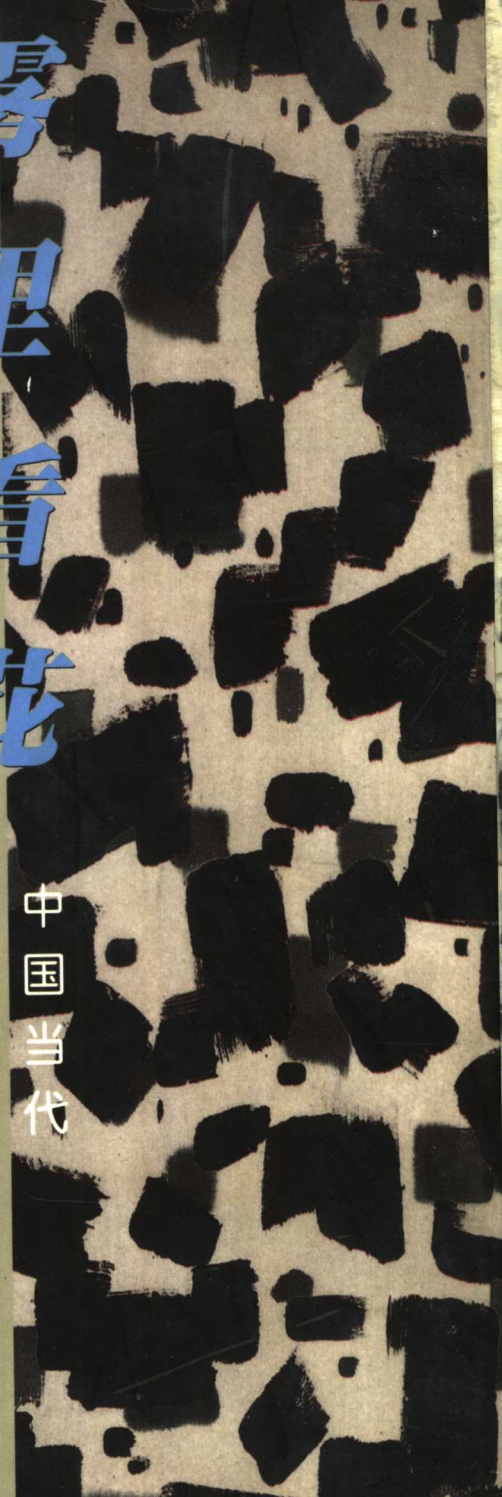


雾里看花

中国当代
美术问题

中国当代美术理论家文丛

邵大箴 著



雾里看花

邵大箴 著

广西美术出版社

中国当代
美术问题

中国当代美术理论家文丛

卷一

中国当代美术理论家文丛

雾里看花

著 作 者:邵大箴

责任编辑:刘 新

装帧设计:文 鼎

出版发行:广西美术出版社

印 刷:广西计委印刷厂

开 本:850mm×1168mm 1/32 20.5 印张 插页 2 392 千字

出版日期:1999 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

印 数:0001—3000

书 号:ISBN 7-80625-677-6/J·548

定 价:38.00 元

我还在门槛之外

——关于美术批评

(代前言)

自己没有写过多少批评文章,谈不上是批评家,更谈不上有什么“批评观”。既然给我出了这个题目,也就硬着头皮写点关于美术批评的想法。

批评之所以重要,是因为它有益于创作者的探索与再创造,有益于读者对艺术品的欣赏和品味,有益于整个社会和人们创造性思维的开展。因此,批评不应离开创作,不应离开读者,不应离开社会。批评家应该是文艺事业和社会活动的积极参与者。

批评是一门科学,是揭示文学艺术作品的美和缺点的科学。这个从普希金开始,早就有人说过。它既然是一门科学,它必然有自己的体系,有相对的独立性。或者说,它应该是庞大的文艺学体系中的一个支系。在对待批评作为一门相对的独立学科这个问题上,我以为有两方面的偏差需要我们加以注意和检讨。一种偏向是把批评作为创作的从属,把批评家视作创作家的附庸,认为理论和批评,只是创作的陪衬而已。另一种偏向,是割断批

评与创作、与读者应有的联系,在试图把批评从依附于创作的位置分离和解放出来,建构批评的独立体系时,过分夸大批评和批评家的作用,反而使批评游离于创作之外,从而使批评起不到批评的应有作用。

产生前一种偏向的原因,是因为我国整个艺术学的基础薄弱,人数少,力量分散,形不成气候。长期以来,艺术界没有把理论和批评队伍的建设提到议事日程,只有在创作家感到宣传的重要性时,才想到有批评家的存在,某些同志心目中的批评,也多为不痛不痒的应景之作。再加上在“左”的思潮泛滥时期,文艺理论与批评又大多从属于政治的需要,严重地践踏了理论与批评的尊严。虽然经过近十年的拨乱反正,但要在人人的观念中真正认识批评的价值,确认批评家的位置,还需要时间。需要有文艺各门学科知识的积累,需要普遍的审美和鉴赏水平的提高,还需要有真正能够推动文艺事业前进的有分量的文章和著作的出现,只有到那时批评才能真正腾飞。

产生后一种偏向的原因,是因为近几年来外来的批评观念和模式,大量地被介绍到我国来。在经过长期的禁锢之后,多种新学说如此新颖和奇异,与旧的批评观和批评模式如此大相径庭,以至使不少人眼花缭乱,一时很难把握自己。如果说,旧的批评模式,大多是 50 年代从苏联理论家们那里搬过来的话,现在批评家们,特别是中青年批评家们的热门话题则是柏格森、尼采、弗洛伊德、萨特,等等。这样,我们的思维定势,似乎来了个彻底大

转变。但变来变去,没有逃出洋人的藩篱,没有摆脱注教条的束缚。

洋人的理论,不论来自东方,还是来自西方,我们都不应对它们采取拒绝和排斥的态度,但也不能顶礼膜拜,盲目推崇。近两年来,美术界的理论和批评开始活跃起来了,也可以说是批评的一种“觉醒”吧,但在活跃后面,也潜伏着问题。这问题的关键就是过分洋化,用作家们和读者的话来说,这些批评文章“看不懂”,“太玄了”。

看不懂不是批评家一方面的问题,这不需多说。太玄了,也许是文章过分哲理化,读者的接受能力还跟不上。但,除了这些原因以外,批评家们自身是不是也需要思考一下,找一找自身的不足。如果用乔治·索罗斯的“反身性原理”来分析,参与者是很难认识自己参与的环境的。可是有什么办法呢,我们还是要痛苦地认识自己、认识自己的环境。批评家们要不断调整与创作界和广大读者的关系。也就是说,用实践的结果来检验和修正自己的理论与批评。从这个意义上说,我们不应该忽视作家们和读者们对当前美术批评的批评意见。

现在有不少美术批评文章热衷于从文化学的角度来谈论美术创作和理论。从文化学来考察美术,这无疑是一个新视角,对人们是会有启发的。但是,如果离开审美,离开艺术的形象特征,从一些“新达达”式的“作品”中去阐释其内含,不切实际地颂扬其“蕴含之宏大”,大谈“对于人们拓展新观念的意义”,是不是走得太远了?

文艺批评家们要体察作家们的苦衷。犹如在批评和理论领域要进一步是非常困难的一样,作家们真的要有所突破,也绝非易事。因此,我们写批评文章,不论是肯定或否定一种艺术思潮和现象,都应对作家们采取尊重的态度。严肃的批评、率直的评论,不等于轻率的嘲讽和感想式的揶揄。在这一点上,我们要学习别林斯基、斯塔索夫,要学习鲁迅。他们对生活,对文艺事业,充满着激情,他们大公无私,敢于直言;他们极善于准确而及时地发现创作中的新情况,发现作品中闪耀着火花的东西,更可贵的是,他们不为表面现象所迷惑,不为流行的思潮所左右,在美与丑、真与假面前,有科学的分析力。

写了这些关于批评的意见。读者会问,你究竟持何种批评观?我的回答是,我反对庸俗社会学的批评观和批评方法,也反对不从实际出发,不从文艺实践出发的主观唯心主义的批评观和方法,我愿意从我生活的时代里大口大口地吸收新鲜空气,细心地倾听群众的呼声,虚心地向作家学习,争取写出一点有分量的文章来。

使我苦恼的是,我至今还在门槛之外。

1987.6.17 于北京中央美院

(原载《现代美术理论丛刊第一辑·“我的批评观专辑”》,湖南美术出版社,1988年。)

目 录

我还在门槛之外(代前言)	1
关于人体模特儿	1
关于美术月历的通信——谈人体艺术	18
也谈《父亲》这幅画的评价	25
谈美术创作的几个问题——形式探索、写实与情节	38
更上一层楼——看四川美院画展有感	57
有感于“半截子美展”	66
析一种思潮	72
青年美术群体和其他	83
美术:在传统与西方文化冲击面前	96
探索性的美术和其他	112
美术——1988年的回顾与思考	125
有破有立——在全国美术理论研讨会上的发言	130
我看新潮美术	142
当代美术思潮与美术理论工作 ——致刘纲纪的一封信	149

水墨画与社会变革	157
借古开今——中国画革新的重要途径	
(兼论 20 世纪中西绘画革新的不同方向)	166
中国画变革的几点想法	183
写实主义和 20 世纪中国画	194
中国画革新问题——答友人问	212
新文人画与传统的回归	226
漫谈中国画的创新	234
在沉稳中缓进——当代中国画一瞥	239
在沉稳的探索中求突破	
——写在 1995 年即将结束之际	251
在西方现代思潮冲击下的中国画革新探索	257
传统绘画体系与多元发展趋势	279
光辉而曲折的历程	
——1949—1976 年的中国油画	290
无愧于时代的艺术	
——1977—1989 年的中国油画	315
油画的民族色彩问题	346
当代中国油画三题议	358
油画在中国大有可为	
——兼论创造新风格的可能性	369
最重要的是写真实的感情	379
稳步地走向 21 世纪	
——为“首届中国油画学会展”而作	388

90年代中国美术发展的特点与趋势	398
在交流中探索前进之路	407
自觉的选择	
——浅议中国当代艺术和后现代主义	421
后现代艺术之我见	434
当代中国美术教育浅见	
——兼谈俄苏美术对于中国美术教育的影响	
.....	439
美术史论研究随想	449
科学和艺术:创造性的同与异	459
画不在大	467
城市雕塑:宁缺毋滥	470
发展大型壁画·雕塑中的几个问题	480
时代强音·民族风采	
——“中国艺术大展·当代雕塑艺术展”评析 ...	485
万变不离其宗——漫谈现代肖像	498
致晁楣的一封信——北大荒版画研讨会归来	505
站在时代的前沿——闻一多的画和他的艺术观	516
他走在时代的前面——略谈林风眠的艺术思想	531
探索油画民族风格的先驱——艺术家常书鸿	545
一个永远探索的灵魂——纪念庞薰琹先生	558
为时代而歌唱的艺术家许幸之	571

精粹的艺术——读吴作人素描作品	581
杰出的艺术家孙宗慰	588
中国山水画的新里程碑·李可染	595
既文又新——读江兆申水墨画	602
追求平凡和真实——记画家周思聪	606
后记	646

关于人体模特儿

在美术教育中使用模特儿,以培养造型能力,是人们在长期的艺术实践中摸索出来的宝贵经验。我国美术界在建国以后,曾就如何正确地运用模特儿和画模特儿的不同方法,展开过学术讨论,这本来是正常的现象。文化大革命前,个别人提出过禁止使用模特儿的意见,受到了毛主席的批评。1965年,毛主席对这个问题作了重要批示,指出:男女老少裸体模特儿是绘画和雕塑必须的基本功,不要不行,封建思想,加以禁止,是不妥的。即使有些坏事出现,也不要紧。为了艺术学科,不惜小有牺牲。毛主席的批示,科学地阐述了使用模特儿进行艺术训练的必要性,充满了辩证唯物主义的精神,是我们批

判唯心论和形而上学,坚持用唯物论和辩证法来指导艺术教育工作的有力武器。

林彪、“四人帮”出于不可告人的目的,长期以来封锁和抵制毛主席关于模特儿问题的批示。他们推行法西斯文化专制主义,反对艺术科学,蛮横地禁止画模特儿。在美术界以行家自居、至死效忠于“四人帮”的那个女干将,给中央美术学院主张画模特儿的师生扣上“复辟”、“回潮”、“资产阶级学院派”的大帽子。她信口雌黄,提出禁止画人体模特儿的荒谬主张。由于林彪、“四人帮”反革命修正主义路线的干扰和破坏,近几年来,我国美术教育的水平严重下降,基础训练几乎被统统取消,美术院校呈现出万马齐喑、一片荒芜的景象。我们必须把林彪、“四人帮”颠倒了的是非重新颠倒过来,肃清他们在美术教育中的流毒和影响。毛主席关于模特儿问题的科学批示,必须得到认真的贯彻和执行。“四人帮”在模特儿问题上散布的种种奇谈怪论,必须得到彻底的批判。

“模特儿”这个词,是西语“Model”(模型、范本)的音译。作为文艺术语,它有两个涵义。一是泛指文艺创作参照的客观对象。例如,小说、戏剧、美术作品中的人和事,是以生活中的某(些)人和某(些)事为对象、为背景加以描写和发挥的,这种生活中的原型对文艺创作来说,就是模特儿。鲁迅说:“小说也如绘画一样,有模特儿,我从来不用某一整体,但一肢一节,总不免和某一相似,倘使无一和活人相似处,即非具体化了的作品”。(《鲁迅书信

集》下卷·致徐懋庸。1936年2月21日)

模特儿的另一个涵义是狭义的,是专指绘画和雕塑中用来作基本功训练的人物。毛主席说的“男女老少裸体模特儿”,就是这层意思。

文艺反映生活,主要是描写以人为主体的社会生活。美术创作的基本特点之一,是要在可视的形象中表现社会理想。画人,塑造人的形象,要有科学知识为指导。在平面上描绘,或在空间立体地摹拟客观对象,需要起码的人体比例、解剖、结构等知识。原始社会的人们从事艺术活动,是不自觉地、很粗浅地运用这些知识的。在长期的艺术实践中,人类逐渐积累和掌握了这些表现技能,这就是我们通常说的“基本功”的一个重要方面。几千年的人类艺术发展史告诉我们,获得绘画和雕塑的基本功,训练观察和表现人的能力,可以有各种各样的途径和方法,而其中直接画人,画裸体模特儿,是必须的、不可缺少的途径和方法之一。

早在三千多年以前,古代埃及的艺术匠师们就尝试着运用模特儿。新王朝有革新精神的帝王埃赫那东时期的雕刻作坊,曾被发掘出来,其中许多石膏模型和雕刻品,突破了传统的表现程式,具有追求写形传神和逼真生动的特色,无疑是直接参照和依据模特儿创作的。古代希腊对模特儿的运用就更为广泛。希腊的艺术家和匠师们,可以在许多公共场合得到观察和研究人体的机会,一般不需要把男女老少请到画室中作模特儿。希腊奴隶社

会的自由民(即奴隶主阶级)在许多场合下,如参加体育竞技活动和祭神的典礼,男子裸体出入于大庭广众之中,女子穿戴也很单薄,近乎半裸。希腊雕刻和绘画中的男子裸体人像从公元前7世纪开始出现,大量的女子裸体人像产生得晚一些,大多在公元前4世纪以后。歌颂人体的健美,成为希腊的社会风尚。希腊建筑柱式的样式,也参照了男女人体的结构和比例。希腊的哲学家和艺术家们认为,在万物中,人体最匀称、和谐,最富有生气和最庄重、柔美。古希腊人的这种美学观是和他们的朴素唯物主义精神以及肯定人生的乐观主义态度相联系的。希腊人奠定了欧洲美术表现体系的基础。欧洲进入中世纪以后,基督教强制推行封建愚昧主义,反对科学,否定以表现人为中心的古代绘画和雕刻,在美术创作中只准画花鸟虫鱼和象征寓意的情节,以歌颂上帝的伟大和神圣,表现现世痛苦和来世幸福,使欧洲的文明倒退了好几百年。他们从禁欲主义出发,把人体艺术视同洪水猛兽,多次大规模地洗劫表现了人体的艺术品,以压制异端。只是到了文艺复兴时期,新兴的市民阶层在封建社会内部推进人文主义运动,这种状况才得到改变。欧洲的人文主义者,先从古代废墟中把希腊罗马的雕刻品清理出来,作为摹仿的范本。继而不满足于此而转向对真人体的研究。他们一面一丝不苟地解剖尸体,了解人体的内部结构,一面孜孜不倦地画人体素描,体察活人的外部形态、思想感情。现代美术训练中使用模特儿的方法,就是

从欧洲文艺复兴时期开始逐渐形成起来的。(把画人体模特儿作为教学训练,始于意大利的波伦亚美术学院,约在16世纪70年代。至于文艺复兴时期在美术创作中参照人体模特儿,则从15世纪即已开始。)文艺复兴时期的艺术家们在这方面也付出了代价。有的画家被指控为侮辱宗教、亵渎神权,受到宗教裁判所的审判和许多不公正的待遇。一些提倡人性反对神性、提倡个性自由反对宗教桎梏的好作品,被诬为“淫画”而失去了存在的权利。即使像米盖朗哲罗这样的大画家,在巨幅壁画《最后的审判》中,也因为描写了赤身露体的人群,受到教皇保罗三世的斥责。教会和流氓文人攻击这些人物形象“使人害羞得不能睁眼”、“不配出现在神圣的地方”,“只配装饰浴室旅馆”,甚至提出控诉状,给米盖朗哲罗扣上异教徒“路德派”的罪名。科学一定要战胜迷信,真善美终究要战胜假恶丑。从15世纪开始,欧洲美术家们运用模特儿,深入研究人体,不只是推动了美术教育的发展,提高了艺术表现力,促进了美术的繁荣,而且还用它作为武器,推行了人文主义和人道主义的思想意识,扫荡了腐朽的封建意识,普及了人体科学知识。

石膏像可不可以代替模特儿?

当林彪、“四人帮”横行之时,画石膏像也是在被禁之列。文化大革命初期,在林彪、“四人帮”的煽动下,许多艺术院校的石膏教具被砸掉和烧毁。直到1975年,“四人帮”的那个女干将还凶狠狠地说,谁要画石膏就批斗

谁。“四人帮”一伙反对石膏教具,也正像他们反对画模特儿一样,出于对科学的畏惧和仇恨。

一件好的石膏像可以起到艺术范本的作用,帮助人们领悟把生活变成艺术的原理,理解和学习运用提炼和概括的艺术手法。画静止的石膏像也是为画真人体作准备。石膏像之所以不能代替模特儿,不只是因为时代和生活方式的变化,会对人体发展发生一定的影响。现代人和古代人不一样,现代的中国人和古代的外国人更不一样。我们要表现现代人,必须直接研究现代的人体。而且,还因为人体所包含的内在活力,体现的丰富的思想感情,其具体性和微妙的变化,是任何石膏像不能与之相比拟的。

同样,临摹也不能代替画模特儿。历史上的优秀画家们,重视对前人遗产的学习和研究,往往用临摹的方法,揣摩和探究前人的表现手法。无疑,临摹是美术家训练基本功的一种辅助手段。但是,如果把临摹的作用夸大到不适当的地步,也是错误的。前人的好作品是他们在彼时彼地对生活观察和体验的结果,它们在内容和形式技巧上可供我们借鉴,给我们以启示,它们却不能取代我们对现实生活中真人的观察和研究。从实践论的观点来看,画模特儿具有直接的现实的品格,临摹却不具有这种品格。我国古代画论中把“师造化”、“师法自然”(在这里,“自然”应作客观世界解)放在第一位,把“师古人”、临摹和学习前人放在第二位。达·芬奇把摹拟自然比喻为