

浙江美术学院

研究生论文选

(1978~1989)

浙江美术学院出版社

题 词：萧 峰

责任编辑：吴启亚

版式设计：吴启亚

封面设计：毛德宝

浙江美术学院

研究生论文选（1978～1989）

杨成寅 王心琪 吴启亚 选编

浙江美术学院出版社出版 新华书店经销

浙江新华印刷二厂印刷

开本 850×1168毫米 大32 印张19.5

黑白图161幅 彩图46幅 字数464千

1991年10月第1版 1991年10月第1次印刷

印数 0001—1000

书号：ISBN-81019-095-4/J·91

定价：精装16.70元

序

萧 峰

十年动乱以后，我国艺坛上涌现了一大批后起之秀，在党的阳光沐浴下茁壮成长。这些年青人经历“文革”的洗礼，饱尝人间的酸、甜、苦、辣，悟到不少人生的价值。他们年富力强，才思敏捷，视野开阔，勇于进取，其中不少有为之才，作为研究生而进入各高等艺术学府深造。光阴荏苒，而今他们已成为各艺术院校师资的中坚力量。这里汇集的“论文集”，便是我院研究生艺术探索、理论思考的成果。虽然文字或许略带几分稚气，但毕竟是他们汗水的结晶，从中我们可以窥视到他们逐步成长的足迹。更可喜者，这是他们艺术实践的真实记录，情真意切，既无矫揉造作之媚态，也无哗众取宠、故弄玄虚之文风。这些文章反映了当今我国社会思潮和审美意识的某些痕迹。时代要求我们的文学艺术，立足于祖国悠久的历史文化和人民生活的土壤之中，又善于

从世界各民族文化精华中吸取最有益的养料，以促进我国社会主义的精神文明建设，最大限度地满足广大人民日益增长的审美要求。

文艺的繁荣离不开正确的理论指导。理论不是美术史论家和艺术家桌子上的玩物，它应是能够影响人们审美活动、艺术创作和欣赏的、一种强大的精神力量。十余年来，随着美术创作的繁荣，美术理论研究工作也有了飞速的发展。但不可否认，我们的理论研究，大大落后于美术实践的状况，亟待改善。例如：许多史论家有时远离美术实践，部分同志背离了马克思主义、毛泽东文艺理论的基本原理，奢谈什么“自由”与“解放”，盲目崇拜资产阶级早已过了时的某些观点；甚至把人家的垃圾拿来充当创新，对一些背离生活与时代的作品不着边际地肉麻地加以吹捧；有时玩弄一些新名词和术语，甚至连自己也弄不懂的词藻，故弄风雅，令人啼笑皆非。马克思主义理论活的灵魂在于与我国的实际相结合，因此必须研究面临的新情况、新经验、新问题，研究当代各种思潮，批判地吸收当代艺术发展的最新成果，把实践当作检验真理的唯一标准，勇于突破那些已被证实是不正确的或者不适于变化了的情况的个别结论；而不应是以僵化的观点来裁判生活。只有这样，马克思主义才能随着生活前进并指导艺术的发展。反之如果否定马克思主义的基本原理，认为它已过时而盲目崇拜资产阶级的学说，那更是错误的；同样把马列主义当作僵

死的教条也是错误的。因此，加强我们理论队伍的建设就显得特别重要。我不是从事理论研究的人，作为一个普通的美术工作者，凭直感表达这些看法，希望能引起大家的关注。建国40年来，文艺战线上正反两方面的经验是很深刻的了。因此，我十分拥护“一个中心，两个基本点”的路线，二者不能分割，只有这样才能使文艺真正繁荣起来。

十分高兴我院理论界一代新人在成长。浙江美术学院从1928年国立艺术院开始，已走过了60余个春秋。这是一所人才辈出，具有光荣革命传统而又有优良艺术学风的老校。我院许多老一代的美术史论家为我院的理论研究开辟了道路，使后辈得以顺利地前进。我们忘不了林文铮、李朴园、滕固、姜丹书、常任侠、丰子恺、江丰、王朝闻、艾青、谢海燕、文金扬、陆丹林、傅雷、倪貽德、黄觉寺、卢鸿基、史岩、蔡仪、洪毅然、朱金楼、金冶、王伯敏等一大批前辈理论家、学者在我院史论教学中所起的巨大作用。长江后浪推前浪，一代新人在成长。

愿理论之花更加鲜艳多采！

目 录

序

萧 峰

艺术创作活动中的灵感 (1)

潘耀昌

四川大足宝顶

摩崖造像的若干问题 (24)

洪惠镇

古埃及的艺术法则 (50)

樊小明

宋代风俗画 (81)

洪再新

元代墨花墨禽刍议 (103)

徐建融

五代两宋佛教雕塑发展论 (127)

任 荣

宋代的绘画观察理论 (161)

杨桦林

艺术本体论 (179)

姚宏翔

《秦皇筑城图》创作谈 (210)

冯 远

✓ 传统·生活·创新 (218)

何水法

徐渭的杂花图卷 (222)

闵学林

书法与山水画 (229)

周 凯

论明代肖像画特征 (242)

马小娟

参差与前后 (261)

——论中国传统绘画中线的空间处理

汪大伟

毕业创作札记 (272)

言师中

《献给上饶集中营的英烈们》

——三联画创作小结 (279)

何越生

《为了祖国的安宁》

——创作小结 (284)

尚 丁

《卧薪尝胆》创作浅谈 (290)

郜少华

绘画构图的空间秩序感 (296)

翁诞宪

油画的光的美 (317)

徐唯辛

理想美的永恒魅力

——对古希腊雕刻中理想美的几点认识 (324)

谢 军

《秋瑾》——创作小结 (340)

王公懿

《导师·园丁》

的创作意图及其体现 (348)

李以泰

《葫芦信》

插图创作笔记 (354)

朱维明

真实的感受和思索

促成了我的《石工》 (359)

邬继德

《带镣长街行》的创作 (365)

徐英培

简述民间艺术的

创作心态及特征 (369)

石玉翎

《老墙》创作的思考 (383)

陈克平

刻·蚀·印——蚀刻凹版画

艺术要素研究 (389)

杨劲松

✓ **室外雕塑** (406)

杨奇瑞

✓ **把握设计趋势**

——现代设计系统中的计算机辅助
设计(CAD) (416)

石建航

清代隶书简论 (451)

王冬龄

唐代书法的源流 (488)

朱关田

关于笔法演变的若干问题 (498)

邱振中

尚意书风都视 (554)

陈振濂

清代篆书艺术试析 (594)

祝遂之

艺术创作活动中的灵感

潘耀昌

钱学森在最近的一些文章中不止一次谈到科学与文艺中的灵感问题。他认为灵感是有规律可寻的，研究灵感对发展思维科学、认识创造的规律有莫大益处。^①可见灵感这类问题不只引起文艺家的兴趣，而且也引起科学家的浓厚兴趣和重视。但是长期以来关于灵感的研究，唯心主义占据主要位置，灵感往往被蒙上一层神秘的色彩。正因为如此，在我国灵感问题曾经被视为禁区。而且过去有过的一些讨论灵感的文章多半侧重于哲学方面，由于心理学一度被视为伪科学，所以很少从心理学角度加以研究。虽然灵感是创造思维中的突破，但因其来不可遏，去不可止，无迹可寻，所以有人虽不反对灵感的存在，但认为宣传和提倡灵感有害无益，因而采取关门态度。

现代科学的研究证明，各人之间天赋的创造力并没有太大的差异。但是每个人的创造力因后天接受的教育、生活的环境等的不同而出现很大差异。因此，注意培养与开发创造力的人，就容易获得较大的创造力。事实证明，创造力是可以通过学习和训练而获得提高的。例如美国通用公司通过对职工的培训，能使每个职工的创造力平均提高三倍，成效十分显著。^②灵感是创造力的一

种表现形式，因此研究灵感，掌握其规律是有益于发挥和提高人的创造力的。

在艺术创造中主要的思维活动是形象思维，它属于创造性想象。要探索艺术创造的奥秘不能不研究创造性想象。灵感是创造想象中的一个重要环节，是沟通主观和客观，理性和非理性，意识和潜意识的桥梁，因而成为当今思维科学中的重要课题之一。世上没有不可探索的秘密，对于灵感同样可以研究，而且值得深入研究。可以预见，随着对灵感的认识不断深入，创作中的许多神秘问题将迎刃而解。不过灵感是个极其复杂的问题，对它的研究涉及到许多方面的知识，如哲学、社会学、生理学、心理学、人类学、伦理学等，并且取决于这些方面的发展水平。

应当提出，文艺的灵感与科学的灵感虽然都属直觉的认识形式，但在本质上是有所区别的：前者包含着一种艺术的激情，这是艺术家的情感，它融合了日常生活中的感受，是艺术表现的主要内容之一；后者则没有相应的科学激情，假如认为有的话，那只是科学家对目标的忘我追求和获得成功时的狂喜，和科学研究的课题无关。因此科学的灵感更确切地说，应称之为直觉。鉴于此，本文范围只限于文艺灵感而且仅就柏拉图描述的灵感现象在造型艺术中的表现作初步的研究，以期对灵感的本质、产生的心理基础和必要条件、美学特征等问题有一个基本的认识。简短汲深必然肤浅，但如果能够引起人们对灵感问题的兴趣，便算是如愿以偿了。

在古希腊，灵感^③这个词起源于原始的宗教信仰活动，指的是一种神性着魔的体验，特别指巫师们在如痴如迷癫狂不羁的状

态中领悟神的启示。文化人类学的研究表明巫师的巫术活动与文艺有着密切的联系。^④当时灵感这个词转到文艺上,指的是诗人在创作中接受一种来自他本人以外的超自然力量(如诗神)的指导的状态。当时诗人盛行在创作时象巫师那样首先向诗神祈祷以求获得创作的灵感。因此对灵感的讨论成为文艺理论的一个重要问题。当时最有代表性,而且对后世最有影响的就是柏拉图的灵感论。

柏拉图的灵感论散见于他的几篇哲学著作中。他在《伊安篇》中指出:“凡是高明的诗人,无论在史诗或抒情诗方面,都不是凭技艺来做成他们优美的诗歌,而是因为他们得到灵感,有神力凭附着。科里班特巫师们^⑤在舞蹈时,心理都受一种迷狂支配,抒情诗人们在做诗时也是如此。”^⑥关于诗人的迷狂状态柏拉图通过伊安之口说道:“我在朗诵哀怜事迹时,就满眼是泪,在朗诵恐怖事迹时,就毛骨悚然,心也跳动。”也就是说诗人在表演时“无知无觉”地“好象身临诗所说的境界。”简言之,柏拉图认为要作成优美的诗歌必须依靠灵感。他所说的灵感的特征主要包括两个方面:其一是审美认识方面,即在“无知无觉”中认识到美并创造出美;其二是情绪方面,即所谓迷狂状态。

很显然,柏拉图对灵感作了荒谬的唯心主义的解释,他把一切都归根于神。然而正如柏拉图在《法律篇》中所断言的那样,神是当时全人类信念。^⑦什么是神呢?不妨看看古代中国人的见解。《易·说卦》说:“神也者,妙万物而为言者也。”《易·系辞上》说:“阴阳不测之谓神。”柳宗元一语道出真谛,他说:“力足者取乎人,力不足者取乎神”(《柳河东集》下卷《非国语上·神降于莘》)。可见由于人力之软弱,出于愚昧和畏惧,把一切不可名状的现象和非人力所及的力量统统归因于神,这是一切古代民族在认识方法上的共同特征,在此不必过于苛求柏拉图。重要的是他实际上把文艺创作中非理性和潜意识因素的作用提到了突出的地位,这对促

进文艺心理的研究是有重大意义的。

为什么柏拉图认为凭灵感作成的诗歌要比凭技艺的诗歌高出一筹呢？就是说为什么诗人不是凭一般的想象和技艺而是凭灵感认识到美的事物并创造出美的作品呢？要回答这个问题就得了解灵感思维的特征。

柏拉图说诗人在受灵感时“失去平常理智”，是“无知无觉”的，即并不清醒地意识到自己在思维，更确切地说的不按照平常的方式思维的。因为完全不意识到自己在思维，这在创作中是不可能的，如果这样，这时的意识活动就无异于做梦。梦是指当临近睡眠时，不随意的观念纷纷出现，而随意的活动变得愈来愈困难。其主要特征之一就是不再能进行自觉有意的观念活动了。可见，所谓“失去平常理智”的“无知无觉”的状态实际上是一种类似介于醒与梦之间的假寐那样的精神状态。既保持创作意识，又有飘飘然身临其境之感，恍惚觉得自己置身于诗所描写的境界中。好比庄周梦蝶，俄然觉醒时“不知周之梦为胡蝶欤？胡蝶之梦为周欤？”对这种意识活动现象的解释可以追溯到原始人的心理和思维的特征。柏拉图把灵感归因于神以及不朽的灵魂。我们知道神的观念起源于灵魂的观念和由此产生的万物有灵论。那么灵魂的观念又是如何产生的呢？人类学家泰勒（Edward Burneff Tylor）指出一切人都面临两个主要的生理上的经验：死亡和做梦。那么生和死的区别何在？梦中显现的东西为何物？这是始终萦绕在原始人脑际的重大问题。由于原始人对主体和客体、想象和现实是不能明确区分的（这一特征还明显地表现在儿童心理中），所以他指出原始人在反省这两个经验时必然会虚构出灵魂的观念来。他对原始人的灵魂观念作了如下描述：“它是稀薄而无实质的肖像，其性质属于蒸气、影象或阴影；它是个体的生命和思想的原因；它独占其宿主过去或现在的意识和意志；它能远离肉

体，从一处飘游到另一处；它多半隐而不现，但却显示出形体上的力量，常常出现于醒着或睡着的人们面前宛如游离出躯壳的幻象；在肉体死亡之后它继续存在并显现在人们面前；它还能进入和占据其他人或动物甚至物体的躯体并且在其中活动。”^⑧在《聊斋志异》中也可以清楚地看到这种观念的反映。这种观念是原始人对死生和做梦的解释，是宗教信仰的基础。它通过宗教又得到巩固，并通过某种生理方式遗传给后代。^⑨它明显地存在于虔诚的宗教信徒和儿童的意识中，也残存于现代文明人的潜意识中。因此现代理智的文明人仍时常无意中把自己置身于灵魂观念产生的幻觉中。这就是在艺术欣赏时陶醉于艺术作品观照中的心理基础，也是艺术创作中灵感现象的心理基础。如果把神的观念与灵魂的观念联系起来就可以看到柏拉图灵感论在艺术心理学上的特殊意义了。因为当时对神的信仰主要是属于人类心理发展上的问题而不纯属哲学派别的问题。

庄子在解释梦蝶觉醒的心理感受时说：“周与胡蝶，则必有分也，此之谓物化”（《齐物论》）。何为物化？物化是原始人那种主体与客体、想象与现实不分的思维特征、是离魄变态的灵魂观念的显现，用通俗的话说就是物我同一的心理状态。这正是前面所说的灵感现象的心理基础。应当说明，灵感不完全等同于物我同一，它还具有两个重要的特征，即表现出强烈的情绪和与此同时实现的审美认识飞跃。实际上，这两个特征是融化在一起的，是不可分割的，本文为了论述方便，有时强调某一方面而暂时不得不放下另一方面。

柏拉图在谈到灵感的迷狂时说：“有这种迷狂的人，见到美的事物就象一个鸟儿一样，昂首向高处凝望，把下界一切置之度外”（《斐德若篇》，重点是笔者所加）。实际上这指出了灵感中美感经验的一个重要特征。这是康德关于审美判断和实际利害无关的

见解^⑧最好的注脚，它点出了柏拉图这句话的实质，就发现美这一点而言，也道出了艺术灵感之基础——物我同一的实质。因此实现物我同一的先决条件就是暂时丢开实际生活和种种私利的牵制，撤掉物我之间的屏障（这个屏障是由现实的清醒的理智设置的），或者说削弱意识的控制，让潜意识活跃起来。这要求实现对意识的某种控制。做到这点的最好方法是在充分认识与创作主题有关的材料的基础上，排除一切杂念的干扰守神专一，把注意力全部集中到对创作主题的设身处地忘怀自我的想象中。这颇似佛学中说的“禅定”^⑨。这时意念集中，大脑皮层出现优势兴奋中心。然而只凭这样的想象往往还不足以产生灵感，即发现美创造美和产生强烈情绪。由于生活经验的限制以及单一的思维方式，这种凝神专注的想象局限性很大，容易趋于概念化，缺乏生命活力和美感。正如车尔尼雪夫斯基说的：“想象是脆弱的，它需要支持，需要提示”（《艺术与现实的美学关系》）。这种支持和提示就是平常所说的启发。启发是一种促进大脑思维，达到新的认识的刺激影响。由于这时大脑皮层已产生优势兴奋中心，优势兴奋中心具有较高的稳定性，它不仅抑制新产生的兴奋灶，而且借后者来加强自己，使其它神经中枢产生的兴奋过程转移到自己方面来。^⑩这时创作意识非常强，很易于把启发因素的刺激影响转移到创作的想象中。由于实际上体现创作意图的最美形式不是唯一的，往往有多种可能性，所以启发因素也是极多的，可以说包括外部世界和内部世界的各种影响。下面试以造型艺术创作的例子来说明种种启发因素的刺激影响。

从外部世界的刺激影响来看，例如，宋代画家宋迪曾把败壁上微不足道的斑痕当作启发因素。他说：“先当求一败墙，张绢素倚之墙上，朝夕观之。既久，隔素见败墙之上，高平曲折，皆成山水之势。心存目想，高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为

洞，显者为近，晦者为远，神领意造，恍然见其有人禽草木飞动来往之象。则随意命笔，自然景皆天就……”^⑩这里画家描述了一个凝神静观，而后忘怀自我达到自己消融在美的境界中的创造过程。在这个过程中，先是朝夕观之，把注意力高度集中到绢素败墙上，使自己从日常生活和各种私利的纠缠中摆脱出来。由于画家对自然山水及其艺术表现具有丰富的经验，他是以山水画家的特殊眼睛看待绢素败墙，所以绢素和墙上斑痕在他眼中恍然成了画纸上的墨迹。这是一种错觉。这些墨迹在起初的视觉印象中是尚未定形的。它的形迹既成为想象发挥的基础，又给想象以很大的活动余地。由于统觉，“墨迹”的形状同画家记忆中有关山水的种种表象相互影响，补充，迅速结合，产生了新的艺术形象。这个形象随着想象的深入而逐渐完美。但是同一刺激对生活经验不同的人产生的效果很不相同。如古代西方人定名的狮子星座，在某个印第安人看来却象一只龙虾。可见这里面人的主观因素起着决定性作用。人们是根据自己不同的生活经验在朦胧的对象上投射着他所熟悉的形象。宋迪的经验表明，长期对山水创作问题的思考形成的优势兴奋中心，自然而然地把斑痕的刺激影响转移到自己方面来并加强了自己。当画家“神领意造，恍然见其有人禽草木飞动来往之象”时，早已忘记自己是在看败墙上的斑痕了，而是神游了想象的山水境界，在物我同一中悟出了一幅颇有情趣的山水画来。这时成竹在胸，只要“随意命笔，则自然景皆天就”。很显然画家个人对山水画的精深造诣起着决定性作用。中国绘画中的泼墨的道理与此相似。比宋迪迟几百年的达·芬奇也作过类似的经验之谈，他从污渍斑斑的墙面或五光十色的石子中得到了激发灵感的启示。

又如苏里柯夫创作《缅希柯夫在贝列佐夫镇》。有一次他被连天阴雨困在一处山间小屋内，外面是凄风苦雨，里面潮湿又令人