

绘画人生

靳尚谊：我的素描三阶段

我在中央美术学院学习和工作的时间比较长，因此对于中国的美术教育，包括素描教学的发展比较了解。

1949年我入学时，中央美术学院(当时称北京艺专)由徐悲鸿先生任院长。当时的素描就是徐悲鸿从西方引进的，并经过其加工。这涉及艺术的格调问题,即在造型上,若为方形,格调就高,品位也高;若为圆形,则品位就低,就俗气了。这是非常有意思的。

在本科阶段的素描学习中，我的老师也是这样教我的。当时素描创作的方法是“分面法”，即无论对于人还是各种形状的物体，都要用一个一个的面塑造出来，这样层次分明，形就具体、生动了。这是徐悲鸿时期造型艺术的重要方法，也是我第一阶段的

素描教育。

后来我上了苏联画家马克西莫夫的油画训练班，接触到一个新的概念——解构。这是我以前从未听说过的。马克西莫夫解释说,“解构”就像盖房子,需要打地基、置梁柱,然后再添砖加瓦,它是一个物体的基本构造。但我对“解构”这种语言具体到画面上何为好、何为不好,还是不清楚。后来他给我改画，我记得是改一张男人人体,他这里改改、那里画画,把原先我用分面法画出来的东西都连起来了,包括骨骼、肌肉等都连起来、具体化了,这样画面一下子出现了很大变化。

我本科时期学了很长时间素描,自觉画得还不错,也挺生动,但有两个问题:一是画面比较散。虽然有时候也结实，但那种结实像石头,而不像人体骨骼、肌肉的结实。当马克西莫夫将这些面连起来的时候,我惊讶地发现“散”的问题解决了。另一个问题是,我

以前画素描，常常拿一根棍来测量对象的水平线、垂直线,看这条线是如何倾斜的,进而确定构图。所以我的画有时候看起来挺准,有时候就不行。比如画一幅人的头像,眼睛、鼻子时高时低,无法准确。但用“解构”的方法就可以非常准确地确定人体器官的各个位置，因为它是从解剖的角度去研究人和中线,根据人体的中线、对称性，以及可动和不可动关节等,准确地画出器官的不同位置。通过“解构”来研究对象,我的素描画就准了。

其实,这两种做法都来自西方,都是经老师转手过来的。油画进入中国不过 100 年,有真正的美术教育也不到 100 年,而即使到今天我们也没有特别弄清楚素描是怎么回事,所以不要以为素描就这么简单。我从 1949 年入学到 1957 年毕业的时候,才基本上懂了素描的要求是什么。但“解构”所体现出来的东

西，我在油画班并没有领悟透彻，毕业后我的画还是老样子，看上去似乎也很好,但每张都有或大或小的问题。我毕业后在版画系教了 5 年素描,一边教学一边继续画,这才慢慢地把“解构”问题解决了。这是我素描的第二个阶段。

第三个阶段是改革开放后,我出国看到了很多经典的油画原作。第一次到德国，第二次到美国，看到他们博物馆内从古典到现代的各种油画作品后,我深感自己的油画水平不行。为什么呢?因为无论从画面的丰厚性、层次感上,还是造型、色彩上,我的画都远远不及。什么原因呢?我研究了很久,就是体积感不够强。

“体积感”这个词,说起来大家都懂,但自己做得好不好、到位不到位,却不甚清楚,因为没有看过更好的画。所以我在国外转了一圈后,才发现我的体积感不够。比如人头,我只能做到一半,边线

转不过去,都切掉了,这样它的美感就出不来。当时我在美国做了一个实验，一个画廊老板给了我一张很大的照片，要我画一张头像,我将“古典法”和“分面法”都融合在这张画中，将体积做得更彻底一点，效果便一下子发生了重大改变。回国后我将这种方法运用在日常创作中,周围的老师、同学都觉得我的画变了，但具体怎么变的都琢磨不清，其实就是这个原因。后来我画了《塔吉克新娘》等一系列作品。这是我素描创作的第三个阶段。

我由不太全面的理解到比较全面的理解素描，经过了几十年的时间；由理解了、基本做出来了,再到在油画里实现,又经过了相当长的时间。到上世纪 80 年代,我已年过半百,才勉强解决了这些基础问题。我的素描三个阶段，实际上也是整个中国美术教育的发展过程。

(本报记者高素娜采访)



拉棍的农民(素描) 1955年 靳尚谊

理论前沿

艺术是否需要自证

杭春晓

当把文章题目命名为一句疑问后,我发现,最初源于中国当代艺术关于图像与绘画性的思考,被引向了一个艺术哲学的命题中。因为“问号”的使用需要我回答，但答案又并非中国当代艺术独自面对，而是世界范围内艺术发展所普遍面临的。

其实，这样的疑问在古典艺术范畴中无需回答，因为手感所代表的绘画性是艺术成立的基本条件。但时空改变的今天,这个问题却足以引发我们思考“艺术的本质到底是什么”，因为 20 世纪狂飙突进式的艺术变革，带给我们“艺术到底应该以什么方式存在”这样一个无解的困惑。“艺术”越来越成为一种“哲学形式”，可以脱离一切经典的艺术手段,直接以思考者的角色出现，进而介入文化进程。于是,生活在这个时代，作为艺术创作者突然发现了自身价值的凸显，不仅是简单的商业价格,还是主动介入社会、文化乃至思想意识的价值。但同时,他们却也发现自己不得不面临一种尴尬：当艺术的诉求大于艺术形式,甚至可以取消形式之时,他们无法自足地说明自己的作品为—件艺术品。

正如安迪·沃霍尔展出一堆与包装消费品的工业流程化的盒子一模一样的盒子时，我们如何得知展厅中的东西就是艺术？

艺术发展到如此状态时,我们不得不开始面对一系列问题:古典艺术的形式自足性，在今天是否可以完全放弃?如果可以,那么作品成为艺术品的理由到底是什么?那些充满了脑筋急转弯特征的 20 世纪艺术观念,到底是艺术家创造的，还是理论阐释创造的?如果是后者创造,我们为什么还需要艺术家?如果 20 世纪是一段不需要艺术家的艺术史，为什么我们不直接将这段艺术史改称为思想史?

确实，今天的艺术世界充满了各类新奇的创造冲动，并且在等待着各种崇高的理论诉求加以包装,以期成为新的文化传奇。于是,我们不得不发现,艺术家太多了,理论家太少了!而且如此数量失衡的创作、阐释需求,还要面对理论资源的日渐枯竭——从政治的、商业的、精神的到哲学的,各类阐释系统都被挥霍一空，剩下的，只能是在看似深奥的饶舌语言中寻找一种看似深刻的阐释表述。但问题在于,这样的阐释很少能够引起共鸣，甚至很少能够让人明明白白地接受，那么它又怎样担负起文化传奇的历史重责?不巧的是，这种局面与这一时代艺术家良好的自期有着一种根本的冲突——他介入社会、文化乃至思想意识的通道被自身的“深奥”“新奇”阻挡在了影响他人、发生功效的大门之外!于是乎,艺术成为了自说自话的圈子产物!面对如此不堪的结果，自嘲为思想

精英的艺术家又该如何确认自己成为精英的理由?或者,就不再思考所谓精英文化的价值、作用,而是一口气在“皇帝新装”的方式下将艺术进行到底?

将艺术进行到底,固然美妙,但问题在于，如此到底的艺术又该怎样确认自己能够成为艺术的理由?我们都不是安迪·沃霍尔，有着那么贴切、恰当的时代理论支撑自己的作品。那么,我们到底要将艺术进行到哪里?20 世纪关于艺术的方向指向艺术自我逻辑的终结——以不断拓展的涉及时间、空间的媒介形式逐渐消解了艺术作为一种表意形式结构存在的自我定义。固然,类似的拓展对于艺术表达从古典状态审美化的意义表达走向更为直接、更为广域的本体精神存在的反思有着积极意义,但它同时也带来了一种艺术自我消解的危险。

问题回到了我们开始提出的疑问:艺术还存在着自身可以界定的概念吗?也许,在这个以“多元化”理论表述掩盖这一困惑的时代，提出类似问题似乎成为了艺术的“门外汉”，但面对大量无法用作品本身说明自身作为艺术存在的艺术,我们仍然需要这种“门外汉”式的提问,从最开始的逻辑上重新梳理我们对于艺术应该采用怎样的姿态。尤其是 20 世纪以拓展艺术形态而最终消解艺术形态之后,我们应该怎样重建一种关于艺术的“概念”,帮助我们自己、帮助公众建立一个可以叙述、可以接受的艺术逻辑?也就是说,在经历了通过理论阐释证明自身作为艺术存在的理由之后,我们能否重新构建一种可以通过作品自证的艺术存在?

对此,我想,提出艺术的手感与思想这两种元素在艺术表达中的作用问题，应该是一个较为简单的方式。虽然我们无法说这是唯一的方式，但通过重新反思 20 世纪所拓展的艺术表达与最经典的绘画性的结合问题来看待这种概念重建,似乎最为容易操作。当然，这种手感在架上可以表现为一种与绘画性相关的手感，而在架上亦可成为一种媒介语言不可替代的选择，也就是说它可以通过自身在表意结果上具有不可替代性的形态来证明自身作为艺术表意系统的语言学结构。当然,我还想指出的是：艺术的本质可能与哲学世界的本质一样，是无解的，因为我们无法全程证明这类定义的有效性。但我们却不能因为这种无解而放弃解释、定义,放弃艺术的自我证明。或许,这也是 20 世纪艺术在不断证明艺术作为本质的定义需要不断颠覆,乃至自我瓦解之后，艺术史留给我们的一个新的开始的机会、一次重构艺术的机会。

(作者为美术史博士)

中国宋代及宋以后，文化上的主要担负者是儒士,即士大夫。他们的文化活动包括编写史传,注释并传布经书，创作诗词及各类文学(包括现在认为最通俗的文学——短篇小说、长篇小说、戏曲),作曲奏乐,尤其独占了书法艺术。除此之外,在宋代以后,大部分的绘画运动也是由他们推展。士大夫们彼此沟通讯息以及阐明思想的主要媒介自然是散文,但诗词、书法以及音乐,从很早以前便被视为较含蓄婉转的得意工具,是一种表现艺术,可借以将色彩微妙的情意、变动不居的心绪、个人心灵的特质加以具体化,而与其他的心灵交流。至于绘画,只要还在职业画家或“画匠”(文人口中的贬抑之词)的范围,便不可能被视同那些遣怀述志的表现艺术，而只是一种后天磨炼出来的技艺，只能创造供人玩赏的奇珍异宝。就是因为如此,文人不屑于从事绘画。不过,在宋代,由于画风与画论两方面有新的发展,绘画得以融合诗艺与书法,成为文人闲暇时的消遣。

事实上，文人适当的出路只有一种:入朝为官。在宋代以前好几个世纪，便已经存在着士大夫阶级，他们与世袭的贵族之间有一种互为消长甚至是紧张的关系。中国早期历史中,官员一般出身世族，社会阶级之间的流动相当少,但是到了宋朝,虽然依旧可以通过皇亲贵族去谋得一官半

职，但是大部分的官员皆是通过科举考试,凭着他们精通文理、博览经籍的真才实学而晋身仕途。入朝为官的人，不论天子脚下的朝中大臣,或地方上的小官吏,他们的教育、名望与权力都与社会上其他的族群有所区别。他们还有其余的特征：因为本身既有文学素养又有闲暇时间，所以文化水准颇高,对他们来说,这种文化水准或多或少是必须具备的;与

谈艺录

果一个人的画用了亮丽的色彩以及装饰性的图案来吸引观众的目光,可能这幅画就是用以出售的。而绘画的正当动机,读书人认为,是要“寄兴”——这种活动本人的价值在于修身养性。作品不可用来出售,只宜投赠知音。若在画中卖弄自己对于实物的描写如何几可乱真，便是屈从一般大众的写水准颇高,对他们来说,这种文化水准或多或少是必须具备的;与

宋代的文人画

高居翰

定画家一定具备画技，但其实许多文人画家只具备某一方面,而且是相当有限的技巧)意味着只要磨炼技巧，即可在绘画上登峰造极。而文人画家的想法正好相反——绘画的精神主要来自画家本身优异的禀赋,而绝少由后天技法造就,这种精神,敏锐的鉴赏家能看得出来，常人则容易失之交臂。此即所谓的“观画知人”。“画家必备的修为并不是一般的“习画”训练,而是糅合了几项功夫。比如锻炼自己对风格的感受力,通过揣摩古画来熟习古代的风格特色,就显示了相同的偏见。如

画外话

艺术品的推介和传播，基本上是通过展览和出版两种方式来完成的。前者更为直接,观众可以真实地接触到艺术作品，于是成为艺术家十分看重的平台。近年来,各种展览多姿多彩,策划理念层出不穷，展览范围不断延伸。这种多层面的展览，文化单位和社会阶层都乐此不疲地甚至是争先恐后地实行之,俨然成了一道“亮丽”的风景线。

然而，目前展览存在一味求“大”的现象，具体表现在：展陈场地大、作品篇幅大、参展队伍大。

展览是一种形式美的具体体现,要有新意。场馆本身已成为展陈的重要形式之一，需要根据需要选择展陈场地。然而,目前有些展览不管作品及内容是否适合,非八个、十个厅不“过瘾”，甚至展到大会堂、政协礼堂、国家博物馆、国际展览中心等场所,用“大”场地这种单一模式吸引媒体及大众的“眼球”,成为一种常态。

我总体感觉，看一个人的作品，十数张最为精彩，既能展现其基本风格的多层面和连续性,又让观者保持新鲜感与期待感。为大场所罗列、铺陈作品会使得展览乏新,使观者疲劳。不同风格的作品应该与展览场地相匹配,相得益彰,这是展览的一种基本要求。也就是说,展览不该是为展而展，展厅本身应是艺术的一部分,作为展品形式的一种补充,使形式与内容在展览中达到完美的统一。

大篇幅是当下另一种时尚。现在的作品篇幅有不断“攀升”的趋势,不管题材与驾驭能力,动辄

温故知新

中西绘画比较谈

李叔同

中国画注重写神，西画重在写形。由于文化传统的不同,写作材料的不同,技法、作风、思想意识上种种不同，形式内容也作出两样的表现。中国画常在表现形象中,重主观的心理描写;西画则在写实的基础上，求取形象的客观准确。中国画写以线条为主，西画描写以团块为主，这是大致的区别。

初习绘画,不论中西,都要经过写形的基本练习。你向来学国画，现在又经过了西画的写生练习,一定感觉到西画写生方法,要比中国画写形基本方法更精密而科学。中国的“丈山尺树、寸马豆人”不若西画的远近透视、毫厘可

计;中画的“石分三面，墨分五彩”,不若西画的阴影、光线、色调各有科学根据。中国画虽不拘泥于形似，但必须从形似到不拘形似方好;西画从形似到形神一致,更到出神入化。中国画讲笔墨，做到“使笔不可反为笔使,用墨不可反为墨用”,从而“寄兴寓情,当求诸笔墨之外”。

宇宙事物既广博，时代又不断前进。将来新事物,更会层出不穷。观察事物与社会现象作描写技术的进修,还须与时俱进,多吸收新学科,多学些新技法,有机会不可放过。

(摘自 1918 年秋李叔同与沈本千的谈艺录)

个欧洲艺术理论中也贯穿着一脉“画如其人”的观念,但是这些观念在欧洲并未像中国那样在画坛上发生实际的影响，西方也未曾有过明显的“业余画派”。

中国的文人画家及其交游的圈子,通常都兼具鉴赏家、收藏家的身份，由他们的品鉴角度及上述的一些信念所发展出来的几种绘画，在手法上看起来常常像初学乍练,带点笨拙,起码和职业画家与院画家的洗练精到比较起来是如此。文人画家所作的通常是水墨画，或者只是敷上一些淡彩(但是复古风格除外,复古风格的绘画用色较为鲜明，这是由模仿或影射古代的绘画形式而来的，与一般色彩的写生功能略有差别)。再者,这些绘画不管是技艺生疏还是刻意避开流俗，若以物象外表的真实感来要求，通常不具有说服力；基本上他们画的是一个内在世界。在宋代大师笔下，特别是 11、12 世纪，中国绘画的写实风格这一面，已经达到了前所未有的巅峰。稍后数百年中,画风的发展方向渐渐远离写实风格，这是与宋代的写实成就有所关联的，大部分的时候都是刻意地“不求形似”。当实际的纸上绘画真的不求形似了，同时的绘画理论就从穷推波助澜起来。

(作者 James Cahill,中文名高居翰，为美国伯克利加州大学艺术史系资深教授。本文节选自其专著《隔江山色》)