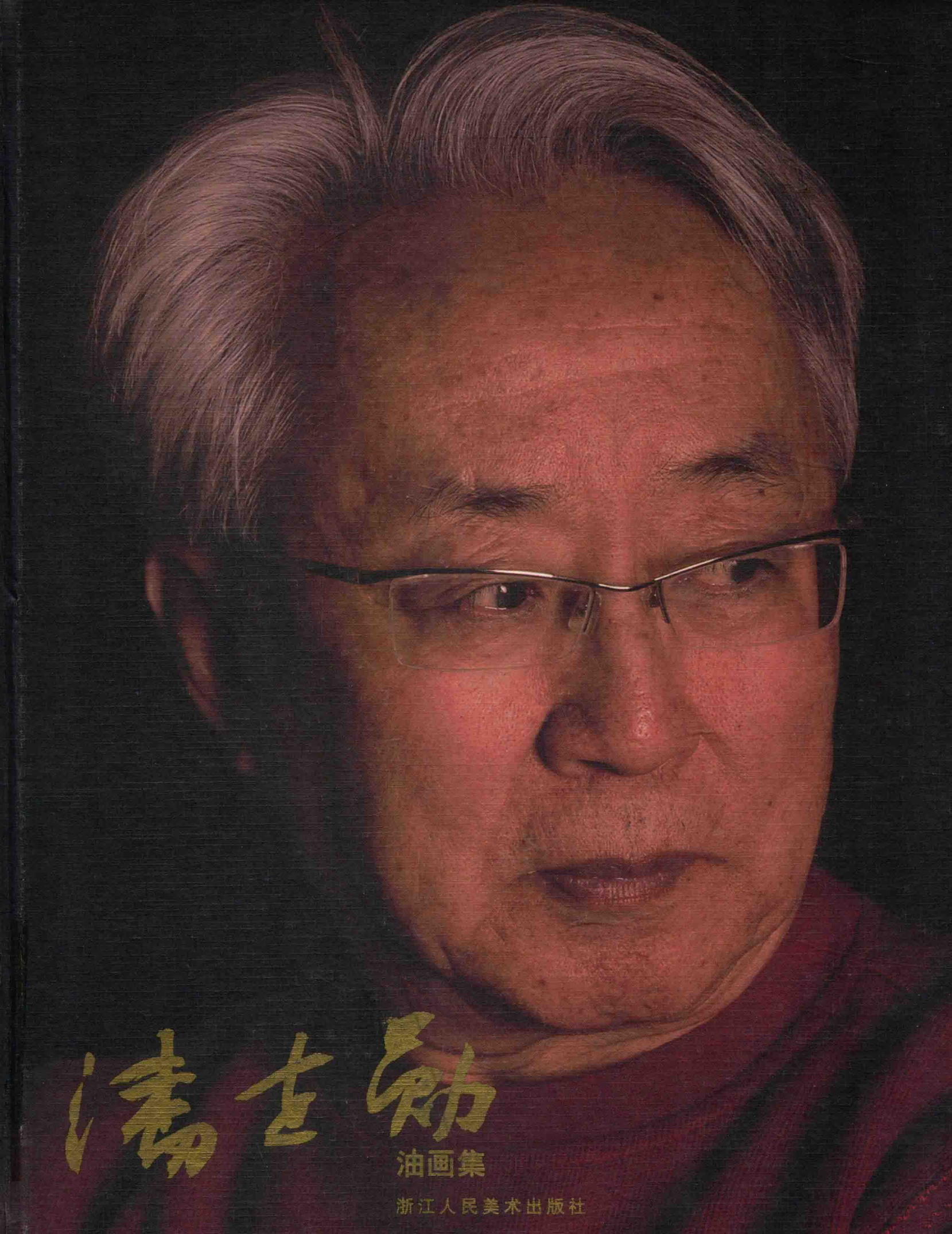




潘公展

油画集

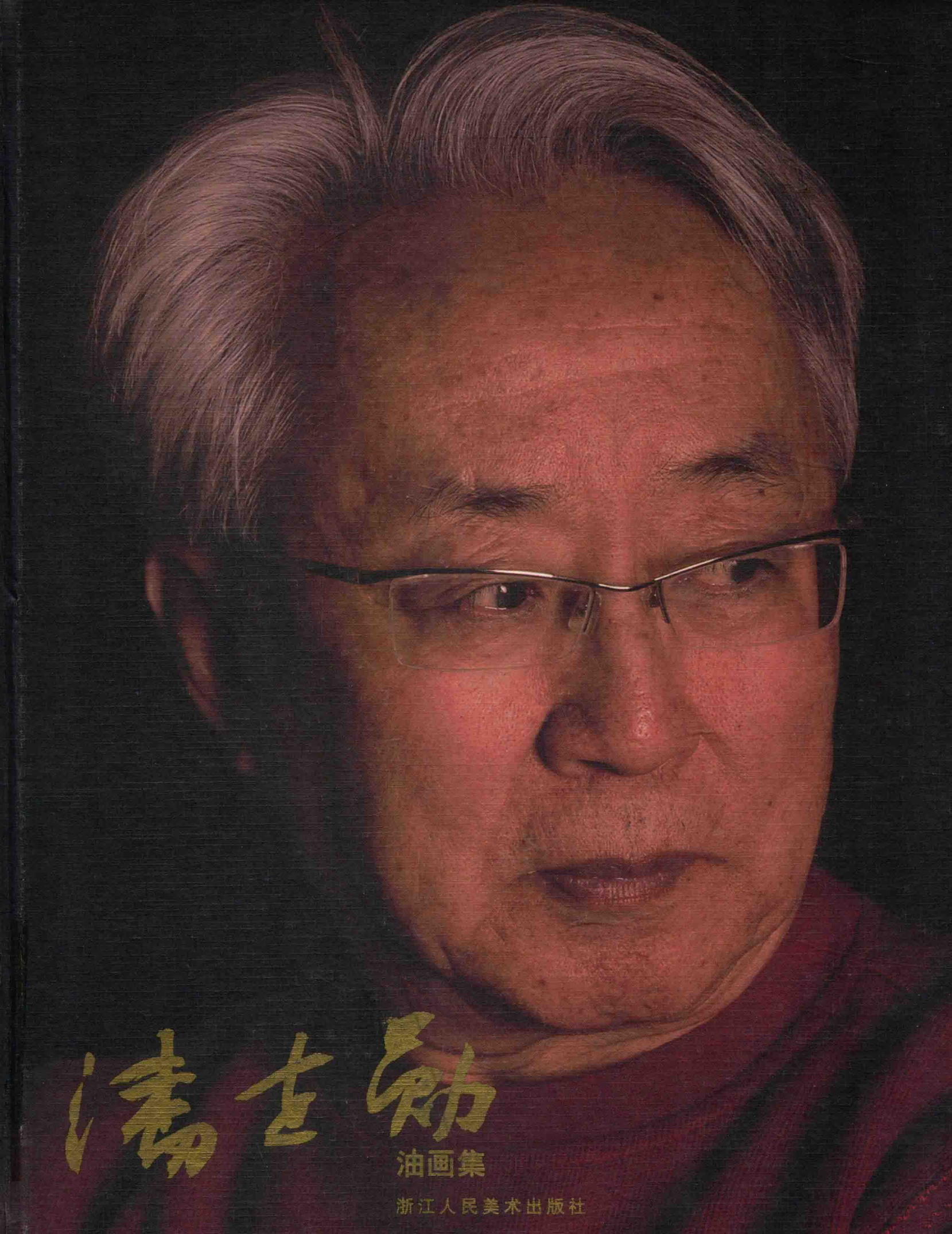
浙江人民美术出版社

潘世勋油画集

浙江人民美术出版社

目 录

来自生活的质朴和自然 ——潘世勋的油画风格	邵大箴	6
思索的断片	潘世勋	10
图 版		21
图版目录		166
潘世勋艺术活动年表		168



潘公展

油画集

浙江人民美术出版社

ISBN 7-5340-2242-8



9 787534 022425 >

ISBN 7-5340-2242-8/J·1790

定价: 160.00元

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

潘世勋油画集

浙江人民美术出版社



目 录

来自生活的质朴和自然 ——潘世勋的油画风格	邵大箴	6
思索的断片	潘世勋	10
图 版		21
图版目录		166
潘世勋艺术活动年表		168

来自生活的质朴和自然

——潘世勋的油画风格

潘世勋教授是中国第三代油画家中优秀的代表人物之一。他长期在中央美术学院任教，曾任该院油画系系主任，对中国油画艺术创作和教学作出了杰出贡献。在当今中国画坛，潘世勋的油画作品以“生动”著称。不同于古典写实语言的工整、典雅，也不同于表现性绘画作风的夸张、奇崛，他的艺术语言在平实、质朴中求生动、求神韵，属于一种朴素的写实风格。这种个性风格的形成，是由他的独特艺术经历所决定的。

出身于满族家庭的潘世勋，自幼爱好绘画，爱好速写，并有基层美术工作的经历。1955年考进中央美术学院油画系后，先后得到吴作人、董希文、王式廓、李宗津、艾中信等名师的指导，在绘画事业上有很大进步，但他最喜爱也是最擅长的是面对客观物象的写生。他在中央美术学院5年的学习生涯中，正规课堂的学习仅有一半时间，不过参加政治运动和为各种政治任务绘制作品，也使他有机会接触社会，接触工农群众。特别是在1960年有机会参加首都文艺慰问团赴西藏半年，与生活在底层的西藏劳动大众交往，藏民纯真质朴的性格，给他留下了深刻的印象，也由此决定了他今后创作题材内容的选择。他在回忆这一段经历时说：“我当时住在一位叫拉巴顿珠苦农奴家堆牛粪的小屋里，与普通藏族群众共同劳动，朝夕相处，使我发现尽管语言、服饰、习俗不同，但他们的热诚朴实，颇近中国北方的农民。”第一次西藏之行的创作成果是以《翻身曲》为代表的4幅素描组画，它们于1960年7月参加北京市美展并得到画界的广泛好评。这些基本上以写生为基础的素描创作，应该说是潘世勋的成名之作。虽然早在1956年他的一幅题名为《访问》的画幅就曾获全国青年美展（1957年）一等奖，但因“反右”运动的冲击而鲜为人知。1963年，潘世勋又利用有一年业务进修的时间去西藏体验生活，搜集创作素材。这次由康藏公路入藏，因交通不便不得不翻山越岭，历经艰辛。但他除了边走边写生外，还在后藏日喀则地区萨迦县马不加乡小村居住4个多月，在错那边疆的门巴

族地区和藏北纳木错草原牧区生活了3个多月，除画写生外，还学藏文，参加劳动，协助乡政府做工作，较为深入地了解藏民的文化和习俗，并写下了几十万字的笔记。在这次进藏期间，潘世勋从实践中摸索出新的写生方法。他说：“我从住在马不加乡时起，即试验改变以往即景写生的办法，对想画的生活场面，先做多角度的速写，研究清楚种种细节，经过斟酌调整，方于画布上确定构图，然后搬至实地参考对象有计划地写生完成，这些有些像欧洲古典风景画家和印象派画家方法的综合。”潘世勋第二次近一年在西藏的生活与写生，使他获得大量的形象素材，创作了不少有意义的写生画稿。他自己形容此行最大的收获是从西藏带回“装在脑子里的大批构思”（画家语）。可是，反映此行的直接成果则是他回北京后凭借自己的印象和记忆，用15天时间创作的油画《我们走在大路上》。这件奠定潘世勋油画风格的作品参加了1964年的第四届全国美展，受到画界赞许并被中国美术馆收藏。

《我们走在大路上》是一幅通过描写拉萨修建公路的热烈劳动场面，反映刚刚摆脱农奴地位的西藏第一代工人阶级精神面貌的作品。劳动者们意气风发，欢欣鼓舞，边走边歌。整个画面基调鲜明，充满乐观的情绪，与“走在大路上”的主题相一致；人物一字排开，安排错落有致。修路工人的欢歌笑语，他们的神态和服饰、装束均是作者亲身见闻，来自头脑中的鲜活记忆，因此，作品很有生活气息和时代感。此外，背景的自然景色，如远处的朝霞、云彩与隐约可见的起伏山峦，画得也很迷人。整个画面色彩沉着、朴素，与人物刚健质朴的造型相吻合。总之，这幅画是潘世勋油画艺术综合创作能力的反映。

创作《我们走在大路上》时，潘世勋年仅30岁。本来他可以以此起点实现他许多宏大的创作计划，但是从社教运动到文化大革命的阶级斗争，几乎消耗了他十年的宝贵时光。当然，他在这些可谓惊心动魄的岁月里，在遭受种种痛苦和折磨的同时，也

获得了许多难得的体验和教育,使他对社会、历史和人生有了更深入的认识和理解。这对一位艺术家来说并非是不重要的。

和西藏结下了不解之缘的潘世勋,在“文革”劫难之后,又多次到西藏或藏区生活和写生,并有不少新作问世。其中1980年,他从滇北藏区跋山涉水进入西藏,历时4个多月,回京后将写生所得整理成油画,构成1981年在中国美术馆举办个展的主要部分,其中一幅《芒康牧民》于1982年又重新变体画成多人物构图,可以说是他此行的重要收获。关于《芒康牧民》,作者说这是他“以极大的激情完成的作品之一”。确实,这是一件很有气势、很有分量的油画。与《我们走在大路上》相比较,《芒康牧民》较少理想化,更接近生活真实,画中的人物形象和色调显得略为深沉。这既折射了“文革”后西藏社会的实际状况和当时作者的心境,也反映了作者审美眼光的微妙变化。其时,美术思潮从崇高走向平凡,从理想化走向生活真实,许多艺术家也许并非自觉追求,但却是当时人们思想感情的自然流露。在潘世勋创作《芒康牧民》前后,罗中立直面人生的《父亲》和陈丹青带有自然主义倾向的《西藏组画》相继面世,这并非完全出于偶然。

从1984年秋到1986年春,潘世勋在巴黎度过了17个月,其间还到欧洲其他国家游历和参观博物馆。他在这里广泛接触古典与现代艺术,也开始深入思考当代艺术的走向问题。他把这段经历概括为“眼界开阔但也心生困惑的几年”。回国后,他一方面专心于教学,一方面做绘画技法材料学的研究与试验。在经过一段徘徊和深入思考之后,他仍然心仪写实绘画,仍向往现实主义艺术之路,也重新唤起对西藏的热情。从1990年开始,他又连续多年去西藏,每次一两个月左右,一如既往地用画笔热情地记录他的真实感受,完成了大量速写和油画写生。

西藏题材并非是潘世勋艺术创作的全部内容,他也画过其他地区的人物和风景,他还在画室中创作了不少人体和静物。但他以为最能代表他艺术水平和最引以自豪的,当然是他以西藏为题

材的绘画。在内地油画家中,像潘世勋这样进藏十余次并深入其腹地与贫苦藏民共同生活、结成深厚友谊的人,实不多见。尤其难能可贵的是,他笔下的藏民形象和风情毫无猎奇和雕饰的成分,表现出他内心的真情。他在高原地区经受的劳苦与磨练,是我们一般人难以想象的。他的意志与毅力,他献身于西藏与执着于艺术的精神,令人感佩。不用说,他在艺术上的收获,包括他的速写、油画写生与创作,不仅数量惊人,也有很高的艺术质量。这里需要指出,从现代艺术的角度不应该在写生与创作之间划出界限,因为写生本身也是一种创作行为,而且一幅优秀的写生作品,不论其尺幅大小,其审美价值有时不逊于被我们通常称之为创作的大画。我欣赏潘世勋的大幅构图,如前面提到的《我们走在大路上》《芒康牧民》以及1984年创作的《扎西德勒》和1995年创作的带有装饰意味的《果洛盛装》《玉树盛装》,我也欣赏他的速写与油画写生。这些作品,包括他的许多人物头像、风景,用灵动而又严谨的笔触以及朴素的色彩,写出他的直接感受。潘世勋的素描功力主要反映在速写上,他不仅有敏锐的观察力,有准确把握人物瞬间动作、神态的表现能力,还有过人的记忆能力、默写能力。他在色彩上不求艳丽,但注意在沉静中追求色调的和谐与丰富。他有扎实的写实能力,但他不求古典的高雅,而求从自然来的即兴性与生动性。他的文学修养,他的古诗词造诣,他在书法和中国画上的功力,赋予他的油画以一种神韵和一种质朴清新的品格。

邵大箴 2006年7月于北京中央美术学院

思索的断片

——画家自语



民主改革前鹑衣百结的农奴 1960年 素描纸上碳笔



翻身曲（素描组画之一） 1960年 素描纸上木炭

画家不是思想家，但是画画也要不停地思索。画家大都不是理论家，因此思索常是不连贯的碎片、偶然迸出的火花。思索过程有时会激发创作的灵感，画画过程也常中断思维的深入。而我经常是好读书但不求甚解，好思索也不求甚解，有些问题与周围朋友交谈过，多数情况只是自言自语、自省自悟。自觉想通了便皆忘却，也有不少想不清楚在脑子里长期缠绕不去。好在画画也不一定要都想通了才画。

至今我还是画现实的题材，没有画非具象或超现实，故“冥想”的时候不多，“苦思”倒是经常的。画好了会想，画坏了更会想，更多的是一张画想得挺好，中途却画不下去，会想得茶饭无心，夜难成寐。别人看来活得毫不潇洒，挺不正常。但我觉得画家要是已没什么可想，大概画也就没什么可画了。

现在有的科学家想从三万多年前的史前岩画研究中弄清楚：人类为什么要画画？这题目太大，我没有认真想过，他们目前的一些研究结论也还不能令人信服。我小时候喜欢涂鸦，大概只是因为不擅长于其他种男孩子可以逞能的游戏。我生在一个没落的又男丁稀少的满族封建家庭，“三支顶一支”全指望我重振门庭，我却从小多病又多灾，1岁险些淹死在河里，5岁又差点死于麻疹加天花。故一群早寡的奶奶们只允许我坐在炕上剪剪画画，很少会让我到院子外玩，何况出去也常被邻里孩子欺负。记得7岁时，胡同中一个大男孩画了一张大刀关公像，偏偏不给我看，一气回家参考《三国演义》上的绣像也画了一张，别人说画得更像更好。于是从此越画越多，临《芥子园画谱》，仿日本人的《北斋漫画》，稍大又去学街头的擦炭象画法……不知何时由喜好而渐入痴迷。

当时社会上认为绘画是不务正业的行当，所以我上初中出于“实业救国”的想法上了工科职业学校。课余写写画画没人说不好，但后来真正想考鲁迅美术学院附中去学画，就遭到亲属强烈的反对与阻拦。1950年赶上“抗美援朝”，索性参军离家。在军事院校尽管军训课目全都优秀，

但休息时总抱着个展览得奖的速写本乱画个不停,被领导视作不是当官的材料,先撤销班长职务,后调到机关当小宣传员,再后调去军区美术组工作,算是最遂心愿的日子,记得过年还在门上贴过一幅开玩笑的对联:“平生无大志,一心画小人”。偏偏1955年部队正规化学苏军建制,又取消了各大军区的美术组,我宁可放弃军衔和转业费要求报考美院,为此还挨一顿批。如果说画画为名,那时没什么名,倒是不少人常因画错什么挨批甚至惹祸。如果说画画为利,最初毫无报酬,开始有稿费的时候也是微乎其微,记得我第一笔画插图的稿费只够买两斤花生和朋友吃完。鼓励我画画的动力,最初只是觉得能用画笔记录下生活中一些美好感受,并得到他人的赞赏与认可,就非常满足,至于什么是画家的使命那是后来才想的。

人人都说画画需要有天分,但我觉得执着比灵性重要得多。达·芬奇解释天才就是“能把一张画画完”。至今我能画出些画,主要还是靠多年写生的不懈训练与创作经验的长期积累。而画得没有古代大师好,有的不如一些杰出的青年画家好,其间有时代与遭际的限制,有才情与蒙养的差别,但主要还是画得不是最多,有的未画到位或没有坚持画完。现在强调观念更新并不错,但如果只是想入非非,没有画布上的艰苦劳作与反复推敲,也是不会有长进的。我一直喜欢法国19世纪画家柯罗的画,到50岁才见到他的大批原作,看多了才知道他也有不少并不太好的画,特别是为生计的订货制作,有的也很套路,也有点媚俗。但当知道他一生留下了大大小小4000幅油画,也就明白那些好画是怎么产生的了。李可染先生的画上常盖一方“废画三千”的印章,说的也是这个道理。我对学生说过:李先生是大才,我们的废画大概要加几倍。

我进入中央美术学院,得遇一批良师,5年直接教过我的有吴作人、王式廓、董希文、艾中信、李宗津和韦启美,虽没有直接教过但也深受影响的还有叶浅予、蒋兆和、李可染、古元、罗工柳、黄永玉等。他们中大部分人当时已是国内大师,他们的艺术理念与教学主张不尽相同,如吴作人主张真性情,画要含蓄自然,王式廓强调描



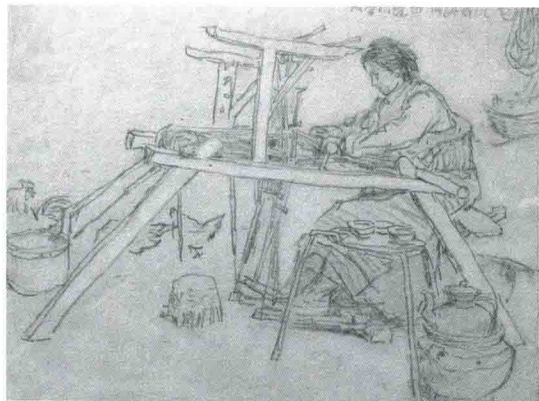
三个门巴族农民 1963年 仿古宣纸上碳笔



独臂的小扎西 1960年 淡灰纸上棕色碳笔



田间饮茶 1964年 白纸上铅笔



改桑织毯 1964年 白纸上铅笔



熊妹妹过望果节 1964年 白纸上铅笔



纳木错牧人 1964年 白纸上铅笔

写人应该体验深刻，李可染主张10年苦功然后再打出来，董希文和罗工柳则倡导开始就要有形式的探求……但又共同主张学画先要确立正确的观察方法与艺术道路，既要转移多师，又要画从己出，皆不赞成追随模仿他们的手法风格。吴先生教学中表达得最为明确：画画不能戴别人的眼镜，哪怕大师的也不能戴。因此有学生学他风格学得很像，他坚持不给高分。艾中信先生将这种由徐悲鸿传承下来的教学原则归结为“因势利导”和“顺水推舟”，后来我也是这样教学生。

社会的影响和初始的学识，常会决定画家一生的道路。我入美术学院之前自学画论和中国美术史，使我深信“师造化”是学画不二之途。最早读到的艺术理论，是王朝闻的几本创作论集，自然使我接受延安文艺座谈会的精神。在我自己最初的绘画实践里，也不断感知脑子中能有的货色不多，自然和生活的启示则丰富无穷。吴作人和叶浅予都强调“绘画之法要服从生活之理”，记得叶先生上课还有几句歌诀：“合理方合法，合法便成章。”王式廓先生强调画人要先研究人，不仅要认真观察，还应设法了解对象的身世经历，下乡时甚至让学生写被画人小传。那时下乡和劳动的时间很多，虽带有思想改造之要求，但我从不以为苦，因为有机会了解社会的生动习俗，体会普通劳动者的善良质朴，能感受到各种人物形象与心灵之美，也常心生愉悦。我那时很少到名山大川，也无闲暇与花鸟共忧乐，这促使我后来的创作更多致力于人物画创作。

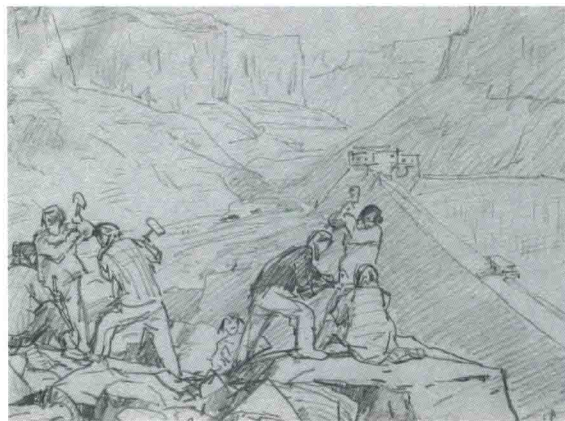
不论在画室中画模特，还是走出画室去“搜尽奇峰打草稿”，都离不开观察与体验，但要走现实主义之路，则要求观察与体验要更深入也要更经常。那种走马观花、蜻蜓点水式的采风，或只拍点照片形同一般人的旅游，显然难以满足现实主义的创作需求。我从20世纪五六十年代就喜欢赵树理的小说，又因一度为之画过不少插图，就更服膺他的文学与主张。他写过一篇短文《谈久》，对我曾有极大影响。1959年接受革命博物馆的任务，画《毛泽东的青年时代》。本来是要和一位老画家同去湖南搜集素材，但听说他只计划去10天，便决定还是独自成行。由于之

前我从未到过南方，见到的一切都极为生疏，因此除了大量的访问和阅读文献资料外，也模仿毛泽东当年“游学”的方式，买了八双草鞋，用一个多月时间徒步走访湘潭周围4个县的不少乡镇，后来又在平江的一个生产队参加一个月每天记工分的劳动。这些都是我自愿自觉做的，只是相信对要画的事物有较深入的了解才能画好。1960年我被派去西藏慰问，主要是协助演出，所幸最后在日喀则一个小村参加民主改革工作2个月，虽然也没时间画画，但由于是住在昔日农奴家中，朝夕相处，同生活共劳动，才对藏族农区的生活习俗和人们精神面貌的变化有些了解，回来完全凭记忆画成一套素描组画，反映良好，由此尝到甜头。1963年为对高原有更深入的体验，我放弃在画室进修的机会，由美协赞助与另外一位老师到西藏生活了一年。那次走了不少地区，但主要是住在后藏一个叫马不加的小村中4个多月，除了画画，也参加劳动，也帮助乡政府工作，并按着小学课本学藏文。最有收获的是写了两大本几万字的笔记，除了记创作构思与写生心得，还搜集民谣俚语、器物名称，直到藏袍的剪裁、建房的法式等大量民俗资料……我这种做法并不为周围人所赞同，我的老师艾中信先生也认为“有些是作家的工作方式”。其实我也知道这种参与与大部分资料并不能直接用于绘画，仅有这些了解也并不能保证作品高明深刻，但我想至少会在很大程度上避免作品的粗浅与轻浮，所以后来只要有机会我还坚持这么做。

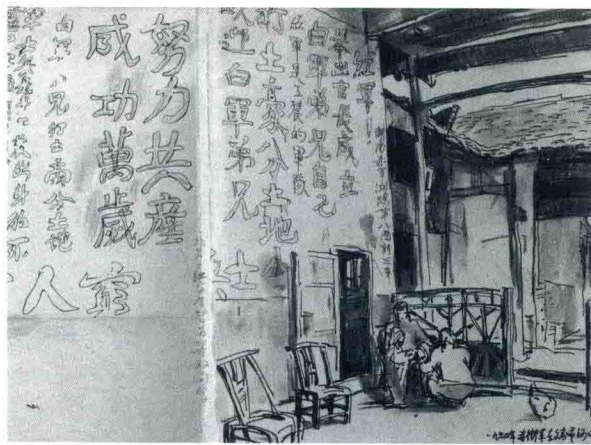
古人说“画山情满于山”、“画水情满于水”，都是说画画先有感情。虚情假意不行，一见钟情、一时冲动也靠不住，还需不断地培养和长期的维护。华君武先生很早以前说过：画家创作有如恋爱，要先有感情才能结婚，结婚才能生孩子。讲得就更加生动而富有哲理。我多次入藏出于绘画素材搜集的需要，也在无意中增进了对高原的感情。年轻时我曾想过用更多时间根植于那片土地，如法国的米叶一生住在巴比仲的乡村，意大利的塞冈提尼小半辈子呆在阿尔卑斯山上。但时不我予，这种壮志雄心并未能实现，1964年被学院电报催回参加“社教”，接着是史无前例的“文革”，创作与教学整整中断了10年，我与高原



明天去上学 1964年 白纸上碳笔



“石姑娘”修建水库 1975年 白纸上铅笔



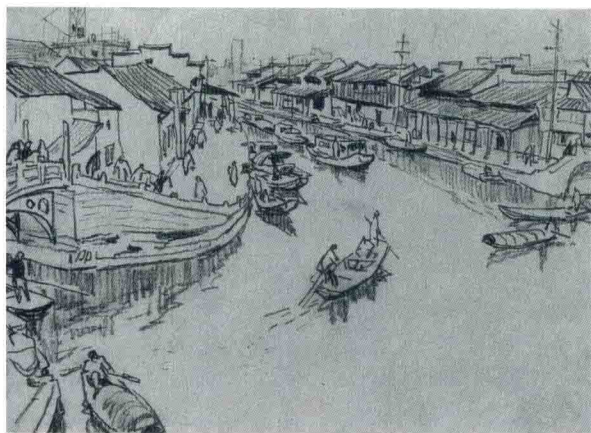
红军留下的标语 1976年 白纸上钢笔和水笔

的情感联系则是中断了17年。

直到1981年我才有机会再到高原，那时想看看它有什么变化的心，远比画画的心更强烈。那年西藏也正值“拨乱反正”时期，自治区提出“治穷致富”口号，我想看看两藏最穷的地方到底是什么样子，便去了芒康县勒布区一个最偏远的牧场。那里地处高寒又刚遭过雪灾，缺少粮食，也没有酥油，4个帐房只有一个酥油桶……真是穷得不能再穷，但牧人个个既不怨天也不尤人，仍是精神焕发踏实工作。我在画他们的肖像时常想，如我长期处在这种严酷环境又将如何？虽然他们比我穷，比我脏，比我少些文化，但精神显然要比我强壮，信念要比我富有。这种不惧艰难的英雄气概和乐天知命的宽阔情怀，反映在他们历尽艰辛的面孔上，也反映在他们饱经风霜的衣着上。后来我画了那张《芒康牧民》以及其他一些画，都是出自这一次强烈的感动。

应该承认：不论西方现代的还是后现代的绘画实验，都使传统绘画的题材形式得到极大扩展，一些作者在造型手法和材料语言上经常花样翻新出人意料，也确实不断给人视觉上以强烈的冲击和全新的感受。一些优秀作品不但给我启发，也令我喜爱。如德国的基弗、意大利的达匹艾斯、法国的丢布菲以及美国的克里门特等这些当代大师，认真看过他们的作品，对其才华胆识也常心生敬意。但总的印象我不能适应也无法喜欢当代西方画坛这种鱼龙混杂、美丑互见的生存环境，它已没有了往日传统画坛那种清新文雅的艺术氛围，倒更像个大股票市场，画家在里面万头攒动，表面上有充分的创作自由，但命运早已被人操控，时不时逼迫你放弃自己的信念与尊严。

我在巴黎美院一个画室进修，导师推崇马蒂斯，我画写实风格他不太喜欢，画装饰风格也不太赞赏，他解释说画家应是“狡猾和诡计多端的”，具体说就是尽量用剪贴、拓印、转移等手段代替画笔的刷涂。试了试，形式上确实颇增趣味，但造型当然也要偏离真实。我也曾想过这样画肯定会画得轻松、活得愉快，可以充分享受绘画的乐趣，



水乡柯桥 1979年 白纸上碳笔