

北大荒风情



版画选

北大荒风情版画选

Selected Woodprints of Scenes
in the Great Northern Wilderness

上海人民美術出版社

Compiled and published by the Shanghai People's Art Press

北大荒风情版画选

责任编辑：陆宗铎 封面设计：冒怀苏

上海人民美术出版社编辑出版

上海长乐路672弄33号

新华书店上海发行所发行 上海市印刷九厂印刷

开本 787×1092 1/12 印张 9

1986年5月第1版 1986年5月第1次印刷

印数：0,001—4,050

统一书号：8081·14302 定价：18.20元

小 引

当我细细地品赏着北大荒风情版画时，在我眼前好象绽开了朵朵鲜丽的山花，同时也仿佛闻到了阵阵北国泥土的芬香：我被带到一个质朴恬静的诗一般的意境之中去了。

这些富有乡土气息、生活情趣和艺术魅力的版画作品，绝大部分出自二十来岁的青年之手，人们亲昵地称他们为“小北大荒人”，在版画队伍中，又称他们为“第三代”。确是这样，他们是老垦荒战士土生土长的后代，是北大荒版画艺术园地里勇于探索的新秀。

从茫茫荒原踏出了《第一道脚印》（晁楣作），到一望无垠的收割过庄稼的垅垅起伏大地的《家乡》（杨凯生作），以至家家户户都升起了电视天线的《寨外村》（李元军作）……垦区这种日新月异的现实生活，不能不在艺术创作上——从题材内容到形式风格带来深远影响和

引

巨大变化，但是它们彼此之间又有着不可分割的内在联系，这正是植根于生活土壤的艺术的时代特征。北大荒版画的老一辈和新一代，始终不渝地坚持立足垦区、表现垦区、深入生活、讴歌生活这一创作信念，因此，在他们身上可以清楚地看到老的传统和新的起点之间的继承与发展的紧密关系，也正是这种关系的代代相传而形成了版画领域里的“北大荒流派”。

我赞赏这些有血有肉的作品，我也赞赏这些作品的主人的创新胆识，因此，画集不仅给人以美的享受，同时也给人以智慧的启迪。为了让读者从中得到更多的实实在在的东西，我推荐在这方面做了大量深入细致地组织和辅导工作的郝伯义同志的经验总结文章：《林茂花繁永续常荣——垦区版画后继队伍的培养》。

林茂花繁 永续常荣

——垦区版画后继队伍的培养

郝伯义

北大荒的生活孕育了北大荒版画艺术，同时造就了一批批版画艺术家。

垦区新一代版画作者，继承老一代版画家的光荣传统，扎根生活，艰苦创作，努力探索，产生了一批批新作品。从垦荒者居住的“马架子”，到现代化的国营农场群，揭示着北大荒发生的深刻变化。如果说老一代北大荒版画主题是反映十万转业官兵开垦北大荒的豪迈壮举，那么，新一代北大荒版画作者则是描绘向农业现代化进军的新业绩。他们象老垦荒战士那样，在劳动、工作之余，在田野里、机车旁、晒场上、丛林间勤奋作画。沿着拓荒者开创的艺术道路，始终不渝地坚持生活与创作的信念。

永远匍匐在生活的泥土上

立足垦区、表现垦区、讴歌生活，是我们进行创作的基点，离开熟悉的垦区生活，我们就失去创作之源。我们的作者老老实实地在生活中细心观察，深入理解，忠于感受，勤奋实践，不断创作出具有乡土气息的新作品。三中全会以后，农场职工逐渐富裕起来，生产队面目日新，电视天线林立。小作者李元军创作的水印木刻《塞外村》就是新生活的写照。农场职工家家有存款，几乎户户有电视，工余饭后，一家人围坐在电视机旁观看节目，这活生生的生活图景，激发着作者的创作冲动。但他没有直观地表现看电视的场景，而是通过林立的天线揭示出职工生活的富裕。作者在形式上做了适当的夸张，使作品具有一定的形式感。

不同的生活环境，决定着不同的感受。一些新作者就是从自己身边的生活开始搞创作的。小作者蒙希平和千万户农场职工一样，利用房前屋后种树栽瓜，饲养家禽，他为自家的鸡鸭满圈自豪。出于这实实在在的感受，创作了两套生活小品。如《孩子、妈妈》、《初雪》等。虽然每个作者的生活感受是有限的，但只要能够和生活和劳动的脉搏一致，和人民共呼吸，就能够在有限的现实里反映出生活的内涵，创造出有景有情的图画来。老一代北大荒版画家

的作品记录着北大荒开发过程中震撼人心的生活；七十年代的知青作者又表现了他们在边疆的劳动、生活的巨大变化；现今的第三代小作者们则反映了农场向四化进军的新姿。不同历史时期的人，创作不同特点的作品，作者不可能离开他熟悉的生活去进行艺术创作。丰收的汗水、收获的喜悦，激发着作者的创作激情，丰富了作者的艺术构思，小作者周祁出生成长在友谊农场，他呼吸着扑鼻的麦香，在拖拉机履辙中学步长大成人，成为人民教师，熟悉农场的过去更熟悉农场的今天。他和学生们一道下地劳动，高效率作业的引进农机具，生产队长不用徒步来往于各地号，以通讯设备指挥生产的场面，都是他孩童时期憧憬过的农场未来，而今变成了现实。农场昔日的荒漠他是不熟悉的，因此创作不出早期内容的北大荒版画作品。他从熟悉的生活中寻找艺术的表现对象，从而创作了水印套色木刻《晨光》、《芳春》。垦区生活是丰富多采的，劳动场面的宏伟气势，麦浪林海机器群，以及与江南水乡截然不同的辽阔大地，都为作者陈玉平所熟悉。他是水利技术员，走遍了他所在农场的山山水水。《我的家在东北松花江上》就表达了他对新家乡的热爱。他的许多作品之所以有浓郁的乡土气息，为群众所喜欢，为专家们所称道，原因就是作者热爱生活，熟悉生活。诚然，对熟悉的东西也可能熟视无睹，这是身在生活之中，心在生活之外的结果。要熟悉生活，就要深入生活。我们的许多作者就是因为热爱、熟悉生活，创作题材才源远流长，永不枯竭。

在生活中进行业余创作的特点是：作者各有本职工作，创作是“副业”，也正因此，作者处在生活中创作，才随时可以在花絮间采蜜，酿造作品。垦区的作者很分散，而且相距很远，只有生活是相互沟通的渠道。新作者大都是老垦荒战士的后代，生长在农场，对农场的发展历历在目，成为“小北大荒人”。生活造就了人，人建设了生活。“小北大荒人”不同于父辈有南征北战的经历；又不同于知青有见多识广的城市烙印；也不同于普通农村的孩子。他们社会

来往较多，生活在介于城乡之间、工农之间的农场，这是一些新类型的青年，因而，艺术活动是他们生活的需要，他们对北大荒版画具有特殊的共鸣。那些表现农场过去的生活画面，俨然成为他们生活的教科书。他们虽然不懂创作，但生活和那些作品多么相象，于是，从速写入手开始记录着生活中的现象。他们的速写本上画着新盖起的住宅，画着园田、拖拉机、新式农机具，画着冬天的树、初春的江、金色的秋天、夏季的山峦。从这些直观的记录中，小作者们学着构思，画出一幅幅小构图，表达了他们对生活的理解。就是这些简单的构思，引导他们起步就以生活为他们的最好的老师。如果没有这简单的起步，创作永远是口头上的事。在速写的基础上加工、整理草图，是初搞创作的入门方法。小作者李健创作的套色木刻《采石歌》便是取材于他家附近的采石场。他参加过石场劳动，每逢进山出山都要路经石场，女工们开采的石块，盖起了八五三农场大俱乐部。宏大的建筑就是采石女工们劳动的结晶，他又工作在这个俱乐部里，因此他的感受是深切而独特的，于是创作了这幅作品。速写是生活的直接记录，并不能直接地成为好的艺术构思，于是在老作者的帮助下，对照生活，再深入，另起步，反复地从生活中采集素材，直至搞成作品。生活——构思——生活，是垦区作者共同遵循的创作道路。

为了开扩眼界，我们分批分期地组织作者在广大垦区旅行写生，走出各自的生活天地，丰富生活感受，增进生活知识让他们在又熟悉又陌生的生活环境中去比较，把“广度”和“深度”结合起来，加深对生活的理解，扩大生活的视野。创作要依据生活进行艺术加工，进行再创造，不是瞎编。我们的作者在分析一个构思，一张草图时都掌握着一把生活的尺子，用这把尺子去检验、去推敲、去提高。那种不是出自生活，为追求形式，不惜颠倒生活和创作关系的做法，是我们所不取的。当然，艺术创作不是生活的图解，应允许归纳、夸张、创造，但这和脱离生活的臆造是截然不同的。我们有一位小作者，模仿某些流派的风格，

把几种色块拼在一起，甚至贴上某种真的物体，标上要人猜测的题目，结果在生活这把尺子面前，显示出了内容空虚，形式无当。垦区的作者开始学搞创作有两种倾向：一种是照搬生活；一种是离开生活去臆造，把垦区没有的东西拼在一起，求离奇追“新意”。有时，这两种倾向混在一起，每当这时，我们就要求作者回到生活里，用生活的尺子去“去伪存真”，按艺术规律去创作，几乎所有的作品都要经过生活的检验，所以，依据生活创作，是我们艺术实践的准绳。

在生活中探索艺术形式

适应生活的发展，努力探索艺术形式。早期北大荒版画的特色，是依据当时大规模的垦荒生活和北大荒的春夏秋冬变幻无穷的生活变化，以及大面积、大兵团机械化的集体作业为基础的，因此，使那些北大荒版画具有瑰丽多变的色调和气势宏大的构图，并具有荒原开发初期的乡土气息。随着北大荒建设事业的发展，当年垦荒者走过“第一道脚印”的地方，建起了农场群，笔直的大道通向四方，防风林、红砖房、白水塔和大地交织在一起，形成与往昔不同的新的特色，这就要求艺术形式也要与之相适应。那么新的形式能否寻找到呢？晁楣等同志的艺术实践早已做了回答。在八一年底的版画草图观摩会上，我们总结了以往的创作经验、教训，开始研究新生活，探索新形式，从习惯的油印方法中解脱出来，寻觅新的表现方法。开始由个别同志试搞了几幅水印木刻小品，供作者观摩研究。我们选择水印的方法，是在继承北大荒版画艺术形式的基础上，发挥水印木刻在表现上的特点所形成的。我们还着重学习了江苏水印木刻。江苏水印木刻以江南水乡为生活内容，它的形式秀丽、妩媚，山水相连，水味鲜明是它的明显特色。它的艺术形式和生活休戚相关，这是和北大荒版画有共同处的，但不能照搬。北大荒没有南国密布的河流、润泽的水乡，这里大江汹涌、丘陵起伏、原野无际，

适于大块墨色渲染,须有厚重、深沉之感,比之油印,水印可使同一块重色更富于变化,显得丰富。青年作者李元军,大胆探索,刻意求新,力图从生活中寻找概括的版画语言,他勾的画稿显示着大幅度概括生活的意境,几根粗犷的线条,几块搭配得当的色块,表现出对垦区生活的直觉印象。他创作的《塞外村》、《饶力河晚歌》、《大地的火》具有对形式美探索的特点。

大多数作者长期生活在垦区,生活会不会贫乏,题材会不会枯竭?垦区作者今年创作的大量作品证明:时代在前进,生活在变化,创作也可以不断发展。五十年代到八十年代各个历史时期的作品,无论生活内容、艺术形式,都有鲜明的时代特点,表明生活不停滞,题材也就不会贫乏。五八年张祯麒创作的《转移》,刻划垦荒队员四海为家,带着房子转移到新垦荒点;七十年代吴棣创作的《建新家》则反映知青在荒原上盖房砌墙;八十年代王连军创作的《垦区新村》刻划了大片新村的美,一排排的新房,一行行的白桦树,房前屋后的果林、树墙,点缀着人们的生活环境。这幅作品在六十年代是不可能出现的。作者对生活的认识不可能超越时代,超越生活。生产方式也不断发生着变化,友谊农场五分场二队、建三江洪河农场,引进先进的农机具,效率高,用人少,一车车丰收的粮食不用摊晒,装入烘干机即可运交国库,这标志农场建设发展的新水平。刘宝创作的《生产队长》,就反映了生产队长用电子计算机计算丰收账的场面。八十年代的作品,八十年代的生活一再证明了文艺创作的源泉就在生活的沃野土壤之中,扎根一个地区,艺术创作既不会停滞,也不可能枯竭。

播种、浇灌、新花簇簇

北大荒版画艺术的形成和发展,离不开一批投身于垦区生活的创作队伍。五十年代末,以晁楣同志为代表的一批转业官兵亲自参加过开发荒原的艰苦斗争。他们一边劳

动一边拿起画笔,形成一支不脱离生产的业余创作队伍。后来这支队伍在垦区党组织的支持下,克服困难,有了很大的发展,成了一个互相勉励,互相学习,融洽无间的创作集体。这一时期作者队伍的特点是:以复转军人为主体,人数不多,生活经历丰富,有创作经验。后来他们虽然离开了垦区,不仅创作仍在发展,而且他们的作品及其影响,他们的艺术传统和创作方法,也仍然留在垦区,成为促使后来战斗生活在垦区的业余美术作者继续创作的动力之一。七十年代,大批知识青年来到垦区,其中有一批青年业余版画作者继承了北大荒版画的优良传统。他们分散搞构思,集体搞创作,群众性的业余创作活动是这一时期的新特点。他们对垦区的创作发展起到了承上启下的作用。

八十年代,我们又从本地青年中培养了一批新作者,现在已达二十多人。这些青年绝大多数是一九五八年垦荒者的后代,是名符其实的“小北大荒人”。对于哺育过自己的黑色沃土,他们的感情是纯真的。他们酷爱版画艺术,但由于基础较差,开始搞创作异常困难。我们从引导入手,花气力,花学费,从零开始抓队伍的重新培育。我们的办法是:首先让他们在工余多画速写,锻炼绘画技术。其次是让他们多看优秀的版画作品,象读书那样读画,吸收艺术营养。第三是鼓励他们多画创作草图,引导小作者理解创作的具体路子。每次草图观摩会之前,我们都发通知,提出具体要求,附上创作提示,供他们参考。在一定时候让作者集中起来,观摩草图,逐幅地由作者本人讲解草图,同时大家开诚布公地提意见,最后由我们归纳出修改意见。在我们认真仔细地指导下,经过多次的反复,使作者接触、实践木刻创作的全过程。他们搞过一、二张作品以后,兴趣更高了,就让他们带着草图、胶合板、油墨、刻刀、纸张回单位坚持业余创作。在这个时候要特别注意保持和他们经常性的联系,鼓励每个初学者不间断创作实践,以巩固成果。几年来,凡参加创作的作者都有机会在垦区的美术园地《北大荒》杂志上发表自己的作品。作者看到自己的艺

术劳动成果在群众中赢得了影响，受到莫大的鼓舞，于是干劲更大了。一些没搞过创作的小爱好者，也跃跃欲试，从群众中涌现的小作者越来越多，我们就可以“择优录取”了，于是，后继者不断跟上来，队伍日趋壮大。小作者赵湛江的第二幅创作《沃野深秋》在一九八〇年全国青年美展上获三等奖，七名小作者加入了黑龙江版画会。

创作要繁荣，关键在于发现人才。实际上，每个地区都有广大的美术爱好者，而且青年居多。七七年前后，知青作者陆续返城调动工作，他们离开垦区之前，常常把本地青年中的小爱好者介绍给我们，把他们的习作、草图一批批地寄来。此外还有一些慕名而来的青年主动和我们联系。出于爱护初学者的积极性，对他们的习作多以鼓励为主，批评指导为辅。还要保持建立起来的联系，做到每信必复，不使他们失望。这种联系常常持续很久，一旦发现那位爱好者初露苗头，就通知他参加创作班。现在许多作者就是这样发现、培养、成长起来的。但是并非所有的初学者都能成长为作者，对一些进步慢的爱好者，我们也尽其所能去诱导，让他们从自身的教训中认识生活与艺术，技术与创作等各方面的关系。

争取领导的支持，是垦区开展美术创作的关键。要得到领导的重视，须组织者同作者一道做好工作，最重要的是用实际成果去争取。一个地区、一个单位、一个作者都应把业余美术活动看做是文化宣传工作的一个方面，不能要求把创作摆到不实际的位置上去。就垦区而言，领导的支持已经成为传统，这是因为老一代北大荒版画的组织者及许多同志艰苦卓绝的努力，赢得了领导的支持，开创了局面，为以后发展这项事业打下了基础。如今在国内，甚至国外，北大荒都是有影响的。人们知道北大荒除了垦区建设的成就和其它艺术形式的宣传以外，版画的宣传作用是不小的。如果我们关起门来搞创作，不表现垦区的生活，一味迷恋追求什么“流派”，什么形式，用领导提供的物质条件只画些头像、静物之类，或游离于垦区，远涉名山大

川，那么，要求领导的重视支持就成了无稽之谈。基于此，二十年来，垦区的作者一直牢牢地植根于垦区生活，以创作出一批又一批反映生活的作品，争取到了领导的支持。我们并非只搞创作，作者除了在各自的单位配合中心工作，进行宣传鼓动外，就是在办创作班时，临时性的任务，如为大型会议画图表、办展览，我们就全部放下手中的创作，全力以赴地去突击完成。领导看到这是一支指向哪里干到哪里，能“拳打脚踢”的战斗集体，不是一群以“画家”自居的人，所以就是遇到灾年，经费困难，也要拨款支持开展创作活动。

集体的智慧是无穷无尽的

要搞好一个地区的群众性创作活动，我们体会，发挥集体的智慧，调动全体作者的积极性，并能够组成一个以老同志老作者为核心的骨干“班子”，带领新作者不断提高，至关重要。垦区七十年代以来造就的几批青年作者大都是在老同志的帮助下，锻炼成长起来的。我们的骨干核心是由几位五八年的老同志、下乡知识青年老作者组成的。这些老作者都有一定的创作经验，他们运用自己的才智，影响诱导帮助新作者，使创作班办的很有生气。根据新作者不懂创作而有生活的特点，侧重帮助小作者出点子、出题目，动手帮助修改构图、修改造型。一旦构思定下来，老作者就集中讨论，定出修改方案，由新作者反复多次画草图，直至他实在画不出来，老同志再在原稿的基础上改画。新作者梁士夫是个种窝瓜的能手，半亩地经他栽培竟结出几千斤大窝瓜。他想努力表现霜打后的一片红艳艳的窝瓜丰收的景象，但因构图能力差，多次草图都被否定了，老作者陈玉平也有同样的生活，经陈玉平的改画，效果有很大的改观。新作者梁士夫很快地完成水印套色木刻《阳秋》的创作。依靠这个老作者“班子”的骨干作用，我们带出了一批又一批新作者。新作者成为老作者，老作者带新作者，循环不止，发展了创作队伍。可以说，创作班的每一幅作

品都是集体劳动的结晶。新作者每一进步，都离不开别人的帮助，新作者离开美术班这个集体，是难以独立完成一幅较好的作品的。

在创作过程中训练基本功， 坚持及时的指导

我们的新老作者绝大部分没受过专门的训练，基本功差。通过创作，结合创作提高基本功很符合我们的实际情况，并且已证明是行之有效的。创作需要有基本功，总不能等练好基本功再创作。何况一个业余作者的精力、时间、条件都是有限的，不允许在工作岗位上支起画架，摆上石膏做长期作业，因此，我们提倡带着基本功的问题去创作。在创作中想象力可以得到锻炼，不象习作那样盲目的临摹对象。创作中包含着基本功的各个方面，可以检验出作者缺乏基本功的主要方面，使作者抓住主要矛盾，下功夫去磨炼。小作者蒙希平只会用线条画轮廓，缺乏把握物体体面的造型能力。开始创作时，很不适应版画的表現手段，勾的线也缺乏主次，难以组成完整的画面。发现了这个问题，就让他刻苦练习形体造型，熟悉体面关系，再回到生活里画速写就改变了方法。从此画的物体厚实了，整体感也强了，基本功有了明显的提高。技巧的提高单靠办班也是不够的。小作者如果总不离开拐棍就会进一步退两步，成果不易巩固。为此，我们给作者发速写本，规定作者必须坚持经常练习，多观察，多画，注意方法步骤。长期的创作实践证明，没有机会系统地接受专业训练的业余作者，完全可以在创作的带动下使基本功得到提高。

业余作者的培养不能停留在一时一事上，只有经常地不间断地和作者保持密切联系，关心他们的创作，解决他们的困难，当好他们的“后勤部长”，做到“种”（发现人才），“管”（培养、指导），“收”（出成果）。一幅作品的产生，实际上是长期多方面努力的成果，只管收不问种和管，创作成果是没有保证的。尤其不能一有展览就只向作者要作品，作

品到手，一切完事大吉。我们的组织工作在办班时工作量集中，而不办班时组织工作是细水长流，经常保持和作者的联系。作者从创作班回到单位并不是创作的结束。他们不断地把新的草图寄给我们，我们也及时地复信提出修改意见，以至动手改稿。意见要具体，禁忌什么“不足”、“似乎”等不肯定的意见，以免作者拿不定主意。这种联系是耗费精力的，有时必须把手头的其它工作放下来，或利用早晚的休息时间复信看稿。这样才能做到及时退稿回信，以急作者之所急。

立足垦区，放眼世界 大胆探索，努力创新

我们主张在创作上立足垦区，在学术上放眼全国和世界，把了解到的学术动态转告作者。通常一信复写多份寄给作者，以开扩作者的耳目，提高艺术素养。1982年，我们从长期习惯的油印木刻转向试搞水印木刻，得到初步的收获。水印，对我们是陌生的，但水印木刻在国内外有悠久的历史。我们要掌握这种方法，除了借鉴，还必须结合北大荒版画已经形成的艺术风格。因此，这种探索、创新是对我们自己过去的创作而言的。近二年，我们和新作者共同感到在新形势下原有的表现方法不能满足群众日益增长的艺术欣赏要求。艺术创作的规律表明生活内容是发展的，艺术形式也应多样的。那么，我们的北大荒版画不能用多种形式去创作呢，我们认为可以的。开始，我们启发新作者和我们一起思考如何变，并全面地总结了以往的经验、教训，以便集思广益，为思变作好思想准备。同时，我们先由个别同志，试验性地创作了六七幅水印小品，以期找出附合垦区生活特点的水印方法。油印套色版画和水印套色版画各有不能代替的特点。油印版画的纸张不必太讲究，通过油墨的厚薄可以拓印出预想的效果，但讲究刀法，而水印有利于追求“版味”、浑染味。同一块色版中着色多少，墨色浓淡都要结合纸的特性，拓印时还可能出

现意想不到的效果。空白的利用，应白而不空。在印制工具、纸张、颜色的选择上也集中了作者的智慧、办法。作者周胜华第一个用过滤纸油印版画，获得意外的效果。他创作的《完达山下夜不静》是将油墨轻轻拂于纸面，产生了雪夜特有的意境。在他的影响下，许多作者在水印木刻试印中不断有所创新。

艰苦奋斗，永葆创作的朝气

垦区为我们搞好创作提供了充分的物质条件。胶合板、颜色、纸张、工具等物质需要，组织上都尽力满足我们，但我们知道每滴颜色都是垦区广大职工汗水换来的。我们禁忌浪费，尽量节省材料。生活上，工作上我们都注意继承老一代北大荒版画家艰苦创作的工作作风。每年冬季，我们的作者从几万平方公里的土地上，来到一间三十多平方米见方，搭着双层睡铺，摆着几张简陋工作台的创作室。有时几个人轮流用一张桌子作画，最多时达到二十多人同挤在这间陋室里。晚上，双层铺睡满了人，工作台上、过道间搭上临时床过夜。办班期间，每个作者还轮流承担着采购物资、搬运、出差送稿等等大量的繁琐工作。工作条件的艰苦，创作丰收的喜悦，只有这间陋室的人才能体验到。作者刘平、罗石昕婚后刚几天，接到通知就离开新娘，带着行李来到创作班，和大家在一起渡过他们创作的“蜜月”。新娘来到美术班，新郎正在紧张印画，舍不得时间陪同新娘逛商店，游江边。这间陋室对业余美术作者产生的巨大魅力，变成了创作上的动力，半年多的时间里，三十多位作者，几次来往于生活的大地和陋室之间，获得了空前的创作丰收，共产生了近一百四十余幅新作，其中有九十幅选出参加在北京举办的《北大荒风情版画展览》。

组织者在和大批青年作者共同创作的过程中，得到了锻炼，获得了青春的活力。组织者虽然要把大量精力，时间投放到组织工作中去，甚至要有自我牺牲精神，但在和青年作者朝夕相处的日子里，他们身上的青春活力，对生

活的敏感，对创作的酷爱精神直接间接地影响组织者，产生了新老之间的交流。组织者的生活阅历是有限的，和青年作者相处，从他们带来的大量生活素材、草图中，开扩了眼界，补充了生活上的不足，丰富了知识，从而迫使组织者进一步深入生活，细心观察，以便在研究揣摩作品中取得发言权。青年作者接受能力强，进步快，通过几张作品的创作就会达到一定的水平，因此，组织者想用自己的作品影响新作者，就必须在繁杂的工作中，见缝插针地坚持出作品。不这样，组织者就难以对初学者施以身教，就会是“天桥把式”。在一个创作集体中，组织者虽然起着重要的作用，但切不可过高地估价个人的作用。起作用的是集体，没有以老同志老作者为核心的骨干力量，没有全体作者的努力，任何高明的组织者都是无能为力的，无所作为的。

我们在组织创作上还没有成熟的经验。作者的单位对我们过多地占用工作时间搞创作有意见；如何组织作者挖掘题材，表现垦区英雄人物的精神面貌，还有待于实践解决；作品不耐看，初看有点新鲜感，细看不耐琢磨，经不住推敲；作者缺乏必要的基础训练；文化水平低、全面修养差等等是我们的严重不足。但，我们对于面临的这些问题，有信心通过不断学习、摸索、实践逐一克服，使垦区的业余美术创作有更大的提高和发展。

目 录

- | | | | | | |
|-----------------------------|-----|------|------------------------------|---------|------|
| 1. 惊 蛰(38×45cm) | 郝伯义 | 1982 | 24. 秋 实(34.5×65cm) | 陈士才 | 1983 |
| 2. 三月催绿(32.5×42.5cm) | 赵湛江 | 1982 | 25. 山 珍(62×43cm) | 郝伯义 | 1982 |
| 3. 阳春三月(46.5×43.5cm) | 丁立江 | 1982 | 26. 运(63×54cm) | 张喜良 | 1983 |
| 4. 不夜的新村(41×60cm) | 陆中华 | 1983 | 27. 沧 雪(35×75.5cm) | 赵湛江 | 1982 |
| 5. 秋 月(45.5×40cm) | 梁士夫 | 1983 | 28. 新 春(59.5×53cm) | 王晓林 | 1983 |
| 6. 天涯湾(54.5×40cm) | 郝伯义 | 1982 | 29. 初 暖(35×64.5cm) | 贾修国 | 1984 |
| 7. 风 尘(45×76.5cm) | 李 健 | 1983 | 30. 麦黄时节(38.5×51.5cm) | 刘荣彦 | 1982 |
| 8. 驭手, 你早!(59.5×41cm) | 赵 勇 | 1983 | 31. 考试之后(50×58cm) | 朱连生 | 1983 |
| 9. 春 水(46×35cm) | 张朝阳 | 1982 | 32. 荒原花月夜(33.6×43.7cm) | 李亿平 | 1982 |
| 10. 丰收的喜悦(45.5×51cm) | 于承佑 | 1983 | 33. 盛 秋(54.5×51.5cm) | 赵 勇 | 1984 |
| 11. 刺 儿(60×48cm) | 刘 宝 | 1983 | 34. 大豆姑娘(39.5×45cm) | 陈玉平 | 1982 |
| 12. 老疙瘩(29.5×29.5cm) | 张良武 | 1982 | 35. 冬(17×26.5cm) | 李 梅 | 1982 |
| 13. 护 林(39×57cm) | 贺 林 | 1984 | 36. 春 鸣(28.5×35.5cm) | 杨凯生 | 1982 |
| 14. 晨 妆(41.5×41.5cm) | 张朝阳 | 1982 | 37. 回 春(34×70cm) | 刘全德 | 1983 |
| 15. 山果落了(47×56.5cm) | 刘 宝 | 1982 | 38. 追 花(38×71cm) | 刘荣彦 | 1983 |
| 16. 高山青(41×44cm) | 丁立江 | 1982 | 39. 边寨巡医(41×60cm) | 李亿平 | 1983 |
| 17. 寨外村(40×37cm) | 李元军 | 1982 | 40. 采石歌(37.5×47.5cm) | 李 健 | 1982 |
| 18. 汲(40×44.5cm) | 刘 平 | 1982 | 41. 隆 冬(47×70cm) | 杨少军 | 1983 |
| 19. 踏霜行(38×55cm) | 刘 宝 | 1982 | 42. 秋 夜(35.5×61cm) | 赵立军 | 1983 |
| 20. 农 家(25×28.5cm) | 张喜良 | 1982 | 43. 霞(23×35.5cm) | 于广夫 | 1982 |
| 21. 丫 儿(37.5×74.5cm) | 张良武 | 1983 | 44. 大地的火(37×43cm) | 李元军 | 1982 |
| 22. 刺猬与猴头(31×25.5cm) | 李 健 | 1982 | 45. 我爱荒原(38×54cm) | 于广夫 刘向荣 | 1982 |
| 23. 鱼 秧(45×45cm) | 李述贤 | 1982 | 46. 挠力河晚歌(35×44.5cm) | 李元军 | 1982 |

47. 暖 冬(27×45.5cm)周胜华 1982
 48. 家 乡(40×59cm)杨凯生 1983
 49. 秋天里(49.5×60.5cm)张学诗 1983
 50. 芳 春(30.5×44cm)周 祁 1982
 51. 踏 浪(46.5×70.5cm)丁立江 1983
 52. 霜 晨(34×58cm)陈玉平 1982
 53. 小 庄(32×54cm)周胜华 1983
 54. 入 冬(41×70cm)赵 勇 1983
 55. 艳 冬(31×49.5cm)陈文举 1983
 56. 哨 卡(46.5×55cm)张喜良 1982
 57. 雪 春(61×63cm)李福茂 1983
 58. 收 获(45×63.5cm)陆中华 1984
 59. 荒原展翅(39×50cm)李亿平 1982
 60. 乡 情(47×69.5cm)郝伯义 1983
 61. 歌与梦(31.5×50.5cm)张朝阳 1982
 62. 足 迹(43×55cm)杨凯生 1983
 63. 春 喧(31.5×45cm)张喜良 1982
 64. 鹿 笛(42×44.5cm)刘向荣 1982
 65. 玉米香(44.5×60.5cm)张良武 1983
 66. 孩子、妈妈(35×35cm)蒙希平 1982
 67. 融 暖(35×35cm)蒙希平 1982
 68. 初 雪(35×35cm)蒙希平 1982

69. 送 暖(41.5×60cm)张良武 1984
 70. 沙 溪(60.5×49cm)陆中华 1983
 71. 雁 岛(37×54.5cm)丁立江 1982
 72. 晨 鸽(35×44cm)罗石昕 1982
 73. 秋 贮(39.5×41.5cm)罗石昕 1982
 74. 雪 乡(53.5×41cm)郝伯义 1982
 75. 夕 歌(35×65cm)周胜华 1982
 76. 春 流(49×38cm)郝伯义 1982
 77. 我的家在东北松花江上(65×36.5cm)陈玉平 1982
 78. 艳 秋(41.5×35.5cm)李福茂 1982
 79. 爽 风(34.5×24cm)于广夫 1982
 80. 渔村冬夜(45.5×35cm)王连军 1982
 81. 葵花村(35×57cm)曹向东 1982
 82. 完达山下夜不静(35×48cm)周胜华 1982
 83. 冰 帆(43×50cm)李福茂 1982
 84. 荒原上(60×56cm)刘向荣 1982
 85. 收玉米(41×60cm)赵 勇 1983
 86. 松花江上(42.5×45cm)李亿平 1983
 87. 夕 照(37.5×72cm)刘 宝 1983
 88. 秋 染(48.5×40cm)丁立江 1982
 89. 盛 夏(35×55.5cm)张春喜 1982
 90. 阳 秋(31×49.5cm)梁士夫 1982



1. 惊 蛰
The Waking of Insects

郝伯义
Hao Boyi

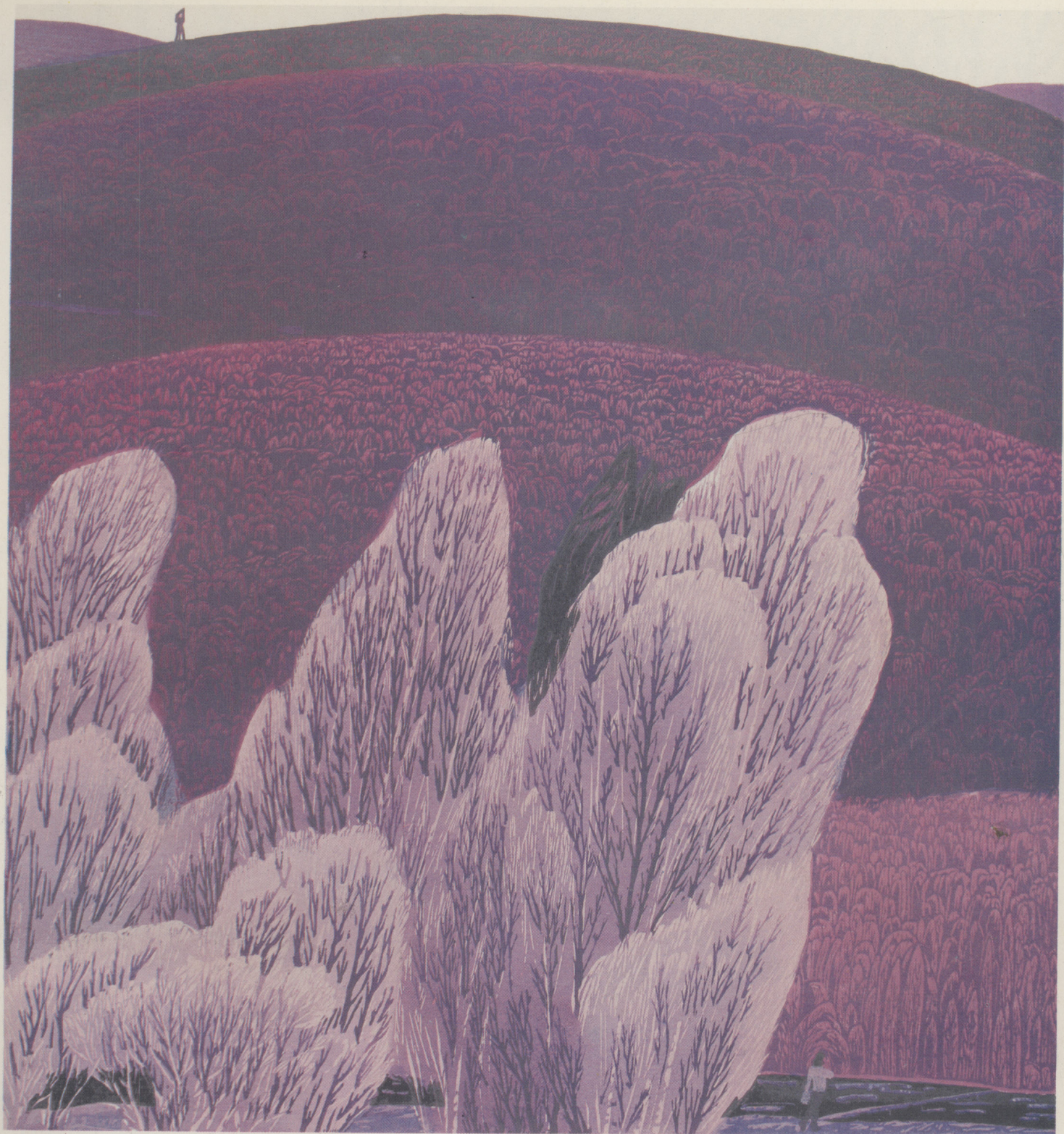
2. 三月催绿

赵湛江

The Growth of Verdure in March

Zhao Zhanjiang





3. 阳春三月

The Spring Month of March

丁立江

Ding Lijiang

4. 不夜的新村

A New Village Where Night Never Comes

陆中华

Lu Zhonghua





5. 秋 月
The Autumn Moon

梁士夫
Liang Shifu