

中央美术学院

Central Academy of Fine Arts

首届艺术硕士水墨人物写生课堂实录

The first Master of Fine Arts class record of figure life drawing with Chinese traditional ink

主 编 田黎明

江西美术出版社

中央美术学院

Central Academy of Fine Arts

首届艺术硕士水墨人物写生课堂实录

The first Master of Fine Arts class record of figure life drawing with Chinese traditional ink

主 编 田黎明

江西美术出版社

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

版权所有，侵权必究

本书法律顾问：江西中戈律师事务所

图书在版编目(CIP)数据

中央美术学院首届艺术硕士水墨人物写生课堂实录/

田黎明主编，—南昌：江西美术出版社，2008.1

ISBN 978-7-80749-396-9

I.中… II.田… III.水墨画：人物画：写生画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第200144号

中央美术学院首届艺术硕士水墨人物写生课堂实录

主编 田黎明

出版 江西美术出版社

发行 全国新华书店

社址 南昌市子安路66号

网址 <http://www.jxfinearts.com>

制版 北京方舟正佳图文设计有限公司

印刷 北京翔利印刷有限公司

版次 2008年1月第1版

印次 2008年1月第1次印刷

开本 965毫米×1270毫米 1/16

印张 9

印数 2000

ISBN 978-7-80749-396-9

定价 68.00元（平装）

ISBN 978-7-80749-396-9



9 787807 493969 >

上架指南

美术教学类



导师田黎明先生和艺术硕士在中央美术学院

目录 Contents

寓物取象 心与象合		Detection from reality to culture symbol, changes for artistic images
——导师田黎明与艺术硕士何灿波、		——The Forum of Tutor Tian Li Ming and Master of Fine Arts He Canbo.
孙夕恺、王国栋、程宁、姚旭辉座谈	/ 001	Sun Xikai, Wang Guodong, Cheng Ning, Yao Xuhui.
导师田黎明写生作品	/ 033	Tutor Tian Li Ming's paintings
研究生论文和写生作品	/ 039	Master's thesis and paintings
导师点评	/ 040	Comments
谈水墨人物写生体验, 以及对绘画艺术的思考	/ 041	The experience of figure life drawing with Chinese traditional ink and the reflection on the art of painting
何灿波写生作品	/ 051	He Canbo's paintings
导师点评	/ 058	Comments
体验	/ 059	Experience
孙夕恺写生作品	/ 066	Sun Xikai's paintings
导师点评	/ 076	Comments
中国水墨人物画写生的造型与图式探索	/ 077	The exploration of schema and modeling of figure life drawing with Chinese traditional ink
姚旭辉写生作品	/ 082	Yao Xuhui's paintings
导师点评	/ 094	Comments
写生的规定性与可能性	/ 095	Life drawing's provisions and possibilities
王国栋写生作品	/ 102	Wang Guodong's paintings
导师点评	/ 112	Comments
自然的“真实”到文化的“真实”	/ 113	From the reality of nature to the reality of culture
程宁写生作品	/ 116	Cheng Ning's paintings
简历	/ 130	Resume
导师推荐阅读书目	/ 133	Books recommended by tutor
编后记	/ 136	Postscript



田老师在研讨会上

寓物取象 心与象合

—导师田黎明与艺术硕士

何灿波、孙夕恺、王国栋、程宁、姚旭辉座谈

时间：2007年10月9日

地点：北京环铁艺术城

田黎明：今天的座谈围绕写生，采取讨论的方式，谈到某一个问题，不一定局限在写生，可以通过写生来引申，比如临摹的问题、创作的问题，临摹、写生、创作是一个互动的大课题。在课题中，你们每一位不一定非要作一个完整式的发言，可以找出一个点来谈。

我给上届研究生班一本写生与创作集写的序言，实际上是一篇关于写生的认识和体会，概括起来是八个字，“寓物取象，心与象合”。因为写生对于中国画讲，它包含了三个层面：自然、文化、心性。这三个层面需要相互补充、相辅相成。老子说，“道法自然”，实际上已经提出规律存在于自然中，如何在自

然生存规律中发现艺术的规律，或者发现自己的心性所在，通过什么样的载体表述自己的一种理想境界，这种载体又必须借助自然规律，它对于写生来讲就非常重要。

传统文化，特别强调意象方式，根据自己的写生体会，我总结以“寓物取象，心与象合”，是借物赋心象，这个心象更多地包含了一个人在自己的心性中所积淀的一种情感和文化的修养如何转换为一种自然的形象。我认为，形象是中国画里很重要的一个载体。这里讲“心与象合”，前提是必须首先赋物，采取以物赋物，以物观物的方式。从山水山石结构来讲，它在山水中，首先是一方地域之特点，但不是完



环铁艺术城研讨现场

全照抄山石的结构，而是由作者从文化空间和生活空间里总结出符合心性的一种符号的方式。这种方法也是通过文化的传承由远及近演变过来的，远是一种方位，近是一种体验，这两者的联系，对于一个画家来讲，是要不停地去通过对传统文化的厚积与古典作品的解读，对自己写生中一些课题的探索和体会慢慢去积累的。所以，寓物取象，说起来容易，做起来很难，它不是简单地把人当山水画。可染先生曾经说“把人当山水画”，其实这里包含了很大的文化内涵，不是简单地把人变成山水，可染先生说的“把人当山水画”，应该是把人当自然画的理念，人在自然中如何找到自然的载体。对于画人物画来说，就应该有一个形式的载体，而形式又如何承载它的文化内涵等等引出来的一系列课题，都是我们现在所应该去研究、关注和思考的。

所以，“寓物取象，心与象合”，用陶公的话讲，应该是把自己放到自然当中。面对物象的这一个，它一定是自然中的这一个，它既有普遍性，也有特殊性，我们要在它的特殊性里找出它的普遍性，这也是我在写生课中曾经反复强调的，否则，你到自然中去解读什么？去体验什么？按照前人的话讲，它一定是天人合一，它必须找到这个“一”的理念，“一”既是对象的这一个“一”，也是自然中的规律把握的这个“一”。应该讲，绘画是从自然的物象中抽取形式，通过经验和体验而获得。

希望大家在写生中，尤其是线描中，从对象的这一个中来发现这种形式内涵。这点在你们的文

章中有所体现，但我感觉这个课题是一个长期深入探讨的问题。因为一个模特儿坐在那里，我们去画他的时候，比如他穿的棉衣、棉裤，它和单一的夏装感觉，在形式上发生了很大的差异。棉衣的感觉包含了冬天的感觉、寒冷的感觉。同时，棉衣本身的结构、衣纹都是短线，是宽厚的，这种短线与宽厚，跟山水画和山水画的观念，能不能联系起来？同时，回到模特本身中，他的这种基因的存在，它和中国的传统的山水、雕塑，有没有某种形式上的相融？这都是从中要思索的，因为这里面带有很大的一种个人体验性，如果你对艺术的规律把握得不够好，再回到这样的模特儿中，只能是就模特儿而论模特儿，只能照着对象走，而缺少体验中的文化空间。如果你有一种很强的个人的创作理念（因为写生包含了很强的创作理念），这种理念一旦形成，它的形式结构和它被发现的这种形式语言的形成，是由你平常的积累，对传统经典作品和对文化的认知方式，借助了眼前这一物象，把物象的形式又转换为一种文化的方式，它就不是一个完全的对象翻版。如果要转换成一种文化的方式，这里就强调：一、造型问题；二、衣纹线的空间组合方法。衣纹在这里产生了一种什么样的空间意识？比如传统的十八描，就是一种空间的体验意识，铁线描、兰叶描、蚯蚓描等，都有形象感。所以前面讲“寓物取象”，但是你不能画棉衣就直接用蚯蚓描，这又是一种简单的拿来或者模仿，仍然缺少体味。你要通过对传统经典作品的分析，面对对象去提



田老师在研究生工作室

取你自己体验到的感觉，比如把衣纹变成山石的方式。现在有很多画家都是这样画，但山石的方式有很多种，不见得就是一种方式，有各种各样的山石方式，董其昌的山石、范宽的山石、王蒙的山石，方式方法都不一样，笔法也不一样。方法和笔法不同，表现的形象就会发生变化。这决定于感觉中的文化空间所赋予对象的属性，感觉会发生变化。而感觉微妙的准确度取决于个人的文化修养和个人性情，包括气质。所以你们画的都不同，不是说你们画东西不重复就证明了每个人的风格和语言，只是这种风格和语言潜在于你们自己的心性里，只看你在物象中如何挖掘属于自己的性情，既尊重了客观对象，又反映了艺术的本质和规律。这个课题是一个往返过程，不是一次到位。

我看国栋写的文稿，他说“课堂上已经画得感觉很枯燥、很累了，但这种感觉，正因为课堂上产生了这样一种状态，走到生活里，他才突然感觉到课堂上那一段经历还是非常重要的，又想到了课堂上所思考的问题在生活中被印证、被体验到了”。这是什么原因？也就是个人的性情和文化的认知方式如何被借助一个对象，使它成为一个载体，传达你自己的一种感受。其实探索的东西应该在这个层面上展开。

寓物取象，对象是物，但是你取什么样的象，完全取决于你个人的心体的认知方式，这种认知方式每个人都会有，大家在自己的文章中都谈得比较好。

比如旭辉喜欢菱形的、解构型的、带棱角的，从形式的意味上来讲又是属于旭辉内在的一种结构。问题是，旭辉要把菱形结构转化为内在结构，怎么转？正如以上所言，要通过生活的基础、形象与文化的基础上升为内在的形象。

夕恺的作品带有浑厚、平和，有温厚的感觉，他的水墨人物，包括线描，都有温厚感，这种温厚感也要在心性内结构上下功夫。

国栋的人物画笔墨里有一种表现性，透露出一种现代人的状态，这



老师和学生

种状态很难用像旭辉这种方、菱形来表现，在国栋这里不是从形态上表现，更多的是在笔触上反映了他对形式有一种敏感，所以他的画里透露出一种现代人的敏感，也很有意味。

灿波始终是一位很理性的艺术家，在他的抽象画里有感性的东西，但他借助了更多的理性来试验感性，又通过感性来试验理性，他的画是在感性和理性之间想办法走到一个极致，体验到这样一种极致，在他的水墨画里由一种方法极致引出对人认知方式。从综合再往前跨的时候，他突破了综合，在笔墨上找到了一个属于自己探索中被定位在一种形式的体验上，更多的是在探索形式上的一些内涵，他在探索形式中体会到了一种内结构。

程宁的写生反映了一个现代人对色彩、对块面和对画面的理解，画得明快、轻松，但又充满了矛盾的状态，也是比较清晰的。

你们几位的笔墨方法都是比较清晰，后面应着重在笔墨方法特点与心性内结构的融合上下功夫。其实，作为一个老师，最重要的是调动一个学生艺术上的潜质，这也是卢沉老师曾反复强调的。

在写生中，存在着很多课题需要今后长期对待，包括我在内也是一样，这几年忙，没有时间画画，课题始终摆在那里，没有更多的时间去探索。但是有很多想法和内容，会在以后来解决这些课题。我希望你们研究生要重视课题的研究，并通过习作体现出来，

在你们的习作中体现出自己的思考。

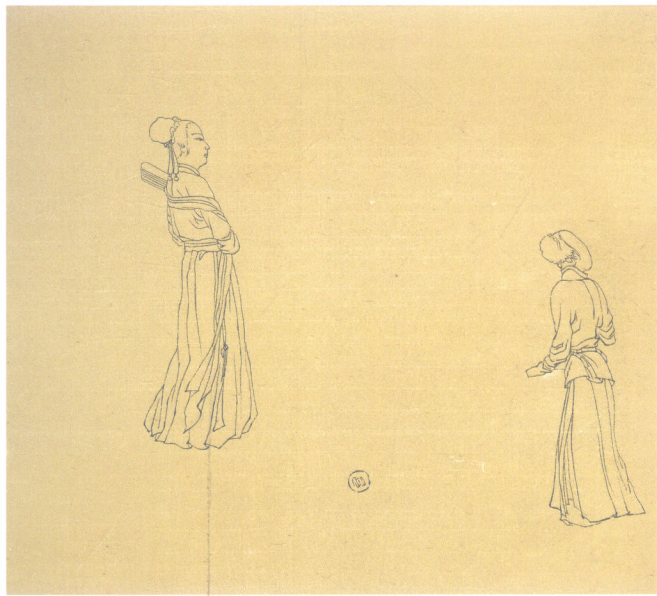
回到“寓物取象，心与象合”。这是心体“知行合一”的过程，王阳明说“知寒必已自寒了”道出了体验必须在生活与文化之间来把握。明代曹端讲“事之万变，是万物形著之象也”。事之多变是借助于万物之形的特点，可形成多种感觉，而不同感觉看一个物象也会产生不同之象。如王羲之“天朗气清，惠风和畅”与陶潜“山气日夕佳，飞鸟相与还”，同一气象而感觉不同。这是一个修养的积淀过程。所谓“知行合一”，一定要找到生活中的载体与文化的载体和自己心性相统一，才能叫“心与象合”。而不是我现在想到一个形象，把这个形象借过来就叫“心与象合”，这只是一种方法，并没有达到圆融的层面。所谓的“心与象合”，是要圆融。如果你能在任何一个平常生活琐事和你所见到的现象中做到“点石成金”，这也是中国的文化体验和个人心性体验一个很重要命题。我们对一个事物的认识、认知的方式，从哪里开始？就像画一张画，从哪里起笔？起笔以后，中国画说“一笔画”，“一笔画”这意味着有了第一笔就有了第二笔、第三笔。所以卢老师在上课的时候反复强调，“下笔就是创造”，这个意味很深，完全贯通了传统的文化理念，一笔成型的方式。

传统画竹子、一笔画兰草，都有口诀，这种口诀是古人在生活中总结和发现，并被印证了的，它已经作为一个文化的符号载体进入到人的心体。所以，一

笔成型的方式在同学们的写生中如何来体验？如何从一个对象里、从一个物象里找到这个“一”，太重要了。这个“一”也可以化为一种形式，但是这种形式和文化是连为一体的，这种形式一旦找到，它一定和现代文化和传统文化息息相关。但这个“一”它可以很抽象，也可以很具体，它既是一种大文化的空间，一种“道”的方式，也是一种造型或又一定是某一种笔法，不是很抽象的东西。

前几天和朋友一起探讨“空”和“无”的问题，我理解，按照老子的说法，“空”和“无”实际上是“有”，你能在“有”中让人感觉到“无”，在“无”中让人感觉到“有”，是这样一个辩证的关系。“一”的这种理念应该是含在物象之中，而且“一”本身应该叫做“象”。像八大的笔法，一笔下来，他画的荷花，我们不能说就是一笔。像金农的绘画、虚谷的绘画，都取决于他们的笔法，但这种笔法跟造型、跟画面整体笔墨气息的结合，成为形象的气

这些皴法跟传统衔接时，一定让你感觉到这似乎在北宋那里，在元代黄公望、在倪瓒那个地方，能找到这种感觉。他这种衔接、传接的方式是气象为一，这种“一”的方式，是文化气息与内外相通，所以这个“一”非常重要。在你从一个物象中找到了这个“一”的同时，你心体已经和这个“一”合二为一了，不然我们为什么叫“天人合一”呢？其实找的是这种心与自然印与映的空间，一旦这个空间被印映，你体验的澄明空灵的空间会被肯定。实际上每一个人在写生中，他的艺术气质里都贯通着这个“一月印一切水，一切水映一月”的理念，我刚才虽然用简单的几句话评析你们写生的特点，实际上这几句话只是作为你们的旁观者，而你们心中的“一”，是你们如何把这个“一”发展成为像老子说的“一生二、二生三”的方式，能让它衍生出来。所以，“心与象合”是指这样一个过程。为什么谈这样一种方法呢？通过这种方式能够传达出中国画的特殊性、中国文化所传



顾闳中《韩熙载夜宴图》局部 何灿波 临摹（左、右图）

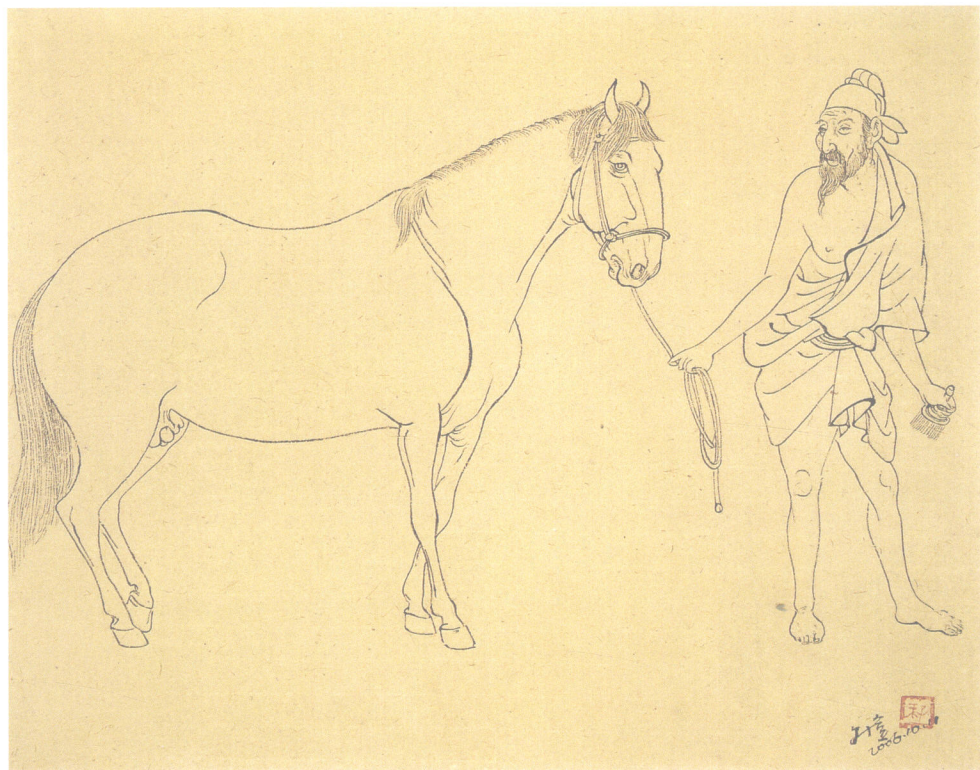


韵时候，它叫做气象，这个象可以用“一”来概括。但是起笔和落笔（第一笔）的时候，在笔法上，虚谷是枯笔方法，金农的“漆书”，一笔下来，你就知道他后面的笔法是什么样的结构。金农是这样的结构，八大山人的笔法是这样的结构，王蒙的山水，我们看千笔万笔，他是从范宽的路子下来的，但是王蒙的山水，有牛毛皴、披麻皴，他创造了很多皴法，他创造

载的特点，它的文化的理念、它取道的方法，应该在这当中来把握。

何灿波：关于物象转化为文化的方式，因为中国画里总是把物象赋予一种人格、一种思想，比如文化的人格可以赋予梅兰竹菊，那么，物象转化为文化的方式是不是也就是一种文化人格的格式？

田黎明：这种说法我认为比较准确。



李公麟《五马图》 孙夕恺 临摹（左图）

李公麟《五马图》 王国栋 临摹（右图）

何灿波：相当于你个人对描绘的对象有一种心象的体验和把握，有了一种理性的沉淀或分析以后，再通过自己的艺术方式，或者是一种风格，以一种感性的方式表达出来，它还带有你自己主观的体验，来表达你自己的思想性的东西。

王国栋：这可能就是一个画家如何“取象”如何“立格”的问题。

田黎明：因为中国画强调的是一种“一生万物”的文化体验。这个“生”很重要，写生中的“生”离不开人的一种生活状态，离不开人的文化品咂过程。在这个过程中的文化人格问题，传统绘画将梅兰竹菊作为一种文化人格，比如陶渊明，他把自己赋予菊，因为在古人看来，寓己于物使心性淡然，寻找人与物合，来体味自己的人生之道。陶公在菊里赋予了自己的一种生活状态。这不是简单地把自己比作菊就行了，他必须通过很多载体来印证他的这种象征性是否被印映，这是最关键的。陶渊明的诗，以质朴、温厚、淡定，返回自然，他的诗很大一部分是自省，他的《归园田居》，“少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年”，反省自己的过去，知道前面的路该怎么走的时候，在这个时间，他认为现在反悔还来得及，所以他选择了返回乡土。他说的田园感觉

是现在每个人都能找到的，鸡鸣狗吠的村景，煮酒待客，披星戴月，扛着锄头从地里回来，鸟是早上出去、晚上回来，池里的鱼儿希望能跳到更宽阔的江河里去。他的诗里反映的都是最原本、最古朴和人心里最真实的东西，这是一种人格的方式。正因为这种人格的方式，回到陶渊明，他爱菊，菊爱寒秋，作为他的一种人格，是通过这样一种载体来印映他体验到的菊和他的人是一致的，这时候，这个语言是非常有力量的。弘仁也有诗“雪余冻鸟守梅花，尔汝依栖似一家”。我觉得这个“一”，就是这个层面上的精神而引出的相应载体之道。

何灿波：这个可以理解为借物抒怀，这种借物抒怀在秦汉以前的魏晋和春秋战国时期的诗歌里就已经是意象的表达方式，这一点在绘画方面同样具有神韵。

田黎明：这个借物必须要真实，所谓真实，还是一个文化体的问题。

何灿波：就是对生活与现实的一种体验，生发出来的一种个人内心的情感、感受？

田黎明：是的，但必须要通过很多体验来证明人格的定力是有迹可循、有道可走的。

何灿波：或者说，也是一种个人的、比较主观的情趣的表达。



田黎明：每个人都有自己的主观情趣，就看这个主观情趣的表达方式应该是什么样的。西方古典哲学家苏格拉底提出“认识自己”，这是他的一个著名理念，实际上，西方人正是按照这样的轨迹，始终在人本中寻找着自己和自然、自己和社会之间的关系。但是中国人与西方人不同，老子讲“道法自然”，我们的先人始终在人文的、自然的空间里寻找自己的自然本体。

何灿波：这种认识方式在西方是比较理性的、思辨的方式，在东方的哲学里处于一种感性的生发，很多东西都是有感而发的方式而来，不管是思想的深度还是最质朴的精神，都是通过对自然的观照有感而发的，人和自然的关系比较密切。而且，通过这种途径，在自然当中找到了人和自然的存在的逻辑和对生命的体验，人是自然的一部分。

田黎明：这种认知的方式决定了方法。比如西方人讲“认识自己”，实际上这样一种理念就决定了方法，决定了他的生活方式和存在方式。

何灿波：中国的哲学肯定也是一个理性思辨的结果，但这种理性是属于理性的感性显现。

田黎明：对。

何灿波：这句话也是西方一个哲学家说的，“理

性是感性的显现”，有这样一种说法，从哲学的角度也可以这样理解。

田黎明：冯友兰先生在《中国哲学简史》中谈到了四个境界：自然境界、功利境界、道德境界、天地境界。其中自然境界主要是指“一个人可以按照他的本能或社会习俗而生活”，他没有认识到“我”的价值的存在。天地境界是认识到自我属于社会属于自然的大整体，我应该为人做有利于人的事情，同时，他又明白自己为人类所努力付出的意义，这种境界为“无我”的境界。这四种境界基本上把中国哲学的东西都包含进来了，因为哲学的认知方式是研究事物规律，研究世界变化和事物的内在规律，这种规律又是通过对自然现象的体验来发现的，虽然它是思辨的、很理性的东西，但是一定要借助于一个它自己所能体验和感知的生活层面来思考，这种思考有一个传承的关系。

中国的哲学是厚德载物的理念，它重伦理，更重视平常心的人生境界。西方的本体论把逻辑性和思辨性推向极致，总结出那么多的规律。中国的规律都化在自然中，在体验的心性中把内象与外象的规律给圆融起来了。西方人的思维进入到对自我的、对人的本体的思辨和人的智能、彻底性的剖析，也达到了一个



中央美术学院美术馆

极致、一个高度。但中国始终没有把这个东西作为一个极致来对待，它处在一种澄怀观道的方式中。当这个人面临困境的时候，他所写的诗、词，他的态度仍然是澄怀观道的方式，因为他觉得用这种方式能解决人的困惑，禅宗也印证了这样一种方式。

孙夕恺：田老师，您刚才说的“寓物取象，心与象合”是否可以理解为是意象造型的延伸或具体化。

田黎明：它既是中国画的，也应该是人物造型的具体化。

孙夕恺：我在这里谈一下中国绘画写生方式与意象造型之间相互关系的问题。像中国古代绘画的写生基本是这么几种，要么是边走边看默识心记，像顾闳中的《韩熙载夜宴图》；要么是强调“读万卷书，行万里路”，先体会，然后再落笔，如石涛的“搜尽奇峰打草稿”；另外中国山水画在观照方式上还表现一种“神游”，中国传统山水画的视点大多不是在普通的视点上观察，而是从宇宙的角度去观照，画家以一管之笔拟太虚之体，整个画面显示出一种很大的气象。正如《淮南子》的《天文训》中所说：“……道始于虚廓，虚廓生宇宙，宇宙生气……”这种写生的方式是不是决定了中国画造型的意象性？

田黎明：有。

孙夕恺：我们现在的写生方式，基本上受西方写生方式的影响。模特儿静止不动，我们在画的时候即使有这种意象的观念，但实践起来特别难，感觉总

是受到了具体物象的束缚，很难达到古人意象造型的那种状态。是不是这种写生的方式也影响了我们的意象的表达？

田黎明：这是一个观察方法的问题，即观察方法的准确或不准确。观察方式准确关系到人物造型与结构的准确问题。如果观察方式准确，也会引出一种新的创造方法。这都决定于观察方式，如果按照常规的笔墨的表现方法，作为基本练习还可以，但如果是带有体验性、创造性和经验性的融合的时候，这种观察方式自己要慢慢体会，什么样的观察方式能够使我的心与象达到一个统一体，这种观察方法是极为重要的，观察方法又与由技进道息息相关。

孙夕恺：在田老师的教学思路影响下，我们的写生基本能贯穿感性，其中体验比较多。我们对写生的理解也在慢慢改变，但是改变的过程很艰辛。

田黎明：虽然在课堂里叫写生，但对于中国画来讲应该叫笔墨或造型的修养，是一辈子的事情。这样一个课题放在课堂上，可以作为一个阶段性，有目的、有阶段、有时间，很明确地围绕一个想法来探讨的课题，通过探讨课题，来引发自己的积淀，或促使自己明确自己应该去做什么。

孙夕恺：我们看到霍去病墓前的石刻群，它们大都是根据石头原本的形象来雕刻，而不是我想把它雕成什么样。不是去改造它，而是发现它、创造它。这其中应该体现了中国画的造型观。



中央美院图书馆

田黎明：这是形象的“天人合一”。我们现在要学的是这样一种方式和观察方法，而不是具体去学它那种技法，或者你找一个石头，也雕成那个形，我看也不会有太大意义。古人创造了这样一件作品，他的观察方式和文化理念决定了他对事物认知的态度。言有尽而意无穷是创造形象尚写意的基础，在方法上，借自然之质和文化之质来品悟所反映事物的原本之觉。我们现在面对物象的时候，也应该用这样的思路来思考问题，而不是只拿形式用，那就简单化了。如果我们按照霍去病墓的雕刻，就用这种极简的方法去雕刻，把人处理成极简的方法，但这种极简的方法必须要有一种理念来支撑它，你为什么要极简？简到最后的程度，前面的过程是怎么来的？比如毕加索画牛，有一个极简的过程。在中国的传统宗教里也强调打坐、入静，强调心的单纯，这种单纯是去掉了很多东西，进入到一个极简的、极单纯的空间里，但这个前面肯定要有知行合一的过程，这个过程非常重要。我们看李公麟的马，确实好，马的造型就几条线，但我们仍然感觉到这个马栩栩如生，感觉到很浑厚，这个马跟活的一样，这几条线中所蕴涵的容量正是我们要在造型中体味和努力精进的。

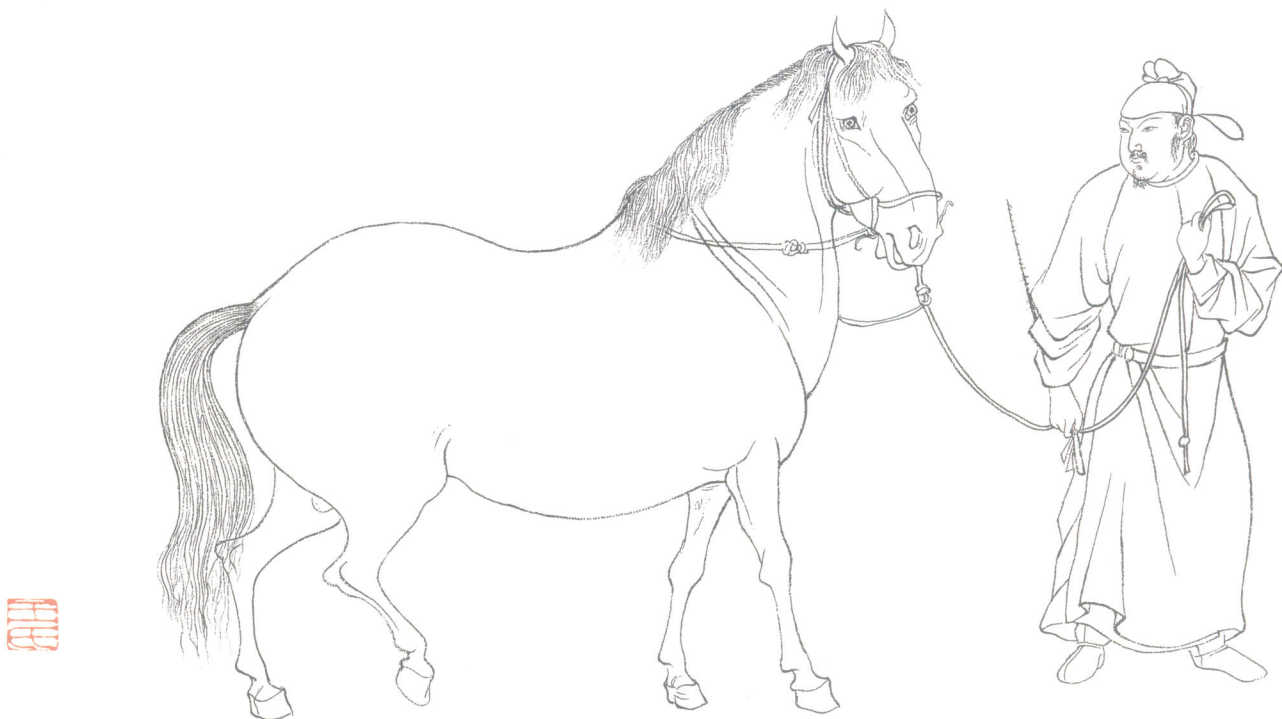
孙夕恺：说到《五马图》，想起去年我们的临摹课，当时觉得我们最后临摹的作业还不错，但是我现在看了仿真的复制品后，才发现临摹的画又不够了。

田黎明：对。今天上午也谈了一下怎样临李公麟

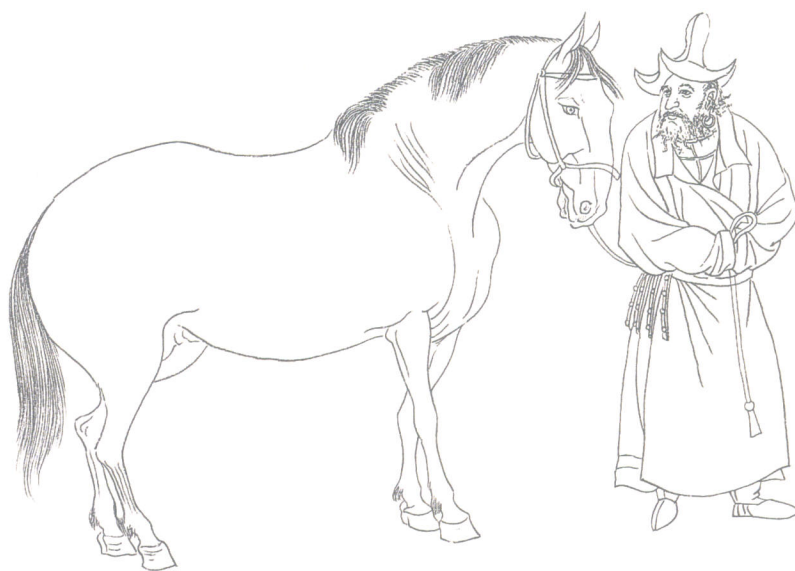
的马，因为这里有一个前后相互照应的问题，看马的线，从头至尾线条相互呼应，达到的这种高度，这个过程基本把中国画的文化空间与许多表现方法都圆融为一个整体气象，只看你在临摹中能不能体会到这个点。我们并不是要学他这个形式，形式实际上就几条线，但你真正勾线的时候，驾驭起来有很大的难度，

八大山人《山水册页》 孙夕恺 临摹





李公麟《五马图》 王国栋 临摹



李公麟《五马图》 何灿波 临摹

况且李公麟又是在创造，他在创造一个作品，这就更难了。

孙夕恺：敦煌研究所的老师在关于敦煌壁画的讲座上，有一个例子说得很形象，具体就是鸟在飞的时候，两个翅膀的前后关系，在壁画中的鸟这样画，表现了一个画面、两个时空的关系。中国画家的想象力非常丰富，而我觉得我们现在写生时的想象力还不够。

田黎明：一写生就容易受对象的限制，而且学院派的教学首先是要规范，首先是像，最基础的人物结构要很明确，在此基础上再找心象的结构，这种难度是逐步加大的。

孙夕恺：在造型课上，您一开始要求我们画慢点，有时甚至一周画一张，现在有了很多体会：如果画得快，容易流于惯性，流于表面，强调一种技巧。而通过思考，就能找到自己的体会。您在教学的时候是不是有意识把这种想法贯穿到教学理念中去？

田黎明：因为慢本身就能够出现很多问题让你思考，如同写篆书、楷书，在造型与行笔中来体会笔法与造型的内涵。如果快了，你就不会去思考，如果画一张速写，可能你不会想那么多东西，要求你10分钟画一张速写，你可能没有那么多想法出来。因为打基础，就是要慢功，所以要求你们画毛边纸的时候，1个小时画一张，也是要求慢。你们在小幅的习作中，从效果来看，比大幅的体会要多。国栋的几张小毛边纸画，基本上都留下了，他的潜质里有这种感觉，但是必须通过慢来把这种感觉找回来，这种找，一个是画对象，还有是分析作品的时候，看问题在哪里，我们要通过对经典作品的分析，再回到自己的作品中来，在这样的过程中慢慢体验，就能够把握住这些东西。从概念到概念，很难画出这种感觉。

孙夕恺：也就是先体验对象？中国画应是人的精神在不断修养的过程中形而下时的一种外在形式。画家的作品应是人生经验的反映。而体验到的东西反映到画面上才能使作品具有内涵。

田黎明：要有体验。

程宁：我们在理解中国画造型的时候，讲到意象造型，我们说“意为先，象为后”，先有意，自然的东西在后面，我们经常讲“以意立象、以形写生”。我看石鲁的《学画录》里有一段话，“自然形象为本，艺术形象为变，自然形象为具体，艺术形象为典型，则加以理想化，合乎抽象，认识形成之辩体，为主客观统一，偏于主观的是以形象为符号，偏于客观的又是以形象为拜偶，皆是不取也”。所以他觉得造型的过程是客观——主观——客观。

中国文化是形而上的文化，在谈到中国画造型的时候，一直以来我的理解是：意为先。回想写生课最初的一段时间，脑子里老想着我要画成什么样，对客观对象体会得不多，一张画容易流于表面，徒有一种形式，最后画成什么样自己都非常清楚。后一阶段，田老师您告诉我，要

去体会客观物象中“生”的东西，不要把某些习惯性的感受先入为主地带入，我慢慢体会到如果是自己心性的东西想丢是丢不掉的，但在写生中可以暂时放一放，先从自然中去挖掘，自然中又有很多种可能性，反过来又引导你去思考。而此时生发出来的东西，比你预先想到的东西更加丰富和真实。心性的东西在这一过程中也会体现出来。所以在创作的过程中会想整体有什么思想要进入，我的思想中要画成什么样的画，而不像写生，写生要画出什么东西来，这可能是一开始想不到的。那么石鲁针对写生提到的东西还是精准的，也就是客观——主观——客观，如果一开始就主观进入，也就不真实了。

田黎明：说得很对，写生里包含了很多可能性，这些可能性在创作里很难都遇到，只有写生中才遇到，这些写生的可能性就是有一种创造性在里面。所以，写生中有很多最原始的东西，那种最质朴、最原始的语言，可能在你不经意中就会流露出来。如果你作为一个修养比较有厚度的中国画家，对这种不经意的东西可能很快就能发现。

程宁：我最近在看任渭长古版画的《高士传》，画的人应该都是差不多的时代，衣着变化不会太大，要么是绸缎的，要么衣服的质感都应该差不多，但是所有的形象、所有的高士造型，整体造型也好，线的造型也好，没有一张是一样的，这种传统的东西还是意为先的，他有一个整体的想法，他决定画这批东西的时候，应该当时是没有模特儿的，都是在脑子里。

孙夕恺：这也是中国画意象造型的方式。中国古代的画家们很少面对静止的模特在一个视点上描写物象，他们主张“行万里路，读万卷书”，通过增加修养和阅历，把所见物象化为自己的心象。从实境转化为心象最后再到画境，完全是一个心化的过程，最后的画境是实境和心象的合二为一的意象。

程宁：这应该是一种中国传统的观察方法吧？

田黎明：他是符号化的方法，全部从生活中得来，再用一种符号化的东西回到自己对生活、对文化的认知中，通过认知把这种符号化又进行了再创造，进行转换，任渭长、任伯年的画都能看到这样的过程。其实他们的方法，如果再往前追溯，在古人中全

在中央美术学院研究生教室

