



# 气韵生动

—— 中国油画艺术及其写意性研究

## Qiyun Shengdong

Zhongguo Youhua Yishu Jiqi Xieyixing Yanjiu



王净 著

财经大学出版社  
University of Finance & Economics Press

中国·成都



# 气韵生动

— 中国油画艺术及其写意性研究

## Qiyun Shengdong

Zhongguo Youhua Yishu Jiqi Xieyixing Yanjiu

王净



西南财经大学出版社  
Southwestern University of Finance & Economics Press

中国·成都

### 图书在版编目(CIP)数据

气韵生动:中国油画艺术及其写意性研究/王净著. —成都:西南财经大学出版社,2019. 1

ISBN 978-7-5504-3822-4

I. ①气… II. ①王… III. ①油画—绘画研究—中国  
IV. ①J213.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 258374 号

### 气韵生动——中国油画艺术及其写意性研究

王净 著

责任编辑:刘佳庆

封面设计:杨红鹰 张姗姗

责任印制:朱曼丽

出版发行	西南财经大学出版社(四川省成都市光华村街 55 号)
网 址	<a href="http://www.bookcj.com">http://www.bookcj.com</a>
电子邮件	bookcj@foxmail.com
邮政编码	610074
电 话	028-87352211 87352368
照 排	四川胜翔数码印务设计有限公司
印 刷	郫县犀浦印刷厂
成品尺寸	170mm×240mm
印 张	13.75
字 数	326 千字
版 次	2019 年 1 月第 1 版
印 次	2019 年 1 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5504-3822-4
定 价	80.00 元

1. 版权所有,翻印必究。
2. 如有印刷、装订等差错,可向本社营销部调换。

# 前言

气与韵，是我国民族传统美学中的一对范畴，特别是中国传统艺术理论中的核心问题。它随着我国艺术的发展而逐渐出现于文学创作中，受到艺术家们的青睐，成为我国古典文学和艺术创作的最高标准。气韵合观，符合中国哲学在对立统一中重合的要求。在我国艺术史上，气韵不断向势、神、风、骨等审美方向融通拓展，构成气势、气脉、气宇等审美观，形成了一个以气为基础、气韵为中心的审美形态。油画是自西方传入中国的，但在中国经过漫长的发展，便融入了中国的文化特色，气韵便是其中的一种。

西方油画进驻东方艺术领域，代表着东西方文化的交流与融合以及世界一体化发展的必然趋势。这其中存在着文化的差异、思想的交流与精神的碰撞，艺术与文化是不分人种、不分民族、不分国界的。在西方油画传入中国的历史足迹中，中国人不断地对油画进行探索与研究，并不断地对油画进行着中国化的、民族化的、本土化的革新与改造，这也使得具有东方美的油画艺术成为东方艺术史上不可缺少的华美篇章。

写实与写意是油画领域中两种审美趋向不同的造型形式。写实来源于西方造型的系统体系。在油画诞生后，写实语言就一直伴随着油画的发展，述说着油画演变的过程。可以这样认为，西方人认识世间万物与其审美观成就了油画写实语言的形成与发展，进而在传播西方文化的过程中，使异域的造型艺术受到了一定的影响。虽然这样的造型观使西方美术受到持续的影响，中国美术人也接受了西方的造型观，在自身发展油画的过程中自然地持续地融入本民族的审美观与文化观。写意油画就是在中国油画

的发展过程中自然地演变出来的。

油画写实画法与中国水墨写意画法所共同具有的即时表现特点，为我们探寻一种适合中国传统审美习惯的油画形式，即西方油画的本土化转换，提供了机缘。中国写意油画面貌多样、各具特色，但作品中或多或少都具有传统思维与写意语言的特征和关于本土化语境的描述。随着对中国写意油画的探索不断深化，人们已从最初对技巧的关注转向了对作品内涵的深度挖掘，使写意油画越来越具有中国传统文化的韵味。中国写意油画应当敢于打破画种界限和艺术观念上的窠臼，在传承与变异的基础上建立属于自己的艺术话语和艺术评判标准，这对当下中国写意油画的进一步发展具有重要意义。本书即出于对中国油画气韵的关注，对中国油画及其写意性进行了研究。

本书的撰写虽然在研究角度方面具有一定的创新性，但由于研究资料不够丰富，笔者的时间和精力有限，在深度与广度方面还存在一定的不足。对此，希望各位专家学者与业界同仁能够予以谅解，并提出自己的宝贵意见。

王净

2018年6月

# 目录

## 第一章 绪论 / 1

第一节 “油画”概念的新认识 / 1

第二节 我国油画教学的历史探索与现状 / 6

第三节 中国本土油画观念体系和技法体系的构建研究 / 13

## 第二章 油画的传入与中国油画民族化的历程 / 19

第一节 西画东渐——油画的引入与早期发展 / 19

第二节 流派纷呈——从写实主义到现代性的探索 / 28

第三节 民族化初探——1949—1976年间的油画实践 / 44

第四节 走向多元——20世纪80年代后的油画发展 / 51

## 第三章 当代中国油画的形式语言分析 / 70

第一节 油画的色彩研究 / 70

第二节 油画的构图规律与形式 / 81

第三节 油画中的线条、轮廓与形体 / 99

第四节 油画的笔触与肌理 / 103

第五节 油画的空间表现 / 107

## 第四章 当代油画创作的技法研究 / 110

第一节 当代油画技法教学应注意的问题 / 110

第二节 油画创作中的一般技法解读 / 114

第三节 当代综合材料实验技法 / 123

第四节 典型中国油画家的技法分析 / 128

## 第五章 中国的传统“意象”美学与写意油画 / 143

第一节 “意象”及其与中国艺术的关系 / 143

第二节 油画艺术写意性的文化内涵追溯 / 151

第三节 写意油画的审美特征与艺术手法分析 / 160

第四节 当代风景油画中的“山水精神” / 174

## 第六章 中国油画写意性的意义、处境与前景分析 / 179

第一节 中国油画写意性探索的时代意义 / 179

第二节 具有代表性的中国写意油画家介绍 / 184

第三节 中国油画写意性的处境与前景分析 / 207

## 参考文献 / 215

# 第一章 绪论

油画本体包含着“材质本体”和“艺术本体”两个部分。油画艺术的本体特征是指：使用特有的工具和油质的颜料，在平面性的画布或画纸、画板上，画出来的有意味的形式。本章将对油画的概念、我国油画教学的现状和我国本土油画体系理论展开论述。

## 第一节 “油画”概念的新认识

### 一、作为介质的油画

“油画”这一概念包含两个内容：一是“油”这种介质，二是“画”这种艺术。作为介质的“油”，主要体现在以下几个方面：

#### （一）各种油质的颜料

油质颜料是用纯度和透明度较高的植物油与颜料粉末调制而成的颜料，因各种颜料粉末性能不同而有透明、半透明和不透明的差别。

油质颜料的主要特点体现在以下几个方面：

（1）油质颜料兼具透明、半透明和覆盖力的特点。油质颜料既适合于层层罩染，也适宜于层层覆盖的多种技法，形成颜料自身的各种肌理，而使油画的表面形态具有其他画种难以达到的厚重感和丰富感。

（2）油质颜料比之水质颜料更能显示颜料本身的色相、色度性质。水质颜料处于湿状态时比干状态时色度要饱和得多，而油质颜料在干或湿的各种状态下，几乎都没有色性上的差异。油质颜料的这一特性有助于作画者在绘制过程的每一时刻都能把握到它的结果。

（3）油画颜料因调和油量的多少（或称枯润度）不同，运用各种油画工具的技巧也变化无穷。在当今各种颜料中，油画颜料是最具广泛表现力和塑造

力的一种颜料，除了在“勾”“写”及“浑”的技巧运用上不及中国墨之外，它最能包容涂、刷、点、扫、擦、染、揉、磨、拖、戳、挑、描、按、蘸、堆、洒乃至浮雕式的塑造等多种绘画技巧。

(4) 亚光和亮光不同而造成的油质吸收和反射光线的不同效果，可以使油画表面结构发生奶油般的润泽效果和镜片般的折射现象，从而丰富了观者的视觉感受。

(5) 植物油的黏合性能决定了油质颜料比水质颜料更具坚实性和牢固性，便于较长时间收藏和保存。

油性颜料的这些特点，使得油画在西方一直处于主要画种地位，并能在全世界范围得到传播。

## (二) 各种油画工具

油画工具多种多样，如硬软、长短、扁圆、大小不同的各种动物毛发或塑胶制画笔以及画刀、麻团、抹布、喷枪等其他颜料工具。传统写实油画用块面塑造形体，因此大多使用中小型短锋硬毛扁笔，现代表现主义油画因为自由抒发情感的需要，则多用长锋、圆锋、大笔、排刷、画刀和其他自制工具。为了研究中国油画的表现技法，将中国画的某些工具引入油画是完全必要和完全可能的。

## (三) 平面载体

平面载体是经过制作能承载油质颜料和各种油画工具的材料，例如布、纸、木板、墙壁等。从对油质颜料的吸收力、附着力、覆盖力和用笔的手感自由度、对各种硬软画具的适应度，以及保存、运输、展示的方便来看，布质载体是最佳载体。布质的粗细、各种油性和各种水性以及水油混合的底料厚薄造成的肌理效果，都对油画的表面形态产生重要影响。

## (四) 不同媒介剂

媒介剂用于调整颜料性状并使其和基底材料载体结合在一起，如调合剂、稀释剂、保护剂及上光剂等，一般是由油剂、胶液、树脂和蜡等材料混合配制的，也可单用各种油剂。

媒介剂的作用主要体现在以下几个方面：

(1) 不同特性的结合剂产生不同的画层，有厚薄、稀稠、光亮层度之分，因而产生不同的表面结构差异。

(2) 在不同载体上黏合色彩颜料，以便成为稳固的色彩层。

(3) 具有保护颜料，增强油画色彩感和光泽度的作用。媒介底料的选择和制作肌理受制于画家的技法风格追求，肌理一般具有重量感、粗糙感、立体

感等特殊视觉效果，有助于丰富油画的表现力。

油画媒介剂在 20 世纪后广泛为现代表现主义画家所使用，制作方法也多种多样，有的甚至像漆画一样直接将一些固体材料粘贴到画布上。我们对新材料的开掘和运用应给予一定关注，以拓展油画语言技法。

现代艺术家都十分重视对艺术媒介的研究实验。20 世纪 30 年代后，西方一些艺术理论家在对艺术本体的研究中，把注意力转到了艺术媒介的物质实在方面，提出了“艺术是媒介”的命题。他们认为艺术的本质依赖于传达它的媒介，这一艺术与另一艺术的区别正在于“媒介手段方法”的不同，而不是“目的的东西”，因为“从来没有人能够用一终极性目的来指出艺术的目的和意图”<sup>①</sup>。也就是说，画什么并不重要，用什么画、怎么画才是重要的。逼真或不逼真，有意义或没有意义，并不能说明“艺术自律”。什么是“媒介手段方法”呢？按照美国批评家克莱姆特·格林柏格的解释，就是“绘画平面的不可侵犯的平面性，画布、画板或纸的不可避免的形状，油画颜料的可触性”等。这些物质材料的特性决定着油画艺术的本质，也决定着油画艺术的方法手段、技巧特征。这种理论的意义在于它强调了“艺术的自律性”，但是，它在提倡重视艺术自身的同时，既反对客观现实的再现，也反对主体意识的表现。但油画不仅仅是一种媒介技法，这种技法一旦形成一张画、一件艺术品，它的精神内涵就会随之显现。因此，对“画”这种艺术有必要再作进一步的考察。

## 二、作为艺术的油画

在艺术发展史中，许多伟大的思想家从不同时代、不同地域、不同精神层次对艺术进行了不同的界定。但艺术的涵义在不断地变化着，至今并没有形成一个能涵盖不同历史时期、不同文化背景、不同艺术观念的准确认识。这一方面说明人类的艺术观念在不断变化，人的自觉精神还没有达到应有的高度；另一方面，也证明了后现代主义所揭示的事物的复杂性、多向性和可变性特点。人们无法也不能简单地以传统语言文字对艺术加以概括，应充分重视艺术比其他事物更具“不可表达性”和“不表达性”的特点。因此，人类现有的各家“艺术”之说，都有其合理性一面，也有其片面性一面。对他们给出的各种定义做大致了解，可以帮助我们建立自己对“艺术”的观念或意向。

在西方，古希腊柏拉图和亚里士多德先后提出“模仿说”，其影响的时间最长，直至 19 世纪黑格尔深入地论证了“模仿说”的缺陷，“模仿说”的神

<sup>①</sup> 邵亮. 艺术概论 [M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2007: 4.

话才被打破。黑格尔自己提出的艺术是“理念的感性显现”，又影响了整个19世纪的艺术理论。20世纪以来，现代多元文化的格局解放了个人的创造力，对艺术的理解变得更加丰富多彩了。其中有代表性的观点是：马克思认为艺术是“人的本质力量对象化”；杜威从经验与审美关系中得出“艺术即经验”；克罗齐、柏格森等则主张“艺术是直觉”；贝尔提出“艺术是有意味的形式”；苏珊·朗格强调“艺术是情感的符号”；马蒂斯、王尔德、康定斯基等众多表现主义艺术家、理论家则认为“艺术是表现，除了表现自己之外，不表现任何别的东西”。极端现代主义的前卫艺术家却宣称“除了艺术以外的东西都是‘艺术’”。

中国文化对艺术的认识也有儒道之别、时代的不同，但比较趋于一致的认识是艺术是“心象”，也即是“外师造化，中得心源”“情充于内而成象于外”的心中的意象。这个概念更接近于艺术的本质，所以在今天也经得起时间的考验。它与20世纪西方现代主义上升时期的很多积极的艺术观念和后现代的观念在哲学上具有很大的“同构性”。

回顾一下人类对艺术的认识，除了西方古典写实主义的“模仿说”已成为历史和极端现代主义“反艺术”的悖论之外，各家都有一个基本相同的观念：艺术是人的精神的显现形式。直觉、情感、经验、欲望、想象、理性等都属于人的精神范畴。可以认为艺术是心灵的图像，情感的符号，理念的显现，也可以认为是本能的反映，游戏的方式等等。从艺术的本体特征出发，我们更倾向于“艺术是有意味的形式”。人的精神可以用哲学、伦理学、宗教学、政治学的方式传达，而唯独“有意味的形式”是艺术本体所独有的本质特征。虽然艺术也具有多种本质，如社会本质、历史本质、认识本质、文化本质，但艺术本体的本质，则只是“有意味的形式”。这个概念中也包含着很多“不可表达的”模糊的因素，每一个艺术家都可对其有不同的理解，它给艺术创造提供了很大的空间去创造“可能性”。

艺术是“有意味的形式”，这是英国美术批评家克莱夫·贝尔的重要理论，它对20世纪以来的现代艺术活动和理论发展产生了深刻和广泛的影响。

1913年，贝尔在《艺术》一书中写道：“艺术品必定存在着某种特性：离开它，艺术品就不能作为艺术品而存在；有了它，任何作品至少不会一点价值也没有。这是一种什么性质呢？什么性质存在于一切能唤起我们审美感情的客体之中呢？……可做解释的回答只有一个，那就是‘有意味的形式’。”“有意

味的形式”是“一切视觉艺术的共同性质”<sup>①</sup>。在这个关于艺术的定义中，重心是落在“形式”上，但这种形式必须是一种“有意味”的“形式”。贝尔对它的反复解释就是“意指那种从审美上感动我的线条、色彩（包括黑白两色）的组合。”是那种将“线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式之间的关系，激起我们审美感情”的东西。显然，贝尔所指的“有意味”，是指的激起“审美感情”的“意味”，所指的“形式”是指的“线条和色彩”的“特殊组成形式”。

贝尔在论述这一命题时，特指的是有审美情感意味的形式。但是，我们如果超越贝尔对“有意味”的特指，而采用中国古代哲学和后现代的认识方式，把“有意味”作为一个模糊的有极大包容性的概念来理解，这个“有意味”，就既可以是有美感的意味，也可以是有文化品格的意味，有精神内涵的意味，有寓意的意味，乃至有宗教的意味，有伦理、道德、教化的意味，等等，更可以概括为有意念的意味，即意象意味。那么，这个概念将可包容更丰富的艺术思想。但是我们必须尊重的是，这一概念它所强调的是：艺术是美的“形式”这一最能反映艺术本体特征、最能与其他一切精神形态相区别的概念。它的理论核心是：形式与美感是同一的，形式不是暗示了审美感情，而就是审美情感本身。也就是说有意味的形式，本身就负载着有意味的内容。

### 三、对“油画”概念新认识的意义

对“油画”概念新认识的意义主要体现在以下几个方面：

第一是要改变人们对油画长期形成的约定俗成的认识误区。写实形态不是油画的本体特征，它只是存在于西方油画传统中的一种形态，并且是一种虽然十分完备但早已在西方失去再发展空间的形态，一种已缺乏现代审美意识的形态。

第二是要开阔油画的视野，正视西方油画的演变趋势。20世纪以来，各种表现主义油画，如印象表现、直觉表现、情感表现、抽象表现、理念表现、潜意识表现、结构表现、装饰性表现、波普表现，等等，在写实主义油画退出舞台之后，已成为迄今为止的西方架上油画的主流。

第三是为我们构建中国油画观念体系和技法体系，创造具有多种可能性的新的油画形态提供思考空间和理论依据。

我们在以后的教学中都要反复地强调以“油画的眼光”来看待一切。看

<sup>①</sup> 克莱夫·贝尔. 艺术 [M]. 周金怀, 马钟元, 译. 北京: 中国文联出版社, 1984: 4.

景物、静物、人物要用油画的眼光，学习中国各种意象绘画也要用油画的眼光去吸取，去转化。所谓“油画的眼光”，就是我们重建的“油画概念”，即从油质工具材料及其多种技法的角度去看待一切，而不是用习以为常的“油画即写实”的观念去看待一切。这一点非常重要，很多画家不敢去创造自己的油画语言，也不敢大胆地去吸收中国艺术的元素，就是因为怕违背了写实原则，就不是油画了。

## 第二节 我国油画教学的历史探索与现状

### 一、我国油画教学的萌芽与教学探索

1911年，我国第一所教授西方油画的专科学校——“上海油画院”在上海创办。1912年1月1日，清帝退位，民国建立，经民国第一任教育总长蔡元培先生的大力提倡，更由于随后的“五四”新文化运动的推动，我国近代美术教育才真正兴起。上海、北平、厦门、南京、武昌、苏州、重庆、杭州、成都等地都相继创办了一批有影响力的美术专科学校。

自西方油画引入中国艺术教育以来，直至20世纪末，我国的油画教学乃至整个中国美术教育，都始终是在“五四”倡导科学的名义下，由西方学院派写实主义油画教育一统天下。长期以来，不但中国民族艺术精神不能进入油画教学，而且西方油画的其他形态也都被排斥在油画课程体系之外。西方写实油画的单一模式在中国并没有发生艺术精神和艺术形态上的变化，油画的中国化问题更没有清晰地反映在油画教学的课程体系和教学方法之中。

中国近代艺术教育家徐悲鸿先生针对当时中国画因循守旧，脱离社会现实的倾向，引进了在西方已处于衰败状态的学院派教学体系，大力提倡严密规范的写实主义，并激烈排斥正在西方兴起的各种现代表现主义艺术流派，乃至印象派重视感觉的色彩写实精神也受到他的抨击，从而把艺术教育推向了完全的理性主义。徐氏主张“艺术家应与科学家同样有求真精神”，素描要像数学一样精确，并提出“素描是一切造型美术的基础”这一影响长久的教育思想。不仅油画教学全盘搬用西方学院派教学体系，中国画教学、中国工艺美术、装饰艺术、民间年画、木雕艺术等也要运用西方光影素描、解剖学、透视学等写实主义观念和方法来加以改造。他曾对蒋兆和先生说：“在艺术上要走写实的路……我学（写实）西画就是为发展国画。”蒋先生后来写道：“由于悲鸿的

提醒，这个艺术的根本问题才在我的思想上更加明确起来。”<sup>①</sup>至此，蒋先生视写实为“人物画创作的艺术原则”。从此中国的美术学院国画系就设置了比重极大的西洋光影素描课程，以培养国画家的“写实能力”。徐氏的艺术思想和他身体力行的教育实践，无疑对在中国建立完整的写实主义艺术及教育体系功不可没。更重要的是，徐氏的写实主义思想得到了当时几乎所有重要的思想家、政治家、革命家如康有为、陈独秀等的倾力支持，顺应了“五四”以来中国民族民主革命的社会潮流，成为了中国新文化变革的组成部分。但是，因对西方科学主义和理性主义的绝对崇拜，而极大地动摇过、淹没过中国绘画的文化精神和审美体系，在相当长一个时期内助长了民族虚无主义的滋生，抑制了中国画的复兴，也阻碍了油画的民族化、本土化进程。

20世纪初期，许多留学归来的学者（例如留学法国归来的刘海粟于1914年在上海美专，林风眠于1925年在北平国立艺专、1928年在杭州国立艺术学院），反对西方学院派的束缚，提倡艺术多元化，重视艺术个性和情感表现，并积极介绍印象派和后印象派、野兽派等现代表现主义艺术思想。刘海粟说：“画理之精微，艺术之博大，岂区区一家一派之为能尽耶？”“万不可持偏一之见，蹈前人支派之弊，而自绝其途。”并明确指出艺术是情感的，不是科学，绝不像“数学那样五加五等于十。所以理智和艺术是反背的”。林风眠早年学过中国画，到法国学西画时，亦留心于对民族艺术的研究，他对中西绘画都没有成见，既不把中国画当成不可改变的国粹来固守，也反对完全用西洋画来取代民族艺术，他忠实体现了蔡元培先生的办学思想，明确提出了“调和东西艺术”的主张，认为“西方艺术之所短，正是东方艺术之所长，东方艺术之所短，正是西方艺术之所长。短长相补，世界新艺术之产生，正在目前，上惟是吾人努力之方针耶”<sup>②</sup>。这些与“全盘西化”和独尊“学院派”不同的艺术教育思想虽然在当时也影响了一批艺术青年，但是，因它并不适应当时中国民主革命和民族救亡社会现实的需要，在近代中国艺术教育史上，一直处于边缘状态，并未动摇徐悲鸿先生倡导的写实主义的主流地位。林风眠、刘海粟、关良等的艺术及教育思想，其价值和深远影响，直到半个世纪后的20世纪80年代，方引起中国美术界的重视。

<sup>①</sup> 蒋兆和. 怀念悲鸿先生 [J]. 美术研究, 1983 (3): 16-17, 24.

<sup>②</sup> 郎绍君. 中国名画家全集·林风眠·论艺摘选 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2002: 207.

## 二、新中国成立后至改革开放前的油画教学

新中国成立后，以徐悲鸿为首艺术家们，继续为中国美术教育做贡献。1953—1954年间中国艺术教育院系调整，中华人民共和国成立前的美术院校全部改为公办，中国美术教育得到了稳步发展。20世纪50年代的美术教育在当时的背景下，开始搬用了苏联模式，除由政府派遣已深具写实基础艺术家赴苏联留学之外，1955年又聘请苏联美术家康斯坦丁·麦法琪叶维奇·马克西莫夫来中国执教油画训练班，选派中国各大艺术院校油画教师集中培训，对中国油画教学产生了广泛的影响。苏联素描、油画教学体系除在现实主义创作方法上与徐氏引进欧洲写实主义不同之外，就写实主义观念与技法而言二者并无质的差别。中国美术教育也只不过由主要搬用法国学院派教学，转向了全盘搬用列宁格勒美术学院模式，由达·芬奇-米开朗基罗-鲁本斯体系转向了契斯卡柯夫-列宾-约干逊体系。契斯卡柯夫体系是一个比法国学院派更机械、更理性、更冷酷的体系，它强调绝对科学化的观察方法，完全排除了艺术家的任何情感因素，不遗余力地在整体—局部—整体之间以严格的逻辑思维方式，追求事物表面光影和细节的精确性。这是一个把模仿推进到了极端的学派，是一个为了技术而舍弃艺术的失魂落魄的写实主义。此时，中国的写实主义油画教学体系不但在一脉相传中走向了极端，而且还因政府行政的介入，因苏联社会主义现实主义作为唯一正确的创作方法在中国的法定化，中国油画的写实主义教学更呈现出僵化的一元化格局。写实主义已不是单纯的艺术问题和教育问题，而是增添了浓厚的政治色彩，束缚了油画及教学的多元化发展。<sup>①</sup>

此后，东德美术家博巴来到浙江美院举办油画训练班，博巴深受欧洲后印象主义塞尚等影响，并十分尊重和热爱中国艺术，他告诫他的中国学员：西方人早就不那么画了，千万不要再走西方的老路，你们要创造中国自己的油画，要向中国自己的艺术学习，特别是中国的书法，用笔生动，情感充沛，变化自由，完全可以运用到油画笔触技法之中。博巴来中国，本来可以为当时的中国油画界打开一小扇窥视欧洲现代表现主义的窗口，以促成中国油画的反省，但是已深受写实主义和民族虚无主义双重影响的中国主流油画界竟视博巴的思想为异端，致使他和他的中国学生的作品影响甚微。而此间，林风眠、刘海粟等具有前瞻性的艺术家们也早就悄然退出了艺术教育舞台，没有谁能力挽狂澜。

值得特别提到的是处于我国写实艺术教育核心阵地的董希文先生冒天下之

<sup>①</sup> 王以时. 当代中国油画研究 [M]. 成都: 四川美术出版社, 2010: 18.

大不韪，在20世纪60年代中央美院油画系创立第三工作室时，提出了要学习“文艺复兴之前和印象派之后”的主张，即要研究中世纪的表现性艺术和19世纪末以后的现代表现主义艺术。其主张的锋芒直指以徐悲鸿体系为代表的艺术思想。但由于当时政治文化环境的制约，这一主张并没有得到实现。因此，在那时候的油画家们，只能认真、仔细地描摹真实物品。

### 三、改革开放以来我国油画教学的多元化

改革开放以后，我国的油画教学开始朝着多元化方向发展。但是“多元化”基本上仍是在写实前提下的“多元化”。写实主义、自然主义、现实主义、批判现实主义、超级写实主义、照相写实主义、古典主义、新古典主义，以及象征的、浪漫的、艳俗的写实主义，等等，写实领域里确已呈现百花姿态。油画的写实技法教学也从徐悲鸿、马克西莫夫引进的单一的直接画法，到增加了西方古典技法和现代技法中的罩染法、薄油法、厚涂法等各种方法，综合材料的运用和对肌理的研究，丰富了写实油画语言和表现形态。

吴冠中先生<sup>①</sup>（林风眠的学生）在教学中曾逐步被排斥在中国“主流绘画艺术”和“正统油画教育”之外，但他业余从未放弃对油画中国化和中国画的现代化研究。他过人的睿智和胆识，使他几乎是在改革开放的第一时间，即20世纪70年代末80年代初，就振聋发聩地提出了关注“形式美”的主张，尖锐地冲击着可以称为写实主义宪章的“内容决定形式”论。几十年来中国绘画只关注内容、题材、主题、思想、情节、故事等这些绘画艺术本体之外的非艺术因素，而对绘画自身的艺术语言、艺术形态、艺术结构这些形式特征则长期讳莫如深，可谓“功夫在画外”！所以，吴冠中言论的深远意义，不只在形式本身，而是在中国油画史上，甚至在整個中国近代绘画史上，第一次把对艺术关注的目标聚焦在艺术自身，即艺术的本体。吴冠中认为“造型艺术如果不讲形式，就是不务正业”，他的同学熊秉明先生后来在巴黎对笔者说：“吴冠中关于形式问题的思想，没想到在国内会引起这样大的风波，其实这些思想是他和我们在巴黎读书时就已经形成了：艺术就是一种形式，形式就是内容。我们不知道形式外面还有一个什么内容？这些思想在我们来欧洲之前，人家就不再讨论了。只是冠中回国后，国内还在大力奉行写实主义，‘实’大概就是他们讲的‘内容’，没有‘内容’，人家还写什么‘实’？冠中这些思想埋

<sup>①</sup> 吴冠中1950年从法国回到北京，先就职于中央美院教授油画，后被调至清华大学建筑系教水彩基本技术，再又先后调入北京艺术学院、中央工艺美术学院。

藏了几十年，开放了，才等到了机会发表。其实，他告诉我：几十年了，人家愿意去编故事内容，就让他们去编吧，谁也不得干预。但是他是教师，他不忍心看到中国那么多青年学生，那么多艺术人才，花费如此庞大的精力，成天去想主题思想，去找题材点子。方向不对，不在画上下功夫，一切都枉然。冠中的初衷只是为了‘救救孩子’。”（《王以时与熊秉明先生的对话》）吴冠中先生关于形式问题的主张，本意是针对艺术教育，不要误人子弟，遗憾的是，形式问题的提出又是二十多年了，我国艺术教育特别是油画教学，总体的艺术思想和课程结构并没有发生根本的变化，全国大多数美术院校也还没有开设“形式语言课程”。但是，吴先生的言论，却在学院课程之余课堂之外，一石激起千重浪，一些具表现主义倾向和意象意味的油画作品开始活跃在中国油画领域，使中国油画焕然一新。

随着对学院派写实主义的冲击，油画民族化问题的探讨，也被提上了日程，但其探讨，时起时落，并大都停留在口号上、概念上、愿望中，而未深入到研究形而上的文化精神，审美特征和形而下的中国油画形态问题，语言技法问题，因而更没有被纳入油画的教学体系。在主张民族化的人中，还有不少人认为“首先要把人家的学好了，再考虑‘化’的问题。”因此，油画教学，依旧如故地在全盘写实化的轨道中进行。还要特别指出的是，在主张“民族化”的早期观念中，苏联日丹诺夫关于“民族性”的党性原则，也仍在产生潜在的影响，或转化为“社会主义”“爱国主义”乃至“民族主义”的思想内容参入其中，有些言论甚至流露出自视为“弱势文化”的保护主义情绪，而有的言论则又表现出妄自尊大的思想。使一个本应属于纯文化、纯学术的问题增添了不少意识形态色彩，引起了不少人的回避。应该看到：当时反对或不主张把“油画民族化”作为口号提出的人中，或者不介入争论的人中，并不都是反对油画应具有区域的、本土的文化精神和艺术形态，并不反对中国的油画应该具有中国的特色。他们只是不愿将学术问题再次卷入意识形态的纷争，从本意上、实践上仍是油画民族化的积极参与者。

1985年的“85美术运动”，一方面，长期被挡在国门之外的西方现代表现主义上升时期和日益走向它的反面的后期现代主义（不是“后现代主义”）近一百年的艺术，几乎同时涌入中国，既带来革命性的新鲜观念，又混杂着颓废变态的荒谬；令人既耳目一新，又眼花缭乱，泥沙俱下，珍珠与糟粕同在。另一方面，中国文人画长期陈陈相因，江山依旧，面貌不改的状态，使得人们发出了“穷途末路”的惊呼。画坛这些波涛强烈地冲击着写实主义油画及其教育。中国艺术最高学府中央美术学院的油画系在闻立鹏先生的倡议下，由林