

1957

一条线的构成有由机械力来画的和由筋力的运动来画的两种前者用于制图上，而后者用于绘画上。

每一幅作品是通过了对物象融和作者的精神感兴而形成的。

笔触是表现个性最显著的地方是一幅画面的生命。

普通我们接触一种色时，这种色是什么色？这种色的明暗的程度怎样呢？还有与其它色调的关系由色彩所连起来的色彩感，温暖的的关系等，都是应该要有的常识。

绘画决不能照抄，因为第一，每个作画的人手法各有其妙处，第二人是有意境的，任何画幅都渗透着人的思想，照相机却是没有的，所以学画的人除了技术之外，还要训练自己的思想。

艺术不能表现一些不处于生产之内的情感、思想态度和形式也就像一棵植物没有土和水就不能生长，因此，只有找出艺术与生产的关系并加以正确地掌握住。

瞭解什么是颜色线条，什么构图法等等以外也瞭解了构成美术精神的东西是在于对艺术的热爱和怎样学会随时随地瞭解这些且看出它在各方面的表现来。

艺术是属于人民的人民是它的创造者。

在如此的现实环境裏，任何苦闷心迹都不可，因此除却需要充满着妖魔鬼怪的
那一类属于幻想性的浪漫主义的作品（某些的神话和优秀的童话也常具备着
很浓厚的现实性，所以才能那样地感动人）否则你的作品裏总是苦闷。

（萧干——谈文学作品中的苦闷）

苏联文艺批评家瓦连金说：契诃夫的作品不但再现了现实生活中人们的苦闷兴趣的现象，
并且通过分析它们，批判它们，以致于苦闷而又尖锐地抨击它们……？

契诃夫给苏沃林的信裏说：……您除了感到生活是什么样子以外，还会感到生活应该
成什么样子……？

書目

閱讀時間

著者

繪圖入門	5.5.51. — 7.7.51.	陳影梅
兒童的心理	12.7.51. — 12.7.51.	潘雪鴻
美術字講話	17.5.52. — 16.7.52.	宋石
藝術的社會根 Social Roots of the Arts	20.7.52. — 14.9.52.	哈拉普
漫畫創作研究	20.9.52. — 27.9.52.	張學廉
毛主席在延安文藝座談會上的講話 發表十週年	8.1.53. —	光明日報社

書名：繪畫入門

出版者：開明書店

初版日期：民國二十五年六月

摘要：

此章是續「美術」①。

二. 形体的概念

A. 形体的概念：— 表現任何物象時，第一須先要瞭解正確物象的形体的概念。先判定了大体的立場，然後再進於局部的表現，这在表現上既為便利，又對於時間上也較迅速的一個方法。

形体的概念，就是形体的骨格，也就是構成上基本的形狀。

1. 平面的基本形体：

直線（長短、傾斜、比例和角度）曲線（定曲線、不定曲線、曲度）各種三角形（正三角形、等邊三角形、二等邊三角形、直角三角形）各種四邊形（正方形、長方形、平行四邊形、菱形、梯形、不等邊四邊形等）各種正多角形、各種不等邊多角形、凹多角形、各種曲線形（圓、弧、卵圓、橢圓、弓形、扇形、拋物線、雙曲線、渦線等）各種基礎的曲線形、不定曲線形等）其他各種形的結合形等，都是平面的基本形体。

2. 立体的基本形体：

- 柱狀體：以細長的形為基本形狀的物體。
- 立方體：即直六面體，是由正方形、矩形等的直角相結合而生成的形。
- 角錐體：是體端的多角形的角柱斜軸角錐也有。

編考者：評敦石、陳影梅

全書頁數：137

d. 圆锥体: 三角形的底面与上面的一模一样的形体斜轴圆锥也有。

e. 圆球体: 以圆球为基本形状的物体斜轴圆球也有。

f. 圆锥体: 圆的底面与上的顶尖结合的形体斜轴圆锥也有。

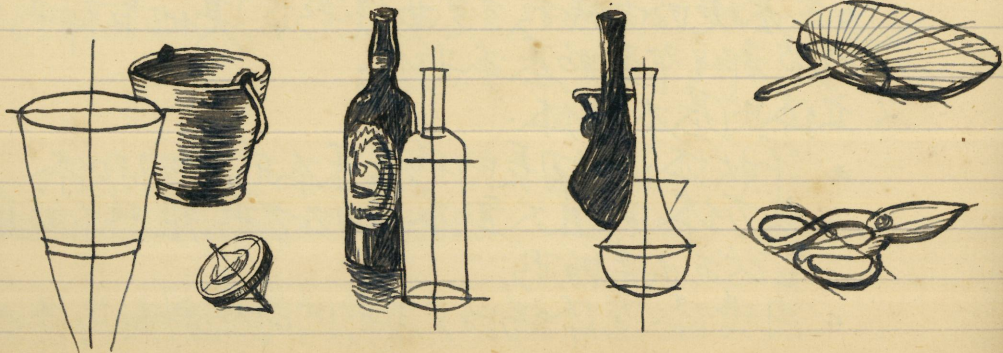
g. 多面体: 以各种多面体为基本形体的物体。

h. 球体: 球椭圆球等为基本形体的物体。

i. 其他: 结合各种形体(二种以上的形体)。

3. 器物建筑物自然物的形状。

如前所述各种的器物形状大部都是以几何的形状为基本形状的, 所以可以用上面列举的要件来判断之。作画的时候先要确定基本形状, 把这基本形状适当地配置在画面内, 这是勾取轮廓, 与实物对照作精确描写即。如铁桶(下图)的基本形体实在是一个圆锥形, 所以先定了圆锥形, 就不难打轮廓了。藉此就可以晓得这各种的基本形体就是描写的基礎的方法。这基礎的骨格, 就是形体的概念。



B. 轮廓法: 一所谓轮廓者, 是物象与其他的境界来显明地区画用一丁形, 普通以线条来表现之。所以这外缘线是很重要的部分。

理解了骨格和轮廓, 不但描写上能够得到正确的结果, 同时观察物象时, 也能捉住核心, 有正确的认识力。若先没有这方面的熟练, 直接对物象描写时, 多半总注意于物象的部分, 结果陷于全体失却了均衡, 同时又丧失了精神上的统一。

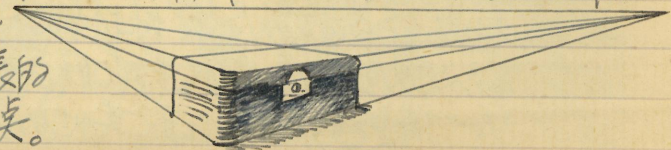
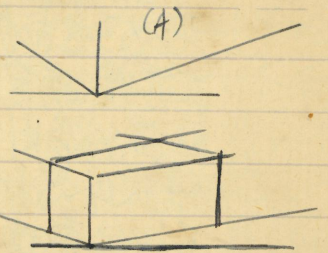
画轮廓是要全体同时进行的, 再经过多次的修改加上绵密的各部分的描写, 这才完成全体。

先确立基本的形体而渐次入于部分的精密的描写, 这是最穩健的学习法。

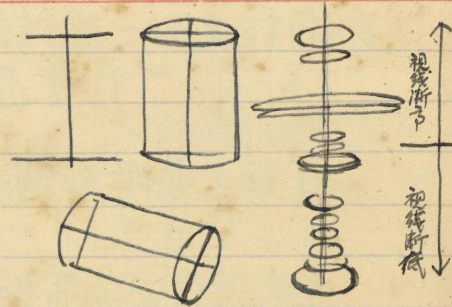
C. 轮廓法的实例。

1. 直六面体器物的画法。

轮廓的取法如图所示。先假设(A)的基线的水平线, 设定一最近处的垂直线, 由水平线和垂直线为标准, 设定器物的底边线。这底边线的向左右延长的方向, 即判断正确的视觉角是第一要紧的。这线在何两方延长的眼睛最低的线上相结合, 就是说把其他的透视线也都在这两方的消失点上相一致, 预定轮廓正确地画出了。这是作法之一。另一作法(如图)是利用到实物上的情形, 那两面引长的焦点就是透视图上的消失点。



2. 圆锥体器物的画法: 圆锥的画法一种是先假定一中轴线, 然后确定高低、阔狭与比例而画。一种是正确地画出曲度而成, 若能充分注意这两点即可以。



3. 笋状体器物的画法:

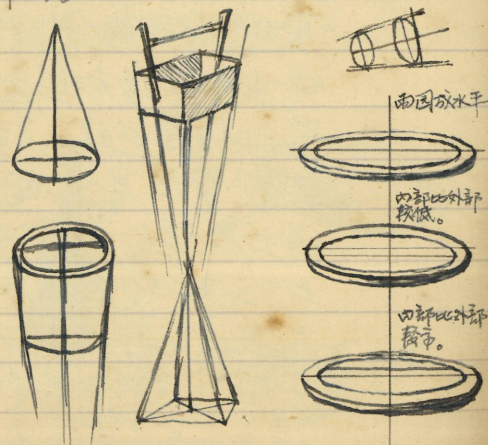


笋状体是指不论圆锥体、角锥体与非常长的直径的器物。

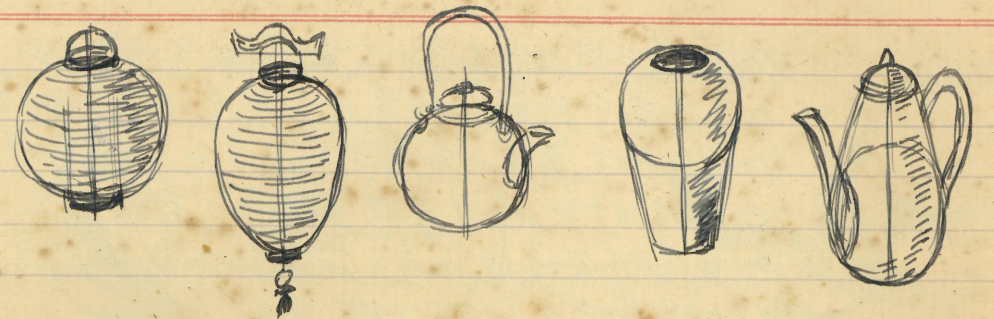
一切的笋状体物, 不论圆锥体、圆锥体、球状的结合体等, 要描写出这形体的均匀时, 第一要紧的是先设定这中轴线。由这中轴线向中轴周围发展局部描写, 就成了这物象了。看定了基线的曲折的形, 就决定了若种的形。在添补描写局部的时候, 中轴线的地位, 不能变更动摇的, 否则失去了重心, 形就不正确了。

4. 锥状体器物的画法:

画法的要领由轴线决定形的统一。正确地画出顶点的近长角线即可。若圆锥时须正确地观察曲度, 角锥时须留心面与面的正确的透视。



5. 球状体器物的画法: 球体的外形, 必须画圆。凡取半球、椭圆球、一端形, 以及取其他的圆



圆锥的一部分结合的形状, 都须精密地观察这基本的形体, 以基本形体相结合的特征为主, 加以分析之不可。这时候也宜先定中轴线, 而才谈有着正确效果。球体上或有凹陷和凸出等特征时, 表现时还是以球体产生的方法来表现的。这一种形状都是利用球体所产生的形状。往往这缺陷的部分, 正是引人注目的部分, 与破绽圆的原理无异。

6. 以上的结合体: 用以上所述的方法, 看若种物体时, 虽然若种器物看起来都很复杂, 可是定了简单的基本形体, 而为之结合, 就觉得非常容易了。所以必须先了解一个复杂的物体是怎样的基本形体, 然后才用怎样的方法去结合之可。但各个相结合, 须都要统一才对, 不可一个视线高, 一个视线低。

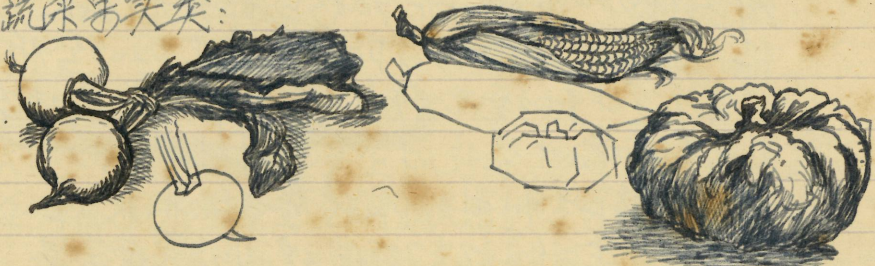
7. 植物的轮廓法:

a. 花卉类:



我们必须先定出主体是什么。轮廓的方法有的先定花的外形有的先定枝干的位置而后再配置以花朵的种之看主体的地位而定。若单以花为主须先定花的外廓若以整枝的花时那就先定枝干不可了。若有许多小花形或成集团的时候先定小花丛的外廓的轮廓而后再定其内部其结果就依了。

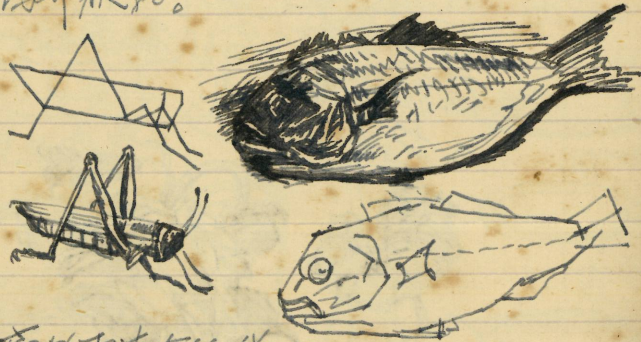
b. 蔬菜果实类:



在果实上对体形的颇多此以写生时可先作球体的轮廓而后添加上叶柄等时或带物即。果实有球形卵圆球形及各种的变化不过普通大体从中轴向两面与展都保持着均匀状的。

8. 动物的轮廓法:

动物的形体较复杂不过在写生时第一在角心其特徵这特徵就是轮廓的主点。



a. 鸟兽类虫类等: 轮廓的取法有的从外形采取的有的先以胴部为主而后附添以其他的肢脚

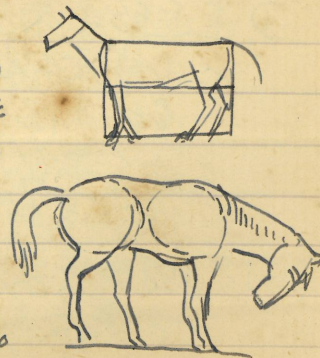
有的先取了主要的部分而后再分割各部的节之看物象而定之。

b. 鸟类:



轮廓法也有先定了骨骼的组织而后附以毛羽的有采取全体的外廓的特徵的, 有的以胴部头部翼部各部的特徵相组合的种种。对于各部的特徵位置的关系部分与部分的比例, 全体的调和重心的关系等都必须有适当的观念, 然对每种变化表现起来, 较自由了。

c. 兽类: 兽类的画法应注意的莫与鸟类的大致相同, 有的以骨骼的特徵为基本形, 而后附以皮肉有的采取外廓的形的由胴部头部尾四肢的相互关系和比例来形成的, 以及以简单的几何形的骨骼来画轮廓线的种之。



9. 樹木岩石的輪廓法.

樹木、山丘、田野、岩石以及一切自然界的形，都可以看做多面體而觀察之。這是構架上最便利的方法。

同時對於色彩的变化，以暗調子的階級段筆觸的方向等都有連帶的關係。

10. 建築物的輪廓法.

建築的輪廓法與器物的描法。

11. 人體的輪廓法.

描寫人體時，先應理解人體的各部的比例。這比例的程度從幼到老而不同的，同時男子與女子的身段又不同的。

12. 其他：——除了這些物象

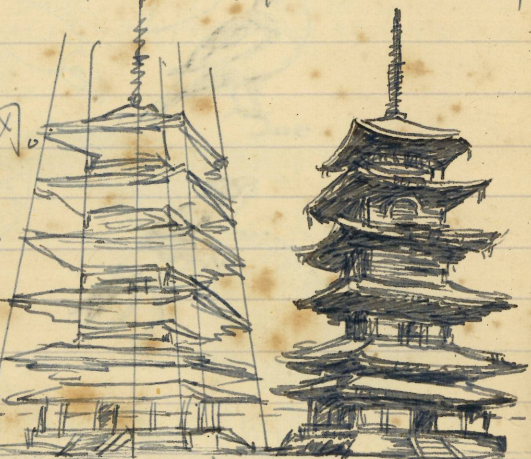
之外，還有水面光漆的桌面、玻璃窗戶、鏡子的物象，都是透視的，同時還有在這上面反映出的倒影、影像等，另有實物的情形而詳加觀察之不可。

D. 遠近的關係.

一、由線條來表現遠近的：——近的物象近的都畫得明確，遠的則模糊不明。

二、由分量的變化來表現遠近的：——例如物象因了遠的關係，於是漸次地小了，角度也漸次地狹小，接近頂點與面前時的實象，已完全相反。

三、由濃淡來表現遠近的：——近的物象濃淡的差別來表示。



可是漸=遠時，差別就少起來而成了模糊的一團。

四、由色調來表現遠近的：——在色彩自身，本來也有着固有的亲近性，例如暗藍色本身的色素就含着深遠的感覺，而暖色調的赤色、黃色，因了色素鮮明的緣故，就含着突現出來的感覺。

三. 筆觸的興味.

一面有个性化的筆觸，可是同時各種的器具上還有着一般的筆觸法。

A. 線的意義

凡形體的線條有下面的幾種意義：

1. 表現物的形。
2. 表現物的質。
3. 表現由光形成的明暗和遠近的關係。
4. 表現作者的精神。

B. 種類的線：

由各種不同的線的組合產生了各種物象的形體。不過在表現上，線本身就富有了一種性質。大体如下：

1. 細而銳的線：有銳利的、薄的、堅硬的感覺。
2. 粗而銳的線：有剛健、厚硬、堅牢的感覺。
3. 細而弱的線：有纖細、優美的感覺。
4. 粗而弱的線：有朦朧、老大、軟弱的感覺。

C. 筆觸

鉛筆畫常有顯明的線條，但在水彩、油畫上，雖然沒有了線條的形痕，但是依舊存在的，這就是筆觸。

筆觸是表現行性最顯專的地方是一幅畫面的生命。

筆觸沒有一定的方法有的人用大的筆觸有的人用細的筆觸有的用真的筆觸有的用平塗的方法塗之。完全由於性的關係而影響及筆觸的。

閃是一樣的畫面由筆觸的不同而發生了各種不同的興味。

普通用閃方向的筆觸較易調和祇要祇不陷於單調為原則。用異方向的筆觸調和接合時雖然能發生力強的效果但是極易陷於紊亂這是極首注意的。普通筆觸的變更方向時隨着物體的姿勢引進較易收到有力的效果。

四、明暗與陰影

物象的明暗與物象自身固有的明暗與由光線產生的明暗兩種。對物象的色調決不是依固有色而判定的，而是看其受光線的影響而定。

A. 光

光有好多種及光的進引也有好幾方面因而使物的影響不同各異。一切明暗的研究就是向光的幽玄探索，探索了這光的閃動才能了解美。

B. 面的種類

- 面
- 形
 - 多面體——由各種的平面所集成的面。
 - 曲面體——由曲面所集成的面。
 - 兩者之結合體——由曲面、平面所結合而成的面。
 - 質
 - 粗面——粗的、少光澤的面。
 - 滑澤面——有閃耀着的光澤的面。
 - 透明體——像玻璃器或透明的東西。

由面的形狀、光的反射反映等發生各種變化。同時由光的方向與表面的角度及觀者眼的位置的關係物象表面的明暗及色調，也起各種的變化。物面的質有光澤的與無光澤的和透明的種々由光澤的強弱的差異及觀者的位置等的不同也會發生各種不同的現象。

C. 由光線產生的物面的反映

- 外光的全反射
 - 外明部的反射
 - 物的明調部
 - 物的中調部
 - 物的暗調部
 - 外暗部的反射
- 無光澤面所呈現的明暗階段
- 光澤面所呈現的明暗階段

D. 暈染

暈染是明暗濃淡的表現法之一種。在濃的一端漸次地淡開去就產生了很有趣的非常軟柔的一種明暗的調子。這種方法能夠使畫面的表現力增強可是太過分時會失却效果而引起厭惡之感。

E. 曲面體的明暗

圓球體、圓錐體、球等受了光線的時候其中部與明暗最爲最明。例如圓球上面就形成了一個光點，這光點稱做光的焦點。而在圓球體及圓錐體上，就形成了一引光線，這光線稱做光輝線。

F. 光線與陰影的關係

平行光線照射在物象上的陰影與散光線照射在物象上

的阴影不同的。
直射的光线比较强烈，所以光的愈明，产生的阴影也就愈暗了，于是就有了明暗非常强烈的状态。同时室内的散射线，因光源较弱，所以明暗的境界，就有了朦胧的状态，带着晕染的意味了。

G. 阴与影：

阴与影稍有区别。阴者，物自身产生的阴暗的部分。影者，是物的影落在他物之上的影。

H. 明暗与色彩：

明暗、阴影在彩画上是用色彩来区别的。物的色由明暗的关系，不但感觉不同，同时还因远近光的角度、周围的反映，虽然是同一的色，却有着很多种的变化。如有明中的暗和暗中的明，非常复杂。

五. 色彩的判断。

A. 色彩：——是表现的手段上的一种重要的要素，传达思想、感觉，不可缺少的，正如音乐上的音一般。在造型美术上，完全用色彩来表现的，尤其是绘画，所以色彩是画面的生命。

B. 色彩的认识与表现：

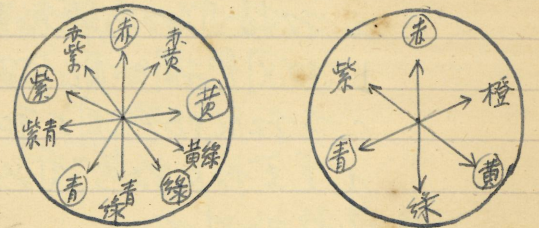
色彩的感觉者，是太阳或其他的射线照射在物象上，或反射或透过而映入到我们的眼的网膜上产生的现象。虽然照射的阳光与反应的物象是同样的状态，物象的实姿是同样的形状，但是感受到这显现的人的心，却不是一样的。这里面可区分着特殊的和普通的两种。

这里所指的特殊的意义，并不是偏见的意义，是认真认识色彩的意思。看一种物象的色时，依懂得与它周围的关系所引起变化，这就是画家之眼。普通的意思，就是指一般人而言，好像看见花总是红的，这种花是红的看法，只是部分的看法，而实际并不认识这花的真实的姿影。（举例即不对）色也祇能临时去判断，因它随时随地，同时更加上了我们的精神的推移，都在变化的缘故。

C. 色彩的研究要项：

1. 色性：——色性就是色彩的性，如赤、橙、黄、绿、青、紫与色的区别。一些非常复杂的色彩，都只不过是赤、青、黄三原色的各种不同分量混合而成的。

三原色与三原色：→



2. 余色的关系：

余色又称做补色，其产生的关系如下表：

$$\begin{aligned} (\text{白光}) - (x \text{色光}) &= (y \text{色光}) \\ (\text{白光}) - (y \text{色光}) &= (x \text{色光}) \\ (x \text{色光}) + (y \text{色光}) &= (\text{白光}) \end{aligned}$$

白色光是一切色光的相加，黑色是一切色的相加。

3. 色彩的明度：

色彩的明度者，是指色彩明暗的程度。

色的运动方向，以赤色为标准。
白 → 黄 → 青 → 蓝 → 赤 → 紫 → 黑 → 青 → 黑。

4. 饱和度:

饱和度是表示某一种物某一种量某一种力与发挥到了极度不能再增加的意思。所以在色彩上清是充分地发挥了色的性质,不能再加以增减的意思。若再加浓厚时因此就带黑味。若再减淡时就觉得惨淡,那才是最艳丽的时候,这就是饱和度。

5. 色的调和:—由色彩来表现时,画面中的多种的色彩的序列,一定要安置适当,使这些色彩的群互相和谐,不使观者的眼引起一种反感,这就是色彩的调和。

色的调和是由下面的关系形成的:

- 相接的色彩的配合形成的调和。
- 由同色调的配合形成的调和。
- 在相反色调上和以某一种共同的色调形成的调和。
- 完全相反色调形成的调和。

6. 色彩的对比:

两种色彩相接近时,因了这两种色彩在色相上,明度上有很多的不同,所以不但能使相互的色感增强,同时一面的色,就成了他面的色的余色调,而成互余色。若明暗相接近时,能增强两面的感觉。例如接近暗色的明色,就显得更明,而接近明色的暗色也显得更暗了。

7. 色调:

色调者,就是色彩的调子。暖色调,寒色调为即其一例。在这寒暖之间,尚有一中性的色调(绿与紫)。无论哪一种色彩上加上白色,就渐次成了明的调子,若加以

黑色时,就成了暗的调子。若白与黑同时加入时,就与普通的明暗的趣味,完全不同,而有着另外一种明暗,这种明暗,称做破调。

8. 色彩的感怀:

由色彩的重彩而引起一种感怀,这就是色彩的感怀。白与黑好像是色彩圈之外的色彩了,所以称做急情色。除是其他的色彩,就称做有情色。黑是一切色彩的混合,而白则为纯色。灰色是白与黑的中间色。若色有如下的联想:

黑——死,休止,暗黑,豪壮,地狱,哀悼。

> 灰——悲哀。

白——生活,活泼,愉快,洁白,天国。

赤——活动,热情。

橙——烦闷,功名心。

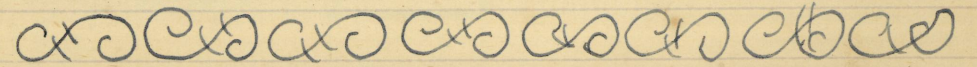
黄——理想,永久。

绿——温和,少壮。

青——平和,希望。

紫——温雅,高贵。

这各种的色调,由浓淡明暗的关系,联想就稍有不同。色彩的感怀,若广义地设想时,尚有味觉的联想和音的联想。以上所举的例,不过是一般而论,色彩的感觉不但由人而差异,民族的不同,东西洋的不同,引起的联想就完全不同了。



素描——由木炭、鉛筆、鋼筆等，以线条来画出物象的明暗的单色画。

定着液的製法——火酒中溶以少许松脂。松脂不宜过多，易变黄色；不宜过少，就失去了粘性。

书名：兒童的画理

出版者：商務印書館

初版日期：中華民國二十四年十一月

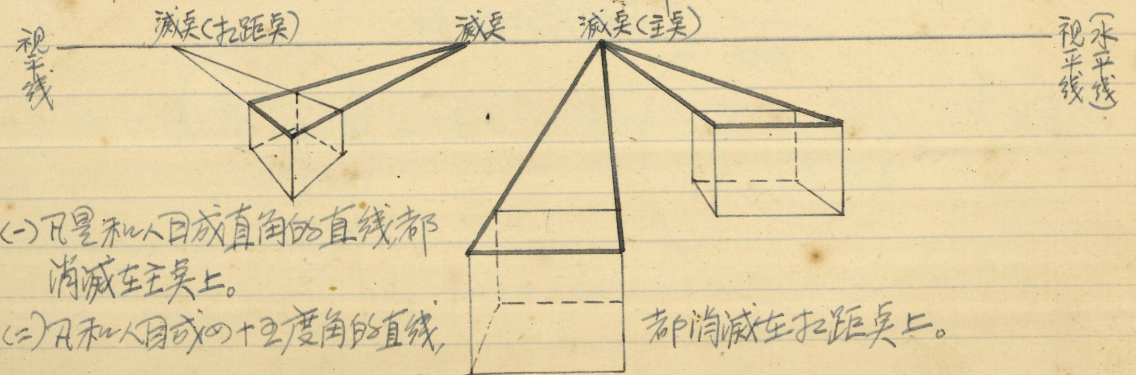
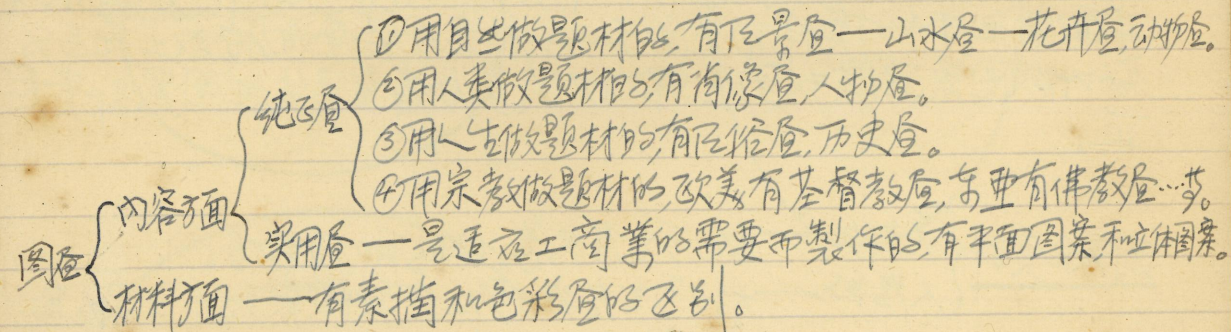
编者：潘雪鴻 張翼斐

全书页数：六二頁

摘要：

地球上有人类就有图画。

图画在藝術上佔着非常重要的地位，他可以代表一國的人民性，表現一國文化的盛衰，又可以幫助工執品、建築物等的美化，推進工商業的進步，他还可以補助文字的不足。



暖色的是赤橙黄，寒色是青和蓝。此外还有介于寒暖之间的叫做中性色，如绿和紫，黑和白，这是因为紫是青和红的混合色，绿是青和黄的混合色。假如加多黄赤的分量，作成黄绿和赤紫时，就成暖色了，假如加多青蓝的分量，作成青绿与青紫，就成寒色了。黑和白是单独的色彩，祇能归入中性色类。

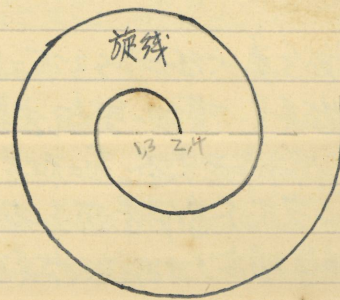
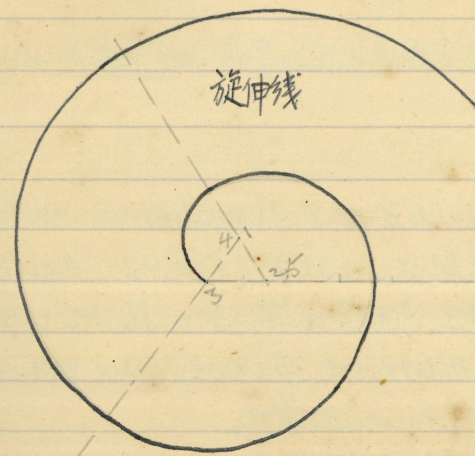
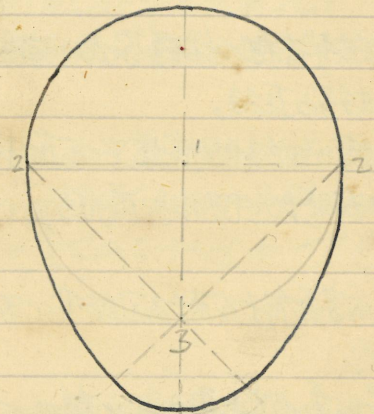
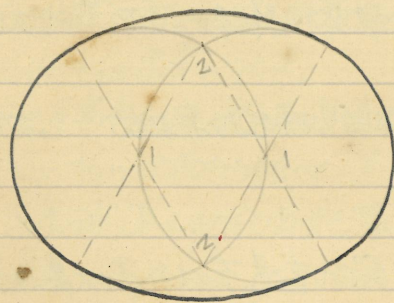
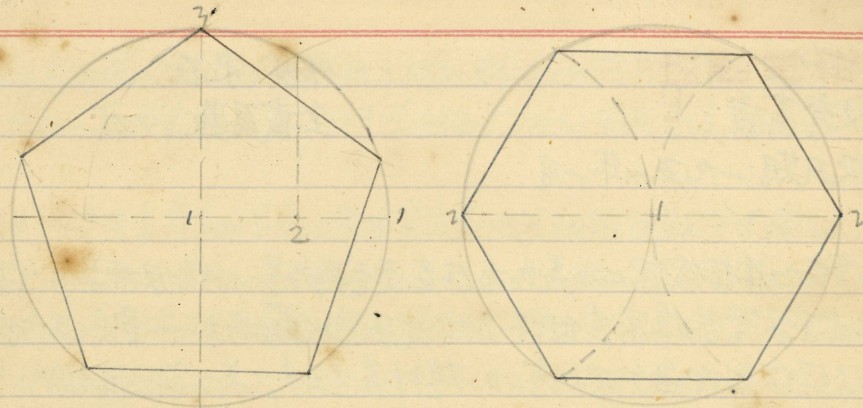
红 + 黄 = 橙	} 间色	橙 + 绿 = 灰黄	} 複色
黄 + 青 = 绿		绿 + 紫 = 青灰	
青 + 红 = 紫		紫 + 橙 = 赤灰	

图案——将天然物，或人造物的形象，加以一种有规则的意匠，组成平面或立体的模样，用色彩和线条，表现于画面，作成工产品的，就叫做图案。图案和图画，略有不同，图画着重写生，而图案却贵意匠。

图案的资料 { 天然的——大约可分：气象、地形、动植物等。
 人为的——大约可分：几何的、建筑的、宗教的、文学的、寓意的、神话的、纹种。

图案的原则：①变化 ②统一 ③对称 ④平衡 ⑤适合 ⑥连续 ⑦稳定 ⑧装饰。

几何图



書名：美術字講話

出版者：教育書店

修訂初版日期：一九五一年一月

作者：宋石

全書頁數：77

美術字去以單字感覺上的美而存在，更主要的是：必須保持每個文字形態的個性。即是說美術字不管怎樣寫法，但終歸被一個條件的羈絆住——要使人能認得出。不達此，我們有時還須作到把每個詞句意義的精神表達出來。（美術字的目的）

若用“線”去把字形加以解剖，我們將不難發現到組成字形的不過是二種線條——曲線與直線。

而直線與曲線的特性……直線是調性的、犀利的、理性的、呆板的……曲線是柔性的、自由的、活潑的、中和的、感性的……

美術字具有千百種不同的變化和書法，但把它歸納起來，却不外乎二大類：一是寫實的，二是寫意的。

寫實的美術字主要在加工整形，而少有變化。寫意的美術字却是將字形通過簡化、裝飾、加強等方法的。

宋體字的含義，大体上可以分有三種：第一種稱作右宋體，即新舊書籍和書刊上經常用的鉛字，它的特徵是：橫細一豎粗，這是完全依據宋朝版本上的宋體複製的，俗稱丁字，字在印刷上則稱作老宋體。第二種是稱作仿宋體，這種字體常見於比較狹窄的線裝書上，看起來比老宋體更清秀，却帶有老宋體右拙的趣味。第三種是稱作大宋體，這是近代人將宋體字結合了石楷的特點，用機器整理和加工的產品。

我們常談宋體美術字的原則，是酌取石楷的精神，並許的變化，謹慎的整理和適度的加工。並且使每一基本筆畫都有一個標準，使每個字與字之間的關係亦有統一。

從形式上說，宋意美術字是比宋體字更美觀生動的，因為它完全擺脫了石楷筆畫方向上的約束，而從美的要求出發，創造新字形，所以引去上比較宋體自由而擴大。

變化與統一，這個名詞原是造形美術最高的“形式法則”，它底意思是說：在許多不同的變化中要求有“統一”。

我們的“材料”可用直線和曲線憑着我們自己底意向去製成。這“材料”即是各式各樣的“形”。這種材料的來源，在方法上有二途可循：一是從任何形中去找到，二是從自然物中抽象變化出來。

凡是寫意的美術字都是通過簡化和變形的，所謂美術字的特徵即在此。變形包括簡化在內，但變形的卻不一定是簡化的，如裝飾體却未玩地是繁化的。

如果我們真地做到既簡化美觀，而又不失原字形的特性，那才算是成功的寫意美術字。

形象美的第一是在基本形上，而裝飾形（假形）的數彩作用祇有第二的考慮。

形象美的第二是另外把物象原本地移接在這個文字上，而是要通過簡化與整理的，出於還得巧妙地去配合。

書名 藝術的社會根源

出版者：新文藝出版社

一版日期：1951年10月上海

原著者：Louis Harap 哈拉普(猶太人)

翻譯者：朱光潛

全書頁數：219

目的：——激發藝術家以及忠於文化的人們加深他們的對於文化的社會根源和社會目標的認識，……介紹馬克思主義的美學中一些著意熟知的原則，並且提出一些問題，以請許多學者和思想家們以集体的努力作進一步的研究。

關於一個單獨的歷史事例的唯物觀的闡發是一種科學工作，需要多年的詳細的研究，因為很顯然的這工作不是咬文嚼字的工作，只有靠一大堆經過批評判的完全掌握住的历史材料，纔能使人解決這樣一個工作。(恩格斯的費了巴哈說)

像各種心理的或物質的(類)活動一樣，藝術是建築在生產基礎上面的。

馬克思自己對於「意識形態和生產的關係」說一段最簡明扼要的話：人們在自己生活社會生產中彼此間發生一定的必然的，不依他們本身意志為轉移的關係，即與他們當時物質生產力發展程度相適合的生產關係。這些生產關係的總和就組織成社會的經濟結構，即法律的和政治的上層建築物，藉以樹立起來，而有一定的社會意識形態與之相適應的那個現實基礎。物質生產的生產方式決定着社會生活、政治生活、以及一般精神生活的過程。並不是人們的意識決定人們的存在，恰巧相反，正是人們的社會存在決定人們的意識。社會的物質生產力發展到一定程度時便和向來在其中發展的那些現存生產關係或不過是現存生產關係在法律上的表現的財產關係發生矛盾。於是這些(生產)關係便由生產力發展的形式變成了束縛生產力的桎梏。那時社會革命時代就到來了。隨着經濟基礎

的變更全部龐大的上層建築物中也就會或遲或速地發生變革。在考察這些變革時必須時刻把經濟生產條件方面改變的那些可用自然科學精確眼光指出來的物質變革去與人們的藉以意識進行衝突，並努力把克服的那些法律的、政治的、宗教的、美學的或哲學的形式——簡言之思想形式——分別清楚。對於我們批評人時不能以他對自己的態度為根據一樣，我們還對這一變革時代時也不能以它的意識為根據。恰巧相反，這意識必須從物質生活的矛盾中，從社會生產力和生產關係間現有的衝突中，去解釋。無論那一個社會形態，當它被給以充分發展餘地的那一生產力還沒有足夠以前是決不會滅亡的，而新的更富的生產關係，當它被藉以存在的那些物質條件還沒有在舊社會的胎裏成熟以前是決不會出現的。所以人類始終只做那自己所能解決的任務，因為我們仔細去看時，總可看出那任務本身只有當它被藉以解決的那些物質條件已經存在或至少是在形成過程中的時候纔能發生的。

恩格斯曾經明確地警告人不要對歷史唯物主義作庸俗的解釋：

「依據唯物史觀，歷史的決定因素歸根結蒂是現實生活中的生產和再生產。馬克思和我主張的者不過如此。假如有有人把這話加以曲解，以經濟因素是唯一的決定因素，他就不免把這話變成一句空泛的抽象的套語之談了。經濟情況是基礎，但是上層建築物的各種因素——即階級鬥爭的各種政治形式和它的結果，勝利了階級在贏得階級之役所建立的憲法等等——各種法律形式——甚至這一切實際鬥爭在參加鬥爭者頭腦中引起各種反映：政治的、法律的、哲學的學說，宗教的學說，以及由這些學說思想進一步發展成的教條體系——這些因素對歷史鬥爭的過程也都有影響，而且在許多情況下，對決定這些歷史鬥爭的形式有佔優勢的影響。這一切因素中發生着交互影響，其中經濟的如何發生質變的偶然的變中(這就是內部關係很複雜，或不能記的，所以我們可以認為是有內部關係而把它忽略過去的那些不變)最後顯出是必然的。」

而恩斯特·格罗塞在他的布尚也译著写道：「我们不必确信布尚也的诗歌的形式和内容都起原始工作但是我们必须承认：工作对于诗歌的形式和内容的形成，确有很重要的影响并且布尚也若「与人谈清楚」而且适当地发挥「这个道理」

……原始生活中最重大的事件都藉跳舞来庆祝或是预先预祝事情的成功或是事后庆祝已得到的成功。但是一切跳舞都起原始的生活竞争而意义都起原始的生产方式为基础。

原始民族的雕刻和图画也是受巫术统治的。雕刻的主要形式是图腾。图腾制度蔓延很广的用法是拿一种动物或世间精灵代表一个家族、村庄、或部落它或给以代表的那一集群以驾驭环境的力量。图腾就是用木石雕刻成或那种神聖动物或精灵的象徵性的图形。如果遵照适当的仪式那图腾就会保佑那一家族或部落在生存竞争中。世界有许多地方在打猎或仪式跳舞中图腾面具总是戴着的。戴着那面具跳舞者就会具有图腾的力量可以控制指望中的打猎或收获的结果。

原始图画是公认含有巫术意味的。古石器时代图画所描写的野牛、鹿、野马、野兔、以及其他动物……这些图画往往陈列在仪式场合。这一切都起于巫术有巫术的用意。

生产方式的类型可以分原始部落的类型。打猎部落看起来通常特别适合于画自然物的描绘。……农业民族则美术大体上是象徵性多于描绘性。（描绘性的美术）适合于自然、象徵性的美术以物形象徵某一观念，不以求形似。

儘管生产内部诸因素日渐增长而生产力和生产关系两大生产方面的交互影响，仍然是历史的首要推动者。生产上生产物质价值的某些有经济技巧的工人

以及他们所用的工具和材料。生产关系是与生产有关的工人中间各种关系的总和——在私有财产制度起来以前生产关系就是生产工具的占有者和受他们剥削的劳动的工人中间的关系。

……除掉它的物质的存在以外，美术是一种意识形态。马克思说：意识形态是这生产程序的返光和回响。

美术是除掉其他意义以外，也还是种经济品。

在原始社会中作出让我们比加赞赏的艺术品的那手工艺术并不是一位于手工艺术他的手工业只是他的生产活动中的一部分。……只有到了一个部落已经蓄积了足够的剩餘货物使他们不要再过蛮克印味量的生活时，手工艺术才逐渐倾向全部力量去做他的手工业。这要在早期农业社会裏逐渐做出来。……人类需要的分化以及满足这些需要所必需的较高度的分工和专业化需要，剩餘蓄积的条件，商业的造成，人口聚居城市刺激了美术生产，各种美术就变成专业化的生产，来满足有阶级需要的需要和快乐。

美术随着打猎艺术——它制作大的图腾雕刻、金、建筑——艺术的出现有一部分是由于该城邦的商业繁荣而且这个商业社会由于分工的结果能利用空前的技术。马克思和恩格斯说：像用何来地美术家一样，拉斐尔（Raphael）是受条件决定的。这条件就是也以前的那一门美术已成就的技巧的进步，他那区域的社会经济和分工情形，以及与他那地区有联系的其它门类的分工情形。恩格斯那样一个人能否超越他的才能完全要靠需要，而这需要要靠分工情形，以及起于这分工情形的人们中间的文化关系。

马克思和恩格斯说：艺术的才能完全集中于少数人，及连带的大众的才能受压抑都是分工的结果。从十九世纪以来，这种把在大众的才能和艺术后判用的趋势在资本主义的世界中越愈来愈烈，在苏联这种趋势正在被阻止和扭转。

马克思说：人们知道有些艺术最辉煌时期的时期并不与当时社会一般发展有直接关系，也不与那社会组织的物质基础和轮廓构造有直接关系。……我们决不能由此断定艺术不是生产的反映。

科学与生产是藉改变自然界来改变人。这也就是说生产和科学有同样的效果，因为它是总人类各种目的而去改变自然。艺术对于生产的反映却比较微妙些。因为像考德威尔(Christopher Caudwell)所说的艺术藉改变人的意识来改变世界。科学大体上是对生产直接地发生影响，艺术对生产的影响却是间接的。科学本身自身中一些一致性，艺术则用各种视听感觉的媒介来组织人类情感。科学与艺术的内在不是首先指及心外的真实界(这是科学的)而是指及社会关系及其所引起的情感。马克思和恩格斯说：生产方式是(组成社会的)人们的种确定的活动形式一种确定的表现生活的形式，也是他们的一种确定的生活状态。看人们怎样表现他们的生活，就可知道他们是哪种人，他们是哪种人，所以与他们的生产——他们的生产什么和怎样生产——是一致的。人们的性格要依据决定他们的生产的那些物质条件。这生活状态是人与有机的整体包括着现实的活动和意识形态的活动。艺术是一种意识形态，它把当时流行的意识现状加以客观化(化成具体的对象，即创作作品)并且藉表现那意识现状来改变那意识现状。

低的生产水平可能有伟大的艺术。低的生产水平有很多的初期艺术理由都可以溯源于生产的技巧。但是艺术的品质也表现一个时期思想情感的模样而

这些模样也是依据生产式所生产的社会情境。艺术的健康或优秀并不必然地直接地随着生产成就的水平而变更，而是依据艺术家和他的社会的团结一致。……这些艺术繁荣的时期也受商业统治的兴衰和商业资产阶级的手与那些条件决定。……十九世纪资产阶级艺术家是被后世的资本主义社会所排斥了。正如像马克思所说的对艺术和诗作敌。这种排斥有两个结果：一方面产生了一个低级趣味的时代，另一方面这时期的伟大艺术对后世的低级趣味作强烈的反抗，它是健康的因素，艺术脱离病态社会。……艺术实是反映决定意识的生产方式中起作用的那些繁复的力量。

分工制对艺术的影响：专业化、奢侈品生产、艺术成为少数人的职业，艺术家与民众的隔离。

经济条件决定艺术。

技术(Technology)——这就是在某定条件下生产工具、运用工具的知识——是生产的一个主要成份。

艺术与技术利益直接由技术使一些新材料和新工具所致，艺术学的研究方向接由于技术对意识和态度的深刻影响。

一个时期的技术水平是当时生产式的基础，对于这种意识就有基本的的影响。

生产是艺术的基础。马克思的经典根据——

技术对艺术的影响：供给新工具和材料；影响意识更甚的看法；技巧的进步与艺术的进步平行；艺术形式或技巧工具的熟练运用。

人类初次改造自然物的形体，来适合实用时，艺术和技术就同时产生了。

技术影响艺术史，不是孤立地，而是要联系到整个生产方式。

技术因素在艺术过程中本身中愈重要，它对各种艺术的影响也愈大。

辩证观点在重视技术与技术的关系。

艺术家的意识也反映出当时当地的社会意识的思想或形态，这是和物理定律一样确凿不移的。

意识是一种社会产品……它是人的实际生产关系的反映，它之所以产生，都是适应生产的需要，而生产的需要是社会中最基本的起决定作用的因素。

批评家的一项任务就是揭示艺术家的阶级表现，指出他的作品在社会根源和社会决定作用，以及它在社会中的功用。

每种意识形态都在它自己范围内发挥效用，来支持当时的生产制度。

艺术家有否，他的艺术是否健康，大半要靠他的阶级性，他和听众的接近程度，以及他欲表现听众愿望的程度。

工业资产阶级社会的倒退引起了艺术家的反感，他于是走到技巧试验方面去，逃避这个社会交给他的那种引起反感的内政。内政本身是看透了技巧试验重要，专家们大半是追求美学的内政，或是把内政看作技巧试验的材料。一个最重要的新近试验画家孟德里安(P. Mondrian)有一句话可以总结他们的态度：全部近代艺术的特色就在有较大的反对自由不受题材的压迫。近代艺术的一个主要事实就是内政根本变成次要，而技巧住住兴趣的中心。阶级斗争则表现于艺术家和听众的空前的脱节，以及因此而起的艺术家向技巧试验方面的逃避。

一个作品的阶级内政和艺术家的阶级中间，难道没有一个经常的有系统的关系吗？说艺术家不一定反映自己阶级的意识形态，把马克思管倒。

近代欧洲语言的成立与阶级斗争：语言是反抗封建制度和教会的工具，资产阶级与下层阶级联络的媒介，扩充文学市场的需要。

任何时代的艺术家都反映他那个时代中主要的特色是阶级斗争……不管一个艺术家是否明显地用社会性题目来创作，他的作品总要和当时的社会中一些有动力的斗争有关。

艺术家的社会内政是明显它与创作的意识形态的关系，还不难掌握住，但是形式问题就微妙不易应付了，因为形式不懂牵涉到思想同时也牵涉到感觉性的结构。(一般认识、意识或境界)

恩格斯曾指出技巧艺术是在艺术界与它所处的外力引导相联系。

但是每一种意识形态，一经产生，便联系着当时已有的概念材料而产生，并且

把这材料向前推进一步发展,否则它便不成其为意识形态了,换句话说就把思想看作独立存在的东西独立地发展,而且只服从它自己的规律了。这种思想过程在人们的大脑中心引时,他们的物质生活情境终究要决定这种思想的路向。可是其中真有必要是这些当人们不知道的。

形式和内容是不可分离的。因为形式藉内容而定,内容也藉形式而定。

形式的发展是由艺术家站在个完整的社会人的地位上决定的。艺术家是用他的全部智慧不是只用技巧部分的智慧来引他的工作。艺术家的意识是他那时代意识中的一部分,他藉以工作的某些形式也是那时代意识的表现。

形式发展物质情境和社会情境决定。

技术的变更,跟斗争的酿成的价值标准的转变,以及当时盛行的社会政治、经济和科学各方面的思想——这一切都影响到形式的形成。

形式也反映时代意识。

艺术风格随社会情境变更。

戏剧形式的技巧逻辑范围,或形式的形成,如何受社会经济条件的支配。

如果说典型的资产阶级艺术形式电影,可以说成是成熟的工业社会的最典型的艺术形式了。

马克思和恩格斯说:历史不过是重复时代的承续,每一时代都利用前此一切

时代的传统给它的那些材料,资本形式和生产力因一方面在完全变更过的情境下,继续引传统的活动,另一方面用一种完全变更过的活动来改变旧有的情境。

真正的艺术家只守在他所学得的那些技巧的范围,引去工作。他要把这些技巧适应来处理每一时代所交给他的新题材。换句话说,技巧是依辩证法去运用的:它用来要适应当时流引的问题,因而经过改变,同时它也赋予新形式以题材。

传统改革与阶级关系。

恩格斯说:在一切意识形态的范围里,传统是一个很大的守旧的力量,但在这种材料所经过的变革却起于阶级关系,换句话说,起于造成这些变革的那些人们经济关系。

普列汉诺夫说:人的本性使他可能有某些概念趣味,或倾向,这个可能之转变为实在,就要依据他的环境。一个人感念艺术品——这是颜色线条,形状,平面,声音,和思想的组织——的能力是在各种社会压力之下陶铸成的,改变过来的,趣味就是这人对这些对象引起的直接的反应。

红色只依唤起红色的感觉,对自然感觉绝的人,红色是绝的对象,对他没有意义,所以对象与感觉的对应,对象的丰富与感觉的丰富,对应社会和引社会的,感觉不同,由于对象与感觉力的发展程度不同,对象与感觉力对应,对象变丰富,感觉力继续丰富,就这个意义说,五官的感知是对象存在的结果,没有红色当然就没有红色的感觉力,外界事物变富人的对象,自然引经过人性化引丰富人的感觉。

趣味是由综合社会经济的环境而起和成形的。

所以趣味是综合社会科学的范围不只是限于生理学，因为趣味在实际上是受社会环境决定的。

趣味不仅随时代不同和文化不同的人们不同就是在同样文化之下生活着的人们之中也有分别。……并且在同一社会阶层的多数人站在不同的那些情境，就要在某种限度之内产生一种趣味，这属于那阶层的的人们所以有。所以趣味并不是一个绝对地个人的任意的现象。

在原始社会裏还没有趣味，只有一种一致的趣味流衍。但是自造和制造起来以后，趣味区分就渐始出现了，资产阶级把一些装饰品和物品保留给自己独享，由奴隶社会经过封建社会到资本主义本身隔阂日渐扩大，农民和民间的技艺便成为劳动阶级的专用的媒介，而雕琢艺术的技术就只有统治阶级可以享用。这种趣味的区分可以直接推源到依靠经济地位的阶级，享用艺术品的便利以及技术本身的阶级旨意方面的不同。

趣味可辩驳纠正。

一个阶级的意识最敏感地表现於它的趣味，趣味的变更就反映那一阶级的需要。

在前一社会保留到后一社会的趣味残迹虽是不很重要的，却是有的。

伟大艺术的区别是它对於自己时代的深刻认识，并且有一种潜能，对最不同的时代和社会的种种不同，随时改订有改。例如对於荷士比亚的趣味和希腊历史就是如此。趣味客观地依据社会力量，所以欧洲社会经济历史史，对於荷士比亚的趣味历史史出。

时尚：统治阶级建立时尚，显示阶级差别；工商业社会中时尚的决策者是利润底层的影射；时尚的循不相同；时尚的不稳定性随社会力量变更。

自古以来人们都曾把音乐用作他们的主要的工具来传达范围广大的思想情感和感觉。

音乐和语言都在社会情境之中起形，都是在社会所需要。像克兹敦(Norman Cazden)说过的，音乐的科学是一种社会科学，它研究的是属于某一特殊文化区域和某一历史层级的音乐体系或音乐语言的属性。……因为音乐落地的材料不做只是在看成孤立的自然现象——如音调和它对音调的反应——中找出而是要在更复杂、复杂的系统或音调关系中找出，这些都是人类文化历史的产物。

音乐变更与其他艺术变更平行一致。音乐表现

音乐表现情感，情感是环境造成的，同一情感在不同社会情境下表现方式不同。

音乐的意识形态的意识都受它的社会功用决定，它的社会功用曾经是多方面的而且重要的。

现代两类音乐：雕琢艺术的音乐表现资产阶级的矛盾玩弄技巧缺乏内容；通俗音乐为垄断资本操控，逃避现实肯定资本主义的價值。

承认音乐和艺术都有阶级性，并不减轻它对于时代的兴趣或價值，而是相反地，加深了我们对那音乐本身以及它所反映的生活方式的瞭解。

艺术的制造是一种社会引导：它是艺术家用一种特殊艺术媒介把思想和情感传达给旁人的引导。

艺术曾经作为一种社会力量而起作用，因为它帮助开成意识，因此对於劳动人民的社

会引动起作用。

艺术要关涉到人类价值，科学关涉不到它们那了意义。因为科学求量
客观，要除开一切人类情感的因素。艺术却表现这种情感。它的首要任务。

在效果上，一件艺术作品没法使它的听众赞同艺术家对生活的看法。

艺术可以是一种说教，因此它是一种社会力量，因为它有力量去改变意识，影响
信仰，而意识和信仰是引动的基础。

列宁有一次在和克拉拉·捷金(Clara Zetkin)的谈话裏说：艺术必须联合人民
的情感、思想和意志，而且提高它们。

普列汉诺夫说：艺术是一种团结人民的力量，也是一种引起他们互相斗争的
力量。文学心总要藉激起他们的意识，来影响一切受现有制度压迫的人们。……
艺术在表现上上升的，所以是革命的阶级的各种倾向，它是进步的，一个主要工具。

托尔斯泰对美感经验的真谛说过，这样很中肯的话：如果一个人传染到
作者的心境，如果他感觉到这种情感和这种与旁人的团结一致，达到这样效果的作
品便是艺术。但是如果没有这种传染，如果没有这种与作者及受同一作品感动的
旁人们的团结一致——它就不是艺术。艺术宣传问题的关键就在于此。

马克思和恩格斯在肯定一个基本原则，就是艺术必须是把生活照它实际被人生活
过的那样来摹仿的一幅绘画，而不是一种勉强造作的结构，其中人物只是思想的代言。

反歌是由民众流传的，而在流传的过程中根据人民的嗜好去改变。

巴理(Philips Barry)，美国一位领导的民俗学专家道：民歌是活的歌，
一种有生命的有机体，受生长与变更的一切条件支配，也现出生长与变更的一切现
象。例如这一首口传许久的舞歌来说，本词常有许多异文，每种异文都自有历史，有
时是不可以追溯出来的，但是没有一种定本或有权威的本文，比起它来，其余的本子
都没有权威。我们可以把集群再造看成是教行别再造的总和。集群群的成仿
是这样了成仿：民间歌专门的与个性和对固定词调所作的不断的有序或无序的
反抗，日积月累下来，由一种化石似的证据，这就是集群的成仿。

民歌的衰落起于社会情感的变迁。

日丹诺夫(Zhdanov)说：如果没有批评，任何毛病都会日渐深沉，愈难医治。
只有大胆的、坦白的批评，才能帮助我们，使我们进步，唤起他们勇往直前，克服他
们工作的缺欠。什么地方没有批评，什么地方就会有陈腐和停滞，就不会有前进的余
地。

因为历史的力量是站在人民的一边，人民的胜利是不可避免的。艺术的前途
希望就在这了胜利。

列宁说：在过去，一切天才的降生都只是靠着使一部分人可以学到技巧和文化的
益处，同时剥夺另一部分人的必需——教育和智力开发。但是现在则一切技巧的奇
蹟——一切文化的成就都要变成全体人民的资产。从今以后，人类心智和天才永不会变
成强迫的工具和剥削的工具。我们既说出明白了这一层，就这巨大的历史任务的各义来说，
它不直到我们去它工作，尽我们的最大努力么？

斯大林说：无产阶级文化，这在内容上是社会主义的，在已经引来参加社会主义建设工作的那些不同的民族中，依据语言文字习惯之差异，取不同的形式和表现方法，在内容上是无产阶级的，在形式上是民族的——这就是社会主义的进步的普遍人类文化。无产阶级文化不是取消民族文化，而是拿内容来给它，民族文化也不是取消无产阶级文化，而是拿形式来给它。

书名：漫画创作研究

著作者：张学谦

出版者：大东书局

全书页数：144

初版日期：一九五一年四月

漫画是一种有思想有内容而又轻便精简的画。

漫画是一件武器，这武器是用来完成时代所赋予的使命的，就是把这武器扣在被压迫人民的手裏，用来打击敌人，使敌人加速崩溃。毛主席曾说：让我们文化军队的任务是在暴露一切敌人的残暴，欺騙及灭亡失败的前途……坚决打倒他们。

新的社会建设起来了，我们一切都需建设，建设是繁重而艰苦的工作，要靠全体人民大家出力来完成，因此漫画要负起工具的任务，来促成这巨大的使命，使每个劳动民族积极的、坚决的参加这份工作，对前人的工作考我们鼓励，对落后的工作考我们教育，对旧社会裏一切顽固份子我们改造，对我们的远景在歌颂，对我们目前的工作在检讨，这是漫画工作的新方向。

一个革命的漫画工作者，必须要有马列主义的常识，要以辩证唯物论和历史唯物论去观察世界，观察社会，观察文学艺术，就是建立正确的观点去认识现实去分析现实，再正确的运用我们的工具去描摹现实。

主题的选定，须与内容配合题材，而须是题材根据于主题的，而主题呢，又必须根据当前国家总的任务和政策法规。

俄国伟大的作曲家葛林卡说：不是我们在创造，而是人民在创造，我们只是记录下

来画一画曲调。画画也是一样，此外漫画工作者创造，只是漫画工作者根据人民的想象来具体的描摹而已。……漫画工作者根据这些把它具象化，把无形的想象变成有形的画面了。

内容需要由形式来表现，高度的内容需要由高度的形式来表现，只有两者的结合才能产生完整统一的作品。该是一体的两面，是不容分离孤立的。内容和形式在体的两面中要不求偏废，仍是有其先后的，这就是应以内容为首，形式第二。

在工作中学习，在工作中提高。

任何一件有价值的艺术品，它总是提出问题的同时也解决了问题的，这是基于正确的道路。……必须在错综复杂的现实形相中提出问题，经过分析斗争而给予解决。

主题的分析是以故事的各层形式而以政策的宣传和推动为内容，有时候会碰到故事的各层与政策发生矛盾或抗拒，那末，我们就应修改故事而不能歪曲政策或空出一部分作出与政策无关的描摹。

通俗浅显、明确，是漫画形式最基本的要求。

漫画形式的种类：

1. 现实的形式——跟其他绘画一样，采取现实生活各层面，以现实的面相为规范而构成的。特点就是给观者的印象是清醒的，给观者的教育意义是实在的，能使观者唤起对现实崇敬的心理。
2. 夸张的形式——在现实的人和物上加以部分的夸张和全部的夸张而构成

的形式。夸张的部分主要是应突出个别强调的部分，它的用意在使观者印象深刻，对这部分有特殊的认识，但这些夸张的部分对整体形式言，还不脱现实的面相的。

3. 超现实的形式——现实环境所不会有，而带童话或寓言意味的形式；这种形式是高于高度的表现主题，或者用以上两种形式不能解决的时候才采用。这种形式有它的特点，它能表现不同时间和不同地点的实在，在一张画面上，也能表现不同性质的实在，在一张画面上，它能包罗的实在，也能强调地强调实在，所以是最自由的形式，使观者能把各面的实在归纳地予一个统一强烈的印象。

4. 隐喻的形式——和超现实的形式初看起来，好像是同一的，但仔细观察，仍有其区别，是超现实形式在现实世界中没有的实在，漫画家拿来作主题的表述；隐喻的形式呢，是现实世界中所有而常见的实在，漫画家拿来作比喻；当然，这实在本来主题是毫不相干的，漫画家借了说以主题的简捷、明确，把它来作外形上的藉借。特点，是使观者对这常见而普通事物而联想到主题的实在。

5. 综合的形式——摄取上述的几种形式中之一两种或四种而构成的。综合的形式是表现内容，也是漫画家最常用的形式，但我们运用起来的时候也应注意，不要弄得太混乱，不要把上述的几种形式连缺点一齐搬过来，而是需要有合理的组合，采取各种形式的优点而构成。

一件物体往往深埋生活的某层，甚至是片面而不完整的，绝不是短时间，或是言词所能了解的，我们一天两天，一月两月没有体味出工农兵的生活实质或发现个问题，或抓住一件物体不能性燥更不能失望，还是要继续的呆下去，更进一步的与工农兵生活接合。

典型的构成必须到生活的底层去挖掘，在每个人物的性格上体味性格的影响形式，抓住了典型的性格，不难抓到典型的形式。

在构成典型的过程中，任何观察的片，必须经过归纳、剪裁，经过你冷地塑造，这样构成的典型才是活生生的典型。

毛泽东同志曾正确地指出：我们的要求则是政治与艺术的统一，内容与形式的统一，革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一。缺乏艺术性的政治作品，无论在政治上怎样正确，也没有力量的。

我们既反对内容有害的艺术品，也反对只谈内容不谈形式的政治标语口号式的东西。我们应当进行艺术上的两条战线斗争。

我们的提倡，是在普及基础上的提倡，我们的普及，是在提倡指导下的普及。

毛主席告诫我们：文艺工作者要深入工农兵服务，首先要投身到革命的现实斗争中去，改造自己的思想感情，同时也要学习马克思列宁主义和学习社会。又说：这列宁主义是群众生活群众斗争里完全运用的马列主义，不是单书本上的马列主义。

知识分子与无产阶级的经济上没有什么对抗的，但他们的生活状况和劳动条件是无产阶级的，因此在心理方面和思想方面也有相当的对抗。（列宁）

文艺工作者应当学习文艺创作，这是对的，但是马列主义是工人革命者都应该学习的科学。文艺工作者不能是例外。此外还要学习社会，就是要研究社会上的各个阶级，它们的相互关系和个别状况，它们的面貌和它们的心理。

学习马列主义，不过是要我们用辩证唯物论和历史唯物论的观来观察世界，观察社会，观察文艺艺术，并不是要我们在文艺作品中空谈马列主义。马列主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义，正如它只能包括而不能代替物理学中的原子说电子说一样。（毛泽东）

文艺工作者描写表现的对象是社会的活人和事物，所以文艺工作者又不能不学

习社会。学习社会就是要研究社会上的各个阶级，它们的相互关系和个别状况，它们的面貌和它们的心理，而要把这些研究做深做透，深刻和全面，就有辩证唯物论和历史唯物论的观莫不可。

辩证唯物论的根本原因，不是在社会的外部，而是在社会的内部，在于社会内部的矛盾性。任何事物都有这种矛盾性，因此引起事物的运动和变化。辩证唯物论的这种矛盾性是辩证唯物论的根本原因。事物和事物的相互联系和相互作用则是辩证唯物论的第二性的原因。

社会的变化，主要地是由于社会内部矛盾的发展，即生产力和生产关系的矛盾，阶级之间的矛盾，新与旧之间的矛盾。由于这些矛盾的发展，推动了社会的前进，推动了新旧社会之代谢。

矛盾的普遍性和矛盾的特殊性的关系，就是矛盾的共性和个性的关系。其共性是矛盾存在于一切过程中，并贯穿于一切过程的始终……所以是共性，是绝对性。然而这种共性即包含于一切个性之中，任何个性即含其共性……因此矛盾的各个特殊，所以造成了个性。一切个性都是有条件地暂时地存在的，所以是相对的。

任何过程如果有矛盾存在的话，其中必有一种是主要的起着领导的作用，其他则处于次要和服从的地位。因此研究任何过程……就要用全力找出它的主要矛盾。但矛盾的主要和非主要方面是互相转化的，矛盾的性質也随着起变化。