

现当代艺术家丛书
THE MODERN ARTISTS SERIES

杨之光 · 生活与创作

YANG ZHIGUANG · LIFE AND CREATION

 广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART



现当代艺术家丛书
杨之光 生活与创作

编 著：广东美术馆

责任编辑：王 嘉

设 计：张 红

技术总监：何伟权

出 版：香港高意设计制作公司

印 刷：广东省番禺市联合印刷有限公司

2000年1月第一次印刷

印 数：0001-2000

书 号：ISBN 962-8238-17-5

1941

1941

1941

J222.7
200686

港台书
现当代艺术家丛书
THE MODERN ARTISTS SERIES

杨之光 生活与创作

YANG ZHIGUANG ·
LIFE AND CREATION



 广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART



杨之光先生(1990年摄于美国康州)





目 录

CONTENTS

8 前言

9 专论

新中国艺术的重要命题：生活与创作
兼论杨之光的创作特点
王璜生

25 生活·创作 1954-1999

《一辈子第一回》
杨之光创作访谈录之一

《雪夜送饭》
杨之光创作访谈录之二
吴咏青 读两幅获奖的画

《毛主席在农讲所》《红日照征途》
杨之光创作访谈录之三
黄 云 革命火种播四方
杨之光 新征途中的怀念

《激扬文字》《不灭的明灯》
杨之光创作访谈录之四
迟 轲 深情注笔颂明灯

《浴日图》
杨之光创作访谈录之五

《永远进击》
朱 丹 国画《永远进击》及其作者

《夜航》

杨之光创作访谈录之六

杨之光 新的生活新的启示

《矿山新兵》

杨之光创作访谈录之七

征 戈 清新可喜 别开生面

《天涯》

杨之光创作访谈录之八

《儿子》

杨之光创作访谈录之九

周佐愚 民族化与时代化的写照

《九八英雄颂》

杨之光创作访谈录之十

刘曦林 抗洪题材及其他

147 生活·素材 1948-1998

杨之光 谈今后国画之新方向

杨之光 谈谈毛笔人物写生

杨之光 速写，我的生命

林 墉 杨之光的舞蹈速写

黄 专 杨小彦 写生的意义

李伟铭 杨之光的意味

迟 轲 杨之光的水墨写生与现代人物画的发展

209 艺术活动年表

前言

PREFACE

杨之光先生是中国当代重要的人物画家和美术教育家。1930年出生于上海市，早年就读于广州市立艺术专科学校西画科、南中美术院，后毕业于苏州美术专科学校上海分校中国画科、中央美术学院绘画系，师承高剑父、徐悲鸿、叶浅予等前辈大师名家。自50年代以来，他创作的一系列新中国画具有着新中国特定历史阶段的社会意义，在形式、技法、语言上，勇于探索，融进西洋绘画的造型手法，丰富和推进了中国人物画的表现能力，并赋予新的精神意义和美学品格。并且，作为美术教育家的杨之光教授，长期任教于广州美术学院，立业树人，桃李满园，为时代培养了一批美术专业人才。

1997年6月，杨之光先生向我馆无偿捐赠了自50年代以来不同时期大型创作作品的原作、副本、写生素材、草图等共232幅，这为了解和研究新中国成立之后，一代中国画家美术创作的观念、思维方式、形式技法等，提供了具有代表性的实证材料。这对20世纪中国社会史、文化史及美术史，其意义和价值是不言而喻的。

为了褒扬杨之光教授无偿捐赠作品之精神，同时也为了研究这位具有这一时代典型意义的艺术家，我馆于新世纪到来之际，特别策划了“杨之光·生活与创作专题展”，并出版研究专集。

藉此，我们谨对杨之光教授表示由衷的敬意，并对给予杨之光先生的捐赠以极大支持的鸥洋女士及其女儿们，致以衷心的感谢！

专 论
CRITICISM



新中国艺术的重要命题： 生活与创作 兼论杨之光的创作特点

王 璜 生

1. 新生活与新艺术

中华人民共和国的成立，对于20世纪的历史来说，无疑是一个划时代的重大的事件，她所带来的世界格局的大变化不用多言。而在世界的文化史上，尤其是中国的文化史方面，其影响也是前所未有的。从某种意义上说，文化是意识形态的泛化形式，是体制的产物。一个新的政治体制的建立，意味着一种包含意识形态内容的文化经过了一定时间的酝酿、积聚之后，正形成具有新质意义的形态，影响着一代以至数代人的思想与生活方式。

对“生活”的重视及重新认识到“生活”的意义，这意味着，“新生活”作为一种新的生存方式和理想模式，在一代人心中占据了重要的地位。“生活”已不仅仅是一个现实的存在和现实的内容，而更多的、也更应该是人们的生存理想，人们为之去奋斗，去实现其价值。因此，“新生活”更确切地说是一种动力，一种动态模式，它成为一代人为之奉献、追求甚至牺牲的目标和行为方式。

确实，在经历了太多的动乱、磨难和失望之后，一种新的体制，代表着多数人的利益，令多数人当家作主人，它使人们感受到生活的新气息和新希望。人们以认真、执着、虔诚的心情和期待的眼光，关注生活中的变化，全身心地投入于新生活的建设之中。

那么，在多数人心目中，新生活的来源根自于新的体制，新体制由新的意识形态、新的政治思想、新的政策，以新的组织形式和集体共同构成。而新生活的具体体现是与新的社会构成分不开的，即人民大众成为社会的主体、成为社会利益的主体，新生活是由人民大众的生活内容和精神面貌所构成的。

这样，一种根植于新生活的文学艺术，自然而然地正发生着重大的变化，它的基础的不同，它的观众对它的要求的不同，它的描绘对象不同，这令它必须以不同的姿态，介入于新的生活，成为新生活的一个部分。

“新生活”如此地深入人心，令人兴奋不已，令人感激并带来活力、渴望和期待。生活是文化的基础，建立在这种新生活基础上的文化，包括艺术，也被认为必定带来质的变化，也必定出现一种新文化新艺术，艺术家们在这种新生活新的历史任务建立新文化面前，油然而生强烈的集体使命感，一种新的艺术形态在新制度的感召和催化



北平解放(局部) 叶浅予 1959
纸本水墨设色中国画
中国革命博物馆藏

下，正浩浩荡荡地成为新时代的象征。

在这种新的艺术机制和艺术形态中，有一对特别的词组突出地构成了这一新时代的话语主词，那就是“生活—创作”。

“生活”既是艺术创作的来源，又是艺术反映的对象，更是艺术服务的对象。在这里，一系列的关系被不断地演绎出来。首先，生活是新时代的新生活，这种新生活必定造成新思想，从而造成新的艺术。自20世纪初以来一直在争论、探寻、变革、实践的“新艺术”，到了20世纪的中叶，在新制度的新生活介入之后，一种属于这个时代“新艺术”的样式被明确定位下来。这种“新艺术”的诞生的基本前提是来自于一种新生活的确立，而不是半个世纪以来争论着的“中学为体，西学为用”的中西文化的体用及融合变革，或新旧文化的更替及传承等问题。尤其是中国画，虽然康有为、陈独秀早在世纪初就发出摒弃文人画、“打倒四王”，要求中国画变革的呼吁，半个世纪以来国画坛上也为是否可以画飞机画大炮，是否可以画光画色等问题争论不休。但是，新中国的成立，在新的意识形态指引下，在新的生活的鼓舞和催发下，新艺术被明确提出来并循着一定的方向定型地发展，新艺术与新的生活内容成为了不可分割的关系。

在新中国即将建立的前夕，1949年7月2日在北平召开第一次“中华全国文学艺术工作者代表大会”，周扬在会上作《新的人民的文艺——在全国文艺工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》，报告将新生活与新的人民的文艺之间的关系明确下来，并以“新的主题、新的人物、新的语言和形式”来概括产生于解放区新生活中的文艺的特点和方向。他指出，文艺创作的重点“必须放在工农兵身上”，“因为工农兵群众是解放战争和国家建设的主体，”“工农业生产建设的主题将获得新的重大的意义。”而且，他还特别强调，“为了创造富有思想性的作品，”文艺工作者必须学习政策，这样既能促进文艺工作者们思想的转变，又能给他们提供认识迅速变化中的现实生活的钥匙。^①

这里的一连串的“生活与艺术”、“生活与创作”的关系摆在艺术工作者的面前。新生活的主体是工农兵，主体的不同产生了“新主题、新人物、新语言形式”，同时也产生了新的服务对象。艺术工作者在这样新的生活新的



两只羊羔 周昌谷 1954
纸本水墨设色中国画 79x39.1cm

课题面前，首先要面对和解决的是文艺的重点的转移，即重点要放在工农兵群众身上；再者要迅速把握“变化中的现实生活”，创造富有思想性的作品。而要把握变化和创造思想性作品，就必须学习政策，改造思想，在这里，“学习政策——改造思想——反映工农兵生活——为工农兵群众服务”，成了新中国文艺工作者创作所依循的金科玉律。那么，新艺术也便在这样的指导思想和历史氛围中逐渐地成型、定位，并取得了历史性的成就。同时也围绕着这样的成型定位和成就而产生种种的歧义和争执，甚至演化出一些历史的正剧、喜剧、悲剧和闹剧。

在这新艺术中，要算新中国画最具代表性，她所面对的问题和解决的问题也最具当代中国的特点和意义。

2. 新国画与新理想

共和国的成立初期，中国的美术界曾经有过一个强大的声音，就是国画不如油画、雕塑等，国画描绘对象的能力较弱，无法表现具有现代内容的新生活。在由江丰所主持的全国美协及中央美术学院的工作中，国画被放在一个次要、甚至是必须彻底改造的位置上。中央美院率先将“国画”改称“彩墨画”，并不设专系，同时推行融入西画以改造国画的教学方针。1950年2月全国美协机关刊物《人民美术》创刊，便提出了“新国画运动——亦即国画的改造运动”。

“国画”的改名问题曾长期地困扰着美术界。一系列看似“换汤不换药”的改名或正名活动，其实隐含着对国画这一画种的存亡、历史延续性、以及潜伏危机的社会性思考。而“新国画运动”正是这种社会性思考的具体改造方案的实施。国画成了有待改造好的对象。

江丰在1953年底“中华全国美术工作者协会全国委员会扩大会议”上的题为“四年来美术工作的状况和全国美协今后的任务”报告中，略举了四年来美术创作中所产生的比较优秀的作品，其画种排列的次序是：(1)油画，(2)雕塑，(3)年画，(4)木刻，(5)政治宣传画，(6)国画。在这里，国画不仅排在油画、雕塑之后，而且更是年画、木刻、政治宣传画的尾续。对国画的态度及重视程度可想而知。在同一份报告中对中国画改进工作中的缺点，江丰作了这样的总结：

洪荒风雪 黄 胄 1955
纸本水墨设色中国画 73.4x117cm



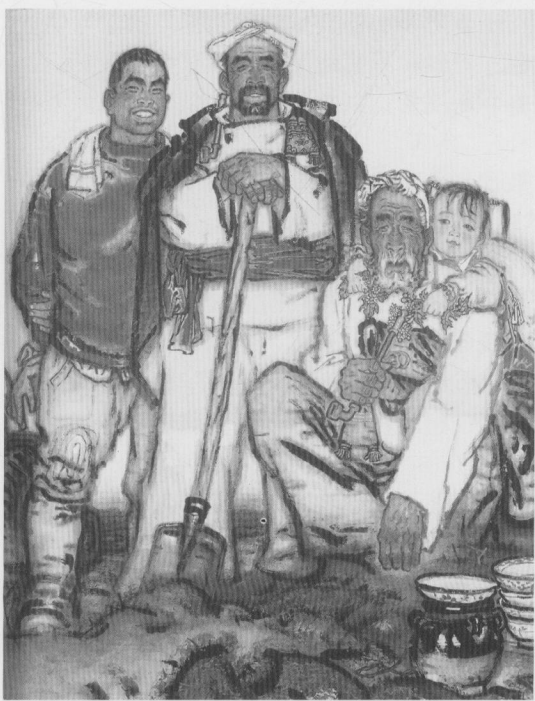
首先是对于那些热心描写新题材而又缺乏创作经验和写实能力的国画家，很少给以具体帮助和必要鼓励，因而影响了他们的创作热情。其次是，对于部分国画家在改进中国画过程中发生的一种不顾情况，不顾条件的急躁情绪，没有给予适时的纠正。第三，对于保守的（以为中国画不能反映新的现实的）艺术观点，没有任何批评。这样，一方面曾造成不少国画家搁笔不画，或者用填格式的方法画了一些形式和内容极不协调的“新国画”；另一方面助长了一些保守思想较深的国画家对于描写新内容的中国画的非难，并以此为藉口而拒绝改进中国画。②

我们似乎看到这里存在两个方面的情况，一是国画的改造远不尽人意，甚至可以说裹足不前。旧国画当然需要改造，不能再让它与新时代新生活格格不入不相协调地存在着，而改造的难度却是相当巨大的。由于对改造缺少指导和鼓励，而使改造的热情减退，产生急躁情绪，保守势力抬头，甚至拒绝改进中国画。另一方面，也可以看出，虽然国画在当时的地位及受重视程度很是一般，但是，对于国画的改进工作还是寄以十分具体的殷切期望的，具体是鼓励和帮助有创作经验和写实能力的国画家去更多地表现新题材、新内容、新现实，以此途径来达到改造中国画的目的。

历史回过头来看，虽然许多当年身在其中的艺术家曾经反思及怀疑当时某些过激的行为和言论，但是可以看到，对中国画的改造，却是这一代人当年由衷的理想，而且，在当时，这种理想得到了一次较彻底较极端的展现与实现，经由具体实践而建立一种模式，即以创作热情、写实能力来使旧国画的形式因素适合于表现新的生活内容。

杨之光的创作，在相当程度上，汇入了这股新中国画理想实现的主流之中。

回顾杨之光早期学艺从艺，特别是从跟李健、高剑父到随徐悲鸿的历史，颇有代表性和充满耐人寻思的意味。杨之光最早是在曹铭老师的指导下临摹石涛、八大、吴昌硕、齐白石的作品，并正式拜李健为师学习书法达六年。李健是清道人李瑞清之侄，著名书法家，他对杨之光要求十分严格，在此期间，杨之光研习了“散氏盘”、“毛公鼎”、“石门铭”、“石门颂”、“张迁碑”、“十七帖”、“圣教序”等，在传统书法金石方面打下了较坚



祖孙四代 刘文西 1962
纸本水墨设色中国画 119x96.6cm

实的基础。这时期杨之光兴趣十分广泛，对古典诗词、新诗、音乐、校园话剧表演等都有所涉猎且兴趣颇浓。同时，他中学时期就读的是较为开放、且自由思想浓烈的上海世界学校，“世界学校”是辛亥元老李石曾创办的，其教育体系开放而独特，直接采纳欧洲的教育思想，引进西方的教学模式进行教育实验，主张全面发展学生的个性，培养有特色的人才，因材施教。杨之光在这一学校期间，初步形成了他对生活多方面的热情与兴趣的性格。因此，早期的杨之光，在建立自己的“知识审美”结构过程中呈现两种趣向：一是对传统文化的涉猎和钟爱，并且具有相当的基础。另一个方面则是有着较为开放自由的思想，对多方面的艺术门类的兴趣，对生活不乏天真的热情。

18岁这年，杨之光回到原籍广东，经李健介绍投师高剑父门下学习中国画，高剑父主张“折衷中西”，改革中国画，晚年回归传统，以“新文人画”自称。杨之光在晚年的高氏指导和授意下，不仅学习素描、水彩、透视法、明暗法、解剖学等，还临摹了日本人的《景年花鸟画谱》和《梅岭画谱》等。这两本画谱是高氏主张跟他学画的人必须临摹的，其特点是直接对绘画对象的结构作研究，提炼成线条，强调对表现对象应有真实的感受和准确的表达。从现在保留下来的这两个临本看，杨之光当年对传统的白描和工笔写实技巧已具有相当成熟的掌握。

然而，极具意味的是，两年后，当杨之光毕业于苏州美专上海分校中画科，手持颜文樾的推荐信和个人刚刚出版的第一本画集前往北京报考中央美院研究班时，徐悲鸿却要他“从零开始”，报读普通班，认为他没有解决好造型问题，需要从头开始学素描。杨之光在中央美院学习的三年中，主要功夫下在素描、速写、水彩画上，他后来认为，这是他打造型基础最关键的三年。

从杨之光早期学艺经历，可以看出这代人学习国画所走的曲折有趣的道路，以及建立新中国画的某些很有代表性的特点。杨之光从跟随李健，到高剑父，到徐悲鸿，三位老师对中国画基础的认识有着很大的不同，李健强调书法、金石，强调传统功夫；高剑父强调对景造物，真情实感；徐悲鸿强调写实造型，以素描为造型基础。50年代初期起，“新国画”经由理论倡导和具体实践并逐渐定型，这对于大多数从早期钻研传统或局部改革的艺术家来说，到了50年代，正如杨之光一样，必须从头开始，重新学习



山村医生 王玉珏 1964
纸本水墨设色中国画 84x63cm

素描，学习造型基础。这种“造型基础”被界定为“写实的素描”或“素描的写实”，“新国画运动”的起点也在于此。即以素描改造旧中国画的造型基础，确立新中国画的表达再现特点和能力，以适应新生活新现实对艺术的要求。50年代后期曾提出中国画是以线为造型基础这一论题，这其实是针对早期将“素描作为一切造型艺术的基础”的论点而提出的。然而，在经历了一个阶段的“素描”统治一切造型之后，“线”的重新被提出早已不是原来传统意义的表意的“线”了，而是作为有别于“素描”的造型塑形的“线”。并且，“线”这一概念的使用并以它取代了传统上所用的“笔墨”，这种悄然的变化在本质上界定了“表形”与“表意”之间的区别，强化了中国画“表形”的形式功能，使中国画走出传统意义的文人圈，而适应了工农兵群众对绘画的某些基本要求，体现了新一代的艺术工作者对新生活新社会所应尽的责任和义务。这其实也是对旧中国画的表现能力怀疑及否定的一种反应，新中国画完全有能力介入于反映社会生活和工农兵大众生活的崭新的时代艺术氛围之中。

中国画的这一转型，新中国画的产生和定型，这其实标示着新时代的社会理想与新生活中艺术工作者的责任和理想的结合和体现。在这过程以及后来的发展中，虽然存在着许多歧义、疑虑、针锋相对的意见，但是，它的特点和质的差别已确立了新中国画在历史中的形象和位置，使一代以至数代艺术家为了这一新理想的实现和完善而认真、虔诚地工作。

3. 人民意识与英雄主义

人民意识与英雄主义，从字面上看似是一对相佐、意义相反的词组，但是，从文化学和心理学的角度，人民与英雄是一对孪生兄弟，由人民意识而产生英雄主义的渴望，而从英雄主义则体察着人民意识的存在。人民意识根自于人性的平凡、深切、琐碎，而英雄主义则建立在人性的辉煌、乐观和孤高之上。在当代的中国文化中，我们深有体会地看到，一方面我们高呼“人民是创造历史的动力”，大力提倡“大众化”、“平民化”；而另一方面，我们也同时歌颂英雄，崇拜英雄，甚至感激英雄。在文艺表现上，我们既对工农兵大众的感情、生活、工作，要求



一辈子第一回 杨之光 1954
纸本水墨设色中国画 101x63cm



雪夜送饭 杨之光 1959
纸本水墨设色中国画 288.5x119.3cm

以关注、关怀和表达，但更对工农兵中以及超工农兵中的超人的感情、行为、思想、英雄式的情怀以深深的仰慕和追求。

在杨之光的一系列代表性作品如《一辈子第一回》、《雪夜送饭》、《浴日图》、《矿山新兵》、《红日照征途》、《激扬文字》、《永远进击》、《天涯》、《儿子》、《九八英雄颂》等之中，我们深切地感悟到这种人民意识与英雄主义相融合又互为转化的过程与特点。

1954年杨之光以《一辈子第一回》打响了他在艺术道路上的第一炮，这件创作刻画了一位老农妇“刚领到选民证脸上和双手激动的心情”，“新中国建立了，连穷苦的老太太都要翻身作主人了”。它从一个常人的角度描述了人民与伟大时代的关系。杨之光善于着眼于看似平淡而充满人情味的形象和细节，以之来体现大时代的脉搏和心跳。

《一辈子第一回》中的老大妈用布包上选民证的珍爱的神情；《雪夜送饭》那富于友爱之情的送饭情景；《浴日图》中水兵在晨曦中谈心的背影；《矿山新兵》中和晨光一样灿烂的笑容；《天涯》中高原上的藏民与放映员之间的情感交流；《儿子》中粗壮的石油工人父亲与优雅认真的儿子之间的音乐沟通，杨之光很能巧妙地从当时的时代政治要求中寻获到富于情感表达的图像和场景。他自己说过：“我的画有很多是政治性比较强的，可是我觉得艺术不是政治的图解，政治体现在生活里头，体现在我们很平凡的日常生活里头。”“如果文艺单纯为政治服务，从我的经验回过头去看，那么做的确有极大的片面性，……选择艺术创作题材的时候一定要选择一个比较永恒的，比较正确的，比较美的东西。我自己比较重视阶级友爱、友谊等，奋不顾身地把自己的青春投入某一种战斗，这值得歌颂。”^③

杨之光1958年创作的《雪夜送饭》，之所以赢得一片掌声，荣获第七届世界青年联欢节金质奖章，相当大的程度上是他抓住了“人与人之间的友爱关系”，这种友爱的感情表达，超越了具体的“农场的艰苦劳动场面”，超越了单纯的政治和现实，而有着更广泛也更细腻的内涵。

在杨之光的强调平民化、人性化的作品中，我们同时深切地感受到在这平凡生活和主题中超平凡的色彩，感受到人性中、主题中、形象中闪光的东西，“值得歌颂”的东西。而在另一方面，恰恰也同样代表着杨之光创作高峰