

在心物交流中吟咏

——1950年后吕斯百民族化探索的代表作品

关红实

20世纪，油画民族化问题是中国油画家都要面对的问题。40年代，中国油画的本土化已初见端倪。50年代，许多画家力倡并躬行油画民族化，油画民族化对他们而言已是实际行为而非口号。

1956年8月，文化部召开全国油画教学会议。在讨论“风格问题”时，吕斯百指出：“风格不能离开民族形式……我们肯定油画完全可能表现中国民族形式的风格。”致力油画民族化探索，吕斯百初衷不改。

吕斯百毕生都自觉去画中国人自己的油画，他的艺术实践曾在油画民族化的探索中引领风气之先。油画民族化的努力对中国油画创作发展曾起到的推动作用是不应忽视的，它出自建立中国油画学派的美好愿望应该得到尊重。

一、兰州“两座桥”

民国时期，油画尚未成为与中国大众贴近的文化现象。吕斯百等油画界人士一直在努力为中国大众创作。1949年以后，经过短暂调整，吕斯百的创作热情再次迸发。从1950年9月起的七年间，他在教育和创作两方面成果卓著，一批堪称中国油画的经典之作得以诞生，这也是他油画创作的一段辉煌历程。

吕斯百在兰州画了两件有关桥的作品。《兰州握桥》作于1952年，作品为即将拆除的古桥留下了珍贵的图像记忆。作品参加了1955年的“第二届全国美术展览会”，但显然缺乏当时的“思想性”和“战斗姿态”，也不是歌颂的作品，所以遭到冷遇。这成为对吕斯百要画一座“新桥”的激励。1957年他画了《又一条新桥通过黄河》。两件作品相隔五年，从中可以看到吕斯百创作思想的变化。

建设成就是当时画家热衷的创作主题。名家有可能到在建的国家大型项目工地上作画，歌颂“新气象”或“新变化”。但同时他们也受到种种限制，在艺术表现上不够自由，难以充分表达自己的艺术观点。特殊境遇中的吕斯百只能在身边寻找建设的场面。跨黄河架一座新桥会给往返两岸带来许多方便，吕斯百甚至认为架这座桥“是从未有过的奇迹”。他将其作

为自己的重点题材，表达对西北大地的深厚感情。

吕斯百一生坚持对景写生的作画方法，早在30年代就将印象派的色彩观念与写生技术在美术教育中推介。他将写生教学中带有某种示范性的作品提升，成为有重要启示意义的作品。《又一条新桥通过黄河》将人物（劳动者）居于重要的位置并着意刻画。吕斯百充满感情地描绘着普通、平凡的创造，表达着对劳动的思索。这是一件值得重视的代表作品，秦宣夫认为是吕斯百“解放后最好的作品”。

吕斯百有着很深的舟桥情结，这缘于他长期的江南生活体验和印象派画风的影响。吕斯百与西斯莱在性格、气质乃至人生态度上都有极为相似的地方。他们都能够对事物平心静气地凝视和朴素地描绘，他们处处表现出处世谨慎、为人谦和的个性特质。因此，他们的作品都有“静中寓动”的特点。西斯莱的作品突出表现在对某种文学意味的承传，虽然不是叙事性或情节性的，而是抒情诗式的，但非常朴素，没有矫饰或夸张。西斯莱富有个性的画面给过于注重视觉愉悦和都市生活享受的印象主义画风注入了更具乡土气息的祥和、安宁，有意回避强烈的感官印象和华丽、炫耀的效果，因此也更具诗性、谨慎的传统气息。这些特点对吕斯百影响至大且深远。吕斯百同样喜欢将船只穿梭往来的河流、被精心侍弄的农田、貌不惊人的村镇等平淡温和的乡村景色作绘画主题，在这些为人不屑的景色中努力寻找人性和人与自然的协调、共生关系，将自己内心乐观的情感投射到所绘的景象之中。西斯莱和吕斯百的作品都不表达沉重的思索，也不以作品宣泄内心深处的苦恼和表达对某种悲剧性力量的感动。在他们的作品里，自然中的一切都与人亲和的姿态存在。在对吕斯百的“新桥”与西斯莱的桥的比较中，会引出我们更多的发现和可以深入研究的问题。

二、工整、富丽的《大理花》

吕斯百常常画花，有许多像马奈的折枝花那样的油画花卉小品，画面闲适优雅。署“1955”年款的《大

理花》，是吕斯百在西北时的一件感人作品。50、60年代是“理想主义时代”。理想主义是新时代的精神特点，对艺术家也有特别的感染力。吕斯百这“旧社会”过来的艺术家，因有着更为丰富的现实体验，在理想主义激励下产生的作品显得深厚、踏实，艺术表现力更为丰富，与当时流行的“豪情万丈”的理想主义作品有很大的不同。

画面上一只极为普通的装糖的玻璃瓶，一束庭院之花，映衬在土色的环境中，将吕斯百性格中的质朴与儒雅混合着热烈、沉稳的情感自然地流露出来。画面上花团锦簇，姿态茁壮、雄强，色彩效果富丽而庄重、高贵而又素朴，是有着丰富阅历的心灵才能孕育出来的。吕斯百在西北的作品都具有暖灰色调，这是这一时期作品的突出特点，有效地传达了他内心热烈的情绪和贴近现实的感染力。他也希望通过暖色调的运用来加强在展示中的效果。《大理花》在中国油画史上是难得的精品，是吕斯百油画民族化探索中“工整”作风的代表。当时静物画不合主流艺术创作的需要，《大理花》也未引起广泛的注意，只是在那些亲眼所见的观众心中留下了美好印象。

三、一组陕北写生作品

1956年全国油画教学会议闭幕词中说：“解放初，风景、静物被认为不能为政治服务，被轻视……目前客观情况改变，国家正在号召百花齐放、百家争鸣，只要对人民有益无害的题材，人物、风景、花鸟、草虫全可以画……反对把绘画直接代替政治论文的庸俗社会学观点……”与会的吕斯百很受鼓舞，他接受了创作军史画的任务，深入陕北写生和搜集创作素材。从瓦子街、宜川又到延安，一批优秀的写生作品在黄土高原上产生。这次的主题性创作活动使他内心充满激情，尽管最终完成的军史画整体效果一般，然而这批写生作品却有几幅堪称中国油画史中的不朽之作。在此之前，描绘陕北的独立成篇的油画风景作品本来不多，艺术水准更是一般，不能与作为“延安美术”主流样式的木刻相比。吕斯百的陕北写生作品之开创性，是他将写生从一般的习作要求、素材要求提升到创作的境界，无论是“工整”类的还是“写意性”的，都具有完整的意境和表现，从而具有独幅创作的意义。是年春，吕斯百去北京参加九三学社全国委员会。艾中信回忆说：“他带着这几幅尺寸不大的写生来北京，依然是吕先生的那种朴素、单纯、淡雅，但是色

调高亢起来，笔下雄健苍劲。看着这几幅画，听着他难以抑制的兴奋言辞，觉得他虽然年事已高，心情却仍然如同年少。”洪毅然如是评说：“斯百同志作为一位画家，旅居西北七年的油画创作成就，亦极丰硕，颇堪珍视。其中给我留下印象最深的是他不少风景作品……人们通常多对于沙石障目的干山秃岭不感兴趣，甚至难免厌见而不屑一顾。斯百同志却独具艺术家之慧眼，居然能见人所未见，发人所未发，使人赏其画而爱其山……不再惟见其‘荒’而不觉其‘美’。这种艺术之美的创造及其潜移默化作用……价值岂可低估！”吕斯百也曾幽默地比喻：“画好西北的山就能画好别处的山，因为西北的山是裸体的山。”

这组作品中的《陕北山道中》体现吕斯百“工整”一类的画风，具有风俗画的特点，是其中色彩表现最为动人的作品。积雪未融的小溪蜿蜒曲折，若隐若现，与远处山峦连接成一条贯穿画面的对角线，这是吕斯百的作品中常常采用的线性结构和画面分割。黄土地、河岸边金黄色的枯草与紫灰色的树木枝丫、簇簇灌木以及蓝紫色的天空形成感人的色彩对比关系。当时吕斯百常用颜色只有七八种，他打趣地说“风流不在衣裳多”。这些颜色以类土色的暖色居多，再加上群青和象牙黑。他认为以这些暖调的类土色来组织画面色彩的交响乐般的效果，更能引人注目和表达感情。吕斯百的陕北“土色系列”作品，色彩的对比效果铿锵嘹亮，富于感染力，是对自己以往田园式风格的新突破，也与他后来的“青绿江南”作品有着鲜明的色调反差。冬日蓝天下，金黄色的土地和暖日融融中的人家。在土黄色的基调上，强烈的明暗和冷暖对比，仿佛西斯莱的诗意手法。

吕斯百虽然极少画以人物为主题的作品，但是他的内心里和画面上从不缺乏对人生的关注。对画面点景人物的关注和表现，是吕斯百这一时期油画作品的重要特色。点景人物使吕斯百的画面诗意更加完整，为他的作品增添了人文色彩。吕斯百的点景人物有着中西绘画传统两个渊源，可作为其作品风格研究的独立命题，与那些以炫耀技巧和张扬个性，极力显示自己作品的人不同，吕斯百是将自己与景色、人物自然融合，使观众关注作品而被引入画面情境。吕斯百一贯强调人物速写对油画创作的重要性，从他的画面场景中那些或静或动的人物身上，可见他在写生的紧迫中寥寥数笔把握人物的本领。其朴拙、天然，可以在西北的民间美术中寻其渊源。吕斯百1949年以前的作品，点景人物多为少量悠闲人适配宁静的诗意主题。

而在他西北时期的作品中,点景人物明显增多,这是他对集体力量的体验,这是新中国给予他的特殊体验,是深入生活后对“人民”涵义的一种理解。这以后,吕斯百的许多作品中的热烈情绪很大程度上是依托着这成群结队的点景人物来体现的。

《陕北山道中》半个世纪以来少有推介,是令人遗憾的。这组陕北写生作品中值得记忆的还有《陕北宜川一瞥》、《宜川初雪》、《延安冬日》等。

西北七年,远离主流艺术圈而获得的清静,使吕斯百将作品锤炼得更加厚实,画面潜在的诗情愈显雄强博大。在重庆时期他努力追寻的“崇高”、“伟大”的艺术品质,在此逐渐显现出来。今天看来,时势使吕斯百独处僻壤,倒使他能够安心思考和实践,这无疑促使他的绘画风格发展得很独特,由江南温润滋养的婉约转向西北粗犷磨砺而生的豪放。

四、写意风范——在江南的写生作品

1957年暑假,吕斯百调回南京。时隔八年后又回故园,吕斯百将好心情从西北带回江南。在以后的几年中,他在长江流域一带画了一系列风景画。这些作品少有发表和评述,是中国油画史研究中的疏漏。《镇江》(焦山风景)、《金山寺塔》、《三叉河》、《苏州运河》、《江帆》等是其中力作。自1934年留法回国以来,吕斯百这时才得以将长江及其河网、田野、城镇作为描绘对象。

江南景色温润青葱,与西北风物对比鲜明。江南重温,吕斯百的内心是幸福的。在平和愉悦的心态下,他对创作活动充满热情。在几年中完成的一系列沿江作品,给长江的江苏段画了一幅幅肖像,可以说还具有一些图像志意义。沿江作品继续着吕斯百绘画题材中的舟桥情结,体现了吕斯百风景作品中的人文关怀和对家乡的热爱。在对油画民族化的思考和实践日渐成熟的情况下,更为自觉地强调画面的写意因素,在笔触的运用上尤其有代表性,作于1964年的《江帆》最为典型。《江帆》是吕斯百一生油画创作中后阶段的精品,是他的大幅写生作品中画得最为即兴的。江面上百舸争流,帆影点点,错落有致。吕斯百以直率写意的笔触将这川流不息的动态场面凝固成一个感人的画面瞬间。《江帆》的出现是吕斯百画风转变的一个好兆头,他本应借势而上,然而时运不济,他的新探索如江上行舟,来去匆匆。

这时期吕斯百的静物画,尤应提出的是作于

1961年的《天竺》。天竺是岁寒隽品,被赋予敢于战胜严寒和不与春芳争艳的风骨。《天竺》寓寄人格精神,画风轻松、写意。花枝的描绘,出枝撒叶似国画运笔。从《天竺》中的簇簇红果,回顾兰州“新桥”工地上的石子、《莴苣、菜花与蚕豆》里的蚕豆,吕斯百将这些“小颗粒”描绘得别有情趣,使画面增色不少。

1964年,作为对老教师的照顾,学校安排吕斯百轮休。他南下经湛江去海南岛作为期三个月的写生。三十年前吕斯百也曾画过亚热带的风景,那是途经西贡所作。他此行所作,大部分是即兴的写生小品。在近年艺术品拍卖会上不时会见到这些情趣盎然、神采奕奕的小画,如《摘椰子》、《凤凰树下》等。

五、最后的《田野》

《田野》作于20世纪70年代,是吕斯百晚年最后的作品之一。

吕斯百从1966年5月“文革”开始到1973年1月逝世的六年多时间,作画与教学活动都停止了,只能不断做着政治学习、劳动改造、接受审查、交待问题等事情。1949年以后,吕斯百经过华北革命大学的“改造思想”,再有西北七年的磨练,培育了他积极向上的精神面貌,又经60年代初的“风和日丽”,他满以为从此卸去了历史包袱。“文革”中重提“旧帐”,是对他心灵的重创。

1972年,六十七岁的吕斯百被允许恢复工作。为参加在江苏省革命文艺学校集体创作《南京长江大桥》,吕斯百实地写生了三次,参与完成了四件作品。由于心有余悸,加之技艺荒疏,他笔下难现昔日光彩。

虽然经历了如此身心磨难,但是在《田野》画面上依然清新明快、悦目悦心。面对这样的画面,人们很少会去揣摸作者的处境。吕斯百一生多坎坷,大半生的行政工作让他琐事缠身,人际关系中的难摆平衡也使他屡遭误会。然而,人们很少听到他的抱怨和解释,最让人敬佩的是他未让灰色的情绪沾染到他的画面上。没有忧伤的画面境界使人感动,他是那种在追求与表现美好事物时就忘却了一切个人恩怨的人。诚如王国维所言:“独美之为物,使人忘一己之利害,而入高尚纯粹之域。”

(作者单位 厦门大学艺术学院)

责任编辑 韦平