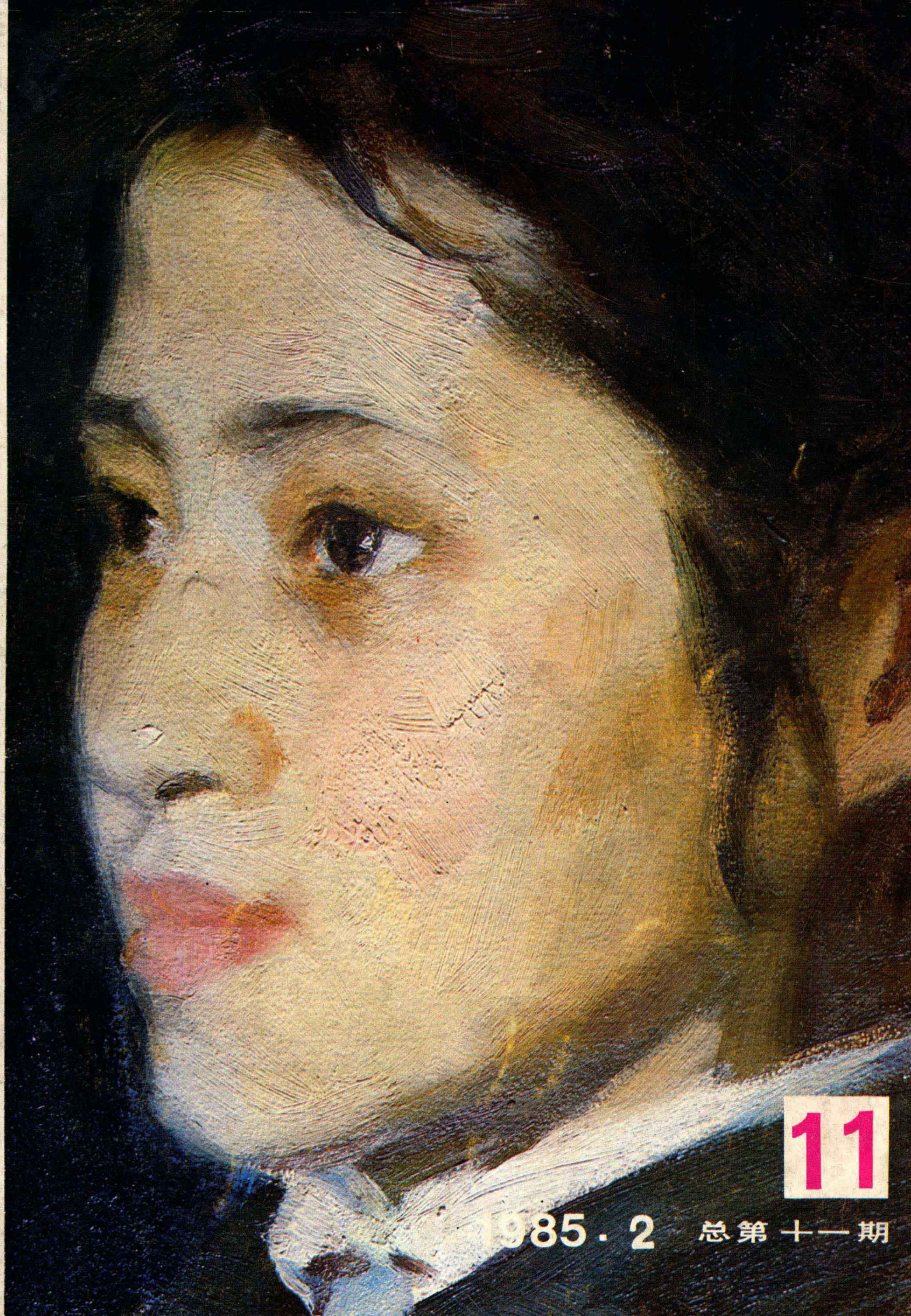


中国美术



11

1985. 2 总第十一期



朱雀纹画像砖（西汉茂陵出土）

封面：中学生（油画·局部） 靳尚谊

封底：岭格萨尔王（藏画）

仁真朗加 尼玛泽仁
达 娃 益西泽仁
益希桑丹 梅定开
陈秉玺 吕树明

本期特约编辑：陈兆复

现 代 美 术 作 品	靳尚谊作品	油画（14幅）·····封面、1—9、12—14 中学生 歌唱家彭丽媛 山东老大娘 瞿秋白 塔吉克新娘 维族老人 求索 归侨 小晴 画家黄永玉 肖像 雕塑家张润培 女裸体（2） 头像素描（4幅）·····10—12 靳尚谊谈肖像画·····5—7
	潘絮兹作品	中国画（20幅）·····15—25 琴心 敦煌艺术的创造者 姐弟俩 昆虫小品 《长恨歌》诗意之一 洁白坚贞·东君 山鬼 春喧 寒女吟 琵琶行 《花与女》组画（4） 夏 万岁 幽谷百合 北州 日本新嫁娘 敦煌壁画白描摹本（2幅）·····18 速写（2幅）·····20 工笔重彩画新探·····潘絮兹 17—21 画家潘絮兹·····荆 楚 20—21
	吴冠中作品	油画（2幅）·····33—34 三峡 鲁迅故乡 中国画（16幅）·····35—45 长河落日 乌江人家 黄山蓬莱三岛 沱江岸 月下玉龙山 咆哮 松魂 根 江岸 小三峡里人家 岷江畔 渔港 漓江 补网 松 天府水田 初稿·草图（9幅）·····37—39 长江三峡与鲁迅故乡——创作回忆·····吴冠中 37—39
	程勉作品	木刻（21幅）·····26—32 阳光下 秋夜檐声 《红旗谱》组画（5） 往事 夜诊 高原风情（组画·5） 太阳落山的时候 闽南行（组画·6） 创作日记摘抄·····程 勉 27—32
古 代 美 术 作 品	西藏美术	壁画（11幅）·····46—47、50、54、60—61 唐喀（7幅）·····51—57 木刻佛画（2幅）·····50、54 雕塑（20件）·····48、62—67 西藏艺术刍记——一个藏学研究者的断想·····王 尧 49 唐喀艺术·····陈兆复 51—54 西藏大召寺壁画·····叶星生 59—61 西藏的古代雕塑·····安 旭 65
	原始社会美术	新石器时代的人体造型：辽宁喀左红山咀出土 红山文化裸体陶像等（17幅）·····68—72 企望丰收的艺术及其他·····杨 泓 68—72 （宋）王凝 子母鸡图·····封 3
		仁真朗加等 岭格萨尔王·····封底

靳尚谊

作品

歌唱家彭丽媛
1984
(72×54厘米)

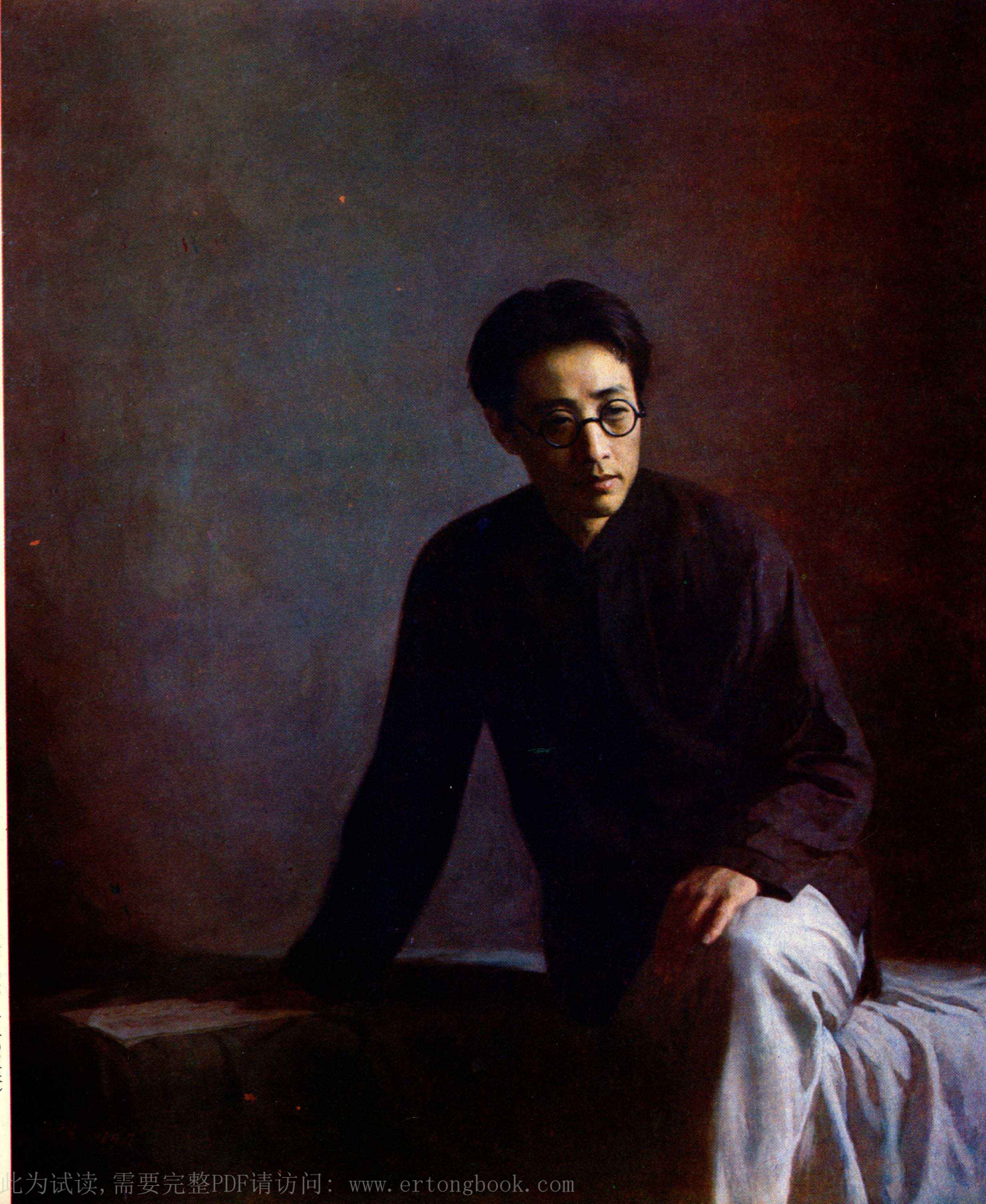


靳尚谊
1984



山东老大娘（局部）

瞿秋白 一九八四 (一三七×一二〇厘米)





塔吉克新娘 一九八四 (六〇×五〇厘米)



靳尚谊谈肖像画

我原先是画历史画的，但我对肖像画很感兴趣，我的历史画《十二月会议》就是以肖像画的形式出现的。

画肖像是很愉快的事，对着具体对象写生，色彩也好，形体也好，都可以从对象中去研究，去演变。画油画，完全没有具体对象，单凭脑子去想，画起来不生动，油画的力量也就很不够。肖像画的题材比较单纯，便于探索油画上的表现路子，所以一般搞油画艺术表现上的探索，往往喜欢采取肖像画的形式，这也是我逐渐转到肖像画创作上来的一个原因。

历史的回顾

油画艺术在中国发展的历史还很短，几十年，不到一百年吧。在欧洲油画是传统的东西，对我们来说是外来的东西，在相当一段时间内，掌握它的基本规律、基本技术就要化很多的精力。五十年代主要是打基础。我在大学里学习时很少看到油画原作，当时普遍的情况，对油画还很不了解，很不熟悉，所以研究它的技术问题、规律问题，任务就很重。

这时苏联的油画对我们的影响是很大的，所起的作用，我认为好的方面是主要的。这主要是从技术方面来讲，当时大批人到苏联去学习，苏联的许多油画展览会也来我国展出，这些对我们油画技术上的成熟，都产生了重要的影响。至于创作道路上的问题，回想起来，我们以前的创作道路是窄了一点，这可以说是苏联的影响，但也不能说完全是苏联的影响，这里面也有我们本身的问题。

人的认识还没有达到成熟的阶段，有些问题是不可避免的。前一阶段，我们的油画有很多习作性，没有能力顾及别的东西，无暇作艺术上的考虑，个人风格上的考虑，很多技术问题还没解决，如形体结构问题，色彩冷暖问题，画家的精力都放在这儿。当然，也有反映生活的问题，但相对来说，重点是在技术方面。油画的习作性还表现在只重内容情节，不重艺术形式，认为只要把对象塑造出来了，只要内容

构思好，这个创作就算成功了。这个认识比较狭窄，忽略了艺术表现、艺术形式的研究。艺术形式和艺术表现，又是技巧问题，又不完全是技巧问题，这里面完全有作者主观的处理问题。

现在我国不少画油画的同志，迫切要求解决艺术表现问题。这个问题在六十年代初期，刚刚开始重视起来，后来就被迫中断了，现在实际上是沿着六十年代初开始的探索艺术表现的路子继续下去。粉碎“四人帮”后这几年虽然有所发展，但总的来说还仅是开始，还处在发展的过程之中。对每个人来说，成熟的程度也很不一样，我自己也还在摸索，并不是说我就是这样了。艺术家和艺术品的成熟都需要有一个过程；画种的成熟是如此，个人风格的成熟也是如此。

风格问题

在形成风格的问题上，我最主要的体会是要发现自己。这不容易，可以说很奇怪，一个人为什么连自己也不了解呢，其实就是这样，在很多情况下对自己是不很了解的。了解自己需要有一个过程，有时你会追求一些与自己的情趣不相符合的东西，搞不进去，搞得不好，就会碰钉子，慢慢地又会回到自己的路上来了。我以前也搞过一些与自己的风格不相一致的东西，如弗洛别尔、巴巴等的作品。弗洛别尔比较硬也比较怪，有时流露出一种恐怖、颓废的情绪；巴巴的东西比较强烈，比较单纯，这里面有符合我的一部分，但那种强烈的东西我做不到，不管怎么画，也达不到他那种效果。我可以做到很单纯，但达不到那么硬，因为我逐步发现自己的东西很柔和，虽然很喜欢巴巴的东西，做不出来也没有办法。

时代感一定要尊重，但画风上如果赶时髦，自己的风格也就没有了。根据自己的情况来画，包括题材，自然而然有一种路子，平时的兴趣爱好，画画时当然就要表露出来，实际上就是自己的东西，一种潜在的爱好的。一定要改变它，

这就违背艺术的规律；要肯定它，要把其它东西回避，去发展这东西，那就会好得多。有时不是这样，受周围的影响很大，自己的个性是这样的，而周围的风气却是那样的，往往会不自觉地改变自己以迎合周围的风气，一个画家如果这样做了，那就永远成熟不了。所以发现自己要有个过程，但发现之后，敢不敢尊重自己，坚持自己的路子，确实也要有一个决心。

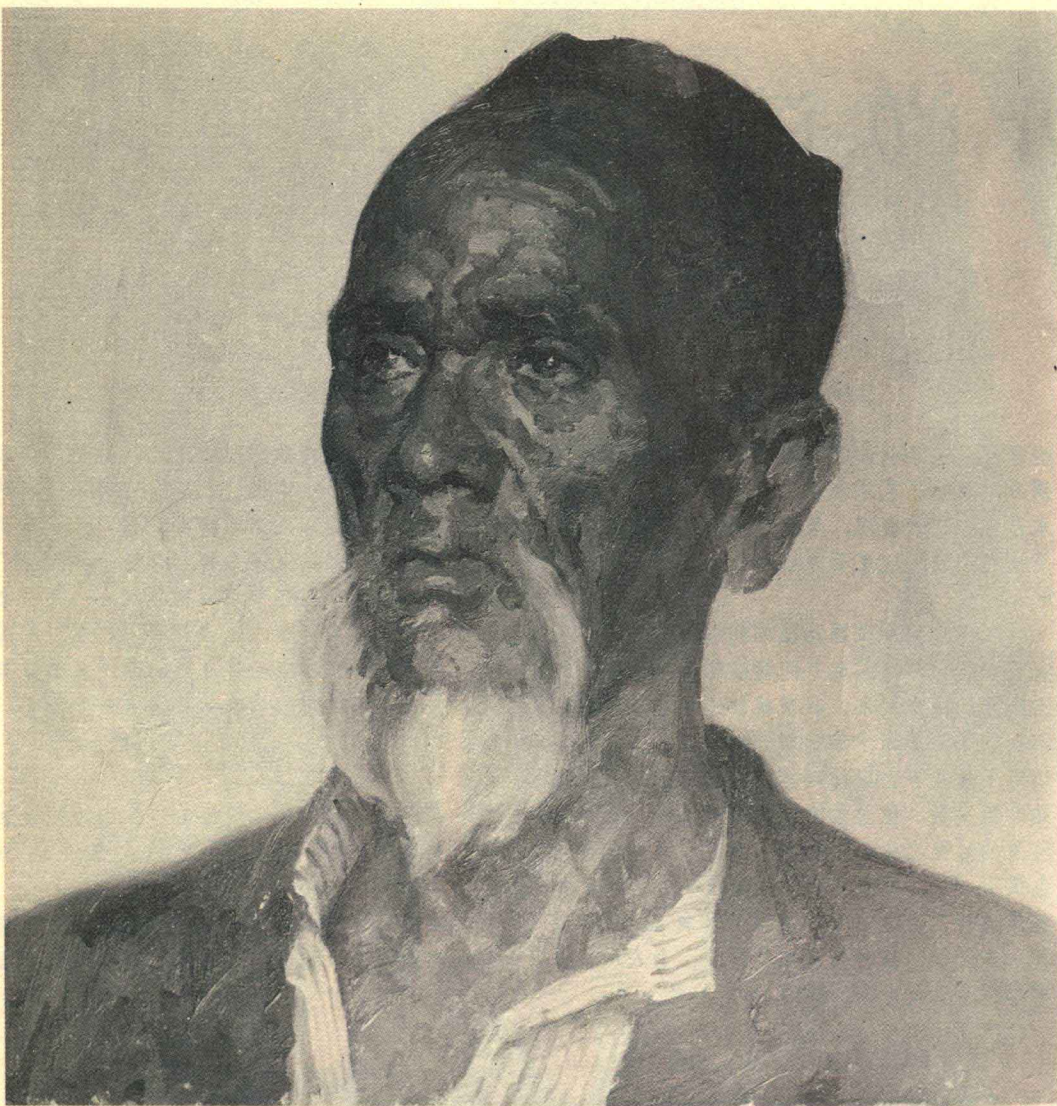
两种肖像画

在探索自己的艺术风格的过程中，我接触到一个肖像画是否一定要表现对象个性的问题。

我觉得有两种肖像画。一种是十九世纪俄罗斯



山东老大娘 1977 (53×37.4厘米)



维族老人 1981 (40×39.5厘米)

和伦勃朗的肖像画，画中人物的个性都很强，人物造型的特点、动作的特点、表情的特点都是活生生的，给人个性的感染，既鲜明而又强烈。

但也还有另一种肖像画，我说的是安格尔。安格尔的肖像画更主要的是通过对象来表现自己的审美观念。肖像已超越个性的范围，更具有抽象的意思在里面。他有的肖像也有形象的准确性，也有一定的性格，但很多妇女的肖像，包括一些人体，都与对象有很大的距离，主观加工程度非常之大，形体、明暗、轮廓线的处理，都高度概括加工过了，形成一种优美的、单纯的、贵族化的形象，作为传达画家个人情绪的一种手段。这样的作品，也是很神圣的，给人的力量也是很强的。

希腊雕刻也是这样。它是概括的东西，所表现只是庄严的人，优美的人，健康向上的人，而不是李四张三个性化的人。文艺复兴时期的壁画也是这样，它是表现人化了的神，给人以

美的、崇高的感染力，这就够了。还有法国画家柯罗的肖像画，柯罗一般认为他是风景画家，但他的肖像也很好，画的是朴素的、理想化了的法国农民的肖像，很耐人寻味，超过他的风景画。

当然，这样说并不排斥个性化的肖像画。我认为这两种都可以存在，我自己画的肖像画，这两种情况都有。

第一种情况，是当模特儿来了之后，根据对象的情况，临时有一个简单的想法，就画起来了，我画《山东老大娘》就是这样的。这时写生是主要的，对象本身的东西是主要的，画中人物的个性也就比较突出。

我画肖像画主要是第二种情况。我是想通过普通人的肖像，来表现自己的一种审美情趣，来探索自己的一条路子，形成自己的风格。这时就以自己的一些想法为主，人物的个性则降到第二位。《探索》、《塔吉克新娘》等作品

就是如此。《彭丽媛肖像》，对象是音乐学院搞声乐的，我要在画面上体现出一种安详而沉静的情绪。作品吸收了一些欧洲早期古典的东西，同时又用中国宋代的山水画作为背景；宋代的山水画有气势，却又平静而单纯，我是想把它这种趣味和人物画结合起来。我的肖像画往往表露出一種单纯、柔和、安静的味道，也正是我想通过作品传达出来的情绪。这种风格也是在不断地探索中逐步地形成的。风格的形成不是很容易的，应该说是逐步的、自然形成的，要有自己的特点，要有自己个性的流露。有些人画画，现在流行什么就画什么，违背自己的东西是没有生命的。我也是自然而然地走向第二种肖像画的创作的。

欧洲的传统

另外，在探索自己的风格道路上，如何理解欧洲的艺术传统，我有一些自己的想法。

欧洲的传统，我觉得从形式特点上讲，是把体积作为主线贯穿下来的。中国的造型以线为基础，而欧洲的造型以明暗为基础。我参观国外博物馆时，不管早期的圣像画，文艺复兴以至近代艺术，不管什么时代、什么画风的，鲜明的体积这一点始终是不放弃的，包括那些装饰味道的、线很重要的画也是如此。文艺复兴时期波蒂切利的画，装饰味浓，线比较多，但与中国的传统比较起来，这里头都有明暗，而且是侧光的，都有大块的阴影。欧洲画家强调侧光，包括顶光、逆光，用这种光线来处理的非常多。这样做有什么好处呢？侧光能把体积加强，道理很简单。我发现只要是用侧光的，很容易表现出体积和浑厚感，欧洲的传统不管装饰效果也好，真实效果也好，浑厚感是一直不会放弃的。

有些中国的油画家常用平光来画，这是可以的，但由于我们现在对造型的研究还欠缺一点，对体积方面的掌握就不够圆满。我们有些画只注意物体看得到的地方，而不大注意看不到的地方；画画的时候，只画看到的三个面，往往忽略后面看不到的那个面。这一点形成我们很多作品画得很单薄，虽然明暗很强，但转不过去。近几年，我们教学中讲结构比较多了，这是好的。以前只讲解剖不讲结构，解剖是局部的，结构是整体的；解剖只研究局部的肌肉，往往联系不起来，结构则要求整体地研究人体。讲结构之后，我们的教学有提高，但又忽略了研究它的厚度感，研究转过去的一面、看不到的一面。整个地讲，在理解上这一点和欧洲不一样，他们不管什么风格，即使画得很平，很有装饰趣味，而通过明暗形成的浑厚感所给人

的力量，他们始终是贯穿下来的。

我近几年想通过肖像画的实践来解决这个问题。我觉得要把欧洲的油画学到手，一定要把它的优点和特点学到手，来反映我们今天的生活。有一段时间，我也曾想把线揉进去，画过几幅肖像画，线比较强，用平光的方法，用平光画当然可以，但感到单薄、不丰富，没有欧洲油画的那种力量。所以想在实践中改变一下，后来画《塔吉克新娘》用的是侧光，画《瞿秋白》也用的是侧光，这样可以加强明暗这个手段，加强画面的丰富性和厚度感。今后画肖像想把这种因素揉进去，才能把欧洲油画的那种厚度、体积、有力量的感觉体现出来。

我的想法

我是想通过肖像画的创作，在油画的艺术表现上，在个人对生活的看法上，摸索自己的路子。具体地说，就是在表现内容的前提下，更多地要从形式上去研究。油画是造型艺术，造型本身是很重要的手段，要用形体和色彩来

说话，光从内容情节上去研究，就会失去艺术上非常重要的手段。当然内容和形式是结合的，但传达内容靠什么呢，就靠形式。对油画来说它的情绪传达，不像音乐那样靠声音旋律来打动人，它就靠造型和色彩来打动人，要下很大的功夫研究这些问题，来传达作品的思想、情绪、内容等等。如果光想情节，不在形式上下功夫，艺术力量就很不够了。

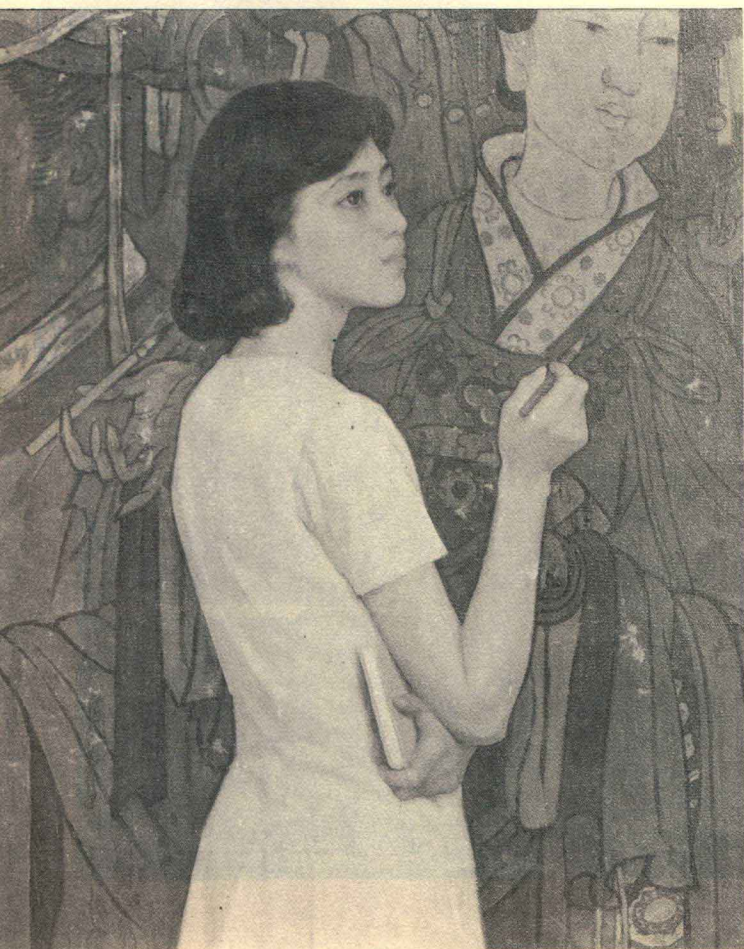
能不能成为创作的问题，我认为风景、静物、肖像、人体都可以成为创作。所谓创作就是艺术品，不能说光是历史性题材，有情节性的东西才是创作，其它东西都不是创作，这个观念是错误的。对这几年我画肖像，可能会有这样的看法：怎么老画肖像，不画创作。我觉得宁可让人们这么说去，也要坚持用肖像画的形式来探索自己的路子。是不是创作并不在于题材，而在于表现得怎么样，习作只能让人看到色彩、笔触等技术方面的东西，不能给人以情绪上的感染。所以，如果肖像画得不好，成了习作，那是自己的问题。

总起来说，我画肖像画的想法，除了怎样理解生活、理解世界之外，是想要把欧洲油画的那种厚度、体积的因素，和人物的抽象化结合在一起，画面既是浑厚的，又要把人物的个性减弱，不能满足于只是简单地再现对象，而是要在肖像画上体现出画家的情绪和对世界的看法等观念的东西来。

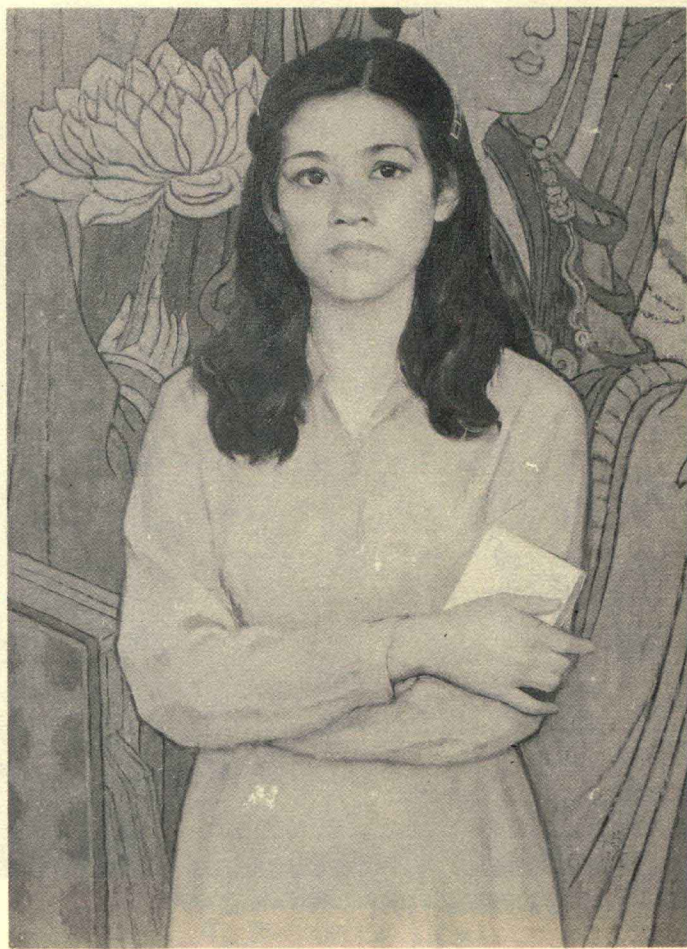
（本文是靳尚谊同志1984年12月21日应本刊之请，所作的谈话记录的整理稿，发表前曾经靳尚谊同志审阅——编者）

作者简介：

靳尚谊，1934年生于河南省焦作市。1953年毕业于中央美术学院，后入美院油画训练班，1957年毕业。现任中央美术学院副院长、油画系副教授。全国美协会会员。为当代著名油画家。



求 索 1980 (79×64厘米)



归 侨 1979 (53×74厘米)



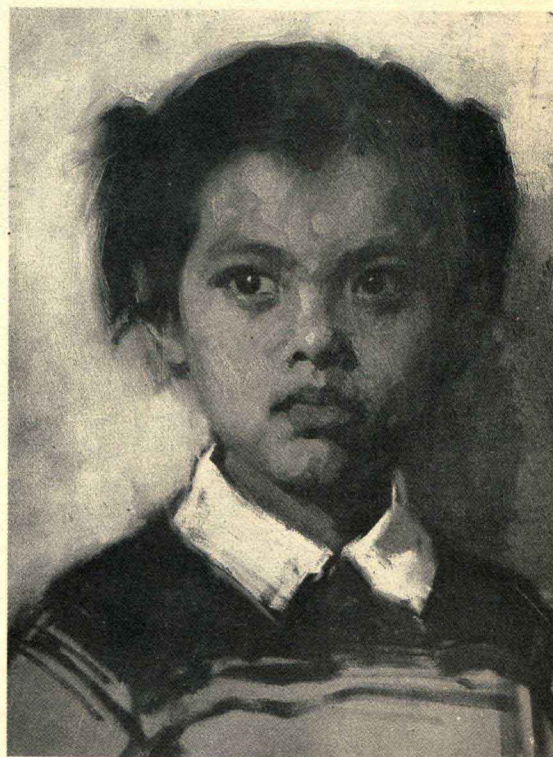
画家黄永玉 1981 (80×80厘米)



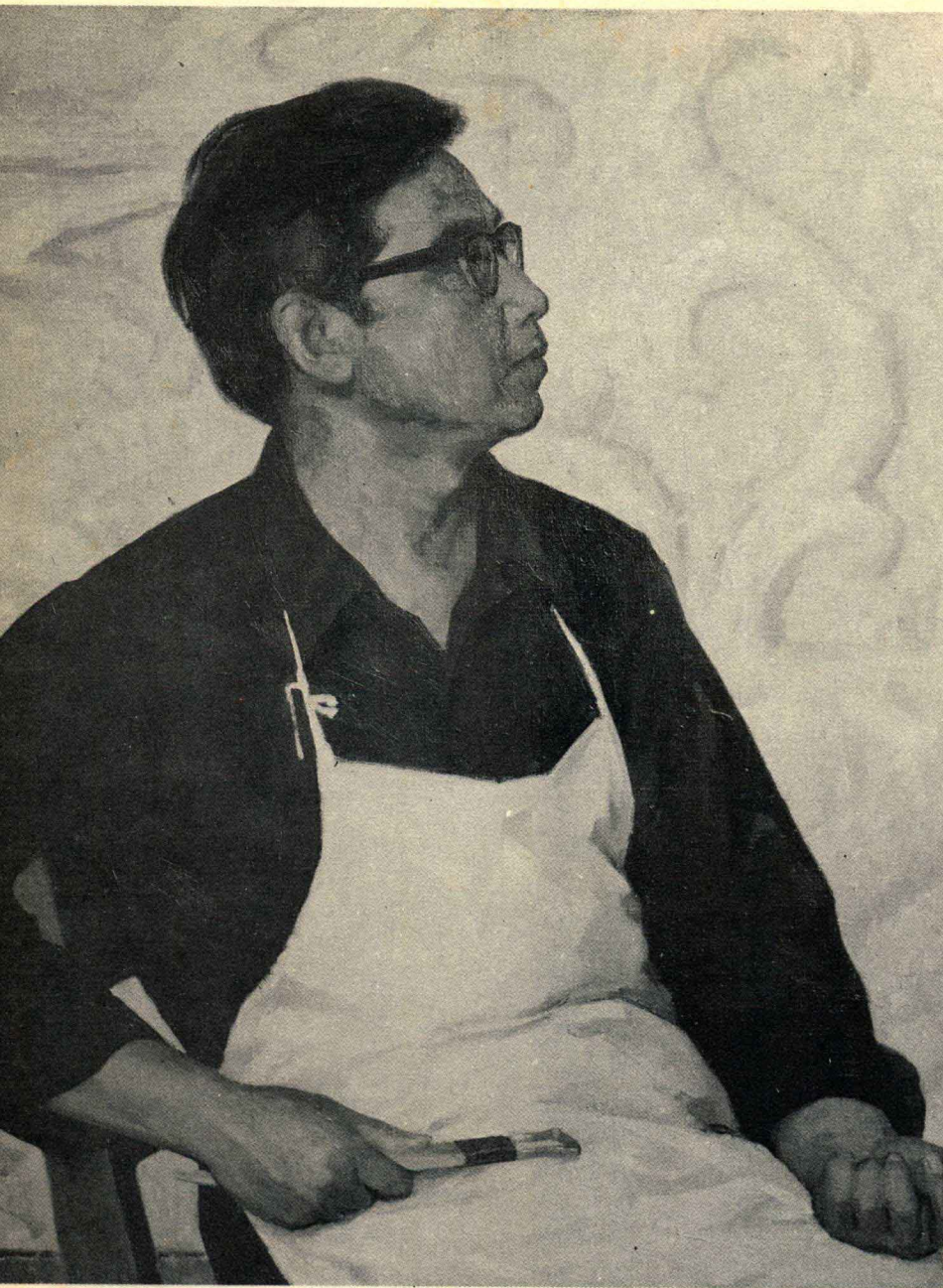
小 晴 1981 (51.5×61.5厘米) .



中学生 1978 (36×27厘米)



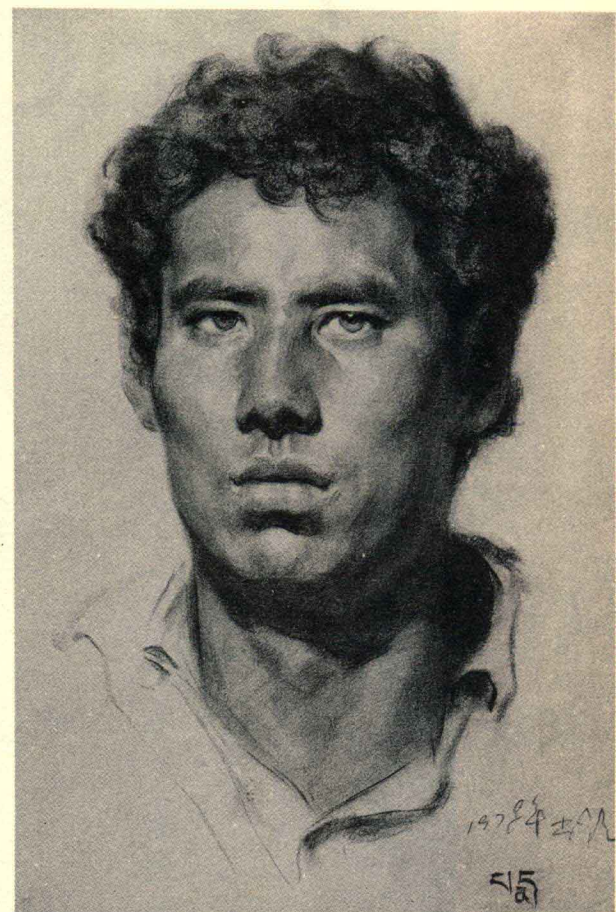
肖 像 (38×30.5厘米)



雕塑家张润培 1980 (75×58厘米)



头像素描 1961 (39.5×28厘米)

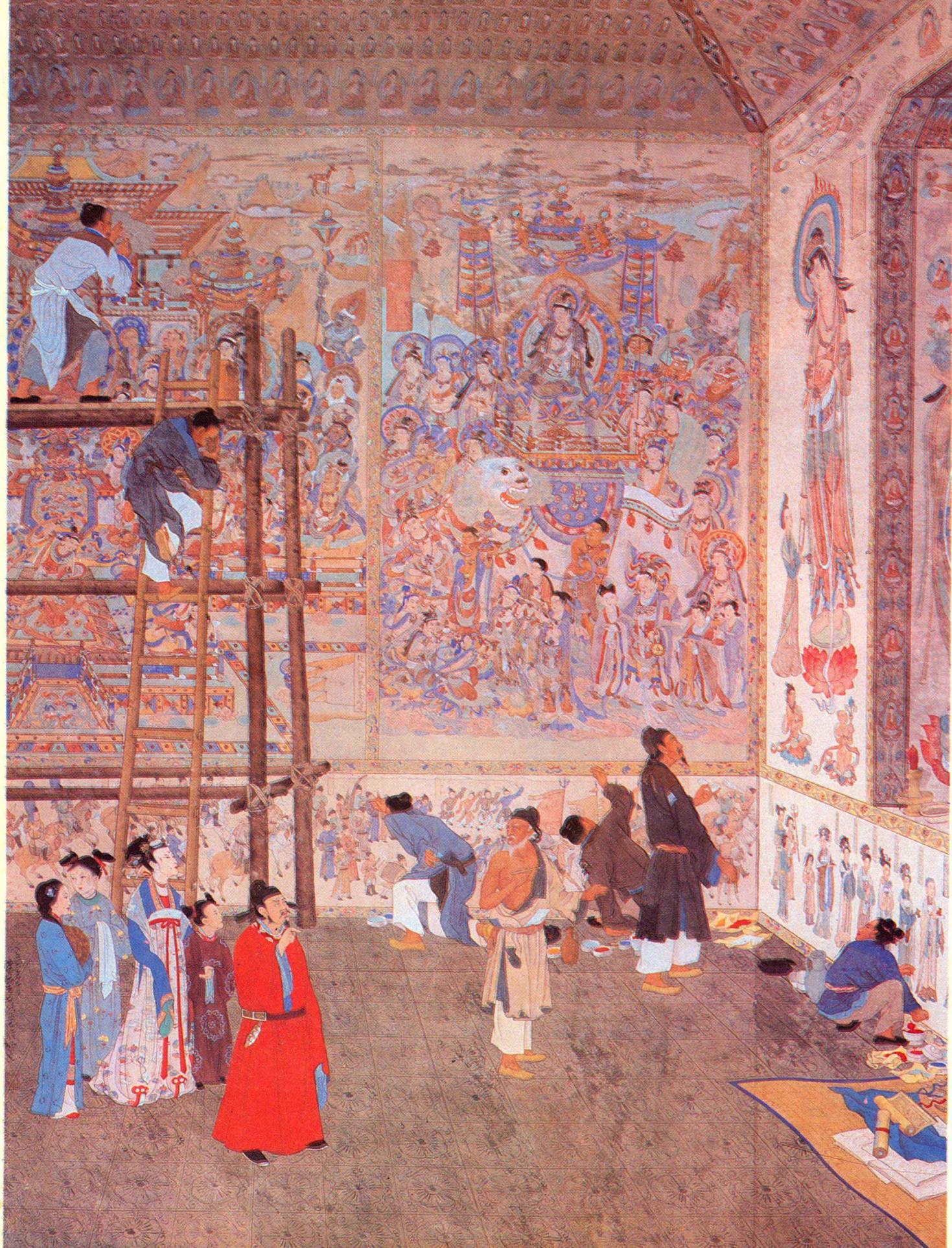


头像素描 1978

潘絜兹作品

琴 心 1977 (99×54厘米)





敦煌艺术的创造者 一九五五 (二一六×八四厘米)



工笔重彩画新探

潘紫华

关于工笔重彩画

1. 长期以来，中国画重写意轻工笔，重水墨轻重彩，造成了一些思想混乱，所以对工笔重彩有重新认识和正确评价的必要。实则二者规律相通，精神一致，不分轩輊。写意笔放意工，使墨如彩；工彩严谨之笔亦非徒描，而以写法出之。二者都以抒情表意为目的，岂可以形式判高下！
2. 艺术是生活的反映，多彩的生活必然产生多彩的艺术。正是生活的启示，人们才找到了工笔重彩这一绘画形式。
3. 工笔重彩与绘画俱来，中国古代把绘画叫做“丹青”（重彩颜料）绝非偶然。它先于水墨写意至少在千年以上。
4. 没有工笔重彩就没有中国古代绘画史的灿烂篇章，任何公正的美术史家都不会否认这一点。
5. 没有色彩的世界是人类的不幸，没有色彩的绘画是色盲的艺术。水墨代兴，画坛黯淡，工笔重彩不绝如缕，功在民间，因为这一绘画形式是民族审美观的表现，为群众所喜闻乐见。

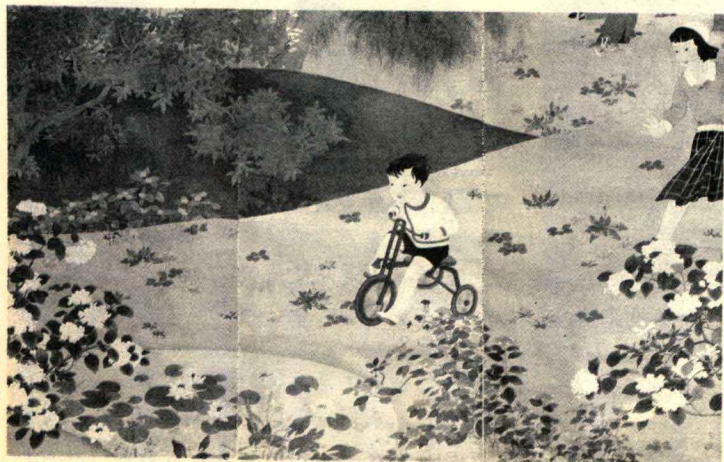
6. 中国画要在世界艺坛独放异彩，照映千古，没有工笔重彩是不行的。当前中国画发展的不平衡状态是畸形的现象，历史的苦果，必须加以改变。
7. 中国画要两条腿走路，双管齐下。工笔重彩与水墨写意要互相结合，互为补充；合则双美，离则两伤。
8. 复兴工笔重彩画是时代和人民的要求，工笔重彩画家更直接肩负继往开来的重任。
9. 工笔重彩画要大发展，大提高，应用到人民生活的各个方面去。它应当成为建设两个文明、振兴中华大合奏曲中的华丽音符。
10. 工笔重彩画有无比优越性：微观宏观，大小由之，无往不宜，雅俗共赏，深入民间，最多知音，表现力强，传统深厚，遗产丰富，最宜于表现史诗式、纪念碑式的作品，垂之久远。
11. 不能单纯从线条和色块的组合中探求工笔重彩的美学思想和艺术规律，要到东方人的世界观和美学观中去找，到东方人的生活方式和历史地理环境去找。东方方式的多彩生活产生东方方式的多彩艺术——这就是工笔重彩画之源。多彩的艺术更装点了多

彩的生活——这才使它在人民中深深扎根。

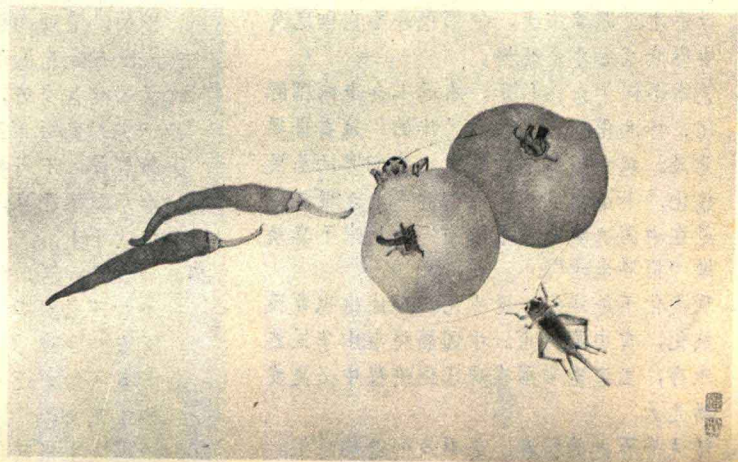
12. 中国工笔重彩画绵历千载，得天独厚，在人民当家作主的社会主义时代，更有无比远大光辉的前景，对此我们充满信心。

关于继承传统

13. 艺术的种子孕育在生活中，艺术的根须深扎在土地里，艺术的花朵开放在大地上，艺术的芳香沁入在人们心里。人类和动物的区别在于人能创造艺术并欣赏艺术。
14. 必须基于传统，发展传统。人类一切文化都是传统的积累。中国画是传统艺术之一，传统是中国画的立足点、出发点，也是归宿点。
15. 一切民族和国家都有自己的艺术。没有无祖国的艺术，也没有无祖国的艺术家。不爱祖国的艺术家的作品是没有灵魂的，因为失去了依附，上不着天，下不着地。
16. 所有艺术都存在民族化问题，中国画更不能“异化”，异化的结果只能是自身的毁灭。离开传统就没有中国画，否定传统最终否定了自身。



姐弟俩（三幅通屏） 1935（各32×69厘米）



昆虫小品 1948（14×22厘米）



敦煌壁画白描摹本（二幅）

17. 传统如一道长河奔腾向前。传统处于不断的变革中，“推陈出新”是最恰切的表述。中国画不变革就不能保存，更不能前进。保守主义、国粹派并非爱之，实为害之；其结果和它的敌人虚无主义殊途同归；尽管这并非它的本意。
18. 外来影响对传统的冲击，不会使传统解体，反会成为变革的催化剂。有识之士自能在比较中汲取有益营养，提高免疫能力，更好地发展传统。也有人会迷失方向，滑到世界主义泥潭中去，他们也许要在彻底失去群众之后才会醒悟。
19. 艺术不同于自然科学，永远不会走向国际化、标准化。艺术越是民族的，越有世界意义，越受国际上的尊重。我们要的是民族化，不是化民族。我们的艺术之根究竟是在中国这块土地上，中国人从来不喜欢做“假洋鬼子”。
20. 现代化不是洋化、世界化。现代化也要民族化，有中国特点。中国画将与中华民族永存，工笔重彩画在现代化进程中必更发扬光大。
21. 传统是历史的积累，是群众创造的总汇。

- 中国画的传统绵历数千年，从未中断，永葆艺术青春，值得我们自豪和骄傲。
22. 学习和继承传统，仍是中国画界当前的严重任务，特别在工笔重彩领域是如此；因为七百年历史偏见造成的后果，已经使许多人对工笔重彩画的优良传统缺乏理解了。清除这种偏见，需要通过实践，空谈不解决任何问题。
23. 一切人类有价值的创造都要继承。虚无主义是穴居野人的哲学。继承是扬弃，不是模仿，它通向创新。继承是接力赛，走前人没有走完的路，而这条路通向永恒，你又须准备交班，这就是艺术的师承和传派。“芳林新叶催陈叶，流水前波让后波”，自然规律，不可抗拒。
24. 继承起点要高，要纵览古今、横涉百家，取法乎上。
25. 师古不泥古，师迹更师心。唐·刘长卿诗：“古调虽自爱，今人多不弹。向君投此曲，所贵知音难。”试和一首：“古调和者寡，新曲多知音。还须勤探索，法古以开今”，这样才完全。
26. “满眼生机转化钧，天工人巧日争新。预

支五百年新意，到了千年又觉陈”（清·赵翼）。源流相接，不废师承。不有新变，焉能代雄？时代精神，息息相通。常变常新，传统永存。这就是我们对继承传统的看法。

关于创新

27. 继承的目的不是保存、玩古董，而是要使它发扬光大，所以不能和创新分割开来，而是二者齐头并进，相互为用。
28. 艺术之可贵在创造，没有创造便没有艺术。
29. 传统是历史积累，创造属于个人发现，是无中生有。“意匠如神变化生，笔端有力任纵横，须教自我胸中出，切忌随人脚后行”（宋·戴石屏）。创造不是踩着别人脚步走，是发前人所未发，是为传统增加了某些新的东西、或改变了某些旧的东西。但创造又不是随心所欲，不是白手起家，它的起步是旧传统，由旧到新也就是“推陈出新”。
30. 作为社会生活反映的绘画艺术，必须表现当代，宋代以前的绘画基本如此；这是很可贵的传统。“请君莫奏前朝曲，听唱新

翻杨柳枝”(刘禹锡),意味着要旧样翻新,反映人民的心声。要“笔墨当随时代”(石涛)。一些工笔重彩画家之所以感到此道寂寞、曲高和寡,一个很重要的原因是从内容到形式都脱离了时代和人民的要求,今天这个问题越加突出,成为复兴工笔重彩艺术一个首先要考虑和解决的问题。

31. 创新包括内容和形式,首先是内容,形式为内容服务又施加影响于内容,这种影响过大就会滑到形式主义去。

32. 创新有两种形式:

旧瓶装新酒——创新是渐变。传统有历史稳定性,旧形式未可一旦全抛,故这是一种必要的过渡形式。但满足于此,便是落后、保守。

新瓶装旧酒——艺术之新不只是个形式问题,一味在形式上追求,乃至拾洋垃圾冒充创新,惊世骇俗,实不足取;因为它连瓶里装的酒也变质了。

33. 创新要把握过去,面向未来。立足民族,放眼世界,标新立异不是奇装异服,现代化不是洋化。

34. 创新要勇于探索,只要源于生活,基于传统,心里有群众,便可以放开手足,大胆而不致胡来。

35. 创新之途:

人物画——走出死胡同,深入人民中,生活里采矿,琢玉又炼金。

山水画——摄取眼前景,却画心中山,山川知我意,我是造山人。

花鸟画——自然是画本,还写意中花,本是无情物,化作解语人。

36. 创新还要伴之以材料工具的改进。新材料新技术又会引起艺术的新变革,为现代化插上双翅。画家对新事物要有敏感。

37. 但技术不是一切。技术造就能工巧匠,不能造就艺术家。技术万能是拜物教。

38. 要研究特技,并适当运用它,增强表现力。但它不是救命金丹、万应灵药,滥用了就成江湖骗术。

39. 中国画创新永远不能离开笔墨。没有笔墨,可以是别的画种,不必一定称作“中国画”。

40. “东涂西抹斗新妍,时世梳妆亦可怜,人物世衰如鼠尾,后生未可议前贤”(金·王若虚),既要传统,又要创新,处理好这个问题,工笔重彩画就能大步前进。对前人成就轻率否定,非愚即妄。

关于借鉴

41. 生活的大地有无尽的矿藏,艺术的海洋有丰富的营养。艺术家要有广泛的兴趣,时

时观察和研究周围的世界,更不放过一切艺术。

42. 画内功夫与画外修养是辩证统一体。外作用于内,特别是在阶段式的攀登中。刀不快要磨,磨刀不误砍柴工。

43. 艺本同根,规律相通。要向姊妹艺术借鉴:戏曲——虚拟手法,程式运用,夸张变形与典型化,亮相与造型、装饰美……

话剧——有限的舞台表现无限的世界,舞台调度与构图法则……。

音乐——节奏与线条,音响与韵味,旋律与章法、音乐形象与画外天籁……。

舞蹈——造型美的集中表现。

摄影——取景与构图,影调与色彩,摄形传神与形神兼备,特技运用……。

电影——综合艺术的综合利用。

诗歌——提炼与艺术概括,含蓄和空白,不尽之意与画外之形,诗品与画格,无声画与有形诗……。

小说——题材和形象的库藏,历史和生活的储存。

如此等等。

44. 向外国艺术借鉴。要拿来主义,不要投降主义。重点在东方,西方重古典。不拒绝一切有生命力的东西,包括现代抽象派绘画的某些活跃因素。(下转第21页)



《长恨歌》诗意之一 (78×54厘米)



洁白坚贞——纪念张志新烈士 (68×55厘米)



东君(《九歌图》之一) (78×54厘米)