



蔡楚夫

CHOI CHOR-FOO

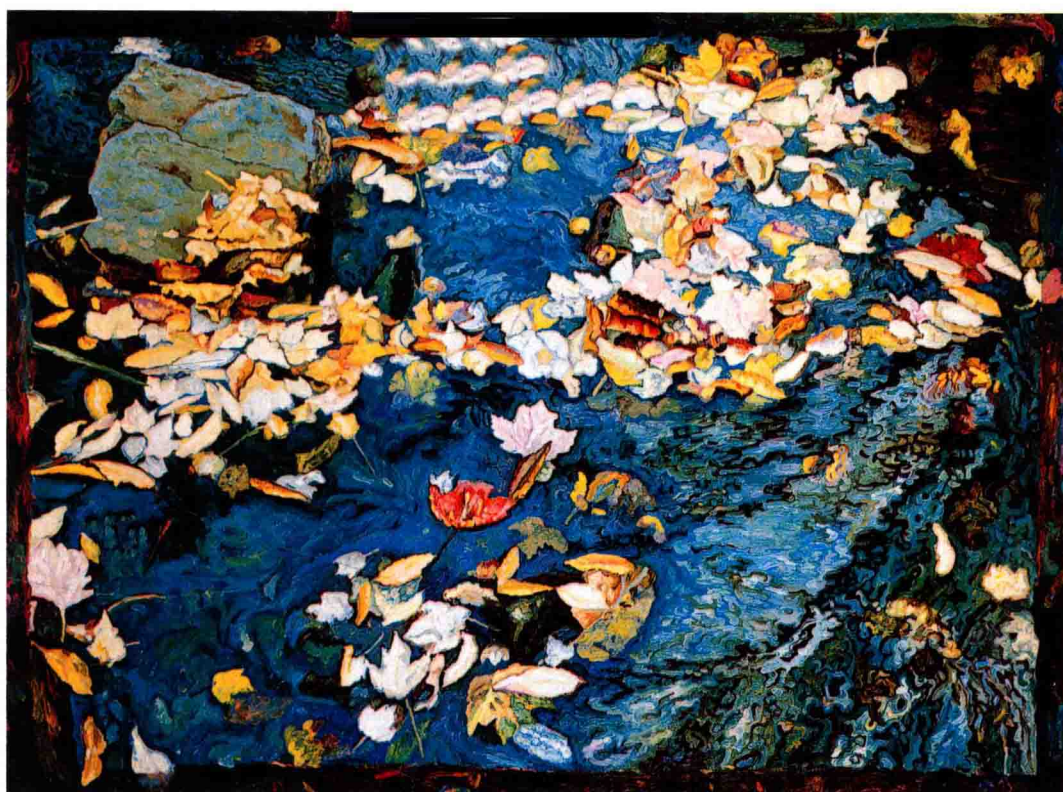


卷之八

中国近现代名家画集

蔡楚夫

(油画卷)



天津人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国近现代名家画集. 蔡楚夫. 油画卷 / 蔡楚夫绘
— 天津 : 天津人民美术出版社, 2012. 3
ISBN 978-7-5305-4757-1

I. ①中… II. ①蔡… III. ①绘画—作品综合集—中国—近现代②油画—作品集—中国—现代 IV. ①J221

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第054106号

中国近现代名家画集·蔡楚夫 (油画卷)

出 版 人: 李毅峰
责任编辑: 陈 一
技术编辑: 郑福生
主 编: 王占娥
出版发行: 天津人民美术出版社
地 址: 天津市和平区马场道150号
电 话: 022-58352989
邮 编: 300050
网 址: <http://www.tjrm.cn>
策 划: 北京昊艺轩文化交流中心
整体设计: 张云飞
经 销: 全国新华书店
印 刷: 北京雅致轩印刷有限公司
开 本: 787mm×1092mm 1/8
印 张: 23
印 数: 1—2200
版 次: 2012年3月 第1版
印 次: 2012年3月 第1次印刷
定 价: 300.00元

版权所有 侵权必究

2011年5月1日于巴黎近郊凡·高墓地前500公尺麦田油菜花地留影







蔡楚夫画像
靳尚谊作（1980年）

中国的油画艺术从上世纪20年代的基础走到今天，也不过寥寥几十年。然而，我们一些侨居国外的画家却在具有几百年油画史的西方开创了自己的天地。这是我们中国艺术家的骄傲。

今天，旅美油画家蔡楚夫先生在纽约——现代世界艺术的中心，树起了自己特有的旗帜。他的绘画，以其深厚的哲学内涵、丰富扎实的技巧，为西方艺术家所关注。他的绘画，既具有中国传统艺术的意境，又不失西方现代艺术的旋律，可谓东西方结合的一种方式。

他的艺术成就为我们中国的油画史增添了绚丽的一页。

—— 靳尚谊 中国美术家协会前主席 著名油画家

FOREWORD

Established only in the 1920s, the history of oil painting in China is less than 100 years old. Nevertheless, Chinese artists, many of whom live outside of their native land, have succeeded in finding a prominent place in the art world with their own distinctive styles. This is a significant achievement for Chinese artists.

Today, I am elated by the news that the oil paintings of Chor Foo, influenced by his abstruse philosophy and varied techniques, has received so much praise within artistic circles of the United States, the country where he now resides. His artistic output not only reflects the mark of traditional Chinese art, but also aspects of modern Western art. He is the archetypal synthesizer of Chinese and Western art.

I believe that Chor Foo's artistic achievement with its brightness and effervescence will be recorded in the annals of Chinese art.

Jin Shangyi
President of the Central Academy of Fine Arts

蔡楚夫和中国油画的一种自觉方式

阎安

对中国来说现代油画是舶来品，从早在1610年游文辉所绘的《利玛窦像》中我们就能够看到些许早期中国油画的片断。但是长期以来，中国人一直只将油画看做是一种先进的再现技术。哪怕在清代乾隆帝被郎世宁、王致诚等人的“海西法”所震惊的同时，仍坚持多次要求传教士画家学习中国画的意蕴。

在19世纪末20世纪初，中国世人对绘画的观念发生了根本性的变化。康有为甚至在游历欧洲时发出“非止文明所关，工商业系于画者甚重”的感叹，更在《万木草堂藏画目》中提出：“今工商百器皆借于画，画不改进，工商无可言。”绘画，或者说艺术，被提高到救亡图存的历史高度。由此一大批学生出国学习西方绘画，主要的目的地是欧洲和日本。李铁夫、刘海粟、徐悲鸿、林风眠、潘玉良、吴法鼎等到了欧洲，而李叔同、陈抱一、颜文樑、陈澄波、卫天霖、关良等到了日本。在他们回国之后，油画这一西方的艺术形式开始真正地进入中国的艺术和教育领域。陈抱一于1915年与邬始光、汪亚尘等创立了中国第一个画会——东方画会，1921年与萧公权、张聿光等创办晨光美术会，1925年又与蔡元培、丁衍庸创办中华艺术大学。

而刘海粟于1912年创办上海国画美术院并任校长，率先在教学中实行人体模特儿写生和男女同校的办学制度，还创办了中国第一个专业性杂志《美术》，倡导美术改革。此外，周湘1911年回国后在上海南市及八仙桥等地创办了上海油画院、中西图画函授堂和布景传习所等私立美术教育机构，吴法鼎与李毅士于1922年创办了阿博洛学会，颜文樑1922年回国创办了苏州美术专科学校。上世纪30年代，徐悲鸿和汪亚尘、陈抱一等人发起并组织了默社，这些都为推动西画在中国的传播起到巨大作用。

油画进入中国后，无论是在利玛窦的时代，还是郎世宁的时代，甚或在上面提到的“第一代油画家”的时代，都面临着同一个问题。这尤其突出在李叔同、李铁夫、徐悲鸿、林风眠、刘海粟、丁衍庸等人身上，他们受五四新文化运动“科学”与“民主”思想的影响，为向西方寻求复兴中国艺术的道路而出洋留学，这些学子把油画移植到中国的土壤里，他们所处的文化环境是中国历史上空前绝后的新旧交替、中西交织的时代，他们的知识结构和审美心理固然属于西方文化和欧洲美术，但同时具备更多的中国传统文化的知识 and 素养。

在某种意义上，他们身上有着更为浓厚的传统文化色彩和民族审美心理。譬如，他们都接受过中国古代文化典籍的启蒙教育，打下了十分深厚的书法功底，具备或长或短的研究中国画的经验；他们其中的很多人同时进行着中国画和书法的创作，有的甚至取得了比油画更为突出的贡献。

因此从第一代油画家开始，文化心理的困惑与迷惘一直是后世难以解决的最大问题，显然在第一代油画家特别是徐悲鸿、刘海粟、林风眠和颜文樑的身上体现得最为集中和鲜明。他们是中国最早自觉接受西画的一代学人，处于中土美术的前沿地带，由中而西首先解决的是观念的转换，也就存在新观念的确立和转换的程度问题；其次在中西观念碰撞与冲突中怎样对待中国画？再次，不可避免的则是油画作为一种艺

术语言被移植后能否和怎样表达中国的文化语义。应该说，这些困惑与迷惘是贯穿20世纪中国油画发展的重大命题和线索，最直接的反映，就是20世纪50年代关于“油画民族化”的论争。

和那些走出去学习，并在完成学业之后回到中国来播撒新鲜艺术观念种子的前辈画家不一样，蔡楚夫“愿意让人视为是一个美国的艺术家”（飞利浦·歌德）。确实，蔡楚夫鲜明的个人技法风格和独有的绘画题材，如“雪霁系列”、“威尼斯系列”等，都是在去美国之后萌发并最终成型的。但是在他的画面里，又毫无疑问地流动着东方的审美韵味。

如果我们仅仅认为过去评论中已经提到蔡楚夫油画中所特有的东方因素都是来源于“雪霁”的系列作品，那么实际上这是对蔡楚夫作品的一种误读。从雪霁系列的画面中，我们确实可以比较明确地看出近似黑白分明的色彩分割，这容易使人联想到以水墨为主要表现力的中国画，大面积的白雪部分更是成功地营造着东方式的空灵质感，甚至有的人会从画面中看到S形的溪水蜿蜒地将覆盖着厚厚白雪的大地分割成太极图的样子。

但这只是画面的物理表象，更多的东方韵味来源于透出画面的精神气质。如果玩味蔡楚夫其他的绘画，无一不是如此。在画家自定的系列之外，我更愿意将《早春》（1986年，66cm×99cm）、《林涧泉声》（1992年，102cm×153cm）、《初秋》（1991年，63.5cm×126cm）等画和“雪霁系列”并置在一起还原一个更为完整的语境。由此，在蔡楚夫的画中，我们不仅可以看到冬季的溪水，还可以看到水边林下一年之中的完整生发和变化，河岸边从春到冬的四季转换让人在感悟“逝者如斯夫，不舍昼夜”的同时，体会到生命的轮回和生机的不绝。不论画家自己有没有意识到，这就是中国传统精神浸染之下的观察和思考的典型方式。关键的不同在于观念，画家观察世界并将其加以表现时的观念。这也就是我们在观看蔡楚夫的风景画时可以毫不费力地把他的画作和巴比松画派的风景画区别开来的原因。

一个艺术语言体系的完成，必然依赖着深厚的人文背景。当一个属于异质文化的油画语言体系表现具有中国文化特质的思想内容、风情物候和人物形象时，这种油画语言无疑会经过另一种文化审美的整合。当中国第一代画家出洋留学时，他们以谦虚的怀抱与欧洲绘画大师对话，其作品的造型和色彩“洋味儿”十足；而当他们踏回故乡的土地，最终形成自己的语言时，其笔下的色彩和造型也不自觉地发生了变化，在林风眠身上变成中国古典的侍女造型和水墨晕染的效果；在关良身上变成国粹的戏剧题材和质朴儿童化的造型……这一类的变化在蔡楚夫身上则显得深刻而更饶有意味。

也许是因为不同的经历，油画前辈们大多在经过国外的基础训练之后回到国内，他们更多地考虑着从造型、色彩，甚至题材等方面，来解决油画画面中如何承载东西方两种文化含量的问题，但由于时代限制和政治运动而大多流于形式化和泛化的思考；而蔡楚夫的油画学于东方，完善于西方，语言上纯而不杂，这种不刻意更使他的绘画从精神的层面上将中国式的文化气质和西方的油画技法如羚羊挂角般结合在一起。

可以说，尽管蔡楚夫常年身处异国，但是他仍以自己的油画创作完成了油画民族化或本土化的任务，而且这种方式的切入点不在题材上，不在造型源头上，也不在画面效果上，而是在最本质的部分——审美精神上。从这一点来说，蔡楚夫的油画中仍存在着本土意识，是属于东方、属于中国的，是中国油画形成自己文化特质、品格和个性的一种自觉方式。

本文作者为艺术史博士，著名艺评家

CHOI Chor-Foo and Chinese Oil Painting: A Formation of Nature

By Yan an
Professor of Art History

In China, oil paintings are still considered exotic. There is a long history of Chinese oil paintings, dating back at the very least to "The Portrait of Metteo richi" by YOU wen hui in 1610. However, for a very long time, the Chinese only considered oil paintings as advanced ways to reproduce a scene, and not necessarily as artistic. Although Qing Dynasty Emperor Qianlong was amazed by the "Hai-Xi Style" -- the way Western paintings created contrast and three-dimensional effects by using shadow as well as dark and light lines -- that was brought in by Giuseppe Castiglione and WANG Zhi-cheng, he still repeatedly insisted that missionaries had to learn Chinese painting and its implications.

In the late 19th and early 20th centuries, Chinese intellectuals fundamentally changed their view toward oil paintings. When KANG You-wei took his first trip to Europe, he wrote: "Our civilization and our industrial development is directly affecting the level of our art work." He also noted, "Painting relies much on commerce: if it is not improved at Wan-Mu-Cao-Tang Cang-Hua-Mu Painting Directory, they will suffer." Painting was raised up to the degree that it could "save the nation's historical high." Thus a large number of students started studying Western painting abroad, with the main destinations being Europe and Japan.

LI Tie-fu, LIU Hai-su, XU Bei-xiong, LIN Feng-mian, Pan Yu-liang, WU Fa-ding and others left to Europe, while LI Shu-tong, CHEN Bao-yi, YAN Wen-liang, CHEN Cheng-po, WEI Tian-lin and GUAN Liang went to Japan. After they returned to China, the Western art form of oil painting was formally brought into the territory of Chinese art and education. CHEN Bao-yi, together with WU Shi-guang and WANG Ya-jian, established the first Chinese Art Association-Oriental Painting Association in year 1915. The Morning Glory Art Association was later established in 1921 together with Xiao Gong-quan and ZHANG Yu-guang, and Zhonghua Art University was established in 1925 together with CAI Yuan-pei and DING Yang-yong.

LIU Hai-su established the Shanghai Academy of Chinese Painting in 1912 and was the first to implement a human body model painting and coeducational school system. He also founded China's first professional magazine, "Art," which meant to start an artistic revolution. In addition, ZHOU Xiang founded the Shanghai Academy of Oil Painting, Chinese/Western painting classes, and professional stage/background studies and other private art institutions in South Shanghai City and Ba-Xian Bridge areas in 1911 after returning to China.

The Apollo Association was founded by WU Fa-ding and LI Yi in 1922. YAN Wen-liang returned home and founded the Suzhou College of Fine Art in 1922. During the 1930s, XU Bei-xiong, WANG Ya-jian, CHEN Bao-yi and members formed a Moxi Association. All of these played important roles in pushing Western paintings in China forward.

After oil painting officially entered China, a common problem existed, from the period of Richi or Giuseppe Castiglione to the first generation of oil painters mentioned above. This was especially true of LI Shu-tong, LI Yi-fu, XU Bei-xiong, LIN Feng-mian, LIU Hai-su, and DING Yu-yong, who were greatly influenced by the philosophies of science and democracy of the May 4th Movement. They left to study abroad in the West to seek an art revival in China, trying to transplant what they learned in the West back in Chinese soil during the most extreme transition period among East and West, old and new Chinese history of all time culturally speaking. In terms of knowledge and aesthetics, they were practically and psychologically influenced by the West and Europe, yet they had deep and strong roots in traditional Chinese culture and literacy.

They possessed a very strong traditional, cultural and ethnic aesthetic. For example, they received a high level education in Chinese literature and had very strong calligraphy skills, as well as experience in studying Chinese painting; many of them even took part in Chinese painting and calligraphy at the same time. Some even made outstanding contributions compared to their oil painting work.

The first generation of oil painters therefore experienced much pressure and confusion culturally and mentally, which also proved the biggest concern for successive generations. This is rather obvious with XU Bei-xiong, LIU Hai-su, LIN Feng-mian and Yan Wen-liang, the earliest generation willing to accept Western painting. Being split between both East and West, they had to create something new and adapt old ideas. How would they confront Chinese painting from this gap? In addition, there were questions about how unique aspects of Chinese culture and symbology might be translated into oil. These were key points of contention during the 20th century for the development of Chinese oil painting and over what is part of the national character.

Differing from his predecessors who went abroad only to study and bring back new concepts, "CHOI Chor-foo is willing to be judged as an American artist" (by Philip Gould). CHOI does have a uniqueness and subjects are obviously remarkable, especially with his snow series and Venice series, which all germinated and were completed after leaving to the United States. However, without a doubt, his paintings always carry an Oriental charm and movement.

If we judge CHOI's Oriental element only by looking at his snow series, we are misreading him. It's true that we can relate the black and white contrast in those paintings as obviously related to Chinese ink painting, with the large areas of snow successfully recreating the Oriental use of negative space. People might even could see the clear "S" line dividing the lake in a thick layer of snow field as a Tai Chi symbol.

However, those are just the physical elements of the painting — the key to their Oriental charm would actually be in their spiritual essence. You can easily analyze other of CHOI's works and find this same character. Other than the artist's own representative works, I'd like to also suggest "Zao Chun" (1986, 66cm×99cm), "Lin Jian Quan Sheng" (1992, 102cm×153cm) and "Chu Qiu" (1991, 63.5cm×126cm). When combined with the snow series, we can discover a more complete context — not only the stream in winter, but also what happens and changes in the forest near the water all year round. The changes from spring to winter by the river tell us, "The one who needs to go would have to go no matter whether it's day or night," which reminds us of reincarnation and unlimited vitality. No matter whether the artist realized it himself or not, this is a typical observation and thought of the traditional Chinese spirit. The key here is the different way the artist observed the world and conceived it during the course of expression. That is what we can easily pick out CHOI's landscape works and easily divide it from the Barbizon School.

To have a complete artistic language system, we must have a profound cultural background. When an oil painting language system must contain unique Chinese thoughts and cultural characteristics, contents and style, undoubtedly this oil painting language must go through cultural and aesthetic integration. When the first generation oil painting artists stepped out to the West, they humbly learnt and communicated with European masters, including lessons on composition and color, which made their works full of "Western tastes." When they returned to China, they gradually transformed their artistic language and reflected the changes in their works subconsciously. With LIN Feng-mian, we find the classical Chinese use of the maiden as subject and the effects of ink smudges; with GUAN Liang, we find dramatic themes and child-like characters. However, the kind of changes seen with CHOI seem even more profound and meaningful.

Probably after their different experiences, most of the senior oil painting artists paid more attention on style, color and even subjects and so on after their basic training overseas to coping with how to balance the issue of Western and Eastern cultural elements. However, due to constraints of the time and of political concerns, most of their works became too conceptual and general. But CHOI's work is a perfect combination of East and West. Not deliberately, in CHOI's paintings he combines the Chinese cultural spirit and Western oil painting techniques to perfection.

In other words, although CHOI spends most of his time abroad, he has completely brought a national character to his work, which has neither to do with the subjects that are chosen nor the painting effects, but with the painting itself, spiritually. From this point, CHOI belongs to the East as much as to the Chinese. It's the formation of nature in terms of his culture, character, style and personality.

旺盛的生命力

——旅美画家蔡楚夫

恽圻苍

蔡楚夫这次回来相叙，在我的画室留影。从照片中忽然发觉他的形体呈现出一种格外的重量感！超出了平时只是觉得他健壮的印象。

联想到上次见面，茶饭之余，在谈到他曾客串过京剧票友时，竟在同桌亲友的要求下，唱出了一段音质浑厚宏亮、沉稳而十分有韵味的“黑头”唱腔，令我大吃一惊！

最近的交谈，还让我发现他在中国武术方面的造诣。他曾研习过陈氏太极、杨氏太极、吴氏太极，特别是太极推手，甚至跟过少林寺释延嗣法师学过内功、易筋经、洗髓经、金刚拳等地道的少林功夫；后来更进入到禅拳一体，太极阴阳、虚实等颇具哲理内涵的层次。因而在美国纽约、华盛顿、波地摩等多个城市参加过国际武术比赛，取得过金牌并获美国《武术杂志》颁奖、介绍。现在尚担任广州精武会（太虚拳）的名誉会长。他说，当时只是为了锻炼身体，渐渐才体会到其中一些哲理，其实与艺术是可以相通的。

我感到这是一种生命力旺盛的表现，一个人的身体、性格常常能反映出一个人的生命特征。它是物质、运动、能量信息的总和。从“本体论”的观点看，每个人都有一个特定的场，不同的精神状态、体质状态，其场的强弱和辐射态势都不同。不仅人与人之间的场会产生不同的态势和交感，而人与整个环境乃至宇宙的场也会产生不同的态势和交感。

从这个认识出发不妨回头追溯到他的过去，然后再去看看他在艺术上的突出成就。

少年时代的蔡楚夫，凭着他的天赋就早已在他家乡梧州市的美展获奖，被称为“神童画家”，并吸纳进只适于成人的“中国画研究会广西分会”，考进广州美术学院附中后，打下了对于他以后十分重要的造型、色彩以及对多画种认识的基础，尤其培养了他热爱速写，随时对生活周边事物的观察分析，并从中发现美的形象思维习惯。这段时间的学习和在浓厚的艺术氛围环境熏陶中，他学习主动努力，被推为班长、学生会干部等，是非常积极向上的。

上世纪60年代初，解放军在城市招募知识兵入伍，由学校推荐参军后，不久被师首长要去当警卫员，曾被评为“五好战士”，立过功，在大练武时被选入“军事示范班”，成了一名优秀的解放军战士。同时，他仍勤于速写，利用节假日更以极大的热情为反映部队的生活，投入油画和国画创作。有些作品获得发表和好评，或入选全军美展。他的《一对红》、《军医到黎寨》等作品，在《美术》杂志等多处发表，开始产生一定的社会影响。由于他有优秀的表现和美术创作佳绩，解放军总政治部以及总后勤部都想起用

他，甚至调令已经下达。不幸“文革”所带来的灰色时期，他遭遇“极左”路线的错误处理，竟不得不离开了部队。接着复员到工厂从事体力劳动，经历了一段坎坷艰辛的生活磨难，在家庭生活难以维计和深感前途无望的重压之下，他毅然地，也是勉强地辗转去了香港。这表明，自然生命力即是克服阻碍所生，其意志力是无限的，阻碍力愈大，唤起生命之意志力则愈强。他的生命决定性地需要超越困境和升华困境。

1974年赴港后，他以其出众的才华成了丁衍庸、杨善深这些国画大师的入门弟子。次年，更在香港大会堂以百余幅画作举办了“中西画展”，当然，也参加过其它一些美术活动。为了在艺术上求得更大发展，他曾想转去法国深造闯荡，但当他看到现代艺术中心已从巴黎转向了纽约，于是1978年便奔赴纽约定居下来。然而他不急于画画卖画，而是以自己的理性与智慧，用了两年多时间冷静地考察了纽约的艺术世界和当代艺术的总体发展趋势，并抓住了“照相写实主义”、“新写实”后期，“新表现主义”开始的萌芽期，创作了“纽约人系列”，一举成为“SOHO区”的“OK哈里斯”及“SOGHER LEONARD ASSOCIATES”等画廊的签约画家。其中参加1985年“芝加哥全美新写实主义联展”，深厚的写实功力与卓越的表现能力，加上他的现代抽象绘画语言“雪霁”系列，奠定了他在西方画坛的地位；在美国画坛，他被雅称为“雪人”“Snowman”。其作品入选美国纽约皇后美术博物馆1987年的双年展及1988年双年展最佳作品展“THE BEST OF ANNUAL JURIED”，1987年美国亚特那提芙美术馆“ALTERNATIVE MUSEUM”的“纽约艺术家作品展”。至1986年，在激烈的竞争中，他赢得了并出色完成了具有相当影响力的POLO时装公司巨幅油画的创作任务，更使他成为美国瞩目的实力派画家，同年，他的《早春》、《森林之歌》问世，又奠定了他作为风景画家在西方的地位。从此，为他往后的艺术发展打下了良好的基础。后来他一直在探索属于自己的艺术途径。他的“漓江系列”、“江南系列”、“樱花系列”、“台湾风情”、“森林系列”、“威尼斯系列”等等许多都为世人所瞩目，引发好评如潮。尤其“雪霁系列”，已使他自己的绘画语言和风格初露端倪，更把他的艺术推向了顶峰。

也就在1986年，他第一次回国，由于对改革开放后的国内形势不甚了了，应该是对回来将面对什么情况尚心有余悸，所以先写封信给我，希望邀广州军区原美术组画家的项而躬，约个地方见面，我们长他一辈，对他有些了解，他会比较放心。不料一个晚上，他在广东美术家协会同人的簇拥下，突然回到了母校，还安排了一个幻灯晚会，介绍他在美国的艺术成就。高兴之余，首先令我们吃惊的，是他在艺术上的进步怎么如此之快！美院及附中历届毕业的同学，也有些功成名就，但就他的“雪霁系列”来说，应该更具鲜明的创新特色。本文并不着眼于画评，仅仅对该系列作品谈几点感受。

他的艺术创新，首先决定于他的胆略与见识。进入美国后，他没有急于去迎合市场，追随某种流派，亦步亦趋，或固守原来熟悉的套路，以不变应万变。虽然也算赶上“照相写实主义”的最后班车，但确知最终必须要走自己的路，经几年努力，率先推出了使纽约画坛为之耳目一新的“雪霁系列”。他曾说，此时，原来在学院掌握的“三大面”、“五调子”等基础造型方法直接用不上了，而是运用平面的、装饰的符号式的笔触，抓住色彩这个关键，摸索着寻找到自己独特的绘画语言。

在异国能脱颖而出的中国艺术家，总是在他们的作品中蕴含着一种固有的“东方意识”。“雪霁系列”就是以中国传统艺术家寄情于自然的虔诚，平衡和超越西方现代艺术的物质观。其中属于用东方理念和静观哲学来体察宇宙自然，追求东方空灵的禅宗精神和一种意境，深邃的具有寓意的神秘的美，画面大块分割布局，“密不容针、疏可走马”的画理等，都是西方画家难以想象和企及的。而阐述的技法则强调西方的色彩，大面积的黑白冷暖对比，丰盈细腻的色彩变化，符号式的曲直、轻重、粗细不同的笔法，表达着画面不同的质感、静动和虚实关系，流动着生命的韵律，暗示着人生春去冬来，还似含有一种淡淡的哀愁，体现出既有东方式的浪漫情调，又有现代绘画的艺术表现，确立了东西方艺术结合的一种方式。

他旺盛的生命力，在他的艺术作品中，尤其是代表性的作品中，必然有所反映，观者也必然会感受得到。他从小爱水，由于生长在梧州水城，他早就是游泳的健儿。他在广州时，曾沿着流淌的珠江，游泳到市郊的石门，接着再顺水游回，来回20公里。他的作品中与水有关的题材很多，如《江南水乡》、《水城威尼斯》等等，即使画森林题材，也常常离不开描写奔腾的溪流。如《幽林泉声》就是通过展现密林深处的枯枝朽木，表达人类荒芜悲凉的内心，而奔向万山之外的溪流，则象征人类征服自然和对光明的向往。尤其观“雪霁系列”有人这样感受：“雪覆盖着大地，泥土的温暖融化了微弱的薄雪，它们顺着低处流过，在溪水边缘，亲吻映在河床上的枝丫，俯向波光涌动的影子，瞬间碎了，然后又重合，……蓬勃的生机，透过雪的呼吸抵达我们的心灵。”又说：“那些大片大片洁净的雪，以及雪之外存在的东西都是有生命的。它们有着自己的声音和思想，它们传递给我们的是语言所不能表达的。也许我们看到的是直观的雪景，事实上，它是一首诗，一篇美文，一段经典的影片旁白，更或者是永无到达的禅者境界。我们在欣赏的时候，便听到身体涌动的潮声，一漾一漾在敲打被生活磨得起皱的心，在驱赶那些困惑、烦杂、琐事……然而，这也终将被那些温暖的雪所覆盖、融化。因而生命呈现了丰盈的生机，向着那温暖的方向！”又有人说：“蔡楚夫的雪将会带给我们无穷的遐思，因为在骚动不安的苦难世纪即将结束的时候，雪将覆盖一切，也否定一切，而人类的文明是否可如那溪流中的倒影一样生生不息地流传呢？人类的一切邪恶、挫败和晦气，是否也可以随着这最后的一场大雪而得到驱除和净化呢？而笼罩大地的壮阔和空灵则就是我们所追求的终极境界吗？蔡楚夫的雪将带给我们某种启示！”

蔡楚夫一心是向着祖国、向着家乡的。他早就有这个愿望，希望多留些作品在国内，因为，他更多的抒情魅力是来自东方，来自他深爱眷恋的华夏热土。现在，他已在国内建立了个人的工作室，我们盼望他的生命之花，乘着仍然旺盛的精力，乘着祖国伟大复兴的时代机遇，绽放得更加灿烂而茂盛。

本文作者为中国著名油画家，广州美术学院油画系主任、教授

2007年10月30日

在中西文化交汇中综合创造

——旅美画家蔡楚夫的油画艺术

夏 硕 琦

我国画界先行者到西方学习油画，迄今不过近百年的历史。经过几代人的辛勤耕耘，油画艺术已经在中国的文化土壤中落地生根、开花结果。在世界文化多元化的格局中，中国油画家面临着一个共同性的学术课题：如何进一步把西方油画艺术学到家，并在创作中逐步实现中西文化的交融与油画的本土化。

这是一个艰难曲折，需要不断探索、不断积淀的过程，同时也特别需要艺术创造的胆识、智慧和丰富的想象力。旅美画家蔡楚夫的油画创作具有鲜明的艺术个性，其个性特色的形成虽源于多个方面，但他作品中所内涵的民族绘画理念和文化韵味，他追求在中西文化的交汇点上，进行综合创造的艺术追求，却居于不可忽视的核心地位。

宋代花鸟画中有“折枝法”，不取全景式构图样式，而是选取最富生意、最具仪态、最有典型价值的一枝，着力描画，并追求“象外求象”的韵味。这是以少胜多，以局限表达无限审美意蕴的独特艺术方式。蔡楚夫心领神会，他在花卉题材的油画创作中，突破西画常用的瓶器插花或全景构图式，而是从万花丛中截取最繁盛、最葳蕤多姿的局部，聚焦描写：春花的怒放，色彩的缤纷，阳光的明丽，以及光照所形成的笼罩着鲜花的如烟似雾的光晕，温馨和熙，生意蓬勃。

“万物生意最可观”。“生意”最美，最有欣赏价值。画家着力在春意的“闹”字上做文章，“闹”出热烈昂扬的春的“生意”。他以娴熟的西画写实技巧为基础，参以中国画的写意意念，虚实结合，营构出“红杏枝头春意闹”的诗境，创生出一种新的具有东方文化气质与意趣的花卉作品。那雪中残花，在其独特的构图与色彩意象中，更透出一种凄美，一缕忧伤，也内蕴着青春不能永驻的惋叹和人生感悟。

蔡楚夫是当代画雪景的大家。他的雪景系列构图新颖、画境灵奇、意在象外，显示了他艺术创造的睿智。伦勃朗富于魅力的大面积黑背景，及其幽黑背景包围中所凸显出来的鲜明夺目的亮部给人的神秘美感；与之相反，中国画中大面积的白背景，以及空白所形成的虚灵空间给人的无穷想象，都成为善于悟道的蔡楚夫的创造资源，他把东西方的艺术表现智慧加以综合创造，形成了他独创性的雪景构成要素与表现语言。

兼善画中国水墨画的蔡楚夫，把画中大面积的空白在强对比中幻化成画家构意中的皑皑白雪，包围着深暗而清澈的水面。雪明与水暗，形成画面强烈的冲突、对比、互生。中国文论中有：“以乐景写哀，以哀景写乐，倍增其哀乐”的艺术手法。《红楼梦》中林黛玉就是在贾宝玉与薛宝钗结婚的喜乐声中结束了

蔡楚夫雕像素描（1971年）
（李炳荣雕塑 陈明天素描）



她悲剧的生命，让人心灵震撼。卡拉瓦乔强烈的明暗色彩对比，也产生了奇妙夺人的光色艺术效果。蔡楚夫的雪景在明暗对比中既倍增了雪的清丽静穆之美，也强化了水的幽暗神秘的魅力。

但是，蔡楚夫决不满足于表面的形式美感，而浅尝辄止。他继而在如镜的水面上，书写“镜中之象”的空灵美妙：他把树枝的倒影尽情精致描画，那枝干的疏密、交错、节奏、抑扬、穿插，是多么的富于形式结构美感啊！这是大自然无与伦比的杰作，然而自然却沉默无语。难怪庄子曾感叹：“天有大美而不言。”

“花发不逢人，自照溪中影”（戴熙），溪影自照，美丽的花朵并不为讨好人而盛开，自然之美也并不为人而展示它的姿容。大自然这种超越尘嚣的自在性品格，为我们人类树立了堪资“比德”的楷模。这就是中国人的文化心灵。蔡楚夫用西方的油画语言表达了这种崇尚自然，以自然为师、为友，而不是征服、掠夺对象的文化观念。

蔡楚夫的森林系列，别有一番情致。从画家的选景、创意、构图、意象，隐约透露出他自觉或潜意识地在追寻已经久违了我们视线，而又为人类所憧憬的原生态的美：清新、静谧、幽深、旷远，无尘世的喧闹；自在、和谐、共生，不见人为的粗暴戕害。茂林、泉涌、草地、顽石、溪流、阳光、空气、朝霞、暮雾、夕阳——视觉形象中的大自然，激起画家丛生的审美感兴，并从而形成画家内在的心理形象，也就是胸中意象。其意象的核心饱含着对自然蓬勃生命力的钟爱，对绚丽斑斓色彩的神往，特别是对那不可眼见而又深藏、灌注于自然之内部的生灭互化运动及其永恒不竭动力的景仰。凡此，都成为画家吟咏的对象。

歌德曾说：“艺术始终必须留在现象的王国里。”大自然这些无形的内在潜质或曰“道”，是通过画家生动的笔触，多姿的造型，奇妙的色彩，氤氲浓郁的自然氛围呈现的；是经由画家描绘的蜿蜒奔流的溪水，形态夭矫的树木，以及作为宇宙运动不息象征着春的妩媚、夏的蓊郁、冬的寒凝、秋的萧疏，特别是那不禁让人有些伤感的飘落流逝的红叶，这些感性形象揭示出来的。画家倾心描绘的自然之美的意象，美得幽婉深邃，美得让人莫名惆怅。

艺术是一本打开的感性心理学。画家深谙此理。因而他塑造的绘画意象，处处充盈着大爱、激情，还有对自然的敬畏与感恩。“万物静观皆自得，四时佳兴与人同”（程颢），蔡楚夫笔下的森林系列、雪景

系列、花卉系列，虽然纯以自然为对象，但其感情却无处不“与人同”，他的风景景中含情，情由景生，情景交融，其文化韵味与天人合一的自然观有着千丝万缕的联系。

蔡楚夫的油画技巧比较全面，他既有花卉系列、雪景系列、森林系列、威尼斯系列，还有人物等等。他笔下的威尼斯风光旖旎，洋溢着欧洲古典与现代文化气质。水城特有的魅力、梦幻与柔情，都内蕴在水天互映，晚霞夕照，雨后黄昏，或丽日当空的美景之中。水是威尼斯的主角，光在水的舞台上，与水合作、互动，并借助风的参与，演绎出多彩的华章。画家把逆光、顺光、侧光、天光、散射光、反射光等不同光源与不同风力作用下的水的形态、水的绮丽，描画得风云变态，光影幻化，美不胜收。

“外师造化，中得心源”的古训，使蔡楚夫的艺术创造若有神助。粼粼的波光、跳荡的浪花、涟漪的水纹、美妙的倒影，其样态都是动感的、变化不居的，而画家正是在这微妙动感与变化不定中捕捉诗意，组构曼妙动人的威尼斯旋律，并在这优雅的旋律之中托出各式古典建筑，宽阔的水域，迤迤的水巷与飞架的小桥。游艇穿梭其间，游人如醉如痴。画境唤起来过此地者的梦幻记忆，更牵动四方游人心向往之。这就是蔡楚夫充满浪漫气息和浓情的威尼斯，东方人眼中的水城。

本文作者为《美术》前主编、著名艺评家

2011年10月于北京天道酬勤书屋