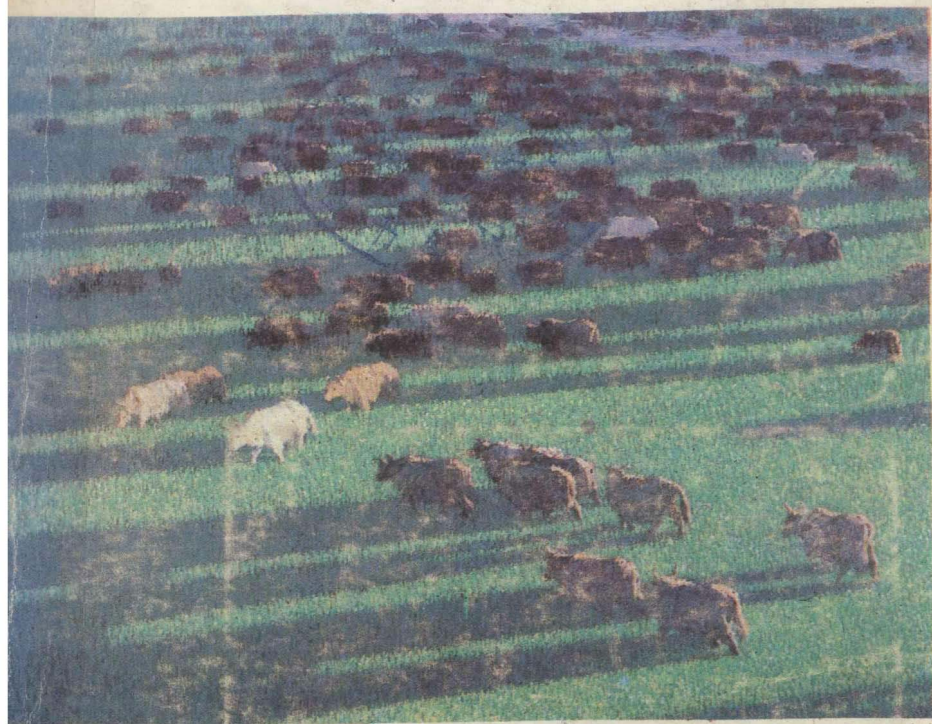


691779

美术史论

丛刊

MEISHUSHILUN



1982
(总第6辑)

4

美术史论丛刊

(总第6辑)

中国艺术研究院美术研究所

《美术史论》丛刊编辑部编

美术史论丛刊

(第8辑)

中国美术学院美术史论研究所

《美术史论丛刊》编辑部



主 编：王朝闻

副主编：刘纲纪 华 夏 温庭宽

美术史论 丛刊

1982·4

(总第6辑)

天津人民美术出版社出版

天津市新华书店发行

天津新华印刷二厂印刷

1982年10月第1版 173千字 1982年10月第1次印刷

开本：850×1168毫米1/32 印张：7.625 印数：00001—10000

统一书号：8073·50254 插页：4 定价：1.00元

目 录

美术史论研究

用马克思主义指导美术理论研究

..... 刘纲纪 (1)

中国古代绘画理论的发展阶段及

重要问题 葛 路 (14)

石涛的《画语录》及绘画理论

..... 王 逊 (25)

美术概论 (三) 刘纲纪 (32)

美术史论研究方法刍议 邓福星 (51)

要重视《中国现代美术史》的编写

..... 王观泉 (64)

• 现代绘画研究 •

《血衣》与形象思维的飞跃 刘骁纯 (68)

王式廓的青少年时代 陶咏白 (81)

董希文绘画艺术浅论 水天中 (92)

董希文艺术生涯的前二十年 龚产兴 (99)

沈泊尘漫画创作初探 黄远林 (112)

记老漫画家鲁少飞 宣文杰 (128)

“乡土气”及其它——读画随感

.....郎绍君 (136)

它山之石，可以攻玉——“洋为中用”随感

.....丁羲元 (148)

新作小议

自然流露 (外九篇)华夏 (155)

我怎样画《藏北牧群》张方震 (158)

玻璃似的透亮方世聪 (164)

重温心底的爱戴恒扬 (169)

亲亲热热，不分你我顾国建 (171)

· 古 代 美 术 ·

神交不泯，意溢乎形

——王履的作画与论画 (上)谭树桐 (182)

率真、洗炼、奔放、潇洒

——谈梁楷的减笔人物画顾 森 (199)

石涛的生活道路和思想变化苏伟堂 (209)

· 美术藏品介绍 ·

一幅优美、传神的作品

——袁江《梧桐秋葵图》姜宗祺 (227)

《裴将军诗》和颜鲁公

——书法欣赏随笔王玉池 (229)

• 漫 画 •

- 笔笔有来路 华君武 (235)
“一看这框子,就知道是位了不起的画家!”方 成 (236)
我的作品《借光图》 李滨声 (237)

图 版 目 次

- 藏北牧群 (油画) 张方震 (封面)
华山图 (中国画) 明 王 履 (封二)
家常话 (水粉画) 何述平 (图版一)
老师 (油画) 方世聪 (图版二)
总司令和战士们 (油画) 顾国建 (图版三)
五老图 (中国画) 吴山明 (图版四)
高原花朵 (中国画) 张 广 (图版五)
万木竞霜天 (中国画) 朱修立 (图版六)
漓江一瞥 (中国画) 吴华喆 (图版七)
新媳妇 (年画) 施邦华 (图版八)
布袋和尚 (中国画) 宋 梁 楷 (封三)
泼墨仙人图 (中国画) 宋 梁 楷 (封三)
梧桐秋葵图 (中国画) 清 袁 江 (封底)
太行情 (油画) 戴恒扬 (封底)

Main Contents

To Research the Theory of Art under Guidance of
Maxism.....Liu Gangji

The Progressive Stages and the Important Problems
in the Ancient Chinese Theories of Painting

.....Ge—Lu

Shi—Tao's *Hua—Yi—Lu* and the Theory of Painting

.....Wang—Xun

Bloody Dress and the Soaring of Thinking in Image

.....Liu—Xiaochun

On the Art of Dong—Xi—Wen's Paintings

.....Shi Tianzong

A Preliminary Research of Shen—Po—Chen's

Cartoons.....Huang Yanglin

To Manifest Spontaneously (and nine other

articles).....Hua—Xia, etc,

Wang—Li's Painting and His Theories of Painting

.....Tan Shutong

用马克思主义指导 美术理论研究

刘 纲 纪

毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）中要我们“学习马克思主义”，“用辩证唯物论和历史唯物论的观点去观察世界，观察社会，观察文学艺术”。在讲到“学习马克思主义”的时候，毛泽东同志又指出：“一个自命为马克思主义的革命作家，尤其是党员作家，必须有马克思列宁主义的知识。但是现在有些同志，却缺少马克思主义的基本观点。……文艺工作者应该学习文艺创作，这是对的，但马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学，文艺工作者不能是例外。”这些话虽然主要是针对文艺创作而言的，但对包括美术理论在内的各门文艺理论的研究，不但是完全适用的，而且是更加重要的。因为理论不同于创作，它同马克思主义的联系是更加地直接而不可分。现在我想来探讨一下如何用马克思主义指导美术理论研究这个问题，以就教于美术界的各位同志。

回顾我国“五四”以来美术理论的发展，以马克思主义为指导去研究美术理论，基本上是从1930年“左联”成立之后开始的。以伟大的鲁迅为代表，左翼美术运动在美术理论的研究中举起了马克思主义的旗帜，打开了“五四”以来美术理论发展史上的新的一页，其意义是不可磨灭的。但限于当时的历史条件，美

术理论的研究还不可能得到广泛的发展。除鲁迅给我们留下的那些光辉的篇章之外，其他著作数量很少，影响也不大，在某些问题的看法上观点也不尽恰当。《讲话》发表之后，我国以马克思主义为指导的美术理论研究进入了一个崭新的时期，蓬蓬勃勃地发展起来了。江丰、蔡若虹、王朝闻、力群、王琦以及其他同志写了许多阐明马克思主义美术理论的文章，产生了广泛影响。其中，特别是王朝闻，以主要精力从事美术理论研究，并广泛地涉及其他艺术部门，取得了丰硕的成果。他的《新艺术创作论》一书以及其他著作，在帮助广大美术工作者掌握马克思主义的美术理论上，起了显著的作用。对于不是从事美术的其他文艺工作者，也产生了有益的影响。王朝闻在美术理论研究上取得了重要成就，不但因为他本来是一个美术家，对创作中的实际问题有深切的感受，又有过人的鉴赏力，而且还因为他长期坚持学习《讲话》，学习毛泽东同志以及马列的哲学著作，并且善于有创造性地而非教条地运用到艺术问题上去。他的《新艺术创作论》，鲜明地体现了《讲话》以及《实践论》、《矛盾论》所深刻阐明的马克思主义的基本精神。此后的其他著作，包括那些看来不过是随笔小品的文章，也都是在马克思主义的精神指导下写成的。总的来说，现在比我们老一辈的美术界的领导同志和理论家，他们在美术理论研究上所取得的成就都同坚持马克思主义的指导分不开。他们都认真地实行了《讲话》所指出的观点，学习马克思主义，用辩证唯物论和历史唯物论的观点去观察文学艺术。这是我们应当继承发扬的优良传统。

在“四人帮”横行时期，我们的以马克思主义为指导的美术理论研究从根本上被扼杀了。“四人帮”那一套反马克思主义的极“左”的反动思想，成了禁锢美术理论研究的牢笼。打倒“四

人帮”后，我们的美术理论研究出现了新气象。这一方面是因为受到了党的三中全会以来实事求是、解放思想的精神的鼓舞，另一方面也因为创作实践所提出的一系列新问题，迫切要求我们的美术理论去作出回答。过去不敢想、不敢研究的问题，现在敢想、敢研究了。美术理论界的空气前所未见地活跃起来了。时代和艺术都发生了重大的变化，我们的美术理论不能不跟上去，不能不努力去研究新情况，解决新问题，在不断的探索中发展马克思主义的美术理论。我想，打倒“四人帮”之后，美术理论界的活跃，实在是预示着我们的美术理论发展的一个新时期的到来。这是令人高兴鼓舞的。在这过程中，如何继续坚持马克思主义，以马克思主义为指导去研究美术理论中的各种问题，也就成了一个很值得注意加以解决的问题了。由于种种历史的原因，主要是由于“四人帮”的假马克思主义搞乱了人们的思想，再加上过去我们在运用马克思主义去研究美术理论时存在着某些简单化、教条主义的毛病，因而近几年来，马克思主义对我们的美术理论研究的指导作用，在一定程度上有所削弱。是不是有人认为马克思主义不足以解决美术理论中的各种复杂问题，甚至觉得没有马克思主义的指导也是可以的这样一些想法呢？我感到是有的，虽然决非什么普遍的现象。为了使我们的美术理论健康地向前发展，不断取得新的科学的成果，很有必要研究一下如何以马克思主义为指导研究美术理论这个问题。

我认为古今中外的各种美术理论的提出，都是有一定的哲学世界观作为指导的。不论提出某种理论的人是否已经有一种明确的、系统的哲学理论，他自己是否自觉地意识到他的理论同一定的哲学之间的关系，情况都是这样。如石涛的《画语录》，明显地是有一个相当明确的哲学作基础的，笪重光的《画筌》不象

《画语录》那样有浓厚的哲学色彩，但仔细分析起来，也渗透着朴素的唯物论和辩证法的思想。其他历代中国画论，我们大致都可以从它对绘画中各种重要问题的论断上看出它的哲学倾向。西方的画论，如达·芬奇、狄德罗、安格尔等人的绘画理论，显然同哲学有密切关系。十九世纪末叶以来的西方现代绘画理论，更是同哲学、美学有着不可分的联系，深深地受一定的哲学、美学思潮的影响。如塞尚、梵高、马蒂斯、康定斯基、蒙德里安……等人的绘画理论都是如此。恩格斯在讲到自然科学和哲学的关系时，曾指出自然科学想要摆脱哲学是不可能的，他说：“不管自然科学家采取什么样的态度，他们还是得受哲学的支配。问题只在于：他们是愿意受某种坏的时髦哲学的支配，还是愿意受一种建立在通晓思维的历史和成就的基础上的理论思维的支配”（《自然辩证法》，第187页）。因为自然科学“离开了思维便不能前进一步，而且要思维就必须有逻辑范畴”（同上）。恩格斯还尖锐地指出，那些侮辱哲学的自然科学家不但没有能把自己从哲学中解放出来，而且“侮辱哲学最厉害的恰好是最坏哲学的最坏、最庸俗的残余的奴隶”（同上）。自然科学的研究尚且如此，艺术理论的研究就更不用说了。它是无法脱离一定的哲学的指导的，问题只在于以怎样的哲学作指导。对于我们来说，我们的美术理论研究应当以马克思主义的哲学和美学作指导。因为只有这样，才能解决美术中的各种复杂问题，找到客观真理，得出对创作实践有正确指导意义的、科学的结论。这一点，我们下面还要谈到。

现在，问题是怎样才叫做以马克思主义为指导呢？以马克思主义为指导表现在什么地方呢？怎样才算正确地运用了马克思主义呢？这都是一些很值得研究的问题。下面，我想简略地论述一

下以马克思主义为指导必须要解决的三个方面的问题。

第一、坚持马克思主义的反映论。

马克思主义的反映论主张艺术是生活的反映，这可以说是马克思主义对于艺术的看法的一个根本前提。但这个前提是否正确、应当如何理解，近年来是有一些不同看法的。我以为对这个前提的任何简单化的理解都应当反对，但这个前提的正确性是没有疑问的。如果因为反对简单化而从根本上否定这个前提，抛弃它，那就离开了马克思主义，同时也离开了真正科学的美术理论。全部的问题在于对“反映”这个概念不应作简单狭隘的理解，以为“反映”就是如实地摹写生活，也不应把一般哲学认识论上所讲的“反映”同艺术上的“反映”简单地等同起来。艺术的一个带根本性的特点，就在它包含着艺术家的主观情感的表现（但不是任何情感的表现都能成为艺术，这里暂不详论），忽视和否定这个特点是不对的。可是，这并不足以否定艺术是生活的反映。因为所谓表现也是一种反映，它是由生活所引起的，反映着艺术家对生活的一定的认识 and 情感态度。只有把艺术家的情感的表现看作是同生活毫无关系的东西，才会以为表现同“反映”不能相容。但事实上，有哪一个艺术家的情感不是由他的生活实践所决定，不是对他所生活的社会和自然的反映呢？所以，用“表现论”来否定“反映论”的说法，都是站不住脚的。同时，马克思主义所讲的“反映论”，是积极能动的，不是消极被动的。否定了马克思主义的反映论，艺术中的许多复杂的问题就无法得到科学的说明，就会掉入神秘主义和不可知论。近几年来，由于我们过去对“反映”常常作简单的理解，也由于艺术家个性的表现在我们的新时期的艺术里已成为一个重要的、突出的问题，因此不少同志积极探讨了艺术中的自我表现问题，这是值得

肯定的。但我以为只有把这种探讨牢牢地建立在马克思主义的反映论的基础之上，而不是和它对立起来，这才有可能取得真正科学的成果。认为马克思主义的反映论根本反对自我表现，这是一种误解或简单化的想法。实际上，马克思主义的反映论并不一律地敌视自我表现，而只是要给它以一个科学的说明，并对各种不同的自我表现作出科学的评价。如果说马克思主义反对自我表现的话，它所反对的也仅仅是那种脱离人民、歪曲生活的自我表现。它反对这种自我表现决不等于它一般地否定艺术中的自我表现。它只是要求自我的表现必须同生活本质的真实反映统一起来。

马克思主义的反映论不但主张艺术是生活的反映，而且还主张艺术是社会意识形态、上层建筑，是社会存在、经济基础的反映。这是马克思主义的美学区别于历史上的旧唯物主义美学的一个根本之点。认为艺术是生活的反映，这并不是马克思主义美学首先提出的，旧唯物主义的美学也已经说过了。但这种美学不懂得艺术所反映的生活归根到底是由经济的发展决定的。社会的物质生产发生了变化，经济基础发生了变化，艺术所反映的生活就要发生变化，从而艺术自身也就要发生变化。所以，仅仅说艺术是生活的反映是不够的，还要看到它在反映生活的同时反映着社会存在、经济基础的变化。旧唯物主义美学由于不懂得这个道理，因此它始终不能科学地说明人类历史上各个时代的艺术的变化是由什么客观的、物质的原因决定的，经常用精神的原因来解释艺术的发展，陷入了唯心论，找不到艺术变化发展的客观规律，也说明不了各个不同时代的艺术的本质区别。马克思主义第一次指出了艺术是由社会存在、经济基础所决定的意识形态、上层建筑，这就把美学和艺术理论的研究放到了真正科学

的基础之上。这是美学和艺术理论发展史上的一个空前巨大的变革，其意义是不能忽视的。

但是，马克思主义的这个观点常常不易于为人们所接受。这一方面是因为庸俗社会学者如弗里契等人简单地直接地用经济的原因去解释艺术的发展，闹出了许多笑话，因而使人们对这个观点的正确性抱不信任的、怀疑的态度。另一方面，是由于唯心主义美学在长时期内所造成的根深蒂固的、广泛的影响，使许多人觉得艺术同经济是很难拉到一起的、极不相同的东西，用经济的原因去解释艺术是行不通的，实际上，马克思主义从来没有主张处处直接用经济的原因去说明艺术的发展，这种简单化的观念是同马克思主义不相干的。相反，马克思主义认为经济基础对艺术的作用，要通过许多中间环节。而其中最重要的环节，我以为就是普列哈诺夫作过深刻说明的“社会心理”。这里所说的社会心理，从艺术的角度说，包含一定时代的人们所追求的理想、信念，他们的情感状态，审美的爱好，趣味，风尚等等，是非常具体的东西。正是这些东西直接作用于艺术的发展。例如，法国古典主义大师大维特生活的时代法国资产阶级社会的心理同印象派大师莫奈等人生活的时代法国资产阶级社会的心理，就有着很大的不同，表现在绘画艺术上也就出现了极不相同的绘画。但是，我们要认识一定时代的社会心理，除了分析这个时代的经济基础，以及由此决定的人们社会关系、生活方式之外，没有其他的道路可走。只有进行了这种分析，我们才有可能正确而深刻地了解一定时代的社会心理，从而了解这个时代艺术，从美学上具体地把握住它的特征，并对它作出合乎历史实际的恰当的评价。可惜，过去我们的美术理论和美术史研究中，这样一种具体的分析研究的工作作得太少了。特别是美术史研究，我认为它的

现状是不太令人满意的，有许多方法论上的问题需要很好地加以研究解决。另外，还有一些同志认为，决定艺术发展的因素是多方面的，如艺术自身的相对独立的规律，其他意识形态的影响，各个民族之间的相互影响等等，都同艺术的发展有密切关系，所以主张经济决定艺术的发展就是简单片面的了。我完全同意决定艺术发展的因素是多方面的、复杂的，不能作任何简单化的理解。问题在于要看到在这些因素中，什么因素是起着最后的决定性作用的因素？是经济的因素。马克思主义从来不认为经济是决定艺术发展的唯一的因素，但认为它是归根到底最后起决定性作用的因素。只有抓住这个因素，其他因素对艺术的作用的程度、范围、方式、途径等等才能得到科学的说明。例如，意大利文艺复兴时期的美术的出现和发展，当然有种种复杂的因素在起作用，但最后的决定性的因素仍然是经济的因素——资本主义生产关系的产生。如果不紧紧抓住这一因素，就无法科学地说明文化复兴时期的美术的产生，它的特征和实质，也无法科学地说明其他因素是如何具体地作用于文艺复兴时期的美术的。对于用经济去解释艺术的各种简单化的做法我们都应当反对，但不应因此而忽视经济是决定艺术发展的最后的原因。马克思主义所说艺术是上层建筑这一原理，包含着异常丰富深刻的内容，是打开人类艺术发展的秘密的钥匙。我觉得对于这一点，我们现在的认识还远远不够。但实际生活却每天都在证明着这一原理的正确性、深刻性。目前，我们正在进行的伟大的“四化”建设，必然要引起而且已经开始引起人与人之间的关系的变化，人们的生活方式的变化，这种变化又要引起人们的社会心理、审美的要求和趣味的变化，从而引起艺术的内容与形式、题材与风格的变化。实际上，随着“四化”建设的开展和深入，中国艺术的发展已经进入一个变革

的时期。这一时期的艺术在革命的精神上是同我们过去基本上是在革命战争年代产生的艺术相一致的，但又必然要具有一些不同于过去的新的特点。认识这些新的特点，因势利导地使我们的艺术沿着社会主义的革命的方向向前发展，这是一个很为重要的问题。目前艺术理论上各种问题的提出和讨论，实际上反映着中国的艺术在发生变化，反映着人们对于艺术已产生了新的审美要求。我们要正确解决这些问题，不可不注意马克思主义的学习，不可不用马克思主义的观点去加以观察。《讲话》所提出的“学习马克思主义”这一任务，对于我们现在来说是很为迫切的。如果我们不努力学习马克思主义，我们就会有在当前这个历史大转变时期停滞不前或迷失方向的危险。

同坚持马克思主义的反映论这个问题相联系，还有一个如何对待美学和艺术理论史上唯物论与唯心论的对立斗争的问题。这样一种对立斗争是否存在呢？我以为是存在的，它表现在对艺术与生活这个根本问题的恰好相反的解决上。否认这种对立斗争的存在是不符合历史事实的。但在另一方面，又不可把这种对立斗争简单化。多年来，我们确实存在着这样一种缺乏具体历史分析的观念，认为唯物论 = 绝对正确，唯心论 = 绝对荒谬。事实上，马克思主义以前的唯物论在坚持艺术是生活的反映这一点上是正确的、不能否认的，但它往往看不到艺术对生活的反映的能动性，看不到艺术家的主观方面的因素：情感、想象以致下意识的活动在艺术创造中的巨大作用，因而对艺术的特殊规律缺乏深刻的认识。相反，唯心论否定艺术是生活的反映，这是错误的，但它强调主观因素的作用，强调艺术创造是一种复杂的精神活动，强调艺术的能动作用，因而又使得唯心论的美学在对艺术的特殊规律的认识上常常要比唯物论的美学更为深刻、丰富。这

是一个应当承认的事实，不能把唯心主义美学看作是毫无价值的胡扯。例如，车尔尼雪夫斯基的美学在批判黑格尔唯心主义，坚持主张艺术是生活的反映这点上是正确的，也是很卓越的，但他对于艺术中的一系列复杂问题的认识，其深刻性和丰富性就远远低于黑格尔的美学。所以，对历史上的唯心主义美学，要作具体分析，不可简单否定。但是，我们又要看到，唯心主义美学对艺术家的主观作用和能动性的强调，都是脱离了现实的生活基础的。如马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中所指出的那样，旧唯物论不懂得人的主观能动性，唯心论则脱离人的现实的感性的活动去抽象地发展人的主观能动性。这是唯心主义哲学的一个根本错误，也是唯心主义美学的一个根本错误。另外，唯心主义美学虽然常常对艺术的复杂性有着超过旧唯物论美学的深刻认识，但它常常把艺术创造中的某些因素（如情感、形式、下意识活动、直觉等等）片面地加以吹捧夸大，得出错误的结论。因此，我们要从唯心主义美学中吸取它的某些合理的东西，首先要抛掉它的唯心主义的前提，用唯物论的观点去分析它；其次，要去除它的片面性，把被它夸大了的东西放到适当的位置。不这样，就不可能从唯心主义美学中剥取它的合理的东西，或借用列宁的话来说，从粪堆中找出珍珠。在这方面，马克思对黑格尔哲学的批判的改造，永远是我们应当学习的光辉榜样。由此可见，对于唯心主义美学不能一概否定，要承认它包含有合理的、深刻的东西，但我们又不可因此就拜倒在唯心主义美学的脚下，抛掉唯物主义的基本原则，对唯物主义采取蔑视否定的态度。如果采取这种不正确的态度，我们就只能成为唯心主义美学的追随者，重复唯心主义美学的错误，既不能批判地吸取它的合理的东西为我所用，更谈不上取得超越唯心主义美学的新成就。在实践上，还会把我们的