

中国大百科全书

美 术

I

中国大百科全书出版社

北 京

1991.11

中国大百科全书

· 美 术 ·

I

中国大百科全书总编辑委员会《美术》编辑委员会

中国大百科全书出版社编辑部编

中国大百科全书出版社 出版发行

(总社：北京阜成门北大街17号 分社：上海古北路650号)

新华书店总店北京发行所经销 北京新华印刷厂印装 北京新华彩印厂彩图分色印刷

开本 787×1092 1/16 印张 42 插页 44 字数 1,590,000

1990年12月第一版 1990年12月第一次印刷

ISBN 7-5000-5014-3/Z·6

精装(乙)国内定价：50.00元

中国大百科全书总编辑委员会

主 任 胡乔木

副主任 (按姓氏笔画顺序)

于光远	贝时璋	卢嘉锡	华罗庚	刘瑞龙	严济慈
吴阶平	沈 鸿	宋时轮	张友渔	陈翰伯	陈翰笙
武 衡	茅以升	周 扬	周培源	姜椿芳	夏征农
钱学森	梅 益	裴丽生			

委 员 (按姓氏笔画顺序)

丁光训	于光远	马大猷	王 力	王竹溪	王绶琯
王朝闻	牙含章	贝时璋	艾中信	叶笃正	卢嘉锡
包尔汉	冯 至	司徒慧敏	吕 骥	吕叔湘	朱洪元
朱德熙	任新民	华罗庚	刘开渠	刘思慕	刘瑞龙
许振英	许涤新	孙俊人	孙毓棠	杨石先	杨宪益
苏步青	李 珩	李国豪	李春芬	严济慈	肖 克
吴于廑	吴中伦	吴文俊	吴阶平	吴作人	吴学周
吴晓邦	邹家骅	沈 元	沈 鸿	宋 健	宋时轮
张 庚	张 震	张友渔	张含英	张钰哲	陆 达
陈世骧	陈永龄	陈维稷	陈虞孙	陈翰伯	陈翰笙
武 衡	林 超	茅以升	罗竹风	季 龙	季羨林
周 扬	周有光	周培源	孟昭英	柳大纲	胡 绳
胡乔木	胡愈之	荣高棠	赵朴初	侯外庐	侯祥麟
段学复	俞大绂	宦 乡	姜椿芳	费孝通	贺绿汀
夏 衍	夏 鼐	夏征农	钱令希	钱伟长	钱学森
钱临照	钱俊瑞	倪海曙	殷宏章	翁独健	唐长孺
唐振绪	陶 钝	梅 益	黄秉维	曹 禺	董纯才
程裕淇	傅承义	曾世英	曾呈奎	谢希德	裴丽生
潘 菽	潘念之				

美术编辑委员会

主 任 艾中信

副主任 刘汝醴 金维诺 邵大箴 华 夏

委 员 (按姓氏笔画顺序)

王世仁 王伯敏 王靖宪 王 琦 艾中信 田自秉 华 夏

刘汝醴 刘 迅 刘纲纪 许幸之 阮 璞 杨伯达 杨鸿勋

李 松 李 春 李 桦 李 浴 佟景韩 沈 鹏 沈福文

启 功 张安治 张 望 迟 轲 陈少丰 陈允鹤 邵大箴

邵 宇 金 冶 金维诺 郑 为 段文杰 秦宣夫 钱景长

奚静之 黄苗子 常又明 常任侠 晨 朋 傅天仇 温庭宽

谢稚柳 谭树同 潘絮兹 薄松年

顾 问 (按姓氏笔画顺序)

王朝闻 叶浅予 朱 丹 华君武 刘开渠 刘海粟 吴作人

张 仃 常书鸿 蔡若虹

分支编写组

(主副编及成员按姓氏笔画顺序)

美 术 总 论 主 编 佟景韩

副主编 邓福星

中 国 建 筑 主 编 王世仁

副主编 萧 默

中 国 雕 塑	主 编	李 松	
	副主编	张同霞	
	成 员	李福顺	
中 国 绘 画	主 编	阮 璞	薄松年
	副主编	单国强	
中国工艺美术	主 编	田自秉	杨伯达
中国书法、篆刻	主 编	王靖宪	
	副主编	王玉池	
中国现代美术	主 编	华 夏	
	副主编	李树声	郎绍君
亚 非 美 术	主 编	常又明	
	副主编	王 镛	
俄、苏、东欧美术	主 编	奚静之	晨 朋
西方美术(1)	主 编	陈允鹤	
	副主编	朱龙华	
	成 员	李维琨	
西方美术(2)	主 编	李 春	邵大箴
	成 员	罗世平	
西方美术(3)	主 编	吴达志	
	副主编	平 野	

前 言

《中国大百科全书》是我国第一部大型综合性百科全书。

中国自古以来就有编辑类书的传统。两千年来曾经出版过四百多种大小类书。这些类书是我国文化遗产的宝库，它们以分门别类的方式，收集、整理和保存了我国历代科学文化典籍中的重要资料。较早的类书有些已经散佚，但流传或部分流传至今的也为数不少，这些书受到中国和世界学者的珍视。各种类书体制不一，多少接近百科全书类型，但不是现代意义的百科全书。

十八世纪中叶，正当中国编修庞大的《四库全书》的时候，西欧法、德、英、意等国先后编辑出版了现代型的百科全书。以后美、俄、日等国也相继出版了这种书。现代型的百科全书扼要地概述人类过去的知识和历史，并且着重地反映当代科学文化的最新成就。二百多年来，各国编辑百科全书积累了丰富的经验，在知识分类、编辑方式、图片配备、检索系统等方面日益完备和科学化。今天，百科全书已经在人类文化活动中起着十分重要的作用，各种类型的和专科的百科全书几乎像辞典那样，成为人们日常生活的必需品。

一向有编辑类书传统的中国知识界，也早已把编辑现代型的百科全书作为自己努力的目标。本世纪初叶就曾有人试出过几种小型的实用百科全书，包括近似百科型的辞书《辞海》。但是，这些书都没有达到现代百科全书的要求。

中华人民共和国成立之初，当时的出版总署曾考虑出版中国百科全书，稍后拟定的科学文化发展十二年规划也曾把编辑出版百科全书列入规划，1958年又提出开展这项工作的计划，但都未能实现。

直到1978年，国务院才决定编辑出版《中国大百科全书》，并成立中国大百科全书出版社，负责此项工作。

因为这是中国第一部百科全书，编辑工作的困难是可想而知的。但是，由于读书界的迫切要求，不能等待各门学科的资料搜集得比较齐全之后再行编辑出版；也不能等待各学科的全部条目编写完成之后，按照条目的汉语拼音字母顺序，混合编成全书，只能按门类分别邀请全国专家、学者分头编写，按学科

分类分卷出版,即编成一个学科(一卷或数卷)就出版一个学科的分卷,使全书陆续问世。这不可避免地要带来许多缺点,但是在目前情况下不得不采取这种做法。我们准备在出第二版时,再按现在各国编辑百科全书一般通行的做法,全书的条目不按学科分类,而按字母顺序排列,使读者更加便于寻检查阅。《中国大百科全书》第一版按学科分类分卷,每一学科的条目还是按字母顺序排列,同时附加汉字笔画索引和其他几种索引,以便查阅。

《中国大百科全书》的内容包括哲学、社会科学、文学艺术、文化教育、自然科学、工程技术等各个学科和领域。初步拟定,全书总卷数为80卷,每卷约120~150万字(包括插图、索引)。计划用十年左右时间出齐。全书第一版的卷数和字数都将超过现在外国一般综合性百科全书,但与一些外国百科全书最初版本的篇幅不相上下。我们准备在第二版加以调整和压缩。

《中国大百科全书》按学科分卷出版,不列卷次,每卷只标出学科名称,如《哲学》、《法学》、《力学》、《数学》、《物理学》、《化学》、《天文学》等等。

全书各学科的内容按各该学科的体系、层次,以条目的形式编写,计划收条目10万个左右。各学科所收条目比较详尽地叙述和介绍各该学科的基本知识,适于高中以上、相当于大学文化程度的广大读者使用。这种百科性的参考工具书,可供读者作为进入各学科并向其深度和广度前进的桥梁和阶梯。

中国大百科全书出版社,除编辑出版《中国大百科全书》之外,还准备编辑出版综合性的中、小型百科全书和百科辞典,与专业单位共同编辑出版各种专业性的百科全书,以适应不同读者的需要。

《中国大百科全书》的编辑工作是在全国各学科、各领域、各部门的专家、学者、教授和研究人员的积极参加下进行的,并得到国家各有关部门、全国科学文化研究机关、学术团体、大专院校;以及出版单位的大力支持。这是全书编辑工作能够在困难条件下进行的有力保证。在此谨向大家表示诚挚的感谢,并衷心希望广大读者提出批评意见,使本书在出第二版的时候能有所改进。

《中国大百科全书》编辑部

1980年9月6日

凡 例

一、编 排

1. 本书按学科分类分卷出版。一学科辑成一卷或数卷,一学科字数不足一卷的,同其他学科合为一卷。本学科《美术》为两卷。

2. 本书条目按条目标题的汉语拼音字母顺序排列。第一字同音时,按阴平、阳平、上声、去声的声调顺序排列;音、调相同时,按笔画由少到多的顺序排列;音、调、笔画数都相同时,按起笔笔形一(横)、丨(竖)、丿(撇)、丶(点)、一(折,包括乚、乚、乚等)的顺序排列。第一字相同时,按第二字的音、调、笔画的顺序排列,余类推。条目标题以拉丁字母开头的,分别排在汉语拼音相应字母部分的开头部分;条目标题以希腊字母开头的,按希腊字母的习惯发音,分别排在汉语拼音字母部分的相应位置。

3. 各学科在条目分类目录之前一般都有一篇介绍本学科内容的概观性文章。

4. 各学科均列有本学科全部条目的分类目录,以便读者了解本学科的全貌。分类目录还反映出条目的层次关系,例如:

〔中国美术〕

中国绘画	1094
中国画	1093
人物画	666

5. 学科与学科之间相互交叉的知识主题在有关学科卷中均设有条目,例如“王维”、“苏轼”,在《美术》卷和《中国文学》卷中均设有条目,但释文内容分别按各该学科的要求有所侧重。

二、条 目 标 题

6. 条目标题多数是一个词,例如“花鸟画”、“山水画”;一部分是词组,例如“创作与习作”。

7. 条目标题上方加注汉语拼音,多数的条目标题附有外文名,例如:

kongjian yishu

空间艺术 (space art)

纯属中国内容的条目标题,例如“意境”、“气韵”,一般不附外文名。

三、释 文

8. 本书条目的释文力求使用规范化的现代汉语。条目释文开始一般不重复条目标题。

9. 较长条目的释文,设置层次标题。不同层次的标题用不同字体表示。

10. 一个条目的内容涉及其他条目并需由其他条目的释文补充的,采用“参见”的方式。所参见的条目标题在本条释文中出现的,用楷体字排印,例如“安格尔来到巴黎,进入 J.-L. 大卫的画室”;所参见的条目标题未在本条释文中出现的,另用括号加“见”字标出,例如“仰光大金塔是缅甸佛教美术的代表作(见缅甸美术)”。

11. 条目释文中出现的外国人名、地名,一般不附原文。释文中的外国人名,在第一次出现时,一般在姓前加外文名字的缩写,例如 G. 阿巴蒂。

四、插 图

12. 本书在条目释文中配有必要的插图。

13. 彩色图汇编成插页,并在有关条目释文中注明“(参见彩图插页第××页)”。

五、参 考 书 目

14. 在重要条目的释文后附有参考书目,供读者选读。

六、索 引

15. 本书各学科卷均附有本学科卷全部条目的汉字笔画索引、外文索引和内容索引。

七、其 他

16. 本书字体除必须用繁体字的以外,一律用 1986 年 10 月国家文字工作委员会重新公布的《简化字总表》中的简化字。

17. 本书所用数字,除习惯用汉字表示的以外,一般用阿拉伯数字。

美 术

艾 中 信

“美术”这个专门名词，在中国的“五·四”新文化运动中开始被文艺家和教育家普遍运用。它源于古罗马的拉丁文“art”，原义是指相对于“自然造化”的“人工技艺”，泛指各种用手工制作的艺术品以及文学、戏剧、音乐等，广义的还包括拳术、魔术、医学等。中国古代所谓“百工技艺”，也是包括同样广泛的范围。在古代，无论东方或西方，都只有“工艺”、“手艺”这样的概念。在中国古籍上只有“绘绩之事”、“刻削之道”、“刻镂之术”、“锦绣文采”等工艺术语的运用，却未见类似“美术”这样的专门名词，这是因为人类的美感意识，是首先从满足生存需求的工艺品萌生的。

在欧洲，“艺术”和“美术”这两个概念，直到文艺复兴之际才确立并被公认。那时人们开始意识到创造纯粹精神领域的产物，更足以使人激昂精神、开阔胸怀，达到互相同情、增强意志、建立信念的目的。这类思想意识的活动，是人文主义发展的一种重要表现，是人的主体意识的发扬，它涉及到艺术的不同领域和形态，这就是我们现在已经大规模扩展开来的文学、艺术各门类，其中包括美术。这种精神产品，从物质提升，和物质相辅而行，成为全面滋养人们心灵所不可缺少的营养。人类依靠它陶冶情怀，并协同各门类的科学认识世界，普及教育，开拓文明，同时起着组织和协调社会成员的意志和行为的作用，文明的发展是和艺术创造分不开的，艺术是精神文明的重要而鲜明的标志之一。

欧美拉丁语系国家，“art”既作“艺术”解，又作“美术”解。蔡元培早期运用“美术”这个术语时，也包括诗歌和音乐。其后，中国的文艺界、教育界把“美术”和“艺术”的概念逐渐区分开来，“艺术”是一切艺术门类的总称，它是用不同的形象化手段来反映自然和表达社会意识的一门大学科，广义上包罗文学、音乐等，也包括建筑和园林等。综合性艺术有戏剧、电影、曲艺、杂技等，它们不同程度地利用美术，有的和美术密切结合。“美术”作为“艺术”的一个门类，必然与姊妹艺术有共性，但它的艺术形态具有鲜明的特征。它和姊妹艺术结合时，极大地丰富了艺术表现力，在一定的社会发展条件下，美术甚至可以和科技相结合，派生出艺术新品种。

人类在创造精神产品中，自然地分门别类，建立起文学艺术的各个分支，朝着专门化的方向前进，形成了各种艺术门类的独特性能。在许多场合虽分犹连，有时则分而复合。每一次的结合和交融（如动画电影、音乐喷泉），便产生艺术的新意向、新品种和相应的艺术感染力。艺术的分化和复合都是一种发展，在发展中开拓了对艺术的认识，更新了艺术的理念。其所以有分有合，分而不悖，合而能容，是因为各种艺术品类都受共同的美学原则所支配，有共通的规律可循。

此外，如果从审美和美育的角度谈“美”的问题，“美”这个字眼在汉语中的含义非常广泛，不但概括着整个文艺范畴，而且介入伦理、哲学等领域。

美术的形态和特性

古今中外的美术品类丰富多彩，形态各异，千变万化。现代美术因受科技和工业生产的影

响,新思潮不断涌现,前所未见的新样式、新品种层出不穷。美术要求发展个性,发展的总趋势是走向多元化,所以对它的共同特征难于作条理明晰的概述。

世界上的美术品类,按物质材料和制作方法来区分,大体上可分为绘画、雕塑、工艺美术、建筑艺术等几个大门类。绘画的品种又可分为中国画、油画、版画、水彩画、水粉画、粉笔画、丙烯画以及多种塑料和化学颜料的画种。版画品种又可分为木版、麻胶版、金属版(铜或铅)、石版、网版等。木刻的印刷材料有油墨、油画颜料套色和水色套印之分。金属版有腐蚀、干刻之分。油画有有光术、无光术之分。欧洲最古老的蛋彩画和中国古老的矿物质颜料,至今保持着色泽历久不变和技法运用上得心应手的优点。油画和版画在 20 世纪已成为世界性画种,从表现形态来看,在许多文明国家中,版画已显现出民族和地区的特点。现代油画和雕塑的开拓创新,步子最快,形态变化最大。

绘画按样式可分为壁画(按物质材料又可分为湿壁画、描金沥粉、磨石嵌、有色水泥及木材、玻璃、金属板的拼镶等。无光油画、丙烯以及其他塑料颜料也被普遍运用)、细密画、磨漆画、漆画、年画(运用木刻水印、水粉、水彩等方法)、连环画、宣传画、漫画(卡通)、插图等。

中国画又可按艺术技巧分为工笔重彩和水墨写意两大系统;按题材样式又可分为人物画、山水画、花卉、草虫、翎毛(禽鸟走兽)、鳞介(鱼贝类)等画科。日本的绘画受其影响很深。书法和篆刻一向是中国画的姊妹艺术而自成系统,也在日本广为流传。书法艺术在当代被认为是一种抽象艺术。

雕塑的品种可分为石材雕塑(大理石、花岗石等),金属雕塑(包括铸铜、不锈钢、铅、镍、铝等),玻璃钢及塑料、白水泥等雕塑。按体裁、形制又可分为圆雕、浮雕(有高、低之分)、纪念碑雕塑、人物雕塑、动物雕塑、装饰雕塑、民间彩塑等。现在有直接从人体翻制后再作加工的等身大的彩塑,有利用电和光效应原理产生颤动美感的“效应雕塑”,这两种雕塑可说是写实形态和抽象形态的两个极端。

工艺美术(又称实用美术)的品种最为丰富多彩,大的分类有金工、木工、漆工、陶瓷、彩塑、玉雕、牙雕、景泰蓝、珐琅、料器、染织、刺绣、编织等。各国各地区的特种工艺,大多数源于民间手工艺,它有雅俗共赏的特点,与人民群众有密切联系。

设计的门类有书籍装帧、广告、商品包装、服装、家具、工业产品设计、室内装璜、环境美术(庭院、园林及建筑群体美术)等。设计也包括图案、字体及利用摄影及电子进行设计的科技性美术。

就美术创造的形象化手段来说,造型性是重要的形态特征之一。所以又称为造型艺术。如绘画通过描画彩绘的手段,雕塑通过塑造、刻镂的手段,建筑艺术通过间架营造的手段,工艺美术通过镂、蚀、切、削的手段等。造型的含义很广,有立体造型,也有平面造型;有色彩造型,也有黑白造型。造型这个概念是不断变化、发展的,在现代观念中,既有具象形式的造型美,也有抽象形式的造型美。大体上,西方的美术,其发展的轨迹以形体块面的造型为主,线的运用是附属于形体块面的;而中国的美术,线描造型却占着重要的地位,形体是通过线描来体现的。所以西方常用“塑造”这个术语来描述绘画性造型,而且推崇在绘画中体现雕塑性。中国的美术正相反,线的描绘统率着造型,即使在雕塑艺术中,线的作用也占主导地位;形体块面在中国雕塑上表现得概括浑成,它通过线条的刻画而完成造型的任务。

美术又称空间艺术。西方的美术传统,基本上按物理学的观念,把长度、高度和深度称作“三维空间”。存在于现实空间的有纵深感的三维美,特别是雕塑和建筑之类立体造型形象产

生生命和力度感的重要依据。在平面上表现三维美,是再现性具象绘画的真实感所不可缺少的重要依据之一。空间艺术,通常被认为是一种不可能或不长于表现时间性的、凭借视觉来创作和感受的艺术。它的特点是长于具体描绘、塑造和刻画生活中或想像中的事物或情景,有明显的再现性和描摹性,它不随时光的流逝而消失,可长期存在于世上,除非受到外力的破坏和本身的朽蚀。空间艺术在创作上也有弱点,特别对情节性绘画和雕塑造成了局限,例如独幅画只能表现一个瞬间的形象,这就难于从纵向展开事物和情节的发展。然而,正因有此局限,绘画创作便朝着形象的深层开掘,追求造型的凝练和运动感的凝聚,从而形成了绘画所独具的魅力。绘画和雕塑的构图,常选择人物动作过程中某一生发性的瞬间,以加强力度感,并在欣赏心理上,造成动作起迄的越进效应,如画射箭引而不发,使空间艺术产生时间感觉,中西绘画和雕塑中都有这样的例子。凝练的人物形象之醇厚和深刻,决不是瞬间印象所能摄取的;空间艺术形象的凝练和凝聚也意味着时间的浓缩。

在中国的传统美术理论中,对空间观念有不同的阐述(宋代郭熙所说的“山有三远:自山下而仰山巅,谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。”这不单是单纯的物理空间观,而是置身天地间的诗意般的空间概念,也就是有回旋余地的“神游”意境。中国画论倡导时空的统一观,它以有限的画面,表达无限的空间意象;相应地又以散点透视法代替焦点透视法(虽然南朝宋人宗炳早在公元5世纪已经发现了物理透视原理),这是在中国文化背景中形成的视觉心理空间,即所谓“心视”。)这种审美观在19世纪末受到西方的重视,提出在美术上打破时空界限,以拓展表现功能。

美术又称为视觉艺术,这是从审美主体与对象之间的感知媒介主要是视觉来说的。造型艺术被人们感知的时候,一般通过视觉渠道(除了一些工艺品可通过手的摩挲,用触觉加强审美体验外)。视觉艺术这个界定,涵盖面很广,凡是主要通过视觉媒介完成欣赏的一切可视的艺术门类、样式、形式或符号,都可包涵在内。至于可视的综合性艺术如戏剧、舞蹈和通过视觉阅读的文学作品等,自然不在此列,因为它们在被感知,还要而且主要是通过行为和动作(表演)、语言和文字以及其他各种感觉渠道。

美术还被区分为纯美术和工艺美术两大系统。所谓纯美术(fine art),是指纯粹精神性、欣赏性的绘画、雕刻、音乐等,有时也包括诗歌。蔡元培曾把它称为文艺美术,指明其中凝结着社会文化意识和审美意识,以区别于实用功能与审美意识相结合的工艺美术。文艺美术的提法比纯美术妥贴,因为“纯”的意义不太明白,如果是指纯属欣赏性的美术,那么工艺美术中也是有的,而所谓“纯美术”中,也并不都是纯属欣赏性的。然而,纯美术这个词汇已经用惯,虽然它和外文的原意并不符合。

设计(design)是20世纪中叶兴起的一门美术学科,虽然它并不是新名词,而且早已被运用在建筑艺术和工艺美术上。在建筑和工业设计中,决定大局的是形体块面的空间设计,其次是局部性的门窗、墙面、各项部件的装璜等设计。在工艺美术中,有形体、纹样等设计。绘画作品的构图,实际上是整体结构设计;在一定形式的图像中,都有线、形、色、块等平面设计;在雕塑中,最重要的是形的空间设计。现代的设计,首先在商品包装、家具、室内装璜等方面发展起来,然后从轻工业产品扩展到重工业产品,如汽车、轮船和飞机等造型设计。许多工业产品的设计是和科学技术密切结合在一起的。设计现已渗入到整个美术领域,成为一项重要的造型学科,设计思想和设计技术极大地影响着美术品的艺术魅力。

设计是一种研究把点、线、面、体、光、色、质、材及一切造型因素构成种种美好形象和感觉,

并把它运用到各种美术创作上去的学科。简言之,设计是研究造型构成的学问,其中主要的对象是研究视觉空间,通过空间设计,传达视觉艺术的效应。平面构成、立体构成、室内空间构成、环境空间构成等专业,都是从空间设计的角度来探索美术造型问题的。设计的发展,已经介入纯艺术领域,在近现代的绘画和雕塑中,产生了很大的影响,广义地说,中国画的笔墨、油画的质感和肌理、雕塑和工艺的材料美,都属设计(抽象造型形式)范畴,在有些科技先进国家,已把美术学院改称“美术设计学院”。

“具象美术”和“抽象美术”是20世纪初形成的新名词,虽然这两种形态的美术,自古以来一直存在着,只是在现代,抽象美术得到了大发展。具象泛指表现具体的物象。古今中外的写实主义的美术,都依靠具体可视的形态,通过事物的现象和外部形式,反映事物的本质和内在联系。它基于具象观念上,主要运用形象思维的方法对生活中的创作素材进行提炼、概括、集中、夸张等手段,达到典型化审美目的。“抽象”这个词,可以从两个方面去理解。其一,艺术家运用提炼、概括等手段,把生活中的形象进行艺术加工,从而创造艺术形象。这个过程称为艺术抽象,表达着艺术家对客观事物本质的感受,从生活形态到美术形态,无不需要始终贯串这种抽象的形象思维活动。在这里,抽象是“艺术的抽象”。具象和抽象并不相互矛盾,而是统一在艺术形象中的。P.毕加索对“牛”的一系列形象探索,展示了艺术抽象(从具象、半抽象到抽象)的多种变体,从这里又可以看到从“艺术的抽象”走向“抽象的艺术”的某种轨迹。中国现代雕塑家杨冬白创作的《饮水的熊》就是一件较好地寓具象于抽象的作品。这是一种半抽象的美术,作者巧妙地运用了“艺术的抽象”手段,同时又很好地表达了“抽象艺术”的意向。其二,认为抽象和具象是两个相反的意象,抽象是纯意识、纯形式的东西,但是也不绝对排斥与具象相融合,形成形式夸张的、在抽象中隐现出具象性的或者半抽象的美术。

世界上各种派别的抽象主义美术家,对“抽象”的含义抱有各自不同的观念。大体说来,他们竭力摆脱生活中的实体,运用点、线、面、体、色等符号,表现自我感受,以创造不反映任何现实形象的作品。表现直觉和潜意识、下意识、无意识是西方抽象主义流派较为普遍的意向。有些抽象主义派别,主观意蕴奥秘,象征某种哲理,也有实际上是纯装饰性、纯技术性的抽象美术。这类作品是属于“抽象美术”还是“美术抽象”则难于断定。

任何美的感受都来自一定的形式,无论自然美、艺术美,都无例外。创作抽象美术的目的,同样是为了满足审美需求。抽象形式或符号也是需要生活感受作依据的。纯粹不依附于客体的抽象美并不存在,可视的美的事物无例外地依赖于一定的形式。中国传统的审美观,强调意象形态。清代石涛诗云:“天地浑溶一气,再分风雨四时,明暗高低远近,不似之似似之”^①。齐白石据此提出“似与不似之间”的理论,属于具象和抽象的统一观。

中国的书法与篆刻是古老的抽象艺术,由于汉字笔法、方块结体等自身的特殊条件,形成世界上独一无二的艺术门类。它不仅是表达观念的符号,而且是表现情感的一种形态,寄托着一个有生命的形象。高超的书法甚至拥抱着宇宙天地。中国的书法与绘画,存在着血缘联系,即书画同源。汉字中的象形文字与绘画一样,以客观物象为依据,在笔法与经营位置等方面,具有相通的原理,与文学诗歌又有内在联系。书法和篆刻的造型,取骨法之势成其意象,在气势之中含有生命,与绘画一样,通过造型——达意——表情,来完成“迁想妙得”的艺术效应。所以,书法艺术的间架,体现出“八方点画,环拱中心”的空间意象,它是和中国画的空间观念基本上是一致的。从书法的发展历程,还可以看到历代绘画风貌的变迁。

书法又与音乐、舞蹈声气相通。相传唐朝张旭的草书从公孙大娘舞剑器获得灵感,乃体现

舞蹈的空间感和节奏美,有些行书和草书与文字内容的吟咏节拍相合,体现出音韵美。从气质相通的意义上来说,书法是特殊形态的综合艺术。这种意识形态,源于中国古老的宇宙观,在艺术中涵映博大而灿烂的世界,从心灵深处阐发出各种艺术境界和哲学境界。

美术的特性,深刻而鲜明地反映在美术创作的主客观关系上,中西美术有共同处,也有不同点;美术家都从自己的角度循着艺术的内部规律进行创作,形成各自的个性特征。中西的绘画理论,都有主张写实,力求形似的,同时也有主张渗入想像,进行胸臆的。中国的传统绘画理论,却是日渐强调主观能动作用,总的见解是主观世界与客观世界相互契合,融会广大的自然界于一己之胸中,在形象思维和形象塑造中,运用以形写神、形神相契的手法,使作品形神兼备而相得益彰。在这里,“画中有我”是历来被强调的,虽然因不同题材而有区别,形神相契也有程度的不同,主客观的联系有层次的深浅,对主体、客体的内涵也有理解上的区别,还有艺术家创作心态的严谨或奔放等因素起着不同作用。)

春秋时代的庄周,认为艺术创作的动机,主要在于画家不可抑制的热情。他用讲故事的方式,赞叹一个画官无拘无束地“解衣槃礴”的作画神态,借宋元君的口说:“可矣!是真画者也!”中国现代画家傅抱石每得称心之作,喜钤“往往醉后”的自刻闲章,以表创作心境。从许多文献记载可以看到,中国浪漫主义诗人、画家的创作心态,千百年来一脉相承,凡是浪漫主义的或者带有浪漫色彩的文艺作品,都以神韵见胜。

战国时代的韩非,则认为有形的事物难画,“无形者不可睹,故易”。东汉的张衡也认为“实难形,而虚伪不穷”。这种以形似为难状,以想像为虚妄的务实派观点,到今天还是存在的。

东晋的书家王羲之给他的侄子王羲之指明:“画乃吾自画,书乃吾自书”。同时代的顾恺之主张“以形写神”,“迁想妙得”。写实的人物画和写意的书法毕竟有区别,这里所谓的“神”,主要是指画上人物的“神”,是属于客体的“神”,与画家、书家本身创作心态的“神”是不同的。

到了六朝刘宋,宗炳宣称“神之所畅,孰有先焉!”他指的是山水画创作。同时代的王微则说:“融灵而变动者,心也。”他是泛指文艺创作。他们又把“神”转向艺术家的主体精神方面,而且充实了“我”的蕴蓄。六朝萧梁,刘勰写了一部系统的文论名著《文心雕龙》,其中有许多观点在美术上是共通的。他提出文学上“神与物游”的见解,阐明主体与客体互相沟通产生神思的理论,得出神——形——情这样的意象思维(和形象思维不矛盾)活动方式,确切地总结了创作思维的规律。刘勰提出“独照之匠,窥意象而运斤”,首创“意象”这个文艺术语,揭示了中国传统文艺的思维特征——主体通过客体把精神与物质复合交融,创造性地形成兼备艺术家之情和宏观事物本身具有的神那样一种富有感染力的形象。他的理论产生了极其深远的影响。

唐代的张璪用一句话概括了主体与客体相通相依的关系,这就是中国画论上的经典名言:“外师造化,中得心源。”“造化”的含义和“自然”不同,“心源”和“自我”的内涵也有区别,这两句包含着朴素辩证法的话,对美术创作有重大的指导意义。后世提出“师造化,夺天工”的创作方法,又把意象思维和美术技巧的磨练结合起来。早在南朝齐时,谢赫论述“六法”,在构图、写生、摹写、设色等方面,原则上与西方的绘画技巧相合,但是其中提纲挈领的第一法“气韵生动”,指明了艺术气质的重要意义,在西方画论上却没有明确提到过。“骨法用笔”一法,是中国画创作上完成“师造化,夺天工”的关键一着。它和画家主观意蕴密切相连,比油画上的笔触、用色等技法的含义更要深入艺术本质。“外师造化”,基本上是无我境界;“中得心源”,主要是有我境界。“造化”和“心源”构成主体和客体在艺术创作中相沟通的辩证关系。

到了宋代,苏轼站在文人画的立场,写了著名的诗画论,诗曰:“论画以形似,见与儿童邻。

赋诗必此诗，定知非诗人。”他强调诗画创作的主体作用，对近8个世纪的绘画特别是文人画，产生了莫大的影响。但是他对片面追求形似的鄙薄，我们还应从诗人赋诗论画和诗的特性来理解，他本人也未必绝对反对写实形态的绘画。事实上，中国画的发展渠道，仍然是具象和抽象并存而互融，其中变化复杂，千姿百态，形成一个百花齐放的大花园。

西方自荷马、亚里士多德一脉相传，流行艺术模仿说。但亚里士多德也悟到诗的想像力使实际的事物更理想、更可信，并深刻体会到“想像不同于感觉和判断”，“想像的东西在心里牢不可去”。罗马时代也有“想像比模仿是更为巧妙的一位艺术家”的评说。

中世纪的欧洲，人性既受到极大压抑，主体精神只能归附于“上帝”了。

文艺复兴时代因受自然科学迅速发达的影响，学术界普遍尊重客观真实性。艺术和科学成为人文主义的一双翅膀。即使创作《神曲》的诗人但丁，也说艺术要模仿自然。L·达·芬奇则明确提出：“绘画是一门科学。”所以，欧洲的人文主义虽然恢复了人性，在文艺上“人”占有崇高的地位并展示了人性的精神美和肉体美，但是美术家大多数是务实的。虽然也有艺术想像、幻想的表现，但基本形态是再现性艺术。这也是因为文艺复兴时代的美术家，热衷追随希腊艺术精神的缘故。

此后的两个多世纪中，追随古典主义、启蒙主义的美术都遵循写实的传统，直到19世纪兴起了浪漫主义运动，才强烈要求突破现状，提出了在作品中表现艺术家自己的个性和意图的要求。印象主义从学院主义中解放出来，画家的个性也有各自的流露。但是印象主义油画仍是竭力表现自然，色彩的解放也是得助于科学的进步，在这个意义上仍属再现性艺术。

表现主义是根本区别于再现的思潮，它贯穿着文艺各门类，波及整个欧洲及世界其他地区，对西方现代美术有很大的影响。表现主义中有不同的见解，其中大多数强调艺术中的“自我”。他们所宣称的“自我”，总的倾向是力图排除一切客观因素，万物皆备于我的自我扩张。中国美术中的“我”，则是艺术家与客观世界融为一体的我。这是东西方美术在主客观关系上表现出来的根本相异点。

东西方艺术的差异是历史性的。地处“四海”之间的“九州”，被称为东方华夏古代文明中心；地中海周围的古代埃及、巴比伦、希腊、罗马，被称为西方古代文明中心。古代文明的特性由自然环境和社会环境所决定。东西方这两个古代文明中心虽然长时期隔离着，有各自的民族性和政治经济体制，但如太极之两仪，隔而不绝，也存在着共同性，它们都受天地之赐和人文之助，都荟萃着古代文明的精华，对世界文明发生了深远的影响。

以华夏为族类主体的东方文明中心，立足九州，放眼四海，地理上正好和地中海相反，是“海中地”的形势。它像一把花束那样，以华夏的中原文明为中心，花团锦簇，形成百花争妍的繁荣景象。这种局面长久持续，从未中断，乃形成一个艺术正统。同时它具有张力和吸引力，在美术上既给人影响，而主要是吸收所能接触到的各个地区美术的长处，把外来的营养融化为自己的血肉，并且善于在原有的基础上别开生面，通过渐进的方式，不断地完善自己。

中国文明有持久而统一的学术、道德正统，这就是道家和儒家。道家务虚，虚中有实，对文艺的影响极大。它宣扬的天人关系，曲折地影响了艺术的气质，如山水画以及书法的意象和气韵。儒家务实，实中有虚。它侧重人与人的关系，在道德观上有许多建树，也影响着美术的素质。道家和儒家的相左相右，在美学上提出“尽善尽美”（孔子），“充实之谓美，充实而有光辉之谓大”（孟子），“不全不粹不足以为美”（荀子）等观点，构成中国美术史上以统一完美为正统的观念。“知其白，守其黑，为天下式”（老子）却成为美术的普遍规律。

在西方文明中心里,希腊美术对文艺复兴以及整个欧洲近代美术,时断时续地大小不同地起着影响。希腊人自满于地中海“这广阔的胸膛”,它的特点是开朗,容量大。它的地理环境虽然造成易散难聚的格局,但隔海相望,有冲刺弹跳力,性格大度爽朗。希腊人向往活跃愉快的人生,欣赏并颂扬自身的美质,在人体艺术中宏观宇宙的秩序——变化、和谐、均衡、丰盛。人神同性同形,又在人体上寄寓着崇高的理想,由此把人体艺术推向世界高峰。地中海周围形成一个花环式的艺术圈,却没有一个民族可以长久主宰,只是此枯彼荣,交替着相映生辉;然而西方惯于别出蹊径,影响到近现代美术的求变、求新和富于开拓精神。

无论东方或西方的艺术,都在一定程度上服从科学反映论的准则。但是文艺创造和科学发明有不同处,科学发明主要按照客观“物种尺度”来进行,而艺术创造则主要按照主体“内在尺度”进行。艺术创造用形象引导人们走向理想的境界,所以它不采取把直观和表象加工成抽象概念再上升到理论的方式,而采取把直观和表象加工成意象,从而上升到意象形态、完成形象创造的方式。这个过程着重用主体“内在尺度”进行选择、提炼、概括,把表象凝聚成艺术形态,它通过艺术家的主观想像、幻想、虚构去补充客观上缺少的形象因素,从而创造出源于生活又不同于生活原型的“第二自然”。

艺术的目的不像科学实验那样有明确的针对性,它的功能又是潜移默化的,不像科学那样直截了当。所以艺术创造中的“虚”和艺术性质的“空灵”,在运用反映论于艺术创造时有着特殊的意义和作用。另一方面,艺术形态又要求具体性、形象性和切实的技巧,这些都是实的。清代的笥重光说:“空本难图,实景清而空景现。神无可绘,真境逼而神境生。位置相戾,有画处多属赘疣。虚实相生,无画处皆成妙境。”中国绘画的虚实和空灵学说,是构成艺术美的一种辩证法。艺术方法变化无穷,不宜作简单的经验总结,其蹊径全在于艺术家自始至终的探索,在前人的基础上灵活运用,发挥创造才能。

艺术是一种个体性精神劳动,它具有鲜明的独特个性。与综合性艺术相比,美术创作的个体性更强。美术中的主题性绘画的个体性尤强,从选集素材、酝酿主题、运筹构图到刻画形象等过程,都是一手操办,不能假手于别人的。虽然在整个创作过程中也会听到各方面的意见,但别人的见解只是参考,取舍还在自己。所以,美术作品的表现形态,本质上是多样,而不是雷同。审美理想根据不同的审美对象,通过一系列的创作程序和个人的表达方式,形成各种美术风格和艺术流派。在这个领域里,美术家完全有个人创造性、个人爱好的广阔而自由的天地。

审美理想有高下之分,艺术素质有文野之别,和其他社会理想和意识形态一样,它们都直接受人的世界观和文化素质所制约,最终由社会物质条件所决定。寄托着现实主义审美观的审美理想,是人们对美的生活和境界的普遍性追求,它在审美意识的构成要素中,是带有务实的理性部分。浪漫主义也有现实主义的成分,但偏重于感性和想像;表现主义的主要倾向则是感情冲动;现代各种流派绝大多数依赖于直观、下意识、潜意识等心理机制。

审美理想一经形成,便潜移默化地导引着主体的审美意识,规范着艺术方法,主宰着主体对美的欣赏和美的创造的发展趋势。

作为艺术的一个门类,美术也是建立在经济基础上的上层建筑,是一种社会意识形态。美术虽然和人类的其他活动形态很不一样,但是从本质上说,同样是人类把握世界、改造世界、创造世界的一种手段。它是艺术家在一定美学思想指导下对现实生活所表达的理想和意志的形象反映。