

美 术 丛 刊

第二十五期要目

孔望山摩崖造像

——中国最早的佛教艺术……刘洪石 丁义珍

新疆克孜尔石窟壁画题材和风格……姚士宏

丝路画行……赵以雄

谈傣族壁画……高金龙

河西戈壁的地下画廊……高凤山 杨会福

沙漠之花……李振甫

临画有感……杜显清

绘画随感……张平杰

主内副外谈六法

(三)六法对比说

(四)六法内外观……汤起康

画 页

孔望山东汉摩崖石刻十七幅,新疆克孜尔千佛洞壁画十六幅,敦煌壁画六幅,嘉峪关画像砖壁画十二幅,云南傣族佛寺壁画二十一幅,敦煌地砖三十一幅,敦煌莫高窟第三窟千手千眼观音白描六幅,敦煌壁画中菩萨的手、脚白描五十七图,张平杰线描罗汉一百图,赵以雄丝路画行油画十七幅。

上海人民美术出版社编辑出版

上海长乐路672弄33号

上海市美术印刷厂印刷

新华书店上海发行所发行

开本: 1/24 印张: 4 插页: 8

1983年11月第1版

美术丛刊

24

一九八三年十一月

上海人民美術出版社

目 录

东方绘画与马蒂斯·····周昌谷(4)

介绍徐悲鸿画黄震之先生

绢本油画轴·····石兆麟(10)

浅谈布画·····杭法基(14)

人体艺术·····杜大恺(18)

苦心经营的“即兴绘画”

——略论马蒂斯的艺术·····吴甲丰(26)

夏威夷风情画家——汪 澄·····编 者(65)

雕刻随笔·····包 泡(66)

主内副外谈六法(二)六法璇玑解·····汤起康(88)

笔愈简而气愈壮

——读《法相牛经大全》·····方振宁(99)

画 页

马蒂斯素描选·····(32—39)

花 瓶 (中国墨水)·····马蒂斯(40)

室内一角 (中国墨水)·····马蒂斯(41)

花与女人体 (中国墨水)·····马蒂斯(42)

花与花瓶 (中国墨水)·····马蒂斯(42)

马蒂斯剪纸选·····(43—45)

马蒂斯油画选·····(46—51)

包 泡石刻选	(52—53)
张兴元油画选	(54—55、82—83)
远天远地 (油画)	陈可之(56)
老 家 (油画)	陈可之(56)
农 舍 (油画)	赵以夫(56)
木 棚 (油画)	赵以夫(56)
黄震之肖像 (油画)	徐悲鸿(57)
杭法基布贴画六幅	(58—59)
刘自鸣油画四幅	(60—61)
蔡楚夫油画二幅	(62)
汪 澄作品六幅	(63—65)
顾生岳新疆人物素描选	(69—79)
蟹 (油画)	赵渭凉(80)
小夜曲 (油画)	陈可之(81)
沙地的河 (油画)	陈可之(81)
晴间多云 (油画)	陈可之(82)
入 暮 (油画)	刘自鸣(83)
街 边 (油画)	刘自鸣(83)
渔 妇 (油画)	赵以夫(84)
林吉南动物石雕选	(85—87)
《法相牛经大全》图选	(101—111)
人 体	马蒂斯(封底)

东方绘画与马蒂斯

周昌谷

马蒂斯是野兽派的代表人物，他的艺术，震动了当时的西方画坛，直到现在仍具有无限清新的生机。我看他的画，是以我们的欣赏习惯来看的，这当然很可能是一个极为片面的看法。但是，也可能因为没有什么先入为主的“理”在起作用，以较少干扰的欣赏角度来直观，这可能产生一些与他们不同的、东方人的欣赏观念。我就写这一点看法，也谈不上有什么研究心得。

由于文化交流，在东西方美术家的交往中，西方美术家为我们提出了一些值得思考的、有趣的问题，例如：现代艺术中，中国也有抽象派，中国的书法就是抽象派艺术。中国人为什么喜爱齐白石而看不懂马蒂斯？中国画的色彩是以色块对比为基础，西方绘画的色彩是以光的科学分析为基础，这也不尽然，比如马蒂斯，他就是以色块对比为基础的。

东西方文化，有其相同之处，也有其不同之处。都是绘画，都是诉诸视觉的造型，这是相同的，所不同者是民族传统，欣赏习惯的区别。拿绘画上的“线”举一个例：线条的有力、流畅、概括力强、表现力丰富，东西方的要求是一致的。不可能另一个民族传统要求的线条是无力、滞涩、概括力弱、不能表现东西，才算是美的。至于说如何使线流畅，如何有力，和表现力的趣味等，就因民族传统的不同，方法就不一致了。如东方的线，中国的线，传统要求是要有顿挫、勾勒、抑扬、波磔等等，在西方传统的线就喜欢单纯，不要有顿挫，要求纯净明快，反对钉头鼠尾等等。这些不同，工具各异也有关系，主要还是传统习惯不同的缘故。东方传统关于线的理论，很多就是与书法艺术相通的。这说明同样的艺术手法，因

传统与艺术趣味的不同，发生了复杂的变化。又一个例子，中国的书法艺术，算不算抽象派艺术？中国园林的假山，盆景中的树桩造型，树根雕摆设，算不算抽象派艺术？这些问题，都具有同样的性质，是应予具体的分析研究的。

书法所表现的从内容看是文字与文学，书法艺术本身是非形象性的形式美。不是具象的美，是包含着抽象美的，这一点与西方抽象派艺术所追求的美感，有相类似的地方。但是，中国书法的内容是文字、文学，这是第一层，第二层文学的内容是具有文学形象的，虽然它和具体的造型艺术形象不同，但在欣赏书法时，识字的人却是能读出音节铿锵的诗词或文章来，传达了人对生活的感受，这一点，在西方抽象派艺术中，却是没有的，与抽象派是不同的。书法艺术在表现中，其用笔顿、挫、转、折，如《笔阵图》中所说的要求“高山投石，万岁枯藤，”和“一波三折，如锥画沙，屋漏痕，折钗股，”……等，具有东方书法艺术特殊的美和艺术要求，虽然某些要求和西方抽象派有相同之处，但两个系统，还是各自独立的。这种抽象美的因素是东方民族所创造、所欣赏的中国式的抽象美，它与西方抽象派所追求的抽象艺术，虽有一些相同契合的因素，但两者之间并没有什么因袭关系。西方抽象派艺术，并不是看到中国书法中的抽象因素而发展成的；中国书法更不继承西方抽象派的艺术传统。我国晋代王羲之书法艺术发展到一定高度的时候，比西方现代抽象派的兴起还早一千多年呢！所以，只能说西方现代派是抽象艺术，中国的书法是有抽象美因素的艺术，两者有相同之处，但各自渊源，又各不同。明确了书法艺术的问题，假山、盆景古树桩、树根雕等，是否是抽象派，也就明白了。

马蒂斯的艺术，也有一些抽象因素，但他不属于抽象派艺术。西方的评论家是以他的出现，说作是近代的一个艺术高峰，马蒂斯的艺术对我国艺术的利弊怎样？我们怎样来吸取他的营养？都可以研究。例如他形式强烈的吸引人之处，就是一个非常值得研究的优点。西方艺术家所提出的我国人民很重视齐白石，为什么我们能欣赏齐白石，而不能欣赏马蒂斯呢？这个问题其实是不难回答的，中国

人是能够欣赏齐白石，并且也能够欣赏马蒂斯的，虽然马蒂斯与齐白石之间艺术思想不同，创作方法不同，工具不同，但艺术趣味和艺术见解上，很多是相同的，如色彩的大块原色对比，用笔恣纵泼辣，注重平面排列的装饰趣味，放弃立体、光影，注重线条……等等。尽管东西方艺术表现方法的不同，但艺术意境和艺术意趣却极类似，都在追求一个“意”字，用中国画的俗语来称马蒂斯的绘画是“油画中的大写意”，似乎是比较恰当的。

由于西方绘画的历史背景，近代自学院派古典时期之后，从浪漫派发展到写实风格的现实主义，继而由走出画室的印象派，发展到后期印象派，野兽派。而后立体派，超现实主义……各派丛起，而至于现代的抽象派、前卫派。在艺术形式感上对抽象美的注意，还是从印象派开始萌芽的，马蒂斯继承了后期印象派的艺术变格，又将它发展到一个新的高度。近代从西方绘画技巧的发展上，可以看出时代的要求，即从工致的风格，逐渐趋向粗放的风格，从对内容的严谨的描写，转向对形式的绘画性的表现，从具象走向抽象。近代中国画与西方绘画的发展，道路的曲折虽然有所不同，但是现代东西方艺术都在追求“单纯”和“个性”，以及对艺术上的创造、意境、意趣和写意的追求中，并各有不同的渗入了一些抽象因素。八大、石涛在笔墨上的追求，开创了中国艺术注意抽象形式美的另一方面，吴昌硕开创粗豪淋漓的风格，齐白石作大块对比，使中国画更具个性，更单纯泼辣。现代欣赏者的兴趣，已由民族的古典风格——工致画和工笔画，转向国画的大写意了。所以虽然中西绘画的传统发展道路各不相同，但是，欣赏它的强烈绘画效果，追求个性意象，从复杂制作走向单纯表现，将抽象渗入具象，都是在现代气氛的影响下，发展趋向是相同的。所不同者，只是时间先后不同、渗入抽象多少不同和民族风格的不同罢了。主要的是我们只是在艺术中渗入部分抽象因素，而西方的抽象派，已经发展到全部离开了具体形象。西方古典手法的艺术，因为上述欣赏趣味的现代化，慢慢地已成为历史的艺术。具有现代气派而又不脱离形象的，中国人能够欣赏其艺术趣味的，还是这个油画中大写意的马蒂斯。所以，非

但中国真懂齐白石的人也能喜爱马蒂斯，就是西方真懂马蒂斯的人，给他们看齐白石，肯定他们也会懂得其艺术上的妙处的。这也是现代中西文化交流之后，彼此了解加深了，必然出现在文化上的一大特色。

现代的中西艺术交流，还产生了一个特色，就是东方吸收了不少西方的表现方法，而西方也吸收了不少东方的表现方法。这几乎是有普遍性的，是文化交流，民族隔阂消除的一种表现，也是要求新风格产生的一种创新手段。不照顾到本民族的欣赏趣味，生搬硬套，或全盘照抄，是不高明的失败者，能留给后人的却是结合得巧妙，吸收得恰如其分的艺术家，马蒂斯可以说是这一大特色的代表人物。

油画到了马蒂斯，野兽派是他们画得奔放泼辣的称号，油画大写意是我们东方人以自己的习惯来称他的艺术，后期印象派是他艺术萌芽的种子，吸收东方的艺术趣味是他的艺术处理。在具体艺术处理上他还有许多艺术手法的，这些手法相互统一在他的艺术风格之中，“装饰性”是马蒂斯的艺术手法之一，他的装饰性花纹，大多来自中东的图案，有埃及的，也有罗马尼亚风味的，同时也有荷兰风格的图案……。用什么图案花纹入画，是次要的，主要的是他以装饰性图案作为背景，来衬托人体、人物和主体，这样，必然的要用“平面的处理”才能和装饰性调和起来，“平面的处理”成了马蒂斯的第二个艺术手法，因为是要和背景的装饰性调和，在背景前的人物、人体或主体上就不能强调立体，所以他不画光和影，或少画光和影，他的画，一般是少光影的人体微妙的立体与装饰性背景的对比，如“穿红裤宫女”与“图案花纹装饰中的人物”等画即是。使人体取得平面的效果，人体平面和背景装饰的调和之中，必然的不能强调画面的深度，所以，马蒂斯一般的是削弱第三度空间，削弱立体。他画的光线，只是立体受光的大略的光线，并不是结构正确的立体光线。光与立体只是艺术上的需要，而并非对象解剖的分析，所以，投影也必然的是一种艺术性的处理，有时没有投影，有时却成为一块黑色装饰，有时又是一条粗线……这样，才能与平面处理相调和。与此同时，与平面与装饰相称，一定要以线来将平面的物体隔开，于是“线”成了马蒂斯艺术中第三

个手法，马蒂斯的线，是写意式的，在色块和黑白对比强烈之处，线可能少用，在调和色深浅微妙之处，线可能多用，而线，也有时成为块，有时成为点，有时是画上去的深色线，有时是留出来的或以笔杆刮成的线。与此同时，要与装饰性、线、削弱了的光影、削弱了的深度等各种条件相调和，则在色彩上就应用了“色块对比”的方法，“色块对比”是马蒂斯第四种艺术手法。在色块对比时，色彩是平涂或者类似平涂的，并且，大多是原色平涂，这种色彩风格，在保罗·高更的画上也曾初次见到，只是马蒂斯继承而更其发展了。他的色块，在描写对象的质感时，是凭感觉的，所以色块虽平，物体的质感逼真，能得对象的精神，在色块对比时，是含有印象派处理色彩的理论的，用色彩的科学分析，增强了色块对比的美感，因此马蒂斯的色块对比法是西方的，即以光作用于物体所产生色彩的美感，融合在色块对比之中，与中国画以色块对比为基础是不相同的。他的各种手法，有机联系，环环扣紧，总是适合装饰性画面的整个面貌。马蒂斯的这些艺术手法，以东方人的眼光看，很多是西方化了的东方艺术方法，马蒂斯吸收东方艺术因素，是广泛的，就如以上各种手法一样，倒不一定是中国式的，但是是有东方因素的，是他研究东方艺术的成果，即使有一些与中国绘画很相似的手法，也不一定是从中国画中学习去，而是在相同的艺术规律之中，必然的巧合。就如国画发展到意笔之后，画面就因写意而产生即兴，意笔是不能改动的，要有改动，就要重画一幅，马蒂斯许多画的“意兴”处理，正好相同，他的一些画，因为线、装饰、平面、色块的关系，就要讲求画面的一气呵成，画面契机相连，画后还有余兴不尽，若对前画有所改动，那只有重画，所以，他有许多画是画数幅以至十数幅完成的，这一点，和意笔国画很有相似之处，但是也不一定是向意笔中国画学习的，只能是意笔艺术规律相同之后必然的巧合，这是马蒂斯艺术的又一个颇具特色的手法。

因为画面是装饰性而且是写意式的，为了适合画面的夸张的需要，马蒂斯所作人物，强调了人物形式的绘画性，而削弱了人物的社会属性（即人与社会接触所

形成的人物性格等),也削弱了人物的自然性(即人的生长规律解剖结构等)。社会属性与自然性已经服从于画面统一调和于夸张变形的绘画性。马蒂斯不强调画中人的情绪,就是强调绘画性的原因,他只着意于表现技法中流露作者的感情,却不在画中人物上表现感情,画中人物是作为色块、线、形体的绘画性而存在的。这与写实主义者以画中人表现强烈的感情,与抽象派画家脱离形体,以色彩直接向画面发泄感情,正好界乎当中,如果说现实主义是具象,是似。抽象派是抽象,是不似,而马蒂斯正好在似与不似之间。齐白石说:“妙在似与不似之间。”为什么绘画要包涵一些少量的不似呢?因为,既是艺术,就不可能全是自然,它必须有提炼,有概括,有绘画性,有笔墨制作的痕迹……等等,与真实与自然相比较,以上这些,都是不似。写意画,笔触更大,概括提炼愈多,绘画性愈强,也就是不似愈多,抽象的成分愈多。但是,又不是愈多愈好,要多到一定程度,要多到恰到好处,就象齐白石说的:“太似为媚俗,不似为欺世。”所以就要“之间”。马蒂斯的油画,艺术的提炼概括很多,笔触很大,有奔放泼辣也有稚拙含蓄的趣味,他用儿童的眼光看世界,使他的艺术更具新鲜感,有直接单纯的意趣。所以有很高的绘画性,但是又不能说他似,而正好在乎“似与不似之间。”

我们东方人,应如何对待马蒂斯这份西方文化遗产呢?现在,我们对于“现实主义”“浪漫主义”“印象派”“野兽派”都要有所研究,有所理解。如果按我国人民喜爱齐白石的高度艺术欣赏水平来看,马蒂斯的绘画,还比较符合我们的欣赏要求的。齐白石曾说:“学我者生,似我者死。”意思说要学习前人的治学方法,不以单纯模仿前人的艺术风格为满足。这无疑是很有见地的,因此对于马蒂斯,我们也可以说:“学马蒂斯者生,似马蒂斯者死。”我们应该学习他的大胆的创新精神,如他在油画中所作光对物体照射观念的改革,如他大胆在油画中采用装饰性的革新,如强调色块对比,画面明整增强画面强烈感人的改革,如将东方艺术趣味吸收到西方绘画中去的创新……等等种种革新精神。这样的汲取、借鉴,定然对我们的艺术是有所增益的。

介绍徐悲鸿画黄震之先生绢本油画轴

石兆麟

徐悲鸿先生是一位极负声誉的画家和杰出的美术教育家，他的一生忠实于美术事业，为我国现代美术事业的发展作出了巨大的贡献。最近我们发现流散在社会上的一幅徐悲鸿为友人黄震之先生画的肖像油画。它的发现，无疑地为研究徐悲鸿先生的生平和艺术提供了一份新的资料。

新发现的这幅徐悲鸿的油画，与传统的油画材料不同，它不是画在油画布上，也不是画在木板上或纸板上，没有镜框加以装饰，而是画在粗网格纹的绢上，画的上端紧连着一张染色冷金笺纸（诗堂），上有徐悲鸿为此画所作的古风诗一首。这幅画与题诗，完全按照中国画传统的格式装裱成轴的。从油画的材料和作画的技法来看，在已公开发表的徐悲鸿油画作品中，仅此一例。为了区别于徐悲鸿一般的油画和中国画，我们给这幅油画取了个专门名字，叫做“徐悲鸿画黄震之先生绢本油画轴”。

绢本油画轴长 67.8 厘米，阔 37.5 厘米。黄震之先生身穿长袍，上身套着一件斜襟坎肩，颜色为深黑色，双手笼袖，安祥地坐在一把藤椅上，藤椅仅画出一只左扶手。肖像基本上采用了西洋的画法，直接用油画色起稿，因为是画在绢上，所以采用的不是那种油画颜料堆砌的手法，没有在画面上突出油画固有的明暗色彩，而是运用了中国画彩墨的渲染技法，背景不用底色，保持绢的本色。尤其是衣着部分，徐悲鸿熟练地应用了中国画中枯笔勾勒的传统技法，线条流畅，若断若接，灵活多变，使黄先生身上的长袍衣折分明，交代清楚。徐悲鸿先生以中西画技法融合在一起的大胆处理，使得穿着中国服饰的黄震之先生油画肖像倍加亲

切，更符合中国人民传统的欣赏习惯。油画的左下方用法文写着两行字，大意为：“赠给黄先生，为了表明我的感激之情。徐悲鸿一九二六年四月。”无独有偶，一九五八年人民美术出版社出版的《徐悲鸿油画》册第十二幅也是“黄震之像”。油画的材料为麻布，长84厘米，阔55厘米。黄先生身穿长袍，上身套着一件对襟马褂，弯曲的左手拿着一支未点燃的雪茄烟，放在身前，右手握着藤椅的扶手，很坦然地坐在一把藤椅上，在画的右边有两行竖写的小字：“丙寅春仲归来，写震之先生，敢云报德，惟慰慈怀。悲鸿。”“丙寅”即一九二六年，“春仲”应为“仲春”，指阴历二月，“归来”按《徐悲鸿年表》（注1）的说法，应指一九二五年秋，从法国绕道新加坡回国的那一次。“敢云报德，惟慰慈怀”句的含义是，写震之先生这幅油画肖像，岂敢说是报答你的恩惠，只是安慰你老的一片心意。由此可见，绢本油画轴的创作时间是紧接着“丙寅春仲”油画之后，时隔二个月。同时也说明了至迟在一九二六年四月之前，徐悲鸿先生还未离国前往巴黎，此为《徐悲鸿年表》找到了确切的证据。

染色冷金笺，纸长23.5厘米，阔37.5厘米。徐悲鸿用毛笔行书写成古风诗一首：“饥鸢天下若由已，先生岂不慈？衡量人心若持鉴，先生岂不智？少年裘马（注2）老颓唐，施恩莫忆仇早忘。赢得心安身康泰，矍铄精神日益强。我奉先生居后辈，谈笑竟日无倦意。为人忠谋古所稀，又视人生等游戏。纷纷末世欲何乞，先生之风足追企。敬貌先生慈祥容，叹息此时天下事。”落款写道：“既写震之先生之翌年丁卯鞠秋，又敬题之，用伸吾感。悲鸿。”下钤有“悲鸿之章”白文印一方。“写震之先生”即指绢本油画肖像，“翌年”即明年，“丁卯鞠秋”即一九二七年菊花开放的秋天，“用伸吾感”意为敬题诗句来表达对友人黄震之先生的感激之情。古风诗是一种用五言句、七言句组成的旧诗体，该诗的前二句是肯定反问句，赞赏黄震之先生同情天下饥馑百姓，并尽力而为的慈悲心情，肯定了黄震之先生是一个富有智慧的好心人。这首古风诗曾写在一九三〇年（注3）徐悲鸿为“黄震之国画像”上题录中，作品见一九七九年北京出版社出版的《徐悲鸿画集》第五幅。仅个别

字作了改动，如“赢得心安身康泰”改为“赢得身安心康泰”，“纷纷末世欲何乞”改为“纷纷末世欲何为”其余均未改。

黄震之先生是徐悲鸿一九一五年第二次到上海时，巧遇的一位热心好友。徐悲鸿十九岁那年死了父亲，当时他虽然在家乡的几所学校担任图画教员，为生活来回奔波，但由于没有美术学校的文凭，被那些富家出身的学生所看不起，为了摆脱这每况愈下的生活困境，求得绘画艺术的长进，徐悲鸿决心离开故乡，到上海寻找工作，第一次没有成功，只能返回家乡。后来，依靠了一位民间医生的慷慨解囊，第二次来到上海，并准备到北京去。就在这命运转折的关键时刻，在一次偶然的会中，遇上了黄震之先生这样的好人，黄先生当时是个商人，对徐悲鸿的身世和遭遇非常同情，对徐悲鸿的画又十分欣赏，希望他留在上海，表示愿意帮助他，并为他找到了栖身之地，徐悲鸿因此而打消了北上的念头。从这以后，徐悲鸿才真正踏上了艺术生活的征途。一九一六年，徐悲鸿考取了震旦大学。一九一七年，赴日本东京研究美术，秋天返回北京，应蔡元培先生之邀，任北京大学画法研究会导师。一九一九年三月，赴欧留学，在法、德等国学习素描和西洋油画，直至一九二五年秋回国。综观这一经历，巧遇黄震之先生，在徐悲鸿生平史上和艺术生命中，都是一个不可忽视的重要因素，可以说，它开拓了徐悲鸿先生艺术发展的新道路。对此，徐悲鸿铭记在心，不能忘怀，故多次地为黄震之先生画像，充分发挥其艺术天才，运用油画、国画以及中西画结合等不同的艺术形式，形象地揭示出黄震之先生“为人忠谋古所稀”的崇高品德，和“又视人生为游戏”的精神世界，同时，也寄托着自己对黄先生的感恩之情和钦佩心理。

徐悲鸿先生在长期从事中西绘画的实践中，逐步地形成了他自己独特的艺术风格。早在一九二〇年，徐悲鸿先生在《中国画改良论》中明确地提出：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之。”这个精辟的艺术见解，反对保守思想和形式主义，主张继承和发展民族优秀艺术传统，吸收西洋有用的东西，使民族绘画得到外来的营养，有所增进。这幅绢本油画轴

的创作，就是徐悲鸿先生融合中西画技法的艺术尝试。“我觉得画不能专学那一国的画，而要中西兼通，学国画更不能不了解西洋画，而要打通中西绘画的鸿沟，不要死钻牛角尖，并且要有变化，不能千篇一律，每人应有每人的风格，就好象吃菜一样，有红烧也有清炖，也有炒菜，不能全是红烧。”徐悲鸿先生的这番话，总结了他自己一生的绘画创作，概括了徐悲鸿艺术的风格和特点，道出了徐悲鸿素描、油画和国画之所以有它本来面目的秘密，也是我们将“黄震之先生绢本油画轴”介绍给广大读者和美术工作者的目的。

（注1、3）冯法祀《徐悲鸿年表》见《美术研究》一九八〇年第四期三十九页。

（注2）裘马：谓车马衣裘也。《论语·雍也》子曰：“赤子适齐也，乘肥马，衣轻裘。”后世因以“裘马”形容生活豪华。杜甫《秋兴》诗，“王陵裘马自轻肥。”



徐悲鸿画黄震之的油画像题笺

浅 谈 布 画

杭法基

布画(俗称布贴画),是近年来兴起的一种较新颖的艺术形式,它已引起美术界许多人的兴趣与重视。这里,我想粗浅地谈谈布画。

二十世纪的今天,各种艺术形式经过长时期的发展与创造,已不断更新与改变着原有的已成定论的观念,在此基础上产生的现代艺术,也是和人类整个文明历史的发展相适应的。现代派艺术是绘画艺术发展与变异的产物,也是今天社会物质文明与精神意识在艺术上的一种体现。现代艺术的特点是任何能够创造美的艺术形式的东西都可利用,今天的艺术应该是人类智慧、才能及创造力充分发挥的产物。因为人们对形式美的共同追求及各个国家文化艺术的广泛交流,改变了很多人的观点与看法,从而使造型艺术的形式与手法开辟了广阔的天地。布画这一艺术形式就是在这种思想指导下进行了长时期的探索下发展起来的。并受到广大群众的欢迎。

早在本世纪初,西方各种流派的绘画作品里,就有一种艺术叫拼贴画,它是颜

色、纸、布及杂物拼成画面的,毕加索、布拉克、马瑟韦尔等就曾搞过这种形式。时至今日,单纯以布拼成图案及抽象画面的作品在国外展览会上也是经常见到的;而国内,六十年代或更早些,也就有了绒布贴画,这种形式有些象现在的分色剪纸,工艺性较强,主要作些概念化的大头娃娃、小动物等。布画可以说就是从国内绒布贴画及国外的拼贴画延续而来。绒布贴画与拼贴画相比,是两个极端:前者属于我国民间工艺,比较甜俗单调,局限性较大;后者又走得过远,过于晦涩难懂。能否将国外拼贴画与国内绒布贴画结合起来,取两者之长,将这种形式加以发展呢?长期来,布画就是循着这一目的去进行艺术实践的。

现代艺术发展的趋势表明,随着时间的推移,绘画与工艺美术将越来越难以分家了。如北京国际机场的壁画,说它单纯是工艺美术就感到不适宜,说它是工艺美术与绘画的结合,则更妥当些。将绘画与工艺美术紧密结合起来的画家,国内国外都不乏其人。我们熟知的许多搞绘画专业

的老先生,不少就在工艺美术院校任教,这又从另一方面说明绘画与工艺美术并不是绝对分家的。国外就更多了,象维也纳著名分离派画家克里木特,在本世纪初就用绘画的材料及工艺美术的手段,成功地将镶嵌艺术引进自己的作品,使绘画与工艺美术揉合在一起而达到了和谐的统一。他吸取了中国许多民间艺术营养,利用镶嵌形式创造出新的画面。克里木特的艺术对从事布画的探索是有启发的,与克里木特相反,能否用工艺美术的材料,追求绘画的效果,取得工艺美术与绘画相结合的目的?实践的成果表明这种结合是可行的。布画是以布当色,以剪代笔,在制作中需要作出一些手工劳动,从传统观念出发的看法可以不去多加计较,用各种手法去创造现实中充满魅力的新的艺术才是崇高的职责。从感觉来说,好的布画作品虽未利用绘画材料,却达到生动而丰富的绘画效果。这种绘画效果,应该是布画艺术的绘画性,并具有其它绘画形式难以代替的特点。许多美术界同志在看了布画展览后说:未看作品前,他们认为布画既然是画,不如画出来,所以感到没意思。看了布画展后才感到事实并非如此,布画确实有自己的特色,这些特色是其它绘画形式难以代替的。创作实践与群众的反映表明,工艺形式与绘画形式有机地结合,能够使布画获得独特而崭新的艺术生命。

布画的特色具体表现在哪里呢?可以说,布画除了所用材料及制作过程中的工艺劳动外,作品完成后却占有绘画形式的一切成分,如构图、色彩、点线面及题材内容与意境的表现等,因而客观上它是具有一定的绘画性的。在创作中,油画的颜色、国画的布局、版画的黑白对比、速写的生动感及装饰画的体面变形等,它都能够有所选择地加以吸收与借鉴。在这里特别应该指出,综合吸取各种绘画营养,是为了更好地发挥布画特色而取他人之长,而不是一味去摹仿其它绘画形式。各种绘画形式都有它本身的特点及其创作规律。油画那种表现质感的逼真、形象的细腻、光感亮度的真实,国画工笔画法的严谨细致,大写意中的墨色淋漓等,这些布画就无法去追求,如一味做作出来就毫无趣味,失去了布画的特点了。所以那种坚实的形体、复杂的场面、细腻的风格等,布画是不宜去表现的。布画有它本身的特色,这特色概括起来就是三句话:布色趣味、布纹趣味、装饰趣味。什么是布色趣味?就是利用花布本身原有的色泽花纹,随意而巧妙地多剪一刀或少剪一刀,别具匠心地创造出生动的形象与绚丽色彩的画面来。尽量发挥布的味道这一大特色而区别于其它绘画形式的,即一看就知道是布拼的,不是颜料画的,粗质布比细质布好,厚一点的比薄的有味道,这就是布纹趣味。不照搬

自然色彩，不追求写实的真实感，强调结构及大的色彩对比与几何体面关系等，就叫装饰趣味。这三点是布画的特色，是其它绘画形式难以代替的。从这里可看出布画创作也是有其自身的规律可循的，由于用料特殊，决定它必须提炼、概括，在制作过程中充分发挥其特点，巧妙处理好衬纸与布之间的关系；所谓吸取绘画营养，主要是在构思、构图、点线面上下功夫，并不意味着要象某种绘画形式，布画就是布画，这一点应特别强调与重视。

在长期的摸索中，我觉得布画创作应该注意下面几个问题。

第一：文学艺术的创作源泉主要来自生活，布画创作也是这样，不但要有丰富的布料来源，作者还需要具备一定生活根基，就是说作者要到生活中去，要象蜜蜂那样飞到大自然中去采集花粉，然后制作蜂蜜。布画创作从题材到构思，从构图到配色彩，除了多画速写外，主要是靠平时对生活的观察及深切的感受。这里，真挚的感情是重要的，一个人对祖国对人民的爱，对大自然一草一木的爱，这种深沉的情感有时会使一位艺术家产生巨大的激情与创造力，没有这种丰富的情感，想创作出感人的作品是困难的。作者有几分感情，作品会出几分魅力，观众才能在你的画前动情，作品与观众之间才能产生感情共鸣，艺术给人以美的享受及教育启发的目的也

就达到了。因而在布画创作中，挖掘生活中的美，表现大自然的美，创作出雅俗共赏的作品来，是首要的一条。

第二：在布画创作中，自然巧得比有意修饰好。因为自然巧得能更好地体现出布色布味，能充分发挥布画的特点，布画的自然巧得是其它绘画无法表现与代替的独到之处。花布设计者设计出品种繁多的花布，布画作者可以说是利用零零碎碎的花布来一个再创作。这个再创作就是巧妙利用花色布纹，根据自己的构思，拼贴出自然巧得意境深远的画面来。“清水出芙蓉，天然去雕饰”，如果舍去自然巧得，一味追求绘画效果，不是取其自然的花纹布色，而是刻意修饰，就会失去布画特色与生动感，这种做作，等于捡了芝麻，丢了西瓜，化再大的心血作品也是惨白无力的。所以说从事布画创作，就需要有比较丰富的材料，否则光有好的构思，没有适宜的布，就巧妇难为无米之炊了。

第三：在布画创作中，不似之似比写实好。白石老人说过：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”这段话在创作布画时也是应该引以为戒的。当前国外艺术潮流，依然存在着极具象与极抽象两个极端的绘画艺术，这两个极端，对布画创作来说，都是不适宜的。所以只有艺术上的似不似之，才更能体现出布画的特色，能更好地将这种艺术形式扎根于民