

电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

美仑美奂的故事
——绘画美的故事

浅谈绘画的题材

艺术作品和艺术创作中的“题材”问题，可以说是最令人头痛的问题之一了。何谓“题材”？深究起来，涵义不仅十分不清楚，人云亦云，而且经常争论不休，有时甚至被扯进政治的纠纷中去。而且，迄今有许多文章中仍经常出现“题材内容”这样一个名称，顾名思义，无非是说“题材”属于艺术的“内容”范畴，或“题材”即“内容”而已。

我们通常认定：“内容决定形式”，这确乎更是不容争辩的原则。但是，那种说法把“题材”归入了“内容”的范畴，无异就是说，“题材”可以“决定”形式或其他。这种理论，同时还隐寓着一种倾向性：认为“题材”在艺术创作中的作用和地位是比较重要的，即使不是“决定”一切，也是举足轻重。持这种意见的主要缘由，是主张艺术必须有“重大”的“教育作用”，而“重大”题材乃是一个必要的条件。这种“重大”题材又必须是描绘人的社会生活场景的艺术品才能达到，因此往往不恰当地推重“人物画”，从而又或多或少地贬义甚至否定人物画之外的其他题材。譬如，有些人说：

封建士大夫专业画家搞的田园、山林艺术和宫廷贵族玩赏的花卉虫鸟艺术，……逃避现实也好，安逸享乐也好，都有这个走向衰落时代的精神面貌之反映。很显然，这里对山水花鸟题材是持否定态度的。

上述见解在过去相当长的时期内又是普遍地存在着的。他们一般认为，“人物画”是有“现实意义”的，因此是“入世”的；而“山水花鸟”画则是“逃避或脱离现实”的，是“出世”的、消极的。最近以来，尽管在艺术实践上已有许多非人物画出现，也受到欢迎和重视，但在有些艺术理论文章、书籍中，思想路数仍然有推崇“人物”而贬抑“山水花鸟”的态度。而最可笑的，又莫过于另外还有一种说法：他们说中国绘画史中的“山水花鸟”题材之所以兴盛的原因是封建社会的“自然经济”之“反映”，而“自然经济”是落后的东西，所以中国的绘画也就是“落后”的了。这不禁使人想起“四人帮”时期曾有人认为，物理学是“唯物主义”的，而心理学则是“唯心主义”的。两者实有异曲同工之妙。

根据绘画史的客观事实，中国绘画史上也不是绝对没有“人物画”题材的存在，只不过同“花鸟”、“山水”相比，前者的发展高度不如后者罢了。至于西方绘画史，“人物画”的发达程度确实大大超过了中国绘画史，但他们也不是没有自然景物题材的作品。而且，更重要的历史事实是，西方绘画中的“山水”（风景）和“花鸟”（静物）题材作品的出现，不但不是在他们的以“自然经济”为主体的封建社会时期，相反地，西方绘画中的自然景物题材之大盛，却要晚到资本主义社会的后期。难道这也能说是“自然经济”的“反映”么？

从艺术历史的发展角度来考察，无论中西，在前期一般都比较关注人类自身的形象的描绘，以“人物”、人的“社会生活”状况为题材的绘画作品均不罕见。此时，自然景物统统是作为“人物画”中的陪衬物而出现的。独立的自然景物题材在绘画史上出现的时刻一般地都是较晚的。在西方，纯粹的“风景画”同“静物画”，直到十四、五世纪的“文艺复兴”期才出现；在中国绘画史上，虽然相对地说比西方为早，但也还是属于绘画史后期的历史产物。独立的“山水画”和“花鸟画”，基本上是唐宋之际出现的。而且

在中国绘画史的后期，“山水”“花鸟”题材甚至严重地排挤掉“人物画”题材，几乎成了它们的“一统天下”。这些都是不可忽视的重要历史现象，其真实性质都是值得我们加以深入的研究和探讨的巨大美学难题。因为这种历史现象不仅出现于中国，事实上西方绘画史发展到了19世纪末的“印象派”之后，自然景物题材排挤“人物画”的倾向也同样出现过。西方艺术到了现代，也不像已往历史上那样对“人物画”题材倾注如此巨大的精力去刻画描绘了。这种情况，如果简单地斥之为历史的“倒退”，甚至“颓废”、“没落”，或“单调、贫乏”，也是根本没有任何理论上的说服力的。

“题材”一词，检遍中国的古典画论，丝毫不见其踪影，可能是从西方 Subject-matter 一词转译过来的。但是，西方的一些学者，特别是一些现代的学者，他们更多的喜欢用 Motif 一词。如贡布利希，他的著作中大都用 motif 以指“题材”。但此词颇难找到一个妥切的中文译名，一般译为“母题”，如不加以注释，很难一目了然其真实的内涵。这个问题暂且先搁置一旁，我们还是从一些具体的历史现象的考察入手，探讨一下“题材”这个概念应有的涵义。

把“题材”当作艺术的“内容”，并含混地称之为“题材内容”，这种做法极易导致“题材决定论”的结果。究其美学上的根源，则在于我们往往不恰当地理解“艺术反映（认识）生活本质”的命题所致。如前文谈及，长期以来流行着一种美学见解，他们把艺术的美学功能简单地归诸“求知”。这种理论发展到了近代，论述得更为十分明确具体。依他们看来，所谓“艺术创作”，不过是对某一类事物的普遍性的感性特征进行一种艺术的“集中”、“概括”、“提炼”而创造出来的一个个体性的艺术形象。譬如有的论述说，徐悲鸿画的马，都是经过画家的选择、概括、创造，把自然形态中的许多马的特点，集中到个别马的形象之中，使这个别的马的形象比较充分地表现出马的本质特征。简单地说，就是“以一寓多”或“以一当十”。这种“理论”，虽然也想把艺术创作同科学研究区分开来，也承认艺术创作和科学研究都需要概括，更强调它们的区别在于：科学概括最后总归结为抽象的结论，直接把本质指给读者看；而艺术的概括始终不脱离具体可感的形象，它将具有普遍意义的本质特征集中体现在某一个别对象身上，通过个别表现一般，等等。但是，“科学”和“艺术”都“概括”事物的“普遍性的本质”，两者有没有区别呢？有人会说，科学家研究马，是从生物学角度，研究马的形态和生理机能，概括出马发育、成长、繁殖的规律，但艺术中表现出来的马的“本质”又是什么呢？显然，如果持这种观点，则会陷入一种理论困境之中——他们也有意无意地感到用“认识本质”说来解释画马的例子的困难，但他们既不能又无法违背“艺术认识（反映）事物（生活）的普遍本质”这个最根本原则。事实上，上述“理论”所“指导”出来的马的绘画，只能是一种“科学图谱”——它表现的只能是马的自然本质——即生物学的本质。可见，这种简单化的艺术理论——“认识本质”说，是一个怪圈，正像如来佛的掌心，掉进去之后是休想逃得出来的。

曾有这样一种看法：“‘文艺反映（或认识）生活本质’，孤立地看这样一个命题，很难说它是正确或者错误，因为你既可以正确地理解它应有的实际内容，但也可能错误地解释它的具体内涵。”上述的那种情况，看来是明显地属于后一种。因此这里只就“题材”的角度来讨论有关的问题。

很明显，上述那种简单化庸俗化的“认识本质”（求知）说，同“题材

决定论”之间有着一种一脉相承的逻辑联系：——既然画马只是为了表现马的普遍性“本质”，那末，马的“题材”当然就是画马的唯一“内容”了；而“内容”是决定“形式”的，那末，“题材”无疑是最高和最后的决定者了。事实上，在我们的绘画创作领域，“有了题材就有了一切”的观念至今仍极为流行，其思想理论上的根源，盖缘于此。

任何理论的正确与否，必须有待于实践事实的检验。上述“理论”，如果我们把它放到艺术活动的具体历史现象中去稍作检验，便会显得漏洞百生又舛误丛生，矛盾成堆而无法相圆。

一般上述的“认识本质”说，在一些描绘了人物形象或社会生活现象（作为“题材”）的艺术作品中，有时勉强还能说通，但也不是所有这类题材都能完美地证实上述的“理论”。较明显的事例是历史题材，历史题材所描绘的也是人们自身的形象和社会生活现象，但它不是当代人而是古代人的生活现象。依据上述理论——艺术中描绘的某个“个体”即表现了此“个体”所隶属的“类”。于此，艺术中描绘了一个古代人物，当然只能解释为表现了远离现在的古代人和古代人的生活本质了，这是顺理成章的，同时也是许多人这样理解和论述的。然而，人们事实上并不满足于此，有些理论文章中除了断定“历史题材作品就是表现了历史本质”之外，也强调了历史（古人）生活同现实（今人）生活的某种“联系”。这就表明了他们对上述那个“普遍原理”的信奉也并不是十分理直气壮和无条件的。而是有所保留甚至怀疑的。过去曾有一位有名的历史学家就公然提出过：“历史剧既是戏剧（艺术）又是历史（科学）”的命题，颇具典型性。历史题材的艺术作品，表现的究竟是否是古人古事的生活本质？要澄清这个问题恐怕尚需时日，这里不容掉进无休止的论争之中，故暂且“存而不论”。

同样，和历史题材性质相近似的是“神话”或“宗教”的题材。而这一类题材对上述“理论”的冲击，就要比历史题材大得多了。人们一般不大会公然陈说神话题材的艺术表现的是“神话”或“宗教”的“本质”，通常都是婉转地说此类题材“曲折”地反映了现实生活的本质云云，直接否定了上述的“理论”。这样，“题材内容”的概念和“题材决定论”的堤岸，便开始崩塌了。迄今从未见到哪一本美术史中明确说过，希腊绘画中的神话题材作品表现的乃是奥林普斯山上居住的神祇生活的“本质”。由此，“题材”与“内容”之间便出现了无法弥补的裂痕，预兆了这个“理论”的进一步溃败命运。

但是，最使上述“认识本质”理论难堪的还是绘画（艺术）中的自然界的景物题材（山水、风景、花鸟〔动物〕、“静物”等）。很清楚，上述理论的最终美学基础是断定：“自然美”即在“自然”本身。因此，所谓“马”的“本质”也就只能是它的生物学的自然本质。这种美学观点曾招致很多人的非议，当然很难“放之四海而皆准”。但是，即使我们退一步言，说画马是表现了马的“社会本质”，理由是马已被人所驯养和使用，具有了一定的“社会性”，因为它对人已有了某种“社会功能”的性质，如果我们勉强承认此说有一定道理，那末，艺术（绘画）中作为“题材”出现的一切自然界物象，其中也还有一些完全与人不曾产生过任何社会性联系的东西——“山水”、“花鸟”，决不能说所有这些自然事物都一概具有“社会本质”，这无论如何也是讲不通又无法说服人的。因此，有些人又补充一些说法，指出描写自然物的艺术作品，如山水花鸟画、风景诗、咏物诗等等，……它们对

社会生活的反映，是从艺术形象所渗透的思想感情，所寄托的理想愿望中体现出来的。并说，中国古代画家所谓“寄情山水”，就是说在对山水景物的观察体验中寄托自己的情感志趣，同时又通过山水画把这种情感志趣体现出来。显然，这是同画马为“认识”马的“本质”之说自相矛盾的——中国的山水花鸟画所表现的不是自然之“物”而是“人世”之情。这样，就把那个“认识本质”的机械论美学的堤岸进一步冲击得支离破碎，摇摇欲坠了。

我们绕了一圈之后，重新回到人物画题材的范围之内，再看看艺术作品中描绘了人的自身的形象，是否必定是：“认识”其自身的“本质”呢？曾被一些人奉为神圣不可动摇的“最高”美学指示：“以一个挑水人来表现许多挑水人”（别林斯基语）的命题，能否视之为绝对正确的最根本的原则呢？

艺术创作中的现代或当代生活题材，是那种机械论美学的最后隐身穴洞。然而，事实上也不是所有实际事实都能符合于这个“认识本质”的机械论观点。最突出的例子是鲁迅先生的《阿Q正传》小说，画家为之所作插图或各种单幅绘画不可胜数。过去曾有过一种依据上述“挑水人”理论来解释“阿Q”这个人物形象的美学性质，从而得出结论说：“阿Q表现了他所隶属的“类”——“贫雇农”，于是“阿Q”性（精神胜利法）便说成是表现了贫雇农民的“阶级”性“本质”云云。这个结论的荒谬性是显而易见的，由此也不能不使人怀疑上述那个“普遍规律”的正确性。当然，也不是绝对不存在符合于这种“认识本质”理论的艺术创作和艺术作品。比如说，一幅宣扬“优生优育”的招贴画，或者是一幅宣传绿化植树的招贴画等，这样的事例大概是能验证上述那个“以一当十”的理论。当然，类似的情况也还可以在艺术（甚至包括文学）领域中再找到一些。但无论如何，充其量只能说是一部分，而大量的情况（如前举的事例：历史题材、神话题材、自然界的景物题材等等）都违反这个“以‘个体’表现其‘类’的原则。这样，何以使人信服地证明它是一个普遍性的艺术的规律呢？当然，除非像“四人帮”那样，像鸵鸟一样否认客观事实的存在，把一切不能符合这个机械论观点的现象一概排斥于艺术殿堂之外：历史题材——宣扬“帝王将相、才子佳人”；神话——宣传“迷信”；自然物题材——欣赏“风花雪月”的有闲阶级的没落情趣；更不用说形象中根本不存在“题材”因素的抽象艺术了。于是，唯一能称之为“艺术”的，就只有八个“样板戏”了。指导“四人帮”的这种荒唐行径的思想理论基础，正就是那个“题材决定论”——“题材即内容”——艺术作品中描绘的某一“个体”即为表现其所属的“类”，两者之间完全是一种直接的、“立竿见影”式的机械“反映”的关系。如果把这种“理论”误认为“马克思主义美学原理”，这是对马克思主义的莫大嘲弄。

如果我们真心诚意而不是仅仅在口头上信奉“实事求是”的科学原则，那末，首先就必须尊重事实——“实事”——其中当然也包括历史的事实。根据前文所列，艺术活动的历史现象中客观存在的事实的大多数（尽管不是全部），均已无情地驳斥了那个“立竿见影”式的机械论美学，特别有代表性的是以自然物为题材的艺术创作和艺术作品——艺术作品中描摹的某一物象（题材）不是艺术的真正的“内容”，——所摹者为“物”（自然），所涵者为“情”（人）。真正能称之为马克思主义的艺术理论，就必须首先承认并尊重这个铁的客观事实，并从这个“实事”中去求取客观存在的规律性——“是”。

画意在画外

前文曾提及，中国的古典美学中找不到“题材”这个概念，但并不等于我们的先人并没有考虑过这个问题。虽然他们用的是一套和西方人有所不同的证论方式和术语，但如果深入地辨析的话，我们将会发现，中西美学的“不同”之中也还是存在着某些“相同”之点——中国的古典美学中虽未见有“题材”的概念和范畴，但他们也曾深刻地探讨过这个极为重要的美学问题的。

最值得我们注意并重视的，大概要数北宋苏轼提出的那个所谓“象外之意”的概念了。

1980年，写过一篇专门研究苏东坡的文章——《苏东坡作画与论画》，其中对苏轼的绘画创作实践与绘画美学的理论作过一些粗浅的论证。这里不妨摘引一下其中的某些论述。

“苏轼说的‘论画以形似，见与儿童邻’，用意是十分明白的：儿童因为知识浅陋，看画只看到画的是什么东西。譬如枯木竹石画，作画者的目的和画中的内容远远不止告诉人这是‘枯木竹石’，欣赏者还应到这些‘枯木竹石’的‘象外’去寻求更多一些东西。这才是苏轼反对‘形似’之说的本意。……”

“绘画中描写了枯木竹石之类自然物形象，却要求欣赏者由此而联想及彼（象外）——借物（象）以抒情，这样，摹写枯木竹石——‘形似’，就不是目的而是手段。……‘比、兴’手法的根本性质就是把‘象’和‘意’两种东西在艺术中联系起来，因为在客观世界中，这些‘象’和‘意’往往是互不相干的东西。苏轼一再强调‘象’外，就是告诉人：画中的真正内容，必须求诸自然物‘象’之外。……”

“文艺创作在塑造艺术形象的过程中采用了一些自然物的形象作为‘题材’（如花卉），其真目的决不是仅仅为了表现‘花’的形象自身，（所谓表现‘花’的‘本质’，更为舛谬）。……举例来说，千百年来人们不断描绘荷花——从唐人《簪花仕女图》中人物头上的荷花一直到齐白石笔下的荷花，画家何止千百，画的俱是同一种荷花，你能说所有的荷花画都是同一个‘内容’么？当然不能。事实上，千百年来以荷花的物象为同一个题材的作品，不仅每一个时代都有不同的时代特点，不同画派都有不同的面貌，甚至同一个画派的不同画家均有互异的个性风格。这些，你能说它们都是表现了同一个荷花的‘内容’吗？不能，我们显然不能把‘题材’误认作‘内容’，而应该说，这些不同的荷花画中的不同内容，就是各种互有差异的社会思想（包括感情）——时代的、社会集团（或阶级）的。这个所谓‘内容’，是一种主观精神（这个‘主观’，不是指画家个人，而是指一定的社会集体）。它是客观的社会物质生活的‘反映’。可见，所谓艺术‘反映’生活，这个‘反映’的概念，是有着极其复杂深刻的内容的。不能简单地认为艺术作品描写了什么就是‘反映’了什么。依此看来，苏轼等人说这艺术形象要表现一定的‘象’外之‘意’、‘神’、‘理’等，这种说法显然有其合理的因素。虽然他们并没有能正确理解和阐明它们，但毕竟给我们指出了极重要的一点——艺术的形式和内容是有它的特殊性的，同其他思维活动是有所区别的。”

苏轼提出的这个“象外之意”的概念，缺点是谈得过于笼统含混，因此千百年来真正能释其真意的人不多。由以上所谈，不妨可以断定：苏轼说的

这个“象”实指“题材”而已。前文提及，“题材”一词，译自英语 Subject - matter, Subject 可能有“主题”(theme)之义,但也可解为“题目”(topic),这里应是后者为妥;matter 为“材料”则不会有歧义。但不论是“主题之材”还是“标题之材”,反正是艺术创作的“材料”,不应是艺术创作的“内容”,则是无异议的事。这里可以再回到本章开始时提到的那个 Motif 的概念,“母题”的译名其实不妥,远不如吴甲丰先生曾译之为“契因”,虽也不十分理想,涵义却较之贴切得多。贡布里希等人著作中多用此词,涵义其实即为“题材”。国外有一本通俗的艺术辞典中解释 motif 一词极为精粹扼要:

“指绘画中(摹写)的物象,但它并非绘画创作的终极目的,而是在艺术构思和意匠经营过程中据此来展示某一些意向。”

(Subject in a painting considered not as an end in it - self but as developing some general intention in composition and design.)

这个解释确是西方学者对 motif 一词的通常理解和应用。由此看来,艺术中描绘的某一些物“象”,不过是艺术创作时的“契因”或“动机”;从另一方面来说,则又是艺术创作所凭藉的“材料”。这些又都是确凿无疑的艺术实践的事实,不是人们主观杜撰而是客观的存在。笔者在议论苏轼的那篇文章中还说过:“正因为人们感觉到和意识到荷花的某些形式特征同他的某些思想情绪的心理活动相联系而构成了‘美’(这种思想情绪带有一定的社会普遍性)。据此,艺术家才利用特定的‘笔墨技法’去描绘这种形式特征,利用它作为一个‘支架’,其目的还是要表达某些普遍性社会思想(包括感情的‘内容’)”。“支架”(skeleton)一词是笔者杜撰的,自1978年以来曾在多篇文章中用过,但都未及进一步发挥。后来无意间从一本西方的音乐美学著作中读到一段话,见解同笔者不谋而合,而且这位学者所用的竟和笔者完全相同的“骨架”一词:“到目前为止,我们的注意力是明确地局限在模仿这个范围以内。这当然不是作曲家的,也不是画家的唯一意图。模仿只是一种骨架;每种艺术家都使用自己的艺术原料把模仿对象的形象,或对这对象的主观经验附加在这个骨架之上”。“骨架”即“支架”,也可以说就是“契因”(motif)或“题材”(subject - matter)的同义词。这样,艺术创作中所摹仿的某些物象,不论称之为 motif 也罢,subject - matter 也罢,或苏轼等古人称之为“象”也好,都不是艺术的“内容”,而仅仅是一个“支架”而已。艺术中的真正“内容”,应是“象”外之“意”。从这点来说,艺术创作也就是把本有区别的两件东西——“象”和“意”作艺术性的结合,其先决条件则必须断定:绘画艺术创作中所摹仿之“象”同艺术中的“内容”(意),两者完全是一种间接性而非直接的关系——画马决非表现马的本质。

再谈绘画的题材

由此看来,西方人所用的 motif 概念,其涵义同我们中国人所用的“象”或“兴象”等范畴是十分近似的;其差别则可能是: motif 之类概念的普遍应用,在西方是现代产物,而“象外”之类美学见解却早在一千年之前的中国就出现了。这样说,希望不至于引起误解,笔者内心深处从来也没有产生过“我先前比你阔多啦!”之类阿 Q 式的念头。在中西艺术的比较研究中,发现中西不同的精神活动之中存着某些类似之点,这应是一种正常的事情。

中国人和西方人的差异是较大的，头发、皮肤、眼珠的颜色或形状都不相同，但不至于硬要断言中国人比西方人少一只眼睛。前文也说过，苏轼的某些美学观点是“笼统含混”，论证不足、缺乏系统性。但这也难怪，在当时那个特定的时代和社会条件下不可能没有一定的历史局限性。从这点来说，现代西方人对这个问题（“题材”）的论述，比我们的老祖宗所说的要清晰得多了。尽管如此，我们还是应充分正视这样一种确凿无疑的历史事实：无论从实践或理论两个方面来说，西方绘画在 19 世纪之末才产生的一些历史情况（“印象派”之后），在我们中国却早在一千年前就出现了类似情况的萌芽（北宋的“文人画”）。但两者又有一个不同之处：在中国，理论走在实践活动之前，而在西方，则是先有了艺术中的实践，才引起一些理论上的阐释。苏轼的“象外之意”理论，曾强力地催发了“文人画”的诞生；但在西方，现代性的艺术实践在孤立无援的情况下默默耕耘着，洒尽汗珠才赢得了理论家的青睐，前者，由于缺乏丰富的经验事实的归结，这样的理论总难免空洞浮泛；而后者，现代艺术的眼花缭乱的现象却往往使理论不易十分准确地概括事实，从而难免会出现某些偏激之论。今天，我们如果孤立地察看北宋苏轼等人的美学理论，常有雾中观花，难得要领之苦；而西方现代的美术理论，尽管纷然杂陈，但其中还是存留着某些较明晰的观念，容易为人理解。最明显的事例莫过于西方人那个所谓 motif 的概念，确是比我们的“国粹”——“象外”之说更为清楚易晓。

赫赫大名的西方现代“形式主义”画家康定斯基（Kandinsky）曾把绘画中的“再现因素”（representative element）贬称作“障碍”（impediment），应该在绘画中彻底摒弃，康定斯基自己的创作实践中就是如此做的，遂成了“抽象派”绘画的开山鼻祖。所谓“再现因素”，从另一角度来说，也就是“题材”（motif）。把它看作绘画艺术中的举足轻重的因素，显然是错误的，但是否“矫枉必须过正，不过正无以矫枉”，而定要目之“障碍”并斩尽杀绝呢？然而，中国人就温和得多了，无论在理论领域或实践范围，从没有出现过类似的倾向。中国的艺术家们并不把随手拈来的某个“画题”（motif，例如“牡丹花”）奉为至高无上，必须忠实摹拟的对象，有时甚至“随心所欲”地加以“变形”（distortion）改造。——明代的徐渭有意识地用黑白单色（水墨）取代其艳丽的色彩，又用粗拙的形态（笔法），偷换掉它原有的雍容繁缛的形貌，并从理论上公然承认他笔下的牡丹不是“此花的真面目”。显然这是一种“中允之道”的表现，这种态度是否可取呢？但这些问题已超出了本章议题的范围，故只得“存而不论”了。

苏轼的“象外之意”说，放到更高的一个理论层次来看，也就是中国古典美学中提出的所谓“比兴”的理论。“比兴”的概念，西语中相近似的大概是 metaphor，通常译“隐喻”。一般辞典中解释为：“以一物去指称另一相似之物。”它同另一个 type 的词恰好相反，type 解语为：“可以代表一种类之人或物”，所以也可以译为“典型”，亦即“一以当十”；但“比兴”则不同，它明确指出艺术中所描述之物——“象”，同它真正要表现的“内容”是并不一致的，是两种相似而并非相同之物。

但是，在中国古典文艺理论领域，“比兴”只是属于一种“诗法”理论的范畴，而且更多是从修辞学的角度来看待它的。因此，长时期来人们对其蕴含的某种深刻的美学灵魂往往视而不见，听而不闻，不大为人所重视。笔者对之引起关注并重视，也是在接触到了西方现代某些科学理论之后，例

如“符号学”(Sèmiologie)及“语义学”(Semantics)等。“符号”(Symbols),用一般符号学所下的定义来说:“一种符号,可以是任意一种偶然生成的事物(一般是以语言形态出现的事物),即一种可以通过某种不言而喻的或约定俗成的传统,或通过某种语言的法则去标志某种与它不同的另外事物的事物。”说的不正是metaphor或“比兴”的情况么?又是“条条大路通罗马”,中西方的理论思维竟如此不约而同,不谋而合,殊途同归了。这不令人惊奇并高兴么?但两者所不同的还是这样两点:第一,中国的“比兴”理论的诞生,至少要比西方人领悟这个问题早一千年;其次,“比兴”理论毕竟是简略、笼统又粗糙的,它远不如西方现代的“符号学”之类具有较严谨的科学性质。但我们如果能把两者联系起来进行比较研究,对促进我们的思维理论的进步却是大有裨益的。

“符号学”的真正奠基人,应该说是瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure 1857—1913)。他是本世纪初西方最负盛名、影响深远的语言学家。“符号学”的最基本要义,是指出“语言”作为人类的心理活动,可以分解为两种不同的“元素”所结构而成:一种是表面的,索绪尔称之为Signifiant(“符号标志”,或译“能指”);另一种是内在的,深层的或隐藏的,叫作Signifié(“精神内涵”,或译作“所指”)。在语言现象中,前者是一种“音响形象”,后者为抽象的“概念”。索绪尔明确指出:“语言符号所连结的不是事物和名称,而是概念和音响形象”。两者是两种既不相同又不相干的东西,但在这种心理活动中被联系到一起并结合成为一体。而更重要的是,索绪尔又进一步指出:“我们可以设想有一门研究社会生活中的符号生命的科学;它将构成社会心理学的一部分,因而也是普通心理学的一部分;我们管它叫符号学。它将告诉我们符号是由什么构成的,受什么规律支配。因为这门科学还不存在,我们说不出它将会是什么样子,但是它存在的权利,它的地位是预先确定了的。语言学不过是这门科学的一部分,将来符号学发现的规律也可以应用于语言学,所以后者将属于全部人文事实中的一个非常确定的领域”。而且,索绪尔又认为:“语言比任何东西更适宜于使人了解符号学问题的性质”;“语言学可以成为整个符号学中的典范”,那末,“符号学”也许有助于我们理解和解释人类精神现象的普遍性质,——其中自然应包括艺术活动这种极其重要的精神现象。既然如此,从“符号学”作为一种方法论的观点来分析语言作为一种精神现象而被分解为内层——Signifié,和外层——Signifiant两种“异质同构”(Isomorphism,“格式塔”用语)的元素,这种普遍性质当然也可以在艺术形象中找到。正如我们的“比兴”的涵义所揭示,艺术作品中的“内容”和“形式”两者,也理应是两种“异质同构”的元素。

正因如此,当代美国著名的哲学家苏珊·兰格(SusanneK. Langer)就根据一般符号学的原理去考察艺术问题,她指出艺术形象作为一种“符号”来说,是有别于语言符号的一种特殊的“符号”——“情感符号”。艺术符号和一般语言符号(形式)所标志的“内容”的最根本的区别在于前者是一种“审美情感”的意蕴,以别于一般语言符号蕴含的是抽象的概念内涵。兰格说:“所谓艺术品,说到底也就是情感的表现。……它所显示出来的是一种由感知、情绪和那些较为具体的大脑活动痕迹组成的结构,即一种不受个人情绪影响的认识结构。”绘画的艺术形象有它的特殊性,从符号学的角度去进行深入的分析研究,尚有极大的广阔天地。进一步去探讨其“审美情感”

和它的“形象(符号)形成”的特殊性质,以及两者的相互结合的美学关系,将留待以下两章去进行。但这里还想再多赘一语:既然从符号学的角度来说,艺术的“内容”和它的“形式”是两种“异质”而“同构”的东西,那末,作为用以构造艺术的形象(形式、符号)的某些外界物象的“材料”

(subject - matter, motif),又如何能把它再归入“内容”的范畴呢?“题材”就是题材!“题材”问题,在思辨美学的汪洋大海中迷失航道的漂流实在是太长久了,当务之急,是必须把它从这个迷途中彻底拯救出来。

绘画是一种“抽象”的艺术

没有人把音乐(指“器乐”)称为“抽象派”艺术,也很少有人把音乐的形式视作一种“抽象美”的艺术形式;然而,事实上音乐的美学本性同绘画等“视觉艺术”有所不同,它很难或者说不能像绘画那样去“摹仿”客观世界的种种现象。也许有人会不同意这种见解,他们抗议说,音乐中也不是绝对不存在“摹仿”的因素,例如贝多芬的一首《田园交响曲》,其中不是也出现过鸟鸣和暴风雨的“摹拟”音响么?不错,可举出的类似例子远不止这样一个,19世纪的法国作曲家圣桑也有一首有名的《动物狂欢节序曲》,其中有摹拟各种动物的声响;此外,海顿的《玩具交响曲》中表现一些玩具发出的声音,等等。但是,如果我们在听这些曲子时,事先并不知道它们的“玩具”、“动物”等“标题”,恐怕也是很难或无法感觉到它们所摹仿的真正对象。而且,贝多芬在《田园交响曲》的曲谱上所写下的注释:“表情多于音画”,至少说明了《田园交响曲》的主要篇幅或内容并不是“摹仿”。事实上,在西方音乐史上浩如烟海的乐曲中,上述那些例子占的百分比几乎小到一个微不足道的地步。音乐有它的特殊性,有识见的艺术理论家大都能认清音乐的那种纯抽象的性质。如英国美学家赫伯特·里德(Herbert Read)说过:“是叔本华第一个说:‘一切艺术都向往着音乐的情态’。此说常为人引用,亦常遭误解,但它却表述了一个重要的真理。叔本华想到的正是音乐的抽象性:在音乐中,艺术家无须通过一般用来达到其他目的的‘传递媒介’,就可直接愉悦听众”。他说的“传递媒介”,不言而喻,指的应是类如绘画中的“摹仿”因素,严格说,音乐中是不存在类似绘画中存在的那种“摹仿”的因素的;但绘画则不然,20世纪的西方绘画虽然在实践和理论两个方面都“向往”(aspire,叔本华语)着音乐的“抽象性”的情态,而事实上,绘画要完全舍弃掉“摹仿”因素却是较困难的事情,绘画也有它独有的特殊性,自不能忽视。(详见后文)

从客观存在的历史事实和现象来看,西方绘画史发展到了20世纪,已部分地实现了“向往”音乐情态的愿望,20世纪的西方绘画中完全舍弃了“摹拟”因素的作品早已出现,而且发展的势头至今不衰。但是,无论从时间上或空间上来看,短短数十年历史的“抽象”绘画又自难和过去千百年历史的“写实”绘画相抗衡;从空间方面说,中国或东方的绘画,至今仍未发展到纯抽象的地步,故尔西方绘画中的“抽象派”至今仍处于孤军奋战的历史处境。对于绘画艺术领域中那些完全免除了“摹仿”物象的因素的纯“抽象派”,评判它的是非得失,似不应是美学和艺术理论的本分;科学地、客观地探索其真性质,才是我们的义不容辞的天职。因此,这里该做和要做的事情,就是探讨绘画艺术领域中客观存在的这两类不同的现象:第一类,“写实”(再

现)性或“具象”(摹仿)性的艺术形式,其中一个很重要的因素是对客观世界事物的形貌作各种形式的“摹仿”;其次,纯“抽象”性即完全排除了“摹仿”任何物象的因素的形式;除以上两大类之外,还有一种是介乎两者之间,是两者(“具象”和“抽象”)相结合的形式,也值得单独地作为一类现象来作专门的研究。

但是,一切科学研究工作,如果仅仅指出某些不同现象之间的差别(异),仅仅能够对客观现象作科学的“分类”,是远远不够的;真正的科学研究,必须是更进一步去探索它们之间的“异”中之“同”,亦即所谓普遍“规律性”的问题。艺术研究工作要成为真正的“科学”,舍此则莫属矣。

对艺术活动的历史现象作科学(美学)的研究,有两条不可或缺的途径:一条谓之“自下而上”,即对我们能掌握到的古往今来的一切民族的艺术活动的历史现象加以理论的概括——从客观事实中去抽绎出其中的真正的普遍规律性;但光有这一条不行,还得有“自上而下”即凭藉一些比艺术理论和艺术史更高一个层次的理论——美学和哲学的理论,作为进一步推绎的前提。“自下而上”,“自上而下”两者上下相结合,才有可能获得较符合于真理的知识。

由以上初步的推断,我们可以认定,绘画艺术活动的历史现象大致可粗分为两大类:“具象”及“抽象”。这是最初级的“自下而上”,此时我们必须去寻觅一个能认定这个事实并以之作为前提去进一步研究历史事实的一般理论;从另一角度看,这种理论又成为一定的研究“方法”。这样,我们依靠两条腿——“自下而上”,“自上而下”,交替着一前一后,才能使我们的研究工作逐步深入,以获得较正确的理论认识。

20世纪之前,西方的绘画美学研究中占着优势地位的普遍理论是亚里斯多德所创的“摹仿论”。但如果根据这个美学理论来研究绘画艺术的历史现象,许多问题都很难解释,尤其是“抽象派”艺术的问题。因为,按“摹仿论”的基本概念来说,绘画必须“摹仿”,不“摹仿”者不能谓之绘画(艺术),必须逐出艺术殿堂之外。这无异于硬把西方20世纪以来的绘画史的许多历史事实从绘画历史中一刀砍去。这种做法哪能算是科学研究的态和方法呢?如果对于我们所不理解或不喜欢的历史现象的客观存在,简单地用“视而不见”,“听而不闻”的办法去对待之,如同将一篇文章中的某些部分用主观主义的剪子挖出一块空缺的“天窗”。因此这也就证明了“摹仿论”绝不是一种“放之四海皆准”的美学理论,我们不得不摒弃之。

但如果按“符号论(Sémiology)”的普遍原则来分析艺术问题,上述现象就能获得比较合理的解释和说明。按“符号学美学”的基本原理来推绎艺术的性质:艺术的“形式”是一种“符号”;艺术的“内容”则是一种同表述这个内容的“符号”不相干的“异质”但“同构”(相似)的“审美情感”。依此来看,“具象”(写实)的绘画,其“摹仿”的物象也只不过是它的一定的“形式”(符号)而已;而它的“内容”也就不是“摹仿论”认为的“认识本质”(求知)——由“个体”认识其“类”。而是一种与之“异质同构”(Isomorphism)的“审美情感”了。同样,这个原则亦可合理地解释“抽象派”绘画的真正的美学特质——它的“形式”是一种完全由人工创造(免除了“摹仿”自然)的“符号”;其“内容”亦是由这一个特殊的“符号”所表征的一定的“审美情感”。“具象”(“摹仿”物象)和“抽象”的绘画,两者外貌上虽有较大的美学差异,但“异”中仍有其“同”(普遍规律)。

我们毋须为了“肯定”前者而“否定”后者；也用不到为了“肯定”后者以“否定”前者，二者均有其存在的历史和美学的合理性，避免了“顾此失彼”之病。

作为一种特殊的“符号”的艺术“形式”，它有哪些种类，不同的种类的差异之处何在？共同之点又如何？下文拟区分为三大类并逐一加以探讨，其次序如下：（一）“具象”（写实）的形式；（二）“具象”同“抽象”结合相合的混合形式；（三）纯粹“抽象”的形式。

话说绘画的“具象”

先谈纯粹“具象”形式的问题。

“具象”或“写实”的概念，是一个外延较宽泛的概念，它可以指“摹拟”得十分惟妙惟肖的如西方的“幻觉主义”绘画，同时也可以指称另一些“摹拟”本领不高，“写实”程度较低而貌似抽象的艺术作品，如某些儿童绘画或原始人的绘画。这样，为“具象”（写实）定性的依据就不易确定：因技术性的原因而不成熟的“具象”，与掺进一定“抽象”成分的“准具象”形式，均不能从表面上依其“写实”程度的高低来定，而须参照不同的历史条件的不同情况，才能较正确地判定它的真正的美学性质。

绝大多数的“具象”绘画，西方学者喜欢称之为一种“说明性”（descriptive，或译作“描述性”）的艺术，但它与“叙事性”的概念尚有所区别：“叙事性”（narrative）必须有一个故事情节；而“说明性”则包括“叙事”，但它也包括“描述”某些自然物，当然也可以显示某一个人的形象，如肖像画。众所周知，古希腊绘画大都取材于他们的神话故事；后世的一些以圣经中的基督教故事为题材的绘画作品，也大都在绘画中描述一个情节性的片段（瞬间）；再往后，到了近世，由宗教神话题材转变到了世俗生活题材，这种“叙事”或“说明”性的绘画在那个历史传统的基础上又进一步发扬光大，尤其是19世纪的俄国绘画，几乎可说是达到了一个“登峰造极”的境地，而中国的绘画史当然也不会例外，虽然其“写实”的程度不如西方绘画高，但也曾为人重视并努力进行许多类似的尝试，特别是两宋的一些“院画”中出现的花鸟画，这种“描述”（说明）的本领可说是达到了“超群绝伦”的地步。

从美学角度而言，这个所谓“描述性”概念的最基本要义，就是指这类作品比较忠实（客观）地“摹拟”了某些外界物象（人或物）的固有的特征，不作“变形”（distortion）或“简化”（simplification）的艺术处理（详见下文中谈“变形”等问题）。

“叙事性”是属于“描述性”形式之一种，而且是最富有代表性的一种“具象”形式。举例来说，希腊绘画中“描述”了亚历山大大帝击败波斯王大流士战役的一个精采片段，（现存有罗马人的古墓本〔镶嵌画〕）。“文艺复兴”时期也有不少“描述”了“基督受刑”、“圣母谢世”等圣经中记述的基督教事迹的种种片段描绘。又如19世纪的俄国画家苏里科夫的《近卫军临刑的早晨》或列宾画的《伊凡杀子》等，描色绘声，栩栩欲活。这类绘画，人们赞之为“戏剧性”的描绘，正因为它们就像一出舞台剧在演出过程中用照相机“抢拍”下来的一瞬间的摄影形象，虽然是静止的，但人们可以由此联想、恢复这一事件的全部活动过程。在中国古代绘画中，最富代表性

的例子可以举南宋人（佚名）画的一幅《朱云折槛图》，画的是汉成帝和大臣朱云的故事（事见《汉书》朱云传）。图中描绘的朱云怒目疾呼而谏，手攀栏杆将折的瞬间，动作、姿态和神情极为真实生动。其故事情节的传达也很明确。此外，还有另一幅值得一提的是宋代陈居中的《文姬归汉图》，画的是有名的蔡文姬的历史故事。这类“情节性”绘画，中外画坛上数不胜数，这里不容一一详列，只能挂一漏万地举例以说明其性质而已。

但是，画史上数量远较上述“叙事性”绘画为多的是一般的“描述性”绘画。这类作品，一般只是画了单个人物或一些孤立的生活场景，其中不包含曲折的事件。这里可以举北宋徽宗赵佶画的《听琴图》为例，图中画三人，中间一人端坐抚琴，两旁二人洗耳聆听。有人猜测弹琴者是赵佶的自画像，左侧穿官服者为大臣蔡京。但此说尚难确证。不管怎样，是肖像不是肖像且不去管他，这里只是一个简单的生活场景，人物也只是单纯地表现了他的姿貌、动作和神情——简单地“描述”、“说明”了他们在做什么。与此相近似的西方绘画中的事例，可以举达·芬奇的著名的《蒙娜丽莎》。这幅举世闻名的巨作，也有人认为是一幅肖像，但究竟达·芬奇要“描述”、“说明”的是什么，历来众说纷坛，莫衷一是。这里也不可能去细究。但这是一幅没有故事情节的“人像画”，却是可以肯定的；其所表现的某种引人玩味的姿貌和神态，也历来为世人所瞩目。

其次，是“肖像画”，这个类目在绘画领域也是一个大宗。中外古今存留于世的“肖像”，如果统计一下，其数量将是十分惊人的。在中国，故宫博物院珍藏的大量历代帝王的肖像，以及散见于民间的达官贵人的肖像，亦无法胜数。但在中国历来因不甚重视，故其艺术性一般都不太高，能达到“留影”的目的而止了；不像西方人的肖像画中较多重视艺术性的描绘，如19世纪俄国画家列宾画的托尔斯泰像或音乐家穆索斯基的肖像，较多刻画其精神面貌并表现了画家本人的某些审美意向，故具有较高的艺术性。

但是，这种描摹人的活动的“描述性”绘画中，最令人难解的是表现了较大的生活场景的作品，最具代表性的例子如北宋画家张择端的《清明上河图》，画的是北宋都城汴京市郊的庞大生活场景，其刻画之细致入微，令人咋舌。西方绘画中类似的例子如弗里斯（Frith, W. P. 19世纪英国画家）的《大赛马日》（Derby Day），堪可媲美。但是说实话，我们确实无法知道这些画家当年是出于一种什么心情和意图去画这样的画的；画中究竟表现的是一种什么样的意向（审美），后人都很难理解和解释。

第三类可归入这种“描述性”的艺术形式是一些（一部分）以自然界的现象为题材的绘画。

较大部分自然界物象为题材的绘画（山水风景、花鸟静物），应归入下文即将要探讨的“具象”和“抽象”相结合的形式。这里所谈的情况，指的是中国绘画史上比较“写实”即一种纯粹“具象”性的作品，如元以前的一些山水花鸟画；以及西方在“印象派”问世之前的“风景画”和“静物画”等。

17世纪意大利著名画家卡拉瓦乔（Caravaggio，公元1573—1610），他的绝大部分作品都是人物画，但留下一幅唯一的“静物画”——《水果篮》，画幅上呈现的一些水果，真可媲美于现代的水果罐头的广告画。这幅“静物画”，大概是西方绘画史上最早出现的“静物”作品之一。但画家出于什么样的意图而作，后人也颇难知晓。这种把自然物品也画得惟妙惟肖的方式形

成了一个传统之后，一直到 20 世纪之前，西方也一直没有人想去改变它。在中国绘画史上也可见到类似的情况，从唐代开始，花鸟动物从人物画的背景和陪衬的地位逐步独立出来，进入宋代便臻于大成。两宋时期的所谓“院体”花鸟画，是中国绘画史上的“写实”风格的颠峰。但中国画家同西方画家的不同之处在于：中国画家虽不懂得通过光影效果去表现物品的“质感”（如水果），但他们的刻画却细致到果子或叶瓣上一个虫咬的斑点都不轻易放过。很显然，他们尽了最大的努力，在他们的绘画技巧所能达到的能力范围内十分忠实地“再现”这些自然物象。最有代表性的作品如现存的一些南宋时期的纨扇上的小品，如《出水芙蓉图》（佚名），及《果熟未禽图》（南宋、林椿）等。再看看风景（山水）画的情况，西方绘画技法因为应用“透视”和“明暗（光彩）造型法”，因此“风景画”也像照片一样“再现”真景，例如英国画家康斯坦勃（Constable）在 1816 年画的《威文荷公园》，是这个真实环境的完全如实的“再现”。又例如 19 世纪俄国画家列维坦的有名的《弗拉基米尔之路》等等。与西方相比，中国早期的山水画虽然“写实”（具象）的程度远不如西画，但他们的创作意图也还是追求“再现”自然真景这个美学目的。北宋山水画家郭熙论“山水画”，强调的是“可行”、“可望”、“可游”的审美要求，就是最明显的证据。

上列的一些历史现象，都是中西绘画史上客观存在的事实。对于任何历史现象，科学研究的天职就是（从美学和历史学的角度）去正确阐释其真正的性质，而不应舍本逐末地纠缠于对它们的是非得失的“评价”。笔者发的这通感慨，决非无的放矢，针对的正是有些学者对上述现象的某种过分感情用事的态度：——对上列某些现象不是“全盘否定”便是“全盘肯定”。这两种不同意见的相争有时甚至达到水火不能相容的地步。但这又不是说对历史事物就毋须“评价”，正确的“评价”首先必须有正确认识（科学研究）的前提和基础；不然，容易导致错误或胡乱的评价。

对于上述那些纯粹“再现”（具象）性的艺术活动的历史现象，一些持“肯定”评价的人曾经冠以一个所谓“现实主义”的美名，这当然也是可以的；但问题在于，他们又用另一个所谓“非现实主义”或甚至“反现实主义”的“恶谥”去排斥、打击、“斗争”艺术史上其他一切相异于上述风格的艺术历史现象——“党同而伐异。”这显然是不恰当的，但这种现象目前也已罕见了。然而，另一种相反、对上述“再现”性绘画采取“全盘否定”的态度，也仍是一种思想上的偏颇。我们最好先不要过早地去“评价”历史事物，还是先坐下来，踏踏实实地做一番调查研究工作之后再说。

我们通常喜欢用“文学性”来形容绘画中的“再现”现象或因素。这种说法，如果着眼于绘画艺术有别于文学的“特殊性”，强调绘画作为一种艺术形式应具有的独特个性，不能和文学的形式没有差别，这是应该的；但要留神的是，强调绘画同文学之“异”的同时，不小心也会忽视或否认两者之“同”。“绘画”同“文学”，既然都是“艺术”，“异”中也必有其“同”（共性），（笔者有时也常犯忽视两者的共性的毛病）；而“同”中仍有其“异”（特殊性）。

“写实”（具象）的绘画形式，无论在中外绘画史上都是一种客观存在，是不依人们的好恶为变更的历史事实和现象。但这里还要强调一遍，所谓“写实”或“具象”（摹仿）等概念的“外延”是较宽泛的，不仅指称西方绘画史上曾经达到极其“象真”的所谓“幻觉主义”的形式，同时也用来指称早

期中国绘画中的某些“写实”程度较低（同西方绘画相比而言）的作品；而且，甚至还可称某些历史条件下的人们主观要求“写实”，而实际上因力不从心而做不到的情况，那些绘画只是从现象上看来貌似“抽象”的非“写实”的作品，而它们的真正美学性质却应该说是属“写实”的范畴（如原始绘画）。由此看来，在绘画的创作实践中追求“具象”（写实）的审美效果，是一种无法否认或否定的历史事实。尚需再多赘一句：我们肯定了绘画艺术中“摹拟”（再现）的形式（创作实践），并不等于同时又肯定了“摹仿论”（艺术理论）。两者不是一回事，不可混同。

近百年来，随着“摹仿论”美学的失势，西方美学界出现了一种倾向，一反以往极度推重而变成极度贬低“具象”（写实）形式的艺术，这或许也可以看作是一种“矫枉必须过正”的现象；在实践领域，也从一个极端趋向另一极端——西方绘画由历史上追求惟妙惟肖的“照相机”功能而变为完全否弃物象的现代纯“抽象”艺术。但是，这种怵目惊心的现象不应妨碍真正严肃的科学（美学）研究工作，它仍然还需要对“写实”绘画的历史现象作孜孜不倦的深入研究。吴甲丰先生的近著《论西方写实绘画》一书的出版，可能正是基于上述那种学术研究的责任心。因此该书中提出了一些值得重视的见解，论证也颇令人信服。对于西方“写实”绘画的性质的阐释和评议也比较公允，既指出其一定的弱点，又肯定它的一定的历史价值：“西方写实绘画最容易受到指责的是它‘未免太像照相’。不论中国和外国，凡是对这种绘画倾向于贬抑的人，一般都有这种指责，有些人甚至认为这是它的一个致命的弱点，就是对它尊崇或爱好的人也不免要感叹说：‘终究是一个很大的弱点！’”对此，该书最终的结论是：“写实绘画杰作不仅有极高的艺术价值，并且有极大的历史意义。……以芬奇为代表的一大群西方写实画家，结合科学而探索视觉的真实感……，是一个意义重大的试验，是对于全人类文化的重要贡献。他们做出的成绩甚至暴露出来的弱点，都是值得珍视的经验。这就是历史意义”。

不错，西方的“写实”绘画是有它一定的“弱点”的，主要也就是指西方人的绘画（艺术）同自然科学的纠葛太深，有时甚至沉溺不能自拔。但是，从广义的角度看待“写实”、“具象”或“摹仿”的绘画（艺术）形式，却不能简单地全盘否定之。因为，“写实”的艺术也仍然是一种“艺术”的“符号”，它仍然具有一切艺术（包括文学）所共有的普遍美学品性，而这种艺术形式之所以具有一定的审美品性，最主要之点，就在于客观世界中的事物的某些感性形象能使我们引起一定的审美感受；某些自然物象本身可以具有一定的审美涵义。这也是一种无法否认的客观事实：自然界一片“美”的真实风景，一丛能使我们引起“美”的情绪的鲜花，我们可以“如实”地、不加改变地把它们的固有特征“摹拟”到画幅上去而成为“美”的艺术品。尽管我们对“自然美”的本质可以引起不同意见的激烈争论，但“自然美”的现象却是无法否认的事实。同样，另一些“如实”地描绘了人物形象或社会生活景象的绘画，自更毋庸传言了。我们不应轻率地把“具象”（再现）性的艺术形象一概归之“文学性”以否定之。文学中允许存在的现象，绘画中难道就不能给予一席之地？我们难道这点宽容的度量都不能有吗？

走在“抽象”和“具象”之间

本节中要探讨的是“具象”（写实）和“抽象”相结合的绘画形式，或可简称之为“半抽象”或“准抽象”的绘画（艺术）形式。

这是最复杂、最难于分析的一类艺术活动（绘画）的现象，因此这个问题在美学上最易引起争论。但是，学术问题的不同见解的争论，应是一件大好事，只有不同意见的反复辩解，才能推进对真理的探求。以下所谈只是笔者个人的一得之见，而且也只能说是一种“假说”（Hypothesis）。希望有不同意见的批评，并有待于科学的验证。

西方的绘画史发展到了19世纪之末，产生了一些明显的变化。始于所谓“印象派”（Impressionism），大盛于“印象派”之后起来的一个画派（Post-Impressionism），乃至20世纪之初的所谓“立体派”（Cubism）和“野兽派”（Fauvism）等，自此之后，“写实”绘画的大一统天下的良辰美景便一去不复返了。这种新的画风的具有代表性的画家如塞尚（Cézanne）、凡高（Van Gogh）和高更（Gauguin）等人。这种新兴画风区别于传统的“写实”画派的最明显的特点，就是放弃了以往的那种“幻觉主义”的画法——“光影”被漠视了，“透视”也不注意了，有时甚至故意破坏“透视”，（最显著的例子如塞尚的一些“静物画”）。因此，他们虽然还在“摹仿”一定的物象（题材），但不去“如实”地描摹，乃至出现“变形”（distortion）的处理方式（详后文）。以致当它们刚问世的时刻曾招致很多异议甚至激烈的反对。

正值此时，理论阐释亦应运而生，那就是本世纪初出现的英国艺术评论家克莱夫·贝尔（Clive Bell）的著作，而贝尔提出有名的“有意味的形式”（Significant form）的概念，更为风靡一时，至今不衰。这里不想全面地去评议他的美学观点，但由于他的美学见解主要是对“印象派”之后的画派而发，因此，粗略考察一下他的与此有关的理论，对正确认识那个画风当有所裨益，而“有意味的形式”之说，尤为值得注意和重视。

贝尔高度推崇“印象派之后”的艺术价值，而且十分敏锐地看到并从理论上指出，这种新的画派之异于以往的“写实”（具象、再现）画风的最主要之点，在于他们把笔下所“摹仿”的物象加以艺术的“简化”（Simplification），亦即所谓一种艺术的“变形”（Distortion）。正是这样一种艺术的“意匠经营”（Design）的崭新方法，破除和改变了以往的“写实”绘画的陈旧方法和体制，开创了西方现代绘画的新纪元。贝尔的“简化论”，是阐释塞尚等人的画风的一个十分重要的关键。如贝尔说：“‘印象派之后’的画家们采用了充分‘变形’的形式（distorted forms）以挫败和阻止人们（对‘再现’因素的）计较世俗利害和好奇之心。但这样一种艺术形式也仍有足够的‘再现’性因素，以唤起观众直接着眼于这个艺术创造活动（design）的品性，从而找到了通向我们的‘审美情感’（aesthetic emotion）的捷径”。这种“变形”的艺术手法，贝尔又称之为“简化”：“‘简化’并非仅仅去掉一些细节，这是不够的，而是要把剩下的‘再现’成分改造成为‘有意味的’（Significant）”。

贝尔的《艺术》一书初版于1913年，他时年32岁。这部名著半个多世纪以来一版再版，不计其数。但到了他暮年时的一个版本（1949年）的序言中，自己也坦率地承认他的这部风靡世界的著作中有一些：“过头的提法、幼稚的、简单化的以及不公正的评论”。于此看来，我们后人似乎更不应对他“求全责备”了；我们似应更多关注其中一些闪烁着真理光辉的论述和思