

美术丛刊



美术丛刊

8

一九七九年十月

上海人民美術出版社

目 录

回忆董希文先生·····姚钟华	(4)
科·巴巴的艺术·····张荣生	(16)
山水如画·····东山魁夷	(34)
画中黄山心中歌·····朱 峰	(42)
瑞典画家安德斯·佐恩·····吴光华	(107)
今不如昔——谈四川版画·····力 群	(110)

画 页

哈萨克牧羊女·····董希文	(12)
庆丰收(望果节)·····董希文	(13)
千年土地翻了身(局部)·····董希文	(14)
翻身奴隶·····董希文	(15)
一九〇七年(草稿)·····科尔纳里乌·巴巴	(23)
农民头像·····科尔纳里乌·巴巴	(24)
乔治·埃奈斯库·····科尔纳里乌·巴巴	(25)
农 夫·····科尔纳里乌·巴巴	(26)
农 民(局部)·····科尔纳里乌·巴巴	(27)
画家妻子肖像·····科尔纳里乌·巴巴	(28)
裸 体·····科尔纳里乌·巴巴	(29)
晚 餐·····科尔纳里乌·巴巴	(30)
裸 体·····科尔纳里乌·巴巴	(31)
乔治·埃奈斯库·····科尔纳里乌·巴巴	(32)
自画像·····科尔纳里乌·巴巴	(33)
开垦大寨田·····东山魁夷	(37)
漓江渔火·····东山魁夷	(38)
明 月·····东山魁夷	(39)
扬州所见·····东山魁夷	(40)
北京新绿·····东山魁夷	(41)
散花坞秋叶·····朱 峰	(44)
松谷五龙潭·····朱 峰	(45)

小女孩.....庞薰琹 (46)
 水 乡.....王德威 (47)
 海 边.....吕洪仁 (48)
 路.....王流秋 (49)
 牧 童.....陈达青 (50)
 石 桥.....陈达青 (51)
 春.....徐君萱 (52)
 竹楼上.....袁运生 (53)
 维吾尔族画家.....陈逸飞 (54)
 海滨城市.....吴冠中 (55)
 桂林日出.....吴冠中 (56)
 山 区.....夏培耀 (57)
 肖 像.....夏培耀 (58)
 老 农.....肖 峰 (59)
 维吾尔族少女.....刘秉江 (60)
 小古丽.....刘秉江 (61)
 山 谷.....胡善余 (62)
 绍兴水巷.....金一德 (63)
 绍兴东湖.....金一德 (64)
 水乡姑娘.....金一德 (65)
 山村夕照.....马玉如 (66)
 秋.....庞薰琹 (67)
 少女肖像.....夏培耀 (68)
 塔吉克新娘.....刘秉江 (69)
 静 物.....胡善余 (70)
 西瓜洼风景.....周碧初 (71)
 渔 港.....莫 朴 (72)
 白杨与山桃.....吴冠中 (73)
 桃源雨景.....朱 峰 (74)
 农民头像.....科尔纳里乌·巴巴 (75)

画家妻子肖像.....科尔纳里乌·巴巴 (76)
 炼钢工人(局部).....科尔纳里乌·巴巴 (77)
 小酿酒厂(局部).....安德斯·佐恩 (78)
 公共马车一号(局部).....安德斯·佐恩 (79)
 在丛林里(局部).....安德斯·佐恩 (80)
 我们每天的面包(局部).....安德斯·佐恩 (81)
 公共马车一号(局部).....安德斯·佐恩 (83)
 仲夏之夜.....安德斯·佐恩 (84)
 午 夜.....安德斯·佐恩 (85)
 早 晨.....安德斯·佐恩 (86)
 在公共汽车里.....安德斯·佐恩 (87)
 奥尔加·布兰特.....安德斯·佐恩 (88)
 茨莱费兰德夫人.....安德斯·佐恩 (89)
 日 落.....安德斯·佐恩 (90)
 波特尔·帕尔梅尔夫人.....安德斯·佐恩 (91)
 爱尔兰女子.....安德斯·佐恩 (92)
 依萨贝拉·加德奈.....安德斯·佐恩 (93)
 迈阿·封·海伊内.....安德斯·佐恩 (94)
 安 娜.....安德斯·佐恩 (95)
 埃玛·拉斯穆森.....安德斯·佐恩 (96)
 格兰贝尔格夫人.....安德斯·佐恩 (97)
 贝蒂·南森.....安德斯·佐恩 (98)
 两个洗澡女子.....安德斯·佐恩 (99)
 一只戒指.....安德斯·佐恩 (100)
 来自马拉的农民.....安德斯·佐恩 (101)
 莫娜(妈妈).....安德斯·佐恩 (102)
 埃尔纳斯特·莱南(局部).....安德斯·佐恩 (103)
 在伊登祝酒(局部).....安德斯·佐恩 (104)
 保尔·菲尔莱依奈(局部).....安德斯·佐恩 (105)
 黄 山.....朱 峰(封底)

回忆董希文先生

姚 钟 华

当我还在小学和初中读书的时候，就看到董希文先生的作品《开国大典》、《春到西藏》，这些作品产生于五十年代初期，它是和整个新中国的形象相联系的，给我留下了不可磨灭的印象。

后来我到中央美术学院附中读书，有一次陈列室里摆出了许多写生画，那泼辣、强烈、清新的风格，康藏高原的地方特色，一下子吸引了我们这些中学生，使我们耳目一新。这是董希文先生在长征路上的写生。在一个大教室里，董先生给同学们讲述他沿着红军长征路线写生的见闻。这是我第一次见到董先生，他显得有些消瘦，但却有一双粗大有力的手……我们急切地想知道他的画是怎么画出来的，有些什么诀窍？但他却在谈一路上的所见所闻，快散会时，他说时间不多了，本想谈谈关于画画的问题，他觉得，一个作者冷冰冰的对待生活是画不出好画来的，当他充满激情的时候，许多问题才能迅速解决等。当时我是有些失望，过了多年，我才明白，富于激情与刻苦，正是他贯穿一生的特点。

他不仅是我国油画民族化的卓越先驱者，也是一位独树一帜的美术教育家，他所领导的中央美院油画系第三画室，在美术教育上突破了因硬搬苏联一套所形成的僵化局面，路子宽了，学生们的思想活跃，眼界也较开阔，虽然还不够成熟和完善，还来不及形成一套新的、具有民族特点的教学体系，但突破本身就具有深远的意义。

一定的美术教育思想是为一定的创作思想支配的；如何培养学生是为要培养

什么样的学生服务的。董先生把创造一种具有健康的、乐观的、强有力的时代精神和民族气派以及个人风格的油画作为自己毕生追求的目标，他也以此来要求学生。学生时代是打基础的时代，有人认为基础就意味着绘画的基本技术，油画民族化及个人风格等问题是不宜在学生中提倡的。但董先生认为，一个人学画之初就具有某种风格倾向的苗头，作为培养艺术家，是非常宝贵的。珍视、爱护和发展个人的特点风貌是可以和严格的基本功训练统一起来的。他还认为，学生时代应接触大量的、不同民族、不同时代、不同流派的作品，学会分析和鉴别，从中吸收有益养料以发展自己独立思考和自学的能力，这对于一个学生离开学校和老师后是否还能继续发展具有重要意义。在这些方面，他本人的艺术实践就是最有说服力的身教。他成功的作品是他艺术思想的体现，具有他个人的鲜明风格而又各具特色，在吸取和发展前人的艺术成果方面，给同学们深刻的启示。如庄严肃穆的《开国大典》，整体上的装饰性处理，辉煌、富丽的色彩语言，有着敦煌盛唐艺术的潜在影响，而油画的表现手法，又得益于安格尔大师等那种典雅优美、纯净的技巧和风格，画地毯掺了沙子，有些地方又用了线，来自不同方面的营养，统一、融洽在群众喜闻乐见的民族气派之中，变成了他自己的东西了。《红军不怕远征难》是作者认为最下功夫的巨幅历史画，他说他要表现那不可思议的艰苦环境与坚强的革命信仰、无畏的革命乐观主义的鲜明对照，他说如果把长征描写得很轻松很舒服，是不符合历史真实的。他用使人感到严酷的大面积多层次的黑蓝、普蓝和给人以刚强、光明、崇高感受的桔黄色火焰为基本对比，在那茫茫草原的夜幕中，在一堆堆篝火旁，聚集着坚强的红军战士……展现了史诗般动人心魄的境界。这幅画线条与形体的结合生动自然，笔触酣畅淋漓，那有泼墨写意情趣的天空和乌云的渲染使我想到他很喜爱的厄尔·格里柯的一幅城堡风景画，厄尔·格里柯的作品充满了一种悲怆的、神秘的情调和热烈的宗教感情，与敦煌早期壁画中某些描绘悲惨、苦难的世界，宣扬自我牺牲的宗教狂热的作品异曲同工，凝缩着一种强烈的内在精神，有时给人以悲壮而崇高的感受。我觉得董先生这幅画就表现一种悲壮、严峻而崇高的

气息来说，与那些作品有某种相通之处，但它的主题思想、意境情调又与那些作品是完全不同的，它并没有受那种悲观、消极的因素影响，而恰恰相反，这幅画的核心是一种坚定的、乐观向上的革命意志和信仰。董先生对前人的成果不是硬搬和摹仿，而是消化成自己的东西，作画时完全是激情的自然流露，革命激情是他创作之本，精通各家使他技巧上丰富而自由，因而他是能“化腐朽为神奇”的。很奇怪，中国人穿衣服很喜欢蓝、灰、黑色，有的人还以为不如此就不足以示革命，但这些色彩一旦用之于画面，却又成了低沉、不革命甚至是反革命的象征了，不知这是一条什么美学原理？这幅他倾注了很大心血的作品，据说某首长看了以后说“太黑了！”一句话，就此打入冷宫，真是一桩冤案啊！这后来竟成了某些人批判他的口实。在他病入沉痾时，有一次和我们谈起这幅画的命运，他感慨万千，十分激动和气愤。

他对敦煌壁画有深刻的研究，他很喜爱早期壁画，如北魏的画风。他曾认真地临摹过不少作品，他写大字也常以北魏的龙门二十品中某些作品为范本，我觉得他是在努力吸取北魏艺术中那种刚健、奔放和俊逸的美感，在揣摩那种洒脱的装饰性和生动的绘画性相结合的艺术语言。他到敦煌前后某些别开生面的画，如《苗女赶场》、《哈萨克牧羊女》等作品流露着这种倾向，他多次对我们说，那是他在画风上想走的路子，按我的理解，那是一种如他所说的“形是有感情的形，色是有感情的色”，具有民族气派的写意装饰风格的油画。由于文艺上缺乏真正的民主，更由于林彪、“四人帮”的迫害，他没能按自己心中所想所爱的路子走下去，这是很可惜的。

他曾三次到过西藏，第三次是在平叛和民主改革之后，他以不可抑制的激情，描绘了百万农奴的伟大历史飞跃。这些画不是一般的写生，它概括和凝聚着他深切的生活感受，洋溢着一种史诗般的气息，许多作品本身就是完美的创作了。这次回来他着手画人民大会堂西藏厅的大型壁画《喜马拉雅山颂》、《雅鲁藏布江之歌》，我们在他的小稿和中稿上看到那种迷人的优美的诗意，就象一位深情的老歌手，用抒情的、行云流水般的颂歌，来表达对新西藏的眷恋和赞美，然而“长官意志”却给他带来了严重的干扰。有的长官并不理解他那抒情的绘画语言，而习惯于图解式的罗

列内容，给他提出许多不恰当的要求。作为一个共产党员，他是尊重领导的，他无可奈何，陷入深深的苦痛……十多年后，我见到了这两幅饱经折磨、破损不堪的原作时，才知创作的结果和他原来的意图相去很远，特别是《雅鲁藏布江之歌》一画，已面目全非了。我想如果能给他主宰自己作品的权利，如果没有一九六四年前后的种种精神压力，没有“长官意志”的干扰，结果将会好得多。我想起他在画《千年土地翻了身》时，也有的长官要他在远山上加原始森林、喇嘛寺、新建设，他说如果一加，原始、荒寒的高原特点就没有了，没有鲜明的对比，则表现西藏的解放和新生的主题反而冲淡，他说他不买账！他坚持了自己的意见，这幅作品获得了成功。他创作上的这些甘苦和教训，值得我们深思。

波德莱尔在谈到德洛克洛瓦时说“他本人极重感情，但他却尽可能冷静而细致地刻划了感情”。这句话也可用于董先生，他强调激情，又非常讲究方法——从工具、材料、作画的步骤程序到技术、技巧等细节无不考虑周密。他成功的作品都不是平均地、面面俱到地对待造型与色彩诸因素的，而总是抓住感人的某些要素，用创造性的手法给予有力的表达，因而常常能别开生面。他手法和风貌多样，技巧全面、纯熟。他能画很“洋”的画，也能画很“土”的画，能画严谨典雅、近于古典写实主义作风的肖像，也画奔放、洒脱接近现代派某些风格的静物。他对装饰画有独到的研究和浓厚的兴趣，也能用生动的、充满绘画性的写实手法描绘自然。油画、水粉、水墨、白描无所不精，人物、风景、静物、动物无所不能。他有一种罕见的本领——善于吸收不同民族、不同流派的艺术长处，使之熔为一炉。这种本领是建立在他广博精深的艺术修养、坚实的基本功和对艺术的真知灼见的基础之上的。对于艺术，他有偏爱，有倾向，但他没有那种偏狭的门户之见，他很善于发现别人的优点，善于向别人学习，甚至向他的学生学习，他曾好几次把同学的习作拿到家里研究，表现出一位大家所具有的长者风度。由于他在艺术上的丰富经验和多方面的艰苦探索，形成了他对美术教育的想法。

注重培养学生的个人特点和风貌与严格的基本功训练相结合是董先生教学的

主要特点。一个人学画之初,艺术上的倾向——包括题材、体裁、造型、色彩等方面的倾向是萌芽状的,变化着的,甚至是若隐若现的,因人而异的,如果对此不加珍视和爱护,反而认为会有碍于基本功的训练,那实则是一种规格化的、没有风格的风格来约束学生,学生学到的不是艺术上的敏感与灵活,而框框套套却不少,从长远的观点看,对培养艺术家是不利的。但一个初学者,缺点也往往伴随特点而来,又必须在严格的基本功训练中克服各种缺点和不良习气。一个人萌芽状的艺术倾向,只有在坚实的基本功的基础上,在打基础的学习和磨炼过程中,才能得到巩固和发挥,逐步形成自己的艺术风格。没有扎实的基本功,风格也是一句空话。这里关键在于教师的具体引导,这就是他所说的“顺水推舟”的、也就是因材施教的教学方法。他一方面珍视和鼓励学生从感受生活、吸取题材到艺术表现上有自己的特点和爱好,另外,他要求同学们对美术史上不同时期、不同流派的作品和作家进行广泛的深入的研究,他认为油画技巧的发展,仅欧洲而论,从古到今是多种多样的,他曾开了一串画家和作品的名单让我们认真研究,从西班牙洞窟壁画到毕加索、西盖罗斯,包括某些在历史上曾是对立的学派。有一点我印象很深,他推崇米开朗琪罗与波提切利甚于达·芬奇与拉斐尔,喜爱厄尔·格里柯超过委拉斯开兹等等。虽然这些人都是他高度评价的绘画史上的巨匠,但他之所以特别推崇某些人,按我的理解,这些人的作品更富有浪漫气息,在造型与色彩上更富于表现性,甚至可以说在强调感受与意匠处理上,在处理主客观关系上,和我们民族艺术的基本精神更接近一些。在广泛研究的基础上,他常常叫同学们根据自己的情况,着重研究某家某派。有一个同学画一幅长江的风景画,他的作风有简朴、厚重的特点,董先生让他多看看马尔盖画港口的作品,这位同学看了那些画,一见钟情,从中吸取了不少东西。我想这也和练书法的道理一样,范本总是要适合自己。

在作业的安排和要求上,他是有放有收、有短有长的,一般说来,对于长期作业,他要求很严格。对长期素描作业,他强调不能光凭感觉,要有规律性的认识和理解,他强调形体结构的扎实,大几何形的严整,他认为抓不住大几何形,就结实不

起来,他反对冷冰冰的抄袭和临摹对象,反对靠涂调子、表面的虚实效果来掩盖形体表现的含糊单薄和讨好观众。有时,他索性不让我们画背景,要靠对形体本身的描绘来显示体积和空间。他常说,把注意力贯注在造型上,意义将是深长的。他有意地培养学生能驾驭大型壁画的基本功,一度他让从德国学习壁画回国的梁运清老师教一年级到五年级的素描,我们一律用木炭画真人大小的素描,画板不够大,同学们搬来了许多大黑板,强调形体的表现力和远距离效果,而不拘泥于明暗调子的细微变化。经过一阶段学习,大家都觉得造型的能力强了,作画也逐渐从被动的抄袭变为主动的表现,逐步做到他常说的,认识与表现对象要在客观的基础上加以主观的肯定。油画人体长期作业,他要求也是很严的,找模特儿,他并不主张一定要找长得很“标准”的,而是要有特点,有时画半身像或有一定构思意图的全身习作。他亲自认真地摆模特儿,根据对象的气质和特点,摆得很有意思,使人感到一种新颖的人物造型和色彩情调,很能引起同学们的画兴。在这类作业中,他允许并鼓励同学们作表现手法上的大胆尝试和探索。对于创作,短期作业和课外作业,他要求同学们充分放开,充分发挥想象力,尽情去追求各人艺术上的所爱,他说这样才能进入艺术的境界。他还主张老师和学生一起作画,说这比讲课还起作用。他支持和鼓励学生们的课外学术活动,认为这是配合课堂教学必不可少的。对于学油画的学生,他很重视对民族传统的修养和学习,他亲自带学生到敦煌去实习,鼓励大家探索油画的民族化。有人怕同学们接触现代派多了会中毒,提出看敦煌就可以了,何必看现代派,他认为西方现代绘画不少人是从东方艺术中吸取了许多营养,某些作品仅就线条、形体、色彩的处理来看,就有很多可借鉴的东西,它是油画的语言,油画的处理,是敦煌艺术不能代替的,因而是应当研究的。对印象派以后的西方绘画,他不是一概肯定,也不是一概否定——如某些人一律斥之为“形式主义”、“腐朽没落”那样,他认为应当具体分析、区别对待,采取科学的态度,当同学们一接触到这个“禁区”,曾一度出现过某些盲目摹仿的现象,但这正是我们在艺术上与外界隔绝、长期闭关自守的结果,是学生们学习上不成熟的表现,接触多了,就不

那么大惊小怪，再加以正确的引导，大家是能分清好坏，吸取有益的成份，抛弃那些不健康的、没落的东西的。

董先生作为一位党员画家，虽然毕生忠诚党的美术事业，在艺术创作和美术教学上都作出了巨大贡献，然而他总是受压，受到某些人的排挤和打击。他的艺术见解被指责为“唯美主义”、“形式主义”，他的刻苦学习被斥之为“个人奋斗”、“白专道路”。有一次在课堂上他给一位被错划为“右派”的学生多讲了几句，当即被人叫到教室外严厉斥责。在林彪、“四人帮”得势时期，这种迫害就变得空前残酷了。他在下边劳动改造时得了癌症，但不能及时回京就医。他回到北京后，知道了自己病情的严重性，但仍然乐观。他疼痛难熬，每天睡觉都要在全身贴几十处伤湿止痛膏，然而他总是竭力振作精神，顽强地和病魔搏斗，充满了对生活和艺术的热烈眷恋。有一次他对我说，云南是他青年时代生活和学习过的地方，他很留恋，他指着高高的一叠精制油画三夹板说，等病好了，一定要到云南画画，还要画二十年！病重期间，他还对我这个毕业多年的学生给以难忘的指导，他逐幅地看我的习作，提出许多宝贵意见。一九七二年，我受中国历史博物馆之约，为通史陈列结尾厅画大型风景壁画《黄河》、《长城》（长城一画后由张发根同志创作完成），他问我想怎么画？他说要从总的艺术语言上多想一想，画黄河不能拘泥于太具体的地点和新的建设，要画千年之黄河，画我们这个民族生长的地方，画光辉灿烂的历史，光辉灿烂的民族……如果说长城是大雪飘飞中看到的长城，黄河能否是太阳初升，或红日照耀下的黄河，一张白，一张红，在大的情调上要有明显的区别，要能使人满足，就要更高的概括……张发根同志原来打算画春暖花开的长城，我把董先生的设想告诉他，他欣然接受，画了那千里冰封、万里雪飘的长城……这是董希文先生最后一次给我们上课。他在生命垂危之时，不能亲临指导我们，还问到我们的创作情况。他心中十分讨厌“四人帮”那一套，他希望我们摆脱枷锁，创作上自由些……在静静的病房中，花盆里开着一位日本留学生送给自己老师的鲜花，而病魔终于夺走了他的生命。

六年过去了，中国起了多大的变化！他如果还活着，会对今天华国锋同志为首的党中央一举粉碎“四人帮”领导人民进行新长征感到多么由衷的兴奋啊！他会用他多彩的笔和激情，来迎接文艺的春天！他会将他一生辛勤探索的宝贵经验，传给多少艺术赤子啊！

* * ~~~~~ * *

（上接第 36 页）

早上五点起来一看，眼下是滚滚的白云，群山昂首，漂浮在云海之中。就是这奇峰、怪石、云海，使黄山成为举世闻名的风景胜地。早饭后，将玉屏楼抛在身后，又继续攀登，仍然是无穷无尽的石阶。登上令人目眩的百步云梯，沿着山脊，欣赏那些奇峰怪石，最后进入了松林。在那令人透不过气儿来的石阶上休息了好几次后，终于到达了目的地——北海宾馆。

第二天一早，四点半就起床，登上房前的小丘观赏峰峦重叠的远方升起的红日，这真是庄严、肃穆而且充满了生气的眺望。站在始信峰、清凉台、排云亭上四下望去，那耸立的群峰与松树相伴，充满了宋代山水画里那种挺拔、峻利的精神。

在这两次旅行中，我觉得自己是用眼用心，找到了中国产生、发展水墨画的理由。



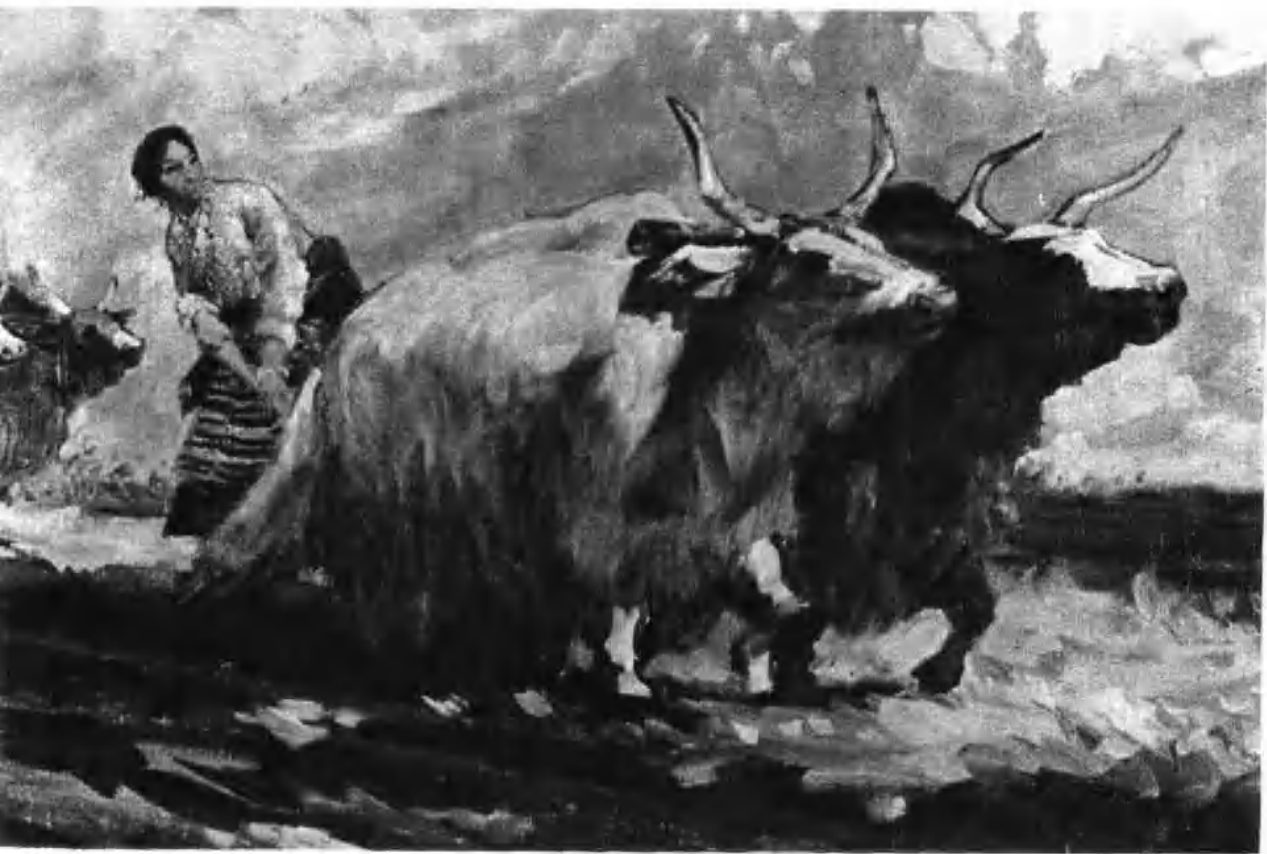
哈萨克牧羊女

董希文



庆丰收（望果节）

董希文



千年土地翻了身(局部)

董希文

257358

華僑大學

圖書館



翻身奴隶

董希文

科·巴巴的艺术

张 荣 生

罗马尼亚著名艺术家科尔纳里乌·巴巴(CORNELIU BABA)一九〇六年出生在一个艺术之家里。他的父亲格奥尔基·巴巴(一八六三——一九五三)是位出身贫苦、饱经风霜的画家，长期从事教堂绘画工作，虽然在壁画工作中取得不少成就，但在七十五岁高龄时，仍遭受官方的所谓“教堂画家”资格考试的凌辱。老巴巴通过自身的辛酸经历，深深体会到一个人要想发展自己的才能，没有必要的条件是很艰难的，因此想让儿子受到比自己更高深的系统教育。当科·巴巴还完全是个孩子的时候，就在父亲的画室里接受较严格的绘画基础训练，随后即跟着父亲到郊外画风景写生，也曾参加父亲的壁画工作，所以家教对巴巴的发展的影响是很大的。

一九三四年科·巴巴进入雅西美术学院学习，在罗马尼亚画派典型代表尼古拉·托尼查教授指导下开始了美术创作的新时期。巴巴十分亲切地回忆自己的老师说：“认识托尼查，对于我意味着发现了一个人，一个艺术家，他帮助我注定要在无止境的探索和使我痛苦的烦恼问题中找到绘画的道路。”尼·托尼查的个性和艺术对巴巴有着十分显著的影响，这种影响完全改变了父亲对他养成的那种世界观。不过父亲所指导的素描知识和技巧，在他以后的艺术生涯中却一直被保持下来。科·巴巴对托尼查的创作十分推崇，也继承了他的艺术观点和高度的色彩技能，但是，他并没有成为一个模仿者而走自己的道路，努力寻找自己的题材范围，并逐步形成个人的艺术风格和创作方法。