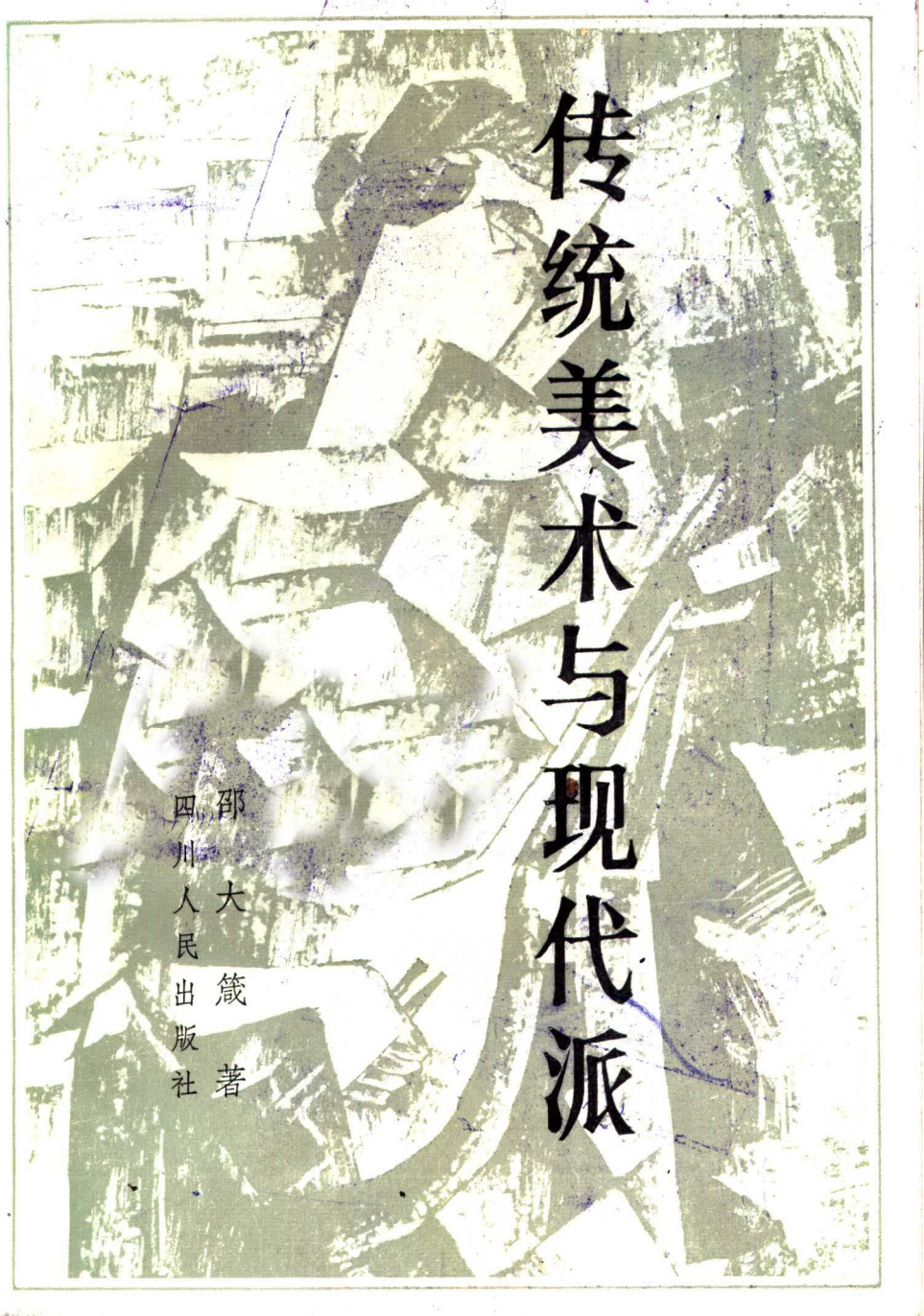




传统美术与现代派

邵大箴 著
四川人民出版社

邵大箴 著

传统美术 与现代派

责任编辑 刘治贵

封面设计 李文金

传统美术与现代派

四川人民出版社出版 重庆新华印刷厂印刷
四川省新华书店重庆发行所发行

开本787×1092毫米 1/32 印张10插页12 字数172千
1983年12月第一版 1983年12月第一次印刷
印数：1—8.710册

书号：8118·1499

定价：1.20元

前言

选在这本集子里的二十多篇文章，是我在1979年至1982年写成的，除《给友人的一封信》一篇外，都公开发表过。选进的文章包括三部分内容：一、关于当前我国美术现状的评论；二、某些美术理论问题的探讨；三、外国美术作品及美术家的介绍和分析。因为主要涉及传统的和现代派的美术，所以取名为《传统美术与现代派》。

这些文章都是属于习作性质的东西，很不成熟，而且一定有不少谬误。我期待着同行们和广大读者的批评。

作 者

1982年11月于北京

中央美术学院

目 录

前 言

形式探索、写实与情节·····	(1)
此路不通：为艺术而艺术·····	(21)
——和一位画家的对话	
“绘画味”和《哈萨克牧羊女》·····	(29)
夜读《徐悲鸿研究》·····	(34)
——兼谈写实艺术	
给友人的一封信·····	(40)
——谈四川美院油画展	
关于人体模特儿·····	(50)
关于美术月历的通信·····	(67)
——人体美术品的欣赏问题	

根本的办法是多做工作·····	(75)
(在一次讨论会上的发言)	
幻中有真 写实传神·····	(81)
——丁托莱托与维罗奈塞的艺术	
借鉴是为了创造·····	(97)
——看法国250年绘画展随感	
法国古典主义美术与达维特 ·····	(100)
“苦的丸药”和“漂亮的盒子” ·····	(123)
——兼谈两幅《雷加米埃夫人像》	
艺术家安格尔 ·····	(128)
法国浪漫主义绘画的先驱热里科 ·····	(142)
出色的肖像画 ·····	(161)
——读庚斯勃罗的《谢菲尔德夫人像》	
从波士顿画展看美国绘画发展的历程 ·····	(165)
从《补网》看霍默的绘画特色 ·····	(172)
贵在有境界 ·····	(179)
——读《春之花》随想	
印象派的评价问题 ·····	(184)
现实主义精神与现代派艺术 ·····	(210)
现代派美术与想象 ·····	(221)
美术中的超现实主义 ·····	(237)

毕加索——不倦的探索者(259)

德国表现主义版画展观后(292)

探求真实感(259)

——美国新写实派雕刻家西格尔

苦闷·思考·探索(302)

——读《欧洲现代画派画论选》杂记

图 版 目 录

父 亲	罗 中 立
山村小店	朱 毅 勇
进 城	陈 丹 青
同 学	程 丛 林
母与子	莫 也
哈萨克牧羊女	董 希 文
圣马可的奇迹	〔意〕 丁 托 莱 托
辩证法	〔意〕 维 罗 奈 塞
马拉之死	〔法〕 达 维 特
谢菲尔德夫人像	〔英〕 庚 斯 勃 罗
雷加米埃夫人像	〔法〕 热 拉 尔
雷加米埃夫人像	〔法〕 达 维 特
泉	〔法〕 安 格 尔
迪昂丝夫人像	〔法〕 安 格 尔
梅陀萨之筏(素描)	〔法〕 热 里 科

梅陀萨之筏	〔法〕	热里科
人物速写	〔法〕	马奈
游艇	〔法〕	莫奈
依姆·佐默尔像	〔法〕	雷诺阿
捡土豆的农妇	〔法〕	毕沙罗
人像	〔荷〕	凡高
哀伤	〔荷〕	凡高
弗里莎·里德莱尔	〔奥〕	克里木特
病孩	〔挪〕	蒙克
丑角之死	〔西〕	毕加索
朝鲜的屠杀	〔西〕	毕加索
春之花	〔美〕	斯隆
值班——一切无事	〔美〕	霍默
刮汗污的女人	〔美〕	西格尔
旅游者	〔美〕	杜安·汉森
午安一号	〔美〕	卡茨
早安	〔美〕	卡茨

形式探索、写实与情节*

艺术家要重视形式，要不断地探索形式的表现力，探索自己独有的、不同于别人的艺术语言，这是理所当然的。一件艺术品是内容和形式相结合的有机体。形式虽说是受内容支配的，但是，它不是消极地服从于内容，而是活跃地、积极地反作用于内容。只重视内容，不重视形式，其结果不仅得不到有表现力的形式，而且使内容无所凭依，无法表达，这就是那些徒有空洞说教的内容和图解生活的作品没有感染力和受到人们厌弃的原因。近几年来，特别是党的三中全会以来，我国美术界思想大解放，束缚艺术创作、违背艺术

* 发表时题为《关于当前美术创作的几点看法》。

规律的条条框框受到很大的冲击。许多美术家，特别是一些中青年作者，在注重反映时代、反映生活的前提下，十分注意形式的探索，出现了许多有分量的好作品。1981年的中央美术学院研究生作品展览，第二届全国青年美展，1982年的四川美院师生油画展览，在美术界和广大观众中留下了深刻的印象。以罗中立的《父亲》和陈丹青的《西藏组画》为代表，显示了我国油画艺术巨大的潜在力量。在中国画领域内，不少年轻的画家善于在传统和外来艺术中吸取营养，加以创造，使中国画创作别开生面。雕塑、版画、工艺美术等领域也很活跃，人们在纷纷讨论这些门类艺术的特性，讨论如何把它们与人民的生活更紧密地联系起来，发挥更大的教育和审美的功能。当前，我国的美术创作出现了解放以来最活跃、最有创造力和最富创新精神的大好形势，这是毫无疑问的。任何低估我们成绩的悲观议论，都是和实际状况不相符合的。那么，这是否说我们的美术创作不存在着问题呢？当然不是。应该说存在的问题也不少，尽管是前进中的问题，是可以通过争鸣达到解决的问题。笔者想就当前大家所关心的关于形式探索，关于写实语言和描绘情节等问题，发表一些浅见。

形式对内容来说，具有相对的独立性。美术作品中的形式因素，如线、平面、体积、明暗、质感、色彩等，

也有独自的表现力。欧洲十九世纪末以前写实主义的艺术家们,一般是用这些要素来造型;因而,这些要素都服从于写实的要求。他们在完成造型的前提下,发挥这些要素的表现力,而不过分突出这些要素。也就是说,一般地不着重于在这些要素中强调自己的主观感情。他们把再现与表现融为一体,把描绘客观物象和抒发主观感情融为一体。充分发挥形式要素的独立性始于印象派以后的画家们。这是欧洲的情况。我国宋代以前的美术,大体上也是注意再现和表现的和谐与统一的。强调形式要素和自我表现,始于元代以后的文人画。对于中国绘画、雕刻的表现体系与欧洲的同与异,人们议论很多,也存在着许多意见分歧。不过,有一点大家的意见比较一致:十九世纪末以前的欧洲的绘画与雕刻,是在注重再现、模仿的前提下注意表现;中国的绘画与雕刻,则是在注重表现的前提下,不忘再现和模仿。同样是再现和表现的统一,由于在历史长河中形成的民族的审美观有差异,从而产生了既有共同点又有不同点的表现体系。应该承认,共同点多于不同点。也应该承认,各种不同的表现体系都具有自己的价值。西方艺术和中国艺术,在近代都有很大的转折。西方的转折发生在十九世纪七十年代,以印象派为标志;中国的转折要早一些,在十三世纪以后,以文人画的崛起为开端。印象派以及印象派以后的诸流派与元明清的文人画,各自追求的目标不同,但在

充分发挥主观感情，发掘形式的表现力这方面，有共同与相通的地方。艺术的变革免不了走极端。要革新，出现一些极端的现象是可以理解的。但是，要尽量避免走极端，极端会带来不良的后果。西方早期现代诸流派的艺术家里，不少人是鼓吹走极端的。高更认为走极端才会取得理想的成果，马蒂斯和毕加索有不少言论和作品是走极端的，德国表现派的许多画家们也认为走极端不是坏事，更不用说象参加过达达派和超现实主义的杜桑和未来派的代表人物波菊尼等人了。我们暂且把他们的言论和实践搁在一边，先看看他们是沿着哪条道路追求和探索的。

他们在作品中所要表达的思想、感情，所诉诸的内容是比较明显和清楚的。在激烈的、动荡不安的“世纪末”年代，他们苦闷，在黑暗中徘徊，面对残酷的现实和惨淡的人生，他们要喊出自己的最强音，倾述内心的忧郁与悲愤。主观与客观在他们的感觉中失去了平衡，和谐、美满的世界在他们的心目中已经成为泡影，污秽、嘈杂、错乱、矛盾，触目皆是。传统的文明、道德和美学观念动摇了。与此同时，传统的造型法则也对他们失去了吸引力。不仅安格尔在他们的心目中成了骗子和虚伪的象征，就是历来被推为绘画之圣的达·芬奇、拉斐尔，也被他们视为无真情实感的泥雕木偶。原来是正统的东西被否定了，必须用新的东西来弥补和代替。

在这种情况下，东方艺术的价值逐渐被西方艺术家所认识。西方人对东方(包括中国)艺术的认识是经历了一个过程的，读一读黑格尔的美学著作，就不难发现这位伟大的哲人对中国艺术的无知和偏见，他把中国艺术中无空间透视和准确的比例说成是艺术落后的标志，而不懂得中国、日本及东方其它各国的艺术有不同于西方的美学价值。在黑格尔之后的一百年间，西方人对东方艺术的视野开阔了；同时，欧洲自希腊罗马以来建立的造型体系也逐渐暴露出自己的弱点和缺陷。1864年在伦敦国际博览会上展出的日本版画，使欧洲人耳目一新。其实，从十八世纪以来，欧洲各国博物馆早就有东方艺术的珍藏，正是在西方人厌弃欧洲写实体系时，从东方传来的平面制作却达到了使人震惊的效果，原来西方人正在摸索的东西，东方人早已提炼到炉火纯青的境地。构思的单纯和简练，色彩的明净、无阴影与和谐，装饰感和平面趣味的别致，这些正是西方艺术家梦寐以求的。迷恋东方，学习东方，是西方十九世纪末艺术思潮和艺术革新的一项重要内容。与此相联系的特点是学习原始艺术、非洲艺术、中世纪基督教艺术和儿童艺术的稚拙感、未完成感和象征、变形的的方法。写实艺术的写意化，西方艺术的东方化，可以概括十九世纪末和二十世纪初欧洲画坛的情况。可是，由于西方人并不完全理解东方艺术的精髓，学习东方也是形式的，就是在形式上，他们的

作为也不那么到家。但毕竟出现了一批有才能的艺术大家如毕加索、马蒂斯、克列、康定斯基等，他们的探索在形式上、在表现手法上丰富了西方艺术。也是从这个时候起，形式主义笼罩了西方画坛。立体主义、未来主义、抽象主义等形式主义派别应运而生。应该说，这是走极端的结果。形式主义者不是一无是处。他们探求形式的表现力也确有所得。形式主义不是完全抛弃内容，而是不重视表现社会内容。直觉，瞬间的感受，心理活动的片断，潜意识等等，成为艺术表现的重要内容。形式主义力图把艺术和功利目的，和任何实用意图分开。形式主义如此猖獗，它影响了西方几代人，包括有才能的理论家如罗杰·弗赖伊(1886—1934)和克莱夫·贝尔(1881—?)等人。弗赖伊本人是画家，他是从绘画实践转向理论的。从1905至1910年，曾担任纽约大都会博物馆馆长。1910年，他在伦敦克拉夫顿的一些画廊举办了名震一时的“马奈和后印象主义”展览，被公认为是研究现代法国绘画的最杰出的行家。他在理论上最引人注意的，是关于“表现的形式基础”学说。弗赖伊认为，艺术的创作和欣赏主要着眼于形式。他说：“我必须武断地宣告，审美的情感乃是一种关于形式的情感”，“前人所遗留下来的艺术珍品，全是以形式结构为主的作品”，“我敢说，凡属把重要性归之于我们所谓画题的人，没有一个算是真正了解艺术的。”照弗赖伊的观点看来，题材、

内容和表现什么，艺术家可以全然不顾，唯一需要顾及的是形式美感。贝尔的观点与弗赖伊大同小异。他认为艺术的本质是一种“有意义的形式”，即以线条和色彩组合成的一种独特的方式引起我们的美感。贝尔说，除此以外，其它的要素，如写实和叙事与绘画无关。他进而明确地宣告，艺术创作与欣赏可以与现实生活无关，“当我们摆脱人生的利害，不为期待与怀念羁束的时刻，我们便被高举于生活之流之上”。贝尔与弗赖伊都主张纯艺术，反对有实际功利的艺术，都否定写实与叙事的艺术语言。

弗赖伊和贝尔的理论，对于专注形式不重内容（社会内容）的人当然颇有诱惑力。可是他们的理论经不起历史事实的检验。就拿被弗赖伊崇拜备至的后印象派画家凡高、高更、塞尚来说，他们充分利用了形式要素的可能性，各自在不同的方面研究、探索绘画语言的表现力，使西方的绘画语言与大步跃进的时代相吻合，成果显著。可是，他们并没有象弗赖伊那样完全抛弃画题，他们的作品也并非都是“以形式结构为主的作品”。至于欧洲历史上的艺术大师，从乔托到德拉·克罗瓦、米勒，都创造了很多有画题的作品。这些作品的美学价值并非因有画题而受到削弱与损害。再把眼界放宽一些，古代两河流域、埃及、巴比伦、印度及我国古代的艺术，大多也有画题，不少是写实和叙事的，它们同样有经久不

衰的艺术感染力。所以不分青红皂白地一概反对画题，否定写实和叙事性的艺术语言，实在是一种偏见。

笔者之所以要提一提弗赖伊和贝尔的理论，因为觉得当前我国美术界有些同志的言论和他们的主张颇为相似，即都只强调形式的表现力，忽视艺术的社会内容和教育意义。我们必须清醒地认识到这种理论的片面性和它可能造成的不良后果。在注意形式的探索时，我们切莫忘记社会主义文艺的根本方向。

写到这里，我忽然想起我国二十年代文艺论争的一段插曲。那时，以“创造社”为代表，有人写文章鼓吹文艺的“完善”与“美”，说“真的艺术家只是低头于美，他的信条是美即善即真。他所希求的是永远，他所努力的是伟大……”这些人主张“为艺术而艺术”，反对“为人生而艺术”，主张唯美主义，反对功利主义，反对写实的语言。可是时代和社会的变化教育了这些人。到二十年代末、三十年代初，这些人终于悔悟，杀回马枪，“创造社”的主将郭沫若对创造社作自我批判时写道：“个人主义，就是资本主义社会中的根本精神。他们在这种意识之下，努力行动了，努力创造了，然而结果是同样受着中国资产阶级的文化不能遂其自然成长的诅咒，他们所创造出来的结果，依然不外是一些不具体的侏儒，划时代的作品在他们一群人中也就终究没有产生。”这是文学中的情况。美术中的情况何尝不是如此。在我国三十年代