

批评快讯

艺术前沿

批评与自省

问题讨论

策展人专线

批评家档案

批评家访谈

批评家自述

学院在线

新人文选

艺术市场研究

史论研究

■ 批评家文章

more

从象征写实到抒情表现 ——对詹建俊油画的再认识

<http://www.msppj.com> 作者: 中国美术批评家网 专稿 时间: 2005-4-30 09:09:00

文/范迪安

想为詹建俊先生的油画写一点论述文字的念头已有时日了，每每翻阅他的画作资料或在展览中看到他的新作时，便觉得有许多想法要说，特别是结合中国油画50年来的发展背景析评他的艺术。但一旦动笔又觉得困难，觉得他的画是让人晓畅易懂的，他明晰和肯定的艺术语言已不需要更多的阐释。除此之外，我还感到文字表达的困难，詹先生的为人为艺之风何其真诚朴素，评论他作品的文字稍有不慎，便会落入虚饰之中。时下写中年同辈、青年道友的艺评文章，还可以写得艰涩一些、朦胧一些，谈一些大的气氛，有时候甚至可以抓住一点或某几点因素作一下“观念”或“文化”的文章，但对于詹建俊先生，这些都用不上。他迈逾50年的艺术生涯就落实在他的画中，就实实在在地展现在那里。他的许多作品已经牢靠地在艺术史上占有了位置，在有关百年、50年和近20年中国油画的画册或著作中，少不了那些已成为经典的作品。50年代他的《起家》成为当时油画创作中引人注目的大作；60年代他的《狼牙山五壮士》不仅被视为主题绘画的典范，而且因其艺术语言上的探索特征成为一个富有启发意义的特征；70年代末在中国画坛刚刚恢复创作自由的时候，他的《高原的歌》以吟唱文化解冻与复苏的清新之曲赢得了广泛的共鸣；80年代的中国艺术呈现出触角多样化发展的景观，但在1985年第六届全国美展上，他的《潮》又领取了美术界全面评奖的油画金牌，这些都几乎是众所周知的。一个艺术家成功的标志，固然不完全靠作品在一个时代中的效应，但詹先生的画总是在具有时代艺术的共同特征的同时，又有比共同特征先行一步的探索性与自身充分的学术质量。对于他这一代画家来说，做到在同一种艺术氛境中先行一步和自身充分是特别不易的，这不仅需要足够的艺术才华，而且需要探索的勇气，詹先生就是这样一位画家。他还是他这一代画家中高产的一位(以创作作品而言，他的数量可能是最多的)。90年代以后，他仍然坚实地沿着自己艺术发展的逻辑走向变化和精深的层面。所有这些都是詹先生艺术与人不同的地方，他所走的一条不懈探寻的道路及其艺术特点，值得我们进一步认识。

个案研究

女性艺术研究

出版信息

网络交流

留言板

我始终觉得，詹先生1957年的《起家》这幅画的题目是颇有象征意味的。这个时期，是他自己艺术上的起家的时期，也是中国画在新的文化情境中起家的时期。当时的中国油画全面地学习前苏联模式，一方面缘于政治意识形态的制约，一方面也缘于中国油画自身的发展需求。在20世纪前半叶中西文化碰撞的背景中，展开了先贤们对油画从奠基到初步发展的实践。就油画语言而言，第一代人完成了接受欧洲油画造型体系的引进，第二代人开始向中国审美表现的转换，但艰难的时局使许多画家的才华无法施展，留下了与油画应有质量之间的缺链。50年代，新的时代需求为中国油画发展提供了条件，当时，提高中国油画水平的方式是派学生到前苏联留学和请来前苏联专家。1955年，马克西莫夫到达中央美术学院，开始了对前苏联美术思想和油画整体技巧的传布。在马克西莫夫和艾中信、罗工柳、吴作人、王式廓等先生的执掌下，形成了以油画训练班教学为主的新的演练。按照当时对油画状况的分析，油训班要解决的是规范的基础训练和学会从生活中提炼创作两个问题。在基础训练方面，马克西莫夫不仅传授了系统的方法，而且提出了“科学研究”这个命题，让当时的教师们分头承担不同的方面。例如，列出色彩在绘画中的作用(梁玉龙负责)、头像习作研究(李宗津负责)、绘画上的空间感和立体感(王式廓负责)、油画色彩的观察(吴作人负责)、风景画习作(韦启美负责)、民族绘画与油画性能的关系(艾中信负责)、油画工具的制作(戴泽负责)等题目进行专门探讨，以形成有机的整体，这是在中国油画教学中第一次进行的全因素的训练，使中国画家对油画的体系性特征有了领悟。与此同时，在20世纪前半叶油画基本经验的基础上进一步规范了“创作”的概念及要求。所有这些，对当时的油画学生都是新鲜的内容。詹先生参加了当时的油画训练班，获得了集中研究油画的良好机会，他的毕业创作《起家》在主题上无疑扣准了时代生活特征，在基本手法上也符合了当时的创作要求，但值得注意的是，除主题性与情节性之外，詹先生在艺术趣味上的倾向性已初步地显露出来。詹先生1948年入校后，先学油画，1953年本科毕业后在当时的彩墨画系任教，得到了蒋兆和、李可染、叶浅予先生指导，可以说是转益多师，而且他的兴趣广泛、爱好多样，对音乐、戏曲、电影、诗歌等不同门类艺术都酷爱极深，且不流于一般浅显认识。他对音乐的迷恋使他愿意每日三餐就着开水吃馒头也要用相当于每月生活费的三分之一购买一张密纹唱片。这已经不是一种喜欢，而是一种气质和情感上的需要。音乐对他的裨益，熏染了他对浪漫情调和舒展境界的向往。《起家》也即是这种审美意趣的集中体现。他运用青年垦荒队员在草原上安营扎寨的素材，采用宽幅画面，突出了视觉形式的作用，将飞扬的白色帆布作为画面视觉中心，使这件作品视觉形式的强度超越了被限制的主题“思想性”。被浓密乌云衬映的一片翻滚的帆布似如一处白浪，也如一片白色的气流，在画中形成了一个抽象的动态结构。很显然，詹先生努力的是将自己的形式感觉嵌入当时艺术标准需要的主题，这在当时的创作中无疑是富有个性化的。从现有的材料中可见当时的艺术评论并没有给予它特别的注意，因为在以思想性为标准的年代，这件作品具有中性的性质，它的艺术形式的扩张感几乎被界定在形式主义的边缘。

实际上，詹先生正是50年代末、60年代初油画家中形式探索的自觉者。他在油画训练班学习时就主张不要学得与马克西莫夫一样，而提倡学习马氏的基本方法，在创作中融会自己的思想感情。形式主义这样一个属于普遍艺术志趣的范畴，一代中国艺术家却为它付出了冒险的代价。一方面，外在因素的制约使画家的思路离不开政治主题，特别是歌颂性的主题；另一方面，又意欲体现自己的形式感觉，并把有意味的形式想方设法渗透在作品中，这就是一批有思想和有见解的画家在当时的探索。在油训班毕业之后，詹先生留在油画系任教，1959年油画系设立工作室后，他进入董希文主持的第三工作室。董先生注意个性表现和油画艺术表现力，并提倡油画民族化等主张，对他有了更大

的影响。60年代初，在艺术空气稍事宽松的气氛中，他对当时视为“资产阶级形式主义”的西方画家如马蒂斯、莫迪里阿尼产生了兴趣，更加明确了形式探索的目标。1959年问世的《狼牙山五壮士》便是他在形式领域迈进的又一代表。在当时的条件下，历史画创作为中国油画家提供了一个相对“自由”的天地，在相对远离时事政治对艺术的具体要求中，有发挥个人想像和探索个人风格的可能。正是在这个有弹性的主题范围里，包括靳尚谊、闻立鹏、全山石、杜键、钟涵等画家创作了一批主题与形式都比较完整的大作品。在《狼牙山五壮士》中，詹先生通过人与山的比拟造型，形成了这幅在当时艺术氛围中最有意象感和象征性的作品。也可以说，是形式因素的魅力使这个主题确立起来。

二

对于50年代成长起来的中国油画家，10年“文革”无情地压制了他们正当年华的艺术才能。在艺术完全受到政治干预的时代，再有感觉的画家也无法抒发自己的心声，只能服从于一体化的艺术思想，因此，“文革”结束，整个文艺界欢呼迎来了“第二个春天”。那是一个“重新找回感觉”的开始，被扭曲的艺术性和遭到沉湮的艺术理想都如雨后春笋般复苏与活跃起来，詹先生也由此步入了他的艺术盛期。那时候，许多画家都离开都市前往西部地区深入生活。他ifIN荒寒僻壤之地，为的是寻找一种贴近自然和接近真实的感觉，詹先生也深入青海、甘肃、四川等地的藏区。到藏区的画家都会感到有特殊的经历和体验，因为那片保持着远古传统和民族特色的风情是神奇的、朴素的，有足够的景致可以入画。但是当时大部分关于藏区、藏民的绘画，在主题是苦涩的，在风格上是凝重的，似乎画家所经之途的每一处景观都披上一层孤寂的灰颓。詹先生则与众不同，透过藏民生活相对于都市的落后和藏区生活的荒凉，他看到了藏民心灵的单纯和精神上的向往，他认为热爱生活与自然才是广袤雪域上生命得以持续的根本原因。基于这样的认识，他笔下出现了另一种雪域的景观。

《高原的歌》(1979年)在展览会上一露面，便给人们带来了全新的视野。晚霞中的藏女引吭高歌，落日衬映出她逆光的身影，雪域并非凄冷，而是充满辉煌。人们惊叹画家感受到了藏民的理想和生命的倔强，更惊叹他敢于运用热烈的红色。由于红色在“文革”中成为政治的象征已经泛滥，“文革”后大部分画家把它挤到调色板的角落。但在詹先生的作品中，红色不再是令人反感的标准色，而是复苏的生命热情的象征。同样，红色也十分明显地出现在后来的藏区系列《遥远的地方》(1987年)和《帕米尔的冰山》(1979年)上，它在热烈中有几分含蓄、温润，和人与景的造型意味有本质上的契和。在这几幅画中，红色的运用方法是不同的。《高原的歌》表现的是开放的心曲，红色在背景上的大片使用，营造了一个充满乐音的空间。《帕米尔的冰山》表现的是旷达的胸怀，红色的云霞与白色的冰山相照应，显现出边塞景致的奇幻。《遥远的地方》表现的是藏女的遐思，红色笼罩着她的藏袍和肌肤，并延伸到深远的空间背景中。这幅画在红色的运用上可以说达到了极致，是一种满幅浸染弥漫的红，是一种超越“写实”、而为生命象征的红，曾经被扭曲了的红色在他的笔下变成了美丽的梦幻和生命的活力。如果把视点放在当时画坛的“创新”和“形式探索”的时代思潮上，詹先生的这些作品都是极好的例证。

詹先生的艺术感觉在新时期无疑朝向了宽阔的领域。他首先是一个人物画家，从油画系学习到毕业后留校任教，他在人物画领域用力甚深，作了大量人物(包括人体)的长

期写生，进行造型研究，在教学指导上也以人物为主，但他同时也作风景。其实，他笔下的人物和风景都不是静态的概念，而是体现了主观创造的主题性作品。他80年代有三个系列可以证实他构筑自己独特艺术境界的努力。第一个系列是《飞雪》（1983年）、《清风》（1983年）、《绿野》（1983年）等作品，这些画中的人物虽是从现实生活中捕捉到的原型，但超出了具体人物的肖像性质而成为抒情表现的载体，以意写代替了如实、精确的描绘。他抓住了人物活动中最体现性格的动态，果断地肯定出人物“活”的身影，用极为概括的线条勾勒出处于运动状态瞬间的躯体，大笔阔略地表现最生动的感觉，绝不拖泥带水，拘泥于细节。每一笔落在画上，既塑造了形和体面，也表现了色彩和光影，几块大形甚至有抽象的形式美感。他还特别注重运用主色调统领全局，这三幅作品分别有热烈、明亮、清新的色彩主调，它们实是画家要表现的情感基调。这种造型效果只有在良好的感觉与娴熟的技巧高度统一的层面上才能达到。

第二个系列是《潮》（1984年）与《回望》（1979年），体现了詹先生不仅表达自己喜欢的主题，而且把它与整个时代背景相联系的宽阔思维。《潮》在1984年全国美展中独领金牌不是偶然的，它是80年代中国社会变革的缩影。改革开放引起的社会变化首先是农村的变化，在农村生产力获得了极大解放之后，神州大地旧貌换新颜，成了希望的田野，画家以涌动着绿潮的原野为背景，描绘了一个充满信心的青年农民。很显然，画中翻卷的绿浪既是吹染江天的春风，也是全社会劳动者建设家园的昂扬心志。视觉上的“潮”实是时代生活之潮，画家以浪漫主义的乐观情怀奏响了一曲歌咏现实的欢乐颂。任何一个认识到中国社会主体是数亿农民的观众，都会被这幅画所传达的春天与生命的信息所感染，都会意识到画家所描绘的不是某个具体的农民，而是一个有信心征服自然、主宰自我命运的人。在《回望》中，这种驾驭大容量思想的风格再一次体现出来。许多人画过长城，因为长城在中国艺术家的眼里是外在的形式美与内在的文化意味最完美的统一体。无论是亲自登临还是遥想遐思，长城都会令画家产生表现的欲望，但是长城本身极为丰富的形貌和作为华夏民族精神象征的深层意义，又无不对画家的心智与感觉、技巧与表现力提出挑战。几十年来，为长城造像的绘画不断出现，加上摄影、电视、电影领域的表现，关于长城的作品变得极普遍又艰难。1979年《回望》问世，在画坛犹如语惊四座，人们看到了一幅崭新的长城，那让许多人感受过却未捕捉到的长城的灵魂，而今被詹先生信手把握住了。全面视野极为辽阔，万里关山尽收眼帘，这是画家看到的长城，也是画家精神中的长城。多少画家“欲与长城试比高”，但在这幅《回望》面前，人们不能不惊叹詹先生独具慧眼又似有神助，同样，它也是“实写”与“意写”相结合的产物。烽燧似点，有古代画论常谓“高峰坠石”之重，城垣逶迤，若古代画论所称“潺潺一线”之灵。在红褐的峰峦上，灰白色的城垣特别具有一种历尽沧桑的悲剧感和史诗性，一如绷紧的琴弦，发出悠久的回响。

绘画技术技法对于画家来说是重要的，没有技法只有观念的画家只能留下苍白的概念，而为技法所累、使作品徒有技法的堆砌，也不能成就真正的艺术。一方面是需要长期探索，形成技法上的娴熟程度，另一方面是需要创造性地运用技法，使之与所画对象相符合，这是艺术创造中必须有的老生常谈。时值80年代，詹先生已经积累了油画技法的丰富经验，但他却不断感到，有新的可能性还在前头，特别是把技法转化为自然的语言，甚只有面对此情此景，积蓄于心的形式技法才会以新的面目出现。他这个时期的第三个系列《寂静的石林湖》（1978年）和《藤》（1981年）几幅便是这样的探索过程。像石林这片景致，早有多人踏访，但在关于它的纪实性描绘中，惟有詹先生这一幅不仅直取其貌，而且再现其神，成为石林入画的最成功一幅。在作品中，几座山石大大方方地落

入画幅，平正的视点和平缓的空间衬出了石林无需修饰的美。面对形貌已经不凡的物象，画家不再加以变形、夸张，这就使石林有了真实可信感。石林的质地曾经难倒许多画家，使用环境色或强调阴影往往难以表现出它们堆叠状态的大块。在外形不离其真的基础上，他运用了薄画法，用稀释的油彩在画布上流淌、浸化，然后略有勾勒，塑造出转折的块面，使石林风化的表面质感顿生纸上。这种画法类似于中国传统水墨中的淡墨法，也有些像西方抽象表现主义之后的色域派，但它用在此处，绝妙地服从了造型的需要。

油画的写实与写意，油画的西洋风与民族性，都是70年代末到80年代画坛探讨的问题。对此，詹先生似乎从来不匆忙表态，也不牵强地试解这些命题。他所做的是在作品中融入自己逐步吸收的多种营养，把东方的审美观念有机地渗透到形式语言的研究之中。他曾经说过：“为了更好地表情达意，我更加注重在油画艺术特性上的发挥，无论是构图、色彩、造型、笔触、肌理等方面，都更多地融入了主观精神因素，突出审美的艺术表现和视觉的冲击力，在似与不似之间把握强烈鲜明的艺术效果，并追求心随笔动、笔底见物、笔底见情，把形质与心气相结合，在写意的境界中发挥绘画艺术独有的魅力，同时营造出画面的气势、意境、韵律等方面的特质，以体现个人在艺术表现上的整体特色。”詹先生没有谈到他受到何种西方绘画流派的影响，但从他的作品中可以看到，他是注意从西方油画中汲取营养的，只不过他不直接搬用某家某法，而是择选其中与自己的兴味、志向相符合的因素，化而融之，合而相生，因而如出天然，不留履痕。也不能说詹先生所有的探索都是成功的，在我看来，詹先生80年代的油画中还有一个系列就有其不足。那是题为《高原情》（1982）、《冬雪》（1986）的几幅大画，表现的是风雪中的立马。这个系列与其他几个系列不同的是，它们有很明显的平面性，作为肌理的背景（画布底子）展开了线条或块面，用甩滴方法形成的飞雪则加强了平面上的笔触肌理。可以认为詹先生在这些画中吸收的是西方抽象表现主义和日本现代绘画的某些特点，但是，由于过多地注重了扁平空间的表现处理，画面结构显得简单了，笔触本身的意味也被表面大的动势所掩盖，少了隽永和深厚的感觉。我庆幸詹先生没有在这个系列上继续发展，否则可能陷入装饰性的形式里去，这一步对于他来说是容易的，但肯定会变得浅显。实际上，詹先生自己也是意识到的，这个系列在他的艺术过程中只是一个小的回环，他最后又重新回到了有力度的表现轨道。

三

时间到了90年代。从80年代到90年代的时代转换对于整个中国美术和中国油画，意味着文化格局的变化和艺术思潮的变化。年轻一代画家在新的国际文化格局的重组中以锐意探索的锋芒表达着自己的现实处境和文化追思，油画的问题比起80年代变得更为复杂了。但是，年代的间距对于詹先生这一代画家并没有直接的意义，他（和他们）思考更多的是继续深化自己的艺术，朝向更为坚实和丰满的艺术境界。在我的感受中，詹先生对中青年画家的探索热情、勇气和实验总是肯定得多，鼓励得多，在肯定、鼓励的前提下提出要求，他宽容的学术胸怀和平等的学术态度是深受中青年画家尊重的。在油画如何发展的问题上，他也提出了自己宏观的见解，我就多次在各种展览开幕式和讨座谈会上听到他提及中国油画要有时代性、现代化感和中国气派。这些见解看上去很普通，但却是从中国油画历史发展的角度阐发的，特别是涉及中国油画总体的文化价值。他还提出了油画的学术性和精神性等命题。在我看来，这些命题是他和他这一代画家十分看重的油画（和艺术）的灵魂，“学术性”这个命题涉及油画的质量，特别是油画语言的质量。以历史主义的视角看中国油画，还有继续向西方油画学习和进一步深化的必要性，“精

神性”这个命题则事关油画的文化内涵和艺术品格。中国油画在90年代的发展，一方面是不不断有新的探索，一方面也明显地暴露出“风格主义”的弊病，后者还直接趋向于商品市场。詹先生在不同场合中提示这些问题，是一种对中国油画寄予希望也负责任的清醒认识。相比起一些中青年画家急功近利、以风格找市场的状态，詹先生一直坚持着严肃的艺术道路，以护守学术质量为信念，不为时流、特别是不为市场时尚所动，足以引起我们对他产生深深的敬意！

依我所见，詹先生在90年代的作品也可以分为几个系列，一个是从80年代后期就开始的《岩》系列，在这个系列中，很有一股“形象淡出，肌理为重”的意趣。本来，以刀助笔、以刀代笔，刀笔结合，就是他的擅长。经过长期的实践，他已十分熟练地掌握了油画刮刀的性能，刀与笔成了他作画工具的双刃，达到畅解大块，形、色、势同时生发的效果，淋漓尽致地表现出山岩的坚硬质地，也极为生动地达到了油画语言的流畅与和谐。第二个系列是《倒下的树》(1993)、《枯树中的一片绿》(1993)等，那些颓败的枯树老干曾经是被遗忘的存在，在生命将逝的时候独处在荒漠旷野之中，但是画家用色彩和笔触赋予了它们新的生机。这种凋落残缺的美，在很长时间里是被画坛忽视的，甚至可以说是在观念上被有意回避的。80年代以后，年轻的画家在自我表现意识的驱使下，开始关注生命的衰亡之象，但他们营造的往往是无奈的寥落气氛，刻画的往往是生命衰亡本身。而经受过人生与艺术诸多体验的詹先生，却在一片光秃秃的枯干残枝中看到了生命的原动力。第三个系列是90年代中后期作的《立马》(1997)等幅，在这些作品中，他更加打破了人与景、物与景的界限，也更加感性地使用强烈的主调和阔大的笔触，使大自然生命的律动朝气蓬勃地展示出来。

我所以用《从象征写实到抒情表现》为题描述詹先生的油画历程，是试图贴近他一贯注重艺术形式语言的追求。他的早年作品归属于写实范畴，但由于他在形式上的自觉，他采用了象征的语言，补合了直接反映的狭隘的写实手法，80年代以来，他从写实到表现，走上了一条更为宽阔的道路。他的表现不是苦涩的，而是歌吟式的，也就是抒情的，这是他的人生观与世界观的体现。他总是希望现实与理想接近一些，试图用自然生命的热烈与蓬勃气象缓解现实生活的苦恼与矛盾，用美好的向往引领人们的精神世界。他的艺术风格兼蓄了许多属于成熟境界的因素，例如文艺复兴诸家晚年作品那种浑然的氛围、印象派各位到后来信笔流淌出来的华彩、属于表现主义语言根本的那种急疾而鲜活的“手气”，他也将中国传统美学中崇尚“骨气”、注意综合，以阐发人与自然亲和关系等优长融入自己的作品之中，由此不断朝向表达更自由、笔力更老辣、抒发更从容的境界迈进。

• 网友评论

注：网友发表的任何文字只代表个人观点，不代表本网站立场！ 用户名：

确定

Copyright 2005 中国美术家批评网 版权所有 鲁ICP备05039331号 鲁ICP备07004965号

E-mail:mspj@163.com 联系地址:北京昌平区立汤路188号北方明珠大厦3号楼1208室