

CHINA REALISM

2006

中國寫實畫派

遼寧美術出版社

LIAONING FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

www.yachua.com

中國寫實畫派

China Realism

中國寫實 2006 畫派

*China
Realism*

遼寧美術出版社

LIAONING FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

中国写实画派：2006 / 艾轩等著.－沈阳：辽宁
美术出版社，2006.10
ISBN 7－5314－3664－7

I .中… II .艾… III .油画－作品集－中国－现
代 IV .J223
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 119866 号

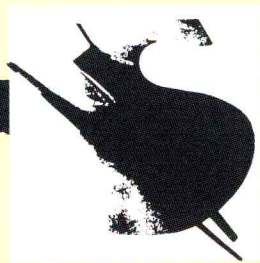
中国写实画派 2006

主 编 范文南
策 划 金明
设 计 金明
责任编辑 金明
责任校对 张亚迪
监 制 中国写实画派
出 版 者 辽宁美术出版社
(地址：沈阳市和平区民族北街 29 号 邮编：110001)
印 制 北京雅昌彩色印刷有限公司
发 行 辽宁美术出版社
开 本 889mm × 1194mm 1/8
印 张 22
字 数 12 千字
印 数 1－2000 册
出版时间 2006 年 10 月第 1 版
印 次 2006 年 10 月第 1 次印刷

定 价 320.00 元
邮购电话 024－23414948
E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn
http://www.lnpgc.com.cn

版权所有 翻印必究

2006



China

www.yohua.com

Realism

寫實綜論

常磊

1. 概念辨析

“詞義”乃是語言所傳達之意義，也就是表述者和聆聽者所共同認同的詞所反映的現象之關係。詞的意義是現象在人們意識中的概括的反映，是由應用這種語言的集體在使用過程中約定俗成的。“寫實”一詞原為外來詞匯之譯意，故在其意義認識上多有歧見。似乎人們都可以理解該詞匯的“所指”之“物”的概念在現實中應該歸屬於哪一種性質的存在，但對於該詞匯的“能指”於“所指”之關聯方式則常常是個人化的，個體不同理解之方式略有微差。對於一般的約定俗成的詞匯來說，其能指和所指早已在歷史和風俗推演的過程中得到了穩固，形成了一種強制性的社會關係。因此穩固的關係不允許人們隨意地根據詞匯的能指來選擇其所指，而務必按照約定俗成的強制關聯來運用詞匯，鹿即成“鹿”絕不可以“指鹿為馬”。我們所使用的詞都經過歷史之陶冶，被語言群體公認為約定俗成的詞義系統。儘管這種詞義系統的應用沒有具體的語義指示，但牠却為大家所共同理解，形成約定之共識的“理論詞義系統”。但介於人文藝術領域詞義模糊之原委，很多域內詞匯並沒有形成共識的理論詞義系統或“詞典詞義系統”。而只停留在“個人詞義系統”之狀態，詞與物的關聯是個人化的，故而語言在能指所指的關聯上相對松懈，歧義則由此而產生。所以當某一個群體在議論“寫實主義”之時，每一個個體對“寫實”的理解和描述一般都是基於“個人詞義系統”，而不同個體的“個人詞義系統”裏的“寫實”所指向的概念外延往往是有差異的。矛盾的是，如果我們試圖校正或規範人文藝術領域內的詞，那麼這樣的舉動是愚昧和徒勞的。

在藝術思辨的推演中，常常同“寫實”混而用之的概念大抵有“具象”“再現”“現實”“全因素”。在此筆者不敢規範藝術概念的稱謂，但綜觀上述概念，所指似乎有不同層次的差異。“寫實”的概念既有風格意義，也有人文意義，兩者兼半。所謂“寫”者，並非抄寫，乃是“抒寫”，是指語言所呈現的狀態，詞義所指向的是一種風格意義；“實”者所指向的則是現實的存在，被寫之自然。但“實”通過與“寫”的關聯，其意義產生了微妙的變化，這一關聯並非動賓結構的簡單相加，這裏的“實”被賦予了主觀的人文意義，不僅僅是存在之“實”，更是被寫之“實”，不是簡單的客觀存在的描述，而是假自然抒寫自我意氣。“具象”一詞的意義則偏向於形而下的風格現象的描述。因為風格由兩個部分合成，自然與構成自然的純粹語言。而“具象”描述的僅僅是前一部分，即“擁有自然”。所以，作為藝術概念，“具象”一詞所指涉的只是細枝末節的風格現象。相比較而言，作為繪畫的“再現”一詞則更加簡陋，它傾向於表現一種冷漠的寫照自然的意圖，即在兩維平面上盡可能模擬三維的存在，並非通過寫照自然來成就自我，似乎更加遠離藝術的人文意義，而完全變成了一種機械的形而下的現象表述。“現實”或“現實主義”在藝術中的表述與前面幾個概念側重點又有所不同，它更加趨向於藝術表現的人文意義。因此，我在對某件作品冠以現實主義之時，該作品在風格語言層面却極有可能是奔放或表現的。至於“全因素”一詞，則過於鄙陋，不足為論。

因此，相對於我們心目中的那種難以言說的繪畫藝術風格，冠以“寫實”似乎更加妥當。但我們也沒有必要深究概念之差異，前文已論述，介於人文藝術領域概念內涵和適用外延的模糊，個體在實踐運用時，

China Realism

能指不同的概念，其所指常常是一致的。諸如：我之謂“寫實”與彼之謂“表現”，在某一時空條件下極有可能所指是同一的。

2. 歷史與寫實語言

歷史習慣於認為，後期印象派之前的西方繪畫是“客觀地表達自然”，以後期印象派為分水嶺，其後的繪畫主流演化為“主觀地表達自然”。亦即：後期印象派之前的主流是寫實的，之後是非寫實的。在客觀地表達自然為主流的時期，有人把表達的精神動力歸結為“模仿”，遂有“藝術模仿論”。但“寫實”與“模仿”還是有實質性的區別。寫實藝術是由審美和理性兩個部分構成的，而“模仿”所描述的是寫實藝術理性成分的一小部分。寫實中的“模仿”是一種藝術家的理性意願，或者說是構成寫實藝術的理性成分的一部分，還不是全部。牠受制於藝術家的邏輯理性，屬於可表述的科學範疇。而繪畫的“寫實”過程是沿着感性審美的軸線進行的，是由一系列組合的，同時又是基本不受邏輯理性制約的審美判斷組成的，這一過程的實質精神是無法訴諸于文本語言的。一個藝術家在創作的過程中，很可能他的理性願望是“模仿”，比如早期的一些畫家，模仿論在他們心目中根深蒂固，不過在進入到具體的創作的時候，整個繪畫語言的創作過程却是由不為他理性所察覺的審美判斷構成的“寫實”的過程。但令人遺憾的是，美術史的寫法也屈從於一般社會史，從可以文本化的理性框架入手，以理性來歸納非邏輯的藝術。

整個19世紀以前的繪畫風格基本上是屬於寫實的，古希臘羅馬傳世之專業畫論較少，故考據困難。但透過哲學家留下的只言片語我們可窺見該時代繪畫思潮之主流。古希臘的哲學家，無論是蘇格拉底、柏拉圖、亞裏士多德還是畢達格拉斯、德莫克裏特、赫拉克裏特都發表過支持模仿論的觀點。蘇格拉底給繪畫的任務定性說“繪畫的任務——表現活生生的人的精神與他們最內在的東西”，蘇格拉底不僅認為繪畫要模仿自然而且還要進一步模仿自然的精神。柏拉圖首次明確地提出了美的本質的問題。在柏拉圖看來，美的東西是個別的，是自然現象。而“美本身”則是永恒的理念，它絕對的是本質。亞裏士多德認為，自然中任何事物都包含“形式”和“質料”兩種因素。形式是事物的第一本體，由於形式在現實的可感知世界的存在，質料才能得以成為具體的在自然中存在的事物，他把質料、形式綜合起來。在亞裏士多德看來，模仿是所有藝術樣式的共同屬性，也是藝術與非藝術相區分的標志。哲學家的觀念不是孤立的個人見解，更多的時候，他們代表了一個時代的聲音。古希臘和古羅馬時期的藝術家大多是在屬於理性層面的模仿理念的指導下創作。從古希臘到19世紀末外在形態的模仿論始終是西方繪畫語言的主流樣式。儘管在紀元初的幾個世紀希伯來文化介入進來也沒有改變模仿的認識和表現的主流，而僅僅是加入了一些與古典文化不同的異域色彩的神秘。這一個時期的哲學對於繪畫的外部形態語言的觀點和古希臘時期沒有太大的變化，祇是對於美的本體有了新的提法。例如，中世紀的哲學家、神學家奧古斯丁從基督教神學的立場來解釋美，他認為美的根源在上帝，柏拉圖所說的“美本身”就是上帝，是至上絕倫的美，是美的源泉所在。

15世紀文藝復興是世界史的重要分水嶺，加上16世紀的宗教改革，17世紀笛卡爾的理性主義和18世

紀的啓蒙運動。這四大思潮肅清了中世紀的意識形態，在繪畫的發展歷史中，通過繪畫語言記錄了這一變化。從文藝復興到19世紀末的繪畫語言的外部特徵沒有脫離模仿的表象，模仿論仍然是一種對繪畫語言外部形態的主流認識。其間的很多理論家和藝術家都表達過這一觀點。達·芬奇認為“繪畫是一切自然界可見事物的唯一模仿者”，17世紀法國哲學家狄德羅認為“如果認真仔細模仿自然，就根本不會有什麼矯揉造作”。隨着後印象主義革命的開始，西畫史上開始了千年未有之變局。後印象主義者開啓了一個主觀表達自然的斜坡並使後來者沿着這個斜坡一直走到現在，似乎，主觀的表達自然已成百年繪畫之主流。而在此之前的主流則是客觀的表達自然的“模仿”。

歷史給我們提供了這樣的脈絡現象，但是，對於寫實的繪畫藝術而言，如果我們簡單地將其精神動力和美學歸宿歸結為模仿論則失之淺薄；如果我們僅僅把後期印象派之前的主流概括為“客觀的表達自然”，亦或把寫實藝術等同於“客觀地表達自然”，亦失之淺薄。因為歷史所描述的也僅僅是理性的可以邏輯歸納的現象而已，是文本語言對於寫實藝術現象的一種轉化，並未而且也無法深入寫實，深入藝術的實質。而藝術的精華所在，亦即在寫實繪畫當中屬於藝術的那一個部分是一種無法言說的用文本無法轉化的語言。

寫實的繪畫語言可以闢為兩個支流，即邏輯的和審美的，或者說是屬於自然的和屬於純語言的。負擔着自然信息的那一部分，即可以訴諸於理性的那一個部分是邏輯的；另一部分構成自然的純粹形式則是純語言的。對於藝術而言，兩者之比重並非等同的，後者要高於前者。我們所探討的視覺語言主要就是指無功用與現實邏輯無關聯的純粹形式的那一個部分。但歷史文本記錄的往往是前一個屬於理性邏輯的部分，譬如美術史的分期和很多概念的確立都是基於前者，常引導人誤讀寫實藝術。因此，我們有必要深究寫實之所以成為藝術的意義，或者說寫實語言的精髓何在。



首先，我們要確立一個基本原則，即一切繪畫語言的核心精神都是指向審美的。繪畫之所以成為藝術也是因為審美精神作為其內核。當然，繪畫亦有圖示之功能，但這並非寫實繪畫藝術的核心功能。繪畫的審美精神形成在邏輯上也可以闢為兩個部分，屬於自然的部分和屬於純形式的部分。某些現代形式主義理論把屬於自然的部分歸結為“生活感情”完全排斥在審美精神之外，這實屬謬解。因為自然當中存在着非常優美的形式，而不可以簡單地歸納為模擬自然或屬於非藝術的生活感情。寫實繪畫中的自然部分的構成因素是極其複雜的，大體上可以區分為直接視覺部分和意義關聯部分。直接視覺部分包括我們在畫面當中一目了然的一切，包括空間體積、質感等樸素的自然因素，這一部分中存在着非常優美的節奏，包括空間體積的變化節奏，其實也是可以抽象為形式來體驗的。而附屬的關聯部分則主要是樸素的自然所蘊涵或者暗示的意義，這種意義的產生是雙向的，既可能是作者設定的意向，也可能是觀者自發的聯想。任何人都不能否認，這樣的聯想常常帶有濃郁的審美情緒，這些成分可以在不同的層面，從不同的角度直接地或間接地喚起人的審美感情，甚至引領人走向崇高。繪畫中的自然部分極其附屬聯想，也因此而產生了藝術上的意義。這也是寫實藝術中的自然之所以成為藝術的意義所在。因此，任何簡單的否認藝術中的自然的傾向都是不可取的。另外，按照現代藝術學的觀點，藝術的未必是審美的。但筆者以為此論對於寫實繪畫而言應該這麼理解，即：寫實繪畫中屬於自然的部分可以不是審美的，亦可以負載沉重的社會意義，譬如委拉斯貴茲筆下的侏儒與倫勃朗筆下的牛肉；但屬於語言的部分必須是審美的，即一個藝術家必須以自己的方式精通純語言的組織并臻達高境界，否則繪畫作為藝術的意義就無從存在了。

在這裏，我們設定兩個概念，繪畫語言的外部形態和內部形態。所謂外部形態是指繪畫語言所呈現的可以被歸類描述的風格表象，諸如，寫實、寫意、表現、抽象等等。所謂語言的內部形態是指風格表象下的純語言組織，也就是構成自然的純粹語言，諸如，形、色、形式、肌理等純粹的造型元素所營造的視覺系統。外部形態可以以概念的方式存在，但內部形態則必須映射具體的繪畫本身，牠必須和一件具體的藝術品關聯。美術史在載錄藝術風格的時候描述的都是外部形態的曲綫變化關係。事實上，對於繪畫藝術來說，無論其語言的外部風格現象如何變化，其內部的語言形態的審美意義始終是永恒的。換言之，無論繪畫的風格屬於什麼樣式，其內在可衡量的度是一致的，這個度就是語言的內部形態的組織所達到的審美高度。對於寫實繪畫來說，“實”祇是語言的外部表象，而真正衡量其水



准的乃是組成外部表象的内部語言狀態所登臨的一種審美境界。這也可以用來說明，為何甲乙兩件作品，就接近自然的寫實程度而言，甲不如乙，但就作品本身的藝術境界而言，乙却遠不及甲。譬如切斯恰可夫的作品就接近自然而言超過波提切利，但就藝術境界而言却難望波氏之項背。前文已述關於寫實繪畫中屬於自然的部分與藝術與審美的關係，在藝術的天平上屬於純語言的部分還是要重於屬於自然的部分，因為自然部分不通過繪畫的“寫”用其他手段也可以達到，但純語言的部分必須是“寫”出來的，寫實繪畫裏的“實”只有通過繪畫的“寫”纔產生意義。當然，繪畫裏的自然與語言是一種邏輯概念上的演繹關係，在現實的藝術品中，兩者是一體的。對於藝術家而言，兩者關係的處理是關鍵所在，體現在具體的作品中，就像老子描述的有與無的關係一樣，“此兩者，同出而异名”，其關係之精神是精微玄妙而無法言說的。

因此，藝術史上的大師，無論是古代的還是當代的，無論他們的風格是寫實的還是寫意的，他們之所以被稱為大師在藝術方面的內在緣由是一致的，也就是說，他們都精於内部語言的組織。對於一件繪畫作品來說，無論是古代的還是當代的，牠為人所喜愛並成為藝術的內在緣由也是一致的。這個理由就是完美的繪畫語言内部形態的組織和存在狀態，這是衡量具體的藝術品境界的重要尺度。

而繪畫語言的外部形態是一種理性的滯後總結，它更主要地體現為一種語言風格現象的概念，是沿着邏輯理性的軸綫進行的；繪畫的内部語言形態存在和組織狀態則是沿着感性審美的軸綫進行的，是基本上不受邏輯理性制約的無法訴諸於語言的，也是與風格沒有關係的，繪畫作為視覺語言部分的全部意義都孕育在此。繪畫語言的内部形態是以運動或變化的方式存在的，無論對於創作主體還是欣賞主體而言，它所產生的審美意義均是因時因地因人而異，在不同的時空坐標點上繪畫語言產生以及喚起的審美感情不同，而東方式的寫實油畫也由此而產生

了存在的可能和意義。

3. 寫實的東方視點

油畫步入中國精確時間很難考證，但一個事實是，油畫作為一種繪畫的材料和語言在剝離了孕育牠的文化類型之後轉而消融在東方文化之中，牠的面貌也因此而改變。中國油畫隨着風雲涌動的世界顛簸了一百年後的當代，牠的强大已經走過了堪與中國本土繪畫分庭抗禮的階段而步入一種更加精微的境界求索。寫實油畫作為油畫的一個風格支系，在中國始終是執牛耳者。

上溯至數百年前，以利馬竇和郎士寧為代表的西方先驅帶給東方的是寫實油畫，在中國境內歷經多載的藝術實踐而逐漸形成了屬於該時代的中西合璧的風格。這是寫實油畫中較早的東方視點，康有為認為郎士寧乃合中西而成者之鼻祖。但今觀之，則更像是一種文化之間的妥協組合，精神與語言的契合尚顯生硬。19世紀後期乃至20世紀，不少有志者東渡日本遠赴西洋去學習油畫。李叔同、陳抱一、劉海粟、林風眠、徐悲鴻為這一時期的代表人物，基於他們的努力，地道的歐洲油畫正式在中國生根繁衍了。1918年，第一所國立藝術專科學校北京藝專成立。中國的先驅們開始按照西方正規美術教育的形式修正中國原有的西畫教學模式，結束了西畫教學摸索試探的局面，中國專業美術教育中的西畫教學由此步入正軌。自新文化運動以來，中國知識界逐漸形成了三條解決現代中國思想文化問題的途徑，中國思想文化舞臺主要活躍着馬克思主義、西化思潮和文化保守主義三大文化思潮。最終馬克思主義以其倡導現實的政治而取得了政治上的勝利。在文化問題上，三者思考和企圖解決的問題大致相同，即如何對待傳統，如何引介西學，如何建設新文化等，換言之，也就是如何處理“中學”與“西學”、“傳統”與“現代”的關係問題。中國油畫的發展在這一時期雖然不能機械地認為和某一種特定思潮有因果關係，但是牠和時代的文化思潮確發生着千絲萬縷的關聯，或者說文化思潮是中國油畫發生發展的無形後盾。當時的西方藝術已經跨越了最激烈的後印象主義變革期，現代藝術得到了社會的廣泛認可與傳統的古典油畫主流比較已有超越並取而代之之勢，中國早期赴歐留學者中也因此而產生了對於傳統和現代的觀念上的分歧。他們中有推崇現代主義畫風的藝術家（如林風眠、劉海粟、衛天霖、吳大羽等），也有堅持站在古典寫實主義立場上的藝術家（如徐悲鴻、顏文良、吳作人）。20世紀40年代至80年代的社會現實改變了中國油畫的自然走向，逐漸把風格上的寫實語言推向了首位。20世紀80年代的國門洞開帶給了

中國藝術家一個陌生的世界，西方世界由古典到現代的種種藝術樣式和觀念模式被全方位地引進。中國油畫藝術進一步與政治分離，並打破了語言和主題的同一而呈現出了多元化的格局。寫實油畫從此成為風格格局中的一元而進入到一種理性、健康和平穩發展的階段。迄今為止，中國的寫實油畫在世界繪畫的領域佔據着重要的位置，並真正地形成了有現實文化意義的東方視點。這是一種深入骨髓的文化融合，與早期牽強地“合中西而成”有很大的區別。

一度，東方視點和民族化問題成為理論熱點。有人將民族化謬解為一種可應用的方法或風格。就寫實繪畫而言，民族化其實就是東方情調與寫實語言的融會。考察“油畫”這一概念，事實上牠的全部內涵就是一種繪畫材料和牠的相應的表現語言，這一概念所適用的外延與其內涵基本一致。材料的自然屬性是沒有民族色彩的。相對於材料來說，油畫語言更加抽象一些，牠具有更大的可變性和可拓展性，影響語言的因素很多，有時代的、有民族的、也有個人的。儘管材料和語言的產生是與特定的歷史和民族相關聯的，但抽象而出的材料語言是可以沒有民族色彩的，牠猶如一具軀殼，關鍵是承載什麼樣的民族精神。地域視點和民族色彩則由此而產生。從文化上說，東方視點不是一句口號，一種精神慰藉，牠的建構需要實質性的內容，建構東方視點的第一原則就是民族特色，而後是開放和包容，以東方文化之精神為背景。體現在寫實油畫的探索中也同樣具有指導意義，我們所追尋的是廣義包容的不斷發展的東方視點，而不是構建狹隘的種族主義文化圍欄。

最終，寫實油畫承擔的所有使命還是要落實在具體的藝術家那裏。社會和藝術都要求作為藝術品創作主體的藝術家，作為一種純粹履行精神活動的人，他所積澱的綜合素質應該遠出常人。尤其，一個深諳東方精神的藝術家，必須要對中國古典文明有極為深刻而系統的認識，有知識積累的大前提，藝術家所建構的個人知識結構又必須是開放包容的不斷發展的結構，而後以民族文化為基點醞釀升華為一種審美判斷力，由這種類型的判斷力外化而出的精神產品纔有可能具有現代民族化的同時又是高境界的特點。也就是藝術家的靈魂和情感必須浸透民族文化的精髓，必須成為一個徹底的民族化的高境界的人，同時藝術家開放包容的知識結構又廣泛地容納和接受世界的和時代的精神營養，如此，中國寫實油畫才有可能站在最高最完美的東方視點上瞭望前景。

四、寫實畫派的意義

中國油畫在經歷了二十年的秩序整理之後，我們冷靜地看見，中國畫家們逐漸擺脫了浮躁的狀態，寫實油畫的經歷雖筆路藍縷，但地域色彩已穩固成型，在多極的世界藝術格局中佔有無可替代的一極，成為中國油畫的一種形象標志。中國寫實畫派就是在這樣的歷史條件下，由十幾位首倡藝術家在北京組建產生的，與其說是組建不如說是水到渠成，是歷史的生發使

然。寫實畫派是一個綜合團體。團體成員中年以上者大多實力和資歷深厚，已經成為時代的或地域的代言人；年輕一些的成員也是鋒芒畢露、潛力綿長。在寫實語言的框架內，寫實畫派的作品幾乎囊括了當代中國寫實體系的所有語言樣式和主題傾向。應該說，在當今宏觀的世界藝術格局內，中國寫實畫派的產生具有重要的藝術意義和歷史意義。

衆所周知，當代多媒體視覺藝術極度膨脹，油畫已非主流。當然，主流之確立認同的標準以及價值觀是有爭議的。因此有人指出被認定為主流的西方現代藝術事實上是冷戰時期意識形態鬥爭的畸形產物，是虛擬出來的皇帝的新衣。然衆口鑠金，當所有的人都人云亦云時，似乎主流之歸屬已經不容置疑。於是，在有着深厚繪畫傳統的歐洲，藝術家因觀念所迫逐漸放棄了歷史積澱的傳統。甚至油畫傳統在西方學院裏已經幾欲絕迹，祇有少量民間愛好者殘存於民間。相對於西洋傳統來說，中國藝術家祇可謂偏居東方一隅，但偏居一隅的中國藝術家，因為政治歷史原因在現代藝術的鼎盛時期沒有受到太大的衝擊，因此西方的傳統寫實藝術在中國纔得以延續，並進行東方式的改造。而今環顧西洋諸國的現代藝術的扭曲與病態，我們可以看到，對藝術進化論的信仰是目前現狀之真正成因。對“異”和“新”的追求，徹底顛覆了藝術精神所遵循的積澱升華的自然規律，變成了人為干預的跳躍式的突變。很多歐美國家的藝術院校已經淪為空泛地討論觀念的場所，“審美”“技術”和“傳統”成為人皆躲避的詞匯。原本應該通過視覺語言來傳遞的模糊情感在很多現代主義者那裏都變成了簡陋而又清晰的淺薄觀念。本來藝術是可以按照自然升華的規律延展的，但現代社會的綜合機制扭曲了藝術升華的自然規律。尤其是現代形形色色的理論和觀念對藝術實踐越位地進行假設、干預和荒唐的引領，大多數理論家和哲學家忽略了藝術最重要的是通過實踐進行的生命的體驗，因而不是從具體的藝術經驗出發，而是從純粹的思辨的角度來臆測藝術的方向和未來，通過虛擬一個原則來進行概念間的推導。這對藝術實踐起到了很大的干擾和誤導作用，使審美的精神從語言到意義都越來越空乏淪落，與審美無關的其他信息則日益以藝術的名義大行其道，以致窮途末路。

回望歷史，我們會注意到這樣一個現象，每當一種作為潮流的藝術風格沿襲到無路可走之時，藝術家就會開始重新自省，關注自然與生命，寫實主義藝術就會再次蓬勃興起，重新引領人的精神情感走向純粹。在現代藝術日漸沉淪的今天，寫實主義藝術在世界範圍內開始重建秩序，歐洲十餘個國家成立了的寫實主義藝術家聯盟，並在法國、德國等地巡回展覽。這樣的歷史條件是中國寫實畫派出現

的邏輯前提。中國寫實畫派的建立是世界大潮中的一個重要環節，是東方寫實藝術的代言者。不過當代寫實主義的重建並非歷史簡單的輪回，關注自然和關注生命在每一個新的時空條件下都會被藝術家重新詮釋出全新的意義。對世界而言，中國的寫實藝術家承載了西方古典繪畫的語言傳統，並使之接受了東方文明的洗禮。寫實畫派正是以東方的視點來審視生命和自然，賦予了寫實主義繪畫在原創地未有的全新的歷史意義。

回溯到一百年前的巴黎，歐洲傳統寫實暮氣漸深，這樣的情況在歷史上曾經幾度出現，比如文藝復興後期的“樣式主義”和18世紀的“羅可可”都是寫實藝術一度沉淪的低谷，祇不過這兩者的幸運是後面沒有尾隨着毀滅性的革命，所以成了黎明前的黑暗。但這並非寫實作為風格語言之過，而是社會思潮和社會現實的綜合作用而致。彼時，寫實不僅作為風格語言，更作為信念在一代藝術家心目中坍塌了，却没有在民衆心目中坍塌。中國寫實畫派的藝術雖非盡善盡美，但他們從嶄新的角度重建了寫實的信心，並以持之以恆的藝術實踐來證明寫實主義在理性、道德和審美方面的恒久價值，成為多極藝術併立的現代中國的一面高揚的大旗。寫實畫派成立的同時也在世界藝術框架裏建立起了最有發言權的，屬於東方中國的一極。在當今世界藝術領域，寫實畫派逆所謂主流而行，他們不畏議論，抗顏而為之，這是中國藝術家成熟自信的標志，也是寫實油畫復興的重要里程碑。

寫實藝術源於對自然和生命的真實體驗，所以牠的生命力是恒久的，牠的發展軌迹會和不同時空的人文精神交織在一起，永遠行進在一條永無止境的綫上。為此，包括寫實畫派在內的中國藝術家任重道遠。藝術實踐並非紙上談兵，對於有志於寫實繪畫實踐的中國藝術家來說，我們要繼承和發展的是西方古典的和現代的油畫材料與技法語言，要了解和借鑒的是西方的人文精神之透過油畫藝術流露出的方式。而真正要履行的就是要把發展中的東方文化精神在廣納世界文化精髓的基礎上，灌注并融會在油畫這種載體之中，以民族精神為基點，融中西兩位於一體，這纔是中國畫家要追尋的最開放包容富有時代精神的廣義寫實繪畫之路。屆時，中國油畫方可立於世界藝術之林，灼灼生輝。

目錄 ◎ Contents

● 王少倫	Wang Shaolun	166-167
● 李士進	Li Shijin	164-165
● 朱春林	Zhu Chunlin	158-163
● 張義波	Zhang Yibo	150-157
● 李貴君	Li Guijun	142-149
● 冷 軍	Leng Jun	134-141
● 忻東旺	Xin Dongwang	124-133
● 翁 偉	Weng Wei	116-123
● 鄭 藝	Zheng Yi	108-115
● 龍力游	Long Liyou	100-107
● 張 利	Zhang Li	090-099
● 夏 星	Xia Xing	086-089
● 袁正陽	Yuan Zhengyan	078-085
● 郭潤文	Guo Runwen	070-077
● 劉孔喜	Liu Kongxi	062-069
● 何多苓	He Duoling	056-061
● 陳衍寧	Chen Yanning	052-055
● 王沂東	Wang Yidong	042-051
● 楊飛雲	Yang Feiyun	032-041
● 艾 軒	Ai Xuan	020-031
● 陳逸飛	Chen Yifei	016-019

圖版 Plates





畫家 陳逸飛

我有一雙畫家的眼睛，我把從畫中悟到的東西運用到我現在做的所有事情中去。

一些朋友對我說，你沒有忘記你是一個畫家，你是用一個畫家的眼睛去看所有的事兒。是的，我有一雙畫家的眼睛，我把從繪畫中悟到的東西運用到我現在做的所有事情中去。我會用對美的感覺，做出一些漂亮的服裝；人們在看我的電影時，也會說這是畫家的電影——實際上，是人們悟到了一個藝術家的眼光在電影中的流露。我想這就是藝術的價值所在。或許一個藝術家最值得人們關注的就是他的創新、他的發展吧！或許，這也就是人們關注我的緣故。我喜歡這種前進中的狀態，有時候我也天馬行空，那是在一定範圍內的天馬行空，我懂得掌握這個分寸。

其實，畫家並不是在創造美，而是發現美，是把美的東西傳達給觀眾，好的畫家應該是一個真正的文化人，他的眼睛不能只局限於一塊小小的畫布，這也就是我在繪畫之外，還要去拍電影、設計服裝的緣故。選擇什麼樣的形式表達美，在我看來並不重要，重要的是你想告訴人們什麼。