

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小學生課堂故事博覽

美仑美奐的故事

— 繪畫美的故事



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(Susanne K. 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

想。尽管贝尔并没有能十分透彻地说明他所提出的“有意味的形式”、“审美情感”、“简化”、“变形”等等一系列美学概念的具体内涵，但这些概念却还是对实际的绘画艺术的实践做了一些中肯的概括。

无论如何，我们中国人要去欣赏和理解西方艺术（绘画），总是隔了一层，总有许多难以逾越的天然障碍，但是，尽管我们很难见到西画的原迹而只能通过一些印刷品去了解它们，虽只能观其大略，然尚能构成对塞尚等人的画风的粗疏印象，以及他们同他们的前人之间的巨大差别。塞尚等人的所谓“印象派之后”的画家们的画风，其最鲜明的一个特点就是所谓“变形”的艺术手法。（“变形”与“夸张”尚有区别，后文还拟详论，此处暂略）。贝尔说：“变形”就是“简化”掉一些“细节”。看来，主要正是指以往的“写实”画法中的“透视”及“光影”等。但是，仅仅这些还不够，贝尔认为“简化”了的形象还要加以改造（变形）才能具有一定的艺术“意味”。必须强调指出的是，塞尚等人的作品中，尽管已掺进了一些非“写实”的因素，但始终还保留着一些“写实”（“再现”性）的因素（如经过充分“变形”或“简化”了的“人”、“花”、“风景”等的形象描绘）。这种“非再现”性的因素，笔者喜欢称之为“抽象美”的因素，也就是贝尔较笼统地称为“有意味的形式”的概念。既然这种绘画中“写实”与“抽象”的因素参半，故不妨可称之为“半抽象”的形式，或“抽象”和“具象”相结合的形式，似更贴切。

值得引起我们注意的是，贝尔把这种“半抽象”形式中的“具象”因素称为“再现性的因素”（representative element），但他还没有主张把它们完全排除干净；相反地他认为它们还能有一定的作用，这就是他所提出的一个所谓“引线”（clue）的概念。有时候，他用“知识性的引线”（cognitive clue），或称“提供信息的引线”（informatory clue），指的就是那个所谓“再现的因素”。举例说，一幅画中画了一朵“花”，欣赏者首先在画幅上看到和知觉到的就是“花”这样一种“植物”（知识）。人们最初的知觉只是一种“知识性”的观感：“这是一朵花”的知识；然后，这朵“花”的“再现”性形象便成为一种“引线”（clue），由它指引人们进一步去欣赏画家在“再现”这朵花的同时所创造的一种艺术的“意匠”（design）。从另一角度说，一朵“花”的“再现性”形象仅是一种“题材”（subjects），不是真正的艺术的“形式”（form）。贝尔的这种意见是符合客观事实的：“你可以注意到，有些不能感受纯粹的审美情感的人只记住画中的题材（subjects），而有审美感受能力的人则对那些题材没有印象。他们从来不去关注画幅中的‘再现因素’，因此当他们讨论绘画时只谈及各种性状的形式和色彩变化和关系”。于是贝尔提出了他的那个赫赫有名的“有意味的形式”（Significant form）的概念：“在每一件美术作品中，线条、色彩以某种独特的方式组合成某些形式和形式间的关系，能激起我们的‘审美情感’。这样一种线和色的组合和关系，这种美感动人的形式，我称之为‘有意味的形式’。‘有意味的形式’，乃是一切视觉艺术的一种普遍性质。”很清楚，贝尔把一个艺术形象分析（分解）为两种成分：一种是“再现性”因素，即描摹的客观物象，它是“非审美”的；另一种是“审美的”的、“有意味的形式”的因素。对于前者的性质，相对地说还是比较清楚的；但贝尔对于“有意味的形式”的阐释，就未免太笼统含混了。事实上，贝尔自己对这个问题看来也还没有完全弄清楚，他在该书中另一处谈及此问题时又曾说

过：“我们不得不承认，以一种独特方式打动我们的艺术形式，是按照一个未知和神秘的规律来处理 and 组合成的；而艺术家就是按照这种规律去处理、组合成能感动我们的形式”，即是一个明证。正因如此，“有意味的形式”又常常为后人误解为“形式美”的同义词。但事实上，“有意味的形式”不等于“形式美”的概念。由此而言，贝尔的这个“有意味的形式”的概念，的确只能目之为一种“假说”。它是有缺陷的理论，缺点是含混笼统。

吴甲丰先生曾指出，贝尔提出的“有意味的形式”的概念，“作为一种审美趣味与美学思想，……与我们的传统艺术则距离更近”。笔者对此亦有同感。这是否因为我们都是中国人的缘故，对自己家门内的东西更熟悉些，理解更多和更深一些的缘故？由此之故，底下我们不妨就结合着对中国传统绘画的分析研究来探讨这些问题。

中国的传统绘画，不妨可以说是这样一种“半抽象”的艺术形式的最富典型性的历史事例，1979年出版的《美学》创刊号刊登《线与点的交响诗》中，系统地表述了笔者对传统绘画的一些较粗浅的看法。如其中说：“‘线’和‘点’的形式结构同物象特征的关系愈来愈松弛，有些人把注意力更多的倾注于一定的笔墨技法——‘线’和‘点’的特殊结构上。明清以来，画家个人的特殊个性在画幅上的地位愈来愈突出，同一个画题在两个不同画家笔下可以表现出迥然不同的思想情趣来。同样都画荷花，恽南田笔下却是那样轻艳柔美；而八大山人又表现得如此奇峭险怪。但是，他们毕竟又都没有彻底摒弃物象，仍以之作为一个‘支架’，在上面构筑起‘线’和‘点’的艺术形象来，直接抒写某种独特的思想感情”。笔者读到贝尔的《艺术》一书，那是在写了上述文章之后，当时真有“相见恨晚”之感。笔者对贝尔提出的“引线”（clue）概念实为叹服，并对他并未主张彻底摒弃物象（subjects）的观点极为同意。因为笔者提出“支架”的概念和他的“引线”之说极为近似，而且可以互为补充两者不足之义：某些绘画中的“再现”因素——所描摹的物象，既称之为“支架”或“引线”，不言而喻，在一定场合下都是指一种不可或缺的因素。这样，“具象”（“再现”因素、物象描摹）和“抽象”（“线”和“点”的“笔墨”结构）便组合成为一个有机的艺术整体（Gestalt）。这就是笔者提出的所谓“抽象和具象相结合”或“半抽象”的艺术形式的概念。中国的传统绘画就是这种形式的典型形态。而更令人惊诧的是，西方绘画史上的“印象派之后”的美学特点，同我们中国人的绘画艺术竟如此之相近似。正因如此，贝尔的“有意味的形式”概念，确如吴甲丰先生所言，以之阐释中国的传统艺术也颇为贴切。

前文曾说，贝尔的理论的一个最大的弱点是“笼统含混”（这一点，就是他本人后来也坦率承认）。如对“变形”、“简化”、“有意味的形式”等等都语焉不详。下文拟集中探讨两个问题：首先是“变形”（与“简化”）；其次则是重点分析“有意味的形式”的应有的具体内容。

贝尔所说的：“有些不能感受纯粹的审美情感的人只记住画中的题材，而有审美感受能力的人则对那些题材没有印象。他们从来不去关注画幅中的‘再现’因素，因此当他们讨论绘画时只谈及各种性状的形式和色彩变化和关系”。上述这种现象，从中国绘画史的角度来说，也是确实存在的一种现象。但是必须强调指出：这是一种历史现象。换句话说，它是一种历史的产物，是中国的传统绘画发展到了后期的成熟阶段才产生的一种历史产物。而并不是像贝尔所说的，是“一切视觉艺术的一种普遍性质”（见前引

文)。在中国绘画史上，上述这种现象的产生是在明、清时代，早期的绘画中是并不存在的。因此，我们当然也不能说它是中国绘画的“一种普遍性质”。而要阐释这种现象中的一个关键的理论问题，就是“变形”（distortion）的问题。

长期以来，人们往往不去严格区别“变形”同“夸张”（exaggeration）的美学性质，很多场合下甚至被当作同义词来使用。其实，两者的差异应是很清楚的。举例说，“燕山雪花大如席”，是“夸张”；但是，“热的雪”就是“变形”了。再举一例：“金虎”，不妨仍可说是“夸张”，“黑虎”也许就只能认为是一种“变形”的艺术处理了。笔者以前又曾举过中国的民间艺术中以老虎为题材而对之作“变化”处理的例子：“现实中的真老虎，它的固有的自然特征是十分明确的——威武、勇猛、凶狠，但在这些艺术品中，老虎的固有的基本自然特征被抛弃得无影无踪。艺术家把老虎刻划得比小猫还要稚气可爱，……然而人们又决不会把它当作小猫而不认为它仍是凶猛的老虎了。……因此，这正是一种‘抽象美’和‘具象美’的相融合，然其中的‘具象美’的位置和作用已非常微弱，人们只是把它当作一个‘支架’，仅仅用以支撑所要表述的另一种更为重要的东西——具有‘独立性’的‘抽象美’——其中主要蕴含着一种淳朴、稚气、天真烂漫的情趣内容，与上述老虎所固有的勇猛、凶狠的自然特征已南辕北辙、大相径庭了”。前文又曾例举明代画家徐渭笔下画的牡丹花，也同样舍弃了牡丹花的“富丽”的固有自然特征，而加以“变形”——“富贵花”在他笔下画成了“窈人”的“贫穷花”。于此而言，“变形”同“夸张”应有质的差异——“夸张”是以不改变某些物象的基本固有特征为前提，有时甚至是为了强化表征（夸大）这种固有的特征；但是，“变形”则反之，以舍弃、改变事物的固有特征为前提，有时甚至可取“随心所欲”的态度。

第二个问题，联系中国传统绘画的历史情况来阐释“有意味的形式”的概念。

前引贝尔所说的：“他们（欣赏者）从来不去关注画幅中的‘再现’因素”。如果说得更明确具体些，他所说的“再现因素”，应是指事物的“固有的自然特征”（见前文）。而事实上，在明清时代的一些绘画中，这种“固有特征”却往往已被舍弃或改变了。但在更早一些时候，这种情况却还没有产生，在宋元时代的某些绘画中，虽然对于其中所摹拟的某些物象的固有特征（“再现因素”）已不十分重视，但人们也还没有舍弃或改变它的意图。梅兰竹菊也好，烟云山景也好，它们的固有的自然特征在绘画的摹拟活动中尚保留着它们的位置，但不妨可以说是经过了“简化”的艺术处理，而“变形”则尚未见其踪影。

因此，宋元时代的绘画，人们或多或少地仍“关注”着其中的“再现”因素；而完全“不去关注”事物的固有特征，那已是明清时代发生的一些情况了（而且这时大都又经过了“变形”的处理）。这样，笔者才把这种“再现因素”称之为“支架”，意谓它（这种经过了艺术的“变形”处理的物象）在艺术形象中所处的地位和身分是极其卑微的，充其量不过是起到一种“支撑”其艺术的“形式”的作用。但必须强调指出极其重要的一点：此时的这种“再现因素”，同前文所谈的那些纯粹“再现”（具象、写实）的形式有着质的区别，两者绝不可相提并论。

贝尔在《艺术》一书中提出的“有意味的形式”的概念，在该书中的论

证是极其粗线条的，没有明确地界定这个概念的外延和内涵。由此之故，引起了许多争议，而最大的一个症结，则是许多人把“有意味的形式”理解为“形式美”的同义词。

贝尔对“有意味的形式”下的定义是：“线条和色彩都以一种独特的方式结合起来。那些形式及各种形式之间的联系，都激发起我们的审美情感”。很显然，这样一种笼统抽象的定义，是很难让人领会他所说的真正意思的，又极容易使人把“有意味的形式”误解为即指“形式美”。但事实上，两者应有所区别，其关系更应有所阐明。

然而，“形式美”的概念，如同“有意味的形式”的概念一样，其弱点也都是含混、抽象又笼统，又因其多义而导致理解的歧异并争论不休。由此之故，笔者曾主张用“艺术的形式构成法则”来取代“形式美”，并舍弃“有意味的形式”的概念而用“抽象美”的概念。但我们不妨仍可以“形式美”作为“形式构成法则”的同义词；以“抽象美”为“有意味形式”的具体内容，并进一步作更具体细致的理论界说：“我们首先要断定，‘形式美’和‘抽象美’不是指的同一个东西……艺术的形象形式，基本上可区分为三大类别：第一类，‘具象’的艺术形象（具象美）——那是指艺术作品中描绘了一些外界具体物象的艺术形象（其中不包含‘抽象美’的成分）；第二类，‘抽象’的艺术形象（抽象美）——那是指一部分艺术作品中根本不去描摹任何具体物象的艺术形象（请注意，这不是附丽于‘具象’而‘相对独立’的‘抽象的形式美’）；第三类，介乎具象与抽象之间的艺术形象，是两者相结合的特殊产物。但是，‘抽象美’同‘形式美’的区别何在呢？根据上文所谈，‘抽象美’只是指艺术领域中一部分艺术形象，而‘形式美’则是所有或一切艺术形象（包括具象和抽象）都必须具有的一种普遍性的艺术美的因素——不但‘抽象’的艺术形式中有‘形式美’的因素，‘具象’的艺术形式也必然有‘形式美’的因素。就美术领域来说，任何形象（包括具象和抽象）的形式构成最终可概括为‘形’和‘色’（包括黑白单色）两种艺术元素，它又必须按照‘均衡’、‘对称’、‘调和’、‘对比’、‘多样统一’、‘疏密’、‘虚实’等等的艺术形式构成法则来构造一定的艺术形象形式。这就是所谓‘抽象的形式美’。”

笔者在上引的那篇拙文中又说：“中国绘画基本上是一种‘半抽象’的艺术，它是由‘抽象美’和‘具象美’两者相结合的产物（介乎抽象与具象之间）。其中的‘抽象美’因素，就是一种独特的‘线’与‘点’的形式结构，亦即中国画家所说的‘笔墨’（请注意，这不是指‘形式美’，但其中包含‘形式美’）。它是同‘具象’（摹拟）相牴牾的一种艺术因素，因此具有很大的独立性。”中国画中的独特的“笔墨”——“线点结构”的“抽象美”，又同另一种独特的艺术“程式”有着不可分割的美学关系。对于“抽象美”（有意味的形式）的问题，以及它与“程式化”的关系，将留待下一节中继续深入探讨。

去意彷徨的纯“抽象”绘画

迄今为止，中国的传统绘画还一直没有彻底舍弃“具象”（‘再现性’）的艺术因素。在绘画领域，西方在本世纪初以来已有不少画家已进行过完全舍弃“具象”因素的纯“抽象”的尝试，比较突出的人物如康定斯基

(Kandinsky) 和蒙德里安 (P. Mondrian) 等。但是，绝大多数的西方现代画家仍然没有完全舍弃“具象”的因素，最突出的事例如毕加索的作品，虽然“变形”十分严重，但他的作品中几乎还找不见一幅纯粹“抽象”的例子。换句话说，毕加索的画，仍属“抽象和具象相结合”或“半抽象”的范畴。

上述情况也许说明了这样一个事实：在绘画艺术中要实现完全舍弃“具象”的因素，从理论上虽能论证其存在的合理性，但在实践中却遇到了重重困难。不然，像毕加索那样才华盖世的艺术家，却还如此“保守”，还不敢同康定斯基等人争胜，这又是什么缘故呢？看来，毕加索对理论似乎不感兴趣，也不同别人争论绘画中存留的“具象”因素是否应是一种“障碍” (impediment, 康定斯基语)。毕加索始终把这种“具象” (再现) 因素仍作为一定的“支架” (skeleton) 或“引线” (Clue)，用以“支撑”起他笔下的“抽象美”的艺术形式 (形象)。康定斯基和贝尔是同时代人，两人的美学见解有某些相同之处，例如康定斯基在他发表的《论艺术的精神》一书中也说过：“传统的装饰艺术可能起源于自然 (现代装饰画家就仍然到农村中去摄取他们的题材)。在我们主张‘自然是一切艺术的源泉’的观点时，我们必须记住：在模仿当中，各种自然对象和事物被作为符号在运用，似乎它们就是纯粹的象征符号。由于这一原因，它们渐渐失去了对我们的含义，最后我们也不再懂得它们的内涵。例如龙的图案，就在中国的装饰中保持着鲜明的形体特征，但是一旦我们把它装饰在我们的餐厅或卧室的时候，我们就再不会为它感到不安，对于我们，它与一块绣有菊花的桌布相差无几。……我们现在总的说来仍然要依赖于大自然，并从中发现我们需要的各种形式 (纯抽象的绘画作品仍然是寥寥无几)。唯一的问题是我们该如何去寻找，换句话说，我们可以在多大程度上改变自然中的形式和色彩”。在康定斯基和贝尔的时代，西方绘画的发展正是达到了这样一个阶段——再向前走，将何去何从？绘画中描绘的对象 (“题材”) 已不在画幅中居主导地位 and 主要角色，用贝尔的话来说，是一种“不相干的赘物” (the irrelevant)。举例说，凡高 (Van Gogh) 有一幅作品，画的是他自己的卧室中的家具陈设，空无一人。不能欣赏这幅画的人会感到莫名其妙，因为这些破旧的桌椅等物不会被人误认为家具设计图；而懂得这幅画的人才会从凡高描画这些物件的笔触和色彩之中领会其中的真义：——描绘了什么东西 (题材) 是无要紧要的，主要是其中的线条和色彩的组合之“美”。从这个角度来说，难怪贝尔要把题材称之为“赘物”，而康定斯基竟然目之为“障碍”而主张加以彻底清除掉，也就更不足为奇了。

现在让我们再回到中国绘画的领域去看看它和西方绘画有否不同之处。前文曾谈及，中国的传统绘画发展到了明清时代，所产生的情况就同西方 19 世纪末的“印象派之后”极为近似。但这种美学特质的造成并非一朝一夕之功，而是经过了相当长的历史演化而逐渐形成的。要科学地了解某一种事物的性质，乃至想预测其未来，回溯其过往的历史是一个不可或缺的一环，我们只有从其形成的历史过程中才能更清楚地认识其真性质，舍此别无它途。

中国的传统绘画中最值得我们注意的是一种可以称之为“程式” (程式化) 的艺术因素；而它表现得形态最鲜明的则是山水画，尤其是山水画中的所谓“皴法”更具典型性。

“皴法”作为一种艺术的特殊“程式”，它也是历史的产物。换句话说，它在中国绘画发展的历史中并非一开始就有的，而是经过了一定的历史发展

过程才逐步成长起来的。它最早的萌芽大概是在晋唐之间，必须明确指出：“皴法”最初为人们所创造时，原本是为了“摹仿”事物的像貌，但后来逐渐在历史演变的过程中，却被改造成为一种与“摹仿”相抵牾的艺术因素。这一极其重要的历史事实，有许多同志往往不懂得，因此他们常常笼统地断言任何“皴法”的美学性质都是摹仿自然，其原因是没有弄清楚中国绘画演变的历史事实。在中国绘画史上，前期（基本上指唐宋时期）和后期（明清）的“皴法”是有着本质（美学）上的区别，决不能相混淆。

概略地说，从唐末五代到宋初，是山水画中的“皴法”创生、成长的阶段。现存的唐人山水画中，我们能见到最原始的“皴法”的印迹，当时的画家开始简单地在勾定的树石的轮廓之中画一些不规则的线条以代替原来平涂的颜色，这样，“皴法”最初出现时的性质确实是出于一种“摹仿”的意图：——“皴法”可以比“单线平涂”更好地表现树石等物的“质感”。历唐末五代宋初，山水画中的“皴法”开始成熟，五代宋初，当时有所谓“三家山水”，指的是三种不同风格流派的山水画。从绘画的技法上看，这三种画法最鲜明的特征也就是在“皴法”上的区别，各有鲜明的特色：如董源创造了所谓“披麻皴”；范宽用的是所谓“雨点皴”；另一位李成，其皴法后人虽未立名目，但他也有其特色，与其他二人均不同。此时，“皴法”虽已成为一种艺术的“程式”，但它与后世的“皴法”仍有所不同，这是指其美学性质上的不同。这又是非常重要的一个历史事实，可惜很多研究者都未加充分注意和重视。

一般说来，从五代到北宋前期的山水画中的“皴法”，即使作为一种“程式”来看待，它的美学性能基本上也仍然是“摹仿”性的，例如，董源创造的“披麻皴”，源自江南的平远山景；而范宽的“雨点皴”，则来源于摹写关陕一带的巨大山川；从李成到郭熙，描摹的又是中原地区的丘陵景色。而且，此时的“皴法”，用来描摹和忠实“再现”树石等物，还多少含有一点表现“明暗光影”的意味，画家也恐怕有这种主观意图（如所谓“石分三面”）。但中国绘画中的“明暗”（深浅）表现，远不如西方绘画中的“明暗造型法”（chiaroscuro）那样合乎“科学”（光学规律），而且，很快的又放弃了进一步的追求光影的精确刻画。因此，我们就很难笼统地承认所有的中国画中的“皴法”都是表现“明暗光影”的手段。

从北宋后期，历南宋而至元代，“皴法”缓慢地进行着一个质变的过程，那就是从“摹拟”性逐步演变成非“摹拟”性的历史过程：原来为了描摹山石树木的纹理（质感）的性能被逐步淡化了；原来就不太明确的、微弱的光影现象，更被漠视而弃置不顾；于是，“线”和“点”自身的品质成为人们自觉不自觉之间发现的一个崭新的艺术天地。北宋初期的巨然，是董源的“披麻皴”的直接继承者，但已有了“程式化”倾向的迹象；此外，又如许道宁，米芾父子等人，是这个演变的历史过程中的前期人物；从元初的赵孟頫到“元四家”，则是这个历史演变过程的完成者。

如果我们作一个不是十分恰切的类比的话，宋元时期的绘画，似近于西方画坛上的“印象派”，如马奈（E. Manet）、莫奈（C. Monet）、毕沙罗（Pissarro）等人，他们是塞尚（Cézanne）等“印象派之后”的先导和过渡阶段。宋元时期的“皴法”，也不妨可以说是“程式”产生的历史过程中的一个中间性的历史阶段，这个过渡性阶段，孕育了明清时期的山水画中的“皴法”的彻底的“程式化”。如果说，宋元时代的“皴法”还没彻底的“程式

化”，也就是说，“皴法”还多少有一些“摹拟”性，还没有同物象的特征彻底决裂；那末，明清绘画中的“皴法”，就完全排除了“摹拟”性，成为一种完完全全的艺术“程式”了。但这个转变也并非一蹴而就，也同样经历了渐变的过程，始于明初的沈周等人的所谓“吴门派”，完成于明末的董其昌。这种画风，我们不妨可以目之为中国的“印象派之后”。

由以上粗略的历史回顾，我们可以知晓，中国绘画中的“程式”因素，是一种独具个性的艺术因素，除了“皴法”以外，画树叶也有一套独特的“程式”，如“介字点”、“胡椒点”，以及无名的三角形或小圆圈等种种“程式”；此外，中国的山水画的构图也具有一定的“程式”性，一律以稍带俯瞰的角度，不完全符合“透视”原理的“以大观小”的取景方法，也成为一种定式。这种“程式”性的东西，虽然从表象上看也“摹仿”了一定的物象，但实质（美学的）上，它在画幅中的地位却是无足轻重的，“山水”也罢，“人物花鸟”也好，都已经过了艺术的“变形”，与所摹之原型已相距极远，成了一种完全是人工创造的“符号”了；懂行的观画者也不会去关注画家画得像不像，而越过它们去欣赏其中的所谓“笔墨情趣”。这就是笔者之所以把这种“程式”的东西称为一个“支架”，它就像时装店中陈列的时新服装，要把它“支”起来才能招睐顾客，至于用什么东西都无所谓：——既可以用一个十分像真人的木雕，也可以用铁丝围一个简略的人形，都一样能达到目的。但是没有它却不行，因为不“支”起来是无法让顾客看清楚这件服装的样式风貌的。

看来，西方的“印象派之后”的塞尚等人的绘画，情况也近乎此。贝尔把这个“支架”称作“赘物”，而康定斯基则称为应把它除去的“障碍”，从某种角度来看也有一定道理，——既然这是一种无足轻重而又可有可无的东西，还继续保留它干什么呢？但问题在于：取消了“支架”，又如何“支撑”起“线条和色彩的组合”或中国画中的“线和点的形式结构”呢？这也许正是中国的绘画至今没有彻底摒弃这个有用的“支架”的主要原因吧！而事实上，西方现代的“抽象”绘画中，也仍有相当大的比例的绘画仍属一种“半抽象”的性质，最有代表性的该数毕加索，又如莱热（F. Léger）等人也仍未完全摒弃物象（“再现因素”），这些都充分说明了要抛弃这个“支架”并不是一件轻而易举的事情。

这就是中国的传统绘画的一种最令人迷惑不解的美学物质——“程式”。从现象上看，它多少还保留着一些摹拟物象的因素，但从其本质上说，与摹拟性（“再现因素”）已南辕而北辙，相去甚远。因此，有些没有对中国传统绘画进行过深入研究的人便弄不懂“程式”的真正的美学性能，更无法充分估计它在中国画中的极其重要的作用，从而往往对之采取否定的态度和评价——或者简单地斥之“玩弄笔墨形式”的“形式主义”或者目之为“摹古”、“复古”的“保守”的“公式主义”等。这种“程式”，确有它的稳定性的一面；然而事实上，千百年来也经历着十分复杂细微的演化过程，只有那些并未深入细致地去进行历史研究的人才武断地认为它是陈陈相因、一成不变的东西。

在西方现代绘画的一些前驱者之中，最值得我们注意的代表人物有两位，那就是康定斯基和蒙德里安。而特别值得我们重视的是蒙德里安，他不仅从实践上而且从理论上都进行着一系列“抽象”的尝试，并且卓有成效。蒙德里安早年学画时受的是正统的学院派写实绘画的教育，但后来却从学院

派的写实风格转变到印象派，又到野兽派，在 1910—1911 年间，他又热衷于立体派。里德说：“他属于立体派中的分析派，而且似乎从未玩弄过格里斯的综合的立体派。他的最后的抽象风格，是在他辛苦探索主题后面的现实的过程中稳步发展成熟的。”我们从他的现存的一些作品中也确可见到，他的较早的作品中也仍保留着一些“再现因素”，而后，又“稳步”地逐渐演变为纯抽象的绘画风格，但最值得我们注意的是他的最后定型的一种纯粹抽象的绘画风格，具有鲜明的、独一无二的个性色彩——它来源于塞尚风格但最终却自成一家，而“支撑”他的这个个性鲜明的绘画风格的有力的“支架”，不妨说是一种独特的几何形的“方格”程式。而且他的画明显地具有深长的历史渊源，并非无根的“反传统”的产物。相较之下，康定斯基的画中的“程式”因素就并不十分鲜明突出，偶而他也应用过一些三角形、圆形、直线与弧线的几何结构来作为他的画面结构的“支持”，但更多的情况下应用一些不规则的线条和色彩，从而多少显得有点杂乱无章而失却艺术个性。

由此看来，绘画中的“再现因素”也不是绝对不可抛弃之物，但抛弃之后，必需寻找一个可以取代它的“支撑”之物，不然，“形”（线条）和“色”的“抽象美”便无所依从，“美”的“符号”将无法建构。但如果一时找不到一个适当的代替品，暂时最好不急于抛弃。中国绘画目前大概正是站在这样一个十字路口——何去又何从？未来的中国画，是否应该彻底摒弃目前仍存留着的一定的“再现因素”——“山水”、“花鸟”等种种物象，对于这个问题，理论实在无力回答。笔者一贯认为：“这是一个实践的问题（包括创作和欣赏两方面），理论无法明确答复。如果今天历史条件还不成熟，而我们硬要去生造出一种纯粹的‘抽象’绘画，这是主观主义；但如果条件一旦成熟，历史就会自然而然地产生中国式的纯粹‘抽象派’绘画，谁想禁止也是办不到的，即使唯心主义的蛮横无理，理论有责任根据历史事实作出结论说：‘抽象’艺术并不是妖魔鬼怪，应有它存在的价值和权利，……这恐怕才是真正彻底的唯物主义态度。”

无“情”不成美术

如果把艺术的“形象”看作是一种“符号”（symbols），一般说，在“抽象”或“半抽象”的艺术中比较容易为人理解和接受，例如古希腊或埃及的装饰性图案中经常出现的一种高度抽象化了的莲花纹样；而且，把这类艺术形象中蕴含的一定内容说成是某种“审美情感”，也不大会引起太多的异议。但是，对于另外一些“写实”（“具象”或“摹拟”）的艺术形式，情况便有所不同——如果说这类“写实”的形式中亦同样蕴涵着一种审美的情感，却容易使人产生疑虑。这恐怕正是亚里士多德所创的“摹拟论”的美学思想和观点至今仍有颇大势力和影响的一个重要原因。人们往往被那些“栩栩如生”的写实性外貌所惑，使人流连于画幅上出现的那些魔术般的幻景，逼真得使人恍如身临其境而目迷五色，眼花缭乱，特别是西方绘画中的那些高度“写实”的所谓“幻觉主义”（Illusionism）的作品更甚。难怪康斯坦勃（John Constable）这样极有造诣的大画家也会产生美学上的迷惘。他竟然说：“绘画是一门科学”，而且“应该作为自然规律的一种探索来从事。既然如此，为何不能把风景画看作自然哲学的一个学科，而图画只是它的实验呢”。这样，我们也就更不难理解 19 世纪的一些俄国美学家如车尔尼雪夫斯基等人的

观点，他们当年所处的那个写实艺术的历史大氛围，也自然会使他们得出“美即生活”的结论。见到过俄国 19 世纪的画家列宾的名作《伊凡杀子》（尽管是印刷品）的人，大都不会忘却画中的主角伊凡雷帝的神情刻画，特别令人难忘的是画家突出描绘了伊凡的令人震撼的眼神；同样，他的另一幅代表作《伏尔加纤夫》，也使人久久不易忘怀。

因此，有相当数量的艺术作品，它们较为“真实”地描摹了客观世界中的某些事物的固有的形貌，并具有一定的审美价值；又正因如此，美学家们往往把“美”的根源简单地归诸自然本身，这也是不难理解的。大自然中出现过许多使人感到“美”的风景，“美”的花卉，“美”的人物，“美”的情境和生活，广义地说，不妨都可以冠以“自然美”的名称，以相对于“艺术美”的概念。正因为人们不仅欣赏画幅中出现的花鸟和风景，也同时欣赏大自然中存在着的风景和花鸟之“美”，“自然美”的现象确是无法否认的实在情况。也许正是因为这个缘故，我们也就无法简单地否定“写实”的艺术形式应有的审美意义和价值，同时也无法否认被描摹到画幅中去的某些外界客观事物的固有形貌特征也应该具有一定的审美意义和价值。因此许多人很难苟同贝尔(C. Bell)笼统地把画幅上出现的“再现因素”(representative element)一概说成是“非审美”的见解。虽然贝尔在他的名著《艺术》一书中也把“自然美”称作“美丽的东西”(beautiful thing's)，但他却认为这种“自然美”“不能象艺术品一样感动我们”，他认为大多数人称自然之“美”(beauty)这个词是“非审美的”(unaesthetic)。这确也是一个很值得我们深入探讨的美学问题。

然而，贝尔在他的这本著作的另一处又说过：“‘再现’并非一定有害，高度的‘写实’(realistic)形式也可能是极有意味的。然而，‘再现’形式的应用往往是一个艺术家低能的标志。一位艺术家如果无力去创造出哪怕是极其细微地能激起‘审美情感’的形式时，他只得用唤起日常感情的方式去弥补其不足。而要唤起日常情感(emotion of life)，他必定要利用‘再现’的形式。某人之所以要画一幅处死刑的图画，只是因为他怕创造不出‘有意味的形式’，于是退而求其次，只得采用引起一种恐惧或怜悯的日常情感的手段。某位艺术家，如果他倾心于表现日常生活感情，往往是由于他的‘灵感’明灭无定；如果某位观众极力寻求那远离艺术形式的生活感情，则是缺乏艺术感受能力(sensibility)。这意味着他的审美情感很弱，或者说不同程度的不完整。……因此，他们把平凡的生活感情——他们唯一能感觉到的事实和观念，硬塞进艺术作品的形式中去当作审美的情感”。细读贝尔的这些话，我们不难理解到：原来他所说的“非审美”的意思，不过是指一种较低级的“审美”和艺术而并非绝对的“非审美”；其次，这种精神活动的内容之中，“日常生活感情”多于“审美情感”的因素。细加琢磨，贝尔的这些见解也并非完全没有道理。他的这个见解中包含着两个很值得进行深入探索的问题：其一、所谓“日常生活情感”和“审美情感”，两者的区别及其关系；其二、所谓“再现因素”所能蕴含的内容，是否只能是日常情感“再现”的艺术形式，是否也同样能表现某种“审美情感”？如果能，它同“非再现”的艺术形式又有什么区别？下文我们将逐步进行研讨。

日常生活情感与审美情感

为什么说：“日常生活情感”不能混同于“审美情感”？贝尔的书中也写过一些较粗略的说明，例如他说：“街首巷尾的俗人一般以‘美丽的’与‘可悦的’（desirable）为同义词；这个词并不蕴含任何审美的反应，它总使我相信，在很多人心目中‘性’的方面的诱惑力大于‘审美’的性质。我注意到了某些人一致的看法，他们认为世上最美的事物就是美丽的女人，其次则是美女画。……他们称之为‘美’的艺术，一般地总是紧密联系及女人：所谓一幅美的绘画只是指漂亮少女的照象；所谓美的音乐，也仅是指歌舞剧中的年轻女郎的曼声所激起的那种情绪；至于所谓美的诗歌，又只是读时能使他回想起 20 年前曾给教区长的女儿写信时的那种相同的情感。很清楚，‘美’这个语词是被他们用来指称那些引起过自己的某些突出的（生活）情绪的对象”。贝尔又曾把那些“鸟鸣、马嘶、孩啼、恶棍的狞笑”之类日常生活中随处可见的感性现象所激起人们的某些情绪活动称之为“混浊和低级的感情”。类似这样的见解我们在苏珊·兰格（Susanne Langer）的著作中也能见到。兰格也说过：“一个艺术家表现的是情感，但并不是像一个大发牢骚的政治家或一个正在大哭或大笑的儿童所表现出来的情感，艺术家将那些在常人看来混乱不整和隐蔽的现实变成了可见的形式，这就是将主观领域客观化的过程。但是艺术家表现的决不是他个人的实际感情而是他领会到的人类情感。”此外，另一位音乐美学家柯克（D. Cooke）也涉及到这个问题：“当我们说一位作曲家用了很长时间来创作一首冗长的乐曲来表达他的情感时，不言而喻，我们指的是他的深刻的、永久的、意味深长的情感，而不是由日常生活中的欢乐或失望所引起的那些表面的、暂时的情绪。”他又说：“我们说一位作曲家是用他的全部生活经验来写作，这并不等于持有认为音乐创作必须依靠日常生活经验的这种粗糙的意见——例如认为第四十交响曲的伤感是由于在作曲家的穷困家庭中来了一大堆帐单；或者比较地说来，《朱比特交响曲》的喜悦是由于接受了一位朋友的大量接济。一位艺术家的感情不是日常琐事的玩物。他的感情是扎根于下意识之中；他的基本的人生观在这里形成。第四十交响曲和《朱比特》分别地是莫扎特（Mozart）所感受到的生活的悲伤和喜悦的幻象——它不是表面的日常生活的反映，而是他的深刻的、持久的自我”。

综观以上所引的一些论述中涉及“日常生活情感”及“审美（艺术）情感”的区别，前者的内容还是比较清楚的，但他们对后者的解释却往往语焉不详。兰格区分之为“个人”与“全人类”的不同；而柯克则归之为“表面”、“暂时”性的生活情感与“深刻、持久”的“下意识”情感，这些说法都使人难得要领。但我们不妨可以初步断定以下两点：第一，确实有两类不同的“情感”——“日常生活情感”和“审美（艺术）情感”，两者是有所不同的；其次，“审美情感”是比“生活情感”更高级的“情感”。由此，我们可以进一步去探讨：这种所谓“高级”的“审美情感”，它和“日常生活情感”的区别和关系又如何？两者有无一定的联系？等等。

贝尔等人明确断定“审美情感”和“日常情感”是有所区别的，这是事实；日常生活中种种感性现象无时无刻不在引动我们的喜怒哀乐的情绪，我们当然不可能认为这些就是艺术欣赏的审美活动。兰格认为小儿啼哭或一位政治家的慷慨陈词，决不等于艺术创作，这当然也是对的。但贝尔的说法却多少显得有些偏激：“我们毋须携带着日常生活中的琐事去欣赏一件艺术品。也无需有关生活的观念和事实的种种知识，也不必熟稔日常生活中的种种情

感。艺术自身能把我们从纷纷扰扰的俗世超升到审美的天国”。贝尔的这些说法容易使人觉得这两种情感仿佛是截然不同和绝无联系的；相比之下，兰格把它区别为“个人”与“全人类”情感的差异，就较易于使人理解和接受了。

确实，兰格尖锐地指出，一位艺术家自身（个人）的日常生活中激起或感受到一些由生活琐事造成的情感（情绪）活动，不是艺术创作中的“审美情感的”直接来源。兰格说得好：“即使是艺术家，也不需要现实生活中经历他所表达的一切情感。”这就是说，艺术家在他的创作中所表述的某种情感，不一定要他自身的生活中切身体会过的才能表现。这使人想起鲁迅先生曾说小说家描摹的现象不一定要都有切身体验一样——描绘盗贼毋须自己去进行偷抢的体验。兰格又进一步解释这个问题：“要解答这一难题应该分辨艺术所表现的并非现实的（生活）情感，而是情感的概念，正如语言并非表述实际的事物和事件，而是事物和事件的概念一样”。兰格并不讳言上述观点不是她的首创，而是援引了奥托·巴恩斯（Otto Baensch）发表在1923年的《逻各斯》（Logos）杂志上的一篇名为《艺术与情感》的文章中的观点：“巴恩斯坚持认为所有情感都是非感觉性质的，主观情感包含在自身（个人）之中，客观情感包含在不具人格的事物之中”。兰格承认，她自己：“坦率地接受了（巴恩斯提出的）‘客观的情感’这样一个矛盾的概念。认为它即便难以理解，却是一个难以辩驳的事实。……”正如巴恩斯的论述：“这就是说存在着赋予我们意识的客观情感，即客观的、脱离我们而存在的、没有生命内在状态的情感。必须承认这种客观情感绝不会由于自己而发生于一种独立状态中，它们总是被包含、置存于客观事物上”。兰格十分同意巴恩斯的上述见解：“于是，我们便遇到了这样一种情感：它难以亲身感受，但确实是世界的实际内容；没有主体在表现它，却客观地存在着。……”这个由巴恩斯—兰格拈出的“客观情感”、“情感的概念”或“人类情感”等概念，指的是同一种普遍意义的“情感”，它是由各种具体的、实在的日常生活中抽象、升华起来的一个较“高级”的“情感”。因此，在笔者看来，这种高级的“情感”即使严格地区别于日常生活中的琐细的、平庸的情感活动，但两者之间仍应该有一种不可截然分割的联系。“审美情感”似不应是一种高踞于天国的、不食人间烟火的圣灵。贝尔的一些过激的说法曾遭到许多人非议，看来也不为无因。

从日常情感到审美情感的飞跃

“审美情感”和“日常生活情感”虽说是两种不相同的东西，但两者之间仍存在着千丝万缕割不断理还乱的联系和纠葛。贝尔曾说，一些缺乏文化素养的人往往把“性感”（快感）误认为“美感”（见前引）；但是，真正有审美感受能力的人，却不会仅仅从“性”的角度去欣赏希腊雕塑中的维纳斯像。然而，即使是真正能从审美的角度去观赏一些裸体艺术的人，他在欣赏过程中恐怕也不可能完完全全排除掉任何“性感”的因素。“审美情感”和“日常情感”也都是作为高等动物的人类的“情感”，两者也不会是绝对异质的。不妨可以说，“审美情感”不过是“日常情感”的一种“升华”（Sublime）的形式而已。

前文曾引一位音乐美学家戴里克·柯克分析莫扎特的音乐创作的论述，

他认为表现在一个音乐家的作品中的某种“审美情感”的独特素质（如忧郁、欢快等）不能简单地归诸这位音乐家自身的日常生活经历的体验，这是对的。一位音乐家创作的忧郁或欢快的乐曲，并不是他的日常生活中某些生活琐事带给他的一些烦恼或高兴的情绪的直接反应。但是从总体的角度来看，一位艺术家自身的生活经历也是造成他的艺术创作的某种基本情调的重要根源。有些艺术家的天性似乎就是忧郁的，而这种忧郁的基调往往贯穿于他的一切创作之中。例如波兰作曲家萧邦（Chopin），他创作的如圆舞曲、“玛佐卡”之类本应是欢快愉悦的曲子也都往往偏于低沉。他的这种忧婉的气质，毫无疑问，和他的自身的生活经历和体验又有着一定的关系。再回过头来看绘画领域的情况，如我们明代的大画家徐渭，他的作品也有一种一以贯之的基本情调——那就是一种狂放不羁的情趣。如果我们把他的画同他的诗文联系起来看，他是这种具有独特个性的审美情趣的基本调子就更为清楚了。举一首他题于一幅《墨葡萄图》上的诗作来看：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”。诗的确比画更易于释义，因为借助于文字的媒介更易于表述确定的思想；而绘画，则难免偏于含蓄或隐晦。徐渭的艺术中表达出来的某种审美情感，是包含着某些愤激不平因素的放荡不羁，而这样一种艺术情愫，又和他的日常生活中的遭遇——一生“落魄”，不无关系。

但是，最能清楚地说明这样一个问题的，又莫过于我们的《红楼梦》小说了。作者曹雪芹一生坎坷的遭遇，这已是人尽皆知的事。而曹雪芹在作品中自述：“一把辛酸泪，谁解其中味？”也等于点明了这件艺术作品的基本情调。曹雪芹一生主要经历——由极度荣华富贵突然堕入极度的困顿，也造成了他的艺术作品中表露的“兴衰”之感的重要来源。但是，这样说又决非意味着日常生活中的情感和“审美情感”简单地等同。曹雪芹创作他的《红楼梦》，我们现在知道，是经历过一个复杂曲折的过程的。他原先的打算写一部名为《风月宝鉴》可能篇幅并不太大的中篇小说。但是后来他“于悼红轩中披阅十载，增删五次”（见红《红楼梦》第一回），终于成为一部洋洋百万言的巨著。《风月宝鉴》的原作今已无法得见，顾名思义，很可能是以“情场鉴箴”为主旨的道德教诲小说，或是对日常生活有所感而发。这个情况，有趣的是，它同俄国大作家托尔斯泰创作《复活》的经历有惊人的相似之处。托尔斯泰的《复活》，最初也是一篇“道德教诲”的中篇小说，也是经过了十年的反复修改才成了后来具有极其丰富深刻内容的长篇巨著的。曹雪芹的《风月宝鉴》和托尔斯泰的《复活》初稿，两者的情节都可能较单纯，生活画面也较窄小，思想的深度较浅，和日常生活的距离较接近，而“情感”也是显然不会太丰厚深沉。但成书后的《红楼梦》和《复活》却大不一样，它们表述的某种生活涵义远远超出了作者个人或一小部分人的生活经历；蕴含的思想意义，也不是仅仅局限于两性关系的道德教诲；而它们同样都迸发出一种巨大的、悲天悯人的人道主义感情，又表达了丰富深刻的社会意义的普遍性，使细小狭窄的某些个人生活经历中的恩恩怨怨相形而见细。这就充分说明了日常生活情感和审美情感的区别和联系：日常情感是个人的、偶然的、分散的；而“审美情感”则是对它的一种概括和普遍化。从这个角度来看前述兰格等人所称的“人类情感”、“客观情感”、“情感概念”等，其用意也许就不难理解了，尽管他们用的那些概念颇有语病。兰格所称的“人类情感”，如果我们把“人类”易之为“社会”，也许更接近于真实的情况：

——“审美情感”是一种社会心理活动的现实，是在人与人之间的“社会交往”（social intercourse）所造成的、为人们普遍认同的一种“客观”的情感；是在一定的历史时期、一定的社会形态内的大多数人（社会的）所共同持有的一种普遍性的“情感概念”。

审美情感的理性思考

从（心理）科学的角度来说，究竟“情感”是什么？迄今我们鲜有所知。因此，汉斯立克悲观的结论也不为无因：“肉体的印象怎样会成为心灵的情况，感觉怎样成为情感——这些问题都是在神秘的桥梁的彼岸，还没有一个科学家能跨过这座桥梁。肉体 and 心灵的关系，这个原始谜语有着千种形态、万种变化。提出这个谜语的斯芬克司永远也不会纵身跳下她的岩石。”他又进一步说：“这些问题——就我们所知和我们的判断看来——生理学都不能解决。它怎么解决这些问题呢？它连痛苦怎样产生眼泪，欢乐怎样产生笑声也不知道，——它连痛苦和欢乐是什么东西都不知道呢！因此大家不要向一种科学要求它所不能给的解答”。汉斯立克说了这些话之后，一百多年过去了，但目前情况是否有所好转呢？恐怕仍不容乐观。当然，20世纪的心理（生理学）有很大的进步，但对“情感”的问题我们依然所知甚少。举例说，1975年苏联出版的一本心理学的教科书，其中对“情感”问题的论述，比之他们20年前的著作也无甚进展，也没有什么太多新的内容。虽然其中论及“审美情感”（美感）时把它归入于“高级情感”一类，而他所谓的“高级情感”，也只是：“这些情感渗透着理智的因素。这种情感还具有许多特点，它们可能以其开展的形式达到很大程度的概括性”。但究竟这种“高级情感”同我们的理性思维（理智）的关系的具体情况又如何呢？仅仅用“渗透”这样多少有些文学化的字眼是说明不了太多问题的。

但是，说抽象的“理智”能“渗透”于情感，却毫无疑问地表明了如下一点：即“理性”（理智）和“情感”原是两件不相干的“东西”，“理性”是从外部“渗”入于“情感”之中。但在日常生活中，我们面对某些具体事物而引动感情，也决不能说和我们理解这些事物的性质无关，也就是说日常情感之中也同样“渗透”了一定的“理智”的因素。如果把日常情感称之为一种“低级的情感”，那末，似乎“理智”也应该分出一些等级：有渗透于“低级”的日常情感之中的“理智”，又有制约着“高级”的“情感（审美）”的较高级的“理智”（理性）。一个孩童的情感有别于成人的情感，幼稚的孩童稍有不满意即放声大哭，但智力成熟的成人却能加以适度的控制。两者的区别，恐怕最根本的原因就在于他们的“理智”的性质有所不同；而作为一种“高级情感”的“审美情感”，其中所“渗透”的理智，也似是一种更高级的“理智”（理性）了。

“理性”（理智）是怎样从“外部”渗入到“审美情感”之中，这样一个心理问题恐怕很难完全弄清楚，因为我们根本不能钻到别人的头脑中去一窥究竟，我们最多只能对文艺创作中表征出来的一些心理现象加以观察和分析描述。逻辑思维（理智）的制约、渗透于文艺创作（情感），一般说来，可以有两种情况：一种是较清醒的、较自觉地把某种理性观念去指引、规范、渗透艺术创作中的情感活动；但还有一种情况，有些艺术家在创作过程中不能清楚地意识到这一点，因此，他的创作活动往往呈现为一种“无意识”

(Unconsciousness)的活动,他的创作似乎被一种不可见的、盲目的力量所左右,甚至有时同他的有意识的理性观念相左,最明显的一个事例,如法捷耶夫创作他的小说《毁灭》时的一些经历:据他自己说,他原来有意识的计划构思被一种潜在的、盲目的、无意识的力量所改变。过去,许多苏联理论家都把这个现象解释为客观生活的逻辑直接干涉、左右了他的创作,但他们忽略了极其重要的事实——当“客观生活”进入到一个人的头脑中时,也总是要成为一些观念性的东西,“客观生活”自身不可能直接钻进人的头脑中去的。问题的关键在于,显然这些对客观生活逻辑的理性认识(一定的逻辑概念),在法捷耶夫的头脑中出现时并不呈现出一种有意识(显意识)的状态而是采取了“无意识”(潜意识)的姿貌。这就是一个所谓“非自觉性”的创作活动的典型事例。

在我们的时代,作家艺术家如果勤勉地学习了马克思主义的科学理论,获得了对世界、对生活的一定的正确认识,持有了一些较深刻的理性概念,以这样的逻辑概念去看待世界和人生,同时又有效地制约、规范他的审美情感和艺术创作,当是大有裨益的。固然,有些艺术家,可能在他创作时十分有意识、十分自觉地应用一定的理性观念(世界观)去观察世界、分析世界并进行创作活动;但我们也不能排除另外一种情况,即他的头脑中的某些理性思想并不处于一种“显意识”的状态而是成为一定的“潜意识”(无意识),从而去“指导”他的创作活动(如上述法捷耶夫的事例)。这样,这两种情况又究竟孰是孰非呢?依我看来,不必对这两种情况判别其是非优劣,主要的问题是看创作的效果。创作过程中的“自觉”或“非自觉”地应用一定的理性观点去制约情感和创作,应该是不分轩轻的,不必去扬彼抑此,更不必尊此贬彼。“潜意识”(无意识)是一种客观存在的心理现象,不是我们褒贬的对象。它是一种科学研究的对象,如果用“史家笔法”对待之,这纯粹是庸人自忧,无事生非。

由此看来,柯克认为艺术家的创作活动扎根于他的灵魂深处的那个“下意识”(潜意识、无意识)的世界,它是深层的、稳固的、持久的一个心灵世界,不会受到他平时日常生活中由各种生活琐事所引发的一些喜怒哀乐的情绪波动所左右,这是完全正确的见解(见前引文)。因此,一个真正的艺术家,只有当一定的理性观点深深埋藏进他的“下意识”之中,这种正确的理智才会成为他的“天性”,才能“本能”地制约他的艺术情感;他的艺术创作才能有独立的、不受任何日常生活干扰的自主性;他凭他的“良知”和“良心”进行创作,也不会受到日常生活中各种物质利诱或暴力胁迫而背叛甚至出卖他自己的灵魂,更不会把自己的笔不分青红皂白地听从别人的随意指使和摆弄(鲁迅堪称为一个典型)。这恐怕就是艺术心理学中的所谓“自我”(Ego)的真正涵义。

在中国古典美学中,艺术(诗)表述“情感”的见解是出现得非常早的。第一个明确提出的“诗缘情”的说法的人是晋、陆机(所谓“诗缘情而绮靡”《文赋》)。但更早一点,也还出现过“诗言志”的说法,最早大概是《尚书》中所说:“诗言志,歌永(咏)言,声依永,律和声”。(《尚书·舜典》)。此外,《左传·襄公二十七年》:“诗以言志”;《庄子·天下》:“诗以道志”,等等甚夥。但是,“情”和“志”的关系又如何呢?我们可以在《诗·大序》中隐隐约约窥到两者应有的一点联系:

诗者,志之所在也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不

足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

但到了刘勰的《文心雕龙》中就说得更具体了一些：

必以情志为神明。（《附会》）

然“情”、“志”二词连缀，却并非始于刘勰，它早已出现了许多古典诗文如《古诗十九首》：“荡涤放情志”、范曄《后汉书》：“情志既动”、沈约《谢灵运传论》：“情志愈广”、陆机《文赋》：“颐情志于典坟”等，惟均语焉不详，很难看清他们的真正用意。而刘勰《文心雕龙》的《明诗》篇一开首便征引了《尚书·舜典》及《诗·大序》，又进一步加以阐义：

人禀七情，应物斯感；感物吟志，莫非自然。

感物者，情也；感物而吟者，志也。这里，“情”、“志”二词并用，虽各有侧重，但相互间的关联已十分明显。而更重要的是，刘勰还喜欢在同一个词义层次上应用“理”或“义”来代替“志”。例如：

情理设位，文采行乎其中。（《熔裁》）

夫情动而言形，理发而文见（《体性》）

明情者总义以色体。（《章句》）

上引种种虽仍难免“语焉不详”之病，但至少我们可以断定一点：在刘勰心目中，“情”和“志”及“理”、“义”等都不无联系；而“志”和“理”、“义”等虽尚难断定即为同义词，但关系密切或近似这一点却是毫无疑问之事。再有，中国古典美学典籍中应用的“志”的概念，是否含有近代西方哲学中的“意志”（Will）的相同涵义，笔者更不敢妄断；但如果说两者完全风马牛，恐怕也不是事实。

依我看来，“情”中渗透的“理”的具体内容，应是“志”；“志”不过是一种独特的“理”。这一点，笔者同意裴斐先生的见解：“……缘情论也包含言志的观念。‘志’（理性观念）必须表现为‘情’；反过来说，‘情’的抒发也必然具有某种‘志’的含义，……‘志’与‘情’在诗里原是一个东西”。对于我国的古典美学遗产的估价，笔者以前曾感叹过：“也许东方精神确实有它自己特异的秉性。我们古人的思维头脑和感觉器官往往像一支细长而锋利的针锥，一下子能很深入地刺中事物的本质要害；但同时又正好是它的弱点——所涉及的方面往往是比较狭窄的。……”对艺术活动中的“情志”问题，恐怕也正是如此，我们的古典美学很早就触及到西方美学中直到近代才涉及到的一些要害问题（如“情”、“志”等）；但反过来说，我们的古人当年却很难完满地阐明这些问题，如果同西方近、现代美学相比较，其简率粗陋之病亦不容讳言。

西方近代美学史上，系统地阐述艺术活动中的“情感”问题的，不能不首推康德。他的著名的三大“批判”，区分了人类心智活动的三大领域——“知”（理性）、“意”（道德）和“情”（审美），同时又阐明了三者的联系，囊括了人类全部心智活动。叶秀山先生对康德美学的解义亦极为精辟：“应该指出，康德这里所谓的‘判断力’，既非知识判断，也非实践判断，而是情感判断。……在康德看来，和人的认识能力和意志能力一样，人的情感也有高级的、为理性制约的和低级的、为身体制约的之分”。“（康德认为）在鉴赏判断和艺术创造中，所谓‘情感观念’（Aesthetic idea）具有两方面的意义：一方面是情感的、感性的，因而离不开直观的形象、直接的体验；另一方面又是理性的，是一种观念或理念。……它又不是单纯的感觉印

象，而同样是理性的判断，因而不可能不涉及任何概念”。叶秀山又指出：“‘情感观念’（‘感性观念’）是感性与理性的结合，即实践理性概念虽然找不到一个知识性、理论性的直观与其相适应，但却有美的直观（或为自然的，或为艺术家创造的）与其相适应；而美的直观，虽无确定的理论的、知识的概念与其相适应，却有实践的、道德的概念与其相适应。……美的直观，已非单纯感觉，而是理智的感觉；美的观念，已非单纯的概念，而是充满情感（感性）的概念，只是这种结合，在康德看来，不可能是知识性的，也不可能是实践性的，而是艺术性的、鉴赏性的。”“于是，我们在这里接触到康德提出的一个重要的饶有兴味的命题：‘美是道德的象征’。”正是这样，康德用“情感”作为知识和意志之间的桥梁，把“知”、“意（志）”、“情”三者沟通起来；正是康德，第一次在审美领域（情感）中为“意志”（道德）安置了一个合适的座位；也正是康德，从哲学的角度对理性（知识）和情感（艺术）的关系作了恰如其分的论证。现在，再回过头来看我们的“国粹”中出现的“情志”的概念，它的轮廓也许就更为清楚一些了，康德说的“道德的象征”，是否可以看作是“情志”的一个较为适当的诠释呢？乞高明有以诲我。

关于审美情感的归宿

康德提出的“美是道德的象征”的命题中，确包含着一个意味深长的美学观点：“美”（情感）之中包容或表现了一定的道德（意志），但它又与一般的道德意志（实践理性）有别。康德在比较“情感”（“美”）与“理性”（“真”与“善”）时指出过：“情感观念（Aesthetic Idea）是想象力中的表象，它也产生许多思想，却没有任何确定的思想，因而没有任何特定概念与之契合，也没有任何语言能够完全企及它，并把它表述出来”。这就是康德所说的“判断力”（审美活动）的概念但又具有普遍性。这样一种“情感概念”的表现形式，就不是像一般的理性的逻辑形式而是一种情感的“符号”（“象征” Symbols）。虽然一般的抽象概念有时也可以被赋予一个直观的形象，但那是一种所谓的“图式”（schema），（例如动植物学的科学“图谱”或几何学中的“图式”形象）。康德认为“符号”（“象征”）与“图式”的区别在于：前者是“类比的”（analogical），而后者是“指证的”（demonstrative）。在“图式”中，抽象的概念可以直接在直观中“指证”出来；但在“象征”（“符号”）中的感性形象与理性概念，却只能是一种“类比”的间接性的关系。

然而，自30年代至50年代的苏联美学的一个重要命题是：“艺术认识（反映）现实的本质”，或“艺术家通过对现象本身的展示来揭示规律”。（法捷耶夫所下的定义）他们进一步引申：画一匹马就是表述“马”的类概念及其“本质”。这也就是他们所谓的“典型化”——以“个体”表征其“类”。从哲学的角度说，他们心目中的这种感性形象就是一种所谓“图式”（schema）；在实用方面，也只是课堂中讲授科学知识作辅助之用的科学“图谱”；在文艺评论中，即唤之“公式化”、“概念化”的庸艺术。他们所要求的这种“形象”性的东西，它的形式（图式）和它的内容（抽象概念）之间完全是一种直接性的、立竿见影式的机械关系。这样的“文艺理论”，最终必定导致文艺的彻底毁灭。

艺术的真正内容，只能是生动的“情感”而不是苍白干枯的抽象概念；而它的形式，也只是一种原本和情感无关的某种特殊的“符号”（Symbol），而不是直接派生于抽象概念之中并用来解释和证明这个概念的“图式”。因此，“符号”与“情感”这两种本来没有什么关联的“事物”在审美活动中相结合起来，也只能是一种间接性的关系。两者的结合才使双方都获得一种审美的品性；任何一方离开对方，便会失去它原有的审美涵义而一无所成。一个艺术性的“符号”，必定是某种普遍性的情志的最终审美归宿。

现在我们再回到本章一开头那个话题上来——蕴含着一定的审美情感的艺术（形象）符号，基本上可区分为两大类：“具象”和“抽象”（与“半抽象”）。但这两者有何美学上的区别呢？是否像贝尔所说的那样，“具象”（“再现”）性的形象符号只能表现日常情感而不能蕴含审美情感？它又有没有值得研讨的独特美学品性呢？这些问题我们都很难回避或躲闪，下文拟略加辨析。

现在看来，贝尔当年之所以要尽力贬低“写实”（“再现”）形式是有一定原因的，当时的特定（欧洲）历史背景是：新生的“印象派”及“印象派之后”的画风遭到旧的“写实”艺术以及一般艺术观众的保守审美趣味的大力排斥与压制。也许贝尔等人是为了要扭转这种形势，才极度贬低当时仍占统治地位的一些“写实派”绘画（“学院派”及“浪漫派”）的。也许，这也是一种“矫枉必须过正”的做法，（“过正”实即错误）。我们应能谅解贝尔等人的过激的态度和言辞，但事过境迁之后，我们今天却必须采取一个客观公正的立场和态度去正确看待历史上产生的那些“写实”的绘画形式，才能恰当地价估它们应有的审美意义和历史价值。

也许，我们大家都能够承认，在艺术王国的广大版图中，形形色色的各种艺术作品是有所不同的，是可以区分为某些高级或较高级的艺术和某些较低级的艺术品之分。但把某些作品指认为较“低级”的艺术，也并不意味着要“打倒”它或逐之出艺术王国。如果我们把小说《金瓶梅》（除去其中大量露骨的淫秽描写），从文学的角度来说是比《红楼梦》更“低级”的一件艺术品，这也许不致引起异议。就绘画领域来看，我们不妨也可以举宋代那幅赫赫大名的《清明上河图》来作例子，它的艺术价值恐不能与郭熙的《早春图》相提并论。张择端的《清明上河图》的美学性质，有点近似贝尔曾提到的一幅英国画家弗里斯（W. P. Frith, 1819—1909）的《帕丁顿火车站》（Paddington Station）：“很少作品能比《帕丁顿火车站》更知名，更令人喜欢的了。……《帕丁顿火车站》一画所传达的观念和信息是如斯娱人，如斯恰切，而使这幅画有了相当高的价值并值得珍藏”。但贝尔立刻又话头一转：“可以肯定，尽管这幅画中有灿烂多彩的细节描绘，更没有理由说它画得不佳，但却没有人能在它面前引起哪怕是半秒钟的审美感奋（aestheticapture）。《帕丁顿火车站》不是一件艺术品；它只是一件有趣和娱人耳目的实况记录。画中的线条和色彩不过是用来罗列轶事珍闻，传递思想，和说明一个时代的风俗习惯，它们不是用来唤起‘审美情感’的。”笔者无意把我们的《清明上河图》也称作“不是艺术品”，但事实上，无论是《帕丁顿火车站》或《清明上河图》，它们所吸引人之处，也同样只是贝尔说的一种“奇巧”（curiosity）而已，它大大盖过了“美”的因素。笔者不愿公然申言《清明上河图》是一件“低级”的艺术品，但也绝不会同意过去有些人把它抬到一个骇人高度的荒谬做法。

然而，弗里斯和张择端毕竟不能代表一切“写实派”的艺术家；《帕丁顿火车站》或《清明上河图》的例子也不能涵盖所有“写实”性的绘画；“再现（写实）因素”和低级的“日常情感”也未必见得是一双孪生姊妹，“写实”的绘画形式也还是可能表述某种高级的“审美情感”的。

前文谈到，艺术的“形象”形式（符号）和它的精神性的内容（审美情感），两者只是一种“类比”的关系。这一点，不论在中西古典美学中都已有人提出过（如康德得出的“道德的象征（符号）”，及中国古典诗论中的“比、兴”的概念）。从这个角度来说，有些比较“低级”的艺术品，它的形象符号所能够类比的，实际上只是一些个人狭窄的生活感情，它不能包孕一种较深邃广阔的“情感概念”——也就是说，能为大多数人共同关心和持有的一种社会心理（情感）。因此，问题的关键不在是否应用了“再现因素”，而在于应用了什么“再现因素”，并如何艺术地处理这种“再现因素”。

这里我们不妨举一幅乔尔乔内（Giorgione）的名作《沉睡的维纳斯》（Sleeping Venus）为例，来进一步探讨这个问题。乔尔乔内创作这幅画的过程颇有值得注意和玩味之处，经现代研究者用X光透视此画，发现维纳斯的脚旁原来还画着一个邱比特（Cupid），是乔尔乔内在修改过程中把他覆盖掉了。文杜里（L. Venturi）说得好：“但即使保留着这个邱比特，也仍不足以改变这幅画如我们目前所见的那性质，它的意义也不会改变——其中画的是一个沉睡的女人和沉睡着的自然界两者之间的融洽一致”。文杜里又进一步分析：“画中的人物虽是维纳斯——但这幅画是否表现了一个‘爱神’？……乔尔乔内的意向是把那个神话题材转换成一种对大自然的沉思。……大自然将入睡，女人也在沉睡。她的躯体化成了自然的一个部分，躯体的曲线同山脉的曲线具有相同的节律，——同一个梦把人和自然笼罩在一起。宁静的气氛延伸开来的瞬间，人体的美使自然的美得到了升华”。文杜里说乔尔乔内“率先有了泛神论的思想”，很明显，文杜里指出了16世纪的威尼斯画家笔下的人文主义思想和情感具有了比以前更宽广深邃的内涵：神话的题材不仅表现了“人”的内容，而且还包容了“自然”，但它们也仍有效地应用了“再现”（“具象”、“摹拟”）的形式。再如前文曾提到19世纪的俄国画家列宾的《伊凡杀子》，笔者也不认为其中没有包孕一定的“审美情感”。俄国历史上（16世纪）的沙皇伊凡四世，世称“恐怖的伊凡”，据说他以残酷的手段对付一切抵制和反抗他大力推行中央集权的政敌，甚至包括他的亲生儿子。列宾这幅画中描摹的，正是野史记述伊凡击死他的儿子的瞬间。但是，这幅绘画所要表述的，既不是讲授历史知识，也不是渲染死刑的流血，更不是一种为了使人“引起恐怖或怜悯的日常情感的手段”（贝尔语）。列宾为什么着力刻画伊凡的独特神情，特别表现在他的令人心悸的双目的奇特情态上。显然，这幅画的内容也已经远远超越了日常生活琐事和单纯的生活情感，从伊凡的眼神中我们可以感觉到伊凡杀子的瞬间之中交织在一起的爱与恨的矛盾心理，从而表露了某种更为广泛的“人性”内容和情感概念。这里，“再现”的形式仍有它一定的用武之地。最后，我们再举一幅堪称裸体艺术的代表性作品，即安格尔（Jean Ingres）的名画《泉》。如果我们在欣赏这幅名作时不能完全排除“性感”的因素的话，那末，这种因素也已经不是一种低级的、纯粹动物性的感观了；艺术家也已经把它升华为一种高级的、精神性的情感概念。如一位西方学者分析的那样：“于观者而言，安格尔的《泉》传达的是宁静的意味，是率直与拘谨的溶合，其结果

给人以庄重和自然的印象。……女郎的眼睛和面部特征表达了一种沉着和镇静。她将身体毫无掩饰又毫不困窘地展现于整个视觉面前，但双膝却是紧夹着，以使自己不让别人亲近。正如阿恩海姆（Rudolf Arnheim）关于该作品的评论：‘位于沉寂表面的中心是紧闭着的性的神殿’”。《泉》所表现的正是对圣洁的青春活力的不朽颂歌，而这又是采用了“再现”的形式，甚至还是一个裸体少女的自然形象的真实摹拟，因此很难绝对排除“性感”的因素。也许，正如贝尔所言，对于某些“街首巷尾的俗人”来说，观看这幅艺术品时只能引起一种单纯的性的欲望（desire），而作品的真正内容却视而不见。但他们的这种过失只是由于缺乏审美能力，而不能归诸“再现”的形式或甚至裸体艺术。真正的裸体艺术的主要（艺术）内容并不是“性感”；同样，“再现”的形式也不一定只能表现一种“混浊和低级”的“日常生活感情”（快感）。贝尔的某些过头的说法不时遭到责难，亦是咎由自取。

但是，贝尔也曾说过：“高度‘写实的’形式也可能是有‘意味’的……”（见前引文）。此种情况下，它的“意味”又包含在什么因素之中呢？贝尔对此只字未提。据前文所谈，笔者认为“写实”（再现）形式的艺术“意味”，即包容于所“摹拟”（再现）的物象本身的固有形貌（特征）之上。这样，就同贝尔对“有意味的形式”所下的定义发生了抵牾——“线条、色彩以某种独特的方式组合成某些形式和形式间的关系”才是“有意味的形式”，而且它又是同“再现因素”无关的。于此看来，在贝尔的理论中虽然也不否认“再现”形式也可以有“意味”，但事实上只是一句空话和遁词而已。

在广袤的艺术世界中，“抽象”或“半抽象”的艺术形式，不以客观事物的形象的摹拟为荷载一定的“审美情感”的“载体”，它主要依靠“线条、色彩以某种独特的方式的组合”构成的“符号”以表达“审美情感”，这样的艺术形式，称之为“有意味的形式”，还是比较恰当的；但如果也要用它来指称“写实”的形式，那末，贝尔对“有意味形式”所下的这个定义——与“再现”无关的“线与色的组合关系”——就必将失效，因为在“写实”艺术的形式中，“线与色的组合”主要是从属于一定的事物形貌的固有特征的摹拟，而不具有艺术的独立性（autonomy）。尽管如此，“再现”的形象仍不失其为一定的“符号”（艺术形式），它仍能包孕并表述一定的“审美情感”；在广阔的艺术王国的神圣版图中。亦仍有它应占的一席之地。如果把客观事物的被“再现”的某些固有特征亦称之为“有意味形式”（广义的），其实也未始不可，但必须否定贝尔对它所下的那个定义。

绘画美的局限性

苏联的美学界，自 50 年代中期开始清除“教条主义”以来，有些美学家已经明确意识到他们过去的美学理论中有许多偏颇之处，其中之一，是无视各种不同的艺术形式的种种美学个性。如卡冈当时曾指出：“苏联的美学家们常常也同样片面地从艺术创作范围分出文学，把它看作某种‘至上的’艺术……”。由此可见，我们的美学在研究艺术的共同的规律时，特别是研究其特征时，不能单单面向这种或那种艺术，不能单单面向文学或电影，而应面向艺术创作的一切形式实际上共同的规律性”。而我们，由于过去一直照搬苏联的“先进经验”，因而长时期以来，我们的美术理论的一个最大的时弊，也往往是以文学理论取代美术理论，在实践中也就要求美术作品具有同文学

完全一样的性能和特点。这样，造成的严重后果是忽视美术（绘画）形式自身应有的特点和个性，盲目地跟从并效仿文学（叙事），使尽全力去追求文学形式才能达到的效果（如表现“故事情节”）。因此，在五六十年代时，我们有些人在美术领域竭力倡导所谓“主题情节性”绘画（或雕塑），不仅推崇为唯一的最高目的，并且又“罢黜百家”，遂导致了美术创作中的形式风格的单一化和刻板化，使美术创作活动严重萎缩。

艺术的分类，说到底，实质上也就是形式的分类，但是，我们在日常语言中把它们区分为“文学”、“美术”、“音乐”、“戏剧”等等，那只是一种自然的分类而不是真正科学（美学）的分类。正像日常生活中我们区分一些猪、犬、鱼之类不同的动物类别，但作为动物学（科学）却要划分为“脊椎动物”或“腔肠动物”等等。前者是现象的分类而后者才是本质的分类。

对艺术活动的现象作美学（科学）的分类，恐怕又不能局限于一种，如笔者曾多次把艺术形式区分为“抽象”和“具象”，以及“再现”和“表现”等，这是从艺术品的形式本身的性质着眼的一种分类法；而从另外一个角度来说，即从审美主体的感受器官的阈限的角度来看，不妨又可以区分为“视象（Vision）艺术”和“乐音艺术”（听觉的），以及“语言艺术”（狭义的文学和戏剧等）三大类别。从审美感官的自身的特殊性质（阈限）而言。三者都各有长处又都有特殊的局限。这些差异都是一种客观存在：——“美术”（现象）形式不一定能表现“文学”（语言艺术）所能表现的一切内容；同样，“文学”（叙事的）也无法表述“美术”所易于表现的某些内容（例如“山水花鸟”之美）。审美的视觉感官有它独占的版图；同样，以语言为主要艺术手段的形式（“文学”）也有它行使特殊权力的疆域；而听觉的审美耳朵更有旁人不容涉足的领土。一般说，“视觉艺术”和“乐音艺术”可称之为姊妹艺术，尽管两者的性质有很大的不同，但囿于思维（语言）这一点却是相同的；但“语言艺术”（文学）则不然，因为“语言”总是直接与“思维”（概念）有着千丝万缕割不断理还乱的感情纠葛。

但是，上述分类法也仍有它的不足与局限——比如，绘画中可以有“风景画”（山水画）和“静物画”（花鸟画），这些，在文学中的小说、戏剧等叙事体裁则绝对无法表现；然而，在“文学”范畴中的“抒情”诗歌的体裁中，却也可以有“风景诗”（山水诗）及“咏物诗”的存在，因此多少又干扰了这种分类法的科学严谨性。从这个角度来说，尽管上述这种分类法未能成为唯一行之有效的分类方法，但它仍可以同另外一些有一定局限性的分类如“具象”和“抽象”形式的对分，以及“再现”与“表现”二分等，均可并存而互为补充不足之处。因为这些分类结构各有所侧重：“具象”——“抽象”、“再现”——“表现”等，是从艺术品的形式的美学品质着眼；而“视象”、“乐音”和“语言艺术”则是从创作主体和欣赏者的不同感官的特殊阈限的角度而言，因而这些不同的分类方法仍可并行而不悖。

此外，我们还不能忘却，过去还有人提出过另外一种分类法：——“时间艺术”（流动的）和“空间（静止）艺术”的对分法，那又是从状态角度所作的一种分类，也有它特定的意义和作用，亦不应忽视。

从感官的审美阈限的角度来考察和研究绘画艺术形式的美学品质，最主要之点，也就是去找到它和文学（语言艺术）之间的界限：——绘画（美术）具有某些语言艺术所不能做到的长处；同时又有一些无法同文学争胜的局限。如果无视此点，定要它做那些力不能及的事，即近于“缘木求鱼”。

绘画（美术）同文学（语言艺术）相较，一个最明显的特点即是它的拙于“叙事”的局限。但从艺术史上看，要求美术具有“叙事”的功能的人却不绝如缕，特别是在较早时代的艺术活动中，这种倾向更为强烈。然而，人们往往忽视了如下一点：“叙事”性的文学（小说、戏剧等）可以完整地通过流动的时间程序去描述一个有头有尾的故事情节，而绘画（美术）的形式状态却是静止的。绘画绝对无法表述一个完整的故事情节（“连环画”的描述情节也还是有局限的，如必须附加文学说明，而画面也仍是静止的）。绘画的“静止”性是它的一种无法超越的局限。绘画，充其量只能截取某一故事情节中的一瞬间的片段印象以展示其过去和未来，这难道不是绘画形式的天生的弱点么？要以一个“点”来代表“线”，以一个静止性的瞬间印象来表述、展示一连串活动的时间性的场景，不言而喻，其困难是不容讳言的。当然，我们不必以此为理由去论断绘画的形式中根本不容许有“叙事”性的体裁；但如果相反地，把绘画中的叙事体裁夸大起来，甚至以它去排挤与之不同的其他形式，那就是莫名其妙的荒唐行径了。

与之相反，绘画形式的这种静止性的感觉活动从另一角度来看又是它的长处，同文学（叙事）相较，一个最鲜明的差异——文学形式诉诸人们的感官的通途是间接的。而绘画（美术）形式则是直接的。举例说，托尔斯泰的小说《复活》中描述女主人公的黑眼珠为“野李子”，读者只能由语言（文字）中蕴含的概念和情绪间接地“看到”它，只能凭读者自己头脑中想象出来的再生印象才能有所“感觉”，这也是文学的局限；相对地说，绘画却可以较准确地“再现”出“黑眼珠”来，能让观众直接看到（感觉到）黑色的眼珠。而且，文字的“描述”某些现象总是较抽象的，如颜色的描述，说这衣服是红色，或更具体些，这是“玫瑰红”的，而事实上不仅红色的种类繁多，即使“玫瑰红”也可区别出种种不同的色度和明度。这种情况，绘画都能办到，而文学（语言艺术）就束手无策了。

正因绘画形式的这种“静止”的“直接”感觉的美学性质，也决定了它在某些形式和体裁方面和文学有明确的界限：——最明显的，文学（叙事）中不可能有“山水小说”或“花鸟戏剧”，而在绘画形式中则不仅合法存在而且大量存在；也正因绘画形式的这种美学天性，复又决定了它允许产生一些“抽象”和“半抽象”的形式。

但是，目前在绘画美学的研究领域，最大的一个理论探索的难题，还是审美情感的问题。细心的读者也许已能觉察到，在本书前几节中的某些论证，已使笔者精疲力尽了。然而，一般的谈“审美情感”问题，还是比较容易；而一旦接触到、联系到一些具体的历史现象，那简直是步履艰难了。譬如说，当我们具体论及中国的某些传统绘画作品时，它所蕴含的审美情感的具体内容是什么？恐怕迄今无人敢作出明确肯定的答案。但是，有些题材的作品比较好办，例如人物画，描述一些历史人物与故事以彰明、宣扬歌颂“忠”、“孝”、“节”、“义”思想的作品，中国绘画史上并不罕见，其中所蕴含的某种审美情感的具体内容也是显而易见的，而以“山水”、“花鸟”为题材的作品就较为隐晦了。但是山水花鸟画中某些比较“写实”（具象）的作品的内容也还是好辨明的，例如元以前的作品，特别是一些皇家画院中画家笔下出现一种所谓“院体”更甚。北宋时期有位皇家画院的名画家郭熙，以山水画著名于世。他在勤奋地从事艺术创作的同时，又撰写过一部名为《林泉高致》的理论著作，其中还透露了他的绘画和美学思想，对我们理解该时

期的绘画亦有所助益。如郭熙在《林泉高致》中说过：“春山烟云连绵，人欣欣。夏山嘉木繁阴，人坦坦。秋山明净摇落，人肃肃。冬山昏霾翳塞，人寂寂”。自然山水有一些固有的特征，可能触动人的感官而引起一些不同的（审美）心境的反响。他认为“山水画”产生的原因即在于此：“今得妙手，郁然出之；不下堂筵，坐穷泉壑。猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目，此岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫画山水之本。”（《林泉高致·山水训》），正像另一位北宋时期的美术评论家郭若虚指认范宽的山水画：“峰峦深厚、势状雄强”；又谈及李成画的特点是：“气象萧疏，烟林清旷”。（见《图画见闻志》卷一）。范宽喜作崇山大川，以“雄强”见胜；李成爱画烟林平远，以“清旷”为长。“雄强”和“清旷”亦可目之为“壮美”和“秀美”之分。显然，这里所指的既是自然山水的客观固有的感性特征，但同时其中又凝定了人们的思想情感的审美因素：有的景象引起人们欢欣之心；有的使人产生穆肃之感。

以上所谈的一些情况，大抵是某“写实”性较强的作品，它们所表述的某种情感内容还比较浅显易见，因此也较易于诠释。而另外一些属于“半抽象”范畴的作品，我们想要对之准确释义，就要困难得多了。

拙著《中国画之美》中曾笼统地把中国绘画史上的“文人画”现象诠释为“东方式的‘狂飙’精神”的审美体现。乃是得之陈师曾所说的“超世界超社会的思想，要脱离物质的束缚，发挥自由的情致”之说的启发，那是指一种有别于西方近代社会中产生的“自由”、“民主”，但又有某种共通之处的积极性的精神活动。这样一个理论诠释，正确与否姑且不论，但总算是经过了思考与探索之后，得出了结果。可是，问题远远没有解决，一顶笼而统之的大帽子，掩盖不了中国绘画史中无数具体的困难问题；解决不了形形色色、千差万别的种种历史现象的具体性质。笔者虽亦曾对徐渭等人作过专题（但仍较肤浅）的探讨，曾指出徐渭的画中蕴含了一种“愤激不平”的情愫，但笔者对中国绘画史上其他许多现象却往往避而不谈。说实话，笔者弄不懂沈石田的山水画表现的具体内容是什么？也解释不了董其昌的山水画的情感内涵；对王烟客、王石谷的作品，更是惘然无所措手足。

上述种种情况，促使笔者带着一种困惑的心情去留心关注一些西方美术史家的著作中对有关这方面问题的论述，以资作为借鉴。但结果十分失望，他们的著作也是谈形式多，而对内容亦往往回避不迭。他们同样亦解释不了塞尚的绘画表现了什么具体的情感内容，也更弄不清楚蒙德里安的纯“抽象”的方块图形的真正涵义。

上述这些问题，对笔者来说，萦绕心胸又困扰头脑，也已不是一年二年、十年八年的事了。难道它正是像汉斯立克所说，“提出这个谜语的斯芬克司永远也不会纵身跳下她的岩石”。当然，如果我们仍采用过去有些人曾经用过的办法，把中国的明清绘画，或西方的“印象派”及之后所有“现代派”，简单地归之“形式主义”而一概予以“打倒”，这的确十分省事，也“六根清净”了。但事实上这不过是像鸵鸟埋头沙中，客观存在的历史事实不会因此在历史中自动消失。看来，这种办法也早已行之不通的了。

笔者一直认为，中国绘画中的“半抽象”的形式，其性质几乎与中国的“书法”艺术完全一样。而书法艺术的具体“内容”是什么？我们迄今所知甚少。对于这个问题，笔者多年来也仍无甚长进，也仍停留在拙著《中国画之美》中提出的某些见解：“……文字绝不是书法艺术的‘内容’。……书

法的真正‘内容’，必须到‘文字’本身的结构形态之外去寻找，那就只能到那个用毛笔写成的‘线点结构’的书法‘笔法’（粗细转折的结构形态）中去寻找。……但这里还必须强调说明几点：首先，否认‘文字’是书法艺术的‘内容’，不等于说它没有内容；其次我承认书法艺术的‘内容’目前还没有完全认识清楚，也不等于否认它有一定的内容；第三，我们把研究探讨的侧重点置于书法艺术的‘线点结构’本身，更不是主张‘形式即内容’的观点，而只是认为，书法艺术的真正‘内容’，应是包涵在‘线点结构’这种特殊的艺术形象形式之中，它的具体性质尚有待于我们去进行艰苦的研究探索。‘知之之为知之，不知为不知，是知也’。这才是唯一正确的科学态度”。

原始图画美在何处

绘画艺术是否必须描摹一定的实物？自西方 20 世纪的“抽象派”绘画兴起之后，不能不引起人们种种的疑问，但是，从历史的角度来看，客观事实却不允许我们完全排拒上述这一条重要的美学原则，古往今来大量的“具象”绘画作品也无法使人们去简单地一笔抹杀它的存在。一个对审美鉴赏力颇为自负的人，会津津乐道地谈论某一幅画的“笔墨”的优点和构图的特色，但他也不会绝对不去顾及其中描摹的东西——是兰还是竹，是花抑是果，“具象美”仍留有它一席之地。因此，我们姑且把“抽象”艺术的问题搁置一边，谨依着历史的轨迹来巡视一下绘画中的“象形”是如何去“应物”的。绘画艺术活动中自然“物象”到艺术“形象”的美学转移，是一个十分复杂有趣的过程，可以从心理学方面、社会学方面，乃至艺术的技巧的进化等等许多角度来进行一系列历史性的探讨。

常识告诉我们，我们的眼睛能看见事物之“象”，均得之于“光”的恩赐。白天如果没有阳光，夜晚如果不用灯烛，便漆黑一片，便无“象”可见。“光”又可称为“光线”。“线”者，“直线”也，就是说光的行进是直线式的，不能拐弯。产生光线的东西，谓之“光源”，如太阳、灯烛等便是。当“光源”直射某一物体时，此物体总是只能有一部分被照亮（因光线不能拐弯）。那受光的部分将光线反射到我们的眼睛，就呈现为物体的亮部，而照射不到光线的那部分就呈现为暗部，因此我们的眼睛所见到的世上万物，其呈现的一切形象，均有其明暗光影的特征。



于此言来，人类所创造的所谓“绘画”（广义的），如果要求它能“如实”地描摹外界任何物象的真正形象，这种“光影明暗”的因素是不能忽略掉的。然而，由于种种原因，“明暗光影”的特征在许多场合下却往往被忽略去了；而在另一些情况下，却又被人高度重视，人们曾经一度下了极大力气去描摹物象上的光影现象。从西方（欧洲）绘画史上来看，早期，即原始艺术和古代前期的艺术，大都忽视光影的存在及描摹；但从古希腊后期开始，乃至西欧资本主义社会前期的艺术，真实地摹拟物象的“明暗光影”特征却达到了极高的境界；然后，再进一步发展，到了晚期（19 世纪末期以来），“明暗光影”的因素又一次被忽视或舍弃。这种种历史变化的产生不为无因，我们有必要去细致地进行探讨，因为这是一个颇为值得研究的重大问题。

很多艺术史研究者习惯于把原始人的艺术和儿童艺术相提并论，两者相同之处确是大于不同之点。尤其是从技术性的角度来看，描绘能力的一定限

度应该看作是人类早期艺术之所以免除了描摹物象的明暗光影特征的主要原因之一。这恐怕又与早期的原始绘画工具（笔）的简陋性不无关系。原始人所用的是什么样的笔，我们已知之不详，但不管是硬笔或软笔，如果他们想要描摹一个圆球，第一步，他们必须用笔道勾勒出这个圆球的廓——亦即一个圆圈；如果他还想画得更完美一些，就进一步用笔在这个圆圈（外轮廓）中间平涂满颜色。但无论如何，原始人（或儿童）往往有意无意地忽略掉这个圆球应该呈现为一半白一半黑（一半明一半暗）这个实际的现象和事实。

我们见到过很多原始人或儿童画中画的太阳，较普遍的情况都是用线勾出一个简略的圆圈，然后在四周画上许多放射状的直道以示光芒。他们画一个人脸也一样，先勾出一个不太规则的圆圈，然后在其中间画一些简单的点子和道道以示其眼、鼻、嘴等。显然，这类原始绘画的一个重大特点是“示意”的性质。它们只是抓住了所画物象的某些主要方面的特征，而其他在他们看来是非主要的部分均予略去，其中就包括了物象上的明暗光影的因素的减略。这种情况，我们除了断定其原因之中包括了技术低下而无法去画出明暗光影之外，还不能忽视其中包含了更深一层的心理因素——即其中所“示”之“意”为何？原始人为什么要这样画？他们之所以画成这样的“绘画”的目的是什么？深究起来，亦即这类绘画的社会功能是什么？这些都是我们无法回避的美学疑难问题。

书画同源

唐、张彦远的《历代名画记》中曾指出了“书画同源”这个重要的历史事实，说明最早的“书”（文字）和“画”有着不解之缘——在原始人那儿，“文字”同“绘画”是在同一个根基之上萌生的。张彦远曰：“图载之意有三：一曰‘图理’，卦象是也；二曰‘图识’，字学是也；三曰‘图形’，绘画是也。又周官教国子以六书，其三曰‘象形’，则画之意也。是故知书画异名而同体也”。又说：“是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略”。我们现在能见到最古的具有严格意义的文字，文字学上称之为“表意文字”（ideograph），例如（山）、（人）之类（俗称“象形文字”Hieroglyph）。这种文字明显地具有一定的图画的性质。所谓“表意”的文字有两个重要的特征；其一是它已成为一个比较确定的视觉“符号”，有其较稳定的形式；其次，正因其形式较为固定，它才能“约定俗成”地通行于人与人之间以传递信息。

但是，在历史上这种“表意”文字创生之前，还存在着一个“前文字”的阶段，而这个阶段虽然仍可以包涵在广义的“文字”概念之中，即文字学上称之为“表形文字”（pictograph）阶段。“表形文字”也可称为“绘画文字”，但是，它与“表意文字”相较，其“文字”的性质就淡薄得多，而“图画”的成分更为浓重。因此，它的性质是颇值得我们去深切注意的。

考古学在近世的高度发达，使我们今天对于远古人类社会的知识迅速增长，但是，迄今依然还存在着大量无法填补的空白。近百年来发现的考古材料中，有许多远古人类在他们的洞穴墙壁上或日用器皿上画下的种种千姿百态，奇离古怪的图形，但这些图画的准确涵义我们却很难猜测。我们确实很难弄清楚新石器时代的彩陶罐上的几何形图案或动物纹样究竟是什么涵义，更弄不清楚旧石器时代洞穴壁上画的栩栩欲活的野兽图像的真正性质和确切

的社会功用。笔者总怀疑有些学者啧啧赞美原始人已具有近似今人的审美鉴赏力的说法，阿塔米拉（Altamira）山洞虽画满了极其写实的野兽图象，但不像是原始人为了招徕艺术观众而特意布置的一个美术馆。笔者总不太愿意相信原始人类在他们那个吃不饱穿不暖的严酷环境下能有欣赏绘画之美的闲情逸致。尽管我们可以用今天的人的审美眼光来看待原始人的绘画，并从中发现了其中有某些符合于我们今天的审美趣味的东西，但无论如何，那些原始人也决不会有意识地去表现只有我们现代人才可能产生的艺术观念和审美趣味。由此而言，那些原始绘画能否具有真正的“艺术”（现代意义上的）的性质，确又是大有可疑和大有可议的问题。

一般说，“表意”文字的产生，标志着人类的文明时期的开始。而在“表意文字”创生之前的各种形形色色的图画，哪些明确地具有“文字”的性质（“表形文字”），哪些又不是，如果不是，它的真性质又是如何？都值得进一步研究。例如上世纪后期尚存留在北美的一些印第安人的原始部族即处于这样一个文化阶段。他们还没有发明一定的“表意文字”，但“表形”文字却随处可见。如一个印第安酋长的墓碑上画的图画都有确定的涵义：顶上颠倒的鹤是他的“图腾”。左面三个符号表示他参加的重要公约，右边六横或许指示他参加过的战役的次数。烟管是和平的符号，斧子则是战争的象征，等等。显然，这些图画都具有文字的性质和作用。一群印第安人部族联合起来给当时美国国会写的一封“信”。其中各种动物图形表示了各个部族的图腾。联结起来的线表示他们各族同一心愿。前面的鹤部族为牵头人，他们一致向美国国会请愿，盼望得到大湖附近的几处小湖的渔权。显然，这封用图画来“写”的“信”，其文字的性质也极为清楚；而前面所说墓碑上的图画，则无异是用图画来“写”就的一个“墓志铭”。

第二类情况比较复杂，即一些具有所谓“装饰性质的图画。这类图画，我们今天往往把它和现代人的装饰图案等量齐观，似乎原始人当年也是像我们今天的艺术家一样去创作出那些纯粹的为了“审美欣赏”的“纯”艺术品。这里可以举出两个原始人所画具有“装饰”意味的绘画的例子。如果不告诉你第二幅“画”是什么内容，用作什么用途，谁也无法猜到。然而，事实上它们却是原始人的巫医用以治病的魔方（符箓）。有对付皮肤病的，有治疗蝎子与蜈蚣的刺痛的。再举一例，这是一件原始人用以狩猎的武器，名为“飞去来器”。我们也可以看到它的上面画着一些近似装饰花纹的图形。这是一件澳洲土人的器物，其上的花纹，如果不是澳洲土人自己说出来，其真正的涵义恐怕我们永远也无法猜测。原来，上面的网状的线条是画的一幅地图。这是一个咸水湖，黑线间的空白就是这个飞去来器的主人那一族居住的地域。格罗塞说得对：“澳洲人的地图的第一意义并不是一种装潢品，而是一种文字”。举以上的五个例子，笔者并非想从此得出结论说，一切原始人图画都是一种广义的“文字”，但至少可以使我们冲淡一些把原始图画赋以现代涵义（审美欣赏）的遐想。如果说原始人也应有对艺术的美感鉴赏能力的话，至少应该承认，同我们现代人是有着不可忽视的差别的。

最后，我们再来考察一下原始艺术中的“写实”性质的“绘画”，这是最容易令人困惑的事例。

名震遐迩的西班牙阿塔米拉洞穴中的野兽壁画，发现于上世纪 70 年代末，是迄今所知的原始绘画中写实性程度最高的实物。其中所画的野牛、野猪、鹿、马等 20 多头，整个作品有 46 英尺之长。所画的动物不仅比例适当，

结构准确，姿态生动自然，甚至还表现出奔跑和受伤倒地的动作。色彩也很丰富，是先用尖硬的燧石刻划出深凹的轮廓线之后再敷色彩的，但也见不到明暗光影的描写。显然，如果硬要把这一类绘画也归入到“表形文字”的类目中去，是有困难的，这里也无意于作如此武断之举。但究竟原始人为什么要画这些“绘画”呢？唐代有画马的名家韩干和画牛的名家韩滉，难道原始时代也有他们的韩干和韩滉吗？显然，这样解释也未见得能令人信服。西方有些学者认为这类绘画也具有一种‘巫术’的性质，这是言而成理的。如赖那克（Salmon Reinach）认为“艺术起源于狩猎巫术，它是作为一种能控制狩猎活动的实践手段而发展起来的，目的在于保证狩猎的成功，因此艺术是一种被深思熟虑过的祈求手段。吉德逊（Giedson）表示了类似的看法，认为在连续不断的对动物轮廓的探索所达到的熟练中有一种共同的特征，即原始人想通过这种被认为是实际有效的图形来达到对他所垂涎的动物在巫术意义上的占有”。如果这样的解释符合事实的话，那末，这样写实的野兽画同前文提到那个巫医画的治病用的魔方“装饰”画，两者又有什么质的区别呢？因此，如果把阿塔米拉洞穴画也归入到广义的“文字”（表形的）范畴，也未见得定是一种毫无根据的胡乱猜测。

总之，在人类创立文字（真正严格意义的）之前，图画往往不得不负担着文字才能负担的功能。它虽不是文字，原始人却定要把它当作文字来使用，这又有什么办法呢？

也说图画的图式和模式

一旦人类创立了真正名符其实的“文字”（表意的），图画才得以同文字分道扬镳：——“文字”成为实实在在的概念“符号”（Symbols），逐步褪去图画的外衣；图画摆脱了文字硬加在它身上的桎梏，也逐渐向名实相符的“绘画”（艺术）进化。这一转化的历史进程，我们可以从我们的殷周时代的铜器上发现，装饰性的“图案”和“铭文”虽然同处一地却泾渭分明，相互之间决不会混淆；同样，在古代埃及墓穴中发现的画在壁上或“草纸”之上的绘画，也不同它们身边的“象形文字”纠缠不清，区别不开。的确，从这幅“草纸”上的图画中我们可清楚地看到，上面的文字虽然还像图画，但它和图画的区别却是一望即知的，这种刚具有独立特点的古埃及绘画，也同文字一样标志着人类的文明社会的开始。这个文化阶段的绘画艺术，不仅在技巧、形式方面有了提高，摆脱了原始艺术的那种简略粗陋的特点；而在艺术的功能及其内在的精神性意蕴等方面也有了新的变化，也摆脱了原始艺术的那种简单直接的实用性功能及涵义（如地图、巫医等等）。古埃及的绘画艺术不妨可以看作是这一历史时期最具典型性的一个史例。

古代埃及人发明了芦苇笔。他们用芦秆，或者斜削去一半（如后世的“钢笔”），或剖开如毛笔，沾水以写字或作画。他们又用芦秆的内髓和胶编织压平成纸，是谓“草纸”（Papyrus）。工具的进步也促使艺术的技巧和形式的进展，使他们笔下摹拟物象的精确程度又上了一层楼。

埃及绘画中最引人注目的是对人的自身形象的描绘。可以见到，不但各种细节（如脸上的眼、鼻、嘴，手和脚的具体形状等）描摹比较准确，而且对人体的比例，结构及姿态动作等的描摹也比较真实。但是，古埃及的绘画方法基本上也还是“勾线填色”，即先用一定的线条勾了物象的外轮廓之后，

再平涂以彩色，因此原来在物象上呈现“明暗光影”的客观现象，也仍然被他们完全免略掉了。

从上世纪初即已开始对古代埃及一些废墟的考古发掘，使我们今天掌握的古埃及的史料极为丰富，因此我们今天无论对古埃及的政治、经济及文化各个方面的知识都比较完备。近几十年来，西方对古埃及的艺术史研究也有了新的进步，理解也逐步深入。尤其值得一提的是，近年来贡布里希（E. H. Gombrich）对古埃及艺术所作的一些美学分析，堪称“发微探幽”，使入耳目一新。请看他对古埃及人描绘人像所用一套独特方法的叙述和分析：“他们（古埃及人）总是从最能显示每一细节之特征的角度来表现所有的细节。……因为头部从侧面最易看清，于是浮雕（及绘画）上的人物的头像便被表现为侧面。但是，我们也不难看出，人物的眼睛是被表现为正面。因此，一旦呈正面的眼睛竟被嵌在呈侧面的面孔之上。人体的上半部——肩和胸从正面看最清楚，因为从正面看能看清胳膊如何与躯体连接。但处于动态中的四肢从侧面看却更为清楚。正因为如此，这些埃及绘画中的人物都显得出奇地呆板而扭曲。”确实，我们可以发现埃及人的绘画有一套较固定的格式或“模式”，贡布里希称之为“图式”（Schemata）。贡布里希认为：“他们（埃及人）只遵循一条准则，这条准则允许他们把他们认为主要的人体各部位全都表现出来。”“由此可见，埃及美术并不是以艺术家在一个给定的时刻所看到的东西为基础，而总是以在人物或场景中艺术家所已知的固有东西为基础”。换句话说，埃及人不去画他眼前直接看到的瞬间现象，而是根据他头脑中已有的稳定概念和表象（记忆）来作画的。故而贡布里希称之为一种“概念性艺术”（Conceptual art）：“埃及艺术家所创作的图画也是由他已掌握和已熟知的形式构成的。艺术家在自己的画中不只体现出他对各种形式很熟悉，而且还体现出他对它们的含义也很了解。我们往往把男子汉称为“大丈夫”，埃及人笔下的男主人就画得比他的仆人或他的妻子高大”。

显然，在古埃及人的头脑中有一套模式化了的“图式”，他们就一直遵循着这种“图式”来进行艺术创作，而且历数千年而无甚大变化。既然他们认为绘画表现的应是事物的一种固定不变的“含义”（概念），他们就不必去关注那些转眼即逝、千变万化的瞬间印象（当然包括变化不定的光影印象）。也许，这就是埃及绘画之具有明显的“模式化”特点的主要原由。

然而，埃及美术中仍不乏一些跳出了那种固定的“模式化”描写方法桎梏的事例，考古材料中也同时存在着一些（少量）达到高度写实的作品，特别是雕塑作品（最有代表性的如诺菲尔女王〔Nofretete〕的胸象）。尽管如此，古埃及美术的主流仍是一种“图式化”描写方法。这种现象说明了这种“图式”（模式）产生的原因并非仅仅由于技术（写实）达不到的缘故，而是埃及人艺术创作中的“心理定向”（mental set）偏爱一种固定不变的型式。这种特殊的情况，依贡布里希的解释：如此描绘出来的“物象构成一种符咒以实现永恒”，“对于埃及人来说，新发现的艺术的永恒性很可能是向人们保证：它捕捉瞬间并以清晰的物象将其保存下来的能力可以用来征服人生的转瞬即逝”。

虽然古埃及的绘画还只能用“勾线填色”的原始方法来描摹物象，从而“明暗光影”的印迹仍付阙如。然而，从总的情况来说，古埃及艺术的技术方面是相当的成熟的，特别是从对于客观现象的“应物象形”的“写实”能

力恐已达到了这个历史文化阶段的顶峰。正因为如此，直接继承了它的传统的古希腊人，才能轻捷地创造出系列令人惊愕和赞美的艺术形象，出现了人类文化史上第一次出现的一个“以假乱真”的“幻象”世界。

幻想的诞生

这里所用的“幻象”(Illusion)或“幻觉主义”(Illusionism)的概念，专以指艺术的形式。原是西方人创造的文艺批评中习用的一个专门术语，用以指称艺术创作中出现的某些以独特的艺术手法表现出来的艺术形象。这十分酷似真实的物象，几乎能达到以假乱真的地步。这种艺术形式大盛于15世纪之后的西方(欧洲)世界。这种艺术描写方法，东方的传统艺术中是不存在的，如果偶尔出现，也往往是学习了西方传统的结果。

从绘画艺术的角度来说，构成所谓“幻象”的最主要之点，即在于人们开始注意到了物象上的“明暗光影”的存在，以及进一步用艺术技巧去描摹物象之由光影所产生的明暗不同的面貌。从目前我们所掌握的有限考古材料来看，最早出现这种情况的大概就是古希腊的艺术了，尽管现存的绝大多数作品大都是古罗马人的摹本，但相信它们还是和原作相去不会太远的。

“幻象”这个概念是颇有深意的，它很容易使笔者回想起年轻时曾经历过的一件不易忘怀的事件：当时笔者在某剧院搞舞台美术工作。有一次，舞台上需要一件挂在树上的炮弹壳的“道具”，于是制作道具的人就用竹枝糊纸制作了一件立体的庞然大物，不但笨重而且舞台效果也并不理想。这样，逼得我们几个画画的人尝试用三夹板画成一个炮弹壳的景片，制成后不仅轻便又易于搬迁，而艺术效果亦优于那立体物件，质量(钢)的感觉极强，不是立体却胜似立体。这就是“以假乱真”的“幻象”的极佳注脚。

制作这种所谓“幻觉主义”绘画的技巧的一个重要方面，西方人称之为“明暗造型法”(Chiaroscuro)。要掌握这种绘画技巧的人，必须经过相当长时期的面对着一个石膏像作“素描”练习，他才能在一张平面的纸上画出一个具有三维空间感觉的立体形象来；而这个立体形象之呈现于纸上的最主要关键，不正在于准确地描摹出物象因光线照射而形成的明暗(光影)关系。这种大盛于西方(欧洲)近代世界的所谓“明暗造型法”的最早源头虽然可追溯到古希腊时代，但是人所周知，在公元前5世纪前的古希腊艺术(绘画、雕塑)又经历过一段所谓“古风时期”(Archaic)。这个时期的希腊雕塑及绘画中描摹的人物形象亦不见明暗光影，体态也僵直古板，明显地可以见到它是效仿了古埃及的传统(所谓“正面律”的模式)。但是到了公元前550-350之间，情况逐渐起了很大的变化，希腊人开始背叛他们的埃及老师的那种“模式”化的描绘方法。希腊艺术家不再用既定的“模式”去表现一种抽象的一般的“人”的形象，于是人物的刻画开始趋向于个性化，体态也生动了，不再停滞于埃及式的僵侷扭曲，脸部也开始表现某些表情，例如微笑或痛苦等。同时，在希腊绘画也开始出现了“明暗造型法”(Chiaroscuro)的雏形，以及所谓“远景短缩法”(foreshortening)即一种原始的“透视”法则。这两项都是了不起的发明创造，它成为西方世界的艺术王国内蔚为大观的“写实”手法的最早源头活水。如果没有古希腊的这个传统，后来竟然在西方统治了千百年之久的所谓“幻觉主义”艺术，是颇难想象其能发展到如斯之高度的。

但是，为什么古希腊的艺术（绘画）会产生这种情势的呢？这是一个很有趣然而又是很难寻找其原因的大难题。对此贡布里希曾尝试作一些探测性的解答，他认为希腊的“幻觉主义”的绘画之产生的根源，应归诸他们的戏剧舞台布景的需要，“幻觉主义艺术的技法，透视法和明暗造型法，在古典文化时期跟剧场布景的设计有关，这的确不是偶然的事”。这个见解是有一定道理的。虽然贡布里希没有提供更多更有力的证据，但我们知道，古希腊的艺术（绘画）更多的喜欢取材于他们的神话故事，因此绘画（雕塑亦然）都喜欢描叙一定的故事情节，如荷马史诗《依利亚特》和《奥德赛》中的故事等。因此贡布利希以下这个判断是可信的：“在整个西方艺术史中，我们可以看到在叙事的意图和写实主义的图画之间持续存在着这种相互的作用”。由此他用以反证古埃及人“几乎不懂得我们所说的叙事性图解。埃及没有一个神话连环画描述神明和英雄的功勋”。这是否可以认为“幻觉主义”的艺术描写手段之所以创生于希腊而不肇始于埃及的一个重要原由呢？

这里顺便提及一下西方美学史上的一桩历史公案——即柏拉图贬议艺术（绘画）的一些有名的说法，其实后人往往对柏拉图的这个说法有误解或理解得片面了。我们一般以为：柏拉图轻视甚至贬议一切艺术（绘画），因为他曾经提出过绘画是“影子的影子”的有名议论。我们常说，柏拉图以为客观世界中真正真实的东西是“理念”（Ideas），例如一张床，制床匠是依据了“床”的永恒理念才制造出一张具体的床来，因此这张具体的床不过是“床”的理念的一个“影子”；而画家又去描摹这张具体的床的模样，是之谓“影子的影子”，因为它“隔了二层”（离理念而言）。贡布里希指出这是对柏拉图的艺术观的一种流俗误解。他认为柏拉图并非贬议一切绘画，而只是反对柏拉图所处的特定时代（公元前5世纪前后）的“现代”绘画，亦即当时正方兴未艾的“幻觉主义”的描摹方法。贡布里希引证了柏拉图在他的晚年著作《法律篇》（《Laws》）中大为赞扬埃及艺术的“模式化”的特点：“（埃及人）不许画家和其他任何制作姿势和再现的人进行任何革新或创造，……对传统形式丝毫改动都不允许。你要是看看他们那里，会发现他们一万年画出来的东西或雕刻出来的东西还在那里，跟今天的作品相比，丝毫不差，技巧也还是一样……”。贡布里希的判断是对的：“柏拉图在埃及的概念化风格（conceptual style）中看到了一种模拟了恒常不变的‘理念’，而不是转瞬即逝的形相的制床匠的艺术更接近的方法，这样的推测过分吗”，笔者以为贡氏这个“推测”，确不过分。事实上，柏拉图在他的《理想国》中也已说得十分清楚：“由于颜色对于视官所生的错觉，很显然地，这种错觉在我们的心里常造成很大的混乱。使用远近光影的图画就利用人心的这个弱点，来产生它的魔力。幻术之类玩艺也是如此”。可见，“幻象”的概念，原来还应该说是柏拉图所创造的。虽然我们不见得要同意柏拉图鄙视并贬议那种“幻觉主义”的绘画，但他毕竟看到了当时这两种（埃及和希腊）不同的描写方法的差异。只是他不能从艺术的功能性的角度去分析它们的不同，以致不能正确地认识“幻觉主义”的艺术形式也是有它的存在的合理性和现实性的，故不应全盘否定之。

前文谈及，要学习并熟练地掌握那套“幻觉主义”的描摹方法，亟非易事，是需要经过极其长时间的训练才能获得的。对此笔者深有切身体会——面对着一个石膏头像画上数十小时是一件极其枯燥艰苦的事情，笔者当年终因不能坚持而半途而废。而经过了长时间的艰苦磨练后掌握了这套方法的一

些画家，又确如中国当代有一位美术理论家（已故）所说的那样：“可以得心应手地描绘眼之所见的任何事物”。这一套所谓“幻觉主义”的西方绘画技法的造成，又并非一朝一夕之间之功，在西方几乎经历了上千年的时间，和数不清的画家的共同努力才得以建立起来的。古希腊的名画家巴拉修斯的画中画的帘幕，骗得另一位名画家宙克西斯用手去揭它。但古希腊的这件“以假乱真”的作品今天我们已无法一睹其真面目了。欧洲的“文艺复兴”时期，又忠实地继承了希腊罗马的这个“写实”绘画的大传统。当时最著名和最早的代表人物之一乔托（Giotto 公元 1266—1337），西方人往往把他看作这个传统发展过程中的一个重要的里程碑。这位著名的意大利画家乔托的作品，大多数画的是基督教故事，取材于圣母的基督生平的事迹，又都为教堂的壁画。当时这种欧洲人的壁画称为“湿壁画”（frescoes，因这种画必须在泥灰未干时画在墙上）。乔托的画的最大特色，是明显地改变了中世纪的宗教画的图解性质，也就是他开始注重这些宗教故事的“情节”性的描摹。这样，他的画就特别注重“空间感”的表现，以此在画幅上造成一种“幻境”，使观众看画时仿佛有身临其境的感觉。这是他靠了强化明暗光影的描摹而造成的。在乔托之前，西欧的“中世纪”已有近千年的时间没有人能画出这样的画来，正是乔托，重新恢复了古希腊的传统，再次发现在平面上制造出一种立体“幻象”的艺术方法。

在这个历史进程中另外一个值得一提的画家是尼德兰的杨·凡·艾克（Jan Van Eyck, 1390—1441）。一般认为他是西方后世蔚为大成的所谓“油画”（Oil - painting）的发明者。正是因为“油画”技法的诞生，使西方艺术中的“明暗造型法”又登上一个新的台阶，终于抵达了“幻觉主义”艺术王国的胜境。

俗谚所谓：“工欲善其事，必先利其器”。也许，凡·艾克正是因为想要更进一步完善这种“明暗造型”而创造了“油画”技法的。

我们知道，在“油画”创生之前，西方绘画用的是一种所谓“坦泼拉”的方法（tempera，或译“蛋彩画法”）“坦泼拉”是以水和胶（主要成分是鸡蛋清）调颜料的，因此有一些缺点，如色彩的透明度和层次太少，不易充分表现物体的“圆味”（roundness，即圆转凸现的立体感），不同色彩之间的交接与调合也不易融洽自然，等等。相比之下，“油画”就能免除这些弊病。用亚麻仁油或核桃油调和颜料，容易调合又色彩丰富，用以表现细微的明暗层次和色彩变化，远胜于“蛋彩”。它能描摹物体本身的“圆味”（立体感）和逼真的质量感，例如金属、陶瓷、丝绸、布料，及人象的皮肤的滋润的不同质感等，非“油画”不能办到。试看西方绘画史上一幅大名鼎鼎的凡·艾克的名作《阿诺尔芬尼夫妇像》（The betrothal of the Arnolfini），描摹之物可谓细入毫芒。在此画中，我们可以看到现实世界中极平凡的一隅仿佛魔术般呈现其立体的姿貌于一幅画板之上：地毯、挂着的念珠、拖鞋、床边的小刷子及窗台上的水果，使人仿佛身临其境的感觉。这就是西方艺术家的艺术“魔术”、艺术的“幻境”和“幻象”。制造这种特技的最主要的办法也就是对“光影明暗”的逼真描摹。而这样一种绘画对东方人来说又是完全陌生的东西。难怪中国有一位画家邹一桂对之颇有感慨：“西洋人善勾股法。故其绘画于阴阳远近，不差辘黍。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进”。反观我们的民族艺术（绘画）的传统，确实不存在这样一种孜孜

追求“再现”外界的真实景象的精确描摹方法。然而那位清代的画家似乎也并没对西方这种“幻象”的制作方法有太大的兴趣和重视。传统的中国绘画重视的是“笔法”，故而对这种“幻象”终于下了不太公正的评语：“学者（指中国画家——引者注）能参用一二，亦具醒法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”。

图画是点和线的完美结合

邹一桂之认为西画的“明暗造型法”虽然画得十分工整，但“匠气”而“不入画品”，原因是“笔法全无”。然而我们可以相信，当年邹一桂等人能见到一些传来中国的西画，大抵也只是一些三流作品。这种作品也可能是“匠气”之作，但不等于一切用“幻觉主义”手法画成的西方绘画都是“匠气”的作品。对此，当代意大利极负盛名的美术史家文杜里说得好：“在整个中世纪，工匠的画才追求工细完整（perfect finish）。文艺复兴时期的人强调绘画创作中的心灵的劳绩应高于手的技巧。这样，当达·芬奇、米开朗琪罗或乔尔乔内感到他们的艺术意象（imagination）的内在涵义已经表达出来时，他们便不再去斤斤计较对外界物象的‘幻觉式的摹拟’（illusionaryrepresentation）了”。

但是，邹一桂把“匠气”归诸“笔法”的有无，这一点还是说得对的。中国绘画中的最关键性的一种艺术因素，正就是所谓的“笔法”，而这种“笔法”又确实同西方绘画中的“明暗造型法”是完全水火不能相容的东西。

大家记得，在50年代曾经对中国传统绘画的特点有过热烈的讨论。当时有人曾提出过：“中国画以‘线’为造型基础”的说法，这种说法也引起广泛的赞同。虽然这个说法似乎有些简单化的缺点，但“线（条）”在中国画中的地位，却是昭如白日的事情，而“笔法”与“线条”的关系也是十分明显的。正因如此，当时又有个人对此提出过一些异议，他们认为中国画的这种特点不是它的优点，“线”也罢，“笔法”也罢，这种造型形式是一种“落后”的东西，甚至说是一种“不科学（?!）的艺术形式。理由之一，他们认为：“勾线填色”（或称“单线平涂”）造型方法是所有原始艺术和古代早期艺术的普遍特点，而中国绘画始终停留在这个“以线为基础”的阶段，这不是说明了它的“原始落后”性质么？这种似是而非的理论见解的病根，在于他们对中国绘画缺乏了解。他们对中国的艺术没有深入的研究，只是凭一些肤浅的观察而草草得出的错误结论。事实上，中国画中的“线”（还有“点”和“面”）同一切早期艺术形式中的“线”有着本质上的区别，两者决不能相提并论。中国的传统绘画，也同样经历过早期的原始阶段，因此，中国画中的“线”也同样经历过早期的原始“线描”阶段。但是这种“以线为基础”的造型方法，后来却发展进化成另一种高级形式，这种高级形式的“线”同原始“线描”有着本质的不同，这就是有些人始终无法懂得的一个极其重要的历史事实。

一般说来，从原始时到汉魏六朝，中国的绘画大致都属于原始“线描”（勾线填色）的历史阶段。这个历史时期的“线”，它在绘画艺术中的身分和所处的地位是极其卑微的——充其量只起到一个勾定所摹物象的大致轮廓的作用。人们不甚关注“线”本身的形态，它勾定了物象的轮廓之后，它的任务也就完成了。这种“线”本身的粗细、变化和颜色的深浅都无关紧要。

因此可以认为这才是一种真正“原始落后”的“线描”形式。前述的古埃及、古希腊早期，乃至原始艺术，基本上都是属于这一历史阶段。

历史总是进化的，艺术当然也是在进化的。在西方，公元前四、五世纪是一个关键性的大转折时刻，前文谈到古希腊出现的“明暗造型法”，就开始同这种原始“线描”形式决裂了。这是西方艺术史上的历史性转折。直接继承了古希腊罗马的这个传统，欧洲从“文艺复兴”时期一直延续到19世纪的“幻觉主义”艺术中，原始“线描”方法已被抛弃得无影无踪。

与此正相反，中国绘画的造型方法却与西方走着一条大异其趣的历史道路。

大致从六朝到唐宋，中国绘画中的“线”产生了一个戏剧性的、质的变化。这个问题的真实的美学性质，过去从未有人注意到过。然而这又是一个绝对不容忽视的重大问题。对中国绘画史来说，这是一个举足轻重的关键性的历史大转折。

“笔法”这个重要的概念，似是从唐人文献中首次出现的（例如唐·张彦远《历代名画记》）。它的前身，大概是六朝谢赫说的“骨法用笔”。这是一个重要的征象，说明了六朝时期的人已开始对所摹物象的轮廓线加以一定的关注。“骨法”的概念，不妨可以理解为指的正是勾轮廓的“线”（骨架）的形态，提醒人们需要加以重视。唐以前的绘画实物，目前已稀少得使我们难以构成一个比较确定的印象。唐人的绘画我们尚能知其大略，因为存世的实物多少还有一些，而最可靠的又莫过于一些墓葬中的壁画，如敦煌石室以及永泰公主、章怀太子等墓中发现的一些壁画。唐人绘画的基本面貌，值得注意之点有二：其一、“明暗光影”的描绘仍付阙如；其二，仍以“勾线填色”的造型方法。但是，我们发现，唐人画中的“线条”比起前代来已有所变化和改进：描画不同对象所用的线的形态有所差别，如以圆转、流畅的波状线表现衣纹、水流等；以方棱尖折的笔触描摹山石、树木和房屋等。显然，他们努力地想用“线”来表现物象的种种“质量感”，也取得了一定的成果。但事实上，想要用“线描”的方法来达到类似西方的“明暗造型法”（彻底摒弃“线”）才能达到的效果，是绝对不可能的。

然而，我们今天已无法知晓唐代人当时的真实心理状况——他们究竟是否有意识的把描绘各种不同对象的线条（轮廓）赋以各种不同的形态的？如果我们把古埃及或希腊人的线描绘画来与之作比较，这个差异是十分明显的。无论是希腊的“瓶画”或埃及的草纸画，其所用的（勾轮廓）“线”既无粗细的变化，更无状态的多样性；但中国画中的线条则大不一样——在人物画中，画肌肤的线条较细，而画衣纹的线条则有粗细转折之分，更明显的是那幅著名的《五牛图》（传唐·韩滉作），所用线条的形态较粗拙，绝异于当时用以画衣纹或肌肤的线条，很难想象这都是偶然的，无意识的行为。又例如当时出现的一些山水画中，画山石树木的线有方棱转折的锐角，与画水波的细柔圆转的线条也大不相同。上述种种情况，说明了当时人确实企图勉力去“摹拟”物象的基本特征，但事实上力不从心。他们尽管创造了多种不同勾轮廓的“线”的状态，然而实际上只做到了某种程度的近似，两者之间仍不是“摹拟”，而只能算是一种“比拟”的关系而已。

在唐宋之际，人们这种勉力想“摹拟”（写实）物象更真实一些的努力始终没有放弃，我们在宋人的山水画和花鸟画的成就中不难窥到他们的种种艰难的努力。大概从唐末五代到北宋，山水画中出现了所谓“皴法”——即

在一些山石和树木的轮廓中画上一些不太规则的线条。他们画这些线条的目的，看来有两个：第一、这些线条用以表现石质和树皮的纹理，这比早先平涂一些彩色的办法看起来更为真实一些，它更能真实“摹拟”这些物象的原貌；其次，树石加上了“皴法”之后，出现了某种程度的“阴阳”（明暗）的描画。这种做法，似乎他们心中也有一定的想表现光线的意图，因为“皴法”大都出现在物象的下部，而使之呈现出上明下暗，这同一般光线大都来自上方的情况相符。但是，尽管如此，这种“线描”的技法还是同西方的“明暗造型”有着质的区别。首先是找不到“光源”的明确的角度，其次，更见不到有“投影”的描画。再来看当时的花鸟画的情况，唐宋之际的画家们的主要努力，也仍然是企图把物象“摹拟”得更为象真（写实）一些，但他们把主要精力放在表现动植物的某种“生机”上——禽鸟在飞鸣，花枝在微风中摇曳，因此光影的描画仍被忽略掉了。但是，在宋代画家笔下有一种值得注意的倾向，那就是极度重视“重彩”的渲染（特别是一些所谓“院体”画家），相对而言，勾轮廓的墨线就被置于一个无足轻重的地位。在一些“院体”花卉画中，出现过以极艳丽的彩色渲染荷花，以致勾轮廓的墨线已细淡到几乎不可见的地步。又如画鸡鸟等动物时着力于羽毛的丝丝入微的表现，也完全掩盖掉了轮廓线的勾勒痕迹。然而，这些绘画中仍然丝毫找不见“光”和“影”的印迹。

在中国绘画史上，宋元之际似乎是一个最重要的分水岭。如果我们断定唐宋时代大部分画家还是在刻意“摹拟”物象，以求达到力所能及的“象真”（写实）境地，但他们在勉力通往“幻觉主义”艺术境界的途中已精疲力竭；正值此时，宋代有一部分画家中途退出了这个行列，他们完全放弃了这种美学企图而另起炉灶，他们打消了如他们的同伴们追求逼真地“摹拟”物象的“幻觉主义”的美学意图，遂使中国绘画史的历史趋向改弦而易辙。这就是中国绘画史上所谓的“文人画”的勃兴和成长的重大历史行动。

前文谈及，西方的所谓“幻觉主义”的“明暗造型法”，也是从原始的“线描”阶段中逐步发展起来的。但是，“明暗造型”的确立的先决条件，是必须彻底抛弃“线描”的方法，西方绘画史走的就是这样一条艺术道路——曾以“明暗造型”取代了早期的原始“线描”方法。但我们的传统绘画却选择了一条与之相反的道路，不但没有抛弃“线描”的技法，而且又使之发扬光大——他们把原始的、仅以之用来勾轮廓的“线描”加以脱胎换骨的大改造，使之成为一种崭新的、与原始的“线描”有着本质区别的东西，流俗的称呼就是所谓“写意”画法。但是，由于这种新的技法仍然保留着一些原始“线描”的轮廓线勾勒，因此有些人就经常产生误解，认为中国绘画史从头至尾没有技法上的变化发展，从而断言中国绘画的技法国不懂光影而是一种“原始落后”的“不科学”（！？）的东西，因之必须完全抛弃，并要用西方的“明暗造型法”来取代它。

上述这种“理论”见解，也曾有人付之实践。本世纪之初开始有许多中国大规模学习西方绘画的“明暗造型法”的结果，曾促使一部分画家尝试把明暗光影掺入中国画的“笔墨”之中去，他们又称之为“新国画”或“彩墨画”，徐悲鸿先生的画可能是一个最具代表性的事例。

但事实上令人困惑的是，当我们把西方的这种“明暗造型法”当作最“新”的、最“先进”的东西引进的时刻，却发现西方人早已把它当作过时的“旧”东西抛弃了。这究竟是怎么回事呢？从上世纪之末开始，所谓“印象派”绘

画初登艺坛时，“明暗光影”的描画尚未绝迹，但马内（E. Manet）等人的画中的明暗处理已有了很大的变化。而进一步到了“印象派之后”（Post-Impressionism）的塞尚（Cézanne），凡高（Van Gogh）、高更（Gauguin）而到玛蒂斯（Matisse）的笔下，一步一步地逐渐把“明暗光影”完完全全地驱逐出了艺术的神圣殿堂之外。这样，西方绘画在绕了一个大弯之后，却又同东方的绘画会合了——早期，西方人完全不懂和无法描摹物象上客观存在的光影现象，到进一步发现、注意并去勉力描摹光影明暗的客观现象，甚至达到了一个极为淋漓尽致的地步，但是最后却又弃之犹如敝屣。但中国绘画史却并没有走这个弯路，一开始，我们也像西方人一样只懂得用“勾线填色”的办法去摹拟物象，而且一度也在追求“幻觉主义”的道路上奋力爬攀。但令人惊奇的是，从宋代开始，某些中国画家（“文人画”作者）似乎顿然彻悟：“幻觉主义”的方法是一条历史歧路。于是他们有意识躲开了这条西方人走过的历史弯路，他们舍弃了要求逼真地去摹拟物象的“幻觉主义”的美学意图，并回过头来自珍敝帚，把全部精力用来改进自己传统的“线描”方法，使之成为一种崭新的艺术手段。这是两种既不相同而又有相同之处的历史道路。但究竟是什么样的“心理定向”（mental set）促使中国画家选择了自己的独特艺术道路？这也是一个颇值得我们加以深思的美学问题。

这是一个神奇的、由“线”（严格说，也有“点”和“面”）所构成的审美心理王国，可以毫不夸大地说，在世界艺苑内是绝无仅有的一种神奇现象：上下可逾千年，各种姿貌不同的“线”和“点”，有粗拙的，有秀美的；有滞重的，有流畅的；有枯涩的，有温润的……，跌宕跳踉、奔腾翻飞于尺素之上。中国绘画中的主要角色就是这种具有极大的美学独立性（autonomy）的“线”和“点”的形式构成，它甚至对画幅上所描摹的某些物象的特征采取一种蔑视的态度，当然，对于客观物象上呈现的那种“明暗光影”的现象，也就更不屑一顾了。

然而，迄今为止的中国绘画，也仍然没有完全舍弃对物象的某种程度的摹拟。虽然中国绘画至今也依然没有出现过完全没有物象摹拟的纯“抽象”绘画，但我们同时又不得不承认，中国画中的“线”、“点”组成的形式结构，是同一切原始“线描”形式（粗略的摹拟）完全异质的东西。它更不是像西方艺术中的“幻觉主义”形式那样只是为了精确“摹拟”物象的功能；中国画中的对物象极其粗略的“摹拟”，已使物象沦落为支撑它的“线点结构”的形式的一个“支架”了。中国绘画中的“线点结构”组成的艺术形象，能直接担负起表达某种“审美情感”的美学功能。

