

当代高等院校中国画名家教学系列

朱振庚课稿

湖北美术出版社



当代高等院校中国画名家教学系列

朱振庚课稿

朱振庚 著

J212



湖北美术出版社



目录

写在前面	01
速写篇	04
线描篇	12
水墨篇	21
彩墨篇	30

鄂新登字 06 号

图书在版编目(CIP)数据

朱振庚课稿 / 朱振庚 著

— 武汉: 湖北美术出版社, 1999 · 12

(当代高等院校中国画名家教学系列)

ISBN 7—5394—0912—6/J·820

I. 朱…

II. 朱…

III. 中国画—教学法—高等院校

IV. J212-4

当代高等院校中国画名家教学系列

朱振庚课稿

主 编: 聂干因

责任编辑: 谢鸿辉

美术编辑: 姜晓鹏

装帧设计: 刘福珊

编 审: 贺飞白

督 印: 李国新

出版发行: 湖北美术出版社

地 址: 武汉市武昌黄鹂路 75 号

电 话: (027) 86787105

邮政编码: 430077

经 销: 新华书店

印 制: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 880cm × 1230cm 1/16

印 张: 3.25 印张

印 数: 1—5000 册

版 次: 2000 年 1 月第 1 版

2000 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 7—5394—0912—6/J·820

定 价: 25.00 元

写在前面

如果将绘画艺术比做一杯茶，教师是品过这杯茶的人，那么绘画教学的途径无非两条：一是这个品过茶的教师努力将这杯茶的色、香、味原原本本地告诉学生，如果可能，甚至可将这茶的产地、采摘时令、加工工序及沏泡方法等，尽其详而告之；二是这个教师另沏一杯茶让学生自己来品，教师在一边稍加提示品茶要点。如此，学生由第一种途径得到了学识，由第二种途径得到了体会，两者相加，学生将得到绘画艺术的全部。但绘画艺术之教学远非沏茶泡茶那么简单，个人的差异、时尚的偏见、历史的误解都无不影响着对这杯茶自身的判断。故为教者，为学者，非澄澈胸怀不能为之。

作为一个长期从事中国画创作和教学的人，有机会将自己对中国画及其教学的认识和体会集成册子是件幸事。因是一家之言，错处难免。若读者能将这本册子视做一个坦诚者的自白，已是造化的恩典了，而对绘画艺术的本质，我还能企求多少呢？当你翻开这本集子的时候，分享便开始了。我并非是你的老师，而是你的朋友。我不希望你有仰视的感觉，这会形成你的心理压力，也会促使你不自觉地盲从，结果是“照葫芦画瓢”，于似我中死去你自己的灵性。如果有你我是朋友的感觉，一切都好说了，于彼此平视中畅谈，我只管直言我于艺术创作与教学中的切身体会，你我将在宽松平等的状态里分享我所认定的艺术真谛。

我想一个人的画应该像这个人的影子一样，是因为这个人而存在的，是从画家的生命里真真实实地创造出来的。因此，艺术的创造，不是绞尽脑汁去想个什么

东西出来，而是画家内心有东西要向外“发”，它是画家内心的必然需要。艺术就像生命的需要，饿了要吃饭，困了要睡觉，它真实、平凡而且自然。法从无法中来（对经验、规律的总结），再到无法中去（对已有法度的超越），这是画家艺术走向成熟的必然过程。虽然画家都懂得这个道理，但真正达到“无法境界”的却不多。

我常把画家分为大画家、名画家和真画家。大画家必首先是真画家，而名画家不一定是真画家。真画家是在大石下也能开出鲜艳的花朵，结出殷实的果实的人。真画家令我崇敬。凡高是真画家，他那用生命火焰燃烧出来的美，是永恒的。凡高生前仅卖出过一张画，但他留给人类的却是无价的精神财富。凡高也是大画家，大画家不是因为名大，而是因为他为绘画艺术的发展做出了巨大的贡献。贡布里希博士在听到“米开朗基罗过时了”的论调时，几乎是愤怒地说：“米开朗基罗不是因为出名才伟大，而是因为伟大才出名。”是的，多么准确！而名画家呢？名画家可能既不是真画家，也不是大画家。名画家之名广布于天下，很可能是由于另外一种画外的功夫——传媒的炒作和人际关系的运用的结果，是现代社会易产生的众多骗局中的一种。从人生的角度来说，仅为真画家，其人生多是一出悲剧；仅为名画家，其人生多是一出肥皂剧；先为真画家进而成大画家、名画家，才是人生正剧。故立志于画艺的学子，不可不先明确自己要做哪种画家。唯有志向高远，才能排除世俗人生与外界的纷扰，潜心于画艺。而艺术也唯有

真诚才是其最佳的供奉。潘天寿说：“做人应该实事求是，老老实实，但画画要有虚有实，虚实相生。”我将做人与画画的关系归纳为四种：首先是做人老实，画画不老实。做人老实，指做人有道德，讲原则，不损人利己，不油头滑脑，是为做人的本分；画画不老实，指为艺术敢破除成见，于习气之外寻得艺术的新美。在艺术的高层次上获得人品与画品统一，这是要提倡的。第二种是做人不老实，画画老实。可能是因为将精力过多地放在人事之投机上，画画却循规呆板，于习气之中讨生活。终因人品不高，难有成就。第三种是做人不老实，画画亦不老实。此虽能一时以画沽名，但也因做人乖巧，与真艺术无缘，终无法大成，故亦不可取。第四种是做人老实，画画亦老实。此做人之道可赞，但与艺术感觉无缘，只可以画画作为消遣，视画画为一种修养身心手段。人品与画品相统一的艺术观，是中国艺术的精神区别于西方的一个最为显著的特征，凡学中国绘画的学子不可不察。

20 世纪的中国，西学东渐，传统的中国画亦无例外地受到了冲击，对于中国画来说，这既是挑战也是机遇。我们的视野因而更加广阔，这在如何看待我们的传统上表现更为明显。一般我们认为的中国画传统是元、明、清以来的文人画传统，其绘画语言的特征是“水墨

为上”，但如果让我们的视线投得更远些，视野放得更宽些——在文人画之外院体中国画自不必说，我们的传统中有工匠创造的彩陶、青铜器，有秦汉雕塑、石刻，有石窟寺院的壁画、彩塑，有民间的年画、剪纸等，我们就会发现，还有许多其它的东西，为中国画的进一步发展提供了可借鉴的素材。再进一步，不仅仅是欧洲艺术的成果，非洲的、拉美的以及其它所有民族的优秀文化遗产都在给我们提供启示。这样，眼界开了，心胸也就宽广了，看艺术也就能更本质一些。因此，中国画发展的可能性是存在的，而今天关键问题不是去说，而是要有一批人踏踏实实地去做。所有的可能性只有通过画家之手物化为具体的作品之后，中国画的历史才会翻开新的篇章。吃了什么，消化了多少，每个人可能有所不同，而心中的艺术之树，它的根应深扎于我们民族传统的土壤中，优良的营养化成它强壮的枝干，树叶却呼吸着外来新鲜的空气，使其茁壮无比……

何为创新呢？创新即是对传统法则的破坏、修正与发展。值得注意的是并非所有的创新都可成为新的传统，只有那些优秀的才能形成新的为后世所传承的传统。因此，传统实际上是一个不断被新的优秀者替代旧的优秀者的演进发展过程。拿中国传统山水画为例，自隋唐以下，至五代荆、关、董、巨有一变，李成、范宽又一变，至宋代李、刘、马、夏又一变，至元四家又一变。这一变再变的史实说明，传统不是死的躯壳，传统的生命力正是来自创新。今日艺术创新之关键是能否做到优秀，为当代认可。

“古为今用”和“洋为中用”是大家都已知道的两种改革中国画的途径。“古为今用”即“借古以开今”。清末吴昌硕通过对石鼓文的大量研究，将金石之味引入书画，一扫当时画坛的轻媚之风，是“古为今用”的佳例；当代林风眠，将西洋用色方式融入中国水墨画，以期对中国水墨画进行改良，则是“洋为中用”的典型。这两者因大家都有所认识，在此我不想赘述。而我试图提出第三种改革的途径，即“俗为雅用”来和大家商榷。所谓雅俗有别，但又不是绝对的，雅的本质是俗的提升，而且许多时候两者又可相互转换。那么如何辨别雅俗呢？唯有凭当时人所持的心态。若存取悦、讨好之心，“媚俗”是俗，附庸风雅亦是俗，而附庸风雅有比媚俗更糟的地方，就是它比起媚俗更多了一层虚伪和做作。物的雅俗属性是由人的主观意识赋予的。一般认为，中国传统文人画是高于工匠的绘画（民间年画、壁画、漆画等等）的儒雅之物，但文人画发展到今天，里



《古风图》 48cm × 58cm 1995 年



《核殇》(局部) 1993年

面的许多东西已成为俗套。于是乎当人们开始认定某个东西已成为雅的标志，并趋之若鹜的时候，俗即生矣。

因此，真正做到雅并不容易，雅是一种境界，雅是少数人得以品尝的佳酿。那么俗是否百无一用呢？不是。那些在过去和现在被认为俗的艺术品中，由于作者的真情投入，在俗、雅层面之上，有艺术所需的更为本质的东西，即纯真、朴实、直接而不加修饰等特质存在着，才使“俗为雅用”成为可能。俗与雅在形式层面上似有分野，但在更高的层面上，何有“俗雅之别”？“俗为雅用”正是从这点出发，在更高的层面上，接近了艺术的本质。“大俗而大雅”——也许被雅士称为木匠的齐白石的艺术是对这句话的最好解释。俗也好，雅也罢，唯有真情投入，方能至艺术之真境，这正是“俗为雅用”的意义所在。

如何认识和改造中国画，不仅是中国画家创作时摆脱不了的问题，而且也影响到中国画教学。今日的中国画教学，直接关系到明天中国画画坛的人才质量，人才的质量正是中国画得以发展的根本。虽然在关于艺术本质是否可教的问题上尚存争议，但今天教师的绘画实践方式却直接影响到学生的艺术思维方式，而一种艺术的思维方式在造就一类人的同时也会淘汰一类人，故艺术价值的取向至关重要。因此，教师的职责不仅仅在教会学生现有的绘画技法，更重要的是教会学生如何判断

优劣；不同的教学阶段，因教学目的不同，优劣判断的标准也会有所不同。教师在说一张画好与不好之时，应该让学生明白他是在怎样的条件下作出的判断，如此，则可避免“教死”和“死学”。教师和学生之间“心有灵犀”，教师的点化、学生的领悟一拍即合，这说明教师和学生看问题的出发点或角度大致相同，而得到的结论也大体相近，如此，教师教得轻松，学生则学得自在，教学之效果便可见到。所谓“师傅领进门”，包含的正是这两层意思：其一是教会学生必须掌握的绘画技法；其二是培养学生自我判断的能力；教师的任务莫过于此。对于学生来说，除努力外练教师传授的技艺之余，努力内视自我也是很重要的，个人心中的宝藏只有自己才能挖掘出来。所谓“修行在个人”之修行，也无外乎内外两种功夫，外在的功夫是术，内在的功夫是境界。

好教师的影响力无处不在，从画画到做人。艺术教育的目的，就是要学生努力了解和开发自己心中的宝藏；唯有这样，未来的艺术才能花枝繁茂，丰富多彩。

“青出于蓝，冰冷于水”，愿老师和学生在教与学上互动共勉，真艺术面前人人平等。

速写篇

画速写多么快乐!

我的灵感和自信,往往从我每年的头一天画我执笔的右手开始……



我主张速写“慢”画。本来速写也是针对长期素描提出的,这个“速”是相对的,并不是要求飞快地画。完成一张速写的时间短,主要是因为简的缘故。简,不是空洞。简而达,才是速写的精髓。

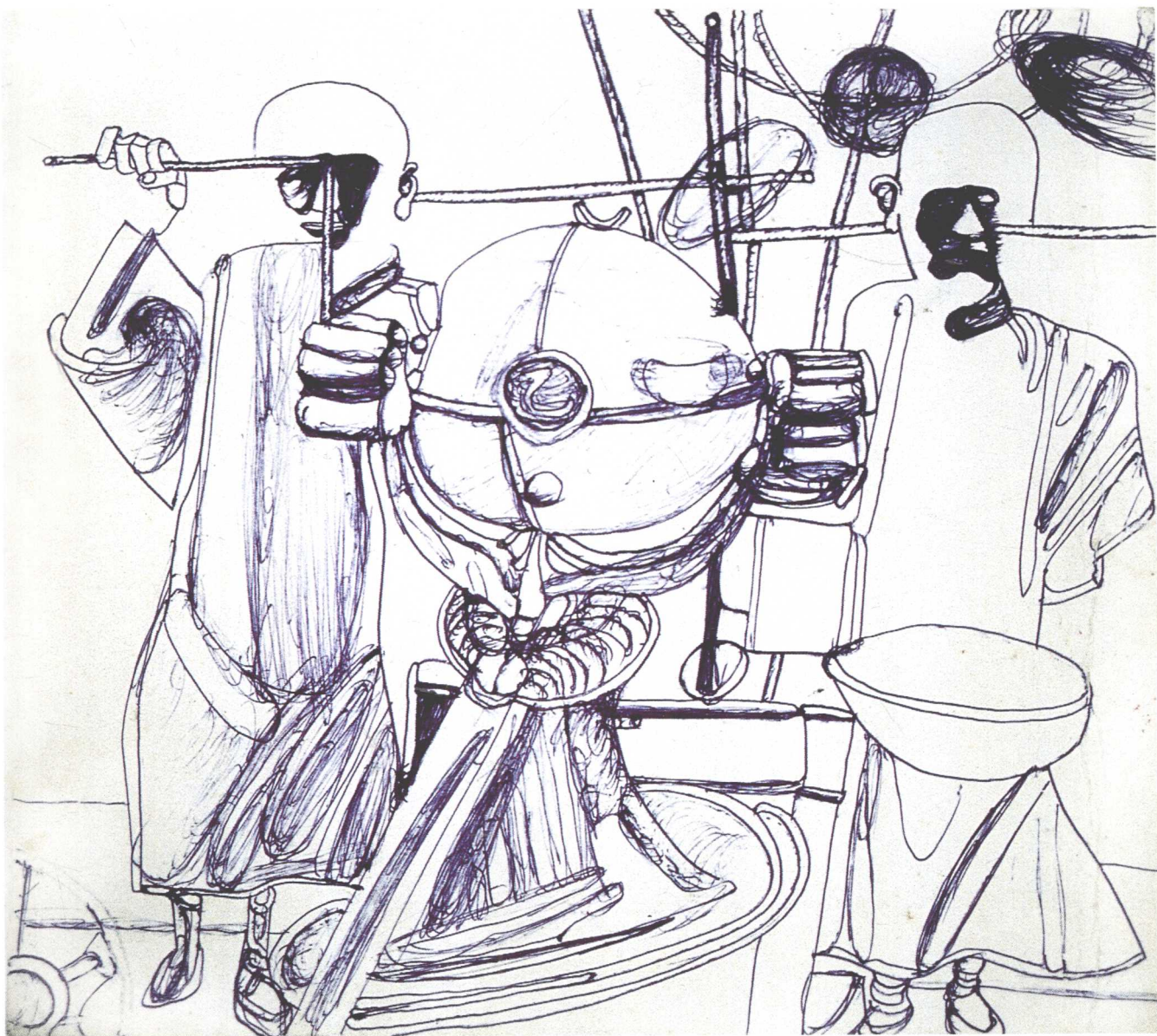
自照相机替代了速写收集创作素材的功能以后,速写的作用更多地转到培养画者基本的艺术素质、能力以及锤炼画面自身的艺术语言上来,故速写“慢”画,事出有因。慢则多用心,斟酌画面,随意造型,体会每一笔不同分量,从而戒轻、流、油等所谓帅气。画速写既是感情的需要,也是一种创作的思维过程。

速写不速,于稳健中求得活、灵。一笔解决一个问题,一笔画出一个味道。“欲速则不达”,速写不在速,而在达。节省了,达到了,速度也就快了,能在短时间里画出一个有味道的“充分”来。

速写亦可“漫画”,生动性是它的奖赏;概念化、公式化是它的惩戒。

速写是画者参艺修炼的功课。速写要求敏锐、果敢、肯定,与中国画的要求一致,故二者衔接自然。

中国画下笔就造型,用线画速写,是提高中国画造型能力的好办法。



六

我们搞视觉艺术的，一是靠眼睛，一是靠手；二者相比，眼睛更重要。首先，眼睛要能发现东西。因为一旦眼睛发现了东西，只要多实践，手迟早能表达出来。而眼睛没有或不能发现东西，手无论如何是表达不出来的（也无从表达）。眼睛不仅要看，而且要见。未经训练的眼睛往往看而不见，经过训练而用之不善的眼睛，往往又看而“成见”。故眼力的培养十分重要，它不仅要能辨别优劣，还要能保持新鲜感，能于一般中发现新美。眼力调动的是人整个的艺术修养和素质。眼力有高低，若多看，看最优秀的，并常作比较，就可得到好眼力。

七

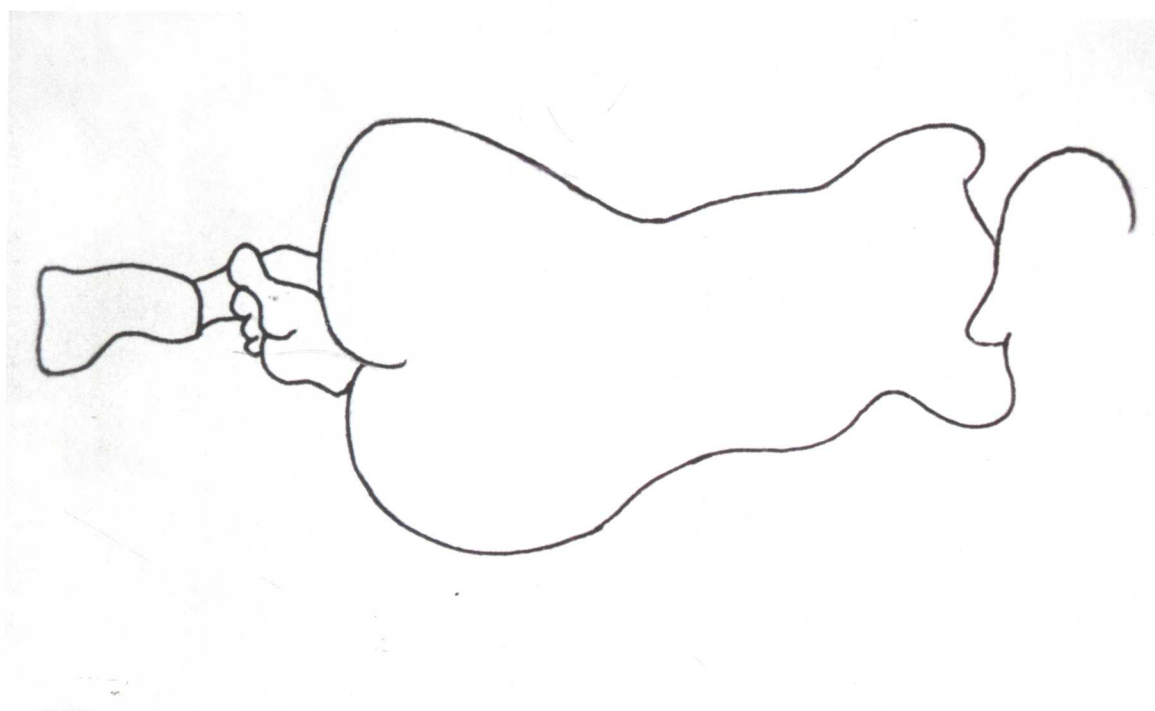
变形不应仅仅停留在对对象生理的夸张，而应着力在画者心理的夸张上。神似之神既是对对象的神，也是画者的神，两者融合在一起，所得到的形象更接近艺术之真实，因为它已不是对纯客观物象的照搬了。这种真实的依据是画者内心对客观物象的反应。

八

一位卖布老虎的妇女讲：“不一定很像，是看花花么，不是看真老虎。”这句话让我想起了大学里一些教授家中沙发背上铺着的栩栩如生的大老虎垫布。看来文盲不一定是“美盲”，而不少人并非文盲，倒确实确实是“美盲”。

九

创造力从独特的观察中来；艺术上的墨守成规，





大多源于看的墨守成规。因此,艺术家欲创造出扣人心弦的作品,就要具有独特的观察力,要能够越过常规和成见去观察事物。

十

要注意从身边、眼前的事物上发现画意,速写是个好帮手。须懂得千里之外,于画者亦是眼前的道理。看身边的生活不透,看千里之外的生活亦不透。“读万卷书,行万里路”,学艺之道,有相辅相成,亦有相反相成,关键是不可拘泥教条,须懂变通之道。

十一

于乏味中悟有味,于平凡中找激情。如同缚沙袋练习跑步,一旦去掉沙袋便能行走如飞,这也是一种基本功。

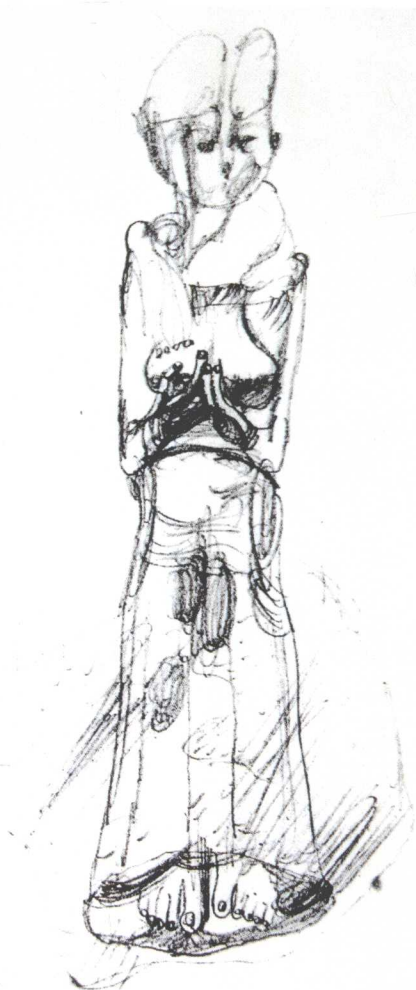
十二

我认为一个学生的再现能力强不等于就有了扎实的基本功。再现能力仅是基本功所包含的诸多内容之一。基本功应是造型艺术所需的全面的能力,这些能力起码包括诸如观察力,对画面的控制力以及对绘画媒介材料的敏感性等。

十三

今天,我用蓝色圆珠笔画了几张很过瘾的手的速写,进行了最大限度的夸张,增强了手的气势和力度。极不合理而极合情,情在理在。

1964年之前,我经常对着镜子里的手和脚画速

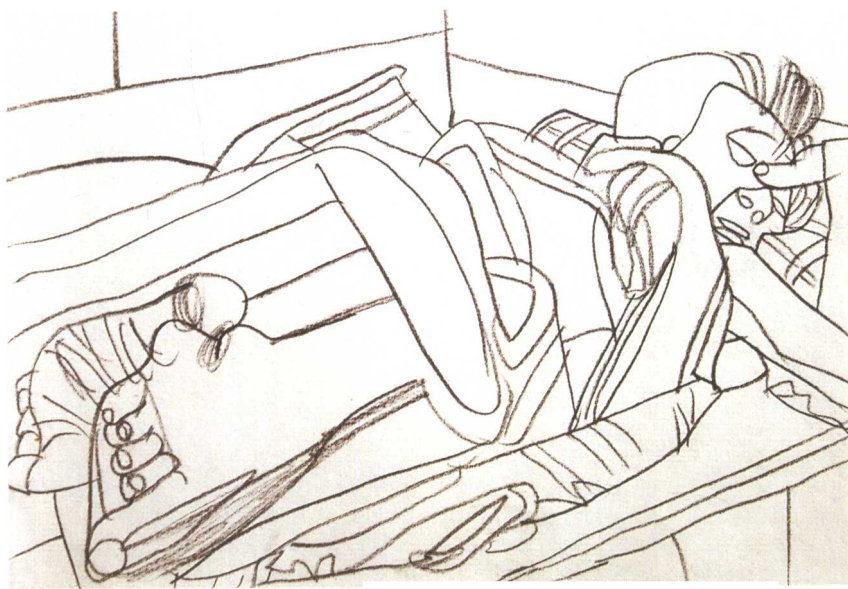
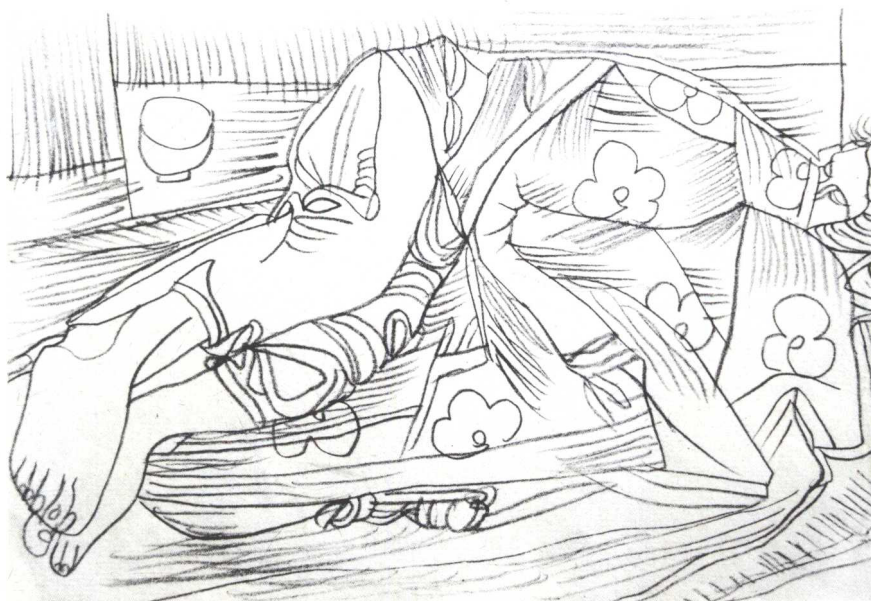


写。有一次,在一张毛边纸上用毛笔画了满满一张手和脚的速写,各种怪样的动态都有,很富表情;好多年,我都把它们作为自己的“精品”保存着。记得1964年去北京时给叶浅予先生看过。至今,我从未间断过画自己的手和脚的习惯。

十四

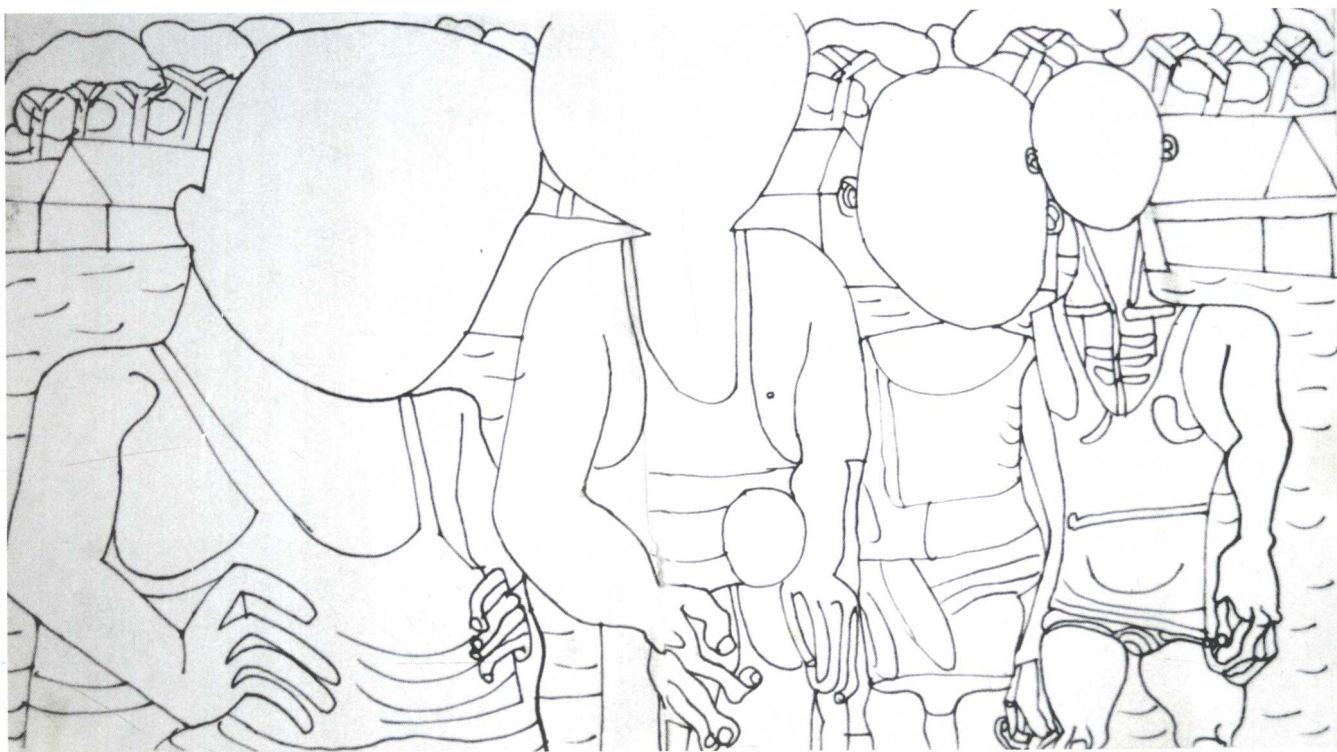
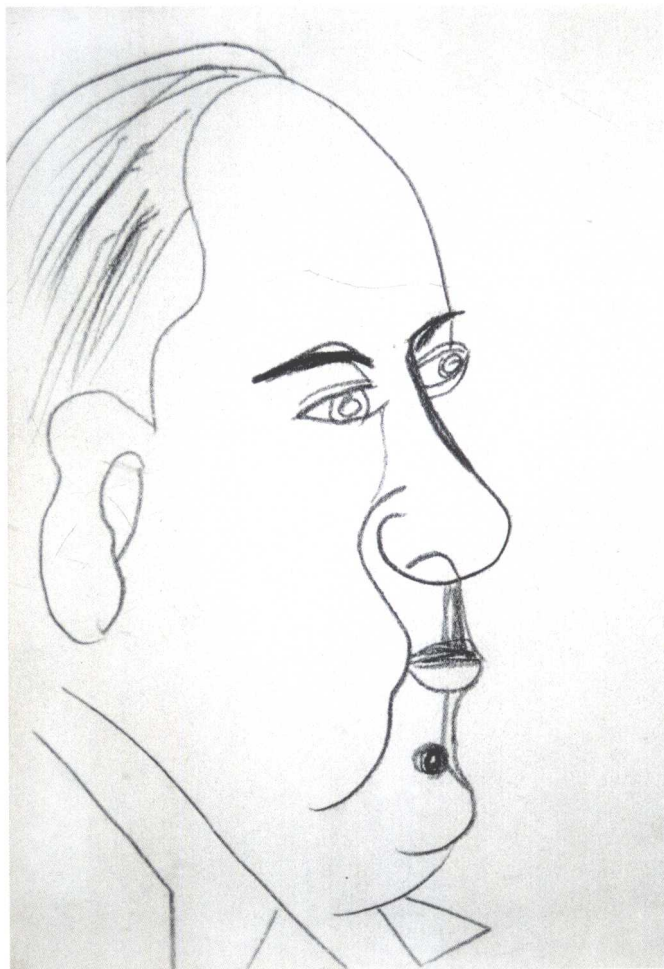
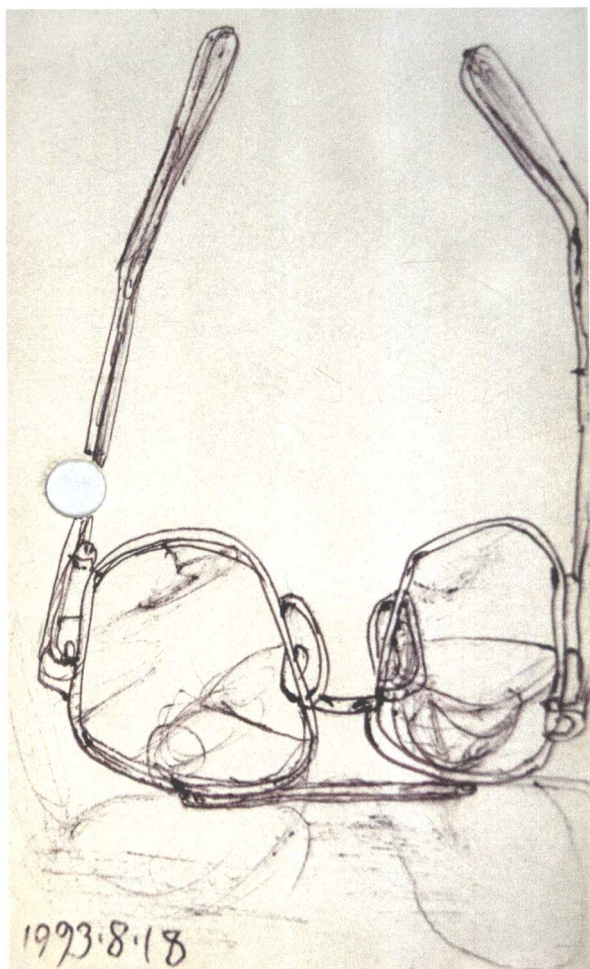
要留意生活。一副平常的眼镜,只要对它留心,也可画出一个独特来。生活就在自身,眼前就是生活。





- 果断取形
- 刚正用笔
- 夸张要“准”
- 下笔要狠





线描篇

我画线描，从70年代末始养成习惯。夜灯之下，常作线描，随心而至，内心十分平静，精神高度集中，多一笔不可，少一笔不行，调足心劲儿，求得造型的意味和张力的蕴含。线描是为造型服务的，好的线描是形、线难解难分，浑然一体；形美的线描也美。

中国的白描是中国的“素描”，是一种经过高度概括和提炼的“心画”的素描，包含了一种丰富的内在精神和更为广阔的造型艺术天地。

“十八”描是中国白描的过去，现代线描具有更丰富的内容和形式，它将成为中国白描明天的传统。

一
用线不仅是中国画的特点，也是整个东方艺术的特点。中国画首先是线的艺术，不是体和面的艺术。如果不懂得欣赏线的美，就欣赏不了中国画。线的欣赏核心是骨法用笔，这是中国绘画特有的艺术趣味。

二
线描是介于白描和水墨之间的一个概念，是利用各种具有表现力的线作为艺术语言的绘画形式。观念上要与工笔白描区分开来。线描收则能工，放则写意，中间似有一片天地可供驰骋。

三
线描形式上是线，关键却在用笔。而笔受之于手，手又受之于心。线描重在写。

四
写生中，夸张就是由于塑造形象的需要，为了表现作者的感受，而抓住对象的主要特征，并夸大之。尤其是中国画，一下笔就得夸张，不夸张就没办法用笔。这一点，在花鸟画、山水画里表现得最明显，有丰富的经验可以借鉴。夸张，也就是一定程度的变形。





51cm × 36cm 1990年



50cm × 35cm 1987年

五

造型艺术首先以什么打动人？形式。形式较内容具有更普遍的意义。人们可以不了解敦煌壁画的宗教内容，而被壁画的纯形式打动。

六

不同的绘画对象，提供给画者的视觉心理感受是不同的。画者的真诚就是做到尊重自己此刻的真实感受，而绘画对象只是一个假借之题。应情随意得到的变形，是画者心灵情感射出的箭，唯因其合情，才必合理，才会给人一份感动，才能于绝不似中得绝似。

若没有感受或装着有感受，其结果是要么退回到习以为常的套式中去，要么为变形而变形，两者都只是一副不能让人感动的躯壳。而我给自己定的规则是：写实不拘法度，变形则求严谨，所有造型要一看强烈，再看坚实。

七

写生中应引导学生在面对一张白纸时，不要仅仅考虑如何画一个人，而应考虑如何以一个人为基础去组织这张白纸。

35cm × 53cm 1990年

