

教学篇

河北教育出版社

李孝萱

当代名家艺术观

我只看中两个问题：

一是怎样克服带有个人宿命般的狭隘表述，使它朝向一个大的关怀，具有承担性；

一是充分发挥笔墨的活力，

缩小其表达现实人生的距离。

在思想的框架里解决技术问题，
在心灵的层面上承担文化历史。



探索创作奥秘
感受名家风范

深研艺术理念
培育艺术人才

图书在版编目 (CIP) 数据

李孝萱：教学篇 / 李孝萱著. — 石家庄：河北教育出版社，2005.3

(当代名家艺术观：专业化个性化教材)

ISBN 7-5434-5638-9

I. 李... II. 李... III. 中国画—技法 (美术)

IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 010781 号

出版发行 河北教育出版社

(石家庄市友谊北大街 330 号 邮编：050061)

出 品 北京颂雅风文化艺术中心

(北京市朝阳区北苑路 172 号 3 号楼 201 室 邮编：100101)

制 版 北京雅昌彩色印刷有限公司

印 刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本 889 × 1194mm · 1/8 10 印张

出版日期 2005 年 3 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号 7-5434-5638-9/J · 533

定 价 120 元 (两册)

版权所有，翻印必究 法律顾问：陈志伟

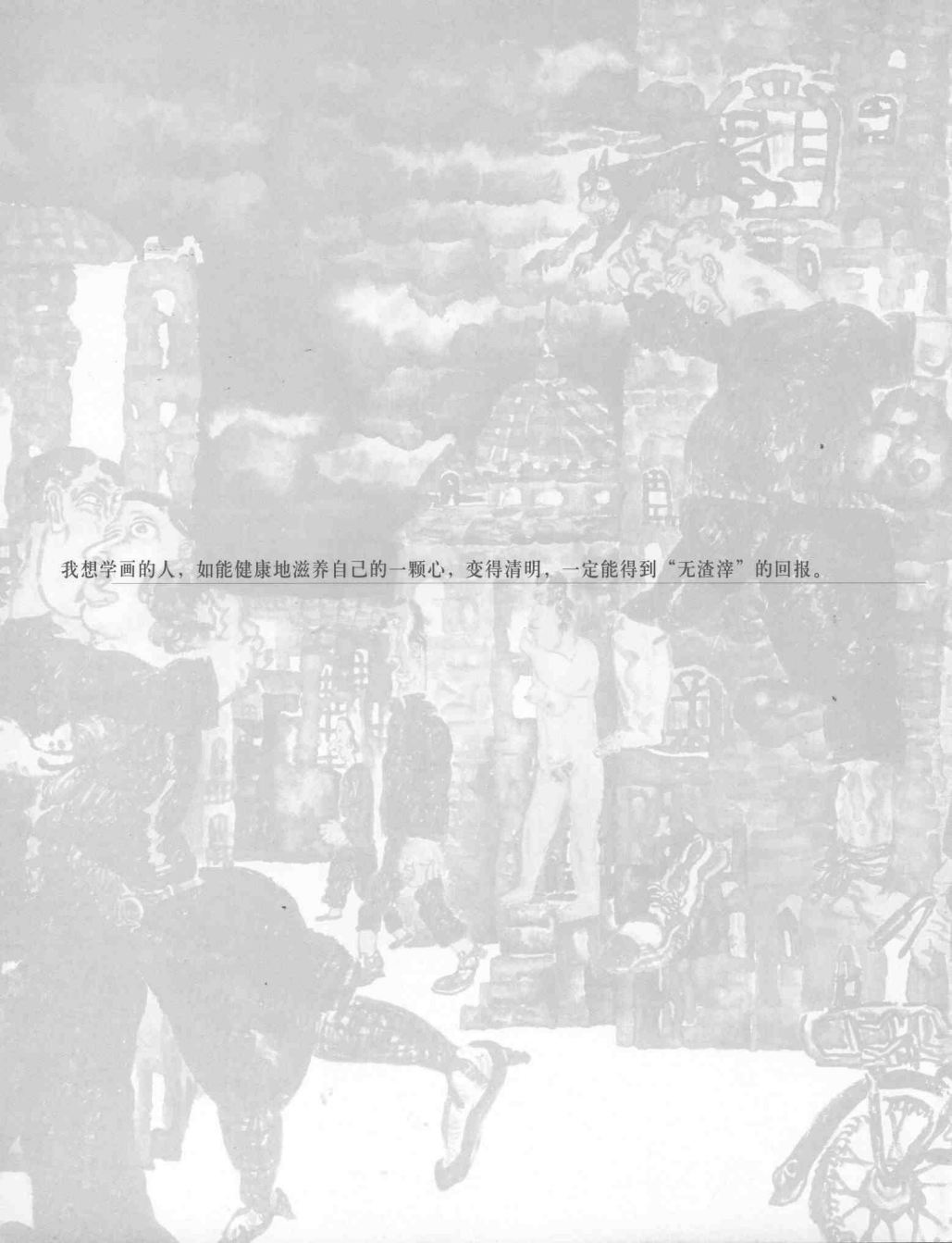
序

念大学时，我学中国画，分在写意人物专业。在课堂上，解剖老师以科学的手段提供我对身体每个部位具体的把握，素描老师让我把握形体空间结构关系和准确的表达，写意课老师则要求我把基础课训练的能力尽可能转换到笔墨的方法中。牵扯到笔墨，老师又把笔墨的基本程式示范给大家看。老师们涉及的问题多是程序性的、科学性的，对判断真伪确有益处，从此产生的影响关联在作业里，令我一度真的把画画当成了一种事业看待。既然是事业，不免得有个切实可行的计划，困惑的是只要脑子停顿在计划上，自己的意愿便愈来愈远，画画几乎成了包袱。既感觉不到轻松，又感觉不到自由，更谈不上快意。反倒怀疑自己是不是干这行的材料。后来有位老师对我说，艺术的东西无论做得多么逼真也是抽象的。怎样做得有意思是艺术，怎样做得正确是科学。前面的老师告诉了我艺术的法则，让我钻了牛角尖，后面的老师启发了我的想象，把无法传授的东西潜移默化地使我有了解悟。两者都必要，对我来说觉得后者更好。

我想学画的人，最要紧的是生出一双好眼睛来。这世上眼花缭乱的东西太多，人的一生去干什么要有个定向，你干一行也许对另一行孤陋寡闻。但起码要凭借自己的眼睛明辨什么是好的，其他不清楚也无关碍。知道了最好的也就知道了如何做，做得有意思、有境界。总的说，艺术是对精神的徜徉，同时也是人的一种生活方式。好像没有一个明白人偏要选择最差的作为自己的生活方式，都要一致地选择最好的、最有价值的，因为这样才能够得到满足，这就需要艺术修养。相反，没有这方面修养的人，你随便给他一张什么样的拙劣不堪的画，都会使他满意，甚至当成宝贝。比如一个朝不保夕，饥肠辘辘的人有口饭吃就足够了，还会问他什么味道吗？可衣锦食肉的人自然要求色、香、味俱全。艺术也是这个道理，画画的人不应该是饥肠辘辘的，更不该沿街乞讨，只有精神富有的人才能做出异乎寻常的事来。另一点也是要紧的，学画的人要具备一种专注的“玩心”，或者说是儿童心理。“据道立德，依仁游艺”，连孔子那样威重的人谈艺时也要“游”，因为志道、据德、依仁过于压抑了，人受不了，所以要透口气，作为游戏的手段来调剂精神。所谓“玩”不是瞎玩，玩得到位不容易；玩得好、玩得高、玩得妙、玩得愉悦更难。学画的人需要修心养性，通神悟会。艺术毕竟与科学不同，艺术不是事业。艺术家语言表达上往往要留有余地、留有悬念、留有遗憾。也就是说艺术家是允许犯错误的，科学家不行，科学家干的事情必须严谨，不允许犯一点错误。

我从教近二十年，自己画画犯错误是常有的事。画坏了撕掉重来。当老师不能把自己的意愿重复在学生身上，不能拿自己的好恶来规定学生，某种偏激之见主宰了理性是最糟糕的。老师要避免错误，老师的错误对有才情尚未建立理性思考的学生是有害的。这就要从学生的天性出发，老师真正能教会学生什么？无非是引导学生有一个自省的、向心的、包容的思维方式和如何自学的办法。

我想学画的人，如能健康地滋养自己的一颗心，变得清明，一定能得到“无涯津”的回报。



我想学画的人，如能健康地滋养自己的一颗心，变得清明，一定能得到“无渣滓”的回报。



目 录

我对教学的思考	2
我在写意人物画上的师承	10
中国画的造型	28
关于意笔人物写生	38

当代名家艺术观

李孝萱

教学篇

专业化
特色化教材

河北教育出版社

我对教学的思考

言及教学，必当直面学生。为师者必免不了要有些考虑。分寸的把握总是个难题，由不得性子。若想省点心去偷懒，自然会寻思着有个共识，或者说，有个什么体系摆在手里。不必要的麻烦相对就减少了许多。迄今为止，我并未发现一个真正有效的措施能够灵验，并非全是经验上的摸索。这些完全靠经验形成的东西往往就存在着偏执的一面，不适应变化的本质。这样，一个体系的出笼就成了某种饥渴。我曾听过不少大大小小有关教学的讨论会，虽都约而同地强调自己的所谓体系，最终还是落到了程序性和概念性上，无根本性改变，即使有相异之见，也都必须在一种权利的意志下得到统一。

体系本无害，它的秩序能帮助人有成效的学习。问题在于体系一旦被权力左右，就去失了应有的生机，变成了有害的东西。例如关于基础训练的问题，我始终看不见一个广义上的涵括。索性不考虑专业性差别，把明暗素描统为不二法门，学生的好坏也得从中分出等级。看似有个清晰的思路深入其中，其实是千人一面的套路。这是不是大家渴求的那个体系？我不清楚！更令我费解的是四年毕业的学生，稍有些一般画形的本领，用不着动脑子参考照片摹出张画，不明不明白得个奖，红字当头，误以为人才。一下子成了珍稀动物加以保护。自己受不了，别人也被吓着了。一个学校办学，一个老师教学，其动机纠缠于此，只能说是目光短浅，但这恰恰成为目前美术教育的主流和方向。再比如像以前大师与大画家云集的学校，其困惑也给我们提供了不少反思。大师与大画家置身于教学中，他们在艺术上的造诣本身带有一定的权威性，无形中被浓缩为一个支流、一种规范，演变为一种体系。当初是不乏气象的，但时间久了不免要褪色，关键是效法者背上了包袱，再束缚住手脚，于是钻进了死胡同。要么以素描明暗养成的思维意识对待人和物；要么处于临摹状态，排斥个人感受，毫无生机。常言道：大树下好乘凉，一乘凉人就怠惰了，就不情愿费脑筋，就养成了吃残羹剩饭的习性。再有，理智上能够接受的东西，感情上受不了，传承血脉的心理真正起到了作用。感受被压抑了，规范肯定是教条。有句话说得恰当：“生于民间，死于庙堂”，非把生机勃勃的活人教化成本木头桩子了事，其例子实属屡见不鲜。坦白地说，这样的体系不管怎么迷人耳目，如何自圆其说，都是值得怀疑的。

仔细想想，体系是什么，毕竟还是个程式化的东西。即便

有个像样的体系攥在手里，维持多久？能不能经得起具体教学的验证？还很难说。对于绘画而言，它的随机性和情感的不定性，只有不断变换招数来应对，仅靠一些程式根本适应不了瞬息即变的现象，所以任何程式化的东西都不能过分依赖。我个人的态度很明确，反对体系，起码在面对学生时这种感慨经常持续。

一个老师，画上的功夫稍差一些尚可理解，但要真懂，要真明白，不能糊涂；要用心，又不能用错了心，禅宗有个话头，叫“一字进入公衙门，九头牛也拖不出来”，这“门”的可怕之处就在它许进不许出。倘若老师不清醒，这个“门”你就守不住，所以应想法使学生先有个觉悟。在教学的进程中常常碰到老师与学生的想法不在同一轨道上，甚至是背道而驰的。这很正常，十个手指伸出来都不一样齐，何况人的思维又怎么能相同？这时候老师的臭毛病最容易犯，夸夸其谈半天，其实就想让学生信服他，低下来崇拜他。这样一来学生三分的兴趣被搞得二分糊涂，一分迷茫，结果就畏首畏尾，心灰意冷。一个班近四十个学生，年龄不同，性情不同，对待生活的态度不同，这些差异确实给老师出了大难题——都得一一应对，要触摸他们的心意，找到恰当的方式。显然，一致的方法、一统的规则不会真有效用，本来绘画的方式是在兴奋中自然流动的现象。生活的流动、心里意识的流动，包括绘画形式的流动，最终脱离不开“感情”二字，人的感情怎么好左右？感情的冲动可能关注目的性和实用性吗？不可能！所以一个抽象的东西是看不见痕迹的，相反就无需指责和压制。假使以个人的偏执强硬地扭转，我想不会有任何好的结果。上好的办法只能是引导，因地制宜，因材施教，使之朝着一个健康的途径发展。一个好老师最大的愿望，就是希望自己教的学生能够成器，能超越自己。打个比方，好比孔雀开屏，教了多少年一个开屏的也看不着，那孔雀岂不全变成了山鸡。假如真的是这个情形，无论从哪个角度都没有道理可讲，老师的责任逃不掉。

引导学生掌握一个比较有效的学习方法，对学生兴趣和感情的培养首先不能疏忽。不能因为个人对某些方面稍有认识，有个标准或者说有个自识的高度就凌驾于学生之上。对任何东西的优劣高下都有个认识的过程，美的东西、好的东西要留下来给人感受，不能去硬塞。你硬塞给他，他堵得慌，心中不畅快倒易逆反。尤其感情上的东西，没有道理可讲，不但不能设

非致



置障碍,还要给他打通渠道。老师可能做的只有潜移默化地暗示,帮助他们清洗那些在感觉表层上的污秽、积垢,使它渐渐地清爽、明洁起来。反正你不能直接去触动他的神经,把学生的情感、情欲强迫地指向一个高尚和纯粹的境地,这不是老师的工作范围,艺术教育本身也不包括这些。假如非要使人变得完满,这样只能把学生引向完全急功近利的情感中。像从前那样有条有理、按部就班,以简单的秩序规定丰富的情感生命,真的非常有害。很多情况下,要考虑多给学生些胡思乱想的机会,只要不是胡作非为有什么可怕的?不管是异想天开,还是梦中说梦,从实处着眼,获得些许明晰,无疑是件难得的益事。老话说“不撞南墙不回头”,回过头来猝然清楚了怎样打算就好。当然,倘若既不用去南墙一撞,又能够明白,那就更好。不过在对学生的启发上,没必要“自我”不离口,拿来唬人。自我在很大程度上具有欺骗性,习惯性的脱口而出更容易受到怀疑。好的自我是不脱离本真的。本真的问题是:通过绘画这种形式对人生、对他人有某种寄寓,而不被物欲所累。寻求适用于精神的、内在的、抽象的因素,才能够在情感调和中发生作用。在这一认识下逐渐找到一个比较恰当的学习方法。即:如何在具体的物体中把握抽象因素;如何在真实空间和感觉空间的交叉中领悟生活和艺术的本质;如何使感情能够真正支配心理和绘画形式;如何把个人、模特与相关的背景联系起来,使个人经验在画面冲突中得到有效的调整;如何把传统的程式语言、笔墨语言赋予新的解释,在不丢弃中国画特色的前提下,缩小传统笔墨表达现实人生的距离,使笔墨具有当代意义;如何吸取异质文化艺术来丰富和扩大写意人物画的造型语言;如何从形态中把握造型,使造型本身具有延伸精神和情感的价值意义;如何理解现代写意人物画为什么把中西文化对人的认识作为意识基础,包括写意画为什么要强调书写性,为什

么要有情意、笔意和心意,怎样结合;笔性、笔意、笔气靠什么支撑才能获得等等。最终把这些问题综合起来,才涉及到依附形象的表达和如何驾驭一幅画。以上主要在思维和意识上的提升,真正附着在学生的作业里的确有相当难度。从远处大处着眼,我认为总比丢了脑子只沉溺技术要拥有成效,只要今后坚持下来,多积累,技术问题应该不是个问题。

当然,我丝毫没有贬低技术之意。“工欲善其事,必先利其器”,没有高超的技术,一切都是空的。我意在表示:在这个问题上要有宏通把握,忽视心性要求,应该是个大忌。这当中有个谁先谁后、谁支配谁的高下之分。技术支配情感,心性受到压迫,情感会变得萎缩,技术会变得庸俗;情感支配技术,技术会幻化生趣和境界。失之毫厘则谬以千里,得失都在这里。

有些学生急于事功,大脑出了问题,一是按名声来理解艺术,一是探寻别人有否绝招。按名声理解艺术,就永远不知道什么是公道,不清楚什么是好、什么是坏;以绝招而得意,认为自己很聪明的人,其实是最傻的。世界上没有一个聪明和智慧的人是靠绝招来过活的。我想一个真想画好画的人,都有个过程,不愿粘在事物的假象中,欺骗自己真实的心意。用一生的时间来学习艺术,持守一种虔诚的态度,让自己有知性、有教养,就要来一个大的颠覆,把遮蔽在身上的那些表层的東西撕掉,把生在心里不健康的妄想去掉,用怀疑的目光发现问题,用思考的头脑解决问题。竭尽全力去做,最后无愧于心就够了。对于名誉不要过分在意,“犹如木人看花鸟”,得失置之度外,有个放逸。好比乌云遮盖了太阳,阳光透不出来,但只要神明在心,不管乌云如何积聚,终有散去的时候,心性便会放出光芒。



©健康报告
99 cm × 300 cm
李水歌(学生)
1997年毕业创作



©阳光灿烂的日子
135 cm × 123 cm
梅玉鹏(学生)
2003 年毕业创作



◎众生一瞥
69cm × 16.7 cm
黄建勇(学生)
2001年



◎人物写生
137 cm × 68 cm
金真义(韩国研究生)
2003 年



◎人物写生
137 cm × 68 cm
鲁丹(研究生)
2003 年

我在写意人物画上的师承

踌躇再三，终于撑开胆量来坦言我在写意人物画上的师承。

小时候常见大哥闲暇之余弄几笔梅、兰、竹、菊的玩意儿。我不懂好坏，自然很佩服。也许是那时萌生的兴趣，凡关乎画的东西都要动手尝试一下。因为我更喜欢人物画，他便找了本俄罗斯人的“素描教学”给我看，那本书差不多让我翻烂了，里面的画也几乎临遍了。然后就按其方法对着真人写生，家里的人于是都成了我的模特。

在国画人物方面，一册小书《工农兵形象选》和蒋兆和先生的《毛主席和少年儿童在一起》的画页，是我惟一学习的资料，其他根本不知晓。上中学时也装模作样地搞些带有当时“政治色彩”的国画人物创作，这类“营生”时过境迁想来好笑，但在当时我的小圈子里，论画画，我是“老大”。

恢复高考的一年，我考上了天津美院。学中国画，以写意人物为主。那时，教与学只有“写实”一个标准，像如今五花八门、云山雾罩的东西十分罕见。因为标准就一个，高下在心，所以容易判断。那一年我不满十八岁，但不客气地说，在写实语言上已然懂得了什么样的才叫好。

我们学校里有一批老先生，都是从前老“湖社”一派的画家。他们言传身教，重视临摹，重视笔墨传统。一位老先生曾

对我们如何用功训八字：“瞻前顾后、东张西望。”这真是深刻悟道之言，对此我一直受益颇深。

大学四年除了速写、素描、国画写生这些解决人物造型必要的课程外，对传统绘画的研习、临摹占去了大半，仅永乐宫壁画，面对原作的临摹就达三个月。从北魏至唐的敦煌壁画，唐张萱《虢国夫人游春图》，周昉的《簪花仕女图》，五代贯休的《罗汉像》，宋人《八十七神仙卷》，李公麟的《维摩诘图》，元永乐宫壁画，明陈老莲的《水滸叶子》，清八大山人《花鸟画》，王石谷的山水到近代的任颐的人物，齐白石、李苦禅的大写意花鸟，蒋兆和的《流民图》，黄胄的人物画等等都无一遗漏，并且是仔细地认真地反复临摹。课堂上，老师每个环节都不放松，严格的程度超出了今天学生的想象力。一次，临永乐宫壁画。我因急于求成，没有遵循程序，下笔便勾，因腕力使转不及一下子勾坏了，老师因此大怒，集合全班同学把我围在当中，那情形宛如批斗会。我深知老师的苦心，他是以我为例以儆效尤，使大家不犯类似的错误，老师的教诲至今铭记，他说你一定要先理解，后动手，临成什么样，就能画成什么样。

在某些环节上，我要结合个人的兴趣，比如对“明代肖像画”的临摹，它是工笔的，我则用写意的方法去临。另外，本来有清楚的印刷品，我偏不用，专找印刷低劣模糊一些的来



◎临摹陈洪彦《水滸叶子》
李孝萱
1979年



临，而且是放大几倍。这种方法，是在它不清楚的地方稍留意思的余地，而不至完全陷进去。也许这是我的小聪明，从那时就给自己打进去和退出来找到了一个出口。临摹课的持续使我对传统绘画有了新的理解和体会。它不但没让我厌烦，反而在我心里发生了深刻影响，哪怕后来沉浸在都市人生的表达，问途于西方艺术的经验，但始终没有忘记中国艺术的博大。

一段对传统艺术的用志。回过头对写意人物画的研究、写生，渐渐觉得自己的胃口不及从前消化好了。对许多画和许多方式都开始有了挑剔，过去曾经心手膜拜的一些人物画家一下子从大脑隐退。比如，看以速写入画的人物，总有乏味和无事

生非之感。一笔不行再复一笔，迭次重复增加厚重的方法，如果真高明，古人的“一以当十”就成了废话。再如，笔意和心意无法相容，歪曲了写意画的根本涵义。所以筛来筛去只剩下了徐悲鸿、蒋兆和、方增先和王子武。终于把眼睛盯在了这几位先生身上。

我找来他们的画临摹、琢磨。发现徐、蒋一脉一般人理解的不外是“兼容中西”的空架子，其实徐先生把西方重形构的东西拿来，才是真正使它接受中国画改造的第一人。这一点在他的画里我看得很清楚。（虽然徐先生的人物画仍停留在工笔的某些方式上，没能达到以写的方式里外通和，但他给写意人

◎十六罗汉像(之一)
92.2 cm × 45.5 cm

贯休
五代

◎临摹永乐宫壁画
139 cm × 70 cm

李孝萱
1979年



◎卖子图
113 cm × 80 cm
蒋兆和
1939年

◎老农夫
68 cm × 34.6 cm
齐白石
约20世纪30年代



物画的发展提供了广阔的空间。)再说蒋先生的用笔如屋漏痕，真是力透纸背，变化多端的线条以一根直线立往不显花哨，朴素单纯又磊落大方。方先生则吸收了写意花鸟画的语言，补充了人物画在笔墨变化和趣味上的不足。王先生的人物肖像且不言，仅他的《曹雪芹小像》就令我大开眼界。值得一提的是，我把这点认识讲给我的老师陈冬至，他不但没有任何迂见，反而特别宽厚宏通，非常高兴地电勉表扬一番。于是我即刻把所学用到自己的写生中，面对模特，不用起稿，从眼睛着笔，不弃性格，在形中强调笔墨，在块面中提炼线条，能用一笔，不用两笔，并尝试着抛开块面和光影，完全以线表达，虽不成熟，却透露着我当时的追求。

大学四年级（1981年）是我学习写意人物画感受最多、收益最大的一年。大约是那年5月，我去了山西永济县，在黄河

岸边的一个村落住下，一下子画了近六十多张人物写生。闲下来静观谛视，又觉得长进了许多。人物的刻画去掉了课堂上的呆板，身份特征也明朗起来，线的变化有了轻重疾缓，墨的浓淡干湿处理也有了“手气”，只是线条的使转、力度、味道、生涩劲总是达不到自己的意愿。打开随身携带的王子武先生的画册，对照着，忽生一念：去拜访他。于是坐上火车，直向西安。从当地美协打听住址，找到一个巷子，住在隔壁的邻居居然不知道大名鼎鼎的王子武。不死心转天又找，认准门，敲了几下，终于有人开门，见先生满脸疲惫，微弱无力地以朴素的方言问：“你是谁？”我便介绍了来历。先生说他会有一有事，想来对一个素不相识的访客，先生虽不便固拒，但只能说勉强接待。而当我打开画夹子，他即刻现出惊喜：“你画得好，你的笔墨好，造型好。”想必先生的惊喜并非由于我对他的模仿，而