

张
仃

被
迫
談
藝
录



正金大非明閣

己未年七月
張仃



被迫谈艺录

四川美术出版社

责任编辑：丁 黎

封面设计：陈 默

被迫谈艺录 张竹

四川美术出版社出版发行

(成都盐道街3号)

新华书店经销

绵竹县印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张7.125

插页4 字数120千

1989年3月第1版 1989年3月第1次印刷

印数 1—1000册

ISBN7-5410-0207-0/J·202

定价：2.20元

出版说明

“画家论画”丛书是一套美术理论丛书，收入我国当代著名画家和美术理论家的著作。画家有艺术实践，他们谈艺论画切合实际，格外真切生动；理论家有系统化的理论，他们评画论理，直探艺术本质和规律性问题，都可给读者以启示和教益。

“画家论画”丛书以马列主义为指导，展示当代画家和美术理论家的研究成果，包括对美术理论问题的探讨，对中外美术史的研究，以及对中外美术作品的评介等，着眼于中国美术、当代美术。同时，也兼容不同学派、不同观点的论著，包括一些有争议的文章，以利于贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，促进我国美术理论研究和繁荣社会主义美术。

前 言

解放以后，每天除了上班，便是一个接着一个的政治运动，斗人或被斗，下乡劳动……作画是见缝插针；写点文章，或是由于文化交流，或是受朋友之托，完全是挤出来的，谈不上深度，因之写过之后就算了，没有留过底稿或印刷品。我经常外出又抽不出时间，只好托人代劳，找报刊，查资料，居然用了将近两年时间，搜集到约50篇短文，12万字，一本薄薄的小册子。故云：《被迫谈艺录》。

文章大体保持本来面目，不作过多修改。然而，时隔几十年，客观情况不断变化，个人的思想感情也有不少变化，因之当时认为是的，也许今天认为非了。像这样的文章，我就一律不收。也有的文章，不管思想、语言，都不像我写的，引起我的惊异与怀疑，不管由于编辑的删改，或他人代笔，一时已回忆不清的，也不收入。凡已收入，并非因为这些短文有什么“立言”的价值，只是表明个人的认识。

张 仃

1987年4月

目 录

前 言

关于国画创作继承传统问题	(1)
大匠之门——齐白石	(13)
试谈齐、黄	(24)
我与中国画	(28)
我为什么画长卷	(32)
巨木赞	(35)
传统、技法、生活	(37)
张光宇的装饰艺术	(41)
陆俨少山水画	(47)
中国山水画革新家李可染	(51)
李可染的画	(55)
李可染的艺术	(58)
装饰艺术家张正宇	(61)
吴冠中——从哪里来，到哪里去？	(65)
《吴冠中画展》前言	(69)
女艺术家——肖惠祥	(71)
亚妮的画	(75)
《水泊梁山英雄谱》序	(78)
《上海十一人联展》前言	(83)
三看金山农民画	(85)

李骆公的艺术	(89)
祝《中国民间玩具》出版	(93)
《张淑敏彩色雕塑》代序	(96)
装饰艺术家连维云	(99)
周氏兄弟的岩画艺术	(103)
郑于鹤的小型彩塑	(106)
关于小石的书	(111)
柯明的风格	(114)
袁运生的白描	(118)
韩羽的画	(121)
看卜镛《天下功夫出少林》长卷有感	(123)
黄山松	(126)
工艺美术之根——在中国民间工艺美术委员会 首届年会上的讲话	(129)
关于年画	(143)
民间玩具琐谈	(152)
民间玩具	(157)
木偶戏皮影戏展览介绍	(159)
唱片套的艺术	(164)
鲁朴的蜡染图案	(168)
提高商品包装装潢设计艺术水平	(172)
谈“一点”之美	(177)
秦俑——中国土生土长的雕塑	(181)
美术电影中的剪纸片	(184)
关于动画片《哪吒闹海》的一点感想	(187)
毕加索	(189)

苏联民间工艺的繁荣.....	(201)
东山魁夷的世界.....	(204)
《香港大一学院艺术设计交流展览》前言.....	(207)
来自民间——看罗马尼亚民间艺术展览会后.....	(210)
雕刻的装饰性——看印尼木雕而想到的.....	(215)
介绍印度尼西亚画展.....	(218)

关于国画创作继承传统问题

目前在对待国画创作问题上，存在着保守主义和虚无主义两种思想；所以在肯定第二届全国美展中国画创作成绩的同时，有必要提出国画创作继承优良传统这一问题。

对于长期临古、脱离生活、有保守主义倾向的老画家，如何达到表现现实生活？通过写生，是一个具体可行的办法。

对于过去受过西洋方法训练，有虚无主义倾向的新画家，在创作中，如何达到作品有民族风格？如何继承优良传统？通过临摹，是一个具体可行的办法。

为了澄清思想上的混乱，还必须根据实际情况，作更进一步的分析，使这两个办法，不致陷于单纯解决枝节性的技术问题，而成为更有概括意义的意见。

一、国画创作中主要的矛盾是什么？

我认为目前国画创作中的主要矛盾，是形式和内容的矛盾。辩证唯物主义对于形式和内容的普遍矛盾的认识是：“生活总是在不断的变化着发展着，固有的形式，永远不会适合于所有的内容，前者落后于后者，新内容在某种程度上，总是包藏在旧形式之中，因此旧形式和新内容之间，总是存在着冲突。”

形式和内容的矛盾，在文艺发展过程中，不只一次的被提出来。而每一次的提出，都有它不同的更加深刻的意义。当文艺要求进一步地和人民结合的时候，或者是当文艺将要离开人民的要求与爱好，脱离传统的时候，往往提出民族形式问题。民族形式问题，基本上是群众观点问题。抗日战争的前夜，在讨论大众化问题的同时，提出过民族形式问题，当时有一种看法，说我们是向“封建文艺”投降了。鲁迅先生明确地说：“这是一个新思想（内容），由此而在探求新形式，首先提出的是旧形式的采取，这采取的主张，正是新形式的发端，也是旧形式的蜕变，……自然，旧形式的采取，或者说新形式的探求，都必须艺术学徒努力的实践。”当然，不能仅仅依靠一般公式来解决国画创作中的矛盾，要解决国画创作中所有的矛盾，必须从国画的各个具体

问题分析出发。国画中的矛盾，有它特殊的复杂性。

（一）国画本身的发展史，出现了严重的矛盾——它一方面是历史悠久、形式十分成熟，任何对形式的局部破坏，都会牵动全体；另一方面，又严重地脱离生活，远离时代。

（二）老画家掌握了固有的表现技法，在表现现代生活中，摆脱老套，摆脱传统技法中的公式，产生了严重的矛盾。

（三）新画家，受过西洋技法训练，从事国画创作的时候，对观察事物的态度，与表现事物的方法，和传统精神、传统方法、民族风格，发生了矛盾。

（四）保守主义思想与虚无主义思想之间的矛盾，保守主义思想内部与虚无主义思想内部的矛盾。

这些矛盾的暴露，是因为帝国主义与封建阶级的垮台，人民革命的胜利，在历史遇到了空前巨大的社会变革时期，作为社会上层建筑的文学艺术，它的内容和形式，必然要发生剧烈的矛盾。所以国画创作的内容和形式的矛盾，显现出任何历史时期所没有的复杂形势。这个矛盾的解决，是需要一定条件的：首先是新老画家世界观的改变与文艺理论水平的提高；其次，是整个美术界对遗产全面的认真的整理和研究工作。要取得一定的成绩，最主要的，还要依靠画家深入生活，努力创作实践——因为要解决的主要矛盾是形式和内容的矛盾，所

以重要环节在于创作实践。创作实践的发展，可以影响或刺激其它条件的形成和发展。比如，没有创作，理论就不可能向前发展。批判接受遗产问题，也只能限于一般原则性的争论，遗产中的精华和糟粕，无从受到检验，找不到取舍的现实根据。就像水墨画的问题，目前就不能过早地下一个武断的结论，说它不能表现巨大的构图，因为水墨技法，也是随着创作的发展而发展的。因此，对待遗产要防止用粗暴的态度。现在不能吸收、不能发展的，将来逐渐会被认识。即使完全凝固，不能再发展的某些古典作品，也需要给予新的历史估价，人民仍然能于其中获得教益。

二、对遗产究竟肯定什么否定什么？

一方面需要明确一个一般的原则——关系到立场、观点和方法问题。我们对待历史遗产与美术界某些人或多或少、有意无意的虚无主义态度有原则上的区别；和保守主义态度，也有很大的区别。根据列宁的两种文化的学说，我们知道，任何民族文化中，都有劳动民众的民主文化与统治阶级的文化，也就是民主精华与封建糟粕。

在民族艺术中，不仅是统治阶级，而是整个社会都在其中刻下了自己的理想与愿望。

各种社会结构，在进步发展时期，由于事物发展的规律，使统治阶级不能完全只顾本阶级的狭隘利益，并且要考虑到各个阶层的利益；这时期的艺术，往往就具有全民性，体现着现实主义的原则。当某一社会制度趋向堕落与腐朽的时候，艺术便呈现出思想的贫乏与衰退，往往就出现各种流派、各种倾向，良莠俱生。

世界各民族的艺术，有其共同性，还有其特殊性；特殊性是通过民族形式表现出来的。因此，必须肯定民族绘画的特点。斯大林说：“每一个民族，不论大小，都有它自己的根本特性，都有那种只能为它所有而为其它民族所无的特色。这些特性乃是每一个民族带到共同的世界文化宝库中使之充实及丰富起来的贡献。”因此国画创作就不能以西洋画法（或者说是“先进技法”）来代替中国画法，取消民族形式——当然，我们所指的民族形式是发展的，不是固定不变的。对先进技法，并不排斥，但这里有主从之分；要根据中国民族绘画的特点与发展规律，大量汲取先进技法，而“万变不离其宗”。

民族绘画的特点是什么呢？我们民族绘画的理论“六法”，早在五世纪已经概括了一些如“气韵生动”、“骨法用笔”……等等。“气韵生动”，也就是“外师造化、中得心源”的充分体现，它贯穿于画家观察事物与表现事物的全部过程中；“骨法用笔”，是表现方

法，具体地体现着绘画艺术的民族特点。其它“经营位置”、“应物象形”等六法中的各法，都是相互联系不能分割的。提到“随类敷彩”，有人就认为是传统绘画的严重缺陷，但这问题要从两方面来考虑：一方面，传统绘画“随类敷彩”是经过提炼与概括过的“彩”；中国画从来没有孤立地强调光与色，因为这不是艺术要求最本质的东西，不是目的，只是表现手段。所以色和光是根据艺术要求而取舍的，否则便不可能了解其它造型艺术的许多现象。如：中国和西洋的古典雕刻都是有色的，而近代雕刻都是无色的，这是雕刻艺术的发展呢还是倒退呢？另一方面，中国画的色彩，还是要发展的，但并不以追求“如实描写”为满足。我们古人早已充分了解了这一点。

在传统绘画理论上，更多的是宝贵的创作经验需要整理，以探索其中的法则规律，继承下来。

传统中也有须要研究改进和扬弃的部份。如有些画（尤其是裸体画）常有解剖学上的错误，透视学上的不严格（我们并不反对散点透视，和装饰意匠的构图，但这都是统一于另一种风格样式中，假如是一幅焦点透视的作品，就要求透视上的合理），像仇英的《春夜宴桃李园》，是一幅好画，但画中央的一张极重要的酒席桌，是反透视的。这些绘画上的缺点，不必掩饰，但也不能抓住这些缺点，便否定其它优点，以致推翻整个作品。

其次，遗产中最大的缺陷便是：宋元以来，人物画的衰落，传统几乎中断了？但多少还被民间艺人所继承下来。在民间壁画、民间版画中，还可以追寻出“吴生遗意，”。再方面的缺陷是：明清以来，所谓正统派的、公式化的国画，像八股文一样，老一套的形式套用，从古代作品出发，不从生活出发。当然，对这一时期的文人画，还未可一笔抹煞，某些反正统派的文人画家，甚至某些正统派的文人画家，在笔墨技法上，也还是有所发展的。

三、保守主义与虚无主义

保守主义与虚无主义，都是由于思想方法的片面性、机械性和狭隘性所致。

保守主义主要是看不见客观形势的发展，看不见历史的变化；而当客观形势改革之后，不是要求主观世界的改变，而是要求客观世界符合于自己的主观愿望。有些人，以正统观念，甚至带着宗派情绪来反对新事物，如果发展下去，是会变成国粹家和复古家的。

形式上是保护遗产，实际上是抱残守缺；怕国画有新的面貌，自己不肯变，又不愿别人变。比如：国画家出去写生，是好事，但一遇到困难，保守主义者想赶快把要求进步的国画家拉回老路，引进死胡同。于非闇先

生，在解放以后，有了新的感受，创作中有了新的气息，他的《红杏枝头春意闹》得到群众的喜爱，确是从因袭固有的宋元花鸟的布局章法古老情调中前进了一步，但立即遭到保守主义者非难。

保守主义者，把固有技法看成固定不变的、永远可以套用的，看不见过去国画家因为长期临古、脱离生活所产生的固有技法和现实生活的矛盾，为了坚持套用的办法，说固有技法“应用”得不好，是思想问题，似乎是只要能掌握一套固有技法，加上“新思想”，就可以去套用任何生活了，可以百套百中了。他不了解思想是变化发展的，思想和技法，并非各自孤立的，而是相互联系的。

又强调传统技法是活方法，是武器。我们承认古人在面对生活、在和题材搏斗过程中，继承前人所长，又补充自己所得，使传统技法不断的发展，因此它是活的方法、是武器；但如果现在原封不动的硬搬过来，开拓今天的道路便行不通了。传统方法，到我们手中是活的还是死的，就看是“师古人之心”，还是“师古人之迹”？是深刻体会掌握其法则规律，还是仅仅从形式上搬用和套用？马克思告诉我们：艺术的规范和范例并不是法规，并不是绝对之物，而是属于辩证发展的范畴。在我们美术界，保守主义者认为“传统是从写实而来，临古与写实并无矛盾。”现实主义的傳統确是从写实而来，

但古人写实，对于古人是直接经验，对于今人就是间接的经验了。如果把间接经验放在第一位，岂不是直接违反“师古人不如师造化”的宝贵传统经验了吗？

确切地说，虚无主义无视民族传统、历史遗产。它盲目崇拜西洋，丧失民族自信心，没有群众观点，无视人民的喜爱，对于民族遗产无知，却又不肯虚心学习，反而用憎恶与鄙视的态度，向民族传统攻击。因为这种错误的思想，有它一定的群众基础，有时表现比较严重，如果发展下去，会和世界主义合流。它不仅对于国画，而且会给整个人民美术事业带来极大的危害，其具体表现是：

（一）否定民族绘画的特性，想以西洋画法完全代替中国的传统画法，强迫国画家接受。用美术上的术语，就是所谓什么最完满、最充分地表现对象的分面造形的科学技法等。我们很难想象，脱离先进观念的先进技法是什么？难道社会主义的艺术，是排斥民族形式的吗？由于这种思想的狭隘和偏激，经常剽窃一些西洋技法理论，作为他们的“科学”根据来攻击民族绘画的特点。如以圆球体为例，说是国画的线描不讲光暗，圆球只能画成铁环。实际上，国画并不排斥光暗，如“石分三面”就是一例。但它也不迷信光暗，如宋瓷枕上，小儿踢球的线画，寥寥数笔，生动异常，从整体联系起来看，决不会有人把它看成是踢铁环的。假如把光暗当成最