

画说改革开放40年

# 钢水·汗水

■ 周洋

油画《钢水·汗水》是广廷渤在改革开放初期创作的作品，以社会主义建设高潮给人们精神面貌带来的巨变为创作角度，描绘了四位炼钢工人劳动间歇时的场景。画面中，广廷渤着重刻画了中间的主体人物：他正面端坐，下巴稍稍抬起，右手端着茶杯，望向前方；胸前的口哨表明了其特定的人物身份；炉火映照出他宽厚的体魄以及微至眉宇、血脉的每一个细部，被汗水浸透的衣服以及仍在流淌的汗水。这些精细的刻画不仅表现了人物的刚毅性格和拼搏精神，也增强了画面的视觉表现。在他身后还有三位炼钢工人，其中，两位正在攀谈，还有一位则在仰头饮水。整幅作品在构图上，并没有流于一种概念化的场景描绘，比如，表现工人选取的是炼钢工人正在休息时的场景，而不是在车间劳作的大场面。同时，作者也对周围道具的陈设做了用心的编排与取舍。画面构图主次分明、虚实相生，饮水的动作以及正在交流谈话的人物姿态与前方端坐的主人公形成了鲜明的动静对比，丰富了画面的节奏与张力。

关于《钢水·汗水》的创作缘由，广廷渤曾表示：“以前常去炼钢厂，也曾被工人们炉前紧张劳动的场面所感动。但有一个场面给我留下了非常深刻的印象，就是他们炼钢间歇时的各种动作、各种表情，特别是他们全身的汗水和由此构成的各种细节。他们劳动、间歇，一动一静，犹如电影的慢镜头一般，异常清晰地将被某些细节展现在我的眼前。当时还没有构成什么想法，可日后这种印象越来越强烈，因而产生了要画他们肖像的念头和欲望。在构思时，我总是离不开那些给我留下深刻印象的

细节，似乎这些细节就是这幅肖像画的生命和我的创作动因。”

从生活中的形象到画家心中的意象再到画布上的艺术形象，这一转化升华过程的最终实现，是画家的主观作用于客观、筛选提炼生活的过程。广廷渤以富有叙述性的细节描写为主要语言，把自己体验到的炼钢工人炎热艰苦的环境、强健有力的身躯、忘我工作的情操、朴实憨厚的性格等通过艺术转化传达给观众。他将中国画传统的工笔手法与西方现实主义手法相结合，以自己独到的细节描写去表现他们熠熠发光的思想、情感、神态和形象。1981年，在建党60周年全国美展中，《钢水·汗水》一举打响，在全国产生了广泛的社会影响。1982年，在法国巴黎春季沙龙展中，《钢水·汗水》又轰动了巴黎美术界。

想要创作出真正打动人心、反映时代风貌的艺术经典，不仅需要相应的技术和技巧，更需要画家情真意切地触摸生活、感知生活。广廷渤之所以能取得如此的艺术成就，与他一直以来的艺术理念和人生追求是分不开的。他上世纪60年代毕业于鲁迅美术学院，在校期间，全面系统的艺术学习培养了他扎实的绘画基本功，同时也为其日后的艺术创作打下了坚实的基础。在创作实践中，他深知作为一位人民的艺术家，光有熟练的艺术技巧是不够的，还应有先进的思想和高贵的品格，要与时代同呼吸、与人民共命运，要深刻地理解与把握时代所赋予的历史使命，创作贴近民众的艺术作品。他将表现时代主人的美好精神品质作为艺术创作的切入点，将那些闪烁着心灵之美的作品奉献给时代，奉献给人民。



钢水·汗水(油画) 1977年至1980年 广廷渤

# 诗意人生重回本真

——观唐双宁的抽象画探索

■ 亦言

人之立世，无不经历学习成长诸过程，无不体味繁华孤寂各种情绪，个中滋味，因人而异。历多年沧桑而不改其志，积细微变化致大胆突破，方能成一番新境，比如齐白石的“衰年变法”。喜欢书法爱写诗的唐双宁获得了从工作岗位退下来后的一身轻松，以大量写意画尤其是抽象绘画呈现其多年的生活感悟和生命体验，开启了人生新境。自今年9月中旬以来的十余天里，远在北京大兴区的李可染画院每天都会迎来络绎不绝的参观者，除了那些熟悉的狂草书法，大家更为唐双宁水墨写意画和气势宏大的抽象绘画而惊叹。

沈鹏先生曾专门为其书写“双宁飞狂草，字也如其人，不求衣冠楚楚，但教性情真”。他的“飞狂草书”虽然圈内观点不一，但其横无行、纵无列的特点，打破了书法中的横纵界限，并将飞白引入狂草当中，笔法灵动流畅，不失为一种创造。在这些绘画作品中，唐双宁大写意画以草书入画，笔墨和意象追求中国画大写意的特点；而展览中被冠以“T抽象”的抽象画，无论“水墨大美”系列，还是“宇宙万象”系列，既有星空、沙漠、汪洋等意象，更有似是而非、难以归类的各类元素。由于各种媒材的混合运用和自然生发的变化，画面呈现出无法名状却又深沉悠远的无限神秘感。他将其视为在赵无极“中国抽象”基础上的一种新探索。从狂草书法到追求大写意画风再到抽象探索，在这个过程中一以贯之的是中国传统文化中浪漫主义的情怀和矛盾对立的哲学思维。

他曾经用老本行的“经济学语言”给书法打了形象的比方，“一张白纸就好比宏观经济全局，章法的行与列、字体的大与小、用墨的浓与淡、下笔的迟与速，就好比不同的调控方式。”利用经验和激情对尺幅之间的汉字进行调控，而观者往往不仅观其势也看其微观的笔法传统。同样，在绘画中，画面上大片的色块、自由的笔触与偶发的肌理，实际上也是一种控制与被控制的博弈，看上去是自由放任的状态，实际上来自多次试验与经验的积累。

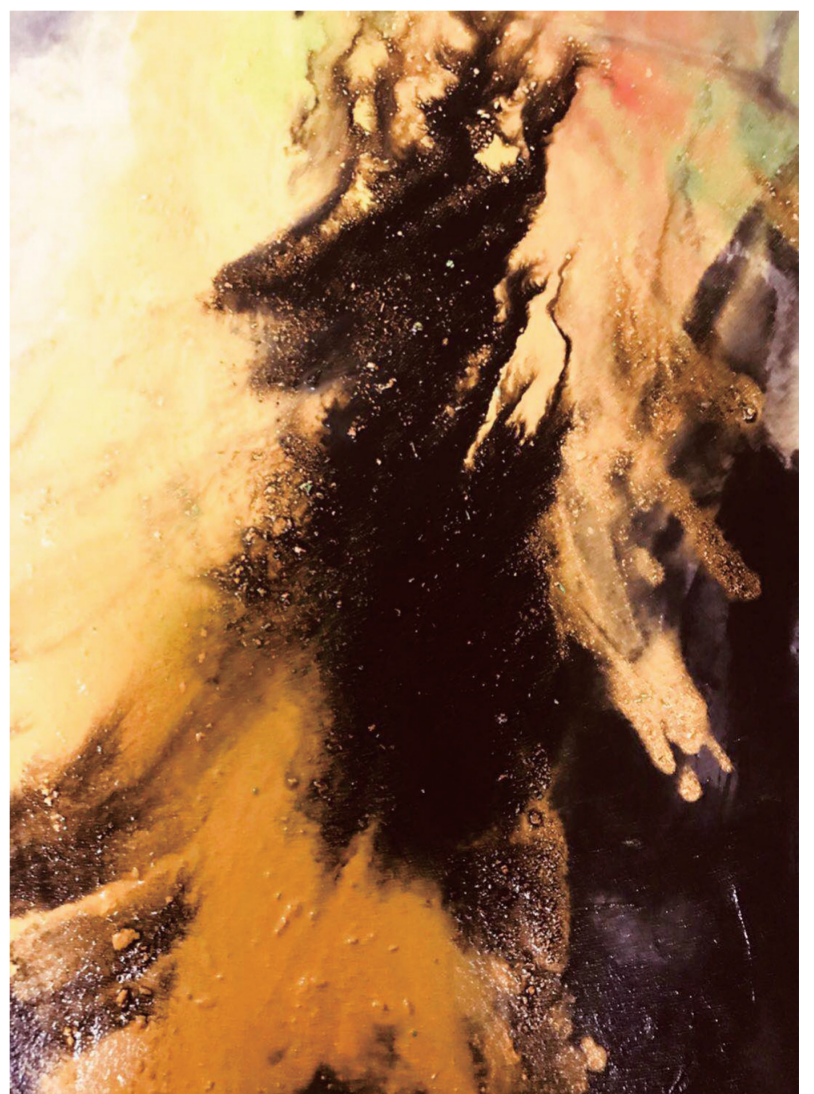
唐双宁最早接触抽象绘画是20年前在马德里普拉多美术馆欣赏毕加索的“格尔尼卡”，但当时并未看懂。在他理解，抽象艺术实际把人们从具象的固化审美中解放出来，提供了多元的审美路径和空间，那时还处于一种偶得阶段。直到几年前有了拿起画笔的实践，他又涉猎了一些书籍，开始有了一些理性思考。德国哲学家沃林格的著作《抽象与情移》中

认为，艺术创作除了情感的冲动外，还有一种与之相反的“抽离的趋势”。他的理论影响了包括康定斯基在内的表现主义画家。唐双宁研读了康定斯基的《论艺术中的精神》后，特别赞同他“具象是物质的真实，而抽象则是精神的真实”“完全等同于音乐中的真实”“艺术家必须传达自己的思想感情，掌握外形非目的”等观点。尤其是弗朗兹·克兰、托姆布雷等的作品对他影响最大，他认为，弗朗兹·克兰画面中的空白与黑色笔触及飞白、徐、疾、通、滞、进、退、转、折等，与中国书法不谋而合，托姆布雷也是从绘画与书写融合的角度提供了一个对现代艺术的理解方式。

这些研读也给了他探索实践的底气。他开始在李可染画院专事创作后，对于抽象艺术的研究和探索几乎到了废寝忘食、走火入魔的地步。从到国画老家的工作室、到旅法画家王衍成的工作室等处拜访交流，到用无纺布代替宣纸绘制试验、到官园市场挑选各种用材，直到大量经过泼、晕、染、刷等方式实验后呈现出令人叹为观止的效果，用心劳力颇多且乐此不疲。抽象绘画在当代无疑是小众的、疏离的，李可染画院院长李庚认为，唐双宁的这些抽象画“是对作者精神世界和人生经验的抽象化表达，从另一个角度呈现了彼岸世界的瑰丽和神秘”。

也许正是非专业的身份，给了他心无旁骛地用画笔和抽象语言来表达感悟的勇气，中国美协分党组书记、驻会副主席、秘书长徐里在“阳光三叠——唐双宁百幅作品捐赠展”开幕式上就表示：“唐双宁对中国传统文化领悟达到极高的境界，此展览向我们展示了艺术如何让人生更加饱满。”“作为专业的画家，我们非常羡慕他这份认真和投入。”唐双宁说，艺术是人类的回家之路。因为工业化、现代化在推进社会进步的同时也异化了人类，他们在逐渐失去这种诗意人生，“艺术，只有艺术，才能使人重回本真。”

这些抽象画还正在实验和探索过程中，他坦言，十分珍惜此次学习机会，并初步体会了艺术的个中三昧。他将“忌钱、忌权、忌一时声名”奉为圭臬，认为艺术是“精神晶体”，发乎于心，动之于情，达于美，贵在纯粹。这个探索“成者，是站在他人肩膀上的偶得，不成则为他人又增一肩膀耳”。“笔下疾风起，胸中意气倾。泼出纸上马蹄声。万绪千愁一踏碎如星。”一首自作词《南歌子·画马》或许能表达他此阶段的创作心绪。



T抽象·水墨大美系列(纸本综合) 2018年 唐双宁

# 苏轼的十八罗汉像因缘

■ 邵晓峰

十八罗汉图像是中国美术史上的重要题材，目前较早涉及十八罗汉的文献见于唐代中叶的散文家李华所撰《杭州余杭县龙泉寺故大律师碑》。李华(715—774年)，字遐叔，唐开元二十三年(735年)进士，曾为寺院和禅师写过不少碑文，对佛教教义及衣钵传授有所阐述，反映了当时士大夫与佛教的密切关系。这篇碑文中记载：“天宝十三年春，(大律师)忽洒饰道场，端理经论，惟铜瓶锡杖留置左右，具见五天大德、十八罗汉幡盖迎引请与俱西。二月八日恬然化灭。报龄七十六，僧腊五十七。”文中虽然并未具体言及究竟是哪十八位罗汉，但是这一记载说明早在唐代中期，中国人已将佛经记载的十六罗汉发展成十八罗汉。当然，至于这十八罗汉中有无降龙与伏虎罗汉，就难以考证了。

虽是如此，但就目前文献所见，十八罗汉像的说法迟至北宋中后期才逐渐流行。在宋代十八罗汉像的文献记载中，大文豪苏轼(1037—1101年)是一位十分重要的人物。譬如，苏轼谪居海南儋耳时，有幸得到四川金水张氏所画的《十八罗汉》，十分高兴，并作序说：“蜀金水张氏，画十八大阿罗汉。轼谪居

耳，得之民间。海南荒陋，不类人世，此画何自至哉，久逃空谷，如见师友，乃命过躬，易其装束，设灯涂香果以礼之。张氏以画罗汉有名，唐末盖世擅其艺，今成都僧敏行，其玄孙也。梵相奇古学术渊博，蜀人皆曰此罗汉化生其家也。”在描述十八罗汉像的文字中，写第七尊者“有龙出焉吐珠其手中”，写第十三尊者“有虎过前”，这是描绘降龙与伏虎罗汉画像的较早记载。虽然苏轼在这篇颂的《跋尾》中说自己家原先供奉的是《十六罗汉像》，并有一些神异之事发生，但是能在天涯海角的海南岛得到从四川辗转过来的《十八罗汉像》，可以看出《十八罗汉像》在当时已有了流传基础。苏轼还在广东清远峡宝林寺(今广东清远峡山飞来寺)，看到了据说就是著名僧人贯休画的《十八罗汉像》，并未出现降龙罗汉与伏虎罗汉的画像。

苏轼之后，人们对《十八罗汉像》的记载与讨论多了起来，如北宋僧人中诗名最盛的释惠洪(1071—1128年)《冷斋夜话》记载：“予往临川景德寺，与谢无逸辈升阁，得禅月所画十八真像，甚

奇。”此外，惠洪还作有《绣像十八罗汉赞》。活动于两宋之间的诗人曾几(1085—1166年)也作过《唐贯休十八罗汉赞》。南宋是降龙和伏虎罗汉画发展的关键时期，就目前的图像资料可见，南宋时表现降龙的罗汉图有：南宋陆信忠《十六罗汉·降龙》(日本相国寺藏)，作品的下方有两条飞舞的龙，围绕一宝珠张牙舞爪，罗汉攀于岩石旁的树上凝视状，情景交融，独具特色；南宋金大受《十六罗汉像·第十五》(日本东京国立博物馆藏)，画中的罗汉头上有一条飞翔的龙；南宋佚名《十六罗汉像·第八尊者》(日本京都龙光院藏)画有降龙归钵。

现存的宋代罗汉画多数流落海外，其中以日本居多。北京故宫博物院藏有一件重要的宋代罗汉画——《六尊者像》，此画虽着色不多，主要以淡墨渲染，以游丝描勾画人物，但是线条劲流畅，具有较强的力度与柔韧性，画中人物(特别是罗汉)的神情与动态刻画生动，超尘脱俗，颇具威严，人物形象略有夸张，代表了宋代罗汉画的较高水平。

《六尊者像》的发现实出偶然。上世纪50年代初，工作人员在故宫东北隅寻沿书屋中的垫褥里意外发现了一幅

古画。这可能是清宫某一太监欲盗出宫外而暂匿于此，后来因变故致此画藏于此数十年。当它重见天日时已面目全非，霉变相当严重，后经故宫修复厂装裱师之妙手，得以较为清晰地展现出来，即我们今天所见的《六尊者像》，从每册名称可知它原是《十八尊者像》的一部分。《六尊者像》中描绘了六位尊者，分别是：第三尊者、第八尊者、第十一尊者、第十五尊者和俗称降龙、伏虎罗汉的第十七尊者、第十八尊者。

由《六尊者像》纵观其他绘有家具的宋代罗汉画，可以发现，罗汉形象怪异奇特，与常人形貌相距甚远，而且在描绘与其相适应的环境与器物时也不免突出“奇”。“奇”的来源既有可能是现实的，是画家通过对生活的观察所得，也有可能是杜撰的，是源于画家的想象，然而，无论如何驰骋想象，其现实的基础是不容忽视的，即它们或多或少均会留下实际生活的痕迹。因此，虽然一些宋代罗汉画中的器具不可能全部源自现实，但是它们诞生的源泉应当是丰富的，当时佛教环境中的起居事物(既有实际生活中的，也有前人图像中的)一定给予了画家重要的参考与启示。



六尊者像(国画) 南宋 佚名 北京故宫博物院藏