



美术论集

(第三辑)



人民美术出版社

1984·北京

美 术 论 集

第三辑

人 民 美 术 出 版 社 出 版

北京顺义燕华营印刷厂 印刷

新华书店北京发行所 发行

1984年10月第一版第一次印刷

统一书号：8029·9114 定价：1.00元

编者：沈 鹏 令狐彪

设计：张晓君

目 录

从马克思主义看美术的审美本质·····	杨成寅(1)
论实用美术的特性及与一般造型艺术的比较·····	张金戾(22)
蒋兆和对国画人物画写生教学体系的探索·····	刘曦林(39)
试论绘画艺术的继承与革新	
——兼谈中国画创新、油画民族化·····	令狐彪(53)
论美术的功能及其差异性·····	王菊生(80)
自有“天然候款处”	
——试析题款、印章在画面中的布局·····	钟家骥(93)
秦俑艺术·····	袁仲一(118)
有关王维的山水画·····	黄廷海(143)
苏轼的绘画形神观·····	汤炳能(153)
中国民间玩具(耍货)史话·····	王树村(162)
民间年画中动物的寓意·····	谢昌一(200)
王槩年谱·····	胡 艺(209)
凡·高的绘画美学研究·····	陈向群(259)

ART REVIEW

NO. 3

CONTENS

- Through Marxism to the Aesthetic Essence of Fine Arts.....Yang Cheng yan
- Comparative of Applied Fine Arts with Ordinary Plastic Arts.....Zhang Jingeng
- Jiang Zhaohe' s Teaching System of Traditional Chinese Figure Painting.....Liu Xilin
- Inheritance and Innovation of Painting...Linghu Biao
- On the Function of Fine Arts..... Wang Jusheng
- Arrangement of Inscription and Signet in Composition Zhong Jiaji
- Clay Figures of 'Warriors and Horses in the Tomb of Emperor Qin Shihuang..... Yuan Zhongyi
- About Wang Wei's Landscape Paintings..... Huang Tinghai
- Su Shi's Concept of Form and Spirit in Painting Tang Bingneng
- The Story of Chinese Folk Toy.....Wang Shucun
- Implied Meaning of Animals in New Year Pictures Xie Changyi
- A Chronicle of Wang Gai's LifeHu Yi
- Gu Kaizhi's "Notes on Painting of Mount Yuntai" (J) Yonezawa Yoshisono
- Theory of Painting by Van Gogh.....Chen Xiangqun

从马克思主义 看美术的审美本质

杨成寅

艺术的审美本质问题是一个极为复杂的问题。这是由于艺术种类、体裁、题材的多样性，艺术作品的内容和形式的多面性，艺术与相关诸事物的多方面的联系，以及艺术在历史上的变化发展等因素造成的。小说、雕塑、图案、书法艺术、陶瓷艺术、电影、建筑艺术，它们的内容和形式在许多方面多么不同！但它们又都属于艺术！这样就使艺术的本质呈现出多面性、复杂性来。美学要承认这种多面性和复杂性，但美学不应停留在对复杂的艺术现象的描述上，而应以艺术实践提供的丰富材料为基础，运用科学抽象的方法，揭示出艺术的统一的本质及其发展的规律性。马克思主义哲学为我们提供了解决美学问题的方法论基础。而且马克思、恩格斯、列宁和毛泽东，他们对许多重大美学问题，包括对艺术的本质问题，都有精辟的论述。我们固然不应只是重复他们在这方面提出的原理，但把马克思主义对于人类审美活动和艺术创作提出的基本原理推倒重来，显然是不可取的。在当前对艺术的审美本质进行百家争鸣而令人应接不暇之际，重温马克思主义的美学基本理论并把它们与

某些“新理论”进行对照，对于揭示艺术的审美本质，是有益处的。

观察和揭示艺术的本质问题，也象画画、做雕塑一样，要通观全局，掌握整体；要使各个局部、细节都服从于整个形象的塑造。而我们有些理论家却“谨毛而失貌”，或把局部当成整体，或者把对象任意歪曲、夸大，结果为艺术的本质画出一幅歪斜扭曲的、变了形的、无真实性可言的“美学漫画”。例如：抓住张旭的狂草来论证艺术的非认识性；用彩陶纹样来论证抽象主义绘画存在的合理性；用海边贝壳的造型来论证形式美是美术的“独生公主”，用艺术家的主观参予艺术形象的创造来论证“艺术的本质是自我表现”，等等。若按照这种个别代替一般的方法论，主张有情节的建筑，要求剪纸具有伦勃朗油画的逼真性，就是合理的了。本质是同类事物中的共同性和内在联系，而某些美学家都要孤立地、撇开此事物与彼事物的联系来看事物。艺术本来是与生活，与宗教、政治、道德、科学、教育，以及与艺术家的主观诸因素，密切联系的，而某些美学家却只抓住艺术与艺术家的主观心灵的联系，从而得出结论说“艺术是艺术家心灵的表现”。

马克思主义要求从联系上、从发展上历史地看待人类一般的审美活动和艺术，把艺术放在广阔的社会历史背景上进行观察。也就是说联系着艺术与社会，艺术与历史发展，艺术与群众的精神文化要求，艺术与社会物质生产和其他精神文化现象，包括联系着艺术与艺术家自己的思想感情、文化修养、生活经历和艺术技能等等，来全面地观察艺术这个复杂的现象，因而就能够在不忽视局部和细节的条件下看到艺术的整体。

毫无疑义，任何一种艺术作品对于欣赏的群众来说都是一个实际存在的审美对象。雕塑、建筑艺术、工艺美术等作品，还是用看得到、摸得着的物质材料制造出来的。但马克思主义从艺术品的物质材料的背后看出来它们的意识形态性和上层建筑性。这一马克思主义的发现，对于理解艺术的本质具有原则性的意义。马克思主义首先把艺术确定为一种特殊的社会意识形态，从而把艺术确定为经济基础的上层建筑的构成因素之一。

马克思主义把人类社会生活内容划分为社会存在和社会意识两个部分，认定后者是前者的反映。马克思说：“不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。”（马克思：《政治经济学批判》序言，转引自《马克思恩格斯论文学与艺术》，陆梅林辑注，〔一〕第33页）马克思主义在揭示艺术的本质时，根据上述原理，首先指出艺术是客观现实生活的反映。毛泽东同志给艺术下了这样一个定义：

“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”（毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，见《毛泽东选集》横排本第三卷第877页）当然，这不是一般的概念的反映，而是一种形象的、审美的反映。这个定义肯定艺术的源泉在于客观而不在于主观。这个定义并不否定艺术家的主观能动作用。通过头脑，难道还会不受主观影响吗？把艺术确定为生活的形象反映，反映的真实性和虚伪性以及真实的程度就有了检验的客观的标准。这个定义与“艺术是自我表现”论，有着原则性的区别：后一种定义把艺术家的主观看成是艺术的源泉，把主观真诚性放在第一位，忽视或贬低真实地反映客观生活的重要性。

马克思主义在人类思想史上第一次阐明了人类社会历史的

发展过程，第一次把艺术看成是经济基础的上层建筑的一个独特组成部分。在马克思主义看来，生产力和生产关系作为生产方式的两个彼此不可分割的方面构成完整的社会历史过程的经济基础，而法律、政治、宗教、哲学和艺术等等，则是耸立在经济基础之上的上层建筑。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。但马克思主义反对把经济因素说成是历史发展过程唯一决定性因素，认为政治、法律、哲学、宗教、艺术对于经济也有反作用。而且认为各种上层建筑还互相影响。毛泽东同志曾说，承认精神东西的反作用，社会意识对社会存在的反作用，这不是违反唯物论，正是避免了机械唯物论，坚持辩证唯物论。理解了艺术的上层建筑性，认识到艺术作为上层建筑对于经济基础的反作用，就不应离开我国的社会主义社会的经济基础去看我们的艺术，就不应忘记艺术在社会主义建设中应起的积极作用，也就会感到那种把艺术的社会功能只归结为对形式美的享受或自我表现的美学理论是何等偏狭。也就会理解到，艺术创作归根到底是人类的一种生产精神食粮的生产活动。社会主义的艺术理应满足正在进行四化建设的人民的精神文化的多方面的需要。

二

审美性是艺术的本质属性之一。没有审美性，艺术就不成其为艺术了。审美性与形象性相联系，但二者不是同一个概念。广义的形象性，是指任何对象的具体可感性或直观性，而具体可感性并不能充分说明审美性这一概念的内涵。只有人的生活内容、精神内容的具体可感的形象表现，才能说明审美性这一美学范畴。艺术作品的审美性来自现实的审美对象的审美性。

因此，正确而深刻地理解现实审美对象的本质，有助于理解艺术的审美本质。

马克思在他的早期著作中就曾结合着经济学、哲学问题，揭示了美和美感的社会性、历史性，论述了美和人类审美能力、美感在劳动中、在人类社会实践中的产生和发展。马克思和恩格斯一致肯定：劳动创造了人，创造了人类社会，创造了美和人的审美能力，劳动创造了艺术。在马克思看来，美是在人类改造自然的过程中产生的。人类通过改造自然，使被改造了的自然留下了自己的痕迹，使自然能够体现人的本质力量。马克思说：“通过这种生产，自然界才表现为他的作品和他的现实。因此，劳动的对象是人的类生活的对象化：人不仅象在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身。”（马克思：《一八四四年经济学——哲学手稿》，转引自《马克思恩格斯论文学与艺术》〔一〕第123页）马克思所说的“现实地复现自己”很值得注意，这是指通过实践使对象表现自己。被人改造过的、能体现人的本质力量的自然，就是“人化的自然”。从另一个角度来看，“人化的自然”也就是“对象化了的入”。所以，美的产生其本质就在于“人的对象化”或“自然的人化”。任何一个对象，若能以它的具体可感的形象形式表现出人类的本质力量，即正面的生活内容，它就是美的对象。因此，美是一定的正面生活内容与体现这种内容的形象形式的统一体。

——人类的主观的审美能力是与客观的美同时相应地产生的。马克思和恩格斯都认为劳动、人类的社会实践创造了人类审美能力的生理基础。马克思说：“五官感觉的形成是以往的全部世界历史的产物。”（马克思：《一八四四年经济学——哲学手稿》，转引自《马克思恩格斯论文学与艺术》，陆梅林辑

注，〔一〕第79页）他还说：“只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。因为不仅五官感觉，而且所谓精神感觉、实践感觉（意志、爱等等），一句话，人的感觉、感觉的人性，都只是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。”（同上书，第79页）这就把美感的产生和发展的社会历史制约性完全揭示出来了。

艺术是生活的形象的、审美的反映的产物。艺术作品固然不一定是反映生活中的美，但真正有价值的艺术作品本身必定是美的审美对象。艺术作品可以说是以现实中的审美的对象为原型而又在审美认识的基础上按照美的规律进行艺术加工而成的。不言而喻，艺术作品作为新创造的审美对象，它应当而且可能比它反映的生活更集中、更概括、更典型、更有审美价值，即具有更高认识作用、思想教育作用和审美作用。

美的本质问题与艺术的本质问题是密切联系的。对艺术本质的片面的或错误的理解，往往与对美的本质的错误理解有关。否定美的客观性，必然否定评价艺术作品的客观标准；把美的内容和形式偏狭化，必然导致把艺术的内容和形式的偏狭化。

例如，有同志在给艺术下定义时开宗明义说：“艺术是一种美。一件事物，它必须首先是美的，然后才能是艺术。”这种说法是片面的和绝对化的。美不能完全概括正面的审美属性，有的艺术作品是悲剧，悲剧固然与美相接近，但并不等于美。美丑并存于同一作品中是可以遇到的。这种作品就不是艺术吗？那么，美是客观的还是主观的呢？这位同志说：“客观的美并不存在。”“而美和美感，实际上是一个东西”，

“美产生于美感”，“美，只要人感到它，它就存在，不被感受到，它就不存在。”“美发生在人脑中，我们无法把它移植到那一方面去。”按照“艺术是一种美”论，艺术作品作为美的对象对于欣赏艺术作品的人来说就不是客观的存在。这就难怪乎这位同志要说：艺术的美“不是在艺术家的劳动过程中，而是在读者受到感动的时候产生出来的。”同一件艺术作品，有多少受到感动的读者，就会“产生”多少艺术作品的美。艺术作品的美当然就无任何客观性可言了。问题还在于，否定现实的美和艺术美的客观性，又必然否定艺术和艺术美的客观源泉。同一位同志说：“人之心灵，是自然之源泉，也是艺术美之源泉。”而给艺术下的定义则是“艺术是艺术家灵感的再现”

“艺术是艺术家心灵的再现”，“艺术是情感的表现”，或者说艺术是“物态化了的心理结构”。于是艺术家的主观真诚性就被看作是艺术的生命了。艺术的客观真实性被主观真诚性顶替了“艺术是生活的反映”，被换成是“艺术是自我表现”。美学家就是这样从美的主观性出发来否定艺术和艺术的美的客观根源的。

三

现在美术理论界有一种新兴的理论，这种理论把现实审美对象和艺术作品的审美内容尽量缩小，最后缩小到为形式，甚至仅仅是抽象的（即非具象的）形式。思想、广阔的社会生活、道德……，似乎是审美内容以外的东西。不应否定形式美有相对的独立性，但现在有人要求的是形式美的绝对独立性。而有些人所说的“审美作用”，实际上仅仅是形式美的作用。

有一位同志说：“审美作用既是美术追求的目标，又是美术之所以为美术的特征。”无可怀疑，没有审美性，就没有艺

术。但认为美术若是表现生活就越过了自己的疆界，而且认为主题思想与美术的特质风牛马不相及，就值得商榷了。任何艺术作品，特别是音乐和美术作品，不讲形式美，是不可思议的。但形式美不就是音乐、美术的一切。同一位同志说：“对形式美的理解、探索 and 把握，是一切有成就的美术家成功的首要秘诀，是一切有价值的美术品传世的先决条件。”还说：“一、美不在效用（不知道“效用”包不包括精神作用？——引者），不在内容，而在审美对象的形式。二、美术的目标，是以人为的形式来限制和引导人们的情绪，这种限制和引导的成功，就是形式的审美作用，简称形式美。美术是美术家创造形式美的过程，这个过程所企求的审美作用，也就是美术所能体现的唯一功能。”总之，认为“美术仅仅是对狭义形式美的探索。美术的功能仅仅在于形式的审美作用”。差不多是：“形式是一切，一切是形式”了。

对于“美仅在形式”论，对于美术的功能仅仅是形式美的功能论，有必要加以评论。

“美仅在形式”论撇开内容谈美，首先在哲学上就是讲不通的。列宁说过：“形式是本质的，本质是有形式的，不论怎样也还是以本质为转移的……”（列宁：《哲学笔记》，人民出版社，第151页）。美的形式也必然有其本质，这本质就是积极的生活内容及其对人的正面精神价值。美不可能只是一个无内容、不起作用的形式。形式美也是有一定内容的。连主张美仅仅在于形式的同志讲到具体例子的时候，也无意中说出了形式美的内容。他不得不承认埃及的金字塔有宏伟庄严感。这宏伟庄严感难道是形式而不是内容？“美不在效用”说也是自相矛盾的和不确切的。效用分物质效用和精神效用两种。美的东西固然不一定好吃好喝，但却离不开它对人的精神效果。美的

享受是一种精神享受。形式美能给人以美的享受（精神享受）这一点，连“美在形式”论者也是承认的。怎么能说“美不在精神效用”呢？除非把效用只理解为物质效用；除非只承认物质食粮，而不承认精神食粮。形式美对人的精神影响正是形式美的精神效用和内容。人对非具象的简单形体和单纯色彩的审美感受，就包含有联想的因素。某种形式能引起人的某种联想的能力，不是它的精神效用和内容是什么？几乎众所周知：竖的垂直线，给人以坚实、静止、挺拔的感觉；水平线给人以静止、安定、休息的感觉；斜线给人以活动、不安定的感觉；曲线给人的感觉是运动、热情、优美。象金字塔一样的等腰三角形给人的感觉是安定、稳固；不等腰三角形给人的感觉是静中有动；倒置的三角形给人的感觉是明快、灵动。色彩学家们早就发现：红色易引起热烈、喜悦、勇敢、博爱、斗争等感情；青色易引起深远、沉着、和平、阴郁等感情；黄色引起信仰、高贵、光荣、庄严等感情；绿色易引起平和、永久、活泼、喜悦等感情；紫色易引起悠婉、华贵等感情；白色易引起清洁、朴素、纯粹等感情；黑色易引起严肃、神秘、悲哀等感情。不同的简单形体和色彩的这种作用于人的感觉、感情、精神的能力，难道是理论家主观想象出来的而不是形体色彩本身所具有的吗？形体和色彩对人的精神的影响力，正是它们的审美内容和作用。可见简单形式的美也不仅仅在于形式。

真山、真水的美也绝不仅仅在于形式；山水、花鸟画的美也绝不仅仅在于形式。宋代郭熙说：四时的山的表情不同，“春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。”（《历代论画名著汇编》第87页）又说：“春山艳冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如粧，冬山惨淡而如睡。”（同上）这不是山的审美内容？还说：“山大物也，其形欲耸拔，欲偃蹇，欲轩豁，欲箕踞，

欲盘礴，欲浑厚，欲雄豪，欲精神，欲严重，欲顾盼，欲朝揖，欲上有盖，欲下有乘，欲前有据，欲后有倚，欲上瞰而若临观，欲下游而若指麾，此山之大体也。”（同上书，第70页）这类山的动态表情，难道不是山的审美内容，而仅仅是山的形式？水的动态表情则是：“水活物也，其形欲深静，欲柔滑，欲汪洋，欲迴环，欲肥膩，欲喷薄，欲激射，欲多泉，欲远流，欲瀑布插天，欲溅扑入地，欲渔钓怡怡，欲草木欣欣，欲挟烟云而秀媚，欲照溪谷而光辉，此水之活体也。”（同上）这些不是水的审美内容，难道仅仅是它的形式？我国古代许多诗人和画家都认为“诗是无形画，画是有形诗。”主张“画中有诗”。这画中的“诗”不是画的审美内容，难道仅仅是形式？

中国画论强调“形神兼备”和“气韵生动”，反对“空陈形似”和“气韵不周”。这种要求不仅适用于人物画，也适用于山水、花鸟画。宋代邓椿就曾说：“世徒知人之有神，而不知物之有神。”（《历代论画名著汇编》，第129页）石涛要求画要表现出“山川人物之秀错，鸟兽草木之性情。”（同上书，第364页）即要求表现出“山川之形神”。山川之形神不是山川的审美内容，难道仅仅是山川的形式？“美仅在形式”论用于以传神为目的的肖像画实在难于理解。难道“神”、“情”都不是肖像画作品的审美内容，而只有形式才属于审美的范围？

情节性绘画，在中国古已有之。单单宋代郭若虚在他的《图画见闻志·叙图画名意》中一口气就举出了近三十幅情节性绘画，如梁张僧繇的《孔子问礼图》和《汉武帝射蛟图》，唐阎立本的《封禅图》，隋展子虔的《禹治水图》，晋戴逵的《列女仁智图》，唐吴道子的《朱云折槛图》，宋袁倩的《丁贵人弹曲项琵琶图》……等等。这类作品，我们虽未看到，

但可以设想，它们都描绘了各个朝代的各种人物的生活，塑造了各种人物的形象，表现了各种人物在不同场合的思想感情。难道这些都不是绘画的审美内容，而只有形式才是？试问这类作品的形式美如何能够绝对地孤立于作品所描绘的生活、所塑造的人物、所表现的思想感情之外？任伯年的人物画《雪中送炭》，其复制品，我们是在刊物上是能看到的。画上描绘了一个送炭的童子侧身停立在篱笆旁，头戴棉帽，缩着脖子，身穿宽厚棉衣，腰围旧裙，双腿裹着护脚棉袜，左手挎着盛满炭条的蓝子，手捂鼻子，似在呵气取暖。人物面部仅见两只眼睛，显然是贫穷者模样。周围白雪皑皑，天空阴沉，使人感到寒气袭人，一片严冬景象。在此画中，画家用生动具体的典型形象表现了人物的内在精神的美。《雪中送炭》创作于1883年。此画与其说是画家个人悲苦遭遇的表现，不如说是当时中国社会贫困者的凄惨、辛酸生活的写照。在真实的描绘中，体现了画家的鲜明的爱憎，表达了画家对送炭者的热烈赞颂。难道这些描绘和表现都不是绘画作品的审美内容，而只有笔墨趣味和色彩的形式美才是其审美内容？

“美仅在形式”论绝不是新鲜的理论，至少在十九世纪的康德和克罗齐的美学中就已经存在了。康德认为：“凡是不凭概念而被认为必然产生快感的对象就是美的。”（转引自朱光潜：《西方美学史》下卷第369页。）所谓“不凭概念”，意指美仅涉及形式。克罗齐说：“审美的事实就是形式，而且只是形式。”（转引自朱光潜：《西方美学史》下卷第641页。）可见“美仅在形式”论只是西方形式主义美学思想的翻版。

“美仅在形式”论的效果，在于它必然导致艺术脱离丰富多采的现实生活，使艺术成为形式美的玩弄。我们不是不要形式美，而是主张利用具有形式美的艺术去反映生活，使艺术具

有充实的内容，使艺术在人民的精神生活中发挥更大的作用。

总之，美不仅仅在于形式，而且也不仅仅在于内容。一谈到美，所涉及的必定是内容与形式的统一体。美的形式是形象的形式，美的内容是正面的、积极的、健康的、革命的生活内容。科学原理的图解并不能产生美，可知审美内容离不开人的生活内容，特别是人的精神内容。人们生活内容有多么广阔、丰富，美的内容就可能有多么广阔、丰富。美的形式可能是单纯的形体、色彩、线条等等组合，也可能而且更多地是丰富的生活本身的形式。无论如何不能把美的形式仅仅归结为形式美的形式或形式美的那种内容。同样的，艺术的审美本质，绝不仅仅与形式美有联系，而且与艺术作品中所描绘的具体生活、人物所表现的思想感情有联系。生活有多么丰富，美和艺术的内容和形式就有多么丰富！

四

提出“审美作用是艺术的唯一功能”的同志明确宣称：“艺术不是认识的”。这种观点正好与马克思主义对艺术的理解相反。马克思主义美学强调艺术的认识作用，把艺术看成是人“掌握世界”的一种形式，是对现实的审美掌握的最高形式。“掌握”一词有两方面的意义：一是认识世界，一是改变世界。一个雕塑家做雕塑时，也在实际改变着什么。例如他把一堆泥巴改变成为人像。但雕塑创作活动里和雕塑作品里包含着、贯穿着认识因素。“改变世界”还有更深一层的意思，就是：艺术作品通过它对人的精神的影响、从而通过人的行为而具有改造世界的作用。马克思主义的奠基人是把审美活动与人的认识活动密切联系起来，也是把这种活动与人的实践的其他领域联系起来进行考察的。