



搜索

j 搜索拙风 j 搜索网络

片论中国的“古典主义油画”

作者：高全喜 来源：成言艺术

只有通过美这扇清晨的大门
你才能进入认识的国土。
为了适应更灿烂的光辉，
理智在训练自己的魅力。
缪斯的琴弦振响，
有一种悦耳的震颤沁透你的心脾，
培育着你胸中的力量，
这力量将来会飞跃为世界精神。
——席勒《艺术家们》

油画是一种西方艺术形态，通过油彩在麻布上做画，在汉语画图的视域之外，只有近百年来，才逐渐为国人所接受，相比之西方源远流长的油画艺术传统，中国现代的油画还只能说是处于起步阶段。不过，就近百年中国油画艺术的引进、学习及其流变过程，我们可以看到一个明显的特征，那就是在西方已经延续了近千年的油画艺术类型，在中国近百年的时间内，却从形式上已经基本都被涉猎了，古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义以及各种各样的现代形式，如表现主义、抽象主义、波普艺术、后现代主义等，它们在中国的文化土壤中都有自己的移植形态和代表作品。从形式和风格的角度来看，近百年的中国油画特别是近20年的油画创作，大致涵盖了西方千余年的艺术样态，然而我们必须承认，就真正的艺术实质来说，中国的油画还处于一个相对肤浅和表层的模仿状态，特别是艺术精神以及通过一种精湛的技艺表达艺术家的思想等方面，我们还远没有达到成熟阶段。

我们知道，油画不同于中国传统的水墨，它是一种新的艺术表现方式。且不说在悠远的古希腊罗马时期，西方油画艺术的萌芽就已出现，在经过了漫长的中世纪的所谓“黑暗时代”之后，在文艺复兴时期，油画作为一种独立的艺术形式——架上绘画，逐渐脱离雕塑、壁画等艺术形式，成为表达艺术家心灵的重要艺术形态，可以说古典主义和浪漫主义是油画艺术的两个源头，而它们最终又都融会于文艺复兴时期的伟大的古典艺术之中。面对中国油画近百年的进程，我们看到了一个奇怪的现象，那就是作为油画渊源的古典主义的艺术在我们的油画创作中非但没有占据主导地位，反而它的衍生形态，例如现实主义以及各种各样的现代艺术形态，反而成为中国油画艺术创作的主体，相比之下，古典艺术并没有得到真正的传播和发育，古典艺术的精神对于我们的油画艺术家来说还是隔膜甚远。因此，当我们今天回顾上一个世纪的油画创作历程，难免会有一种缺憾感，对于现代艺术大潮弥漫正酣的油画界，不由地产生这样的疑问，即一种失去了根基的所谓现代艺术又如何不显得漂浮和幼稚呢？令人欣慰的是，尽管隐藏在纷纷嚷嚷的现代艺术的喧嚣与浊流之中，我们发现古典主义的油画艺术在中国近百年的油画发展历程中，仍然是断断续续地延续着，通过对它的考察，我们可以看到几代艺术家对于古典艺术的执着追求，他们的作品尽管尚没有达到西方古典艺术的高度，然而依然显示出古典精神的光亮。

中国的文化艺术在20世纪经历了一个曲折变化的过程。油画艺术在20世纪上半叶，

热门文章

广东美术创作史略

美术发展史话：水彩画——微..

历代白描人物画概说

西洋绘画史话八：罗可可时代

美术概论：走进原始美术的世界

美术发展史话：油画——真实..

美术发展史话：雕塑——造形..

西洋绘画史话六：巴洛克时代

美术发展史话：壁画——登堂..

美术发展史话：国画——超然..

推荐文章

《历代名画记》评介（连载之..

79—99年水墨创作20年..

1945年以来的西方雕塑（..

现实关怀与语言变革：20世..

从历史演进看人物画发展

广东美术创作史略

美术发展史话：水彩画——微..

美术概论：名画家笔下的人情..

山水画概论

特别是二、三十年代有过一个短暂的繁荣之后，随着众所周知的社会原因，艺术形态的
本体发展被时代的现实内容，特别是意识形态不停地打断，艺术不得不为时代，为国
家、人民和党的方针政策服务，因此，艺术自身的形式法则和美学特征变成了社会政治
内容的附属，这一状况在文革时期尤为明显。尽管油画作为一种艺术形态与其它艺术形
态相比还有值得庆幸的一面，它毕竟还存在下来，而不像其它艺术那样被作为封资修的
东西连根拔除，但油画的存在是以牺牲自己的本体地位和艺术个性为代价的，油画成为
政治宣传和表现领袖人物的工具。说起来，油画意识的觉醒是从八十年代初随着思想解
放运动而开始的，作为一种重要的艺术形式，中国新时期的油画在经历了漫长的扭曲之
后，真正作为一门独立的艺术成为艺术家们表现自己思想感情的寄托。

中央美院作为中国的首家艺术学院，在油画艺术的创作和教学方面步入正规，与当
时各个领域中的文化发展和思想改革的进程相一致，中央美院的油画也在进行着全新
的变革，不过与社会中的那种疾风暴雨式的美术狂飙运动，例如，与85美术新潮和各个地
方轰轰烈烈的美术展览、活动相比，中央美院是在一种静悄悄的氛围下展开的。用我的
话来说，美院的门墙之外是一种轰轰烈烈的变革，而门墙之内则是一场静悄悄的变革，
回顾头来看，这两种变革恰恰成为新时期中国美术发展的两个主要的维度和主线。外面
的变革基本上所采取的是一种全方位的走向西方现代派先锋艺术的油画之路，而内部
的变革则是一种学院派式的回归古典传统的油画之路，现代艺术尽管在美院中也依然产
生了各种各样的影响，但主要是在社会的大众领域，成为画家们争相追逐的时尚，而美
院内部特别是以靳尚谊主持的第一画室，则强调艺术的纯粹本体功能，为此他们注重艺
术的基本语言和基本技能，强调学院式的基本训练，在这条道路为后来的中国油画创作
打下了一个坚实的基础。

从艺术史的角度来看，中国的现代油画艺术从八十年代初开始真正进入了一个新的
历史时期，在其中以靳尚谊为代表的古典主义的画风，有一个成长与发育的过程。在开
始阶段，理论批评界曾经把它称之为形式主义或唯美主义，但这种评价难免失知偏颇，
固然中国美术经历了文革时期的重创在转型期出现了强调形式美学的强烈呼声，但唯
美主义或形式主义并不是这种趋势的实质特征，它与当时的伤痕文学、星星画展、怀
斯风等一起体现了艺术家对于社会性、人性和形式美学的关注，所以对于形式美的追
求不过是艺术本体的回归而已，这种美学特征在当时对于校正意识形态化的伪现实主
义无疑具有重要的意义。由于古典主义的追求突出体现在油画创作之中，并且其主要
创作者大多是中央美院的教师与前几届学生，所以又被理论界称为新学院主义。与
当时美术界各种各样以现代主义艺术为标本的新潮美术的轰轰烈烈相比，学院派的
艺术活动与展览只是在一个较为狭窄的氛围内出现，但其影响仍然是巨大的，例如，
1985年在中国美术馆主办的《半截子美展》、1986年全国油画艺术讨论会、1986
年的《当代油画展》、《国际艺苑第一回展》和1987年的《中国油画展》等，从总
的方面来看，这些展览和活动注重艺术形态的探讨和艺术本体的追求，其形式化和
理想性都具有非常潜在的厚度。当然，上述展览虽然还不能说是严格意义上的古典
艺术风格的展览，但其基本格调仍然是古典主义的形式风格和美学特征，在其中最
具吸引力的便是体现着古典主义艺术样态的所谓“古典风”绘画。

发轫于中央美院的“古典风”油画，在当时的艺术思潮中处于一个十分独特的地
位，说它独特在我看来具有如下几个方面的含义。首先，与当时汹涌澎湃的现代艺术
大潮相比，古典主义基调的这种“古典风”绘画，从某种意义上来说还处于边缘的
地位，仅仅局限于一个狭小的范围，主要是中央美院的师生及其很少的一批追随者
在致力于这种艺术的创作。其次，“古典风”毕竟只是开始阶段，与西方历史传统
中的真正的古典主义油画相比，无论从形式和内容方面来看，都还很幼稚，没有触
及到古典主义的真精神。所以，画家们单纯在绘画形式上的一些探索，如对于古
典绘画样式的吸收，对严谨的绘画程式的借鉴，对典雅之美的追求，还处于外在
的形似阶段，古典主义的“高贵的单纯”与“静穆的伟大”的理想风范在他们那
里还十分缺乏，因此这种外在风格的模仿

和追随难免不使人感到缺乏古典精神的实质性，因此为某些前卫批评家以伪古典主义所诟病。1)

尽管“古典风”偏重于形式化的古典风格，但它却是一种正确的油画创作方向，从这个角度来看，当时还处于弱勢的“古典风”绘画所具有的意义并不在于作品的典范性，而在于启示性。对于那些盲目热衷于追随西方现代艺术的画家和批评家来说，他们的眼中只有现代艺术，只有二十世纪对于古典艺术的排斥和否定，而没有看到在中国这样一个油画传统几近于零的氛围内，要致力于中国的油画建设，不能没有古典主义这一在西方历史中曾经辉煌了几个世纪的强大的基础，因此对于中国的油画艺术来说，最根本的并不在于把西方的现代艺术移植过来，而在于回归西方的古典艺术传统。所以，中央美院八十年代这一看似边缘的“古典风”绘画反而代表了中国现代油画艺术在相当长的一段时期内所要走的道路。

当然，古典主义对于中国的艺术家来说毕竟是一个十分重大课题，要沿着西方艺术史的发展脉络从现代艺术往上追溯，而不是朝下沿续，这不但需要勇气，更需要能力。从某种意义上来说，把西方现代艺术照搬过来虽然在刚开始的语境下还具有冲破禁区的革命意义，然而大门一旦敞开，把西方现代艺术中的林林总总拿过来，直接进行中国化的复制，比之追溯西方传统中的浪漫主义，特别是古典主义还是较为容易的。有论者认为，“古典主义与浪漫主义同为西方现代艺术的源头，在中国油画的百年进程中，古典主义并没有得到真正的传播和发育。同时，中国缺少欧洲式的理性精神，而中国写实绘画从一开始就有很多意识形态负荷，其分量超出了古典主义艺术所能承受的限度。到八十年代，社会环境较为有利的时候，中国油画家又失去了发展古典写实绘画所需要的宁静心态。因此，把许多当代油画家归入‘古典主义’是不准确的。”2)我同意这一观点，其实就中国油画艺术的现状来看，二十多年它虽然已经有了较为长足的发展，但是古典主义在中国仍然没有牢固地扎根，西方近千年的古典主义传统在中国的文化土壤中无论其影响力还是其代表作品都是单薄的，而正是这种基础性的缺乏使得中国的油画很难真正地发展起来。

本来一个艺术家如何进行创作，追求怎样的绘画风格，喜欢什么艺术流派，抒发何种情感，这并不是外在的什么因素所强加给他们的，而是由他们本乎自己的心灵而自发的流溢出来的。从某种意义上来说，中国的油画艺术不能不说其处境乃是令人尴尬的，我们难以能够与欧洲艺术史同步来进行自己的艺术积累，而是在一个西方绘画艺术所处的重大转折时期，从零开始建立自己的油画创作体系，因此对于西方千百年来的古典艺术乃至浪漫艺术传统来说，我们根本没有任何的资源可以利用。

回顾一下20世纪上半叶中国油画的发展历程，我们可以用混合的多元性加以概括。由于当时的特定历史条件，从西方留学回来的艺术家们乃至由他们培养出来的一大批国内的艺术家的，他们不可能对于长达数千年的西方绘画历史有着深入全面的研究与了解，特别是对于支撑着西方油画的实质性基础的古典主义艺术形态，更是所知不多。因此对于古典主义在油画艺术中的根本性作用，无论是就知识背景，艺术技巧的丰富性，特别是古典艺术的精神来看，中国那个时期的艺术家们很难有深入的理解，并付诸于艺术的实践，再加上当时的中国在历史上又是一个政治和文化上动荡多变的时期，西方列强的入侵和中国民族独立与社会主义的政治运动，使得社会性内容越来越占据了主导性的支配地位，意识形态成为绘画中的主题语言，因此，纯正的古典主义从来没有真正地进入到中国的油画中来。这一点我们可以从徐悲鸿、吴作人等人的油画创作以及他们所提出的艺术标准和教育模式明显看出，严格地说起来，在中国的那一段时期，从来没有真正意义上的古典主义油画艺术的发育与成长。这样说并不等于意味着古典主义在中国的那个时期就从来没有出现过，而是说古典主义虽然作为一种完整的艺术形态付之阙如，它只是以某种变相的形式与其他的艺术形态混合在一起，特别是与现实主义联系在一起。

从形式和内容等方面来说，即便在西方的艺术传统中古典主义和现实主义也有某种一致的地方，例如在文艺复兴时期，在丢勒等人的创作中就很难把古典主义和现实主义严格地区别开来，文艺复兴时期的艺术为西方油画创作的一个渊源，古典主义和现实主义这种后来所分化出来的艺术形态在当时还是结合在一起的，后来的古典主义，现实主义乃至浪漫主义等等，都可以在文艺复兴时期的艺术中找到自己的缩影。此外，即便是就已经发育成熟的各自独立的古典主义和现实主义这两个艺术形态来看，虽然它们在西方的油画中有着明确的区别，但在对于艺术的真实性、艺术风格的完整性、乃至艺术理想的美学特征方面仍然有着很多相似之处。

当然，上述方面只是一种笼统的分析，而这种笼统的说法却恰恰对于中国近百年的油画演变来说却是非常中肯的，从二、三十年代那些从欧洲留学回来的艺术家们的艺术实践来看，他们的创作、教学和理论主张很难把古典主义和现实主义加以非常明确的划分，这不但是因为他们没有这方面的自觉，而且也因为中国当时的起点是非常低的，还没有发展到需要和能够进行如此严格而专门的艺术分类这个层次。例如，徐悲鸿在他对于“惟妙惟肖”的现实主义的大力提倡中，就很难说其中没有古典主义的某种因素在里头，徐悲鸿对于油画创作中的基本造型的强调，对于素描和结构的艺术功能的强调等，都与古典主义有关朴素、严谨、单纯和理想性的要求相关联。我们从颜文良、徐悲鸿、李铁夫、刘海粟以及很多留学回来的艺术家们所创作的一系列人物肖像画、静物画和风景画来看，固然它们不能说是严格意义上的古典主义的油画作品，但也不属于社会主义的现实主义的画风，而是一种混合的绘画风格，其基本格调与现代派艺术有着重大的分野，是一种把古典主义、现实主义和浪漫主义等多种传统的西方绘画风格混合在一起的创作实践，如颜文良的《厨房》、徐悲鸿的《田横五百士》、《箫声》等作品就属于这一类。

真正说来，中国的古典主义油画是从20世纪八十年代的“古典风”开始发展成型的，“古典风”体现了古典主义的绘画风格，其精神内涵相对说来还较为薄弱，因此，只能说是一种风格学意义上的古典主义。其代表人物主要是靳尚谊，当时在他的周围形成了一个小而精的艺术群体，他们是孙为民、杨飞云、王沂东、朝戈以及王玉琦、艾轩等人，他们在靳尚谊的指导之下，对于古典主义情有独钟，追求严谨、细密、典雅的古典绘画风格。从技巧上来说，这批画家经过长期的学习与训练，他们注重油画的材料和工具性的特性，较好地掌握了油画这种特殊的艺术形式的基本语言，对于画面的结构、光和色彩的理解透彻，能够准确、生动、概括性地表现物体的结构、体积和空间，从而营造出一种丰富的而又微妙的艺术表现力。在风格上他们追求一种单纯、朴素而又理想化的美学标准，并力求在语言特性之下表达自己所理解的理想人性。因此，从技巧上来说他们是较为成熟的，从风格上来说说是端庄朴素的，从意义上来说具有着理想美的特性，在语言的使用上是丰富而又细密的，上述的各个方面的构成了“古典风”油画的基本的风格特性和美学品质。

就创作的作品来看，这些作家在十余年的努力中创作了一批堪称中国油画之代表的作品，例如，靳尚谊创作的《塔吉克新娘》、《矍秋白》、《彭丽媛肖像》、《兰衣少女》、《自然之歌》、《双人像》等作品基本上代表了中国“古典风”的最高成就，在这些作品中，他力求恢复古典艺术的朴素与典雅的美学风格，在技巧上他注重画面的体积感，强调色彩的丰富性和明暗对比的表现性，他的人物形象即单纯又饱满，给人一种强烈的视觉冲击，表现出一个成熟的画家所特有的完美气质。靳尚谊在创作完《彭丽媛肖像》之后说道：“我要在画面上体现一种安详而沉静的情绪。作品吸收了一些欧洲早期古典的东西，同时又用中国宋代的山水画作为背景；宋代的山水画有气势，却又平静而单纯，我是想把它这种趣味与人物画结合起来。”³⁾我们在靳尚谊的这些作品中，可以看到古典主义的造型语言，看到色彩、构图、结构、布局和线条等元素极为丰富的内在韵律，他的画透露出古典油画所特有的魅力。

如果说靳尚谊开启了中国油画历史中的一个新的维度，那么古典主义的绘画风格在他的学生中有了更为丰富的发展。杨飞云作为中国古典主义油画的第二代代表人物，他的创作延续了靳尚谊的“古典风”绘画风格，在他的笔下，古典风格所特有的宁静、朴素和纯粹的美感品质得到了突出的表现，如《北方姑娘》、《唤起记忆的歌》、《夏》、《妙龄》、《大风景》等，它们一反流行的画家们的矫揉造作的夸张语言和情绪化了的宣泄方式，而采用一种直接和朴素的构图，把画家心灵中的美好记忆表达出来。杨飞云的作品对于人物的质感具有着非凡的表现性，让人在一种看似平静实则深刻的形式结构中感受到一种特有的温馨与美好。就创作技巧来说，杨飞云大胆开拓了人物肖像画这一油画创作的核心主题，他对于色彩和结构的把握非常注重内在的平衡，在画家所营造的艺术氛围之中你能感受到色彩的递进和明暗的推移。他的笔触细腻圆润，从容自如，在看似平凡的日常人物场景中，表现出一种永恒的品质。在他一幅幅形神各异的人物描绘中，一种超越了世俗情感的趣味在自然的图像搭配和色彩互动中，上升为一种和谐与宁静的理想性情调，而这恰恰是古典主义绘画风格的一个基本特征。

作为“古典风”绘画的另外一个健将，王沂东的作品从一开始就表现出他对于写实功夫的细腻运用，他的油画不同于靳尚谊和杨飞云，从形式上说，他对于西方古典主义所包含的那种理想美学及其艺术精神并没有太大的关注，相比之相，他对于古典绘画中的艺术表现风格有着更为真切的把握，并力求把古典的美学特征与民族风格中的固有风情结合在一起，使其上升到一种贴近古典风范的绘画样式。他的一系列作品，如《古老的山村》、《肖像》、《母与子》、《窗前的女人体》等，在借鉴古典画风的同时体现出一种浓郁的乡土气息，他的画面光线柔和、笔触细腻，他在创作中尽量舍弃多余的层次，力求在古典的朴实性之中，反映出一种平面装饰的独特风韵，让人感到一种东方式的温润的美感。

八十年代的“古典风”油画，虽然在精神的层面上还不扎实，但就其艺术风格来说，却深得古典主义的风范。各位艺术家由于经历不同，对于古典主义的理解不同，以及所吸收的民族传统的历史积累也不同，所以他们的作品，在古典主义的大的范围之内也表现出了个体的差异。有的追求人文性的美学理想，如靳尚谊的作品就具有文学性的意义，他的人物肖像多包含了社会和文化上的内涵，如《瞿秋白》、《医生》、《彭丽媛肖像》等。尽管画家也试图通过一种古典的绘画技巧淡化这种文学性，但由于他毕竟经历了一个动荡的历史时代，所以在无形中仍然挥洒不掉心灵深入的社会文化情结，他的古典油画流露出较为厚重的人文蕴涵。而杨飞云和王沂东等人的作品显然在文学的主题性方面不再留有什么痕迹，他们的作品更加符合古典主义的纯形式规范，大多表现的是一些非常平常的人物和景致，在这些画面中画家并不追求社会的意义，而只是关注形式结构和画面质地。他们的作品在造型上趋于单纯和洗练，风格更加明快和朴实，透过优美的造型、图式和色彩，人们能够感受到其内在的韵律及其包含的心灵的品性。当然，相对说来，杨飞云的作品在人物肖像方面更加贴近古典主义的画风，而王沂东的作品则在现实描绘上更为细致并且透露出传统的乡土气息。

从绘画风格、代表画家与代表作品三个方面来看，中国的古典主义毫无疑问地已经成型，或者说作为一个较为纯正的艺术流派，完全可以能够成立。但是问题在于，我认为衡量一个艺术流派是否真正成熟，除了上面的三个基本条件之外，还有一个更为深层的标准，即是否存在一种艺术的精神，或者说在这个画派中是否体现出一个明确的艺术精神的价值指向。以这种艺术精神的标准来看，中国的古典主义还远没有成熟，只是处在一个走向成熟的过程之中。八十年代的“古典风”还不能标志着古典主义画派的成型，尽管在八十年代的某些作品也有一些精神性的特质，但并没有为画家们普遍自觉，也少有真正地落实在画面之中，因此，古典主义在当时还是风格学的。从风格学进一步走向古典艺术的精神，这是“古典风”油画的进一步拓展，在这个发展过程中，靳尚谊和杨飞云在九十年代的探索取得了丰硕的成果，特别是杨飞云在九十年代直至今天的绘画实践中，以他古典主义的精神追求和纯正的艺术形式，接续了从靳尚谊而来的古典主

义传统，并把它推到了一个新的高度。

注释：

- 1、参见高名潞等人的《中国当代美术史》，第534—548页。
- 2、参见《美术批评家年度提名展 1994油画》，水天中的“走向现代文化的中国油画”一文。
- 3、参见《中国当代油画名作典藏 靳尚谊》，第29页。

（高全喜 学者 北京）

共有 [2](#) 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

相关链接

发表评论

用户名： 密码： 匿名发表： [注册新用户](#)

评论：

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有：2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱：wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持：Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn

All Rights Reserved