

专业化
特色化教材

教学篇

河北教育出版社

苏百钧

当代名家艺术观

有创造性的画家自己使用的表现手段，是为了能够最恰当地表现出自己所强烈希望表达的东西。各种色彩效果的深层结构应该是画家内心深处对精神世界的一种把握和表现。



探索创作奥秘
感受名家风范

深研艺术理念
培育艺术

当代名家艺术观

苏百钧

教学篇

专业化
特色化教材

图书在版编目(CIP)数据

苏百钧: 教学篇 / 苏百钧著. — 石家庄: 河北教育出版社, 2004.12

(当代名家艺术观—专业化个性化教材)

ISBN 7-5434-5020-8

I. 苏... II. 苏... III. 花鸟画—技法(美术)

IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 026695 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 北京图文天地彩印制版有限公司

印刷 北京方嘉彩印有限责任公司

开本 889 × 1194mm 1/8 10 印张

出版日期 2004 年 12 月第 1 版 第 1 次印刷

书号 7-5434-5020-8/J · 416

定价 60 元

版权所有, 翻印必究 法律顾问: 徐春芳 陈志伟

序

所谓教育，“是对于受教育者心理上所施行的一种确定的、有目的的和有系统的感化作用，以便在被教育者的身心上，养成教育者所希望的品质”。

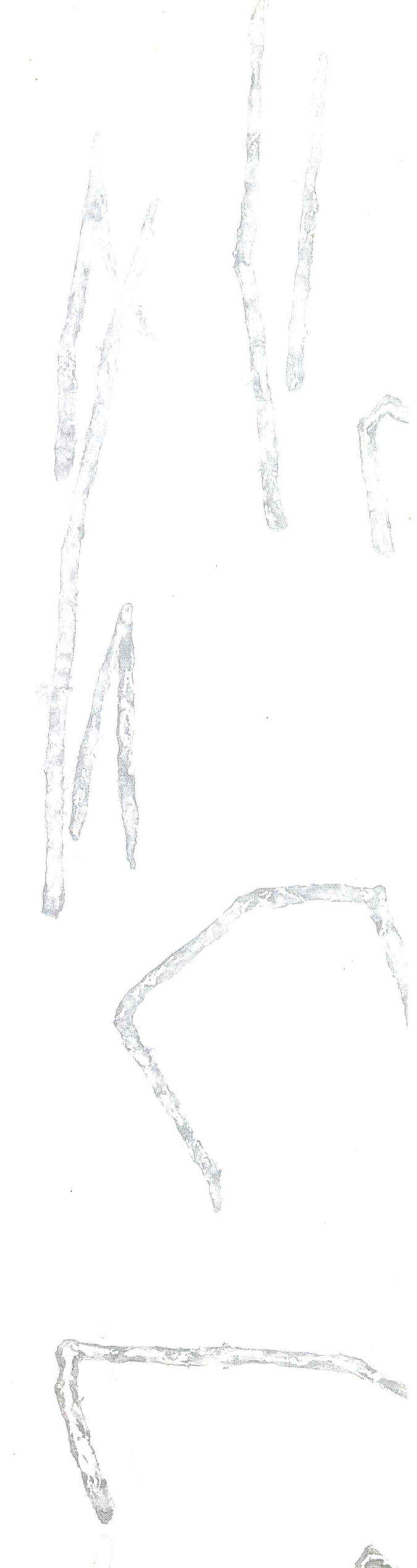
艺术究竟是否可教？之所以提出这样一个问题，是因为“教艺术”与教授其他种类的知识技能——比如教化学、教电脑——相比，有其相似之处，但却更有着本质上的相异。在这里，我并不想对“艺术”一词作一番追根溯源、究辞诂义的详细考证，而愿意援引一个西方现代艺术出现之后的关键词、以及一个在中国传统艺术中千载相传的中心词，以之作为我展开论述的基点，它们是：创造力、格调。

我以为，创造力的有无以及强弱是艺术生命最为重要的原动力。无法想象，一幅缺乏创造力的作品能摄人眼目动人心魄，也无法想象，一个缺乏创意的画家能自出心裁自成一家。循乎此，艺术教育如果不能够善加爱惜与激发学生的艺术创造力，恐怕难免变成一条出品统一规格、统一面貌画工的生产线。知难，行亦难。要真正做到珍视创造力，就不得不重新思考与质疑我们几十年来习以为常的整个艺术教学体系——当然，这是一个大问题，但却相当实在。具体到工笔花鸟的学习，其中的三个重要学习环节——写生、临摹、创作——究竟关系如何？还有，能否找到一种恰当的方式，使得创造力的发掘与培养可以在这三环中一以贯之呢？本书试图探讨这些问题。

再说格调。艺术作品有格调高低之分，人亦有品位高下之异。这里面的因素很复杂：思想、哲学、宗教、人生观、性格、才智、经历、审美趣味、学问修养、道德品质……都与格调有关。艺术作品，归根结底是在写自己，画自己，它不是江湖骗术，而是人的心灵的结晶。因此，格调主要反映着作者和作品精神境界方面的内容，它构成了中国画艺术的关键要素，也可以说是高度思想性与高度艺术统一的特殊体现。我赞成在教学中提出“学高不学低”。艺术格调是不能由低处一步一步往高爬的。学高就高，学低就低。如果入手就不高，将来想提高也困难了，这和功夫可以慢慢增长、技术可以日见熟练不一样。在这里并没有先验性地定调你的天分高低，而强调在学习过程中，要重视“学高”——从学习经典、规律入手，从写生、观察自然入手。并不一定人人出手格调即高，但人人可以出手即直追高格调。中国画这种东方特有的文化艺术样式，渗透着一代又一代中国文化的艺术趣味、审美理想和难以言传的精致感受。把握并展示其内心深层哲学思想、艺术趣味、高雅气质的图解方式，这对传统的继承就有了更高层次的深刻含义。



丰富的艺术修养能够潜移默化地影响学生的艺术理解能力，
提高正确地评判各种风格的艺术作品的能力……



目 录

写生课教学 2

工笔花鸟“撞水撞粉”教学 22

苏百钧给中央美院、广州美院学生授课时的部分谈话笔录 56

写生课教学

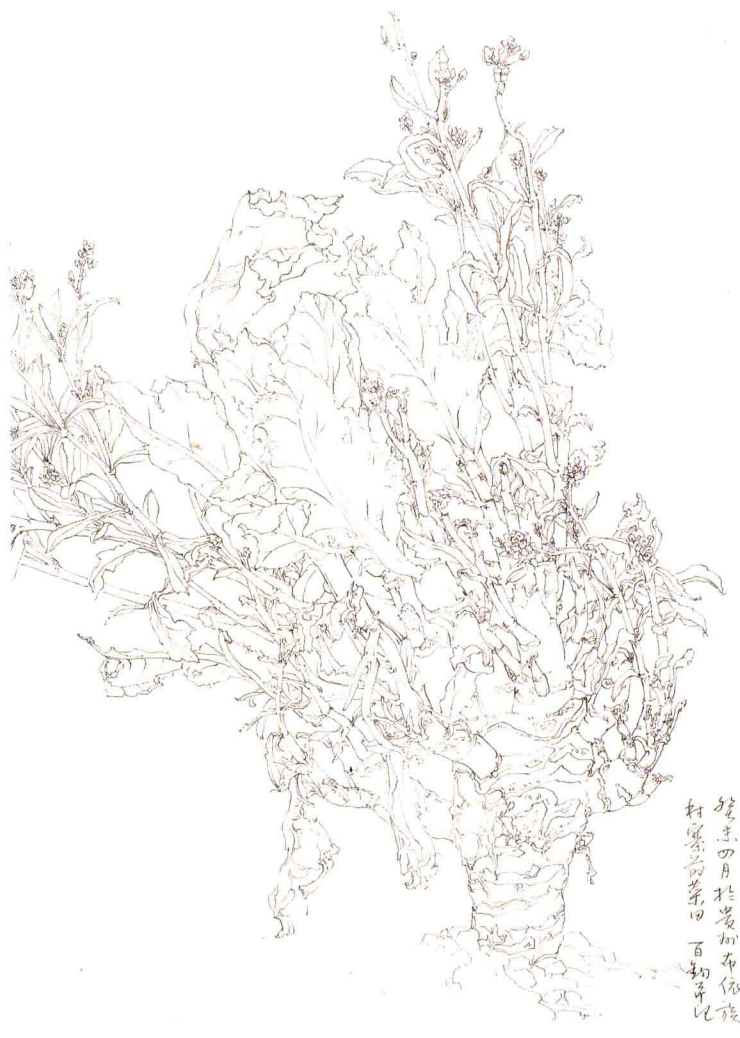
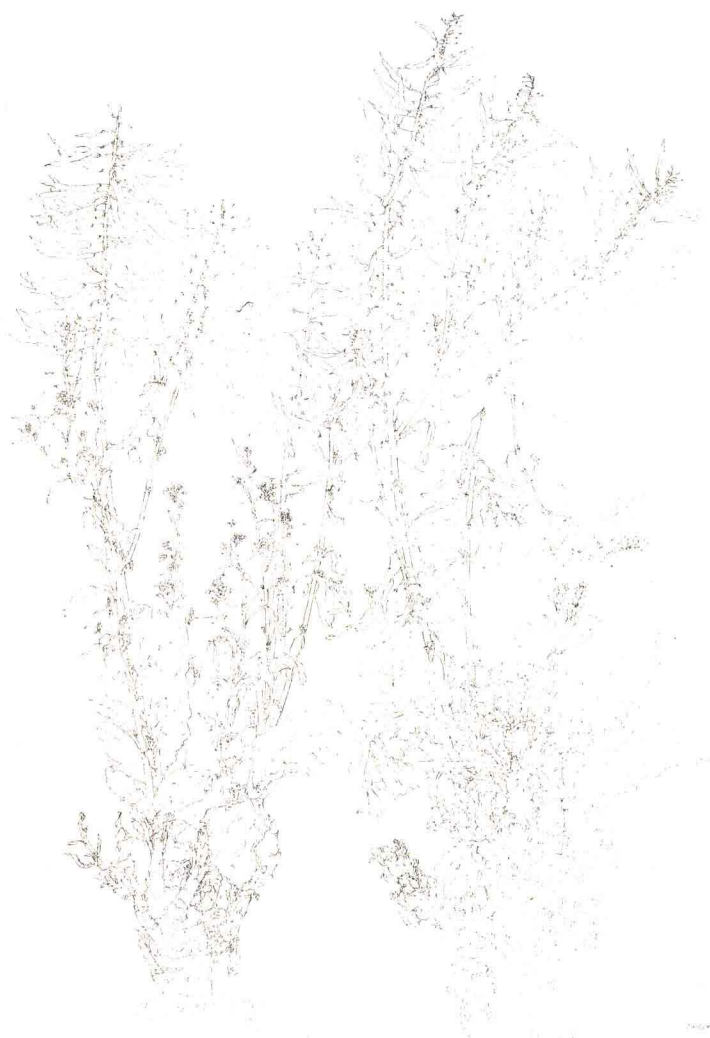
教学的各个环节、各种方法最终都应落实在创造力的培养上。引导学生进行各种选题的写生，写生的重要意义是不容置疑的。历史上几乎没有一位画家不曾经过大量的写生实践，很多艺术杰作就是从写生中直接获得的。最生动、最微妙、最丰富的色彩也常常来自于写生。写生的过程是一种创造性的美术活动，是作者将知识、技巧运用于实践的过程。面对感人的写生对象，学生最易被激发起旺盛的创造热情，尤其面对自己偏爱的“主题”时，更能唤起他内心深处强烈的艺术感受和表现欲望。当学生与写生对象之间进行对话交流，并且用线条、色彩、笔墨、造型技巧等绘画语言表达真实的内心感受时，他便进入了艺术创造的境界。

写生是对现实的一种创造性把握，它把握到的形象含有丰富的想象力、创造性，并具有美的视觉效果。在通向这个目标

的过程，是当观看客观对象时，必须首先把视知觉导向艺术形式语言的范围，在感受和洞察力的基础上，由视觉导向形象思维的中介环节，如强调、变异、重构等等，这时在头脑中将会浮现一种或多种经过创造性想象的艺术视象。人的意识与下意识就这样将自然形象在头脑中转换为视觉艺术形象，并加以选择与提炼。这个由视知觉经思维转换而至艺术形态的形象改造过程，必然是由明确直至确认所构成的艺术创造性思维过程。学生经过反复练习之后，其形象知觉直至创造思维的意识介入及心理的复合作用会逐渐形成。同时，大脑视域中的视觉形象也会逆向地作用于形象转换的中介环节，直至或改变或稳定其视觉的选择取向。通过这一过程，学生将在已有的专业知识和技能的基础上开发自己的艺术视知觉潜能，并自然地趋向视觉个性的形成。由此，艺术的视知觉能力增强了，艺术视觉均突

◎芥菜
铅笔写生稿
苏百钧
2003年

◎芥菜
铅笔写生稿
苏百钧
2003年





◎芥菜
淡彩
苏百钧
2003年

出了其各异的艺术视觉质量。

写生的课题不但必须遵从教学目的和要求,而且应力求指出视觉意味和情绪,给学生以美的诱惑和想象的条件,使学生感奋。由于教师已提供了一个情感氛围,教学的要求不再是依样画葫芦,而是要求学生以各种可见的元素为手段去创造一个与客观真实不一样的视觉形象。他们需要直觉、发现、想象、选择,乃至顿悟,把审美情感转化为有意味的形式。如此,学生便不满足于对自然和传统的盲目模仿,而开始走自己的路,感悟自己的人生。

感悟是从物象的整体特征习性去把握本质,使学生对客观的把握超越于表象之上,使其显示出高度的概括能力和强烈的

主体性格。笔下的花鸟往往与我们经验过的客观物象相去甚远。不同的物象在画面上表现出相似的特点,特别是在拐弯交叉的处理上,其用笔、结构、形象完全是一致的。这些超越物象特征的艺术形象并没有使我们在认识上发生困难,也没有在审美上产生心理迷惑,而是从总体特征的角度去把握、感悟其曲折盘绕的共同属性,并使之与“不质不形如飞如动”的行笔相契合,让艺术形象与客观实在的内在生命力相一致。把握住整体的内在本质,就可能遗弃客观物象的部分细节,从而创造一种远离物象,却适于笔墨表现的理想形态,构成一种形式符号化的表现方法。有了此一价值取向,即“江馆清秋,晨起看竹,烟光、日影、露气皆浮动于疏枝密叶之间,胸中勃勃圩遂



◎广州美院学生课堂作业
欧静
指导教师:苏百钧

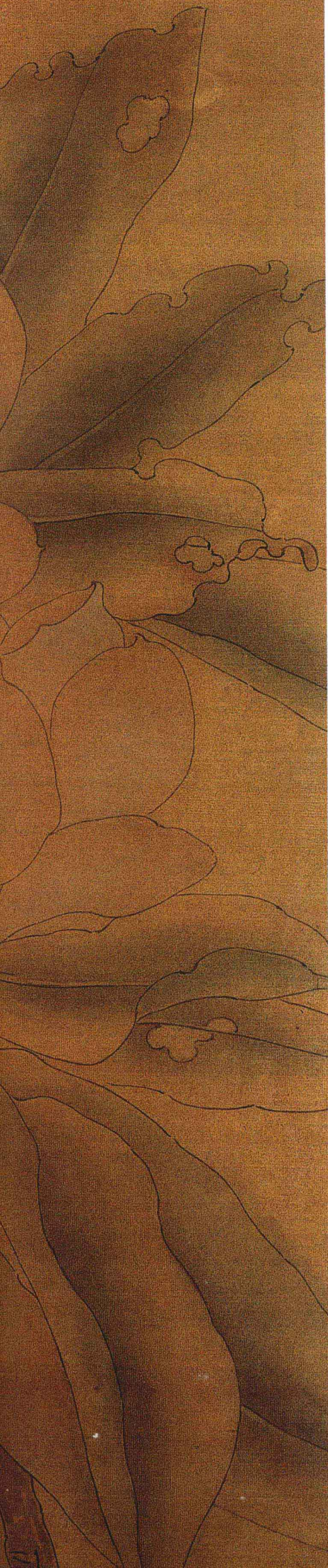
◎苗
162 cm × 123 cm
苏百钧
1989年
(第5页图)





有画意，其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变象，手中之竹又不是胸中之竹也”。总之，意在笔先后而求法外之趣。映入眼中的自然是“烟光、日影、露气”，而非竹子的物理形态。主体对客体内在生命张力的感悟及其对人生价值的思索，导致精神的升华，进而产生表达的欲望，并通过某种手段得到实现满足。

写生中对生命的把握、对内在情绪的体验，不仅仅限于直观能力，更需要心灵的静观感悟。“含之胸中”者乃“傲霜凌秋之气”，而非物象之表象；“一经入眼处”是主体的潜在意识与物象的某种客观现象达到了契合，在主体的心胸中产生某种意念，使客观的物象转化为心中的物象。“烟光、日影、露气”是竹的生长氛围，却衍生出一种清雅高致的意境。这种品格和意境，显然不是主体对物象外部形态的直觉结果，而是对物象迁想妙得的情感注入，完全超越的物象形态的自然属性，因而成为主体内在精神的载体，具有了某种价值取向。“平生高岸之气尚在，完于画竹满幅时，一寓己意，林下清风，惠赐不浅。



◎中央美院学生课堂作业
张蕊
指导教师：苏百钧

◎中央美院学生课堂作业
张磊
指导教师：苏百钧

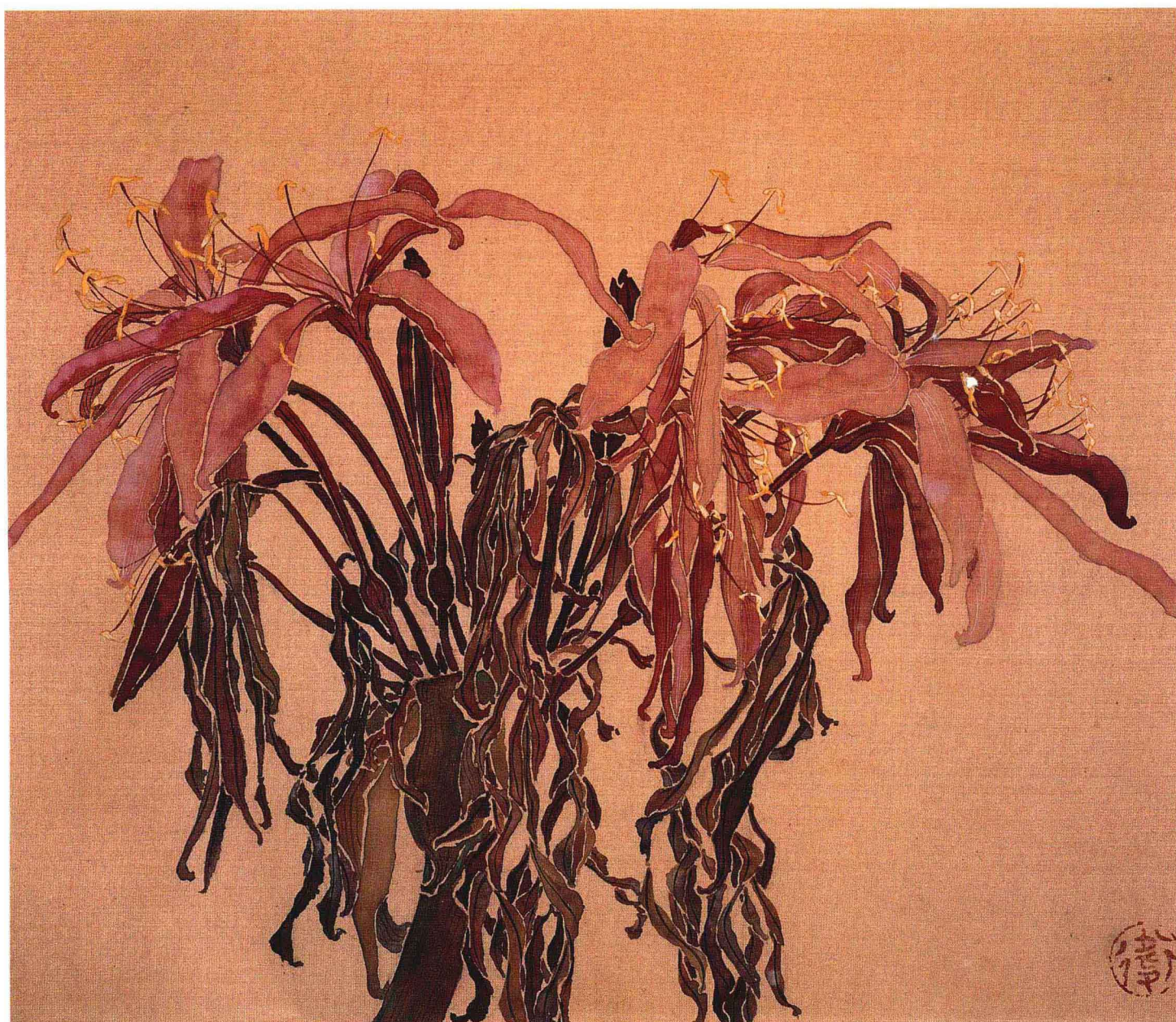
观之者不从尘氛中求我，则得之矣。”在表现过程中自然也就出现了“写花草要写其气骨”，“得其韵度之清丽”是对客观物象的抽象概括，是人类对世界的认识、体验所形成的某种理念标准。这些“超以象外”而又无所不在的境界，仅仅凭借实对或传授是不能获得的，只能靠主体的灵性去感悟。排除主观欲念和主观成见，保持内心的虚静。

造型与结构

造型，是一切视觉艺术的根本要素，其对中国画中用笔、用墨与色彩的结合的意义尤为重要，历来不少画家大多重视笔墨而轻造型，应以培养造型能力为根基，进而与笔墨色彩结合

想象重构，以意为之。造型与结构、笔墨与色彩相互制约，处理好它们之间的关系是不以在笔墨上的损失为上乘的，造型对现代国画风格的确立具有举足轻重的作用，也是衡量画家原创力的主要尺度，在造型与笔墨、色彩结合方面突破，有着深刻的意义。

结构，这里指画面的构成，包括在纸平面上展示的空间维度感，画中物与物、形与形之间的关系，如对应、大小、轻重、主次等。传统画论说的“经营位置”和“大小远近”即指画面的整体结构处理。结构决定着作品的基本面貌、视觉力度、时代特质等，我们一看画面便可断定此为宋画彼为元画，首先着眼的就是结构。一个结构就是一个世界。物质世界里没有重复的结构，艺术创造中也不应有重复的结构。衡量艺术家的创造



©中央美院学生课堂作业
卫敏
指导教师：苏百钧



性,首先要看他创造结构的能力如何。怎样才能建立一个理想的、美好的构成样式。构成是以点、线、面的组合形式排列,将自然中的杂乱现象单纯化、秩序化和律动化,进而产生了节奏和平衡、力感和动感的组织结构。构成知识对空间的认知是二维的,可不去追求画面向纵深方向的空间描写,而是把自然空间减少到只有二维的最少层次,力求图像的简洁和力度,并以二维的有限空间去表达三维的无限空间。这种减弱模拟自然空间的依附性是现代绘画的主要倾向。不重视透视而采取平视纵横结构,不重立体而取平面的装饰风格,亦是中国画固有的特点。

构 图

构图实质上是在有限的空间里如何建立物与物、物与空间的关系。“落墨处黑,着眼处却白”说明空间是不可忽视的重要形象,它不是实物造型后的剩余物,而是一开始就应该作为完整的形象进入到画面的结构中,与实物的整体造型共同构成画面的完整。若空间只是作为塑造实体的剩余物将显得孤立而无序,如果实体和空间只是生活中的自然安排和罗列,整个图式缺乏构成感,则只能平淡地反映对象而缺乏感人的艺术力量。

构图是画面的结构,“位置”要“经营”,一幅画要考虑得周到,能做到事物的适应,就要依靠才能和技巧,才能“出入

穷奇”。是故“有布置而实无布置,无布置而实有布置,象之所有不必意,意之所有不必象。事不关乎慧用”乃最高境界也。这是辩证地谈布置、象与意、创作所要思考的态度。这是“胸中的全局,笔下不相应;举意不必然,落楮无非是。机之离合、神之去来,既不在我,又不在于他。临纸操笔时,如曹瞒欲战,若罔欲战,头头取胜”。其对构图“有布置实无布置,无布置实有布置”的卓见,像孙子兵法论“无形”,灵活到使敌人看不见的军事行动一样。是高深精当的见解:“凡状物者,得其形,不若得其势;得其势,不若得其韵;得其韵,不若得其性。”形者,方圆平扁之类,可以笔取者也;势者,转折趋向之态,可以笔取,不可以笔尽取,参以意象,必有笔所不到者焉;韵者,隐迹立形,生动之趣,备仪不俗,可以神游意会,徒然得之,不可以驻思而得也;性者,物自然之天,技艺之熟,照极而自呈,不容措意也。构图像打运动战,并不是静止的“定位”固守,而是笔墨的灵活调度,这样才能体现“气韵生动”。古人是很懂得运动的意义的。绘画花草、木石等静物都要有运动感,不然就画死了,万物皆动,静也有静中之动。这种观察的精微深睿,是绘画的根本。在“位置”上要着重经营,因此也包括了内在和外在的构思。既要看到对象本身的作用及其结构和格局,也要苦心地加以选择、取舍和组织,联结成一个整体,这就是构图的“惨淡经营”了。构图,要解决宾主、虚实、呼应、藏露、疏密、简繁等空间关系与运动感。这里包含了事物的规律性和构图的辩证法。

◎广州美院学生课堂作业
鲁凯林
指导教师:苏百钧



在虚实中，有一个空白问题，这是中国画最突出的一个特点。这“空白”是中国画发展中的一个意境更深的美学问题。“于通幅空白处，大当审慎。有势当宽阔者，窄狭者，宽阔之则气懈而散，务便通体之空白毋迫促，毋散漫，毋过零星，毋过寂寥，毋从复排列，则通体之空白，亦即通体之龙脉矣。”这个“空白”即是空灵的境界，“空白”是无，“无”在画中则是“有”。中国画把这个空间处理成“空白”，不落笔墨，气象万千。这在构图上，是个虚实的意境问题和美学问题，一定要深入研究。

教导学生用最少的笔墨将画面分割成最多的空白，此中除了笔墨的高度内涵外，而这些空白的大小形状又各不相等，这就看你是否善于把握空间、营造气势、注入内涵了。这些观念和能力的有无，是对学生的基本要求。它使画面最丰富、充实、空灵、壮阔、气势浩大，是审美效果的具体化，是艺术手段的具体化，而这又恰恰是最能体现中国画独特气质的地方，这都是需要培养的重要基本素质。“空白是东方绘画的特质，空白的处理是以使画面取得无穷的变化”，所以空白也是中国画的重要语言形式之一。中国画蕴含着强烈的生命意识、空间意识、时间意识，而这些都是要通过中国画绘画语言的特殊处理得以表达出来的。不理解中国画的特殊处理与传情达意，不理解中国画的特殊表现手段与立意精神，就无法深入其堂奥，就不能真正地欣赏、理解、创造民族特征强烈的中国画风。

立意

是谓“作画必先立意，以定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古，意庸则庸，意俗则俗矣”。这实在是非常高明的见解。在这里十分明确地指明了作为艺术创造活动的主体自我修养的重要意义。因为，“笔墨虽出于手，实根于心”，意，决定了画的高、深、庸、俗。意的高低当然不是单纯由艺术中的技术因素决定，更为紧要的是画外之功。常有这样的画——画面规律性的东西均无明显缺陷，四平八稳，却一点也不能动人，挑不出大毛病，却总觉得缺少点什么。其实关键就是缺了点画意。因为作者若只和观众处于同一审美水平，他本人没有从生活里感受、发现更多、更新些的东西，画面上表现的，是一般人也能看到的，人们当然不能满足这种清汤寡水的“艺术”。“所谓大师，就是这样的人：他们用自己的眼睛去看别人见过的东西，在别人司空见惯的东西上能够发现出美来。”

为了要发现美，创造意境，画家作为艺术创造的主体，必须不断地加强自身的素养，高高山顶立，深深海底行。在艺术征途上能够最后登上顶峰的，一定是那些本身素质好、审美意识高、视野开阔、修养广博的人。站得高、视野开阔、才能对生活有敏锐的观察力；审美意识高，才能相互借鉴，融会贯通，才能吸取历史上前人的精华而有所创造。



中国绘画不是单纯对客观物象的模拟，经“意”的陶冶和幻化后，已成意中之象，虚象并不虚无，表现有限的局部，却追求无穷的境界，美的最高品格归结为“气韵生动”。“气之动物，物之感人，故摇曳性情，形诸歌舞”，画家在自然界和生活中，获得真切的感受，“随物以宛转”，“亦与心而徘徊”，从而“境与性会”、“悟对通神”，在这样“心物交融”的往复中，融入画家的情思、美学理想和艺术追求，即进入“胸罗丘壑”、“造化在手”和艺术创造境界——“物我两忘”的“化境”，而后造型创意，造境自然，得心应手，水到渠成。

意象创造中，“意”是至关重要的，但它也并非纯属主观，还存在客观之意。意象艺术进入出神入化的境地，传神寄意，感物抒情，气韵生动，意境广远，气势雄阔，尺幅之内，万象汇聚，笔墨挥洒之中，画家性灵毕现，虚虚实实含蓄无垠。中国意象美学有着独特的表现力和艺术魅力，它的艺术追求也别开蹊径：既表现客观，还要表现主观；师造化更要得心源；写象还要立意，写形更要传神；布景要有情有境，作画要有笔有墨；巧拙互用，工写相兼；写生时，凝神观照，作面面观；作画时，心手两忘，追求一片化机；笔简而意工，象约而境奇；不仅求之于象内、境外，更着眼于象外之象、境外之境。中国画重自抒胸臆、重传神写意，“得意忘象”并非真不要象，不求形似，相反，要求“形神兼备”、“意广象圆”、情景交融、不似之似，追求笔有尽而意无穷，象有限而境无限。

中国画传统的核心是“意境”，其实“气韵生动”、“骨法用笔”、“摄情活脱”等都是“意境”内涵的素质。“意境”是中国画之魂，是画家迁想妙得、情景交融所抽象出来的优美的境界。

中国画自从与文学结合，诗在画中起了极其重要的作用。“诗言志”，诗丰富了画的内涵，提高了画的境界，诗的抽象性和感情的渗透，深化了画的思想。古典诗歌总是间接地、含蓄地、曲折地、象征地、抒情地传达作品的思想情感，这一点与中国画甚为默契。所谓的“意境”是意象最后的画面归宿，也即是抽象思维形式的结晶。“意境”的感觉是抽象的，“意境”又往往是一种从有形到无形之形。中国画“空白”的发展，是无形，不管是天、地、云、海、水，给人想象的是情景，而不是它们具体的形象。画家不着笔墨、空白一片之处，欣赏者却能在情景交融中若有所见。含诗意于抽象，且出之于笔墨，是为“有意之形，无形之意”。体现在画家的构思里，表现在笔墨之外，所谓气韵、氤氲、情调都是“意境”之意的体现。

“立意”、“为象”是说作者对于现实事物有了某种感情，准备用具体的形象造型，但不是简单地选定某种现实形象之如所见摹写，而是经过作者意匠经营，经过加工而后构成，这在意识中构成的新形象就叫做“意象”，俗称腹稿。起初构成的“意象”常是不确定、不清晰的，必须经过多时多次改作，才逐渐成为明确的、充分反映客观对象的形象。

◎秋草
苏百钧



◎清辉(局部)
花蕊：点色撞粉法
其他：分染法
150 cm × 180 cm
苏百钧
1996年