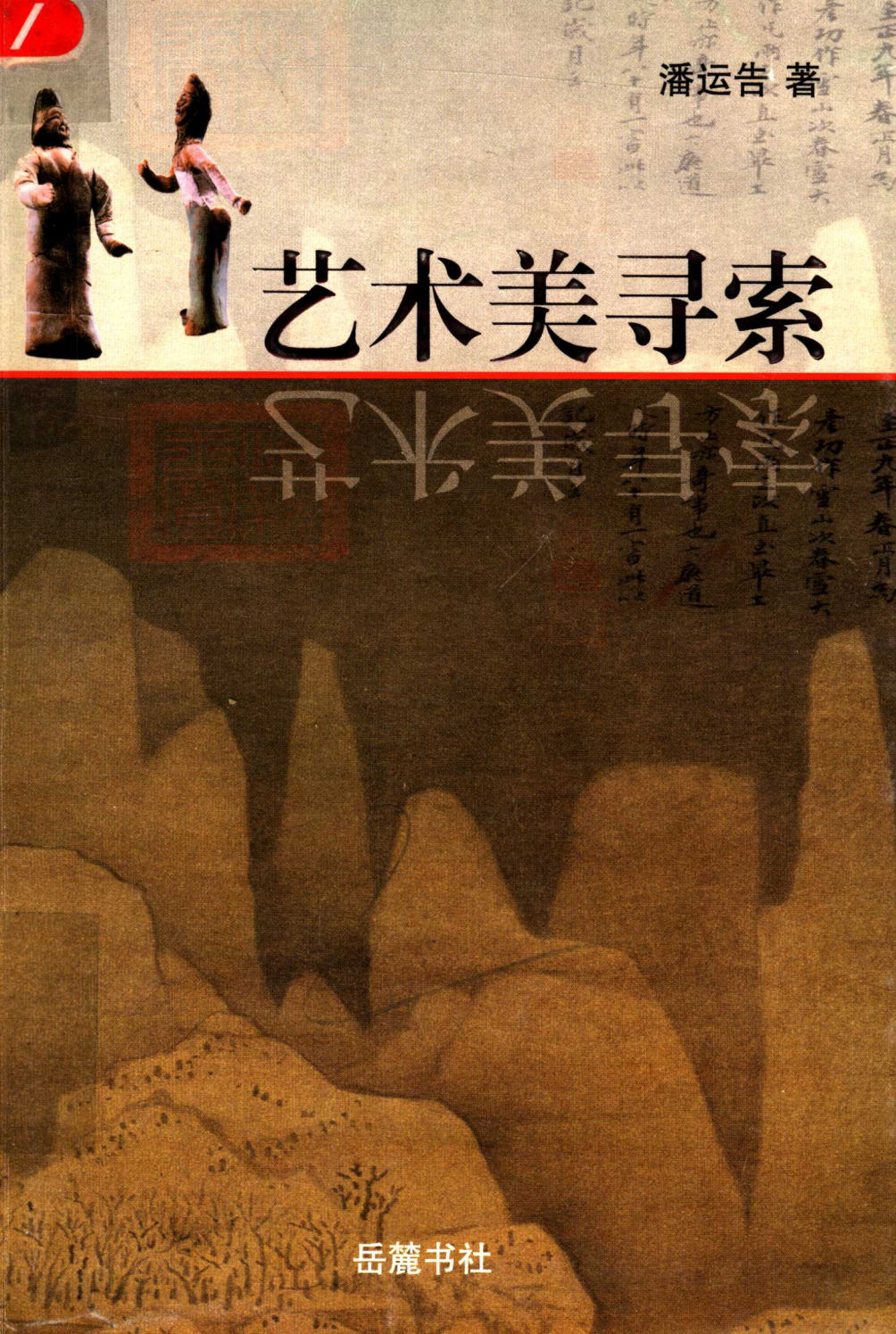
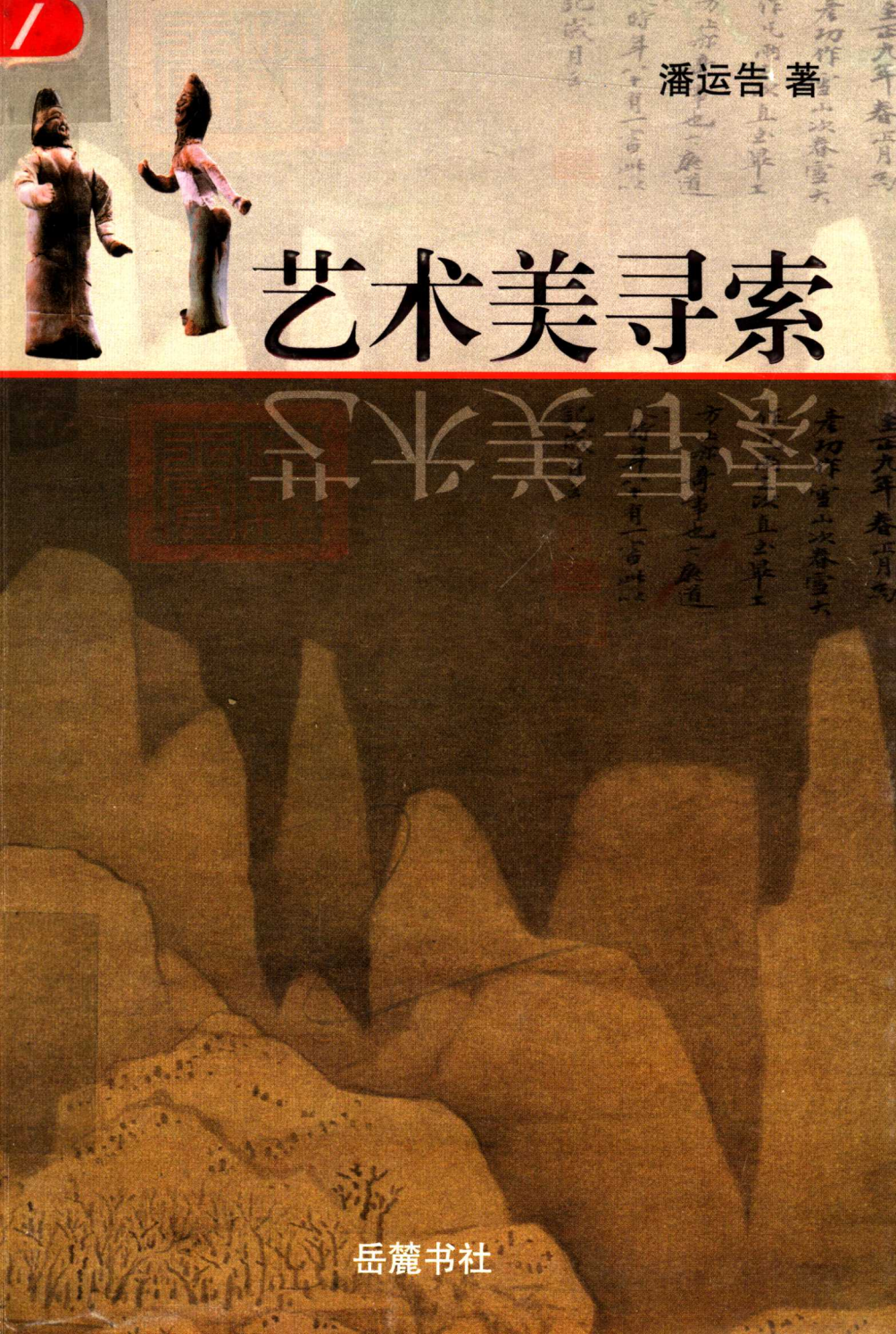




潘运告 著

艺术美寻索

艺术美寻索

岳麓书社



艺术美寻索

潘运告 著

岳麓书社

作者简介

潘运告，笔名云告、老水番、水米田、桂弟子等。湖南永州人，生于1933年，武汉大学中文系毕业。曾在部队任文化教员、国防工厂任秘书科长，先后在湖南人民出版社和岳麓书社任编辑、编辑室主任、社长，职称编审。写有文艺短评、美学短论和书评100多篇10多万字，发表学术论文30多篇20多万字。撰有专著《美的神游——从老子到王国维》、《阳明心学与明清文艺思潮》；注译读物有《汉魏六朝书画论》、《张怀瓘书论》、《中晚唐五代书论》、《唐五代画论》（与人合作）、《图画见闻志·画继》、《宣和书谱》、《宣和画谱》、《宋代书论》、《宋人画评》、《元代书画论》、《明代书论》、《明代画论》、《清前期书论》、《晚清书论》、《清人论画》、《清代画论》等16种四百多万字；整理出版古典小说《红楼梦》、《绿野仙踪》、《野叟曝言》；编注有《旅游品诗》，整理古籍有《琅嬛文集》等。



艺术要真与善，同时也要美。如果说真是艺术的生命，无真艺术不足以自立；善是艺术的倾向性，表现了作家艺术家对生活的态度和评判，无善艺术无从感化人。那么美则是艺术最本质的特征，体现了作家艺术家的才华气质和艺术修养，无美，艺术中真与善的价值就无从实现。人们常说艺术中真善美要统一，道理大概就在此。笔者曾写过《美丽地描绘》一篇短文，发表在《美育》杂志一九八一年第二期上，该文援引车尔尼舍夫斯基的话说：“‘美丽地描绘一副面孔’和‘描绘一副美丽的面孔’，是两件全然不同的事。”这道理好理解。“美丽地描绘一副面孔”，面孔不一定是美的，描绘则是美的。“描绘一副美丽的面孔”，面孔是美的，描绘则不一定是美的。如果描绘不美，在作家艺术家笔下，美丽的或不美丽的面孔就会变形走样，真之不存，又何以谈美？由此可知，艺术美或美丽地描绘的意义所在。

本书以《艺术美寻索》为题齐集了笔者二十多年来所写这方面大部分短文。大致有这样几方面：

一是本书的残稿。笔者尝为一出版社撰写一本通释中国画的书，因中途转而为湖南美术出版社赶编“中国书画论丛书”而停笔，后因该书无法如期完稿，也就再没有续写。现收进此书的“国画源流”、“人物画家”及“书画艺术片断”中的一部分篇章，就是为该书所写的一部分内容。好在原写的都是可以单独成文的短文，现收进此短论集，也还与全书体例相协调一致。

二是一些书的前言。笔者为湖南美术出版社出版主编的“中国书画论丛书”，从汉魏到清末共十八册，其中笔者自己编注十六册。每册都不能不写一篇前言，以评介书中所录书论画论的理论价值和特色。古代书画论，是古代书画家书画创作的理论表述和总结，集中体现了古代书画家的美学观点和审美趣向。本书“书画论读后”所收各文，都是笔者为此丛书各册写的前言。有几篇因嫌内容单薄而未收录。从这些短文中，约略可以领会到各个历史时期古代书画家的美学观点和审美趣向的价值所在。

三是古典文学作品评论和一些审美范畴的探索文字。这就是“文学艺术漫笔”所收各篇和“书画艺术片断”中部分篇章。这些都是笔者编书之余写的。最早写的是《“无我之境”并非无我》和《美丽地描绘》等文，那时笔者编《美育》，有时为补充版面空

缺而写一些短文。也写过一些短文寄往外省，发表在河南《今昔谈》、湖北《艺丛》和武汉大学《写作》、广西大学《语文园地》等刊物上。本书收录的都是古典文学和美学方面的。笔者也写一些现当代文学评论和生活美学短论，这里均未收录。

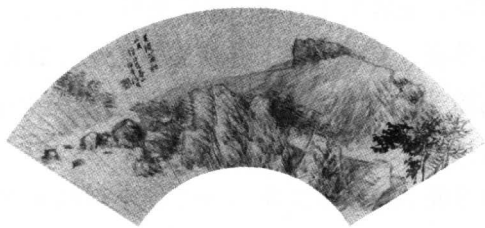
这样一些短文散论，用《艺术美寻索》为题统领，难免不有几分牵强之嫌。笔者清楚地意识这一点。如果除此而照贯常所见的以“某某短论集”或“某某散论集”为书题，就会出现散而无统领之嫌。两嫌相较，笔者力避后者而愿就前者。何况，书中所录有谈绘画，有谈书法，有谈文学艺术，显得很散，但都在谈艺术和艺术美，因此与《艺术美寻索》也就非常接近了。

此外此书算是短文集，一千馀字到两千字一篇，两千馀字到三千字一篇。然也有七千多字到八千字一篇的，这就是收在本书最后的三篇文章。为什么要收录此三篇长文呢？一则此三文所用笔调都是散文式，读起来并不见冗长枯燥。另则每文内容都分几方面，每个方面都有相对独立性，可谓一篇短文。如《〈红楼梦〉三人物》写“痴狂贾宝玉”、“孤高林黛玉”和“老道薛宝钗”，就可说是相联结的三篇短文。当然，更为重要的是这三篇文章都是在探索艺术美学范畴的。如《谈我国喜剧美的真实》一文，谈我国古典喜剧的美在遵循真实、遵循真实的表现和遵循真实的艺术技巧。《反思晚明美学思潮》一文，谈晚明美

学思潮所趣向的是纯真、自然、正气。由于笔者想到此三文的风格与内容都与此书主旨近，不收录此三文总觉有所欠缺，因此也就不顾文字篇幅之长了。

就以此为序。

二〇〇五年五月十五日湘雅斋



目 录

序	/1
---	----

国画源流

陶器纹饰	/1
青铜光辉	/6
楚汉风情	/11
六朝传神	/16
隋唐繁荣	/21
五代拓境	/25
两宋创新	/29
元代文人画	/34
明画在野逸	/39
清人四画派	/42

人物画家

六朝三祖	/49
肖像画大师阎立本	/55
百代画圣吴道子	/59
绮罗人物画家张萱和周昉	/63
写生高手周文矩和顾闳中	/67
白描大师李公麟	/70
杰出风俗画家张择端	/74

书画论读后

魏晋书画艺术走向觉醒	/81
盛唐书风及其书论	/90
绘画理论的新发展	/94
文人画的审美情趣	/98
漫谈宋人书法尚意	/104
元代书画的师古与创新	/110
明代书法重个性和审美情趣	/114
明文人画的天趣和士气	/119
清前期以书艺看各派书论	/123
晚清四家书论	/127
清初绘画的复古与革新	/132

书画艺术片断

书画的线条	/139
书法的力和势	/143
书的神妙之境	/147
时尚和个人风格	/151
以形写神的演变	/155
人物画的神态表现	/160
师承和创新	/164
明清花鸟画的境界开拓	/167

文学艺术漫笔

清莹秀澈 锵鸣金石	/173
张岱的散文小品	/178
周亮工的《尺牍新钞》	/181
《对联话》简评	/184
形似神是 风态流动	/186
谈空灵	/191

缘情体物 自然工妙	/196
猎奇决不是创新	/200
“无我之境”并非无我	/203
“冰雪”漫笔	/205
美丽地描绘	/209
无巧不成书	/212
楹联的特征和意境美	/215
借鉴与因袭	/219
谈我国古典喜剧美的真实性	/222
反思晚明美学思潮	/235
《红楼梦》三人物	/248

国画源流

陶器纹饰

陶器是原始社会新石器时代出现的，是新石器时代的文
代形态。陶器纹饰，有的因其用轮制，利用旋转在陶坯上的
旋纹作为装饰，美化陶器；有的如鱼纹、人鱼纹和几何图
纹，则全是人画上去的。对于后者，有人认为人们对于器物
“在实用之外还要求美观”，同前者一样，亦在美化陶器。
有人则认为此在美化的同时，更在于图腾崇拜。本文倾向于
后者。《尚书·尧典》载：“击石拊石，百兽率舞。”陶器上
的图画与此人群饰为“百兽率舞”一样，都是图腾崇拜。

陶器纹饰，主要指彩陶和黑陶上的图纹装饰。这可说是
人类历史上最古的绘画。

彩陶之彩和纹饰的制作，是先将陶坯打磨光滑，然后用
天然的氧化铁和氧化锰作颜料进行描绘，再入窑经摄氏一千
多度的高温烧制，便于橙红的胎底上形成红、黑、白等色的
图案。这种彩陶质地细腻，表面光泽，彩绘不会褪色和脱
落。它既是那时的人日常生活的用具，也是那一时代杰出的
美术创作。彩陶就出土的来看，有仰韶文化形态的和马家窑
文化形态的两种。仰韶文化形态的因最早发现于河南渑池仰
韶村，故名。这一文化形态的彩陶，分布在黄河中游及其支
流的广大地区，距今约五六千年，纹饰有鱼纹、人面鱼纹和
鸟纹等。马家窑文化形态的也因最早发现于甘肃临洮马家窑
而故名。其陶器多绘黑色的花纹，与仰韶文化形态的彩陶不
同，年代约为公元前两三千年来。纹饰有动物、人物和几何

图案，几何图案最多。

临潼姜寨出土的彩绘五鱼纹盆，属仰韶文化，甚富绘画意味。盆的内壁绘制大小不同五条鱼，其中四条头尾相随，一条跟随一条，有在水中追逐嬉戏之态；另一条绘在左下部，使人感觉它是从外部游来，也将参与四鱼之中嬉戏的，因此而给整个盆内鱼纹构图增添了极大的灵动意趣：水中的鱼何其多也。不过，那时的人如此满有兴趣地绘制此鱼纹，决非仅仅因为鱼是他们生活取之不尽的资源，更重要的可能是由于鱼的繁殖能力极强，由此而寄托了他们自身有关繁衍的希冀。《闻一多全集·甲集·说鱼》根据先秦时期大量典籍关于“鱼”字的考释，指出以“鱼”来代替“匹偶”和“情侣”，时代从东周至今，地域从黄河流域到珠江流域，民族包括汉、苗、僮、侗，都无不如此。“它表现了原始社会人类对于人这一族类本身生息繁衍高度重视，因为鱼是繁殖能力很强的生物”。那么，东周以后人们如此普遍对“鱼”的理解，是否对新石器时代的鱼纹有继承关系？学者认为：既无证据肯定这一点，也无证据否定这一点。

西安半坡遗址出土的人面鱼纹彩盆，给人以神秘感。它也属仰韶文化。盆内壁绘一滚圆的人的面形，头发挽成三角形高高竖起，好像头在水中头发才会如此，眼睛眯起成两条横线，鼻子为一倒置的“丁”字，嘴以两个对尖的三角形表示。奇特的是有两条鱼的头部隐于颏在口中外，鱼身从两嘴角平地伸着；两耳边亦吻着两条小一点的，鱼身同从颏下平伸的鱼完全平行。此外盆中还画有两条鱼，一鱼前行，作为人面形的导引，一鱼跟随人面形后，眼紧看着人面。这样构图不很有些神秘感吗？大概由于如此，此图的内涵是什么，便引起学术界众说纷纭。或认为是氏族部落成员举行宗教活动时的装饰，或认为是祈祷捕鱼丰收的巫师的形象，或认为具有原始人的图腾崇拜的含义。本文则认为：此图似在

表现群鱼拯救一溺水者。不然，就不好理会此图的构成。若不在水中而在陆地上，人眼眯合，头发直直竖起，就不好解释；有人说口衔两鱼，两鱼已死，平伸口外，那耳际两鱼不是直垂着，也是平伸，更不好解释。何况人面画口的线条和画下颏的圆线都明显可见，两鱼头部分明在人面颏下。更何况人面两旁那两条鱼是在水中，是毫无疑义的呢。因此只有把人面看成是在水中，其颏下和耳旁四鱼在帮助溺水者浮升，另两鱼一前导，一随护，这样才可能是合情合理的解释。有一则有关远古氏族领袖颏项遇鱼死而复活的神话传说，可以帮助我们理解这一点。《山海经·大荒西经》载：“风道北来，天乃大水泉，蛇乃化为鱼，是为鱼妇。颏项死即复苏。”郭班门弄斧班门弄斧璞注：“《淮南子》曰：‘后稷龙在建木西，其人死而复苏，其半为鱼。’盖谓此也。”盖此谓颏项在大水中乘蛇化为鱼之机遇，半体托生于鱼，因而“死即复苏，若与鱼为婚然也”。这使我们想到，人面鱼纹图也可能以某种与此相类似的神话传说为依据。不过，不管怎样，此图反映了那时的人与水中鱼的密切联系和对鱼的深厚感情，则是可以肯定的。

陕西华县柳子镇出土的彩陶残片上画的鸟纹和河南陕县庙底沟出土的彩陶罐上画的蛙纹，也使人想起有关的神话传说。古代一些小说和诗歌常常谓日为“金乌”，为什么？因为古代神话传说日中有三足乌，因以为代称。蛙纹图画也并不是青蛙，而是蟾蜍，即俗叫“癞蛤蟆”的。癞蛤蟆形如蛙而体阔，背呈黑绿色而多疣，眉有毒，可古神话传说以之为“月精”。《太平御览》卷四引《春秋纬演孔图》说：“蟾蜍，月精也。”因以之为月的代称。

属马家窑文化的，有青海大通县上孙家寨出土的彩陶盆内壁绘的舞蹈纹最有价值，已有用线条写意的特色。纹饰由三列相同的舞蹈场面组成，一组五人，手拉着手，面向左

侧，头侧各有一斜道，当是发弁。每组外侧两人，一臂画为两道，表示空着的两臂舞蹈动作大而频繁之意。人下体三道，着地面两竖道当为两脚，而下腹体一道一致向下斜向左，似是饰物。这些线条虽嫌稚拙和简略，却清晰可辨地勾勒了人物的动态，使人感受到舞蹈者单纯、整齐的舞蹈节奏和质朴、明朗的舞蹈动作。关于远古先民的舞蹈，古代典籍多有记载，如《尚书·尧典》说：“予击石拊石，百兽率舞。”《周官·司巫》说：“若国大旱，则师巫而舞雩。”《吕氏春秋·古乐篇》说：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”等等。通过这件彩陶盆画的舞纹，对这些典籍的记载有了更具体的认识。

黑陶的制作要比彩陶先进。黑陶在烧制完毕时从窑顶缓慢注水，使木炭熄灭产生浓烟，将碳渗入陶器，使之乌黑如漆。彩陶用泥条盘筑或较慢的轮盘旋转制胎，黑陶则用快速轮盘旋转，胎料用纯泥，间或掺沙，质地精纯，器壁较薄。黑陶由于表面乌黑不易施彩，除以造型取胜外，装饰主要在胚体上进行，即镂刻、贴塑或刻画弦纹。我们这里所要介绍的在浙江余姚河姆渡出土的两件黑陶器上的纹饰，就是刻画的弦纹。这叫河姆渡文化，年代与马家窑文化大致相同或稍晚。一件为矩形，刻画两头猪纹，一件为圆形，刻画两丛稻穗纹。两件刻画都很精美，线条流畅有力，给人以质感。猪纹一看那肥大的猪头、拱嘴、明显下垂的腹部和整个笨拙的体态，便知是一头猪，而且是一头已经驯顺的家猪。稻穗纹两大丛，秆高谷密，颗粒饱满，沉甸甸的，已压弯了稻秆：一看便是丰收年景。这两件黑陶器纹饰告诉我们，河姆渡人已完全过着定居的农耕生活。

新石器时代的陶器纹饰，在内容上多属写实性质，表现当时人生活中切近的事物，通过对这些事物的描绘，寄托着他们对未来美好生活的希冀和追求。有的构图奇特，给人以

神秘感，有的所描绘的对象并非美好的事物，这或许表现了原始社会人的图腾崇拜，或者表现某种古神话传说。在技艺上，多用线条表现对象，这是国画最基本的技法的肇始，虽然多数显得稚拙，但能抓住对象的特征，因而显得生动。但也有些运用线条显得娴熟流畅的，如鸟纹、舞蹈纹、猪纹、稻穗纹等。特别值得提出的是，属于仰韶文化的半坡遗址出土的彩陶，已出现有用粗疏、硬利的直线和几何图形画鱼的纹饰；属于马家窑文化的彩陶，绘有几何纹样的更多。这是纯粹的几何纹样，已不描绘具体事物。其中有斜线、竖线或平行线，有斜方格、棋盘格和网纹，有叶状纹样，有三角、锯齿，丰富多样，富于装饰美。这些已抽象化的几何纹样，显然是从描绘具体事物的直线、曲线等线条发展、演变而来。艺术形式表现审美对象一旦取得成功，它就获得了相对独立的审美价值，并按其自身的特点和规律演变，向前发展。这些已抽象化了的几何纹样进一步发展、演变，就会走向青铜器的纹样。



青铜光辉

史载夏代开始铸鼎，这就是青铜器。从夏、商、周到春秋战国，各种青铜器品类繁多，其有生产用具、兵器、礼器、盥器、杂器等。这表明我国历史已从新石器时代进到使用青铜器，故史称“青铜时代”。我们今天在这里介绍的主要是青铜器中的礼器，因为礼器的工艺造型和纹饰艺术，不仅代表了整个的青铜器，更表现了那一历史时期人的审美意识，体现了那一时代的精神，显耀着时代的光辉。

礼器中又分炊煮器、食器、酒器和洗器，品种也不少，但都围绕“礼”而设置和发挥作用，主要用于祭祀和维护统治秩序。即在祭祀中用作“沟通”人与神的工具，在各种礼仪中象征统治者的权势和地位。从新石器时代到夏代开始，夏禹将帝位“传子不传贤”，我国历史已从原始社会进入奴隶制社会。从夏、商、周到春秋、战国，奴隶制社会也由盛而衰，加上各个时期具体历史条件的变化，作为青铜礼器的作用及其纹饰的内涵，也在发生变化。这是我们介绍青铜礼器及其纹饰的基本观点。

史载夏代开始铸鼎，则只见史载而不见实物，见到的实物都是商代开始的。如河南郑州杜岭出土的饕餮纹方鼎，河南安阳小屯出土的偶方彝和司母戊大方鼎，湖南宁乡出土的四羊方尊和人面方尊等，都属青铜礼器中的炊煮器和酒器，都绘有饕餮纹，充满神秘感而使人恐怖，其中尤以司母戊大方鼎和人面方尊为著。大方鼎乃商代现存青铜器中最大最重

之鼎，稳重厚实，气势雄浑。四面光洁素面，衬托围绕四周的饕餮纹饰，显得气象森严，给人以神秘、恐怖之感。人面方鼎的四面人面，眼睛睁大而眼球突出，鼻梁如刀，颧骨隆起而鼻翼下陷，加之人面两边及四脚满布饕餮纹，整个阴气袭人，叫人见了不寒而栗。这可能是那些杀戮战俘和奴隶如麻而不眨眼的冷面侏子手。这些青铜礼器及其饕餮纹饰，正是商代奴隶主的权势、威严、意志和力量的象征。

这种饕餮是什么呢？籍载乃传说中的一种怪物。《吕氏春秋·先识》载：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也。”《神异经·西南荒经》亦载：“西南方有人焉，身多毛，头上戴豕，贪如狼恶，好自积财而不食人谷，强者夺老弱者，畏群而击单，名曰饕餮。”前者言周而不及商，且“周鼎著饕餮”意在警戒，惜乎未之见。不过，两者所言皆是贪如狼恶而吃人的怪物。联系商、周青铜饰所表现的，其面部是以鼻梁为中线的对称形，两目突出而大，有角和耳，鼻端裂向两侧呈颞部形：整个形状十分凶恶可畏。如西周早期的祭祀礼器令彝，通体满布装饰纹样，器壁腹部的主题纹饰就是饕餮纹，其饕餮的两目虽不很大，却像是鳄或蛇的眼睛，同样阴森可怖。

殷商及西周初的人其所以在青铜器上绘制如此凶残可怖的饕餮纹，原因只能从那时的历史条件中去找。李泽厚的《美的历程·青铜饕餮》对此阐释说：“大概从炎黄时代直到殷周，大规模的氏族部落之间的合并战争，以及随之而来的大规模的、经常的屠杀、俘获、掠夺、奴役、压迫和剥削，便是社会的基本动向和历史的常规课题。暴力是文明社会的产婆。炫耀暴力和武功是这一整个氏族、部落大合并的早期奴隶制历史时期的光辉和骄傲。所以继原始的神话、英雄之后的，便是这种种野蛮吞并战争的歌颂和夸扬。殷周青铜器也大多为此而制作，它们作为祭祀的‘礼器’，多半供