

CONTEMPORARY OIL PAINTING CLASSIC JIANG GUOFANG 当代油画经典

姜国芳



江西美术出版社

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
版权所有，侵权必究
本书法律顾问：江西中戈律师事务所

图书在版编目(CIP)数据

当代名家经典：姜国芳 / 姜国芳绘. — 南昌：江西美术出版社，2011.12
ISBN 978-7-5480-0833-0

I. ①当… II. ①姜… 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(2011)第212958号

当代名家经典：姜国芳

作 者 姜国芳
责任编辑 傅廷煦 陈 东
出版发行 江西美术出版社
社 址 南昌市子安路66号 江美大厦
经 销 全国新华书店
印 刷 北京翔利印刷有限公司
开 本 889×1194 1/12
版 次 2011年12月第1版
印 次 2011年12月第1次印刷
印 张 20
印 数 1-2000
书 号 ISBN 978-7-5480-0833-0
定 价 200.00元

赣版权登字-06-2011-287

版权所有，侵权必究。

当代油画经典



姜国芳

Contemporary
Oil Painting
Classic





姜国芳——光线的舞者

文 / 阿德里亚诺·马达罗 (学者, 意大利特雷维索卡拉雷兹博物馆馆长)

从1976年到现在我已到中国165次, 每次回到北京, 我几乎把所有的周日都留在了王府井、琉璃厂和西单的书店里, 这些地方让我更能深入地了解中国。去年准备意大利清代展览时, 我需要收集一些紫禁城的资料, 而我最需要的是一些由当代艺术家诠释紫禁城过去的资料, 然而这并不多见。终于我在一家书店发现了姜国芳的《发现紫禁城——姜国芳与他的宫廷油画》, 这正是我想要的。令我惊讶的是, 书中油画作品的主题全部是清代帝王、皇后、嫔妃、太监和卫士等, 画面均以具有传奇色彩的皇家宫殿紫禁城为背景。在朋友陆辛的帮助下, 几天后我便有幸与姜国芳见面, 第一次见面我们就成了很要好的朋友。

姜国芳的个人经历颇具中国特色。他生于1951年, 成长在毛泽东时代, 他经历了中国社会和民众思想巨变的时期, 而如今的中国已超越日本成为仅次于美国的经济大国。从艺术角度来看, 与中国艺术大师齐白石所擅长的笔墨意趣相比, 姜国芳是中国为数不多的天才油画家。姜国芳以其原创独特的紫禁城题材从同时代画家中脱颖而出。

我曾在姜国芳的画室目睹过他作画时候的模样, 看过之后我便立刻明白“源于内心的灵感”是他每一幅优秀作品的基础。他将自己完全沉浸在紫禁城的氛围中, 让每一幅作品的主角都细腻而饱满。他不放过每一个从技巧上让作品更加完美的机会——光线的调节、背景的设置、人物的服饰甚至是桌布的纹理, 同时他又能精准地表现人物的表情、感觉和心理状态。如此细致的刻画让其作品中任何一个器物都惊人般地完美, 而且这样的精致似乎让这些本没有生命的物体有了自己的声音, 从画面上呼之欲出, 扣人心弦。也许很多人都会觉得姜国芳的作品太精致而有些像照片, 这是一个误解。如果将姜国芳的作品同曾旅居意大利的美国著名画家格雷戈里奥·斯尔利提安(Gregorio Sciltian)相比, 后者作品的强烈现实感会将人们带入一个全新的抽象现实的境界, 这也是人们为何常将他的作品同卡拉瓦乔(Caravaggio)和17世纪佛兰德斯艺术联系在一起; 姜国芳作品中对皇室宫女细腻刻画会让人不禁联想到佛罗伦萨艺术中的贵族肖像画和文艺复兴后的佛兰德斯艺术

作品。姜国芳对色彩的娴熟运用赋予作品以生命, 而对光线的精准捕捉赢得了观者的赞誉。如果说姜国芳对光线直觉般的运用是他成功的一半原因, 那么他成功的另一半原因则是对创作所做出的别人无法想象的深入学习及研究, 这两个原因使姜国芳的作品传递出来照片无法企及的深度和质感。技巧和经历只是姜国芳成功的一个基本要素, 倾心忘我的创作是他成功的关键。

照相机问世和科技迅速更新为现实主义绘画创作摆出了很多障碍, 人们大都认为照相机所记录下来的真实才是正确无误的。尽管如此, 姜国芳用心为他作品中的人和物赋予灵魂, 这也让他的作品所传递出来的情感远高于摄影。在他的作品中, 姜国芳给每一束光以生命, 这些光线继而点亮了人的脸庞、让衣袖裙带有了质感, 让每一处景色每一件器物都鲜活而饱满。

“光线的舞者”是对姜国芳的最完美定义。文艺复兴时期以及佛兰德斯时期的艺术大师们对光的运用已登峰造极, 而姜国芳作品中对光线的运用让我们看到了他的信仰。在百般思索后, 我意识到这位杰出的中国艺术家对中国文化的新生有着不可估量的贡献, 尽管中国文化扬名于世几千年并被全人类所敬仰, 而现在, 因由姜国芳的诠释, 她变得更加完整了。

2010年夏于意大利特洛维索

Jiang Guofang, painter of light

Each time I go back to Beijing (165 times since 1976), most of my Sundays are spent browsing through the bookshops of Wangfujing, Liulichang and Xidan in search of additions to my personal “Chinese” library. Last year, while I was organising an exhibition in Italy dedicated to the Ming Dynasty, I was looking for books about the Forbidden City and in particular, something a bit harder to find, books revealing the way it had been represented by Chinese artists. However, in the art section of one of the shops my eye was caught by a book that was just what I was looking for: a monograph on the work of Jiang Guofang entitled *Discovering the Forbidden City* entirely – and surprisingly – dedicated to representations of the emperors, empresses, concubines, eunuchs and warriors of the Qing Dynasty, all magisterially painted against the magnificent backdrop of the legendary imperial palace in the heart of Beijing, which is still today the centre of the ancient Chinese universe. A few days later, with the help of my friend Lu Xin, my faithful companion throughout the twenty-five years of my visits to China, I managed to track down Jiang Guofang. We have now become friends and this has led to a productive cultural collaboration which will bear fruit with the next exhibition that I will be organising in Italy on the Qing Dynasty.

Jiang Guofang’s personal history is a typically Chinese affair. He grew up in the Maoist period and witnessed at first hand the deeply contradictory social and ideological transformation which took place in China between 1951 (the year of his birth) and 2010 (the year when China overtook Japan as an economic force and became second only to the United States as a world power). From an artistic point of view, he is one of a group of painters working in oil whose numbers are increasing but who are still in a minority compared to those using the traditional Chinese techniques of ink and tempera, the greatest of whom in the twentieth century was the incomparable Qi Baishi, whose works fetch Van Gogh-like prices at auction. However, amongst the “innovators” using a “Western” technique Jiang Guofang stands out for the originality of his subjects (the major Qing figures of the Forbidden City, including the Last Emperor, Pu Yi), and for his extraordinary skill in oil creating an exquisite realism unequalled by other Chinese artists of his generation.

I have observed him at work in his studio in Tungxian on the eastern edge of Beijing and understood immediately how a detailed “psychological inspiration” is fundamental to each of his works: he immerses himself in the atmosphere of the Forbidden City in the late nineteenth and early twentieth centuries and captures the characters of each of his subjects. He painstakingly reconstructs the external details (the light, setting, costumes and the very weave of the cloth), but simultaneously brings out the internal reality of facial expressions, feelings and states of mind.

The final result, in which each subject seems to acquire an individual “voice”, is of the most astounding perfection. A hurried judgment might see the paintings as mawkish and as too close to photography, but this would be

to misunderstand. It might be useful to compare him to Gregorio Sciltian, the famous Armenian painter who lived and worked in Italy, whose intense realism moved into a realm of abstract reality beyond boundaries linking him to Caravaggio and the trompe-l’oeil painting of Flemish seventeenth-century art. The richness of the robes and fabrics in his representations of imperial concubines, for example, creates a surprising link between Jiang Guofang and the portraits of Renaissance nobles by the great Florentine artists and the works of the Flemish post-Renaissance painters. Apart from his skill in using colour to bring life to his designs, it is his perfect calibration of light that excites our admiration. If Jiang Guofang’s skill in handling light is in part instinctive, and therefore part of his “gift”, it is also without doubt the product of deep study (we cannot even imagine how difficult) and rigorous research that has led to results which go far beyond anything achieved through the electric trickery of photography. With Jiang Guofang skill and experience are merely a starting point. His technique becomes secondary to his ability to “see beyond”, to use his own intuition instead of any technical instruments in recreating reality.

After the invention of the camera and the huge technological advances in photography, representing the “reality” of what the eye perceives as “true” should have created (and should still be creating) great difficulties for realist painting and socialist realist art. Jiang Guofang is, however, the greatest example of how it is only the ability to bring out the “soul” of both people and things which makes painting superior to mere photographic technique. In his paintings Jiang Guofang gives life to light, and it is his gift in bringing forth light that gives life to his faces, robes, objects and scenery.

Thus “Painter of Light” seems the perfect definition of an artist who has made this his mission. The comparison which one makes spontaneously with the “intuition” of Renaissance and Flemish art, with the Old Masters who were also in search of light, the light which brings everything to life before our eyes, is a comparison which rewards the “faith” in painting that can be discerned in the work of Jiang Guofang. And in thinking about light, about the search for this source of absolute truth, I have realised that the work of this extraordinary Chinese artist has contributed new roots to Chinese culture which, despite existing for thousands of years and being valued by all humanity, is now more complete and universal.

Adriano Mădaro

Treviso, Italy, summer 2010

姜国芳的油画艺术

文 / 贺利 (美国旧金山博物馆东方艺术研究员, 著名的中国艺术研究专家)

一、省城的木匠之子立志绘画(1951—1973)

1952年父亲带着一家五口(当时姜国芳不满周岁)由农村到南昌来谋生。父亲是位木匠,是一个忠厚踏实的人,平时少言寡语,手艺非常出色。在厂里,他很年青就是七级木匠(建国初年,工厂实行八级工资制)。姜国芳与生俱来的那种秉性与父亲极相似。童年的他,怕的是难熬的冬天。严寒的风雪穿透茅棚,屋里积雪比外面还厚。他们用木屑和刨花堆积起来,做成孩子们取暖的窝儿。哥几个不能同时出门,因为只有一条棉裤轮流穿。饥饱无常的日子,偏招恶运叩门。年幼的弟弟缺食疾弱,在姜国芳的手臂里挣扎哭泣。做哥的无奈,目睹怀中的亲胞断息。爸爸用残木碎料拼成小棺,送走了年幼的生命,那是1962年的事。

对童年的姜国芳来说唯一的乐趣就是画画。

参加课余美术小组,用价廉的黄色“牛皮”纸(当时流行的一种粗糙纸张)画解放军,画古代传说人物,都让他全神贯注。每逢六一儿童节更是开心,可以把整整两天的假日打发给绘画。邻居工人叔叔看他笔纸不离手,逗着问他,“长大以后做什么?”“当画家!”这个下意识的回答预示了姜国芳的艺术宿命。

姜国芳对画画的热情投入,引起了班主任李老师的特别关注和引导。正是从他的班里开始,几十年以后,才造就了如今的姜国芳。

十四岁的时候,哥哥到工厂作工挣钱,家境稍有好转些,放学后不必先回家缝手套,就跑到小河边去画码头工人。曾经在书里看到俄国画家列宾的作品《伏尔加纤夫》自然地涌现在眼前。学做列宾,背着小书包和水壶,在赣江的抚河沿岸跟码头工人混在一起,画速写,并体验他们艰辛的生活,渴望将来能成为像列宾那样的艺术家。

艺术的宿命因缘,终于在姜国芳十五岁的时候,向他掷射出幸运之星。与南昌第二十中学美术老师洪叔通的结识,注定了他后来的艺术生涯。洪老师比姜国芳长十岁,当时从江西省师范学院艺术系毕业,还没有成家,接受姜国芳作为私人就宿学生,分享自己那份微薄的工资。老师在姜家简陋暗仄的房顶上开了天窗,装上玻璃。阳光带给家人温暖,也使姜国芳在画画时,有了光亮。冬天雪日,姜国芳赤脚踏寒冰,冻伤总是遍体。那年,平生第一次穿上了洪老师给他买的一双亮晶晶的塑胶雨鞋。洪老师的真诚赢得了父母的信赖和尊敬,他们放心地把孩子托付给了老师。





姜国芳经常在老师家里食宿、画画、聊天。分享仅有的书刊，慰藉两颗艺术饥渴的心灵。短短的两年里，在老师的指导下，姜国芳掌握了素描基本功，并建立起了深厚的师生情谊。

1968年的文化大革命运动，正如火如荼的进行。十六岁的姜国芳参军了。师徒的情谊如此深挚，虽然是男儿当兵，还是忍不住痛心的哭泣。守驻在福州郊外的军区仓库里，大部分时间都可以用来画画。最大的欢乐就是收到洪老师寄来的包裹，尤如来自军蓬仓库之外的梦幻世界。里面收集了老师从各种书刊杂志上精心挑选剪贴下的艺术作品和图画，这些精神食粮支撑着姜国芳继续画画。部队首长看中他是作文艺宣传的人才，把他调到了上级机关。姜国芳画的油画《毛主席在北戴河》，轰动整个部队，博得了首长们高度的赞赏，不过那个荣誉并没有保护住他的军人位置。父亲突然蒙受了莫须有的“地主反革命”罪名，他也被打成“阶级异己分子”，清除出队。

回到南昌，在摩托车厂当工人，从仓库保管员到木工、钳工、干事，样样做过。每月能领到36元的薪水，基本上用来补贴家里。精神上，他完全属于艺术。绘画并没有中断，姜国芳始终觊觎着改行换业的机会。每时每刻，以执著的心态，为他宿命的到来，储备气力。四年中，他的双眼和十指在金属和木具中饱尝磨蚀，对它们的构造和质地了如指掌。这段经历，对他以后的成功之作“紫禁城系列”，成为重要的解析测视的实地训练。无论是姜国芳准确的写实描绘，规整的建筑构件，还是那些精致的陈设，都来自他细微的洞察力，归功于这段手触目染的经验和精巧的技能。

1973年末，江青把美术、音乐、舞蹈等六个学院合并称为“中央五七艺术大学”，培养“无产阶级的艺术人才”。停了几年课程的学校准备重新开课。中央美术学院发布从全国招生的通告，一张漂到南昌的油印招生简报把卧薪尝胆的姜国芳惊醒。此时，姜国芳父亲的定性得到洗清平反，姜家的出身从黑色变为红色，投考学校的政治条件已经没有障碍。寒冬腊月，裹上哥哥给的一件旧军用棉大衣，奔向湖南。到了长沙火车站，蜷在角落里冻了一夜。清晨，被清扫工赶出来，逛到一个闪着灯光的屋子里。里面的老爷爷让他坐在炉边烤火，给了个烤馒头，就着碗白开水，肚子就不再咕咕作响了。给大爷画了个像，就算是报答吧，赶紧上路，找到美院在长沙饭店设立的考场。

姜国芳回忆的情况：记得那年报考中央美术学院，我到了长沙饭店第一次见到钟涵、李琦、陈谋三位老师，在我的心目中，他们的名字都是如雷冠耳，我战战兢兢向老师递交了准备的报考作品。钟先生看过我的画，似乎有点意外地说：“你们那儿还有画的像你这种水平的朋友吗？”我没有犹豫就说：“有，他们画的都比我好。”钟涵会意对李琦老师说：“看来南昌有希望，我们应该到南昌增设一个考区。”随后，钟先生非常亲切的对我说：“你回去吧，你到南昌考区应试，我们会通知你的”。就这样我忐忑不安的回到南昌，等候通知。事隔半个多月，我果真收到了中央美术学院招生办的通知，那是刘治华老师亲自给我写的信，通知我应试的时间与地点，那天的考生正是我周围的朋友，一共是30多名。

虽然姜国芳知道考得不坏，但是机不逢时，江青利用高校考试事件，批判“黑线”回潮，整个中央

美术学院的招生工作被搁置。事隔半年到1974年3月，姜国芳才接到中央美术学院通知书。油画系从全国招收了八名，其中江西三名，姜国芳以全体第二名次被录取。

二、从中央美术美院走向社会(1974—1989)

到美院时，油画系刚刚恢复传统的课程和训练。以苏联巡回画派、掺加一些欧洲19世纪流派作主导模式，基于中国美学概念“形者神之质”，强调准确的“形似”基础训练。姜国芳经常和其他学生一起，近途远跋，到历史古迹和名山大川去写生，或是随着大家到基层接受工农兵的再教育。到过陕西户县，与那里的农民画家同吃同住同劳动，也去过北京南口汽车车辆厂，还去过河南林县、山西文水县以及驻马店部队等地，实行“开门办学”，边劳动边上课。

油画系班主任闻立鹏(1931)，著名文人间一多(1899—1946)之子，为人坦荡直率，是姜国芳敬佩的恩师，两人秉性相投，合作默契。在他的提携下，姜国芳担任过两年学生班长，负责学生的学习（这是姜国芳平生做的最大的官）。姜国芳的另外两位主导教授，都是出自苏联“马班”（派到中国的苏联艺术家马克西莫夫）的高才生。一位是詹建俊教授(1931—)，他诙谐的谈吐和倜傥的才华，在姜国芳的艺术道路上产生很大的影响。另一位中国油画艺术主要建树者靳尚谊教授(1934—)，也是他的恩师。在进行毕业创作及毕业后的进修期间，靳老师给予他关键性的指导。几年后，当他被调到中央戏剧学院任教时，他曾说过：

“离开中央美术学院，最舍不得的是几位老师和图书馆。”

进入美院，尤如生命里降临了转运之星，姜国芳如此珍惜。无论在哪里，他都苦心孤诣地精练技巧。曾有几度，他对入校之前曾经练过的明暗技法跃跃欲试。但这样的试图与主流方向不符，院里的油画训练强调的是素描，忽略色彩，更流行传统中国年画式的平涂法。姜国芳重视业务、忽略政治的态度时时在校内受到抨击。当时的文化部副部长、毛泽东的儿媳王曼恬曾点名批判他，叫嚣姜国芳“跟着资产阶级去死吧！”然而，姜国芳从小练就成一身超出寻常的耐性和韧力，又有其他老师的爱护和赏慕，能得以应付生存下来。

在这期间的作品中，他的人像描绘突出地引人瞩目。对象大都是普通的男女老少，正面或侧面，衣着朴素，不加点缀修饰。眼角的皱纹、门牙的缺欠、满张的笑嘴、灰白的山羊胡须，自然亲切，充满了生命力。它们一方面显示出姜国芳良好扎实的透视、解剖、素描功力；同时也反映了20世纪70年代油画整体的普遍性、有限性。技巧上，他没有采用锐利的线条或纤细的着色，多以粗蒙的笔触勾勒轮廓和着色。色调色域比较单一，均为现实人物在日光下呈现的固有色相，如人体的肌色或衣着的灰、兰、赭

色等。

1976年，姜国芳入学之后的第三年，“四人帮”的倒台宣告了文化大革命的结束。1978年卢新华小说《伤痕》问世，引导出全国性的“伤痕”潮流。知识界、政治界人士在过去十年中所负迫害压制之后，终于得以申冤鸣屈，畅怀吐肠。文艺作品弥漫着哀伤、呻吟、揭露、控诉。油画艺术，用吴冠中的字眼形容，因为长期与西方的隔绝，像被遗弃的“孤儿”。油画艺术风格单调死板，稍有变化就被批判为堕落的“形式主义”或“唯美主义”。1979年，中美两国建交不久，中国改变了社会主义孤军奋战的政策，开始向西方敞开大门，施行“改革开放”。文化艺术界终于盼来了可和西方直接接触的时期。艺术批评界试图从政治的枷锁中挣脱出来，对近现代西方油画艺术的价值重作评估。

外来书籍报刊电影装饰服装，从邻界邦国到更远的欧洲和1978年建交的美国等，通过合法的、“地下”的、半合法的各种途径，进入都市，风靡一时。中央美院创办的《世界美术》杂志，开始对以往批判的资本主义“腐朽”文化作客观的介绍。对十九二十世纪的西方印象派和之后的艺术重新认识，推翻了过去全盘否定的立场。对美术的教育、评论和实践各领域来说，当时的土壤气候可谓滋润沃壤。80年代标志着新中国艺术开始了新起点，在表现人性的出发点上，从分化阶级的角度进入人道主义的观念。而对美学理论给予重大影响的，就是油画界。

在这样转折的时刻，1979年，姜国芳以出色的成绩毕业了，被选拔留校教学。次年，他的《三峡急流》以当代青年艺术家的优秀作品被中国美术馆选藏。同年，调至中央戏剧学院美术系任教。80年代，姜国芳把自己从学校的训练基础中解放出来，持续对题材、技术和色调各方面开拓广阔的探索。他用了不少时间走出城市，观察自然、学习自然。几组写生里，姜国芳在山脉峻壁中注入了独特的手法。他引进了中国水墨画中的线条，发挥线条的长短粗细深浅，刻画出三峡地区坚硬秃戾的岩石结构。而对祁连山，要么以规则的赭色点积、要么用平涂的色块拼构，用类似版画刻印的效果表现出黄土高原的堆层。同时扩展了色域范围，浓绿的茂林、灰粉的水乡、艳蓝的天空漂浮着白云。给他以往朴素的色区，增加了亮色、淡色和反对比色的采用。

80年代末期，姜国芳进入了成熟的创作时期。他的“西藏组画”系列，标志出技巧上的飞跃。

“西藏组画”的主题是草原、牦牛、藏民，还包括几幅佛教庙宇朝拜的情景及地方民族宗教供器和日用器皿的静物。显而易见，姜国芳改变了惯用的写生写实的手法。以往多用明暗层次的色彩笔触自然地涂抹，使物像的轮廓朦胧。而这期间，他开始采用精细的笔触，把工笔似的线描作致密的排比，表现一种柔和纤细的韵美。调制复杂混合的颜色，用丰富的色调刻画出舒情的意境。艺术处理上，非常注意形体的完整性和表现对象的质感。在构图上，寻找简洁而清新的韵律。反映出姜国芳在创作意识

和兴趣上所发生的变化，从过去有限的历史阶段和文化内容的范围中展阔出来。在技巧上，往纵深延伸，跨越出近代俄国流派，与十六十七世纪西欧古典绘画的传统接近一步。同时从近距离的角度，探索现代艺术的表现形式。总体来看，这阶段的升华，为他后来的“新古典主义”的形成，演奏了浪漫的序曲。

三、进入紫禁城和罗马威尼斯宫(1990—2006)

20世纪90年代，中国的绘画流派日益花样翻新，斑驳争姘。艺术家或为市场价格、或为沽名钓誉，频临四方诱惑。姜国芳没有盲从地把自己排列到时髦的“前卫”队伍里，而是独来独往，酝酿着新的题材。这期间，他在哲学思想、艺术模式、技法手段上，同步地发生了突破性的变化。技巧上，已经炉火纯青。如何把技术发挥到最适宜的题材，取决于他的社会经验和人生价值观。终于，姜国芳发现了他的最爱——紫禁城，明朝第三位皇帝朱棣(1403—1425在位)始建的皇宫，现称故宫博物院。这座皇家建筑具有永恒不朽的威力，代表了中国文化的精萃。它综合了多种元素，包容着雄伟而精致、庄严而细腻、悠久而朽弱的多重性格。

十几年之中，姜国芳创造了近200幅以故宫为题材的作品。他开始参加国内外展览，作品也逐渐由世界范围的公共机构和名门私家收藏。

为了把身心的炽热完全燃化给“紫禁城梦幻”，姜国芳在1998年做出了重大的决定：他毅然辞去了中央戏剧学院教授的职务，摆脱一切社会组织机构和艺圈艺阀的制约，做一个独立自由的画家。这为他以后的创作生涯争取到近二十年的独立时空。也许正是他对紫禁城怀有的那种真挚眷恋，冥冥中感化了这座四百年的建筑。

2004年，姜国芳获得了自新中国成立以来首位的荣誉，首次在故宫神武门城楼上举办了个人画展。2005年7月，姜国芳作为第一位中国的艺术家，受罗马市政府之邀，并得到意大利总统钱皮先生荣誉赞助，到西方文明摇篮意大利罗马举办个人画展。在罗马市中心古老的威尼斯宫外墙上，挂出了姜国芳东方紫禁城式睡美人的大幅旗。这两次个人画展不论是展览的规格和展览的影响都是前所未有的。著名画家艾轩曾感慨说：“姜国芳的画展策划之周密，效果之轰动，场面之恢宏，影响之深远，都让人瞠目结舌。”从此，姜国芳在艺坛奠定了一个坚实的基础。

从学院派训练到紫禁城系列样式的确立，姜国芳经历了十来年的探索路程。到北京以后，姜国芳曾经上千次进入那堵金瓦红墙。1983年搬进的新家座落在什刹海，与紫禁城咫尺相隔。无论是从家中的阳台眺望故宫，还是细观金銮宝殿的藻井锦绘和菱花槛窗，都令他震撼。为了对那里的角角落落和

曾经在那里生老病死的人们有所识觉，姜国芳参阅考证了大量的明清两朝历史书籍。三十多年来，用他自己的话说，

“紫禁城融入了我的生活，影响着我的生活方式，改变了我的人生之路。”

选择紫禁城作绘画题材，势在必然。用油画来表现这座中国最后的帝国皇宫，是非常勇敢的挑战。多数油画家苦心思虑地找寻标新立异的题材，但是荒废了教育的年月使他们不能识别鱼目或珍珠。对另外一些画家来说，或许能辨识紫禁城是“珍珠”，可是没有那样的胆量或技术，或不愿付出艰辛的劳动。面对这座庞然大物，不知从何下手，只能望洋兴叹。

姜国芳的“紫禁城系列”从各种不同方面兼具独道之处。他把主人公对像设定在宫里的某个特定场景，有些描绘了真实的历史事件。人物都是清朝(1644—1911)满族王公贵族阶层的装扮，有些形像则是真实历史人物的创造。但是，姜国芳并不是单纯的历史纪事的记录者。当有人把他与清朝宫廷画家——意大利的朗世宁(Giuseppe Castiglione, 1688—1766)联系对比时，姜国芳形容他们共同之处是用油画表现清宫廷生活，但是他不奉侍宫廷主子，可以自由创作。他又承认，自己以清代历史资料作为具象的实物基源，而“以现代人的观念去反映那个时代的生活”。换言之，他的这种现代观念就是借用历史的题材，启示人性、伦理、忠义、道德等严肃问题，来喻意和解剖今天的社会。同时，完成他自己特有的对绘画语言的追求。从这个角度来说，姜国芳是表现历史的现实主义者。

姜国芳主要的技法，是以写实性手笔描绘物象，表现物象。对场景的设置，他尊重并依据历史建筑和文物。对刻画人物，他虽然采用模特，但是不少经过考证经典，确定出具体的对像。他描绘的人物，大致包括清朝统治阶层的四类品级。

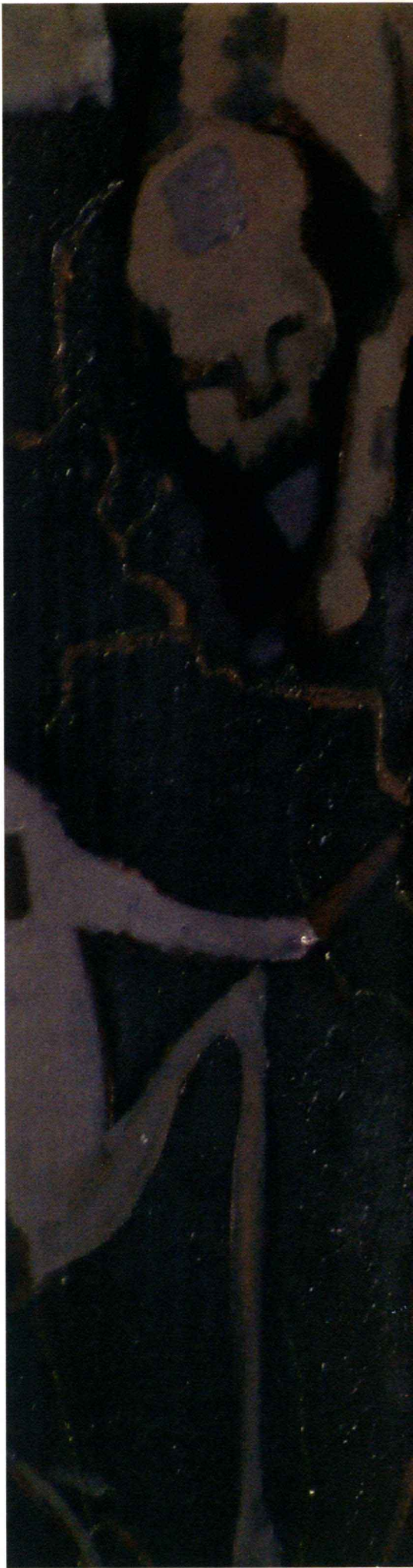
中国近两千年的封建君主制度以儒家哲学作根基，最高层

统治者首先是皇帝和皇族、皇子、蕃王、贝勒等。他们具有身着黄色龙袍的特惠，龙爪的数量(从二到五)，纹饰的选择和组合等，都有严格限定，以明身份。皇帝是授命于天的“天子，”位在天下百姓之上。皇帝可以把贵族称号，如王、公、侯等授赐给皇族和爱臣。皇位和贵族品级由家族世代世袭。在姜国芳的笔下，天子国戚们身穿不同的龙袍。无论是一世之雄，或是虚名傀儡，还是天真孺童，在威严的御廷里，尤如瓮中之鳖，笼中之鸟，对国对民对己都不能确保安固。

其次是朝臣，着单色官服，前胸有方形补子，上绣不同纹样。文官以鸟、武官以兽，以辨别官员的一到九级，官级或皇帝所赐的称号不可世袭。自古以来，统治阶层招贤天下，以佐君王。文人通过地方到都城的四步考试，按成绩授赐官级。此外，姜国芳刻画的还有太监，他们是没有自由身份的奴隶。宫廷太监有两千年历史，多数出身卑微底下，不少被穷苦的父母卖出。明清两朝以来，太监得宠增势，出涉军政财务。有忠良勇士，如郑和(1371—1433)创建远洋航海的奇勋。有庸劣鼠贼，竟能左右庸腐的皇帝，陷害忠良，败坏国事。姜国芳画的朝臣太监虽然数量不多，但性格神态表情各异。有从容坦荡的君子，有满腹阴胎的奸臣，有卑恭屈膝的奴才，有忧怀自弃的庸人，也有糜衣苟且的混子。正是一批昏庸之辈，反经行权，将近代中国置于鸦片战争(1840—1842)和连续的耻辱灾难之中。

姜国芳心怀理想主义，对反面人物做出批判性的表现，而对正面的英雄人物，却注入了雄壮的爱国主义、民族主义精神。

早年姜国芳被俄国列宾(Ilya Efimovich Repin, 1844—1930)的《伊凡杀子》(Ivan the Terrible Kills His Son)所震撼，从而确立了的目标。要在自己的主人公形像里，发掘出强悍的内在动力。后来到欧洲罗马看到德国画家荷尔拜因(Hans Holbein the







2004年9月29日由故宫博物院主办的姜国芳个人画展的展览现场

Younger)的《亨利八世》(Henry VIII, 1539)原作,得到更深刻的启示。姜国芳注重刻画人物的内心情感、性格神态。对其他衬托人物精神世界的辅助细节,别具匠心。例如《光绪遗恨》里,背景用了深暗的黑灰杂色,把窄长的聚光照射到人物和他们的丝织穿着上。银粉色柔软的床盖已经皱褶下垂,淡黄的对襟马甲也松懈不堪。那件马蹄袖龙袍,胸前饰正面盘龙,下周有四海升平,江山一统万年图纹,陪衬着皇帝惨白的脸色,已经毫无意义。面临维新的失败,帝国的崩溃,年轻的皇帝忧愤无奈,画面浸透着极强的悲剧色彩。而在《开辟疆土》里,身着金属甲胄重盔的军武将领,矗立在蓝黑的巨川峻岭之前,气度威严。在他若有所思的双目中,含眸晶莹,宣染出一股深凝的民族英雄主义精神。姜国芳欣喜地看到他的紫禁城系列引起西方人的警戒,改变他们以往视清朝时期的中华民族为“东亚病夫”的偏置,产生了重新认识中国人的愿望。

同时姜国芳也摸索出一系列非写实的象征性手法,对所要喻意的历史沉重感,增强了实质性效果。1991年完成的紫禁城系列的序篇《宫门》是具有象征意义的杰作。十四年之后,艺术家本人对它的创作动机和技术处理做出了生动的自白。不过在此要另作几点强调和补充。为引导观赏者感受到画面后蕴藏的不可视的含义,需要制造一种特殊的气氛。为此,他没有追随合理的自然光源,而是设置出多维光源。正面用均匀光线罩住大红门扇,把上面的镂空雕花配以黄色菱边开光龙云饰片的细节表现得一清二楚。而小皇帝背后的侧面光源,加强了金黄龙袍和橘红朝冠的暖调,突出了人物的存在。同时在深紫漆的门槛和门框上,仿佛从四处光源投射出来的斑斑正红,暖化了画面。相反,在中央层层黯黹的宫门

顶端,又从反向透出了灰白阴冷的长方光柱。它延长投射在地面上,形成微弱的银灰色阴影。清代宫廷地面所用的大砖,经过泥土选料、捣练、细筛、放入水中沉浸黏化数年,才能烧制出坚硬耐久的砖块。为如此费时费工的生产成本,清宫美称其为“金砖”。在姜国芳的笔下,金砖经过了长时间的脚踩磨踏,乌亮莹泽。画面中区的冷光和前面的红黄暖色不但形成强烈的对比,又展现出复杂但和谐的主调辅调的色调处理。

姜国芳又是超脱现实主义的浪漫主义者。

姜国芳最有浪漫色彩的、也是数量最多的作品,就是女性。他承认自己排斥实用主义,不追随现实主义的唯美主义。女性中的那种原始的普通的状态,不能满足他对美的诠释。他想要创造的,是凝聚了真善美的女性。姜国芳描绘出东方女性甜美的外貌:鸭蛋形的脸盘,光洁的额头,盘结着齐整的发髻,柳叶眉下的黑眸闪烁在柔和的单眼皮或双眼皮里,下面是丰满圆润的鼻嘴轮廓。作者又给予她们高贵华丽的宫廷装扮:把她们肢体的线条遮隐在宽松纤软的坎肩或袍裙下,上饰百花锦绣、牡丹雉鸡、凤凰舞龙、仙鹤莲荷、菊梅竹兰、祥云灵芝,象征子孙万代、福寿康宁。头上或缀珠宝镶嵌发簪,或戴满族妇女扇形冠的发饰,满载金翠翎花(《除夕》2004)。有些脚下穿“盆底鞋”或“马蹄底鞋,”木制鞋底中间高出10厘米左右的花盆状支架。鞋面饰穿珠刺绣,走动时珠光闪耀(《大宴》左右幅,2001)。在繁缛精工



展览开幕式隆重举行，参加展览开幕式的应邀嘉宾约八百人，开幕式由法籍著名主持人朱里安先生主持。并由故宫博物院院长郑欣森先生宣布展览开幕，场面之恢宏，策划之周密，效果之轰动都让人瞠目结舌

2005年7月在意大利罗马的威尼斯宫举办姜国芳个人画展，图为意大利大区事务部长、罗马省主席向姜国芳授予荣誉证书



锦珠碧翠里,姜国芳始终着重表现的,是女性蕴含着的高贵尊严。幽居在后宫的千百女性,屈服于男尊的皇权下,远隔社会世俗气息。姜国芳的宫廷女性,韵情神缈,典雅静谧、纯朴凄婉、孤独自傲、宽厚仁慈,面对命运的酸甜苦辣涩,仿佛都能收纳包容。

应该看到,姜国芳的油画作品中沁透着那种深幽稳健的力量,是有效地综合了西方古典和中国国粹的因素所至。他在十五十六世纪西方油画与中国传统艺术中发现了不少共性,无论在欧洲文艺复兴、巴洛克风格的古典绘画,还是中式建筑或界画中,都有常见的规则概念。他充分地借鉴并发挥两者的优势,针对他的特殊题材,殚竭妙得。姜国芳表现的并不是真实的视觉现象,所以不追求写实的瞬息时刻,不采用叙述移动性或时间变化性的自然空间,而是冷静地选择宫里特定的场景,慎密构思。他的构图严谨、均衡,注重空间处理的完整性。物体置位规整,物体间界相对明朗清晰。宫里的基本构件如圆柱、藻井、门扇、窗户等,都是姜国芳常画的陈设。服侍君主们的家具是典型的天子龙座和后面的多扇屏风,两侧的香炉架;嫔妃们的所爱则是香妃榻(《帝后》2003)、两进床(《太监的新娘》2005)、太师椅(《寂静的紫禁城》1998),或官帽椅(《梦之光》1999)。每件器物都是人物不可分割的一部分,件件没有马虎处理,使绘画的整体显得规模宏伟。

最令人感服的,还是姜国芳对绘画心怀虔笃的热忱和一丝不苟的态度。就像他所说,画家是“孤独的劳动者”。孤独劳动的精神已经被很多当代艺术家所抛弃,因为他们热中于僭取“新奇”的创造,而丢失掉最宝贵的灵魂,限于热闹的商品操作中。姜国芳却始终如一地忠守信念,以充满情感的力量和博古的组建能力描绘着历史、古董、人物。从整体到局部,再从局部到整体,他都如此刻意求工,使物象人物形神兼备。紫禁城宝库的的资料取之不竭,长方形、如意形、菱花形、扇形的门窗镂空花板;木雕上的蟠龙戏珠、东海寿山、云腾浪滚的深刻浅划;龙座下四周凸起的莲瓣排列等等,在他的作品里,它们的重量质感均表现得得体到位。

为刻画丰富多彩的宫廷艺术和工艺,姜国芳认真地探索装饰规律的魅力;又没有限入冷漠的形式主义中。他混制出光彩动人的色彩,调和出美丽而复杂的混色,追求色调的细微变化。像米灰色绫罗的透窗纱(《西苑柔情》2001)、红彩形绣飞鹤穿云的朝袍(《望子成龙》1995)、鹅黄色丹凤朝阳织锦的床被(《玉妃寒雀图》1997)、酱紫配青蓝双龙海波纹的朝裙(《御花园中》2001)、菊红双凤呈祥图大垂幛(《双凤呈祥》1995)、带黑绒金凤缘边的藕荷地团寿字桩花锦褂(《永恒的梦》2005),视觉上艳泽缤纷,精神上令人心旷神怡,是当代美学品味的语言。

在高达两米多的巨作《大宴》(2001—2005完成)里,姜国芳最大限度地扩大了他的造形艺术能力,再现出他渊博的清代宫廷历史知识。以七扇硬木云龙御屏风为背景,巨条宴会长案为前台。案桌上的御用器皿特别脍炙人口,从左向右:葡萄多子(仔)的竹编浅托,直腹有盖的蒸盆,高座红寿字回文边盖碗,蓝地青花云龙羹碗,金制长把刀杈一套,红夔龙黄团寿字珐琅碗,金嵌宝石珍珠三足龙耳杯,绿地

黄龙果碗,铜制炭火烧满族式火锅,绿地黄龙核桃枣子高足杯,云龙璠花金制盖托,地紫龙海水江牙饬饬高足钵,伊斯兰式瓜楞肚凸花长流曲把高足金壶,黄地“万寿无疆”栗子面窝窝头盖碗,广口浅腹海鲜虾蟹炖锅子,乌鸡上汤大盘,焦黄单釉茶盏托,莲瓣口菱格图案樱桃托盘,敛口糕点大浅钵,西藏佛教式璠花金属高座盖盒。排列轻重间置,纹质形色顿错交替,别具匠心。后侧对称立板耳带鼎式盖铜香炉,云烟氤氲。两侧置红漆双喜字托盘蜡烛,光烁紫纤。为十七个人物烘托出颇有戏剧性冲突的场景。人物心理刻画复杂生动,各自形异神赅。君王由皇子、嫔妃、老臣包围,唯独聆听一个太监伏耳窃语,早已把其他人排除在外。皇子、臣子和个别妃子们忧心重重,各有暗算。作品形象地概括了清宫内廷的权力分化,象征了近代历史悲剧的社会舞台。这幅气势浩然的巨作,影射了祸国殃民之恶根,具有深刻的历史和现实意义,在中国当代油画中独树一帜。

中国,经过长期的自我封闭和文化革命的洗劫,到20世纪后半期,在意识形态上,形成一股“否定一切”的社会思潮。基于对当代社会和上层建筑的批判,力图建立新的观念,重新解剖中国,改革现存社会结构。由此,而衍生出各种文化艺术风尚。其中不能忽视的,是“新古典主义”油画的茂生。这些艺术者尊重技术,批评现时流行的厄病,无论是幼稚地摹仿西方油画,或是拙劣的技巧。

“关于新古典主义,我们可以从纽约百老汇上演了一千七百多场的《歌剧魅影》中得到一点启发:她的音乐既庄严、神圣,又具有现代人所喜爱的优美动听,轻松愉悦,我想这就是我所追求的新古典主义。”(姜国芳语)

学院派的“新古典主义”的创始者靳尚谊,对油画在中国成长的阶段性有很清楚的认识。他评价自己过去四十年的建树工作犹如打夯地基,是给未来的年青人积累出一个比较高的起点(靳尚谊2000)。

事实上,从作品风格和技巧上来分析,当代中国油画领域里称谓的“古典主义”或“新古典主义”的概念,相对比较广义,笼统地包含了西方18世纪之前的各种流派或综合。他们在尊重学院派技术的同时,也探索如何注入民族性语言或现代美学意识和手法。“新古典派”是中国“开放”文化潮流中的一支动脉,很快将会在世界艺坛和批评界里产生更强的冲击。而姜国芳的艺术,正是典型的代表。他的油画艺术融汇了古典和现代、写实和装饰、象征主义和超现实的浪漫主义的各种因素,体现了21世纪新兴文化的多元性,将在国际艺坛上为中国当代艺术赢得一柱焦点聚光。