

# 新美術與新美育

溫肇桐 著

大東書局出版

PDG

## 目次

|                    |    |
|--------------------|----|
| 論美術上民族形式的建立問題····· | 一  |
| 批評文人畫·····         | 七  |
| 美術歸於人民·····        | 一一 |
| 人民中國·人民美術·····     | 一六 |
| 國畫改造的道路·····       | 一九 |
| 人民美術的偉大勝利·····     | 二四 |
| 政治鼓動的美術·····       | 二七 |
| 人民領袖像及其他·····      | 三一 |
| 目前上海美術運動的任務·····   | 三五 |
| 畧論兒童美術教育的任務·····   | 三九 |

|                          |    |
|--------------------------|----|
| 對於「小學美術課程暫行標準初稿」的商榷..... | 四二 |
| 上海市起草中學美術課程標準的經過和收穫..... | 五〇 |
| 目前中小學的美術教育問題.....        | 六二 |
| 美術科貫徹愛國主義教育.....         | 六八 |
| 談複製漫畫教學.....             | 七三 |
| 兒童繪畫問題.....              | 七六 |
| 從兒童畫展談起.....             | 八〇 |
| 聯展與美術教育.....             | 八六 |

## 論美術上民族形式的建立問題

### 一

「共同綱領」第四十一條：「中華人民共和國的文化教育爲新民主主義的，即民族的，科學的，大衆的文化教育。」就是，今日的中國文化教育，形式是民族的，內容是科學的，方向是大衆的。

由於這樣的規定，我們美術工作者對它的理解，特別是有一部份的「國畫」工作者是這樣地說：我們傳統的國畫，即是用毛筆宣紙畫成的人物、山水、花鳥之類，是中國數千年來的文化瑰寶，它是中華民族文化的結晶。在今天，它的內容的確不夠科學，可是它的形式正是民族的，值得保存。於是，他們所要求的「國畫」改革，是單純的內容問題，如果內容問題解決，方向自然面對大衆。也就是用原有的形式，裝入了新內容，把這些作品，送給人民大衆去接受。時髦一點說，「國畫」能夠這樣，已經是做到「藝

術爲人民服務」了。

還有，從一九四九年十一月中央文化部，發佈了「開展年畫運動」的一個指示以來，在各地，特別是在上海的美術工作者，展開了熱烈的年畫創作運動。關於年畫的形式，在指示中規定必須利用「民間形式」，即舊年畫的形式，而內容必須是宣傳「共同綱領」等等。在這裏，又有人把舊年畫的形式，即「民間形式」認爲就是「民族形式」。其實，這樣的理解和上述的把傳統的國畫形式認爲就是今日美術上所要求的「民族形式」，同樣表現了思想上的錯誤。在目前，這個錯誤，也許不是單純地存在於這二方面，可能存在於一般文化工作者的思想上，所以值得爲我們所重視的。

## 二

首先，我們應該承認：傳統的國畫的形式，如線條、水墨、山水、花卉等等，即所謂「骨法用筆」，「經營位置」一類的東西，其形成原因是由於特定的社會條件。這些東西，我們只能說是「士大夫形式」，或者是「舊形式」，同樣舊年畫上的單線平塗，

色彩強烈來描出的人民生活的形式，是「民間形式」，也就是素樸的「舊形式」而已。

單純地把傳統國畫的形式和舊年畫的形式，即把「士大夫形式」與「民間形式」看作就是今日中國美術上所要求的「民族形式」，是不正確的。因為，是一種形式主義的看法，即是犯了美術上的「民族形式」是藝術形式本身固有的辯證法而發生的錯誤。換句話說：這樣的理解，會使「形式」孤立起來，「民族形式」，只是它的獨立發展了。因之，這只能算做「舊瓶裝新酒」，而實在不是「民族形式」的建立。同時「民族形式」，不是單指漢族的形式，而必然是整個中華民族的。那麼，只保持「士大夫形式」與「民間形式」而算作「民族形式」，還有狹隘的民族主義的偏向。

### 三

「民族形式」，不能單純算作「形式」的一個問題，必然要先解決了「民族形式的內容」的問題，才可談「民族形式」。因為：內容決定形式。單獨運用舊形式的技術，也不能解決「民族形式」問題的。因為，形式是為內容服務的。

胡風同志對這個問題，曾引用了C·盧卡契與G·蒲列哈諾夫等的說法而指出：「新的文藝現象是從生活裏面出來，決不是由於形式本身的辯證法而發生的。」（「論民族形式問題」）又指出：「特定的社會層對文藝提出特定的任務，特定的任務要求特定的形式。」（前引書）

今日中國的社會是新民主主義的社會，那麼今日中國美術的特定任務就是「共同綱領」四十一條與四十二條所規定的，這就是「科學的內容」。把握了這樣的內容而表現出來的特定形式的美術，才是「民族形式」的美術，這就是新現實主義的美術了。

這種新現實主義美術的創造法則，首先應該是：「『外鑠』的法則，是豐富地從文藝史的現象概括出來的。」（前引書）其次是：「從敵對的社會層所產生的形式脫離。」（前引書）因之，「士大夫形式」、「民間形式」、甚至從外國搬來的「外來形式」，只能批判地接受，即魯迅先生所謂：「舊形式是採取，必有所刪除，既有所刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。」（「論『舊形式的採用』」）不應該就「士大夫形式」等為「民族形式」了。

新現實主義美術，必須新民主主義的內容，它是用馬列主義的世界觀認識了中國的社會現實而把握的；那麼，「民族形式」是中國的社會現實通過了馬列主義的世界觀而形成，所以是國際的東西和民族的東西的矛盾的統一，而又是辯證地發展出來的。

#### 四

A·顧爾希坦說：「不放棄階級的分析，就能幫助我們確立出過去許多偉大巨匠的真正人民性，而能正確地和深刻地把馬列主義的分析，應用到各種藝術文學的現象上去。」（「論文學中的人民性」）這就是說：特定的內容的形式的藝術，是應該不放棄其階級性的。在新中國的「民族形式」的美術，是被無產階級所掌握，是人民大眾，首先是工、農、兵所有，那是毫無疑問的。但這裏要問的，這種「民族形式」的美術，究竟是如何才比較具體呢？

美術是有階級性的，同樣「美」也是有階級性的。「美」的標準，是階級心理的反映。這「大眾方向」的「科學內容」的「民族形式」美術的「美」的標準，借周揚同志

的話來說：「凡是『生動活潑的，爲老百姓所喜聞樂見的中國作風與中國氣派』的形式，就是美的，反之就是醜的。」（「新的人民的文藝」）

美術上「民族形式」的建立，在材料上可以用水墨、宣紙、油彩、木板等，在技術上可以用遠近法、明暗法、線條、平塗等，問題只在於人民大眾對之能否「喜聞樂見」。但千萬不可忽畧，它是必須通過特定的內容而表現出來的，而又是從反映人民大眾現實的鬥爭生活裏面出來的。在此，我們不妨看蘇聯社會主義現實主義的美術，有版畫，有油畫，也有水彩畫和漫畫等等，但所表現的是社會主義蘇聯人民的現實的鬥爭生活，是社會主義的內容，是蘇聯人民所喜愛的。因之，這種美術，是蘇聯的「民族形式」美術了。

一九五〇年一月廿三日「文匯報」刊。

★本文原題爲「民形式族·古典形式·民間形式」，茲經加以若干修正，故改用今題。——著者。

## 批判文人畫

——在解放日報關於「文人畫」與「筆情墨趣」座談會上的發言

首先我們要談的是什麼是「文人畫」。日本人大村西崖說：「文人畫者，有文學人所作之畫也。」這就說明了「文人畫」是讀書人所有的藝術。它的要素，陳衡恪說得好：「文人畫之要素：第一人品、第二學問、第三才情、第四思想。」根據這種說法，中國「文人畫」的創始者應該是顧愷之，因為顧愷之有三篇畫論和「女史箴圖卷」留給我們。其後經宗炳、王微、謝赫到「詩中有畫，畫中有詩。」的王維而大成，再經荆、關、董、巨、李、范、二米、蘇、文、華光和尚，延至元季四家、董、程、八大、二石、惲格和楊州八怪、吳昌碩、趙撝叔……諸家可以作為中國「文人畫」的一個系列。「文人畫」為什麼有如此久遠的歷史和如此多的作家，首先我們必須注意產生根源，應該先從下列二方面來考察：一、「文人畫」是深受了老、莊自然主義哲學佛家出世思想

和魏晉清談的影響，它是在這些思想影響之下產生的。二、「文人畫」是由於中國農業生產和小手工業經濟的條件，即不易發揮寫實性的器材，如宣紙、毛筆、水墨之類只能寫意，甚至後來變成了「墨戲」。從上面的敘述中，我們是可以找出什麼是「文人畫」的結論來；文人畫是屬於讀書人即孟子所謂「勞心者」而不是屬於勞動人民即「勞力者」，是屬於地主階級的藝術。

其次「文人畫」是否表現民族意識的問題。有人是把倪雲林、鄭所南的作品，山水中不畫人和蘭花不畫根說是反對異族稱帝認為是表現了民族意識。可是據我了解，「文人畫」家却是逃避現實和附庸風雅。當北中國異族來侵，晉室逃到了江南的時候，顧愷之却為封建秩序而畫了「成教化，助人倫。」的「女史箴圖卷」，教育那時候的婦女要怎樣有「禮」和怎樣「服侍男子」。唐代王維是為亡妻喪母受安祿山僞署而奉佛隱於輞川作「水墨為上」的山水畫。五代兩宋都是漢人自己做皇帝，無須提到「民族」二字，然而也有徐熙野逸，潑墨雲山，竹頭，梅花之作。元季四家，那應該是民族意識吧！其實大癡是官被革職；黃鶴却餓死在明朝「天子」的牢獄裏，雲林是避元末張士誠的亂，仲

主是隱居嘉興以賣卜釣魚爲樂的。所以總括起來說：「文人畫」與民族意識無關，只是封建社會中在朝的官僚政客得意忘形的筆墨遊戲；在野的隱士高人和失意政客的逃避現實與附庸風雅，或者是放浪形骸的表現而已。

第三、關於「筆情墨趣」問題。爲什麼會有筆情墨趣的？原因有二：一、由於水墨宣紙的材料所形成的。正如王昱的經驗之談：「何謂筆墨？輕重、疾徐、濃淡、疏密、流利、活潑。眼光到處，觸手成趣，學者深明乎此，下筆時自然無不美麗。」這就是由於特定材料所形成的技法。二、由於特定的內容所決定的。秦祖永說：「用墨須要隨濃隨淡，可燥可濕，一氣成之，自然生氣遠出，此卽董巨妙用也。」這裏不是正說明了「董巨妙用」就在於董巨作品的內容，卽是「山水」。至於「筆情墨趣」這種形式是否美的一點，我認爲美是有階級性的，地主階級千百年來從不勞而獲的剝削生活中，窮功極研出來的「筆情墨趣」，有閑的地主階級看來是美的，是雅的，在勞動人民看來，除了個別勞動人民受慣了長時期的封建壓迫，甘受剝削而不自覺之外，一定會不承認被地主階級所掌握，而又爲他們服務的「文人畫」和它的「筆情墨趣」是美的。

第四個要談的問題，是「文人畫」的影響怎樣。照我的看法，「文人畫」的影響可分：一、影響於國畫作家的，是使作家不會正視現實，只求「寫胸中逸氣」，在「筆情墨趣」上兜圈子。二、影響於社會者是：以竹象徵忠貞，這是農民對地主、臣對君的忠貞；以受剝削的勞動人民——漁樵耕寫成天上神仙，這是歪曲了現實，沖淡了現實，是為封建社會成了「教化」助了「人倫」。這不是「文人畫」維護了封建道德……人品，助長了封建統治嗎？

一九五〇年十月十一日「解放日報」刊。

## 美術歸於人民

——魯迅十三週年祭

美術歸於人民，是魯迅先生留在中國美術史上的一件不可磨滅的勳跡。

中國，在舊的封建統治的社會裏，美術是屬於少數剝削與統治階級——帝皇、官僚、地主、士大夫、他們的生活是建築在多數的農民頭上。因之，他們有權利把縹緲恬靜的山水畫、梅蘭竹菊來遮蓋活生生的現實，他們要求氣韻、骨法……這些形而上的美術的追尋。

鴉片戰後，使中國變成一個半封建與半殖民地的社會。在這一個社會裏，封建的美術，到處飄浮他的幽靈。而且，反映了殖民地性的西洋美術，在買辦經濟的基礎上生了根，盲目地傳襲了歐洲腐爛的資產階級藝術的形式主義，同樣作為中國資產階級與買辦階級的一些點綴品而已。

但美術的發展，一面是反映了社會的客觀性，同時也可以能動地反映社會的主觀的要求。這就是「五四」以來的革命的人民的美術的發展了。

反帝反封建是中國新民主主義革命的歷史任務，而這偉大的歷史任務，反映在美術上，首先應該是一九三〇年前後魯迅先生創導的新興木刻運動是最能擔起這樣的重任呢。

魯迅先生爲了加強革命力量，他看清在美術的領域裏，只有木刻是一件最好的革命鬥爭武器，所以他毫不遲疑地選擇了它。他曾寫道：「當革命時，版畫之用甚廣，雖極匆忙，頃刻能辦。」（「新俄畫選」小引）又寫道：「西歐各國，近數十年的木刻運動，是小資產層的藝術家掀起來的，但是我們要客觀地把牠變成大衆革命的武器。」

木刻雖然是自古有之的東西，但魯迅先生對它的認識却並不如此簡單。他認爲：「雖然不能和古文化無關，但決不是葬中枯骨，換了新裝，牠乃是作者和社會大衆的內心的一致要求，所以僅有若干青年們的一副鐵筆和幾塊木板，便能發展得如此蓬蓬勃勃。牠所表現的藝術學徒的熱誠，因此也常常是現代社會的魂魄。」（「全國木刻聯合展覽

會專輯「序」

魯迅先生創導木刻，是美術歸於人民的最具體的實踐。因為，他從此把美術交給了大衆，批判了傳統和外來的美術遺產，指出了歸於人民的美術必須走現實主義的路。他寫道：「我們有藝術史，而且生在中國，即必須翻開中國的藝術史來。採取什麼呢？我想，唐以前的真跡，我們無從目覩了，但還能大抵以故事爲題材，這是可以取法的。在唐，可取佛畫的燦爛，線條的空實而明快，宋的院畫，萎靡柔媚之處當捨，周密不苟之處是可取的，米點山水，則毫無用處。後來的寫意畫（文人畫）有無用處，我此刻不敢確說，恐怕也許還有可用之點的罷。」（論「舊形式的採用」）在給西諦的信中寫道：「蓋中國藝術家，一向喜歡介紹歐洲十九世紀末之怪畫，一怪，即便於胡爲，於是畸形怪相，遂瀾漫於畫苑。而別一派，則以爲凡革命藝術，都應該大刀闊斧、亂砍亂劈、凶眼睛、大拳頭，不然，即是貴族。我之印『引玉集』，大半是在供此派諸公之參攷的，其中多少認真，精密，那有仗着『天才』一揮而就的作品，真有影響，則幸也。」從此可以看出他嚴厲地指斥超脫現實，粗製濫造是妨礙現實主義美術進展的病根。

至於如何才會有效地完成美術歸於人民的重大任務？魯迅先生則以一採用舊形式」和「大衆化」來答復了這個問題，他寫道：「現在社會上的流行的連環圖畫，即因爲他有流行的可能，且有流行的必要，着眼於此，因而加以導引，正是前進藝術家的正確的任務；爲了大衆，力求易懂，也正是前進藝術家正確的努力。舊形式是採取，必有所刪除，既有所刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。」（同上文）這是說明了採用舊形式與大衆化兩者是有機地統一的，而且可使美術獲得進一步的發展。

於是魯迅先生除了倡導木刻之外，還創導連環圖畫和新年花紙（年畫），目的無非是採用舊形式，使美術大衆化，就是使美術歸於人民。關於年畫他寫着：「這些雖未必是真正生產者的藝術，但和高等有閒者的藝術對立，是無疑的。但雖然如此，他還是大受消費者藝術的影響……在圖畫上，則題材多是士大夫的故事，然而已經加以提鍊，成爲明快、簡捷的東西了。這就是蛻變，一向則所謂之『俗』。注意於大衆的藝術家，來注意於這些東西，大約也未必錯，至於仍要加以提鍊，那也是無須贅說的。（論「舊形式」的採用）」