

自说自画

从生活之苦到艺术之甘

■ 侯一民

吴作人国际美术基金会准备今年八月举办一次以我画的《刘少奇与安源矿工》和《毛主席与安源矿工》的学术性特展,对此我十分感谢,也十分惶恐。

我理解基金会的意图是想以我为“个案”,研究从生活到艺术之路,

或可涉及现实主义创作方法在当下的价值等问题。

我在这两幅画中之所以探求再现历史的一瞬,再现当年每个人物的容颜,是由于历史本身的情感震撼力,安源大罢工中的星星点点,无处不使我热血沸腾。奴隶们的亢呼、烈

士就义的身影、一代代矿工身上的汗渍……使我融入了他们的一群。

我之所以能表达于万一,是历史和人民之苦深埋在我心中。我的创作过程实际上是在宣泄着矿工苦难给予我的感动,是在享受这个情感积累之源的流注。体验矿工之苦,是我收获创作之“甘”的来源。

所以我有一种认识,似乎艺术创作的诞生,往往来源于现实生活中之苦:苦难、苦斗、折磨、失败、牺牲……作者接受着这苦的震撼,于是郁勃于心,而奋笔放歌,以唤起人们的记忆。

锦上添花、歌舞升平,固然是美。但我却更动情于苦难中的真情,更动情于灾难与压迫下人性的壮美,禁锢与奴役下灵魂的圣洁与不屈,多舛命运中智者的恬淡与平和……

由此我想到“从生活之苦到艺术之甘”,这似乎是艺术创作的一个客观存在的规律,对生活抗争之苦的感动、艺术家作为亲历者的亲受和创作过程求索之苦和对这苦的征服……这一过程成了一个艺术家终生的积累,这是作为一个艺术家不同于别人的一种最独特的人生享受。

回顾我的一生的作品,无论是油画、壁画或中国画,多成于这“苦”与

“甘”之间。如《青年地下工作者》,那是我的亲历。战友的牺牲和同志间的友爱,使我在十年之后,画出了这幅画。我二十岁时到了朝鲜前线,“为国赴死”的记忆在我心中珍藏了五十三年之后,又画了一幅《跨过鸭绿江》。

在我迟暮之年,我画了《十年劫梦》,文化大革命的经历和亲身的受难,成了我的一份带血的财富。这段历史,是我们民族不应该忘记的血的教训,我应该告诉后人。

汶川大地震在我笔下诞生了《抗震壮歌》。

在大壁画《血肉长城》上凝结着我的先辈的苦斗,那滚滚的人头中,有我的长兄。

我的创作状态,时时处在这种亢奋之中,我体会到,作为一个艺术家,在他的生命中,只有积累着喷发欲出的与时代、与人民命运共生共存的无限感动时,他才会享受到这感动的赐予,才能在他的笔下涌起波澜,才会感到艺术人生之“甘”。

这就是我为什么至今不悔、坚持走着一条已被不少人屑于不再走的路。

(作者为中央美术学院教授。本文为“侯一民两张历史画学术解析展”前言。)



毛主席与安源矿工(油画) 侯一民 1976年

学术空间

任伯年和刘奎龄

■ 王福州

海派巨擘任伯年、北派巨匠刘奎龄,一南一北似两头默默无闻的耕牛,他们没有门派渊源,没有师承关系,却因徐悲鸿推进的写实主义而联系起来。他们长期在古典与传统里接力耕耘,在写实领域留下辉煌,特别是任伯年,其人物画由古典向现代转型具有桥梁性的作用。任伯年年长刘奎龄近一个年轮,任伯年谢世时刘奎龄刚刚开始学画,他们有着相似的经历:均来自民间底层,都受到过全面系统的人文陶冶,同在中西文化交流碰撞中感知,长期孜孜于传统和古典,刘奎龄续写了任伯年的辉煌,他们的艺术实践有力证明了传统文人画存在的价值,证明了立足传统、吸纳融合、渐变革新是正确的道路,相反,抛弃传统抄近路和缺少内功急于求成是靠不住的。

20世纪初西方写实绘画引入中国,传统派、融合派和现代水墨等流派,突破了传统文人画一统画坛的局面。徐悲鸿力倡写实主义,变革的时代需要写实的且能够表现现实和重大事件与人物形象的绘画以唤起民众,一改文人画游离现实生活,充当文人雅士笔墨游戏的状态,为中国绘画新历史阶段所必需。徐悲鸿倡导引进西洋写实的观念与技法,包括人体解剖学、体积和光线等中国传统绘画长期忽略轻视的因素,改造并丰富了中国写实手法。徐悲鸿慧眼独具钟情西法写实,受其推崇、鼓舞、帮助与提拔者不可胜数。徐悲鸿高度评价任伯年“是明星非学究,是抒情浪漫诗人,甚至是史诗”,称赞任伯年是中国传统人物画从古代向现代转型的重要推手和启蒙者,是现代其他学派直接与间接的源头。刘奎龄在徐悲鸿面前是眼前一亮的,徐曾感叹:“我怎么连这么一位画家都不知道!”刘奎龄僻居津门一隅,言语立志,孤身前行,其创作恰与徐悲鸿的“尽精微,致广大”契合。他是传统派和中西融合派的坚贞,他从古典主义、文艺复兴、浪漫主义、现实主义甚至印象派光色运用、油画技术以至夸张变形中吸取营养,他注意到西方现代艺术与中国传统艺术在创造精神上的相似性,他光大了传统写实技法,其艺术风格影响了惠孝同、刘子久、陈少梅、刘继卣、何家英等北派艺术家。任伯年精于“巧”,画笔如刀,寸铁见血,吸收民间肖像画工的精华,博采众长,把人物肖像画艺术推向新高峰。构图讲究远近透视和光线明暗,巧妙将人物设置于突出性格的环境,敏捷抓取对象的感情神态,写形服务于写神,不求细微繁琐的写实,以最简笔法达到高度神形兼备。刘奎龄精于“实”,平实厚重。他认为画得像是基本要求,形的逼真并不意味着一定失神,追求表象形似和细致精微,同时强调本质的真实性表达,融合多种技法在形似上下功夫。他善于捕捉神态变化,传统线描敷染和西式严谨写真巧妙结合。他描摹的动物种类之多,范围之广至今无人可追;他善于“势”的营造,绘画作品“虚处不嫌窗框松,实处勿感板结紧”,甚至发现“郎世宁的马静态下形体准确,跑起来透视就散了”。人物、动物和鸟兽动态中的造型逼真有趣味,表现出高超的控制力,深得传神之妙。

传统画学重意不重形,视艺术创作为表现文人士大夫格调、品位和修养的媒介,认为年画、壁画、版画、剪纸、染织、刺绣和陶瓷等门类为不入流或难登大雅之堂。鲁迅先生不那么看,认为“花纸(民间年画)、旧小说之绣像、吴友如画报,皆可参考,取其优点而去其缺点。让毫无观赏艺术训练的人看得懂,而且一目了然。”任伯年长期痴迷于民间艺术,初期从肖像画和写真术中汲取营养,从事紫砂器皿的经历对他作品的构图、用笔也有启发。他还从泥塑创作中受益匪浅,天津



天真烂漫(国画) 刘奎龄 天津博物馆藏

泥人张(张明山)到过上海,与任伯年有过接触,任也曾沉迷于捏塑创作。刘奎龄的艺术道路是从《醒俗画报》绘插图开始的,图绘受点石斋和飞影阁影响,而任伯年、钱慧安正是《点石斋画报》和《飞影阁画报》的主要图绘者之一。从刘奎龄画作可窥见任氏等海派名流的轨迹,用线不取圆熟,充满韵律,摆脱附庸,独立表现,生拙自由,如童子所为;造型饱满稚拙,符号化、纹样化,呈现随意性。任伯年、刘奎龄来自民间,其画作中的空灵、意蕴和妙境,离不开长期的艺术滋养和工艺训练。

19世纪中晚期上海徐家汇的“土山湾画馆”被徐悲鸿喻为“中国西洋画摇篮”,任伯年与画馆掌门人刘德斋过从甚密,自此开始了铅笔速写、研习素描和人体摹写。任伯年立足中国画笔墨技巧,融合引进西方素描写实,探索具有现实主义色彩的新传统文人画,为新传统中国画的健康成长,打通了崭新的发展道路,直接启迪了徐悲鸿的写实改良主张。任伯年由写实到写意,进而追求造型趣味,中年以后用笔更其灵活。观其画作,如谛听驴蹄行进的节奏感,线条爽朗充满韵律和节奏,线条的书法化进一步扩张。同时下笔飞快,多用中锋,尽写神逸气趣,绘画呈现文学化意味,其独创的画块构图法,将人物、花草、山石按推拉、虚实、收缩、疏密等纳入块中,恰到好处,变形中表现极高写实技巧。他一改因循守旧的文人氣息,将陈老莲的高古夸张、梁楷的洗练与传神、曾鲸的精微糅合在一起,承继传统精



麻姑献寿(国画) 任伯年 中华艺术宫藏

粹融汇西法,将人物画传神写照发展至新高度。刘奎龄一直关注郎世宁的折中新体绘画,创作于1921年的《木栏三牛》和《宜寿宜子》等作品已有西法之痕迹,改造中国画的实践和尝试早于徐悲鸿,丰富了徐悲鸿的写实理论。他钟情于日本绘画,关注横山大观和竹内西凤等代表性人物,学习借鉴朦胧派、狩野派、大和绘、汉画等古典技法精粹。他师古化古借鉴西法和东洋绘画,对中国画进行改革创新。

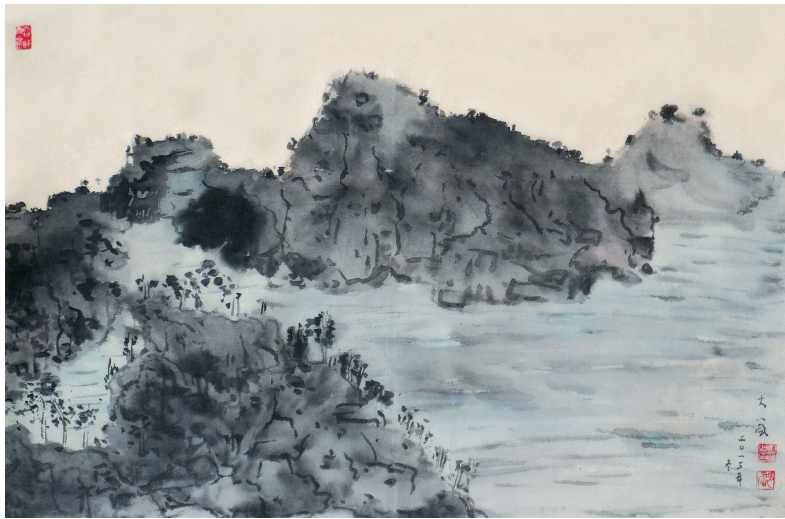
尽管任伯年的画线条有“甜熟”之嫌,刘奎龄画作后期写意腾跃不够,但他们的写实探索和影响远远超越了海上画派和津门画坛。任伯年、刘奎龄坚持素描是基础,写实是特征,冷静坚守,融贯民间艺术传统和文人画传统,且恰到好处地参用西画,成为“采用洋画写实精神”论的先驱。任伯年、刘奎龄的艺术实践证明,承继中国绘画写实传统是必须的,融合西画的观念与技法是必要的,夸张和变形是写实累积后的必然。

评价任伯年、刘奎龄必须抛开局限,置于历史时空来衡量,他们长期研磨古人高超的笔墨技巧、传统美学特征和造型规律,从传统艺术中积累底气,从创作的程式化和笔墨公式化的板结状态中挣脱出来,反对割裂传统的粗制滥造;同时注重传统基础上的广取博收、融会贯通和稳健求变,从西画和其它艺术门类吸取灵气,展现了传统功力,光大了写实传统,他们同徐悲鸿一道已载入中国写实绘画的史册。

(作者为文化部非遗司副司长)

史论家该不该画画

■ 本报记者 冯智军



水中山(国画) 48.5×75厘米 2013年 邵大箴

由中国国际书画艺术研究会与天津美术馆联合主办,天津美术馆承办的“含英咀华——当代中国美术史论名家文献墨迹展”近日在天津美术馆举办,展出了国内著名美术史论名家邵大箴、郎绍君、薛永年、刘曦林、陈绶祥、邓福星、陈传席、陈履生、李松、李一的书画作品100幅、文献资料200余件。策展人袁卫平在展览前言上写道:“他们是新中国美术的见证者,他们是新中国美术的记述者。他们也是新中国美术的研究者、批评者,甚至引导者。他们以自己的研究成果,为新中国美术的成长与发展做出了卓越的贡献。同时,他们还是中国画、中国书法创作的参与者与实践者,他们站在史的高度,以丰厚的人文修养和各自独特的眼光,诠释对艺术的理解,他们的书画作品带给观者的,是完全不同的审美感受”。

8月20日,在“含英咀华——当代中国美术史论名家文献墨迹展研讨会”暨“中国美术与美术馆建设发展论坛”上,众位美术史论名家齐聚天津美术馆。谈起此次展览,不论是刘曦林所说“我们何功何德值得办这个事,无非是写了一点文字而已”,还是邓福星谦逊地自言“几本小书,几张涂鸦”,都让人深感他们为人与治学的态度。一直以来,人们了解美术史论家往往只是通过其著述,而他们多年来同样醉心于艺术创作的一面,却往往不为人知。那么美术史论家们是如何看待自己的作品?又如何看待研究与创作的关系?国内外关于美术理论研究学者与创作的关系认知有何不同?

邵大箴：秉持学习、研究、探索的态度

从事美术史与美术研究的进行美术实践是有必要的,当然有些学者不画画、不写字,也把美术研究做得很深,所以没必要强求一致,应该持比较包容的态度。

我们从事书法或者绘画创作,一方面是学习,另一方面也是进一步研究和探索。因为我们进行美术批评与美术史的研究,都涉及到美术原理或者美术技巧,这既包含着历史、思潮,也包含着具体细化的风格研究,如果缺少某一部分的训练,对有些问题就会造成不能有针对性的研究。所以我们是抱着参与的态度进行书法和绘画实践创作,另外也是为了自娱。

国外对美术史与美术研究的学者们与艺术实践的关系有两种态度。西方大多数国家认为美术史与美术研究的学者们不应该从事艺术实践,如美国、德国的学者就反对美术史研究者从事绘画实践。原因是从事美术史与美术批评的学者从事美术创作,容易偏向于自己所熟悉和习惯的风格与技法,而对其他风格技法的艺术创作持排斥态度。俄国的一些学者则认为做些美术的创造实践是有益于美术史研究的。我基本上持后一种态度。

郎绍君：研究者要重视鉴赏与技巧

做中国美术研究的人,特别是研究中国画和中国书法,有个先决的条件是你得要懂,要能够理解、鉴赏。

实际上近百年来,由于一波又一波反传统的潮流,甚至包括很多美术史的人、画画的人,都失去了鉴赏力,这使我们在中国画创作、研究、收藏,以及中国画拍卖等领域都出现了问题。

所以我觉得,做美术史和美术研究的人画一点画,哪怕是业余、画得不好,也是有益的。中国的书法和绘画都是一种有难度技巧的艺术,更不要说背后还有如此丰富的诗、书、画、印,以及中国的思想、哲学、宗教,作为一种背景和修养,画一点,得到一些体会,至少对我来说是很有好处的。

我虽然是学绘画出身,后来转到理论研究,但是随着年龄的增长,看画的多少、研究工作的接触,不断地发现自己在某些方面还不够。所以我希望从事美术史研究的学者能够重视对画的鉴赏,重视对技巧的了解。

薛永年：艺术的各门类都想试一试

艺术还是有标准、有法度、有规律、有要求的。不一定是画画的人才懂画,欣赏的人也可以懂。我上大学时请教老师王迅先生:“怎么样的书法算好,是有力的好看还是流畅的好看?”他说,“光有力没有流畅不行,只有流畅没有力也不行,是不同分子的结合。”还结合宋代的书法包括苏东坡、黄庭坚等给我讲得很透彻。

但是自己的实践也是理解法度、进入法度,成为内行的一个途径。我一直在反思,我没有想做什么书画家、篆刻家,但是艺术的各门类都想试一试。所以国画也画,图章也刻,格律诗我也写,就是想弄懂每一种艺术最基本的要求,以便于我衡量别人的时候,自己有一个标准。

前辈都是告诉我们怎么钻研进去,而不是自己要成为“家”。所以不管是鉴赏家,还是研究学者的前辈老师,他们希望研究不只是在外面隔着靴子挠痒痒,更希望能够在靴子里面挠到痒痒,我也一直在努力,但是实际上挠到多少也不知道。

现在很多学院里研究美术理论的都叫人文学院,不叫艺术人文学院。这样容易强调人文的本质,而忽略艺术的规律。我想到我的学生,很多学生们论文写得很好,但是是从外部和别的行当讲艺术,而不是从美术讲美术,这就是美中不足。我希望今后年轻同行也有一些能够在艺术规律上多做贡献,既要有一种广义的角度,从美学、文化、社会去批评艺术,也需要从艺术规律方面来关注。

陈传席：君子应不器

美国学者不主张美术学家画画,认为是不务正业。但中国是反对“专业”,孔子讲“君子不器”,君子不能像器皿一样只干一件事情。所以中国是世界上最早主张通识教育的,古人讲“一物不知,儒者之耻”。

我有一个学生现在在日本的一家国立美术馆,告诉我日本现在受美国的影响,也反对美术史论家画画。我们可以适当地吸收美国的方法,但不能完全按照西方的方法去做。

西方的美术史研究者写了很多著作,但是传文不传人,中国则是传人必传文。中国从古至今,真正的大画家、大理论家,如谢赫、董其昌、石涛都是书画、史论、鉴赏出身。黄宾虹在78岁之前主要是研究美术史,此外还有着广博的研究视角;傅抱石是学美术史的,在中央大学和南京师范大学教授美术史25年;潘天寿早年是讲中国绘画史的;齐白石早年也是很大精力上研究美术史。现在在中国画坛,动辄“大师”和“泰斗”,但能称为画家的都不多。