

ZHAOYOUPIING
YUHUAXUAN

河北美术出版社



赵友萍
油画选

赵友萍油画选

河北美术出版社
一九八四年 石家庄

责任编辑：刘海志
封面设计：宋丕胜

赵友萍油画选

河北美术出版社出版（石家庄市北马路四十五号）
深圳嘉年印刷有限公司印刷 河北省新华书店发行
787×1092毫米 1／12 印张：5 印数：1—3000
1984年9月第1版 1984年9月第1次印刷
统一书号：8087·863 定价：9.50元

序

李天祥

河北美术出版社要为我和友萍出画集。但我总觉得自己的许多想法在画中还没有很好的体现，草率印出愧对广大观众。还是先出友萍的集子为好。

在缺乏油画传统的中国，始终坚持画油画不易，作为女同志就更难。友萍在学生时不是“天才”，但她却有始终如一的决心与恒心。她声明自己不是贤妻良母，宁可“不生孩子”放弃做母亲的权利，也要画好油画。这似乎不近人情，甚至在“文革”中还是“成名成家”的罪状，但我却由衷感动、佩服。在中国油画的园田里要栽出美丽的鲜花，不付出一点代价是不可能的。

她觉得自己是“笨鸟”又未能“先飞”，所以总有一种急切前进的心情。她五十年代毕业，六十年代初期才画出第一批油画创作。那是去西藏参加民主改革时的副产品。她创作了《代表会上的女委员》、《百万农奴站起来》、《民歌手乌杰卓马》、《农会主席》等作品。可是正在创作的黄金时代，却遇上了“文化大革命”，她不仅被取消了作画的权利，连多年采集的速写和创作也几乎荡然无存；待重新拿起画笔时，已经中年过半了。值得欣慰的是理想没有破灭，信念愈益坚贞，事业心还在燃烧，因此她带着一种更急切的心情向那遥远的目标重新起步。她清楚自己不过是通往我国艺术高峰的铺路者，只想尽一切可能使路更接近高峰。

画集中五十余幅写生和创作，除了《延边烤烟》一张是“文革”前的作品以外，大都是粉碎“四人帮”以后的作品。其中大部分是素材性的现场写生；一小部分是整理后的风景。它们记录了近几年来的阿提草原、山东渔岛、华北农村、武汉工厂及“红军长征路”上的一些感受。也收集了她和我合作的《路漫漫》组画。无论是写生素材，还是创作，不管有何种缺点，但总是凝结了她的感情、劳动和心血的。

她在油画研究探索的过程中，非常重视俄罗斯和苏联油画的成就，早期比较喜爱谢洛夫和列维坦的作品。谢洛夫肖像画的潇洒、清丽、俊逸；列维坦风景宁静、幽美的诗意，对她有较大的影响。在她和祖国一起经历了十年挫折和考验后，对苏里柯夫带有悲剧色彩的史诗性绘画更产生了强烈兴趣；而普拉斯托夫率真、质朴的新式农民的风俗画也使她爱不释手。这些大师的共同特点是具有突出的色彩表现力，这正是她在油画技巧

探索中的偏爱。

她偏爱色彩，但没有把它作艺术追求的目的。她热爱生活，力图把生活中的真、善、美锻造成真、善、美统一的艺术品。草原上粗犷、憨厚的藏民，聪明美丽的民歌手，沉着刚毅的武钢高炉宋师傅，农村工地的姑娘，天真的小舞蹈演员，小姑娘，饱经风霜的王连波大爷，善良的德格勒老妈妈，性格爽朗的渔民，刚直的张老汉……等等，她从这些最平凡的人物形象中看到了他们美的心灵。她追求着内在美与外在美的统一；从外在形象、色彩上捕捉着心灵美的显现。她同样热爱祖国的壮丽河山，也热爱祖国的艺术传统，喜爱中国画，喜读中国画论。她直率地认为画油画风景从总体上必须以中国画论为指导。山水画中追求的意境也必须是油画风景的灵魂。没有意境不能寓情于景，寓意于景，做到情景交融，风景画就失去了灵魂。而油画风景中的意境，则要靠色彩这种油画的特殊“笔墨”来体现。画册中的一些风景画都是她这种观点指导下的产物。

寂静的南坪湖，肥沃的北大荒原野，挺立在高山上的松树，窈窕的小白桦，明朗的延边烤烟楼，漫漫无尽头的长征路，从这些普通的景色中她领会到人生的哲理，并把它凝结在画面的形象中。

粉碎“四人帮”以后，她执着地带着五十年代的朝气，六十年代初期的信心，怀着对先烈的崇敬，创作了《山花烂漫时》、《寒凝大地发春华》等作品。画集中的《路漫漫》是最近的作品。它是我们共同感受的结晶。这种感受不是一两句语言所表达的，可说是百感交集的产物。它是对历史的回顾，对先烈的缅怀，对自己的鞭策，对未来的向往，是继续前进的誓言……

艺术来源于生活，但不等于照搬生活。画家从生活的矿藏中采集到了精矿，并不等于创作的完成。还需要加工，经过画家头脑的冶炼，才能有艺术作品的诞生。我国国画家有所谓“采一炼十”之说，说明了炼的重要。没有反复十次百次的精炼，是出不来最精萃的结晶的。而对于油画来说精炼重要，博采更重要。因为要保持油画写生色彩的生动性，在具体时间、具体条件下的写生是最主要的。所以，友萍是主张既应“采一炼十”更要“采十炼一”。这本画集主要是她近几年来采炼结合的作品。

友萍和我相识相处已有三十余年，是夫妻、同志，又是同行。她有任务远出要我为她写序并作说明。然而，对亲近者往往容易主观，优点看得多，缺点看不出。用偏爱代替评论总不太好。所以我只想把我们平时一些零碎的有关色彩问题的心得、笔记稍加整理分别纳入四个问题。（其中《路漫漫》创作断想一文曾在一九八三年《美术研究》上发表过。有的笔记片断在其他文章中也做过引述。如今为了说明画集中有关色彩的问题，集中了起来。所以个别重复之处未能避免。）从中可以看她的一些艺术观点（其中许多也是我的）和探索中的甘苦，提供油画爱好者，以求指正。

图版目录

- | | | | |
|----|--------------------|----|---------|
| 1 | 白菊花 | 27 | 月夜 |
| 2 | 小演员 | 28 | 浩气长存 |
| 3 | 放牧员达瓦 | 29 | 南坪湖 |
| 4 | 林缨像 | 30 | 演员尚丽娟 |
| 5 | 张老汉 | 31 | 深秋 |
| 6 | 金盏花 | 32 | 王连波大爷 |
| 7 | 开拓之路 | 33 | 人像 |
| 8 | 山花烂漫时 | 34 | 渔民 |
| 9 | 藏族女牧民 | 35 | 农村姑娘 |
| 10 | 新工人 | 36 | 女孩像 |
| 11 | 卡瓦族少女 | 37 | 静物 |
| 12 | 牧民南琼 | 38 | 秋 |
| 13 | 悲剧演员 | 39 | 武钢宋师傅 |
| 14 | 德格勒老妈妈 | 40 | 中学生 |
| 15 | 民歌手旺达姆 | 41 | 丁香 |
| 16 | 才宝 | 42 | 野花 |
| 17 | 武钢女工 | 43 | 寒凝大地发春华 |
| 18 | 小白桦 | 44 | 小姑娘 |
| 19 | 《路漫漫》组画之一
永恒的怀念 | 45 | 大渔岛 |
| 20 | 长征路 | 46 | 肖像 |
| 21 | 白公馆 | 47 | 草垛 |
| 22 | 渣滓洞 | 48 | 民工张百英 |
| 23 | 雨花石 | 49 | 北大荒沃土 |
| 24 | 永恒的怀念 (局部) | 50 | 山之巅 |
| 25 | 永恒的怀念 (局部) | 51 | 逆光 |
| 26 | 永恒的怀念 (局部) | 52 | 延安烤烟楼 |
| | | 53 | 长海月光 |

探 索 札 记

色彩美的探索

李天祥整理

对一般人来说，色彩和颜色是同义语，似乎没有必要计较它们的差别。人们形容花的美丽，说它颜色美或色彩美都可以。但在油画家眼中，特别是用油画写生的时候，却使人感到用“颜色”或用“色彩”，都不能表达一种特殊的“美”的含义。人们看到商店里五色缤纷的布疋、绸缎，它们红、黄、蓝、绿、紫、白、黑、棕，色相分明，浓淡有别，相互映照；或强烈、或谐调、或浓郁、或淡雅、或悦目、或刺激；花纹或复杂、或单纯。设计者从种类繁多、层次丰富的颜色中，创造了无数品类的花色，它们给人以美的享受。但这美是颜色美。还有另外一种美。当画家外出写生时，看到北海公园中的白塔，它明明是纯白色的，但在逆光之下却呈现出似紫、似蓝、似绿、似灰无以名状的色彩。它似乎已失去了纯白颜色，但却感觉仍是白色。它纯净、透明不白但也很美，这“美”并不是白塔白颜色的美，而是在繁杂的光源环境等各种条件影响下的一种色彩交响效果的美。这正是色彩美。

其实，早在一千多年前，我国宋朝的伟大诗人苏东坡在“映日荷花别样红”的诗句中，就已发现了用一般荷花的颜色不能表达这种映于日光中的荷花的色彩。他分明已感到语言的贫乏，无以名之，便用“别样红”来形容在特定光源条件下，荷花所呈现的条件色——色彩。这种条件色彩，正是油画家必须研究和解决的课题。这是一种区别于颜色美的审美领域。所以油画家不得不把颜色和色彩分别赋予特定的含义，以求得从理论与实践中对这一新的美学领域作深入的探讨。于是“色彩”便成了与油画家密不可分的专用名词了。我和友萍之所以在许多讲座和文章中都反复地强调“颜色”和“色彩”作为专业术语时的不同含义，用“固有色”（颜色）与“条件色”（色彩）把它们区分开，（注一）正是这个缘故。

如果说颜色美的主要领域在中国画和装饰艺术，那色彩美的主要领域则在油画、水彩等画种。可以说离开了色彩，油画就失去了自己的特点，也就失去了它独特的艺术魅力，虽然油画家也需要懂得和运用颜色美的规律。

《丁香》描绘的是室内窗前的一角。映满阳光的白色窗帘已失去了自己的固有色。它的存在与阳光的存在合为一体，成了“别样”白色。而白色的丁香花在画中也失去了固有色，而笼罩在冷灰色调中，

呈现出或带紫味，或带绿味……的多种“别样”白色。原来是白色的桌布和玻璃瓶，也呈现出各种叫不出名的脏颜色，但整体的看，这脏颜色却转化为实物的色彩。整个画面上的一切物品，连那固有色纯度很高的桔子和紫丁香，也都失去了鲜艳的色感而变得模糊了。但是如果欣赏者不是死盯着某个局部，而放眼于整个画面，就会发现那些无以名之的似脏非脏的颜料都转化为实物，并各自以其在具体空间、光线、环境等条件的色彩美参予集体的合奏。它们相互联系，相互制约，相互影响，互为对比，又互为衬托形成了混然一体密不可分的关系。组成了交响效果的色彩美。

类似的色彩效果也体现在《白菊花》一画中。而《白菊花》的色彩却表现着另一种情调。它不象《丁香》那样闪耀着明媚的春光，散发着蓬勃的朝气。却蕴含着文静、柔和、素雅的内在性格。

在一般平光（或称正面光）条件下，物象的固有色较为明确，乍看起来，似乎每种物品都以其固有颜色呈现在观者眼前。然而有经验的油画家，则善于从那些貌似鲜明的固有色物品上，看出笼罩在它们上面的色调，看到环境色的影响，看到空气的作用，看到色彩的空间感、距离感，总之看到的仍然是色彩，也就是说画家看到的各个物品都是以条件色的面貌呈现出来的。没有这种观察色彩的眼睛，在平光条件下就会受到物象固有色的迷惑，就看不到物象的色彩美。深背景暖色调的《金盏花》在平光之下色感较为鲜明。但画家没有受对象固有色的迷惑，使其各个物品包括最鲜艳的橙色的花和黄色的布老虎，全以其条件色的面貌各得其所，统一在一个共同的空间、色调里。色感极其强烈的《静物》，画的是在平光下，在印有湖蓝、粉绿、鲜紫、粉红等各色纯度很高的花纹的衬布前，摆着同等纯度的橙色的花和黄色的水果、玩具。几乎每种物品的颜色全可以从调色盘中直接找到。整个对象似乎是许多固有色块的剪贴。然而果真这样描绘，它只能保持跳跃而和谐的颜色美，而成为一张装饰画，完全丢失了对对象的色彩美，而从《静物》一画中看到作者没有受到那些强烈颜色的迷惑，从各物品的相互关系中发现了隐藏在颜色中的色彩联系。在统一色调的指挥下，使它们各就其位互相应和，主次有序，强弱适当，既保持了对对象的强烈对比的色彩效果，叮当有声、富于装饰味道；又表现了对

象的色彩美，真实、生动、活泼、明朗。

善于捕捉自然界、生活中的色彩美，是油画家的宝贵品质。油画家不仅要善于捕捉被常人忽视的色彩美，而且有责任将这一独特而广阔的审美领域介绍给广大群众，使之开阔眼界，以丰富他们的美感享受。

以 色 传 神

“以形写神”是我国古代画家顾恺之的名言。它辩证地阐明了绘画中“形”与“神”的关系，写神要靠选取关键之形，取形要以神为依归。

作为油画，它不仅要求“以形写神”，更要求以色传神。逻辑地说，它和“以形写神”的论点是一脉相承的。具体地说，它又是在新的色彩美领域中的发展。

在我国古代画家的艺术实践中，虽然在颜色美的研究和运用上，达到了惊人的境界。但是为了促进外来画种——油画在我国的发展，需要深入研究油画的色彩问题。首先是以色传神问题。

“形”和“色”是造型艺术的两大表现手段。在油画中要求把“形”与“色”这两种手段融合在一起，形成一种综合手段。色要以形为骨架，形要用色来丰富。色离形则散，而形在油画中只能靠色来体现。油画家就是要通过这种形、色的巧妙结合来表现生动、传神的人物和景物的。

提起传神，一般人首先容易想到人物的神态、动态、性格、心理。这些无疑都是传神的重要关键。但油画家则要通过色彩捕捉到一切可以传神的因素。今以人物肤色为例：《新工人》刻划出一个内心欣喜的女青年。她脸上白净微暖、细致、滋润。色彩本身显示出她刚刚参加工作，看不到劳动与生活的磨炼的痕迹。《小姑娘》和《小演员》完全是城市生活中的娇儿，她们肤色更加白嫩、细腻，但很健康、美丽。《民工张百英》和《农村姑娘》因劳动而受风吹日晒，肤色变得红润、结实、健康。农村生活的磨炼，使她们和前三人大不相同，她们更富于茁壮的生命力。她们不修饰但神态自然，心地纯洁美丽。《民歌手旺达姆》是阿坝草原的牧民，她天真、乐观、单纯、聪明，肤色带有高原的烙印。《放牧员达瓦》和《才宝》由于长期的高原放牧生活，锤炼出铁一样的性格和铁一样的肤色，近似紫褐、棕黑，闪烁着缎子一样的光泽，显得刚健有力。在《牧民南琼》肖像画中，可以看出在他那结构明确的棕红色面孔上显露出风尘仆仆的痕迹。慈祥善良的《德格勒老妈妈》对待画像十分认真，她一动也不动的坐在那里，总是笑咪咪的。她有一切母亲的共同特点，在她那久经风霜的棕黄色皮肤上刻出苍老的印痕。《王连波大爷》画的是位贫农老大爷，因年老多病而退休，因长年日晒而变得象古铜一样的肤色，已渐渐退去，留下了中国人所特有的棕黄肤色。旧社会的苦难岁月，不仅在他脸上留下了深深的皱纹，只要稍一提起回忆当年的话题，那受过严重摧残的心灵，立刻从他那善良而严肃的眼神和面容上显露出来。

从这一系列肖像画里人物的不同肤色中，人们可以看出他们的身份、年龄、性格特点，甚至大体的经历，他们的肤色使人感到真实、具体而生动。这种肤色如果用单一的颜色来标定，即使用所谓的肉色

来涂绘，也只会觉得是概念的，不真实的，死板的。而这些画中的人物肤色之所以真实、具体而生动，正因为发挥了色彩的威力，那些千变万化、难以道出色名的丰富色彩，在画中已转化为实物，转化为生活，转化为空气感，转化为具体光源环境下的人物皮肤色彩，这是生活中的肤色，特定人物的肤色，又是透过空气而见到的在具体空间中的肤色，一句话，活生生的肤色。它们有的在亮背景上突出了浓重、雄浑、坚实的脸色；有的在暗背景中显现出在深远空间中的面孔；有的在灰调子背景上表现出细致、柔和的脸庞。生活有多么丰富，色彩就可以多么丰富的表现。

当然，画家并不是孤立的运用色彩来传神的，色彩总是与形合作而共同表现生活的。也总是在形的表现力的薄弱环节来发挥自己的特长的。描绘物象的结构靠形，而变幻多端肤色就只能靠色彩了。

前面是以人物的肤色为例来说明色彩的表现力，这并不是说以色传神只限于人物的肤色。广义地说，表现一切物象，都有传神与不传神的区别。“峨嵋山的秀、青城山的幽”，不就是人们对这些无生命的风景典型“神态”的概括吗！风景如此，动物、静物也是如此。关键在于能不能抓住物象的典型特征。从色彩角度而言，也就是要抓住物象色彩的典型特征。只有紧紧抓住表现物象典型的色彩特征，才能做到以色传神，这正好是画集中作品的注解。

在油画中以色传神，并不意味着画风的千篇一律，一般说来油画色彩的特长在于它的真实性、具体性、丰富性和生动性，善于表现物象的立体感、空间感、质感、光感和空气感、色感。这和装饰绘画的平面感似乎是矛盾的。但是生活是丰富的，物象的这些“感”也不是在任何条件下，都平均的突现出来的。如在侧光下，立体感就会突出，色感往往减弱。平光下色感强，立体感往往减弱。逆光下色彩的丰富感强，光感强，立体感常会减弱。所以特定的条件下物象本身的色彩效果有可能带有装饰味道的特点。平光的《静物》如此，全面逆光的《卡瓦族少女》也是如此。《卡瓦族少女》原画于1960年，取材于当时的卡瓦族妇女代表李小二的形象。原画名《卡瓦族李小二像》，不料“文革”中原画遗失，友萍从印刷品中重又复制一张，并在画中加强了装饰性，即《卡瓦族少女》。

这是立于窗前逆光下的一位文静的少女，她单纯、美丽但没有自以为美的浅薄意识，她肤色不白，特别又在逆光之下，单看很难道出它的颜色，而整体看它却细润、透明而丰富，显示出黄种人肤色的美，谁能说只有肤色白才美呢？

从画风看，它接近装饰画或工笔重彩，但它仍然是油画，具有油画色彩特点，却又和本画册中的其他油画不同，是带有装饰性的油画。从这小小的例子也许可以说明发挥油画色彩传神的特长，和追求多种多样的画风并不是矛盾的。

以 色 抒 情

色彩的表现力不仅在于传神，更重要的还在于写意、抒情。如前所说，描写形体结构，不是色彩所能胜任的，而控制色调、烘托气氛、

渲染光影、表现意境以抒发感情却是色彩的特长，而且是其他艺术手段难以代替的。

色彩、色调是客观存在的。它们本身没有感情，赋予它们以感情内容的是有感情的人。但这并不是说，只要画家自身有着强烈的感情，他画中的色彩、色调就一定是强烈感情的表现。这和人类发声、说话不同。人只要一发声，一说话，就会自然地流露出某种感情。发声、说话和人的感情的表达是直接联系着的。但要想在绘画中通过色彩、色调来表达作者的感情，就必须了解客观存在的色彩、色调是怎样和人的感情联系起来的。只有了解了它们联系的规律，才能使色彩、色调成为有效的表现感情的语言。

从生理上说，物象的色彩与色调作用于人的感官，有的强烈，有的柔和；有的灰暗不醒目，有的鲜艳醒目，也有的刺激。这些只是人本能的视觉官能反应。在这种生理反应的同时，往往随之产生悦目或厌恶；舒适或难受；和谐或喧闹不安等的心理反应。严格地说，这些都还不能算是高级形态的感情。而白居易的“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝，能不忆江南”。诗句中，“江花”的“红”和“江水”“蓝”的色彩，首先触发诗人的官能感觉，进而发展为心理上的好感，直到形成感情上的怀念。陈毅同志的“西山红叶好，霜重色愈浓”，则有更深的革命感情的寓意。作为独立绘画的油画，要求我们绝不能只停留在色彩、色调的生理反应、心理反应的联系上。重要的是要研究它们与人的感情、思想这类高级意识活动的联系。以便使无情的色彩、色调转化成有性格有感情的色彩、色调。赋予它们以灵魂。

色彩、色调与人的感情的联系是以生活为媒介的。嫩柳与桃花的色彩，唤起人们对大地回春的喜悦；光耀的朝晖色彩使人兴奋，感到朝气蓬勃；暴风雨的黑夜加着闪电的寒光，引起人们恐怖的情绪；金黄色的大片麦田，联系喜丰收的感情。生活是无比丰富而繁杂的，而且总是在不断前进，不断变化的。生活中物象的色彩与人的感情的联系，也是无比丰富、繁杂并不断变化的。因此在油画中通过对色彩、色调的运用和处理以写意抒情时，必须结合具体的时间、条件、环境，并符合生活的逻辑与欣赏习惯，才能引起共鸣，达到感人的目的。

《大渔岛》是友萍1977年去大渔岛后创作的。那年我们在大渔岛度过了一个愉快的夏天。和渔民们结下了亲密的友谊，还画了不少渔民肖像。然而在渔民们把我们送走后的第三天，当地发生了海难。狂涛恶浪吞噬了九位渔民的宝贵生命。其中就有好几名是我们熟识的朋友。消息传来使我们非常难过。为了寄托哀思，悼念死难者，友萍从自己的写生素材中，综合加工画了这张《大渔岛》风景。她选取了村中一隅，石坡肃静，屋檐低垂，村舍道路都笼罩在悲哀的灰色调里。铅色的天空，愁云暗淡。然而天空的远处已开始晴朗。

同是灰色调的《开拓之路》所表现的则是另一种情绪和感情。它不以《大渔岛》那样悲哀和低沉。画中的北大荒原野，它既是荒漠的、原始的，又是辽阔的、富饶的。从那曲折而泥泞的小路上，人们看到了埋藏在荒原下的沃土，也看到了开拓者的足迹。天空虽是密布着北国的浓云，但天际却闪烁着明亮天光。它既显示了开拓者的艰辛；又展示出荒原贮存着无穷的潜力和诱人的魅力；预示着未来的希望。

《南坪湖》也是灰色调的。但它是偏暖的绿灰色调。整个画面统

一在以各种不同的绿色相配置的色调中。它取材于具有独特风格的南坪县九寨沟的景色。这里可以听到风的对话，树的低吟，鸟的欢笑。各种绿色交相掩映，错落有致。碧绿的深潭清澈见底，水平如镜，倒影乱真，宛如世外奇境。这一切全围绕着一个“静”字。它既没有《大渔岛》的悲哀之情，也不像《开拓之路》的艰辛。它显示的是大自然的宁静的美，洁净的美。而这种宁静、洁净的美，虽然离不开山形、树姿、水影的组合，但更重要的是不同明度、不同冷暖的各种绿色，和谐而有韵律地融合在一个柔和幽美的统一色调中，形成了一种宁静的意境，发挥了色彩、色调的抒情作用。

我们重视色彩在油画中的抒情作用，同时也必须重视笔法的作用。油画中的色彩效果总是伴随着某种笔法来实现的。如果说油画的精华是色彩，这色彩二字实际是包含着笔法在内的。这和中国画的笔墨的确有某种类似之处。当然油画笔法也有优劣之别。历史上一切优劣的油画家都很重视笔法，经过长期实践画家们在教学徒时都主张要“写”不要“描”。这和我国画家书法家的观点也不谋而合。我在《写与描》（注2）中，结合分析伦勃朗的作品对这一问题做过初步的探讨，觉得“‘写’首先是基于画家对对象的造型结构、明暗色彩、形象特点和表情心理、精神气质及环境气氛、章法布局、节奏韵律等所产生的总体的感受与深刻的理解，并由此而激发出强烈的感情，然后经过作者的总体立意胸有成竹地‘写’出对象，同时‘写’出自己的感受、理解和感情”。所以在画中，色彩效果、形色结合的效果以及主客观结合的效果最终都要体现在“写”得好坏上。“写”是一种最具表现力的笔法，油画家通常讲的“笔意”、“笔触”都是“写”在画中的一种体现形式。

《延边烤烟》是描写笼罩在温暖阳光下的延边地区的山村小景。

特点鲜明的烤烟楼，丰收的肥美烟叶，缓缓的山坡，洁净的场院，以及安详地劳动着的朝鲜族妇女们……这一切全沐浴在温暖的秋天阳光之中。整个画面色彩是明快的，富于浓厚的生活味道。使人感到一种暖融融的喜悦情绪。这种情绪不是靠人物的笑脸姿态表现的。而是靠色调的表情，靠作者得心应手的笔意，这种笔意是活泼的、流畅的、潇洒的、自由的而其排列组织又是有秩序的。这既是表现对象的需要，又是作者主观喜悦心情的自然流露。在肖像画《张老汉》中，为塑造一位刚直倔强的北方农村老汉，作者用凝涩的笔意与浓重的色彩相结合，并掺杂着画刀的法，色饱满而味方硬的特点，使老汉脸部色彩丰富，色层、色面交错掩映，楞角分明，把他内心的刚直用外部形的方硬和色的厚重体现了出来。《小白桦》笔意轻快、活泼，像嘹亮的乐曲。《逆光》在透亮的红叶中，突出了具有苍劲笔章的老树干。《开拓之路》和《北大荒沃土》全是用画刀“写”出来的。画刀不如画笔灵活，特别是涂抹在粗糙的纤维板上，有一种古拙的金石感，比凝涩之笔还要凝涩。使人感到开拓的艰辛和在克服重重阻力而前进的力量。

当然，油画的历史较短，画家在笔法的研究上还比较幼稚。但是中国画家自古以来就对这方面有着深入的研究和丰富的经验，所以如果能把中国画用笔的特长与油画色彩结合起来，一定可以把我国油画的艺术表现力提高到前所未有的水平。

《路漫漫》创作断想

赵友萍

一个稍懂一点革命历史的人，站在渣滓洞、白公馆这两座监狱前，都会感到心灵的震颤。以前也曾读过烈士传略、烈士诗抄，眼前也曾浮现许多书中描写的情景，但想象中的渣滓洞和白公馆，总是朦胧的难以确定的。1978年赴川，专程到渣滓洞、白公馆去凭吊，深深地感到，想象终究不能代替具体感受。这也许正是真实所具有的力量。

这里有的不过是一些单调的小黑屋，阴暗潮湿的山洞，简陋的庭院，模糊的烈士照片，磨光了的牢门，磨凹了的石板，冰冷的石墙，墙壁上深深的裂缝，墙上变了色的国民党党徽，还有那残存的以威逼利诱相结合的口吻写的劝降标语，石缝中钻出的小草、小树，地上一丛丛白色的、紫色的小花……，正是这些可视可触的真实而具体的一切，产生了一种震撼人心的力量，发人深思，催人泪下。

这里是阴森可怖的魔窟，但它也是真理的熔炉。

人们是从这里看到，不，确切地说是感受到一种崇高的精神，凛然的正气，对真理执着追求的坚贞信念。

然而令人痛心的是，那些已被反动派杀害的烈士们和九死一生幸免于难的战士们，在十年动乱中，被反诬为叛徒，砸碑掘坟，令人发指。在那人妖颠倒、黑白混淆的岁月里，真理受到鞭笞，坚贞受到嘲弄。有些人甚至重新遭到类似白公馆、渣滓洞中的酷刑。

然而，烈士的鲜血是不会白流的，烈士的精神是不会泯灭的，真理的光辉是掩盖不住的。越是了解了烈士们身后的遭遇，越是产生一种强烈的不平，也就越加怀念他们。这种怀念心情是极其复杂的，它包含着怀念、景仰、沉痛、遗憾；包含着双重的仇恨、警惕、担心，包含着自责、誓言、决心，包含着对未来的希望、向往。它们交织在一起，凝聚成一句话，那就是“忘记过去就意味着背叛”！它是结论，但也同时是出发点。它成为一种内在的力量，我们产生了以绘画的形式表现他们的强烈愿望。

艺术创作始于激情，激情只能由现实生活触发，没有可歌可泣的现实生活本身，不可能有反映这种生活的创作要求和艺术作品。只有当设身处地地领会了革命前辈伟大而高尚的精神时，才更增强了创作的迫切性。

激情不是下意识的冲动。划清这两者的界线，才能认识这种激情的真实感、崇高感和美感。当今西方流行的那种所谓的激情，确切地说应唤做下意识的冲动。它是一种本能，是一种低级状态的意识活动，是动物性的，是非理性的。在严刑的拷打下，革命烈士的沉默，不是靠本能的动物性，而是靠理性，靠信念和觉悟。烈士们的嬉笑怒骂，不是下意识的冲动，而是理性的战斗。这种高尚的、超动物性的感情，是人类脱离一般动物之后的最高的精神成果。理解这种最高成果的心灵只能靠人的理性认识和诚挚的感情。

在绘画中，无形的感情只有借助于有形的画面才能表达，有形的画面只有表达了作者的感情，才有灵魂。

《长征路》的画面选择了高透视，是有感于征途之遥远，茫茫荒

原，了无人迹，阴晴雨晦无常，危险四伏。塔墩上的草，画得黑中带绿，半边下雨，半边阴晦，雨丝乱挂，都为的是表现这条征途之艰险。这种漫长而艰险的路，实是一条认识人的潜力的路，是认识高尚灵魂的路，是标志着一真正的革命党人战胜一切困难的光辉的路。

《白公馆》画面选择了刑讯室的入口处。黑黑的洞口和隐藏在内的栏杆，使人不能不想起被害的先烈们，他们的鲜血浸渍着冷酷的岩石。洞口的白花是表达我们对烈士们的怀念与哀悼。

这里的景是客观存在的，但又不是纯客观的。因为它已是主观的提炼取舍后的客观场景。有的增高有的缩小，有的更鲜明有的减弱，有的突出了色调，有的加强了造型，所有这些都服从于主观情感的表达。但它又绝非纯主观的臆造，完全脱离客观的纯主观臆造往往失去生动的具体性和真实性。它应是主客观结合的统一体，也是“情”和“景”融合的统一体。

一幅作品的创作过程，事实上是在情感的激动中热烈地寻求表达它的最佳方式的过程。在这个过程中，不明确的东西明确了，明确的东西深化了。或者说，这个过程就是不断地使高度的思想内容和相适应的形式达到完美的统一过程。没有感情作为艺术作品的核心内容，形式的探讨就没有了目的性，也就不会有明确的归宿。西方的那种所谓形式本身就是内容的作品，也就是说它的内容只肤浅地等于它的表面形式本身，这类作品必然缺乏感情和思想的深度。因此，深刻的思想内容与完美的形式的统一是我们在创作中毕生都要遵循和追求的目标。

雨花石由于产在雨花台刑场附近，使得它成了革命志士英勇战斗到最后的最后的历史见证。又由于它们多带有天然的鲜红色斑痕，仿佛是烈士的鲜血凝聚而成的。长期以来它深为人民所喜爱，成了革命的象征。而要使雨花石在画面中具有鲜明突出的形象，如果按雨花石的原有体积描绘，显然难以达到理想的效果。所以我们把它放大了十几倍，突出了它特有的美，做这种艺术处理，全然是出于其内容的要求。

《路漫漫》组画的主体画《永恒的怀念》中，人物的轮廓保留着浓重的黑线，使人物特征鲜明，线条有金石感，从而增强了表现的力度。人物平列的构图，使每个肖像都显得很突出。人物由等距组合，死板单调的构图，正适应了表现这一作品内容的需要。

狱墙的设计，在初稿上是按照石块的自然而不规则的形状组成的，本身很有变化。但它象是一般农家的院墙，虽然是石壁，但它传达的却不是监狱中的气氛。要使石壁符合一种特定的精神性格，使之成为统一在总的气氛当中的艺术形象，因而选择了基本上规则的方形和矩形的石壁，造成一种单调、冷酷的气氛，从而增强了监狱的令人窒息的效果。石壁的具体表现是掺砂法，这种方法并不是我们的发明。但是这种技法用在表现监狱的石壁上，增强了具体性、真实感和可触感。

作为组画，每幅的表现形式应有各自的特点，又要彼此呼应，组成统一的情绪。而统一的情绪主要依赖于统一的色调——暗冷色调。在暗冷色调中出现“淡淡的曙光”和“雨花石”中有节律的红色，既使画面不至于过份低沉，也象征着前进的希望和胜利的曙光。

〈注一〉拙著〈写生色彩学〉

〈注二〉拙著〈写与描〉〈画廊〉1982年11期



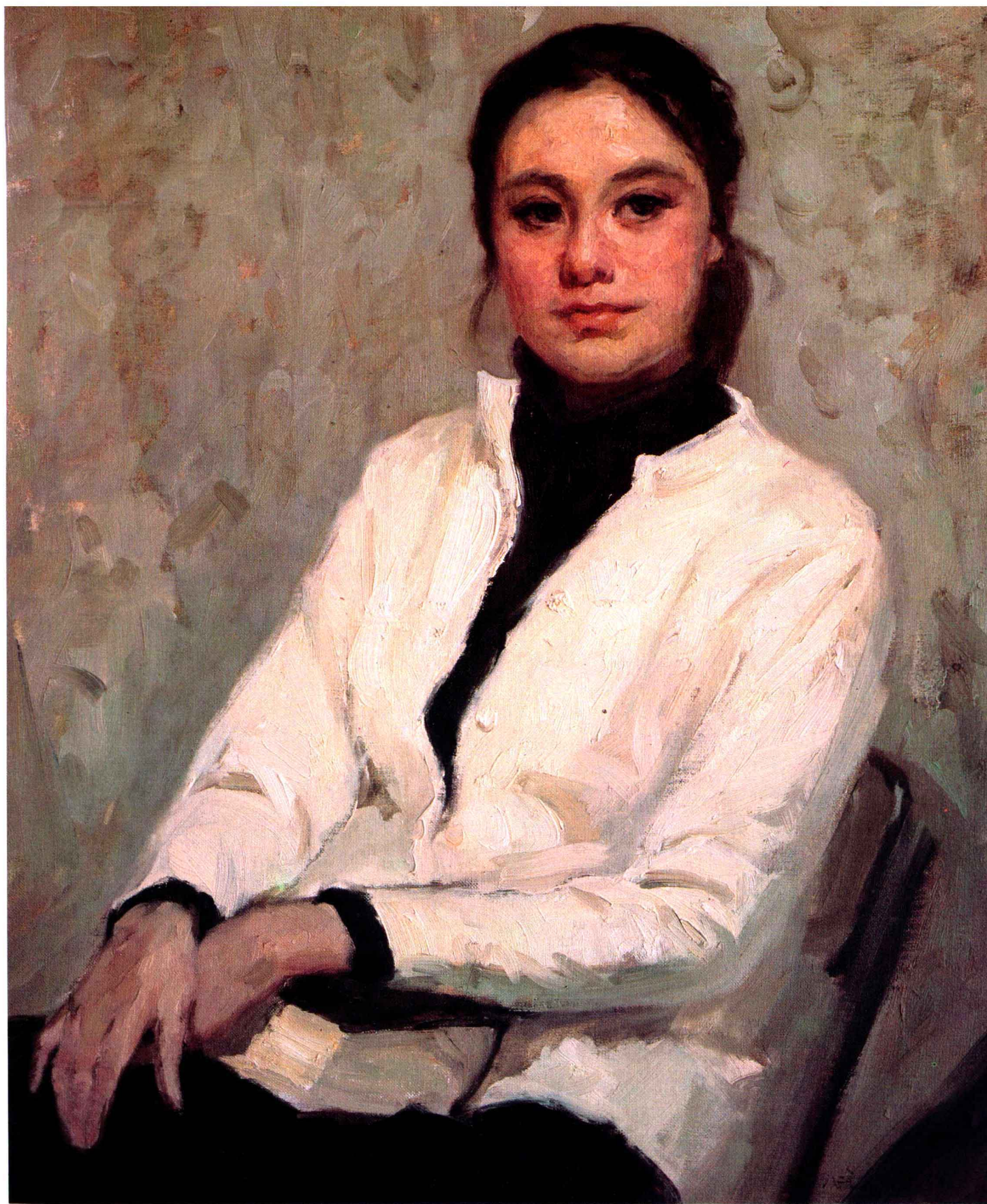
1 白菊花 (53 cm×51 cm) 1979 年



2 小演员 (49 cm×38 cm) 1976 年



3 放牧员达瓦 (53 cm×38 cm) 1978 年



4 林 Ying 像 (65 cm×53 cm)
1983 年

5 张老汉 (72 cm×53 cm) 1979 年





6 金盏花 (51 cm×44 cm) 1979 年



7 开拓之路 (80 cm×54 cm)
1980 年



8 山花烂漫时 (180 cm×230 cm) 1977 年