

美术与设计教学档案——黄艾卷

江苏高校优势学科建设工程资助项目 苏州大学艺术学院学术文库 苏州大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术与设计教学档案. 黄艾卷 / 黄艾绘. — 苏州
苏州大学出版社, 2013.3
(江苏高校优势学科建设工程资助项目苏州大学艺术
学学术文库)
ISBN 978-7-5672-0419-5

I. ①美… II. ①黄… III. ①中国画—作品集—中国
—现代 IV. ①J221

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第051894号

苏州大学艺术学学术文库编委会

主 任: 田晓明 熊思东

副主任: 王家宏 李超德 张建初

编 委: 张朋川 姜竹松 吴 磊 沈爱凤 徐海鸥 许 星 黄 艾 冯 芸
朱栋霖 倪祥保 陈 龙 周 秦 李 正 卢 朗 薛华强

主 编: 李超德

副主编: 张朋川 沈爱凤 徐海鸥

江苏高校优势学科建设工程资助项目 苏州大学艺术学学术文库
美术与设计教学档案 黄艾·卷

责任编辑: 方 圆

出版发行: 苏州大学出版社

地 址: 苏州市十梓街1号 邮编: 215006

网 址: <http://www.sudapress.com>

印 刷: 苏州市深广印刷有限公司

版 次: 2013年3月第1版

印 次: 2013年3月第1次印刷

开 本: 889mm×1194mm 1/8

印 张: 17.5

字 数: 157千

书 号: ISBN 978-7-5672-0419-5

定 价: 168.00元

苏州大学版图书若有印装错误, 本社负责调换
苏州大学出版社营销部电话: 0512-65225020

序

艺以载道

(一)

人类艺术史是世界文明史的一面镜子。因此，原始人的石器在世界各地的博物馆和美术馆里是被当做艺术品来陈列的。原始人从打磨石器、狩猎当中体会到了人的本质力量和形式力量，所以我们讲，艺术的起源和人类的起源是紧密结合在一起的。人类的欲求、思维、情感、想象和其他活动与艺术共同成长。

在当下的学术语境中，艺术作为学科门类，包含了美术、设计、音乐与舞蹈、戏剧与影视及艺术学理论。单从美术和设计的历史看，它们本是同源，都是造物文化的分合离散所致。因此，它们之间存在着亲密关系是不言而喻的，有些人将美术与设计看做是同类也就不足为怪了。但是，美术从技艺中分离出来走上一条独立发展道路以后，就成为依附于物质载体的精神文化创造行为，是艺术家个人感情的外化和物态化。工业革命以后，造物文化词汇中的“design”成为一个既是语义丰富的名词，又是包涵广泛内容的活动过程的动词。现代设计作为人类运用创意智慧和科学技术的造物活动，从拉斯金和莫里斯的手工艺运动，到1919年在德国建立第一所现代设计学校，直至今今天信息时代追随后现代人性化设计的一百多年中，设计的最终目的就是不断探索怎样满足人的最优化的需求，强调的是满足他人的需要，突出的是“我们”。

当然，设计活动中充满着艺术的基因。除了形式因素外，设计中的文化指向，即设计师按照人的要求、爱好和趣味设计产品，又与艺术活动和社会生活紧密相连。有品位与艺术才华的设计师所设计的不仅仅是产品，而且是产品与人之间所形成的某种和谐关系、情态和生活状态。因此，设计师直接设计的是产品，间接设计的是人和社会。为他人而设计，为他人的生活方式而设计是设计的物质功能中包含精神因素的真正目的。

艺术进入现代人的生活以后，成为人类精神生活不可或缺的重要方面。艺术作为人类的创造性文化活动，它的第一要义是精神性的，它的宗旨是感应人的心灵、表达人的心灵、启迪人的心灵，它赋予了人类思维领域的创造性本质。艺术之所以能够引起人们的思想共鸣，引发人们的遐思，就在于艺术家在作品中展现了独特的个性，突出的是艺术家思想深处的“我”。

然而，如果“艺术是我”嬗变为“艺术是我们”，这样的艺术就缺乏个性，成为某种工具，很少具有真艺术。

“设计是我们”如果混同于“设计是我”，这样的作品必然是没有使用价值的伪设计。

因此，如何回答上述问题，面对艺术创作、设计行为的物化成果和实践形态，需要我们做出理论的总结、归纳与研究，这是我们编写出版这套文库的初衷之一。

(二)

艺术升为门类以后，遭遇了艺术学科分类和学术评价的大讨论。传统意义上的“学”，又有了新的释义。

传统意义上的艺术学科，学与学科似乎是分离的。所谓“学”，是人类思想和知识产生与发展的总结。所谓“学科”，则是对于相关专门知识、技能、技巧的分类归纳。“学”是思想和精神文化领域人类知识财富与智慧的贡献，而“学科”却是学术制度建设层面的归类。

我们通常理解的艺术学是大人文学科的组成部分，是一门研究艺术现象及其规律的科学，艺术流变、艺术理论、艺术批评是它的主要研究内容。当下，由于艺术升为门类，艺术门类下设一级学科相平行是否有必要再设艺术学理论？门类艺术学之上到底还有没有一般艺术学这个概念？不需要有一个独立的“艺术学理论”？对于这些问题学术界存在着重大争论。我个人认为，由于学术界各位专家的学术背景不同，研究问题的逻辑起点自然不同，得出的结论也就不同，诸如此类的争论会在相当长的一段时间里一直持续下去。

其实艺术升为门类之后，相关争议很多，不能因为有争论，研究工作就不展开。以“美术学”为例，它的名词表述颇具中国特色。有专家研究认为，在欧美大学的学科设置中，其实不存在与所谓“美术学”相对应的英文词汇，只有“美术史”的概念。在欧美，美术史研究多为历史与哲学研究所包括。而国内美术史学研究往往从史料和经验出发，以时代背景、作品、作者、风格特征这样的研究程式，用考据的方法去解读美术发展流变。中国的美术史从陈师曾、俞建华、黄苗子到王伯敏等都是用此方法来做研究。进入20世纪80年代以后，许多学者不满足于此。首先，研究现代美术的理论家们试图从弗洛伊德、叔本华、尼采那里寻找到图形背后的思想根基与创作激情。而后，具有黑格尔语言特征的李泽厚的美学著作，用其特有的美学套路俘获了一批青年艺术家、艺术学生的心，并以此解释艺术史和艺术发展流变的现象。《美的历程》一书，普及了另外一种了解艺术史的常识。“审美积淀论”、青铜器所凸显的“狞狞之美”，深深地烙在了年轻艺术家和史论工作者的心里。然而，“审美积淀论”和所谓“狞狞之美”的论断，也遭到了后来者的诟病。进入20世纪90年代以后，潘诺夫斯基和贡布里希艺术史研究的方法论，被越来越多地介绍进中国。这一学术研究方法论秉承了人文主义的态度，为我们开启了艺术创作和作品参与两扇大门，即物质的现实世界和自己的感觉世界。尽管，这本质上是从康德那里借来的研究视角与概念，但已经成为潘诺夫斯基强调“作为人文学科的艺术史”理论研究的基础。在贡布里希的眼里，以再现为主的古代绘画与现代视觉艺术如此不同：“通过电视屏幕和电影，通过邮票和食品包装，现实世界的种种面貌在我们眼前。绘画在学校里教授，也在家里演习，或者作为一种疗法，或者作为一种消遣之计，许多普通的业余爱好者也掌握了一些技法，那些技法会被乔托（Giotto）惊叹为地地道道的魔法。大概连我们在早餐食物盒子上看到的那些粗糙的彩图，也会让乔托那个时代的人目瞪口呆。我不知道是否有人以此得出结论，认为食物盒子比乔托的画更高明。我不是那种人，但是，我认为再现技术的成功和庸俗化向艺术史家和艺术批评家两方面提出了一个问题。”贡布里希力图唤醒人们对用线、形、色呈现的“图画”视觉现实神秘幻想的惊奇感。既然一件艺术作品属于自己的感觉世界，艺术史就必须创作一种先验的范畴，用

它来讲述艺术作品。“艺术作品既属于现实的，又属于它自己的感觉世界。”因此，必然存在着两种对待它们的方式。

在西方的大学里，美术史学研究实际上是借美术的外壳，承载的任务却是社会文化的历史内容与含义。就学科设置而言，他们大多拥有独立的系列，哈佛大学、哥伦比亚大学、剑桥大学，这些知名大学均有美术史研究的专业，而且各有所长。以我曾进修过的马里兰大学为例，他们的美术与美术史专业是设在人文与艺术学院中的，而且以亚洲艺术史，特别是日本及东亚艺术史研究见长。有的美术理论、美术批评学科，又常设在哲学系美学专业之中。总的来说，国外并不存在一个包括史、论、评含义的美术学概念，似乎也不存在一个学科概念上的美术学。

我们今天重新讨论艺术学与美术学科如何定义，恐怕具有更大的现实性。怎么理解“艺术作品既属于现实的，又属于自己的感觉世界”，对于我们今天重新定义美术学具有重要意义。因此，美术学作为人文科学研究视野中的概念，“学”当然包括了人类思想和知识的产生及其发展的总结。美术学顾名思义，就是人类美术发展流变的思想与智慧的总结和归纳。但是，如果这样认为，学科概念又是狭窄的，这个“学”还应该包括艺术作品的实践创作，因为它也是艺术家通过积极的思维活动，用实践的方式表达自己的感觉世界。新的一级学科——美术学的二级学科如何划分的讨论也说明了这一点。其实“美术学”无法找到对应的英文词汇也不为怪，因为这种划分本身是中国式的。美术学与美术学科在当下的语境中，又有一些含混的意味。“学”应该包括学术、学问，甚至创作。美术学又有学科归类的意思。所以我们现在划定的一级学科美术学，美术学已经不单是美术史学，它必然包括创作理论和创作实践。美术学更不单单是美术理论与博士点建设，它必须要有宽阔的学术视野来认识美术学所承载的研究内容，它既有人文领域思想的总结，又有学科归类管理的任务。这与后面论证美术学科的学术之争有着逻辑关系。以美术举证，说明的是整个艺术门类。

艺术活动和艺术作品始终伴随着艺术家深沉的学术思考，作品中不可能不透露着艺术家的学术思想，内容和形式是艺术家思想的承载。而关于其学术评价则是另外需要讨论的问题。

面对这一系列理论问题，我们需要作一些理性的思考，这是我们编写出版这套文库的初衷之二。

(三)

将艺术活动置于学术视野下进行研究，我们不难发现，看似技能化和物质外显的艺术，实际上积淀了很深的文化哲理。俗话说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”道与器构成了中国哲学的一对基本范畴。社会分工我为师者，师者又分为两种，即从道与从器。从道与从器虽不能说有什么高下，但从道者即研究道，而道与器又不能分开，道器相辅相成，互为关系。有的地方又将“器”解释为“艺”，器艺不分，或者说“器”“艺”有着大致相似的东西，要看处在什么状态下说器或说艺。“道”是无形象的，隐含着规律和准则的意义；“器”是有形象的，明指具体事物或名物制度。道器关系实是抽象道理与具体事物之间的关系问题。

宋代理学大师程颐、朱熹等认为“道”超越于“器”之上。朱熹曾说：“理也者，形而上之道也，生物之本也；气也者，形而下之器也，生物之具也。”（《朱文公文集》卷五《答黄道夫》）“道”与“器”相对，所谓“道器”；“道”亦与“德”相对，所谓“道德”，意指法则。《老子》曰：“有物混成，天地生……可以为天地母。吾不知其名，强字之曰道。”道又成了宇宙万物的本源和本体。道还与一定的人生观、世界观、政治主张和思想体系联系在一起。《论语·公冶长》曰：“道不行，乘桴浮于海。”《论语·卫灵公》的“道不同，不相为谋”指的是道义。当然，所谓“道”，还兼有方法、区域、道路、治理、说词等含义。

中国历来重“道”而轻“器”。晚清曾追随过李鸿章的改良主义学者郑观应在他的《盛世危言·道器篇》中认为“道”（封建伦理纲常）是中国的好，“器”（西方科学技术）是西洋的好；“道”是本，“器”是末。从中可以看出，西方工业革命的辉煌成果已经将世界彻底改变之时，中国近代有国际眼光的知识分子还如此说，可见中国学术界“厚古薄今”和重道轻器之积习有多深。数年前，我在郑州古玩城购得一本由清末柘城知县郭藻抄录的《老气横秋》，其中数篇文章都是讲西学之辩的，甚至还有要求拿办张之洞等洋务派的奏章。其中“中西格致源流论”“电报”“中外化学名词异同考”“富强当求本源论”“应变须才论”“论倭事为中国之福”等都是围绕保守与改革而阐发的言论。源于《大学》的格致说，在晚清这一变革的时代又成为时髦的话题。面对列强的侵略，图强图变以及洋务运动产生的影响，知识分子内心在挣扎，他们思考“道”与“器”的问题，对自然科学的认知开始有了新的变化。其中有一篇钟天纬的《西学古今辨》，虽说是抄本，但让我第一次接触了晚清知识分子面对西方科学技术的发展，重议“格致”说的言论。这对我以后关于设计艺术的“术”与“学”的认识具有非常大的启发作用。

钟天纬曾出使德国，对西方科学技术有感性体会，回国后入盛宣怀幕府，又应张之洞之招，任鄂矿务学堂监督，属于洋务派人物。即便有着这样广阔背景的钟天纬，仍然不能摆脱文化根基的制约。他认为：“中国重道而轻艺，故其格致专以义理为重；西国重艺而轻道，故其格致偏于物理为多，此中西之所由分也。”（钟天纬《格致说》，《陈编》卷11，学术11，格致下）所谓“格致”，即“格物、致知”的简称，为穷究事物的原理而获得知识，原出于《大学》“致知在格物，物格而后知至”。到了清朝末年，“格致”又成了对声、光、电等自然科学的统称。在钟天纬的思想里，“格致”的物理与义理已经分开，但钟天纬认为中西“格致”的差异只是侧重点不同，因而声称：“苟稍分制艺之精神专究格致，不难更驾西人而上之。”（翰亭抄本《老气横秋·西学古今辨》）虽然钟天纬已经认识到西方对“艺”的青睐和“艺”的重要，但以中国的学术传统和文化视角而言，道和艺（器）仍不是地位完全平等的学问。

1886年，上海格致书院季考出了一题，名曰“格致之学中西异同论”，有一位名叫彭瑞熙的学生以《中西格致异同辨》一文夺得第一名。他在文章中说：“世有求格致者，以道为经，以艺为纬，则中西一贯，亦何异之有哉。”（彭瑞熙《中西格致异同辨》，《陈编》卷10，学术10，格致上）说的是儒家知识分子只要对“艺”多重视一点，中西格致之间的差别就会消失。湖南学者葛道殷也认为道与艺之间的差别不大，“格致之理固无不同，而格致之事各有详略精粗不同”（葛道殷《中西格致本原论》）。西风东渐，尽管有王国维等一批学者要为中学而“独上高楼，望断天涯路”，但西学的进入使儒家传统文化经典对所谓“格致”的认知框架面临着巨大的挑战。西方学术对格致的解释由于有了应用与现实的优势，儒家的道就显得苍白无力。然而儒家学术的强大体系仍然操控着人们的思维。李鸿章甚至说：“西学格物之说，不背于吾儒。”他的潜台词是，西方科学技术要为人所接受，必须首先融入儒家的思想体系。

儒家学术由于其关注的是社会伦理问题，甚至将其归为实现“诚正、修齐、治平”的治国手段，格致也成了为此服务的附属之技。正如《大

学》所说：“古之欲明德于天下者，先治其国；欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身；欲修其身者，先正其心；欲正其心者，先诚其意；欲诚其意者，先至其知；致知在格物。物格而后知至，知至而后意诚，意诚而后心正，心正而后身修，身修而后家齐，家齐而后国治，国治而后天下平。”一个轮回，又回到治天下。晚清知识分子关于道器（艺）和格致的讨论反映了他们面对西学东渐的现实迷途：一方面认识到西方科学技术的重要，另一方面又固守儒家的道。在一种无奈的境地中，人们将西方的格致之学纳入儒家的道器范畴，并被列为器数之末。究其原因，在现实面前人们注意到了西方技术的应用价值，而对其背后的抽象原理懒得关心。但是科学技术的发展使得19世纪末的儒家学术越来越不能包容发展着的西学格致之术。儒家的格致与道器因为“厚古薄今”之风而越来越不能包容发展中的社会现实，儒家之道也就成了“玄学”。而西方的格致则有了独立于传统格致架构之外的倾向，学问分科越来越细。

人文与自然科学的历史变迁促进了人的认知变迁。彭瑞熙的“以道为经，以艺为纬”的论述给了我启示。艺术作为门类还可以有细分的学科，自然有其道，也有其艺，道艺交织，互为经纬。其实，有关“道”不能离开“器”而存在的理论早在明清之际就有思想家王船山提出了“无其器则无其道”的命题。王船山认为：“尽天地之间，无不是气，即无不是理也。”（《读四书大全说》卷十）“气”是物质实体，而“理”则是客观规律。他批评了程、朱关于“理气”的唯心主义观点，强调“天下惟器而已矣”，“无其器则无其道”（《周易外传》卷五）。从“道器”关系方面建立了他的历史进化论，反对保守退化思想。

由此可见，艺术在形式表象的外显之中，内含的是道。理论研究对于艺术实践的重要性不言而喻。艺术之器和艺术之道相辅相成，互为彼此，这是我们编写出版这套文库的初衷之三。

（四）

苏州大学作为国家“211工程”重点建设高校，是一所拥有112年建校历史的高校，她见证了中国现代高等教育的变迁和发展。苏州大学艺术学科发端于早年美术教育家吕凤子、音乐教育家刘雪庵等开创的艺术教育，有着很深的艺术传统和历史积淀。

江苏省人民政府于2010年设立“江苏省优势学科建设项目”，以巨大的财政支持，重点建设江苏高校国内一流的学科。经过数轮评审，苏州大学艺术学院名列其中，这不仅倾注着苏州大学112年建校历史的人文积淀，更是艺术学院建院52年来，几代人共同努力的结果。苏州大学艺术学院的前身是创建于1960年的苏州丝绸工学院工艺美术系，1997年6月，原苏州丝绸工学院与原苏州大学合并，重新组建了新的艺术学院，目前已发展成为师资力量雄厚、专业方向比较齐全的综合性艺术学院。学院现在拥有美术系、染织艺术系、服装艺术系、视觉传达系、环境艺术系、音乐系、艺术学系、设计基础课部等8个教学单位、10个专业方向。现拥有校级“非物质文化遗产研究中心”，院级艺术设计研究所、创意产业与设计研究所、金太阳纺织设计研究中心、梦兰设计研究所、艺术教学实验中心、中国美术家协会苏州粉画创作中心。学院设有艺术学博士后流动站，拥有设计学博士和设计学硕士、美术学硕士、音乐与舞蹈学硕士、艺术学理论硕士、艺术硕士（MFA）和工程硕士学位授予权。同时，艺术设计专业现为教育部批准的首批全国艺术教育类人才培养模式创新实践区、“十五”期间江苏省重点学科、江苏省特色专业、2010年度江苏省品牌专业。纺织与服装设计实验教学中心为国家级实验教学示范中心建设点，艺术设计实验教学中心现为江苏省实验教学示范中心。

苏州大学艺术学院的设计艺术专业办学历史悠久，门类齐全，师资力量雄厚，为我国设计产业输送了大量人才。1983年和1989年率先创办服装设计和服装表演专业，举办首届全国高校服装设计师资培训班，填补了服装高等教育的空白。有300多位设计专业毕业生在包括清华大学美术学院和中国美术学院等在内的264所本科院校担任教学工作。鉴于对中国服装设计教育做出的贡献，苏州大学艺术学院被评为1998年全国“最具影响力的服装设计学府”和2002年“服装设计功勋奖提名”院校，并获服装文化奖。毕业生中有著名设计师王新元、马可、赵伟国等11人次被评为“全国十佳服装设计师”。2005年《中国纺织报》评出的“对中国服装设计教育产生重要影响的十位教授”，苏州大学艺术学院毕业生和在校教授占4位。2000年以来，涌现了诸如吴洪、马可、邱昊、李伦、何平等具有国际声望的设计师。特别是马可，她多次应邀赴巴黎时装周作专场发布，并在法国文化部长的个人城堡展示她的服装艺术作品。何平由于出色的设计才华，2009年在英国获得了杰出华裔青年的提名。吴洪作为深圳大学设计学院院长，成为第一位受邀赴米兰时装周主场发布时装的中国设计师。服装表演专业学生在校期间有3人获得“新丝路模特大赛”亚军，多人获得中央电视台模特大赛十佳，多人获得“世界小姐大赛”中国区冠军等奖项，特别是熊黛林、孙菲菲等已经成为国际名模。在武书连中国大学学术排行榜上，苏州大学艺术学院服装设计专业多次名列第一。在校本科生吴莹莹等一批同学获得国际插画大奖赛金奖、服装设计最高奖“新人奖”等数百个奖项，多位同学的作品入围第11届全国美展。

长期以来，我们一直坚持理论研究为先导，立足于本民族的文化艺术土壤，对设计艺术历史、艺术理论、艺术实践与方法论进行深入研究，形成了良好的学术风气和明显的学术特色与优势。特别是设计理论研究方面，我们立足于本民族的文化土壤，放眼于国际设计理论前沿，凸显其现实性、理论性和前瞻性。近几年来，我们出版了大量学术著作。许多教师主持了多项国家级、省部级和市厅级科研项目。在文化遗产研究方面，我们立足苏州，放眼全国，以工艺美术考古资料为基础，采用多学科交叉的研究方法，挖掘非物质文化遗产的宝贵财富，加强传统手工艺历史的技艺研究，收获了一批令人瞩目的科研成果。

这是我们编写出版这套文库的初衷之四。

温克乐曼说希腊艺术精神是“高贵的单纯、静穆的伟大”。我们身处中华民族伟大复兴的时代，艺术创作和创意设计的大发展必将推动艺术与设计理论研究的大繁荣，但愿我们做出的努力能够为这个激荡的时代增添理论的力量，彰显中国艺术的高贵品质和伟大精神。

是为序。

李超德

2012.10



黄艾，江西上犹人。毕业于江西师范大学，结业于西南师范大学、厦门大学研究生院。中国美术家协会会员，曾任江西省美术家协会副主席、江西省教育学会美术专业委员会副理事长、赣南师范学院艺术系主任。现为苏州大学艺术学院教授、硕士生导师，全国艺术专业学位研究生教育指导委员会美术与艺术设计专业分委员会委员。获国家教育部“高师教师奖”三等奖。享受国务院政府特殊津贴。

作品参加第七、八、九届全国美展。作品获中国美术家协会“中华杯”全国中国画大奖赛二等奖、“牡丹杯新人奖”，并多次获省级竞赛一等奖。获中国文联、中国美术家协会“97中国画坛百杰”称号。出版专著有《百杰画家·黄艾作品精选》、《当代美术家·黄艾》、《基础素描》、《素描静物研究》、《素描头像研究》、《素描半身像研究》、《速写研究》等。

作品目录

5	《无题》	工笔画	110cmx70cm	37	《秋思》	工笔画	直径91cm
6	《无题》（局部）			38	《速写2》		
7	《无题》（局部）			39	《月夜》	工笔画	90cmx96cm
8	画语点滴 1			40	《香荷》（局部）		
9	《初雨》（铅笔稿）			41	《香荷》	工笔画	直径91cm
10	《初雨》（局部）			42	《速写3》		
11	《初雨》	工笔画	103cmx92cm	43	《嬉水》	工笔画	直径90cm
12	《荷韵系列之一》（局部）			44	《蓓蕾》（铅笔稿）		
13	《荷韵系列之一》	工笔画	110cmx110cm	45	《蓓蕾》	工笔画	直径90cm
14	《荷韵系列之二》（局部）			46	画语点滴 5		
15	《荷韵系列之二》	工笔画	110cmx110cm	47	《清趣》（铅笔稿）		
16	画语点滴 2			48	《清趣》（局部）		
17	《荷韵系列之三》（铅笔稿）			49	《清趣》	工笔画	92cmx113cm
18	《荷韵系列之三》（局部）			50	《清晓》（局部）		
19	《荷韵系列之三》	工笔画	110cmx110cm	51	《清晓》	工笔画	113cmx55cm
20	《荷韵系列之四》（局部）			52	《速写4》		
21	《荷韵系列之四》	工笔画	110cmx110cm	53	《少女·鱼系列之一》	工笔画	64cmx64cm
22	《新秋》（局部）			54	《速写5》		
23	《新秋》	工笔画	113cmx55cm	55	《少女·鱼系列之二》	工笔画	64cmx64cm
24	《速写1》			56	《速写6》		
25	《女人体》	工笔画	47cmx62cm	57	《夏韵》	工笔画	64cmx64cm
26	《风姿之一》（局部）			58	《速写7》		
27	《风姿之一》	工笔画	64cmx64cm	59	《清秋》	工笔画	直径90cm
28	《红樱桃》（局部）			60	《速写8》		
29	《红樱桃》	工笔画	64cmx64cm	61	《清荷》	工笔画	直径90cm
30	画语点滴 3			62	《红莲》（局部）		
31	《凌霄花》（铅笔稿）			63	《红莲》	工笔画	直径90cm
32	《凌霄花》（局部）			64	画语点滴 6		
33	《凌霄花》	工笔画	64cmx64cm	65	《遐思》（铅笔稿）		
34	画语点滴 4			66	《遐思》（局部）		
35	《人物线描一》			67	《遐思》	工笔画	64cmx64cm
36	《秋思》（局部）			68	《人物线描系列1-3》		

69	《人物线描系列4-6》			100	《山妹子》（局部）		
70	《人物线描系列7-8》			101	《山妹子》	工笔画	直径91cm
71	《人物线描系列9-10》			102	《槐花》（局部）		
72	《夏至》（局部）			103	《槐花》	工笔画	91cmx95cm
73	《夏至》	工笔画	65cmx114cm	104	《春露》（局部）		
74	《荷韵系列之五》（局部）			105	《春露》	工笔画	80cmx102cm
75	《荷韵系列之五》	工笔画	110cmx110cm	106	画语点滴 9		
76	《荷韵系列之六》（局部）			107	《人物线描二》		
77	《荷韵系列之六》	工笔画	110cmx110cm	108	《速写11》		
78	《荷韵系列之七》（铅笔稿）			109	《荷韵系列之八》	工笔画	110cmx110cm
79	《荷韵系列之七》	工笔画	110cmx110cm	110	《速写12》		
80	《秋韵》（局部）			111	《荷韵系列之九》	工笔画	110cmx110cm
81	《秋韵》	工笔画	113cmx55cm	112	《画语点滴10》		
82	《速写9》			113	《荷韵系列之十》（铅笔稿）		
83	《秋意》	工笔画	92cmx119cm	114	《荷韵系列之十》（局部）		
84	画语点滴 7			115	《荷韵系列之十》	工笔画	110cmx110cm
85	《幽香》（铅笔稿）			116	画语点滴11		
86	《幽香》（局部）			117	《少女·鱼系列之三》（铅笔稿）		
87	《幽香》	工笔画	直径91cm	118	《少女·鱼系列之三》（局部）		
88	《速写10》			119	《少女·鱼系列之三》	工笔画	64cmx64cm
89	《洁莲》	工笔画	直径90cm	120	《闲》（局部）		
90	《风姿二》（局部）			121	《闲》	工笔画	90cmx92cm
91	《风姿二》	工笔画	64cmx64cm	122	《心曲》（局部）		
92	画语点滴 8			123	《心曲》	工笔画	91cmx95cm
93	《憧憬》（铅笔稿）			124	画语点滴 12		
94	《憧憬》（局部）			125	《少女·鱼系列之四》（铅笔稿）		
95	《憧憬》	工笔画	64cmx64cm	126	《少女·鱼系列之四》（局部）		
96	《晨露》（局部）			127	《少女·鱼系列之四》	工笔画	64cmx64cm
97	《晨露》	工笔画	91cmx90cm	128	《速写13》		
98	《远方》（局部）			129	《荷塘深深》	工笔画	164cmx123cm
99	《远方》	工笔画	64cmx64cm	130	《荷塘深深》（局部）		
				131	《荷塘深深》（局部）		



谈中国绘画的“程式化”

黄 艾

“程式”，即程序、式样、法则。“大凡要求离开生活的自然形态远一点，即加工美化比较多，形式感较强的艺术，都会有某种程式性。”（龚和德《戏曲人物造型论》）“程式化”是各门艺术带规律性的相对稳定的艺术语言。关于中国绘画的“程式化”问题，在中国画坛已讨论了多年，仁者见仁，智者见智，有褒有贬，莫衷一是。归纳起来，不外乎三种观点：一是认为“程式化”就是概念化、公式化，对创作有害无益，必须以西画之“写实”方法取而代之；二是认为“程式”是需要的，但反对“程式化”，把“程式”和“程式化”分为两个概念；三是认为“程式化”是中国绘画的主要特征，要继承、发展和创新。

一、“程式化”是中国各门类艺术的共同特征

各种门类的艺术都有它的程式，文学、戏曲、音乐、舞蹈、美术，无一例外。正是因为各门类的艺术有各自的程式，才有了各自的特点，才能各自发展、各自流传。以中国格律诗词为例：诗有五言、六言、七言，有古风、律诗、绝句，律诗又有五律、七律、排律之分。无论律诗或绝句，都要求平仄清楚，韵脚分明，对仗工整。词则有词调，“调有定句，句有定字，字有定声”。常用词调（或称词牌、词谱）不下几十种，作者可依谱填词，有广阔的形式空间。诗词的字、词、句、篇都有它相对固定的程式，而且都有很突出的形式美感和音乐性，读来朗朗上口，容易进入诗的特有境界，因此，诗词之程式流传千古而不衰。

二、“程式化”是中国绘画成熟的标志

中国绘画从形成、发展到成熟，走的就是一条“程式化”的道路。中国绘画之所以能在世界艺术中独树一帜，其主要特点就是“程式化”。“程式化”是中国绘画成熟的标志。成熟的中国绘画具有强大的吸引力和包容性。千百年来，中国绘画与外来绘画进行过多次碰撞，总是“中学为体，西学为用”，借鉴吸收外来艺术的优点，丰富提高中国绘画的水平，而没有“全盘西化”，没有被西画“写实”的方法取而代之。

（一）“程式化”体现了中国画“写意”、“传神”的艺术观

“写意”、“传神”是我们民族传统绘画的艺术观，所谓“意”，是指画家的意志、情意，也指作品的意旨、意趣，即作者本身体现在作品中的思想感情。所谓“神”，是指人物和自然物象所显现出来的本质特征和精神状态。其实“写意”和“传神”，性质是一样的。“意”至则“神”来。清代查礼说：“不象（指形）之象传神，不到（指笔墨）之到有意。”画家在观察和表现物象时，不斤斤于物象外部形体特征的再现，而是透过现象看本质，借助形体画精神，做到“以形写神”、“形神兼备”。东晋顾恺之所说“四体妍媸，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中”即为此意。清代恽向说：“画以意为主，意至而气韵出焉。”还有“得意忘形”、“遗貌取神”等论述，强调的都是“写意”、“传神”。在“写意”、“传神”艺术观和“天人合一”的传统哲学思想指导下，中国画家并不特别重视对自然物象的真实摹拟，而是对物象的本质特征作宏观的把握和表现。他们试图摆脱视角和时空的限制，追求“文以达吾心，画以适吾意”和艺术表现的自由，以现实生活和自然物象为载体，按主观意象和形式美的法则，用夸张、简化等手法，把现实中杂乱无章的自然物象加以条理化、单纯化、理想化和个性化，将自然物象变为艺术形象，使之更集中、更典型、更具形式美感。这些既具象，又抽象；既有再现，又有表现；既有共同规律，又有个性特征，比生活更高、更美的形象和造型法则，就是中国绘画的“程式化”。“程式化”是“写意”、“传神”艺术观的产物，或者说“程式化”体现了中国传统的艺术观。

（二）“程式化”体现了“外师造化，中得心源”的创作原则

“外师造化，中得心源”是中国绘画创作的基本原则。所谓“外师造化”，是说画家应以天地万物和社会生活为创作的源泉，应对社会生活

或自然景物进行认真地观察研究和体悟，以取得深刻的感受，并收集大量的素材，再从中选择题材，确定主题，然后构思、构图，运用适合的形式技法进行制作。正如石涛所说：“搜尽奇峰打草稿。”

所谓“中得心源”，是指画家将“外师造化”所取得的感受和素材，通过集中、概括，提炼筛选，去粗取精，去伪存真，在心中形成“意象”，然后再升华，塑造出艺术的形象。

“外师造化，中得心源”是唐代张璪提出的艺术创作原则，它和东晋顾恺之的“迁想妙得”一脉相通，本质内涵是一致的。何谓“迁想妙得”？潘天寿先生有一段精辟的解释：“迁想妙得，乃指画家作画之过程也。迁，系作者思想感情移入于对象。想，系作者思想结合对象，以表达其精神特点。得，系作者所得之精神特点，以完成其腹稿也。然妙字，系一形容词，加之得字上，为全语之关纽。”

清代画竹大家郑板桥在一幅《墨竹图》中题云：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影，皆浮动于疏枝密叶之间，胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也，因而磨墨展纸，落笔纵变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”

眼中之竹—胸中之竹—手中之竹，这是郑板桥画竹的过程，也形象地说明了艺术与生活的关系和艺术创作的普遍规律。

“眼中之竹”是造化，即自然中的生活原型；“胸中之竹”是画家在头脑中将自然形象经过组构和营造所形成的某种艺术“意象”，在这一过程中，画家的道德情操、文化品味、艺术追求起着重要的作用，这也就是“中得心源”的过程；“手中之竹”是画家通过笔墨纸色等各种媒介，运用笔墨技巧和结构章法等手段所表现出来的可视的艺术形象。“手中之竹”已不同于“眼中之竹”和“胸中之竹”。它是“削尽冗繁留清瘦”的劲竹，是“以少少许，胜多许”的言简意赅之竹，是“咬定青山不放松”、“任尔东西南北风”的具有斗争精神的拟人化的竹了。它是主观和客观、感性认识和理性认识相融合的结晶，是作者的学识修养和艺术技巧的物化形象。它既保留了客观自然物象的基本属性，又表现出作者所赋予的带有抽象意味的主观意象。这个主观意象的物化形象，往往具有某种符号形式之美感，这就是中国绘画的“程式化”。它体现了“外师造化，中得心源”的创作原则。

（三）“程式化”是中国绘画的优良传统，应该继承和发展

“程式化”是中国绘画完整的技法体系，在结构章法、笔墨形式、造型设色等方面都有独创的形式。先就幅式而言，长卷、立轴、横披、中堂、条幅、册页、扇面，横竖方圆，巨幅小品，不拘一格。《万里江山图》可将万里江山胜景绘于一卷；《清明上河图》把古都开封当年城市的繁荣景象汇集于一个画面；潘天寿的《水墨花石图卷》将各种花草，不分春夏秋冬绘成一纸长卷。除此之外，气势宏伟之长卷甚多，不胜枚举。当代还有十米、百米长卷问世，洋洋洒洒，蔚为壮观。这种中国绘画特有的构图形式，不受焦点透视的限制，而用不定点透视的法则，不仅扩大了画面容量，也符合我们民族“步步移，面面观，拉近推远全面看”的观察方法和欣赏习惯。在笔墨技法程式方面，可谓变化无穷，用笔：中锋、侧锋、散锋、顺笔、逆笔、拖笔、送笔、勾、勒、点、垛，自由随意；用墨：浓淡、干湿，积、泼、破、渍，烟云变幻，尽出腕底。人物、山水、花鸟等不同画科各有其特殊程式，或以形命名，或编成口诀，都很精辟。



画人物有“立七、坐五、盘三半”，“三庭五眼形如蛋”等比例程式和口诀。画衣纹有“十八描”：高古游丝描、铁线描、行云流水描、兰叶描、战笔水纹描……还有“曹衣出水”、“吴带当风”等。这些线型程式是历代画家在画衣纹时根据衣料质感和皱褶规律所得出的用线法则，当代画家亦常用之。

山水画中的树木、山石、云水是山水画的主体。千余年来画家创造了许许多多程式，如“石分三面”、“树分四枝”等。画山石之皴法，应是山水画的技法重点。皴法甚多，可归纳为以披麻皴、斧劈皴、米点皴为代表的线、面、点三大系列。披麻皴适合表现土质松软的山体，斧劈皴适合表现石质山体和悬崖峭壁，米点皴适合表现江南烟雨迷蒙之景。画树叶有点叶、夹叶之分，点叶又分大小混点、个字点、梧叶点、梅花点、椿叶点等。夹叶点也有圆、三角、介字等形。这些点并不具体指某种树叶造型，而是一种带有普遍性和规律性的具象与抽象结合的“程式化”的造型。对于某些常画的特征树如松柏、柳桐等，则又有其具体的造型程式，如“松叶如针，排列扇形，品字重叠，远淡近浓”，是画松叶的程式；画树干则“松如龙鳞，柏似绞绳，桐桃横纹”，不同树干有不同程式；松鳞又有“似圆非圆，似连非连，虚虚实实，连勾带点”等法则。还有诸如“起承转合”、“开合呼应”、“三线交叉”、“收放藏露”等，都是山水画的重要程式。

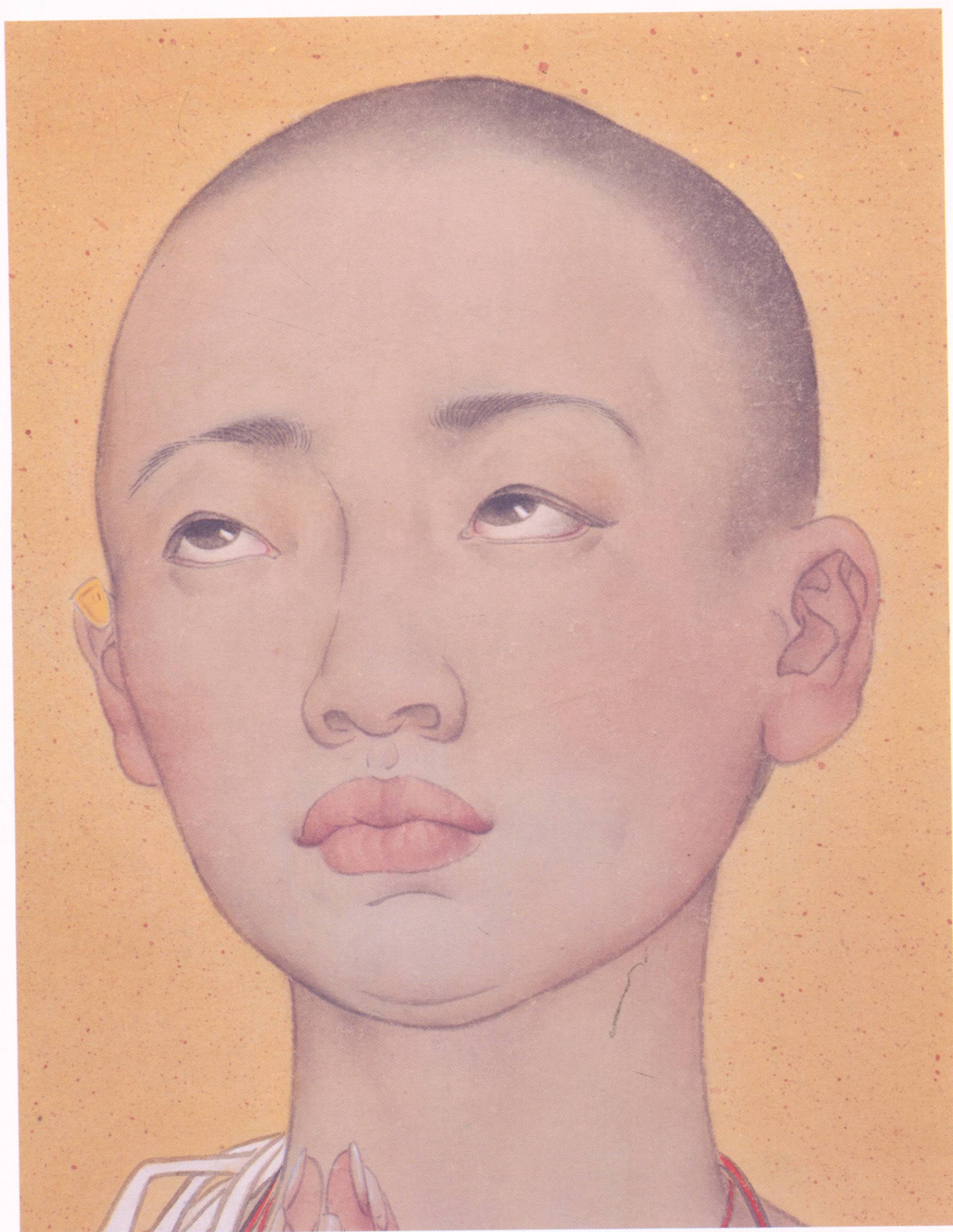
花卉、翎毛、草虫、蔬果的画法，都有各自的程式。历代画家多喜欢画梅、兰、竹、菊，称之为“四君子”。“托物寄情”，以君子自喻。画法规式，洗炼简洁。以画兰为例：画兰主要在撇叶，撇叶法则一笔长，二笔短，三笔破凤眼，略加短叶紧收根，不但念来顺口，而且画来自然，交叉变化，形式美观。再以画竹为例：画竹之功，布叶第一，布叶关键在于重叠。竹叶零乱琐碎，难以概括，画家把它简化为“个”字、“分”字，把叠叶法归纳为“重分叠个，三两交错”。画竹之程式，千年常用，由文同到郑板桥，到当代画家，画竹无不沿用这个程式。然而，却没有概念化的千篇一律，而是各有特点，各有个性：有用中锋，如写楷书，造型劲利挺拔；有中侧锋兼用，如书行草者，造型生动有变化；有用侧锋战笔，形如阳光下竹叶在微风中颤动。石涛画竹，偏重写意；吴昌硕画竹，金石用笔；蒲华画竹，水墨淋漓……但万变不离其宗，还是“程式化”三个字，由此可见“程式化”之魅力。

总之，中国绘画程式之丰富，变化之无穷，技法之娴熟，效果之生动，在世界画坛独树一帜。它体现了我们民族特有的艺术观和创作原则，是我国传统文化的宝贵财富，应该认真学习、继承和发展。任何一概斥之为“不科学”、“概念化”、“公式化”的观点都是错误的。

诚然，“程式化”这块美玉，也可能存有某些瑕疵，我们应当“取其精华，去其糟粕”，既不能泥土黄金一块捏，也不能垃圾明珠一起倒。

石涛说：“笔墨当随时代。”中国绘画的“程式化”亦当随着时代的进步而进步，随着绘画艺术的创新而创新。





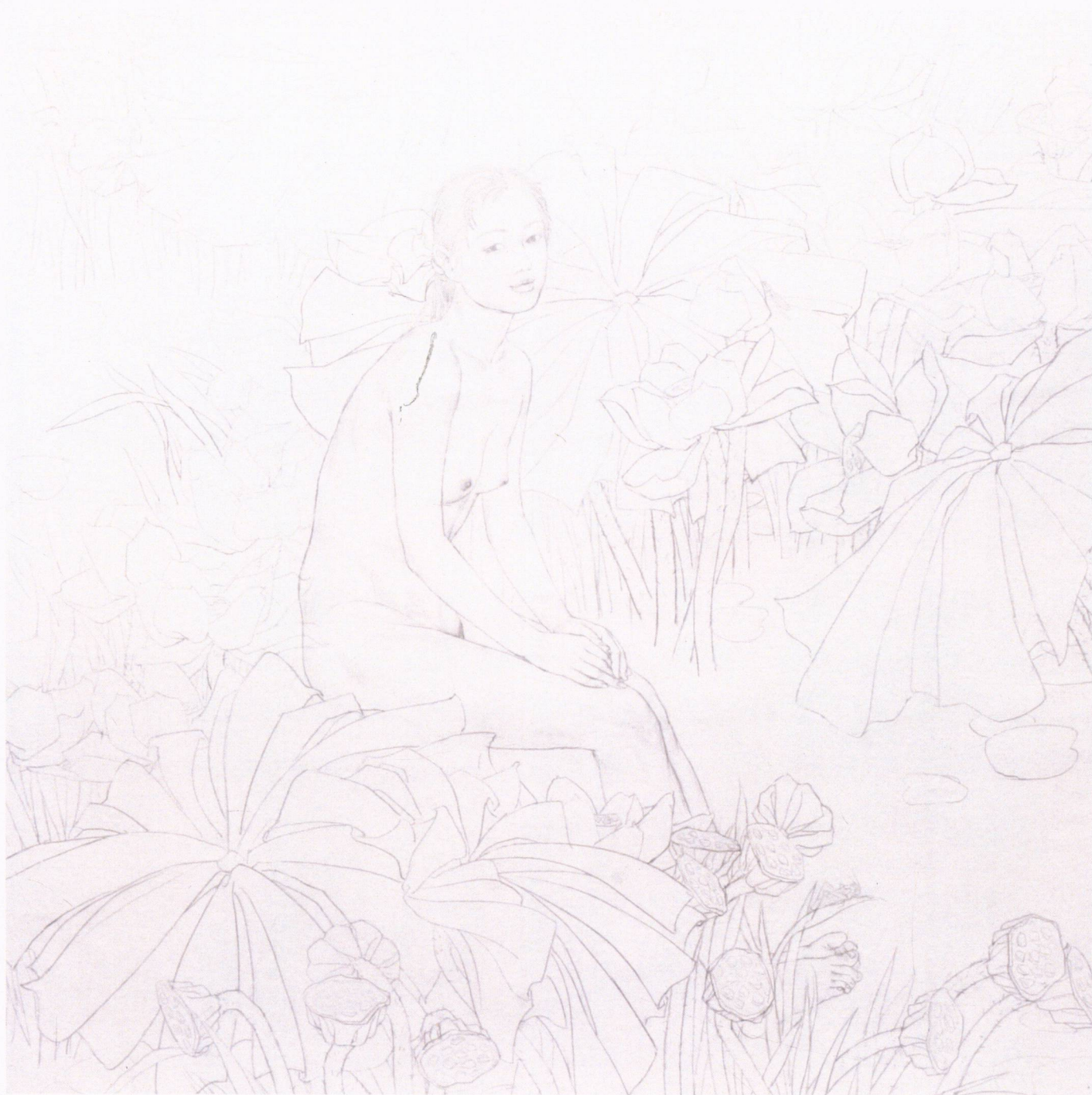
《无题》（局部）



《无题》（局部）

“写意”是中国绘画的艺术观，也是区别于其他外来画种的最基本的特点，它体现了中国画家的特殊审美取向。何谓写意？“意”，指意志、意识、情意等，即画家的思想感情。“写”，是表达和抒发之意。“写意”，就是画家“寓情于景”、“缘物寄情”，通过绘画来表达、抒发自己的思想感情。因此，古人论画有“画贵立意”、“意在笔先”、“迁想妙得”、“以形写神”、“形神兼备”、“外师造化、中得心源”、“物我交融”之说。

—— 画语点滴1



《初雨》（铅笔稿）