

中國
研究

3

zhongguohua yan jiu

中国画研究

第三期



中国画研究院学报

人民美术出版社出版

1983

中国 画 研 究

3

中国 画 研 究 院 编

人 民 美 术 出 版 社 出 版

(北京北总布胡同32号)

执行编辑 万青力

赵立忠

张 晨

北京顺义县燕华营印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

一九八三年五月出版

一九八三年九月第一次印刷

书号 8027·8496 定价 1.20 元

中国画研究 (第三期) 1983年5月出版

旧说重温

- 新与美——谈美术创作问题石 鲁 1
- 董其昌论伍 蠡 甫 11

-
- 征文启事本刊编辑部 64
-

思想往来

- 早晨八点钟 (中)蔡 若 虹 38
- 编余信札肖 紫 萼 59

画家论画

- 《长城起点老龙头》创作记钱 松 喆 66
- 中国画的形式美刘 凌 沧 70

画论研究

顾恺之“以形写神”论

- 的思想渊源和他的艺术实践温 肇 桐 83

- “传神论”新探马 鸿 增 92

略论魏晋南北朝时期

- “传神论”发展的几个阶段(续)陈 绶 祥 103

- 中国古代画论初探 (三)邓 白 129
-

美术史研究

- 中国绘画艺术 常任侠 157
谈“岭南画派” 黄独峰 182
山西古代壁画拾零 章含 192
吴道子事辑(二) 黄苗子 204
-

理论探讨

- 鲁迅论中国画及其传统 王泽庆 245
论感情——中国画探讨之一 陶同 253
-

少数民族美术研究

- 蒙古族美术发展概要 鄂·苏日台 274
论契丹的绘画 陈兆复 287
-

画坛忆往

致工笔重彩绘画艺术

- 一个老艺徒的自白 潘絜兹 322
-

补白

温庭宽

院讯

编后

新 与 美

——谈 美 术 创 作 问 题

石 鲁

编者按： 这篇文章曾发表于一九五九年第十二期《思想战线》上，我们根据中国美术家协会陕西分会的《美术通讯》（总第九期）所刊转载，在发排之际，收到石鲁同志已于一九八二年八月二十五日逝世的讣告，因此，这篇文章的重新发表，也是对石鲁同志的悼念。

艺术创作上不断追求新与美，不仅是艺术必须具有的独创性，而且是艺术反映生活的根本任务。建国十年来，艺术创作上取得了灿烂辉煌的成就，在艺术内容和艺术风格上，体现了“新与美”的精神。特别是迅速改变着的现实生活面貌，给艺术创作开辟了更广阔的新与美的境界。群众的美术创作所表现的新颖而独特的风格，对美术创作也带来了很大的影响。革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合的创作方法，成为探索新的创作的指针。现实生活与时代精神，给予了我们极大的鼓舞，使我们有信心按照百花齐放的方针，来创造最新最美的图画。近年来的艺术实践，已经为我们继续不断提高艺术作品的思想性与艺术性提供了

若干值得探究的经验。

对待艺术，宁可喜新厌旧，不要守旧忘新，即使传统的理论，也承认意不可不新。创新必破旧，这是艺术发展的规律。事实上，新与旧的矛盾，不单是艺术问题，而是常常贯穿着思想斗争。曾经有人说：“现实并不新，不过为了宣传，不能不画得新一些。”显然，这是故意歪曲我们伟大的现实，是故意歪曲真正的艺术与现实的关系。我们的时代是明朗的、雄伟的、充满理想与激情的时代，是充满新事物的时代。新与美，不仅存在于理想，而是首先生根于现实之中，根本不需要什么虚伪的粉饰。只有本质最丑，灵魂腐朽，落后反动的东西，才需要作虚伪的粉饰。所以，我们的艺术创作的主要任务，是以维护新事物的成长壮大，歌颂人民的光明的前进的生活，表现新的共产主义的精神品质为根本的目的。艺术家对人民生活的爱愈深、愈热情、愈富有理想，思想愈新，艺术也愈美。但有些人却常常带着黑眼镜去看生活，在他看来，除掉他个人之外，现实生活中处处是一团黑暗。他们总是向往于过去的田园风味，或者漠不关心地画着一些无意义的东西，有意无意地在阉割着艺术的现实内容与阶级性。这是资产阶级唯心主义审美观的表现。

新与旧的斗争，是两种世界观的斗争。如果不从根本上改变资产阶级唯心主义的世界观，即便有时在主观上也有某些表现新的愿望，但却寄兴于猎奇，追求奇异的装饰、风俗，或者一些奇闻异传。然而，务新并不等于猎奇，更有别于追求怪诞。真正的新给人以精神上的满足与激奋，而怪诞不过能使人感官上暂时受到麻醉而已。真正艺术创作上的新奇，在于独特的表现；而独特也不是绝无仅有或任意杜撰的东西，是在于作者对现实生活的观察是否透辟，是否能抓住现实发展过程中最富有本质意义的环

节，而且是具体的、特殊的环节，才可能真正出奇制胜，别具新意。这样的创造，并非出于好奇的冲动，而是取决于作者的世界观。正如同样地参加了劳动，也同样在一个地方体验生活，就是说，客观现实是一样的，而反映在作品中的作者的主观判断却不同。有的虽然在主观上力图表现新，但只从概念中寻找理想式的画面，这样，新，总是一些出类拔萃的事物，如树上结棉花，一丈长的黄瓜之类。自然，这可能也是事实，而且也表现人所具有的创造力。然而，如果把这些特殊的事物在想象上无限伸长，而当他看见并非所有的树上都结棉花时，于是就怀疑起来，认为“现实并不如宣传的那样新和美”了，又苦恼没有可画的题材了。这种对现实生活失掉信心的表现，是对创作根源的本末倒置。对待现实生活，对待艺术创作与现实联系的具体态度，是对作者立场、观点的考验。表现新与美，不是人为的炫耀与浮夸。新，是不平凡的，但又出于平凡。关中的秋天，点缀着金黄色玉米的农村景象，是平凡的；而一个画善于把这些平凡的现象塑造为美的艺术的形象，这就是艺术创造。一幅优美清新的小品，可以由小见大，可以体现作者热爱生活之深。平淡出奇的作品，能唤起人们对于普通生活以新的典型感受，从而又加深对生活的热爱，有助于社会主义的意识深入于人们的精神世界，正象无数小溪流汇成长江大海一样。

当然，表现使人惊心动魄的建设和英雄的斗争事迹，还必须要有宏伟的气魄和远大理想的艺术创造。所以追求革命浪漫主义的理想和现实主义精神相结合，正是造型艺术的新的重要课题。

新，必须具有对于未来的美好理想。而理想是寓于画家对现实生活的描绘中，通过联想而展示未来。采用神话的虚幻的夸张的表现手法，并不等于最新最美的形式。如果在现实的三门峡，

看见车如流水马如龙的场面，却索然寡言，以为非画捉龙不能表现征服黄河的气魄，这就未必合适。同样，一味把夸张当作真实，也近于荒谬。

革命浪漫主义的理想与激情，在艺术创作中具有主导作用，但这决非抛开现实于不顾，而想入非非。只有对于现实的发展规律具有本质的认识，然后才可能站在更高的境地去概括现实的具体性。新的东西不是昙花一现。假如仅仅着眼于现实，好象翻日历一样，以过时作废的态度来看待新与不新，就是错误的。所以要使艺术作品确实具有新意，能够及时配合现实需要，在客观上起较好的宣传作用，同时又具有长远性，就必须把提高与普及结合起来，必须经过深刻的生活锻炼与艰苦的艺术劳动过程。应该反对那种简单省事的办法。比如说，第一个借用火箭来比喻跃进意义的人，是有新意的。然而你也画“坐火箭”，我也画“坐火箭”，一个人画考妈妈，接踵而来就是考爸爸，以至考爷爷、奶奶。这还有什么新意呢？艺术最怕因袭，又怕作概念的游戏。因为借喻并不等于真实，总是蹩脚的。如果认为火箭是最新，而坐飞机、火车次之，骑马坐牛车当然更每况愈下了。只是从一些浮浅的概念上兜圈子，结果并不能给人以真实的内容。当然，借喻某种东西，作为图解性的说明也勿须苛求，然而作为艺术反映现实来看，却不能把新混同于时髦。

新的内容，当然包括新人新事，但从有一些作品来看，却存在着见物而不见人的缺点。比如某些画面总是着意于刻划农家用的长城牌保温壶，或者穿着的新艳；或者表现搬进新居时的乐乐自得的神气。这种表现，当然有时也是必要的，但不能错误地认为穿着漂亮就是美，居住讲究就是新，这样理解，就是把伟大人民的精神面貌大大地歪曲了。

在我们同时代人的精神世界里，真正新的东西表现在忘我的劳动中；表现在为集体利益而自我牺牲的精神中；小至于在公共汽车上向老弱妇女自动让座的微小动作上，在路灯下借光识字的人们面孔上，都流露着极崇高的优美品质，都闪烁着新的共产主义风格和乐观主义精神。如果一幅作品抓住了这些新的精神品质，恐怕并不因画了架着老牛大车从田间劳动归来的农民而看成与旧社会无法区分，也不因为穿着油腻的工作服在紧张劳动的工人形象而显其旧。可见追求表面的华丽，并不为新。而塑造一个朴实而精神崇高的形象，却更深地感人。因此，提高艺术创作的思想性，主要的在于表现人的高尚的精神品质，塑造又新又美的典型形象。

某些创作，往往离开典型形象的塑造而片面地追求所谓情节性，不能说是提高艺术的有效的方法。艺术的特殊规律是形象地反映生活。所谓形象，决不是简单地指对象的外表形态，而是包括其性格特征与精神面貌。有人说，生活中首先感人的是情节，没有情节，形象将成为僵尸。这显然是本末倒置的说法。特殊的情节不过是特殊的形象的表现。正如勇敢是我们人民英雄性格的共性，但却有各种不同的表现勇敢的形象；如果表现勇敢只有某一种情节才算正面描写，这不但使题材趋于单调，而且不能塑造各种典型形象以充分发挥艺术的感人的教育作用。有些形象之所以干瘪和虚张声势，其原因之一，是作者在生活中缺乏充分的形象感受，常常着眼于场面、情节，但对具体的特殊的形象却缺乏独特的观察和判断。所以当进行创作的时候，不是摆模特儿来凑形象，就是用一般的概念去塑造形象。这样，不仅失去了形象的生动性，而且也无法表现思想的深刻性。这种创作方法是不能真正提高艺术作品的思想水平的。艺术的思想，正是面对具体的特殊

的形象，作出新颖而独特的判断。对于形象的爱与憎，在作者的分析与判断中，不可掩饰地流露着他的真实的思想感情。所谓新意，即是作品的新的内容，常常是藏在艺术形象的构思中，要看是否具有新颖和独特的处理，通过特殊的形象塑造而体现出来。这种本领并不取决于天才，而是看对于生活是否有独特的见解，是否有具体的主题思想。所以从构思的业绩——构图来说，决不是从形式上搬前弄后，左右调换；也不是所谓取巧的结果。表现改造沙漠，兴修水利的题材，取决于劳动的场面是一种处理，表现劳动的结果也是一种处理，也可以通过改造后的新沙漠变良田的风光而表现人的伟大。但这不是见物不见人，也不是非正面描写，因为正面是对反面而言。而对新事物，不论从那个侧面来描写，都是从小看大，以个别显现一般的关系。如果硬要规定什么才能是正面的直接的描写，又何须独特。只要作者对现实生活具有正确的认识，选择富有诗意的景物构思，构思愈独特，形象也就愈新颖；认识愈广阔，想象的翅膀就愈飞得高。所以艺术按照它的主题需要，取材范围是广阔的。它借助于各种事物的形象属性，而表现其理想。比如表现人的伟大，固然可以用漫画式的对比来说明，而通过高山峻岭的自然形象所显示的雄伟气概，有时，也胜于把人画得比山还大要动情得多。所以形象的意义不仅限于表情手势等细节动作，而更是从整个的艺术形象所显示的整体精神。一幅情节并不复杂的肖像画可以感人很深，能使人联想到这个人的生活经历和他的性格特点。虽然，画中人并没有指手划脚地在讲什么，做什么，但从不动的形象中却可以表现动势，从外形表现内心，从有限表现无限。鲜明的形象是容易了解的，第一眼就打动了观众的心灵，直到百看不厌，耐人寻味，这是造型艺术的特点。尽管它有它的局限性，然而它可以借助别的事物

形象扩充其表现人的精神世界的深度。狭隘地就人物形象论形象，不仅容易轻视花鸟画的创作，而且也限制了对人的形象的刻划。因为形象不是简单地起说明什么问题的象形作用，而是极为丰富的活生生的生活概括，同时也包括作者的品质和爱好特点，而构成一个完整的典型的艺术形象。这样的创作过程一般往往是首先取材于生活，而后融会于心，经过提炼取舍，并且寻找特殊的艺术表现方法加以再现。如果以模仿自然为能，或以主观的编造为妙，都无以达到革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合，也无从创造典型。当然，对于典型的认识与表现不足，与审美观和艺术技巧有关。从一些作品的选材来说，并非不新，但由于不美或不够美而降低作品的效果。因此，提高美术的思想性，并不能借助标题来保证。思想性与审美观是密切联系的。造型艺术的思想，必须是通过内容与形式的统一于可视的形象而传达给观者。所以内容新而形式不美，常常使作品平庸无力，不能打动人心。当然，美不仅是形式，而且是内容。所以美不仅是纯粹为欣赏的快感的满足，而是具有陶冶和教育人的作用。只画得逼真并不足为美，而真正的美感却给人带来精神上的高昂。即如书法，也能给人一种有力、苍劲、深厚、潇洒等美感。而纯粹摹拟自然的真，并不能潜入人的意识作用，所以不能充分地显示人的好恶态度。而艺术的美却必须表现作者对善与恶的鲜明的态度，所以真、善、美是统一的。因此，衡量一件作品的思想性，是和审美观分不开的。决不是简单的标准可以分析无遗的。比如，要求风景画表现现实的本质和花卉画表现政治思想性，就自然对象来说，不象社会形象那样直接，但判断艺术的思想美的价值，并不以对象本身的意义为唯一标准。一棵虬龙蜿蜒似的松树，从经济价值上来说，既不是栋梁之材，也不是好柴禾，然而作为绘画

对象来表现，却显示了苍劲坚强的气概，从而也曲折地表现了人的精神，对人们的爱美情操起着潜移默化的作用。同样，从一幅画的灰色调子或暖色调子来批判作者的思想灰不灰，那也太简单。暖色调子的绘画，固然可以表现健康的、热烈的、喜幸的情调，但象红灯绿酒，也有灰色的人生场面。所以在《白毛女》中的喜儿，并不因披红挂新而高兴，反而衬托喜儿的伤心。而灰暗景色的画面，却也可以表现严肃的、高洁的人生。人常爱以春光明媚来比喻生活的幸福，但表现严寒灰色的冬天，也可以肃杀之气衬托人与严寒的斗志。残荷、枯柳可以表现衰老，也可以表现挺拔和不服老。这里面，最根本的问题，在于作者的思想感情。可见，美是根据艺术形象的效果来判断的。当然，由于生活环境的不同，欣赏要求也有不同。生活于富有色彩的城市的人们，比较欣赏淡雅、素净；而居住农村的人们，却喜欢浓艳，色彩强烈的艺术，但不能说这是雅俗之分。其实，画有色彩鲜明、繁华、绮丽，虽然浓脂艳粉，也无伤于雅；而淡墨素笔，也无解于俗。艺术美的雅俗问题，决不在于脂粉与水墨之别，工细与粗犷之分，而在于思想感情的高下。所以群众的艺术作品，有很高的风格，而一些以涂脂粉为能事的作品，也有很低下的。美不仅是多样的，而且各种形式的艺术都可以按照它的特点达到它应有的高度。以为年画的提高必须向水墨画看齐，或者以油画作为最高标准，都会抹煞其它艺术形式的特点。反之，以为水墨画和油画的普及，又以所谓单线平涂的年画为标准，同样也是错误的。所以艺术创作必须是百花齐放。由普及到提高、提高而普及的反复过程，也是按照各种艺术的内容与形式的辩证关系而发展的过程。所以只重视内容而轻形式的特点和技法规律，也不能达到艺术的提高。而艺术的魅力，却是以它内容和形式结成一个完整的艺术

形象而强烈地吸引着观众。在生活感受中也常常有这样的情形：许多优美事物以形式上的色彩、线条等因素，首先唤起我们美的印象，通过表现形式，人们才逐渐理解其内容。所以就形式与内容的统一而言，形式也是属于内容的，常常在追求内容的同时，形式也在构成中。当然，片面地追求形式是形式主义和唯美主义的特点；而轻视形式，甚至把形式的调和、对比、调子的多样统一等形式美的法则都视为资产阶级的艺术观点，那也是片面的。艺术作品的内容要新要美，而在形式上也要标新立异。新的艺术的成熟程度，也是从内容与形式所达到的统一与和谐的程度而论的。同时，崭新的形式的出现，又取决于崭新的内容。所以根据内容的需要而大胆地在形式上创新，是艺术发展的法则。而所谓“集各家各派之长，而后自成一家”的说法，仅是从形式发展形式的逻辑。事实说明，在探求表现新的内容的时候，形式必然起着相应的变化。从新的国画创作来看，我们的技巧和形式有古人所没有接融过的问题，这不仅是由于表现对象的不同，必须不断探求新的表现技法；而且作为新形式与旧形式的区别，既不是油画采用国画的构图章法、皴法，就出现新的民族形式的油画；也不是国画采用油画的涂光抹影，就出现国画的新形式。同一种画的形式不同，重要的特征在于不同的表现风格。不同时代有不同时代的风格，各个画家也有个人的风格，两者又是多样的统一。所以追求风格的鲜明性，是追求适应于新内容的新形式的表现。反对个人风格之说，是不合乎艺术规律，也违反思想性的要求的。相反，风格愈是多样，愈有利于艺术的繁荣和提高。然而，风格常常带有个人的主观性，如果形成一种主观作风，成为僵化的、老一套的习气，也就成了创新的桎梏。所以个人的主观风格，必须和客观对象、时代精神相统一。这种矛盾统一的过

程，也是促成新形式发展的过程。当然，为了新形式的发展，继承旧形式的规律也是不能忽视的。以为新的内容就可以完全产生新形式，这也无异于“白水起染缸”。实际上，有些所谓新形式的来源，常常也是西洋旧形式的翻版。所以，在艺术领域中，在新与旧的继承与发展的辩证关系上，既要批判地学习外国有益的东西，又要反对对待民族遗产的虚无主义态度。因为从艺术的规律来看，在形式与技法上也有相对的独立性与延续性。运用旧形式与技巧为新内容服务，求得艺术创造上的新发展，不仅是可能的，而且有不可轻视的积极作用。某些作品中还显露着内容与形式之间不够协调，这与缺乏掌握传统的艺术规律有关。所以还需要更大力地推陈出新，使古为今用；但并非无条件地搬用旧的内容。在继承美术的传统上，重点还在于形式，特别是技法规律，用来作为我们的出发点。但主要的是新内容与形式的辩证发展，才能攀登艺术的高峰，创造出无愧为社会主义的、民族的、最新最美的艺术。

董其昌论*

伍蠡甫

明代山水画家董其昌^①在我国绘画史上具有深远影响，但对他的评价自来很不一致，或针对其迷信古人、偏重形式、标榜门户以及家庭出身，几乎全部否定他的艺术和理论，或从“文人画”角度予以吹捧，而无视他的缺点。本文试就董其昌所谓的“文人之画”、“南北二宗”、“真山水”诸说，他对山水画遗产中“工”、“畅”、“桃”的评价，他的创作中的“生”、“秀”、“真”和技法特征，以及在山水画史上的影响等方面，作具体分析，提出一些看法。董其昌的文人习气和门户之见相当严重，有时故弄玄虚，有时自相矛盾，有时为了争购或出售某家的画迹，所作评价不是真心话，总之情况是很复杂的。

一 “文人之画”、“南北二宗”、“真山水”

董其昌毕生致力于“士人”的山水画，提出“文人之画自王右丞（维）始”，从而树立批评准则。主张落笔须有“士气”，

* 本文之成，得宗白华、谢稚柳、徐邦达、孙祖白等同志许多帮助，在此表示衷心感谢。

不入“画师魔道”，要“绝去甜俗蹊径”，倘若做到这一点，就如同“解脱绳束”的“透网鳞”了。^②他曾以此衡量古代画家，认为王诜“与苏（轼）、米（芾）、山谷（黄庭坚）辈为友，自然脱去画史习气”，因此艺术上高于赵大年^③。这里，问题的实质涉及自然和艺术的关系，有必要分析一下董其昌是怎样对待这一关系的。

他说过：画家须“读万卷书，行万里路”；“画之道所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机”；“画家以古人为师，已是上乘，进此当以天地为师”。意思是在艺术遗产和文化修养的基础上，学习自然。他虽这样说，做起来又是怎样呢？首先，他不是没有机会接触自然，例如壬辰（1592）、丁酉（1597）、壬戌（1622）三次去北京，辛卯（1591）游福建武夷山，丙申（1596）“持节长沙”，乙巳（1605）“校士湖南”。^④可以说，他自己是行过万里路，但一路上却未免提心吊胆，说什么“余之游长沙也，往返五千里，虽江山映发，荡涤尘土，而落日空林，长风骇浪，感行路之艰，犯垂堂之诫者数矣。古有风不出，雨不出，三十年不蓄雨具者，彼何人哉！”可谓心有余悸。其次，他既然面对大好江山，也不至于毫无体会。他于“燕山”道中观察出霜景和烟景不容混淆。他讲得出“吴中山有两支：一自大阳山起祖，尽于天平、金山，皆如兽形，其山石带土；一自穹窿起祖，尽于上方，皆为鱼形，其山土带石”。他描绘弁山^⑤，则从多方面钻研对象，加以综合，收入图中。我们知道赵孟頫和王蒙都画过弁山^⑥，而董氏的《弁山图》却有一段题语：“余游弁山，维舟其下，知二公（赵、王）之画各能为此山传神写照。然山川灵气无尽，余于二公笔墨蹊径外，别构一境，未为蛇足也。”也就是说，不为前人的作品所拘束，表现了自家的经验、感受和意境。换言之，