



高原的阳光(版画) 1984年 徐 匡

雪域高原的佛教美术

平均海拔 4000 多米的青藏高原,地广人稀,藏族等各个民族顽强地生存在这茫茫的雪域高原。恶劣的气候条件和特殊的地理环境,历练了他们坚毅勇敢、真诚朴实的性格,也形成了崇尚自然、敬畏自然和供奉自然的天人关系。

昌都卡若遗址出土彩陶上的彩绘刻画,是远古居民艺术创作的萌芽。散见于青藏高原各地的岩画,反映了藏族先民苯教原始信仰的盛行。从 7 世纪至 9 世纪的吐蕃时期,佛教从唐朝中原地区和南亚两条路线传入吐蕃,佛教壁画与彩塑迅速成为宣传佛教本义的重要载体,美术与宗教结合得到发展。

以 1247 年萨迦派统治全藏为标志,佛教寺院制度迅速在西藏建立起来,促进了佛教壁画与彩塑的盛行,从而使佛教艺术广泛地融入西藏的各个社会阶层。尤其引人注目的是,这一时期采用北宋中原宣和装裱样式的唐卡已臻成熟,出现了一批画艺精湛的唐卡绘画。

14 至 16 世纪,以格鲁派的形成及其与卫藏噶举派的对立为标志,西藏艺术迎来了成熟时期。这一时期随着佛教寺院僧团的迅猛扩充,佛教的各种流派开始形成并在各地巩固了各自的势力,从而也形成了各具面目的佛教美术流派。

17 至 19 世纪,西藏地方与清

朝中央政府联系日趋密切,康巴、安多地区与汉地融合程度更高。这一时期藏族宗教美术由成熟走向鼎盛,佛教美术的世俗化也更为深入,以佛传和故事以及历史人物事迹为主的故事画开始流行,一些世俗题材的壁画和唐卡风格多样、流派纷呈,僧俗画师队伍也不断扩大,汉藏绘画风格之间也联系得更加密切。

从宗教美术走向世俗美术

民族文化融合促进了藏族宗教美术的发展,也促使藏族宗教美术向世俗美术的转化。具有现代意义的藏族绘画肇始于 20 世纪上半叶,以学者兼画家更顿群培的艺术活动为标志,拉开了藏族美术表现现实生活的现代美术帷幕。20 世纪以来,内地画家不断走进雪域高原那片神奇的山川,开始描绘日常生活中的藏族人民形象,并从人性的角度揭露封建农奴的悲惨生活,表现藏族社会在数十年间跨越的几种社会形态以及由此而带来的藏族人文精神的变迁。

抗日战争促使沿海与中原的文化力量向西南转移,美术家、美术社团和美术学校一时之间从东部迁向西南、西北。就当时艺术家的主体精神而言,伴随着民族意识的觉醒,云集于西部的艺术家更加关注现实,他们纷纷走出画室,深入边区与少数民族地区,由此开启了 20 世纪 40 年代中国美术的西部之旅。孙宗慰、韩乐然、吴作人等是最早开始在美术作品中表现青藏高原的油画家,为中国现代美术留下了最早的藏族人文形象。

20 世纪 50 年代至 60 年代,伴随着西藏解放和民主改革,内地美术家在政府有关部门的组织下



藏女负水(油画) 1946年 吴作人

开始陆续走进青藏高原,形成了新中国美术史上第一次藏族题材美术创作的高潮。受条件制约,当时美术家进藏的主要途径有:一是作为军人随军进藏;二是作为工作人员赴藏工作;三是作为艺术家赴藏慰问;四是作为美术家赴藏旅行写生;五是作为高等美术教育的创作教学实践赴藏考察。20 世纪 50 至 60 年代藏族题材美术作品,主要着眼于反映新中国成立后西藏社会生活的重大变化与历史事件,如

民族团结、康藏公路、生产建设、民主改革等主题。作为西藏解放与民主改革的亲历者与见证人,他们用饱蘸激情的画笔描绘了新西藏的社会变化,表现了藏族人民对于新生活的积极参与和对于新的社会制度的满怀信心。

藏族人性精神的表现

新时期对于艺术的重建,首先表现在对现实生活的尊重与真实

生活感的表现上。20 世纪 80 年代初对于藏族风情的描绘引发了全国美术创作的“西藏热”,这是新中国美术史上第二次藏族题材美术创作的高潮,和 20 世纪 50 至 60 年代美术家有组织的进藏方式不同,20 世纪 80 年代,所有的青年美术家都把西藏作为自己艺术朝圣的地方。那些描绘藏族日常生活的作品,具有淳朴的乡土气息,是整个社会审美意识的觉醒与艺术审美性创作的时代需

杨之光从艺从教 60 年作品回顾展 12 月 12 日亮相中国美术馆

杨之光:培养年轻人比自己创作重要

方旭东 覃京侠

们又在这个基础上进行了纠正,补充进联想和创意部分。以前我们说要把现实主义和浪漫主义相结合,艺术创作除了要有扎实的基本功来摹写现实之外,更要有丰富的想象力,这正是浪漫主义的部分。

方旭东:除了“四写”教学法,您在具体的教学方面还有许多精辟总结,您的《水墨速写》就是最好的教学范本,记得您曾经说以前的国画人物为什么画不好,因为鼻子画不好,所以您就总结了各种角度鼻子的画法,照您的方法来画,果然生动许多。但您在美术教育方面最为成功的,还是在于鼓励学生的创新,使您众多弟子的艺术创作面貌各异。据说您的女儿杨虹以前画人物因为跟您画得太像,您还让她转画花鸟。

杨之光:我鼓励创意思维,鼓励我的学生走自己的道路,我强调“拜师不入派”。我以前就鼓励学生“国内留学”,在担任广州美术学院国画系主任期间,我邀请了国内许多著名的国画画家来广美教学,先生们现场挥毫示范,让学生观摩。我觉得全面的修养很重要,要有开阔的心态,兼收并蓄,在这个基础上,鼓励创造性思维。艺术教育不能有教

出来的学生也是创造方面相对弱一些。改革开放以后就逐渐活跃起来。邓小平在第四届文代会上指出,画什么、怎么画是画家自己的事情,艺术从此获得了表达的自由,艺术教育也解放了,形成了多元化的发展格局。我们对待艺术创新的心态应该是开放的。就我自己来说,我常常就是第一个吃螃蟹的人。我最初进行人物画探索的时候,也被人嘲笑成“水彩加线”,我第一个用国画来画海军、空军,还用国画方式实验表现不同的光线效果,退休之后全身心兴办少儿美术教育,现在又把孩子们的作品一起带进美术馆展出,这些都是创举。

“培养画家不要到美术中心来!”

方旭东:您这次带了这么多孩子的作品到中国美术馆展出,也是对杨之光美术中心教育成果的一次展

示,杨之光美术中心已经在多个城市开办了 9 个分校,中心的财务情况如何? 杨之光:中心运作较好,经费也基本能收支平衡,不足处由我来补。这次展览有好几百孩子和家长自费去参加展览,这让我非常感动,也很激动。

覃京侠:您几次提到少儿美术教育的重要性,但是现在的少儿美术教育往往陷入一个误区,主要是家长求成心切、望子成龙,希望参加培训班后迅速成为有模有样的小画家,每次上完课都可以带一幅作品回家,很有成就感。但这种快餐式的教育对孩子和家长来说,更多的意义可能在于,多了一个可资炫耀的筹码,而孩子究竟能在多大程度上受益还值得商榷。但“杨之光美术中心”的教育理念突破了这种藩篱,请您简单介绍一下。

杨之光:我觉得少儿的美术教育不是要把他们培养成小画家,重

要的是开阔视野、启发心智,从小培养孩子创意思维的能力。孩子到美术中心来学习,以后可以完全不从事美术类的事情,我们甚至直接喊出口号:“培养画家不要到美术中心来!”我坚持认为美术教育很重要,对孩子们以后的人生都会产生影响。还是拿我自己举例子,我中学念的是上海世界学校,前段时间获得诺贝尔奖的高锟也是这个学校毕业的,高锟是我的师爷,我们一直有联系。这个学校走出去许多人才,我觉得她最成功的一点是特别重视素质教育。记得在中学的时候,我演话剧、练书法、刻图章、学乐器……课外生活非常丰富,参加这些活动都是我自愿的。那時候我在学校举办过个人书法展,学校非常支持,我的小提琴老师是当时(1948 年)上海乐团的首席。这些对我的一生都至关重要,广泛的兴趣和多样的经验也使

得我在美术创作上得心应手,总能推陈出新。比如在创作《农民运动讲习所》的时候,对于构图的设想、人物的排列等等,都得益于我以前的话剧经验。

美术中心就是要启发小朋友们的想象力,不受对象的局限,教学打破传统的固定的模式,不去模仿名人、大师的创作。在具体的教学中的确可以在很短时间里让学生学得很像齐白石,但长远来看这种方式没有意义。我们的美术教育就是要帮助孩子理解对象、表现对象,甚至创造对象。美术中心的教学目的是要充分启发创意思维的能力,而不是培养小画家。我们的这个教学理念与西方是一致的,但西方有一个问题,就是他们没有扎实的基本功训练,我们是既有扎实的基本功,又有创意思维的训练,我们对美术中心的教育理念的一个简单总结就是“基础要严,创作要宽”。

著名水墨人物画家杨之光挑选重要代表作,并携“杨之光美术中心”的优秀作品,将于 12 月 12 日至 20 日在中国美术馆展出。杨之光是新中国培养出来的第一代中国画人物画家,同时也是著名的教育家。他在学院美术教育岗位上工作多年,颇有建树,退休后又创办“杨之光美术中心”,以少儿教育为己任,备受好评。

覃京侠:今年是您 80 周岁寿诞,也是从艺、从教 60 周年的日子,即将在中国美术馆举办的展览对您来说有特别的意义。我们知道,您此前捐赠了 1200 件作品给中国美术馆、广东美术馆、广州艺术博物院、广州美术学院等几家机构,这次展出的作品都是从中精心挑选出来的。

杨之光:这次展出的 90 多件作品,主要是从捐赠作品中选择的,其中有几件来自私人收藏。展览包括了我的全部代表作,作为个人大型回顾展览,这应该是最后一次,因为以后我也画不动了,不可能创作出更具代表性的作品。最近四五 years 都没有进行大型创作,只画过一些没骨人体写生。不过以后说不定会做一些小型的展览,那是以后要考虑的事情了,所以我十分看重这次展览。

方旭东:这是您的最后一次个人大型回顾展,您为什么将“杨之光美术中心”的孩子们的作品也带来一起展出?

杨之光:我一直认为,教育是我的主业,培养年轻人比自己创作重要。徐悲鸿在艺术上的成就是公认的,但我认为他最大的贡献在于美术教育。我愿意追随先生的风骨,把美术教育事业坚持做下去,做出成绩。教育事业是一项付出的事

业,我为此付出了一辈子,并且用行动说明了这个问题:我画了一辈子画,教了一辈子书,把自己 1200 多件作品全部都捐给了国家。我是属于国家、人民、社会的。“少年强则国强”,我愿意尽己所能来落实。

美术中心的孩子们的作品也和我的作品一起展出,是这次展览的一大亮点,这次展览将分三个展厅陈列,孩子们的作品就占了两个厅。把孩子们的作品带进中国最高级别的艺术殿堂展出,我感到非常高兴,比我自己的作品展出都高兴。孩子们的作品非常有创意,都是些成人想不到的东西,那些奇思妙想令人禁不住赞叹,到时候展览现场应该非常有意。

“四写”教学 拜师不入派

覃京侠:您一辈子都献身于艺术教育事业,您在实践中有许多精彩的总结,比如,您之前将蔡若虹先生的“四写”教学法进行进一步总结,更具体化、系统化,并在教学实践中总结出一套行之有效的教学方法,甚至撰写了长达数万字的美术教育论文《扭在一起锻炼——国画系人物科贯彻“四写”教学的体会》,这实际上也形成了您的国画人物画的教学体系。

杨之光:蔡若虹先生是在徐悲鸿先生教学基础上总结出的“四写”,非常辩证,给我非常大的启发。我应用到教学实践当中,不断进行探索,后来结合中国画教学中的实际问题 and 经验,对它进行了进一步的总结。所谓“四写”,就是写生、速写、默写、摹写。教学实践证明它是很起作用的,可以解决在中国画教学中遇到的一系列难题。后来我创立了杨之光美术中心,我

1949 年,18 岁的杨之光进入广州市立艺专西画科学习。接着,他在辗转求学中遇见了影响其一生的两位老师——高剑父和徐悲鸿。作为一个与新中国同行的代表性人物画家,杨之光成就斐然。而今,杨之光已到耄耋之年,从艺经历已已超过 60 载。正如李伟铭先生所说,他是我们叙述 20 世纪中国绘画史必然要提到的艺术家。

换句话说,杨之光和他的艺术,已成为中国当代艺术史绕不过去的学术文本。

而今,我们回顾他几十年不凡的艺术之旅,有几点是特别值得关注的。

一、生活与题材。与时代同行,反映现实生活,一直贯穿于杨之光的艺术追求中,这是他几十年艺术创作的主线,也是杨之光在艺术创造上恪守不渝的基本理念。他恪守着现实主义艺术的原则,表现出强烈的社会责任感 and 文化使命感。由于从题材、教学理念都比较机械,不能启发创造性,对技术方面的要求多,培养

扣中国社会的发展走向,使得他的创作具有鲜明的时代气息,在变革与创新中展现出个性风貌。

二、中法与西法。杨之光的知识是综合的,技能是多样的。在徐悲鸿、蒋兆和、叶浅予等大家云集的中央美院,素描、油画、水彩、版画、雕塑、白描等技艺无

造的坚实依托。

三、光影与色彩。熟知杨之光的理论界前辈迟迺诒先生曾有这样的分析:“程十发走的是民间艺术装饰化的路子,黄胄基本上是速写发展过来的。而杨之光的特长是引进了西方的光和色”。看杨之光的画,不难发现其

生动的人物素材中提炼出艺术形象。为表现不同人物的形貌、性格、气质、生活经历和精神特征,他总是想方设法寻找最适合的表述形式,从不屑使用那种以不变应万变的程式化手法。

如何在实践上使传统的线条表现体系与西方的写实造型手法得以整合,成为一种创新性的中国人物画语言形式,对任何人来说,都是一个具有极大难度和风险的课题。而杨之光似乎天性中便有直面挑战的基因。到了晚年,杨之光更不拘一格,把传统花鸟画的没骨写意法与西画光影明暗造型技法熔铸一体,创作出一系列别具特色的没骨写意人物画。这种没骨写意画法有素描、水彩、书法的影子,同时具有令人信服的一笔墨韵味,达到一种炉火纯青、不易企及的境界。

这是一个与时代同行的艺术家。杨之光曾说:“我这一辈子都在找难题,每张作品都在寻找闪光点。”不懈的追求,把杨之光的人生和闪光的艺术连在一起。

与时代同行——杨之光艺术简论

梁 江

所不学,而启蒙和从小下工夫的,则是书法与水墨花鸟、山水等。得之于李健、高剑父的笔墨技法 and 诗书画印知识,得之于徐悲鸿学派的写实观念与素描、水彩、造型技巧,在杨之光身上不仅不生抵牾,反而相得益彰。中国传统艺术基础与中央美院“从头像起”的西画基础,成了他日后创

中有一种不加掩饰的“水彩味”,在用色、用墨方面常呈现出一种别人所无的光感和透明感。晚年的没骨人物画,更可说一半是水彩,一半是国画笔墨。

四、有骨与没骨。在新人物画创作队里,杨之光是最少程式化、最丰富多变的。他经年累月写生,坚持面向生活,从大量