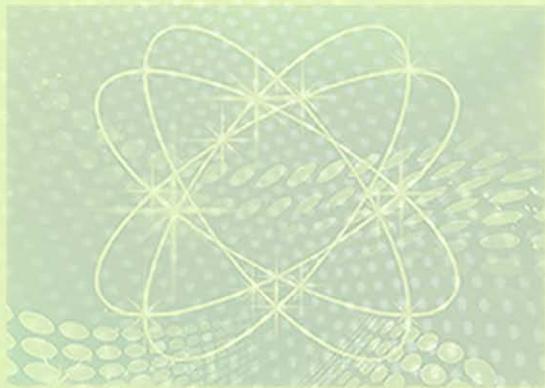


学生课外知识

# 绘画艺术



## 目 录

## 绘画艺术

绘画的概念·····	(2)
绘画的种类·····	(2)
浅谈绘画的题材·····	(3)
画意在画外·····	(12)
无“情”不成美术·····	(16)
绘画是一种“抽象”的艺术·····	(19)
绘画审美之趣·····	(23)
话说绘画的“具象”·····	(25)
去意彷徨的纯“抽象”绘画·····	(33)
走在“抽象”和“具象”之间·····	(41)
原始图画美在何处·····	(51)
审美情感的理性思考·····	(54)
关于审美情感的归宿·····	(61)
日常生活情感与审美情感·····	(68)
从日常情感到审美情感的飞跃·····	(72)
绘画美的局限性·····	(75)
书画同源·····	(83)
幻想的诞生·····	(87)
图画是点和线的完美结合·····	(94)

美术中的“交响乐”——油画·····	(102)
欧洲油画发展的三个阶段·····	(105)
油画的流派和传入中国·····	(111)
油画的技法和色彩·····	(114)
“朴素的描写”和速写·····	(122)
素描写生的步骤和造型·····	(125)
中外素描作品欣赏·····	(129)
美术中的“轻音乐”·····	(133)
水彩、水粉画史话·····	(134)
圆雕和浮雕·····	(137)
雕塑的材料和制作方法·····	(140)
中国古代雕塑·····	(144)



绘

画

艺

术



## 绘画的概念

它是用色彩、线条在平面上描绘形象的美术种类。广义上它包括图案装饰文样和建筑设计图等一切画种和品类及其所有样式、形式。它运用刷、笔、手指、刀等各种可被利用的工具，通过拓印、腐蚀、挥洒、涂抹等各种绘制手段将黑墨、颜料等材料，移置于木板、皮革、纸张、纺织品、器皿、墙壁或岩石等平面上，利用色彩、透视、线条、明暗、点、线、面等造型因素，构图形成具有一定形体、质感、静止和平面的视觉形象。

绘画是现实生活的高度概括和艺术再现，并在作品中融入了作者的世界观和思想感情，用以感染观众、教育群众，丰富他们的精神生活。绘画产生于人类的原始社会，是人类审美观念的产物。随着人类社会的发展，它在世界各个民族中形成了各自独特的形式、种类和传统，并分为东方绘画和西方绘画两大体系。

## 绘画的种类

绘画作品按画面形式来分，有单幅画、组画、连环画、插画、细密画、架上画、卷轴画、镶嵌画、玻璃彩画等。

按材料技术，绘画可分为素描、中国画、油画、水彩画、铅画、壁画、岩画、布贴画、树叶贴画、拓印画、铅笔画和铅笔淡彩画等。

按绘画所反映的内容、题材可分为：（1）人物画：以人物为主。描绘具体人物的人物画称肖像画。（2）宣传画：又叫招贴画，以宣传为目的。（3）动物画：以动物为主。（4）风俗画：以社会风貌、生活为题材。如中国宋代张择端的《清明上河图》、海牙画派中的丁·伊斯拉滨尔斯表现渔民生活的风俗画。（5）漫画：用夸张、变形等手法达到讽刺、幽默等目的。（6）军事画：反映战争事件及军事活动；（7）宗教画：以宗教教义以及故事为题材。（8）年画：指在中国专为春节喜庆活动绘制。

在题材划分上，除人物画外，中、西方有所不同，西方包括室内画、动物画、静物画、风景画；中国分山水画、花鸟画。

以上分类只是相对的，事实上—幅画往往分属几个不同的种类。

## 浅谈绘画的题材

艺术作品和艺术创作中的“题材”问题，可以说是最令人头痛的问题之一了。何谓“题材”？深究起来，涵义不仅十分不清楚，人云亦云，而且经常争论不休，有时甚至被扯进政治的纠纷中去。而且，迄今有许多文章中仍经常出现

“题材内容”这样一个名称，顾名可以思义，无非是说“题材”属于艺术的“内容”范畴，或“题材”即“内容”而已。

我们通常认定：“内容决定形式”，这确乎更是不容争辩的原则。但是，那种说法把“题材”归入了“内容”的范畴，无异就是说，“题材”可以“决定”形式或其他。这种理论，同时还隐寓着一种倾向性：认为“题材”在艺术创作中的作用和地位是比较重要的，即使不是“决定”一切，也是举足轻重。持这种意见的主要缘由，是主张艺术必须有“重大”的“教育作用”，而“重大”题材乃是一个必要的条件。这种“重大”题材又必须是描绘人的社会生活场景的艺术品才能达到，因此往往不恰当地推崇“人物画”，从而又或多或少地贬义甚至否定人物画之外的其他题材。譬如，有些人说：封建士大夫专业画家搞的田园、山林艺术和宫廷贵族玩赏的花卉虫鸟艺术，……逃避现实也好，安逸享乐也好，都有这个走向衰落时代的精神面貌之反映。很显然，这里对山水花鸟题材是持否定态度的。

上述见解在过去相当长的时期内又是普遍地存在着的。他们一般认为，“人物画”是有“现实意义”的，因此是“入世”的；而“山水花鸟”画则是“逃避或脱离现实”的，是“出世”的、消极的。最近以来，尽管在艺术实践上已有许多非人物画出现，也受到欢迎和重视，但在有些艺术理论文章、书籍中，思想路数仍然有推崇“人物”而贬义“山水花鸟”的态度。而最可笑的，又莫过于另外还有一种说法：他们说中国绘画史中的“山水花鸟”题材之所以兴盛的原因是封建社会的“自然经济”之“反映”，而“自然经济”是

落后的东西，所以中国的绘画也就是“落后”的了。这不禁使人想起“四人帮”时期曾有人认为，物理学是“唯物主义”的，而心理学则是“唯心主义”的。两者实有异曲同工之妙。

根据绘画史的客观事实，中国绘画史上也不是绝对没有“人物画”题材的存在，只不过同“花鸟”、“山水”相比，前者的发展高度不如后者罢了。至于西方绘画史，“人物画”的发达程度确实大大超过了中国绘画史，但他们也不是没有自然景物题材的作品。而且，更重要的历史事实是，西方绘画中的“山水”（风景）和“花鸟”（静物）题材作品的出现，不但不是在他们的以“自然经济”为主体的封建社会时期，相反地，西方绘画中的自然景物题材之大盛，却要晚到资本主义社会的后期。难道这也能说是“自然经济”的“反映”吗？

从艺术历史的发展角度来考察，无论中西，在前期一般都比较关注人类自身的形象的描绘，以“人物”、人的“社会生活”状况为题材的绘画作品均不罕见。此时，自然景物统统是作为“人物画”中的陪衬物而出现的。独立的自然景物题材在绘画史上出现的时刻一般地都是较晚的。在西方，纯粹的“风景画”同“静物画”，直到十四、五世纪的“文艺复兴”期才出现；在中国绘画史上，虽然相对地说比西方为早，但也还是属于绘画史后期的历史产物。独立的“山水画”和“花鸟画”，基本上是唐宋之际出现的。而且在中国绘画史的后期，“山水”“花鸟”题材甚至严重地排挤掉“人物画”题材，几乎成了它们的“一统天下”。这些都是不可忽视的重要历史现象，其真实性质都是值得我们加以深入的

研究和探讨的巨大美学难题。因为这种历史现象不仅出现于中国，事实上西方绘画史发展到了 19 世纪末的“印象派”之后，自然景物题材排挤“人物画”的倾向也同样出现过。西方艺术到了现代，也不像已往历史上那样对“人物画”题材倾注如此巨大的精力去刻画描绘了。这种情况，如果简单地斥之为历史的“倒退”，甚至“颓废”、“没落”或“单调、贫乏”，也是根本没有任何理论上的说服力的。

“题材”一词，检遍中国的古典画论，丝毫不见其踪影，可能是从西方 Subject-matter 一词转译过来的。但是，西方的一些学者，特别是一些现代的学者，他们更多的喜欢用 Motif 一词。如贡布利希，他的著作中大都用 motif 以指“题材”。但此词颇难找到一个妥切的中文译名，一般译为“母题”，如不加以注释，很难一目了然其真实的内涵。这个问题暂且先搁置一旁，我们还是从一些具体的历史现象的考察入手，探讨一下“题材”这个概念应有的涵义。

把“题材”当作艺术的“内容”，并含混地称之“题材内容”，这种做法极易导致“题材决定论”的结果。究其美学上的根源，则在于我们往往不恰当地理解“艺术反映（认识）生活本质”的命题所致。如前文谈及，长期以来流行着一种美学见解，他们把艺术的美学功能简单地归诸“求知”。这种理论发展到了近代，论述得更为十分明确具体。依他们看来，所谓“艺术创作”，不过是对某一类事物的普遍性的感性特征进行一种艺术的“集中”、“概括”、“提炼”而创造出来的一个个体性的艺术形象。譬如有的论述说，徐悲鸿画的马，都是经过画家的选择、概括、创造，把自然形态中的许多马的特点，集中到个别马的形象之中，使这个别的马的

形象比较充分地表现出马的本质特征。简单地说，就是“以一寓多”或“以一当十”。这种“理论”，虽然也想把艺术创作同科学研究区分开来，也承认艺术创作和科学研究都需要概括，更强调它们的区别在于：科学概括最后总归结为抽象的结论，直接把本质指给读者看；而艺术的概括始终不脱离具体可感的形象，它将具有普遍意义的本质特征集中体现在某一个别对象身上，通过个别表现一般，等等。但是，“科学”和“艺术”都“概括”事物的“普遍性的本质”，两者有没有区别呢？有人会说，科学家研究马，是从生物学角度，研究马的形态和生理机能，概括出马发育、成长、繁殖的规律，但艺术中表现出来的马的“本质”又是什么呢？显然，如果持这种观点，则会陷入一种理论困境之中——他们也有意无意地感到用“认识本质”说来解释画马的例子的困难，但他们既不能又无法违背“艺术认识（反映）事物（生活）的普遍本质”这个最根本原则。事实上，上述“理论”所“指导”出来的马的绘画，只能是一种“科学图谱”——它表现的只能是马的自然本质——即生物学的本质。可见，这种简单化的艺术理论——“认识本质”说，是一个怪圈，正像如来佛的掌心，掉进去之后是休想逃得出来的。

曾有这样一种看法：“‘文艺反映（或认识）生活本质’，孤立地看这样一个命题，很难说它是正确或者错误，因为你既可以正确地理解它应有的实际内容，但也可能错误地解释它的具体内涵。”上述的那种情况，看来是明显地属于后一种。因此这里只就“题材”的角度来讨论有关的问题。

很明显，上述那种简单化庸俗化的“认识本质”（求知）说，同“题材决定论”之间有着一种一脉相承的逻辑联系：

既然画马只是为了表现马的普遍性“本质”，那么，马的“题材”当然就是画马的唯一“内容”了；而“内容”是决定“形式”的，那末，“题材”无疑是最高和最后的决定者了。事实上，在我们的绘画创作领域，“有了题材就有了一切”的观念至今仍极为流行，其思想理论上的根源，盖缘于此。

任何理论的正确与否，必须有待于实践事实的检验。上述“理论”，如果我们把它放到艺术活动的具体历史现象中去稍作检验，便会显得漏洞百生又错误丛生，矛盾成堆而无法相圆。

艺术作品中，有时勉强还能说通，但也不是所有这类题材都能完美地证实上述的“理论”。较明显的事例是历史题材，历史题材所描绘的也是人们自身的形象和社会生活现象，但它不是当代人而是古代人的生活现象。依据上述理论——艺术中描绘的某个“个体”即表现了此“个体”所隶属的“类”。于此，艺术中描绘了一个古代人物，当然只能解释为表现了远离现在的古代人和古代人的生活本质了，这是顺理成章的，同时也是许多人这样理解和论述的。然而，人们事实上并不满足于此，有些理论文章中除了断定“历史题材作品就是表现了历史本质”之外，也强调了历史（古人）生活同现实（今人）生活的某种“联系”。这就表明了他们对上述那个“普遍原理”的信奉也并不是十分理直气壮和无条件的。而是有所保留甚至怀疑的。过去曾有一位有名的历史学家就公然提出过：“历史剧既是戏剧（艺术）又是历史（科学）”的命题，颇具典型性。历史题材的艺术作品，表现的究竟是否是古人古事的生活本质？要澄清这个问题恐

怕尚需时日，这里不免掉进无休止的论争之中，故暂且“存而不论”。

同样，和历史题材性质相近似的是“神话”或“宗教”的题材。而这一类题材对上述“理论”的冲击，就要比历史题材大得多了。人们一般不大会公然陈说神话题材的艺术表现的是“神话”或“宗教”的“本质”，通常都是婉转地说此类题材“曲折”地反映了现实生活的本质云云，直接否定了上述的“理论”。这样，“题材内容”的概念和“题材决定论”的堤岸，便开始崩坏了。迄今从未见到哪一本美术史中明确说过，希腊绘画中的神话题材作品表现的乃是奥林普斯山上居住的神祇生活的“本质”。由此，“题材”与“内容”之间便出现了无法弥补的裂痕，预兆了这个“理论”的进一步溃败命运。

但是，最使上述“认识本质”理论难堪的还是绘画（艺术）中的自然界的景物题材（山水、风景、花鸟〔动物〕、“静物”等）。很清楚，上述理论的最终美学基础是断定：“自然美”即在“自然”本身。因此，所谓“马”的“本质”也就只能是它的生物学的自然本质。这种美学观点曾招致很多人的非议，当然很难“放之四海而皆准”。但是，即使我们退一步言，说画马是表现了马的“社会本质”，理由是马已被人所驯养和使用，具有了一定的“社会性”，因为它对人已有了—种“社会功能”的性质，如果我们勉强承认此说有一定道理，那么，艺术（绘画）中作为“题材”出现的一切自然界物象，其中也还有一些完全与人不曾产生过任何社会性联系的东西——“山水”、“花鸟”，决不能说所有这些自然事物都一概具有“社会本质”，这无论如何也是讲不通

又无法说服人的。因此，有些人又补充一些说法，指出描写自然物的艺术作品，如山水花鸟画、风景诗、咏物诗等等，……它们对社会生活的反映，是从艺术形象所渗透的思想感情，所寄托的理想愿望中体现出来的。并说，中国古代画家所谓“寄情山水”，就是说在对山水景物的观察体验中寄托自己的情感志趣，同时又通过山水画把这种情感志趣体现出来。显然，这是同画马为“认识”马的“本质”之说自相矛盾的——中国的山水花鸟画所表现的不是自然之“物”而是“人世”之情。这样，就把那个“认识本质”的机械论美学的堤岸进一步冲击得支离破碎，摇摇欲坠了。

我们绕了一圈之后，重新回到人物画题材的范围之内，再看看艺术作品中描绘了人的自身的形象，是否必定是：“认识”其自身的“本质”呢？曾被一些人奉为神圣不可动摇的“最高”美学指示：“以一个挑水人来表现许多挑水人”（别林斯基语）的命题，能否视之为绝对正确的最根本的原则呢？

艺术创作中的现代或当代生活题材，是那种机械论美学的最后匿身穴洞。然而，事实上也不是所有实际事实都能符合于这个“认识本质”的机械论观点。最突出的例子是鲁迅先生的《阿Q正传》小说，画家为之所作插图或各种单幅绘画不可胜数。过去曾有过一种依据上述“挑水人”理论来解释“阿Q”这个人物形象的美学性质，从而得出结论说：“阿Q表现了他所隶属的“类”——“贫雇农”，于是“阿Q”性（精神胜利法）便说成是表现了贫雇农民的“阶级”性“本质”云云。这个结论的荒谬性是显而易见的，由此也不能不使人怀疑上述那个“普遍规律”的正确性。当然，也

不是绝对不存在符合于这种“认识本质”理论的艺术创作和艺术作品。比如说，一幅宣扬“优生优育”的招贴画，或者是一幅宣传绿化植树的招贴画等，这样的事例大概是能验证上述那个“以一当十”的理论。当然，类似的情况也还可以在艺术（甚至包括文学）领域中再找到一些。但无论如何，充其量只能说是有一部分，而大量的情况（如前举的事例：历史题材、神话题材、自然界的景物题材等等）都违反这个以“个体”表现其“类”的原则。这样，何以使人信服地证明它是一个普遍性的艺术的规律呢？当然，除非像“四人帮”那样，像鸵鸟一样否认客观事实的存在，把一切不能符合这个机械论观点的现象一概排斥于艺术殿堂之外：历史题材——宣扬“帝王将相、才子佳人”；神话——宣传“迷信”；自然物题材——欣赏“风花雪月”的有闲阶级的没落情趣；更不用说形象中根本不存在“题材”因素的抽象艺术了。于是，唯一能称之为“艺术”的，就只有八个“样板戏”了。指导“四人帮”的这种荒唐行径的思想理论基础，正就是那个“题材决定论”——“题材即内容”——艺术作品中描绘的某一“个体”即为表现其所属的“类”，两者之间完全是一种直接的、“立竿见影”式的机械“反映”的关系。如果把这种“理论”误认为“马克思主义美学原理”，这是对马克思主义的莫大嘲弄。

如果我们真心诚意而不是仅仅在口头上信奉“实事求是”的科学原则，那么，首先就必须尊重事实——“事实”——其中当然也包括历史的事实。根据前文所列，艺术活动的历史现象中客观存在的事实的大多数（尽管不是全部），均已无情地驳斥了那个“立竿见影”式的机械论美学，

特别有代表性的是以自然物为题材的艺术创作和艺术作品——艺术作品中描摹的某一物象（题材）不是艺术的真正的“内容”，——所摹者为“物”（自然），所涵者为“情”（人）。真正能称之为马克思主义的艺术理论，就必须首先承认并尊重这个铁的客观事实，并从这个“实事”中去求取客观存在的规律性——“是”。

## 画意在画外

前文曾提及，中国的古典美学中找不到“题材”这个概念，但并不等于我们的先人并没有考虑过这个问题。虽然他们用的是一套和西方人有所不同的论证方式和术语，但如果深入地辨析的话，我们将会发现，中西美学的“不同”之中也还是存在着某些“相同”之点——中国的古典美学中虽未见有“题材”的概念和范畴，但他们也曾深刻地探讨过这个极为重要的美学问题的。

最值得我们注意并重视的，大概要数北宋苏轼提出的那个所谓“象外之意”的概念了。

1980年，写过一篇专门研究苏东坡的文章——《苏东坡作画与论画》，其中对苏轼的绘画创作实践与绘画美学的理论作过一些粗浅的论证。这里不妨摘引一下其中的某些论述。

“苏轼说的‘论画以形似，见与儿童邻’，用意是十分明白的：儿童因为知识浅陋，看画只看到画的是什么东西。譬

如枯木竹石画，作画者的目的和画中的内容远远不止告诉人这是‘枯木竹石’，欣赏者还应到这些‘枯木竹石’的‘象外’去寻求更多一些东西。这才是苏轼反对‘形似’之说的本意。……”

“绘画中描写了枯木竹石之类自然物形象，却要求欣赏者由此而联想及彼（象外）——借物（象）以抒情，这样，摹写枯木竹石——‘形似’，就不是目的而是手段。……‘比、兴’手法的根本性质就是把‘象’和‘意’两种东西在艺术中联系起来，因为在客观世界中，这些‘象’和‘意’往往是互不相干的东西。苏轼一再强调‘象’外，就是告诉人：画中的真正内容，必须求诸自然物‘象’之外。……”

“文艺创作在塑造艺术形象的过程中采用了一些自然物的形象作为‘题材’（如花卉），其真目的决不是仅仅为了表现‘花’的形象自身，（所谓表现‘花’的‘本质’，更为舛谬）。……举例来说，千百年来人们不断描绘荷花——从唐人《簪花仕女图》中人物头上的荷花一直到齐白石笔下的荷花，画家何止千百，画的俱是同一种荷花，你能说所有的荷花画都是同一个‘内容’么？当然不能。事实上，千百年来以荷花的物象为同一个题材的作品，不仅每一个时代都有不同的时代特点，不同画派都有不同的面貌，甚至同一个画派的不同画家均有互异的个性风格。这些，你能说它们都是表现了同一个荷花的‘内容’吗？不能，我们显然不能把‘题材’误认作‘内容’，而应该说，这些不同的荷花画中的不同内容，就是各种互有差异的社会思想（包括感情）——时代的、社会集团（或阶级）的。这个所谓‘内容’，是一种

主观精神（这个‘主现’，不是指画家个人，而是指一定的社会集体）。它是客观的社会物质生活的‘反映’。可见，所谓艺术‘反映’生活，这个‘反映’的概念，是有着极其复杂深刻的内容的。不能简单地认为艺术作品描写了什么东西就是‘反映’了什么。依此看来，苏轼等人说这艺术形象要表现一定的‘象’外之‘意’、‘神’、‘理’等，这种说法显然有其合理的因素。虽然他们并没有能正确理解和阐明它们，但毕竟给我们指出了极重要的一点——艺术的形式和内容是有它的特殊性的，同其他思维活动是有所区别的。”

苏轼提出的这个“象外之意”的概念，缺点是谈得过于笼统含混，因此千百年来真正能释其真意的人不多。由以上所谈，不妨可以断定：苏轼说的这个“象”实指“题材”而已。前文提及，“题材”一词，译自英语 Subject-matter，Subject 可能有“主题”（theme）之义，但也可解为“题目”（topic），这里应是后者为妥；matter 为“材料”则不会有歧义。但不论是“主题之材”还是“标题之材”，反正是艺术创作的“材料”，不应是艺术创作的“内容”，则是无异议的事。这里可以再回到本章开始时提到的那个 Motif 的概念，“母题”的译名其实不妥，远不如吴甲丰先生曾译之为“契因”，虽也不十分理想，涵义却较之贴切得多。贡布里希等人著作中多用此词，涵义其实即为“题材”。国外有一本通俗的艺术辞典中解释 motif 一词极为精粹扼要：

“指绘画中（摹写）的物象，但它并非绘画创作的终极目的，而是在艺术构思和意匠经营过程中据此来展示某一些意向。”

（Subject in a painting considered not as an end in it—