



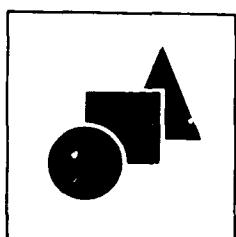
造型艺术

ZAO XING YI SHU

4

造型艺术

辽宁美术出版社



ZAOXING YISHU

略论中国古典画论中的现实主义	王向峰 张本楠	4
阿道尔夫·门采尔的《轧钢厂》	〔德〕康拉德·凯瑟 著	15
	全显光 高 阳 译	
黄金截	俞成辉 译 于国杰 校	73
构图原则与构图因素	顾莲塘	83
揭示人物心灵的底蕴	张 有	95
雪	宋玉贵	49
梅	郭子绪	50
李清照	王义胜	51
正气图	赵华胜	52
湘 君	温读耕	53
松鹤长春图	辛鉴铭	54
杨八姐游春	赵 奇	55
人物习作	刘德民	56
老 汉	曹 永	57
春	张 有	58
山 泉	王立贤	59

目录

海带姑娘 (局部)	王绪阳 61
银芦乍放	孙介凡 62
伟大的艺术 智慧的人民	赵 勋 63
劳动模范像	郑新雨 64
林中飞鸟	孙世昌 65
花 鸟	孙明春 66
山阴老农	冯 远 67
上 学	李宝峰 68
寂静的早晨	王 岩 69
水粉写生	李振庸 69
风 景	曹太文 70
速 写	周玉玮 70
百合花	杨丽珠 71
密 林	英若识 71
柞丝提花绸设计	宋德昌 72
幽谷鸣泉	项宪文 [封面]
拴线女	[罗] 格里高莱斯库 [封底]

略论中国古典画论中的 现实主义

王向峰 张本楠

自从法国画家库尔贝在一八五五年于巴黎举行了个人画展以后，人们开始在画论中使用“现实主义”一词。但是，现实主义的绘画却是古已有之，并且揭示这一原则的理论也是随之而生的，只不过是同一个道理所用的习惯说法各自不同而已。

库尔贝在画展目录的前言中说：“求知是为了实践，这就是我的思想。象我所见到的那样如实地表现出我那个时代的风俗、思想和它的面貌，一句话，创造活的艺术，这就是我的目的。”应该说这是对绘画中的现实主义原则非常恰切的概括，不仅可以帮助我们了解现实主义绘画实践，也可以帮助我们把握中外的现实主义绘画理论。如果以库尔贝的概括为线索来考察中国古代绘画，就会发现接近这个原则的作品是很多的，它们构成了一条从先秦到晚清一脉相承的现实主义优良传统。在这个传统中，作为创作实践的伴随物是中国古代画论中丰富的现实主义理论。本文试图简略考察一下中国古典画论中的现实主义美学思想。

面向客观现实，真实反映现实对象的存在，是现实主义的根本要求。古代画论中与此有关的理论是很多的。

首先，在表现对象上，中国古代画论中有一条基本的现实主义理论原则贯彻始终，这就是要求艺术家面向客观现实，把自然界和人类社会中的具体事物作为绘画的表现对象，作为艺术的源泉。与浪漫主义把主观的情感作为主要表现对象的原则相反，它要求画家面向客观世界，到自然和人类社会中寻找表现的对象，而反对那种完全以意为之的创作方式。这一要求把画家和客观世界紧密地联系到一起了，树立了现实主义创作的基本前提。

唐代著名画家张璪把自己的创作经验概括成八个字，即“外师造化，中得心源”。（见俞剑华《中国画论类编》19页）这里的所谓“造化”即指客观世界的物；“师造化”就是对外物进行认真地观察研究，把外物作为反映的对象、师法的目标。“中得心源”是指艺术家在对外物深刻观察研究的基础上进行的艺术构思。这里，“中得心源”是建立在“外师造化”的基础之上的，而不是主观主义的向壁臆造。

“外师造化”的理论一经提出，就被后世具有现实主义精神的艺术家和理论家所接受。他们相承相继，使这一理论不断发展，贯穿于整个中国古典绘画艺术理论之中。

唐代白居易说：“学无常师，以真为师。”（《画记》）唐代以画马著名的韩幹曾对皇帝说：“陛下内厩之马，皆臣之师也。”

（俞剑华《中国绘画史》上115页）宋代范宽说：“与其师人不若师造化。”（转引自俞剑华《中国绘画史》上179页）元代赵孟頫说：“到处云山是吾师”。（转引自雪华《中国古代画家》32页）明代唐志契认为画家“当法自然”。（《绘事微言》）清代的石涛说作画要“搜尽奇峰打草稿”。所有这些主张绘画要以自然事物为本，对自然事物进行“摹绘”。这与古希腊亚里士多德的“摹仿说”有一定的相似之处，其基本精神无疑是现实主义的。

其次，古代画论中的现实主义，要求绘画在反映对象时，按其客观的本来面貌加以表现。关于这一点早在先秦就已见端倪，最早之滥觞处当推战国时的韩非子《画论》。在《韩非子·外储说》中载有下面这样一段对话：

客有为齐王画者。齐王问曰：“画孰最难？”曰：“犬马最难。”“孰最易者？”曰：“鬼魅最易。夫犬马人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。”

这里提出的这个著名的观点为后人常举不衰，即所谓“犬马难状而鬼魅易写”。这里除了提出艺术要从客观对象出发的观点以外，还提出了另外一个理论，即对艺术提出了一个现实主义的衡量标准。也就是说，要求艺术家在反映对象的时候要接近对象的本来面貌，要求艺术切似对象。“犬马难状而鬼魅易写”的原因何在呢？就在于犬马“旦暮罄于前”，随时可见，人们在观画时总是要自觉不自觉地用现实中的犬马来衡量画中的犬马，要求画得象，所以难画。而鬼魅人不见其形，无客观标准，故易为之。汉代刘安在《淮南子》中说：“今夫图工好画鬼魅而憎图狗马者何也？鬼魅不出世而狗马日可见也。”东汉张衡也说：“画工恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事难形，而虚伪不穷也。”（见俞剑华《中国画论类编》9页）都是说的这个意思。

不言自明，虽然“犬马难画而鬼魅易写”，但是人们并不主张避难取易，恰恰相反，而是要求多画犬马，少画鬼魅。也就是说，要求画家遵照现实主义的原则来反映客观现实。宋人德洪说得很清楚：

画工能为神鬼之状，使人动心骇目者，以其无常形，无常形可以欺世也，然未始以为贵。惟犬马牛虎有常形，有常形故画者难工，世之人见其似，则莫不贵之。（见俞剑华《中国画论类编》1040页）

当然，一些画家所画的鬼魅也是很著名的，甚至有的画家专门画鬼魅。在这里应该指出的是，和西方以圣经故事为题材的绘画一样，那些所谓鬼魅图画，实际上是一种人物画。画家创作的鬼魅形象实际上是人的形象。这些画家所反映的对象并非无影无踪的鬼魅，而是有血有肉的真实人物的异化形象。所以这些绘画在基本精神上与韩非的观点并不矛盾。人们在对这些绘画进行观赏时，无法验之以鬼，而是验之以人。因为，许多以鬼神形式出现的绘画，究其根底还是离不开现实当中的人。如吴道子所画的钟馗：“衣蓝衫，鞞一足，眇一目，腰笏中首而蓬发。”（郭若虚《图书见闻志》）这种“鬼魅”之类，分明是一个现实人物的非常化。

按照客观事物的本来面貌反映事物，是古代画论中现实主义的基本要求之一，是韩非以后许多人的共同主张。汉代王延寿主张“随色象类，曲得其情”（见俞剑华《中国画论类编》10页）。南北朝时期宗炳主张“以形写形，以色貌色”（《山水画序》）。唐代裴孝源主张“随物成形，万类无失”（见俞剑华《中国画论类编》16页）。白居易主张“画无常工，以似为工”（《画记》）。宋代晁说之主张“画写物外形，要物形不改”（《景迂生集》）。清代石涛主张绘画要“如镜写影”（见俞剑华《中国画论类编》164页）。如此等等，都是一个意思。尤其著名的是写出中国第一部系统画论的南齐谢赫，他提出了为后代画家奉为金科玉律的绘画六法，其中第三法曰“应物象形”，第四法曰“随类赋彩”（《古画品录》）。这里的“应物”、“随类”与前面所举诸人之“写形”、“象类”、“貌色”的主张完全一致，都要求画家忠实于客观对象，要求绘画切近对象的本来面目，要始终不离对象这个本。

第三，提出了真实性的主张。

“外师造化”和“应物象形”，用今天的话来说前四个字要求以客观现实为反映对象，后四个字主张反映时要接近事物的本来面貌。这两方面的主张奠定了古代画论中现实主义的基础。在这个基础上，古代艺术理论家又进一步提出了“求真”的要求，也就是说，他们已经看到了现实主义艺术的根本所在。

如宋代的韩琦曾这样说：“观画之术，唯逼真而已，得其真之全者绝也，得多者上也，非真即下矣。”（见俞剑华《中国画论类编》41页）这里的“逼真”可以与“外师造化”、“应物象形”相为表里，明确主张真实。在山水画的发展上起了继往开来巨大作用的五代著名画家荆浩对真实性的要求，可以作为这一注重真实性理论的代表。他在《笔法记》中说：

画者，画也，度物象而取其真。

“度物象而取其真”，一语道出了现实主义的精义之所在。“度物象”是要求画家对客观的物进行一番认真的观察和艺术体验；“取其真”则是艺术反映所追求的内在实质。“度”、“取”合一，达到彻里彻外地反映现实真实。正是在这种探求客观事物之真的旗帜下，历代画家不辞辛劳，创作了无数具有永久艺

术魅力的绘画珍品。

二

现实主义的创作原则要求艺术家在用形象反映客观对象时，不要自然主义地对现实对象丝毫不爽，只是进行机械地摹写，而主张在把现实对象转移到纸张、绢素上来的过程中，应有所选择，有所提炼，有所概括，有所提高。要抓住对象的主要特点，用适宜笔墨淋漓尽致地加以表现，而对那些非关主体的旁枝末节，或那些与反映本质无关的多余部分，则可略而不著。

中国古代画论中在这方面有许多精到的论述。汉代刘安在《淮南子》中曾批评画家作画时“谨毛而失貌”的缺点，指出了只注意事物非本质方面的描绘而失去了总体面貌、失去了本质精神的错误偏向。唐代张彦远在《历代名画记》中说，为了反映事物的总体面貌，不需要面面俱到，历历俱现事物的每一个细节。他说：“画物特忌形貌彩章，历历俱足，甚谨甚细，而外露巧密。”在他看来，不但不需要甚谨甚细，而且与刘安一样，认为过于细密反而会失去了事物的全貌。他说：绘画“不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了，此非不了也。”这些主张都是反对自然主义的细节堆砌，要求以典型的细节突出反映事物的总体面貌和本质特点。

最精彩的还是曹雪芹在《红楼梦》中借薛宝钗之口发表的看法。《红楼梦》第四十二回写到惜春要画大观园，许多人都对此发表了意见，薛宝钗发表的见解显示了现实主义高超见地：

这园子却是象画一般，山石树木，楼阁房屋，远近疏密，也不多，也不少，恰恰的是这样。你若照样往纸上一画，是必不讨好的。这要看纸的地步远近，该多该少，分主分宾，该添的要添，该藏该减的要藏要减，该露的要露。

这是说以绘画再现现实，不能不以现实为本，但为本并不是原样照搬，因为原样照搬，并不一定能成为具有典型意义的艺术形象。艺术形象必须去掉自然形态中对于艺术是多余的东西，和按应该如此的规律必须增加缺少的东西。苏联早期的革命文艺学家卢那察尔斯基说：“现实主义艺术一方面认为它的描写对象是本来面目的生活本身，另一方面认为现实主义艺术家并不是一个奴隶似的摄影师和‘自然主义者’，

他可以说是用删除、抹掉一系列不需要的细节的方法，突出现实中的典型特征，对这个现实进行加工。”（转引自以群《文学的基本原理》上 261 页）由此可见，从古到今的现实主义，都是与典型地再现现实联系在一起的。我国古代画论中已有了典型化的要求。这一要求在有关人物画的理论中表现得更为突出。

我国古代画论中的现实主义理论要求画家表现人物时要在个别人物身上展示出某一类人所共有的风貌，这里已散发出以个性表现共性的浓厚气息。例如宋代画家郭若虚在《图书见闻志》中论人物画时说：

释门则有善巧方便之颜，道像必具修真度世之范，帝皇当崇上圣天日之表，外夷应得慕华钦顺之情，儒贤即见忠仪礼义之风，武士固多勇悍英烈之貌，隐逸俄识肥遁高世之节，贵戚盖尚纷华侈靡之容，帝释须明威福严重之仪，鬼神乃作丑髻驰趋之状，士女宜富秀色媵媵之态，田家自有醇忙朴野之真。

这段话中虽然流露出一些政治偏见，但就其在艺术上要求画家在画某一个人时能够表现出人物某种特定的阶级阶层以至民族、职业的共性特点，这还是颇有见地的，直到今天对我们也不无启发意义。

另一方面，中国古代画论中的现实主义理论不但要求反映事物的共性，而且特别着重要求反映事物的个性。在人物画方面，许多画家和理论家都以能反映人物的个性特点，特别是人物独特的精神风貌为高。例如清人郑绩，他要求绘画能够表现出某一人物的内心精神世界和个人的“平素性情品质”。他举《磻溪垂钓图》为例来阐述这一理论：

尝见《磻溪垂钓图》写一老渔翁，面目手足，簑笠钓竿，无一非渔者所为，其衣褶树石颇有笔意，惜其但能写老渔不能写肖子牙之为渔，盖子牙抱负王佐之才，于时未遇，隐钓磻溪，非泛泛渔翁可比。即戴笠持竿，仍不失为宗辅器宇也。岂写肖渔翁便肖子牙耶？（《艺海一勺》）

姜子牙怀“王佐之才”，但不得其主，于是隐退山林。虽然如此，他仍是身在磻溪垂钓，心忧天下存亡。所以姜子牙这个渔翁除了具有一般渔翁的特点之外，他还有自己独特的内心世界。《磻溪垂钓图》只画出了一个一般的渔翁在钓鱼，而没有画出是“这个”姜子牙在钓鱼，所以不够典型。推而广之，他要求绘武侯，就要把他独特的胸中韬略表现出来；写陶渊明，就要把他傲骨清风的特点刻画出来；画李白和白居

易，不能光画成醉酒翁，而要表现出李白之风流、白居易之洒脱的气概。不能表现个性的艺术家，他毫不客气地称他们“与斗牛匠无异”。

概括化、典型化的理论，是现实主义理论发展到高级阶段才能提出来的理论。在中国古典画论中已初步提出了这一理论，而且有的地方论述得比较得体，从中可以看到我国古典画论中的现实主义理论已达到了一定的水平。

三

现实主义作品往往使人在欣赏时产生如临其境，如见其人，如闻其声的感觉。我国古代画论要求画人物能达到使人“对之如面”的程度，画景物则要求能达到使人“举头忽看不似画，低首静听疑有声”（白居易《画竹歌》）的地步。这种真实生动的艺术效果，离开了细节上的精心描绘是不可能实现的。因此，细节的真实则是现实主义的基本构成因素。

中国古代画论中关于细节描绘的论述很多，表现了现实主义美学的历史成就。

首先，古代画论中的现实主义的细节要求，主张以客观对象为标准，要与对象本来的细部状貌相吻合，是生活中实有或应有的，不应是随意虚构的。

如人物画在人物形体的细节描绘方面，要求以实际生活中的人为标准。历代许多理论家都对人物形体比例、色彩等有过十分详细的论述，有的甚至规定了严格的尺寸，不可任意为之。清代人对这方面的论述较多。如蒋骥论画人物的眼睛时说：“至眼亦有大小，不可任意为之。当以鼻之大小比数。大抵写照难在两目，但须得其人之自然，不可少有假借勉强。”（见俞剑华《中国画论类编》500页）所谓“得其人之自然”，是指要肖于对象，不可在细节方面失真。沈宗騫也有肖于对象的要求，提出绘画要“如印如镜”（《芥舟学画编》）的主张。这些要求和主张都是站在现实主义立场上提出来的。

再如在人物动作方面则要求合乎当时的实际可能发生的情况。如宋人岳珂《书画谱》中记载了这样一段有趣的故事：宋代画家李龙眠画了一幅《贤己图》，画上有六、七个人在掷骰子赌博。盆中的骰子“五皆玃，而一犹旋转不已”。根据规则，如果这一颗亦显出“六”来，那么掷骰子的人就将大赢。画中那掷骰者正俯在盆边疾呼，旁观者皆变色起立，人物表情维妙维肖。观画的黄山谷人等都“相与叹赏，以为卓绝。”正在这时苏轼来了，他看了画之后，认为画得不

够真实，大家不知其中缘故，俱来相问，苏轼回答说：“四海语音，言‘六’皆合口，惟闽音则张口。今盆中皆‘六’，一犹未定，法当呼‘六’，而疾呼者乃张口何也？”（见俞剑华《中国画论类编》上472页）作者李龙眠听说“亦笑而服”。我们知道苏轼是个很懂绘画的人，也是提倡写意传神，开创文人画的代表人物之一，可是在这里却表现出对人物画中细节真实的严格要求，因此是很可贵的。

第二，画论中的现实主义要求细节的真实要有利于形象内在本质的表现，尤其是对于表现对象本质关系重大的关键性细节，更须十分重视。画家们在创作实践中认识到，关键性细节有点染全局的重要作用，正所谓“画龙点睛”，那关键的一“点”是万万不可掉以轻心的。

唐代张彦远《历代名画记》中载有这样一段传说很能说明这个问题：

（顾恺之）画人数年不点睛，人问其故，答曰：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。”

主张“以形写神”的顾恺之认为全身其它地方都无关妙处，而只有眼睛这一个地方才是传神写照的关键之处，所以他煞费苦心，竟达数年不点睛的程度。

精通画理的苏轼进一步发挥了这个观点。他在《传神记》中写道：

传神之难在目，顾虎头（即顾恺之）云：“传神写照，尽在阿堵中。”其次在颧颊。吾尝于灯下顾自见颊影，使人就壁摸之，不作眉目，见者皆失笑，知其为吾也。目与颧颊似，余无不似者，眉与鼻口可以增减取似也。

苏轼认为眼睛和颧颊是画人物的关键所在，只要这两个地方象了，便“余无不似”。同时，他进一步认为关键性细节会因人而异，有所不同：“凡人意思各有所在，或在眉目，或在鼻口。”画家必须仔细观察，甚至需要躲在暗处“阴察之”，才能找到对象的关键所在。抓住了这个关键性的细节，就抓住了对象的灵魂。

第三，古代画论中对人物画的环境，人物的服饰、器具，以及时间、地点等都要求有准确无误的细节真实。这是完全必要的，是造成整个画面真实感的必要条件之一。许多著名艺术家的某些作品，只在某个这样的细节上稍有疏忽，就大大影响了整个形象的真实感。尤其是历史题材的绘画，对人物的服饰、用器和环境的要求更是严格，稍有不周之处，

便可能产生笑话。

仅以人物的服饰和使用的器具为例，中国古代画论中便有很多的论述，甚至有的要求对每一个与人物相关的物件都细细考证一番，以防出现汉代人物着唐代服饰的笑话。宋代郭若虚《图书见闻志》中有一段专论人物画中衣冠器具的文字，很有代表性。在文中，他开宗明义地说：

自古衣冠之制，荐有变更，指事绘形，必分时代。

接着他详尽地考证了什么时代的人物应穿什么样的服装。如：“三代以前，人皆跣足。三代以后，始服木屐。”“汉魏以前，始戴幅巾”等。同时更进一步考证了什么阶层的人物当有些什么服饰上的特点，如“秦始皇时，以紫绯绿袍为三等品服，庶人以白”等等。

曾有过重大影响于山水画的宋代画家米芾在所著《画史》中说，当时有些画家在画历史题材画时，“不考古衣冠，皆使人发笑”。明代徐沁还举出了唐代画家在画仲由时，使之“带木剑”，画明妃时，使之“著韩帽”（见俞剑华《中国画论类编》493页）的细节失真的例子，来说明绘画在服饰细节的真实上之不可忽视。

四

中国古代画论中的现实主义还十分重视形与神的统一。形神理论是古代画论中现实主义理论的重要组成部分。它贯穿古代画论的始终。

我国古代绘画相传在最初出现的时候就是从摹写客观对象的外形开始的。从汉字“六书”之一的“象形”已可看到初期的一些情况。又如《世本》记载：“史皇黄帝臣，图，写画物象。”（转引自俞剑华《中国绘画史》上4页）这是符合认识规律的。因为人们认识事物总是由表及里，先观形而后识物的。只有随着人们的认识能力的增强，又随着绘画艺术的不断发展，人们才逐渐认识到了神似的重要性。最初的形神理论是针对人物画，特别是释道人物画提出来的。后来，随着山水画和花鸟画的出现，形神理论又有了新的发展，遂遍及中国绘画的各个领域。

古典画论中的形神问题，其“形”是强调状貌的真实，“神”是强调表现对象的神情气韵的真实生动。宋人袁文说：“形者其形体也，神者其神采也。”（见俞剑华《中国画论类编》70页）大体说明了这个特点。

早在汉代，刘安就已注意到形神问题，他在《淮南子》中批评画家“画西施之面，美而不可说（悦），规孟贲之

目，大而不可畏，君形者亡焉。”这里的“君形者”即指主宰人物身形的神情气韵而言，他要求绘画能够“以神君形”。

在画论中比较自觉地提倡形神理论的是晋代的著名画家顾恺之，他的绘画理论其核心是形神兼备。这是公认的人物画的最高标准。他论到摹写法则时提出了“以形写神”（转引自俞剑华《中国绘画史》上42页）的命题，把神似问题突出地提了出来。“以形写神”的命题指出了“形似”与“神似”两者之间的正确关系。他在对人物画的品评过程中总是本着这个标准的。如评《小列女》时，他除了指出画中妇人“插置丈夫支体，不似自然”的形似方面的缺欠以外，尚指出其“面如镶刻削为容仪，不尽生气”的神似方面的缺点。他把有形无神，或神似不够的画，一言以蔽之曰：“虽美而不尽善也。”（《魏晋胜流画赞》）这里所谓“不尽善”，即没有达到他所要求的形神兼备的最高标准。

南齐谢赫把这一理论加以系统化。至此，形神理论已经确立，并趋成熟。他把“气韵生动”放在了绘画六法之首。他评丁光道说：“非不精谨，乏于生气。”评夏瞻说：“气韵不足，精密有余。”也就是说，这些画家的创作是神似不足，形似有余。可见神似是绘画的精义所在。

唐代张彦远把形神统一提到了很高的地位：

今之画纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，
则形似在其间矣。……至于鬼神人物，有生动之可
状，须神韵而后全。（《历代名画记》）

自此以后，“神似”虽未居于“独尊”的地位，至少也是站在了“最尊”的位置上。但是与谢赫一样，张氏虽然强调神似，也并不忽略形似方面。不同于后来有人只求神似，所谓“离形得似”的脱离现实主义原则的主张。他一方面主张“以气韵求其画”，另一方面也没有忘记“形似在其间”，并且还说：“夫物象必在于形似”，不过“形似须全其骨气”（《历代名画记》）罢了。可见，他反对的只是“空陈形似”、“空善赋彩”的偏向，要求“形神逼真”。

到了宋代，陈郁把人物画的神似理论推向了一个新的高峰，亮出了“写心”的旗号。他认为：“写形不难，写心惟难。”如果只能写形不能写心，那么很多外形相象的人就不能彼此区别开来。因为帝尧与鲁僖都是“秀眉”，大舜与项羽都是“重瞳”，孔子与阳虎在外形上相似。他说：

盖写其形，必传其神，传其神，必写其心；否
则君子小人，貌同心异，贵贱忠恶，美自而别？形
虽似何益？故曰写心惟难。（《藏一话腴》）

这里把“写心”作为传神的手段，同时也视为区别人物的根本点，是很有道理的。因为不“写心”以“传神”，就势必“彼目大舜而性项羽，心阳虎而貌仲尼，违其人远矣。”

清代沈宗骥也说：

天下之人形同者有之，貌类者有之，至于神则有不能相同者矣。作者若但求之形似，则方圆肥瘦，即数十人之中，且有相似者矣，乌得谓之传神？（《芥舟学画编》）

他甚至认为：“故形或小失，犹之可也，若神有少乖，则觉非其人矣。”但是他并不忽视形似，所以又说：“为神之故，则又不离乎形。”

唐宋以来，随着山水画、花鸟画的发展，画论中亦可见到许多论述山水花鸟画的形神理论。如宋代邓椿提出“人之有神”和“物之有神”的主张。（《画继杂说》）他要求画家能够表现这物之“神”。宋代赵希鹄认为能够画出“花果迎风带露，飞禽走兽精神逼真”（《洞天清禄》）方为妙手。明代高濂要求画山川要有“烟峦之润”，画树木要有“摇动之风”，画花鸟要有“若飞若鸣若香若湿之态”（《燕闲清赏笺》）等等。

强调神似，要求以形写神，是现实主义理论的真实性要求之故。因为对象本身自有形神两个方面，这两个方面都须表现。所以神似并不是脱离对象，而是更加真实地反映对象。如现存宋代梁楷所画的《太白行吟图》，我们看到作者用“减笔”画法，在形态方面极力精减线条，但在留下线条处却无不内含神韵，诗人在运思措句中的一瞬间的神态，毕现无遗，一个风流、豪爽、恣情、傲世的李白，跃然纸上。这是得神似之妙的现实主义佳作。

通过以上的简要论述，我们可以看出，具有浓厚民族风格的中国古典画论中的现实主义理论是相当丰富、相当完整的，在许多方面达到了比较高的水平。这一珍贵的理论在中国绘画史发展过程中起了积极的推动作用，直到今天仍然可以给予我们许多有益的启发。



阿道尔夫·门采尔 的《轧钢厂》

〔德〕康拉德·凯瑟 著

全显光 高阳 译

编者按：生活是艺术创作的源泉。党的三中全会以来，我们的党、我们的国家充满着生机，生活丰富多彩，美术创作的题材无限宽阔。但是，思潮的浪花似曾模糊了一些同志的眼睛，他们把形式和风格的探索同深入生活对立起来，甚至忘却了艺术价值的真髓。正是在这一点上，19世纪德国画家门采尔《轧钢厂》的创作史，对于我们是一个深刻的启示。特别是他反复深入工厂，冒着“被轧钢机吞进去”的危险，在“炽热的铁块中间”搜集素材，创作出不朽名画《轧钢厂》的艺术经验，为我们如何反映社会主义建设的沸腾生活提供了宝贵的鉴借，值得研究。

这是一部门采尔油画《轧钢厂》的创作史。画家在该画的创作过程中，反复深入工厂，绘制了大量的动势速写、设备速写和习作。这幅画的创作过程全面地体现了门采尔的现实主义创作方法。

《轧钢厂》的历史背景

阿道尔夫·门采尔是用绘画表现工业生产的第一个造型艺术家。在绘画中明确地表现工业发展情况，并在其中显示出人与生产的关系，把当时的典型生产关系作为描绘的内容。这是他的不可磨灭的功绩。

德国的工业生产最初是由扩大生产方式向强化生产方式发展的，并于1870年左右完成了这个转变，从而要求造型艺术家把它作为时代的典型来塑造。

工业生产超过农业生产。德国变成了工业国，生产越来越集中。德国处于由早期工业资本主义，向成熟工业资本主义的过渡时期。它伴随着国家的统一和“上层革命”，为在



1900年以前的发展奠定了基础。

如果说十八世纪六十年代的生产方式发生了根本变化，那么到七十年代初期，德国由于获得法国十亿战争赔款而进入了全面发展阶段。工厂大量涌现，呈现出一片繁荣景象。迅猛发展的钢铁工业，激励着现实主义画家门采尔，把对它的描绘作为自己的任务。

油画《轧钢厂》的说明

在一间宽敞的轧钢车间里，轧钢工人正在把一块火星四溅的铁块送入右侧第一台轧钢机中（图1），以便把这块炽红的铁块轧制成新的形状。这是一台预轧机，用来把铁块先轧成长条形，然后送入下道工序，用逐渐减小的滚距轧制成铁轨形状。这个过程通过造型和色彩组成了画面的视点。两