

大师介绍

奇幻与优雅

——陈钧德,一位海派油画的继启者

尚 辉

在当代中国油画本土化的探索中,陈钧德以其梦幻、神奇、瑰丽、清新、优雅和恬淡的新海派油画风貌而令人耳目一新,他是继刘海粟、林风眠、关良、吴大羽之后将20世纪上半叶至五六十年代形成的海派油画在上世纪90年代后推向一个新里程并影响了其同时代画家的一位承前启后的重要人物。

海派油画的生成是和上海的城市文脉与文化氛围紧密联系在一起的

相对于以现实主义油画为主潮的中国北方,上海从民国建立新式美术教育始就一直对西欧流行的印象派及印象派之后的现代主义情有独钟,不论是游法的刘海粟,还是留法的林风眠、方干民、吴大羽、周碧初,抑或是留日的陈抱一、关良、倪貽德等,他们一方面在这个东方时尚之都掀起了和其时世界艺术中心巴黎相近的艺术潮流,追随世界艺术的步伐;另一方面则是试图将中国传统文人画对于表现性的追求转到现代主义油画的中国画风的探索上。刘海粟将后印象派与石涛进行的跨文化比较与研究,就是典型的从中国文人画角度探寻油画进行现代性转变根据的思想方法。这既表明了他对艺术发展潮流的一种世界性的判断,也是他自己将后印象派绘画进行中国化探求的一种理论依据。林风眠的油画在追求立体主义与表现主义的同时,更是从中国民间美术与陶瓷绘画上找到直觉主义的皈依与营养,从现代主义反观中国民间艺术,使他获得了现代主义的外在形式与中国文化内在诗性的统一。陈抱一、关良、关紫兰、倪貽德等都因学得被日本和化了的后印象派画风,而使他们油画现代性的追求和中国绘画具备了某种天然的亲和性。

显然,海派油画的生成是和上海的城市文脉与文化氛围紧密联系在一起的,其独特的艺术样貌也是其追随世界艺术风潮与游膜寄兴、放逐自我的中国传统文人画审美理想相结合的产物。20世纪五六十年代,刘海粟、林风眠、关良、吴大羽、周碧初和闵希文等的艺术坚守,形成了这座城市一直把印象派之后的现代主义艺术的东方化与自我化作为其油画艺术崇尚的鲜明标识。

1960年毕业于上海戏剧学院舞台美术系的陈钧德,正是在这所久负盛名的学校接受了颜文樑、闵希文、杨祖述等美术前辈的传授,也正是在上世纪60年代初,他接触到印象派与后印象派绘画,而在国门尚未打开的上世纪六七十年代,通过与这些油画前辈的交集与求教,使他获得了远比重潮艺术涌入中国都要早的印象派与印象派之后的现代主义艺术启蒙。这可以从他上世纪70年代的几幅油画作品里获得某种印证。

直接从第一代中国油画前辈那里接受后印象派的艺术

陈钧德作于1973年的《山景》是典型的印象主义画风的风景,天空的湖蓝一直被大胆地沿用到山体前后空间关系的表现上,这和被夸张了的橘红加赭石的骄阳暖



▼陈钧德油画作品之一

▲陈钧德油画作品之二
▼陈钧德油画作品之三

色形成了极其鲜明的冷暖对比,而不是远近关系的明暗处理。作于1977年的《雪霁》颇得刘海粟画《复兴公园雪景》的意趣。以群青和赭石勾廓打底,再浅蓝、灰白堆雪而逐步覆盖;公园近前的椅子和林木所形成的勾线,是地道的碑学书法用笔,显得沉滞而有力。这种海粟老人式的群青勾线,还在其1978年的《花房》、1981年的《寒秋》和1997年的《花房》体现得较为显著。此种勾线,一方面是碑派书法的用笔,勾出的植物繁茂,苍拙而具有节奏感;另一方面,在此勾线基础上的敷色并不完全覆盖线条,其间的空隙起到了色彩自然融混和流光溢彩的透气效果。1979年,他还画了两幅上海景观的油画——《有过普希金铜像的街》和《上海的早晨》。前者仍存有些许群青勾线,

但描绘的冬日暖阳已增添了橙黄与橙褐的暖色系,使画面显得特别的灿烂,并且,也因小笔触的勾写而具有印象派画家西斯莱笔色的风韵。后者仍以群青勾廓,只不过将这些勾廓隐藏在外滩建筑群那些结构性的体面关系的构筑中,并因此而具有立体主义的倾向。显然,这些画作都体现了陈钧德深受刘海粟影响所习得的用笔与用色方法,这为他日后创作如何整体地、主观地把控色彩与自由地运用线条打下了厚实的基础。

从这里不难看出,陈钧德接受后印象派的艺术是在‘85美术新潮运动’之前,而且是直接从第一代中国油画前辈那里接续而来的,这和那些在新潮美术运动中才开始进行现代性探索的油画家不同,而是较早

地从前贤那里将中国文人画的一些有益元素自然地融入后印象派绘画的创作中,这使他不会在上世纪80年代狂飙突起的中国前卫艺术运动中贸然地迷失自己或贸然地形成剧烈的心理叛逆,而始终是以一种平和心态沿着海派油画既有的路向继续寻找自己探索的路。实际上,相对于其时中国画坛大多数画方兴未艾的艺术反思与观念更新,陈钧德已经开始显露出自己鲜明的艺术追求。

如果说1981年《寒秋》用的是海粟老的勾廓法而铺出底,那么,敷于其上的蓝紫色则显然属于他自己的单纯与浓烈的用色。他开始自觉地增强了色彩的单纯性与饱和度;这种蓝紫色的单纯与饱和在1983年的《山野幽翠》里,获得了更加饱

满的显现,并且,树冠被概括出简化的蘑菇形,蓝色、绿色、紫色、橙色与黄色形成了主观性极强的冷暖对比色系,而这些色系也几乎成为他成熟风貌的基本元色。此作的重要,还在于画面在形的平面性简化与粗朴线条相结合的运用上。这种似乎有些许卢奥式的从彩色玻璃镶嵌画中获得灵感,也深深影响了陈钧德此后的构形方法,而《教堂》(1983)、《街心花园》(1984)和《帝王之陵》(1986)等,几乎就是这种构形方法的扩大运用。《教堂》沿用了《山野幽翠》画面里那些浑圆的蘑菇式的构形图式,将教堂穹顶、树丛和云朵都改变为这种浑圆的气团图形,将《山野幽翠》中出现的蓝色、绿色、紫色、橙色与黄色任意填充在这些

碰撞中的未知的美好

——陈乃秋先生油画作品评析

李晓峰

当下中国油画家笔下频频出现民间图像已不算新奇了,尤其是尝试中西艺术交融的漫漫长路上,以中国民间艺术的丰富蕴藏做滋养发展起来的绘画语言已成为不少中国油画家共识。陈乃秋先生的画作似成为这种情形的又一例证。然而,引起笔者关注的是这一新例证的独特风貌及给我们带来某些启示。

观赏乃秋先生的画作,我们首先为作品中流露出的地道民间美术韵味和纯正专业艺术气质的双重魅力所吸引。在那些一望而知的系列中国民间图像上,我们并不能获得细节上的观赏满足,如民间中喜闻乐见的神仙形象,吉祥图案,戏曲故事中的佳人才子、刀枪兵马都是画家所倚重的题材,而到画面上,本会令人迷恋的那些衣饰、面容的细节却被画家有意虚化了,近似西方印象主义和表现主义的笔法又使虚化掉的形象细节在丰富的色彩变化中复生出来,或强烈或淡雅或华丽或凝重的油画颜色呈现的仍是中国民间的神韵。

西洋油彩在西方一经产生便成为载体,带上了显著的文化特征。从利玛窦带到中国的《圣母子像》,到郎士宁成为乾隆皇帝的宫廷画师,都曾使以笔墨纸砚构成绘画语言的中国传统画家受到震撼。自那时始,这门被视为西洋奇巧的油画艺术可否被中国画家掌握便成了一个长期争议的问题,学术上的中西体用之争也进一步深化了画坛上的这桩公案。直到本世纪初,大批留学生的出国再回到国内,方使西洋油画正式落户中国。而近百年来,随着中国画家对西洋画法的不断娴熟,又一个问题突出出来:西洋画能否在我们的民族土壤中生根?换句话说,中国油画家能否使这个外来的绘画语言真正成为自己的艺术语汇?早年受业于王琦、周方白、俞

云阶、傅抱石、陈之佛、吕斯百等前辈诸师的陈乃秋想必深知个中道理。在乃秋先生的艺术生涯中,他确乎对油画倾注了极大的心力。涉足过从古典到印象主义、现代派的各时期画家、作品,经历了从客观理性、天光自然到主观心理、形式构成的诸多尝试和认识。从他极具写实功力的作品和各类艺术风格的创作中,我们看到画家艺术实践的广泛和手法的丰富多彩,然而画家陈乃秋却清醒地认为这算不上一个中国艺术家的探索、发现,不过是“盆里钓鱼”,是“淘旧货”,当然画家并没有在这种戏称中完全否定自己,只是更自觉出“我们实不必跟着人家,我们和他们之间绘画的传统底子不同,社会生产力的经济底子不同,我们和西方人的气质不同,东施效颦实无必要”(引自《江苏画刊》6/88 陈乃秋文《积在心中的话》),有着深厚西画功底画家陈乃秋或许也已感到,对这种外来绘画语言运用的再纯熟,若未转换其既有的文化气质,总会令艺术家有种隔靴搔痒式的不入血脉。

乃秋先生将油画家的视角转向民间不是造作或赶时髦,这从画家的经历、思想和艺术观念都可得到充分的证明。画家最反感听人家将“油画民族化”挂在嘴上,还曾带份尖刻地比做“妈妈老是催我睡着,弄得我反而睡不着”,他指责那种“前脚刚踏进油画的殿堂,还未入室,后脚就被拖住,耳提面命要‘民族化’,这样拉锯战似的,油画也学不好,民族化也化不好”。他有这样的艺术信念“让油画家们好好钻进去研究,掌握了油画的真谛,别担心,画家的气质是东方的,中国的,必然会绽开民族之花。”中国气质的油画家使艺术的民族之花绽放,途径、方式肯定是多样的,乃秋先生也认为这应该是画家的个性风格、秉赋气质、经历背

景来决定的,只要是真正自我,不管是不是别人已在做过或做过的,你都不该怕重复地直做到超越了别人为止,“这才是真正的你的个性,你的风格”。

画家陈乃秋曾与笔者谈起他儿时就埋下的一个民间情结。那时候他最乐于玩耍的去处是他外祖父的杂货店(专事租赁民间婚丧器物的商店)。摆放在那里的大花轿,花轿上遍布的五彩缤纷的锦绣、木雕,大红大绿的轿帘、桌围,凳衣刺满的各色图案,还有烛台、闪银光的挂灯,刻绘精美的玻璃画围屏,成套的青花碗盘……这一切成为他儿时最美好的记忆。

陈乃秋因命运的安排而获得接触中国民间艺术的机会,当他不断地发现深藏民间的丰富的民间艺术品时,那每一次的发现都几乎成为了山穷水尽的画家最聊嗜花明的时刻!民间艺术那美好的形象,动人的色彩成了画家生命中最有益的滋补,成了画家唯一的欣喜。儿时美好的记忆变得更加充实起来,民间的情感和认识也必定是因此深化了。当画家二十年后重执画笔,这一旧积深埋的内心情感自然是不会释怀的。从画家那幅极花功夫的照相写实风格的作品《有染迹的绣品》中。我们不难感受到这种心情。

真正开始使这一深植内心的民间情结获得挖掘和释放是在画家自觉思考油画语言的文化转换时期。一番坎坷的磨难,一段传奇的经历,使画家挥之不去一往情深的民间情结成为实现油画语言中西文化转换的绝好契机。

《和合》、《双鱼》是画家陈乃秋这一探索的较典型作品。这一浓一淡的两幅作品,或酣畅、热烈、浓重、或灵动、飘逸、淡雅,都体现了画家通过民间特有的形象探求油画颜料、笔触、刀法的未知魅

力,那学习了民间刺绣乱针法而流动出的刀法走向,那用油彩笔触对民间刺绣中的重、堆叠质感的自觉塑造,尤其是经过光的折射所呈现出的民间色彩的丰富韵味,成了画家语言转换的核心。画家认为西洋画独有色彩表现力,尤其是经印象主义、表现主义发展后展现的广阔空间是值得我们学习的,同时“藏在深闺人未识”的中国民间色彩也同样有着有待我们挖掘的巨大潜值,或许通过二者的碰撞,会产生出一个令人神往的天地,尽管这是一片未知的天地,画家似乎已真正感到了其美好,因而全身心地投入到他称之“油画与民间的碰撞”中去。《郊游》、《荣归》都是画家借用典型的民间图像尝试不同的色彩塑造方法多次重复创作的作品,华丽的蓝调、热烈的红调、淡雅的白调、凝重的黑调,不同的色调里都有着画家对色彩、笔触的潜心运用,冷暖对比,明度对比,饱和度的对比,在大胆吸引了民间美术的色彩语言后呈现出独特的意趣,画家甚至从民间木雕中结实的线块结构,中国画中枯笔、浓墨的韵律,青花瓷器亮丽鲜活的笔调中更广泛地汲取养分,使其作品中的光色质感、线条与团块,浓烈与淡雅、厚重与轻灵、虚与实等丰富的色彩关系组成了极具东方魅力的油画艺术语汇。陈乃秋先生的执着与才情,使他在中西艺术不同语言系统中找出了实现融通的最基本的因素,在中国特有的民间图形上获得最充分的相互碰撞,并获得相得益彰的阐释。

或许油画家陈乃秋先生的艺术探索有着明显的个案化特征。但在中西艺术碰撞的今天,陈乃秋先生从油画到民间、从民间到油画的孜孜探索和双向解读应具有耐人寻味的启示。(作者系美术评论家、上海美术学院教授)



▲陈乃秋油画作品之一

►陈乃秋油画作品之二

