

人物

伍霖生： 到自然中写生，在生活中历练

□萧 晏

新中国成立以后，山水画家们在新的历史背景下，开始了思想更新与画法创新，使古法山水在社会现实和革命需要中呈现出前所未有的崭新面貌。在社会主义文艺方针的指导下，画家们开始自觉表现社会主义带来的新气象，以傅抱石、钱松岩为首的新金陵画派更以地域集体的力量推进社会主义文艺的新发展，他们从写生出发，讴歌时代，抒发感怀，在表现内容和手法上都达到了历史的新高度。伍霖生作为新金陵画派的重要成员，自然地参与到了这个艺术史变革的洪流中去。

8月13日，由中国美术馆主办的“中国美术馆捐赠与收藏系列：墨韵河山——伍霖生艺术展”与观众见面。伍霖生1924年生于浙江，1948年毕业于中央大学艺术系，1951年起任教于南京师范学院美术系，1978年后任江苏省国画院专职画家，1985年和1988年分别在南京、广州等地举办个人画展。作品多次入选全国美术作品展览和“现代中国画展览”，并先后在美国、日本、加拿大、澳大利亚等国展出。作品《深山剿匪》入选中国人民解放军建军30周年美展，《山区修水利》获第一届全国青年美展三等奖，多幅作品先后被中国人民革命军事博物馆、中国美术馆、中国革命博物馆等重要机构收藏。

伍霖生在求学期间受教于徐悲鸿、傅抱石、黄君璧等名家，尤得傅抱石赏识，成为傅先生的入室弟子，在南京师范学院时期任傅抱石的助教，“知抱石先生作画者为伍君一人(亚明语)”。傅抱石在艺术思想和创作上对伍霖生的影响无疑是巨大的，伍霖生也正是沿着傅氏山水之路开启他的艺术之旅的。傅抱石在山水画的教学中，强调画史、画论与创作相结合，伍霖生在抱石先生身边，通过对先生的讲课稿与谈艺录的记录与研习，在理论层面对艺术的认识有了很大的提升，在山水画的创作之路上伍霖生依循傅抱石的写生思想，以造化为师，以生活为范，在写生中领悟古法，探索新法，创造自家之法，完善山水画的自我语言表达。

上世纪50年代至70年代，伍霖生的艺术创作和时代背景紧密相联，在火热的社会主义改造与建设之中，他将创作的视角转向讴歌与表现时代生活中去。同当时的众多山水画家一样，伍霖生开始尝试将工农形象和山水画的场景结合起来，上世纪五六十年代他创作了《山区丰收运粮忙》《放鸭子》《红在农中专在农中》等作品深刻地烙上了时代的印记，通过对工农形象的刻画，表现了新时期涌现出来的社会新气象、新面貌。山水画在表现社会主义建设成果与革命胜迹方面有着技法上的优势，1953年伍霖生根据安徽佛子岭水库写生创作的《佛子岭水库》表现了新中国大型水利工程的建设场面，1959年表现京杭大运河刘山船闸工地建设的《战胜严寒》表现了热火朝天的建设场景。南京长江大桥建设的成就是南京画家经常表现的主

题，在上世纪70年代伍霖生几易其稿，创作作品《天堑变通途》，记录了这一社会主义建设的伟大成就。在表现革命胜迹主题上，伍霖生以山水画的形式，创作了《井冈山》《今日泸定》《遵义通》等作品，表达了画家对于圣地的崇敬之心，在毛泽东同志诗意画题材创作上伍霖生显然受到傅抱石的影响，他创作了《登庐山》《六盘山》等作品，将革命的诗意和山水画的艺术语言融合起来，丰富了这一类型山水画的创作内容。



(册页)小品(纸本水墨)



佛子岭水库工地写生(纸本水墨)

“文革”之后，伍霖生从南京师范学院调入江苏国画院得以专心山水画创作，正直壮年的艺术家迎来了创作生涯的黄金时期，山水画开始超越为政治服务的叙述走向追求山水画本体语言的现代开拓之路，他依然承续和发扬傅抱石的绘画思想，在写生中寻求山水画的创新，伍霖生在整理《傅抱石谈艺录》中将山水画的写生步骤归纳为：“游”“悟”“记”“写”四个字，并做了详细讲解。伍霖生深切体会并践行傅抱石的画

理，他的写生足迹遍布大江南北，在自然造化中“搜尽奇峰打草稿”，以画笔为山川代言，为祖国山河立传，创作了大量的山水画作品，如表现湘西风情的《旁水苗家寨》，表现雁荡山色的《雁荡山居》，表现东北风光的《巍峨长白山》，表现异域景色的《阿尔卑斯山雄姿》，表现江南丽色的《太湖之春》。黄山是伍霖生山水画中表现的重要主题，他三上黄山，创作了大批黄山题材的作品。伍霖生面对大自然“外师造化、中得心源”，将写生中获得的生命活力和自然生机注入到传统笔墨形式之中，开现代山水新境。伍霖生笔下的很多山水画并非特指固有名山大川，他将多年来对于造化的感悟，历练成心中的山水意象，正如郭熙所言：“身即山川而取之”，在放笔之中直抒胸臆，使山水成为他自我精神的映照。

到自然中写生，在生活中历练，是20世纪山水画家承延和变革古法山水的重要路径。从西北的赵望云、石鲁到岭南的黎雄才、关山月，到金陵画坛的傅抱石、钱松喦等人，他们无不在自然写生与生活历练之中开胸襟、壮气魄，开拓与创造山水画新技法，形成现代山水画的新格局。伍霖生追随傅抱石之路，在写生中寻求山水画技法、社会现实与个人精神表达的统一，在山水画的语言与材质上，伍霖生直承傅抱石笔法中一气呵成的散锋方法，并选择可以反复渲染的皮纸，同豪迈放逸的抱石皴不同之处，是伍霖生宽厚、和善的性情与江南意蕴的结合，在他笔下所呈现出的磅礴之中见清润的笔性特征，这是他山水画语言的魅力所在，他的艺术创作和他同时代新金陵画派的画家一起构筑了当代山水画史上重要的篇章。



战胜严寒(纸本水墨)



万里长江第一坝(纸本水墨)

建构中国油画艺术的主体性精神

□李华秀

飞渡 要力勇作



中国画已存在几千年，早在唐时就已发展到较高水准。中国绘画虽没有发展出西方绘画中的抽象画，但从唐时顾恺之提出“以形传神”开始，就一直强调“神”、“气韵”、“趣灵”等“第二形体”，对绘画的“第一形体”——客体对象是否逼真却不那么在意的。这意味着中国画对主体性精神表达非常重视。

但中国画的主体性与西方画的主体性有一个区别：中国画重画家的个人情趣、情调、品味；西方画重画家对普遍意义的追寻和把握。20世纪初西方油画传入中国后，中国的油画家不但学习西方的油画技术，也学习西方观照世界的方式，用“模仿”的方式创造逼真的油画作品以反映现实生活。这样，20世纪的中国绘画呈现出两种不同绘画的共存状态：国画和西画。前者延续着

中国绘画几千年来血脉，重笔法、墨法、画家个人情调、品位等，后者则学习西方绘画再现客观现实，反映社会。两者虽有交融的需求和尝试，但一直没有达到深度融合。直到21世纪“拟象”油画出现。

“拟象”一词1984年在张善文的《〈周易〉卦爻辞诗歌辨析》一文中曾使用过，2005年刘上誉在谈赵剑溪的绘画时也曾使用过。二位都认为“拟象”是一种表达复杂思想的手段。就绘画艺术来说，刘上誉发现了中国绘画一直存在拟象倾向。他说：“国画创作的一般过程均可称之为拟象，题材可深可浅，物象的选取可重写意的意象，亦可重写实的具象，或并重。拟象之狭义是将特定的思维形态(系统理念)绘成视觉境界之画的过程，此创作过程的画，亦称拟象画或拟象作品。拟象之作品古已有之，

散见于诸传统国画创作中，如张大千的《老子挂犁松》等；理论亦然。拟象是国画最高意境之所在，亦是国画内在神韵之所在”。但实际上刘上誉使用“拟象”概念时，还没有看到“拟象”作为一种艺术形态的实际状况。因为其所举绘画作品，不符合“拟象”的本质特征——“变动不居”。他所举作品是画者使用表象按照自己的表意需要重组表象，绘画中的表象虽不存在于客观世界之中，但观者还是可以清晰判断绘画中的表象是悬崖、人物等客观存在之物的表象，其内涵还是透明的。

而“拟象”油画最大的特点就是对变动不居的虚有实体的再现，即老子所说的“无”，顾恺之所说的“神”，谢赫所说的“气韵”，陈传席所说的“第二形体”。而这一点也是《易经·说卦传》所一再强调的。且符合《易经》的基本思想，与《易经》中提炼出来的表达方式相一致。

中国水墨虽然一直强调神、气韵之虚有实体，不重对具体客观对象的真实再现，但仍然是对具体物象的描摹，只不过，中国画是使用表象抒情、达意、明志，画家通过表象的不同组合模式，构成不同的表象关系来创作。中国画之所以重山水，就因为山水画比较容易通过组合山、水、云、树、石、桥、人、树等多种表象来表达画家个人的生活理想和人生志向。这与中国画所使用的材料——宣纸、毛笔、水墨不易操控有关。因为材料不易操控，画家在从事专业创作之前需要长时间练习，逐步养成了对某一特定题材的偏好：花、虫、鸟、鱼、虾、人物、山水等等。这样，在作画过程中才可以“成竹在胸”一笔完成。这一创作过程实际限制了画家对深刻思想的表达。因为深刻思想在表达过程中有时需要反复修改，多次成型，而中国画经不起反复折腾。所以丰子恺认为在彩画中油画是最好的，因为其油彩是不透明的，错了可以遮盖，画布也经得起折腾，画家创作过程中不用考虑材料问题，只需考虑自己要表达什么，如何表达更好等问题即可。

此类油画就是汲取了中国《易经》中所

说的那种复杂表达方式：观察客观世界中万事万物的变化，从客观世界中提取的不是某一事物的表象，而是对客观世界的观念——变化的永恒性、关系的变化性等，然后使用油画材料进行直接表达。所谓使用油画材料直接表达，指的是，不再使用客观世界中的物象(表象)，不再“成竹在胸”，也不再“搜尽奇峰打草稿”，而是思考客观世界中各种复杂的关系：人与人的关系、人与物的关系、物与物的关系，人与空间的关系等等。在思考各种关系的同时，思考21世纪人与人之间关系的本质和特征，比如人与人之间关系的疏远、僵化、不信任等。但画家不会直接从社会上寻找关系的模型去再现，而是将各种关系进行深度处理，通过绘画的方式将自己对人类关系的理解表达出来，既表达关系的现实——僵化、猜忌、疏离等，也将理想的人与人的关系融进去——对话、体贴、关爱等，这样一幅画面要到达的是“深度平衡”。“深度平衡”是拟象油画家要力勇一直强调的概念，也是他的很多作品画面复杂的原因。他认为：世界不是单一的色调，也不是单一的性质，总有悲欢离合同时存在，总有优美、崇高、悲、喜、丑、怪同时存在，只选择一种是不公平的，也是不需要的。因为21世纪人们的理解力、创造力、接受能力都空前提高，不创造一个复杂的艺术世界是无法满足观者精神需求的。

画家构思时不再像传统绘画那样使用表象语言，而是使用文字语言，画者经常说，他不考虑别的，只考虑要说什么，是否说清楚了，说得好不好。当一幅画“说”透了时，常常也就是达到深度平衡之时，有各种元素存在，但却是完美统一的。他不允许自己的整幅画是怪的、丑的。但可以在局部有丑的、狰狞的元素。

因为画者在画中有“话”要说，观者也能听到他说的“话”。每一幅画都蕴含了画者对人类关系的各种思考，也融入了画者对人与人之间良好关系的期待。所以只要认真阅读就会发现很多“拟象”油画内含着一种体贴、悲悯、关爱。这种油画是典型

的中国式思维，且是中国传统思维的现代化，是增长和升级了的中国传统思维；其将中国古老文化中的思想观念进行了现代风格的演绎和展示，其千变万化的丰富内涵确实体现了中国文化所独具的魅力。

作为21世纪的中国油画，“拟象”油画最大的突破就是创造出了“拟象”这一新的绘画艺术语言。“拟象”不是事物的表象，不是表象的重组，而是思想、感情的形态，是关于我们所处世界的变动不居的另一种表达。就像李泽厚在《美学四讲》中所说的：“在艺术作品的形象层中，它经常呈现为无意识(普遍)与有意识(特殊)之间的极为错综复杂的关系”，是“形象的变形、重叠、浓缩”，是“不遵守形式逻辑的思维同一律(A是A)”，“艺术作品的形象层的幻想世界经常具有多样性、朦胧性、宽泛性、非确定性，不可解性，是这个又是那个，是A又不是A等等，它‘大’于一般的逻辑思维，包含着无意识和非自觉性”的状态。作为艺术语言它具有中国文化的独特烙印。

“拟象”油画不仅改变了绘画语言的性质，也改变了传统的接受模式。在传统接受模式中，观者在观看活动中没有“创作”空间，只能欣赏有限的带有认知色彩的绘画语素，比如笔法、墨法的变化，比如表象组合所具有的情调等，画者创作的主题与观者接受的主题基本一致，如同一千个读者有一千个哈姆雷特，但无论如何只能是哈姆雷特，不能将哈姆雷特看作俄狄浦斯或贾宝玉，但在观看拟象油画时，观者是完全自由的，观者将一个拟象看成什么与他的文化背景、知识储备、情绪状态有关，不同的观者将一个拟象看成吉普赛女郎，凤凰、关公是完全可能的，也是允许的。如此观看给了观者更广阔的接受空间，观看也就变成了创造过程，这对现代人类无疑具有救赎意义。观者的每一次观看不是别的，而是对自己的发现，也是观者内在自我的整合、修复过程。