

Lecture Theatre Teacher
名师大讲堂
中国人民大学艺术学院“名师大讲堂”系列之一

名师大讲堂

中国人民大学艺术学院“名师大讲堂”系列之一

主编：王克举 朱兴国

袁运生	忻东旺	段正渠
刘小东	方力钧	陈传席
潘 力	闫 平	刘庆和



吉林出版集团 JILIN PUBLISHING GROUP



吉林美术出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

名师大讲堂：中国人民大学艺术学院“名师大讲堂”

系列. 1 / 王克举, 朱兴国主编. -- 长春: 吉林美术出版社, 2011.2

ISBN 978-7-5386-4732-7

I. ①名… II. ①王… ②朱… III. ①绘画—艺术评论—中国—文集 IV. ①J205.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第257806号

名师大讲堂

中国人民大学艺术学院“名师大讲堂”系列之一

主 编: 王克举 朱兴国

出 版 人: 石志刚

责任编辑: 尤 雷

责任校对: 陈 鸣

封面设计: 毛幸陆

开 本: 889mm×1194mm 1/12

印 张: 17

版 次: 2011年2月第1版

印 次: 2011年2月第1次印刷

出 版: 吉林出版集团

吉林美术出版社

发 行: 吉林美术出版社图书经理部

地 址: 长春市人民大街4646号

邮编 130021

电 话: 图书经理部 0431-86037892

网 址: www.jlmspress.com

印 刷: 杭州艺华印刷有限公司

ISBN 978-7-5386-4732-7

定价: 158.00元

名师大讲堂

中国人民大学艺术学院“名师大讲堂”系列之一

主编：王克举 朱兴国



An abstract painting on the left side of the page, featuring various shades of grey, white, and black. It depicts several brushes and a palette, with thick, expressive brushstrokes and splatters of paint, creating a textured and dynamic composition.

前言

中国人民大学艺术学院从2006年开始创办油画创作硕士课程班，课程班的教学与普通本科教学不同，学员中有科班出身的也有油画的酷爱者，因而有着不同的艺术追求和想法。他们学习异常刻苦，但急于求成的心理使他们易于产生浮躁情绪。我想一两年的进修学习仅仅是个开头，来进修学习画成几张人体几幅肖像画肯定也不是他们最终的目的。课程班要在短暂的时间内就使同学们确立自己的绘画面貌，或者成就怎样惊人的变化，是不太现实的。学员们手下的生疏并不是最大障碍，暂时的迷茫也不可怕，对大家来说最重要的是思想意识的自我梳理，怎样在短短的一两年内，清晰思路、明确方向，为今后的发展奠定良好基础。这样的教学目的成为我们最为关注和急需要解决的问题。因此在课程班教学的安排上除了惯常的课堂研习、外出写生和画展观摩外，我们把聘请专家名家、有针对地组织与当前专业学习相关的讲座研讨，作为课程班教学的重要组成部分。让大家广泛地接触不同画风的画家，听到不同主张的理论家的声音。同学们与自己喜爱的名师面对面亲切地交流、问答、切磋，甚至进入名师的工作室做访问，这一切不但满足了大家的求知欲与好奇心，重要的是通过这种最直接的交流方式以期达到开阔视野、拓展思路的目的。四年来我们为课程班组织了八十余次的学术讲座和研讨会。时间与实践为证，这样的教学使研修班的同学获益匪浅，也使我们坚定了如此办学的信念。

我们把这些讲座、研讨会和访问整理成文，作为文献集陆续出版。一是记录我们研修班办学的经验和成果，也是对请来中国人民大学艺术学院授课、讲座和参加研讨会热心奉献的专家们的感谢。同样重要的是，要把这些宝贵的经验献给正在学画的同学们和对绘画艺术充满热忱的同仁们，希望这套书能使更多的人从中受益。

王克举
2010年5月

主编

王克举,1956年出生于山东青岛市,1983年毕业于山东艺术学院;1989年中央美院油画助教进修班;2002年、中央美院油画高级研修班;现为中国人民大学艺术学院教授、硕士生导师,中国美术家协会会员、中国当代著名油画家。

朱兴国,1982年出生于山东淄博市,2003年毕业于山东艺术学院;2009年毕业于中国人民大学艺术学院获硕士学位;现为中国人民大学艺术学院绘画系外聘教师。

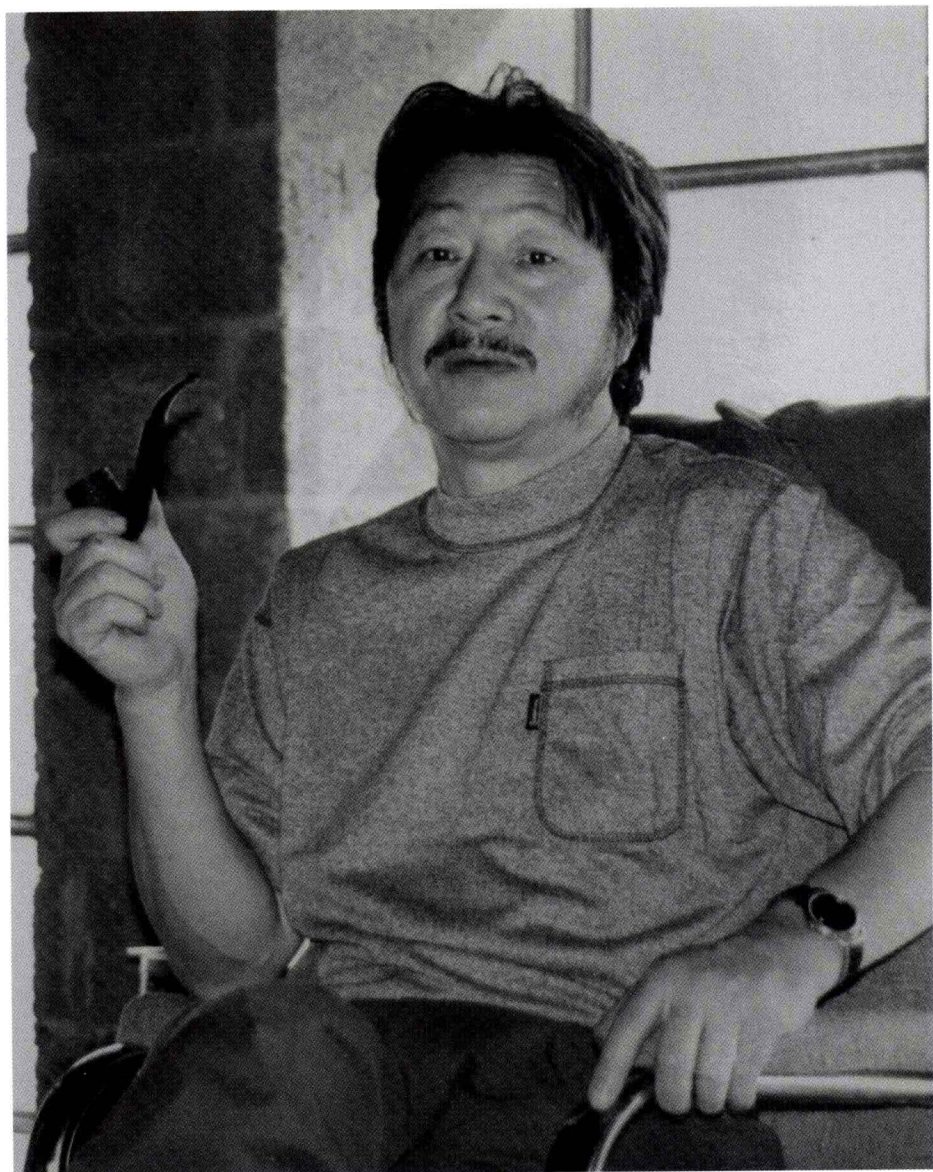
目 录

Directory

袁运生——从中国艺术教育谈起.....	7
忻东旺——写实油画的精神.....	35
段正渠——我的油画创作之路.....	67
刘小东——与画画有关的事儿.....	94
方力钧——艺术道路与工作方法.....	122
刘庆和——水墨融合当代.....	146
陈传席——中西艺术漫谈.....	164
潘力——现代化进程中的日本美术.....	185
闫平——像画家一样生活.....	215
2006油画创作硕士课程班毕业展览研讨会.....	231
后记.....	239

[illegible]

袁运生——从中国艺术教育谈起



袁运生

1937年4月24日生于江苏南通。1962年毕业于中央美术学院油画系董希文工作室。1979年参加首都机场壁画创作，先后在中央工艺美术学院、中央美术学院壁画系任教。1982年应邀访美并任教于哈佛大学等几所大学。1988年起在纽约当职业艺术家。1996年九月返国任中央美术学院油画系第四画室主任、教授。

曾在国外举办20多次个人画展。主要作品有：首都机场壁画《泼水节，生命的赞歌》（1979年）、美国塔夫茨大学图书馆壁画《红+蓝+黄=白？——关于中国两个神话故事》（1983年）、哈佛大学公共卫生学院大型丝织壁挂《人类寓言》（1996年），油画《水乡的记忆》《眼睛》《追——末班车》等。有作品被国内外博物馆收藏。出版有《云南白描写生集》《运生素描》《袁运生素描集》《袁运生画集》。

从中国艺术教育谈起

主持人：王克举

文字整理：朱兴国

主持人：今天晚上咱们很荣幸能够请到中央美院著名画家袁先生！今天晚上能请袁先生过来讲座，的确是非常荣幸的事情。因为，袁先生在我心里是大师级的人物，是我非常敬重的一位画家，其实我在这之前，即使见到袁先生都不敢跟他打招呼，真地是这样。我在美院第二次进修的时候，袁先生是我们的导师主任，但是我一直连见他打招呼的勇气都没有，因为我实在是太敬重他了。

最早听到袁先生的名字是与上个世纪70年代末的“机场壁画”事件有关系，那个可是震惊中外的一个大事件，非常大的事件，不光在美术界，“机场壁画”事件的影响，不亚于马奈的作品给当时社会引起的震动。我为什么用“大师级的人物”来称呼袁先生呢，他的贡献不是只在哪个单一作品上，而是在于他对中国文化的研究传承方面所做出的巨大努力。

袁先生今天晚上给我们的讲座，就要从艺术教育谈起，其实这个话题是个很开阔的一个话题，美术教育牵涉面是非常大的。刚才我们也谈起，咱们国内的美术教育其实从起步的时候就很难，实际走的路也非常的曲折。比如说，在对将绘画直接切入到绘画本身的这些问题的认识过程中，袁先生是最早提出并实践起来的。我们都在那临摹自然的时候，袁先生他已经在那做绘画最为本质的研究了。袁先生在东北、吉林待过十几年，我记得袁先生的弟子们一说起袁先生，那都佩服得五体投地。东北

出了像赵开坤等这样的画家，他们都坚持认为是袁先生对他们的影响意义深远。实际上，在整个中国的美术教育上，袁先生是走得非常靠前的，推动和影响力都是很大的。所以今天晚上，我觉得能请到他，对大家来说，对我个人来说，都是非常高兴的一件事情，咱们用热烈掌声欢迎一下！

袁运生：我想读一小段文字，文字的作者是一个很我敬重的文化学者，他是在美国任教，是在哈佛大学任教几十年的一个很有声望的中国人，他也是真正的台湾人，他是著名考古学家李济先生的高足，台大毕业后就去了美国，是20世纪著名的考古学家、人类学家。上世纪80年代的时候我在波士顿认识了他。他就在那个80年代的时候发表了这么一本书，其实这本书是蛮薄的一本书，叫《美术、神话与祭祀》。

为什么我想一开始就谈到他呢？他在哈佛大学是非常重要的一个讲座教授，讲座教授在西方就是属于教授里头的最高等级的这么一个身份，他一直在关注、研究中国的文化史、文明史。比如对夏、商、周的研究，著作等身。因为学术贡献重大而为学术界尊重。他对学术界的发展和动向、考古学和人类学的整体进展情况都非常地熟悉，尤其是中国学界的情况，可以说是一往情深。

他在哈佛大学当过人类学系的系主任，考古系的系主任许多年，当过全美国人类学会的会长。所以毫无疑问地说，他的学术地位在西方那是属于顶



级的，这个应该说在20世纪中国的考古学界，这位张先生是个很重要的人物，我觉得他也是中国20世纪考古学最有成就的重要人物之一。就像苏秉琦，再早一点的？像李济，都是领军的人，再一个就是张光直。张光直在80年代出版了这部书。他写过很多著作，不光研究商、周的青铜器，对整个考古学的发展历史都有非常清晰的了解，许多世界考古学方面著名的人物都跟他有私交。这个人外表平静，甚至冷静，内心却如有一团火。对中国的文化和中国的前途尤其如此。

当时，他80年代在这本书里头发表了这么一个观点，引起了全世界的关注，尤其在西方学者看来，他的观点和看法有点儿太具有挑战性了，甚至让一些美国人愤怒，而他，继续说应该讲的真话而不为所动。我把他这个表述念一小段，由此，我们来考虑，就是说21世纪中国人在文化问题上最重大的一个挑战，应该是什么？他曾经讲过，他说：

“21世纪如从历史学的角度来讲，这个中国的四千五百万字流传下来的这个文献，对这个东西的研究，将是一个世纪的成就”。“就是中国在21世纪，从考古，在历史学的角度讲，它是一个中国的世纪”。那么他讲这个话就意味着什么呢？就是他认为，中国的这个历史、中国的文明史、中国的文化史，一直没有被全世界认真地关注过，中国人自己也没有系统地对这个流传下来的四千五百万字的这个遗产做过认真地研究，还

不用说我们整个20世纪以来在考古学上的发现，当然，此说断然肯定了、增强了中国文化在世界上的那种独特的重要地位。

他这里就有一小段，我念一小段，都听得清吧？

这本书有一个后记，这个后记他就把他80年代的一个发现，他自己研究整个世界考古史、研究文明史、研究文化史得到的发现概括了一下。他自己很谦虚，他说他的观点是不成熟的一个见解，但是这件事情在西方引起了巨大的波澜，因此他也受到很大的压力，就因为这个，你们听一听：

“中国提供了将根据西方历史研究所拟定出来的若干社会科学的理论假说加以测试的重要资料，而我们已发现若干有关文明起源的重要假说是通不过这个测试的”。他这句话简单地说就是西方建构起来的这个所谓系统（他称之为假说），来验证中国文化的历史、中国发展的历史、中国的文明史，是不具备普遍意义的，是通不过测试的。就是说西方所建构的这个系统、这个说法在中国文化这里，得不到印证。它不是普遍性的理论。

他说：“同时，中国又提供足够的资料从自己本身来拟定新的社会科学法则，文明如何在中国开始便是一个很好的例子。下面这两点在文明起源上，若干西方的一般法则不适用于中国，同时在这方面，中国又提供了它自己的一

般规律，当然，两者是彼此相关的。”这一段话就是说，西方认为他是一个普遍的经验或一个普通的判断，是衡量文化发展的历史的一个标准，但是，它是不适用于中国的。这个是一段，他这里头还有一小段，我觉得也很重要，他说：

“对中国一玛雅和书面文化文明的一个初步的比较研究显示出来，中国的形态还很可能是全世界向文明转进的主要形态，而西方的形态实在是一个意外。因此，社会科学里面自西方经验而来的一般法则，不能有普遍的运用性，我将中国的形态叫做‘连续性的形态’，而将西方的叫做‘特例性的形态’”。我简单地念这么两段，后面还有一小段，我再念一下。

我刚才引用的这些道理，提醒了我们，对我们的《新说》的两项重要含义的注意：

第一，西方社会科学讲的理论一般都是从西方文明的历史经验里产生出来的，而他们对非西方的经验可能适用也可能不适用。

第二，更重要的一点，产生那种适用于一个新的社会秩序的一般理论的那种西方经验，必然从他一开始便代表其从其余的人类所共有基础的一种至上的特例性。这个说法实际上是对我们前面提到他所谈观点的一个补充。就是说，他认为中国的文明是一个能够代表人类文明基本走向的一种经验，而西方的文明它是一个破裂性的文明，所以他说一个

是连续性兼具普遍性的、一个是特例性的，西方文明是个特例。

因此，西方文明所得出来的结论，包括他对将来的这个社会形态的分析和总结并不是普适的。我觉得这个两点都非常重要。为什么我在开始来谈这两点呢？就是因为恐怕我们一直以来的知识结构，尤其是这个大学以后的学习，包括关于艺术的各种各样的理论，关于文明的各种各样的理论基本上都是西方的理论，好像这个真理都在西方，而我们只要把它拿过来来学习、来理解就可以了。但是，张光直先生的结论却不是这样认为，他是说我们自己的经验十分重要，当然他书中提出来的论证还有很复杂的，很多的内容，我现在只谈到结论部分。

那么，我们现在要做什么事情呢？就是重新梳理我们自己的文化并且在梳理过程当中积累经验，以及思考对它的前瞻，对它的前景、它的发展的前景做一些判断。那么这件事情要怎么去做呢？我刚才跟老王谈到这个问题，就是我们现在的艺术教育，大概是从20世纪20年代开始的，可以说中国的艺术教育都是从一些留学生开始的，你看徐悲鸿、林风眠、颜文梁、吴大羽，没有一个不是西方留过学的，或者还有一些人通过日本或后来通过苏联接受的西方教育。

所以我们现在的教育体系是从他们那儿来的，而这个体系建立的前提就是对我们自己的体系的一个否定，不认为我们有一个体系，所以才要引进一

个新的体系，这个现实，这是我们目前在艺术教育上面的一个现实。比方说到了上世纪50年代就是苏联的，那苏联其实也是西方体系里头的一个部分，无论它是起始于契斯恰科夫，或者其它什么教学法，基本上都出自西方这个体系，可以说，我们的教育体系是用这个基本思路建构起来的。

所以就出现了一个问题，就是从西方来这个体系直接作为我们现在教育的一个基本结构，这样基本的一个方式去做的时候，就发现它跟我们自己的文化之间的关系有很多隔膜。比方说我们的素描教学所提供的那些经验、那些方法，在我们的这个艺术史里头，找不到一个结合点。那我们对许多艺术问题的看法，也都是来自于近百年西方这样和那样的说法。最近一段时间我们学校（中央美术学院）正在接受评估，外面的评估专家来了以后，跟我们的学术委员会有一个讨论，我就说我们这个30年又做了一件什么事儿呢？我们这个30年，可以说对人家西方一百年间所做过的事情，粗粗地进行了一个翻动，把它看了看、把它了解了一下。不大可能去研究人家这个一百年，不要说人家的两千多年，而我们只是把他们的历史这么翻了一下，各取所需地找到一种样式，然后开始自己的艺术创作。这个事情不觉得是很奇怪的吗？就是说我们的这些经验，我们现在正在做的事情，只是人家近百年做过的各种事情里头翻阅和模仿的一种结果。我们甚至于连对他们的原作加以研究的机会都不大可能有。这就是我们现在正在做的事情，为什么我们现在每个人心里头不觉得很踏实，也不大清楚下一步

怎么做，也不太清楚中国这个文化系统、中国的这个艺术系统，对我们自身有什么意义。因为在我们的教育这个系统里不解决这些问题，这个自所谓启蒙时代的80年代以来几乎就没有认认真真地思考过这个问题。当然，更谈不到解决问题。

我们现在有一个美术史，中国美术史。中国美术史写的主要是中国绘画史，可以说主要的还是宋以后的绘画史。因为虽然我们最早的系统的绘画理论体系从谢赫开始，但是谢赫那个时候的作品已经很鲜见了。我们实际上能够看到的作品往往只是宋以后的作品，研究的多数是文人画的系统，所以我们现在所谓的中国美术史的这样一个东西，实际上并不是对我们几千年来那个庞大的、那个异常丰厚的艺术发展史的一个总结。那这样就使我们感觉自己很空，要想找到新东西，非得眼睛去往西方看，西方又在时兴一个什么新说法，我们这心里头就有点慌。西方搞理论的人写了些什么，发表出来，国内的人看到了就寻到门径，就可以估量当下哪些人是权威、哪些人不是权威，可能因为他先看到那个发的文章了。我们的艺术运动，整个这么大的国家，十几亿人口的一个国家的艺术运动就是建立在如此薄弱的、幻觉的一个基础上，怎么可能有什么大的作为？！

所以在我看来，我刚才念张光直先生的这段文字，就是说我们的责任非常的大，我们能够做的事情规模很大，意义也非凡，但是目前国内情况来看，我们大家对这个、这部分恐怕很少有人去关注。张先生的这本书在国内也发表了好多年了，但



是有没有在我们文化界引起普遍的关注和高度重视呢？我看还是没有。

张先生已经过世了，这个世纪初就过世了。当时，他提出来的这些观点在哈佛大学是承受了巨大压力的，张先生有非常强烈的中国民族意识，而且有很客观的科学研究的精神，一辈子的成果做出来的这么几点结论性的意见，也没有国人多给几声喝彩。先生死前一直很忧伤。

张先生在上世纪90年代常常想到中国来，他也来过，他在我们的考古学界也不是怎么太吃香的，也不是那么容易说要看到什么就可以看到什么的。咱们国内考古学的任何发现，他都特别关注，但是我们对他都持什么态度呢，由于他是美国籍，都对他好像……但是对他的赤诚之心、他的理论和他的这个总结性的意见，对他的勇敢、责任心、无私和真诚，我们应该引起足够的重视，应该好好研究，应该深深地0感激。所以我在想，为什么今天谈这个？我想我们从这个角度来回顾一下，我们现在的状态跟张先生要期待于我们的这个距离有多么巨大。

最近五六年来，我一直在做一件事情，就是我觉得我们现在需要有一个自己的美术教育的体系了，这个事情并不是说一时兴起，我在80年代，大

约是82年到96年吧，有14年我生活在美国，我也看到了美国的艺术教育的现状，也包括他们的日常生活，那确实是一个生活富裕的国家，每个人按说他们平均收入都蛮高的，但是我对他们的生活没有什么兴趣，虽然他们的艺术家也很有意思，美国人，尤其是美国中部的许多农民是非常厚道的，那些人很不错。但是他们的文化，他们的那个运作，他们现在的这个艺术状况，包括部分艺术学院的状况我是一点儿不羡慕，也不大有兴趣。换句话说，经济的繁荣、物质生活的提高，我却没有看到他们相应的精神上更加丰满的生活，看不到。我的疑问也刻骨铭心。

所以我很快就对当代西方的艺术不抱什么希望，后来靳尚谊先生到美国去请我回来教学，我当时就决定要回来，很快就把那边的房子卖了，举家搬了回来。一点也不留恋那儿，我没有入美国籍，我拿了美国绿卡，好几年前我就把它废了并通知美国大使馆。我没有兴趣，因为那里不是我希望之所在。我觉得那里我找不到希望。我是从文化角度、从人们的生活的理想角度考虑的，我现在一想起中国人传统的生活，比如我们到苏州、无锡那一带，去看看那些园林，那个时候的人他是怎么生活的，他们对生活里的点点滴滴是怎么去关注的、是如何

要求的、他们是怎样规划自己的生活的，对于生活里头的一草一木、一点一滴，都提出了怎样高的要求，那个才是有品位的生活。我们很难再恢复到那个时候，但是那种生活让你觉得很充实，很神往。

生活里头的一切细节都有可能成为他们表达自己对生活的理解的主题，或者说传达他对生活的理想的这么一种行为。比方说，他们在生活里所需要的任何东西，包括一支笔、一块墨、一张纸，没有一块地方他们可以粗粗放过，墨要做得好之又好、笔要做得怎么样、纸要做成什么样、院子里的一块石头怎么放、这个水跟桥的关系、建筑跟这个屋檐的关系、跟这个花墙的关系、屋里屋外的关系，都在他们整体的关注当中。这叫生活的艺术。

在我看来，这种生活方式下，才是真正做到了化生活为艺术，对生活的理想实际上就是生活的艺术化。我在世界上其它地方没有看到过这样的生活，包括在欧洲。如此彻底的对生活的一种追求，一种彻底的艺术化的追求，我觉得在我们这个文化里头，它是已经有很久的历史了，同时它也是沉寂了太久了，它拥有大量的资源。只是我们过去并不注意，等到你出去走走，回过头来再看看，你会发现这个生活里头它的内容非常地充实，它不单单指把物质生活变得富裕了，而是同时带来了精神生活的丰富和层次的提高，我觉得这样的生活才感觉比较舒服，感觉跟它亲近。我想我们现在的生活恐怕是在一个西方化的过程里头，要是这样，我刚才为

什么讲我们用30年时间学来的多样化，多样化也只是形式上的多样化，不是对艺术理解的提升，也不是生活品质的提高。

我们常常关注的是样式的多样化，就像现在学设计的人讲平面构造一样的，有很多很多组合方法，和数学上的排列组合一样，这种样式是不具有价值判断、审美判断的一种多样化。这种多样化，就是我们现在这个艺术界普遍存在的问题——时尚化、市场化。从表面上看现在就是多样化，我觉得这不是我们的目的，这也不是艺术的目的。所以我在做这个考察的时候注意到一个什么问题呢？就是说我们差不多每年用50天的时间去看一个省，看一个省的石雕、泥塑、木雕等等，大概每次要去三四十个地方，凡是有艺术遗存的地方、有博物馆的地方我们都去，把有关资料收集起来，然后对这个进行一些研究。

在这个过程当中我发现，我们自己的艺术中，光说石刻艺术这一块，就非常地丰富多彩。现在很多人津津乐道，说这个80年代是多么好的一个时代，但是在我看来，那同时也是一个非常时代，怎么说呢？就是中国社会知识结构西方化程度更进一步加快的这么一个时代，对西方的那种盲目的信仰和那种热情，达到了很高的程度的那么一个时代，这就是80年代。思考和疑问很少的时代，创造也就不会多。

我留恋在上世纪70年代末的时候，我们曾经有

过要复兴中国文化的强烈理想，当然80年代以后这个局面就发生了很大的变化。70年代末的时候，因为我们从“文革”当中解脱出来，那时候想的并不是说个人要怎么样，而是想的中国的这个文化它怎么能够复兴起来？能够重建中国自己的文化，当时是这样的一种理想。但是很快地发生了变化。挨批之后，1982年我就走了。我在走了以后，当然国内发生的事情我还是多少知道一点，后来我就看到了那个中国的全国美展的有些作品，拿到美国去展出。我看到一个很悲惨的局面，就是把我国全国美展选出来的代表作品放在一个被废弃了的音乐学校里头展出，不是在博物馆，也不是在一个很像样的画廊，是在一个废弃了的学校展出。展出的时候那些作品往往是两、三张叠在一块儿搁在墙上甚至墙角边，因为数量很多，那个小学校搁不下，在纽约就这么展出的。我感觉很羞愧，因为中国的艺术被人家看成这么一种像垃圾一样的东西去展览。但是我们要是看到当时带回中国的信息，还常常讲得挺好，好像很受关注，其实事实恰恰相反。

当时是感觉很怪异，国人那时候崇洋的心理特别强，基本上被这么冷遇还一往情深的。我们能拿出来的东西，你去看那些作品，总觉得不是在这里看到过，就是那里看到过，总是在炒人家冷饭的情况下的作品，看到这个情况是让人很难受。可以说，我们用30年时间换得了一个“多样化”，还是炒冷饭？！就是不值。



其实，在中国的每一个省都留下了很多非常精彩的古代的或者民间的作品，你如果要去解读这些作品你就发现，它是一个非常丰富多彩的世界。一方面，它表现在石窟里头，像云岗、龙门这些大的石窟有很多。还有一些是在很偶然的情况下，在一