

美術對「科學」的誤讀：

1949-1965年中國美術之現實主義

◎ 鄭 工

一

徐悲鴻為什麼能在1949年一躍成為中國美術界的第一號人物？因為他始終堅持「現實主義」的美術創作，一再提倡「智之美術」，體現出「五四」以來「科學」的求是精神。在社會主義的中國美術建設中，現實主義是作為一種「科學」的精神貫穿其中，而且首先是蘇式的社會主義現實主義。社會主義現實主義「要求藝術家從現實的革命發展中真實地、歷史地和具體的去描寫現實。同時藝術描寫的真實性和歷史具體性必須與用社會主義精神從思想上改造和教育勞動人民的任務結合起來。」¹

藝術描寫的真實性和歷史的具體性，就是1949年後中國社會主義現實主義美術的「科學性」。那麼，它與社會主義政治相結合，會產生一種誤讀麼？

美術是一門技藝性很強的學科，或言之操作性很強，與科學的工具性十分貼近。儘管造型手段的「科學性」包含技藝操作程式以及可供檢測的度量因素，但它畢竟是個人的獨創性活動，它所具有的邏輯程式和度量標準都被一個相對個性化的「規矩」所限定。規矩，是通則；而個性化，是逾越規矩自行其是的某種特例。科學，進入藝術領域，其尋找的應是一種靈動的思維方式，易被感悟或突發奇想，在常規之外發現新的天地；藝術進入科學的領域，只能分而化之，不可一而統之。分化者，可在某個系統中獨善其身；一統者，個性喪失，極易陷入僵化。所謂「相對個性化的規矩」，指在某一原則下被規範著的創作方法。「五四」以來的科學主義對中國藝術發展的負面影響，就因其在寫實主義美術創作和科學精神之間尋找對應關係，在「唯物」的哲學理念中建立兩相適合的發展道路。一旦個性化的美術創作被納入這種軌道，勢必造成單一的風格傾向。我們說美術創作上種種風格傾向，或者說創作者種種主觀情緒的表現形態，構成了現代種種「主義」之說。而1949年後，中國社會主義「新」美術對「科學」的誤讀，就在於從「主義」的學說中尋找「科學」的規範，在政治的統攝下確定「科學」的內涵。科學，成為「真理」的代名詞；進入藝術領域，它實際上成為「社會主義現實主義」的標籤。

中國社會主義美術對「科學」的誤讀，直接來自蘇聯社會主義現實主義文藝觀，並和毛澤東文藝思想相互發生作用，使社會主義現實主義的文藝觀逐步中國化。

二

1949年後，中國進入社會主義建設時期，而美術則在「科學、民族、大眾」這三項標準下，

在政治的強力整合中進入社會主義「新美術」的開創時期。

社會主義的新美術有三個來源：一是「五四」時期（1919–1937）以「寫實」為基礎的中西融合性實驗；二是抗戰時期在邊區發展的革命的「延安美術模式」；三是社會主義現實主義美術創作的「蘇聯模式」。其實，前者的「寫實」代表著西方的「科學」精神，後兩者是一對既相互關聯又相互矛盾的兩套模式，即本土化的民族的大眾的美術模式和學院化（趨向正規）的蘇式美術教學和創作體系，但三者共同的立足點是「現實主義」。在社會主義新美術的建設過程中，在有關政策的引導下，主要根據「延安模式」，有選擇地採用「蘇聯模式」和「五四」新美術的有益經驗，從普及的基礎上強調提高，鼓勵大型的油畫、雕塑以及建築的新創作和新設計。大眾的民族的美術被鼓勵向著「科學」的道路發展，這「科學」代表著「五四」的傳統，在具體的操作中往往又成為學院化和精英化的代名詞。

延安美術的創作指導思想直接來自黨的階級路線和群眾路線，因此，反映什麼，歌頌什麼，揭露什麼，都被這一政治尺度所衡量所取捨，「五四」新美術的繼承與借鑒也受其左右；在戰爭年代，它結合中國的具體情況，優先發展了大眾的普及性美術門類。1953年後，延安模式「因地制宜」的非正規化的民間美術路線被蘇式的現代「正規化」要求統一取代，而「五四」新美術中的西方化（其實是「世界一體化」）的傾向和強烈的民族自立意識，在1949–1965年間或被肯定或被否定，難以協調。如1949–1956年，中國美術界口號為「改造舊國畫」，向蘇聯學習，創造新中國的新美術，「一體化」的西方化傾向被肯定；隨後，便有反省便有調整，便強調「中國式」的發展以至樹立「中國形象」；1956年5月，毛澤東提出「百花齊放，百家爭鳴」，實際上就在調整蘇式的大一統的現代化模式，對蘇聯模式重新評價，鼓勵藝術家的個人創作性和民族特性。因此，延安模式又被重新確認，民族民間的美術形式在大眾化的口號下迅速普及，已初步建立的正規的美術教育和創作體制重新調整，民族的「舊形式」重新受到重用，實用主義的做法比比皆是，學術水準直線下降。1963–1964年，毛澤東發表有關文藝的一系列講話，重點則在「推陳出新」，江青同時參與，推動中國文藝再次進入「革命性」試驗，「五四」時期融合創造的文藝模式再次啟動，只是將「中體西用」的口號轉換成「洋為中用，古為今用」。

三

中國社會主義現實主義美術的建設始於1951年初的一場「主義」的論辯，主角是江豐。他以「領導」開場，批判他人，清理思想，最後自己被批判被清理。

1950–1951年初，江豐先在杭州的國立藝專（後改名「中央美術學院華東分院」），對林風眠為代表的「新畫派」發動批判，在師生中清除與現實主義藝術觀相對立的「形式主義」創作思想²，並付諸組織手段，性質比較嚴厲；1951年底至1952年初文藝界整風期間，江豐又針對中央美術學院教師中偏重寫實性技術訓練的傾向（「徐悲鴻學派」的學院化傳統），發起批判「純技術」觀點，並討論「現實主義」、「寫實主義」、「自然主義」以及「形式主義」等「藝術流派」問題，重在澄清思想認識，性質比較溫和。江豐雖然反「形式主義」，可不偏廢寫實性技術訓練，反而在1953年5月，支援徐悲鴻主辦「兩院」（中央美術學院和華東分院）教師進修小組，進行基本功訓練。1956年11月，因為蘇聯美術界爆發了一場「印象主義是不是現實主義」的爭論，在中國美術界迅速引起反響，中央美術學院組織討論，江豐直接介入。《美術研究》（中央美術學院和中央美術學院華東分院院刊）1957年第2–3期連續發表有關討論文章，而第4期（1957年12月）就開始批判「江豐反黨集團」，批判他的「大油畫」

主義和「主題性創作」主張。

蘇聯對印象派早有定論，說其是資產階級頹廢的藝術流派，是「為藝術而藝術」，拒絕真實地現實主義地反映客觀的現實。1956年，史達林時代過去，蘇聯思想界開始解凍，理論界出現「再認識」、「再評價」的風潮。蘇聯科學院美術史與美術理論研究所所長伊戈爾·格拉巴爾發表《關於繪畫的幾點感想》，肯定地說：「印象主義的創始者們是偉大的現實主義者，他們繼承了生活真實的路線，並且在自己的創作上難以形容地擴大了繪畫的界限和造型藝術的可能性」³。伊戈爾·格拉巴爾希望在現實主義的概念擴展之後，為藝術家開拓一片更為廣闊的創作空間。不料，藝術家索科洛夫-斯卡里亞撰文反駁。他在《藝術家與人民》中說，印象主義與現實主義在創作原則和審美趣味有著根本的差異，印象主義追求色彩和光線，並不注重生活內容與社會性的審美教育功能。

中國美術界在討論這一問題時，沒有蘇聯同行們那麼極端。印象派在20世紀初，就在中國美術界引起熱烈的討論。有人說，中國油畫的面孔，就是印象主義面孔。中華人民共和國成立後，一部分美術家力圖將印象派納入現實主義的範疇，其目的就想讓印象派脫出「資產階級」、「形式主義」等既定的政治圈圈。他們勉為其難地為印象派尋找「現實主義」依據，也不過為印象派在中國尋找存在的合理性。

當江豐在中央美術學院組織討論「藝術流派」問題時，徐悲鴻在病床上聽艾中信說及這場討論，隨即發表了自己的口頭意見。徐悲鴻歷來使用「寫實」概念而非「現實」。如何確認「現實主義」？又如何確認「寫實主義」或「自然主義」？這些概念在當時的比較模糊，有時甚至互用。美術上的「寫實」手法並非單一劃定的，可以十分貼近物件，自然逼真；也可以在物件自然形態的基礎上加入創作者主觀的表現因素；或者僅以創作者的現實選材為評判標準。「寫實主義」或「現實主義」，兩者英文都是Realism，沒什麼區別。徐悲鴻並不籠統地反對自然主義，他說自然主義有兩種含義，如中國畫的山水、花鳥，法國巴比松的風景，這種自然主義（Naturalism）極好；而將機械似地摹擬或拷貝物件的作品稱作「自然主義」不妥，也許這是自然主義的另一面，但要與前者區別。徐悲鴻不認為寫實主義是「有聞必錄」，是自然主義的摹擬。徐悲鴻的寫實主義是面對自然，不師前人之跡，而宗自然之物，以期獲取靈感。徐悲鴻的創作思想基本屬於「五四」時期，以「自然造化」為本，破除前人藩籬，求得新創。體物第一，自創第一。自1929年4月他與徐志摩一場關於「惑」與「不惑」的筆戰之後，時隔20餘年，被人再次提問印象派是形式主義還是現實主義時，徐悲鴻很冷靜，說印象主義不注意內容，是形式主義，其中各個畫家情況又不盡相同，就是同一畫家，在不同時期創作的不同作品也要分別對待，不能一概而論。

參加討論的人，多說印象派不是現實主義。江豐說印象派不是現實主義，同時承認它在表現技術上的成就；王琦對印象派取批判的態度，認為應該堅持現實主義的特徵，劃清其與自然主義、浪漫主義、唯美主義、形式主義的界限⁴；許幸之結論：「印象主義就是印象主義——它作為歷史上的一個畫派而客觀存在」⁵，明確提出「在新的歷史情況下重新討論和估價印象主義」；金冶認為印象派內部成員的美學觀和創作方法差異很大，性質各異，不宜一概而論⁶。討論還涉及有關風景、靜物和情節性繪畫的關係問題，認為現實主義的美術創作道路還是寬廣的，以情節性繪畫為主，在作品內容的思想性社會性之外，也應當充分關注視覺的、造型的審美因素，諸如色彩、線條等形式構成。儘管關於「形式」的討論僅限於如何為現實主義美術創作服務，豐富現實主義的創作手法，或取或捨，多寡由之，但畢竟這是1949年後，中國美術界第一次對形式美的公開討論，也是在黨的「百花齊放，百家爭鳴」方針下出現的活

躍氣氛。

中國共產黨確定「百花齊放」、「藝術上的風格必須相容並包」的文藝方針並非無原則的，原則是社會主義現實主義的一體化，在一體化原則下提倡多樣化。毛澤東說：「利用行政力量，強制推行一種風格，一種學派，禁止另一種風格，另一種學派，我們認為會有害於藝術和科學的發展。藝術和科學中的是非問題，應當通過藝術界科學界的自由討論去解決，通過藝術和科學的實踐去解決，而不應當採取簡單的方法去解決」⁷，但他又說「一棵大樹的葉子，看上去是大體相同的，但仔細一看，每片葉子都有不同」⁸。一棵樹的葉子如何不同，都屬一棵樹，不可能其他。「樹」，就是規定，就是限度。

四

1957年7月，反右派鬥爭開始，文藝界批判民族虛無主義，講究民族形式。毛澤東在一次談話中論及中國詩歌的出路時，有「革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合」一說⁹。隨即，中國的文化系統自上而下地運作起來，將前階段文藝界幾乎一邊倒的蘇式社會主義現實主義引伸到中國的民族化道路上。

革命的現實主義，在新民主主義革命（指推翻資產階級統治的革命）時期，是對敵對階級進行鬥爭的武器，以批判的現實主義最為有力。在社會主義革命和建設時期，除了漫畫用以揭露批判敵對政治集團之外，基本不提倡批判現實主義。反映社會主義國家的政治現實，只允許採用正面歌頌的態度，用寫實性的手法表現革命歷史題材、共和國的領袖、共和國的英雄和共和國的建設者們。因此，革命的現實主義轉換為社會主義現實主義，工農兵是社會主義美術表現的主體，革命鬥爭和工農業的大生產是社會主義美術的主題，以寫實手法「再現典型環境中的典型人物」成為社會主義現實主義美術創作理論的基本核心。

革命的浪漫主義，是在現實基礎上表現出對革命理想的憧憬，應該是積極的、詩意的、美化的。它既符合大躍進時期中國人對社會主義建設的滿腔熱情，符合當時中國人對共產主義的向往之情，也符合中國人與中國文化中那傳統的浪漫情結。浪漫是外來詞，中國人卻不陌生。從《詩經》、屈原的《九歌》到李白一生的詩作，無不浪漫。就是杜甫，《茅屋為風所破歌》，在現實的悲愴中依然不減希望，不減憫人之情懷。中國人歷來講究「神往」二字，中國美術亦然。用革命的浪漫主義溝通中國文學藝術傳統中的民族精神，不啻一種創舉。浪漫，是「不現實」的同義語，在創作上是否為「非現實」的表現呢？中國美術，從青銅時代的紋飾到明清時期成為正統的文人畫，又有幾分現實幾分浪漫？寫意性，向來被認為中國藝術的特徵，不乏浪漫。浪漫，又不僅僅為中國文人所長，民間藝術一樣常見；浪漫，又不僅僅是寫意的問題，在寫實手法中一樣體現。

1958年，周揚將毛澤東「革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合」的說法，作為「對全部文學歷史的經驗的科學概括」，引為「全體文藝工作者共同奮鬥的方向」¹⁰。但是，當時文藝界的理論家們儘管將「兩結合」引申為新的創作方法，他們還是在社會主義現實主義的基礎上理解與消化。如郭沫若，說「馬克思列寧主義為浪漫主義提供了理想，對現實主義賦予了靈魂，這便成為我們今天所需要的革命的浪漫主義和革命的現實主義，或者說這兩者的適當的結合——社會主義現實主義」¹¹；茅盾對此自問自答：「現實主義的創作方法加上革命浪漫主義創作方法，就等於社會主義現實主義創作方法呢？據我看來，不能這麼說，因為社會

主義現實主義作為一種創作方法，是以馬列主義世界觀為基礎的，而舊現實主義和革命浪漫主義都不是這樣的。……問題的提法，似乎可以這樣的：在一個具有馬列主義世界觀的作家或藝術家的藝術實踐中，現實主義和革命浪漫主義的結合，是到達社會主義現實主義的道路」¹²；艾耶說得更直接，「按我的理解，革命的浪漫主義和革命的現實主義，應該是社會主義現實主義這一創作方法的棟樑。……革命的現實主義和革命的浪漫主義又好像是社會主義現實主義的兩翼」¹³。原先，人們對現實主義和浪漫主義持一種相對的認識，現在要「結合」，一時無所適從，社會主義現實主義自然最易於引申。

「兩結合」作為創作方法在理論上並無繼續深入，在實踐中卻一度「浪漫」（如1958年大躍進的壁畫、宣傳畫及某些主題性創作）之後，復蘇了傳統的國畫，並繼續油畫「民族化」的話題。1960年「中國美術家協會第二次會員代表大會」在北京召開，蔡若虹作大會報告，總結1958年大躍進期間工農兵群眾美術創作活動時說：「群眾美術樸實地表現了共產主義的崇高理想和革命熱情，具有強烈的革命現實主義與革命浪漫主義相結合的精神」，又說：「探討革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合的藝術方法，是我們美術方面理論建設的重點」¹⁴。

「科學的」現實主義，在1953–1957年蘇式的社會主義現實主義創作模式中，體現在以素描為造型基礎的理性原則上，體現在經驗層面上對事物的客觀分析和主體性的把握。1957年，吳作人說：「基本素描在造型藝術上多麼重要，正是由於它的科學性。這裏的『科學性』，絕不僅限於人體解剖學和透視學的知識，而在於它要求辯證地去認識事物的實質。要看得『主次』、『輕重』、『明暗』、『虛實』；從總體到局部，又從局部回到總體；要形似是為了追求神似，要表現神似也不能離開形似。審細慎微，策應全局。這種種問題的產生和解決，都貫穿著辯證法」¹⁵。科學，在美術創作中從技術層面上升到哲學層面；在1958–1965年社會主義中國美術的新創模式（「兩結合」的創作方法）中，科學性就轉換成一種「合理性」，甚至是在某種先驗的邏輯推論下產生的「合理性存在」。當這種「合理性」被某種創作理念所驅動時，或者說被某種政治化的創作意圖所制約時，藝術形象往往會陷於「圖說」概念，而形象的「圖說」方式又會進入概念自身的邏輯演繹，成為思想的公式化表達，成為形而上學的觀念遊戲，成為「非科學的」偽現實主義。社會主義現實主義典型化的創作理論，在革命浪漫主義的催化下，加速了這種轉變。

偽現實主義美術創作的重要特徵是主題先行。其表現的場面往往不大，描繪主要人物（常見單人物構圖，多人物中突出主要人物）和基本道具、特定場景之間的內在邏輯關係，以敘事的方式表達出既定的創作意圖，重在「點題」、「扣題」。題目多是「雙關語」、政治性隱語，通過標題的文字語言及畫面的形象喻體相互參照，使讀者在形象後面尋找解釋。有些形象因此成為某種特殊的喻體，獲得相應的觀念性內涵，如「向日葵」、「泉」、「燈」等；有的色彩也因此獲得特殊的時代品格，如紅色、黃色、綠色及冷灰色；還有某些特定的人物姿勢和動作等。1961年，由於一批革命歷史畫創作（幾乎全是命題創作）獲得普遍的好評，有人就認為「命題創作」是個最好的方法，好作品出自好題目，甚至主張在高等美術院校創作教學中採用命題的方式。1963年，又開始全國性的文藝整風，要求美術作者思想革命化，塑造高大完美的工農兵英雄形象。1964年7月15日，中國人民解放軍總政治部和中國美術家協會聯合舉辦「中國人民解放軍第三屆美術作品展覽會」，除了革命歷史畫《決戰前夕》（高虹，油畫）、《雄關漫道真如鐵，而今邁步從頭越》（彭彬，油畫）、《出擊之前》（何孔德，油畫）等獲獎作品外，已有一些概念化的作品，多見國畫創作。

五

毛澤東言：「五四運動的發展，分成了兩個潮流。一部分人繼承了五四運動的科學和民主的精神，並在馬克思主義的基礎上加以改造，這就是共產黨人和若干黨外馬克思主義者所做的工作。另一部分人則走到資產階級的道路上去，是形式主義向右的發展」¹⁶。

這裏說的「人」是知識份子，左派無產階級和右派資產階級。無產階級左派繼承西方的「科學」與「民主」，運用馬克思主義的思想武器加以改造。科學，既符合馬克思唯物論的哲學基礎，又屬於現代化建設的知識根本；而社會主義的「民主」就必須有中國特色，它不強調個體的生命意識，主張在符合大多數人根本利益前提下實現「人」的民主權利。對於藝術家而言，「民主」是群眾觀點、群眾路線，它引發出「大眾的」和「民族的」要求，反對藝術家過度的自我表現。藝術的表現方法與政治觀點聯繫起來，與人的階級立場聯繫起來，問題就顯得相當嚴重。當人們在美術創作理論上如此這般地讀解科學和民主，當人們都自覺地按照政治的標準規定藝術上的「科學」準則，那麼，在社會主義現實主義道路之外，誰還能（敢）做出他樣的選擇？同樣，我們也可以審讀到1966–1976年的「文革」美術創作模式與這17年美術的內在聯繫，讀出一種歷史觀的邏輯序列。

註釋

- 1 [蘇聯] Б. В. 約乾鬆 (Борис Владимирович Иогансон, 1893–1973) 〈蘇聯造型藝術的情況和任務〉，《美術》，1957年第4期。「社會主義現實主義」，在1934年9月1日，第一次全蘇作家代表大會通過的《蘇聯作家協會章程》中正式提出並作規定。1954年，蘇聯第二次作家代表大會對這一創作方法的定義作了修改，刪去用社會主義精神教育人民這一內容。上述約乾鬆的引文，應寫於1954年之前。
- 2 參見江豐：〈國立杭州藝專同學創作上的問題〉，《人民美術》，1950年第5期。
- 3 轉引自江豐：〈印象主義不是現實主義〉一文中的引文。同上，第1頁。
- 4 王琦：〈印象主義是現實主義，還是自然主義〉，《美術研究》，1957年第2期（1957年4月15日），頁11–23。
- 5 許幸之：〈印象主義就是印象主義〉，《美術研究》，1957年第3期（1957年7月15日），頁35–46。
- 6 金冶：〈論馬奈及印象主義藝術的性質〉，《美術研究》，1957年第3期（1957年7月15日），頁12。
- 7 毛澤東：〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉（1957年2月27日），《毛澤東選集》第五卷（北京：人民出版社，1977），頁418。
- 8 毛澤東：〈同音樂工作者的談話〉（1956年8月24日）。轉引自《毛澤東文藝思想研究概覽》（石家莊：河北人民出版社，1992），頁47。
- 9 1958年5月，毛澤東說：「中國詩的出路，第一條民歌，第二條古典，在這個基礎上？生出新詩來，形式是民族的，內容應該是現實主義和浪漫主義的對立統一。太現實了就不能寫詩了；革命精神和實際精神的統一，在文學上，就是要革命的浪漫主義和革命的現實主義的統一」（轉引自《毛澤東文藝思想研究》第1輯，頁254）。學術界一般認為這是毛澤東首次提出文藝創作上的「兩結合」。有人認為，「兩結合」的提法早在1942年，毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉已涉及，但未明說；1947年，周恩來在此基礎上才有明確說法：「我們的革命文藝，是革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合」〔余飄：《周恩來對馬克思主義文藝理論的貢獻》

（北京：華夏出版社，1988），頁216]

- 10 參見周揚：〈新民歌開拓了詩歌的新道路〉，《紅旗》雜誌，1958年第1期。
- 11 郭沫若：〈浪漫主義和現實主義〉，《紅旗》雜誌，1958年第3期。
- 12 茅盾：〈關於革命浪漫主義〉，《處女地》，1958年第8期。
- 13 艾耶：〈革命現實主義和革命浪漫主義相結合座談會記錄〉，《處女地》，1958年第8期。
- 14 參見蔡若虹：〈為創造最新最美的藝術而奮鬥〉，《美術》，1960年第8-9期（合刊）。
- 15 參見吳作人：〈對油畫的幾點芻見〉，《美術》，1957年第4期。
- 16 毛澤東：〈反對黨八股〉（1942年2月8日），《毛澤東選集》，第3卷第2版（北京：人民出版社，1991），頁832。

鄭 工 中國藝術研究院·美術研究所

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第六期 2002年9月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第六期（2002年9月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。