

CONTEMPORARY OIL PAINTING

01

当代油画

写实专辑

主编 | 唐华伟

本辑艺术家

全山石 | 高泉 | 杨松林 | 张祖英 | 文国璋 | 艾轩 | 杨飞云 | 郭润文 | 王沂东 | 朝戈 | 徐唯辛 | 龙力游 | 杨参军 | 忻东旺 | 焦小健 | 庞茂琨 | ……



安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

CONTEMPORARY
OIL PAINTING
当代油画 01

写实专辑

主编 | 唐华伟

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目（CIP）数据
当代油画/唐华伟主编.--合肥：安徽美术出版社，
2012.6
ISBN 978-7-5398-XXXX-X
I . 当… II . 唐… III . ①XXX-XXX-XXX IV . XXXX
中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第XXXXXX号

主 编 唐华伟
选题策划 马 涛
出 版 人 郑 可
责任编辑 赵启芳
责任校对 司开江
组稿编辑 翟凤莲 王跃龙
数字制版 肖 伟 高雅芳 渠菲菲
邮 箱 art579@163.com
设计出品 北京龙吟雅风视觉艺术中心
责任印制 李建森 徐海燕

DANGDAI YOUHUA
XIESHI ZHUANJI

当代油画 01

写实专辑

出版发行 时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社（http://www.ahmscbs.com）
社 址 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14层 邮编：230071
营 销 部 0551-3533604（省内） 0551-3533607（省外）
经 销 全国新华书店
印 刷 北京方嘉彩色印刷有限责任公司
开 本 787毫米×1092毫米 1/8
印 张 22
版 次 2012年7月第1版 2012年7月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5398-XXXX-X
定 价 88.00元

如发现印装质量问题，请与我社营销部联系调换。
版权所有·侵权必究
本社法律顾问：安徽承义律师事务所 孙卫东律师

艺术顾问

詹建俊	朱乃正	闻立鹏	宋惠民	全山石
靳之林	赵友萍	李天祥	马常利	高 泉
潘鸿海	鸥 洋	文国璋	张文新	魏传义

学术顾问

朱青生	刘曦林	张祖英	王怀庆	朝 戈
王沂东	邱瑞敏	丁一林	贾涤非	彭 锋
井士剑	邓平祥	忻东旺	白羽平	闫 平
王克举	任传文	徐福厚	陈和西	崔国强
龙力游	林永康	段江华	马 路	庞茂琨
广 军	岳敏君	张方白	孟禄丁	崔国泰

区础坚

注：以上排名不分先后





解惑与分享 ——出版前言

唐华伟 | 文

当前，中国油画界逐渐从前些年的浮躁状态中沉静下来，大家从关心“画什么”、“怎么画”转到普遍关心“画得怎样”。这个过程不能不说是油画界一个阶段性的进步。近几年许多油画创作者不断深化油画本体语言，并持之以恒地在艺术规律上下工夫，力图赋予作品更为深厚的精神内涵与更为鲜明的时代气息。

我们欣喜地看到，有些油画家在艺术上已经颇有斩获，逐渐形成自己独特的风格样式，艺术品格也日趋独立，中国油画家的个性特征与文化基因也日益在作品中凸显出来，这是令人激赏的进步。

中国油画家在油画语言上自觉探索的成果，不但建构了当代中国油画本身，也为世界艺术的发展提供了一个值得研究与借鉴的范例。

中国油画家的自觉与追求让我们看到了中国油画走向世界甚至迈向世界当代艺术主流阵营的曙光。

中国油画发展到这个阶段，建构中国油画独立的价值体系势在必行。在这样的发展趋势下，急需具有学术高度的出版物对创作成果进行及时地总结和梳理，以让更多的人能够了解到当代中国油画艺术的发展现状——这对于完善油画学科体系的文献建设，起着不可或缺的作用。因此，《当代油画》在这样的历史

语境中应运而生。

本书通过集中介绍当代中国油画家及其作品，以此真实展现近年来中国油画界取得的实践成果，总结中国油画发展的内在规律，梳理中国油画与社会发展及整个文化语境间的复杂关系，让大家了解中国油画发展的现状和大方向，通过油画这一艺术载体进一步展现当代中国人的心灵世界，使中国油画焕发勃勃生机和活力，并具有更为深厚的人文精神。

同时，中国油画家的作品，经优质出版物对其进行总结和梳理，并广泛地传播，产生的影响将为“中国油画价值体系”的内容和“专业评判标准”的定位提供重要的参考依据，也为日趋繁荣的油画艺术市场提供一份严谨的学术依据。

在这样一个发展与转型期，许多艺术家和油画作者凭着对油画艺术的真诚与热爱，仍在艺术之路上孜孜以求，其中有收获也有困惑。总的来说，大家在艺术上所面临的困惑在某种程度上比较接近，有一定的共性。鉴于此，我们将当前油画创作者普遍关心并经常需要面对的课题梳理了一遍，从中提炼出一部分具有代表性的课题，作为本书进行专题研究的重点内容。围绕这些课题，同时兼顾不同层面的读者的需要，选取一部分在油画艺术领域处于各个年龄阶段

具有代表性的艺术家作为研究与展示对象，以每辑一个专题的形式出版。通过每辑做一个专题研究的方式，不但可以从多个角度消解大家的困惑，同时也可以直观地让广大艺术同仁分享优秀作者的实践成果。这些人编作者的成功经验甚或尚处于行进中的探索心得，都将成为广大油画创作者的宝贵决策资源，可以供他们参考、求证、借鉴，直至融入他们的智慧，化为他们创作出精彩作品得以跻身这个时代优秀艺术家行列的指南针。

“知己知彼，百战不殆”，一个画家唯有思想觉悟提高，眼界上去了，其创作实践才能有真正的进步。

为广大油画创作者答疑解惑并让大家分享优秀艺术家的实践成果是《当代油画》的出版宗旨，也是本系列丛书生存的理由，一如本书的学术目标与出版定位——做构建中国油画价值体系的文献推手与促进中国油画现代化发展的学术平台，以行进中的美术史料见证中国当代油画发展的轨迹，并且成为油画创作者与广大读者的良师益友。

目录

专题研究

邵大箴
我们要什么样的写实油画
1

王端廷
为什么我们特别留恋写实主义
2

封面：王沂东 雪落无声 150 cm × 100 cm 1996年
封底：艾轩 穿越狼谷 130 cm × 160 cm 2007年
封二：全山石 和田农民(局部) 1984年
封三：郭润文 战士 110 cm × 180 cm 2010年

画家与作品



全山石
饱满的笔触 交响的形色
——论全山石的油画艺术（节选） | 曹意强
4



高泉
返虚入浑 积健为雄 | 水天中
10



杨松林
挚情如火 大美无言 | 孔新苗
14



张祖英
张祖英
——本性的绘画 | 戴遐龄
22



文国璋
一个执著奋进的学生 | 靳尚谊
28



艾轩
从当代美术大势中看艾轩的艺术 | 栗宪庭
34



杨飞云
画栋飞云 | 常磊

40



郭润文
行走在时间的痕迹里
——谈郭润文创作 | 朱晓果

46



王沂东
精美典雅的拱顶石
——评王沂东的绘画 | 王兆军

52



朝戈
朝戈
——敏感者与信仰者 | 范迪安

58



徐唯辛
有烧伤疤痕的矿工肖像 | 徐唯辛

64



龙力游
创作谈 | 龙力游

68



杨参军
杨参军手记
——寻找体验的真实 | 杨参军

74



林永康
中国油画的当代性 | 林永康

80



焦小健
风淳窗明书清灵
——意写挚友焦小健的油画 | 许江

84



忻东旺
创作谈 | 忻东旺

90



庞茂琨
不动声色的凝视——庞茂琨油画中的
观看意识及其主体建构 | 杨小彦

96



区础坚
浪漫写实的耕耘者 | 胡斌

102



李东升
生活是我创作的源泉
——油画创作随感 | 李东升
106



赵小刚
行走、道路与现代碎片体验 | 周泉
112



沈鑫
正在消失的风景
——沈鑫油画作品浅析 | 冀盐
118



王铁
吹尽黄沙始见金 | 刘易之
122



孙嘉成
生活实感与艺术虚构
——孙嘉成油画创作 | 王镛
130



林则军
解读油画创作中的设计意识 | 林则军
134



毛铨
致 爱与梦想 | 毛铨
142



安琦
深入心房看见一个有温度的世界 | 黄礼孩
148



林金福
人性内化的探求
——林金福访谈
152



曹宏伦
现实主义的现实意义
——曹宏伦个案研究 | 张光灿
158



肖旭
现实生活的赞礼
——肖旭机械眼中都市年轻人的心象 | 钟耕略
162



史成栋
我眼中的创作
——创作随笔 | 史成栋
166

我们要什么样的写实油画

邵大箴 | 中央美术学院教授

写实油画源自于欧洲的古典传统，几百年来随着社会历史的变迁、物质文明的进步和人们审美观念与趣味的改变，它的精神内涵和形式也在不断地发生变化。20世纪以来，写实绘画受到前卫艺术的挑战，面临严峻的形势。虽然如此，写实油画仍然是人们欣赏的一种艺术样式，因为它仍然能够承载人们的精神诉求，传达当代人的思想、感情和趣味。当然，它的形式语言以至技术、材质也由此出现了许多革新。写实油画的这段经历，它的生存状况，是值得我们认真研究和思考的。因为这是属于艺术规律范畴方面的问题，不仅对于我们探讨人类艺术前景会有所帮助，而且有益于我们研究写实油画艺术语言本身的可能性与局限性。

人们之所以需要艺术，不仅是为了赏心悦目和娱乐消遣，而且是出自表达情感的一种内在需要。至于用何种手段创作艺术，是不同历史阶段的不同人们的选择，受制于客观环境和其时人们主观的认识。这样的选择有时是自觉的，有时含有偶然的因素。弃旧图新是人类的天性，对艺术形式也不例外。人们总是期待艺术表现语言有所变化，不希望停留在一种样式、一种面貌上。此外，三十年河东三十年河西、物极必反这一事物变化的规律，也是人们艺术欣赏趣味绕不开的一个“怪圈”。古今中外艺术的面貌，变化是根本的。而艺术传达人的真实感情这一点，不变又是根本的，还

有人性本质的稳定性也是根本的。这样说来，一切艺术门类、样式总是处在变与不变之间。艺术面貌的变化与其他事物一样，有渐变，有突变，波澜起伏，形成人类精神文化史上一道靓丽的风景线。

写实油画，在20世纪西方各个历史阶段，在不同的国度，有不同的遭遇。这是由各国各地区人们的审美需求所决定的。19世纪末20世纪初，写实艺术在欧洲式微，却在中国受到人们的赞赏与欢迎，有人为之推波助澜，固然是其中的原因，但起决定性的因素是中国当时社会变革需要从写实艺术中得到助力。人们失望于文人画家们沉湎于自我小天地和陈陈相因的复古风，寄希望于写实的艺术反映社会现实，反映芸芸众生的喜怒哀乐；寄希望于艺术走向大众，为多数人欣赏，以激发他们参与社会变革的热情。近几十年来，西方艺术家和大众之所以割不断写实绘画的情结，与对前卫艺术过分推崇的观念、抛弃绘画形式美感的失望心情有关。人们越来越相信，用心、眼与手配合的绘画直接地表达人的真切感情，是别的方式和手段不能替代的，有永恒的价值。

今天，艺术多元的观念在中国已深入人心，写实油画在多元的格局中占有自己的位置。它不仅是中国美术教育所必需的手段，而且是艺术创作中不可或缺の様式，为大众所喜闻乐见。中国艺术家们正在乐此不疲地研究西方油画的各种

表现技巧以及它们传达的文化观念，而且还在探讨如何在写实油画中融入中国传统文化和艺术的精神与技巧，使中国写实油画艺术散发出更灿烂的光彩。中国写实油画已经得到世界艺坛的关注，它未来的光明前景是完全可以期待的。

为什么我们特别留恋写实主义

王端廷 | 中国艺术研究院研究员

一百多年来的中国美术史是一部中西对抗、新旧斗争的历史，西方美术思潮的不断涌入与民族传统美术势力的且战且退共同谱写了一部史无前例、波澜壮阔的交响乐章，而写实主义无疑是构成这部交响乐的主旋律。从最初作为异质文化现象受到排斥，到作为改造中国传统绘画的良药被接纳，再到作为一种新的文化传统成为中国美术教学和创作的重要标准，写实主义贯串中国百年美术历史的始终，成为这一时期中国美术的代表性成果。

写实主义既被我们当作改造中国传统写意艺术的法宝，又被我们作为抵抗后来的形形色色的西方现代主义流派特别是抽象主义的武器，它在中国不仅生根、开花、结果，甚至获得了唯其独尊的君主地位，其中的原因值得我们探究和深思。写实主义作为一个名词译自英文realism，这同一个英文单词又被汉译为现实主义。写实主义与现实主义在中国有着不同的含义，这种含义上的差别又显示了中国美术历史的变迁。

我们知道，西方写实主义美术作为一种与中国固有文化传统相异质的文化现象，在进入中国之初遭到了中国人的诋毁和轻蔑。清代画家邹一桂认识到西方写实绘画栩栩如生的特点——“画官室于墙壁，令人几欲走进”，但却给了它这样的判决——“笔法全无，虽工亦匠，故不如画品”（《小山画谱·西洋画》）。据说，当乾隆皇帝看到法国传教士进献他的路易十四肖像画时，曾大惑不解地问道：“法国国王的特权首先

就是把自己的脸弄黑吗？”这些例证都说明中国人对西方写实绘画及其光影透视和逼真再现效果有着发自本能的不接受不理解。直到鸦片战争西方列强携坚船利炮纷纷侵犯我领土、掠夺我财产、屠杀我百姓，而我们竟毫无反抗之力的时候，我们终于意识到文化与国力之间的因果关系，不得不抛弃文化品味上的好恶，掀起了反叛国学、引进西学的“五四新文化运动”。“五四运动”的先驱陈独秀在1918年指出：“改良中国画，断不能不采用西洋画写实的精神。”从那时起，西方写实主义美术开始受到我们的青睐。值得注意的是，那时我们对写实主义美术的学习，着眼点在形式语言。换句话说，我们当时对写实主义美术感兴趣的是它那件科学理性的外衣。我们知道，人本主义世界观和理性主义思维方式是古希腊人建立的那个西方文化的内在基因，也是西方社会进步、国力强大的根本原因。领悟掌握西方人的世界观和思维方式是我们学习西方文化的目的，只有用人本主义世界观和理性主义思维方式武装我们的头脑才能使我们真正实现国富民强的理想。从这个意义上说，通过写实主义美术学习西方的科学理性精神是我们的一种必然选择。于是，我们抛弃传统写意绘画的笔墨程式，对景写生，画静物，画人体，画风景，追求数学比例，讲究光影透视，力图画出不被主观意念过滤的真实客观的图像。

在20世纪初，当中国人正忙于学习尚来不及消化写实主义的时候，西方新生的各种现代主义美术流派又像潮水一样一

浪接一浪地涌入中国，印象主义、后印象主义、表现主义、立体主义、抽象主义和超现实主义这些原本先后生成、次第出现的美术现象，多代同堂，乘一架飞机莅临我国，让我们眼花缭乱，应接不暇。好在那时国门洞开——尽管这扇门是被列强的坚船利炮轰开的，不管是作为被动的还是作为主动的“启蒙者”，我们不乏真正的勇士敢于直面惨淡的人生，敢于接受外来文化的挑战。林风眠、庞薰、倪貽德等众多敢于吃螃蟹的人已把上述各种新美术潮流一一钻研。听听“决澜社”的宣言——“让我们起来吧！用了狂飙一般的激情，铁一般的理智，来创造我们色、线、形交错的世界吧！我们以为绘画绝不是宗教的奴隶，也不是文学的说明，我们要自由地、综合地构成纯造型的世界。”我们应该称赞他们对现代主义理性精神不折不扣、准确无误的理解与把握。

1937年全面爆发的抗日战争不仅标志着中国历史的新时期，而且改变了realism这个词的译法和含义。从此，现实主义取代写实主义成为中国美术中一个重要概念，伴随着民族解放战争的炮火硝烟，现实主义美术焕发出夺目的光彩。为了救亡图存，为了打击侵略者，我们需要的不是裸女而是战士。远水解不了近渴，科学的研究必须让位于直接的搏斗。各种纯形式美术被抛弃，描绘社会现实生活、为抗战服务才是美术首要的历史使命。写实主义美术能够描绘社会现实生活，描绘社会现实生活需要写实主义美术。从“风格学”范畴进入“社会学”领域，写实主义就这样完成了它

词义的转换和扩充，从此成为中国人的致爱。

受苏联的影响，1949年中华人民共和国成立后，现实主义美术又被加封了“社会主义”这一头衔。现实主义从此脱离了“民族性”的是非之争而被贴上“阶级性”的标签。“为人民服务、为社会主义服务”是社会主义现实主义美术的基本方针。用工农兵所能接受的形式表现工农兵亦即无产阶级的现实生活才是美术唯一正确的选择，其他任何内容和形式都被视为反动的资产阶级美术遭到禁止。在那个政治是灵魂、阶级斗争是纲的年代，主题性人物画的创作受到特别提倡，就连山水画和花鸟画题材也扮演了阶级的角色。包括印象派在内的所有不能直接为政治服务的现代主义美术统统被戴上“资产阶级形式主义”的帽子遭到彻底地排斥。这一局面一直持续到“文化大革命”结束。

改革开放，国门重开。20世纪70年代末，中国人的生命课题终于由阶级斗争换成了经济建设。这时我们曾经见识并尝试过的西方现代主义美术连同我们尚未谋面的更新型的后现代主义美术再一次同时涌到我们的身边。’85新潮美术重新接过在“决澜社”手里被冷落了近半个世纪的接力棒，将西方现代主义和后现代主义美术的种子再一次撒播到中华大地。如今，二十多年过去了，新潮美术虽然已遍地开花，然而始终是一片虽然日益繁茂但却营养不良、难以结果的“野花”。虽然它对中国社会的发展、文明的进步起到了巨大的推动作用，我们的政府至今没有给予它应有的栽培和扶持。我们的美术教育和官方展览机制始终奉现实主义为主臬，现实主义已经成为中国美术的新传统，享有不可动摇的至尊地位。

写实主义和现实主义分别具有风格学和社会学的含义，正是从这两个方面我们可以找出我们之所以特别迷恋写实主义和现实主义的根本原因。西方的写实绘画能够在二维的平面上再现出现实世界三维空间中的立体形象，造成一种酷肖

客观自然的“幻象”。这是基于一种科学的透视学原理，也是基于人的视网膜成像机理。也就是说，写实绘画是用科学方法再现人眼看到的物体形象的技术。写实绘画是科学的，但它包含的只是一种初级的科学知识，换句话说，写实绘画代表的只是西方古典物理学的成果。在工业文明时代诞生的现代主义美术也是科学的，而且它蕴藏的是一种更高级的科学知识，体现了西方现代物理学的成就。现代艺术之父、后印象派画家保罗·塞尚不想描绘物体外在的形色彩面貌，而把注意力放在解释物体的内在结构上，抱着这种“透过现象看本质”的意愿，他描绘的是构成世间万物的基本形体——圆柱体、球体和锥体。立体派画家毕加索将一个物体的前后左右不同侧面同时展现在画面上，它不再是写实绘画从一个固定视点所看到的物体的形象，而是不同视点所看到的物体的不同侧面的综合面貌。这是将时间和运动因素引入到了空间，立体主义绘画展示的是爱因斯坦所发现的相对论空间。

抽象主义绘画与数学、量子物理学、色彩心理学等现代科学原理紧密相连，展现出个全新而又真实的世界。西方人告诉我们，写实绘画描绘的是人眼看得见的东西，抽象绘画描绘的是人眼看不见的东西。的确，我们凭肉眼看不见红外线、紫外线，也看不见细胞、病毒，更看不见分子、原子和电子。但这些东西都被现代科学证明是客观世界的真实存在，正是它们的被发现改变了世界面貌和人类生活，也正是由于它们的被利用才产生了现代工业文明。准确的说，抽象绘画描绘的是通过显微镜和望远镜所看到的宇宙的微观和宏观世界。而且，我们必须明白，我们的肉眼所看到的只是客观世界一个极为窄小的“波段”。从本质上说，西方写实绘画和抽象绘画都是理性主义、科学主义的产物，两者的区别是牛顿的古典物理学和爱因斯坦的现代物理学的区别。

对于中国人来说，即使是牛顿的古典物理学也是陌生和艰深的，更遑论爱因斯坦的现代物理学，它几乎就是不可破译

的天书。在接受西方文化的时候，我们总是选择与我们固有文化接近的内容。舍远求近，舍难求易。写实主义和抽象主义两相比较，写实主义终究能为我们的视觉所感知，因而也是比较容易掌握的。至于有的中国人凭感觉将抽象绘画看成是来自中国写意绘画的变种，并宣称中国自古就有抽象艺术，中国书法就是抽象艺术，完全是无知者的臆断。抽象绘画被排斥的根本原因在于我们对它所表现内容的无知和理性精神的缺失。人所共知，如今在我国报考美术学院的考生绝大多数是因为数理化功课很差考不上大学才有志以美术为职业，要让他们创作出符合现代数理科学原理的抽象绘画是不可能的。而在普通民众中，具有相应数理知识、懂得欣赏抽象绘画的观众更是少之又少。不懂抽象绘画与科技落后密切相关，其共同的原因在于理性思维能力的薄弱和欠缺。

中国自古就有“明劝鉴、著升沉”、“成教化、助人伦”的艺术功能观。欧洲的封建社会是“神权”至尊，中国的封建社会则是“皇权”当道。在人的三重属性——自然性、社会性和神性中，社会性在中国人生命中有至高无上的地位。在一个人分九等的阶级社会，中国艺术从来都是政治的工具。现实主义之所以在中国经久不衰，是因为中国的社会文化传统原本就有它生长的丰沃土壤。而那些着眼于认识自然奥秘、探索宇宙规律的纯形式主义艺术则在中国找不到落脚的根基。

尽管现代科技拉近了我们与西方的空间距离，但文明不可能跨越，因为文明的差异实际上是人性的差异，要改变人性谈何容易。从外在的社会形态比较而言，从农民大量失业、城市急剧膨胀的情况来看，中国社会正处在从库尔贝的现实主义到马奈的印象派的过渡时期。可以乐观的相信，随着中国工业化进程的深入，中国必将迎来属于纯艺术的春天。而为政治服务的现实主义美术淡出历史舞台的那一天，也必定是我们真正实现政治民主、科技发达和国富民强的光辉时刻。

饱满的笔触 交响的形色

——论全山石的油画艺术（节选）

曹意强 | 中国美术学院艺术人文学院院长

伟大的作品必须具有看似不费力而成的特质，这种效果当然是经过长期严格训练后，技术达到熟能生巧的境界的自然产物。中西艺术在这个接点上指向了共同的真理：庄子的“技进乎道”。

（油画的基本问题）首先是要透彻了解油画的历史。学油画就是学习油画传统，尤其是其所源自的欧洲传统，只有把握油画发生、发展的过程，才能真正弄懂什么是油画语言。其次，油画语言问题就其实质而言就是对其媒介潜力和局限性的理解与发挥，对色彩、笔触、质感的细腻感觉与表现。而油画的语言也随绘画材料的不断改进而变化，并随之而发生的表现方法的变化积淀成了油画这个画种的基本特性。

有位出色的油画家评论说，20世纪50年代末，初见全山石的油画，才恍然大悟，优秀的油画也应像优秀的国画一样是“写出来的”……犹如中国画中的“笔墨”一样，构成了其油画品质的前提。

全山石的笔触与提香更为贴近。提香发扬光大了乔尔乔内的创新，特别是在其晚年的作品中，他将“直接画法”和“厚涂画法”有机结合，在画布上直接涂抹，反复修改，反复加厚笔触和色彩，并在完成的作品中仍然保留最初的触感和生气。笔触，更确切的说，触感“touch”是提香绘画的构成要素。瓦

萨里有一段话描述了提香油画的特质：提香的画“由厚重的笔触和厚厚的色块构成，其笔触和色块厚到如此程度，以至我在近距离根本看不清图画，而一旦退远看，画面就变得完美无缺了”。瓦萨里时代的人把这种以大胆的笔触和厚厚的色块作画的新技术称为pittura di tocco e di macchia。这种画法其后在国际上广为流行，由此而改变了画家的知觉模式，引发了新的视觉心理状态。这种饱含色彩与生气的笔触，与其说是个别天才画家的发明，不如说是油画这种媒质所内在的表现力的有机产物。

油画的表现潜力体现于它能承载画家创作时的心境以及由此而流淌着的急速运笔心迹，在这方面，油画媒介和中国画的笔墨媒介一样，它能满足欧洲知识界的渴望，使绘画实践彻底摆脱社会和行业的束缚，成为具有独立精神的绅士追求。始于19世纪末，在“为艺术而艺术”的口号下，人们能够完全珍视笔触的独立审美价值，与欧洲这场知识革命不无关联。作为中国油画家，全山石的创作实践证明：他是我国最深刻的认识这种价值的画家之一。他的油画都很写实，但丝毫没有中国油画常见的生硬感，这主要归功于他对油画媒介特性的尊重与注重笔触的生动、自发性和力度。

我国的油画，在再现性造型上取得了长足的进步。从今天的世界画坛上看，论形体塑造的技能，我们恐怕已超过许多



全山石

1930年出生于浙江省宁波市，中共党员。1953年毕业于中央美术学院华东分院，留校任研究员；1954年由国家选派赴苏联列宁格勒列宾美术学院学习，1960年毕业，获艺术家称号。1960年回国，一直任教于浙江美术学院（现中国美术学院）。曾任该院油画系主任、院教务长等职；主持油画系第三画室，培养了许多本科生、研究生和青年教师。历任国家教委艺术教育委员会委员、中国油画学会副主席、中国美术家协会油画艺术委员会副主任、中国美术学院教授、俄罗斯列宾美术学院荣誉教授、乌克兰艺术科学院院士等。



01

欧美国家的画家。然而，全山石认识到，中国油画的问题恰恰也出在这里。中国油画普遍缺乏欧洲油画的韵味，缺乏那种富有质感的“奶油味”，除了忽视油画形体塑造的触感之外，还因为不够重视色彩本身的表现力。欧洲有位批评家在评价传统油画时说过的一段话，

可以一字不改地来形容我国的油画普遍状况，英国当时还“没有纯粹依靠色彩的绘画，犹如尚未产生纯粹依赖声音的交响曲”。我国油画家仿佛普遍习惯于用色彩画素描。这位批评家认为，当时的英国油画中只有泰纳是个例外。在这方面，全山石堪称我国的例外。在他所

画的风景和许多人物肖像上，色彩是占主要地位的绘画手段，以色彩塑形，以色彩塑造氛围、表达情感，构成了全山石油画的鲜明特点。

相对于其他绘画类目，油画对形与色的结合有特殊的要求。在20世纪之前，



02



03

离开这两者的有机融合，在欧洲人的心目中，油画就不成其为油画了。20世纪以来，西方绘画走向抽象，放弃了再现自然物象亦即形的追求，而这种舍弃的动力却来自于对色彩表现力的纯粹性和精神性的探索。抽象绘画的创始者康定斯基认为，绘画缺乏可与音乐相比拟的语法。而这种语法的重要元素就是色彩。在此，他回应叔本华的论断“一切艺术的目的就是要成为像音乐一样的东西”，音乐犹如数字，有其和声、对位等法则，康定斯基试图以色彩建立绘画的规则，其绘画理论即建立在黄色和蓝色的“原色两极”之上，黄色象征生气与动感，而蓝色代表消极与平静。

全山石的历史画《英勇不屈》和《中华儿女——八女投江》等，还有早期的写生作品如《穿紫裙的演员》和《塔吉克姑娘》，都充分地显示了补色和近补色的魔力。在色彩方面，全山石属于浪漫主义者。他以色彩描绘丰富的世界，表达一种“情绪生命”。波德莱尔曾赞誉德拉克罗瓦以新的方式，创造了史诗般的画面，并以色彩表达细腻的情感，由此而成为一位描绘“不可见、不可触、梦幻、神话和灵魂的画家”。而其素描上的“错误”均为表达更重要的东西而让步所致。其绘画特征体现在“亲密性、精神性、色彩和对无限性的渴望”。这些赞誉之词也可用于全山石的油画色彩，但波德莱尔在色彩反抗素描的论战中急于突出前者而忽视后者的重要性，全山石在1960年的漫长油画实践中始终坚持色彩与形的完美结合，形与色不可分离。油画的本质就是要以色彩造型和刻画形象。我们不妨欣赏一下他的《维吾尔族建设者》头像局部。跟瓦萨里观赏提香的色彩一样，我们诧异画家是怎样把颜色堆积到画布上，随意涂抹，变幻出出神入化的真实人物的？那坚硬的画笔在额头、左脸留下凌乱的痕迹，搅乱了形体，一切都是似是而非的色块，一切都是粗狂大胆的笔触，形与色合奏成一幅栩栩如生的写真头像，臻至塞尚所说的境界：“唯当色彩丰满之时，形体才达于充足。”



04

任何个人风格，乃至民族风格都是自然而然地从这种娴熟中生发出来的。全山石的油画既有其个人气质的印记，也具有中国油画特有的气息。但就油画而言，他从未简单地对待民族化的问题。他尊重油画本有语言，即使在临摹敦煌壁画时，他也没有从表面上吸收民族元素或图式，而是以油画语言重新阐释其色彩与构形之美。对他来说，艺术的风格可以进行比较，个人的艺术格调有高有低，但风格绝无等级之分。艺术是人类创造中的一个特殊领域，艺术只有优劣之分，而无先进与落后之别。艺术的完美境界乃如画家布丹（Boudin）所说“是集体的创作”，亦即任何优秀作品都是集前人之大成的产物。正是怀着

这种认识，全山石坚持走油画写实的道路，因为他深知，油画媒介的发明和推广，就是为了更好地塑造栩栩如生的人物与自然物象，完全脱离“写实性”，也就失去了画油画的意义。

欧洲的“写实”与中国的“写意”观念并不对立，印象主义绘画雄辩地说明了这一点。马奈曾希望“自己能像瞎子复见光明一样以纯真的眼光去观看自然，而以其自己的视野和理解官能描绘自然”。印象主义画派的最早辩护人之一布勒蒙（Emile Blemont）指出，这些新画家“并不是模仿，而是转译、解释自然”。如何以手中的媒介，创造性地将个人知觉和自然对象转化为艺术作

品，这是偏爱任何风格的画家所要终生面对的问题。正如在油画中，我们不可回避其媒介特性、形与色彩的关系一样，我们无法依靠人为地改变风格、刻意地放弃自然而解决这个难题。波德莱尔说过，造型艺术是一种“同时包含客观与主观的唤起性魔术，是一个外在于艺术家和艺术本身的世界”。通过艺术家的思想和手而超越了技术、风格、个人而融入艺术史的作品，才能成为真正的杰作。