

美术史论

丛刊

1982³
(总第5辑)

MEISHUSHILUN



目 录

似曾相识	王朝闻 (1)
论艺术的形式	徐书城 (22)

· 古代美术理论 ·

说“道媚”	周汝昌 (41)
——古典书法美学问题之一	
“气韵”探源	孙玄常 (62)

· 民间美术 ·

民间食用面塑艺术	毕克官 (81)
----------------	----------

· 现代美术家及作品 ·

稚拙、和谐之美	丁羲元 (91)
——关良油画简论	
木刻生涯五十年	金克浚 (103)
——介绍老木刻家刘岷同志	
无产阶级母爱的颂歌	杨庚新 (112)
——评孙滋溪的油画《母亲》	

· 外国美术 ·

十九世纪后半期的美国美术 (续2)	
〔苏〕阿·契格达耶夫著	
晨 朋译	(118)

关于文艺复兴时代的造型技法.....刘惠民(131)

· 研究生毕业论文选刊 ·

致广大与尽精微.....刘骁纯(141)

——秦俑艺术略论

论恽寿平和他的“没骨花”.....蔡星仪(189)

· 美术藏品介绍 ·

于右任的书法条幅.....名 月(242)

· 其 他 ·

对两条注释的商榷.....龚产兴(244)

关于李嵩《货郎图》介绍的补充.....刘兴珍(247)

传神与生活.....金 (243)

挂倒了(漫画).....王乐天(250)

似曾相识

——涉艺断想十一题

王朝闻

一、似曾相识

重读《红楼梦》第四十八回，香菱与黛玉论诗的情节再一次引起了我的兴趣。

香菱说：“诗的好处，有口里说不出来的意思，想去却是逼真的；又似乎无理的，想去竟是有理有情的。”黛玉笑问：“这话有了些意思！——但不知你从何处见得？”香菱笑道：“……‘日落江湖白，潮来天地青’。这‘白’、‘青’两个字也似无理，想来必将这两个字才形容的尽。念在嘴里，倒象有几千斤重的一个橄榄似的”。戏曲《十五贯》里的况钟，表现他对老百姓的命运的责任心，用“千斤重”三个字来比喻他手上那支用来判斩的笔的重量。小说里的香菱表现她读诗所引起的真实感和审美感，用“几千斤重”四个字来比喻动人的诗句在她精神上的影响。如果可以把香菱这些话当作艺术批评来读，我不欣赏她这么夸张的用语。但她没有沾染上某些艺术批评的夸夸其谈的习气，尽管她未曾以批评家自居却也具备了批评的责任心。

我与香菱对于王维风景诗的欣赏过程不尽相同，但就创作与

欣赏的关系这一意义来说，香菱那口里说不出却在心里形成了“倒象是见了这景的”等经验性的描述，可以说它相应地体现着我接触风景的经验。初学写诗的香菱对诗的见解，也许代表着曹雪芹在发表诗论。当作画论来读，这样的诗论带普遍意义。当我在北京机场候机室，站在当代画家吴冠中的油画《长城》前时，我也感到这幅不是对长城机械实录的画有许多似乎“无理”之处，可是，它那不只雄伟而且壮丽的景色，却使我越看越觉得它有情。而我一看或一想的过程，作为一种审美心理来考察，与我自己的生活经验有关。也许可以说，画家把我感觉到而没有用造形表现过的审美经验造形化了。

香菱还说到王维的另一首诗《辋川闲居》，“渡头余落日，墟里上孤烟”这一联引起她的好感。她说，其中的“余”字和“上”字“难为他怎么想来”，接着，她说到她自己的生活经验对审美活动的作用：“远远的几家人家做晚饭，那个烟竟是碧青，连云直上。谁知我昨晚读了这两句，倒象我又到了那个地方去了。”我看到吴冠中那幅以绿色为基调的油画《鼓浪屿的村庄》，不禁想到我有机会而又丧失了机会去的鼓浪屿。画里面景色的具体特征对我来说是陌生的，但那居于中景的院落、近景的树木和远景的水或天的关系，对我来说却又是似曾相识的。那与绿色相对比却又显得很谐调的粉墙，那透过密树而显现出来的水或天，又勾起了我二十年代的回忆——我在青城山的密林，带着惊叹欣赏过这样的景色：绿色的草地承受了透过密叶的微光，显得好象是一池碧色的水。看来景色幽美的绘画和情调自然的风景诗一样，当形象把握住对象的某些美的特点，就有可能引起观众感受到画家对于描绘对象的感受和感情的共鸣，而不在于作品是否逼真地记录下可视的现象。

二、不是加法

一位作画勤奋的朋友，来信说他现在觉得很苦恼，苦于逼真的造形与表现诗意的矛盾。远隔数千里，难于知道他那造形逼真到什么程度，他所理解的诗意究竟与素材的关系如何。宋代的《归牧图》的造形很逼真，形象何尝没有诗意？如果画家不是从素材发现它本来就蕴含着诗意，而是先有了什么现成的诗意才去寻找素材来表现它，困难当然难于解决。我回信劝他说，不必急于要自己解决这种矛盾，多在生活实际中注意研究素材，你不要诗意它也可能自己找上门来。当你的素材转化为你的题材，这样获得的诗意才是你自己的诗意。

当我把这封信寄出之后，总觉得我的信不太可能帮助朋友解决他的具体困难。临睡前继续阅读《红楼梦》第四十八回，觉得小姐们观赏惜春那一幅离完成尚远的绘画创作时的笑谈，也有助于画家解决素材与题材的矛盾和诗意与逼真感的关系。“……香菱见画上有几个美人，因笑指道：‘这一个是我们姑娘，那一个是林姑娘，探春笑道：‘凡会作诗的都画在上头，快学罢。’说着顽笑了一回。”

探春这话未必能够代表惜春的创造意图，但探春这话也可以作为一种创造意图来理解。大观园的美人多，集体的活动也很不少，美人们入画的机会也是不少的。不过，惜春即使真是要把会做诗的美人都画进去她也不免会感到为难。小姐们作诗的集会不少，单干的香菱还一次也没有参加过。如果惜春真是愿意凡会作诗者都画进画里，即使不把绘画降低到记录素材的水平，绘画的肖像性与情节性的矛盾也不可避免。我要是处于惜春的地位，对

于探春的这种“宝贵的意见”也不愿“虚心接受”的。奉了贾母之命而作画的惜春，已经把薛宝钗、林黛玉画进了大观园图里，也许她自己也认为这两位姑娘最重要。尽管她已经把这两位姑娘画得能让香菱一看便认得出来，如果她对薛、林的性格远不如不会作画的贾宝玉或王熙凤了解得深入，要传神就很困难。如果她真要把香菱也画进去，她就不能不象黛玉那样掌握得住香菱苦吟诗的兴趣和对诗的见解。不知道我那苦于诗意与造形有了矛盾的朋友，对诗意与美的理解是否能象香菱那么因为苦吟而有所得。

诗意与形象的关系不是一种加法的关系。从电影里看见我曾看过的话剧《曙光》，包括高高兴兴的红小鬼把林寒拘捕他的命令送交肃反委员会，有许多使我深受感动的镜头。但也有一些在艺术家看来颇有诗意，我却感到多余而且缺乏艺术美的镜头。譬如说，在下集中间贺老总打开窗户，所谓“深有所感地”在欣赏曙光的镜头，使我觉得它把原著标题（《曙光》）固有的象征意义简单化了，缩小了。如果我的这种感觉和别的观众的感觉不是根本对立的，艺术家对诗意与具体形象的关系的理解就值得重新考虑。

王维那所谓诗中有画的“日落江湖白，潮来天地青”、“渡头余落日，墟里上孤烟”或“大漠孤烟直，长河落日圆”等诗句的诗意，不是在形象之外硬贴上去的，而是本来就蕴含在特定形象之中的。吴冠中的《长城》、《鼓浪屿的村庄》所流露出来的诗意，可能是作者在感受生活时已经孕育了的结果。

三、头头是道

结合某些图解既成观念或表面记录现象的作风看来，毛泽东同志在《反对党八股》中对形式主义思想方法的批判还很有现实

意义。以对待历史题材而论，可能出于“提高”思想性的良好愿望不幸因而“拔高”了古人的作品，以及对于这样作品的称赞还很常见。这种脱离历史实际的形象，违反实事求是的原则，与“树立高尚的思想情操，生活方式和审美观念”（国务院总理赵紫阳的报告）的要求不相适应。相反，某些以固有的历史面貌出现的传统艺术，不论它的形象是否带虚构性，因为它可能引起现代人的真实感和美感，它对社会主义的精神建设也有古为今用的现实意义。

虚假的造形不是美的造形，但造形的真实感不等于美感。形象对观众能不能引起真实感，不是作品有没有艺术魅力的唯一原因。包括形象的变形或虚构，例如小说、戏剧、木偶、皮影和绘画里那分明并非实有其人的孙悟空、猪八戒，这些形象还能引起兴趣的原因，也在于它个别的东西相应地反映了社会的人性格特征的某些方面。相反，某些记录了实际存在的现象却记录得很表面、很呆板也很冷漠不动人的作品，不只不大引得起美感也不大引得起真实感。

真实不等于事实。麦积山石窟或敦煌千佛洞里的石刻和壁画里的飞天是不可信的。如果从自然科学的常识看问题，人在天空中游动当然不是事实，然而当我看到借助于身姿以至长带而形成的人物的动势，来不及怀疑形象是否符合物理常识也就很自然地受到感动。空气不同于水，人不可能象鱼那样自由地在水中游动，也不可能象鸟那样在天空中飞翔。但观赏那些仿佛是鱼在水里自由、活泼地游泳着的飞天，不合乎事实的飞天，也能引起真实感。原因在于我们接触形象的时候，我对自己那来自生活实际的某些经验，受到我那不自觉的迅速的改造——印象经过选择和有所取舍的重新组合也就是所谓变形。实际生活中的人，经过变形而创造出来的飞天，特殊的动态和造形适应了人的某种幻想。

原属虚构的飞天的形象，为什么可能引起真实感的心理原因，我还不自信能够作出科学的说明，但我相信人的幻想等心理的经验，是可能欣赏飞天的心理基础。属于心理活动的艺术欣赏包含着人们的幻想有所寄托等特定的要求。

前几年我往往梦见自己会飞，不过飞也只是有抛物线式的滑翔，从来没有做过想怎么飞就怎么飞的好梦。我那不自觉的幻想不能不受心理以至生理的主观条件的局限。人们欣赏自由飞翔的飞天，不只因为飞天给人们造成幻觉，而且自身也不能不受幻觉条件的限制。生活经验的特殊性推动着人们的幻想，成为创造幻觉的主观条件，拥有这样的条件而观赏飞天这样的形象，它才有可能和人们特殊的审美需要相适应。虚构的飞天形象的创造者掌握得住观众幻觉活动的可能性与局限性，所以创造出来的飞天形体具备了不合理而又合理的具体特征。人们特殊的生活经验有共性，这种共性才是并非记录实际生活的飞天形象得以唤起观众的真实感的客观依据吧？并非逼真地模仿事物形态的飞天的合理虚构表明，艺术创作在不自由中有自由，生活经验才是适应人们特殊审美观念的创造性活动的可靠依据。生活对艺术不只为逼真的记录提供对象，头头是道的虚构不能不以生活经验为基础。

四、虚者实之

对于审美主体的“再创造”的论证，有人很不感兴趣，这种审美关系是客观存在着的。从事艺术工作而且了解这种不可避免的关系，至少对工作不会成为外来的阻碍。倘若能够理解它的可能和必要，为人民服务的艺术的社会作用岂不更有实现的保证。艺术欣赏的“再创造”是接受艺术创作的心理学过程和客观条件；

倘若把创作与欣赏的关系看得象货架上的商品与购买者的关系那么简单，艺术那区别于非艺术的特殊的社会功能岂不大成问题。

其实购买者与商品的关系也不简单，购买者对商品可以排除特定意义的“再创造”吗？在电影《沙鸥》里，那个儿童玩具小狗熊，它拿着照相机，模拟照相师拍照的动作，对于购买者登山运动员来说，这个玩具拥有商品与非商品的两重性。在他此刻看来，儿童玩具已经不再是一般的商品，而是与运动员的荣誉观相联系的象征物；象征他对于他的爱人排球运动员的关心和鼓励。这个“会照相”的小狗熊自身那商品的性质没有改变，但对于这个怀着特殊兴趣的购买者精神上的作用来说，它不再是儿童玩具了。当小狗熊“给”女排运动员“拍照”的时候，对于这个玩具岂不也是一种“再创造”吗？包括对于书法艺术的名副其实的欣赏，怎么可能排除并非书法家等艺术家的普遍观赏者的“再创造”？

前人论书法艺术，“争让向背”是常常碰得见的论点。所谓“争”，大概是指“担夫争道”之类的“争”；所谓“让”，大概是指“择让承乘”的“让”。“向”与“背”和“争”与“让”一样，是指书法结体的特点说的。正如婉与劲、肥与瘦、巧与拙、沉着与飘逸……不只可能是互相对立和互相制约的，而且可能是互相转化的。这一切，既可体现于一个字的结体，也可体现于一幅字的章法。既可是对一个字的审美要求，也可是对一幅字的审美判断。从艺术的共性着眼，这一切不只适用于书法，也可能和其他艺术相适应。不论不同艺术的具体表现形态有多么显著的差别，都不能没有正与反、直与曲种种对立统一的构成因素。“矛盾存在于一切客观事物和主观思维的过程中，矛盾贯串于一切过程的始终。”书法艺术作为主观对客观的反映其形象的创造性其实不过是在以其不同的具体形态，体现了矛盾性这一普遍的根本的法

则。因为艺术对生活的反映要表现艺术家对生活的主观态度，相应的变形（概括或抽象）才不可避免而且必要，不能不排斥对事物外观简单的模拟与再现。就形象对客观事物的反映，而且可能得到观众共鸣这一点来说，不论它的形态多么异想天开、离奇古怪，都不能脱离最根本最普遍的客观法则——事物的矛盾性。

那么，为什么书法艺术或工艺美术中的变了形的或虚拟性的形象可能为观众所接受所欢迎呢？老话：包括审美经验的观众自己直接或间接的生活经验，成为他在审美活动的“再创造”的主观条件。包括对于装饰纹样的欣赏，倘若观众没有这种主观条件起作用，客观对象就不可能具备“有无相生”的社会效果。

五、人对事对

四川俗话“人对事对”的内容，大概是指人与人的关系是有条件的。包括人们对于书法艺术的欣赏，只要是名副其实的欣赏活动，总是以相应的审美能力为主观条件的。至于艺术对事物的矛盾性的反映所形成的形象的魅力，却不局限于书法艺术。

绘画和书法一样，讲究结构的布白，有所谓“计白以当黑”的说法。疏与密和黑与白一样，在各种艺术的形式美中都占有重要地位。书论中有“洞达正不容针，茂密正能走马”的说法，这和画论中的“宽处可以走马，密处不可藏针”一致。同样是关于结构疏密关系的强调的论断。疏与密的对立统一的美，不只是画家、书法家对创作的要求，也是观众对各种艺术作品的要求。维吾尔族建筑纹饰、哈萨克族服装那形象的实与虚的对立统一，作为审美对象，它们都体现着与者与受者那种“人对事对”的辩证关系。

刘熙载认为：“书非使人爱之为难，而不求人爱之为难。盖有欲无欲，书之所以别人，天也。”这里所谓“使人爱”，就是他在另一章节中所反对的“有为”；这里的所谓“不求人爱”，就是他在另一章节中所提倡的“无为”。他反对讨好观众的“有为”，不等于反对适应观众的审美需要，而是为了避免人工气十足的不自然，在更高级的意义上达到“使人爱”的目的。所谓“天”也就是自然，即《庄子·山木篇》所说的“既雕且琢，复归于朴”的意思。而刘熙载所强调的那区别于“人”的“天”、和他所强调的“性情”并不抵触。《艺概·书概》指出：“笔性墨情，皆以其人之性情为本。是则理性情者，书之首务也。”这里所指的“性情”，既是他所说的“如其人”，也就是他所引用的前人的“因寄所托”或“取诸怀抱”。这些强调艺术个性的论点，和他所强调的“书当造乎自然”的论点并不抵触。他所强调的“如其人”，不是指讨好观众的庸人，而是为了适应有学识、才能和志向的“贤哲”、“骏雄”和“骑士”的审美需要。在他看来，只有这样的人物，才有可能产生区别于“有欲”的“无欲”，从而达到“天（自然）”的书法艺术的高水平。不论他那区别“人”和“天”的界限的标准如何，他这种不讨好观众，反对矫揉造作的主张，不违背生产与消费的客观规律，所以它是合理的。我们对于这样的书论，不妨当作画论、剧论、乐论来读。特别是对于某些赶时髦以至“向钱看”的作风和倾向，倘若因此而引起自省或警惕，这种论断的继续存在也是一番功德。

如果只从书法有什么特殊性质这一问题着眼，我的这些感想难免是离题万里的。如果不把书法艺术和符号的抽象等同起来，而承认它也和音乐、建筑诸种艺术形式那样是有形象性的，而且不承认凡有形象的东西都是美的艺术品，这些感想也许和书法艺术

的性质有点沾边儿的。

六、文戏武唱

以为生活只不过给艺术提供再现什么的客观依据而忽视它对怎样再现的手段的积极意义，对生活的重要性的理解不免是片面性的和简单化的。敦煌千佛洞令我神往的249等窟藻井，（图一）那种装饰性浓厚的壁画的艺术魅力，并不基于客观对象的逼真的记录。仰着头看藻井看久了脖子难免要疼，但它里面的飞天、野兽以至旗帜，都画得那么富于动律，我久看也不舍得离开。当时我曾经设想，倘若配合着和尚在窟里演奏的音乐，这样的藻井更加使人觉得它就是音乐的吧。如今即使没有直接听到诉诸听觉的音



图一 敦煌249窟藻井《西王母》（北魏）

乐，但图片上这些诉诸视觉感受的形象，在它那虚实对比鲜明的构图里，包括重迭的波状线所构成的旗帜那种迎风招展的动势，也能使我觉得它就是一种富于节奏感的音乐艺术。

我爱一个人从宿舍走进石窟参观，而这样的绘画常常使我觉得寂静的洞窟里也显得很热闹。不知道久远的过去那些受了四大皆空之类观念影响的观众，看了这么富于运动感的绘画会不会受到凡心欲动的影响。而我自己，在这么寂静的洞窟里看到这样的绘画，却更加觉得不愿意做一个无所作为的和尚——尽管市俗生活不见得都象这些绘画中的景物那么有趣。也许，正因为艺术匠师们向往着更加有趣却很难实现的生活，所以才在接受着宗教艺术的创作任务时，借题发挥地把他们所向往的、以至理想化了的生活，或者说把他们那向往美好生活的理想，这么寄托在分明带有虚构性特征，却比某些给生活现象作逼真的实录更动人的形象里的。

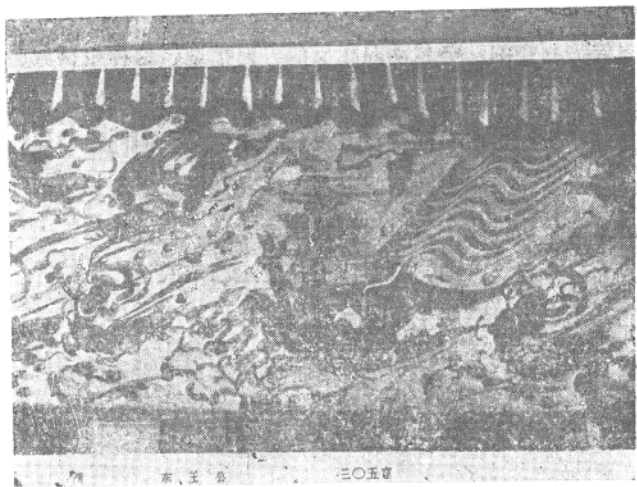
我手边这幅千佛洞藻井的复制品，远不如在现场直接看原作那样便于转换自己的立脚点和视线因而既可看清它的局部又可看到它的整体那么有趣。好在其中那些与人物、青鸟、鲸鲵和旗帜并存的云或火，看起来仍然可能引起一种一切都在舞动着因而使我仿佛置身于热闹环境的感觉。不知道这种云、花或火的散点是艺术匠师根据描绘西王母出游等情节的需要才在各种形体之外加进去的，还是有意识地为了形成画面整体的动态和热闹感、也就是唯恐画面显得不够活泼不够热闹，所以才这么“嘈嘈切切错杂谈”地，把这些大小不一的散点当做“乐音”的组成部分来使用的。不论如何，它自身也象飞天的长带或翻动着的旗帜那么富于动势而引起我的美感。这些仿佛一笔画成、浓淡有别的散点的另一特点，是用笔那么自信，那么“率”，色彩那么富于强弱的变

化。正如构图的虚实处理，这些散点那种笔势和色彩的变化，散点形体那近似蝌蚪的头和尾的粗细差别，这种活泼的用笔也是构成画面富于运动感特征和热闹气氛的一种组成部分。

这个仿佛是以量米谷的升斗为建筑设计蓝本的藻井，在接近它那反扣着的边沿部分，好象是给女服的领口、袖口或裾脚作装饰，画下了二方连续着的用蓝，赭两色画出来的群山。单独看时，群山的造型显得很稚拙。但这些大小相间的竖三角群，也是在静态中显出了动态的。正如文戏可以武唱、或武戏可以文唱，这些静态的山头经过艺术加工，在我的感受中也显得动了起来。它既与飞天等形象相对比，又同飞天等形象相协调。这种仿佛无声的音乐正在演奏着的构图，不能不使我佩服古代民间艺术匠师那种出众的创造性才能。

七、间接服务

也许艺人们既受了前人创作实践的影响，又根据他自己来自生活的感受，所以对造形规律的应用有灵活性和创造性。敦煌第305窟隋代的藻井(图二)，那东王公的神车前飞奔着的四条神龙，飞天身上那游龙般流动着的长带，那仿佛正在风中翻动而仿佛在发响声的旗帜，那许多可能是朵朵莲花的散点，……统一于朝着一个方向迅速前进这一基本特征的构图。看来这一基本特征，较之249窟藻井所描绘的事物运动方向的一致性，表现得更为鲜明。长期以来，有些美术史家或受其影响的画家，往往对于古今绘画持一代不如一代的观点。可是对于同样题材的处理，隋代较之西魏在某些方面是进步而不是退步了。当然，任何时代的艺术不都只有发展的一面而没有衰落的一面。不过，要是抱着今不如



图二 敦煌305窟藻井《东王公》(隋)

昔的成见，看待一切，至少不能解释隋代与西魏这两个藻井在艺术上大有差别的原因。怎么可以否认，这里的东王公车后的旗帜较之那一幅东王公的旗帜，在动势方面显得更鲜明、更强烈？

正如拉车的四条龙的头和颈所运用的“S”形这一基本形、旗帜那并列的波状线所形成的基本形，是构成物象那种强烈动势的重要原因。有人问我如何解释艺术的特殊规律，我一时感到难于回答，建议他看看这种艺术形象与生活实际的联系与差别。也许，画中这样的龙和旗帜可能比我的回答更带启发性，而且这样由他自己去获得问题的回答更有助于他对问题的理解。

绘画的艺术美或装饰性与绘画的真实感的关系，在这幅绘画里也获得了对立的统一。且不说那些伴随着飞天或神车朝着同一方向运动的散点——近似流星的花朵，单说那墨色画成的帷幔的皱折，它那含有一定重量的飘举之状，使飞天等物象所处的空间的

边际，形成了一种二方连续着的“浪头”。这种假定性的浪头，朝着与飞天等物象的动势和动向相反的方向推进，这种相反方向所形成的对比，不是削弱而是加强了飞天等物象的运动感。我无从访问这些早在一千多年前就已入土的艺术匠师，问问他们凭什么想象出这么富于表现力的空间处理。但我觉得飞天等形象活动于其中的空间，仿佛成了鱼所赖以生存的水域，这种处理方式令人佩服，它自身包含着如何在形体上造成运动感的艺术规律。至少，它对于以为只管写生而不靠想象就可以产生佳作的画家；它对于以为基本练习就可以代替异想天开的构思而侥幸成功的雕刻家；它对于持形式主义方法而把任何变形与虚构都看成不可容忍的批评家；都具有值得深入领会的启发意义。

如果我们不因为这样的绘画是为宗教服务的艺术而排斥它反映生活的独立性，那么，这样的作品对于社会主义艺术的创作，对于社会主义艺术那有效的社会作用，使文艺不至成为艺术家的所谓身外之物而是表现自己的外在形式，岂不有着间接服务的积极作用吗？不同于自然形态的艺术形象当然是人创造出来的，但任何人都不能毫无客观依据随心所欲地创造艺术。不论什么时代或民族的艺术如何创造反映生活的艺术有共同规律，包括多样表现运动感的规律，只能发现它和运用它。前人的运用有助于我们自己的发现。正是为了有所创造我们才重视前人的作品怎样体现艺术创造的规律性。

八、异想天开

事物的新与旧的关系，不便于一刀切地作出判断。最好不要只图这么求痛快。编美术史不是为了象破落户的数家珍，用已成