

CONTEMPORARY CHINESE YOUNG AND MIDDLE-AGED ARTISTS SERIES

當代中青年美術家

周春芽



SELECTED OIL PAINTINGS OF ZHOU CHUNYA

四川美術出版社



49305



當代中青年美術家

周春芽作品集

SELECTED OIL PAINTINGS OF ZHOU CHUNYA

四川美術出版社



200493055



J221.8 / 8

49305



周春芽作品集

四川美術出版社出版發行

(成都鹽道街3號)

新華書店經銷

四川新華印刷廠印刷

開本 787×1092 毫米 1/12 印張 5

1992年4月第1版 1992年4月第1次印刷

印數 1—2000 冊

ISBN7-5410-0617-3/J·648

定價:25.00 元

49305



當代中青年美術家

周春芽作品集

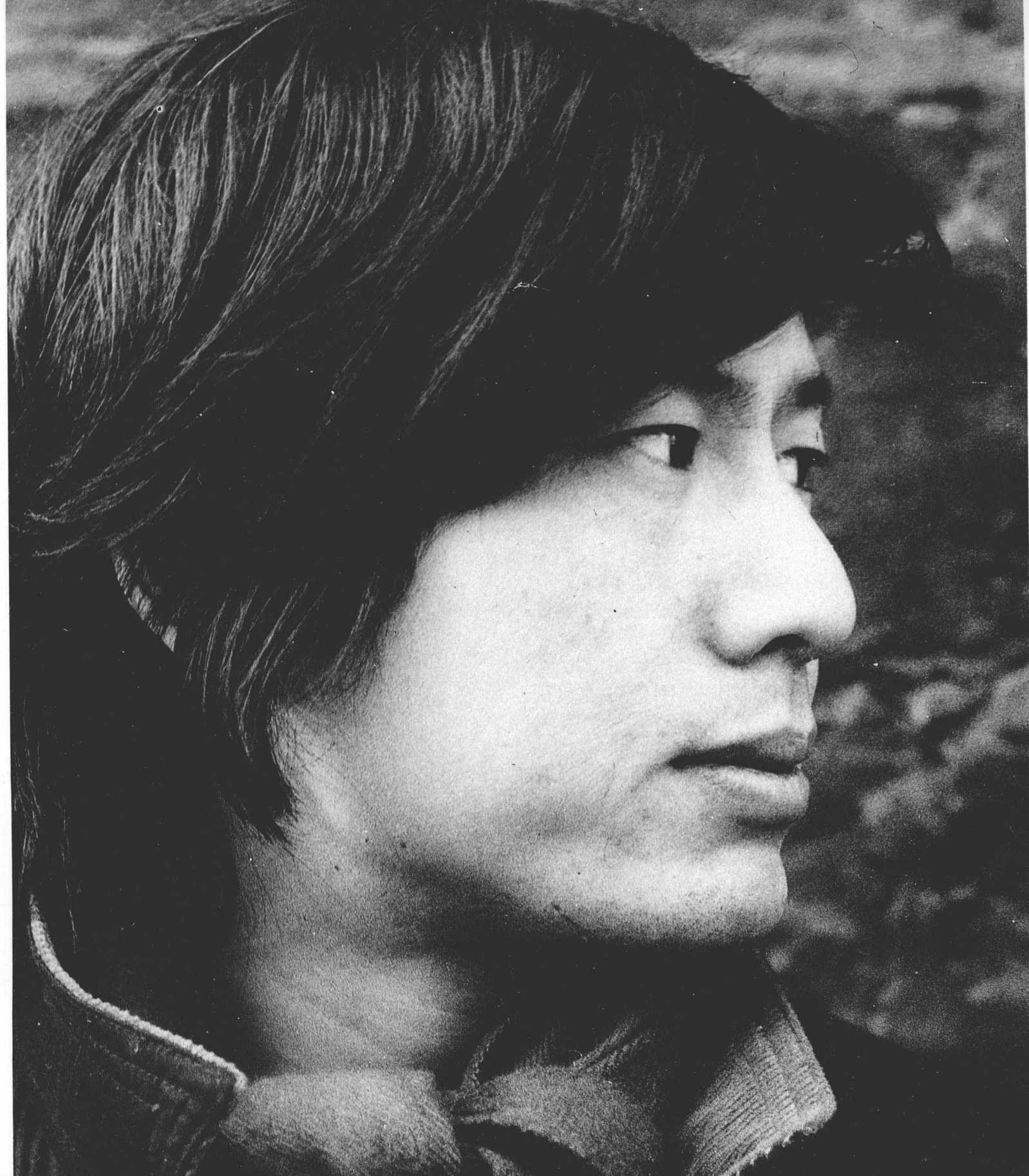
SELECTED OIL PAINTINGS OF ZHOU CHUNYA

四川美術出版社



200493055





出入于十年美術浪潮中的周春芽

栗憲庭

以社會思潮為表現形式，是近十年美術的突出特點。因為近十年的藝術復蘇，是在一個從哲學到經濟低層次的撥亂反正的政治氣氛中開始的，藝術不過是這場思想解放運動的組成部分。從宏觀的角度看，這使藝術與這個時代的大命運息息相關而具有了思想的深度。但同時無法回避的是，由于社會政治本身的功利性，使藝術自身的形而上品格無法得到充分發展，而顯出藝術內涵的簡單與膚淺。因此近年來出現了“純化語言”的潮流，主張所謂的與社會政治毫無瓜葛的藝術自律性。不可理解的是，生活在一個各種價值觀念大變動和時代，却要把由于社會政治原因造成整個民族心理上的困惑、痛苦、焦灼、徬徨，從藝術中純化出去。就總體而言，這無疑是不真誠的。我們最需要的是，既不回避自己內心與社會政治的瓜葛，又能超越短時期的功利性，在更高的形而上的層面，以一個當代人的良心與情感，關注當代人的命運。事實上，大浪淘沙，每一次藝術思潮過後，真正的藝術與趕思潮的時髦之作，總是大體分明的。用“出入于浪潮”的題目，正是想說明周春芽屬於從不趕潮流的時髦，却又在思潮之中的畫家。

(一)

周春芽以《藏族新一代》、《剪羊毛》和版畫《我們這一代》，在“傷痕美術”的思潮中聞名畫壇。

所謂“傷痕”思潮，其內核實質是對現實主義的回歸。多年的革命現實主義，由于政治的干預，“反映現實的真實”，在不同的政治需要下，成了對現實作不同粉飾的代名詞，藝術家對現實的真實感受在官冕堂皇的政治要求下被扭曲了。對“文化革命”藝術的反省，首先體現在對真實的向往。“傷痕”思潮的主將所以是知青畫家的原因，就因為這些“文化革命”的小將在下鄉的現實中看到了落后的農村，而這又恰恰是他們在受教育時被告知的充滿陽光的美好天地。“傷痕”，即是一種被欺騙后的“心靈的創傷”，這種心理必然體為對“陰暗面”敏感和印象強烈，以及表達的欲望。而且在經歷了“文化革命”之后，人人所共有的這種心理，迅速使“傷痕”成為一股社會的思想潮流。對於藝術，它的價值在于恢復了藝術家對現實的真實感受。但是，“傷痕美術”在批判“四人幫”這種政治需要的支持下，隨即又變成了最走紅的藝術樣式時，個人情感往往被強有力的社會思想所異化，《第二屆全國青年美展》、《國慶三十周年美展》中大批圖解式的傷痕作品即是如此，許多靠畫“文革”美術走紅的藝術家，一躍又成為傷痕美術的干將。從這個角度說，我們就能夠找到區分傷痕思潮中真正的藝術與應被淘汰的僅僅是社會思潮產物的分界綫。

產生圖解社會政治思潮的另一原因，是藝術上依然沿用了重大社會主題的情節性手法。自50年代至“文革”越來越盛行的戲劇化的情節

周春芽與本文作者 1990 年攝于北京恭王府



周春芽與同班同學 1982 年攝于四川美術學院畢業留念



李慧昂、高小華、程叢林、周春芽、羅中立(下)于 1981 年北京全國青年油畫家座談會



周春芽、張曉剛、何多苓 1983 年于成都支磯石街畫室



性，本出自歐洲古典繪畫形式，由于它長于敘述故事，經過俄羅斯民主革命派政治宣傳的影響，形成了通俗表達某種社會主張和故事的巡回畫派，情節性也因之更戲劇性。再經過蘇聯的政治功利主義的改造，以及在中國藝術為政治服務的文藝政策中，就徹底成了適應一定的政治目的而圖解宣傳某種社會主張的藝術模式。這種藝術模式形成的慣性，使大多數藝術家隨着社會政治氣候的不同，趨之若鶩地去找適合的適合的題材和情節。尤其當“傷痕”被政治所支持而成為重大題材后，本來真誠的“傷痕”思潮，就被這種“文革”模式強有力的習慣勢力引向非藝術的歧途，即從藝術的角度看，無論是藝術家被社會异化的感受，還是舊的藝術模式，都與文革美術無二致，只是社會政治思潮的變化而已。

周春芽當時雖作過多次情節性圖解傷痕題材的嘗試，但都沒有畫下去，他說自己“進入不了那種太複雜的思維”，而“一寫生就興奮”。①因為在寫生中他面臨的是一個直接的有血有肉的自然，這使藝術表現始終處于畫家的情感激動中。后來他在談到《藏族新一代》、《剪羊毛》時說：“當我離開體驗生活的草地以后，很多具體的事情很快就淡忘了，留下來的只是草地上強烈、濃厚的色彩，藏民純樸粗獷的形象，以及貫穿這些的色彩和形象的綫條。”“我第一次去草地，印象最深的就是我的油畫《藏族新一代》中的那五個小孩。第二次去草地留給我最深的印象就是《剪羊毛》中的藏族婦女。”②“當時也沒有想到什么是體驗生活和搞什么創作，只是我喜歡高原，于是畫了很多寫生。回到學校，正碰上搞全國第二屆青年美展，我就畫了這幅油畫，構思也比較簡單，就把五個小孩排列在畫上就行了。”③也許正因為太戲劇性的情節構思，對感情真摯強烈的周春芽成為一種束縛，才使他沒有隨波蕩流，而產生執着表達生活直接的印象的作品。

陳丹青的《西藏組畫》的產生，或者說從此開始的被稱為“生活流”、“鄉土風”的潮流，已逃出政治情緒，關注更深一層的審美意識，諸如純樸、粗獷，乃至油畫技法的非蘇化，是傷痕思潮的深化。事實上，周春芽的《藏族新一代》要早于陳的“西藏組畫”，而且周并不着意藏族是否苦難之類帶政治色彩的社會主題，而傾心于藏族那種特有的粗獷這些屬於審美範疇的東西，以及后來的《剪羊毛》，都有意無意地對新潮流的出現起到啓迪作用。

當然，從周春芽表現對藏民的真實感受，以及同時期木刻《人生的一半》表達他作為受害的一代人的真實經歷的角度，證明他又在潮流中，因為這與掩蓋在“傷痕潮流”中有價值的內核又是一致的。

(二)

1985 年是思潮風起雲湧的一年。從思潮的角度說，新的一代人的崛起，被理論界稱為第三代的四川美院這批畫家完成了歷史使命，開始消聲匿迹，或者說他們不過執着畫自己的畫，只是社會的注意力轉向了突然爆發的以超現實主義為基本樣式，以追求神秘感、荒誕感為內涵的

思潮而已。80年代以來大量西方現代哲學、文學著作的出版是這個思潮的前奏，而“四屆文代會”“文藝自由”的呼聲則為這個思潮提供了政治背景，這是一種思想的解放和進步，它從關注人在政治現實中的失落感，深入到人的生命自身在一般現實中的失落感。與其說這是現實的結果，不如說是人自我反省的結果。中國新一代藝術家在尼采、弗洛伊德的著作中反觀自身，思考自己與現實的關係時，沒有比超現實主義的那種神秘的不知何來的恐懼感更有吸引力，所以，達利、奇里柯是那時青年藝術家最稱道的西方現代大師。當知青畫家們還深深陷入在過去的惡夢中時，他們同時被新思潮所拋棄，當時顯赫一時的陳丹青、羅中立、陳叢林等幾乎消失于畫壇。但我們如果注意四川這批畫家中的何多苓，周春芽當時的作品，實際上他們已經走進了這個思潮，只是當時藝術新聞界忙于報導新人，冷落了他們。也許理論界過多地注意85新潮的藝術家所喜好的哲理性宣言，而忽視了何、周這些不同于新潮畫家從現代理論入手，默默靠自己的直覺和情感同時發現的新大陸。把周春芽的一批草原風景和何多苓的《有刺的土地》、《冬》等作品，與85新潮中的超現實主義樣式相比較，后者則有更多西方的痕迹，而前者只是有西方超現實主義作品相類似的神秘感，但畫面却不象西方超現實主義那種把現實形象過度人為化的扭曲和割裂，而只是把常見的現實作了陌生化的處理，就使這種超現實意味人情化或更中國化了，即把一種強烈的東西變成了典型的東方人的淡淡的細膩化的東西。

與大多數新潮畫家一樣，周春芽也喜歡奇里柯，開始也有幾張作品明顯帶有奇里柯的影子，但那只是他尋找自己位置時的楔子，如他說的：“那段時間我正在尋找我的位置。奇里柯是一個楔子，他的畫有一種神秘和氣氛，”不過他很快進入了自己的內心，因為“我與他的神秘感是不一樣的”。④在奇里柯作品里更多的是一種神秘的恐懼和不安感。而在周春芽的這批畫中，顯然是一種神秘的孤獨、淒涼和茫然。這也是他當時心情的真實寫照。當時正值他將離開中國到西德留學之際，這批畫是他向草原的告別。他將要踏上一個陌生的人生旅途，他不知將來會怎樣，一切都很茫然。他告別的不止是他熟悉的草原、羊群和山峰，而是所有他熟悉的和愛過的親人、朋友和生活過的環境，以及即將成為過去的各種情感和感覺。愛的眷戀同時是愛的失却，新的希望同時是希望的茫然，各種感覺復雜地交織在一起，都被畫進草原、山峰和雲層。所以畫面一反過去的那種熱烈和粗放的人情味。當時他在給我的信中如此真切地反映了那時的情緒：“我背着畫板獨自走向草原的深處，這裡沒有人在我的旁邊。四周都是山坡、零星的羊和牛在草原上吃草，對我刺激最大的是寒風，象針扎在我身上似的，增加了我的孤獨感，我越往深處走，越覺得離天更近了，有時心里開始產生懷念沙發上看電視的感覺，這是在故意尋找孤獨。于是我開始畫畫了，四周顯得特別靜，頭腦沒有平時那么多的胡思亂想，全力忍受着寒風的刺激，全身開始發抖，手也僵了，頭腦發木了，我一心就想快畫完趕緊走，原先畫面的設想全打亂了，顏

周春芽 1982年攝于四川紅原





周春芽 1988 年攝于巴黎



周春芽 1987 年攝于聯邦德國比勒費爾德郊外

色下意識在畫布上拼湊，最后畫面上表現出來的形式却只剩下了我在孤獨狀態下的主要印象。每天反復地走進自然的冰箱，以至我都養成不願意看見人的習慣，后來連牛羊都討厭了，好動的人和牛羊分散了我的內心寧靜和注意力。在寒風下頭腦里有一塊黑褐色的顏色籠罩着整個對象，某一座山型老是在我頭腦里形成固定的圓形和三角形。”這就是為什麼他的這批畫大多沒有人和動物的原因，即使有，也是孤零零吃草的馬，走向運方的人的背影，以及違反通常構圖規則的走出畫面只剩下半截身子的馬，這顯然是他的自喻。

我更喜歡《九月》、《告別草原》、《三角形的山和一匹馬》之類的作品，因為這裡奇里柯已踪影皆無，只有他孤寂的靈魂化作山，瑟瑟地龜縮在那寒風呼號的草原。

(三)

周春芽顯示出藝術技巧上的長足進展，更多地體現在他西德時的素描作品中，比國內時的作品顯然要豐富和厚重得多。

以印刷品作為範本所形成的技法樣式，是中國大多數油畫家無法逃脫的事實，無論寫實和抽象，或靠一筆筆銜接一二遍鋪滿畫面，或寥寥數筆以大致達到表層效果成為技法的終點，其突出點就是單薄，這是中國油畫不耐看的緣故之一。周春芽在西德飽覽了大師的原作，獲益匪淺，他說：“去了德國，在藝術上最大的感受，發現我們在藝術技巧方面還有很大的發展可能，在國內時，無論是自己還是看別人的作品總覺得畫面已經枯竭，像是十八般武藝已經使完，很多作品都是想利用繪畫以外的東西來引起觀者的注意。”“西方藝術家畢竟在研究技法上有傳統和經驗。我開始畫的那種面具素描是想把素描的技法嘗試和豐富的面具造型結合起來，想給人以一種復雜的感覺。這僅僅是開始，比起后來畫的全身素描顯得不深沉。”⑤通過面具素描上的技法嘗試，全身素描使他比較熟練了這種技巧，開始表達他的內心世界。這些素描實際上延續了他的草原風景時的感情，只剩下孤獨，這孤獨當然也不是那時的淒淒慘慘的，過多傷感化的孤獨，而是把自那時起就產生的孤獨，在國外那種不同文化的壓力下凝聚起來，使它變成了內斂的，自覺必須忍受的理性的孤獨，這孤獨成了一種身陷異邦所特有的精神力量，這批素描的厚重和力度即來自這種精神力量。

“我喜歡德國新表現主義的繪畫，就是新表現主義的技法是自由的，具有激情的，和內心世界緊密聯系的，又是具有傳統功力。也許是血型問題，我是傾向於這種風格的。當然，我是東方人，受的是傳統的東方文化的教育，加上我們國家的特定的政治環境所帶給我的內向，壓抑的東西。”⑥這批素描諸如豐富、多義乃至歧義性、象征意味以及技法上顯然受惠於德國新表現主義，但正因為他執著于自己的真實情感，與許多海外華人畫家作品比，他的作品更少洋味，尤其新表現主義中帶激情性的流暢筆觸，在他的素描中變得持重了，暗部處理自不必說，擦出亮部

這最顯示表現性的筆觸，並不追求暢快的筆意，反給人以行筆滯澀之感，使畫的控制與表現都統一于一種凝重的氣氛中。

可惜的是留德時在素描中作的嘗試，沒有能夠在他同時的油畫中得到充分顯示，反而在他回國后尤其是最近的一批作品中得以發揮。也許是在回國后的一年多時間里，這個國家和他自己的家庭所發生的一連串事情，所給予他的難以承受的痛苦刺激，使他把素描中的凝重在油畫里發揮到憾動人心的程度，因為比起留德時的單純的心理狀態，多了更復雜的痛苦和壓抑，所以在表現主義的技法中，揉進了多層肌理的處理，加強了造型團塊形的濃縮和鍛壓般的力度。

(四)

1980年至1990年，周春芽的畫幾易畫風，但其藝術愈加豐富、深刻的趨向則是明顯和穩定的，而且總體風格又保持了一種整一性，即熱情和醇厚的畫風。這與他生性熱情、醇厚和執着某種精神信仰相契合。

周熱情、憨直却不善機巧，使他所有的作品都沒有過多的細節處理，而長于大刀闊斧，無論是早期《藏族新一代》、《剪羊毛》中的類似印象派的大筆觸，還是最近的一批油畫頭像，強調用筆表現情感則是一致的。盡管早期的用筆顯得牽直和簡單，而后期採用了多種技法，用筆更豐富和復雜。這不過是由于早期的熱情是愉快和單純的，而后期的熱情由于人生閱歷的豐富，變得更復雜、苦澀幾至壓抑而已。就連他1986年那些孤獨的草原系列作品，也不過是把奔放的筆，厚厚地、沉沉的隨着情緒涂向凝固了的山，凝固了的雲。因為情之于周春芽，不管是甜還是苦，總是濃烈的。

縱觀他所有的畫，色彩多傾向熱調子，尤其偏愛褐色調，以至于他為自己所鐘愛的小女取名“褐”。他說自己“我控制不住自己的理性，我預先設計好了的意圖，我拼命去修改和搭配色彩，從中消除我的痛苦和尋找我的樂趣。”“我的畫面完成后和開始差別比較大，特別是色調一般傾向于越畫越熱。”^⑦當然每個時期的熱調子又有差別，早期顯得色彩純度高，因為情感單純，草原系列多了冷色和對比色，在灰藍的天空的襯托下，山變成了冷冷的生褐色，個別幾張則全成了冷調了，但也還是在一種混混灰灰的範圍里，從沒有出現冷得帶銳利和寒氣逼人的程度。最近的油畫頭像，褐色調中變得更復雜，尤其是面頰和鼻翼的血色般的冷紅，給人一種神秘銳和帶恐懼感的刺激。但這都沒有超出他總體的褐色調，褐，熱中有冷，熱烈而不輕薄，沉穩而不僵冷，這大概最能代表他熱烈而憨厚的性情，追求團塊的造型力度，是周春芽作品中愈到後來愈加明顯的傾向，早期的粗放筆觸和熱烈的色彩多少對他作品中造型的表現力有所損害，這也許不合他本性，畢竟他不僅熱情，而且憨厚。草原系列團塊造型開始明顯，這批畫中房、山等都被單純化成圓形和無銳利角的三角形，有的整個畫面就是一座渾圓的三角形山包。留德時期的素描，有意不要背景，也加強了型的整體感和渾然一體的團塊力度，尤其

周春芽與萊勒教授、依法 1988年攝于聯邦德國卡塞爾火車站廣場3號住所



周春芽 1988年攝于聯邦德國德爾家





周春芽和女兒揭揭 1990 年于成都同仁路

最近的這些頭像和純抽象的團形體，在團型中增加了多層的肌理處置后，型的厚重感更加強烈。

周春芽生性隨和、寬容，使他善于容納別人的東西，從早期對印象派，85 年對超現實主義，留德時對新表現主義，最近的頭像顯然受益于何多苓的多層畫法。然而周個性強烈執着自信，又使他往往只是把別人的東西作為尋找自己位置的楔子，一旦找到自己的感覺，就迅速形成自己的面貌。早期作品到了《剪羊毛》，印象派輕靈的色彩和筆觸被他質樸和厚重化了。在《九月》等作品里，奇里柯的城市恐懼變成了周春芽的荒原孤寂。多層技法被何多苓運用得何其細膩和含蓄，但在周春芽畫的頭像中，却仿佛是被情感強力鍛壓在一起的粗硬、熾烈的岩塊，畢竟周的濃烈的壓抑不同于何的細膩的憂鬱。

周春芽不善奉迎，也從未取得諸如社會名流的上層地位，使他始終生活在最普通的老百姓的生活中和感情中。他的真誠又使他關心社會、政治，對社會上的腐敗現象常常義憤填膺，對朋友，對社會上的弱者常常寄于真切的愛和同情。同時他也意識到自己關心政治社會只是作為一個藝術家起碼的良心，“人要有良心，如果一個藝術家面對社會的腐敗麻木不仁，很難想象他怎樣全神貫注的去刻劃那根綫條。”但“作為一個藝術家自身能力有限”，不可能也沒有能力去象政治家那樣去拯救社會，否則“就會停筆了”。⑧

這又回到本文原來的基點上，即一個藝術家在關心社會政治時，又保持了某種超越性，才能從更長遠、更形而上的角度去體驗人生和社會，不為短暫的社會功利所囿。正是從這人角度，關心人的命運使周春芽沒有逃遁社會，而是隨着社會思想的解放，逐漸使自己的藝術深化，但又在各種社會風潮面前保持了自己藝術風格的整一性。

1990 年 10 月

注解

注①③④⑤⑥⑦⑧均引畫家給筆者的信。

注②引自《美術》1982 年 4 月號，周春芽文《我畫油畫》。

關於周春芽的作品

呂 澎

《重慶街景》1979 紙版油畫

35×25Cm 德國私人藏品



《重慶街景》

《初到草原》



雖然早在成都五七藝校學習期間，周春芽就已具備了扎實的素描和色彩基礎，只是到了四川美術學院之后，周春芽才開始更加大膽的繪畫表現。

這種更大膽的繪畫表現一開始是印象主義繪畫影響的結果。當時學院圖書館在玻璃櫃窗里不時放置一些印象主義油畫的印刷品，這給周春芽深刻的印象，出于濃厚的興趣，周春芽曾用水粉臨摹過一些印象主義作品。《重慶街景》顯然是周春芽對印象主義語言加以嘗試的寫生作品。類似的作品藝術家畫了好幾幅，粗大而自由的筆觸以及未加過分調合的色彩以速寫的方法點綴出重慶街景給予藝術家的印象。畫面的輕鬆效果表明了藝術家對印象主義語言的發自內心的喜愛，因而它預示了周春芽今後的一個幾乎沒有中斷的偏愛——對色彩的壓倒形式的運用。

《初到草原》1980 紙版油畫

55×40Cm 畫家藏品

1980年，周春芽與其他同學在學院教師的組織下第一次到了阿壩藏族自治州的紅原安曲草地。藍藍的天空與白雲的強烈對比，給周春芽以強烈的刺激，在印象主義知識的支持下，藝術家憑着對大自然真誠的愛，畫了若干草原寫生。《初到草原》中的大筆觸是藝術家偏愛色彩的鮮明體現。草原給予藝術家的新鮮感使藝術家不假思索地畫出了由色彩構成的視覺樂曲，因為構成藍色天空和白色雲塊的筆觸以及大地紅色的點綴形成了一種運動的關係。草原給予的印象被大筆觸概括為色彩關係，因而物質的特征大大減弱。雖然我們還能辨別出路中點綴的人影，但那已與莫奈所說的捕捉視覺真實相去較遠，因為真實的概念在這位中國年輕的藝術家的心里本能地已轉化為美的色彩關係。可是，如果我們把這種色彩關係看成是遠離特定環境的純粹色彩游戲就錯了，我們從畫中感受



《油畫肖像》四幅 40×50cm 紙版油畫 盧森堡私人收藏



到的空氣總與那個特定的草原有關，凡是去過阿壩草地的人會肯定這畫中所呈現的特定的真實性，這就是說，畫中美的色彩交響終歸是屬於那個被周春芽永遠忘不掉的草地的。

《藏族新一代》1980 布上油畫 150×190Cm 國內私人藏品

在第一次到了草地之后，周春芽畫了《藏族新一代》。這幅畫的構圖是那樣不經意，看上去就象是一張攝影構圖。事實上，這幅畫幾乎就是在幾張藏族少年的照片基礎上，不加任何主題構思直接畫出來的。按照藝術家本人的說法：“這些畫的制作與寫生很接近，我沒有更多的主題性構思。根據寫生的畫法，把5個娃兒搬上畫布就算完成了。也不講究構圖。”藝術家以後承認，他在類似程叢林那樣的主題性構思上是無能的。當然，這反映了一種不同于文學性繪畫的藝術秉性。在周春芽看來，思想與情感在藝術品中，是通過藝術自己的語言如色彩、形式獨特地產生出來的。從這組藏族肖像畫，我們可以看出，藝術家試圖用色彩來解決形式的課題表現得更加明顯，毫無疑問，印象主義的那種視網膜效果大大減弱，人物形象的表現在一定的程度上強調了結構，但這已是次要的了，厚重的未加修飾的筆觸能使我們聯想到與之相適應的藏族草原的特殊環境，甚至聞到其特殊的氣息。

事實上，周春芽第一次去草地最為強烈的印象是他第一次在汽車里看到一個藏民從遠處騎馬迎面來的情景。所以，與文化問題、藝術問題不可分的人成了周春芽幾乎不斷的表現對象是不奇怪的。可是，人在這位藝術家的感覺中與“文化”反而疏遠，并呈現出一種“無文化”的質樸。但這是一件好事，因為藝術家對真實、質樸的表現與當時藝術界的那種依然沒有消除的所謂思想性的學院創作以及表現形成了一個真正具有文化優越性的對比，很簡單，周春芽把握住了藝術最本質的因素之一，真誠。

《一家子》1984 布上油畫 170×200Cm 盧森堡私人藏品

藝術家自己說過：“這幅畫是想用色彩來塑造形象。也就是說，我畫的是色彩，但還有形象。這是一種手法，我讓人看的是色彩，然而又有明確的形象，但是這樣很麻



《剪羊毛》1980 布上油畫 150×240cm 國內私人藏品

《一家子》1984 布上油畫 170×200cm



煩，而且是個問題。如果我們過多的注意形象、結構、性格、人物關係，那這樣的畫犧牲了色彩。如果這樣只是表達色彩關係，又會把形象損壞。”當然，早在《一家子》之前畫的《剪羊毛》的制作過程中，藝術家沒有過多地考慮這類問題。《剪羊毛》也仍然是以速寫為基礎，用油畫把當時的印象搬上大幅畫布上，還沒有作過多的“創作”考慮。《一家子》是周春芽畢業之后分配到成都畫院之后畫的。從畫的構圖可以看出，藝術家有一種從前沒有的經營意識，老人、童年、婦女和兒童的安排顯出了一種有意識的構思。可能是藝術家過多地注意了人物的造型，乃至“結實”（正如那位騎在稍微前面一點的青年），在此之前的那種自由的筆觸和色彩消失了。雖然我們也知道塞尚曾說過：畫色彩也就是畫素描。但事實上，塞尚解決的課題主要是結構。他相信大腦，因此眼睛獲得的色彩被大腦用來完成結構了。色彩在一定意義上是無足輕重的。在1984年，周春芽在嘗試解決這個問題，結果“有點失敗”。但是，藝術家自己說的“有點失敗”包含了他的內心的另一種傾向，即對形象的不肯放棄，他還是不願意掉進純抽象的深淵之中。這就反映出色彩仍然在受思想的支配，而不是本能的奴隸。

《若爾蓋的春天》1985 布上油畫
130×150CM 畫家藏品

這幅顯然是藝術家早在1982年的一幅寫生《瓦切牧場》的基礎上直接發展而來的。有趣的是，周春芽把寫生中的自然空氣轉化成一種童話般的夢幻。這裡，自然的美已變得不重要了，畫中在一定程度上缺乏呼應的那些兒童、牛以及圓球般的樹木使我們感受到的是一種只有夢中才能出現的遊戲場面。實際上，那些兒童、牦牛與自然是藝術家去草原曾見到過的真實形象，周春芽甚至照了許多類似的照片，可是，物質世界的因素在這位藝術家看來只是構成夢幻世界的素材，這樣，圍繞形象的輪廓就不必那樣拘泥于寫生，而應服從于想象的需要，并且，即然色彩在夢中的形象起着重要的作用，寫生中的深藍色的綫條自然就被模糊的暖色所取代了。不可否認，畫中的兒童顯得可愛，他們與藝術家親眼見的藏族兒童頗近為接的，但是，這種準確不是通過絲毫不差的照像式的處理達到的，而是通過藝術的概括實現的。這中間，直覺與周春芽特有的作畫時的自然狀態有着密切的關係。應該說，這



幅畫與其它一些從寫生搬上“創作的”油畫布上的作品比較起來，更為成功，因為美與夢以一種最不矯揉造作的畫面呈現出來，而這個畫面是春芽自己的內心世界的最為真實的表現之一。

《冬房》 1985 紙版油畫
55×65CM 盧森堡私人藏品

《過去的房子》 1985 紙版油畫
55×65CM 德國私人藏品

《山寨》 1985 紙版油畫
55×65CM 德國私人藏品



《若爾蓋的春天》 130×150cm 1985 布上油畫

《瓦切寫生》 40×55cm 1982 紙版油畫 畫家藏品

1984 年攝于紅原



《冬房》與《過去的房子》、《山寨》等作品均為周春芽于 1985 年與一些朋友去理塘時畫的寫生。但是，正如藝術家自己說的那樣，這些寫生與以前寫生有不同，“我是想把寫生同創作結合起來畫，所以一幅畫一般要花 3、4 個小時，比以前長”。在這組畫里，藝術家對形式和結構的考慮明顯重于以往，色彩和調子偏于沉重，這與以前的色彩明朗的寫生形成了對比。當然，理塘是一個土黃色成份較重的小縣城，縣城旁的藏民村落更是如此，在陽光的照耀下，給人以強烈的感受是房子概括的結構。

這一次，周春芽沒有把注意力放在草地上（理塘的草地確為一片綠色），而是放在了帶有神話意味的房子及其錯落結構上，并且，這樣的景色正好能夠為藝術家提供將寫生與創作相結合的條件。所以我們在《過去的房子》中便看到了藝術家對自然結構的強調和誇張，所產生的效果自然不同于一般寫生。在這幅畫里，房子與起伏的大地連成了一個富有結構的整體，羊子不再作為一個結構因素而只作為一種符號被點綴在大地上，色彩在畫中不再起支配作用，而給人以神秘的鬼火或光的感覺。顯然，那些隨意的色彩補塊是藝術家不肯最后消除色彩的一種理性的表現，但是這種理性却為畫面增加了令人愉快的效果。

《山寨》畫的是村落里的那個白塔。我們不久就會看到，這個白塔成了藝術家一幅創作中的神秘的主義的象徵。看得出來，這幅畫的用心之處仍然是房子的結構。可是，正如前面兩幅畫一樣，對形式與結構的強調程度到了使用接近黑色的深藍色。畫面就產生了不同于明快色彩