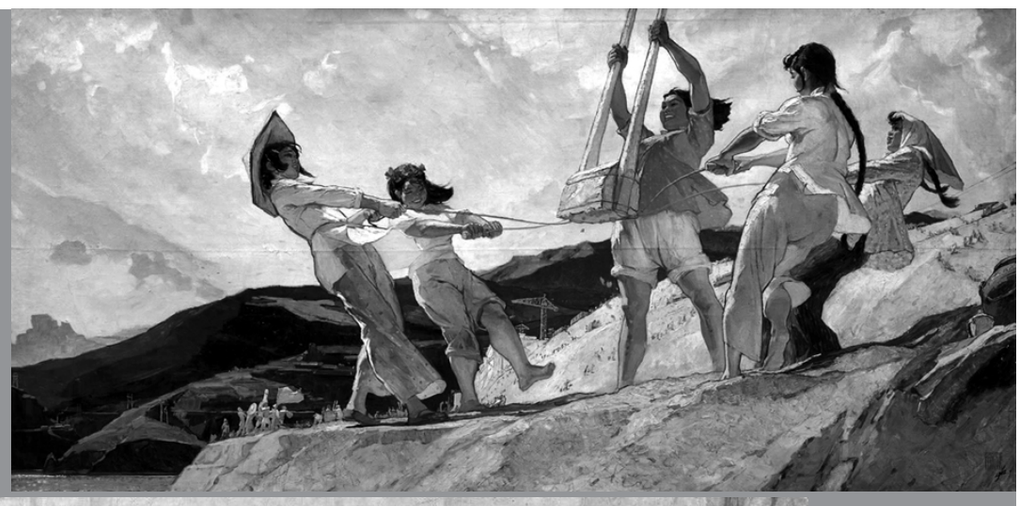
延河边上 钟涵 作

三千里江山 柳青 作

探讨

□马知遥

中国油画的尴尬和误区



夯歌 王文彬 作

四个姑娘 温葆 作

上世纪50年代末60年代初，我在北京中央民族学院艺术系学习油画。毕业后，来到西北银川生活工作了一辈子。远离文化中心，闭目塞听；没有出过国，不懂外语，不会电脑，惟一的信息来源就是报纸和画册。这个题目对我说来，有点勉为其难，但绝非耸人听闻。

中国油画的误区之一是“民族化”

阻碍中国油画发展的瓶颈就在于此。就其历史根源来说，我们长期背着沉重的五千年文明史的包袱，夜郎自大，好像不搞出点自己的花招，就对不住自己的祖宗，好像不搞“民族化”就要亡国似的。油画在康熙、乾隆年间由意大利传教士郎世宁带到中国，要从明末清初利玛窦算起就更早了。他们不是学郎世宁用油画的方法画油画，而是要用中国的绘画工具画中国画，用油画的素描技巧画出了非中非西、类似工笔重彩的形象和风格的作品。乾隆和郎世宁非一般关系，他可以接受水彩画，觉得这和中国画法近似。这种根深蒂固的思想至今阴魂不散。法国的路易十四与康熙算同时代帝王，他虔诚地向意大利学习油画，派遣留学生，聘请意大利教师，办美术学院，到19世纪就使法国成为欧洲文化艺术中心，出现了安格尔、德拉克罗瓦、柯罗、米勒、库尔贝以及印象派的一批大师。同样，与康熙同时代的还有沙皇俄国的彼得大帝，他执政后，首先摆脱亚洲落后的影响，全心全意向西方的法国和意大利学习，加上叶卡捷琳娜二世的努力，俄国油画到19世纪突飞猛进，文学艺术空前繁荣，出现了列宾、苏里柯夫、谢洛夫、希施金、列维坦等一批大师，影响遍及世界。我们现在连像梅里尼柯夫、马克西莫夫那样的专家都找不出来。好不容易出了个陈逸飞，却像流星一样早早陨落了。

近一两年来，我从《文艺报》及有关报刊杂志上读过几篇有识之士关注中国油画发展的文章，如王仲、张祖英、陈丹青、杨飞云诸先生等，都很有见地，颇具责任感。但他们都很含蓄、很策略、很婉转，没有说明中国油画的问题及中国油画的病灶在哪里。

油画就是油画，它和人类历史上科学技术的文明成果一样，是与时俱进紧密结合的一种学问、技艺、工具和手段。正像中国画要用笔和墨画在绢上、纸上一样，油画有它自己的工具、材料、技法、程序和要求，它要表现体积、空间、光影、色彩、色调，有一套完整的科学体系，不是你想怎么糊涂乱抹所能奏效的。要掌握这门技艺不是一件容易的事。新中国成立前后，我们向欧洲、日本、俄罗斯派遣了不少留学生，在国外都画得很好，回国后，他们不是越画越好，而是越画越差，有的干脆养尊处优、吃老本，什么也不画。有的想创造“中国油画”的人，都被“民族化”耽搁了。我曾把“油画民族化”的口号奉为圣旨，觉得要画出“中国油画”，就要丰富自己的民族的艺术修养。我跟马晋、秦仲文、周元亮、王雪涛等先生学国画，跟康殷先生学书法，跟刘冰庵先生学篆刻，以为这些能帮我把油画民族化。我从一个热血青年变成了一个古稀老人才发现，那是根本做不到的。如果说我只是个平庸小人，那么有许多才华横溢、油画国画书法造诣都很高、修养很全面的人，如现在名气很大、很活跃的一些画家，也没有搞出世界认可的“民族油画”或“中国油画”来。但是这决不是说油画不可以利用某些中国画的元素，正像汉语中可以夹带个别的英语单词，我买过一本乌克兰画家米·顾依达的画册，我就觉得有某些中国的味道，仔细读过后才知道，他在杭州讲过学，对黑、白、灰特别敏感。画面看似很简单，但它是经得住推敲的。这说明，我们对油画技法并没有完全掌握到运用自如的程度，我们总是三心二意想走捷径、图省事，总想偷工减料，或者干脆脚踏两只船，以油画家的身份地位用毛笔在宣纸上唬弄人，或者打着“写意”的幌子涂几块颜色潦草应付，敷衍塞责，自欺欺人。

油画的创作和制作过程很复杂、很麻烦，要求很高，不但费时、费事、费力，就是找个合适的模特儿都不容易。只有老老实实地学会这种本领，并用这种本领老老实实地画中国人、中国事、中国山、中国水以及中国的风土人情、生产生活、精神气质才行。有如音乐，中国古代是五个音阶叫“宫、商、角、徵、羽，”（唐代叫“合、四、乙、尺、工”），后来发展到简谱“1、2、3、4、5、6、7”，现在稍微有点音乐修养的人都懂五线谱，我们不活得好好的，照样在世界舞台上获奖吗？钢琴、小提琴怎么民族化？不论是炸麻花，还是炸薯条，不照样吃饱肚子吗？上世纪30年代傅雷先生就告诫国人：“今也东西艺术，技术形式既不同，所启发之境界复大异，所表白之心灵情操，又有民族性之差别为其基础。可见所谓融合中西艺术之口号，未免言之过早，盖今之艺人，犹沦于中西文化冲突后之漩涡中不能自拔，调和云何哉？矧吾人之于西方艺术，迄今犹未臻理解透辟之域，遑言创造乎？”“然而今日之言调和东西艺术者，提倡古典或现代化者，固比比皆是，是一知半解，不假深思之过耳。”

中国油画的误区之二是“现代派”

20世纪以马蒂斯、毕加索为代表的一批人，他们强调艺术的主观性。当他们站稳脚跟之后，把各种艺术形式、艺术流派玩了个遍，什么立体派、野兽派、未来派、达达派、抽象派，直到波普艺术、装置艺术、行为艺术……改革开放后，这些东西像潮水般涌入中国。一帮年轻人觉得很新奇、很时髦、很前卫，纷纷效仿，留上大胡子，长头发，俨然艺术大师招摇过市。上学的不好好上学，教书的不好好上课，流毒甚广。其实新中国成立前，这些问题就存在，而且争论和斗争很尖锐。据冯法祀等人回忆，在徐悲鸿先生主持北平艺专期间，每当开学典礼他都要告诫学生：“你们要学毕加索、马蒂斯的就不要来这里学习，你们在家里就是毕加索、马蒂斯了。父母挣一点钱不容易，把你们送到学校来学习，学了半天学了个毕加索、马蒂斯太冤枉了。”徐悲鸿先生在法国留学8年之久，见过不少大师的艺术珍品，坚信写实、求真才是崇高的艺术境界。他为中国的美术教育贡献了自己的一生，为中央美术学院解放后培养大批优秀人才奠定了基础。

意大利的乔托是欧洲现代绘画之父。他原本是一个在地上画画的放羊娃，被他的老师奇马布埃发现并收为学生。一次老师到画室去，发现自己自画像的鼻子上落了一只苍蝇，便用手去驱赶，结果发现是乔托的恶作剧。用卜伽丘的话说，他可以把什么都画得惟妙惟肖。到了马萨乔、达·芬奇、米开朗基罗，他们把解剖学、透视学用于绘画之中，不断发掘真实的体积感，而且产生了空间、距离。发明油画的凡·代克兄弟，他俩创作的“根特祭坛画”，其精雕细刻，真实到不亚于后世的照相术。17世纪现实主义大师卡拉瓦乔主张“无情的真实”，影响遍及欧洲。后来，西班牙的委拉斯开兹、佛兰德斯的鲁本斯和荷兰的伦勃朗、哈尔斯、维米尔等，认为“绘画是自然的镜子”。18世纪油画中心转向法国，特别是达维特主张“革命的古典主义，一丝不苟地表现历史事实的逼真感”。其学生安格尔有过之而无不及。19世纪德拉克罗瓦、柯罗、米勒、库尔贝等，他们直接面对自然，造化为师。印象派的大师如马奈、德迦、雷诺阿、莫奈等也算是写实的，他们不但形体准确，而且要求色彩真实，把光谱知识与绘画结合起来，完成了油画史上一次伟大的革命。同时俄罗斯由于彼得大帝的改革，19世纪出现了一批“批判现实主义”的大师，如“巡回展画派”的列宾、苏里柯夫、希施金、列维坦等，他们把古典主义的写实技巧与印象派的色彩、笔触结合起来，追求一种银灰色的调子，在世界油画史上争得一席之地。就是毕加索、马蒂斯最早也是写实的。中国水彩画之父100多岁的李剑晨先生在接受记者采访时，还清楚明白地说，他崇拜毕加索早期的画风，对他晚年的画“不敢苟同，不敢恭维”。有人在马蒂斯的画展上质问他：“这些女人，人不像人，鬼不像鬼，简直是怪物，遇到这样的女人，你会怎么办？”他回答说：“我会飞奔而逃的。”

我觉得只有真实的东西，才是最具生命力的东西，文学如此，艺术也如此。纵观整个油画发展史，其主流都是写实的。

中国油画的误区之三是“媚俗”

有些有闲钱剩米的人买画，据说是拿着“美术家大辞典”对号入座（电脑普及前），因此有些人不择手段上蹿下跳招摇撞骗，包装自己，骗钱害人。听说油画还可以流水线生产，我没有见过，但油画照片化的倾向却是再平常不过的事，画得比照片还像照片。还有人打着艺术的幌子画一些低级、庸俗甚至淫秽的东西。

作为艺术，我觉得还是齐白石老人说得好：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”

中国油画要走向世界，摆脱尴尬的局面，现在当务之急就是要整顿高等美术学校的教师队伍，别具一格选拔适合教学的人才。教师的质量决定学生的质量。“文革”前后中央美院有大批出类拔萃的教师，培养了大批优秀的学生。每年的毕业作品展，那都是美术界节日般的盛事，如王文彬的《夯歌》、袁运生的《水乡的记忆》、李秀实的《万里长江横渡》、温葆的《四个姑娘》、钟涵的《延河边上》、柳青的《三千里江山》、项而躬的《红色娘子军》、陈丹青的《西藏组画》、秦大虎的《在战斗中成长》等。没有尖子的老师，就培养不出尖子学生。上世纪50年代马克西莫夫的油画训练班，培养了一批中国油画的教学与创作骨干，影响深远，使中国油画面貌焕然一新。现在有的油画研究生、博士生，抵不上过去中央美院三年级本科生。老师要有示范作用和表率作用，不是摆个模特儿、打个作业分就够了。在我学油画的过程中，回想起来对我帮助最大、影响最深的有3个人，他们是刘秉江、王文彬、王霞。不是在课堂上，而是在星期天，从头到尾看他们把一幅画画完。对一些好的教师除保证他们上好课外，还应该给予他们自由的创作空间，不能管得太严太死，对一些不适合上课的老师，就让他们到社会上去“发财”。其次，从中央到省、市级，应该建立美术博物馆，政府应该拿出钱来收藏精品力作，常年展览，给人民以起码的艺术教育。第三，应改变全国美展评奖机制，防止一些地方形成的利益小集团垄断和左右各地美术事业的健康发展，从而让优秀人才脱颖而出。

作家水墨

中华文学基金会协办

□薛晓燕

笔底风云 胸中情怀

——郭新民书法欣赏

第一次读郭新民的作品，不是他的字，而是他的一幅墨竹图。令我惊异的是，面对他的那幅墨竹，居然会有“北风振漠”、“惊沙入面”的感觉——那是唐代李华《吊古战场文》中的句子。

郭新民的墨竹，完全没有大多数文人画中流露出的那种冲虚简静和清高绝俗，没有所谓“性刚洁而疏直，姿婵娟以闲媚”的孤高自赏；在郭新民笔下，感觉最强烈的不是竹而是风，那不是和风惠风，而是如朔北之狂风疾风，以竹写风，以风衬竹，体现出一派酣畅凌厉、挺拔矫健的情绪和气质。常见于南方的竹，在郭新民笔下竟有了北方的性格。而那极富动感的韵律，又透露出深见功力的笔墨：时如狂草，时如篆籀，时如楷隶，可以想见他的字，一定也别开生面。

又一次偶然机会，读到郭新民书清代严遂成著名的《三垂冈》诗，从起句“英雄立马起沙陀……”一路下去，竟也有北风振漠、惊沙入面的感觉，充满了置身古战场的豪情与悲壮；激越的情绪贯注笔端，如闻鸡起舞，又如挥戈驰骋。尤其是写到“唐社稷”、“晋山河”几句时，墨色枯浓相间，既淋漓酣畅，又沉郁顿挫，而写到“奇儿在”、“老泪多”时，纵放如慷慨悲歌，滞重似哽咽不前——李克用、李存勖父子的感人故事，在他笔下，宛如眼前。其驾驭笔墨枯润浓淡的功力，正如“寒猿饮水撼枯藤，壮士拔山伸劲铁”；而整幅字的精神，更是“英风烈气见于笔端”——那是前人对颜鲁公字的评价。

笔底风云，正是胸中豪情的体现。出生于山西神池的郭新民，自上世纪90年代起，在邻县宁武担任县委副书记、县委书记，后又任职长治。郭新民书写的这幅《三垂冈》诗中提到的“三垂冈”，就位于长治市郊。长治古称上党，因“居太行之巅，地形最高，与天为党”，素有“天下脊”之美称，这里山河壮美，人文荟萃。任职于此的郭新民将他的深情和政绩留在了这片土地：我们可以读到他在长治写的情感充沛的诗章，可以读到他关于长治建设的理性思考论著。山西奇崛瑰丽的山川和深厚的人文历史养育了他，陶冶了他，我们因而可以理解他何以能画出那样的画、写出那样的字了。

书画之于郭新民，虽是余事，却也学有渊源。书法家陈巨锁先生曾在《郭新民书画题记》一文中说：“其于书法，以章草而发轫，从小临摹，童子功深，故其所作，翰不虚动，下必有由。”今天所看到的郭新民书法，多为今草，乃至狂草，但仔细体量，其中章草的结体与笔态，如所书李白《独坐敬亭山》，于不经意间也时有流露。

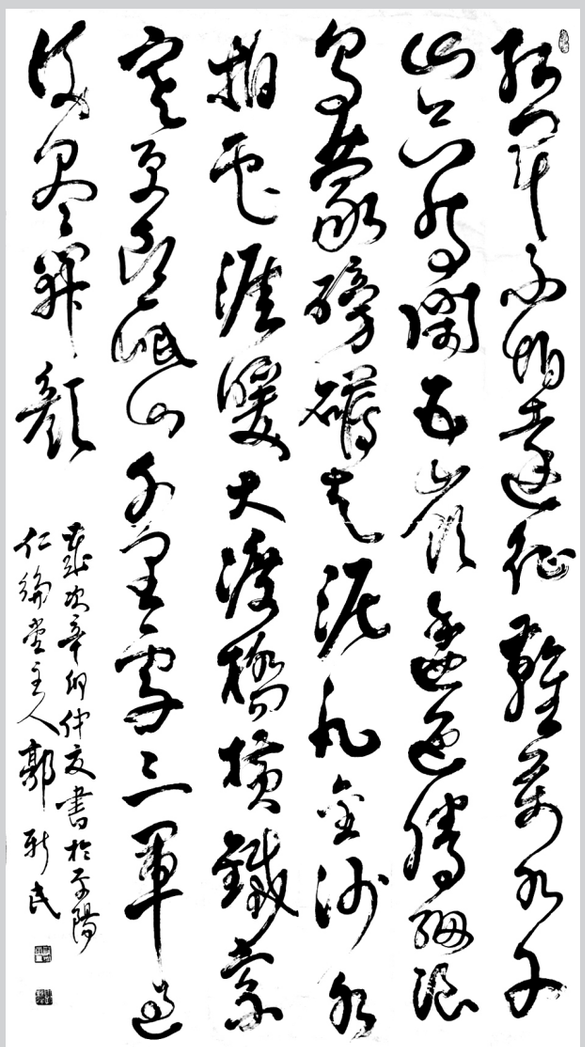
至于中年之后，陈巨锁先生认为郭新民“其书法又一变也，由章草而今草，由苏米而羲献，源于传统，又多创获，熔冶诸家，自成面目，既古韵逸出，又清新活脱，潇洒灵秀……”说他“熔冶诸家，自成面目”大体不错，但以我之见，郭新民的行草书，却于苏米羲献一路的基础上，更有得之于颜鲁公者，至少从精神层面上说是如此。

郭新民的行草书，有别于羲献的超逸优游、遒劲秀丽，也不同于张旭怀素的奔蛇走虺、惊电飞流，印象最深的，是其中既具“酣畅淋漓”的一面，更有“沉郁顿挫”的一面，确实有一种面对颜鲁公行草的感受。而颜鲁公用笔“疾中带涩，枯中见润”之特点，于郭新民书法中亦有所见。

唐代孙过庭《书谱》在谈到运笔用墨的疾迟与枯润关系时说：“留不常迟，遣不恒疾；带燥方润，将浓遂枯……”郭新民善用“浓墨”，亦善用“燥笔”：浓墨处凝重沉稳，神采外耀，至于燥笔，则以迅疾遒劲的笔势笔力，有时更是涩笔力行，形成枯涩苍劲的墨痕，显得气势雄劲。对照郭新民所书苏轼《题西林壁》，笔法圆转遒劲之余，充分运用墨色的浓淡枯润，造成虚实轻重之间的节奏变化，即使所书只一个大字“龙”，也如云动风起，纵横矫健。

作为诗人，郭新民在谈到他对诗的感悟时曾经说：“诗应该从诗人的心灵之中溢出来，从血液之中流出来，从激情之中溅出来。”依我看，作为书法家的郭新民，他的字更是从心灵之中溢出来、从血液之中流出来、从激情之中溅出来的。

▲竹韵清风



►长征诗