

重

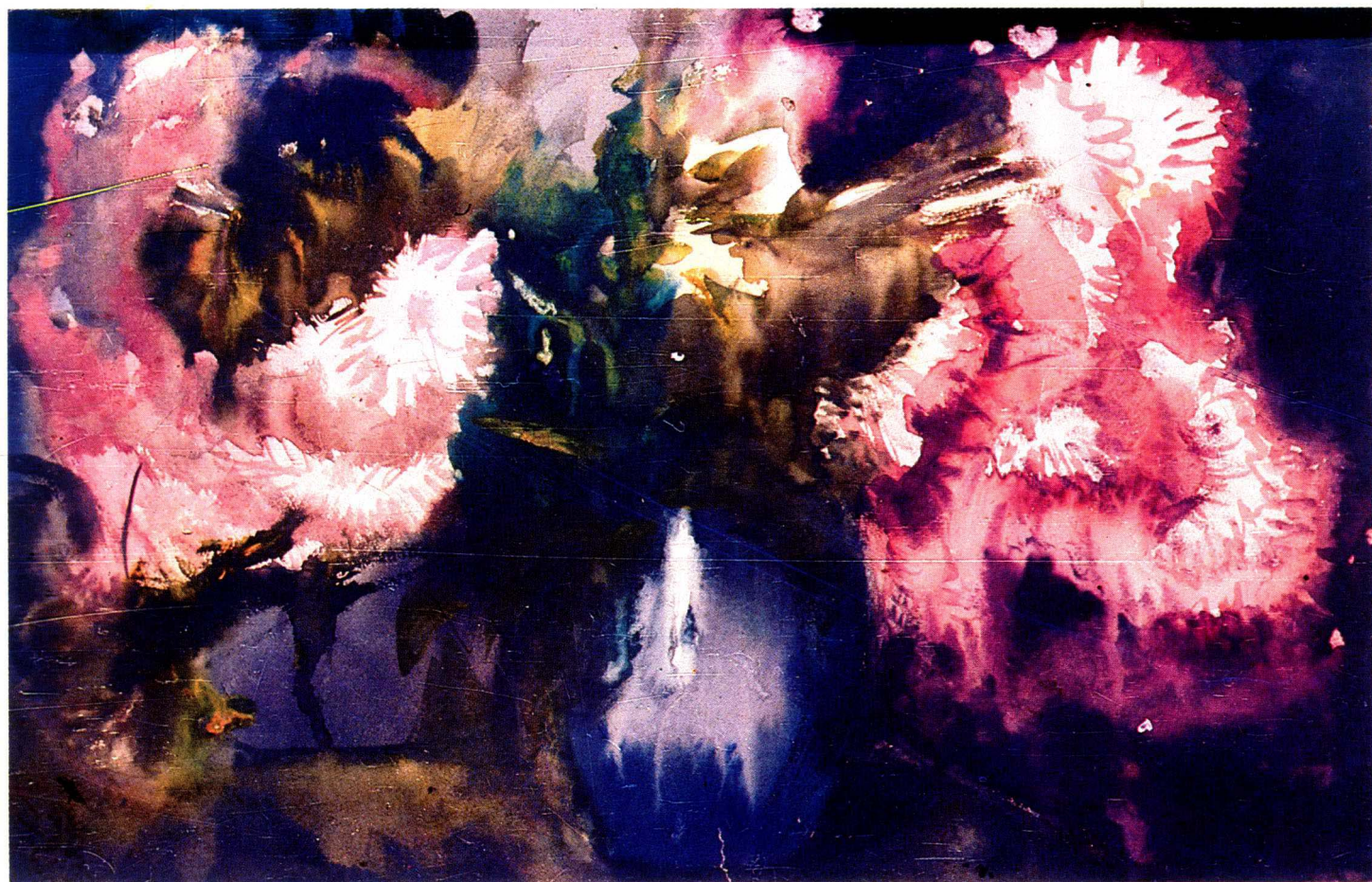
廊

HL

12



J2/4:12



画廊

HUALANG

12





黎族少女（素描）七四×八四 一九八三 陈衍宁

出版：岭南美术出版社（广州长堤新基路二十五号 电话 八二三二八 八二五一〇）开本：1/12 印张：  
编辑：《画廊》编辑部 印刷制版：深圳嘉年印刷有限公司 发行：广东省新华书店 书号：八二六〇·〇九三一 广东省期刊登记证第 〇六七

九八四年四月第一版 一元八角



扉页画 瓶 菊（水彩） 58×38 四十年代 李铁夫



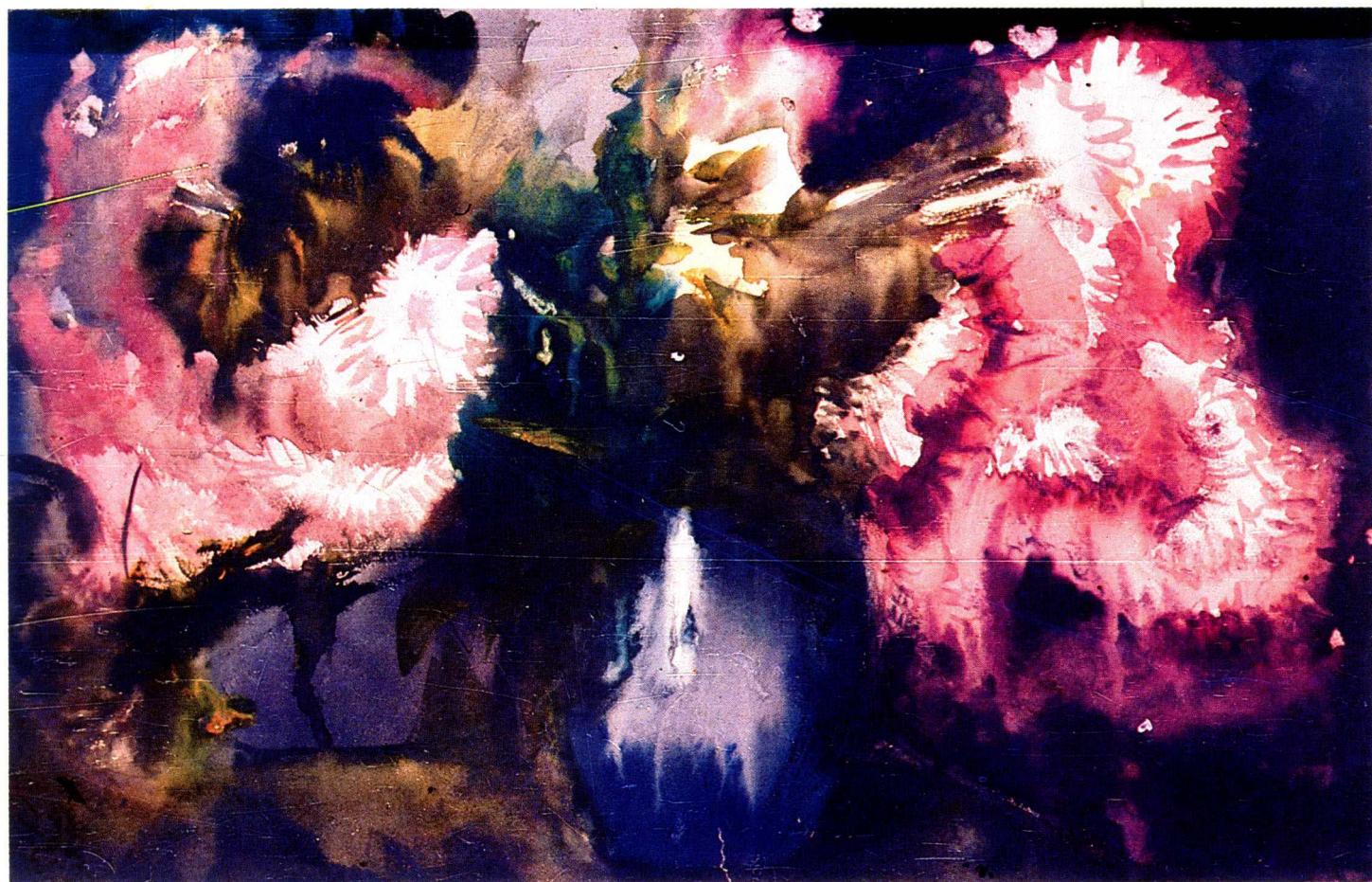
# 目 录

|           |                         |             |
|-----------|-------------------------|-------------|
| 素 描       | 陈衍宁人物素描十二幅              | (2—5 封底)    |
| 速 写       | 叶浅予舞蹈速写八幅               | (12—13)     |
| 艺 海 钩 沉   | 李铁夫作品十四幅 (附切斯、萨金特作品各一幅) | (18—21 扉页)  |
|           | 李铁夫思想和艺术的探寻 (文稿)        | (15—17)     |
| 油 画       | 黄文波作品九幅                 | (9—11)      |
|           | 黄希舜作品四幅                 | (48)        |
| 雕 塑       | 潘鹤作品二件                  | (14)        |
| 水 彩       | 简崇志作品七幅                 | (24—25)     |
|           | 鲍夫华作品五幅                 | (26)        |
|           | 陆铎生作品四幅                 | (27)        |
|           | 夏立叶作品六幅                 | (28—29)     |
|           | 陈馥初作品五幅                 | (30)        |
| 国 画       | 何韵兰作品八幅                 | (22—23)     |
|           | 舒朴基作品四幅                 | (42)        |
|           | 叶玉昶作品二幅                 | (43)        |
|           | 小岛之夜                    | 李宝林 (43)    |
|           | 听松图                     | 王明明 (43)    |
| 年 画       | 广东年画作品十一幅               | (39—41)     |
|           | 年画的新天地 (文稿)             | 丁 鹰 (41)    |
| 版 画       | 吴强年作品三幅                 | (31)        |
|           | 汕头农民版画六幅                | (44—45)     |
| 海 外 画 坛   | 陈田恩作品十三幅                | (35—38)     |
|           | 幽谧冷峭之美 (文稿)             | 梁鼎英 (35)    |
| 国 外 画 坛   | 埃斯切尔和他的黑白版画 (文稿 附图五幅)   | 兰与罕 (32—33) |
| 论 坛       | 美术内容探微 (文稿)             | 陈超南 (6—8)   |
|           | 版画要突破 (文稿)              | 王 炜 (34)    |
| 读 画 札 记   | 情与术                     |             |
|           | ——读夫华、崇志的画 (文稿)         | 林 塘 (46)    |
| 画 家 谈 艺 录 | 四则                      | 陈衍宁等 (47)   |

封面题字 黄苗子 美术摄影 谢建良



J2/4:12



重廊

HUALANG

12



# 陈衍宁人物素描选

(十一幅)



歌手 (素描)

四五×三五 一九八三



黎族老农 (素描)

四五×三五

一九八三

1983



郊区女青年 (素描)

四五×三五

一九八二

1982.5





1982.5

特区建设者 (素描) 35 × 45 1982



渔民 (素描) 45 × 35 1983



1983.2  
① 于 28 日

灯下 (素描) 45 × 35 1983





- |               |         |      |
|---------------|---------|------|
| 1. 女青年 (素描)   | 39 × 28 | 1982 |
| 2. 创业者 (素描)   | 45 × 35 | 1982 |
| 3. 琼中青年 (素描)  | 53 × 38 | 1983 |
| 4. 生产队长 (素描)  | 38 × 27 | 1978 |
| 5. 五指山少女 (素描) | 45 × 35 | 1983 |







83.2  
523中



1978.7.24  
523中



1983.2  
523中



# 美术内容探微

陈超南

艺术的内容问题,是哲学和艺术相互交叉的问题。纯哲学或纯艺术单方面对它作解答,都不免有空泛或皮相的弊病。在哲学和艺术之间架起桥梁进行对话,解答就一定能启智补偏,相得益彰。讨论美术的内容和形式的关系问题,笔者认为首先须要澄清美术的内容一词所指的三个不同的层次,即:客观存在的内容(A),主观感受的内容(B),和视觉形式化的内容(C)。这三个不同的层次各有不同的含义。

在马克思主义哲学上,艺术的内容是客观现实;社会生活是艺术内容的唯一源泉。对于这个命题至今未见有人提出异议。这虽然已是不言而喻的,但我们也不能作机械的理解。艺术作为社会生活的一种反映形式决不是消极被动的,在一定条件下它对社会生活起着积极的或消极的作用,我们决不能抹煞艺术与其他社会意识形态的不同特征。难道科学、宗教的内容就不是由社会的客观现实决定的吗?正如马克思主义的普遍原理要和各国革命实践相结合才产生适应各国的主体思想一样,内容也应与艺术的实践相结合才产生以艺术为主体的内容形式关系论。总之,社会生活是艺术的内容,它决定了艺术的形式,这个命题,是深入讨论内容与形式关系的前提。美术也不例外。我们把这一前提所指的内容称为美术内容(A),即美术的客观存在的内容。许多伟大的美术家是深知忠于生活和自然的。达·芬奇<sup>①</sup>说绘画是“自然的合法的女儿,因为它是从自然产生的”。就是以自己为太阳,把物体分割成几何形体的毕加索<sup>②</sup>也从不割断与社会生活的联系:“我从来没有离开过现实。我一直处于现实的实体之中。如果有人要表现战争,也许画弓和箭更为雅致,因为这更艺术些。但是对我来说,我表现战争就用一挺机关枪!”要想在美术内容(A)的层次上推翻“内容决定形式”这条规律是错误的。但我们还必须在美术的内容的另两个层次上深入讨论。

社会意识对社会存在的反映是能动的。从社会生活到艺术,必然要经过艺术家这个能动的中介。艺术是社会生活反映在艺术家头脑中的升华物,只具备有生命本能活动的动物与艺术无缘,所以席勒<sup>③</sup>才发出这样的赞叹:“呵,人类,只有你才有艺术!”人类经过社会实践沟通了客观世界和主观世界,这种有意识的生命活动直接把人与动物的生命活动区别开来。人的意识活动用它专有的方式掌握着世界,用思维的、艺术的、宗教的,从实践到精神的方式掌握着社会的客观存在。如果说科学是人的本质力量在理智中以逻辑的理论形式所得到的肯定,那么,艺术则是人的本质力量在感情中以审美的形象形式所得到的肯定,而艺术家便成了人类在感情中肯定自身本质力量的代表。社会生活对于一切社会意识形态来说都是内容,然而,社会生活为科学提供的是真理内容,与人建

立起认识关系;社会生活为艺术提供的却是审美内容,与人建立起审美关系。这是把科学和艺术区别开来的重要方面。所以同是“社会生活”一词,它所指的在科学那里与在艺术那里并不尽相同。美术作品既非对社会生活中的真理内容的抽象思维,也并非对社会生活的简单重复和机械抄袭。美术家首先必须通过感受形式的美术眼睛来观察和体验生活,所谓“随物宛转,与心徘徊”(《文心雕龙》),说的就是,文艺家既要尊重客观事物,又能驾驭客观事物。“迁想妙得”,“心造师化”则具体化于绘画之中。曾对中国绘画产生过重大影响的石涛说得更明白:“画受墨,墨受笔,笔受腕,腕受上。”他这一“画者从心”说与外国画论不无相似之处。梵·高<sup>④</sup>也说:“真正的画家是受心灵(即所谓热烈的感情)指导的;他们的心灵,他们的头脑,并不是画笔的奴隶,而是画笔听从心灵和头脑的指挥。”画家们以自己亲身的经验懂得了生活和自然必须经过自己的静观默想,取舍增删才能成为“第二自然”;社会生活只有经过画家们这种情景交融,物我默契的情感上的把握才能孕育出自己的作品来。如果说美术家身外的生活和自然是美术的终究的根源和基本的内容,那么经过美术家情感把握的生活和自然则是美术的直接内容。生活的精英犹如芳香的花粉和茂盛的青草,美术家对它们的感受有如花粉在蜜蜂腹中的酝酿,青草在黄牛胃中的酶酵。

艺术家对事物的直觉感受和抒情表现在艺术中的重要作用由克罗齐<sup>⑤</sup>在美学上作了对后世很有影响的分析,而且被他看成是艺术的本质:“一个科学作品和一个艺术品的分别,即一个是理智的事实,一个是直觉的事实。”他在直觉论的基础上把艺术——直觉——表现等同起来,提出了“艺术即直觉”的定义,把直觉在艺术中的作用极度夸大了。但如果美术的内容,只承认生活和自然这第一层次而不承认美术家对生活和自然在审美上的体验和感受这第二层次也是不行的。当然,内心的直觉状态不等于作品的完成,而必须见诸创作,而美术家自己的审美感受已成了创作的第二前提。塞尚<sup>⑥</sup>就说过:“在我内心里,风景反射着自己,人化着自己,思维着自己。我把它客体化,固定在我的画布上。”可以看出,外物是不能直接入画的,入画的只是外物在画家心中思维过而人化了的升华物。虽然这种“随物宛转,与心徘徊”的“迁想妙得”并不是作品的完成,但却是可以直接用来创作的具体内容。在“画如其人”的意义上来说,它是作品的灵魂,决定了作品的高低优劣。梵·高说:“艺术,这就是人被加到自然里去,这自然是他解放出来的……即使他画的是瓦片、矿石、冰块或一个桥拱……那宝贵的呈到光明里来的珍珠,即人的心灵。”也正是这种“意存笔先”的精神状态才激发起创作的欲望和灵



感,并催促画家象蚕吐丝那样去完成自己的作品。

从认识论上说,对生活的体验已不是生活的本身了,而是主体对客观存在的直觉感受和形象思维。这种经过主体在审美上把握的生活和自然已被人情感化了。正如有人指出的那样,不同的画家对同一对象的描绘是绝不会相同的。德国画家勒·黎希特尔<sup>⑦</sup>回忆起他在年轻时和三位同行外出画风景,有约在先要尽量精确画出同一景色的客观面目,但四幅画成的结果无一相同。你能说这四幅画的内容是相同的吗?不能。差别存在于他们各人的感受、情感和思维的不同。这种差别正说明美术的内容既要有生活的原型,才显得真实,又要有画家对生活的感受,才显得有情,有个性。我们把经过画家的感受的社会生活内容称为美术内容(B),以便和美术内容(A)相区别。由此可知,内容和形式的关系不能绝对化。在一定条件下,作为一定内容的形式,可以成为另一形式的内容。人的审美感受是社会生活的反映形式,但它却又是美术形式的内容。谁能把美术内容(B)从美术中驱逐出去呢?吴冠中对“作品本身的艺术内容,作者表现在作品中的感受、感觉、情操等等总不被承认就是作品的内容”提出抗议是很有道理的。艺术作品一旦抹煞了每个作者独特的感受和操情,也就取消了作品的艺术个性、风格和情感特征,作品岂不是要成为定型投产的划一等同的东西了吗?

我们强调美术内容(B)的重要性并不是要象克罗齐那样完全否定现实世界的第一性而去独尊直觉,认为创造了表现情感的意象也就创造了客观世界的事物,也不是要象他那样把美术内容(B)与美术作品完全等同起来,而是要指出从生活到艺术之间必然要经过情感参与和精神再造的过程。这是讨论美术内容时不容忽视的。

美术家有了对生活的内心感受,还得进入创作的构思和物化过程才能把对生活的审美把握通过某种物质媒介赋予一定形式,具体的美术作品才得以诞生。并非一切客观的社会生活和主观对它的感受都能作为美术的内容的。这里有一个适不适合美术形式表现和反映的问题。莱辛<sup>⑧</sup>就认为空间并列的可见物体适宜于美术形式,而时间先后承继的事物则适合于文学形式。因此叙述情节是美术之所短,状物造型则美术优于其他艺术形式。当然这并不否认有些美术作品表现情节的优长。但美术创作的构思是首先应该根据美术的视觉形式的特点来选择题材的,黑格尔<sup>⑨</sup>指出:“一幅画的主要任务是要描绘出一个情境,一个动作的场面。这里第一条规律就是可理解性。”自然风景、日常生活、历史场面的情境,应该意义清楚,富有个性,具有戏剧的矛盾冲突和感情的丰富性,具备视觉的可理解性,这才能被选作美术的题材;缺乏视觉上可理解性的内容就应该被淘汰。由此可见,美术形式的视觉形象的要求并不是消极被动的,因为它有着须要选择和可以删除的特征以适合美术的功能。其次,美术创作的构思还应该揭示出情境中的画意。具体可视的情境对于美术作品来说还是外在的。要将外在的情境转化为美术作品本身,须要作者

的富有创造性的艺术想象。黑格尔认为,这里的“关键在于艺术家要有足够的才智和精神,去把具体情境所含的画意揭示出来,并且凭丰富的创造发明的能力把这些画意表现于形象”。这就是说,外在的画意经过艺术家的精神加工特别是艺术想象才能转化为美术作品内在的形象。齐白石能从寻常的锄头、耙子、鸡笼、粪箕、白菜中揭示出画意,这跟他对农家生活的深切体验和丰富想象是分不开的。有人学他画白菜而没能奏效,求教于他,他答道:“通身无蔬笋气,但苦于欲似余,何能到?”这一反诘十分有力。德拉克罗瓦<sup>⑩</sup>说:“创作构图,这意味着把已经熟悉的事物的因素,和属于艺术家自身内心世界的一些因素,结合在一起。”这又是从正面道出的深刻的经验之谈!创作接下来的步骤是在构思的基础上用物质手段把情感化的画意物化或形式化为作品。这一步在美术创作中举足轻重,关系到作品的成败。吴冠中认为“形式美是美术创作中关键的一环”,并主张把“讲授形式美的规律与法则”当成“美术学院学生的主食”。我想如果是就这个意义而言,那是很有见地的。一般来说,形式是内容诸要素的关系和结构,有什么内容就有什么形式。但是对富有情感特征的美术而言,对象中的既定形式因素并不等于以艺术形象为中心的形式。艺术形象除了要吸取生活对象的形式因素之外,还须溶入艺术家对这个对象的审美感受和情感的形式因素。所以,一幅画的艺术形式的构成,不仅要以客观存在的内容即美术内容(A)的形式因素为基础,还得以主观感受的内容即美术内容(B)的形式因素为主导。有时甚至为了表现的须要,可以只服从情感的逻辑发展而违背对象的形式规律,这就是变形和变色。这样的例子在绘画中屡见不鲜,如毕加索的《基尼卡》和齐白石画的墨荷。

中国传统绘画早就懂得了既要“形似”又要“神似”的道理。在论述形似之中决不忽视神似。谢赫在“六法”中论及“应物象形”和“随类赋彩”就兼顾了形和神两个方面。说的就是象形不能离开原物,要应物而象,但画家可以删选、夸张与想象。随类赋彩是应物象形在色彩领域的发挥,要求忠实于原物的客观色彩,但允许对色彩的主观感受。谢赫所承继的顾恺之有时就根据主题的需要而赋彩,如“画丹崖临砌上”,“作一紫石亭立”<sup>⑪</sup>,这丹崖紫石的画法,就是为的渲染仙人活动的境界气氛。

外国画论中也有和“象形”“赋彩”说很相似的说法。崇尚感情而简化表现手段的马蒂斯<sup>⑫</sup>有着自己的象形、赋彩说:“我对色彩的选择并不以任何科学理论为依据;那只是以观察、感受和每种经验本身为基础的。……我正相反,仅仅想找到一种适合于我的感觉的色彩。有一种起促进作用的色调的均衡感诱使我去改变人物的形象或改动我的构图。”追求对象结构的塞尚也有自己的象形说:画面要“成为在自然当面的构造,在自然里的一切,自己形成为类似圆球、立锥体、圆柱形。人们必须在这些单纯形象的基础上学习画画,然后人们就能画一切所想画的东西”。



内容决定形式，这个命题不能停留在生活决定艺术这一点上。既然美术作品中有情感的内容，那么美术形式也就逻辑地被情感内容所决定。所以作品的物化，用物质手段来为一定的内容赋予形式，就必然是对美术内容（A）和美术内容（B）的和谐统一体赋予形式。形式的问题成为艺术的一个重大问题，引起人们极大的兴趣和重视是理所当然的。对艺术形式的研究，以英国克莱夫·贝尔<sup>③</sup>最有代表性。贝尔通过对塞尚等人的作品的研究，提出他对艺术的本质特征的看法：“每一种杰作中，以特殊方式组合的线条与色彩，以及一定的形式和形式的关系，唤起了我们的美感。这些关系和线条与色彩的组合，这些动人的艺术形式，我称之为‘有意味的形式’，‘有意味的形式’就是所有视觉艺术作品的一种共有的特性。”但他过分强调形式特征的重要，以致割断了艺术与社会生活和日常情感的联系。他甚至认为，表现社会生活，使人联想到生活的感染力，是一个画家无能的“标志”。贝尔的观点失之偏颇，后来由美国现代著名美学家苏珊·朗格<sup>④</sup>加以修正。她认为，单从情感表现或单从形式这两个“极性”来探讨艺术都是成问题的。正如语言并不是思想本身，而是思想内容的一种表达符号，艺术也不是情感的本身，只是表现情感的一种形式符号。因此，她给艺术下了如下的定义：“艺术是人类情感的符号形式的创造。”在她看来，美术不是情感本身的自我宣泄，而是情感生活在线、形、色的类似物。美术中的线、形、色的结构与人类情感形式在逻辑上是一致的，所以能激发起观众相对应的情感。

美术上把情感化的画意形式化，就是用线、形、色组合成一种与之相适合的结构，从而产生一个艺术形象，用以表现在生活和情感之间达到和谐统一的内容。它既非生活中实物的照搬，缺少实际空间存在的物理属性；也非情感处于内心状态或在人身上的动作和官能的征状表现，而是用具有视觉特征的形式固定下来的人们对生活的审美把握。例如，罗中立的《父亲》一画，既非是某个老农的原型所拍摄出来的照片，也非作者心中对老农的深切感受的本身，而是作者用线、色、形创造出来的一种与他经过对老农的感受、思考、同化而在审美上把握的视觉形式结构。这种视觉结构所蕴含的内容有别于美术内容（A）和（B），而是一种已经获得视觉形式的内容，我们把它称为视觉形式化的内容，即美术内容（C），它才是一件美术作品实际存在的内容。作品的完美和深刻与否，不是由作为前提和条件的美术内容（A）和（B）决定的，而是由这种与完美的视觉形式结构密不可分的美术内容（C）决定的。美术内容（C）不象推理语言的内容那样有固定不变的意义。一个语词有它确定的意义，而且非得约定俗成才能在生活中运用，然而一幅画不一定有约定俗成的内容，不可能搞规范化，它必须在高度完美的形式中蕴含着独特的意义。朗格也认为，“艺术语言”的说法是一种松疏的称谓，艺术不是推理，所以不是严格意义上的语言。艺术语言不具有语词的固定意义（meaning），而只具备生动的含义（import）。含义是由“情感、生

命、运动和情绪构成的”。中国传统画论认为画作应有“气韵生动”的意境，蕴含着无穷的“象外之旨”，其原因就在于作画应用完美的视觉形式化的结构来表现丰富而深刻的含义。

“用绘画的眼睛去挖掘形象的意境，这就是我的艺术生涯的核心。”这是吴冠中数十年来的“大甘大苦”，确实是抓住了在第三层次上的美术内容（C）——视觉形式化的内容。在美术创作迈步向前的道路上，能有突出成绩的画家挺身而出，提出问题，去探讨美术创作中新的理论问题，是难能可贵的。这将会带来积极的成果，促成美术创作繁花盛开的春天。

注：

- ① L. da Vinci (1452—1519): 意大利文艺复兴时期美术家、自然科学家、工程师。
- ② P. Picasso (1881—1973): 西班牙画家，法国现代画派主要代表。引文见《美术译丛》1983年2期79页。
- ③ J. C. F. Von Schiller (1759—1805): 德国剧作家、诗人。
- ④ V. van Gogh (1853—1890): 荷兰画家。引文分别见《世界美术》1981年2期与《欧洲现代画派画论选》28页。
- ⑤ B. Croce (1866—1952): 意大利哲学家，新黑格尔主义者。引文见《美学原理》(中译本)2—3页。
- ⑥ P. Cézanne (1839—1906): 法国画家。引文分别见《欧洲现代画派画论选》21页与18页。
- ⑦ A. L. Richter (1803—1884): 德国画家。
- ⑧ G. E. Lessing (1729—1781): 德国启蒙运动时期思想家、文艺理论家和剧作家。引文见《拉奥孔》82页。
- ⑨ G. W. F. Hegel (1770—1831): 德国哲学家。引文分别见《美学》第3卷(上)294页与295页。
- ⑩ E. Delacroix (1798—1863): 法国画家。引文见《德拉克罗瓦论美术和美术家》288页。
- ⑪ 引自葛路《中国古代绘画理论发展史》32页。
- ⑫ H. Marisse (1860—1954): 德国野兽派画家。引文见《世界美术》1980年3期60页。
- ⑬ C. Bell (1881—1966): 英国艺术评论家。引文见拙译《为艺术而艺术》，载《文摘》1983年6期。
- ⑭ S. Langer: 美国现代美学家。论点分别见：《情感和形式》(纽约1953年版)40页、27页；拙文《苏珊·朗格论艺术的本质》，载《学术月刊》1983年6期。



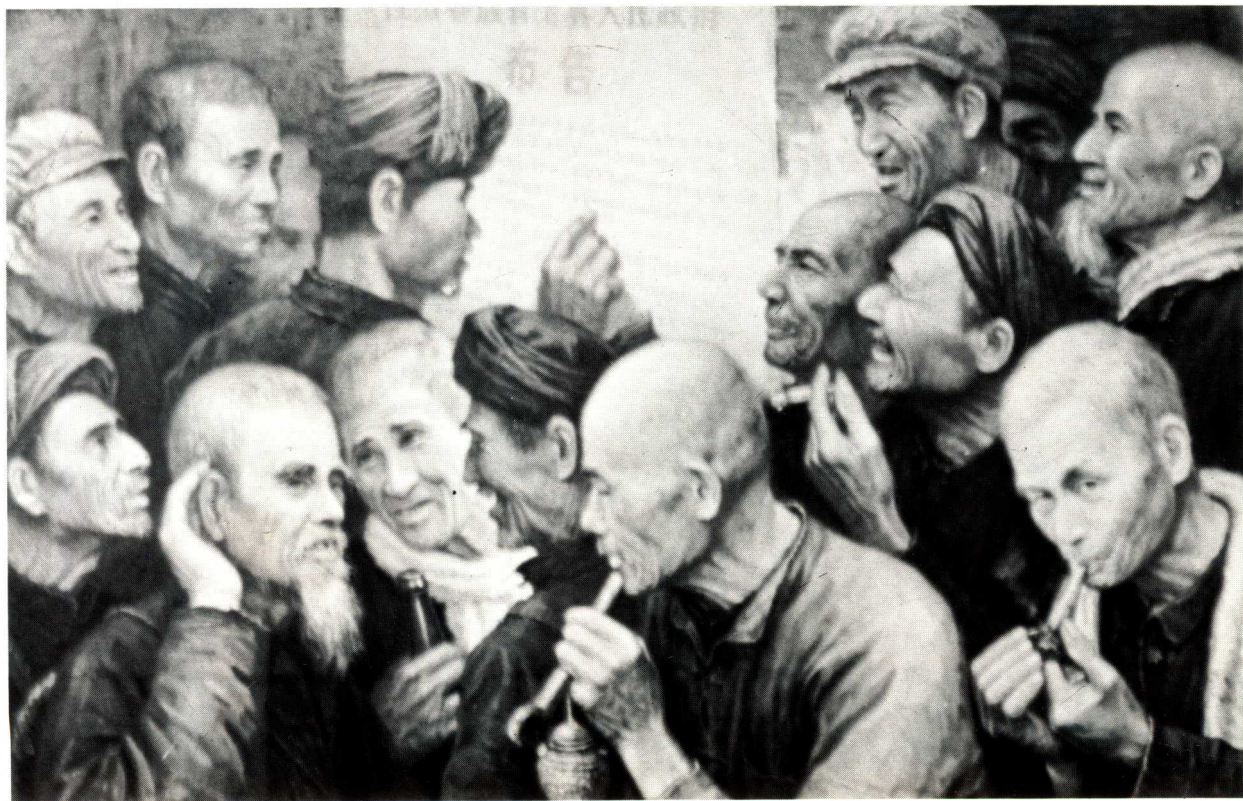
黄文波作品  
(九幅)



马帮 (油画)

五二×七五

一九八〇



心声 (油画)

一九八×二〇

一九八一



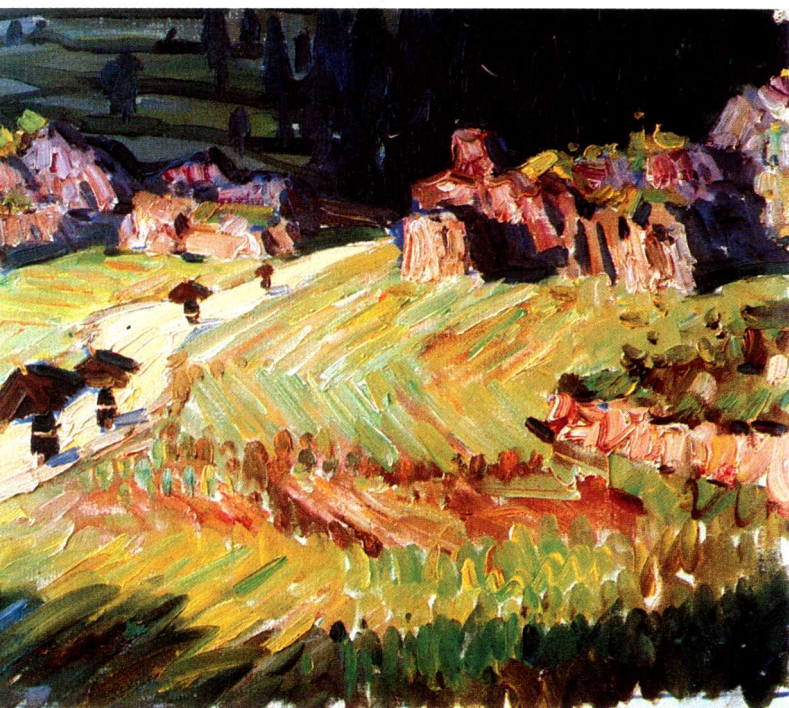
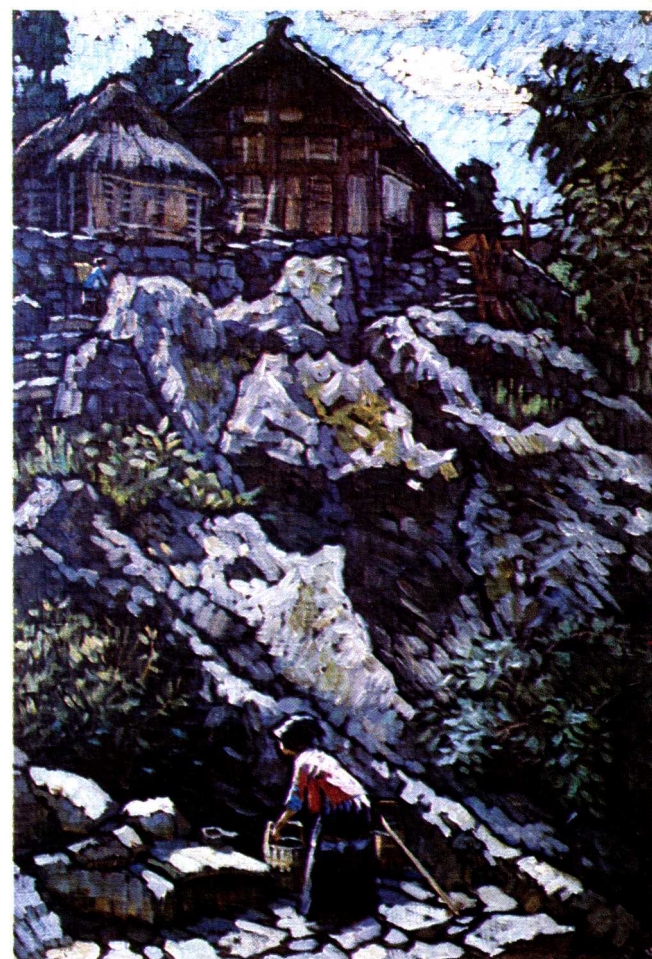


|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| 1 | 3 | 5 | 6 |
| 2 | 4 | 7 |   |

1. 笑语欢歌 (油画) 200 × 90 1980  
 2. 金铺苗岭 (油画) 200 × 98 1981  
 3. 苗岭集市 (油画) 95 × 62 1981

4. 通往深山 (油画) 52 × 75 1980  
 5. 偏苗阿妹 (油画) 75 × 52 1978  
 6. 汲 (油画) 76 × 53 1980  
 7. 山花 (油画) 75 × 52 1980







寶王姚新踏晚全速可

葉凌子



白孔雀



二姐吊鉄蛋



飞天

