

The background of the cover is a rich, textured oil painting of a forest. The scene is filled with various shades of green, from deep emerald to bright lime, representing the dense foliage. Sunlight filters through the canopy, creating dappled light and dark shadows on the forest floor. The brushwork is visible, giving the painting a sense of depth and movement. The overall mood is serene and naturalistic.

# 艾中信艺术全集

中国大百科全书出版社



ISBN 978-7-5000-7733-6



9 787500 077336 >

ISBN-978-7-5000-7733-6

定价 880元

# 艾中信艺术全集

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艾中信艺术全集 / 艾民有著. —北京:

中国大百科全书出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5000-7733-6

I. 艾… II. 艾… III. 油画—作品集—中国—现代 IV. J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 117581 号

编委会

顾问: 靳尚谊 詹建俊 朱乃正 钟涵 翁乃强

主编: 艾民有 吴燕生

责任编辑: 张辰五

装帧设计: 张慈中

制版: 北京全彩时代广告设计有限公司

责任印制: 乌灵 汤红丽

艾中信艺术全集

艾中信 著

出版发行 中国大百科全书出版社

印刷 北京华联印刷有限公司

版次 2007年8月第1版 2007年8月北京第1次印刷

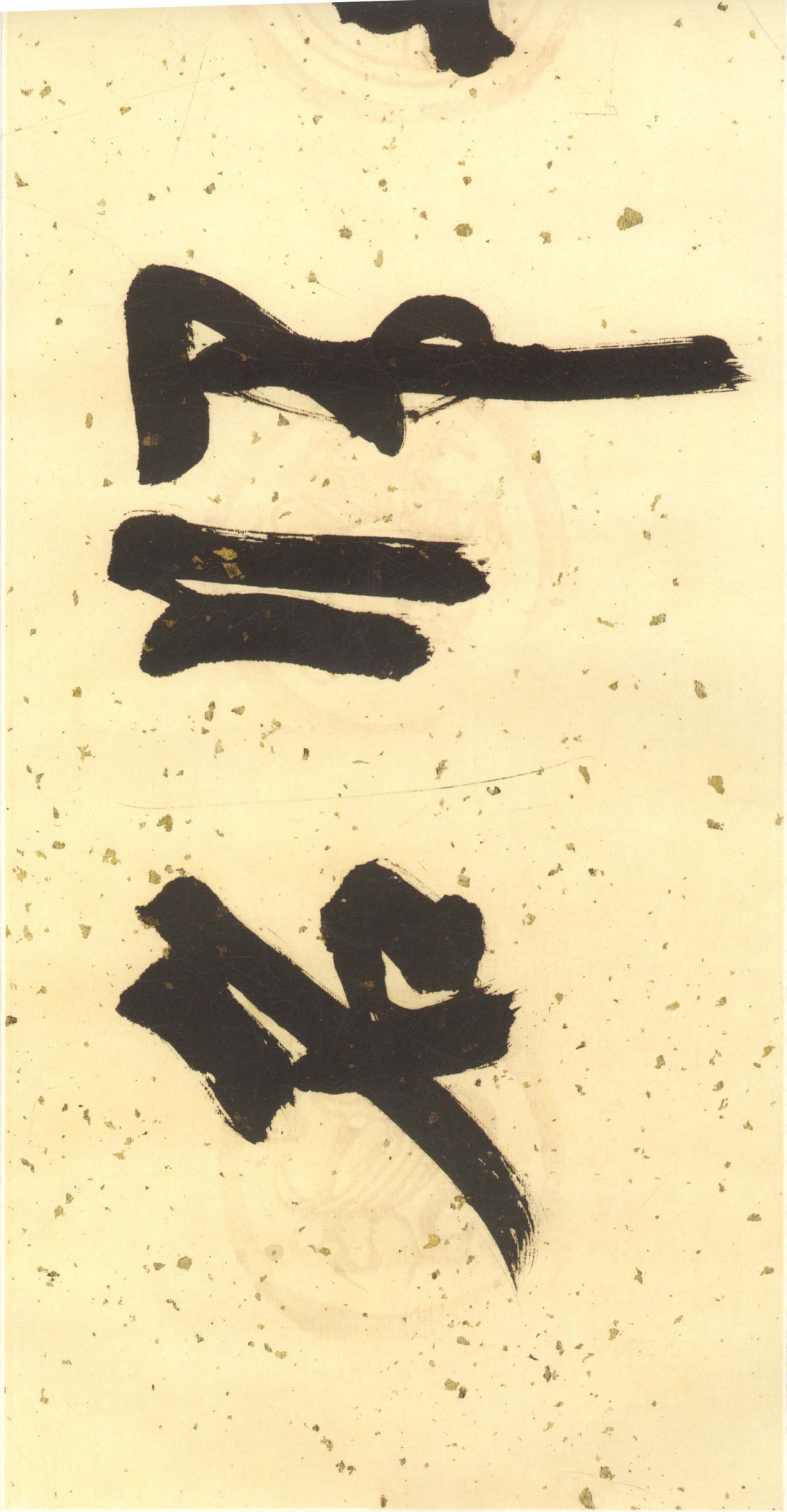
规格 开本/760 × 1030 1/8

印张/42 字数/120千字

书号 ISBN 978-7-5000-7733-6

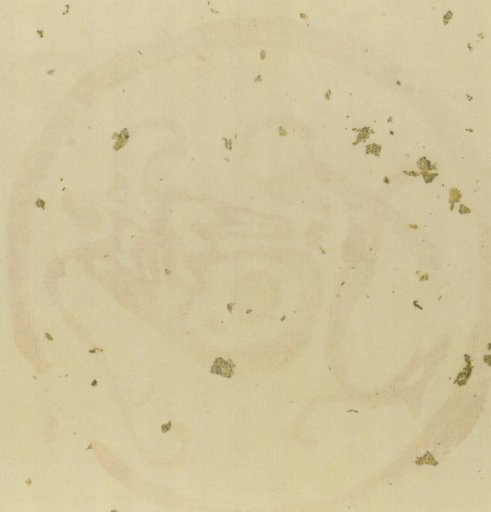
定价 880元





正

乃心敬題



# 回望他隐去的身影——艾中信的艺术人生

钟海

我们的先生艾中信辞世已经两年了。两年来他的亲友们一直在筹备着他的遗作展和纪念画册。他生前从来没有办过这样的个展，此举既是追思又是补行一次迟得太久的回顾。我作为艾先生的学生，在参与这项工作期间重温手泽，倍增感怀，又受托著文，自不敢辞。艾先生本来在美术界声望很高，但是十多年来人们似乎把他忘记得太快，他是悄然隐去的。这更使我不能懈怠，觉得有责任在世人前叙述好师长的形象，并将其作为一段历史的个案性研究反映出来。

艾中信和很多同代艺术家一样，他们走过了从20世纪初到跨越世纪末的历程，他们的人生与艺术都与这个时世紧密地联系着。要全面认识这样的艺术家，最好是先不要局限在专业身份上。在回望艾中信隐去的身影时，我们可以突出地看到他的整体形象是由三个方面组成的：他是一位参与推进中国现代油画发展的优秀先驱，同时是一位忠诚于教育事业的良师，而在这二者之前，他是一位矢志为人民服务的知识分子和共产党人。这为人、治艺和施教三个方面在他身上是相互依存的。本文就此先作简述。

艾中信本是农家子弟，他的父亲是一位参加过同盟会的塾师，母亲和前妻都在上海郊区川沙县养正村务农。耕读之家是他成长的摇篮，使他从小涵泳在劳动与乡上的感情里。他的兄长艾中全是学徒出身的老共产党员，他受了这位兄长和一批好教师的影响，在上海城乡时世变化的环境下，早期就有了对社会与人生光明的追求。后来进了大学，成为以徐悲鸿先生为中心的进步人士文化圈中的一名后生，在抗日战争中受到锻炼，已有民主主义思想的自觉。解放前几年，在两个中国之命运的决战中，他经上海到北平，先在以苏联为背景的《时代日报》编辑美术副刊，初上评论阵地，后到徐先生创建的北平艺术专科学校为北方进步群体“北平美术家协会”的青年中坚。北平解放后不久，他在参加京郊土改后即加入了中国共产党。我在不久前看到了他那时写的思想材料和董希文、冯法祀等同志的介绍材料，其中清楚地显现出他走向与工农相结合的诚挚心志。此后几十年他就一直是中央美术学院专家群中的骨干，并且其作用从学院辐射到美术界。他满腔热忱、孜孜不倦地为人民共和国的美术事业努力工作，曾长期身兼教务和党的工作，创作和写作“双管齐下”，又参与美协事务，里里外外一把手，

人们都知道美院有一位勤恳的“老艾”。他的身影活跃在青年学生中，活跃在农村、工厂、边疆、林区、老根据地和前线，也活跃在出访外国的文化使者行列里，他从来没有表示过困倦消极。应该说，他是中国现代社会曾特有的文化战士型这样一种风格的实证。赖有一代文化战士型的现代知识分子，新中国起始的文化事业才得以推进，后辈才能有序地承接他们的事业而走下去。在这里，艾中信的个人性格起了显著的作用。他既有奉献精神，带头认真做事，又团结同志，注重艺术实际，谦诚温和，基本上没有或很少受教条主义与宗派主义的沾染。他心中的社会主义方向是明确的，凭着内行的认识总是期望着一个充满创造活力的艺术局面。这样的人在当时往往更要任劳任怨——所谓任怨，就是积极工作反而致咎，在一个接一个的政治运动中遭受指责、批判以至斗争。据我的了解：艾中信在“十七年”的前几年还比较顺利，1957年就“剪了辫子”（当时的政治运动术语，即在内部检查过关）。到了1964~1965年美院的社教运动，他被当做“资产阶级知识分子在党内的代表”，被整得厉害。此浪未平，“文革”即起，他被揪进“牛棚”，其时我曾一同遭罪。“文革”后期，他被逐步恢复工作，到80年代初又被一位复出的领导人视为“右倾”而屡受冷落，这是“左”风在新时期遗留的表现。可以看出：艾中信被给予的命运是用了批，批了用。在改革中上级曾要他当院长，他谦辞身退。他的为人不愧为20世纪中国文化战线上任任劳任怨的一名精英。

艾中信在美术教育职务上工作了近50年之久。美术界许多今人都曾是他的同事或学生，所以他被习称为“艾先生”。中国现代美术曾经有重教的传统风气，一代代学成的美术家，都执教甚至以教为主业，究其原因大概是两个历史条件造成的：一是文化市场不发达，职业画家难以有出路；一是人才奇缺，画家热心于施教以培育队伍。当然，这是会有困难的。在我自己初任教师时，青年人中已常有教学与创作的矛盾，因为教学所付出的精力太多，会在相当程度上有碍于创作。但是艾先生比较能处理好这个矛盾，他真是数十年如一日地自觉奉献，乐在其中。他的基本岗位一直在中央美术学院，是学院的一名功臣。如果考虑到这个学院按照国家的安排在全国长期地起过带头示范的作用，那么对艾中信之功的估计就要大得多。中央美院在实践中

曾顺利地形成了由原艺专、解放区和苏联的学院三者经验汇总的一个中国体系雏型。三者虽然各有不同，但在若干基本上能互容或互补。艾中信作为徐先生学派的传人，又热心向老区同志取经，他执行和推动这个体系是既有识而又尽力的。他积极带领学生深入生活。1953年他执笔总结的《绘画基本练习的几个问题》，可以看做徐悲鸿学派在绘画基础教学中的主张的体现。后来又参与组织了第一次全国素描教学会议，已经对俄罗斯方法与法国方法在结合中各有所辨析。他担任油画系主任时负责组织和顺利实施五年制专业方案，与顾问马克西莫夫教授合作得宜。他又移植外国经验，大力设计和倡导了画室教学体制，这至今成为在全国各地通行的一种方式。他自己带领油画系师生到模式口一度试验办学。他善于组织教师中的学术工作，善于吸收同事们的经验，推动交流。在60年代，他积极执行“八字方针”，组织对教改的调整，提出了一系列提高教学质量措施，强调学生的全面修养和创造风气。由于他一直参加党委工作，所以他的作用广泛及全校。正因为如此，上面说到的因劳致咎，艾中信总是首当其冲。在改革的初期，他已60开外，又一手抓起了全面的教学重建工作，再立新功。应该说明：艺术家在教职上的贡献具有更大的服务性，其成果往往见于他人而不在自身名下，然而其价值实在是深深惠及后人的。我们不能不怀念这位良师施教的风范。

有了这两方面的铺垫之后，再来叙述作为画家的艾中信，就能了解得更清楚。作为画家，他是20世纪中国油画第二代的杰出代表之一，尤其是致力于推进写实主义的一位先驱。写实主义（即现实主义）本是欧洲油画的传统，在20世纪，当它在原生地式微的时候，却在中国得到生长，这当然跟倡导者们的努力有关，而在根本上是由于中国社会需要的缘故。至于革命现实主义，则是指后来在这种方法中有了革命精神内容，但指的是大倾向，并非一贴标签。概括起来，他的画家生涯可以分为三个时期来观察。

初期是20世纪40年代。那是战争年代，时代的呼唤与磨炼造就出一代青年新秀，在敌后根据地如此，在大后方亦如此。艾中信毕业于中央大学在重庆时期的美术师范专业。在那以前，他从小就爱好时事漫画和摄影，这使之一开始就养成了观察生活和勤于构思的习惯。



他曾与漫画家华君武同学，也发表过漫画作品。师范教育兼顾中西美术的多门，更使他的基础全面。他聪颖好学，领悟力高，善于取生活形象入画，有创作的活力。那时条件十分困难，连一纸一色都难求（有一年在过封锁线时受日军检查而把一箱画材失落掉了），这反而使他能省俭地利用简陋的工具材料画好作品。他在求学时已出版过炭笔速写《四川的劳动者》。1941年以所见嘉陵江边素材画了《卖柑者》一画获奖。他还画了一幅江上的纤夫，经中国画老教师张书旂补景后参加了在苏联举办的战时中国美展。因成绩优秀，毕业时即留校被聘为助教，三年后任美术学院副研究员。毫不夸大地说，他是得天独厚地在徐悲鸿先生和吴作人、吕斯百等多位良师的直接带领下脱颖而出的佼佼者。他后来屡称川中为“第二故乡”，可见感念之深。徐先生赞许这位年轻人，曾经督促他“趁年轻加紧工作”，并且以法国画家培奈尔所说的话告诫他：务必不要弄得“年过三十还画不出大幅人物作品”，要他早做和多做准备。艾中信曾经是这样努力的。他那时画了以抗日战士为题材的《枕戈达旦》，构思源自艾青的《芦花》一诗，画中细节隐约有红旗，为当时重庆当局所碍，竟不得展出。这幅初期代表作在“文革”中被毁。他又到川西写生山川人物，有《都江堰》、《蜀山隆冬》等诸作，积累了第一次独立体验生活的艺术经验，至老都对此记忆犹新。

1946年，艾中信来到北方，以后他就以此为第三故乡。在“师傅领进门”后，人生阅历渐多，加之在上海认真阅读了一批文艺理论书籍，使他的艺术才能在北平的几年间得到更出色的发挥，精神倾向也更清楚，卓然成家了。这主要显示在他的一批优秀的抒情性风景画上。例如：《崇文门外》把那时还是河沟村落地方的雪中荒寒之象画得浑然一体，如无声的乐章。《雪里送炭》是画现在的东单广场冬日雪地送煤人的景象，情动于中，是他利用素描速写在一个下午急就默写而成。朴素的灰调子色彩画得滋润、透明、沉着，把一种亲近的人情和空旷中的忧思揉在一起，生动感人。《紫禁城残雪》也是当年雪景。他独自一人在寒冷中登山写生，匆匆而返，回来给画面解冻，迹多草率，这草率正好是“来不及画坏”，那凝练与苍郁虽然不是有意识地写一个旧时代终结的寓言，但景色中透露出的寒气压城和夕阳光照交织的矛盾情境，恰暗示了历史的深度。这几幅都是“画中有诗”，为传世精品。他善绘雪景，这便于概括又利于寄兴。对于这些作品的造诣，李可染曾评之曰“中国油画笔墨”，徐悲鸿誉为“北京的MELODY”。艾中信当时的感兴是如此活跃，不但反复抒写这古城之诗，还为了反映北方劳动者形象而到门头沟去生活。他画当时的矿工，

有一批珍贵的速写，尤其着意于沉重劳作下的童工形象，再三为之写照，留下了油画《背煤》等作。他珍视自己选择的实践路径和这些手迹，到晚车还在说：“画得不理想，但感人至深的形象犹在眼前。”应该说一下，那时团结在“北平美术家协会”组织中的一批进步画家都风华正茂，形成一个富有生气的创作群体，包括董希文的《牧羊女》、李桦的《天桥人物》等杰作，就是在这个群体环境中产生的。艾中信也在其中，他在三十出头时喜人的创造光彩显示出正在向成熟迈进。可惜今人治美术史者对这个群体的意义关注尚少。

解放后艾中信进入了创作的新天地。若以50~60年代为他的第二个时期，这就是他最好的、最兴旺的时期。作为中国写实主流中的一员，他的创作风格在解放前后并没有发生戏剧性的变化，但仍然有质的不同。据艾中信记载，连徐先生也说过：“我倡写实主义二十多年，但未能接近大众。”可见画家们面对新时期的热诚向往。新生活的光辉照耀、视野开阔和思想提高，使他的艺术的翅膀飞翔得更高。他的形象技巧日趋丰富熟练，在新时期的气象中创作灵感高涨，自觉的革命意识使他的精神奋发，自然气息与自家情致二者相结合的个人风格发挥得更加劲健。用他自己评述中国写实主义之路的话来说，是把现实主义转入到革命的现实主义这个主流上来，他是这一转化的积极实践者，从之又显示出了个人的特色，多以新时期的景物抒情叙事而自成一格。

在普及需要的推动下，艾中信画过各种形式的作品。他画过抗美援朝宣传画，到天津马厂和机车库、大同煤矿参加了宣传生产的集体创作，画过海上遇险故事的连环画和以国家领导人题材的年画、名胜年画，为《祥林嫂》、《药》和《阿Q正传》作文学插图，在福建画过墙画，在报刊上发表过全国英模大会、第一次人代会等现场速写。他还与吴作人合作设计和绘制了以神话为母题的北京天文馆天顶画，取法汉画的浪漫想象，是为很有价值的尝试，可惜后来也被毁了。罗列这些，可以见出他的创作生活的另一面，即发挥多样才能、广泛兴致和服务的热忱。例如光是为了插图，他曾专程到绍兴调查访问速写多日（顺便说一下，艾中信对鲁迅文中故家的“百草园”有特别的喜爱，总是把它与自家老屋的园子联系起来想望）。这也是当时像他这样的专业画家们共有的一种艺术工作方式和品质。

当然，艾中信后来说过：自己的兴趣更爱油画，“从我的艺术个性说来，觉得油画的天地比较大”（1994年《绘事散记》）。油画写生和素描速写是他长期坚持不懈的创作方式与基础，在十几年间他能够得心应手地发挥和积累。虽然作为积极分子在教职上的工作繁多，但

那时精力充沛，兴致又高，他总是能抓住时间到处触景生情，出手成章。有时见缝插针，如参加吴先生家名为“十张纸斋”的速写晚会和老师们同室练手。不过比较起来，他在画室里靠摆摆特作画的习作少，而且往往不及他出外写生那样作画时兴奋和作品生动感人。可以说，让画室的门跟生活打通，也是艾中信艺术之路的一个秘密。他笔下的人物也是靠写生，总是以亲朋老友辈和结识的普通人为对象。他画的人物从来不是拉菲尔式带有光环的古典形态，而总是善取平常人的神色性情。例如他画的母亲像，始终是乡下人品相，以素为贵。1957年他在老家为她画像，老人一身蓝土布衣裳，着灰色头巾，端坐着跟她的画家儿子对话。作者十分惬意地记录下心灵的联通，一种淳厚平和之气息真切感人，难得肖像画有这样无隔膜、不包装的表现，既流露慈母情深，又概括着南方劳动妇女的朴素。这是他常向我们言谈过的真情之作。他画冬日庭心立窠中的婴儿，画阳光下游戏的女儿，也都是家庭传记，一道道出纯真的亲情和温暖的生意。由于不以示人为目的，所以能得到随意与天趣的好处。艾中信也把这种感情倾向扩大到广泛的对象身上，他画吴运铎、友人高庄、乡里的干部和海军战士，性格多异，而感情的神交一样。他后来画成的高士其像，特别感人。这位因生物实验而终身致疾的老科学家面对世人的一种无言的致意，只有他能在画中捕捉得到。1954年那次到甘肃天祝藏族自治县，新鲜的草原气息使他的画面一下浓丽起来，《捻毛线》、《赛马会上》等作品流出奶酒一般的芳香。去陕北、井冈山那几回，他以诚挚之情画老赤卫队员、老船翁、老渔民，笔彩间有沉毅的人格力量和岁月留下的痕迹。他又画陕北姑娘，画渔家女翠花，不只是速写性质，而是做了有意的匠心安排，在乡上风格的蓝色主调上巧加调理，简朴清纯，有民歌般的意味，在当年画坛上是少见的少女之美。可惜对于艾中信的人物画作品所独具的真切情味，一般艺评关注不够，不免令人有遗憾之感。这当然也与他的创作重心逐渐向风景转移有关。记得我在不懂事时曾经当面向他求教而只及风景，竟使他不悦多时，我一直不敢忘记这件事。这个时期的风景写生与以前所不同者，在于心情与视野一齐打开，对新的生活气息作明朗的歌唱，手段更丰富多采了。这里有石景山工厂的烟花、山野间列车的奔驰、林场上斗寒喷薄的烟气、海上上升起的晨光、烽火台残喘的回忆、“百草园”里草木的情深、农村供销社的市声喧嚷、大井村田头的流泉溢光……把这些作品拢在一起，仿佛构成一个江山如此多娇的画廊而令人兴奋不已。油画风景画的自然再现性强，但是它的价值并不只在此，而在于画家的心性与山川共振，在于涂抹点画之间那灵动的手迹与造化的妙理相应。请看

《大兴安岭在望》(1962),一共没有多少笔,而且是冒寒呵冻之作,但那雪地多么丰润,在琴音般错落有致的小树过渡后边,一片茂林连山排闼而起,在深黝里有了呼吸。井冈山《大井》(1960),一幅像中国画的立轴画,自下而上画满了,但从水田、松林、山泉、绿坪、屋场到一层的近山与远山,如此充盈的景象被画家处理成处处开合呼应的乐章,这里面蕴涵着他传统山水的修养和对根据地历史的景仰,这才能小画而大器,气象宏深。《丰沙线上(二)》,一幅简练极了的风景画,却把当年京郊山野中的生活脉搏敏感地抓住,那种平和、空阔、深藏和启动之势,都流溢于显隐之间。这些都是写生之作,却都足以使我们学到,风景画之效在于画家之手把山川的魂魄点醒。艾中信在这方面可贵经验,岂是所谓“小情调”之说所可抹煞了的?

对于艾中信1956年访问东德的作品需要特别提到。他那一次出行70日,接触了数十位外国同行,参观了德累斯顿美术馆,工作紧张而心情兴奋。他曾自谓“自由自在,畅所欲言”,“写生最勤快,收获最大,完成了写生近百件”。他时当壮岁,有对于异国风物的新鲜感受,又有初睹古今名品的启发,还有难得空闲下来的条件。于是技与兴的结合发挥好,评家认为真切而敏锐,难得如此感兴,是他中年兴的一个华彩乐段。他的画笔触及德累斯顿广场,铭记下了一个城市从战后废墟中再起的壮气;触及波罗的海的波浪,当其畅神之际,点染所及便处处流风闪光;触及牧场和农舍,那如同利伯尔曼式的笔彩自如,使我们感到隔代又异域的画师在此神遇,自然的生活长流竟是互相关联的;他用极简练的笔线速写先哲墓园的静穆,令人高山仰止;他勾勒的彼邦平民老少,一一传神,颇得温煦安祥;他也特意去柏林动物园写生,重温当年徐先生的旧课。这批作品标记着艾中信作为写意性的写实主义画家的成熟。

在经常的写生作业中,艾中信没有忘记徐先生在重庆时的嘱咐,而且新生活的呼唤更使他大张旗鼓地发挥了。他从20世纪50年代初起就画过多幅大幅人物油画,有《任弼时同志和青年在一起》、《朱总司令在军舰上》、《湖南共产主义小组》等,60年代初画了《李兆麟将军西征》。《湖南共产主义小组》一画用单纯沉着的设色画灯光下聚首的一群先进青年围案研讨,构思要点在于突出点亮人心的光照,象征寓于纪实之中。我在学生时曾接受临摹此画的任务,没有临好,但记得清楚。还有作为年画发行的作品,画毛泽东和朱德在南海并肩前行,以清朗的湖天、典雅的汉白玉栏杆和鸽子飞翔等为意象,是以歌颂和平兴旺气象。我没有见过原作,平常艾先生也少提到。在他的创作中,相对而言,这类作品都不算怎么成功,有尝试的性质。看来大

形人物画所需要的智能技巧与他的个人习性有所不同,在这类创作中他有不顺手的难处,这点在今天看来尤其清楚。然而,何必一定要拘守前人成法呢?难道不能另辟蹊径、扬长抑短以从事新的创造吗?想必他一次次地总结过进退得失,所以他后来很少按预期的也是当时一般趋向的路子继续下去,尽管克服一些困难继续下去也可以走得出来。于是我们看到了艾中信艺术方法上明智的出路:他创造性地使用了“全景式风景”(PANORAMIC LANDSCAPE),这种样式的构图超宽幅,境界壮美,又把生活中的人事收集其中融为一体,可以说是一种叙事诗式的大风景,它不仅是风景,而且是现实生活的大块文章,或是壮阔历史的宏大叙事。在画史上,我国古代绘画中多有此体;西方的罗兰·透纳等画家也有气象恢弘的风景巨构。在我国现代油画中,他的这种处理作为一种独创性的发挥而令人耳目一新,我们不妨称之为“艾家样”。显然,这是他的风格技巧和才能在新生活的呼唤中应运而生的产物。外国现代美术史论中有艺术中的“情境逻辑”说(见范景中译贡布里希《艺术发展史》卷末),艾中信的这种创造,正是传统在新的社会情境下经过他的积极探索而形成的合乎创造性逻辑的成果。

第一幅崭露头角的大作是《通往乌鲁木齐》(1954)。那是国家大建设时期之始,人民创建新业的局面正在到来,他到甘肃乌鞘岭一带写生,目睹神会,兴奋不已。起初他还只想画工地人物,并没有想搞风景。后来受石鲁的启发,悟到传统山水体裁在这里正有用武之地。于是他张开长幅,浓笔重彩地挥洒,使用传统的“三远”法,在高、平、深三个维度上伸展,用错综交织而有序的形色营造出他画中从未有过的宏大气势和壮美风光。但见古道新途,风起云涌,雪峰飞白,山川比路,连营扎寨,达到了开一时新风的酣畅意兴。这幅作品是集生活、传统、作者豪兴在一起且几乎一气呵成的结果。建国初期时架上油画一般幅面小,此画一出即显示出使人奋发的震撼力。我记得在美国看过彼邦19世纪开发西部的大风景,也很有气势,其中常可见到重深的山峦湍流之间照耀着神秘色彩的光辉,很好地表达了他们历史的一种开拓精神。如果拿来与艾中信的画作比较,我觉得二者同有某种开发山河的气势,但《通往乌鲁木齐》一画,更使我们有亲切感。这里揭去了神秘的非人间色彩,代之以群体力量与山河共振的前进呼号,谓之初出的革命浪漫主义之作不为过吧。他自己后来回顾时说,1×4平方米的画只画了十来天,如果时间充裕,再有意地研究一下山水传统,构图上的气势可以更正回突兀,色彩可以画得更苍苍些和朴茂些。此后不久艾中信又顺着这条路子先后创作了两幅长

征中的雪山——《炮兵过雪山》和《红军过雪山》,以大风景手法指向革命历史,与前画相比体制略同而意象迥异。在这里是天地苍莽一色,艰苦攀越的部队在经受绝寒的严峻考验,一种肃穆的气象充满全图。作者大胆地突出了自然景观物的压倒之势,长云绝壁,险境高寒,艺术在这里又一次显示出它审美上的辩证作用:对比。当把人置于强大的自然力量之前的时候,处理得好会使人成为力量的主导方面,而整体上作为对立面的高寒大山等反而成为人的战斗意志的反对。此画出于并无长征经验的画家之手,表明一定的生活感受和精神修养可以有效地在艺术上转化为对历史真实的反映。《过雪山》是庄严的无字纪念碑,画家在这里高兴地获得了又一次扬长避短的成功经验。过了三年,艾中信又画了《十三陵雷雨》(1958年),也可以视为此类作品。那时的艾中信真是忙透了,运动、教改,又是下乡劳动和创作“放卫星”。“大跃进”的路线现已被证明是主观意志的错误,然而过来人都记得,当时国人的奋斗精神是多么伟大啊。艾中信参加雨中劳动时就在帐篷里当即构图成稿,回校只用了不过一周即完成了对这热潮实录性的作品。这个急就章来不及经营,像是一件大草图,却反而记下了拼命般的战斗气氛,一出手又是他的特色:大块文章,宏观摄取,不用巨人战术,还是重在气势。他抓住了热气腾腾这个主调,又巧妙地抓住了酷暑日山野中一声雷鸣的震撼,形成一个宏大的交响,他惯用的人物形象并不只是点点景作用,在这里成了乐章中的高亢领唱。看这幅激情之作,往往使人回忆起当年战斗天斗地的日子。它是真实生活精神的诗化反映。

在这个成功的方向上,艾中信的创作高潮一浪高过一浪。他接着创作了革命历史画《东渡黄河》(1959)和《夜渡黄河》(1961),这接踵而至的一双姐妹篇,被视为他的代表作之首。历史画和革命历史画是美术史上常用的体裁,法国大革命和美国独立战争后都可以看到此风之盛。现在中国出现了空前的历史画热潮,许多画家被吸引进来从事创作,尤其是油画因有巨大的表现力而成为盛产的热量。艾中信的才能在这里得到了前所未有的发挥。

《东渡黄河》这个题目本来不好构思。红军初到陕北时兵力并不强,陕北河边地势也无设想的那么险要。可是东渡的历史意义是重大的:面对日寇进逼的民族危机,红军英勇地挺进前线。艾中信乐于接受这个任务,经过阅读史料、访问和去黄河观察与体验,反复寻找构思和构图的落点。他设想过强渡、河东群众拥集等处理方式,都不中意,最后还是从对总的抗日形势的理解上抓住民族危急这个主题,又进而抓住了“直指黄河问渡津”这种势态为突破点。他还使用了《黄河大合唱》里站在高山之巅的音乐形象,作感情高亢的颂歌。于是,

他以俯视的角度让滚滚黄河泻而下的气势作为主体，队伍向渡口集结作引而待发之势。在这里，他的大场景手法再一次好用了。自然障碍与克服障碍的矛盾在艺术上得到了解决，以长线短线的聚散迸发组成大黑白的抽象构成，和那冲泻的河水势头一起，发出了“救亡！救亡！”一般的巨大吼声，旗飘马嘶的场面就有了出鞘剑锋一般的表现力了。笔墨使用大度，深得壮气，色彩在沉郁中放光。艾中信在这幅画里进一步以新经验充实了他艺术创造个性的特色，给予了风景体裁以史诗般的展开可能。他自己也大受鼓舞。过了两年，他又从接受中国革命历史博物馆的第二批任务中，选择了《夜渡黄河》这个题目。它的主题、构图、风格、体裁都是前作的继续，但表现出更大的成熟性，没有大费力气就一步步解决了具体创作过程中的问题。大场景的构图在这里是向画面前部平推过来的浪涌，夜空高悬，大河沉暗，凝聚着、深藏着巨大的张力，而突然照弹声响，强渡的队伍从夜雾中奔涌而出，这一幕图景有声有色，简洁而又充实，实属精彩之作。如同前图一样，这一幅也抓住了当时大形势的特点，就是刘邓大军率先打开外线作战的序幕，把军事战略形势生动地转化为恰当的感性具体画面。画中人物点画得生动出神，那撑船的民工取自当年二野随军记者的现场照片，难得找到这样真实不过的具象，这些表明作者对战斗生活有了更深的了解。夜景难画，在油画中容易失之于漆黑的堵塞或失之于虚假，这幅画却处理得正好，它正是中原黄河流域的乡土气息，有巨大深度的空间感，更托出了静中有动、神兵突现的势态，绘画性手笔之熟练也是突出的。画家自己认为，倘若再加强跃水登陆的运动节奏会更好。如同以上诸作，在处理历史现场中的人与自然的关系上，这幅画显示了作者独到的智慧。当这幅画创作时我正在油画研究班学习，罗工柳老师曾特地要我们去画家们集中的东方饭店先睹为快。艾中信那时心态舒坦，虽然一时物质条件突临困难，但过度紧张之后的宽松气氛使人们心安，他是在这种气氛下成功地工作的。事实很明显，客观情境（或者说势态也许更好）与主观准备条件之间的一致合拍，是画家创作成功的最好状态，对于这个时期的艾中信正是如此。

在艾中信的创作年表上，20世纪60年代初是丰满的。1960年去井冈山，画了《大井》、《黄洋界》、《老赤卫队员》等诸作；1961年去大渔岛，画了《向海洋》、《翠花》、《段大爷》等诸作；1962年去大兴安岭画了《在望》、《冬猎》、《木材厂》等诸作；1963年去西凉山乡，画了《燕山红遍》等诸作。这还不包括画室习作在内。那时他还不到50岁，正是在成熟时期并有待往更深入探索的状态中。他在准备更开阔视野、调理技巧和提升意境。例如画林区，他领略了严寒下的生活，

画得沉郁苍劲；画房山红叶，描写山林的丰盛，其《燕山红遍》后来一度用在人民大会堂北京厅周总理办公室里。他着意在秋兴诗意上，还反复用了真朱砂以产生斑驳效果。这是他在“文革”前的最后一幅画，他曾沉重地说：“从此停笔十年。”是停笔十年啊，画家一生有几个十年？在这十年之末，70年代中，他虽然曾一度被派到斯里兰卡去参加中国援建大厦装饰壁画的集体创作，但显然无法施展他的能力。那个时期，作为一个画家的艾中信，在艺术的道路上本来正待逐步攀登却却不能不空怀怅惘。其实他的处境之不好，在“文革”前的两三年就已经面临“山雨欲来”之势了。按说文化形势在60年代初一度有所宽松，却忽然微妙地急转变为紧张起来。对于这种形势之下艾中信创作上的变化，我当时就近观察，初有所感；后来经过“文革”的折腾，痛定思痛，就看得十分清楚了。实际上他是处在创作的高峰状态而突然被挡住了前行的路，心里困惑，动辄得咎，又疲惫不堪，哪有什么创作兴奋可言？这从《万山红遍》一画之惨淡经营已经可以见其端倪了。紧接着已经感到了批判的风声，1964年在运动中被迫靠边站，以后一发不可收拾。艾中信创作的盛期就是这样被中断了。现在很多人讨论和写作几十年间这一段美术的历史，可惜少有人能摸到那几年从宽松到紧张的变化症候。在艾中信等老画家身上这打击都是沉重的，留下的普遍教训是深刻的。知人论世不可不及于此。

“文革”以后，艾中信才重操画笔，恢复创作，是为他的晚期阶段。很多人不了解这一段。直到他身后，前些时文化部派人为他的艺术遗产拍摄影片时，组织者才恍然发现老先生原来不仅是一位写作者，还是画师名家！就是画界中人大概也不晓得艾中信晚年的艺术状态，除了美院为他和几位前辈做的《名师的足迹》联展之外。其实，画家所为，架上一方画布而已，然而他的生命价值全寄托在这上面，他怎么会放弃一生追求的目标呢？他后来在自叙时深为感慨地写道：“过去因种种原因，耽误了时机，深感油画还没有画够。”说这话时他已年近80，这里面既有无可弥补的痛楚，更有至老不休的意志。实际上他一直在这方面努力着，大小新作不下百件，只是很少以之示人罢了。

平常人们看到这种状态，总是说“宝刀不老”。我以为对于艾中信的晚年，应该分析着看。怎么能不服老呢？不老的是清醒，而画境则是随人生而渐老的。我想可以这样来表述，就是：从容守望，老境日深。当他精力还好，还未退休时，他曾北上内蒙古，南下海南，到处都有重回写生之作。他画了祖国北疆大门、草原上的喜雨，画了海门潮汛、妈屿拍浪，还画了南方特区突起的新貌。在这些新作里，表达了一位老者经过动乱后的晴朗心情，那喜雨潮来都是神采飞扬。他

画了1.8×3.6米的大幅装饰壁画，用20世纪60年代的旧游所见画大雪中的兴安岭森林，意兴高洁，但不见得成功，因为换了一种生疏的技巧，难得的是其试验性。他这个时期喜欢画古木大树，自是心志的寄托。他画了多幅心爱的京城《古柏》，在晚年散步的处所每日见那历久而苍劲不凋的生命，赞美它举世无双。他画了《百年银桂》，那是在普通人家里园里焕发的生意。他画江南新农村里突出的老树嗟哦。他画京郊秋野层林，用淋漓的傅彩写木叶纷披，其亢奋的意兴又道出了胸中向往大树的壮丽。这些就是老境的寄托。又一种特点是创作心思越来越倾向于回忆。他不时地检出旧时速写加以整理，或以旧稿重作，反复地重温往昔时光，并且加上一层今日的憧憬心态，使这些画有感念时世在流变与不变之间的意蕴。例如画嘉陵江纤夫、沙坪坝渡口、川西羌女、高原放牧等作。其中一幅画峨嵋山，满目莽莽雪色，就已不是40年代原本印象，而是叠加上苍凉的人生感叹了。虽然他喜欢画雪，但并不都达到如此境界。每当我们去看望他时，见到此作与先生的白发相映对，就觉得雪山似乎就是他的自画像。他尤其爱回忆川沙老家，反反复复地写那里的流水草木，一一关情。例如《春寒》一幅，画村头地平线上的三棵老树，笔锋爽利地把枝杈高擎起来，像是野地里的守望者，或者就是游子心中的化身。他常常把这幅写生放在画室里，并且不止一次地向我们讲述思乡的心情。有一幅他时常摩挲之作是《夕阳照故园》，一直放在画室里很多年，用他壮岁时惯用的长幅风景样式，画深紫的暮霭和金色的夕阳交织渗透在村野家屋之上，用移动镜头般的连缀法把一个个回望的焦点统构成散章的组合，成为一首怀乡的长歌。画法凝重深厚，用笔苍老，处处留下反反复复抚摸的痕迹，这正是情深不舍的表现。再有一种新特点就是在画中追寻理想。像青色的池塘、浓荫中的鸽群和深林下的天鹅，这些形象所写都意在一种境界。池塘睡莲那宁静优美的诗，是献给他的老伴的，以回想青春之美。他确实有一次晨光熹微中发生过天鹅浮游于古柏之下的幻觉，于是从实景中创造了这种理想之美。艾中信在晚年的创作生活中很少与外人来往，画中意兴的几种指向——大树的寄托、往昔的回忆和理想的境界等，都是在老境的高楼寂寞中精神的守望。

他在晚期有几幅重要新作，还应该特别一说。一幅较早，还在80年代初，他应约为纪念马克思逝世百周年而选了马克思临终一题作画，在这幅作品上投入了十分认真的艺术劳动。为了免得凭空设想，他读了回忆录，寻找19世纪英伦居民的生活资料，还特别雕塑了一个小小的模头头像以供揣摩。最后他选定了马克思在躺椅上盎然长逝那时间凝固的一刻；但见苍苍白发下老人结实的头、垂下的手和掉落的书。原

来成图单纯,后来应组织者要求重绘一幅,按回忆录所叙增加了战友恩格斯护立在旁的情节。画的主题超乎悲戚之上,立意庄严肃穆,让人感念马克思为人类而工作的事业精神永存。技法无疑地不再流畅也不取巧密。他有意地用了沉重近乎灰涩的颜色,用笔滞重,求其朴实。老画家习惯的技巧手法都没有用上,他独取了这样一种于他是生疏的“拙体”,为的是抒写信念的忠诚。艾中信并不熟悉这种肖像创作方法,然而他毫不犹豫地完成了这一任务。后来我曾瞻仰过马克思在特里尔的故居,心想应该把艾先生的这个作品送往那里才好,对他建议过,可惜不知此画流失何处。还有一幅《踏雪》,画他自己和老伴——我们敬重的黎莉莉先生在天坛柏树林中携手踏雪而行的晨课。画面幅很小,却不是寻常风景。单纯得只有深绿和灰白两色,如同素描,大多用调色刀上布。灰白是大片茫茫雪地把一切都覆盖了,苍绿色的是大树虬枝两厢壁立在寒雾中——它们注视过一代代过往行人,又凝望着这二老的依稀背影在向远处走去。一幅具像作品不能有比这更简略的概括了,这由极致的单纯和凝重的积痕而成的图像,原是夫子自道,一次春节初一早晨的实录,却又是更大得多的普遍象征,一对老年知识分子久经沧桑之后安然消隐。小画做了大题目。我记得美国画家霍珀也在晚年画过一对演员老夫夫妻向观众做最后的谢幕,令人起敬又让人潸然泪下。现在我自己也进入暮年了,当我看到自己的师辈踏雪而去的背影时,深知这是他预留给我们的人生遗嘱,这精神指归比霍珀之作对我更加亲近得多。后来艾先生真的是这么悄自隐去了。一幅是伟大马克思的长逝,一幅是画家自己的远行,虽然并不被人们熟知,却是老画家毕生信念之作,明志之作,如珍贵的双璧悬在我的心中。

在写实主义领域内,艾中信的艺术特色总的说来是写实中的写意。20世纪以具象再现方式的写实绘画在中国盛行的过程中,已高手辈出,但也出现了一种偏差,就是以表面貌似精谨工细的再现为能事,这是由于复制品的遮蔽而促起的习惯和误解造成的。有些学养深的大画家能摆脱俗见,很早就探寻着有中国特色的途径,在写实中写意。艾中信属于第二代,他的画法与师承有关。前面说过,与其说他是取法于徐悲鸿,不如说更多和更直接地取法于吴作人。因为当初求学时徐多在国外,而吴的直接教学时间长。也许更重要的还在于艺术性格方面。尽管艾中信尊重徐先生近儒性格之典雅端正,并且也受了良好影响,但他自己的性格更倾向于吴先生的从容含蓄。吴先生当初注重接受的不是法国学院派的余绪,而是取法于德拉克洛瓦的浪漫手笔和渗透了印象派新风的比利时大家巴斯天(BASTIEN)氏,其画风中感情

的自然流露更强,手法收放有致。例如吴作人画重庆受日寇大轰炸时着重写山城烟云蔽天、江流呜咽的悲愤,画藏女则在明丽的高原色彩中跳动出清新气息,这些画成时艾中信都是最早的近距离观者。像齐白石像这样的精品,艾中信更是守在旁边见过作画过程的,心神会尤深。关于徐、吴画风的比较,艾先生常给我们谈及,也见之于他的回忆文字中。艾中信尊重生活真实的基础,不怎么喜欢周到的描摹与理性的实证,没有注重去发展这种倾向方面的能力,而是兴之所趋在善于“得其意思”。他所擅长的写生作品是心中感受与手下处理之间直接自如的转化,关系对了就不必反复多改。他那反复经营的大构件作品,则是努力抓住整体气韵而让有机的要点顺势凸显出来。在这里,有限的笔墨恰当地与通篇的大经营构成整体通畅的和谐。经过老师的传授,他当然受过外国画家的影响。在近代的外国画中,印象派有明显的以色写意倾向,艾中信的画风看来有接近西斯基的地方。但他平素不怎么喜欢琢磨印象派。要说借重,他爱好柯罗和巴比仲的笔法意味更多,尽管从前看原作少。除了这方面的性相近外,恐怕更离不开民族传统的深层作用。他在大学期间学过中国画,在后来的环境中更常和中国画家在一起,中国画的写意对他有很深的潜在影响,到晚年有闲时,他还能偶弄纸上笔墨和寄情于篆刻。“写”对于他是一种长久的爱好,或一种潜质。但“写”之于他不是孤立的书性技巧,而是与“意”互为表里的。尽管一般地说来,感性形式总是精神内涵的外显,但中国审美术语中的“意象”更有它的特殊性,它强调意在笔先的决定性意义,强调“象”在创作思维中被转化成为精神性的“意”的范畴的东西,再经过“写”,经过笔墨如书法那样的处理,则往往达到更大的艺术高度。唯其意在笔先,所以能指到妙处,但写来又自有趣味生成的化机。据我所知,艾中信在理论上注意“意象”这个要义是后来的事,但他的艺术修习和实践早就走在这条路上了。写实中的写意属于中国油画在20世纪中期很多人共同努力的一种创造性探索,其中包括艾中信独到的成果。

再从技法层面上说,也具有上述特点。一般地说,画应该是感性 与理性相结合的结果,而他独有出色的感觉的敏锐性,使他下笔就能一下子抓住整体与关键细节的关系,往往不需要反复推移,大多一次完成。他学西法素描,所掌握的方法重在生动的概括,而不求其或宁有失于精到。他注意到俄罗斯素描曾经作为主流素描教学法的结构法度谨严,对其烦琐的流弊也早有质疑。他重视董希文素描的“百发百中”,王式廓素描的结实朴茂,叶浅予速写的“扣住形象的生机”和“中肯老到”,也很少有人能像他那样如数家珍般道出当年在徐先生班

上林家旅的素描对体块的自发领悟,在他自己作品中也可以看到取自 诸家的长处。但他自己的特点恐怕正在于在兼顾诸要点(所谓“一笔下去解决几个问题”)的时候,特别聪明地掌握恰当的松动,正因为松动所以更留有生动灵活的余地,形不全而意足。他的用色在当年的“土油画”环境中更有突出的妙处,滋润而不晦涩,沉着而不失其秀美,兴奋时也不喧嚣,属于脱离学院派而又未入现代派重表现一派的方式。在他写的油画技巧研究中,他指出油画技巧的中心是色彩问题。虽然没有明确地区分各种体系,但实际上他所采取的是外光体系,他的造诣也在这里。他特别注意灰色调的处理,善于在各种冷暖灰色的主调基础上,加上恰当的提升而揉成和谐的关系,所以他的彩绘在苏联画风进来后也受到过启发却并不需要重修。他的笔法有妙处,不霸道,不迟滞,也不多加修饰,留意于掌握自由中的稳重与灵活,也常用刮刀代笔,以增加特有的表现力度与兴味。他的构图早就摆脱那种舞台面的叙事场景的成法,活泼自如,善于作大空间中的节奏处理。大幅气势足,小幅尤其游刃有余。这样,他的绘画语言如同与友人随兴交谈,娓娓道来,无需字斟句酌,亲和宜人。这种特色一直带入到晚年,其间有所变化。除了精力不济和眼疾的影响外,看来更由于心态使然,使他不那么计较甚至不惜有失于以前的微妙而转向某种理想中的纯度,或是某种蹊蹶独行的迟重。其中《秋野》一画特别值得提出,其中技法上皴、擦、点、染,染得痛快淋漓,苍老而灿烂,与素来的成法大不一样。他自己也爱重它,在画册上扩为大页。他对于西方现代主义的态度前后也有变化,从画法技巧方面来说,可以说他是既不拒绝也有欠缺感。以具象变形和其中的抽象关系而言,他虽然不怎么追求现代手法,但对于绘画中新鲜的美并不隔膜。我们这里对西方绘画的传统与现代之间常常固于成见而划一道鸿沟,其实对立面之中也有一以贯之的原理。艾先生他们那时没有后来的开放条件,但他们对于西法的流变是具有行家的深刻识度的。中国油画家只要摆脱了对西法的误读,由于民族文化心理的缘故,会有更好的条件趋向于写意性的探索而各有成果。艾中信主要地在从40年代到60年代承前启后的阶段中起了显然的带头作用。尤其是他长期执教,作为诸家名师之一,所传播的影响就更大。我想对此应有恰当的估计。

贯串在艾中信平生历程中的,还有他一贯的艺术性格。他为人治艺都有一种平实温和的态度。他早年即已认定“为人生而艺术”的 路向,后来提升到为人民服务的高度,终其一生拳拳服膺,没有摇摆不定。同时,在他的认识里,这与艺术自由、个性发展又是一致的。二者应该统一,而正是由于坚持这种统一,他与一些教条主义地把艺术

完全政治化的观点常有矛盾。他从来坚持艺术来源于生活的原理（这是从两个意义上说的，一是从生活中取得原料，一是社会实践塑造了艺术家的灵魂），所以他注重和擅长于从写生中敏锐地捕捉视觉感性的生动的东西，又热心于投入社会实践以充实自己的精神世界，在教学内和教学外，都没有放过。他还终生有深厚的故土情结。但是他反对被动的摹客观现象那样的自然主义，总是要求在心中加以能动的转化。这样，我们对于他在学生中总是强调“真性情”就理解了。平时学生们喜欢听他讲谈，他也喜欢青年们中间生长出来的真性情的苗子，但一到“运动”，矛头就向着他了。其实性情之说可以做多种解释。他曾明确地指出过“西方美术中的‘我’是排除客观的自我扩张”，而他所领会的要义则是从社会实践中生出来的画家个人精神的本真面目。这不是一回事。他尊重自己和别人经过实践而来的具体认识，因而能够以自己独特的方式摸到艺术中诸方面关系的辩证性。在当年“左”风大炽的条件下，或在改革后的情况下，都是难能可贵的。

这里要提到他的写作贡献和文风。他的认识主张都形诸文字，其中也反映了他的性格，没有八股气味，不整人，所以美术界的人们爱读。他写的回忆徐悲鸿的文字已集结成《徐悲鸿研究》一书，以诚挚的敬意，凭确实的材料和分析的态度立论，这是至今除徐本人外研究这位大师众多论说中最充实、最有分量的一种。从中我们也可以看到作为学生的艾中信自己谦和性格的影子。1961年，正是三年困难时期之末给知识分子行“脱帽礼”的时候，艾中信发表了他的名文《油画风采谈》，人们曾喜相传读。我记得当时同学们曾一段段地琢磨，以前没有见过有人对历史尚短的中国油画史上的各家作过如此内行的、中肯的、学术风度开明的品评。这篇文章不但代表了他的见识水平，而且代表了一种积极活泼、言不落空、与人为善的文风。到了80年代，终于思想解放了，艾中信在他的工作后期用了更多、更集中的精力从事文字工作——这是画家兼理论作者的他手中“双管齐下”之另一“管”。他出版了《读画论画》一书，就其中评说国内十数家的部分而言，是《油画风采谈》更深入的重点发挥，他数说师友们的艺术自有选择的倾向性，通情达理，道出独到的见解。他的文章总是在表扬别人，从未见任何一点自我包装。在谈到自己的创作体会时，总是说如何受益于他人的启发。他主编了《新中国文艺大系》中的美术卷和《中国大百科全书》的美术卷。在后书的序言中以25000字的长文从现代中国文化的角度提纲挈领地综述了关于美术的全面理论认识。时当改革之初，他力求纠正以往社会上习见的偏颇又避免任何一种片面性，并着重在“造化”、“心源”、“意象”等中国传统艺术观念上做出突出

的说明。这篇文章可以视为新时期开始时的一种文化态度的表现，也是艾中信本人一生艺术理论探索的一个集中总结。尽管所见难免有个人的局限，但可贵的是他自知这一点，所以在文中和在艺坛上一样总是保持着自我的低调姿态，即显出一种温和平实的风度。我自己受教于艾先生，突出地感到他的平生性格曾经没有受到应有的尊重，所以特在此强调地叙述一段。

我们今天来评述他，归总到一个基本点，还要把他本人和他所在的时代联系起来观察和加以分析，更进一步说，要看到本人的性格特点与他所处的时世之间的互动关系。他也是时代之子。他的业绩除了本人自己的才智努力外，也与时世的客观条件分不开。如果没有中华民族和人民的解放斗争，没有中国进入现代化事业的新文化运动，没有第一代艺术家的创业之功，他个人的才智就不会得到这样的成就和发展。反过来说，在他的性格适应于这种时世要求的情况下，他的艺术发展就比较顺利。当然，艾中信在艺术道路上也有困难。起初是由于油画传来不久，学习者视野很窄，第二代油画家中很有人甚至不及前辈。后来艾中信有机会看到古今珍品，就有恨晚之感。艾中信也有自己经验的局限。由于工作繁多和反复的运动，难得有时间动笔，这曾是大家苦恼的，而艾中信作为专家中的骨干尤难。久而久之，他们的创作活力、探索敏感、技巧熟练度也不免渐渐迟滞和有所衰化。他在中年以后正值文艺指导方针越来越窄，连他这样努力实践着为人民服务的画家，也还是不断地受到不公正的批判，被视为“小情小景”、“人性论”、“没有原则性”、“一贯右倾”等等。像他这样性格的人，但在艺术上无法施展，而且所受责难也比有些同辈为多。他在受到精神上的打击时，最难的就是不满“左”风而又身处风中，莫知所从，只有自责自守。后来对市场条件下的文化风气，他当然也不满，也只有自守。本文之所以一定要提到这些，除了不必为贤者讳之外，更因为必须以历史的教训为鉴戒，看到客观时势与个人性格之间适应或不适应的关系与后果。时代的良好需要为许多贤能之士的发展提供了可能性，可时世的错误又限制了他们的发展。记得十年前我在他的画集前言中也略提到过这个问题，他看后毫不改动地默许了，这使我深为感动。

艾先生退休以后进入了安静的生活。经过人生的动荡，时世允许老人们安闲了，他的性格也使他避免喧扰。他的生活安排得充实而又朴素。起先他还操持了筹办吴作人国际美术基金会等工作，事成后退下来了。他曾跟老伴到海外会亲友，后来不再。但他做了很多事情，这些事情加起来就是整理此生往日旧事，做一个清楚的交代。他久无

专用画室，就在客厅里支起画布操作。对于前述的晚年忆旧作品，谁说只是雪泥鸿爪呢？不，画家手下所显现的是重新闪亮的人生途中之光。我们有时看到他作画时的背影，看到他的眼神透过镜片引导着手，指在画布上轻轻地揉过去，那不是不息地探索的矢量吗？有意思的是，他的有些新作中出现手生的迹象时，我们曾看到而不敢言声，后来检视他的遗作时，我才惭愧地悟到：这是老者精神所系的境界啊，岂可以寻常工拙计？他又从事于一批文字和编辑工作：自己操持出版了画集、修改文稿及美术文选。编成了他和老伴写的好几种书，总称为《行云流水篇》。我们常常可以看到楼上室中二老各伴一个案头亮着的灯。他还一连写成了《袁年回眸》稿几十篇，从童年到“牛棚”、从嘉陵江到海外、从学生的“大马戏团”到周总理的一次次谈话，细致地回忆了一生的历程，留与后人，唯不让他它问世。所有这些都是从容完成余年的责任。他的晚景又是朴素的。媒体上看不到关于他的报道，美术圈的公共场合里看不到他来往。当国家文化部先后决定授予他和其他几位前辈以“造型美术创作研究成就奖”及“中国美术金彩成就奖”时，他毫无张扬。他身居闹市，过着清淡的日子，有儿孙辈和旧友常来看望。记得有一次黎先生谈起，她从东单菜场回来时一肩挂着一瓣大蒜，大家都笑了。即使在病中，他也不让人家劳累，谢绝看望，怕他痛苦的病容使人难受。他做好了一切应做之事之后，悄悄地隐去了。

写到本文的末尾，我的心中涌起了阵阵感怀的波浪。往事与现实交织在一起。时世是加速地变化着的，在今日的现实情况下，阅读本书和观赏展览的朋友们，请不要太匆忙了。在生活马不停蹄般前行的声浪中，请不要把刚刚过去的东西一扔了之。历史，无论公私，都是无法割断的。尤其是人文的东西，它的新旧演化过程另有一层复杂性，扔掉容易捡起来难。这样的教训不是有过很多吗？回望一位老艺术家隐去的身影，并非徒然思旧，而是一件薪火相传的事情。它有助于促进后来者前行的力量，或至少化作途中解渴的一杯矿泉。

2005年5~7月  
(此次画册重刊，文字略有修改)

# 目录

## 回望他远去的背影

### 油画

1~188

|       |    |              |    |        |     |
|-------|----|--------------|----|--------|-----|
| 自画像   | 3  | 寺院古柏         | 29 | 汽笛声声   | 63  |
| 黄河军渡  | 4  | 盲人           | 30 | 通往乌鲁木齐 | 64  |
| 缝(局部) | 5  | 雪里送炭         | 33 | 丰沙线上   | 69  |
| 室内一角  | 6  | 童工           | 36 | 乌鞘岭工地  | 70  |
| 青串鱼   | 8  | 纤夫习作         | 37 | 移山填谷   | 71  |
| 场头    | 10 | 厨师           | 38 | 红军过雪山  | 72  |
| 艾中全像  | 11 | 东单广场一角       | 39 | 菱白     | 74  |
| 初雪    | 11 | 芍药           | 40 | 午睡     | 75  |
| 都江堰   | 12 | 西山           | 42 | 公园     | 76  |
| 鄱阳场   | 13 | 窗外的风景        | 43 | 海风     | 77  |
| 蜀山隆冬  | 15 | 角楼           | 43 | 晚归     | 78  |
| 天之涯   | 16 | 鸡冠花          | 44 | 船坞     | 80  |
| 放筏    | 18 | 戴爱莲维装        | 44 | 威玛     | 81  |
| 渡口    | 19 | 静物           | 45 | 海滨浴场   | 82  |
| 向日葵   | 20 | 东单           | 46 | 瓦特堡月夜  | 83  |
| 崇文门外  | 21 | 保证不停电        | 48 | 斯屈拉森   | 84  |
| 月季    | 22 | 欢庆北京解放       | 49 | 教堂     | 85  |
| 人体习作  | 23 | 麦垛           | 50 | 下海     | 86  |
| 斑鸠    | 25 | 静物           | 51 | 小院     | 88  |
| 紫禁城残雪 | 26 | 谐趣园          | 52 | 船厂     | 89  |
|       |    | 葵花——五老胡同美院宿舍 | 53 | 尼哈根农舍  | 90  |
|       |    | 五老胡同美院宿舍     | 54 | 牛场     | 92  |
|       |    | 捻毛线          | 55 | 荞麦地    | 93  |
|       |    | 赛马会上         | 56 | 北欧风光   | 94  |
|       |    | 戈壁行          | 58 | 帆      | 96  |
|       |    | 武威供销社        | 59 | 海湾     | 97  |
|       |    | 古浪河          | 60 | 大学新生   | 98  |
|       |    | 紫气满幽关        | 61 | 瓦特堡    | 100 |
|       |    | 烽火台          | 62 | 重建德累斯顿 | 101 |
|       |    | 乌鞘岭上         | 63 | 渔地农家   | 102 |

|              |     |                  |     |                 |         |
|--------------|-----|------------------|-----|-----------------|---------|
| 斯屈拉森         | 103 | 大兴安岭在望           | 140 | 羌女猎手            | 174     |
| 北海           | 104 | 木材场              | 141 | 赛马会上            | 175     |
| 港口           | 105 | 峡谷               | 142 | 漫步              | 176     |
| 瓦特堡          | 106 | 柿乡               | 143 | 吐绶鸡             | 177     |
| 徐悲鸿故居        | 107 | 新西伯利亚            | 144 | 江南新村            | 178     |
| 十三陵雷雨        | 109 | 茅舍               | 145 | 贝母鸡             | 179     |
| 绥德小巷         | 110 | 夕阳照故园            | 146 | 幽谷              | 180     |
| 陕北姑娘         | 111 | 兴安岭上             | 148 | 中渡口(沙坪坝)        | 181     |
| 陕北农民         | 112 | 登景山              | 149 | 啄木鸟             | 182     |
| 乡干部          | 113 | 清晨               | 150 | 东浜              | 184     |
| 老船翁          | 113 | 人类失去了一个头脑——马克思逝世 | 151 | 老枣树             | 185     |
| 母亲           | 114 | 印度洋春色            | 152 | 角斗              | 186     |
| 春寒           | 115 | 白皮松              | 152 | 盛开的宝相花          | 187     |
| 庭心           | 116 | 喜雨               | 153 | 都江堰             | 188     |
| 北浜           | 117 | 南国之冬             | 154 |                 |         |
| 东渡黄河         | 118 | 多瑙河之梦            | 154 | <b>油画图录</b>     | 191~206 |
| 背枪民兵         | 122 | 树荫               | 155 |                 |         |
| 陕北老汉         | 123 | 踏雪               | 157 | <b>速写</b>       | 209~287 |
| 老农           | 124 | 海角               | 158 |                 |         |
| 风云           | 125 | 西下桐木岭            | 159 |                 |         |
| 绍兴河街         | 126 | 塞外               | 160 | <b>绘事散记</b>     | 289~295 |
| 百草园          | 127 | 妈屿拍浪             | 162 |                 |         |
| 夜渡黄河         | 128 | 朝露               | 164 | <b>行云流水篇</b>    | 297~308 |
| 大井           | 132 | 青色的池塘            | 165 |                 |         |
| 风景           | 133 | 妈屿拍浪             | 166 | <b>画展</b>       | 309~310 |
| 大渔岛写生        | 134 | 秋野               | 168 |                 |         |
| 麦秸垛          | 136 | 纤夫稿              | 170 | <b>艾中信艺术研讨会</b> | 311~318 |
| 翠花(大渔岛渔家小姑娘) | 137 | 忆写嘉陵             | 171 |                 |         |
| 晨光           | 138 | 蝴蝶兰              | 172 |                 |         |
| 冬猎           | 139 | 雪原放牧             | 173 |                 |         |

油画



