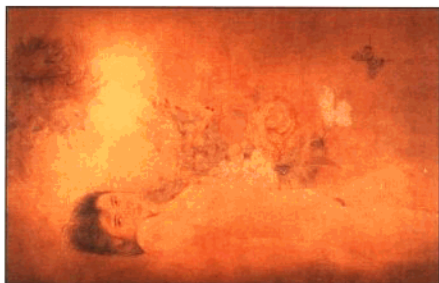


当代高等院校中国画名家教学系列

李爱国 课稿

湖北美术出版社





目录

绘画创作的几个因素	01
教学笔记	04
作品《蟹红》的作画步骤	19
作品	21

图书在版编目(CIP)数据

李爱国课稿 / 李爱国 著.

—武汉: 湖北美术出版社, 2000.10

(当代高等院校中国画名家教学系列)

I. 李…

II. 李…

III. ①中国画—教学法—高等学校

②中国画—作品集—中国—现代

IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 29805 号

当代高等院校中国画名家教学系列

李爱国课稿

主 编: 夏子因

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: 武汉市武昌黄鹄路 75 号

电 话: (027)86787105

邮政编码: 430077

经 销: 新华书店

印 制: 深圳彩帝毕升实业发展有限公司

开 本: 880mm × 1230mm 1/16

印 张: 2.75 印张

印 数: 1—3000 册

版 次: 2000 年 10 月第 1 版

2000 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 7-5394-1033-7/J · 944

定 价: 24.00 元

绘画创作的几个因素

在美术院校,创作通常是安排在学生四年级的时候,但是影响创作的几个因素,其实是从一年级就开始产生了。因此有必要把这些早一些告诉学生,使他们在日常学习中、生活中有意识地对其加以注意,有意识地积累创作素材和培养自己的创作能力。

一、造型能力

创作方面,我们经常遇到的无非是两种情况:一是没有自己的思想而抄袭他人,二是有了自己的思想却不具备表达这种思想的能力。绘画就是通过真实、准确的形象塑造来传达作者思想的,所以造型能力的培养是对学生的一项最根本要求,失去这点,别的问题就无从谈起。有一定造型能力的人不一定就能成为好的创作者,但要创作出好的作品则必须具备一定的造型能力。在教学中我们不难发现,毕业创作成绩最好的往往是出自班里造型能力最强的同学中间。达·芬奇把能用素描表现出物体的凹凸,并使人觉得用双手可以把它抓住的能力称作才能!在课堂上应培养学生正确的观察方法,用整体的、联系的态度来理解各种造型因素,用立方体、圆锥体和球体的概念去解决素描中所遇到的问题。绘画创作,它要求作者必须具备同时把握和协调形象的比例、线条、解剖、透视、块面、节奏、明暗以及表情等诸种绘画

因素的能力,就像拿破仑时期的赢得战争必须取决于步、骑、炮兵的协调一致一样。任何一项因素的欠缺,都会使画面不完美,并使你无暇顾及形象的精神面貌和画的格调、意境、气韵,从而使创作情绪和创作进度受到影响。写生和临摹是提高造型能力的重要途径。只有通过写生,才能使作品产生某种精神性的东西;只有通过临摹,才能学到大师们处理形体的高超技巧。造型能力的提高,具体是通过长期和短期作业的训练获得的,长期作业,旨在培养学生的深入能力,追求严谨、厚重;短期作业,旨在培养学生迅速捕获对象的能力,追求流畅、生动。

绘画是必须依赖技能的工作,这种技能的学习和掌握要花费多年甚至一生的时间。

二、对优秀作品的理解

对前人优秀作品的临摹和理解,不仅直接有助于造型能力的培养和提高,而且对创作的影响很大。我们现实中已很难再找到像伟大的达·芬奇、拉斐尔级别的大师和巨匠,所以我们只能通过观察他们的作品,从中学习他们对形体的处理和表现的方式,借鉴他们所走过的艺术道路并以此来修正自己。理解优秀作品和写生是同样重要的,任何伟大的画家的作品里,都不难发现他的师承关系。因此,不懂得继

承的人就永远也没有创造。再聪明的人,如果他一切都从“自创”做起,必将一事无成。

伟大的人物之所以伟大,就因为他站在了巨人的肩膀上。中国画历来注重师承关系,后学者在对山、水、树、石等表现方面,从来不以追求极端的真实为最高目的,而往往是通过大量摹仿作品来学习古人如何运用笔墨来表现对象,并在此基础上,融会贯通,用笔墨把自己的感觉、感受、情感传达出来。许多大艺术家的这种临摹学习行为甚至伴随了他的一生。

学习前人优秀作品,还可以提高自己的审美能力,使你面对大量的作品,能从中去粗取精,去伪存真。

一个人的审美能力就是他创作能力的一部分,一个人在作品里表现出的能力永远不会超过他的审美能力。

对优秀绘画理论和艺术史的学习无疑有助于自

己的绘画创作,特别是在创作达到一定水准时,如果没有正确理论及时地加以必要的指导,那是很难再进一步提高的。

三、道德态度

好的艺术作品不仅是生活的一面镜子,还具有惩恶扬善和给人以美的功能,它通过塑造甚至是打碎某些美的东西来引起读者的震撼和思索。如罗丹的雕塑《欧米哀尔》就是通过一个日晒的裸体老妇使观者受到震撼,并引发对生活、对人生的思考。

格累兹《抱水罐的女孩》以细腻的情感讴歌了生活在下层的贫苦女孩身上那种远远胜过贵夫人的纯洁、朴实和特有的美,尽管她衣衫褴褛,可看上去就像神话故事中的小天使那样美,那样可爱。雨果在《悲惨世界》里,让第那蒂埃由“滑铁卢中士客店主”最后沦为靠出卖秘密而生活的行乞人,大仲马在《基督山伯爵》里,让基督山伯爵完成了对所有恶人的惩治而伸张了正义,其中所体现出来的道德态度是我



维吾尔少女(速写) 1999年



新疆速写 1999年



维吾尔大婶（速写） 1999年

们今天大多数的作品所缺欠的。

四、鲜活的素材

现在几乎各种题材都被画家反复表现过，因此画家不能指望在时髦和新奇中寻找出路，而要善于在平凡的生活材料中通过作者的体验（直接和间接的），去发现那些鲜活的素材并予以创新表现。例如黄山曾出现在许许多多的作品里，但是都没有李可染表现的那么新颖、那么神秘和那么亲切，尤其在表现带雾气的雨后和逆光下的山林景致时，它给我们一种似曾相识却又全新的面貌，一种“熟识的陌生人”的感觉。

发现鲜活的素材，要有一定的生活积累及对生活的认识，要把所关注的题材和自己的性格、兴趣敏感点结合起来，要在几个方面或至少在一个方面具备丰富的想像力，这样才能在已被他人表现过的平凡事物中发现新的东西，并有别于任何人的感觉。只有出自心声的东西才是最有价值的。

鲜活素材的发掘，还有赖于恬静淡泊的心境。

新的发现多是在轻松和无意中获得的。

任何艺术都在发展过程中。事实证明，一旦人们进入到仅以摹仿和抄袭前人的东西为能事的时候，就会有艺术家勇敢地站出来，大胆地把生活里鲜活的东西极其真实地加以表现，以打破这种僵局，重新推动艺术的车轮向前发展。

五、真诚

艺术作品的感人源于作者内心的真情实感。艺术家的工作正是通过他的笔把这种真诚传达出来，使读者有可能和他一起来经历这种情感的体验，引起对自己曾经经历过的情感的回忆和联想，以得到美的享受。作家刘心武说过：“看到社会上的不平和非正义，你能气得发抖吗？这比文学更重要。”真诚是作品的灵魂，它使作品具有生命力，任何好的作品都是作者真情实感的迸发。那种不哭强哭、不怒强怒，故作姿态，故弄玄虚的作品都是站不住脚的。

较之以前，我们大多数画种的技法已经有了很大的提高，表现的题材和形式更是有了极大的丰富，画家的理论水平和修养眼界普遍得到了提高和扩展，画家和作品的数量也是前所未有的。然而却没能像人们所期望的那样，再出现董希文开国大典那样的力作。看来，画家丧失了对一切事物焦点的长久关注力，丧失了对事物本质的正确态度及把握能力，丧失了对生活的感悟力及表现能力，是造成上述结果的重要原因。所以才出现了表现中国人民艰苦的八年抗战的女兵战争生活，却被描绘成宋代大诗人李清照“误入藕花深处”的缠绵意境的情况。许多作品吸引观众的并不是靠作品本身，而是靠技法的玩弄；许多作品虽红极一时，然而又很快就被人们从记忆中顺理成章地抹去。

我们确实得到了许多，我们又失去了许多。在社会呼唤力作、呼唤精品的今天，我们更期待那些出自作者的真知灼见至真至诚的作品，期待那些实事求是、不害怕真实、不苟同时弊、使读者能应声滴泪的作品，期待那些吐露心声、“觉无语非由衷而出、无境非身所克践”的作品。

2000年2月于沈阳

教学笔记

一

调子和阴影是学习素描的两大要素。如果把模特当成一个白色的形体来看待,好比石膏像一样,就不难理解调子了。

依据解剖知识所画的人物,往往比照眼前所见的人物来画更加真实可靠些。

要使素描富于力度,应先画出大的简单的结构,而把细节放到最后来画。

画面过“碎”,是源于作者的头脑里从未有过整体的感觉。所谓整体,是指大的、几何体概念,如哪是方体、圆体、圆锥体等等。

有经验的画家是按照对形体的理解来分布画面黑白的,即使亮部系统出现一处很重的阴影,也要处理得很淡、很透明,使其不至于破坏亮部的调子。

亮部的线不宜处理得粗、重,否则也会破坏亮部的调子。

对人物形体的理解与处理,是形成画家风格特征的条件。

处理物体的前后层次关系,并不是简单地靠加重后面的物体来使前面的物体突出。正确的作法是

把前面的物体画得结构分明、立体,以使其自然地向前凸出。

画人体素描要整个形体、整片地观察,要学会眯着眼睛来画局部,线条要从人体结构的起始点一直送到消失的地方。画面的厚度,取决于形体是否前后穿插和有层次感。

用调子要像烟雾一样,除了靠前的形体或个别要强调的地方,其余的都应虚下来,但要不失体积。只有会画“虚”,才会产生内在的张力。

画素描时,应把物体想象成是透明的,甚至把线条也想象成是透明的,这就如同织布的梭子,可以把它随意拉近或推远。

用线条来表现体积,不仅要重视形体和外轮廓线,还要重视形体的内轮廓线。米开朗基罗在这方面极为出色。

大师们的造型经验告诉我们,只有开始由严格的写生入手,才能发展到后来的具有依靠想象画出各种人体动势、人体结构的能力。

使用长线条来画人体素描是极其重要的。长线条具有强烈的、整体的张力,这是短线和局部堆砌所

二



维吾尔老人（速写） 1999年

不能及的。长线的方与圆、直与曲、疾与缓、轻与重、粗与细、密与疏等处理得当，即使还没有补充细节，画幅就已呈现出了生命力。

细节的刻画要有分寸，要限制在一定的度内。过多的细节会使画面松散、无力，经不住远距离的审视。

好奇心是画家的一个莫大财富。要不断地提出一些如物体的尺寸、形状、倾斜度和形体的相互关系等问题来训练自己的观察力。

人体素描要塑造出体积在空间里的准确位置。例如画人正面站立的动势，要先在侧面看出什么位置在最前面，头是在肚子的前面还是后面，膝盖与头、胸的位置等等，做到心中有数，然后回到正面再开始画。支重的腿要画得紧一点，不支重的腿画得松一些。

自己的情感和自己感觉到的空间关系，必须靠自己去实践才能获得，任何人都不能代劳。

现代绘画要求在造型上尽量减少物体外轮廓的锐角，并保持视觉扫描的流畅，外部造型越单纯、越概括就越好；在色彩方面，也要尽量减弱单个物体的复杂色彩，使之趋于单纯，色彩越单纯就越能进入到总的结构当中去。

画人物时，不仅对他要进行简化，还要创造出一种光感。画家创作出的光感要比自然光线和人为光线更加神秘和动人。

中国的古典哲学认为，人生最重要的事情是“沉思冥想”。这种对心智训练的重视超过了西方人对体育训练的重视。而山水画为这种思想提供了最直接、广泛的空间，因此山水画在中国画领域里取得了最成功的发展。中国人学山水画也采用“沉思冥想”的方式，即不是先研究大自然，而是先学习古人名家的作品，学习其笔墨的运用，以备日后灵感迸发之时，画出想象中的景色。人们在有了一定的笔墨基础时，才面对真山真水去感悟其神韵，并依靠记忆不断地修正其原有的笔墨规范，以使画面更具想像力。

工笔画的人物渲染，要用大的羊毫笔来进行。形象要简化、概括，色要薄、要饱满，水要充足，如此多遍进行，才能取得润的效果。

初学者在构图时，人物安排常常是彼此孤立的，而成熟艺术家则是以前后人物的相互遮挡来取得联系的。以遮挡来打破背景的完整形状，增加画的厚度和层次，使人物在联系的同时，又确保最主要的东西得以突出。

色彩在现代绘画中起着音乐般的作用，它最容易为人们所接受，但在自然中也最难以捉摸。这就是它内在的力量。

由于受中国古典哲学和文学的影响，中国绘画强调更多的是“中和”。

中国画材料的特性决定了它很难做到对所画对象的成功“模仿”。画家只能是把客观对象按一定的模式，用线条或固有的十几种色表现出来，并不断修正使之更符合心中的想象。和西画相比，中国画更有一点抽象味道。齐白石画的虾，有很高的艺术性，但

和真实也有相当的距离。而西画的某些真实性确实是惊人的,以至于—幅画有水果的画,竟可以引来飞鸟的争啄。

—幅画里同时具有红、黄、蓝、绿时,每种色都会呈现出各自应有的色度,并能相互辉映。所注意的只是不要让它们的比例一样罢了。

使用电吹风快速烘干,会使绢面或纸面因高温而急剧收缩,画面易受损伤,颜色缺少润泽感。

我认为古人有些绘画之所以品位较高,大体应具备如下几点:一、大的关系明确,画面高度和谐,色调极为统一;物与物之间过渡柔和,明暗反差不大;轮廓丰富,并不时地自然过渡到周围的轮廓里去。二、画面静气四溢。三、有苍茫之势,空灵之感,不乏大面积空白;密体画面,常在边角或中间留出灵光和云气。

工笔画易出现“板”和“紧”,使观者有种很累或透不过气来的感觉。这往往是由于作者用同样的精力去平均刻画每个局部所导致的。正确的做法是要有松有紧,有工细有粗放,有深入有概括。在齐白石豪放的以大泼墨画出的叶子上,却极至精微地刻画了一

只昆虫,这种处理很值得工笔画借鉴。

为了追求厚度,就不要指望一遍画成,而应一遍遍地反复画。染笔要用大的羊毫,要有一定的笔触感。

较为理性的人应有意识地培养自己的感性成分,画写意画的要在某些位置揉进一些工细的成分,习惯于精雕细刻的人要兼备一定的激情。

静穆有时比喧嚣更有震撼力,更令人回味,正所谓“此处无声胜有声”,“于无声处听惊雷”。记得日本画家加山又造在谈日本画之美时说:“静静的水塘,青蛙‘咚’的一声跳到水中。”

大幅画多讲气势,分量似故宫的太和殿庄严凝重。小幅画多重情趣,变化,使人看来有回环跌宕之感,如同游历精巧别致的苏州园林,虽咫尺而有千里之势。

画水墨人体,要追求一种平的效果,平而不板,平中见体积。任伯年的人物画就是一个很好的范例。

绘画就是不断地纠正自己的错误,后一笔要修正前一笔的不对,并努力使之准确和得体。

好的画家就像一个导游,有目的地引导观众的视线,并把注意力停留在一个最适合的地方,否则就会使人有凌乱和疲劳之感。

从印象派开始,物体的颜色已不再是固有色,而是在光的作用下呈现出的色相;色彩的纯度(饱和度)已越来越高,色彩不再仅是明暗的从属,而是听命于它自身的规律;色彩具有了音乐感,色块也不再是静止的,而是飘浮着的光雾的感觉。

作画在开始的阶段要尽可能地深入表现对象,用的是加法;在调整和收拾阶段则要尽可能地概括,用的是减法。

始于远古时代的色彩是那样地具有象征性和接近自然,红色或橙色代表火,蓝色、黄色或白色代表空气,绿色代表水,棕色或黑色代表土地。

当你参观了美国大都会博物馆的欧洲绘画展厅再步入中国绘画展厅时,会明显地感觉出中国画的视觉冲击力远不如油画,但中国画更适合在手中或近距离良久的揣摩和玩味。



塔吉克少女(速写) 1999年



塔吉克女孩(速写) 1999年

用笔要古,非用中锋不可;画要追求古、深、厚、润。

好的画在大结构的安排上以三个开合为好,只有简单的黑与白,就不会产生丰富性。要注意次要部分的黑白反差要低于主要部分的黑白反差,并与之呼应。绘画要特别注意那些处于宾位的、次要的东西的处理,做到主次分明并相互呼应。

画面的正中心往往并不是最主要的部分。秦兵马俑的指挥中枢就是在—侧,就像人的心脏不在正中一样。

古代许多名画家都仿另一些名家的作品,没想到这些仿品也成了他自己作品中的重要部分,尤其是山水画的“仿大痴”、“仿南田”、“仿云林”等等,是我们在欣赏古画时能经常见到的。古人仿画,多是目识心记,回来靠默写画出,这既是学习,又加入了自己的处理和理解,既表明他喜欢某家的画,同时也交待出自己画法的出处。临和仿是不同的。临是面对着作品并力求达到原作的逼真,这对于画家提高技

巧是一条简便快捷的途径(鲁本斯曾临过米开朗基罗的许多画),因为仅凭写生和自己的苦思是不能做到这些的。当画家进入一定的成熟期,学习别人的作品则更侧重意境、笔法、墨韵、整体的掌握,而不必拘泥于一山一石的形似。

我上人物写生课,从来就是主张学生先认真、准确地画模特,而不要在课堂上参考那些质量不好的技法书和画册。至于教学参考示范图,则是在学生的学习进程中遇到此类问题并尝试着去解决它时再拿给他们看。这样做有利于培养学生的独立观察、独立思考能力,而且完成的作品也会各具面貌,避免千篇一律。

要保持运用毛笔和铅笔迅速捕捉人物的能力。就像伟大的安格尔,坚持每天都画上几根线条那样。

人体画要注意的几点:(1)以追求意境为上。做到人物与环境、背景的统一,并使之成为一个整体。(2)选择特殊视角、特殊空间的动势(如卡拉瓦乔的基督像、任伯年的全正面及全背面的飞鸟)、回避那些习以为常的、司空见惯的东西。(3)画人体要有松有紧,有虚有实,切忌面面俱到、不要到处都清楚。而应让观者看到一部分而联想出另一部分,充分利用遮挡、切割、重叠和虚处理等方法打破过于完整的人体。(4)色调要高雅,画面要凝重。

三

希腊雕刻的人物面部神情多为庄重、静穆,身体重心也由埃及人的双脚平均支撑改为一支脚来支撑。空间感和人体柔和的动式达到了和谐、完美。

苏里科夫是位非凡的历史画大师,他的《叶尔马克征服西伯利亚》有近乎纪念碑式的厚度,画面由蓝、暗红、赭石、冷黄为主色,古朴而凝重,几乎找不到鲜艳色。形象画得粗犷有力。从构图上看,乘船的俄罗斯火枪手处乱不惊,人群形成一个前进的锐角,如一把利剑刺向惊慌、混乱的鞑靼人。

安格尔的素描常常超过了他的油画,原因是前者以感觉和激情为主,后者是理性占据上风,以致失掉了素描中很多好的东西。另外,在油画上过于强调外轮廓,而这种外轮廓的过于干净也导致了平面化。

图案在绘画里是颇具表现力的。波提切利和高更都常常使用图案。图案也非常适合在工笔画中运用,在张萱、周昉的作品里,它更是一种不容忽视的形式,但和任何事物一样,一种好的东西并非适合于所有的人,好的事物同样也有不完美的一面。图案虽然有利于突出画面的整体感,但过多地使用也会削弱它的厚度。布格罗常常是在很小的面积上运用图案,米开朗基罗和莱顿也是如此,他们注意更多的是体块的力度与协调。

罗丹是一位极其注重心灵表现的艺术大师。他强调真实,认为只有真实的才是美的,因为真实既表现为模特本身的真实性,还表现为艺术家心灵的真实性。他认为生命是从内向外发射的,人物的内心、情绪又是通过一片片紧张而有力的肌腱群,在光的作用下如同语言似的来与观众沟通的。《青铜时代》中的男人体从立起的右脚开始通过身体直到举起的右手,形体一直是向上的趋势,并通过肌肉运动带没有阻碍地逐渐向上,来表现内心世界的觉醒。整个身体呈现卷曲、向后仰视、强烈伸张等剧烈扭动的姿态,表情痛苦、压抑、愤怒……站立者的重心几乎都落到尚未绷直的支重的脚上,颈部也扭动很大。

罗丹在人体和肖像画方面创造了一种强有力的“真实”,例如对手和脚的骨骼、关节、肌肉的前后高低及运动起伏感都进行了强化。正如他自己所说:要抓住从正面射向你的体积。观察对象时不仅靠眼睛,更重要的是用手、用心灵去抚摸形体。罗丹是一位印象派特质的大师。他的体积感是从制造几个或几层体积,并使其相互穿插、交织、压叠、隆起而获得的。

在塑造上,他和米开朗基罗的不同在于:前者比较精练、概括,而后者比较复杂,到处是跳动着的肌肉群。罗丹是位了不起的大师,是经过努力走向成功的典范。而米开朗基罗则是位天才,令后人只能望其项背。

浓烈的色彩,错位的空间,抒情的诗意,奇异的想象,一切任凭天性,顺其自然,构成了夏加尔的艺术特色。

乍看夏加尔的画似有怪异、超现实和荒诞的感



女人体素描 1999年

觉,然而仔细斟酌,就不难发现其作品有令人惊奇的真实性。把直立和倒立的人安放在一个画面,恰如转动的地球上上下下两面都生活着人类。画家是把自己放在一个远距离和大视点的位置来看世界的。视点、视角的过于狭近,都容易置身庐山中而难识庐山真面目。

拉菲尔前派的画和布格罗相比,在技法及色彩的沉稳方面要逊色许多。布格罗的画不仅素描精湛,用光及画面的虚实处理极为讲究,而且透出一种虔诚的宗教式的神秘感和美感。

作画时,先从大的明暗入手,把重调子基本画够,然后再调整、深入,这样会节省许多时间。但有时也容易使作品没有风格。鲁本斯作画则是由一个个局部推出来的,但他是位技巧高超的大师。

世界上的许多东西都是相通的。大海是相通的,人体的各部分也是相通的,空气无所不在,包括屋内、



女人体素描 1999年

树干的空隙和所有的生命体内。好的素描也是如此，如米开朗基罗的许多人体素描，其不同形体、关节、转折都借助底色而使之彼此沟通，就像气脉贯通全身一样，显得那么自然、生动和相互联系。

戈雅的画，调子有透明感，原因是在构图中：黑色占四分之一、白色占四分之一、灰色占四分之二。

莱顿最善于用暖调子。他的人物画亮部简洁，形体多以几何体式处理，极为概括。常用的暖色有紫色、红色和赭红色，所有的冷色都蒙上一层暖调子，连黑色也不例外，黑里透出一层淡淡的红色，白色的部分在暗部里呈现黄色和赭石色。莱顿的人物造型常把人体比例加高，看上去头略小，画面的植物、背景都非常好。

看了英国画家莱顿的一些创作小稿，有两点启发：首先是创作要依据具体的或不太具体的写生素描稿，它的动态、明暗调子、形体透视都是极富生命力的，有着意想不到的活力和生动感；另外是为了使素描稿生动快捷，常常画得很小（有的仅二三十厘

女着衣坐像（素描） 1997年





女着衣侧面像(局部) 1997年

米),在放成正稿时,再依据自己的理解、想象来丰富人体和衣纹的细节,这种做法会比照照片或人物原形来画更加艺术化、典型化。米开朗基罗的天顶壁画就是这样完成的。

在空间塑造的问题上,“度”的把握是十分重要的。德拉克洛瓦在形体的轮廓处理上极为讲究,安格尔则是靠一种微妙的弱对比来表现浑圆的体积,难度要更大一些。达维特在体积分寸的把握上不如前两者,彼此间的联系略显生硬,体积过于厚了一点,且有些孤立。布格罗是处理体积的高手,不但整体调子把握得好,还能使形与形的关系连贯而富于变化,体积柔和而独特,尤其是在景物处理方面内在、浑厚而概括。

四

圣人无常师。龚贤在《云峰图》的长跋中列举了他所师从的画家,共23位。

龚贤学习山水画所走的艺术道路使我体会到:在对传统的学习上,应坚持“转益多师是吾师”的原则,坚持在不同时期里画一定数量的临摹画,从中吸收营养并溶入自己的作品;坚持外师造化,观察自然,画写生;坚持在笔墨方面花大力气。龚贤前20年致力于笔的学习,后10年专心于墨的运用,再后来才开创了自己的面貌。所以不懂用笔用墨就永远成不了好的画家。

文征明画石很出色,龚贤的石法受他的影响很

大。文征明在气势方面不及沈周,但在“巧”、“逸”方面是很出色的,而且人物、山水、花鸟都能画。

董其昌在墨法上颇有建树,他的水墨主要受“二米”的影响。他的大幅绢画略少骨气和力量,不及他的山水册页精彩。

宋人绘画的明暗处理极其微妙。就像在音乐方面仅选取几个邻近的音符来滋生变幻,这种处理比大幅度高低音跳跃更为复杂和具有难度。

宋人绘画好像是让人们隔着黄纱或烟雾来观看世界的。

八大山人对后世的影响如此之大,不仅是源于他独特的风格和凝炼的形象,更重要的是人们从他的画里,从他的用墨中可以感觉到画家内心的冷逸、悲愤、凄凉和吁叹的情绪。

五

只有到达了表现事物、对象的“个别特殊”阶



女着衣侧面像 1997年



老人素描(局部) 1999年



老人素描 1999年

段,这才预示着个人绘画风格的逐渐形成。艺术的真正生命乃是在于对个别特殊事物的掌握和描述。

创作上,不要一开始就画大场面的人物复杂的作品,应该先从人物少的、小幅画着手;其次要从现实生活出发,题材最好用现成的,切忌单凭想象去虚构题材。

学习创作,如同好的军事统帅,把一块最有利于自己的地形、地势定为未来的战场,剩下的只是如何把敌人引到这里和根据自己的力量引敌多少的问题了。

创作小稿,可以随意根据一个优美的几何图形,再依次把准备好的人物、动物安放进图形中去,这种方式的最大长处在于可避免重复自己习惯的构图形式,使作品具有变化感和新颖感。

传统是指那些经过了几十年甚至几千年的检验被人们所承认的东西,但它从来就不是一成不变的,它随着时间、时代的推移又不断地被新的优秀作品所补充、完善和发展,以至这些作品在若干年代后也成为传统的一部分。任何把传统看成不可逾越的、固定的模式的思想行为,都将使传统陷于孤立和不再发展的境地,并从客观上抹煞了传统。

并不是凡是好的艺术作品都能成为传统。“传统”对画家及其作品的要求有如下三点:(1)作品有极高的艺术性,是时代的精品;(2)有独特的艺术语言、艺术风格;(3)画家具备相当程度的技巧和艺术修养,在理论上独到的见解。

从事绘画,保持轻松的、漫不经心的、顺其自然的心态是很重要的。有时处在游戏状态中,会有意外的发现与收获。如果非要硬性地达到某种指标,非要如何如何,这样就无形中背上了许多包袱,其结果往往是事与愿违。

绘画应该有敢于冒险的精神。为了使质量哪怕能提高百分之一,就应不惜再冒百分之九十九的风险。

绘画的第一阶段,即基本功的学习阶段必须要有老师的指导,否则就不能使绘画水平稳步地得到提高。在第二阶段,即有了扎实的基本功并开始探寻



《中夏》(素描稿) 1999年

以自己独特的绘画语言来表现对象的阶段,往往不需要过多的指导,否则不利于个性化语言的形成。这时更应注重个人意志、感受和借鉴中外优秀艺术作品。

音乐、电影录音和评书等对我作画时的情绪影响很大。即使在我作画疲劳的时候,收听到好的故事和激扬的曲子,仍然能使我振奋起来,尤其是当我的神情沉迷其中时,画面也常常会收到好的效果。这种似有似无、似想非想的状态,也是理想的创作状态的一种。创作不宜过分着力,一着力便失自然。

在进行一张花费时间较长的工笔画的准备工作时,我常常备上若干盘新录的音带,而且即使我再感兴趣也决不马上播放。因为任何作品在看(听)前几遍时,往往是最打动人的,所以只有到了作画进入到较为关键的阶段,我才动用这些音带。它所传达出的鲜活感人之处常让我流泪,因情感的触动和震撼而流泪是一种心灵的高贵享受!它可以避免作品的冷漠和麻木,有时甚至还可以弥补技巧的不足。据说德拉克洛瓦在创作时,有时雇用教堂的乐队使他保持一种激情态来刻画形象。对艺术家而言,没有比冷漠和麻木更有害的了。

任何创造都是从平凡甚至是陈旧的事物中产生的,完全抛开自己所处的环境、时代而产生的创造,其实是不存在的。

与社会保持适当的距离,是许多作品具有持续生命力之所在。除了特殊的重大意义的历史事件之外,成熟的艺术家从不在毫无意义的事件上花费笔墨,不去表现那些更应该由政治家、历史学家或文学家们去表现的东西,而着重地去为人们提供美和永恒的东西。所以他们才反复取材于自然风景、神化传说、历史典故和日常生活。但画中人物的服饰和道具的式样却很少是时髦的、流行的;“流行”一词本身就意味着短暂。

绘画的学习,先是由初学的画不像到画像,当到达较高的层次时又回到画不像。绘画创作也是由最初构思不太成熟的朦胧发展到明确清晰,最后又回到朦胧,因为作品的主题越隐蔽越好。这很像我们自然界的每一天,天空都是由日出的混沌到正午的明晰,黄昏后再回到混沌之中去。

最能激发艺术家创造力的是爱情和孤独,前者给予艺术家以激情,后者给予艺术家以宁静与思索。

作品的创作伊始常会伴随着冲动与激情,但接下来就是沮丧与艰难。这时惟一能依靠的只有坚持,而一旦撑过了这个困难期,就会出现转机与光明。接下来又是几次反复,直至作品的完成。

有了一定的面貌并取得了一些成功的画家,有两种选择:一是在原有的基础上继续向深层次挖掘,使自己的作品达到新的高度;二是否定自己已有的成就,另外开辟一种新的风貌。

当你被一种事物深深地打动了,又把这种事物与以前经历过的、想过的事物联系在一起,并产生了表达这种事物的强烈愿望,这个过程即是艺术创作。

例如面对沙漠中的一棵孤树,如果仅停留于忠实的描摹也许还称不上是好作品。可优秀的艺术家却能透过貌似平常的外表,看到它为了生存而顽强地把根扎向沙漠深处,吮吸每一滴维持生命的水分。如果再联想到自己处世的艰难及与命运抗争的勇气,并把这些渗透到作品里,那么作品将不再是局限于

简单的自然景物描写,而是被赋予了一种内在的意蕴和全新的生命,这才称得上是好作品。

优秀作品难以产生的原因还在于:一部分人用了十几年甚至几十年的努力,具备了或基本上具备了所需的智慧与知识,却在不知不觉中丧失了真挚热烈的情感以及表达这些情感的最直接的方法。而另一部分人在急功近利地向人们展示自己深邃构想的时候,却因自己艺术功底不足而使作品流于肤浅和表面。

艺术家的创作过程,也是自寻烦恼的过程。他们预先给自己提出一些难题,然后经过努力使之得到解决,接着继续提出疑问,如此循环往复。看起来,艺术家似乎在针对某些外在的东西,其实是在调整自己的内部问题。这种除疑得乐、自我征服的结



《仲夏》(纸本) 68cm × 136cm 2000年

果,会使画家得到愉悦、自信和满足;当艺术家难以谐调他的身心,长期得不到愉悦,那就会产生某种障碍。凡高的出现就是例子。

艺术家有着比常人更多的苦恼,也有着比常人更多的充实与自信。艺术家就是生活在这种艰难与快乐、自卑与自信、空虚与充实、亢奋与平静、进取与无为的矛盾中。如果他们一段时间里没有写作或作画,心中就开始感到不安,觉得虚度了宝贵的时光,于是就用创作来消除这种不安,以获得自慰。而这就像在黑暗中擦亮了火柴,既照亮了周围,也照亮了自己。

伟大的艺术家从不去表现时髦奇特的东西,只把眼光放在那些古老的、永恒的、人们熟悉的事物上。法国19世纪以前的绘画以及意大利的绘画多是取材于伟大的圣经和希腊神话。伟大的事迹常常是简单的。

优秀的绘画,是由“创作构思”和“创作过程”同时来实现的。艺术家既不能不重视他的绘画(否则就产生不了好的作品),又不能过于珍重他的绘画(因为理想中的形象被思索得太久,理解得过深,欲要表达的东西过多,反而会适得其反),所以,肖像画最难画的莫过于自己最熟悉、了解的朋友。

一部在表现人性方面具有深度的作品,冲击的是人的灵魂、人的内心情感,反之,则可能刺激的是人的感官、人的情绪。你可能在一两年里忘掉一部惊险电影或小说的全部情节,可是不会忘记曾使你落泪的影片中的一个不起眼的细节。

画家只有在忘我的状态时才可能画出更好的作品,就像好的枪手在击发时忘掉枪一样,只感觉在做一项如同呼吸一样自然的事,或者说就像“得鱼忘筌”一样。

观众最不愿看到的是在新作品的背后仍然是作者反复沿用的旧时情感。所谓新,不仅是指绘画材料、技法以及题材、日期,更主要的是指作者的感受、对生活的认识和表现视角。

艺术家的才能,还表现在对事物观察理解的深度上。任何事物都有它自己的深度,人们可以凭借它

看到整个世界,就像从一颗沙粒上可以看到地球一样。

创作的关键是要发现你自己,用自己独特的眼光去观察世界。

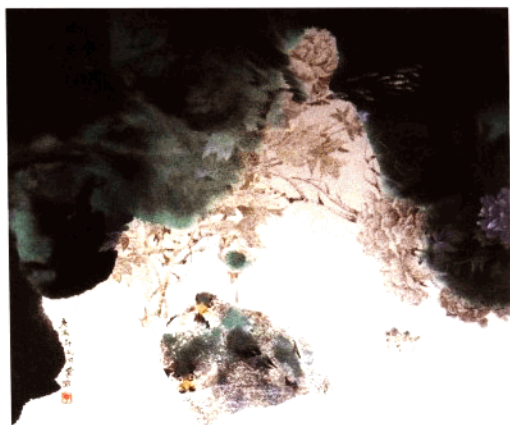
凡是想在时代中留下印记的画家,需要具备以下两个条件:一是要有聪明的头脑,二是要接收前人留下的遗产。拿破仑接收的是法国大革命,佛里德里希接收的是西里西亚战争,莱顿接收的是希腊艺术,凡高接收的是日本浮世绘版画,布格罗接收的是安格尔的古典主义与学院派。我们从降生的那天起,无时无刻都在受着前人文化遗产的影响,很难说哪是自己创造的,充其量只能算做在理解和发现伟大遗产的同时,能在实践中个性化地予以运用而已。

六

对艺术家而言,可怕的不是没有生活,而是没有思想。有了思想才会具备重新发现生活的能力。



《新绿》(素描稿) 1999 年



《新绿》(纸本) 68cm × 136cm 2000 年

没有绘画理论为指导的画家也可能画出较好的作品,但要继续向前发展则十分困难。

应该学会在艺术法则以外来寻求规律。

艺术作品离不开商业价值,可又不能完全以商业价值来衡量。电影《铁达尼号》、《大兵雷恩》是成功的商业片,可艺术质量无法与《走出非洲》、《宾虚》相提并论。即使是《战争与和平》、《悲惨世界》等人类文学巨著也很难超出《铁达尼号》的上座率,但其影响的久远和力度却是无法比拟的。

绘画的商业价值,有的是很快就能反映和显露

出来的,有的则是经过一段时间才显露出来的。毕加索属于前者,凡高、伦勃朗等属于后者。

高的山峰,没有一座是完全孤零零平地而起的,它必须通过由很多低的山峰的依托、垫衬而逐步隆起,就像新疆的慕斯塔格峰(世界第三高峰),周围有几十公里大大小小的山峰在拱卫着它一样。学习也是如此,任何孤立的、单打一的知识结构都不具备使其本专业形成高峰的条件,就像毛泽东卓越的领导艺术是有赖于其诗词、哲学和军事等几方面的修养一样。

绘画的发展总是离不开对自然的观察。在户外对光与影规律的长期观察产生了印象派色彩;对投在墙壁上的竹影的观察,启发了国画墨竹的画法;物象的边缘和某些物体的本身使人联想到了线条;光线的移动、物体的明晦使人学会了表现了事物的明暗法;从物体近大远小的规律中发现了透视法;从透

明器物的反射中悟出了画面透叠。

只有把一个事物和许多事物联系起来,才能产生思想。

人们是生活在两个世界里的,即真实世界和想象世界。前者需要的是观察,后者需要的是体验。没有想像力的生命就不是真正意义上的生命,想象是对现实的补充,是一种幸福。任何伟大的人都是具有非凡的想像力的,想象给人以奋进的勇气和力量。艺术是现实加想象的产物。

画家与画匠的区别并不是在技巧方面。画匠往



《清风》(素描稿) 1999年



“《清风》(纸本) 68cm × 136cm 2000年