

方特有的艺术品类。所以如此，一方面是亚里士多德的艺术是自然的“摹仿”说从美学思想定下调子。另一方面意大利文艺复兴时期以来，艺人们作为手工劳动者，“当时有一种流行的美学思想，认为美的高低乃至艺术的高低都要在克服技巧困难上见出，难能才算可贵”（朱光潜《西方美学史》147页）。这样一种务求精美的态度是从艺术品作为特殊商品的供求关系所决定的。正是各时期出现的大师们的突破性的创造与发展，引领着欧洲油画走向成熟与完美。

19世纪以来，欧洲资本主义的发展，艺术逐渐改变了对教会和宫廷贵族的从属关系，艺术家有了更强的独立人格地位，加之科学技术如摄影对造型艺术的冲击。东方文化的传入对画家产生的影响是巨大的。原有的艺术信念危机出现了，促成了强调逆反的非写实的新的艺术观念的流行。从马奈到梵高，从塞尚到毕加索，一发而不可收。以一个东方人的眼光看：他们摆脱了严格的写实主义，但他们缺乏中国文人艺术的深刻广泛的理论基础，缺乏中庸思想的平衡，于是他们的艺术从“极似”到“极不似”的过程，从一个极端走向另一个极端，构成了20世纪西方艺术世界一道风景线。从另一层面看，则是艺术从原先的供求关系逐渐为画商的金钱所操纵，不停的艺术“运动”后面是画商的手。

在现代后现代艺术活跃的西方世界，架上油画一时走向低潮。可是从19世纪后期到20世纪俄罗斯油画却在生机勃勃的

发展。就是在欧美20世纪仍有优秀的画家出现。像鼎鼎大名的怀斯，就颇有影响。在欧洲见到的情况是：传统艺术仍为大多数人所珍爱，从历史名家油画拍卖价格不断飙升，从美术馆名家之作前人山人海的盛况中可以感受到。应该说，架上艺术并未终结，现实主义的艺术不会消亡，因为对真善美的追求，尤其对美好事物的向往是人的本能，是和人求温饱、求健康、求安逸、趋吉避凶一样的生存本能。可以说，油画艺术的发展并未到头。此消彼长，东边不亮西边亮的规律不会错。但油画艺术出现另一次高峰于何时何地则难以预料。

思考之二：中国油画走过了100年，已经积累了相当的经验。50年代以来我们有一套严格正规的教学方法，培养出许多人材，证明行之有效，也是可贵传统，不可妄自菲薄。这次出去看看，客观地说，和人家的油画传统比，还有相当差距。我想问题在于定位。

油画是欧洲原产，是地中海的水大西洋的风，欧罗巴土地的人民孕育创造的具有独特审美标准和特性的艺术奇葩，更与中国画迥异。20世纪的中国人，抱着急于改造中国文化的心情，曾经一股脑儿地照搬照学西方的一切。欧洲油画各时期不同风格流派如古典写实，浪漫主义，印象点彩，后印象派，表现主义等等都有人学来。但格于国情与受众的需要，多年中只有写实画风大行其道。

经过几代人努力，学得固然好，但总有一个定位问题不断出现：学便要努力

学，要“紧跟”，但怎么跟也是第二位，先贤早讲过：“学其上仅得其中，学其中斯为下矣”（见《沧浪诗话》）怎样才能“从头越”呢？油画也怪，无论在欧洲学得多么洋味十足，回到国内画东土风物，日久由“洋”变“土”，必不可免，真应了古人言“橘生淮南则为橘，生于淮北则为枳”，气候与土壤是重要条件，文化何尝不如此。

由“洋”变“土”，人称之为民族化，其实也有高低之分，吴作人的《齐白石像》，董希文的许多作品都是民族化的经典，虽土却高。许多人手艺不精，把中国少女画成黄脸婆，有位画家画了一大片开国元勋图，整个一张月份牌画，这不叫民族化，叫劣化。马克西莫夫当年说过中国人脸上色彩很丰富，他在北京画一幅女士像：黑丝绒衣衬托雪白肤色靓丽极了，此后见中国油画也讲究色彩了，但终不及马先生，看来手艺不精不行。

中国油画要在世界油画园地中占一席之地，还要开辟蹊径，划定地界。精耕细作，悉心养护，培植基因，遗传成势，然后高壮成林。油画民族化是多年来一个口号一个理想，然而民族化必须筑基于高水准、高品位、精湛的艺术之上。必须有系统的严格的教学体系的人材支持，明确、有力的理念舆论支持，以及热心的实力雄厚的民族企业家收藏家的财力支持。

油画民族化起码是油画在中国健康发展的一种选择，只有形成自家流派和传统之日，方取得与人家对话即分庭抗礼的身份。

# 重读罗丹 走近凡高

## ——中西美术异同与交流随感

马鸿增

历时两星期的西欧七国之游，直接面对西方美术史上诸多名作和20世纪诸流派的作品，实是目不暇接，感受多多。最令我难忘的是巴黎的罗丹美术馆和荷兰阿姆斯特丹的凡高美术馆，它们触发了我有关中西美术异同与交流的一些思考。

十年前曾在北京见过不少罗丹原作，此次可谓“重读”与“补读”。令我产生新颖感的是他大量的素描速写和用泥土捏就的小雕塑稿，它们异常简略而富于生命的

律动，就如同充满灵气的中国水墨写意画所散发的美。有一个厅专门展出他为创作雨果的肖像雕塑搜集素材而画的几十幅速写。他以铅笔或钢笔作画，几乎全用线条勾勒轮廓，恣纵流畅，有时甚至整个人体一笔勾成，看得出捕捉神情动态时的快速与快感。我联想到古希腊陶瓶上的线画、达·芬奇自画像的大胡子和拉斐尔的素描人物稿。西方杰出画家笔下的线条也是很有表现力的。《罗丹艺术论》曾说：“由于

线条的显然的来龙去脉，你们才能够深入空间而获得物体的深度。”然而细想起来，中西绘画的线条功能与功力又有很大差异。还是罗丹一语道破：“你们要记住，没有线，只有体积。当你们勾描时候，千万不要只着眼于轮廓，而要注意形体的起伏。”西画中的线条是依附于形体的，没有上升为一个具有独立价值的审美范畴，而中国画笔墨审美体系中的线条，内涵丰富，形成“笔法”，各种描法、皴法、点法，

既传达不同物象的质感、量感、运动感，又因以书法入画而成为相对独立的形式美要素，并体现着一定的人文内涵和不同的个性特征。意识到相同和相异之处，才会客观公正地看待中西绘画特征，对当下中国画创作也是有启示的。

罗丹是否直接或间接地受到过中国艺术或东方艺术的影响，我未研究。但展出他的收藏品中，我发现有两件凡高的油画，其中一件人物画的背景上居然绘有两幅日本浮士绘图像，这是否意味着晚年的罗丹对东方艺术产生了兴趣？罗丹还曾以兴奋的口吻谈到过为来自东方的柬埔寨舞女和日本女艺人花子画过素描，赞扬他们各自不同的美，接着便说出那段名言：“总之，美是到处都有的。对于我们的眼睛，不是缺少美而是缺少发现。”罗丹美术馆有不少雕塑作品在虚实、详略的艺术处理上十分别致，有别于此前的写实主义。往往只雕出人物头部，其余仅略写其意；又常用遮掩法，在一大石料的一角雕出人物头的面部或身体的一部分，其余部分则似融化在岩石中（不只是《思》）。这类作品令人浮想联翩。甚至使人想起中国哲学中的“有”“无”之道和绘画美学中的“藏”“露”之理。那件奔放酣畅的《巴尔扎克》，令人想起中国宋代大写意画家梁楷的《李白行吟图》。也许这只是一种“误读”，是中西杰出艺术家的不谋而合。真正优秀的人类艺术创作是具有某些共通性规律可寻的。

如果说罗丹艺术创作中的这类倾向与中国的“写意”已有相合之处，那么，其后在凡高美术馆所见的系统陈列更令我确信东方艺术影响了西方现代艺术。凡高在其中颇具代表性。展品中有他34岁时（1887年）用油画临摹的三幅浮士绘，看得出他在构图和线条性方面基本忠于原作，甚至题字也依样画葫芦，色彩则舍平涂而多变化，但基调未变。日本浮士绘产生于17世纪，源于中国明代版画而渐成风气。1867年有一百幅浮士绘参加“巴黎世界博览会”，虽然只是二三流画家之作，却引起正力求创新的法国美术家们的浓厚兴趣，马奈、莫奈、德加、高更、凡高等纷纷购藏（参见秋山光和《日本绘画史》），它们迥异于西方写实主义的审美观念和艺术语言，以线条为造型基干，色彩单纯平



马鸿增在巴黎艾菲尔铁塔上俯瞰全城

展，不画阴影，不求质感，但求装饰效果。尽管凡高们并没有接触到中国水墨写意画杰作与理论，但实际上已经感知中国画的部分特征，特别是从中悟出了抒发自我感受、表现主体情怀的重要价值。在展出凡高此后三年的40余幅作品中，无论《自画像》、《邮递员》、《向日葵》、《克罗田野》、《阿尔勒小屋》都明显增强了线条的表现力，色彩的单纯性和明亮度，画面的平面感和装饰性。当然，凡高只是借鉴了东方绘画而并非照搬，因而能够融化铸造为本人个性化的艺术语言，倾吐他那火一样的激情。我所见到的惟一例外是一幅花卉，折枝式的构图，蓝地白花，色彩平涂，绝似中国传统工笔花卉画。

我对凡高的兴趣不仅在于他对东方艺术的撷取，更由于他那具有深远影响力的艺术创造，竟与中国传统绘画美学精神相合。十多年前，我曾撰文阐述中国绘画美学中存在一个独特体系——“写画”美学观，它由传写性（以形写神、写真、写生）、倾泻性（写意、写胸中逸气）、书写性（笔墨语言、形式美）三个支系构成，三者相互联系、相互作用、相互制约、相辅相成，构成中国绘画的基本民族特色。这种整体性决定了中国画反对任何极端倾向，反对以一个要素而完全排斥其他要素。三要素结构方式的不同，可以衍生出多种创作方式和艺术风格，艺术家有充分选择的余地。同时这个体系具有开放性，其形成过程曾不断吸取哲学、文学、书法、金石等成果，近代以来又融化了原始的、民间的、国外的某些要素，具有活跃的生命力。

纵观历史杰作，无不三性俱备，惟有侧重点不同而已。反观西方美术史，19世纪之前多为“镜像”式的写实，缺少写意传统。直到19世纪末，正是由于凡高等一批印象派、后印象派艺术家适应时代发展和个性抒发的需要，强化创新意识，同时吸取了东方艺术等外来因素，走上与“写画”美学观相暗合的艺术之途，突出了表现性和形式美的审美价值，使创作面貌焕然一新。遗憾的是这种状态仅延续了几十年，便被后来一味“反传统”而趋向极端的诸流派所切断。

20世纪中国画在中西文化交流与碰撞中变革演进，积累了许多经验和教训。此次西行使我更确信，中国画的审美辩证思维和艺术创造传统在世界上独树一帜，有着海纳百川的生成机制，无论走传统发扬之路或中西融合之路，都有可能自出机杼。中西美术各有高峰，本应通过平等的交流对话来促进相互了解，并驾齐驱，抑或相互启迪，交融互补。然而一百多年来的实际状况令人扼腕。这有待于中国综合国力的增强，有待于我们强化艺术精品的外向交流，还有待于翻译传播中国经典性的艺术理论文献（这一工作几乎尚未启动），开放的中国不仅要了解世界，还要让世界了解中国。

