

當代

美術

片論

片論

華 夏 著

片論

片論

中国美术学院出版社

华
夏著

当代美术片论

中国美术学院
美术考级教材
中国美术学院
美术考级教材

中国美术学院出版社

(浙) 新登字第11号

责任编辑:林文霞

封面设计:刘乙秀 章 英

当代美术片论

华 夏著

中国美术学院出版社出版

(杭州南山路 218 号)

(邮政编码:310002)

浙江省新华书店经销 浙江新华印刷二厂印刷

开本:850×1168毫米 1/32 印张:12.75

黑白、彩图:76幅 字数:240千

1994年5月第一版 1994年5月第一次印刷

印数:1—800册

ISBN 7-81019-339-2/J·297 定价:29.00元



华夏近影

作者简介

华夏，原名程珊，江西铅山人，1923年生。高中毕业后曾入大学攻土木工程三年，后在重庆国立艺专、北平艺专西画系学习二年。1947年参加革命后，历任冀察热辽联大美术系副主任，中南文工团美术部副主任，中南文艺出版社美编室主任，湖北人民出版社副社长，全国美协《美术》编辑部主任，中国艺术研究院美术研究所现代美术研究室主任、研究员，《美术》杂志主编兼社长，中国美协第三、四届理事，《中国大百科全书·美术卷》编辑委员会副主任、现代分支主编。著作有《形象化的能手》和本文集等。

目 录

华夏美术评论中的艺术美学(代序).....	杨成寅(1)
-----------------------	--------

以唯物史观撰写美术史	(20)
------------------	------

美术的根本性变化	(25)
----------------	------

中国诗画新释——曾景初《中国诗画》序	(29)
--------------------------	------

中国画与“画中有我”	(35)
------------------	------

山水花鸟画的欣赏	(39)
----------------	------

“妙在似与不似之间”	
------------	--

——谈如何克服“如实描写”的倾向	(43)
------------------------	------

美术的局限性	(50)
--------------	------

“民族化”不可以速成	(53)
------------------	------

“吸收”不是“看齐”	(55)
------------------	------

评奖的困惑	
-------	--

——在七届美展座谈会上的发言	(59)
----------------------	------

要正确评估成绩	
---------	--

——在全国美术书法摄影创作座谈会 上的发言	(61)
--------------------------------	------

端正美术的发展方向	
-----------	--

——1991年《美术》新年答问	(66)
-----------------------	------

研讨规律性问题的意义	
------------	--

——研讨会开幕词	(71)
----------------	------

从画稿看“变法”	
----------	--

——《白石画稿》读后记	(73)
-------------------	------

黄宾虹的山水画	(81)
---------------	------

徐悲鸿的艺术成就	(84)
----------------	------

林凤眠“调和”中西绘画的成就	(89)
----------------------	------

潘天寿的艺术创造	(96)
张大千的泼彩与传统	(118)
《张大千墨笔花卉卷》观后	(127)
李可染艺术简评(之一)	(131)
李可染艺术简评(之二)	(133)
李可染回忆艺专生活	(138)
黎雄才的笔墨与《武汉防汛图》	(148)
王朝闻的雕塑《刘胡兰像》	(151)
《关山月画集》前言	(153)
人与环境及其它	(155)
叶、邵、陆、黄的速写	(157)
石鲁作品评论(之一)	
——境能夺人	(159)
石鲁作品评论(之二)	(167)
石鲁作品评论(之三)	(170)
记西安画家谈创作	(173)
油画家冯法祀的“一往情深”	(181)
赖少其的山水画	(183)
方成的哲学漫画	(185)
董寿平美术馆开幕贺词	(190)
观武石画作有感	(192)
袁晓岑的雕塑与中国画	(194)
郑于鹤的雕塑艺术	(203)
李琦的默画像	(219)
侯一民、邓澍的创作之路	(223)
张文俊的山水画	(229)
从连环画《中国古代科学家》谈起	(235)
贺友直的《华佗》	(237)
舒传曦的中国画的新意	(241)

陈志农的剪影艺术·····	(253)
韦江凡的“马”·····	(255)
以意作画姚治华·····	(257)
张凭的突破·····	(261)
《山里的春天》的画意·····	(265)
通讯报导的插图·····	(267)
情景交融·····	(268)
自然流露·····	(270)
寓思想于形象·····	(273)
从整体出发,一气呵成·····	(275)
表现得深,来自了解得深·····	(277)
形象活在脑子里·····	(278)
诚于中,形于外·····	(279)
为创造意境探索·····	(282)
寄情于景·····	(283)
画更多这样的好年画·····	(285)
笔墨未到气已吞 ——简评叶浅予的速写·····	(287)
梦中笑意的联想·····	(289)
祝蔡若虹同志从艺六十周年·····	(291)
赞《王朝闻集》的出版·····	(294)
贺力群同志从艺六十年和八十华诞·····	(296)
忆张振铎同志·····	(297)
访日书感·····	(302)
后记·····	(309)

华夏美术评论中的艺术美学

(代序)

华夏先生的美术评论文章,过去我是看了不少的,但写序不能仅凭印象,于是,把他的全部选稿仔细看了两遍并作了一些笔记。总的印象是,华夏的这数十来篇评论文章,虽然只是就某些具体作品或我国当代美术发展中的某些现象而发的,但其中却一直贯穿着某种统一的观点和主张,如果把这些观点和主张加以梳理排列,就可以看到一個相当有系统的美术理论体系或艺术美学体系。这个体系主要有以下几部分所组成:方向、方法、功能多样统一论,艺术本质论,美术特征论,艺术加工论,中国传统美术特色论,发挥特长论,唯物辩证方法论。下面依次作一些简介与略评。

(一)

艺术的方向、方法和艺术的功能问题,是任何严肃的艺术评论家不能不关注和涉及的。无庸讳言,在80年代后半期,我国美术评论在导向上曾一度显得模糊不清,甚至迷失了方向:现实主义创作方法被忽视甚至遭曲解,把它看成是自然主义或艺术性不高的同义语;“西方现代主义化论”和“自我表现论”甚为得势;有些美术作品失去了理想;为人民服务被视为低级庸俗;认识、思想教育和审美功能统一论被“纯审美”功能论所取代,而“审美”又被仅仅理解为视觉形式的玩弄;“双百”方针被用作“胡作非为”的挡箭牌,以马克思主义为指导思想的美术评论文章极难发表……。与这种导向

相对照,华夏的美术评论文章在美术方向、方法和功能观方面,就显得至为明确而坚定。华夏的美术评论,能够坚持党的“二为”方向和“双百”方针,坚持马克思主义的美学原则;他认为最美最有价值的美术是以人民生活为描绘对象并有助人民群众奋发向上的美术;主张为人民服务的美术应当以现实主义为主要创作方法,并在此基础上运用其他为人民群众所能接受的方法;主张为人民服务的美术可以而且应当具有教育、认识和审美等多方面的社会功能(当然在具体情况下完全可能以某种功能为主);同时认为,为人民服务的美术应当丰富多采;还认为具有教育意义并富有民族特色的作品应居于主要地位。华夏的美术评论导向显然是社会主义美术、人民美术的导向。令人遗憾的是这种正确的美术评论导向在80年代后半期曾一度被另一种美术评论导向所歪曲与掩盖了。

显然,在美术的方向、方法、功能观问题上华夏的主张可以说是“有主次论”,或者更确切地说是“多样统一论”。有主次与有标准相联系。丰富多采的社会主义美术不能没有主调或主旋律。例如华夏于1960年以《关于主要与次要》为题的文章,就是针对当时题材无主次的错误观点进行批评的。近几年他对于我国80年代后半期美术发展的总体评价就贯穿着他的“多样统一论”或“有主次论”。他在一次发言中论证说:“当我们要对整个美术创作来进行评价时,就得用这样一个标准来衡量:那就是发展社会主义美术创作的方向、方针执行得如何?美术创作的任务完成得怎样?换言之,就是主旋律与多样化发展的要求是否都得到了实现,而且更重要的是主旋律作品是否得到应有的发展。所谓主旋律就是指表现人民革命与社会主义思想内容,以及一切有利于社会主义精神文明建设的作品。”(《在全国美术书法摄影创作座谈会上的发言》)华夏早在他为多卷本《中国美术史》所写的前言中就强调美术创作在多样化中必须有主调。“凡是对人民有益的,表现任何题材内容的作品都可以允许;为人民喜爱的,任何美的形式风格都可以发展。但

是,必须明确的是,应当着重地予以发展和提倡的,是表现社会主义、爱国主义内容和在形式上具有中国特色的作品。”(《以唯物史观撰写美术史》)华夏关于“允许”与“提倡”的论述,也体现着他在方向、方法、功能问题上的“主次论”。他说:“‘允许’不等于‘提倡’。我们近几年的失误,就在于错把只能‘允许’尝试的东西任其自流发展,甚至加以‘提倡’。”(《在全国美术书法摄影创作座谈会上的发言》)华夏主张把“二为”与“双百”视为前者引导后者的统一体。(同上文)

应当说,华夏关于我国社会主义美术方向、方针、创作方法、目的和功能诸问题的宏观论述和主要提法是明确的、正确的,其中贯穿着辩证的观点。确实如此,我们的美术不能没有正确的方向方针,不能没有主导的方法,不能没有自己的特色,不能没有它的社会功能。这方向目的就是为人民服务,为社会主义服务;发展社会主义美术的方针就是在“二为”前提下的“百花齐放,百家争鸣”的方针,这主导的创作方法就是现实主义;社会主义美术的主导的社会功能就是在尊重审美规律、艺术规律的前提下,在发挥艺术的审美功能的基础上实现其认识功能和教育功能。主旋律与多样化相统一的提法正是贯彻在“二为”方向制约下的“双百”方针。江泽民同志在党的十四大报告中论及文艺时,不仅明确提出应“坚持‘为人民服务、为社会主义服务’的方向和‘百花齐放、百家争鸣’的方针”,而且着重提出了“要重视社会效益,鼓励创作内容健康向上特别是讴歌改革开放和现代化建设的具有艺术魅力的精神产品”。对照十四大精神,就应当承认华夏关于美术的“有主次论”或“多样统一论”的宏观主张是正确的,体现着社会主义美术评论和美术创作的正确导向。

二

任何创作家和评论家在脑子里都存在着对艺术是什么这个问

题的或明确或模糊的回答，都悬着一个评价艺术作品的优劣美丑、水平高低的审美标准。华夏在写评论文章时也不可能没有这样的回答和这样的标准。这回答和标准中的关键，就是与艺术价值相联系的艺术本质观。在华夏看来，艺术决不单单是艺术家主观的表现，也决不单单是客观的反映或再现，它是主客观两方面的有主次的辩证统一。这种观点应该说属于艺术常识，也是艺术真理。但因为常识太平常，真理太朴素了，所以往往为有些作家或理论家所忽视甚至轻视。华夏在美术评论中多次强调这种常识或真理。他说：“艺术形象与生活的形象不一样，就在于它反映客观的同时要表现主观。”（《中国画与“画中有我”》）“从严格意义上讲，任何艺术都是主客观的统一，不同的只是有的偏重于客观，有的侧重于主观而已。”（《访日书感》）

艺术主客观统一论使得华夏既反对“‘如实描写’”，也反对离开现实的主观臆造或单纯“自我表现”。与“如实描写”和主观臆造相对立的正确的艺术方法，华夏称之为“概括描写”。他认为“概括描写”符合艺术与生活的主客观统一的辩证法。他说：“如实描写与概括描写的方法产生于两种不同的思想方法：后者强调生活与想象和理想的结合，要求主客观统一，这是唯物辩证的方法；而前者，片面强调客观，无疑，是形而上学的方法。总的说是画家不了解艺术与生活的辩证关系。”（《妙在似与不似之间》）什么是“概括描写”？华夏说，“概括描写”“把生活和理想、想象揉在一起，从而塑造既有概括意义又有艺术魅力的形象。只有这样的形象，才不是生活现象的平板记录和说明图，而是比生活更高更理想，能给人以精神上的影响的艺术形象。概括就包括想象，在艺术创作中强调理想和想象很重要，‘如实描写’的致命伤就是既缺乏想象又缺乏理想。所以要克服‘如实描写’的倾向，就是要在创作中发挥想象、表现理想。当然不是凭空臆想，而是在生活的基础上去想象去提高，也就是把现实与理想结合起来。”（《妙在似与不似之间》）直到近几年，

华夏还援引李可染先生的一个生动的说法：写生要忠实于客观景物，但又不要“愚忠”。（《李可染艺术简评》）“愚忠就是没有理想、不运用想象、不作艺术加工的所谓‘如实描写’。（同上文）

华夏关于艺术的主客观辩证统一论，与他对艺术的社会功能的理解相联系。艺术对人的影响是精神上的影响。因此艺术在反映、描绘现实对象时必须加强形象对人在精神上（通过审美）的影响。华夏说：“生活里的牡丹、荷花固然美，但经过齐白石加工的迎风招展的牡丹和动乱飞舞的残荷，则更能够影响我们的精神，使我们感到艺术创造的美。”（《妙在似与不似之间》）正因为华夏强调艺术对人们精神的影响，而这种精神影响又必须是通过反映客观又表现主观的生动的、美的艺术形象，所以他在美术评论中两面开弓，一方面反对带自然主义性质的“如实描写”，一方面又反对主观臆造，而主张现实主义性质（或与积极浪漫主义相结合）的、符合艺术本性的“概括描写”。艺术“本体论”与艺术“功能论”统一在一起了。

三

特殊与一般、个性与共性相联系而又有区别。华夏在这种哲学原理的指引下正确地看待所有艺术共有的一般规律和美术独有的特殊规律。华夏强调造型艺术视觉形象的特征，但他并不认为美术视觉形象仅仅“可视”，而主张美术视觉形象“可视”与“可想”的辩证统一，主张“寓‘可想’于‘可视’”。华夏深知，也象别的艺术一样，美术有它的“局限性”，但他并不把这种“局限性”孤立起来，而是认为美术的局限性与优越性（即特长）相联系、相统一而存在。他主张美术家“在局限范围内打天下”。

华夏对美术的局限性与优越性的辩证关系，作了如下的分析：“应该看到，局限性存在的地方，就存在着优越性。绘画办不到文学的事，是局限性，而绘画却可以做文学所不能做的事，这又是优越

性了，而同时也是特性。‘回眸一笑百媚生’的诗句，有视觉形象所不及的长处（可以让你自由地去想象，想象出有多美就有多美），而对莫娜丽莎微妙笑意的生动描绘，却又非文字所能及。这就是互有长短，不能说哪个好哪个不好。”（《美术的局限性》）确实如此。正如华夏所说，“恰恰是由于互有长短，所以才有互相并存的必要性，也才有‘百花齐放’即整个艺术繁荣的可能。没有特殊性和个性的事物是不存在的。没有局限性的艺术也是不存在的。这是客观规律，没有例外。任何艺术都有共性，但只有当它能够在局限范围之内，充分发挥了它的个性的时候，亦即按照客观规律发挥了它的特长的時候，它才可以在艺术百花园中大放异彩，也才可以有与百花争妍的可能。艺术家本领的高低，绝不在于他能否超越艺术的局限性，而在于他能否利用它，能在局限的范围之内施展才能；当他越是能够遵循而不是超越艺术的规律的时候，他就越是可以成为这门艺术的能手，也就越是可以在局限范围之内为所欲为而‘不逾矩’，即‘由必然的王国到自由的王国’。这才可能攀登艺术的高峰。如果齐白石不是善于遵循而是企图超越花鸟画的规律，要用花鸟画表达它不能表达的东西的话，那就不能设想，齐白石将成为一个什么样的画家。同样，一切造型艺术家，如果不是遵循视觉形象的规律，在视觉形象的局限范围内下功夫，而是要想使造型艺术兼有文学、戏剧等艺术所长的话，那也就同样不能设想，将会引起什么样的后果。由此可见，造型艺术的局限性并不是什么坏东西，要想超越是不可能也不必要的。要想造型艺术发挥更大的作用，只有真正懂得和掌握住它的独特的规律，在局限范围内去打下。”（《美术的局限性》）

华夏的这种分析论证是正确、全面而深刻的。在阅读这几段文字时，不由地暗暗叫好。华夏紧紧抓促哲学上的一个与特殊（个别）的辩证法，紧紧抓促艺术的共性与个性的辩证关系，结合当时有些美术创作家忽视美术独特规律的情况，撰写了《美术的局限

性》一文，在当时起了很好的作用，受到美术界的普遍赞赏。这篇文章的基本观点和理论至今仍不失其指导意义。与几年前美术界出现的某些现象和观念相对照，便可看到华夏在美术独特规律论述方面的超群出众之处。例如，有的否定美术作品的思想性和表现广泛深刻内容的可能性，把美术作品仅仅看成是一种可视的形式，走向了形式主义；有的把细节描写的作用的无限夸大，谨毛失貌，还美其名曰“照相现实主义”；有的企图冲破美术可视形象在表现内容上的可能性，高喊要表现高深莫测的“哲理”，把美术作品变成了“天书”或谁也猜不透，连作者也讲不出谜底的谜语，如此等等。结果不是降低了美术的表现力和说服力，就是消灭了美术自身。凡此种种，都表明有些美术家不理解美术的本质和特征，不知道华夏所说的“在局现范围内打天下”，不懂得如何使美术形象“可视”与“可想”的辩证统一。

美术形象是视觉可以直接感受的形象，它应当是生活真实的反映（或再现）与美术家主观情思意趣和审美理想的表现。在静态的可视的美的造型上的协调无间的融汇或结合。华夏显然把用“可视”代表造型艺术的美的造型，用“可想”来表示这种美的造型可能有并应该有的主客观两方面的内涵或意蕴。华夏在评论潘天寿先生的艺术创作时发挥了他关于美术形象“寓可想于可视”的美术特征论。他指出：“甚至应当承认，寓‘可想’于‘可视’是包括绘画在内的造型艺术的重要特征。各种造型艺术的作品，总是以能引起比有限的可视形象更深刻、更广泛的感受、体验与联想为上乘。因此，既能满足眼睛的欣赏要求，又能动人心脾、发人深思，寓‘可想’与‘可视’（包括寓动于静、寓时于空和寓无限于有限……）的绘画创作，应当得到足够的重视。”（《潘天寿的艺术创造》）我国古代优秀画家“往往能以极简练的可视形象，传达出隽永幽微、耐人寻味、具有与我国古代优秀诗歌所共有的那种‘言有尽而意无穷’的情思意想。”（《潘天寿的艺术创造》）这样，华夏对美术特征的论述在重视可视

形象特征的前提下指出了美术表现的有限而又无限的广阔范围。

四

华夏关于艺术本质的主客观统一论和关于“寓可想于可视”的美术特征论,发展下去,合乎逻辑地产生了他的艺术加工论。“所谓加工,就是运用取舍、提炼、概括、集中与夸张想象等手法,使题材变为具有艺术感染力的形象。”(《忆张振铎同志》)。

艺术加工是与艺术典型化的要求相联系的,也是与艺术的特殊功能相联系的。“生活固然可以给我们以影响,但经过艺术加工的作品,就可以在更高更理想的程度上给我们以影响。”(《妙在似与不似之间》)

华夏主张的是有对象即有题材的艺术,因此,他理解的艺术加工是在真实而生动地描绘和表现客观题材内容的基础上进行的。也因此,他认为,艺术加工首先是题材选择的问题。什么样的题材才是对美术创作有价值的题材呢?华夏说:“绘画的题材内容,至少有两个条件:一是值得画,二是要画得出来。值得画就是要有意义,能显示事物的本质,能引起美感;画得出来,就是能用绘画的视觉形象来表现,符合绘画的特点。”(《妙在似与不似之间》)这样,就从美术的审美特性和可能性以及美术作品可能包含的主客观内容与价值两个方面把选择题材的原则作了科学的规定。

客观对象或题材本身,与美术作品的形式和内容有关,但并不就是美术作品的形式和内容本身。这就要求对题材进行艺术加工。华夏认为选材后的艺术加工,其最重要的根据是主题(或主题思想)的表达。他把主题思想看成是艺术加工的“纲”。他说:“既然加工是用概括的艺术形象表达主题的手段,那么,主题就好比是带动一切的纲。”(《妙在似与不似之间》)为什么这么说?因为,“若要表达一定的主题,那就决不会满足于‘如实描写’,而要想尽办法去加工,直到能以比较生动的艺术形象体现出主题思想为止。”(《妙在

似与不似之间》)华夏以张文俊《梅山水库》的创作过程来说明主题与艺术加工的关系,并说明生活真实与艺术真实的关系,以及说明提炼、集中、删除、加强……等艺术加工手法。他说:《梅山水库》“除了笔墨技巧的新颖、和谐之外,就在于把生活中的精彩部分更好地提炼和集中了起来,生活与想象也结合得好”,“作者把本来并不靠近的场面搬在一起,与主题有关的东西集中了起来,把无关的东西大量删去,这就使水库建设的浩浩荡荡、轰轰烈烈的气氛得到了充分的表现。”(《妙在似与不似之间》)但是,对于华夏,主题思想并不是抽象的、纯理性的。华夏在强调艺术加工以表达主题思想为“纲”的同时,也强调要表现美术家的直观感受。他以姚治华的山水画创作为例说,姚的作品可以说是“画感受”的结果。“由于对客观景物的感受里,就包含着客观景物本身及因景物激起的情意在內,因而‘画感受’就不单纯是表现主观或客观的任何一方,而是符合艺术规律的主客观的统一。”(《姚治华画集前言》)主题思想中包含美术家的感受。

关于想象在艺术加工中的重要性,华夏多次作了论述。他认为,即是画肖像画和画速写也不能没有想象的参与。而想象又与丰富的形象记忆相联系。他说:“绘画是一种艺术创造。艺术创造的主要方法是想象,而想象与形象记忆不可分。”(李琦的默画肖像也包含一定的想象成分。)”(《李琦的默画像》)华夏对叶浅予、李琦和贺友直的形象记忆和想象能力是非常称赞的。他主张在美术院校的教学中要加强形象记忆和默写的训练。他说:“作为一个独立的艺术品种,默写肖像应当发展。为了促进它的发展必须在绘画技法的基本训练中,提倡与发展关于形象记忆力的教学与锻炼。”“此外,提倡形象记忆的更大意义,还在于它与美术形象创造力的提高的关系上。”(《李琦的默画像》)华夏认为,如果把记忆画和想象画列为正常的绘画到基本功的训练课,就能使学生在“对着画”之外,再加上“背着画”的基本功,从而收到如虎添翼的功效(同上文)。华