

基礎與創造力

——基礎教學中能的發掘與培養

王大同



創造力是當今藝術教學中的重要話題，基于實際的需要迫使我有些興趣，不過目前沒有大量時間讀書，恐怕只能說說皮毛而已。

我還耽心會引起譏諷，因為目前的藝術是不大有人講“技能”的，大家關心的是怎樣創新，怎樣做“第一個”。我文卻不離技法，這就更成問題了。

不過我不認為技巧對於作品和創新有什麼損害，它是“能”的一面，完成或實施許多高難度的造型布局和色，沒有高度技巧是不可想象的。

一個學生將來能否有所造化，有所作為，很大程度上取決于他們的專業基礎。歷史上有貢獻的藝術家，在青年時代都接受過嚴格的基礎訓練。當然也有沒進過學院的非科班藝術家，只是他們打基礎的方式不同，在基本功和造型能力提高方面付出的代價更高。所以不能把自學成材看作是否定基礎教學的依據。而且在概率上正規教育的成材率更高。

不過我們現在的教學體制和方法存在很多問題，不能完全適應當前形勢。我們應該探求拓寬基礎教學及其適應性，使它具有日益完善和自我更新的機製。據說油畫這個畫種是十五世紀經過尼德蘭（今荷蘭）畫家艾克兄弟改進和完善之後正式形成的。經過數百年的發展，形成了很多體系。在美術學院這樣短短的幾年時間，要想一一加以深究，不可能也沒有必要。因而只能選擇最基本的部分，就是通常所說的基本原理、基礎知識和基本技能。

基礎是比較大的概念，包括認識、感受、經驗、技巧等等方面。就是意象基礎和視覺基礎。但通常所說的繪畫基礎則主要是造型的能力和手段。就是基本練習。所以基礎課的教學就應該研究如何指導學生搞好基本練習。在基本練習中培養創造力。

現在的“觀念更新”已經危及了基本練習的存在意義，有必要強調一下它的必要性。

繪畫的基礎教學，是獲取前人造型知識的捷徑。前人作畫的經驗，經過了教師的總結和篩選，將最重要和最基本的規律，以及教師的直接經驗，直接傳導給學

生。油畫的體系和程序比較複雜，沒有這種中介的傳導作用，要靠自學是比較困難的，即或掌握一點基本知識，也不意味就達到了很高的境界。有了教師的指導，可以使學生少走彎路，大大縮短親自摸索的過程，迅速的達到前人知識的高點。所以教師的作用就是幫助學生迅速的“踩在巨人的肩膀”上。

其次，通過基本練習來鍛煉學生的諸方面能力。這是基礎教學的中心和關鍵。學生的視覺感受力、形象概括力、再現和表現力、聯想和想象力，都可以通過基本練習來鍛煉。在基本練習中注意這些因素，有計劃的，多側面的加以實踐和引導，學生的能力才能形成和發展，否則基礎教學就失去意義。音樂家的耳朵，畫家的眼睛，都比常人高出一層專業性。如果只是常人的眼睛和耳朵，那就不成其為家。這種專業性就必須經過學習和實踐來獲得。

再次，通過課堂內外的基本練習，還可以攝取感受和累積素材的過程。巧婦難為無米之炊。一個藝術家的素材質量和感受深度，是創造藝術品的能源。儲量越大能量越大。我們要提倡學生“當亡命徒”，勤學苦練，做素材和感受的富翁。有一個十分簡單的邏輯：素材可以轉化為形象，感受可以轉化為沖動。形成沖動之後就有很強的創造欲，這是創造的動力。藝術創作靠的就是沖動，靠的就是形象。這個形象是藝術形象，不管是寫實或變形，是具象還是抽象。沖動加形象，就是藝術品。有的人不重視自身的感受，又懶于積累素材，仗著有點造型手段，動輒“大師”，其實只知皮毛，空有架勢，他們的作品絕對不能經受時間的洗禮。

最後，基本練習是試驗方式，是用以探索、實驗、尋求發現和認識自身的絕好方式。油畫家們的製作不是一下子上畫佈（現代觀點不受此約束），用什麼方法最能體現意圖，以達到理想的效果，常常要通過基本練習先試一試。方法和途徑是多式多樣、五彩紛呈的。藝術的個性也體現在形式和方法之中。在方法和形式上有獨到的創造，也可以使作品的個性特色更加鮮明。優秀的畫家一輩子創造，就意味著一輩子不斷的實驗以求索新的方法途徑。創造者的本性都是永遠不會滿足的。

不過現實的情況不理想，通常情況下的正規練習，具有較多的常規性，技法本身也復雜得可以使你一輩子泡在迷宮中。過去學院中承襲的一套是法國和蘇聯學院派的混血兒，規範體系壁壘森嚴，很容易滋生保守的菌苗。那些優秀學生技法嫻熟，作業合乎規模而得高分。缺少的是個性和獨創，只落得一輩子畫平庸庸的畫。因此，現在人們把重技法或重思路作為區分學院派還是革新派、保守者還是創造者的標誌，也是不無道理的。不過，我們認為強調思想、側重創造是正確的，但把技巧或技巧一棍子打死，或者看成是罪過，就偏頗了。

人們主張用新的觀念來指導教學，克服舊體系中惰性因素。提倡在課堂中同同學傳導和交流，把受教育的對象放到平等的關係上共同研討，用啟發的、交流傳導的方法代替教師單向輸出的作法，這是教學的思想和方法的變革，它直接關係著學生性格與知識的形成。藝術的最高境界是人的自身體現，所以培養藝術家的最終目的是培養什麼樣的人。用尊重人的觀點來培養學生，就有利於培養他們對自己的尊重，對人生的珍惜。這樣還有

利于形成良性的情緒環境，以及相互競爭的勢態。在干
擾較少的環境中最有利于開發學生的潛能。所以，我們
應該千方百計設法使自己的教學帶有明確的針對性，我
們應該把自己的想法和意願告訴學生并求得他們的交
流，听取反饋意見，最後形成共識。少一些賜予觀點，
多一些商討切磋，人人主動自覺奮進，創造一個良性的
教學環境。

二

培養創造力，首先應該培養學生的主動性。

主動性是創造意識的前提和基礎，是獨立意識、獨
立人格的外現，當然也是作為創造者的藝術家的精神動
力的基石。我們的國家和民族經歷的折騰與災難，從鴉
片戰爭後一直到四人幫的橫行，造成了國家民族的落後
局面。目前又因為過去政策失誤等原因形成了一部份人
的失望心理，信仰危機。因此一些青年人對於前途失去
希望和信心，在這種情況下，培養主動性是很困難的。
但是我們的國家和民族都是充滿希望的，相信大多數青
年人隨著形勢的變好，會日漸增強對於國家和民族的熱
愛，會增強他們的使命感。只有心裡裝著大眾，熱愛大
多數人事業的藝術家，在精神上才是一個真正的強者，
才會有永不枯竭的動力。

從專業上講，藝術風格的形成也離不開主觀的探
求，即主觀上的取舍，這些都是主動性的體現。有主動
性就有獨立意識，它表現在對客觀對象的能動作用。歷
史上凡屬風格獨特或藝術個性強的畫家，都是消化改造
功能很強的人，也是獨立意識很強的人。他們好似練礦
之爐，而不是盛物之器，象塞尚那樣，經他畫出的畫或
者甚而是臨摹德拉克羅瓦的作品，都變成了自己的風格
面貌。他們有很強的取舍意圖和概括本領。在寫生時善
于感受，抓住對象的“魂”，同時注入自己的意圖。有
尋本究源的內向力。在處理畫面時，或盡精入微，或大
刀闊斧，有倒置乾坤的勇氣。凡是這樣的人，對於通常
結論性的東西都會有他自己觀點，重新審視。同樣的題
材，可以用不同的方法或不同的著眼點去對待，其效果
也是判然不同的，所以前人主張做學問要敢于設疑求
証，所謂“小疑則小進，大疑則大進”，是很有道理的。
對於眾人熟視無睹的問題，你產生了疑問，證明你
對原來的答案不滿意了，你的認識就前進了。在今天，
在主客觀條件都變化得很快現實條件下，假使我們能
夠站在一新的高點，用人類的知識作依托，難道不可以
得出更高更新的結論，創造出比前人更加輝煌的作品
嗎？我們的民族和時代需要這樣的藝術家，他們臨高貴
而不卑，臨貧賤而不亢，不是固步自封的守舊者，又不
做隨波逐流的應聲蟲，或者是興浪的風，或者是抗潮的
柱，他們應當是正直、敏銳、有勇氣、存仁愛之心的先
覺者，同時又是千百萬大眾的代言人。

藝術作品是人的體現，創造的主體也是人，所以我
們探討問題不能不緊緊圍繞我們服務和教育的對象，首
先著眼塑造出一個個堅實的靈魂，然後進一步研究創造
力怎樣形成和培養。

三

要培養學生的創造力，必須仔細分析創造力的各個
側面，創造力是由敏感性、想象力、調節意識和綜合本
領四個方面的能力構成的，讓我逐一加以說明：

（一）敏感同發現

善于感受的人才會有所發現。無論在學朮上還是創
作上的發現，都是創造的標誌，是人的審視意識和思維
動力通過實踐而獲得的新成果。藝術的發現，是藝術創
造超越已有規範所取得的成功，可以使藝術家名垂史
冊。一個新觀點的形成，一幅新穎作品的誕生，一個新
風格的創立，都是一定意義的發現。基礎教學，就應該
把著眼點放在培養學生有所發現的能力，這是創新意識
的基點。為了培養這種能力，應該先培養善感和敏感，
培養對於生活的直覺感受和觀察力。因為直覺判斷是視
覺藝術最重要的法寶。蘇裡科夫看到雪地上的黑鳥鴉而
引發創造女貴冑英洛卓娃的靈感；托爾斯泰看到一株偏
枝過河的小樹而創造了中篇小說《哈澤·穆拉特》。這

些都是從微小的感受中緣起的。如果基礎練習能對課外
作業有較多的適應性和指導性，也有更多的靈活和趣
味，那就可以增強教學的質量，促進學生充滿熱情，興
趣盎然地面對生活。這是淺層意義上說明培養創造力的
機製，而深層則須要從思維和意識的角度來探討。人類
進化數十萬年是思維的進化。思想是人類最珍貴的財
寶。我們今天的思維和創造，都是在我們祖先數千年文
明史的精神積淀基礎上進行的，前人的成就，是我們形
成時期的糧食與舟楫，又是我們成熟之後的條件和出發
點。然而又正因為不落前人思維窠臼，有個性的藝術家和
科學家都有自己獨特的思考方式。他們在工作和思考
時，常常保持較多的封閉，不受外界影響。所以才能取
得超過前人的成就。

這裡說的發現和創造機製，不僅是偶然機遇，而更
是學術和藝術實踐中的創新課題。當創造課題明確，誘
發勢態與觸發信息都具備之後，靈感就產生了。藝術家
也許從此找到新的通道，開創自己的風格，小則至少可
以形成一幅佳作。大則創立新風格或新畫派。

我認為以下這四個方面是我們的靈感源，是賴以自
我形成的基礎。

第一，科學啓迪：認識是感受的基礎，感受是認識
的前提。“只有理解的東西，我們才能更深刻的感覺
它”（毛澤東）。科學研究是認識發展的動力。現代物
理學、生物學和心理學對藝術的影響是直接而深遠的，尤
其是相對論和實驗心理學，促成了現代藝術對於古典藝
術超越和反叛。實驗心理學揭示了意識活動的多側面和
深層次，下意識、夢幻的研究成果，影響了畫家的思路
和他們對於題材的選擇；天文學、物理學的新成果，又
改變和開展了人的時空觀念，從宏觀和微觀、彈性時間
等方面影響了造型藝術的格局。現代藝術家對於主體
（人）和客體（世界）的興趣和剖析都比原來更加深入
了。藝術發展的路同科學是并行不悖，但是他們又相互
推動和牽引。如今的許多藝術現象，無論它是否可取，
都是在更深入更微妙更新奇更廣泛的層次上進行創造，
這是有益于人類思維發展的。多維的、超時空的、迫近
性靈和人本的、視覺意味更足的、悖逆僵化模式的種種
藝術流派應運而生，迅速出現而又急劇隱退，換代進程
加速，達成了五彩繽紛、千奇百怪的藝術大千世界。如
果硬說達利的超現實是注釋弗洛伊德心理學，或光效應
派是現代光學的翻版，那未免把繪畫看成科學的奴仆，
是武斷的；但是，除了達利之外，膚西恩·弗洛依德、埃
貢·席勒、魯道夫·享納以及奧托伐這些現代知名的大
師都出在奧地利，而且他們作品心理運勢極強，不能不
說是受到心理學家弗洛伊德的影響，由此可見科學的成果
確實啓迪了藝術家的思路，直接間接促成它們形成藝術
的特色。美術史上公認印象主義是受惠于光學和色彩學
的研究成果，但是印象派大師用生命和愛又為人類創造
了光輝的精神食糧。從整體上看，科學的發展推動了思
維的革命，從而影響了藝術家的思考方法和藝術追求，
藝術家的感受從而更加銳敏，創造也更自由了。所以應
當讓學生懂得一些科學知識，關心科研最新成果，用新
奇的眼光去看世界。

第二，現實實踐：人類整個生存活動的空間都是我
們接觸了解的現實。人生活在世界上，第一是謀生；第
二是改造環境，變革客觀世界和主觀世界；第三是人與
人的交往，人與社會的交往。這些都是人的實踐活動。
現在發達國家的教育很重視學生的實際能力，用放假的
辦法讓青年們到社會中活動闖蕩，經歷不同事件，嘗一
嘗世態炎涼，遇一點挫折，同善善惡惡打交道，學會靠
自己解決問題。我們過去的上山下鄉，學工學農學軍等
等，雖然不一定達到倡導者“改造思想”的初衷，青年
人在他們的成長時期，知識文化的荒廢，無疑受到一定
損失；但另外一面他們用自己的雙手養活自己，懂得社
會，知道酸甜苦辣，知道怎樣珍惜人生，其中也涌現出
了不少優秀人物，這是僅僅靠學書本學不到的。

青年人在實際生活中，同社會的發展息息相通，更
容易體察國家民族生存的脈息，因而能夠放大眼界，博
大胸懷，也才能敏銳才思。

第三，橫向移植：引他山之石以攻玉，是古來有之的現象；這樣的畫家往往給繪畫補充生機，豐富藝術的格局，還往往對繪畫的發展另辟蹊徑。如果我們的學生的知識都局限在繪畫專業範圍，僅僅是關於視知覺和技法程序範圍，（當然會相當的專）但是時間長久，就必然造成近親繁殖，功能退化。意大利畫家佈雷日·克裡奇原來學過建築，後來從事繪畫，他的繪畫有很強的建築意味；馬蒂斯原來的專業也不是繪畫，他的繪畫格局的形成也得力于工業設計知識。吳昌碩的金石書法的基礎，為他雄渾健拔的繪畫風格鋪平道路；唐代書法大師張旭“及見公孫大娘舞劍而得其神”，書寫出千姿百態神韻力度皆絕的狂草；梅蘭芳看香煙繚繞而產生的奇麗舞姿，都是引石攻玉的范例。原來的知識技能是他們在新專業上發展的基石。大一點說，文化藝術相通之處很多，有時一個領域中的流派在其他領域也有，例如音樂中、文學中也有印象派。印象主義就不僅僅是美術的專利了。現代派各種流派在某種意義上說是受東方繪畫和非洲藝術的影響，傳統的三度空間和統一時空觀念被平面或多維的時空觀念取代；歐洲人十分贊嘆敦煌壁畫早在一千多年前就打破了時空觀念的限制，近世紀非洲的藝術象潮水一樣沖擊著歐洲美學傳統，莫扎特、貝多芬美學體係受到嚴重挑戰，畢加索數十年來攪動時代之波瀾，他是一個偷天換日的大盜。從古怪的非洲木雕裡偷取消息，變成了他那天書一般的藝術語言。他欣賞非洲木雕已經比我們早了几十年，他正是目前這種非洲藝術熱的潮流的先驅。

第四，歷史借鑒：當今不少畫家正從古老的中國文化中汲取乳汁，認識到發展油畫事業，學習中國傳統比學習西歐更為重要。趙無極認為西方現代藝術的河流，

是從東方海洋裡挑來几擔水而發源的。許多僑居國外的學者也以中國民族文化源遠流長基業丰厚而驕傲，作為中國人我們不能妄自菲薄，新古典主義不僅在歐洲興起，也在中國出現。

例如拉菲爾前派等是發掘歷史的例証，但他們能在美術史上被寫一筆，就是并未照抄歷史，而是在吸收前人時注入了自己的創造。假如現在畫的同古人一模一樣，那就褻瀆創造這個神聖的字眼了。藝術思潮有如河流，三十年河東，四十年河西，一種潮流時間長了，人們熟視厭倦，就向相反的一面去尋求新的出路。所以，不僅要納，還要敢吐，這就是自我更新。中國的繪畫，自漢唐以來，經過几次大的納和吐，吸收了很多外來文化，確實有高水平的發展。如果不是我國建築以木質結構，如果不是我們歷史上那些愚蠢的勝利者喜歡用大火葬送前朝的宮闈，我們可能會看到更多的驚人的藝術傑作。今天看到的絕大多數東西，都是埋在土裡未遭腐朽的極少幸存者。不過自宋代之後，藝術的發展也隨國運低落而呈下降趨勢，陽剛之氣大減。宮庭藝術又是陳法多于創造，越來越加玲瓏剔透，雕琢瑣細，類似西方的羅可可味。所以有人主張從先秦以前發掘歷史，恢復陽剛之氣。但是更重要的一點是要站在時代的高度來審視問題。能否具備現代人的意識，能否深知造型藝術的原理，才是發掘歷史能否真有所成的關鍵。不少畫家對於半坡村陶器上魚紋人畫圖案驚嘆不已，對於邊陲地帶一廣西、雲南的崖畫，雲貴少數民族的砂瓦陶器、面具、刺繡、蜡染等十分熱鍾，貴州的雕塑家作了大膽的實驗，其他人爭相接踵而去，（使人想起“淘金熱”這個詞）。用現代人的觀念吸收古人和少數民族藝術的生



憤怒的美蒂亞

（油畫）德拉克羅瓦



臨德拉克羅瓦憤怒的美蒂亞（油畫）

塞尚

力與樸，無疑是可取的。

(二) 想象與突破

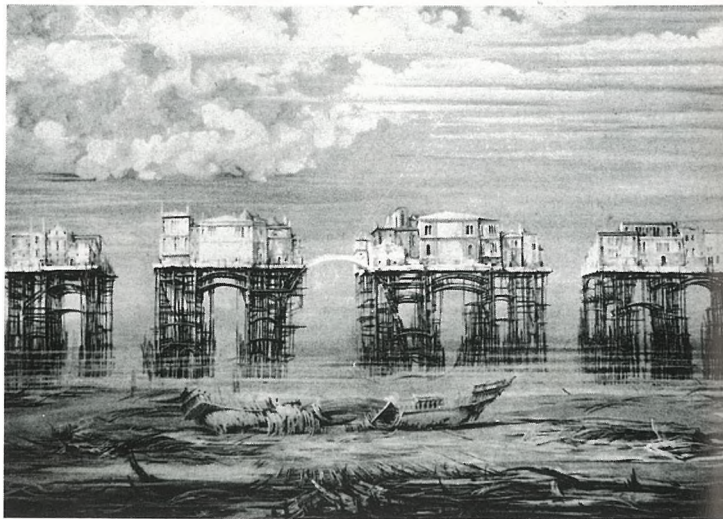
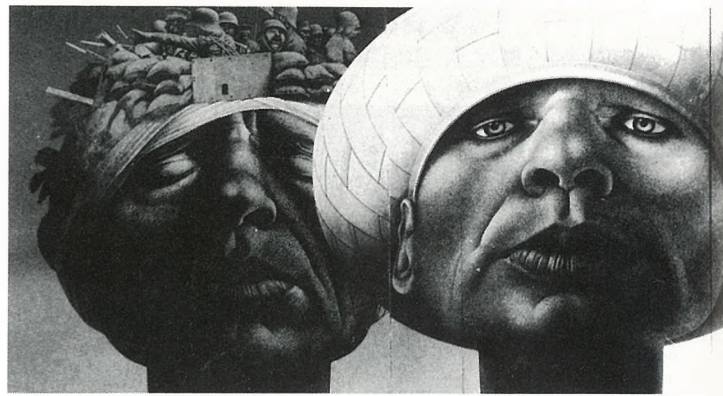
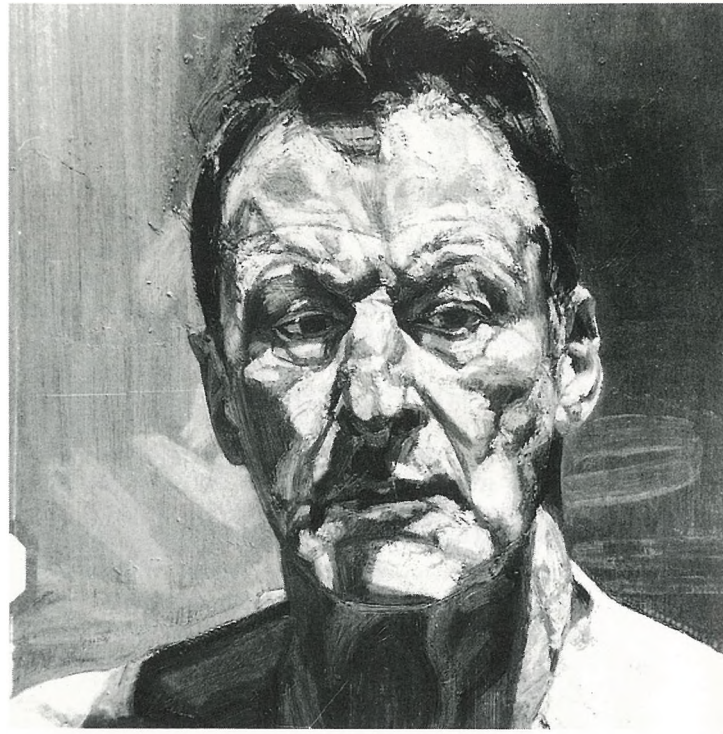
創造意味著突破。有突破才有超越。所以突破是創造的標誌，是創造的核心。創造力的培養就是開發想象力和聯想力。這種能力曾經使人類從無到有，這種能力使人類飛到天空，這種能力把人的手、眼、腦的功能都大大延伸。這設想的能力就是想象力。對於創造者來說，想象力是靈魂和生命，是思想的翅膀。有了想象，才能沖破舊思維的藩籬，才能實現突破。想象力有三個特性：第一是超越性，主觀的思想活動，有多寬的認識就有多大的空間，它好比一支飛向宇宙的船，可以自由翱翔。但是人的認識範圍是它的闌限，超越趨勢使想象力有越出闌限的外張力，使它一次一次的沖破認識的限制；第二是構架力，就是在無的上面設想有，並且用思想庫“其他”中的材料“組裝”未來的事物，這種能力是創造者區別於其它人的標誌；第三是完美境界的追求趨勢，這種能力使得創造者永遠不滿足於現實的事物，他要追求更新更美好的未來形象。

想象力是智力的標誌，有先天的因素，但是它的發展常常要看後天有沒有營養，能不能不斷補充供給。聰明的藝術家，能夠不斷的開拓自己藝術的境界，能夠不斷更新觀者的耳目。藝術家突破的能力是由兩個因素構成的。主觀方面，作者的素質（包括智能和想象）、人格、思維方式和技術素養。客觀方面，作者在實踐中掌握的材料和感受的歷史價值，即感受的獨到性、深刻度和廣延度。簡單說，它是由感受材料通過想象組裝轉化成超越的藝術效果，因此創造因素不僅屬於實踐的結果，還屬於實踐過程中主觀因素的改進完善。藝術的特色，既是主體個性和與之相應的手段表達，又是藝術上卓然自立的標誌。而想象翅膀能夠飛得多高，則取決於它具備多少內在的力量。這力量就是前人知識的成果，已知世界的高度。故擴大視聽，通曉前人的奧秘，是想象力起飛的基礎。另一方面，材料的掌握也是至關重要的，應該看到創作能源的獲得，類似於礦石的開采，品位的高低，常常決定冶煉的質量。腐肉不可為食，朽木無法成器，客觀材料不具備加工條件時，再大本領也難施展。這樣說也不是輕視主觀的作用。藝術的創造，主觀的作用是自始至終的，組織應用素材靠的是藝術家的頭腦，想象力把一切材料都安放到位，思維機器的運轉，把興趣和愛投放在其中，使零碎的材料分解化合，激情和沖動的加溫使無數食糧釀成新的蜜酒。情緒的激越由感受升華而來的，當達到白熱狀態時，就產生高層次越出常規的聯想，冒出新的火花，人們稱之曰靈感。它既神秘而又簡單，只可遇而不可求。所以列平稱它是上帝獎賞給辛勞者的禮物。可見靈感總是同辛勞聯繫在一起的。王國維列舉了晏殊的《蝶戀花》“昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望斷天涯路”為第一境界，柳永的《鳳棲梧》“衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴”為第二境界，辛棄疾《青玉案》“衆裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處”為第三境界，認為古今成就大事業、大學問的人都必須經過三種境界。靈感產生也是如此。第一境界的前提是博覽群書，發現前人沒有解決的問題，找到新的突破點，這要見識和閱歷來作條件；第二點，要經過艱辛的運思、組織、構思，弄得茶飯不思，身體消瘦，肯下苦功夫的人，屬於這個狀態；第三，偶然的頓悟，運轉的思維突然接觸到某種意外的信號，把所有的電流都接通了，這時產生了新的突破。可見人除了聰明，除了父母給的先天因素，重要之點還在于主觀上的鍥而不舍，艱辛與吃苦精神，它使靈感降生，也使巨匠形成。

藝術家腦子的這種聚生化合的能力，有時比現代遺傳工程還要神奇，當藝術修養達到很高的時候，思維煉爐的能量就大到改變素材的屬性，“點石成金”、“化腐朽為神奇”，將平淡無奇的生活現象變成惊心动魄的作品。

(三) 調節與運籌

調節與運籌的能力是創造力在組成階段的重要的主



右上 肖像（油畫）

慮西恩·佛洛伊

右中 維護人類自由的呼呀（油畫）

魯道夫·赫恩

右下 無水的威尼斯（油畫）

法布里日·克里

體能量，敏感與想象大底都更作用于萌生與形成期，調節力則作用于形成和構造的過程。藝術家對於素材的應用需是有節奏的地重組與釋放，有無調節運籌能力，能否各得其所，措落有致，藝術質量的差別很大。在藝術品的經營和製作階段中，調節的能力貫穿在整個過程的各個方面。調節活動是思考交織于審美，成為支配局面的導向。其實際內容是藝術形象（也包括抽象），形式結構，色彩語言和技法手段，實現預計的效果等等。冒昧地想起古代陣法“八陣圖”，用一些石頭塊塊，佈成若干堆堆，看上去不會有什麼危險，可是若不知陣而誤入其中，就會弄得暈頭轉向，若是走到死門，還會丟掉性命……這佈陣的藝術高深莫測，是我們民族智慧的光點。我認為藝術家的本領應當包括這種組合佈陣的本領，所以不但要善於選擇精華，而且要善於組織平淡。把握這個玄機才算懂得藝術真諦。這其中，數與量的關係，不同物的屬性，物與物的數量遞變，數的方位排列組合，都能造出新奇效果。近年出現的“新生代”詩歌與繪畫，（雖然有模仿痕跡）看得出組合平淡的用心，是可取的。調節能力意味水平。其決定因素是審美意識的層次，視覺感知的敏度和調節階段的思維激越狀態，在最先階段，憑著興趣和愛來篩選，下意識因素很多，可以說是畫家自身的投影。不同的性格有不同的興趣和愛，差別是極為明顯的。有的人愛較專一，有的愛得寬泛。缺乏創造意識的人，大都缺乏求索心理，興趣愛好呈惰性尾隨趨勢，經營構架模式也比較單一，許多作品如同一轍，只是用不同材料填充而已。此種人無論畫具象畫或是抽象畫，看一張可以，多看幾張就有疲勞感，因為你接受的几乎是單一的刺激。而具備創造意識的畫家，無論其題材或興趣是寬泛還是專一，每張作品都有不同的形成因素，形式往往不重複，有很强的求索意味。有的畫家永遠不滿足，他們不斷改變風格與作品的面貌，具有“變色龍”的性格，作品常常給人多方面的啓迪和感受。繪畫作品流露出的氣息和包藏的內涵，是作者個性的流露，叫做畫格，其中有較多的固定因素，屬於趣味品格；而另一方面，即意識和審美的流動傾向，求新精神，屬於不固定因素，即追求品格，這兩種品格是藝術風格的基本構成，所以調節的能量對於風格的構成至關重要。

調節能的物質依據，是視覺感知的銳敏度。生理基礎通過專業訓練之後所形成的能。藝術家總是憑藉下意識和直覺來控制畫面的。直覺發端于感受的底層，它是情緒的基礎，舒暢與尷尬、愜意與厭惡等等都發端于直覺。人的情緒、力量 and 智能等活動力，又隨人的生物節率變化有高潮低潮，這種節律有它的規律性，小的日周期月周期，大的周期是一年數年，整個人生有它的高潮與低潮。反映在專業上則是技法狀態。傑作的出現，世界紀錄的誕生，都同這個人的生理節率有密切的關係。但有些人不安于天命，不等待高潮，總是頑強的同命運抗爭，抓緊機會做他們要做的事，用一切機會磨礪他們的感覺。所以長期從事某種職業的人在他的官能上比常人發達，好的印染匠人可以分辨幾十種顏色，美食家可以品嚐不同層次的佳肴美酒，馬蒂斯的畫面上能找出幾十種不同的黑色。雜技演員的高度平衡力等等，都是練出來的。久之則自然有職業習慣，用職業的眼光去觀察他感興趣的事。德拉克羅瓦在馬車上觀察几匹馬的色彩關係……都是職業的習慣表現。油畫專業尤其應該培養學生對色彩有敏銳的色覺，油畫課堂作業大量的也是色彩調節，色彩視覺往往在初期瞬時感受最佳，因為瞬時可以暫避意識成見的干擾，也可以不受視覺疲勞的羈絆。不過古典和近代都側重于寫實規律和裝飾規律的訓練，而少于心理效應規律的研究。古典大師如格列柯，現代派的表現主義畫家，凡高、蒙克、夏加爾、康定斯基等人已在實踐上進行了有益的探索，但目前未見有系統的研究成果，所以我們對它的認識與了解都處于朦朧時期。但應當看到它是繪畫語言的重要內容，對於意境的體現、情緒的抒發和氛圍的形成都是極為重要的，因此應當下功夫找出它的規律性。

（四）綜合與完善

綜合能力是善於應用原則與原理，溶匯組合前人的成就。是創造力成熟的標誌。美術史上留下若干超越時代與國籍的傑作，也有很多聞名遐邇的大師。表面看來他們并非怪傑，沒有什麼突破性的貢獻，但他們的作品卻雄踞時代之頂脊，世世放出光輝，這當然不啻為偉大的創造。他們善於采集，奉行“拿來主義”，組合了當代技法的基本程序，形成了自己的面目。

集大成不是東拼西湊，不是大雜燴；能夠集大成的人也不是沒有個性的人。認真考察，他們都遵循主體原則和適合原則行事，第一，采集是以我為主，以自身的需要為出發點；第二，不是什麼都拿來，是為了解決自己的不足而拿來，而攝取事物的屬性是多方面的，此一用彼一用，熱水瓶本來是為著裝開水，必要時可以投向敵人，作為殺傷的武器。藝術的至高境界是融合統一，將各種對立的因素有機凝結，這統一之中包括了矛盾和抗爭，形成內在的張力。我們應該將新的矛盾因素創造出新的完善。現代主義是當今資本主義產生的怪胎，他們創造毋庸置疑，同時也打破人的正常感覺和觀念，有的人將病態的東西代替正常的東西，一百年左右的時間已經把各種花樣都玩盡了，山窮水盡之後，必然逐漸有了柳暗花明，後現代主義把眼光投向歷史，他們懷念過去，和作品自身完美。不久以前巴黎展出19世紀學院主義那些在地下室禁閉幾十年的畫，引起觀者的歡欣，說明了此種思潮的一種新的趨向。

人們預測下一個世紀將是人類開發自己潛能的世紀，人類幾十萬年的進化，智能是大大前進了，但潛能卻退化了。而潛能的開發，卻將大大優于智能。未來的藝術家也許會在潛能的開發中大顯身手，那時的藝術品，可能會載荷人的卓越智能。所以我們研究一點東方哲學，提高一些悟性，在作品的深層度、廣延度及內運力方面下一些功夫，對於力和騷動因素的探求，也是必須同時關注。因為它是更深一層的內心揭示，藝術作品的魅力也常常附麗于此，消息不可不知。

人的智能和潛能常常交織在一起的，創造力的開發，也許還有很多潛能因素是想不到的。我這裡想到的都顯然比較膚淺，有待于今後的補正。

藝術家一輩子創造，乃是一輩子探求，有探求才有創造，停止探求，才智也會慢慢萎縮枯竭。藝術家一輩子做著採納和吐放的遊戲，在形成期，採納是主要的，在成熟期，吐放是主要的；在形成期，要闊展視野，廣攝感受，多積素材；但在成熟期就要保持一定程度的封閉。你看那許多個性鮮明的怪傑大師，他們全副身心沉浸在自己的世界裡，有的人瘋狂的發泄著他的喜怒哀樂，這是他們用生命和血來鑄造藝術，也邁向自己的頂峰。

創造力在藝術上的作用是使作品歸宿于個性化。鮮明的風格則是個性的最佳體現，也意味著自己領地的形成，當你把自己領地的風格開發出來之後，自己也就在其中了。發現客觀領地，就是發現主觀自我。

一九八七年三月二十一日初稿

一九九一年十月十六日修改

此文一九八七年在《全國高等藝術院校油畫教學座談會》上印發，現在作了一些修改和補充。