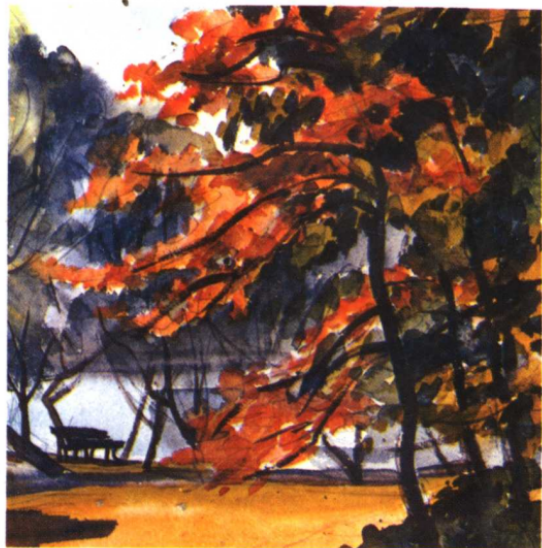


倪貽德美术论集



■ 林文霞编

■ 浙江美术学院出版社



倪貽德美术论集

林文霞 编

浙江美术学院出版社

责任编辑:杨芳菲

封面设计:毛德宝

倪貽德美术论集

林文霞 编

浙江美术学院出版社出版

(杭州市南山路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10.5 插图40 字数235千

1993年10月第一版

1993年10月第一次印刷

印数: 00001—2000册

ISBN 7-81019-233-7/J · 207

定价: 19.50元



倪贴德像（一九〇一年——一九七〇年）

序

貽德同志1901年出生于浙江杭州。有一姐、一弟、一妹,父亲为盐管所职员,收入菲薄,家境贫寒。邻居阮性伯律师,爱其笃学,资助他入中学,后又入上海美术专科学校。1922年在上海美专毕业,即留校任教职。业余好写散文和介绍西洋绘画的理论与技法。三十年代曾参加著名的文学团体创造社,后东渡日本学画一年半。是时以译著为生,《西洋画概论》等就是那时所作。从日本归国后,先后任广东、武汉等美术专科学校教授,并组织决澜社,研究、介绍欧洲现代美术。

1937年抗日战争爆发,不久国共合作成立,周恩来同志任军事委员会政治部副部长,郭沫若同志任政治部第三厅厅长,时貽德任三厅第三科科长。后政治形势恶化,貽德离部去浙江东南联大艺术专科学校任教。1944年入川,任教于国立艺术专科学校。入川后,貽德积极参加大后方的民立运动。

1945年抗日胜利,次年随校迁返杭州。此后民主运动日渐高涨,在中国共产党的领导下,

白区学界先后掀起抗议美军暴行、“反饥饿,反迫害,反内战”等运动。国立艺专的进步学生也投入运动而遭到反动派的迫害,貽德旗帜鲜明地支持进步学生爱国的民主的正义行动。在教学上,则引导学生走出校门,走向街头、工厂、农村,反映劳动人民的生活。貽德的这些进步行动,大遭国民党反动当局的忌恨,于1947年7月被伪教育部下令解聘。但他没有屈服,在同志和同学的支持下,创办艺术研究所于西湖汪庄。并于1949年初,在白色恐怖下参加中国共产党。

1949年5月杭州解放,貽德奉浙江省军事管制委员会命令任军代表,接管国立艺专,并任副院长。7月,参加全国第一次文代会,担任南方代表团副团长。1952年调北京中央美术学院任教,后改任全国美术家协会《美术》杂志负责人。1958年重返浙江美术学院任教,兼任浙江美协副主席兼秘书长。1970年5月13日在“四人帮”的残酷迫害下去世。

貽德同志从事美术教学与美术创作近五十年,作品甚多,但独具风格的绘画均在各种风暴中遗失与摧毁;文字著作亦散落各处。鲁迅先生在《白莽作〈孩儿塔〉序》中说:“一个人如果还有友情,那么,收存亡友的遗文真如捏着一团火,常要觉得寝食不安,给它企图流布的。”这心情,我也深深感觉到的。在同志们的帮助下,终于收集到油画,水彩画,速写近百幅,编成《倪貽德画册》在上海人民美术出版社出版。现在林文霞同志又将他的美术理论著作编辑成集。貽德去世已有十七年,我也年近九十,谨以此书纪念逝者,安慰亡灵!

刘苇(尤韵泉)

一九八七年于
浙江美术学院

目录

序	刘苇(1)
---------	---------

第一部分:解放前的论文

现代绘画精神论	(1)
现代绘画取材论	(7)
新写实的要点	(16)
群像论	(20)
野兽主义研究	(26)
谈谈洋画的鉴赏	(32)
刘海粟的艺术	(39)
决澜社宣言	(44)
附录:决澜社小史	(46)
洪水泛了	(47)
决澜社短喝	(48)
自祝决澜社画展	(49)
决澜社社员之横切面	(50)
石涛及其画趣	(52)
西洋山水画技法探讨	(56)
战后世界绘画的新趋势	(63)
画室随笔(一)	(65)
画室随笔(二)	(69)
艺术的欣赏	(74)
关于西洋画的诸问题	(79)
美术与歌舞的交流	(83)
忆重庆	(85)

第二部分:解放后的论文

谈谈徐悲鸿先生的素描	(89)
如何正确对待模特儿	(95)
英雄的形象,战斗的气氛	(99)
蒙古人民的新美术	(108)
把水彩和速写提高一步	(114)
画坛今昔	(123)
对油画、雕塑民族化的几点意见	(128)
读潘天寿近作	(138)
读《苦瓜和尚画语录》的一些体会	(144)
罗马尼亚画家博巴	(150)
素描教学四题议	(153)

第三部分:文摘和语录

绘画的形式规律	(159)
绘画的“秘诀”	(159)
线条的表现力	(162)
明暗的表现力	(165)
色调的表情和调色法	(167)
绘画构图的形式规律	(170)
自然美与风景画	(182)
人物形象外在美与内心美	(191)
关于美术教学问题的谈话录	金一德纪录(197)
水彩画之研究	(205)
色粉画之研究	(209)

油画之研究	(211)
静物画之研究	(216)
人物画之研究	(222)
风景画之研究	(231)
当代画家	(241)
决澜社的一群	(241)
记几个美术青年	(254)
关良	(260)
刘狮印象记	(266)
附录 倪貽德评传	杨成寅(271)
一个画家和艺术理论家的生活与艺术道路	
绘画作品和艺术教育思想	
艺术理论	

倪貽德绘画作品选

现代绘画的精神论

绘画的精神,从那为宗教的问题,为思想的政治的问题所束缚的时代脱离出来,十九世纪的后半,差不多可说是集中在视觉的问题上了。绘画既是属于造型美术的一部门,当然不能离开视觉的问题。从这一点看起来,印象主义的精神,可说是将绘画引到即一种本道上去。但这在绘画的机能上看来,因为集中于不能忘的视觉的问题,结果便不顾到为艺术的绘画的精神了。

现代的绘画,最先是从精神的反省出发的。负了这重要的使命者,便是塞尚。绘画最先须依据一种精神来表现。绘画即使用了何等巧妙的技巧来制作,在那儿若没有艺术的精神,那便是画工的事情,决不是艺术家的作品。也就是在那儿不能看出艺术的高贵的价值。这样的绘画上的精神,已经由伦勃朗发现了。但那种精神,作为绘画的精神而表现在画面上者,却是塞尚以后的事情。那是作为一种绘画的个性,具有任何人也不能调换的样式。那不是主观的物,乃是面对于物的画家的精神的表现。

就是说,在那儿所表现的画因,应为一种绘画的精神,这绘画的精神的表现,塞尚称为在绘画上的“写实性”。他说,画家最初完全服从模特儿,就是正确地作注意深详的写生,研究外廓线及比例的关系,于是提起了深思熟虑的笔,渐渐使形式诱导到色彩感的强调及装饰的意味上,提高色彩的调子,这样的画家的努力,渐次离开了对象,最初是服从模特儿的,次第离开了模特儿的不纯粹,而投入于绘画的本质之中。画面愈是抽象化,便更能使模仿的呆滞的绘画单纯化。

这样,他使物体变形,更真实地表现绘画的精神,发现不必从自然远离,而在自然中看出绘画的精神的深处。这就是在画面上绘画的效果统一及构成。塞尚研究着依一种精神去统一,便发现了使绘画集中于一点的集中的构图。塞尚说,为了希望现实的进步,除了依赖自然及肉眼没有别的方法了。热中于熟视与制作的时候,便自然集中于一点。不论是橘子,苹果,或是头,都有一个顶点。而且即使有光线或阴影等易引人注目的色彩的感觉之有力的效果,那一点必定是严存着的。物象的外线,为视觉的中心所引收,只要具有某种仅有的气禀,即使不是色彩家或调和家,也可成为画家。

塞尚的所谓气禀,明明是指绘画上的精神而言。这可以说是塞尚的自我精神觉醒。这样看来,从那印象主义的精神——依感觉的视觉的绘画的觉醒,由塞尚造成了一个新的时代。没有艺术的自我的精神,单单是感觉的模写,能有什么绘画的精神?我们可以说,十九世纪的绘画,是照样描写目所见的自然,而二十世纪的绘画,是自我的绘画的精神的表现。塞尚是这种绘画的精神的发见者,梵高描写自我精神的太阳,高更甚至到泰依提去探求绘画的精神的王国。由这些画家的努力,纠正了绘画为描写自然的误谬,绘画显然是画家所具的艺术的自我之表现。所以,至少追求纯粹绘画的人,就当从这绘画的精神的自觉出发的。

根据塞尚而来的绘画的精神的觉醒，在二十世纪可以看出两个大的倾向。

〈一〉依头脑感受绘画的精神。

〈二〉在心上感受绘画的精神。

这两种绘画的精神的表现，可以明白地区别着的。取着前者的倾向者，是具有理智的绘画的精神的，这就是根据立体主义、超现实主义等画派所发展的。立体主义及纯粹主义最初的出发，不消说是塞尚，可说是从那写实性的解释出来的。

塞尚说，自然就当作为球体，圆锥体，圆筒体来处理。一切都从属于透视法，物体和面的前后左右，必集中于中心的一点，表示广的水平线，是一种自然的区划，在我们的目前，全智全能永远的神，展开着壮伟的光景。交叉在这水平线上的垂直线加以深。自然具有广和深的两面，从这一点看来，用黄色表现的光的波动之中，有十分加入感着空气的青的分量的必要。对于塞尚的话，立体的没有透视的绘画的世界，从全然理智的要求产生出来了。那便是立体主义，纯粹主义。

后者的倾向，是具有热情的绘画的精神，我们可以举出在二十世纪初头卷起来的野兽主义，表现主义，绝对主义，至上主义来。对于前来的知的，他们明明是情的，那可以说是从心的感激爆发出来的绘画的精神，他们所重视的，不是怎样地看的视觉的问题，如何地在心上感受的感受性，却成为问题的中心。就象马蒂斯以强烈的色彩的阶调，企图作绘画的表现的革命，在那儿舍弃了传统的形象，而开灿烂的绘画的精神的花来。德朗追求绘画的精神的统一，毕加索试作纯清的绘画的精神的探求。

人们看到现代的绘画，也许要觉得可惊的教育的不不足，或视为粗暴的外形的破坏。这可以说是只看了外面的形象，还没有接触到绘画的精神的本格的人，其实并不是外形的破坏，乃是表现内面的精神之强烈的感激所生出来的必然的要求，及效果的表现

的结果。

若以十九世纪的绘画视作自然主义的精神,则代表二十世纪的绘画可说是写实主义的精神。在自然科学极隆盛的十九世纪,人们在绘画上亦要求着自然性。

在德国代表自然主义的文学家霍尔支和旭拉夫,以为文学上的自然性,是一种极限的存在。其结论谓所谓艺术者(绘画亦包含在内),结局为从自然引去某物的东西,若以数学的记号表出之,成如下的公式:

$$K(\text{Kunst 艺术}) = (\text{Natur 自然}) - X(\text{Etwas 某物})$$

基于这样的自然性而展开的绘画,便是印象主义或外光主义。又如求之于音乐,则为标题音乐。

又在法国左拉所代表的自然主义,亦属于这倾向的。左拉一派所代表的自然主义,承认自然性上有作家的才能的活动。故较之德国的自然主义,可以用 $K = \text{Natur} + X$ 的公式来表出之。

这两者中的不论哪一种,都无疑的是代表十九世纪的绘画上的根本精神。在那儿虽有几分主观的和客观的程度的差异,而其根本精神都是自然主义。

但是在二十世纪的绘画艺术上,这 X 却成为问题的中心。在自然主义,若不是 $K = \text{Natur} - X$,便是 $K = \text{Natur} + X$ 。占其主位者,都是自然。但在现代的绘画上,不论是自然加 X 或自然减 X,那 X 必为其主位。

换言之,为德国自然主义的作家所排斥的艺术家性是成为问题,而在法国的作家所说的作家的才能成为主题了。这意思就是说,自然主义的绘画,重视对对象物所具的自然性,而现代的绘画则和物质性密切地关联着的。所谓物体所具的性质,是依作家的性质和感觉性,感动性,情绪,才能等结合起来的。那物和心结合时所现出来的绘画的精神,称为写实性。以这写实性为基调的艺术活动,应称为写实主义。换言之,以自然性为基调者是自然主义,以写

实性为基调者是写实主义。十九世纪的绘画的基础是自然主义,现代的绘画可说是写实主义。

批评家 Franz Roh 说,现在的绘画,可说是魔术的写实主义(Magischer Realismus)。这句单纯话,实在是巧妙地说中了现代绘画的精神了。对于十九世纪的绘画为自然主义的精神,则现代的绘画明明是写实的。但是现代的绘画,在表现上具有高的精神的燃烧性。所谓高的精神的燃烧性,便是表现效果的大的意思。表现的效果愈是强,那绘画的精神的燃烧便成为白热的。若是数学的看起来,便是依尽量简单的运动的处理,做出最有趣味的答案(表现效果)。但在绘画上,表现效果并无一定的规准的。我们可以在那里看出从最低音到低音,从高音到最高音的无限多的强度密度的阶段。而其表现效果愈是强烈,人们愈为其超人的力所惊异。十九世纪的绘画,在表现上是运算的,在追求着技巧的复杂化。对此,现在的绘画,是结果的表现,是单纯化的强烈的表现。

换言之,若以十九世纪的绘画为表现自然性的高音,那就是从低音次第成为高音,依运算的表现,以捕捉最后的高音。而依其展开的运算,在表现上用了复杂的神秘的手法。不论是马奈的风景,或是库尔贝的风景,都是依着运算的表现以捕捉自然的复杂的关系。但在现代的绘画上,最初就用了最高音表现对于某种写实性的艺术家的最高的答案。因为对于物的艺术家把握,是个性的,同时其表现亦直接地投出结果(效果),所以使人视为可惊的奇术。

人们听到拉凡尔的音乐,就感到一种自由自在的音调的表现,又如听奥奈迦的音乐,看夏葛尔(Chagall)的绘画,格罗皮斯(Gropius)的建筑,都不是使我们惊奇么?在那儿既无何等的运算,又无说明或叙述。那是单纯化了的表现的魂,是结果和效果的直接的表现。人们看了听了,因其豫想以外之强度的表现,遭遇到可

惊的结果。那时候那种表现手法或者会使人感到奇术或魔术的。

批评家 Roh 所说的魔术的写实主义,真是巧妙地说中了现代绘画精神的特色的一句很有兴味的話。二十世纪的绘画的基调,是写实主义,在表现看直接的结果这一点上,完全可说是可惊的写实主义。人们为其独自的个性的写实性的表现所惊异,又其强烈的变形的表现效果使人感到灵魂的动悸。这便是二十世纪的绘画的精神。

(《艺术旬刊》,1932)

现代绘画取材论

在古代,绘画的取材是有一定的。例如,最古的石器时代的人,以日常生活的猎兽为画材,描写着牛,鸟,象,等的动物画。当时的人类,是从他们的生活而来的及和他们的生活有密切地交涉的野兽为画材。

到了埃及时代,文化进步了,人类在精神现象上觉醒过来,于是开始思索到自己的生活和死的问题。这直接的思索,就关联于宗教的问题。换言之,较之对外的自然现象,则人类和人类的交涉,人类的生死,及爱情和憎恶等,成为最直接的事了。当时绘画的取材,便有人物描写了。埃及的绘画,因为以祭王公之灵为主,便在那坟墓上描写着第二的生活现象,如描写美女与舞姬,捧着山珍海味的奴隶等。

希腊时代以来,绘画的取材,差不多限于人物,其表示亦次第成为均势的美。尤其因为当时主张着精神的理想和肉体的美的结合,所以那画中的人物,都是美的肉体的所有者,有均势的典型的裸体,为当时最好取的题材。同时绘画的取材,也不止于人物描写,以宗教为

主题的及以历史的事件为主题的,神的像,以及肖像,这样,范围渐渐扩大起来了。

但当时的人,除了这种范围的取材以外。差不多没有其他绘画的主题了。这虽然也是从当时的人们的思想而来的,但他们生活没有个性的特色,故其艺术的要求,亦不能看出现代这样的独自性。

中世纪以来直到文艺复兴时代的绘画的取材,差不多完全是关联于宗教的人物描写。绘画,做了宗教的奴隶,教会的奴隶了。但十七世纪以来,脱离了这种传统的思想而接近日常生活的绘画的取材开始出现了。伦勃朗以纯然的荷兰的风景的画材,里尔(Neer),路斯大尔(Ruisdeal),霍倍马(Habbema)等,都在描写着素朴的荷兰风景。又如汉姆(Heam)以纯然的静物画为画材。在那儿既无何等传统的宗教的气味,也没有思想的影子。那些都是在纯然荷兰的土地上生出来的野菜,以及筑巢在那地方的小鸟。他们不知道表现生活以外的东西,采取不关于生活的画材。

这样的倾向,越过十八世纪的启蒙运动,和十九世纪的唯物的思想相结合而成为一大系统。以巴比仲派的风景为始,经过库尔贝、马奈、塞尚,其系统直结合到现代。在静物画上,也以夏尔丹为始,经过罗朗兄弟,库尔贝,塞尚而渐次进展。以生于荷兰的纯朴的市民绘画,渐次为纯粹绘画的本流,而成为纯粹的绘画的取材了。风景画,静物画,肖像画,风俗画,此等和画家的生活密切地结合的东西,都为画家所采取的题材了。梵高只用了出芽的葱头及两三条鱼可以表现在画面上。这样,画家从只描写外界的某物或历史的事件及宗教的人物,转移到从真实的生活的感激中生出来的东西来做画材了。

在现代的绘画上,我们有将绘画区别为风景画,人物画,静物画等的习惯。但这并不是纯然绘画的本质上的区别,不过以取材上的便宜的分类。画家并不是为了描写风景画,以及为了描写静