

艺术坊 飞地艺术坊 飞地艺术坊 飞地艺术坊
反向教学系统

王华祥

再识大师

说形象

河北美术出版社

J205.5
3
:5

王华祥



再识大师

说形象



北方工业大学图书馆



00513803

河北美术出版社

(冀)新登字 002 号

策 划 / 曹宝泉
责任编辑 / 苏征凯
封面设计 / 苏征凯
吴建工
内文设计 / 苏征凯

图书在版编目 (CIP) 数据

说形象 / 王华祥. — 石家庄: 河北美术出版社,
2001.1

(王华祥反向教学系统·再识大师)

ISBN 7-5310-1529-3

I. 说… II. 王… III. 绘画—艺术评论—欧洲—近代
IV. J205.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 78304 号

再识大师 说形象

王华祥 著

出版发行: 河北美术出版社
石家庄市和平西路新文里 8 号
邮政编码: 050071

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/20

印 张: 2

印 数: 1-5000

版 次: 2001 年 1 月第 1 版

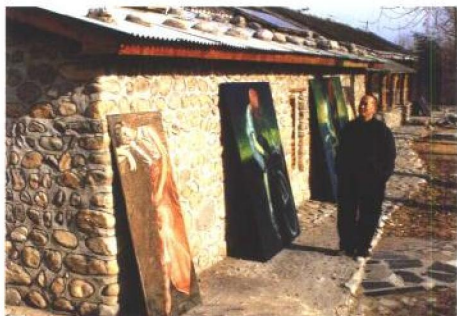
印 次: 2001 年 1 月第 1 次印刷

定价: 16 元



“飞地艺术坊”简介

由著名艺术家王华祥主持创办的“飞地艺术坊”是中国第一个真正意义上的私人艺术作坊。他向弟子们传授常规(写实)素描的非常思维与非常方法(反向教学系统),传授“将错就错”的艺术观念和创作思路。在此之前,王华祥已在中央美术学院的本科生和进修生中,培养了许多优秀的学生。他的素描教学思想在全国的许多院校以及青年画家中间广为流传,他的“无主版”彩色木刻使许多同行受益,他的黑白木刻教学吸引了越来越多的听众。不仅如此,王华祥的油画也异军突起,一起步就与境外画廊签约,成为少数幸运者之一。王华祥是1999年首期《艺术家》杂志的封面人物,是1999年第一、二期《美术文献》素描专集的特约主编,是世纪末书系之《画坛偶像》《色界枭雄》《女娲之灵》和《水墨潮流》的总策划。1998年至1999年,王华祥还客串北京翰海艺术品拍卖公司油画艺术总监,策划了1999年春季油画拍卖会,策划了木版家族系列展,他还参与策划了艺术杂志《当代学院艺术》。2000年7月,王华祥被《今日中国美术》组委会聘请为评委并参与了评选工作。2000年8月,王华祥被总政艺术局聘为“全军美术高研班”的惟一教师。王华祥的个人画集和学术专著有《将错就错》《在现实与虚无之间》《当代艺术家画库——王华祥》《名师点化——王华祥说素描》《再识大师》等。即将出版的教学著作有:《反向教学系统》(素描)(版画)(油画)(综合媒材)等9本书。他的油画、版画和素描都参加了国内外的许多重要展览,并且被一些大的博物馆和收藏家收藏。





《再识大师》创意略言

历史就像假寐的美人，需要特殊的咒语才能将其唤醒。大师的作品我们虽然已经屡见不鲜，但是，如果没有相近的心灵去撞击，它们就会依旧沉睡。在历史、自然和一切他者那里，形象和本质都是一种表象，真实和深刻的永远是人的心灵感受，它们的存在意义不在于存在本身，而在于它们对亲近之人所昭示的秘密，这个秘密几乎不可言传，但我们可以去“意译”，正所谓“见仁见智”。因此，与其说我所做的工作是去认识大师，不如说是借此来“说事儿”。其实，任何人说任何话都是有原因的，“醉翁之意不在酒”。我之所以要另识或再识大师，是因为我对大师们的看法和许多人不一样：譬如和美术史家们不一样、和艺术教育家们不一样、和画家们不一样、和许多写了教科书的人们的许多观点不一样。这就是说：我不去重复别人都知道的大师，生活流水账，不去重复别人已经表达过的观点和语言，甚至，我也不愿重复大师们的言论。我不是那些大师，也不是任何人，我是我自己。是一个教了十几年素描，写了4本教科书，画了6年油画，刻了20年木刻的王华祥。我希望自己此时所扮演的角色是各种各样的：透镜、多棱镜、有色镜、凸镜、凹镜，使读我写的书的人们感到耳目一新。我把别人的作品、思想和方法都看做一些素材或流质，不管他是谁，都将因我这个“容器”而改变。我看到了大师们的“海市蜃楼”，你们也将看到我制造的“海市蜃楼”，我想告诉人们：所有的真实都是幻象，但所有的幻象也都是真实。我所景仰的正是那些创造幻觉的人，我所追求的正是成为创造幻觉的人，尤其是创造伟大幻觉的人，我相信某些不能看见，不可触摸的事物的存在。我感觉到这些事物只憩息在天才的、富于幻想的心灵之中，它决不会在一个庸人的头脑里做窝。假如一个天才变蠢了，它也会像鸟儿一样飞走。真正的艺术家都是天才。他们看见幻觉、成为幻觉，那些看不见、摸不着的事物，就憩息在他们的心灵之中。

王华祥
2000年6月22日

导向自由之境的教学体系

贾方舟

“反向教学系统”是王华祥“将错就错”的素描教学思想的进一步拓展、延伸和系统化。他试图建立和创造一个“体系”，一个脱胎于学院教学又决计与学院主义教学体系“叫板”的体系。建立一个体系，不是一般人能做的事，但王华祥有这样的魄力，也有这样的胆略和雄心。

作为一个版画家，王华祥刚从美院毕业即荣膺全国美展金奖。接着他又以“近距离”为题举办个展，受到画坛的广泛关注，成为90年代初出现的“新生代”的代表人物之一。王华祥以版画确立其在画坛上的地位以后，又在素描的教学与研究中取得突破性进展——创造性地提出“将错就错”的素描教学新理论（详见河北美术出版社1993年出版的《将错就错——王华祥的素描艺术》及《当代学院艺术》创刊号，1994），在艺术院校与学术界产生更为广泛的影响。王华祥在素描教学中所取得的这一思想成果，又很快反馈到他的创作之中。从1994年开始，他又在油画领域进一步扩展和挪用他的“将错就错”理论，将历史与现实看做一个无序的平面，将不同时期、不同空间的人物随意拼接、组合。使人物的时空错置失去了通常的逻辑关系。但在这种近似荒谬的“错置”中，又是以一种深层的心理真实为依据。为与架上绘画寻找一种对应关系，他还涉足到行为艺术之中，以一种开放的姿态自处于当代艺术的多元格局之中。

王华祥在创作上不断提出新课题的同时，仍然把相当多的精力放在教学上。创造的成果不能使他放弃教学，是因为他的教学同样具有创造性。而创造性的工作总是魅力无穷的。“将错就错”教学思想的不断完善，又使他的思路不断向着系统的方向进展。“反向教学系统”正是对“将错就错”的素描教学新理论的系统化和系统运用。是对常规的、被视为正宗的学院主义教学体系的质疑与挑战。它的核心是“以错为对”“视反为正”。正因为是“以错为对”，所以才要“就错”而非“纠错”；正因为是“视反为正”，所以才要“反向教学”。“就错”的结果是更有效地接近真理，“反向”的结果是更迅速地抵达目标。所谓“正言若反”，也可作“反言若正”解。这里蕴涵着深刻的辩证思想。老子说：“大曰逝，逝曰远，远曰反。”事物发展到极点，必变其“正”为其“反”，即所谓“反者道之动”。惟“反”为道之动：“玄德深矣远矣，与物反矣，然后乃至大顺。”王华祥在探索艺术真谛的过程中，深刻领悟到“错”与“反”的真正含义：它可以“出奇制胜，点石成金，以少胜多，以弱胜强，无中生有，绝处逢生，化腐朽为神奇，或于无声处听惊雷。”

王华祥本人是从正规的学院教学中走出来的，正因为如此，他才对正统的学院教学体系的缺点具有深刻的认识。他不仅对自身所处的学院洞若观火，还认真研究过西方的好几种教科书，“发现他们始终没有注意到学院主义体系中的这些缺点”。他的思考由此上溯到文艺复兴：“文艺复兴时期的艺术大师们在很年轻的时候就画出了令后人瞩目的恢弘巨制，有的人不光画画，还搞雕塑和建筑，他们是超人吗？或者他们有什么绝招，而这些绝招已经失传？按我们这个时代的经验，一个人要想学到较为全面的写实本领，起码得上七八年学，而且还不一定能弄得好，创作的高度就更谈不上了。经过许多年的实践和思考，我们终于发现了问题所在，简要说来：现代写实教学的原则和文艺复兴时期是基本一致的，但在方法上，学院主义却发展了繁琐和教条，完整鲜活的形象被分解成许多因素，并将这些因素分解后又复原成一体的工作过程浪费了太多的时间，也使画者的精神疲惫不堪。直接性是文艺复兴的方法特点，艺术大师们的工作效率验证了此种方法的科学性。我已经做过一些实验，能在较短时间内让学生达到通常要几年才能有的成绩。”王华祥的反向教学系统正是在研究和总结了艺术教育的历史经验之后提出的行之有效的教学思想和教学方法。

王华样的教学思想最可贵的一点是尊重学生的天性,顺其自然地诱发学生的艺术潜能。他首先确认一个前提:每个学生都有能力画出好画。从而使学生首先建立起一种自信。而不是像通常所见的那样,首先设定学生不会画,而由老师教他如何去画。因此,王华样对学生真正花在“教”上的时间是极少的。他自认为可以教给学生的东西很有限,而大部分时间是用于说服学生,使他们接受他的观点。在他们学会了观察之后,余下的工作就是偶尔的鼓励和提醒。他宽松的教学常使他的学生有一种被“解放”了的感觉。他允许他们画错、画坏,允许死抠,允许画腻,允许画得不很准确……因为在他看来,“重要的是解决问题,而不是画出一张漂亮作业”。“学生的成熟跟植物生长一样,依赖于种子、土质和气候,其生长速度肯定是不一样的。但是只要顺其自然,终将成为大树。”因此,他的教学就“不只是一种方法,也不只是一种造型观念,它同时也是一种自信、自强和自主的风度”。当学生在老师的帮助下,找到了通向自然和自我的有效途径,他们也就同时体验到了那种“完全属于自己的快感”,体验到了“发现”的快乐。

王华样说:“我主张在理解传统的基础上‘偏离’传统,在写实的基础上‘偏离’写实,也可以说在‘存在’的基础上建筑理想,在‘客观’的怀抱中孕育主观,在共性的屋顶上架设个性,在历史的天空中寻找自由。”他不仅说出了“偏离”传统、“偏离”写实、建筑理想、孕育主观、架设个性、寻找自由的前提,更说出了艺术必须前行的目标。的确,艺术说到底,还是人的精神的自由显现。如果艺术家在艺术创造的过程中体验不到这种“自由境界”,也就违背了艺术的本质特征。学生在学习过程中当然也不应该例外,他们如果不能在作画过程中充分体验精神的自由伸展,那么他也就无法真正理解艺术的精髓何在。爱因斯坦在论及精神的创造活动时,曾特别强调需有一种“内在的自由”。这是一种精神上的自由,它“存在于独立的思想中”“不受权力和社会偏见的限制,也不受一般的未经审视的常规和习惯的羁绊。这种内在的自由是大自然不可多得的恩赐,是个人值得为之努力的目标”。爱因斯坦首先以学校为例来讨论这一问题:“学校可以通过权威的影响或是把过多的精神负担强加给年轻人,来干涉内在的自由的发展;另一方面,学校也可以通过鼓励独立思考来表达对这种自由的赞成。只有不断地追求外在的自由和内在的自由,精神生活的发展和完善才有可能实现,从而人类外在生命和内在生命才有可能得到改善”(见《爱因斯坦晚年文集》第14页)。艺术教育如果不能从“个人”的这一最高目标着眼,那么,其收效只能是技术层面的。王华样的“反向教学系统”的真正价值正在于他把教学放在学生内在精神自由发展的基点之上,这就有可能最大限度地发掘出学生的艺术潜能,使其真正走上艺术家的道路。

2000/7/12于北京上苑三径居

说 形 象

形象是结构、形体、明暗和质感的总和。当我们说到形象这个词的时候，不应当忘记它所蕴涵的内容，也不应当忽略它在作画过程中所起的作用。但是，现实的情形却恰恰相反，人们常常陷入比例、块面、明暗、解剖等片面因素中而抑制了“看”的能力，因此也就看不见和看不像对象。

形象感，是对被看对象的感觉和对应的画面形象的感觉，确切地说是直觉能力。形象感的好坏直接关系到学生有无可能变成优秀的艺术家。因此，对形象感的培养应该是基础教学的主要课题之一。然而，虽然形象感十分重要，但它又是一种很虚的东西：形象通过眼睛作用于大脑，大脑即产生意识反应，意识反应的质量即是形象感的质量。当你面对这样不同的两个模特儿，一位是清纯美丽的中学生，另一位是昼伏夜出的三陪小姐，前者身材苗条脸蛋红润，后者体态臃肿面容苍白；前者肤质细腻光滑，后者皮肉松弛粗糙。她们的眼神也不一样。一个热情洋溢，另一个躲闪犹疑；一个春光明媚，另一个暮气沉沉。你会怎样去表现她们？你可以通过感受、分析，然后判断出哪些因素是这个人所特有的，是这个地方所独有的。我认为，形象感必须贯穿在作画的整个过程当中，对结构、比例、形体、明暗和质感的把握都要靠“形象”来调控。它会使结构合理，使形体适中，使质感准确，而不用机械而又费力地比较长短、厚薄、虚实和浓淡。用“形象感带动”，观察和作画就会变得直截了当不绕弯路，如此，准确便不再成为一个问题，因为画准是那么容易。



~~雕塑~~ 浮雕的感觉

觉。我喜欢绘画中的
雕塑性，这种观念
使人在作画时会注
简洁、体积、重量。对

光影和琐碎的

表面现象产生“抗体”。更为重要的是，
雕塑性是破译古代素描和油画密
码的重要条件之一。我的“反向教学
系统”~~理论~~中的~~常规素描部分~~，
其方法论基础即来自对雕塑性的理
解。

浮雕的感觉。我喜欢绘画中的雕塑性，这种观念使人在作画时会注重简洁、体积、重量。对光影和琐碎的表面现象产生“抗体”。更为重要的是，雕塑性是破译古代素描和油画密码的重要条件之一。我的“反向教学系统”中的常规素描部分，其方法论基础即来自对雕塑性的理解。



雕塑似的素描，其技术特征是先画结构，再画形体，线条等于结构，明暗等于形体，没有脱离结构和形体的线条与明暗。平均地、气很匀地对待每一处形体，不管它们是近还是远，是明还是暗，是复杂还是简单，都是一样的结实和“密度”，就象织毛衣那样，一针都不能少。在这样画里，没有近实远虚的概念，没有只重视交界线而轻视其它地方的想法，不去概括明暗，只会概括形体，把头发当头发，把耳朵当耳朵，把指甲当指甲，把衣服当衣服，而不当成“素描”。



雕塑似的素描，其技术特征是先画结构，再画形体，线条等于结构，明暗等于形体，没有脱离结构和形体的线条与明暗。平均地、气很匀地对待每一处形体，不管它们是近还是远，是明还是暗，是复杂还是简单，都是一样的结实和“密度”，就象织毛衣那样，一针都不能少。在这样的画里，没有近实远虚的概念，没有只重视交界线而轻视其他地方的想法，不去概括明暗，只会概括形体，把头发当头发、把耳朵当耳朵、把指甲当指甲、把衣服当衣服，而不当成“素描”。



我在检阅这些素描幻灯片的时候，心里问：好素描的标准是什么？有标准吗？如果有，那可能不止一个，否则怎么解释不同时代不同风格的优秀作品？好素描有共同性吗？应当有，否则，不同的国度和民族之间怎么沟通，怎会有认同？只要是受过一些艺术教育的人，对历史上的大多数经典作品都会表示认同，这到底是因为什么？有人说：“因为好罢。”这不是回答，怎么好？我试着回答：好素描具备两个方面的条件，一是深刻的人性，二是准确的语言。换句话说，人性是多层次的，是变化的，素描是技术和载体，特定的人性需要相应的技术来承载，因此，严格地说，技术必须精湛，形式必须独特，一种特定的人性是由一种特定的语言开发出来的，没有这种语言，即无这种人性，因此，好的语言都具有一次性的、不可重复和再生的性质。

我在检阅这些素描幻灯片的时候，心里就问，好素描的标准是什么？有标准吗？如果有，那可能不止一个，否则怎么解释不同时代不同风格的优秀作品？好素描有共同性吗？应当有，否则，不同的国度和民族之间怎么沟通，怎会有认同？只要是受过一些艺术教育的人，对历史上的大多数经典作品都会表示认同，这到底是因为什么？有人说：“好吧。”这不是回答，怎么好？我试着回答：好素描具备两方面的条件，一是深刻的人性，二是准确的语言。换句话说，人性是多层次的，是变化的，素描是技术，是载体，特定的人性需要相应的技术来承载，因此，严格地说，技术必须精湛，形式必须独特，一种特定的人性是由一种特定的语言开发出来的，没有这种语言，即无这种人性。因此，好的语言都具有一次性的、不可重复和再生的性质。





直线和曲线，方形和圆形，复杂和简单。如果将此图抽象即可变成：



由这三个图的演变我们可以看出，具象的动作中隐含着抽象的结构，即使我们没有意识到，当我们决定某一个姿态需要保持不变时，心里的那种叫做“美”的概念就是抽象结构或图形与模特重合了。她的动作印证了深藏于心中的某种抽象结构。

直线和曲线，方形和圆形，复杂和简单，如果将此图抽象即可变成：

由这三个图的演变我们可以看出，具象的动作中隐含着抽象的结构，即使我们没有意识到，当我们决定某一个姿态需要保持不变时，心里的那种叫做“美”的概念就是抽象结构或图形与模特重合了，她的动作印证了深藏于心中的某种抽象结构。

