

美術

■ 现代油画展作品

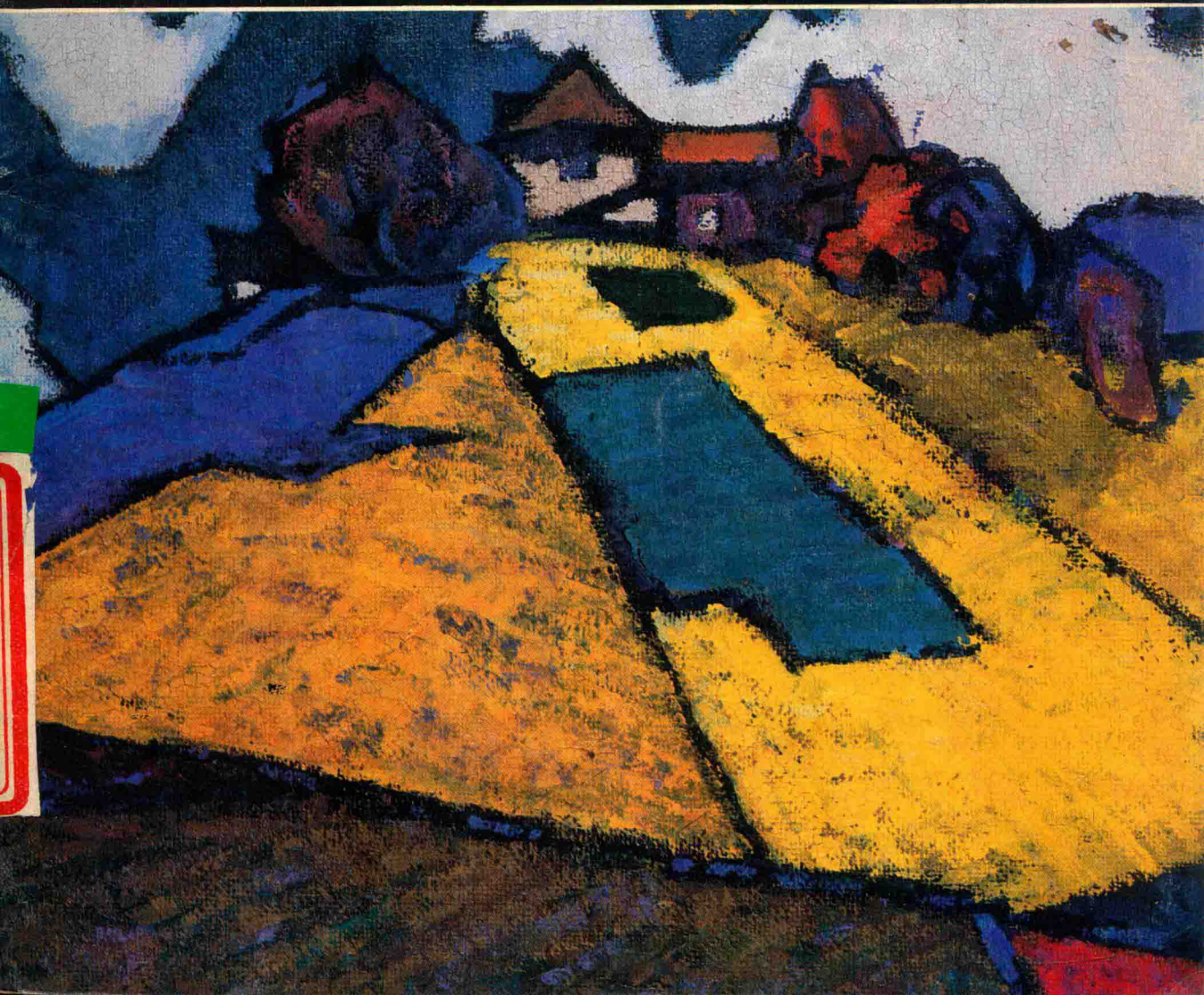
■ 青年版画家新作

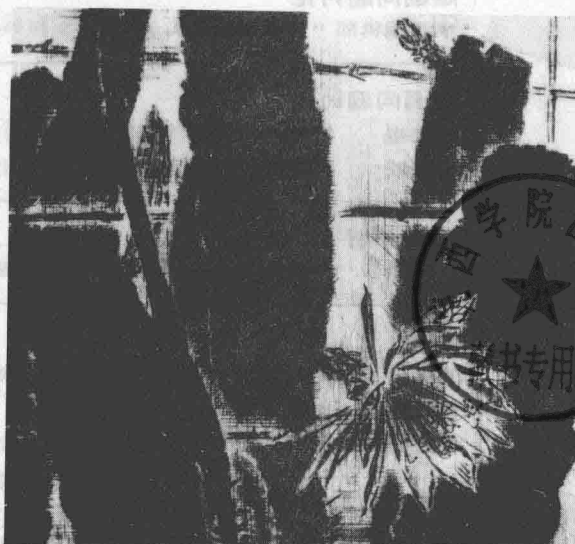
■ 画家介绍——韦启美

■ 王桂英剪纸

1985

6





作者与读者

阎少显 冉祥正 读画质疑 65

林树中 牧溪的生平·艺术及其评价
——答阎少显与冉祥正同志 66

外国美术之窗

王小箭 第41届威尼斯双年展 68

简讯

中国美术家协会第四次会员代表大会召开

中国美协三届三次理事会在济南召开

油画艺术讨论会在安徽泾县召开

27 53 64 72

美术作品

现代油画展作品

作者：马运洪 杨飞云 王怀庆 王沂东
孙为民 秦 龙 张建平 孙景波
阎振铎 曹达立 张世楷 黄冠余

韦启美作品（油画、漫画）

青年版画家作品

作者：刘丽萍 张 骏 徐 冰 张月妹 周 祁
周吉荣 陈晋容 叶 欣 谭 平 陈 强

油画作品

潘鸿海 晨
张奇开 起风时刻
俞晓夫 我，轻轻地敲门——纪念
晚清海上画家任伯年、吴昌硕
虚 谷、蒲竹英

王桂英剪纸

威尼斯双年展作品

封面：马运洪 野 油画局部
扉页：徐 冰 令箭荷花 版画

出版者：人民美术出版社

北京北总布胡同32号 电话：557990

印刷者：人民美术出版社印刷厂

电话：443538

订购处：全国各邮电局

总发行处：北京报刊发行局

另售代销处

全国各地邮局和新华书店

国外总发行

中国国际图书贸易总公司

（中国国际书店）

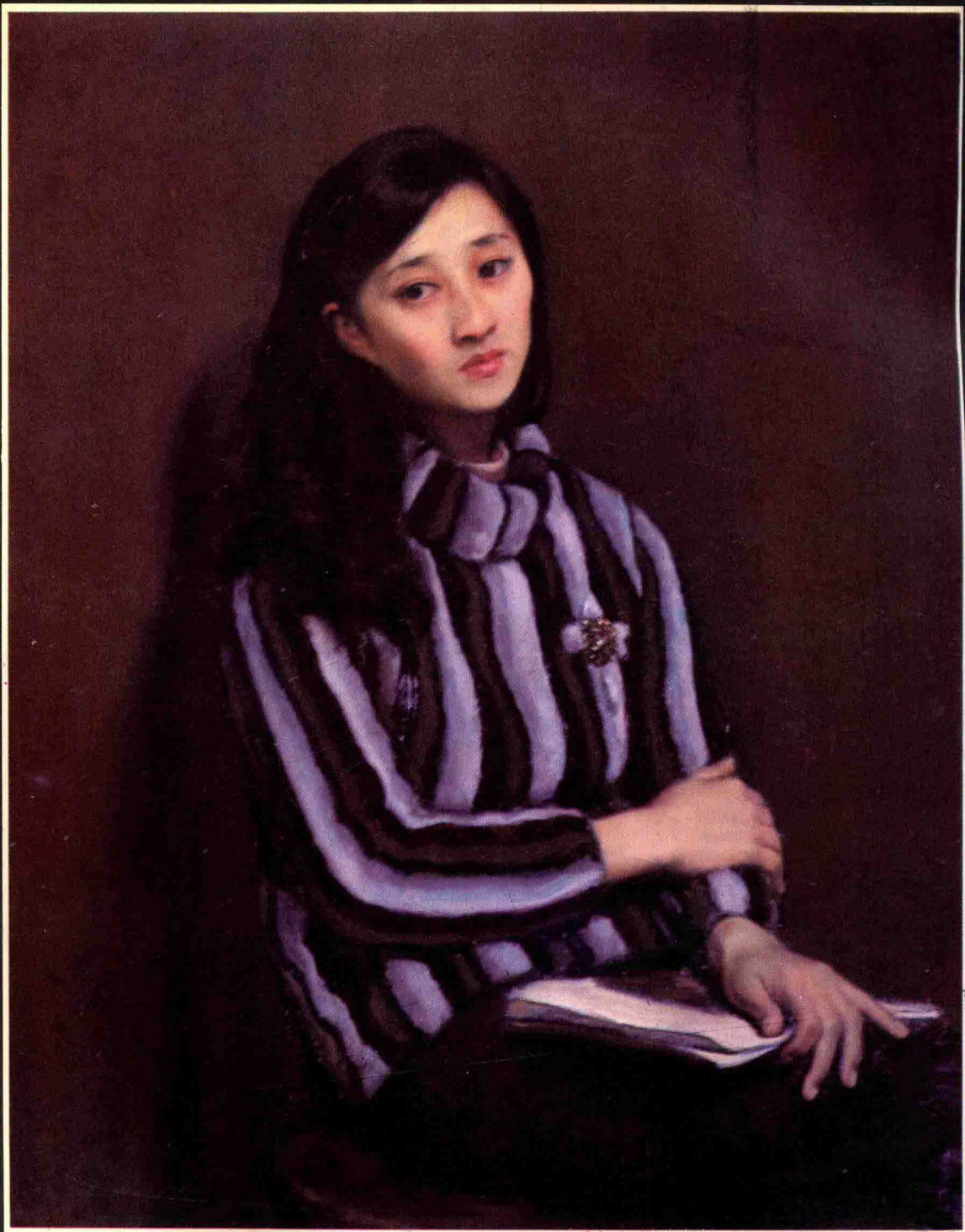
国外代号M35（北京2820信箱）

出版日期：1985年6月20日

北京市期刊登记证第168号

本刊代号：Z-170 本刊编号：0868

定价：每册 0.90元



杨飞云
忧郁
油画
88 × 68 cm

目录

1985年 6期

油画问题讨论

詹建俊	在传统与现代之间思考——关于西方绘画	4
周昭坎	关于油画的辩证——兼论创作自由	8
沈加蔚	谈谈“丑”	10
谢意佳	谈油画的意象造型	14

版画问题讨论

本刊编辑部“美术茶座”实录	16
---------------	----

漫画问题讨论

赵文彬	漫画人物造型简单化刍议	23
白善诚	关于漫画的思索	25

画家介绍

水天中	韦启美——一个与时代同步的画家	42
-----	-----------------	----

评论

方舟	标题的艺术——六届美展观后随笔	28
陈圣谋	“装饰画”和装饰性绘画	54
钱晓竹	多子多福	55

创作谈

王沂东	画我的家乡——谈《沂蒙山》组画	48
潘鸿海	江南美	51
俞晓夫	谈谈我的《敲门》	52

中国民间美术

颜廷芳	王桂英的剪纸	30
段改芳	生活之情 艺术之美	41

美术教育问题

段永智	谈美术教育中的思维培养	56
-----	-------------	----

技法探新

胡有章	印染版画简谈	58
-----	--------	----

文摘（两则）

59

译文

〔日本〕鹤田武良	宋紫岩——旅日中国画家研究	奚传绩 译	60
----------	---------------	-------	----

美 術

月 刊

总210期

编辑者

美术编辑部

北京东四八条52号
电话：44.3891

主编

邵大箴

副主编

吴步乃

本期执行编辑

张士增

作者与读者

阎少显 冉祥正 读画质疑	65
林树中 牧溪的生平·艺术及其评价 ——答阎少显与冉祥正同志	66

外国美术之窗

王小箭 第41届威尼斯双年展	68
----------------	----

简讯

中国美术家协会第四次会员代表大会召开
中国美协三届三次理事会在济南召开
油画艺术讨论会在安徽泾县召开

27 53 64 72

美术作品

现代油画展作品

作者：马运洪 杨飞云 王怀庆 王沂东
孙为民 秦 龙 张建平 孙景波
阎振铎 曹达立 张世楷 黄冠余

韦启美作品（油画、漫画）

青年版画家作品

作者：刘丽萍 张 骏 徐 冰 张月妹 周 祁
周吉荣 陈晋容 叶 欣 谭 平 陈 强

油画作品

潘鸿海 晨
张奇开 起风时刻
俞晓夫 我，轻轻地敲门——纪念
晚清海上画家任伯年、吴昌硕
虚 谷、蒲竹英

王桂英剪纸

威尼斯双年展作品

封面：马运洪 野 油画局部
扉页：徐 冰 令箭荷花 版画

出版者：人民美术出版社
北京北总布胡同32号 电话：557990

印刷者：人民美术出版社印刷厂
电话：443538

订购处：全国各邮电局
总发行处：北京报刊发行局
另售代销处
全国各地邮局和新华书店
国外总发行
中国国际图书贸易总公司
（中国国际书店）
国外代号M35（北京2820信箱）

出版日期：1985年6月20日
北京市期刊登记证第168号
本刊代号：Z-170 本刊编号：0868
定价：每册 0.90元

目录

1985年 6期

油画问题讨论

詹建俊	在传统与现代之间思考——关于西方绘画	4
周昭坎	关于油画的辩证——兼论创作自由	8
沈加蔚	谈谈“丑”	10
谢意佳	谈油画的意象造型	14

版画问题讨论

本刊编辑部“美术茶座”实录	16
---------------	----

漫画问题讨论

赵文彬	漫画人物造型简单化刍议	23
白善诚	关于漫画的思索	25

画家介绍

水天中	韦启美——一个与时代同步的画家	42
-----	-----------------	----

评论

方舟	标题的艺术——六届美展观后随笔	28
陈圣谋	“装饰画”和装饰性绘画	54
钱晓竹	多子多福	55

创作谈

王沂东	画我的家乡——谈《沂蒙山》组画	48
潘鸿海	江南美	51
俞晓夫	谈谈我的《敲门》	52

中国民间美术

颜廷芳	王桂英的剪纸	30
段改芳	生活之情 艺术之美	41

美术教育问题

段永智	谈美术教育中的思维培养	56
-----	-------------	----

技法探新

胡有章	印染版画简谈	58
-----	--------	----

文摘（两则）

59

译文

〔日本〕鹤田武良	宋紫岩——旅日中国画家研究	奚传绩 译	60
----------	---------------	-------	----

美 術

月 刊

总210期

编辑者

美术编辑部
北京东四八条52号
电话：44.3891

主编

邵大箴

副主编

吴步乃

本期执行编辑

张士增

作者与读者

阎少显 冉祥正 读画质疑	65
林树中 牧溪的生平·艺术及其评价 ——答阎少显与冉祥正同志	66

外国美术之窗

王小箭 第41届威尼斯双年展	68
----------------	----

简讯

中国美术家协会第四次会员代表大会召开

中国美协三届三次理事会在济南召开

油画艺术讨论会在安徽泾县召开

27 53 64 72

美术作品

现代油画展作品

作者：马运洪 杨飞云 王怀庆 王沂东
孙为民 秦 龙 张建平 孙景波
阎振铎 曹达立 张世楷 黄冠余

韦启美作品（油画、漫画）

青年版画家作品

作者：刘丽萍 张 骏 徐 冰 张月妹 周 祁
周吉荣 陈晋容 叶 欣 谭 平 陈 强

油画作品

潘鸿海 晨
张奇开 起风时刻
俞晓夫 我，轻轻地敲门——纪念
晚清海上画家任伯年、吴昌硕
虚 谷、蒲竹英

王桂英剪纸

威尼斯双年展作品

封面：马运洪 野 油画局部
扉页：徐 冰 令箭荷花 版画

出版者：人民美术出版社
北京北总布胡同32号 电话：557990

印刷者：人民美术出版社印刷厂
电话：443538

订购处：全国各邮电局
总发行处：北京报刊发行局
另售代销处
全国各地邮局和新华书店
国外总发行
中国国际图书贸易总公司
（中国国际书店）

国外代号 M35 （北京2820信箱）

出版日期：1985年6月20日

北京市期刊登记证第168号

本刊代号：Z-170 本刊编号：0868

定价：每册 0.90元



在传统与 现代之间 思考——

关于西方绘画

在西方美术发展的长河中，从上世纪末起，现代绘画的潮流，激荡起一阵阵波涛，致使传统美术的方向，产生了根本的变化，这股潮流不仅冲激到欧美各国，而且也影响到东方，影响到我国。由于我们过去长期抵制，加上耳目闭塞，所以产生的影响不大。近些年来，随着各方面形势的发展，这一潮流也较有力地影响着我国的画坛，使我们不可避免的置身于传统绘画与现代绘画的两种趋势之间，一系列复杂而矛盾的问题，需要去思索、判断。

因为我们是创作者，不是工匠，否则尽可按照自己熟习的一套工作下去，省去了许多的麻烦；我们也不是时装模特儿，不然有什么现成的时装，只管拿来穿上，换上换下不仅方便，而且永远时新。正因为我们是创作者，要使自己的艺术随着时代的发展而发展，并且，是要在本国的基点上创造出自己的新面貌，因此，就不能不认真的去思考、去探索、去创造。

西方现代艺术的出现，是以反传统为前提的，按德国理论家瓦尔特·赫斯的说法：“绘画宣布和一切历史化的，思想观念化的内容诀别，”“他们要把绘画更纯洁地，不仅从思想内容及意识进入的诸意义，也要从柯罗那种情调主义，浪漫派感觉进入的抒情味解放出来。”他们反对绘画倾向文学和诗，塞尚说：“‘诗’人们或者可放在头脑里，但永远不该企图送进画面里去，如果人不愿堕落到文学里去的话。”现代派画家要排除一切绘画以外的各种因素，建立起一种纯粹的绘画性，或纯粹的可视性，认为古典绘画是“虚伪”的，现实主义也只是模仿现象，只是依附于自然的“表皮”。而在当代先锋派艺术家中，对传统的古典艺术，更认为是“过时”和“陈旧”，认为传统艺术只具有历史的价值，失去了实际的现实意义，早已不再有任何活力。

但是，我们不能不正视这样一

问题讨论

詹建俊

种现象,当我们站在古典大师达·芬奇的《莫娜丽莎》、伦勃朗暮年的《自画像》或是米开朗基罗的《奴隶》等作品前面的时候,在我们心灵上所受到的震撼,绝不是过时的“文物”力量所能达到的,人们欣赏这些作品,包括古典音乐,不仅是为了赞叹历史上的伟大成就,主要的为了满足现实的审美要求,人们从这些优秀的古典艺术中,所得到的艺术享受和共鸣,是和“过时”的概念极不相符的。马克思曾肯定古希腊艺术的“永久的魅力,”并说:“它们何以仍然能够给我们以艺术享受,而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”这说明,任何历史时期的思想文化,都有一致的共通性,传统与现代是相联的。美国诗人惠特曼说得很好:“过去、现在与将来,不是脱节的,而是相联的,最伟大的诗人,根据过去和现在构成了将来的一致。”真正有价值的艺术,不管经过什么浪潮的冲激,仍然是会有不可摧毁的生命力。

我国油画事业的发展,是与欧洲传统(包括俄国、苏联)分不开的,在学习继承欧洲传统的问题上,经过半个多世纪以来的努力,很有成效,无须按照现代派的观点全盘否定过去,否定我们已经取得的成果。我们的确非常需要吸收新的营养,以便更迅速的发展现有水平,但是,这新的营养不仅要从现代艺术中吸取,而且也应包括我们还没有学好的传统的精华。

毋庸置疑,传统艺术的价值,是会随着时代的发展而变化,其中具有较强永续性的会继续富于生命,而有些不合时宜的,将会随社会的发展而逐渐消失、泯没。美术作品的思想意识的进入,诗和文学的倾向,就原则看它并不与历史的发展相矛盾,这取决于思想意识的本身是否具有永续性,这种“进入”和“倾向”,也不会和美术的特点不相容,绝然不可存在。因为美术的功能有多方面性质,思想与文学的存

在不仅是一种需要,也是合理而自然的。具有“审美”、“认识”与“教育”不同功能的美术品,各有不同的长处,互相不能替代,在美术共性的前提下,各有侧重。肯定美术中的思想与文学,绝不是把美术变为思想与文学的图解,给它加上力不胜任的负载,而是要把思想与文学完全溶于美术的特性之中。有如一:波提切利的《春》,德拉克洛瓦的《自由领导着人民》,以及当代画家魏斯的《克利斯蒂娜的世界》。不可否认,我们在向古典绘画学习的过程中,对思想性、文学性和绘画性的理解,是存在有简单化、概念化、以及反绘画性的“说明图”式的倾向,应当说,这是对古典优秀艺术传统的曲解,它违反任何时期的艺术原则。

照像术的发明,如同其它一切科学技术的新发明一样,影响着社会的各方面,绘画自然也不例外。像片替代了一部分绘画的功用,但是不能说写实的画风也会被代替,表面与照像类似的绘画作品都将失去存在的意义。到目前为止,科学只是对艺术产生影响,并不能替代艺术,照像可以有艺术性,可以发展成为一个单独的艺术品种,但是仍然不能代替绘画艺术、写实的绘画艺术。有些人有这样的看法,认为在照像技术如此发达的今天,写实的绘画已经不再存在的意义。我们应当看到,写实与非写实的区分,不是绘画本质的区分,绘画与照片才是本质的不同,绘画的共同特点是在于“绘”,这是由头脑、心灵贯透到手指和笔端的活动,它具有丰富而微妙的感觉的表现力,它大大区别于曝光和显影的作用,就是追求照片效果的超级写实主义,也是照像所不能取代的,何况写实的绘画包括着极广泛的范围,自油画诞生的第一幅作品起,直到现代派以前。(有些现代派在方法上也是写实的)所有的绘画手法都在写实的范围之内,各种写实画风所体现

的容量和美感,是极其丰富的,如:伦勃朗的浑厚辉煌,委拉斯贵支的洒脱、典雅,米勒的纯朴、拙实,……。仅是这种种笔下的情趣与技术美感,就是不可替代的。所以,无论是在技术领域或是审美领域,写实的画风都会在世界的画坛上永久的占有它应得的地位。事实证明,从古至今,世界各个国家写实的绘画都拥有它自己的广大的群众。

如果写实绘画真的只是停留在自然的“表皮”,陷于绝对的自然主义,或根本不具有绘画美感,而仅仅是描摹真相抄袭自然,那么它不仅等于照像,而且还不如照像,因为这样的作品,不具有任何一方的特性。遗憾的是我们在以往和现在,这类既无绘画美感又无照像真实性的作品,仍然大有存在。

二

与传统绘画相反,现代绘画的主要特点,就是主张确立绘画的纯粹性,强调直觉,否定意识。高庚曾说:“在‘直觉’这一词里是一切”。他们提倡“积极的眼睛”、“眼睛的思维”,马蒂斯讲:“‘看’在自身已是一创造性的事业”,主张作用于直观视觉的绘画的形式,是建立纯粹绘画性的根基。德劳奈说:“色彩和它们的规律,它们相互间的快、慢、或极速的振动、间隔等,一切这些关系,构成一个不再是模仿性的绘画的基础。”

从这一特点出发,长期以来“形式主义”等于是现代派的代名词,如果不从贬意来理解,和古典绘画从内容出发比较,确是反映了它的明显特点。

我们知道,爱因斯坦的相对论说明,任何事物没有绝对的纯粹性,都是相对之中的绝对,古典绘画重内容,现代绘画重形式。其实内容与形式本身就是相对的统一体,只是各自强调统一体的一个方面而已。在这个意义上,“形式主义”也并不

意味没有内容。我转引黑格尔的这句话：“…内容所以成为内容，是由于它包含着成熟的形式在内。”

从形式出发，强调直觉，通过观察，通过“看”，能够反映内容，反映事物的本质吗？美国的阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中说：

“一切知觉中都包含着思维，一切推理中都包含着直觉，一切观测中都包含着创造。”“看”是一个复杂的活动，它对外部客观事物是有从外观中敏锐地把握事物的悟解力。所以，通过看，通过观察，从外部形式也是可以反映内容，把握事物的本质的。对画家来说注意观察事物，正是发挥“形象思维”的特性，“看”也正是“眼睛的思维。”当我们在日常生活中说：“我看见了”，也等于是说：“我知道了”。虽然这两个词的概念有区别，但其中有相通之处，都有把握内在本质的可能。譬如，凡高的绘画就有一种十分鲜明的内在深刻性。所以说，形式同样也可以反映内容，主张纯粹的直观性或纯粹绘画性，并不是完全排除思想意识。它与传统绘画的区别，是在作画的前提和侧重点，从主题、思想、内容出发寻找形式，还是从形式出发表现内容。这里必须说明，现代作品的内容和思想性，是不同于古典作品的故事性和情节性。它多表现为内向的主观世界的表现，或物象本身的内涵和寓意，而古典作品多侧重于外向的客观事物的描写。按理，对事物的正确认识应是努力掌握感性与理性的统一，直观与意识的统一，主观与客观的统一。把认识绝对化，往往导致谬误。在传统与现代两方面的观点中都包含着正确与谬误的二重性，都不可简单的去论定。

从各门艺术种类的专长来看，现代绘画强调可视性是更突出了绘画的特点，同时由于直觉的强调把传统绘画重于描绘客体的实在，增入了注意表现主观的效果，扩大了绘画审美与技术方法的丰富性。就

是那些从光学、力学、物理学等角度来创作的作品，譬如：光效应绘画，也是向人们提供了一些新鲜的美感经验，扩大了绘画表现的可能性，它们的存在也不会有什么害处。百花园中的花朵，本来就是有的大、有的小，有的香味浓、有的香味清，有的可能只是开花却没有香气，单只是好看也是一种美的作用。绝不会有了一支没有香气的花存在，其它的也就都消失了花的香。

现代西方绘画在观念要求上的纯粹性，是思想极端化的表现，它必然使绘画走向主观的唯理与唯情的两端。在直觉所呈现的形式及其内含的统一中，唯理的一方趋向于形式分析的科学化，唯情的一方趋向于内在精神表现的绝对化，二者的共同特点是反对客观物象的自然再现。唯情的表现主义者重视情感的价值，突出内在的精神，力图夸张绘画因素对情感表达的强大效力。德朗说：“颜色对我们是炮弹和炸药，它应喷射出光来。”罗奥说：“使我赋予艺术那么崇高价值的，是因为在真正的艺术作品中有火热的自白。”凯尔希纳认为：“画家根据他观看事物的方式去创作，而不必是客观准确的、准确的反映，他甚至可以创作事物的新形象。”他们对情感的表现，在观念和方法上都与古典绘画不相同。马蒂斯说：“所谓‘表现’，对于我并不就是在脸上爆发出来的热情，或通过一个强烈动作的表示，它更多地是存于我的画面上完美的布局。”“我对于模特的兴趣，不大在于使他们的身体表现清楚，而是在于散布整个画面的线条，或构成它的节奏的特殊价值。”珂珂式加说：“我们要反对一切法则……，只有我们的心灵才是世界的真正反映。”这种强调心灵反映世界的原则，强调情感的爆炸性的表现，使客观物象的自然形状由于情感化的作用，而产生了异常的变形。这种由精神表现导致变形的效果，与原始艺术接近，也与我国传统的“写

意画”相似。对这些作品是不能按古典绘画的写实标准去衡量的，如果以它们以正常的结构比例为尺度，必然会震惊于它们与自然形态的极大不似。这种不同于客观真实的，由内在精神表现所创造的艺术的真实，它同自然形态的差别是完全应当理解的。具有变形与夸张传统的中国观众，应当在欣赏与衡量艺术价值时，不仅只有外部“形似”的概念，“神似”的表现也应是个重要的原则。能够赞美张飞和窦尔敦的大花脸，就该理解野兽派和表现主义的色彩和变形，不过我们与西方现代绘画所不同的是，能在重视主观精神表现的同时，也尊重并注意结合客观物象本身的特征，而西方现代绘画则较少顾及这一方面。所以从效果上我们的形象尽管有极大的夸张变形，但从物象表现的内外两方面都能得到很好的理解。这是我们自己文化的优点。认识与理解现代艺术，肯定它在探索发挥形式对情感的表现力的极大能量，以及在新价值观念下，艺术语言的创造性发展，并不是肯定它的一切。特别是对于那些消极、空虚、绝望的精神内容更是不足以效法。

在唯情的精神化的表现同时，唯理的观念化的表现，是现代绘画的另一个侧面。毕加索说：“我问我自已，人们不能光画他所看到的东西，而必须首先要画出他对事物的认识，一幅画象表达它们的现象那样，同样能表达出事物的观念。”他们追求观念的表现，重视科学对艺术的作用，排出感觉，留下构造，力图概括简化客体的各个方面，在形体、线条、色彩上明显的脱离自然的真实性，追求空间的平面化，形体的几何化，并且打破时空的传统观念，把不同时空的形态并列。这种对物象表达的新观念，使客体的结构状态服从于观念表达的安排。例如立体派对物的分解为面的构成，或在一个画面内把处于不同时空中的不同形式和角度的综合，

都极大的脱离了一般的客观自然形象，而成为一个新的创造体。这种形象的创造，从常规的观念看，无疑完全变成了“怪物”，造成“肢解”“分裂”的效果，有些确实有“立方的游戏”的感觉，使艺术偏向于科学化的极端。但是，有些作品从不同的侧面去欣赏，则能发现在一些“怪物”的中间，会辨认出各个不同角度的颇为美丽的形象，同时还能感到一种天真的趣味。这种富于装饰不失画面美感，只是运用了不同的观念所创造的作品，与我国民间美术的特点有些接近。我国有些地区的农民画、剪纸，或工艺装饰中，三面人、三面马等把不同侧面同时组合在一起的情形，都有十分大胆的表现；比毕加索有过之而无不及。如果以欣赏我国民间艺术的观点来看待毕加索的作品，可能会更容易理解些。

按形而上的绝对化发展，现代绘画无论在精神与观念每一方的表现，现实的物象都被视为一种极大束缚，必然地导致了完全脱离物象的抽象绘画的产生。这种抽象的绘画，沿两极发展为“热抽象”与“冷抽象”两种。

重精神表现的热抽象代表画家康定斯基认为：“形，纵使它是完全抽象的和类似一个几何形，也有它的内在音响，是一个精神性的东西”，“抽象艺术离开了自然的‘表皮’，但不是离开它的规律。”还说：“最重要的不是形式问题（物象的或抽象的？）而是内容（精神、内在的音响）。”从这些话里我们了解抽象艺术的追求，是为了更突出内在的精神、“内在音响”的作用。那么，脱离了物象，单纯依靠形状、色彩和线条的作用，在多大程度上能够被人所认识？这样的绘画是否失去了绘画的意义，背离了绘画的性质而等同于一块“花布”？从表面看，有些抽象画是和花布有相象之处；然而它之成为绘画艺术而不是工艺品，是在于它追求表现的是人的精

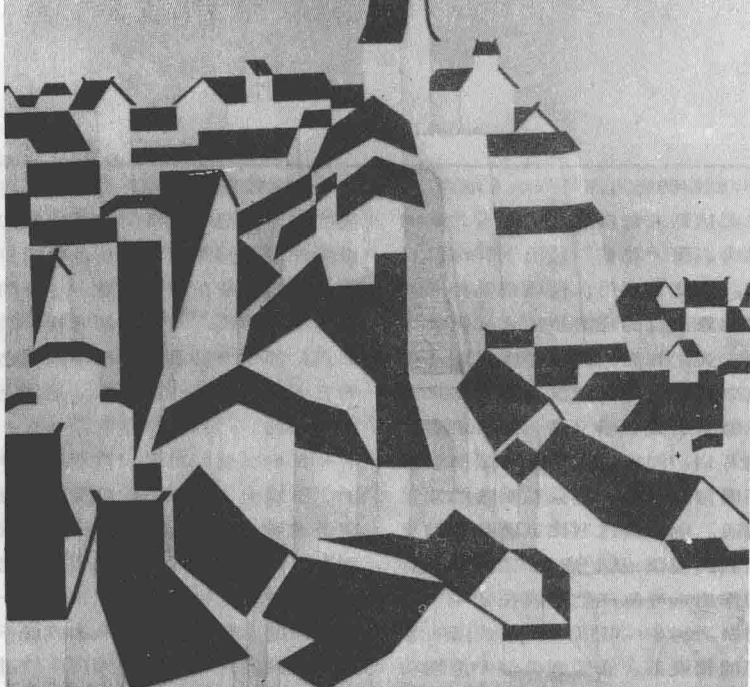
神，创作的出发点是揭示人的内心，从而达到人与自然、人与人之间的共鸣。而“花布”是出于装饰的目的，服从于实用，性质很不相同。对抽象语言的理解是依靠知觉的作用。关于知觉，前面已经谈到，在这方面视觉与听觉没有区别。我们能够有听懂音乐（这一抽象语言）的耳朵，同样也应有能看懂抽象绘画语言的眼睛，耳朵和眼睛的知觉相通。色彩通过对比、谐和、以及它们的变化，从“通觉”与“联想”的作用，可以产生“内在音响”的效果。例如：可以从一条画出的曲折的长线条，感受到类似一声颤动的长音，一笔鲜明的色块，近似一个响亮的音响，并同时还可感应到与之相应的感情，所以绘画也是“视觉的音乐。”因此，如果我们按音乐欣赏的习惯，看画时不去要求物象的描写，而是去感应，象听音乐一样的去“听”画，使眼睛适应于在绘画上去探寻精神，而不是去寻找具体的物象，不去猜想这是山？那是水？是人物？对欣赏抽象绘画这是需要的。因为抽象绘画所画出的是一种形式化的精神，不是物，也可以说是一首用色彩谱写的音乐。无论是绘画还是音乐，抽象语言本身就有不易确定的先天问题。音乐也是不太容易欣赏的，特别是复杂一些的交响乐。何况对人们更不熟悉的绘画的抽象，有些难懂似乎也是自然的。然而，不等于画抽象画诚心不让人懂，应该承认这也是一种绘画语言，有很认真的艺术追求。

以蒙德里安为代表的“冷抽象”，偏重于观念和科学，追求一种力学的平衡。他说：“现在愈来愈清楚，真正实在的造型表现，要通过平衡里面的力学运动来达到。”这种抽象既摆脱物象，也要摆脱精神，以平衡性的关系代替一切。这类作品以色彩块面和线组合成画面，给观者一种沉静的秩序稳定感，和“构成”美。

总之抽象艺术是绘画观念更彻底的改变，把绘画带向了更绝对的极端，但他们并不是在作色彩的游戏，他们也是在进行创造。直观的有物象的形式，与直观的无物象的形式，都是为追求内在精神或观念的表现，在艺术的本质意义上是完全相同的。

长期以来，对现代艺术在哲学上、思想上、情感上、以及艺术表现等重要问题上都有过不少的批判。因而在这一前提下如何认识它的可以肯定之处，是个观点很不一致的问题。我觉得，艺术的发展不是孤立的，是随社会的发展而前进的，近年来我国各方面的现代化进程，必将促使绘画艺术新的发展。当然，西方现代绘画的道路，不就是我们今天的道路，那种简单的移植和模仿西方的作法，或以西方现代派来代替我国的艺术现代化的尝试，都是完全错误的。我国现代艺术新问题的解决，主要是依靠本国现实和传统，努力适应本国发展的需要，在这一基础上学习外国。但是，我们应当看到，西方现代绘画的产生，是与它特定的社会发展分不开的，有它一定的合理性与进步性，特别是在一些艺术观念和方法上，有着与现代社会发展相应的艺术现代化的必然表现。因此对我们来说也并不是毫无意义，和完全反动的。哪怕可能只是很少的一部分合理内核，也是可资借鉴的。我无意为西方现代绘画唱赞歌，更不认为西方现代绘画的一切原则都适用于我国，但我不赞同全部拒现代绘画于门外的作法；同样，我也不赞同现代派对古典传统的极端态度。

西方现代艺术状况十分复杂，流派繁多，观念各异，发展到当代更是眼花缭乱，我无能作全面的了解，更谈不上深入的研究。作为一个油画创作者，只是就实践中接触到的一部分问题，作一点粗浅的思考，不少问题没有接触，需要进一步的探讨。



关于油画的辩证

——兼论创作自由

问题讨论

周昭坎

对于创作自由的渴望，油画家好象更甚于其他画种的画家。现在，终于盼来了创作自由的春天，画家们欢欣的心情自不待言。

然而，从组织上保证的创作自由，只能减少或阻止社会客观因素对于创作的干预，却不能解除画家自作茧网的束缚。这种茧网一层又一层，有的是过去社会客观因素干预创作在画家身上留下的影响。比如政治上“左”的干预，使许多画家创作起来下笔有“绳”，这种茧网，随着创作自由的社会环境的形成与巩固，倒是不难自我解脱的。可是，由于思想方法缺少辩证法而作成的茧网，却是我们许多画家在得到创作自由的权利之后，不能真正进入“自由王国”的主观因素，阻碍着油画艺术的发展。

比如，对于油画艺术规律的认识，我们常常爱用油画应当姓“油”

来概括，这种提法既对也不对。如果把油画姓“油”仅仅看作是关于工具、材料、技法、表现的特征，那等于是划地为牢，使油画囿于一种既定模式。实际上，纵观油画发展的六百多年，工具、材料、技法和表现，前后相去甚远，达·芬奇如果活转来，是决不会承认毕加索是他姓“油”的一家人；同样，毕加索如果硬要象达·芬奇那样姓“油”，也就不成其毕加索了。但是，他们两位都是油画大师。因此，要这样用油画姓“油”来概括油画艺术的规律，是难尽其貌的，我们完全没有必要作茧自缚，着实可以放开手脚，不受工具、材料、技法和表现的限制来发展油画艺术。从这个意义上讲，油画的发展是无限的。但是，从另外一方面来说，我们所以承认达·芬奇和毕加索是一家，是从油画艺术纵的发展来看。

毕加索的产生是接在达·芬奇之后一代代油画大师们的不断创新之后的，他们同在油画发展这根纵线的轨迹上。因此，他们确实都姓“油”。从这个意义上来看，油画的发展又是有限的，一定要姓“油”和整个油画的发展衔接起来，或朝纵的方向延伸，或从上下六百年发展的轨迹上任何一点向横的方向扩展。重要的是：人们不需要达·芬奇再世，也不想看到一个毕加索第二，因为艺术是不容许重复的；人们期望的是既有油画传统而又有创新个性的新的油画艺术家的产生。人们并不过于计较他在工具、材料、技法、表现上非要这样或非要那样。因此，我们用辩证的观点去认识油画艺术规律，我们将会有一个虽然有限却又无比宽广的自由发展的天地。

同样的道理，有人断言油画的发展必然是抽象取代具象，以适应“信息化”、“快节奏”、“科学技术高度发展”的“现代化”生活。这种说法不无道理。但是，同样缺少一点辩证法。这样的断言也是把我们自己的手脚给捆绑起来。因为，人类的一切创造都是为了使我们的物质生活和精神生活更加丰富，而决不是相反。油画发展到抽象表现，这固然是这门艺术与时代同步的新的产品，但它不可能取代具象表现在时代要求下“更新”的另一方面的同步发展。事实上，这种“更新”的同步发展一直没有停止过。美国的魏斯就是成功者之一，在苏联也有一批成功作品不容抹杀，就是在我们中国，我们也不要太自卑，有些作品总有一天会被世界所承认的。“多样统一”是辩证的基本规律。现代社会的发展本身就是这对矛盾发展的结果。作为观念形态的艺术，在现代社会中，只能是在新的要求下更趋于多样化，在一系列新观念的启发下，人们创造美和欣赏美的强烈欲望，将构成现代绘画多样化、多层次、立体的发展，油画也不例外。画家们应当在现代社

会里享有（也只有现代社会里有可能享有）更多的创作自由，而不是非要在一棵树上吊死。

关于现代绘画的问题，这几年已经讨论了不少，涉及到了绘画本质、功能、形式、内容、传统、生活以及自我表现等问题。这场讨论对于启迪美术界解放思想，迎来今天的创作自由，无疑是作出了贡献的（当然整个文艺界都在这样做，共同作出了贡献）。但是，不能不说讨论的组织者忽视了把讨论引到思想方法这个带根本性的问题上去，因而过多地的一些名词、概念上纠缠，使讨论不能深入。比如关于现代绘画的功能，一方认为审美将是第一位的，另一方则坚持不能去掉认识和教育功能。从多样的对立统一的观点来看，这并不是什么大的问题。绘画三功能是一个老观念了，从来就是难解难分，在一幅作品里达到矛盾的统一，各占一定的位置；在另一幅作品里又达到另一种统一，各占另一种相当的位置。在现代绘画中，这种矛盾的统一还将继续。我们应当考虑的倒是现代社会人类的心理结构发生了新的变化，是不是应当在绘画三功能中注入新的观念？比如有人发现现代社会中人们常常产生一种“逆心理”，也有称作对心理“平衡”的追求。这种“逆心理”、心理“平衡”的追求也强烈地表现在他们的审美要求中。试看一些现代化国家群众对于恢复古代节日习俗的如痴若狂的劲头，在科学如此普及的地方，宗教反而复苏，他们向往田野、中世纪的田园生活，他们渴望坐古代的马车、古代的帆船去旅行……，等等。因此，有人尝试用古老的油画技术，如用透明的薄油彩一层层罩色的方法作画，甚至有人想恢复艾克兄弟正式发明油画以前，用蜡溶化颜色的办法作画，这也就没有什么奇怪了。对付现代人的这种“逆心理”与心理平衡的追求，绘画的三功能能解决问题吗？你画圣母像来迎合宗教

复苏吗？显然是愚蠢的；你画宣传画来教育他们不要信教吗？肯定也不起作用，因为这些人的信教和古代人的信教完全是两码事，在他们眼里，圣母像既不是笃信的偶像也不仅仅是审美。这是一个复杂的问题。现在需要的倒是更多的实践。好在我们的画家也生活在这个现代社会里，他们也不由自主地在变，他们不自觉地适应现代社会的需要，他们的实践将会给我们提供建立理论的依据。尽管他们的创作有时候看起来是那么不顺眼，甚至不三不四，对他们说来也许更需要“创作自由”来作“自我表现”。我们应当站得高一些，从现代绘画发展的宏观角度去看待他们，允许他们的试验，至少应当容忍。俗话说“人各有志”，他画他的，你画你的，他的作品如果真有生命力，任何力量都不可能把他们挤出画坛；如果没有生命力，你更不用担心他们会颠覆你的艺术殿堂。

这几年，美术界学术讨论的一大收获是：现在，很少有人怀疑绘画离不开画家的“个性表现”。油画要发展，需要创作自由。而所谓创作自由，主要靠画家个性表现的充分发挥。画家的个性是什么？那是画家的天赋和素养，包括画家的学历、经历、思想、性格、情趣以及绘画造型、色彩、表现的技能等等，一句话，是画家的客观感知和主观表现能力的总和。不难看出，画家的个性在很大程度上受到客观的制约，个性没有绝对的自主、所以有人要求不要在“创作自由”之前加上诸如“社会主义的”、“无产阶级的”、“现实主义的”或者其他别的限制词，无非是希望得到“绝对”的创作自由。对于经历了长期创作上磨难的中国艺术家来说，这种心情是完全可以理解的。还有一些同志主张绘画应当是“纯粹”的“自我表现”，也是那么回事。然而，唯物主义是那么无情，不加限制词的“创作自由”，和其他

各种自由，都只能是相对的自由，“绝对”的自由只能是奢望与幻想，“纯粹”的“自我表现”实际上并不纯粹。指出这个问题，并没有给大家泼冷水的意思，只是觉得我们应当做“明白人”，不要把“创作自由”寄托在空泛的词义上，而应当着力于掌握客观，获取最大限度的自由。比如提高我们的学识，丰富我们的生活经历，培养自己的性格和情趣，都会扩大我们的自由。其实，许多同志都是在这样做的，提出这个问题来，是因为看到还有不少同志存在着拒绝扩充自己个性的容量的倾向。比如，现在对深入生活普遍不重视，还有我们常常说的两代画家之间的“代沟”，恐怕都是这样造成的。向生活学习，互相交流，个性容量的扩大并不会削弱个性的鲜明性。相反，个性容量越大，客观的多样性在画家自身内部消化、融合后统一起来，个性就会更加鲜明，经得起风吹浪打，这也是一个辩证规律。

现在，我们都爱用“信息”这个词，大家都懂得了占据信息的重要。对于画家来说，同样需要尽可能多的占有自然形态的信息和艺术形态的信息，然后通过自己的头脑这个“计算机”处理，按照自己的个性需要，作出最佳选择。当然，这种选择和电子计算机的理性选择不一样。艺术家的头脑是一部“感性”计算机，正因为如此，不同的画家虽然占有相同的信息，却会有不同的选择，呈现出个性特点来。所以，画家的个性，虽然受到客观的制约，却有极大的主观能动性。我们要充分发挥个性表现，就应当尽可能多地吸收客观世界向我们提供的信息，发挥主观能动性，这样，我们才能真正进入自由王国，尽情地用我们的心作画，用我们的感情去作画，充分发挥自己的个性，造就创作自由的局面。



沈加蔚 创伤 油画

浅谈“丑”

问题讨论

沈加蔚

本想只从油画角度来谈“丑”。不过“美学不能分为普遍的与特殊的两种”，当我们讨论绘画的理论时，“就须离开个别艺术的范围，而进到美学的范围”。（克罗齐语）这么一来真是自己给自己出难题，因为笔者对美学实在外行。只因如何对待“丑”的问题横在现今油画创作面前，绕不过去，倘若从画家的角度，提供一点浅见于论界，也许不无裨益，于是勉为其难。

在讨论艺术作品中存在的“丑”之前，先来考察它所反映的“自然”即常说的“生活”中存在的“丑”。对于弄清前者与后者的关系是必要的。

生活中的丑，作为生活美的对立面，其内涵是复杂的。简单说起来，它取决于人们对生活现象的客观属性的认识以及各自的审美趣味。二者并不全都一致，由此而产生出种种“生活丑”来。不妨将其在大体上归为二类。

一类取决于人们互不相同的审美趣味，或者对客观审美属性认识不一致。这一类丑因时而异，因人

而异，总在不断地变化。例如清人留辫以为美，清亡则转为丑；长袍马褂在民国时代是体面的礼服，解放以后便消亡了；又例如现时年轻人以长发牛仔裤为美，而多数老年人则视之为丑；或者一所破屋使曾在此度过童年的人感到亲切而产生美感，但在局外人则感到丑陋，等等。

另一类取决于人们对生活客观审美属性的正确认识。所以是公认的、恒定的丑，不可能转化为生活美。这里头既包括那些在其同属和同类中具有严重的、使感官不快的、十分显著的缺陷的丑，例如烧伤的脸、驼背、残肢等；也包括消极的道德本质反映在外表上的丑，例如恶人的狰狞的脸（也许实际上五官端正）；还包括为人所绝对排斥的引起严重恶感的丑，例如人的排泄物，腐烂的尸体等等。

以上第一类的全部和第二类的大部均被实践证明可以被艺术作品作为对象，从而由生活丑转化为艺术美。只有第二类中的小部分是至少不能为油画所表现。例如第六届美展里罗中立的油画《金秋》，之所以不可能获得《父亲》那样的成功，虽然原因很多，但看来不可忽视喇叭里冲着观众淌出的口水所给人引起的生理厌恶感，当然也许是因为照相写实手法过于逼真。然倘舍此手法改用其它不及其描绘精微的手法，则又无法画出口水的形象，也就失却了表现它的意义。可见口水是不入画的。其它有些什么丑不能入画（不等于不能入文或其它艺术作品），尚难断定。如尸体虽丑，却屡见于油画名作之中，转为艺术美，可见它能入画。这少量不入画的丑不纳入后文讨论的范围。

前面分析了常人眼里的生活丑。那么当艺术家以审美的眼光去观察生活，生活丑是否还存在呢？对此，罗丹大声说：“对于当得起艺术家这个称号的人，自然中的一切都是美的。”他并不否定生活中丑的存在。

那么如何得到上述结论呢？他首先提出一个“性格”的概念：“性格就是外部真实所表现的内在真实，就是人的面目、姿势和动作，天空的色调和地平线，所表现的灵魂感情和思想。”继而指出：“对伟大的艺术家来说，自然中的一切都具有性格。这是因为他的坚决而直率的观察，能看透事物所蕴藏的意义。”而“既然只有‘性格’的力量才能造成艺术的美”，当然在艺术家眼中自然的一切都是美的。根据这一论述，我们可以明白生活丑是经过艺术家审美的观察才获得艺术意义上的美。罗丹甚至认为“自然中认为丑的，往往要比那认为美的更显露出它的‘性格’”。因此“常有这样的事：在自然中越是丑的，在艺术中越是美。”我们要注意罗丹说的“常有”二字，说明他并无嗜丑之癖。况且他对于公认、恒定的美的高峰——女人体之美是崇拜至极的。他说过：“‘自然’中任何东西都比不上人体更有性格。”我们应视为对他论“丑”的补充。

笔者同意罗丹的观点。并据此继续本文的分析。不过要指出在现实中并不如理论的单纯，艺术家中“伟大的”不多，所以克罗齐的一段话很有意义：“每人根据自己心中的表现品去看自然的事实。这一个艺术家欢喜看带笑的河山，另一个欢喜看一家旧货店，另一个欢喜看一个年轻姑娘的漂亮面孔，另一个欢喜看一个老流氓的恶相。也许第一个人说那旧货店和那老流氓的丑面孔都是‘讨人嫌的’；第二个人说那带笑的河山和那年轻姑娘的脸都是‘干燥无味的’。他们可以永远争辩不休，永远不会同意。如果他们有一点美学的知识，他们就会明白双方都不错。”

艺术家从自然发现了美即已成为审美的事实，但还必须在作品中充分地将其表现出来才算完成了整个艺术创造过程。对此过程本文的表述如下：无论生活中的美或丑，

都必须通过艺术表现，即寻找到表达“性格”的完美形式，方可转化为艺术美。

请注意这一表述对生活美与丑是等同对待的。因为无论生活中被常人视为美丑，到了艺术家眼中只要有性格都成为美的，即艺术美。上文已论述，不重复。

我们可以从大师传世之作上看到这种转化。一头开膛的牛倒悬在架上，血腥扑鼻，恐怕难以引起美感，属于生活丑的范畴。伦勃朗却从中发现了美并在其油画中充分表达了出来。他的形式是完美的：富于张力的构图，坚实的造型，浓重的色调，雄健的笔触以及伦勃朗特有的厚涂多层肌理效果。使作品具有一种很难形容的充满力度的美感。后人会从中发现什么象征意义，或者会引起争论。作者也许并没有这么多想法，他只是画了一幅使自己满意的画，创造了艺术美。

如果同时比较委拉斯开兹的两幅肖像《侏儒赛巴斯提安》与《教皇英诺森十世》是有意义的。前者画了一个内心美而外貌丑的好人。后者画了一个内心丑而外貌不丑的恶人。两幅画都是成功的。作者爱憎分明的态度可以看出，罗丹说的“性格”，在两幅画上都体现得尽善尽美。我们倘从道德意义上分析，画家在前者给予充当国王玩偶的畸形人以同情，在后者是揭示了教皇的冷酷残忍，对历代观众都会有教育作用。这是就画所反映的生活原型而言。但我们再从艺术审美意义上分析，则两幅画所塑造的艺术形象都是美的，是完美的艺术典范。并不因为主人公外貌丑或内心丑而影响到艺术形象的美。这形象的美首先在于其性格即内在真实的深刻体现，其次在于油画形式美感：包括造型的分寸把握，描绘的精到，色彩、构图、表面结构等等方面的周到与出众。内行的观众欣赏油画，不就是看这两方面吗？

我们接着要考察的是存在于艺

术作品中的“丑”的问题。

如上文所述，无论生活中美丑，在艺术家审美的观察中都成为美，那么我们可以说，生活中的美与丑，同艺术作品中的美与丑是绝缘的，两者没有必然联系。

那么何为艺术作品中的美与丑呢？我们要借用克罗齐的一个定义：“成功的表现”即美，“丑就是不成功的表现”。说借用，是因为克罗齐对“表现”的解释与本文不同。他把本文所说的艺术创造过程分为两个阶段，即“审美的直觉”及其“外射”，而把“表现”仅限于第一阶段即形成“内心表现品”的“审美事实”，区别于外射即实践阶段的物理事实。他有他的道理，在此不谈。故而只是借用。就是说，在成功的艺术作品中是不存在丑的。当然，任何一位画家也不可能每一幅画都成功，所以当今大部分油画作品中不同程度地存在表现失败即丑的成分，多少而已。

但是在事实上我们又如何来判定一件艺术作品是成功即美的呢？反之，如何判定丑呢？有无相对公认的尺度呢？笔者以为是有。

试想象一桶搅拌过的泥浆，经过一段时间沉淀后，下部形成积淀层，上部是继续沉淀的悬浮层。我们不妨把积淀层比作自古至今历经时间淘汰而留存的中外优秀艺术作品，它们的面貌极为丰富，几乎可以说有多少大师便有多少种美的形态，它们已经为今世所公认，体现了一种相对稳定的艺术美的标准。新的艺术品若明显地与之相符或相背，则较容易判别它的美或丑，但是体现着新的审美趣味的作品不断涌现，它们中一时美丑难辨，就好比桶中的悬浮层，在它们未沉淀而加入积淀层或未浮到表面被捞出加入杂质堆即丑的、被判定为失败之作的淘汰群之前，可以说还是美丑因人而异和因时而异的，时间是唯一的法官来判决它们的命运，其中成功之作将以其新的艺术美创造出他的观