



世界美术工作室

中国 中央美术学院油画系

Central Institute Of Fine Arts

第三工作室

河

北

美

版

社

中国 中央美术学院油画系

C e n t r a l I n s t i t u t e O f F i n e A r t s

第三工作室

河 北 美 术 出 版 社

策划:张文学 曹宝泉
顾问:靳尚谊 詹健俊
总主编:孙为民 张文学
副总主编:马 路 丁一林
主编:洪 凌 李孟军
责任编辑:杨怀武 郭 涌
总体设计:杨怀武 郭 涌 王晓辉
作品翻拍:敦竹堂 谷晓波 史小音

世界美术工作室

中国·中央美术学院油画系第三工作室

出版发行:河北美术出版社
地 址:石家庄市和平西路新文里8号
邮政编码:050071
制 版:蛇口以琳彩印制版有限公司
印 刷:东莞新扬印刷有限公司
开 本:889 × 1194 毫米 1/16
印 张:8.5
印 数:2001-4000
版 次:1998 年 4 月第 1 版
印 次:1998 年 12 月第 2 次印刷

定价:98 元

ISBN 7-5310-1071-2/J·901

(冀)新登字 002 号

第三画室的历史沿革与教学主张

詹建俊

一 历史沿革

1. 文革以前的第三工作室：

现在中央美术学院油画系实行的画室制，是源自建国初期向苏联学习的结果，在专业美术教育上，前苏联采取的是导师制，教课均是在以主要教授命名的各个工作室进行。五十年代后期油画系在“大跃进”下乡办学之后，为适应教育正规化的要求，根据当时的师资力量，于1959年下半年开始试行工作室制，成立了以主导教师命名的三个工作室：“第一工作室”是以吴作人先生为首，命名“吴作人工作室”，配合以源自徐悲鸿先生的西欧学派教师，如：艾中信、韦启美等先生。“第二工作室”是以刚刚由原苏联留学进修回国的罗工柳先生为主导，命名为“罗工柳工作室”，配合先后由苏联归国的留学生李天祥、林岗等教师。“第三工作室”是以董希文先生为主导，命名“董希文工作室”，配合以许幸之先生和詹建俊教师，至1962年又加入由原东德留学回国的梁运清。这三个工作室就其源流与学术特色前两个工作室都很明晰，一为西欧学派，一为苏联学派，唯第三工作室的董希文先生，未经出国深造而自成一家，就学派而言难于寻源。董先生是三十年代末毕业于杭州国立艺专的高才生，四十年代初与常书鸿先生一起在敦煌长年研究和临摹敦煌壁画，曾举办“董希文敦煌壁画临摹创作展”并作学术报告，对敦煌及传统艺术有很深的研究，1946年被徐悲鸿先生调至北平国立艺专（中央美术学院前身）任教，于四十年代初起即先后创作了大量具有鲜明艺术特色、极受好评的作品，如：《苗女赶场》、《哈萨克牧羊女》、《北平入城式》以及随后创作的《开国大典》、《春到西藏》、《百万雄师下江南》、《红军过草地》等等。这一系列作品都表现出他致力于探索油画艺术民族特色，融汇中西的一贯追求和卓越成就，以他的教学实践和主张，称他为民族学派似较接近，但仍觉不够确切，倒不如就称之为董希文学派。

工作室在建立之初试行高班工作室制，学生进校时低年级不分画室，至四、五年级最后两年（当时学制为五年制）才进入画室学习。至1962年开始实行五年全部工作室教学制，这一制度延续到1966年文化大革命开始，全国所有学校停课时止。工作室在教学中贯彻董希文先生的学术主张，一方面提倡对中国传统艺术的学习，一方面主张对西方油画艺术各种风格流派采取“兼容并蓄”的精神，提倡“广收博采”。同时特别注重发挥学生的艺术个性，提出教师应以“顺水推舟”的方式教课，不求一律化。这些主张和作法在当时全国艺术与教学思想十分封闭狭窄的状况下，无疑是一股新鲜的清风，拓展和活跃了学生的眼界和艺术天地，因而，学员的学习热情极高，课堂上下勤奋钻研，造就出了许多富于个性的出色人才。有些已成为当今油画艺坛的杰出画家，例如：刘秉江、袁远生、李秀实、高泉、姚钟华、费正、严振铎等。然而，正是由于这些新鲜的主张和作法，尽管在今日看来并不特殊，并且已被普遍效法和采用。但，在当时由于文艺政策上的制约和一些人更加简单化的思想局限，在校内招至了极不公正的非



在毕业创作课上

议和批判,认为是推崇资产阶级艺术,走“白专”道路(当时流行以红色代表革命,以白色代表不革命或反革命),特别对董先生的《红军不怕远征难》一画,姚钟华的《夸父追日》创作稿,袁远生的《水乡回忆》创作,都因所运用的艺术语言、手法表现上的特色而被强加以政治思想上的批判。这给第三工作室的师生在政治和艺术上造成极大的压力。

文化大革命之前的“第三工作室”的教学实践,是新中国在美术专业教育封闭的状况下,主张和坚持学术领域的开放精神和重视艺术自身规律与个性的勇于开创的教学集体,董希文先生是这一队伍的创造者和带头人。

2. 文革以后的第三工作室:

文化大革命以后,停止了十余年的美术教育在“拨乱反正”中随着教育逐步正规化的进程,1980年油画系又开始恢复实行工作室教学制。初起时也是采取学生先上两年预科,到三、四年级高班时再入工作室学习的作法。至1984年改为四年全部画室制,并由各画室负责本画室的新生录取工作,使其更有利于发挥画室的学术特点及针对性,与此同时,由于新时期改革开放形势的发展,在艺术领域内西方现代艺术在我国逐渐传入,且影响日益强烈,为了适应美术领域内这一新形势的发展,油画系原三个工作室在学术上所涵盖的层面已不能完全概括,经院系领导共同决定增设带有试验性的“第四画室”,其学术方向侧重于探索在教学中体现和贯彻现代艺术精神和特色。由于经过“文革”的变化,在画室恢复之初油画系的师资队伍也产生了变动,原“第三工作室”的董希文先生于文革中故去,许幸之先生被学院调至美术史系,梁运清调至壁画研究室,原“第三工作室”教师只有詹建俊留任,这样油画系把全部教师重新作了配备,工作室的名称也随之确定改称“画室”,新组建的第三画室教员有詹建俊、罗尔纯、任之玉、毛风德,由詹建俊任画室主任,不久朱乃正由青海调回学院加入第三画室,任画室副主任。于八十年代初组成的这一支第三画室教师队伍,后来因任之玉出国和毛风德另任它职,又调入了吴小昌任教,此时虽然教员调动较多,但詹建俊、朱乃正、罗尔纯长期未变,教学一直保持稳定。

这一时期,在教学基本要求上仍继承董希文先生制定的原则,因为这一教学要求完全适应新时期的开放精神,在艺术与学术领域内新形势的发展为“广收博采”精神开拓了更加宽广的空间,真正的“百花齐放”的局面,是董希文先生毕生追求并为之受难的理想境界,因此,他的教学思想在这新的历史条件下依然具有新鲜的活力,我们正当使其发扬光大。

文革以后的第三画室先后也培养出了许多优秀人才,例如:曹立伟、夏小万、谢东明、惠远富、刘小东、喻红、张璐江、段江华、叶恒贵等,如今他们都在各专业美术院校任教,成为各院校的中坚力量,同时由于他们在艺术创作上的成就在当今油画艺坛上也是颇有影响的青年画家。

从八十年代后期起,随着老教师的调任与退休,到九十年代第三画室的教师除詹建俊仍留任画室主任外,其它全部已先后换任由新时期培养的毕业生担任,其中谢东明、刘小东、喻红为本画室毕业生,而洪凌则是本系进修班毕业生。这些在改革开放大背景下成长起来的源出于本画室和本系的任聘教师,都有着扎实的基本功力和明显的艺术才能,都是各届学生中之佼佼者,由他们来承继第三画室的教学工作,是第三画室未来发展的必然依托。



下乡深入生活的学生



课堂指导

二 教学主张

1. 广收博采,为我所用:

我国的新美术教育,特别是油画教育,自本世纪初开始到五十年代,可以说皆以学习欧洲传统写实油画艺术为主,特别是受苏联影响后,对西欧现代艺术采取抵制政策,在艺术观念与方法上更趋狭窄,其范围不超出早期印象主义,凡涉及其它风格样式,特别对倾向于现代派,或强调艺术形式因素者,则会遭到反对和批判,从而束缚了油画艺术语言的多样化发展,形成了单一化的油画面貌。

在这一背景下,董希文先生在1959年创立工作室时就坚决推行“百花齐放”的原则,提出并倡导“广收博采,兼容并蓄”的精神,他在教学大纲中第一条就提出“党的百花齐放,百家争鸣的文艺方针不仅作为文艺创作和文艺理论上的指导原则,同样也是教学上的指导原则,工作室设立的特点,就在于允许各种艺术学派、艺术样式、艺术风格和艺术方法的广泛流传”。大纲中还说:“新派(现代诸流派)要学习,不是全盘否定,学习艺术手法,摸到他们的技术底子,利用他们的技法来丰富我们的艺术表现”,这一主张鲜明地提出和贯彻,给工作室教学增添了相对的宽容度,拓展了学习的新天地,然而由于当时极左政策的影响,在文化艺术界仍然是一花独放的局面下,董希文先生的这种精神有违于实际盛行的极端狭窄观念,第三工作室被认为是散布资产阶级艺术影响,推行资产阶级艺术画风,师生们曾为此付出过沉重的精神代价。

对于学习艺术的人提倡“广收博采,兼容并蓄”是完全正确和必须的,董希文先生能够在那个历史时期就如此提出,特别难能可贵地显示了他的见识与胆略。第三工作室在过去的年代里坚持了这一必要的教学主张,今天的第三画室则更应贯彻这一正确的原则,我们认为无论过去和现在它都具有重要的意义,首先是倡导艺术学习一定要拥有广博的艺术眼界,不能作“井底之蛙”,对古今中外所有前人的优秀艺术成果和经验应当进行广泛地了解和學習,以欧洲油画而论,自文艺复兴起历经数世纪,创造出了无比丰富的艺术杰作,出现了众多的大师和巨匠,在这一油画艺术历史长廊中可谓群星灿烂,多姿多彩,为我們的学习提供了极为宝贵的艺术经验,我们每个从事油画艺术的人的成长都离不开从那里吸取的多方面滋养,否则,是谈不到能够培养出具有真正艺术水平和创造能力的优秀艺术人才,所谓“以万化一,从一见万”即为此理。同时这个道理的另一面就是不要拘于一家一派,从一到一必然只会模仿,谈不到发展和创造,所以艺术学习贵于宽而弊于窄,因为每一个时代或每一个人所需要的风格面貌,不可能是历史上已经形成的某一种,每一个时代和个人都有特定独立的特性和要求,必须进行与其相符的新创造,即便有极类似的形态,也决不应是照搬和摹仿,必须是加以消化和发展,取其所长,弃其所短,才能够从中探索创造出真正具有个性的艺术特点,这一取长补短消化发展的过程就离不开旁及其它,离不开广收博采,所以我们不主张一开始就把目光只钉在一点上,或者是只局限在一个很小的范围,当然这不等于是不要在广博之下的对某一学派的专注与偏爱,在艺术追求上偏爱与侧重是正常而必然的,但这不等于是眼光狭窄只学一家,这种“点”与“面”的关系是人人皆知而无须多说了。

如果说在文革以前,第三工作室所提倡和争取的在艺术上的宽容度,由于当时的文化环境所致,施行起来十分艰难而且局限很大,那么在改革开放以后的今天,不仅这一原则被普遍地认同和推崇,同时在艺术天地里



课堂指导

所拥有的空间也无比自由宽阔。现在,开放的文化环境为我们展开了世界各国的各种各样的艺术流派,新风格、新观念,传统的、现代的、后现代的无所不见,都任由人们去了解去研究,客观条件空前良好,但是,由于西方在本世纪内特别是中期以后,在艺术领域内思潮与观念变化繁复,各类艺术形态层出不穷,有些已远远离开美术与绘画的概念,因而在这一艺术与学术多元的状况下相应地为我们的学习又带来了一些新的问题,因此我们在坚持“广收博采”的同时更加注意贯彻“为我所用”的原则,提出在众多流派样式中要研究把握西方绘画体系中的主要精髓,吸收有益的营养,并在此基础上强调培养学生在艺术上的自主判断精神,从自身的艺术理想与追求出发树立创造者的鉴别意识和胆略,以在学习建立个人的艺术视角。从而,既可避免陷入艺术学习中的狭窄空间,又可避免在繁复的艺术状况下无所适从。

2. 民族精神,中国气派:

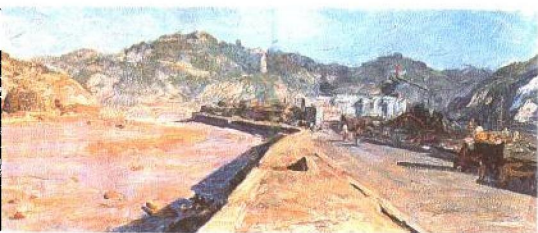
油画是外来的画种,学习西洋自然是必须的,否则中国就没有油画,对中国人来说存在的区别只是大家学习研究的侧重和角度不同,只存在要什么?而不存在要不要的问题,而在与此同时要不要向中国传统文化学习?要不要强调民族精神?长期以来存有不同意见,有些人认为这是不用提倡的问题,只要是中国人画出来的作品,必然具有中国民族精神,也有人主张油画民族化,必须把西方外来样式转化为中国人所习惯的传统样式,强调学习传统文化形式特点的重要性。直到今天在这一问题上各种看法主张很多,也很难统一,应当说这是很正常的现象,各人按各人的观点去实践,去探索,应当充分体现“百花齐放,百家争鸣”的方针。

关于这一问题,董希文先生主张:“我们的各种艺术都应该具有自己的民族风格,不仅要掌握西洋的多种多样的油画技巧,充分发挥油画的性能,而且要把它吸收过来经过消化变成自己的血液,中国画家应该有中国人民自己的气质,自己对于生活的想法、看法和艺术表现手法”,“我们必须有这样一种气度,吸收了外来的也可以变为我们自己的。”他又说:“油画的民族化问题决不仅仅是个艺术形式问题,在形成民族风格的三个因素中,即中国人民的现实生活,中国人民的气质和思想感情,中国人民喜闻乐见的形式这三个因素中,起决定作用的因素仍然是中国人民的气质和思想感情这个因素”。我们认为艺术中的民族精神问题,乃至中国人的气质和思想感情问题,不是只靠中国人的单纯的民族人种概念就可以具有的,它是一个文化概念,如果一个中国人在文化上不注重培养自己民族的文化素养,建立本民族的文化精神,他也会受其它民族文化的影响,养成非本民族的文化精神,因为一个人的文化素养是靠接触、熏陶和自觉不自觉地吸收学习而形成的,不是先天所具有的,特别是在学习外来艺术中,如果没有本民族的文化根基和意识,很容易因直接的接触与影响而全面接受,从技术至精神,从样式至情感逐渐地形成从外到内的西方化,而与本民族的文化拉开差距。因此,我们在画室教学中主张学生在掌握油画技术的同时,也应注意研究中国文化遗产,熟悉中国艺术传统,逐渐培养学生对中国风格的真正爱好。

归根结底,东西方两大文化体系有着根本性的明显差异,这给从事油画工作的学生和艺术家带来了很大的具有历史性的难题。西方油画艺术的发展,特别在现代艺术中表现出源于哲学与美学的在主客体关系上的分裂,理性与非理性的极端化对立状态所形成的艺术家在创作过程中客体与主体,物与我的分离,二者不能完好地统一,不是过多地偏重物质客

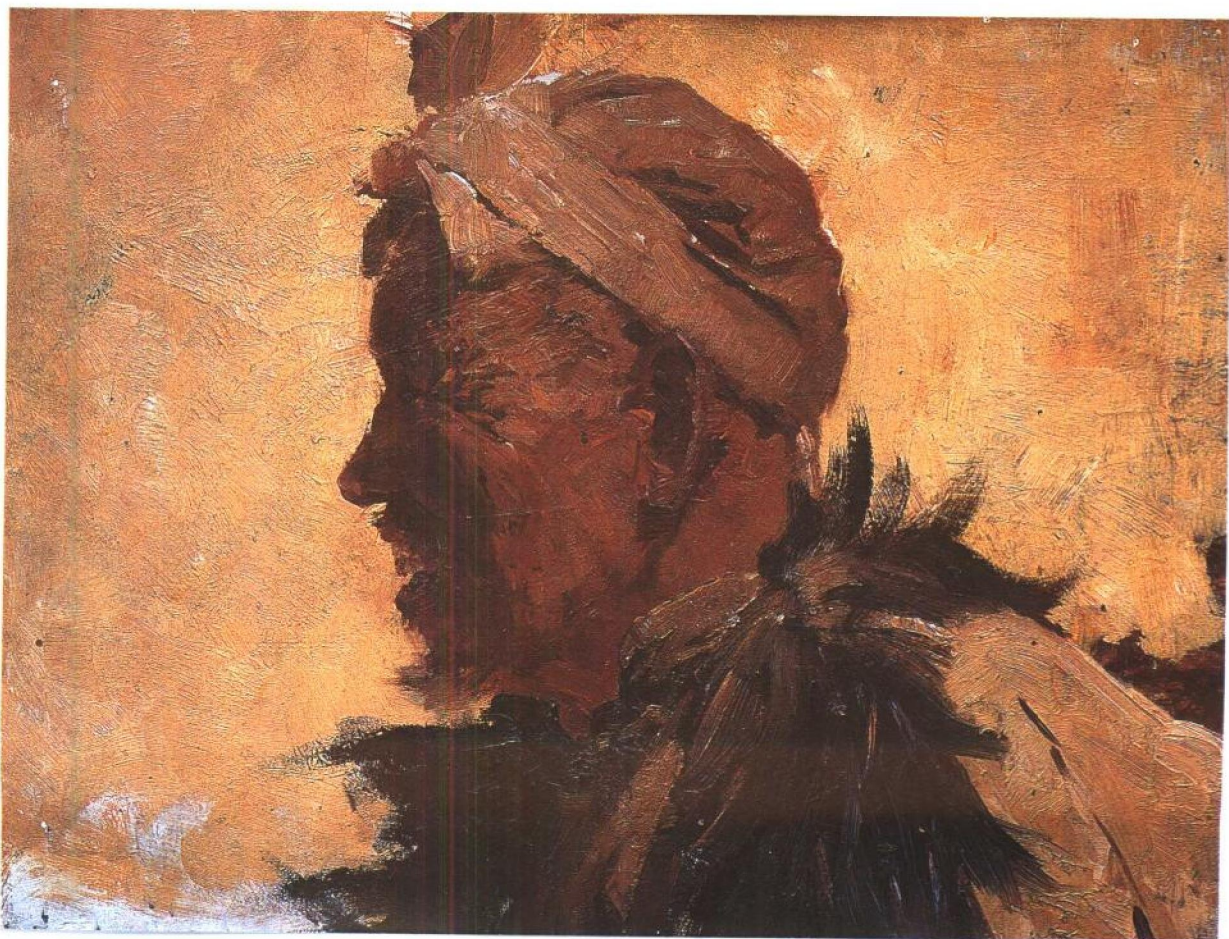


人体习作课



通往延安之路
靳之林
71×30cm
1977年

体,使作品显出冷冰冰的只见理性而不见人性,甚至以生物学的眼光来对待作品中的人与物,就是以自我为中心张扬主体精神走向非理性化,形成对客体的扭曲、畸变和肢解。而在我国传统哲学中人与自然,主体与客体始终是一致的谐调的,“天人合一”思想根深蒂固,影响深远,中国思想始终是对立事物双方的辩证统一,物我双方互为肯定,强调沟通与融合,强调情与理、人与景的合一,而不是分离和排斥,所以在中国艺术中要求“形神兼备”,“以神御物,神从物始,物随神化”,艺术家在进行艺术创作时必须经过“瞻物”(即感物)、“凝思”、“赋形”这一感性与理性的统一结合过程,在中国传统艺术中找不到主体与客体分裂的现象。因此,我们要看到和重视中西文化的根本差异,在学习西方文化的同时,加强对本民族文化的了解,从丰富的民族、民间艺术遗产中寻求熏陶与启发,以使我们的艺术思想、艺术心理和审美习惯植根于自己的沃土,创造出为中国人民所喜爱的油画作品。董希文先生这样说:“为了要从我们民族绘画中去接受优良传统,那就需要我们油画家在研究多样的油画技巧的过程中,同时还应该以极大的努力去理解自己的传统的东西,不论自己来画也好,或者多欣赏欣赏加以研究分析也好,总之我们应该多接近它,熟悉它,这样,我们才能够真正建立起对于自己民族艺术的感情和应有的知识,才能够使一个油画家的血液里充满了自己民族的传统的因素,也只有这样,才能够把外国的油画技巧吸收过来,溶和自己的血液,变成真正自己的东西”。当然,把西方的油画艺术变成中国的东西不是一朝一夕的功夫,而这一逐渐融合的进程也不可能界定出一个框框和规范,这是一个内容丰富而广阔的长远的进程,也是一个十分艰难而具有历史意义的课题,它从中国每一位油画艺术工作者身上寻求答案。它既是一个宏观的、有长远战略意义的、并不是在短期内可以成就的事业,又是一个具有鲜明现实意义而必须在向西方学习同时就应注意的一个不可忽视的工作。



陕北老农
油画
靳之林
43×34.5cm
1959年

3. 情理结合, 宽严并重:

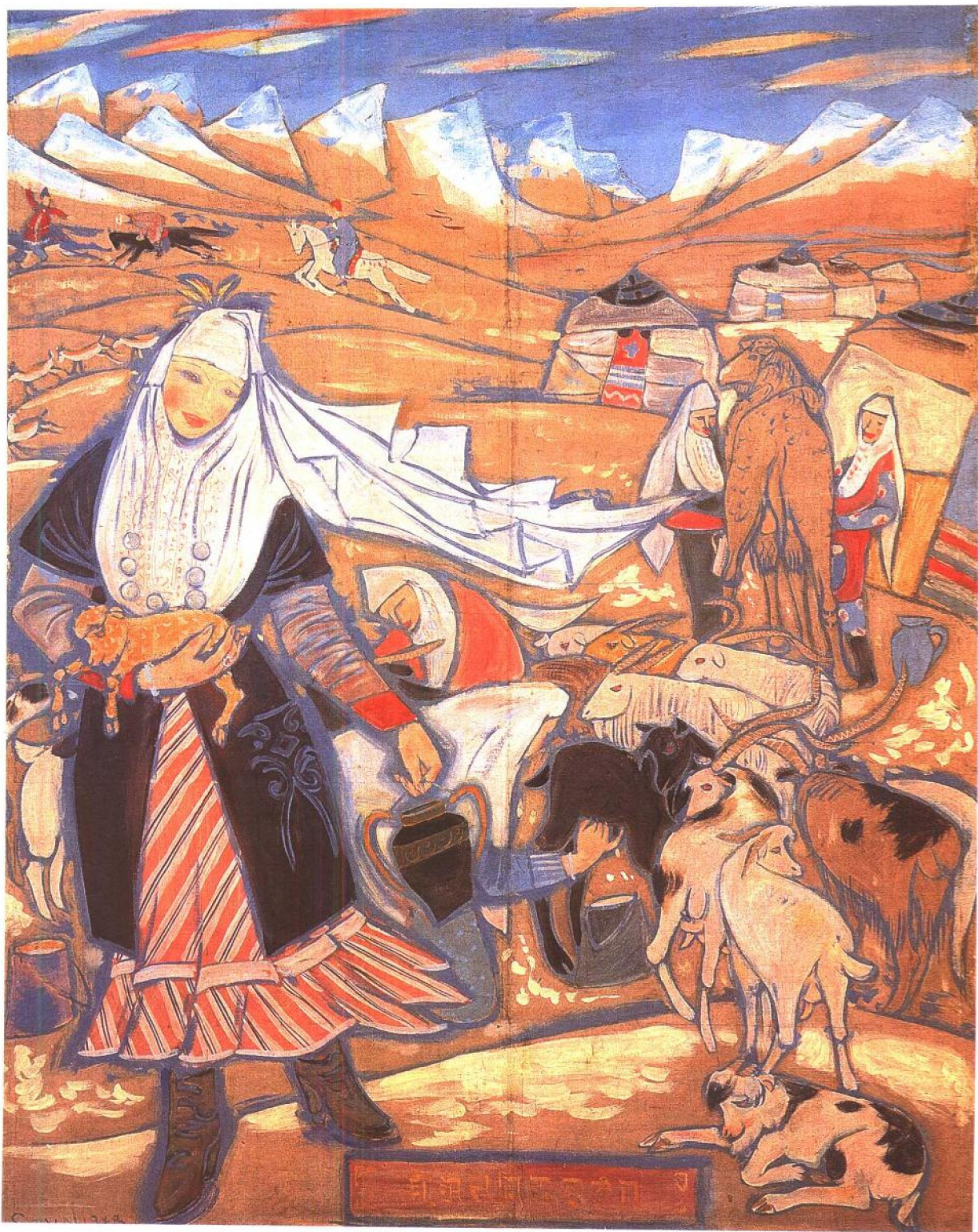
我们在教学大纲中指明“绘画是老老实实的事业,是要为之付出无比辛勤的劳动而又无捷径可寻的事业,为此,我们始终坚持严谨的治学态度,注意培养学生对待艺术和生活的严肃精神”,如果没有这样一种精神是什么事情也作不好的。艺术学习是一个需要全神贯注,感觉与思维同时并用的工作,不是可以随随便便靠小聪明和“玩艺术”的态度就可以成功的。专业课学习包括认识对象与表现对象,技术基础与艺术表现两方面,两者既有相对独立性又是互为关联密不可分,董希文先生认为“学校既要教基本功,又要教艺术表现,低年级当然要必须侧重在极其严格的解决学生坚实的技术基础 ABC,但也要教艺术表现,它应该是在基本功和艺术表现的统一、客观和主观的统一的指导思想下的阶段论,无论是低年级还是高年级,无论是在学校还是毕业后,任何时候都要求学生事物有自己的态度和由此而产生的自己的艺术表现语言,把基本功和艺术表现、客观和主观机械地割裂开来就会成为技术上的奴隶”,他说:“形象的规律是客观存在,但去认识和表现这些规律时,应该把客观规律与主观感受统一起来,认识对象与表现对象中要能做到客观的基础上加以主观的肯定”,“画画时要像中国画家那样对待对象和看‘穿’对象,作画的态度不仅是再现对象,而且是表现对象,包涵着画家自己的思想感情和观点”,又说:“中国画往往一笔下去就要求形象、质感与生命的三个因素的结合,这种形神兼备的表现力,这种突出地追求自然界的生命特征和物性的表现方法,是极高的现实主义性的创作方法,我想未尝不能发挥到油画上去,创造出多种多样的油画技巧和形式来的”。董先生在教学中的这些要求和主张依然是今日的第三画室的主张,我们认为一个学生的基本功是否扎实,主要反映在他对形体结构、质量、空间和色彩的感觉、理解与把握上的能力,概括地说就是掌握形与色的能力,形是造形艺术的根本,是首要的因素,第三画室特别重视建立明确的造形意识,对所有物体的表现都要以形去塑造,董先生的说法是“要像雕塑一样把东西做出来”,以便能体现出对物体的物质构造和整体造形状态,也就是要能“在客观的基础上加以主观的肯定”。另外,色彩是油画的灵魂,在具象绘画内色彩虽然与形体不可分离,但它有着重要的独立价值,如果不能认识色彩规律的科学性,没有敏锐的判断把握调整色彩关系的能力,没有对色彩语汇丰富的储存,那将无法进入油画艺术的天地,我们主张以固有色的存在因素为依据,进一步了解认识条件色相互影响及变化规律,进而向人的心理情感色及主观意向色的研究拓展,进入个性色彩语言的表达方式。唯有形与色全面地把握与完美结合才能构成实际的基本能力,为此学生必须进行严格的练习,“严”是这一阶段的必然要求。在这一基础上则要大胆进行主观精神与情感的探索,充分发挥艺术表现的能动性。要求以情御理,以神御形,探索形神兼备的表现力,做到以客观物象为依据,以具象造形为方向,为各自的独特感受寻找鲜明有力的艺术表现手段,提倡学生关注生活,以现实生活为源泉,关注客观世界的内在生命力,面对客观物象时始终充满创造激情与活力,充满艺术表现的能动性,努力使主客观两方面达到有机地结合,发挥油画艺术语言特有的魅力。这一侧重艺术表现探索的阶段,无论在习作或创作练习中其艺术天地是宽阔的,语言是多样的,主体的情、意、神是充沛而活跃的,因此,“宽”应是这一阶段的主要特质。若称基础多重理而艺术表现则多重情,基础多要严而艺术表现多要宽,这是一个认识理解和感受体验的相对分立与结合的不同阶段和过程,董希文先生说得好,“严是观察深



男人体 素描 詹建俊 1955 年



女肖像 油画 袁运生 91×60cm



哈萨克牧女
董希文
1948年

入和表现深入，严是作画时由无理到有理的练习过程，严还应有画家的主观感受，严是严格掌握客观规律”，“宽是比较多地发挥主观能动性，由以理作画到以情作画，情重于理，写意重于写形”，“严和宽不是直线变化，而是反反复复”。在学习过程中严和宽、情与理虽然有相对侧重的不同阶段和状态，但，两者始终是相互交错与渗透，而不是绝对分开。不体现规律的艺术表现和没有感觉的体现规律，都是机械地割裂，都不符合我们的要求。

第三画室在课业要求上是严格的，在教学方式上是灵活的，它是一个严肃的学术研究课堂，也是一个活跃的艺术探讨集体。

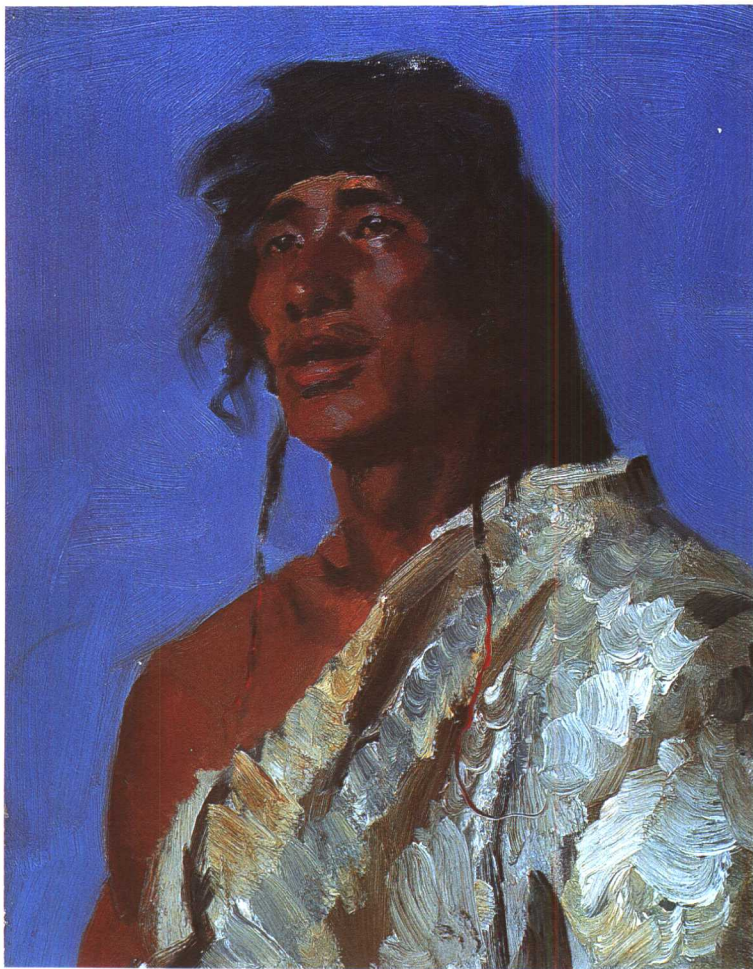


上:千年的土地翻了身
董希文

黑水姑娘
董希文
53×40cm
1955年

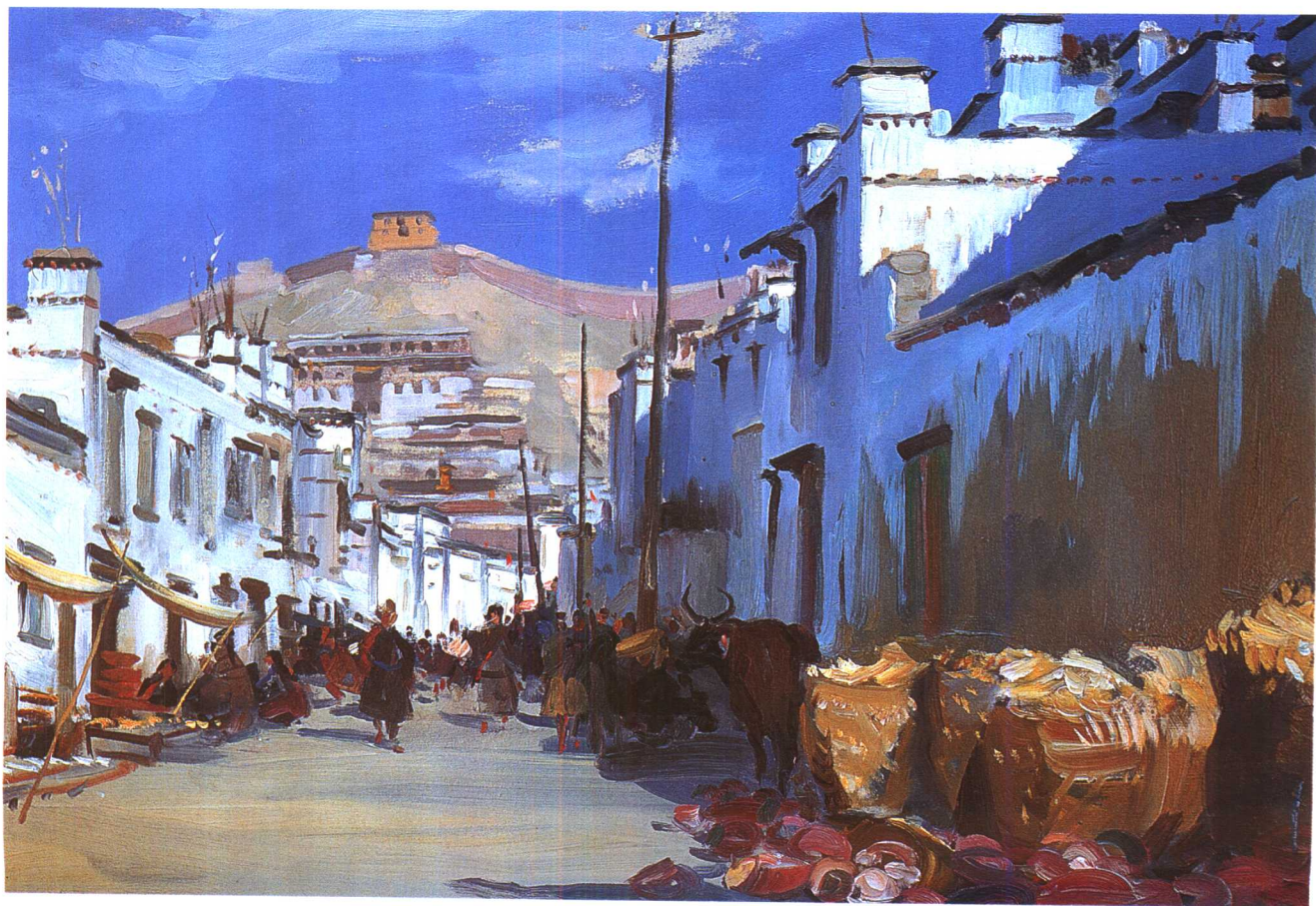
苏联舞蹈演员契芭娜泽 彩墨 董希文 73.5×47.5cm 1957年





山歌 董希文 53×40cm 1962年

江孜街头 董希文 81×54cm 1962年



静物 董希文（年代不详）



苗女赶场 董希文 70×100cm 1942年





上: 秤惶者

许幸之

33×24cm

1934 年

西红柿

许幸之

40×30.2cm

1978 年

解艺四题

朱乃正

繁杂之网结与清晰之轨迹

一个包容万象的大千世界，从宏观天地宇宙至微观细胞粒子，从物质变化到精神升华，自然造化与人类行为的社会生活交织的网真是繁复庞杂无穷，每一个人降临世上，便投身于网中，只能在此网中生存，参予人类不息的编织，直至完成一个自己的网格，并通过编织这一网格来和整个世界相连，由此不断认识外部世界和随时调整自己，最后确立了自身的价值方位。艺术家理应是在所有编织自己这一网格中最复杂奇妙、最富创造魅力的人，所以才有艺术家殊有的自尊与自豪。正因为艺术家创作时的客观背景是如此繁杂错综又广阔无际，因此，需要极其敏锐的感悟。而艺术家的创造个性在本质上就决定了他具有真诚率直强烈的气质，这恰能在繁杂的网络中反衬出他自己清晰的行为轨迹，这轨迹也必将映出他生前至身后特定的历史文化和时代生活的背景，当然更清晰地标示出他的艺术历程，并放射出一个真正艺术家的思想感情、审美品格与创造力的光芒。

拓展沃土与培选良种

辛勤耕耘在艺术园地上的创造者们，最珍贵最热爱的是自己脚下的那片土壤。应该感谢并值得骄傲的是祖先给我们留下了垦种的沃土和结成的硕果，使我们吮吸着得天独厚的养料，从而继业。有出息的炎黄子孙，非但不可使这块土地荒芜贫瘠，且要开拓新域，结出新果。艺术家是人类文化的传播者，是精神食粮的创造者，所以播撒的种子必须经过精心的筛选。就其在东西方逐渐加快交汇之中形成的现代文化，给我们提供了极大范围择取的可能，在世界潮流滚滚前进之期，我们已不能也不可能驻足原地用祖先留下来的种子模式去耕耘，那样沃土会日渐瘦瘠，种子也将萎靡。所以拓展沃土与精选培育良种当是不容犹疑之责，甚至通过优化合理的杂交与嫁接，培育出更有生命力之良种。真正的传统是一种精神，而不是固定的样式。精神又需注入新的生命，才能使其充满活力地延续。我相信，我们始终会保留祖先给予的是一种真正传统的精神“色素”，不会消退，就像我们身上的黄肤色素一样。油画本是外来艺术语言的一大品类，传至中国已近百年，经过前辈至今几代人的努力耕作，正在艺苑中绽开品种繁多的七彩花，结出各具芳馨的鲜硕果。不过，当我们在拓展沃土和培选良种的同时，最重要的是毋忘艺术之根——艺术家之真情，必须深扎在自己立身存命之本土中。

给予的自由与不自由的自身

回顾我们近半个世纪的艺术发展道路，所有真正的艺术家们，无不在寻求一个最适合自己的，可让自己创作才能自由发挥的环境。我们这一代有漫长痛苦经历的人，是最能体味为了取得这个环境而付出的巨大代价。所以当苦苦寻求等待的环境开始来临逐渐形成之时，我们倍感幸慰、珍惜而有几分知足。进而反思十年来的美术进程与创作现象，可以说在八十年代至九十年代初这一阶段中，我们已远非从单一模式中解脱出来，而且以疾



藏女 朱乃正 1979年



速的步态,跨越了西方艺术近百年的形式里程:印象派之后,新古典主义,超级写实主义,表现主义,立体主义,抽象主义,野兽派,波普艺术,行动艺术,观念艺术……。这种给予艺术家自由选择的宽容度已相当可观,也是前所未有的。我们似乎很难或有必要再去企寻一个更为“自由”的理想化的环境。只要冷静清醒地考察这十年来的油画艺术,我们毕竟有一种强烈而又虚浮不足的余感。特别是一旦脱掉披挂在身上的是借用外来形式衣套之时,大家才看清一个更本质的自身,实与借披的外衣不相谐调,开始恍悟这尚非真正的“自由”择取,犹陷在“不自由”的沼泽中,这一“不自由”并非缘起客观,而是源在自身。绝对的“自由”不曾现实世界中存在过一天,但真正的“不自由”,反倒可能常存于自身茫然的矛盾迷雾中。当我们有足够的“自由”去接受西方文化背景下形成的审美意识和各种新老艺术流派时,我们很可能给自己设置了对民族文化传统精神继续自由探寻的障碍;当我们亲临市场经济,有“自由”投身于艺术商品化的浪潮中时,我们很可能失去了把握自己艺术方位和品位的敏性与毅力,更可能失去了保持一个艺术家真诚的自由;当我们有足够的财力或为获取更多的财力,去借靠摄影技术来“自由”制作有“卖相”的“作品”时,我们就必然会失去表达纯正的绘画艺术语言的自由。不言而喻,最大的困难是艺术家面临生存价值的精神选择,真正的“不自由”可能是我们面对选择时的自身。

教学规范与创造个性的矛盾症状

教育是启载人类走向文明彼岸的航船。学院则是引导学子,开发并使其真正获得智能的炼场。这是认识教师天职的前提。我们高等美术学府的每位教师,理应承担双重任务,一是作辛勤园丁,对学生谆谆施教;二是凝聚自己心力,以激情投入创作。一所院校,不论采用什么体制模式,都必然随着时代的进步而变化发展。艺术院校尤不例外。但需要相对的稳定,并



左上:彝族青年 朱乃正 1976 年

右上:自画像 朱乃正 1962 年

藏族汉子 朱乃正 1979 年