



高等美术院校教学必备

ON THE FORMS
OF PAINTING
ARTS

绘画艺术形式

吉林美术出版社

李松石 著

图书在版编目(CIP)数据

绘画艺术形式/李松石 著—长春:吉林美术出版社,2007.9

ISBN 978-7-5386-2357-4

I. 绘 II. 李 III. 绘画理论—研究
IV. J20

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第139447号

高等美术院校教学必备

绘画艺术形式

出版人/石志刚

作者/李松石

助理/刘明

摄影/田春生

装帧/林仲奕

责任编辑/鄂俊大

助理编辑/关欣

技术编辑/赵岫山 郭秋来

出版/吉林美术出版社

电话/0431-85637191 010-63106921

社址/长春市人民大街4646号

网址/www.jlmspress.com

发行/吉林美术出版社图书经理部

制版/天一

印刷/深圳市精彩印联合印务有限公司

版次/2007年11月第1版 第1次印刷

开本/889×1194mm 1/16

印张/13

书号/ISBN 978-7-5386-2357-4

定价/68.00元

编者按语

绘画艺术形式一书的作者是一位老画家，他通过自己的创作与教学两方面的实践与体验，形成了他自己的理论观点。所以在本书全部的内容中，无论是对近四百件作品的分析与评述，还是对基础理论部分的诠释都有其独到之处，并且言之切合实际。而行文在力求深入浅出的同时，随意处又不拘一格，以期使读者更易于理解和接受。

其独到之处列举如下：

一、传统的绘画形式要素为三个，而他发展开拓为八个，其中近半数属精神领域里的内容。

二、提出了统领性与平衡感是形式秩序的机制。

三、形式法则分为两大类：一属事物普遍意义的法则；二属表现性的法则。而后者常受前者所制约。

四、画面上的平衡感，是凭“形式量”与“含义量”两者来完成的，从而解决了一般理论上的无定性。

五、提出了广场艺术的三条形式法则：①形象的鲜明性；②动作的明确性；③形式的独特性。壁画属于广场艺术。

六、“引力环”一章是对不同的心理视距反应上的假设性的探索，并已见其价值。

七、认为艺术趣味有激发形象思维的能量，并使审美活动进入到一个新的层次。

八、提出了画家的视角心理的价值。

九、以“形式高于内容”作为本书的结束语。

凡此等等也就奠定了绘画形式理论的基础。从“绘画艺术形式”这个命题来说，此书尚属初见的**本，是属可贵之处。

J20/23

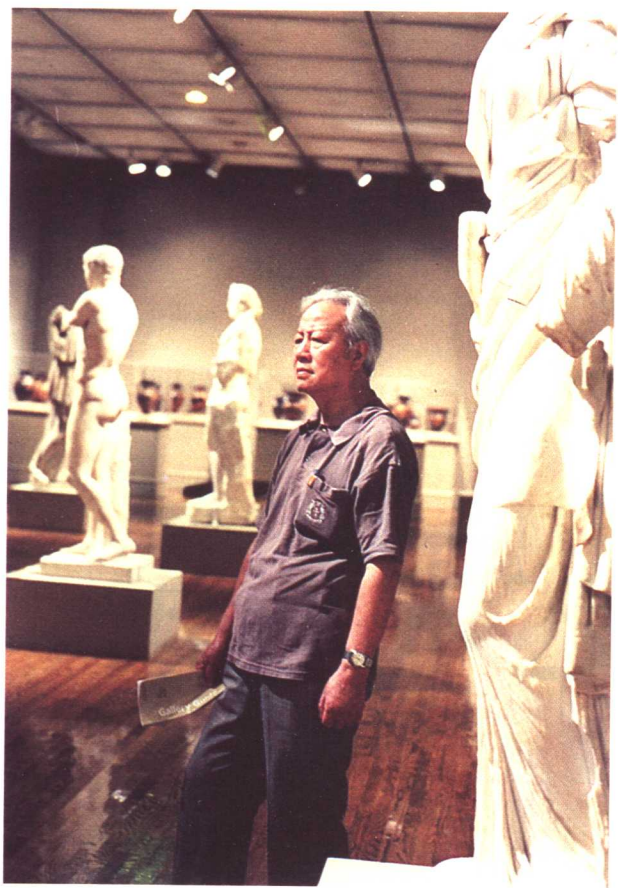
2007

高等美术院校教学必备

绘画艺术形式

李松石 著

JM 吉林美术出版社



李松石（笔名 宋石、李松时）

作者艺术简历

- 中国美术家协会会员 中国老教授协会会员
- 1949.5——担任上海区铁路工会美工室主持人，主编《上海铁路职工画刊》并著有《美术字讲话》，发行四十万册。
- 1951.2——历任中央戏剧学院舞台美术系绘画课的讲师、副教授、教授。
- 1953.12——从第二届全国美展起历年时有作品参加全国性的各类美展。其中参展全国青年美展（二届）的油画作品《古箭楼旁》获奖。
- 1983.12——在中国美术馆西南厅，举行《李松石风景画展》。其中作品：《太行烈士潭》、《朔风》、《绿汀》、《南国—古榕》、《成山角潮》、《闽船》等六件油画作品被中国美术馆所收藏。
- 1985年人民美术出版社出版《李松石风景画选》。
- 作品《太行烈士潭》曾展出于《反法西斯战争胜利55周年美展》（中国美术馆），并入选《反法西斯战争胜利60周年美术作品集》（中国文联）。该作品被中国美术馆收藏，初稿被北京市美协收藏。
- 中国美术馆所编的该馆四十年年鉴中编入李松石条目。
- 作品概况：早期风格写实，晚期在追求意境的基础上对形式感作出求索。近期作品有《黄河之魂》、《大河黎明》、《黄河饮马》、《金环蚀》以及多幅作形式处理的静物画。
- 1946年毕业于国立艺术专科学校（中国美术学院前身）。此前，曾就读于武昌艺专高中师范部。

前言

出于偶然,曾同时见到两张画片,一张题名《旅途》,一个瘦子孑然一身站在长途汽车的站牌下,在等候无期的班车,田野空旷,相形之下尤见其孤独茫然。另一张叫《华山孤松》,但见其郁郁葱葱,填满了整个画面,倒是个十分茂盛的样子,却毫无孤单之感,与其题名相悖。这两个画家取向不同,各行其道。前者为此获得了一种有情的意境,而后者则似乎还停留在状物阶段。这当然是一个画面形式感问题,同时也在反映绘画界的一种现象。

这个小故事引发了笔者的兴趣,兴趣在于这个形式感中的空间语汇是一个很值得探讨的问题,后来也就成了关于空间语汇的专题章节的内容。在绘画教学界有个惯用的传统术语,叫做“绘画形式三大要素”,是指形(线)、色、光三者,这里没有提到空间,自然是一个缺失。将它补上后就成了四大要素了。那么这四大要素是否能涵盖绘画艺术形式因素的全部内容呢?显然不能,因为这四大要素是从光的物理学角度分析出来的,里面并没有涉及到与人的心理活动有关的因素。大凡一件艺术作品,都多少会有心理因素的成分和一定的情感的反映,问题在于含量多少,否则就会难免与“孤松画家”一样。

绘画艺术的形式感从第一件绘画作品出现时就已经存在了,但在很长的历史阶段中,人类对这种形式的运用还一直处于自在的状态,要对绘画形式采取有意识的发挥和运用已经是相当晚了,这就是19世纪末20世纪初的时候了。当时欧洲的美学家把它称之为形式革命,最有代表性的就是现代主义的绘画作品,诸如塞尚、布拉克、马蒂斯与毕加索等人的作品就有极为鲜明的形式感,而且富有表现力。其实自从莫奈的印象派作品出现后,绘画领域就出现了一个新的动向,这就是越来越多地关注到形式本身的意义和价值了,乃至后来走到了一个极端——认为纯形式的作品是存在的。

当然传统的写实体系绘画相形之下显得缺乏形式上的表现力。然而人们并不太注意写实体系的作品除了它的形式感困守在很狭的范围之外,却还有它自身的一种优势,即它的造型语言与生活现象是接轨的,从而产生了颇有强度的直诉性。这可以说是别的绘画形式所不能替代的。所以无论现代流派绘画发展到什么状态,写实体系总是在绘画领域中占有一席之地,并且拥有它广大的欣赏群体。

这两种不同取向的绘画几乎成了一对不可调和的矛盾,它既反映在西方的美学史中,也反应在国际的文艺思潮中。

其实此两者都是绘画形式的不同表现。写实体系的贡献在于创造了那种三维立体感的造型模式,而形式主义的绘画形式却具有更广泛的表现手段和方式。而作为人类历史的绘画领域来说,却成了两个对立的状态,这既然是史实,也未尝不可。那么现代主义的绘画所承担的(绘画)形式革命是否真的完成了呢?显然没有,说它没有的依据是:作为绘画形式的体系并没有建立起来,见不到像写实体系那样完整的体系存在,相反,在1945年之后现代主义的绘画流派在分化中分化,而且进入了异化状态。它不但与后现代主义的波普艺术、实物艺术混淆并存,而且还有行为艺术跻身其中,这样一来很难说它已经是一种纯粹的绘画艺术了。与此同时,几乎所有的“后现代”已经从人的精神气质中不断地衰退淡出了,相反却在剧烈地向物化倾斜。

20世纪的历史进程异常迅猛,这可能是绘画艺术异化的起因。从现象上来说至少有这样三个方面的因素在起作用:一是科技的空前发达;二是工业资本主义的崛起与帝国主义经济掠夺的加快;三是两次世界大战相继爆发。

马克思发现了剩余价值,从而完成了《资本论》这一巨著。有一位西方学者,在半个多世纪前预言到人类将发生劳动力的剩余,现在应验了。为了解消这种剩余,第三产业随之发达了起来。所谓消费的休闲文化也应运而生,这也就成了今天现状的所在。

但有意思的是,当我们回首20世纪写实体系绘画时,其中有相当多的作品也正在变异出新,同样在多方面地发挥形式语汇的意义与价值,这正是令人发生兴趣的所在。这个事实不正在反映绘画形式语汇是属于一切类型的绘画艺术

所共有的吗？彼此的相互汲取也就成了极为自然的事了。

《绘画艺术形式》一书不是形式美学的专著，但却是一本有关绘画形式技巧的读物。两者虽然都在论述绘画形式问题，但前者是从社会学的意义上在讲艺术哲学的理论，而本书的着力点却是在解决绘画形式在实际运用中的手法与技巧问题，这也就是说将接触到的是许许多多形式上的具体的事。当然，其中还配合着属于基础性的理论内容。

这个定位也就使本书有了针对性的读者对象，这就是活跃在绘画专业基层的从业人员，其中有普通一兵式的画家、正在专业院校中求学的学子们、准画家们或群众艺术馆中的辅导教员，以至师范学校的教师们，当然还包括业外的许多关心此问题的知音们。

之所以作出这样的定位还由于百年来本土的绘画教学是建立在写实体系上的。

鉴于读者对象的定位、鉴于与写实体系的接轨，400件作品的遴选是定位在写实体系与1945年之前的形式主义作品中，因为后者许多作品是从前者分离出来的，演变而成的，彼此间尚有它的联系性。为此总体上不涉及抽象画。尤其是色彩抽象绘画，因为它不能承受人类情感之重。之所以如此定位，还由于笔者认为一切具象绘画仍须从写实入手，但必须出新。400件作品中还兼有壁画、漆画、民间艺术和装饰画，这是作为广度上的一个延伸，而不是停留在一般的架上绘画上。

本书的学习方法是通过对400件近现代有代表性的作品进行分析、解读、诠释，从而理解每件作品的形式感并把握到关键性所在。因此让读者不但在欣赏其他作品时有了一定的方法，而且在进行创作时对形式的取向获得相对广泛的选择机会。

此外作为与本书有关的还有如下一些基本观点：

一、认为画家首先是一个审美活动家，其作品应该是他的审美活动的产物，而不是其他什么。

二、艺术作品的形式不同于一般事物的形式，它是由画家后天设置的。因此就形式本身而言，它是画家审美意识的反映。

三、认为一件作品一旦成立，其形式就是内容的全部，因此无须对作品的立意和创作过程进行叙述和议论。而是直接对可视的形式进行剖析、解读与评论。

四、鉴于绘画领域里的名词术语多出自对自然科学和社会科学的引伸，或出于对姐妹艺术用词的借义，因此当他家之说不尽其意时，笔者将重新界定，而其中视觉平衡是一个重点内容。

五、艺术形式法则众多，为了对实际意义易于理解进行了分类，同时还旁及到诸如形式的自律性和所谓形式的独立性问题等等，笔者都将陈述己见。

六、艺术趣味是构成艺术形式的一个重要因素，设有专门的章节。

七、本书始终认为，一个现代型的画家必须具备两个把握：一是对造型能力的把握，二是对形式感的把握。

八、笔者是一个画家，有创作方面的经验，同时又是一个艺术学院的绘画教师，所以在对400件作品的分析中能够达到结合实际的可能，同时在行文中力求深入浅出，不作引经据典式的论证，但在每章命题上作出了原理上的定位。

笔者是一个画家，对理论来说只是一个五柳先生的门徒，偏颇之处，一孔之见，在所难免。祈高手们、理论家们予以斧正之，也希望广大读者提出意见。

谢谢劳思之处！

笔者 2007初夏于红庙北里

目 录

第一章 引论	7	第四章 平衡的形式	62
第一节 艺术是表现人类情感的特定形式	7	第一节 平衡的原理与其类型	62
第二节 写实体系与“形式主义”	9	第二节 辐射平衡与其样式	62
第三节 “构图”只是绘画创作中的一个环节	13	第三节 对称样式	62
第四节 主次论是传统创作方法的核心	14	第四节 力距平衡的样式	63
第五节 绘画艺术的形式基因	17	第五节 形式量	64
第六节 绘画艺术的形式法则	20	第六节 含义量	64
第二章 空间的形式语汇	25	第七节 形式量的转换与形式量的调度	65
第一节 空间的基本概念	25	第八节 辐射平衡在绘画作品中	66
第二节 画面中的第一方位与其平面性	25	第九节 满的格式	69
第三节 空间与物象	26	第十节 金字塔形模式	70
第四节 画幅自身比例的意义	26	第十一节 承载模式	72
第五节 方位与向度	27	第十二节 独立的模式	74
第六节 视平线高低与其展示量	27	第十三节 单元模式	75
第七节 广度、深度与高度同义	32	第十四节 对置模式	76
第八节 大空间对照	33	第十五节 圆与围的格式	77
第九节 边缘空间上的形式语汇	36	第十六节 一字形的模式	78
第十节 反视顺·反焦点透视·四维空间	38	第十七节 条幅型模式	80
第十一节 现代流派艺术中的空间形式	39	第十八节 力距平衡的范例	81
第三章 造型与形式感	42	第十九节 气氛源于倾斜与失衡	83
第一节 必须同时把握造型与形式感	42	第二十节 动势·倾倒·冲击与对峙	85
第二节 画家工作中的一个重要的环节	42	第五章 统领感与其形式	87
第三节 素描的类型与其性质	43	第一节 引言	87
第四节 调子素描的不同样式	43	第二节 日常生活题材中的统领性形象	87
第五节 线素描的不同样式	45	第三节 政治题材中的统领性形象	88
第六节 装饰性的线与兼有调子的线	46	第四节 战争题材中的统领性形象	90
第七节 点的形式语汇	48	第五节 画面中的统领性形象	94
第八节 团块状的形式语汇	49	第六章 引力环——一个假设的法则	97
第九节 板块形的语汇	50	第一节 引言——一个假设的法则	97
第十节 光与阴影的语汇	52	第二节 对称	97
第十一节 蒙眛的形式与苍茫的意境	54	第三节 依托	99
第十二节 毕加索的语境	56	第四节 归属	101
第十三节 几何性含量	57	第五节 联缀	102
第十四节 形声共震	59	第六节 呼应	104
结 束 语	61	第七节 倾斜（对角线）	106

第 八 节	离散	107
第 九 节	动荡	109
第 十 节	混乱·无序	110
结 束 语		111

第 七 章 壁画与装饰画的形式 112

第 一 节	壁画是一种广场艺术·装饰画源于民间	112
第 二 节	岩画·古埃及壁画·中国画像石	113
第 三 节	正面的一字形排列格式	114
第 四 节	圆形填充·复式契合	116
第 五 节	《朝元图》与《雅典学院》	117
第 六 节	前苏联壁画与其设计稿	118
第 七 节	嵌玻璃画与马赛克画	119
第 八 节	开罗国际会议中心的壁画	120
第 九 节	本顿的壁画空间	121
第 十 节	现代一字形排列中的契合结构	122
第十一节	俄罗斯新的宗教壁画	123
第十二节	民间装饰画	125
第十三节	现代漆画艺术	127
第十四节	装饰性绘画	129
第十五节	招贴宣传画	131

第 八 章 色彩的形式 134

第 一 节	色彩形式发展的四个阶段	134
第 二 节	色彩的特性	135
第 三 节	绘画色彩的技术手段	136
第 四 节	色彩的取义与象征	138
第 五 节	色彩的心理平衡	138
第 六 节	印象派色彩风格举例	139
第 七 节	西班牙的印象派画家的作品	141
第 八 节	色彩平衡中的和谐	142
第 九 节	对比·典雅	144
第 十 节	白云·长笛·忏悔·黄伞	146
第十一节	三幅红色调子的画	148
第十二节	三个睡美人	149
第十三节	单纯的力度	150
第十四节	桃色易俗	152

第十五节	深灰色的震撼	153
第十六节	色环上的高纯度	154

第 九 章 视觉与心理 157

第 一 节	心理旁证	157
第 二 节	联想与想象	158
第 三 节	心理直诉·内心呼喊·语声密集	158
第 四 节	形象的完整律	160
第 五 节	闭合与开展	161
第 六 节	永远高大的与永远长不高的造型	163
第 七 节	凝固了的时间	164
第 八 节	神秘的视觉信号	165
第 九 节	对“残缺美”的重新探讨	166
第 十 节	假象·错觉	168
第十一节	沉重的影子	169
第十二节	数的排列里有审美的要求	170
第十三节	不可知的世界	172
第十四节	心态语境	173
第十五节	画家的心理视角	175

第 十 章 形式与趣味 179

第 一 节	艺术作品的趣味性	179
第 二 节	节奏与韵律	179
第 三 节	线的趣味与线的品位	181
第 四 节	三种不同的线韵	183
第 五 节	三幅肖像画里的情趣	184
第 六 节	永存的音容	186
第 七 节	自我完满律	187
第 八 节	童趣·意趣·风趣	189
第 九 节	几何形里的理趣	191
第 十 节	喻意·讽刺·幽默	192
第十一节	寻常·平淡·朴素	193
第十二节	“冬季草原”	195
第十三节	变奏与递变	196
第十四节	材质肌理之趣	198

结 束 语 形式高于内容 201

第一章 引论

一幅绘画作品里形象的重要性是众所周知的，如果去掉了形象这件作品就不能成立，然而当提出画面形式的意义时却不见得人人都能说得清楚。有意思的是很多画家几乎每天都在与形式打交道，却没有意识到它的作用和价值，这绝非言过其实。

绘画的形式，自从地球上第一件绘画作品出现时起它就存在了。事实上任何一件作品都有它自身的形式感，正如每件绘画作品的本身就是该作品内容的形式是一个道理。人类的绘画近五千年以来，一直在为宗教和皇权讲故事，这种任务画是被规定性的。作为当时的工匠艺术家来说，对形式的处理没有什么主动权的。从神的世界到统治者的天下，人物都是被大大小小、密密麻麻地排列了起来，表示该历史时期的盛况。所以在那段非常漫长的历史中，那时画面的形式还处在一种自在的状态中。

人类社会对绘画形式本体价值的发现并有意识地去运用是相当晚的。如果把19世纪末20世纪初的那场现代流派运动作为正式的起点也不算晚。他们的作品虽然被贬称为“形式主义”的作品，然而恰恰是他们首先揭示了形式本体的价值。当然与此同时，还应该关注到的是当时还在继续存在、延伸的写实体体系的价值。它曾统治过人类绘画领域长达五六个世纪之久的事实，表明了它的历史意义和贡献。又何况现代流派艺术正是从它的基点上发展过来的。写实体体系的功绩在于把手工成像技术推向到一个极致，使画面视觉与生活形象划上了一个等号。这在摄影术发明前当然是一个非凡的成就与辉煌，但它的严重缺陷在于始终在很狭窄的形式圈子里徘徊，满足于对生活形象的表现，而放弃了对形式领域的开拓。

从人类绘画史的长河来看，即使在绘画形式还处在自在的阶段中，还是有许多值得保留和发展的形式的。如古埃及壁画的模式，如中国汉代的画像石，尤其是元、明之际永乐宫三清殿中的朝元图，那种刚健遒劲、线条林立的壁画风格，都是举世无双的。至于全世界各民族和各地域中的民间艺术更是值得歌颂的瑰宝。所以就学习绘画形式语言来说，不应该只关注到现代流派艺术的作品，而且还应该面对这样两方面：一是从传统的写实体系中突破出来的，已具有新意的，新的形式意味的作品；二是广泛地从古壁画和中外古今的民间艺术中大胆地吸取营养，从对这两者的借鉴和模拟中再造出属于自我的新的形式。

为此从总体上还得作出一个定位，这必须是具象的，能为更多的人所接受和赏识。

艺术作品的形式是人类主观意识的产物，因此他国、他民族、他人的作品其内涵与精神是不易学习的。然而它的形式方法却可以供我们欣赏、体会、借鉴和汲取，这是毋庸置疑的。应当承认，每个艺术家、每个画家他首先是一个审美活动家，他的作品正是他审美活动的产物。而一个非艺术工作者的审美活动，则是对美的事物和对美的艺术作品的享受。为此作为艺术家的审美活动的产物的作品而言，应该具有一种高层次的意义，而这个层次正是反映在形式感上。

在日常的社会生活里，在审美活动中有个误区，认为审美活动的对象是专指优美的事物。其实审美领域十分博大，除了优美的事物外，还可以是壮丽的，乃至于是悲剧性的事物，只要它的行为是崇高的。这正是由于任何事业的开拓和发展都要付出相应的牺牲和代价。至于“审丑”至今仍为人们所困惑。其实这类题材之所以进入艺术作品，无非是在反映人类的精神理念，作为一种揭示、警惕和反证而存在，所以问题还在于其目的是什么。

那么艺术家的作品究竟在说明什么呢？一言以蔽之，可以认为是在抒发对美的事物的情感，这是一个非常的内核。如果阉割了这个内容，一件作品有可能仅仅是在表现快感。正如夏天里的消暑品，那冰凉的感觉转瞬便消失了。当然这样的情况可以重复千万次，但它绝不会激起你情感上的波澜，而且也不会留下什么有价值的记忆。

第一节 艺术是表现人类情感的特定形式

一朵嫣红的小花，不但能引起愉悦之情，同时还会生发呵护之意。这里不无某种联想的情思，同时也与大自然共生理念相关联。一个艺术家对它有情地予以描绘，加以吟唱，是一件很自然的事。同样，面对珠穆朗玛峰予以顶礼膜拜和歌颂，更是一件极为自然的事，因为她就是崇高的所在。《烛舞》是傣族有名的舞蹈形式，一个倩影托着白色的烛光在长长的投影中委婉地起舞，是为惜别，是为祝福，多少令人感到凄楚、缠绵。此舞是为远方的恋人，此情也可能是为即将离去的亲人。

苏格兰民歌《但愿人长久》与此《烛舞》的意境颇为接近，美好与惆怅竟然同置于一个时空之中。以上这些情思都会出现在人们的生活中，前人已用艺术的形式将它转化为一个长存的符号留传了下来。人类的情感，不仅出现在个人的生活之中，同样存在于社会的历史中。《松花江上》这支悲怆的抗日战争最初时的号角，不仅反映了当时东北三省人民遭受日寇蹂躏之苦，也是唤起民众的反抗斗志，而最后终久成了一个深沉的时代情感的符号。每逢这支歌声响起时，就会唤起这段历史的情怀。其后又出现了一首抗战名曲，“枪口对外瞄准敌人，不打自己人，不杀老百姓……”这是一支冲锋号，既记载了全民抗战的决心，又统一了民族大义，显然是一阕划时代的交响乐！

对祖国的情怀，还会出现在和平的岁月里，这对游子来说尤为敏感。正如那首古老的德国民歌中所唱到的：“珍贵的家乡，巍峨的高山，壮丽的国土，你把生命的意义给了我，我要把一切都献给你！”这最后的两句正揭示了情感的原委。但人们同时还会发现，即使生长的地方并不巍峨，哺乳他的母亲很贫穷，但却由于给了他生命的意义而感到同样伟大！

其实人们不仅对故乡、祖国有深沉的情意，有时对特定的物件也会产生情感。俄国文学家果戈里小说《塔拉斯·布尔巴》中的那位老英雄有个古怪的性格，当敌人已冲在他前面时，叼在他嘴角的烟斗不慎掉落在草丛之中，他却不顾安危，下去把烟斗找回，然后再跃马与敌人打斗起来。为何如此舍不得一只小小的烟斗？这对许多人来说是不可理喻的。但对他来说，这只终生不离的小小烟斗，是其生活中不可缺少的伙伴，遇事与他一起吱吱啦啦思考问题，与敌人打斗时以它的份量告诉老英雄，“我与你同在！”这也就是说它已被人格化了。这里反映了这个马背上的老英雄既执着不苟，又富有热情的品性。

凡高也有一只烟斗，在它赤热得发红的时候，一定已经点燃了他灵感的冲动。为了热爱它，终于有一次把它放在用绳束编织出来的那把椅子面上，并且把它画了出来。令读画的人感到他的赤诚如同孩子一样可爱，那只烟斗就像是他自己的化身。后来，凡高又画了一幅耳朵裹伤的自画像，那只小烟斗仍叼在他的嘴角，那烟雾好像正在用忧伤的柔情安抚着他。这幅图画如果用哲学家的语言来说，不正是自我审美的客体化吗！

其实，人类的情感是对生活体验的直接反应。那么凡是曾经使之兴奋过的，乃至痛苦过的都是情感深度的由来，而不仅仅止于幸福快乐的日常生活。

随着人类审美领域的不断扩大延伸，画家对他的自我造物——绘画作品本体形式的欣赏不也正是情感的流露吗！画家

醉心于自己的作品形式，乃至将它作为一个终生的命题来对待，这就非常可贵了。毕加索是这样做的，马蒂斯也是这样执着的。对于社会评论如何，是历史的事情。

此外，我们还可以注意到广大的科技界，也对他们自己的创造成果充满着审美的激情，这也是个自然的规律的必然。如果科学家对他自己的造物进行欣赏，这实际上已经完成了自我审美的活动。再说用现代的成像技术完全可以记载下来。但是如果用艺术形式手段来表现，那将是一个十分微妙而难度极高的课题了。这种特殊的审美领域，也许已经存在一个端倪。但却决不是那种图解式的模样。

有人认为情感与理性是一对矛盾，这实际上是一个误区。因为人的大脑，毕竟是属于你一个人拥有的，不论是左边，或者右边，都是在为你工作。记得有位美学家，曾经说过这样的一段话：当一位英雄壮烈牺牲时，这种巨大的损失，使所有的人都痛哭，这难道是一种普通的情谊反映吗？不，这是对他的一个评价，崇高的评价！

可见，情感是明智的，它来自于爱或憎的始原——既是人行为的原动力，也是意志力的保护神。爱与憎是情感的内核，人们可以由爱出发来进行对自我行为的选择，也可以由于憎的缘故，而拒绝附和，以至抗争。所以情感的行为是明确的、透明的而且鲜亮的。它的品性就是赤诚，没有含糊，也容不得半点虚假和伪装。不然就会失去情感的光辉，而沦为毫无意义的东西。如果它已以“艺术品”的形式出现，那只不过是一个僵硬的躯壳而已。

这是艺术的真谛，更是一个真理。

对情感的表达，在生活中可以通过物质来完成，也可以用语言的交流来体现，还可以用其他的形式来表达。如用一朵花表示情意，在欢乐的场合可以与之共舞以示庆贺，在悲伤中可以与之同声哭泣。但就艺术家来说，表现人的情感，却是以审美的方式来达到的，这个审美活动是通过“三部曲”的全过程来完成的。首先是艺术家发现了使他为之动情的美的对象，其二是通过艺术形式转化为一件作品，其三是通过第三者对此艺术作品的再度审美活动，并引出一个共鸣，才算完成。那么在这全过程中完全是属于精神领域里的事，既无物质性，也不存在任何功利上的意义。这是有别于生活的所在，也是一个根本的区别。

作为艺术作品的形式，它最重要的一个基本特征是通过有情感的形象来体现的，这在绘画和雕塑中是容易理解的。即使在文学与诗歌里仍然如此，乃至音乐里也有它的踪迹，如莫扎

特的《土耳其进行曲》。通过旋律与节奏的反复和变奏，体现出土耳其士兵编队操练的情趣。而贝多芬的田园交响乐里有雷声、雨点、阳光，花朵更不在话下了。在诗歌里没有形象性的表述，同样会失去生动性。不同的文艺作品，绘画作品，它不是理论，不是叙事，更不是物质与数字，而是形象化了的情感，这样它才具有生命的意义。而以生活的形象转化到艺术的形象，不是还原，而是一个创造，这个创造需要画家付出执著的劳动，乃至是终生的努力。

那么艺术的最高意义究竟是什么呢？

美籍德裔美学家苏珊·朗格在它的《情感与形式》中讲的就是这个命题，认为“艺术是表现人类情感的形式创造”。在此，可以认为已道出了艺术与情感的真谛。同样，作为英国美学家克莱夫·贝尔，他在《艺术》一书中否定“生活的情感”而崇尚“艺术形式的情感”，并认为“可唤起艺术情感是不受时间、地点制约的。”如果承认这两个论断，那么，可以对艺术得出这样的认识：艺术不仅仅是表现人类情感的形式，而且是传达人类情感的桥，乃至是情感的跳板。世界上最天真无邪的是孩子们的脸和他们情感的表露，那么艺术作品也应该具有这样高贵的品性。

艺术既是表现人类情感的形式的一个创造，那么艺术作品的形式就变得十分重要了。可以这样认为：当一件艺术作品成立时，形式就是该作品的全部内容。而形式是如何反映内容的，将是贯穿本书的命题。

第二节 写实体系与“形式主义”

人类的绘事，从岩画起已经历了五千年之久。在这漫长的过程中，从表现上说一直存在着两种不同的取向——写实性的和表现性的。写实是再现，表现是再造，再造一个理想的形象。它们各有千秋，在历史的长河中此起彼伏地进展着。对此作一次粗略的回顾，将有益于对问题的探讨。

法国拉斯科岩洞里的动物画像都很粗糙，但野牛野马都具有相当的真实感。这就是说这里的初民画家对形象的描绘是非常认真地追求肖似的。中国的贺兰山的岩画中的人物画得更令人惊叹。因为那个人脸上有许多光芒，好像是一个光辉四射的太阳。此外，还有云南的头戴高高羽翎，手持坚盾和利剑的武士，很好看又威武，这从宽阔的胸膛中就表现了出来。看来东方的初民画家很能抓住要领，突出主要特征所在。那么那个脸

谱又该怎样理解呢？用现代人的说法就是将太阳光嫁接到人物的脸上，来表示一个有权威的人物，也可能是想象中的神。拉斯科的岩画与贺兰山的岩画，两者之间有很大的不同，前者追求再现，而后者崇尚再造，再造一个比眼前的更为理想的形象。如果用简单的话来说，拉斯科洞穴里的野牛野马是写实主义作品的雏形，而贺兰山的人物造型是浪漫主义的端倪。如果承认这个说法，那么人类自古已有两种不同的形象思维方式，不同的形式感也早就存在了。

说起来，拉斯科在西方，贺兰山在东方，这好像是东西方不同的特征所在。其实不然，若是能见到美洲土著的画像和非洲的图腾，人们一定会说与贺兰山的岩画有着更大的相似处。

现在，应该知道一下，那个写实趋向的画法现在发展得怎样了？当15、16世纪在意大利的人文主义高高飘扬的时候，这种写实的画风突飞猛进起来，经过一段发展的过程，终于成为一个完善的体系——写实的体系。

这个体系是建立在三维空间、立体造型的原理上的。画面虽然是平面的，它却可以表现出如同生活一样真实的立体形象。这当然为地球上的一切居民所接受，而且无须作任何视觉上的解说，这也就是说它的技术成像与生活形象在视觉上是完全接轨、统一的，所以西方理论家也有把它称之为视幻艺术的。这个体系还有它的技法理论作为实践上的支撑点——第一个是线性透视法（即习惯上称之为透视法的），第二是人体结构解剖学，第三是空气透视法，第四是后来迟到的光谱色彩学。在文艺复兴时期的绘画技术中已能很好地发挥色调与明暗调子的变化。与这些科技性的原理一结合，当然大大地提高了这个体系的优势，使这个体系得以完善和成熟。当然这是人类绘事技术的一个重大进步，在摄影技术发明前当然是图像世界中的绝对权威，与此同时也是当时欧洲各画派、各主义表现手段的根本基础。不论是意大利当时的佛罗伦萨派、米兰派和威尼斯派，或者稍后荷兰的伦勃朗的强光表现法，还是弗米尔的软投影画法，以至18、19世纪的大卫时的古典主义、德拉克洛瓦浪漫主义、库尔贝的现实主义和柯罗等的巴比松田园派等等都是以这个写实体系为基础的。他们之间的差异仅仅是侧重点的不同，取向和内容有别罢了。前苏联社会主义现实主义也属此体系。

这个体系凭借它的成像技术的优势，前后传承的发展，整整统治了欧洲绘画领域长达五六百个世纪之久，而如今它犹在继续延伸。它强大的生命力在于视象上是可以与客观形象等同的。对所有传统的，以社会题材为创作目的的画家来说则是最为得力的表现形式。之所以如此，就是由于视觉上生活形象的

直诉性，远远超过了有史以来的各种处理图像的技术手段。

这个体系是以油画为主体的。正是由于它具有权威性，同时又覆盖了其他各类画种，乃至曾经一度改变了像壁画这样特殊的画种。这是可以从达·芬奇《最后的晚餐》、拉斐尔的《雅典学院》和米开朗基罗的天顶画《创世纪》中见到的，在那里已经见不到像古埃及壁画那样风格的任何痕迹了。由此可见，写实体系的绘画在图像世界中已经是唯我独尊的样式了，而且是一个辉煌。

但随着人类物质文明的进程，特别是在科学技术的迅猛推动下，当今的图像手段已经不止手工绘画这个样式了。照相、电影、电视和电脑绘画技术，纷至沓来，相形之下手工绘画就显得势单力薄了。而且从再现色彩世界来说其性能也已落后于影视系统了。因为影视是光色成像体系，不但肖似而且相当亮丽。而要看绘画作品时还得借助于光源，加上硬质颜料的缺点自然就望尘莫及了。不过任何一种光学成像系统都必须有一套相应的装置。就此而言却不如一张纸，一支笔那样方便、自由，而且可以迅速地、随心所欲地把所思所想画出来。

那么贺兰山那样的再造性的画法后来又如何了呢？19世纪末20世纪初的那场流派艺术运动，就是它的一次复活。

现代流派绘画艺术运动的爆发，其背景与欧洲产业革命是分不开的。物质生产力的膨胀也就必然牵及到方方面面，这样也就必然引发文化思潮的波澜，现代派正在反映这样的事实。

“现代派”是一个笼统的提法，事实上它是由许多不同主张的画派聚合起来的，是一个十分松散的共同体。诸如印象派、野兽派、立体派、表现主义、未来派乃至还有短命的以符号为手段的“达达”……它们自立门户，各成一家。

他们派别纷呈，旗帜林立，但是有个口号性的提法倒是颇能代表他们的宗旨的，这就是：“赋绘画以独立的生命。”如果通过它们的具体作品来看，的确是在开拓绘画本体上的形式语汇来表现被描写对象的，而不是像传统的古典手法以程式化的技术手段来表现事物了。所以它们的对立面是学院派、古典主义，并在巴黎的秋季沙龙展中引发了冲突，一方面是坚守不开放，而这群现代流派又坚决进攻，要冲进去，这已是美术史上的脍炙人口的故事了。

“现代派”为了“赋绘画以独立的生命”也就有了更为具体的行动，他们排斥文学性的叙事和状物，同时还反对作政治上的直接服务。为此他们的作品，也被贬称为：为艺术而艺术的“形式主义”作品了。这是前苏联和传统的学院派对他们的论断和宣判，这一运动自然是破天荒的。自古以来，文艺这个

东西从来是为各种不同时期的政治服务的。现在要摆脱出来，从统治中逃逸出来，这是什么问题呢？说到底是在反映人的本体的解放的要求。这当然是一个进步，人类的进步，思想领域的进步。不过人要绝对自我解放很难，可以说每个历史阶段，都有一个“神”，终归要来统治你的思想和精神状态的，也许个别的极少数的人例外。这可能是事实，但无论如何现代流派运动是一次发展和进步。至于以后如何是后话，但从当时的“形式主义”的作品来说，的确反映了这种自我解放的精神。

如野兽派主将马蒂斯的《青年水手2号》画面非常简洁，却有极为鲜明的造型，而且表达了那种在海洋中生活的特定的人物气质。这正是由于马蒂斯对绘画形式因素作了有选择的发挥，用他相当粗犷的线条描写了这个与浪涛打交道的弄潮儿，很有劲，充满了生命力。画家还同时用这种线条控制了整个画面，使之意味倍增。这对传统的写实体系来说是做不到的，因为这个传统对形式因素的运用是平均对待的，是对生活视象的重复。

毕加索的《两个在海边奔跑的女人》即使在不大的画片中，也总会令人感到她们的形象既巨大壮硕又有力量，激发出



1-2-1 青年水手2号

马蒂斯



1-2-2 两个在海边奔跑的女人

毕加索

一种奋发、健康向上的情趣，奔向憧憬。这里有种生命力的冲击波，为何如此？正是由于毕加索调动了具有积极意义的形式因素的结果。其实此画的原作仅仅是32.5cmx42.1cm而已。

法国莱热是位致力于立体主义的画家。他的作品以一种物化的手段来反映现实，虽然比较浅层，却让人很易于读懂。像是给当时的西欧历史作了一幅插图，《三个女子》一画正在说明这个事实。此画从整体来看颇像由许许多多工业标准零件装



1-2-3 三个女子

莱热

配起来的。人的脸是圆形物，胳膊和腿是长而带有弧线的造型物，至于那些家什、杯碟之类更不在话下了。看完了此画，不禁令人想起卓别林的电影《摩登时代》，正是在此电影中揭示了人成了机器的一个部分，把人的自由和尊严全部剥夺殆尽，

而视觉上却又那么滑稽可笑。那么《三个女子》可以认为，也是对当时现实社会生活的揶揄，或者说，正是机械文明统治了社会意识的一个反映。

通过以上三件作品，正好说明了“为艺术而艺术”的画家们并不是对现实的存在无动于衷，相反都有它的直接的内涵。而且从表现力来说都大大高于传统的写实体系。至于他们的题材，也已不同于过去了，而是普通人民日常生活的写照，乃至是底层社会人民的生活现实。正如毕加索青色时代作品中的人物，马戏团演员、残废者，以及像德加的《苦艾酒》等等。

以上已作了解读的三件作品，不过是“形式主义”作品的一斑。它们的特点是可读的和易于理解的。同时从时间上说，大都是在第一次世界大战以前。

但是当今流派艺术的发展，尤其是第二次世界大战以后变得既奇怪又畸形了。其派别之多，多如牛毛。曾有人为之续家谱式地梳理，也得不出个所以然来。从波普艺术、垃圾艺术直到把小便池倒置起来，称之为《泉》的，从波洛克到印花布的直接展示……这当然与前卫艺术有关，还有行为艺术也跻身其中，自然已经大大地超出了绘画艺术的范围。

为此，德国理论家曼·柯·希勒布雷希特在《现代艺术心理》一书中曾这样论述过，先是“透视崩溃”继而是“形象崩溃”最后（将）是“精神崩溃”。这当然是写实体系的对应词。美籍匈牙利光效应派艺术家维克托·瓦萨雷利在1950年曾这样写道：“艺术家变得不受限制了，任何人都可以自称为艺术家，甚至自称为天才。任何一点色彩、草图或者线条，在神圣的主观意识的名义下，都可以算是一件作品。冲动压倒了技巧，诚实的工夫被偶然梦想、临时凑合的东西所代替。”说的多生动，多么形象，在你阅读了此类作品后将会有此同感的。这些绝对偏激的个人行为的产物，的确像是精神崩溃后的东西，但与此同时他却又非要你承认它是艺术品不可！

这就是后现代的表现吧！由于读不懂，不理解，也就无从关注了，更无法加以评说。

从实际上，作为价值的取向，还是定格在早期的现代主义流派艺术上为好。因为在那里还有对话的基础，还有艺术上的共同语言。

从现代流派艺术的整体发展来看，他们始终没有形成一个体系，更看不到有举旗者。更没有像写实体系那样，形成一个中心，出现过权威，和存在过一个辉煌。倒像是一个永远不肯定的影子在游荡。在欧洲游荡，在美国游荡而且散播在全世界许多大都会中。虽然他们的作品也进入了博物馆，虽然也与写

实体系一起在商品市场中“摆摊位”，但他们的形象始终不那么肯定，也许是变化得太过头和太快了。他们在做什么和为什么做？虽然使我们为之悬悬，但由于实在使人无法理解，也只好由史论家们来论断了。

议论到此，如果同意把视点定位在“形式主义”的早期作品上，那么不妨回头再来审视一下写实体系中的两件名作，也许会发现一些什么，一是《马拉之死》，二是《但丁的小舟》。

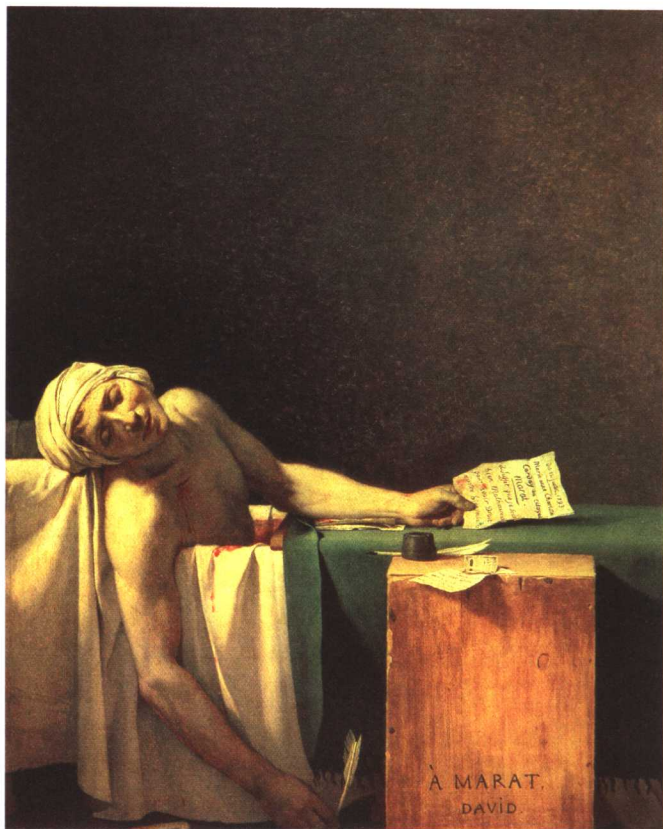
《马拉之死》是古典主义大师大卫的作品。作品是为了纪念雅各宾党的《人民之友报》的创办人和主持者马拉医生的。他由于久居贫民窟而得了皮肤病，又不得不一边泡在澡盆中，一边工作，但却不幸被反革命的女特务所杀害。这幅有情节性的画面，从其形式来说有个非常突出的地方，这就是在马拉的上方是片黑色的空间，它占据了全画面一半之多。从而在视觉上产生了一种肃穆的悲烈气氛，这是一个对空间语汇运用的创举。同时这又是一个强烈对比的手法，使马拉这个形象虽死却非常明亮，乃至还有一种直观性的展示效果：“你瞧！反革命正是如此卑鄙地杀害了我们‘人民之友’的马拉同志！”

这种对空间语汇的运用和发挥，就当时18世纪末来说是超前的，这个超前即使从大卫的所有作品来说也是仅此一件。大卫为什么有这个创举？可以想象是由于他亲临现场时的一个灵感的爆发，就此而言生活中并不是没有形式的契机，而是古典主义的创作方法遮挡了画家的视线。

《但丁的小舟》是绘画史中脍炙人口的名作。作为浪漫主义的主将德拉克洛瓦他把鬼魂与浪涛融为一体，并揪住小舟不放使其颠覆。从心理象征上说，的确是一个高度的想象发挥。然而却没有像《马拉之死》那样，把海空的面积加以扩大，使之气氛加重。此外，对人物与鬼魂的整体组合，却形成一个金字塔的状态，这自然与此惊涛骇浪的情节相悖，有碍于对内容的表达。这当然是一个失误。而这种失误，与他的其他作品一样，总是把画面填得满满的。从不对空间语汇有过关注。

由此可见，就当时的绘画艺术来说，还没有进入对形式语汇意义的醒悟。《马拉之死》的出现带有一定的偶然性，《但丁的小舟》却在形式语汇的边缘上徘徊。有造型上的想象，却失掉了总体组合效果的契机，也不曾关注到，由于小舟过分平稳而缺乏动荡性。

由此可见，不同的历史阶段，既存在不同的审美观，又有它一定的创作模式，这是一个必然。超前的作品，虽带有一定的偶然性，但毕竟是一个先声。《马拉之死》创作于1793年。



1-2-4 马拉之死

路易·大卫

而在1830年德拉克洛瓦的《自由引导人民》问世。这件作品的最大特点是人民在动荡中前进。应当说这种动荡混乱的画面形式是一个进步，它打破了古典主义的沉寂和僵化。

看来是历史在推动艺术形式的前进。《马拉之死》是一个先声，《自由引导人民》是个必然，而现代流派艺术的突起与其形式的开拓更是一个历史的必然发展！

“形式是事物存在的方式”写实体系和“形式主义”的形式都是绘画艺术不可缺少的表现上的方式方法。可惜当前的写实体系，就其总体而言，仍在模拟生活中徘徊，在再现中滞留不前。而另一个“形式主义”的流派绘画至今却仍在漫无目标中，从分离到再分离中游荡。这也许是在物质文明的大潮中的一种失落的反映。

如果，一个敞开自己的胸膛，勇敢地向一切有益于自己的形式手法汲取新的血液开拓出一个新的纪元，而另一个则从游荡中赶快归来，梳理出有价值的所有的形式因素和方法方式，最终成为一个“形式体系”。这将是完全可能的，乃至是唯一的取向。



1-2-5 但丁的小舟

德拉克洛瓦



1-2-6 自由引导人民

德拉克洛瓦

以上是当前绘画艺术的现状，也是本书展开讨论绘画艺术形式问题的背景和起点。因为任何一个准画家们都必须从具象的写实的基点上出发做起，不然就成了维克托·瓦萨雷利所指的那种艺术家了。

“欲上崇山之颠”，必须“先入深谷之底”。而任何视觉语汇的源头，必然存在于大谷之中。

第三节“构图”只是绘画创作中的一个环节

构图是绘画形式运作中一个相当重要的环节，但却不是绘

画形式的全部内容。

由于构图的含义和它的实际工作内容在认识上并不一致，或者说过去传统的提法与现在的取向不同，于是这个问题总有些扯不清的状态。为此还得将存在的不同见解加以梳理和思考。

“构图”一词是20世纪三十年代第一代留学归来的画家带回来的。在此前国画家有他们自己的专用术语，如“布局”、“章法”和“经营位置”。布局和经营位置都具有很高的理论价值和实际使用意义，而章法显然是从著书撰文中移植过来的借义词。随着西方绘画体系的传入，对现在绘画体系所表现的空间、造型、色彩、明暗调子的不同，而使布局和经营位置这样比较单向的提法感到不足了。因此“构图”一词也随之为众人接受，这是毋庸置疑的事。但每当进一步具体探讨时，却有不同的理解和说法，于是构图是什么？这个问题又被提了出来。

带着这个问题，在偶然的场合中闲聊时，曾请教过一些老教授、著名画家、美术理论家和其他造型美术家。他们都各抒己见地回答过这个问题。

F：毫不思索地说“就是主次问题”，“就是经营位置”。

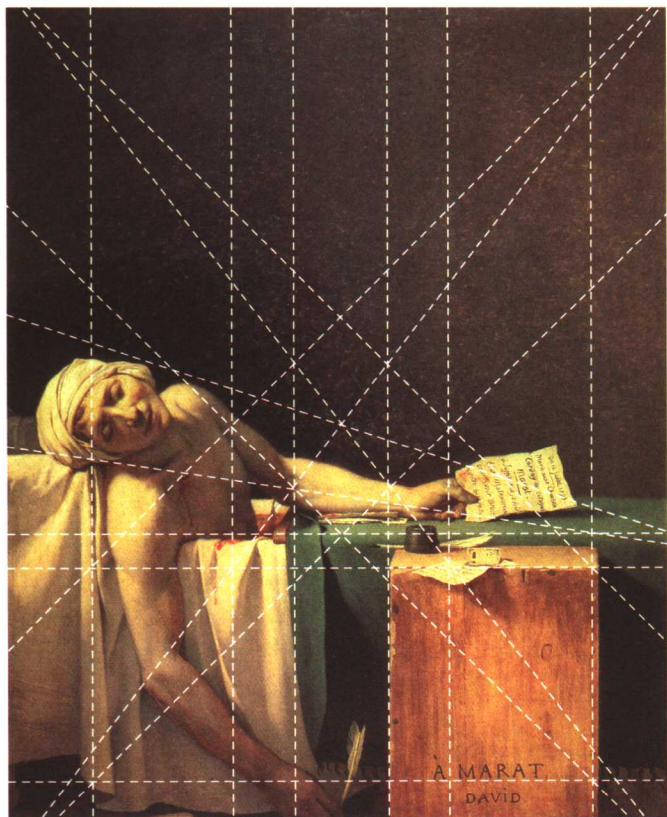
W：“构图嘛”！“主要的画得大些，次要的画得小些”。

J：“《画家几何学》是英国Jacques Villon所写，很好。讲的就是构图问题，可惜还没有把它翻译出来。”

R：“对这个问题没有很好地想过，应该说是画面的结构问题吧！”

S：“现在的绘画作品，几乎都没有构图，不讲构图。”

得到的回答当然不止这些，但这里已经有了“主次说”“大小说”和“结构说”。除了S是对目前一些绘画作品的针砭之外，一目了然，都有他们各自的见解。这些回答，虽然有片语只字，但都很直率扼要。像经营位置说的主次问题，其实质无非是形象在画面空间中运筹问题，主次自然成了关键所在，这个问题似乎是永存的，会永远存在下去，很多人都是这样看的，但却还有值得推敲之处。“大小说”虽然听来令人感到有些突兀，其实古人就是这样做的，《韩熙载夜宴图》中的人物的大小是以社会身份来决定的：主人很大，客人次之，乐伎则相当小。这是古人的做法，始于宗教艺术，云岗石窟中主佛形象庞大，菩萨则小得很多。现在绘画中虽然很少见了，但在壁画中仍有它的踪影。其实“大小说”也是主次论，但在壁画中，这个提法却是一个表现手法问题。“几何说”是通过许多几何线对画面空间进行分割，意在分析主次形象是如何安排



1-3-1 马拉之死

路易·大卫



1-3-2 韩熙载夜宴图(局部)

顾闳中

的,这也就是位置经营说的图解化。近几年来,在出版物中经常被引用。其实作为一个画家,没有必要如此精细地去计算画面空间。当一个“模糊数学家”也就可以了。直接去效法似乎过于负担了。

“画面结构”说是比较科学的,是20世纪后期很时尚的提法。结构一词是指事物根本性的组合关系,如建筑中的框架结构和承重结构是传统的主要的营造格式。现在的悬索结构和薄

壳结构是在材料力学基础上开发出来的新的营造格式,所以将结构借义到绘画中来是相当合适的。更何况建筑的结构形式又是那么多样,这使构图的定义得到了进一步的肯定。由此可以说对构图一词已经得到了定位。这个含义的定位除了形象在画面中的组合状态外,有时也涉及到色彩的组合关系。

可见构图这个概念,只是绘画创作过程中的一个环节。当然它相当重要,却并不能涵盖绘画所有形式基因。

至于对作品的最初的构思和立意问题,这是画家创作中的最初状态,如果它尚处在完全属于思维活动中,这是一个说不清的问题。如果已借草图显示出其意向的初衷,才可能有了实际意义。只有当这件作品在最后作出了定位和完成时,画家的立意和构思才能有完整的展示的可能。所以许多画家在实际工作过程中不只是画出一个小草图,而是作出系列的意向图,如经营位置(形式与空间)、明暗布光、色彩基调等。

所以本书不对尚未成形的任何构思、立意作任何探讨性的议论而是对已经完成了的成功的作品对其形式进行直接的剖析和解读,这是往后的学习方式。

那么鉴于上述的种种情况和事实,此时已可以对“构图”这个术语作出如下的认定:

- (一) 构图是画面总体上的结构性定位。
- (二) 构图在具体的创作过程中只是一种运作上的意向图。
- (三) 构图只是绘画创作中的一个环节,而不是全部内容。
- (四) 作品的成功与否在于对形式基因的选择、把握和发挥。

此外,在以后对400余件作品的分析、解读中还会发现不同历史时期的各种风格的作品,都有其自身结构的特点,这是值得关注的。

第四节 主次论是传统创作方法的核心

现在不妨回过头来,对主次论稍加分析,这可能对问题的展开是必要的。前面已经提到“大小说”是主次论的一种具体表现手法,“经营位置”的目的是围绕着主次关系展开的。

“几何说”是主次关系的一个图解……所以所有提法的归结点都在这个主次问题上。长期以来主次论控制着构图方法,规定着形式的处理,这不仅仅是现象,而且是史实。董希文的《开国大典》是幅大作,这里有其极为严格的人物主次系列关系,其原因是由于题材与内容所规定的。但如果把主次论推向绝对