

# 中国美術報

FINE ARTS IN CHINA 1988年第37期 (代号1—113)

● 胡村 ●

## 时代期待着大灵魂的生命激情

**编者按：**与前几期强调纯化语言和艺术自律性的倾向不同，本期推出一些强调新的精神与人格的文章，用意不是做结论，而是为了推动讨论在更高层次上的深入。

当前，“纯化语言”是艺术界最热门的话题。

当人们从骤然暴发的新潮冲击中冷静下来时，艺术家，尤其艺术院校的中青年教师们，发现了他们最无法忍受的新潮美术的弊病：概念化和语言粗糙，并把这归咎于轰轰烈烈的运动形式和强烈的政治、哲学色彩。这就是“学院派”艺术家为什么热衷于纯化语言的原因。所有此类艺术探索和理论思考均有相对的合理性，然而当各个相对分离的局部总和起来时，展现在我们面前的便是对新潮美术的巨大逆反心态：相对急风骤雨的运动形式，他们强调沉静下来；相对各种新理论、新观念此起彼伏，强调作品本身的价值；相对重激情和审美内涵，强调对语言的纯化。而且多数文章只是泛泛地强调，并没有真正具体讨论语言及作品本身，所以，当这种逆反心理在展览会、座谈会、报刊中形成一种带倾向性的问题时，它就背离了强调艺术自律者的初衷，同样变成一种社会思潮了。

问题的实质并不在是否强调语言和作品的艺术价值，而是在于用什么样的标准强调它以及如何把握当代美术发展的大趋势。

### 对“时代心理”的粉饰

几乎没有一个艺术家不强调真诚。然而当我们从一个大时代的整体，宏观地回顾现代美术史时，我们又惊愕地发现，真诚是如此地稀少。

我们时代的灵魂是在东西方文化的巨大冲撞和先进与落后的巨大反差中形成的。在这个大灵魂的深处，剧烈滚动着无穷的困惑：希望与绝望的交织，理相与现实的矛盾，传统与未来的冲突，以及翻来复去的文化反思中的痛苦、焦灼、彷徨和种种忧患。所有这一切，在美术创作中都被淡化了，艺术家们大都在不同程度地寻找着个人完善的“净土”。从局部来看，成功的艺术家们都是真诚的。无论是黄宾虹的浑厚华滋，齐白石的天然朴拙，徐悲鸿的寓教于乐都是他们生命激情的结果。但所有的局部总和起来又是不真诚的，时代灵魂中巨大的困惑消失了。我们没有理由让所有的艺术家都卷入时代的困惑，牧歌式的诗情也是时代灵魂的一个侧面，但如果我们的艺术在整体上对时代灵魂深处的动荡不安采取回避和逃避，那么我们就不能逃避粉饰的责任。

80年代初以四川为风源的批判写实旋风的最大功绩，在于大胆面对了社会外在的真实；85—86美术新潮的最大功绩，在于大胆面对了民族心灵的真实，它是批判写实风的合逻辑的发展。而当前的“纯化语言”风潜藏的最大危险，就是重新退回到对时代心理的逃避和粉饰（就其总体而言）。而中国艺术走向现代的过程，必然要以艺术家从麻木中惊醒起来，勇敢正视整个民族心理真实为真正的起点。

### 大师作品的“背后” 比作品更重要

不可否认，“绘画创作一经完成，作品的艺术价值

便只能由作品本身决定。”问题是，判断作品艺术价值的标准是什么。安格尔会认为德洛克洛瓦的作品好吗？优雅的马蒂斯不是曾被讥为“野兽”吗？这种发生在两种价值标准交替时代的事件，是艺术史上的常识。离开了价值标准，“请看作品”就只是一句空话。

是的，当种种艺术观念的争论烟消云散时，安格尔与德洛克洛瓦，由于他们的作品完美地体现了各自的审美内涵，都被尊为了大师，但德洛克洛瓦对整个艺术发展的推动作用，却是安格尔根本无法相比的。事实上，历史上的任何一个“当代”所以争论不休，恰恰说明当时人们从来不是以作品本身作为价值判断的起点，相反总是以潜藏在作品背后不同的价值标准来评判作品的。没有西方整个价值体系的更新，毕加索、马蒂斯等是不会被尊为大师的。所以，对于当代人，最重要的莫过于对新的价值标准的探寻，作品在何等程度上体现某种新价值标准，也就在同等程度上具备了获得新的价值的前提。

当我们只强调大师的作品本身时，艺术史实际就变成了陈列大师完美作品的画廊，我们瞄准的仅仅是作品本身所呈现的一切：特定的审美境界、语言范式、技巧等等，而潜藏在这些作品背后的更重要的东西却被忽略了。事实上，大凡承前启后的大师，总是以他们特有的敏感，在自己的生命活动中酝酿和完成了他的时代价值体系的变化，他的灵魂因而也成为该时代的灵魂，作品不过是这个过程的一个结果而已。梵高燃烧的笔触是他生命状态的表现，也是19、20世纪相交的整个西方灵魂的不安；宋人悲切的心态，才产生了“长吁短叹”的词的样式。

艺术家的可悲，莫过于太执着于做一个艺术家，这会使艺术家把自己置身于整个以大师为标志的艺术史面前，而不是痛感到自己存在于这个活生生的时代中。一旦语言、技巧、风格成了艺术家的目标时，艺术家就变得象工人不得不上班那样，艺术便在“自律”的幌子下，失去了它生命冲动的自足状态。

从这个角度说，那种刻意想通过“纯化语言”，眼睛

盯着大师作品和博物馆的心态，才是一种真正的急功近利。至于新潮艺术家，他们作品中的躁动，他们行为上的热切，与其说是想去高雅的艺术殿堂争牌位，不如说是急于要冲破社会对自己生命的压抑。

### 不可能脱离文化的大背景

由于中国整个大文化系统的稳定状态，也使绘画文化（尤其宋元以后）基本保持了某些境界追求的稳定，笔墨趣味的纯化和变异便成为近千年的主要潮流。而“五四”至今，我们对于传统文化的反省与批判，构成了二千年以来一个大的文化背景的动荡时期。当整个中国人赖以生存的精神根基崩溃和变异的时候，没有比对新的审美境界的创造更为重要的了，然而我们对这些还研究得太少太少，就急于躲进象牙之塔去纯化语言，是不可思议的。

其实，所谓艺术史，只是艺术史家从社会历史中抽取的一条线索，而社会历史从来都是完整的。这种完整性的重要，就在于一个时代的艺术风格的形成，并非只是该时代艺术家对前代艺术自身未完成任务的承诺。如同语言与心态在创作过程中始终交织在一起，语言也不可能离开某种心态而有一个专门被纯化的阶段。因此，语言、艺术史的范畴只存在于研究方法中。这就是我在文章开头用了“学院派”一词的原因。游离文化大背景，自觉纯化语言之时，也是一场艺术浪潮失去生机勃勃的状态被“学究化”之日。

的确，西方19世纪以来文化发展所奠定的造型语言纯化的倾向，使西方艺术史家往往通过造型的承传演变，来把握现代艺术的发展。但是，这种被称为艺术自律的发展模式，具有普遍意义吗？里德在《现代绘画简史》序中不无遗憾地承认，把墨西哥画派排除在现代史之外是“最易于受到非难的。”如果我们承认墨西哥画派并非传统艺术，就至少说明西方现代艺术走进对纯造型价值的探求，只是在那样的文化背景上才顺理成章，而不是所有现代艺术发展的必经之途。更何况西方现代艺术背离人类大精神这一趋向，正应了西方思想家对现代文明深刻困境的形容，诸如海德格的“世界之夜”爱略特的“荒原”，克尔凯戈尔的“信仰的深渊”。

当然，近代以来中国文化的动荡，直接导源于西方现代文明的冲击。但中国对西方文化的接受，既是在对本土文化沉痛反省中开始的，又是与西方思想界正在反省西方现代文化同时进行的，这便使得中国文化面临的抉择异常复杂和痛苦。因为这不仅仅在对民族命运的关注中，企望先进的西方文化对陈腐的本土文化的拯救，更包含着对人类终极价值的追问。在这种背景下：艺术仅仅是艺术自身吗？尤其当整个民族、社会通过我们的生活，给我们的生命注入过多苦难的时候，怎么可能把波洛克对平面化、毕加索对多维空间这样的探求作为艺术最终目的呢？

### 中国知识分子的分裂人格

这种人格表现为：一面面对社会和人生有着深沉的忧患，一面又极力修炼和净化内心，以达到遁世和超脱的境界。这种超脱是以牺牲人的许多可能性和欲求作为代价的。尽管近代以来时有批判，但就连许多风云人物最后还是走了遁世的路。诸如许多画家从西方学画回来都改画水墨，并重新堕入文人画的境界，对异质文化的吸收，就只剩下对水墨语言的改良。大概不会有怀疑，开启中国现代艺术之门的林风眠作为改革家的形象，（下转第二版）

哈特维希·埃贝斯巴赫（东德） 献给智利  
12幅画面组成 空间布置（局部） 1974  
(根据警察卷案中的巴黎公社社员照片，由文见本期第四版)



**《中国美术通史》荣获中国图书奖**

由山东教育出版社出版，著名美术史家王伯敏教授任主编，华夏、葛路、陈少丰任副主编，规模空前的美术巨著，八卷本《中国美术通史》最近荣获1987年度中国图书奖。

中国图书奖是一种全国性的、荣誉较高的图书奖，由全国各出版社推荐一本该社在本年度出版的最佳书籍参加评选，整个参选图书是出版精华的集合。评奖会由中宣部出版局、国家新闻出版总署领导。1987年获奖书共10种，《中国美术通史》是文化艺术类图书唯一的一种。本书同时获山东出版协会优秀图书编辑特等奖。（书友）

**河南美术出版社推出《现代山水画库》**

河南美术出版社推出《全国美术学院研究生、学生作品选》后，新近又推出《现代山水画库》。这套画册共15册，集中了中青年山水画家30人的山水画作品，其共同特点是在继承的前题下扬弃传统。

这套画册在编选中试图不论资排辈，以画论人，其中许多画家是首次向读者介绍的。

这是继湖南美术出版社《全国美术院校作品选》和漓江出版社《世界人体画选》之后又一本较有新意的画册。

**《美术函授生在东北》在北京艺术家画廊展出**

展览于8月15日—22日举办。这几位来自东北师范大学的毕业生有着各自的追求，有与这个时代共命运的心声。他们印在请柬上的格言，可以看到这一点。“艺术的目的就是把人类灵魂的深处与自然（社会）沟通起来（康玉群语）”。“我要用生命的全部表现承受人类的苦难和幸福（赵光臣语）。”“为了表现生命在生活道路上激发出的情感。我希望我能成为人类历史杰作中的一笔线条和一块色彩。”“我试图通过‘具体的象征’手法来表达人们内心那种不可名状的孤独与寂寞，幸福与欢乐”。（义井）

▲1988年8月4日—13日，中国美术馆画廊举办了《王川个展》，展出他自1985年以来创作的水墨画。王川毕业于四川美术学院，是80年代初伤痕美术的代表人物之一。80中期赴深圳筹办《现代装饰》杂志。近年画风由写实迅速转向抽象。（西木）

▲中年学者高庄年编著的《造型艺术心理学》业已出版，该书是知识出版社编辑的《现代心理学丛书》之一。书中概述了造型艺术的心理功能、心理特征、外形式的心理作用、造型技能的形成与发展，以及创造性思维与艺术才能等问题，可供美术工作者学习、参考。（一新）

▲香港画家李讯萍《黄河万里图万里长城图画展》于8月10月在中国美术馆举行。《黄河万里图》和《万里长城图》是两幅大型国画屏。前一幅由94幅组成，高1米，长94米，创作于1984—85年间；后一幅高1.33米，长100米，创作于1985年冬—87年秋。作者为创作这两幅巨型连屏画，曾作了多次实地考察。

▲山西吕梁地区美术馆美工宋显民《蜡染国画展》8月2日至11日在中国美术馆画廊展出。宋显民1963年毕业于贵州大学艺术系国画班，近两年来，他经多次实验，将蜡染技术应用到国画创作中，收到了与笔墨迥异的特殊效果。这种蜡染国画曾于山西太原、日本东京展出。

▲由上海友谊商店文艺沙龙角邀请主办的《陈创洛现代油画展》于88年8月16日—9月16日在著名企业家、上海对外供应公司总经理汪雅谷先生的赞助下在上海举行。陈创洛，上海油画雕塑院油画家，他的画风格独特，色彩绚丽，富哲理性、音乐感和时代感。（谷方）

（上接第一版）但如果把他后来的水墨与早期油画比较，其水墨在很大程度上堕入文人画情调。这是他后来逃离早期关心社会的艺术道路，躲进象牙之塔的缘故，最终是与中国传统文化造就的知识分子人格在起作用。

当前，传统的避世主义又找到了西方现代艺术纯化语言的外壳。

因此，我强调大背景的实质，是强调一种大灵魂，即艺术家“必须及时领会到比之他自己私人精神更为重要的精神”（艾略特语）。这决不意味倒退到文革中艺术从属政治的水平，那是个人情感被强制和异化的结果。我强调的是个人人格中流淌着与人类命运共悲欢的血液，当整

个时代的价值体系动荡时，作为一个艺术家，他的敏感，他对新的生活理想的渴望和追求，必然体现为对社会乃至政治的热切关注与深沉忧虑的灵魂状态，这一切并不是社会强加给他的，而是他生命冲动的结果。这才是一个现代人，这才能创造出比传统艺术更博大、深沉的境界来。

正是从这种意义上，被理论家弄得玄妙、复杂的文化问题，在生命的追求中变得异常简单。无论是对传统文化的批判，还是对新的文化的建构，只有存在于这种生命的追求中才有意义。同时也使大的文化背景这个理性的概念，变成了艺术家灵魂中活生生的审美境界。所以，标志着一个时代新艺术的诞生，首先是对一种新人格的追求。

**“请看画面”的含义是什么？**

●戴恒扬●

应该说重视艺术作品的质量、重视艺术语言、重视本文的意义这个命题本身不错，问题是在不同的时期把这个主题突出来的深意何在。“四人帮”垮台以后，一部分艺术家举起了美的旗帜，吴冠中就写过一篇题名《绘画的形式美》的文章，推动了当时对这个问题的深入讨论，艺术家们提出要重视作品的审美功能，要使绘画摆脱附庸政治、图解政策的尴尬处境，蕴含着美术要求发展的积极愿望。

我不清楚目前提出“请看画面”的含义是什么？今天，相当部分充满激情、思索、痛苦、困惑，富有进取品格的作品还没有得到比较有条理的评价。这部分作品的语言系统的沟通渠道还没有完善的时候，却表露出一部分画家和理论家对文化思潮冲击的厌倦，渴望早日进入艺术的伊甸园，以求抚慰焦灼不安、冷漠彷徨的心灵。我认为在当代中国，文化流程的价值在一定程度上比具体作品的价值更为重要。近年来，以青年为主体的艺术家对现代绘画的探索实践，正反映了画家的主体选择。实际上正是他们做着填平文化位差的工作，也正因为这部分作品的出现才将我国近代绘画史上曾经断裂的鸿沟弥合起来了。因而大可不必过分指责其“模仿”和“不成熟”。想起我们的画家在采用印象主义、野兽派的画风从陌生到时下的习以为常，其间也曾经遭到过同样的指责。艺术作品离开文化流程的指向，一些作品就会显得缺乏生气；相反一些力作也只有在文化发展的进程中才可能被推出来。四川地区的作品曾经以其强烈的批判现实主义风格获得了美术界的注目，它的力量在于围绕着感性血肉的个体被理性异化的神的践踏、蹂躏，而要求解放的主题旋律。

如果说要首肯绘画本文的意义，而不至于被人误解的话，我想应该有一个严格的范围。在我国绘画史上倒是还没有出现过一个流派是致力于绘画本文研究的，这恐怕与

中国的艺术家的传统心态有关。中国的实用理性重视真理的实用性、现实性，轻视与现实人生、生活实用无关的形而上学的信仰模式，强调所谓“道”在伦常日用之中。

我总觉得目前这种含义不清的片面强调艺术质量的观点，折射出相当一部分画家和理论家求内心完满、自我超越的传统心态，他们对现实生活静观、超逸、实用的态度，存在于集体无意识之中，他们心理上的深刻矛盾、烙下了现实的深深的印记。然而，一旦脱离文化流程和世界美学的趋同指向，一旦美术发展的进程凝固下来，前途只有回到传统中去。

毕加索在他的名作《格尔尼卡》中以牛和马当作现代人心目中善和恶的象征物，这已不同于中国古代传说中的牛头马面是作为封建社会秩序森严的观念的拟人化的产物。这告诉人们，在农业社会中艺术反映着自然秩序，而在工业社会，艺术和人同时在创造着一种新的秩序。我们的艺术家如何把现代生活的诗、哲、理、观念转译成艺术语言，从而落实到画面本身，这将是一个时代的质的变革。它预示了一种新的生活——艺术方式的建立。

检讨我们今天艺术创作的情况，现代生活中的形象和符号还很少在作品中出现，现代心态的形而上学对我们的作品还依然十分陌生。我们的艺术家还在以照相的方式描绘着水乡、古镇的景致，或者跑到边远地区采风，以求获得猎奇的感官刺激。从整体看，我们的画家还处于一种传统到现代心态的转换阶段。为什么现代绘画中称毕加索的《亚威农街的少女》为传统和现代艺术的分水岭呢？这是因为毕加索掌握了与十九世纪毫无联系的二十世纪的现实，他觉察到一种新的生活方式，一咱新的现实的诞生及其表现形式。我们的作品至今不可能提出世界历史性的课题，大概亦是当今不能产生惊天动地的大作品原因之一。人类的思维和科学都是由历史阶段和历史发展水平所决定和限制的。我们的艺术家面临着即将告别廿世纪，有一个前提是必须遵循的，它就是现代化是唯一的价值尺度，离开这个尺度则无法调整我们的价值判断，艺术的发展轨迹将显出紊乱的律动。（摘自《美术》1988年3月号）

●王晓明●

**生命与戈壁之魂**

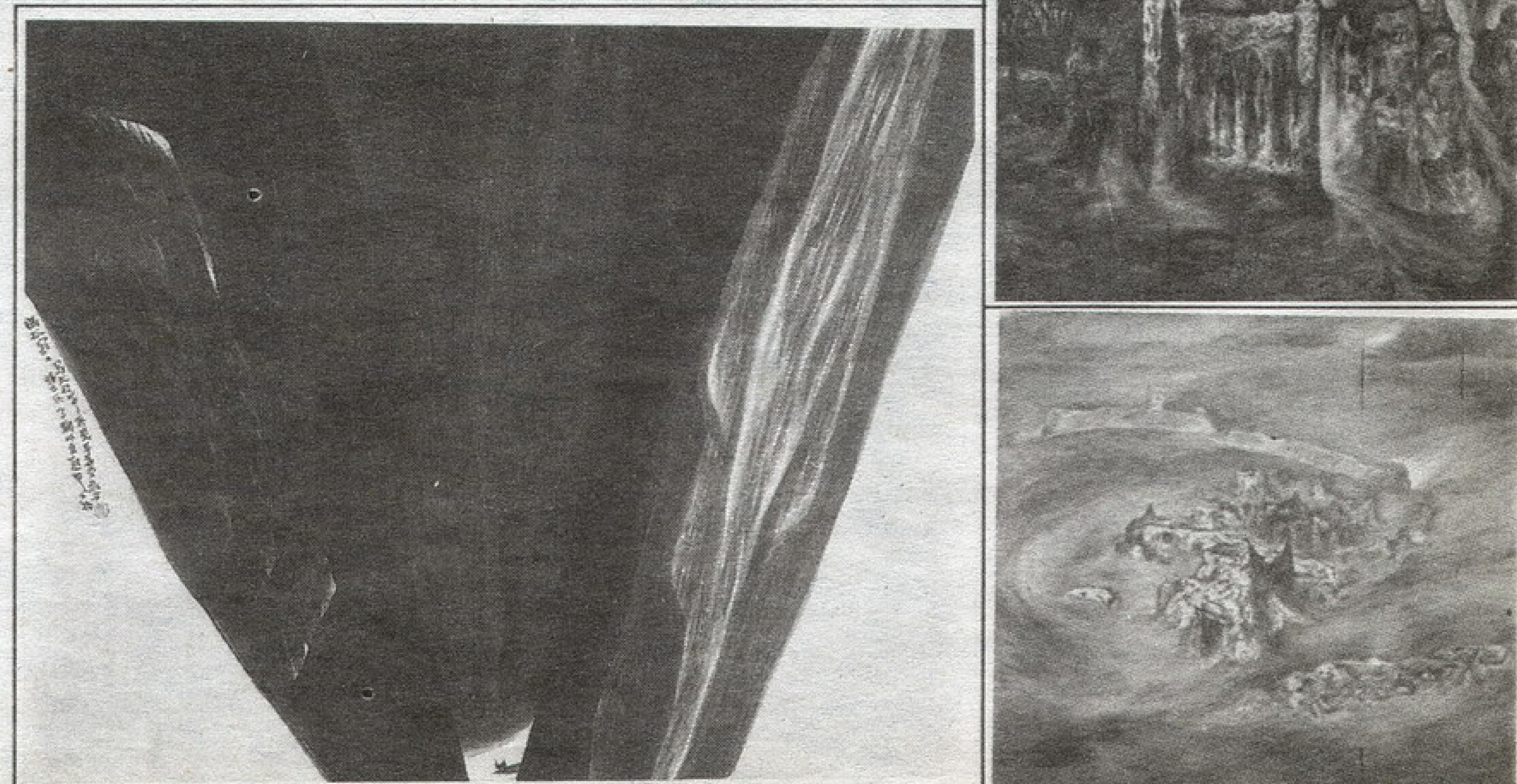
我爱戈壁滩，爱戈壁滩上顽强的生命，爱人与自然搏斗的悲剧精神。戈壁滩造就了我的气质和胸怀，那种深沉、持久、博大的内聚力驱使我毫不动摇地去追寻着一种更高的真实，哪怕它是以海市蜃楼的形态显现在那遥远的天边。我赞美生命力，无论再残酷的现实总有生命顽强地活着。物质可以毁灭，但精神是永存的。这里的民族、血

液、地域、文化是那样的单纯有力，以致于它和整个人类的命运之终极所在直接相通。当我们以生命的激情直面最广阔无限的自然界时，我们便会在心灵痛苦搏战的展开中领悟到生命状态，这一伟大悲剧过程的本质含义，并不断从中唤起自我超越的渴望与决心。血，喷泻在画布上，组画《晚钟》，便是这一心灵的历程。（作者简介王晓明，1955年生于新疆石河子。一九七七年考入克拉玛依师范美术专业，毕业后留校任教。现在南京任教。作品两次参加全国美展并获奖。）

**海峡两岸同时举办画家贾又福画展**

●徐恩存●

下 贾又福 无声的诗 左 王晓明 晚钟系列二幅



由中国美术家协会、中国画研究院、东方美术交流学会、中央美院联合主办的《贾又福画展》将于88年9月7日至18日在中国美术馆开幕。与此同时，台湾雄狮画廊将于88年9月2日—14日在台北举办《贾又福画展》。海峡两岸同时举办同一位中国画家个展尚属首次，画展受到有关方面与各界人士的关注。

七月份台湾《雄狮美术》刊出大陆著名山水画家《贾又福专辑》，现摘录该刊“编者的话”如下：“在本期里，本刊首次以四十余页（48页）的大篇幅，刊介一位优秀的水墨画家——贾又福。他对水墨创作的辛勤努力与执著精神，表现在作品中所展现的辽阔天地；令人耳目一新。适值当今新水墨画创作何去何从的问题一再被艺坛关注，本专辑首先推出贾又福的专辑，正是揭开这个深入研究、探索问题点的序幕。”

画家贾又福自77年以来，以太行山区为创作基地，12年来，19次深入太行山区，足迹遍及河北、河南、山西17县，创作山水画500余幅。

他极爱太行山的一山一石，并以山区为机缘，凸现了一种壮美的史诗般的精神，展出了一种犷悍的气质、强劲的品格、冷峻的个性及沉甸甸的命运感与高远悠长的人生叹喟。以黑为主调的《无声的山涛》是借波涛般的山岩铺设了一条思想理念大于形象的道路，其目标在于：展示一种沉思的色彩，一种对于命运与人生的思虑。

在大师们留给世人的作品背后，是他们流溢着痛苦光辉的生命状态。这血肉丰满的生命状态折射出那个时代的灵魂。可以说，我们只有透视到大师作品的背后，才能在最高意义上充分地把握大师作品。但丁《神曲》留下的不光只是神圣纯洁的诗行与格律严谨的节律；米开朗基罗的宏伟作品遗给我们的不仅仅是恢宏有力的构图和剧烈扭旋的形体；同样，贝多芬奉给世人的也不仅仅是宏伟壮丽的乐思与无与伦比的旋律。除了这些之外，他们那颗对人类普遍问题深切关怀的灵魂，以及展现这灵魂的生命状态才是更深层的东西。正是这些东西才决定了大师作品的直观形态。当贝多芬深情地说：“它（指《D大调庄严弥撒》）从我心中流出，流入万众的心田”时，揭示的正是这底蕴。

如若我们太把自己当作一个“艺术家”而不是一个“人”，只埋头于对“大师作品”的所谓“研究”，也许能够熟知大师的每一根线条和色彩，每一个诗句与章节，但实际仍与大师离着很远。一句话，心态的隔膜是无法由熟知作品技巧来弥补的。

一个伟大艺术家首先是一个血肉丰盈的人，一个有着信仰情怀的人。如果当他所处的那个时代之风暴焦点

集中体现在诸如宗教、政治或军事这些“远离艺术”的领域，他亦会毫不犹豫地投入其中。值得注意的是这种投入行为并未妨碍他们创造出最为宏伟精深的杰作。说来简单，因为关心政治、宗教、军事，这只是个外表现象，实质上他是关注体现在这些领域中的人类命运和前途的问题。尤其在一个终极价值观念和信仰根基在发生剧烈变化的时代——这种时代一般被称为大时代，一个伟大艺术家的灵魂良知与信仰情怀使他无法坐视人类的困境不管而遁入艺术象牙塔之中，因而他便无形地肩负起探寻新的终极价值标准和为整个人类寻找意义的艰巨而永恒的使命。当然，大师的伟大还在于他们排斥说教，他们以凝结了自己鲜血、生命和泪水的艺术形式体现出来们的追寻。

有关伟大艺术家的这些记叙，其意义决不只是些轶事趣闻，而在于从另一个角度展现了大师在一个更为广阔的大文化背景中的生命状态。这生命状态凝聚成一个丰满淋漓、有血有肉的人格。正是这人格，成为伟大作品背后深藏着的精神力量和永恒动因。也正因为是一个“人”，所以他们有弱点，有狂热，（如贝多芬的暴躁乖戾，米开朗基罗的犹豫猜疑，但丁的矛盾心理，毕加索的性情无常等）但我们不得不承认：他们是真诚地生活在一个真实的生命状态中，这裸露的真诚使他们付出了惨痛的代价，同时也使他们有福肩并承担起那个时代对个体生命的挑战以及永恒命运对整个人类的挑战。

这对于当今时代难道没有启示意义吗？

之，但丁坎坷多难的人生经历并没有妨碍他成为人类最伟大的诗人之一，相反，种种现世的痛苦和磨难反而成了他伟大诗篇的内在动因和原素。正如历史学家汤因比所说：“但丁一直到他被逐出故乡以后才完成他一生中最伟大的事业。他在佛罗伦萨参加了政治活动，结果被判处流刑，终身都没有重返故土。但是，但丁在故乡被放逐了，却变成了全世界公认的公民；因为这位天才诗

人在失意于爱情又失意于政治以后，才创作了他的不朽作品《神曲》”。在这篇伟大的诗作里，现实中无法与之结合的理想女性俾德丽采升华为他神圣的引导者之一。这个光彩照人的形象，在维吉尔指引但丁走出炼狱净界后，就一直引导他步入天国之路，并最终一同到达上帝面前，完成了但丁痛苦而辉煌的精神追求历程。

## （二）米开朗基罗：

米开朗基罗终生都在研究但丁。他将这位标志文艺复兴的先驱诗人的神圣情怀与痛苦信仰彻底渗入自己的心灵。伟大的文艺复兴，这时代的印记在他那恢宏的作品中历历分明。大卫、摩西、阿波罗、晨、暮、昼、夜、创世纪、最后的审判、在这些作品中，米开朗基罗或是寄托了抗争命运的英雄式情怀，或是表达了对最高审判之力量的真诚信仰。他的那些沉郁暴烈、激奋不安的人物形象与动态，无不烙上那时代的痕迹：当把他人类始祖，先知英雄，上帝诸神描绘成他那个时代典型的健壮躯体时；当他在《最后的审判》一画的罪人形象中描绘了教皇、王公的嘴脸时，他的宗教情怀与实现人生的关系也就非常清楚地显明了。为了共和的理想，就象但丁一样，他不惜冒着生命危险投入现实，参加了佛罗伦萨保卫战，出生入死的在第一线滚打摸爬。伟大的灵魂，是代表那个时代的灵魂，而不仅只是那个时代的艺术之一隅。

## （三）贝多芬：

贝多芬的《英雄交响乐》与《命运交响乐》实际上是英雄的原型——普罗米修斯与现时的英雄——波拿巴·拿破仑的融合。《英雄交响乐》的第一乐章犹如革命的波拿巴的一幅肖像，戎装跃马立于阿尔卑斯山的巅峰，睥睨着风云

变幻的时代；而末乐章直接用的是舞剧《普罗米修斯》的主题旋律，是英雄在与自己的命运抗争中赢得了彻底胜利的喜悦。贝多芬心目中的英雄虽是从他所处时代的英雄——拿破仑发展而来，但这英雄在贝多芬心目中的飞速成长，已使这形象与现世中的拿破仑没有什么关系了。所以当拿破仑称帝时他大发雷霆：“他也只不过是个凡夫俗子罢了！”并毅然改题献波拿巴的题目为《英雄交响乐》。这一事实就清楚地说明伟大艺术家憧憬整个人类光辉前景的英雄式情怀是完全不同于政治家的英雄抱负的，他们对其人生理想的沉醉也不一样，尽管他们可能关注同一历史政治事件。米开朗基罗的巨人心魂得益于文艺复兴，贝多芬的英雄情怀则来自于法国大革命。他们伟大恢宏的作品，是与他们所处的同样伟大时代相叠合的。

## （四）毕加索：

自从毕加索在一九一七年结束了他感伤的蓝色时期与玫瑰色时期后，就以一种新的状态紧张地投入伟大的绘画形式与风格的探索之中。这时期他不断地被新的绘画形式与新的女性所钟情。但到一九三六年西班牙内战爆发，法西斯扔在他故乡的炸弹惊醒了她的艺术之梦，唤醒了他激愤的灵魂良知。他不能再无所忧心地做一个纯粹的艺术家！在巨大的悲愤中他挥笔创作了著名的壁画“基尼卡”。画面上仿佛凝固住的受难的形象，永恒无声的嘶喊，恐怖而肃穆的黑、白、灰色，构成一个人类悲剧的乐章，为所有无辜灵魂的劫难向这个“文明世界”发出了震撼人心的控诉。使人类蒙受巨大灾难的二次大战结束后，毕加索又以绘画为人类编织永恒的和平之梦——那洁白无瑕的和平鸽，便是他这梦底使者与象征。

## ▲附：四位大师生平简介

### （一）但丁

但丁一生曾投入政治，参加战争，爱情遭挫，最后终身被逐。这些都给他的作品以深刻的影响。即便在他被判终生流刑而浪迹天涯的时候，他也丝毫没有改变他的理想决心与信仰情怀，甚至热情激昂地写下了《论世界帝国》的政论文章，以阐述他的现实理想与抱负。总

## ●四位大师生平资料选摘●

**（一）但丁：**但丁的家庭是由市民阶级和小贵族支持的教皇党的坚定支持者。与代表贵族阶级的皇帝党斗争激烈。但丁没有从教皇党与皇帝党血腥斗争的现实中逃离出去，而是真诚地投入那一现实，他本人甚至参加了1289年对皇帝党取得决定性胜利的一次战役，并在第一线出生入死地作战。1295年是但丁一生中重要的时刻，因为他积极投入了佛罗伦萨的政治活动。1296年他成为百人议会的成员，1300年被任命为六名行政官之一。后来他为了维护佛罗伦萨的利益而得罪了教皇及其追随者，以致被判终生放逐。在此后的近20年里，虽然但丁作过多次努力想要重返故里，（包括打回去的办法）但都没有成功，最后客死他乡。长期的流放使他成为一位属于整个意大利的公民。他艰辛的走遍了几乎所有说意大利语的地方。尽管如此，他还是在1315年断然拒绝了在屈辱条件下返回故国的机会，而坚持自己的立场和理想，关心意大利乃至整个基督教世界的前途，并以唤醒人心，为改革开辟道路为己任。（摘自《神曲》前言，朱维基译）

**（二）米开朗基罗：**“这颗灵魂（指米开朗基罗——引者注）虽然那么富于自省，深自藏纳，却是充满着热烈的共和思想。”。正是这种关怀人类的伟大情怀不仅使他创造了充满英雄气概和巨大力度的雕刻与绘画，而且使他义无反顾地投入到激烈而悲壮的现实中去：“当罗马被西班牙王攻陷与美弟奇宗室被逐的消息传到佛罗伦萨，激醒了当地人民的国家意识与共和观念，以至揭竿起义的时候，米开朗基罗便是佛罗伦萨革命党的前锋之一。1528年10月，他参加了守城会议。1529年正月10日，他被任为防守工程的督造者。4月6日，他被任（任期一年）为佛罗伦萨卫戍总督。6月，他到比士、亚莱查、列柯纳等处视察城堡。7、8两月中，他被派到法拉尔地方去考察那著名的防御，并和防御工程专家，当地的大公讨论一切。”在由于和佛罗伦萨长官Capponi发生冲突而离开佛罗伦萨后，他终于二个月后返回，并一直勇敢地尽他职责至终局。“他重新去就San Miniato的原职，在那里敌人们已轰炸了一个月

了；他把山岗重行筑固，发明新的武器，把棉花与被褥蔽着钟楼，这样，那著名的建筑物才得免于难。人们所得到的他在围城中的最后活动，是1530年2月22日底消息，说他爬在大寺的圆顶上，窥测敌人的行动和视察穹窿的情状。”后来，米开朗基罗在致友人书中述道：“当教皇克莱芒与西班牙军队联合围攻佛罗伦萨时，这些敌军被我安置在钟楼上的机器挡住了长久。一夜，我在墙底外部覆盖了羊毛袋；又一夜，我令人掘就陷坑，安埋炸药，以炸死加士蒂人；我把他们的断腿残臂一直轰到半空。……瞧啊！这是绘画的用途！它用作战争的器械与工具；它用来使轰炸与手铳得有适当的形式；它用来建造桥梁制作云梯；它尤其用来构成要塞，炮垒壕沟，陷坑与对坑底配置图……”（摘自《米开朗基罗传》罗曼·罗兰）

**（三）贝多芬：**1789年伊始的法国大革命使贝多芬异常振奋，骑士弗烈特回忆贝多芬说：“他在亲密的友人中间，很高兴地谈论政局，异常敏锐地下着判断，目光犀利而且明确。”这完全因为“他热爱共和的原则。他主张无限制的自由与民族独立……他渴望大家协力同心的建立民主的政府……渴望法国实现普选。希望波拿巴建立起这个制度来，替人类的幸福奠定基石。他仿佛一个革命的古罗马人，受着普鲁塔克的熏陶，梦想着一个英雄的共和国、由胜利之神建立的；而所谓胜利之神便是法国的首席执政……”尽管他后来为拿破仑称帝更换了题献波拿巴的题目而改为《英雄交响乐》，但在贝多芬的心目中，“整个第一乐章仍是波拿巴的一幅肖像，当然这不是历史真实中的波拿巴，而是贝多芬理想中的拿破仑——一个革命的天才。它与《第五交响乐》是第一阙真正革命的音乐，时代之魂在其中复活了，那么强烈，纯洁，因为当代巨大的变故在孤独的巨人心中是显得强烈与纯洁的。这种印象即使在和现实接触之下也不会减损分毫。1805年11月，当《费

德里奥》，初次上演时，在座的便是法国军佐。于冷将军，巴士底狱的胜利者，住在洛勃高维兹家里，做着贝多芬的朋友兼保护人，受着他《英雄交响乐》与《命运交响乐》的题赠。虽不久贝多芬便厌恶法国的征略者，但他对于法国人史诗般的狂热，依旧很清楚地感觉到。”（摘自《贝多芬传》罗曼·罗兰）

**（四）毕加索：**“《基尼卡》说明毕加索是一个具有社会意识的艺术家——他曾说，绘画‘是抵抗和打击敌人的一件武器’。他为西蒙·特里撰写的关于这个主题的文章，1945年3月24日第一次刊载在巴黎的《法兰西文学报》上，时常回忆这篇文章也并不分：“你认为艺术家是什么？一个低能儿罢了，如果他是一个画家，那就仅仅有一双眼睛，如果他是个音乐家，那就仅仅有一对耳朵，如果他是个诗人，那就仅仅有一具心琴，如果他是个拳击家，那就仅仅靠他的一身肌肉吗？恰恰相反，艺术家同时也是一个政治人物，他会经常关注悲欢激烈的事件，他从各个方面来作出反应。他怎么能够不关心别人，怎么能够以一种逃避现实的冷漠态度而使你自己同你那么丰富的生活隔离开来呢？不，绘画并不是为了装饰住宅而创作的。它是抵抗和打击敌人的一件武器”。他曾好几次清楚地说过，敌人就是从自己的利益出发，剥削他的同胞的人。更广泛地说，人们必须同那些威胁想象的自由的每一事物进行斗争，毕加索在这方面一向赞成超现实主义者的政治纲领。《基尼卡》当然不止是西班牙内战的纪录文献而已。这幅绘画是作为对德国轰炸机毁灭巴斯克城市基尼卡

（1937年4月28日）的消息的及时反应而画成的。它是以激情和自信心而绘制的。毕加索本人说过：“那个公牛不是法西斯，但它是残暴和黑暗……马代表人民……基尼卡壁画是象征的寓意的。那就是我用公牛、马等等的理由。这幅壁画是用来明确表达和解决一个问题的，因此我运用了象征主义”。‘只有当最广泛的平凡灌注着最强烈的情感，一件伟大的、超越所有的派别和种类的艺术作品，才能诞生。’《基尼卡》在二十年后并没有失去它的不朽意义。”（摘自《现代艺术简史》赫伯特·里德）

## 我的自述

●庞薰琹●

选载二十二

埃及的木乃伊，我对它没有太大的兴趣，但是对木乃伊头上揭下来的死者画像，我却对之很有兴趣。这个美术馆藏有许多从埃及木乃伊上揭下来的死者画像，数量之多，使我吃惊。这些画像粗看很象油画，实际上是在画的上面涂了一层厚厚的透明油，奇怪的是它不象埃及其它的装饰风格，其作风基本上是写实的，有些画像很象欧洲近代画家的作风。关于中国瓷器，当时我没有细细去看，在法国的几年中也是这样，在博物馆中看到中国文

物，在我精神上总觉得有种压力，觉得是对民族自尊心的一种侮辱。当时总是不自觉的远远走开，总觉得我们中国人实在不争气，让人家把这些文物抢来、偷来，而更多的是我们自己把这些文物偷偷地卖给外国人。但是从另一方面想一想，这些东西在国外是被很好地保藏着，被视为宝贵的艺术品，留在国内这些东西的命运如何，就难于保险了。

艾许经常写诗，也经常在广播中朗诵，每次朗诵，都

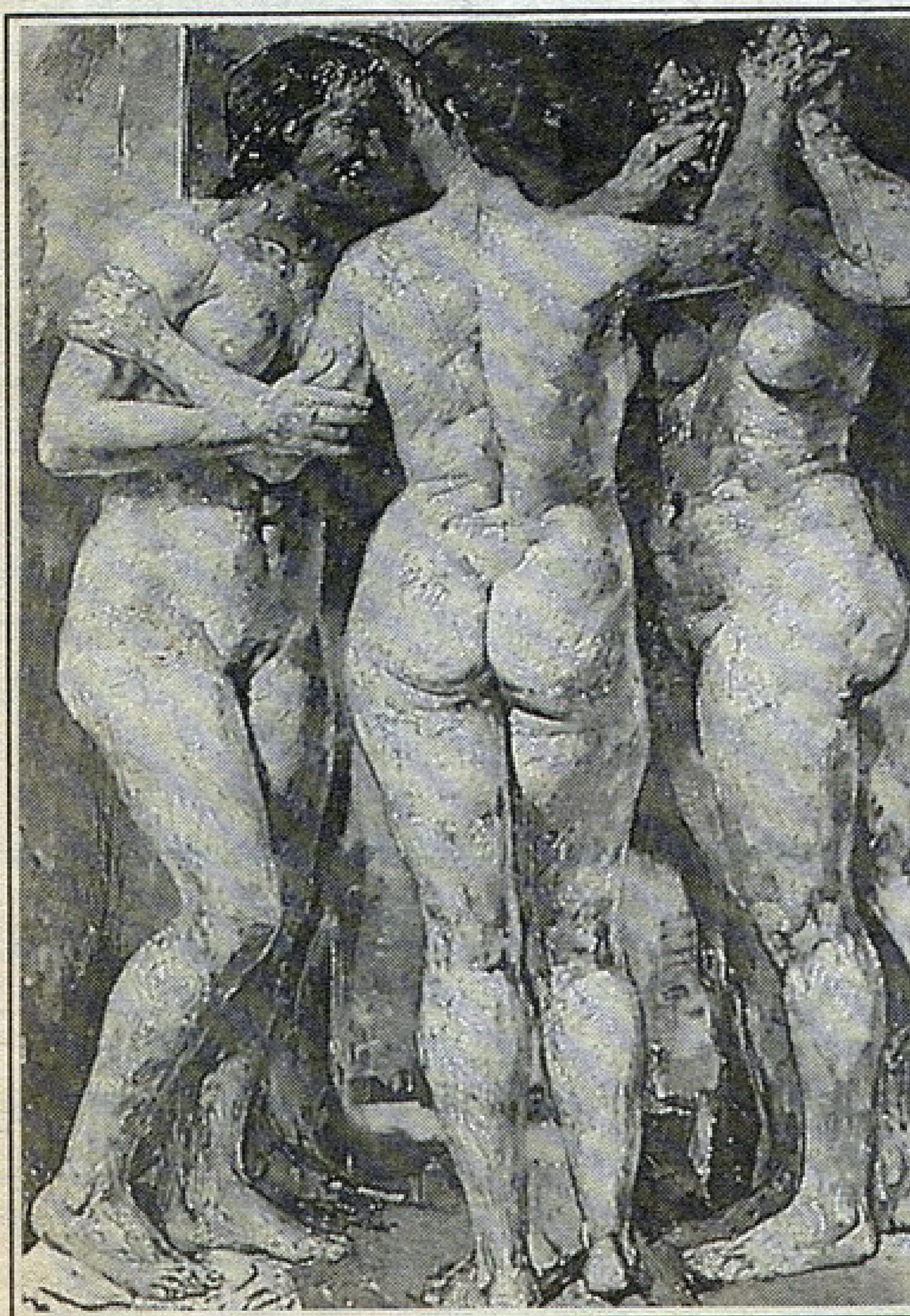
有稿费。我去柏林后的一星期，高隆电台来邀请艾许到高隆电台朗诵，艾许就用他的稿费邀我同去高隆。艾许·费德这四个字，是他自己把德文姓名翻译成为中文。他比我小一岁，1907年2月1日生于莱布斯，1972年12月20日在萨尔堡疗养院去世。在二次大战爆发之后，我们一直通信。他后来成为一个抒情诗人和剧作家。1930年他出版了他的第一本诗集，他的作品得过多次奖，1958年得巴登·符登堡地区三年一度的席勒纪念奖。

●  
马路  
●

# 「我没有攻击国家！」

谈三位民主德国画家！

维利·西特(东德) 陈列柜中的三美神



伯恩哈德·海塞希(东德) 要塞三联画(局部)



沃夫冈·马特乌尔(东德) 梦魔(局部)



民主德国著名画家马特乌尔(Wolfgang Mattheuer)曾经说过：“理想与现实之间的距离是没有人能够否认的，但当距离扩大为不可逾越的鸿沟时，就会有人把它掩盖起来，这有一部分是出于这些人的党性，另一部分是良好的愿望，但是，现实是理想的反面，理想不能冒充自己的反面而取代现实。”马特乌尔的这种认识已经超出了艺术的范畴，不但富于哲理，同时也表明了社会主义阵营经过数十年的苦难历程，翻然悔悟、锐意改革的一种思想根源，而用理想取代现实的错误恰恰是社会主义发展史中重要的经验教训。

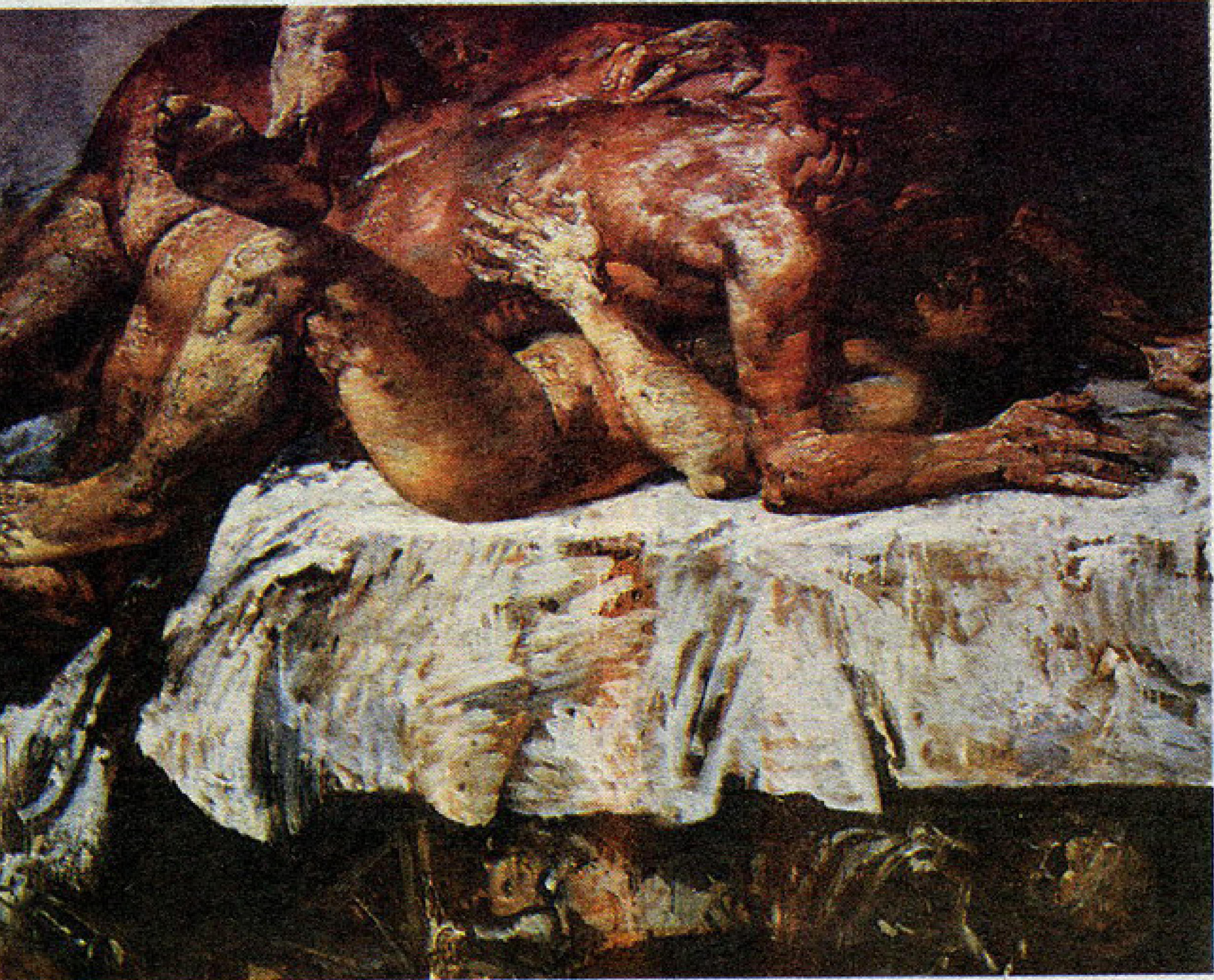
正是基于对现实的重要意义的认识，当代民主德国风格众多的绘画作品都不同程度、不同角度地表现出现实感和客观性，它们一反过去社会主义现实主义的歌舞升平的颂歌，直接的，赤裸裸地去描绘曾被理想所取代的现实。出自主观和个人感受的多种多样的艺术处理非但没有削弱反而加强了现实感。无论是表现主义，超现实主义或新古典主义等等都围绕着现实生活这个内核旋转，其表现程度之清晰和直接是当代西方艺术所不能比拟的，这给民主德国的艺术注入了清新的活力。

虽然，我们报纸的印刷质量不尽人意，我还是想通过它向读者们介绍一些作品，其中主要是哈特维希·埃贝斯巴赫(Hartwig Ebersbach)作于1974年的组画《献给智利》，1973年智利发生军人政变，西半球通过自由选举而当选总统的第一个马克思主义者，社会主义者阿连德身亡，军事独裁政权建立。埃贝斯巴赫没有描绘事件本身，而是根据世界上第一个无产阶级的政权——巴黎公社的死难社员照片创作了作品，两者都意味着革命政权的失败，又具有较大的历史跨度、最为可贵的是他放纵的、姿意涂抹的画面居然给观众一种只有照片才有，却又远远超过照片的现实感和客观性，那些动荡不安的笔触绘出了真实的痛苦的表情和肢体的痉挛，这些充满“活力”的尸体各自挣扎在犹如灵柩的黑框文中，排列在观念面前，身体流淌着殷红的鲜血，一共有十二个之多。没有英雄的装腔作势，只是普通人痛苦的死亡和面临死亡的恐惧，不是戏剧，不是故事，更不是传奇而是事实，是到处可见的事实。

埃贝斯巴赫尽可能直接地面对他所处的环境、社会和国家，而在绘画过程中又极富于自发性，形成了没有经过过滤不加修饰的造型语言，一种真实的语言。如果把埃贝斯巴赫的作品和美国黑人画家作品作一番比较，尽管都是姿意涂抹、都可以用新表现主义来界定他们的风格，也不难看出两种社会制度下艺术家的心态和追求的不同。一个是在摇滚乐的伴奏下扭扭摆摆的挥舞着手递来的画笔和颜料，以半小时完成一幅画的高度自得其乐，以漂亮的色彩和潇洒的笔意来描绘注射足量海洛因后的快意，在这里，现实感和幻觉感被混为一谈。另一个的作品中也有一种刺激性，象被枪击后的伤口，在撞击的震动之后，渐渐地感到火辣的痛楚，这是尚未麻木的精神敏感到生活的困境，是为人类而忧的绘画。埃贝斯巴赫的作品从不安静，他也从不追求安静，他的画面总是在扩张爆发，他的绘画总是直接反映社会和个人的事实，并把直接地反映理解为对个人、对社会和艺术的挑战。

六十年代初，正当中国大陆积极酝酿文化大革命运动的时候，民主德国的一批二十年代出生的画家开始注重形式语言的运用，这种被批判为形式主义的倾向，促使人们努力从过去的艺术中汲取营养。这时，柯林特、柯科什卡、贝克曼和狄克斯的作品被允许出版和展出，在1964年至1968年间人们还在几个大型展览中重新看到了格罗茨、柯勒惠支和柯奈尔等人的作品，这些二十年代的作品对出生于二十年代的艺术家以及青年一代都产生了巨大的影响。七十年代初，由于一批新作品的出现在艺术界和文化界引起了激烈的大辩论，辩论的重点是为谁服务和如何看待生活和世界观人生观等问题。新作品继续开拓形式语言并把重点转移到对现实感的追求上，把矛头指向社会的阴暗面，各种矛盾和冲突在新作品中都有所表现，德国统一社会党第八届党代会所作的结论是非常重要的：“形式的雷同和千篇一律只能减弱艺术的力量”，“在社会主义艺术中没有冲突是个致命的错误，它违背了我们的生活现实。”毫无疑问，七十年代初的新作品在揭示矛盾冲突方面已经迈出了最初的、也是关键的一步，生于1940年的埃贝斯巴赫正是在这时创作了《献给智利》。经过近十年的努力，民主德国完成了与中国文化大革命方向相反的一场文化革命，《献给智利》就是它的硕果之一，当时，我们的十年浩劫尚未结束，所付出的牺牲早已远远超过了智利的军事政变，从这个意义上讲《献给智利》同样也是献给中国的。

中国的现状和所走过的社会主义道路会使我们对民主德国的艺术品产生亲切感，应当感谢社会主义制度的不完善，其种种弊端、其对思想的压抑，其“先进



维利·西特(东德)

在弥诺陶洛斯与死神中间的爱侣

的生产关系”与“落后的生产力”都促使它的艺术家能够比资本主义制度下的艺术家更加深刻地体会人类的苦难。更要感谢社会主义制度为完善自身所作和将作的种种努力，它的改革和开放使它的艺术家们能够自由地表达他们的理解和认识并转化为不朽的艺术作品，而不再受身心的摧残。

在埃贝斯巴赫创作《献给智利》的同年，1974年，维利·西特(Willi Sitte)，这个出生于二十年代初的艺术学院教授出任民主德国造型艺术家联盟(相当于美协)主席，当新作品被指责为“缺乏平民意识”时，维利·西特挺身而出辩护：“每个艺术家的作品都是艺术家的自我表现，但是距离鲜明的政治表达的要求却很远，就象目前的情况。如果我们把无产阶级最好的传统作为民主德国唯一的艺术而高度评价，就会失掉新艺术所强调的现实性。”身为联盟的主席敢于发表这段被认为是取消党性的讲话实属难得。尽管民主德国的同事们对他评价不一，但有两点绝对不可忽视：一是在六十年代维利·西特率先为开拓日常生活题材所作的贡献，日常生活题材对当时的民主德国来说仍是全新的领域，当维利·西特以强悍的画风绘成的裸体自画像、情侣、呐喊者被理解为被社会所束缚的形象时就已经为个人生活绘画和为绘画的艺术铺平了道路，因为相比之下，那些绘画都显得轻柔、无害。二是他的桥梁作用，他的地位使他总是引起广泛的注意，他不仅代表国家利益，同时也是艺术生存空间的保证。维利·西特始终以人为主题；他认为：“人与自然和社会同等重要，绝不能把它们彼此分离，人源于自然又出于社会，人的天然造就的形体表明了社会的本质是超乎于和谐与矛盾之上的”。作为老一代的艺术家和联盟主席他不如年轻一代那样无所顾忌。对未来的抱有年轻人所没有的乐观态度，但他独特的形体感官和强烈的色彩处理所形成的有力、强悍的风格对埃贝斯巴赫等人还是有着重要的影响。他画的人体暗部时刻闪耀着的红色和间或出现的青灰色以及仿佛放大了的皮肤纹理上的高光都使形体产生强烈的物质感。

马特乌尔的绘画风格简洁，通过象征性来传达现实感而显得意味深长。他把直接取自生活的某些局部简化为符号而又不失其直观性，那重新组合过的细节时刻把观念的思维和想象拉向真实生活的郁闷空间，马特乌尔始终把自己看作是现实主义画家和社会问题画家，对社会问题有强烈的责任感。他的“梦魔”有一种难以言表的号召力，那个向前奔跑的人形总是给人留下强烈的印象。

现在已是八十年代末了，马特乌尔、埃贝斯巴赫等人仍然孜孜不倦地描绘他们悲凉、愤慨、忧虑和恐惧的现实感受，并力图用最直接的现实生活形象去表现。他们还会受到那些只愿看理想不愿正视现实的人的攻击，面对种种指控和责难，马特乌尔的话是最有代表性也是最好的回答：“我没有攻击国家！我仅仅描绘了社会的现实！”

