

道在足下

• 邓福星 • 美术学文集 •

黑龙江美术出版社

• 1990 •

道在足下

邓福星美术学文集

黑龙江美术出版社

责任编辑:贺 中

装帧设计:吕品田

道在足下

邓福星美术学文集

出版者:黑龙江美术出版社

印刷厂:黑龙江新华印刷二厂

发行者:黑龙江省新华书店

开本:850×1168 毫米 1/32

字数:320 千字·印张:14.5

出版期:1990 年 8 月第 1 版第 1 次印刷

印数:1—1,000

ISBN 7—5318—0072—1/J·73

定价: 17.00 元(精装)

12.00 元(简装)

中国有句老话：道在足下。这“道”，既指路途，又表示理念；“足下”，既象征千里之行的开始，又是对“您”的尊称。多么奇妙啊！道在足下，一句充满信心、讲究实际而又富有哲理的古老箴言，仍然给当代艺术的探索者以有力的鼓舞、智慧的启迪和意味深长的警策。

——摘自本集《道在足下》一文

自序

北京的什刹海在北海公园北侧。小小的银锭桥象一个绳结，把前海和后海系在一起。什刹海抱拥着一大片参差错落的四合院。其中，有一处宽绰的古建筑院落，便是恭王府。据说曹雪芹笔下的大观园，是仿照此院描写的，所以也叫大观园。我读研究生时，就住在这个院内。

文革后的第一届研究生，多是大学毕业后又工作了十几年，已经不年轻了。虽然是学生，但一边读书，一边养家，从精神到经济上，都紧兮兮的。不过，学生生活能够驱散有时袭来的烦恼，课上或课下，同学们依然焕发出青年人的天真和热情。回忆起那时的生活，我印象最深的是，晚饭后，大家三三两两到什刹海畔散步的情景。

什刹海景区是闹市中的僻静处。一到黄昏，这里不独有池荷岸柳的优美，还呈现出一种特有的恬静和安适。我记得，同学们三两一群地沿水边慢慢地踱着，交谈着，脚下似有不尽的路要走，有无穷的话题要讨论。有时也沉默，于是，又从沉默中产生许多遐想。这时候，我们象远离了尘俗，悠然闲适，无忧而无虑。

其实，同学们所交谈的话题总不外艺术或人生，自然或社会，就连讨论时的神态，决非淡泊超脱，倒是非常热情而严肃，真诚而求实的，有时还夹着莫名的激动或忧患。每当这时候，许多想法便油然而生。这情境确乎微妙：一时说不清是轻松中的紧张还是紧张中的轻松，是对现实的解脱还是无法超脱的现实。这情境有如静谧中活泼而奇妙的思绪，又如艺术或学术之于社会与人生，难以条分缕析。总之，那感受是愉快而难忘的。

我写艺术理论文章，开始于此时。本集中早期的文章便是我读研究生期间写成的。

1982年冬，我的博士论文答辩通过，研究生生活结束了。经过试点卷几年的摸索，国家重点科研项目《中国美术史》上马。我的导师王朝闻先生担任总主编，我因种种缘由不可推卸地做为副总主编，开始协助王老主持这项由全国近九十位专家学者参加的十四卷本巨帙的编写工作。大兵团作战的写书方式的确有不少弊端，但是，要完成这项工程，也只能如此，因为靠少数人是无法胜任的。这实在是一件相当麻烦而又拖沓的工作，有时也很繁忙。其间所遇到的困难，不必多言。就这样，我只能在从事这项工作的间隙，写些短小文章。

当我汇集这些文章时，觉得应该感谢那些约稿的编辑、艺术家或学者朋友。如果不是当初应他们之约，赶写了这些，那么，在过去的十年中，我所思考过的一些艺术理论问题恐怕不会形诸文字，而早随时日而消逝了。有些篇目是在学术会议上的即兴发言，后经整理在报刊上发表过。通而观之，这本集子的近四十篇文章大致归列四组：一般美术理论；对具体艺术家或作品的评论——大都是序言；当代美术思潮和关于艺术理论的理论。

黑龙江美术出版社，迎着不少困难，出版此书，令我感佩。本书没有选用附图和插图（原附有的也都删去），这样恐会给读者造成一些不便，特别是在读那些对具体艺术家和作品的评论时，好在多数作品为大家所熟悉，并有专门资料介绍可供查考。书名取本集中一篇的标题，其意昭然。在开放、探索、反思因而也易于产生迷惘和困惑的十年期间，“道在足下”是我喜欢的一句铭言。

韶光易逝，十年亦如转瞬。恭王府院里的中国艺术研究院培养了一届又一届的研究生，我也由读研究生而做了研究生导师。自从搬离恭王府住到京东红庙以后，再也没有机会到什刹海边散步了。每当骑车上下班途经北海后门时，偶尔北望，瞥见新装点的前海景观，宛如画图，但随即匆匆而过。此刻，实已无心观景。

我正在赶路，从什刹海到红庙有一段繁忙、拥挤而且不近的路程，途中那紧张而匆促的跋涉，与昔日在什刹湖畔漫步的感受已大不相同了。

1990年清明节前三日

福星客寓北京外国语学院培训部

目录

工笔重彩形式美探要·····	(1)
论绘画风格的形成·····	(15)
论中国画的格调·····	(27)
中国绘画中的抽象因素·····	(35)
宏观审美理想的历史演变·····	(56)
原始艺术的现代魅力·····	(64)
在自然中寻求自己·····	(73)
年画雅俗谈·····	(79)
抽象绘画语言特征及其价值·····	(89)
从原始造型艺术看人类早期的审美意识·····	(109)
论中国原始美术·····	(123)
论中国原始素陶的造型·····	(163)
质朴·自然·雄浑·····	(194)
清新绚丽的画卷·····	(198)
道在足下·····	(205)
久久自芬芳·····	(207)
她的世界·····	(210)
对山水画现代形态的探求与建构·····	(223)
性与梅松宜·····	(240)

兼汉字与图案之双美·····	(253)
知守为上·····	(257)
奇不失真 华不坠实·····	(261)
出于泥火 超以象外·····	(271)
在传统与现代之间的选择·····	(284)
广大黑土的化身·····	(290)
黑龙江版画现状思考·····	(311)
年画艺术在新时期的选择·····	(325)
新文人画略说·····	(334)
附:关于“新文人画”·····	(343)
我看七届美展·····	(346)
附:中国美术十年来的变化·····	(349)
美术史、论研究方法刍议·····	(357)
谈当前美术理论建设的任务·····	(371)
附 1:美术理论的独立性和创造性·····	(379)
附 2:《中国美术史》编写中的几个问题·····	(381)
美术理论·····	(384)
关于中国民艺学的理论建设·····	(389)
王朝闻戏剧理论的特色·····	(396)
王朝闻美学思想述评·····	(404)
关于美术学的构想——答友人书·····	(442)

工笔重彩形式美探要

——兼谈传统绘画形式美的构成因素

工笔重彩具有较强的形式美。探讨工笔重彩形式美的构成要素和主要特征，对于总结这一画种及我国传统绘画在表现形式上的特点，在创作中的继承与革新，以及对它的认识、欣赏和评价，都是有益的。

一 画面中线条和色彩的韵律

工笔重彩，因其用线的工整严谨和敷色的浓重艳丽而名。倘把它的画面比作人体，那么，线条如同它的骨架，色彩就是它的肌肤。

线条是中国画的主要表现手段。看到线条凭它那丰富多姿的变化，准确而形象地表现形体的轮廓、体积、质感、透视等等，难怪有人以为用线造型就是传统绘画的形式特点呢。但是，又有人立刻会举出习惯用线的西方画家相诘。难道安格尔、梵高的线条不也是用于造型吗？诘难不是没有道理。因为，一些人在注意线条可以造型的同时，却往往忽视传统绘画线条的另一个作用，一个构成画面形式美的重要作用：体现特有的线形美。这是一种不完全依存所表现的对象可以相对独立的美。在这种形态的和结构的美中，蕴含并体现着作者（实际是社会的）某种主观精神、情绪、意趣。我们称之为韵律。这是我国传统绘画在

漫长的发展中形成的独有特点^①。

一种形态的、结构的美怎么会传达出精神、情绪和意趣来？一种“死”的形式怎么会体现出“活”的精神来？这正是线条韵律的奥秘。要探索这个奥秘，我以为须从两点着眼：一、力量。“点如坠石”、“力透纸背”、“笔能抗鼎”，皆指此。由力量而产生动感（有飞动、流动的动感和蕴藉、坚实的可动感）。二、力的控制。也可以把组合纳入到变化中，从而产生节奏和旋律。空间艺术和时间艺术在这里填平了鸿沟。在熟练的驾驭下，笔端龙奔蛇走，线条也就游动着、跳跃着，从中洋溢着生气。因而，任何呆滞、刻板、飘忽和意外的停顿、重复都是对生气的伤害。在永乐宫壁画中，长达两米的衣纹宛如一笔落成。有趣的是，那看似相连的两笔在连结处实际上并不相接，都每每留有间隙，但“笔不周而意周”，仍给人以“联绵相属，气脉不断”之感。而在孙位的《高逸图》中，线带方折，细劲挺拔，流畅奔放，虽与永乐宫壁画坚实稳健的线条风格有异，也同样呈现着鲜明的运动感和节律感。线条正是以这种富有生气的韵律，传达了“活”的精神和意趣。

理论上的分析会把一台完整的机器拆卸得支离破碎，而运转中的机器是不可拆卸的。对于具体的线条来说，不可能把韵律单独析出。尤其对注重表现形体并与色彩结合而造型的工笔重彩，其韵律美是在线条综合性能中体现出来的。与色彩的结

^① 安格尔曾说，线是绘画的主角。他用线很讲线形美。比亚兹莱以线条的疏密组成画面黑白灰的关系，形成其插图特有的形式韵味。梵高从东方绘画中吸收了营养，找到了恰好表达他强烈感情的线。马蒂斯能以线的特有变化唤起读者感受到漫不经心的情绪。可以看到，除造型外，这些线也具有某种形态、结构美，这是值得研讨的。不过，本文认为，西方绘画中的线形美与我国传统绘画线条的韵律毕竟不同。

合,使它的线条成为相邻两色的过渡和连接,从而要求它不能间断、破碎、粗细变化过大而呈铁线,这与较为自由的疏体、用线较繁复琐细的白描有别^①。至于造型的使命更不允许它可以象写意画、书法那样恣意挥抹,很少拘束。这些要求和限制,也培养和形成了工笔重彩线条的特征。就是说,工笔重彩线条的韵律要通过整体造型表现出来,或说,它总是以线条的韵律美来表现对象形体的。

线条韵律美的形成固然同用笔的技巧直接有关,但是,做为历代画家在表现生活、描绘自然时形成于作品中的艺术美,虽然具有相对的独立性,但不应也不可能同所表现的内容隔起一堵不相通的高墙。它的程式虽然有相对的稳定性,但要随着表现新的内容而发展。

工笔重彩的色彩从物象固有色出发,但又不只是一味摹拟。如果说写实的油画专注于追求一定光源下、一定环境中物象的色彩,以造成感知幻觉的真实,而水墨、淡彩是“意足不求颜色似”,重于意兴传达,甚至“不辨玄黄牝牡”,那么,工笔重彩的用色则介乎二者之间。我国彩绘渊源很早。不说原始彩陶,就是长沙马王堆墓帛画至今也已两千多年了,那富丽堂皇的色彩仍熠熠动人。直到唐宋,色彩画大兴。这不仅形成传统绘画中色彩特有的表现方法,同时,也相应造成我国人民对艺术表现中的色彩特有的民族审美观。两者为工笔重彩的特点形成、发展奠定了基础。来自现实中的色彩经过画家主观较大程度的概括、

^① 把张萱《捣练图》、顾闳中《韩熙载夜宴图》、法海寺壁画分别与同时代的吴道子《送子天王图》、武宗元《五帝朝元图卷》及吴伟人物画册相对照,可以看出它们用线的区别。

提炼、纯化、夸张而得到升华,并按照画面本身和谐而艳丽、隽永而强烈、浓重而透明……的要求,组织在画面中。在统一和和谐的色调中,呈现着盎然生气,进而传达对象的精神和情感。正是就这种意义,我们也借用“韵律”一词来表述工笔重彩用色的这一特征。

《簪花仕女图》虽久经岁月的磨损,仍不失为设色的范例。一幅多么绚丽而统一的暖调子!其中又有各种层次的变化。通观全画,最引人注目的是粉面和墨发的强烈对比。这是在工笔仕女画中常见的所谓“头似青山峰,手如白雨点”的设色效果。民间画工把“额、鼻、颌”三处以厚粉染白称为“三白”。这种既不很象皮肤的白粉和又不酷似头发的黑墨所形成的强烈对比,恰恰突出了人物的头脸和手指,集中地表现了人物的精神面貌。这里体现了色彩韵律的生气。永乐宫壁画的用色富有图案色彩的美。平涂的色块相互配置,连同线条的组织,共同构成有如凝重响亮,丰富深沉的交响乐的旋律。

我们这里所说的,是画面上的线条和色彩。脱离了一定的图形,它们就失去了美的意义,不成为形式美的要素。信手涂抹的线条和调色盘上斑驳陆离的色彩又美在哪里呢?只有组织到一定的图形中,奇迹般的形式美才会出现。

西方实验派美学家(如裴西洛、韦默特等人)在研究形式美时,就是对孤立的线、形、色进行考察。结果,在朝某一方向深入研究的同时,这种研究方法使局部脱离了整体,使形式隔绝了内容,把在有机结合中具有生气的完整作品肢解为僵死机械的零碎片段,犯了形而上学的毛病。中国传统绘画素重笔墨,讲究形式。但在绘画史上也出现过片面追求笔墨趣味,使之绝对化的

倾向。宋元的只求“格法”、“古意”，讲究“无一笔无出处”以及不关现实生活的复古之风，恰恰是形式美发展的束缚和羁绊。在今天对形式美的探索中，中外绘画史上有关理论和实践中的成败得失，不正可以做为我们很好的借鉴吗？

二 变形中的情趣

其实，上述工笔重彩的线条和色彩在真实物体的外形中是找不到的。它们不过是用来反映我们对物体的视觉感受而已。严格说来，凡用这样的线条和色彩作画，就不可能作到完全逼真对象，而是已进行艺术上的变形了。

当然，广义地说，一切绘画都有不同程度的变形。工笔重彩的变形有自己的特点：它避开线条、色彩在表现物象真实感上无能为力之弱点，而发挥它们能够造成形式美的长处，以形式美传达某种情趣。它以简练的形式因素，通过概括乃至象征的手法，近似地表现对象；同时，在表现中，对形式进行主观规整，使对象发生了“变形”。是近似的表现，又抓住对象的本质特征；经过规整，使形式更符合形式美的规律和特定的审美理想。

工笔重彩注重写实。虽然在表现物体真实感上和写实的油画相比相形见绌，但它毕竟是传统绘画中最写实的画种。这可从以下三点看。第一，工笔重彩从早期始就侧重写实。拿几幅较早的帛画与同时期的铜鉴画、画像砖、石相比，其写实特点显而易见。随着不同画种差异增长并趋向分工，工笔重彩自然地担负了写实的任务。它是我国应用摄影之前造像留影的主要手段。第二，在表现手法上，它工细不苟，不厌其详，不厌其繁。敦

煌、永乐宫壁画的工程浩繁，赵伯驹、夏永界画的精确严谨，总要引起观者的感叹。用色也重写实，它决不肯以墨画兰，以朱写竹。第三，工笔重彩所以比其它传统画种更容易而且已经吸收了西方绘画中的某些技法，也因为正是在写实的意义上，它与西方绘画更为接近^①。总之，工笔重彩在造型（即使变形）中是相当重视写实的。

一方面，在造型中要求写实；另一方面，形式因素（线、色）又具有不能完全写实的先天“缺陷”，这就使工笔重彩的表现形式具有写实和非写实相矛盾的双重性。

在这对矛盾中，变形所谓“扬长避短”的特点恰恰是集中地体现在非写实性这方面的。这一非写实性最初主要表现为绘画的局限性——如儿童的绘画，虽力求表现物象的真实外貌，却终归不能奏效——主要是表现能力（主观的，还有客观的）的局限。这是一种不能满足意愿和不可达到目的的遗憾。但随着绘画的发展，这种遗憾在消除着。某些画种（例如用另外一些形式因素作为表现手段的油画）的这种非写实性随之向写实性转化，直到存留很少或几近消失。矛盾中的写实方面为主，使它成为写实的画种。但是，如前所述，工笔重彩的非写实性是绝对的。它不会“化”为对方，在发展中，由对局限性的克服而转化为接受按照形式法则、特定审美理想等规整而继续保留下来。这是因为，当形式法则逐渐被认识并被运用到艺术形式中来的时候，当特定审美理想逐渐形成的时候，它们首先对艺术表现形式中非写实

^① 本文所谓西方绘画，限指具象性绘画。附带说明，本文仅侧重宋元以前的工笔重彩形式略作分析。现代工笔重彩画比前有了较大发展，出现的某些新的形式特征尚有待研究。

方面加以制约和规范；相应地，非写实方面也最易于接受这种制约和规范。因而，工笔重彩所保留的非写实性便由原来表现能力不能鞭及的区域（局限性），成为形式法则和审美理想施展威力的天地。变形，就是对矛盾中的非写实性规整为符合形式法则、审美理想并与写实性相统一的形式美。这时，非写实性便由一种无可奈何的被动变为得意洋洋的主动，它与写实性的默契结合，共同构成工笔重彩的形式特征。

即使那还不十分成熟的战国《人物龙凤帛画》，不也会给我们很多艺术变形的启发吗？妇人的阔大袍袖和纤细腰肢宽窄悬殊，相映成趣。长裙象一朵倒立的喇叭花，既美，又造成人物及全画的稳定感。端正的侧脸和直立的身形显示了妇人祷祝的虔诚。凤尾的弧线造成凤的飞动感和全画的生动性。凤尾对称的羽毛和胸部、翅上的羽纹又表现了凤的妩媚，而粗壮的双腿、高仰的脖颈都以劲拔的直线，表现了凤的矫健和双方争斗的激烈。龙体是竖立波线，显示它正奋力抗争和摇摇欲坠的不利形势。古代画家对形式法则运用得何等巧妙精彩！他们把对非写实性的规整同写实性的再现结合得又是多么天衣无缝！看了《洛神赋图卷》、《中兴祯应图》、《白马驮经图》中人物的造型、环境的处理会使人强烈感受到民族审美趣味对形式的影响。而《历代帝王图》、《步辇图》中帝王与臣侍的大小悬殊，则是封建等级思想在艺术表现手法中的反映。从上看出，变形所规整的固然是非写实方面，但画面形式美的构成与写实方面也是密不可分的。前者凭借后者赖以生存和驰骋，后者则从前者获得光彩和价值。

正是因此，变形不仅加强了形式美，而且也集中、鲜明地反映了一定的内容。美的形式总是同具体的内容相关联。妇人的

端庄体现在她祷祝之时，龙凤的生动显示在它们的争斗之中。美的形式常常唤起人们对生活中某些情境、意趣的联想。而工笔重彩变形中情趣的特殊之处就在于，它不象完全写实的绘画那样靠逼真的形象（所造成感知幻觉的真实感）感人，也不象写意画甚至书法那样直抒胸臆，凭洋溢在画面上的情感夺人。而是通过巧妙的组合、精细的润饰，以“变形的真实”去唤起人们的情趣。在《洛神赋图卷》里，高树如喷泉、如长发，矮树如鸡冠花，山丘如鹅卵石，还有图案化的洛水波纹，虽是“水不容泛”、“人大于山”，但这美妙的变形造成一种神奇的仙境，从而产生一种如梦如幻的情趣。宋人《番骑猎归图》中，马的垂缩之态，人的懒散之姿，不又给人一种疲惫乏力而带几分诙谐的情趣吗？

这种情趣也正是我国传统绘画所刻意追求的“画外之意”、“象外之旨”。这个“意”或“旨”就是形象背后的趣味，就是形式所蕴含的情趣。英国形式派美学家贝尔认为，造型艺术的美就在于以线条和色彩按照特定的方式组成的“有意味的形式”（significant form），并把这种能唤起人们审美感情的“有意味的形式”做为判定艺术品的唯一标准。他所强调的形式中的“意味”恐怕就是这里所说的变形中的情趣了。贝尔还指出，这种“有意味的形式”旨在唤起而且也能够唤起人们的审美感情。这在对形式美的探索中确是很有价值的见解。可惜，贝尔的有益探索到此又进入歧途，即反对形式与内容的关联，尤其反对这种“有意味的形式”与所谓世俗的现实生活相联系。所以在回答这种有意味的形式是怎样产生的问题时，只能含糊地、颇有些神秘地解释为“按照特定的方式组合”而已。

实际上，这种情趣不是别的，它是画家注入作品中的，并由