

文脉传承

2016中国写意油画学派
名家研究展作品集

2016 RESEARCH EXHIBITION ON
CHINESE ARTISTS OF IMPRESSIONISTIC
OIL PAINTING SCHOOL

INHERITANCE
IN CONTEXT

图书在版编目(CIP)数据

文脉传薪——2016 中国写意油画学派名家研究展作品集 / 关山月美术馆编著. ——南宁: 广西美术出版社, 2016.4
ISBN 978-7-5494-1558-8

I. ①文… II. ①关… III. ①油画-作品集-中国-现代 IV. ①J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 062280 号

文脉传薪

——2016 中国写意油画学派名家研究展作品集

WENMAI CHUANXIN—2016 ZHONGGUO XIEYI YOUHUA
XUEPAI MINGJIA YANJIUZHAN ZUOPINJI

编 著: 关山月美术馆
主 编: 陈湘波
副 主 编: 颜为昕 文祯非
执行编辑: 王 娟
编 委: 陈湘波 颜为昕 文祯非 王 坚 张新英 鲁 珊
陈俊宇 程 平 骆文华 陈麒仲
图书策划: 冯 波
责任编辑: 陈曼榕
责任校对: 农 丽 王 野
出 版 人: 彭庆国
终 审: 姚震西
设计制作: 深圳市图壤广告有限公司
出版发行: 广西美术出版社
地 址: 广西南宁市望园路9号, 530023
网 址: www.gxfinearts.com
印 制: 深圳市鑫骄阳印刷有限公司
印 数: 1000
版 次: 2016年4月第1版
印 次: 2016年4月第1次印刷
开 本: 889 mm × 1194 mm 16开
印 张: 23
书 号: ISBN 978-7-5494-1558-8
定 价: 280.00 元

序

油画从西方传来，经过几代艺术家的研究与创造，成为表述中国文化主题和表达中国思想观念的视觉载体，更成为表现中国画家文化情怀的语言，油画在中国的传播与广泛的社会接受也使油画拥有中国自身文化环境的支持。

在全球文化交汇、激荡、碰撞的情境中，中国油画需要寻找自己发展的路向。近些年来，一大批油画家重视在文化精神层面弘扬传统、驻足本土、探索创造，体现了一种新的文化自觉。“写意油画”就是当代中国油画的一种新的学术现象，也体现了中国油画家新的文化选择。

“写意油画”的本质支撑和内在学术理想是“写意精神”，这也是许多画家在探索上持续投以热情的根本动力。作为中国艺术传统的重要特征，“写意”的内涵博大精深，包含了人与自然、自我与世界的交融，也展现了具有东方文化属性的语言特征。许多艺术家一方面投身自然，驻足热土，深入生活，关切社会发展现实，以彰显时代文化精神的情怀在写意油画上积极创造；另一方面努力从中国传统文化的思想观念和视觉方法论上汲取营养，反拨图像时代对绘画语言的冲击和影响，在学术文脉上展开实践的传承与探索，由此形成了“写意油画”这个学派丰富的个体成果和整体的蔚然风气。

在十多年来“写意油画”发展的进程中，许多艺术家自发组织了持续的写生、展览和学术交流活动，为了展示“写意油画”学派发展的面貌，也为了推动对“写意油画”这个学术命题的研讨，深圳关山月美术馆发起承办“文脉传薪——中国写意油画学派名家研究展”，具有汇集成果、推动研究的重要意义。本次展览得到了深圳市宣传文化事业发展专项基金的大力支持，在北京展出之后将在多个美术馆的支持下赴各地巡回展出。此举也得到了油画家们的积极响应，大家认真展示自己的艺术精品，汇成“写意油画”可观的图景，颇有事业为公、百川汇流的气象。这些作品以饱满的艺术探索热情、丰富的语言形式交织成蓬勃的时代文化生机，让人可期中国油画不断精进的前景。

中央美术学院院长、中国美术家协会副主席

范迪安

2015年8月

目录

序 / 范迪安(中央美术学院院长、中国美术家协会副主席)

前言 / 陈湘波(深圳市关山月美术馆馆长)

001 罗工柳谈写意油画

——摘自刘骁纯《罗工柳艺术对话录》

027 油画写意：风格、形态或精神

郑工 / 文

(中国艺术研究院美术研究所副所长、研究员、博士生导师)

031 身份焦虑与本体回归

——新中国成立以来中国写意油画的历史及其概念浅析

丁澜翔 / 文 (深圳市关山月美术馆)

图版(按年龄排序)

038 戴士和

阿勒泰山下 / 120 cm × 90 cm / 布面油画 / 2015年

情歌 / 120 cm × 90 cm / 布面油画 / 2015年

北疆可托海塔拉特村 / 80 cm × 120 cm / 布面油画 / 2015年

石壕村村口 / 80 cm × 80 cm / 布面油画 / 2015年

044 孙建平

现代三儒(马一浮、梁漱溟、熊十力) / 180 cm × 180 cm / 布面油彩 / 2007—2013年

1935年春天的一次文人雅集(局部) / 250 cm × 400 cm / 布面油彩 / 2013年

那些年——来今雨轩的文人聚会之一 / 180 cm × 180 cm / 布面油彩 / 2016年

那些年——来今雨轩的文人聚会之二 / 180 cm × 180 cm / 布面油彩 / 2016年

050 陈国力

《荷风》系列之二 / 160 cm × 45 cm × 4 / 布面油画 / 2006年

《荷风》系列之三 / 80 cm × 80 cm / 布面油画 / 2007年

秋塘和风 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2015年

夏塘雨声 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2015年

056 陈宜明

夏日 / 60 cm × 60 cm / 布面油画 / 2014年

湘水人家 / 70 cm × 140 cm / 布面油画 / 2015年

雨后 / 70 cm × 70 cm / 布面油画 / 2015年

正月的沿坑岭头 / 70 cm × 70 cm / 布面油画 / 2014年

062 丁一林

船殇 / 60 cm × 80 cm / 布面油画 / 2015年

梦归故里 / 60 cm × 80 cm / 布面油画 / 2014年

歙县敦本堂 / 80 cm × 80 cm / 布面油画 / 2015年

歙县渔梁古亭 / 80 cm × 80 cm / 布面油画 / 2015年

068 陈和西

后院 / 80 cm × 80 cm / 布面油画 / 2012年

水塘边 / 120 cm × 120 cm / 布面油画 / 2015年

郊外野景 / 120 cm × 120 cm / 布面油画 / 2012年

休闲 / 120 cm × 120 cm / 布面油画 / 2015年

074 赵开坤

黑色老式助力车 / 130 cm × 180 cm / 布面油画 / 2006年

中国园林系列之虎丘二 / 100 cm × 150 cm / 布面油画 / 2014年

向日葵 / 155 cm × 110 cm × 2 / 布面油画 / 2013年

陕北清涧小岔村 / 70 cm × 70 cm × 2 / 布面油画 / 2013年

080 毛岱宗

教子埕稻田 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2015 年
菜花地的福音 / 81 cm × 100 cm / 布面油画 / 2015 年
新收的萝卜 / 80 cm × 80 cm / 布面油画 / 2015 年
农院树荫 / 80 cm × 80 cm / 布面油画 / 2015 年

086 许江

葵祭·清明 / 180 cm × 200 cm / 布面油画 / 2014 年
葵祭·芒种 / 180 cm × 200 cm / 布面油画 / 2014 年
葵祭·端阳 / 180 cm × 200 cm / 布面油画 / 2014 年
葵祭·流火 / 180 cm × 200 cm / 布面油画 / 2014 年

092 范迪安

北方秋天的田野 / 150 cm × 320 cm / 布面油彩 / 2014 年
闽海渔歌 / 100 cm × 320 cm / 布面油彩 / 2015 年
礁石浪痕 / 160 cm × 320 cm / 布面油彩 / 2015 年
谷雨 / 70 cm × 130 cm / 布面油彩 / 2015 年

098 洪凌

碧苔芳晖 / 150 cm × 250 cm / 布面油画 / 2013 年
翠溪 / 150 cm × 250 cm / 布面油画 / 2014 年
俯仰桑榆 / 250 cm × 530 cm / 布面油画 / 2015 年
悠悠寒谷 / 160 cm × 250 cm / 布面油画 / 2014 年

104 砂金

骑射系列——春 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2013 年
骑射系列——秋 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2013 年
骑射系列——夕 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2013 年
骑射系列——夜 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2013 年

110 崔国强

最后的村庄·1 / 100 cm × 250 cm / 布面油彩 / 2012 年
关中忆旧·2 / 80 cm × 220 cm / 布面油彩 / 2014 年
印度·瓦拉纳西 / 60 cm × 120 cm / 布面油彩 / 2012 年
印度·路边即景 / 60 cm × 120 cm / 布面油彩 / 2012 年

116 黄菁

梦中花 / 100 cm × 100 cm / 布面丙烯 / 2015 年
花仙子 / 100 cm × 100 cm / 布面丙烯 / 2016 年
龙凤飞 / 100 cm × 100 cm / 布面丙烯 / 2016 年
天上之境 / 100 cm × 100 cm / 布面丙烯 / 2016 年

122 王辉

昆仑雄奇 / 100 cm × 400 cm / 布面油画 / 2015 年
苍山雪峰 / 100 cm × 200 cm / 布面油画 / 2015 年
从拜火教遗址东望 / 80 cm × 240 cm / 布面油画 / 2015 年
紫气 / 200 cm × 150 cm / 布面油画 / 2016 年

128 王克举

金色的季节 / 180 cm × 200 cm / 布面油画 / 2008 年
梁上风 / 160 cm × 200 cm / 布面油画 / 2014 年
塞北秋色 / 160 cm × 200 cm / 布面油画 / 2015 年
夜雨初晴 / 140 cm × 160 cm / 布面油画 / 2015 年

134 闫平

都有一颗勇敢的心 / 180 cm × 200 cm / 布面油画 / 2014 年
花儿明年还是一样的开 / 160 cm × 140 cm / 布面油画 / 2014 年
叫春 / 200 cm × 360 cm / 布面油画 / 2006 年
就像两条鱼 / 200 cm × 180 cm / 布面油画 / 2013 年

140 刘建平

城 / 160 cm × 196 cm / 布面油彩 / 2012 年
山 / 160 cm × 196 cm / 布面油彩 / 2012 年
风吹过 / 60 cm × 80 cm / 布面油彩 / 2015 年
daylight / 60 cm × 80 cm / 布面油彩 / 年

146 贾涤非

黄古村农户窑洞 (宁夏) / 50 cm × 60 cm / 布面油画 / 2014 年
石头楼正楼大堂 (吉林) / 50 cm × 60 cm / 布面油画 / 2014 年
乌拉古街——后府 (吉林) / 50 cm × 60 cm / 布面油画 / 2014 年
午后的院子 / 50 cm × 60 cm / 布面油画 / 2014 年

152 段正渠

白城子 / 110 cm × 200 cm / 布面油画 / 2011 年
北草地 / 110 cm × 200 cm / 布面油画 / 2011 年
大河 / 210 cm × 300 cm / 布面油画 / 2005~2007 年
黄河传说之四 / 130 cm × 180 cm / 布面油画 / 2008 年

158 翁凯旋

江南春雪系列之一 / 170 cm × 180 cm / 布面油彩 / 2015 年
江南春雪系列之二 / 170 cm × 180 cm / 布面油彩 / 2015 年
江南春雪系列之三 / 170 cm × 180 cm / 布面油彩 / 2015 年
江南春雪系列之四 / 170 cm × 180 cm / 布面油彩 / 2015 年

164 马路

冰之浪 / 180 cm × 210 cm / 综合技法 / 2015 年
不知道 / 180 cm × 210 cm / 综合材料 / 2013 年
要有水 / 180 cm × 200 cm / 综合技法 / 2014 年
余纯信的最后 / 140 cm × 210 cm / 综合技法 / 2015 年

170 王琨

人面桃花 / 70 cm × 50 cm / 布面油画 / 2016 年
朱扉悄悄 / 70 cm × 50 cm / 布面油画 / 2016 年
水仙 3 / 70 cm × 50 cm / 布面油画 / 2016 年
水仙 4 / 60 cm × 50 cm / 布面油画 / 2016 年

176 杨参军

《家园》系列之二 / 60 cm × 150 cm / 布面油画 / 2016 年
《家园》系列之一 / 60 cm × 150 cm / 布面油画 / 2016 年
《家园》系列之三 / 60 cm × 150 cm / 布面油画 / 2016 年
《家园》系列之四 / 60 cm × 150 cm / 布面油画 / 2016 年

182 张冬峰

动车在飞驰 / 50 cm × 40 cm / 布面油画 / 2015 年
邻街女孩 / 50 cm × 40 cm / 布面油画 / 2015 年
他们…… / 60 cm × 50 cm / 布面油画 / 2016 年
她 / 50 cm × 40 cm / 布面油画 / 2015 年

188 孙纲

园中景 / 80 cm × 80 cm / 布面油画 / 2015 年
艺术区——751 / 120 cm × 120 cm / 布面油画 / 2015 年
收获的季节一 / 97 cm × 130 cm / 布面油画 / 2015 年
收获的季节二 / 97 cm × 130 cm / 布面油画 / 2015 年

194 白羽平

郭家沟 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2015 年
郭家沟夕阳 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2015 年
威坪堡 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2014 年
湘潭农田 / 60 cm × 80 cm / 布面油画 / 2011 年

200 井士剑

呈之一 / 200 cm × 130 cm / 布面油画 / 2015 年
呈之二 / 200 cm × 130 cm / 布面油画 / 2015 年
大硕图 / 200 cm × 130 cm / 布面油画 / 2015 年
秋实 / 200 cm × 130 cm / 布面油画 / 2015 年

206 刘大明

勒努勒与苏比努 / 160 cm × 140 cm / 布面油彩 / 2015 年
小库尔班和他的婶婶 / 160 cm × 140 cm / 布面油彩 / 2015 年
马拉迪卡的集 / 190 cm × 120 cm / 布面油彩 / 2015 年
屠夫 / 190 cm × 100 cm / 布面油彩 / 2016 年

212 张立平

潮汐 / 180 cm × 190 cm / 布面油画 / 2016 年
蓝之舟 / 170 cm × 210 cm / 布面油画 / 2014 年
绿海 / 180 cm × 190 cm / 布面油画 / 2015 年
旭日下的小船 / 150 cm × 180 cm / 布面油画 / 2013 年

218 姚永

海草房 2 / 80 cm × 100 cm / 布面油彩 / 2015 年
修船厂 2 / 80 cm × 100 cm / 布面油彩 / 2015 年
涛声 / 80 cm × 100 cm / 布面油彩 / 2015 年
渔港之晨 / 80 cm × 100 cm / 布面油彩 / 2015 年

224 张新权

寒露回廊 / 90 cm × 130 cm / 布面油画 / 2013 年
幽栖沧浪 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2013 年
月食 / 180 cm × 220 cm / 布面油画 / 2013 年
甲午迹 定远舰 / 200 cm × 200 cm / 布面油画 / 2014 年

230 张路江

草莓田 / 60 cm × 90 cm / 布面油画 / 2016 年
介于春色 / 60 cm × 90 cm / 布面油画 / 2016 年
艳遇 / 60 cm × 90 cm / 布面油画 / 2016 年
阳光灿烂的日子 / 60 cm × 90 cm / 布面油画 / 2016 年

236 顾黎明

荣成海石 / 80 cm × 100 cm / 布面油彩 / 2014 年
荣成海滩树 / 80 cm × 100 cm / 布面油彩 / 2014 年
荣成海湾 / 80 cm × 100 cm / 布面油彩 / 2014 年
拙政园余晖 / 60 cm × 80 cm / 布面油彩 / 2012 年

242 张杰

山色有无中 / 100 cm × 130 cm / 布面油画 / 2015 年
《逝者如斯》之五 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2015 年
《逝者如斯》之六 / 80 cm × 100 cm / 布面油画 / 2015 年
《忆语》之五 / 100 cm × 130 cm / 布面油画 / 2015 年

248 文祯非

行·系列 353 / 71 cm × 101 cm / 布面油画 / 2016 年
行·系列 351 / 150 cm × 150 cm / 布面油画 / 2016 年
行·系列 350 / 150 cm × 150 cm / 布面油画 / 2015 年
行·系列 298 / 121 cm × 87 cm / 布面油画 / 2015 年

254 杨诚

武鸣伊岭岩采石场 / 190 cm × 180 cm / 布面油画 / 2011 年
蓝图 / 190 cm × 180 cm / 布面油画 / 2011 年
秋色太行 / 190 cm × 180 cm / 布面油画 / 2016 年
金色的田野 / 153 cm × 338 cm / 布面油画 / 2015 年

260 赵九杰

紫色花园 / 200 cm × 180 cm / 布面油画 / 2005 年
红苹果 / 50 cm × 60 cm / 布面油画 / 2007 年
仕女 / 200 cm × 80 cm / 布面油画 / 2008 年
仕女 / 200 cm × 80 cm / 布面油画 / 2008 年

266 任传文

浮生——晨雾 / 118 cm × 105 cm / 布面油画 / 2015 年
浮生——瓶 / 118 cm × 105 cm / 布面油画 / 2015 年
浮生——火山 / 85 cm × 80 cm / 布面油画 / 2015 年
浮生——秋阳 / 138 cm × 122 cm / 布面油画 / 2015 年

272 陈树东

关山阵阵苍 / 260 cm × 300 cm / 布面油画 / 2007 年
开垦 / 130 cm × 195 cm / 布面油画 / 2003 年
圣地延安 / 100 cm × 80 cm / 布面油画 / 2009 年
雨后复斜阳 / 190 cm × 130 cm / 布面油画 / 2001 年

278 梁宇

信号·沿线系列之一 / 65 cm × 80 cm / 布面油画 / 2014 年
信号·沿线系列之二 / 65 cm × 80 cm / 布面油画 / 2014 年
信号·沿线系列之三 / 65 cm × 80 cm / 布面油画 / 2014 年
信号·沿线系列之四 / 65 cm × 80 cm / 布面油画 / 2014 年

284 王建国

大地飞歌之二 / 220 cm × 570 cm / 布面油画 / 2015 年
诗意大地 / 180 cm × 320 cm / 布面油画 / 2015 年
SPA / 200 cm × 240 cm / 布面油画 / 2016 年
红海滩 / 120 cm × 200 cm / 布面油画 / 2015 年

290 管朴学

八月之一 / 200 cm × 200 cm / 布面油画 / 2015 年
好望角的砂石 / 180 cm × 160 cm / 布面油画 / 2013 年
八月之二 / 200 cm × 200 cm / 布面油画 / 2015 年
镜山 / 180 cm × 160 cm / 布面油画 / 2013 年

296 袁文彬

董小姐 / 200 cm × 150 cm / 布面油彩 / 2016 年
周老虎 / 200 cm × 150 cm / 布面油彩 / 2015 年
活色生香 / 200 cm × 150 cm / 布面油彩 / 2016 年
微信生活 / 200 cm × 150 cm / 布面油彩 / 2015 年

302 李江峰

化象成境——沉静 / 200 cm × 140 cm / 布面油画 / 2015 年
化象成境——静 / 200 cm × 140 cm / 布面油画 / 2015 年
化象成境——蓝 / 200 cm × 140 cm / 布面油画 / 2015 年
化象成境——无声 / 200 cm × 140 cm / 布面油画 / 2015 年

308 陈向兵

野草之二 / 60 cm × 80 cm / 布面油画 / 2015 年
草木生 / 50 cm × 60 cm / 布面油画 / 2015 年
原野 / 80 cm × 60 cm / 布面油画 / 2015 年
野草之三 / 90 cm × 70 cm / 布面油画 / 2015 年

314 赵培智

塞下曲——望春风 / 200 cm × 90 cm / 布面油画 / 2014 年
塞下曲——在风里 / 200 cm × 90 cm / 布面油画 / 2014 年
望春风 / 200 cm × 340 cm / 布面油画 / 2015 年

320 黄礼攸

记忆·家园 / 180 cm × 190 cm / 布面油彩 / 2014 年
记忆·乡愁 / 220 cm × 180 cm / 布面油彩 / 2014 年
早春花雨 / 80 cm × 120 cm / 布面油画 / 2016 年
游春 / 80 cm × 120 cm / 布面油画 / 2016 年

326 刘商英

玛旁雍错 18 号 / 160 cm × 240 cm / 布面油画 / 2014 年
玛旁雍错 19 号 / 160 cm × 240 cm / 布面油画 / 2014 年
玛旁雍错 2 号 / 135 cm × 200 cm / 布面油画 / 2013 年
玛旁雍错 5 号 / 270 cm × 600 cm / 布面油画 / 2013 年

年度人物

332 年度人物 闫平

运动、欲望和表演——关于闫平的绘画
汪民安 / 文

338 年度人物 段正渠

北方大地的“生命呼吸”
水天中 / 文

344 年度人物 刘商英

宏大意识与纯粹抒怀——关于刘商英的绘画新作
范迪安 / 文

商英的画
戴士和 / 文

罗工柳谈写意油画

——摘自刘晓纯《罗工柳艺术对话录》

由著名的美术评论家刘晓纯先生采访并整理的《罗工柳艺术对话录》是20世纪末的一篇重要文献。罗工柳先生是我国著名的油画前辈，也是最早明确提出“写意油画”概念的先驱，并且本身长期对油画本土化和写意油画有着诸多的实践和经验，对许多我们争论的热点问题都有他独到独特的判断和论述，对有志于“写意油画”实验的同道提供了非常宝贵的指导意义。我们特选择其中部分重点论述供同道学习、参考。

谈路

刘：您一生的艺术道路中最重要的问题是什么？

罗：三大问题。第一是救亡与艺术的关系，第二是东方与西方的关系，第三是诗书画的关系。我的一生就是在这些问题上摸索，寻找处理这些矛盾的结合点。

三大问题对应着三大阶段，救亡和艺术的矛盾新中国成立前最突出，东方和西方的冲突“文化大革命”前最尖锐，诗书画的融合是我“文化大革命”后着力解决的问题。

刘：（罗工柳和刘晓纯谈1934年报考杭州艺专的事情。）那时您就有画油画的想法了？

罗：我入学报的是油画系，不是国画系。既然报油画系嘛，有机会总是要画油画的。但是当时没有画过，本科才有油画课。我很留心看欧洲油画，我看油画很特别，对那些太写实的、太匠气的、老一点的东西，我不喜欢，觉得没有什么味道；对印象派以后的，后印象派这一段的作品，我喜欢。为什么喜欢这些作品呢？觉得是个画了，以前太古老的东西太写实了，感觉与照片差不多，那时候我就有这个想法。我当时对野兽主义画家马蒂斯的艺术很喜欢，感觉他有东方的东西，对毕加索、塞尚、莫奈都很喜欢，对老一些的作品则不太喜欢。

一方面迫切需要帮助我们救国的东西，另一方面又喜欢毕加索、马蒂斯等新的东西，这就有点矛盾、有点双重性了。当时最重要的是救国，纯艺术的主张对我们影响不太大。但我对油画的偏爱在几十年后却发生了作用。

刘：这种艺术上的偏爱跟当时学校的整个学术气氛，跟方干民的教学有没有关系？

罗：其实有矛盾，又不矛盾。方干民教素描很写实，强调打基础，方干民的基础教学在学校里是很突出的。那种写实的训练我到现在还认为是必要的，没有这个基础造型能力，搞新的创作也比较困难。毕加索的造型能力非常强，这从他蓝色时期、玫瑰色时期的作品可以看出来，也可以从他立体主义作品严谨有力的结构中看出来。

在杭州我看过林风眠、吴大羽画的油画，都不是古典风格的，而是比较新的。

看来，当时杭州的整个校风有两方面：一方面打基础，基础要求严格；另一方面，在艺术上比较放宽，我觉得这比较好。放宽一步，学生比较容易朝创新的道路上发展，不是老一套。所以从那时开始我对老一套不喜欢，喜欢新的。但是没有基础新不出来。这两方面好像是矛盾的，其实是矛盾的统一。

刘：赵无极、朱德群、吴冠中与您是同届或同班的吗？

罗：吴冠中与我同班。杭州出的人才很多，像赵无极、朱德群、董希文、李可染、彦涵、力群、王朝闻、胡一川等，王式廓也在杭州待过短时间。这里牵涉前半个世纪整个中国美术教育的问题，这个问题很大，让美术史家去研究吧！

刘：您说在艺专时非常喜欢印象派、后印象派、野兽派马蒂斯、立体派毕加索的作品，他们的艺术道路都是用自己的才能和创造推动艺术自身的发展和变革，可以粗略地说是走为艺术而艺术的路。当时的杭州艺专，无论校长林风眠，还是潘天寿、吴大羽、方干民等一批教授，其自身的艺术道路多是以推动中国民族艺术的现代发展为己任，也可以粗略地说是为艺术而艺术的路。您在这样的环境中，为什么没有像赵无极、朱德群、吴冠中那样走为艺术的路？为什么选择了将艺术视为宣传民主与抗日的武器或工具，自己既是战士又是艺术家这样一条路？在杭州艺专的艺术氛围中您为什么能坚持您入学前的选择？有没有犹豫？

罗：一点也没有犹豫。

学到手再变

刘：有人认为“民族化”是框框，持这种看法的人并不反

对个性和创造性，甚至正是因为强调个性和创造性反而觉得提“民族化”束缚艺术家的手脚，妨碍想象力的自由发挥。您认为这种看法有道理吗？

罗：“民族化”的说法，既可以从积极方面解释，也可以从消极方面解释。

无论是吃汉堡包、比萨饼，还是吃蒸包、水饺，目的都一样，都是为了强健你的身体，强健黑头发、黄皮肤的中国人的身体，都要消化、吸收，将它转化成自己机体的一部分。既然强调个性和创造性，就不应该是对西方艺术的简单模仿，就要有中国艺术家自己的中国作风、中国气派。外来艺术品种，如电影、话剧、芭蕾舞、交响乐、油画等，引入中国后，“民族化”是一个发展趋势，一种努力方向。从这个意义上讲，“民族化”是有道理的。

“民族化”并不是作品好坏的标准。不能为了“民族化”而拒绝西方精华的东西，外边有好东西为什么不要？拒绝引进，“民族化”又从哪里说起？对于那种以“民族化”为名，以对西方精华的东西无知、一知半解、浅尝辄止、不深入钻研为实的倾向，我是坚决反对的。所以我一般不大喜欢提“民族化”，我强调应该研究中国的传统，应该有自己的创作的个性。这与你刚才说的那种提法可能有些接近，但也可能有一些想法不一样。我想把中国的精华与西方的精华融合起来创造新的东西，不要造成任何的框框。我之所以不大喜欢提“民族化”，一个是太简单化，另一个就是容易光向后边看不向前面看。我们不是复古，而是要继承前人的成果向前走、向前看；艺术要发展，要新，这就是我的思想。

我反对以“民族化”为框框，封闭自己，阻止学习其他国家好的东西；反对以“民族化”为棍子，压制艺术上的创新尝试；反对以古人为“民族化”的唯一标准。如果“民族化”不是死的、向后倒退的，而是活的、向前发展的，那我赞成。

其实，“现代性”也不应成为棍子和框框。任何合理的思路一经庸俗化都可能成为框框。搞创作时必须把“民族化”“现代化”等所有的紧箍都抛开，才能真正进入无拘无束的状态。

刘：您“文化大革命”前讲过“学到手再变”，这话是不是针对“民族化”讲的？这句话别看短，当时影响可不小。

罗：是针对庸俗肤浅、乱贴民族标签的“民族化”讲的。在我留苏即将归国的时候，也就是20世纪50年代末，国内开始了油画“民族化”的讨论，与此同时，油画中出现了单线平涂、横轴立幅的样式，甚至还有在宣纸上画油画等，我看了以后很着急，所以回国后极力主张“学到手再变”。

你想啊，油画是外来画种，在欧洲已经有好几百年的历史，出现了一代又一代的大艺术家，形成了一个又一个艺术高峰，我国认真引进油画是20世纪初才开始的，面对这种现实，那样的民族化方式，不是在用一种与油画精华根本无关的东西去阻止学习油画吗？

刘：有人说油画起源于中国几千年前的漆画，您如何看？

罗：那是用油调色的历史，还不等于作为一个艺术系统的油画的历史。

刘：有人研究了传教士将油画带入中国的历史，认为油画在中国已有数百年历史了。

罗：那是油画传入的历史，还不等于中国人真正开始创作油画的历史。

刘：陈丹青20世纪80年代移居纽约后进行了一段考察和思考，前几年发表了一通见解，大意是说中国油画根本就不行，在中国画油画不会有什么出路，学油画必须出去，在国内都是学习印刷品，印刷品对学油画只能产生误导。对此您如何看？

罗：对陈丹青的意见有争论吗？

刘：有，还挺激烈。有人认为这样说是跪着看西方油画，会阻碍中国油画家创造能力的发挥，还有的人向他提出两个问题。一是陈丹青出国后看了大量油画原作，画得为什么反而不如在国内创作的《西藏组画》了？二是刘小东没有出过国，陈丹青为什么又对他的作品大加赞赏，介绍他到美国去办展览？

罗：这就对了。任何事情一绝对化就麻烦了。

刘：为什么有的人越画越不会画了？

罗：改革开放以来不少人到欧洲进修油画，巴黎的吕霞光工作室就接待过许多中国油画家，有些我认识的人回来后一个

一个都不会画了，有的人反映，西方油画看得越多越不敢画，看得越多越不知道怎么画了。这就是问题了。这里有个“打进去”和“打出来”的问题，李可染讲国画家对中国绘画传统要“以最大的功力打进去，以最大的勇气打出来”，有道理。油画家对西方油画传统也应如此。我主张“学到手再变”，“学到手”就是打进去，“变”就是打出来。

这种情况早就有，宋代诗人杨万里谈体会，说“学之愈力，作之愈寡”，后来觉悟了，学得少了精了，直接到生活中获取感受，诗写好了，而且有写不完的东西了。还是要有判断能力：你到底需要什么？要选择，要有目的。出去学习的人也有很好的，好就好在善于找到自己需要的东西，善于从艺术的缝隙里找到自己创作的路径。

我希望年轻人在学生时代，老老实实打基础。油画传入还不久，学人家的东西必须学到手，不学到手变就没有基础。学生还是不要变得太早，中国画论中反对“求脱过早”的主张是有道理的。

但艺术不是技术，我们要向外国学技术、技巧，但不能失去自信。对于看得越多越不敢画的学生，我经常批评他们：“怎么快50岁了还画不出画来？”“怎么总是像大学生一样画画？这样怎么能画出来？”

有时技术不很好也能画出好作品，只要有才华。否定天才是不对的，艺术离不开灵气和天才，没有天才怎么会有贝多芬？不能完全认为自己不行，应该看到我们现在已经可以和西方画家一块儿起跑了。不要用技术把自己捆起来，不能自卑。

看原作的确有一定困难，但现在不是有越来越多的好作品来华展览，越来越多的人有机会出去看了吗？

画本身在发展，技术也在发展。有些东西是灵气、是感觉，看了印刷品也能通过自己的实践去领悟。油画就是一个用笔、一个色彩，就看你怎么运用，像凡·高那样全新的运用不是很好吗？

太自卑不行，要放胆去画，实践是最重要的。好多年轻人很有才华，主要问题不是技术，而是其他综合条件。把自己看成幼儿，不符合事实。

刘：不论是中国画还是油画，都有打不进去、浅薄浮泛的，也有打不出来、重复别人的，这是为什么？

罗：打不进去主要是不肯埋头下硬功夫，打不出来主要是缺乏创造性。首先要打进去。

刘：您上艺专时才20岁，已经显示出了学习的主动性。您在苏联时强调“先学到手”，这与主动性有没有矛盾？

罗：不矛盾。

如果带着为画好单线平涂的目的去学，那“主动性”和“学到手”肯定是有矛盾的，油画最精华的东西很难学到手，甚至连什么是精华都认识不到。

我去的目的很明确，就是学人家的东西，是去取经，要下功夫把握油画的精华、深入油画的堂奥，把油画中真正好的东西学到手。不能一去就带着“民族化”的先验的框框，那怎么能学好呢？带着取经的目的，“学到手”和“主动性”不是一致的吗？真经取到了，才能谈“民族化”，没取到经，你“化”什么？

我学习很主动，这里还有一点外在的原因，就是没人管我。

刘：为什么没人管呢？

罗：我去的时候带了《地道战》的照片和抗美援朝时的战地素描，苏联教授看了挺吃惊，说你画得这样好，还来苏联当研究生干什么？我国驻苏使馆知道这个情况后，也做了研究，认为我在国内已经是教授了，来当研究生不合适，后来就改成了进修生。这一下我就自由了，不用应付那些考试、论文之类的东西了……

后来我又进一步明确了，既然到国外学，就要抓住在国外学习最重要的东西，油画最重要的东西是什么？是色彩！一定要过色彩关！

中国有自己的传统色彩观，这主要体现在石窟壁画中而不是在正统文人画中。西方绘画的色彩也不是从来就好，色彩真正解放主要在印象派以后。掌握色彩最重要的有两点：第一，如何用色彩造型；第二，如何把握每幅画的色调。我学色彩就是要学这两点。

谈变

罗：变，在我脑子里占的位置很重，写过《谈变》。

刘：“五四”以来，“变”是议论得最多的问题。但“变”的指向前后并不完全一样。20世纪初的重点是不同于古人，反封建、批判民族保守主义，以打开国门向西方学习先进的科学和民主。直到80年代的新潮美术，“变”的呼声震耳欲聋，着重点仍然是借助西方文化叛逆自己的新、老传统。进入了世纪之末，情况不知不觉地发生了变化，“变”的重点渐渐转向了，反西方中心主义、反后殖民主义与新国学热构成了双重变奏。

罗：对于西方文化，过去提倡“拿来主义”，当时是必要的、对的，但现在我担心拿过头了，把糟粕和垃圾都拿来，那就糟了。

刘：我最近翻出了您那篇《谈变》，文章不长，发表在《美术》1961年第4期上。您早在30多年前已经把“变”的重点放在区别于洋人上了，强调“从外国到中国，这是一大变”。

罗：那是谈古元水彩画的短文，是借题发挥，谈我的想法。那时我正在集中考虑如何创造中国自己的油画。

在我脑子里，“变”主要就是变洋为中。

其实，20世纪大多数中国艺术家都面临“变古为今”和“变洋为中”的双重任务，这点咱们在谈版画变革时已经谈到了。相对来说又有侧重点的不同，你刚才谈了从世纪初到世纪末的相对差异。另外，从事不同艺术创作的人也有相对差异：国画家更多考虑变古为今的问题；版画、水彩、油画是外来画种，因此要更多考虑变洋为中的问题。

刘：您主要介入了哪些领域的变革？

罗：我一生有两次最主要的艺术变革，一次是木刻，一次是油画。

刘：木刻变革花了您数年时间，油画变革却花了您数十年时间。

罗：油画比木刻要艰难得多、复杂得多。

木刻首先是老百姓要求变革，西方的阴刻中国老百姓不接

受。艺术家与老百姓的变革要求是一致的，艺术家从老百姓的变革要求中取得了动力，从老百姓的民间木版年画中得到了启发，在大方向一致的情况下，比较顺利地创造出了雅赏的、俗赏的，更多是雅俗共赏的中国新木刻。

油画可就不一样了，老百姓，包括农民、市民，甚至上层社会，一般趣味与高层变革是有矛盾的。老百姓最喜欢、最能接受的是甜俗柔媚的写实油画，是月份牌、郎世宁风格的写实绘画。油画变革很容易走到这条路上去，因为老百姓容易接受。

月份牌、年画服务于市民社会，郎世宁绘画服务于满清宫廷，但贵贱之间审美趣味却非常一致，而且都是变洋为中的东西，都是民族化的东西，变是变了，但并不高明。所以，只讲“民族化”还不行，真正难的是如何化、如何变。

油画中西结合的问题近百年来大家都在摸索，有些画家有成就，但真正解决这个问题是很难的，成功的并不多。郎世宁的变化，越变越弱；月份牌的变化，越变越俗；只在表面工具材料上的变化，越变越糟；许多人往丑变，越变越洋，越变离中国越远。我强调变，但如果变的品格不高，则不是我们的目的。

变得最成功的还是林风眠，他最重要的是淡泊名利、追求艺术，不像有些人东凑一点西凑一点，就赶快宣传，急于出名。王悦之把油画画在绢上是不成功的，一画上去绢就变成脆的了。

艺术一定要向前发展，老是像别人，老是像外国人，外国人都看不起，站不住，历史是无情的。所以一定要变，一定要有中国味道，一定要变得让中国人民喜爱，喜闻乐见。

但变并不容易，我这辈子能否成功，我不敢说，几十年了，老在摸索，直到现在。别人说：“你怎么老在变，老变就是不成熟。”我说：“对的！我是不成熟。”我不像别人，好像抓住一个什么东西就这样一直画下去。我不是这样，我感觉我自己是不成熟的。现在好像摸到了一点，最近的画展大家觉得还是有一点中西结合的新东西。

画国画的人要到70岁才能开始有突变，我是摸索得太久了，因为我打杂太多，没有时间画画，很多作品都是业余画的，像《前仆后继》《在井冈山上》都是业余画的。离休以后已经60多岁、快70岁了，才又正式画起画来，才真正有了充分的时间发挥我自己的想象去画画。

现在80岁出头，我感觉如果不再给我20年是不能成熟的，假如我这次生病就走的话，那真是半途而废了。

刘：您在《谈变》中讲到一个观点，大意是：中国人表现中国的自然和人生，就不能不变。这概括了变洋为中的主、客观原因。

罗：那是几十年前谈的了。在20世纪末，新旧世纪之交，我看“变”的重要的根据是大的文化环境——新的中国文化、东方文化正在兴起的大环境。

刘：有人认为21世纪将是东方的世纪，是东方文化影响西方的世纪，海内外不少人有这种看法，最有代表性的是大学者季羨林。您赞同这种看法吗？

罗：这是大问题。最近我读过季羨林的文章，他认为“东方文化的精髓，就是天人合一，清楚地认识到宇宙与人类之间的一体不二”。西方文化中心有几百年了，西方文艺的成就，科学的发展，对人类有贡献，但近年来，季羨林认为西方文化快把人类毁灭了。他确信“只有东方文化能够拯救人类”。我希望将来有这一天。

刘：有的青年学者不赞同这种看法。认为这种看法是一种故步自封，对自己经济上的发展过分乐观，对民族文化优势看得过大，对其劣势则估计不足。

罗：季羨林等学者指的是广义的东方文化，从地域讲包括阿拉伯、伊朗、印度、中国、日本等，内容包括政治、经济、法律、科学、语言、文学、艺术、哲学、宗教等。季羨林说：“上下五千年，纵横十万里，东西文化的变迁是‘三十年河东，三十年河西’。”我希望辩证法有灵，终有这一天应验中国的一句老话：“物极必反。”

刘：我去美国接触一些搞科技的华裔青年，是些很有成就的人才，他们也认为“五四”以来总是不断拿西方新出现的学说去批判自己的文化传统和文化现状，这种局面应该扭转了。有位搞医的，认为西方思维方式把什么都分析、分解得很精很透，但结果并不能解决全部问题，有时分解越细离解决问题越远，因此需要东方的思维方式来补充。中医整体、辩证、有机的方法是西医不能取代的。

罗：这太好了。中国的青年人有这样的看法是很可喜的。我希望中国青年人重视东方文化。

我们这一代人，凡是留过学的，总要试图把西方的东西变成中国的东西。这是100年来留学回来的人的普遍感受，是对西方的东西有了研究的感受。

林风眠就是个很好的例子。我上学时杭州艺专在西湖中心孤山，哈同花园有一个大厅，林风眠就在那里待客、办公。我曾在那里看到林风眠从法国带回的他画的很大的油画，画的是渔民在海边的暴风雨中盼亲人，灰蒙蒙的，地道的西风油画，画得很有激情、很感动人，我非常喜欢。没多久，林风眠又给我们看一张1米见方的画，看了以后，印象到现在还很深。这一张画色彩非常鲜明漂亮，粗重的黑线条用得非常大，精神力量非常强烈，与西方油画不同，有很鲜明的东方风格和中国气派。前一张是从国外带回来的，后一张是新画的。他那时有了新作，经常拿给学生看。

100多年来，不仅东方人在学习西方的艺术，西方人也在学习东方的艺术。马蒂斯、高更、毕加索、塔皮埃斯、克莱因等一大批现代主义的大艺术家都借鉴了日本、中国的艺术。

刘：1998年7月，我在巴黎近郊参观了莫奈故居。最让我吃惊的是，在他的客厅、卧室、走廊、餐厅的墙面，从上到下挨一张挂满了日本浮世绘版画。从历史照片看，他在生前就是这样布置的。

罗：每个民族，非洲、南美……都有自己的艺术，都应该在相互交流中发展自己的艺术。1983年在西德，我看了一个大型的毕加索雕塑回顾展，规模很大，从中可以看出，艺术、文化要互相学习、发展自己。毕加索就是，黑人雕刻、民间草编也搞进雕塑了，吸收能力很强，非常善于学习。如果他来中国，会吸收很多东西，他的艺术也许又会出现一个大的变化。有的报纸说毕加索说过：“你们有个齐白石，我不去了。”接着我又看了一个南美的大型古代艺术展，一看，哎哟，毕加索不就从这里学的嘛！

刘：据张大千口述，他1957年在法国尼斯会见毕加索时，见到毕加索确实在学习齐白石的艺术。毕加索说：“我最不懂的，就是你们中国人何以要跑到巴黎来学艺术。真的！这个世

界谈到艺术，第一是你们中国人有艺术。整个的西方、白人都没有艺术。”说得张大千竟不相信自己的耳朵。

罗：所以，需要互相学习。春秋、战国的百家争鸣应该推向世界，影响会非常大。

刘：有的人认为中国文化与西方文化根植于两个不同的文化源，您如何看？

罗：我赞成这样的观点：中国文化是与西方文化不同系统的文化，它不会因为 100 年来学习西方而自行消亡，由于它与西方文化有互补性，自身有很强的自我更新能力，它在新世纪一定会显示出新的活力。

从世界来看，古代有好几个最主要的文化源，但后来的情况却发生了变化。埃及文化我特别喜欢，在国外我专看埃及博物馆，但那种盛况后来却衰落了。希腊文化、希腊雕刻也很了不起，一衰落就被别人抢光了，伦敦有，纽约也有。德累斯顿画廊二战后搬到了苏联，还给德国之前在列宁格勒冬宫展出。我去看了，一进大厅，啊呀！好大的气魄啊！整个一个神殿建筑，浮雕带很完整，很了不起，但现在希腊文化好像后继无人了。印度文化、波斯文化在历史上发展很好，很有贡献，衰落以后就起不来了。

中国不一样，文化一直在发展，经过历史变迁，改朝换代，文化始终在发展，文学、诗、绘画、雕塑、书法一直在发展。《诗经》、《楚辞》、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清小说都是世界水平的。社会动乱时文艺更加发展，比如魏晋，出了极高水平的东西，那时是中国文化了不起的巅峰。

清代末期政治经济很衰落，但文化还是出现了拔尖的人才。

刘：“五四”时期有的人认为清代文化也衰落了，所以发起了美术革命，主要批判清代文人画。陈独秀提出“打倒四王”，康有为、陈独秀都主张从西方学习写实艺术，以此扭转文人画的衰落，扭转崇古和逃避现实的风气。徐悲鸿实践了他们的主张，所以康有为十分支持徐悲鸿。

罗：清代艺术并不光是以“四王”为代表的正统派，还应该看到在野派、革新派。正统派崇古，要与古人一鼻孔出气，

是不大景气，但在野派出现了一批人，而且不亚于前代。元有黄王倪吴，明有文沈仇唐，清代却出现了一批大家：明末徐渭，后来的四大高僧、龚贤、扬州八怪、海上画派等。书法也是，风格特别多样，艺术解放，个性特别强，被称为“书道中兴”，与西方近现代艺术思潮十分接近。

刘：清代画论中石涛强调创造性，书法中也有这样一些人，傅山主张“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排”。王铎强调怪、力，“怪则幽险狰狞”，“力如金刚，声如彪虎，长刀大剑，劈山超海”。郑板桥狂称：“掀天揭地之文，震电惊雷之字，呵神骂鬼之谈，无古无今之画。”与正统派刚好相反。

罗：中国文化一直没有衰落，一直在发展，这点中国年轻人应该有充分的认识。中国文化非常博大精深，不仅要看到正统的，还要看到在野的；不仅要看到官方的，还要看到民间的。

就说绘画吧，中国绘画中不光有文人画，不能以文人画史取代中国绘画史。文人画只是中国绘画中的一部分，这部分有记载，历代积累了丰富的画史、画论著述，理论精深透彻，与西方完全不是一个体系。另一大部分是石窟艺术、陵墓艺术、民间艺术、少数民族的艺术。

埃及、欧洲、印度……世界各地宏伟巨大的艺术遗迹，都是与教权、皇权联系在一起。中国也不例外，大型的殿阁、寺观、洞窟、陵墓艺术，都是为高层统治者服务，甚至是帝王出钱的，因此不可能随便让什么人去做，一定是请了很高的高手、很高级的工师。吴道子、李思训都画过壁画，还有没有像吴道子这样的人？

刘：顾恺之画过壁画，王维也画过，苏东坡《凤翔八观》诗中曾咏歌王维在凤翔开元寺东塔所绘壁画，说明王维的壁画宋代尚存。

罗：从画史对顾恺之、王维、吴道子、李思训画壁画的盛况的记载来看，唐以前文人、匠人的区分还不是那么严重，文人画发展起来以后，以文人、匠人区分雅俗，工师、工匠就遭轻视了，渐渐就不记载这些东西了。

壁画艺术、洞窟艺术、陵墓艺术的作者中一定有一批大家，

这从作品完全可以推知。像汉代霍去病墓石刻群那样了不起的大作品，浑朴、神秘、莽莽苍苍的，作者地位本不应在文人画家之下。

刘：中国壁画对您的影响似乎比文人画还大。

罗：是的。中国壁画对我的影响确实很大，文人画对我的影响也不小，特别是文人画史、画论。应该研究一下，轻视工师、工匠的历史是怎样形成的，对工师、工匠中的大师不加记载的历史是怎样形成的。

刘：第一个提出“士人画”的是苏东坡，他说：“观士入画，如阅天下马，取其意气所到；乃若画工，往往只取鞭策、毛皮、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺便倦。”早于苏东坡两百余年，被称为“画史之祖”的张彦远就说过：“自古善画者，莫非衣冠贵胄、逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之人所能为也。”

罗：长期的重文轻工、排斥匠人，有两个后果是明显的。第一，最终导致了正统文人画的衰落，成为“五四”运动的批评对象；第二，古代许多壁画精品得不到重视，找不到记载，许多大画家的宝贵经验得不到总结和传播，以致壁画在唐以后渐少渐差。

1991年我到意大利，看了文艺复兴“三杰”的作品，那不都是匠人吗？所谓巨匠，就是了不起的匠人嘛！

“三杰”中米开朗基罗的壁画规模最大、雕刻数量最多，那些未完成的大型人体石雕特别令人震惊，使我立刻想到了霍去病墓石刻群。它们的艺术魅力那样相似，但米开朗基罗的地位极高，影响极大，霍去病墓石刻群的作者虽然比文艺复兴早1600年，却默默无闻。

意大利文艺复兴早期壁画和我们差不多，也是胶粉画，但有作者，如乔托。我曾去看过乔托早期画得很好的作品，在意大利很偏僻的山里，交通非常不便，从罗马去要走两天，没怎么宣传过，很多人没见过。他的画人物小而故事情节多；圣经故事，画幅也很小，经过风化已经很不清晰了。看后我想起比乔托早七八百年的中国北朝的大壁画。从艺术上讲，乔托无法与之相比，但前者鼎鼎大名，后者的作者是谁却根本无处去查。

永乐宫壁画比较晚，元代的，和乔托创作壁画的年代差不多，但永乐宫壁画人物很多，规模很大，有280多个神仙，人物2米多高，没有太多的故事情节，整体气势很大。在壁画中发现了几个画工的名字，但史无记载，具体情况一概不知，几个名字没有多大意义。

这事我想了几十年，越想越觉得不对头。

文人画是文余之画、业余之画，画师、画工是专业的。艺术还是要讲专业、讲技术的。吴道子就是画工，他不是还被称为画圣吗？

刘：首先称吴道子为画圣的是张彦远，他十分肯定吴道子“数仞之画，或自臂起，或从足先”，“不用界笔直尺”的技艺。苏东坡就不同了，他推崇吴道子，但更推崇王维：“道子虽妙绝，犹以画工论，摩诘得之于象外，有如仙翻谢笼樊。”

罗：画工的作品就一定匠气吗？就不能“如仙翻谢笼樊”“如阅天下马”吗？麦积山壁画肯定不是文人而是匠人画的，但我没有感到它俗。1953年我第一次看到那些壁画和雕塑时万分惊喜，我没有想到我们的祖先有那么高的艺术创造力。

它没有俗气只有生气，没有匠气只有元气，画得真好。五代以前作品的色彩多好、多漂亮！我怀疑那些匠人画得很多，驾轻就熟便出来好东西了。那些飞天的用线，非常流畅、非常自如，那些画真够新潮的了。敦煌也是这样，是非常高雅的东西。麦积山三花楼上边有一件飞天，人体、面部处理为浮雕，虽然浮雕部分已经残了，脱落了，但留下的轮廓线准确度非常高，比例很准，解剖很明确，厉害啊！那是北周的，我临摹过。六朝壁画浪漫飞动、无拘无束、洒脱大气，看这些画，比看某些文人画更有“如阅天下马”的惊喜。

1991年我去意大利罗马，遇上几个画家开联展，邀请我去看，并开了个座谈会。有位意大利画家说了一段话，我印象很深，他说：“我们的皇帝真愚蠢，好东西都放在宫殿里，国势一衰落就被人搬走了；你们皇帝狡猾，好东西埋在地下，现在挖出来了，轰动全世界。”那时秦始皇陵兵马俑出土了，他可能指这件事。其实好东西多着呢，不少还没有公布，未出土的更不知有多少了。

中国的洞窟艺术西方人早就知道，偷走不少，在敦煌、在新疆千佛洞，我去看过，亲眼看到西方人偷盗的印迹。为什么偷？因为他们看到了其中的价值。什么价值？当然首先是文化价值，有了文化价值，经济价值才能市场中表现出来。这从反面说明壁画比文人画的世界影响大得多。

……再看唐代的出土，唐中宗神龙二年，即公元706年的永泰公主墓，大规模的人物画，画得都很美。这些作品列入世界名作毫无愧色。工匠为上层统治者画壁画，但心态很解放，颜色有的没有达到轮廓线，有的渗出了轮廓线，用硬签子起稿的刻痕都保留着，甚至开始画错的线也都保留着。这种创作状态正如张彦远说吴道子那样：“运思挥毫，意不在于画，故得于画矣。不滞于手，不凝于心，不知然而然。”“笔才一二，象已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。”

“笔不周而意周”，也就是写意了。

由于画工的心态自由，中国壁画艺术达到的高度，有些西方近现代艺术家想追求都没有追求到。

中国艺术不只有文人画传统，还有更广泛的大传统，我在自己的油画创作中借鉴、吸收了许多中国壁画的因素，以及许多民间艺术的好东西。民间艺术是世代代的集体创作，融入了亿万百姓的智慧，有些东西达到的境界相当高。

变，就是要在大传统的基础上变。

变的萌芽

刘：对油画来说，“变”的关键是什么？

罗：我个人的实践主要是变写实为写意。

刘：“文化大革命”以后油画界谈写意油画的人越来越多，您早在几十年前就已经开始了这方面的探索，显示出您的先觉先悟。您是在留苏前意识到这个问题，从而带着这个问题到苏联学习的，还是后来发现了这个问题？是怎么发现这个问题的？

罗：前面谈过，我反对带着“民族化”的框框去取经，因此我不是带着写意油画的目的赴苏的。对这个问题真正有了比

较清晰的想法，并在艺术实践上全面铺开是留苏回来以后，它的萌芽则在留苏后期。

刘：一个东西的萌芽是非常重要的，您能谈谈写意油画的设想是怎样萌芽的吗？

罗：回想起来，这里首先有个文化基因问题。在国内接触的一切传统文化、社会生活、人文环境、风俗习惯都已经渗透到我的血液中。去苏联前我看故宫藏画那么喜欢，临摹麦积山石窟的壁画那么激动，那么迷恋中国书法等都对我有影响。

我想，苏联的艺术博物馆能摆放那么多像死标本一样的静物，我却一看就对这些画非常反感，这已经是不同的文化基因在起作用了。

写意因素真正萌芽是在风景写生当中。

刘：您是怎么画起风景画来的？

罗：我画风景画起步比较晚。我在国内的时候没有画风景，上学的时候住在西湖的中心，那是最漂亮的地方，但当时我的心情是要把素描学好，刻好木刻，面对那样好的一个地方我却顾不上看。

到了苏联以后，1956年，在俄罗斯博物馆看到一个名气不很大的艺术家的很小的油画，画的大概是中东一带，有些像陕北，黄土中长了些绿草，引起了我的兴趣。我想，这样好看的东西，我在延安看到过，为什么没画呢？这使我觉得风景还是很美的，应该画。

1956年夏天我到了黑海边上，开始画风景，很顺手，那时觉得到处都很美，坐下来看看，感觉四面都可以入画。最初是跟苏联学生一起画，没多久他们实习完走了，这一走很有好处，我就租了老百姓在半山腰的房子，自己画起来了。

有一天黄昏我带着小画箱，一出门，眼前很好看，我就画了《夕阳》，那件作品是当年留下的我自己比较满意的一幅。

我当时的主要想法是要把人家的东西学到手。但是在苏联的后期就开始发现仅仅学他们的还是不够，把国外学得差不多时，就感到西方的油画好像缺个东西，缺什么不清楚，一下子