

沈军:在画布上堆积人生

■ 本报记者 徐新芳

送外孙女上学后,76岁的沈军先生和妻子、小女儿在家对面的咖啡馆吃早餐、聊天,窗外北京的天空还算晴朗,让人感到温馨。沈军的风景画除了自然的景物,还有古关、古城、小巷、木屋等人文景观,苍凉、厚重之中也包含喜悦、安稳。

沈军的很多作品与水有关,波平如镜的水面,有江南水乡的柔情,有穿透生活的澄澈,有阅尽千帆的寂然。他画过一幅《守望者的灵魂》,那年他坐船去上海浦东看望姐姐,看到河边的芦苇千姿百态,不怕风吹雨打,很坚韧,便用特别鲜明的金黄色来画下这种精神。去年圣诞节沈军在北京办过一次个展,正是以这幅画的名字命名。

沈军的好友、中国国家画院油画院院长詹建俊如此评价沈军的画:他的画境是凝重而实在的,因而他的绘画语言也是质朴而单纯的,画面构图简洁概括,笔法凝重沉稳,不尚虚浮与华丽,具有鲜明的艺术表现力。

画自己心里面的东西

沈军在上海的一户工人家庭出生长大,至今他都记得给他绘画启蒙的小学班主任葛福娟老师,他喜欢临摹老师在黑板上的东西,而老师会给他打100分,会把他的作品挂起来向同学们展示,肯定他的绘画天分。到中学,“大家一起到外面写生,到农村里去,都是水乡,这对我影响比较大,我的绘画当中,江南的东西比较多,上海的情结比较重。”与此同时,沈军还到画室去学画,“上海淮海路上的画室应该说在全国是比较早就存在的,是以前外国人开的,纯粹就是学画,就像在巴黎一样。巴黎塞纳河边有很多画家的工作室,也影响到上世纪三四十年代的上海。我进到那样的空间,对学习绘画就比较坚定。”

之后沈军考上广州美术学院,并在1962年留校任教,但各种政治运动接踵而至,他曾被下放到广东英德茶场,在那儿待了4年。1978年,沈军到上海观看第一次从欧洲引进的法国乡村画展,并到颜文樑先生家去拜访,“老先生拿他在法国留学时画的作品给我看,街景、风景非常印象派,非常地道。但回来后,他接受中国文人画的东西,作品融合了很多中国绘画元素。现在我们在拍卖行里可以看他的一些小风景画。”

这对沈军创作风景画有了一定启示,他不是单单对客观景物的写实,而是将中国文人画的精神融入到油画创作中。“我比较喜欢看中国画,中国画论里面讲了很多,不完全是造物、图像,更多是画家心里面的东西,油画家为什么不能也这样做呢?艺术更高的境界是画家自己心里面的东西,我比较安静,画出来的东西也比较安静。”

如何画自己心里面的东西?沈军说:“80年代初的写生,让我改变了一般人的写生习惯。我一天画好多张构图,每一张只画一半或者三分之一,我就不画了,回来以后,离开了实际对象,又张罗着画,画留给我印象最深的那一刻。这就训练我画心里的东西,这种观念也是慢慢形成的。”

作为活跃于广州画坛的一分子,沈军参与了广东油画学会的创建,同时也是影响很大的广州105画室的重要成员。八五新潮到来时,中国艺术家们受到西方现代主义艺术理论的洗礼,而广州105画室的画家们早已有了作品来回应新潮派,并在1983年和1984年分别举办了“15人油画展”和“黄金时代油画展”。他翻开手中的画册,指着幅幅1985年创作的《黄金的踪迹》说:“这是我画的西安皇官的门,它曾经辉煌过,但是没落了以后,金箔浮在表面,最后显现的是那扇沉默的木门。当时出现这样的画,已经很前卫了,这种构图已有观念艺术在其中。”

在水边,跟天地对话

沈军四处走走看看,写生画画。“因为我喜欢风景,喜欢大自然,这30年都在画风景。我的风景没有一只小鸟,没有一个人,因为树木也是有生命的,流动的大地是有生命的,天空中飘动的云彩是有生命的,光的变幻是有生命的,人类留下的建筑、古迹、名宅,也是有生命的,所以我觉得在我的创作中,不需要有人来点缀,不需要牛羊、鸭子来点缀。”

沈军的风景画虽无牛羊、鸭子来点缀,但每一幅的背后都有故事,都意蕴深长。创作于1986年的《细胞》,是他到



相错(布面油彩) 180×180厘米 2013年 沈军



人物名片

沈军,1938年出生于中国上海,1962年毕业于广州美术学院油画系本科。历任广东省美术家协会油画艺委会委员、广东油画学会副主席。现为广州美术学院教授、中国油画学会理事、中国美术家协会会员、广东省美术家协会会员。



守望者的灵魂(布面油彩) 133×180厘米 1997年 沈军

重庆两路口口的吊脚楼,“临江边都是吊脚楼,千家万户,高高矮矮。当时刚刚有邓丽君的歌传进来,女孩子穿喇叭裤,年轻的小伙子拎着录音机,在临江边东家串到西家,上上下下,川流不息。我感觉特别有人气,有人的味道,尽管房子是破破落落的,但一种新的文化已经开始进入到人们中间,特别是年轻人中间。”而当他2007年再去重庆时,之前见到的吊脚楼全部被拆了,他提笔画下一幅画,挤挤挨挨的吊脚楼被一幢幢孤立的高楼大厦取代。

沈军在水乡中长大,1996年后他的大部分风景画作品都和水联系在一起。“我认为水是生命的源头,水是运动的影子,水滋润万物,水给人希望。江南、广东,长江水、珠江水一直伴随着我。水就是一种生命,我画的水都是比较静的,我觉得你在水边,会跟天地对话。”

《霜冷·长河》这幅画描绘的是余杭,沈军在那无意中参观了良渚文化博物馆,他就以河水为分割线,画了民房倒映在水中,上面的民房是写实的冷静的灰色,下面的倒影是五彩绚烂的。“我画的是两个时空,一个固定的时空,一个流动的变换的时空,我把两个时空放在一个画面当中,这就是我心理的东西。”

有一次坐飞机时,沈军无意中在杂志上看到大卫城介绍,对那里产生了向往,他就跟着旅行团沿着耶稣传道的路线去走,到了约旦河,“世界上很多人来这河中受洗,我感觉到这个水是如此的神圣,它对人的影响是如此深远,经过这个水的洗礼,你的生命就得到了新的精神,所以我就画了两幅《约旦河的

启示》。我水面画得特别亮,用特殊的光的处理,这是精神的光,你进入到这里面去,你可以和天联系在一起。”

去金沙江第一湾时,沈军租车从丽江出发,阳光很灿烂,但到了中午,天开始下雨,经过7个小时的奔波,终于到达奔子栏,天没有下雨,但天上都是云。“沿着金沙江一直走,大家都很激动,很快乐。这时,突然从云里透出一束束的阳光,照着金沙江第一湾,云在走动,光也在走动,但你觉得是大地在走动,山在走动。所以我画的这幅画,是一束光照着这个地方,光点很多,原本是绿调子,我就处理成紫红的调子,比较热烈。我作画的时候,不会在细局部寻找许多色彩变化,我总是在大的色彩布局方面下功夫,我会去反复地涂抹,不断进行调整。我习惯用‘意向’中的色彩去设置我所要描绘的部分,力求达到我所向往的效果。我给这幅画起了一个题目叫《至尊的足迹》,至尊就是光。”

想办法过好每一天

到大自然中去写生,对沈军来说,是到大自然当中去玩,去感受,不是刻意为了画画,但总有触动他的风景,让他驻足,让他用画笔来沉淀心中的想法。去坝上游玩时,他拍了很多白桦树的照片,一棵一棵的白桦树带给他哲学的思考。他画下一幅画《相错》,“白桦树的树干前后透视的错落、粗细的变化,让人感觉到一种相互依靠的关系,而且不管黑夜白天,永远依偎在一起。我想到阴阳关系,我就从对比的角度去表现这个状况,同时还有小的树枝在生长,

这是生命的表现。”

从植物的生命观照到人,沈军的经历也让人思量,从上海长大,到广州工作,现在居住在北京,他一直是生活在大城市中。那他笔下的自然风景很容易让人产生误解,以为他借此逃避城市。而一旦了解到他从1968年到1972年在英德茶场的生活,你才能恍然大悟。“‘文革’中我到干校待了4年,很多人老是对这一段感到很沉重,我这个人很怪,我不是对政治感兴趣,我对有这种阅历感觉挺好。每一件事情,碰到何种情况,我都把自己摆得很好。我在大田里插秧,放牛,躺在那里晒太阳,尽管没动笔,心里还在想着绘画。我养了两年猪,到山里给猪去采草药,给猪打防疫针,给猪配种、接生,我觉得这都增加很多乐趣。从大学的高楼里来到农村的茅棚,我觉得这让我放下来,安静下来,让我的人生有一个思考。人在一生中,会有很多变化,有很多经历,要想办法让自己过得愉快。我觉得我这一生是做到了。”

沈军翻着手边的3本画册,那些过去的日子历历在目,都在这画中。哪幅被人收藏了,哪幅去参展却被弄丢了,哪幅被买走了,哪幅还需要继续修改,他念着这些,神情安然。“我这张画,改过无数次,我大女儿就说,你一辈子都在画布上堆积。这句话我觉得挺有意思,不仅仅是改动,在原画上堆积,也是人生的堆积,是无止境的。去年我去了巴黎的塞纳河,有点像回到我小时候住的上海,那些巷子、石头铺的马路,上海以前也有。我看能不能画出什么。”

▶上接第1版

20世纪以来一直到“文革”,我们的美术史研究一般都偏重于宏观上写一部美术史。但是高居翰的研究,既重视宏观,又重视微观,这个对我们是有启发的。过去我们用马克思主义学说解释绘画的发展,往往就讲这个时代政治、经济如何,所以画就如何,缺乏对每个作品、每个画家、每个具体问题的深入研究。现在我们也认为研究要深入进去,当然要有理论为指针,但要从事实引出具体结论。

高居翰善于将局部的研究成果与全局性的思考结合起来;把资料工作与基础研究结合起来;把个案研究与问题意识结合起来;以及以开放的国际视野把中国美术史的研究和国际交流联系起来。

他还勇于推动学术前进,敢于挑战传统。虽然不是他每一个看法我们都赞成,每一个结论都无懈可击,比如对后期中国的写意画持否定的态度,对于《溪岸图》提出的观点,中国学者普遍都不赞成,但是这个勇气有利于学术发展。前人认为元朝以后的文人画是自娱自乐的,高居翰通过画家书信的来往和记载,写了一本《画家生涯:传统中国画家的生活与工作》,研究把画家的生活方式、作品的市场流通结合起来,说明画家还是要卖画的。尽管不是所有的画家都以卖画为生,但他毕竟看到了这种现象,有一定深刻性。

高居翰是西方对元以后的中国美术研究最多,懂得最多的人,也非常辛勤,努力,成果很多。他也很注意与中国学者合作,我上世纪90年代就同他合作举办过“明清绘画透析”特展与研讨会,双方都受益。他是一位值得怀念的同行前辈。

陈传席:治学应“中西结合”

高居翰是我的老朋友,最早认识他是在1984年,我在安徽省文化厅筹备了一个研究明清初黄山画派的学术研讨会,他也参加了研讨会,当时他的发言还引起了很多讨论。后来我1986年到美国堪萨斯大学做研究员,又有过数次接触。

当时我就发现他是一个著作狂,有点时间就打字写文章。他在美国研究中国美术史的学者中,著作可能是最多的。

他最大的弱点就是不精通中文,研究中国美术史,不懂中文是个很大的障碍。另外他也能看些画,只是看得再好也是不可能,比如《溪岸图》就被他认定为是张大千伪造的。他这个人很聪明,只是对中国文化的先天感觉还是有缺乏。

高居翰写的中国绘画的著作,虽然相对简单,但因为是地道的美国人写作,符合外国人的阅读习惯,所以在美国影响还是很大,另外对某些问题的理解也很地道。只是对中国画最后心有灵犀的那一点感觉还是缺乏。毕竟他是外国人,没有中国的文化背景。包括在美国的一批学者,即使是华语学者,因为他们从小就到美国去了,中国文化的底子不厚,谈到中国文化的深处也还是不够。所以,美术史要研究,最后还是要靠中国人。

美国对美术史的研究是用西方的科学方法。中国古代缺乏科学的方法来研究。如米芾写的《画史》,就谈这张画是怎么回事,那张画是怎么回事。张彦远的《历代名画记》,就写他看过哪几张画,有哪几个画家。中国古人也只能这样记载,如果美国的科学处于那个阶段也只能这样记载,也没办法再深刻。后来有了照相技术,就可以把画拍下来看,毕竟用文字讲画,怎么讲都是抽象的,每个人都有每个人的理解。外国人研究中国美术史最早的是日本,日本人研究中国的美术史,其实也是在研究他自己的历史,因为中国文化是它的母文化,而且日本人的研究方法也是中国传统的研究方法的延续,不过他们又稍微深刻一点。最早用科学方法来研究中国美术史的还是西方。

西方的照相技术出现以后,美术史的研究就跨上了一个新的里程碑。欧洲的喜龙仁是西方研究中国影响比较大的学者,他通过图片给了西方人直接的中国画视觉印象。他的研究虽然是资料性的,但给西方人了解中国美术史打下了一个直接的形象基础,西方的学者基本上都喜欢喜龙仁的影响。

后来,西方的学者一直是主张在某个专业当中深入研究,在科学技术上也是,不要求什么都懂。中国民间艺人说“一招鲜,吃遍天”,但中国士大夫是反对这种思想的,

儒家讲“君子不器”“一物不识,儒者之耻”,所以传统儒家教育是讲究通识的。

美国的方法,是在一个小问题上研究深入下去,这种方法有长处。因为在中国,大而空的东西太多,什么还不知道就讲。美国的那种对小问题的深入研究引进来,对于学术界来讲是一种冲击。但是美国的方法不是唯一的方法,从大的方面看问题和从小的方法看,就是树林和树木的关系。

我在美国待过,美国的学者反感通史式的著作。他们的主张是一部著作在世界上超过十个人看,就不是最好的著作,有几个专家看就行了。这个观点我也赞成,但是并不完全如此,《圣经》那不是好著作吗,全世界有多少人看?《红楼梦》不是好著作吗,何止十个人看呢?《论语》、《十三经》更是历代学者都在看,你不能说它不是好著作?所以美国人的方法也有偏见。

总要有学者来坚持一种从细小人手的方法,美国的这种方法论,我觉得要学习,但不是唯一的方法。我们不要认为美国的方法更好,而丢掉我们自己的方法。现在,中国人要踏踏实实做点工作、做点资料、研究一些问题,美国人的方法值得我们借鉴,但中国的方法和美国的方法结合起来去研究,才是最好的方法。

王镛:他是中西美术交流的使者

英国学者苏立文和美国学者高居翰相继辞世,这对于西方的中国美术史研究,是个重大的损失。他们两人都是西方专门从事中国美术史研究的权威专家和代表人物。

从他们研究的方向来看,苏立文侧重于中西美术的比较,最近出版的《20世纪中国艺术与艺术家》,关注的是中国近现代美术史的历史。高居翰主要研究中国古代绘画,最初是从中国书画著录入手,深受研究中国书画的瑞典学者喜龙仁的影响。西方的中国美术研究,往往都是从书画著录入手,根据文献记载和中国的书画收藏,特别是流散在西方的书画珍品展开研究。

西方学者的中国美术史研究,应该说在研究方法和价值观念上都受西方学术传统的影响。他们的研究方法和中国学者的研究方法形成互补的关系。高居翰、苏立文和他们的先辈,基本上没有我们经常说的西方人所坚持的西方文化中心概念,他们都有世界性的眼光,相对来说比较公允和客观。但是,西方学者的价值观念和评价体系,和中国学者不太一样。他们毕竟受西方哲学思想和文化背景、知识结构的熏陶,在判断具体的美术现象时和中国学者的观点不尽一致。比如高居翰的有些观点就在中国学术界引起过争议。他提出中国绘画史的终结论,认为中国绘画史在宋、元达到高峰后,基本上都是风格的重复,是终结了;还提出写意是中国晚期绘画衰落的重要原因之一,这就和我们现在提倡的弘扬中国传统绘画的写意精神是相左的。

我认为,引起争议在学术上未必就是坏事,这比毫无争议的平庸结论更富价值,更有启发意义。另外,他们把中国美术介绍给西方广大公众,起到了桥梁的作用。同时又把他们自己的研究成果推广到中国,对中国美术的研究起到推进的作用。他们是东西方美术,特别是中国美术史与西方学术交流的使者。他们的历史贡献,尤其是在向西方公众介绍中国美术历史方面,是无人取代的。

他们的去世在学术研究者层面,短期内难以为继。因为文化传播和交流,要有一定条件,像他们具备这么丰厚学养和严谨治学态度的学者,不是短期内就可以大量产生的。他们辞世,非常让人惋惜,同时也促使我们对他们的学术著作进行重新阅读和思考,从而推进中国美术史研究向纵深发展。



三联书店出版的高居翰著作