

走进学院 当代高校中国
画名师档案

ENTERING
ACADEMY ARCHIVES FOR FAMOUS UNIVER-
SITY PROFESSORS ENGAGING IN
MODERN CHINESE PAINTING

ARCHIVES FOR
FAMOUS UNIVER-
SITY PROFESSORS EN-
GAGING IN MODERN
CHINESE
PAINTING

主 编：邵大箴

天津人民美术出版社

主 办:《美术》杂志社

北京师范大学艺术与传媒学院

河北师范大学美术学院

策 划:王贵胜 蒋世国

主 编:郎大簇

学术顾问:冯 远

学术主持:尚 辉

学术委员会主任:王—川

学术委员会委员(排名不分先后):

杨晓阳 黄格胜 唐勇力 何家英 刘进安 李 洋 陈传席 徐勇民 霍春阳

周京新 朱训德 陈向迅 赵 奇 王贵胜 李孝萱 徐建融 朱兴华 蒋世国

组织委员会主任:朱兴华

组织委员会副主任:丘 挺

组织委员会委员:颜宝榛 王 赞 李 峰 陈苏平 王大鹏

刘西洁 冯 斌 张 见 甄 巍 白联晟

图书在版编目(CIP)数据

走进学院:当代高校中国画家名师档案/郎大簇主编.
天津:天津人民美术出版社,2009.1
ISBN 978-7-5305-3862-3

I.走… II.郎… III.①中国画—作品集—中国—现代
②中国画—艺术评论—中国—文集IV.
J222.7 J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第002165号

走进学院——当代高校中国画家名师档案

出版人:刘子瑞

责任编辑:魏志刚 刘 珂

技术编辑:李宝生

装帧设计:北京梓耘书坊文化艺术发展有限公司

(北京市朝阳区北苑路172号8号楼905,邮编 100101)

出版发行:天津人民美术出版社

天津市和平区马场道150号

邮 编:300050 电 话:(022)23280864

网 址: <http://www.tjrm.cn>

经 销:全国新华书店

制 版:北京今日新雅彩印制版有限公司

印 刷:北京奥美彩色印务有限公司

版 次:2009年1月第1版

开 本:787mm×1092mm 1/8 印张:30.5

印 数:0001-1500

印 张:30.5

书 号:ISBN 978-7-5305-3862-3

定 价:385元

版权所有,侵权必究

中国画现代教育方法与创作

——代序

邵大猷

传统中国画授艺是采用师徒制的方法，从临摹古人作品入手，在诗、书、画、印基本功上着力，参照对自然的观察与体验，逐步走向创作。20世纪以来，在中国建立起来美术教育，引进西方美术教育方法，从临摹欧洲古典雕像的石膏翻制品起步，练习写生法，培养学生写实造型的基本功，在此基础上再教授用笔用墨的方法。两种教育方法各有侧重，前者注重的是传统文化艺术的教育，以训练笔墨功力为基础的写意造型方法为中心目标；后者注重给学生授以广泛的文化知识，以训练写实造型方法为主旨，引导学生从写生走向创作。西方的美术教育培养学生造型能力乃是一般性原理，但如果不加分析地将其挪用 to 中国画教育上来，会出现不少问题，甚至背离中国画创作的宗旨。中国绘画的造型观与儒道释的“天人合一”思想有紧密联系，着重于从综合的角度整体地把握客观世界，熔铸出与西画写实体系不同的写意体系。就文人画而言，它有长期形成的传载中国传统文化精神的笔墨规范，更强调艺术家主体意识的作用，强调艺术家诗书画印的修养，与西方建立在模仿客观自然基础上的古典写实方法有很大的不同。如果初学者不认真研习古人经典范本，很难在中国画领域有所作为。20世纪初，西学东渐，西画在中国传播，用写实方法创作的作品因为能反映社会现实题材而受到青睐，西画传授方法也随着新型美术教育的兴起而得到普遍的推广。传统写意体系的国画受到挑战，一时被处于“改造”的地位。在错综复杂的社会历史文化情境中，聪明机智和有包容精神的中国人仍然在中国画领域走出了一条光辉的道路，虽然历程艰险，不少人为此付出很多心血。我们之所以如此肯定20世纪中国画的成就，基于这个时期中国画艺术在两个方面都有不凡的表现：一是它奋力抗争“西化”潮流，努力承继民族传统（包括文人画和文人画之前的传统），以求“借古开今”；二是它同时吸收西画写实之长，以求“以西润中”，推进中国画创作手法之革新。在中西文化交融大背景下，20世纪涌现出各地方流派如北京画派、海上画派、岭南画派、长安画派、金陵画派、东北画派，以及艺术成就卓越的大艺术家如吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、徐悲鸿、刘海粟、张大千、李可染、傅抱石、朱屺瞻、李苦禅、陆俨少等人。

近几年来，人们在议论“中西融合”现象时，合理地指出了中西文化不是平等对话和交流的历史情境。西方文化艺术以居高临下的姿态影响着中国传统的文化艺术，中国画界的情况大体也是如此。只是需要指出，由于包括文人画在内的传统中国画深厚的根基和无穷的魅力，受西画影响或从西画写实造型起步的中国画家，在从事国画实践时愈来愈深入到国画的本质，迷恋于笔墨造型和写意语言。他们在实践中补充中国画的学养，巧妙地吸收西画的创造因素，在中国画创作中探索新的表现途径。因此说，20世纪在中国出现的所谓“中西融合体”的国画艺术，不能简单地看作是中西技法的糅合，而应视为一种富有成果的探索。从总体上说，这种“新体”国画从写实造型方面丰富了中国画的表现语言，尤其在人物画创造上取得了开拓性的成就，适应和满足了时代的需求。20世纪中国画家物象家，从徐悲鸿、蒋兆和、赵望云、叶浅予、石鲁、王盛烈、黄胄、李斛等，到杨之光、周昌谷、方增先、刘文西、卢沉、周思聪、姚有多、李伯安、刘国辉、吴山明等，莫不是经历了这样的过程。由于他们有坚实的造型功底，他们笔下的人物形象具有现实感和生活气息。他们克服了西画素描造型观与国画线造型观之间的矛盾，努力使自己的创作具有中国画的情趣与格调。在山水画创造中，融西画块面造型与光色，明暗技巧于中国画创造，把山水画推到一个新的高度的，当推李可染了。花鸟画的情况也表明，只要立足于写意的民族传统，适当吸收西画造型因素，对于国画的创新是有益无害的，关键是要立足于中国画本体，保持

中国画的格调。在中西融合中做出成绩的许多艺术家是经过美术院校培养，毕业之后又大多是在美术院校任教以后成为“名师”、“名家”的。

20世纪我国美术学院探索国画有效、合理的教学方法，走过了一段坎坷的道路，尤其在1949年中华人民共和国成立之后，除了政治运动的干扰和狭隘意识形态影响正常的教学秩序外，国画教学受西画教学方法的冲击一度失去本身的特色。由于有识之士们的坚持和在实践中不断总结经验教训，中国画教学终于逐渐摸索出一套较为合理有效的兼顾“临摹、写生、创作”的方法。把临摹古人经典作品作为教学的起点，培养学生领会传统国画的审美精神，初步掌握线造型的特点，继而结合写生，训练观察和表现的技巧，以及通过创作培养构思和创造能力。在建立这套教学程序的过程中，南方的浙江美术学院（现中国美术学院）由于潘天寿先生深厚的传统文化修养和对中国画造型特点的深刻认识，在教学中率先坚持重视临摹入手的基础训练，重视笔墨语言，使学生掌握坚实的笔墨造型功力，对全国美术学院校中的中国画教学起了引导作用，对继承和发扬文人画传统有重要的贡献。在中央美术学院，有广阔视野和心胸的叶浅予先生，在重视写生与培养学生创作能力的基础上，吸收浙江美术学院的经验，不断改进教学内容，也取得了可喜的成绩。浙江美术学院和中央美术学院推行的国画教学方法，在全国起了示范作用。其他高等美术学院，特别是沈阳鲁迅美术学院、西安美术学院、广州美术学院、四川美术学院、天津美术学院、湖北美术学院以及一些师范大学的美术系，在这方面也都进行了有益的探索，取得了宝贵的经验。新时期以来，上述各美术学院和一些新建的美术院校在中国画教学改革方面迈出的步子很大，人们对国画教学的特殊性逐步加深了认识，重视艺术传统的自觉性不断增强，临摹传统大师的范本和培养學生以书法为基础的线造型能力的训练大加强，文史课程的比重也有所上升。一些美术学院还把原来的中国画专业和系，扩充为“中国画学院”，并改进了招生办法和完善了学生基础训练的课程。与此同时，中国画多元的创作理念也在教学中有所贯彻，各种风格的教师们的积极性得到了发挥。虽然，当前中国画教学还存在许多问题，诸如中国画创作如何表现时代精神，如何解决笔墨语言的规范性与创新之间的关系，如何处理中国画基础训练中以白描为主的线造型与素描造型的关系，以及写生在国画创作中的作用等等，还需要认真讨论和研究，但总的发展趋势是好的，是富有生气和不断在前进的。

在教学中起主导作用的是教师，近一百年来中国画教育之所以在不断改进，中国画创作领域新人之所以不断涌现，主要是由于教师们兢兢业业的工作和辛勤的耕耘。教师们一面肩负繁重的教学任务，一面在创作中呕心沥血，努力向社会奉献自己的作品。在某种程度上，教师的创作理念和创作水平，决定了学校教学的面貌。各院校教师们多姿多彩的艺术风格，反映了他们活跃的艺术思维和富有个性化的审美追求，也从一个侧面反映出当前中国画教学生动活泼的局面。每一个院校以至每一位教师在中国画教学和创作中所取得的经验，都是非常宝贵的。各学院教师之间的教学与创作经验的交流、切磋，无疑会对中国画的教学与创作起有益的推动作用。举办“走进学院——全国高校名师中国画作品邀请展”暨“当代中国画学院教育高峰论坛”，就是要通过作品展示与学术讨论，总结20世纪以来中国画教育的经验与教训，瞻望未来的前景，以促进中国画教育与创作的健康发展。这次由《美术》杂志社、北京师范大学艺术与传媒学院、河北师范大学美术学院主办的活动，受到全国各高校老师们的热情支持，就充分说明它是适时的，符合大家的心愿。它会得到圆满的结果，也是可以预期的。

当代中国画教育理念的变迁与挑战

——写在“走进学院——全国高校名师中国画作品邀请展”之际

尚 辉

当美术人才的培养纳入院校教育以后，美术历史的发展也就离不开美术教育观念与模式的演进。20世纪以来的中国画变革与发展，固然是中国社会现代性转型的审美映现，但也摆脱不了美术教育观念与模式对其产生的巨大而深远的影响。

20世纪以前的中国教育，无疑是以临摹、默记为训练内容的师徒传授的方式。但自20世纪10年代以来，伴随着新文化运动逐渐深入的展开，中国本土也开始了西式美术教育的勃兴。而且，这种西式美术教育落根中国后，都相继在以西画教育为主的新兴的美术院校里开设了中国画、书法、篆刻系科，从而逐渐变传统的师徒传授式为课堂传授式，并相应地以造型训练和多种艺术人文学科的公共教育作为美术的知行构架而开始了现代中国画人才的培养。就整个20世纪的中国画教育而言，上半叶的中国画教育尚处于从临摹、默记向素描写生、毛笔写生的转型期，因而，上半叶中国画的创作面貌，仍然具有底蕴十足的传统性，山水与花鸟画科的变化并不大，而一些人物画开始出现了比较鲜明的西画体面造型的特点。

现代中国画教育对中国画创作产生重大影响的还是在20世纪中叶。

20世纪40年代徐悲鸿任国立北平艺专校长之后，在中国画教育中锐意推行基础教学改革，将素描造型训练强制纳入中国画基础训练课程。他提出建立新中国画的步骤，“既非改良，亦非中西合璧，仅直接师法造化而已”。而师法造化，“非一空言即能兑现”，这就必须有十分严格的素描训练，积稿百纸，方能达到心手相应之用。^[1]针对徐悲鸿推行的此种中国画教育理念，邱石冥、秦仲文等都提出了强烈的辩驳。在邱石冥看来，中西画各有特长，其着重点不同，工具各异，因此画法之趋向也相反。西画趋向多利用科学方法，主征服自然，其出发点重客观，国画则相反，力求蕴蓄道德思潮，主融合自然，以表现动态之笔法为基础，其出发点重主观。只能兼二者之法，而不能至其极，“熊掌与鱼，兼之则有损口味矣”。因此，此种“新”，是另立门户，不符合中国画精神，也不必在国画之前冠以“新”字。^[2]

40年代有关中国画的论争，无疑影响到新中国对于中国画发展的基本方针的确定。而这个中国画发展的基本方针，因建国初期的政治形势而演化为意识形态的进步性和表现人民生活的主题性，这种文化语境所探讨的艺术问题，已不是要不要写实造型的问题，而是中国画作为传统的画种能否反映现实的时代要求。此时，取代“争论”的已是如何“改造”中国画的命题。1949年5月25日《人民日报》发表了江丰撰写的《国画改造的第一步》，该文以“国画改造的第一步”为题，阐述了中国画为何需要改造的理由，并由此确立了中国画的文化立足点。该文为国画贴的标签——“有闲阶级玩赏的封建艺术”，该文对于艺术创造性的理解——“在于艺术本身与人民的生活能否结合”，该文为传统国画唱的挽歌——“国画艺术诸特色在人民的时代里，永远不能再成为一种评判的力量”，在相当一段时间内，影响着人们对传统国画教育与创作的认知。

正是在这种强烈的“改造”意识中，50年代初的中国美术学院纷纷取消了国画系科，乃至改

称“中国画”为“毛笔画”或“水墨画”、“彩墨画”。这是20世纪中国画教育与发展中发生的第一次文化断裂,虽然此后民族虚无主义很快得到了遏制,但素描造型训练从此也成为新中国培养中国画人才最为重要的基础科目。1955年由文化部在北京召开的“全国素描教学座谈会”,马克西莫夫在会上作了关于素描原理及教学问题的报告,契斯恰柯夫素描造型体系由此统一成为新中国美术专业的基础教学课程。这从根本上改变了新中国培养和成长起来的中国画家的知识与技能构架。

提倡表现现实生活,促生了新金陵画派和长安画派的崛起,这也反过来坚定了高等美术院校中国画教育的素描写生的教育方向。不过,在五六十年代,由于从民国时期成长起来的中国画家在传统笔墨上打下的深厚根基,他们在如何把握传统与现实的关系上还是比较辩证适度的,甚至于这种传统笔墨在客观上对全盘西化的美术教育进行某种程度的纠偏。比如邱石冥、徐燕荪都谈到了中国画创作如何接受遗产的问题。邱石冥在《关于国画创作接受遗产的意见》一文中提出,我们今天空口谈接受遗产,实际只是从零起步的“独创”,而民族形式是历史的积淀,“必然具有人民性的因素”。他认为写实与接受遗产是一个问题的两个方面,写实需要民族形式的遗产作基石,接受遗产也需要科学的写实技法去充实,他们并不矛盾。他正面提出了接受民族形式的遗产,就不能抛开构成遗产材料之一的技法。^[15]而在如何接受遗产上,徐燕荪开出的药方是:“以实践研究为接受和发展作基础,以临古进修为接受和整理作根据。”他强调接受遗产中的“实践”作用和“临古”作用,这显然是对50年代初期对国画所体现出的民族虚无主义的一次调整;而在对待中西关系上,也开始自觉以民族形式为主——“我们应该根据外来形式适当地纠正自己的偏差,也应该汲取外来形式的优点来补充我们的不足,但是,我们只能把它们这些外来形式融化在我们的形式里面。”^[16]

由此可见,50年代中期关于接受遗产问题的论争,在客观上起到了尊重民族艺术和民族形式的作用,也间接地调整了高等美术院校有关中国画教育的思想认识。一些院校在素描写生训练的基础上,增加了速写、白描、书法以及临摹等课程。比如蒋兆和在他的《国画人物写生的教学问题》一文中,所提出的中国画教育解决造型的方案,便是以白描(线面造型)为中介,“开始是吸取素描中某些因素(素描第一个层面)为学习白描进一步创造条件,在白描的基础上又进一步发挥水墨的变化”,即素描造型在使用书法化笔墨语言之前,需进行某种程度的线面转换,然后才能过渡到中国画的笔墨语境。^[17]很显然,蒋兆和试图将传统人物画造型的白描和素描写生融为一体,以此寻找中国画人物写生教育的独特规律。

新中国形成的第二次中国画教育的文化断裂,当然是“文革”十年。这十年不仅完全中止了一切包括中国画在内的高等美术教育,一大批民国时期的著名中国画家被“专政”扫进“牛棚”。而且山水画、花鸟画和古代人物画都被列入“封建残余和糟粕”。这是比50年代初更为

严峻的一次文化断裂,这使得五六十年代出生的画家真正与中国传统文化形成了文化断层,加之“文革”后期的中国画主要以“红光亮”式的工农兵人物形象为主要的中国画样式,因而,新时期的中国画教育是在回归传统的需求中重建中国画的教育体制。

新时期中国画人物画教育进一步调整了五六十年代仅仅注重素描造型训练的弊端,不仅改塑契斯恰科夫素描体系为结构素描体系,而且把书法、白描、默记训练作为中国画重要的基础课目。在山水与花鸟上充分肯定了笔墨语言的独特艺术特征与创作研习规律。比如,叶浅予极力主张取消素描,改用白描作为造型基础课,训练学生一开始就拿毛笔用线去勾形象的教育方式。他反对素描的依据,一是素描“以物体表面的明暗现象来表达物体的体面和空间关系。因而往往不能深刻地认识对象的原本结构,用以达到概括提炼、能动地表现对象的能力”。二是“素描的工具是铅笔和炭条,白描的工具是毛笔。前者硬,后者柔;前者用指力,后者用腕力;前者笔触变化小,后者笔触变化大”。因此,他提出的解决中国画教育的造型方案是两个“交叉”。即一是“一开始就用毛笔造型,在练笔中练造型,在造型中练笔,二者相辅相成”;二是“先临摹,后写生,二者反复交叉进行”。^[4]和叶浅予一样,卢沉也认为“西洋素描和中国画造型特点与要求是完全矛盾的”,从“素描眼光”转到“国画眼光”,要有一个痛苦的改造过程。他和叶浅予的区别在于并不完全取消素描,而是主张创立一种“国画素描”。这种国画素描应是:以线为主,线面结合;重在结构规律的研究、掌握;提倡个性,鼓励不同艺术风格。同时认为国画基础课除了改革国画素描外,还应包括速写、默写、想象画和白描等课,五门课摆在一起,五位一体。^[5]叶浅予与卢沉所执掌的中国画教育已大踏步地疏离了20世纪50年代以来建立的单纯以素描写生为基础的中国画教育模式。都相对地改良并完善了或以白描造型为基础或以国画素描为基础的新时期的中国画基础教育体系。

在某种意义上,新时期的中国画教育一方面是回归传统,探寻中国画教育自身的教育特征,另一方面则是在西方现代主义的思想观念的刺激下,寻找承传与创造中国画“当代性”的突破口,因此这种对中国画教育的回归便不是单纯的回到原点,而是用现代主义的理念凸显中国画的本体特征。表现特征与语言自立的特征。在这种时代氛围中,董其昌、“四王”等古代中国画巨匠的艺术价值又在当代性的艺术思考中获得了新的阐释视角与价值认同。

应当说,现代主义对于视觉形式的研究又构成了对于传统的另一种挑战,这不仅是中国画在“穷途末路”的危机意识中而开始了中国画现代意识的自觉,而且也在现代中国画的构建中突破了传统笔墨语言的窠臼。20世纪末终于爆发了“笔墨等于零”和“守住中国画的底线”的论争。吴冠中在他那篇言辞犀利的短文中说:“脱离了具体画面的孤立的笔墨,其价值等于零。”^[6]而张仃则针锋相对,中国画的“笔墨”绝不仅仅是造型手段,它可以离开物象和构成而具有独立的审美价值,这才是笔墨的“命脉”,这才是中国文化慧根之所系。作者告诫:如果中国画不想消

亡,就必须守住这条底线。^[8]这场关于“笔墨”对于中国画价值与地位的论争,也客观地揭示了中国画教育所不可避免的一个至关重要的命题,即当代中国画笔墨语言的训练最终抵不过因整个社会文化观念的转换而带来的低能劣质问题。的确,当下的美术高考体制,已从根本上消解了中国画与油画、版画、雕塑等不同造型艺术种类基础资质的区别,素描写生、色彩写生甚至于根据照片人像素描与静物色彩的美术考卷已成为当下考生踏进高等美术院校的唯一敲门砖,它所带来的后果是中国画自身特质的严重缩水,由这样的高考制度势必影响中国画教育的整体潜能,而当代中国画整体创作水准与风貌便必然在这种中国画教育中构成种种危机与挑战。

“走进学院——全国高校名师中国画作品邀请展”,从中国画教育的视角展现了当代中国美术学院教师的中国画创作水准,他们的作品所揭示的当代中国画教育鲜明地表现了他们在这种危机与挑战中的学术选择:一方面是如何体现中国画自身的笔墨特征、造型特征以及创作主体与自然社会的内在联系,另一方面是如何使中国画进入当代,这些名师不仅没有陷入教与学的象牙之塔,由此而体现出一种当代的人文情怀,而且尝试着种种现代性的中国画语言与形态的创造,从而使中国画的当代性充满了无限的生机与活力。当然,这个展览更重要的是让我们看到了由这些名师的教育思想所决定的未来中国画人才培养类型,他们的创作无疑也决定了中国画未来的发展路向。

注解:

[1] 徐悲鸿《新国画建立之步骤》,《世界日报》1947年10月16日。

[2] 邱石冥《论国画“新旧”之争》,《世界日报》1947年11月4日、5日。

[3] 邱石冥《关于国画创作接受遗产的意见》,《美术》1955年第1期。

[4] 徐燕荪《对讨论国画创作接受遗产问题的我见》,《美术》1955年第2期。

[5] 蒋兆和《国画人物写生的教学问题》,《美术研究》1957年第2期。

[6] 叶浅予《对中国人物画造型训练的意见》,《新美术》1980年第1期。

[7] 卢沉《关于国画系基础教学改革的意见》,水天中、郎绍君编《二十世纪中国美术文选》上海书画出版社,1999年11月出版。

[8] 吴冠中《笔墨等于零》,《明报月刊》1992年4月,总号316期。

[9] 张行《守住中国画的底线》,《美术》1999年第1期。

目录

前言

中国画现代教育方法与创作——代序 邵大箴

当代中国画教育理念的变迁与挑战——写在“走进学院——全国高校名师中国画作品邀请展”之际 尚辉

特邀(以年龄为序)

杨之光 2

邵声朗 6

刘文西 10

刘一原 14

李魁正 18

贾又福 22

霍春阳 26

杜大恺 30

刘巨德 34

潘公凯 38

邀请(以年龄为序)

杨晓村 42

王真真 46

高升民 50

翁振新 54

冯 远 58

马文西 62

郑林生 66

胡明哲 70

王玉玺 74

王金石 78

王贵胜 82

朱训德 86

张友宪 90

陈其和 94

张小琴 98

张成林 102

邹 明 106

王晓晖 110

王彦萍 114

白云乡 118

宋丰光 122

刘子建 126

肖舜之 130

康书增 134

梁文博 138

阎秉会 142

韩昌力 146

丁密金 150

刘进安 154

江宏伟 158

何家英 162

陈苏平 166

陈孟昕 170

郝向炫 174

徐勇民 178

韩敬伟 182

戴少龙 186

戴 魁 190

韦红燕 194

叶建新 198

任惠中 202

朱兴华 206

李 洋 210

林客生 214

王 赞 218

刘文洁 222

刘 临 226

李 峰 230

李孝萱 234

宫建华 238

伍小东 242

孙小东 246

许 俊 250

张健伟 254

高玉国 258

蒋世国 262

毕继民 266

张 望 270

李也青 274

谢少威 278

马 刚 282

安 林 286

张 彦 290

汪港清 294

钟 捷 298

殷会利 302

白云浩 306

李文绚 310

李彦伯 314

单小明 318

杨鸿英 322

杨喜发 326

叶 军 330

乔 冉 334

刘西洁 338

沈 伟 342

梁 玖 346

刘 佳 350

高 毅 354

魏清河 358

马良书 362

孙 徽 366

李志刚 370

钱忠平 374

黄华三 378

姜永安 382

杨 声 386

林海钟 390

谭崇正 394

刘明波 398

王东声 402

王 犁 406

田红岩 410

刘山花 414

李传真 418

韩 朝 422

丘 挺 426

白跃晨 430

刘春丽 434

李 岗 438

魏青吉 442

丁蓓莉 446

范治斌 450

秦修平 454

崔 强 458

倪春林 462

王 鹏 466

黎加多 470

J222.7/197

2009

走进学院

当代高校中国画名师档案

ENTERING
ACADEMY

ARCHIVES FOR FAMOUS
UNIVERSITY PROFESSORS
ENGAGING IN MODERN
CHINESE PAINTING

主 编：郎大康
天津人民美术出版社



画语录

杨之光

毛笔这一工具好像一匹烈性马，你愈怕它，它愈欺你。如果你征服了它，它就是一匹好马，任你自由驰骋。

有人说画家也要“扬长避短”，但从学习的角度看，对这个“短”不应“避”，而应“克”。

学了传统技法，当然应该到生活中去运用，但决不能套用。不是让生活来迁就你的笔墨，而是笔墨要服从生活，用新的笔墨去反映新的生活。

明清以来，写意花鸟能达到如此得心应手的程度，人物画为何不能吸收写意花鸟画的笔墨技法，借鉴写意花鸟画的创作经验，用居里夫人试验镭的精神，反复地到生活中去实践，这个理想是完全可以实现的。这也是我今后要做的主要工作。

学人物画，这两方面的功夫都要够够：一方面要认真学好传统的笔墨技巧、创作方法以及画论著作；另一方面要学好造型基础，包括持之以恒的速写练习。

先学走路，再学跑步。先求准，再求变。先做到能“似”，再进一步追求“不似之似”的更高境界。

可以说中国画没有不“变形”的，中国画的造型规律其中就包括了变形规律。变形是手段而不是目的，目的是为了传神达意。探求不脱离精神实质的“不似”是为了更“似”。齐白石主张作画要在“似与不似

之间”，就是这个意思。我极不赞成游离了对象的精神实质去玩弄所谓变形的游戏。以前有人笼统地把明清的文人画指责为笔墨游戏，未免有些偏激。当前某些画的变形变得谁也看不懂，这才是真正的游戏。我始终信奉《文心·雕龙》中的两句话：“酌奇而不失其真，玩华而不坠其实。”这是画家极好的座右铭。

只摹仿别人创造的形象，或搬用别人现成的技法，即使这种所谓“速成”的方法可能使人不用花费多大力气就“一举成名”，但只能是昙花一现。要根深叶茂，只有走艰苦的道路，从取之不尽的生活源泉中去吸取营养。一个是流，一个是源，颠倒不得。一个是仿，一个是创，代替不得。

画画就是要我行我素，我的理解，我的方法，我的风格。不怕有个人弱点，只怕没有个人的特点。

我总喜欢把学艺术的人比作长跑运动员，开始起步不要太快，慢一点叫别人鼓掌。不要昙花一现，冲一千米就掉队。可贵在坚持，这种慢，实际是快，到临近一万米终点时再冲刺，那时获得的掌声，才是真正值得庆祝的。

画驴专家对自己画的驴不满意，这就是成功的诀窍。

愈是在造化面前谦虚，愈能在宣纸面前果断。

杨之光，1930年10月11日生于上海、广东番禺人。1949年入广州市艺专及南中美院学习中国画，后入苏州美专上海分校中国画科学习。1950年复考入中央美术学院国画系，1953年毕业。先后任教于武昌中南美专、广州美术学院中国画系。现为广州美院教授、学院咨询委员会委员、岭南美术专科学校院长、中国画研究院院务委员、广东省国际文化交流中心名誉顾问、广东省文史馆名誉馆员、广东美术家协会顾问。



之史最難為余精神年近八十
何神之有金妙筆生輝神采
奕奕自不慚與形骸耳
一九八二年元月廿八日 畫家 蔣兆和



畫家蔣兆和 611mmx46mm 1982年



罗马街头的老艺术家 60cmx60cm 1994年



襟怀丘壑（节选）

陈池瑜

山水画作为自然美的升华，在艺术美中很富有代表性。可以说，中国的山水画与山水诗，像西方的风景画与部分抒情诗一样，是我们理解人和自然的审美关系及其自然向人类生成为审美对象的关键所在。

邵声朗也和其他山水画家一样，深谙“搜尽奇峰打草稿”的艺术含义，他多次游览三峡，将长江三峡和鄂西的山川作为他观察自然、写生和创作的基地。雄峙的夔门、奇妙的神女峰、变幻无穷的巫山云雨、婉丽的清江、峻拔的鄂西山崖，这一切，他都尽情地观赏，细心地体察，并作了大量的写生，可谓丘壑在胸。

自然山水是邵声朗山水画的创作基础，一旦他对所表现的自然山水成竹在胸后，便形成了一种概括性的审美意象。在写生后的真正创作活动中，他眼前只有表现对象的整体意象，并不是某段自然山水的逼真再现，这种审美意象在表现于笔端的过程中，还有一种艰难地寻找艺术语言的过程，类似于我国古代文艺理论家陆机在《文赋》中所讲“辞不逮意”。

黄宾虹晚期山水画对墨法和水法的运用，石鲁山水画用色的大胆、整体、概括；李可染山水画的用笔技法，邵声朗均作过较长时间的比较研究，从而确立自己应该在墨和色的对比运用中着力的目标，走一条色彩与墨法既相对比又相联系的新路。如作品《霜林艳》将红色的枫叶和背景的黑绿、山岩的青灰互相对比，在节奏分明的色彩韵律中表现出秋山的崔嵬和秋色的艳美。他还尝试着将花鸟画的色彩引入到山水画创作中来，认为花鸟画在色与墨相结合中有许多长处。1987年在湖北美术学院举行的“四人画展”中，他展出了四幅山水画作品，如《秋高图》等，在墨和色的对比运用中，墨不碍色，色不碍墨，墨色在造型中相得益彰。他还向水印套色木刻作过借鉴，认为，同西洋画比较起来，中国画的色彩具有单纯的特征，可以靠简单的颜色造成比较丰富的变化，套色木刻就是以简单的颜色求丰富。邵声朗想在山水画的色彩上进行新的探索，但又不能搞水彩画法来画中国画，于是他自然想到向水印木刻作色彩借鉴的路子，这同他在青少年时期对版画的喜爱有一定的联系。

墨和色的组合到底可以变出多少调子呢？邵声朗不断地探索着，他现在对秋天暖色调子的掌握已心手相应，1991年12月在中国画研究院邀请参展中，其作品《石谷清秋》，受到好评。目前他又开始对运用藤黄、花青和石绿等组成绿调子和运用水墨的丰富性来探索山水画的另一方面说。

邵声朗，湖北省仙桃市人。毕业于中央美术学院国画系。师承叶浅予、蒋兆和、李可染、李苦禅等大师。湖北美术学院教授，湖北书画院副院长，中国美术家协会及中国书法家协会会员，湖北省文史馆馆员。