

南京艺术学院美术学院中国画专业教学研究系列

Teaching and Research Series of Chinese Painting Department
School of Fine Arts, Nanjing University of the Arts

周京新

创作手稿

南京艺术学院美术学院中国画专业教学研究系列

Teaching and Research Series of Chinese Painting Department
School of Fine Arts, Nanjing University of the Arts

周京新

创作手稿

图书在版编目 (C I P) 数据

周京新创作手稿 / 周京新著. -- 南京: 江苏人民出版社, 2018.6

(南京艺术学院美术学院中国画专业教学研究系列)

ISBN 978-7-214-22086-8

I. ①周… II. ①周… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 117006 号

书 名 南京艺术学院美术学院中国画专业教学研究系列·周京新创作手稿

著 者	周京新
责任编辑	张 凉
装帧设计	南京沃克梅迪艺术设计有限公司
出版发行	江苏人民出版社
出版社地址	南京市湖南路 1 号 A 楼 邮编: 210009
出版社网址	http://www.jspph.com
印 刷	南京顺和印刷有限责任公司
开 本	889mm×1194mm 1/16
印 张	31
字 数	280 千字
版 次	2018 年 6 月第 1 版 2018 年 6 月第 1 次印刷
标准书号	ISBN 978-7-214-22086-8
定 价	320 元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向承印厂调换)

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

南京艺术学院美术学院中国画专业教学研究系列

Teaching and Research Series of Chinese Painting Department
School of Fine Arts, Nanjing University of the Arts

周京新

创作手稿

序

南京艺术学院中国画教学体系在刘海粟先生 1912 年创办上海美专时就已形成，在南京艺术学院一百多年的教学传承中，中国画一直处于核心专业地位。2006 年本专业《中国画技法》课程被评选为江苏省高校一类精品课程，2007 年被评选为国家精品课程；2009 年中国画专业领衔的“美术学人才培养模式创新实验区”项目被教育部、财政部遴选为“全国创新型人才培养试验区”；2011 年本专业《中国画技法》课程升级为国家精品资源共享课程；2015 年中国画专业被评为江苏高校品牌专业建设工程一期项目。其综合实力在江苏省同类型专业中始终排名第一，在全国同类型专业中一直名列前茅。

在一百多年的传承发展过程中，南京艺术学院中国画专业先后培养了一大批优秀的中国画专业人才，创作出了许多广为人知的美术精品。先后任教于中国画专业的名师有刘海粟、张大千、黄宾虹、潘天寿、李可染、丰子恺、关良、汪声远、刘抗、郑午昌、倪貽德、陈之佛、谢海燕、朱屺瞻、吕凤子、罗赤子、陈大羽、李长白、张文俊等。

在南艺中国画专业任教，或从这里走出来的一批批杰出画家各领风骚，在中国画创作领域取得了卓越成就，为近现代中国画艺术教育与发展作出了重要贡献。进入新的世纪，南京艺术学院中国画专业传承有序，名师辈出，代不乏人，其后又涌现了一批享誉画坛的中国画名家，如董欣宾、方骏、王孟奇、朱道平、朱新建、张友宪、徐建明、徐乐乐、高云、于友善、孔六庆、江宏伟、周京新、刘赦、徐累、尚可、张见等，形成了持续实力发声的“南艺中国画现象”。

作为一个历史发展久远、传统底蕴深厚、教学文脉清晰的品牌专业，如何传承中国画艺术经典，不断开拓创新，培养更多优秀的中国画专业人才，一直是我们不懈努力的方向。多年来，中国画系全体教师秉承传统经典精神，注重师法自然造化，遵从因材施教原则，倡导个性真情表现，在教学、科研、创作过程中，始终保持着交融互补、聚散有序、和而不同的良好学术状态。本科专业教学以人物、山水、花鸟三个工作室为基础，在明确主要方向的同时，保持适量课时交叉互动，形成主中有辅、辅中寓主、主辅交融、递进互补的良性教学格局。如今，中国画系的一批中青年教师已经成长为主力教师队伍，如束新水、徐钢、秦修平、张筱膺、杨立奇、程楠、李莉等。在保持和发扬本专业原有特色优势的基础上，他们踏实进取，开拓潜质，积极作为，在教学、科研与创作各方面发挥着突出的作用，广受关注与好评。

为了进一步加强本专业教学、研究与创作内涵建设，根据优势学科建设要求，我们特编撰出版《南京艺术学院美术学院中国画专业教学研究系列》。本系列丛书旨在梳理本系各工作室在职教师教学、科研、创作的综合性成果，实际呈现本专业理论研究与创作实践相结合的学术指向和科研特色，从而进一步促进本专业教学、科研、创作及对外交流水平的不断提升与发展。

南京艺术学院美术学院院长 周京新

2017 年 7 月 1 日



周京新

Zhou Jingxin

江苏省国画院院长。

南京艺术学院美术学院院长，教授，硕士生、博士生导师。

中国美术家协会理事，中国美术家协会中国画艺术委员会委员。

江苏省文学艺术界联合会副主席，江苏省美术家协会主席。

中国国家画院特聘研究员。

中国艺术研究院特聘美术创作研究员、博士生导师。

享受国务院特殊津贴。

获奖

中国画作品获

第六届全国美展银奖

第七届全国美展银奖

第八届全国美展优秀作品

第九届全国美展优秀作品奖

第十届全国美展铜奖

论造型

周京新

我最注重的还是造型表现本身。具体说来，就是首先要创建出完全属于我自己的画中型格，“型”是样式，“格”是品位。样式不是自己独有的“型”，再好也没有用；品位够不上传统经典的“格”，有什么样式也白搭。

素描、速写是中国画造型语言研究非常得力的帮手，多种多样的素描、速写能够多样化地帮助多种多样的造型观察、构思、创建和定位。我一直认为，只要造型语言研究的立场准确坚定，就让素描、速写这样的帮手喧宾夺主，即使是被一位画家前辈斥为“有害无益”的契斯恰科夫体系的素描、速写，也能给中国画造型语言研究提供某种有价值的启发和参照。盲目否定有借鉴价值的台阶，上路登高要么是一件单调且枯燥的事儿，要么是一件困苦而无助的事儿。

造型是绘画语言的主心骨，有了这个主心骨，绘画语言就能天马行空；没有这个主心骨，绘画语言就是行尸走肉。其实早在魏晋之前，中国民间绘画就已经很有造型这个主心骨，天马行空者大有人在。宋元以后，传统中国画因书法之写性在画里的势力越来越大，工笔重彩向水墨写意自然转换，期间就有书写性造型觉醒的重要作用，中国画语言写性笔墨造型表现的时代就此开启。

无论想要怎么去画，关键在于如何找到属于自己的造型语言，并将它有声有色、自然而然地表现在画里。造型应该是一支真正的“兵符令箭”，只要能把它弄到手，就可以调动你想要调动的任何一支军队。那些手里没有这



支“兵符令箭”，却莫名其妙地大唱“空城计”的门外汉们，其实是误会了自己手里的那根“鸡毛”，且永远都领略不到“我正在城楼观山景”的超然境界。

我的“水墨雕塑”有两个出发点：一是语言尚写性，笔墨当道；二是造型做加法，深入塑造。把水墨和雕塑这两个看似不相干的东西弄在一起，就是要搞一出风马牛的“拉郎配”，使笔墨写意造型表现出塑造丰富空间关系的潜质，让塑造呈现写意性，让笔墨具有雕塑感。

中国画造型从来都没有排斥过写实，从来都是主张要追求似的。一千多年前的唐代张彦远先生写的中国第一部绘画通史著作《历代名画记》里面就已经讲得非常明确：“夫象物必在于形似”，画画首先就要做到形似。不过，传统中国画的形似是一种特别讲究骨气、立意的写实，是一种超越简单模拟逼真的写意之似，是一种追求“以形写神”绘画表现的、超级版本的像。那些将一般的像强加

于中国画，或者将一般的不像栽赃给中国画的做法，都是不入门的东西。造型准不准，只是绘画一个方面的标准，相当于看一个国家粮食产量高不高；造型有没有艺术表现性，则是绘画本质方面的标准，相当于看一个国家是不是文明富强。

人物活性，姿形种种，不可拘于动静，意写天象，神韵可得。若正似屏展，勿失错落；侧若墙脊，须显递转；蹲如屯鼎，当呈奔势；坐比瘫棚，需现墩态。

画面中造型之外的各种空白，所谓“负形”，其实都与造型有着密不可分的关联，都应该成为造型表现的一个部分，虚实相生讲究的就是眼里光有实不行，也要有虚；要让实里生出虚；虚里长出实；实可以变为虚”，虚可以转成实。一旦虚与实形成了灵活自由的互为依托、互为转换、互为生发的格局，造型表现的空间和效果就能够更加灵便，更加通透，更加出彩。

造型在被笔墨感化的时候，必须保持住自己的定力；笔墨在被造型牵引的同时，也必须展现出自己的品行。笔墨与造型只有相得益彰且融为一体，才能完美组合并体现其和而不同的价值，也才能就此体现出中国画写意语言的高度。造型笔墨化，笔墨造型化，是中国画必须面对的头号难题，不明白这个难题，中国画就是个门外汉；曲解了这个难题，中国画就是个山寨货；不屑于这个难题，中国画就会去中国画。

在成就造型之前，型是谜底，是形；在成就造型之后，

形是谜面，是型。

说到造型，往往就会拿似与不似之间说事儿，大家似乎都认同一点：画得太像就俗气，画得不像是骗人，而言下之意与画中所能则多趋向于有点像、不太像、大差不离的像就行了。于是，好端端的似与不似之间成了只能画得有点像或是根本画不像的“遮羞布”，莫名其妙地把宇宙飞船整成了幼儿手推车。在我看来，似与不似之间是一个关于如何超越像不像这个写实思维局限的造型命题，是要在画里集合神、态、意、趣、技等等绘画表现应该有的因素，构建起一个属于自己的、独特而完整的造型世界，像不像只是其中的一个因素而已。这是一个相当复杂、相当艰难的工程，相当于在书法里创造一种书体。

独特是造型语言的筋骨，自然是语言品位的血脉。没有自己的筋骨，造型就有残疾，周身血脉不畅通，造型就会僵死。

传统中国画对造型语言的研究很超前也很滞后。早在两千多年前的战国帛画里，画家笔下的人物造型就已经有板有眼，大有“形具而神生”的气象，可谓超前。起码从这个时候开始，中国画造型就进入了一个自觉构建的境界，如同书法确立真草隶篆各书体一样，人物画造型图式也迅速趋向程式化，形成了贬形褒神，崇尚“清古”的风气，定格之后就没有发生太大变化，可谓滞后。传统人物画家多注重笔墨中的“我”，而不太在意造型中的“我”，造型与笔墨发展严重不同步，“师造化”的初衷也往往只

是一个口号了。

我特别喜欢贯休、陈老莲，是因为他们的造型表现性如疾风骤雨般的强烈，造型风格独特而纯正，让我从中领略到构建绘画造型必须具备的章法品格和心境界。传统经典向我们展示的主要价值不在于技术本身，而在于技术的生命原理。

贯休的造型突破了以往造型的种种惰性和狭隘，他把约定俗成的似从庭院统一盆栽一下子移植到了野逸险峻的山崖边，疾风骤雨中独自闲庭信步，龙吟虎啸前一曲高山流水，不温不火的东西霎时间变得骨相奇崛、鹤立鸡群，史无前例地超了凡，前无古人地脱了俗。一个个身形若顽石苍松那般刚烈的“贯休罗汉”赫然降世，以往那些似得温文尔雅的传神写照一下子都被陪衬成了“柔弱女子”。在传统中国画崇尚的各种似里面，“柔弱女子”太多太多，“贯休罗汉”太少太少，可谓阴盛阳衰。

人物眉目可以传神，举止动态也能传神。声色形态都是人体语言，各有其表露心境、传达情感的作用，一个手势可以传情，晃晃脑袋也可以示意，就连口、耳、鼻、舌、胳膊、大腿、脚丫子也都可以有情有意，从古到今的人物画造型与传神写照，从来就没有被传说中的“阿堵”眼珠子垄断过。

在民间画工那里，曾有过许多关于绘画造型的宝贵经验，例如，“画人难画手，画树难画柳，画花难画叶，画兽难画狗”，与《韩非子》里的“犬马最难……夫犬马

人所知也，且暮罄于前，不可类之，故难”的论点颇为相近。再如，“将无项，女无肩”“长舌鬼，高脚仙”等等。为了突出武将的魁梧，脖子不能画长；为了显示美女的窈窕，肩膀不宜画宽；鬼怪垂舌数尺，神仙高脚入云。从历代庙堂、洞窟、墓室的雕塑、壁画，到民间皮影、门神、年画、泥塑等的生动造型里面，都可以找出这些理论的实际依据。

人物造型“开脸”最重要，在人物面部确立绘画图式元素，是构建造型语言最关键的步骤。“开脸”若搞出了名堂，人物造型语言就有了展开、深入、提升的基础，造型语言就能出彩，所谓举一反三。

“水墨雕塑”语言意在直觉现实物象，遵循传统绘画写意笔墨精神，借鉴西方雕塑语言体质空间与面性塑造形质。以笔为刀，既写既塑；墨应肌质，笔无常型；虚型实写，简象繁形。“水墨雕塑”的造型原理为：将约定俗成的先框架后填空模式，改造为一次浇铸成型体制。即将高度程式化的点、线、皴、乱、染等传统语言零部件统统融解化一，让先立骨架后敷皮肉式的“线写型”笔墨，升华为骨肉筋血皮毛同运同生的“塑写型”笔墨。在写意精神的自由释放中，“水墨雕塑”彻底摆脱了传统笔墨的“恋线癖”和“恐面症”，在给一直被误解和冷落的所谓“没骨”正名的同时，从笔墨身上彻底清除了零部件套版组装的烙印，让笔墨语言真正焕发“一笔画”的生命力。

心中有形，堪为得“竹”，心中有写形，堪为得“成竹”。



既得“竹”者，可于浅小池塘涉水，嬉戏而已，并无惊险。“成竹”在胸者，则可入江河湖海踏浪，若鲸鲨自由纵横，击流壮阔，大作为也。自古以来，得“竹”者云云哉，得“成竹”者了了矣。

造型要真，真现形质，更显心境。真应该生长融汇在绘画语言的骨肉血脉里，而不是在表皮上张扬。

从整体到局部或是从局部到整体其实不仅仅是观察

方法，更是具体构建造型的策略和过程。在创作过程中，无论整体的判断还是局部的经营，都必须从构建完整造型语言的目标出发，必须首先确立坚定、开放、灵变的构建语言意识。否则，过程可能永远只是过程，呈现不出有价值的结果。

画中造型生成我法者为上，仅得造化之表者为中，徒拟别人之法者为下，胡抹乱涂不觉者为零。

笔墨写意须造型通透，技意占全。技短意长，是有气无力；技长意短，是有力无气；技意俱短，是无力无气；技意俱长，是有力有气。有力有气而能交合造型者，气通力透，可入畅神之境。造而优则成型，写而化则生意，型入写则格净，意致觉则超然。

水墨写意的过程和结果应该是自由、自如、自在的，此前的生活体验、品位觉悟、个性定位、造型修为等等积累若是明确、完备而通透的，就能在创作过程中生成超然的自信与定力，进入自由、自如、自在的境界。

一如既往地创作会消耗造型积累中鲜活的东西，使它们日渐疲惫，养成惰性习惯，在逐渐趋于程式化的同时失去生气和活力。写生是一种极好的造型修养方式，与现实形象交流互动，在多吸取一些“生”的东西的同时，注意清洗掉造型习惯里的那些过“熟”的东西，使造型不断焕发生气和活力。

造型既不是如实记录，也不是肆意胡来。直觉的形经过有追求的造，才能升华为具有绘画性意味的型。画中



的型无论写实还是写意，都要从里往外洋溢着某种意趣，从头到尾运行着特定技法——这些是画里必须有、必须讲究的东西。平庸的写实和粗糙的写意都是混进绘画里的垃圾。

由光造成的明暗，是造型可以很好利用的元素。在画里面，光和明暗可以各种面目出现：聚起的，分散的；紧贴着的，松弛着的；从外向里的，从里向外的；合情合理写实的，无中生有写意的等等。造型语言在这方面施展

开了，光和明暗就有了多种多样的用武之地，画的路子也由此而豁然。

画中之法，造型二字可以全概。造型之道首先是造，凡图、形、笔、墨、色等诸项，都应该造就成型。从一笔一墨之小，到画里画外之大，或先有各小后成大一，或先立大一后治各小，但求小形入得大形，大形造成大型；小与大形通神透，大与小格法合一。至于造得的型，则无论先后大小，皆须品行兼备。品者，好骨，好韵，好相，好格；行者，可伏，可起，可入，可出。变，则换形不易其象，守，则化一不损其格。如是者，型致矣。

有形处以型造笔，无形处以笔造型。

人物造型是绘画语言元素的第一世界，其他任何系列元素都无法比拟。对人物造型的认识上了档次，就会有不俗的语言作为；人物造型语言有了不俗的作为，搞定其他题材就不在话下。

似与不似之间是一种非常高明的造型观，是一种既确定又灵活的造型感觉和艺术状态。然而一旦试图建构一个与它相关的、新的造型表现空间时，难度是很大的，因为，似与不似之间绝不是大差不离、可有可无、模棱两可，而是要求你在似与不似之间这么一个很宽很阔的造型领域里找到自己的落脚点，并有无愧于似与不似之间经典造型观的造型作为。

造型被规定为线型框架结构，被轮廓化，是对绘画语言的一大制约。在这一极度程式化的轮廓化框架之内，造型的骨、肉、皮、毛等被一一精工细作，打造成同样极

度程式化的填充物，终究是套件组装、骨肉分离的格局。

无论古人画人，还是今人画人；无论画古人，还是画今人，都离不开传神，造型不传神，或是传得不够神，就不配为造型。然而，传神有时是一个陷阱：为了把神传到位，很容易钻到喜怒哀乐的情绪故事里去，忽略了造型本身应该有的讲究，不够格的造型里传出来的神，肯定也是不够格的。传神有时是一块“遮羞布”：在造型这种硬件上无所作为，就试图利用传神这种软件走捷径，在以空洞苍白的玄虚大肆忽悠的同时，掩盖造型硬件的低能与平庸。

造型关系是绘画创作中最有价值的关系，也是最有利可图的关系。充分利用好这一丰富多彩的关系，可以获得许多提升画面整体效果的机会，诸如笔与造型的关系、墨与造型的关系、色彩与造型的关系、透视与造型的关系、情节意趣与造型的关系、局部或整体各结构与造型的关系等等。

造型如果能够将画面空白和“负形”部分也一一鼓动起来，各自融入造型的节奏中，整体呈现出以虚应实、计白当黑的格局，所谓气韵生动才有实现的可能。

造型当然需要刻意经营，否则难以构建。真正有价值的随心所欲、顺其自然其实是立意高明、不露痕迹的刻意经营，与稀里糊涂地碰运气根本不是一个档次的事儿。

人物面部内容特别多，所以特别难画，但也最能有造型效果，也最值得先有造型效果，因为它是构建造型语言的“领头羊”。

造型写意化，是绘画语言至高级别的表现，造型像



与不像、精准与否，则是绘画技术低级别的门槛儿。用高品位的意引领造型，以高格调的写主导表现，造型才能成为可以登堂入室的语言。

中国画造型的玄机在于深刻领悟书法精神，并在技术上生成为一种超越勾勾、描描、点点、染染，使“形似”“骨气”“立意”“用笔”通透贯一的实际修为，将书法用笔的精气神移植到画里去，让畅意灵动的书写性注入到造型骨子里。这样，造型才有可能摆脱那些工艺性制作的拖累，

升华为品格高洁、张弛有度、自由自在的表现语言。

造型求“深入”，并不是多画几笔就能解决的，而是要在造型结构关系上做加法，不是量的增加，乃是质的提升。古人所谓“下笔便有凹凸之形”者，其实就是把握造型结构的一种超凡修为，那是一种以一当十、步步为营的战略，与蜂拥而至的人海战术不可同日而语。

初试写生，如果能做到有笔有墨，还能画得像，那是最好的。如果暂时不能兼顾，可以把墨先放一放，首先解决笔和像的问题，就是先尽力让用笔的地方都有造型，或者是追求造型全用笔来表现。但必须明白，像只是造型的一般属性，其程度上的调节余地是很大的，若一味追求逼真，拘泥于所谓的像，笔就难以生存。至于笔本身，则当以呈现写性为要，不可仅以线条为是，线条只是笔的某一类形态，且在线型上亦有许许多多的转换空间，将线与笔画等号，是短见低能的表现。眼睛只盯着像，造型就只能赚得立锥之地而已；将视角由单一的线，开放至无限的笔，造型就可以有海阔天空的自由。

造型是一个虚虚实实的东西，往往要在有和无之间随机转换，从无处画出有，从有处画出无。有往往是实的东西，是“它”；无则往往是虚的东西，是“我”。

形与神血肉相连，不可分离。真得形，须两全，舍其一，则俱失。

形应笔造，笔运形生。应物形而蕴笔象，象笔型而意写。依自然造化之象，而得笔墨写意之天。

形似是中国传统绘画特有的书写性图型表现模式，是将物形升华至画型境界的写意语言核心元素。中国画讲求的所谓写意就是追求艺术地表现，写意表现需要心境与理法相互融通，灵动变幻，彼此彰显。



形之所以要与似捆绑，是因为似具有适应写意表现的品质，那就是造型的写实程度适中且自由，生动表现而不拘泥于肖似，从而给生性自由的笔墨语言留出切入写意性的空间。从心境理法到笔墨造型，只有彼此融合、通透一体了，才有价值和意义，才无愧于写意这一几千年铸就的中国画艺术经典。

与万紫千红的大自然拼色彩是很不明智的，单纯而独特的水墨写意最能够体现一种不可替代性。

“水墨雕塑”是我在水墨写意造型语言方面的一种探索。“水墨雕塑”最初的动机就是要将传统中国画语言的框架结构变成整体浇筑结构。“水墨雕塑”遵从传统经

典品格，借鉴中西雕塑艺术空间理念和表现原理，将写、雕、塑三者交融组合起来，构建起一个写骨塑韵、型雕质写，使造型呈现笔墨化，使笔墨具有雕塑感的崭新的写意表现语言。

写意里有趣，有笔墨，有色彩，更有造型。造型是写意里无处不在的东西，是呈现艺术表现的主力。写意、笔墨、色彩往往因造型的活力而千姿百态、千型万种、千变万化。写意造型可粗可细，可屈可伸，可大可小，可疏可密，可疾可缓，可放可收。写意笔墨造型完全可以是“细笔”，而“粗笔”则不等于写意造型。“细笔”和“粗笔”各自也都可以呈现千姿百态、千型万种、千变万化的造型。而在细与粗之间，则依然有着千姿百态、千型万种、千变万化的无限造型的空间。

书法是一种异常完美的造型艺术，经典林立，法度天然，体系完备，潜质不竭。书法里的法度与自由永远是并存的，入得法度又争得自由就有活路，只有走出了属于自己的活路，才算有价值的作为。

中国画造型历来是有空间意识的，以平面的写来模拟立体的实，所求之似，乃是中国画造型语言特有的结构程度定位，是艺术表现的一种高明策略。因为，似能够回避实可能给写带来的种种制约和拖累，中国画的写意精神由此确立。

认为写意造型必须求简，简才是空灵的，才是最高境界，那是一个误区。倪云林很好，很简，很空灵。王叔明也很好，虽然很繁，也很空灵。其实画里的境界必须先在心里确立，心境高，画境就高；心里干净，画境就空灵。画面上的造型简也好，繁也罢，都必须是心境的真切表露，而不能是一副遮丑的面具。

作风景，造型依然是首要的，山石、云水、草木的“势”与“质”的造型因素当充分运用，形成意气通透的“势”与“质”，才算入得画境。

作风景时写与形当势质相融，松紧虚实关系入微且生动。遇大形，则写其宽松厚阔；适小形，则写其精肌细理。紧密处，留白十之二三；疏松处扣接十之四五。动笔时更当随机应变，灵活运筹，切忌拘理刻板，务求法不制用。

造型里有了一些夸张意识，绘画就多了一分生动。在造型夸张这方面，中国画一直在向书法学习。篆书、隶书、楷书、行书、草书就是一步步夸张而来，各种书体都有丰富的变化。如草书就有章草、今草、行草、狂草之分，张芝、张旭、怀素、孙过庭、黄庭坚、米芾、徐渭、董其昌、王铎、于右任、林散之等历代草书大家亦各呈风格，灿烂缤纷。其实，自然万物的形态也都有静与动、起与伏、刚与柔、平与错、正与邪、安与险、齐与乱、强与若之别，美丑不可限定，天地造化使然。只能守着平实的感觉，害怕夸张的东西，那是造型意识“贫血”的症状，绘画造型语言的表现力也会因此而衰竭。

