

60年记忆



开国大典(油画) 董希文

1952年,中国革命博物馆委托中央美术学院组织完成一批表现新中国的油国,其中有巨型油画《开国大典》。中央美术学院领导经过慎重研究,决定将这个任务交给当时只有37岁的中央美术学院教授、青年画家董希文。

董希文1914年6月出生于浙江绍兴,杭州艺专毕业后,曾在敦煌临摹壁画达3年之久,其素描、油画功底在同行中有口皆碑,尤其擅长革命题材及人物画的创作。在此之前,他曾为毛泽东主席、朱德总司令等党和国家领导人画过像,天安门城楼上第一幅毛泽东油画像便出自他及其学生之手。1949年,他还受命为出席全国战斗英雄代表大会的英雄代表画像,他创作的《北平入城式》等作品也受到了好评。

董希文接到任务后,立即投入到《开国大典》的创作准备工作中。通过对开国大典的电影资料片和一些摄影图片资料的研究,他认为资料里的领导人和广场上的群众没在一个图景中,不合乎自己的想法。在董希文看来,要反映开国大典这一重大事件必须要有一个共和国开国领导群体与广场群众囊括在同一画面中的“大团圆”构图,因为只有这样,才能体现开国大典所具有的“人民胜利”的伟大意义。董希文决定在创作中打破写实的限制,按自己的理解选择画面构图。草图上,毛泽东侧身站在靠近中间位置,其他领导人都站在左边,并占据了三分之一-的画面,右面则是广场上的群众。这样左实右虚相差悬殊的布局,按一般构图规律来看似乎有失平衡,但它却因此加大了领导人与广场群众一实一虚、一近一远、一少一多的对比效果,更好地突出了节日气氛。此外,按正常视觉规律,在毛泽东的右前侧应有一根天安门城楼的大红柱子,但董希文在草图中却将这根柱子抽掉了,这一大胆突破使广场顿显阔大,为整个画面增添了不小的气势。建筑大师梁思成看

董希文与油画《开国大典》

袁成亮

后,称赞说:“画面右方有一个柱子没有画上去……这在建筑学上是一个大错误,但是在绘画艺术上却是一个大成功。”草图画好后,为慎重起见,董希文又请来徐悲鸿、艾中信、江丰、吴作人、罗工柳等名家为草图把脉,大家对这幅作品的构图很是赞赏,这使董希文对创作好《开国大典》充满了信心。

《开国大典》草图完稿后,董希文立即投入了紧张的创作之中。

《开国大典》的改动与恢复

《开国大典》第一次改动是在“高饶事件”定性之后。当时有人通知董希文,去掉画面中高岗的画像。为使画面不受损害,董希文在其他油画上做了多次实验后才动笔,删掉了高岗画像。事实上,这次改动对整个画面来说并没有什么损害。董希文说:“这幅画在构图时,高岗就有挤在边上的局促之感,去掉他对构图倒有好处。”

《开国大典》第二次改动是在正处于文化大革命风头浪尖的1972年。由于刘少奇被林彪、“四人帮”一伙打成“叛徒、内贼、反革命”,这次改动就是要开国大典中去掉刘少奇的形象,换上董必武的全身像。当“四人帮”在美术界的代理人通知他去改《开国大典》时,已身患癌症的他内心痛苦是可想而知的。他的女儿董一沙在回忆当时情形时说:“当时父亲病痛难捱,但他心灵的痛楚则更为剧烈。为了减轻他的痛苦,哥哥要替他去改,他坚决不同意……”《开国大典》上没有了刘少奇,董希文心中也从此对这幅作品多了一层牵挂。他说:“一个搞艺术的人对自己的作品要负责,要负责一千年……”他多么希望有朝一日亲手将刘少奇的形象恢复在《开国大典》上,他无时无刻不

在等待这一刻的到来。董希文的癌症已到晚期,为能捱到这一天,他亲手刻了“抗癌”、“百折不挠”等印章,以鼓励自己战胜疾病。他对学生们说:“真希望再有20年……”令人感到惋惜的是,董希文最终没能等到这一天的到来。1973年1月8日,董希文不幸逝世。临终前,他还对没能亲手恢复刘少奇在《开国大典》上的画像而感到抱憾不已……

然而,历史是公正的。粉碎“四人帮”以后,随着文艺界的拨乱反正,《开国大典》复原工作也被提上了议事日程。1979年,本着实事求是、还历史本来面目的原则,中国革命博物馆征得上级同意,决定恢复油画《开国大典》的原貌。博物馆经征求家属同意后,委托新尚谊在《开国大典》复制品上进行修改(该复制品系新尚谊与赵城在董希文指导下于1972年复制)。但当时新尚谊忙于其他事情,便推荐了北京青年画家阎振铎、叶武林来做这项工作。经过修改的《开国大典》,按原样重新画上了刘少奇和高岗形象。至此,《开国大典》终于恢复原貌,而原作则保存在博物馆画库里。《开国大典》的几经修改也是我们整个民族曲折经历的一个缩影。

艺苑

像浮萍一样的李青萍

尚辉

在20世纪中国美术史里,李青萍的艺术生命就像浮萍一样,飘浮不定,踪影无痕。

1911年出生于湖北江陵的李青萍,1932年就读于上海新华艺专,后赴马来西亚任教。在南洋期间曾得到徐悲鸿的赞赏,并出版《青萍画集》。1942年回国,她先后在北京、上海、南京、杭州等地举办画展。1943年赴日本举办画展,被日本文艺界誉为“中国画坛一娇娜”。解放后,曾在文化部艺术处与田汉、徐悲鸿、梅兰芳等艺术家共事并参与一些重大文艺活动。此后,李青萍历经磨难,九死一生。20世纪80年代之后,她才得到平反,重返画坛,再度引起关注。2003年11月,病入膏肓的李青萍,经辗转多人才与上海美术馆取得联系,并自愿将晚年作品捐赠上海美术馆。2004年1月,李青萍在荆州逝世,

享年94岁。

我们现在看到的李青萍绘画,都是她20世纪80年代复出后的作品。年届70的她在人生最后20余年的宝贵岁月里,抑制不住情感的迸发,激情四溢,一泻而下。这些作品大致可以分为人物、风景、花卉、抽象与泼彩五个类别。

从李青萍一生的创作道路看,人物不是她绘画的重点。她在南洋和归国后的民国时期都是以画风景和静物为主的。她晚年的创作有一定比例的人物画。有些人物画具有人物原型的寄寓性,也有些作品将人物符号化,并以人群组合的方式置入梦幻般、超时空的情景中。这些画面所表达的是李青萍个人感觉的经验。其画作还有一些表现杂耍、马戏、舞台、戏剧的人物,融入了更多的社会众生相。

李青萍擅长风景画,但不是实

景的写照,而是追忆和表现。南洋景色、富士积雪都一再出现在她的记忆中,也一再出现在她的画面里,由此构成她绘画作品的一个重要主题。在这些作品里,颜色都极度夸张,椰林、棕榈、剑兰也都抽象化地互为组合,似叠影、似印痕、似梦幻,土红、土黄、土褐和墨绿、湖蓝相交织,笔触浑朴、厚实、老到。而富士积雪系列作品多达30余种,她曾说要画出200幅。这些富士积雪,总是以梯形的造型出现,而且以水将实景和倒影把画面分成两半。画面色彩纯属意象,或火红、或橙黄、或深绿、或群青、或红蓝相间、或黄绿组合,这些颜色都纯净到了极致。她喜爱也擅长在这些画面里使用黑色,似绚丽多彩的天空突然出现阴云,像天真烂漫的童话倏忽闯进恶魔。这些记

忆中的风景,常常裹挟着她的梦魇,风景也成为她诉说人生经历的一个部分。

花卉是李青萍在1982年到1986年间画得最多的一个题材。她最初画的花也较具象,而且多是用水彩画的。有篮花、瓶花、盆花等等,虽为写生,但色彩大都很随意,用笔也很洒脱奔放,展现了李青萍20世纪40年代绘画的风貌和纯熟的技巧。此后,花与草的世界,渗透了她对生命的感悟和想象。如《兽乐》、《呈祥图》等,都把善美的花和邪恶的兽拼组在一幅画面上,亦善亦恶,亦美亦丑。这些抽象性的花卉,具有装饰性的趣味,不是强调色彩对比,而是寻觅色调的柔和、典雅,追求女性特有的温情,并显示出某种南洋地域文化的特征。

抽象作品是李青萍上世纪90年代创作的主流。在人物、风景和花卉中,她更多的是采用意象的创作方法和表现手法。从《生命》、《命运》、《余生》、《看》、《犹太的耳朵》,到《放浪》、《生的回声》、《用鲜血浇灌的花》、《灵魂深处》和《生命的乐章》等作品都表达着生命与人生的主题。她把对人性的追问、生命价值的拷问等都近于意象的抽象笔触与色彩直呈在画面上。李青萍的抽象作品不是娱人的眼目,不是休闲的安乐椅,不是消遣的午后茶,而是炼狱的场景、噩梦的幻觉和悲剧的舞台。李青萍的抽象绘画是她生命的支撑和另一种延续,是她生命与精神的象征。

如果说李青萍的抽象绘画是用笔触和刮刀去直呈她的精神维度,是意念的捕获,那么,她的泼彩则是通过行为的自动性、偶或性去把握潜在意识和隐性心理的不自觉流露。她上世纪80年代的泼彩大都以水粉颜料为主,色层较薄,滴流也较稀疏;90年代的泼彩,则加入了许多综合材料,不仅色彩的纯度高,而且色层厚重,流变较多,诡异之气尤为浓厚,呈现出绚丽、奇幻、诡谲、神秘、浑朴和厚重的艺术格调。泼彩是李青萍抽象绘画的另一种表述,是她生命本源与冲动的痕迹。

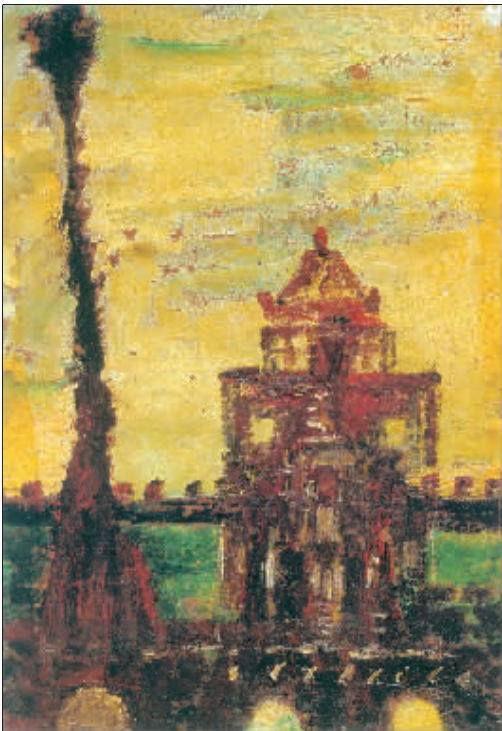
总体看,李青萍的绘画是意象性的抽象绘画,她的现代意识起源于上世纪30年代在上海接触到的中国现代艺术运动,但这并不意味着她从上世纪30年代就投身现代艺术。在笔者看来,她对现代艺术的认知是一个从不自觉到自觉的渐进过程,她不是在现代艺术理念的指导下进行的创作实践,而是从南洋多重文化中获取养分,并在这个基础上以自己独特的个人经历和生命感悟融入了现代艺术的领域。毫无疑问,从50年代到80年代这被剥夺绘画权利的30年,是她进行现代艺术思想转换的重要时期。她属于在三四十年代奠定现代艺术的根基,是一个极其例外的孤独艺术探索者,和吴大羽、沙耆一样,她是在新时期获得新生并再度被历史发现的中国现代艺术先驱。而在艺术的男权社会,她的被认同,还会付出沧桑的时间代价。但不论怎样,历史都会抚爱这位历尽磨难、终生未嫁的女性艺术家,正像她的一切不白之冤最终昭雪天下一样。



富士山系列(油画) 李青萍



人物(油画) 李青萍



晚景(油画) 李青萍

灵思泉涌的旅人

——英国艺术家透纳

文 华

卖价最好的是城堡或河岸风景。但为了创作出独树一帜的风景画,他不惜改变眼前的情景,他决定巡游英国各地,在威尼斯他感受到了天空、云彩、水波这一系列在古老的英伦大陆上感受不到的豁达之美,性格中的另一种出奇的异禀——耐性便显现了出来。他长久地在这水的古都流连,观察每一种不同的天气下,流波、涟漪、浪花的变化,并把它们留到了自己的《威尼斯风光》画里。

游历使透纳表现出令人难以置信的才华,作品的风格也无法一言蔽之。他将油画技法带到水彩画中,或将水彩画技法运用到油画上。绘画的速度快得惊人,据记载,“在纸上涂了足以湿透纸张的颜料,以一种狂乱的姿态破坏搅动画纸,并且粗鲁地作画,看起来完全像是一片混沌,但渐渐地,仿佛施了魔法般,画面上呈现出美丽的船与其他细节。”似乎在不同的时间可以感受到他画中景物



油画《退役的铁梅雷尔号战舰》,现藏英国伦敦国家画廊

不同的变化,真实地反映大自然的力量。《雨·蒸汽·速度》是透纳用近乎抽象透明的手法创作的。在一次乘火车途中遇到了暴雨,他竟然把头伸出窗外观察和感受

了大自然的偶发力量,下车后便把画画了下来。画面上的雨是用刮刀涂在画布上的污浊色彩来表现的,昏暗的阳光是从很厚的铬黄色下透视出来,阴影是用冷色

调的深青色和豌豆绿色画的。整个画面都传达了视线模糊的速度感。

透纳热衷于浪漫派的手法,他深爱大海,画了各式各样的海上景象,在他一系列地志风景的构图中,海水显得沉静而平稳,在酝酿出独特气氛的《漂洋大玛河的老朽船》中,他捕捉了大海令人毛骨悚然的寂静瞬间。他更热衷表现自然的各种力量,如狂风、洪水、暴雨等惊人的现象,为了追求逼真的效果,他创造了漩涡似的构图手法。《暴风雨中失事的运输船》、《暴风雪中的蒸汽船》等都呈现出非凡的视觉效果,仿佛观者被卷入到暴风雨中。

与透纳创作中的浪漫主义情愫相反,他终生是个孤独而自我封闭的人。很少有人在他生前能够充分理解他和他那破千里的浪漫情愫。父亲,是他终生的朋友和最好的导师,他们总是在一起欣赏和揣摩透纳的创作。

现实对透纳来说只是为了达到幻想的跳板,他不是停留在自然风景外表的描绘上,而是渗透到自然的内心,所以他的作品虽刻意经营,但却并不让人感到虚伪。透纳的艺术对印象主义影响很大,印象主义描绘在形成过程中,从透纳那里汲取了丰富的营养。