

沈中健

油画风采谈

天津人民美術出版社

油画风采谈

天津人民美術出版社

目 录

前 言	1
油画风采谈	3
油画风采谈 (续篇)	31
油画风采谈 (再续)	66
油画风采谈 (三续)	105
谈谈油画的派别、风格和样式问题	135
吴作人前期油画的风采	157
我国青年一代的油画风采	166
观赏韩默藏画, 再谈油画风采	187
俄罗斯十八、十九世纪油画展览观感	200
苏联经济及文化建设成就展览会观感	204
罗马尼亚十九、二十世纪绘画展览观感	211
法国十九世纪农村风景画展览观感	214

法国二百五十年绘画展览会上的几件作品.....	219
油画民族化问题探讨.....	225
再谈油画民族化问题.....	235
油画的社会功能.....	248
五十年代和六十年代前期的中国油画.....	257
要多样，不要一统.....	270
对外国来展油画的欣赏和鉴别（代跋）.....	274
图 版.....	281

前 言

二十多年前，我在中央美术学院油画系介绍过我国部分油画家的艺术风貌，后来写成《油画风采谈》，发表在《美术》上，有不少油画爱好者感到兴趣。莘莘学子渴望了解油画的优秀传统，其迫切的心情，我是深切理解的。近年来，有一二同行鼓励我为业余自学的青年再谈谈油画的艺术技巧，鉴于我们能看到外国油画的机会不多，各方面又督促我继续写下去，我想是应该遵命的。

艺术风采很难用文字来表达，它要靠眼睛去观察，用审美情感去心领神会，纸上谈兵，不会比自己去细读精印的画册，从中琢磨更有收获。况且我对油画的见识，也属孤陋寡闻之辈，领会既不深，说得也不一定对，这种札记文字供自己回味则可，拿出来发表总觉得未必有多大的意义。可是，

《油画风采谈》一续再续，竟写了好几篇，读者倒是不厌烦，报刊总是约稿，大有欲罢不能之势。现在应天津人民美术出版社之约，索性把历年来看了中国的、外国的油画展览后写的评论、择要摘录在一起，加上两篇关于油画民族化问题和其它三篇关于油画的文章，合印成这本册子，作为汇编，供同志们参考，或者有助于专业和业余的油画工作者共同学习并探讨我国油画的发展前景，促进现代化精神文明的建设吧！

这本册子所选的内容，大多数散见报章、杂志，编辑时作了较多的修改、删节，其中有一部分是没有发表过的，所以一律不标明出处了。这样庞杂的东西，缀编难成体例，又多重复、挂漏之处，这是要请读者谅解的。我写“风采谈”本来并无计划，更谈不上全面系统的评论，提到的作品，在我所见之油画中，也只是一小部分。如果可能的话，我愿在以后再补充。文中插图印得较小，只是用以指明是哪件作品（远没有做到全部图文对照），使读者能得个明确的印象。图版则力求足供欣赏。为了弥补难得看到外国油画的机会，选印了较多欧洲名作，其中有些精彩的局部和细部但愿能稍为满足广大美术爱好者的期望。

艾中信

油画风采谈

艺术风格是在作者和人民的生活紧密相联的艺术实践中形成的。离开社会实践，任何有才能、有艺术修养、有技术锻炼的艺术家也创造不出和时代的气息共呼吸、和人民群众的审美爱好相共鸣的艺术形式。油画——从外国移植过来的画种，它的形式问题所牵涉的方面比其他的绘画样式更多。要使我国油画风采具有鲜明的民族特色，重要的是向生活学习、向民族艺术传统学习，但也不能忽视外国的油画传统的研究和作为油画造型基础的技术锻炼。这一切都是形成我国油画民族风格必须的条件。把油画和木刻相比，论文论道，两者不如，我国民族的油画艺术还不能说已经完全成熟。

虽然，如果以为我国现在的油画只是搬弄外国的一套，也是估计不足的。我国的油画，特别是在开国以来所创作的大

量作品中，曾出现了不少新颖的面貌，它在一定程度上反映了我们时代的精神，也可以看出画家个人的风采。不少前辈画家更新了画风；有的画家即使一时还没有产生超越原有水平的新作品，但他们的艺术成就，从全面来看是相当高的，是各有千秋的。不少前辈画家，学外国的东西较多，但在长期的艺术劳动中，自觉的或不自觉的在作品中灌输了民族艺术的情致和对生活的感情，这些成就包括纯粹的外国油画技术，都是画家本人更上一层楼的基础，也是值得后辈学习的宝贵财富。至于青年一代，队伍之壮，气势之雄，前途实未可限量。我国油画艺术，在毛主席文艺思想的指引下，必将现其光华。实事求是，岂庸妄自菲薄！

试举《开国大典》为例。这是一幅受到人们喜爱的历史画。不是说它没有不足之处，但画家处理这一伟大历史史实所采取的艺术手段——从构图到设色，从人物到场面，它的气派很足以反映泱泱大国的风度。一幅油画的气势，首先决定于构图和设色。既要塑造党和国家的领导人物，又要表现开国大典的场面，这是不容易解决的课题，而董希文把主要人物处理在不到一半幅面的左侧不仅是手法的大胆，重要的是他懂得构图大局。更大胆的，也是更顾全构图大局的是画家抽去了天安门门楼西侧的第一根廊柱（看画面并不感觉少了一根在透视上应该看到的廊柱），使天安门广场豁然开朗，凭添大典庄严肃穆的气氛，而更其重要的是使毛主席侧身而立的形象得以舒展自如。建筑师梁思成说，少一根廊柱是营造上的错误，为了顾全构图上的气势，抽去一根廊柱在艺术上完全正确，这使营造学家非但不加非议，相反的大为激赏。

董希文对油画色彩的运用，也很重视大局。油画色彩的性能，长于描绘细致的自然光色变化，但如何运用，还必须

首先考虑具体题材构图设色的需要，不能一概而论。徐悲鸿认为《开国大典》很成功，但作为油画，在色彩上尚有所不足，这是指在运用大色块衬托上、抒发色彩感情的豪放上、色彩语言的精炼上还不无值得进一步推敲之处，这个意见是中肯的。董希文没有在这幅富有装饰意味的纪念碑性的大型历史画上运用油画光色技巧，这是画家色彩构思的一个特点，这个构图决定了它的色彩必须是装饰性的。《开国大典》的设色是艺术构思的整体所决定的。董希文喜欢运用大色块对比所产生的色彩感情，他在《胜利渡长江》一画上坚决采用火红的基调，效果如何且不论，其目的是为了反映大军下江南解放战争决定性胜利的形势。色彩构思是明确的。《开国大典》的大块色彩，通俗易懂，看来似乎简单，但这大红、碧蓝和金黄（金黄的璎珞和菊花）是有意安排的。值得注意的是这些近乎原色的色素并不一般，它们都有个性。他把白玉栏干画得比较暖，画得特别结实厚重，而且调进了浅棕，金土黄一类的朴实的颜色，使汉白玉有古老稳固的感觉，这就和碧蓝的天空、崭新的大红地毯和廊柱等，既相融合又成对比，现出古国新生的气象。这幅画只画阴影，不画投影，笔法基本上采取平敷（不是平涂），画面不施光油，尽量使它产生茸厚的感觉，这一切都是为了服从艺术完整的需要。也有人以为《开国大典》因没有实地写生的素材，所以只能采取这个手法来处理，我看未必。倘若有实地写生稿，倘若能收集到在真实环境中真实人物的研究稿，当然可以画出另一幅别具风采的《开国大典》；但，即使具备这些条件，根据实地写生稿作画，对《开国大典》这个命题来说，也未必是最好的办法。

董希文的造型特色是素描见工夫，他造型的眼力是“准”，手力是“能”，在他看来，造型的基本功夫倒不在乎

“巧”，而在乎扎实。他作画，考虑周详，下笔果断，所谓稳、准、狠，在他成功的作品上庶几能做到。看过他最原始的画稿的人都能见到，他的近乎笨拙的几根线条，常常能确实而且传神地刻划出人物的基本神态，这在《开国大典》初稿的领袖们的身上体现得很明显。

造型的扎实和大块色彩的装饰性相结合，是董希文的艺术风采的特色。在巩固的素描基础上，他孜孜以求的是绘画的形式诸问题。《哈萨克牧羊女》（1948年作）是去敦煌以后的作品。这幅画的基调是蒙蒙的沙土色，其中只有几点朱红，几根青灰色的线，情绪有感伤的成分，在感伤中透露着对生活的爱。形式处理在这一点上是成功的。他有很多别开生面的油画，对绘画形式曾作过不少探索和尝试。他之所以对形式问题有特殊的兴趣和修养，是因为他比较强调艺术的表现。（和表现主义的所谓“自我表现”不是一回事）艺术的表现力，直接影响欣赏者的感染，这是艺术起作用的重要环节。当然，一个画家对生活中的一切，必须从体验入手，而艺术的完成，却必须出之于有感染力的表现。体验与表现，不能偏废，但在艺术上往往有所侧重，这也是风格所由产生的一个因素。

譬如说《血衣》，王式廓岂对艺术表现有丝毫的忽视！但从大型素描《血衣》和其他许多油画作品来看，无疑足以证实他的艺术主张——深入体验生活（而且强调深入人物）这一侧重，在他的画风上得到了充分反映。强调表现，不是不要体验，也不是忽视体验，也不是可以体验得浅一点。强调体验，不是不要表现，不是忽视艺术的形式。王式廓处理人物形象的形式感，也费尽了心机的。可是，王式廓的艺术风采，究竟以人物（特别是农民）内心世界的刻划最见功夫，他所创造的农民形象，哪怕眼角上的一根线的斜度和转折，都

紧扣被画者和画画者的心弦，无不紧紧抓住活生生的形象的实际为根据，和强调外部形式感的艺术表现方法有所区别，他的构图，总的看来以多人物、大场面、雄厚的生活气氛见长。他的构图的节奏是通过人物的组合、群法①层次和个别人物、组合起来的人物“塞罗伊特”②表现出来的。如举着血衣控诉的妇女的动势和双目失明的白发老婆婆的身躯形体所呈现出来的“塞罗伊特”，都发出悲怆激愤的韵律。不论他的素描或油画，他对造型的深度空间的描写异常的重视，他在这方面力追伦勃朗。他又非常注意黑白的处理，《血衣》和《农民参军》的黑白层次，如果以声乐来比喻，是浑厚的男低音。不妨说，这类画风，现实主义的描绘手法，在成份上更多一点，相对的，浪漫主义的成份要少一些。打个比方，王式廓的画风近乎话剧（话剧哪里是尽象在生活中说话！）而偏重表现的画风，有的近乎歌剧（歌剧就不要内心活动的刻划吗？）。我国的戏剧传统，都是很强调表现的，而且是程式化的。演员在舞台上忘我（是剧中人，同时是演员）；体验派则认为：表演的最高境界是忘我，表演形式应紧贴着内心的活动，每一次演出都仿佛是一场生活体验。这是体验说和表现说的根本区别，但两者不是绝对的。

艺术风格的形成，常常由于艺术方法、艺术手段的侧重。绘画上一家一派的成立从手法上来说是由于艺术家对造型的某些因素有所偏爱。从题材内容来考察，画家总是选材于他最熟悉、最心领神会的生活内容。久而久之，他对题材内容可因日益理解得深刻而有所偏爱。这样，画家的风格就形成了一家一派。我想，如果说王式廓在艺术上已独立成家，是一个画派，不是不恰当的。这样说也不会妨碍他在今后的创作中接触更广泛的生活面，也不会妨碍他在艺术风采上更新

他的面貌。说王式廓是体验派也好，说他是描绘农民的专家也好，问题不在于冠以什么学派的名称，问题在于立了一家一派，更能在艺术上钻得深，登得高。生活既这样丰富，艺术又如此多采，个人的才力再高，总是有限，为了促进百花齐放，百空争鸣，标榜学派是有积极意义的。

说到学派，油画家中的前辈吴作人，可以说是抒情画派，他的油画和水墨画，都鲜明地反映了这个特性。自然，抒情需要体验，也需要表现，但它的艺术特点在于含蓄和简练。含蓄和简练，任何艺术都必有所体现，不同的是有些作品并不特别强调这个特点，而在吴作人的许多作品特别是近期的作品上，力求简练是很明显的倾向。简练就是用笔俭省，按照吴作人的说法是“做减法”，“加一笔嫌多就别加，去一笔不嫌少就得去。”这种风格的思想，根源于强调绘画的意境，就是他自己所说的“作画必先立意”。立意固然是作画共同的原则，“意在笔先”是我国画论上再三提到而为画家们遵从的。但是，由于不同画种工具性能和制作程序有别，油画虽然也是立意在先，但它的体现，往往不象中国画那末立竿见影（附带提一句：油画不能当场表演，这是原因之一）。用油画塑造形象，总的说来，也是“意在笔先”，但常常愈画意愈深，譬如苏里柯夫就是这样，他经常采用的是多层厚敷法，当他开始作画的时候，很可能看不出形象的意境，而画成以后，也不是以抒情取胜的。吴作人由于对我国绘画传统的意境有领会，更由于近十余年来水墨国画的创作实践，他在油画上的“意在笔先”，逐渐形成了自己的抒情风格。以《黄河三门峡》为例，这是他的油画作品中笔墨简练而意境深邃的代表作，单就他描绘黄河水势的技巧来分析，正因为画家在落笔之前充分体会到水势的汹涌、回旋、沉浮以及水份的浓厚——

这些都是酝酿不息生机的自然现象，也就是画家立意所在——所以他能够一鼓作气地似乎只用寥寥几笔，就能把浊流宛转的黄水表现得恰到好处。吴作人的用笔，变化较多，极注重笔墨的造意，即所谓“法克多拉”③他能根据物象巧妙地、以少胜多地只用寥寥几笔把水势描写得淋漓尽致。他的用色也力求在单纯中见其丰富感。《黄河三门峡》远处一曲受天光反映的河水，在画面上只看到平铺几笔，横扫几根线条，笔墨非常经济，其含蓄正在于言未尽而意无穷。再看前景河水的旋涡，也只是在平铺的底色上似乎漫不经心的画上了回转的水纹，可是它有动势，而且有旋律。这水纹基本上是用画刀画成的，他的刀法、笔法都很注意起承转合和前笔后笔的衔接、融合，所以他的画很流畅、舒展、洒脱。

绘画上意和笔的关系，不同的画家有不同的造诣。意到笔到是好的，意到笔不到也是好的。只有笔到意不到或意笔都不到才不好。吴作人的油画还不能以水墨画的笔墨准则来品评，这是不同的画种。在他的许多作品如《画家齐白石像》、《藏女负水》它们的笔墨还不属于周密的一类。我还不能预卜油画笔墨的概括能不能达到八大、齐白石的精炼，但油画上出现笔墨精炼的风格，不管程度如何，不能不认为是一个方面的发展。

最近看到罗工柳的新作《井冈山下》这幅风景，觉得笔墨技巧很酣畅。罗工柳早期从事版画，其后从事文学插画和革命历史题材的油画。他在绘画上是个多能者。当他创作《地道战》的时候，油画的底子不算厚。按一般的规律，基础愈厚，创作愈高；《地道战》却突破了这个规律，究其原因，是罗工柳对绘画各门类的修养广，而且他善于吸收艺术的精华、采取各种手段，来弥补油画底子的不足。当他作为研究

生去苏联学习油画时，抱着饱满的求知欲，很到家地掌握了苏联油画画风的特色，这就是色彩的敏感性、明朗性和用笔的自由活泼。他回国以后的许多写生面貌上就有所改变。风景画《井冈山山下》是其中之一。这变化，在《毛主席在井冈山》这幅历史画上也有所反映，最明显的是处理山景的手法，不是油画上所常用的平远法，而是采用了中国山水画上的深远法，同时也吸收了皴法、点法。风格的演化需要一定的时间，很好的消化外国技巧（无论哪一国），把精华吸收过来，在目前还是一个重要的工作。罗工柳作为苏联画派的主要媒介，他和其他留苏学习油画的李铁根、李天祥、全山石、林岗等画家，为我们广泛介绍知识和技巧，将使我们的油画得到必需的滋养。

苏联油画的画风，一般都倾向于清新、技术上比较严正，五十年代初，中苏两国文化交流使我国油画艺术特别在色彩上得到不少启发和提高。从罗工柳的油画也可看到受苏联画风影响所激发出来个人风采——融合雅致和绚丽，恬静和活跃的格调。如果说吴作人的洒脱在色彩上是通过土黄、土红、群青、翠绿、矿青（比普蓝较暖，是比利时的恩蒂维普的特产）赭石这一系列颜色的融和（他用紫色调不喜欢超过土红与群青相调合）那末，罗工柳的活跃在用色上经常直接使用鲜紫和粉绿。吴作人的用笔披漓、撇捺、中锋、偏锋、逆锋并用，罗工柳的用笔是揉、敷、点、擦，经常使用满锋厚涂，间以小锋点染。吴作人是一支抑扬的笛；罗工柳是“大珠小珠落玉盘”的琵琶。这样比喻，出于一时感兴，未必恰当，因为油画这个画种，在本质上接近于交响乐，这是它的色彩语言的丰富所决定的。

绘画的抒情性常常和音乐和诗歌相通，很注重笔精、墨

妙的吴冠中，在他近年来的风景作品中日益显现他对油画色彩和用笔的技巧的音乐感。近作《札什伦布寺》和早几年的作品《北海公园儿童乐园》等都反映了这个特色。看《札什伦布寺》的淡雅的暖灰色、秀丽挺拔的树丛，和一排沿墙而走的人物，这色调是和声，线条是节奏，条条点点构成音乐一般律吕。这幅画运笔柔润，体物入情，处在和煦阳光下的景物，如吟诗似的娓娓动听。

画中有诗，是中国绘画普遍的品性，中国的油画也是如此；诗的格律不一；画的诗情亦不相同。在我国油画家的前辈中，吕斯百的许多作品近乎散文诗，他的诗意，真率淡泊，他的画风，看起来自由自在；实际上是非常严肃认真的。他早年的人体和肖像，落落大方，周密充实，在基础功夫中就有很高的概括力。近期的作品《鱼》简直象水墨写意一般，不拘细节。他的画风的另一特点是色彩语言着重修辞炼字，不事夸饰，务求恳切。运笔亦复如是。《鱼》，决非逸笔草草，而是洗炼简洁。在文学上，谓之“省净”。画总是画出来的，但不能“太画”，要在“画”与“不太画”之间，否则容易走上卖弄或雕琢。吕斯百的《庭园》、《四川农民》等作，都是画家感情由衷的宣泄；好在意到而不浓，情到而不扰，所以见其淡泊。

吕斯百有不少朴质的风景画和静物画，取材新颖——如笕箕里的蚕豆米——而且通过它能体味到淳厚的乡土气息。其近作《陕北道上》和《兰州卧桥》也是这样。泥土黄沙本身是很朴实的，但要把它画出泥土气息而又有油画色泽的透明清澈，相当为难。在油画技术上，描绘的对象愈朴实，色彩愈难辨别，这就非在色彩语言上下恳切的修辞炼字工夫不可。从《陕北道上》的原作可以看到，单是烈日下的冬日枯

株，画家在区别前景、中景、远景时所选择的色彩语言，是那末审慎用心，既不雷同，又不喧扰，浑然谐和。从技术上来细察，这些枯树枝桠好象都是用的紫灰色，但他在调合时，前景所用的红色可能是土红，中景似若印度红，远景用比较更冷一点的红；用什么红来调合紫色本无定规，重要的是审慎细致的物色语言，使它不致浑沌、混浊。举此一端，大体可以窥见吕斯百对油画的色彩的锤炼。

在前辈画家，油画工力很深，值得我们学习的学问很多。不求繁饰、典雅而有宁静的诗意的画风，所见不多。常书鸿的油画风采，细而不腻，寓简练于精微；有古典艺术的充实，而不落窠臼，醇厚端庄，独具一格。他早年所作的人体和许多肖像用色沉着，素描的明度高，爽朗大方。造型工力极深，手下很是扎实。静物《平地一声雷》、《荔枝》构图格律严谨而不感到拘谨。这幅画和他其他的许多静物不同的是色彩的装饰意味更浓，大色块感情奔放，但无浮夸之弊；他的静物画有一个共同点，那就是谨守造化天功，而不媚于世俗之见。

常书鸿接受古典技巧，对艺术形式的探索有兴趣，其成就的最显著者是用线。在他早期的作品上，线的运用紧紧结合着形体，在后期，他发挥了油画线描造型的独到处，这些线条，既不与形体相游离，又具有相对的独立性。一门艺术，格律愈严，愈容易束缚思想感情。从常书鸿的许多作品来看，他虽然不拘一格，但他运用形、光、色、线等诸种造型因素的手法，总的倾向是属于严谨峭拔的一派。格律崇严而不为所缚，这是他艺事情深之处。

已故的著名油画家唐一禾，亦受古典画风的熏陶。这位受尽折磨的画家，在国民党反动派统治下只活了三十九年，苦

学苦干，事艺诚恳。作品如《村妇》、《穷人》的画风都极朴实。严谨的格式，有时失于凝滞，但从事艺术劳动必须老实规矩，这一点要谨守勿怠；浮躁虚假的作风，在唐一禾的画面前应该汗颜。

最近重读司徒乔的遗作，我和大家一样，深受这位感情奔放，无羁无绊，性情脱颖而出的油画家的作品所感动。郭沫若在《读〈随园诗话〉札记》第一篇《性情与格律》中，下了结语说：“性情必真，格律似严而非严，始可达到好处。”此论极是。画家的感情和绘画造型的法则之间的关系也是一样。绘画的形式规律、构图规律、造型规律等，必须有所操守，但不能成为桎梏。司徒乔的作画态度，可以说性情必求其真，规律未必从严。他的画技术底子不算厚，而挥毫游刃若有余。我们爱他的画，正是因为笔意入神，一扫矫揉造作，是爱、是恨、是同情、是激愤，无不真挚欲狂。如《放下你的鞭子》上的老人，那哑然失声的悲痛的表情，正由于不受技术法则的桎梏而见其感情之真。司徒乔没有机会打更深厚的底子，对他艺术才能的发挥未尝没有影响；但在他的激情的支配下，信手画来，曾不逊色。技术规律懂得多，是好；但如不能活用，往往成为累赘。若从艺术风采看问题，侧重感情宣泄，不拘规律细节，使艺术更加动情，岂不可喜！

造型功力和艺术表现之间，常常不成正比例，胡一川的《开镣》即是一例。《开镣》之所以动情，是画家对题材内容感情深、性情真。在这种情况下，作品表现为质胜文。这种艺术的品质偏重感情的体验与刻划，它有质朴的优点。固然，文质彬彬，始为上乘；但如文胜质，何如质胜文！

绘画艺术要摆脱技术的约束，不能视为不要技术，无法出自有法，始可达到好处。但如安格尔抱学院派的陈见机械