



三 夜 无 人 对 话 陈 衍 宇 麦 荔 红 著

图 籍 商 业 出 版 社

昨夜

今风

• 对话陈衍宁

麦嘉红 著

岭南美术出版社

中国·广州

图书在版编目(CIP)数据

昨夜无风：对话陈衍宁 / 麦荔红著. —广州：
岭南美术出版社，2017.6
ISBN 978-7-5362-6032-0

I. ①昨… II. ①麦… III. ①陈衍宁—访问记
IV. ①K825.72

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第203941号

责任编辑：李 颖 王效云 傅淑雯

责任技编：谢 芸

封面设计：邱 劲 陈 璐

装帧设计：邱 劲

昨夜无风：对话陈衍宁

ZUOYE WUFENG DUIHUA CHENYANNING

出版、总发行：岭南美术出版社（网址：www.lnysw.net）

（广州市文德北路170号3楼 邮编：510045）

经 销：全国新华书店

印 刷：雅昌文化（集团）有限公司

版 次：2017年6月第1版

2017年6月第1次印刷

开 本：889mm×1194mm 1/16

印 张：13.125

印 数：1—1000册

ISBN 978-7-5362-6032-0

定 价：68.00元

聆听新世纪写实艺术的足音

——读陈衍宁油画近作兼论美的形式与深度

苏 炜

他走出了自己

他走出了自己。当我在笔记本上记下这行字的时候，身后的画幅和身边的画家，其实是置身在一个相当“身不由己”的画事环境之中的——不显山不露水的，旅美中国大陆画家陈衍宁，近年来成为国际油画肖像画界声名鹊起、合约最多、热度始终不退的热门画家之一。作为美国肖像画中心的专属画家，陈衍宁已经累积了近十年的绘事口碑与不凡业绩。多年来，他的画作成为进出欧美博物馆、画廊、年展的常客。

早在1987年，中国美术家协会与美国克夫纳画廊合办的“中国当代油画展”第一次在纽约举行，这是半个多世纪以来中国当代油画的风貌第一次完整呈现在西方观众面前，同时第一次标价售画，接受国际艺术市场的考验。陈衍宁的《母子》在画展中备受瞩目，自此因缘际会，踏上西方油画艺术的竞技舞台。1999年，作为迎接千禧年的重头节目，“中国艺术五千年展”在纽约古金汉博物馆隆重推出，引起广泛轰动。陈衍宁的画作作为少数当代作品入选其间，因而又一次引起舆论的关注。但是，这一切，似乎才刚刚拉开了画家成功的序幕。

最近两三年间，在英国方面一再邀约下，陈衍宁完成了从伊丽莎白女王夫妇到安妮公主等皇室重要成员的多幅肖像画作，影响所及，从英伦、欧陆、北美、东南亚到中国香港，从诺贝尔奖得主、国家大法官、国会议员、州长到各界社会名流包括商业巨子，画约、订单一时纷至沓来，应接不暇。当我和陈衍宁言及这一切时，画家淡淡地回答说：“现在，我反而可以画一点自己真正想画的东西了。”

此一语何其沧桑。艺术家在海外生存立足不易，艺术市场的商业需求及其限制，已经成为多少人老生常谈式的梦魇与畏途。经过20多年来东、西方艺术的交流、撞击、了解与适应，“西方艺术殿堂”早已摘去了神秘的面纱，成为多少向往者、涉入者的梦碎之地和梦醒之地。而所有涉足其中者，所面对的，则又是西方艺术史业已累积了近千年过千位经典大师的经典作品所设立的高标杆。尤其肖像油画这一领域，则可说是在中国人的传统资源里最没有优势的，而西方却早已巨人林立，从形式到技法都已臻于炉火纯青之境。所谓生存，所谓立足，首先都是与这样一些潜在的“巨人”竞争，不但需要站在“巨人”的“肩头”上，而且是需要具体与“巨人”等量的“拳头”的。

这是一个真正的艺术擂台。尤其在肖像画这一个最考画家“笔头”与“眼力”的行当，其胜败、输赢，是超越种族、国界、流派、意识形态等功利性考量的，既不能靠虚张声势的商业包装和炒作，也不能逞目空古今、我行我素的书生意气，甚至民族主义的大空话（如“中国人一定……”之类）也无济于事。画家对描绘对象的精神、形态的观察能力与把握能力，其造型、构图、色彩等方面的技法表现，在盈寸尺幅之间纤毫毕现，全然是“一眼见真章”的事情。

于是，陈衍宁的这个“走出自己”，就显得殊为不易了。在语意上，它至少包含了这样三重含义：首先，在“巨人”环峙、对手云集的西方画坛，且又在世纪之交的艺术潮变之中，一个艺术家，应该如何“确立自己”？其次，在东、西方文化的交流与融合的大视界之中，同时在饱览大师名作、视野开阔并且求新求变的全新艺术环境之下，如何“走出过去的自己”？最后，在艺术市场的商业需求和艺术创造的个体追求之间，如何有所放弃，也有所执着，不被“商业成功”冲昏头脑，在艺术上“走出一个全新的自己”？

陈衍宁，交出了漂亮扎实的答卷。

“To be or not to be?——存在或者毁灭?”

——新世纪艺术的危机与挑战

作为评论者和观察者，仅仅为一位成功画家写出一篇溢美文字，其实并不能形成我此刻的写作动力。在陈衍宁的努力背后，我读出了画家苦思苦求的许多“画外之音”，这些声音带着某种沉甸甸的分量，触动也契合了自己近年以来对于艺术、文化问题的一些思考。我以为，这是值得把它略作开展，置放在新世纪文化艺术前景的大视野之上，细细加以观照掂量的。

世纪之交，围绕对刚刚逝去的20世纪文化、艺术的整体功过得失，媒体舆论界、文化学术界曾有过许多深入的讨论。各种臧否褒贬的看法或许见仁见智，难以定于一尊。但是，有两个基本前提，笔者以为，大概可以作为各方见解凝聚出来的共识：其一，20世纪是一个人类文明创造最频繁，成果也最丰硕的时代。在文化艺术的领域，则是一个最多元同时最多产，最多“主义”“流派”产生，创新周期最繁密，新陈代谢最急剧的时代。其二，正如20世纪过于急速频繁发展的工业文明及其科技发明，已经给人类社会带来许多诸如环境污染、贫富不均、商业宰制等严重问题一样，文化艺术方面，过于急躁密集、急功近利、盲目“创新”“突破”，追逐新潮，“唯新为大”，只求“反叛”“颠覆”而无以守成、传承等，也造成了许多严重而深刻的危机。

就后一个问题而言，其严重性甚至是迫在眉睫的——它已成为关系到新世纪“艺术存亡”的性命攸关大话题。一个时期以来，文化艺术界充满了诸如“造型艺术是否已走入死胡同？”“文学向何处去？”“诗歌是否已经死亡？”“音乐的定义在哪

里？”等“质疑前提”的议论，这并非危言耸听。它的真实性是毋庸置疑的：试问今天，在地球上的任何国度愿意走进艺术博物馆的人，有多少真实比例，是为了“欣赏”那些以涂抹抽水马桶为“观念雕塑”，以当众赤裸、尿尿之类作“行为艺术”的“作品”的？走进音乐会的人，又有多少真实比例，是愿意聆听现当代的“三无音乐”（无旋律、无调性、无节奏），而不是十八九世纪的经典大师巴赫、莫扎特、贝多芬的作品呢？文学方面，诗歌在当代各种语言文字中的“普遍死亡”或走向“实质死亡”，是20世纪最为触目惊心的文化景观之一。小说界在世纪之交有过各种权威机构关于“21世纪一百小说之最”一类的评选，在各种选本中均“名列前茅”的爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》却是被学术界公认为“最难读”“最少读者”的小说。有一个夸张的估计：全世界可以从头到尾读完《尤利西斯》的读者，大概不足一千人，而《尤利西斯》，却代表着“20世纪文学的最高成就”！这说明：当代艺术与其受众之间，出现了严重的隔离与断层，并且这种隔离断层的崩裂趋势，与日、与年俱增。以“诅咒读者（观众）”，“颠覆读者、观众的习惯性审美期待”作为创新出发点的当代艺术，已经走向了己“以新夺人”（吸引舆论目光关注）的反面。

就很多艺术领域的现状而言（并不是所有的艺术领域——电影、建筑、现代舞等门类需要做具体分析），“20世纪无经典、无大师、无观众”很可能已经是一个“历史事实”。一部人类文化艺术发展史，无大师则无典范，无典范则无传统，无传统则无观众，那么人类文化的精华将无以传承、发展——这也是一个“三无”。走向21世纪的人类文化艺术，所面临的，正是这样一道哈姆雷特式的“To be or not to be? ——存在或者毁灭？”的鸿沟深渊。

然而，世纪之交，仅仅发出上述“三无”浩叹，我们则又容易从一种“文化保守主义”的立场（姑妄言之）落入文化虚无主义的窠臼——一如20世纪之文化激进主义，所导致的文化虚无主义一样。20世纪的文化艺术史，并不是白纸一张。新世纪艺术所面对的，也并不是“一片废墟”。20世纪蓬勃的艺术创新中业已提供的新观念、新视野、新范式，对于任何力求突破旧我、超越前人的艺术家，都不会是没有意义的。上述评判20世纪文化得失之“第一前提”，即珍视20世纪文明创造成果的前提，应该成为新世纪文化艺术再出发的起始点。不然，又一个“颠覆”“推翻”“打倒”的“以暴易暴”式的怪圈，又将成为21世纪人类文明的新诅咒了。

那么，作为站在20世纪肩头、跨越新世纪门槛的艺术家，应该如何反思、面对和因应上述新世纪艺术已经正面迎接的危机与挑战呢？

“朴素也能惊人”——关于写实与抽象

我以为，我并没有把话题扯得太远。今天，对于任何一位诚恳、严肃的作家、艺术家，这一切忧虑和疑问，是时时浮现在心头，并且每每需要做出艰难的抉择的。在我和陈衍宁的交谈中，我发现，这些对于很多“画佬”也许是“大而无当”的话题，却是常常萦绕、困惑着他的日常思考，并且想得很深、很细。

写实？抽象？二者孰优孰劣？这是西方造型艺术界几乎论了一个世纪的话题。在中国大陆改革开放的80年代初期，这个话题对于艺术界的冲击尤烈，可以说20世纪整个改变了中国画坛的艺术生态。在一片唯恐落伍的超时风潮席卷之下，多少受过严格写实训练、有着深厚写实功力的同行同辈都纷纷“弃实务虚”了，并且短期内就似乎获得不错的声名和实利。特别是来到号称现代艺术“圣城”的纽约，引领时代风潮的东村、苏豪画廊更是一片前卫、抽象的“净土”，写实一派绘画几乎难有立锥之地。所谓“写实过时论”，几乎成了20世纪下半叶，整个绘画与造型艺术领域的世界性“主流”与“定论”。

陈衍宁是以一种“以不变应万变”的人生态度，始终坚持油画创作中的写实风格的。“朴素也能惊人，米勒的《拾穗者》就很惊人。”陈衍宁发表在1982年广东画院专刊上的《几点感想》，反映了他在“各领风骚三五天”的潮流纷呈的时代之中的艺术主见和定力，但是，检视陈衍宁的创作行迹、他的写实追求，其实一直在发生着巨大的蜕变。这种蜕变又是追随着时代的变化要求而来，并且始终是对中国当时、当下的艺术风潮发生着影响的——尤其是对年青一代画人的影响。正如在西方艺术史上，“朴素”、带乡土气息的米勒，恰恰正是西方绘画从浪漫主义过渡到印象主义的承前启后、举足轻重的关键人物一样，在写实风格上，与其说陈衍宁在追求“朴素”，不如说他在追求“惊人”——他在油画创作中迈出的每一步，都可以见出他在随时随遇的无论封闭或是开阔的环境中，尽一切可能从前辈大师、同辈友朋，甚至是从无缘得见经典原作的“合理想象”和“创造性误解”（或称“视象错觉”）之中汲取营养。同时，这种汲取，一旦消化转换为笔底下的创作，马上就显得笔饱墨浓，流光溢彩，可以为当时、当下的中国油画艺术建立新的标杆起点，并且富于代表性地体现当时、当下整个中国油画技术所能达到的新水平。“文革”时期的早期创作如是（如《毛主席视察广东农村》《渔港新医》），20年后的众多海外作品亦如是（如《檀香扇》《月亮门》《女孩Ahwn画像》《布兰逊画像》等），正如前《中国美术》主编、北京著名艺术评论家邵大箴所言：“陈衍宁的油画艺术进步是中国油画变革成果的一个组成部分。在这场变革中，他是一位稳健的探新者……用扎扎实实的劳动完善写实油画语言。”（见邵大箴《创造质朴沉实之美——读陈衍宁的油画》）

正如画家所偏爱的素材“檀香扇”一样（他至少画过四五幅不同构思的“檀香扇”），“月亮门”这种中国传统建筑中特有的园林门洞，也是画家一再流连重

复的题材。1992年的《月亮门》（之一）曾以它富于音乐性、歌咏性的银灰色调子和月亮门前腼腆女孩的东方韵味与色彩质感，令画坛和收藏界惊绝，成为当年度香港佳士得中国油画拍卖中的重头作品。

时隔几年，画家又推出了他的《月亮门》（之二）。乍一看去，同样的月亮门，同是位于构图中线的着中式衫裙的俏丽女孩，同样是富于东方韵味的细节（一为檀香扇，一为风筝），在相同的画材、立意与构图中，画家要刻意表现的是什么？他画笔下所凝聚的思考和追求是什么？音乐中有个“重复就是力量”的说法，作曲家总是通过曲式、旋律、节奏的重复，在面貌相似的乐句中编构新的乐曲线体，推演、强化、深入相关的情绪与主题，构造出或显或隐的艺术打击力。在绘画方面，法国印象派大师莫奈（Claude Monet），则堪称最善于在“重复”中耍玩光影、色彩变化，从而确立风格、造就流派典范的一代宗师。由此，我们或许能觉悟到画家一再“重复”之深意所在了。

几何方圆，传统的写实人物画中，人物必定是构思的中心和出发点。但在这两幅作品中，你可以明显感受到，首先牵动作者画思的，不是人物，却是那个“圆”，站在这两个月亮门前的女孩子似乎并不算重要的，但那圆圆的月亮门却很重要。《月亮门》（之一）是静态篇：椭圆的门衬托着檀香扇的半圆，桥栏、砖石的方格格，又衬映着前景的小方大圆，到了动态的《月亮门》（之二），这构图中完全从中线分割的几何方圆，就来得更为刻意了：前门洞的大圆，套着后门洞的小圆，还托着似乎并不经意的衣襟图案的浑圆；背景窗栏的斜方小格和前景门框图案上的正方大格更来得明目张胆——绝对对称的画面之中，构图要素，除了这刻意的大方小圆，还是这大小方圆的刻意！

值得注意的便是这个“刻意”。所谓“刻意”，其实就是对于艺术的“假定性”的强调，两幅《月亮门》，都可以说是“知法犯法”之作。画家似乎是专为冒犯传统写实绘画构图法中的“黄金定律”而创作此二画的。由人物一律从中线分割的方圆世界，两个为画题“点睛”的细节——檀香扇与风筝，更是处在观者视觉的正中焦点。画家要耍玩的，恰恰正是传统构图中特别忌讳的那个“绝对对称”。同时，传统写实中要求摹写真实具象的那种“不经意”——“仿佛生活中本来的样子”，在两幅《月亮门》中也被刻意打破了。那两个东方女孩子，并不是像传统写实要求的那样“自然而然”地站在那里的，而是被画家的画思，非常“道具性”因而非常装饰性地“摆”在那里的。传统写实中虚拟的那个“真实”，是要想方设法让观众忘记“画家之手”的存在，在此两幅《月亮门》中，观众在视觉撞击中几乎首先感受到的，恰恰就是那只“知法犯法”的、在绝对对称的画面中戏玩几何方圆线条和色块的“画家之手”。

关于这个“知法犯法”，法国后现代主义哲学家雅克·德里达（Jacques Derrida）

曾指出：“（创新）发明永远预示着某种非法性行为，预示着打破一个潜在契约；它将不和谐地插入事物的平静的序列里，它对得体合度表示不恭。”（见德里达《心灵——他者之发明》，引自德里达《文学行动》）德里达此说，可谓一语道破了陈衍宁“朴素也能惊人”的玄奥——在真实生活中，你是绝对不可能看见“月亮门”中这种“中立、中切的方圆”具象的，由于画家的“刻意”（强化表现艺术的假定性），一种新的企图突现了，一种新的活力由此注入了，这就是：写实中的虚拟、戏仿，所指引出的具象中的抽象。传统写实绘画中强调的真实场景，文学性、主题性、故事性等要义，被画家全然省略了，遗留在画面上的，是被“抽象”过以后的“具象”：几何方圆，构图中切。“她”真实，具体是可触可感的，写实的技法在这里发挥到了淋漓尽致的地步（看着那银绸缎的质感和光影）。但“她”是谁？“她”要传达的意蕴是什么？却是一片朦胧混沌，甚至缥缈虚空，全凭观赏者的理解和想象，在写实具象的画幅面前，由于“作者”的“刻意”，反而“因无生有”——使“观者”角色“强行涉入”了。

于是在“月亮门”具象中，观者的幻想被注入了活力——是唯美？是怀旧？这两个“月亮女孩”，或许“之一”属于“过去”的“门内世界”？“之二”则属于“未来”的“蓝天憧憬”？其解读可以说是莫衷一是，其意蕴则显得多元而隽永了。借用德里达的说法：西方当代哲学与传统形而上学的一个重要区别是——强调“不在场者”（The absent）的重要位置，而旧式的传统形而上学则是“在场形而上学”（Metaphysics of presence）。在画家（主体）与画幅（客体）之间，观者就是一个“不在场者”。“不在场”的观看，成为画家在创作时刻意预设的一个“他者”。而“他者”的目光却牵制着、制约着“在场”的画家（主体）的表现与画幅（客体）的呈现。传统写实的绘画至此，已经全然改观了——这是在平面绘画的二度空间中（“在场”），为观者创造的第三度空间——联想空间（“不在场”）。在拟真、仿真的传统写实语言中——这种语言要求观赏者忘却自我而“代入”画面的真实（强调“在场性”），如今出现了另一个“戏仿”的真实——为观赏者作为“不在场”的“他者”刻意创造的“真实”（侧重“不在场性”）。

陈衍宁近期油画写实风格的蜕变，正是处在这样一种与传统写实“似是而非”——“形近”而“神越”的过程之中。放在世纪之交艺术潮变的大背景之下，这种对“真实”的“戏仿”态度，以及以“画家之手”的刻意，在观者与画面之间创造“不在场者”的“涉入性”，观者和画家与画幅之间的关系，再也不是被动的，而是主动、能动而带“关涉性”的……这些，反而都是主动融入当代艺术的要素，非常富于“后现代主义”的前卫色彩的，同时，又是与传统写实绘画语言保持着承传与超越关系的。

“月亮门”系列，可以说是从构思、立意上，对写实造型语言的创新。“檀香扇”

系列，则又在色彩语言上独辟蹊径了，从色彩经营的角度，《檀香扇》之一、之二、之三，似乎都是貌不惊人的：画家把色彩的关系从素描的角度落笔，使色彩尽量单纯化，画家似乎只是重复使用着三个简单色调——黑、白、米色（浅黄），但素描关系一旦转化为色彩，单纯之中层次丰富的深度表现则一一呈现了。这是一幅大虚大实之作：细微处——头、手、扇子，质感逼人，玲珑剔透；省略处——背景、色调、头发服饰，大虚大白，似有若无。中国画论的精髓中，有“墨分五彩”一说，一黑之中，可以各彩俱现，此中之“彩”，已是抽象之“彩”，同时又具备实有的色彩层次和视觉深度。在“檀香扇”系列之中，陈衍宁显然汲取了传统中国画之笔墨神韵，使素描与色彩发生一种互动关系——是素描法之色彩经营，亦是色彩法之素描表现，这真是“最不见色彩而又色彩层次纷呈”，“最没有经营而又经营到了极致”之作。

“朴素”如何能“惊人”！

“朴素”就是如此而“惊人”！

“形式的狂欢”——关于技巧与典范

堪称代表20世纪小说艺术最高成就之一的阿根廷小说家博尔赫斯说过：“我知道我的文学产品中最不易朽的是叙述。”美国作家约翰·厄普代尔由此认为：博尔赫斯的叙述“回答了当代小说的一种深刻的需要——对技巧的事实加以承认的需要”（参见余华《内心之死·博尔赫斯的现实》）。

事实上，这也是20世纪艺术绘画遭遇到的最大问题——对于技巧的质疑与对于技巧的确认与强化，构成了当代艺术史中一场争斗激烈、绵长久远的拉锯战。远的不提，在中国当代绘画中，关于“内容”与“形式”孰一孰二之争，曾经是一个延续了数十年的、相当具有火药味的话题。西方绘画自20世纪初杜尚的“达达主义”试图颠覆古典学院派绘画僵死的技巧开始，“反技巧”就始终成为“反写实”的伴侣而蔚为20世纪的艺术主流。缪斯女神跌跌撞撞走到世纪末，终至走向“行为艺术”一类的“反绘画”“反艺术”，导致前述之艺术“存在或者毁灭？”的哈姆雷特式诘问。流风所及，今天艺术院校的某些美术专业学生，坐在一起不屑于谈论绘画技能而热衷于追逐前行“理念”，视技巧为“雕虫小技”而崇“理念”“唯此唯大”。

笔者在十几年前与画家袁运生发表的关于现代艺术的对话中，曾提出这样的看法：一切艺术典范的形成，都必须建基于一种“形式的严密性”之上（见《读书》杂志1988年第3—8期连载：《“在基本问题上重新发言”——关于现代艺术的“胡言乱语”》）。所谓“形式的严密性”，其核心的要素即是——技巧，以及由可重复、变化、再现的技巧所构成的可以共同遵循的艺术规范。事实上，西方现代主义绘画大师克利在他的《克利的日记》里，康定斯基在他的《点线面》里，都曾试图在打破旧的艺术规范之后，寻找和建立新的现代主义的艺术规范，力求在美感、形式、技法诸方面确立一些现在

共同遵循的价值判断标准。可惜，“二战”的爆发打断了他们的这种为现代艺术“悟道”的锐气和努力（康定斯基死于1944年）。无技巧则无形式，无形式则无规范。当代艺术之所以陷入“无大师、无经典、无观众”的“三无”危机，“技巧的迷失”，正是其中的关键要素。

展读陈衍宁的油画近作，一个突出的视觉感受是：其对油画语言的纯熟运用——造型能力（包括默写能力和想象能力）的收放自如，色彩的冷暖过渡，构图的简繁疏密，点线面之间的笔触色块变化，以精准的写实语言捕捉对象于细微处，等等——技巧的因素，被画家突现到一个绘事主体的位置。也就是说，“技巧”作为一种艺术语言，“语言就是目的”，“叙述即是一切”。好几幅作品，甚至其构思立意，就是直接从技巧形式的抒写出发的。

技巧的力量，在《海》中是一览无余的——这是以饱满酣畅的笔触色块，扎实精准的形神捕捉，富于雕塑感地塑造出来的几个“铜皮铁骨”式的人物。对描述对象的精微把握，尤其表现在此两点上：一是，画家近乎“疯魔”地对人物面部皱纹显微镜似的刻画，细看那一笔笔粗抹、细描的笔触，每一个块面凹凸的光影过渡都毫不含糊，这种对皱纹的沉醉描写，在以往的肖像绘画中是颇为鲜见的；二是，画家刻意渲染夸张的那几个人物迥异的嘴巴，或露齿或无牙，咧嘴憨笑的与抿嘴隐笑的（关于这“笑”的话题，在后面详谈），似乎是由嘴形细节“一锤定音”的，人物的形神个性立现。

值得一提的是，画家在构图立意中“狠狠”加以运用的“减法”——把环境、色彩、图像的细节枝蔓，减省到接近零的临界点：大海的蔚蓝被“减”至灰白，在真实情境中也许应该是一片青碧的蓝天被“减”至近乎无色，突现在画面的，则是几个同样被减得只剩了头部的男性渔民的粗犷面容。这一个“减省”非常重要，它创造了一种“画面”与“观看”之间另一种全新联系，可说一种全新的时空结构——它为“观看”提供了一种视觉上离散的、叙事上无方向、从任何一幅肖像画进入都自成主体的人物面相似乎可以沿着海平线无限延伸下去的观赏期待，并且，“观看”可以停顿，可被分割成一个个独立的时空单位，并不存在传统叙事性写实绘画中那种观看的连续性。可以想象，这几幅肖像画完全可以像扑克牌一样打乱排列，其画面的统一完整并不会稍减，而只会多元递增、深化它的“观看”意味。

正如近年许多中国写实绘画一样，《海》可谓是另一幅向美国“照相写实派”大师罗斯的“致敬之作”，但笔者以为，在中国油画写实语言的更新、蜕变过程中，《海》是具备独特意义的，比如，在传统写实绘画中，观看者与画面之间，都是处于一个旁观的，或仰视或俯视，或窥望或遥看的角度。在此画中，观看者却并不是“旁观者”，毋宁说，他（她）完全就是“置身其中者”，成为和你平视着的，

浑身散发着海洋气息的“铜皮铁骨”的人群中的一员，《海》把描绘对象和观者之间的那道无形的界限打破了，它构筑出一种“平视”的、“参与”的、“当下”的、“你我他（她）”式的、“现在进行时”式的全新关系。“置身”在这几个活生生的、深具南方海洋特色的人像中间，你既能感受到画家对于故国乡土父老的缅怀，又仿佛闻得见画中人身上散发出来的汗气、海腥气和阳光气息。这种深深融入了纯熟饱满的形式、技法之中的深挚情感，确实让人为之感动、震撼。

“由于创造形式即是创造规范，因而人类的规范作为形式而言，它有能力捕捉和驯化那些变幻莫测、难以琢磨的人类经验。”（莫瑞·克里格《批评旅途：六十年代之后》）在世纪之交的艺术潮变之中，陈衍宁绘画近作中这种对形式、技法的重视，“坚持形式动力的优势”（克里格语，同上注），甚至不惜以形式、技法作为创作立意的出发点与绘画主体的尝试，可以说，是深具典范性的。回看几乎笼罩了中国画坛将近半个世纪的那场“形式内容，孰一孰二？”之争，反倒让人有一种“轻舟已过万重山”之慨了。

“美，可不可以是深刻的？”——关于美与深度

陈衍宁的画风相当甜美。对美的痴迷，醉心于描绘美人、美事、美物，是翻开陈衍宁任何一本画册都可以感受到的强烈印象。在广义的中国艺术史上（包括绘画、文学、音乐，等等），古来即有“北派”“南派”之分，“豪放”“婉约”之别，一般说来，源自北方的大漠莽原、气候寒峻的地理环境与千年逐鹿、朝代兴衰的历史文化背景，北方艺术，总带着一种沉雄高古、涩苦真直的慷慨悲凉之气；杏花春雨、小桥流水的南方，自古以来即为水土丰腴、口岸开放之地，南方艺术便总带着几分甜美活泼、委曲灵动的特质。陈衍宁作为地道的“老广”，其画风堪称“南派艺术”的代表，其甜其美，自不待言——如果我们把目光仅仅停留于此，就很容易把陈衍宁“轻轻放过”了。

那天，站在陈之近期新作面前沉吟良久，我向画家提出这个“南派”“北派”的话题，陈衍宁淡然笑道：“书画和写作的道理其实一样，忌甜忌熟，太甜则易于入俗，太熟则便会流于油滑，表面上简单轻省的办法，写丑、写苦、写涩，好像反而容易出深度。整个当代西方艺术，不就是以‘丑学’替代‘美学’的么？更具体地说，还有一种流行的偏见：画人物，要画出力度、深度，就一定不能画笑，只有苦着脸、绷着脸才是‘深沉’，一画‘笑脸’，就容易流于浮浅。我最近时时想：美就不可以出深度吗？或者说：美，可不可以是深刻的？《蒙娜丽莎》就是‘美而深’的典范。同理，画人物的笑，也可以画出深度，和伦勃朗齐名的另一位经典大师哈里斯，其人物画就喜欢画笑。这些年，我一直想走出一条由美入深、美而深刻、甜而脱俗的自己的路子来。”

真可谓一语道破“天机”——陈衍宁的思考，其实同样触及了新世纪艺术面临的困境和挑战这一大命题。从某种意义上说，一部20世纪的艺术史，就是一部反叛19世纪田园牧歌式的“真、善、美”艺术主张的历史。从抒写人性与心理的黑暗面中发掘出艺术表现的批判锋芒与时代深度，是整个20世纪现代艺术史所强调的反叛性、颠覆性中，对人类文明所做出的最富有正面价值的贡献。达达主义的杜尚之“抽水马桶”经典，就是以“弃美扬丑”揭橥现代主义艺术的反叛大旗的。20世纪艺术中许多深刻的、经典性的力作，从蒙克的《呼喊》到毕加索的《格尔尼卡》，都是以正面抒写“丑相”而名垂史册的。但是，物极必反。“嗜丑得走火入魔”，也使得“颠覆”“创新”的调门越喊越高，艺术家探索的路子反而越走越窄。最简明的例证便是：那些本来立意良好的“实验”“先锋”们嗜以“马桶”“粪便”入画（不久前纽约市艺术馆展览的“象粪圣母像”，曾引起北美画坛、政坛、宗教界的轩然大波），已经吓跑了一般崇尚“艺术即美”信条的最广大受众，成为当代艺术与大众欣赏趣味之间的最大一道裂缝。世纪末的艺术女神，一时竟变得蓬头垢面、衣不蔽体，前路茫茫起来。“艺术要不要表现美？怎样表现美？”反而成为一个严肃的艺术家，需要调动起全部勇气、见识和胆魄才敢于正面回答的问题了。

在这里，笔者无意展开讨论“美是什么？什么是美？”这一类形而上的玄奥话题。19世纪英国艺术理论家裴特说过：“艺术坦率地承认：当无法计量的刹那掠过我们的一生时，艺术却做了一桩事，那就是赋予每一刹那以最高的美，而且这样做不是为了别的，只是为了无数刹那本身。”（裴特《文艺复兴：艺术与诗的研究·序》）这可谓“艺术与美”的关系的最经典、最明晰的表述。陈衍宁的近期创作促使我们思考的正是“艺术表现真善美”这一堪称“古老”的命题，在世纪之交的艺术语境中，有没有可能重新确立它的位置？它对于新世纪艺术的自我救赎，有什么意义？艺术家的具体实践，在哪一个层次的表现，才可能让它重现生机，再开生面？

让我们来看看《菲利普亲王》和《伊丽莎白女王》画像。

这是两幅英国的皇室肖像订件，也是画家近期在西方画坛引起持续震动的众多肖像作品中的重头作品。英国作为肖像画的传统王国，为英皇室成员造像，尤其为女王伉俪造像，其中隐含的巨大压力与造像表现的难度，都是不言而喻的。笔者在听闻画家接受了英皇室订约的初始，曾经为他“捏了一把汗”：在舆论聚光灯下作画，最是一桩“吃力不讨好”的事情，陈衍宁可不要为此栽个“头破血流”啊！可是，若干时日后，当我接到画家的邀请，站在刚刚完成的、还带着油彩浓烈气味的《菲利普亲王》面前，在刹那的感动之后，一切都释然了。这是一幅举重若轻的作品。暗色的背景省略掉所有的环境细节，主人公的贵族气派里带着几分军人气质，挺然安坐，充满整个画面。隐然的大三角构图突现出一种山形的稳定、沉笃，三个似乎不经意的造型细节，构成画面上的另一道引领观看视线的斜角：一双微合着

的线条刚毅的手（重写），上衣口袋里微露的白纸（轻写），以及身后暗影里那个若隐若现的海船模型（淡写）。由这三个细节烘托的，则是画家敏锐捕捉到，然后加以全力刻画的主人公的神态与目光，那鹰扬的眼神里有缅怀、有遐想、有憧憬，叠影的隐然处的海船模型，令人生发出许多画外余音的联想，肖像画要求在忠实于绘事对象的形象之外，更要捕捉、突现出对象的个性特质和精神内涵，此画的最独特处，正在于人物神态特征的强化。据闻，在此画的皇室揭幕式上，一位德国王子——菲利普亲王的亲戚，说了一句玄妙的话：这张画，比菲利普本人更像他自己。安妮公主则赞叹说：看过这么多画父亲的肖像画，这一幅是最能表现父亲神态特点的。这确实是一幅可以担得起“美而深刻”之誉的作品。站在这样的画作面前，“皇室订件”之类的商业光环显得多么微不足道，在面对它的瞬间，我就忘记了它的“人物位阶”“商业归属”之类，而只沉醉于它的“文本价值”——震慑人的，是来自艺术表现自身的力量。

在《伊丽莎白女王》中，画家则收敛了力度表现，而把着力点放在营造一种雍容平和的氛围上。它与《菲利普亲王》中强烈的明暗、黑白对比相反，强调的是—种均衡、饱满、融和的构图语言，简处极简，而繁处极繁。据画家言：构思此画之初，他曾想用“加法”——把皇宫内辉煌的背景陈设以及主人公衣装上纹饰，都一一加以强调，但成画后效果不如意，便全然推倒重画，“用大加大灭之法”成为现在的样子：这是一幅在平实中见内涵、见深度的画作。

据知，自此作之后，皇室其他成员的肖像订约源源而至。这确实应了画家一再为自己定的标准：“艺术可以成为商品，但首先必须是艺术品。”在“艺术经营”的至高追求面前，反而可以摈弃各种艺术考量之外的功利压力与得失计较的干扰，而显得落笔从容，挥洒自如了。一如明人李日华在《论画》中所云：“乃知点墨落纸，大非细事。必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色与天地生生之气，自然淡泊，笔下幻出奇诡。”（见沈子丞编《历代论画名著汇编》）

肖像画大多为商业订件，在限制性的形式选题，特定的画材对象以及有限的“交货”时间内，要将“商业订件”转化为“艺术创作”，使每一个凝固的“刹那”都能够扣动画像主人及其观赏者的心弦，其中画家所费的心力与巧思，比自由命题的创作，自是有着加倍的难度。

可以想见，在画家为自己立定的“美而深刻”的创作标杆面前，每一幅肖像的制作过程，画家都必须全力以赴，锱铢必较，哪怕最普通的订件也必得竭思而后为。诚如画家对笔者所言：画肖像藏不了假。写生观察上差之毫厘，落到画布上就一定失之千里，这是一门“杀鸡也要用牛刀”的手艺。真是诚哉斯言！以慧眼独具的艺术敏感及其捕捉记写能力，辅以成竹在胸的纯熟技法，再加上“杀鸡也要用牛刀”式的临深履薄的过人认真，这或许正是陈衍宁在当今西方肖像画界获得巨

大成功的“不二法门”吧。

或问：“美而深刻？”“美”，何以能够“深刻”呢？确实，当今时世，“美而肤浅”的媚俗之作在在多有，陈衍宁的成功，并不在其“美”，而在其充分发掘“美”后面的广大内涵。那么，这一“发掘”是怎么完成的，怎样使“美而深刻”具备具体的可能性呢？

笔者曾有机会与画家做过长时间的交谈，我发现陈衍宁不但属于“埋头苦干”型，而且属于“寻根究底”型；不但“勤于事”，而且“敏于思”。他的许多思考，一方面植根于自己多年的绘事求索，同时及时汲取开放时代的新潮新知；另一方面，则敢于直面时尚时潮的偏见，不为潮流风向所左右而敢于迎风逆行，故每每显出过人的洞见。

陈衍宁告诉我：从少年时代开始，他就熟记《达·芬奇笔记》中的这句话：“画家的心应该像一面镜子，除非你有运用你的艺术对自然所造出的一切形态都能描绘的那种全能，否则就不配做好画家。”他说，这些年的流行理论，一直在嘲笑写实绘画的“镜子”“照相”功能，并且喜欢引用苏东坡的一句话：论画以形似，见与儿童邻。他认为，写实绘画，“镜子”的功能是首先必备的，“形似”为第一要务，也就是说，画家对具象特征的记忆、摹写能力，必须在达到“过目不忘”“下笔传神”的地步之后，才能谈论其他。

为了达到这种“镜子”一样的摹写“全能”境界，多年来，陈衍宁以“博观约取，厚积薄发”为信条，非常注重自己在绘事技巧方面的全面训练，在当年非常有限的条件下——没有照相机（据画家言，他是直到40岁以后才开始有自己的照相机），使他养成了迄今速写本不离手的习惯，随时用画笔捕捉、记录身边日常的图像材料；没钱买当时显得非常昂贵的木刻刀，他用雨伞支骨磨成“小圆口刀”学习版画技艺。总之，充分敞开自己的求知襟怀，力求涉猎和掌握各种绘画形式与相关技法。因此，中国画的“水法墨法”、笔墨韵味，版画木刻的黑白取舍、远效果处理，连环画的想象叙事能力及动态表现，舞台美术的光色变化，漫画的特征夸张，民间工艺的质朴色彩与装饰性，以及雕塑的形体捕捉、三度空间的位置经营，等等，一直到近期对抽象绘画的关注和尝试各种形式与技法的元素，他都力求活用到自己的创作之中。因此，早在七八十年代初期，他就曾有过在全国美术年度大展中一个人同时以油画、国画、宣传画、连环画四种绘画作品入选的过人记录，欧美客人常常会问陈衍宁这样一个问题：你是中国人，中国大陆又封闭多年，为什么你会对西方人的形体结构如此熟悉呢？这一点他们有所不知：美术史上的一个小小细节，曾经影响和造就了中国画坛的整整一代人——当年留学西方的徐悲鸿等老一辈画家从国外带回中国的一批雕塑模本——米开朗琪罗的大卫、古希腊维纳斯，等等，曾经成为几十年间中国艺术院校学生磨砺技艺的根基性的素描画材，西方人的形体结构他们

早已烂熟于心。

纵观陈衍宁近年的创作行旅，有一个突出的特质值得特别指出：艺术上的所谓“深度”，并非仅如流行观念所指的“理念”“哲思”内涵。所谓“形似”与“神似”的问题，首先，都要源自技术层面的专精与丰富。观看陈衍宁的画作，“技巧的深度”正是其最先触动人之处。从早期的《渔港新医》到近期的“檀香扇”系列和《中秋节》《元宵》，他的油画语言的表现能力，总是始终保持、攀升、高踞在同时期、同辈人中一个相当高的高度。用画家本人的话说：一幅画，首先要“有东西可看”。今天看经典大师的许多貌似简单的作品，之所以觉得经看、耐看，就是因为“有东西可看”。这个“东西”其实不是别的，首先，就是技法在闪光。

关于写实绘画与“照相机”功能的话题——照相机的出现是否使写实绘画过时？或者，写实绘画能否活用照相机？“摄影”与写实绘画是一种怎样的关系？陈衍宁对此，也有自己非常独到的见解。他说：其实，照相机的发明，早在1826年——相当于保罗·塞尚（Paul Cézanne, 1839—1906）的时代已经出现了。今天法国印象派绘画大师留下的艺术档案中，就包含他们用当时的照相器材捕捉到的影像材料。但是，这些影像材料，显然并不能取代他们那些今天已成经典的巨作，同时，也显然对他们的创作发生过影响。因此，陈衍宁认为，没有必要把写实绘画与摄影放在一个相互对立或相互取代的位置，画家也没有必要对使用作为现代科技手段的照相机记录影像材料表示避讳。

陈衍宁近年作肖像画，一直采用照相机和现场写生并用的办法。他认为，照相机可以便于迅捷记录对象的全貌和基本特征。但艺术需要表现的环境气氛、对象的个性特质及其色光、线条的微妙区别，还得用画笔写生，能找到准确的表现感觉。他说：重要的不是画笔或镜头，重要的是艺术家的眼光里那种“捕捉瞬间的能力”。他引用了美国摄影家威斯顿（Edward Weston）的话：“我希望事物的神秘性能比我们肉眼所能见的更进一层地被揭开来，更清楚地展现在我们的面前……若自然的细节现象，经望远镜里放大清晰观察认真仔细一一描绘出来……某种奇妙的精力便会油然而生，孤独的自然细节会变成魔术般的‘存在’。”

建基在理解，融会贯通东、西方诸画种、诸门类的各种技法的表现力之上，再去谈论艺术表现在精神层面上的“深度”话题，就显得脚踏实地了。陈衍宁曾在中国画上下过相当深的功夫，正如各方论者评家曾经一再指出过的，陈衍宁画中充分表现出一种“西方技法，东方神韵”。

这个“东方神韵”是什么？在笔者看来，在陈的近作里，主要表现为这样两个东西：其一，是源自中国传统绘画章法中大开大合的疏密取舍。古人强调所谓“意密体疏”，“大象无形，大音希声”（老子），陈衍宁则更喜欢国画大师黄宾虹的说法：“章法，即是虚实。”陈衍宁近年获得广泛好评的众多作品中，就把这种大虚大实、

大加大减的传统章法运用得纯熟自如，如行内俗语所言：“闲笔不闲”，“虚白处有精神”。比方，“檀香扇”系列乃“黑虚”之作，《画家妻子》可谓“白虚”之作；在某一幅画中，画家敢于画实、画满，似乎通篇是“实”，如《少女梦寻》，连绸缎反光、纤纤细草都纤毫毕现，却溢出“虚妙”之境；在某一幅画中，实处实出物体的冷暖明暗、纹饰细节，虚处则无分环境古今，时空新旧，如《清晨之花》，构图上似乎只是少女、青花瓷与鲜花的简单组合，却因了极细、极灵动的光影中的瓷器，与毫无背景着墨的那大片虚白的对比，反而氤氲出一种晨光澄嫩，仿如可闻得见空气之湿润透明一样的动人意境。这种大开大合的取舍，便使画中之“美”，“美”得从容、大气，同时“美”得有神韵，有余味。

其二，与上言相关，是画家非常重视汲取传统中国绘画所独具肌理的那些范畴，如“意在笔先”“意在言外”“境界”“气韵”“骨骼”“笔势”“味在似与不似之间”等方面的营养，将这种深具东方哲学意味的“玄”，融化在同样已经娴熟掌握的西方技法里。用理论的语言表述，也就是重视表现美的意在言外的“不在场性”。这真是在跨越东、西方的油画语言之桥上，东、西方艺术两个异地情人的邂逅相遇之中，情境最动人也最瑰异的一刻。套用一個通俗说法：这是一种“西菜中吃法”，“治大国（大画）如烹小鲜”，端出来的，自然是满桌异香。

陈衍宁喜欢表现，也善于表现青春美少女。《檀香扇》《Alison》《清晨之花》《少女寻梦》《深闺》，以及大幅创作《邻家姐妹》《花市》，等等，都是以青春少女作为画材，这里面不尽然都是成功之作，但大都能记写出各种不同的美之中的别致和隽永之处。俗话说：爱美之心，人皆有之。这正是艺术表现美的最根基性和本体性的人性依据，同时也是艺术维系与其广大受众之间联系的最重要的纽带。

当然，对“艺术美”的理解，完全是多元的，正如以“色彩美”冠绝古今的西方印象派绘画，可以有笔力峥嵘的凡·高，也可以有柔情似水的雷诺阿一样，美，可以表现得肤浅甜俗（市面上流行的众多美女图大多为此流品），也一定可以表现得清丽跳脱，余韵悠长。陈衍宁对于“美而深刻”的努力，让我们可以重拾“艺术表现真善美”的信心，同时为重建艺术与广大受众之间的全新关系，提供了有益的启示。

结篇：写在写实绘画的新世纪早晨——关于“面对、消化、传承与开拓”

20世纪已经渐行渐远。

世纪之交，在纽约、华盛顿和罗马、巴黎、伦敦有三位写实派绘画的经典大师——萨金特(John Singer Sargent)、凡·代克(Van Dyck)和安格尔(Jean Auguste Dominique Ingres)的画作，在做综合回顾性的国际巡回展览。这几个展览，年度上跨世纪，参观人数破纪录，有些则在一两年间在同一地一展再展(如萨金特)。西方艺术评论界由此已经预言：新世纪之初，艺术写实的潮流又蔚然而起，写实派绘画将成为占领21世纪艺术视野的一道重要的风景。笔者在此，却不愿意就从“潮流走向”的角度去触及这一话题。