

汪晓曙 著

绘画创作论

HUIHUA CHUANGZUO LUN



JIANGXI MEISHU CHUBAN SHE
江西美术出版社



绘画创作论

● 汪晓曙 著

● 江西美术出版社

(赣)新登字第 006 号

绘画创作论

汪晓曙 著

江西美术出版社出版

(南昌市新魏路 5 号)

新华书店发行

华东地质学院印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 10.25

字数 250 千字 插图 68 幅

1995 年 7 月第 1 版 1995 年 7 月第 1 次印刷

印数 1—3000 册

*

ISBN 7-80580-225-4/J·203

定价:22.80 元

绘画是一种不多叙述的艺术。

绘画所引起的完全特殊的感情,是任何其它艺术都不可能引起的。这种艺术,是色彩与线条、光与影的艺术。总之,是那种可以称之为绘画的音乐的东西……

——〔法〕德拉克罗瓦

序

其一原生形态事物会随着其再生形态事物的出现,在作用与功能等方面受到挑战。这种挑战有可能导致两种结果:一种是原生形态在丧失自身价值的同时产生殇性;另一种是原生形态在其中受到触动,从而认清自身真正的价值后,调整其发展指向,从而更进一步地沿着自身正确的道路壮大和发展下去。

绘画艺术似乎面临着这种挑战。

由于现代科技的发展,画家们惊讶地发现,电脑通过一张普通的照片,能随意摹仿出类似油画、版画、水彩画乃至所有画种的表现形式和表现手段。这不得不使我们对绘画真正的意义、功能及其形式进行重新的认识与研究。

绘画创作从一开始就投胎于再现和描摹自然的母体之中,为记录人类的生活而孕育,这在拉斯科洞窟中发现的公元前16000年左右的史前人创作的壁画《麋鹿》中可见端倪。其降生后便过继给了宗教,然后又委身于文学。即使绘画发展到一个十分辉煌的时期,人们也不难发现在达·芬奇《最后的晚餐》中,仅仅是为了讲述一个宗教的故事而已。于是,故事叙述了好几百年,画家们才开始意识到,绘画自身价值乃是依附于所表现的某种情节而存在。

多少代画家艰苦卓绝的追求和探索,走过了一段又一段漫长

而布满荆棘之路：绘画曾一度去抒发情感和表达意境，与诗歌相差无几，终究是在“踏花归来马蹄香”的圈子里蹒跚；画家又开始瞄准另一个目标进发，追求表现画家对社会和世界的认识，萨尔瓦多·达利的作品《我轻轻地掀开海的一角》曾在画坛引起轰动，画家们仿佛登上了希望之舟，冷静思考之后便又察觉，这艘航船把绘画载入了哲学的漩涡……。

画家们前赴后继的勇气是令人敬佩的。在这种殚思极虑的追求中，也留下了无数闪光的足迹，出现了一批又一批杰出的画家和十分优秀的作品。当画家们竭尽全力所作出的努力仍效果甚微时，才猛然醒悟：绘画必须要有自己独特的语言和拥有其它艺术替代不了的功能，才有绘画艺术的发展和生存之地。

绘画艺术和绘画创作的概念在内涵指向方面是有所区别的。绘画艺术是该艺术的总称，是其终结复合体。而绘画创作则是指形成绘画作品的过程，是一种行为。画家在这种行为中遇到两个实质性的问题：即画家的绘画创作思想和绘画创作语言。在一般的情况下，两者是同等重要的。语言作为一种手段是思想的载体，没有这个载体，有再深刻的思想那也只是思想家而不是画家。相反，只有其手段而无深刻的思想，那么，他充其量不过是一台普通的电脑和照像机而已。

我们有必要在进入主题的探讨之前先理顺一下有关的几种关系：画家——画家的作品——画家作品中的技法——画家作品中的技法所表达的思想。

这是一种联系得十分紧密的关系，是一种相辅相成的关系。只有能创作出绘画作品的人才能称之为画家；作品的创作当然需要高超的技法；掌握了技法的人，如果没有较为深邃的思想便创作不出好的作品，当然也不能成其为真正的画家。

《绘画创作论》正是基于这种观点，分别从理论上和绘画创作的实践中去探讨这些矛盾和问题。

本书首先从绘画创作的内核——画家创作的哲理背景、创作思维、创作心态、创作角度、创作象限和对社会的深刻认识入手,提出画家在绘画创作中如何表达自己的情感,不依附于其它文学艺术的表述方式,而是用绘画语言自身去抒发其内心的感受,强调画家自身的创作个性和审美品味,提倡一种创新的精神,以至使绘画艺术在高科技时代更加飞速地发展。并通过对绘画创作中诸多的感情因素和形式因素的阐释,论述绘画创作中的本质问题——绘画语言的特点、绘画语言的形成和如何通过绘画语言来表达画家的思想、情感、审美观、世界观。同时通过对绘画创作的全过程——生活、体验、感受、构思、布局的讨论,对画家的创作心理、创作冲动、画面构成、表现形式、表现风格进行深层的思考,研究绘画中有关的色彩与明暗关系以及点、线、面的结集规律。

另外,本书以大量的绘画作品为依据,进行剖析和鉴赏,来论述绘画创作原理、造型规律和形式组合规律等。

我们在本书中并不回避把目的论的研究方式作为探讨绘画创作的辅助方法。坦率地说,把绘画创作归于一种毫无目的“感情冲动”,或归于一个自我表现的终结,是十分不利于画家创作的。

绘画创作是一种十分复杂的艺术现象和文化现象,是最古老,同时又是最年轻的艺术。画家创作的唯一标准是艺术性和思想性的完美结合,画家的创作要有强烈的社会责任感和历史使命感,绘画作品是画家思想、观点和立场的结晶。社会的需要决定艺术的存在。正如约翰·拉塞尔在《现代艺术的意义》一书结尾时所说的那样:“一切艺术都给人以愉悦,而伟大的艺术给人的愉悦更是无穷无尽。艺术在未来将以何种形式出现是谁也无法预言的。但没有哪个健全的社会会希望自己的存在可以不需要艺术。”

绘画艺术和绘画创作也是如此。

汪晓曙

目

录

序	(1)
第一章 导言	(1)
创新:一个成功的秘诀	(1)
第二章 绘画创作的内核	(12)
第三章 绘画语言	(17)
第一节 绘画语言概述	(17)
第二节 绘画语言的特点	(23)
第三节 绘画语言的构成和运用	(29)
第四章 绘画创作的特征及表现手段	(40)
第一节 绘画创作的特征	(40)
第二节 绘画创作的表现手段	(54)
点、线、面	(58)
色彩	(68)
素描与黑、白、灰	(91)
空间、体积、质感	(101)
虚实与节奏	(110)

第五章	生活·体验·感受·····	(122)
第六章	构思·样式·意境·风格·····	(145)
第一节	构思与样式·····	(145)
	情节型绘画创作·····	(148)
	象征型绘画创作·····	(157)
	情感型绘画创作·····	(160)
	哲理型绘画创作·····	(164)
	纯绘画型创作·····	(165)
第二节	意境·····	(169)
第三节	风格·····	(172)
第七章	绘画创作构图原理·····	(176)
第八章	绘画形象的塑造·····	(204)
第九章	画家眼中的世界·····	(217)
第十章	走向成功之路·····	(237)
结束语	·····	(277)
	参考书目·····	(279)
	附图目录·····	(282)
	附 图	

第一章

导 言

创新：一个成功的秘诀

(一)

一位在本世纪成就辉煌的学者，在他的弥留之际，居然发出一声长叹：在这个世纪要做出一点——那怕是微不足道的发明和创造，都太难了。

初闻此话，仿佛觉得这只是他临终前的谦逊之言。

然而，当一个画家提起画笔，面对空白的画布进行创作时，便不难悟到这句话的真正含义了。特别是经过苦思冥想，然后将色彩和线条铺满画面之后，似曾相识的题材、内容、风格和形式，不由使人万念俱灰，发出类似的长叹。

古往今来，每一个时代都赋予画家新的使命，他们为此而前赴后继。在历史长河中，大浪淘沙，泛上水面的毕竟不多，绝大多数的搏击者默默地沉入河底。尽管如此，出名的和没出名的仍然抱着自己的信念，以惊人的毅力和全部身心为这个具有魔法般吸引力的事业呕心沥血，在画坛上拼搏角逐，在沉浮中掀波激澜。绘画发展到今天，形式应有尽有，风格层出不穷：写实者可乱真，堪称极至，

十九世纪的学院派就已达顶峰；抽象者则从另一端独辟蹊径，令人目不暇接，变化万千，显示出特有的魅力；严肃者的作品，画中的一切几乎都可以用黄金律来检验和剖析，甚至一个高光点都要推敲再三；反叛者则干脆把便盆或垃圾搬进展厅，重新认识与组合；行动画派甚至把自己吊在展厅的墙壁上，试图产生新的自我；繁者则在一幅画中容纳成百上千个人物，简者则由三、两根线条便组成一个画面；讲究技法者让人五体投地，自叹不如；追求新奇者使你耳目一新，拍案叫绝；注意功力者则使人望洋兴叹。无论是抽象还是具象，古典还是现代，就画家自身的创作态度而言，都是十分严肃而认真的，就其产生的时代和环境而论，都有非常深刻的思想内涵。

(二)

翻开所有的画家传记，几乎没有几个不是在大师的指导下和在向大师作品学习与启迪下步入画坛的，难怪奥古斯特·雷诺阿直言不讳地说：“一个人是在美术馆里学习绘画的……是在美术馆里得到绘画情感的，这种情感仅在大自然中是无法得到的。”^①姑且不去深究美术馆里悬挂着杰作的大师们是从何得来的这种情感和雷诺阿这段话的片面性，甚至没有人会提出向前辈大师盲目地学习是否有价值。一种画风和流派，就是这样不断嬗变，成就了一代又一代的大师，用牛顿的话来说，就是因为他们是“站在巨人的肩膀上”。

如果真是这样，那么，那位学者发出的长叹和我们的苦恼似乎有些多余了。只要寻找大师及大师的作品去临摹、摹仿和学习，就应该成为孕育画家的可靠途径。

^① 奥古斯特·雷诺阿，法国印象派画家。《谈印象派绘画》，杨葛琪著。人民美术出版社1979年版，第160页。

就我国近年的画坛而论,画家在这方面作了卧薪尝胆的努力。他们开始面向世界、勇于正视过去,走上了这条由大师指点的、向大师学习的捷径。从过去封闭的、单一的绘画形式走上现在多元的、多风格的创作道路,这无疑是一个巨大的进步和飞跃,给我国的画坛带来了生机与活力。自从罗中立在超级现实主义创作思想和方法直接影响下创作的油画《父亲》



(如图)轰动了美术界《父亲》(油画)

罗中立

后,接踵而来的是对十

年动乱进行反思的伤痕绘画;相继便出现了在德国表现主义启迪下的风起云涌的“八五艺术思潮”,推出了一大批画家和作品;蜂拥而起的“怀斯风”和目前正盛行的古典绘画,技法之娴熟,风格之接近都令人吃惊,中国掀起了一个“寻源”的热潮:照像现实主义、原始主义、复古主义、构成主义、抽象主义、未来派、立体派、达达派,甚至行动艺术都纷纷进入美术馆。安格尔、伦勃朗、毕加索、克利的肩膀都成为攀登的目标和追随的偶像。可以说,我国绘画的发展,速度是惊人的。

(三)

作为一个民族艺术自身发展的全过程,是必须要经历这样一个融汇与学习阶段的,但这只是一个初级阶段。这就象要成为一个作家,必须先识字、然后了解语言结构、研究文章构成的规律一样不可缺少和不可忽视;但要写出自己的感情,写出自己的思想,写出自己的风格,恐怕就是另外一回事了,何况绘画的发展并不仅仅只是技法的完善和提高。绘画艺术的发展规律,有其从量变到质变的过程。完成一次质变的过程才是真正意义上的飞跃。所以,在一个周期中的量变过程也许是一个大师站在前一个大师肩膀上发展起来的过程,当这种意义上的周期完成后,走下巨人的肩膀,就势在必行了。严格地说,任何画派和画风的形成与发展,都有其生长、壮大和变更的规律。就象新古典主义,尽管在外延上与古典主义有十分紧密的联系,形式上仿佛是一致的,但新古典主义无论如何也不再是古典主义本身了,而是一个新的事物,一个在内涵上与前者完全不同的机体。由于不同的时代、不同的社会的画家又赋予了它新的生命,不是复活,而是再生。因此,创新是我们这个时代的画家唯一的出路。

达·芬奇在五百年前就明白了这个道理。他身处中世纪的传统艺术中,中世纪的经院哲学将绘画划入“机械艺术”之中,文艺复兴初期,这种传统的观点根深蒂固,达·芬奇不能忍受绘画的这种卑微的地位,起来反抗旧的传统观念,与前辈大师告别,提出“绘画是一门科学”^①的原则,反映出当时一大批青年艺术家的呼声。他

^① 《达·芬奇论绘画》,〔意〕列奥纳多·达·芬奇著,戴勉编译。人民美术出版社1979年版。芬奇认为绘画是一门科学的理由是:一、绘画首先从点开始,其次是线,再是面,最后是体。二、绘画要通过阴影来表现外形和立体感。。三、绘画要靠光学中的色彩来真实地反映现实。

认为绘画付之以感情象数学一样的严谨,以最高贵的感觉——视觉为基础,让视觉最敏捷最准确地将外界的形象传递给他人的知觉,所以是最有用的科学。他主张“不拘前人绳墨,而应师法自然。”并不停留在古代希腊和罗马大师们肩上,认为“谁也不应该抄袭他人的风格,否则他在艺术上只配当自然的徒孙,不配作自然的儿子,我们应当依靠自然,而不应该抄袭那些也是向自然学习的大师。”因此,达·芬奇就是在自己的立足点上,开文艺复兴时期佛罗伦萨美术之先河。

在达·芬奇以后的一段时期的画家,都是站在他的肩膀上向前攀登。在漫长的几百年里,也出现了一批又一批的大师。直到十八世纪末,安格尔把古典主义发展到登峰造极的阶段,成为古典主义的集大成者。他无疑只是一个站在前辈大师肩膀上的大师。古典主义,特别是学院派,发展到安格尔时期,已经从兴旺开始转到衰落和保守了。

堪称俊杰的德拉克罗瓦^①又毅然跨过大师的肩膀,成为一代浪漫主义之宗师。德拉克罗瓦尖锐地指出:学院派无视艺术中一切真正的、新的、有生气的东西,因此完全丧失了率直地、不抱成见地对待艺术和生活现实的态度。对学院派墨守陈规极端蔑视,积极主张新的艺术美。这种美不只是由于所描绘的对象的改变而产生的,也不只是艺术的题材与外表的、附加的东西改变的结果。在他看来,十九世纪法国学院派只是以古代希腊、罗马的英雄替换中世纪帝王,甚至后来替换当代官场的或者日常生活的题材,无论在原则上,还是在方法上和体裁上,都没有丝毫改变。德拉克罗瓦深信,由现实本身的发展所造成的艺术演变,不可能限于在体裁不变的情况下的对题材的改变,而应是具有更为深刻的原则性。认为真正的当代艺术,不仅在内容上,而且在形式上都应该是新的,提出“没有

^① 德拉克罗瓦,法国著名浪漫主义画家。

什么事比热衷于古代的残余更加可怕的了。这种热衷妨碍了许多美术家,他们只是重复与当代风格习惯没有任何联系的已经枯竭了的艺术形式”。^①因此,他第一个走出阴暗的画室,走向阳光下的大自然,进行了户外风景写生,走下了巨人的肩膀,来到自己实实在在的生活的土地上。

每一个新的历史时期,每一个杰出的大师,都应该去发现前人没有发现的东西,去寻求前人没有寻找到的东西。由此可见,绘画艺术的演变,不仅仅只是历史的延续,而是因为这种演变而发展成为一个独立的艺术门类。新的生命也许不一定在演变中获得,而是在一大批艺术家脚踏实地地进行重新认识、追求和创造中才能获得。

值得一提的是,德拉克罗瓦并不是打倒一切的画家,这是决定了他是浪漫主义先驱而不是现代主义先驱的根本点(我认为这里的重要因素是时代和环境所致),他仍然有站在大师肩上的一个重要过程,但他的成就并不在于此,而是在此基础上毅然地走下了巨人的肩膀,从而才成其为德拉克罗瓦。

(四)

包括德拉克罗瓦本人和他之前的所有画家都认为,观察世界只能有一种方法——即天生的直观方法,这在当时似乎是颠扑不破的真理。而有一个人开始走出了这个禁地,他就是被后人称为“现代主义之父”的塞尚。^②他提出人的知觉生来就是“混乱的”,那些混乱的感觉,人们生来就有。他认为通过专业训练,一个画家能

① 《论美术和美术家》,德拉克罗瓦著,平野译。辽宁美术出版社1981年版,第12页。

② 《现代绘画简史》,[英]赫伯特·里德著,刘萍君译。上海人民美术出版社1979年版,第9页。塞尚,法国后期印象派画家,被称为“现代派之父”。这句话摘自他写给约阿基姆·加斯凯的一封信。

够使这种混乱变成有条不紊的秩序,而艺术成就从根本上来说,就是在视觉范围内获得这种有结构的秩序,挣脱一切传统观念的束缚,打破传统的认识论的框架,推开了所有巨人,从而发现绘画创作过程本身固有的一个矛盾,即柏拉图关于“模拟”或“模仿”——一方面,前辈画家希望表达真实的形象,不带任何的虚假成分,不带任何伤感的夸张或浪漫的“解释”,不带任何偶然现象。另一方面,视域并没有明确的界限,人们看到的东_西是分散的或者混乱的,因此不可能完全的真实。塞尚认为绘画本身就是一种“抽象”,画家的任务就是要把物体有秩序地进行安排,对所描绘的对象本身必须进行重新排列和构成。这个理论使得塞尚成为一位“新艺术的创始者”。在他的作品中,已经没有留下任何大师的痕迹而独树一帜了。

这是因为他真正从自己的感受中去追求艺术,而不是匍伏在那一位大师的脚下,从而开创了“现代派”艺术的新纪元。

无疑,新的绘画观念、艺术流派和风格随着时代的发展还会层出不穷。如何赶上时代的步伐,拓宽绘画创作的道路,这是跨世纪的画家必须思考与追求的,也是其苦闷的真正原因。

人类的精神与物质发展到今天,速度之快,节奏之急令人吃惊。绘画观念的更新在本世纪初就已经演变了不知多少个周期,如同原子反应堆那样裂变着、扩展着,仿佛一切绘画的体裁、题材、风格,形式和技法都已被前辈画家们拓展到最大极限,仿佛世界上已找不到一块可以再开垦的处女地,特别是形式、技法都应有尽有甚至登峰造极。难怪那位学者在弥留之际会发出那一声长叹。

人类从来也不会因此而消极,这是人之所以是人而不是别的什么动物的根本区别,但如何来发展是我们进行思考的关键问题。我不知道人类告别森林,告别猿类,为什么会如此正确而明智地选择了直立行走这种运动方式,不是跳跃?不是爬行?这种选择在当时是何等重要!在新世纪到来之前,我们仿佛已面临着一种关键的

抉择。但无论如何,我们不能靠走捷径来得到暂时在精神上的一些安慰,仅仅靠模仿来博得赞赏这并不是画家的目的。我为目前出现的某些好象是反映自我而选择的“现代派”作品与西方二、三十年代的一些现代派作品在风格和形式上如此相似而感到愕然!现代派之所以成为现代派,就是因为他们“蔑视一切模仿”、“打倒一切权威”、“推翻一切偶像”,^①他们奉行的原则,正是要与过去的画家,无论在体裁、风格、技法上都完全区别开来,这是他们精神实质之所在。真正的现代派大师是绝对不希望在他们推倒别的偶像之后自己再被别人树为偶像。而一些完全站在传统的崇拜意识之上的盲从者,却苦苦模仿和追随现代派的作品和大师,原则上根本地与被迫随者背道而驰。从这个意义上来说,这种模仿的本身就是对现代派的否定,却又要盲目地撑出其旗帜,使人啼笑皆非。我们认为应该从根本意义上去理解现代主义,创作出真正意义上的有深刻内涵的现代主义的作品来,而不是照搬或者进行表面的摹仿。

我们必须向大师学习,特别是向前辈大师学习技法和创作思路,以求走出巨人站立的支点,作一次又一次痛苦的选择,走进自己的时代和这个时代恩赐给我们的土地上去耕耘和劳作,这也许要经历很多的痛苦与失败,然而要比用别人的眼睛来观察世界,用别人的头脑来思考未来,用别人的形式来表现自己丰富多彩的生活要好得多。

(五)

我国画家也正朝着自我拓展和完善的道路迈出了可喜的一步,近年来出现了一些好的作品。画家们从过去刻意追求主题的所谓“新意”和盲目模仿的沼泽中艰难地挣脱出来。俞晓夫创作的油

^① 《现代绘画简史》,〔英〕赫伯特·里德译,刘萍君著。上海人民美术出版社1979年版,第62页。