

广州美术学院 **40** 周年校庆专辑

美术论文选

广州美术学院四十周年校庆筹委会编

1993. 广州

岭南美术出版社

1993.广州



美术论文选

广州美术学院四十周年校庆专辑

广州美术学院四十周年校庆筹委会编

岭南美术出版社

(粤)新登字06号

书名: 美术论文选——广州美术学院四十周年校庆专辑

编者: 广州美术学院四十周年校庆筹委会

责任编辑: 杨小彦

出版发行: 岭南美术出版社 (广州水荫路11号9、10楼)

经销: 广东省新华书店

印刷: 武汉水利电力大学印刷厂

开本: 大32开 140×210mm

印张: 14印张

字数: 34万字

印数: 1—3000册

印次: 1993年7月第1版, 1993年7月第1次印刷

书号: ISBN7-5362-0993-2/J·956

定价: 10.00元

前 言

广州美术学院建校四十年了。

当年的青年教师,现在已经是老专家、教授;他们的学生如今正接替着他们的担子;现在的青年教师又正成为学院的学术骨干。

一代代人的历史条件和使命不尽相同,但都围绕着一个中心工作,就是要把学院办好。四十年的历史,如果说,是丰富的,充实的,有光采的,那都包含着几代人奉献的心血。

历史赋予大家以重任,大家也用成绩回报了历史。

这部论文选集,就是大家成绩的一部分。尽管每篇文章的水准并不一致,也不一定能代表每位作者的最高水平,但从这本书中,可以大体上看到我院学术的广度和深度。

对于一所高等学府来说,学术是教学的灵魂,或者说,没有学术就没有学院。因此,我们面临的一项历史任务就是,在现有的学术水平上提高,再提高。这就要求我们去不断拓展和深入。

要发展中国的社会主义美术事业,需要建立起一个有我们自己特色的学术架构。这个架构越扎实、越雄伟,我们的事业就越壮丽。



1993. 7

目 录

鲁迅与左翼美术运动	胡一川(1)
给木刻工作者	胡一川(6)
试论岭南画派和中国画的创新	
——在香港中文大学当代中国绘画	
研讨会上的讲演稿	关山月(8)
“题画诗”诗话数则	于 风(19)
英灵长存	
——纪念画圣吴道子诞生 1300 年	陈少丰(25)
李铁夫其人及其艺术	迟 轲(38)
振兴中国城雕事业	潘 鹤(49)
杨之光画语录	杨之光(66)
行进中的回顾	尹国良(71)
试谈岭南历史、艺术和岭南画派	司徒常(79)
兼收并蓄 有容乃大	
——漆画的回顾与展望	蔡克振(92)
适应社会发展需要 更新美术教育观念	郭绍纲(98)
雕塑的形的探讨	胡 博(106)
试谈构图的艺术手法	于秉正(117)

艺术对话·····	梁明诚(125)
改革是设计教育的根本出路·····	尹定邦(148)
形的浅议·····	尹定邦(153)
完善有中国特色的设计理论教育体系·····	尹定邦 谭 天(163)
版画间接性散谈·····	潘行健(173)
也从素描规范的界定谈起·····	潘行健(179)
建筑艺术心理·····	赵 健(189)
广东省高等美术院校的渊源及其演进·····	黄渭渔(228)
纺织何以提高效率	
——我国纺织美术设计的定向与因果·····	金景山(242)
得意忘象	
——初探写意花鸟画的“意”·····	张治安(253)
画评三则·····	张治安(259)
风格即“我”浅论·····	陈振国(263)
色彩教育与配色研究·····	朝仓直巳 陈小清(273)
手工劳作的社会价值与教育意义·····	范凯熹(279)
中国工业设计现实思辨·····	童慧明(290)
树上鱼,泉中鸟	
——论金农的人生形式及其矛盾心态·····	李伟铭(299)
中国古代伦理思想与艺术空间观念·····	王维加(345)
关于绘画语言的思考·····	张 弘(359)
论苏仁山的思想和艺术·····	王跃生(364)
限制性设计初探·····	冯 树(389)
艺术中生命力的实现·····	钟蔚帆(399)
版画本质的限定与超限定因素·····	李全民(417)
工笔花鸟画传统图式初探·····	林若熹(422)
平版艺术的展望·····	邓耀明(431)

鲁迅与左翼美术运动

胡 一 川

今年是中国五四新文化运动四十周年纪念，也恰好是“一八艺社”诞生的三十周年。

一提到五四运动、“一八艺社”、左翼美术运动，就很自然地令我们回忆起鲁迅先生。因为他是中国共产主义思想领导的新文化运动的旗手，是左翼美术运动的倡导者。

鲁迅先生为了培养美术青年，曾接连地翻译了不少外国的美术理论著作，如“艺术论”、“文艺政策”、“近代美术思潮论”等；编印了好些外国的进步画册，如“近代木刻选集”、“新俄画选”、“梅菲尔德木刻士敏土之图”、“一个人的受难”、“凯绥·珂勒惠支版画选”、“引玉集”、“苏联版画集”等和举办过多次版画展览会。这些活动，都表明鲁迅先生对当时腐败的社会不满，厌恶那些“为艺术而艺术”的虚伪论调。同时这些活动对当时那些正苦闷、徬徨于十字街头的美术青年们，给予了极大的启示和指导。“一八艺社”的美术青年就是由于得到了鲁迅先生的指导，在思想上逐渐认识到艺术是建立在社会经济基础上，与现实生活是分不开的。他们摆脱了“艺术至上”的圈套，转向了工农大众的生活斗争，把木刻创作和其他形式的进步美术作品做为争取民族解放、争取劳动人民解放的斗争的武器。

当时的反动统治阶级通过他的帮闲们，利用各种场合，对美术青年散播封建主义和资产阶级腐朽的艺术思想毒素时，鲁迅先生就首先出来给予无情的揭露，撕下了那些所谓“艺术大师们”的假面具。他在“一八艺社习作展览会小引”中写道：“现在有自以为大有见识的人，在说‘为人类的艺术’。然而这样的艺术，在现在的社会里，是断断没有的。看罢，这便是在说‘为人类的艺术’的人，也将人类分为对的和错的，或好的和坏的，而将所谓错的或坏的加以叫咬了。……中国近来其实也没有什么艺术家。号称‘艺术家’者，他们的得名，与其说在艺术，倒是在他们的履历和作品的题目——故意题得香艳，缥缈，古怪、艰深。连骗带吓，令人觉得似乎了不得。”

“一八艺社”是一个年轻进步的美术团体，当鲁迅先生从这些年轻的美术青年的创作上看到一些进步的苗头时，就竭尽力量给予鼓励和支持。他在为“一八艺社”习作展览会的画册写小引时带着鼓励的感情说：“……现在的艺术总要一面得到蔑视、冷遇、迫害，而一面得到同情、拥护、支持。‘一八艺社’也将逃不出这例子。因为它在这旧社会里是新的，年青的，前进的。……现在新的，年青的，没有名的作家的作品站在这里了；以清醒的意识和坚强的努力，在榛莽中露出了日见生长的健壮的新芽。自然，这，是很幼小的。但是，惟其幼小，所以希望就正在这一面。”他而且为“一八艺社”的展出奔走尽力，做了许多具体工作。一九三一年夏天，在上海虹口每日新闻社楼上免费展出的场所，就是经过鲁迅先生设法找到的。在展出期间鲁迅先生还亲自到会场上来参观。对于展出的几幅幼稚的木刻创作特别加以注意。不久又特地为进步的美术青年开办了一个木刻讲习会，请内山嘉吉当教授，他亲自担任翻译。这是中国第一个传授新兴木刻的讲习会。

他为了提倡版画和发扬民族的优良传统，除了想尽一切办法，搜集有助于版画参考的历史资料，如“汉画像”、“六朝造象”和数百种汉碑图案的拓本外，还与郑振铎共同编了“北平笺谱”等传统的

版画艺术；与此同时，鲁迅先生更从理论上指导青年们如何正确地接受遗产。他强调推陈出新，古为今用。如在复李桦的信上说：“……倘参酌汉代的石刻画像，明清的书籍插画，并且留心民间所赏玩的所谓‘年画’，和欧洲的新法融合起来，许能够创出一种更好的版画。”

鲁迅先生坚决反对资产阶级对传统的那种虚无态度：以为倘采取旧形式，就会降低艺术价值，降低作家身份和妨碍中国美术跨出国外去。鲁迅先生在复陈烟桥的信上明确指出：“有地方色彩的倒容易成为世界的，即为别国所注意。打出世界上去，即于中国之活动有利。”而当代表反动资产阶级的“第三种人”苏汶讥笑连环画不成其为艺术的时候，鲁迅先生严正地予以驳斥说：“……‘连环图画是产生不出托尔斯泰，产生不出弗罗培尔来。’但却可以产出密开朗琪罗，达·文奇那样伟大的画手。而且我相信，从唱本说书里是可以产生托尔斯泰，弗罗培尔的……。”

关于技术修养问题，他在第二回全国木刻展览会上，对青年木刻工作者说：“现在许多青年艺术家，往往忽略了这一点，所以他们的作品，表现不出所要表现的内容来。……但是，如果内容的充实，不与技巧并进，是很容易陷入徒然玩弄技巧的深坑里去。”又说，“木刻最要紧的是素描基础打得好，作者要天天到外面或室内练习速写才有进步，到外面去速写，速写到对方一变动了原来的姿态时就停笔。现在中国木刻作者大多数对于人物的素描，应多努力。又若作者的社会阅历不深，视察不够，那也是无法创出伟大的艺术品来的。同时应该真实，作者故意把对象歪曲，是不应该的。因之对任何物体必要观察准确透彻，才好下笔。”鲁迅先生对美术青年忠告地说：“美术家固然须有精熟的技巧，但尤须有进步的思想和高尚的人格。”又说：“我们要求的美术家是引路的先觉。”

为了扩大版画影响和发挥版画的宣传作用，鲁迅先生提倡在取材上应广泛些，在表现形式上应丰富多样。如在复李雾城的信中

说：“木刻还未大发展，所以我的意见，现在首先是引起一般读书界的注意、看重，于是得到赏鉴，采用，就是将那条路开拓起来，路开拓了，那活力也就增大；如果一下子即将它拉到地底下去，只有几个人来称赞阅看，这实在是自杀政策。”

鲁迅先生苦心的提倡新兴木刻，最重要的是希望它成为革命斗争的有力武器。然而他又没有把它的功用狭隘化。他说：“当革命时，版画之用最广，虽极匆忙，顷刻能办。”但它也和其他艺术一样，“助成奋斗，向上，美化的诸种行动。”

鲁迅先生对于整理民族美术遗产，介绍国际美术理论与作品以及热心地批评和倡导进步的美术创作，是怀着伟大的理想的，其目的是为给中国的无产阶级和人民大众的艺术事业奠定基础。他在一九三四年编印“引玉集”的后记上说：“目前的中国真是荆天棘地，所见的只是狐虎的跋扈和雉兔的偷生，在文艺上，仅存的是冷淡和破坏。而且，丑角也在荒凉中趋势登场，对于木刻的介绍，已有富家赘婿和他的帮闲们的讥笑了。但历史的巨轮，是决不因帮闲们的不满而停运的；我已经确切的相信：将来的光明，必将证明我们不但是文艺上的遗产的保存者，而且也是开拓者和建设者。”

木刻在白色恐怖的年月里，曾被反动统治阶级和他的帮闲们目为洪水猛兽，刻木刻的多半被认为是共产党员，因此他们对新兴木刻运动采取一切阴险恶毒的办法来摧残破坏。事实上当时也有好些进步的美术团体被解散，有好些致力于新兴木刻运动的同志被捕了甚至牺牲了。但在党的领导下，木刻却不断地发挥其战斗作用，获得了各方面的支持。中国的新兴木刻运动不但摧残破坏不了，相反的更加普遍的发展起来，成为左翼美术运动中较突出的战斗旗子。中国左翼美术运动是在革命斗争中成长起来的，它在当时左翼的领导下与敌人作了顽强的斗争。中国的革命美术所以能奠定了正确的基础，尤其是后来木刻能有显著的成就，与鲁迅先生的苦心培植和灌溉是分不开的；中国的美术运动能在各个革命时期

配合政治,起过一定的宣传教育作用,特别是中华人民共和国成立后,中国的美术运动能在全中国范围内蓬勃地开展起来,也与鲁迅先生在十年内战时期所播下的革命的美术种子是分不开的。鲁迅先生对于中国左翼美术运动的功绩,在中国美术史上将永远放射着光芒。

给木刻工作者

胡 一 川

中国的新兴木刻，是在战斗的环境里生长起来的，他不是消闲品而是一种宣传、教育大众的武器；但照目前的情形看来，他还不为大众所容易接受，因此他的效能，还不够深入。

为了使中国的新兴木刻，在目前抗战的现阶段上，更切实的变为抗战的刀枪，我提出几点意见，供木刻工作同志当参考：

一、把狭小的圈子打破，真正的变为大众的东西，吸收工农士兵份子，来参加木刻工作。

二、木刻工作者的生活，要和大众的生活打成一片，深刻的理解大众的一切问题。

三、木刻工作者同样是一个抗日战士，他要抓紧中国的中心问题，要注意题材的选择。

四、表现手法要写实，画面要明朗，线条要简洁而实在，为了使观众更能起一种实感作用，应该注意到画面上的空间性和时间性，但千万要把手法处理得非常适当，要按着大众所能接受的水准（平？），发展木刻的特殊性，和发扬每个木刻工作者独到的，为大众所欢迎的好的表现手法。

五、不但要分别出中国人的眼神、鼻梁、表情和姿态与外国人的不同，就是在国内各种人物的性格，某时某地的人情风俗、住所，

服装,用具,生活习惯等,都要特别留心。

六、虚心的去研究中国固有的遗产,大胆的去利用旧形式,但要批判的去利用,千万不能过于迁就落后的群众,变为庸俗的东西,甚至于反被旧形式所利用。

七、拜老百姓当老师,要随时随地把刻出来的作品,给各种文化水平不同、生活情况不同的老百姓看,注意他们的接受程度,脱离了群众的急需,那还是不实际的。

八、多制作目前需要的木刻简报、木刻壁报、木刻标语、传单、木刻卡片、套色木刻、和木刻连环图画小册子,大量的印刷,利用一切时间和方法多开各种各样的木刻展览会,和广泛的把这些作品散发到农村、队伍、工厂区、街头巷尾、敌区里去,收集各方面的意见,集体的讨论和研究中国新兴木刻运动过程中,所发生和以后应努力的问题。

在目前敌人的政治阴谋更加毒辣了,他利用一切形式制出了几百种的欺骗宣传品,利用各种方法来散发,因此我们觉得在目前的情形底下,不要把木刻的问题当作木刻工作者的个别问题,而应该把他当民族解放生存斗争的武器问题,我们要大家来关心、改正、和利用这个武器,使他能切实配合目前抗战的需要,和完成他在这伟大的时代里应尽的任务。

1993.6.30 广州美院校史室

王博仁腾正。

原文刊于新华日报华北版副刊《敌后与木刻》中,时为1939年9月1日。同时刊有胡一川之木刻作品(四幅配诗)《壮丁》:

- 1、日本兵,到处抓壮丁。
- 2、鬼子是豺狼,强迫壮丁修桥梁。
- 3、大家一条心,和鬼子拼性命。
- 4、参加游击队,赶走日本鬼。

试论岭南画派和中国画的创新

——在香港中文大学当代中国 绘画研讨会上的讲演稿

关山月

在中国现代绘画史上，岭南画派的创始人高剑父、陈树人、高奇峰等前辈，于二三十年代提倡新国画运动，反对自清末民初以来弥漫画坛的摹仿守旧之风，对中国画的革新和发展，有过相当影响，所以从一开始它就受到进步人士的支持，也遭到某些保守势力的攻击和反对。经过半个多世纪的实践检验说明，岭南画派不但是在现代中国画的历史发展过程中产生一定影响的流派，而且时至今日仍然是具有强大生命力的。岭南画派并没有随着时光的流逝而消亡，相反，它随着历史的车轮一同前进，而且不断发展、壮大，但由于种种原因，国内美术界近三十多年来对岭南画派的研究是不够的，与港、澳、台湾及海外的同道们相比，我们是远远落后了。故此，对我们来说，有关岭南画派的研究课题，还是十分新鲜的，包括对这一画派产生的历史背景，它所起的历史作用，先驱者们的理论主张和历史贡献，岭南画派构成的主要特点及它今后发展的展望等等。这些问题，都有待进一步讨论，下面仅就个人的理解，谈几点意见。

首先，关于“岭南画派”这个名称。这一名称并不是哪个岭南画家自封的，它是在历史发展过程中，由画派以外的人们创造的。当

年高剑父老师留学日本，受到日本画家参酌西方绘画以革新日本画的启发，同时又接受了孙中山先生民主革命思想的影响和辛亥革命火热斗争的洗礼，于是立志对固有的旧中国画进行革新。他和陈树人、高奇峰先生以异军突起之势，揭起新国画的旗帜，以自己的天才工力和崭新的画风，给当时画坛以耳目一新的印象，时人为表示敬仰，称他们为“岭南三杰”。后来“岭南画派”这个名称，也就约定俗成地保留下来了。而当时高、陈诸先生对“岭南画派”这个称号，并不满意，因为它带有狭窄的地域性，容易使人误解为只是地区性的画家团体；更主要的缺憾是没能体现出吸收外来营养使传统艺术更加发扬光大的革新国画的理想，所以剑父老师从来没使用过“岭南画派”这一名称，而宁可自称是“折衷派”。在他心目中，“折衷”这个用语，也并非全为贬意的，只谓博采众长，合于一身而已。但长期以来，人们习惯于接受“岭南画派”这个名称，而且它已经造成广泛的影响，所以也就被写进了现代美术史册。

那么，岭南画派的艺术特点究竟是什么？它何以能够形成一个历久不衰的画派？对它的历史作用和现实意义究竟该如何认识和评价？

最近在广州美术学院岭南画派研究室主持下，召开过一次关于岭南画派的学术座谈会。会上有人提出：岭南画派实际是代表了一种思潮、一种主义。我本人也很倾向于这种观点。虽然我们还未进一步探讨它代表的究竟是什么思潮、什么主义，但毕竟这个提法本身，接触到了岭南画派的思想基础问题。因为一个画派的形成，必然有它的宗旨、理想和追求的目标，或者说是指导思想；不弄清岭南画派产生和发展的思想基础，就难以对它作出恰当的评价。

岭南画派的思想基础，是和我国辛亥革命前后蓬勃发展的民主主义思潮一脉相承的。如果我们不局限于“岭南”这一地域性的狭窄概念，而是对它的艺术理论和革新主张作客观的分析比较，那么，能否归入“五·四”新文化运动的范畴和体系，也可以讨论。为

说明这些问题,最好是联系岭南画派主要创始人高剑父老师的思想和业绩。

剑父老师早年东渡日本,虽然目的是进修绘画,但他在日本首先接触到的则是从事民主革命的活动家们,他和廖仲恺、何香凝诸革命志士朝夕相处,思想上的影响是不言而喻的。因此,当一九〇五年孙中山先生创立同盟会,剑父老师和树人先生都毅然参加,成为早期的盟员。高师还奉派回国,担任了同盟会广东支会会长的职务,在省、港、澳积极开展革命活动。他曾经在自己的画室里,秘密制造炸弹,去刺杀清廷的高级武官,并亲身参加了黄花冈武装起义以及光复广州等重大战役。高师的颇具传奇色彩的经历,恐怕在世界著名画家中,都属罕见的。回顾高师早期的这些活动,可以说明一个问题,那就是作为一个画家和岭南画派的创始人,高师首先是一位民主主义的革命家。他的艺术革命的思想志趣,是受着他政治革命的精神哺育而生发开来的。高师早在四十年代所写的一篇论文《我的现代画(新国画)观》中,曾作过如下的表述:“兄弟追随(孙)总理作政治革命以后,就感觉到我国艺术实有革新之必要。这三十年以来,吹起号角,摇旗呐喊起来,大声疾呼要艺术革命……。”这不是对于我们探讨岭南画派的思想基础十分有帮助的第一手材料吗?

岭南画派的产生,顺应了当时的革命思潮,对陈陈相因,了无生气的旧中国画坛,起到了一定的振聩发聋的作用。以高师为首的前辈们,对尊古成风,墨守成规的保守势力,发动了勇猛进攻。在保守势力和传统观念还十分强大顽固的当时,岭南画派当然也遭到种种围攻、压制甚至侮辱,一直到岭南画派作为一种新生事物已经无法予以否认时,也仍然有人对它进行种种曲解、毁谤或尽量贬低它的历史地位。比如有人视之为“日本画的翻版”,有人只谈它爱用熟纸、熟绢及撞水、撞粉法,因而仅从师承关系把它的创始人推到居廉、居巢以至宋光宝、孟丽堂等。这些都没有抓住问题的本质,因

此也就未能准确地对岭南画派作出实事求是的评价。

当然,作为一个画派来说,不能排除它具有鲜明的地方特色和具体的师承关系,也不排除它在技法上有某些共同的特点和惯用的手法,但这都不是主要问题,特别是对岭南画派这样一个具体流派来说,更需要作具体的、历史的、全面的考察分析。

岭南画派之所以在中国现代美术史上产生广泛的影响,受到进步人士的支持肯定,主要原因是它处在新旧交替的历史时期,代表了先进的艺术思潮。它揭起艺术革命旗帜,主张以新的科学观念对因袭、停滞的旧中国画来一番改造。它主张打破门户之见,大胆吸收外来的养料,使具有千百年古老传统的中国画重获新生;它反对尊古卑今的保守观念,强调紧跟时代的步伐,创造出能够反映现实生活 and 时代精神的新中国画;它强调新中国画不是为了表现自我,只满足个人陶醉与欣赏,也不是狭隘地为少数人服务,而是为了更多人能够接受它,即为了时代的需要去追求一种大众化的、雅俗共赏的美的艺术。

当年高师的这些主张,正说明了:一、岭南画派之诞生于二三十年代的中国画坛,是历史的必然。它和当时蓬勃发展的民主思想与科学观念是紧密结合的,因此可以说它是那个时代的进步思潮的产物。二、岭南画派的主张具有一定的科学性,是反映和符合事物发展规律的,是经得起时间的考验,因而岭南画派绝不是一个时过境迁的历史概念而是具有一定生命力的思想体系。它的某些主张及其历史经验,对今日的画坛,仍有一定的参考价值和现实意义;岭南画派因此不但没有消亡,反而还在发展。

二

长期以来,人们对岭南画派的艺术特点作过种种归纳,其中,“折衷中外、融合古今”八个字,是提得最多的。确实,这也是岭南画派最重要的艺术主张。在探讨这个问题之先,不妨重温一下高师在