

美术与设计教学档案 ——刘佳卷

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 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. 刘佳卷 / 刘佳绘. — 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 978-7-5672-0421-8

I. ①美… II. ①刘… 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052172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 刘佳·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: 787mm×1092mm 1/8

印 张: 18.5

字 数: 151千

书 号: ISBN 978-7-5672-0421-8

定 价: 180.00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

艺以载道

◎李超德

(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?需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“狰狞之美”,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“狰狞之美”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别,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。所以现在我们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,先天地生……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。

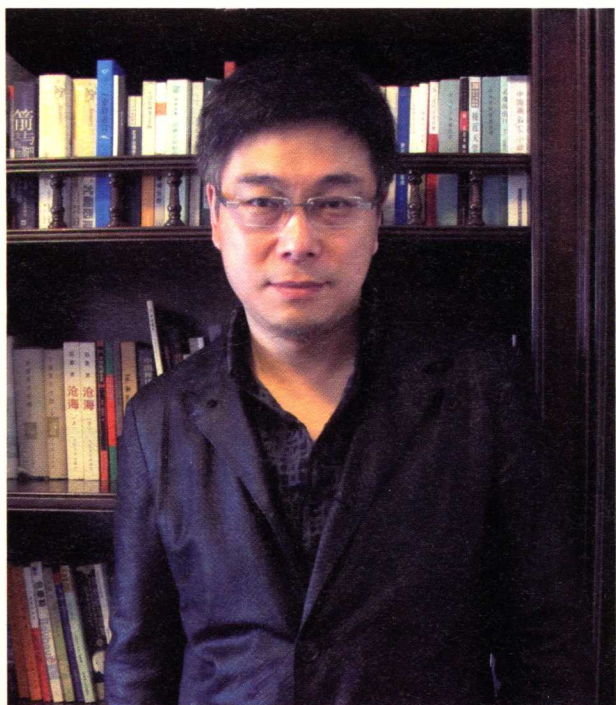
长期以来,我们一直坚持理论研究为先导,立足于本民族的文化艺术土壤,对设计艺术历史、艺术理论、艺术实践与方法论进行深入研究,形成了良好的学术风气和明显的学术特色与优势。特别是设计理论研究方面,我们立足于本民族的文化土壤,放眼于国际设计理论前沿,凸显其现实性、理论性和前瞻性。近几年来,我们出版了大量学术著作。许多教师主持了多项国家级、省部级和市厅级科研项目。在文化遗产研究方面,我们立足苏州,放眼全国,以工艺美术考古资料为基础,采用多学科交叉的研究方法,挖掘非物质文化遗产的宝贵财富,加强传统手工艺历史的技艺研究,收获了一批令人瞩目的科研成果。

这是我们编写出版这套文库的初衷之四。

温克尔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



刘 佳

中国美术家协会会员，
中华全国青年联合会第十届委员会委员，
苏州大学艺术学院美术系主任、副教授、硕士研究生导师。

刘佳访谈

参与者：刘佳 朱德华 王兴霞
时间：2006/12/18
地点：苏州 刘佳画室



王：我最感兴趣的一件事就是，您当时怎么会想到画藏民这个题材？

刘：因为我读书那个时候正好是西方美术思潮大量涌进中国的时候，那个时候是特别混乱的一个时期，在我上大学的时候，正好就是遇上这种中国画坛比较混乱的阶段，创作思绪也特别乱。等到九零年我毕业的时候，又出现了另外一种情况。那就是大量的台湾画商进入了大陆，大量的商品画开始充斥画坛，大家都开始进行画面制作，想着怎么样才能画得漂亮。在这么乱的情况下我自己也理不清头绪，不知道画什么东西好，我们感觉画画应该是有感而发的，而我当时不知道我的那种想法是我自己想画的还是受了别人的影响才那样画。那个时候心里真是特别乱。也正好在这个时候，有一个契机，有个朋友从国外回来，说想去西藏，那我就陪着他去西藏了。一到那个地方，我就感觉到一种心灵上的宁静，所以在那里待了很长时间，然后从那个时候就开始慢慢梳理创作思路，我觉得我这个人的激情以及我想表现的东西和西藏这个题材以及我所处的这个环境，特别吻合。所以回来之后就开始琢磨怎么来画。

而且，一开始大量的画家都创作西

藏题材，那个时候就在想，怎么找到一种表现手法可以使我有所突破。我小的时候有一个老师叫刘振夏，老一辈的画家都很熟悉他。他当时就是个著名画家，擅长肖像画，画得非常好，当时他画的东西拿到现在都是非常好的，所以我一直想往肖像画这个方面做一些研究和探讨。因此我感觉到西藏这个题材，我可能只要把它很好地还原就可以，把我当时在西藏所处的那种环境，所有的那些体验，能够很好地还原就够了。那时候感觉西藏给我强烈的一个感觉是什么，就是一种透明感，一种通透感。我们这里的山有些时候会看上去朦朦胧胧的，而西藏那边的山看上去就像刀刻一样的，因为没有什么污染，所以看上去就是非常通透。还有就是那里的色彩，很多庙宇黄的墙，红的藏袍，他们喇嘛穿的那种红的僧袍，那些颜色对比非常鲜明，对眼睛是一种强烈的刺激，这些正好可以让我的激情，在这个上面找到了一个契合点。可能这也跟性格有关系，而我对版画的东西又特别感兴趣，觉得版画表现黑与白特别强烈，所以我就把这种东西用到国画的用笔当中。我对对象的表现是表面的、直接的，再加上我把当时这种色彩还原到我的画上面，所以我觉得我的作品本



身在色彩上在用笔上的感觉都是非常强烈的。这些是跟很多的南方画人物画的画家不太同的地方。南方画人物的技法很多都是从花鸟技法这边转过来的，里面有很多水墨淋漓的东西。但是我是抛弃了这些东西。我也说不清楚这是好还是坏。总之现在还是在做一种探索。可能我抛弃的有一些东西是传统中非常好的精华的东西，被我暂时性地抛弃了。可能以后还会把它再捡回来。但是现在我只能暂时地把它先抛弃掉。因为那些东西和我的性格，和我要表现的东西不太相符合，因为我们是画人物画的，技法要服务于对象，这个是最主要的。我不是纯粹地玩技法，也不是纯粹地玩笔墨，而是要服务于对象。对象给我的感觉，我就要把它表现出来。藏民的这种强烈的感觉，这种粗犷，这种彪悍，那我也只能用一种非常强烈的手法来表现。我现在还不是太清楚我是不是甩掉了一些非常好的东西。

王：我看了您的画之后，我印象很深刻的一点是您的用色。很多画家是不敢那样用色的，而您却敢那样用了，并且用得非常大胆，非常漂亮。

刘：对于这一点，我可能也抛弃了中国画一些非常好的东西，中国画讲究的

是色彩是透明的，不管你怎么用，不管用多少色彩，都是非常透明的，而我现在是实实在在把它闷进去了，这一点就像我刚刚说到的，我也不知道是不是好。传统的东西、水墨淋漓的东西可能被我抛弃了一些，我把中国画色彩讲究透明的东西也给抛弃了。取代它的是一种直接的感受。

王：那您从西藏回来之后就开始画藏民，一个原因是那边的环境让您的激情找到了一个着陆点，再一个我想问的是，有没有跟那边的藏民有关系呢？我曾想是不是也因为那边的藏民非常友好，让您感动，所以内心有了强烈的表现欲呢？

刘：我去年参加了一个活动“保护母亲河”，我上了青藏高原，去了可可西里，从黄河源头一直往下走，一路给我的感受很深，包括中央电视台的记者采访我的时候也讲到了这一点，当地藏民给了我一种精神的东西。他们的生活其实是非常的苦，生活条件非常的差，但是你看到他们都是快乐地在笑。很欢快的，待人接物非常友好，使你感觉非常想跟他们亲近。我想这就是一种人文关怀的东西。怎么样把这种藏民族的性格、这种不屈不挠的精神去表现出来，就是我在思考的。其实现在画坛里就有这个问题，绘画缺乏人文



关怀,带有某种功利性、目的性,这其实都在阻碍绘画的发展。人物画家肩负的使命可能比花鸟画家和山水画家要大一些,一时随波逐流,今后在你明白过来之后,你可能要用十年、二十年的代价来偿还。如果一辈子没明白过来,那就是另外一回事。只要是个好的画家,你就肯定会明白,当你明白的时候,你可能就会用十年、二十年的时间来补偿这种缺失。所以现在很多画家在这方面也是非常的痛苦。他想转还,回到原有的轨道,但是已经很难了。

朱:其实我刚才突然想到一个问题,你的个人情况也比较特殊,你受教育于南京,然而你父亲又是浙江的一位非常有名的艺术家。你也继续保持着和南京以及浙江一些中青年画家的一些联系。在这个过程中,我想有些时候你对一些问题的思考可能和南京的艺术家不一样,也可能和浙江的艺术家有所区别,我想你应该有你自己的一种考虑。

刘:张桂铭老师在绍兴看我的画的时候他也说过,其实我的创作很平面,他觉得我应该把画得这种看上去很平的东西坚持下去。因为浙江的小品很有层次,好像很往里面深入的一种感觉,他说你不

要跟这雷同。我后来也在思考这个问题,南京有些画家用线用得非常好的,杭州的画用水墨关系这种表现手法,我如何在这个中间去走一条道路,我后来就画得非常平,画得好像很呆板。这个倒也不是非常刻意的,是慢慢走过来的时候发现这个东西好象很能表达我想表现的东西。而且也跟这两个地方的表现形式都有所区别,跟他们拉开一点距离,而不要太趋从了。而且我觉得我所画的人物,还是一直在做比较具体题材的一种探索。我并不是在画一些好像比较流行的东西,好像比较唯美或者是讨好市场的,我对这些好像都不是太在意。我只是想做一种就是我认为这个东西是很站得住脚的,很实实在在的,这可能跟性格也有关系。所以你刚才提到的这两个方面,我可能都得到了一些,但是我不去顺着那个走,范扬教给我的是一种大气,让我感觉到得益很多。所有的画中,他的这种气势的东西,我也可以说是运用到了极点,而在浙江那边我得到了什么呢?得到了如何去思考。这个画,不是说我这样画就行了,画之前和画之后你要做思考,我觉得这个非常重要。你不能每天去重复,重复地去做一种功利性的东西,我觉得这种我不喜欢。这一点

就是从我父亲那里学来的,他教会了我怎么去思考。怎么来理解画之前的思考以及画之后的总结思考,这些我觉得我从我父亲那得到很多,也就是怎么样来梳理绘画的一种思路。

朱:从你目前画的西藏题材的人物画,包括依此类推的一些题材的人物画,其实我感觉在绘画的一些手法上还是受了刘老师的一些影响,包括这种写生的观念,当然你自己还有不同于他们的一些特征。这个特征很鲜明,就是刚才你所讲的,从西藏这个题材切入进去,而且画了不少的作品,也参加了国内的一些比较重大的活动。其实现在提到西藏题材的话,可以这么说,你的形象应该是最为独特的。当然其他有些人可能也在画些西藏题材。

刘:我觉得国内西藏题材画得好的有很多。这个题材给人的启发可能也比较大,有些东西我想是相互的,题材的这种宏大,这种深刻,也启发了画家,画家也反过来去发掘了这个题材。这个题材给了画家很多得益的地方,它刺激了画家的眼睛,刺激了画家这种表现的欲望。我觉得这个是相辅相成的。好的题材会产生很多好的画家。



朱：按理来说，从客观现实角度看，我们都是从西方学院派的这种教育模式下面走过来的。我们从开始画画实际上学习的并不是中国画，而是一些西方的造型观念或者是色彩观念。那么在你现在的这种绘画行为中，在表现形象，或者通过这种人物形象的表达或者刻画，如何处理人物形象和中国画必须要讲的笔墨，它们之间的关系如何？

刘：我刚才跟小王也说过，其实我觉得笔墨还是要服务于表现对象，笔墨应该是随着表现对象的改变而有所改变。我觉得笔墨不是一成不变的，不是不能改变或者是不能去抛弃一些东西的。我现在是把水墨淋漓中水的东西抛弃了一些，我刚才跟小王还讲我也不知道这是好还是坏。因为可能我把传统中间一些好的东西给暂时地抛弃了，因为我要用我的这种方式去表达这个对象，但是不代表说我以后不会把它再拿回来。随着我的年龄的增长，各方面修养的增长，以及素质的提高，我可能反过来又想把那个东西再拿回来，再融到我的表现手法中间去。但是在目前阶段来讲，我可能抛弃了在传统中间一些比较好的东西。是为了用我的方法更好地去表现对象。现在来讲，那些东西夹在我的

手法里面我感觉很夹生，妨碍了我对目前我要表现的对象表达，那我不妨暂时把它抽离。但是我不是说它不好，只是在我的表现手法中间，我可能暂时要把它抽离掉。等我可能对它有了深入理解的时候，我会再把它拿回来用进去。包括刚才所说的对色彩的理解，中国画传统色彩讲究透明，而我现在却是把它画得很死，为什么呢？就因为对象是这个样子，我想很好地去还原它，这种还原是带有我刘佳烙印的一种还原。所以我想到把中国画传统中一些色彩观念抛开，不要影响到我现在的这种方式方法。也可能和水墨一样，在不久的将来，我可能还会再把它拿回来运用。

朱：你刚才跟小王提到的一个问题我还没想到，就是你想在画面里面寻求一种版画的东西。

刘：对，我主要是从黑白版画上得到了一些东西，它那种刀刻的味道和西藏人物的那种形象很贴切。因为他很粗犷。很阳光！我们总归是一切从对象出发，所以我对黑白版画的认知，以及我对它的喜爱，转而运用到我要表现的藏族人物上来了。这是非常直接的搬用，所以我可能抛弃了中国画中间墨分五色的东西。

朱：就你们这个群体来说的话，应该这么说，你现在所代表的就是现代主义现实题材的画家，对总体这样一个画坛你是如何评价的？包括现实主义人物画题材在当代中国水墨画领域的受重视程度吧。

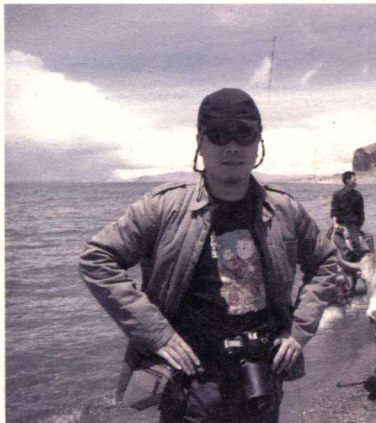
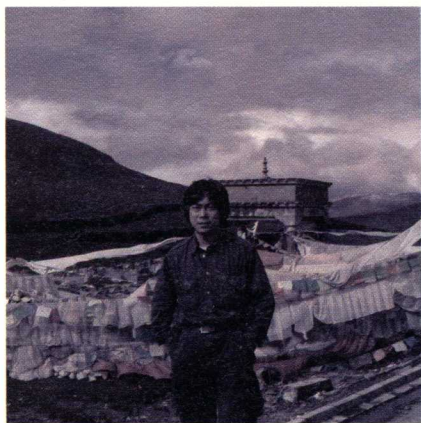
刘：我是用一种具象的表现手法来表现现实主义题材，这种是当前和人的关系最为密切的一种绘画形式。这个也是最能直接去表现老百姓生活的。当前这种手法也是最容易的一种切入方法。包括我们搞“保护母亲河”活动，我可以非常快乐地用这种形式把我的所见、所闻给记录下来。这种记录不是说像照片一样把它还原到我的画中就行了，这肯定是通过我们的一些再组合，加入了我们的一些个人色彩在里面，还原我们所看到的人物，将他的那样一种最好的精神状态，最最真挚的一面表现出来，所以这种手法我觉得是最能体现这一点的一种手法。并且我觉得写实人物这一块画家都是充满着人文情怀的画家，因为他这个东西绝对是带有精神价值的。而现在缺失的，正好是精神价值。我们是在做一种寻找的工作，把人文价值和精神价值给寻找回来，再还给老百姓。所以这一块的画家我觉得是最不容易的一些画家。我觉得只要在这个上面做了

坚持，就是一件很快乐的事情，因为它使我真正找到了自己想画的一些东西。而且正因为这种价值观的缺失，这种商业的介入，使得中国画变成了一种技法简单、表现平庸的东西。

朱：如果谈到历史的话，为什么人物画到明清、民国，走向了一个衰退？就是因为写意性的观念吗？

刘：其实文革前的那些画家是很快乐地去表现那种生活的，所以那个时候产生了一大批好的作品。那个时候就是紧紧地和生活贴合在一起。像刘文西的《祖孙四代》，刘文西就是把他的激情和那个时代紧密地结合在一起了。他自己也被那个时代所打动了。画家把所有的激情调动起来去表现这个时代，这个时代也给了画家充分发挥自己激情的机会。所以说画家远离生活的话绝对不可能产生优秀的作品。





西藏



生活·体验·创作

◎ 刘佳

自1997年去西藏采风回来后,对那里富有传奇浪漫色彩的藏民生活有了艺术创作最原始的冲动。对高原伟大民族的风貌有了一种无法抑制的表现欲望,脑海里总是浮现出虽饱经风霜,却巍然屹立于高原的群雕般的藏民形象。蔚蓝的天空下雪白的羊群悠闲地漫步在碧绿的大草原上,宛如刀刻般的山峰边线印在眼前的天际上,粗犷与宁静、祥和与神秘交织成一幅幅高原风情的画卷,让人惊叹不已,让画家只能觉得表现手段的匮乏,无法去真实、完整地表现眼前的一切。

画家只能力图在有限的传统中国人物画的造型理论中寻找,在有限的视觉经验中去梳理,在有限的表现技法中去提炼,企盼着能营造一个理想或神话的世界。这不仅在于描绘这片高原的风情,还在于画面能够激发人们张开想象的翅膀,对那里的地域、历史、文化,对它的过去、现在和将来,作无尽的遐想,那不可用语言和文字尽情描述的内在的力量,会是一个怎样的精神形象?那片神秘的土地上散发着怎样的生命冲动?这需要一种新的“写实观”来描述和表现。然而纵观整个绘画史,有关人物画除了“以形写神”的理论以外几乎乏善可陈,这使得理论和创

作出现了严重的脱节。而这种无奈的现象直接影响了中国现实主义人物画的创作发展。

视觉审美的经验告诉我们,现实主义人物画就是以人为审美主体的,因此毫无疑问对人的研究、表现和发掘是中国人物画的根本课题。对中国人物画创作而言,造型问题是一切表现形式的首要因素。当前学院美术教育有关人物造型的问题,特别是中国画专业人物素描造型已成为专业造型训练的重要科目之一,得到了充分的实践。从素描训练深入塑造形体的观念引进到水墨造型的逻辑推演应是一种合理的引申,这种引申给中国人物画的创作提供了新的表现语言。

传统中国人物画所表现的内容大致为道释人物、宫廷生活等。它的表现形式是画家对不同生活环境的不同理解而创造出来的,在内容和形式上做到了相对的统一。但是传统的演化和流变,使其表现形式随着每一个历史时期的不同内容不断地充实、不断地淘汰又不断地发展。纵观中国绘画史,从顾恺之到任伯年,基本上沿袭着一条以线条表现为核心的主线。这与当时人物的服饰有着直接的联系。“曹衣出水”、“吴带当风”,这些技法都与当

时的社会时尚有关。而历史发展到今天,时代对中国人物画已经有了更进一步的要求。人们需要一种能贴近生活,深刻多样具体的艺术形象而不是空壳化、意念化的人物画。因此当代中国水墨人物画的技法研究趋向有了某种变化,正从早期那种速写式造型式样和花鸟画式的用笔逐渐向以深入刻画的素描式转换和取法山水画多变技法的用笔形式的形态发展。这种花鸟技法与山水技法的兼容,塑造与挥写互补将强化表达生活的能力,拓展审美内涵的容量,找出属于当代人物画创作的路子,找出一个适合表达当代人物的形式。这种形式必须是很高的审美价值和有深度的精神内涵的造型。而这种造型必须立足于弘扬中国文化,重新建立中国人物画的审美标准。因此中国人物画家首先必须以生活为依据,同时又排斥对生活原型的模仿与机械复制,而是为“人”找一个很有趣味的表达形式,对其总体特征作总体把握,创造一个新的总体形象。

罗丹曾经说过:“美到处都有,只有真诚和富有情感的人才能发现它。”生活和美总是紧密地联系在一起的,生活中的一切无不包含着美的因素,关键在于画家运用自己的敏感和想象力去发现美。画家



的创作灵感来源于不断地努力观察生活、体验生活以及自身的艺术修养。每个画家都生活在现实的社会里，作品也总是体现着画家对生活的感受、思索、判断和结论，透过作品也可以看出画家的素养、思想、性格、情趣、要求和愿望。因此用自己得心应手的套路一成不变地去应付万花筒似的生活，去应付自己迥然不同的感受，那是对生活感受的亵渎。事实上，我们会经常感到我们掌握的本领很难接近真实的生活。如果我们不断地去追求，那么这个过程就是不断创造的过程。而且应该明白的是技术只是表现手段而不是追求的目的，应是通过手段去达到目的，画家不可本末倒置。某一种表现方法或程式所能传递的审美信息纵然可能非常丰富，但终究是有限的，生活的大千世界给予我们的审美刺激却是丰富多彩的，画家应该对丰富的世界怀有无穷的想象力。18世纪法国著名美学家狄德罗写道：“当人们端详拉斐尔、卡拉什兄弟和别人所画的某些形象，所刻画的某些头部的时候，不禁要问他们是从哪里来的？那是得之于有力火光，得之于废墟，得之于整个民族。他们从整个民族中收集最初的轮廓，然后以诗情来加以渲染。”梵·高曾经在一封信中写道：

“想象确实是我们必须发展的才能。只有它能够使我们得以创造一种升华了的自然，它比对现实的短暂一瞥——在我们眼中它一直象闪光一样变化着——更能找到抚慰，更能使我们觉察。”

“中国人物画的笔墨取道有二：一是向传统学习，主要从书法、山水画、花鸟画中学习，对传统的优秀作品的品读、临摹，使其转型为我所用，非此不能继承民族传统的丰富遗产；二是向生活学习，在表现新生活过程中锤炼、创造、纯化，非此不能更贴切地表现新生活，更深刻地理解传统并给传统注入新鲜血液使其得以延伸。后者远远难于前者，它的难度不仅在于这里所需要的巨大勇气和足够的智慧，还因为无尽的指责和苛求将伴随它的全过程。”在踏上西藏的土地后，鲜艳的色彩组合给予你强烈的视觉冲击，并能在人的心中唤起永恒的慰藉与欢乐：蔚蓝的天空、土黄的围墙、暗红的僧服、褐色的藏袍、五彩的旌旗、金色的器皿。大量的色彩一下打破了你脑海中传统的中国画用色规律，而且凝重的藏民形象也是无法用“文人画”的笔墨去表现的，必须创造一种新的笔墨结构和用色规律来符合新环境、新生活的要求。因此必须勇敢地去面

对现实生活，把握住自己对生活最切身的感受，通过大量的创作尝试，逐渐地形成一套笔墨、色彩的造型方式。把传统的勾斫、皴擦、点染单纯化，笔墨生涩浑重，沉着有力，犹如黑白版画中的写实一样，它以真实的刻画为基础，但与现实保持着距离。为了提高表现力，根据需要改变一下空勾无皴的状况是必要的。色彩则简而纯地只采用了几种粉质颜料，用色彩分割平面而增加层次，增强绘画作品的真实感，使画面率真、响亮、富有张力和质感。使人物形象具有强烈的个性。

艺术是一种生命的表达方式。《西藏风情》系列画也溶进了我对人生、对命运的理解，对中国画艺术的探索。中国人物画有史以来，经历了许多变迁，作为一个当代中国人物画家，应牢牢地把握住笔墨服从于艺术意志的根本，服从于表现的对象——“人”，因为人物画使人为之心动的，并不是笔墨技巧及其功能上的效应，而是那些光彩夺目的艺术形象。

