

日本著名画家平山郁夫 12 月 2 日在东京去世，享年 79 岁。平山郁夫曾长年从事中日文化交流活动，自 1975 年起频繁访华和举办个人画展，曾 70 多次沿丝绸之路考察敦煌文化，并对敦煌石窟的保护和研究进行资助，获得了“中日友好使者”“文化交流贡献奖”等荣誉。



平山郁夫

第一次见到平山郁夫的绘画，是几年前在东京的一个展览上，展出了他多年来在各地的写生、速写及色绘作品。印度月光下清幽的塔影、阿富汗烈日下的沙漠和断墙残垣、巴米扬苍凉的大佛、莫高窟九层楼的静谧……数千年的岁月与佛教的禅境，在这若云若雾的色彩中，渐渐地渗入了我的眼中，我的心里。看着这些在厚重色彩中透出明净之感的作品，深深感到平山郁夫的不可思议。

平山郁夫的作品很单纯，像蓝宝石一样深蓝而透明，像沙漠一样黄澄澄、响亮而爽朗。不论是阿富汗的沙漠、楼兰的古城遗迹，还是日本葱茏的山川，在这深沉而泛着光芒的自然中，体现着画家无限宁静的心怀。

以玄奘精神激励自己

1930 年，平山郁夫出生于日本广岛，他的大伯清水南山是一位艺术家，少年时代的平山郁夫受其影响，也怀着浓厚的兴趣来学习美术。1945 年，二次大战的最后阶段，美军在日本广岛和长崎投下了原子弹。15 岁的平山郁夫亲身经历了原子弹爆炸的劫难，虽然奇迹般地活了下来，却留下了很多后遗症，使他在以后很长时间都不得不与病魔作战。

17 岁那年，他考入了东京美术学院(后来的东京艺术大学)学习日本画。由于病魔经常性的侵扰，他曾有过消沉和失落。后来，终于以顽强的毅力在困苦中站了起来。这期间，深深影响平山郁夫的精神力量来自于一位佛教高僧，就是唐朝的玄奘。平山郁夫以玄奘的事迹作为激励自己奋斗的力量，大学毕业后，他以很多佛教

方**覃**：1989 年，你刚毕业就参加了第七届全国美展，很年轻就崭露头角了。但后来很快就转换了创作思路，画风随之发生了很大变化。

李东伟：参加第七届全国美展的是我的毕业创作。后来我经过一段时间的思考，慢慢开始试着画一些新的东西。这主要来自于我对生活的观察，南方与北方的风物不同。我们在南方，常年看到的都是各种丰富的色彩，感受到自然旺盛的生命力，于是我试着铺排大面积的色彩，来表现南国的风物。

方**覃**：这在当时算是比较大的突破了。尽管用了大面积的颜色，但画面上仍然有一种疏淡自然、超脱尘世的雅趣。这样对照起来看，你后来转向“静观”系列，无论技法、画面的处理还是观念，都是在这个基础上的进一步深入。

李东伟：1995 年以后，我在观念上慢慢发生了改变。在那段时间，我做过一些抽象水墨的探索，想探讨精神上的方向。在西方文化冲击下，有一种倾向是试图用哲学的东西来解释，表现在绘画面貌上要不就全盘复古，要不就用西方的抽象来装一个“天人合一”的外壳。西方的不是我们的，我们要找一条自己的道路。我认为，中国画有着千年的传承，我们只有回归到真正的传统才具有真正“当代”的精神，这不仅仅是反映在技法上的变化，也是一种精神上对于传统的回归。

方**覃**：你的“静观”系列中的古陶新瓷，以传统技法融入全新的时空观念，消解了传统的形式，也形成了一种独特的风格。

李东伟：在“静观”系列中，我刻意营造出一一种时空的跨越，将不同时空融于同一画面。我认为艺术不是一时一景的表现，它应是艺术思想、人文精神的综合反

敦煌是他的人生画廊——追忆平山郁夫

赵声良

题材作为艺术创作的源泉。

1957 年，敦煌文物研究所所长常书鸿在东京举办“敦煌艺术展”，当平山郁夫看到敦煌艺术生机勃勃的画面时，他从广岛原子弹爆炸中死里逃生的苦闷心灵被深深震撼。1959 年他参照敦煌壁画创作的《佛教传来》，入选日本第四十四届院展(相当于中国的全国美展)。这幅画引起了当时日本美术界的关注，也是平山郁夫艺术道路的一个标志，反映出平山郁夫艺术题材的倾向与风格基础。1962 年，平山郁夫又以佛教题材画作《受胎灵梦》入选院展，并荣获当年的“美术院奖”及“大观奖”，也因此，平山获得联合国教科文组织基金资助到欧洲留学。1964 年，平山郁夫再次以佛教题材画作《佛说长阿含经卷五》在第四十九届院展中获日本“文部大臣奖”。

此后，佛教的主题一直是平山郁夫绘画的重要题材。从上个世纪 60 年代开始，平山郁夫不断参加有关中亚、印度等地佛教遗迹的考察与写生活动，70 年代以后，差不多每年他都会沿着丝绸之路到中亚以及印度等地考察和写生，创作了大量具有中亚地方风情的作品。这些色彩深厚、手法独特的作品，表现了画家独特的宗教情怀和审美眼光。而平山郁夫也因为独特的艺术视角和深邃的日本画表现风格而成为著名画家。

敦煌壁画令他震撼

平山郁夫与敦煌之缘是在上个世纪 70 年代末。1979 年，平山郁夫到北京举办个人画展，抽空去看了向往已久的敦煌石窟。而那一年，敦煌发生了大水灾，大批房屋被淹，有人劝平山不要去敦煌了，城里连像样的住所都没有。但平山郁夫打听到莫高窟没有受水灾时，便决意要去。经过艰苦的旅途，平山郁夫终于来到了敦煌莫高窟，常书鸿热情地接待了他。当时的敦煌文物研究所条件十分艰苦，平山住进中寺旁边的一间平房，用水和食物缺乏，但当他进

入洞窟时，顿时感到无比震撼。他在后来的回忆中写道：

我看到的是一座宝山，珍贵的文化遗产。石窟中的一切，使我如同触电一样原地不动地立着。

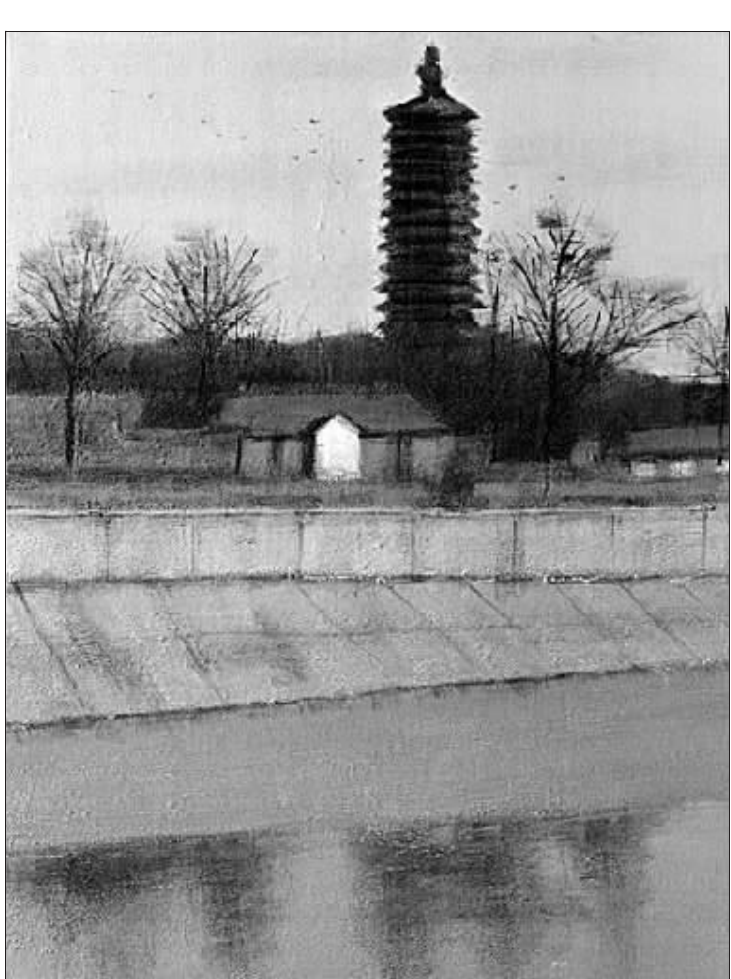
“太棒了！精彩极了！”我几度赞叹，但不知如何表达自己的心情。只是自言自语：“多谢了！多谢了！”这是对常书鸿先生为首的研究所诸位感谢，感谢他们保存并研究了如此美好的宝藏。我也非常敬佩这绝无无双的艺术珍宝的先人们。我现在能站在这里，感到无比幸福。

令平山郁夫感到十分吃惊的是，敦煌艺术并不是人们所想象的那种边陲地区的艺术，而是由一大批高手制作的精美艺术。平山郁夫从敦煌壁画中看到了日本文化的源流。他说：“我认为，日本文化离开敦煌就无从谈起。”由于敦煌，他感受到丝绸之路繁荣而带来的文化交流的发展。由于敦煌，他更认识到丝绸之路在东西文化交流上的重要地位。不论是在平山郁夫的绘画中，还是在他写的文章中，我们都可以感受到敦煌在平山郁夫的生涯中是如何重要。他说：“作为画家，我追求的是日本美的源流，而我的人生精神支柱则是玄奘。然而，我不曾想到，在中国的敦煌，为我准备了非同寻常的人生画廊。”

出资出力保护敦煌

第一次在莫高窟的短短几天，平山郁夫画了很多画，他在感受到敦煌壁画强烈魅力的同时，也深深为常书鸿等研究者在莫高窟长年坚持临摹与研究工作的精神所感动。他决心要为敦煌做一点什么。回到日本后，他开始为敦煌石窟的保护募集资金。1988 年，时任日本首相的竹下登采纳了平山的建议，在访问了北京之后专程来到敦煌莫高窟参观，体验到了东方艺术的宏伟壮丽。出于保护敦煌莫高窟这个世界遗产地的目的，竹下登首相决定由日本政府无偿援助 10 亿日元，在莫高窟

建设敦煌石窟保护研究陈列中心。这座象征着中日两国人民友好交流的建筑于 1994 年正式竣工开放，为敦煌石窟文物的保护研究工作发挥了重要作用。与此同时，平山郁夫还通过各种途径协助政府的援助项目，包括对敦煌研究院专业人员的培训等。1989 年，平山郁夫以举办个人画展的收入为基础，向敦煌研究院捐款 2 亿日元，用于进行敦煌石窟的保护与研究工作。敦煌研究院为此成立了“平山郁夫学术基金会”。90 年代中期，在这个基础上成立了“中国敦煌石窟保护研究基金会”。今天，这个基金会仍然在为保护和研究敦煌石窟不断地做出贡献。



平山郁夫笔下的北京大运河(局部)

艺术不是一时一景的表现——与画家李东伟对话

方 覃

地。事实上，就像你刚才所说，艺术是应该没有界限的。

李东伟：我觉得，每个艺术家都根据自己的需要寻找合适自己的表达方式。20 世纪 90 年代，我的想法很多，想过用废弃的铁厂做装置，想过用大水缸做装置，有许多关于影像作品的构思，后来还是回到绘画上。对我来说，那些都只是一些冲动的过程，是追求新奇道路上的一些小插曲。那些泛滥的想法浅薄浮躁，是留不下来的东西。这些年的当代水墨艺术，整体感觉过于简单和工匠化，精神的依托不够。我觉得对于艺术家来说，要创作出好作品，艺术家自己的知识面必须丰富、广阔，学养要足够深厚，高屋建瓴，才会有真正的佳作。

现在画家很多，画得好的画家很多，著名的画家也很多，但就是相近的东西多了，各自的面貌少了，总是认为把古人技法拿过来，摆上去，就有传统的功夫了，把现代人的面貌翻译过来就是新的了，这是简单、僵化的理



中国城市(国画) 李东伟



李洋

初次见到李洋，是在一个挥汗如雨的初秋午后。约好下午 1 点在北京国家画院美术馆见面，他却早到了近一个小时，这让我十分惊异。简单聊了聊他的联展“中国画精神”后，他因为有课就匆匆赶回中央美术学院。

再次约见李洋，他刚刚卸任中央美院人物画教研室主任的担子，但作为主管教学的副院长，他的责任依旧重大。在他位于望京的画室内，我们再次相见。画室布置简洁，挂在墙上的一幅唐卡、一幅新西兰民俗画和一件复制的王铎书法，给人以远离尘嚣之感。每天，李洋都会花点时间在这里或作画、或思考、或交谈。这里，是他的一方精神家园。

构建“意象色彩”

李洋中学时便喜欢画画，当时在北京的一个画展中有幸受教于张立辰先生，随后得到张立辰、卢沉等名家指点，顺利考入中央美术学院中国画系。虽然在学校学的是山水画，但他在人物画上的钻研更深，并最终留校任教，教授写意人物画专业。

李洋的中国画创作经历了多个阶段：从东方棋艺中悟出“画若布弈”的创作方法，继而转向当代的色彩狂想，构建起自己的“意象色彩”。李洋解释道，“弈”指围棋对局，“画若布弈”是吸取了中国围棋的作战思想，即布局初始便重视宏观的战略方向，而具体的战役和局部攻守则视对局态势灵活应对。它改变了传统的胸有成竹、意在笔先的思维方式，而是尝试在画面上、进程中

进行思考，进而发掘画家心灵抽象的真实，用较为抽象的艺术语言表现激动人心的美的构成。“构建意象色彩”是李洋的理想。他认为，中国画在整体上要强调意象表现，中国画中的色彩也要以画家的自我感受为基础设色方式，构成与意象笔墨相适应的意象色彩。其实，在色与墨的关系上，李洋经历了一个艰难研究的过程。在他早期的作品中，最为直观的矛盾正是色彩与水墨的关系——这也是近代中国画发展的一个难题。

“10 余年的色彩历程，我走过最初受西方现代艺术影响到中国民间艺术的引入再到中国古典壁画的启示，这是一条曲折的路。”李洋说。

首倡“写生作品化”

作为一名有多年教龄的美院老师，李洋发现，中国教学存在一个根深蒂固的弊病，即写生与创作脱节。“油画的写生能够以作品形式呈现给观众，但中国画很难。”李洋说，“在教学中常会出现这样有趣的一幕：本科学生前三年写生画得非常好，但第四年开始毕业创作时却不知从何着手。学生的具体创作与多年的基本功很难结合起来。”

李洋认为，很多前辈画家也意识到了这个问题，并不断提醒学生注意。“李可染先生就说过要把对景物的写生转变为对景物的创作，学生进入创作需要突破，这是一个很大的难关。而徐悲鸿的《泰戈尔像》、蒋兆和的《流民图》等也都是从写生而来，他们通过具体的创作找到了

解决办法：面对一个模特时，不能单纯地画一张写生，而是要将创作跟写生联系起来。”

找到症结所在，李洋决定从基本功训练着手，要求学生在写生中必须考虑到作品画面的完整性，在写生的基础上进行更深入、更概括的艺术创作。这便是李洋实践了 10 多年并在今年年初提出的“写生作品化”的教学方法。

李洋解释说，“写生作品化”包含了两个概念，一是基本功训练，一是创作，两者相辅相成。“学生在训练基本功时，把创作因素融入写生习作中，习作自然也就转向创作了。”李洋认为，“写生作品化”在中国画教学中为写生与创作搭起了一座桥梁。“教学实践证明，学生们进步很快，也丰富了他们创作的面貌。通过有意识的训练，学生们会发现，创作就是身边熟悉的事物、熟悉的生活瞬间。”

李洋在自己的创作上也尝试这种结合，由此产生了他的“边缘”系列，即写实水墨人物画。他感慨地说，兜兜转转 20 多年，最后还是回到了写实的路上。言语间，透出一丝柳暗花明的幸福。

钟情“边缘”状态

李洋的“边缘”系列将目光投向了处于城市边缘的人群——那些脱离乡土，在城市边缘工作、生活或学习的人们。他认为，艺术作品只有表现了当下人民的生活才具有当代的艺术价值。

早些时候，陕北农民是李洋画作中经常出现的人物形象，但这次他选择了进城农民以及他们在城市生活中的状态。“这一部分人没有脱离农民的本质和本色，他们生活在城市的边缘，做着城市人不愿做的事情。虽然填补了城市人生活的空缺，却不能融入城市的主体，生活、思想和精神都处在一种边缘状态。这是当下社会背景所产生的文化、社会现象。”于是李洋尝试着用水墨的方式来描绘这种“边缘”状态。

生活中的李洋是一个很惬意也很坚持的人。他照相不喜欢摆拍，你只能在他作画时去捕捉某个瞬间；铺开画纸后，他喜欢耳边有些“声音”，于是随机播放着各种小提琴、钢琴的独奏或协奏曲，也有蓝调布鲁斯、爵士等流行音乐；虽然脸上只有一两条细纹，但李洋总是“叨叨”人到中年喜欢清静、喜欢喝茶，他有一套上好的茶具，烧水、倒茶的動作迅捷熟练；而对于书法，他更是喜欢，“书法可以说是一辈子的修养，我上大学时就喜欢写字，一直坚持到现在。”

回顾即将过去的 2009 年，李洋说他并没有太多深刻的记忆，但今年的创作热情比较高，“边缘”系列中的许多作品是在这一年完成的。画完新作之后，李洋又在思考：这样的创作是不是适合自己的风格？是继续画下去还是需要转型？所以，年底时他暂时停止了创作。但谁又知道，即将到来的 2010 年，李洋又会带给我们怎样的惊喜和感动呢？



疏离(国画) 李洋