

劉小東

LIU XIAO DONG



中國現代藝術品評叢書

廣西美術出版社

香港現代出版社

中國現代藝術品評叢書

主 編：水天中

副主編：戴士和

蘇 旅

劉 小 東

選題設計 甘武炎
責任編輯 蘇 旅
裝幀設計 張 弓
技術編輯 林 瀚

(桂)新登字 07 號

劉 小 東

中國現代藝術品評叢書

主 編：水天中

副主編：戴士和

蘇 旅

出 版：廣西美術出版社

香港現代出版社

開本 1194×889¹/24 3 印張

1993 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

印 刷：深圳市虹美印刷廠

ISBN 7-80582-432-0/J·341

定價：(精)25元 (平)18元

前言

20 世紀是中國繪畫由古典形態向現代形態轉變的歷史時代，古今、中外各種藝術因素的承接、嬗變、沖突、融匯，構成波瀾起伏的藝術奇觀。西方繪畫自進入中國之後，也是在近百年中得到很大發展。到 20 世紀后期，它已經成為擁有廣泛欣賞者的繪畫品種。

20 世紀 80 年代是中國人民拋棄了左的文化專製主義，繪畫藝術迅疾繁榮的年代。80 年代的十年中，除了藝術風格的多樣化之外，一大批新起的畫家成為繪畫創作的骨干力量，是這一時期畫壇最引人注目的變化。這些畫家是從 80 年代開始創作活動的，他們不受拘束地借鑒古今中外的繪畫精華，在深入了解，深入思考中國現實物質生活和現實精神生活的基礎上，力求創樹具有個性色彩的藝術風貌。創作了一批蘊含着中國人的精神、氣度、而不一定具備傳統繪畫形式的作品。在藝術觀念和繪畫語言的許多方面，都與他們的前輩迥然不同。國內外一些具有敏銳鑒別力的評論家、鑒藏家和繪畫愛好者，對這些畫家的作品已經給予極大的關注。但在另一方面，他們的藝術仍然沒有得到廣泛的了解，甚至還被誤解和歪曲。《中國現代藝術品評叢書》從 80 年代活躍于畫壇的畫家中，選出代表性人物，分冊編選他們的代表作，由畫家本人提供創作自述，並請對某一畫家有深入了解的評論家撰寫專文，對畫家的藝術作全面評介。冀此使中國現代繪畫得到更多的知音。

中國現代藝術正朝着成熟期發展，本叢書所介紹的畫家也都處於各自創作生活的上升期。我知道對他們的藝術創作，還會有種種不同的爭論，但他們的創作活動，必將對中國繪畫的未來產生越來越大的影響。

水天中



劉小東

劉小東和新寫實油畫

● 邵大箴

幾年之前，我就曾在多次場合發言和文章中指出，新潮美術的成果之一，是反激起人們對傳統的鑽研和興趣，新古典主義和新文人畫的崛起，即是具體的表現。這既是新潮美術家們所始料未及，又使他們可以感到幾分慰藉。何以說是始料未及？因為他們本來以為經過他們激進的攻擊，傳統藝術不是偃旗息鼓，也會黯然失色。形勢發展的結果，與他們的估計恰恰相反。自“八五新潮”之後，老中青幾代藝術家們對傳統的認識反而更為自覺，更具理性特征，並且敢于公開亮出自己的旗幟，提出新古典主義和新文人畫的口號。這在幾年前是不可想像的。何以又說新潮美術家們從這些現象中可以得到幾分慰藉？這是因為新潮美術的理論和實踐，主要是從西方現代美術中引進的，雖有食之不化的生吞活剝的現象，畢竟使人們有耳目一新的感覺。在這樣的情勢之下，人們提倡傳統，已有形無形地打上了“新”的烙印。暫且不說這新古典主義和新文人畫究竟“新”到什麼程度，但畢竟有別於原來古典主義和傳統文人畫的形態，它們自覺地吸收了新潮理論和實踐中的某些積極因素。這，也許就是新潮美術家們所感到安慰的。

我國的美術家，不少是在學院做藝術教育工作的。學院，在中國這個特殊的環境下，在推進新思潮方面起着重要的作用。近十年來，我國美術思潮的變化，莫不與中央美術學院（北京）、浙江美術學院（杭州）、四川美術學院（重慶）、魯迅美術學院（沈陽）、廣州美術學院有關。尤其是前三所美術學院，在推出鄉土寫實主義，傷痕美術、理性繪畫、新古典主義等思潮方面，起了率先的作用。究其原因，一方面是這幾所學院人材濟濟，實踐與理論人材兩者齊備，資料、信息收集比較豐富；另一方面，青年人思想敏銳，新思潮大多首先由青年人提出，許多有才華和善于

思考的學生和青年教師便成了這些新思潮的活躍分子。諸如羅中立、程叢林、陳丹青、廣廷渤、張佩利、王廣義、徐冰、呂勝中、楊飛雲、朝戈等。學院是培養人材的地方，學院的教學本來有自己的要求。我國的美術教育，經過劉海粟、徐悲鴻、林風眠等人的苦心經營，經過學習法國、日本、蘇俄的一段歷史，也經過幾十年來的正反經驗和教訓，正在為建立新的體系而努力。正在這時，新潮風暴席卷全國，對學院牆裏的青年人頗有吸引力，原來的體系受到嚴重的挑戰。在新形勢下，如何建立新的學院教學體系，成了許多有心的美術教育家們認真思考的課題。1988年，浙江美術學院的一些年輕教師舉辦了“新學院派畫展”，正式提出了“新學院派”的口號。他們瞄准了新潮美術家們只注意觀念的新，卻缺乏應有的審美修養和缺乏技巧訓練的弊端，及時提出，學院派對技巧、語言手段的訓練有可取之處，提出要走向藝術本體，反對赤裸裸的用哲學觀念的宣示來替代藝術的表現。主張讓畫本身來表述語言文字無法企及的真實視覺意蘊。無獨有偶，浙江美術學院部分教師的主張，正與中央美術學院一些教師的想法不謀而合。中央美術學院近幾年來結合歷史經驗與新的現實狀況，一直在探討美術教育的改革和如何建立新體制的課題。在如何改革和建立何種體制的問題上，雖然大眾意見不一致，但認為今後的美術學院既要珍惜實踐已經證明是行之有效的歷史經驗和傳統，又要吸收包括現代藝術在內的現代文明的成果。這一點，大家有着共同的認識。具體地說，學院中原來的一套比較嚴謹的基礎訓練不能一股腦兒拋掉，西方現代派和後現代派的一些新觀念、新方法，也要適當消化吸收。這就是中央美術學院有些教師提出的“走向新綜合”的主張，他們要各家各派（主要是傳統的和新潮）在大方向一致的基礎上統一起來，形成新的綜合性體系。中央美術學院青年教師聯合會繼而系統地提出“後學院基礎教學新構綜合研究”的計劃。該計劃的基本特點是從發展了的美術實踐和當代藝術觀念劇變這一現實出發，補充和改進原來不夠完善的教學方法與步驟，為建立新體系而努力。

總之，我國八十年代下半期相繼出現的“新古典主義”、“新文人畫”、“新學院派”或“後學院派”，在相當大的程度上，是對新潮美術的反撥。這說明，在新潮美術運動比較沉寂之後，人們普遍關注美術今後的發展方向和前途，而人們的思考都離不開傳統與新的結合，於是從各個不同的角度（傳統水墨畫——新文人畫、油畫——新古典主義、學院體制——新學院派或後學院派），舉起新的旗幟。在1990年夏季舉行的一次藝術研討會上，油畫家、中央美術學院油畫系主任聞立鵬甚至說：“新潮加上學院派就是中國美術的未來。”

聞立鵬的這種說法，乍一聽來似乎不很嚴密，但細細想來，卻頗有道理。在我國發軔於七十年代末的新潮美術到八十年代中期形成的高潮（被稱作“85新潮”），在美術界形成很大的衝擊力量。猶如一切新思潮一樣，新潮美術也是魚龍混雜、泥沙俱下。它主張和實踐的過激性、超前性和在相當程度上的脫離羣眾與背離國情，決定了它的不能持久。但是，新潮畢竟是直接引進西方的新觀念和新方法，是橫向移植，它強迫使惰性很強的中國畫壇關注世界潮流（至少是西方現代工業文明國家的潮流），而調整自己的步伐。說來頗有意思，中國畫壇從事水墨畫創造的畫家遠遠超過畫油畫的人，各地區幾乎均有主要是吸收水墨畫家的畫院。可是在畫壇推出新思潮方面起主導作用的，毫無疑問始終是油畫。因為油畫直接接觸西方的觀念和實踐。這一點幾乎是水墨畫家們望塵莫及，也正

是這一點對中國美術革新和面向世界至關重要。新潮只能起前衛的衝擊作用，而真正地消化和吸收西方現代文化的養料，則需要經過艱苦的、踏實的努力，這一重擔，自然地落在學院圍牆內受嚴格訓練、有相當文化素養的青年畫家身上。早在1989年，徐冰經過一年多的探索性勞動推出的“析世鑒”和呂勝中從民間藝術入手創造的系列大幅剪紙，把強烈的現代觀念與嚴格的技藝功力和語言技巧結合起來，已經顯示出新潮藝術與學院派訓練一旦融合形成的巨大力量。美術界的一些理論家們認為，正是這種結合，預示着中國美術的未來。聞立鵬之所以如是說，大概也是出于這方面的考慮。

新古典主義幾乎是“85新潮”的伴隨物，已經流行了五年左右。它之所以能在畫壇上形成一種氣候，是因為它首先滿足了人們欣賞西方古典藝術美的要求。西方古典藝術美，是中國近代社會進行民主改革以來為知識分子們普遍認可和稱羨的，它幾乎被認為是和西方民主與科學相對應的藝術形態。“五四”之後，徐悲鴻、林風眠等均為在中國創造類似西方古典藝術的美術作品做過努力，但終因戰事頻繁而不能如願以償。1949年之後，吳作人、王式廓、董希文、呂斯百、羅工柳等，也有宏大志向。為古典繪畫在中國的傳播奉獻力量，也因客觀條件的限制，無法充分施展自己的抱負。古典主義繪畫只有在近十年比較安定和平穩的社會條件下，在物質條件許可的情況下，才得以發展。其次，新古典主義在大陸的興起和流行，也是西方向古典藝術回復的潮流影響的結果。普普(Pop Art)、新寫實(New Realism)和新幾何抽象的極限主義(Minimal Art)的衰落，觀念藝術(Conceptual Art)的泛濫，驅使西方人重新思考和認識古典藝術的價值，重新檢討藝術創造中觀念與技巧、技藝的關係，重新肯定文化教育對造就藝術家的重要性。總之，美國和西歐藝壇中古典寫實復興的潮流，暗暗地影響着太平洋彼岸的中國。與之遙相呼應，中國一羣受過古典訓練的畫家們鼓着勇氣，迎着新潮的風浪，推出新古典畫風。儘管有些號稱新古典主義的作品有明顯的商業化傾向和低俗的一面，但畢竟新古典主義思潮在畫壇結構中起着平衡和制約的作用，尤其是在新潮藝術蓬勃發展的時候。只是有一點不應忘記，高雅的新古典主義畫風，從藝術發展的角度來觀察，也缺乏原創性，因為它基本上是技藝的完善和語言的熟練，基本上是西方新古典觀念和實踐的移植，而不可能在觀念上對中國當代畫壇產生突破性的影響。

重新提出新文人畫的問題，似乎是對“五四”以來對文人畫的認識價值和審美價值受到的忽視的某種補償，也是希望從被否定的傳統藝術中引出一些新的生機來。但由於“新文人畫”本身概念的模糊和不確定，被納入這一思潮的畫家水平就頗不整齊。就目前情況來說，那些被稱作典型新文人畫的作品，大多重視筆墨形式技巧和語言，較少社會參與意識，“玩”畫的味道很重，在內容上無特別新意，甚至在作品中表現出來的修養、氣質也不很“文”。有人以為，這種“新文人畫”與其說有多少創新的價值，毋寧說是在當代畫壇紛爭的情況下的一種巧妙的逃避。

就是在新古典主義和新文人畫分別沉緬於外國和民族傳統的時候，一批年輕的畫家，以獨特的態度對待傳統和現實，推出一種“新寫實”的畫風。這在不久前在中央美術學院畫廊和陳列館分別舉行的《劉小東油畫展》、《女畫家的世界》、《喻紅油畫作品展》等展覽中，看得很分明。

所謂“新寫實”，顧名思義，就是語言是寫實的，但賦予了新的觀念、新的態度。這“新”，既借鑒

于西方，又来自于現實生活的感受。特別需要指出的，這種感受是新生代——60年代之後出生的一一藝術青年們所獨有的。“新寫實”當然不是一個藝術派別，它是一種思潮。對這種思潮的分析和研究，有助於我們了解當前美術發展的新傾向。劉小東的創作，給我們提供了分析和研究的最好實例。

(劉小東，原名劉曉東，1991年改名劉小東，本文中的引文為尊重史實，乃延用劉曉東原名。)

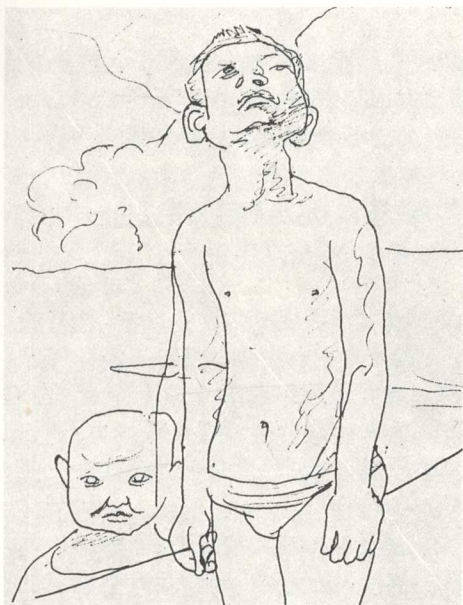
二

劉小東，1963年出生于遼寧。1988年畢業于中央美術學院油畫系第三畫室。在此以前，他曾經在該院附屬中學學習美術四年。這說明，他是嚴格的科班出身，總共在美術院校“寒窗”下生活了八個春秋。中央美術學院及其附屬中學的教學體系，是按照徐悲鴻等從法國引進來的方法，參照俄蘇體系，結合中國實際，逐步完善起來的。它的中心思想是培養學生掌握造型能力和表現能力，通過循序漸進的方式。關於基本功和表現能力(這兩者都屬於美術的基本鍛煉)，我國著名的美術教育家和著名畫家、中央美術學院名譽院長吳作人先生有過精闢的分析。他說：

“美術的基本鍛煉是要不斷地進行造型實踐來培養我們的造型能力。古人說要‘得心應手’，是要鍛煉自己的手服從自己的眼睛，手和眼要服從自己的意識的指揮，要做到心(腦)、眼、手緊密結合，這三樣缺一不可。在長期實踐裏，三者逐漸結合得更緊密，達到高度熟練的程度。學會如何更提高，更簡練，更典型地塑造形象，這就是由看到形象，認識規律到掌握規律所必經的過程。

“在學美術的基本鍛煉裏是有基本功與藝術表現的兩個概念，但不能把二者孤立起來或截然分開，而應把二者統一起來。要指導學生從一開始起，就在反復的鍛煉中，漸漸學會心、手、眼的并用并進，學會觀察生活，理解造型規律，從整體深刻地反映形象；特別是不要無動于衷而是熱情洋溢地說出自己的感受。”(《基本功與藝術表現》，1961年，見《吳作人文選》，安徽美術出版社，1989年)

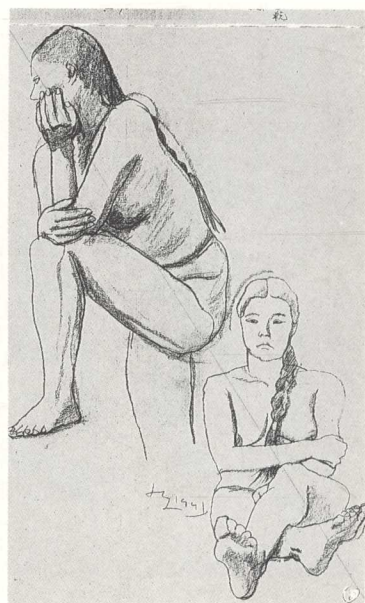
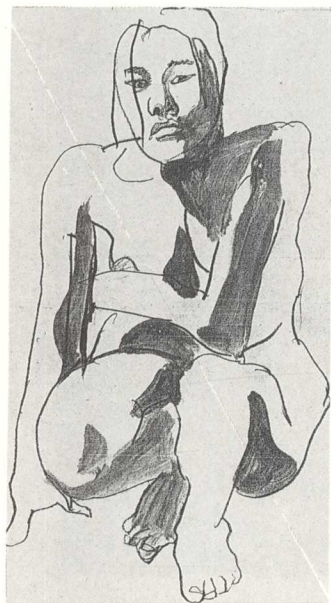
中國不乏出色的美術教育家，吳作人以及他的兄長輩徐悲鴻、林風眠等，還有他的同輩畫家董希文、王式廓、呂斯百、李瑞年以及比他年輕的艾中信、羅工柳等，他們對美術教育、美術訓練，都有較為深刻的認識。1949年之後，大陸的美術教育比起前幾十年來，也有了長足的發展，取得了不可忽視的成績。但是，也不應否定這樣一個事實：由于“左”的文藝政策和某些不必要的政治運動的干擾，中國藝術家認真坐下來研究和討論藝術規律的時間太少，藝術實踐的時間太少。許多有才能的藝術家只在有限的時間內，發揮了自己的才能和智慧。如前面提到的畫家，更不說像林風眠、吳大羽、倪貽德這樣一些偏重于形式語言探索的藝術家了。王式廓瀝心瀝血的宏大構思《血衣》，只停留在畫稿的階段、始終未能完成，留下了終身的遺憾。從西方引進來的寫實方法，需要時間和精力不斷鑽研，方能完善。可惜許多才能出眾的油畫家，長期以來不是得不到實踐的機會，便是無法使自己的技藝精益求精。從寫實的角度來看，還是中國二十——三十年代留洋歸來的畫家水平最高。再就是接受蘇聯專家康斯坦西·馬克西莫夫主持“油畫進修班”(1955—1957)的一批畫家詹建俊、靳尚誼、何孔德、候一民等；還有留學蘇聯的一批畫家，如全山石、李天祥、徐明華等。這些畫家大多



出生在1930年前後，在他們精力最旺盛的階段，恰逢不幸的文化大革命。待文革災難的風暴過後，也失去了鑽研寫實繪畫的最佳時光。在他們當中，只有為數不多的幾位繼續完善和升華自己的寫實油畫語言，在80年代取得新的成績。

中國油畫發展召喚着一代新人。

這一代新人的創新，需要一個新的社會大環境為之催生。從1979年開始的改革開放的大潮終於到來。實事求是、解放思想的口號響遍神州大地。鑽研業務，提高業務水平，在知識分子中終成時尚。80年代初，中國南方和北方，前後涌現出兩位注目的年輕的油畫家。一位是四川的羅中立；另一位是中央美術學院的陳丹青。他們都是學校的畢業生。羅中立的大學畢業創作《父親》參展于80年的〈全國青年美展〉，以描繪飽經生活滄桑的普通人民的形象震撼畫壇，震撼社會；陳丹青是油畫系研究生，他的畢業創作《西藏組畫》以其敢于面對現實的真實性和較為完善的寫實技巧，受到普遍的贊揚。羅中立的《父親》，實事求是地說，主要是靠它的社會參預意識獲得成功。從學院技法的角度要求，畫面有許多可以詰難之處。陳丹青的寫實語言的較完善、精緻。當然，這是相比較同時代的畫家而言。總之，那時中國油畫界許多年輕畫家，在經過文革的“上山下鄉”之後，如饑似渴地學習繪畫基本技巧，使大陸寫實油畫顯示出新的生機。在這羣青年畫家中。需要特別提到廣廷渤、何多苓、程叢林等。



80年代中期之後，以第一畫室為中心的中央美術學院推出新古典繪畫。這種畫風的主要人物是新尚誼(他是第一畫室的負責人)，受他影響較大、寫實能力較強的青年畫家有楊飛雲

中央美術學院第三畫室的主持人是詹建俊教授，該畫室繼承董希文的傳統，既注意寫實基礎的嚴謹，又注意發揮學生的個性，對西方印象派以來的革新繪畫語言、態度比較開放。詹建俊在中國油畫界的形象也是屬於“開明派”。他本人重視形式語言，五十年代雖畫過《狼牙山五壯士》、《起家》等主題性繪畫，但因不斷語言研究形式，而被悄悄扣上“只專不紅”的帽子。參與第三畫室教學的，還有思想很活躍，關注油畫語言革新的中青年畫家。

在第三畫室受了四年薰陶的劉小東，一方面不斷完善着寫實的技巧，一方面大口大口地從周圍環境中呼吸新鮮的空氣。1984—1988年，那是中國畫壇不平靜的四年。是“新潮”美術從涌動到活躍的時期。劉小東是關注新潮美術又與之保持一定距離的人。他之所以關注新潮是因為他感覺到中國畫壇需要變革，需要衝擊，需要一代新人崛起；他之所以與之保持距離，是因為他是一個堅定和頑強的寫實主義者，而新潮雖不排斥寫實，但更崇尚荒誕、抽象以至觀念、行動美術。

劉小東說：“回想從中央美術學院附中到中央美術學院的八年科班教育，我獲得了許多知識，最直接的就是‘功夫’。我學畫從來不怕‘學死、畫死’，更不信‘美院培養畫匠’的說法，凡天下事，既然為此就該順應天意一走到底，結果總會有的，如果懷疑太多，跟天鬥跟地鬥終究還是跟自己過不



去，我發揮‘功夫’的長處，其它‘想法’在此赤裸裸的、現實的形、色面前顯得嬌柔脆弱，不堪一擊。”“我學畫至今用的都是架上繪畫以來最簡單的工具——筆、色和布，我一點也沒有厭煩這些單調的東西，反倒覺得用這些簡單的工具去述說人類延續至今而且勢必將永遠延續下去的最簡單的情感和關係是恰到好處的。”（《尊重現實》，“美術研究”，1991年第3期）

劉小東的這些話，反映了真實的心態。在八十年代中期，一些新潮理論家竭力鼓吹觀念的重要性，有意無意地貶低技巧、技能、手藝。似乎有了新觀念，就有了新藝術。更有甚者，認為現代藝術已經走出審美領域之外，已經不再為形、色等造型問題所束縛，而樂於直接地承受向觀眾訴諸“觀念”和“想法”，“觀念”和“想法”越獨特、越新穎、越別出心裁越好。在觀念藝術、行動藝術甚囂塵上的時候，不少畫家保持着清醒、理智的頭腦。著名畫家吳冠中反復撰文，聲稱繪畫語言、形式技巧的重要，並自稱是“手藝人”。像劉小東這樣的年輕人，堅持發揮“功夫”的長處，把現實的形、色的課題放在首位，其精神是很難能可貴的。這說明他對藝術的本質有深刻的思考，也說明他有穩定平衡的創作心態。

有人會說，新潮美術理論家們如此狂熱地推崇觀念和行動，旨在以其社會參與意識推動社會變革，推動藝術革新。是的，也許是這樣。只是不應忘記，中國社會的變革和進步，離開人的素質的提高是寸步難行的。藝術（包括寫實藝術在內）的任務，正是為了提高民眾的文化素質。藝術家不札札實實地研究藝術語言，不沉下心來從事嚴肅認真的藝術創造，而去滿足嬉皮士似地“表演”，既對



社會大眾無益，也于藝術革新無補。

1987年的課堂作業《打呵欠》(又名《打呵欠的男人體》)最初顯示了小東創造性才能和智慧。

這是畢業創作前的課堂人體作業。畫人體模特兒，用他的老師吳小昌的話來說，“縱觀國內外美術院校的作業，雖然根據不同時代不同要求而發展和變化着，但無非是色彩冷點或暖點，強烈些或減弱些，造型結實些或柔和些，粗放些或細嫩些，最多來個誇張變形或技巧有些異樣，但總離不開一看就是根據模特兒畫的。小東也畫人體模特兒，他有自己獨特的觀察和表現。他抓住模特兒打哈欠的神情，精心地描繪這一瞬間人物的動作、神態。他畫得那樣得心應手，以至于油畫人體刻畫的一系列課題在他筆下輕鬆自如地得到解決。此時此刻的肌肉變化，支撐着疲倦肢體的有力的雙腿，顯得單調和雜亂的環境和氣氛；畫得都令人信服和贊嘆。（《一個打哈欠的模特兒——劉曉東和他的畫》）

這是一幅在習作中體現某種創造意圖的作品。也就是說，有充沛創造力的小東，不滿足于循規蹈矩地畫一件課堂作業，他大膽地發揮自己的想像力和創造性，使課堂的習作作業具有“創作”的因素。對此，韋啟美教授的分析值得一讀：

“我贊賞劉曉東在油畫系第三工作室學習時畫的一幅男人體習作，那真是基本練習中的一幅妙品：男模特兒形象兩腳前後分立，平均着力，使動作顯示出較強力度；油畫技法具有第三工作室畫風的共同特點，色彩鮮明，用筆強勁，也有一定的個人特色；最妙之處在于他塑造的男模特兒形象是

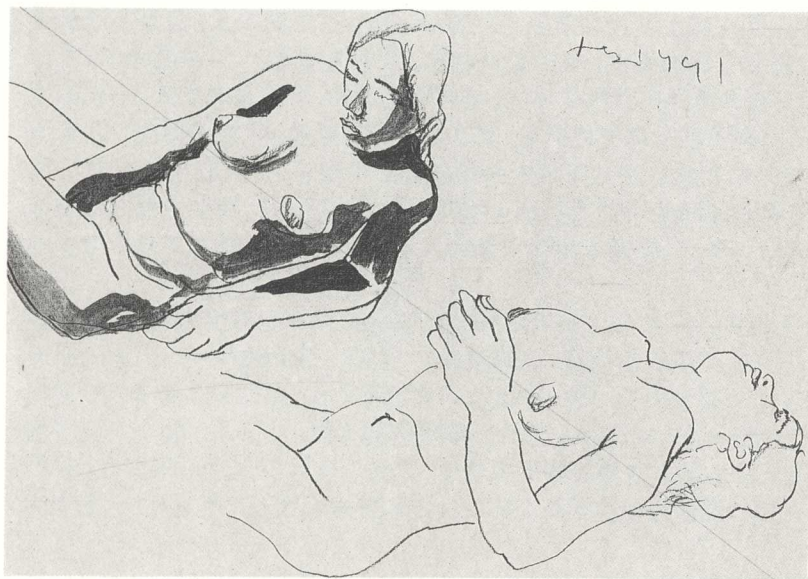


抓住并即興式地刻劃了打哈欠這一瞬間。這一細節使這幅習作陡增光采，模特兒身軀塑造得顯然較對象矮壯，這一處理恰恰造就了這幅作品特有的高層次的幽默。也表明他後來作品中的人物造型特點在學習時已見端倪。我覺得這是一幅基本練習中的‘竟然有一不可有二’的超常佳作，不論怎樣從基本功求全的角度指出它的這裏或那裏的不足，也不能減弱其創造性的價值。”

（《一個打哈欠的男模特兒——評劉曉東的油畫創作》，見“美術研究”1991年第3期）

我以為，于其說劉小東畫一個打哈欠的男模特兒是出自很自覺的美學追求毋寧說是出自他的天賦和一種潛在的，原發性的藝術思維。他沒有料到他的這幅習作會引起如此強烈的反應。中央美院的教授們熱情贊揚這件習作，給他以很大的鼓勵。他的自信心加強了，原來不成熟的、還處在萌芽的念頭，變得更清晰了。這種自信，是他在以後幾年獲得成功的重要保證。他似乎逐漸領悟到，他的天性是用筆和色表示對物體的迷戀和陶醉，而這種迷戀和陶醉之情是能夠打動別人的心的。也就是說，他逐漸意識到，他作為藝術家存在的價值。

1988年下半年，他畫了《休息》。畫面上畫的是他的兩位朋友，在集體宿舍裏。環境簡樸、真實：牀、牀頭櫃、枕頭、被褥，牀下的紙箱、電爐。兩個無所事事的青年，一個用無神的目光看着觀眾，另一個半躺着身體在打瞌睡。這氣氛和情緒可以說是無聊的孤寂。小東對人和物體的描繪是極其認真的。他說“我拿起油畫筆對着兩位朋友畫《休息》這張畫時，我體會到筆和色不僅直接觸摸到我的心，也老老實實地貼到了客觀物象上。”（《尊重現實》）。



1989年，這是他豐收的一年，也是他繪畫面貌明朗化的一年。他畫了《吸煙者》、《醉酒者》、《詩人康而勁》、《青春故事》、《父與子》、《田園牧歌》等作品。把這些作品排列在一起，劉小東的個性，他的繪畫特點，清晰地呈現出來。他畫的都是他周圍的人，他最熟悉、最親近的人，主要是80年代的青年；他想表達的內容，就是他描繪、刻畫和呈現出來的對象；他不賦予這些人物以某種崇高的觀念和“神聖”的光圈；他畫他眼前的場景，不加修飾；他有意無意地不加挑選環境和道具；在別人看來不上眼的，不入畫的，他卻津津有味地畫將起來；不論人物還是景色、道具，他都是一筆筆地、從容不迫地畫，可以看得出來，他是深入人物的內心世界和把握對象內在精神的。在描繪人物時，他幾乎拋棄掉傳統的美丑觀念，他似乎看不到美和丑的界限，或者說，他崇尚的美的原則是客觀世界本身，就是他對客觀物質世界的理解、認識和繪畫的把握。筆觸的簡捷和粗潤有力，給人留下深刻印象。在色彩運用上，他也有獨到之處，“隨類賦彩”，每種色彩都到位，都能傳達出該物體的性格，色彩飽滿、鮮明純和，干淨利落。小東善于駕駛各種色彩關係，使之各自既發出強烈的“聲響”又相互協和、和諧。這些畫面，這些語言，是大眾一看就明白的，毫無晦澀難解的意味；這些人物、場景，在生活中司空見慣，有點“俗”；甚至小東運用的繪畫語言看起來也不那麼高雅和有學院味。然而藝術的品味和格調卻是清新、質樸的，沒有絲毫迎合世俗的味道，和近幾年來畫壇流行的、滿足藝術市場需要的、矯揉造作（不真誠的寫實或不真誠的浪漫）的畫風截然不同。

小東天生是個人物畫家。人在他的畫面中占主要位置。他的全部藝術樂趣也在于描繪和刻畫

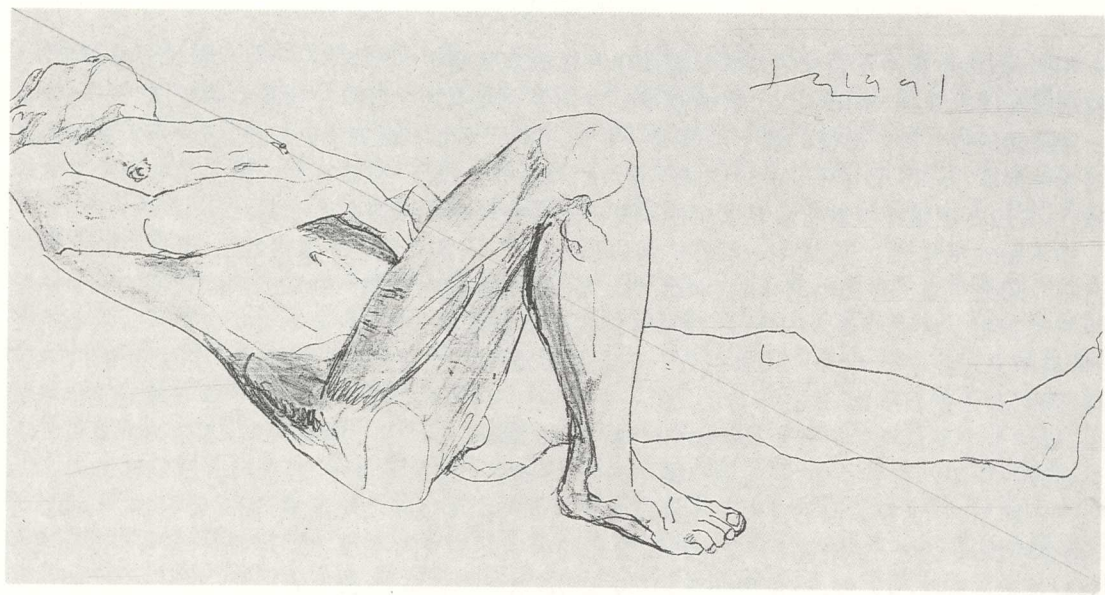
人的心態，人與人之間的關係，人們在特定環境和氣氛中的情緒。他也畫單調的人，但更多地是畫兩個以上的人。而雙人的構圖，在89年的創作中，有相當的比重。如《吸烟者》、《醉酒者》、《父與子》、《田園牧歌》等。有的人物場景是在室內展開的，有的則在室外。不論室內室外，小東都把人物放在前景，猶如電視攝像師用鏡頭把人物拉到前景，使之處於與觀眾最近的距離位置。人物所處空間的環境被壓縮到最低限度，尤其處在室內環境的人物在畫面中幾乎“頂天立地”。小東的這種畫面取景和構圖，使場面顯得狹小和局促，有“咄咄逼人”的味道，不過由此也產生一種視覺逼迫感。觀眾如面對電視屏幕前的人物一樣，不自覺地被帶到畫面人物的周圍，如身臨其境或參與畫中人物的活動。

不能不佩服小東刻畫人物形象的高超本領。《吸烟者》的苦悶心情，帶有些許憤慨和激動，年長者溫和勸說神態，含有幾分責怪又無可奈何的情緒。《醉酒者》、《詩人康而勁》中，人物的情態都畫得惟妙惟肖。這些人物在特定環境中的心境，被描繪得鮮明而不單一，復雜而不模糊，有戲劇性而不戲劇化。有些畫面處理相當大膽，如把詩人康而勁畫在兩個裸體少女的中間。小東善于處理人物之間的相互關係，他不僅巧妙地安排他們在畫面的位置，更重要的是刻畫出一種與他(她)們的情緒、心態相適應的環境與氣氛，描繪在這環境與氣氛中各自的特殊心情。這樣，就使他筆下的人物耐看，經得起琢磨和推敲。

前面幾幅畫中的人物，都是作者的朋友。《父與子》、《田園牧歌》畫得是作者和他最親切的人——父親、戀人。這是肖像畫，但又是情節畫，是肖像中的情節畫，或者是情節畫中的肖像畫。不過，是賦予肖像畫以情節的特征，還是在情節畫中安排了具體的肖像？從作品的標題看，我以為是後者。不，不僅是作品的標題，人物傳達出的感情特征也似乎說明作者是當作有情節的題材畫來處理的。也許，這些討論都不重要。重要的是作者畫了他自己和他最親近的人，特別是他的戀人，用如此直率的方式！假如說，在《父與子》這幅畫上，我們看到了當前中國人的熱門話題“兩代人之間的理解與隔閡”在繪畫的絕妙反映，那麼《田園牧歌》則通過顯示自己和戀人的方式來描繪當代青年人熾熱而又冷漠的愛，在世界繪畫史上，畫家畫自己和自己戀人、妻子的作品不少，小東當然知道這些作品，也肯定潛移默化地受到過啟發，可是在他作畫時，他是那樣直接、坦率地呈現自我，絲毫沒有“古典”的痕迹，且在呈現自我中傳達出當代青年人的共有心態，從而獲得一種可貴的現代感，那是令人吃驚和佩服的。

1989年之後，他畫的愛情題材畫，還有《少年深情》、《張元向寧貸求婚》、《雪地俠侶》(均作于1990年)；《纏綿》、《情侶》(1991年)。在人物形象刻畫上，每一幅都有特色，《少年深情》初戀的真誠、膽怯，求婚男子和被求婚女子各自的神情，情侶在田野中相互嬉戲時毫無顧忌的情態，以及戀人之間倦倦纏綿的感情……畫得都相當深入，相當真切，相當動人。在畫家的筆下，他們毫無顧忌地流露出自己真實的相態。

這時，他還不時地畫雙人構圖的情節畫，如《脆弱小繩》(1990)《白頭到老》、《母子》(1991)。他繼續着前兩年在這方面的探索成果，深入細致地刻畫人物的神態和表情，各種不同身份農民、市民、知識分子、年齡和性格的人物，小東畫得都極有興味。《脆弱小繩》中農民形象畫得尤為精彩。



在獨幅人物畫創作上，小東的作品有《孤獨歌星》(1990)、《油漆匠》(1991)、《農家鏡前的自畫像》(1991)、《老杜早晨好》(1992)。有些作品顯示出畫家新的嘗試和探索。《孤獨歌星》中的背景用色綫勾出輪廓，大膽採用省略法；《農家鏡前的自畫像》，有意用很俗氣的農家大立櫃及其上面的花鳥畫來襯映人物，自畫像的打扮也很粗俗，頗有大眾或流行藝術(Pop Art)的味道。

小東念念不忘裸體人物，帶有情節性的裸體畫不時出現。90年的幾幅裸體有《學者》、《做夢》、《冰涼浴室》和《陽光普照》。把學者畫成裸體，尤其是女學者，近乎“褻瀆”和戲謔的味道，何況這學者的面部具有明顯的肖像特征。《夢境》用流動的筆觸和灰調子畫出，使穩定的人體“溶化”在環境之中，形成一種特殊的境界。畫面中實在與虛幻交織在一起，頗有點超現實主義的味道。《冰涼世界》中人物對寒冷的畏懼，表現在人物的神情中，更表現在人體的造型之中。《陽光普照》是小東畫人體本領的總檢閱，大概也是中國油畫史上人體畫得最多、最生動、最精彩的一幅構圖。裸體的男性青少年，生氣勃勃，形神兼備，活潑的氛圍躍然于畫布之上。

小東最早畫大幅的多人場面是在1989年，那是《青春故事》；接着他畫了《笑話》、《干杯》(1990)；《晚餐》、《踏春圖》、《合作》畫于1991年。這當中，屬於青年題材的，都是他從身邊汲取的。也就是被他畫的是他最熟悉的朋友。正如他自己所說：“我畫我的同志和朋友，因為在他們身上有我熟悉的情感。”(《尊重現實》)不過，他的這些熟悉的朋友和他們聚會的場面，是經過小東精心構思的，他說，他的這種構思，是因為他“看不透生活”，“畫中有某種模糊性的東西，也有點雙重結構”，他還承認，這種構思可能是受當代電影文化影響的結果。我理解，所謂“模糊性”、“雙重結構”以及當代電影文化影響，就是直接的、赤裸裸的顯示以及在顯示中的深層含義。直接顯示是