

第二辑



美术论集

美术论集

第二辑

福州大学图
书馆藏书印

人民美術出版社

1983·北京

美 术 论 集

第 二 辑

出版者：人民美术出版社

(北京北总布胡同32号)

印刷者：北京胶印二厂

发行者：新华书店北京发行所

1983年12月第一版第一次印刷

书号：8027·8553 印数：1—12,500

定价：1.30元

目 录

再谈油画风采·····	艾中信	(1)
中国写意人物画教学体会·····	陈忠志	(34)
对近几年美术评论的几点直言·····	杜哲森	(55)
为创作更多更好的新年画而努力·····	邵 宇	(75)
《张正宇作品选》前言(一)·····	王朝闻	(80)
《张正宇作品选》前言(二)·····	沈 鹏	(85)
气韵生动·····	张安治	(91)
敦煌花砖艺术·····	李振甫	(108)
有关寺院艺术的几部史籍·····	金维诺	(116)
李公麟的绘画艺术·····	水无中	(127)
关于华岳的几个问题·····	薛永年	(149)
画品(二十四则)·····	周 棠	(176)
早期现代派美术及其美学思考·····	邵大箴	(184)
试论装饰诸问题·····	高 潮	(206)
补白(三则)·····	令狐彪	

ART REVIEW

(NO. 2)

CONTENTS

The Second Discourse on the Style of Oil Painting	Ai Zhongxin (1)
On the Teaching of Chinese Figure Painting	Chen Zhongzhi (34)
My Viewpoint on Present-day Art Criticism	Du Zhesen (55)
Strive to Produce More and Better New Year Pictures	Shao Yu (75)
Preface to « Zhang Zhengyu's Works » (1)	Wang Zhaowen (80)
Preface to « Zhang Zhengyu's Works » (2)	Shen Peng (85)
The Theory of "Rhythmic Vitality".....	Zhang Anzhi (91)
Brick Art in Tun-huang.....	Li Zhenpu (108)
Several Historical Records of Buddhist Monastery Art	Jin Weinuo (116)
Li Gonglin's Art.....	Shui Tianzhong (127)
Some Problems in the Study of Hua Yan	Xue Yongnian (149)
Twenty-four Items of " The Grades of Painting "	Zhou Tang (176)
Early Modernist Art and Its Aesthetic Ideas	Shao Dazhen (184)
On Ornament Art	Gao Chao (206)
The Fillers (3)	Linghu Biao

再谈油画风采

艾中信

我在《美术》（1981年12期）上发表了《油画风采谈（续篇）》以后，接到几封来信，也听到口头提出的一些问题和要求，希望我继续“谈”下去，现在趁《美术论集》约稿，仍取漫谈的方式，再写这个续篇。

.

有同志问我，关于产生抽象主义的社会原因，为什么在《续篇》中“暂且不谈”。这是因为“风采谈”包含不了这个很难说清楚的专门问题。对这个问题固然应当给予正确的分析，以免使人（主要是青少年）发生迷惘和盲从，但是我自知没有能力说清楚，难以说服人，所以只得暂且搁下。我忽然想起一件事。大家一定还记得，美国到我国来的第一个乒乓球运动员柯恩，他在周总理接见时提了一个怪问题，他问总理对他留的长发有什么看法。当时中美还未建交，那个美国代表团的团长听到这个问题，非常紧张，但是周总理很善意地望了柯恩一眼，对他说，长发运动反映了青年人对社会现实的不满情绪，并说，你们通过自己的生活实践，以后会理解的（大意）。周总理逝世后，外国的进步人士还就此事悼念总理的开明、通达和认识的深刻。我看西方的抽象运动中，有一部份人也有近似的心理，虽然抽象运动的社会、思想因素要复杂得多。造型美术和工艺美术不同，和纯装饰性美术更不同，有些美术，如书法、金石，抽象因素相当突出，但是就造型美术而言，首先要求形象地反映生活，抽象形式总是和具体形象结合在一起的。在当前西方的美术界，有一部份抽象

画家无视一切文化传统，否定一切，否定内容，最后否定了形式本身；其中不少人是出于好奇，见异思迁；其中有一部份抽象画，反映了精神空虚，无所信仰，同时却反映了自我意识的扩张。产生这种思潮的原因，应当归咎于社会的不合理和现存制度本身不可解决的重重矛盾。所以，如果社会制度没有革命性的改变，抽象运动发展成这个样子是难免的。不少抽象主义者也有自己的信仰和主张，但是我们要注意到，没有马克思主义的艺术观，虚无主义、存在主义、实用主义就会乘虚而入，因为这些东西特别符合迷惘者的精神需要。并不是什么人的抽象画都吃得开的；既然著名的国际奖都难免受权势的支配，国际的体育裁判都可能被收买，何况抽象艺术的行情呢！现在有些财团提供的文化基金实力很不小，经纪人投机倒把，老间和政客附庸风雅，历来如此，那里其实是谈不上些什艺术运动的。

美术上的抽象运动，可以追溯到本世纪初。三十年代初，当我初进大学的时候，就听到过“骡尾”画家的笑话，我还画了一幅讽刺画，发表在《上海漫画》上，想不到后来竟出现了惊人的“猩猩画家”，不幸而言中，笑话变成了事实。有些抽象主义者既然宣称“切断客观世界与艺术之间的一切联系，”“排除人类感情”，“并不要求有任何意义”，所要求的只是“绝对纯粹的形式——线条、颜色，”“绝对的自在之物”——如波洛克的行动画派”（追求无意识的动作结果），我们当然无话可说。试想，他们既要排除客观，又要排除主观，单要描绘那个“绝对的自在之物”，在世界上到那里去找呢？其实，波洛克在画布上“淋”了颜色以后，当他选择一块把它剪裁下来时，这选择就是有意识的，岂能说是“无意识的动作结果”呢？

但是，我在“风采谈”中，还是愿意在作为造型美术的抽象画中尽量把合理的成份加以肯定，当然是就画论画，并不是同意

上面所举的抽象主义理论。我在东德看到过一幅抽象画，画面上但见平铺的土黄色，只在画的上延有一褶纹路，我眯着眼睛一看，好像是茫茫的一片沙漠，那一褶纹路好似被风刮起的沙丘，哪怕这只是在我自己的生活经验中去寻求，而引起的某些联想，我还是觉得若有所获。在《波士顿博物馆美国名画原作展》上有一幅《自然历史之一》，既然是有标题的绘画，我们有理由要求看到形象，遗憾的是这幅画很难令人发生任何联想，我只觉得它有点像没有抹平的石灰墙，固然“渍染”、“喷彩”的技法还有可取之处。

某些西方的美术评论家以为，中国的大写意是抽象画的前身，并认为中国的书法，就是抽象艺术。这种说法既有误会，又有概念上的混乱。

毫无疑问，无论在东方或西方，又无论古今，只要是真正的艺术品，都包含着抽象形式因素，中国的水墨大写意，特别是书法、篆刻富于抽象形式成份，这是事实。艺术中不具备抽象形式美的因素是不可设想的，但是抽象和具象结合在一起，抽象的因素是依附于具体的形象而发挥其艺术感染作用的。在我国各种门类的艺术中，确实对抽象形式美很有讲究，大有发扬，这是一个优点。像水墨写意的山水、花鸟画，因为吸收了文学、书法、金石等姊妹艺术的某些特性，所以能体现出超乎寻常的意境；精研书法可以加强中国画笔墨的表现力。抽象的因素在这里起了不小的作用。仅就形式而言，书法和篆刻的形式美确实很突出。书法一旦作为艺术品而不单纯是交流思想的工具时，它能传达书者的情感与品性。但是，归根到底，书法是美化文字的艺术，它的思想内容是文字本身，当然，作为艺术内容，是艺术品这个整体。要之，书法及篆刻艺术，与一般的造型艺术是不同范畴的，如果认为书法本身就是抽象画，甚至要在油画上单纯表现中国的书法

精神，这不能不说是一个误会。

大家知道，西方也是讲究写字的，称为Lettering，有时称为HandWriting 其实也就是书法，虽然在西方没有发展成为一门专门的艺术。西方讲究签名、划押（Signature）比中国还要普遍。他们很注重文学的实用功能，也并不忽视文字的美化；我看到很多拉丁文的签名，布局和线条也很有艺术性。但是我们从来没有听说拉丁文的手写体是造型艺术，也没有听说拉丁文的签名，划押就是抽象派的绘画（最近看到巴基斯坦画家有把文字构成装饰图案画面的）。因为书法艺术和造型艺术虽然在技法上可以得到借鉴，但是它们不属于同一范畴，这是不能混淆的。

装饰艺术和一般的造型艺术也有所不同，纯粹装饰性的东西，可以是没有具体形象的。我国云南出产的大理石，纹样很美，把它做成桌面、窗台，是具有装饰性的实用美术品。有的大理石看上去好像是一幅云气弥漫的山水画，名工巧匠利用它做成挂屏，有时还刻上题词“仿苦瓜和尚笔意”等等，把它作有山水画来欣赏，是很有意思，很有味道的。但是不要把这种很好的装饰工艺品和绘画艺术品混为一谈，因为混淆它们的区别对绘画艺术的发展没有好处。把本来是自然形态的东西形象化，这是完全可以理解的，有些优美的木雕、玉雕往往是利用自然之物的抽象形式美，顺其体势、纹理塑造出来的。但是有的抽象主义者却反其道而行之，他们不要任何形象，本来有形象的也要破坏它，而只要那自在之物，其结果竟导致把一堆垃圾当作艺术品，这是十分荒谬的。

关于塞尚，我不大懂，有人问起，也讲几句。最近看到一些翻译的资料，对我有些启发。

我很喜欢梵高的作品，不大喜欢塞尚的作品，因为梵高是用感情作画的。梵高虽然遭遇到许多不幸，心里很痛苦，以致神经失

常，最后自杀。但是他对生活有炽热的感情，而塞尚则相当冷漠。西方有些美术评论家，把塞尚尊为“现代绘画之父”，如果是指现代诸流派而言，这是可以的，但现代绘画，还有很多派，所以此说不当。

我的一位老师吕斯百到法国去学习的头两年。一时曾对塞尚发生兴趣，这是他亲自对我讲的。他当时在里昂美术学校上初级班，徐悲鸿特地从巴黎去看他，正巧看到他在画塞尚式的静物，使徐老师非常着急。大家知道，徐悲鸿在二十年代反对现代派的油画家中，就有塞尚（他只认为《玩纸牌者》和几幅静物是好的）。我觉得《抽烟斗者》确实也很概括、扎实。他对吕斯百说：我好不容易给你弄到公费来留学，可千万不要辜负了难得的条件。徐悲鸿的心情完全可以理解。我在四十年代还看过吕斯百的这幅静物。我觉得形体概括相当简练，对油画表现手法作研究有一定意义。但是，画面上缺乏艺术所必需的感情。

董希文很推崇塞尚。他在三十年代画过一些追随塞尚的静物。我曾问他塞尚的艺术好在哪里？据他的说法，其要领可以归结为形体结构的转折和色彩调子的推移。

塞尚是很下工夫去研究对象的，他没完没了地研究人体的外部形式——面的转折和色彩的推移，还要求被画的人像静物一样不动，以致使模特儿感到是不能忍受的折磨。他画《缢死人的屋子》那幅风景竟然达一星期之久，不能说这里没有一点学问。董希文画人体掌握形体大关系的能力，很可能从塞尚那里得到了启示，但是董希文不停留在大分面的结构上，而塞尚则以获得形体大转折为满足（他自己说是永不满足的），这是造型上的形而上学。要知道，找到形体转折的关键所在固然不容易，但是把形体塑造完整而不失大关系是最难的，因为这里要有一点辩证法。

从正常的绘画造型原则来看，塞尚的许多作品只是在作物象



自画像

塞尚

的三度空间分析和物体在受光下的色彩大调分析，而很少想到要使它们结合起来。所谓塞尚式的轮廓和造型，和正常绘画造型的第一阶段没有什么区别，他有许多作品的有些部份是有意不画完的。不过这种未完成的形式在他看来却能体现“永恒的内在结构”，而且坚实、稳定，被认为

“比照片的自然印象更加接近自然的本来面目”，因此是不平庸的艺术。

在他的作品中，有些人物画，如《玩张牌者》、《抽烟的人》是比较完整的，造型和设色，都很坚实有力。他在1870年间所作的《瓦拉勃列格肖像》和《肖凯肖像》，在人物的造型上，并不像后期所作的那样止于交代了几个面和几块颜色的关系。他在1865年所画的自画像和其他一些肖像如《辩护士》，虽然采用泥瓦匠的手法，把颜料像抹泥浆似地在画布上糊，（作法是按照形象的结构塑造），人物的性格却相当鲜明，如他的那幅自画像画出了有点古怪的脾气，是有生命的，我认为比他后期的作品为胜。

西方有许多文艺家对塞尚有各种不同的评论，有的说，塞尚的“缺陷”恰好就是他惨淡经营才换来的独到之处；有的说他身上存在着两个人，一个人是脚踏实地、十分理智的，一个是富于

想象，易于冲动的。一个是巴洛克派，一个是古典派。有的还说他“既圆滑又孤僻，既有缺陷又富于创造性……”结论是：这个人的气质，实属不可思议之列。在一个人身上存在不统一的矛盾，并不奇怪，问题是把片面的、形而上学的观点说成是一代典范，这才不可思议。我并不否认塞尚有好的作品，他在形式上的探求也有一定的意义，如果善于学习，对我们是有用的。但是他本身不能解决的矛盾，给很多人造成了思想混乱。早在十九世纪末叶，就有许多青年盲从他，群起效尤，而整个二十世纪，塞尚的影响确实很大。但是这个影响，往往在缺点方面，在我国董希文和吕斯百那样能吸收其优点的情况，好像并不多。

在众多评论塞尚的言论中，值得一提的有一种平衡稳定论，说塞尚企图把自十七世纪以来被推倒了的艺术上的平衡、稳定重新确立起来，所以他要刻意去追求实在的、持久的、永恒的事物和形状（外部世界和内心世界）——永恒的内在结构。用他自己的话比较简单明瞭，那就是“想要使印象主义成为一种与博物馆里的艺术（指十七世纪前的）同样坚实而又持久的艺术”。“用圆柱体、圆球体、圆锥体来处理自然……”就是他常说的“对自然的解释”。他画的女裸体，被认为是纯形体的成份，而不是表现现实的身体。董希文不大喜欢印象派的画，他说印象派的色彩是自然主义的极致，造型又不结实。他认为西方的油画，值得借鉴的是乔托以前和印象派之后的东西，这很接近塞尚的观点，也有片面性。遗憾的是，塞尚的这种片面性使理智进入了冷漠无情，他说作画是要把“诞生于自然”的科学同自然本身再作一比较，“不想在画面上留下人为的印记”。一个有感情的人，而想做一个不动声色的画家，塞尚处在痛苦的矛盾中。现在则有塞尚的追随者，却厌恶在素描中讲科学性，把思想搞得很乱。在二十世纪初，就有评论家指出，塞尚只是把形与色的规律揭示给人们，他

轻视物象的外表而刻意探索其形和色的实在的相互关系，以致使活生生的形象转到抽象的方向。塞尚实在是抽象派之父。但是，总的说来，塞尚作画是兢兢业业的，他自己以为非常严肃，他的有些作品只有静穆之美，有的相当冷漠，缺乏激情和抒情的气质。

.

有同志问我对毕加索的艺术有何看法。我在1961年毕加索八十岁时写过一篇祝寿短文（发表在《美术》上），我对他早熟的才能是佩服的。他在十四岁时就能画很好的人物画，少年时期的毕加索就用绘画反映社会生活，而且接受了西班牙的优秀传统，可惜他过早地实行“变法”而且变得太快太多，到本世纪初就变得不大容易被人所理解了。他的变，主观上是为了表现作品的主题，但是从二十年代以后，变得过分离奇，像《基尼卡》这样反法西斯暴行的重大主题也不容易理解，这是令人遗憾的。

毕加索到后来成为一个虚无主义者，借口反对学院派，一概否定美的法则，否定文化历史传统，把古希腊的优秀雕刻、巴尔堆农神殿以至维纳斯雕像，都说成是“许多荒诞神话的来源”。他声称“艺术不是美的法则的实际运用，而是在一切法则之外的、为我们的天性能和大脑能接受的东西”。我们不必给他的这类言论下什么结论，但是他在后期实在浪费了自己的油画才能，当然也就糟塌了他的艺术，有些作品甚至有损艺术的尊严。

毕加索在三十年代的言论中，对抽象艺术还是有所保留的。他认为一般并不存在抽象画，他说：“自然赋予它独自的特质和面貌——世上的一切都是在某种物象中出现的。甚至形而上学表达自己的思想也借助于象征性的物象（我们看了他对一头牛的十几幅抽象变体画，可以理解他的意思）。认为作画可以不用物象的想法是可笑的。人、物、环境——所有的一切都是物象。它们程度不同地作用于我们。它们当中一部份与我们的感情近在咫

尺，能唤起我们内心世界的感情；另外一部分直接作用于理性。后一部份在艺术中有权为自己赢得一席位置，因为据我看来，我们的理智像我们的感情一样需要外来的刺激”。（见《与泽沃的谈话》）这段话可以说是他早期（一直到玫瑰色时期）的创作经验谈，很有见地，可是他过份强调在艺术加工中摆脱这种直观的东西，而且常常失去目标。我要特别提到他的这几句话：“不能与自然背道而驰。它比我们当中的任何强者都强。为了我们的利益，不要和它搞坏关系。我们仅又可以允许自己在细节中有某些自由。”说得真好！是像他说的吗？我们如果看他在青色时期的作品——《苦艾酒》、《两姐妹》，可以说这是他的观点；看他的《熟睡的农民》和《海滩上奔跑的妇女》，也可以说基本上还在坚持这个观点。这些形象虽然又稚拙、又夸张，但在画面上确实有些生活气息。那奔跑的妇女，人体结构基本上是合理的，她们的四肢张开，像木棍形成轮辐的样子，造成飞滚的感觉。虽然后面的那个妇女的右腿，显然是脱节的，乳房没有长在合适的地方，肩、背、腰，都散了架，但生命在飞奔，感情是健康的，但是到后期，他自己叛离了自己。

对于马蒂斯的作品，我能够欣赏他的装饰效果——处理黑白和色彩的构成。他是不赞成绘画中的文学性成分的，他把文学性和视觉形象对立起来，认为强调文学性无异于把绘画当作附属于文学的东西。马蒂斯非常尊重视觉感受，他说：“除去纯粹视觉上的满足以外，我简直不能前进一步……就简直不能把我从生活中得到的感受与我表现它的方法区分开来……构图就是画家为了表达自己的感受把各种不同的因素用装饰的方法按画家的意图安排的艺术。”为此，他非但强调感觉，而且强调感觉的“凝聚”；但是他宁愿放弃瞬息消逝的感觉，因为它不能完整地表达对生活的感受。

什么是感觉的凝聚呢？他举了希腊雕刻《掷铁饼》为例，他说：在把铁饼掷出去以前的力量的聚集，让人感到有持久的感受。运动本身是不稳定的，艺术家则要认识其全部动势后，抓住运动凝聚的一瞬间。这个见解很好，看来他不像毕加索那样虚无。他又认为印象派的描绘，虽然灵敏而激动，但是像莫奈那样飞快地处理的技术特点，只能表达出最初的印象，而且是不可靠的。马蒂斯宁愿坚持本质的描绘，以便于发现更持久的内容和特点。这里所说“持久的内容”指的是什么，不清楚。他常常把一个对象作很多的构图设计，从黑白和色彩的布局中，寻找感觉的凝聚表现。他把这些称为本质的永恒，而且很夸奖塞尚。可惜他的这个观点只是讲表现，没有明确的目的性。

对于色彩，他自己说完全依靠感觉的本能，并不依靠科学理论。实际上，色彩也有感觉的凝聚问题，如果纯粹的感觉属于本能，凝聚则必须依赖于理性，从感觉上升为理性的认识活动中，使矛盾统一应是他对形式探索的课题。据我看来，马蒂斯无论在色彩上或其他造型技巧方面，都热中于探求图案装饰的视觉效果，有些作品笔意的洗炼是突出的。

马蒂斯很注意诸种造型因素的综合表现，这和塞尚很不相同。就内容和形式的关系而论，他的不少作品是相当统一的，技巧是很高的。但是他的有些作品趣味不高，所以我们在研究他的作品，欣赏他的技巧时，要提防受到庸俗的东西趁机侵袭，（这种庸俗和沙龙艺术有别，不易察觉），当然因噎废食是大可不必的。

有一幅《侍女》，这个妇女的肤色被描绘得像水墨，淡彩一股均净，通体设色和谐，色彩的对照节奏鲜明。马蒂斯的用色，由于感觉敏锐，能在一笔颜色中包含对比着的色素，但又不像印象派那样闪烁不定，很能反映固有其本色的特质。简约的笔触，却

又能相当充分地表现形象。他的这种造型能力，是吸收了中国水墨画技巧的长处的，他的油画，比惠斯勒的某些作品，更具东方特色（当然是指技巧而言）。

像《侍女》和其他一些人物画，不管是职业模特儿或者真有其人，大都被画家自己的艺术观蒙上了一层面纱，宣染着特定社会阶层的情调。可是，作为自然物的描绘，从造型因素的自然属性来考察，不论是肤色、服饰，在技术性问题上，确有不少可以学习的地方。自然属性的东西，也会受生活的影响和阶级的薰染，但毕竟还有它相对的独立性。至于油画的技术性能，如色彩的明亮，用笔的流畅，只要不是华而不实，哗众取宠，对我们都是有用的。

现代派也是各种各样的，我们对现代派要有分析。肯特也是现代派，他是现实主义的现代派。他的作品——无论是油画或版画，风格鲜明，沁人心胸，其中蕴藏着艺术家对于生活的真挚感情。他认为“艺术不是来源于艺术（指玩弄形式），而来源于生活。”“艺术的最高目的，就是使人们更深地懂得生活，而更加热爱生活……”“对一个艺术家来说，他所爱的不只是艺术本身，而是生活。”“我一向认



侍 女

马 蒂 斯

为我的艺术是我的生活的副产品。”这最后一句话讲得十



分深刻，很值得我们好好体会。

肯特就是这样生活和创作过来的。我在普希金博物馆看到他的不少油画，是在南极、北极、格陵兰等很少人烟的地方画出来的，但是在他的画上，从来不使人感到没有人间烟火味，而是洋溢着人和劳动的气息的。他既当农民，又当木匠，只有在空余下来的时间内，他才画画，但是他画了很多，同时还写成了好几本书。他的作品不是对地球边缘地带的猎奇，也不是对冰洲的浪漫遐想，而是对淳朴的生活——爱斯基摩人的善良、正直和艰苦品德的歌颂。他的作品优点是宏伟、静穆，富有诗意的艺术语言，铿锵有力，总是突出描绘人的顽强意志和对于生活的乐观情绪。那怕是在雪原上划出一条雪撬的痕迹，或者只是一个脚印，那里就有画家所寄托的深厚感情。银灰色的冰山，深蓝的冰川，蓝灰的天空，撒满野花的广阔草原，草原上的牛群和跳跃的马匹，孔雀蓝和玫瑰红覆盖着远古年代的山峦以及在独特的地域所反映出来的季