

您当前所在位置: [首页](#) > [研究](#) > [理论研究](#)

革命现实主义

2010-4-7 10:18:15 作者: 殷双喜 来源: 中国艺术批评家网专稿 人气指数: 24 字号: 【大 中 小】

注明: 未经本站允许, 请勿转载!

摘要:

——20世纪中国的先锋艺术

美术革命与革命美术

如果说20世纪以来的中国美术发展史有什么鲜明的特征, 那么可以用一个概念来概括, 那就是“革命”。这种革命, 有两个阶段, 先是“五四”运动前后的“美术革命”, 尔后是《在延安文艺座谈会上的讲话》后逐渐形成的“革命美术”。前者是对中国传统美术的批判, 在不满足于传统美术对于现实的疏离的同时, 着重的是对中国传统美术的艺术本体语言的革新。与康有为相一致、陈独秀、徐悲鸿都主张“美术革命”, 即革传统中国画的命, 革“四王”的命。概言之, 是主张引进西方写实主义的艺术语言系统改革中国传统的文人画笔墨语言系统。而后者自抗日战争开始, 逐渐建构了中国现代革命美术的雏形, 从美术的对象、特征、方法等方面, 形成了中国革命美术的整体框架, 从而有别于从法国引进的西方学院派美术体系。一个鲜明的例证是, 中央美术学院在建国后, 由于延安鲁艺的革命美术家(华北大学三部教员与学生)的合并进入, 自觉地开始了创作课的教学, 即深入群众生活, 通过速写、构图等全新课程的开设, 系统地进行革命的主题画与历史画的创作。对于中国传统美术来说, 这是前所未有的先进思想, 也是传统艺术教育所不曾有过的创作理念。因为西方写实主义的艺术具有发达国家的中产阶级文化背景和工业革命的“现代性”, 与传统中国艺术的文人士绅的农业社会背景截然不同, 所以当年在北京就有了徐悲鸿的“革命”与金城“保守”之争。与此相应的是, 中国共产党的早期领导人如蔡和森、周恩来、邓小平等赴欧洲发达国家(如法国)留学, 正是接受了马克思主义这一在当时西方最为先进的革命思想体系与社会学理论, 从而促成了20世纪中国革命融入了世界工农大众解放的大潮。可以这样说, 20世纪中国的“革命美术”是中国革命的一个不可缺少的组成部份, 它的革命性质, 在左翼美术和延安木刻中得到鲜明的体现。

革命美术与“先锋艺术”

自“五四”运动以来, 20世纪的中国美术因其关注人生、改造社会、启发民智的特征, 成为具有鲜明特色的“先锋艺术”, 而“先锋艺术”就是我们通常所说的“前卫艺术”。这一判断的根据可以考证“前卫”(Avant-Garde)的词源。

在《朗文现代英汉词典》与《韦伯斯特英文词典》中都指出, “Avant-Garde”来自于法语“ava gard”, 它主要指艺术中的画家与流派, 如前卫派、先锋派。“Avant-Garde”也叫“advance guard”, “advance”指前进、推进。在军事术语中, “advance party”指比主力部队超前的部队, 即先头部队。在《韦伯斯特英文词典》中, “Avant-Garde”特指新的或非传统(unconventional)运动的领导者, 注意这里没有说“反传统”而是“非传统”, “un”指“不”或“无”的意思。

分析“前卫”这一概念的历史发展, 要注意在西方语境中的“前卫”, 不仅与它所发生的历史社会条件有关, 也与西方传统的“二元分立”的思维方法有关。在西方权威的和流行的“前卫”理论中, 有两个“前卫”的概念, 一个是政治前卫(political avant-garde), 一个是文艺前卫(artistic-cultural avant-garde), 或者如哈贝马斯等人所言, 称之为“社会学前卫”(sociological avant-garde)与“美学前卫”(aesthetic avant-garde), 二者相对立。社会学前卫的先驱是乌托邦社会学家圣西门(Saint Simon), 而美学前卫的领袖是法国现代诗人波德莱尔, 他主张艺术家疏离或自我放逐于资产阶级物质化社会之外, 在象牙塔中寻找真、善、美。这种有关现代社会中的美学前卫思想多少受到青年马克思关于资本主义社会的异化理论的影响, 马克思的异化理论常被西

最新推荐

- 中国语境中的“现实主义”绘画
- 当代艺术与什么样的现实主义
- 中国油画与“现实主义”
- 26年后再看《父亲》
- “伪当代”和“伪现实主义”的其乐融融
- 现实主义美术再认识
- 自由的绝对性
- 现实主义是无边的吗?
- 当代艺术与艺术史写作(第六场)
- 当代艺术与艺术史写作(第五场)
- 当代艺术与艺术史写作(第四场)
- 当代艺术与艺术史写作(第三场)
- 当代艺术与艺术史写作(第二场)
- 当代艺术与艺术史写作(第一场)
- 超越代表制与从属关系: 后苏联俄国的集体行为
- 摆脱模仿 创造中国
- 《聚变: 中国当代艺术图鉴: 2005-2009》
- 话语与身份
- 独立策展人的权利与义务: 顾振清访谈录
- 十年当事人



方学者用来描绘现代主义者，尤其是前卫艺术家，称他们是反叛资本主义社会的、颓废的少数派。正是资本主义的异化造就了前卫艺术的象牙塔，艺术家在其中创造出不断自我更新和自我批判的现代主义艺术，从而成为与资本主义社会和大众文化格格不入的精英艺术。马克思曾指出“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对。”（注：《马克思恩格斯全集》第26卷，第296页。）

社会学前卫：变革与创新

圣西门是空想社会主义者，他最早将“前卫”这一军事术语用于艺术，从艺术家的角度对前卫派的理想做出了重要定义。虽然圣西门把工程师视为新社会的推动力量，但他知道人们缺乏灵感的鼓舞，基督教本身也已智竭技穷，因而需要树立一种新的崇拜。他在艺术中发现了这种新的崇拜，他认为艺术家将向社会揭示灿烂的未来，并以新文明的前景激励人们。在一篇艺术家同科学家对话的文章里，圣西门赋予“先锋派”一词以现代文化的含义。

“是我们，艺术家们，将充当你们的先锋。因为实际上艺术的力量最为直接迅捷：每当我们期望在人群里传播新思想时，我们就把它们铭刻在大理石上或印在画布上；……我们以这种优先于一切的方式施展振聋发聩的成功影响，我们诉诸于人类的想象和情感，因而总是要采取最活泼、最有决定性意义的行动……”

对艺术家来说，向他们所处的社会施加积极影响，发挥传教士一般的作用，并且在历史上最伟大的发展时代里冲锋陷阵、走在所有的知识大军的前列，那该是多么美妙的命运！这才是艺术家的职责与使命……”。（注：圣西门《有关文学、哲学和工业的观点》，载《美国历史评论》第73期，1967年12月号。转引自丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》，三联书店，1989年5月第1版，第81页。）

可以看出，圣西门主要是从社会学的角度对前卫派艺术下定义，其中包含着功利性的工具主义的革命目的，这与格林柏格的“美学前卫”——即从艺术自身，从艺术形式、艺术媒介的自我革命这一角度来分析“前卫”艺术是有很大的区别的。但圣西门注意到前卫艺术要采取激进而活泼的行动，从而肯定了前卫艺术的“创新”特质以及它与传统之间的张力。

圣西门的“用艺术来传播新思想并改造社会”的艺术观，在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中得到了进一步的发挥，毛泽东认为“五四”以来中国的新文化大军是革命队伍的一部份，文化与军事都是改造社会的有力武器。这样，“前卫”这一概念，就在其军事的本意与文化革命的引申意义上获得了一致性。事实上，在延安时期，中国共产党的艺术是相当“前卫”的，资料表明，在当时的延安，交际舞是相当普遍的，毛泽东本人就是在那个时期学会了交际舞。除了我们熟知的延安时期的中国京剧的演出，在延安还有世界名画的展览。1938年4月10日，由毛泽东、周恩来、林伯渠等人发起创办的第一所综合性艺术大学“鲁迅艺术学院”，就是为了培养圣西门所说的革命的前卫艺术家。在毛泽东等七人发表的鲁艺《创立缘起》中这样写道：“艺术——戏剧、音乐、美术、文学是宣传、发动与组织群众最有力的武器，艺术工作者……这是对于目前抗战不可缺少的力量，因之培养抗战的艺术工作干部在目前是不容迟缓的工作。”（注：范迪安、殷双喜等编著《穿越世纪：中央美术学院校史》，河北教育出版社，2001年10月第1版，第46页。）值得注意的是张闻天为鲁艺成立所写的题词：“认识大时代，描写大时代，在大时代中中流奋斗，站在大时代的前卫，为大时代服务！这就是现代艺术家的使命。”（注：同上，第45页。）在这段话中，我们看到了“前卫”与“现代”这两个关键词，这反映了中国共产党领导的新文化的革命，是20世纪最为激进的先锋文化。直到现在，中国共产党提出“三个代表”，其中的“先进文化”，仍然包含着“前卫”的含义，也符合“中国共产党是工人阶级的先锋队”这一“先锋”的内涵。前卫艺术（也就是先锋艺术）十分坚持艺术自身的质量，特别是艺术媒介的特殊性，前卫艺术的“先进”之一在于他们追求昔日艺术中使他们钦佩的艺术品质，这是前卫艺术与后现代的大众艺术的一个重要区别。

革命战争时期和抗战时期革命美术的先锋地位

1926年5月，毛泽东在广州举办第6届农民运动讲习所时，就开设了一门“革命画”课程，其目的是为了在农民运动骨干中普及制作革命画的知识，培训绘制革命画的人才，以便学员结业后走向全国各地开展农民运动时，能够运用革命画这一思想武器去宣传、教育群众，启发群众的阶级觉悟。（注：吴继金《中国共产党领导的革命美术运动》，湖北辞书出版社，2003年8月第1版，第2页。）土地革命战争时期红军的美术活动是十分活跃的，红军各部队中都成立了美术组织，都有自己的美术宣传员。

抗战时期的革命美术在当时的中国文艺界是具有不容置疑的先锋地位的。“许多文艺家肩着他的巨笔，跟随着前线的将士，英勇地参加了浴血的苦斗。无数的通讯，无数的报告文学，把战士的英勇的姿影，把炮火下的战区的惨象，把无数千万受难同胞，无数千万救亡队伍的面影，深深地印入了全民大众的胸臆，鼓起了大众舍身杀敌的勇气，加强了大众最后胜利的信心。”（注：《新华日报》社论，1938年3月27日，转引自吴继金《中国共产党领导的革命美术运动》，湖北辞书出版社，2003年8月第1版，第187页。）由于抗战，使得国统区文艺界关于“为人生的艺术”和“为艺术的艺术”的争论告一段落，“为人生的艺术”成为主流。徐悲鸿欣喜地看到那些崇拜“马蒂斯”的现代派美术家因为抗战的原因而不得不放弃对于现代主义抽象艺术的实践。在这一点上，徐悲鸿显示了他与中国传统美术的深层联系，即强调中西融合中的“中学为体”，而不主张无限制地不断革命与自我否定。

漫画家黄芽在《略论战时美术》一文中说：“美术，作为文化战线上重要的一环的艺术宣传的先锋，在抗战中

它应该是以突击的姿态出现去开展她特殊的功能。”（注：杨益群《抗战时期桂林美术运动》（下册），漓江出版社，1995年版，第416页。）“一个国家在和别个国家在交战中对于美术这支军队是不是不可缺少的。”这些言论都强调了革命美术的“战斗”性质。事实上，在残酷的长期革命斗争中，军事化的组织形式与思维方式已经成为中国革命与建设的基本模式，直到80年代，我们还可以听到把“某某基层单位”建设成为牢不可破的战斗堡垒“，将文化、教育、卫生、体育等领域都称之“战线”的说法。

建国初期苏联艺术对中国艺术的影响

以下我们从雕塑角度谈一下苏联艺术对中国革命艺术和毛泽东时代美术的影响。苏联雕塑作品最早介绍到中国是在30年代。1935年12月1日，《美术生活》第21期介绍苏联雕塑作品，有伊凡·萨德尔的《武器》、尼古拉·安德列夫的《老妇头像》、V·杜莫加茨基的《儿子肖像》等。（注：崔开宏《百年雕塑纪事》，未发表稿，第41页。）

50年代初期苏联艺术开始对中国的学院教育产生影响，特别是苏联的纪念性雕塑与室内架上雕塑，在题材和表现形式上都有其特点，这与欧洲学院教育注重头像、胸像和人体写生的教学方法有所不同。在中央美院华东分院，萧传玖开始研究苏联雕塑教育体系，着手改进教学内容和方法，加强基础训练与创作的结合。在中央美术学院，1953年3月24日，江丰在全校所作的关于反对官僚主义的报告中，明确提到学习苏联的问题，但对雕塑家们来说，学习苏联只是一种比较迫切的愿望或者说是一种形势的要求，尚未有深入的认识。在一次讨论中，就关于学习苏联的问题，滑田友说：“雕塑方面，文艺整风前没有什么，现在这一年来是在摸索中，这种科学的方法，也没有逐渐地培养起来，在教学中摸索一种科学方法。以前是形式的方法，素描与雕塑是统一联系的，很迫切的希望有个苏联专家，我们的摸索是否对，现在没有成熟系统与规律。”（注：中央美术学院档案卷宗，1953年卷，中央美院档案室藏。）

1953年，上海兴建中苏友好大厦（今上海展览馆），浙江美院雕塑系派遣了26名人员参加，与苏联雕塑家凯尔别、莫拉文、石膏专家叶拉金一起从事《中苏友好纪念碑》这座7.7米高的大型雕塑制作，从中学习了有关大型雕塑翻铸的经验。1956年中央文化部在中央美院开办了苏联专家克林杜霍夫任教的雕塑训练班，以两年的学制浓缩了苏联6年雕塑教学的全过程，培养了一批中国雕塑的教学骨干。1958年以后，以苏联模式为参照，才逐步形成了中国学院教育中的苏联模式，于此同时，60年代初，钱绍武、董祖诒、王克庆、曹春生、司徒兆光等人先后从苏联美术学院学习雕塑归来在中央美院执教，对中国的学院雕塑教育产生了重要影响。

从当时的美术活动和出版文献来看，苏联美术对中国美术的影响在50年代中期才达到高峰。1957年11月号《美术》发表了编辑部的文章，称“中国美术家永远珍视先进的苏联美术的成就，衷心愿意以那些为了满足人民审美需要和以共产主义思想影响本国人民的苏联美术家作为自己的模范”。在几年当中，苏联美术家纷纷访问中国，包括苏联美术研究院院长格拉西莫夫、副院长雕塑家马尼泽尔和通讯院士茹可夫、普希金造型艺术博物馆馆长札莫施金等。苏联画展频频来中国展出，美术出版物不断翻译过来。据不完全统计，1957年从苏联引进的美术作品约占总进口数的80%，其中出版美术理论、技法书籍近80种，发行70余万册，印行画册30余种。同年有25名中国留学生进入列宾美术学院学习。（注：王朝闻、王琦等主编《当代中国美术》，北京，当代中国出版社，1996年5月第1版，第20页。）

可以这样说，建国初期中国美术注重内容，把为社会主义服务、为人民服务放在第一位，这与当时的教育思想是密切相关的。例如，中央美术学院的第一任党总支书记胡一川在中央美院建校初期就强调人生观、艺术观的改造，他在中央美院的成立大会说：“过去的旧美术学校，出过优秀的革命的人物，不能否认的确实培养出来了好些美术人才，甚至这些人才经过一定的改造后，都可以成为新中国文化建设的工作者。我们应重视这些教育的成果。我们应继承优良传统。”

为了胜利的完成教学任务，全体教职学员，都应不断的加强政治学习，负责的首长给了我们很多指示（注：此处指中央美院开学典礼上中央政务院的有关领导郭沫若等人的讲话），我们以新的立场观点方法，批判自己旧的思想感情，旧的艺术观点，建立新的为人民服务的革命人生观、艺术观，不然的话，艺术上的是非黑白问题，就没有一个鲜明的标准。如果不首先在方针上弄清楚，为谁培养人才，培养什么样的人，为谁画画，画什么，怎样画才能为中国人民所接受、喜爱和有深刻的教育意义，那么他的为人民服务的革命人生观是空的。”（注：胡一川《在中央美术学院成立大会上的讲话》，1950年4月1日，北京。手稿，未发表。）

苏联文艺评论对中国革命现实主义艺术的评价

1939年4月6日至8日，中华全国木刻界抗敌协会在重庆举办了《第三届全国抗战木刻画展览》，展出作品571幅，观众达15,000余人。1939年5月，在莫斯科东方文化博物院举办了《中国抗战艺术展览》（后改为《中国艺术展览》），展出了由中苏文协选送的百余幅抗战木刻作品，这是中国新兴木刻首次出国展出。苏联文艺评论家特尔诺菲茨在《评中国的木刻艺术》一文中说：“在中国木刻里，离群独居的唯美主义者的艺术是最少的。中国木刻是和人民生活及中国民族解放战争发生着密切联系，是从这一伟大战争中吸取形象和主题，而又直接为这一战争服务的一种艺术。”（注：凌承纬、凌彦《四川新兴版画发展史》，四川美术出版社，1992年版，第45页。）

1957年，蒋兆和的《流民图》赴苏联展出，轰动了苏联美术界。苏联著名的美术史家在《创作》杂志上评价：“《流民图》是真正崇高的艺术创作，洋溢着深刻的戏剧性和生活真实，同时也充满着真正的诗意灵感。一整串来自生活，带有鲜明个性，同时又加以概括而典型化的、各式各样的人物性格和类型，走过这幅漫长而悲哀的画卷……外型塑造得准确而忠实，着墨不多而机敏的素描恰到好处，若断若续，同时有联系的结构别具匠心……作品洋溢着一种争取和平、反对战争和反对压迫、反对毫无理性地毁灭美好而出色的人类生命的感情。它的热烈而积极的人道精神的感化作用是无比强烈而高贵的。”（注：刘小青《无声的呐喊——蒋兆和与他的〈流民图〉》，载《炎黄春秋》1997年第2期。）

革命现实主义艺术的先锋特点

1938年冬成立的鲁艺木刻工作团，由胡一川领队，成员有罗工柳、彦涵、华山等，他们除了举办流动木刻展览会，还创作了木刻连环画，出版《敌后方木刻》小报，制作木刻年画，此举受到朱德、彭德怀的关注与表扬。1940年的春节前夕，彭德怀给木刻团写了热情的祝贺信，在信中强调了美术对于宣传抗战的独特性在于其直观性，他说：“在中国民众大多数是文盲条件下，图画宣传更占了重要的地位。”同时他指出艺术的价值就在于和现实的密切联系：“我们马克思主义者认为，脱离了时代要求，不反映革命现实的作品，是没有并且也不会有艺术上的价值的。目前中国艺术工作者的主要任务在于加紧的批评的接受与发展民众的艺术形式，充分的反映抗战中人民的要求，成为动员民众一支强有力的力量。为了创造民族艺术，这也是必要的。”（注：李允经《中国现代版画史》，山西人民出版社，1996年版，第173—174页。）这可以视为中国共产党人对于革命现实主义艺术创作方法的明确表述。

革命现实主义主义艺术强调典型性。1942年5月30日，毛泽东在延安鲁迅艺术学院发表的谈话中，举鲁艺院中的柳树为例，指出这棵柳树虽然很美，“但它毕竟是自然的、单调的、零乱无章的。并且你们这里的人看得到，别处的人就看不到，今人看得到，后人就看不到，所以，人们还是要求艺术家把它描绘出来，使它成为艺术的美。只有典型的東西才具有永久性。”（注：孙国林、曹桂芳《毛泽东文艺思想指导下的延安文艺》，花山出版社，1992年版，第141页。）

革命现实主义艺术强调民族化，为了实现这一理想，必须从中国传统艺术形式中吸收有益的东西，正如周扬在1940年发表的《对旧形式利用在文学上的一个看法》一文中指出的：“必须把学习和研究旧形式当作认识中国、表现中国的工作之一重要部份，把吸收旧形式中优良成果当作新文艺上的现实主义的一个必要源泉。”（注：陈叔亮《回忆鲁艺》，转引自吴继金《中国共产党领导的革命美术运动》，湖北辞书出版社，2003年8月第1版，第258页。）

革命现实主义艺术尊重艺术风格的差别，并认为这些差别来自于艺术家所处环境的不同与题材的不同。1947年4月4日，郭沫若在为《北方木刻》〈79〉画册出版所撰写的序中写道：“木刻家们本来无分南北，都同样地在现实主义的指导精神下为人民服务，但因环境的不同，作风和取材上自然也就有了差别。”（注：凌承纬、凌彦《四川新兴版画发展史》，四川美术出版社，1992年版，第127—128页。）

上述三点说明革命现实主义艺术在政治上前卫的特点，而在艺术上也符合前卫艺术强调艺术形式与风格的多样性的要求。

编辑：郑荔

>> 相关文章

- 革命现实主义
- 殷双喜：要注重严谨的艺术个案研究
- “君民之学”与“新旧之学”（2）
- 理论前沿与批评反思
- 殷双喜：以心接物
- 殷双喜：批评与媒体
- 想象的空间
- 殷双喜：要注重严谨的艺术个案研究
- “君民之学”与“新旧之学”
- “君民之学”与“新旧之学”
- 《2009·年中国美术批评家年度批评文集》前言
- 艺术媒体如何平衡商业和学术的关系
- 《美术研究》和《世界美术》在历史中
- 《永恒的象征——人民英雄纪念碑研究》

更多>>

最新新闻

- 格林伯格之后的艺术理论与批评
- 走向“后观念”：范畴的超越与意义的重启
- 狩猎与矿石

最新评论

暂时没有评论！

- 现代水墨史写作的方法论基础与问题意识
- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 陆俨少的绘画
- 古今之辩：2000年以来中国思想界的现代性之争

评论区域

用户名: 密码: 验证码: 584877 e 匿名发表评论

【温馨提示】

请您在留言评论时：尊重网上道德，遵守《全国人大常委会关于维护互联网安全的决定》及中华人民共和国其他各项有关法律法规；尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规；承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任；艺术批评家网站留言板管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容；您在艺术批评家网站留言板发表的内容，艺术批评家网有权在网站内转载或引用；参与本留言即表明您已经阅读并接受上述条款； 不良留言举报电话：010-11000000



[关于我们](#) | [联系我们](#) | [诚聘英才](#) | [广告服务](#) | [版权说明](#)

Copyright © 2008 yspj.com Corporation, All Rights Reserved 艺术批评家网 版权所有 京ICP备09067419号