

二十世纪中国 美术文选

(下卷)

水天中
郎绍君
编

The Selected Works of Fine Arts in 20th Century

二十世纪中国 美术文选 (下卷)

水天中
郎绍君
编

上海书画出版社



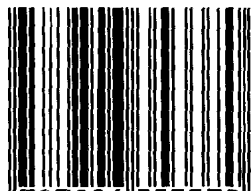
封面设计 范乐春

责任编辑 邵琦

朱孔芬

技术编辑 吴蕃中

ISBN 7-80635-337-2



9 787806 353370 >

二十世纪中国美术文选

郎绍君 水天中 编

上海书画出版社出版发行

(上海钦州南路81号 邮政编码200233)

各地新华书店经销 上海古籍印刷厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:52.625 字数:1280千字

1999年11月第1版 1999年11月第1次印刷

印数: 1-2,000

ISBN 7-80635-337-2/J·1076

定价: 98.00元(上、下册)

目 录

开辟美术创作的广阔道路	蔡若虹	(1)
对目前国画创作的几点意见	王 逊	(11)
为创造新的国画艺术而奋斗(武汉市国画展览会总结) ...		(19)
对讨论国画创作接受遗产问题的我见	徐燕荪	(31)
国画创作问题的商讨	秦仲文	(38)
关于国画创作继承优良传统问题	张 仃	(43)
关于美术工作的一些意见	周 扬	(53)
关于彩墨画系安排素描和临摹作业的问题	莫 朴	(63)
从中国绘画的表现方法谈到油画中国风	董希文	(73)
国画与素描	王曼硕	(85)
对油画的几点刍见	吴作人	(95)
国画人物写生的教学问题	蒋兆和	(102)
谁说“中国画必然淘汰”	潘天寿	(116)

谈谈中国传统绘画的风格	潘天寿 (122)
对油画、雕塑民族化的几点意见	倪貽德 (140)
漫谈山水画	李可染 (151)
政治挂了帅,笔墨就不同	傅抱石 (160)
新的时代,新的花朵 ——试谈建国十年来的中国画	潘絜兹 (167)
创作杂谈 ——在西安创作草图观摩会上的发言	石 鲁 (180)
牡丹好,丁香也好	何 溶 (186)
花鸟画的阶级性	金维诺 (197)
油画杂谈	罗工柳 (204)
来函照登	孟兰亭 (210)
喝“倒彩”	施立华 (212)
与孟兰亭先生商榷	李 恂 (214)
生活·情感·想象及其他	晁 楣 (219)
论“野、怪、乱、黑” ——兼谈艺术评论问题	阎丽川 (225)
“全国美展”的回顾与前瞻(节选)	《美术》编辑部 (234)
高举毛泽东思想红旗,画出我们时代最新最美的图画 (节选)	梁寒冰 (249)
为复辟资本主义效劳的美术纲领	朝 晖 (255)
用心险恶的一场闹剧 ——彻底清算“四人帮”在陕西省大搞“批黑画”的罪行	叶 坚 (260)
美术创作的伟大转折	何 溶 (269)
关于国画系基础教学改革的意见	卢 沉 (275)

再谈油画民族化问题	艾中信 (281)
总结经验 繁荣创作	
——中国美术家协会召开常务理事扩大会议	(293)
对中国画几个问题的我见	
——与江丰同志商榷	侗 廛 (301)
山水画六论初讨	陆俨少 (308)
关于抽象美	吴冠中 (319)
浅谈艺术的本质	王宏建 (325)
创作自由与自由化	王 琦 (334)
审美作用是美术的唯一功能	彭 德 (349)
应当重视美术史研究的方法论问题	皮道坚 (358)
中国画革新论争的回顾(上篇)	水天中 (368)
中国画对今后世界绘画历史进程可能产生的重大影响	
之预测(节选)	洪毅然 (395)
当代中国画之我见	李小山 (418)
也谈当代中国画	万青力 (424)
再论全方位观照	周韶华 (432)
“绿色绘画”的略想	潘公凯 (440)
文人画的传统和中国画的创新	蔡星仪 (452)
二十世纪的传统四大家	
——论吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿	郎绍君 (474)
形式与精神的抵牾	易 英 (497)
从折衷派到岭南派(节选)	李伟铭 (507)
艺术家和传统	
——纪念潘天寿先生诞辰九十周年	范景中 (524)
中国画与现代中国(节选)	刘曦林 (538)

并非背叛的选择	冯 远 (550)
'85 青年美术之潮	高名潞 (560)
论第三代画家	邓平祥 (578)
批评本体意识的觉醒	
——美术批评二十年回顾	贾方舟 (586)
重建中国的精英艺术	
——对二十世纪中国美术格局变迁的再认识	
.....	郎绍君 (594)
走向新综合	钟 涵 (605)
关于美术学的构想	
——答友人	邓福星 (614)
新文人画论(节选)	陈绶祥 (622)
朝向波峰涌动	
——1979—1989 年的中国画创作	李 松 (631)
五四“美术革命”批判	栗宪庭 (649)
对《新潮美术论纲》的意见	杜 键 (667)
从确认自身到解体自身	刘骁纯 (681)
美术批评的批评	祝 斌 (689)
论十年改革中的中国美术	钱海源 (706)
转换与推进	
——吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿四大家	
艺术论略(提纲)	朱金楼 (717)
异样与直呈	
——第五代画家的艺术状态	王 林 (724)
写实主义和二十世纪中国画	邵大箴 (733)
杂议国画创作批评中的三个问题	薛永年 (748)

探索中的九十年代水墨画	陈孝信 (757)
浙美人物画造型的奠基理论	
——评三篇关于国画素描问题的论文	潘耀昌 (768)
当代艺术与广义媒介	殷双喜 (783)
谈文化理想主义	黄 专 (797)
二十世纪中国画批评	卢辅圣 (801)
什么是现代艺术(节选)	朱青生 (821)
当代雕塑的问题与思考(节选)	孙振华 (831)
告别机会主义	
——从几个艺术个案看九十年代中国艺术的走向	
.....	杨小彦 (846)
走向灰领:设计地位的战略转移	翟 墨 (860)
女肖像:是文化的主体,还是文化的“宠物”?	陶咏白 (874)
十年回眸	
——论裸体、裸体艺术、艺术中的裸体	陈 醉 (882)

开辟美术创作的广阔道路

蔡若虹

全国人民投入了学习我国过渡时期的总路线的运动,并且把这一学习当作工作的指南,当作实际斗争的目标,当作巩固现有成绩和纠正已往缺点的重要准则,这是完全必要的。对于我们美术工作者更为必要。因为作为适合于社会主义经济基础的艺术创造事业,作为不是消极地反映基础而是积极地帮助基础的形成和巩固的艺术创造事业,我们是否已经明确地认识了这一神圣的职责?是否已经忠实地担负起这一职责?还存在着哪些缺点?今后应如何为总路线服务?这是在学习中每个人都可以联想到的问题。我们要求不把这些问题停留在原则上面,必须进一步联系到作品,联系到创作思想,联系到创作的发展道路;只有明确地解决这些问题,才能使我们在创作思想和创作实践上取得进展。

同时,我们也必须把美术创作总的情况和社会主义现实主义的目的与要求作一个比较,并且从其中看出目前重要的缺点和主要的思想症结,从而才有推进创作进展和提高创作质量的可能。我

愿意在这方面提出初步的意见供大家参考。

目前美术创作的总的情况是什么呢?从创作的数量来说,每年都在大量地增加。可是在作品的取材和艺术的表现方面,却一直是非常的狭窄。有许多创作题材和表现形式无形地取消了,有许多作品重复着同一的内容和同一的表现方法,有许多作品又担负不了是造型艺术所应该担负的任务,这就是美术创作中严重存在的现象。这种现象的存在说明了我们在创作方法上还没有和社会主义现实主义的创作方法完全符合,甚至有些相左。尽管有多数的作品都担负着教育人民的目的,可是常常弄错了教育的内容和教育的手段。而且,社会主义现实主义的艺术创作,必须是建立在无限广泛的生活基地之上,它必须从不同的方面和不同的角度去表现那种推动生活前进的精神动力,因而也就必须占有艺术表现范围以内的各个领域和各种形式与风格。丰富与广阔是社会主义艺术创作的重要前提,否则就不可能适应广大劳动人民不断增长的要求和反映现实的不同方面的需要,就不足以显示这一伟大时代的风貌。

因此,我们急需改变目前的创作情况,扫除那些束缚创作发展和歪曲创作目的的糊涂观念,改善那些不适合于艺术修养的工作条件,为美术创作开辟广阔的道路。只有这样,我们才可以给社会主义现实主义的艺术创造事业打下一个稳固的基础。

我认为,在目前的创作思想中,严重地阻碍着创作的广泛发展的中心问题,是对于造型艺术的特定功能(形象的特点和形象的作用)缺乏正确的理解。

美术之所以称为造型艺术,就因为它具有具体的形象;它的全副本领是在于它有视觉的形象,它的局限性也在于它只长于描写视觉的形象。充分利用形象的长处而不去要求形象去做它所办不

到的事情,这应该是十分明白和十分合理的事情。

然而从现有的作品来看,常常可以发现一些要求形象去代替语言的作用,去代替文字的作用的作品。

要求形象去代替语言,也就是要求形象能讲出一大套道理。当然,形象本身是没有长嘴巴的,它只会表情,而不会说话,可是作者们偏要它说话。这种勉力而为的结果,还是作者自己画了一个说教者的形象,再加上一个说教式的标题,尽管从标题到形象都没有说出什么道理,而作者、编者、出版者都认为是完成了形象的宣传的任务。就是在这样的要求下面,现实主义艺术的真实性和具体性被一笔勾销了。

要求形象去代替文字的结果,是文字代替了形象。那些画面上充满了标语口号以及用文字来说明形象的意义作品,那些必须“看字”才能“识图”的作品,与其说作者不会利用形象的长处,毋宁说作者要求形象应当与文字具有同等的作用更为恰当。因为:要求形象代替文字和要求形象代替语言是出于同一理由,也就是要求形象能够讲一套道理;因为形象讲不出所以只好请文字来代替了。就是在这样的要求下面,艺术形象的真实性和具体性就必然地衰退了。

由此可见,要求艺术形象能够“说理”是以上问题的根源,而“说理”的要求又显然是出于“教育人民”的目的。这样说来,被削掉了“真实”与“具体”的社会主义现实主义,是不是还保留着“以社会主义精神从思想上教育人民”的下半段呢?从这些要求形象代替语言、文字的作品来看,是不可能有的。从另外一些作品来看,教育的内容多半是技术、经验、方法之类的专门知识,既没有社会主义精神,当然也不是从思想上教育人民。而且,就连那些技术、经验、方法也没有具体的内容,所以也只能说是空洞地进行教育。

由此可见,要求艺术形象能够“说理”,绝对不是什么合理的要求。要求艺术形象做一个传授专门知识的先生,那就更是大错特错。

我们再也不能被这些要求束缚住艺术形象的手脚,我们必须让形象去做它所能做的事情。

艺术形象虽然不能对人“说理”,可是它却擅于使人“动情”;它专门操纵着人们的喜怒哀乐,它管理着人们的感情世界,它的唯一的武器就是形象。

画家描绘山林,其目的不是为了别人研究土壤的性质或植物的类别;雕塑家塑造人像,其目的也不是使人辨识某种生理特征或仅仅使人辨识其职业地位。这不是说,艺术家可以不追求形象的真实,可以随便将沙土画成石头,将老人变成少女,而是说:艺术家所掌握的形象的作用,不是直接的理性的说教,而是通过情感的感染以达到思想的教育作用。

艺术家就好像一个园丁,他的专职就是在人们的精神园地上培植美丽的花朵。艺术家用形象刻画着人们的精神品质,为的是要提高人们的精神品质;艺术家用形象挑动着人们的思想感情,为的是要组织人们的思想感情。因此,艺术家在组织形象的同时,他就应当意识到他是在组织着读者的情感;而形象,就正是组织情感的“经纬”。这就是艺术形象的特定功能。这就是造型艺术的特殊魅力。所谓“人类灵魂工程师”的意义就在这里。所谓艺术的政治作用也就在这里。

因为这样,当我们以工人的生产竞赛为题材的时候,我们就没有理由不去描写那些工人阶级的精神美德,而专门把注意力放在机器、旋床、锦标、红旗以及生产数字统计表的上面。

因为这样,当我们以农民的互助合作运动为题材的时候,我们

就没有理由不去描写那些从集体主义精神出发的先进思想行动，而专门把注意力放在生产过程和生产技术的细节上面，或者是评比产量和庆祝丰收的场面的外表上面。

不能把社会主义精神理解为狭意的几种条文。凡是可以提高人们的精神作用的和鼓舞人们的思想行动的事物都应该包括在内。也不能把教育人民的手段超出思想的范围以外，因为造型艺术的作用只能是思想上的感染作用。那些生产过程的叙述、生产技术的传授、生产经验的总结和生产成绩的报告等等，都是别的专家和生产管理人员的事情；艺术家可以不必用艺术品分担他们的工作。因为不但是担任不了，而且把艺术的本行忘记了。

说明造型艺术的作用和分清艺术家不同于其他专家的职责，不会把创作的范围缩小，相反地可以把创作的范围扩大。

在这里，也还有将造型艺术和其他的姐妹艺术作一个比较的必要。

造型艺术中的形象是一种静止的形象，它不能动作，所以在形象的容量中就不可以容纳变化的动态和连续的情节，这和戏剧、舞蹈、电影中的形象是不同的，也和小说中用文字描写的形象是不同的。可是静止的形象有一个长处，它可以不受时间的约束；它允许生活万象中那些属于一瞬间的、一个片断的和一個局部的形象在艺术作品中独立地存在。静止的形象在容量上的局限性决定了它在表现范围上的广泛性。这是可以在历来的美术作品中找得到根据的。因此，只要我们认真地投入生活实际中研究形象的意义，形象的世界就和生活的世界一样的广大无边。

可是却有这样一种看法，一种把造型艺术和戏剧、电影、小说同等看待的看法，认为艺术的形象，必须是描写“人”的生活形象，否则就不可能起有教育“人”的作用。当然，强调人的生活形象的描

写,对于我国美术创作的发展是非常重要的。但是这种说法多少是模糊了形象与精神活动的关系,而且无异于把“人”从他的生活环境中孤立了起来,把“人的生活”和“与生活密切相联系的事物”隔绝了起来。在这种说法的影响之下,就必然产生两种不好的现象:一方面是在美术创作中大量出现了只描写人的生活情况而不描写人的精神状态的作品;而另一方面,就把风景画、静物画以至于人像画都赶出创作的领域以外去了。

必须承认,操纵着人们感情的生活形象和艺术形象,其中有的是直接反映“人的精神活动”的形象,有的是间接反映“与人们的精神活动有联系”的事物的形象。

一朵小小的蒲公英,是不会在人们的心灵中占多大地位的;可是在陕北的初春,当你从积雪的悬岩下发现一朵戴着茸茸的花冠的蒲公英的时候,你就必然会有一种诗一样的灵感在你的胸中荡漾。一座飘着炊烟的茅屋,是不可能吸引人们注意的,可是对于那个在深山日暮中还没有找到归宿的旅人来说,茅屋与炊烟是如何地使渴望的心情波动。形象本身是并无轩轻之分的,只有当它和生活发生有机的联系的时候,只有当它经过艺术的表现以后,它就会在人们的精神中起有影响行动的作用。

我们有什么理由轻视风景画呢?当淮河水闸和官厅水库控制了成灾的洪流的时候,当工厂的烟囱一个个地从地平线上升起的时候,当防风林的绿色壁垒守卫着祖国的大地的时候,难道有人会无动于衷么?

有个朋友参观了一个刚刚结婚的荣誉军人的新房,他津津有味地对我叙述新房里的景况:“墙壁上挂着一面立功奖状,柜头上摆着一座闹钟和一座毛主席的石膏像,两朵鲜红的绸花并列在一叠课本上面……”他的新房描写使我立刻想到一幅优美的静物画,

画幅里没有任何人物，可是一对崭新人物的精神形象却通过这些零星的物件在人们的眼前浮动起来。

我们有什么理由轻视静物画呢？除非我们永远关在画室里面不注意生活的形象，除非我们对于任何新鲜事物都熟视无睹，除非我们认为静物画的内容就只是些苹果葡萄。

造型艺术有它自己的天地，这个天地本来就不小，容纳得千军万马在里面随意驰骋。因此，我们就不必要求造型艺术像长篇小说似的作一个无所不能的全能勇士，这种要求只可能把画家都赶到小人书（连续故事画）的孤岛上去。

好像倒洗澡水的时候把盆里的婴儿也一同倒掉了一样，我们在批判这种艺术思想和那种作品内容的时候，也常常把没有罪过的创作形式、表现形式和表现方法等等也一同倒掉了。

“王先生”和“三毛”式的长篇故事漫画为什么不存在了呢？据说是因为这一老一小思想上颇有问题。这就是在倒故事中的人物思想的时候，把故事漫画的形式也一同倒掉了。

木刻为什么突然不时兴了呢？根据两个木刻作者的回答，现在有了胶皮版和影写版的印刷技术，落后的木版刻印完全没有存在的必要。这就是在倒“落后技术”的时候，把并不落后的木刻艺术也一同倒掉了。

抒情漫画为什么没有了呢？据说是因为“读者”认为抒情是闲阶级的事情，劳动人民不需要。显而易见，这是在倒某种不健康的情感的时候，连带把“抒情”和“抒情漫画”都一同倒掉了。

当然，倒掉了的有用的东西决不仅仅是这些。比如在表现形式方面，强调了学习民间形式，就全部丢掉了光影的描写；强调了工笔画，就丢掉了水墨画。比如在画幅的形式方面，大家心目中就只有那种横的竖的“黄金律”，而把我们中国的“中堂”、“横披”、“屏

条”和“四扇屏”等等都一律丢掉了。比如在表现工具方面,很多人抛弃了铅笔、钢笔、粉笔,可是又没有认真地拿起毛笔。

不顾群众的需要,单从个人的兴趣和主观出发,甚至是盲目地追求风尚与时髦,这就是我们丢掉这样和倒掉那样的几种原因。但是,其总的根源却是对于艺术的形式、风格与体裁,抱着一种“独一无二,不可并存”的见解。这在学习民族艺术遗产的问题上表现得特别明显。很多作者总想向理论家讨一个民族形式的样式,仿佛自古以来的艺术形式都是独生子,只要把它抱在手里就够了。

花如果只有一种,它的名字就不叫做花而是另外一个专门名词。艺术的形式也是这样。造型艺术本身就含有多种多样的意思。这种多样性一方面是为了适应各种不同的内容,一方面是为了适应各种不同的群众的口味,艺术家应当根据内容的需要和群众的需要来选择艺术的表现形式。目前不但要把过去随便丢掉的东西都拣起来,而且要跟随着创作的发展,大胆创造为群众所喜爱的形式与风格。社会主义的艺术世界中决没有那么一种内容丰富可是形式单调的艺术繁荣。

艺术的繁荣不可能出现在贫脊的生活土壤之上。因此,我们必须改善创作的根本条件。

没有一种成功的作品不是从丰富的素材中提炼出来的。没有一个作者,他可以无须生活体验,无须艺术修养,无须作各种各样的创作准备工作,就可以创作出很多作品。

如果一个画家,他一年只创作一两件作品,可是他用了大部分的时间在创作的准备工作上面,这是不必加以非议的。但是,如果一个画家,他一年只创作一两件作品,而且只用极少的时间从事创作和创作的准备工作,那么,我们就应当考虑要不要订立一种制度——不是用行政命令而是用工作自觉来订立一种制度;制度的内

容也不是要求作者像机器一样的定时定额地进行创作,而是规定每个作者每天或每月都要有一定的时间从事各种创作准备工作。这种制度同样适用于那种“多产”的作者;他们将全部时间用在创作上面,不需要什么修养也不需要什么准备;这种“不需要”和“没有”,对于作者来说都是同样危险的事情。在我们创作中大量存在着的形象的贫弱,就是在这样的“无准备”状态中产生的。

提到创作准备工作,很多作者简单地把它理解为美术的基本练习,理解为坐在画室里画人体素描,这种情况已经成为普遍的风气。不难理解,画室里的人体(裸体),对于那些采用希腊神话之类的题材的西欧古典作家,曾经占有创作上的重要地位;对于必须洞察人体结构和动态变化的美术工作者,也是不可缺少的基本技术练习之一。但是,对于我们今天的创作要求来说,就不能把画室里的人体素描当作唯一的法宝,更不能将画室里的模特儿的形象,去代替作品中的主人公的形象。事实摆在眼前,在某些作品中出现的那种僵硬了的没有生命的人物形象,就是作者不肯到画室以外去找模特儿的结果。

所谓创作准备工作,广义地说,就是生活形象的积累工作。没有形象的积累就不可能有形象的创造。因此,我们必须跑到画室以外的生活中去,必须不间断地进行各种生活形象的速写,必须认识到生活形象的速写工作是我们创作的基础。我们现在很缺乏这种基础,所以在作品中往往看不见形象的真实,看不见生活的真实,当然也就没有什么艺术的真实。一般化的形象是从这里产生的,公式主义的构图是从这里产生的,创作内容的枯干也是在这里产生的。我们必须终止画家身边不带速写簿子的不良状况。在我看来,作为现实主义的画家的主要条件,应该首先看他有多少速写簿子,因为没有生活形象的积累就没有“现实生活”的根据,因而也就没