

中国当代名家画集

李秀实

LI XIU SHI

中国当代名家画集

ZHONGGUO
DANGDAI MINGJIA HUAI
LI XIUSHI

主编 贾德江

江苏工业学院图书馆
藏书章

图书在版编目 (CIP) 数据

李秀实/贾德江主编. —北京:北京工艺美术出版社, 2006.1
(中国当代名家画集)
ISBN 7-80526-181-4

I.李... II.贾... III.中国画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 153082 号

责任编辑: 陈高潮
责任印刷: 宋朝晖
装帧设计: 秋 韵



© 东方·西方系列之三 (局部)
1985 年 油彩·麻布

中国当代名家画集·李秀实

出 版	北京工艺美术出版社
发 行	北京工艺美术出版社
地 址	北京市东城区和平里七区 16 号
邮 编	100013
电 话	(010) 64283627 (总编室) (010) 64280948 (发行部)
传 真	(010) 64280045/3630
经 销	全国新华书店
制 作	北京秋韵图文制作有限责任公司
印 刷	北京博海升彩色印刷有限公司
开 本	787 × 1092 1/8
印 张	13
版 次	2006 年 1 月第 1 版
印 次	2006 年 1 月第 1 次印刷
印 数	1~2000
书 号	ISBN 7-80526-181-4/J·437
定 价	138.00 元

李秀实

1933 年生于辽宁省锦州市。

1954 年毕业于锦州师范，先后分配在锦州第二、第六初中任美术教员。

1956 年考入中央美术学院油画系学习。

1961 年毕业被分配到黑龙江省美术家协会任创作员。

1981 年黑龙江省成立油画研究会，当选为黑龙江省油画研究会会长。

1985 年参加第四次全国美代会，当选为中国美术家协会理事。

1988 年被调入北京，受命组建中华美术研究院，任副院长。

1990 年负责主办亚运会艺术节“中国首届风景油画邀请大展”。

1992 年因研究院停办，提前退休。

1995 年任中国油画学会理事。

职称：一级美术师。

作品多次获奖并有多幅油画作品为国内外机构、收藏家收藏。

50 年来一直从事油画艺术的研究。处女作《万里长江横渡》在建国十周年献礼创作中，被中国美术家协会总结为“1959 年中国造型艺术事业发展概况”的代表作品。后因政治运动，受到批判，长期在塞北黑龙江省生活工作了 27 年。因对艺术的执著追求，油画作品多次参加国内外的大型美术展览，如第三届、第四届、第五届、第六届、第八届、第九届全国美展，法国春季沙龙展，美国的当代中国油画展，日本的现代中国油画展，意大利的访意四画家联展，新加坡的李秀实个人油画展……因自幼喜爱绘画，由 1952 年起在刊物上发表连环画作品，在中央美术学院学习时，又情有独钟印象派的色彩魅力。

近十余年来，面对当前我国油画界的现况，在油画艺术表现语言的紧随西方习焉不察的现实中，便想在油画民族化的进程中能作些探索、尝试。作画时，就以我们祖先“六法”中的骨法用笔，同西方现代色彩相糅合的横涂竖抹，形成了当前我这种“墨骨油画”语言样式。

李秀实油画艺术浅论

上海大学美术学院
美术史论系 教授

王洪义

李秀实是中国当代最有创造力的油画家之一，他的作品数量众多，风格多样，有鲜明的个人特色和民族风格。因篇幅和写作时间所限，我这里无法详尽分析他的油画艺术成就，只能就几个基本的问题谈一下个人看法。

一、墨骨油画

李秀实近年来以“墨骨油画”为主要创作目标，这些作品最明显的标志，是鲜明的中国风。油画，有民族风格，轻说是不易，重说是开创了中国当代油画的独家风貌。

“油画民族化”的说法，曾引发过争论和讨论，至今不能有统一意见。不统一，有争论，是因为解决这个问题或其他关涉美术实践的问题，不能靠理论探讨，而是要看艺术实践。只有艺术家的实践，才能对这样的重大问题做出可靠回答(注1)。还有一种看法是把“民族化”看成纯精神领域的事情，但精神的民族化恰恰是无需说的，因为只要以汉语为母语，他的精神和情感很难不民族化(注2)。

相比理论家的宏大叙事，李秀实做的事情具体而复杂。因为无论“民族化”还是“世界化”，都不是一个抽象概念，而是包罗万象、庞杂无比的视觉百宝箱。别说中西艺术不同，就是在双方内部，也各有许多不同。因此，改造外来艺术和创立民族艺术的想法，落实在操作层面上，必然是对中西艺术中部分元素的交叉取用，而不会是整体照搬。至于用什么，取什么，不同的艺术家会有不同的选择。

李氏的墨骨油画，是从中西艺术中分别提取部分基因，然后以杂交互补方法进行优化试验。中国文人绘画中的线描手法，西方印象主义中的色彩经验，是他使用的原始胚胎；作品的平面性，是他的试验容器。平面，既适合写意线条的发挥(如书法)，也适合印象主义式的色彩覆盖(如莫奈)。

他的创作经历了从明暗体积到色彩线条的转变。早期的作品，侧重深度空间和明暗体积的表达。如《春到兴安岭》(1971年)，几条铁路线和脚印的延伸，带来深远的空间感；雪地上的明暗对比，产生厚重的体积效果。《晨曦》(1971年)，近大远小的脚印痕迹，雪地和

树林的前后遮挡，以及明暗对比的强弱变化，也都强化了空间效果。但在30年后创作的《京华遗韵》系列中，我们看到了相反的手法：画面以横直形式构成，平行的街道出现在画面下方，建筑的轮廓线压过形体转折线(大部分作品都如此，这里不举例了)；偶尔出现的有纵深感的街道，也被色彩和线条整合为平面黑白效果(《晚晴》，1991年)。这样的变化只有一个合理解释：在平面基础上，更容易发挥线条的表现力。

有表现力的线条，一定是自由奔放、不拘形似的。所以，苏东坡称赞吴道子“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”；倪瓒也说：“余之竹聊写胸中逸气耳，岂复较其似与非？”这是中国文人艺术的美学基因。李秀实承袭了这个基因，他的墨骨油画就是以自由随意的线条为“骨”，以斑驳淳厚的色彩为“墨”。如果说，1990年代的《京华遗韵》中的手法和风格，还有一些探索痕迹的话，那么，他近几年完成的《山居辑》系列，已抵达成熟境界。这成熟的标志之一：是线条完全自由；成熟标志之二：是色彩与线条结合得很自然，不生硬。在《山居辑系列：山月随人归》(2003年)中，线条如行云流水，简洁飘逸，有超然出尘的美感；而《山居辑系列：秋分》(2002年)中的线条却似铁骑往复，刚健厚重，有龙蛇飞动的气势。可以说，有如此强烈的中国笔意的油画作品，在以往的中国油画里是难得一见的，李秀实的作品堪称中国当代油画中的珍稀品种。

二、不断创新

李秀实的创作经历了几个不同的风格转换时期，在每一个时期里，他都能创造出相对独立的风格，生产出有影响的作品。这体现了他非同寻常的创造力。

近现代美术史中有一个现象，是许多西方画家能在一生中创造多种风格，典型者如毕加索。而我国画家一旦形成个人风格，往往只能在这个模式下重复生产作品，罕有能不断创新者。以至于近年来有人认为，中国第一、第二代油画家的创造能力和水准，在晚年普遍滑

坡(注3)。虽然这种判断不是指画家创造的风格数量太少,当今一些画家盲目追随潮流改变画风的做法也不足为取,但无论如何,在中国,能不断创新的画家,毕竟是不多见的。

从时间上看,李秀实的艺术风格可划分为几个不同时期:早年从事主题性人物画创作;“文化大革命”中侧重风景;80年代以古汉字为题,创作一批抽象作品;而在最近十几年里,则全力从事“墨骨油画”的创造。

他的主题性人物创作始于在美术学院读书时期,代表作是完成于1959年的《万里长江横渡》和1961年的毕业创作《晨》,两幅画都是横长构图,地平线很低,空间深远,注重色彩和光感。作品完成后产生很大影响,尤其前者当时国内主要报刊均曾刊载介绍,并为当年中国美术家协会总结为“1959年中国造型艺术事业发展概况”的代表作品之一。(注4)现在看这两幅作品,仍有动人之处。在1997年2月23日《美术》编辑部举行的“李秀实《京华遗韵》系列油画作品观摩研讨会”上,中央美术学院教授韦启美说:“李秀实的基本功很扎实,他的建国十周年献礼创作《万里长江横渡》不仅在当时看有很高的水准,现在看水平也很高。”(注5)这是事过多年又出自李秀实的老师的话,当不是溢美之词。

在20世纪60—70年代完成的人物画和风景画,是李秀实艺术创作的第二个阶段。他在这一时期仍然保持了注重色彩与光感的艺术手法,作品有造型厚重、色彩浓郁、体量感强、笔法细密的美学特点。其中有几幅是刻画领袖形象的,与时代特殊性有关。因为在那个年代里,中国的专业画家,与不能不画耶稣和圣母的意大利文艺复兴画家相仿,要担负制作领袖像的工作;即便是业余美术爱好者,也会用打格放大的方法复制领袖肖像。其中水平较高又能对政治要求心领神会的画家,会通过描绘领袖题材获得殊荣,成为那个时代的功勋艺术家。但李秀实绘制的领袖题材作品,除了一幅描绘邓小平的《疾风》(1976年—1979年)颇得好评外(注6),其他的,都远不如他在同一时期创作的风光画那样被传媒所关注。不被传媒

关注的原因,在我看来,不是技术能力欠缺,而是艺术真情未泯。这种真情,使他在此类创作中,依然注重自己的内心感受和美学理想,而未能按照当时通用的“红光亮”原则去处理画面(注7)。有两幅作品可以说明问题。一幅是《时代的春天》(1962年),另一幅是《运筹帷幄》(1971年—1977年)。与同时代类似题材的作品相比,对画面形式美感的捕捉超过对形象本身的塑造,是这两幅作品的特异之处。《时代的春天》采用剪影手法,最明显的视觉效果是空间辽阔,土地与天光强烈对比,人物外形与土地融为一体。虽然这些都是为烘托领袖的精神世界而设计的,但在当时,领袖像已经等同于宗教圣像,对圣像来说,造像规则是千篇一律、不容更改的,而此幅作品显然不合这种规则。《运筹帷幄》也是如此:这幅画的构图是几何化的,甚至有平面意味。画中扑面而来的是贴满军用地图的墙面,又使用了刺激性较强的玫瑰色调,这样,尽管位于画面左侧的领袖形象巍然屹立,庄严不苟,但强烈的形式感和鲜活跳跃的色调,还是成为先声夺人的画面主导因素。空间和光线的完美表达,对物体质感的精微刻画,使这幅作品在形式语言上极有价值,但也因此与当时的流行画风相距甚远。

这两幅作品都是在极左思潮统治时期中完成的,从题材上讲有那个时代的特征(尤其是后一幅)。但如果拿这样的作品与当时的一般美术样式对照,就能看出李氏画风的独特之处。他的作品少有当时普遍存在的“政治美学”痕迹,也不肯因为社会宣传的需要而降低油画的技术规格。这可能是作者的艺术直觉在发挥作用,也可能仅仅是个人的绘画习惯而已。但转从社会学的角度看,这也未尝不是个人在政治专制时代里所采取的一种比较委婉的对抗方法。

用这么多文字来分析他在那一时期的作品,是想说明:在艺术史中,当艺术的自律性(美学的、视觉的、形式的)与它律性(政治的、经济的、文化的)相冲突时,有不同思想和追求的艺术从业者,会选择不同的艺术道路,制

造不同的历史场景。这种场景在事后看上去,是一种个人书写历史的方式,也是有益于未来的镜鉴。李秀实描绘的领袖人物,虽然未能成为那个时代的标志性作品,也没有为他博取广泛的名声。但这样的作品,却是他在特殊年代里尚能保留某种纯真的艺术天性的历史记录。当然,一个开明的社会,不能要求每一个中国画家都能在那样的环境中出于污泥而不染,或者出污泥而不大染特染。但在那种社会条件下还能保持个人趣味与追求的,毕竟只有少数人。

在80年代中期,李秀实开始创作以古汉字为形式来源的系列抽象作品。他将这组画分别命名为“甲骨遐思”、“青铜断想”、“汉隶追踪”和“金石梦语”,从这些画名上,似乎能体会作者面对中国远古文化的沉潜心情。这部分作品数量不多,在画面结构和笔法上与作者此前此后的风格都有较大差异,可算是李氏艺术风格发展过程中的一个特殊阶段。想到他此前画风,已经被社会 and 美术界所广泛认可,他本人也是知名度很高的画家,但他却仍能不为名声所累,大胆尝试新法,可见其艺术探索精神之强烈,好奇心与想像力之旺盛。这批抽象作品采用平面构成手法,笔法果断,气势刚烈,充满张力,色彩也因为平面并置而格外鲜明,有强烈的主观表现特征和中国风格。

20世纪90年代中期以后,李秀实结束了担负数年的行政工作,以平静的心态,开始了他在油画创作道路上的新一轮冲刺,这就是今天已经为人熟知的“墨骨油画”。而在这个创造过程中所经历的艰辛劳苦,荣辱冷暖,则是外人难以体会的(注8)。事实上,对一个真正的艺术家而言,也只有这年复一年的艺术劳动,日积月累的大量作品,才能成为精神世界的最佳伴侣。而作品形式语言的变化与更新,也正是艺术家的精神世界不断更新的结果。

三、广征博取

艺术上不断创新的基础是什么?除了想像力外,还要充分了解和调动人类已有的艺术资源,所以董其昌在《画禅室随笔》中强调“集其大成,自出机杼”(注9)。李秀实的不断创新,

尤其是能够在晚近时期创造出“墨骨油画”——这一民族油画的新样式，正得益于他长期积累的较为完备的艺术知识与技能。这种知识和技能，从操作层面看，至少包括下面几项内容：

1、线描功夫：以线作画是世界艺术史上最普遍的现象，也是中国传统艺术的精华所在。

中国的美术学院由于在50年代后实施单一化的前苏联基础教育体系，结果是除了中国画专业外，其他绘画专业都忽略了线描训练，这导致许多画家的创作基础十分狭窄。李秀实在幼年时对中国传统线描下过功夫（注10），在中央美术学院油画系学习时，又进入董希文工作室学习。董希文的艺术教育思想有独到之处，提出“乔托以前，印象派之后”的艺术教育主张（注11），这样的艺术基础训练，对李秀实后来的艺术道路产生了深刻影响（注12）。他能以线条为油画的造型手段，正得益于他在这方面的基本功。

2、良好的色彩感：中国本土艺术传统中只有概念化的“随类赋彩”，而西方艺术中的完美色彩效果出现于印象主义之后。李秀实在学院学习时，对当时视为异端的印象主义大感兴趣，“曾顶着挨批判之灾而偷偷对着印刷品进行研究、临摹”（注13）。在此后大量的写生实践中，他又积累了丰富的色彩经验。他用色凝练奇诡，常出人意表之外，既有浓郁厚重、明暗对比强烈的表现性力作，也有淡雅轻快、和谐宁静的抒情性小品。比如《太阳岛上》（1980年），是以红黄蓝并置的斑驳色点，表现盛夏江边阳光耀眼、人头攒动、江水与沙滩并列的视觉印象，极有真实感（注14）。另一幅《除夕》（1982年），画的是哈尔滨的中央大街，色调清丽淡雅，笔触欢快跳跃，画面上不但有雪花飞舞的感觉，甚至连空气中因过年放鞭炮而产生的烟火气息也传达出来了。据我所知，中国油画家中能具有这样深厚的色彩表现功力的，并不多见。

3、书法用笔：从历史上看，西方古典油画中的笔法效果始于文艺复兴时期的威尼斯

画派，到伦勃朗时达到顶峰。20世纪出现的抽象表现主义，将西方架上绘画的用笔效果发展到极端。中国传统艺术中的笔法经验虽然丰富，但因工具材料所限，长期以来无法与有覆盖力、有厚度的油画结合。李秀实引中国笔法进入油画，是为油画家族增添新成员，也同时让本土资源走向世界。在《山居辑系列：霜降》（2002年）中，粗放错落的笔法不仅表达了山体的厚重，更使画面有生动的气韵。而《威尼斯、你早》（2003年）的表现对象，与当年法国印象主义画派的题材相似，但作品面貌却大不相同。欧洲印象主义作品的主导因素，是自然中的光色效果，而李氏作品的主导因素，是中国人的笔墨趣味，其种属已非西方传统油画所能涵盖。如果勉强归类，也只能说他近年来的油画创作不是印象主义的，而是表现主义的，是中国的表现主义，或者说，是中国的笔法表现主义。

4、实地考察传统文化：从李秀实所描绘过的风景题材看，除了面对自然的写生，大部分都是楼台古迹、石窟雕像、长城宫殿等人文景观。这些作品记录了作者考察古代文化遗迹的直观感受，更传达出作者对传统文化的热爱心情。上世纪70—80年代，李秀实曾几次长途旅行写生，集中考察古迹和文物。在此后他又研究过中国的古文字和古代画论，并将这些研究成果转化为一系列的创作。由此可知，他开创墨骨油画决非是头脑一热的结果，而是有长期的准备和积累。

5、研究抽象艺术：就西方架上绘画的历史而言，抽象形式规律是一直存在的，否则沃尔夫林就没有办法从文艺复兴的历史中总结出五对概念（注15）。但在20世纪之前，这种抽象还不能成为独立样式，它只能隐藏在具象形式后面起作用。中国传统抽象艺术以书法为代表，其形式价值超过绘画。李秀实以古汉字的字形入画，进行抽象美术研究，是为了寻找发展中国油画的新路径，他的平面作画手法正是从这个阶段开始的。现在他又以行草笔意入画，可见他的抽象艺术研究又进入新阶段。

四、艺术人格

以上分析多从技术层面着手，但技术背后的思想，才是决定技术的核心因素。李秀实自开始美术创作以来，就一直潜心作画，心无旁骛。他不趋时，不媚俗，勇于探索，不断创造，坚守自己的心灵家园。这些，是他在艺术事业上不断取得成就的思想基础。

世事如潮，泥沙俱下，中国近百年来来的社会生活是动荡不安的，即便是偏于一隅的美术界，也时常风起云涌，难得消停。从上个世纪后半期开始：刻板的前苏联美术教育体系，单一的革命现实主义要求，文革时期的“红光亮”模式，改革开放后的现代派表演，市场经济时代的后现代思潮，就像走马灯一样能各领风骚若干年。许多艺术家投身于潮流之中，历练得头角峥嵘，声名显赫；还有些艺术家置身于潮流之外，就成了边缘和非主流。

李秀实没有置身于潮流之外，但也没有完全跟着潮流跑。在前苏联教学体系一统天下的时候，他偷偷跑到图书馆去临摹印象主义画册；在十年浩劫的特殊年代里，他执意地在创作中保留个人审美情趣，在风花雪月广受政治打压的气候中转而进入风景画的研究领域；在改革开放后西风压倒东风的美术潮流中，他开始油画民族化的探索；在担负艺术机构领导职务的时候，当其所属机构撤消再分配工作时他选择提前退休，为的是将全部精力投入到艺术创作之中。这些，是他的性情所在，是他的人格所在。这种人格虽然不能直接成为画面的物质元素，但却显示出一个当代中国艺术家的不俗品格。

陈寅恪在称赞古文字学者杨树达时，说他“寂寞勤苦，逾三十年，不少间辍。持短笔，照孤灯，先后著书高数尺，传诵于海内外学术之林，始终未尝一藉时会毫末之助，自致于立言就朽之域。与被假手功名，因得表见者，肥瘠荣悴，固不相同，而孰难孰易，孰得孰失，天下后世当有能辨之者。”（注16）纵观李秀实数十年创作生涯，也同样是勤苦努力，自强不息，没有虚度光阴，也没有攀附权贵以借时风之助；他创造了多种艺术风格，晚年更以“墨骨油画”确立在中国当代美术界的独立地位。

对这样的艺术家，我很钦佩，所以，也就不避浅陋，抄送一段大师语录，作为本文的结尾。

注释

注1：油画民族化的代表人物有颜文梁、常书鸿、倪貽德、董希文、吴作人、莫朴、罗工柳、吴冠中，等等。其中，董希文的《开国大典》被视为中国民族油画的经典作品。迄今为止，油画民族化已经发展成为油画专业研究生教育的方向之一，如西安美术学院、内蒙古师范大学2005年硕士招生简章中均有此方向。

注2：美国科学家研究证实，不同的语言能够导致不同的思维方式。详见论文《带“色”的语言》和报道《母语影响人类思维方式》，前者载2004年第6期《科学美国人》，后者载2004年8月23日《中国青年报》。这说明人的思维模式与母语有关。

注3：刘新认为：“习惯于主题性构思的一些画家一旦远离了这种环境，其艺术趣味就失去了坐标。加上有一个长长的文革十年的隔离，原有的那种热情与才能均有所变异。这就是许多毕业于50年代的油画家在毕业创作获得成功之后再无后劲持续展现其艺术风采，甚至水平下滑到与从前判若两人的程度的根本原因。”见《中国油画研究中一个值得注意的问题——第一、二代油画家晚年普遍的滑坡现象》，原载《引进与创造——20世纪中国油画学术研讨会论文》。

注4：见中国美术家协会，人民美术出版社编1960年4月15日出版内部刊物24期《美术家通讯》。在社会的肯定赞誉中，李秀实却因当时的政治运动《双反交心、红专辩论》，被中央美术学院订为走白专道路的批判目标，不断的受到批判，其作品也随之被打入另册而消声灭迹。

注5：见刘建《探求油画的中国风貌与神韵——李秀实京华遗韵系列油画作品观摩研讨会综述》，刊载《美术》1997年4期。

注6：刘曦林认为李秀实的《疾风》是迄今为止表现邓小平精神气质的最好的美术作品之一，同注5。

注7：刘骁纯在《作为视觉趣味的红光亮》

一文中说，红光亮来源于郎世宁、月份牌、清宫趣味和街肆趣味，可归纳成以光润、明亮为特征的“年画趣味”（世艺网·文革美术（http://cn.c12000.com）。而李秀实在文革期间创作的油画与这种视觉趣味距离较远。

注8：李秀实在回顾“墨骨油画”的创作时说：“为使东方的文人画同西方的印象派达到有机的交融，经频频实践困难已极，深感因文化传统、美学观念的差异，两者在观察方法、表现手段上的处处干扰，牵制相克，不亚于南辕北辙，似融水火为一炉——当我彷徨无措，苦恼至极时，只好静心潜读以求解脱。”由此可见这个试验的艰难程度。见李秀实著述《我之为我、自有我在》，载中华人民共和国文化部艺术司、中国油画学会编《二十世纪中国油画》330页。

注9：“所谓‘集其大成，自出机杼’，也就是通过对前代大师的广泛学习，来激发自己的个性创造力。”徐建融《元明清绘画研究十论》，复旦大学出版社，2004年，219页。

注10：李秀实说：“线条，色彩是绘画的基本要素。我自幼面对中国画，曾深深为祖先的六法所折服，并通过临摹山水画，以体会其骨法用笔，进而极其喜爱文人画的笔力韵味。”同注8。

注11：闻立鹏文《李秀实的墨骨油画世界》，见《李秀实京华遗韵油画系列》画册前言，新加坡客艺廊印制，2004年。

注12：李秀实回顾在中央美术学院的学习过程时说：“第四学年以后经‘向党交心、红专辩论’的改革后，油画系实行工作室制，我选进‘董希文工作室’（后改为第三工作室）。在最后的四五两学年内，虽然终日仍处于惶恐不安的政治恐怖中，因董希文先生为人师表的责任感，在他的衷心热切教导下使我获益极深。”见《李秀实创作自述》载“李秀实——艺术空间网”WWW.lixishi.com。

注13：同注8。

注14：李秀实说：“松花江太阳岛的夏天，游泳的人特别多，一眼望去，只见一片红绿黄蓝的斑斓色点在晃动。原来画得具体细致，气

氛反而出不来，现在这样画，想从总体的、宏观的气氛上把握它。我首先随意在画布上滴甩出色点，干后再让稀释的颜料在上面流动，然后勾出几只‘似是而非’的游船。这样画行不行呢，自己心里也有些嘀咕。后来，我八岁的小女儿和她的同学一看就说是‘江沿’，我才放心了。展览出版后证实，这样画，哈尔滨的群众是接受的。”1985年《中国美术》第1期。

注15：沃尔夫林提出的著名概念是：线描和涂绘，平面和纵深，封闭和开放，多样性和同一性，清晰性和模糊性。详见潘耀昌译《艺术风格学》中国人民大学出版社，2004年。

注16《积微居小学金石论丛续稿序》，载《杨树达诞辰百周年纪念集》，湖南教育出版社1985年版，第10页。

2005年9月22日星期四
于上海大学美术学院

造化钟神秀 春华秋更实

全国政协委员
中国艺术研究院研究员
博士生导师
中国美术家协会会员
著名美术评论家 陈 醉

回忆起来,最早看到秀实的作品,大约是在上世纪80年代初北京油画研究会的一次展览上。画面是一些古代石刻人像,但头部已经不知去向了,只剩下一些残缺的身躯,标题是《悼存》。在那阴霾乍开的年代,这一堆没有头颅的石头人的形象出现在作品上,其喻意自然是不待多言的,记得我当时还在一篇有关这个画展的短评中提到了它。后来,在一些刊物上也常常会见到秀实的作品,有时名字又用“秀石”。

在几年后的第六届全国美展上,他的《蜿蜒千秋》给我留下了颇深的印象。一截带有装饰性的长城烽火台,上面“镶嵌”着中国革命历史上的一些伟人的头像。这是一座真正的历史丰碑!我在评述这个大型展览的一篇长篇文章中又谈到了秀实及其这幅大作。也许是偶合,这两幅作品均具备一些共同的因素:都以沉甸甸的石头作为描绘的对象——古代的石刻、城堡的基石和城砖,都借人物的头部做文章——一幅是头部遭受破坏的人像,一幅是仅有头像的人物,而它们给人的感受,都是有如所画的对象——石头一样,坚实,扎实!这对有关这类历史题材的意境的表现是非常合适的。更有趣的是,我因此联想到他的名字——秀实、秀石。而这些以头部做出的“文章”,不仅使我领悟到这些文章本身的“头部”——说得明白一点,这些作品都有自己的“头脑”,它们有着深刻的立意,它们有着比一般景观的描绘有更多的东西,甚至还有着某种更含蓄的寓

意。也许,这就是我观赏秀实画作时所感受到的第一个特点吧!

真正有机会与秀实促膝谈心,那还是1985年的事。记得我是应东北三省举办的“啊!东北”画展的邀请,专程去哈尔滨参加揭幕式和学术活动的。那时秀实还是黑龙江省美协以及三省联展的负责人,作为东道主对于北京来的客人,自然是多几分热情;作为画家对于远道来的同行,无疑又少几分客套。在参加会议安排的活动之余,他忙中偷闲,陪着我到他家观赏他近期的一批作品,谈他的想法,听我的意见……于是,我得以一饱眼福。他的《过去·现在·未来》,画面上是飘流的冰块,与石头一般,坚硬、锋利,但又是那么晶莹、俊秀。他还给我娓娓动听地讲述当年为画这幅作品而在黑龙江体验生活的情景,尤其那冰河解冻时的雄伟壮观,他说起来依然那样激动人心,画面的形象又给人留下有关历史的回味。《破晓》,还是画长城,那浓黑的色调衬托出金色的夕照,真是金碧辉煌!虽然这里没有伟人的头像,但这长城本身,不正是我们民族的灵魂么?

自然,秀实并非仅仅画“石头”。那富于生活情趣的《除夕》、《年年有余》,又将人们从历史的遐想中带回现实的境界。那北国隆冬的冰天雪地与万家灯火的喧闹温馨,通过那丰富而微妙的色彩对比表现出来了。在前者,我们似乎看到了印象派的赤橙黄绿青蓝紫;在后者,又见到了中国传统的大红大绿……总之,不管是哪家哪派,他都取之有度,为我所用,运用自如。至少可以看到,充分发挥油画的色彩感染力,是秀实画作的又一个特色。

这次会面,使我更印证了对秀实作品原有的印象。真有趣,我觉得就连他的人品,也有如他的名字一样,朴实、殷实,而他的作品,又是那样的秀丽、沉实,真是名符其实啊——秀实!

这次哈市之行后,我们就一直没见面了。不过,也许是一种缘分吧,虽然人没有机会见面,但我们的作品却有幸见面。1986年,我们一起参加了中国“当代油画展”。在北京展出后,次年又以“中国当代油画展”的名义到日本东京等九大城市巡回展出。而且,一位日本评论家在一篇论文中谈到我国抽象作品时,还同时提到我们的画作。这次秀实展出的作品,是《青铜断想》和《甲骨遐思》,画面凝重、古拙。看得出,秀实的视野又开拓了一个新的方

位,作品的内涵又出现了一个新的层次。与上述的画作相比,这里可能有更多的形而上学的成分,日本评论家把它们视为抽象画是可以理解的。那些刻画在甲骨上的符号,本身就是一种抽象艺术。那些熔铸在青铜上的图案,本身就是一种象征标记。这一切,通过秀实的匠心巧手,自然更超越对象本身。至少,它将激起人们对中国古代文化的断想与遐思,启迪人们对现实人生的探讨与领悟。这种断想与遐思,在他的另一个创作系列《东方·西方》中也能见到。这里又把中国传统艺术中的篆刻形象糅进了油画创作中。历来不足方寸的古老印玺,好似以数百倍放大垂悬墙壁;画中柔若凝脂的女性肌肤,有如用刀刻斧凿的金玉琢成;浓黑长线,铁划银勾,硃砂石绿,横涂竖抹……这些人物,这些“篆字”是具象的,而作品的观念,却是抽象的;这是道地的油画,又明显可见中国作风。我想,带有强烈的民族意味,应该是秀实的油画的第三个特色。我喜欢它们,于是,把它们收进了我的专题研究性著作《当代人体艺术》中。

自然,仅仅因为画了石刻、长城、甲骨、青铜、书法、过年等就视为有民族意味,未免太简单化了。其实,细看秀实的那些代表作,哪一幅不透出一种自然、真率的性灵呢?在那里,或寄情山水,或借物抒怀,都留有深刻的传统印迹;或有我之境,或无我之境,都无一不是炎黄子孙的大我之境。

当然,这也是不足为奇的。一个由东北黑土孕育成长的青年,一个在从艺以前就以文化教育为业的青年,一个在中央美术学院以民族化为特色的董希文画室毕业的青年,在其奋斗半生后具备这一切,应该是顺理成章的。今天,是谈他开花结果的时候了。这些画作的结集出版,正是其中的一束鲜花,一串佳果。值此喜庆的日子,他请我为此说几句话。看着这一幅幅优美的作品,我不禁想起了杜甫的诗句“造化钟神秀”——是啊,造物主把神灵秀杰之美都聚集在一起,而秀实又把这美再现出来了。

赞叹之余,还想寄赠我美好的祝愿——“春华秋更实”!或许,这句唐诗和这句俗语,更能概括对秀实及其作品的印象;而这两句话的最后一个字所组成的“秀实”,是画家名字更贴切的诠释。

写于1990年,原载于1991年
日本出版《李秀实》油画集

李秀实的墨骨 油画世界

中国美术家协会油画艺术委员会
副主任
中国油画学会副主席
中央美术学院油画系原系主任、
教授
著名油画家
著名美术评论家 闻立鹏

《古道》、《祥云》、《午夜》、《霜晨》、《落日》、《黄昏》、《逆光》中的故宫角楼，《冬夜》古城的灯光，《骄阳》下挺拔宏伟的故宫，白云环绕中倔犟的《鼓楼》……一幅幅风格独特，洋溢着浓烈中国气息，又散发出西方现代色彩的画面，在审美享受中，感悟着作者的情怀，把人们带回到沧桑的岁月，带进了李秀实的墨骨油画世界。

画家从艺术的视角，把茫茫大千世界，抽象概括为点与线的结构与节奏，提炼组合为冷暖色彩的照应对比与韵律，把形体与色彩两种绘画元素结合起来，织成线的协奏，色的和声与交响。

在画家表现北京风貌的一批近作中，画面上色压线、线压色，形体在反复的塑造中浑厚、饱满、生动，冷中有暖、暖中有冷，色彩在矛盾冲突中愈显丰富多姿。有时大笔小笔一拥而上，密不透风而乱中有序，有时又惜墨如金，以少胜多，“此时无声胜有声”。

线的浓淡、刚柔、粗细、疏密的组合，色的冷暖、深浅、厚薄、虚实的变化，使画面丰富多彩，引人入胜，耐人寻味。画家在和大自然的交流对话中抒发情怀，人们在与作品的交流中感受大自然的美，体悟历史的沧桑，也聆听到画家的心声。

以线融入色彩画面的尝试，由来已久，马蒂斯等西方艺术家不乏成功之作，中国油画家自20世纪20年代起也不乏试验探索的成果，但如李秀实这样使墨线公然闯进色彩王国，并且反客为主，基本上以线的结构与律动主导、统领画面而能取得和谐的艺术效果的，尚不多见。这是墨骨油画的独特之处。

更为重要是，画家并非只是以两种手段造型，机械冷漠的如实描绘和复制自然，而是以心作画、以情作画，那涂、抹、揉、摆、挥洒的笔触，那刚劲自如的墨线，拖拉、滚动多变的笔法，那飘洒墨点，那狂放厚重的色彩，那微妙丰富的色调，都是一种宣泄，一种抒发，一种心灵的释放，激情的爆发，含蕴着深深的人文关怀，显示着鲜明的写意心态。这正是墨骨油画的可贵之处。

名师出高徒。李秀实1961年毕业于中央美术学院油画系第三工作室，导师董希文教授

以睿智的思考，慈父般的关爱，在那特定的年代，倡导艺术的创造精神，鼓励学生个性发挥，关注艺术的民族精神，特别是在单一的主流观念统治画坛的时候，提出要借鉴“乔托以前，印象派之后”的反潮流观念，大大开阔了学生的艺术视野，启发了学生的艺术思路。

李秀实正是在这样的艺术熏陶中，毕业后走上画坛。四十多年的苦苦求索，使他不但在传统的主题性创作、风景画创作中取得优异成绩而成名，并且大胆地继续求索，终于走出自己的路。

李秀实少年时曾在老北京读书，有着难以割舍的眷恋情结。灰墙灰瓦的老胡同，红墙绿柳的故宫……这些深刻的印象和往事，随着年龄的增长，不但没有随风飘逝，反而更加强烈的勾起少年时的记忆。这种深厚的历史情怀，常使他触景生情灵感闪现，成为他艺术创作的内驱力。

李秀实深厚扎实的古典写实的基本功磨练，培养了他的造型能力，大量的室外色彩写生，使他借鉴印象派莫奈、毕沙罗而造就了捕捉色彩、感受情调的功底。这是他艺术创造的技术基础。

自幼对中国画的喜爱，对石涛、八大、龚贤的长期钻研、揣摩，使他逐渐把中国艺术审美情趣，融化在自己的心里，流露在笔端，物化在线条、色彩里。

而名师的启蒙，特别是改革开放，能呼吸到更多新鲜空气，心胸更加开阔之时，一种强烈的现代意识，自我意识，创新意识，油然而生，不可遏制。

这些是画家已经取得成果的思想、技巧的基础，也将是画家更上一层楼的基本条件。内驱力和外环境都已具备，人们有理由期待老画家艺术的更加成熟与辉煌。

我深信，经历重重风雨洗礼的新中国第一代画家，定不会辜负历史赋予的重任，而实现自己的生命价值。

写于2004年6月，原载于新加坡出版的李秀实《京华遗韵》系列油画集。

图 版 目 录

北京的早晨 /1

原始森林内的林场 /1

美院的冬天 /1

哈尔滨之夏 /2

八月兴安岭之一 /2

黑龙江秋雨 /2

八月兴安岭之二 /3

大兴安岭之晨 /3

八月兴安岭之三 /3

故宫暮色 /4

文殊思世 /4

龙门奉先寺 /4

胡女士肖像 /5

吉日自画像 /6

耐辉肖像 /7

蓝色肖像 /7

万里长江横渡 /8

运筹帷幄 /8

时代的春天 /8

疾风 /9

蕾蕾 /10

小景 /10

国画家李少文 /11

月光下 /11

李云肖像 /11

灯光中 /11

晨曦 /12

夜过三峡 /12

天地间 /13

霜降 /14

达子香 /14

漠河月夜 /15

细语 /15

春到兴安岭 /16

兴安腹地 /16

雪霁 /17

年年有余 /18

路 /19

火 /19

春早 /20

岁月 /20

兴安夜话 /21

母子情深 /21

雪晴 /22

南海黄昏 /22

雪乡 /23

争艳 /23

过去·现在·未来 /24

黑龙江金秋 /25

世世代代 /26

流逝 /26

悼存 /27

回声 /28

午夜黑龙江 /28

期待 /29

蜀道金霞 /29

蜿蜒千秋 /30

屹（初稿） /30

屹 /31

破晓 /32

兴安梦 /32

呼兰河传 /33

黑龙江日落 /33

冰灯下 /34

静夜 /34

旋律 /35

艳秋 /35

秋夜 /36

冬雪 /36

夏雨 /36

春雷 /36

南天一柱 /36

卢沟晓月 /36

秋凉 /37

暖冬 /37

边关月夜 /38

烽火残楼 /38

战鼓余音 /39

晚秋 /40

逆光 /41

暮雪 /42

图 版 目 录

北疆极光 /42

除夕 /42

太阳岛之夏 /43

醉秋 /43

春潮 /43

池影 /44

惊雷 /44

东方·西方系列之三 /44

冰灯曲 /44

东方·西方系列之四 /44

东方·西方系列之五 /44

东方·西方系列之七 /45

青铜断想之二 /46

汉隶追踪之三 /46

金石梦语之三 /47

甲骨遐思之一 /47

有福 /48

霞光 /50

冬夜 /50

雪后 /50

秋光 /51

正月 /51

夏午 /52

夕阳 /52

瑞雪 /53

晨鸽 /53

园林落日 /54

十月 /54

秋光 /55

黑狗 /56

速写 /57

夕照 /57

子夜 /58

晨趣 /58

月下 /59

祥云 /59

夏日 /60

长街 /60

春雪 /61

溪流 /61

社稷坛 /62

小雪 /62

冬日 /63

黄叶 /63

骄阳 /64

北海 /64

多云 /64

中秋 /65

霜晨 /66

宫禁 /66

秋汛 /67

斜阳 /67

晚晴 /68

初夏 /68

古道 /69

鼠年 /69

圣彼得堡回忆 /70

博罗尼亚 /70

回到中世纪 /71

威尼斯，你早 /71

山月随人归 /72

山居辑——大雪 /74

龚贤笔意 /74

山居辑——霜降 /74

山居辑——白露 /75

山居辑——夏至 /75

山居辑——立冬 /76

山居辑——秋分 /76

山居辑——谷雨 /77

山居辑——冬至 /77

音韵 /78

哈尔滨姑娘 /79

无奈 /80

山居辑——立春 /81

古柏 /82

垂柳 /82

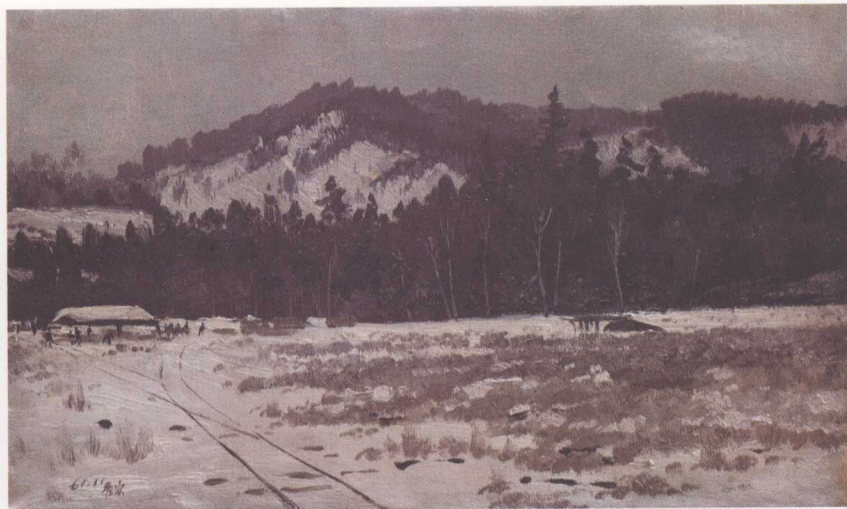
小街 /82

古塔 /82

春柳 /82

奇石 /82

丙辰自画像 /83



◎ 北京的早晨 1959年 油彩·麻布 41cm × 62.5cm

◎ 原始森林内的林场 1961年 油彩·麻布 28cm × 46cm

◎ 美院的冬天 1964年 油彩·麻布 38cm × 45.5cm



◎ 哈尔滨之夏 1970年 油彩·麻布 38cm × 45.5cm



◎ 八月兴安岭之一 70年代后期 油彩·纤维板 40cm × 54cm

◎ 黑龙江秋雨 1979年 油彩·油画纸帖板 40cm × 54cm



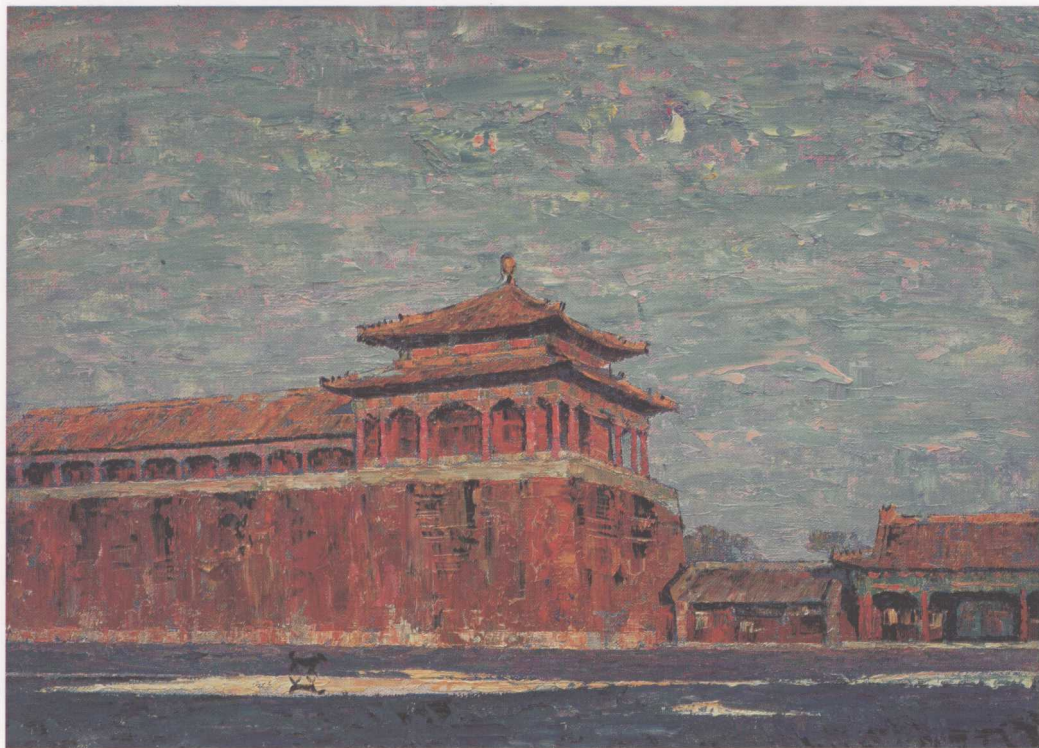


◎ 八月兴安岭之二 70年代后期 油彩·麻布 38cm × 45.5cm

◎ 大兴安岭之晨(右图) 1982年 丙烯油画纸 66cm × 52.5cm

◎ 八月兴安岭之三 1979年 油彩·纤维板 40cm × 54cm

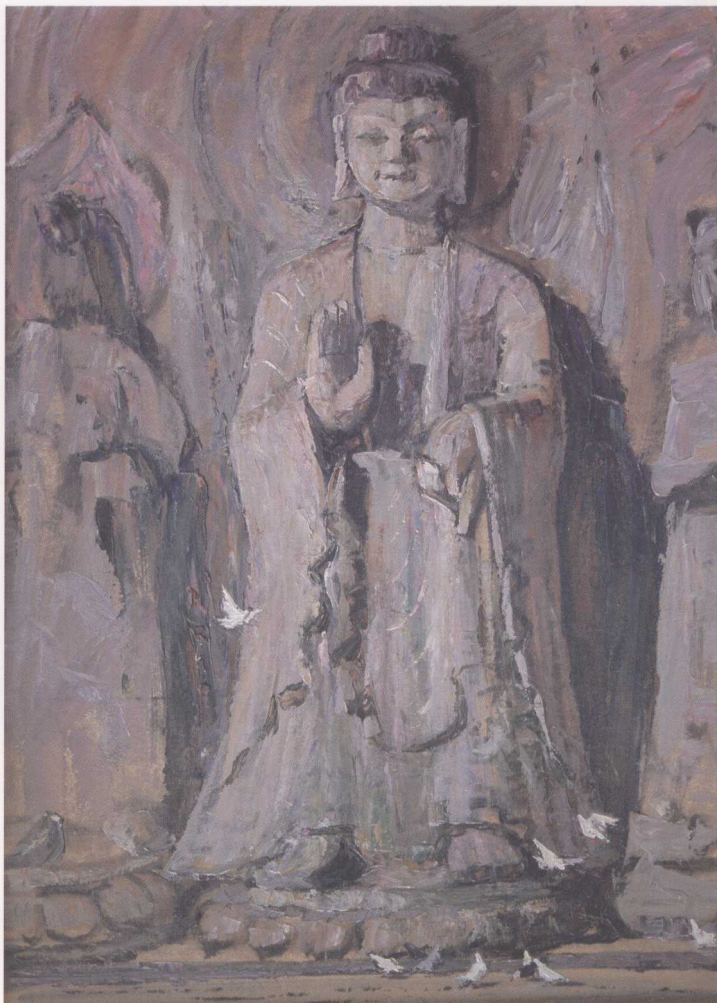




◎ 故宫暮色 80年代后期 油彩·麻布 53cm × 72.8cm

◎ 文殊思世(右图) 1980年 油彩·油画纸帖板 54cm × 40cm

◎ 龙门奉先寺 1980年 油彩·油画纸帖板 40cm × 54cm





© 胡女士肖像 1962年 油彩·麻布 45.5cm × 38cm