

BAN HUA YI SHU

10

版画艺术



版画艺术

第10期

1983.6



· 文字 ·

执着的追求

——彦涵和他的版画艺术 孙志远(2)

我怎样想和怎样刻——笔谈会(3) (12)

我在创作中遇到的灵感问题 聂昌硕(12)

套色木刻中白的运用 郝伯义(13)

我对木刻表现形式的探索 李元军(14)

艺术构想是生活感受的升华 许钦松(15)

创作《聊斋志异》木刻插图的一点体会 吴志坚(17)

“板”与“不板”

——我在版画创作中的探索(上) 沈柔坚(20)

浅谈“锥刻” 卢西林(27)

中国古代文学书籍插图 鲁五莲(34)

德国表现主义版画 (38)

连载：中国新兴版画五十年大事记(八) 李树声整理(28)

· 图版 ·

江南霜晨 魏华邦(封面)

鱼 张家瑞(扉页)

彦涵作品选(十幅)

向大海握手(封二)、少女与海豚、审问、冬

学、找妈妈、海豹、林中城镇、烧荒、倚篓

的老人、一九七六年之夏 (2—7)

日月潭叙事(组画三幅) 朱维明(8)

高矣山的云朵 黄启明(9)

塞外村 李元军(9)

渡、阳春三月 丁立江(10/封底)

草地青青 陈卫东(10)

老夫老妻、田间午餐 马刚(11)

山珍 郝伯义(13)

思想、上街 聂昌硕(13/33)

踏谷歌、踩波曲 许钦松(16/33)

《聊斋志异》(木刻插图十幅) 吴志坚(17—19)

农家、戈壁 鄂圭俊(19)

山高水长、村 沈柔坚(21/31)

洪水过后 吴家华(22)

湖畔 其加达瓦(23)

皓月落镜泊 吴哲辉(23)

翠谷鹿鸣 傅恒学(23)

凝 廖慧兰(24)

春水 张朝阳(24)

稻船上的姑娘 孟超(24)

春之歌 孙玉方(25)

山城印象 潘行健(25)

村舍 杨春华(25)

下班后 常虹(26)

山村的孩子 王玲(26)

江岸、娄山关 卢西林(27/30)

新绿 周一清(31)

山寨人家 黄启明(32)

吸水、孩子妈妈 蒙希平(32)

小岛晴岚 李树勤(33)

中国古代文学书籍插图(十六幅) (34—37)

德国表现主义版画(十六幅) (38—40)

高原春色 金荣光(封三)



彦涵近影

执着的追求

——彦涵和他的版画艺术

孙志远

彦涵，这位站在时代潮头上的版画家，四十五年来，以他独具光彩的木刻语言，表现了时代，时代也把他推戴到我国当代最优秀的版画家行列之中。

这是他在漫长而坎坷的人生与艺术的道路上，执着地追求的结果。

1916年，彦涵出生在苏北农村的一个贫民家里，从小饱尝了生活的艰辛，是在亲友的资助下，才于1935年考进了国立杭州艺专。然而，抗日战争爆发改变了他的生活与艺术道路，他毅然离开了这所学府，奔向延安，于1938年进入鲁迅艺术学院美术系学习木刻，从此，开始了他漫长的艺术生涯。

彦涵的艺术创作是与中国人民的革命事业紧紧连在一起的。无论是艰苦的抗日战争和伟大的解放战争，还是轰轰烈烈的土改运动，他都是直接参加者。他

的一大批反映战争生活的作品，既是中国人民革命事业的史诗般的画卷，也是他战斗经历的忠实纪录。他丰富的战斗经历，对于他的艺术道路产生了几乎可以说是决定性的影响。

纵观彦涵的作品，给人一个突出的印象，就是充满着对人民的爱。几十年来，他总是怀着深沉、炽热的爱，尽情讴歌蕴藏在人民之中的最美好、最宝贵的精神品质。如果说《当敌人搜山的时候》、《来了亲人八路军》、《慰问》等作品，是战争年代里军民鱼水深情的动人画卷，那么《宁死不屈》、《狼牙山五壮士》、《舍身炸碉堡》，则是对于为着理想而勇敢献身精神的悲壮颂歌。而他在三年困难时期创作的《打草鞋》、《挖野菜》、《战地小学》等作品，则通过对战争岁月艰苦生活的描绘，热情赞颂了中国人民吃苦

耐劳、不畏困难、坚毅乐观的民族精神。他近年创作的《挑山工》、《倚篓的老人》，把这种民族精神表现得更加充分、深刻。巍巍泰山，高耸入云，挑山工负着沉重的担子拾级而上，那健壮、宽厚的脊背，不能不令人想到：正是这样的脊背支撑着我们的民族。《倚篓的老人》则引起我们更多的联想：老人在山里走累了，倚着背篓小憩，脸上平静、安详，他不因终日劳累而倦怠，也不因生活艰苦而埋怨，他只是默默地干活，年轻的时候是这样，老了依然如此。他那平和的神态似乎在告诉人们：只有辛勤的劳动，生活才有希望，人生才有意思。这种精神正是我们的民族之魂！

爱的深沉，恨的也就强烈。贯穿在彦涵作品中的另一条主线，是对封建势力的强烈的憎恨。他早期创作的《诉苦》、

《审问》、《向封建堡垒进军》、《豆选》、《分浮财》等，便是他鞭挞封建势力、喜庆农民翻身的优秀作品，曾产生过很大的影响，至今看了仍叫人激动不已。六十年代初创作的《捣碎封建的牢门》、《血泪的控诉》、《封建末日》等作品，已不单单是土改生活的再现，而是对于历史进程中的封建残余的勇敢抨击。在现代迷信大肆泛滥的十年内乱期间，他所刻的《阿Q正传》、《孔乙己》、《祝福》等一大批鲁迅小说插图，借小说人物的悲惨命运，控诉封建意识对人的精神麻醉和摧残，更加体现出他对封建势力深恶痛绝的心情。

正是这样，彦涵通过他作品中强烈的爱与恨，表达了他对理想的执着的追求。近几年来，他更以这种执着的追求精神，向着一个新的思想和艺术高峰攀

登。随着时代的前进，生活的变化，他思索的触角伸得更深，艺术领地也开拓得更加广阔。从山川景物到社会生活，从一草一木到天体运行，他的艺术笔触上下驰骋，任意挥洒，作品变得更加深沉、锐利而又含蓄，有着令人感叹的思想容量和深邃的哲理。

让我们看看他1982年的几幅新作吧。

《1976年之夏》，概括地再现了唐山地震的悲剧性场面。作者酝酿这幅作品花了五年时间。在国外美术史上以美术形式表现地震、山洪、火山等自然灾害，是屡见不鲜的，然而彦涵的《1976年之夏》，决不是单纯地表现自然灾害，而是包含着深刻的社会内容。地震的惨烈情景使我们不禁想起难忘的1976年。画家

准确地把握了地震与当时社会形势的有机联系，把唐山地震作为整个中国社会的浓重缩影，以自然灾害寓意社会动乱，引起人们回忆、思考。

《向大海握手》是幅浪漫色彩很浓的作品。一个形似汉字“人”的人，面对辽阔的大海，高举紧握的双手，在致意，在呼唤。我们仿佛听到那真挚、渴求的呼唤声，越过大海，飞向彼岸，飞向有人类居住的地方……这是作者的心声，也是中国人民的心声。

《少女与海豚》同样带有浓重的浪漫色彩。少女踏着海豚，不畏狂风巨浪，在大海上自由驰骋，多么矫健、勇敢！这既是对人类征服大自然的礼赞，又是对人类追求光明与自由的颂歌！

《烧荒》借火烧荒原、野兽逃窜的情



少女与海豚
(木刻 55×40cm)
彦涵 1982

景,表达出作者对革命烈火的热烈赞颂,对一切丑恶事物的诅咒。不禁让人想起艾青的诗句:“火的队伍大进军,豺狼狐兔齐闪开!野火烧不尽,禾苗起不来!”这幅画也正是它的插图。画面洋溢着作者激越的豪情。

《找妈妈》也是一幅充满浪漫主义色彩的作品,是作者经历的真实记录。1943年彦涵夫妇从太行山根据地回到延安以后,思念寄养在前方的幼儿,想方设法接回身边。是根据地的八路军战士和乡亲们,跋山涉水,通过敌人的重重封锁,把孩子转送到了延安。这些素不相识的同志表现了多么崇高的阶级友爱啊!《找妈妈》正是撷取了两个骑兵战士翻山越岭护送孩子找妈妈的动人情景,以浪漫的手法来表现这种崇高的爱的。作者是在回顾,也是在寻找:画中的孩子寻找的是母爱,而作者寻找的却是战争岁月中同志之间的爱,人与人之间应该有的最美好的感情!作品的寓意是深远的。

从以上几幅新作中可以看出,彦涵非常善于在平凡、细微的生活中发现诗意,而生活中的诗意一旦经过他的艺术升华,就变成一种形象的思想力量。这

是他对人生探索的艺术结晶。

艺术的青春在于不断创新。彦涵在艺术上是个永葆青春的年轻人。早在战争年代,他就形成了激昂豪放、粗犷遒劲、充满强烈战斗精神的艺术风格,在把中国木刻艺术从三十年代的幼年时期推进到四十年代的黄金时代中,是做出了突出贡献之一的人。步入中年以后,他的艺术风格和表现手法又有了明显的变化,变得更加泼辣、强烈,并带有浓厚的浪漫色彩。近几年来,他又以大胆的探索精神,突破了以往的风格,一方面,继续保持和发扬过去的基调,另一方面,又出现了一种言简意赅、深沉含蓄、奇异浪漫的旋律。而两者又是那么有机地结合在一起,就这种艺术风格本身而言,也是在无止境地变化发展着,往往在间隔不长的时间里,作品就出现重大的改观。尤其值得注意的是,他在艺术形式上也做了大胆的探索,不仅从我国艺术中,而且从外国艺术中汲取营养,创造出一种独具光彩的艺术语言。他不为生活真实所束缚,而注重运用形式法则来提炼变化生活中的自然形态,使艺术形象以几何式的立体结构跃然纸上,包

含抽象因素的意味,因而取得了一种刚劲、单纯、新异、明快、富有装饰感的艺术效果。这显然是从现代社会的立体结构的形式中受到了启发,也是他具有的艺术概念。他在刀法技巧的运用上,也是在不断地变化。他从三十年代的三角刀、圆口刀转向六十年代的平口刀,近年来又转向了大三角刀和圆刀等的混合使用。随着刀具的变化,刀法更加大胆泼辣,犹如暴风骤雨,有着极大的随意性,充满着震撼人心的艺术力量。他的艺术造诣已经达到了炉火纯青、随心所欲的自由境界。

让我们再从上述他的几幅新作中,看看他的艺术处理吧。

从《倚婆的老人》处理来看,体现了作者惯用的强烈对比的手法。首先是黑白灰的对比,背景是一片网状的灰调子,衬托出前面黑白分明的老人形象,显得异常生动有力。再是静与动的对比,作为背景的草丛错乱纷杂,动感很强,而前面的老人则处于静止状态,突出了老人平和的神情。最为巧妙的是,老人并非完全静止,而是他回转脸来的那一瞬间的静;平静的脸上也似乎流露出一丝

审问(木刻)

彦涵 1948



冬学(木刻)

彦涵 1944



叫人难以觉察和难以捉摸的神情。艺术辩证法在这里得到了充分的体现。

又如《一九七六年之夏》，以倾斜的几何图形的大面积色块，构成倒塌的房屋，布满整个画面，并以跳动的线在色块中穿插，使画面显得极其动荡和惨烈，叫人怵目惊心。作者那种不可遏止的愤慨心情，在这悲剧性的场面里被充分地表现出来。

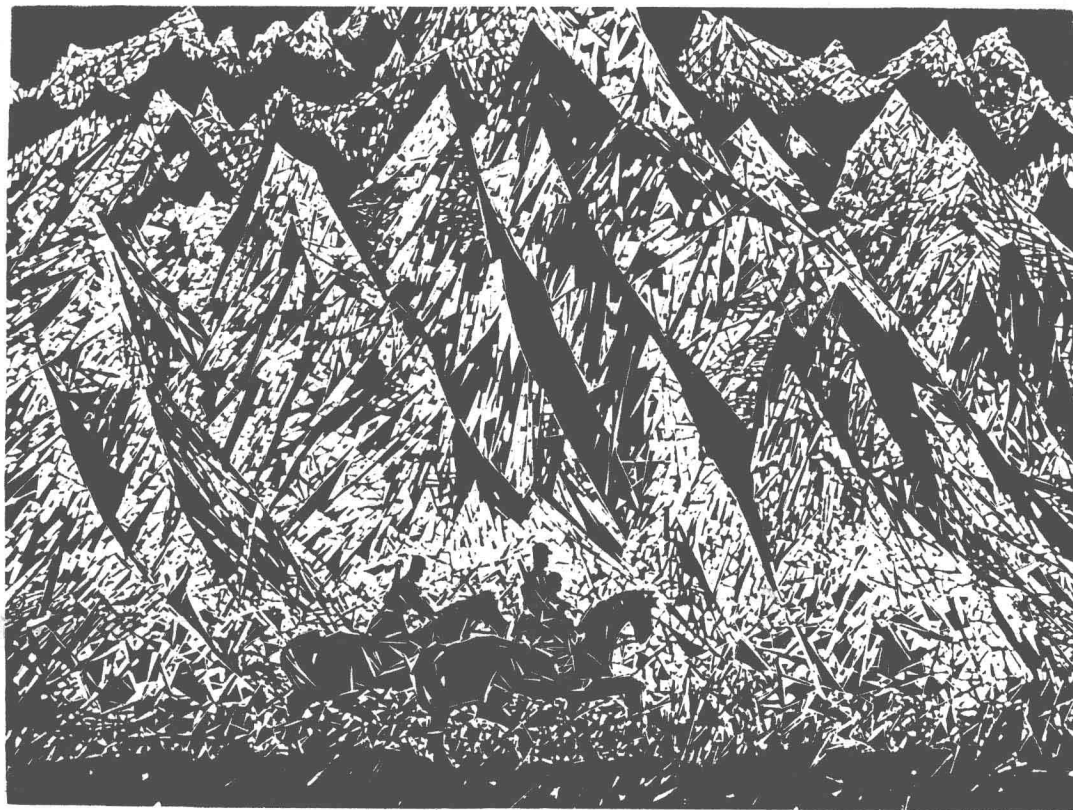
《少女与海豚》，大胆地运用了现代审美观，以几何图形处理形象，富有浓厚的装饰味道。少女被刻成“S”形，海豚被刻成三角形，而浪花则处理成圆形，统一当中求变化，显得协调而生动。画面以流动性的线条加以贯穿，给人以强烈的运动感，人物形象又是剪影般地耸立在白色的浪峰之中，更显得自由而无畏。

《林中城镇》当是一幅典型的装饰性版画。作者巧妙地利用木板的接缝，造成三条屏式的构图，跨越三个版面的大树，成放射性伸向四方，使画面安定而富于变化。透过树干的空隙，以贯穿性的直线造成城镇的间架，并与点状的窗户巧妙地融为一体，黑白对比，繁简对比，形成一个富有生活气息的场面。

《烧荒》主要靠线的流动与旋转，给人以强烈的动感，刀法酣畅，宛若游龙，有着极大的自由性味，表现出作者激越的感情。

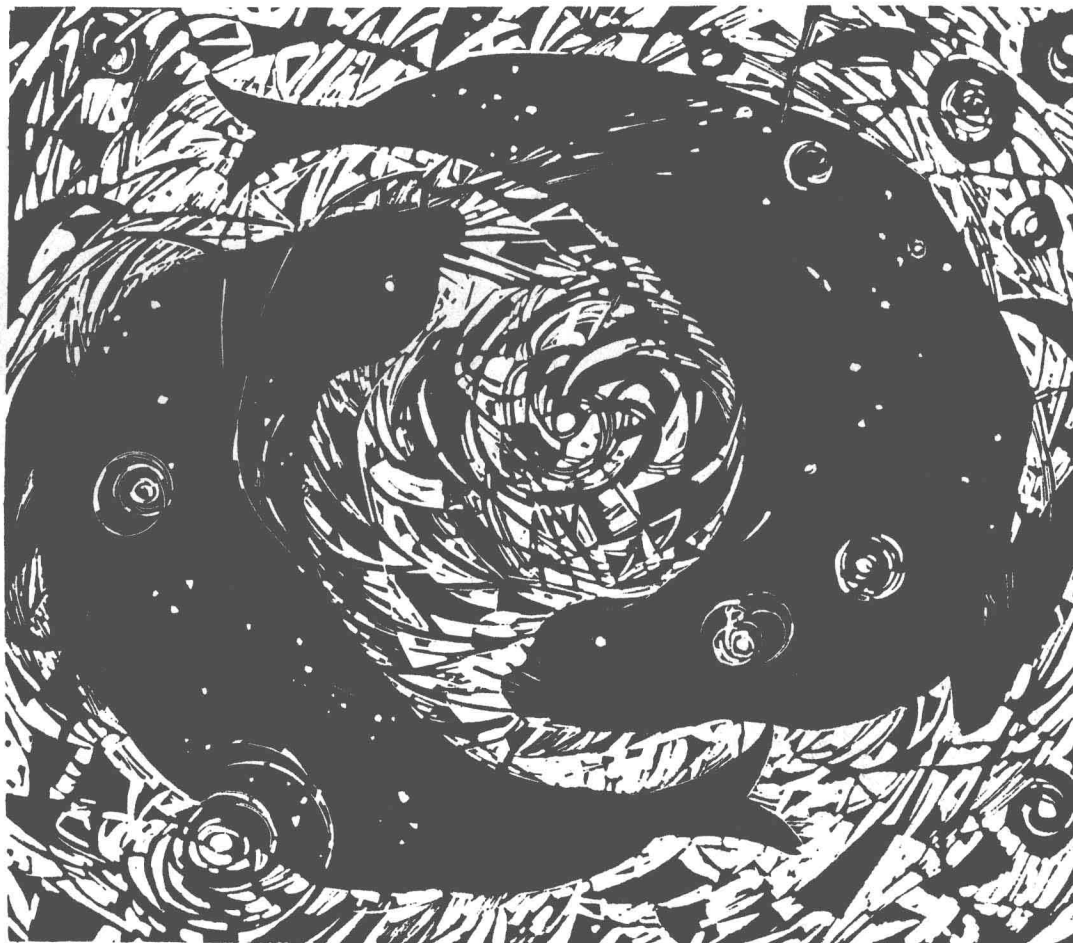
不难看出，彦涵在作品的艺术处理中，是严格遵循艺术辩证法的。所以，作品的诸关系，如静与动，黑与白，线与面，具象与抽象等，都得到了高度的和谐统一。他在艺术处理上，既有法，又无法；既尊重规律，又有大胆创造；既重视内容，又注重形式。而他所追求的美，则是刚劲的美，粗犷的美，带有彦涵本人的气质与性格。

彦涵早年曾系统地学习过中国画和



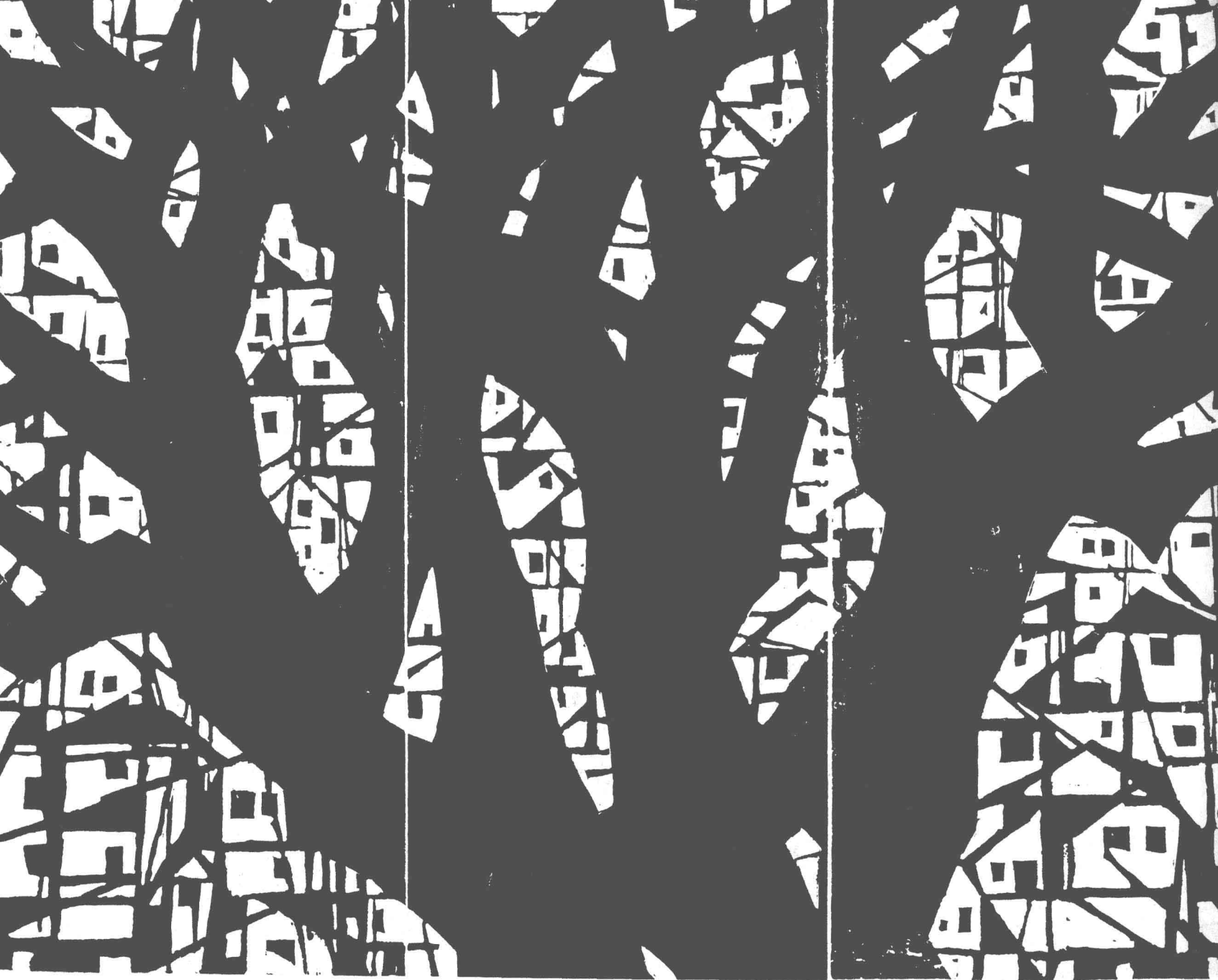
找妈妈 (木刻53×40.5cm)

彦涵 1982



海豹 (木刻 37×32cm)

彦涵 1982



林中城镇 (木刻 49×39cm)

西洋画，有着坚实的艺术功力。而他在对理想和艺术的追求中，又勤于思索，善于学习，勇于突破，因而他的艺术创作始终保持着旺盛的活力。他的每一批新作的出现，都犹如清泉，令人耳目一新，情绪振奋，得到精神上的鼓舞与审美的满足。

彦涵虽已年近古稀，对他来说，仍是创作盛年。他仍以赤子之心，使出浑身解数，在人生和艺术的道路上，不倦

彦涵 1981

地追求着。他的执着的追求精神，足以使人们相信：他一定会创作出更新更好的作品，奉献给他所热爱的伟大人民。

彦涵略历

一九一六年生，江苏东海县人。曾毕业于国立艺专绘画系预科。一九三八年赴延安，毕业于鲁迅艺术学院美术系。抗日战争时期随八路军转战太行山敌后根据地，从事木刻创作。解放战争时期，

在华北大学从事木刻创作和美术教学工作，同时深入农村工作和前线宣传工作。自一九四九年以来，先后在浙江美术学院、中央美术学院、中国美协、北京艺术学院从事版画创作和教学。现任中央美院教授、年画连环画系主任、中国文联委员、中国美协书记处书记、中国版画家协会副主席。曾出版《彦涵版画选集》、《彦涵画辑》，并先后在国内外多次举行个人画展和联展。(编者)



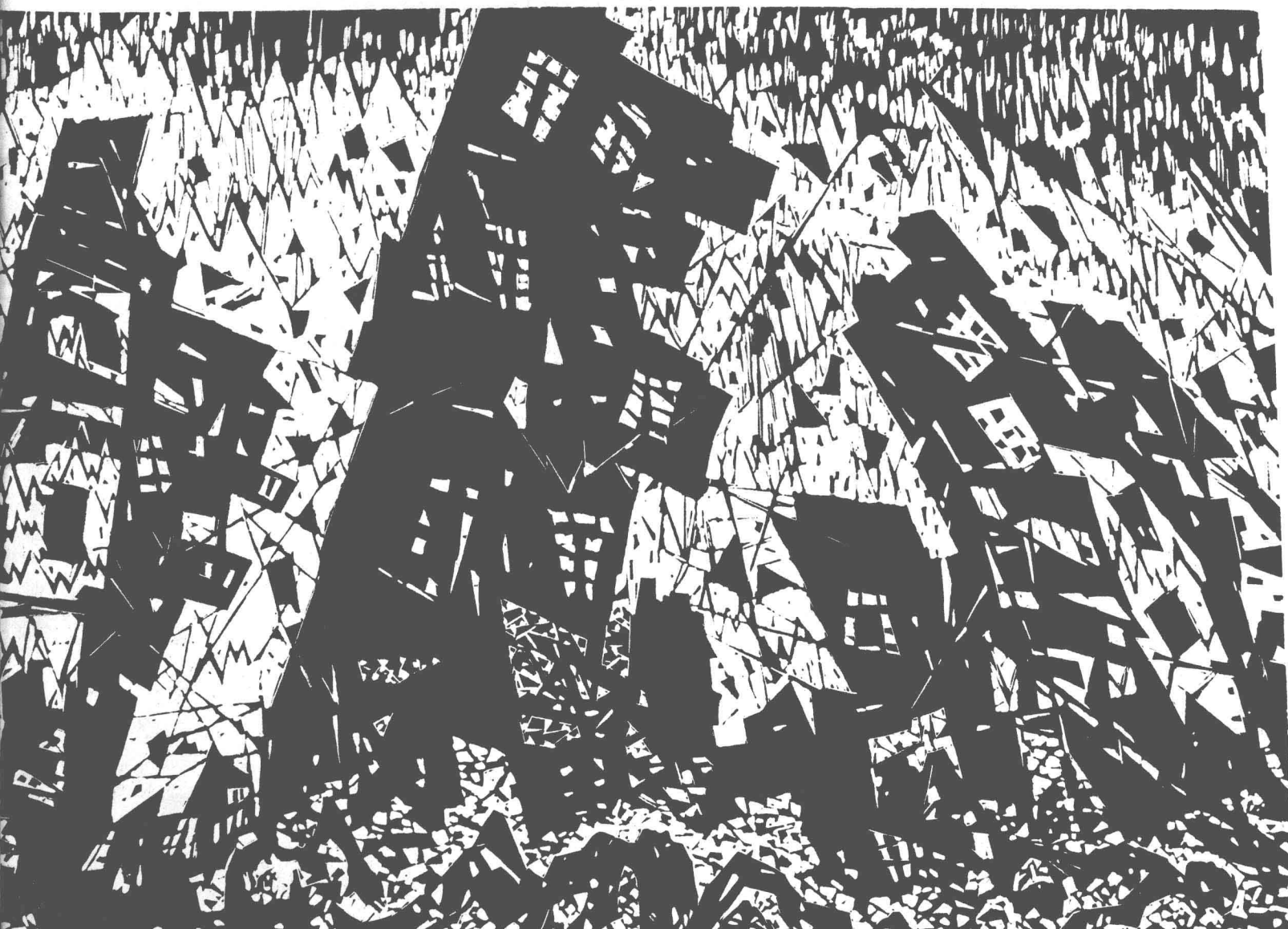
烧荒(木刻 37.5×32.5cm)

彦涵 1981



倚篓的老人(木刻 50×39.5cm)

彦涵 1982



一九七六年之夏(木刻五六×四〇厘米)

彦涵 一九八二

日月潭叙事
(木刻组画三幅 40×40cm)

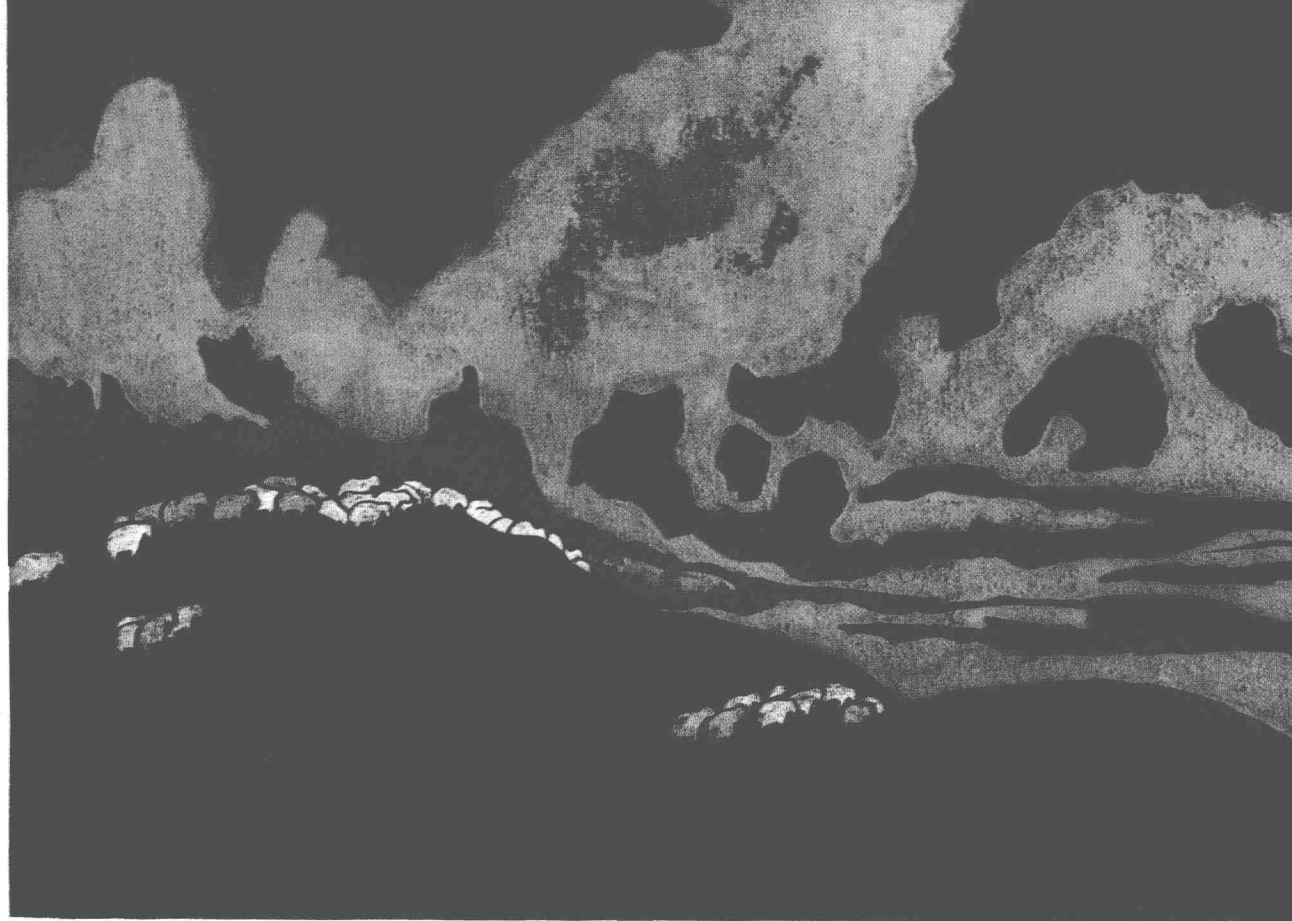
右: (之一) 摇篮

下左: (之二) 龙的传人

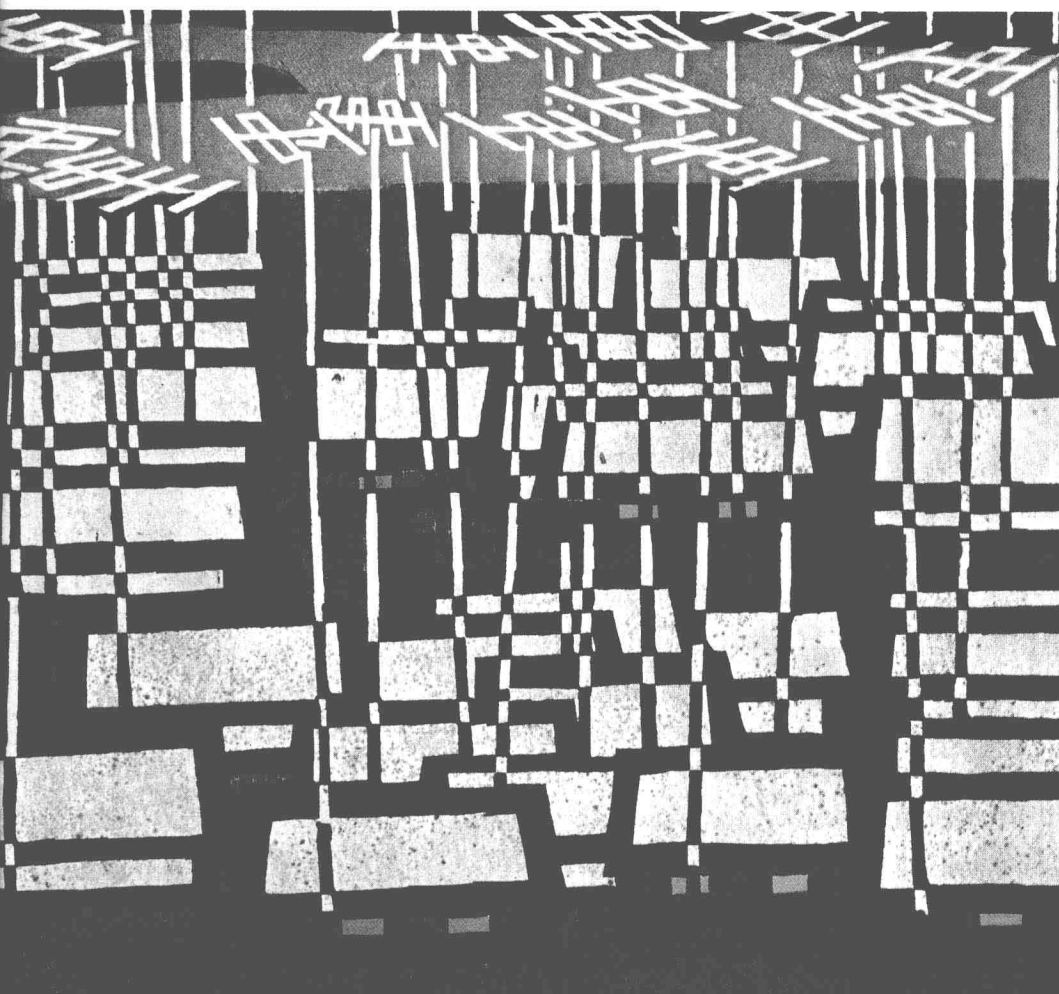
下右: (之三) 啊! 日月潭

朱维明 1982

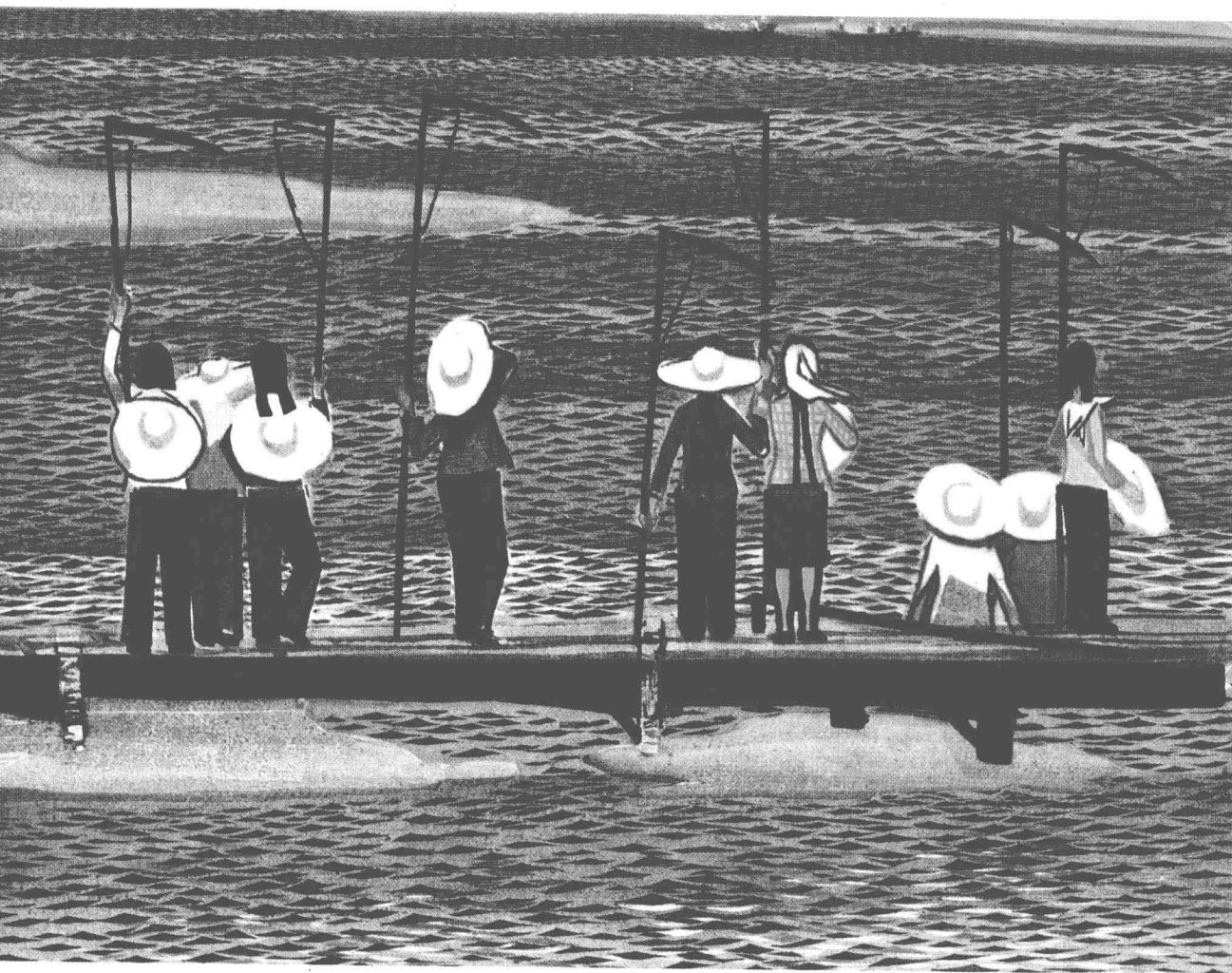




高矣山的云朵
(套色木刻 58×42cm)
黄启明 1982



塞外村
(水印木刻 37×40cm)
李元军



渡
(水印木刻 53×41cm)
丁立江



草地青青
(水印木刻 77×
45cm)
陈卫东 1982

老夫老妻
(木刻 53×40cm)
马刚 1982



田间午餐
(木刻 44×38cm)
马刚 1982



我怎样想和怎样刻

笔谈会(3)

前两期我们在这个“笔谈会”专栏中,先后刊出了朱琴葆、吴燃、张运辉、王春犁、董克俊、董其中、李秀、徐冰、赵瑞椿及张白波等的笔谈稿,介绍了他们各自的创作心得。本期请读者阅读聂昌硕、郝伯义、李元军、许钦松等的文章作为结束。我们认为版画创作当前面临着进一步繁荣和提高的问题,如何繁荣、提高,为两个文明建设服务,本刊今后将组织座谈和发表文章。

——编者 一九八三年三月

我在创作中遇到的灵感问题

聂昌硕

一九八一年我曾创作黑白木刻《我们这一代》。这幅创作进入中期时,我就追求造型的雕塑感。我在参观展览会时很注意研究雕塑。一次我偶然地注意到一件大理石雕刻的底座上用的平行刀痕,它有深有浅,有粗有细。我立刻就想到我的刀法。回家后进行了试验,把自己对石雕刀痕

的感觉夸张、组织起来,形成规律,刻出一种均匀的圆点连成的线条。这就是我在这幅创作中使用的刀法的由来。

上述这样的经历,我有过许多次。有时过程十分清楚、完整,有时比较含糊,不容易讲清楚。不过我近几年来常常仔细思考、研究它,觉得这是创作中产生灵感的现

象。

灵感是什么呢?我认为灵感是艺术家在生活中,由外界的事物所触发,感情冲动,大脑中储存的各种形象活跃起来,思路通畅,艺术想象、夸张接踵而来,从而使两个或几个形象突然融合在一起,于是一个崭新的艺术形象呈现在自己的脑海里。这种思维活动中的飞跃现象就是灵感。而这种用形象来思考,用思考来塑造形象的思维活动,就是形象思维。我在创作实践中体会到,进行形象思维,要有三个先决条件:一、接触到新奇、有刺激性的形象。二、作者内在感情丰富,容易冲动。三、作者有大量的生活积累和比较深厚的艺术修养。如果把形象思维比做化学反应的话,那么有刺激性的形象就是诱发剂,作者的感情冲动就是加温,作者的生活积累和艺术修养就是化合物,少了哪一个都不可能产生新的物质。

有作为的艺术家,都是热爱生活的,他对于自己周围的一切事物都有极大的兴趣;对于熟悉的事物,也经常会产生新鲜的感触。触景生情。艺术家必须有激情,好冲动。在创作时的这种感情冲动有双重意义:一是使脑神经兴奋,信息储存之间的“线路”畅通,思维活跃,联想、假想、虚构和感觉夸张等等蜂拥而至。很象某些化学反应,在高温下分子才活跃,分子结构才可能瓦解和别的原子重新排列,组合成为新的物质。其二是使整个过程带有强烈的感情色彩,客观事物深深地感动了自己,才能创作出作品去感动别人。

联想、假想、虚构和把感觉夸张,这些是艺术加工的方法。它的“原料”是什么呢?是平时的生活积累和艺术修养。平时在头脑中储存得越多(可用笔做大量的记录,帮助大脑记忆),思路就多,思维就广,就想得比较深刻,艺术加工就容易取得成效。

我在创作木刻《飞翔》、《泰雷与阿塔兰的指环》插图、《西湖民间故事》插图等等作品的过程中,都经历过上述的过程。我也充分地运用了联想、假想和虚构的手法。没有想象力就没有灵感,也就没有革命浪漫主义的绘画作品了。

成功地将感觉夸张,是产生灵感的又一种重要手段。当



聂昌硕

我们用强烈的爱和憎，用全部热情去观察生活时，生活中的形象就会给你强烈的感受，就会出现幻觉，似乎瘦的更瘦，胖的更胖……，这时往往创作的灵感可能出现。我觉得将感觉夸张也是塑造形象的办法之一。

我的装饰木刻《上街》、《印妇怨》插图和《我的心儿随他飞上蓝天》插图等，都是用感情去加工形象、改造形象、夸张自己的感觉创作出来的。



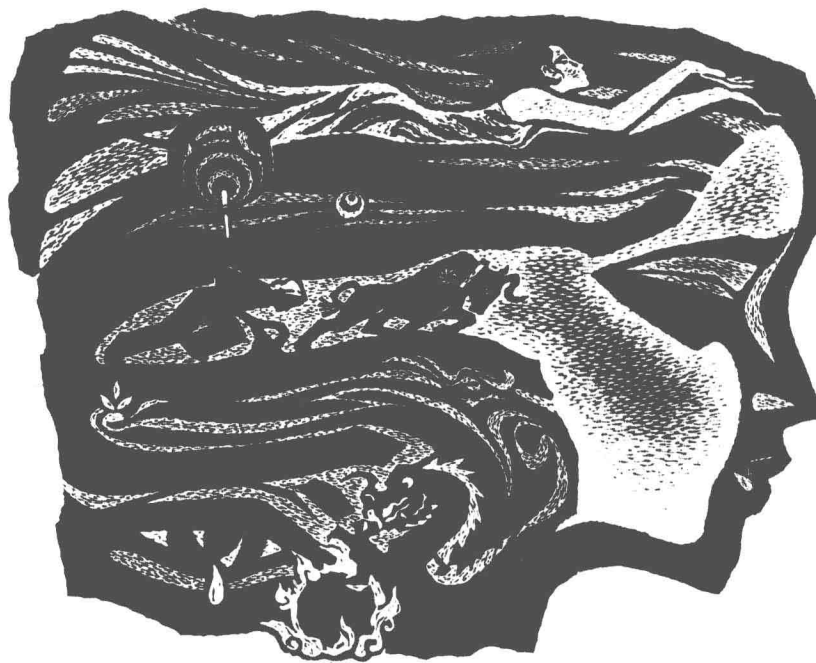
郝伯义

套色木 刻中白 的运用

郝伯义

白在套色木刻中运用恰当，照应相间，能显露出白色在画面中协调的美感，然而必须紧密结合表现对象，着力于自己对生活的感受，使白的运用白而不空。一九八二年，我在创作水印套色木刻《惊蛰》、《雪乡》、《天涯湾》（见本刊第9期——编者）等作品中，对白的运用作了初步探索。

白的利用，在中国画、黑白木刻以及黑白画中有大量的范例。北大荒版画中的油印套色木刻中有许多作品很好的利用了白在画面中的协调作用。要保持北大荒版画的风格，结合水印的特点，大量运用白，则不能简单的重复。而要把客观复杂的颜色概括起来，除了向前人的作品借鉴，必须从变化万千的生活中寻求启发。从繁杂的色彩中，开拓和发掘出色彩在大自然里的内部联系，充分调动色彩的谐调性，使杂乱的色彩在白的谐调下归于平面的整体，达到画面的统一。白色与其它色的交叉又可产生色彩的节奏感，组成一个既有分布又完整的统一体，从而产生和谐而响亮



右上：山 珍(水印木刻) 郝伯义 1982

右下：思 想(木刻) 聂昌硕 1981

的画面效果。

北大荒的冬天漫长而寒冷，雪后大自然的一切都披上了银装，空气是清新的，环境是宁静的，因此，我在这二十几个严冬中，对雪、对冰产生了特有的感情，我以为在大片的雪的世界中生活是均衡地统一在一个整体之中，它单纯而不简单，初看是空茫茫的雪原，然而，雪中的野草、树木以及农场的大地，呈现出不同的姿态。仔细观察，它们的每一部分是那么丰富，既有强烈的对比，又有黑白灰的诸调关系。当雪原刮过“大烟泡”（狂风卷着雪花），黑土地在白的宁静中破雪绽出，而地垅的低凹部分仍在雪的覆盖之中，组合成有规律的大地曲线，它统一在白的旋律之中，又充满着变化。这正是画面所要求的用最简单的艺术语言，通过一定的形式表达丰富的内部变化，那种旋律的变化正体现出白色中包括的内涵，体现为单纯的形式感。雪是白的，白装饰了大自然。利用白，是生活提供的。但自然中的白并不是象艺术中的那样容易产生艺术感染力，因此要很好地选择、加工和表现。要使色彩组合更概括，使艺术形式具有朴素、鲜明的特点，就应抓住生活中瞬息万变的景色，去发挥它、创造它。

我在创作水印套色木刻《惊蛰》（1982年作）中，依据长期在北大荒生活的感受，运用了大片白，较概括地表现了初春的北大荒特有的景象。北大荒的冬、夏季节长，春秋短暂。春节过后，地温上升，冰块从内部渐渐融化，变得酥松，暖风吹过，冰块开裂，大地复苏，正是这白的构成了这里独有的春天气息；白的冰、雪和墨绿的水形成鲜明的对比，使冬季里失去活力的自然恢复了生气，而达到和谐的美。我舍弃自然环境中的具体细节，以大块的白烘托春归的大雁、野鸭、白桦，以及黑色的大地，得到了较理想的效果。

白的运用，不仅在表现以冰雪为对象的作品中，其它内容的作品同样可以调动白，使白具有“无中生有”的艺术境地。我在水印套色木刻《天涯湾》的创作中，用大片白表现水，也取得了一定的效果。黑龙江流域的沼泽地，没有明显的堤岸，烈日下，水面反射出耀眼的光芒，把水中高地及浮在水面的草滩，衬托得格外突出，因此，在一段时间及光照条件下，自然本身就提供了取之不尽的艺术资源。一次，我在山边写生，在迷雾消散前的一段时间里，阳光几乎是垂直的照在树林上空，于是，一大片树林层次分明，出现了几乎是白的水，山林在白色的衬托下轮廓清晰，层次分明，给我极大的启发。依照这一生活观察，用大块白概括了江水的固有色，省略了水的细小变化，从而使边陲

的山、水及岸边景物显得更宁静雅致。

版画的套色宜少不宜多，每一颜色应以少胜多，因此，注意运用与发挥白纸的作用，探索利用白在套色木刻中的地位，使白在画面上发挥更大潜力，以最少的色表现丰富的情调。

白在套色木刻中的运用，有待今后的艺术实践中进一步探索、学习。

1983、1、于佳木斯

我对木刻表现形式的探索

李元军



李元军

作品，要有自己的艺术形式，艺术形式的产生必须来自对生活的仔细观察和提炼。作品的时代感也要从社会生活中去挖掘。

选择什么样的艺术形式表达自己的生活感受，早期北大荒版画的艺术特色给我留下了深刻的印象。这种具有时代感的艺术形式，随着生活的发展，艺术家的实践，也要不断有所创新，在风格上应有所探索和发展，避免雷同，同时既应保持北大荒版画独有的艺术特色，又不要受原来的表现

形式的束缚。因而在不断深入生活的同时，还要开阔艺术视野，从民间艺术中吸取营养。我曾尝试过追求平面效果在版画中的应用。从而我选择了简明的画面形式，带有装饰风味的表现手法。我用粗犷、简洁的线条，用水印套色表现北大荒的田野、山峦、房屋，对艺术形式进行了初步的探索。

艺术构想是生活感受的升华

许钦松

我是在潮汕平原长大的。我之所以热衷于农村题材，是由于儿时乡村生活的旧情。我热爱土地，热爱养育我的父老先辈，我对于那里的一切抱有一种眷恋之情。这种乡情不但常常萦绕于我的梦境，也常常激起我的创作热情。

近年来的创作，我力求能朴中见巧、平中见奇，能有一种泥土味，能有一种归朴还真的境界。如果我们离开了自己脚下的泥土，艺术创作将成为无源之水、无本之木。而浮艳绮靡的习气则是艺术的大敌，只有对生活的真诚对人民的爱才是作品获得感人力量的根本所在。

下面就我的几幅近作作一汇报。

我在创作水印套色木刻《塞外村》（见本期彩色页——编者）中，就是从我生活的“电视村”中得到的启发。我看到今天的生活，也想到北大荒的过去，这是多么鲜明的对比。农场职工的生活包括我家现在一下变得富裕起来。在创作中，我想以夸张的手法着重刻划电视天线，增大电视线杆的比例，放弃空间、透视、立体的写实手法，追求平面的、粗犷的装饰风味，以增强画面的艺术感染力。这样的表现就产生了与老北大荒版画不同的艺术形式。房子的处理力求完整概括，舍弃一切不必要的细节，大块面的使用灰色，电视天线色彩明了单纯，对比鲜明，使环境更有利于突出电视天线，集中地体现了画面主题的时代感。

我是垦荒老兵的后代，从孩童时就与大地、田野打交道，在草地上、田野里嬉戏。记得在烧荒的时候，手里拿着长长的拨火杆子来回的奔跑，一片片的麦秸被燃起堆堆大火，映得人们身上脸上通红，更有趣的是在他们休息的时候跑到燃烧过的麦秸堆中寻找被烧熟的麦粒，大口大口地嚼着，嘴上被弄得黑黑的，的确生活是充满着麦香，这有趣的生活场面深深地吸引了我，这是我对生活的感受。然



许钦松

南方的夏天，时雨时晴。去年我到斗门县深入生活恰逢这样的天气。当看到农民在雷阵雨将到之际挑着稻谷在田野里奔跑时，引起我对以往农村生活经历的回忆，产生了新的联想。这就是《风雨催人归》初步构想的由来。摄取这

些极普通的生活小景看上去似乎平淡无奇，但平淡后面却蕴藏着巨大的生命力。气候对于农民来说和土地一样重要。人们常常表现农民与土地，我却想表现农民与天气这一题材。有的同志看到我的草图提出：“你为何不直接画下雨呢？这样更有气氛。”然而，我认为选取雨将下而未下这一瞬间会更加扣人心弦，会产生一种紧迫感。人在前面跑，雨在后面追，也更符合雷阵雨的特点。构图时我加强了云的形象，画面力求表现远看时先看到云，近看才看到田野中奔跑的人。因为当我们身临其境的时候，关注的将是天空翻滚的乌云，人物却在其次了。

由于滔滔珠江水的哺育，使得水乡的人们蕴结着一种

而，用什么样的形式去反映这种感受？我缺乏北大荒老版画家的气质、修养和丰富的创作经验，但是我也不愿意去简单的重复前人的表现手法，于是我仔细观察北大荒的大地、麦垛、火堆，觉得它们象一片片粗犷的线条交织在生活空间之中。北大荒老版画家以写实的手法再现了生活，我就想用更富有想象力的形式，表达我自己对生活的理解。因此，我在《大地的火》（见本刊第9期——编者）创作中，以简洁、集中概括的手法；以线、面相结合，将一些琐碎的细节去掉，突出描写燃烧的火。远处的地，近处的田埂采用黑白块面结合的粗犷的线条，尽管在自然中不是这样，但自然中的某一部分为我提供了可视的形象，因而这种表现不失其真实感，相反能达到形式感和生活气息的结合。在拓印上我充分发挥水印的长处，增加层次，使作品具有一定的形式感。

我作为北大荒版画的第三代作者，从生活、从前人的作品中吸取创作营养。我在艺术形式和表现技法的探索中刚刚起步。在漫长的艺术道路上，我要不断加强政治和文艺理论、艺术等诸方面的修养，永远在生活中探索。

“水”的气质，清澈、明净，使我和他们的相处象水与水之间一样融洽。自从三中全会以后，水乡发生了巨大的变化。水涌旁，小河边，房前屋后，到处是养鸭养鹅围起来的竹篱。那悠闲自得的鸭群，那竹篱在水中的倒影，那喜于言表的水乡人，使我陶醉。但当我拿起画笔的时候，却苦思良久，不知所措。当我再度徘徊于小河边的时候，我往竹篱里面一站，往外一望，顿觉开朗。竹篱的直线、倒影的曲线，还有那穿游归来的鸭群，这些不就是我寻求已久的艺术语言么！

农民面对着经过艰辛劳动而打下来的稻谷，内心有一种不言而喻的喜悦之情，就好象雕塑家在欣赏自己刚刚完成的作品。当我和他们在晒谷场上用脚轻轻地踏着稻谷的时候，我才深深体会到这一点。金黄色的稻谷，扭动着的身姿，富于节奏和韵律、迈动着的双脚，还有那身后留下的长长的谷痕，这使我想起了舞蹈，使我感受到一种轻快而又激昂的劳动节奏。我想表现劳动与果实之间的一种深刻内涵，一种含蓄而又深邃的艺术意境。我采用俯视的角度，加强“谷”与“人”的关系，用返回上下的谷痕加强画面的运动感。至于人物，用正面描写固然可以把她们的面部表情表现得淋漓尽致，然而用背影身段去表现人们的性格，去追求一种流露于动态形体上的“表情”，这样更含

蓄，更耐人寻味。

自然景物在不同的风、雨、晴、晦的气候下，都各具个性，各具有待于我们去发掘的新的意境。当我避雨立于屋檐下看到新桥的时候，它给我的感受与天晴时有多么大的不同。那桥墩的身影给我留下了清雅而又庄重的印象，而穿插于其间的天桥、人物和雨伞却又给昏暗的雨天带来了生机。艺术家们对于雨景的描绘，大多用淋漓的水墨、淡雅的色调，或用极有水分效果的水印木刻。我想用黑白这个形式去表现一种清新而迷幻的意境，作些有益的探索。我在画面上对桥墩的处理一隐一显，并采用剪影的手法保留大块的黑。天空雨丝则用较随意的摇刀，并相应用短促劲挺的圆口刀法加强木纹的原有效果，使两者参差错落，相互交替，以追求一种木刻特有的韵味。

以上谈到的几幅作品差不多在同一时期内完成的。我想追求《风雨催人归》的深沉隽美、《踩波曲》的轻快抒情、《踏谷歌》的醇厚古朴、《江雨霏霏》的平板凝重。而每一幅则以一种刀法为主，构成基调，犹如一支乐曲的主旋律，并参以各种刀法，以形成每一作品的“个性面貌”。有的人以为风格的形成，无非不断重复某一种固定的技法、重复某一种题材而已。我想：艺术家应不断开阔自己的视野，锤炼自己的艺术语言，多作些各方面的探索，才能逐渐形成。



踏谷歌
(木刻 55.5×
36cm)
许钦松 1982