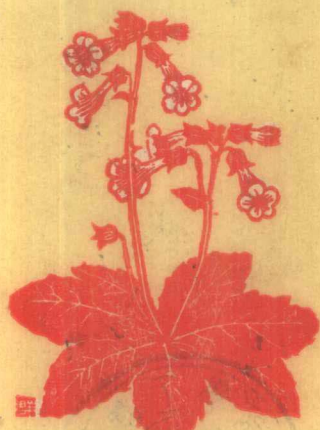


力群美术论文选集



人民美術出版社

821
87822

200341

力群美术论文选集



人民美術出版社

力群美术論文选集

出版者：人民美術出版社

北京东總布胡同 10 号

責任編輯—朱章超 装帧設計—曹 浩

印刷者：北京五三五工厂

發行者：新华書店

北京市書刊出版營業許可證出字第 004 号

1958年 6 月第一版第一次印刷

开本：787×1092 1/25 印張：10 21/25

印數：1—1,200 統一書号：8027·1314

前 記

近些年来，我在做美術編輯工作和美術創作工作的同時，還寫了一些有關美術的文章，發表在“美術”月刊、“文藝報”和“光明日報”等雜誌報紙上。這些言論大都是針對當時美術運動中的實際情況而發的。我的意圖是想根據馬列主義的藝術觀點發表自己對於當前美術問題的一些看法，但由於我的馬列主義修養較差，理論水平不高，因此這些意見就不可能是都很正確的。

黨的“百花齊放，百家爭鳴”的文化藝術政策給了我很大的勇氣，使我敢於把這些文章選成一個集子和讀者見面。古人云：“愚者千慮必有一得”，也許我的這些不成熟的意見對推動美術創作和美術理論的向前發展還多少有點好處，也許它們對愛好美術的青年們還多少有一些參考價值。願讀者們在讀我的這些文章時，能批判的接受。

這些文章在編輯過程中大部作了一些修改。我盡量使自己的立論減少一些過於偏激或不充分的地方。但由於自己對某些被提到的美術作品可能有所偏愛，並且是和當時的一般美術創作比較而言的，因此在分析它們時仍有估價過高之處也所難免。諸如此類的缺點一定不少，我誠懇地等待着讀者們的指正。

文章中提到的美术作品很多，但为了不致使書价太貴，所以不能讓插圖太多，只能尽力壓縮选其中一部分附在書后。这
是要請讀者們原諒的。

作 者 1953.1.5.于北京

目 次

談深入生活·····	1
批判溫堡桐錯誤的艺术思想·····	7
談齐白石的花鳥草虫画·····	22
从天才談起·····	32
談風景画·····	38
談創作經驗·····	47
論新年画的創作問題·····	54
重視群众喜爱的新年画創作·····	62
論年画的形式問題·····	68
中国的版画·····	73
論木刻創作諸問題·····	79
談“古元木刻选集”·····	87
“李樺木刻选集”序·····	96
版画艺术的新收获·····	106
論套色木刻的特点与色彩·····	112
談几幅版画的魅惑力·····	122
凱綏·珂勒惠支及其“紀念李卜克內西”·····	128

凱綏·珂勒惠支在中國	132
“日本木刻選集”序	135
“德意志民主共和國版畫選集”序	144
“墨西哥版畫選”序	151
評“大眾圖畫出版社”的連環圖畫	158
連環圖畫“童工”的成就	168
評連環圖畫“我要讀書”	177
談剪紙	182
略談窗花剪紙的特點	186
發揚民族繪畫和印刷的傳統	189
畫家們應重視為新生一代服務	194
“蒙古人民共和國美術作品選集”序	198
“參加第五屆世界青年與學生和平友誼聯歡節中國美術作品選集”序	204
新穎美觀的波蘭宣傳畫	210
談青年美展中的幾幅油畫	214

談深入生活

——紀念毛澤東“在延安文艺座談會上的講話”發表15周年

毛澤東同志十五年前在延安文艺座談會上的講話，用馬克思主義的觀點，給我們解決了很多帶根本性的文艺問題。這次座談會後，由於文艺工作者在文艺思想上有所提高並認真地實踐了他所指示的為工农兵服務的文艺方針，因而在文学藝術上取得了輝煌的成績。現在，文艺工作者們用長期實踐的結果已充分証實了毛澤東同志的這一有歷史意義的講話的正確性。

各種文学藝術都有它們自己的特點，但在很多帶根本性的原則問題上卻有其共同性，因此毛澤東同志在延安文艺座談會上的講話，對各種文学藝術就都有指導作用。我們既不應該強調了各種文学藝術之間的共同性，而忽略了它們的特殊性；也不應該強調了它們各自的特殊性，而忽略了它們之間的共同性。這兩種片面性對於各種文学藝術的發展，都是有害處的。

例如毛澤東同志在講話中曾着重指出“中國的革命的文学家藝術家、有出息的文学家藝術家，必須到群眾中去，必須長期地無條件地全心全意地到工农兵群眾中去，到火熱的鬥爭中去，到唯一的最廣大最豐富的源泉中去，觀察、體驗、研究、分析一切人、一切階級、一切群眾、一切生動的生活形式和鬥爭形式、一切文学和藝術的原始材

料，然后才有可能进入创作过程。”我想，这些原则性的提示对各种不同的文学家和艺术家来说，都是适用的。

然而在美术上，目前不仅有片面重视提高技术轻视艺术源泉的现象，而且如何深入这个源泉，如何体验工农兵生活，如何获得美术创作的原始材料，大家的看法也不一致，因此还有共同来探讨的必要。

目前我们的美术作品虽然数量不少，但反映工农兵生活的创作较少而且多半不够深刻。这些作品既缺乏浓厚的生活意味，也缺乏真实动人的工农兵形象和画家对这些人物形象所流露的深厚感情。有的作品甚至由于对生活的不熟悉而发生了艺术情节上的错误。所以它们就难于有深刻的思想性和强烈的感染力。

产生这种现象的根源固然和美术家的艺术修养和技巧水平有关，但其根本性的原因还在于全国解放以来，我们的很多美术家没有认真的长期的深入工农兵生活，没有深入的观察，没有在体验生活时和群众打成一片，和他们做朋友，了解他们的内心世界，从而改造自己的思想感情。由于艺术的根苗不能扎在生活的深厚的土壤中，所以它的枝叶就不可能肥硕，就不可能茂盛，这是当然的事。例如有人说现在反映劳动人民生活的木刻，不如延安时代和解放战争时期的亲切动人，这是很有道理的，那时木刻家到火热的工农兵生活斗争中去，有的历时三载，有的历时一年，而且即使回到机关也还是在农村，他们和农民群众和八路军的关系是非常密切的，因而表现在作品上就有生活的真实感，就有了农民和战士的动人形象，就有了画家对生活的真挚的感情和对于所歌颂的对象的深情热爱。

然而近些年来我們的画家不但很少較長时期深入工农兵生活，而且在短时期的生活中也有些同志不大重視在生活中去熟悉劳动人民，不肯和他們交朋友，不肯向劳动人民学习，了解他們的思想感情，从而改造自己。他們不适当地強調了造型艺术家和文学家體驗生活的差別性，而忽略了他們之間共同性，因此只強調了在生活中画速写画人像的重要意义，而忽視了多方面观察生活，和群众談心，研究和了解人的行动和性格，發現他們的新的品質和落后行为的重要性。这样的結果，即使有很熟練的技术，也难以从生活中選擇、提煉、集中，难于进行創作構思，难于創造富有真实感和生命的人物形象。我們知道只有熟悉了生活，才能根据丰富的生活进行創作構思，只有熟悉了生活中的各种人物，才有可能根据生活中的人物塑造艺术上的典型形象。所以毛澤东同志特別強調地說：“我們的文艺工作者需要做自己的文艺工作，但是这个了解人熟悉人的工作却是第一位的工作。”秦曼同志在“美术”1957年一月号上“兩張画像”一文中談到，从他自己的下乡体会中証明：画家下去“只要多看看，多写生，就可产生好作品”的論調是很片面的。而必須“通过斗争生活实践，結交朋友，熟悉各种人，尤其是先进人物。”“了解人的性格、思想、心理狀況”、“同时必須結合了解过程来多作写生、探索外形和內心的联系。通过这样的劳动积累，漸漸为塑造真实的典型人物形象准备条件。”我觉得这些經驗和道理是正确的。

文学和繪画，由于它們的性質不同，反映生活和描写人物的手段不同，因此文学家和画家在生活中的着眼点和記錄生活素材的方式不同。画家要用画家特有的眼光来观察人，观察生活，他們要認識可

視的形象中的生活意义，所以他們总是選擇那些最适宜于通过可視的繪画形象描繪的有意义的、动人的生活情节和人物形象作为創作素材。他們用速写和默写来記錄各种有性格的美的或丑的人物姿态、表情、动作，他們要觀察各种重要事情發展过程中的各种人物的心理表情和姿态，并記取人們在事件过程中的最富艺术性的和最深刻地体现出本質的重要瞬間视觉形象。所有这些都是画家比之文学家在深入生活时更应強調的方面。但在必須了解人这一点上他們是相同的。例如有的小說家下乡后，只重視了解生活故事，收集語彙，而不重視研究人了解人，結果回来后創作出来的作品，有故事有情节，有漂亮的語彙堆砌，而沒有人物，即沒有活生生的有性格的人物，沒有典型。而画家也是如此，有的人下乡后單注意繪画場面，生活細節，而不重視研究人了解人，因而画出来的作品也是只有生活場面和一般性細節，而無有生命的有个性的真实动人的人物形象。因此这些作品都不能給人留下深刻的印象。都不能打动人心。

当然也有这种人，他們只看到各种文学艺术之間的共同性，因而否認了它們独自的特殊性。如与秦曼的文章同期發表的蕭采洲的“美术工作者如何體驗生活”一文中指出：有的領導者为了強調美术工作者深入生活和群众打成一片，改造思想感情，就要求他們忘記自己是美术工作者，并禁止美术工作者在體驗生活时背画具画速写。这显然是錯誤的。这些为創作搜集素材的工作不但應該做而且必須做。沒有这些参考素材，显然对創作是有損失的。但我也不同意蕭采洲的这种說法：他說，“就在这种指导下，同志們丟开了画笔，下到工厂农村去了。和群众以及和干部的关系也都勉力达到領導上的要求。但

回来进行创作时，由于在体验生活中不是按照美术工作者的特点，没有在生活中去汲取创作题材并同时收集和记录创作所需要的生活形象，于是只好从体验生活的思想和体会中，抽出空洞的政治概念，再到各种参考资料——画报和圖片中去找创作所需要的形象，结果创作出来的一些东西，就是公式化、概念化平淡枯燥的政治条文的说教和图解。”如果说“由于原来就缺乏美术专业的基础，加上在这长期体验生活中經年累月的擱笔不画”，在创作中，“遇到了很大的困难”，这是令人可以理解的。但因此就作出结论说以上方式的下乡等于不下乡，因而仍然产生“公式化、概念化”的作品，这样的说法却是颇值得研究的。我想：我们肯定这种下乡方式有缺点，并不等于说它对画家毫无好处。如果说認真深入生活之后（只是体验时没带画具，没画速写）仍然产生了公式化、概念化的作品，恐怕是不应完全怪深入生活的方式的，也得考虑画家的创作方法和艺术修养是否有问题，否则就是没有認真深入生活，認真研究人了解人。为了说明这一看法的不正确和片面性，我不妨谈一谈一些画家的实际情况，抗日战争初期，在太行山敌后火热的战斗生活中有些画家生活了好几年，当他们回到延安时，由于战斗生活的艰苦，他们从前方没有带回任何速写来，这对于他们说，当然是创作上的一件憾事；但他们畢竟是認真地長期地深入了生活的，其中有的同志也是有相当的艺术修养和正确的创作方法的，因此他们之中有人在延安仍然根据记忆，根据長期生活中的感受创作了很多动人的、既非公式化又非概念化的优秀木刻作品。这些作品受到了国内外人士的重视。这些同志之成为革命的艺术家的，应该说人民养育了他们的。因此我们不应抹煞即

使是不帶畫具不畫速寫，而深入工农兵生活对一个画家的好处（当然，我們不能片面地提倡这种方式）。

在我看来，美术家下乡下厂的收获本来应该包括两个部分，一部分是繪画技巧練習和創作素材上的收获；一部分是思想上和生活感受、生活知識上的收获，以及生活形象和人物形象在头脑中的深刻理解的收获。前者基本上是有形的，并可作为創作参考用的；后者是无形的，潜在的，在創作的構思和創造人物形象时起重要作用的。这两种都来源于生活，但彼此之間存在着区别。兩者应联系起来，并把后者作为主要目的。我想，作为一个人民的画家在考虑这些問題时，不应太“功利主义”了，应作長期打算。每次下乡下厂固然应在画袋中裝回东西来，应在體驗生活后創作出作品来，但更应看重生活的积累。所謂“放長綫釣大魚”也就是这个意思吧。因为有些生活感受不一定在一次深入生活后馬上对創作有用，它可能在以后接連不断的深入生活后，对創作發生作用。例如石魯的“古長城外”的構思就是依賴生活的多次积累的。也有这样的情况：某种熟悉了的生活情节和某些熟悉了的人物形象，虽然永远活在画家的心里，但平时是潛伏的，可是在某次構圖时，它突然出現在筆下了，連画家都会覺得它来得偶然，好像是一时的灵感或“神来”，其实何尝是“神来”呢，不过是潛伏在記憶中的生活的和人物形象的儲藏，經過思維的提煉，結晶，在一定的創作冲動下，把它从記憶中挖掘出来了。因此我們不能看輕生活的积累与儲藏。

1957年5月發表在“美术”月刊。

批判溫肇桐錯誤的艺术思想

溫肇桐于一九五一年著作的、由上海大東書局出版的“論新现实主义艺术創作”，是一本有很多錯誤的書，其中除了一些关于文艺問題的不正确的陈旧見解外，还有非常严重的非馬克思列宁主义的庸俗社会学的观点，以及胡風在民族形式問題上的反动言論的重复。他在这本書里指的所謂“新现实主义”，應該說就是指社会主义现实主义。因为他所引用的文章都是日丹諾夫和高尔基等关于社会主义现实主义的理論文章；他所論述的所謂新现实主义艺术創作，也是苏联和新中国成立前后的属于社会主义现实主义范畴的艺术創作。因此我們根据社会主义现实主义的精神和特点来考察本書的各种論点是完全必要的。

這本書开头这样說：“日丹諾夫同志天才的指出今天的艺术創作要：‘不但表現我們人民的今天，而且还展望他底明天。’这就是告訴我們，創作艺术，一定要为人民服务。”并說，“新现实主义艺术創作的要求”首先是“提出了問題，同时也解决了問題”。

从上面看作者如何引用日丹諾夫同志的話和他自己的論点，我們就可以看出他对于新现实主义，即社会主义现实主义艺术創作的重原則是不弄清楚的，他未曾指出新现实主义真正“新”在哪里，因此

就不能够指出它和旧现实主义艺术創作的本質性的区别。作者說新现实主义艺术創作的要求首先是“提出了問題,同时也解决了問題”。我們要問,难道旧现实主义的艺术創作就沒有提出問題解决問題的要求嗎?如果以为所有的旧现实主义作品都仅仅是消極地批判了当时的现实,而沒有“解决問題”的積極因素,这不論在文学上和艺术上都是一种陈旧的看法。这种曾經相当流行的見解,在苏联已經受到了批判。当苏联的文艺批評家B·叶尔米洛夫論到B·布尔索夫著的“高尔基的‘母亲’与社会主义现实主义問題”^①一書时說:“布尔索夫的書中另一个动人之点,就是他駁斥那种不幸现在还相当流行的見解,即俄国批判现实主义文学只批評现实而不确立肯定的理想。作者認為果戈里虽然在創造正面人物形象的試圖上遭受到失敗,但在他的作品中,对于我們有价值的,仍然不仅是揭發現实中的否定事物,而且是确立应有事物、未来事物的肯定的道德美学理想的意向,这个想法是正确的。”

可是溫肇桐的观点却正与以上的看法相反,当他簡單地談了十九世紀法蘭西的画家米勒和柯尔倍的“拾穗”、“石工”等繪画后說:“在表面上看,这些艺术是提出过問題的,但沒有解决問題,因为,这些艺术家不是站在劳动人民的立場提出問題,所以不可能而且也不必来指出解决問題的方法的。只有新现实主义的艺术創作,才有可能和必要。这也就是衡量艺术之是否新现实主义的創作的一个重要标准,同时也就是衡量这种艺术之能否为人民服务的一个标准。”这里我們姑且不論“这些艺术家”是不是“站在劳动人民的立場”以及是不是有“必要来指出解决問題的方法”;而且也暫不去研究

“拾穗”、“石工”等繪画是不是也有積極的因素，有沒有“确立应有事物、未来事物的肯定的道德美学理想的意向”。現在我們就全当这些艺术真是所謂“提出过問題，但沒有解決問題”的，那么請問能不能因此就概括了所有的旧现实主义的艺术，从而認為“只有新现实主义的艺术創作，才有可能和必要”“指出解決問題的方法”呢？我覺得是不能够的。

現在我們来看看作为旧现实主义巨匠的俄罗斯偉大画家苏里科夫的油画“斯切潘·拉辛”、“苏沃洛夫越过阿尔卑斯山”；列宾的油画“宣傳者的逮捕”、“拒絕懺悔”、“意外的归来”以及“查坡罗什人写信給土耳其苏丹”吧，难道在这些作品里仅仅是消極地“提出了問題”、只批判了当时的现实而不确立肯定的理想从而企圖“解決問題”嗎？显然不是的。在这些作品里不但塑造了正面人物，歌頌了俄罗斯人民革命的和爱国主义的英雄，而且也歌頌了人民的乐观主义和愛好自由的偉大力量。当巨匠們創作这些圖画时，显然是有他們的積極的理想的，他們無疑是希望他們的作品从感情上感染人民，从思想上教育人民，从而达到改革现实把历史的车輪推向前进的目的的。这結果也就是所謂“解决了問題”。我們当然不能希求文学艺术作品像党的指示和決議似的解決問題，也不能像“共产党宣言”和“資本論”似的“解決問題”，文学艺术有它“解決問題”的特殊性，它是通过艺术形象来起作用的，至于美术，则是通过可視的艺术形象来起作用的。在我看来，在苏里科夫和列宾的时代里，他們的作品对于当时的社会已經起了它們应有的作用了。虽然，正面人物形象在一切现实主义的作品中都有積極的意义，但我們并不因此就抹煞了旧现实主义艺术中

的正面人物形象和社会主义现实主义艺术中的正面人物形象的本質区别,因为这种区别是为历史时代所决定的。

从以上的論述我們就可以看出,溫肇桐的論点根本是站不住脚的。因为“提出了問題,同时也解决了問題”既不能說明“新现实主义”、即社会主义现实主义艺术的特点,当然也不能作为与旧现实主义艺术的本質区别。因此这也就不能成为“衡量艺术之是否新现实主义的創作的一个重要标准”,同时也不能成为“衡量这种艺术之能否为人民服务的标准”。

至于他所說的“新现实主义”艺术創作的“一个重要原則”：“新现实主义艺术創作是客观真理的,發展規律的認識的創作实践,即是作了现实的最本質的描繪的艺术。”也同样是沒有接触到社会主义现实主义的特征的。实际上这种說法仍沒有走出旧现实主义的范圍,因为旧现实主义虽然是前一个历史时代的产物,虽然由于作家的阶级和历史时代的局限使他們的作品具有不徹底性或兩面性,但它既然是属于“现实主义”,当然就不能是主观空想的,而应具有“客观真理的”因素,并应基本上是合乎“發展規律的認識的創作实践”,这結果也自然要合乎现实的本質的描写,否則就不成其为“现实主义”了。他的这个“重要原則”与社会主义现实主义的重要原則：“要求艺术家从现实底革命發展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写底真实性和历史具体性必須与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务結合起来。”不是还有很大的距离嗎？

关于苏联的社会主义现实主义艺术与旧现实主义艺术之間的关系和区别,苏联的很多艺术理論家都曾指出：一方面,苏联艺术与过