

一段记忆：“马训班”对上海油画的影响

■江梅(上海油画雕塑院院长)

“马训班”是中国现代美术教育史上的一个重要现象,对中国20世纪50年代至70年代的美术创作和教学曾产生深刻影响。它由苏联专家马克西莫夫领衔,将核心为契斯恰科夫素描教学法和社会主义现实主义创作原则的苏联美术教育体系引入中国,不仅为新中国培养了一批骨干油画人才,也建构了系统性美术教学的规范和基础。这套教学方法当时不仅对中国油画,甚至中国水墨画的革新都产生过重要影响。直至今日,在国内美术院校的教学实践中,在主题性的绘画创作中,这套方法仍潜在地产生影响。

“马训班”是在特定历史语境下产生的。20世纪50年代至70年代,中国油画在马训班体系的主导下,形成了唯写实、唯题材决定论的单一化创作模式。这种高度规范化的教学体系在一定程度上限制了艺术家的个性表达和艺术的良性自由发展。改革开放后的20世纪70年代末和80年代,全国各地兴起的美术思潮和现代美术运动,正是要以艺术的多元形式打破这种单一的艺术模式。这一历史过程本质上是对马训班所代表的教学体系的解构与重构。

在这场对“马训班”体系的解构浪潮中,回溯其最初的传播与接受过程,会发现其中早已蕴含着规范与个性之间的张力。这一点,在上海地区唯一参加“马训班”学

习的学员俞云阶身上得到明显体现。

俞云阶,20世纪40年代毕业于南京中央大学艺术系,曾受教于徐悲鸿等西画先驱,早期作品兼具写实功底与表现主义倾向。1955年入选“马训班”学习,掌握了完整的“马训班”教学方法。毕业后回上海,先后教学于上海美专、工作于上海油画雕塑院,他成为“马训班”教学体系在上海的重要传播者。

但与北方同行相比,俞云阶的创作始

终保持着某种“海派”特质。他既传承了“马训班”的严谨,又融入了“海派”注重个性表达的传统,这种“双重基因”深刻影响了他的学生辈陈逸飞、魏景山等20世纪60年代就学于上海美专的一批青年画家。

从陈逸飞于20世纪70年代前期创作的《黄河》,到其与魏景山合作的《开路先锋》《占领总统府》等作品,作为新中国美术史上重要的主题性绘画创作和历史画创作,显然延续了“马训班”的创作思路。



俞云阶 老科学家 1957年 中央美术学院美术馆藏 122x119.5cm 布面油画

严谨的人物造型、纪念碑式的构图,都可见现实主义创作原则的深刻影响,同时在细节的刻画与表现上,又有“海派”艺术特有的个性表现特征,如陈逸飞《黄河》画面中战士枪眼里插着的形同小花的那团红布和战士脚下画着的一行斜飞南行的大雁,显得“既英雄又浪漫”(陈逸飞语)。

作为“马训班”教学体系的上海传习者,俞云阶对陈逸飞、魏景山、夏葆元等上海年轻一代艺术家的影响很大。20世纪70年代上海写实油画、主题性油画创作在全国异军突起,并形成自20世纪早期后又一新的油画高光时刻,这跟俞云阶分不开。

“马训班”的历史如同一面镜子,映照出中国美术在现代化进程中,于“引进”与“消化”、“规范”与“个性”、“为时代”与“为艺术”之间不断寻求平衡的复杂历程。它所奠定的写实体系,如今已褪去意识形态的紧身衣,回归其作为一种重要的视觉语言和造型基础的本体价值,在中国艺术教育的多元生态中,继续发挥着不可替代的基石作用。

今天,随着当代艺术的深入发展,学界开始重新审视写实油画的价值和意义。“马训班”的油画创作和教学方法,对于绘画技能,对于事物的观察能力与手脑协调的表现能力的培养,在国内的美术院校中被保留和传承下来,并与其他方法、门类兼容,成为多元中的基础性一元。

也说展览体创作

■王进王

顾名思义,展览体创作指的正是专门为展览、展赛等而进行的创作,其目的十分明确,就是奔着入展、获奖去的,因此便具有了一定的功利色彩,也难免会受到外界的批评和诟病。但不得不说,现在的展览体创作的确不尽如人意,书法也好,绘画也罢,就像是种植在工业大棚里的水果蔬菜,齐刷刷的一个样子、一种形态,吃起来基本就一个味道。展览体创作亦是如此,几乎全是所谓的“科技与狠活”,全是技法技巧的展示,全是刻意制作的结果,即所谓的笔墨关系、形式构成、视觉冲击之类,人文的、自然的、个性的东西可以说是寥寥无几、荡然无存,所以整个展览观看下来,都是些花拳绣腿、虚有其表,且千篇一律、视觉疲劳,而这种展览体的日趋渐盛也使得当下的审美变得越来越无趣和单一,越来越同质化、格式化。

但古人的东西,包括近现代的一些学者、大儒的信笺、手札、小品等,却大不相同,看后你会发现真是各有风貌,各有情态,各有内涵,各有韵味,让人欣赏不够,回味无穷。虽然在技术层面,有些字写得未必那么精到,字法也未必那么规范,有些画画得也未必那么娴熟,画法多是逸笔草草、不求形似,但整体来看,那股气息、气韵和性情的东西却无论如何也掩盖不住,直逼你的眼——这就是真实的他们,一个真实的精神长相,也是其作品最具魅力、最惹人喜爱的地方。这里姑且称之为

“作品”,因为他们在泼墨挥毫的当时根本就没有把这些看成是艺术创作,而是完全处在一种无意于佳的状态,这时候他们的整个学识、修养、性格、才情等都不期而然地跃然纸上,那么鲜活,那么耐人寻味。

最近在收拾书房时看到《百年清华学人手迹选》这本书,记得是在2016年清华大学艺术博物馆开馆的时候,还曾将这批学人手札作为开馆首展进行展示。当时的展览我也去了现场,非常好的一个展览,一个真正可读、耐读的展览,涵盖了文学、史学、哲学、科学等多个领域。现在再次翻阅这本集子,依然感慨良多。书名是张充和先生题写的,那小楷一如其人,真是娟秀大方、温文尔雅。书中收录的既有像梁启超、王国维、陈寅恪、胡适、钱穆、钱锺书等一些学者的手迹,也有像梅贻琦、侯德榜、茅以升、周培源、赵九章、华罗庚等一些科学家的信札,每一份都让人注目许久,不仅会一点点地品读书写的内容,感受每一位大师的文风文品、情感温度,也会体味和揣摩他们的书写情形、运行笔迹,究竟在当时是一种怎样的状态才会留下如此精彩的墨迹,有如此具有个性、具有识别度、具有感召力、具有自家性情和风骨的东西出来。

他们显然不是在写字,更不是在炫弄一些表面的形式、技法技巧等,而分明是在为自己的精神画像,为自己的灵魂抒情,自自然然、洒洒落落。于是我就在想,

我们学习书法、绘画等这些艺术,其目的究竟是什么,是为了所谓的入展获奖、追名逐利、成名成家,还是为了一种内在的追求,为了更好地情绪输出、情感表达,把它们当成是一种修行和生活方式?如果是这样的初心,那就一定会与今天的展览体呈现的面貌完全不同。

也许有人会说,时代变,古人创作的都是小尺幅作品,容易做到文秀、雅致、从容地书写,今天由于书法的实用功能在大幅减弱,而它的艺术性、艺术功能却又得到空前的强调和提升,就势必要极力突出它的那些艺术特质、艺术符号,要把技法、章法、笔法、墨法、形式、构成等这些本体元素尽可能地放大、凸显出来,否则作品张力就弱,视觉效果就差,就很难引起关注,这也是由于当下书法的属性和使命所决定的。再加上如今我们的生活与展览的空间都发生了极大变化,书法、绘画作品等已不再是像古人那样在书斋、案头把玩的东西,已然发展成为一种公共艺术、展陈艺术,由内修彻底走向了外显,由此也势必要进行大制作、绘制大尺幅作品才能满足视觉和空间的双重需要,但大件作品若想做到文雅秀气,非常难,甚至不太可能,无法兼顾。

以上这些观点乍听起来似乎有些道理,但熟悉书法史、美术史的都知道,古代也有大尺幅创作,尤其自明代以来,像王铎、傅山、黄道周、张瑞图等书法,以及

徐渭、陈淳、石涛、朱耷等的绘画,都有大长卷、大条幅的作品问世,有的可称得上是巨幅,比现在一般展览上的作品尺寸还要大,但他们的作品,却并非大而无当、空洞无物、矫揉造作,相反,依然有血有肉、有筋有骨、有气有神,依然让观者既能很强烈地享受到视觉上的那种大气磅礴,又能很明显地呼吸到文本里的那种真气弥漫,那种自然流露而不刻意安排的挥洒,那种与生命状态合二为一、浑然天成、神至而笔到的艺术呈现,的确是我们应该向古人好好学习和潜心修炼的地方,绝非现在的速成班训练所能达到的效果、高度与境界。

所以归根结底,还是由于我们的内在涵养、内在能量不足所造成的。内在的涵养和能量决定了我们的气质、气度、气场,决定了创作的神采、品位、格调,也决定了作品本身的穿透力和辐射面,而与具体尺幅的大小、展示空间的设置等不能说一点关系没有,但至少关系没有一些人认为的那么大,那么不可兼容与改变。举凡有过丰富的策展经历和真正具备成熟的审美经验的人都知道,即便像傅青主、石斋先生、徐文长、八大山人等,当然也包括梵高、莫奈、毕加索、马蒂斯等这些国外大师,哪怕是他们再小的一幅作品,放在多大的一个场馆里,也都能完全镇得住、立得下、撑得开。说白了,这其实不单单是作品的问题,更是人的问题。