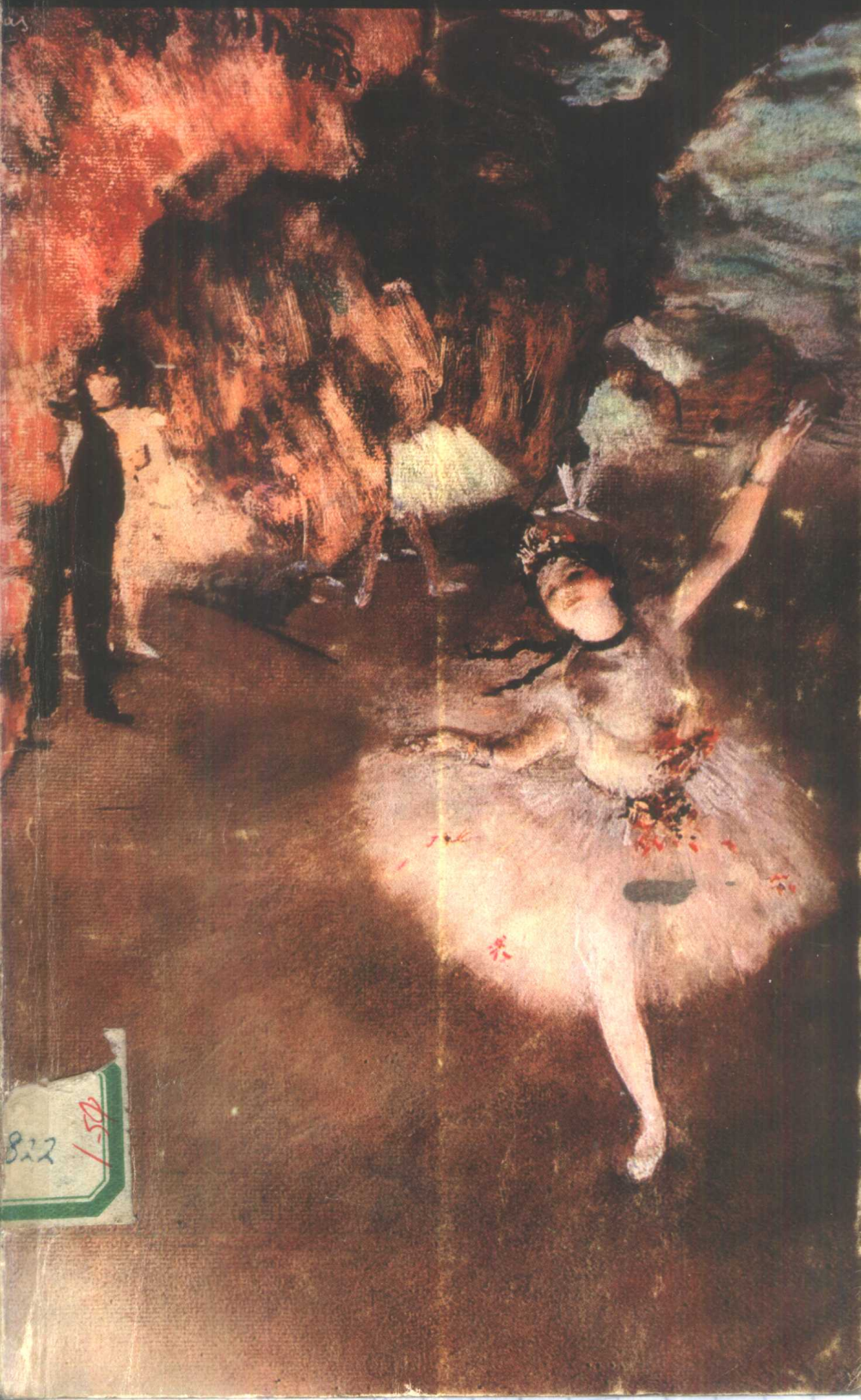


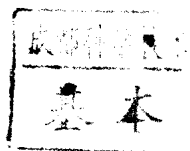
造型艺术

ZAO XING YI SHU



822 / 50

造型艺术



辽宁美术出版社

造型艺术(1)

*

辽宁美术出版社出版
(沈阳市南京街6段1里2号)
辽宁省新华书店发行
丹东印刷厂印刷

*

开本:787×1092 1/42 印张:4

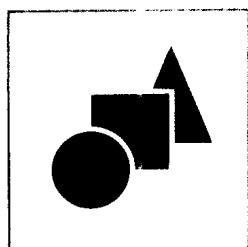
印数:1—20,000

1980年1月第1版 1980年1月第1次印刷

统一书号:8117·1741 定价:1.40元

责任编辑 栾录章

成都工学院医

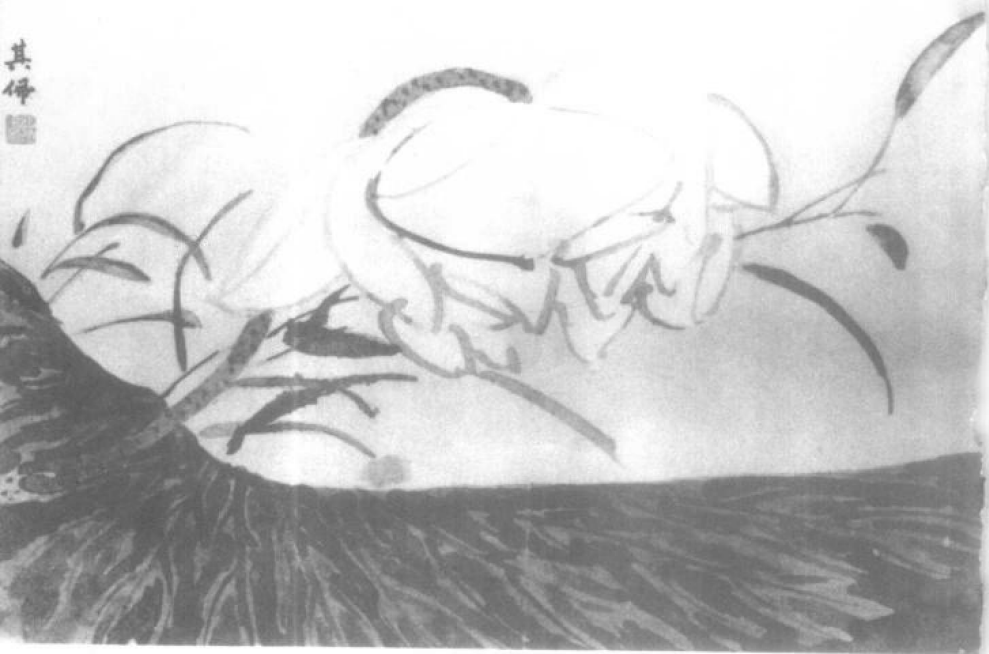


ZAOXING YISHU

试论高其佩指头画的艺术成就	杨仁恺	1
谈过媒体美术	李浴	10
德加的一生及其作品	赵福天译	23
东方的世界	雪岩译	39
艺术的形象思维	王向峰	81
雄鸡水仙图	〔清〕高其佩	4
青铜时代	〔法〕罗丹	15
榕	施展	17
竹	洪俊	18
远 瞩	孙明春	19
梅	齐官良	19
瀑布	申申	20
松花湖上	何滨	21
白六寺	刘德民	22
玛莉·卡萨特小姐	〔法〕德加	34
拿扫帚的女人	〔法〕德加	36
怒容钟馗图	〔清〕高其佩	44
鱼虾图、梅竹图	〔清〕高其佩	45
人 物	晏少翔	46
望云鹤	王盛烈	47
鹰	郭西河	48
黄昏(部分)、窗	〔日〕东山魁夷	49
夕 凉	〔日〕东山魁夷	50
杜森威尔伯爵夫人像	〔法〕安格尔	51
桌	〔法〕安格尔	52
髮不妇	〔法〕德加	53
儿童时代	〔法〕德加	54
少女的肖像	〔法〕德加	55
小岁安岭风景	臧布	57
白 桦	王钰珉	57
郁金香与兰草	徐家昌	58

目录

向日葵	魏连福	58
丁香	祝福新	59
芍药	任梦璋	59
陆架展曲	王云英	60
褐色为土地	陈海涛	60
山	富穹	61
金碧辉煌	成祖德	61
南芬露天矿	杨伯能	62
江南景	章德甫	63
老艺人	林龙华	63
肖像	陈忠义	64
鲁迅《明天》插图	路坦	64
昭	王义胜	65
双	朱鸣岗	66
头巾设计	刘树仪	和兰石 67
造型设计	么民生	68
街	周光远	69
花	许竹钧	69
沙发设计	王政则	70
头像设计	郑惠南	71
稻香十里	田金铎	72
女采油工	张秉田	73
白求恩	杨美应	73
人体设计	孙文超	74
人体设计	许荣初	75
女孩头像	许勇	76
速写	许荣初	许勇 77
速写	许荣初	温读耕 78
冰在	吕燕	79
唱遍草原	李福来	80
装饰图案	李桂荣	



试论高其佩指头画 的艺术成就

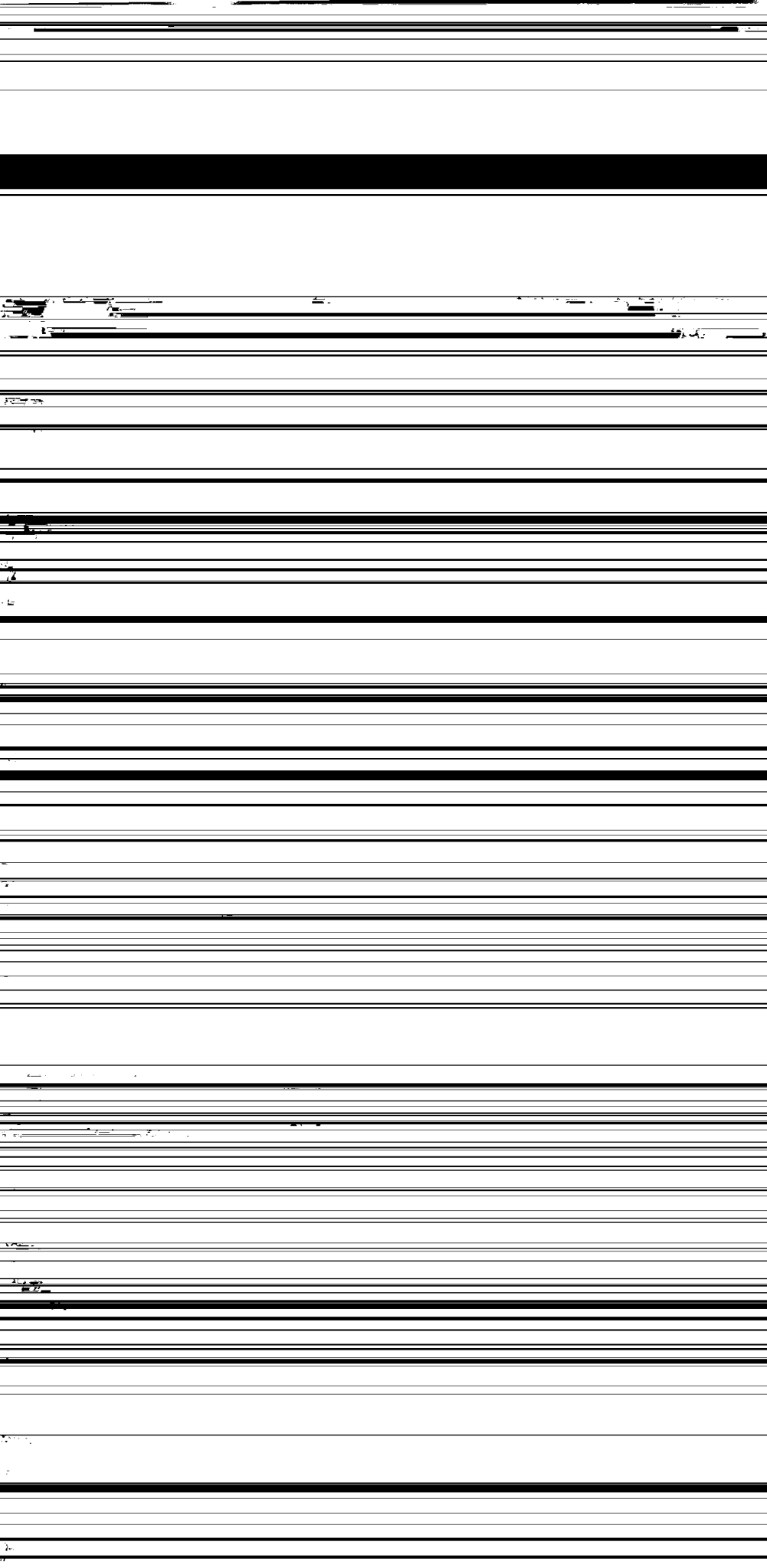
杨仁恺

(一)

清初著名画家高其佩，一生勤奋，忠于他的艺术实践。师传统，师造化，敢于创新。以指头作为造型的工具，运用到绘画艺术的广阔领域之中，创作出许多富于生活气息、形象生动的艺术作品，使指头画得以独树一帜，从而丰富并发展了我国民族绘画传统的表现技法，具有相当广泛深远的影响，为我国绘画历史增添了光辉的一页。

画家高其佩，字韦之，号且园，又号南村，别号耳道人，山海关外人，创匠，等等。他的原籍在现在的辽宁省铁岭县。铁岭在千年前的辽代名为银州，明代置卫于铁岭城，清置铁岭县，这个地名一直沿用至今。在画家的作品上，经常署有“铁岭高其佩指头生活”之类的款式，并钤上各种别号和闲章。

画家从小生长在江西，少年丧父后即由叔父承爵抚养。青少年时走遍粤、滇、皖诸省，长期宦游江浙和巴蜀，晚年定居北京，他足迹所经之处，踏遍了半个中国。宦途生活对他成为一个有创获的画家，不是没有妨碍的，而且在创作思想上更是这样。可是，在生活的另一面，他却能更多地对自然景物进行直接的观



家裔孙高秉《指头画说》指出“……求画者无虚日，积纸约四、五十番，辄先一日磨墨，自巳至酉成之。约计月两次，可百幅。……”它给人们疑问的是为什么每月中只画两次呢？作者高秉对此没有向读者交代。如果从指头画需要蓄好指甲才能进行有关创作来考虑，问题就可以迎刃而解。但指甲的蓄法，有一定的要求，既不宜于太长，长则影响指头作画的运转；却也不宜过短，短则不能适应绘制精细作品的条件。只有当蓄好的指甲用秃之后，才能开始作大幅作品。

在指画的造型中，涉及到柔媚顿挫线条的运用，如画兰蕙之类，指甲就很难发挥它的积极作用。由于它非兽毛做成，只能是挺劲有余，流利、灵活则不足。因而用指甲画兰蕙一类的花卉，就很难赶上笔画的艺术效果。所以，画家高其佩在这方面尽量避开它，于是就不易见到此类作品的流传。

再就是赋彩和渲染问题。用指蘸水墨作画，浓淡深浅，各听其宜。然而渲染和烘托，用指头有一定的局限，往往借重于毛笔来完成它。所以，当画家在康熙四十六年以后，于分巡浙江温州道任中，由于声名益噪，求画者日众，才延请知名画师陆昉、袁江、沈鹭等人代为渲染；后来在京师右侍郎任内，声誉远播朝鲜，又延聘画师陆青、吴礼代替陆昉、袁江诸人的工作，但小件作品的渲染，往往不假手于人。

高其佩的指头画，是在笔画的基础上发展起来的。他把这种技法推广到绘画艺术的各个领域中去，使得指头画迅速发展起来，即或存在着一些局限性，也并未能阻碍传神技巧在这个画种中的开花结果。

(三)

从事绘画生活五、六十年的高其佩，用他的手指饱蘸墨彩，不知画出多少富有感染力的作品，给人们带来精神上的享受。他技法全面，人物、花鸟、走兽、山水都有独到之处。我国绘画进入宋元时期，愈到后来，画家分工愈细，兼擅者益寡，已成了普遍存在的客观事实。然而，画家高其佩却能各科画工，齐头并进，在清初画界中是不可多见的人材。这里，还必须指出一点，画家的肖像画值得一提，尽管已无作品流传下来，但从他的裔孙高秉《指头画说》的记载，略知梗概。从画史上了解，晋代大画家顾恺之画工写真；唐人周昉、韩干擅长此艺；五代顾闳中亦精于传神……宋元而后，专工者固然有之，而兼工者已寥若辰星。高氏之后，唯华岳具备条件，再后任颐、齐白石亦曾偶然制作。至于金农、罗聘师徒，虽画肖像，严格说来，离要求甚远，与高

其佩



雄鸡水仙图

〔清〕高其佩

其佩为卢尚书及内弟写容逼真，呼之欲出，则大相迳庭。

画家兼擅各个画种，并非对其偶一挥指，而都经常出现，各具新意。就今天所能见到高氏的传世作品中，在大小二百来幅的挂轴和册页上，画有不同主题，应有尽有，毫不雷同，从中看不出他有意避重就轻之嫌。也就是说，一切描绘对象，对画家来说，只要是入画题表达作者艺术构思的，都能得心应手地再现出来。当然，画家本人不是自然主义地反映客观现实，他是根据自己的感受而进行创作活动的。

画家高其佩在二十三岁时所画的十二幅册页，既有鱼虾、飞禽，又有走兽、花木和人物、山水，已显示出他的才华出众。从本文所附的图版可以感觉到：鱼虾游于水中，悠然自得；虎视眈眈的老鹰和惊逃小鸟不可调和的情景；从高空翱翔降落松树枝头的丹顶鹤，立足未稳，姿态轻盈。……虽然都是写生小品，生活气息却如此浓郁，意境格外深邃，已看出锋芒初露，不同凡响。《雁阵图》和《雄鸡水仙图》为画家盛年之作，构图别出新意，不随前人俯仰。六只飞雁向右前方高空飞去，队形任其自然，不去有意求工；每只雁的飞翔总方向纵然一致，而角度又各有不同，因此它们的姿态随之有了变化；画上没有任何辅助笔墨，使观者觉得秋高气爽，耐人寻味。《雄鸡水仙图》，也属于盛年作品，题材寻常，本没有什么所谓“微言大义”，可是，通过画家艺术安排，画出雄鸡喜动的性格，与静止的石头对立统一起来；石下盛开的水仙花，生意盎然，似有香气扑鼻，使一幅寻常的题材，颇堪玩味，显得并非寻常。

画家高其佩的作品中，不见有早年画的钟馗传世，中年以后，却占有一定的比重。《钟馗降魔图》作于康熙五十二年（1713），画家五十三岁，还不是他的晚年。这幅作品的风格，已具有很大的特点，说得夸大一些，不愧有“创匠”之实。在他之前未曾见过如此涂抹群魅，倒是朱笔钟馗还偶然寓目。画家指下的钟馗，尽管有很多艺术夸张，却极少突出地作为神的化身加以描写，而此图则使之立于云端之上，藉以增益其威仪。作于雍正六年（1728）的《怒容钟馗图》，画家已是六十八岁的晚年，从画上可以想见作者的精力充沛，技巧更臻于炉火纯青之时。这幅作品的艺术处理，着重刻划满面怒容，而怒气冲天的焦点，在于炯炯有光的一双眼睛。运用指画的功能，迅急挥动，满脸胡须，有如飞蓬，恰好配合低压额前的纱冠，双翅在空中摆动，如此协调，形成或者说烘托出一副盛怒的活生生的形象。画家在艺术处理中，进一步将钟馗的右手平放胸前，从宽大的袖口中伸出二指，所指的方向正与目光趋于一致，把观者引向画外，



使你想到面前的一群魅魍猖獗，激起了他的愤怒，威仪使它们畏伏。这种“画尽意在”的艺术效果，又是多么隽永！历代都有画钟馗之作，优秀的作品也出现过不少，能超过这幅《怒容钟馗图》的委实不多。

总之，画家高其佩指头画的造诣很深，有许多新的东西值得探讨，限于篇幅，只能就以上几件具体作品，分出早、中、晚三个时期，试作粗浅的分析。不难理解，画家的技法随着岁月的推移，前进的步子从未停止下来。画家的裔孙有一段比较概括的评语：“（高其佩）少壮时以机趣风神胜，多萧疏灵妙之作；中年以神韵力量胜，或简单古拙，或淋漓痛快，或冷隽闲远，或沉着幽艳，千变万化，愈出愈奇；晚年以理法胜，深厚浑穆，所谓老去渐于音律细，书画皆然。”除了对画家中年作品评价偏高外，

总的说还比较符合客观情况。

(四)

对于一个画家，尤其是一个有独创性的画家，作出较为客观的评价，当然不能简单从事。对作品固然要进行具体的分析，对创作思想更加不容忽视。画家高其佩出身宦宦人家，他本人也在宦海中浮沉过，因此说他的思想和封建统治阶级一脉相通的。由于他的一生，错综复杂，除去效忠于统治者有其阴暗的一面，有时可能表现为主要的一面。但作为一个画家，往往为现实生活所激荡，有时在他的指头下却能创作出反映历史客观面貌的作品，这在中外历史中累见不鲜的事实。

在画家从事艺术生活的年代里，由明人莫是龙、董其昌倡导的画分“南北宗”之说，甚嚣尘上，推崇“南宗”而压抑“北宗”，清初的画坛，受的影响很大，当时被视为“北宗”的浙江画派，受到歧视，得不到正常的发展。唯画家高其佩独行其是，不受干扰。当时临抚之风代替了创作，几乎成为一代主流。王时敏、王原祁祖孙，名重一时，只管是“师传统”沉醉于元人黄子久一人的作品之中，因而缺少变化，有千篇一律之弊。画家高其佩也有个“师传统”的过程，而且“师”的程度并不比王氏祖孙差多少，在他的传世作品中，可以看到陈道复、徐渭、朱耷诸家的影响，以及对民间画师闵六长的师承痕迹。但他“师古”而不泥于古，从“师造化”出发，在传统的基础上开辟蹊径，画家所走的这条道路是可取的。他的艺术创作思想和所谓“正统”画派是有分歧的。由于条件所限，又由于画家毕竟过的是宦宦生活，在反映事物的深度和广度上仍然存在一段距离。可是，他敢于和反时代的主流派抗衡，继八大、石涛诸家之后，坚持了民族绘画的优良传统，在笔画的基础上发展了独具风格的指头画。

众所周知，在画家从事艺术活动的年代，娄东派、虞山派、常州派甚为活跃，这些画派都是从属于“四王吴恽”的大画派，被目为“正统”画派。以朱耷为首的“四大高僧”画派，有传统，有生活，有发展，反不为统治者所重视。以兰瑛为代表的浙江画派和以龚贤为代表的金陵画派，前者为“南宗”派所排斥，后者多少保留明代后期的流风余韵。稍后出现的“扬州八家”，以当时商业繁荣的扬州为活动据点，与宫廷画派争一日之短长。此外，还有许多画派，影响不大，故略而不论。高其佩与“四大高僧”、“浙江画派”有着较为密切的联系，而“扬州八家”则受画家高其佩的直接影响。

以写意画见长的“扬州八家”，得画家高其佩指点、受益最

为显著的，当首推李麟。他们两人之间，存在师生关系，直接承继衣钵。有人要问：为什么李麟反没有指头画传世呢？回答是高氏门徒并不是所有的都长于指画，如李士倬名列高氏门墙，又为“画中十哲”之一，却不见有指画传世。再如高氏弟子朱伦瀚、甘士调、傅雯等，则多见指画流传。再说画家本人不是不作笔画，只不过以指头画为主而已。李麟原属如意馆宫廷画师，如死守蒋廷锡之法没有高氏的指点，未必能被列入“扬州八家”之林的。郑夔与李麟同在山东做过县令，后来又同在扬州卖画，两人为金石之交。据《板桥题画》有云：“复堂李麟，老画师也。为蒋南沙（廷锡）、高铁岭（其佩）弟子，花卉，翎毛，虫鱼皆绝妙，尤工兰竹。然夔画兰竹绝不与之同道，复堂喜曰：‘是能自立门户者’。”尽管如此，他两人又何尝不互为影响，至少板桥在创作思想方面间接地受到高氏的熏染。事实上，从郑氏题画中有“徐文长（渭）、高且园（其佩）两先生不甚画兰竹，而夔（郑氏）时时学之弗辍，盖师其意不在迹象间也”的记载，郑氏直接继承高其佩竹枝兰花技法，可以肯定无误。

再说黄慎的书画艺术，在“扬州八家”中要算是很有素养的了，在从事绘画这一艰苦的事业，他并非是浅尝则止的弄潮儿。为了实现自己的理想，在古寺寒灯下，消磨了他的青春。画史公认他师事上官周，固属可信。如就黄氏作品风貌观之，与其说是出于上官周，还不如说接近高其佩更为符合历史一些。可能存在这样的一段史实：黄氏到后来，作风转向高氏，下过一番功夫不为人知，但人们总是固执前说，不去根据客观情况的变化，去认真探索其根源。此类情形，历史上所在多有，不足为奇。我之所以标此新意，除彼此风貌接近而外，更对我有说服力的根据，则为黄氏也曾作过指头画，见于清人李玉棻《瓯钵罗室书画过目》（卷三），有“（黄慎）书宗怀素，画仿天池（徐渭），晚用指法”的记载，已经明白提供黄氏晚年用指头作画的根据。如认为“指法”一词也可以作为用指头画法来画笔画解释，因而不好作为肯定无误的论证。还不妨从清人钱涓寿《潜堂诗集》（卷六）中《题黄瘦瓢慎山水幛子》歌里找到明确答案：“忽而疏，忽而密，空际烟云指尖出，”已经明白无误地指出“空际烟云”不是生于笔下，而是“出于指尖”！能说还有别的可疑之点吗？我们为什么要强调黄氏的指头画，为了找出高其佩画派的确对黄瘦瓢起过直接的师承作用，不应有任何怀疑。

还有“扬州八家”的殿军罗聘，也是一位多才多艺的画家，金农的高足。从文献上也看不出他与高其佩有任何联系，独罗聘本人最享盛名的《鬼趣图》不是凭空而来，应该有他的渊源。我不相信清人纪昀《阅微草堂笔记》和吴锡麟《有正味斋骈体文》（卷二十三）所载《罗两峰墓志》诸作的说法，所谓“（罗聘）眼有慧光，洞知鬼物”，实则罗氏本人有他的深意，寄托于画，对世间

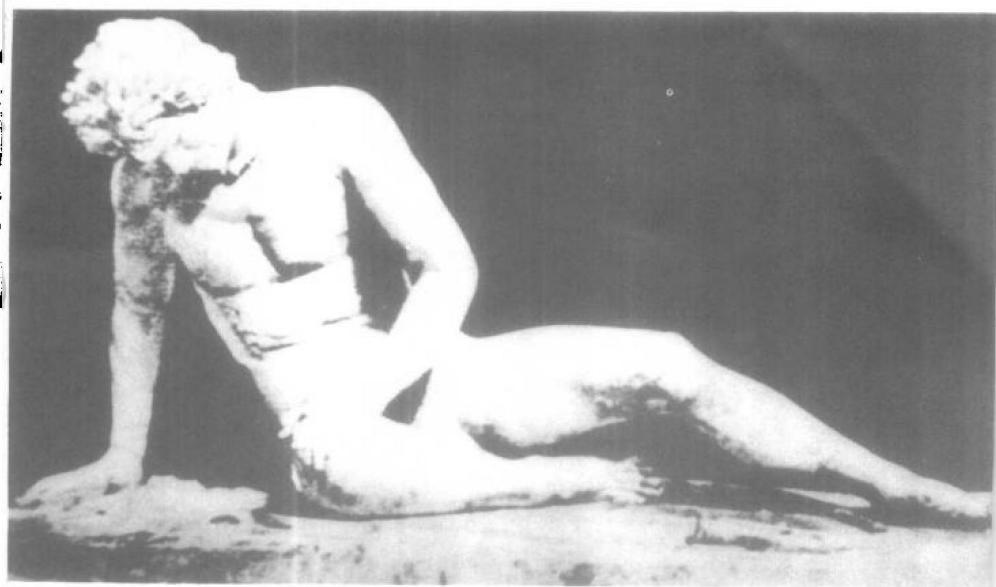
伪君子 and 斗筭小人的讽刺阉伐。而高氏喜作钟馗，画上群魅，两人的命意先后同揆，也与南宋龚圣予的《钟馗嫁妹图》异曲同工。此不过就艺术思想和题材而言，还难于说明罗聘与高氏两人之间直接承继的线索。不妨将高氏作于康熙癸巳（五十二年）的设色钟馗降魔图》进行考察。此图用花青画群魅，造型与《鬼趣图》又不谋而合，这不好说是偶然的現象，两者之间事实上已经存在着直接的师承脉络，不因别的文献或罗氏本人没有正式提起而加以否认。这都不是我的发现，只要留心流传诸家第一手资料用来作缜密的对比研究，不难看出历史上早已存在着客观的因素，别的人早晚也会悟出来的。

（五）

本文所以要从各方面引证一些材料，在于阐明画家高其佩从事指头画艺术五、六十年，付出了极大的辛苦，有时竟至“甲残至吮血，日匿频烧烛”，成就是由辛勤劳动换来的。画家的影响已如上所述，并不是每一个善画的人都能办得到的。照理，在画史上却不恰当地降低了他的地位，反而把“扬州八家”宣扬的很高，似有本末倒置之嫌。固然，“扬州八家”在历史上起过进步的作用，应该有他们的艺术地位。问题在画史对画家高其佩的指头画艺术成就方面，所作的评价有欠公允。为此，我特为本刊撰写了这篇短文，用抒己见，非为有所偏好，实有所谓而发。作为民族绘画历史，它是一门科学，通过历代从事这方面工作的人们，不断深入钻研，从不认识到认识，从认识少到认识多，逐步加深，终归会发现其客观规律，使之成为完善的科学，这就是我们的责任。尽管我在探究画家高其佩指头画艺术成就上力求资料充分，持论平正，仍难免由于思想方法有一定局限，会在某个问题上出现这样或那样的偏颇，有待于进一步加深思考，努力探索。

一九七九年四月二日





谈谈裸体美术

李 浴

裸体美术古已有之。在西方，渊源流长早已成为一种普遍的艺术表现形式了；在中国，历史上没有它的阵地，半个世纪前才从外国移植而来。经过一些学习西洋美术的前辈大师的开拓和努力，这一课题总算有了一些苗头，取得了一定成绩，至少在美术学校的教学上得到了社会的承认和巩固。由于长期的封建社会所形成的封建思想之至巨且深，决非社会上一两次革命，思想上几次改造运动所能完全彻底清除的；更何况近年来由于林彪“四人帮”的极左路线之干扰破坏，把裸体美术一概诋之为资产阶级毒素而予以毁灭，在美术学校的教学上当然也遭到禁绝，这样就把原来已经产生的幼苗，已经形成了的教学措施给斩尽杀绝了。打倒“四人帮”思想大解放，百家争鸣、百花齐放的政策得以真正贯彻执行，于是这个问题又提到日程上来了。近来美术学校已经利用裸体模特儿来作为基础教学的手段之一，但对它的看法也并不一致，至于这种形式施之于创作，社会舆论反应如何？那就更是问题。去冬美术学院开了一次教员习作展览，其中只有一幅不大的裸体妇女油画，听说有一位中学教师在看过之后，大发议论、有深恶痛绝之势，随声附和者有之，可见不是个别人的看法。知识分子尚且如此，一般群众如何，也不难想见。因此，今天谈谈这个问题，也许还有一定的现实意义，如果能引起同志们的互相探讨和争论，那就是抛砖引玉了。

大概可以这样说：人类自有了造型艺术的时候起，裸体美术就出现了。根据考古学者的努力和报导，早在原始社会的旧石器时代晚期，大约是四、五万年到两万年左右之前，就有一些裸体人物的造象了。这些作品的特点：一是十分古拙简单，二是纯属女性。其原因不难说明：当时无衣可穿，又是母系氏族社会，产生裸妇造象主要原因应该是出自女性崇拜。在奥地利委连多尔夫出土的裸妇圆雕象和法国鹿塞尔洞出土的持角杯的妇女浮雕可以概见一般。

新石器时代和早期奴隶制阶段，裸体美术遗迹比较多了，技巧也有了进步，同时男性裸体也逐渐多了起来。这种情况也很容易理解：那就是时代已由母系氏族过渡到父系氏族，以男性为中心的社会在艺术上的反映。这在埃及的前王朝时期，希腊的太古、两河流域的早期苏美尔文化里都可以找到实例。

社会正式进入奴隶制后，生产扩大了，分工也多了，人们的穿衣问题在奴隶主阶级基本得到解决，但裸体或半裸活动仍然是司空见惯的事，造型艺术在那些国势强盛文化较高的国度里，也取得了极大的成就。其中以裸体或半裸体出现的作品，无论是巴比伦和亚述或是埃及的各个王朝期间都有这种艺术表现，而埃及不少帝王贵族的纪念雕象和坟墓、神庙的浮雕与壁画，裸体美术更是比比皆是；但发展到最高度，成就最辉煌，形式最完整，精神刻划最生动，达到现实主义品质最充实的地区则是希腊。

希腊的艺术是人类文化发展上第一个高潮时期，其中造型艺术却是以裸体为主要表现形式的。不论表现神话传说或是现实的生活活动，都赋予他们以裸体形象。试检查一下看，希腊美术如果把裸体的形象都排除出去，那就不可想象了。所以裸体在希腊美术的人物表现上，虽然不象原始社会是唯一的形式，但也是最主要的垄断形式；它不但在数量和质量上都超过了埃及和巴比伦，而且其范围之广题材之多也是其它地区所不能比拟的。从公元前八世纪的古拙形式经过三百年的发展，到了五世纪，特别是伯利克里斯在雅典当政时代（公元前444—430）达到了最辉煌的程度。我们从当时的大雕刻家米隆的《掷圆盘者》、坡里克利特的《持枪者》等等运动员的纪念象上，或是菲底亚斯的弟子们创作的巴特农神庙各种装饰雕刻上都可以看出当时这种美术的惊人成就。可是在这时期裸体美术还是以男性形象为主的，女性的很少出现，到了公元前四世纪以后，它不但向广阔的地区发展，风格也因地区而有所不同，而且女性的裸体表现也多起来了，神话中的女神特别是美神阿芙罗底特的裸体象越来越多。犹有甚者的是，有的作家把本来是男性的人物也给女性化了，如公元前四世纪的大雕刻家普拉克西特莱斯的作品《杀蜥蜴的阿波罗》等等就