

中國美術學院美術史研究叢書



盧鴻基文集

2



中国美术学院出版社

中國美術學院美術史研究所叢書

盧鴻基文集

2

中國美術學院出版社

圖書在版編目(CIP)數據

盧鴻基文集/盧鴻基著. —杭州:中國美術學院出版社,
2008. 4
ISBN 978-7-81083-733-0

I. 盧… II. 盧… III. ①盧鴻基—文集②美術史—中國—
文集 IV. J120.9-53

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2008)第 043033 號

盧鴻基文集

盧鴻基著

責任編輯:周書田 祝平凡

裝幀設計:祝平凡

責任出版:葛煒光

出版發行:中國美術學院出版社出版發行

地 址:中國·杭州市南山路 218 號/郵政編碼:310002

網 址:www. caapress. com

經 銷:全國新華書店經銷

印 刷:杭州浙大同力教育彩印有限公司

版 次:2008 年 4 月第 1 版

印 次:2008 年 4 月第 1 次印刷

開 本:787mm×960mm 1/16

字 數:600 千

印 張:56.5

印 數:0001—1000

書 號:ISBN 978-7-81083-733-0

定 價:158.00 元(二冊)

看徐甫堡的素描風景

《徐甫堡素描風景》前言

我們的畫壇上，畫素描風景畫的人並不多，有的也只是小本速寫；風景素描畫集之類就好像沒有見到過，連各式的畫展中，也多是放逐這類畫的。因為早先一些時候，左得連肖像畫都不算創作，不準展覽，更何況什麼風景、靜物呢？我提及這些，只不過是為了娛樂自己，破顏一笑而已。希望搞中國現代美術史的同志們注意一下這個細節。有些人先前指手劃腳的反對形式主義，反對得出奇，現在提倡、主張、宣傳形式主義也搞得很出奇，其影響如何，是可想而知的。

前年的12月，我在素描教學會議期間的附屬展覽上第一次見到徐甫堡的四幅素描風景畫，使我目為之眩，迷住了。多美的畫啊！我彷彿跑進了深山老林，墜入了自然的懷抱，見到了水邊倩影，而周圍的什麼怪樣的“人體美”於我全不相干了。去年八月，從北京帶了粉畫聯展回到上海時，在甫堡家中作客養傷，才有機會欣賞了他的所有的素描風景以及速寫之類。他的全部作品中，我所最醉心的也是這些。它們並不裝腔作勢，標榜什麼“風格”、“流派”，以怪遮醜，以新眩人，追奇逐臭；也並不精雕細磨，庸俗自封；它只是鄉民與兒童似的從大自然中出生，以純真的赤誠和情趣去欣賞大自然，并且在那中間看出、體味出大自然的生命、樂趣、真情、實感、詩意、文心、美和藝術。這已經是很夠了。在我看了一些令人作嘔的惡作之後，總算一洗我的污眼，使我得到真正的美的享受了。

我與甫堡於1934—35年同在一個教室中並肩上過劉開渠先生的雕塑課。這個矮小的江陰鄉下人，真是一個鄉下佬，比我這個南海邊的鄉下孩子還要鄉氣；不大講話，只埋頭用功，課間偶而打打太極拳，悠閒自得；有些憨，一次，為了模特兒轉動的快慢，我們還吵過架。35年夏之後，他就不來上學了，只是帶了新婚伴侶來西湖游過一趟；說是窮，讀不起書，在做小學教師了。我們大家都為他的輟學可惜。自那之後，就不知聲息。抗日戰爭時，我偶而在報刊上見到這個署名的漫畫、木刻，而且不斷出現，多起來了。從署名的諧音上，我猜想一定是他。但工作忙，也並無聯繫。50年冬我來杭州，

學校中當時就盛傳着徐甫堡的連環畫，怎樣畫得多，畫得快，畫得好，而且“單位”很多。所謂“單位”即指的稿費。談時總帶着欣羨的口吻。後來，在展覽會之類的場合，我偶而見到他，談一些別來家常，仍無來往。直到前年冬，我們又在西湖碰頭，並且看到他的素描風景，這才熱起來。但有時談到理論上，也爭執不休。但從這起，我才知道，他在小學時就常幫人家畫扇子。他還是向親友告貸才能進國立杭州藝專的，難怪不能維持到畢業。他也從李超士先生學過素描。他也參加過白楊藝社，刻過木刻。這是真的，不像有些人的偽造歷史。抗戰以後到解放戰爭，直到解放，他都在畫、刻，而且更多。前幾年中國美協主辦的白區進步木刻展覽會中，就展出了他的十九幅作品。此外，出版、展覽的作品就更多。總之，甫堡是個多面手、多產作家，一個誠誠懇懇地為人民工作的美術家。

然而我還是特別喜愛甫堡的風景素描和速寫。那些盤根錯節，虬龍也似的黃山古木，不能口餐，但能目賞的參天的石筍和白楊、北海山邊的昏黃冥色、桃源亭前的筆架也似的群山、慈光閣下的獅口般的石山、茶林場的秋林、兩個並立山頭左右伸開着巨擘的羅漢似的迎客松、清涼臺遠眺中的山神的迷離，凡這些，如不是勾了黃山的魂，也應是攝了黃山的神了。再看看江南的水鄉和路邊的小景。如果說黃山中有的長角的山神，則江南的水邊，就是喜愛自己倒影的水神了。作者不看高樓大廈，只見一泓清澈、數枝橫斜；他在池邊、路旁尋幽拾翠，却不去馬路上、大廳中徘徊、獵奇。然而作者的心眼中自有新和奇。他的新是大自然的清新，他的奇是別人視若無睹，或者棄若敝履的平凡。這平凡，只能待到見一具有詩人的心的畫家才算遇着知己，也只有經了如恩格斯所說的魔術家似的手才能成為美的畫面。我總覺得在這些畫中如遇到了西歐的一些大師們如倫勃朗、戈羅、米勒等人，又仿佛見到了唐宋人的並非逸筆草草而是真的對自然作了認真觀察的山水，只不過它們又並非古董、洋貨，而實實在在只是當代的人的手迹、心聲。我只是說，它吸收了古代和西洋古典作家們的營養，却不是古董的翻版、洋貨的轉運。

作者因為我是他的老“校友”，而且是最欣賞他的素描風景畫的一個業餘作者，就希望我在他的這個集子上寫上幾句。我沒有當過售貨員，也未能學過抄得幾句畫評畫論中的陳詞老套，所以談不出什麼奧理蘊義來。但我覺得作者自己却談得很好，就不妨援引一些這個“原始材料”，作為我這前言

的結束。

“我多年來一直畫些素描風景和速寫。近幾年來，看到有些畫因為追求色彩而放鬆了其它的造型手段，有華而不實的趨向。而這情況在一些風景畫中尤為明顯。所以我在一段時間中集中畫了一些素描風景，目的就是想要探索一下在風景畫中，除去色彩以外，其它造型手段（素描）也應有的地位。”

“在這些實踐活動中，我還畫了不少速寫。面對活生生的對象，我越來越感到大自然的真、善、美。她不光用五彩繽紛的色彩組成，而且蘊藏着內在的深沉的美。就是一根虬曲的松枝，雖然從外觀上談不上什麼色彩，但它記錄了向上的不屈精力。它的結構、綫條組成了它的性格，它的特有的美。”

“我比較喜愛戈羅的風景畫。在他的畫中可以呼吸到大自然的清醒的空氣，在他的畫中留存着對象的生命力，在他的畫中造型手段充分調動起來完美地表達畫家的激情。”

“我欣賞米勒的素描。他的素描同他的油畫一樣樸素無華，真實感人，凝聚着一個正真的農人對土地、對大自然、對母親的虔誠的崇拜、純真的愛。他的畫面表達了人類最原始、純潔、樸實的感情。”

從這些話中，可以看出，作者的心就和他的畫一樣純樸無華。作者到明年，也就到了“古來稀”的七十歲了，如果馬虎一點，也不妨說今年“正是七十歲”。作壽，提前做總比過後做好，我總認為我們的社會制度好，只看“人生七十古來稀”這話在現在就不算數了。甫堡比我少幾歲，精力和毅力也比我強而又足。他算是在中國現代的畫壇上獨力開闢了個素描風景畫的天地。他一定會在這上面做出更加豐富和出色的貢獻的。

一九八一年二月寫於西湖邊，苦瓜棚下

原載《中國美術》一九八二年第一期

狗年生人的意見

記得約一年前對於貴報副刊所刊的不通和不合規格的舊詩詞，曾提了意見，久久不見反響，不知何故。想是認為舊詩詞應該不通和不合規格才是好詩詞，所以那以後還是繼續刊出不少的不通和不合格的詩詞來。前幾天的郭□達同志的一首《清平樂》就又是一倒，應該送進“詩詞病院”的。今天又在貴報上看到了不通的文章了。舉例吧。

《干支與屬相》

“今年農曆是壬戌年，壬戌年出生的人都屬狗，因此又稱‘狗年’”。

老夫正是屬狗的，也即是“狗年”生的，但老夫出生的那一年是庚戌，還有皇帝，並不是“壬戌”。

又，干支計年既然“最早見於東漢王充的《論衡》上”，怎麼“至今已有兩千多年歷史了”呢？

按王充生於公元二十七年，卒於一百年左右。即王充本人出生以來也未滿二千年，馬虎點說整數也只能說二千年，不能說“已有兩千多年歷史了”的。

此外該文的文句別扭之處隨在都是，編者是應該修改一下的。

一九八二年一月三十日

抄餘篇之一

前記

“抄餘篇”的“抄”字得解釋一下。這些並不是抄襲來的，在文壇上，我没有做過扒手“同志”，是真的，這是“抄家”的“抄”。像我們這些“臭老九”，沒被抄的幾乎很少，用不着多談。要說明一下的只是一些同志們的作品被抄得連魂都招不回來的就很多，算不算一種損失，也不想談了。我的一些不成材的所謂文章，甚至連到我的塑像們十九都抄去，而且也同樣被毀了。塑像，其中一件因為是我女兒的，我要求了一下，留下來了，但已把脖子打斷了，好在我當過石膏“醫生”，用點石膏粉和鐵條，把它接了骨，醫好了。而文章，解放以前的幾十萬字的全毀了，只剩下解放以來的一些，因為被派清理亂垃圾，却如發現新大陸似的發現了。敝帚自珍。不管孩子怎麼醜，我也是像猴子媽媽似的當作寶貝的。這是主要的。

這些醜東西，十九都沒有發表過。寫時不是沒有發表機會，而是不能發表，人家說的。一九五九年下半年起，當理論教研室主任的倪貽德先生，在辦一個院刊，因為51年初，我曾幫他當主編編過一次院刊，所以又要我去當主編。主編當然不但可以發表自己的文章，不管美醜都可發表，而且可以有權放在第一篇，用大字排印，用梓版鑄自己大名印上去，告訴讀者，表示我自己是了不起的，至少是權威，即使自己的文章向外總發不出去；而且還可搞“關係學”，拉自己一伙的惡作發表，名利雙收。我却都不行。我也曾編過一些刊物，不但主編的主位讓給別人，且自己文章也總放在後頭的。這一點，談起來，我還不臉紅。我只是說，即使我是貨真價實的主編，但那時的風氣變了，連到編委也算不上的人都可以提出抗議，說我的文章理論有問題，不可以發表，即使主任、支部書記都找不出毛病來也不行。乖乖龍的洞，所謂理論有問題只是因為“胡風事件”我被掛上過，就說是“胡風理論”。於是雖然領導還叫我寫，然而總鼓不起勇氣來，即使寫了不少，也總是有頭無尾，寫不下去，攔了淺了。

這些有“錯誤”的理論的文章，幸好留了一些下來，自己重新看看，還找不出到底錯在那裏，那些是“胡風理論”。我就想，既然沒有發表過，就拿出去發表一下吧，讓讀者們看看，錯在什麼地方，好讓我改正。好在我的文章，雖然不似行雲流水，但也正像我的發言一樣，常被人半路打斷，也算一篇發言，也好像寫完了似的，要接着寫下去麼，也行。人生和作文都只如此，無所謂頭尾相應，什麼章法的。我不懂古文，也不懂八股。古文有古文章法，八股也有八股的規格。現在沒有人學做古文了，但拼命在學做八股倒是確有其事，即使自魯迅以來到毛澤東同志都極力反對八股，但愈反做得愈厲害，像向地面擊球似的。擊得愈猛，跳得愈高，如果你不寫八股，即使向你特約的稿子，編者也要給你改成八股，否則不給發表。前幾天，一位作者看了我為新出的《一八藝社紀念集》寫的二篇文章後問我，怎麼不像我的文章了，我說都被八股先生編者改了，不但刪的刪（刪後用到他自己的文章中去了）改的改，而且連事實都改得我自己親手寫的二篇文章所說的“一八藝社”被解散的年月就不同，叫讀者相信那一篇好呢，以後別人據以寫一八藝社史料，就毫無辦法了。我這個本來的一八藝社社員受老社友之托寫的社史尚且如此被一些目空一切的編者“捉弄”得莫名其妙，真是啞子吃黃蓮。誰叫你是“胡風理論”？日前看到《文學報》上一則新聞，說一位無名作者，因自己作品發表不出去，就借用一名家名義去投稿二篇。果然發表了一篇，另一篇正要發搞，編者就接作者來信，自己拆穿自己的西洋鏡，說，之所以這麼干，是要考一考編者眼光和態度。這一考是有趣的，比“四人幫”考教授更有趣。但編者却說了，凡事一分為二，才合辯證法。一面承認了這樣的編者是不對的，但一面又說作者這樣“捉弄”編者也不對。大概編者對於此事並不覺得臉紅，如果臉紅，是說不出這樣的所謂“捉弄”的話的。這也是一篇諷刺作品，可以放在契阿夫小說集中的。話扯遠了，殺住吧。

那篇被編者凌遲了的一八藝社社史，爲了實事求是，嚴肅的對待歷史，我是決定重新寫過，找一個沒有八股氣，又不怕作者“捉弄”的地方重新發表一下且不必說。就是我的這些“抄餘篇”，也因此想到還是發表它們一下，使廣大讀者看看，那些是“胡風理論”，錯誤在什麼地方，得點真正的批評，使我能够得點進步。但我只是叫人重抄一過，一字不改

(筆記除外)，完全保留原來面目，則無愧於天下蒼生。

一九八二年三月十日於西湖畔苦瓜棚下。

略談典型

典型人物總是除了共性之外還要有個性的。典型人物如果没有個性，那麼它的典型性也就成了問題了。

典型並不是古典主義的花樣，而是一切現實主義作品的藝術創造。現實主義所追求的也就是創造典型。

現實主義的典型是有個性的。恩格斯所說的“典型環境中的典型性格”一語所指的也應是有個性的典型。而古典主義的典型是没有個性的，它所具有的只是抽去個性的“共性”，也就是公式。古典主義就是靠這個公式起家的。這個公式就是希臘藝術的美的標準——不，在文藝上說，只是羅馬人所傳的希臘藝術的美。有了這個公式，只要照樣填去就是了，彷彿人們的填表格，是不可逾越公式一步的。我們中國的古典主義者們也如此，在文學和美術上也自有一套公式可填；然而填公式的結果總會使作品缺乏血色。所以韓干畫馬不顧師古人而要師造化，因為造化——自然、生活——之中是沒有什麼公式可填的，這時的作者只能是心與物遇，創造典型了。

有些人談典型，就是很容易把“有血有肉的鮮明的個性”的現實主義的典型同抽去了個性的古典主義的公式混淆了，他所注意的只是“共性”，忽略了個性，毫無區別的這麼等同起來。所以創造的結果就會是公式化、概念化，即使作者在主觀上都是反對公式概念，而追求描寫典型的。

我常常說：“典型和公式只隔一張紙”，蓋言其原在相反的兩面，而其間的距離又很近，所以很容易，“差之厘毫，謬以千里”也。

公式本身就是概念的東西，是“共性”的形式表現，但它是抽去了個性的，僵化了的，死了的，它的形式表現是概念的——有着形，却無個性，也即不是形象。典型是共性的形式表象，所以有點近似公式，概念。我之所以說它們的距離很近，即都是描寫共性，但究竟只是近似，而不是等同；不但不能等同，而且是在相反的兩面：一邊是，僵死的格式——公式，一邊是有個性、有血有肉的藝術創造，是現實生活的反映——典型。

要反對公式概念，就必須找出公式概念的病根所在來對症下藥。否則

不易反掉，甚或以公式概念來反對公式概念。

且拿肖像畫為例。有些畫家，他畫肖像的能力是很強的，他平常畫的肖像畫，往往很杰出，但他們一畫到工農兵或毛主席肖像又往往很糟。（我們缺乏肖像畫，這也是原因之一吧，畫得不好，當然缺乏了，不去畫，當然更缺乏。）為什麼？應找原因。有的說，作者立場思想沒有改變好，有的說作者對工農兵和毛主席不夠熱愛，不夠理解。這是完全對的，一個畫家，如果思想、感情、立場沒有改變，不對工農兵和毛主席有熱烈的愛和熟悉不夠，是畫不好工農兵和毛主席的。然而有些作者如果確是對工農兵生活熟悉，思想立場都很好，對工農兵和毛主席也非常熱愛，然而往往畫一般肖像時很杰出，一畫到工農兵、毛主席肖像時就差勁了，那又是為什麼？

我認為這裏還有一個原因，是思想方法和工作方法上的問題了：他想得過多了，他要“創造典型”，他要“概括”，要“誇張”，要“美化”。總之，他把公式當典型了。

我不是說，創造典型、概括、誇張、美化不應該（我反對誇張，理由下邊再說，）這些都是藝術創造所必有之要求和手法，而是說，他把創造典型、概括、誇張、美化等等的用語理解錯了，也就是說，他在那一張紙上找到了相反的一面——公式的一面去了。所謂過猶不及，也正好說明這個。

也就是說，在典型創造中，對於特殊和一般的看法，還有點纏不清似的。

在理論上說，作為一個工人的典型，他是應該具有一切工人的共同的特徵的；在藝術實踐（創作）上，一個典型的工人形象就應該體現所有工人所共有之品質特徵，同時他又有鮮明的個性。這是很明白的，典型性就是所謂一般性。更具體點說，我們在題為“煉鋼工人”這樣的一張畫或雕塑上所看到的形象，它有一般性，但也有特殊性——個性。這裏所說的特殊性就是指的個性，雖然他（煉鋼工人）沒有姓名，但他其實是有姓名的張三李四，他也應該是有姓名的張三李四，只是作者的責任只不過告訴觀眾他是煉鋼工人，却不一定負責告訴觀眾他是姓甚名誰，因為作者的責任和目的只不過是創造一個工人，却不是描寫“某”一工人。雖然如此，但作者究竟是通過某一具體的工人形象（模特兒）來創造工人典型的，所以，它本身就具有了特殊性——個性。這與古典主義的創造典型是從一套清規戒律出發的已有天淵之別了。古典主義的一套清規戒律是：題材應該是希臘的、神話的；男子的美、女子的美的形象應該是怎樣的；各種人物所擺的姿態又是怎樣的規定了的；臉孔是怎

樣形式，眼睛、鼻子又是應該怎樣形式也是規定了的；幾乎可以說，這不但離開現實生活太遠，幾乎要離開了人間！我們中國畫裏面的有些規定了形象格式以及臉型是鵝蛋形的，好人有什麼面部特點，壞人有什麼臉部特點的看相術，一面也固然發展成為臉譜式的“典型”，一面也就成為定型的公式了。有些認為工人的特徵是拳頭大，頭顱小，也是一脈相承的公式應用法。因為它已離開了作為源泉的現實生活，而成為格式的“創造”了。如果典型創造，不是通過描寫具體的某工人而完成的，純然是毫無生活，毫無對象做根據的憑空捏造，那它天然地不但失掉了個性，而且就一定失掉了共性，成為公式概念化。

造型藝術上的典型創造與文學藝術上的典型創造也有某種程度的不同，這不同點，就表現在概括作用上，也分別的表現在誇張手法上。

概括作用，一種是指從很多個工人身上抽出其共通點或者是各自不同的特點集中在也即概括在一個人物身上；一種是就一個人物本身上概括其最明確最突出、最本質的東西。誇張手法和概括作用又應有所不同。概括是集中所有的美和醜。誇張是擴大一切美和一切醜。概括是適當的取捨的加上去，然而它的總和是正常的數目，誇張是倍數的加上去，它的總和不是正常的數目，不是畸重，就是畸輕。

原文到此為止。題目的左角批有“典型”，二字和一個“耳朵”，意云“典型麼”其意當然是說這所談並非“典型”！也即是這不合乎“文藝概論”中的理論標準。而作家、藝術家要創造典型，總只能按照一些誇誇其談而不知道創作的甘苦的理論批評家在文藝概論中所定的規格表去填，等於填戶口表似的不可的。我不相信那一套表格。所以我有句曰“詩無定律方無價”。但我也並不是要在這裏給那些愛發表舊體詩詞而又全不合舊體詩詞的格律，也沒有詩的語言和詩意，只會計字數行數，堪稱算卜士的作者們供理論根據。林黛玉林姑娘教香菱寫詩的教導：“如果有了好句，則不管平仄對偶也可以的”（大意，懶得找原書對了，總不會錯到那裏去的）這話就已成爲一些“算卜士”的理論根據了。罪過呵林姑娘！

聽說文章要短不要長，長了“像女人裹腳布，又臭又長”，短的才好。不知確否，我是會製造“裹腳布”的——但對不起，“阿婆三五少年時，也嘗”短過來的。如果說我的“典型”話頭尚未談定，那就且聽下回分解吧。

一九八二年三月十日

抄餘篇之二

從兩件雕塑談起

“評畫，最好常常先問不學畫的人，甚至老百姓的意見，對於內容，他們是比較懂得多的，接受他們的意見，溶和在自己的意見內。”——盧鴻基《鳳尾什草》。（1943年《新蜀報》、《蜀道》）

創作作家對生活的反映和品評，而藝術批評則是對於“生活的反映和品評”的檢查。這檢查的見證人又是生活中的群眾，評價的準則也就掌握在群眾的手中。

我想就兩件雕塑作品來談這些問題。這些問題，是包括了作家怎樣去觀察生活、怎樣去表現生活，批評家怎樣去品評作品等等問題在內的。

這二件作品，就是去年下鄉回來之後創作的林文霞同志的“餵豬”和鄒廣明同學的“餵豬”。題材、題目都是相同的。林同志描寫一個婦女手持一小桶向前走着，左右圍着幾頭小豬，它描寫出了餵豬生活中的事件，也在描寫餵豬者與豬之間的感情。鄒廣明的作品，只描寫了一個女子靠在桂子上，雙手撈起圍裙拭手，向左轉着頭朝下望着，右邊地上放着一只盛飼料的小桶，但是沒有豬。聽說一般的評價是說鄒廣明的較好，因為它的藝術概括性強，“含蓄”，而林文霞同志的只是一般生活的羅列，散漫，云云。後來又聽說，一年級的同學認為林文霞同志的較好。林作為什麼較好，較好在那裏，我就不知道他們是怎樣說的了。但我以為這確是批評上的一個對立面，而這個對立面，無論在理論的探討上或者創作實踐的研究上都是需要重視的。

我認為一年級同學的看法是對的，林的較好。現在就談我的看法——雖然我不知道一年級同學們的具體而詳細的見解。

我認為林文霞同志的“餵豬”較好，是因為她不但用自己的眼睛去生活中觀察了生活，而且又是比較完滿的表現了生活，也可以說是比較完整的概括了生活。她的確是“羅列”了一些材料——人和豬群（其實也不多幾個）和飼桶，而這些，又正是她所採取這樣一個題材，這樣一個構圖所必需有，必須用的材料，而當她把它們這麼適當的排比了之後，觀眾也並不感覺到這上面

多餘了什麼東西，或者缺少了什麼東西。所以說她是概括了生活。所謂羅列應該是貶詞（我剛才加了引號，算是借用一下而又肯定它），應該是指這上面有着多餘事物，或者指出沒有多餘事物，却確是平平常常的，無甚活趣，死刻板板全無精神而講。現在在這件作品上面，不管它的排比刻劃是否已經盡善盡美，但它確是在刻劃餵豬者與豬群之間的關係、感情，觀眾也就一看了就知道它所描寫的確是什麼，是怎麼回事；如果她能看一看小猪，即使不看，左手的動作能再自然妥貼一點，頭、頸、胸之間聯繫得更自然一點就更好。觀眾從這上面，重新看到了餵豬的這一幕生活面——但它是概括在藝術形象裏面了的，盡管它還是較粗糙了一點，畢竟是完整的。當然，它不是紀念性雕塑，却是一件風俗畫似的作品。它沒有刻劃什麼“象徵意義”，它只是平平常常的描寫了農婦的勤勞熱情，工作熱情，這熱情就表現在她同豬的關係的親切上面。而且，它又起碼是用的老百姓所喜愛的表現形式。我還不知道一般老百姓看了會怎樣評價，只從剛剛進了學校門但尚沒有接觸到雕塑藝術的專門知識和理論見解的一年級同學的評價看來，也約略可以推度多少了。

現在回頭來談鄒廣明同學的“餵豬”。不知怎的，我看了總覺得它缺少了什麼，而且還多少覺得它有點做作。如果沒有那一個小桶和我從作者口裏知道了他的意圖的話，我也許會不知道它所描寫的是什麼人和在看什麼東西。又因為我曾經見到過蘇聯一件作品《工作之餘》，於是，我又覺得作者處理這一題材時，受別人作品的影響之處較多，於是對生活的觀察也就有了個框子，因而獨創性也就少了。

藝術創作中的所謂概括，不過是把生活集中，去毛留皮的，簡要地鮮明地，表現出來，它當然可能是生活的多少“羅列”，但也不是支離破碎的捨取。而鄒的這位女子，題是《餵豬》的；她正在看她所餵的豬在食什麼，但觀眾看不到豬或什麼的，於是也就很難理解她是看的什麼了。可能是看池塘裏的魚，也可能是看別的什麼；但仍然是好像缺少了什麼。宋·陳騭在《文則》上說“簡而理周，斯得其簡也，讀之疑有闕焉，非簡也，事疏也”。就是說藝術的概括，無論概括性如何強，都不應該使觀者生缺少什麼之感。否則就會使人覺得它不完全，仿佛是從一幅完整的生活裏面或藝術品裏面割取下不完全的一塊，而這一塊又不能單獨存在，因為它缺少了一只膀子或什麼的。說是含蓄麼，也不是的。司空圖稱含蓄為所謂“不着一字，盡得風流”云者，是指：

“言有盡意無窮”的意境，仍然不是缺少。“言有盡”者，就是“並不缺”什麼——當然也就是概括——當“意無窮”則是留有聯想的餘地。現在的鄒作“餵豬”正就缺少了豬。也就是顧愷之所說的“空其實對”。或者有人會說，戲臺上表演騎馬，也只用一條馬鞭，而觀眾——除了有些小孩也就沒有人感到缺少了馬，而且中國藝術的特點也就在這裏。我不同意這樣的反駁，因為這是兩回事。戲臺上的表演可以借動作——連續的動作來彌補這個缺點，而在只有一剎那動作的繪畫雕塑上，就實在難於彌補。正像我們要描寫讀書，如果連書也不想描寫出來，也就難於想像了。是的，我也不是說，要描寫一個將軍，就得把他的部下都描寫上去；而只是說，既然描寫的是“餵豬”，而所描寫的餵豬女人又正在轉頭去看豬，却没有豬，於是使觀眾感到它缺少了什麼，不完全罷了。“餵豬”這樣的題目，是需要描寫出人與豬來的。如果題目只是“飼養員”，那麼，它固然可以描寫人與豬，人在餵豬，也可以單獨描寫一個人，不一定描寫豬。但是，如果題目確是“飼養員”也不應只是描寫一個人；而且要是這個飼養員，仍然靠着豬欄，低着頭轉頭過去要看豬，而又並沒有豬，則觀眾也仍然會感到缺少了什麼。所以問題又並不在題目。題目是可以東改西改的，有什麼關係呢？只要不與主題相差太遠，如果她只是撈起裙子揩揩手，不必轉頭看那見不到的豬，只從服裝動作，表情以及個別道具上去刻劃，它也算是完全的作品，觀眾也會滿意；不會感到缺少什麼了。正像我們看了蘇聯的《工作之餘》，會滿意，而不覺得它缺少了什麼一樣，它是簡潔、乾淨，一點不囉嗦。也正像文法上所講的及物動詞和不及物動詞的用法的不同一樣。“我笑”，是可以成為完全句子的。“我餵”，“餵”什麼呢？“餵”的下面，如果不是“豬”就會是別的什麼作為它受字才算完全的。所以，把它當為“概括性強”的作品和“含蓄”的手法的說法，我是不敢苟同的。而且，這種表現手法，我也不以為是中國的，它具有濃厚的洋味，而且是近代西洋濃味。無論構圖、動作，以至“筆觸”，只要翻開西洋近代雕塑集就可找到近似品，偏偏在中國傳統雕塑上又頗難尋找。四大金剛所彈的“無弦琴”也與之不相類。剛從群眾中來的一年級同學看不出它的好處何在，也就說明了群眾對它不熟悉，不理解，不喜愛了。

這樣的比較研究之後，就知道，一個作者，應該怎樣去觀察生活、人物，怎樣去表現生活、人物。“餵豬”既然是風俗畫題材，作者就不必從紀念碑上去構思，“飼養員”也只是架上雕塑題材，作者也不一定從紀念碑上去花腦

筋。於是就知道，林的作品是在生活裏面去觀察生活的，而且是用自己的眼睛去看生活，並且是從生活中剪取下來的縮影，而加以較適當的概括表現了出來的；鄒的作品不一定在生活中，作者是多少拿套子去套取生活的，而且又想得過多了點，把生活割裂了，於是就成爲一件不完全的缺少點另件的作品，勉強的交給觀衆。就知道，作者對於藝術的概括作用，含蓄手法是怎樣理解的。就知道，觀衆對於這兩件同一題材的作品的評價又是怎樣的不同，這不同的評價者又是一則是在學了很多年藝術，一則剛進校門還沒有得專門知識的不同。所以我以爲做批評工作，首先要把所謂專門學識和見解暫時擱一擱，盡量用群衆對生活和藝術品的理解和看法去看作品——一定要先從內容出發，看它是不是表現出了生活，描寫得是否體貼入微，然後再看形式技術；而形式技術又必須是確乎適當的表現出了內容的。因爲群衆對藝術也就像對生活一樣的去觀察感受的，當然，他們也知道藝術並不等於生活，藝術應比生活高。也就知道，我們藝術工作者有一個共同的缺點，就是：學了專門知識，學到了專門見解，就忘記了一般的生活中共同的知識，一般生活中共同的見解，也就是生活中的一般規律——這些，其實正是藝術家所首先必備的，但他們忘記了，也不再增添了；而在老百姓，並不學畫的人，却懂得很多。剛進校門的一年級學生對藝術這門專門學識是缺乏的，但他們的認識是從群衆中來的，也就毫無“專門”的缺點；然而假使久而久之，這邊增進了一點專門知識和見解，那邊忘記了人民群衆中來的原來的生活知識、見解，那他們又會同我們一樣了：對生活缺乏認識，抓住了藝術，丟掉了生活。

我這個看法，也可能是錯了的，但願提出來能得到一點糾正。

一九五九年三月

後記：

這篇文章，是十九年前寫的，曾在校中《百花園》（牆報）上貼出來過。文化大革命後偶然從被幫派體系們干的抄家物資所構成的垃圾堆中拾了出來的。它曾被批判時說是“錯誤的”、“毒草”、“黑文”。現在自己重看一遍，總認不出它“錯”在那裏，“毒”、“黑”在那裏。它只是用藍墨水寫的，却不是用墨寫。這樣的沉冤是說不完的，因爲我的百分之九

十九的文章都不知到那裏去了，想來是一把火燒掉了——確是聽說燒過幾次的。

這一篇既然存在，覺得拿來充充數也是好的，因為又看到了一些作品和論點，依然同這篇文章所說的差不多，而且愈來愈濃似的。當然也想改寫一下，充實一下；但再讀一遍，又覺得，要談的都寫出來了，如勉強拉長下去，也不過增加些可有可無的空話，只能多得點稿費罷了。當然，很多人愈來愈把顧愷之的畫論中的一句“空其實對”都解為畫畫的“對象”——即模特兒，實在令人看了感到毛骨悚然。我這文中所談的也正是這個“空其實對”問題，但覺得不如另行專文談談，這裏就不必畫條蛇足了。

一九七八年九月廿六日晨

又記：

這是一篇談藝術批評和舉實例，也即所謂“理論與實踐相結合”的文字。當然，我也知道，所謂“理論與實踐相結合”，畫者的實踐是指自己的創作實踐而不是指別人的，不能望文生義的亂扯。天呀，我本來就是搞藝術實踐的，做泥像、刻木頭、畫畫兒、寫寫詩，而且還教人怎麼用泥巴“概括”、“誇張”、“虛構”，不就都算是藝術實踐麼。只是我“實踐”都是用手，不是用腳踏，像美國的繪畫大師黑猩猩“同志”那樣就是了。在人類尚未直立行走時，雙手也是放在地上實“踐”的，這是一。第二因為也喜歡談談一些理論、批評批評，從做學生時起就喜愛，叫做“兩條腿走路”，並不是創作不行了才改行去評論的。而且既要教課，就都得談談“概括”、“誇張”的理論以及這好那壞的批評，不能當一個一字不響的教師的。第三，要評論而又舉例，總不能老舉自己的作品來捧場，說“我想來想去還是自己的作品最好”，多麼有“個性”，有“風格”是合乎“抽象派”，你們大家都得放開膽子，吸收“新鮮空氣”的。當然，更沒有舉出自己的作品來說，這才是天字第一號的劣拙作品，你們不要跟我學的。他總只能舉別人的例。這評好評歹，當然舉世界上已有定評的作品最省事又最討好。達·芬奇的《孟娜麗莎》怎樣怎樣，顧愷之的《女史箴》又如何如何，再不就是石濤和尚、楊州八怪（遵命改為“楊州八家”！）。但