

名家

课堂



尉晓榕

浙江人民美术出版社

和他的学生



名家课堂 / 尉晓榕和他的学生

主 编 / 王 犁

浙江人民美术出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

尉晓榕和他的学生 / 王犁主编 ; 尉晓榕等编绘. —
杭州 : 浙江人民美术出版社, 2013. 1
(名家课堂)
ISBN 978-7-5340-3385-8

I. ①尉… II. ①王… ②尉… III. ①国画技法
IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第315914号

名家课堂 / 尉晓榕和他的学生

选题策划: 江健文 王 犁

责任编辑: 江健文

装帧设计: 见 闻 江 南

责任印制: 陈柏荣

出版发行 浙江人民美术出版社
(杭州市体育场路347号)

网 址 <http://mss.zjcb.com>

经 销 全国各地新华书店

制 版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司

版 次 2013年1月第1版·第1次印刷

开 本 889×1194 1/16

印 张 9.5

印 数 0,001-2,000

书 号 ISBN 978-7-5340-3385-8

定 价 68.00元

如发现印刷装订质量问题, 影响阅读, 请与出版社发行部联系调换。

卢志强

1962年10月生，福州人。1984年毕业于福建师范大学艺术系美术专业。现为福建师范大学美术学院副教授、硕士生导师。中国美术学院在读博士，福建省画院特聘画家，中国美术家协会会员。

三二



王一飞

满族，1974年生于山西太原。现为中国美术学院教务处副处长、副教授。中国画创作实践与理论研究博士生，师从尉晓榕教授。浙江省侨联委员，浙江省侨界中外文化艺术交流协会执行秘书长，浙派中国书画研究院副秘书长，任伯年艺术研究院副秘书长，北京工笔重彩画会理事，西泠书画院特聘画师。

四八



林皖

1983年生于山西太原。1999年至2003年就读于中国美术学院附中，2003年至2007年就读于中国美术学院中国画系人物专业。2007年至2010年在中国美术学院中国画系人物专业读研究生，师从尉晓榕教授。2010年研究生毕业留校任教至今。

五六



名家课堂 / 尉晓榕和他的学生

主 编 / 王 犁

浙江人民美术出版社



尉晓榕，1957年出生于福建省福州市。1977年考入浙江美术学院（现为中国美术学院）国画系。毕业分至福建师范大学艺术系任教。1986年调回中国美术学院任教。现为中国美术学院国画系主任、教授，首届中国画理论与创作博士，硕、博研究生导师。

卢志强

1962年10月生，福州人。1984年毕业于福建师范大学艺术系美术专业。现为福建师范大学美术学院副教授、硕士生导师。中国美术学院在读博士，福建省画院特聘画家，中国美术家协会会员。

三二页



王一飞

满族，1974年生于山西太原。现为中国美术学院教务处副处长、副教授。中国画创作实践与理论研究博士生，师从尉晓榕教授。浙江省侨联委员，浙江省侨界中外文化艺术交流协会执行秘书长，浙派中国书画研究院副秘书长，任伯年艺术研究院副秘书长，北京工笔重彩画会理事，西泠书画院特聘画师。

四八页



林皖

1983年生于山西太原。1999年至2003年就读于中国美术学院附中，2003年至2007年就读于中国美术学院中国画系人物专业。2007年至2010年在中国美术学院中国画系人物专业读研究生，师从尉晓榕教授。2010年研究生毕业留校任教至今。

五六页





陈 曲

1983年生于安徽淮南。2000年至2004年就读于中国美术学院附中。2004年保送至中国美术学院国画系人物专业，2008年本科毕业，同年考入中国美术学院中国画系攻读硕士学位。师从尉晓榕教授。2010年曾赴法国巴黎国际艺术城交流学习。现为西泠书画院专职画师。

七二



周春雄

湖南邵阳人。2006年毕业于中国美术学院国画系人物专业，获学士学位。2007年工作于宁海文学艺术界联合会。2011年毕业于中国美术学院中国画系研究生班，获硕士学位。师从尉晓榕教授。

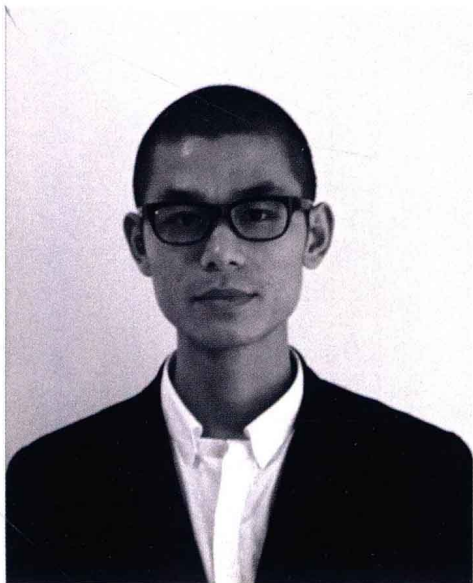
八二



杨一超

1985年生于杭州。2004年至2008年就读于中国美术学院中国画系人物专业。2008年至2012年保送至中国美术学院中国画系人物专业读研究生，获硕士学位。师从尉晓榕教授。

九六



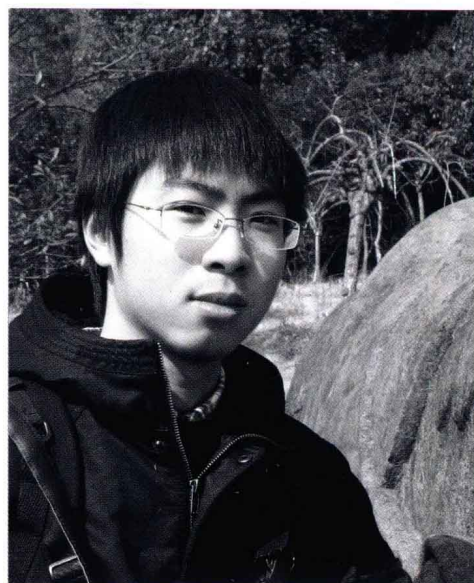
彭 剑

1982年生于湖南。2009年毕业于中国美术学院国画系人物专业，获学士学位。现工作生活于杭州。中国美术学院中国画系人物专业研究生在读。师从尉晓榕教授。



陈 夏

1988年8月出生。2004年至2007年就读于中国美术学院附中。2007年至2011年就读于中国美术学院国画系人物专业。2011年至今，中国美术学院中国画系人物专业研究生在读。师从尉晓榕教授。



史 劼

1989年生于宁波。2007年毕业于中国美术学院附中。2011年毕业于中国美术学院中国画系人物专业。现为中国美术学院国画系硕士研究生。师从尉晓榕教授。



课堂示范 52cm×45cm 水墨纸本 2003年 尉晓榕

我的水墨人物写生观

尉晓榕



套书的编者，要求在套书的这本分册前缀上我的文章，主题关乎写生及其教学。知道自己早已习惯了道家的自然方式，不期然跳出的主题会被游荡的灵机所牵引，造成聊天式多维度局面。这不是很好，但也并不很坏。因为对一个主题的坚守不过是完成一次聚焦，或只是“乱中求一”，自有它的挤迫。而实际上，任何主题的刻意深化都无法拒绝多点撒网和试探性海捞。所以我想，如果允许存在一种艺术家文体的话，那么这种便于灵感触发和经验汇集的漫漶样式，应该是首选。

这一开场已显现了它的无用之用，它用最小的动静跨进了主题的门坎，而就人类所及的所有关系和所有主题而言，艺术又何尝不是这样。

那么，讨论写生及其教学的门坎有多高呢？这要看我们在什么层面上谈。如果用“到底有多高”来提问，便将引起一场头脑风暴，因为要真正说清楚这个问题将掀动许多板块，甚至要追溯到人类知觉的生成，于是乎，十个大部头也未必能尽意。即便当我们将其聚拢在现当代中国人物画的狭小区间中去谈，也有难以把握的前提、因果和背景描述。当然，“弱水三千，只取一瓢饮”，短篇文本都只能是“达其万一”的。基于此，面对这一谱系间错综交织的复杂问题，不是不能谈，但只能断头去尾，点到即止地谈，而且只能“小我”、“小众”地谈，从自己出发去谈。

“小我”是以个人局限性为出发点展开的，在这里即是我个人的写生观，一切只是个案；“小众”是以业内通感和门类史为出发点展开的，在这里即是当今的学院派的写生观和教学公例。

篇幅所限，还是多谈“小我”，少谈“小众”。至于大众美术教育诸话题，本人虽有关切，但不在这里呈现。

所谓“写生”，按古人的用法，早先是用于花鸟一科的，因为面对花鸟及其生物界，无论是血肉有情之品，还是生发无心之物，画家按其生长规律画出各品类自有的生机，无疑是主旨，画中动植物的鲜活处便是“向美”的实现。而山水一门谓之“写意”，大凡怀古、畅神与骋游之意都“寄意其中”，不论是六长六要，还是三远三次第，大抵都落在林泉之意上，有了意，则目力虽穷而情脉不能绝。山水中虽有“对景写生”一说，实则是写意，画山不必是此山，讲的是有所寄意。那人物画又如何？人物画是首重写神的，虽苦在用形，却还要以形写神。晋人讲人物品藻、讲风神，举凡“骨气殊丰”、“玉树临风”，早期人物画大都是这类半人半神的神襟，成了人物画品鉴的源头。这只需靠观察便可追其所见，写生仍然可以放一放。至宋始，画家们喜作瓦舍勾栏市井九流，人物杂色渐多，其不同氛围和行为中的多样神色，都被揽入画中，再加上对佛道仙鬼的揣想，画中人竟也添加了不少异类的表情，至此，人物画家们还是没有写生意识，不懂得像对花写照对景写生那样地直面活人的真情状。我不知道花鸟的写生什么时候套用在了人物画上，应是似有所悟的近代吧。按理

说，这个时期是写生法介入的最佳时机，但可惜，好事被拖到了明代。明代的波臣派算是中国古代最拿得上桌面的写生画派，却也是止步于面部的。我要说的是，尽管传统人物画在理论上格外重神，但在践行传神或以形写神时似乎没有什么太好的办法。“形神兼备”始终如“水中月镜中花”，只是一种牵引来者的念想。

线性、平面化、脸谱化、戏剧化、类型化、简化、程式化、装饰性和夸张手法近乎是传统人物画的全部，当然还有面相身相之学贴补着可读性和人物识别度。人物画理论中的最著名原典“传神阿堵”，同样是区区数字，比起“知黑守白”、“中得心源”等句，其实在学术当量、容量和效验上都逊色得多。只要写生过的人，画过大创作的人应该都有体会，仅将眼珠子的挤弄当作传神大法是无济于事的。在这一点上，中国画不如中医想得通透。虽然中医的“望闻问切”之“望”也着意于访客眼中的精气神，但同时还观气、断舌。且不论另外三把功夫了，真真比人物传神法更讲究多方考察、综合治理，中医在“用易”上与中国画是一致的。中国画精神是道家精神，中国画玩到深处便是“易”，就要讲阴阳，画理中那么些二元范畴其实都是“易”及其辩证。比如“形神”二字既对立，又互为支撑传承，最后落在神上，就算是“形神兼备”。而中医也是重养形，更重养神的，是“以形养神”的。

晚清之前的中国人物画是不重写生的，讲的是默识默记，画家大多只下类似于格物或体察的功夫。格物精神很广谱，处处留驻和追问，倒发展出了中国式的知识类型，宋明时尤其是这样。那时的中国人主观唯心惯了，从先验出发，抑或从经验出发，患得患失，却总在理心之间，因而没有足够的耐心去逼视实物之相，去做面面观，只消看到其因果关联，看到其事功价值就告大吉了。比如人物画，当时的画家对自身的了解多限于“不求甚解”，他们会像裁缝那样了解穿戴样式；像匠人那样去了解器物形制；像园艺师那样去了解花木品类；甚至比今天的画家更自觉地体察人的种种生命情态。但他们画人物时，却并不追究衣裳里面人体的结构性“丘壑”，不追究指掌及肢体在接触器物时那种高度相契的生理和心理性细节，对面部的描绘也是得其大略的脸谱化类型化处理。如此，毛笔的奇妙性能未能被充分开发。随便拿一个老话题，所谓“吴带当风”、“曹衣出水”之类样式主义的东西，都只是因为当时够用而被确定，决无对道法和神秘预测学那样求不厌深的功夫。它们在绢上款款然流丽细密的样子，在墙上朗朗如众神下界的效果，确实很功能地恰合了那种半人半神的展演。但我还是这个观点：在当时有限的文明水平的宽让下，一切技艺只要够用，只要当世最好，便会被确立被固化，然后像王爵的世袭那样，代代传享“经典”荣光。文化帝国竟也有世袭制，是它供养着贵族文化。事实上，在后代中，凡有超乎其上者，就会再封个王爵，补成个景点，而在“经典”面前，新贵总要敬他三分。由于人类十分看重自身的成长，致使高低精粗，不压前后新老，这也算是一种文化德性，后生后学们应该释然。但崇古尊前，也不能忘了时下的进步努力和成果翻新。当这种努力与“经典”构成内在矛盾而避之不及时，可先“请尊者上架”，香火供养，却不可学那倒霉的唐吉珂德将盾护着旧制，而将“矛”刺向未知的新世界。其实，矛盾都出于人的纷争，在学理上倒是易于规避，特别是所谓“前后置矛盾”，先人的成就后人添加，接不上的就并置，设作参照物，并置不了的干脆束之高阁，使其成为发展史上已合上的章节。没什么放不下的纠缠。“吴带”也好，“曹衣”也罢，其装饰性你不想要，怕它妨碍了绘画性，怕它出不了牛仔裤的效果，拿掉就是；个中仙道味你不想要，嫌它为宗教役使已成工具样式，钳制了你的个性张扬，拿掉就是；其经典技法锋利而扁平，不利于新时代对重量感的追求，你也不想要，不要就是了，保证它不会扮鬼来吓你。但你这不要那不要，留下的空洞总要填上。我的意见是，吴带曹衣的线程式还是要的，这线程式是中国画的基本法，是国人文化情感中的重要情感线索，不能丢弃。你尽管于其上做“加法”，但不必为迎新而做“减法”。软笔用线有它自己的演化史，“十八描”之属是一个线性情态系统，加上丰富的个案演绎，一百八十描都有了，可谓在统一中极尽多样之能事了。如果加上山水的“三十六皴”，亦线亦皴便更为大观。自宋元始在画中引入书法，也使国画用线兼备独立审美的意味，好就好在这独立审美只在副价值，而服从整个国画样式及强化其表现性，仍居其价值的第一和第二顺位。这样高度发育充分进化的线，只会发生于软笔，尤其只能发生于数千年文脉不断的中国，如果说中华文明从未忘掉一个“礼”字，中国艺术从未忘掉一个“情”字，那么，可以说，中国绘画也从未忘掉一个“线”字，这根线负载很多，铺陈很广，我相信它早已大大超出书画领域。且不说一曲乐句的展开是线性的，或一个叙述的展开是线性的，其实观察和思维都依赖线性方式，由于万物万事都在时间绵延中，过程性就近同于线性。当然，线还只是线，不能无限广延为种种线性现象。如果拿诗当诗性，讨论下去就成了人论。这里谈的线，是画中线，所以是个方寸间的小话题，虽然不妨多时空地谈，多重解读地谈，也不妨把一个纸平面谈成光怪陆离的建筑式立面，但仍不宜远离这个平面的方寸地。我谈绕了，大概是因为线太重要，死死咬住它才能把握住国画及其羽翼下的国画人物写生的根本。我以为，现在的国画人物写生尽管新法蔚起，

总不外乎六大类：其一，线型法；其二，没骨法；其三，皴染法；其四，光影法；其五，结构法；其六，组装及混用法。但是，不由你信不信，不管用哪一种法，都离不开“线”的主导，否则，你将因失本而失语，正像离了语系便不能说话。

现在许多人把“新奇特”等同于个性彰显或发明创造，不愿讨论传统，认为传统是死亡的文化，认为要先归零，然后才可能从自己笔下重新滋长新的生机，这份天真乃出于无知，也是无情怀无归属感的表现。其实“杀父者”自己也长不大，所以也成不了父亲，他也终归无法在文化谱系中递交自己的“父本”。我们只有让自己的根本，安稳地贴近传统的诸相关界面，将其强大的肥力对接自身的内驱力和生长力，然后才能希冀成为具有内心力量和再生力量的时代画家。

写生教学大概要比写生本身复杂多了，复杂在于关系面多了。写生本来只是画者和对象两方之间的事，教学上则必然关涉导师看对象、生员看对象、导师看生员、生员看导师，以及生员间的互动。这样多的关系面导师不可能一把抓。导师的第一注意力通常会生员们的画面，是画面上的问题点和成长点，当然还有可能性。我曾经有文谈过，这是混沌，不认真不行，太认真也不行，用心互动才行，互动如牵手过滩，自有胜算。因此，导师不能只是言者滔滔，生员也不能只是闻者尊尊。“教学相长”是一种境界，也是一种技能，是心理学，须要驾驭，须要人驭马、马驭人。说起驾驭，极个别性灵后生能不时使你有乘鹤之感；稍次之，或能有驭马之乐；再次，是“雪拥蓝天马不前”，时境不利也；最次的则如长巷里赶猪之困顿，这里不是戏指学生，是比附自己的感受。必须承认，人的天赋权力平等，天赋资质却不平等。

“因材施教”的题义中恐怕也有量材之中的无奈。事情自然不能绝对，伯乐走眼和咸鱼翻身的事也不在少。

既然人有长短，材质各异，教学中，有“上才”者，就教他做不了第一，便做唯一；中才者，做不了唯一，便教他做“小众”，这“小众”不是指边缘人，是指甘为学术中的学人；下才者，怎么说呢，这是需要谨慎的话题。我以为导师是关键，“天生我才必有用”，“不能用”是师之过、师之惰。我总是鼓励生员们在传承和通感中出新，但立得住的出新确是难事。在我的观察中，真正的“上才之人”，只能

课堂示范 70cm×98cm 水墨纸本 2007年 尉晓榕



比他的时代多迈出半步，而迈出一半或一步以上的便是大天才，或是大革命家。纵观中国人物画史，迈出半步的人大概有二三十个，迈出一半的好像少之又少，一个“画圣”，传世之作寥寥几幅还靠不住，据传嘉陵江三百里他竟一日挥就，听来不像人为，倒像神迹。古人就是这样，说来处处都有神通，叫你信也不是，不信也不是。比附诗圣杜甫、诗仙李白、诗鬼李贺，李公麟可称圣，黄公望可称仙，八大、陈老莲和傅抱石、黄宾虹或可称画中鬼才，恽寿平、任伯年、吴湖帆、黄胄是“大本事家”，这只是我一时想到，不足为信。但想，比如任、黄，有了写生的本领，少文的画者也能练成一代“大本事家”，可见写生本也是多么重要，竟被弃用了几千年。

我想还是由于写生基因的先天缺失，使中国传统人物画未能活到青壮之期便告式微，是近代舶来的写生观念重又激活了这具只靠着陈法相因而苟活的“小老头子”，当然，这样看不全面，先辈们讲高下，重于技能。捉形造型的不利只是一个方面，另一方面，这反倒成就了另外五个路向的推进：一是传统人物画导向故事性和诗性；二是传统人物画线型与书法入画的谱系更趋完善；三是传统人物画的程式符号样式的独创和确立；四是加速了人物画与山水花鸟的母系统统一；五是中国画的形上之见更趋发达。

前文谈到传统人物画的一些局限性，这是分解问题的需要，不是薄古厚今的理由，古人重传神重到“得意忘象”，虽然压制了写实技能的发育，却加强了东方的高度形式化的语言建设。中国画样式十分契合中国民族性和文化精神。如此看，那些文化局限性应该理解为文化规定性，而这规定性也应该理解为特定文化的文化前提。反观现在的人物写生，规定性日渐稀薄，自由独立精神蔚起，实可作正反两面观。事实上，现在不少人拿新的偏差覆盖古人的偏差，结果往往不及古人。比方说，今人倾向于把“写生”理解为“写实”，又把写实理解为“再现”，再把“再现”也只理解为对眼前人像物象的直接摄入，其后果是画者、被画者和叫好者都一块跌入自然主义大坑中。当然，他们不会有任何不适，但富有“国语”语言习惯用法和建立了文化规定性的精英们，一定对之冷语相讥。

至于刻意用语言和实象之间的对立去达成某种谜一般的题解，则又是另一回事……类似的问题，常常引发我的幽思。我会自问：如果近代或再早些，西学不曾东渐，西方的写实观念和再现技术不曾舶来东土，中国传统人物画在封闭的自身进化中是否会在某时为适应时代需要而长出解剖式的写实肉翅？曾鲸们是近乎成功的例子，那么郎世宁们呢？而他们谁更优？如何给他们打分？学院派应以写生问题为根本，还是应以形式问题为根本？写生问题的追问能否摆脱哲学思考及其评价？写生能摆脱作为“习作”的工具论而直抵“创作”那样的终极审美价值吗？

我的案边有一本《宋词画谱》，图文各半，图是为词配上的明版画。不期清风帮我翻到了一页，左图右词，是宋词人王晋卿《春恨》词。看图，一人一神，一景一情；读词，神情俱到。尤其末三句：“海棠开后，燕子来时，黄昏庭院”，以物境写心境，想是传统人物画立意的惯例，“海棠开后”，寓花落人老，“燕子来时”言人尚未归，“黄昏庭院”意在心之凄苦。看着环顾左右而言他，其实都是写人。人物画似乎只有在文学的照耀下才格外动人。既然如此，它昭示了高度形式化符号化之后的中国传统人物画必然会走进可读解的与诗古文辞相匹配的路向，但决定这个路向的一个重要推手，便是写生观念的稀微终至封堵了写实和现实主义的可能路向。还有一个推手，大概是山水花鸟对人物画的有效场景贴补，已能使人物画在画面上自足。古人深恨“笔端无口”不能论事。于是，有意味的并置替代了对人物自身的深化要求。古人讲格物，画学家们尤其注重发式衣冠和器物品类，并著有《论衣冠异制》、《长物志》之类以佐画，面相身相学的入画也一样，都是以入学研究促进人物画自身深化的努力，这在很大程度上代偿了写生的缺位。

还有一点补充，中国传统文化对善恶忠奸的类型化处理深刻地影响着人物画家们的审美理想，他们其实很少画引起人们不快的奸恶丑陋之相，而喜为端严佳美之人传神写照，取男子相，无非高彻如王衍，闲雅如相如，俊丽如宋玉。取女子相，无非娥眉皓齿如东邻女，环姿艳逸如洛神。类型化程度既高，脸谱化便成必然。脸谱化只需各各接来师傅的粉本，勤于传习就是，活体写生自然可以不必。

今天这个时代与古时真是大不同了，千年一变，摄影、复制、直观、再现、功能、大创作、注意力等字眼都作为视文化关键词，驱赶着我们。这些字眼都深具内涵和广延，是它们聚合的威力把绘画推到了理性空间行将爆棚的地步。写生这种事情只是由它们掀起的风暴挟带起来的几个浪头而已。但这几个浪头，对我们这些生而有涯的人来说，已足够消遣了。

写生的道场主要在两地，一是生活现场，一是学院派的课堂。关于生活现场的写生实践，老浙美的名师们早已想出了行之有效的训练法，即“四写”：临写、默写、慢些、速写。这“四写”覆盖了学生从不会到会，从不能到超能的写生采风全过程，这个过程要像李可染先生那样“废纸三千”才行。关于学院课堂习作，又是另一派俨然。课堂庄严，老师用心，还要学生用命，也须像徐悲鸿先生那样“积稿如山”才行。各院系制定的大纲和教学教法，都应该行之有效。还有教案建设、课

题研究、教师示范、教学检查和解剖课的佐助，在本科时即能建立良好基础。我个人认为，基础重要，但建于基础之上的上层建筑才是学院目标，所以硕博的再造才是真正的艺术教育阶段，本科可视为技术积累阶段，从硕博出去的人才有望有控制力又有说服力。控制力是技术层面，说服力是艺术层面，合二为一则是成才之路。

最后，让我们找回焦点，谈一谈写生教学。目前国内艺术院校中国画人物专业通行的教学大纲，一般是在低年级素描训练的基础上，通过对人物临摹，山水、花鸟和书法专业课的定量接触，取得一定的笔墨能力和手感（但这根本不够用），然后落脚在专业写生上。专业写生是大单元课堂作业，设置长期模特，常以八周到十周为一单元。而每张作业一般设定为四个到八个课时。在写生这一母画题之下，又设白描、意笔白描、兼工带写、写意、大写意等子画种。这里，学生可适当择选弹性时间，尤其是硕、博生，可以放开一些设置，根据自己的驾驭力择选自由速度。我系对这一揽子大纲的细节投放及实践是丰满的，在业内深具模范性。但用发展史的眼光看，节节成就都只是阶段性的，不宜坐享，只能不懈进击，而且应强调“问题引领”。在很大程度上，问题中人就是学术中人。我的意思是：无论看上去如何光鲜，问题的隐潜总是所有事情的实相，所以解决问题是学术的第一要义。当然，学院教育不能只谈教学问题，只谈授受关系，它是综合治理的。分三大块：一是教学，二是创作，三是研究。这三大块中间有一条主线，即临摹——写生——创



渴望远游 直径21.5cm 水墨纸本 2009年 尉晓榕



作。显而易见写生是一种中置发动，是强力链接，写生水平直接呈现为两端效应。我设想在本科教学中打通这条主线，让本科生初步掌握节点转换能力，学会靠写生发力，而后在硕士生阶段学会靠创作发力，最后在博士生阶段靠联想和种种广延发力。这里没有平坦的通途，须克服“问题引力”拾级而上。那么，问题在哪里？我想，一在顽固性模仿，路径依赖导致家族相似；二在艺术真诚的贫乏，当画画成了作业，水平成了计分，模仿成了习惯，生命成了样式，成绩成了卖乖，进路成了钱路，真诚就死了；三在对假境的痴迷，任何一个体系或一种玩法，都能生成漂亮的泡影，以满足无意义的期盼。虚假、偏离、混同，常令我们在面对中国画的多向性与复杂性问题时不知所以。艺术是宏富真实的堆积性转化，不是含义互置、概念切换及形式拼接的游戏。尽管纯形式思考会是艺术家绕不过去的过渡性环节，但脱离了身心与对象等真实内容的虚假建构，却是艺术最可怖的危机，形同自杀。以上三类问题，我认为解决之道，是平实地回到对象、贴近对象，并以真情实感待之。而这种可贵的低姿态，正是写生的常态。所以，现在我们喊一句“回到写生”，应是适时之举。再具体到我自己的研究生写生教学，就其理念，不论是下乡放养，还是课堂圈养，我首先注重培养兴趣和真诚，其次是驾驭能力，再次是精准度。兴趣和真诚不言自明，这后两项，我须略加说明。之所以驾驭能力居前，是因为它须动态地统摄全局，精准度则小于全局，易于动态。论语中记载，有人夸赞孔子多能，孔子则说，我只是射术还行，而御术更佳。在这谦词中其实另有话外之音，即与每每中的的射术相似，他更看重御术这一驾驭马车的技术。孔子也是琴中高手，他一定深谙对全曲的动态驾驭高于音准的道理。于是在写生中，对形神关系的反复辩证，大于神似，也大于形准，而所有二元范畴的互动流程也都大于其各元素价值的实现。

2012年12月于司雨堂

山东大娘
134cm × 68cm
水墨纸本
2003年
尉晓榕





课堂示范
136cm × 68cm
水墨纸本
2003年
尉晓榕