

CENTURY OF NUDE PAINTING IN CHINA

主编 车建全

1900

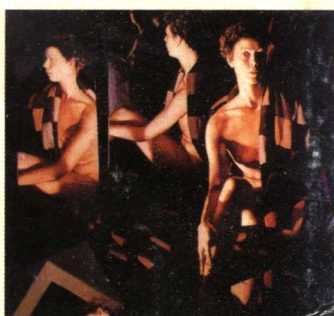
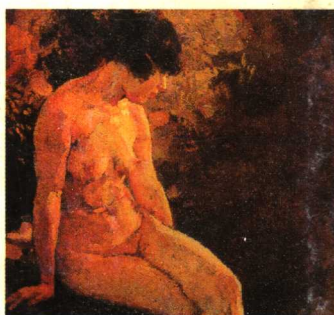
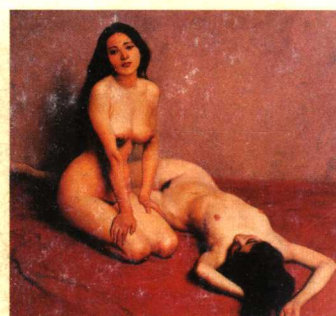
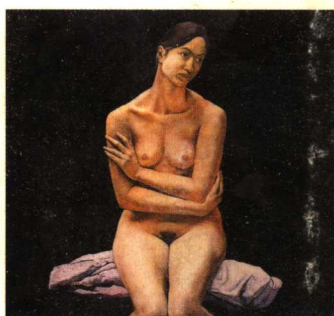
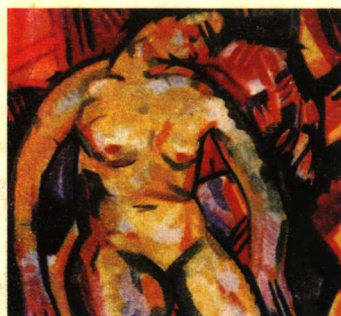
1999 中国油画人体百年



辽宁美术出版社

LIAONING FINE ART PUBLISHING HOUSE

CENTURY OF NUDE PAINTING IN CHINA



LIAONING FINE ART PUBLISHING HOUSE

NTURY OF NUDE PAINTING IN CHINA

中国油画人体百年

1900~1999

主编 车建全



辽宁美术出版社

LIAONING FINE ART PUBLISHING HOUSE

序

1

中国油画人体百年

2

图版目录

13

1900年~1980年

17

80年代

61

90年代新学院写实风格

111

90年代表现性写实风格

169

90年代超写实风格

183

90年代乡土与田园风格

191

90年代象征与寓意风格

203

90年代表现主义风格

213

90年代抽象主义风格

235

90年代超现实风格

251

90年代戏谑与玩世风格

259

90年代女性风格

265

江苏工业学院图书馆
藏书章

图书在版编目 (CIP) 数据

中国油画人体百年 / 车建全主编. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2001. 3

ISBN 7-5314-2499-1

I. 中… II. 车… III. 油画: 裸体人物画—作品集—中国—现代 IV. J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 62942 号

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街 29 号, 邮政编码 110001)

辽宁美术印刷厂印刷 辽宁美术出版社发行

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 字数: 30 千字 印张: 17

印数: 1 — 2 000 册

2001 年 3 月第 1 版 2001 年 3 月第 1 次印刷

责任编辑: 阎义春 技术编辑: 鲁浪 责任校对: 义友 蒸蒸

封面设计: 一村 版式设计: 一村

定价: 125.00 元

序

钟蔚帆

埃

及人总想回避“时间”，去制造“永生”的理想；中国人知天地有“道”，变化循“理”，因而不在于“时间”；只有希腊人心存对“时间”的恐惧，去找寻现世的欢愉。为了把生的烦恼一扫而空，创造了美的概念——一条令人赞叹的表现生命之美和动物性情欲的公式，好让世间的一切服从它。希腊人相信：万物拟人，万象趋美。而艺术总有能力，使所关注的对象恰当地呈现一种尺度、一种状态，并精构出一个图像以象征、传递那难以言明的感受，借此告诉世人，生命事实上是美好的。

在随后整个西方美术发展历程中尽管有着关于美的多样性理解，但都离不开“人体美”的母题。多少个世纪以来，西方世界就是通过这种艺术特质提升生活的质量。而希腊人创造的那些美好的形体，在经历漫长岁月的流变之后，依然闪闪发光。

中国人只是在这一百年被迫改变观念去适应世界、以求生存时才接受西方式的“人体”艺术。“人体”艺术不是一种风格样式或艺术观念限定，它只是一种对象表达类型。正因为它不存在画家与观众间的审美困惑，当中国从政治氛围很重的特殊情景逐步向现实、开放的人文社会转型过程中，大脚和手臂被赋予了超自然意义，去回答关于美，关于善的人道关怀问题。“人体”作品被看作用以治愈自己和治疗社会的一贴良方，负起救世责任。

我们有沉重的包袱，我们总是羞羞答答地回避一些话题。然而，艺术是一面镜子，人体的艺术是关于我们自身的艺术，一百年了，但愿为一个真实形象感到不安的日子成为往事。

2000年5月

中国油画人体百年

主编 车建全
撰文 熊旻颖

据

考人体艺术在中国古已有之，然似凤毛麟角，¹少而又少，真正人体艺术在中国的生成和发展应是在油画传入中国之后，随着中国油画的发展而发展起来的。由于人体这一题材的社会敏感性，决定了它的发展道路要更为曲折、大起大落。

如果从15世纪古罗马传教士在福建莆田县的门板上绘制的着汉装的西洋美女——油画《木美人》算起，西方油画传入中国足有五百余年的历史，但由于中国长期封建社会形成的自成一体的封闭格局，虽然其间不乏意大利传教士利玛窦和郎世宁等人的促进作用，也不乏受命在内宫向洋人学油画的学子以及画坊、画馆的画工们的努力，然而却无济于事，几百年来中国油画一直处于沉寂状态，直至本世纪初，油画才作为一个画种逐渐地为中国人接受。

1840年鸦片战争以后，中国进入半封建半殖民地社会，几千年闭关自守的大门一下被坚船利炮强行撞开了。西方思想文化即随着门户的开放如潮水般地涌了进来。在美术方面，人们有了比较多地接触和了解西方美术的机会。1875年4月在上海创刊的《小孩月报》杂志当时就曾以连载的方式刊载了一篇题为《论画浅说》的文章，以浅近的白话文向国内系统介绍透视学、色彩学、构图法、以及素描、写生等西方绘画技法。创办于1852年、被称为“中国最早的西洋美术摇篮”的上海土山湾工场，是一所供应教堂装饰品和耶稣会宣传品的绘画和雕塑学校，学校工作的一项重要内容就是传授西洋绘画技法。土山湾美术工艺工场为中国造就了一批通晓西洋美术的知名画家，在社会上产生了普遍影响。在民国美术史上的知名人物中，已知周湘、张聿光、徐咏青、张充仁诸名家皆出身土山湾。海派巨擘任伯年曾向土山湾当时的绘画部主任刘必振修士学习绘画，不仅“每当外出，必备一手折，见有可取之景物，即以铅笔勾录”，且“曾用‘三B’铅笔学过素描”，“画过裸体模特儿的写生”。²遗憾的是无法查找到更多的史料以考证当时的具体情况，例如：发生的时间、原作的下落、影响如何等等。

辛亥革命虽然结束了清王朝的封建统治，但封建的习俗与伦理观念凭着它根深蒂固的基础，依然显强势之态，统领着人们的思想。有识之士认识到“要改变社会面貌，首先必须传播新思想、新文化，要提高全民族的科学文化水平，非铲除封建主义的土壤不可”。于是在中国掀起了一场轰轰烈烈的新文化运动。反封建、要科学、要民主，成为时代的呼声。美术界以改革中国画为开端，继而广泛推广、传播西洋美术，组建画会，发起新美术运动，以革命者的姿态站在时代潮流的前列。

针对中国近世的绘画陈陈相因，衰微已久的状况，学者们提出改革即学习西法的主张。康有为在《国朝画语录》中写道：“中国画学至国朝而衰弊极矣。岂止衰弊，至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿，摹写四王、二石之糟粕，枯笔数笔，味同嚼蜡，岂复能传后以与今欧美、日本竞胜哉？”³“五·四”新文化运动的倡导者之一陈独秀，曾感慨满怀地在《新青年》上发表《答吕澂来信》一文，大声疾呼要学习西画的写实精神。他说：“若想把中画改良，首先要革王画的命，因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。”⁴

中国油画在中国崛起，一开始就有着反封建反传统的倾向。而人体油画则更加旗帜鲜明地表明了这一指向，它就象一位反封建的勇士，在阵地上冲锋陷阵，奋勇冲杀，直逼封建权势的营垒。而勇士的威力来自身后坚强的后盾。中国人体油画的生成和发展有赖于适当的社会环境条件。进一步改革旧有的教育制度是传播新思想新文化、扫清封建余毒的关键所在。

蔡元培先生对中国近代美术教育的巨大贡献是举世公认的，他坚持“美育代宗教说”，极力提倡美育。在他的努力下，中国的美术教育逐步形成了较为完整的资产阶级教育思想体系和教育制度。1912年，蔡元培出任教育总长，即把美育列为国民教育五项宗旨之一。他在任职（任教育总长、北京大学校长、大学院院长，中央研究院院长）期间，一直都在为将他的美育思想付之实践而努力——领导成立画法研究会，组织各艺术研究团体，聘请当时的名家到校施教，主持创建北京美术专科学校，支持创设中央大学艺术系和杭州“国立艺术院”，鼓励并促成美术青年游学欧洲……；本世纪初中国美术教育院校纷纷涌现与蔡元培的美育思想和大力推进是分不开的。

新成立的美术专门学校在教学上均采用西式的美术教育体制，各学校竟先聘请从西方国家或日本留学归来的美术人员任教，教师们把从西方带回来的知识，学以致用地成为顺理成章的事情。因而人体油画就在他们的学以致用中蓬勃地滋长起来。

1840年的鸦片战争、1856年的英法联军发动的侵华战争、1894年中日甲午战争……，一向骄傲自满的中国人连遭几次灾难的打击，精神经受了

前所未有的震撼,在痛苦的自我反省之后,意识到自己的差距,为“救亡图存”迈上了向西方学习的道路,从而掀起了延续不断的留学热潮。

在美术方面,如蔡元培所指,“至现今数十年,欧洲美术渐渐输入,其技术观念,均足为最良好之参考品,是以国内美术学校,均兼采欧西;而游学欧洲,研究美术者,亦日盛一时”。

李铁夫是最早去西方留学美术的中国人。1885年他赴英属加拿大谋生求学,1887年起曾先后在阿灵顿美术学校、纽约艺术大学、纽约艺术学生联合会,以及国际艺术设计学院学习和研究油画技巧。1905-1925年间,李铁夫先后随美国画家蔡斯和萨金特学习油画,深受写实主义的影响。

自李铁夫起,以后延续不断地有画家前往西欧留学美术或作美术教育等方面的考察访问。去西欧的留学生中又以赴法国的人数最多。19世纪中后期,法国以它严格完备的美术教育体系,培养了大批优秀的艺术家而享誉世界。出国潮的另外一支分流是赴日本的浩荡队伍。历史上,日本是个非常善于学习、兼容并蓄的国家。早在16世纪,北九州的神学院的年轻日本信徒就已经在意大利画师尼古拉的训练下接受西洋技法。1876年,日本首次创办的国立工部美术学校,完全都按西式美术教育方式。相对于留学西方国家,留学日本较近路、费省且文同。20世纪初,中国美术历史上卓有贡献的开拓者几乎都去日本留学或考察过。有统计,自1902年至1937年间,去日本留学的中国著名美术家多达300人以上。

人体艺术在西方美术史中占有相当重要的地位,从旧石器时代的裸体雕像到近现代的形式语言不断更新的各种裸体艺术,人体艺术贯穿了整部西方艺术发展史。

人体写生是西方美术教育中不可缺少的一个环节。因此,本世纪初中国留学美术的学生在国外基本上都经历过这一严格的训练过程。而且置身于西方艺术的环境中,耳濡目染,所受的影响可想而知。这些画家留下的早期人体作品有一部分就是当时留学期间创作的,如:颜文樑1929年创作的《人体》,余本1930年创作的《奏出人间的辛酸》,吴作人1931年创作的《女人体》和1932年创作的《透视中的人体习作》等等。

在西方留学或考察美术的中国人中,真正对中国现代美术的发展起到重大作用的,首推徐悲鸿、林风眠、刘海粟三人。他们在建立和完善中国正规的美术学院教育中起了至关重要的作用。

1919年3月,徐悲鸿在蔡元培的支持下,由政府派去法国留学。在巴黎高等美术学校学习的那段时间里,他坚持每天上午在美术学校上素描和油画课,下午去私立美术研究所画模特儿,留下了一批人体习作。留欧八年归国后,在长期的美术教育生涯中,他致力于推行现实主义美术,重视吸收西方写实造型的透视、解剖、色彩构图的技巧与法则,强调学生造型能力的培养。他一直都注重画人像和裸体,而且把模特儿尊称为“范人”。他说:“人体是一个高度精密的有机体。随着人体的运动,其造型产生极其微妙的变化。人体的色彩也最难掌握,对培养辨别力很有好处”。

被称为“形式主义”大师的林风眠,主张“调和中西”,广泛吸收西方各流派艺术的长处,强调创作自由,但在美术教育方面对基本功训练同样是非常重视的。而人体写生被介绍到中国之始,即是作为美术基础训练的重要课程而在美术学校居一席之地。林风眠在法国留学时受教于第戎国立美术学院院长、雕刻家杨希斯门下,学木炭人体素描,后转入巴黎国立高等美术学校,入名画家哥曼画室习素描和油画人体。归国后创办杭州艺专、任院长职十余年。像徐悲鸿、林风眠他们的教学实践和他们受的教育经历有着紧密的联系,况且中国新式的美术教育在20年代时还刚刚起步,西方的教育模式即成为理所当然的参照体系。

在林风眠和徐悲鸿留洋回国之前,刘海粟的影响最大。他早年曾入画家周湘主办的“布景画传习所”学画。1911年与乌始光等几位画友在上海乍浦路创办上海图画美术院,这是我国近代第一所专门美术学校;1914年,为加强学生的基本功,刘海粟在该校首倡使用课堂人体模特儿,在社会上引起一场广泛而持久的关于人体模特儿的斗争,因为是顺潮流而动,最后赢得胜利,为中国美术史谱写了光彩的一页。刘海粟虽然从没有进过正式的美术学校,但多次去日本、欧美考察美术,在国外所见所闻更坚定了他的信念。

20世纪的留学潮直接的影响是壮大了中国油画家的队伍,扩大了油画在国内的影响,使之成为与中国画并列的独立画种;另外就是为人体艺术在中国的发展奠定了基础,培育了生长和繁衍的土壤。事实上这些留学归国的人员本身就是在中国推广油画人体艺术的一支强有力的生力军。他们中的很多人归国后都有从事美术教育的经历,有的把它作为自己的终身事业。

我国早期油画史上有一位卓有贡献的艺术家——李叔同,他于1905—1910年留学日本,据叶圣陶先生回忆“我国对人体模特儿写生,大概是李叔同先生最早,他在日本的时候,画过一幅极大的裸女油画”。⁶1912年秋,李叔同应浙江两级师范学校之聘,担任该校的图画、音乐主课,任教期间,重视基本功训练,初以石膏模型静物写生,1914年起改画人体。

颜文樑,于1928年9月赴法国巴黎留学,入巴黎高等美术学校彼埃尔·罗朗斯教授的画室学画,画室采用真人模特儿。周六有职业模特儿来室作自我表演,裸体、着衣不论。⁷颜文樑在这里学习了三年,至1931年12月回国。

稍晚入巴黎高等美术学校劳朗斯画室学习的还有常书鸿,他于1927年7月赴法国留学,先被录取进里昂国立美术专科学校学习绘画与染织,1932年以油画系第一名的成绩在这里毕业。尔后被选入劳朗斯的画室习画,直至1935年劳朗斯去世,他才离开这个画室。1933年常书鸿在法国举办个人画展,其中展有《裸妇》一画,此画获法国美术家学会的金质奖章,现藏里昂国立美术馆。1936年归国不久,被聘为北平艺术专科学校西画系主任兼教授。

著名女画家潘玉良1921年受人支持前往欧洲深造,先后入法国的里昂美术学校、巴黎美术学院、罗成皇家美术学院学习,成绩优异。1925年她的一幅少女裸体像参加罗马皇家美术学院师生联展,引起注意。1926年她的作品在意大利罗马国际艺术展览会上荣获金质奖,1929年回国,同时在上海美专绘画研究所和中央大学艺术系执教画,1937年因不堪忍受国内封建残余的守旧势力的压力而愤然离开祖国,从此侨居巴黎。

像李叔同、颜文樑、常书鸿、潘玉良他们在日本或西方国家留学时几乎都接受了西式人体写生的训练,回国后又投身在国内的美术教育事业,这样的美术家很多;我们熟悉的油画家有:李毅士、李叔同、冯钢百、吴法鼎、李超士、方君璧、陈抱一、蔡威廉、胡根天、王悦之、汪亚尘、朱屹瞻、关良、林文铮、卫天霖、丁衍庸、潘玉良、陈澄波、庞薰琹、倪貽德等,这批留学归来的人学成归国后,聚合在一起,创办学校,传播西洋美术,完善教育格局,掀起艺术运动,开创了中国美术的新局面。油画人体艺术正是通过他们的学习和有力的传播才从西方国家来到了中国,并很快在中国的土地上开花、结果。

二、三十年代,是中国人体油画发展的第一个高潮时期,那是一个画会蜂起、画家辈出的繁荣时代,油画作品的题材内容和表现手法以及脱胎于西画的各种美术样式都十分丰富多样。这时期的人体油画习作的痕迹较重,作品侧重于对人体结构和油画艺术语言的把握。画风则直接师承西方模式,风格呈多样化状态,大致可归纳为以下几大流派:①以徐悲鸿、颜文樑为代表的学院派风格,沿承西欧美术传统教育,作品趋于古典和写实风格;②以潘玉良、王道源、汪亚生等为代表,这一流派的画风接受印象派风格影响;③以刘海粟、王济远等人为代表,他们的画风接受后期印象派的风格较多;④以庞薰琹、倪貽德等人为代表的现代画风,这一派深受野兽派中的德朗等法国画家的风格影响;⑤林风眠、常玉等画家走的是中西融合的道路,偏重于艺术形式语言的探索。

短短十几、二十年间,油画人体艺术在国内迅速成长起来,一批又一批的油画人体艺术创作接踵问世,作品不时在各种展览和画册中抛头露面,教育部在蔡元培的主持下就曾先后于1929年和1937年举办了两届全国美展,陈列了常书鸿、李毅士、潘玉良等名家的油画人体作品,并颁特别奖以作鼓励。

同时,大量的人体艺术画册和刊物,犹如雨后春笋般地涌现。有上海出版的《艺术》月刊(刘海粟、傅雷主编)、《健而美影刊》、《中国女性裸体摄影集》、《女性美》、《唯美》、《西洋美术杂志》以及郎静山、严次平等人拍摄的《裸体摄影集》等,有天津出版的《健美画报》,有广州出版的《时代艺术》,还有香港出版的《健美生活》等等。其影响较大的论文、专著、译著有:小羽的《刘海粟与人体模特》、著名画家、美术理论家倪貽德的《现代人体画》和《裸体艺术的美》、俞寄凡的《人体之权衡论》、石籀鸣的《人体表情美》(收入画家本人的人体绘画作品100多幅)、女画家陶粹英的《女性发育美与人体美画法》、美术理论家谢海燕的《画家与女性美》、北京大学哲学系教授张竟生的《裸体的研究》、彭兆良翻译的《视觉与性美的关系》和秦静阁翻译的《裸体的美学》等。正因为有理论家的理论启蒙的基础上,美术界与出版界大规模地介绍外国人体艺术作品达上万件,推出国内人体艺术创作3000多件,大开爱好美育读者的眼界。张竟生在上海创办了第一家“美的书店”,专门销售人体艺术书籍、画册和性科学书刊,并主编出版了《新文化》杂志。⁸其传达的信息以及开放的程度即使和今天的同类境况相比都不会逊色多少。

但是,人体艺术在中国的发展注定是要迂回曲折的。二十年代围绕模特儿问题产生过一场激烈的冲突。这是一场艺术教育领域代表新思潮的新兴力量,与社会的封建宗教势力的较量。

在中国最先使用模特儿写生训练的美术院校当数上海美专,此校创建于1912年,刘海粟为创立者之一。1914年他为该校西洋画科三年级的学生首次安排了人体模特儿的写生课,那时候没有人愿意当模特儿,后来总算找到一个十五岁的小孩子,名叫和尚,这是中国美术学校充当人体模特儿的第一人。对他们这一教学上的大胆实践,当时社会上很多人不理解,有的人甚至发出攻击,百般阻挠。

1917年上海美专举行成绩展览,有几个陈列室陈列人体习作素描,参观的人莫不惊叹骇异。某女校校长看后竟惊骇不能自持,大骂“刘海粟是艺术叛徒,是教育界的蠢贼!”后来在江西、江苏两省又分别发生查禁陈列人体作品的展览和公然禁止模特儿的事件。刘海粟为学术之尊严,不畏权势,据理力争。他当即致函于两省教育部及当局,力陈人体研究在美术学校课程中的重要性:“……夫人体模特儿之为物,艺术家在习作时期为必须之辅助,盖欲审察人体之构造,生动之历程,精神之体相,胥于此借鉴。以致各国美术学校以及美术研究院中,靡不设置人体模特儿,以为艺术教育上不可或缺者也。”此信函很快也在报纸上刊登出来,世人反映不一,有支持者,也有大肆反对者。一位名叫姜怀素的市议员,竟词词呈请当局,严禁模特儿,严惩刘海粟。这篇文章在申、新两报同时发表,文章措辞激烈:“……今刘海粟提倡模特儿,则女校亦可以男体为活动范本,忘形至此,尚复成何体统、成何世界、成何人类?……”又上海总商会会长兼正俗社董事长朱葆三为模特儿之事直接致函刘海粟,言辞更为激烈,近乎谩骂。信中说:“如谓欧西风俗不为裸体为耻,我中国乃社教之邦,先生亦中国人士中之佼佼者,必欲以夷狄之恶风俗,坏我中国男女之大防,是诚何心哉!”并且仗仗他的权势向刘海粟发出威胁之言。面对来自旧势力的各种压力,刘海粟毫不畏惧。后来事情被告到五省联军统帅孙传芳那里,孙传芳对刘海粟先是婉言劝告,竟不成,于是盛怒之下发出一道“通缉刘海粟”的密令。刘海粟还是不屈不挠,对于他来说,为了艺术、为了真理而斗争,任何牺牲都在所不惜。

关于这场斗争的前后始末在刘海粟1978年发表的《二十年代围绕模特儿问题的一场斗争》一文中有详细的记载,文章为美术史留下弥足珍贵的文献资料。

这场斗争中,刘海粟得到了社会上很多人的声援和支持。1924年7月23日,《晨报副刊》发表了北平艺专青年美术家刘开渠就裸体画问题致孙传芳的信,在信中向艺术界人士发出呼吁:“把人体美详详细细地用文字说明给一般人。”同年12月,上海美专青年教师倪貽德发表了《论裸体艺术》一文,文中他对裸体艺术持谬误见解的三类不同态度的人毫不留情地给予批评和谴责。为避免社会上对模特儿的误解,他认为作为身居于艺术界的人,有责任向公众阐明裸体艺术的意义。他从形体和色彩的角度分析了人体所蕴含的美,指出:“西方艺术自古以来,而人体为其研究之中心,迄于今日,则因其代相研究而更发明了新的技巧,成为华美灿烂之伟观。但是一流到东方,东方的佛教思想是以人体为一切罪恶之果;东方的儒教思想又以含蓄文饰为修养之极致,所以就根本不能相容。”他痛斥旧道德的守护者“自己抱了三妻四妾而偏要说人家的自由恋爱为伤风败俗,自己尽管藏污纳秽而偏要说人家的赤裸裸的真情流露为丑恶无耻”,然后卓有见识地指出,旧道德的根基是筑于浮沙之上的,随着新时代的到来,它行将被摧毁,而裸体艺术和富有生命力的新道德相联系在一起,它们“能取同一的精神在向创造的大道上前进。”⁹

1925年7月,丰子恺撰文《日本的裸体画问题》。他从日本的民风谈起,介绍了日本民众对裸体艺术从绝对排斥到“渐渐习惯,不以为奇”的转变。以同为东方民族的日本的经验,为我国的美术界提供了一个参照的榜样。¹⁰

对人体艺术,鲁迅在一些书信中也谈到过他的看法,他认为人体研究是艺术创作的基础。当他在内山书店刚认识黄新波时,就曾对他说:“定要练好素描的基础功夫,要懂得黑白、明暗,也要懂得人体结构”,¹¹他在与青年木刻工作者的通信中也曾一再强调要画好人体。对那些竭力诽谤画裸体模特儿的伪君子们则予以无情的揭露:“要证明中国人的不正经,倒在自以为正经地禁止男女同学,禁止模特儿这些事件上。”同时也对当时出现的一些庸俗下流的裸体画给予猛烈的抨击:“可怜外国事物,一到中国,便如落在黑色染缸里似的,无不失了颜色,美术也是其一:学了体格还未匀称的裸体画,便画猥亵画。”

通过这场持久的争议，人们对人体艺术有了更多的认识 and 了解，从而也为油画人体艺术的发展清除了思想上的障碍。

二

1937年抗日战争爆发，时势动荡，国难当头，校园也失去了往日的宁静，这时，艺术家们纷纷站起来，以饱满的热情加入到革命战争的队伍中。版画、连环画以其绘制便捷，宣传面广，具有较强感召力的优势而成为战争时期的艺术首选。当革命成为首要面对的任务时，静物、花鸟、山水、人体等艺术母题就显得与形势不合节拍。事实上，在那种动荡的环境中，画家们也很难有闲情逸致去从事这方面题材的创作，尤其是人体，而在人体艺术中，又以油画人体更甚，因为油画的创作对环境条件的依赖更多。一直到解放后，1950年改名为中央美术学院的国立艺专，其绘画系还只开设了素描、水彩、勾勒（即水墨白描）、创作等几项课程，油画都几乎没有涉及。以后在各部门课程逐渐恢复重建和完善的过程中，论及要不要模特儿时，在个别艺术院校又引发了一场争论，与二、三十年代不同，这一次只是美术界人士内部的争议。1965年毛泽东就模特儿问题作过一个非正式的批示：男女老少裸体模特儿是绘画和雕塑必须的基本功，不要不行，封建思想，加以禁止是不妥的，即使有些坏事出现，也不要紧。为艺术学科，不惜小有牺牲。

可是，这一批示在那“一句顶一万句”的时代竟没有产生多大的反响。有些人报导刊登了这段批示，大概为了稳妥起见，却于其中删了“裸体”二字¹²。

五十年代中国油画走了一条全盘苏化的道路，除了把以契斯恰柯夫教学体系为核心的油画教学体系搬到中国，还把油画家罗工柳、李天祥、林岗、全山石、肖锋、郭绍纲、徐明华、张华青等分批派往苏联学习。我们今天能见到的50年代的数量不多的人体油画中大部分都是这些画家在苏联学习时的创作，如罗工柳1958年创作的《女人体》，全山石于同年创作的《人体背》、《黄背景前的女人体》等。

1966年“文革”爆发，模特儿制在美术学院被彻底取消，不仅如此，连石膏教具都一并砸掉。颜文樑早年省吃俭用不远万里从欧洲运回的石膏像，在文革中被毁坏殆尽。古典芭蕾舞《天鹅湖》被冠以“大腿满台跑，工农兵受不了”的罪名而遭到批判，自由体操也停止了……，中国的文明一下子倒退了几十年，十年间的人体艺术完全是一片空白。

待“文革”结束，百业待兴，一切重新开始。1976年鲁迅美术学院率先恢复在教学中使用模特儿，《美术》杂志为此发表通讯一则，并引用毛泽东1965年的那段批示作为支持的有力据证。1979年《美术研究》第1期发表邵大箴《关于人体模特儿》和钱绍武的《为什么要画裸体模特儿》文章，这对于澄清人们关于裸体模特儿方面的思想，拨乱反正发挥了一定的作用。邵大箴在文中针对当时存在的问题提出：“本来，不分青红皂白地把历史上的美术学院统统称之为‘资产阶级学院派’，就是不科学的。把画人体素描算作学院派的主要标志更不科学。”这一提法在当时是有积极的意义。他们都认为画裸体模特儿是获得绘画和雕塑基本功必需的、不可缺少的途径和方法之一，应该给人民正当的教育，普及科学的知识。钱绍武在文中特别具体提到“应怎样对待整个人体和人体艺术”的问题，他的看法是：“当然应有步骤、有选择的开放”。因为“现代西方资产阶级文艺中充斥着堕落、腐朽、黄色的东西，开放吸收的时候要加以批判和改造，另外，目前中国人民还要有个逐步理解和习惯的过程”，这种观点在当时很具有代表性。吴冠中在《造型艺术离不开对人体美的研究》一文中也谈到这点，他说：“为了珍惜我们对艺术严肃认真的探索，保卫我们刚获得的艺术创作自由，我希望纯习作性的裸体不必公开展出，尤其不要在公园等公共场所展出，破除封建的工作，还是要有步骤、有阶段地进行”¹³。

封建思想的影响还没有驱除，加上“十年浩劫”的长期思想上的禁锢，在改革开放刚起步的时候，人们的观念还停留在过去的框框里。所以，工作要分步骤、分阶段地进行。

1980年，唐大禧完成他的雕塑作品《猛士》，《花城》和《作品》杂志在封面上刊发了这一作品。作者以写实手法，极富寓意地塑造了一个骑着战马、英姿勃发的裸体女像，一时引起来自各方面的非议。稍后，袁运生为首都机场候机楼设计的壁画《泼水节——生命的赞歌》落成，作品中对优美人体的大胆展现，引起更多的关注，更为一时正展开的关于人体艺术的讨论推波助澜。《美术》杂志连续刊发有关的讨论文章，针对讨论中大部分人提出的创作人体艺术必须考虑到本民族的社会环境和欣赏习惯等意见，有关部门作出了人体艺术只限于教学范围，不宜扩散到美术创作的结论。

但是，随着八十年代改革开放的不断深入，中国形成20世纪以来第二次大规模的西风东渐态势，脱离封建社会几十年，至八十年代封建思想已经逐渐淡化。适逢改革开放，油画人体艺术再一次冲出低谷，蓬勃地滋长起来。1979年后，各地的美术院校逐步在教学中恢复了使用人体模特儿，到八十年代，中国油画人体艺术发展进入第二个高潮时期。

三

如果说二、三十年代人体艺术第一次勃兴，肩负着反封建的历史使命，那么到八十年代改革开放的初期，它又一次承担起扭转思想、改变观念的重任。

在过去的革命时期，个人的一切要服从于革命的需要，这是历史赋予的光荣使命。而“十年浩劫”期间，世界黑白颠倒，人性扭曲，既是热情勃发，也是一种自欺欺人、虚伪的狂热。自我意识以及人性的呼声已久被人遗忘，无论是真心还是伪意，总之从千万张嘴里发出来的都是同一种声音，艺术上所描绘的是千篇一律的题材内容，而且又以千篇一律的“高、大、全”、“红、光、亮”的形式语言体现。正是改革的春风给中国大地带来了无限的生机，人们第一回感受到身心的舒展，艺术也逐渐地回到自己的运行轨道上来。这时，人体艺术的兴起意味着艺术家在艺术的运行轨道上探求艺术规律的开始，同时也显示了艺术家自我意识的苏醒，以及人性自然舒展的愿望。

克拉克在《裸体艺术：理想形式的研究》一书中有这样一段话：“人体是我们自身，它唤起了与我们切身相关的一切愿望，而最首要的愿望就是使自身永存”，此话不无道理。另外书中还引用了一位著名哲学家的名言，那位哲学家说：“任何一个裸像，无论它如何抽象，从来没有不唤起观者的零星情欲，即便是最微弱的念头。如果不是这样，它反而是低劣的艺术，是虚伪的道德。对另一个人体的占有或与之结合的欲念，在我们的人性中是如此本质的一个部分。”那么，人体艺术的涌现则标志着人们开始正视自身本质的存在，而不是掩盖或抹杀。

八十年代国内举办的一系列西方画展无疑对中国人体艺术发展起到刺激的作用，它开阔了艺术家的眼界并把他们带进崭新的艺术天地。

中国历史上从没有过象八十年代那样对人体艺术如此热衷，人体专著、画册一本接一本出版：翟墨编著的《当代人体艺术探索》（文化艺术出版社1987年出版）；许志浩、王金海主编的《人体艺术大观》（青岛出版社1989年出版）；陈醉著《人体艺术大观》（知识出版社1989年出版）；陈醉著

《裸体艺术论》(中国文联出版公司1987年出版),陈醉编著《当代人体艺术》(漓江出版社1988年出版),《油画人体》(四川美术出版社1987年出版);吴玫、宁延明译,肯尼斯·克拉克著《裸体艺术——理想形式的研究》(中国青年出版社1988年出版,左庄伟著《西方裸体艺术鉴赏》(湖南美术出版社1988年出版),数不胜数,其中陈醉的《裸体艺术论》发行十几万册,接连被评为第二届中国图书“金钥匙”奖和“88年十本优秀畅销书”之一。

从八十年代开始,以上海为首的各大城市公开招聘人体模特儿,不但报名踊跃,而且从应征者的知识结构、应征动机等方面的调查结果看,她们都对模特儿这一职业有相当的认识。1985年初,上海戏剧学院公开招聘人体模特儿,不到半日,500份报名表已全部发完。在应征者中,单位职工占了一半,但这次录用的工资待遇却并不高,素质良好,而具有觉悟的模特儿的确是人体艺术发展的保障条件之一。

1988年上海接连举办了三次人体艺术展览,观众如潮。12月,北京中国美术馆又举办油画人体艺术大展,每天接纳观众15000名。

写实主义风格长期以来一直都是中国油画的主流风格,干预和参与社会变革的意识赋予油画艺术的内容和形式以新的时代感,从而使中国油画随着时代的发展不断焕发出新的生命力。

八十年代人体油画的涌现,是在新形势下,对以前在“左”的思潮影响下油画艺术单一的内容和形式的有力反驳,也是对前一段历史时期男女形象外表特征同化的一种修正。“自毛泽东《在延安文艺座谈会的讲话》提出要塑造‘新的人物’开始,对‘高、大、全’式的工农兵‘英雄’的崇尚逐渐成为时代的风潮。”¹⁴“男女同装”成为整个时代的文化象征,女性从外貌到性格都模仿和追求男性模式。“作为与工农兵英雄形象的对应,工农兵‘女英雄’形象的塑造,在这种‘绝对平等’原则下,也一扫以往男性审美对于女人可消费特质,如娇羞、柔弱、甜媚等‘女性化’因素的强调,而代之以对健康、纯洁、英武等‘男性化’性质的突出。”¹⁵自延安时期一直到七十年代,女英雄形象的基本模式都是“浓眉大眼圆脸盘”。

1980年,靳尚谊的《青春》在北京油画研究会展出,令观众为之一“震”,画中的姑娘一改过去英姿飒爽的女英雄气概,而显得十分的纯静、高洁和柔美。

经历了十年的禁锢,当环境一旦有宽松的余地,艺术家们就跃跃欲试。用自己的语言方式来表达自己内心真实的感觉,这本来就是艺术的正常方式和所归。1979年夏的“星星美展”即以行为的方式直接表达了艺术家们对艺术自由的向往和愿望,在美展的前言中,他们这样写道:……世界给探索者提供无限的可能。我们用自己的眼睛认识世界,用自己的画笔和雕刀参与世界。我们的画里有各种表情,我们的表情诉说各自的理想……。

“星星美展”为今后的艺术能更自主的探索和发展,提供了一个前提或一种氛围,同时也为油画人体艺术拓展了延伸的空间。

八十年代初期,围绕吴冠中在一系列文章中提出的“形式论”,美术界展开了一场历时五年的关于形式与内容以及关于形式美的争论。历年来,文艺要为政治服务,内容决定形式,为当时所推崇的现实主义美术创作必须遵循的命题,吴冠中首先大胆地对这一命题提出质疑,他在《内容决定形式?》一文中写道:“然而造型艺术,是形式的科学,是运用形式这一惟一的手段来为人民服务的,要专门讲形式,要大讲特讲。”艺术家对创作上的自主性和基本权利的强烈呼唤,在这抑制不住的带激烈的言辞中毫无保留地表露出来。这是许许多多艺术家们的愿望,这场理论上的讨论,为艺术家们更为大胆、自由地寻找自己的语言起了促进作用。

1981至1985年间油画界举行了两次重要的理论研讨会,第一次研讨会是1981年由文化部和全国美协召开的“青年油画工作者创作座谈会”,参加者为第二届全国青年美展获奖的青年油画家,包括罗中立、程丛林、张红年、陈宜明、李斌等,这次座谈会的主题是围绕着艺术家们如何解放思想冲破“左”的文艺思想的束缚进行的。许多青年艺术家在发言中触及到艺术语言的本体性,尊重艺术家的创造精神等问题。艺术家们一再提出艺术创造中应重视艺术家的自我存在的意义,不应该满足于客观描绘。第二次理论研讨会是指1985年在黄山举行的“油画艺术讨论会”,又称“黄山会议”。黄山会议的主题是如何破除油画创作的单一模式,并以此为中心,批判题材决定论,主张观念更新,强调艺术本体的本质、功能和艺术的自律性、提倡研究的艺术方法。大多数与会者强调艺术中个性的重要性,对于西方的创作方法普遍主张合理吸收;这两次理论研讨会为油画人体艺术的进一步发展作了理论上的准备。

1985-1989年,中国美术界呈现从未有过的热闹场面。真正呈“百花齐放”之势的各种现代流派的各种展览在中国大地层出不穷,有人夸张地说,你只要一两天没浏览报纸、没光顾电视,就可能错过几个流派。此话不无道理,中国美术在几年内急赶直追,“短短几年把西方近百年来来的各种流派都玩了一遍”。理论界一时也相当活跃,艺评家成了那个年代叱咤风云的弄潮儿,大家你来我往地激烈地争论着美术上的种种问题。

1985年,一股哲学思潮在中国美术界蔓延开来,大家一个劲地热烈地谈论着“观念更新”的问题。1985至1986年间,由于大量的西方学术著作在中国得以翻译出版,给艺术家们提供了一个丰富的思想宝库。“观念更新”所需要的营养,大都可以从这个宝库中提取,没有哪一个时代,哪一个国家的艺术家们,象1985-1986年间的中国现代艺术家那样热衷于哲学著作、热衷于思辩性的论证和描述文字,艺术家几乎变成了半个哲学家。

于是,人体这一母题被引用到各种各样的风格流派的艺术作品中,并且被画家们赋予种种不同的深奥的哲学含义。“人体”成为画家们表达其深邃思想感情的一种艺术语言,而且形式、风格越来越趋于多样化。

在1985年5月举行的具有重大意义的《前进中的中国青年美术作品展览》中,孟禄丁、张群的《在新时代——亚当和夏娃的启示》又尤其引人注目,尤为意义重大。这幅画采用的是类似达利的超现实主义手法,以《圣经》亚当、夏娃在伊甸园偷吃禁果的故事作背景,把赤裸的男女人体和生活中的男女并置一起,带有明显的寓意性。出现在画中左右两侧的男女人体以一种西方古典绘画中空见惯的典雅的“S”形的姿势一正一背地站立着。如果单是这两个男女人体,那么观众有可能对它熟视无睹,然而当它们和另外两个与之毫不相干的现代男女经过重新结合,就构成了一个具有视觉冲击力的且富于想象的幻觉世界。这幅画的意义不只是在它改变了人们头脑中惯有的对现实主义创作的态度,以描绘心里的真实代替以往描绘可视生活的真实,更在于画中所蕴含的怀疑主义思想倾向,它似乎鼓动人们打破原有的秩序,勇敢地去体验新事物。禁果是不是可以吃?那么很多我们从前想做而被告知不可以做或不能做的事情是不是也可以开始付诸于行动了呢?¹⁶

是的,对于画家来说,似乎已经没有什么是不可以尝试的,况且那时市场的因素对画家还不至于构成什么影响。画家们能够尽其所能地在艺术的汪洋大海里深入探索,发现新的领域。

作为学院基础性教学的主要表现对象——人体从单一的千人一面的学院模式中放松出来,以人体为主题的作品随着对人体艺术的更深入的多层次

研究,慢慢,作为一个基本绘画主题为更多的画家所采用,而且已经完全不限于一个教学训练的观念。这种变化最初体现为一种笔触上的松动和构思的设计性,学生在掌握对人体结构体积和色彩表达的方法的同时,更多地将自我溶入这个过程,他们有个人的切入角度,并注重个人的视觉化要素,将独特的观察力与严谨的教学要求溶合在一起,这种倾向最早基于中央美院第四画室中的明确的教学宗旨。但是,最初的效果显得有些牵强,因为当时的社会开放程度,还不足以给我们提供一个即时性的比较和参照,但重要的是它为日后的教学规范内的多样化发展播下了种子。

西欧古典写实画风自二、三十年代传入我国,一直没有得到充分发展,进入八十年代古典写实风格重新为我国油画界认识。中央美术学院油画系第一画室的主力教师,尔后担任中央美术学院副院长、院长的靳尚谊不愧为八十年代中国古典写实画风的带头人。他在五十年代以来逐步取得的造型优势的基础上,认真研究西方古典大师的造型语言,在不断的锤炼中,艺术语言和技巧日臻成熟。八十至九十年代,他作了一大批人体油画—《凝静》、《自然的歌》、《跪着的女人》《夜》、《双人体》等,画中传达着一种纯净、典雅而崇高的美。在他的一篇论人体艺术的短文中,他说:“我这几年所画的人体作品,主要反映了一种单纯、宁静、安详的气氛和情绪,我处理画面时,不是强调复杂的变化,而是把复杂的造型单纯化,追求一种洗炼纯净的境界,我强调它的雕塑感,它是厚重的、浑厚有力的,色彩比较柔和,也比较单纯、不强调皮肤的冷暖复杂变化。”这些,都体现了他对理想美的追求。靳尚谊的人体油画风格影响了一批人,象孙为民、杨飞云、王沂东等人受到他的影响。八十年代中期,古典写实画风在中国油画界跃居主流位置,很多画家早期创作都以古典写实风格为依据,以后再自由地“转”到其它的风格形式中去充分舒展个性和发挥才干。古典写实绘画成为考验画家功底扎实的准绳,尤其是人体写生、创作,画得不好很容易暴露缺点,画得好才能显露功夫。

但是,如果只是求稳而不求变的艺术,那么它肯定行将不远。正因为古典写实主义总是不断地汲取新的营养,补充新的血液,它才能既有辉煌的历史,又有灿烂的前途。

孙为民八十年代中期到八十年代末的创作是带有明显的古典写实风格的。“谁也无法摆脱传统,哪怕是发誓要与传统决裂的人”这是出自孙为民1987年研究生毕业论文中的一句名言。他确实是很尊重传统的,正是踩在“传统”这个巨人的肩膀上才成就了今天的孙为民。经过十几年、几十年对欧洲油画传统的研究和体察,练就了他纯正的油画语言。这从他为数众多的人体作品中可见一斑,如《坐在绿色衬布的女人》(1984年)、《坐在丝绒布的裸女》(1986年)、《双手交叉的裸女》(1988年)、《有天窗的画室》(1987年)、《灯光下的女人》(1988年)等等,作于八十年代这一系列的人体作品记录了孙为民在绘画道路上探索的轨迹,其中《有天窗的画室》、《灯光下的女人》较集中地体现了画家对光色的研究。孙为民在他的语言体系中强调光影的效果,九十年代他对光影的追求走向极致,作品中光影映照、色彩斑驳。“在深切了解和深得传统精髓的基础上,寻求他所需要的独特思想、技法、趣味,并成功地融合在自己对艺术的悟性之中”孙为民如是说。

执着地迷恋于古典写实风格的杨飞云凭着他的才气、悟性加勤奋,一路上“节节胜利”,从1985年他的《小演员》在全国性展览获奖起,反过来收获的喜悦也更加坚定了他的信念。于是,他就这样地在自己的规范范围内一步一步、踏踏实实地前行。

人体和肖像是杨飞云创作的主要题材,他的人体画具有肖像特色,裸体被他安置在真实的空间中,加上逼真、生动的描绘,塑造出一个真实而又理想化的形象,犹如“东方的维纳斯”,她们典雅、圣洁、庄重,但不象女神那样让人敬而远之、虚幻莫测,因为她们是平常之人(如《静物前的少女》1988年)。他一遍又一遍地描绘着她们,倾注了几乎全部的感情。“人类精神深处对美好事物的渴求千古不衰,而古典主义艺术却最看重这个永恒的实质,”这大概就是杨飞云对古典油画如此迷恋、如此专注的原因。

王沂东是中国当代古典写实油画风格的杰出的代表人物之一,他的油画多以农村生活为题材,把西方古典油画的精湛技艺和中华民族审美意蕴到位地融合在一起,从而成就他与众不同的古典风格。王沂东八十年代的人体创作是他在一定时期对古典油画进行探索的一个阶段的表征,他力求通过这种阶梯性的对基础元素深入钻研,进行一些新的尝试,使内容与形式在画面上最大程度地协调一致。

朱乃正、杨尧、杭鸣时、朝戈、王大同等的人体油画流露出不同不尽相同的浪漫情致,象一首优美的抒情诗一样引人入胜。画面中的背景或“镜头”的安排打破了人体习作的藩篱,人体或笼罩在弥漫的朦胧绿色氛围中(杭鸣时《绿色的交响》1987年),或继续地侧卧于开满野花的草地上(朝戈《草地上的人体》1985年),或倚立于沙漠之中,头发和纱巾在狂风中飞舞(王大同《沙漠上的幻像》1985年),或高高地端坐于窗前沉思默想(杨尧《静》1987年)。

值得一提的是朝戈风景画中的人体形象,例如《大气》(1988年),人体矫健的身姿充分地舒展,以象征天大地大、空间的广阔和无限,作品带有象征主义色彩,人体浑厚的重要感得益于画家扎实的素描功底。

韦启美、闻立鹏、罗尔纯、孙景波、洪凌、谢东明、尹齐等人八十年代的人体创作注重于艺术语言的探索,他们的画面形式感强,个人的风格突出。用一句通行的话说就是:不在乎画什么,而在乎怎样画。韦启美的作品以“简约”取胜,无论构图还是用色都似乎在力求一种平静、舒缓的效果,画面上几乎没有那种喧闹热烈的色彩。罗尔纯则刚好相反,响亮的纯色和对比色,快速的笔触,富有情韵的夸张变形令他的人体油画鲜明夺目。闻立鹏作于1988年的《女人》、《月色》,显示出画家对中国画审美趣味的偏好,流动的线条、挥洒的笔触犹如笔墨“扫”过的痕迹,极有东方的装饰意味。谢东明八十年代的人体作品给人视觉以强烈的冲击力,《有红色背景的女裸体》中高纯度的红、黄、绿、蓝色的鲜明对比,让人联想起西方现代设计中的《红、蓝椅子》;洪凌在人体油画中注重笔触的表现力和色彩的跳跃性。孙景波的人体画有两种风格:一动一静,《水仙》和《逐日》风格上形成相当大的反差。线条和色块在尹齐的油画人体中极有韵律感地交错着,形体反而成了次要的因素。事实上,这些画家在注重人体艺术形式美感的同时,还显现出对表现主义画风的偏爱,在他们的人体创作中,已经或多或少地含有表现主义因素,体现了画家对审美价值的取向和对自然与生命的体悟。

表现主义和超现实主义是为八十年代中国人体油画借用得较多的两种风格流派,因为它们在某程度上吻合了当时风行和哲学思潮,以一种创新的极个性化的语言或直接借鉴西方现代派大师的模式表达自己的颇为哲学化的理性思考是当时很多画家常用的手法。

张晓刚、张元、毛旭辉是八十年代表现主义油画人体艺术中具有代表性的几位画家。

在张晓刚1988、1989年创作的《生生息息之爱》、《恶》等一系列的画中,变形的人体艺术形象传达了画家对爱、生命以及死亡的思考;张元的以

生命为主题的人体系列隐含着画家对生命的体悟和赞叹。毛旭辉的观念来自弗洛伊德的无意识理论，性是人类本能的、内存的真实面，画家在画面所努力追求的正是为揭示在外在文明掩盖下的内在真实性。性禁区在这里变成了画面的焦点，人体被借用过来直接表述人对性的渴求和需要。

评论家一致把葛鹏仁、孟禄丁、马路归为抽象表现主义画家。葛鹏仁语言的不定形转化状态，大致可分为抒情写实主义、表现主义、抽象表现主义三个链节，同时，它们又常常重叠、替代、诡谲多变。抒情写实主义在葛鹏仁的画中持续了相当长一段时间，他的表现主义风格大约成形于1986年。1988年创作的油画人体作品《生命》和《春潮》即为大相径庭的两种风格，前者是抒情写实主义风格：浑厚写实的人物形象，表现个人感情的纯净色彩；后者为表现主义风格：画面取呈旋转形的动势结构，色彩热烈奔放，以此表现生命的律动和无限的活力，并揭示一种真实的存在。作品已呈现抽象形式的势头，把它归为人体作品似乎有些牵强，画面的形式感抑或明白无误表露在形式中的激情在这里占了主导地位，人体的“形”变得已经无暇顾及，只有从几根勾勒的线的组合中，才能依稀辨认出人体的大致形状。

孟禄丁因为《在新时代——亚当夏娃的启示》一时声名大振，然而，不久他却出人意料之外地从具象的超现实主义转向了抽象表现主义——“从一个终极之物的崇拜者义无反顾转化为一个怀疑主义者”，¹⁷成为一个形而下的体验者，这是他对艺术本体和现时文化理性性思考的结果。1988年他在发表《纯化的过程》和《荒诞的体验》文章中，提出“纯化语言”和“荒诞的体验”的观点。他依然还画人体，只是画面的元素从现实现象发展为直接的色线面，组合也从现实场景的梦幻般的安排发展到激情四溢的色、线、面的潜意识的碰撞。顾黎明在1988年的文章《反向的孟禄丁》中，对孟禄丁的《人体》系列有段准确的评价，文中这样写道：“《人体》系列，首先让我们感到的是，作者通过连作，反复不断地从整体上体验生命感的过程。映入眼帘的单纯程式，透着近似人的器官的形状，被并置、重复、罗列、倒置。这种反复，也许是一种境遇下，无奈的、厌烦心态的反应，是一个不断以‘玩弄’方式来实现生命存在价值的过程……作为一种符号，已不再作为具有生命的实体，而是被作者强力的自我生命的内聚力‘抽空’，遗留下一片生命骚动过后的痕迹”。¹⁸孟禄丁的《人体》系列不仅是艺术语言本体的发挥，而且含有特定的文化指向。

马路在德国留学曾受到新表现主义的影响是明显的，作品《人体》、《人体88-5》或许和某种心理状态有着不可分割的联系，强有力的笔触的多层叠擦，人体似乎在虚拟的空间中冲撞，画面动荡着不安的躁动的元素，传达出一种强劲的力量感受和激烈的情绪。

超现实主义关注的是现实世界之外另一个具有强烈精神性的幻觉世界，作为一种艺术方式，它以错置的“真实”图像，给人带来强烈的精神震撼。

孟禄丁、张群的《在新时代——亚当、夏娃的启示》经常被评论家提到，它把人体置入精神幻觉世界，中国的超现实主义毫无疑问不能排除达利带来的深远影响。

八十年代超现实主义油画人体艺术中的代表当推曹力和刘溢。曹力的绘画世界无疑是一个幻想的纯真世界，所有的形象，无论带有隐喻性，还是带有表现性，都充满了超现实的奇幻色彩，这种个人化想象是伴随对寓言与诗性的独特敏感实现的。他的作品、母题和与马有千丝万缕的联系，人体和马超时空地组合，形色的分离与叠置，形成一种朦胧诗般的画面效果，而荒诞的场景犹如梦境。“人体、花朵、怪兽头、木瓜树、田野等形象的安排，用以传递丰富的信息、开阔观念的联想范围，加上画面有说服力的视觉空间处理，最终使作品具有宏大的精神和心理空间”，这是画家本人对自己的作品的最好注解。

对潜意识的兴趣使刘溢的作品透露出超现实的特征，他在1989年《中国现代艺术展》展出的《我讲金苹果的故事》，借用了西方绘画的经典形象，对它们进行有意识的拼接，性器官的正面描绘使画面具有了感官刺激的因素。展览时有观众问：现在裸体的正面也允许描绘了吗？另一观众答：还有什么不允许的呢？

不能不说，走到这一步，一种普遍潜伏的危机已经在发出警告的信号。

1988年12月《油画人体艺术大展》在北京中国美术馆举行，参展的画家为中央美术学院油画系的中青年教师，包括靳尚谊、朱乃正、詹建俊、林岗、韦启美、闻立鹏、罗尔纯、王征骅、吴小昌、广军、葛鹏仁、孙景波、孟禄丁、马路、张元、杨飞云、孙为民、曹力、谢东明、尹齐、田淼、朝戈、洪凌、戴士和、喻红。吴冠中在展览的作品集的前言中写道：中国油画的历史不长，油画裸体一直躲在艺术院校的画室里苟且偷生，不敢出防空洞，缺乏公开展出，听取公开批评与鼓励的机会，正如不见雨露阳光的苗，难于长成大树，今天终于破天荒第一次公开举办专题性的人体艺术大展，这是我国美术发展史中有里程碑意义的事件，当亦是社会生活中的新闻性动向，是文艺开放之果，并将促进文艺开放、社会开放，这类展览在中国美术史上可谓空前绝后。举办者的意图之一是为了给社会带来真正意义的人体艺术，他们希望人体艺术也能像其它母题的艺术一样登大雅之堂，进入一种完全的发展空间，也期望人们以平常之心看待它、研究它。然而，尽管随着改革开放的逐步进展，人们已经普遍地接受了人体艺术的概念，但如此大规模的公开的人体艺术展览还是引起轩然大波，为一时轰动，它把80年代人体艺术的热潮推到了顶点。“热”不等于繁荣，在某种程度上，艺术像科学一样需要在沉静中、在艰苦的磨练之中对它作深入的探究，这样才能促进真正有价值的作品诞生。

当人体艺术完成了社会赋予它的历史使命——解放思想之后，作为一门艺术，它终归要回到艺术自律的运行轨道上。经历了80年代中后期的艺术实验热情，退潮之后，艺术家又该走向何方？

四

80年代美术在1989年春天的“现代艺术大展”和秋天的“第七届全国美展”的热浪声中划上了句号。

90年代，我们经历了一段从未经历过的社会转型和文化变迁，我们的头脑象被“洗”过一样，接受了一遍全面的更新。90年代中国社会呈现的最突出的特征是市场经济迅猛发展，市场的概念渗入到每一个中国人的心里，市场的机制也被引到艺术领域。

当代艺术在新的历史语境中，必然要重新建立起自己的话语方式、价值观念、表现形态、运作制度等等，社会的变化、商品意识的觉醒、个人对意识形态作用认识的淡化在艺术的重新建构中起着决定性的作用。

相对稳定、宽松的环境给艺术家带来自由的创作天地，90年代的油画人体艺术呈多元化发展势头，这是艺术在当代突显的一个特征。经历了80年代的追赶世界艺术浪头的躁动，艺术家们多了一份成熟，现如今已经没有什么理想和信念能再一次激起艺术家们从前的那种狂热，艺术显现出一种沉稳而从容不迫的发展状态，大家在充满活力的自由空间里各自寻求着自己的发展。

中国任何时期的艺术都比不上90年代的艺术如此这般关注自我,无论是从艺术的内容、表现形式,还是从艺术整个活动的目的来说。内容上表现为关注个人的生存状态、价值观、生活态度、所处的人文环境等等,艺术的视角被调整转移到日常的普通生活中,如艺术家王华祥所言:“观念的东西已令人厌倦,艺术家要回到自己确切的不夸张的生活中”。可以说这是一种更为实在的现实主义,从当下开始,从近距离入手,直接把握现实。“这种现实也许不像过去那样波澜壮阔,然而从认识世界的本质来说,却是一样的,它同样需要直面的勇气,以及由日常带来的震撼内心的考验。”¹⁹

当代油画人体艺术在摄取视角上出现两种新的趋势,一是趋于关注模特儿的日常状态。刘小东的《打哈欠的男人》开此风气之先,陈丹青1994年创作的《画室里的模特儿》也属此类;二是偏向直接描绘生活中平常人的赤裸状态,代表作有石良的《之间》、何玫玦的《绿水》、刘小东的《违章》等。画家抓住生活中的一瞬间、一个片断,似无意且又有意,而从前那种“正襟危坐”的人体作品在今天的画家看来已觉幼稚,充其量只能算作“习作”,因为作品中缺少艺术家“发现”的眼光,而且有装腔作势之嫌。于是,描绘模特儿的平常生活状态或平常生活中的人的赤裸场景即成为首选。生活中谁都有赤裸着身体的时候,这确实确实也是一种实质的存在,然而在以前从来不曾入画,此举的改变意义在于拓展了艺术的空间,从而对生活进入更深层面的揭示。刘小东说:“我用画关注并体现现实和人性,这些现实和人性都仅仅是能折射我内心生活的那部分。”当代艺术中人体油画不仅是生活的近距离的真实反映,而且是作者内心的观照。

之所以说九十年代的艺术整个活动目的关注自我,是因为市场经济的作用。在市场经济的社会情境中,艺术活动突出显示非常入俗的功利性的一面,甚至在一些人的手中成为求得个人名利的一种手段。所以,纯意义的裸体艺术在90年代相对而言不够“热”也在情理之中。作为商品,总是一浪盖一浪,80年代的时尚很难在90年代还能拥有多大的市场;而且随着人们眼界的开阔,人体艺术从前在人们面前的神秘感已消散殆尽,而成为一般的艺术母题,就像静物、风景一样。反过来,市场热潮的消退也避免了一哄而上、鱼目混珠的现象发生。所以,90年代的油画人体艺术能够在平静、淡泊中走得如此从容,这和以上的因素不无联系。

市场经济一方面给中国油画蒙上了功利性色彩,另一方面也给它注入了前所未有的活力。创作、展览、销售、出版……各个环节都“四通八达”,作品接受的渠道宽广了,这也是促成人体油画艺术多元化发展的一个重要原因。

90年代以来,多种观念、倾向的迭起,进一步渗进油画人体艺术领域,比如象征性绘画,抽象表现绘画对材料的尝试,超现实性绘画,都在逐渐地把人体作为一个挖掘与试验的载体,特别是'85新美术运动以来,来势凶猛的现代艺术思潮,在形式语言的大胆探索方面深入地冲击了长期以来严谨而保守的油画人体阵地,其艺术的多样化从自觉追求转变为自然而然的发展,而观念的转变进一步导致了形式与风格的转变。于是,八十年代的油画人体艺术中的拘谨与学院气在九十年代慢慢消解,在学院内,画家以个人化和激情化的方式来对待它,而学院外的画家则在将人体作为一个自在的形象加以运用,并从语言上赋予更多独特的内涵。从形式语言上开拓出更多的语言层次,并逐渐走向多极化,表现性、抽象性、象征性、神秘性、幻想性、超写实性、现实性,都在人体绘画领域中得到了相应发挥与施展并与九十年代中国艺术的整体进展始终保持着同一趋向。尤其在写实风格的框架内,多种语义的不同走向,已经使写实风格绘画更大地脱离了原有的模式。

(一)新学院写实风格

八十年代末、九十年代的学院人体绘画经历了一个从单一化向多元化,从基本再现走向艺术表现的蜕变。大量的人体习作证明了年青一代的美术学院学生对模特儿观察与表达的重心转移。刘小东的《打哈欠的男人》是一个信号,它说明学生对模特儿的关注已经从外形与结构,或者说从技术性的角度转向对模特儿生命状态的关注。这类习作,比他们的前辈显现出更多对生命的自然状态的细微体察,对写实绘画的认识角度,对造型领域内的多种表现方式的全新思考。这些画家削弱了习作与创作的传统界限,在绘画过程中引入更多的个人情感、价值思考和审美趣味,同时在个人造型语汇上显得更加早熟。这类画家大部分体现出一种紧密的师承关系,他们都在学院的美术教育领域,对学院的教学方式进行着微妙的修正,从而使学院风格从单一的传统模式中取得一定的突破。

学院风格中一直存在古典写实风格与现实写实风格两种基本倾向,古典写实风格更加注重唯美与古典韵味的追求,但同时也存在一种潜在的僵化危险,因此,古典风格的画家已经开始注意调整所谓“古典的表面化”与不土不洋的审美趣味,他们更注重人体的自然状态的描绘,而摆脱其做作的一面,并尽量赋予模特儿活生生的生命力和更为丰富的画面含义。韦尔申、胡建成的作品为学院写实风格注入了崇高与和谐的理念,郭润文则对状态中的人物描绘强化了古典风格的静穆与庄重。庞茂琨的流畅、优柔与明丽烘托出古典风格画面的冥想性。现实写实风格不过分注重对模特儿的唯美修饰,更注重对现实的客观感受的归纳、概括与表达,同时,它逐渐突破传统构图与空间表现的框架,对观察与表现视角进行了新的调整;焦小健和扬参军的学院风格就超出了一般化和要领化的表现,更注重画面整体结构与笔触的节奏。在九十年代后期的学院习作中,人体作品也逐渐向个人化、风格化和概括化的方向偏移,其中对学院风格认识的变化,正导致对人体绘画的观念性转变。

学院派写实风格画家陈海对人体表现语言的潜心探索始于八十年代后期,这个当时极为时尚的绘画题材刚巧和他的艺术感觉相吻合,于是一发不可收地他居然专注地连画了几年的人体画,从1988年的《女模特》、《躺着的裸女》画到《女人体1号》、《女人体2号》……直至1993年的《女人体39号》,以后还在继续,其中还不包括数以千计的没标题没编号的女人体的自由速写。那批够份量的风格成熟的油画人体作品大都创作于九十年代,而这时人体绘画经过88年、89年的热潮,至九十年代甚至有点过时了。但是,画家从一开始选择这一母题,几乎就没有考虑过潮流的动向,只是出于兴趣或学术目的。他专心致志地沿着自己预先设定的目标前行,无心旁顾其它。他给自己设定的课题分两方面,一方面尽所能使古典艺术语言在他手中变得更为纯熟,另一方面是要克服由语言规整带来的僵化倾向。陈海所追求的是在以人体为母题的画面上创造出一种和谐的格局,他的人体画面上呈现着一种动与静、刚与柔、凝重与明快、粗放与细微的对比之美,每一幅画的色彩都力求纯净,而色阶又致力于丰富。对陈海来说,艺术就是艺术,它无须承载许多深刻的哲学思想。

(二)表现性写实风格

表现性写实风格是九十年代写实绘画领域最典型的写实风格,延续了八十年代末的客观精神,也从个人化的角度丰富了写实表现的多样性,其主要特征除了更为深入的对当代西方写实画家的研究(如弗洛伊德、洛佩斯、贾科梅第等)以外,更加注重形与色,特别是笔触的自由挥洒。同时,纯个

人化的形象创造和对各种复杂内心世界的揭示,进一步打破了写实与表现的疆界,写实的方式成为更加自由运用图像的手段。这类画家更加贴近与现实生活的联系,对社会变化以及特殊处境的个人更加敏感,而以非典型化的方法,表现出生活的“日常状态”。他们放弃了对画面所持的经典化观念,而是以平淡与随意的日常化状态来处理构图、形象、色彩等造型因素。一般来讲,他们画面都从平常的生活场面和个人的现实角度展开,同时又都在触及作为普通存在的人的精神世界,无意间打开了一个层面。刘小东和喻红近期的人体作品,都平静地记录他们的个人生活;出国观感、纯真的孩子、正常状态下赤裸的人。他们的笔调自然、亲切,而色彩和笔触的主观性日趋强烈。毛焰的人体,是其肖像画的一部分,他的笔调更加倾向一种诗化的表达,其形象往往被优柔的智慧点燃而散发出内在的光芒。范勃的人体形象,则总是处于孤立与隔绝的场景之中,人物的麻木和沉思与空间无形的压力形成一种晦涩的冲突和紧张感。郑金岩更为注重的是以人体作为一个整体或局部的图像来构筑一个成为他周遭现实的符号的一部分。他们的作品无论从观念还是形式上,都自觉地将人体绘画从模特儿台和天光教室中拉回到现实生活的自然状态中来,从千人一面的呆板习作提升到一个关注人物精神世界的表达层面,这种风格或许偏离了传统的唯美期待。但是,它标志着中国油画开始正视真切的个性化形象,正视日常生活中的普通人的情感,意识着人的生存状态在九十年代受到的前所未有的人文关怀。

(三)超写实风格

超写实风格在八十年代的四川画家群中成形,并伴随一种怀旧与感伤的情境出现。进入九十年代,社会现实的急剧演变、技术力量的空前扩张,诗意与伤感像朝露一样在正午的灼烤下消散了。其风格在更加极化的发展中,观念性因素的加入和对现实生活的贴近,把超写实风格推进到一个新境界。其代表画家石冲,在对现代艺术的理解和把握、在对传统绘画技艺的运用方面,都显示出不俗的能力与智慧,他将装置与行为艺术引入创作的起始阶段,不仅扩展了画面的信息量,也在某种程度上丰富了传统的创作方式,这种极具个人化的创作方法,通过创作过程中对原始材料的拼接与移植,以综合的手法将油画装置、观念与图式、抽象与具象完美地结合在一起,综合出全新的视觉图像,同时实现了他对现实冷静的思考与艺术试验。他可以算个超写实主义者,然而他的作品意义已远远超出超写实主义所能涵盖的范围。建立在精致入微的对象上的极其强烈的象征性与理念感是其他人无法企及的。他的人体形象(如《今日景观》),作为现代文明困境中的一个生灵的代表,在巨大的精神压力下的沉默的抗争,展示了人对技术对进步的惶惑。冷军的人体作品更接近美国的客观主义和新冷静风格。他抽离了任何形而上的唯美倾向,以直观的冷静客观再现,将超写实技术提到一个更为严密的高度。由于超写实风格的作品需要巨大的劳动量和严密的理性,所以此类画家一直不多,而由于画风的极化发展,能名符其实的画家更是寥寥无几。然而,也有不同的观点认为,在高科技影像高度发达的时代创作毫发毕现的超写实绘画,如果不包含全新的视觉理念、不包含人对现实生活的深切关注,一个蜡像一样的人体或肖像到底具有多少审美价值。这当然是一个问题,尤其是在艺术的商品化控制了创作的某些领域的时候,艺术家在对比作品的精神价值和商品价值的时候,这是一个严峻的问题。

(四)乡土与田园风格

九十年代油画家更自觉地从中国本土艺术中吸取养分,以期创造出不同于传统语言和纯形式探索的绘画语言。其主要取向先是从乡土题材和田园化题材入手,经过对中国传统绘画包括民间文化中部分线索的吸收和清理,开拓出清新的诗意境界。这种取向脱出了八十年代狭隘的趣味倾向(如对少数民族生活、想象的宫女生活和生硬的民间造型的挪用),而更加面向一个充满阳光的平淡的自然画面的描绘,其中个人化的审美取向又拓展出多元化的视觉层次。在人体绘画方面,王沂东的宁静的对比强烈的画面,孙为民更为色彩斑斓的外光,罗中立对平凡乡土情绪的炽热诠释,都进一步解放了乡土与田园概念上的内涵与容量,也更加生动、自由与自然。特别是罗中立在近作中突出的农家裸女形象,在《梳头》系列中达到一种完满的极致,人体已经作为一个基本母题消融在深邃的绘画热情和形式与结构的独特魅力之中,以这个母题为基础,罗中立重新探讨了传统造型语言的新的可能性。在对本土题材领域人物精神世界的表达上,挖掘出前所未有的深度。在这个角度上,乡土题材的作品已经超越了先前的风俗与趣味的表面性描绘而进入到一个更为纯粹的艺术表现的阶段。同样,在以田园为主题的人体绘画中,形式上的机智趣味也在转向对于一个远离尘嚣的理想世界的陈述。此类画家中,孙洛是具有代表的一位,他长期以来专注于一个想象中的至美的世界的展示;他的自然田野中的自在的人物,不仅体现出梦想者与一个日益异化、日益同化的世界的强力抗争,同时也绘出一个遥远而温馨的记忆,抚慰沉浸于机械与数字化生存中的现代人。毫无疑问,乡土和田园风格的绘画将在21世纪成为未来绘画中一支主流,得以继续光大,因为这种唯美倾向的清新绘画对于后工业社会中的劳碌人群来说,如同轻抚疲倦睡眠带人进入安眠的一双手。

(五)象征与寓意风格

象征性人体绘画在三十至四十年代的早期作品已有体现,林风眠、方干民、常书鸿都做过将人体赋予象征色彩的尝试。八十年代成长起来的画家,在九十年代的作品当中,一方面将象征与隐喻的含意更加模糊化,一方面,借助更复杂的意象来构筑一个纯属个人化的隐秘空间,并赋予强烈的哲学思辨色彩。何多苓虽然很难归入象征风格,但他作品中隐含的神秘主义色彩和玄学倾向,会引诱人们从画面的象征性入手去理解其深层的形象背后的情绪空间,这是一个既模糊又无限广阔的审美空间,其中的贵族气息和唯美趣味为解读其作品的内涵提供了方便。他的作品是当代中国油画中最富于诗性思维的作品,其展现主题的方式也非常独特。夏小万也是具有诗性思维的画家,他努力营造一个原始的激昂的戏剧性的世界,令人想到弗鲁贝尔或瓦格纳,同时隐约体验到一丝英雄主义的震撼,其风格样式,在当代绘画形态中是不多见的。夏小万把绘画当作生命体现的一部分,作品中记载着他的情感变化——对希望美好的向往,对现实的困惑等等,作品带有明显的文学性和宗教阐释,画家借他想象中的人体以实现他任意遐想的梦幻世界。中国文化传统中自古有象征和隐喻的艺术传统,特别是在诗歌中,而这瑰丽的闪光的因素,如何在现代绘画中转换、移植,并变成燃烧着的意象,是一个值得深入研究与探讨的问题。特别是在概念与统一性的观念越发对人的个人生活进行抹杀和削弱的现代生活里面,个人化的记忆,或以纯个人化方式出现的象征与寓意就显得弥足珍贵,而这正是象征性绘画的灵魂所在,透过这些个人化的象征意象,可以看见一个独立世界中的独一无二的生命冲动与感动,可以发现事物之间的错乱指代的潜在关联,这也是象征性语言所包含的另一层意义——释梦的意义。

(六)表现主义风格

中国人体绘画的表现性成份在二十年代即已存在,它来自野兽派绘画的强烈影响,特别是马蒂斯;而九十年代的表现主义风格的主要影响则来自

德国新表现主义。受'85思潮的刺激,表现主义在八十年代中后期有一段突飞猛进的历史经历,进入九十年代即随着艺术界的整体大势趋于平和、稳定。八十年代的那种带有“火药味”的浓烈的观念化倾向在一定程度上有所消解,关注点逐渐转移到艺术本体的探索上面。它可以被看作是对一种世界性风格的反映,也可以看作是当代现实生活 and 艺术家内心生活的双重表现。二十年代的优雅和悠然荡然无存,代之以结构的力度、笔触的速度、视觉的张力,可体现出的是狂躁、动荡与不安。马路作为八十年代末突起的表现绘画代表,在九十年代的发展中将绘画中无意识作用的强调转向对文化与历史的全面思考,风格也从稀薄与利落转向凝重与艰涩,从而具有某种后色彩抽象的意味,他的画面集中体现了他个人世界的精神缩影,以及生命于存在中的挣扎、逃避与抗争。他的作品也多角度涉及了东西文化的矛盾,以及人类生存所面临的种种危险。王玉平从另一个角度切入日常生活,表现出更多的是现代灵魂在现实中的煎熬,他将人体完全笔触化,以日常生活中的平凡场面激发出憾人的火焰,他更注意情景中的悲剧性因素,并通过整体的刺激性的色彩气氛来营造爆发与压抑的对立,其直接画法产生的色层的冲撞,更加强了情绪上潜在的不安。邓箭今则以表现主义者的大胆与直率闯入了性与欲望的本能领域,认真探讨了现代社会中性与暴力的关系,他画中的人体几乎全部处于性体味的状态中。表现主义风格在很大程度上改变了画家观察世界的角度,其阐释绘画的方式也变得更加开放,他们在强劲的色彩和恣意挥洒的笔触中显得更加泼辣,更加自信,可以说,表现性语言对画家内心深处的解放起了巨大的激发作用。因此,表现性的影响已经不再局限于个人化的风格,而是成为一股强大的潮流,它甚至冲击了对写实性绘画的传统理解,削弱了写实风格与表现主义的界限。同时,随着观念艺术与非架上绘画的崛起,表现主义的前卫性也正在经历一个学院化的蜕变。

(七) 抽象风格

抽象风格在人体绘画领域一直存在两种倾向:材料的实验化倾向和纯形的抽象化倾向。中国当代的抽象绘画不是源自社会,而是源自学院,也就是说中国的抽象绘画,虽然经受了被认为前卫的一个接受过程,但是,其实从一开始即是作为当代传统来学习和研究的。尤其是在90年代,抽象风格的研究与探索几乎在美院里取得了同写实风格同等的承认。而对抽象领域内多层次的深入的研究与探索也是在90年代开始的。对于造型的抽象最终导致形式的极化与语言纯粹化,这类画家都是在形式语言纯粹化的召唤下,投身于抽象艺术探索的。他们大胆地对物质世界进行了不懈的形式提炼,并正在逐渐摆脱美国抽象表现主义有力的样式化影响,而慢慢体现出在抽象和纯化形象语言方面的东方智慧。他们也正在对当代中国文化传统中的独特色彩配置和特有的空间处理进行了追溯,虽然有一批颇具实力的青年画家涌现,然而,抽象形式与东方审美内涵的联结,以及深层次的探究与形式的出新,仍然需要长期的研究与实践。这方面,不容忽视的是明镜和江海的探索,明镜一直稳定的母题研究终于在材料与形象的自由表达方面取得成果,他的敏感与抒情基调令我们想起闪逝的人体片断或古壁画的某个精彩局部,这种持续的稳定风格在逐渐的成熟过程中,也正期待形象语义的进一步拓展。江海的支离破碎的抽象将人体彻底撕裂、重组,构成对现实社会的以及都市文明的有力批判,生存的瓦解与破坏综合了关于恐惧与暴力的种种不愉快体验。胡赤骏与雷振华则更注重绘画性材料的实验与解放,他们命名为人体的作品几乎分辨不出人形,而代之以材料的爆发性喷溅与泼洒,在无意识状态的支配画面的时候,注重将自身完全融入绘画的节奏与运动。

短时期之内,抽象绘画还无法清洗外来影响的明显痕迹。不过,随着抽象艺术的学院化和对造型各要素的深入理解,抽象艺术在被其他风格吸收和吞食的同时,仍将会以独特而强有力的视觉冲击力,给这个世界带来全然不同的也更为本质与纯粹的诠释。

(八) 超现实主义风格

超现实主义风格在90年代末的中国画坛上占有举足轻重的位置,并在未来会有更加成熟的发展,这是因为画家不再满足对世界的单纯再现和表现,他们愿意进入现实与幻想的边缘更加自由地驾驭形象。超现实主义风格是在现实主义与写实风格的巨大压迫中慢慢发展的,并一度不被重视,而在年青一代画家的手中,超现实主义风格则像突然被释放的各种梦想,他们自由组合人与物、自由处理空间关系、任想象自由飞翔。在他们眼中,现实原来就具有的魔幻性以一种空间的错位与不正常的并置关系,一下子凸现出来。他们更善于以看似正常的写实手法营造一个异常的视觉空间与心理空间,他们的作品也以更自由的方式,更广泛地涉猎了历史、宗教、寓言与神话,更自由地运用了古往今来的众多矛盾的视觉形象来表现现实中的荒诞与幻想的热情。豈梦光的绘画汲取了波斯时代的形象组合传统,展现了一个光怪陆离的寓言世界;刘溢则以想象的飞翔形象超越了乏味与沉重的现实。这些绘画特征为新崛起的新生代艺术所保留和变异,致使形象的表现都带有强烈的荒诞性。徐芒耀也以极写实的手法展示了一个超现实的梦境,其空间的不合理令形象穿越迷墙、破土而出。超现实主义风格具有一个无限广阔的精神探索和样式化的疆域,而且随着各门类艺术语言的交叉影响,将会有一个更加丰富、复杂、个人化的语境拓展。

(九) 戏谑与玩世风格

戏谑与玩世风格是表现性写实风格的一个变种,即仍基于对人的日常状态的表现,但又更关注特定状态中的真实,并在绘画语言中将个人生活方式与艺术表达紧密地结合在一起。这种风格的出现与当时的文化政治息息相关。如水天中先生所述:“1989年以后,中国人思想关注点的转化使艺术作品中的理性精神、历史使命、社会责任等因素趋于消退,许多文学作品转向描述日常生活与个人生存状态”。戏谑与玩世风格的画家是从带有消极性的角度切入日常状态的,他们笔下的人物更多流露出的是无意义、插科打诨与调侃式的生存状态,不时闪烁出王朔式的幽默机智与乏味。其代表人物方力钧更多的从自传与日记的角度揭示出无意义生活中难以承受之轻,他的潜入水中的人体形象,表现出一种意欲逃离一切的瞬间渴望,那种幻想中的轻飘具有强烈的个人化印记。其中,在非严肃的表面之下,流露出对于生活方向以及存在状态的沉迷与惘然,它依然具有某种意义上的严肃性。赵竹的作品一直以人体作为基本形象并由幻想性而转入戏谑性,与方力钧不同的是他更注重一种玩笑式的戏剧场面的描绘,其中不乏自嘲与哑剧特征。武俊的风格更多幻想性和喜剧色彩,对于日常状态的描绘体现出一种飘飘的游离感。无论这种风格和表现角度如何引起评论界的不屑,事实上,正在悄悄带动一批青年画家追随并逐渐注入商业文化色彩和波普观念,戏谑与玩世风格作为一种特定文化和历史环境中的特定艺术现象,无论其存在何其短促,都以其特别的真实方式,揭示了某种状态中的真实,并广泛影响到年青一代的价值观念。

(十) 女性主义风格

“女性主义”是一个来自西方的概念,这个概念在本世纪西方文化中,对应着一个规模庞大、旷日持久的社会运动,一种涉及政治、经济、哲学、

心理学、历史、文学、艺术甚至科学等众多领域的观念变革，一系列流派纷呈、庞杂松散的思想体系。²⁰发端于本世纪初的西方女性主义艺术为女性主义运动的一部分，本世纪初墨西哥女画家弗洛达·卡洛以其作品集中体现自我意识的鲜明特征，被称为女性主义艺术之母。七、八十年代“弗瑞斯洛女性艺术系”、“妇女之家”、“游击女孩”等女性艺术团体的参与与活动，把西方女性主义艺术推向一个高潮。她们在艺术领域里开拓出一个属于自己的空间，建立起体现女性的主体意识的话语方式。比较而言，中国的女性主义艺术还处于学步阶段，但成长却非常迅速。女性主义艺术在九十年代扮演了一个重要角色。众多的女性画家投入创作领域，以其独特的观察视角和个人体验丰富了绘画的视觉语言，拓展了形式语言的新领域。她们的语言方式或多或少地与女性的个性因素密切相关，其中不乏女性自我意识的成份。这意味着新一代女性摆脱男性话语的模式，建构起自己的价值体系的一个良好开端，也有不少优秀的女画家在人体上进行带有个人独特的语言方式的探索。

欧洋将漂渺流动的气韵与虚幻的人体结合在一起，升华出一种唯美的气氛，画面上如水墨泼洒，形态恣肆写意，极富于女性灵性的生命律动。阎平用明亮的色彩开启了一扇令人目眩的视窗，温暖、明媚、爽利的道道光芒构成了一个充满青春活力的画面。蔡锦的作品则带有一种在幽闭中自我燃烧的倾向，她的人体和后期的美人蕉系列一样，具有浓艳的色彩和独特的感受性，其中缓缓流动着特有的触觉感和笔触的智慧。蔡锦的画面是意象生发的结果，她几乎从不刻意追求画面的结构，而常由一个意象生发开去，描绘过程如行云流水，有自由度很大的随意性，似在一场白日梦中完成她的作品。²¹

但是，这一切还仅仅是开始，在男性话语传统的语境优势当中，女性意识要想真正完全舒张和充分拓展并不那么容易，然而，无论如何，它预示着一个已定的趋势，中国女性主义油画人体艺术将随着女性意识的逐渐苏醒，慢慢地一步一步走向成熟。我们期待着！

注释

1 青海大通县孙家寨出土的舞蹈人纹盆和辽宁喀左县东山嘴红山文化建筑群出土的陶塑人像证明我国早在新石器时代的彩陶文化中，就有了人体艺术，而在处于奴隶社会鼎盛期的商周墓葬中又有裸体的玉人、石人。

2 沈之瑜：《关于任伯新的史料》，见《任伯新研究》，龚产兴编著，天津人民美术出版社，1982年。

3 《康有为先生墨迹》中州书画社，1983年。

4 陈独秀《美术革命》原载《新青年》第六卷第一号，1918年。

5 “论及3人的功绩，1912-1925年，刘海粟的影响大；1925—1938年，林风眠的影响大；1938年后，徐悲鸿的影响大。”见王镛主编《中外美术交流史》，湖南教育出版社，1998年。

6 周成《西方人体艺术在近代中国的传播》，见《美术史论》1986年第4期。

7 朱伯雄、陈瑞林《中国西画五十年1898-1949》人民美术出版社。

8 许海刚《中国人体艺术运动七十年》，见王金海、许志浩主编《人体美术大观》青岛出版社，1989年。

9 倪貽德《论裸体艺术》，《人体美与性文化》陈醉著，中国文联出版公司出版、发行，1990年。

10 丰子恺《日本的裸体画问题》，见《人体美与性文化》陈醉著，中国文联出版公司出版、发行，1990年。

11 黄新波《不逝的记忆》。

12 钱绍武《为什么要画裸体模特儿》，见《美术研究》1979年第1期。

13 吴冠中《造型艺术离不开对人体美的研究》，刊于《美术》1980年第4期。

14 廖雯著《女性艺术—女性主义作为方式》，吉林美术出版社，1999年。

15 廖雯著《女性艺术—女性主义作为方式》，吉林美术出版社，1999年。

16 张晓凌、孟禄新著《抽象艺术—另一个世界》，吉林美术出版社，1999年。

17 张晓凌、孟禄新著《抽象艺术—另一个世界》，吉林美术出版社，1999年。

18 顾黎明《反向的孟禄丁》，见《中国美术报》1988年第47期。

19 杭间《新具象艺术—在现实和内心之间》，吉林美术出版社，1999年。

20 廖雯《女性艺术—女性主义作为方式》吉林美术出版社，1999年。

21 范迪安《关于蔡锦的艺术》，刊于《艺术潮流》1993年第4期。

图版目录

一.1900年~1980年

- | | | | |
|---|----|--|----|
| 1.《浴后》 关良 布面油画 1924年 | 19 | 21.《祖与孙》 唐一禾 布面油画 早期 | 39 |
| 2.《奏出人间的辛酸》 余本
布面油画 1930年 70×72cm | 20 | 22.《裸妇胸像》 卫天霖 布面油画 1926年 33×45.5cm | 40 |
| 3.《躺着的女裸》 常玉 布面油画 早期 | 21 | 23.《浴后》 方君璧 布面油画 早期 | 41 |
| 4.《读》 吕斯百 木板油画 1929年 30×25.5cm | 22 | 24.《女人体》 陈澄波 布面油画 1931年 | 42 |
| 5.《汲水者》 吕斯百 布面油画 1932年 97×129cm | 23 | 25.《构图》 林风眠 布面油画 1934年 | 43 |
| 6.《人体》 吕斯百 布面油画 1934年 65×80cm | 24 | 26.《人体》 林风眠 布面油画 30年代 | 44 |
| 7.《男人体习作》 徐悲鸿 布面油画 1927年 73×53cm | 25 | 27.《菊花与女人体》 潘玉良 布面油画 1940年 | 45 |
| 8.《女人体习作》 徐悲鸿 布面油画 1927年 43×25cm | 26 | 28.《荣》 潘玉良 布面油画 1929年 | 46 |
| 9.《女人体习作》 徐悲鸿 布面油画 1935年 50×63.5cm | 27 | 29.《窗前女人体》 潘玉良 布面油画 40年代 24×33cm | 47 |
| 10.《女人体习作》 徐悲鸿 布面油画 早期 120×64cm | 28 | 30.《沉睡裸女》 潘玉良 布面油画 40年代 16×22cm | 48 |
| 11.《藤椅人体》 庞薰琴 布面油画 早期 | 29 | 31.《白鸽》 方干民 布面油画 1934年 | 49 |
| 12.《纤夫》 余本 布面油画 30年代 | 30 | 32.《秋曲》 方干民 布面油画 1934年 | 50 |
| 13.《男人体》 徐震 布面油画 1936年 35×76cm | 31 | 33.《人体习作》 常书鸿 布面油画 1933年 65×80cm | 51 |
| 14.《人体》 颜文樑 布面油画 1929年 | 32 | 34.《人体习作》 常书鸿 布面油画 1935年 92×69cm | 52 |
| 15.《女人体》 吴作人 布面油画 1931年 100×80cm | 33 | 35.《春天的梦》 常书鸿 布面油画 1936年 | 53 |
| 16.《透视中的人体习作》 吴作人
布面油画 1932年 49.5×29.5cm | 34 | 36.《大地》 常书鸿 布面油画 1941年 | 54 |
| 17.《裸女》 刘海粟 布面油画 1929年 | 35 | 37.《站立的裸女》 赵无极 布面油画 1948年 73×60cm | 55 |
| 18.《坐着的裸女》 刘海粟 布面油画 1987年 | 36 | 38.《人体习作》 全山石 布面油画 1955年 91×72cm | 56 |
| 19.《巴黎少女》 刘海粟 油画 1981年 | 37 | 39.《男人体习作》 全山石 布面油画 1955年 84×89cm | 57 |
| 20.《裸女》 王悦之 布面油画 1928年 70×56cm | 38 | 40.《黄背景前的女人体》 全山石
布面油画 1958年 150×85cm | 58 |
| | | 41.《伏》 吴冠中 布面油画 1990年 101×101cm | 59 |
| | | 42.《红磨坊》 吴冠中 布面油画 1989年 41×32cm | 59 |

- 43.《姐妹》 吴冠中 布面油画 1990年 92.5 × 60cm 60
- 二.80年代
- 1.《夜》 靳尚谊 布面油画 1990年 74.5 × 80cm 63
- 2.《双人体》 靳尚谊 布面油画 1991年 110 × 102cm 64
- 3.《坐在丝绒布上的裸女》 孙为民
布面油画 1986年 100 × 80cm 65
- 4.《烛光裸女》 孙为民 布面油画 1988年 100 × 80cm 66
- 5.《少女》 杨飞云 布面油画 1994年 130 × 97cm 67
- 6.《谜》 曹力 布面油画 1988年 80 × 90cm 68
- 7.《冬》 曹力 布面油画 1988年 90 × 80cm 69
- 8.《黑色》 朝戈 布面油画 1988年 175 × 160cm 70
- 9.《站着的女人》 林岗 布面油画 1982年 120 × 90cm 71
- 10.《女人体》 林岗 布面油画 1984年 140 × 120cm 72
- 11.《画室》 韦启美 布面油画 1988年 60 × 80cm 73
- 12.《跳水》 韦启美 布面油画 1988年 160 × 120cm 74
- 13.《躺着的女人体》 罗尔纯
布面油画 1988年 80 × 70cm 75
- 14.《蚀》 罗尔纯 布面油画 1988年 130 × 140cm 76
- 15.《站着的女人体》 王徵骅
布面油画 1986年 160 × 120cm 77
- 16.《女人体》 王徵骅 布面油画 1988年 90 × 80cm 78
- 17.《阶梯》 曹达立 布面油画 1986年 162 × 130cm 79
- 18.《静》 吴小昌 布面油画 1988年 80 × 60cm 80
- 19.《人之初》 吴小昌 布面油画 1988年 80 × 80cm 81
- 20.《终极的价值》 广军 布面油画 1989年 200 × 80cm 82
- 21.《逝》 广军 布面油画 1988年 140 × 140cm 83
- 22.《女人体》 葛鹏仁 布面油画 1988年 84
- 23.《人之初系列之二》 葛鹏仁
布面油画 1988年 140 × 128cm 85
- 24.《女人体》 孙景波 布面油画 1988年 74 × 74cm 86
- 25.《逐日》 孙景波 布面油画 1988年 116 × 83cm 87
- 26.《赶路》 戴士和 布面油画 1988年 180 × 190cm 88
- 27.《立姿的人体》 洪凌
布面油画 1988年 160 × 200cm 89
- 28.《坐姿人体》 洪凌 布面油画 1986年 90 × 145cm 90
- 29.《双人体》 丁一林 1988年 100 × 100cm 91
- 30.《女人体》 丁一林 1988年 130 × 120cm 92
- 31.《女人体写生》 张京生 1981年 125.5 × 96.5cm 93
- 32.《新时代——亚当、夏娃的启示》 孟禄丁、张群
布面油画 1985年 195 × 165cm 94
- 33.《反光》 孟禄丁 布面油画 1986年 110 × 70cm 95
- 34.《人体》 王玉琦 布面油画 1985年 130 × 65cm 96
- 35.《人体》 王玉琦 布面油画 1989年 80 × 65cm 97
- 36.《倚》 张祖英 布面油画 1987年 70.5 × 53cm 98
- 37.《人体》 胡善余 布面油画 1984年 92 × 73cm 99
- 38.《人体习作》 秦明 布面油画 1985年 100
- 39.《默》 詹建俊 布面油画 1988年 100 × 72.5cm 101
- 40.《静》 詹建俊 布面油画 1988年 100 × 80cm 102
- 41.《月色》 闻立鹏 油画 1988年 70 × 60cm 103
- 42.《女人体》 闻立鹏 油画 1988年 60 × 80cm 104
- 43.《生命的启示》 张元 油画 1988年 130 × 120cm 105
- 44.《生命之光》 张元 油画 1988年 130 × 120cm 106
- 45.《人体88-5》 马路 油画 1988年 130 × 100cm 107
- 46.《人体》 马路 油画 1988年 130 × 100cm 108
- 47.《俯视》 朝戈 油画 1988年 50 × 65cm 109
- 48.《夜》 谢东明 油画 1988年 100 × 122cm 110
- 49.《双人体》 尹齐 油画 1988年 140 × 118cm 110
- 三.90年代
- 新学院写实风格
- 1.《打哈欠的男人体》 刘小东
布面油画 1988年 180 × 125cm 113
- 2.《横卧的裸妇》 陈逸飞 布面油画 1988年 137.2 × 188cm 114
- 3.《人体》 陈逸飞 布面油画 1996年 200 × 200cm 115
- 4.《城市年青》 刘仁杰 布面油画 1995年 190 × 165cm 116
- 5.《夜》 刘仁杰 布面油画 1995年 175 × 103cm 117
- 6.《阳光灿烂的日子》 胡建成 布面油画 1995年 198 × 93cm 118
- 7.《土地、黄色的和谐、兰色的和谐》 胡建成、韦尔申
布面油画 1987年 165 × 75cm × 2 119
- 8.《潮湿的过道》 徐唯辛
布面油画 1998年 130 × 140cm 120
- 9.《屏风》 郭润文 布面油画 1988年 80 × 55cm 121
- 10.《女人体》 郭润文 布面油画 1998年 134 × 120cm 122
- 11.《宁静的空间》 杨尧 布面油画 1985年 120 × 149cm 123
- 12.《裸女》 王羽天 布面油画 1991年 120 × 120cm 124
- 13.《裸女》 王羽天 布面油画 1991年 120 × 120cm 125
- 14.《微风》 王宏剑 布面油画 1992年 100 × 80cm 126
- 15.《夏》 王宏剑 布面油画 1990年 77 × 82cm 127
- 16.《之间》 石良 布面油画 1993年 116 × 163cm 128
- 17.《女人体》 曹吉岗 布面油画 1990年 129
- 18.《男人体》 林延 布面油画 1983年 116 × 79cm 130
- 19.《浴》 赵晨 布面油画 1995年 114 × 43cm 131
- 20.《双人体》 张世范 布面油画 1998年 130 × 73cm 132
- 21.《人体速写》 忻东旺 布面油画 1998年 85 × 60cm 133
- 22.《低温》 忻东旺 布面油画 1995年 100 × 80cm 134
- 23.《人体习作》 王胜利 布面油画 1992年 90 × 73cm 135
- 24.《青山》 谢楚余 1990年 80 × 63cm 136