术馆收藏

《初雪》(油画)中国美术馆收藏

《夜》(油画)上海美术馆收藏

《黄河》(油画)全国政协收藏

《江南忆》(油画)中央美术学院美术馆收藏

《高原的云》(油画)中央美术学院美术馆收藏

《校长肖像》(油画)英国基尔大学收藏

《运河》(油画)乌克兰奥德萨东西方艺术博物馆收藏

《黄鹤楼的传说》(壁画)武昌黄鹤楼贵宾厅 收入《中国现代美术全集·壁画卷》

《牛战白虎》(壁画)北京龙泉宾馆安装 收入《中国现代美术全集·壁画卷》

《走向未来丛书》封面设计获全国书籍装帧一等奖

油画肖像:《齐白石》、《黄宾虹》、《林风眠》获中国油画展优秀奖

油画《室内》系列(1990—1997)

油画风景系列(1996—2008)

著作

《画布上的创造》成都:四川人民出版社,1986年

《素描谈》(合著执笔)长春:吉林美术出版社,1997年

《戴士和》(画集)南宁:广西美术出版社,1995年

《戴士和》(画集)天津:天津人民美术出版社,1997年

《学院派写生技巧——戴士和油画风景写生》福州:福建美术出版社,2001年3月

《对视阳光——油画风景教学讲座》石家庄:河北美术出版社,2002年7月

《02-03-04 戴士和笔记·三年集》南宁:广西美术出版社,2005年8月

《写意油画教学》北京:北京大学出版社,2007年12月



画我所要

——戴士和艺术谈片 / 范迪安 / 9

戴士和·大体上 / 吕胜中 / 15

我与戴士和 / 王琨 / 27

画旅行脚间的视觉履痕

——关于戴士和绘画几个侧面的解读 / 刘新 / 29

作品 / 42

索引 / 152



画我所要 ——戴士和艺术谈片

文 / 范迪安

戴士和在2008年秋天画出的两幅大画可以说为他自己六十岁的人生画上了一个精彩的惊叹号。这两幅大画分别名为《金山岭》和《金融街》，每幅高2米，宽7米，均由14块画布组成，堪称当代油画风景中的巨构。作通体之现，画面布势宏阔，视阈宽广，结构新颖，景物跌宕，有一种黄钟大吕般的雄浑韵律；作细察之赏，画中笔触多变，肌理丰富，色彩斑斓，色泽浓郁，有一种陈酿香醇似的油画品质。面对这样的作品，足以让人感叹戴士和在油画这个领域达到的学术水平。他显然是不负自己人生的，也为中国油画在这个时代

所需要的学术向度提交了自己的贡献。但是，用文字来描述这样的作品总会是片面的，试图用寻常的理论分析方法来评价这样的作品也会让人陷入迷惑。比如说，他的画显然有我们常说的“思想性”，艺术的“思想性”是艺术家的基本追求，对于经历着艺术文化变革的一代画家来说，“思想性”也同样是戴士和的追求。这两幅作品以两个同义的主题反映了他的文化关切：《金山岭》画的是北京边界地带的古长城，那些斑驳的老墙残垣带着历史的印迹；《金融街》画的是北京中央商务区正在生长的高楼，建筑的体块和密集度显示出



2008·河北滦平·金山岭·左起：范迪安先生，幻循先生，袁泉先生。右一：孙小娟先生。

现代都市扩展的速度与强度。从这两幅画的内容来看，反映了戴士和对自然与都市这一今日文化主题的思考与观照。若论“观念”，在这两幅作品的构思与展示方式上，可以说暗含了某种“观念”：两“金”相照，一古一今，从视觉的角度把历史遗存与都市现实联系在一起，用以提示存在的价值和不断涌现的新的存在。但是，戴士和显然不是一个试图把“思想性”和“观念”摆在表面的艺术家，而是一位意欲建立表现与思想、语言与观念之间内在的相关性和自然的联系性的艺术家。这两幅大画采取的是“现场创作”的方式，从长城脚下和高楼屋顶支起特质的大画架，面对景物作十多天的“写生”，在“写生”的过程中调整画面，一气呵成，保持了“临场”的感性，又控制住作品自身的完整；留下挥洒书写的感觉，又构成严整牢靠的结构；它们强烈地表达了一种文化的当下性，但更多地体现出戴士和长期探索的个人艺术道路……

也许，这就是戴士和艺术和其人的复杂性。确切地说，《金山岭》和《金融街》这两幅大画在改革开放30年的日子里问世，比作为他六十岁人生标志的意义更为重要，它们反映了戴士和在这30年间所走过的艺术探寻道路。这条道路嵌印在中国艺术巨大的时代变革背景上。他在此间所经历的思想历程和艺术表达方式的转换，可能更能证明他何以在今日能够通畅地把思想转化为表现，把观念转化为语言，而这样的命题，则是中国艺术在一个文化变迁的时代所绕不过去的命题，更是一个画家在坚守绘画所需要具体解决的命题。穿越许多关于艺术的认识迷丛，戴士和才从容地走到今天。

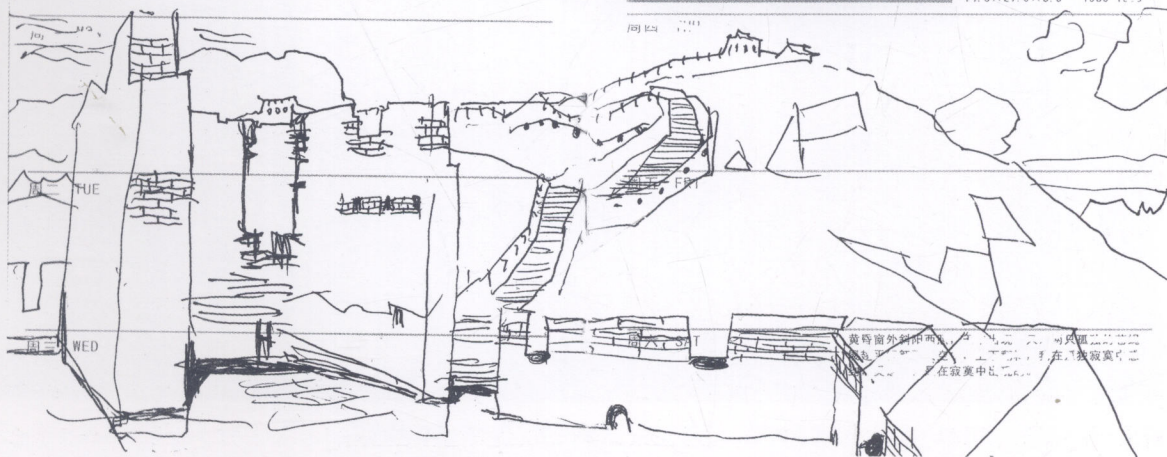
戴士和30年来的作品在数量上难以厘清，他是一位把绘画当做生活的真正画家，有大量走出画室的写生，也有大量在画室里的创作，更有许多随时随地勾画的速写。他的作品贯穿起来，犹如不间断的视觉日



今天天气好，初秋一样凉爽，瑰丽
白云。蓝天，金山，金山，黑白灰的长城。



金山岭 金山岭
有客厅的房舍



记。他在绘画领域的坚守，特别是他在油画这种艺术方式上的持续用力，已经使他站在了中国艺坛的潮流之外，让人难以以时下通行的各种类别来界定他的艺术态度，更难以某种艺术史的派别特征来指称他的风格。他30年的作品汇集在一起，构成了他自己的艺术世界观和艺术方法论。对于他来说，他的艺术是一个不断丰富总体结构，在这个结构中有一些基本的骨架始终作为牢靠的内在支撑，随着时间增长的艺术经验与表现能力，只是为这个艺术骨架的不断丰富增添了许多可视的内容。

这个基本骨架就像一个拱券的两肋，它们在戴士和最初的学画历程中就初具雏形，而在改革时代外部的文化环境中，这两条基本的券肋不断增长，最终合为一个坚实的拱券。在这个意义上，戴士和所做的工作就像一位建筑师，在理性与感性的穿行中建造起一座属于自己的家园。

作为“文革”之后高等艺术院校恢复教学的最初几届研究生，戴士和在20世纪80年代铺垫了自己对艺术认识的两个重要基础。毫无疑问，在那个被称为“思想的季节”的年代，他像所有获得正规艺术教育的学生一样，对知识如饥似渴，对用艺术乃至文化的理论“带动”笔下功夫充满期望。那是一个讨论大思想、大价值、大叙事的年代。“文革”后的中国美术被称为“新时期美术”，“新时期”这种表述不仅确立了一种反拨“文革”的政治态度和文化立场，同时意味着一种新的艺术意识的开始。就像当年中国文坛提出“文学是人学”一样，80年代中国画坛的基本命题是回到“现实”中去，在“人”与“现实”的关联中建立起一种新的叙事方式。这种方式的主要特征是从个体对于现实的感受中提取共性的“思想性”，以实现艺术作用于社会意识的新的启蒙。在这样的文化思想大潮中，戴士和的创作同样具有对思想性表达的追求，而他在中央美术学院壁画系就

二〇〇四年十一月广西南江林溪

吴永林左 陈建波右④



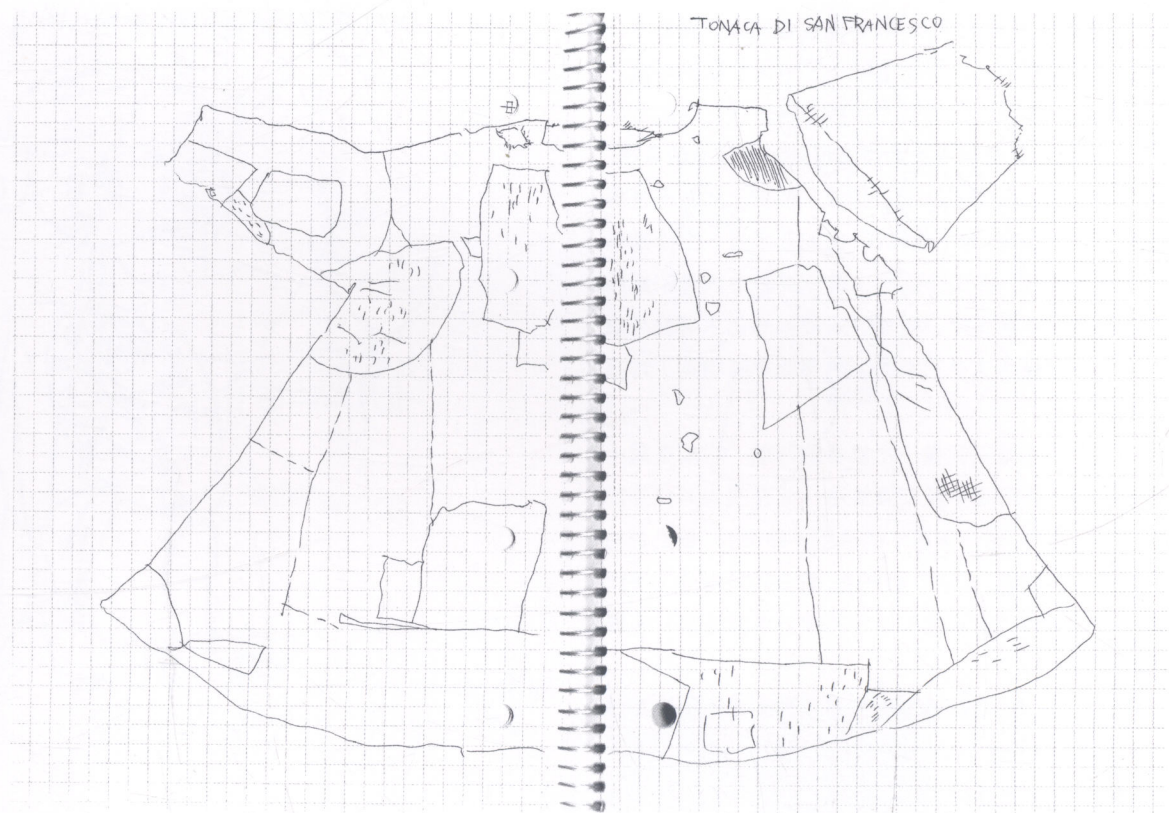
读硕士研究生的学习经历更是使他的实践与怀想有了直接的联系，他的知识基础与文化认识很明显具有中国文化主流性质的特征。他了解西方艺术的历史和20世纪以来的历史变迁，那些具有宏大叙事性质的样板——无论是西方的还是中国现代以来的——都在他的视觉经验上打下深刻的烙印。他也熟知古往今来的艺术理论中关于艺术的社会性荷载传统和社会意义的论述。由此种植下用艺术担待历史大任的抱负。另一方面，他又是20世纪80年代关于艺术形式的最早敏感者之一。在研习造型和读书思考并举的过程中，他对艺术形式的兴趣有增无减，通过对西方现代艺术诸流派在

形式法则上革命的认识，他意识到艺术形式具有自身存在的实在性，并且可能自明自律地构成感觉的表达方式，因此，他也是最早把画面构成、主观色彩和抽象形式运用到绘画中的一代画家。当然，最能体现他在文艺思想和艺术自身规律这两个方面探索的集中活动是他参与80年代产生了广泛社会影响的《走向未来》丛书的编辑和撰著《画布上的创造》。他以一个画家的身份参与这套丛书的组织特别是美术的设计，把艺术界的思想解放与思想界的学术变革结合了起来，他撰著《画布上的创造》更是从一个画家的角度畅论了艺术形式革命与艺术观念演变之间的关系。可以说，这

个绘画之外的实践为他接通思想与表现、观念与语言打下了重要的基础，也使他成为改革时代成长起来的一代人中学者型的艺术家的代表。

亲历20世纪80年代文化思想巨变的戴士和走到了十字路口。按照他重视思想关怀和所具备的全面学养，他可以走向表现大主题、描绘大场景的道路；按照他对于艺术形式的兴趣和自幼积累起来的造型能力，他也可以走向纯粹的形式探索，诸如抽象绘画之维。但是这种情况都没有发生。正是因为他对艺术价值有着来自历史的理悟，他更多地思考绘画在本质上的价值不是充当教育的工具，而是应证画家的发现，表达属于画家“这一个”个体感受到的世界，他因此开始偏离当时无论是学院派还是各种新潮运动都同样追崇的宏大叙事的潮流，而返回自己内心的世界，从那里作坚实的出发。他也不认为纯粹的形式游戏就是艺术家的归宿，甚至对是否有“纯粹”的形式持以反思。他的思想境况是两难的，但是，他最终摆脱了两难的处境，从思想与形式的两极往中间方向建构，以期实现两极的交会而形成可以发展的拱券。在这个过程中，他开始面向具体的事物。面向具体的事物使戴士和获得了坚实的土壤和沉稳的心态。他的目光开始驻落在自己周遭的事物和不断行旅所感受的事物身上，从事物的平凡状态中发现生命的存在。在20世纪90年代中国画坛普遍滋长一种以艺术家个人生活“状态”充当艺术表达的时期，他的“状态”不是那种自我欣赏的“状态”，而是尊重现实的“状态”，在刻画眼前事物时肯定事物的存在，传达出事物朴素的本来面貌。

绘画中的哲学是一种洞察也是一种言说，在直观事物的过程中，“是”与“思”是同一件事，“思”与“绘”也是同一件事。戴士和的写生作品非常多，但幅面都不大，单独看一个作品或许只能看到自然的片断，放在一起端详，却能够看到整个世界，观其画更



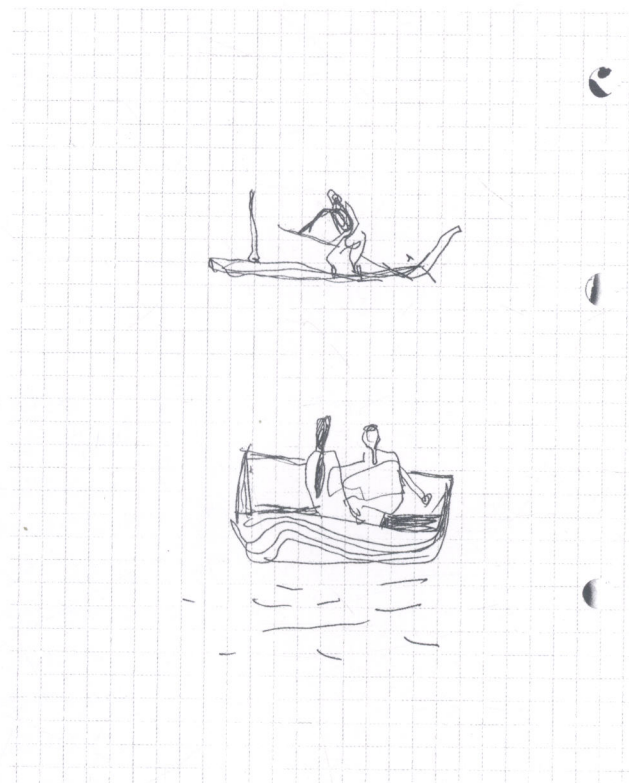
应从整体来看，诚如欣赏音乐中的组曲，而非单曲，他的每幅画之间都有气脉连通之处，贯穿了始终如一的情怀，他实际上是在无数小作品中完成了一件大作品，用视觉日记作人生的游记。熟悉戴士和的人都知道，他是个不停画笔的人，真正做到了笔不离手，无论是开会、聊天还是旅行中的间隙，他都掏出速写本或笔记本勾画眼前事物，他的这种做派是孤傲自信的表现，是对周围热闹的视若无睹、置若罔闻，也是一种心无旁骛，甚至不屑一顾，反之，他却获得了对许多新鲜事物的捕捉，在这个意义上，他的练手与练心是一致

的，身在此处，心在对象。这种境界还练就了他内心的定力，回到他的作品中，我们便可看到不属于他独创但属于他独有的“日记体”。在这种日记体中，有被反复表达的室内景物，诸如工作室、书桌、窗下，更有他在各地所画的大量风物景观，这种日记方式就是一种人生。他的一系列作品虽不是历史画，却画出了历史的风景。对于中国当代艺术中涌现出来的各种情状，他不屑一顾，坐怀不乱，以笑看众生的态度来看待潮起潮涌的画坛景观。向自然走去也就是向内心走去，只要面对自然，他就获得了自我。

戴士和的写生之路之所以走的坚实，在于他不怕事物的“生”，反之，他能在陌生的和新鲜的“生”之物象面前感受到“生”的本质，即事物存在的那些不可替代的自有之像、自然之神。在克服了“画什么”这个横亘在当代画家面前的障碍之后，他要解决的只是如何表达的问题。在这方面，他的“写意油画”探索之途与他的“写生油画”叠合了起来。“写意”之于来自西方的油画传统，是一个事关文化要旨、更见画家智性的课题。从20世纪90年代开始，在明确了自己的艺术路向之后，戴士和便突出地把“写意油画”作为专攻的学术具体目标。在油画传入中国的历史进程中，老一代画家中有不少人就力图将中国绘画传统与油画造型结合起来，以修正写实主义一体独居画坛的现状。

从20世纪50年代的吴作人、罗工柳、董希文、吴冠中等前辈名家到80年代更多的老中一代，都有用传统中国画观念调整写实油画格局、将写意方法嫁接油画方式的实践。但是，这一课题不仅没有完成，而且有待于在更本质的层面深化。戴士和一方面在取向上接续了这脉香火，另一方面通过大量的作品达到了新的高度。概而言之，他用中国绘画传统中书写性的“写”作为油画塑形的语言，同时，他把传统绘画中传达感性意味的“意”与油画写生中的“生”的意涵结合起来，使类型上的“写生”与精神上的“写意”成为同一个目的。正是基于这种新的写意观念与写意方式，他在写生中摆脱了历史图像和程式的影响，也更加主动地在写生中写我所感，画我所要。他需要面对自然





的实在之物,但在作画的过程中努力捕捉所要的根本,把偶然的发现转化为对事物本质的塑造。许多人的写生只画出即兴的感觉,而他能在即兴的感觉之后更加深入地提炼形象,在眼前的事物中看到形式的化身,用“写”的方式把主观的感受与物象的真实性结合起来。在他众多的风景作品中,有出其不意的视角,有极为主动的体面分割,更有高调的色彩和果断的线条。许多时候,他画得很慢,在长时间的写生中反复经营,把“写生”的过程当做“创作”,又留下写生的生动性和新颖的效果。

在当代画家中,戴士和是具有极强的“临场感受”的画家之一。他在写生途中获得了表达的动力,也以充沛的文化智性把感受迅速提升为语言的魅力。在他的作品中,色彩的强度与丰富性交织在一起,凸显了色彩的质地力量;他的用笔阔大而劲健,在塑形的同时体现出笔随心运的性格;他在营造画面结构时能够大胆取舍,直取最为动力的形与状……如此等等,都反映出他的所“写”乃是他的所“要”。在这个“要”中,包括了体现事物本质的形貌之“要”,包括了潜在地支配着他的选择的学术之“要”,更包括了他对自然生命和现实存在投以人文关怀的精神之“要”。



【壹·文与质】

文质,包括“文”与“质”两个方面。最早提出这个概念的是孔子:“质胜文则野,文胜质则史,文质彬彬,然后君子。”¹何晏《论语集解》²引包咸注:“野,如野人,言鄙略也。史者,文多而质少。彬彬,文质相半之貌。”邢昺³疏:“文华质朴相半彬彬然,然后可为君子。”孔子又说:“文,犹质也;质,犹文也。”

孔子的“文质”原是就一个人的内在品德及言谈举止说的。“文”指外在表现,“质”指道德品质。后世成为中国古代文论的基本概念和术语,在许多情况下是指语言风格范畴的华美和质朴,如萧绎《内典碑铭集林序》⁴说:“夫世代亟改,论文之理不一,能使艳而不华,质而不野。”又如苏轼《与苏辙书》⁵论陶渊明诗的特点,称“质而实绮,癯而实腴”。再如后世的“尚质”、“尚文”之说,等等。文质,运用到后来的文论上,也还有另一方面的意义。即“文”指辞采、表现,大体上相当于今人所说的作品的形式;“质”则指内容。

我理解,孔子的意思是说质朴胜过文采就显得粗野,文采胜过质朴就显得虚浮。文采和质朴兼备,这样才能称得上君子。而文有倾向于外在的属性,质则有倾向于内在的属性,要内外兼修、体体面面,不能纵容野性放浪形骸,也不能太矫饰媚俗讨好主流。

在戴士和的笔记中,很多篇都谈起“文”与“质”的话题,旨在探讨艺术作品形式与内容的关系。尽管如此,我还是想通过“文质”这个术语去认识一个人,因为艺术界有俗话说:画如其人。

戴士和,祖籍辽宁开原,他的父母亲在很年轻的时候,由于日本的侵华战争离开东北来到北平。戴士和1948年出生,一年之后就是新中国明朗的天,他的父母都从事电影艺术的编辑工作,他自小便有机会看很多的电影,在这样一种文化艺术的成长氛围中,也

同时喜欢上绘画。戴士和上小学时就负责班上的黑板报,并被选拔到西城区“少年之家”的绘画小组,后来又进入景山少年宫绘画组,开始学习“正规”的速写和素描,还曾大胆地尝试油画写生。戴士和肯定不是个被动学习的孩子,刚满十六岁的年纪,他就自己琢磨着整理出绘画中几种类型的光影与形体起伏凹凸之间的关系。其实,这件事已流露出戴士和身上理性本色和善于思考的潜质,他绝不是只埋头练手头功夫而不问根由的人。

在“文化大革命”开始以后,学校停课,少年宫习画的时光不再,戴士和在父母的书房里看到爱森斯坦⁶等文艺理论家的电影论著。也许有这些具有开创性的艺术理论作为导引,他很快觉得艺术作品应该是思想的产物,一度迷恋于有关艺术“创作与思考(思想表达)”之间统一关系的梳理。当然,这个梳理的结果不免青涩,但却顺路探看了现代绘画思想,并在其中清楚地看到思想的价值,这让他满怀兴致,这种对艺术现当代理论的兴趣持续不断,一直伴随着他之后行走的路途⁷。

中学毕业后,戴士和做了三年技术性很强的钳工和两年C618⁸的车工。啊啊,在工厂当然会是文艺骨干,画工厂的生产、生活速写,参加工人业余美术创作,还为工厂的产品目录做封面设计。不过,戴士和这时并不以为自己已有尽情施展的能力,他抽空便为自己“充电”。厂里开大小会议那是必须参加,戴士和却也不闲了艺术,他画速写——画开会的各色人等,画得遍了,就画自己的左手——没准儿会议主持人还以为他是认真听讲在作记录呐!不过,这倒真不失为一种别样的“会议记录方式”,而且直到如今都是戴士和的一个习惯,他也因此积攒了一大笔“形象的往事”,并练就了得心应手的速写功夫。一次他好不容易得见一本《苏联画家的油画材料与技术》⁹——这可是“苏修”的书,让

人看见就犯了政治的大忌,戴士和顾不了这些,居然连写带画地“抄录”,几乎复制了一整本书。

我无法说以如此“较劲”的方式拥有一本书是否值得,但在手抄的过程中得到有关造型艺术中色彩系统的提示,让戴士和立即开始色彩小风景的尝试——色彩,这道神秘莫测的大门不断抛洒着诱惑与拒绝,更叫他不遗余力地朝它追随而去。

说到此,我们不妨把追随艺术的“艰辛”略去,因为接下来的“顺利”其实包含了一切。1973年,戴士和有幸成为“工农兵大学生”¹⁰进入北京师范学院美术系学习,应该说,他绝对不是后来社会上多有微词的那种“有名无实”的大学生,他的专业水平在读书期间创作、并由人民出版社出版的四条屏年画《红色宣传员》¹¹中显露端倪。1976年戴士和以优异成绩大学毕业并留校任教,1979年考取中央美术学院油画系攻读“壁画研究方向”研究生,读书期间创作完成了王府井老美院当时新建的“留学生楼”外墙的釉绘壁画《新苗》,1981年完成学业并留校成为中央美术学院的教师。

《红色宣传员》与《新苗》在它们诞生的时期,都曾引起美术界的广泛关注。这两件作品风格迥异——《红色宣传员》作于1975年,采用纸本水粉颜料制作,倾向于写实手法,人物形象塑造有“文革”时期美术创作“红、光、亮”的特点,由于作为年画,尽可能避免大的笔触和明显的块面,使之更符合公众的审美习惯;《新苗》作于1981年,釉绘瓷板拼装的室外壁画造型倾向装饰风格,具有当时美术界强调形式感的“变形”风尚,能被遴选而作为中央美术学院一座新建筑外墙的壁画,该是对这件作品的一种具有权威性的肯定。这两件作品的整体品质以及在形式语言与风格方面呈现出来的巨大跨度首先告诉我们,戴士和有着较全面的艺术创作基本能力和多元手法;同时,这两件作品都得到当时主流话语的肯定,完全可以让作者因此而获得在

主流中的长久定位。

但戴士和没有在这里久留，他很快从人们热切的目光中退避，“回到小幅面的架上油画，力图找到与自己感受方式相适应的语言”¹²。也就是说，这些已获得的成功在他看来并非真正意义上的成功，因为这还不纯粹是属于自己的语言。他认为：每一种规范的创立才是艺术活动的核心。评价一个艺术家的尺度，并不看他沿用现有规范的“生产效率”，而是看他能不能在自己的艺术劳动中形成有价值的新规范¹³。

为了寻找这个，戴士和在主流与边缘之间安营扎寨，他宁肯不参加“全国美展”，宁肯不被人们归类于“学院派油画”——这两个在今天艺术家眼里无足轻重的“名词”，对于20世纪80年代以及之前的“美术工作者”来说，往往成为毕生追求与驻守的坐标。他的坦然离开，必定有一种理性的勇气和人格的力量。

1985年所作《黄河·磧口》、《黄河·正午》、《母与子》等，这一批幅面仅有32厘米见方的小画让人们感到耳目一新，也隐约显出戴士和的本色。

如果我们将一个艺术家的造型能力、形式语言风格谓之“文”，那么，他的学术储备、思想修养和理论建设可谓其“质”。

诚然，实“质”往往是看不见的，它深藏在其中，也往往通过“文”让观者感受到它的存在。于是，我就拿戴士和的一篇大部头文章给大家看，这就是1986年四川人民出版社出版的《走向未来丛书》中的一部《画布上的创造》¹⁴。

《走向未来丛书》的编辑思想源于对新思想、新的表达方式的追求，力图从世界观高度把握当代自然科学、社会科学以及文学艺术方面最新的成就和特点，交给读者特别是当代青年人，通过阅读咀嚼、消化新知、强身壮体，作为走向未来的必需。而戴士和被吸收为编委会成员，是因为他不仅是个画家，还具备学者的

资质，除了《画布上的创造》撰写，他还担任了丛书外观的总体设计¹⁵。

《画布上的创造》是一本探讨现代绘画的书，他从“抽象”开始，在“自我”与“对象”之间展开双向的质疑，引导读者对现代派绘画发展的脉络以及诸般形式语言的认识逐渐深入。戴士和原本是要通过这本书全面探讨现代艺术的，当“把论题压缩在绘画语言这个小范围里以后，却发现它还是太大了。据说放弃掉解释一切的奢望才可能说出一些，其实又没有任何一个小题目不与一切联系”¹⁶。

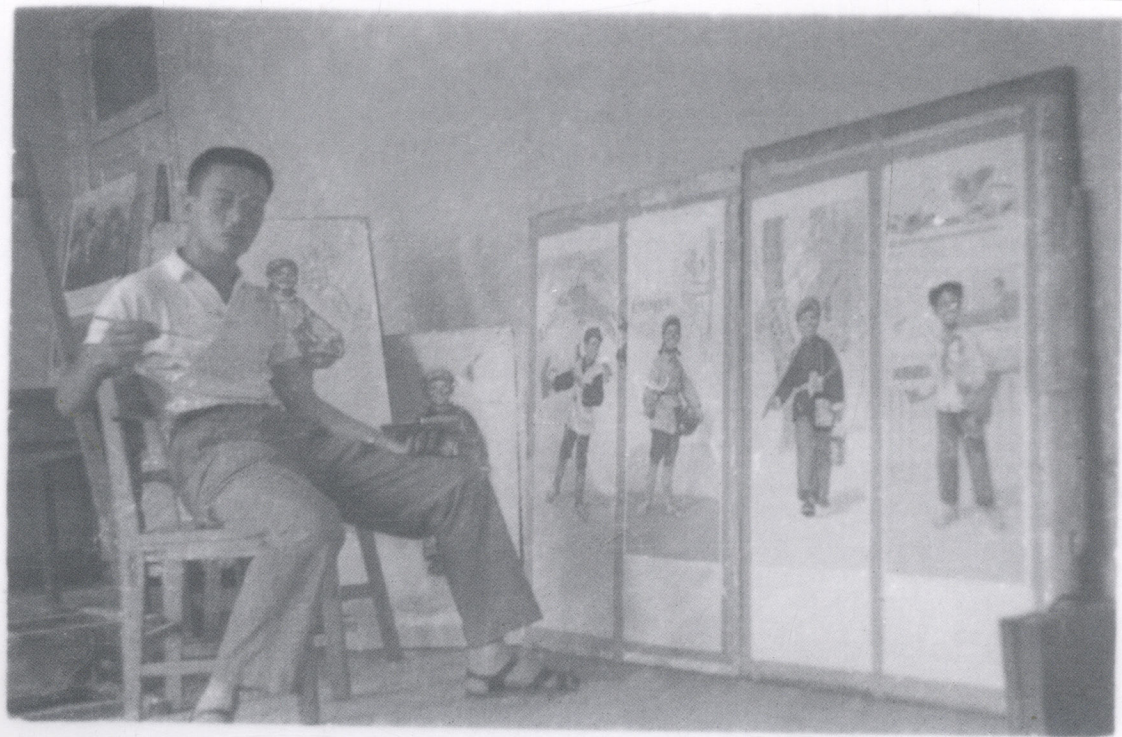
显然，这是个并不容易“掰持”的话题，我个人认

为，他首先抓住“抽象”就把握了要害，显示出应对问题的睿智。因为“抽象”是现代派绘画中被人们认为是最具“极端性”的流派，特别是中国公众，迄今为止，如果听到“现代派”的字眼儿，大多数人往往会以“是抽象派吧”作为确认。

戴士和也说，“在现代绘画里，似乎没有比抽象画更费解的了”，但是，“在我看来，抽象的绘画语言比起写实性绘画语言更加单纯，而不是更加玄妙”¹⁷——在正文的一开始，他卸掉了读者的负担，继而与他们一起在一个个难以“掰持”的话题中深入浅出，渐入佳境。

在20世纪80年代中期，年轻艺术家曾弥漫着一种

1975年戴士和在北京师院教室里



“拒绝理论”的风气，风中的艺术家们认为“艺术是无法用文字语言阐释的”、“解释清楚了就意味着浅薄”，更有很多人认为“越是看不懂的画就越发深刻”。这种风气的来源很复杂，其中有对“文化大革命”时期重视内容的情节性、叙事性绘画遗风的逆反，有对当时美术批评薄弱状态的厌倦，也有美术家自身缺乏学识修养和逻辑能力的无奈。

但是，我始终觉得，一件艺术作品品质的把握，重要的不在于情节的存亡，也不在于美术批评的支撑或歪曲，重要的在于表现力的富足和修养的深厚，这就是“文”与“质”的并存。

《画布上的创造》出版后，令美术界对戴士和刮目相看——画家们顿时无语，“美术理论家们从这本书里看到一个博学审思的画家在理论上的独特建树”，而很多身在艺术之外的青年通过这本书走近了艺术。

这本书的影响从20世纪80年代中期居然一直延续到现在，至今还不断地有读者在网络上谈论这本书给予自己的有益启示。

一个署名 forgetme 的海外网友：（对现代派艺术）无论喜欢与否，都是很个人的事……这不是问题。问题是：在喜欢与否之前是否了解或弄懂了这些现代艺术的语言和规则？俺的大部分关于西方现代艺术的知识源于从国内带来的几本书：德国人著的《西方现代派画论》（语言优美）、1986年国内版的《走向未来丛书》之《西方的丑学》和《画布上的创造》，20世纪80年代的中国是文艺和哲学思潮非常活跃的一个时期，特别是大面积西方思想的引入和探讨，像一次小型的西方文艺在中国的复兴。¹⁸

作家胡发云¹⁹说：“想起80年代中后期，我去北京，朋友一见面就向我推荐这一套书，于是到几家书店搜寻，得到的第一本我至今还记得——《增长的极限》，其后又陆续找到一些，《维特根斯坦哲学导论》、

《富饶的贫困》、《画布上的创造》等等小小的、窄窄的黑白两色的封面。它的简朴，恰恰透出了一种自信和大气。可以说，这是当时启蒙中国影响最大的一套书。²⁰

在百度“哲学吧”，一位署名“亡哲”的论者：如果在你看来我的理解不符合维特根斯坦，那么我的思想就不正确吗？……我这里要指出的是，我从来没有把维特根斯坦的思想当做我哲学思考的指南……我同时要指出的是，维特根斯坦确实影响过我，但影响主要是在工具意义上的。真正影响我思想发展的是一个中国艺术家的书，书的名字叫《画布上的创造》，作者叫戴士和。这是一本论艺术的书，但我在里面看到的全部是哲学！他启发了我的思路，使我认识到，结合维特根斯坦的语言符号理论，就可以逻辑自治地解决哲学各派之间的矛盾！²¹

署名“雁渡寒潭”的网友甚至将言论的标题叫做“一本宝书”：……这本书有20岁了。小小的一本，150多页，定价1块3毛6分。大概是我在大学时花五毛或者1块钱在旧书摊上买的，当时看过，看不懂，就放下了。六七年后的今天，我在书架上随便找本书消遣一下，拿起了这本《画布上的创造》，看了十多页后，如五雷轰顶，震撼到灵魂里。这是一本讲绘画的书，这是一本讲艺术的书，这更是一本讲创造的书，它教人怎么欣赏绘画，讲艺术的规则，看着作者讲述各个绘画流派和自己的艺术观点，如同被他领着走在一个长廊上，他打开一扇扇窗，介绍窗外无限美丽的风景。这本书给人的启发绝不限于艺术。我要看10遍。²²

……

尽管如此，戴士和本人很少提及这本书，当别人提起此事，他可能会表示：自己不想成为一个理论家，并不认为理论问题的廓清是艺术创作的前提。他曾说，

“理论的出发点和实践的出发点分别在一串环节的两端遥遥相望……问题搅得没了主心骨就研究一番，研究到什么程度为止？没有终极，到‘不影响画画’就行。”²³

他坚定和明确自己艺术家的立场和身份，但不拒绝理论。这样看来，《画布上的创造》一书之“文”以及他此后写过的大量文论，之于戴士和应归属其“质”，而这些积攒起来的厚重质地久久潜在于他画家身份的背后，等待在戴士和的艺术创中不失时机地出场，彬彬渲染画面上激情的文理。

【贰·写生意】

这个标题包含了“写生”与“写意”两个美术术语。

写生，是直接面对对象进行描绘的一种绘画方法，基本有风景、静物和人像写生等多种根据描绘对象不同的分类。一般写生不作为成品绘画，只是为作品搜集素材，但在文化演进中也有画家直接用写生的方法创作，尤其是印象派的画家，经常利用风景写生，直接描绘瞬间即逝的光影变化。

近代以来，中国美术的“写生”概念与方式是从西方的引进。而绝大部分传统中国画家强调“师法自然”，有的画家也“临渊摹笔”，但只是饱览名山大川，回家以后凭记忆下笔。现代“中国画”画家也重视写生，应用现代的速写工具搜集素材。写生长期形成为开始学习绘画时最重要的训练方法，以“焦点透视”作为基本的观察方法，以理性和科学的名义，试图让绘画的二维平面具有三维空间感，从而为再现性的美术确立了一种经典样式。

写意，俗称“粗笔”，与“工笔”对称，中国传统绘画技法名称属于简略一类的画法。要求通过简练概括的笔墨，着重描绘物象的意态神韵，故名。写意画多画在生宣上，纵笔挥洒，墨彩飞扬，较工笔画更能体现