



**TUMBLER  
UNIVERSITY  
NOTEBOOK**

**EYE-EASE**  
TRADEMARK REGISTERED  
80 sheets  
MADE IN U.S.A.

NAME \_\_\_\_\_ ADDRESS \_\_\_\_\_ SUBJECT \_\_\_\_\_

No. 1004T



新现实主义绘画的道路就是反对那些临模自然即仿古或一味死板地照临外表的作法，不要把客观事物通过思想性的主观批判法表现它——所谓——真说就是客观的现实和主观的感觉结合起来达到认识的统一。

新现实主义绘画要追求这一真——表现本质。

爱伦堡在作家与艺术家说过：

① 作家和社会的联系是不充分的，他的观察是不够的，需要参加生活。真正的艺术不是反映生活，它是参加到生活里去，同时改变了生活……我们艺术家负有改变生活的使命。这只有真正的艺术而不是机械地用后者的做法做到的。

凡是一件艺术品多少，总有作者主观的夸张存在其间，不过要夸张得合理和有限度吧。

对于欣赏艺术作品和制造艺术典型是最高级的艺术，表现我们自己的观念和经历。

丰富的想像力是幻想，是通过现实性的加工和变格，成为一定的表现形式，而这种形式的创造必须是从具体的事物中提炼出来的综合性的典型。

② 对于绘画既然有了兴趣，而且技术上又训练到熟练了，但总觉得找不到好的题材，这是思想上还没有真正认识到怎样去创作，在创作的过程中最主要的还是找题材问题。

要是画家没有正确的思想，没有眼睛——所以思想是我在浪费眼睛，靠眼睛。

我们要求它画什么，我们看的时候就能了解它是什么，除此以外画的不是在你的生活范围内可以知道的，只要你去看它，不管它是用西洋技术和工具，还是用土法和工具画的，它画的物体、衣裳、道具、屋宇、自然……都在说它是忠实于客观的东西，而不做主观的无理地把它真实的形状改变到我们辨别不出来。



世界上的绘画不论以前的现在的,以至将来永远的没有不是真实的,这道理很简单:凡绘画一定是欲求真人的,因此使人感动主要是那画中的真实是画家和事件的情感一致。

观众是有权利对一件作品加以批评的,你不会说那是技术画,但生活却是属于所有人的,美术品所画的东西骗是骗不过你的眼睛的,是否真实,照你感受到的说出来就是一种批评,你是观众,你总要公平些,只是在我们的生活中找寻了真实,而这些引致又属于我们的,我们熟悉的,重要的,你总应该赞赏它!虽然有时他的真实技术还没有到达国画的境地,但至少他亦存心被挂在很美的华丽的装饰,他是你喜欢和欣赏的,而这画中的意义是指那大多数人的,这才是真正的绘画。

真实是一幅绘画在表现技术上基本具备的条件,但并不是说凡真实的一律都是绘画,这时候我们要看它用真实技术来画给我们看的是些什么东西。

欣赏一幅画首先要了解他的动机:他到底是画了谁而画呢?这总就要问:他画的什么呢?

① 一幅绘画或多或少地,它应该给予我们一好处,而这些好处的获得是要经过一个感动的过程的,这个过程的形成是这样的:这幅画中的东西所代表的思想感情和读者的思想感情起了共鸣作用,当此画家描绘了现实生活中的最深刻的东西,而这些东西又和我们的思想感情一致的,这是被我们感动的最基本的东西,而藉画的形象更进了一步甚至可以强制我们感动,这结果这幅画就帮助我们了解现实甚至了解改造现实的途径。

① 画家不知道你要什么:我们不能永远那么沮丧呀,这样使人多悲观。对于满足这方面强烈的要求是一个现实主义画家的责任:他应该鼓舞起他们的意志,使他们了解,为什么困苦和更勇敢地战胜困苦。

通过全体而集中一焦点就更深刻就更能使你感动。

一幅绘画永远是鼓舞起我们的勇气精神自信向前教育我们乐观地向上推动向美的生活前进的原动力。

好的绘画除了它表现出内容以外,是不能以它的形式来决定它的。

绘画的题材主要是:它表现什么内容根据这个,又相反的要求于它的形式:要表现的题材。

② 基本上只要你画的不离开生活的,再进一步,你画的应该是读者最关心的,最急要知道和要解决的,使他们得到鼓舞,教育,通过共鸣的作用而得到实际的效果,而你的技术又适当地,深刻地把这些形象化地表现出来,这艺术就是最高的,能够达到这个目的,用油画,国画,水彩,木板,用连环画,年画不是一样可以达到的。

在画面上表现的东西,必须做到统一,协调,主要与次要,肯定的与不定的东西,必须处理明朗。

不同的绘画形式,唯一的区别是不同性质的工具决定它的表现技术,而内容是一般的。

画幅的横直大小,应依表现其主题内容的需要而定。

美术的出发点是帮助人民意识的觉醒和改造社会。

② 描写的内容和技巧两者是不可分割的,内容和技巧是要达到统一的,比方作好头有一些很好的题材资料,假如他没有通过一种很熟练的技巧把它表现,结果那些好题材,依然成废纸料而已。

如果今天,仅仅把内容与形式变换一下,不自觉地接受咱们中间画成(包括一些民间艺术)



的遗憾加以研究把优秀的直白发扬光大能接受下来,通过专断删减的内容,把它配合起来制作这了富藏是用之书籍的,同时只有这样,群众才乐于接受才易於懂后欣赏。

一般的绘画,构成形象的是色彩、笔触和线条,而这三者之中,线条起着重要的作用。线条怎样来的呢?线条来自的素描、速写和纯熟的线条技术,如果这两门技术没有扎实的功夫,我们就无法指挥线条,更无法驾驭线条。线条的根据是什么呢?这是根据客观物体——人或物体的形象,线条必须作适当程度忠实于这些形象,也忠实于地表现这些形象,而运用线条,这样,我们就了解线条的作用,就在于组织形象,使它更立体或更突出。

明白了线条的作用在运用的时候就不致于把线条用在不必要的地方。我们常常在漠视对象的性质而决定线条的强弱,不但保持着一一种表现不同的对象,如描摹一个石头、铁钉的方面,我们就不能用微弱的线条来表现,而必须用较粗的线条来表现,才使人感到有力量,才能够符合主题的需要。

我们不但同意凡是了老于世故有丰富生活经验的艺术家都认识了批评,不可不批评,多少,人年纪是过了,生活是丰富了,但对一在事物还是浑浑噩噩,分不出是黑是白。

② 对社会的观察是了把我们的头脑武装起来,有了了正确的健全的思想,我们才能了怎样认识世界,了物之变化,也就会了正确地了析事物,辨别黑白,批判是非,这样在船上才不至模糊,才不至曲误解。

艺术就是人生活出来的,而到去也还是与政治有着紧密的联系。

① 对于一个作家,假如他没有真正投身于实际的斗争生活,无论他怎样丰富的情感和很善的处,去努力自己的工作,实际上是无法达到那个日处追求的,最高理想的。如果只知道怎样是好的题材(即表面认识),而不去那些题材里的(即生活)研究,是些片创作的。假如不才上心,不对自己的思想、作品在艰苦的斗争和勇于检讨既有的成绩,以及勇于批评和自我批评,那么,艺术生命很容易用命下去,毫不奇怪也毫不奇怪的。

谁也不能否认批评的真实意义,因为一种正确的批评是促使作品的更完整更高层次的一个重要的手段。

一个人或一件作品具有或多或少的缺点,已是极平常的事,而这种缺点常常不工作于自己的客观,这之际,如果没有批评予以指出或提醒,便不会有进步,至少会阻带了进步的速度。

对于作品的缺点,严厉的指出与委婉的指出,只是批评的一种技巧而已,真正的目的,是希望作者,勇于接受你的意见,从而改正他的缺点,协同促进作品的向上步。批评的实质,是一种权利,但其实是毋率,是一种责任,所以,我们要在批评,同时也要要求好的批评态度。然而存在的缺点,不能自己认识,或既知而不知,这都是受批评者,还没有养成批评和自我批评的习惯。

不错,自尊是人都具有的,但缺点与错误,并不会因为指出方式如何而改变,所以,批评如果是正确的,那么,即使当面有些不惬意,过后也必加以反省,他山之石可以攻错,更何况是针对着自己真正的缺点呢?批评的态度固然重要,而接受批评的态度更需培育。勇于承认缺点的心,才会在踏步的前进。

多从速读中,了更多的人生,的宝贵素材,丰富的创作源泉。

意识是决定内容,的决定的形式,任何著作,创作都不能例外,所以,则这意识是,何而来的呢?有人就误把意识,识作灵感,其实,意识是,的抽象的东西,而灵感,不过是,那种灵动的东西,一般意识,某些人,他在某种的社会生活,或经济,或某种的意识形态,他过的那社会,是有决定性的,也就是说,一个人的意识,是从现实生活,中培养起来的。

② 在实践的,生活中,与客观的需要,而形成的,在不断的,体会,观察,与思考,中,产生,这意识,这便是创作的,意识。

摆在眼前,很多的,事物,我们就要,把它,解剖,了更具体,而微,即使,是属于,抽象,的东西,你,也,必须,绞尽,脑汁,去用,最现实,而具体,的譬喻,说明,它,能够,把,抽象,的,事物,具体,化,的,显出



未我知人们必会看回懂的。

真正有历史价值的艺术作品应该是属于大多数人的把艺术作为少数人排为私囊作为  
买贵和装饰品的时代快成过去,现在一天在发掘和创作出来的何两直的艺术作品必  
定是为广大人群所瞭解的和所爱戴的。

一幅艺术作品它是可能在无数的读者间发出共鸣或真理使读者对事物的真存有深刻  
的认识,因此艺术的目的本来就不是为少数人私利的而是启发群众意识改造社会。

素材本身是没有批判性和其他特殊性的它不过是在绘画过程中必须搜罗的零星材料,  
有它经过作者之整理和消化,再通过作者的主观愿望和技巧把它再现,这时  
这些素材便变成题材才有生命才表达了它的某种目的。

要批判现象必须先了解现象的内在的真实,分析现象的关系(即社会与人的关系)捕  
捉了现象的长处和短处,才可以挖出现象之本质,再找出恰当生动的比喻的典型,  
然后那讽刺就不是[舞的3天]不落俗套,不流于陈腐。

艺术要成就不朽的杰作,因为它不是单靠技巧取胜而要用真实的意识取胜,浅易矣  
说它是属于多数人的意志而作成的。

把艺术生命看比生命要重要的生命也有终止老死的一天,艺术生命是永恒的永  
古不朽的,然而艺术生命的栽培比生命养育要艱苦千百倍,因为艺术生命是属于思  
想性的抽象东西它像是若有若无,只容许粗心大意,不是作为人生点缀的玩意,它  
是嚴整不苟的东西。

李奥那多·达·芬奇在他的速写和笔记簿上写:「这已简单得好了,但试着去做便知。」

将自然科学的科学的达芬奇,在他的眼中绘画不过是科学的一个部门,没有科学的分

屋就像是一隻没有舵的舟,他曾经这样说。

一定的文化只是一定的政治经济的反映。

畫地图是件平常的工作,但由於这工作做的目的,取得了群众的信任,建立了群众  
关系,也取得了工作组的信任,而这正是取得群众体貼的决条件,不和群众建立紧密  
的聯繫,不把自身作为群众的一分子,不关心群众的愿望和利益,单纯为了体貼生  
活去土改,截格说去是有苦土改工作,也得不到思想改造的。

她的成功不是从危室或郊外,更不是从临摹古人的作品中,而是从有血有肉  
的实践中,敢笑,敢怒,敢哭,敢骂,敢打的,自己的生活中来的。

必须站定正确的政治立场,从生活中去学习绘画,你才会学得好,才能进步得快。

绘画是表达了表现内容而产生,决不是为了创作形式而表现的,同时也是说形式应  
该由内容出发,不应脱离内容而去求形式。

新现实主义的作品是用具体可感觉的形象,使鉴赏者在作品裏认识历史发展的  
规律,看出现实的本質,所以必须是排除自然主义的,因为自然主义只描写了事物的  
浮面,它不能在无数社会现象的交替中,发现运动的内在趋向,也未能在偶然的  
的社会现象中,发现它的法则。

我们常创作些新鲜刺激群众喜闻乐见的具体作品,当创作生活建立了正确  
的观实立场,进行深入生活,多观察,多体貼,多分析,与他们的苦战相结合,再不能  
为过考,凭作者感觉趣味,或别种意图出发,攝取到后,能断作歪曲的  
描写,我们知在群众的要求是需要真实的作品,需要具体的作品,创作艺术作品  
真实深入生活的内层是必要的,所以横库蒂林在契可甫一文内说:「契可甫叙述  
对学生,贫贱,乞丐,学生,工人,教徒,店夥,邮差,听他的说话时,总是一样的注意。」



样的或斗争兴趣。他的小说中，写教授时像写教授，写流氓时像写流氓，大约就是如此吧。他看一个人常深入的透入那人的内心，加以分析，大约这就是他创作中的苦中甘苦了。我们应当观察它们的变化，它们的特征，它们的新生，它们的衰亡，以及它们的新生与衰亡之间的矛盾，这样才去摄取它们的特征的本质，也是我们要表现的具体东西。

高尔基关于形象的塑造地告诉我们说：作家如果能从廿一世纪，不但有商人、官吏、工人的每人之中抽取最本质的特征、习惯、趣味、动作、信仰、谈吐等，一把来综合成一个商人、官吏、工人之中，则便可以这样的手法，创造出典型来。

机器一类东西是没有生命的，主要是看它在人的劳动过程中发挥的作用，那才是有生命的，有意义的，同时必须看到，这机器掌握着怎样的一种制度下怎样的人手中，在旧社会还是在新社会，这种劳动态度和传统是根本上不同的。

美术家的思想意识是根源於他的阶级，具体的表现了他站在怎样的立场看一切。

如果不是曾经在工厂生活过相当长的时间，就不容易从各个方面观察到令人感奋的新事物，并对这些新事物产生喜爱的快感，来作为自己的创作素材，就不可能用形象把它表现出来。

典型人物的刻画，除了要首先注意他的阶级性外，还要注意他的与人的特性，否则就会变成刻板的东西了。

主题思想就是作者在现实生活中得出的结论或思想，也就是作者通过环境、人物形象来把它表现出来，用以帮助观众认识生活，指导生活的思想。

在美术作品里，这抽象的思想是由具体的事物形象来体现的。在美术作品里，抽象的思想具体化了，这是与哲学论文不同的地方。

人物的思想是由他对事物的态度，而特别是由他的行动来表现的。他遭遇了什么事情，

对此的喜悦或地接受或拒绝，地赞成或反对，这时他认识了思想。但这往往是被动的，不够积极主动的。在什么场合他必须采取什么行动，他反抗或屈服，地逃避或妥协，这就更积极主动的，更直接的认识了思想。因为在这些场合，不仅必须表现地做什么，有什么做的？同时还必须表示地怎么做。那就是说，至此，他的思想已是具体而细致的表露出来了。

环境，总是给人物活动的土地和背景。而情节，因之是人物性格的历史。只有这一二者配合人物，有机地结合起来，人物活动着，人物的性格特征着，通过人物，主题思想才得以表现出来，并由人物性格的冲突而主题思想才打开通路。

所以人物如果是缺乏思想，精神面貌模糊不清的话，那么主题思想也必然是不正确的。如果人物性格没有什么特征的话，那么主题思想也必然没有什么深度的。如果人物性格是不完整不统一的话，主题思想也必然是不一致不集中的。

这就是为什么文学艺术的首要任务是塑造人物的缘故。这也是为什么人物性格的深刻与否，完整与否决定一个作品的成败的缘故。

作者对笔下人物的鞭策，对某些人物的批评，这对观众也是有其一定教育意义的，因此至少可以由此获取教训。但它的积极作用总不及于正面人物的刻画。伟大的作家不告诉观众生之欢乐，不告诉观众生命的宝贵和生活的意义，而只是劝人不要怕死，不要自杀，除引向死的警惕而外，是很难有以鼓舞，有以收获的。而且在某种意义上说，没有新的健全的思想来灌输，建立要批判掉旧思想也很少可能。即使一时或兴奋有此改变，那也是很不稳固的。

艺术与科学不同的地方是：在方法上，艺术不是抽象的理论和知识的直接派生；艺术是以具体形象来传达观众的感觉，通过形象的感觉来让观众认识生活的。在功能上，艺术不是为某种专门的科学知识服务；艺术是熏陶和锻炼人们的道德品质，精神情操，去追求意志。艺术的终极目的是提升人们的意识。

作家……应当在短促的一生中体验许多生活，他应当燃烧他的心，同时自己也燃烧，他应当说明人的内心世界，帮助读者更清晰地观察，更充分地感受和更深刻地生活。（爱伦堡）

作家写作并不是为了出名，也不是为了出名。他应该更崇高，使他的作品对于作家是参加这个斗争的继续的斗争。（爱伦堡）



... 这丰富的想像力来自他们日常生活中的观察、踏实的态度与善于观察而来的。这种可贵的品质，是把现实生活中的现象加以提炼、用艺术的手法加以表现的结果。它概括出一种现象，即使是最伟大的力量面前，也不用用刀子吓唬的声音来代替他心灵的语言！

... 读者来信呢，常常有对的，但也很奇怪有些读者总是嫌作品交代的东西太少，人物还不够多，缺少世界上各种人物的典型，常希望作者把所知道的性格、心理应该有的各种性格，不能缺少地全写上去。他希望作品也像一篇工作汇报或总结论文，包括一切问题，明白、解决、同清楚。属于这一类的意见，估计不必多管。特别当别人的意见还带有成见，有自己的观念的时候，而作者奉命加以修改，那是一笔改不掉的。那门说你的书没有艺术，要说我怎样讲，怎样正确，但很难提出具体意见帮助你修改。因为人物是你给别人人所说的这些人，如果拿别人的书来改在你的书身上，那书更不适宜了。写这篇作品时，可以改，要改一些，那首先应该要求你现在的脑子里有新的东西，要看原来的材料上，在原来的生活上，你有没有新的感受，新的发现，你有没有提示，而且应该是相当大的距离的提示。(丁玲)

一个作家一般地说，对自己信心像很大，其实也很容易动摇，很容易受环境影响。

技术上最忘掉的，同时也是最容易偷懒的表现方法，是直接表现结果。

在现实作品中，你总有一定的个性、场面、它有它的特殊，原没有概念化、公式化的东西；这种人物个性和场面特点又是具体的社会基础和历史条件所规定的，也就体现着社会生活的本质与历史发展的规律，本是有它的社会意义的。因此我们深入现实生活，深刻地观察、体会具体的个性和场面特点及其所表现的社会意义，这样，也只有这样，我们的创作才有可能克服从来的缺点，提高艺术水平和艺术水平的突破。(黎冰)

斯大林说：  
你决不要躲在书房里创造人物和故事。它们必须是从生活里提炼出来的——你应该研究现实生活。你应该从生活中学习！  
让作家在生活中学习吧！如果他能以高度艺术形式反映生活真实地，一定会达到艺术成就。

「我们应当把生活当作创作的东西来考察，并且要问：生活走向哪裏去？为什么生活是情不断破坏和创造的循环，所以我们也应当把生活当作既破坏又创造的过程来考察，并且要问：生活中破坏的是什么？创造的是什么？」  
「最重要的不是现实时，不坚固，但已经开始衰亡的东西，而是正在产生、正在成长的东西，那怕它现实时还不坚固，因为从辩证法看来，只有正在产生、正在成长的东西，才是不可动摇的。」

「凡是真正存在的东西，即日益成长的东西，都是合理的；凡是日益腐朽的东西，都是不合理的」  
「我们建设无产阶级的文化，这是绝对正确的。但是以社会主义内容的无产阶级的文化，在参加社会主义建设的各民族中间，依照语言、习俗等的不同，而采取各种不同的表现形式和引导，这同样是正确的。民族是等级的表现形式是多样的——这就是社会主义大方向向全人类共有的文化。」

「各民族语言不同，不仅在于它的语言条件不同，而且在于表现在民族特点上的精神形态不同。英吉利人、北美利坚人和爱斯基摩人虽然操着同一语言，但终究是三个不同的民族，他们因此因为条件不同而形成的特殊心理素质，在这一桌上是起过不少的作用的」  
「民族性格并不是一成不变的，而是随着生活条件变更而变更的。」

... 作家决没有从概念的政治口号出发来处理这一题材，而是通过一粒米也不让损失这样细微朴素的情景把农民费尽精力以取得粮食支援社会主义建设的纯朴感情真实地表现出来。目前我们见到不少类似这种题材的作品，但一般的作者都拘于那种很多车拉着或很多人挑着粮食的照像、照相的场面，而忽略对人物思想感情的描绘。这样的作品，表面看来似乎比之费给国家的粮食一粒米也不让损失，但却不能感动读者的心灵。

要有健康的感，先要有健康的生活。

只有劳动才能够创造更多美好的东西。

作家把从说出的话怎么长，也不可能把人物的一生全部表现出来；他只选取他认为最重要的情节。有时他对人物的某一天描写得异常详细，而此间两年他作些什么就



一字不提。他也许能详尽地描写书中人物之一这个新的她。但是对于他的妻子的外貌却去深究没有必要加以描绘。他也许能给次要人物绘一幅肖像。讲一讲一个秋天的早晨或者春天的黄昏。但是在那个早晨或者黄昏去上班或赴约的忙碌有多大当机，却并不提了。——爱伦堡。

在技术统计起了它在工业生产中显著的作用的。不是吗？一部小说比几百部技术统计更格。小说不会像煤炭那样烧完，也不会像鞋子那样穿破。

巴甫洛夫给李年的一封信，是对献身科学的李年们提出希望，对他们进行教育，所以地很强调地要求李年们要研究科学，对比可笑，秋聚可笑。

人物的诞生——这是作家工作中最重要的也是最困难的一步。这是设计的过程。对于它，决不能像对待机械的诞生一样——爱伦堡。

人的意志不能随便改变客观世界的历史规律，但人可以掌握这规律，促使并推动客观世界向前迈进。因此，讲这个意义讲，我们不仅可以完全认识过去，认识今天，我们还可以认识明天，预见明天。

生活的真实首先是指代表有一部历史——社会的本质意义的历史，同时也指代表现实生活的历史规律和趋势的东西。所以，我们不仅要反映今天，更要预见明天。——把阻碍社会前进的，违反社会历史规律的，把把时代倒退的，都不是真实的。

新现实主义不应当革命的浪漫主义加上旧现实主义。浪漫主义本身是新现实主义的一个组成部分。这浪漫主义的因素与过去的旧浪漫主义绝然不同。旧浪漫主义是描写不存在的城市和不存在的生活，在空中飞翔，把读者从生活的矛盾和压迫中引向想像的乌托邦，导致读者沉溺于空幻的梦境而取消了对实际生活的追求。新现实主义完全不是这样的。它相反，新现实主义中的浪漫主义因素是从今天预见明天，从认识中产生出理想，把我们的今天引向指出3002年的目标和方向。

生活的真实是指最本质、最典型、最根本的东西。生活的真实不仅是指今天的生活，同时也指明天的生活，以及我们对明天的理想和渴望。生活的真实是指社会历史规律以及在这规律之下的一定的生活。这是，科学的认识和正义的斗争必然胜利，人类的理想和人类的愿望必然胜利，而一切腐朽的阻碍人类进步的违反人类利益的促使历史倒退的任何力量任何企图必然失败！生活的真实同时也指每个人的正确的生活道路和生活的道路。

把一个人物仔细描绘细部（即使是枝一茎也刻划入微）的表现引为称之自然主义，这是很可笑的。真正的自然主义是没有任何的、被动的、死板的描绘自然现象。他的作品很有情感高潮，而他自己没有任何的审美趣味。他并不了解自然世界的意义。他并不选择地、有目的地、使有中心地在刻画描绘着它。因此，他的作品是死板、死板的、死板的。

爱伦堡说：「应当了解全书生产过程或者现代建筑学。读者不会去找作家，而是要去找资料的。作家不过是个收集材料而已，说后简单些，只不过是多写一点。若掌握了一些资料，对他所解释过的一些东西，有经验的农学家谈论农作物的成长要比从认识家引出的，军事理论家分析斯大林格勒或库尔斯克城下的战况，也要比最努力的从认识家更正确些。」

但是有一个领域，作家却要比他的同胞和同时代人理解得更透彻些：那就是人的内心世界。描写人物的面貌，人物所处的环境——住宅或工场——是必要的，但是并不怎么困难。这样的描写是手段，不是目的。」

艺术并不是一成不变地把模模糊糊照描下来：他要加以修饰，要创造形象。这些形象会成为真实的。如果把两个在热恋中的人的对话一字不改地记录下来，那并不但会让人觉得没有什么意思，而且会觉得它比一个大作家以梦的同样对话更丰富于人工的虚构。那位作家也是以实际有的作根据，只是去掉一些，把另一些稍作调剂一下，再加上一些他比两人心裏在想而没有说出来的东西。彩色照片还有和照片有些相像的绘画，只是表现人的表面特征或某一瞬间的偶然的表情的时候，往往使人觉得歪曲人的面貌。而真正的艺术是把人物加以概括，而表现的。——爱伦堡。



总的来讲，超现实主义，是不足以达成现实主义的，充其量仅能产生现实主义，除此它超越新闻项目，超越纪录，除此它挖掘出现实的深根，它才能超越新闻项目，不然它特写或达成现实主义的，要在电影中达成现实主义，必须把现实改造一番，则样情形，一如伟大的现实主义文学作品必须予以改造。

...它必须超越过现实，它必须懂得利用这些现实作为一个跳板，跳入现实的深处，"以便把抓住现实的根源，在这样做时，它必须不要害怕和其他部门建立密切的联系，例如造型艺术和数学；它必须不要害怕在主题上、处理手法上甚，苦心经营作出某种文学形式，为果这些东西在整了现实和整个人类的富有创造性的改造上，是有需要的。

我要强调一点：如果我们最佳的电影到现在已经走上了它自己的道路的话，它常不是客观不可磨的结果，并且它也是一种真正的艺术电影，也只不过做到一部电影了，我以为，过火是在我们的反省导演们底思想缺乏方面，是他们的受着一些不良的意图的鼓舞，他们却并没有深入查察我们的现实。

一个艺术家如果不愿意断送自己的创作生命，那就不应该用庸人的眼光去观察生活。——史达尼斯拉夫斯基

画面上的每一个物体，都应等待清楚，虽然对客观物体应有所取舍，但不妨在观察时以马虎，满不在乎以是而印在印象。

为了把人物的自然属性和社会属性二考统一起来描摹，就必须认识和理解对象的特点。

以战斗的革新的态度去对待生活！

在我们的生活里已经出现了一个新的时刻：落后者追上，先者的带动，落后的，走向新的普遍的引张。

私人导入虚空缥缈与空想境地的幻想，是有害的，但是与现实生活相联系，唤醒对国

圆自世界的兴趣，唤醒对人类理性力量的信心的，想像力的活动，却是有益的。

很明显的：动作与动作之间没有联系，没有变化，则不美也不合理。不照顾各方面，那就不出动作过程而成为呆头，有时也不能表现对敌方的警惕性。动作过火当然是丑的，但不夸张，不把在剧中一瞬间即逝的东西适当地加强，观众还没有注意或考虑要注意就滑过去，至于什么动作都觉有做过，甚至比不做还好。不敷衍夸张的夸张，甚至虚构的动作，常是必要的。

艺术形式虽不做人说理，可是它却擅于使人活动，它专门操纵着人们的喜怒哀乐，它管理着人们的感情世界，它的唯一的武器是形象。

画家描绘山林，其目的不是学给别人研究土壤的肥沃或植物的类别，雕塑家塑造人像，其目的也不是使人辨别某种生理机能或懂得人辨别其职业地位。这不是说，艺术家可以不追求形象的真实，可以随便把泥土捏成石头，把老人变少女，而是说：艺术家所掌握的形象的作用，不是直接的理性的说教，而是通过情感的感染，以达到启蒙的教育作用。

① 艺术家就像个园丁，他的本领是在人们的精神园地上培植美丽的花朵。艺术家用形象雕刻着人们的精神品质，他是要提高人们的精神品质；艺术家用形象挑动着人们的思想感情，他是要组织着人们的思想感情。因此，艺术家在组织形象的同时，他也在与意识斗争，他是在组织着意识的构成，而形象，正是组织意识的经纬。这就是艺术形象的教育功能。这就是造型艺术的教育魅力。政治人类灵魂工程师的意义就在这裏。政治艺术的教育作用也就在这裏。



马林科夫同志在联共(布)第十九次代表大会上关于中央工作的总结报告中给典型下  
了一个极其深刻的对于我们的理论与实践都是非常重要的定义:「……典型不仅是  
最常见的东西,而且是最充分、最尖锐地表现一定社会力量的本质的东西。按照马  
克思列宁主义的理解,典型绝不是某种统计的平均数。典型性是与社会历史现实的本  
质相一致的,它不仅是最普遍的、经常发生的和平常的现象,有意识的夸张和突出地  
刻划一个典型并不拘泥于典型性,而是更加充分地发展和强调它。典型是党性在现实  
主义艺术中的表现的基本范围。典型性在任何时候都是一个创造性的问题。」

根据恩格斯的定义,首先必须有:现实主义的原则,这不是那种或另一种表现手段的  
总和,而是一种反映和揭露现实的引路。其次,这个原理必须与另一点在联系,即必须与  
现实主义艺术中倾向性的性质和本质相联系。众所周知,恩格斯认为,倾向性不应当  
是从外边硬塞进作品里的东西,而应当是从作品的内部发掘出来的东西,从描  
写的物件和景象的本质本身流露出来的东西。

描写的真实和思想性不是艺术上两个不相干的,彼此不相依赖的方面。不要那样  
设想,认为艺术是一方面真实地反映生活,另一方面在作品里加入这种或那种  
思想,正是在这样的设想情况下,才会产生那种恩格斯早已警告过的表面的倾  
向性,而直到现在,在我们许多绘画作品中还没有把它根除净尽。还有这种情形,  
一个画家不能从描绘对象本身,表现出真正、确实的思想,因而没法改善局面,用某种  
表面造型的注解的办法,补充已成灰色的关于现实的描绘,以便使人能说出绘  
画的主题来。在这些绘画中,实际上不会有能激发观众的思想,也不会表现出真  
实的表现,因为不阐明所发生事件的思想本质,就不可能有着真正的现实主义。这  
种艺术只不过是抓了一点现实的皮毛罢了。

艺术的思想性,重要的是补充画家再现的对象的注解。它存在于这些现实的本质中,  
存在于现实的选择和处理中。

匠人在画家面前所生活的具体表现,是无限多样的。渴望深刻认识和揭露现实  
的艺术家们,总是要理解这种现实的巨流,找出主要的、根本的和本质的东西。从生  
活所提出的实践任务出发,现实主义艺术家应当把自己的注意力集中到最重要的心  
须解决的任务上去。不从匠人的要求出发,而从愿意创造的虚构理论的公式出  
发,使艺术家的多方面的兴趣,受矫揉造作的教条式的限制,这永远会损害创造有价

值的和优秀的基本作品的基礎。

在造型艺术中,向并不在于一定要采取带冲突性的题材。画家甚至在表现街  
突的时候也常常不必要表现出像在戏剧中以能表现的那种冲突的结局。在戏  
剧中还必须表现的结局,在绘画中往往只作含蓄的表达,这是相当重要的。

从这裏对于绘画中表现冲突的引路可以引出什么结论呢?既然在绘画中并不  
把冲突的结局直接表现出来,那么画家就应该在绘画中表现本身注意人物的  
命运。如果说在戏剧中,人物的性格首先是在行动中,在引路的继续发展中表现  
的,那么,在造型艺术中,所表现的至多不过是一瞬间,向在怎样能使人从  
人物性格的描写和描写中推演出画家所预定的深入人物在描写中的引路。因此,在  
绘画中非常重要是,表现出画面上人物的性格,这种表现不仅要给人以满意地  
向我们说明人物在当时的情况下的引路,而且要做使人能想出人物的引路在工  
作的过程中是怎样,而不会是那样。

典型是艺术揭露现实本质的指路形式。科学表述的是在某种现实的总体中决  
定着它的存在的一般概念,而艺术家表现的则是能最充分和明确地暴露本质的典  
型个别现象。

同时,还有一点也是很重要的:在一般概念中要除去个别现象的有所偏出的部  
分描写,但在典型中,则必须要把这种描写保留下来。

大家都知道,艺术形象最重要的指路是:一般总是通过具体而存在,本质要通  
过现象。一般的概念,概念,总括,当它们被体现在个别现象的具体的可以感到的  
形式中的时候,它们才算是以形象的形式呈现给我们。

这种形式,在各种不同的艺术中,是各不相同的,而且这种形式任何时候也不  
能包括现象原型的全体。现象本身拥有无限多的指路属性,这些指路  
属性,属性,属性,而且可能以它全体,以它有无限多样性也体现在艺术中,不  
且也没有这个必要,因为画家在每一种艺术形式中,都有只是藉助于某些属  
性的标志,使人能对整个现象的引路的目的。

毛泽东在他的出色的著作《实践论》中写道:「原来人在实践过程中,开始只是看到过  
程中各个别的东西,看到各个别的东西,看到各个别的东西之间的外部联系。……这  
叫做认识的感性阶段,就是感觉和印象的阶。认识从对现实事物的个别现象的感



觉感受开始,提到理性的概括,提到揭露现实本质的概念。如果概念与现实的实际性不相符合,它就越比直接印象更深刻地反映现实,正因这种概念具有普遍性的品格。但人作用于现实、作用于外界个别对象的实践本身,根据到手的意见来看,是认识(理论的)认识,因此它不但有普遍性的品格,而且还有直接现实性的品格。(列宁《哲学笔记》)。

这个感觉经验的直接现实性,在这里对我们仍具有最重要的意义。如果一般的科学概念是要脱离个别物和现实的感官感觉易理解的形式,那么艺术形象与这些个别物和现实则永远保持着紧密的联系。

艺术家以活生生的生活现实的本貌在艺术形象中是以直接观察到的对象和感官感觉经验以易理解的物象而表现出来的。现实主义艺术力求按照我们在现实生活中的遇到的那样来反映对象、事实和现实。

理论的(科学的)认识与艺术的把握世界的引介(马克思论艺术家的实践),在这里有着一个最重要的原则性区别。

这里必须注意,如果说在艺术上,思想,即一般的观念是藉某些具体现象而被表现出来,这种认识在科学看来是不正确的。嚴格地说,这种问题的提法,与黑格尔的唯心论说法一点也没有区别。

其实,艺术的主体是生活,是实际的生活,它们构成艺术作品的内容。一个艺术家既要表现生活,就要揭露出生活的实质,就要暴露出它的黑暗。

在艺术作品里,摆在面前的已经是认识了的生活,在作品里(如果是现实主义作品的)暴露着以描写的对象的本质。一般地说,创造形象不是只通过了别就算反映一般,而是要在个别里发掘一般。

这一点有着非常实际的意义,因此,领会以上所指出的艺术形象的性质,再讨论生活形象的具体可以感觉的形式,不是带有什麼表现某种思想的作用。如果一般的概念只是机械地体现在某种现实的具体形式中,结果这种具体形象就成了一个符号,这只是形象的思维的形式的,而且不是主要形式。

那么,照我们的看法, T·雅各布斯卡雅在《粮食》中之所以能取得巨大成就的原因在哪里呢?可不可以把女艺术家的创作工作归结到选择适当的人物、环境、色彩,而且这些因素已经充分地表现了原先所预定的作品的基本思想,为老心的劳维埃

人的愉快劳动和诗作?不这样处理问题的引介,如果不是很坏的公式主义,也应该说是太简单化了。在雅各布斯卡雅的经验中,不是些用于他和艺术家做着一定角色的角色也不是那些扮演集体农庄女庄员的枯燥多味的化装女模特儿,有的只是生活本身在沸腾着的现实生活的波涛裏所搏斗的生活的活生生的生活。这种人物不是她看到的,而且是从本质上,从生活的主要和倾向中理解的活物。

由此可以得出结论:广泛地和深刻地直接观察生活,是真正现实主义地表现生活的必要条件。

一个艺术家只有当他能够运用他所积累的真正富有内容的引介观察的时候,他才能创作出正确地和不直接地表现生活的经验。再现观察的物象,必须依赖艺术家的丰富的直接观察。

在艺术形象中,一般本质是直接体现在个别物和现实中。

但在每一种个别现实中,正如上面所指出的那样,我们可以说出多种多样的个别现象的踪迹、属性、局部的属性,当我们生活在其中直接接触到某一现象时,我们的感觉必会合感觉斗之。因而艺术家必须加强分析工作,必须善于抽象化,以便揭露出某一现象的本质。但同时,各种个别现象和事实,并不是完全同样清楚地和彻底地暴露它们的本质。从另一方面来看,同一现象在它在不同的时间内,又是从各种不同的方面,而且从不同的程度上显露出来。

在生活中,不但艺术家就是每一个人都有一个时刻能深刻地和明显地看出他或亲近他的某种性质。善良的事物,在精神紧张、因创造而愉快、感觉得到激动的时候,他的真正的本质立刻变得要突出,惹人注目。虚伪的事物,常会努力掩蔽自己,使人看起来似乎很和善很安分守己,只是在很远的時候,他那似乎不可捉摸的手腕地那两张眼皮内,那内心的不吃颜的闪光,他那声调,才在一刹那间无法遮掩地暴露出来,这暴露出了这类事物的真正本质。

在艺术创作中,理性不是一定能控制艺术家的一举一动。在艺术中直觉和想象有着极大的作用。且老练的大艺术家在观察生活方面必然比那些没有艺术才能的更要敏锐些,对生活的理解会更正确些,生活的表现也就要更精确些。直觉和想象在艺术创作中的真正强大的力量并不在这里,而是在生活超出生活之外。

关于这一点,别林斯基说得很对。今天我们对这两个字的理解,还是



浪漫不是谎言不是幼稚的幻想而是现实的原有的真实,但这不是从现实那裏摹仿下来的真实,而是通过诗人的想像以创造性的(不是机械的)局部的和概括的)形式的光辉照亮的,提炼成创作珍品的美因此,它更像自己,它比盲目地抄写现实之忠实原物更真实。所以在一幅伟大的画家作品的画廊中,有人甚至比照像中自己的像更像,因为伟大的画家能抓住人物的特征把隐藏在每个人物内部的一切东西都暴露了出来。(别林斯基选集第一卷)

一个艺术家的天才多半取决于从外部直接观察和把握住内部的东西的能力,但是,如果观察者在艺术创作过程中,直觉佔着必然的形势,那时就是不对的,这种直觉的基础是原有的经验和知识。

然而无论在什么情况下,这种能给予客观直觉与即兴创作以广泛空间的创作过程的自发性是与艺术形式的具体感觉形式密切相连的。一个画家观察具体的事实而且多半把这些具体的事实予以直接再现,即在别人有可能看到的现实的经历中再现出来(即在绝大多数情况下不要改变它们的原样形式)。因而画家越深入地鑽入一定现象的本质,社会越尖锐地,越有说服力地揭露现象的本质。

由此可见,必须再次强调,研究生活总是着原有的某一种一般的类型去选择个别现象,而形象地表达思想,也不是只在某一种类型或解解的形裏去表现概念。一个艺术家除了揭露现实,他自己还应当有能力观察到现实的本質,而且不能把这种观察局限在一般的关于本質的抽象概念中。

这一点对于艺术有着两方面的意义:在艺术形式中,通过以描绘的现象而表现本質,因而现象不再是僵死的和毫无生命性的粗线条之实,同时由于本質总是通过现象而表现出来,而且它生活在现象中,因而本質也总是保存着直接现实的一切对人的说服力。所以这样说,典型是可以从各种现象本身直接观察到的现象的本質。

……列宁教导:在现实这海洋一个积极的政治艺术家生活着,如果艺术家不喜爱的话,那末他怎能观察到人们如何在建设新生活……。(列宁全集第三卷)在列宁那里,列宁解释了观察对于一个艺术家的意义:「既还要观察,就应当到下面去观察,那裏可以观察到建设新生活的工作,应当到省的工人村或到农村去观察,那裏不需要从公文上掌握整个最浅薄的材料,那裏只要观察就行。」(列宁全集第三卷)列宁接着指出:那裏只要看看,就能分辨出腐朽的旧东西和新的萌芽。(列宁全集第三卷)

根据列宁这些著名的话,或者更确切地说,也可以作出结论说:一个艺术家不能而且不应去纯粹科学道路去研究生活。要知道,符才达未夫,很里奇的衣裳,伟大的领袖和学者——恩格斯等也力求用科学分析的力量帮助伟大的艺术家掌握和分析他所观察的现实,但在列宁的话中,同时还包含着最重要的指示:科学对现实掌握的掌握与藉观察力量与艺术家的洞察之间的差别。既使艺术把握现实的最重要的引导是选择,即典型的意义是在一定观察到的个别现象中直接揭露一定社会力量的深刻本质那么,典型的特征的本质也就在是裏了。

用艺术的典型揭露本質的这种直接感性的形式必须真正的个性化作首先条件。一般揭露在某种条件下的艺术再现中。列宁教导,对于一定的一般用艺术去表现,比用科学去表现加工的条件是不相同的,他指出在个别现象裏去揭一般,首先条件是理解……在这里,一天键在于个别性,在于分析某些类型的性格和心理……。(列宁全集第三卷)在艺术中,一般之实以艺术之实总是能揭露出来,正是因为在我们面前有这种个别的性格,这种性格,这种社会的类型。

列宁教导的伏尔加河,每个人物都是以不同的方式揭露着困苦,过度的工作的一般的新鬱感,各种不同的有着各种不同的引导,而只是由于对现实之实和带有鲜明的痛苦之实每个人物的性格,所以才能在恰当的环境中揭露出一般的本質的典型的实。

所以那认识,掌握表现了个性的,只是给集中典型性的最主要的通面。要知道,只有表现出微笑的,引火线的,激烈的斗争的时候,微笑本身才能有说服力。……在解决表现和实同时,然而去表现性格的,这是一个巨大的错误。层面上重要的不是发生什么了,而且是谁发生了。只有这一实使方能揭露典型,因为在任何社会力量在艺术中都只是通过对个别环境中的这一性格的表现而揭露出来的。

这就是为什么观察十分典型的性格,表现表现和实和实性的个性,是现实主义给成功的主要条件之一的道理。

个性的发展,个人创造才能的发展,是社会主义时代的典型现象,社会主义时代得证人的精神品质和体质具有最广泛的可能性。这一实就要在艺术家从各个角度地表现苏维埃人的内实深刻的性格的丰富和复杂性。

克伦斯基和依在当时教导说:对于这种状况,最重要的是性格,个性,而这种个性必







现在不承认这个重要问题，但是，我们应当指出，在感觉以理解为基础的视觉现象，是真实地反映本质的，也就是创造基本形象是与其形式相一致的。这是说，具有直接可靠性的眼睛所看到的形象，其本质才是最重要的。对视觉家来说，这不是指通过体积、色彩、空间节奏的轮廓、姿态、表情、手势、地面等来表现视觉以感知的现象本身。

我们说，形象在艺术中应当是富有表现力的。这是说，它应当明确地传达出思想，即对描绘的现象的感知。因此，只有完美的现实主义的形式，才能从真正意义上真正传达思想。现实主义的技巧，在这个意义上，就是要艺术家善于用自己的艺术语言。

П·托尔斯泰对形式和现实主义的关系化曾表达过很深刻的意见：「真心开窍的完成不是一件平常的事情。这种真心不是徒劳无益的，但只有当内心是善良的，这种真心才不是徒劳无益的。如果心里把现实描绘得很粗糙、很软弱无力，那么现实穿过他的真意的百分之三也不会去读它的。这在历史上，必须把艺术作品典型化过程。典型化就是说要使作品完美、艺术。」(П·托尔斯泰选集1卷11卷)

回想一下上文曾说过的：一般，本质只有通过个别的具体事物表现出来。不能理解，本质本身只是藉视觉以感知的个别的具体事物——体积、空间、节奏、和色彩等——的，才能成为客观世界的显明的对象。

不能了解，加强这些开窍的因素，典型化它们，典型化的不是真实，相反，而是发掘真实。这样，我们才会完全而详细地表现出对对象、场面或性格的本质。因此，有一种流行的见解，即认为把形象典型化就是艺术家有意识地曲解现实这是一个很大的错误。恰巧相反，典型化是最深刻地揭露现实的途径。

正像性格本身应当在生活之外通度胆感的时候取的一样，形象场面、特别是情节冲突应当用内在的、最大限度的紧张性、空间、一样，现实主义的形式同样应当用局部的强度再现。

创造典型的现实主义的形象也就是创造最完美的表现——象、象、思想的形式。以在创造这种形象时要依赖一定的条件、一定的环境、以解释有力的和真正的揭露；要求一般和个别、思想和形式的有机的化合。

艺术决不仅仅是把自己的感觉印象搬到自己的形象中，不单单是拷贝现实，他应当表现本质。因此他必须有夸张、典型化、加强或减弱等手法。

由此可见，艺术的描绘不是自己的本身的模仿。现实的个别和骨内与艺术的个别和骨内

骨内在本质上是不同的。前者现象是独自存在的，它只能成为人的认识对象。在艺术形象中的骨内中，不单单有艺术家的观察的现象，不单单有生动的生活的片段，而且在这种生活片段的描绘本身，还包含有人们的思想、判断和判断。宣布对现实生活的现象的判断，是现实主义艺术形象不可分割的内部属性。关于这个重要的问题，我们已经在上面指出，现在必须再次强调：艺术的夸张、典型化，乃是表现这种判断的一个重要的手段。

现在我们紧接着谈艺术的教育作用。与现实主义的艺术家在典型形象中揭露现实指出什么是善，什么是恶，给予人们以现实中的指导，培养人们的觉悟，号召斗争。在我国的时代，艺术成了社会主义教育强有力的武器。它胜利地执行着自己的重大任务。如果它没有过硬的技巧，更确切地说，没有过硬的技巧，就不能表现出自己的本质，不能表现出其过程中以学生的条件的本质，不能表现出其和旧的斗争。

投入研究生生活，以继续继承过部的艺术遗产，不断提高现实主义的技巧，这是创造苏联典型作品的道路……

几年前，我们正激烈地争论过完整性这个问题。在开始阶段，我们争辩过完整性一词的原意，却完全不是指技术方面。它在于作品内部的比例和要达到的和谐，必须使作品本身及表现这生活的典型形象彼此相应。这种作品我们才称为典型作品。

最伟大的俄罗斯画家列宾，在当此得到地体会到这一点。当他谈起自己的查波洛什人时，说道：「我知道我继续了许多年，苦闷了许多年，才终于使自己的图画达到稀有的全部和谐……我对自己的要求很严。两年来我都在苦一个个人而苦闷，当它被去掉时，我倒气。现在，在我看来，这幅画是完美的。」

当我们感到自己作品已表现出很完美的艺术是幸福的。从上面引用的列宾的画中可以看出，艺术家对自己创作的主要道德上的要求，这就是完整性的要求。完整性要求把画中一切必须表现的东西表现出来，而且要表现的圆满。只有继续精通作为艺术家的知识和经验的具体的技巧的时候，作品才能具有这种完整性。到那时，技巧才不单单是技术、技巧，而是艺术的主要神经，是艺术家对人民应尽的责任。人民正在期待着每一个工匠的伟大和杰出的艺术作品。

(Г·涅陀希文《论绘画中的典型问题》节录)



保加利亚保尔·雅各·伊凡·弗涅夫说：「在我创作的时候，我总想着我是与敌人斗争，是把我的艺术作为武器与敌人斗争。」

……就是这种饱满的情绪使画家从精神上与客观事物有机地联系起来使他在创作过程中免致被表面现象所迷惑，使技术通过外部现象传达出内在的精神。在这样的思想支配下钻研技术才有可能避免纯技术的追求，才有可能获得反映到后所需要的技术。

……首先要很恰当地表现对象的思想、感情和性格特征，不能忽视对象的外部运动及自然法则的研究。但必须指出：我们要求以描绘为手段能向人们体现客观的规律性而不是把规律性生硬套在对象身上，因此我们所要表现的是合乎科学规律的具体的某一形象而不是表现科学规律本身。

认识对象具体摹仿具体形象，发掘他的内心世界，要经过一个较长的时间。一个模特儿初次进画室工作，他的思想活动是很复杂的，我们和他谈话，询问他的经历，关心他的生活，慢慢地他就会流露出本来的性格，只有当他忘记了在模特儿的时候他才能表露自己的真实的心情。……这样的认识过程，是着手描绘之前必不可少的，只有这样，才能在一般中发现特殊才的由表及里，深入浅出地认识对象。

画家也要用形象作为语言的结果。当他观察对象时，重要的关键建立在充分运用自己的视觉能力，去亲自观察对象，产生生动的形象的感觉，使描绘的形象能感染别人。认识对象要靠谈话之类的办法来作调查研究，特别对一个生疏的模特儿。但这些认识往往是理性的，我们要描绘他，还必须感性上，特别是视觉上真正感觉到那些理性的因素，就是说，那些谈话的东西必须成为形象的而不是概念的，必须在视觉神经上能引起内心反应的。

视觉的摹仿观，是造型艺术的根本问题，这是区别于自然主义的所谓「真实」的关键之一。我们对客观事物的感觉都受一定主观观念的支配，我们反对刻板的僵硬的庸俗的从市民趣味的那一不正确的政治意义，我们要批判那些低级而有毒素的政治讽刺感。我们反对对客观的所谓「真实」，所谓客观的什么「新派的宣传也是错误的。美和真实是完全一致的，但只有用劳动者的感情才能攀登生活中人健康的、向上的、朴实的和优美的东西。

以上谈的认识、感觉和表现，都对技术有指导、指导的作用。那篇之这指导不可能反映生活，不可能描绘出对象的灵魂。

(《列宁论艺术》一九四二年二月五日列宁著作的选集基本理论和历史问题)

### 苏联雕塑家托木斯基院士的谈话——

工作——托木斯基院士的工作是用单纯的雕塑来增高艺术和歌唱社会主义历史。

我的最大愿望是用我的全部感情和智慧去体会我的领袖和革命时期的人物形象，把他们英雄而朴素的人格，最本质地表现出来。所以我的工作本身是一个纪念碑的工作。——通过我的艺术，使这些巨大的立像立在人民中间，给广大人民建立思想上和道德上的典范。这像我们的领袖和英雄人物自己的名字和功绩永远活在人们意识中间一样。因此，这是一件最崇高的工作，同时也是一件最严肃和最艰苦的工作。

要想把这样一个伟大的任务很恰当地完成，并不是很容易的。首先，我表现必须打破传统的传统塑造英雄人物的观念和引子，也即是应该对我们的社会主义时代的革命领袖和英雄人物树立新的观念。过去，从希腊的雕塑开始，也就是一直塑造英雄人物的，但是在那些艺术形式中，英雄人物是被理想化或神化了的，这些形象被蒙上一层神圣不可侵犯的神秘的成衣，和广大人民间存在着不可消除的距离。而我们的领袖和英雄人物是来自于人民中间，和人民有着血肉相连的联系，他们体现人民最崇高的理想和品质，并且自始至终和人民保持着密切的联系，因此，他们的伟大形象必须具有最实的内核和最大的真实性。

我感觉必须抛弃那种神祕注重外形，把形象理想化的不真实的创作方法，而最大的精力去注意形象的心灵和内心的描绘。必须从心理学去认识，对每个人物最优秀的精神蕴藏，使一个人物首先是人，然后形成，通过对他内心的了解和体现，逐渐形成一个完整的生动的形象。

……托木斯基说，当一个人动员了他全部身心时，这时是艰苦。

我在保卫口线的时候，在前线给保卫口英雄博克到舍夫和斯赫诺天堡堡。当我会见他的时候，从外表上看来，一点也没有发现他有什么英雄可记之处。我当时很难——究竟怎样表现他呢？后来，我就让他以自己的功绩，也讲不出什么话。







苏联肖像画家所面临的课题是描绘具有肯定的特征的人。毫无疑问，这是中心的主要的任务。这是胜利的社会主义所造成之生活最大改变之合乎规律的结果。社会主义建立了基础，人民在道德上不可摧毁的团结，从而肖像画家具有积极的自由的身份和肯定的职业，或者受到社会的尊重。可是，令人遗憾的是，我们的肖像画家往往把描绘肯定的特征理解为追求刻板，从而使肖像上的形象公式化。

正是这样。当自己从福利的劳动，可爱的令人喜爱的劳动对于表现对象的优良品质，不可能不起辅助作用。然而正是所有的画家都能感到和体验到这一层，因此出现了虚情的英雄姿态，僵硬的、苦脸作态的竟使许多肖像作品受到指责。应该知道，身处劳动环境中的模特儿描绘对象，只有当他显示出是在真实的劳动过程中，而不是由于受人指使而把车床上的液汁的飞溅套的时候，才能引起真正的生命而真实的效果。

苏联肖像画家在肖像中塑造苏联人的形象应该是这样的。那就是不仅要在他里面揭露肯定的东西，同时也要揭露否定的东西。理由是，在到生活里去有不过去时代的线。他们说，不这样作，开始就不可避免的变成公式化、理想化，从而使画家倾向于愚蠢的理论之徒行实论。这样的理论曾经给予戏剧创作“多么有害的影响。

对着模特儿描绘肖像——这是对于肖像最好的训练方法。每一个画家都应该去画素描，尽可能地画到这样的地步。无论何时，必须使模特儿和模特儿研究被描绘者的生活，亲自和他交谈。这是画家在工作中获得成功的重要条件。

画家着手工作，要是他有充裕的时间，他如果具有有利的条件，如果他已经有若干天对他开始肖像描绘的概念，那末，当对象本人在他面前的时候，他应该立刻全神贯注地来核对一下在对象缺席时他所形成的关于对象的概念。如果画家还没有这样的概念，那末和被描绘的模特儿第一次见面时就应该用心去直接观察的基础上产生这样的概念。不要急躁地对待，还不是初次去见模特儿，应立即把他的面貌描绘上画布。而是应该把第一次或者甚至开始几次的据姿势所磨生熟悉他的内心世界，在某些方面对他作心理上的探索。这样做是有好处的。许多肖像画家在这样的时候画上一张小型的素描，记下模特儿特殊的心理状态，把可以作素描的素描描绘出来。这使模特儿“被描绘的神经”中枢使被画者也形成一种从模特儿创作的心理过程非常要

的。模儿在被描绘的过程中不至于感觉到摆姿势是令人厌倦的，与枯燥的、不务正业的工作。旧日的工匠们在这样的情况下采取各种各样的引致模特儿休息的办法。在对模特儿描绘的时候，邀请了朗诵者朗诵诗歌，音乐家演奏，而画家本人则和被描绘的模特儿研究着轻松愉快的谈话。至于苏联画家，则以深刻的互在了解，共同的、世界性的兴趣和模特儿去结合，用另一种更自由更丰富的创作上鼓舞模特儿的方法，再把模特儿本身吸引到描绘肖像的创作过程里面来。苏联画家出那到前苏联阵地上直接地像大卫、战争的英雄化描绘肖像，就是处在这样情况之中的。

……碰到与上述诸条件的相反，肖像画家经常被迫有必要把肖像局限於胸部的范围。被限制成肖像，这样做是对的。在每一种场合，艺术在形成肖像时，成为重要的辅助因素时，那末肖像部或是驱体在肖像中选择适当的地位是必要的。同时，各种各样的个体在平常背景上的肖像，具有了经过因素，肖像英雄化的肖像，对于肖像起着巨大的决定作用的。

画家的创作过程不可分成两个孤立的阶段——观察和描绘。必须把观察的结果形成化。因为画家有了观察，才创造艺术形象，而描绘只是当形象在创造过程中被心引到底的时候，当作品完成的时候才获得它的真实性。当此，画家在着手肖像工作时，毫无疑问的，已经预先有了若干或多或少的可靠性的假设。那就是坐在她面前的是什么样的人，用什么引法，怎样才能向这个人表达出来。

……画家在肖像的构图上应该“以作者为依据”，“从模特儿描绘的模特儿性格作依据。

(节录苏联B.齐明科作的《论肖像画的技巧》)







...有些年画与国画看不出老线从那裏来,看不出它的时间性。在民族形式问题上不要过于在旧的形式上着想,又实际地画的内容,事件与人物都是中国的,当然里面就包含中国民族形式的因素。... (格拉西莫夫在武漢函言。  
(我认为不完全对)

典型性的定义:典型不仅是最常见的事物,而且是最充分最尖锐地表现一定社会力量的本质的事物。  
有意识的夸张和突出地刻划一个形象并不排斥典型性,而是更加充分地挖掘它和强调它。

生活的海洋是无限深远的要想真正掌握生活,就必须游的更远,看得更远。因此他就要在自己从局部到全部,从感性到理性,从下到上,从点到面地去深入生活。

好的文艺作品,将永远在世界上散发着醉人的芳香。

一切夸张都是通过揭露矛盾和克服矛盾实现的。

鲁迅对民族美术遗产的态度:

「我们有艺术史,而且既出书在中日,就必须翻开中日的艺术史来。」(论旧形式的採用)

「我不劝青年的艺术学徒摹索大幅油画或水彩画,但希望一样看重甚努力于连环画和书报的插画。自然应该研究欧洲名家的作品,但也更应注意中日旧时的绣像和木本,以及新年的单张花纸。」(连环图画之辩护)

「旧形式是採取,必有其删除。既有删除,必有其增益,这结果是新形式出现,也就是变革。」(论旧形式的採用)

「採用新法,加以中日旧日之长,还有开出一条新路来的希望。」(木刻创作序)

「对于民间美术也要加以提煉,那是必须赘说的事。」(论旧形式的採用)

至於手法和构图,我的意见以为不必向西洋匠或中匠,只看观者能否看懂,而採取其合宜者。(夏露城的夜)  
「我已确切地相信:将来的艺术必将证明我们不但是在艺术上遗产的保存者而且也是开拓者 and 建设者。」(引玉集序记)

我们的宣布上含些什么?因为现实曾伸于向我们经过什么,我们把它归还它。——於是,我们是思考。  
在思考之先,我们应先有了两种本钱——观察和知识。

漫画原是一种社会艺术,一个漫画家的职责就是表现一个时代的声息,在人生社会中找寻病态,伺伺定现象攻刺。

今日的报纸,快切平面的静态的白纸黑字可以盡其极道的任务,应当借重於图画照片,以加重它,形象的美和动态的美,那末,「可读的新闻」——文字之外,既有「可看的新闻」——照片,那末,「可读的评论」——社论之外,我们自不应抹煞「可看的评论」——讽刺画的俾值。就美的观美言文字只给予我们的只有想像的美而图画则给予我们的则有「感觉的美」同样,一则讽刺画给读者的影响,就一篇文章比较,自更为积极,直觉而且生动有力。这可以解释为什么竞选运动的宣传品,利用图片比利用文字更易生效。一篇经过议会反覆辩论达数月才通过的数万言的法律,在残酷的漫画家手里,只须轻几笔,便可以把它糟塌得一文不值,反之,他费多少政治资本外空心血,的联合国宪章,经过漫画家亨利·爱维雷大手笔一挥,便立刻勾绘出来了,谁能轻视一则讽刺画的效力呢。

人类是一种具有夸张本能的动物,凡是经过人的脑子嘴巴和手传达出来的事物,因为出于本能地要求传达的事物具体化,总多少有夸张的成分,这有人类创造出来的各种艺术形式可以说是人们运用这形式以具体地传达自己的思想感情,因此都不自觉地把欲表现的事物都大了。



我们认为能深刻感动人的伟大绘画并不是这种没内容的形式主义  
的绘画,艺术动人的力量是存在于它蕴蓄着的控诉力,它要向观众诉说什  
么,才能引起广大心灵的共鸣,形式底纯视觉的享受,不过是暂时性的刺激,  
不能在人类精神上留下深刻印象,人类精神上的要求,不是形式的新异,而是  
睿永的感染。基于此,主题对画家创作过程中是一个先决的问题,我们优  
先把握到一个主题,决定了描写什么,有了主题,才作构思,进而搜集资料,  
对主题充分理解,等到胸有成竹,然后落笔直干,画好了的画,主题是不能更  
改的。

一幅有生命的伟大绘画,必须肯定地在创作过程中通过作者的全智与  
全德,落笔直干,不犹豫,不摹仿,不勉强,不苟且,不与别人雷同,也不能主观造  
意加上一个题目。

生活是创作的源泉但不能囫圇的搬用,而是根据创作主题的需要批  
判的应用。

因此画家是否有权利用某些会损害客观性的细节来突出自己构  
图的形象上的处理呢?我觉得,在特殊的情况下,画家完全有权这样做。  
艺术的真实有时有要求“放任”的必要,这种放任比精密的精确性更有  
力,更不可缺少。

我们视觉上的记忆,需要不断地积累。经常地写生也是必不可少的,  
因为它可以丰富画家,并在他的创作劳动中逐渐建造起坚实的基础。

一个人的心情,尤其是当他有着某种强烈的感受时,不仅从面对观众的  
脸和眼睛表现出来,而且有时甚至在很大程度上从一个手势或整个身体的  
转动表现出来。



漫画是引起积极的批评督促教育使命。因此我以为一个漫画家除了通常的应该努力的工作以外，还须锻炼与培养自己的品格。漫画家要站稳自己的立场，要有正义感，更要有骨气，忠于自己不同的原则，直斥歌颂，计画量歌，应决骂的吐痛骂，绝不做模棱两可的具圆，而且必须坦率地表示自己的意见，赞成或反对。

漫画是雄辩的，因此漫画同样需要事实作根据，而不能凭空乱画一通。没有事实支持的漫画，是脆弱的，不可托仗的。画即破或不画自破。即使是预言用画来表现，也是透过今天的现实去展望明天。

关于漫画人像为什么比一般画的（如素描、木刻、油画等）人像容易为人喜爱呢？这个问题是这样：漫画人像主要是概括性的描摹对象的描微技，这的描对象的性格也表现出来。人们看了一张漫画人像，常会有这样感觉：虽不大像，神气却十足。这说明了漫画人像以传神取胜。

漫画一样需要爱，只要爱之的意，不是回避醜恶，而是揭发否定现象，那才是真正反流，否则不过是粉饰太平。漫画与一般绘画不同，漫画在此，因为制作漫画的工，不仅呈线，还要加上健全的思想，结实的良心，正义感和无畏的勇气。文森德·史丹大师，福盖·朗歌罗说过：画家是用脑袋画的，不是用手。这正适用来作漫画之语。或者漫画的说的漫画，不仅是漫画的画，而是这样，画什么？为什么画？画谁？画什么？漫画的画也包含在画里。

漫画的题材从那里来呢？

漫画的题材有两个来源：报章和生活体验。

日报的报章在报章上，不可看不到，但不是全部看到。单看报章是不够的，我们必须从新闻的隙缝中去找，从我们的不同原则去看问题的发生——批评判已发生的，指出在报章的，这些都是在报章上看到的，不必靠我们的意识和批判能力。

但没有生活作保证，还是不行。

因为没有真实的生活作保证，你描摹的社会现象，计一它常线，只是看到现象的皮毛，而不做



深入到现象的内部去把它挖出来。

报纸上也经常看到一些歪曲的社会现象,但这些现象只是给我们一种提示,只有结合具体事实,才可以保证以描写的可感真实。

为什么有些漫画必须超过一幅以上呢?

因为在一个画面上不足以充分地表现主题,其表现出来的不足以说服读者或专题材料的层次是有过程的,必须连续表现才使读者了解,更有效果。

多幅漫画不像单幅漫画那样有强烈的说服力,而侧重于分析和说理。因常有随你需要的画面来表现,它可以搜集更多和主题有关材料加以周密的分析把其中的积习和定论全部过程作适当的勾勒、批评,这样,感染力更大,读者接受可能更久远,印象也较深刻。这是单幅画做不到的。

单幅或专题连环画服从一定的主题需要和题材性质,不是从技术上孤立地考虑,我不喜欢单幅画对专题连环画,不是这样的,而是,这两者需要一定的构成条件。

他们以漫画的幽默是漫不经心的漫,那么漫画一定是漫不经心的画,马之虎,仅手乱塗的一种画法,是故意画成奇形怪状滑稽好笑的一种笔墨游戏,甚至有人把程批条乱画,乱线,乱人,乱物的任何动作引动一根线喻之漫画式。这实在是对漫画的曲解或竟是一种误解。

历史证明:漫画是七给画报中最锋利最灵便的斗争武器,是反映最迅速,形式最通俗,最能传播简明的宣传教育工具。

漫画的比喻是十分重要的,那一种物体用什么东西比喻才恰当贴切,某一种物体何以代表它的根本属性,这都是直到漫画作者多而稍解多之修养的。

我觉得学习漫画的第一步并不是仅仅向漫画学画,而是向漫画以外的生活经验学画,因为漫画并非一种单纯的技巧,而是丰富的生活经验,是一种观察和反映,这样,对于林总之的批判,必须有正确的认识和理解。

以我们的经验,对于商业漫画,并不太注意漫画的本身,在洪多学一些与漫画有密切关系的知识,因为漫画是反映整个社会生活的,而这门职业的社会生活,如此多样性,那么我便下定决心去认识它有的事物不成,既有足够的丰富知识,再加上熟练的绘画技巧,作表现的工具,这样就可以开始创作了。一面多参考别人的作品,吸取人家的长处,当然不是模仿或照搬原别的机械,对于别人的作品,若有一种有营养的食品,我们吃下去,又同消化吸收营养的质素去其渣滓。学画也有如凤的化,如果光靠模仿的抄袭,有如吞下百剂,一吞消化。

漫画不只是描摹劳动的把对象的神态捉紧,表现出来,就为生活之的结果,一味死板的堆砌的,还成什么漫画呢。记住吧,漫画是劳动的,不是安静的,你必须从现实的生活中,画出每一种物的动律(即规律化的动态),尤其很少是绝对的,同时却是我有没有把握到它的原则性,无论什么事物的变化和动态,虽是千变万化,但如果按照它的深层的法规和客观的形成原因,仿拟这些情况,如动的原则性,我们创作漫画,未尝不是从属于这种原则性的探讨,而并非机械式的纪录。事实上机械式的纪录也是属于纪录的,因为机械式的纪录是有限度的,而事物的变化是无穷尽的。

故漫画家必须熟悉各种类型的(物),尤其要熟悉自己被创作对象的主人翁,以及他们的整个生活,片面的概念化的熟悉,与创作上仍是属于纪录的,一定要反复体验,投入他们的生活者,不这样做,真是失去了解他们内心生活,即使可能刻画出他们的形象,但容易流于公式化,刻板化,千篇一律的作法,这样,漫画作品便失去了它的使命,变为庸俗的滑稽性的绘画,它不能发挥漫画的尖锐的讽刺性。

因此,漫画家要关心你的作品是否深入人们的骨髓,打动他们,使他们茶余饭后一笑置之。这件光荣的工作和犀利的战斗武器,有没有给敌人以致命的攻击,有没有击中他们的要害呢?有没有给读者以强烈的感应的,以认识服和提示的能力。

漫画并不漫,也不随便,而是十分严肃的工作,一般画家不一定能做,而一个漫画家却必须起码是一个普通的画家。

国际、政治、社会、人生、生活……这些内容,必须一个漫画家深深地去体验,经历,认识和解的。



有些爱寻觅趣味的漫画家往往把主观的趣味放在线条上或者为了美感为了装饰而使用过多不必要的线条这些线条对于形象的突出和立体感没有多大帮助的而且由于这些不必要的线条的堆积而在左右主要形象突出把整个画面弄得眼花缭乱。为什么不必要弄弄不必要的线条呢？道理是很简单的那是因为线条是服从于客观形象的，你不用足够的线条去画而把线条用在那些和主题无关的东西上面对于整幅作品是没有好处的。

我们的漫画家的线条大都在学习西洋画的时候学到的因此有着浓厚的纯粹素描的味道这种线条是不能够满足漫画在表现视觉形象上需要的。我的意思就是说我们的线条的构成可以吸收一些别的长处：我们在画素描的线条那种简洁、有始有终的单线是值得我们拿出来改用的，为什么不我们只学用洋线条那样愚蠢呢？

浓淡是指没有色的黑白漫画而言的。

为什么不一定要浓淡呢？

有一种解法是在普通的绘画一样那作用是作一种远近的调子，但漫画不是风景画因此我们还有另一种解法：为了主题而把主要形象在画面上突出浓淡一开始和画面接触对被画面的主体深入我们的印象。这第一，另外是：为了使画面的分量加重，有些东西——主要是道具如果是比较重要的道具用线条表现会觉得轻飘；第二，为了加重它的重量和立体感，比之加上浓淡这一表现法像特别有力量了。这第二。

漫画作者固然不是预言家能知过去未来的事物，但是个优秀的漫画家他是可能成为一个预言家他必须有健全的思想、正确的世界观和人生观他通过对对政治的深入运用辩证法的规律去观察事物，去分析政治家在花门黑白有乱的世界里辨别是非，寻找真理宣扬真理打击真理的敌人。

漫画作者不只要认识政治而且要艺术深度的不易察觉的因循常规的认识，看不见事物的本质规律很容易把真理表错且表不错也常常落在政治的后面，未能达到卓越的预见。

我们常看到一些作品表现不够深刻，力量又嫌不够丰沛，甚至比之只能对穿过了的，其实高作而不能把握它艺术的规律性去创作是不够的。

社会是不断地具体止能向前推进的，当它越过了一个阶段的时候许多旧物就会被否定的，而力量是永远追随着时代的脉搏——现实它是负有鞭策着时代的责任的，现实是怎样一个时代。

漫画的功能不仅是画了对被否定的现实讽刺，漫画还可以选择对建设性的题材。

表现人物形象运用夸张的时候就是考验我们对于蕴藏在外形特征里的社会指涉了，譬如地主、官僚、军阀、米店或肉店的胖子，我们偏可以不加思索地一律给画上一个大肚皮，但是这些人都是不一样的，我们应当怎样考察、分析、了解以至把握他们之间不同的社会指涉来夸张？别选楚各异不同的典型，来区别他们当中不同的大肚子。

夸张不能毫无原则或者凭自己主观的喜爱乱来夸张一番，而必须站在客观现实的基础上服从于主题的需要去夸张，必须夸张的。

一个题材我们必须周密地思考一下，甚么是我们所必须要夸张的呢？而夸张了这一类又对我们所要表现的主题有帮助，这样决定了才能在技术上落笔。

漫画家的创作过程一开始就离不开生活，因为现实题材地接触的就是这个社会，这些人物，虽然有时在比喻上常与用到那些过去的东西，但主要的作用还是刻画出当前的某些人物，这最困难的是有的，正因为漫画是表现人物的动态，流动人的种种生活动态，自然包括了社会上的各种生活方式和面孔上的千种百态的表露——深入——真实人的心理状态也必须洞悉无疑。

不要以为漫画全都是可笑的，幽默感它必须使人发笑不可。

有些画，我们一看就觉得好笑，而作者一接触到这题材时也是很愤怒的画出来的时候是不会叫我们发笑的，因此漫画家笑在没有这个余裕让他去鬆一鬆，而作者一个欣赏



考看者,这样严肃的问也是没有甚么好笑的。

比拟和象徵是漫画表现上的特殊手法,其实这二者不能单纯看作技术技巧,而应该和内容的密切地联系着,因为不论比拟和象徵,其根据是由一定的内容而来的。

在整个绘画范畴内,甚至在其他部门也有用比拟和象徵手法的,但差不多用的最多的是漫画,可以说这是漫画必须常用着的的手法——而且是一种经常重要的手法。

而比拟和象徵往往是两个名词的合体,这二者是常常不能分开的,因为有时用某种东西来比拟同时也还是象徵,一定的情况,效果,那意义就反而不完全。

我们先来看漫画以外的绘画怎样用比拟和象徵的,这些画之所以比拟和象徵,其根据是题材本身引起人们一般的习惯观念,这一类如中国画:梅兰竹菊,是比拟一种在人们中久已存在的观念,象徵着一种人格,蝙蝠桃米孩象徵福祿寿喜,是基於一种早已习惯了底观念的,十八世纪的法国家格来士画被碎了的花瓶,来象徵失去了贞操的处女,这意义也是根据法国人习惯了的成语来作比拟的。

但漫画除了了解这些习惯了观念以外,它有了这种艺术上的需要而用比拟和象徵。

因为漫画是超空间的,它不像油画一样局限於描摹某物,它是空间,而是古人可以复后,西人可以和东人一起串演,如果我们把某物完全以事实的手法来画,不但不能画出,反而会感到不伦不类,因此就有一种经济的办法,把某些东西用比拟法来代表,有些事物在形象上不是具体而是十分抽象的,这些东西不能事实,只用象徵的手法来表现,久而久之,习惯了,读者就了解某种东西是象徵什么的了。

通常我们在漫画上见到的比拟和象徵的例子很多,苏联是北极之熊,共和党是大鸽子,和橄榄枝是和于石史老人的头,地球在一本巨书上,记的战争是穿铁甲的战士,这些都差不多成了公例,为一般读者习惯了和固定了的,另外有些则固定按照题材的性质来决定,如被指摘的糧食部长的头画成了被虫蛀了的葡萄,美国投机者是加上了四肢的货币,游资在钱袋裏长了翅膀,飞走了,这种比拟和象徵是完全符合对象的性格的。

同时比拟和象徵不只是在某种程度代替某物和某种情况,来满足应该通过它比拟的和象徵的使我们联想到和这有关的一切,突破画面的空间限制,使我们联想到

在画面没有看到的物体。

我们还需要将合理的漫画作品,因此要求要有正确的技术,要有丰富的内容,要有深刻的态度,要有明朗的。

过去很多漫画作品(从西洋漫画以至中国漫画)都是过于重视于技巧和幽默感,个人技巧是指那些强调了笔调,调子格的一派,过于强调幽默感,作者有时并不在画面上下功夫,往往把明眼的主题,朦胧化,这种作法常引致作者向牛角尖,把作品变成耍弄技巧,因此,读者确实会对这种作品觉得深奥莫测,无从瞭解他的意思的。

漫画本来是一种通俗入世的绘画,它跳出了纯粹绘画的框框,利用与它息息相关的物体为题材,教人们认识社会,真实私人之间微妙关系。

在画面上漫画是不打破了传统的构图法,可以在同一时间和空间画出一件物体的因果性——即物体的起因和结果,它可以告诉人们一连串的过程,使人对繁复纷纭的物体,作短小精悍扼要地认识。

漫画作者是最喜欢也是最善于运用比喻的手法来创作,也因此它常常能够做到一幅作品很生动的在读者中达到作者所追求的目的,比喻的运用,不仅存在于漫画中,也存在于文学上和日常生活里,通常通过比喻,不但容易把一个问题解说得格外明白,而且因为形象化了的缘故,也容易在人们的脑子里,更正确更长久地记忆,同时也因为形象化了的缘故,枯燥乏味的物体,生动有趣起来,特别在漫画,由于它是一种形象的创造,在某些场合,如果不恰当的借以比喻的手法,常常会使你无法把一种抽象的道理,明确的表达出来。

比喻有由物体本身的性质,代表着一定的善与恶,有由历史的状况,代表着一定的善与恶,也有由作者对现实丰富的联想,而自由创造,赋予一定的性格……但是不管怎样,它有时是生活中最接近,或者常识印象中最熟悉的东西,因此,它给予人一种亲切感,从而容易的,以乐于接受,它所以深受喜爱,比喻这东西,既是从群众中来,在生活中来,我们要运用他来丰富我们的创作,也只要多观察生活,深入生活,便可以随时随地,将他和创造很多生动的比



喻。但是话又回来，它并不是纹手拈来，随便致人都会获得如期的效果的。

漫画与素描是不可分割的。其实一幅好的漫画也可以说是一幅好的素描。漫画离不开素描基础。一样要做的是我们随便拿一张乔治·格罗斯的素描欣赏一下，就觉得他画的不仅是一张好的素描，同时也是一张很有功夫的漫画。而陀米埃的部门政画当时德化的部门贵族的素描，在今天看来依然是一些杰出的漫画。

夸张与讽刺要做到不痛苦。夸张不是捏住事物的细节夸大要突出代表全面的典型性，这样的夸张才不致于虚构。讽刺不是讥刺并不是纯主观的，实际上是通过对客观的，即是说主观的批判要有客观的根据，以此才不是盲目的。

正因为漫画是充满幽默或的比喻性的，给它常常以最严肃的政治斗争题材，用最简单易懂的幽默的手法去表现，使曲折而抽象的，创造出活一个生动的形象，使它跃动于纸上，一触人读者的脑袋，这这个被创造的形象是后达之的受感动的，或者不可磨灭的开端。这就是漫画动人之处，这就是漫画画了比喻的妙品。

鲁迅说讽刺：讽刺的生命是真实，不必是曾有的事实，但必须是会有的，漠然地政策的，不是公然的，也是常见的，平时是谁都不以为奇的，而且自以为是大家都注意的，不过这事在那时却已经是不合理，可笑，可鄙，甚至可恨，但是这么引下来了，习惯了，虽在大庭广众之间，谁也不觉得奇怪，现在给它指别一提，就是动人。

方成、鍾灵给漫画的目标(方向)：

- (一) 我们特别注意作品的思想性，儘可能使内容丰富些，争取一幅画能够抵得上上一篇短论。因此，对政策和政策的学，就成我们必修的功课，我们竭力学会打开脑子思索，抓住中心，往深处挖掘。
- (二) 我们要求表现手法不落套，以免陷于公式主义，降低了作品的力量和效果。这就要求我们不断加强艺术上的修养，多观摩学习其他漫画家的作品，包括文学、诗歌、散文、短论、戏剧、电影等，也儘可能地涉猎，这会使我们逐渐充实起来。

作品看准要害，针对着当时的重要问题，作准确而尖锐的攻击，恰是漫画的完成了它的战斗任务的。

它是漫画，既印标语口号，也不低级趣味，用嘻笑怒骂的形式传达出严肃的反映中国，人民大众命运的内容。

有些作者长期习惯于摹仿欧美的作品，对于中国大众的欣赏趣味与接受能力的不同，对于群众宣传的有效作用的不十分重视。

没有结论的漫画就不是好的作品。

表现人物开缘，是用夸张的时候，就是改点我们对于蕴藏在外形特征裏的社会批评了。

夸张不能毫无原则，或者凭自己主观的喜爱乱来夸张一番，而必须站在客观现实的基础上，服从于主题的需要，而夸张必须夸张的。

漫画不受客观物体原来的颜色限制，它可以变色，也可以根据人物的性格反应作极夸张的变色，这一变，可能根本不是原来的色调，而是以它底性格的对比和漫画效果来做相称的。

漫画家战斗与抱歉：有时印常不记得的时候，对自己也只是挖刺一下，否则漫画就没法登下去了。

从某一角度来看，相声是语言的漫画，漫画是形象的相声。

以笑叱正世态！



唐川白村：这在笑的阴影里，有决，有公忿，有牺牲，这样假若对于敏锐深刻的生括没有犀利的观察，政治漫画的艺术是不成功的。

概念上的笑往往和幽默相提并论我认为：可笑的不一定是幽默，但幽默的大概总是可笑的。

所以，我以为漫画的笑应该就是幽默的运用。

但幽默并不等于笑。这个外来名词所包含的要比笑所包含的丰富得多。

HUMOUR之译为幽默是音译，是封为幽默大师的林语堂所创译的，这个译法虽不完美——如鲁迅先生就认为它容易被误解作「静默」或「幽静」，所以一向不大赞成，但因为实在找不到更合适的字眼，后来还是沿用了现成的。（当时是一九二三年）幽默二字的解释，似乎是可以领会，而不能用简单的字句来把它解释清楚，以鹤见佑辅解释道：「幽默者，本语是什么，那可也难。说是滑稽吧，太下品；说是苦笑吧，流于轻薄；若说是谐谑，又太呆板。我想：幽默虽不等于笑但它是有笑的因素的，但它的笑有一定的生活基础，有一定的社会原因，这笑是较高级的，有思想内容的，而不是张三推李四下粪坑式的滑稽，而且往往和运用讽刺同时结合着运用。——不说表现在谈话文字和漫画上都是为此，讽刺是通过幽默的手段而具体表示自己的态度的。

如同幽默的讽刺文学一样，讽刺的漫画的幽默是表现了我们对肯定对象的热爱，它标志着坚强而乐观的特色，用幽默作为武器来对敌人的轻蔑态度。——在漫画上，敌人是指受攻击、讽刺的肯定对象和直接构成肯定现象的人物，漫画家一向掌握了讽刺武器来讽刺敌人——他们的无知、低能和弱点，蔑视他们并不等于对他们的力量估计太低或麻痹，不是的，因为相对的我们同时鼓舞了肯定对象的成长、坚强。

我们不应忘记漫画之所以能引人入胜是有幽默感，幽默幽默不等于哈哈大笑，但我们不反对可笑一笑，有一句话说：当人们笑过以后，随之接受了真理！

义愤填膺的呼喊一阵，那只是一刹那的快感而已看过就随之消失，从不

回味，不够味道自然是理智当道了。

从前有一位外国官员说过：「你想在政治舞台上活动，首先要容忍的是漫骂的讽刺，这话说明漫画是离不开政治舞台上底一举一动的，政治家随时有遭遇漫骂攻击的可能。

讽刺时事漫画和政治漫画，在内容上说，其实是一致的，但严格分析起来它的差异之点是：

政治漫画的时间观念比较弱，讽刺时事，当然是以现在发生的事件为主，时间性是极强的，一个好的时事漫画的第一个条件就是能够敏感地把握突发的事情，有时甚至是引将发生的事件，漫画家也有本领提前一步表现出来。

一个漫画家也必须具备政治记者的才能。

每一个卓越的漫画家总能够在他的万千读者的印象中留下一些不变的政治见解，他忠实真的一些原则：他总是不惜任何牺牲以维持他的政见与原则，除此之外的政见与原则便休想以利诱或威胁收买或转移他。

漫画家不能太中庸，不能两面说姑话，为了大多数，开辟了另一面也是价值的。

漫画的作用，第一是暴露，第二是讽刺，第三是评判：是从侧面、背面以及内藏裹去探测每一件事物的真实，而揭露它。

漫画家应有的条件：一、熟练的绘画基本修养，二、丰富的想象力，三、正确的人生观，四、勇敢的斗争精神。



宣传画有特殊的任务。它应在丁头上向人群招唤：'我要把这些东西都告诉你！'

宣传画的叙述不宜过于冗长，而应言简意深。因此它的表现手法也要尽可能地紧凑和简朴。'更少就是更多'。

除了完成了根本任务外，同时还要完成另一个使命。

电影宣传画应该，并且能够陶冶人们良好的欣赏能力，同时还能激起人们一种深思回味。至于表现的手法，只要能够达到这种目的，什么方式都可以。

电影宣传画在文字说明上有所限制那是完全正确的。为了介绍一个电影只需写出它的主题，片名就够了。当然导演及主角也要介绍，至于其他的东西，电影观众反正可以在幕前说叨中看穿。

绘制宣传画没有什么窍门，但应留心规律。

这种规律，也可称为法则。

最高的法则就是简朴。

我们完成了一张画稿，应该审查一下，是否还可以简化一些。但我们不允许因此而忽视了主题。有些戏剧性的题材也许要通过多种的手法才能表达的出来，而另一种主题却须通过剪裁才能成功。

通过不断对题材的不断地反复思考后，我们便可定稿了。

另一条法则是：宣传画必须具備緊張的氣氛。緊張是通過對比和節奏形成的。假如一幅作品的構圖是以垂直線為主的，那麼最好在布局上用一種斜線或斜線來打破它的單調，這樣效果也許會好一些。

緊張也可以通過描繪或描繪手法而形成。



……并用鋼筆在上面畫了其中的一幕。我先用小型放大鏡試驗了一次看鋼筆畫是否也能容納這樣過度的放大之法。這種高度的放大是含粗糙的，這種粗糙在宣傳畫中是必要的。

“魯友戈貝瑞”的宣傳畫是一張敘述性很強的宣傳畫，因它的敘述越過了宣傳畫的範圍，只有通過這頁小學練習本的畫像才能取得統一。說明的字體，是用自來水鋼筆按一般字體大小寫成的。

……這幅畫有紙板子上的格紋，由於高度放大有着版畫的效果。



## 插图

一个画家在为文学作品作插图的时候，首先应该考虑到插图对文学作品应该产生一些什么作用，从而决定插图的取材，是比较妥当的。

插图家的任务之一，就是要把这些主要人物的形象，用绘画的形式刻划出来，使他们更鲜明，更突出，因而也就更深刻及长久的留在读者的心底。插图家在描绘这些人物的时候，首先应该仔细地钻研作品的主题内容，熟悉作品中人物的思想、精神状态和性格特征，这样才能在插图上创造出与原作所描绘的人物形象相符合，才能帮助读者去正确认识这些人物的……

其次，由于插图不可能像连环画那样把书中人物的活动和那些戏剧性的情节都一一画出来，因此他必需有艺术地选择一些必要的场面或情节作插图。那些描写得比较精彩的部分，比较引人入胜的部分，而且最能传达出主要内容的精神的部分，就有必要选作插图的题材。通过插图的表现，可以使这些情节更生动，更具体地呈现在读者面前，从而加强作品的感染力与说服力。

但是否除了描绘这些比较重要、比较突出的部分以外，其他部分就不可以选作插图的题材呢？不是的。作品中某些部分尽管不是重要的甚至描写得也不是太精彩的，但在作者的心目中，却可以在画面上表现出很佳的效果，那么选取这些部分来制作插图，可以补充原作表现之不足，使整个作品更出色更完美。

我们不能试图用一种固定的公式去要求在插图创作。插图家在处理原书方面应当是忠实的，同时在表现上也应当是丰富多采的。插图作者可以抓住整篇文学作品关键性的情节加以描绘，也可以着重刻划文学作品中的主人公的形象，甚至连任何背景也不要的肖像，如同莎士比亚戏剧中的肖像画一样，同时也可以抽取文学作品中有关系最部分的内容，创作出一些动人的情景。

插图最紧要和最成功的地方，是它揭示了人物内心的秘密，人物内心的精神面貌。

要制作一些好的插图作品，并不是任何一部文学作品都可以随便拿来制作插图的。画家创作插图的一个先决条件，需要引起对这部文学作品的强烈兴趣，对书中人物的一切活动以及情节的发展所持的态度必需无条件地和原作者所持的态度取得完全一致地在读



# 插图

和原作者一样地热爱书中那些正面人物和憎恨那些反面人物。这样才不致歪曲书中人物的形象，才不会和作品的中心宗旨相抵触。

苏联优秀的插图艺术，继承了俄罗斯现实主义优秀的传统。它有一个共同特点，这就是：捨棄一切与主题无关的部分，而突出地强调所要表达的最重要之点。

在开始创作插图之前，要在一定程度上研究那部作品彻底地熟悉它，并掌握作品的主题思想，而不宜过早地急于回答以迷惑，这才可以在插图的取材工作上找到重点。

寓言的插图形式和童话的插图形式不同，它像寓言和童话的差别一样。寓言插图的形式可能与童话插图的形式有大同小异的成分，但寓言夹带着童话中所没有的社会内容；寓言中的动物的活动，并不像童话中的动物的活动那样在说明动物的本身。因此人的复杂的思想和社会活动跟动物的开端的结合，就构成了寓言插图的特殊形式。

在描绘寓言中的动物开始的时候，如果对作品的主题思想理解得不正确，那就不宜偏重于动物形象过于机械的描摹，或活动物教科书图解似的东西，便是把动物的开端的加上去，夸张和变形，加些帽子于杖之类，成为童话的插图的东西。

插图既然是文学作品而创作，那么，首先就要正确地表现文学作品的内容，深刻地刻画书中人物的性格以外，还必须具备两种与插图不同的特点。第一、它对于那部文学作品要负有装饰的任务；第二、它要结合着印刷条件来创作。

对小说原文的深刻理解及对书中人物的熟知，使插画家在许多情况下不是单纯地追随作者的描述，而是提炼、具体化了小说英雄的形象。

卓越的苏联版画家尼古拉·尼古拉耶维奇·茹科夫若小说《真正的人》给的插图，共有二十二幅。这些插图，表面看去似乎很平淡没有什么惊人之处；但是愈看愈有吸引读者的力量，愈看愈感动人。没有使读者陷于颜色、笔法或不必要的细节描写之中；而是简练、朴素、突出地说明了每幅图景的思想，给予读者清晰的明确的印

象。没有什么惊人的场面，但却深刻。每一幅图景都含蓄着丰富的内容，耐人寻思。画家没有采取那些廉价的办法：在小说中找一句话做图解，或用图画来翻译小说中的一个情节或场面；大部分的插图，是用画面上所需附加的帮助，即可理解人物的精神面貌，并通过人物性格的刻画，刻画了故事的叙述。它的插图总是在一定的情节上，但又联系着整个情节的叙述，因而也就可以很自然地引起读者的联想。它的插图在故事的转折点上，或在人物性格发展的环节上，把读者一步一步地引入故事的境界中，引入故事中某一个人物的心世界。

茹科夫没有把全部篇幅局限於主人公阿历克赛的直接描述和一半的篇幅给予次要主人公命运的曾经对主人公有着莫大的支持与鼓舞的人物。这些人物形象与画家在画面上所创造的英雄阿历克塞一样，都是有着鲜明个性的典型。这些人物对主人公来说是陪衬，但这些人物的精神面貌是深刻而深入的。即使这些人物与主人公不是在同一画面上出现，却使我们更加能够理解主人公的性格及性格的发展。画家用许多独立的篇幅处理这些人物的，这些篇幅所提示的特定情节又与主人公的命运紧紧地连接着。这样，不仅肯定了这些陪衬人物的重要性，给予了这些人物的应有的独立地位；并且，正因为这样处理，也就能更有力地显示了这些人物的陪衬作用。主人公周围的配角是主人公的陪衬，但不能因此把这些人物放在很次要的地位。如果把这些人物处理得暗淡无力，也就会削弱了主人公的或力量。这些人物的形成阿历克赛这个英雄典型和典型环境的必要部分。这一点，很清楚地说明了画家对于小说是有深刻理解的。

这样的小屋（在小说每章开头的小屋），在全部插图中中心是完美之线，但是这样，的画不但使插图与插图之间获得了和谐的联系，不但使插图与小说中描写的故事、情节得到更紧密的结合，更多方面地唤起读者的联想，而且插图本身也具备了生气勃勃的生活空间。

为要更好地完成插图对于小说的辅助作用，用可视的、生动而鲜明的形象来阐明丰富小说的思想内容，插图的表现方法需要变化，需要多样。但无论怎样变化、多样，其目的只有一个：唤起读者的感情和幻想，给予完整的、长久的、



的印象。绘画之所以不同于小说，因为它需要读者必须通过文字来认识形象而不是在读者一目之下即可提供全面、完整的形象的。但这并不等于说绘画的长处仅仅在于外形的描绘。绘画的长处在于读者必须通过外形的描绘揭示出每个个体内在的、错综复杂的心理状态。另一方面，也许正是插图表现手段的多样、变化的前提。它是片面追求插图的变化和手段的变化或画面的戏剧性，越南对于人物性格的刻画，就必然要陷于表面现象记录的套子。如果这样的图画是插图，那么这样的插图也只能成为庸浅的、对于小说文学的说明。

……果戈里空泛地写着“一个女街上走着”，那你就需要了解一世纪以前这条街的真实情形是怎样的，这工作就繁重而艰难了。所以，那位以替了尔基的作品作插画的史马林诺夫教授曾经说过这样的话：他们（指插画家）的目的不仅要画出主人公的外表面貌，而且要表现出其心理特点、性格……他们无论是描绘巴尔扎克时代的巴黎街道或是描绘乌拉尔某个新工厂的车间也好，对一些细节都要描摹得真实确切，虽然这些细节只是陪衬人物的背景……”这就是说插画家除了了解原著的精神及其人物典型外，还要越过原著，从有关它的历史背景的典籍中去了解，去探寻根据。

安插在书内的第一幅画应该是“乞·科夫来到旅馆”（死魂灵）。我觉得采取这个主题是正确的因为我想在插图上表现果戈里对乞·科夫这个人的性格的主观的暗示，这暗示一共只几个字：“他的到来并没有惹起城里一点喧嚷。”

在果戈里对乞·科夫的这个简短的评语中，我觉得好像隐藏着一种尖锐的用意，无论是果戈里有意还是无意的。乞·科夫一声不响地悄地乘车进来了。事实上，这种开场的特征正说明了他那欺瞒与骗局的开始，因此，也是乞·科夫精神崩溃的一个特点。

乞·科夫的直挺挺的身子与那在擦得如镜子一般的嵌木地板上反映出来的自己的影子重叠在一起，好像长不了，同时在表示自己的抗议时显得更加庄严和顽强。（死魂灵）

在艺术作品中，形式是不能脱离内容的，只有在理论分析时才必须假定性地得这个或那个任务和构图引去予以抽象化，虽然实际上甚至在这样的情况下也是不可能找到形式和内容之间的确切的界限的。

虽然内容直接决定着构图结构的构成，我还是想单独来谈一谈构图的结构。例如，在“乞·科夫来到旅馆”这幅画中，梁栅栏的木板和三驾马车的那种交叉完全是根据插图的内容本身的，然而在画面的作品中还是存在着一种对具有造型的组成部分的纯粹外形上的和谐的探求。

我觉得，结构成分的安排应该是那么被郑重考虑过的，以及充满感情的，以致那种不大的偶然性这里甚至没有存在的地。我觉得这种结构成分的安排还应该创造出那种完全以它活力求的、造型结构上的首肯性。

在刻划人物的造型特征上，服装和衣料的褶皱的安排和性质具有重大的意义。因为衣服的褶皱是由于人的身姿的动作的结果而出现的，它们是因人而异的，也具有各自的表现力。在画面的富有韵律的结构中，它们加强了造型形式的构成。（死魂灵插图作者拉普夫）

关于插图画家研究小说的文学阅读小说和为何构图方面再谈的。阅读文学作品有一个很妙的办法，就是慢一点，认为每一个字都很重要地阅读。对小说缓慢地、反复地阅读，是基础。一开始要读一个用心的读者，并且要提出很多意见，在最感失败的地方加上小纸条。最后，当小说由于这些小纸条而变得臃肿的时候，就以一个冷静的角度再来阅读它——冷静而有意识地阅读——而且一定会发现有很多东西是重复的，因此，就可以压缩，取消很多不必要的东西。在画面方面而暴露出作者的全部戏剧性去，布局会变得清晰，你也可以看到文学



作品的结构。到这时,我就把插图的原材料最后加以整理,即构成插图脚本。于是最初那些插图记录逐渐变为非常紧凑。此外,我还经常为出场人物做目录卡片,这也是非常重要的工作,必须明确在每一主人公有多大年龄,不好不写出人物的外貌,自己要记录产生故事引子的房间的一切材料。要记下大量室内环境的材料。这一切都必须搜集,查下,记下,有时甚至还要画出设计图表。在图书馆、博物馆进行工作,对当地的文物和生活方式进行研究都是有助于这一点的。(施马里诺夫)

文学作品是出幻觉,随着你战斗的地方(在那里你创造出昔日的幻觉)要产生幻想,因为没有幻想就没有艺术。但是,此外还有生活,它要比幻想丰富百倍,并能给我以答复。因此,探索那些能作为文学中的主人公的基础的活生生的,是插图艺术的很重要的阶段。(施马里诺夫)

画草图时,我曾按小说的先后顺序把它们挂在会室的墙上。当你看到这套组合的全貌时,就会看出什么要保留,什么是失败的,什么是多余的,甚至是不够的,就能断定什么够标准,什么不够,哪幅画在题材上是好的,哪幅不合适。这是创作中的一个重要阶段,因为在这里要确定整套插图在构思上的统一。我经常不断地阅读全书。当你注意一幅草图的创作时,那么,它最后一具有独幅画的特点,而失去插图组合的特点。(施马里诺夫)

## 其他

中国人民已经站起来了,要用自己的手创造出自己的新世纪,所以鲁迅先生说今日的艺术,必须用存在于现今而要参与世界上的事业的中国人民的心裏的尺来量。这种紧贴着中国人民的心坎的艺术,不单要表示人们对天竺并不降服,还在争斗...即中国人民的这样对天竺的倔强的魂灵,而且更须表示人们正视着社会的黑暗,用嫉恶如仇的心境去憎恨,而对正义与理想去衷心地去歌颂。一种艺术所以鲁迅先生连落人类的艺术都否定,他说:“因为现在的艺术总是一面斥责蔑视,冷遇,迫害,而一面同时同情,拥护,支持。”他这样告诉我们,艺术没有中立的余地,艺术必须参与战斗,成为革命的一部分,不然便是零。那么,这种艺术是一种什么艺术呢?它是战斗的,革命的,现实主义艺术。

鲁迅先生这样痛骂死抱住文学不放的第三种人:“站在有限的社会裏面而要作超越的作家,生在战斗的时代而要离开战斗而独立,生在现在而要画过去和将来的作品,这样的恰如用自己的手拔着头髮要离开地球一样地离开,焦燥着然而却因着有心摇了摇头使地不敢拔的缘故。”鲁迅先生又在《文艺与革命》一文中肯定地指出:“一切艺术是宣传,只要你一给人看...那么用于革命作宣传的一种自然也可以...要创作这样有生命的现实主义,鲁迅先生指出了两个要点:一是大众化,二是现实。

鲁迅先生多次告诫艺术青年要避免崇日的画法,说:“我们的绘画传统,从来没有过,两点是眼,不知是长是圆,一色是鸟,不知是鹰是燕,竞尚为简,变成空虚。”

木刻纪程从引上鲁迅先生寄着以创造木刻的介绍,始于朝花社,那出版的《艺术朝报》的本员也选择印造,并不甚工,且落艺术名家以不齿,却颇引起了青年学者的注意。到一九三一年夏,在上海遂有了中国最初木刻讲习会。又由于蔓延而有木铃社曾印木铃木刻集两本,又有野穗社曾印木刻集一辑,有匿名木刻社,曾印木刻集。但木铃社早被钱威,冷雨社也未再继续或发展的消息。前些时在沪还剩下M.K.木刻研究社,是一个历史较长的小团体,曾经屡次展览作品,并且出版木刻画选集,可惜今夏又被私怨告密,社员多遭捕逐,木板也遭工部局没收。这段沿革于一九三四年六月,在这以前,中国的木刻运动情形大致如此。



高尔基教我们的创作说：一面是仔细地观察实际事物还有古今的图画也可以采取的地方都要随时留心，不可放过，日积月累，一定很有益的。还说作家的社会阅历不深，观众不够，那也是会妨碍创作出伟大的艺术品的。又美术应该真实，作者故意把对象歪曲，是不艺术的，故对于任何物体必要观察得准确透彻才下笔，农民是朴厚的，画家偏要把他涂上满面血汗，那是矫揉造作，与事实不符。

苏沃洛夫在军事上的成就了不起，但这不是凭空而来的，他教导年轻说：你要拿一位英雄来，做规模观察他，追随他，赶上他，——那就会成功。成各各31……！

对于托儿和贯彻计划的说，计划就是法律，谁完成了任务，就是谁破坏了计划，谁破坏了计划就是谁犯了罪。

根据毛主席的指示，我们的批评必须首先考察一个作品的政治效果和社会需要，考察这个作品对于生活的真实性。因此，只要一个作品的政治教育意义较大，且反映了生活的真实那末，即使它在艺术上还有某些粗糙，我们也是应该热情地加以肯定的——这就是我们的批评政策和态度。

美术之蒂既可是美与实用相结合的，美术之蒂点的表现形式是要首先利用在制作中可以直接产生的一些不成形式或的要素如：色彩、纹理、形状等，首先是要利用在制作中产生的满足着实用目的形式，而不是忽视这个基础，独立地发挥自己的表现意愿，从引线单纯在画板上描画那样的艺术创造。因此，美术之蒂品之能够成为美的产物，其制作过程要和装饰过程统一起来的。这也就是，美术之蒂的创作应该是充分考虑到在制作过程中既产生了有用的形式，也就同时产生了美的形式，而即使从引线加工装饰时，也应该是能够进一步提点，加强突出由此产生的形式的艺术效果的。

木刻特点：表现应有的强烈，明快，粗犷，富于装饰趣味等。

木刻的表现=线条简单，仅用黑白表现形体，因而在当限制=艺术表现条件的，层次多的构图能力。木刻作者应当敢于这种限制，选择题材不要片面要求庞什。就是处理大场面时，也应当力求画面单纯，才能够得到木刻的韵味效果。

中国古代雕刻的两种主要题材：表现人民的活法和表现宗教或封建统治。

人类原始初期的绘画，都是为了内容而表现，并没有意识到形式问题，无论他们的表现技术如何幼稚，形式如何简单，都没有阻碍他们的表现，也没有先把技术学起或先把形式学起，然后再才开始表现，这足以说明绘画是为了表现内容而产生，决不是为了创作形式而表现的，同时也是说明了形式应误由内容出发，不应误离开内容而空想形式。

要想创作形式恰当，不但只是由题材内容出发，而且必须由内容的思想性着想。

……有时发现做了结构上的毛病，或是发现了前面表现的手法上的缺点，以及人物不统一等。在这种情况下，就需要冷静像作战一样，轻易不要变动战斗的决心，勇敢的坚持下去。前面的缺点暂时不管它，等全部结束后再从头打扫战场，不然就会破坏自己的创作情绪，和完整的构思。实在坚持不下去的时候必须停止，并参考，出去考察，了解情况，分析材料，然后集中力量突破它，才能够顺利完局下去。



# 生活与创作的灵感

(介绍一本绘画创作——介绍苏联插图画家创作经验)

战争与和平的灵感及创作在1917年素描组合,我相信喜欢绘画的人都会看过,而且也许曾受它的感奋过吧,但它是怎样创作的呢,这当然不是一件简单的事。

该书除唯心主义的心理学生论艺术创作的基础外,不过感觉。真正的现实主义艺术家应该是整个艺术,他能根据周围现实各种各样的印象从而创造典型的形象。

本书介绍的三位画家都是现实主义的美术家,人类灵魂的工程师。他们把自己的创作经验具体地写出来,给我们青年一代作很好的榜样及指示。

第一章是叶基甫斯基创作创作在1917年素描组合的经过情形。