

杨飞云



中国现代艺术品评丛书

广西美术出版社

J223/450>

1107834

中国现代艺术品评丛书

主 编：水天中

副主编：戴士和
苏 旅

杨飞云

(桂)新登字 07 号

杨飞云

中国现代艺术品评丛书

主 编: 水天中

副主编: 戴士和

苏 旅

出版人: 甘武炎

出 版: 广西美术出版社

发行与经销: 全国各地书店

植 字: 南宁金禄计算机照排公司

制 版: 深圳华新彩印制版有限公司

印 刷: 深圳当纳利旭日印刷有限公司

开 本: 1194×889 1/24 3印张

1993年3月第1版第一次印刷

1994年12月第2版第二次印刷

印 数: 3800—6800

书 号: ISBN 7-80582-431-2/J · 340

定 价: (精)38元 (平)28元

前 言

20 世纪是中国绘画由古典形态向现代形态转变的历史时代，古今、中外各种艺术因素的承接、嬗变、冲突、融汇，构成波澜起伏的艺术奇观。西方绘画自进入中国之后，也是在近百年中得到很大发展。到 20 世纪后期，它已经成为拥有广泛欣赏者的绘画品种。

20 世纪 80 年代是中国人民抛弃了左的文化专制主义，绘画艺术迅疾繁荣的年代。80 年代的十年中，除了艺术风格的多样化之外，一大批新起的画家成为绘画创作的骨干力量，是这一时期画坛最引人注目的变化。这些画家是从 80 年代开始创作活动的，他们不受拘束地借鉴古今中外的绘画精华，在深入了解、深入思考中国现实物质生活和现实精神生活的基础上，力求创树具有个性色彩的艺术风貌。创作了一批蕴含着中国人的精神、气度、而不一定具备传统绘画形式的作品。在艺术观念和绘画语言的许多方面，都与他们的前辈迥然不同。国内外一些具有敏锐鉴别力的评论家、鉴藏家和绘画爱好者，对这些画家的作品已经给予极大的关注。但在另一方面，他们的艺术仍然没有得到广泛的了解，甚至还被误解和歪曲。“中国现代艺术品评丛书”从 80 年代活跃于画坛的画家中，选出代表性人物，分册编选他们的代表作，由画家本人提供创作自述，并请对某一画家有深入了解的评论家撰写专文，对画家的艺术作全面评介，冀此使中国现代绘画得到更多的知音。

中国现代艺术正朝着成熟期发展，本丛书所介绍的画家也都处于各自创作生活的上升期。我知道对他们的艺术创作，还会有种种不同的争论，但他们的创作活动，必将对未来中国绘画的未来产生越来越大的影响。

水天中

1992 年 6 月于美术研究所

油画从传进中国的第一天起就是一个怪胎：在所有的风格流派主义蜂拥而来充塞画坛的时候，欧洲最伟大的油画传统——古典主义却是一片空白，而且期间竟长达一百多年。古典主义给中国人最初印象是一些技法低劣、庸俗不堪的圣像或者郎世宁式的宫廷画。当李铁夫、吕斯百、吴作人、颜文樑、徐悲鸿等油画前辈们赴西洋取经时，西方画坛已经走过了古典主义最辉煌的时期，浪漫主义、学院派、现实主义、印象主义等方兴未艾，因此直至本世纪 80 年代，在中国油画史上竟然找不出一件明确的古典主义风格意义上的作品。中国油画的先天不足可见一斑。这一不正常的格局由于中央美术学院院长靳尚谊先生的竭力呼吁、提倡和身体力行得以打破。然而真正把古典主义风格确立在中国画坛上的，却是靳先生的得意学生杨飞云。

杨飞云以他超乎凡人的耐性和不懈的努力，坚持古典主义风格的研究和探索十数年如一日，把中国画家对油画本质的认识提高了整整一个层次。他的代表作《抱玩具的姑娘》、《回望》、《瞬间的静止》、《静物前的少女》、《北方姑娘》、《夏》等作品，显示了高超的“堪培拉”古典主义技巧和十八世纪下半叶 J. L 大卫、J. A. D. 安格尔式的静穆、庄重和典雅。不可否认的一点，自杨飞云、朝戈等古典主义风格的奠定和兴起，中国油画自觉地转向对油画语言本身的探索和研究，并扩充到了各种流派的所有领域而且取得了瞩目的成就。尽管这种过于讲求油画技巧的时尚已经给中国油画带来了某些庸俗商业画风气，也包括杨飞云自己后期的一些作品，但作为一个对中国油画作出了杰出贡献的艺术家，我们有理由把杨飞云列入本世纪最有影响的画家之一。

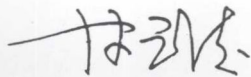
苏 旅

关于这套丛书：

对过去、现在、未来的延续性思考，是需要拿出点勇气的。而要完成一种转变，需要付出的恐怕就不仅仅是勇气了。

“中国现代艺术品评丛书”的出版，下意识地 为 20 世纪中国艺术向现代形态转变提供了一点参照数。同时，也作为献给中华民族文化以及她自己的现代艺术家的一分爱心。

广西美术出版社社长、编审

A handwritten signature in black ink, likely belonging to the publisher, Guangxi Fine Arts Press.



杨飞云

杨飞云油画艺术论

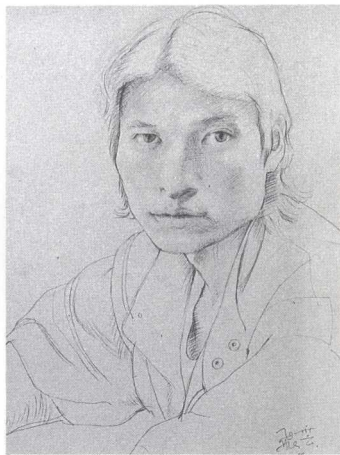
●范迪安

在我动笔写这篇文章之际，我突然发现，迄今为止，在所有出版物中竟没有一篇关于画家杨飞云的专论。杨飞云在画坛早已有名。从八十年代中期起，他的作品就频频出现在各种展览中，发表在各类专业的和大众的报刊上，收入各种画册里。许多文章谈到当代中国油画时，少不了提及他的名字。他堪称当代油画队伍中的一员大将，他的艺术见解和艺术技巧已经影响了许多油画的晚学。甚至，他作品中持续出现的女性形象也隐隐约约变成画坛之外流传的轶话。总之杨飞云是艺术界的知名人士和重要画家，没有这样一位画家的艺术专论似乎是一种批评的疏漏。我想原因可能有两方面，其一是他属于那种典型的以画说话的画家，他并非不善言谈，而是不喜言谈，许多年里连“创作谈”一类的文章也不曾写过，人们专注的也是他的作品；其二，谈他的作品必须涉及他的艺术技巧，有时候词语文字在描绘视觉形态的绘画时是非常苍白无力的，所谓“难以言传”的不是画家的思想，而是画作中那些具体而又同时落入感觉的形态，尤其是属于技术的制作细节。但无论如何，归理他的艺术实践特征是一

件重要的工作。我和杨飞云有过好几次会心的交谈，特别是在他的画室里面对作品的交谈，是领略他作品内奥的机会。我至今还保留着近三年前交谈的录音。对一个画家的评论可以从各个角度切入，我专注的只是杨飞云是如何把油画当作一种严肃的工作去认真从事的。我以为在中国做一个油画家的最大难处是缺乏有油画因素在内的文化环境，简言之，油画在中国只是一个画种，而不是文化传统的有机部分。对于任何涉猎油画领域的人来说，只有当他接触油画时才开始认识这种语言，而不像西方，油画是全部文化传统和现实文化氛境的有机组成部分，画家生来便浸染于油画气息弥漫的空间。中国油画家不仅需要良好的艺术感觉，还需要足够的智慧，才能把握油画这种难度很高的语言。以这两者兼备的标准，杨飞云可以算是有代表性的一位。

I

杨飞云的学画经历从七十年代开始。和他的同辈人一样，他当时获得的美术教育是简单的。那时候社会提供的艺术启蒙书籍只有《工农兵形象选》一类的“样板”。任何淳朴和灵动的艺术想象都会被充斥画坛的造型模式淹没、销蚀而变为机械的思维习惯。考上中央美术学院油画系（1978）的最初阶段，他接触和涉猎的也主要是俄罗斯和苏联绘画作品以及少量刚刚被恢复名誉的印象派作品。印象派和苏联绘画的结合是一个时期中国油画理想。后者提供的“创作方式”——主要对艺术题材的处理方式是当时衡量艺术的标准，而前者展示的色彩魅力为长期在色彩上比较单调的中国油画洞开了一个新鲜的视野。所以，许多画家都希望在造型上取苏式绘画之坚实而在色彩上取印象派之丰富。年轻的美术院校学生更是大都着迷于频频出





版上市的印象派画册，从中寻找对应自己感觉和兴趣的因素。

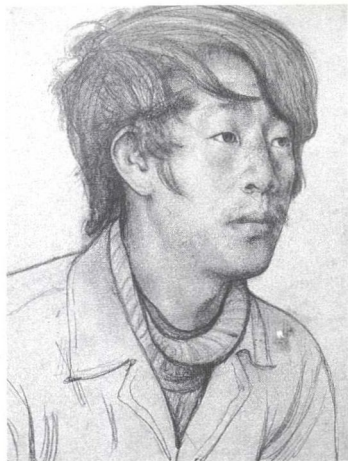
一个时期的艺术好尚实际上是由许多志趣相投者共同造就的，反过来，一种艺术好尚也容易消解艺术创造的个性。独创性的画家何以不易得？原因就在于顺乎时流实际上一种不易自省而且难以自拔的行为。在这种情况下，艺术家的性格往往是导致其艺术取向避同求异的因素。杨飞云的气质是内倾的，他喜欢默默地观察和思考事物，把感觉化为思考的素材。在他大学二年级（1979）时，他和他的同窗开始认真思考自己该如何画油画的问题，他们提出了“向大师学习”的口号。在年轻的学生中，这种思考和有意识的提倡是难能可贵的，它表明新一代画家把注意力放在自身艺术知识结构的建设上，越过时空的阻隔；向艺术大师们致意，研究他们的思维方式、创作手法和风格。那一阶段，杨飞云反复看古典大师中丢勒、荷尔拜因、凡·艾克以及意大利文艺复兴时期画家的作品集。他对古典大师作品的专注达到了迷恋程度，只要一看画册，任何东西都进不了他的思绪。同时，他也阅读这一时期的哲学、文学和艺术史书籍，仅达·芬奇的画论就反复读了多遍。叩问大师，杨飞云获得的启悟是双重的，一方面意识到油画蕴含的西方人文主义思想是它的精神力量所在，一方面从感觉上掂量到经典作品精湛技艺的份量。虽然他面对的只是画册，但他沉凝的性情进入了经典油画的世界，他凭借一种默默与之对话的心怀去体悟和领会，并且感到了充实。

杨飞云后来经常提到，他的老师靳尚谊在当时给予的指导是直接有效的。在中国油画的“第二代画家”中，靳尚谊是较早自觉探研油画“本体”问题的一位。五十年代中国油画不仅在创作思想而且在风格上普遍受苏联绘画影响时，他就开始思考油画的品性问题。关于五、六十年代的油画，人们至今

讨论较多的是艺术思想的意识形态化制约了画家创作上更大空间的抒发，但未注意一种艺术观念的僵化同时也作用了艺术技巧。当画家为外在的要求作画时，必然不知不觉地形成了观察事物方式的表面化和表现技巧上的简单化。大量直接画法的作品虽然留住了一些激情的生动痕迹，但作品制作上的粗糙是显而易见的，特别是缺乏油画语言的纯正感与丰富性。当时靳尚谊对油画的认识就比较清醒，认为油画的品性或特点在于它在造型上属于明暗体系，在色彩上属于环境色体系。油画要表达的是物象的空间实在感，这是油画的特长，也是它区别于东方艺术体系的根本。在素描上，他通过结构研究形成了塑造形体本质的表现方法；在油画上，他着重研究了形体轮廓的处理，把苏式油画那种色块叠压、虚入背景的边线过渡变为清晰刻划但与背景构成生动起伏的边线描绘。到了七十年代，靳尚谊已成为古典风格油画的先行者。当他给杨飞云这个班授课时，他的技巧很大地启发了正在转变认识和急欲“上手”的青年学生。杨飞云认为，在他们对油画的具体处理尚处在漫无边际的时候，靳的示范把他们引向了有步骤地制作和有规则的处理，使他们一下子觉得写实油画的路子明朗起来。

在很长一段时间里，杨飞云的画室里挂着一张素描，那是丢勒画的一双手。它似乎向画家提示：透过表面现象的迷惑，深刻地描绘生命机体是更重要的。当杨飞云观察事物的目光触及实在时，意味着他在画布上向油画的韵味接近了一层。

晚些时候的艺术史将会描绘这样的艺术——文化现象：一体化的西方古典油画在近、现代演变为复杂的西方现代诸流派，古典油画的风韵在它的故乡几成绝响。但在中国，从八十年代初开始，却有一批画家——包括靳尚谊、杨飞云和他的同代人孙为民、朝戈、王



沂东等人却潜心研究古典风格,这种从油画语言的“本源”上和油画内涵的“本质”上吸收西方油画精华的举动,是一种兼有技艺与文化意义的选择。早期中国油画家徐悲鸿那一代人当年选择的是西方近代学院派传统,他们完成了传薪的使命,但留下了尚待补充的课题。发展中的中国油画似乎绕不开掌握地道的油画语言这个基础,因而,杨飞云作为新一代油画家的一员,无论他的底气是否充足,历史都把要求赋予了他。

II

对古典风格油画的评价可能存在分歧,但它毕竟是一场带有“技术革命”意味的油画学术推进。中国油画家由此开始注重油画表现力的诸种因素,从画布的选择、画布底子的制作、媒介的选择与使用到制作各个步骤等方面进入实验,以期把原来粗糙、简单的油画制作改进为符合油画质地标准的面貌。以往的创作过程主要解决如何新颖主题的问题,而现在,油画的内容包括了油画的品性。这场“工具”层面上的革命提出了油画艺术中蕴含的科学因素,对画家把握和运用油画语言的能力提出了挑战。

对于杨飞云这一代画家来说,在油画上这样的努力是很不容易的。他们所受的艺术教育最初是贫乏和简单的,他们的艺术感觉原带有许多不纯粹的因素,他们的艺术积累是在调整中进行的,因而,他们迈出的每一步都是对自身的超越。

具体地看杨飞云在艺术上的探索有益于我们认识他的艺术个性和学术质量。近十年来,他始终以饱满的热情和恒心解决一个个实在的艺术问题。归纳起来,他经历了从具体到理想、又复归具体三个油画认识和油画风格阶段。

所谓最初阶段的“具体”,是指他在校时

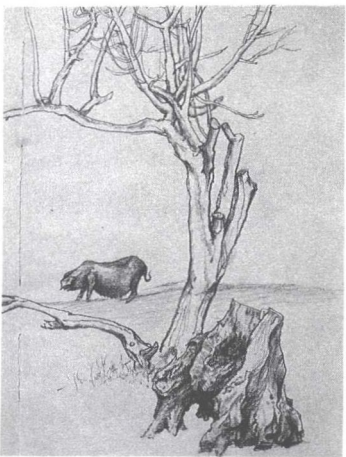
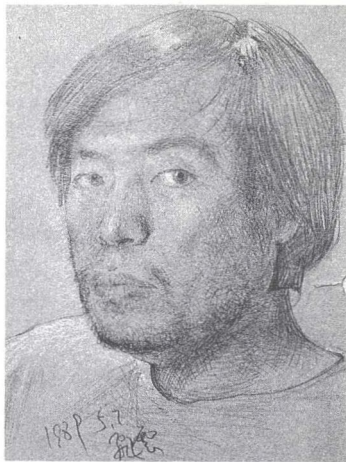
期开始对自己原有油画方法的扭转,即认真地研究人物造型的具体问题。他从对形体光影效果的注意改变为对形体结构的注意,认真地认识和分析“这一个”形的构造、体量和内在的感动人的生机。他在尊重“这一个”形体的实际存在状况中感到了把握上的从容和表现上的贴切。这一时期,他作画的态度是十分虔诚的。他感到只有反复琢磨眼前一个具体形象的方方面面,才能画出属于它的形貌。有时候,宁可画得很慢、很笨拙,也不搞那种印象式的“帅”气。经过这样一段投入“功力”的训练,他对形的认识加深了,他知道如何把一个形体画得耐人寻味。更重要的是,他形成了潜心和耐心的艺术心态。

“理想”二字可以用来概括八十年代初到中期他的追求。从具体到理想,这在观念和技艺上都似乎是必然的。当他的注意力越来越多地投向文艺复兴早期和北欧文艺复兴时期画家的作品时,他在精神上需要一种有脱离尘世意味的理想形象。他试图创造一种比较远离具体形貌而富有“绝对”意义的“美”。他连续以肖像的形式实现这一阶段极为迷恋的“理想”。至少,有三种因素支撑起他这一阶段作品的共同的特征:第一,他将构图提炼得十分单纯,这一阶段他画的主要是头像或半身像。人物形象在画中往往呈金字塔式的稳定感,姿态是安详的,动作幅度极小,在整体上显得简括,而显出了精神上的宁静。第二,他将人物所在的背景空间处理成比较扁平的状态。背景的物象很少,大部分是一个视映主体的色域,而且,在色调和用笔上减略了空间的纵深感。第三,最能说明他的“理想”追求的是他对形体的概括。这是从两方面进行的:其一是他极注意人物形象外轮廓线的推敲,使之显得整体、明朗、大方,其二是对每一个局部的形体进行概括。在肖像中,主要是对头部和手的形进行扁平处理,即把形的起伏减略,使局部的形统一

在整体的形之中。这样，他笔下的形象便以很清晰的边线显得整体。边线的起伏和与背景纵深向度关系的时隐时明，呈现出一种优雅的趣味。在这一阶段的作品中，平光的运用是他观察与表现的基础。由于平光的效果，他可以以表现对象的固有色为主，可以把主体人物与背景比较清晰地分开，可以在某一块形体中增加平面中起伏的线条意味而减弱体积的厚重感。总之，“理想”的形象是一种在“写实”的表面下更与真实隔了一层的艺术形象，是杨飞云在艺术情趣上走向个人内心，走向优雅端庄的代表。

这一阶段的作品几乎奠定了杨飞云的油画“形象”。比起同一时期其他“写实”的或“具象”的油画、包括《小演员》（1984）、《侧面》（1985）和《北方的姑娘》（1988）在内的杨飞云的作品在形貌与精神上都是突出的，他在油画技巧上达到的高度令人信服地注意到中国油画质量的推进。在许多作品中，他很好地控制了油画制作各个步骤所要达到的效果，使画面有丰富的细节，又有一气呵成的生动感。他以具体地描绘使作品归于“写实”油画样式，但与其他人不同的是：具体只是他的出发点，他刻划形象的效果，而所有具体的东西最终要统一在理想化的精神之中。形象地说，这一阶段的作品有一种“浮雕感”，有一种生动的“装饰趣味”，因而，呈现出一股考究的、纤细的、超凡脱俗的单纯与静穆。

杨飞云本可以十分熟练地塑造他的“理想”形象。但他在油画性能上的思考使他进一步调整了课题。1988年以后，他开始把一些被他放弃的因素重新放入画面，但这是在新的层次上的放入。比如，他开始注意空间，把人物背景变得丰富起来，不再是被理想化处理的单色背景，而是具体的空间。背景一旦丰富，就意味着有许多形象形体与主体形象构成新的关系。他所努力的就是把这种丰



富但和谐的关系传达出来。再如，随着空间的扩大和具体化，色彩关系便相应起了变化。杨飞云开始找回被他暂时放弃了的环境色。他在画面上加了光影，从而在造型上显得浑厚和丰富起来，色彩的变化也更加微妙起来，原来被统一起来的色调变为由丰富变化的对比色构织的色彩关系。在有的作品中，他还加上比较强烈的侧光以体现形体的厚重感。与这些形式因素上的变化对应的是表情。在此前的作品中，他画中人物的神情多半是含蓄的、非具体的，以一种典雅上详静的表情显示超越一般和具体的“理想”形象。而在他新的“具体”阶段，他描绘了处在动作和表情瞬间中的形象，从而把人物从“理想”拉回了“现实”。

《唤起记忆的歌》(1989)出现的丰富性、生动性以及各种因素被强化后形成新的和谐是显而易见的，它是杨飞云从“理想”走向“具体”的代表作。我想，杨飞云所作的调整首先是含蓄的，他不是大起大落地改变自己。一个艺术家成熟的标志是他善于丰富和充实自己，而不是突然地变化。我还想到，杨飞云这个阶段的变化符合他的认识和性情的逻辑。当他对油画材料性能的把握越来越胸有成竹时，当他饱览西方油画原作、对油画韵味有更多的领略时，他必然对自己的艺术提出更高的要求，即表现力的不断丰富。从精神角度看，可以说一个认识上丰富的人需要艺术形象上的丰富。杨飞云早一阶段的“理想”追求，是建立在对西方古典作品视觉直观的基础上的。当他的视野不断扩大，他的精神世界更加充实后，他便不满意原先的概括。比如在形象上，他就不满意非常平、非常光洁的形体表面，也不满意过于理性的画面趣味。反之，具体的、鲜活的、生动的形象吻合了他心理的内在需求。

杨飞云说：“尽管我们说艺术与真实是两回事，但我认为写实绘画最感人的东西正在

于真实的东西。”他从八十年代后期开始，重新考虑了“写实绘画的真实性”问题，重新寻找真实性，引起了他艺术从“理想”向“具体”的渐变。这是从一个层次向更高一个层次的变化。

Ⅲ

当我在思绪中把杨飞云的作品排成一个历时的序列或并置在一个空间里时，我突然感到，可以把杨飞云称为“室内画家”，他那么多作品是在“室内”完成的。这里的“室内”二字，包括了他每一次作画念头的萌生、他思想上设计的意欲探究的课题、他面对的空间、人物和他全部制作的过程。他所处的时代实际上是一个“室外时代”。是描绘在视觉上不断起变化的各种景观的时代。“创作”这个概念成为一种有目的地将视线投注于社会变化的方式方法。许多画家走出画室、走向自然，去捕捉实际视觉空间中与社会背景十分密切的事物。可能许多年以后能更清晰地看到，中国画家在这个时期特别醉心于作品内容的社会意义，比较多的画家的艺术观念对应着迅速变化的外部世界。在这样的时代条件下，杨飞云把他的目光不懈地落在室内，不能说不是一种属于他的独特性。他也怀想自然的生机，但他把这种怀想紧紧地收缩起来，落实在与他十分亲近而熟悉的室内；他意欲表达宽阔的人生，描绘更多的人，但他把关于人与人生的理解集聚在画中一个人上。似乎只要有室内，他就够了。在这个有限的空间中，有足够他遐想、捕捉、研究、肯定的一切。他的艺术灵感和激情足以回旋。他更把室内当作一个实体，用智慧去不断解索其结构之谜。我想，正因为杨飞云的性情是内倾的，他便内在地需要一个与他深沉的精神领域同构的视觉空间。由此有理由说，“室内”，在杨飞云那里，并不仅仅是一种观察对

象、一种思维的范围和艺术兴趣的焦点，而是一种体现了他内心情感的知觉实在。杨飞云面对室内，犹如面对一个无限的空籁。在那里，他倾听到神秘而清晰的自我意识的回音。他因此坚定地在那里驻足，一次又一次地探究从精神通往现实的可能。

如果我们说杨飞云在艺术语言上的探索是有意识的，那么可以说他对室内的迷恋和由此形成的作品结构则是无意识的。他的大部分作品是半身或大半身肖像。人物在画面上显得饱满，在感觉上与观众贴近。这种构图透露出杨飞云以一种“近观”的方式描绘他眼前的对象。在每一幅画作中，既要体现他所感受到的整体，又要刻划他所观察到的细节。从《北方姑娘》到《唤起记忆的歌》，再到《那时我们正年轻》，创作的时间间距很大，但构图中人物呈大半身的方式没有变。他把贴近视觉的一切都清晰地刻划出来。很明显，他意欲让观众有一种“整体收入”的强烈印象。在《那时我们正年轻》（1991）中，这种特征更加明显。画中的女性与观众的距离在感觉上比她与画中的“画家”——那是他的自画像——的距离更近。作品的尺寸与真实人物的比例很接近，这种视觉感受因而是非常真切的。他似乎要把观众的视线和感觉都带入他的“室内”。

在杨飞云那里，“近观”是绘画术语中的观察方法，但更是一种审美趣味。一个性格朴实的人会特别喜欢实在的、具体的东西。如前所述，早期的杨飞云比较欣赏理想性的东西，后来逐渐注重了真实和具体的东西。他越发觉得在心理上需要一个个实实在在处在眼前的对象，并且要在很近的距离中观察它们。他几乎从不凭照片作画，而需要画前的模特儿。他认为他的一些同龄人有凭借想象营构画面的才能，而他似乎缺乏这种天份。他说他离不开对象，离开了对象就没有想象力。只有一个具体地呈示在他眼前的物象，才能

唤起他的激动和处理的灵感。不少画家的作画方式是：在未见到模特儿之前，就想象了将要实现的作品面貌。如果是画人物，则将人物按照自己在想象的画面中设计过的姿态，光线效果甚至包括着装、发型、手势等等细节——安排到位。这种“构思先行”的方法的确多少能够使人对未来的画面完成性充满信心。绘画感觉在艺术感觉中是独特的，它因对象而产生，但又能投射于对象，它赖以产生的对象和它投射的对象可以是异质的。画家获得的感觉变成了想象与憧憬，它们寻找驻落的对象并实现出来。如果钟情于毕加索，眼前的形象便会幻化成可以拆解的富有散架动态的结构；如果德加的画在脑中，眼前的景物便会散发出使形体变得虚幻的色彩光斑……冈布里奇把这种现象称为“预成图式”的效应。作画过程中“视网膜上的形象”向“头脑中的形象”靠近，以致于下笔便出现一种想过的“风格”。这种现象也应证了康德所言：“我们的知性赖以与现象世界打交道的先验图式同时是一种技能”（《纯粹理性批判》）。用通俗的话说，在主客体关系中，主观占了主导，或者说是主观的因素渗透到客体中去了。杨飞云不同于此。在主客观两者中，他是偏向后者的。他必须借助眼前具体的物象才能产生出独特的感觉。否则画起来就会空泛。因此，他总是与描绘对象见面后，在观察中抓住触动他感觉的东西。在作画的时候，他喜欢逼近物象观察，不是观察物象的细节，而是在“近观”中把握物象的实在感。在人体中，是生命在肌体表面所呈示出的气息。虽然光线的照射、反射在肌体表面形成引人入胜的微妙起伏，但他更看重肌体质地本身的起伏，他意欲捕捉和肯定的便是那种坚实的生命存在。由此我想，室内世界使他与被描绘物象的距离近了，对物象的近观使他的心理感到踏实和贴切，这种观察与表现方式所形成的习惯又使他愿意很长

地驻留室内。室内对于他来说是一个自足的精神空间，而他的画作只是向我们启开一个窗口，在那里，画家对我们说：“这里就一切。”

IV

一个艺术家会有他极为迷恋的东西。在画家那里，艺术冲动是由艺术感觉引发的，艺术趣味也是由某种视觉倾向培养起来的。一种艺术语言不能纯粹地存在或成立，它终究要与一个艺术主题溶合为艺术的整体，有时候，这种主题是频频出现的。许多年来，在杨飞云的笔下，他的妻子成了他艺术的主题。他可能是中国当代油画家中以妻子为模特儿最多的一位。在《北方的姑娘》、《唤起记忆的歌》、《那时我们正年轻》等大画中，他的妻子都是画中人，此外还有许多幅肖像。这似乎属于画家个人的秘密。但这隐隐向我们展示了杨飞云的审美趣味。他在妻子肖像中注入了或温婉、或淡雅、或纯洁的女性神情，由此寄托了他对人生的理想。他所描绘的是一个富有象征意味的形象。在我们谈到选择描绘对象时，杨飞云率直地说他不喜欢丑陋的形象，也不喜欢衰老的形象。也许有其他画家在自己的作品中表现视觉上灰暗和丑陋的形象，那也是一种对人生和大千世界的认识。但杨飞云坚持认为只有青春的事物才使他激动，他要表现的是充满生机气息的形象。那是他灵感的来源。在艺术家那里，只有发自内心的向往，才能唤起不竭的创造力。只有落实在具体物质形态上的感受，才能转换为作品中真挚的感情。透过杨飞云笔下经常出现的妻子肖像，我们不难知道他关于人与人生的认识。

V

1989至1990年，杨飞云在北美和欧洲“壮游”了一番。在油画的经典原作面前，每一个油画家都会思考自己，杨飞云也不例外。由于有了十多年的艺术历程，除了感受“大师”作品的震撼之外，杨飞云同时还思考着中国油画的历史命运。他认为：中国油画与西方油画比，是有优长的。这个优长就是中国油画的蓬勃生机。但离成熟尚有相当距离。这个距离就油画语言的特性。一如西方画家也能使用中国的水墨材料，但往往将其当作西方绘画材料使用，无从发挥水墨材料的内奥。而在中国画家那里，水墨材料的物质性能够检测一个画家的气质、修养与智慧。艺术批评的标准既包括材料性能的发挥，还包括由物质性向精神性的升华。对比西方油画，杨飞云深感整个画坛的文化准备和画家个人的艺术积累都不足。所以，在他认真研究一些西方油画作品颇有心得时，他感到自己需要相对“封闭”一段，再潜心地研究一些具体的问题。他对自己的要求是：不能滑入一种很“油”的艺术状态中，作画的心境要保持纯净，要像孩子一般去感受外部世界各种鲜活的事物。实际上，杨飞云近几年已经在两方面继续努力，一是对油画的制作更为讲究。他在研究西方油画和参加外国专家材料技法讲授学习后，在油画制作上已经有一整套保证画作质量的办法。比如他能非常娴熟地使用媒介剂，在经过几遍描绘的基本完成状况下，运用媒介进行调整，既塑造了物象的形体，在肌理上表现了生动、有序的“绘画感”，又使整个画面的表层有一种轻松、流畅效果。另一方面是在画面意境上寻找新的角度，由此进一步丰富自己的表现力。在本文撰写之时，他正在画一张新的妻子肖像。他安排的仍然是室内人物，但引进了温暖的晨

光,使人物浸染在一个紫气蒸腾的空间中。画面气氛传达的难度更高了,也更符合他所要提高的表现手段。

对于自己,他能说什么呢?在游历了一番之后,他对我说:“如果我现在开始学画的话,我不一定选择我现在这条路。”我以为这是一句非常诚恳的心言。他的选择是社会文化对他这一代人局限的结果,是原先学画的方式、接触的艺术知识和艺术训练过程等多种因素,使他“宿命”地走上了这条路。他的艺术视野开阔之后,他觉得喜欢的画家更

多了。他意欲摄取的艺术营养也更丰富了。他说:“那些品格端正、精神崇高的画,一看就是大师手笔。一流大师与三流画家的差别不是技巧上的差别。有时三流画家技巧更好,而大师的画面可能显得技巧还差一些。但是,二者的画摆在一起,大师作品就有一股充实和动人的大气,令人反复地看。”显然,这种对大师的尊敬和敬佩的心情比十多年前淳朴地“向大师学习”的口号要有更多理性的认识,更多在自己艺术上的高要求。由此可想,他的艺术前景必然更加开阔。

1992 年夏于中央美术学院