



数据加载失败，请稍后重试！

# 将错就错

王华祥的素描艺术

JIANG CUO JIU CUO

WANG HUA XIANG DE SU MIAO YI SHU  
HE BEI MEI SHU CHU BAN SHE.

责任编辑 曹宝泉

总体设计 白 水

ISBN 7-5310-0578-6/J·539 定价:21元

WANG HUA XIANG DE SU MIAO YI SHU

# JIANGCUO

# JIUCUO

**将错就错**  
王华祥的素描艺术

河北美术出版社

(冀)新登字 002 号

**将错就错**

中央美术学院

王华祥的素描艺术

河北美术出版社出版发行

(石家庄市北马路 45 号)

邮编:050071

河北新华印刷二厂印刷

880×1230 毫米 1/16

印张:5.5 印数:2,001—7,000

1993 年 5 月第 1 版

1995 年 9 月第 2 次印刷

定价:21 元

ISBN 7-5310-0578-6/J·539



画家王华祥（摄于1991年《近距离》个展前夕）



## 寻找自己的素描精深尺度

——王华祥素描集序

朱乃正

几年前——一九八八年之冬，正是新潮美术趋向抛物线的极峰时，在中国美术馆曾举办过一次《中央美术学院青年教师素描大展》。筹办当初，并不为所有参与者理解，以为搞一个只有石膏像、人物头像、人体的素描习作展览，怎能和当时各种艺术流派风格纷呈的潮流相谐，能称之为美展吗？人们会感兴趣吗？有多少观众？有人提出了这些疑问。但是展览的倡导者和主持筹办者却心中有数，充满自信：展出后等着瞧！这种信心实非盲目，是来自于对素描的宏观认识与对美术现状和未来发展的思考研究。果然，一俟所有作品集中到展厅布置陈列时，就已经给抱有疑惑的人顿然得到一个视觉的答案：原来素描还这么有看头，有如此众多的表现内容与方式。展出后，但凡有识之士立即意识到，这个展览决非一般，而是一次很有意义的学术性展出，甚至对美术的发展将起到相当的作用。

由于中央美院历来重视强调基础训练，一直给素描教学以重要的位置，经过数十年的积累，形成了自己的传统。这是以徐悲鸿、吴作人、董希文、王式廓、李斛、韦其美等前辈留下的业绩。此一优长的传统当然是这次素描大展所体现其学院性的一个重要组成部分。但令人感兴趣和引人思索的是还有一部分新颖之作，这些作品因为有了年轻教师们在新时期萌发的艺术个性的投入，从而扩展了素描的观念与表现的领域，打开了人的视野，有力地说明了素描已不仅是教室中基础训练的习作，就其丰富多样的形态来考察，素描本身应该是有其独立价值的艺术语言。

王华祥是这次展览的参加者，刚从版画系毕业留校任教。在中央美院版画专业的教学中，素描基础是极其重要的。从王华祥学生时期的课堂习作到毕业创作的素描稿和最后形成的作品中，都已显示了扎实的功夫和掌握素描语言的创造能力。所以在留校后，教学的需要和他本人对素描艺术语言发展的思考和探索的浓厚兴趣，通过孜孜不倦的实践，不论大幅完整的作品，或是速写本上小小的一页，数量可观，都实实在在地体现了他在运用这一造型语言方面不断累进的成果。一般地说，谁想把画画好，总是从画好素描入手，但想在绘画中形成自己独特的语言风格，就不详如何下手。殊不知，这正是需要通过素描来探讨解决的课题。无疑，王华祥是聪明敏锐的。看到了这一重要关纽，紧紧地结合自己的创作和教学，寻找并把握着自己的素描精深尺度。从他近期的一系列作品中，可以测知这一独特而属于他自己的尺度，具有如下鲜明的标记：

### 一、“整体感”的新注

我们往往听到对一幅画面提出“整体感”或强或弱、或好或差的评议。如果在这笼统的说法中，再细究这一“整体感”实质性内容，我们就会发现，这里可能有一种习惯性的误解，以为整体感只是画面各个部分取得同步推进统一处理的大关系，所以很多作画者始终把时间与精力停留在这

一程序性的视觉运用阶段上,而难以进入发现与创造视觉语言挽救力的境界。最后仅可能得到一个对造型艺术语言没有深入研究和体悟的空洞框架,或成为视觉迟钝者浮浅借用的套语,也给那些懒于启用自己视觉思考的人找到无力进行艺术语言探讨的贫乏遁词。这也是我们经常看到很多画面空泛粗平缺少表现力的原因。甚至变成相当误人的一个概念性语言而并非是一个艺术语言的概念。在王华祥的素描中,可以感觉到他是用自己的作品打破了“整体感”的空洞框架,而且越来越自觉地赋予新的诠释内容。主要是作者让自己双眼的视角摆脱程序性的“整体感”的诱缚,将目光一下子就切入到视觉最敏感的部分,而且紧逼不放,透过表象而进行深层的挖掘。这需要画家眼、心、手的高度专注与配合。情感与技巧的恳挚交合,才能将自己的精神力量毫不虚耗而取得有效的钻探动力,以其淋漓尽致的畅达。所以在他的作品中(尤其是近年),时时出现一种特殊的空白。或仅仅轻描淡写地勾勒一下,便留下相当多的笔墨余地,或留下一只眼睛,或一条腿,或一双手,或整个头发。然而,我们已经无法用缺乏“整体感”去看待要求他。相反,更信服地把握整个画面的能力,并产生更大的兴味在其视觉空间中徜徉留连。

## 二、画面焦点的自由调节

基于王华祥对画面的“整体感”有了自己的诠释内容,画家的眼睛便获得了真正的自由,既摆脱了前人的藩篱,也必然会在被描绘对象的客体面前保持一种更为主动又轻松自在的融洽关系。在这样的状态下,眼睛的焦点随着内心感受,情绪动律,视觉触发而得到聚散非常准确且又灵活的调节。这时画家的眼睛的优越是值得自豪的,因为他聚焦的功能,即令世界最精密的摄影镜头也无法与之媲美,他可以调节的幅度和精度是如此之大,从粒子微观到宇宙宏观,由他去纵横捭阖。这一切又是通过最敏感的手在画面上显现的。只要在焦点的视域中,不论其是定聚在一点,或跳跃,或顺势转移,手和笔都相间无隙,毫厘不爽,造型魅力的亭迹随之出现。我们不能忽略王华祥素描作品中所有对细节描绘的精妙之处,因为这些细节乃是整个作品生命省略之所在,更是理解他运用这一视觉焦点的动人奥秘。譬如,他作品中有时偏偏是对准着一只眼睛、一片嘴唇、一个手指、几个脚趾、几缕衣纹,却画得那样深刻精纯,那样经嚼耐咀。真会看画而具有慧眼的人,谁会认为这仅是一些“细枝末节”而无视其耀亮全画的光彩呢?真正的好画并非一无瑕疵,而平庸之作恰巧没有一个优秀画家运用自己视觉焦点而透出的闪光。

## 三、外沿边线与形体内充的结合

从王华祥前后的素描作品中,我们很容易看出他在素描语言的表现上,有一个清晰的发展势序。即是由早期对形体结构空间等多种造型因素的客观规律研究,逐渐转向对线的表现力的追求。这一转化,是他在审视自我与艺术创造的双向关系时,进入更为自觉的一段里程,充满了对纯化艺术语言本身的思索与探寻的热情。但是,他又不把线作为绝对的语言形态孤立地留存在视觉空间里,既不同于欧洲古典与现代匠师们的线,也不同于中国传统绘画中的线描。它是极为充实的,它巧妙地与所有的造型因素结成极为有机的依存关系。其显著特点是外沿边线的构架意识不脱离变化丰富的形体内容,二者紧密相附。这里有理性冷静的分析控制,凝重练达;也有感性催发的视觉急速捕捉,华滋丰采。既不失欧洲绘画体系中对造型规律严格掌握的求实精神,更兼承了东方民族在艺术创造中特有



的敏感灵动以及随心所欲可行可止的漫妙气质。而这两者之间，恰恰造就了容许画家畅驰的极大空间。当我们跟随线的单一踪迹徘徊之时，很快就能接享到形体与光色微妙起伏委婉多姿的充实胜界，新的审美涵义就此延伸而去。从全球人类社会步入共同创造现代文化的意义上去观照，实际正标志着东西方文化艺术源流与审美领域的自然传递与交相补合。

#### 四、缺憾的存疑

在王华祥的作品中，有不少画面上出现的形象是带有夸张意味的，甚至越出了正常的适度，使美丑的界线模糊。骤然看来，似乎作者有意或无意造成的一种“缺憾”，留存在形象的某个部位，当我们对此“缺憾”开始质疑之时，首先就会否定这是作者的能力问题，如果再进一步全面细察他的所有作品，就会恍然发现，这正是说明王华祥在视觉艺术世界里的存在方式，在启用视觉时不抱成见，不落前人窠臼。因此，随着眼睛观察的焦点聚集到某个部位时，就有可能强化这一部份，在画面上改变了常态的比例结构。这也许是被描绘对象本身提示的基因，也许是作者在作品中泄露了自己视角的自然天机，二者的契合，恰是王华祥独特的择取与自我认定，也是解开赏析王华祥素描艺术的一把重要钥匙。

作为中央美院的一位年轻同行，王华祥所取得的艺术成就，使我们年长者感到欣慰。他年富力强，拥有才华，精气神很足，今后还有长长的艺术道路。时间对每一个艺术家都是共有的财富，然而只有依靠自己不懈的创造性劳动，方能产生价值。相信他不会虚掷自己的财富——宝贵的时光。

一九九二年冬于北京

(朱乃正：中央美术学院油画系教授、美院学术委员会主任)

## 从素描教学谈起——韩宁

在今年中央美院为本科生素描作品展召开的研讨会上,王华祥提出“看”对象的“直接性”问题,朝戈提出培养和爱护学生的“敏感性”,即鲜明地感受对象的问题。这两个提法实际上都切入到一个重要问题:我们素描教学训练的目的是什么,应培养学生获得什么样的素质与能力。教学总要有个规范可循,否则无法操作。但以往一些教学中的欠缺是常把方法绝对化了。那么出现的问题是,我们在指导时不是通过方法来达到那个目的,而学生会了方法,却不会通过方法去认知对象,没有获得自己的认知、感受能力与表达能力。以往的争论也反映在种种对各种方法的争执中,而忽略了通过方法达到的是什么。素描训练的目的,是训练学生会用造型的眼光去看,去认知,去感受对象并把这种感受有力地表达出来的能力。所以教会学生如何去“看”是非常重要的。怎么“看”,如何表达,有方法问题,但方法是手段而不是目的。如果把方法当目的,那么我们的培养便会产生值得我们考虑的问题。举例说画这桌上的杯子。国画是用线来造型,学过西式素描的,还知道光线、空间、高光、阴影、体积等。作业中反映它们的区别还只在几根线或是质感、体积的区别,而不太注意这只杯子放在这儿你个人感受到什么东西,它在造型上给你什么体会,它的存在超出功能的东西。从这点来说,结合上面讨论的体积、结构诸问题,我们可以问,画出结构是为了达到什么?再往里走,到了形体,形体还不是目的,形体中所寄托的造型意识、感受、认知才基本达到我们所提出的目标。因为,你要谈到结构,不同的认知,不同的“看”的方式,就会有不同的结构认识与表现。比如中国画,你能说它没结构?它在它的自足系统中是有它的完整结构意识的,是有非常好的结构的,你不能说它没有结构,不能简单地用一种方法论来否定另一种方法论。我们所看到的只是这种方法是在其系统中达到一定的深度与自足状态。只有这些清楚了,我们在教学上才能达到朱乃正先生上面所说的,不陷入“方法上的误区”。要有方法,学方法,但又不把方法做为绝对目标,我们才有可能从一个比较高度来驾御方法,才能更清醒地从古往今来大师们所创立的法则中找到最基本的规律,才能拨开各种方法的误读所造成的迷雾,走向我们所要达到的彼岸。这是我们读“直接性”与“敏感性”的第一层意思。

前几年,美院一些教师在素描教学中曾做过一些尝试。提出剥去一层层膜到达事物的本质,设计一些新的画题,如树根、揉皱的纸张等。在当时,提供了与以往教学中不同的对象,让学生从不断重复的对象中解放出来,去新鲜地看一新的对象,出现一些好的作品。但再往下接触到画人体时,一些问题就出来了,学生有些招架不住了,即造型感变弱、整体意识不够。于是学院开始思考这种方法的局限性,即如何把握对象的客观性与个人感受的客观性之间的关系,即能否达到我们所要达到的那个目标的问题。现在当其它院校也开始做这样的尝试时,我在想,教师对这种尝试所要达到的目的是否清楚,对它好的作用与可能产生的问题是否清楚,以及在操作过程中能否把握得住。画素描也如同说话,单词、句法要准确清楚。但还有一个更重要的是:我们说什么要搞清楚。如果什么搞不清楚,画就不感人,不知道作者在做画时真正感受到什么,想说出什么。如果加

上说法再含混不清,麻烦就更多了。我们知道,今天我们在这里讲的素描系统,主要是指有别于中国的、东方的观察方式、认识方式的另一素描系统,即在平面上塑造立体空间中的立体形这一系统。这一系统在历史上、不同国度里也是不一样的,但主要的是得画出这个“团块”来。每一种方法在其自足的状态下,都曾有过辉煌的作品,而明暗交界线、调子等作为规范自觉运用是文艺复兴后的事。如早期的乔托、文艺复兴时期的三杰、以后的伦勃朗、鲁本斯等人都不一样。但他们却都是运用各自的方法、各自的造型意识去擎着地肯定他们眼里的真实。这真实才是艺术中最可贵的生命力之一。而这些在素描教学的开始就应该有所体现。学生不一定能做到,或者有感受却控制不住,但这种要求得有,积以时日,他们才能有所成功。在各种方法的选择、学习、运用中,掌握最基本的原则,锻炼自己去“看”、去感受、去独立思考的方式,真正形成自己的“眼力”和表达方式,这是另一层意思。

对“直接性”与敏感性”的关注,是这些年不少教学第一线教师的共识,或许提法不太一样,但都意识到,教学中抓这些不是仅仅为了获得“再现”这一结果,而是重新肯定真实地直面对象、直面生活的必要性,力求透过方法背后文化的某种规定性形成的美学“障碍”或称为“阻隔”的这种东西,来还原现实主义的精神实质,超越“美、丑”这样早期的争论范畴,直达有血有肉有汗有生命的现实,从而提出新的“审美判断”。它同时还包含了这样一种态度,即重新审视与超越传统与现代、东方与西方的对立与争论,通过直面生活,从我们自己这块土地上站起来,去回答人类共同面临的问题。确立自己的眼光、标准、历史角度,而不把别人的昨天当做我们的今天,别人的今天当作我们的明天。正因为是从素描这一技术操作层面上提出问题,它便不是提供一个结论,而是确立了我们真实地出发点。因此,在今天,在这历史当口,它便显出它的意义与力量。它是为从别人的思维模式中解脱出来,建立自己的思考出发点,夺回独立思考的能力。很长一段时间,中国人对自己的文化不自信了,起因很多。但我们在与各种文化的碰撞中,在对别的文化的关注研究与反观自己的传统时,我们都深切地感到必须要有我们自己的立足点,自己的根基。当我们不把传统与现代、东方与西方对立起来,才有可能既不落入别人的窠穴,也不落入自己的窠穴;不是纳入别人的轨道,也不单独界说自身文化;而是在相互联系,相互制约中,由于实践的需要而共同进入今天与明天的世界的操作,以重塑我们新的文明。那么在今天,重新确立现实主义的精神实质,找到我们自己的出发点,对于处在动荡不定的世界大背景中,匆匆忙忙、焦虑不安的时代氛围中逐渐冷静下来的中国艺术家来说,其意义是不言而喻的。这是又一层意思。

“深度”问题,即在一个点上做深做透。西式素描传入中国也就是百年的事。但在这块土地上,产生了有中国气派的大家,如徐悲鸿先生、王式廓先生,还有很多精悉作品。在今天我们的素描教学、素描水平有长足的长进时,仍感到他们的可贵与难得。我们逐渐有了自己的面貌,但也感到这根基还不深厚。今天能看到承接徐、王的气派做下去的人还不多。由于各种原因,今天的年轻人去寻找中国文化的脉搏感到很困难,中间隔了很多。不像老先生们当年浸染在里面,在参照研究别的艺术时,有个从容观照,再深入寻下去,他们在各自的领域里都开掘到一定的深度,从而形成

自身较完整的世界。反观我们现在，常可看到的是一路小跑，东挖一个坑，西挖一个坑，浅尝则止，只有不多的人在那里深挖、深寻。这样，看看表面挺丰富，样式挺多，其实它是表面上的“拓宽”。我认为真正的丰富性只能建立在某些个人，或一批人或一个时代很多人在一些问题上都有个人极有深度的开掘与研究上，才可能形成丰富性，才能形成一个很厚的根基、很好的土壤。所以我觉得我们大量的重复劳动太多，往往刚形成一个小芽就没了，形成一个小芽又没了，始终很少形成参天大树。每个文化在它熟透，或转型时，常常既与别文化相碰，也常反梳自身的传统，以落叶归根并长出新的生命。那我们根归何处？当我们或我们的后代困惑“没辙”时，根归何处？我们能否借着自身文化巨人、艺术巨人的伟力继续攀登？我们是不是应形成自己的深厚根基和一片深厚的土壤？四处漂泊总不是个事。这几年，不少先生、学生重新反观自身的传统，又从西方十九世纪的传统往上溯源，走的很远，还旁观其它文化。为什么？就是为了能融会贯通，研究深、做的透，一以贯之，生成自己。这与样式上的东找西觅还不是一回事，这样做，至少有两层意思：一是为了形成自己深厚的根基；二是从“原生活”中深入下去，在自己的点上做透以生出旺盛的艺术生命力。前者最怕半生不熟的夹生饭，后者则为使艺术生命力不致枯萎。历史上每个“集大成”者，也是“大破坏”者，后面的人在大师的光照下尚能延续一段，往下就苍白了。远离源火，对释义的再释义，对再释义的再释义，隔了太多，毕竟难以为继。涂进源火，在一点上做深，做透，对个人、对根基、对重建新的文化其意义也是不言而喻的。

这点认识已成了不少人的个人自觉，如果展开能形成学术上更多人的自觉，我们的情景会更看好。

（据作者于1992年全国高等艺术院校素描基础教学研讨会发言整理）

（韩宁：油画家，中央美术学院附中校长。）



# 关于素描

王华祥



## 看法篇——写实素描

我相信美术的历史比美术史家指出的要早得多,原始岩画只是一个笼统的概念,它意味着在这之前人类就会画画,我想,艺术应是与眼睛和手一同诞生的。作为观念和情感的反映,它们与所有时代的艺术在本质上没有什么不同,也就是说,都是精神的外化形式。

儿童画和民间艺术被现代人推崇,甚至一些大艺术家就直接来自民间或向儿童和民间学习,譬如卢梭和米罗等等,在艺术是精神的外化这个意义上,可以说一切人为的痕迹都是艺术品,我们可以由此去理解各种现代艺术流派,如象波普、达达和抽象等等。

但是,并不是所有人为的痕迹都具有艺术价值,只有某种痕迹不仅传达出特殊的个人感受,而且还能被社会所接收,它才能被称为艺术品,那么我们可以看到,艺术并非客观存在,而是社会有选择的主观认知的产物。可以把一件小便器当成艺术品,也可以把一件精心绘制的历史画当成垃圾,这里有一个价值的问题,也就是标准的问题。不同的标准都有其特定的依据,在进行艺术批评和学术研究的时候,必须限制在特定艺术风格的特定范围之内,全面考察它的发展脉络和结构规律,用超越社会标准的学术态度来进行评判,只有这样才能避免张冠李戴或表面化,不拘泥于派性约束和功利约束,才能以平等和开放的态度来对待不同时间与不同地域的文化,进而达到繁荣艺术的目的。

素描的原始含义大概是“单色痕迹”,某种工具在纸或布上的运动,亦是艺术家主观精神的外在体现。而通常所指的素描,则主要是画家的草图和对物写生的练习。也许是因为它更多地侧重于研究物象的形、色、质以及为正式创作画构图,所以又被叫做基础。但是,我们今天所要探讨的素描,则仅仅是指以再现为目的的写实素描,它用单纯的手段来制造真实的幻觉,除了符合精神外化的痕迹这一宽泛的艺术标准外,它又不同于儿童的幼稚笔触或大艺术家的“自然流露”。它是“有意识”的产物,这种“有意识”包含着艺术传统和文化积淀,包含着对知识的应用和反叛,同时是对视知觉的拓宽与深入。

在西方,写实艺术已经不是主流,作为写实艺术创作基础的写实素描也失去了存在的理由。因此,即使是在他们的美术学院,也很难见到严格的造型训练了。艺术家与公众、教师与学生的界限非常模糊,这与他们的民主制度是相辅相成的,暗示着平等的含义。然而,事实上并非每一个人都可以被当做艺术家,更不是每一个人的信笔涂乌都能够卖大价钱,平等是一种假象,它掩盖了等级的存在,否认文化的连续性,割裂存在世界与艺术创造的关系,对“真实”的躲避是现代艺术的一个重要特点,艺术表现上的躲避实际上是人的躲避,当现代派画家高喊打倒精神贵族,人人都是艺术家的时候,公众并没有成为艺术家,相反,大多数人与艺术更是无缘了,倒是喊口号的少数人真正成了精神贵族。也许,现实生活确实是令人厌恶的,历史也是令人憎恨的,当我们的精神被一个病态的社会所异化的时候,良知与怯懦只能作一种病态的选择:逃避社会,逃避一切。

由社会原因造成艺术变相,反映了人类生活目的变相,积极进取的精神为消极颓废的精神所取代,并给世人造成一种错觉,以为传统艺术注





定要消亡,它已走到极致,不能再继续发展了。我的看法不是这样,只要有  
人类就会有历史,只要有历史就会有传统,而不同的传统一定会在相应  
的时候复出。如果说现代艺术与战争灾难和人的价值沦丧有关的话,传统  
艺术则表现着人的理想。只要人类还对自身存着希望,那么,作为反映这  
种希望的传统艺术就不能消亡。现代艺术实际上正随着特殊的一两代人  
的过逝而走向没落,它象原子弹爆炸一样留给世界的影 响是深远的,但是,  
新一代艺术家一定会有与此不同的人生理想和价值取向,这是毫无疑义  
的。

写实艺术在中国有非常丰厚的土壤,中国的文化(小说、诗歌、绘画)  
传统是叙事性的,我们的经济和国力正处在发展阶段,无论就人的价值观  
念还是审美观念都有待积极地建设,暂时的声势浩大的新潮美术大都是  
对西方现代艺术样式的表面贩运,其内在情感的真实性是可疑的,极端的  
反传统方式与画家们非常传统的生活构成了有趣的对比。因此,作为一  
个积极搞建设的发展中国家,大多数人想的是如何生存得更好,是对未来  
理想的思索与努力。人们仍然会有爱,有恨,有欢乐,有沮丧,但是,不会  
象西方人那样对生活逃避,对文化逃避。现代中国人的物质和精神不是多  
得过剩了,而是远远不够,因此所谓打倒传统是扯淡,我看即使是最极端  
的人最后也不得不从传统中去吸取营养,说白了他们反对的只是写实主  
义,只是文艺复兴到19世纪这一段,并不反对中世纪和原始艺术。就艺  
术自身来说,写实艺术对西方人的压抑是不能否认的,当它发展为正统  
和官方化的时候,的确妨碍了艺术向多元化的发展,因此才有现代艺术  
对它的冲击。而在中国,写实艺术并不对艺术繁荣构成威胁,在它传进  
中国之前,我们的艺术样式更少,写实艺术和现代派艺术几乎是同时  
传进中国的,它与西方各种艺术流派都同样丰富了我们的文化。另一  
方面,由于它被移植到中国的时间很短,因此,它不是一棵走向枯竭的  
老树,而是一株有待生长的幼苗,虽然种子来自西方,但却很适应中  
国的土壤,相信它定会成长为一棵根深叶茂的富有中国特点的参天大  
树。

写实艺术有着非常庞大的家族,从文艺复兴到二十世纪,从意大利到  
中国,它的面貌跟植物一样丰富。每个时代,每个民族都有伟大的艺术  
家,他们以不同的风格语言表示着对这个世界的不同看法,从而丰富了  
人类的思维和感觉。

相对于现代观念艺术,写实艺术是属于视觉领域的,它不象观念艺术  
那样与观众沟通需要依赖文字宣传做媒介,而是直接地欣赏,虽然它并  
不排斥宣传媒介,但是,它主要还是纯视觉的。正因为这种特点,制造  
视觉形象的技巧就显得非常重要,它决定了视觉传达的有效性,所以,  
作为磨练造型技巧和训练观察方法的素描学习就成了写实绘画的造  
型核心,素描功底深浅几乎决定了艺术家最终可能达到的艺术高度。

素描与创作的关系就象树干与树叶的关系,也象种子和果实的关系,  
有什么样的素描基础就有什么样的创作果实,我们只要随便翻一翻画  
册就可以看到,任何一个民族,任何一位画家,其素描风格与创作风格  
是完全一致的,中国现代画家的情况不太一样,许多人对待素描的观  
念与创作观念截然不同,素描是一套办法,创作却很花哨,结果造成  
语言含混单薄,缺乏鲜明完整的个性,缺少充实的内在激情,总象是  
穿着张三的上衣,李四的裤子,走路的姿势也不象自己。究其原因,问  
题就出在素描基础上,

虽然画家们都说素描是创作的基础,可是却很少有人去考虑:素描是指什么?是调子素描吗?是结构素描吗?是写实的?是意向的?什么素描是什么创作的基础?某一种素描是万能钥匙吗?其实问题非常多,但都被忽略了,作为培养艺术人才的美术学院,应该是研究学术流派的大本营,教师对自己的工作领域应该是专家和权威。好比商业中心的专营店一样,有专卖手表的,有专卖皮革的,有国货店,有洋货摊,顾客可以根据自己的需要进行选择。可是,许多年以来,由于中国社会的特殊原因,艺术家和教师都无暇顾及深入的学问,而只能在表面风格或社会内容上做文章,画家们的创作风格并不是根植于造型基础和内在素质而自然生成的面貌,而是象衣服一样可以任意更换。因此,个性化、民族化等等我认为都是可疑的,与老祖宗或洋人的东西相比就会知道,我们的艺术还处于非常粗糙和模糊的阶段,充满了杂质,不纯粹、不深入、不完整。一些老先生也指出,现代中国画跟古代中国画相比,缺少成熟和自律,中国油画和西方油画相比,显得单薄粗糙。我认为,一方面是我们没有把传统学透彻(包括中西方),另一方面是我们还未建设起自己完整独特的语言系统。



毫无疑问,传统并不是象器物一样可以完全照搬或仿造的东西,虽然它表现为可感的能够识读的画面或文字,但是,后人的理解翻译都可能带有或多或少的误读,因为我们总是根据自己的需要去“发现”传统的,一百个人对传统有一百种解释,其看法往往大相径庭,这是正常的,误读是一种魅力,它使凝固的历史成为新生命的土壤,只要释读者是真诚的,他就有权将他的结论当成真理。那么,所谓学透彻其实是相对的,主要是指对某一风格的基本结构和与之联系的人文背景的掌握,以及你是否能够毫不生涩地将其融入自己的语言系统。本来,这在从前是不成问题的,艺人学艺都是师徒式的,师傅就是传统的化身,他就象一个载体,将技艺和观念都输送给后辈,当代的民间匠师如象寺庙画工就是这样,他所掌握的技术与他要表达的内容是一致的,如果抛开个性不说,其艺术语言是相当饱满成熟的。而现代画家就不同了,我们所掌握的语汇和我们所想说的话不沾边或不贴切,譬如,有人喜欢丢勒的画法,可是用的是印象派观念;有人喜欢凡·爱克的造型,可用的是契斯加科夫的技法;有人喜欢中国画的单纯,可是却在一个劲地画光影;有人喜欢照相写实,可还是习惯以肉眼看东西。词不达意,南辕北辙的情况实在是太多了,中国艺术要想有长足发展,理顺这些问题是起码的工作,在此前提下,我们才有可能往深刻里面走,美术学院才会有“专营店”,才会有权威,也才会有魅力,艺术家才会有个性,有深度。因此,学习传统的最好解释,就是把某一个或几个古代大师当做你的榜样,调整你现在的造型观念和造型方法,以趋近他们的想法和做法(你有权利认为他们的情况是什么样的)。我在这里需要强调一点,学习传统并非是真的本来的传统,而是你根据自己需要而“发现”的传统,这种学习不是被动的,更不是回到过去,而是借他山之石来造自己的房屋,因此,当你发现并利用了那个“传统”的时候,你也就差不多发现了自我。



就写实艺术来说,不同的写实风格是由不同的“看法”决定的,就象传统一样,真实也是相对的,我们并不能真正做到重现真实的存在,原初的存在经过人的眼睛,然后被过滤成另一种样子,存在只有一个,但样子却很多很多。看,不是物理反射,而是心理反射,眼睛的背后是思维,思维的



背后是观念,观念的背后是本能和文化。艺术的风格实际是“看法”的风格,艺术的历史实际也是“看法”的历史,现代人和古代人“看法”是不一样的,东方和西方的看法是不一样的,每一个人的看法也是不一样的。然而专家可以告诉你别人的看法。

什么是传统?传统就是某一种已经成形并对后世发生着影响的东西。什么是专家?专家就是深谙某种事物底细的人,他能够越过自己进入他人的领地。譬如专门研究水稻如何生长的植物学家或专门研究色彩混合的色彩学家等等。在艺术范围内,可以说传统是极为重要的,它就象空气一样无所不在,不管你意识的到还是意识不到,它都对你发生着影响,因此,我们必须正视它并研究它,继承发扬有利于艺术发展的因素,清除掉阻碍艺术发展的因素。只有这样,我们才能够既吸收前人的养分,又不为之所困,始终以明智的开放心态去学习和创作,令我们的艺术饱满而又充实。

在这种意义上,我们有理由呼唤艺术教育的专家,有理由去尊重和鼓励教师这种职业,他们是联系现实和传统的纽带,他们的学术水平和教学能力关系到艺术事业的发展,也决定着后继者的前途和命运。

通过几年来的创作与教学实践,基于我对传统,对现状和对国情的理解,我选择写实艺术并为之奋斗。这是个人兴趣的价值取向,但并不意味着会排斥其它艺术流派或样式。这种选择可能会冒两种危险,一种是在模仿客体和传统的过程中掉入技法的陷阱,忘掉艺术创造的目的。另一种是被批评家误会为古典主义画家,进而拒辞于现代艺术之外。因此,写实艺术的生存具有相当的难度,它不但需要最优秀的艺术家作出艰苦努力,而且也需要最优秀的批评家精心扶持。虽然我相信中国的写实艺术具有很好的生存条件,但是,知识界的作用也是不容忽视的,他们既可以帮助催生写实艺术,也可以诋毁虐待写实艺术,虽然我相信没有人能够阻止它的生长和壮大,但是却可能影响其健康发展的速度。我相信有见识有良知的人是存在的,不管他们从事什么职业,身处什么地方,都一样是我们的盟友。我愿意与所有的艺术家成为朋友,我们只是志同道不同,都是在用自己的方式去建筑中国的现代文化。

在教学当中,我首先做的是思想启蒙工作,让学生明白教学的目的,明白我如此教,他们如此学的根据,让他们自觉地而不是被动地进入我所设计的程序。当他们进入一种类似气的状态,他们就会体验到那种完全属于自己的快感,发现一个区别于他人,区别于概念的领域,这时候,他们不仅不会厌学,反而觉得时间不够用。还有人会反对画石膏吗?还有人会反对画肖像吗?还有人会反对画人体吗?没有。甚至你会发现,同学们都变得守纪律了,文明了,其实,他们并不是因为纪律约束才坐在教室里,也不是因为道德约束才不出门生事,而是因为,他们在教师的帮助下,找到了通向自然和自我的有效途径,体验到了“发现”的快乐。

一开始,我让他们画线描,不是用中国画的线,也不是用某位画家的线,而是用铅笔和炭笔直接去勾。直接,是贯穿教学始终的要求,这意味着要抛弃现存素描教学体系中的一些观念和方法,譬如直线、块面、交界线等等,甚至连被人们非常看重的“美感”也不要,因为我认为,“美感”是观念的产物,它带有浓重的文化色彩,不同时代,不同民族,不同地区的人对“美感”的要求是不一样的,譬如以“丰满圆润”为美是我国唐朝人对女性美的观念,宋代崇赏“苗条”,而现代人喜欢“饱满康健”。美术史上关于

