



Documents of Chinese  
Modern  
Art Theories

IAS 励学文丛

17

中国近现代卷  
艺术理论基本文献

总主编 周宪  
本卷主编 李健周计武

生活·讀書·新知 三联书店

@充實自己，從閱讀對的書開始

Documents of Chinese  
Modern  
Art Theories

本书立足于中国近现代艺术的发展轨迹，收录了 30 余篇具有较高学术史价值的艺术理论文献，从不同维度对中国近现代社会转型语境中的艺术问题进行了深刻反思，在其身处的历史时期均具有显著的代表性。它们既清晰可辨地勾勒出 20 世纪以降中国艺术理论的问题谱系及其独特面貌，也成为推动当代艺术理论持续发展的重要学术资源。

上架建议：哲学·艺术

ISBN 978-7-108-05166-0



定价：69.00 元



南京大学“九八五工程”三期资助  
南京大学人文基金资助

艺术理论基本文献  
中国近现代卷

Documents of Chinese  
Modern  
Art Theories

IAS 励学文丛

17

总主编 周宪  
本卷主编 周计武  
李健

生活·读书·新知 三联书店

@充实自己，从阅读对的書開始

Copyright © 2014 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可,不得翻印。

### 图书在版编目(CIP)数据

艺术理论基本文献. 中国近现代卷/李健,周计武主编. —北京:生活·读书·新知三联书店,2014.12

ISBN 978-7-108-05166-0

I. ①艺… II. ①李…②周… III. ①艺术理论—专题文献—中国—近现代 IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 257728 号

责任编辑 张丽丽

封面设计 储平

责任印制 黄雪明

出版发行 生活·读书·新知三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

印 刷 上海商务联西印刷有限公司

版 次 2014 年 12 月第 1 版

2014 年 12 月第 1 次印刷

开 本 720 毫米×1020 毫米 1/16 印张 23.75

字 数 380 千字

定 价 69.00 元

# 总 序

经过南京大学艺术研究院诸君几年努力,《艺术理论基本文献》一套四卷本终于面世了。各位编者翻检收罗了汗牛充栋的文献,从中精选出一些代表性篇什,汇集为四卷,分别是中国古代卷、中国近现代卷、西方古代—近现代卷和西方当代卷。这套书涵括古今中外,既有中西学术之对话,又有古今学者之交流。诸多篇什构成了一个充满“复调”的艺术理论乐章。

晚近随着艺术学升为学科门类,艺术学理论也随之升格为一级学科。尽管“艺术学理论”这个颇具中国特色的学科名称多有争议,好在目前它已名正言顺了。本书的编撰工作就是在这样的背景下开始的,既然已是一门独立的学科,就有必要对它的来龙去脉和历史发展有所了解,就有必要厘清其历史传统及其理论来源。目前国内尚缺这样系统的文献读本,而学科的教学和科研都非常需要这样的文献。基于这一看法,我们编撰了这样一套书。

然而,此事谈何容易。面对卷帙浩繁海量文献,面对源远流长的知识史,首先要解决的问题是遴选什么?其次是如何编排?参与此项工作的编者群策群力,经过多次分析研讨,确定了一个中外各占一半的四卷本规制。中国古代卷从先秦一直到晚清,中国近现代卷则从辛亥革命至今,西方古代—近现代卷从古希腊至19世纪末,而20世纪单独一卷为西方当代卷。这套书的编撰工作,从选文到形成文献系统,再到每篇文献的导言,各位编者都做了许多艰苦细致的工作。除中国古代卷考虑到国学特点而体例较为特殊外,其余三卷均按同样格式编辑。每本书有各自的序言,反映了编者对所选文献的理解和看法,并对相关重要问题作出界说。每篇文献又撰写了简短的导言,提纲挈领地介绍作者和文献,起到画龙点睛的作用。中国古代文献需仔细校注,而西方文献还需翻译,特别是西方当代卷,约请了国内不少著名学者参与翻译,这里我作为总主编向他们表示诚挚的谢意。

我相信,本书的面世,对于我们深入思考艺术学理论(或艺术理论),对于我们把握这门学科的性质、对象、历史和方法,甚至对于课程教学和学生培养,都具有相

当积极的作用。我希望这套书的出版能为中国的艺术学理论学科建设提供某种助推力,发展出具有中国特色的当代艺术理论。当然,在这个项目即将画上句号时,我们清醒地认识到,本书的编辑仍有不尽人意之处。此书的刊行为更多的读者检视和批评此书提供了机会,我们期待着各路方家提出自己高见,为今后本书的修订提供宝贵意见。

周 宪

2014年4月

# 序 言

与鲜活生动的艺术实践相比,对于艺术的理论反思多少显得有些无趣。但如果我们能够意识到,艺术活动其实是在由“艺术家、报纸记者、各种刊物上的批评家、艺术史学家、文艺理论家、美学家等等”<sup>①</sup>共同构成的艺术界中进行的话,理论的存在价值或许就不会那么令人生疑了。如果我们还能够意识到,对艺术活动的理性思考早已贯穿于人类文明史的始终,艺术作为现代学科也已持续发展了很长一段时间,我们也会更容易理解艺术理论的文献梳理工作具有何等重要的意义。当然,对于这样一本以特定历史时期为范围的文献选集来说,仍有若干更具体的问题需要在这里做一些说明。

## 一、何谓中国近现代艺术理论

在相当长时间里,中国艺术一直沿着自己特有的文化轨迹向前发展。关于艺术的理论思考,也呈现出相应的面貌并形成自己的传统。这种状况自近代以来发生了根本性的变化。古典形态的中国艺术和中国艺术理论,开始在西方文化这一新的参照视野下不断转型、步入现代。从文献梳理的角度来看,古典之后的这一段历史时期自然有其特定的时代发展线索和逻辑。这其中所包含的传统与现代、中国与西方、理论与现实等多重张力关系结构,则是必须面对并考察的首要问题。因为这些张力关系提醒我们:中国近现代艺术理论必然是在对传统的继承与革新、对西方的引进与改造、对现实的关切与回应过程中,逐渐形成自己的历史脉络的。由此所折射出的学术立场,最终也决定了我们对如下问题的理解:什么是我们的近现代艺术理论?这无疑是本书编纂时首先需要明确的一个宏观问题。

其一,众所周知,在步入近现代之前,中国艺术早已走过一段光彩照人的发展历程。其间留下的大量艺术遗产,作为文化传统中的精华无疑是一笔极其珍贵的

---

<sup>①</sup> 乔治·迪基:《何为艺术?》,见李普曼编,《当代美学》,邓鹏译,光明日报出版社1986年版,第111页。

财富。但悖论是，站在现代性的立场上，它同时也可能成为一种负担。面对近代以来“数千年来未有之变局”，<sup>①</sup>我们一步步从“器物”到“制度”，再到“文化”层面苦苦寻找出路。尤其是在文化层面的反思，令我们越来越关注艺术自身的现代转型问题。比如文学，一场从文言到白话的革命，使其艺术语言的根本形态遭到彻底的改变。自此之后，无论我们怎么迷恋古典形态的诗词歌赋，它们都无法进入现代文学史的书写序列中了。比如绘画，情形看起来更为复杂，但在时代走向上，却又与文学大体相似。一方面，传统中国画不断在寻求变革的可能性，另一方面新的绘画形态也被全面地引入中国。简言之，在一个借由文化层面探索未来可能性的时代背景下，任何具有艺术史书写价值的艺术活动，都必然包含一个背朝传统、面向未来的现代立场。艺术理论在这里的存在意义，既表现为对各种具有现代转型意义的艺术活动进行阐释，更表现在为这些艺术活动总结各种区别于传统的艺术“法则”上。毫不夸张地说，立于传统与现代张力关系中的中国近现代艺术理论所扮演的核心角色之一，正是鲍曼所谓的“立法者”角色。这一角色“由对权威话语的建构活动构成，这种权威性话语对争执不下的意见纠纷作出仲裁与抉择，并最终决定哪些意见是正确的和应该被遵守的”。<sup>②</sup>

其二，如果说传统与现代之间的张力关系是时代更迭的必然结果，那么在中国现代转型语境下，西方则同样是一个无法绕开的关键词。作为常识，我们知道中国的现代性进程必须借助“西方”这一特定的文化视野才能得到完整的说明。从中国近现代艺术的历史演进过程来看，中西文化在艺术领域的激烈碰撞，既是在技巧或手段层面进行的，更是在思想和观念层面展开的。技巧与手段层面，西方对中国近现代艺术实践的影响无疑是重大而深远的。仅以视觉艺术为例，无论是在西方古典写实主义基础上发展而来的写实主义油画，还是在20世纪80年代引进的西方当代艺术基础上发展而来的中国“当代艺术”，都直接从西方借取了基本的艺术创作方式。即便是传统中国画，也同样在这一过程中不断借助西方艺术表现手段寻求艺术上的突破。由此所引发的，则是中西艺术在思想、观念层面上的激烈碰撞与交锋。而其背后所构成的中国与西方之间的复杂张力关系，也成为我们把握中国近

① 康有为：《康有为政论集》，汤志钧编，中华书局1981年版，第149页。

② 齐格蒙·鲍曼：《立法者与阐释者：论现代性、后现代性与知识分子》，上海人民出版社2000年版，第5页。

现代艺术理论整体脉络的另一基本语境。很大程度上,艺术理论在近现代中国的发展轨迹及其理论构成,是在西方思想观念的主导下建构起来的,但同时,这一建构过程又充满了赛义德所谓的“理论旅行”的意味,如其所言:“首先,有一个起点,或类似起点的一个发轫的环境,使观念得以生发或进入话语。第二,有一段得以穿行的距离,一个穿越各种文本压力的通道,使观念从前面的时空点移向后面的时空点,重新凸显出来。第三,有一些条件,不妨称之为接纳条件或作为接纳所不可避免之一部分的抵制条件,正是这些条件才使被移植的理论或观念无论显得多么异样,也能得到引进和容忍。第四,完全(或部分)地被容纳(或吸收)的观念因其在新时空中的新位置和新用法而受到一定程度的改造。”<sup>①</sup>这是我们审视中国近现代艺术理论必须意识到的基础问题之一。

其三,理论与现实之间的张力关系,是另一个需要特别予以强调的关系维度。归根结底,中国近现代艺术理论是在对现实的关切与回应的过程中,逐步形成其发展脉络的。所谓现实,至少包括三个层面。一是艺术现实。它以艺术创作活动为中心,同时包含了艺术活动所涉及的所有具体环节。在这里,艺术作为一个总体概念,既以各门类艺术为起点,又有一个更开阔的学理诉求。概括地说,基于这一现实所进行的理论探讨,要求体现的是一种“大艺术观”,即不仅仅是在单一门类艺术内部进行专门性的研究,而是特别突出一种跨门类理论视野,一种关注艺术活动的普遍性和规律性的宏观理论视野。二是文化现实。它要求关注的不仅仅是艺术活动本身,还包括艺术活动所展开的文化语境。自近代以来,中国文化一直处于深刻转型过程之中,并延续至今。艺术作为最具有代表性的文化现象之一,是理解中国近现代文化的重要内容。反之,文化现实也是我们认识现代艺术及其理论诉求的重要参照系。对中国近现代艺术理论的基本文献所进行的梳理工作,在某种意义上也可视为中国近现代文化史、思想史建构工作的一个有机构成部分。三是社会现实。近现代中国所经历的社会变迁无疑是极其丰富的。基于相对特殊的现代转型语境,中国近现代艺术的社会现实诉求也一直都非常强烈。与此相辅相成,中国近现代艺术理论同样体现出强烈的社会现实针对性。社会现实的演进轨迹因此也在客观上显著影响到艺术理论的发展脉络。无论从哪个层面来看,中国近现代艺

<sup>①</sup> 爱德华·赛义德:《赛义德自选集》,谢抄波、韩刚等译,中国社会科学出版社1999年版,第138—139页。

术理论的现实关怀都是极其突出的。如何回应现实,也成为其理论诉求中最基本的问题之一。

由上述三个方面的张力关系切入,我们应该充分地意识到,就历史分期而言,古代之后我们更习惯于用近代、现代和当代来进行历史阶段的划分。无疑,作为一个历史分期,我们既将鸦片战争作为中国近代史的开端,通常也以1949年政权的更迭作为现代和当代分野的标志。但在更宏观的文化意义上,自近代以来,其实始终存在一个未曾中止的历史演进线索,这就是现代转型。从外部看,这一转型过程有一个被概括为“西方”的文化参照系;从内部看,这一过程又有一个明确的反思对象,即“传统”。这两个方面相结合,便构成了百年中国社会特有的现实状况。有一种观点认为,时至今日,我们正处于一个前现代、现代与后现代混杂于同一时空的社会之中。这实际上就是对仍处于转型过程之中的中国社会的一个恰当说明。要概括这一仍处于未完成状态的社会生活阶段,其实有一个更学术化的概念可以使用,即“现代性”。

现代性在这里首先是一个时间维度的问题。作为时间概念,现代性意味着“成为现代”(being modern),<sup>①</sup>它尤其强调了社会生活的转型特征与过程性。我们知道,自中国社会因外力而开启近代化大门之始,它就无可避免地进入现代转型期。在时间上,这一转型过程一直延续至今。所谓近代、现代和当代的历史分期,其实都包容在这一议题之下,可以作为一个整体来看待。我们的文献梳理以“中国近现代卷”冠名,便力求在时间上将自近代以降持续至今的艺术理论皆纳入考察范围。其次,现代性更是一个观念维度的问题。它强调并不是所有存在于“近现代”这一时间范围内的理论思考都天生具有现代意味。站在现代性的维度,能否针对传统、西方和现实等问题进行自觉回应、观念反思,是衡量一种理论表达有无现代意味的重要尺度。这一尺度中包含我们对于自身存在状态的认知,对于外部现实世界的把握。它在总体上可以衡量我们对于自身所处历史阶段进行反思的自觉程度。在最低限度内,它体现的是一种我们自觉面对时代社会生活的态度。福柯关于现代性的一段话可以很好地说明这个问题:“我不明白,为什么我们不能把现代性更多地看作是一种态度,而不是一段历史时期。所谓‘态度’,我指的是一种与现时性发生关联的模式,一种由某些人作出的自愿选择,总之,是一种思考、感觉乃至行为举

<sup>①</sup> 卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆2002年版,第337页。



止的方式,它处处体现出某种归属关系,并将自身表现为一项任务。”<sup>①</sup>尤其是当我们的社会生活在文化层面不断出现各种困顿和危机之时,这种将自身居于一个自觉的现代性立场中的态度,就显得尤为重要。诚如雅斯贝斯在探讨时代精神状况时所强调的那样:“我们时代的精神状况包含着巨大的危险,也包含着巨大的可能性。如果我们不能胜任我们所面临的任务,那末,这种精神状况就预示着人类的失败。”<sup>②</sup>

仅就艺术领域来说,我们不仅要通过创作活动将这种反思借助作品感性地表达出来,而且也要通过理论思考对其进行理性的说明和阐释。现代性的这两个维度结合起来,就要求中国近现代艺术理论必须立足于一个自觉的艺术史书写的宏观文化视野中,不断寻找、揭示、阐释艺术活动中属于自己的现代价值。仍以视觉艺术为例,综观绘画史的演进之路不难发现,一个随时代变迁而导致绘画语言形式革新的逻辑线索是清晰可辨的。中国近现代绘画的形式革新,尤其是在20世纪以降,进入多重观念交集的激变期。重要的问题是,艺术语言的形式革新背后实际上暗藏着艺术史中的文化增值效应,以及对艺术实践中“技术性复制”的自觉反抗。所谓技术性复制,主要是指在技术层面可以通过学习而熟练掌握的各种绘画技巧、技能乃至情感、观念表达的常规化图式等。文化增值效应则是对作品在艺术史书写意义上的独特性提出的基本要求。对于身处现代性语境中的中国艺术而言,最根本的一点就在于其必须体现某种区别于传统、独立于西方、立身于现实的特有文化价值。由此观之,艺术实践借助形式革新表现出的激变特征,其实正是其彰显时代赋予的特定文化价值的一种有效方式。而这种激变体现在理论层面的最显著特征之一,便是如何突破对传统的简单“认同”,为艺术的现代性进行有效“阐释”,进而为其“立法”。

事实上,不仅在视觉艺术领域,中国艺术在几乎所有门类领域都因社会转型而集中于20世纪初叶发生了质的变化。一部分从事创作实践的艺术家的除了以作品表现其现代意识之外,也会借助文字对这种现代意识进行说明或论述。当然,还有更多以艺术为研究对象的知识分子,则自觉参与到对新的艺术现象的理论阐述、论证和总结的工作中来。可以说,这两类人主导了从艺术理论角度理解中国现代性问

① 福柯:《什么是启蒙?》,李康译,《国外社会科学》1997年第6期。

② 雅斯贝斯:《时代的精神状况》,王德峰译,上海译文出版社1997年版,第19页。

题的基调。其共通之处在于，他们大多既有深厚的传统积淀，又有开阔的西学背景，同时还有投身时代的极大热忱。以文学领域为例，从梁启超的“小说界革命”再到胡适、陈独秀等人推动的白话文运动，文学现代性是以一种彻底改造语言媒介、文学体裁的极端方式得以呈现的。综观中国文学史，一向有“体以代变”“一代之文学”的说法，但语言媒介和文学体裁的延续性还是比较明显的。时至现代，对文学语言及文体的彻底改造所带来的文学史后果，最直观的一个却是：尽管传统的诗词歌赋仍然有众多的爱好者，仍然有人从事诗词创作，但文学史几乎已没有传统诗词的书写空间了。从文学理论史角度而言，梁启超的《论小说与群治之关系》(1902)、胡适的《文学改良刍议》(1917)、陈独秀的《文学革命论》(1917)等因此都可算是经典文献。但一个需要特别指出的问题是，我们这里的近现代艺术理论，是在一个更加宏观的艺术视野之下言说的。因为，对于作为复数概念的艺术所进行的讨论，虽然可以从单一门类艺术出发，但必然有一个超出门类之外的理论诉求。换句话说，所谓中国近现代艺术理论，是以关涉现代性进程的宏观艺术问题为旨归的理论思考。这实际上也成为我们在文献梳理工作中希望遵循的一个主导性的遴选尺度。这既是我们从传统与现代、中国与西方、理论与现实三重张力关系入手，站在一个远为宏观的理论视野中进行这项工作理应坚持的基本立场；同时也是艺术理论史自身发展逻辑的必然要求。尤其是在更具体的学科发展背景中来审视这一问题时，这一点就更容易为我们所理解了。

## 二、学科视野中的中国近现代艺术理论

基于上述现代性立场来考察近代以来一百余年的中国艺术理论文献，总体原则无疑是要借助具体文本，勾勒出一个与中国近现代艺术史、文化史乃至思想史彼此印证的艺术理论史线索。在这一总体原则下，我们需要特别注意文献选择的学术语境与历史脉络。对于中国艺术理论而言，这一百多年是一个充满争论与交锋、机遇与挑战并存的理论发展期。对这一学术语境进行宏观的历史把握，是必须思考的前期工作之一。进一步说，中国近现代艺术理论的学术发展史，主要是以学科形态呈现出来的，因此我们还需要对艺术理论在学科层面的定位进行必要的说明。事实上，在艺术学理论升级为一级学科的大背景下，对于这一问题的争论与探讨也仍在发展过程之中。其中，艺术理论的学科属性及其与相关学科之间的关系、学科研究领域及方法，乃至研究者的身份定位等一系列问题，都是需要予以考察的重要

问题。

如前所述,艺术理论在近现代中国的发展有其特定的传统背景、西方视野和现实语境。纵观中国艺术理论百余年来所走过的历程,是存在一个相对清晰可辨的历史脉络的。具体来说,由于时代环境的需要,中国近现代艺术理论从起点开始,就不得不借助西方话语来全面反思传统。而伴随着社会境况的更迭,艺术实践及其理论关切也时有变化,并逐步形成自己的运行轨迹。仅就学科线索来说,我们至少可以梳理出这样几个不同历史阶段:滥觞期、沉寂期、复苏期、定型期。其一,滥觞期,自中国有现代学科体系建制起至新中国成立之前。这一时期的主要特点是介绍并逐渐重视艺术学作为独立学科的意义,在某种程度上主要靠“拿来主义”,积极消化从西方艺术学界所汲取的营养。其二,沉寂期,自新中国成立到“文革”结束之前。这一时期艺术学科的发展主要以门类艺术为主导,艺术理论作为一个学科,比起草创期来说不仅没有推进,反而有所衰退。其三,复苏期,从文革结束到20世纪90年代中期。这一阶段艺术理论作为学科体系的发展仍比较缓慢。但众多理论家对艺术问题的关注和探讨,为其后艺术理论学科的制度化和体系化提供了重要的理论参照。其四,定型期,从20世纪90年代中后期至今。以国家教育部正式颁布1997年版《授予博士、硕士学位和培养研究生的学科、专业目录》为标志,艺术理论在制度层面进入了一个关键性的发展阶段,即正式成为艺术学一级学科下的二级学科。从此,艺术理论学科进入体系化与规模化的发展阶段,并最终因艺术学升级为门类而以“艺术学理论”之名成为一个一级学科。从其发展轨迹来看,中国艺术理论的现代学科史奠基于20世纪初期,成型于21世纪初期,时间跨度较长。期间产生的艺术理论文献可谓不计其数,尤其是进入20世纪90年代后的跳跃式发展阶段,知识生产的速度愈发惊人。如果没有一个相对明晰的理论史意识,很有可能陷入海量的文本之中,失去对近现代艺术理论发展脉络的整体掌控。因此,从宏观的学术发展史的角度来说,梳理和筛选这一百余年间理论文献,必须充分依据其背后的历史演进线索,对文本的重要性和理论价值做出更具历史意识的评判。

基于这一宏观学术视野,需要进一步审视的问题有很多。首先需要重点思考的,就是艺术理论在学科层面的定位问题。事实上,关于艺术理论这一学科合法性的疑虑,并没有随着艺术学理论一级学科地位的确立而烟消云散。具体文献的遴选,无疑应当对此有所回应。辩证地看,艺术理论成为一个独立的学科,既有其历史必然性,又不乏现实复杂性。我们通常将其学科史追溯到费德勒、德索等德国学

者的学术传统之中。事实上,中国早期艺术理论学科的起步,的确受到这一传统的深刻影响。但有一个更值得思考的问题是,仅就学科建制而言,这一学术传统对所谓“一般艺术学”的学科诉求,最终并没有在西方现代学科体系的建构过程中得到积极的回应。这不仅造成当前中西学术界在艺术理论领域的学科对应关系存在一定的错位,而且也在客观上使得艺术学理论看上去更像是一个中国式自产自销的学科领域。因此,这里必须强调的是,我们无法完全借助西方艺术理论的早期学科史来印证其在学科层面的合法性。因为它在西方的命运似乎暗示,哲学美学对于艺术所进行的自上而下的研究,与门类艺术研究更习惯的自下而上的研究(在此基础上,当然还应包括对各种艺术活动所进行的跨学科研究),大致已涵盖艺术研究的基本路径。

就国内相关学科来看,在艺术学没有升级为门类之前,作为二级学科的艺术学与哲学学科下的美学、中文学科下的文艺学之间的学科相似度都比较高。如何明确它们在学科层面的区别,也一直是艺术学界关注和争论的重点问题之一。随着学科门类升级,“艺术学理论”作为一级学科,理所当然地比后二者具有更开阔的学科视域、更广袤的研究疆界。这是由学科自身发展的现实依据所决定的。与此同时,一个更值得重视的问题还在于:由于其他门类艺术也都升级为一级学科,各门类艺术理论也必将随之大大得到强化。因此,如何在学科建构上有效地区别于这些门类艺术理论,并为之提供宏观的理论指导,已经变为艺术学理论体现自身学科价值的核心任务。这意味着,艺术理论学科与美学、文艺学等其他学科门类相似专业的关系固然需要厘清,但更急迫的还是要厘清与艺术学门类之下的其他一级学科的区别与联系。事实上,对艺术理论学科地位的质疑,更多恰恰是来自于门类艺术学科的研究者。在他们看来,美术理论、音乐理论、舞蹈理论、电影理论、戏剧理论等等门类艺术理论之外,似乎并没有一个作为学科的“艺术学理论”太多的存在空间。

从以上国内外两个方面的学科背景来看,目前艺术学理论的学科框架其实都还没有搭建完整,这既与其学科对象、研究领域的复杂性直接相关,也与既有的学术成见息息相关。这些学科因素既提醒我们,艺术理论学科必然与美学及门类艺术研究之间都存在着极度紧密的学术关联,也提示我们,艺术理论应当在上述两种学科路径之外,寻找属于自身的学科定位。或许,我们可以在宏观上将其作为一个介于美学与门类艺术研究之间的中间学科来理解。正如前文已经指出的那样,艺

术理论学科必须具有更加宏观的“大艺术观”。据此,我们未必一定要对西方亦步亦趋,也大可不必囿于门类艺术所带来的困扰。重要的是我们必须明确“理论”在艺术学科中存在的必然性和必要性。在这里,任何带有纯理论思辨意味的学术研究都应该立足于一定的艺术门类知识来展开,任何依托门类艺术所展开的讨论,同样也需要有一个具有理论综合意味的学术指向。所谓理论综合意味,强调的是它作为兼有美学与艺术门类研究色彩的中间学科,天生带有一种跨学科门类的学术视野和理论综合诉求。正因为如此,我们在审视中国近现代艺术理论的基本文献构成时,既要充分考虑到艺术理论作为一个学科的复杂性,又要特别注意其与门类艺术研究之间的差异性。

其次,基于上述立场,艺术理论学科的研究领域、研究方法以及研究者的身份地位等问题都需要做进一步的考量。

从学科建制的角度来看,目前艺术理论学科的专业设置仍处于定型过程之中。其中比较常见的划分方式仍参照了韦勒克、沃伦在《文学理论》中的相关讨论,在一级学科“艺术学理论”名下,多设有艺术理论、艺术史、艺术批评三个核心专业,在此基础上再加上艺术与文化产业管理及相关跨学科专业。很显然,在这样一个专业框架下,以学科为依据的“艺术学理论”其实是一个远为宽泛的大学科建制,不局限于狭义的艺术理论。事实上,参照韦勒克和沃伦对文学理论的理解,“艺术理论”亦足以包括必要的“艺术批评理论”和“艺术史的理论”。<sup>①</sup>当然问题的复杂性仍在于“艺术”作为一个类概念,不同于作为一种艺术样式的文学。这必然要求我们有更为广阔的门类艺术视野,同时又不能囿于单一艺术门类之中。若仅以西方学术惯例为参照,至少艺术史研究在很大程度上仍是美术史的研究。这显然无法涵盖中国艺术理论学科在艺术史研究方面的全部疆域。而艺术批评作为一个极具实践意味的专业领域,则更需要鲜活的艺术现象作为其发展的根基。因此,尽管目前这一划分方式有较为清晰的学理支撑,但实际上其研究疆界仍处于建构过程之中。尤其是将艺术产业活动及相关跨学科专业纳入其中予以考量之后,整个艺术理论学科的顶层设计还有待通过学术实践活动不断调适和修正。对百余年来艺术理论文献的梳理,无疑应当将这种学科层面的复杂性及其建构诉求考虑进去,适当放宽我们的学术视野。

<sup>①</sup> 参见韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店1984年版,第30—39页。

据此我们认为,艺术理论学科在方法上应当特别强调跨学科理论综合。所谓跨学科,一是在艺术学科门类下,成为综合门类艺术理论研究方法和成果的中介和桥梁;二是广泛汲取其他学科门类的研究方法和成果,真正形成艺术研究的多维视角。其目标则在于通过一种具有理论提升意味的综合方式,将作为类概念的“艺术”所涵盖的全部内容及其规律逐一揭示出来。与此相关的一个有益的问题则是,我们如何能在实际的研究过程中真正做到这一点?这至少涉及研究者自身的素养以及这一学科的人才培养等重要问题。仅以研究者的身份定位为例,目前艺术理论学科中一直存在各种争议性的声音。其中一种观念就很有代表性:从事艺术理论研究,应当至少精通一种具体的艺术门类。无论从艺术研究的学术要求,还是艺术活动的总体规律来看,这一观念都有其一定的现实依据。事实上,如果从跨学科理论综合的更高要求来说,艺术理论研究者甚至最好能精通两门或两门以上的艺术样式。不过,就可操作性而言,所谓“精通”并不是一个可以准确量化的概念,精通一种甚至多种艺术门类也未必是能够进行艺术理论学科研究的充分条件。因此,最终能够提供有效依据的主要还是研究成果本身,而不仅仅依据研究者的学科背景和知识系统。这也是我们立足于学科发展史遴选文献过程中力求把握的原则之一。

总之,站在学科史的角度来审视中国近现代艺术理论,我们首先需要充分理解其历史演进逻辑,力求在具体历史语境中考量文本的文献价值。其次需要充分理解艺术理论的学科属性及其复杂性,对其跨学科理论综合色彩有所认识。与此相关,我们还需要对其研究领域及方法、从业人员的基本构成及人才培养等问题有所认识。这些都是我们进行文献梳理工作的重要依据所在。因为从根本上说,本书所进行的文献梳理工作,是要对艺术理论学科的自我建设有所推进的。

### 三、文献结构框架及相关问题说明

以上从相对宏观的视域,对中国近现代艺术理论文献梳理工作所涉及的一系列关键问题进行了必要的说明。本书的文献选择,可以理解为对这些问题的积极回应。回到文献本身,需要进一步予以说明的问题大致包括如下几个方面:一是文献的具体结构框架;二是文献的具体遴选说明;三是文献的具体编纂体例。

首先,作为一部强调理论史发展线索的文献选本,本书以文献写作或发表的时间为序结构全篇。这是一个相对较为简化的结构方式,但又不乏历史纵深感。对

于读者而言,文献给我们带来的理论演进逻辑既直观,又易于被我们在历史语境的上下文中把握。从这个维度来观察,我们希望强调的一点是,所有的文献都需要放置在具体历史语境中才能彰显其理论价值。在学科建制的意义上,理论研究的成熟度是需要通过时间来积累的。我们现在看来稀松平常的观念,在特定时代环境中却具有振聋发聩的理论效用;现在看来缺乏学理支撑的理论表述,在具体历史语境中却往往具有至关重要的理论史价值。同时,在这样一个以时间为依据的线性逻辑线索之外,还有一个隐含的问题结构也需要我们予以关注。这一点,其实也是前文曾重点说明的。简而言之,这个问题结构就是以“现代性”为核心概念展开的。在时代环境赋予的多重张力关系结构中,围绕艺术现象所形成的一系列关键问题可以构成本书的一个隐性结构框架。

具体来说,这一主题结构涵盖六个方面的内容。一是艺术本质及艺术起源,这一部分集中选取了具有强烈现代意识的学者对艺术本体问题进行深刻反思的重要成果。以林文铮的《何为艺术》为例,该文以西方美学和艺术理论史中的各种观念为理论基础,围绕艺术本质及其相关问题展开了详尽的讨论。全文条理清晰,逻辑严密,具有明显区别于中国传统艺术理论的学术规范和现代眼光。二是艺术创作及艺术批评,这一部分涉及艺术实践活动的两个相辅相成的关键环节。其中艺术创作关乎艺术具备何种素养、基于何种立场,并以何种方式来创作艺术作品。此一方面,具有真正现代意识的艺术家所进行的具有理论深度的反思和总结尤其值得关注。对艺术批评问题所进行的思考,则更加凸显了理论家对于艺术领域的现代性问题的关注和回应。三是艺术功能及艺术教育,这或许是基于现代性语境最值得探究的一部分文献。在一个现代转型的时代背景下,艺术能否以及如何成为社会进步的“正能量”,是普遍受到关注的话题。蔡元培的《以美育代宗教说》可谓是最具有代表性和影响力的文献之一。艺术教育在中国现代教育体系中的地位,也是自其时开始逐渐奠定下来的。四是艺术门类及比较艺术。在中国近现代艺术理论发展过程中,立足于门类进行学术讨论的文献极其丰富,这里所关注的主要是立足于宏观艺术视野探讨门类问题的文献。其中一类是对艺术门类的划分进行宏观分析的文献,另一类则是针对具体艺术门类之间的关系进行的比较研究。五是艺术革命及观念革新,这一部分无疑最直接地体现了艺术领域的现代转型问题。其中既包括借艺术反映社会革命理想的激进理论想象,也不乏对艺术观念本身的理论反思和革新诉求。从中我们可以清晰看到,关于艺术革命的理论想象、艺

术观念的革新诉求，一直贯穿于百年中国艺术发展进程之中，至今仍在路上。六是艺术体制及跨学科研究。艺术体制本身就是一个具有跨学科意味的理论综合问题，它不仅涉及艺术活动的所有环节，而且尤其关注艺术活动展开的社会机制。而包括社会学、人类学、心理学等各种其他学科的介入，本身也是中国艺术理论现代转型的一个极其重要的表征，因此这一部分所涉及的文献，也是我们基于艺术理论史需要予以特别关注的。

以上六个方面的内容并没有完全涵盖所有艺术问题，但却共同构成中国近现代艺术理论历时演进的问题谱系。其目标既希望反映出在社会大变革背景下经历着剧烈变化的中国艺术的独特面貌，同时又集中展示研究者深度思考的理论成果。因此，在这里，我们所考察的文献并不囿于严格意义上的艺术理论学科之内，也不完全囿于理论家的言说之中。在学科视野上，我们既希望紧扣艺术理论主旨，又希望体现出一种开放性的眼光。尤其是对于其他相关学科中极具艺术理论史价值的文献，我们将予以特别关注。对于艺术家以及其他学科学者的相关言论，只要能够充分体现艺术理论发展的历史线索的，我们也会予以重视。在这样一个编纂思路下，本书最终形成一个包括艺术理论家、美学家、艺术批评家、艺术家直至其他相对较远学科的学者在内的跨学科、多元化作者群，收录了三十余篇具有较高理论史价值的文献。

其次，在具体遴选依据方面，本书根据前文所持基本立场，力图遵循以下几个原则。一是尽量置身于具体的历史语境之中，以问题结构为依据来比较、遴选并选择更有代表性的文献。举例来说，在新文化运动期间，艺术问题无疑已作为一个重要的文化领域受到各方关注。在此背景下，吕澂与陈独秀一问一答的《美术革命》和《美术革命——答吕澂》就非常具有典型性。此二文刊发于《新青年》1919年第6卷第1号。我们知道，在它们刊发之前，艺术实践领域的革新运动业已展开。《美术革命——答吕澂》作为新文化运动领袖于其核心阵地上发布的关于中国现代艺术的宣言式文本，其意义则远超出艺术活动本身。因此它既极具艺术史书写的标本意味，又具有重要的理论史地位。二是对不同艺术问题在历史语境中的发展逻辑分别予以关注。在遴选文献的过程中，相似问题在不同历史阶段的理论呈现方式及其代表性，是需要重点考察的部分。在这一逻辑线索中，我们可以较为清晰地把握各种艺术问题在百余年理论史发展过程中的展开。仅以“艺术”这一概念为例，我们借助文献资料本身，就可以从王国维、蔡元培等一系列理论家的论述，考察其



在中国近现代艺术理论中的使用状况,及背后复杂的语义更迭。三是对所选文献在学科发展史中的地位和价值意义,有相对比较积极的考量。尤其是在一些涉及艺术理论基础内容的经典文献之外,对能够开拓艺术理论学科视界、拓展学科疆界的文献给予更多的关注。比如岑家梧的《论艺术社会学》,作者主要不是以艺术理论家著称,但此文对西方近代以来的艺术社会学理论资源进行了较为系统的梳理,并提出了自己的相关见解,不仅对于一般性的艺术理论研究有所帮助,而且在学科建构方面同样有较为显著的启示意义。此类文献是我们在遴选过程中理应予以特别重视的。

最后,在文献的编纂体例方面,作为“艺术理论基本文献”系列读本的一部分,本书既有统一的体例要求,也有自身的特点。与其他读本保持一致,本书以发表或撰写时间为序,结构全篇。除文献本身之外,每篇都会有一个篇幅不大的导读,以帮助读者更准确地把握文献的核心内容与理论价值。此外,如有必要,文中所涉及的人名、地名、术语编者也会提供一个简要的注释,并注明为“编者注”。凡未注明的均为文献原注。而在文字方面,本卷文献历史并不算久远,因此均尽力从第一手资料整理而来,并尊重其历史原貌。对于不符合目前编辑规范的文字表述,能不做修订的尽量保留,但文中明显有误的文字,则将予以修订,此外也在编辑过程中根据需要对全文进行了格式上的统一,并对部分标点符号进行了适当改动。编者的部分在读研究生参与了文献的早期文字校对工作,在此一并表示感谢。

李 健 周计武

2013年8月

# 目 录

序言 .....	/ 1
孔子之美育主义(1904) .....	王国维 / 1
以美育代宗教——在北京神州学会演讲(1917) .....	蔡元培 / 6
万木草堂所藏中国画目·序(1917) .....	康有为 / 11
中国画改良论(1918) .....	徐悲鸿 / 15
美术革命(1919) .....	吕 澂 / 21
美术革命——答吕澂(1919) .....	陈独秀 / 24
绘画源于实用说(1920) .....	陈师曾 / 26
美育之原理(1922) .....	李石岑 / 29
中国裸体美术不发达的原因(1922) .....	汪亚尘 / 36
艺术学上所见的文化之起源(1923) .....	滕 固 / 42
何谓艺术(1928) .....	林文铮 / 51
美术馆之功用(1932) .....	林风眠 / 74
人体之形式的美与表现的美(1933) .....	俞寄凡 / 77
我再说一遍：往何处去？……往深处去！（1933） .....	傅 雷 / 85
谈谈天才(1934) .....	唐 隽 / 89
论艺术家的修养(1935) .....	洪毅然 / 99
怎样才是一张好画(1935) .....	黄宾虹 / 109
艺术的革命观——给青年画家(1936) .....	刘海粟 / 112
艺术的起源与游戏(1936) .....	朱光潜 / 119
艺术理念的进展性(1940) .....	马 采 / 133
中国诗与中国画(1940) .....	钱钟书 / 143
在延安文艺座谈会上的讲话(1942) .....	毛泽东 / 164

艺术的园地(1943) .....	丰子恺 / 186
论艺术社会学(1943) .....	岑家梧 / 193
中国艺术意境之诞生(1943) .....	宗白华 / 206
文艺批评的科学性与艺术性(1944) .....	郭麟阁 / 222
画理探微(1946) .....	邓以蛰 / 238
谈文学书籍的插图(1953) .....	王朝闻 / 264
谈谈中国传统绘画的风格(1957) .....	潘天寿 / 271
略论艺术种类(1962) .....	李泽厚 / 285
豹头·熊腰·凤尾(1963) .....	焦菊隐 / 307
关于抽象美(1980) .....	吴冠中 / 318
用电影表现手段完成的文学(1980) .....	张骏祥 / 323
重要的不是艺术(1985) .....	栗宪庭 / 341
现代和前卫的标尺是什么? ——中国现代性的另类逻辑(2003) .....	高名潞 / 346

# 孔子之美育主义<sup>①</sup>

王国维

王国维(1877—1927),浙江海宁人。中国近现代国学大师。他是近代中国最早运用西方哲学、美学及文学研究方法解析中国古典文学的开风气之先者,也是中国史学史上将历史学与考古学相结合的开创者,并确立起较系统的近代标准和方法。作为集史学家、哲学家、美学家、考古学家、词学家等于一身的学者,王国维一生著述颇丰。其中,《人间词话》《红楼梦评论》《宋元戏曲考》以及自选集《观堂集林》等,都具有非常重要的学术史地位。

《孔子之美育主义》是中国近现代最早提出“美育”概念的文献之一,发表于1904年,原文并未署名,后经考证为王国维所作。本文的理论价值主要体现在以下几个方面。首先,王国维在一个中西比较视野下提出并阐释了自己的美育观念。无论对其影响至深的叔本华还是席勒,他们作为西方哲学史中的重要思想家,都是王国维在文中论说的基本理论依据。这在当代学术语境中虽然是稀松平常的事,但在彼时却具有很显著的开拓性意义。其次,文章不仅具有强烈的现实关怀,而且包含着社会变革背景下的理论转型意识。尽管文章对孔子的美育思想并没有进行特别深入的系统研究,但却提供了一个基于现实语境审视古典理论的有益视角。透过这一视角,王国维实际上为我们理解美育、艺术教育、美术等现代艺术理论概念提供了最早的文本之一。从其表述来看,所谓美育主要是从主体的审美心理入手予以把握的一种特殊教育形态。再就途径而言,它又是以艺术为主导内容的。而文中所指称的“美术”一词,也是20世纪之初开始使用时的惯常含义,即作为宏观概念的艺术。最后,

<sup>①</sup> 本文原载于《教育世界》1904年第69期。原文为句读。——编者注

非常重要的一点，王国维在文中提出了一个其后不断涉及的价值判断问题，即以艺术为代表的人文学科以一种“无用之用”而显“大用”的现实功能问题。他以美育为题，在某种意义上也是试图在教育框架下强化艺术的现实功能。正是由于这几个方面的原因，本文不仅在王国维涉足艺术理论的论述中很具有代表性，而且在整个近现代艺术理论史中也有开风气之先的意味。

除本文之外，王国维围绕这一主题还有一系列文献值得关注。比如《论教育之宗旨》《去毒篇》《人间嗜好之研究》《霍恩氏之美育说》等同时期的论文，是可以作为一组相关文献来解读的。从这些文献入手，我们不难看出王国维期望借助艺术塑造“完全之人物”的教育构想。作为中国近现代转型期极具标本意义的学界巨擘，王国维在人文学科的诸多领域都产生了很大的影响。就近现代艺术理论发展史而言，他同样为我们留下了一系列具有重要学术价值的文献资料。

诗云：“世短意常多，斯人乐久生。”岂不悲哉！人之所以朝夕营营者，安归乎？归于一己之利害而已。人有生矣，则不能无欲；有欲矣，则不能无求；有求矣，不能无生得失；得则淫，失则戚。此人人之所同也。世之所谓道德者，有不为此嗜欲之羽翼者乎？所谓聪明者，有不为嗜欲之耳目者乎？避苦而就乐，喜得而恶丧，怯让而勇争。此又人人之所同也。于是，内之发于人心也，则为苦痛；外之见于社会也，则为罪恶。然世终无可以除此利害之念，而泯人之别者欤？将社会之罪恶，固不可以稍灭，而人心之苦痛，遂长此终古欤？曰：有，所谓“美”者是已。

美之为物，不关于吾人之利害者也。吾人观美时，亦不知有一己之利害。德意志之大哲人汗德<sup>①</sup>，以美之快乐为不关利害之快乐（disinterested pleasure）。至叔本华而分析观美之状态为二原质：（一）被观之对象，非特别之物，而此物之种类之形式；（二）观者之意识，非特别之我，而纯粹无欲之我也（《意志及观念之世界》第一册二百五十三页<sup>②</sup>）。何则？由叔氏之说，人之根本在生活之欲，而欲常起于空乏。既偿此欲，则此欲以终。然欲之被偿者一，而不偿者十百。一欲既终，他欲随之。故究竟之慰藉，终不可得。苟吾人之意识而充以嗜欲乎？吾人而为嗜欲之我乎？则亦长

① 即康德（Immanuel Kant，1724—1804），德国哲学家。——编者注

② 此处为原文标注，本着尊重原著精神保留。以下类似情形不再一一注明。——编者注

此辗转于空乏、希望与恐怖之中而已。欲求福祉与宁静，岂可得哉！然吾人一旦因他故而脱此嗜欲之网，则吾人之知识已不为嗜欲之奴隶，于是得所谓“无欲之我”。无欲故无空乏、无希望、无恐怖。其视外物也，不以为与我有利害之关系，而但视为纯粹之外物。此境界唯观美时有之，苏子瞻所谓“寓意于物”（《宝绘堂记》）。邵子曰：

圣人所以能一万物之情者，谓其能反观也。所以谓之反观者，不以我观物也。不以我观物者，以物观物之谓也。既能以物观物，又安有我于其间哉？（《皇极经世·观物内篇》七）

此之谓也。其咏之于诗者，则如陶渊明云：

采菊东篱下，悠然见南山。  
山气日夕佳，飞鸟相与还。  
此中有真意，欲辨已忘言。

谢灵运云：

昏旦变气候，山水含清晖。  
清晖能娱人，游子憺忘归。

或如白伊龙<sup>①</sup>云：

I Live not in myself, but I become  
Portion of that around me; and to me  
High mountains are a feeling.

皆善咏此者也。

夫岂独天然之美而已？人工之美亦有之。宫观之瑰杰、雕刻之优美雄丽、图画

<sup>①</sup> 即拜伦(George Gordon Byron, 1788—1824), 英国诗人。——编者注

之简淡冲远、诗歌音乐之直诉人之肺腑，皆使人达于无欲之境界。故泰西自雅里大德勒<sup>①</sup>以后，皆以美育为德育之助。至近世，谟夫志培利<sup>②</sup>、赫启孙<sup>③</sup>等皆从之。及德意志之大诗人希尔列尔<sup>④</sup>出，而大成其说，谓：“人日与美相接，则其感情日益高，而暴慢鄙倍之心自益远。故美术者，科学与道德之生产地也。”又谓：“审美之境界乃不关利害之境界，故气质之欲灭，而道德之欲得由之以生。故审美之境界，乃物质之境界与道德之境界之津梁也。于物质之境界中，人受制于天然之势力；于审美之境界则远离之；于道德之境界则统御之。”（希氏《论人类美育之书简》）由上所说，则审美之位置，犹居于道德之次。然希氏后日更进而说美之无上之价值，曰：“如人必以道德之欲克制气质之欲，则人性之两部犹未能调和也。于物质之境界及道德之境界中，人性之一部，必克制之以扩充其他部。然人之所以为人，在息此内界之争斗，而使卑劣之感跻于高尚之感觉。如汗德之严肃论中，气质与义务对立，犹非道德上最高之理想也。最高之理想存于美丽之心（Beautiful Soul）。其为性质也，高尚纯洁，不知有内界之争斗，而谓唯乐于守道德之法则，此性质唯可由美育得之。”（芬特尔朋<sup>⑤</sup>《哲学史》，第六百页）此希氏最后之说也。顾无论美之与善，其位置孰为高下，而美育与德育之不可离，昭昭然矣。

今转而观我孔子之学说，其美学上之理论虽不可得而知，然其教人也，则始于美育，终于美育。《论语》曰：

小子何莫学夫诗。诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。多识于鸟兽草木之名。

又曰：

兴于诗，立于礼，成于乐。

① 即亚里士多德（Aristoteles，B. C. 384—322），古希腊哲学家。——编者注

② 即夏夫兹伯里（Shaftesbury，1671—1713），英国美学家。——编者注

③ 即哈奇生（Francis Hutcheson，1694—1747），英国美学家。——编者注

④ 即席勒（Friedrich Schiller，1759—1805），德国诗人、美学家。——编者注

⑤ 即文德尔班（Wilhelm Windelband，1848—1915），德国哲学家。——编者注

其在古昔，则胄子之教，典于后夔；大学之事，董于乐正。然则以音乐为教育之一科，不自孔子始矣。荀子说其效曰：

乐者，圣人之所乐也，而可以善民心。其感人深，其移风易俗。……故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气平和，移风易俗，天下皆宁。（《乐论》）

此之谓也。故“子在齐闻《韶》”，则“三月不知肉味”。而韶乐之作，虽挈壶之童子，其视精，其行端。音乐之感人，其效有如此者。且孔子之教人，于诗乐外，尤使人玩天然之美。故习礼于树下，言志于农山，游于舞雩，叹于川上，使门弟子言志，独与曾点。点之言曰：

莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。

由此观之，则平日所以涵养其审美之情者可知矣。之人也，之境也，固将磅礴万物以为一，我即宇宙，宇宙即我也。光风霁月不足以喻其明，泰山华岳不足以语其高，南溟渤澥不足以比其大。邵子所谓“反观”者非欤？叔本华所谓“无欲之我”、希尔列尔所谓“美丽之心”者非欤？此时之境界，无希望，无恐怖，无内界之争斗，无利无害，无人无我，不随绳墨而自合于道德之法则。一人如此，则优人圣域；社会如此，则成华胥之国。孔子所谓“安而行之”，与希尔列尔所谓“乐于守道德之法则”者，舍美育无由矣。

呜呼！我中国非美术之国也！一切学业，以利用之大宗旨贯注之。治一学，必质其有用与否；为一事，必问其有益与否。美之为物，为世人所不顾久矣！故我国建筑、雕刻之术，无可言者。至图画一技，宋元以后，生面特开，其淡远幽雅实有非西人所能梦见者。诗词亦代有作者。而世之贱儒辄援“玩物丧志”之说相抵。故一切美术皆不能达完全之域。美之为物，为世人所不顾久矣！庸讷知无用之用，有胜于有用之用者乎？以我国人审美之趣味之缺乏如此，则其朝夕营营，逐一己之利害而不知返者，安足怪哉！安足怪哉！庸讷知吾国所尊为“大圣”者，其教育固异于彼贱儒之所为乎？故备举孔子美育之说，且论其所以然之理。世之言教育者，可以观焉。



# 以美育代宗教

——在北京神州学会演讲<sup>①</sup>

蔡元培

蔡元培(1868—1940),浙江绍兴人。中国近现代最有影响的教育家之一。中华民国首任教育总长,1916年至1927年任北京大学校长,开“学术”与“自由”之风。明确提出废止忠君、尊孔、尚公、尚武、尚实的封建教育宗旨;倡导以军国民教育、实利主义教育为急务,以道德教育为中心,以世界观教育为终极目的,以美育为桥梁的教育方针,初步建立了现代新型教育体制。

本文为蔡元培在北京神州学会的讲演录,1917年发表于《新青年》杂志,是蔡元培提出“以美育代宗教”观念的代表性文献,其后他又发表有《以美育代宗教》《美育代宗教》两篇文章。从观点的阐释来看,后两篇无疑更为清楚明了,学理性也更强,但仅以影响而言,本书所选篇目却可谓发时代之先声,引发的关注、思考和争论也是最多的。全文立论基础是以康德为代表的西方哲学思想,针对的则是当时中国社会文化发展的现状和问题。首先,基于人类价值体系的知、意、情三分法,文章实际上论证了宗教作为一种总体性的文化力量,是如何随着知识、道德伦理的独立而走向解体的。其次,沿着这一思路,文章着重探讨了以艺术/审美活动为代表的情感作用与宗教之间尤为复杂的文化关系,并指出艺术活动也有一个从依附宗教到脱离宗教的发展过程。在此基础上,文章指出美育实有“与宗教分合之两派”。最后,文章想要重点说明的则是,以艺术为主体内容的审美教育与宗教相比,具有更现实的时代教育意义。用他在1930年发表的《以美育代宗教》一文中的概括来说,“一,美育是自由的,

<sup>①</sup> 本文原载于《新青年》1917年第3卷第6号。原文为句读。——编者注

而宗教是强制的；二，美育是进步的，而宗教是保守的；三，美育是普及的，而宗教是有界的”，宗教因此必然要被美育所取代。应该说，本文最重要的学术价值在于提出了一个既有现实关怀又极具开拓意义的理论命题。尽管该命题一经提出即引起较多的争论，但它对于审视艺术的现实功能，尤其是其在现代教育体系中的位置等问题，具有颇为积极的启示意义，也产生了较为广泛的社会影响。

蔡元培作为中国现代教育体系的缔造者之一，在艺术教育领域为我们贡献了一系列重要的理论文献。除与“以美育代宗教”命题相关的若干篇什之外，《对于教育方针之意见》《文化运动不要忘了美育》《美育实施的方法》《二十五年来中国之美育》等文章，对我们全面理解蔡元培的艺术教育思想都具有较高的文献价值。此外，《美术的起原》《美术的进化》《美术与科学的关系》《美术批评的相对性》等文章，在近现代艺术理论发展史上也都有较高的理论价值。

兄弟于学问界未曾为系统的研究，在学会中本无可以表示之意见。惟既承学会诸君子责以讲演，则以无可如何中，择一于我国有研究价值之问题，为到会诸君一言，即“以美育代宗教”之说是也。夫宗教之为物，在彼欧西各国已为过去问题。盖宗教之内容，现皆经学者以科学的研究解决之矣。吾人游历欧洲，虽见教堂棋布，一般人民亦多入堂礼拜，此则一种历史上之习惯。譬如前清时代之袍褂，在民国本不适用，然因其存积甚多，毁之可惜，则定为乙种礼服而沿用之，未尝不可。又如祝寿会葬之仪，在学理上了无价值，然戚友中既以请帖讣闻相招，势不能不循例参加，藉通情愫。欧人之沿习<sup>①</sup>宗教仪式，亦犹是耳。所可怪者，我中国既无欧人此种特别之习惯，乃以彼邦过去之事实，作为新知。竟有多人提出讨论。此则由于留学外国之学生，见彼国社会之进化，而误听教士之言，一切归功于宗教，遂欲以基督教劝导国人。而一部分之沿袭(习)旧思想者，则承前说而稍变之，以孔子为我国之基督，遂欲组织孔教，奔走呼号，视为今日重要问题。自兄弟观之，宗教之原始，不外因吾人精神作用而构成。吾人精神上之作用，普通分为三种：一曰知识<sup>②</sup>；二曰意志；三曰感情。最早之宗教，常兼此三作用而有之。盖以吾人当未开化时代，脑力

① 原文为“习”，此处改为“袭”。以下类似情形不再一一说明。——编者注

② 原文为“智识”，考诸下文，统一为“知识”。——编者注

简单，视吾人一身与世界万物，均为一种不可思议之事。生自何来？死将何往？创造之者何人？管理之者何术？凡此种种，皆当时之人所提出之问题，以求解答者也。于是有宗教家勉强解答之。如基督教推本于上帝；印度旧教则归之梵天；我国神话则归之盘古。其他各种现象，亦皆以神道为惟一之理由。此知识作用之附丽于宗教者也。且吾人生而有生存之欲望，由此欲望而发生一种利己之心。其初以为非损人不能利己，故恃强凌弱。掠夺攫取之事，所在多有。其后经验稍多，知利人之不可少，于是有宗教家提倡利他主义。此意志作用之附丽于宗教者也。又如跳舞唱歌，虽野蛮人亦皆乐此不疲。而对于居室雕刻图画等事，虽石器时代之遗迹，皆足以考见其爱美之思想。此皆人情之常，而宗教家利用之以为诱人信仰之方法。于是未开化人之美术，无一不与宗教相关联。此又情感作用之附丽于宗教者也。天演之例，由浑而画，当时精神作用至为浑沌，遂结合而为宗教。又并无他种学术与之对，故宗教在社会上遂具有特别之势力焉。迨后社会文化日渐进步，科学发达，学者遂举古人所谓不可思议者，皆一一解释之以科学。日星之现象、地球之缘起、动植物之分布、人种之差别，皆得以理化、博物、人种、古物诸科学证明之。而宗教家所谓吾人为上帝所创造者，从生物进化论观之，吾人最初之始祖，实为一种极小之动物，后始日渐进化为人耳。此知识作用离宗教而独立之证也。宗教家对于人群之规则，以为神之所定，可以永远不变。然希腊诡辩家，因巡游各地之故，知各民族之所谓道德，往往互相抵触，已怀疑于一成不变之原则。近世学者据生理学、心理学、社会学之公例，以应用于伦理，则知具体之道德，不能不随时随地而变迁；而道德之原理，则可由种种不同之具体者而归纳以得之；而宗教家之演绎法，全不适用。此意志作用离宗教而独立之证也。知识、意志两作用，既皆脱离宗教以外，于是宗教所最有密切关系者，惟有情感作用，即所谓美感。凡宗教之建筑，多择山水最胜之处，吾国人所谓“天下名山僧占多”，即其例也。其间恒有古木名花，传播于诗人之笔，是皆利用自然之美，以感人者。其建筑也，恒有峻秀之塔，崇闳幽邃之殿堂，饰以精致之造像，瑰丽之壁画，构成黯淡之光线，佐以微妙之音乐。赞美者必有著名之歌词，演说者必有雄辩之素养，凡此种种，皆为美术作用，故能引人入胜。苟举以上种种设施而屏弃之，恐无能为役矣。然而美术之进化史，实亦有脱离宗教之趋势。例如吾国南北朝著名之建筑，则伽蓝耳。其雕刻，则造像耳。图画，则佛像及地狱变相之属为多。文学之一部分，亦与佛教为缘。而唐以后诗文，遂多以风景、人情、世事为对象。宋元以后之图画，多写山水花鸟等自然之美。周以前

之鼎彝，皆用诸祭祀。汉唐之吉金，宋元以来之名瓷，则专供把玩。野蛮时代之跳舞，专以娱神，而今则以之自娱。欧洲中古时代留遗之建筑，其最著者率为教堂。其雕刻图画之资料，多取诸新旧约。其音乐，则附丽于赞美歌。其演剧，亦排演耶稣故事，与我国旧剧《目莲救母》相类。及文艺复兴以后，各种美术渐离宗教而尚人文。至于今日，宏丽之建筑多为学校、剧院、博物院。而新设之教堂，有美学上价值者，几无可指数。其他美术，亦多取资于自然现象及社会状态。于是以美育论，已有与宗教分合之两派。以此两派相较，美育之附丽于宗教者，常受宗教之累，失其陶养之作用，而转以激刺感情。盖无论何等宗教，无不有扩张已教攻击异教之条件。回教<sup>①</sup>之漠罕默德，左手持《可兰经》，而右手持剑，不从其教者杀之。基督教与回教冲突，而有十字军之战几及百年。基督教中又有新旧教之战，亦亘数十年之久。至佛教之圆通，非他教所能及。而学佛者苟有拘牵教义之成见，则崇拜舍利受持经忏之陋习，虽通人亦肯为之。甚至为护法起见，不惜于共和时代，附和帝制。宗教之为累，一至于此，皆激刺感情之作用为之也。鉴激刺感情之弊，而专尚陶养感情之术，则莫如舍宗教而易以纯粹之美育。纯粹之美育，所以陶养吾人之感情，使有高尚纯洁之习惯，而使人我之见、利己损人之思念，以渐消沮者也。盖以美为普遍性，决无人我差别之见能参入其中。食物之入我口者，不能兼果他人之腹；衣服之在我身者，不能兼供他人之温，以其非普遍性也。美则不然。即如北京左近之西山，我游之，人亦游之。我无损于人，人亦无损于我也。隔千里兮共明月，我与人均不得而私之。中央公园之花石，农事试验场之水木，人人得而赏之。埃及之金字塔、希腊之神祠、罗马之剧场，瞻望赏叹者若干人，且历若干年，而价值如故。各国之博物院，无不公开者，即私人收藏之珍品，亦时供同志之赏览。各地方之音乐会、演剧场，均以容多数人为快。所谓“独乐乐不如人乐乐”，与“寡乐乐不如与众乐乐”，以齐宣王之悟，尚能承认之，美之为普遍性可知矣。且美之批评，虽间亦因人而异，然不曰是于我为美，而曰是为美。是亦以普遍性为标准之一证也。美以普遍性之故，不复有人我之关系，遂亦不能有利害之关系。马、牛，人之所利用者。而戴嵩所画之牛，韩干所画之马，决无对之而作服乘之想者。狮、虎，人之所畏也。而卢沟桥之石狮，神虎桥之石虎，决无对之而生搏噬之恐者。植物之花，所以成实也。而吾人赏花，决非作果实可食之想。善歌之鸟，恒非食品；灿烂之蛇，多含毒液。而

① 即今之伊斯兰教。——编者注

以审美之观念对之，其价值自若。美色，人之所好也。对希腊之裸像，决不敢作龙阳之想；对拉飞尔若<sup>①</sup>、鲁宾司<sup>②</sup>之裸体画，决不敢有周昉《秘戏图》之想。盖美之超绝实际也如是。且于普通之美以外，就特别之美而观察之，则其义益显。例如崇閼之美，有至大、至刚两种。至大者如吾人在大海中，惟见天水相连，茫无涯涘。又如夜中仰数恒星，知一星为一世界，而不能得其止境，顿觉吾身之小虽微尘不足以喻，而不知何者为所有。其至刚者，如疾风雷霆，覆舟倾屋，洪水横流，火山喷薄，虽拔山盖世之气力，亦无所施，而不知何者为好胜。夫所谓大也、刚也，皆对待之名也。今既自以为无大之可言，无刚之可恃，则且忽然超出乎对待之境，而与前所谓至大、至刚者胥合而为一体，其愉快遂无限量。当斯时也，又岂尚有利害得丧之见能参入其间耶！其他美育中，如悲剧之美，以其能破除吾人贪恋幸福之思想。《小雅》之怨悱，屈子之离忧，均能特别感人。《西厢记》若终于崔张团圆，则平淡无奇，惟如原本之终于草桥一梦，始足发人深省。《石头记》若如《红楼后梦》等，必使宝黛成婚，则此书可以不作。原本之所以动人者，正以宝黛之结果一死一亡，与吾人之所谓幸福全然相反也。又如滑稽之美，以不与事实相应为条件。如人物之状态，各部分互有比例。而滑稽画中之人物，则故使一部分特别长大或特别短小。作诗则故为不谐之声调，用字则取资于同音异义者。方朔割肉以遗细君，不自责而反自夸。优旃谏漆城，不言其无益，而反谓漆城荡荡，寇来不得上，皆与实际不相容，故令人失笑耳。要之美学之中，其大别为都丽之美、崇閼之美（日本人译言“优美”“壮美”）。而附丽于崇閼之悲剧，附丽于都丽之滑稽，皆足以破人我之见，去利害得失之计较，则其所以陶养性灵，使之日进于高尚者，固已足矣。又何取乎侈言阴鹭，攻击异派之宗教，以激刺人心，而使之渐丧其纯粹之美感为耶。

① 即拉斐尔(Raphael Sanzio, 1483—1520),意大利文艺复兴时代画家。——编者注

② 即鲁本斯(Peter Paul Rubens, 1577—1640),欧洲佛兰德斯画家。——编者注

## 万木草堂所藏中国画目·序<sup>①</sup>

康有为

康有为(1858—1927),又名祖诒,字广厦,号长素,广东南海人,人称“康南海”。清光绪年间进士,官授工部主事。近代著名的政治家、思想家、书法家和艺术理论家。康有为不仅在思想史与政治理论方面著述甚丰,如《孔子改制考》《新学伪经考》《大同书》等,而且在艺术理论方面也多有建树,如《广艺舟双楫》《万木草堂所藏中国画目·序》《画镜》《文镜》《万木草堂所藏百国古器图画记》等。光绪十五年(1889年)撰写的书论《广艺舟双楫》,从书体源流、用笔技巧、书学经验、碑品等方面系统总结了碑学,大力推崇汉魏六朝碑学,对碑派书法的兴盛有着极其深远的影响。画论《万木草堂所藏中国画目》前有序,后有跋,中间分论历代绘画,旨在反思中国绘画史,振兴明清以来衰败至极的画学。在对历代画作的评论中,康有为史论结合,大力倡导国画改革,主张“合中西而为画学新纪元”。

1917年是中国艺术思想从传统走向现代的转折点。民国第一任教育部长蔡元培1917年发表了《以美育代宗教》的文章;胡适发起了改造旧文学、提倡新文学的白话文运动;陈独秀在《新青年》上大力倡导艺术革命,呼吁政治、经济与文化上的激进变革。在新学的影响下,变革的呼声日高。“以禅入画”“游于艺”的传统画学显得不合时宜。在这种文化语境中,康有为1917年撰写的《万木草堂所藏中国画目·序》就不难理解了。文章开篇就哀叹“中国近世之画衰败极矣”。之所以衰败,不是因为“技不如人”,而是指导思想有误,即“画论之谬”。自

<sup>①</sup> 本文初版于1918年(长新书局),本选本据《康有为全集》(姜义华、张荣华编校,中国人民大学出版社2007年版)整理,略有删减。——编者注

王维作《雪里芭蕉》以来，文人以禅入画，专贵士气；弃形似，尚写意。逸笔草草，“简率荒略”；所画之物，得意忘形，不够逼真。如何进行国画的变革呢？弃写意，尚写实。康有为是从两个层面加以论述的。一方面，在艺术本体论上，“存形莫善于画”，象形或写实是绘画的内在特质。另一方面，无论是古代，还是西方，写实精神都是绘画的正宗。如其所言，“今欧美之画与六朝、唐、宋之法同”。因此，文人画的写意传统不可取。在他看来，四王、二石之画，枯笔数笔，味同嚼蜡。为了纠偏，他主张“以形神为主，而不取写意；以着色界画为正，而以墨笔粗简者为别派”。康有为的弟子徐悲鸿、刘海粟等人在艺术变革的看法上，深受康有为思想的影响。

中国近世之画衰败极矣，盖由画论之谬也，请正其本、探其始、明其训。

《尔雅》云：画，形也。《广雅》：画，类也。《说文》：画，畛也。《释名》：画，挂也。《书》称：彰施五采作绘。《论语》：绘事后素。然则画以象形类物，界画着色为主，无能少议之。故陆士衡曰：宣物莫大于言，存形莫善于画。张彦远曰：留乎形容，式昭盛德之事，具其成败，以传既往之踪，记传所以叙其事，不能载其形；赋颂所以咏其美，不能备其象；图画之制，所以兼之，今见善足以劝，见恶足以戒也。若夫传神阿堵，象形之迫肖云尔，非取神即可弃形，更非写意即可忘形也。遍览百国作画皆同，故今欧美之画与六朝、唐、宋之法同。惟中国近世以禅入画，自王维作《雪里芭蕉》始，后人误尊之。苏、米拨弃形似，倡为士气，元、明大攻界画为匠笔而摈弃之。夫士夫作画，安能专精体物？势必自写逸气以鸣高，故只写山川，或间写花竹，率皆简率荒略，而以气韵自矜。此为别派则可，若专精体物，非匠人毕生专诣为之，必不能精。中国既摈画匠，此中国近世画所以衰败也。昔人谓画匠，此中国画所以衰败也。昔人谓黄筌写虫鸟鸣引颈伸足为谬，谓鸣时引颈则不伸足，伸足则不引颈。夫以黄筌之精工专诣犹误谬，而谓士夫游艺之余，能尽万物之性欤？必不可得矣。然则专贵士气，为写画正宗，岂不谬哉？今特矫正之，以形神为主，而不取写意；以着色界画为正，而以墨笔粗简者为别派。士气固可贵，而以院体为画正法，庶救五百年来偏谬之画论，而中国之画乃可医而有进取也。今工商百器皆藉于画，画不改进，工商无可言。此则鄙人藏画、论画之意，以复古为更新，海内识者，当不河汉斯言耶？

## 唐画

吾见唐画鲜少，向见之亦不敢信。自敦煌石室发现，有所信据，则唐画以写形

为主，色浓而气厚，用笔多拙。尚有一二武梁祠画像意，尊古者则爱其古，然精深妙丽实不若宋人也。唐人未尚山水，故摩诘遂为创祖，至五代荆、关、董、巨，乃摹北宋真山水而成宗，以开宋法。然实由变唐之板拙而导以生气者，终非唐人所致。吾于唐也，仍以为夏殷之忠质焉。

## 五代画

荆、关、董、巨之山水，徐熙、黄筌、周文矩之花鸟人物，贯休之佛像异兽，皆冠百代，为画宗师。盛矣哉！五代之画也，由质而文之导师也。但宋无所不备，而五代诸名家皆入于宋，故吾总归之宋画而特尊之。

## 宋画

画至于五代，有唐之朴厚，而新开精深华妙之体。至宋人出而集其成，无体不备，无美不臻，且其时院体争奇竞新，甚且以之试士，此则今欧美之重物质，尚未之及。吾遍游欧美各国，频观于其画院，考其十五纪前之画，皆为神画，无少变化。若印度、突厥、波斯之画，尤板滞无味，自鄙以下矣。故论大地万国之画，当西十五纪之前无有我中国若。即吾中国动尊张、陆、王、吴，大概亦出于尊古过甚。鄙意以为中国之画，亦至宋而后变化至极，非六朝、唐所能及。如周之文监二代而郁郁，非夏、殷所能比也。故敢谓宋人画为西十五纪前大地万国之最，后有知者，当能证明之。吾之搜宋画，为考其源流，以令吾国人士知所从事焉。

## 元画

中国自宋前，画皆象形，虽贵气韵生动，而未尝不极尚逼真。院画称界画，实为必然，无可议者，今欧人尤尚之。自东坡谬发高论，以禅品画，谓作画必须似，见与儿童邻，则画马必须在牝牡、骊黄之外。于是元四家大痴、云林、叔明、仲圭出，以其高士逸笔，大发写意之论，而攻院体，尤攻界画，远祖荆、关、董、巨，近取营邱华原，尽扫汉、晋、六朝、唐、宋之画，而以写胸中丘壑为尚，于是明清从之。尔来论画之书，皆为写意之说，揶呵写形，界画斥为匠体，群盲同室，呶呶论日。后生摊书学画，皆为所蔽，奉为金科玉律，不敢稍背绳墨，不则若犯大不韪，见屏识者。高天厚地，自作画囚。后生既不能人为高士，岂能自出丘壑？只有涂墨妄偷古人粉本，谬写枯澹之山水及不类之人物花鸟而已。若欲令之图建宫千门万户，或长扬羽猎之千



乘万骑，或清明上河之水陆舟车风俗，则瞠乎阔笔，不知所措。试问近数百年画人名家，能作此画不？以举中国画人数百年不能作此画，而惟模山范水、梅兰竹菊萧条之数笔，则大号曰名家，以此而与欧美画人竞，不有如持抬枪以与五十三生之大炮战乎？盖中国画学之衰，至今为极矣！则不能不追源作俑，以归罪于元四家也。夫元四家皆高士，其画超逸澹远，与禅之大鉴同。即欧人亦自有水粉画墨画，亦以逸澹开宗，特不尊为正宗，则于画法无害。吾于四家未尝不好之，甚至但以以为逸品，不夺唐宋正宗云尔。惟国人陷溺甚深，则不得不大呼以救正之。

### 明画

凡物穷则变，宋画精工既极，自不得不变为逸澹；亦犹朱学盛极，阳明学出焉。明代虽宗元四家，至人家不悬云林画，以为俗物，然去宋不远。明中叶前，画人多学宋画，故虽不知名之画人，亦多有精深华妙之画，至可观矣。至晚明元四家一统画说，香光主盟，画人多逸笔，即学元画，亦有取焉。

### 国朝画

中国画学，至国朝而衰敝极矣。岂止衰敝，至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿，摹写四王、二石之糟粕，枯笔数笔，味同嚼蜡。岂复能传后，以与今欧美、日本竞胜哉？盖即四王、二石稍存元人逸笔，已非唐宋正宗，比之宋人已同邻下，无非无议矣。唯恽、蒋、二南妙丽有古人意，自余则一丘之貉，无可取焉。墨井寡传，郎世宁<sup>①</sup>乃出西法，他日当有合中西而成大家者。日本已力讲之，当以郎世宁为太祖矣。如仍守旧不变，则中国画学，应遂灭绝。国人岂无英绝之士，应运而兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎，吾斯望之。

---

<sup>①</sup> 郎世宁(Giuseppe Castiglione, 1688—1766)，原名朱塞佩·伽斯底里奥内，意大利米兰人。清康熙帝五十四年(1715)作为天主教传教士入宫进入如意馆，成为宫廷画家，代表作有《聚瑞图》《百骏图》《弘历及后妃像》等。

# 中国画改良论<sup>①</sup>

徐悲鸿

徐悲鸿(1895—1953),原名徐寿康,江苏宜兴人。中国现代画家、美术教育家,曾先后任教于中央大学艺术系、北平大学艺术学院和中央美术学院,擅长人物、走兽、花鸟,被誉为“中国近代绘画之父”。他把西方的写实精神与传统的笔墨语言相结合,创造了独特的艺术风格,代表作有油画《田横五百士》《徯我后》,中国画《九方皋》《愚公移山》等。在艺术观念上,他秉承康有为的学说,求新求变,以强烈的历史使命感大力倡导中国画的改良。

在新文化运动的变革思潮中,徐悲鸿把画学颓败的根源归因于国人的守旧、一味摹古,形式上过于程式化。在艺术实践中,与西洋艺术相比,中国艺术不够“尽术尽艺”,缺乏科学的写实精神,因此“在物质上略逊一筹”。艺术的境界是惟妙惟肖。肖是写景状物之技,旨在形似、逼真。妙是艺术之美,美在似与不似之间。肖是妙的基础,“未有妙而不肖者也”。元以来的文人画传统,在观念上,一味师古,缺乏独立的精神;在技法上,以笔墨为上,不求形似。这就使中国画在状物写景、描摹人物时,因循守旧,常常“失真”。

如何进行国画的改良呢?改良的宗旨是:“古法之佳者,守之;垂绝者,继之;不佳者,改之;未足者,增之;西方画之可采入者,融之。”具体而言,改良的方法主要体现在三个方面。第一,在艺术观念上,主张师法自然,摒弃一味师古的传统。第二,在艺术境界上,主张惟妙惟肖,摒弃文人画“重道轻器”,重写意轻写实的做法。不拘流派,只要寓意深远、技艺高超,就是好的、美的艺术

<sup>①</sup> 本文原载于《北京大学日刊》1918年第144—146期(5月23—25日),1920年6月《绘学杂志》第一期转载,名为《中国画改良论》。——编者注

品。第三,在语言形式上,主张打破旧画的藩篱,把素描融入笔墨,大胆使用模特和人体来写生。他在1932年的《画范·序》中,把写实主义的艺术技巧与古典主义的艺术规范结合起来,提出了“新七法”的准则。具体内容是:(1)位置得宜;(2)比例准确;(3)黑白分明;(4)动作或姿态天然;(5)轻重和谐;(6)性格毕现;(7)传神阿堵。

在新旧文化的冲突中,徐悲鸿对写实精神和写实主义技法的提倡,对新中国画的创作和审美教育产生了深远的影响。许多写实主义学院派画家,继承并发扬了徐悲鸿的中国画改良思想和美育观念,如蒋兆和、李斛、方增先、刘文西、卢沉、周思聪、黄胄、杨之光等。不过,他对文人画传统的漠视,对西方现代主义艺术的排斥,难免有点偏执。

## 一、概说

中国画学之颓败,至今日已极矣!凡世界文明理无退化,独中国之画在今日,比二十年前退五十步,三百年前退五百步,五百年前退四百步,七百年前千步,千年前八百步,民族之不振可慨也夫!夫何故而使画学如此其颓坏耶?曰惟守旧,曰惟失其学术独立之地位。画固艺也,而及于学。今吾东方画,无论其在二十世纪内,应有若何成绩,要之以视千年前先民不逮者,实为深耻大辱。然则吾之草此论,岂得已哉。

## 二、主旨与例

凡美之所以感动人心者,决不能离乎人之意想。意深者动深人,意浅者动浅人。以此为注脚,庶下之论断,为有根据。例如,中国画山水,西人视之不美。西方金发碧眼之美人,中国老学究视之不美。刘洪升之歌,谭迷深者不之美。王蒙、倪迂等之画,文人视之美。北碑怪拙,吾人能得其美。上海月份牌,浅人视之美。欧洲之名画,中国顽固人,意中以为照相,则不之奇。西方画有绝模糊者,吾人能解其美。凡寓意深远,艺复卓绝者,高等人类视之均美。吾今特以下列各例,充吾论之

主脑。

古法之佳者，守之；垂绝者，继之；不佳者，改之；未足者，增之；西方画之可采入者，融之。

### 三、学之独立

夫画者，以笔、色、布、纸，几微之物，而穷天地之象者也。造化之奥蹟、繁丽、壮大、纤微有迹象者，于画弥不收。故须以慧根人竭毕生之力研究之。中国画在美术上，有价值乎？曰有。有故足存在。与西方画同其价值乎？曰以物质之故略逊，然其趣异不必较。凡趣何存？存在历史。西方画乃西方之文明物，中国画乃东方之文明物。所可较者，惟艺与术。然艺术复须借他种物质凭寄，西方之物质可尽术尽艺，中国之物质不能尽术尽艺，以此之故略逊。顾吾以此难施人力之物质，而欲穷造化之奥蹟繁奇。人三年而艺成，我则须五年焉。人作一画五日可成，我则需八日，或十日焉。而所形容万物之情，无少异。则中国画尚为文人之末技，智者不深求焉。其有足存之道哉！

### 四、改良之方法(学习·物质·破除派别)

画之目的，曰“惟妙惟肖”。妙属于美，肖属于艺。故作物必须凭实写，乃能惟肖。待心手相应之时，或无须凭实写，而下笔未尝违背真实景象，易以浑和生动逸雅之神致，而构成造化，偶然一现之新景象，乃至惟妙。然肖或不妙，未有妙而不肖者也。<sup>①</sup> 妙之不肖者，乃至肖者也。故妙之肖为尤难。故学画者，宜屏弃抄袭古人之恶习(非谓尽弃其法)。按现世已发明之术，则以规模真景物。形有不尽，色有不尽，态有不尽，趣有不尽，均深究之。中国画通常之凭借物，曰生熟纸，曰生熟绢。而八百年来习惯，尤重生纸。顾生纸最难尽色，此为画术进步之大障碍。而熟纸绢则人以为易为力，复不之奇。又且以为绢寿只八百，纸只二百年，重为画惜。噫！

<sup>①</sup> 前曾作《美与艺》，可参阅之。

异矣。夫人习画，于生纸绢也成需六七年，且恐未必臻乎美善。熟者五年，色与形已俱尽。徒矜凭物之难，不计成绩之工拙，则戴白而舞耳。焉用之！且斤斤于纸绢寿之长短，尤愚可哂。不知物之不良，已无保存之价值。八百年后存在问题，又胡须早筹？此与鸦片烟鬼，偃起之求生者同一陋见也！（按中国绢纸，至今日均坏极。纸则茧制者已无，绢亦粗脆光滑不可用，倭制甚精，故其画日进弥已也。）笔与色尚足用。今笔不乏佳制，色则日渐粗矣。鄙意以为欲尽物形，设色宜力求活泼，中国画中凡用矿色处，其明暗常需以第二次分之，故觉平板无味。今后作画，暗处宜较明处为多，似可先写暗处，后以矿色敷明处较尽形也。

人类于思想，虽无所不至，然亦各有其性之所近。故爱写山水者，作物多山水；爱人物花鸟者，即多人物花鸟；性高古者，则慕雄关峻岭长河大海；性淡逸者，则写幽岩曲径平村远山；性怪僻者，则好作鬼神奇鸟异兽丑石癩丐。既习写则必有独到。故吾性之何近者，辄近于何作之古人，多观摹其作物以资考助。固为进化不易之步骤。若妄自暴弃，甘屈屈陈人之下，名曰某派，则可耻熟甚！且物质未臻乎极善之时，其制作终未得谓底于大成，可永守之而不变。初制作之见难于物质者。物质进步制作亦进步焉。思想亦然。巧思之人，必不能为简单之思想所系动。矧古人简约，必有囿于见闻者。今世文明大昌，反掩明塞聪而退从古人之后，何哉？撷古人之长可也。一守古人之旧，且拘门户派别焉不可也。

今以各类尽应改良之点述之如次。

## 五、风景画之改良(云·树·平地·房屋,余论山·石·雪·影)

天之美，至诙奇者也。当夏秋之际，奇峰陡起乎云中，此刹那间，奇美之景象，中国画不能尽其状，此为最逊欧画处。云贵缥缈，而中国画反加以勾勒，去古不远，此真无谓，应改作烘染。中国画中，除松、柳、梧桐等数种树外，均不能确定指为何树。即有数家按树所立之法，如某点某点等，终不若直接取之于真树也。尤宜改节，因中国画中所作之树节，均凹癩者，无癩凸者，树状全失。允期必改。其余如皮如枝，均当一以真者作法。中国画之地最不厚，以纸绢脆弱不堪载色也。古今写地

最佳者，莫若沈南苹。<sup>①</sup>南苹工写土石，小杂野花，且喜点苔，故觉醇厚有气味。盖彼固得力乎写生者也。宋人界画，本极工，但只有两面。若作斜面，则远近高低如一，去理太远。近人吴元和改正之。今已无守古法者，虽为可喜，实则今已无工界画者矣。

吾国古今专讲求山水，故于山石各家皆有独到处，但各家胸中邱壑逸气均太少耳。如李思训写北宗之山，必层峦叠嶂，直造纸末。王蒙亦如之。倪雲林则淡淡数笔，远山近树而已。为邱壑者，必叠床架屋，满纸邱壑，不分远近，气势蜿蜒，直到其顶，胸中直具邱壑。为逸气者，日向水渚江边立，两眸直随帆影没，而无雄古之峰，郁拔之树，夫峰也树也，岂有碍逸气哉！直遁辞耳。（倘登泰山观沧海，而从侧面作一图，舍山乎抑舍海乎？两不可舍，为技不已穷乎！）吾国写山水者，恒喜写雪，不知雪中可游而乐，最不宜写观者也。若必欲逞逸兴，亦须点染得法，从物之平面上积雪，毋从不积雪处漫积之斯得矣。远山尤宜注意。中国画不写影，其趣遂与欧画大异。然终不可不加意，使室隅与庭前窗下无别也。

## 六、人物画之改良

尝谓画不必拘派，人物尤不必拘派。吴道子迷信，其想象所作之印度人，均太矮，身段尤无法度，于是画圣休矣。陈老莲<sup>②</sup>以人物著者也，其作美人也，均广颌，或者彼视之美耳，吾人则不能苟同。其作老人则侏儒，非中国之侏儒也，乃日本之侏儒。其所服则不论春夏秋冬，皆衣以生丝制成之衣。双目小而紧锁，面孔一边一样，鼻旁只加一笔，但彼固非立法者也。后人愿抛弃良智而死学之，与彼何与哉。

夫写人不准以法度，指少一节，臂腿如直角，身不能转使，头不能仰面侧视，手不能向画面而伸。无论童子，一笑就老。无论少艾，攒眉即丑。半面可见眼角尖，跳舞强藏美人足。此尚不改正，不求进，尚成何学！既改正又求进，复何必云皈依

① 沈铨(1682—1760)，字衡之，号南苹。其画远师黄筌画派，近承明代吕纪，工写花卉翎毛、走兽，以精密妍丽见长，也擅长画仕女。雍正九年(1731)应日本天皇之聘，偕弟子郑培、高钧等东渡日本，历时三年，形成南苹派写生画，深受日人推崇，被称为舶来画家第一。——编者注

② 陈洪绶(1598—1652)，字章侯，号老莲，明末清初书画家、诗人。一生以画见长，尤工人物画，名作《九歌》《西厢记》插图，《水浒叶子》《博古叶子》等版刻传世，工诗善书，有《宝纶堂集》。——编者注

何家何派耶！

附录：

近人常以鄙画拟郎世宁，实则鄙人于艺，向不主张门户派别，仅以曾习过欧画移来中国，材料上略逼真而已。初非敢自弃绝，遂以浅人为师。且天下亦决无可以古陈人之撰造而拘束自己性能者。矧郎士宁尚属未臻完美时代之美，艺人谓可皈依乎哉！日后鸿且力求益以自建树，若仅以彼为指归，则区区虽愚自况，亦不止是幸！同志，诸君察焉，悲鸿仅启。

# 美术革命<sup>①</sup>

吕 澂

吕澂(1896—1989),原名吕渭,字秋逸,现代佛学家、美学家,江苏丹阳人。他不仅有深厚的佛学造诣,而且有深刻的美学思想。在上海美专任职教务长期间(1931—1933),他结合教学,先后编撰了《美学概论》《美学浅说》《现代美学思潮》《西洋美术史》《色彩学纲要》等。

1918年12月15日,吕澂致函《新青年》陈述近代美术与美育之衰弊。弊在何处?弊在艳俗。自唐以来,艺术家不是文士就是画工,雅俗过当。近代西学东渐,俗世之人趋利,不愿深究西方学理,“徒袭西画之皮毛,一变而为艳俗,以迎合庸众好色之心”。画人则“不别阴阳,四肢不称”;画题则“全从引起肉感设想”。在美育上,陋俗之徒以“似是而非之教授,一知半解之言论”贻害青年,使青年人的审美情感枯竭,失去“正养”。为什么会走上艳俗?吕澂认为,主要是因为国人缺乏艺术理论与美学思想的指导,不愿深究学理,不知美术与美育为何物。要改变现状,必须进行“美术革命”,正本清源,进行学理上的探讨。第一,要阐明艺术的范围与实质。凡物象为美之所寄者,皆为艺术(Art)。艺术在特定空间中的视觉展示即为美术(Fine Art),包括绘画、雕塑、建筑等艺术门类。艺术的实质是美,美的艺术都是好的、雅的。这种艺术思想源于西方18世纪,是现代价值观念与学科分化的产物。当然,吕澂并非最早使用艺术概念的

① 本文原载于《新青年》1919年第6卷第1号。——编者注



艺术理论家,但他的用法更贴近现代艺术的意义。<sup>①</sup>第二,要追根溯源,厘清传统艺术的法则。吕澂艺术思想的意义在于,它不再是单一门类艺术观念的探讨,而是要对整个造型艺术(绘画、雕塑、建筑)的观念进行梳理。他认为,艺术是思想与情感的表达,它与文学同等重要。但近代以来,国人对文论的重视远远高于艺术理论。即使在艺术界,理论的反思也往往付之阙如。有限的理论探讨往往局限于门类艺术,如画论、乐论等。如何从宏观的大艺术观念入手,进行视觉艺术的理论分析,的确是一个亟待重视的问题。第三,阐明西方艺术的变迁和现代艺术的理念,让国人知其然,并知其所以然。当时国人盲目追风西方的艺术思潮,徒有其表,流于世俗。要纠偏就必须系统地研究西方的艺术史与艺术思潮。第四,运用艺术原理,从价值观上比较中西方艺术的特点,考察得失,明辨是非,判断好坏。综上所述,吕澂的美术革命实质上是一场美学思想或艺术观念的革命,旨在正本清源,让美育取得实效。

记者足下:贵杂志夙以改革文学为宗,时及诗歌戏曲;青年读者,感受极深,甚盛甚盛。窃谓今日之诗歌戏曲,固宜改革;与二者并列于艺术之美术(凡物象为美之所寄者,皆为艺术[Art])。其中绘画、建筑、雕塑三者,必具一定形体于空间,可别称为美术[Fine Art],此通行之区别也。我国人多昧于此,尝以一切工巧为艺术,而混称空间时间艺术为美术,此犹可说;至有连图画美术为言者,则真不知所云矣),尤亟宜革命。且其事亦贵杂志所当提倡者也。十载之前,意大利诗人玛丽难蒂氏<sup>②</sup>刊行诗歌杂志,鼓吹未来新艺术主义,亦肇端文辞,而其影响首著于绘画雕刻。今人言未来派,至有忘其文学上之运动者。此何以故?文学与美术,皆所以发表思想与情感,为其根本主义者惟一,势自不容偏有荣枯也。我国今日文艺之待改革,有似当年之意,而美术之衰弊,则更有甚焉者。姑就绘画一端言之:自皆习画者,非文人即画工,雅俗过当,恒人莫由知所谓美焉。近年西画东输,学校肄业;美育之说,

<sup>①</sup> 早在1902年,王国维在译著《伦理学》的术语表中就有“fine art,美术”一词。他认为,美术是直观的知识,既包括建筑、绘画、雕刻等视觉艺术,也包括文学、音乐等广义的艺术门类。鲁迅在1913年撰写的文章《拟播布美术意见书》(教育部编纂处月刊,第1卷第1册)中,对美术的定义、类别、目的、功能与传播美术的方法进行了系统的探讨。不过,鲁迅的美术(Art or Fine Art)是广义的艺术。——编者注

<sup>②</sup> 即马里内蒂(Filippo Tommaso Marinetti, 1867-1944),意大利诗人、剧作家,1909年发表《未来主义者宣言》。——编者注

渐渐流传。乃俗士鹜利，无微不至，徒袭西画之皮毛，一变而为艳俗，以迎合庸众好色之心。驯至今日，言绘画者，几莫不推商家用为号招之仕女画为上，其自居为画家者，亦几无不以此类不合理之绘画为能。（海上画工，唯此种画间能成巧；然其面目不别阴阳，四肢不称全体，则比比皆是。盖美术解剖学，纯非所知也。至于画题，全从引起肉感设想，尤堪叹息。）充其极必使恒人之美情，悉失其正养，而变思想为卑鄙齷齪而后已，乃今之社会，竟无人洞见其非，反容其立学校，刊杂志，以似是而非之教授，一知半解之言论，贻害青年。（此等画工，本不知美术为何物，其于艺术教育之说，更无论矣。其刊行之杂志，学艺栏所载，皆拉杂浮廓之谈，且竟有直行抄袭以成者，又杂俎载畚问，竟谓西洋画无派别可言。浅学武断，为害何限。）一若美育之事，即在斯焉。呜呼！我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不亟加革命也。革命之道何由始？曰：阐明美术之范围与实质，使恒人晓然美术所以为美术者何在，其一事也。阐明有唐以来绘画雕塑建筑之源流理法（自唐世佛教大盛而后，我国雕塑与建筑之改革，也颇可观，惜无人研究之耳），使恒人知我国固有之美术如何，此又一事也。阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相，使恒人知美术界大势之所趋向，此又一事也。即以美术真谛之学说，印证东西新旧各种美术，得其真正之是非，而使有志美术者，各能求其归宿而发扬光大之，此又一事也。使此数事尽明，则社会知美术正途所在，视听一新，嗜好渐变；而后陋俗之徒不足辟，美育之效不难期。然提倡此数事者，仍属于言论界。方今习俗轻薄，人事淆然，主持言论者，大率随波逐流，其能作远大计，而涉及艺术问题者，独见于贵杂志耳。贵杂志其亦用其余力，引美术革命为己责，而为第二之意大利诗歌杂志乎，其利所及实非一人一时已。杂陈鄙意，幸加明教。此颂撰安。

## 美术革命——答吕澂<sup>①</sup>

陈独秀

陈独秀(1879—1942),原名庆同,字仲甫,号实庵,安徽怀宁人。擅长书法与诗歌,中国文化启蒙运动的先驱。1916年创办《新青年》杂志,高举民主与科学的旗帜,倡导新文化运动,对中国社会文化的变革产生了重大的影响。

如果说吕澂倡导的艺术变革是一种艺术观念的反思,旨在学理上的正本清源;那么陈独秀发起的“美术革命”则是一场新文化运动,旨在社会文化的变革。在艺术和艺术观念变革的意义上,陈独秀的主张毫无建树。首先,在美术概念的理解上,陈独秀简单地把美术等同于绘画,把美术革命简化为中国画的改良,缺乏大艺术观的视野。其次,在中国画的改良上,陈主张采用西洋画的写实精神来“革王画的命”,与康有为、梁启超、徐悲鸿相比,并不新鲜。陈独秀给出的理由也略显武断:画家只有采用写实主义,才能“画自己的画,不落古人的窠臼”。言下之意,只要画家运用写意的技法,就必然会阻碍天才的创造,走向一味复古的保守主义。事实上,任何技法只要被艺术家奉为圭臬、沦为教条,都会束缚艺术家的创造力。再次,在思维方式上,陈独秀陷入了非此即彼的二元论逻辑。凡是西洋画都是现代的、写实的、新的,因此也是进步的、好的;凡是中国画都是传统的、写意的、旧的,因此也是落后的、坏的。这种二元论思维使陈独秀在艺术观念与文化思想的变革上走向了极端的、彻底的反传统主义。这种思想观念的激进变革与整个社会的激进转型是一脉相承的。换言之,陈独秀之所以鼓吹美术革命、文学革命,是为了彻底地颠覆传统文化,让科学与民主精神唤起民智,进行社会革命。至此,一场温和的、学理上的艺术

<sup>①</sup> 本文原载于《新青年》1919年第6卷第1号。——编者注

改良,就转变成了激进的、社会学意义上的艺术革命。这也是陈独秀此文在艺术思想史上的价值所在。

本杂志对于医学和艺术,久欲详论;只因没有专门家担任,至今还未说到,实在是大大的缺点。现在得了足下的来函,对于美术——特于绘画一项——议论透辟,不胜大喜欢迎之至。足下能将对于中国现在制作的艺术品详加评论,寄赠本志发表,引起社会的讨论,那就越发感谢了。说起美术革命来,鄙人对于绘画,也有点意见,早就想说了,如今借着这个机会,正好发表出来,以供国内画家的讨论。

若想把中国画改良,首先要革王画的命。因为要改良中国画,断不能不采用洋画的写实精神。这是什么理由呢?譬如文学家必用写实主义,才能够采古人的技术发挥自己的天才,做自己的文章,不是抄古人的文章。画家也必须用写实主义,才能够发挥自己的天才,画自己的画,不落古人的窠臼。中国画在南北宋及元初时代,那描摹刻画人物禽兽楼台花木的功夫还有点和写实主义相近。自从学士派鄙薄院画,专重写意,不尚肖物。这种风气,一倡于元末的倪黄,再倡于明代的文沈,到了清朝的三王更是变本加厉。人家说王石谷的画是中国画的集大成,我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结束。谭叫天的京调,王石谷的山水,是北京城里人的两大迷信,是神圣不可侵犯的,是不许人说半句不好的。绘画虽然是纯艺术的作品,总也要有创作的天才和描写的技能,能表现一种艺术的美,才算是好。我家所藏和见过的王画,不下二百多件,内中有“画题”的不到十分之一,大概都用那“临”“摹”“仿”“抚”四大本领,复写古画,自家创作的,简直可以说没有,这就是王派留在画界最大的恶影响。倒是后来的扬州八怪,还有自由描写的天才,社会上却看不起他们,却要把王画当作画学正宗。说起描写的技能来,王派画不但远不及宋元,并赶不上同时的吴墨井(吴是天主教徒,他画法的布景写物,颇受了洋画的影响),像这样的画学正宗,像这样社会上盲目崇拜的偶像,若不打倒,实是输入写实主义,改良中国画的重大障碍。至于上海新流行的仕女画,他那幼稚和荒谬的地方,和男女拆白党演的的新剧,和不懂西文的桐城派古文宗译的新小说,好像是一母所生的三个怪物。要把这三个怪物当作新文艺,不禁为新文艺放声一哭。此复还求赐教。

## 绘画源于实用说<sup>①</sup>

陈师曾

陈师曾(1876—1923),又名衡恪,号朽道人,江西义宁(今修水)人。曾留学日本,攻读博物学,归国后从事美术教育工作。他是吴昌硕之后革新文人画的重要代表。在文人画遭到“美术革命”冲击之时,他高度肯定文人画价值,善诗文、书法,尤长于绘画、篆刻。其山水画在承袭明代沈周、清代石涛技法的基础之上,注重师法造化,从自然景观中汲取创作灵感;写意花鸟画近学吴昌硕,远宗明人徐渭、陈淳等大写意笔法,画风雄厚爽健,富有情趣;人物画以意笔勾勒,注重神韵,带有速写和漫画的纪实性;风俗画多描绘底层人物,如敲大鼓的、拉骆驼的、说书的、卖糖葫芦的、磨刀的等等,斑斓多致。

在艺术理论方面,陈师曾注重艺术思想史的梳理,以独立的精神品格进行学术批评,著有《中国绘画史》《中国文人画之研究》《染苍室印存》等。其中,《中国绘画史》(1922)简明扼要地梳理了历代画史脉络、技法沿革、题材变迁以及重要的画派、画家等,是近代中国绘画史的开山之作。《中国文人画之研究》对文人画的概念、特征与价值进行了全面的剖析。人品、学问、才情和思想是文人画的四个要素,它“首贵精神,不贵形式”,形式上的稚拙、丑怪、荒率,是真性情的个性流露,有利于“振起独立之精神,力矫软美取姿,涂脂抹粉之态”。他以西方后印象派以来的现代绘画做类比,论证文人画“不求形似,正是画的进步”。换言之,艺术以精神为上,贵在不似之似,只要能够表达真性情,就是好的形式。据此,他反对西方的写实画和新文化运动中的“临古画风”。

<sup>①</sup> 本文原载于《绘学杂志》1920年第1期,本选本根据《陈师曾画论》(中国书店2008年版)整理。——编者注

《绘画源于实用说》是近代最早阐释艺术功能论的文章之一。文章首先用图案、图、画的三分法来梳理中国画史的脉络，继而从艺术功能的视角论证了三者之间的内在关系。陈师曾援引西方的图案(Design)概念来解释中国古代带有装饰意味的图形画。伏羲画卦，仓颉制字。图形画往往“文字与画相混合”，具有实用与装饰的双重功能。钟鼎彝尊既有文字，又有饕餮、螭文、雷文、云文等抽象的纹饰。从三代以来，图与画渐渐分离。“图资记述”，偏于记述、考证、说明等实用功能，如各式各样的工艺图、天文地理图、历史风俗图等。“画资玩赏”，偏于装饰、娱乐、形式等审美功能。作为写景状物、描摹人生事态的符号，画皆空写，“草草数笔而摄全神”。古代图多画少，画法上源于古代的图案。同时，图与画原本附在实器之上，具有实用的价值。因此，绘画源于实用，而不是“玩赏”。

绘画源于实用之主张，为我一人之私意。近人多谓绘画徒资美观。诸君试观尺页手卷条幅等，所有之山水花鸟等，何莫非含有玩赏之意，但古时不尽然。绘画固为美观，若特写一幅以供玩赏，古则无之。今通常所区别者，图与画为二。图资记述，画资玩赏。规画山川房屋式样，图也，非画也。关于图者今可分三种：

- |     |   |                        |
|-----|---|------------------------|
| 图之用 | { | (一) 记述 记述事以图者如记物件画像皆是  |
|     |   | (二) 考证 制度物品作用以资考证      |
|     |   | (三) 说明 意义太多难于辨别者绘画以为说明 |

由上观之，图包括者多，而画包括者少。古时图画相合，现世文明日甚，故区而为二。然古时玩赏画少，而实用多图，则可断言也。

图与画之外另有一种西文曰 Design，日本人译为图案画。中国虽无是名，而实早有此种画法，用在装饰。贝李美先生前日所云，取各种自然之物，配于器皿房屋之上，以为装饰，即此是也。考之于古为数甚多，抑亦最早。其次为图，发达最后者为画，试举数证说明之。尚书日月星辰山龙华虫作绘，宗彝藻火粉米黼黻絺绣，以五采彰施于五色，此为图案。衮衣绣裳如王后，祎衣夫人，揄狄皆是。有虞氏服黻，夏后氏山殷火周龙章等类，有在衣裳者，又有在旗常钟鼎车服者，自三代两汉以来，见于古书者甚多，皆为吾国古时有图案之证明。并非徒供玩赏，而以空画独立者，乃附之于实器，用为美观，其主要之目的则在切于实用也。附装饰之图案画外，又

有所谓图者证之。古书又有数说，周礼司书掌邦之大典，八法八则九职九正九事。邦中之版，土地之图，以周知出入百物。又“大司徒之职掌建，邦之土地之图”，凡此皆为记事之图。有农产品图、工商品图，及地理之图，皆为一国之统计。秉国钧者，所不可不知，其切于实用为何如也。汉兴萧何，首重图籍，此外有吴孙子兵法图、楚兵法图、周易新图、周易普玄图（第一种），三礼图、冠服图、周室王城明堂宗庙图、毛诗草木图（第二种）。第一种言方法、言精理，非此不足以说明，第二种写位置、写形状，非此不足以考证。甚至玄妙之图，若诸葛武侯之八阵图，归于兵法细小之图。若棋图、骰图，关于算学，亦说明之类也。他若毛诗古对贤图、春秋盟会图，一则容貌言动藉图以纪，一则盘孟进退藉图以传，虽有烦复之事，得此亦可不忘，此记述类也。

汉时复图功臣于麒麟阁，及凌烟阁功臣图，皆为一代巨制。孔子问老图，则关于掌故；云气图，日月薄蚀图，则关乎天文。此等图画，虽非图案装饰，然亦不离乎实用方面。沿至于唐，尚是如此。唐时画历史图、风俗图、天文地理图，皆少玩赏意。最盛行者为人物，其次为故事，犹为记述之意。且其画之所在，非如今之册页手卷也，大多数画在壁间，是名画壁。大寺大殿之墙上，皆有名手之绘画，或状风俗，或状山川形势，至故事之冗长者，或达续数壁，而为一套。是皆原有装饰之意，虽非图案，而实含有图画实用之意。惟是时始渐渐有画出现。古时图多画少，至是而画稍觉发达。盖名人画本之中，渐有名虽是图，而实为画者，若斗鸡图、张萱伎女图、乳母将婴儿图、相马图、按羯鼓图，皆空写而无实事，毫无考证记述之价值也。惟此等画本，唐人偶或有之，为数甚少且多画于绢素，布诸幃子，亦切于装饰实用。

杜工部有题山水幃子诗。幃子者，以绢素为幃之一屋为二屋。唐时房屋之建筑，如今日本式，上楹相通，欲区一室为二，则用幃子幃于中间。日本今尚存此俗。吾国人亦有购者，大都用一大幅，幃于木框，两面作画，有以之蔽于屋之一部者，全为装饰之用。是其与图案同而实非图案也。斯盖既有装饰而复有玩赏意者，有画之意矣。幃子之外，又有屏风，六曲屏风，亦为器具装饰之一。宋时徐熙有铺殿器，不讲笔法，而以彩色铺满一殿为要。以图画之体裁，含装饰之性质，是画为屋之一部分，亦实用也，而非徒资观览矣。今吾国以幃及屏风悬在墙壁，屏风改为挂屏，幃子改为中堂。挂屏幃子本为房屋一部分之实用装饰品，今变为装饰玩赏品（对联意亦同，曰楹联，曰楹贴，所以装饰柱者，今于无楹处悬之，失古意矣）。故室蔽以屏，以别内外者也，别以障以分室也，其初皆源于实用。若不用障而幃，不用屏而用为屏，皆在后起，故曰绘画源于实用也。

## 美育之原理<sup>①</sup>

李石岑

李石岑(1892—1934),湖南醴陵人。中国近现代哲学家。曾任《民铎》杂志主编、商务印书馆《教育杂志》主编等职,及复旦大学、暨南大学、中山大学等多所高校的哲学、心理学教授。其重要著作包括《中国哲学十讲》《人生哲学》《希腊三大哲学家》《现代哲学小引》《哲学概论》以及《李石岑讲演集》《李石岑论文集》等。

李石岑早年留学日本,后又赴欧系统研习西方哲学,西学功底扎实。在五·四新文化运动中,他开始竭力引介西方各个流派的哲学思想,尤其推崇实用主义和生命哲学,并因倡导“人生哲学”而声名鹊起。本文为其1922年在《教育杂志》上发表的一篇关于美育问题的专论,也可以作为其哲学思想的一个组成部分来看待。全文首先由教育体系中德智体各育的弊病入手,分析了美育与德育、智育和体育之间的关系,以及它在近代受到关注的原因。其次着重阐述了美育的本义,即“美的情操之陶冶”。文章以图表揭示出美的种类之多样性、丰富性,划分出自然美、人类美和艺术美及其细部构成,并以此强调美育作为“人类本然性之要求”,实为“德智体三育之先导”。再次,文章特别梳理了两种不同理路的美育观念,“一谓美育即德智体三育,一谓美育与德智体三育绝缘”。通过分析两种美育观念的内涵及其利弊,作者对美育在教育体系中的重要性给予了充分的肯定,最终提出了自己的美育观:“美育者发端于美的刺激,而大成于美的人生,中经德智体群诸育,以达美的人生之路。”无疑,这一论断与其所倡导的“人生哲学”是一脉相承的。综观全文,我们可以进一步理解以艺术教育为主导的美育在当时如此受到关注和重视的学理依据。

<sup>①</sup> 本文原载于《教育杂志》1922年第14卷第1期,在收入本书时略有改动。——编者注



除此文外，李石岑在艺术理论方面为我们留下的重要文献并不多，但他在西方哲学方面表现出的开阔视野，对中国传统经验现代转型的深刻理解，围绕“人生”问题所展开的哲学、心理学、教育学乃至宗教、科学层面的多元思考，对我们都有很好的启迪意义。尤其是他游历各地讲学的讲演录，融会贯通了中西文化思想的精髓，多有基于时代环境而生的独到见解，至今仍有较强的可读性和文献价值。

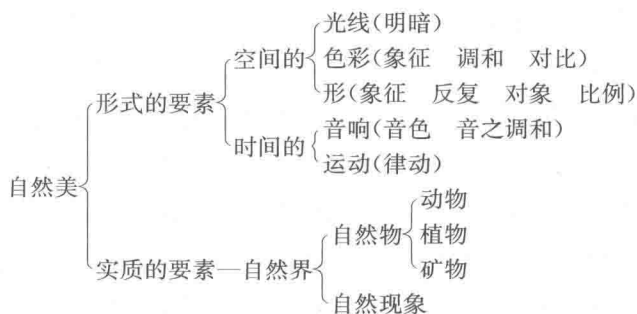
美育运动，在最近二十年间，随人类本然性之自觉而日益扩大，此诚吾人精神上之表征，抑亦教育价值增进之显例也。夫教育上德智体三育之说，由来已久；经最近两世纪之试验，知未足予吾人以最后之满足，于是有美育之提倡。美育研究之范围，由学校美育进而至于家庭美育、社会美育，更进而至于人类美育、宇宙美育。美育之力，遂隐隐代德智体三育而有之；岂惟德智体三育，并隐隐代宗教以及其他精神界之最高暗示力而有之。此可以观美育之功用矣。

德智体三育，何以未足予吾人以最后之满足？欲答是问，宜先问德智体三育与人生关系若何。盖教育之第一义，即在诱导人生使之向于精神发展之途以进；而德智体三育所以完此职责者，能达至若何程度，此不能不问也。夫教育之原始的形式，本即为德育与体育。学剑学礼，同时并进，而祖先之风习、情操、法律、道德赖以维持。其后特重遗诫家训，而德育遂视为教育之主题，悬为最高目的。教科中有所谓训育者，几视与德育同义。德育之尊重，可以概见。自社会之分化发达，知识的教化之范围日广，而德育之势始稍杀。盖知识的教化，所以启示人生者，远驾于德育之上，则德育不足以敌智育也明甚。唯智育以授与知识技能为主旨，其有裨于人生之实用也固甚大，然究足以导吾人于生命向上之途与否，仍属疑问。至于体育，虽为人生所必需；若仅以强健体格为唯一之天职，此外并不附以精神上之意义，则此昂昂七尺躯，只成为宇宙之赘疣，而何生命向上之足云？故十八世纪，中于德育过甚之弊，而不脱传袭的思想；十九世纪，中于智育过甚之弊，而招弗罗伯尔<sup>①</sup>一类之自然主义的悲哀；二十世纪初头，中于体育过甚之弊，而有前此之军国主义的欧洲大战。最近教育界觉悟之结果，知德智体三育偏重固不足以予人生之满足，即并重亦难语于精神之发扬，而不得不着眼于人类之本然性。至所以启示人类之本然性而导之表现者，则美育也。

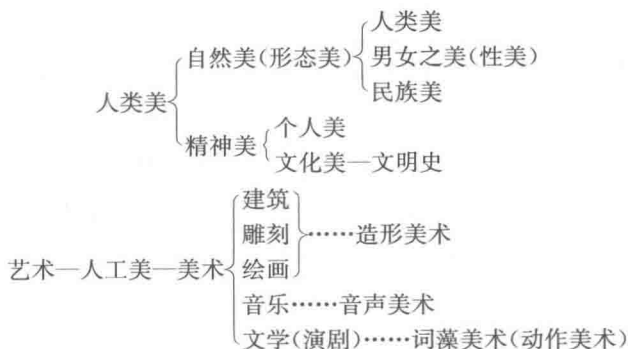
<sup>①</sup> 即福楼拜(Gustave Flaubert, 1821—1880)，法国小说家。——编者注

德智体三育，如用之不当，则或足阻人类之本然性使不得展舒，甚或锢蔽之，斲丧之。故古典教育，注入教育，军国民教育生焉。德智体三育所以陷于斯弊者，亦非无故。德育与美育，适立于相反之地位。德育为现实的、规范的；美育为直觉的、浪漫的。德育重外的经验，美育重内的经验。德育重群体之认识，美育重个体之认识。德育具凝滞阻碍的倾向，美育具活泼渗透的倾向。又智育与美育，亦立于相反之地位。智育重客观的，美育重主观的。智育重普遍的，美育重个性的。智育重抽象的，美育重具体的。智育重思考的，美育重内观的。德智二育，虽各有其领域，而于人类本然性之发展，自远不如美育所与机会之多。至于体育，则本属于美育之范围，更无所谓领域。体育原期身体之美的发达，所谓人体美之陶冶，亦即希腊教育之中心思想。人但骛于体育在增高体位，遂忘其本义，而去精神向上之途乃愈远。故德智体三育，对于人类本然性之发展，皆不能无缺憾，换言之，对于人生，皆不能予以最后之满足。此美育之提倡，所以非得已也。<sup>①</sup>

今请阐明美育之本义。美育之解释不一，然不离乎审美心之养成。进一步言之，即为美的情操之陶冶。情操有知的情操、意的情操、美的情操三者之别，然美育实摄是三者而陶冶之。如判断、想象，为知的情操之陶冶；创作、鉴赏，为意的情操之陶冶。至美的情操之陶冶，乃美育必守之领域，此义不待词费而自明。惟愚以为美育不当从狭义之解释，仅以教育方法之一手段目之；当进一步，从广义之解释，以立美育之标准。美之种类不一，要皆足以操美育之能事。就美之对象以区别之，则有自然美、人类美、艺术美，而三者复可细分，如次表所示：



<sup>①</sup> 本志宣言，所以美体二育并称者，以国人对于体育，太不注重，故特表而出之，实则体育亦伏于美育之中也。



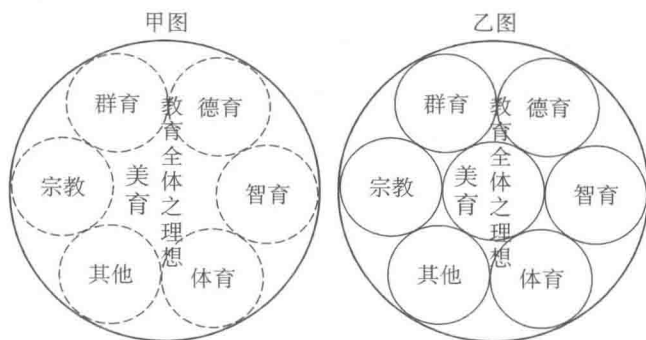
据上表以观，知美之范围极广；几可知美育之意义，未可着眼于一部而遗其全体。吾人生活于此自然美人类美艺术美之中，岂能一刹那那间不受美之刺激而生变化？如因美之刺激而生变化，是即美感足以潜移吾人之精神活动；换言之，即足以发展吾人之精神生活；更换言之，即为吾人人类本然性之要求。盖人类本然性，乃时时欲为不绝的向上发展，但非有以刺激之，或刺激之而非由于美的刺激，不容易使之发动。此正如哲姆士(W. James)<sup>①</sup>所主张之情意论派的哲学。谓如攀花；吾人最初感及最美之花，徐而由情及意，至于攀折。攀折之第一因为美，第二因乃为美之花。故吾人心的过程，全由于一种选择的作用，单选择适于自我者而认识之。故最初发于情，由情而及于意，由意乃有所谓知。哲姆士诏示吾人之心理学的程序，实不外乎是。人类本然性者，乃贮有精神生活之最大量者也，可发展至于无限。经一度之美的刺激，则精神生活扩张一次，即人类本然性多得一次发展之机会。此正美育之真精神也。然则美育实为德智体三育之先导；而美育之不能仅出于狭义的解释，亦自不难推见矣。

关于美育之解释，请更介绍二义。一为新人文主义之美育，席勒(Schiller)之美育论，其代表也。一为最近美育运动论者之美育，蓝楷(Lange)<sup>②</sup>之美育思想，即属于此派者也。请以次论之。席勒所代表之新人文派之思想，与希腊思想同，即以“美即善”为其思想之中心。故谓美育即德育，教育全体之理想，舍美育举无可言。美育不特为德育之根本，同时为一切科学之根本。盖美非一种架空之想像，实乃真理之显现。真理之直观，由于美的享乐；美的享乐，即达真理之路。夫科学基于理解，美术由于直观，科学为抽象的，美术为具体的，固不得谓无差别；然此不过达真

① 即威廉·詹姆斯(William James, 1842—1910), 美国哲学家、心理学家。——编者注

② 即康拉德·朗格(Konrad Lange, 1855—1921), 德国艺术史家、美学家。——编者注

理之径路不同，要其归趋，实未有异。若美术与道德之关系之密，则更有什百于是者。美术者乃表现共通的原理于个体之中者也，道德者乃强制个体使屈服于共通的原理之中者也。方法虽异，而于强个体以从全体则一。不过道德为义务的，为压抑的；而美术则为好意的，为自发的耳。故美育不特与德育不相矛盾，且进而包容之，相提相携，引而致之真理之域。此席勒美育论之大意也。而美育运动论者之论调，则大反是。自美术之品位与内容变化之后，“美只为美”之思想，遂充满于人人脑中。于是美术不独与科学不生交涉，且与道德全为绝缘。更有时不道德者与非科学者，反益足以发挥美之神圣。此派之美育说，不以美育为教育全体之理想，而谨以之为教育理想之一，不过居教育理想之最重要部分而已。此派之精神，全着重于美的享乐。故其美育方法，再以发达被教育者对于天然及艺术品之感觉为主旨。意谓人性故为意志之发现，人生之活动，固不可轻视知的作用；但如缺乏美术或其他之情的生活，则人生岂惟陷于枯寂无聊，抑且由美的情趣之减少，无形中足以破人生圆满之发展。吾人不徒努力正大之人生，抑且希求兴趣之人生。蓝楷之美育思想，即带有此派彩色。故谓教育之目的，不在养成美术家，不必别施以美术史或美学等之教授，儿童亦不必令其于技术等有所论议，仅使之浏览美术而悦之而欣慕之斯可耳。故美育一以自然为归。此蓝楷美育说之大意也。总览二派之思想，一为“美即善”，一为“美即美”。换言之，一谓美育即德智体三育，一谓美育与德智体三育绝缘。愚以为两说虽似根本不相容，实有可以疏通之处，盖后者实摄于前者之中。夫谓美育即德智体三育者，以美育即含有德智体三育之作用；换言之，即美育占有德智体三育之领域；然不得谓美育因占有德智体三育之领域，即失却固有之领域也。美育自身，固自有其领域，其领域即为与德智体三育绝缘之美育。诚以美育之精神广大，非可以一义限之也。今更举图以明之。



甲图乃示前派之思想，乙图乃示后派之思想。前者示美育伏有德智诸育之作用，后者示美育与德智诸育全为绝缘。愚以为乙图所示美育之领域，即伏于甲图所示未显德智诸育之作用之范围内。故谓后者实摄于前者之中，而古来两派分驰之思想，至此乃得其会通。愚所以必沟通此两派思想，俾冶于一炉者，良以美育实际上决不脱德智诸育之作用，而又未可拘泥于此，致美育失其自身之领域，而阻碍其发展之前途。质言之，美育显德智诸育之作用者，不过其方法，而美育自据其领域不欲为德智诸育所染者，乃其归趋也。惟愚对于前派之思想谓美育伏德智诸育之作用者，以为其说尚有不备。德育所重在教，美育所重在感。教育上教化之力，实远不如感化之力之大。盖教乃自外加，而感则由内发；教之力仅贮藏于脑，而感之力乃浸润于心也。父师之训诫，不敌婉好之叮咛；家庭之孕育，不敌社会之观感。顾常引导国人接近高尚之艺术，或清洁之环境，则一国人之心境，不期高尚而自高尚，不期纯洁而自纯洁。此可见美育所含德育之意味，实远过于德育所自含之意味。再言智育。智以求真，而智有所蔽；或言语文字所未能达，或自然科学所未能至，则智穷而去真仍远。若美则以呈露真境而益彰。柏格森(Bergson)谓美术由一种之感应，得彻入对象之里面，而把捉其内部生命。是美与真常相伴而生。由此可以推见美育所含智育之量，多过智育所含之量。再言体育。体育原期身体之美的发达，已在美育之范围内；而美之环境或优美之心情，与愉快之气分，所以增进体魄者，实较机械的锻炼收效尤速。是美育已早擅体育之能事。至于群育，亦未能脱美育之范围。美之普遍性与调停力，足以减少社会上之反目与阶级间之斗争，此拉士金(Ruskin)<sup>①</sup>早已阐发之。可以见美育所含群育之功用。最后请言宗教。宗教乃予吾人以精神上之安慰者也。换言之，即启示一种最高之精神生活。而美育所以启示吾人最高之精神生活者，殆随处遇之。吾人赏览山光水月之时，吾人之心魄，殆与山俱高，与水俱远，是可见美育之精神足以代宗教之精神。至其他精神界之最高暗示力，均舍美育莫属。盖宇宙乃一大艺术品之贮藏所；所谓宇宙美育，实含有至大至广之精神，“辟如天地之无不持载，无不覆帔”。此皆所以广前派之美育思想者也。愚对于后派之思想谓美育与德智诸育绝缘者，以为其说亦有未至。夫美育而至于德智诸育绝缘，则美育乃完全一种最高之精神活动；在人类言之，则为人类本然性充分之发展。所谓人类本然性，即生之增进与持续；此生之增进与持续，即

<sup>①</sup> 即约翰·拉斯金(John Ruskin, 1819—1900)，英国艺术家、哲学家。——编者注

尼采(Nietzsche)所谓“生活意志”，柏格森所谓“生之冲动”。然生之增进与持续，常伴于快感之增进与持续，乃得生之满足，以发射生命之火花；人类之所以高贵无伦者，恃有此耳。故吾人不但努力正大之人生；且希求兴趣之人生，所谓美的人生。夫而后美育之真价值乃见。此愚所以广后派之美育思想者也。二者俱备，则美育之能事毕矣。

愚今请简括数语，以作兹篇之结论。美育者发端于美的刺激，而大成于美的人生，中经德智体群诸育，以达美的人生之路。美育之所以蔚为一种时代精神者，意在斯乎！

## 中国裸体美术不发达的原因<sup>①</sup>

汪亚尘

汪亚尘(1894—1983),现代画家,浙江杭州人。1915年,参与筹建了中国第一个画会组织“东方画会”。1921年,被聘为上海美专教授。曾先后担任《时事新报·艺术周刊》《中华日报·文艺月刊》和《民报·文艺周刊》的主编及《国画月刊》《美术生活》的编辑。1947年赴美讲学并举办画展,传播中国绘画,历时30余年。

裸体艺术自古有之。古代的岩画、壁画,商周的玉雕、青铜,汉代的石刻、砖刻,魏晋时期的佛教画像,都不乏裸体像。但是,与西方艺术相比,裸体与裸体美既不是中国艺术的重要母题,也不是中国艺术追求的旨趣。在中国艺术批评史中,对裸体和裸体美的谈论更是乏善可陈。直到20世纪初,西方意义上的裸体艺术和裸体模特儿写生,才公开在中国艺术界传播。李叔同于1913年在浙江第一师范学校、刘海粟于1914年在上海图画美术院(即后来的上海美专)先后开设了裸体模特儿人体写生课,开风气之先,但裸体画习作与展览在中国艺术界和社会上引起了轩然大波,批评如潮。作为回应,汪亚尘从学理上比较了东西方的裸体艺术与裸体美,客观分析了中国裸体艺术不发达的原因。其文与倪貽德(1901—1970)在1924年发表的《论裸体艺术》<sup>②</sup>堪称姊妹篇。

他从内容与形式两个方面解释了中国裸体艺术不发达的原因。从思想观念上来看,古希腊社会信仰神人同形同性论,人具有神性,神也具有人格化的

<sup>①</sup> 本文原载于《时事新报》1922年8月27日,本选本据《汪亚尘的艺术世界》(民主与建设出版社1995年版)整理。——编者注

<sup>②</sup> 该文写于1924年12月3日,后来收录在倪貽德的《艺术漫谈》(上海光华书局1928年版)一书中。——编者注

特征。古希腊特殊的地理环境、社会风俗,尤其是对竞技体育的重视,也使人的肉身成为美的理想的化身。因此,古希腊思想是物心一如、灵肉一致的。表现在艺术理想上就形成了黑格尔意义上的古典型艺术。与之相比,无论是以老、庄为代表的道家思想,还是以孔、孟为代表的儒家思想,都坚持非人格化的宇宙观——天地视万物为刍狗。在天、地、人构成的宇宙秩序中,人不过是造化自然中的一份子,是渺小的、微不足道的。这就形成了重道轻器、重精神轻肉身的美学观念。从艺术质料上来看,西方盛产红白斑纹的大理石,其光泽和颜色接近欧洲人的肤色,在表现人体美方面得天独厚。东方的木材不具备这样的特质。在艺术技法上,西方艺术擅长写实,无论是着色,还是线条,都力求逼真。东方艺术擅长笔墨语言,人物肖像的刻画更重视人物的精神气质和审美情趣。因此,肉身美或裸体美并不是东方艺术表现的重点。

中国古代的美术上表现裸体美,并不是绝对没有,现在留下来宗教上的佛像和雕刻中常常有得看到。如唐朝的绘画,宋朝的雕刻,那些灵的宗教艺术上,很有种丰富的肉体美流露着。用现在解剖学的眼光看来,虽有种病的肉感,却还很有趣味。如果对于裸体制作用精密的意义说来——积极的以裸体做根本目的的作品,那是远不如西洋那样发达。

自唐宋以降,在艺术上描写裸体的创作,可说绝对没有。为什么裸体画在中国不发达呢?这个问题很大,不是几句话可以说明,我暂且用大概的意思分作两个方面来解释。第一是内容,第二是表现。内容又从宗教观,人生观,乃至社会观诸方面着眼;表现从材料及技巧方面观察。

## 一、东方思想上内容的不同

中国美术的发达,最初受着印度的影响,是无疑义。从来东洋画可以代表亚细亚艺术,就是中国和印度;日本是受了中国的影响,他们古来的文学艺术都依中国为准绳的;虽然三民族的思想上有些差异,但是在艺术上我们可以把他集在一处同样的看来……

中国的民族,原来就不像希腊民族那样在自然现象(拟人化)里视为神圣;中国



的民族性，向来是将天地分为阴阳二极，万物以天而生。换一句话来讲，就是唯天以为本，把宇宙间的万物都由天来派生。讲到“人”这个字，不过是人间万物当中的微生物罢了。……像欧洲人那样把人视作人间全能的神来支配地上的万物，在宇宙中心作为立脚点的，全然不同。……这个思想的代表者，第一要算老子。老子的根本思想是把本体论的立脚点，超越了空间和时间，在他唯一的绝体上，把此道的本质认为是万古不变的东西，也不是常常流转的。凡是地上的万物，没有因果，都看作像水沫那样无价值的东西。所以从老子的论理说上看来，他是很消极的一个人。他单把无为恬淡的至上道德做本位的。从老子的学说更进一步，就要推庄子。庄子是把人生看做蝴蝶梦一样，从他的论理学上看来，是排斥人为一切，专以遁迹山林、无智无欲、怡然自乐作为唯一的人生观；这也是道教的起源。

从反对上面学说的另一方面看来，就是儒教。儒教的始祖是孔子，他是排斥怪力乱神以及种种空想的一个实际家。孔老夫子的唯一主义，修身齐家，经国济民，是他毕生的目的；也是他在社会上的一大健斗。他的人生观，以仁义作基础，以中庸平等的道理作处世的要诀。他虽然嫌恶空漠抽象的思索，但是他对于向来宇宙观上的天道说，仍旧相同。在一部论语上面，处处表现着这种语气。

要而言之，北方思想代表的孔子，是意志的、社会的、实际的；南方思想代表的庄子、老子，是知识的、抽象的、超世间的；这是南北思想上一个不同的地方。然而在根本上两方所抱非人格的宇宙观，到底是怎样一回事呢？我们就从希腊民族所抱的以人间作本位的宇宙观——神人同形同性说——来比较一下，全然是个正反对。

印度的佛教士，将解脱慈悲禁欲的种种信仰输入中国后，同中国人所抱的宇宙观，虽有些差异，但是形式上一些都没有变动。

从非人格的宇宙观转开一步，对于地上的种种现象，更为蔑视。那些人脱离了名利的环境，在山谷间吸露餐霞，以作生存，他们都要把独善的教义上，有种容易的倾向。从这样的教义上看到艺术，要表现重肉贵物的实写主义人物画，就无由生起。他们因为重于理想，偏于精神，所以都倾向于理想主义的山水画。从这种偏于精神和理想的艺术兴起之后，拿社会主题的绘画很少，偶有作人物者，大半还是佛像，至于表现人物的肉体和社会的物质方面，绝对是没有了。结果都倾向于一种超现实的灵的艺术。

## 二、西洋思想上内容的不同

依希腊古代文明的特质来观察西洋思想的源泉。近来各国盛说的希腊思想是受东方影响的言论不能确信。东方思想埃及所影响的最早，我们可以信得，但是对于希腊古代文明的光荣上，一些没有损伤。古来希腊独特的思想家最多，第一个要举唐娄司<sup>①</sup>，他对于宇宙观的说明上，有一段话，他说，……希腊的思想上不像东方诸国超自然而不可思议的，只承认自然有因果律的一说，从来的神话是用宗教的说明，或科学的说明。……他认为宇宙根本的物质是水，万物都由水而生，由水而归。还有一位曼独罗司<sup>②</sup>的学说，比前者更进一步，他认为宇宙间的万物，不是如水一样的性质。他是认为万物中都有个可能性的母体，依着根本的实在，而后成为物质的东西。再又一位辟答癸拉司<sup>③</sup>，他是把宇宙依理法组织上认为有个体素的存在。将宇宙间所构成的物质上，不是单依水与空气在性质的说明，是依宇宙间万有的关系、式样，或秩序的地方着眼的；其实这关系、式样、秩序等，还是在理数发生的调和上所看到的。

历来希腊思想家层见叠出，各自各样开着哲理上灿烂的花。其中爱鲁司<sup>④</sup>，关于爱与美的调和之说，我们不得不看到希腊思想极重要的一点。而且是很可以代表希腊思想的一个卓见。

总而言之，希腊的思想，不是像东方思想家那些无差别、无限制的混沌观，都是有个个别别的原理。就是所谓阿博洛<sup>⑤</sup>型（造型美术的原理）的秩序、规律及调和上，都有支持宇宙观的所在。（在后世鲁纳桑司<sup>⑥</sup>时期的艺术家，都把这特征表现出来。）他们从科学倾向来观察现象，很有精确的把握。在这种的意味上讲起来，科学与物质确是不能分离的东西；……东方思想家最轻蔑的是物质。……所以希腊的思想表示，是物心一如、灵肉一致。这也就是他们思想的根据。

① 即泰勒士（约公元前 624—前 547），古希腊米利都学派的创始人，是西方第一个哲学家和物活论者。——编者注

② 即阿拉克西曼德（公元前 611—前 547），古希腊哲学家，他认为世界的本原是无限。——编者注

③ 即毕达哥拉斯（公元前 572—前 497），古希腊数学家、哲学家。——编者注

④ 即厄洛斯（Eros），爱神与美神阿芙洛狄忒之子，自然力创造本原的化身。——编者注

⑤ 即阿波罗，古希腊神话中的日神，它使万物呈现美的外观。造型艺术是典型的日神艺术。——编者注

⑥ 即文艺复兴（Renaissance），14 世纪中叶至 17 世纪初在欧洲发生的思想文化运动。——编者注

艺术上看来,在柏鲁忒依<sup>①</sup>殿堂上所建筑的东西,那种空空荡荡像水晶样玲珑的陶醉的舞俑和阿博洛神光丽的容貌,实在是千古不灭的伟观。他们把灵肉一致表现得无遗,就是内容与技巧上,也很有微妙的调和。正是后世艺术界极好的一个典型,也可以说是西洋裸体美术的模范。

东洋的思想上,对于肉体的表现,认为极丑的一件事。希腊人将肉身供列殿堂,十分敬尊爱护的。两方来去比较一下,当然思想上就有个大不相同的地方。

综观希腊人思想的由来,当时的希腊人,不但好社交、重教育,并且对于武技的锻炼、学问的修养,都是做人必要的资格;其中以体育的奖励更为注重,在奥林比亚圣场上的各种优胜者,竟像实战凯旋的将军,颇受百方的欢迎和赞美。

当各种游戏战的时候,一般选手,都映着熙熙融融南欧的阳光在他们雄壮伟大的肉体上;这些战斗者,围在几万观者当中,都有种汹汹勇勇的精神。

从风俗上考察起来,希腊人民春祭时候,是祝祷万物的发祥。夏祭是求雨。每逢祭事聚集了男男女女的青年,实现他们快活的生活,在这种地方看来,虽然含有地理的关系,也是表现他们民族的特性。

再从社会的组织看来,原来是都市的、求心力的;同中国社会组织的远心力,正是相反,这也是个最大的原因。

在这样的思想和社会生活之中,映出肉体美而生起艺术的制作,也是显著的一个理由。

### 三、表现上的不同

1. 雕刻。希腊罗马到处是红白斑纹的大理石出产的地方,那种光泽美丽的素质,是雕刻上很好的材料,这是我们第一件要指出来说明的事。磨滑的大理石面上,真像美人的柔嫩肌肤一样。

还有种白质的大理石,也很近欧洲人纯白的肉色,再加那石丰富的光泽,都是很适合表现的材料。在古时东方没有这样大理石发现,所以雕刻上只有用木材,虽努力的表现肉体美,要像大理石雕人的肌肉,总没有同样的艳丽。中国所雕的佛像

<sup>①</sup> 即帕特农(Parthenon),希腊雅典卫城的神庙。——编者注

上,去涂些漆色,或粘些金叶;那些风味完全与欧洲的不同,材料上总也觉得不纯粹。

2. 绘画。西洋古代所发明的胶画与十七世纪所发明的油画,他们表现的根本上,从写实主义和自然主义一直下来,都是盛唱肉体美(中世纪的宗教画例外)。并且都是依实物同样复杂的颜色混合而成。油画描写人体,凡是所感觉到的兴味,都可以随心所欲的描出来,表现上对于材料绝对没有不便利的阻碍。

中国的着色画(人物或青绿山水),主要还是在描线。设色时候,常用种未曾练熟的颜色,所以常常在作画时候,临时调练的。以材料的简单,使用的不便利,在向来习惯的山水画上,固然是可以,但是要描写裸体美,就没有像西洋材料的便利了。

中国画家所表现的人物画,是理想的人物。不过在人物的精神风格上想,对于实现的肉体感觉,如肉体的重量、圆味,以及肌肉的感能方面,到底也不能像西洋油画上那种精确的描写。还有材料上用的绢和纸,只能依毛笔的构线,表出心灵的活跃,和精神的律动,只可说是种象征的暗示。但是要表现裸体的肉体美,都是事实上困难的事呢。

说到这里,我要总括几句。我是承认东方画的长处,西洋画有西洋画的长处,但是我们研究西洋画的人,就不得不晓得西洋画的源泉。既然用西洋材料研究洋画,也得用西洋所取作画的对象。现在不论那一国研究洋画,都用活人 Model,我们也得从这方面去追求。这绝对不是摹仿,实在是研究西洋艺术的进程如此。从根本上说,写人体完全描写人的(生),<sup>①</sup>并且对于制作人物画,有至密的关系。现在上海美术专门学校已经雇用女子 Model,但是一般头脑冬烘的道学先生们,听见了或看见了,少不得有些大惊小怪。我们从事艺术的人,却努力的依事实上做去,我做这篇文字,先把第一层不发达的原因,依着我个人的写了出来,一方面希望读者研究,一方面也为反对者作个解释;至于裸体画种种的说明,缓几日再写出来和读者讨论。

① 这里的意思是说,如同写生一样,制作人物画最好用模特,尤其是裸体的模特,来表现肉体的美。——编者注

## 艺术学上所见的文化之起源<sup>①</sup>

滕 固

滕固(1901—1941),上海月浦人。中国近现代艺术学科奠基人之一。早年毕业于上海美术专科学校,并先后留学日本、德国,获艺术史学博士学位。曾任国立艺术专科学校校长,并曾执教于南方大学、金陵大学等高校。其早期学术兴趣广泛,后期专攻艺术史,尤其注重借用西方艺术史研究方法进行中国美术史的专题探讨。学术成果包括著作《中国美术小史》《唐宋绘画史》,以及《诗书画三种艺的联带关系》《艺术之质与形》等艺术专论。

本文发表于1923年,其文献价值突出表现在借助西方艺术研究领域的学术资源,强调了艺术学作为一种文化科学的独立学科地位。因此,本文在很大程度上可以看作是对这一观念的学理依据进行必要的说明。为此,文章首先借助考古学的既有成果,指出对人类文化史的研究,需从研究一般艺术活动开始。其起点则是所谓“无文化的文化”,是“人类文化的要素,家政及社会原始的形式”。艺术学也据此应在美学、人类学之外承担其特有的学科任务。其次,文章特别指出人类学研究在现代艺术学上的重要地位。通过对西方学术界相关学术领域研究者的研究成果进行简要梳理和分析,滕固明确强调,“现代艺术学上的特色,是一种人类学的研究”。这一论断虽然有待考量,却为我们反思艺术学的学科疆界和研究路径提供了有益的参照。最后,文章以造型艺术为例,探讨了原始艺术在文化溯源问题上的重要价值,并借此强调艺术学的方法在文化史研究方面的积极意义。综观全文,滕固的一个基本思路是要借助考古学、人种学、社会学、工艺学,尤其人类学的研究方法,

① 本文原载于《学艺杂志》1923年第4卷第10号。——编者注

力图从文化史的视野中将艺术学从美学中区分出来。尽管全文论证略显粗糙,但立意高远、文献翔实,显示出作者深厚的西学素养和自觉的学科意识。

作为中国近现代艺术学科的奠基人之一,滕固以艺术史学为原点,为我们贡献了一批极具学术史价值的理论文献。除前述若干著述之外,他还有一系列艺术史、艺术理论方面的专论值得关注。近年来,随着艺术学学科门类日益完善和发展壮大,滕固的学术史地位越来越得到肯定。《何为文化科学》《艺术与科学》等文章均可与本文参照阅读,以考察其在艺术学科方面的独到见解和历史价值。

在本文之先,我们要晓得艺术学(Kunstwissenschaft)已经独立成一种科学的了。平常我们以为艺术的研究,总不出乎美学的范围,但是艺术学并不是美学,美学固然关系艺术的一种学问,所以不能全然区别,究竟不能混说为同样的,这是我们要辨明白的。Lange<sup>①</sup>以为美学是美的学问(Lehre von schönen),研究艺术与自然的美(Das Schöne in der Kunst undvNatur),就是以一切美的对象(Alle Schöne Gegenstände)为研究的范围。所谓美的对象,这里已分为二种,自然美与艺术美;在这一点上,可以看出艺术学与美学的分歧处。

从来艺术的研究,如 Ruskin, Pater, Tolstoy 辈,或一时代的,或局部的,或片段的,总是阐明艺术的本质或价值,我们都称做艺术论(Kunsttheorie)。其在历史的研究,阐明时代精神与宗教思想变迁等,我们都称做艺术史(Kunstgeschichte)。还有与艺术论近似的,比较有统系的研究,也曾目标为艺术哲学(Kunstphilosophie)。<sup>②</sup> Grosse 以为艺术论就是艺术哲学,因为艺术哲学范围广一点,可以包括艺术论。现在所谓艺术学,<sup>③</sup>就是包括艺术史与艺术哲学而成的,并合历史的事实哲学的考

① 详见 K. Lange, *Das Wesen der Kunst*, 2 Aflu., 1907。

② 例如 E. H. Grigge, *The Philosophy of Art*, 1918, 第二版及 Prof. Döring, *Philosophie der Kunst*, 1922。

③ 详见 E. Grosse, *Anfänge der Kunst*, 1894 中一章。

察,而为科学的研究。所以艺术学才成独立的一种科学,占文化科学中的一位置了。<sup>①</sup>

人类学与人种学发达了后,才发见原始时代各民族的文化。所谓一种无文化的文化(Kultur der Kulturlochen),就是人类文化的要素,家政及社会原始的形式。多数的文化史学家,要研究有史以前的文化,不得假助于此等科学。但是从前的文化史学家,不很注意到这一层,如 Buckle 的《英国文化史》,是一种概观哲学的论述,到底不完全的。又如 Guizot 的《法国文化史》,不过封建时代所遭遇的几种政治制的变迁,当然不能说是完全的。所以 Hittell 著《文化史》,划分文化为五个时代,就是石器(Stone)、青铜(Bronze)、铁器(Iron)、印刷(Printing)及蒸汽(Steam)<sup>②</sup>。现在文化史学的方法更进步了,文化史学家探究文化的起源,所谓有史以前的考古学。在原始民族石器利用与金属利用的时候,推断文化的递进,有四个时代:

- (1) 粗石器时代(The Rough Stone Age)
- (2) 磨石器时代(The Polished Stone Age)B. C. 9000
- (3) 青铜时代(The Bronze Age)B. C. 2000
- (4) 铁器时代(The Iron Age)B. C. 1000<sup>③</sup>

现在的史学家大多以此为标准。在这几个时代的文化,当然归于人类学研究的范围,所得的结果,往往为历史家所借重。这一部分在人类学中,所谓文化的人类学(Cultural Anthropology),<sup>④</sup>用考古学的,人种学的,社会学的,工艺学的研究以完成其业。以原始民族的遗物,证明邃古的文化,已带有艺术学的意味。所以艺术学的任务,自美学人类学的成分中撇出一部分来,让艺术学去担负。按照考古学的年代,去研求邃古的艺术,恐怕就是邃古的文化罢。本来文化的曙光原是艺术,研究文化史的全部,须先研究一般艺术活动(Kunsttrieb),因为文化的素质艺术最多,这是我也曾提及过的。并且这样研究,很有趣味的,所以有这个机会我再介绍 Parkyn 所推定的关于艺术上考古学的年代表。

① 《文化科学》著者在本年十一月二日《时事新报》的《学灯》上曾草《何谓文化科学》一篇可参看。

② 见 J. Hittell, *History of Culture*, 1875, Intro., Sec. 2, 5.

③ 见英译法人 C. Seignobos, *History of Ancient Civilization*, p. 2.

④ 参看 E. O. James, *An Intro. To Anthropology*, pp. 2-3.

Chronology of the Prehistoric Period	
Age	Typical Fauna
Palaeolithic	
Early	Chellian { Hippopotamus Rhinoceros Mercku Elephas Antiquus
	Acheulian { Mammoth Rhinoceros tichorhinus
Middle	Mousterian { Mammoth R. tichorhinus
Late	Aurignacian { Glyptic or
	Salutrian { Age of Palaeo-
	Magdalenian { lithic Art. } Reindeer
? Transitional	Azilian Stag (Cervus elapkus)
Neolithic	Existing forms
Bronze	" "①
Early Iron	" "
	Hallstatt
	La Tene — late Keltic②

二

现代艺术学上的特色，是一种人类学的研究(Ethnologisch Methode)。将各时代及文化阶级上的各民族之艺术，比较研究，关于此项研究的著述已出现不少了。一方面有关于各民族之艺术多数的特殊研究，此中一部分不过探索一民族上艺术的特殊部分，或者比较的观察全民族的艺术活动，而成综合的著作。在这一点上，德国的学者最为勇力，他们有的研究南洋群岛的艺术；有的考研各种艺术形式，从技术上成立的问题；而研究北美洲人编物的意匠，从编制的技术上演绎；有的在编物的意匠上，研究原始民族的几何学的形式。现在有一种新的方法，以儿童的素描与原始民族的素描，相比较研究，求生物发生之原则的例证。所以德国人类学人种

① 原表如此，或表示“同上”之意。——编者注

② 此表见 E. A. Parkyn, *Intro. to the Study of Prehistoric Arts*。其中 Palaeolithic (Old Stone)即粗石器, Neolithic (New Stone)即磨石器。



学者的新研究,贡献独多。

研究原始民族的音乐,如 Wallaschek 著有《音乐的始源》(Anfänge der Tonkunst, 1905),如 Stumpf、Hornbostel 等也有深刻的研究。他们将原始民族的音乐,谱入留声机。在诸民族乐器的研究上,解明了许多重要的问题。此外在诗歌民谣方面,Böckel 关于民族诗(Volksdichtung)的心理学上也有著作,他反对说民谣是表现全民族的一种创造的见解,有创作者有改作者,几经递变,全民族原是一时间的创作者。研究民谣的原歌词,渐次进步以致变化的状态,如 Meyer 著 *Kunstheder im Volksmunde*(1906);研究原始民族固有的语法与描法,有 Velten 博士著《苏海立人的描写》(*Schilderungen der Snaheli*, 1907)。在文化史上,对于此等的问题,得到许多的新光明了。<sup>①</sup>

在来自人种学的基础上,处置一般的比较艺术研究,最有名的有二人:就是前举 Grosse,和芬兰大学的教授 Hirn。二人所研究的,都是属于艺术之起源的问题。在德国以比较人种学适用于美学问题上,是 Grosse 第一人。他所研究的,全是原始民族的艺术。所谓艺术的始源,存在于文化的始源之横处。原始民族,有比较的最低的而且最原始的文化之形式,譬如原始的身体装饰,是后世实际的实利主义的滥觞。那种装饰,一半是固定的,一半是摇动的。固定的如割创、文身,及鼻、唇、耳的穿孔等,编入于一切永久化妆的变形。摇动的不过是游离的,并且是一时所编的东西。我们观察身体涂彩,而装饰起源的形式也表示出了,身体涂彩的习惯,在最低文化阶级上有普遍的存在。例如 Australia 人等,以各种色彩分别丧亡喜庆的遭际,别种族也互相摹仿,所以少独创的图样。在日常生活上,所付与原始艺术家的主题的摹仿,带有绘画及雕刻上装饰上一般的势力。器具装饰的研究,我们在 Australia 人的衣服、楯、棒、棍上所饰的图样,是动物摹写图的图样化上,一种摹仿的指示。割创的装饰,带有神秘的宗教的意义,不很有化装的意义。原始民族身体装饰中最有兴味的,是腰部的装饰,腰部的被覆物。原始人感到生殖器有隐蔽的必要,这是羞耻感情的起源之证据,在这性的关系上可以看出道德的进步,在文化的发展上很意味的。

其次器具的装饰,比较身体的装饰发展得迟;原始器具的装饰,都取材于人物动物;现文化民族的器具装饰,都取材于植物;在这一点上,从动物装饰至植物装饰

<sup>①</sup> 引 E. Meumann, *Aesthetik der Gegenwart*, 2, Aufl, 1912,第七章。

的变迁,实在是文化史上大进步——从狩猎文化到农业文化的变迁——的象征。复次描写艺术,如洞窟岩壁的雕刻及绘画的发见,Australia 人的半兽半人形,人类学者因而发见人猿类似。就是 Australia 人等原始的绘画之秀拔技巧,在表示出敏锐的理解与精确的表现,一方面有宗教的象征,一方面有美的创造之快感。后世有大艺术作品的出现,决非偶然的。复次跳舞,原始的跳舞,表出原始的美的感情,最直接最完全,并最有效果。跳舞的特征,是运动律的调整;离去律的调整,便不成其为跳舞。狩猎民族跳舞的性质有二种,模拟的及体操的跳舞。体操的跳舞并不摹仿何等的自然,模拟的跳舞从动物及人间运动律的摹仿而成立。这二种并皆存在于原始种族间。现代的跳舞,是两性间相互欢迎的特色。原始时代狩猎民族的跳舞,通例是男子们所行,一方面受女子们音乐的伴奏;其后男女参加,已有激励性的欲望之目的。又狩猎民族的跳舞,大概集团的跳舞,联合全种族,从一个法则,在一个拍子上运动;因合一的感情,激出合一的动作;所以原始的跳舞之社会的意义,当正存有社会统一的效果。复次诗歌,是要达一个美的目的有美的效果,在形式上表出内界,及外界现象的言语上的表现。内界的现象,是主观的感情与观念,所表出的主观的诗即叙情诗。外界的现象,是客观的事实与所为,所表出的叙事诗及戏曲的形式。原始民族的叙情诗,大概包含叙事诗的要素,叙事诗又带有叙情的戏曲的性质。原始民族他们所歌咏的痛苦与喜悦,律吕的调整,反复用最单纯的美的形式而发出,所以是单纯的表现。内容虽是很贫弱而粗野,不妨的,所给与我们原始民族情绪生活的直接的洞察,正是有很大的价值。况且戏曲的特色,与言语的拟态同时表出,尤可看出与音乐跳舞的关联,在原始民族的文化上,有很大势力。复次音乐,在文化最低的阶级上,密接于跳舞及诗歌的就是音乐。音乐的材料是音,结合音的形式有二个原则——律 Rhythm,调和 Harmony——所支配的。人类最初的乐器是声音,由原始民族的歌唱而起的。其初不过标示拍子,后就有钟鼓的来历,所以音乐的艺术早已独立了所谓纯粹的艺术。以上是 Grosse 研究的全部,我不过勾出他微小的轮廓。<sup>①</sup>

上面曾提及的与 Grosse 同样伟大,用人种学的方法研究艺术的 Hirn;他于原始民族的艺术上,也多所创见,所谓野蛮人的艺术,存有纪念的要素;这里含有宗教的意味。文化渐渐递进,这纪念的倾向尤其显著;所以历史的艺术之纯粹标本,从

<sup>①</sup> 详见 Grosse, *Anfänge der Kunst*, 第三以后各章。

纪念目的所产的与所成的作品，几多类似的与残留品相区别；无论怎样的艺术品，总可帮助我们研究过去的历史。残存下的古时形式古时技巧，所有的固执性，无论装饰绘画以及诗歌，都能增高文献上的价值。原始民族有所谓纪念祖先的事业，或祖先崇拜，这一点上很有意味。艺术的发达，影响于绘画及雕刻等作品中，第一亲族的墓上或家中，安置逝者的遗像，生者见其遗形而追怀，竭力保存死者生时的记忆。后世文化人取其用意，也是自然之理。对于遗像发出虔敬之情，差不多已带有宗教的特色，这是我们容易理解的。也是纪念碑与塑像的前驱，既有塑像，便以为祖先灵魂的不灭，于是有祈祷。这“虔敬心”上所起的作品以安慰死者，虔敬更深，于是后人悲哀的诗调也发现了。在这里人的人格也随之而发现。其次对于战争的经验，到处得到一种很强的纪念的冲动，这是我们也不能忘却的。欢喜战争的种族，在历史的艺术上，得到直接的利益，因表见祖先的武功，后人健全的夸耀，这是野蛮时代生存竞争上，得到胜利后重要的要素；社会制度上受到战争习惯的影响，这种纪念作用，在公共生活上也有重大的意味，这是极普通的。即使战败而后，也重重的挑起复仇心，在诗歌戏曲上訴出国民丧失的威权，要求团体的责任心。丰富的传说艺术，就是祖先的遗言，使国民深深的注意这般神圣的义务。以纪念为目的的所有伟大的作品，全是表见骄傲的纪念碑：如英雄的宫殿赞颂歌等，自负心的产物，在历史的艺术上都是很重要的参考品。

身体的毁损，以区别自己他人的装饰；如服饰及装饰品等，在原始时代的种族，在开化以后的种族上；总之性欲的吸引方法，最是一件重要的事实。原始人种自己穿了衣服，施了种种的装饰，以断定求得女子之爱的证据，我们也要明白的。在这个“自己装饰之起源”的问题上，Hirn 与 Grosse 的见解相差不远，不必赘举了。<sup>①</sup>

### 三

造形美术的起源<sup>②</sup>有二种：一是个人利害的关系，一是社会的本能。第一种比较最重要，所谓原始民族自爱的精神。譬如身体的装饰，一以满足自己美的要求，

<sup>①</sup> 详见 J. Hirn, *The Origin of Art*, 1900, Cp, 13 & 16。

<sup>②</sup> 详见 T. Vobbeh, *Ban und Leben der bildenden Kunt*, 1905, 后卷。

一以遂占有女性的欲望。从事于有史以前的历史家，所立的证据，除去身体装饰；而造形艺术最初的作品，是一种女性的形体。这种最古的雕刻，在一切艺术品中，比较最先。在世界各国的发掘物上，可以证明的，这里从自爱心引导到高等艺术的范围，就是对于妇人的爱情。原始人因狩猎而远出，与爱人离别，一旦发出爱人待在他的旁边的欲望，因想象女性的形体，而造出此等艺术品。所以艺术品中最感动人们的，是裸体雕刻。所谓由己的利害与需要，讲到建筑的起源，<sup>①</sup>一切建筑的重大的需要，也是自己需要，正是适应高一层的必要物。在社会的本能上，因为原始人美的欲望与虔敬心的发生，而产出所谓艺术崇高的精神。如家长或酋长死后的肖像，便是属于此类的。后人对于死的伟大，因生死的神秘，而感到恐怖，更增高他们虔敬心，在这一点上多少带有宗教的意味。所谓文化的成分中，宗教与艺术，在原始时代同时胚胎的。多数学者对于仪式与艺术的研究，虽是一部不很以为是的，究竟也是一个重要的问题。有如 Harrison<sup>②</sup> 在古代希腊人的艺术与仪式上，两方的关系多所证明。如果溯而上，推究原始民族间这种关系，也许得到圆满的结果呢。

一民族有一民族的特质，艺术的特质也随之而异；其影响于文化上，当然亦不同的。祖先的留下来的遗物，后人摩挲探究，举一反三，往往得到祖先的生活态，这是更有兴趣的事，我国先辈学者的研究金石陶瓷等，津津有味便是一个好例。英国爱丁堡大学教授 Brown<sup>③</sup> 在一九一〇年春，于苏格兰考古学例会的席上，提出条顿民族的工艺与美术。他搜集了各处发见的遗物，汇为大著，不但阐发了一民族艺术的精神，而当时的宗教感情人文思想，也了如指掌。当十一世纪，条顿民族受了教会影响的后期古典式艺术之残存史，及最初直接从埃及、西利亚来的，更有基督教化的东方艺术式，浸润于西部。根据历史而推究同时代，得到二种艺术活动的状态。地中海一带的艺术，在描写方面很热烈的；北方民族的艺术，性质上带装饰的，两者更相错综。罗马即地中海岸的艺术，条顿即北方的艺术，也有密切的关系在内。他单在条顿的民族的艺术一方面下手，计划中关于地域上加以历史的考察，因为这时代的艺术，与历史的关系很亲密的。现于吾人研究的范围中，要解答许多艺术上的问题，对于这时代所示的历史现象，与吾们的读书有多大的关系。所以从事

① W. R. Lethaby, *Architecture*, p. 18 参照。

② 见 J. Harrison 所著 *Ancient Art and Ritual*。

③ 杂引 G. B. Brown, *The Arts in Early England*。

考古学，不要忘了史学，史学与考古学之间，不容分明界限，存有相对关系。譬如坟墓发掘的报告书，关于目的物要有确实的地方的智识，这种智识便是与地方的关系。并且坟墓中发见的制作物，制作而使用的，也要关于人种历史上的智识相对照。别一方面是民族移动的方向与年代关系的智识，对于发见物有正当的理解，也是必要的事。这是普通的条件，更视对象物而立定基础的条件，庶几可望成效。他的立脚点如此，自然不限一物一事，全以文化史为背景。罗马人与条顿民族的关系，条顿民族祖先的移动与定居，艺术上形式的异同，技术的路径与当时所用的材料，凡此等等，在文化史上有极大的价值，条顿民族文化的渊源，从此按图可见，有迹可循了。

文化以价值为对象的；文化的全部，如宗教教会法律国家风俗科学言语文学艺术经验，并职业上必要的专门方法等。凡在发展的阶级上，这种意味全是文化客观，便是财。Güler 这是德国文化种学倡导者 Rickert 名文化客观为“财”，<sup>①</sup>谁多承认的。艺术在文化上所谓“财”，怕尤其宝贵的一种“财”呢。二年前在《新潮》上读蔡元培先生的《美术之起源》，引有吾国古民族的身体装饰等。近来梁任公先生在所著《中国历史研究法》，也频频说起吾国历史的艺术。所给予我的印象这二文最深刻。在久埋于穴窟的一部分艺术的“财”，吾们且锻炼好利器，——艺术学的方法——不难渐次发掘，这是我最后所希望我们同胞的。

本年七月，因俞寄凡君委嘱，代授美学于上海美专暑期学校。据吕澂君所编的讲义，讲到艺术学时，多人以此相质。便匆促地有插讲这些浅薄解答的机会，久想整理，而无闲暇。近来读 Yeats 的 *Ideas of Good and Evil* 中“*Ireland and the Arts*”章。悠悠乡愁，竟不能自己。草草录出，幸高明指教，并见谅其用心所在。

---

<sup>①</sup> 见 W. Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*。

# 何谓艺术<sup>①</sup>

林文铮

林文铮(1902—1989),广东省梅县人。现代著名美术理论家和艺术评论家。早年留学巴黎国立高等美术学院,归国后曾先后执教于杭州国立艺专、西南联大、北京中法大学等高等学府。1949年后曾在中山大学、南京大学等大学任教。一生论著丰硕,代表作品有论文集《何谓艺术》等。

本文是林文铮讨论艺术问题的一篇代表作,发表于1928年,后收入其同名论文集《何谓艺术》中。全文近两万字,分为六小节,围绕艺术本质及其相关问题展开了详尽的讨论。文章首先通过与真、善等其他价值目的之间的比较,指出“美”是艺术活动中的一个核心概念。由此出发,作者又对美学和艺术理论史中的各种关于美的观念进行了梳理。在他看来,历史上关于美的观念大致可分为客观派与主观派两种。其中客观派又可以分为两个支派,一派“以美为超自然物”;另一派“置美于自然界中”。主观派则强调美是由情绪而生的,美的问题因此应归结为这种情绪的性质问题。由此主观派也有两个支派,一派“以为美感一如官感之娱乐,美遂视作娱乐”;另一派以康德为代表,认为美感是一种谐和无私的情绪,也即所谓审美情绪。文章对这些美的观念逐一进行了辨析,指出一方面外物“对于鉴赏者或艺术家之心灵不过是美之假托与动机”,另一方面又“不能因此就撇开一切美之客观界说”。在此基础上,作者概括出其关于艺术的本质认识:“美是艺术品之本质,艺术品又以审美情绪为其元素。无审美情绪则无美可言,客观的美只存在于艺术品之中,而不存于自然界。”“艺术是审美情绪之结晶,或现诸外界的审美情绪。艺术根本是情绪之冲

① 本文原载于《国立大学联合会月刊》1928年第1卷第12号。——编者注

动。”在论证的过程中，文章还涉及艺术功能、艺术风格、艺术创作、艺术门类以及艺术与自然的关系，美与可悦、秀丽、妍媚、完善等相关概念的区别与联系等一系列问题。总之，全文论证翔实，颇具理论史价值。同时，文章完全回避“艺术与社会之关系”来探讨艺术本质问题，以及关于艺术创作主题等问题的一些观念表述，亦存有进一步商讨的地方，这也是读者需要审慎辨识的。

除本文之外，林文铮还有一系列论述艺术问题的文章也值得一读。尤其是在辅佐林风眠创办国立杭州艺专期间，他一方面深入思考各种艺术理论问题，同时十分注重艺术运动和艺术教育问题，并形成文字。在中国现代艺术理论学科的发展进程中，林文铮理应占有其一席之地。

艺术究竟是什么？这种问题曾受古今无数思想家各方面之反复辩论而终无解决，可以说人类精神创造上一件极其重大的悬案！不独那班时在探讨中之哲人，时在反省中之艺人要研究它，就凡是对于艺术乐趣要得真确见解的人们也应当有这种疑问。现代艺术对于人生愈有密切的关系，思想界对于这种疑问愈不能轻忽了。吾人对于艺术苟有一种比较切当的观念，便可以了解艺术对于人生之使命及价值，同时亦可以知道人类对于艺术本身应当探求的目标。

石像、全曲、图画、宫殿同负艺术品之名，究竟有何共同点？又和那些不负艺术品之名者有何区别？假如有区别，其异点何在？换言之，哥罗(Corot)<sup>①</sup>之风景，王维之山水与照片或五彩印版之区别何在？米芾之帖与市井俗笔，清宫与兵营民房有何异点？区别之处全在艺术能依照一种最超绝的模型，理想呢，抑或是因为艺术善能模仿自然界？艺术是否一种有趣的游戏，形、线、音韵、色彩、体积之调和而已？这些问题都是包括在第一种疑问之内。

艺术之性质这种问题虽引起了许多辩论，而终无解决，这也不足为奇，因为哲学上各种问题都是不能完全解决而永久讨论之可能。可是艺术问题似乎愈弄愈多荆棘，较之精神上各种问题反形落后，索其因，不外研究者对于艺术甚不注意于内心之寻求，由肤浅的客观而趋于个人极端的主观，同时唯智的观念常阻美学家对于艺术在情感方面着眼，吾人可试从这条问道去探讨一下，或可得一种比较适当的见解。（至于艺术与社会之关系则直根据生理学、心理学及社会学三方面去讨论，这

① 即柯罗(Camille Corot, 1796—1875)，法国画家。——编者注

种问题不在本篇范围之内。)

—

依照法兰西学院字典之定义,艺术是配合种种方法以求一种目的,这种目的或是功用,或是真,或是善,或是美。例如炼金工艺为用,思想之术为真,言行之术为善,最后美术,按其字意而言,为美以外,别无他目的了。

美术虽与各种技术同为人类努力之状态,而终无所谓功用。一曲,一画,一石像绝不能满足吾人机体之需要,此皆为工艺、烹饪、疗病等技术之职务,而与美术无关。图画、雕刻、音乐亦不能增进吾人之物质上的安适。艺术之功用(广义的)全在精神上,因此多数情感上浅薄的人都不甚注意于美术,社会生活之枯燥亦因缺乏美的乐趣故也。托尔斯泰尝谓美术可以当作语言。但是美术虽善于表情而终不可视作言语以交换情感,因为美术之表现是自动的、直接的,非如语言之复杂且须经习惯之假定而后能表现也。美术既如此缺乏功用性(狭义的),于是一班极度务实者咸漠视之而不问。一班主持国务的政治家亦误认它为无足轻重而且含蔑视之意。

美术之中固含有功用者,但其功用性(狭义的)决非出自美术本身。例如建筑物非因其能避风雨谓之美术,反因含有余裕性而得美术之名。教堂、银行、宫院等建筑亦非因适合其功用而称之为艺术品。医院虽筑的如何适合卫生,谁也不说它是艺术品,有些房屋家具同时又适用又美术的,不外证明功用与美术可以并存于一物之中。二者固可调和并存,但美与功用仍是独立不混的。现代人对于纯美的兴趣减少而偏于实用,所以工艺异常发达而纯粹美术反停滞落后矣。

美术亦不以真理为目的。吾人不可把它和逻辑科学相混。逻辑为求真之术,科学为其结果。美术之疆域是想象,法哲马鲁布朗士(Malebranche)<sup>①</sup>所谓伪讹之情女是也。历代艺术家都如此喜欢表现许多奇形怪状不存在的动物,中国的龙凤,埃及的斯芬狮,希腊的 Centaure(尚驼),此其证也。全曲的歌谱不是一种方程式,一副海景,亦不是一种经验之实证,美术之目的不是教诲人的,古来许多画家、雕刻家因为只注意于描写事物之真确而反弄出些拙劣不可耐的作品来!

① 即马勒布朗士(Nicolas Malebranche, 1638—1715),法国哲学家。——编者注



逻辑虽是一种术而不属于艺术。假如有人说某数学家解决某难题颇有术，即是说他的解决方法中含有秩序、协和等优点；这些优点虽难为艺术品所必需，亦不能统括其内容，一种科学的真理与一种音乐、图画、雕刻品简直有霄壤之别。无论费尽了多少心机技巧，一种植物标本或解剖图终不是艺术品，假如它变为艺术品则不免消失其科学之价值。科学家之目的在洞悉其思想与万物，他有时虽施用技术，但其目的是大异于艺术家。后者常戏弄实相，委心于感兴而不知所之。

美术亦不以完善为目的。道德虽为达善或成仁之术，但显然与美术有差别。图画雕刻中所表现的不一定纯是完善人物，丑恶残废的人物常为艺术之绝妙好题，有些杰作所表现的主题不特与道德无关，而且根本是不道德或有伤风化，例如描写一切淫乱残杀之事迹等等。

假如有人说道德本为到善之路，可比之于艺术，因其含有秩序、谐和等性、加之道德可雕琢人之心灵使符合其所希望的理想，但是道德与艺术不同之点全在道德之努力永无休止，由贤而亚圣，而圣，而大圣而至圣永无止境的。艺术品是一种精神自由发展结晶，如玫瑰花之怒放自有其完美之止境。

艺术与各种技术不同之处，不特因其不希善、希真、希用，而且因为除它本身以外别无他目的。简言之，艺术——普通以艺术之名词代表一切美术——实不以既定的外来的理想为目的。假如艺术品需求一番工作或意志之襄助，就是因为它要成形故耳。它根本是一种自动工作单独的发展，只为抒情与精神上之享乐而无须外界之目的。艺术品所赐给我们精神上的满足纯是出于自然而毫不强迫的。这种创造的工作亦不以希求快乐为其主动力。艺术所以能直接诱惑人，就是因为诱惑为其本性。许多艺术家都是因为要取悦于人，反大失败，他们的作品只是秀丽可喜，绝不能达美之境。艺术的工作与他种工作不同，它纯以本身为目的，并以其本身贡献于人类。简言之，它是许莱(Schiller)<sup>①</sup>所谓游戏的工作，同时是抒情的工作。

说到这里我们要认清楚艺术不能纯粹当作游戏看待。英哲斯宾塞、德哲格罗斯尝谓动物、儿童各有其艺术因为他们皆有游戏性，或谓艺术是可喜的游戏，是形、声、色、像之配合，归纳起来仍是游戏。这种见解未免过当，艺术与游戏虽有许多共同点，仍不可相混。假如说艺术是一种游戏，亦不能武断一切游戏都是艺术。其实，艺术和那种投球围棋式的游戏大有差异。游戏所耗费的精力就运动可言，只有

<sup>①</sup> 即席勒(Friedrich Schiller, 1759—1805)，德国诗人、美学家。——编者注

玩者可得真快乐，旁观者仅分占其欢乐之淡影而已。艺术的创造则不然。艺术品对于作家及鉴赏者不特分赐与同等的乐趣，而其所分配的乐趣亦绝不类似运动员所得的快乐。因此凡是对于艺术发生快乐的人都承认它含有特殊的乐趣，即所谓美感是也。人们每对于其所喜欢的艺术品辄加之以美的赞赏，这便是铁证。

归纳起来，艺术不是附属于任何外来的目的，它虽是一种抒情的游戏与工作，而同时是美之创造者。它与各种技术不同之处，就是因为它全赖美而存在。所以无论那一种艺术品都要含有美性，凡是缺乏美性的作品决不能赋艺术品之名。假如艺术是属于游戏性质，那么它是创造美的游戏！

## 二

论到美这一方面，凡是对于艺术性质起怀疑的人们都要试问美究竟是什么了。前世纪许多美学家对于艺术问题尝撇开美而不谈，结果皆完全失败。其实要谈艺术必先解决美的问题。许多美学专书，都证明假如美的问题可以解决，则艺术性质的问题亦迎刃而解矣。

吾人亦不能不依照历代美学家的方法对于讨论美的问题宜先把诸家之见解分门别类提出来以资考证。

他们对于美的见解约分为两大派别：甲派以为美是客立独存的，艺术应当依之为准绳。乙派则承认美纯粹是依赖个人的主观而存在。

依照客观派的见解，美是超乎人类而存在于自然界中或超乎自然界与艺术之上，称为一种最高理想。

柏拉图以为美是自身存在，远超绝一切个体与种类，为一切可赞美之无上模型！新柏拉图派之首领布乐丁(Plotin)<sup>①</sup>亦以美为万物之极品。笛卡儿派之André(安德列)则承认“本美”超脱一切神人而存在。德哲乌英克尔曼(Winkelmann)<sup>②</sup>尝谓美之本存于上帝之怀中。夏林(Schelling)<sup>③</sup>、黑克儿(Hegel)<sup>④</sup>诸家咸以为思想在

① 即普洛丁(Plotinus, 204—270)，古罗马时期的希腊哲学家。——编者注

② 即温克尔曼(Johan Joachin Winkelmann, 1717—1768)，德国艺术史家。——编者注

③ 即谢林(Friedrich Schelling, 1775—1854)，德国哲学家。——编者注

④ 即黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831)，德国哲学家。——编者注

自然界之反映，于有穷之中认识无穷。

客观派中亦分为两支派：甲支派以美为超自然物；乙支派则置美于自然界中，而黑克儿的理论可以当作两支派之综合，因为黑氏既以美为超自然，同时又让步说自然界时时趋向超然界，故亦美。黑氏承认自然界也沾染美，同时自然客观派（即乙支派）尤以居友（Guyau）<sup>①</sup>为最著，倡言一切美皆出于自然界。自然界中随处都鲜染着美，而美又出自生命之中，同时美亦即是生命，因为它带有求优良之趋势。

推论起来超然客观派断言艺术之使命与本职即是为吾人启发一些绝对的美愈多愈妙。他方面自然客观派则主张艺术应当摹仿自然界。因此艺术上遂产生了两大派别：一为理想派，他们对于现象界之采取少许事物，最高尚而且仔细修饰过来的事物。一为写实派（自然派为其极端矣），他们不单欢迎自然界中各种或最高尚或最卑鄙的形象而且绝不敢丝毫改变其原状，可见学说对于实行总有些影响。

这些学理虽受古来大哲之拥护，并有许多杰作为其柱石，但就现代学识之近状而言美之为物或与吾人客立，或存于自然界中，或在超然界，此种论调实在说不得了。绝对的美显然只能存在于哲人的想象中，他们喜欢冥想其绝对美之优点，例如秩序、谐和、合一等等，其实这种幻想是不能实现的。自康德以后这种事情不特已经判决而且是陈旧不堪重提的了。

绝对的美既不存在于客立的实际上，亦不存于精神上作为臆念的状态。总而言之，她所以不存在因为她是不可臆想的。实际上，什么是本美，这种美不属于某物之美而为万物之美？有人说可以聚集各物之特美，互相比较而定其美的价值。那么试举一例：人体之美如何表现呢？他的模型是那一种？或赤，或白，或长脸或短额？身材如何？眼睛的色彩如何，嘴鼻的大小如何？简直不能答复。若谈到犬猫之美或山林江海之美那又如何品定呢？犬类之模型是否无尾犬，短鼻犬，大耳犬，追风犬，北京狮头犬？若是精确断定起来简直不免陷入无解决之境。因此可见这些问题都是无谓，空受一种伪说之牵引而已。

吾人因可以理想各种生物躯体之最高完型，同时亦可以依照其完度而分列其等级，但是，这种完型只能存于吾人之理想中而超于自然界之外。加之这种完美是普遍的、抽象的，绝不能与美相混。美之为物是个体的、实象的。是故完善不能说

<sup>①</sup> 居友（Jean-Marie Guyau, 1854—1888），法国哲学家、社会学家。——编者注

即是美；德国哥伦大铁桥、伦敦桥、黄河铁桥虽造得如何完备都无美性。表现一个男子或女子的美体，达到最适宜于生活之职务，或正当最成熟的年龄而尤未效用者，不必一定就是美。完备并不是美所不可缺乏的元素。*Hercule farnese* 虽做的头小颈缩，两肩下垂，仍是绝美的杰作，而家奴华氏(Canova)<sup>①</sup>的 *Perses* 虽比前者匀齐得多，终不能成为杰作。

美与普遍性(躯体完备之总纲)简直是相反的。试观各种杰作的表现与其作风，是何等特别、何等个性的！无论是勃拉西德儿(Praxitele)<sup>②</sup>的美神石像或是拉化儿<sup>③</sup>的圣母图谁也不敢说它们可以代表女性之全美！有些艺术家因为要表现普遍性的美，反弄得冰冷无生气，学院派的作家常陷于此迷途。

假如如是实象或多数超实象之综合，那么举世艺术家的作品只有等级之差别，换言之，他们的作品之优劣全视其符合美之反映程度而定，若是，则艺术品将无所谓新颖、个性，艺术家亦将降为敏锐的抄匠而已矣。假如艺术品果真无个性之区，何以我们的口头禅中常说一幅鲁班士(Rubens)<sup>④</sup>，一幅万西(Vinci)<sup>⑤</sup>，一幅德拉夸(De lacoix)<sup>⑥</sup>，一幅子昂，一幅板桥呢？并且同是一样的题目而作风殊异者，如孟麟(Menling)之圣母与波帝色利(Botticelli)<sup>⑦</sup>之圣母，勃拉西德儿之美神与华尔干纳(Falconet)<sup>⑧</sup>之美神，莫乍(Mozart)<sup>⑨</sup>之挽曲与柏利阿(Berlioz)<sup>⑩</sup>或威帝(Verdi)<sup>⑪</sup>之挽曲等等，何以我们判断它们有同等之价值呢？

观此可知艺术家并无需摹仿一种超现象界的预定的模型。吾人不特承认写实派的形象含有美性，就是漫画中之狰狞怪像亦且有美性，例如漫画大家多米耶(Daumier)<sup>⑫</sup>之人物谁不啧啧称赏其神美！这种引证便可指明以美为独一无二模型说之大谬矣。

① 即卡诺瓦(Antonio Canova, 1757—1822)，意大利雕塑家。——编者注

② 即普拉克西特(Praxitele, 约公元前 375—前 330)，古希腊雕塑家。——编者注

③ 即拉斐尔(Raffaello Sanzio, 1483—1520)，意大利画家。——编者注

④ 即鲁本斯(Peter Paul Rubens, 1577—1640)，欧洲佛兰德斯画家。——编者注

⑤ 即达·芬奇(Leonardo Di Ser Piero Da Vinci, 1452—1519)，意大利画家。——编者注

⑥ 即德拉克洛瓦(Eugène Delacroix, 1798—1863)，法国画家。——编者注

⑦ 即波提切利(Sandro Botticelli, 1445—1510)，意大利画家。——编者注

⑧ 即法尔科内(Tienne-Maurice Falconet, 1716—1791)，法国雕塑家。——编者注

⑨ 即莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791)，奥地利作曲家。——编者注

⑩ 即柏辽兹(Hector Berlioz, 1803—1869)，法国作曲家。——编者注

⑪ 即威尔第(Giuseppe Verdi, 1813—1901)，意大利作曲家。——编者注

⑫ 即杜米埃(Honore Daumier, 1808—1879)，法国漫画家。——编者注

美亦不存在于自然界中。许多崇拜自然者流以为自然界是美之典型，其实自然界并不纯粹是美的。它虽产生许多堪称为美的东西，同时也有许多很丑陋的，因为它里面含有矛盾不谐和之性质，所以亦含有丑陋之原素。

他方面看起来，以为美是出于自然界之说亦属谬误，尤以美为自然界之抄袭的论调更为谬误。假如后说是真的，那么艺术之止境不外摹仿自然界而已矣。

自然界最丑恶之物一入艺术中反变为光华灿烂(例如格鲁 Cros 之《疫死者》，哥耶 Coxa<sup>①</sup>之怪物，皆表现在画布上始能引起美感)。若单纯抄袭实状，无论世上最可喜之物，摹仿得如何忠实，如不参与它种分子，决不能称为美。朗布兰<sup>②</sup>的《解剖》课中人物比之于同样章法，同样光线的影片中人物有何分别呢？虚伪的实象最不能引起美感，但是许多绝妙杰作所表现的人物布景都是冥想不实的，例如华多(Watteau)<sup>③</sup>之《情岛》，表现许多神童飞翔于神园之上；又如慕利何(Murillo)<sup>④</sup>之《圣母受胎》表现圣玛丽兀立于青霄之中，无数神童环绕其四周，中国山水画尤其是绝好例子。

假如艺术的美只是自然美之回声，那么前者当远不及后者，因为回声一定是弱于原声的。油画板上之白铅笔何能与白雪之白相比？艺术若只能远步自然界，岂不是绝对不能达美之境！有位画家专心描写其花园之一隅力求其真确，但其后时光变化无穷，一连三年都绘不成功，终之气愤而死。可见艺术绝不能摹仿自然界。艺术非仅不是自然妙品之澹淡反影，微弱回声，而且比自然界更能娱人！受它迷醉的人甚至于单恋爱艺术而忘却自然界了。简言之，音乐的使命是摹仿什么？当然不是自然之声，风声、海声、林声、泉声。可见艺术自有其本美，与外物之美分离，外物不过是艺术之题目而已。

不仅如此，若按字义彻底讲起来，自然界中并没有美！实际上若说某种禽兽、草木、风景是美的，不过单指其适合某种规则和谐、综合的条件，这些条件同时是它们内果之证明。人体美不是全视其适应生存之优点而定，或如犬马之美无异？人类的创作品如巴黎之埃菲尔铁塔只具完备之性质，而不能称美。所谓自然之美亦不外完备，而完备不能说即是美。自然之现象对于鉴赏者或艺术家之心灵不过是

① 即戈雅(Francisco Goya, 1746—1828), 西班牙画家。——编者注

② 即伦勃朗(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606—1669), 荷兰画家。——编者注

③ 华多(Jean-Antoine Watteau, 1684—1721), 法国画家。——编者注

④ 即穆里罗(Bartolome Esteban Murillo, 1618—1682), 西班牙画家。——编者注

美之假托与动机而已。吾人在实际上所遇见的美纯是一种发明，表里相应的创造；吾人以每披诸自然界，如披之以衣裳，这里衣裳又是由内心假借外物造成的。

美既不能离开人而存在于自然界或超自然界中，康德派遂断定它纯是内的，是心灵之创造。照他们说起来，美是感觉之状态，可感而不可言的，差不多是一种内心的感印。

在主观派看起来，美是吾人所感觉到的；感觉全赖情绪，故美亦由情绪而生，美的问题遂归结于这种情绪的性质问题。主观派的论调不外如斯。他们只顾描写这种情绪的状态，同时亦不免意见分歧：

甲派秘罗(Mario Pilo)与托尔斯泰等以为美感一如官感之娱乐，美遂视作娱乐。托氏既以美非为艺术之本旨，所以摈斥美于艺术之外而视之无足轻重。他方面看起来假如艺术纯是创造美的游戏，那么艺术不过是比他种游戏更可娱乐的游戏而已。Hanslick<sup>①</sup>(汗思力)氏对于音乐纯持这种论调而魏龙(Viron)则视一切艺术不外是形线声色之调和藉以娱耳目，这种说法未免太简单了。假如凡是可娱人者皆是艺术，那么嗅觉、味觉、触觉都要加进去了。不单是装饰，即如烹饪造香等也属于艺术，魏氏在他美学上却有这种提议，不过终被人驳倒了。

以美感为官感之娱乐一说虽含有些真理，大体上看起来则完全谬误，因为此说忽略了许多要点。其实，美感为官感之娱乐，无论五官之快感都不能说是美感。它虽不是精神的愉快(如智慧悟真理之愉快，或意志贯彻愉快，美感终不能与科学或道德之愉快相混)，美感可以说是一切快感之综合。所以它的魔力浩大无边，同时显出其特性。美感只能在情绪上领略得到。

因此康德遂以美感为一种谐和无私的情绪，即所谓审美情绪是也。康氏把美感与审美情绪视为一体。

他的学说虽对于快乐方面不甚注意，但也确有其真理。美无非是在无人所谓美的东西之前感觉得来一种愉快情绪。它是这种内心的游戏，美物所引起的心灵奇观，亦即是吾人全体之精力感觉谐和地大放光华，而其目的亦不外为其精力之发展而已。

主观派的分析法虽有其价值，但是他们绝不能以审美情绪之价值明示吾人，这便是他们最重大的缺点。他们甚至于承认在吾人之外，美是不能指定的，因为能挑

① 即汉斯利克(Eduard Hanslick, 1825—1904),奥地利音乐美学家、批评家。——编者注

起审美情绪的东西是变化无穷且互相冲突的。同是一样物品，对于甲可生情绪，对于乙则否。在各时代疆域上人情亦殊异，在某时代极能感动人者，或已过代，或将湮没而无人顾矣。在甲地引起狂热的同情者，在乙地甚至于无人了解。例如中古哥蒂艺术虽受廿世纪之崇拜赞美，但数百年来曾被鄙弃而无人赏鉴。东方艺术令西人惊奇，而西方艺术亦令黄人莫名其妙。审美情绪全赖个人之风趣，不特有时代风土之别，就是某人、某日、某时亦有不同之感。主观派以为审美情绪是最个人的，最多变化而且最不一致的。他们把美封锁在自我之中与外界绝不相关，这种结论殊属过当。

诚然，美纯是起于内心之情绪，无审美情绪则无审美可言，美亦即是这种情绪。但是不能因此就撇开一切美之客观界说。

假如实际上自然界是不美的，假如它也不能必然挑起审美情绪，假如要有赏鉴者之协助才能生美感，但是在艺术方面则不然。艺术虽需求赏鉴者之些小内助，它似乎能够自然地以美的形象赐给人。艺术所以能美化人，就是因为它蕴藏有自然界所无的东西——人性的东西。假如艺术缺乏这种优点则不能感动人，亦无存在之理由，无论在那一方面都远不及实际了。艺术所具有的长处全是人加上去的，美情绪是人所创造而蕴藏于艺术之中。质而言之，惟人才能以美贯入艺术中。美情绪只生自人心中。艺术品实际上出自作家对于自然界感印得来的美情绪，而艺术的价值亦全在此。所以无论如何真确的抄袭终不及真正的艺术品，照像决不能与大手笔之写真同年而语。一切艺术品种皆含有表现出来的美，这种表美亦即是美情绪之形化，或在形、线、声、色，之中不等。由是观之，可知自然界不过是审美情绪之动机，而艺术则能直接引起或传播作家所感觉到的美情绪。总之，艺术品之所以能挑起美感乃因它是生自美感，亦即是实化的美情绪！

美无非是内的或实化的审美情绪。假如一切美皆生于自我，是个人之创造且起原于主观，同时亦有客观的美在焉；即是说表现于外且传播给他人，亦即吾人所谓主观的美而表现之于外者也。

### 三

表现于外的美即是艺术本身，艺术所传递给赏鉴者心灵中之情绪，不外是作家

感过的情绪之回音而已。这种情绪是始亦是终，它同时是根与果，源与河口。

推论起来，假如无有不含美的艺术，亦无有不含美情绪的艺术。

无美情绪则非艺术品。实际上看起来，艺术品与他种作品之区别（不单指各种工艺品而言，就是图画、雕刻、建筑亦包括在内），全视其含蓄的美情绪而定。它的价值全视其情绪之分量而定。

艺术品中谐和及音韵，不单是生动而且要感觉得来。谐和与音韵主治一切美的冲动。美情绪根本是创造谐和的，它组织吾人之一切形象表现，情感依照着吾人内心深沉个性生活之法，由心灵之状态而表现诸外界，化身于物质之中，同时物质亦受其音韵之感化。风景画家 Théodore Rousseau（卢梭）<sup>①</sup>尝谓：“画家实未尝使图画渐次生于布上，他只掀开层层遮盖着图画的轻纱而已。”不错，艺术的创造纯是内心的，全受美情绪之支配。美情绪是谐和的，艺术是把这种谐和实现于外表，物化之为真实。形式与技能都是作家内心运动之必然的结果。但是谐和不能比之于匀齐，尤其不可相混。例如轮船火车之构造纯是唯理的谐和，以适应其共同之功用。艺术中之谐和不在乎装饰，无谓的装饰反要破坏其综合。例如 Parthénon（古雅典神庙）虽质朴而仍是杰作，而 Zwinger（德国建筑）虽装饰得如何华丽反不能称之为绝品。

美是艺术品之本质，艺术品又以美情绪为其元素。观此可知艺术家之所以异于凡人者全在其感觉分外灵敏丰富而且分外非功利的。他们与某一事物偶一接触使如弦线颤动起来，内心推波助澜层出不穷。凡是真正的艺术家必然是易动情绪者，而且是美情绪者！即是说脱离一切可鄙的功利观念。艺术家虽带有肉欲，但在肉欲之中仍不失静观的易动情绪者。

总之，艺术品之价值全视其作家感觉之优劣而定。

他方面说起来，无审美情绪则无美可言，客观的美只存在于艺术品之中，而不存于自然界。在鉴赏者心灵中，自然界固为超形美之起点（内美为一切美与艺术之起源，也可以永不表现出来的）。但是在自然界感觉得来的美，对于鉴赏者需求其内心绝大情绪之协助，因此吾人可以否认自然界是美的。在自然界前感觉的美纯粹是创造，是故赞美自然界的人，虽未尝创作或不能创作，而根本仍是艺术家，这是无疑的了。对于自然界之鉴赏，人各有其风趣，同是一样的自然界，而画家、雕刻家

<sup>①</sup> 卢梭（Théodore Rousseau，1812—1867），法国画家。——编者注



等各有其领略，此其明证也。

吾人至今尤未认明自然界本无所谓美的原因，全在未尝把艺术品中之动情美与世俗所谓自然界的美分别清楚。假如自然界所表现的优点足以称之为美，那么凡是有目的的、有作用的都配得上美了，不仅一切生物，就是工业品也有美了。可是谁也知道鉴赏艺术杰作与觉察工具所得的印象是绝不相同的。假如这种论调扩张起来简直自陷于污蔑艺术。自然界又美又有生命，工业品又美又有功用，而艺术只有美，岂不是比前二者下等得多了。若根据这种观念，艺术将变为最无所谓之物。法哲巴斯卡儿(Pascal)<sup>①</sup>轻蔑艺术的态度根本与人类之情感相违背。假如艺术是无谓的小技，何以无论古今中外的民族皆一致栽培它呢？加之，凡是一种工作如与人群社会无关系者，根本不能存在，艺术能随人类而演进，自有其重大的使命，为他种工作所不能强占代替的。

自然界中本含有混乱故有丑恶，但同时亦含有可悦、秀丽、妍媚、完善种种长处，惟不能与美相混。可悦只得娱人之官感，秀丽亦然，二者皆不是美。许多图画雕刻音乐都是很可悦的（例如宗教的小玩品即市井客厅之小调等）而终无美的功效，许多秀丽的东西因为不美终不是艺术品。例如许多富豪家的绘像都是冷淡毫无生气，毫无情绪但是布置得很精致亦很可悦目。

妍媚亦然。无论是少艾之妍媚或春光之妍媚，它不外是一种谐和的柔媚的动作之表现而已，与美的本身无多大关系。许多杰作皆缺乏妍媚的，例如米克郎氏之摩西。许多古董玩品虽极其妍媚而绝无美性。但是吾人妍媚不可与美相和，或对于艺术无所贡献，试观希腊一切艺术都是美与妍媚之谐和。既然认明妍媚与美配合之可能，同时亦可说明妍媚与美之区别并自然界与美之区别。

美既纯为艺术独享境地，而吾人尤敢以美之名加诸自然界者，乃因受了艺术家与美的创造者之指导故耳。西湖、峨眉、庐山之所以为名胜可以说是完全受了一班大艺术家世人之吹嘘赞美所致。在西欧亦然。试观欧人自然感情史略便可一目了然。他们对于自然界之鉴赏纯是依照艺术家之说明指导，步步追随那班创美家之后尘。十七世纪的人对于山河湖海绝无情感，一如雅典人只知有城市文明而已。今人固是喜欢自然风景，但是多半在画中赏览图景而忽略了自然风景。艺术家以其情绪鲜染自然风景，吾人只遵照其眼光去鉴赏自然之谐和，在心灵中亦依照其内

<sup>①</sup> 即布莱士·帕斯卡尔(Blaise Pascal, 1623—1662)，法国数学家、物理学家、思想家。——编者注

观去发现自然之优点。假如我们现在不单好自然界安静愉快的状态，而且爱其最粗暴崎岖之形象，不单爱其最高尚的表现，而且爱其最卑贱的产品，那么我们应当归功于艺术！艺术以其活泼的情绪鲜染一切形象。前数世纪欧人以为风景在艺术上是无足轻重（中国山水画发达特早不在此列），但百年来风景画与人物画占同等位置，这也是艺术之功。自一八三零年以来哥罗（Corot）、米悦（Millet）、<sup>①</sup>卢梭（Th. Rousseau）、多宝义（Daubigny）<sup>②</sup>诸风景画大家接踵而起，欧洲精神界为之一变。昔日无名山岭，河海，湖泽，村落，城市一经大笔之描写便声价十倍，游士如云。愈多大作家描写的地方，其声誉亦愈显著。这些风景是名画中尤受人之钦羨赞美；法国芳登不鲁（Fontainebleau）大森林之成为名胜完全受巴比宗（Barbizon）画派<sup>③</sup>之表扬所致，这便是个绝好例子。吾国之名胜亦然。

自然界固是发生美情绪之动机，但终如艺术之富藏美情绪。艺术亦不能于任何人心中必然引起美感来：无论如何总要具有些惊喜的感觉才能领悟。许多人都是因为缺乏这种感觉，遂不能领略艺术的风趣。这种观察虽似可合并艺术于自然界中，而否认前者有客观的美，但是无论哪一种艺术品，就是一件最小的古董玩品也包含着美感之力，为实际上所没有的。寻常人领略不到的原因颇多，其最明显者便是缺乏相当的艺术修养，这种缺憾根本是感觉之退化或迟钝。

法国美学家亚列雅氏（Arriat）尝谓美学不宜单讨论，艺术一方面应该扩充其范围。（美包括有两种：一为吾人私藏于内心的美，一为已表现于外的。）此说诚有理，可是艺术与客观的美仍是一体不分的。二者同是审美情绪自由冲动努力的结果。

#### 四

艺术是审美情绪之结晶，或现诸外界的审美情绪。在图画、雕刻、建筑、音乐各种工作之中，则假借声、色、形、体、线而实现。艺术根本是情绪之冲动，这一点常被

① 即让-弗朗索瓦·米勒（Jean-Francois Millet, 1814—1875），法国画家。——编者注

② 即夏尔-弗朗索瓦·多比尼（Charles-Francois Daubigny, 1817—1878），法国画家。——编者注

③ 即巴比松画派（Barbizon School），法国 19 世纪风景画派。——编者注

人忽略过。

艺术品作为作家感觉之化身，它的职务不外是以美挑动四周鉴赏者之感觉情绪而已。有些表现不是属于艺术品，因为毫无情绪之冲动，或同时混合喜悦、怜悯或恐怖而终无美感的；有些表现是属于艺术的，且纯以挑动美感为其本旨。艺术之受智慧的评判，全因吾人对于情感之审择而起。艺术与理论本漠不相关，它与智慧之接洽完全在直觉方面，亦即是感觉方面。实际上艺术品之元素有关于智慧者不外题目而已。题目实无关重要，艺术品本身之价值绝不在此。它所表现的事物不过当动作机与假托。观此可知艺术史不在乎刻意摹仿自然界，后者不过是他的辞典罢了。

一种艺术品之美的价值纯与其所表现的事物孑然分立，亦不因题目之新奇、怪癖而增其价值。哥列士(Corrège)之安帝婀白(Antiope, 希腊神话中娘子军之后)不在表现裸体而自有其美的价值。鲁班士(Rubens)之神会(Kermesse)其价值亦不在乎表现狂荡的状态。

艺术品之无上价值，其不可思议的唯一的魔力，全在作家表现的情绪与其个性。换言之，艺术家的作风为其情绪及作品之签印、标记。他的伟大处亦全视其新颖而定。有了许多新颖的作风便有许多艺术大家。莫乍(Mozatt)之不类似白陀文(Beethoven)，万西(Vinci)之不类似卢帝天(Le Titien)<sup>①</sup>，其作品动人之处全在乎此，因各有其出类拔萃的个性故也。作风为美情绪直接的表现，同时带有个人的色调也是作家内心的形声色像之法向外的表现。作风亦即是个人内心法则之表现，为艺术品之主脑，除此以外一切都是无足轻重。技术对于个人之作风不外当做工具而已。在艺术上技术是不可缺少的(无论哪一派都承认的)。但是不能因为技术而忘记了艺术本身，若以艺术为技巧那是大谬不然。唯艺派的作家多半有这种倾向(吾国新艺术家亦多有此毛病)，他们想把外形与内容(指精神)截然分开，其结果反把技术与艺术剖开而孤立了。

在艺术上同是一样的题目可以千番描写而不致穷尽单调，作风之重要便可知矣。批评家阿詹南(Ozanam)尝谓“六百年前图画上产生了无数杰作皆不出乎耶稣、圣母、圣徒等等范围之外”；吾国之佛像、梅、兰、菊、竹等亦不知产生了几千万幅绝品！其他题目仍继续灌溉着艺术之园，至今艺术家犹描写古人所喜的怨女

<sup>①</sup> 即提香(Tiziano Vecellio, 1490—1576)，意大利画家。——编者注

(Dannés)、亚波罗(Apollo)、美神、爱神等等,题目虽是一律而作品则千变万化。昔者法诗家玄尼耶(Chénier)尝谓“以我新思作我古诗”,我们可以翻转来说,格调新颖古题何妨?同是以霍斯(Faust)为题,在庶曼<sup>①</sup>(Schumann 德国音乐家)则为幽怨绵绵,在柏利阿(Berlioz 法国音乐家)则为狂热的想象,在利士<sup>②</sup>(Liszt 奥国音乐家)则为刚果惊绝,在古诺(Gonnod 法国音乐家)则为温柔慈悲。艺术之精华全在此。一种模型可以应付各种性格,其中当然有比较适合的,这在作家自己去审择了。

同是一个自然界,在鲁易斯它儿<sup>③</sup>(Ruisdael)的热情眼光中,则天地惨澹,怒流汹涌,猛风狂扫愁云,枝叶颤动不已;但是在罗恋<sup>④</sup>(Lorrain)之心目中,则青天无片云,碧海如镜反映着悬空的太阳。作风之殊异即是作家参加其本性,这便是艺术品之新颖动人处。题目之重复可愈显出作家之个性,其所表现的事物仅居次等地位,作风为艺术品之精神而作品之存在亦全赖此。

艺术既然是个性之情绪表现,故事实之上确是超胜自然界。它和科学、道德并驾乎自然之上。各种动物之游戏虽微似艺术,但是真正的艺术完全是属于人类的(在这一点可不必和德哲 Groos 克罗斯同意)。艺术科学道德三者皆出于自然界,并皆能左右变化自然界。

艺术既有真善为伴侣,遂开始人的统治,以驾驭一切兽性。它生于个性,直觉而与智慧分立,故其魔力浩大,且最能影响暗示一切单纯的头脑。艺术之萌芽早于文学其原因亦在此。

在它的本性上看起来,艺术简直不顾什么派别、主义、学说、成见等等,凡是有美的个性诚实的表现,艺术即在其中。无论什么派别、什么时代、什么地方都可以遇得着杰作与美。荷兰画派、意大利画派、东画、西画、古画、今画,鲁班士(Rubens)、拉化儿(Raphaél)、莫乍、白陀文、薛占(Cézanne)<sup>⑤</sup>与吴昌硕,虽派别复杂,种族不同仍各有其杰作,而皆为古今中外之天才作家。艺术可以从心所欲,中国之写山水花卉,印度之雕刻,西洋象征派的学说亦全基础于斯。自由为其大纲,新颖为其法则,但是新颖并非奇怪,矫伪造作,它是灵敏的个性内心对于外界之反

① 即罗伯特·舒曼(Robert Schumann, 1810—1856),德国音乐家、作家。——编者注

② 即弗朗茨·李斯特(Franz Liszt, 1822—1886),匈牙利音乐家。——编者注

③ 即罗伊斯达尔(Jacob van Ruisdael, 1628—1682),荷兰画家。——编者注

④ 即克劳德·洛兰(Claude Lorrain, 1600—1682),法国画家。——编者注

⑤ 即保罗·塞尚(Paul Cézanne, 1839—1906),法国画家。——编者注

映,凡是真正的艺术家皆具有此种魄力。一种艺术品或抄袭实际,或修改实际,或为写实派,或为理想派,或为滑稽派,与它本身的价值毫无关系。裸体的神女可以绘成一幅无美的俗画,有些小古董虽做得如何狰狞反是很美。描写的事物如非出自作家之感觉所变化而成的,无论是什么写实派、理想派、滑稽派都是没有意义了。假如他们皆各从其个人情绪之倾向而得来的结果,那么三派皆各有其真正的价值,三派也可以各创其美,各产其艺术品。

我们应当承认在艺术上一切题目都是好的。最无谓的、最丑陋的亦如最伟大的、最高尚的一样好。丑态若是描写得极其深刻、夸张,也可成为杰作。实际上审美情绪可以美化一切丑态,美化并非使之完善的意义,乃是深刻、透澈之谓也。其实图画雕刻中充满了无数残废魔鬼、怪物及一切病夫,现代解剖学家利莎氏(P. Richer)曾明证过了。

理想为艺术之灵魂,今暂撇开逻辑的理想和道德的理想,而单谈美的理想。凡是一种艺术,总有美的理想,否则根本不能存在。无论描写哪一样事物,这种情感的理想必不可不现身于作家个性之中,作家常随其感觉而变化他所描写的事物,或好,或恶,或依样,或增损,皆不等。其实我们心灵中无论哪一种倾向、希求,都含有理想为其先导。理想是其中的感觉趋向吾人所冥想而未萌的世界,它总括一切感觉之方针,几乎可以说假如没有理想,审美情绪亦当消灭。凡是一种牵引,总有其吸引点,理想即是审美情绪之吸引点。纵使这种理想或不免带有些诽谤、谄媚之意或与实际相妥协,无论哪一方面,理想在作家心灵中仍是很活泼的。彻底说起来,一切真正的艺术都是属于理想的。有些人不承认写实派与滑稽派皆有这种性质,其理由全取题方面,但是题目不是艺术之主要部分。写实派大家古尔柏(Courbet)<sup>①</sup>与漫画大家多米耶(Daumier)<sup>②</sup>都可以说是理想派。

艺术为作家个性之情感表现,所以性质上纯是理想的。艺术并不一定用以矫正实际,但是无论在那一方面看起,它是“人加在自然上面”(Homo additus natutae),因此可知艺术是美化的自然,即是说受过了美情绪之感化。

艺术世界是超现世而存的美世界,为人类之感觉的创造。人类可随意变化自然,换言之,自然界要受人类中之最灵敏者——艺术家——之指挥。

① 即库尔贝(Gustave Courbet, 1819—1877),法国画家。——编者注

② 即奥诺雷·杜米埃(Honoré Daumier, 1808—1879),法国画家。——编者注

## 五

艺术虽超乎自然之上但是不能说前者可以孑然孤立而与后者不生关系。自然对于艺术实有绝大之襄助。艺术完全取材于自然界，一切声色、线条、形体之所以存在艺术中就是因为我们的环境都有这些东西。这些元素为艺术之符号，亦如现象界假借它们来实现一样。

艺术是向自然界窥取动机，在装饰上尤为显然，它所表现的不外是花卉动物之化形而已。石柱之起源于树干，歌曲之起源于鸟音，图画雕刻之起源于自然界各样形像，谁也不敢否认的了。原始时代的艺术家所表现的亦不外是其耳目所接触之对象，如花鹿时代的艺术亦只描渔猎生活中之野鹿游鱼而已。

加之，艺术绝对不能脱离自然界，它虽是如何个性的亦只能转译自然。作风固是艺术品之本体，可表现其社会的或个人的深义，可不藉赖文字而能直接谈心灵之语言，它固是艺术家情绪之结晶，可直接震动他人之感觉，且使其原来音调重生于他人之心灵中，但是，若无事物为其动机，为其题目，作风亦终无以表现。

假如在形线的艺术上是外表的自然界充其感印之职（在宗教性质的图画雕刻上或由作家之情感支配之），但是在音乐建筑上则由主观界或心灵界为其命题。音乐并不纯粹趋于写景，例如大畏氏（Félicien David）<sup>①</sup>之“广漠”、海纳氏（Haydn）<sup>②</sup>之“四季”皆为内心之状态而非外景也。音乐家所歌唱的情调，或由触景而生，实景不外为其动机，例如丹底氏<sup>③</sup>（Vincent d'Indy）之“中山夏日”并非描写风景的作品。总之，无论在那一方面艺术都要藉助于自然，或物质界，或精神界，虽有些区别，自然界仍是艺术工作之根据。或有心，或无意，艺术终在自然界的刺绣着美妙的花样。

寻常人的见解在艺术品中只注意其所表现的事物，竟以事物之新奇动人与否而评定其价值，把作品本身之美点反降为附属品了。唯美派因为要力排世俗之浅见，甚至于倡言艺术品所表现之事物毫无关系，此说亦未免过当矣。

这两种极端的观念皆是肤浅的见解，因为他们对于艺术之解释未曾反溯其源

① 即大卫（Félicien David, 1810—1876），法国作曲家。——编者注

② 即弗朗茨·约瑟夫·海顿（Franz Joseph Haydn, 1732—1809），奥地利作曲家。——编者注

③ 即樊尚·丹第（Paul Marie Théodore Vincent d'Indy, 1851—1931），法国作曲家和音乐教育家。——编者注

流，即是说美情绪，而艺术品之有存在的价值亦全赖此。实际上美情绪之产生当有某种东西为其动机，由感触而震荡，而音韵生焉。艺术家之感觉不能凭空运动，一与外物接触，总沾染有外界之色调。假如作家内心反应外界是起于其动情之处，假如官感的印象是受外物之影响，并且是内心向外之回应，那么这些印象之所以为内心向外之响应，完全是受了外物之刺激所致。假如艺术家之触景生情是因为对象类似其外观，那么美情绪之发生完全是由于内心与外物之合作。美情绪之格调所以如此个性的原因亦全在乎内外互助、表里综合，并假借其化身（即是作风）以表现其本体及对象。

凡是艺术家未有不禀赋异常灵敏清新的感觉，直捷与外界接触，比寻常人尤能领略那阴阳之浮动、色彩之荡漾、线纹之奥妙、音韵之谐和。恃其天性摆脱一切成见、一切蒙蔽人心之滥调，艺术家独能保存其感觉之新颖活泼，他能感觉到一切光辉、湃荡、歌咏，并现象界之种种无情的形色，观人之所未观，闻人之所未闻，绝不泥守人之腐说而独有见解。俗眼对于现象界只贪图其有利于己，艺术家对之则能摆脱一切功利观念，他细心赏览万物而忘形于其中。流水之涓涓，枝叶之颤舞，众鸟之歌唱，皆能使其迷惑，他的感觉如弦线于万物谐动。科学家以为世界是纯一单调的，艺术家则觉其变化无穷绝不重复而各有其姿态，面目与个性。所以画家决不承认世上有雷同的树木、雷同的枝叶。同在一牧场上，卧着的牛和跑着的牛是绝对不同的。真正的艺术家和宇宙接触比凡人透澈得多就是因为他富于美感。田野画大家米悦(Millet)尝谓：“我不晓得这些怪树喁喁唔唔说的什么话，总之它们正在细谈我们所不懂的事因为我们不识它们的语言罢了。”这也未必全是。艺术家虽不能翻译万物之语言，但能用直觉和万物极亲密地接洽。同时他就是生存于这种密切关系中，是故艺术家时常以为不能尽表其所感，因之而苦闷失望。

所谓新颖并非一种怪异，用以围困作家于其梦中。它是观察现象界之一种窗户，作家之感觉可藉以接近万物。它是自然蒙蔽凡人幕上之破缝，作家就在缝口上观察一切。因各有其新颖之别，所以某作家有趋于音韵界者，有趋于色彩界者，有趋于形线界者。例如甲喜田野之安静，乙好战场之奔腾，丙则爱女貌之温柔。新颖同时可决定作家之趋向与其作风，并指导其选题，顺就其感觉之谐和，使作家之情绪与外物相贯通，它可使作家各有其观念，虽同是一样的模型，而能各自别开生面。总而言之，新颖并非隔绝，它是沟通一切。它不特不致误引作家入小巧之境，而且为其真象之保证。所以作家若愈新颖，则愈能深入实象，并愈能感觉其复杂无穷。

反之，庸手只能描写到皮毛的真确，而不知万物之精华及其奥妙的内生活，且因缺少活泼的感觉，遂不能摆脱一切成见而与外物同情，他们只知与照像争长短，以为工细就是真实；他们的视觉只能轻拂外物之表面而不能摸捉其深妙的个性，直达其内容，所谓奇怪(Bizarre)亦只在表面上弄巧而已。新颖则不然，它能引导作家深入万物之秘密，且为其一切发明之重要关键；作家可顺此以其感觉所得来的印象重新表现外物之生命于其作品中，并运用其创造的想象力以润化之。这种生命说是作家心灵与宇宙偶一接触而产生的。

假如题目也是很有关系，则宜有别一种见解。题目的价值绝非内容的，而与审美的作法无关。一幅绝妙的池沼图可远胜于一幅无感兴的海景；史定(Jan Steen)<sup>①</sup>之“酒家”远胜于朱文纳(Jouvenet)<sup>②</sup>之“圣母”。一首极动情的民歌可胜于无生命的全曲(Symphonic)。就是无论那一种家常用具亦可为杰作之材料。可是题目价值虽不能因作家感觉所得而定，作家亦不能纯粹过于主观，任用情绪而绝不顾及对象。因为这种关系，故不能把墙画为水，纸画为布，鹅绒画为绫罗。咏欢乐不能与吟悲伤同调，赞农人之乐亦不能与颂天神之乐同曲。各物各有其适宜之作法，与其本质配合，纵不能划一不变，亦有相当的界限以适应其需要。假如表现人脸如金瓜，动物如宝石，则大谬矣。是故模型若愈高尚，作家亦当愈费心力。假如一幅像似乎比较高贵于一幅风景，而一幅风景又似乎比较高贵于一幅静物。朗布兰之像似胜于鲁易斯它儿之景，而鲁氏之景又似胜于夏典(Chardin)<sup>③</sup>之羹。因为各物之形状意味自有等级之分，而作风亦应当能表现其对象之复杂深奥处，否则不免减色矣。

据这方面看起来，题目是很有关系，作家势不能不慎重择之。不特某种题目比较适宜于某种作风，题目本身亦能直接影响表现上。它所包含的意识虽无足轻重，但是它在作家情感上却甚有效用，一方面因其所表现的情感，他方面是因其内身的感觉。这种感觉虽然是极模糊不定，而仍寄存于一切生物中，法哲 Amiel 尝谓“一幅风景是一种心灵状态，鉴赏者之心灵状态”，同时亦是风景中所包含的各种东西之心灵状态。

个性与自然界，主体与客物，皆为构成艺术品之必要分子，二者缺一不可；而作

① 即扬·斯特恩(Jan Havickszoon Steen, 约 1626—1679), 荷兰画家。——编者注

② 即让·茹弗内(Jean Baptiste Jouvenet, 1644—1717), 法国画家。——编者注

③ 即夏尔丹(Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699—1779), 法国画家。——编者注



风虽为其综合亦不能舍对象或作家而独立。福尔德(Voltaire)<sup>①</sup>所谓“作风即是本体”，碧风(Buffon)<sup>②</sup>所谓“作风即是本人”皆指个性而言也。

归纳起来，艺术品是主体与对象、作家本身与外物之绝妙综合。根据这种情感的认识与直觉，无论那一种艺术品都含有作家之身外物，虽然在美感中混合得如何融洽。

甚之，美不仅存于艺术品中或假借外界而蕴藏于吾人心中。艺术虽纯为人造的，但不能独自创美，自然界已有美之启端了。它是美之先兆。花木禽兽皆各有其整体、规则，与谐和，虽不能说已含有美情绪于其中，但亦已有自动性与感觉，为人类庸常工艺品所无的。假如自然界仍无成形的美，亦已有其雏形。它虽不能指定美之所在，仍不失为美感之必需条件。假如它与美好无关系，何以它能襄助美感之勃兴呢？事实上，寻常人的见解以为自然界是美，亦有其理由，他们虽仍需假借艺术来鉴赏自然界，亦有讨论之价值。精切论起来，自然界故不能说是美，但事实上按世俗的见解则可以称之为美，此即与活动的谐和同义而已。

依照他们的见解，竟可以说自然界中随处都有美的存在，丑中亦然（但不能说一切都是美，因为自然界中仍有混乱之表现，例如疾病等等）。丑仍是断片的美矛盾的美，整体之崩败、平衡之倾覆，但其各部亦仍相接。因此可以说残废亦是美的，例如驼背子亦兼有与其全身相谐和者，卢格罗氏(Legros)<sup>③</sup>所绘的“伊索”(Esopé 希腊寓言家)即其证也。

题目对于作品不能说是无美的关系。假如一切题目都是好的，连丑物亦可供为材料，但是有些题目是比较更适宜于美感的（固不能说是更适宜于杰作，因为一切题目皆可妙品）。自然界中是各有其完备之程度，依照其适应生存目的之效用而定。譬如种族是各有其最完善之模型，白种人可以说是优胜于黑人。同是衣服，希腊古装所隐露人之身材，比现在时髦捆身的服饰是格外适合雕刻的。少年的面貌比之于蚌壳是更入画的，现代机械是不如古代工具之富于艺术性，新式电气纺纱厂不如古式织机，因为现代机械缺乏其功用之表现性。鲁斯金(Ruskin)<sup>④</sup>已详论之矣。我们应当注意，最适合于美性的题目未必是最容易的，因为作家的情绪应当配得上题目之内容，假如题目极丰富宏大而作家之情绪有不称之患，结果一定是很无

① 即伏尔泰(Voltaire, 1694—1778)，法国思想家。——编者注

② 即布封(Georges-Louis Leclerc de Buffon, 1707—1788)，法国博物学家、作家。——编者注

③ 即阿方斯·勒格罗(Alphonse Legros, 1837—1911)，法国画家。——编者注

④ 即约翰·罗斯金(John Ruskin, 1819—1900)，英国艺术批评家。——编者注

生色，现代作家多长于小品，间有试去描写大题者皆失败，因魄力不够伟大故也。

总之，一切艺术的美，一切真正的美皆有其基础与先导于自然界中。后者是永久的泉源，为艺术家所宜汲取的。它虽稍逊于艺术与美，但除了它，艺术与美皆不能存在。它是艺术家所永不可脱离的学校。假如艺术家能越过且应当超过自然，亦不能因此而鄙弃自然。理想派、写实派、漫画派虽各有其观察宇宙之态度，但三派之立足点皆基础于自然界，三派之美感亦皆取材于自然界，因为自然之丑亦可为美感之动机，这三派皆齐向自然界摄取其内心的理想，这种理想是自然之生命亦即是万物演进之元素。在这方面，三派遂重新溶合于客观共同的理想主义中，可以说同源异流而齐归于海，所以艺术品之构成是双倍理想的：作家本身的理想与他所传译的自然客观的理想。

实际上，自然界与艺术家、题目与情绪是团结得极其深切，审美的理想亦同时演进并扩张其范围与表现力，对于题目方面亦渐次广大丰富起来。古希腊人以为除人体以外其余一切皆不能参进艺术之宫，从十二世纪至十八世纪，山水田野草木在欧洲艺术中犹未占有若何重要地位，而今自然风景则遍挂于民间之客厅卧室以及全世界之美术博物院中。吾国美术之演进似亦有同样的过程，由佛像而山水，由山水而草木虫石，但史画及人体因受礼教之束缚未能充分发展，此其异点也。由艺术题目之扩张可以看出人类感觉与智慧之演进，现代欧洲对于艺术之取材可说无微不至，青天白日之下，没有不是艺术之资料。这是东方艺术所不及而急宜自觉的。

总括上篇可作一小结束：艺术不单是人参加自然，它是人所探讨而表译出来的自然，其实它是自然之美被人之法术所化而为真正的美，既非抄袭亦非绝对的创造，艺术取材于实象而产生新品，假借作家之美感与外界或内心之混合或综合而成。

## 六

假如艺术是一种游戏，它是创美的游戏，是庄严正经的游戏，他对于社会负有安慰调和之绝大责任，对于人类情感方面尤负有解放与调济之特别使命，宛如江河之需要湖泽（吾尝谓中国之社会生活无异于黄河，情感方面时而膨胀至决流，时而枯燥至无点水，一则缺乏森林湖泽，一则缺乏艺术无以调济之）。一切诗歌、戏曲、小说、音乐、建筑、图画、雕刻等都是情感与思想之解放者！

艺术固含有官感的快乐，但不以此为目的。艺术之快乐是包括一切感觉，情感，与智慧之同欢。是故烹饪、配香、服饰等只能称之为术而不能称之为艺术或美术，因为它们只以适意或者舒畅为目的。好香佳肴不能引起人之美情绪。要弄好香佳肴只需略施小术，厨司或配香者并不需要特别灵敏的官感，且所制成之物亦无所谓个性与情绪。服饰似乎比较高尚，因为它是属于视觉，但它只用色彩线条之配置以悦目，它的兴趣亦不过是属于谐和之性质，实远不及纯粹艺术之高妙也。是故舞蹈亦不能列于纯粹艺术之中，第一因为它缺乏永久存在性，第二因为它只以娇媚为目的，娇媚并非美，亦如秀丽之非美也。

我们当然不能怀疑快愉(Agreable)不足为美情绪之动机，但是快愉与美情绪总是有区别的。有快感而动心，心动而后美感生焉。昔者法国大音乐家马生纳(Massenet)<sup>①</sup>因喝了一杯亚历甘酒(Alicante)竟触起他仰慕西班牙之情感，登时就乘兴写出一首妙曲。许多艺术家或看见某种衣裳、帽缨、鞋尖、发色，或偶闻异香而美情绪勃发的！可见美感与快感是很有关系而又不能无区别。他如以烟酒自娱并藉以刺激起美情绪者如吾国之陶李诸家皆是，近代艺术家亦间有以鸦片助其美兴者如波德莱(Baudelaire)<sup>②</sup>、魏伦(Verlaine)<sup>③</sup>诸家是也。

美感虽不能归之于愉快，亦仍属于官感之愉快，这一层是不可忽略的。反之，文学因为缺乏官感之愉快，故不能列入美术之中。美术可直接与官感贯通，并借此透入心灵中，文学则以文字为符号，先和智慧接触而后传达于官感，文学是不能和官感直接发生关系的。但是因此就武断文学不能译述美情绪或达美之境，则大谬矣。文学虽不能直接表现一切情感，但亦能间接表现一切情感，而美感亦在其中。文学因为间接，故描形色不如图画之华丽，描体态不如雕刻建筑之坚实，描音韵不如音乐丰富精确，但是文学能兼各艺之长而综合之。文字可以同时挑动一切感觉情绪，这是美术所不及的。诗歌虽能以其音韵直接悦耳，仍与纯粹美术有别，因为它不能如图画雕刻建筑音乐等应用形、色、线、体、音韵直接感动人之官感。文字纯粹是一种代表式的符号，须借智慧之翻译而后能表情，所以文学之美性与艺术性终稍逊于纯粹美术也。

① 即儒勒·马斯奈(Jules Massenet, 1842—1912)，法国作曲家。——编者注

② 即波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire, 1821—1867)，法国诗人。——编者注

③ 即魏尔伦(Paul-Marie Veriaine, 1844—1896)，法国诗人。——编者注

艺术是完全属于官感的，大约可分为两部：建筑、雕刻、图画属于视觉，音乐属于听觉。这两部亦可分为时间艺术与空间艺术。但是以时间空间去分配艺术之类别总不如以官感去分配较为清楚，因为空间艺术（视觉艺术）需要时间之襄助，亦如时间艺术之需要空间也。加之，用官感来区别艺术不特可指明各种艺术（工艺亦在内）之性质合一，并可指明其表现方法。

艺术固是庄重的游戏，亦属于快乐的游戏。美虽非纯粹愉快，亦不能无快感。因为要藉官感直动心灵，艺术品总能和其形成为一体，美情绪能和其表现相融洽。

总结起来：艺术为自然与人类的感觉之综合。它不是一种摹仿，亦不是回影。它不是纯粹唤起或讨情感之快愉为能事，亦不单能挑动一切快愉无私的美感。艺术即是美情绪之本身，结晶成形色、线、音等等。它就是众目可观，众耳可听的美情绪，艺术之价值亦全在此。艺术之功用亦全在挑起他人之美感，使人之官感、情绪、精神皆得着一种无上的愉快、安慰！

艺术既为美情绪之化身亦确是创美的游戏、工作。它既与美感为同体，故绝不能无美，而客观的美舍艺术外亦不能存在（我们亦不能说一切美及美观皆已包含于艺术之中）。事实上艺术虽不能结束自然，或修改自然，但确能变化自然而披之以艺人心灵中所思想的灿烂光华。无论是属于理想派，或写实派，或滑稽派，艺术确是美化自然，它以人类最深刻的、最无私的情绪加诸自然之固有感觉上，简言之，即以美情绪抬高自然！

## 美术馆之功用<sup>①</sup>

林风眠

林风眠(1900—1991),画家、美育家,广东梅县人。曾先后担任北平艺术专科学校(1925)和国立艺术院(中国美术学院,1927)的校长。先后发表《东西艺术之前途》(1926)、《艺术的艺术与社会的艺术》(1927)等文章,后来收录到《艺术丛论》等作品集中。

自民初倡导艺术变革以来,艺术界大多强调艺术观念与艺术技法的革新,很少有人关注美术馆、博物馆等艺术机构的建设。究其原因,与其说是经济困顿、缺乏经费支持,不如说是观念落后,对美术馆等公共艺术机构的社会功能缺乏认识。林风眠着重从美术馆的社会教育、历史展示、文化形象等方面来论证美术馆的美育功能。美术馆是一种开放的公共文化空间,被西方人称为“缪斯的神殿”。它旨在通过各种艺术品的收藏、展览、研究,来实现公共教育的功能。首先,艺术品以美的形式和情感的表现直接诉诸公众的感官,具有直指人心、培育良善品性的社会教育功能。其次,美术馆把秘而不宣的私人艺术收藏和藏品,按照历史的脉络集中在开放的空间中展示,不仅有助于那些有志于艺术的人,学习、思考、研究艺术的历史,而且有助于艺术的民主化、大众化,方便大众更好地接受艺术教育,培养公众的历史感。再次,拥有丰富藏品的美术馆宛若一本活的百科全书,是一个国家、一个民族的文化形象的公开展示。它会让那些以不同目的来到中国的人,亲眼目睹几千年文化的结晶,看到历史的表现,从而大大提升我们的国家形象和文化软实力。用林风眠的话说,有利于

<sup>①</sup> 本文原载于天津美术馆刊《美术从刊》1932年第2期,本选本据《林风眠艺术随笔》(上海文艺出版社1999年版)整理。——编者注

“国家的观瞻”。令人遗憾的是，囿于篇幅，本文没有深入展开论述，对美术馆在现代艺术实践、学术研究、知识生产和公共生活中扮演的文化角色，也缺乏系统深入的分析。不过，后人对美术馆、博物馆、剧院、音乐厅、图书馆等公共艺术机构的研究，从此论中获益良多。

中国提倡美育垂十余年，到现在才有寥寥两三个美术馆，鼎革后频年内战，国家困于经济自是一因，最大的原因恐怕是大家不留意美术馆有何种功用。

这题目如果详细解释起来，短时间当难有所成就，兹仅择几项较明白的理由写在下面，以为留心此问题者之谈助。

有人说：“中国五千年历史使人从廿四史中认识者远不如从几千百件古代艺术品所感得者为清晰有力。”何以言之呢？因为，中国的历史都是帝王的起居注（住）同战争史，且为量汗牛充栋一时看它不完，倒不如几千百件古代艺术品之既易于了解又给予人们以多量时代的意识！在国内，近来研究历史的人多从古物学入手，而古物之流传至今者，大半是古艺术品。在国外，谈中国文化史者几乎无一不以中国古今艺术品为依据，这就证明以保存历代美术品为识志的美术馆，对于历史的功用有多大了。

社会教育的重要现在是无人不知的了，而各种教育的目的都不过要把人们养成一种良善的品性。但就目前的中国国民程度而论，不识字的人既是这样多，要利用学校教育同社会教育中之图书馆，那显然是很难达到目的的，而家庭教育尤其谈不到。找一个不受经济限制，不受时间拘束，不必识字亦可以得到知识，直接影响于良善的品性的教育方法，除却美术馆而外还有什么东西呢？关于上列之最后两点，我的解释是：因为美术以美的形式，不假任何说明，给知识予人们的。虽不能说美即是善，却可以说凡是美的都是善的，且美术是以感情为手段的，故较他种方法为直接于人心。这是美术馆在社会教育上的功用。

一切事情都不能离却历史而产生，艺术也是一样。我们尽管可以非难过去一切不好的东西，尽可对那些不好的或一部分陈旧的东西的影响设法避免，但我们不能因噎废食地视一切历史传流下来的旧作如敝屣，因为，在那里存在着许多先进者珍贵的发明同有用的遗产。凡是一切有益于人类社会的学识与技能都是经几千百年系统的推演修正而来的，这样，我们学艺术的人，何必一意喜新厌旧，视古人几百年有用的心血于虚侔呢？即使我们不能找出古人竭精致志之所在，多明白一些

各种不同的作风不也是很有益吗？在没有好的美术馆以前，因为中国的收藏家大半都有秘不示人的陋习，能够多看一些成品是很难的，美术馆现在为我们在天涯海角搜集了多量有价值的东西，使我们立即避免了这种困难了！这足见，美术馆对于有志艺术的我们，有多大的功用了。

尽管你们有五千年历史，尽管你们有成千累万足以说明那悠久历史的美术品，但那些东西都在哪里呢？你们可以说在一些知名或不知名的收藏家那儿，但，以秘而不宣为癖性的中国收藏家是不容易找到的呀！况且要知道你们的历史的所传不尽是考古家同艺术家。如果在中国的各大都市都有着好的美术馆，使那些以各种目的来到中国的人们，毫不费力地看到了我们数千年文化的结晶，毫不费力地看到了我们的历史的表现，谁不相信对于我国的荣誉是有绝大帮助的？“眼睛是心灵的门户”，“第一个印象可以左右整个的思想”，美术馆对于国家的观瞻也是不可轻视的啊！

当然，这一点是不能包括美术馆功用的全部，如有心者引而申之，触类而长之，则美术馆的更大更多的功用是不难找到的罢。

我们希望中国有更多的美术馆在各相当的处所建设起来，再希望已有的美术馆得到各方面有力的帮助更充实起来！

# 人体之形式的美与表现的美<sup>①</sup>

俞寄凡

俞寄凡(1891—1968),江苏吴县人。中国现代画家,现代艺术教育及艺术学科奠基人之一。早年留学日本,归国后曾任职于上海美术专科学校,为上海新华艺术专科学校创始人之一,曾任上海艺术学会会长、《新艺术》(半月刊)主编等职。1949年后被聘为上海市文史馆馆员。出版有《艺术概论》《近代西洋绘画》《人体美之研究》《水彩画纲要》《素描入门》《小学美术教育》等。

本文是俞寄凡所著《人体美之研究》一书的部分内容,曾独立发表于1933年。作为中国现代画家,俞寄凡在艺术教育及艺术学学科发展方面亦有突出的贡献。在学理上看,本文主要从美学以及心理学的角度探讨了人体美的诸多问题,但就目的指向来说,作者显然仍以艺术为旨归。这一点,文章最后点睛之言,很能说明问题。如其所言,人体美应为自然美之最高级,“人体画盛行时,必成为画家健全发达之时代”。这一论断,实为近现代艺术革新观念落实在一个特定主题——人体艺术上的表现。全文分三个方面展开讨论。首先以“美是什么”为题,从形式和表现两个方面梳理出美的逻辑框架,区分出自然美和人工美。其次对为什么将人体当作美进行了必要的论证,指出人体美属于自然美,并从形式方面阐释了人体所具备的统一、变化、整齐、权衡、对称诸要素,从表现方面指出人体是最富有表情的美。最后,从人体美在自然界的地位入手,认为人体美在自然界中占据着最高的地位,在艺术创作中具有举足轻重的作用。应该说,全文论题并没有得到充分展开,但基本观点已非常明晰,其革新意味亦昭然若揭。若想进一步了解作者对该问题的阐述,不妨阅读其《人

<sup>①</sup> 本文原载于《申报月刊》1933年第2卷第6号。——编者注



体美之研究》一书。

作为画家，俞寄凡的理论素养是比较突出的。在其颇为丰硕的著述中，既不乏艺术实践指导类著作，也有关于艺术史、艺术教育等问题的系统论述，同时其理论著作也具有相对显著的时代意义。在近现代中国艺术理论发展史上，俞寄凡无疑是值得我们予以更多关注的学者之一。

寄凡先生著有《人体美之研究》一稿投寄本社。该稿纯从美学与生理学方面，探究“人体美”之理论与实际，兼及训练体格，使臻美化之各种体操及实行方法。洋洋八万言，堪供注意体格健美者一读。其中附有插图三十余帧，尤足增加读者之兴趣。本文系全稿中之一节，录之俾读者明了“人体美”之一斑。全文由本社另单行本发行，现已付梓，不久即可出版。——原编者附志

## 一、美是什么

要明白人体美之一般概念，不得不先了解美是什么。不然，则“人体是美的”之断定，便没有确实的论据。美是什么？不是容易解决的问题。美学之所研究者，亦不过是这问题。能了解时，则美学上一切问题均可迎刃而解。但是这个问题，虽已经古今许多学者之研究，尚无绝对的解释。多数学者对于美之见解，固各不同，然亦有共通之点。能明白这共同点，则至少对于美之轮廓，大概可以了解。

多数美学家都以为美之成立，有两个要素：（一）形式，（二）表现。一切事物之得成其美，必具有此形式与表现。所谓形式，就是流露于外的相貌。表现，可说就是潜藏于内的精神。所以形式是物的，表现是心的。依据心理学说，则前者是感觉的，后者是感情或情绪的。

心理学上，把我人之感觉，分为高等与劣等。视觉听觉，是高等感觉。触觉、味觉、嗅觉等，是劣等感觉。然“花香馥郁”“美酒佳肴”，则嗅觉味觉，亦未尝不能变成美的感觉。所以劣等感觉之能否变成美的感觉，全依据自然美、造型（形）美术，及诗歌而定。总之从大体说，从劣等感觉与高等感觉之比较说，则劣等感觉多数不是美的感觉，能当做美的感觉极少。劣等感觉所以难成美的感觉（略称美感），虽有种种解释，然可归纳于二点：（一）客观化的态度太低，（二）刺激性的力量

太强。

例如属于视觉之色彩，属于听觉之音响，在我人之精神作用以外，极易想像其客观之存在。至属于触觉味觉嗅觉之甘苦香臭等，虽亦能想像其客观之存在，然其客观的程度，远不及色彩与音响。因为甘苦香臭，当想像意味是客观的存在时，同时必伴有主观的精神作用。且主观的精神作用居十之八九，客观存在的想像，仅占十之一二。其次劣等感觉之刺激力量，远胜于高等感觉。例如鱼肉之味比琴瑟之音，其刺激我人之感觉，确有更强大的力量。这是我人日常所能经验的。这强有力之刺激，就是惹起实感的原因，而实感最足以破坏美之第一要素——假象性。

属于高等感觉中之视觉者，是色与形。属于听觉者，是音。不过色形音，亦不是在任何状态，都得成其为美的。因所谓美自有其特别的约束，就是所谓“形式”。今举形式中之重要者于后。

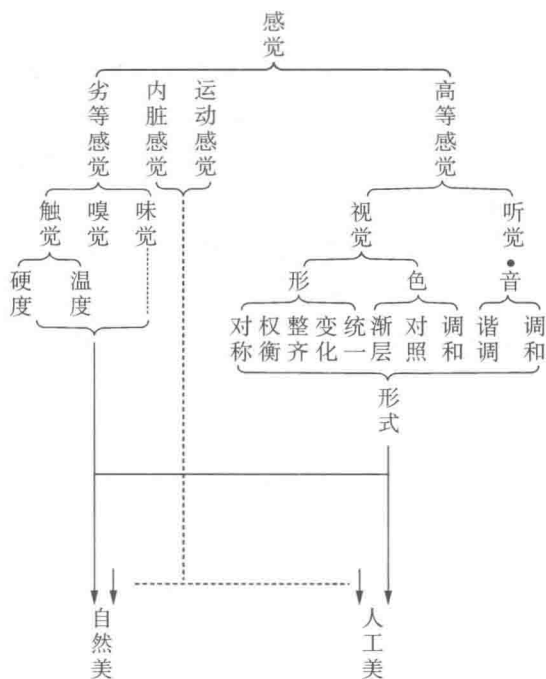
音的方面——有“调和”“谐调”等。

色的方面——有“调和”“对照”“渐层”等。

形的方面——有“统一”“变化”“整齐”“权衡”“对称”等。

音响方面之形式，调和与谐调，常用于音乐上。色之形式，调和对照等常用于绘画。形之形式，统一编号等，则常用于建筑。这音乐绘画建筑，都是把人工美当做立脚地。若从自然美说，则稍异其旨趣。盖自然美上，属于高等感觉之形式，都得成为美感。且劣等感觉，往往亦得发生美感。例如玫瑰花之美，一方虽因花之形与色，故感其美，一方更因有芬芳的气，故更觉得美。又如触觉之温度及粗滑等，在自然美上，亦占有相当的地位。“春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂”，则滑之感觉，已得变成美感。他若春风之骀荡、秋气之萧瑟、岩石之崎岖、古木之槎枒等，都是温度或硬度在自然的风景上，得变成美感之好例。

高等劣等感觉之外，更有所谓运动感觉及内脏感觉者。前者是在上视觉之连续，后者即是发达的触觉。这二种感觉，一方可称为人工美上之美感，一方更得成为自然美上之美感。例如扬烟、飞云、怒风、激浪，及一切动物之运动，都属自然美上之运动感觉。至于表示活动之雕刻绘画等，则是人工美上之运动感觉。内脏感觉，即是俗所谓心意之良否。例如疲劳、苦痛、愉快等程度较低时，均属于这内脏感觉。此二感觉对于人体美术及人体美，均有极大的关系。今把前言，列一简表于后。



从感觉方面观察“美”时，或把人工美当做主体时，都由形式成立而加少量之运动感觉及内脏感觉。从自然美观察美时，虽亦由形式成立，而加少量之运动感觉及内脏感觉。然更有劣等感觉之加入。所以人工美与自然美之区别，从感觉说，就在这劣等感觉之加入与否。不过劣等感觉及运动内脏二感觉，所占之分量极少，远不及形式。故不拘人工美或自然美，总之可以断定“美”确是依据形式而成立的。关于美之第一要素——形式(感觉)——如前所述，今再说美之第二要素——表现(感情)于下：

所谓“美”，除形式外，更须有感情或情绪之表现。我敢说没有情绪或感情(纯知的认识，纯知的观念与推理，纯道德的法则等)之事物，断难有美的表现。日本文学家夏目漱石氏，在其所著《文学论》中，说得很详，今为引用其一节。(文中所谓内容、意味，即是表现。)

一切文学的内容，不得不说不说“F + f”。F的意味是焦点的印象与观念。f是附着于这印象与观念的情绪。所以上面的公式，是认识的要素(印象与观念)与情绪的要素之结合。

有认识的要素，而无情绪的要素之例，如几何学的公理：“三角形之内角之和等于二直角。”又如牛顿氏之运动法则：“物体要是不受外力之作用，则静止者，始终静止；运动者，以等速度进行于一直线上。”是但能作用于我人之知力上，而毫不能唤起何等情绪。

有人说道，科学家当有所发明，或得解决难问题时，每感到极高度的快乐（情绪）。然这种情绪的要素，是联系于发明等的观念，而决非比如的附属物。又如从综合事实求发展，或从实验得原理时之快感，完全为成功之喜悦，决非附于原理法则上之情绪。科学的知识上，本无发生情绪之原素，不过我人把知的活动适度使用时，每发生意识上之喜悦。所以都不能视为文学文献本为艺术之一种，所以文学之内容论，亦可说即是艺术之内容论（表现论）。则几何学之公理，运动之法则，决不能当做艺术，是极易了解的事。

费希纳氏(F. T. Fischer)说：“有人问道，美的内容可是人？美术是否即为表现人？我答道是的。又问道，雕刻及一部分的绘画，本来是表现人的，但是一切的美术，尤其是建筑，难道亦可说是表现人吗？答道，建筑若不是表现人，则是表现什么呢？试观察美术的建筑，即可见人类生活的根本精神之表现。寺院是建筑中之最高尚的形式，但是从一辈信仰者的见解说，则寺院成为安置神体的理想家屋，是信徒集会的神圣伽蓝。而所谓理想与神圣，何一不是把人类的感情当基础。所以宗教建筑，可说完全是人类之情绪的美术。其他若音乐，亦为表现人们之特有感情。诗歌的音律，则是表现感情的步调。于是问者唯唯而退。”

不独人工美术如此，即天然之风物，自然之景致，其所以能使我人感到美者，亦因有一种表情之故。读者或怀疑道，没有精神作用之风物与静止，怎能得表现情绪呢？要知道我人对于没有精神与感情之自然，常把握人之精神感情，与以寄托（即是所谓感情移入）。珠没有什么情，玉亦没有什么情，但确有“攀珠怨玉”之感。月本无所谓情，花亦无所谓情，但确有“月泣花啼”之感。这都是把我人自己之情绪，寄托于自然之例。所谓“月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁”，同是一个月，视寄托之情绪如何，而有欢愁之表现。所以能感到自然之美，必先把我人之感情，移入自然之结果。彼不能把自己之感情，寄托与自然之人们，断难享乐自然之美。古人所谓：“胸中无万卷书，天下无奇山水。”即指此意。一木一石一山一水，普通人的目中，虽但见木石山川，在诗人与艺术家，便得兴趣无限之感慨。法国画家米勒氏

(Millet)说道：“对自然而不见自然之美者，是自己观赏力之不足。”亦是经验得来的明训。

## 二、为什么把人体当做美

为什么把人体当做美？人体美究竟是什么？这是极应解决的问题。如前所述，美有两种要素，一是形式，二是表现。所谓美不得不具有此二要素。人体美是兼有此二要素的。人体美本属自然美之一，所以形式方面，有“形”的形式，“色”的形式，“音”的形式。更具有劣等感觉之美，及运动与内脏感觉之美。表现方面，有充分的感情与情绪的表现。今为分述于后：

### (一) 形式的方面

1. 统一(Unity)。支离杂乱，不能成其为美，故美有统一之必要。所谓统一，就是有多数的部分，皆隶属于一个领袖。所以亦可称为“多样的统一”，试观人体的组织，确有这样统一的美。先具躯干于中央，以二足支持，更以二手保住重力平衡。由躯干四肢合为一体，上戴头颅。所以人体之物的势力，均集中于头颅，头颅即为全体之领袖。这虽好像没有什么特异，然在动物中，断难发见同样之例，他动物所以不能像人一般之直立者，亦因此理。上肢游离，不像人之能置重心于躯内，只能由上下肢共同的支持躯干。且头颅不在躯干之最上部而与躯干同高。头与躯干，更不像人之有明了的区别界限。所以人体的组织，是有机的组织，是多样的统一。换言之，人体确有统一的美。

2. 变化(Variation)。支离杂乱，虽不成为美，然太简单，亦不能成其为美。失于简单，便是所谓“单调”，欲破单调，须有变化的统一。所以统一是多样的一致，变化是一致的多样。例如胸部与腹部，其形虽似，然各有其变化。上膊上腿，前膊小腿，亦同此理。其他如手掌脚底，手指足趾，无不表现其变化。要是绝无变化成为同一样式，则人体断不能成其为美。其他动物之身体，所以不及人体者，亦因缺少此变化之美。

3. 整齐(Regularity)。变化每易陷于不规则，挽救此弊全仗整齐。如前述之胸腹四肢之间，既具变化之美，同时更呈整齐之美。至于额部之穹窿，颜面之卵圆，均有一种规则。所谓“曲线美”，主体即是整齐的美。

4. 权衡(Proportion)。所谓权衡,即是一部分之大小与他部分之大小的比例。这是人体美之形式美中最重要的条件。人体之权衡,从大体说,是身長与身阔之比例。若从小处说,是头与身長,躯干与下肢,下肢与上肢等之比例。这种比例,确实能精密的保住数字关系。关于此项之解释,当于后节“建筑美”中详说,今且介绍朱亚因氏(Zoising)之《权衡论》。朱氏把脐为基础,有如下的说明:

① 头与头以下至脐之比例,等于头以下至脐与脐以下至膝之比例。

② 脐以上与脐以下之比例,等于脐以下与全身长之比例。朱氏把这比例“ $a : b = b : (a + b)$ ”称为黄金律。此说明身体一切部分的权衡。虽有牵强附会之点,然亦可知道人体之能保持微妙的权衡。

5. 对称(Symmetry)。从鼻引一直线至脐,当做轴,以比较人体之左右,则其形完全为对称的相等。左眼右眼,左耳右耳,左足右足,充满着对称的趣味。

从上面所述美之形式看来,人体确具有完全的形式美。关于形以外之色、音、运动等诸感觉之解释,今且先说其大概:人体之色彩美,例如皮肤毛发等之色彩,有其他动物所不具的滑润光泽。音响美,例如言语及歌曲,言语虽每杂有噪音,歌则全为调音,是最美术之音。运动美,例如舞蹈时之姿势。及一切举动时之美。总之,人体的感觉方面,是具备一切形式的美。

## (二) 表现的方面

人体富有表现的美,可不言而喻。凡一切人工之美,自然之美,从彼之本身上说,绝对没有感情之存在。人工美上所表现的感情,亦不过是依据某种约束,以表现我人之感情。自然美上所有之感情,亦是我人自己之感情,寄托于自然。故感情情绪之源泉,可说完全在人体方面。因此,人体最富有表情的美。

人体既备美之第一要素“形式的美”,及具美之第二要素“表现的美”。是则所谓“人体是美的”,确自有其根据,想读者亦可了解。

## 三、人体美在自然界之地位

如前所述,外有完全的形式,内具微妙的感情之人体,是合物质美与精神美之极致为一体,则人体美在自然界中,当然占居最高的地位。

证之西欧的美学家若雪楼氏(Schasler)<sup>①</sup>以为人体是自然美及精神美之意志,有生命的流动。费休氏(Visser)<sup>②</sup>把自然美分为“无机体美”“有机体美”“人体美”三类,而把人体美居于首位。哈德门氏(Hartmann)<sup>③</sup>把量的美当做第一次形式美,第二第三顺序至第五次形式美,即是种族美,再后引举人体美,且当做是具象的个体美。

因为人体有完全的形式与微妙的感情,所以欲假绘画或雕刻等表现,非常不易。依晋代画家顾恺之的经验说:“画人最难,次山水,次狗马,其台阁一定器耳,差易为也。”这就是说画人体比画山水动物更难。故可说绘画之精髓在人物画方面。日本画家泷精一氏说:“中国画至六朝时,才见大进步者,实因当时极盛的描写传神所致。要是没有前代人物画之研究,则后世之山水画,断不会如此进步。”我国画家之立论,对人物画以外之自然物的写生,无疑不是移用人物传神之法。若宋代之邓椿氏,则以为“万物之写生,不外乎传神”。日本中村不折氏说:“有人说岂独人体是美的,人体以外,不知有多少美的物象,何必一定要描写人体?起初以为此话若亦有理,后来知道无论描写风景或任何事物,都须把人体的研究作为基础。不独是绘画,即画以外之器物,例如应用美术方面,亦须人体之研究。有一天参观巴里的工艺学校,见日常的课程中,有把种种动作的人体轮廓之印刷品分给学生,令补充筋肉骨骼。对练习器具及模样等制作之学生,教他们这样的功课,究有什么利益?后来晓得是使学生了解最复杂的人体之筋肉骨骼等关系,可彻底的明白物体之组织。因为组织不完备之制作,在美术品上便是缺点。这缺点惟研究人体,始可补救。所以应用美术上,描写人体之本旨,是使了解线及面之妙处。围绕我人四周之包罗万象中,示我人以最妙的面与线者,实在就是人体。例如现在若想制作一瓶或盆,究用怎样的线来得妙?试举自己的手,加以注意,则自能发见非空想所能获得的美妙之线。且因此每足以引起制作动机,造成奇妙的器物。不独是线及面,美术上一切的需要,惟人体的研究始能完全答复。”

因这关系,人体“美”得占居自然美之最高级。且人体画盛行时,必成为画家健全发达之时代。

① 即马克斯·夏斯勒(Max Schasler, 1819—1903),德国美学家。——编者注

② 即罗伯特·费肖尔(Robert Visser, 1847—1933),德国哲学家、美学家。——编者注

③ 即哈特曼(Karl Robert Eduard von Hartmann, 1842—1906),德国哲学家、美学家。——编者注

## 我再说一遍：往何处去？……往深处去！<sup>①</sup>

傅 雷

傅雷(1908—1966)，字怒安，号怒庵，翻译家、文艺评论家，上海人。他对西方音乐、绘画和雕塑的赏析，堪称艺术批评的典范。著有《世界美术名作二十讲》《傅雷家书》和《傅雷译文集》等。

民初以来，中国文化艺术观念一直处于新与旧、现代与传统的价值冲突之中。这既是传统文化艺术的危机，也是现代文化艺术的转机。但是，当时的艺术界在“现代的”和“普罗的”呐喊声中，迷失了自我，不能理性、辩证地认识艺术的现代性问题。这正是傅雷撰写此文的文化意义和学术价值所在。

这是一个衰老的民族、一个颓唐的时代。傅雷的文化诊断与康、梁的观点遥相呼应。但是，他并没有卷入艺术改良派与艺术革命派的论战之中。他冷静分析了现代中国艺术界看似相反的两种行为：或固执传统，严拒新思想；或全盘西化，盲目跟风。这两种行为在本质上是一样的，即失掉了自我意识，失掉了理智的主宰。不管是自命为前锋的洋画家，还是呵护国粹的国画家，都“幽闭在因袭的樊笼中”，缺乏清醒的自我认识。前者因袭西方，后者因袭古人，都缺乏对内心生活和时代精神的反思，缺乏真正的革新精神和现代艺术观念。一方面，宁静恬淡、自然闲适的传统田园生活已经渐行渐远，再去强调艺术的气韵、空灵，已经不合时宜。另一方面，一味求新、求变、求奇的西方现代艺术风格和审美情趣，也多少有些隔膜，没有在他们的心魂中融化。

那么，什么才是适合时代的现代艺术品呢？傅雷首先抨击了 20 世纪 30

<sup>①</sup> 本文原载于《艺术旬刊》1933 年第 2 卷第 1 期，本选本据《傅雷艺术随笔》（上海文艺出版社 1999 年版）整理。——编者注



年代的左翼艺术思潮。他们提倡普罗的、大众化的现代艺术，主张艺术为政治宣传和社会革命服务。凡是涉及无产者的、歌颂劳动者神圣的，都是时代的艺术品。傅雷认为，这并不是现代的艺术。它仅仅是宣传主义的广告或政纲式的口号，因为它既无思想，也无技巧，缺乏真情的流露和自然的表现。真正的现代艺术要“表现时代、预言时代”。表现时代，旨在表现艺术家真诚的情感体验和一个时代的历史精神。预言时代，旨在揭示社会历史的真相，“进入现实的炼狱”，描述那些可能会发生的事。因此，它是一种直面现实、重视当下的态度和精神。它坚持文化艺术的自我个性，反对在时代的潮流中迷失自我。

最后，他回答了“艺术往何处去”的问题——现代艺术应该往深处去。一方面，要培养技巧，融合中西艺术之长；另一面，要磨练思想，认真研究中西方的艺术理论。

一个人到了老年，他的思想和行为总不出两途：（一）是极端的顽固守旧；（二）是像小孩般的天真与幼稚。一个衰老的民族亦是这样，或者是固执传统与成见而严拒新思想，或者是不问是非，毫无理智地跟着人家乱跑。显然前者比后者更有再生——或者说返老还童——的希望。因为前者虽然固执，但究竟还在运用他的头脑。一个古老的民族，在表面上虽然要维持它古文化的尊严而努力摒拒新文化，但良心上已经在暗暗地估量这新文化的价值，把它与固有文化的价值评衡。于是在民族的内生命上，发生一种新和旧的交战，一种 Crise。于是它的前途在潜滋暗长中萌蘖起来。至于天真而幼稚的老民族，根本已失掉了自我意识，失掉了理智的主宰，它只有人云亦云地今天望东、明天望西的乱奔乱窜：怎么能走出一条自己的路来？

然而这正是现代中国的情形。

一种艺术，到了颓唐的时代，便是拘囚于传统法则，困缚于形骸躯壳，而不复有丝毫内心生活和时代精神的表白。否则，即是被外来文化征服而全然抹杀了自己。法国十八世纪的官学派绘画，意大利文艺复兴以后的艺术，都有此等情形。现代的中国艺术界亦正是这样：幽闭在因袭的樊笼中的国画家或自命为先锋，为现代化的洋画家，实际上都脱不了模仿，不过模仿的对象有前人和外人的差别罢了。

现代的国画家所奉为圭臬的传统，已不复是传统的本来面目：那种超人的宁静

恬淡的情操和形而上的享乐与神游(évasion d'âme),在现代的物的世界中早已不存在,而画家们也感觉不到。洋画家们在西方搬过来的学派和技法,也还没有在他们的心魂中融化,他们除了在物质上享受到现代文明的现成的产物之外,所谓时间,所谓速度,所谓外来情调,所谓现代风格,究竟曾否在他们的内心上引起若干反响?如果我说一句冒渎的话,现代的中国洋画家在制作的时候,多少是忘掉了自我。

至于提倡普罗、提倡大众化的艺术家,以为是一篇文章或一幅绘画的内容只要是涉及无产者的,便可成为时代的艺术品。作品的技巧,情操的真伪都可不问,这岂不是把艺术变成了宣传主义的广告?这岂不是为一般无耻而无聊的人造成一种投机的工具?

表现时代,是的。不独要表现时代,而且还得预言时代。但这表现决非是照相,这预言决非是政纲式的口号。我们不能忘记艺术家应该表现的,是经过他心灵提炼出来的艺术品。艺术是一面镜子,但决不会映出事物的现实相。

最可怜的,是在“现代的”和“普罗的”两重口号下,可以毋须思想,因为只要题材是歌颂劳动神圣的,便足使他的作品不朽;毋须技巧,因为现代艺术,说是变形的!

在这种情势下,在艺术上和在其他领域中一样,我们需要镇静与忍耐。在各种口号和呐喊声中,要认清:

(一) 东方艺术和西方艺术的根本不同点,是应该可以调和抑或争斗。

(二) 培养个人的技巧,磨练思想,做长时期的研究。

在艺术上只有趋向上之不同,无所谓它们实体上的高下。我们承认东西艺术是表现人类精神的两方面。在这个转变时代,最要紧的是走出超现实的乐园,而进入现实的炼狱。从非人的走到人的,从无关心的走到关心的。这并非是说在美学的观点上,现实的比超现实的高,人的比非人的优,我所以希望艺术家有这种转变,无非是要他在人生的途程上,多一番经历——尤其是一向所唾弃的经历。而且,由这种生命的体验上,更可使东西两种不同的人生观、宇宙观——艺术的主要成因——作一番正面的冲突。

培养技巧与磨练思想这一点,是我认为一切艺术家应做而我们的艺术家尚未做得够的工作。既然这时代的艺术家的使命特别重大,他的深思默省,锻炼琢磨的功夫尤其应当深刻。

艺术应当预言,应当暗示。但预言什么?暗示什么?此刻还谈不到。现代的

中国艺术家先把自己在“人类的热情(Passion humaine)”的洪炉中磨练过后,把东西两种艺术的理论有一番深切的认识之后,再来说往左或往右去,决不太迟。

在此刻,在这企待的期间,总而言之 En attendant,我再说一遍:往何处去? 往深处去!

## 谈谈天才<sup>①</sup>

唐 隽

唐隽(1896—1954),四川达县人。中国现代美学家、艺术理论家。早年留学法国获美学博士学位,倡导人生艺术化和生活美学。先后任教于成都丽华大学、云南昆明大学、四川璧山国立艺专等高校,擅长国画,水彩画。

本文发表于1934年,是一篇探讨“天才”的专论。作为美学家和艺术理论家,唐隽对这一问题的讨论集中于艺术领域,着重解读的其实是艺术家及其创作与天才概念之间的关系问题。文章首先对天才概念所涉及的几个重要问题——天才与疯狂、天才与理性、天才与社会、天才与常人、天才与才能等,逐一进行了剖析,由此指出艺术天才作为有理性、社会性的人所具备的基本特征。其次,文章特别从环境与天才的关系入手,强调社会环境对于艺术天才产生的重要影响。总之,文章为我们理解艺术家以及艺术创作诸问题,提供了一个特定的理论视角,颇具启发意义。

唐隽在中国20世纪二三十年代的艺术领域是比较活跃的一位理论家,其艺术观念也在特定历史时期形成了一定的学术影响。除了本文之外,《艺术独立论和艺术人生论的批判》《法兰西之艺术环境观》《自然在艺术上的权力》等论文都具有相当的理论价值,值得一读。

---

① 本文原载于《华安》1934年第2卷第11、12期。——编者注

## 一、关于天才的几个问题

### 1. 天才与疯狂

从亚里士多德说天才与疯狂有密切的关系以来，一直到现在，沿袭这种说法的，仍是层出不穷，尤其是十八世纪一般精神治疗者以及人类智慧病态之研究者，群以“天才即疯狂”之说相倡导。Lecamus 便是那个有名的医学者。他说：“……人们带着个很不幸的条件——若不向着死的方向前进，便不能开展一步，达到圆满的境界。若不相近于疯狂，便不能伸张到崇高之境界。”（见《艺术与疯狂》）法兰西受着 Goncourt“艺术的神经病”之学说的影响。在一八八〇年左右，一般文人，群以疯狂自相炫耀。Moreau deVTour 也说：“天才即是神经错乱者。”意大利的一个精神医学者（专医治狂人罪犯）Lombroso 也更特别著了一部书名叫《天才与疯狂》专论天才即是疯狂。他证明天才都是些神经错乱者。又有一辈人常常喊着：“没有几分狂气，也绝没有高等的人。”以及说：“没有几颗疯狂的渗和，也便没有最大的天才。”Socrates 把天才叫做“神怪”，而 Voltaire 则把天才叫做“妖物”。一般人根据以上种种说法，都断论天才即是疯狂，都说天才与疯狂，天才与神怪，是一而二、二而一的东西，没有什么分别的。

然而，这个论断，究竟是正确不正确呢？我们是不能不详细加以考究的。要来研求这个问题，可不仅在外表形式上观察，还须要在本质上考验。又可不仅在局部上考验，还须在全体上观察。天才的形象，在常人看来，确是有种异样——常人所识别不出的异样，他们对于这种异样，无以名之，便呼之为“神童”“天使”或“疯狂”。其实这都是一些不切实际的认识，一种外表的或局部的观察，能作为确切之论断的。

他们还有个最大的错误是用演绎的推论法来认识天才。他们认定天才的神经过于敏锐。神经过敏，便易受精神病态。精神病态的极致，便成疯狂。所以说天才即是疯狂。这种推论法，粗看上去，似乎很对，其实是不通的。我们如把下面几个问题详细思索，便可知道这种论法是十分肤浅而不合于逻辑。

第一，神经敏锐的人是否都是天才，天才是否仅是神经敏锐者？天才的神经是敏锐的，我们不能否认。但具有敏锐神经的人，不必尽是天才。固然，敏锐的神经

是天才所具有的要素之一，可不是天才的全体。因为天才除了具有敏锐的神经以外，还有其他的要素：如“意象”“精神”“情感”“思想”“创作力”“统治力”……等。这便是天才与疯狂所不同的所在，这也便是神经敏锐的人不必尽是天才，天才也不必仅具有敏锐的神经。所以说神经敏锐的人即天才是不合逻辑的。

第二，患神经病态的人是否都是天才？又是否都是神经敏锐的人？天才有时固因神经敏锐易患神经病。但患神经病的人，不必都是天才，也不必都是神经过敏的人。一般“村妇”因为失恋或受翁姑的虐待，以及一些中才的人，因为考不中秀才，或过不成官瘾，以致疯狂。还有一些苦思后嗣不得，或庸商折本过钜，倒闭其行业，以致疯狂……这般人不必都是天才，而且更不必都是神经敏锐者，却也能成为疯狂，所以说患神经病的人都是神经过敏者，以及说天才都是患神经病的人是不合逻辑的。

根据上述，“神经敏锐者”是一事，“天才”又是一事。“天才”是一事，“患神经病的人”又是一事。“神经敏锐”是一事，“患神经病”又是一事。这是不能混作一说的。

天才的神经敏锐，比常人易受刺激，所以易得神经病以致于疯狂，但同时天才还具有常人没有的“韧力”“晶明”“组织力”“统治力”“创作力”等来调剂和裁制其妄想等。即因某种关系而成为疯狂，也只能说他得神经病了，或最多说他疯狂了。但“神经病”是一事，天才的本身又是一事。我们在事实上看去有许多的疯狂艺术家所作的作品，不必是疯狂的作品。可见天才虽然疯狂了，他还有旁的“力量”来支持他的寿命。J. Vinchon 说：“……Gogh 虽然疯了，但我们观察他的作品，绝没有被其疯狂改变其绘画之形态与性质丝毫的。”所以在事实上也很有些天才成为疯狂的例子，但这与“天才即疯狂”的说法，没有丝毫的关系。一般持“天才疯狂论”者每好引 Van Gogh、Lucrece Tasse Bonaventure、Voltaire Rascal 等作为例证，那都是一孔之见，不能作为定论的。

## 2. 天才是有理性的人

天才不是“神怪”而是精神健全，有权力统率其思想的一个人。天才虽有时患神经病，这只能说天才病了，而这种病态，与天才的本身，没有丝毫的关系。谢雅逸 (Seailles) 在他的艺术天才论上说：“……天才是精神之合理的，自然的情况……天才不是像人们所说的‘心理病态’——一种精神错乱的疯狂，而是精神的健康……人们错了，把天才当着‘鬼怪’看。要知天才即是‘精神’。天才与精神之最大的特

质,即是‘组织’‘谐和’‘条理’等之需要。精神用科学方法,谐和而有条理的在组合感觉中创造世界……。”万龙(Veron)说:“天才即是‘创造的权力’。天才生理开展之表现,虽有不合规则,但那绝不是‘病态的’。”居约(Guau)说:“……真的天才,常有一种宽裕的生活在其真实中。而且具有一种不致超出可能范围以外的理性。”万熊(Vinchon)说:“我们可以确定那‘情欲——天才之重要的动力——是一种规则的形态,绝不是‘病态的’。我们来看,Philippo Lippi的生活,他对于艺术,全持着一副爱的热情,……当他见着所爱的女人,他便倾其全力而爱之;假使达不到他的欲求,他便很理性的,把他那爱的火焰表现在画幅上。”(《艺术与疯狂》)所以天才绝不是没有理性的人。他的情欲、他的‘狂火’,以及世人所不习见的语言行动,都深深地会有理性的要素,是与疯狂的本质迥不相同的。

### 3. 天才是有社会性的人

天才是在社会以内的人,不是社会以外的人。天才有时虽不为现社会所了解,但他却能为将来社会所认识。他有时似乎不是生在现社会的一个人,但他无论如何却是未来社会的一个人。他与社会紧接的关联着,而不是孤立的。他有时似乎立在另一个社会,但那却是一种“人类社会”,而不是虚渺的“神怪社会”。居约说:“……天才艺术家之最强有力的作品,是最有社会性的作品。是表白他所从出的社会,(过去的)他所生存的社会,(现在的)以后他所呼喊着,创化着的社会。(未来的)所以社会之最高的表白,便是最高作品之性质。……那最大的天才,不仅在施行于已成和现世的社会中,而且还施行于‘未来的社会’。他是未来社会之先导者。”天才对于古人是继承者,对于后人是启迪者。所以天才是社会的缩型,社会是天才的化象。

### 4. 天才与常人

(1) 天才是站在人类社会中的一份子,是一个具有人性的人,是一个与常人没有两样的人。他食常人所食的饮食,他吸常人所吸的饮料,他穿常人所穿的服饰,他居住常人所居住的住宅,他呼吸常人所呼吸的空气。他不是虚渺的“神圣”,他却是具有血肉的一个生动的人。谢雅逸说:“天才即是人,他只有等级的差别,而无本质的殊异。晚近的心理学家证明出精神的内容,不是空虚的;他有他的习惯,他有

他的本能，这是确实的。……”玛提斯<sup>①</sup>对一个纽约时报的记者说：“我希望美国人了解我是一个与常人一样的人。我的家庭，与嗜好，都与常人没有异样。我有一个妻子，我有三个可爱的孩子，我是一个善良的丈夫，我又是一个善良的父亲。我有个和乐的家庭，和一个美丽的花园。和别人一样的享受天伦的乐趣，和奇花异草的快乐。戏院我也喜欢去，马我也喜欢骑。”玛提斯的天禀，是如何的出众？而他的生活，又是如何的入众？这样，我们可以说，天才是与常人一样的人。

(2) 天才固是与常人没有两样的一个人，但有一点须得知道，天才到底是天才，常人究竟是常人。常人的眼，只能看到通常的范围以内。天才的眼，则能窥察到未来的世界之幻景——可实现之幻景。常人的手，只能触到物体的外貌，而天才的手，则能伸张到物体的里面。常人的行动，只知照样的模仿别人，而天才则能开辟自己的路径。常人的产物，彼此多雷同，而天才的作品，则各有其异彩。常人无“分裂性”，为数虽多，结果同化为一，虽有亦等于无。无特殊的生命，虽生亦是死。天才具有特殊的“分裂性”，各有其特殊的生命。能分裂，不苟合。能进化，开展，创造；不停滞，摹仿。万龙说：“纷繁的印象，常人识别不出的，而天才彼此是不雷同的。各具其特有的式样，各有其人格的表白。天才有极深刻而生动的印象，他能将其全副灵魂，放于其作品中。而常人的印象，则极其平庸而肤浅，其所作出的东西，也没有魄力。所以前者很少彼此相同，而后者极难区别的。”这样，我们又可以看出天才与常人之不同的所在。

## 5. 天才与才能

关于天才与才能，我们可以从两方面来看：天才与才能，是不能混作一谈的。万龙说：“才能是一种从经验得来的高等性质，而天才是最内在最自然的。天才的行动是最本能的，而且有种爽快自如的态度，来作其统治。至于才能，则常常被其经验与研究的包袱使其作难而重压。一个中等人，如果他得受于自然有坚固而强力的经验之官能。并且假使他有运气，能得其善良的指导，他也可以成为‘才能’。而‘天才’的完成不是从经验获得。而是一种天赋的良能。”这种论断，自然是我们认为不错的。不过，也不能作为全盘的断语，应得持一种相对态度才是。应得与另一方面一同观察，才不致蹈入偏执之路。天才与才能，在形态上固是不能混同的。这也只不过是一

<sup>①</sup> 亨利·马蒂斯(Herimatisse, 1869—1954)，法国著名的画家、雕塑家、版画家，野兽派的创始人和代表。——编者注



种等级的差别，而却无种类的殊异。天才与才能，同是站在常人的对等地位。而其得受于环境与天禀，也有同一的机遇。并且，在同一个方面开展着他们的生命，用着同一种手段，去抗击他们的敌人。至于由通常的法则练成的才能——如万龙所指，这实在是一种或高或下的“手艺”——一种学徒式得来的“手艺”。而不是“才能”。“才能”只有天才所独有的。“才能”是应用文，而不是诗句。才能是“习作”，而不是构图。然其为文艺与绘画则一。这又是我们须得知道的。万龙说荷马是天才，且丁是天才。莎士比亚是天才，哥德是天才，莫利哀是天才，而欧里比得，卫伊尔，阿欣，拉飞尔，奈布山，委拉士格则是才能，这种说法，未免过分，应得有种修正才是。

## 二、环境与天才

### 1. 环境与天才无关说之批评

我们要知道环境给予天才有这样的权力，应先在他的反面的论调上绕个圈子：(1)是天才创造环境，不是环境创造天才。(2)环境的权力，只能给予中材或常人，而不能给予天才。有此两种论调，环境给予天才的权力，便因之晦暗不显。这种错误，是不能不加以辨明的。

第一个错误，是因为天才能创造环境，便谓环境不能创造天才。一般天才万能说者，谓有了天才，超过一切。天才是世界的创造者。宇宙间所显现的痕迹，世界舞台上所排演的戏剧，都是天才的产物。天才是社会的重心。社会有了天才，便得以灿烂辉煌。黄金时代的希腊，文艺复兴时期的意大利，这些在艺术上的光荣时代，都是天才造成的。的确，人类社会的舞台上，天才确是主角。少了他，社会便会灰色起来，无生气，无强力了。

固然，天才能造环境，而环境也能造天才。两者绝无否定的因果(天才能造环境，环境却不能造天才)。又两者绝无单面的因果(只有天才能造环境，或只有环境能造天才)。这两者都有种肯定的因果——天才能造环境，环境也能造天才，并且有种相互的因果——有天才的因，得环境的果。有环境的因，得天才的果。居约说：“天才是新社会的创造者，或旧社会的改革者……天才能产生一个新环境，和环境的一个新形势。……一样，环境也可以产生出个体的天才。”(《社会艺术论》)所

以天才与环境，是紧相关连，而不是孤立的。

第二个错误，是因为过重天才，遂以为天才不受任何外物所支配和影响。世间一切传统和理智的条件，只能使用到庸才或常人的身上，也只有庸才或常人，才听命于传统和理智的教训。“天才是个无羁的豺狼”(戈敢 Gauguin 说)，是生活在自由中的骄子，他只是赤裸裸地在他的冥想中打出世界，他是前无古人后无来者，只有他可向世界的一切骄傲，有了他一切都消散了、隐蔽了。

可是天才自己尽管小视一切，尽管向一切骄傲，而在大自然中，包含有一种伟大的“自然律”的权力——谁也不能反抗的权力，暗暗地支配着宇宙的一切。不论是人类或别的生物，更不论是天才或庸人，都逃不了这个潜力的支配。所以常人受环境的影响，同样，天才也不能不受环境的影响。

法兰西有名的心理学家李博(Ribot)先生说：“……教育的权力不是绝对的，他仅能对于中材人生一种校验。”他又说：“……我们在很多的思想家、艺术家、发明家、学问家等的早熟期中来看，可以知道教育对于天赋，是多么不值一钱的一个东西。”这都是偏于天才万能的说法。这种说法，已为一般的社会美学家，或经验美学家所批驳、所纠正。如居约说：“人类智慧，有极复杂的等级，他是阶列着一个极大的系统。一端从愚人起首，另一端到天才完结。照李博先生的说法，教育的权力，试行于这个全整的系统的两端上是最小限度的。照他的意思说，愚人很难得受教育的益处。教育到了中等的人，才能达到最高度，至于到了具有高等性质的天才，便失其效用了。这种说法，自然也有种相当的理由，但不能说教育的权力只能给予中材，在事实上我们常常看到一个愚人是多不受教育的。但从没有见着一个具有高等性质的天才是不受教育的。人们生来愈有智慧，愈能从教育而成为学问家，人们愈有英气，他也愈能才能从教育而成其为英雄。我们以为天才的实现，一面要有高等的遗传，同时还要有高等教育。……教育应得，而且可能的统治于高等性质之上，也如同统治于中材一样。”

明白上面这两个缺点，我们当不会说，环境与天才是无关的。

## 2. 环境给予天才的权力

要知环境给予天才有怎样的权力，可从三方面来看：

(1) 环境对于天才的重要。

持天才万能者说，只知天才本身的伟大，不知天才背后，还有一种环境的要素。

其对于天才的重要，正如水之于鱼，深林之于野兽。天才是一块藏有宝玉的“璞石”，不经外力的雕琢，绝不能显出他的晶莹。天才是一个藏有爆药的炸弹，不受外力的触动，便不能爆发。天才不是某民族某社会所专有的，而是各民族、各社会所公有。各民族、各社会所未开发的天才之蕾，多带着不幸的命运，没有发育的机会。一般没有成长的天才，正如那未经琢磨的璞石，和未遇爆裂的炸弹一样，是一文不值的。这自然是天才的不幸，这也是人类社会的幸！

世人只知天才由天产，不知大半由人成。天才的产生执其权者为天（大自然，宇宙）。天才之完成，执其权者为人。固然，原来是庸人，无论受任何善良环境的滋养，也不会成其为天才。不过有了美好的种子，而不加以培养，和注意其土地气候等之适宜与否以及防卫昆虫之侵害等，也绝不能产出美好的果实。同样，有了天才，而无良好的环境的培养和启发，也绝对不能成功其为天才。我们可以说，造物执天才产生之权，而环境则执天才发育之权。世界许许多多未成的天才，全是恶劣的环境灭杀了的！这，我们便可知道环境对于天才的重要了。

## （2）天才不能不受环境的影响。

天才受环境的影响是必然的。环境给予天才的权力。天才是不能不感受的。这，我们可以从两点看出。第一，从“自然律”观察。第二，从天才之“易感性”上观察。

第一，宇宙间有一种至大的权力，便是“自然律”的权力。他操着一切生物的生死权。凡被呼为生物的，未生之前，他的胚细胞上，已经盖着有个“顺自然律”数字的一个印子。这颗印子，除生物的质体消减，才会同归于尽。这种“自然律”是深深地潜在人们的生命中，居约呼他为“内在律”。他说：“天才是听命于一种内在律的指挥。这种内在律是来决定他的方向的。要是他不听其指挥，便会苦痛起来。”

天才是人类之一，亦即生物之一。他不能不受包围其四周环境的影响，便是因为这种自然律在里面指挥。这是生物的“定格”，无论怎样伟大的天才，是逃避不了他的。所以教育、习惯、风土、历史、自然等环境的权力，天才对之没有不或多或少受其影响的。

第二，天才不能不感受环境的影响，除了因“自然律”的定数外，还可以在天才之“易感性”上察出。天才具有较常人更敏锐、更丰富的感觉，这是谁都承认的。当然他对于环境一切权力的感受，也较常人为更易而更敏快。居约所谓愈有天才，愈能从教育习惯成其为天才。便是说愈有天才愈能使用其敏锐的神经，得受其环境

的影响。

天才不是个极热狂的人，便是一个极冷静的人，或极和善的人，或极好奇的人。一颗小小的苹果，在常人看来，坠地随他坠地罢了，对他生不出什么观感来。而在牛顿的眼中，则显出一出伟大的活剧，从其思考，和创作力的运动，而引悟出“地心引力”。落日鲜花，在村夫园丁看来，不过一落日鲜花罢了。而在诗人画家的眼中，则泛映无限的情绪与美意。“……美人呀！……鲜血呀！……”都是在他们的意识里对于这般自然景物的呼声和想象。常人读古人传只直率地察其事实，而天才读古人传，则如实见其为人，则体会到自己。有拿破仑之“英才”故易起睥睨一切的雄心。有莫萨(Mozart)<sup>①</sup>、吴西里(Roussini)<sup>②</sup>的天禀，故易识自然之秘密，便能在十岁或十二岁的光景如雀鸟般唱出如音如韵的曲子。<sup>③</sup>只有天才的利眼，才能观察自然的“真面”；只有天才的锐耳，才能听出自然的“方言”；只有天才的心，才能神会得自然的情怀；又只有天才的手，才能探得自然的秘密。这都是因为天才生而有种“易感性”，最易得受环境的赐予。所以人们愈有天才，他的感性也愈敏锐，其感受环境的权力，也愈敏快而愈易。

(3) 环境能完成天才之独立自由，而不能妨害其独立自由。

说者谓天才是自由独立的向着独有的途径开展。环境的权力，是很难及到他的身上。天才的活动如果有了外力的参加，便会妨害其独立与自由，而变坏其“本能”。天才到了失掉独立自由和断丧其本能的时候，还有什么天才可言，结果只不过是个天才的贗造品罢了。

这种说法，只见到一面，而没有见到全体。在主观上说，天才确是自由的、独立的。可是站在宇宙的全体上说，天才又不自由、又不独立了。这种不自由、不独立是自然的趋势，是客观的形式，不是强制的结果。与天才本身的主观的独立和自由不但不相妨害，而且反能帮助其完成。

这是因为天才愈受环境的刺激，愈得以开展其官能。感官愈开展，便愈丰富而

① 即莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791)，奥地利作曲家。——编者注

② 即罗西尼(G. Rossini, 1792—1868)，意大利作曲家。——编者注

③ 莫萨，吴西里等生而具有音乐家的天才。他们生而具有一种“内在的声调”。他们在十岁或十二岁的时候，便能如鸟雀般的歌唱。并且能做出如音如韵的曲子来。说者多谓这种作曲的本能是天生的。可是这种天禀，不是单独能存在的。至少须借外力的煽诱，始能发动。中国，不是没有莫萨，吴西里，而是中国的莫萨，吴西里，都被深压在恶劣环境之下，无缘开发了。

有力,天才也愈得借其刺激的强力,开展其独立与自由。因为独立、自由的本能,是需要一种强力来运用他、鼓励他的。所以天才愈得环境的刺激、鼓励,也愈得以完成其独立与自由。

天才在无形的规律中享受自由,在无形的强制中施行独立。那与天才时之亲近着的环境,便是这种无形的规律,无形的强制。在外表上看,“规律”与“强制”都是天才的敌人,天才的反面,是与天才的独立与自由有绝大妨害的。其实,这都是肤浅的观察,不足恃为论据的。

### 3. 结论

上面已将环境与天才的关系,论过一番。兹再作几句简括的结语如下:环境虽不能产生天才,他确能够营养天才。环境虽不能创造(相对的说法)天才,他却能完成天才,他是天才的“保姆”,他是天才的“养娘”。没有他,天才便没有肥大和成长的可能。

## 论艺术家的修养<sup>①</sup>

洪毅然

洪毅然(1913—1989),四川达县人。中国现代美学家、艺术理论家和画家。早年就读于国立杭州艺专西画系,毕业后曾先后任教于西南美专分校、成都南虹工艺学校、四川省立艺术专科学校、西北师范学院美术系、兰州艺术学院等高校。出版著作有《艺术家修养论》《新美学评论》《美学论辩》《大众美学》《艺术教育学引论》等。

本文发表于1935年。文章对于艺术家这一特定主题的探讨,既有较为清晰的逻辑线索,又不乏独到的个人思考。全文分为三个部分,分别讨论“艺术是什么”“艺术家是什么”“艺术家的修养”三个紧密相关的理论问题。首先,文章从艺术作品与其他生活用品的相同点谈起,引出两者的不同,从而指出“艺术”与“术”之间的分别。其次,在将艺术作为“人类生活中的一种行为、一种交际、一种到达人我之间的谐和境界的方法或手段”的基础上,文章对艺术家这一概念进行了较为独到的分析。艺术家作为“艺术的生产者”(The Producer of Art),并不是特殊类型的人。他们同样要像人类的整体那样,需要对推进人类的整体生活的积极向上承担责任,要做追求真理的人。最后,基于上述两个方面的认识,文章重点探讨了艺术家应当具备的基本素养。一方面,“艺术家的修养”也就是“人的修养”。在很大程度上,艺术的价值取决于其所表现或所传达的情感与思想本身的价值。因此,对于艺术家而言,“他愈是理想的‘完人’,他也愈能够生产更多的理想的完美的作品”。另一方面,完美的艺术作品得以产生还有一个重要的因素,即艺术技巧方面的修养。总之,文章从艺术本质出

<sup>①</sup> 本文原载于《艺星》1935年第3期。——编者注

发,对艺术家应该具备的基本修养提出了明确的要求,自成一家之言。

在中国现代艺术学科的发展过程中,洪毅然通过其艺术创作以及长期的艺术理论与美学思考,做出了重要的贡献。除本文之外,作者一生围绕艺术问题尚有大量理论文献存世。其《艺术家修养论》《大众美学》等著作,以及丰富的论述艺术教育、艺术功能、艺术本质等各类艺术理论问题的单篇论著,很多都颇具艺术理论史文献价值。

A poet is born, not made. 这话,在某种限度以内是正确的。我想,它的意思只在于说明艺术家要有种与生俱来的先天的爱美本能,但是,它绝不是说艺术家不需要一切后天的培养。

## 一、艺术是什末

第一,艺术是什末? 这问题,曾经有许许多多不同的答语。

最先,请以画家与画作为我们研究的开始:

画,无非是色和线的构成。是由于画家的创造活动所被空间地改变了物质的位置之后而获得的一种创造物。在如此意义之下的一幅画与被调味者或香粉工人所创造出来的食物或香粉没有区别。因为,它们同样地是由于努力而得出的一种空间地诸物质之重新的配列,其努力或其活动的本身,也同样地没有区别。一个是把铅管中的颜料搬运到纸或布的表面上去变成色的点或色的线,即是说,由于颜料与纸或布等物质之位置改变而成为一幅画;另一个,从油盐等物质或米粉、香料等物质之位置改变也成食物或香粉。其活动的本身都同样地是一种“术”。所以,英文中的 Art,或法文中的 L'art,并不是画底,或音乐底,或雕刻底,或建筑底,总而言之,并不是我们所叫作艺术的东西底专名,而为一切技术活动底总称。

但是,虽然如此,画与食物或香粉终有所不同。其不同之点,就正是为什末我们只把艺术之名专用于绘画、音乐、雕刻、建筑、文学……等而不及于其他一切的理论的根据。

一幅画固然与一种食物或其他什末一样地为物质底空间地或时间地被创作者所重新配列了的结果。但是,其彼此之间的不同,存在于一个是只单纯地为诸物质

之重新的配列，而另一个的重新配列了的诸物质的本身却早已不再仅是单纯的诸物质了的事实中。即是说，食物从油盐……等物质被创造成功之后仍然还是物质，充其量，它只是油盐……等物质之混合物而已。食物是并没有代表出创作者在其创作之进行中的精神状态。反之，画虽然也同样是颜料和纸……等物质材料所被构成了的一种物质之新的体系。然而，在画家之行创作的进程中，一切物质之重新选组与配列的方法，都被准确地决定于其人底精神状态。于是，由于此种过程所被创造出来的诸物质之重新的配列(画)中底颜料和纸……等物质已经是精神化了的物质。它们是成了创作者精神的符号而早已不再仅是单纯的纸或布底表面上的，颜料的点与颜料的线而已；前者是单纯的物质，而后者却被赋予了一种活的生命。它，成了创作者人格和精神的寄托所，它成了创作者情感和思想的自外的表现。

同时，作为创作者底精神的自外表现的此种作品被送到另外的人们之前，一切另外的人们(至少一切与该作品之作者底精神特质共同着的人们是如此)在伴随着鉴赏它的过程也将要被引起一种与该创作者在进行创作中的精神的相似状态。即是说，它能够勾引起接受者精神上的共鸣，精神上的感应。

这，就造成“艺术”(Fine-Art)与“术”(Art)的分别，也正是艺术底本质的究竟。

并且，更进一步，我们应该去再探求的，是人为什末有艺术活动的需要。我们要探求它在人类生活中是站着什末地位的问题。

艺术，在它的本身固然是精神化了的物质，或者如观念论者所说的一样，是物质化了的(成形了的)精神。但是，当我们把它作为创作者底人格和精神之寄托的场合，当我们把它作为创作者底情感和思想的表现的场合，也可说，当我们把它作为人类生活中的存在而并非其自己存在而行考察时，它是人类生活中的一种行为、一种交际、一种到达人我之间的谐和境界的方法或手段！

人类，这天生成的社会的动物，为了其个体的生活与整体的生活之必需，其每一个体底，在经历生活的过程中的，对于其生活中的任何事物和任何事件所引起的各种思想与情感，必然地，企图着找求社会化的径路。自然，此种思想与情感的社会化是产生于其生活中的必需。这因为，人我之间的谐和在生活中是必需的。

上面，我说出，艺术是一种人类生活历程中的行为，是一种为了其生活之维持及向上所必需的情感和思想之社会化的方法，是一种相互地传达个人底爱、憎、欲求……等于彼此之间的手段。这大约，不会有什末严重的错误吧？



## 二、艺术家是什末

艺术家是什末？有人把诗人理解成“夜猫”，有人把长头发、大领结的等观念紧紧地和画家的观念连结在一起，甚至于，一提起文学家便联想到近视眼镜。其实，这都是不正确的。

固然，诗人之中有爱在夜间工作的，而且甚至于非常地多，但是，我们不能说，凡欢喜在夜间工作的人皆是诗人。同样，我们也不能说，凡戴近视眼镜者都是文学家。更何况，诗人并不是一例地欢喜在夜间工作，而文学家中也仍然有鼻梁上不架上近视眼镜者。所以，长头发、大领结的人不一定尽是画家，而画家，也不一定尽是长头发、大领结的怪种。

正确的艺术家的定义，应该是“艺术的生产者”(The Producer of Art)。假如他没有生产艺术的话，他不应该被称作艺术家。不管他夜里工作到什末时候，但假如他所工作的并不是诗，他不是真的诗人。不管他头发有多少长，不管他领结有多大，或者，他鼻梁上的近视眼镜有多少万度地深，如果他并没有生产过画或者文章，他也并不是真的画家与文学家。

真的画家与文学家的定义应该以其是否生产着画或者文章一事以为其判定的基准。至于其 Manner 是属于何种类型却对于他是否画家或文学家之判定上没有影响。

假如，我这儿所主张的“艺术家就是生产艺术的人”这命题没有错误(Artist 一字从 Art 加 ist 而成立，我想，那是不会有什末错误的)，那吗，加上前一节所讲的我们所定义了的艺术底本质之解释，然后，我要再进一步地主张一个也许会被斥为怪诞的说法。我以为，艺术，不应该有所谓什末专门的“家”！

上面说过，艺术是人类生活中底非物质的情感和思想之物质化，艺术是人类生活中底成形了的精神诸状态，艺术的创造活动是一种交际，是一种人类彼此之间底情感和思想的传达，是到达人我的谐和境界的一种行为、一种手段、一种方法。那吗，当然，艺术绝非某种特殊类型的人类所可专利。这因为，人类之每一个微小的构成分子在生活的大海中都受到生活之浪的冲激，必然地都有他对于其生活压力的感应与回响。这感应与回响就构成了每一个人底艺术的冲动与艺术的行为。即是，人类中每一个微小的存在都必然地是在那儿存在，则其周围环境的一切激荡对

于他总不能够全无所感触。并且，既有了对于其环境的感应而又同时因为他们都是些天生的社会的动物的原故，于是，必然地总都找求着其精神生活中底情感和思想之社会化的手段与方法，以企图维持其生活与提高其生活的水准。

我们绝不能说某些人没有思想，也绝不能说某些人没有感情。要是真的没有思想和感情的人，那人一定是没有生活（没有生活即是没有存在）！同样，我们也绝没有权利说某些人没有行过其思想与感情底向外的传达或表现。亲爱的读者诸君，你们曾看见过没有哭也没有笑的人吗？如果有，我想，他那种既非哭又非笑的奇怪的人底奇怪的精神，一定是曾经被你们确切地所感知的。不然，为什末人说他确切地是既非哭也非笑地奇怪的呢？所以，纵然在绝对地不动心的场合，也仍然巧妙地传达了他底绝不动心的精神状态给你们的吧？

既然，建筑在物质生活之基础上的人类精神的生活并不是某种特殊类型的人类所独有，每一个人都有他对于其生活环境的感应与回响，每一个人都有他精神社会化的必需，而且，依第一节之定义，艺术正是填补此种必需的人类感情与思想等精神社会化的手段。那吗，每一个人都不断地在创造着艺术——每一个人都不断地在应用着此种手段以遂行其各种精神的社会化一事是不难设想的。

不过，照习惯的意思，“艺术家”三个字似乎是指明社会中有一种特殊范型的、以画或者诗或者文章……等作商品贩卖以取得其生活资料的人。其实，这是不对的，这是一个严重的习惯错误。这正如我们对于以办学校吃饭的人不能够称呼他是“教育家”而只配称呼他“经营学校店的商人”一样，我们对于以艺术作吃饭手段者也不能称“艺术家”而只可以视他作“伪造艺术品的奸商”！

这里，我想提出一个问题，我想说，“职业艺术家”是多少地包含了几分语病的名词。这也和“职业教育家”一名词之有语病而应改为“教徒教育家”一样，我想用“教徒艺术家”一名词来代替它。

我以为，艺术是人类生活中的一种必需的精神社会化的行为。但是，艺术绝不是正则的人类生活的手段！

正则的生活建筑在正则的劳动之上。如果人不用正则的劳动去取得他底生活而不郑重其行为，就譬如娼妓之以性行为作为她底生活手段一样，是应该指摘的！因为，那会导人类生活入于污秽的邪途。那会引人类生活坠入黑暗的地狱里去的。

然而，宗教（非狭义的）生活的精神，所谓（Life of devotion），便正是以最严正的态度去处理其生活的意思。便正是努力追求生活之真理的意思。教徒对于他自己

底生活行为要求着绝对地符合真理的则律而绝无所苟。此种严正的行为，严正地对付其生活的“宗教的”(Devotional)精神，我以为(其实任何人也应该以为)，是人类生活之向上的唯一的去路。为生活而生活，为行为而行为的 Life of devotion，我想，那应该是每一个人的生活的准则。因为，人不仅为了其单独的个体生活，也同时是为了其整体而生活的。即是，人不但要求其个体生活的维持，也同时对于其整体生活之向上的推进有着不可矫却的责任。

由此可见，真理的人底生活，应该是 Life of devotion，换句话说，真理的人应该是“教徒”(非狭义的)，应该是如教徒一般严正地生活着、行为着的！虽然，他头脑中不一定要有愚蠢的神的观念。

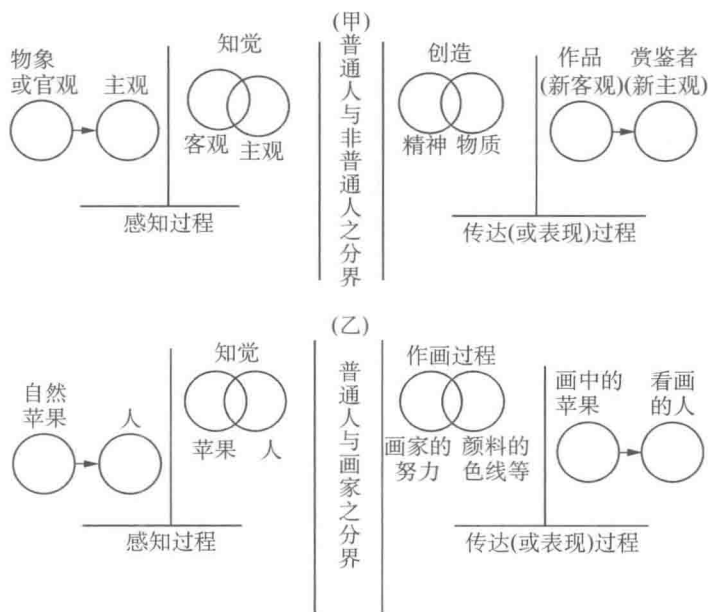
现在，我们既确定了每一个人都应该是一个教徒，我们既确定了每一个人都应该教徒般地处理他底生活行为。而且，我们又知道艺术是人类生活中许许多多行为之一种，那吗，我们说，艺术家应该在他艺术创造的行为中绝对地教徒般郑重，如同在其他方面的生活行为中应该绝对地教徒般郑重一样，是不会有错误的吧！并且，假如这没有错误，那吗，我说每一个艺术家应该努力做“教徒艺术家”这话也将没有错误！

在上面，我说过艺术家就是生产艺术的人，而同时考察了事实上并没有不生产艺术的人。当然，“艺术家”三字失掉了其被一般人习惯地所使用着的含义。即是说，一切人都是艺术家，一切人都不是艺术家。这因为，一切人都有他精神的生活，一切人都有他精神社会化的行为的原故。

一切人都在传达或表现人底产生于生活中的主观精神诸状态于其周围的客观，固属事实。但是，我却也并不否认事实上一切人底传达或表现技术各有高下。而且，甚至于，我尤其是不否认普通人与特殊的人之间存在着一种明显的差异。其实，这差异，到底只是程度上的而决不是性质上的。

事实是，在经历生活的过程中，一切的人都必然地感到(Felt)其生活历程中的任何事件与任何事物之所给予他底感觉官品上的刺激，而在意识中被知道(Known)它。普通人即止于此，而特殊的人却能够更进一步地由于努力而创造出另一个新的创造物。其所创造之物即为其主观与客观媾和以后而始得以成形之新的、主观客观化了的、物质的体系。且能脱离主观而独立自主地给予接受之者以一种几乎完全相对于该创造者在对其创造物之张本时所经验到的刺激及其感知过程，而令创造者本人以外的一切赏鉴者在赏鉴其创造物时也经验到恰如其本人在

自然界所经验者完全一样。即是说,普通人所经验的,自然所给予他的刺激及其本人的感知,永远地附着于其凝固的主观而不能客观化,对外不能够有所传达。而特殊的人则反是。今以图表之如下:



自然,以能表现或不能表现一事作为普通人与特殊的人之间底分界,在原则上说来没有多大的错误。不过,我们不应该忘记,上面所举的是一个极端的例子,是一个为了方便而虚构出来的理论上的假设。实际的事实,绝没有绝对地只具感知的机能而全无表现机能的人。我们可以设想,一个绝对地不曾练习过作画的小孩子,我们为了做(我们的)实验而命令他对着一只苹果作“写生”。那结果,假若他并没有违背命令,假若他是既经对放在他面前的那一只苹果行过观察,即是说,假若他是既经对那一只放在他面前的苹果有所感知的话,他在画幅上一定多少地总有所“表现”!虽然,他不能够做到 Cézanne 所做到的那样充分地表现出其所应该表现出来的关于其对象的一切。然而,他总决不会完全地不能够涂画什末东西到他面前的白纸上去。他的纸上一定会被加上作为其目之所见的苹果的记号的什末东西。不然,是他并没有对他的对象行过观察。或者,他并没有对他的对象有所感知。

以此,人以能否表现一事作为普通人与艺术家的分界是不可同意的。因为,所谓“能否表现”一语本身并不健全。如上面所描述的实验所指示,普通人与特殊的

人的分界并不是“能否”表现的问题，而是在于其各人的表现能力的高下而已。所以，我说，普通人与特殊的人底差异性之存在固属不可否认之事实，然而，那仅是程度上的差异而绝不是性质上的。

一直地，我主张着艺术家在人之群中不应该成为一特殊的人的类型。虽然我知道，现实社会的艺术家是正表现出他们脱离一般人群的事实。可是，我以为，此种发生自现实的畸形社会生活的组织体中的这畸形的现象，迟早地总得有时间被结束的。我幻想着，我向往着，迟早地总有一个时间会要到来。在那时间中，一切的人都是艺术家，而一切的人都不被称呼做艺术家，他们是真理地生活着的，在他们经历着 Life of devotion 的过程中，他们是同时生产着真理的艺术。

### 三、艺术家的修养

我的意见，艺术是一种人类生活中底情感和思想等精神社会化的行为，艺术家是生产艺术的人。而且，作为艺术而出现的人类生活中底情感和思想等精神之社会化的此种行为，人人皆具。即是说，一切人都是艺术家，则“艺术家”三字在我底观念中并没有任何不同于“人”的观念的什末东西。这，在前两节是已经解释了的。

跟着人的分类而艺术家也有各种分类是可以的。但如果说，艺术家与一般的“人”有所不同却是一个严正的错误。

我既然定义了艺术家与一般的“人”没有分别，因此，我的所谓“艺术家的修养”也就是“人的修养”！

人类，由于先天的和后天的各种条件的差异而有了各种不同程度地接近于理想的人的许多类型。而其所谓理想的“完人”应该如何修养的问题也正是艺术家应该如何修养的问题。

上面，我固然说过一切人都是艺术家。因为，一切人都在行着其思想与情感的向外表现，但是，人类既有了分类，人类既有了或多或少地接近于理想的“完人”境界的各种程度上的不均齐，则势必作为其思想与情感之外表现底思想与情感本身的价值判断也跟着其人之接近“完人”境界的程度而有高低。人底生活愈是接近理想的水准则其人底思想与感情愈是接近理想的美的。必然地，作为此种高度的美的范畴中底思想与情感之自外表现的艺术形态也应该被评断做有着颇高的价值

的。它之所以被评断为高度地有价值，固然，一半为了它所表现或所传达的是高度的美的范畴中底情感与思想。而同时也为了它所表现或所传达的高度的美的情感和思想有力量提高人底情感与思想以促进整个的人类生活之向上。

可见得，艺术底价值被决定于其所表现或所传达的情感与思想本身的价值。而对于艺术家(Producer of Art)的批判也不能不以其人之接近理想的“完人”境界的程度上的或多或少为准则。这因为，他愈是理想的“完人”，他也愈能够生产更多的理想地完美的作品。

然而，人从什末路可以达到“完人”的境界呢？我们被带入了“人生哲学”的广大的领域。这个，我不能在这里作更多地满意的讨论，不过最重要的一件事情可以说得出。那是：人们要绝对地忠实于自己的生活！严正地处理生活中的任何事件！换句话，人应该去努力找寻他生活的意义，人应该去努力追求其生活中底可能的真理！也即是，他应该成为个真理的教徒！

其实，人能够做到这样是颇不容易，由一个平庸的存在要变成一个真理的教徒是颇不容易！人应该找寻各种的知识，各种的知识都帮助着医治人底愚蠢，都帮助着人们从平庸的存在变到哲学的存在。

人能够成为个哲学的存在以后，人一定能够生产更多地完美的艺术作品。不过，应该不要忘记，使人能够产生完美的艺术作品的尚有着另一方面规定它的条件。

这里请一回想第二节的图表中所表明的普通人与非普通人的差别！

在一个极端地假设的例证中，普通人与非普通人之间的差别在于前者能感知不能表现，而后者是既能感知又能表现。普通人只能自己感知他面前的某物而不能用一种方法把他自己所感知者传达于人。非普通人却不但能自己感知他面前的某物，且能以其所感知之一切传达于自己之外。所以，我刚才所说的“人愈接近完人的境界人愈可能生产更完美的艺术”一命题，是仅关于艺术生产过程的前一阶段——即感知阶段而说的。即使人愈接近完人的理想境界则人底精神上愈能洞悉其周围的物象，愈能以其自己底情感和思想透入其周围的物象，愈能完满地感知其所应感知的一切。

但是，仅能够感知是不行的。艺术生产底全过程应该还要依靠了创造活动，即表现阶段来完成的。所以，作为艺术的创造活动之一重要因子的表现技术的磨练一事在企求表现的人也是必需。

同时，第二节也考察过，事实上作为普通人与非普通人之分界的并非如我们所假设的例证中的一样，他们底分界并没有假设的那样极端。并不是一个能表现而另一个不能表现，其差别仅是程度上的差别，其差别只在于特殊的人底表现技术高超而普通人底表现技术拙劣。

至此，让我们再回到最初的论题上去。那可以把我们底观念洗刷得更加清晰：

我说，一切人都是艺术家，一切人都在生产着艺术。然而，谁企求其所生产之艺术的价值高超，谁应该有最完满的表现技术和最完满的感知能力（固然，表现技术的完满是被感知能力的完满所促起的）。完满的感知能力应该从 Devotion 的生活中得到丰腴的滋养，而完满的表现技术应该用一切可能的科学方法去磨练、去培植！

总之，艺术家不仅是技术家，虽然，他应该同时是技术家。至于其技术的磨练的所谓科学方法，那是要从一切的科学书本中去取得的。决不是如一般人一样永远瞎乱地活动于键盘上与调色板上即可有任何成功。

我曾经在《艺术——科学》（载《之江日报》）一文中说过，艺术家是调色与画线的科学家，艺术史一种人与人底情绪感染之操纵的催眠术。那吗，艺术家应该去懂得催眠术之心理学的原理，以丰富他催眠的方法是毫无疑问的。同时，又因为他物理学地或化学地处理着许多问题，他应该有物理学与化学的知识也是毫无疑问的。而且，心理学、物理学，或化学，必然地存在着与其他一切科学之间的非常密接的关系，则其他一切科学也成为他所应该去知道的课题。人难道没有看见，伟大的文西（Vince）是把他艺术的成功之坚实的基础建筑在他的一切科学的与哲学的知识之丰富上的？

## 怎样才是一张好画<sup>①</sup>

黄宾虹

黄宾虹(1865—1955),原名懋质,名质,字朴存,号宾虹,安徽歙县人。国画大师,画风“黑、密、厚、重”,有“千古以来第一用墨大师”之誉。针对中国书画的变革,黄宾虹与陈师曾、金城、吴昌硕一样,属于传统派,以“保存国粹”为宗旨。著有《黄山画家源流考》《虹庐谈画》《古画微》《宾虹画语》《画学通论讲义》等著作,以“五笔七墨”“国画之民学”和“精神重于物质”说闻名于画论界。

《怎样才是一张好画》写于1935年,是较早涉及艺术评价问题的理论文献之一。文章开头就提出“江山如画”的命题。当我们用艺术(画)的眼光来欣赏自然,感觉自然宛若山水画一样美不胜收,就是“如画”。言下之意,自然山水不如人工之画。因为画者能够按照自己的审美情趣,运用笔墨技法“补造物之偏”,使自然山水充满意趣。显然,“如画”之“画”是指“好画”。好画的标准主要取决于三个方面。其一,要有审美之旨。好画是艺术之至美者。它不仅能状物写景如在目前,而且能远取其势,近取其质,具有陶冶性灵、感化人心的艺术效果。其二,以写意为上,贵在神似。好画不能“以迹象求之”,“工于意而简于笔,遗其貌而取其神”。“貌”为形似,“神”为神似,是“不似而似者”。西方画与中国的院体画尚写实,周密不苟,得其貌而失其神,属于下品。其三,要合乎法则。法则指绘画创作中遵循的规律与方法,包括笔法、墨法、章法。在古代画论中,法则常常作为艺术创作和艺术评价的标准。它能让“习工细者,不入于俗媚;学简易者,不流于犷悍”。如何才能创造出“好画”或“真画”呢?中国习艺

<sup>①</sup> 本文原载于《大众画报》第19期(1935年5月),本选本依据《黄宾虹艺术随笔》(上海文艺出版社2001年版)整理。——编者注



历来有两种路径，一种是师法古人，即向古人学习；一种是师法造化，即向造化自然学习。黄宾虹主张，师古人不若师造化。因为师造化不仅仅是学习技法的事情，而且事关审美人格的修养。只有排除主观的欲望、偏执与成见，才能以虚静的心胸师法自然，做到“度物象而取其真”（荆浩《笔法记》）。当然，无论向古人学习，还是向自然学习，都要坚持“师其所长，而遗其所短”，贵在“取神”。

用今天的眼光来看，黄宾虹的观点并无新意。但是，在激进的艺术革命席卷各个文化领域之时，黄宾虹坚持用理性的眼光为传统辩护，反对“任情放诞”的独立精神，可敬可佩。其好画的标准在艺术观念史中也享有特殊的地位。

余喜习绘事，生长新安山水窟中，新安古称大好山水，至今题之。顾古人言好山水尝曰：江山如画。“如画”之谓，正以天然山水，尚不如人之画也。画者深明于法之中，能超乎法之外，既可由功力所至，合其趣于天，又当补造物之偏，操其权于人，精诚摄之笔墨，剪裁成为格局，于是得为好画，传播于世。世之欲明真宰者，舍笔法、墨法、章法求之，奚可哉乎！

法者，古今授受不易之道。石涛《语录》言：古人未立法以前，不知古人用何法；古人既立法以后，又使后人不能离其法。其曰我用我法者，既超乎法，而先深明于法者也。“法”字原从廌作“灋”。廌，兽名，性触邪，故法官之冠，取以为饰，与法为水名异，今省作法。本意法当如折狱之有律，所以判别邪正，昭示疑信也。自人各挟其私见，以评论是非，视朱成碧，取贗乱真，颠倒于悠悠之口者多矣。

人皆有爱好之心，宜先有审美之旨。艺术之至美者，莫如画，以其传观远近，留存古今，与世共见也。小之状细事微物之情，大之辅政治教育之正，渐摩既久，可以感化气质，陶养性灵，致宇宙于和平，胥赖乎是。故人无贤否智愚、尊卑老少，莫不应有美术之观念。然美无止境，而术有不同，学者宜深致意焉。

世有朝市之画，有山林之画。院体细谨之作，重于貌似，而笔墨或偏。士夫荒率之为，得于神来，而理法有失。故鉴之者，于工笔必观其笔墨，于逸品兼求其理法。工于意而简于笔，遗其貌而取其神。用笔之妙，参于古人之理论，用墨之妙，审于名迹之真本。多读古书，多看名画，更须多求贤师益友，以证其异同，使习工细者，不入于俗媚；学简易者，不流于犷悍，渐积日久，不期于美而美在其中。否则专工涂泽，则无盐、嫫母，益见其媿，任情放诞，牛鬼蛇神，愈形其恶。彼盲昧者，徒惊其妖冶，诧为雄奇，堕五里雾中，沉九泉下，而不之悟，皆误认究本寻源为复古，用夷

变夏为识时。因未求笔法、墨法、章法，致浪漫而无所归也。

必也师近人兼师古人，而师古人不若师造化。师其所长，而遗其所短，在精神不在面貌。夫而后为繁为简，各得其宜，或毁或誉，无关于己。若其自信有素，不欲为时俗所转移，昔庄叟谓宋元君画者，解衣盘礴，旁若无人，是真画者，其知言哉！

## 艺术的革命观

——给青年画家<sup>①</sup>

刘海粟

刘海粟(1896—1994),书画家、美术史论家和艺术教育家,“黄山画派”的代表,名槃,字季芳,号海翁,江苏常州人。1912年11月创办“上海国画美术院”,首创男女同校,采用人体模特儿和旅行写生,被责骂为“艺术叛徒”。画集有《刘海粟画集》《刘海粟油画选集》《刘海粟国画》等。在艺术理论方面,著有《画学真詮》《中国绘画上的六法论》《存天阁谈艺录》《黄山谈艺录》《刘海粟艺术文选》《石涛与后期印象派》《中国绘画的继承与创新》等论文集。

自清末民初以来,革命的观念一直深刻影响着中国社会的现代化转型和文化—思想观念的现代变革。革命是社会失衡的产物。社会革命的目的是为了治病救人、改革时弊、变法图强。在启蒙与救亡的双重变奏中,社会革命与思想革命是相伴而生的。正是思想观念的激进变革,促使国人实现了从天下观到民族国家的想象,从循环历史观到进步史观的转变。在社会革命与思想革命的历史语境中,美术、文学、戏曲等艺术革命的社会意义远远大于它的艺术意义。

刘海粟的艺术革命观上承陈独秀的新文化思想,下启毛泽东的文艺观,尤其是延安文艺座谈会上的讲话精神。在内在逻辑上,他们的思想是相通的。主要表现在三个方面。第一,艺术进步论。传统艺术崇尚文人雅趣,言情表意皆以境界为上,如同日夜更替、四季循环,传统艺术遵循着有机整体的历史观。

<sup>①</sup> 本文原载于《国画月刊》第2号(1936年5月10日),本选本据《刘海粟艺术文选》(上海人民美术出版社1987年版)整理。——编者注

自五四新文化运动扛起“艺术革命”的旗帜，艺术的变革便有了历史的方向和意义。以进步论为主导的艺术史观潜移默化地主宰了艺术创作、传播与接受的方向。第二，社会功能论。自新文化运动以来，有意识地弱化艺术的抒情表意功能，强调艺术的时代性、社会性与民族性价值，已经成为社会的主流。如刘海粟所言：“艺术是时代的结晶，表现一个时代的精神，代表一个民族的民族性。”第三，“创造性的破坏”观。古今之争、新旧之辩率先发生在艺术领域并非偶然，因为艺术革命的核心精神就是求新求变。什么是革命？革命就是激进的革新、创造性的破坏。刘海粟呼吁艺术家“要做时代的前锋，要做思想的前导者”，“非另外创造，就不配作一个现代艺术家”。当然，“新”不仅意味着“创造”，更意味着“破坏”，因为破坏是创造的前提。对传统艺术和传统精神的彻底颠覆与反叛，几乎成了艺术革命的口号。

不过，刘海粟的艺术革命观也有自己的独特性。其一，强调艺术的“自我表现”。他反对院体派绘画，反对照相机式的“摄录”，主张尊重艺术家的个性，认为艺术家要有“自己的面目”。其二，强调艺术的现代性。现代艺术家要敢于革新、创造和叛逆。“不做自然的儿子，要做自然的父亲”，要成为“开辟时代的伟大思想和艺术家”。因此，他特别推崇德拉克罗瓦、库尔贝、米勒和印象派艺术家，因为他们敢于挑战官方体制，直面当下，具有前卫性。艺术不是“涂脂抹粉”，也不是为少数人服务的，它要表现独立的人格。其三，针对艺术与科学的关系，他主张艺术不是分析，而是综合；不是“摄录”，而是“表现”。一言以蔽之，“艺术创造是自我感受的综合表现”。

对于刘海粟的艺术叛逆精神及其在现代艺术领域的创造，我们要在具体的历史语境中辩证分析。

什么是革命？革命这东西并不是以前大家所误解的，专指政治方面的变革而言，甚至更狭义的以为革命或者仅仅是推翻一个君主。所谓革命者，是我觉得这东西不好、不对、不要它，另外创造一种东西代替，并不仅仅是一定要打仗或者把一个皇帝赶跑了才算是革命。每一个时代，都有一种革命，不论政治方面、学术方面、思想方面，非经过革命不发展。因为一经过革命，有新的出来，造出一个新时代，故革命的工作是多方面的。

为什么一般人以为革命专指政治而言？这也有缘由。因为照历史传统下来的

专制组织，都是注意于政治方面帝王的进退，某一个朝代过去了，再兴起一个朝代来替代，所谓“成者为王，败者为寇”是也。失败的都认为是坏的，成功的虽然它是极坏的也说是好的，这是几千年来养成的错误观念。

中国的革命，第一次没有彻底；有第二次、第二次也还没有彻底；有国民革命军打倒北洋军阀，然而，在某种意义上仍旧没有彻底，因为一切思想、学术，包括艺术也在内，都还没有彻底健全。我们研究艺术的人要明了：我们应具有革命的思想，要追求一条新路出来；非另外创造，就不配作一个现代的艺术家。

什么是艺术？到现在一般人对艺术仍旧不明白。他们把艺术看成消遣品，画一点画，作几首诗，玩玩而已。到欧洲去，看到有些做大政治家、大经济学家、大科学家的，也不懂艺术，说什么这是技术，与整个民族的存亡、国家的地位没有关系的。这是错误的，他们都没有认识艺术。看现在的教育，专提倡工科、理科及生产科（即职业教育），觉得文艺没有用。我不反对理科，不反对工科，也不反对职业教育，不过这些都是属于物质的，精神的也非要注意不可。做一个人，有时候他的精神生活比物质生活更重要。一方面要解决口，一方面也要解决耳朵和眼睛。耳、眼完全根据于感情方面的，换言之，是精神方面的。故不仅是吃饱穿暖就算了。在这时，我们可以简单地明了艺术是什么东西了。艺术是时代的结晶，表现一个时代的精神，代表一个民族的民族性。凡是一个民族的强盛，一定先经过一番艺术的运动。中国也正在走这条路。

一个民族的兴盛，至少要一二百年，法国革命最快也八十年。一个民族最可耻的是没有文化，人民全无思想、全无头脑。热带地方有些人，一天到晚吃饱睡觉，什么事也不做，那地方的气候春夏秋冬始终如一，树叶子一年到头是绿的。这是环境使得他们没有变化所养成的民族性。有了春夏秋冬的气候，一棵草都要起变化。所以天生就有心灵，有了心灵，才有思想；有了思想，才产生文化、产生艺术。艺术使人们有智慧，没有智慧的民族，是没有希望的。我们的民族是大智慧的民族，智慧也集中地表现在艺术上，不是专靠枪炮造得好而可以崛起的。当年意大利的成功，靠文艺复兴运动。文艺复兴运动是什么人激励领导起来的？是一个诗人——但丁。文艺复兴运动成为全欧洲近代社会一切发展的渊源。象征文艺复兴运动的人物还有达芬奇、拉斐尔、米开朗琪罗。诗人、画家，这样地有力量！他们启发人类的智慧，使人类知道人的能力、人的伟大。现在的俄国，唯物主义如此发达，但它没有忘记了文艺，没有忘记了艺术。意大利的墨索里尼，什么都专制独裁独断，可是

对文学艺术的发展以全力扶助之。他有一个口号：“恢复意大利昔日之光荣。”每一个画家，国家都给他津贴，因此专开一个银行，每年借钱给学文艺的人去学习，学成功之后再还钱。德国的枪炮机器造得何等的好，但是他们也是一个音乐之国。中国怎么样呢？大家对文艺置之不理，没有人管，甚至有的艺术家到相当成功的时候，却有人来压他一下。但是，我们决计不能因为没有人提倡就放弃理想。有文艺的天才更不能放弃了不去研究。我们越是困难，越是要挣扎，奋斗向前。

这里对于艺术本身的认识稍为解释一下。不要以为艺术是雕虫小技，国内有许多画家的目的坏透了，画了一张画，有人买，有人鉴赏，他高兴极了；但求生意好，仅此而已。这是大错误。我们学画的目的，不是这样的。要做时代的前锋，要做思想的前导者，不是供人鉴赏便可以满足的。中国外国一样，一二千年以来的艺术，全误在供帝王和达官贵人的鉴赏而形成一种院体派，西洋叫阿克特米(academia)<sup>①</sup>。画这种画的人，可以得到官职，以为荣耀，那就一生一世走不出这个圈子了，帝王喜欢怎样的画，他就怎样画。可是一般的帝王都是庸庸碌碌的，只爱表面，哪里懂得什么是艺术。所以院体派专讲求表面好看。艺术革命就要对这派革命。

中国宋代有个杰出人物米芾，同他的儿子米友仁，有革命的精神，不肯依随院体。他们所写的字所作的画，完全根据自己认识、自己观察，并吸收一切，然后自己表现出来。而院体派却只是“摄录”。何谓“摄录”？画一棵松树、一块石头，只求表面与实在相似。这不是表现。与对它生命的认识，没有直接关系，也可以说是违背它的生命。为了院体派有格例，不入格例的不要。明初戴文进的画，笔力气魄很大，他拼命学院体，后来他的画进到院里，性命也送掉。有一次他画一幅穿红袍的人钓鱼，皇帝看着也很喜欢，有一个大臣说，衣冠不能钓鱼，而钓鱼竟穿朝服，这人一定没有学问。皇帝一听也觉得对，于是把戴文进贬黜，戴也因此谪居而死。这可证明供给帝王鉴赏的院体画家没有自我。我们不能拿我的艺术，失掉自我表现，作表饰的“摄录”来迁就达官阔人。

欧洲亦有同样的情况。近世出了一个大批评家路特，著一本称为《艺术革命》的书，把十九世纪法国艺术革命的一班人一齐写了进去，并提出英国艺术也非革命不可的口号。的确，英国的画家专替贵族画肖像，涂脂抹粉，表面漂亮。英国画家

<sup>①</sup> 即学院派。

在自己作品上署有“AB”字样，这两个字代表皇家画院，算是这里面的会员。所有“AB”的画，千篇一律，糟糕极了。一般英国人缺乏革命性，太保守，做事不彻底。如劳动党领袖麦克唐纳，最初何等激进，做了首相，思想亦平淡，办事亦敷衍。不但是政治上的人物如此，艺术上的人物亦复如此。十九世纪的英国画界只出了两个革命家：透纳改变了一点旧风气，康斯太布尔是革命者，继起无人，大家都只画贵族妇人的像。稍为有点艺术素养的人，看到一定感觉讨厌。这种东西第一次看还好，越看越厌烦。真正有自我表现的东西，初看不明白，越看越有味。中国也是一样，一张院体派的画，第一次看还觉稀奇，再看就觉讨厌；米芾的画便不同了，第一次看不觉得怎样，继续看就看出来它的生命。

法王路易十四统一法国之后，鉴于意大利文艺复兴之后雕刻、文艺、绘画如此发达美丽，非常羡慕。便造了一座凡尔赛宫，特请意大利的雕刻家贝尼尼来替它雕刻。贝尼尼是意大利文艺复兴时期的最后一个雕刻家。此后路易十四便拨一笔款子，专门收罗养活法国的雕刻家、文艺家、画家，来研究仿造意大利的艺术，无形中就形成官学派。因为这班人专门讨法王的欢喜，像中国的对乾隆一样，也是没有意思的。

我们要认明白，艺术既是一个时代的代表，同时也代表一个民族的民族性。艺术表现出来以后，要贡献于全民族。换句话说，作品要给大众欣赏，要影响大众。决不能把多数人的思想智慧束缚起来，供一个人鉴赏。而且这种人只懂技巧，你有什么长处，他不了解。

法国艺术真正努力革命，经过很多的奋斗。最显著的有德拉克洛瓦和库尔贝。法国展览会叫“沙龙”。沙龙的来源，是帝王把好的画陈列在客厅里，给大家看；后来进一步，普遍了，给百姓参观，于是每年开一次展览会，展览室叫“沙龙”。沙龙里所陈列的仍旧以帝王的喜爱为标准，稍微自由一点的画即不入选。德拉克罗瓦的画，是创造的浪漫主义的画，非但不受帝王的欢迎，而且遭许多人的咒骂。经过许多艰难困苦，结果风气一开，大家赞扬，他的艺术革命成功了。库尔贝有社会主义的思想色彩，不画帝王肖像与院体派的画，他的画用的是极古极痛快的笔法，当时人称为粗卤。还有一个叫米勒，专门画农村生活，表现血汗的人生。再以后产生印象主义，注重色彩，社会批评它没有实在的东西，印象而已，他们不能在美术学校当教员，国家的沙龙及博物馆不准陈列他们的作品。经过多少年之后才被承认。曾经有一个插曲：有一个人搜集了许多古典主义和浪漫主义的东西，同时也极欢喜

印象派的东西，视同珠宝，极其珍贵。他死了，留一纸遗嘱说：我所有的收藏，捐给国家陈列，但是一件都不能除去，都得陈列出来。国家听到固然高兴，但是有一点，里面有许多印象主义的东西，这些是丑恶的东西，怎么能陈列呢！心里不大愿意。有人提议，如果把它全部陈列起来，我们美术馆全体人员辞职。而一些新兴者说，你们这班老朽，应该走掉，让我们来改革一下，结果新兴者进去，得到胜利，印象主义者成功了。这个故事，在美术史上是一件很大的事，此后大家知道新兴派之价值。这仅是我所举之一例。

艺术是“表现”，不是涂脂抹粉。这点是我个人始终不能改变的主张。“表现”两个字，是自我的，不是纯客观的，我对于我个人的生命、人格，完全在艺术里表现出来。时代里一切情节变化，接触到我的感官里，有了感觉后，有意识，随即发生影响，要把这些意识里的影响表现出来。倘若看见什么东西，随手画出来的还是那东西，只能叫“摄录”，同照相一样。所以表现必得经过灵魂的酝酿、智力的综合，表现出来成为一种新境界，这才是表现。作诗也是如此，跑出去看见什么，有喜怒哀乐的感情，就把这些感情表现出来，也不能照实在抄。实在是多方面的，要抄亦抄不胜抄。了解这点，才可以谈艺术。

艺术之表现，在尊重个性。个性之不同，各如其面。我们日常所遇见的人，有哪两个人的面貌完全相同？他们各有各的面貌，也各有各的生命。虽然极笨的人，也有他自己的个性。法国卢梭的画，笨极了，笨里保持其个性，因而也有聪明的趣味。像味觉，极臭的吃食也有极鲜的味道在里头。这叫尊重自己，同时也尊重别人。艺术家最终的目的，要自己创造。达到创造的目的不容易，不知道要经过人家多少的骂！欧洲画家不愿意人家说他像什么人，他很喜欢听人说他能走一条新路，有自己的面目。你画中国画，听到人家说，你画得好极了，像王石谷或其他什么古人，这就糟了，表明你没有创造。再引些古话，王维说“师自在自然”，西方亚里斯多德说“以自然为师”，在那时的环境中，能说这两句话已经不容易，确实是非常人物了。不过他们不知道实在是更动的，我们现在就得进一步说，不做自然的儿子，要做自然的父亲。乍一听说这话狂极了，实在应当这样，始终根据客观，永远没有你的，这是一个很大的问题。我承认王维同亚里斯多德的话，起初学画应以研究的态度，切实的做基本工作。但这不是最后的目的。应当像一只蜜蜂或一条蚕。蜜蜂从早飞到晚，嘴很忙，忙着吸收自然，酝酿成蜜；蚕吃桑叶，吐出来的丝，如果蚕吃桑叶吐桑叶，这蚕老早被人掐死了。我们艺术家，至少要做到蚕或蜜蜂的功夫，吸收



与吐出来的根本不同，各有其创造。所以极古的东西，往往就是最新的东西，因为它是有感觉而创造出来的。中国六朝时的创造——龙门、云冈的大雕刻，何等奇伟！不懂的人才说它不像，不合比例。你们看老寿星的头和身体一样大，多少有味。西洋大有学问的艺术家，专门研究中国雕刻的石狮子，他们说越看越有味，其实与真的不像，好就好在这点上。上海汇丰银行门口的一对铜狮子，同动物园的一样，可是没有人研究。所以说“摄录”不是艺术，人人可以做到。譬如要我画一只老鹰，同真的一样，我是很可能做到的，但是不愿意这样做。老实说，想作画家、雕刻家，就要爽爽快快的说，我要作自然的父亲，要作开辟时代的伟大思想家，要作开辟时代的伟大艺术家。照这种目标研究下去，才有意义。有时有人同我讨论、研究这类问题，我做了比喻解释给他听。先说他怎样的好，像什么人，再出一个大圈子，告诉他是跑进圈子里去了，进去之后要想法跑出来。他说如何来画呢？我说你学先生和古人统统像极了，不过跑不出就死在里头，完结。能够跑出来，你就有生路。我们初学的人，也要进圈子，可是将来一定要出来；不能出来，必定死在里头。两句话说起来很简单，但历史几千年中做得到的很少，大都死在里头做无名牺牲者，出来的成为大家、名家。

近代印象主义，我极赞成，不过到现在也在被革命之列。印象主义者，研究光与色的和谐，用科学方法分析色、光的成分。有光才有色，白的在太阳底下和灯光底下，各有不同的颜色反出来。绿的用黄与蓝调和，紫的用红与蓝调和，太阳光的变化有多少！这种东西分析起来，不得了，完全是不可能的。艺术是综合的，不是分析的、客观的追求。到了新印象主义，路走绝了，所以要失败。科学与艺术是对峙的。科学讲分析，艺术讲综合。用科学方法追求艺术，艺术就变成了科学的下女。目的不同，不能用分析。艺术创造是自我感受的综合表现。

我的结论是艺术的目的决不是照抄实在的外形，也决不是供给帝王、权贵、豪富们消遣的玩意儿。艺术的目的，要使大众得到美的陶冶。科学家与自然争，艺术家也要与自然争，克服自然；科学家有种种发明，艺术家也有种种创造。我们要努力做自然的父亲，不是弄一点东西骗骗人。还有一点，艺术可以养成巍然独立的人格，养成坚强不屈的气节，我是始终抱定这种主张的。在国外的時候，西洋人问我，中国松、竹、梅、兰为什么画得这样多？我说并不多，松、竹、梅、兰代表中国坚强不屈的人格，无论春、夏、秋、冬，冷到如何程度，还是这样绿，狂风暴雨之后，仍旧巍然独立，欣欣向荣；而且还代表中国的国民性，不会随便被人屈服。中国是打不倒的。

## 艺术的起源与游戏<sup>①</sup>

朱光潜

朱光潜(1897—1986),安徽桐城人。中国现当代著名美学家、文艺理论家、教育家、翻译家。早年留学英法等国,学习哲学、文学、艺术史等专业,归国后先后任职于北京大学、四川大学、武汉大学等高校,后长期在北京大学任教。学术视野开阔,对中西文化都有很高的造诣,在中国现代美学研究领域具有开拓性的贡献。著述极为丰硕,有全集20卷,共计约700万字的论著和译著出版。

本文节选自朱光潜的《文艺心理学》第12章。该书最早于1936年由开明书店出版发行。全文从“游戏”入手,对艺术的起源问题进行了深入的探讨。首先,文章对艺术起源理论中的游戏说进行了简要梳理,并就其中的“精力过剩说”与“练习说”,对席勒、斯宾塞、谷鲁斯等人的相关论述给予了重点的说明。其次,重点借助儿童心理学的研究成果,对艺术与游戏之间的关联性进行了阐释,并得出如下结论:两者都是意象的客观化,都兼及创造和模仿,都以“佯信”的态度对待臆造世界,都是无实用目的的自由活动。再次,围绕“社会性”问题,对艺术与游戏之间的区别加以辨析,指出社会性因素的存在与否,使得两者又迥然有别。游戏因其少有社会性的成分而只是表现意象,艺术则因其社会诉求而除“表现”之外还有“传达”。因此游戏不必有作品,而艺术必然需要作品存在,其所使用的材料和方法也因此与游戏不同。最终,用作者的话说:“艺术冲动是由游戏冲动发展出来的,不过艺术的活动却在游戏的活动之

<sup>①</sup> 本文为《文艺心理学》第12章,最早由开明书店于1936年出版。本选本据《朱光潜全集》(第1卷,安徽教育出版社1987年版)整理。——编者注

上下过进一步的功夫。游戏杂用金砂，无所取择，艺术则要从砂中炼出纯金来。”应该说，《文艺心理学》一书对艺术问题的探讨既深入又系统，很多章节都值得推荐。本文所选则不仅论述相对完整，而且其关于艺术起源问题的讨论，对于后来这一问题的探讨有着极为深刻的理论影响，很具代表性。

除《文艺心理学》一书之外，朱光潜尚有大量著述涉及各种艺术理论问题。诸如《谈美》《变态心理学》《悲剧心理学》《诗论》《谈美书简》等著作都很值得我们深入研读。此外，他还有包括柏拉图《文艺对话集》、莱辛《拉奥孔》、黑格尔《美学》等在内的相当数量的译著也都极具理论价值。需要说明的是，尽管从学科角度来说，朱光潜实为美学领域的大师，但纵观中国现当代艺术学理论学科的发展历程，美学一直都是艺术学科得以持续发展的重要理论来源之一。朱光潜作为美学大家，对艺术问题的关注亦可谓由来已久，其相关著述理应受到足够的重视。

---

我们在分析美感经验时，特别着重形象的直觉不带实用目的这层道理。欣赏和创造既然都要和实际人生保持一种“距离”，那么艺术对于人生不是一种奢侈品么？它的起源究应如何解释呢？

第一个要点我们应先明白的就是艺术起源甚早，它并不是文化发达以后的产品。据考古学者的研究，穴居野处的人便已经有艺术。他们在洞壁所画的兽像和他们日用的石器都是人类最古的艺术品。儿童在个体生命史中和野蛮人在种族生命史中是相平行的。在极幼稚的儿童中我们就可看出艺术的表现，例如抟土作像、架枝为屋、扮演成人以及欢喜听故事等等，都常流露很丰富的想象和美感的情趣。有一派学者并且进一步说，不但人类，就是冥顽的鸟兽便已有艺术的表现。艺术就是语言，语言也就是艺术，它们都是表达情思的工具，所以鸟鸣狮吼就是诗歌和音乐的雏形，雀跃猴戏便是跳舞和戏剧的雏形。从这些事实看，我们可以知道研究艺术的起源应该从研究野蛮人、儿童以及动物的活动入手。近百年来学者对于这种研究颇费苦心，他们结论如何呢？

最流行的学说把艺术溯源到游戏。康德便已指出艺术和游戏的类似。诗人席

勒在他的《美感教育书简》里把这个学说加以发挥。在他看，艺术和游戏同是不带实用目的的自由活动，而这种活动则为过剩精力的表现。造化的仁慈是无限的，它所赋予的精力不但可以使生物能应付生存竞争的需要，还有余裕使他们可以自由挥霍。就生存竞争的需要说，生物是受必然律支配的，就有过剩精力说，生物是自由的。他说：

狮子在无饥饿之迫及、无敌兽可搏战时，它的富裕的精力于是另寻出路，它于是在旷野中狂吼，把强悍的气魄费在无所为而为的活动上面。昆虫在光天化日之中蠕蠕飞跃，只是为着要表现生存的欢乐；鸟雀的和谐的歌声也决不是饥寒的呼号。这些现象中都显然有自由的表现。所谓自由虽非脱净一切束缚，却是脱净固定的外来的束缚。动物在工作时是迫于实际生活的需要，在游戏时是过剩精力的流露，是洋溢的生命在驱遣它活动。

孔子所谓“行有余力，则以学文”，本是一句规范生活的格言。席勒的主张颇相近，不过他的话是一种科学的解释。席勒的精力过剩说经过英国斯宾塞的发挥阐明，影响于是更大。斯宾塞的新贡献在拿生理学来解释过剩精力的由来。高等动物的营养物比较低等动物的丰富，它们无须费全副精力来保存生命，所以有过剩精力。但是高等动物的过剩精力来源还不仅如此。它们要用多方的活动应付多方的需要，在某特殊活动进行时，其他活动就须休息，休息就是恢复和增长精力的机会。因此，在高等动物中，精力常是供过于求。这种过剩精力须求发泄，如果它没有机会发泄于收实效的郑重其事的活动，就发泄于无所为而为的模仿的活动。例如儿童没有建筑的需要，可用于建筑的精力无可发泄，才架枝转土，作造屋的游戏。

德国生物学家谷鲁斯以为游戏实在不能拿席勒、斯宾塞的精力过剩说来解释。如果游戏完全由于过剩精力，则过剩精力发泄到无余时，游戏即应因之停止。但是真正好游戏的人和动物往往玩到精疲力竭时还不肯放手。小猫抓住一个纸团就可以玩个几点钟。终日埋头苦费心思的学生到晚间对于一切事都没有气力去做，可是陪亲友作牌戏，还是精神焕发。从此可知过剩精力纵是游戏的助力，也决不是它的主因。游戏的花样随性别、年龄而差异，男孩的游戏和女孩的游戏不同，成年人的游戏和幼童的游戏不同，猫的游戏和犬的游戏又不同。过剩精力说也无从解释这些游戏形式的差异。把游戏看作无目的的活动也是一种误解，好游戏者对于所

作游戏，都在想象中悬有固定的目的，许多游戏如果不带竞争就没有趣味，便是明证。斯宾塞的游戏模仿说也有毛病。依他说，模仿建筑就要根据在实际生活中所得的建筑的经验和这个意义的模仿虽是常见，但不能用来解释儿童的游戏。儿童的游戏活动都带有几分试验性和创造性，很少根据自己的以往经验。

因此，谷鲁斯另提出一个学说来代替精力过剩说，它通常叫做“练习说”。他以为游戏并非无目的的活动，实在是生命工作的准备。游戏的目的是把工作所要用的活动预先练习娴熟，所以游戏的形式随动物种类而差异。小猫戏纸团，是练习将来捕鼠；女孩抱木偶，是练习将来做母亲。游戏就是学习，幼稚期是游戏期也是学习期。“动物并非因为幼稚才有游戏，它实在因为要游戏才有幼稚期。”游戏是根据一种普遍的本能而对于某种特殊的技艺预加练习。生命的需要是多方的，应付需要的活动也应该是多方的。如果每种活动都要有特殊本能做基础，则有限的拘板的本能难以应付无限的变动不居的环境。有游戏本能便可省去许多特殊本能，因为许多特殊活动都可以利用游戏在幼稚期学习。游戏虽不象斯宾塞所说的全为模仿，却与模仿相辅而行。模仿也是一种普遍的本能，功用和游戏也相似，都是利用普遍的本能预习特殊的技艺。模仿必有榜样，游戏却有时全凭冲动，猫戏捕鼠，犬戏搏击，都不必有榜样。游戏也有时利用模仿所得的活动，男孩戏营造，女孩戏育婴，就带有几分模仿。谷鲁斯以为欣赏都带有“内模仿”。欣赏是以游戏的态度暗地模仿所欣赏的事物，如果游戏全为预习，何以在成年后游戏仍不停止呢？游戏是伴着快感的。本能的满足、激烈的活动，以及自觉能驾驭环境所生的自尊心，都是快感的来源。儿童在游戏中得到这许多快感，不肯放弃它们，所以到成年后仍然游戏。谷鲁斯晚年又拿“发散说”(catharsis)，来补充“练习说”。本能的的活动都带有天然的情感。本能可实现，附带的情感便可自由发泄，否则情感淤积起来，就有碍身心的发展。游戏的功用就在使本能活动可实现，把可以为患的附带的情绪发泄出，因而把它的坏影响加以“净化”。这一点颇值得注意，因为它和亚理斯多德的悲剧净化说以及弗洛伊德的升华说都颇相近。

谷鲁斯的学说把游戏和模仿都看作本能，是一个大缺点。所谓“本能”是得诸遗传的对于特殊环境的特殊应付方法。例如小鸡初出世就能啄食是由于本能，但是这个本能只能应用于啄食，不能应用于营巢孵卵。游戏和模仿都不象这样固定的本能，都只是普遍的天然的倾向。犬戏搏击，鸟戏歌舞，女孩戏育婴，虽都是游戏，而活动的方式却不相同，把这许多不同的活动通称为“游戏本能”或模仿本能，

实在是太含混。不过“练习说”和“游戏本能说”并无必然的关联，后者虽不能成立，前者却不必随之俱倒。

关于游戏问题还有许多其他学说。美国心理学家霍尔(Stanley Hall)说游戏是个体的婴儿时代复演种族的婴儿时代，例如人类祖先巢居，儿童戏爬树，便是“复演”巢居生活。德国心理学家拉萨腊斯(Lazarus)说游戏是避免厌倦，借活动来振作精神。这一说以游戏为“消遣”，与常识相符，与精力过剩说恰相反。这些学说都各有片面的真理，也都各有难点。本章非专论游戏，所以姑且把它们略去，只取最流行的“精力过剩说”与“练习说”来研究一番，看看艺术是否起源于游戏。

“精力过剩说”我们立刻就可以把它抛开。这并不是因为它错误，是因为它太笼统，一切活动都是精力的表现，不但游戏和艺术是如此，实际生活的工作亦莫不然。要说是没有事干，精力不得开销才去游戏，这在一部分人固然是事实，但也还是一件待解释的事实。世间可用精力的活动极多，何以于工作之外又要游戏和艺术呢？近代生活日渐繁忙，治生不暇者何以仍然不舍艺术呢？米勒(Millet)、高更(Gauguin)诸大画家都是困苦终身的。席勒要赞美造化、赞美人生，以为由精力过剩所得的自由活动是最可宝贵的天赋珍品，其实人生可贵，并不在有过剩精力时才可流露自由活动，而在能超过自然需要的紧迫，于精疲力竭时仍有自由活动的表现。在许多艺术家的奋斗史中我们都可以见出这点真理。

其次，如果“练习说”可以解释游戏，则文艺显然与游戏不同。谁能说音乐、图画等等艺术是要把将来在实际生活上所用得着的本领预习娴熟呢？和游戏最类似的艺术莫过于戏剧，演戏的目的是在预习扮假面孔，将来好欺骗生存竞争场中的对手么？我们已再三说明过，美感经验不带实用目的，如果应用“练习说”来解释艺术，则非但艺术与美感无关，即美感也不能脱离实用目的了。

## 二

如果艺术上的游戏说不过如此，我们就不用费时间去讨论。但是问题并不如此简单。我们纵然否认艺术就是游戏，艺术起源于游戏仍是一个可能的假设。要断定这个假设能否成立，我们须作较精密的分析，看艺术和游戏接近的地方在哪里，由游戏中可否演出艺术来，假如可能，再看演进的次第如何，艺术超过游戏的地

方在哪里。

我们不肯轻于否认艺术和游戏的关联，最大的理由在从研究儿童心理学所得的事实。稍和儿童接触过的人们都知道儿童同时是游戏者又是艺术家，比如他在地上画一个圆圈，在圆圈里涂抹几点几划，然后再画两条直线把它撑起，说那是他爸爸或是他哥哥，这纯是艺术呢，还纯是游戏呢？这并非偶然的关联，我们把儿童游戏的心理详加分析，便可以见出艺术和游戏有许多相类似的地方。

瑞士儿童心理学家皮亚杰(Piaget)曾举过两个实例，颇可引来作讨论的起点。他的孩子有一天在厨房里看见一只死鸭，立刻就跑到会客室里手脚朝天地卧在地板上，告诉人说：“我是死鸭。”有一天他和他的女孩子约瑟林在山上散步，约瑟林埋怨她父亲走得太快，使她走得脚痛。她父亲道歉说：“实在对不起，我并不是有意的。”走到半途时，约瑟林忽然止住她父亲说：“现在你是约瑟林，我做爸爸，你向我埋怨，埋怨我走得太快。”她父亲照办了，她扮着他的口调说：“实在对不起，我并不是有意的。”

这一类的游戏是极常见的。从这中间我们可以看出游戏的一个特点，就是把意象加以客观化。皮亚杰的孩子心里刚印上一个“死鸭”的意象，要把它从心里外射出来，使它变成一个具体的情境，于是自己就卧在地上扮死鸭；她心里刚印上一个“道歉”的意象，要把它从心里外射出来，使它变成一个具体的情境，于是请她的父亲和她自己换过地位来扮演一次。意象本来是得诸外物界的，是客观的事实所变成的主观的观念。实在世界都要先化成意象世界，才能为知觉的对象。儿童在游戏时把意象仍然还到外物界，看来虽似扮演外物，实在他的样本是自己心里的意象而不是意象所本的外物。意象之先的情境是实在的，意象之后的情境是他根据意象为样本而创造出来的。臆造的情境虽是实在的情境所引起的，却不受它拘束。例如父亲可以变成女儿，女儿可以变成父亲，人可以变鸭，这都是经过几分意匠经营的结果；依皮亚杰说，都经过象征作用，把可闻可睹的具体情境来象征心里的意象。艺术家的创作和儿童的游戏，繁简虽有不同，而历程却是一样。他也是把意象加以客观化，也是把心境从外物界所摄来的影子做样本，加以若干意匠经营之后，换个新面目反射到外物界去，造成一个具体的形象。

儿童的图画也是如此。他心里有一个人形，要把它表现出来——“表现”就是客观化——所以在地上画一个圆圈，加上几个点和几条线。他的样本不是实在的人体，而是自己心里的意象。儿童所能组成的人形的意象原来就很粗略，所以他的

图画并非人形的写真，只是人形的象征。他看人时，只注意到运动的部分，所以耳和躯干往往被忽略去，手和脚常画得一样长，头部常画得比实际的大几倍。儿童在游戏时都用象征，而他们的象征的方法向来是很粗拙。一条竹棍可以拿来当马骑，一个沙桶一会儿是屋，过一会儿是车，再过一会儿又是马。但是在这种粗拙的象征中便寓有许多艺术原理。他所用的象征和象征事物总有几分类似点，所以含有几分模仿作用在内。但是它也是创造的。象艺术家一样，儿童观察事物只注意到它的最新奇的片面，把其余一切都丢开。他既然抓住这新奇的片面之后，便特别加以放大，加以夸张。他看人体时觉得最惹人注意的是头目，手足运动也很有趣，所以就毅然把比较呆板的躯干丢开，把全部笔墨都费在头面手足的描写。所以他的作品是经过选择、放大、意造种种作用而来的。

把意象加以客观化，就是于现实世界之外另造一种理想世界。凡是游戏都是一种“想当然耳”的勾当，用科学的术语来说，都是一种“佯信”(make-believe)。成人对于荒诞无稽的事多不肯置信，因为他的知识较广，罣碍较多，不免处处受现实纠正和约束。儿童不受这种约束，所以他的幻想来去无碍，他的支配环境的办法也比较灵巧。念头一动，随便什么东西都可以任他的游戏的手腕玩弄；你给他一个世界，他立刻可以造出无数世界来还给你。这样的实例在文学家的回忆录中是常常见到的。英国小说家斯蒂文森说：

我的堂兄弟和我每晨都吃麦粥。他吃时用糖，说他的国里常被雪盖着；我吃时用牛奶，说我的国里常遭水灾。我们互传消息，说这里还有一个小岛浮在水面，那里还有一片山谷没有被雪盖起，这里的居民都住在木柴的棚里，那里的居民四季以船为家。

婴儿在游戏时意造空中楼阁大半都是如此。只要有一点实事实物触动他的思路，他立刻就生出一个意境，立刻就把这个意境渲染得五光十彩。这种幻想有时随生随灭，有时可以维持到几年之久，成为有连续性的故事。德拉库瓦教授举过一个例子：一个小孩从五岁到九岁都在幻想一个故事。乔治·桑也说幼时心里常有故事盘踞着。从这些实例看，儿童的幻想和文学的创作有几分类似。

儿童的幻想一方面根据现实，一方面也是超脱现实的。他拿现实世界所生的意象做材料，另外造出一种或无数种比较合口味的世界来。所以德拉库瓦教授说：



儿童的游戏……对于世界是执着也是遁逃；他一方面要征服它，同时也要闪避它，他在这个世界上面架起另一个世界出来，使自己得到自己有能力的幻觉。

游戏和幻想的目的都在拿意造世界来弥补现实世界的缺陷。卢马(Rouma)在他的《社会学的教育学》里举过这样的一个实例：一个有心病的孩子一直到十一岁都是过孤单的生活，没有伴侣来往。他于是意造一个角色来做他的朋友。他常和这位想象的朋友谈话，吃饭时在席上设一虚位让他坐。旁人夺去这座位时，他就要生气。象这样的实例在幼儿园里是常见的。严格地说，儿童的幻想大半是欲望的满足。他心里想起一种意境，就姑信以为真实，把它外射出去，成为一种游戏、故事或图画。依弗洛伊德派心理学者说，文艺也是欲望的满足，它的符号也是象征潜意识中的观念。这种说法固然有些偏激，但确也有片面的真理。就满足欲望一点说，文艺和儿童幻想显然有直接的关联。

我们在上文说过，儿童对于意造的另一世界所抱的态度是“佯信”。这“佯信”的态度也很值得研究。我们拿成人的眼光来窥测儿童心理，把“意造的”和“实在的”划得很清楚，把“信”和“不信”两种态度也划得很清楚，以为儿童心中也有这样很清楚的分别，其实这是大谬不然。在儿童心中一切分别都是很蒙混的，我和物都是同此心、同此理，人境和仙境也只是一壁之隔。我们在第三章所讨论的“移情作用”在儿童中最为流行。其实“移情作用”可以说是儿童所特有的看待外物的方法，人越老越难起“移情作用”。到成年后“移情作用”大半只在“侥幸的霎时”中才会发生，刚发生时立即消灭，儿童则时时刻刻都使用移情作用。他看见星说是天眨眼，看见露说是花垂泪，把没有生气的东西都看作和人一样，和他做朋友，和他谈话。他心中想到一个意象把它外射于游戏，只是一瞬间的事，信和疑的问题很少闯到他的眼前。这种由意象直接变为动作的活动，在心理学上通常叫做“念动的活动”(ideomotor activity)，常发生于兴会淋漓、心不旁注时。我们在第三章所说的“移情作用”和在第四章所说的内模仿，都可以说是“念动的活动”。“念动的活动”是专心的结果。一般人往往以为儿童不能专心，其实最专心的莫过于儿童。在他游戏或幻想时，都是把全副精力摆在里面，专心想到游戏的动作，或幻想中的事变，把物和我的分别以及真和伪的分别都忘去了。德拉库瓦教授说得好：

儿童拿扫帚当马骑时，心里除骑马这个动作之外什么也没有想到。骑马这件事和附带的动作与情感把他的意识完全占住了，因而把扫帚变成马。他固然没有看到马，可是也没有看到扫帚。引起他的反应者并不是感官所接触的实物，而是该实物所生的观念，他一举一动，都随着这个观念走。所谓“佯信”就是这种心的活动和物的富裕组合起来的，所以任何事物都可以变成一个玩具，一个性质固定的玩具也可以变成任何事物。这种佯信只要和现实有一点沾挂就行了，这种沾挂点是容易得到的，他只要专注意于本身真实的游戏动作，或是看来象是真实的某一个细节。一个小孩子摆一个碟子在棉花制的小黑奴的手里，摆得恰好叫它不落，向人说：“他真是一个小黑奴，你看他能用手捉东西。”这就是抓住和现实可相沾挂的一点，作佯信的根据。

总之，儿童在游戏时常不自觉是在游戏，他聚精会神到极点时，常把幻想的世界看成实在的世界。他在幻想世界中过活时，仍然持着郑重其事的态度，不肯轻于放过近于荒唐或是不合逻辑的细节。教育家裴斯泰洛齐的孩子在三岁半时有一天戏扮屠户，听到他母亲叫他的小名时，立刻抗议说：“不，你现在应该叫我屠户了。”萨利(J. Sully)在《儿童心理学研究》中举过很多类似的实例。有两位小姊妹正在戏做买卖，她们的母亲走进来向扮店主的姐姐吻了一吻，她的妹妹立刻就啼哭起来说：“妈妈，你向来不和开店的人接吻！”儿童聚戏时大家无形中都有了一种了解，就是都相信所戏的玩意是真的。如果有一个儿童插嘴说一句露破绽的话，大家就立刻都觉得扫兴。儿童游戏时常偷偷窃窃地瞒着大人们，不肯让他们看见，也是怕他们嘲笑或批评，在热烈灿烂的幻觉之上泼冷水。

我们费许多篇幅讨论儿童对于幻想和游戏的“佯信”，因为这是游戏和艺术一个最大的类似点。艺术家也和儿童一样，在把热烈灿烂的幻想外射为具体的形象时，对于所意造的世界也不觉其虚幻。

席勒和斯宾塞拿游戏比拟文艺时，都注重无目的的自由活动这个特点，谷鲁斯反对他们，以为游戏都有固定的目的。其实这种争执完全起于词义的含混。席勒和斯宾塞所谓“无目的”，是指“无外在的实用的目的”，就这个意义说，他们的见解并不十分错误。游戏和艺术的目的都不在活动本身以外的结果，而在活动本身所伴着的快感。比如儿童戏耕种或是演员扮演农夫，目的都不在收获而在从这种活动本身中寻乐趣。游戏和艺术的目的不是外在的，是为活动而活动的，所以它们是

自由的活动。

人类要求自由的活动，也是一件耐人玩味的事实。人是有生气的。“生气”的定义可以说就是“自由的活动”。不生则已，有生即不能不有动。亚里斯多德在《伦理学》里说，人生的最后目的在求幸福，而幸福就是“不受阻挠的活动”。这句话实在是至理名言。人生最苦的事就莫过于不能动，所以疾病、幽囚、死灭是人所最厌畏的。婴儿从堕地之后就处处寻机会活动，年龄愈长，活动也愈激烈、愈变化多端。许多儿童的游戏在成人看来象是精力的浪费，其实在这种毫无实用的活动之中，儿童才见出自我的权能，才能享到生存的快乐。

人生来好动，所以厌恶限制。现实界虽是很宽广，但是它不能任人尽量地自由活动，所以仍是有限制的。人不安于此，于是有种种苦闷和厌倦。鸡能产卵固然是一件幸事，但是它不能产金卵，仍然是美中不足。实然的世界使人苦闷厌倦，人于是丢开它去另求可然的世界。苦闷起于人生对于“有限”的厌倦，幻想就是人生对于“无限”的寻求。“不可能”和“不可知”对于人都有极大的引诱力。小而儿童的游戏和幻想，大而文艺、宗教和哲学，都是由有限求无限，由“可能”“可知”求“不可能”“不可知”的冒险。

因为要求“无限”“不可能”和“不可知”，所以距离较远的事物最能引起儿童的遐想。萨利说：“一片隐约在望的远山在儿童的丰富的幻想之中常塞满着无数奇形怪状的景物。”他引的一位德国学者的话也说得很好：

儿童的幻想有一个普遍性，就是相信辽远的天际外，或是树林湖山以及一切眼睛所见到的事物的背后，都另有一个完全新奇的世界。我在儿童时和小朋友们在谷场里戏捉迷藏，总觉得每捆草的后面一定有什么奇怪的东西藏在那里。但是我始终没有起过不虔敬的念头要把那捆草翻过来看看后面到底有什么。

年龄愈长，对于现实的认识愈精确，现实的压迫也就愈沉重。现实压得使人没有可以自由活动的机会，处处都是平凡和呆板，于是苦闷的心情也逐渐增加。人要在这一呆板平凡的世界中寻出一点生机来排解这种苦闷，于是活动、要冒险、要寻出一些出乎常轨的偶然的变动。“偶然”“机会”“运气”都是“无限”的片面，所以它们常常能引起人的遐想，激发人的生气。这种心理的要求在赌博中更容易见出。赌

博全是一种“碰机会”的游戏。有赌博癖者的真正目的都不在赢钱。如果他不知道没有输的可能,没有到结局时就知道自己一定胜利,赌博的趣味便已十去八九。赌博所以能引人入胜者就在它的结果不能预定,使赌博者时时希望偶然的幸运恰好落到自己的头上来,所赢的东西价值尽管很小,可是它是“偶然的幸运”的象征,也就是“无限”的象征,所以能引起很大的快慰。

人到愈闲散时,愈觉生活的单调,愈感到苦闷,愈想有偶然的事变来破岑寂,愈想有激烈的刺激来激起生气,所以游戏和文艺的需要闲散时也愈紧迫,就这个意义说,“精力过剩说”确有几分真理。德拉库瓦教授说:“苦闷是活动和幻想的最强的激动剂。心在苦闷时对于目前的时间和内心的节奏都感到乏趣,它除了这个节奏的单调和这个时间的悠久之外别无所感。因此,它希望从这个沉重而空虚的时间中跳出,去寻求生气蓬勃的瞬息,去寻生活的丰富和圆满。”这种心理是艺术和游戏所共同的。就这一点说,文艺确是一种“苦闷的象征”。

总观上述各节,我们可以看出游戏和艺术有四个最重要的类似点:(1)它们都是意象的客观化,都是在现实世界之外另创造世界。(2)在意造世界时它们都兼用创造和模仿,一方面要沾挂现实,一方面又要超脱现实。(3)它们对于意造世界的态度都是“佯信”,都把物我的分别暂时忘去。(4)它们都是无实用目的的自由活动,而这种自由活动都是要跳脱平凡而求新奇,跳脱“有限”而求“无限”,都是要用活动本身所伴着的快感,来排解呆板现实所生的苦闷。

### 三

游戏和艺术虽相类似,但是究竟是两回事。世间许多好游戏的儿童后来没有成为艺术家,世间也有许多大艺术家在儿时并不好游戏。音乐家贝多芬和莫扎特都是著例。小说家司各特和诗人雨果在幼时确是以游戏著名的,不过这些实例既有正有反,便不能据为论证。

游戏和艺术的异点究竟在什么地方呢?谷鲁斯、顾约、马夏尔和兰格斐尔德诸人都注重艺术的社会性,以为社会性存在与否,就是艺术和游戏的根本区别。儿童游戏时常怕旁人看见,所以躲在成人的背后。他们只图自己高兴,并没有意思要拿游戏来博得同情和赞赏。纯粹的游戏都是为着本身的快感,没有客观的价值。尽

兴极欢，便已达到游戏的目的，不必有美丑的分别。斯蒂文森说：“我在幼时常用焦木塞画一对胡须，虽然没有人看见，也觉得很趾高气扬，我现在回想这种心境，仍恍然如在昨日。”儿童在游戏时，愈没有人看见，精神愈专注，幻想愈浓密，兴致也愈畅快淋漓。他抓住一个玩具，可以单独一个人接连玩上几点钟之久，不觉困倦。这种过度的唯我主义的色彩实在起于自我观念的暧昧，他没有把我和物分清楚，自己高兴时以为旁人和鸟兽草木器皿等等也都和自己一样高兴，所以没有把自己的情感传达给旁人以求同情的意思。儿童自然也有时欢喜成群作戏，但是每个人仍只顾到自己。他既然可以和猫狗玩，和玩具玩，自然也就可以和同年的小伴侣玩，但是他并没有想到这些小伴侣是旁观者或是同戏的伙伴，他把他们也不过看作玩具一样，借以实现自己的幻想罢了。他扮店主，他弟弟扮主顾时，他弟弟就只是主顾而不复是他弟弟，如果他弟弟不在时，他也可以拿傀儡做主顾。旁的儿童只是他的意造世界中的真人物，他并没有心思要他们对自己的游戏本领表示同情和赞赏。他玩得高兴时，他的伴侣头撞痛了在号陶大哭，他心里却若无其事地仍继续玩他的。从此可知游戏的动机中很少有社会的成分。年龄渐长，游戏中容或逐渐杂入社会的成分，但是那就不是纯粹的为游戏而游戏了。

游戏不必有欣赏者，艺术的创造就不能不先有欣赏。游戏只是表现意象，艺术则除“表现”之外还要“传达”。艺术家见到一种意境或是感到一种情趣，一定要使旁人也能见到这种意境，也能感到这种情趣，心里才得安顿，所以他才把它表现出来，传达给旁人。传达欲是同情心的表现。人是社会的动物，到能看出自我和社会的分别和关联时，总想把自我的活动扩张为社会的活动。同情心是为群的也是为我的。它是为群的，因为它要分享旁人的苦乐；它也是为我的，因为它要把自我伸张到和社会一样大。同情心最初的表现是语言。艺术本来也是语言的一种。没有社会就没有语言，没有社会也就没有艺术。顾约说：“艺术的情绪根本是社会的。它的结果是扩张个体的生命，使它沉没到较大的较普遍的生命里去。艺术的最高目的就在产生带有社会性的美感的情绪。”

包尔温以为艺术起于“自炫的冲动”(self-exhibiting impulse)，也是注重艺术的社会性，不过把它看得太窄狭一点，因为他只看到同情心的唯我的一面。有些艺术家自然反对这种论调。他们说：“我们是为艺术而艺术，并非借此求名，所以没世无闻，也不以为悔。”他们有时并且以为社会和艺术是不相容的，要能不求迎合社会心理，才能创造出真正艺术来。这些话都有片面的真理，却不能证明艺术没有社会

性。求“名”是一件事，求“知音”“同情”又另是一件事。真正艺术家尽管不求虚名，却没有不望知音同情者。

因为游戏缺乏社会性，而艺术冲动的要素却恰在社会性，所以游戏不必有作品，而艺术则必有作品。作品的目的就在把所表现的意象和情趣留传给旁人看。罕恩(Yrjo Hirn)在《艺术的起源》里批评席勒、斯宾塞说道：“游戏只要过剩精力已发泄，或是本能已得到暂时的练习，便算是达到目的。艺术的作用却不仅在造作的活动，凡是真正艺术的表现都必有一件东西做了出来，可以流传下去。”换句话说，游戏和艺术虽同是把意象加以客观化，造成另一世界，游戏的意造世界是“逢场作戏”的，转瞬境迁，即归乌有，而艺术的意造世界则不随创造的活动同归于尽，创造的活动尽管过去，而创造的成绩则可永垂不朽。儿童在沙滩上堆砂为屋，随堆起，随推倒，既已尽兴，便无留恋；艺术家对于得意的作品，往往用慈母保护婴儿的热爱去珍护它。这个分别是显而易见的。

艺术冲动既含有社会性，所用的材料和方法因之也和游戏不同。游戏对于材料是无所选择的。一个意象不管是粗疏或是精美，一浮到儿童的灵活的脑里，立刻就变成一个意造世界；一个玩具，无论有生气或无生气，一落到儿童的好玩的手里，立刻就变成活跃的人物。游戏所用的材料只是一种象征、一种符号，它的本身价值如何，儿童常不过问。他想戏骑马时，目前有扫帚就用扫帚，有凳子就用凳子，反正这不过是一种符号，重要的还是骑马这个意象。艺术家对于材料就不能这样随便。无论是形色，是声音或是文字，它一方面须能象征，一方面也须有内在的价值。艺术的意象和情趣也是同样的经过选择陶炼来的。生糙粗率的意象和情趣对于艺术是无意义的，它一定要具有一种美形式。所谓“美形式”就是全体和部分的和谐。艺术作品是一个有机的整体，其中全体和部分都息息相关，各部分的大小和位置也须有内在的必然性，所以添一分则嫌多，减一分则嫌少，移动一分则失去和谐。这种特点在游戏中是寻不出来的，游戏没有客观的价值和美丑的分别。我们只要把儿童在游戏时所画的人物和艺术的作品稍加比较，这种分别就立刻现出。儿童画纯是象征，艺术品则于象征之外还须具有形式美。

总观以上各节，我们对于游戏和艺术的关系可以作这样一个结论：艺术和游戏都要在实际生活的紧迫中发生自由活动，都是为着享受幻想世界的情趣和创造幻想世界的快慰，于是把意象加以客观化，成为具体的情境。这就是所谓“表现”。不过纯粹的游戏缺乏社会性，而艺术则有社会性，它的要务不仅在“表现”而尤在“传

达”。这个新要素加入，于是把原来游戏的很粗疏的幻想的活动完全变过。原来只是借外物做符号，现在这种符号自身却要有内在的价值；原来只要有表现，现在这种表现还须具有美形式。我们可以说，艺术冲动是由游戏冲动发展出来的，不过艺术的活动却在游戏的活动之上下过进一步的功夫。游戏杂用金沙，无所取择，艺术则要从砂中炼出纯金来。

## 艺术理念的进展性<sup>①</sup>

马 采

马采(1904—1999),广东海丰人。中国现当代美学家、艺术理论家,艺术学理论学科的开拓者之一。早年留学日本,从事哲学、美学及美术史研究。归国后长期任教于中山大学,曾在北京大学工作一段时间,后返回中山大学工作至退休。重要的学术著述包括《世界哲学史年表》《哲学与美学文集》《艺术学与艺术史文集》《世界美学与艺术史年表》等。

本文发表于1940年,是作者立足于哲学美学角度来思考艺术问题的一篇早期作品。文章主要依据德国古典美学的理论资源作为立论的基础,探讨了艺术本质以及艺术创作和艺术欣赏等一系列重要问题。具体来说,文章由“艺术考察的出发点”着眼,提出艺术经验的特质与美的问题,将艺术与自然的关系作为议题展开的切入点。在康德哲学的基础上,文章指出“理念”对于理解艺术问题的关键作用。理念作为“实现某种特性的意志”,既具有某种统摄作用,又以其进展性而贯穿于艺术活动的各个层面。从艺术种类所反映的艺术理念的无限性,从艺术的观照到传达,从艺术的创作到风格,理念都是我们分析艺术活动的核心因素。尤其是创作与欣赏,作为艺术理念不可分割的两面,通过艺术作品而呈现出既区别又协同的整体面貌。总体而言,本文具有很强的思辨色彩,是一篇比较典型的在哲学美学指引之下对艺术活动进行反思的学术论文。

作为中国现代艺术理论学科的开拓者之一,马采除了在美学领域为我们留下诸多关于艺术问题的思考之外,在艺术学科建设方面也撰写过一系列很

<sup>①</sup> 本文原载于《时代精神》1940年第3卷第3期。——编者注



有建设性的论文。其中,《艺术学与艺术史文集》是比较集中体现其学术观点和学科贡献的论著,可以进一步阅读。

艺术的考察,和其他一切事物的考察一样,必须有一个正确的出发点。什么是艺术考察正确的出发点呢?什么是我们大家所必然公认的普遍的事实呢?

这事实就是无论任何人都必具有某种艺术的经验。我们若能反省到这一点,或相信这一点,我们便能至少求出一个出发点。无论在绘画,或是在音乐、文学,都必具有所谓“艺术的”经验。这是我们自己所不能怀疑的事实,而且相信对于他人,又是必然的事实。这是艺术的考察必要不可缺的预想。不承认艺术的存在,便无从考察艺术的意义。没有艺术的经验,便亦无从承认艺术的存在。

因此,艺术的考察必须预想艺术的经验。但艺术的经验和其他一切的经验有什么区别呢?什么是艺术经验的“特质”呢?

艺术的经验必须预想艺术作品,以为其对象。艺术作品是由艺术家创造出来的。例如画家用颜料、画布、毛笔等制作出一幅绘画。这制作必须有颜料、画布、毛笔等材料。但他并不是自己制作这些材料。而只使用这些材料,结果便形成一幅绘画而已。绘画(一般是艺术作品)是什么东西呢?只是涂上颜料,是不配叫做绘画的。为着要配称为绘画,必须具有某种特殊的条件。这种条件普通叫做“美”。绘画给我们以美观,音乐给我们以美声,文学给我们以美思。各种艺术作品能够给我们以一种“美”,这是事实。

但只是“美”,便能把它构成艺术作品吗?如此,则世上任何物都得成为艺术作品了。颜料的偶一着色,键盘的偶一指触,以至大理石的每一碎片,都能令人深深感到一种“美”。但我们不能承认它是艺术作品。我们把它叫做“自然”。然则,什么是艺术作品与自然的区别呢?

普通以为自然是自己自然地存在的,艺术作品是由艺术家创造出来的。但这种解释,若稍加以严密的考察,便不得不碰到一个难点。

自然是自己自然地存在的。这是什么意思呢?这也许是说它不是艺术家所制造的,而是最初便已存在的意思吧?但这种存在怎么能够把它证明呢?

在我们面前,故又在艺术家面前,摆着自然种种的色彩和种种的声音。但这些色彩和声音是经过我们的耳目而感知的。我们虽能想像任何物独立存在于我们之外,但我们只能经过我们自己的感官,把它知觉。闭目不见自然之色,掩耳不闻自

然之音。也许有人以为可由触觉及其他感觉，以证明其存在，但由此等感官而被知觉的表象，也只是自己的意识内容，不能由此证明自己的意识外的任何存在。然则，什么是自然与艺术正确的区别呢？

区别必常预想一个更高的统一。自然与艺术的区别背后，必须有在其根据加以区别的更高的“某者”。然则，什么是这更高的某者呢？

据康德看来，我们以种种的感觉为资料，依照时间空间先天的形式，换言之，就是依照必然的普遍妥当的形式，即知觉的构成原理，构成我们的观照界。跑进一切知觉或表象的“世界”——眼看的物的世界与耳闻的音的世界等——是以我们自己的感觉为资料，依照我们先天作用的观照性的形式而构成的。我们的世界其实就是我们自己所造成的。康德的思想，由于后来欲贯彻他的精神的许多学者，受了很大的变相。我们仍须追随此等学者，加以多少考虑。但我们在此必须加以承认的，就是我们感情的世界，乃我们自己先天的形式所造成的。为什么要特别郑重提出此事呢？因为这“观照的世界”其实就是我们美的世界。作为美的对象的“自然”（或是艺术的自然），是依照我们自己的先验的（康德所谓观照性的）某内在的原理而被创造出来的。

自然虽是我们自己依照必然的法则而形成的，但观照的世界却有种种的差别。普通我们利用种种的感官，去和外界自然相接触。我们看见一块白色的石（大理石），察其形，叩而审其音，手触而觉其坚，感其冷。从一块大理石，能够生出视觉、听觉、触觉。而且此等不同的感觉，必与种种不同的感情结合。望其纯洁的表面而感到神严，见其纤美的外形而感到高贵，而且把它看作石本身的性质（或精神），独立于自己之外的石的属性。但此等表象（感情）不用说只是自己的意识现象。某对象独立于自己之外的外界的意识，就是知觉先天的形式之必然的产物。我们看到某物，就是依照先天的空间形式以实现表象性。意识那具有某延积的表象，知觉那占有空间的对象。这“空间”的意识，便作为“外界”而被意识。从没有不作为外界而被意识的空间的意识。不，从没有不作为外界而被意识的表象。故某对象的表象必是在外界的某对象的表象。我们不能看见外界以外的对象。听觉、触觉等一切知觉都是一样。外界的意识（即空间的意识）就是视觉作用，不，一般表象的根本形式。

自然是我们在外面的意识中形成出来的。我们睁眼以见自然之色，倾耳以听自然之音。或许有人以为这是我们故意地去形成这种表象。其实不然。这并不是

我们的本意。并不是我们意识的自己自由地形成出来的。意识的“我”的自由受着极狭窄的限制。我们看自然,但我们不能用脚去看,我们必赖耳去听音。这是什么意思呢?反之,我们既然睁开眼睛,则我们虽然决意不看任何物,但总是不得不看某种色彩某种形体的。这说明了我们的眼具有看物的“力”(视觉作用)。我们的所谓自由意志不能支配我们的视觉作用,只能使其依从它的本质而已。我们的自由并不是无限制的放肆,而是自由选择各种感官以适应其目的。依从先验的两眼的作用,不是因为我们想看才看得见,而是因为视觉的理念之作用才想要看。我们所以能够看见外界,就是因为视觉的理念之作用。视觉的理念中藏着一个内面的意志,以推进作为视觉的特殊的作。我们的眼就是被肉体化的视觉的理念,但我们想到“甲”,便必然的在别一面想到“非甲”。同样我们想到一个理念,便亦必然的想到别一个理念,即必然的预想无限的理念。耳、目等感官就是无限的听觉、视觉等作用的统一。

我们所以能够经验无限的意识内容,就是因为这种原故。每一个感官就是被肉体化的每一个感觉的理念。理念的统一就是我们的肉体。故在肉体的基底,必须预想一个理念全体的统一者,一个“我”,一个我的“生命”。

如上面所说,理念在其自己之中含有作用的原理,具有实现其特殊的意味之内面的意志。这便是理念的先验性。但理念又是无限多样。每一个理念,在与别一个理念不同的方式,含有无限作用的意志。理念无时不依其自己的意志,突飞猛进。每一个理念是特殊的,但由实现作用的意志看来,却是普遍的。这便是理念的先验性。理念的理念,一切理念的统一者,其实就是这内面的意志,一切理念就是这内面意志的一面。但什么是理念的实现呢?理念若只为一个理念,换言之,就是只为一个意味,是没有所谓理念的实现的。所谓理念的实现必须预想某种变化。这便是理念由于自己内面的意志,获得一个“量”,而成为个人意识,即“生命”的发现。而理念又不常是单一的,而是各种理念的结合。理念无限多样,同时有着无限的阶段,它的实现就是在一个理念(一个意味)结合别一个理念。但在结合之前,必须预想有分析。两个理念结合的根底,必有一个高次的理念以区别此两者。理念的结合就是与各种理念同时实现一个更高的理念,依其自己的意志,而为理念的发展,譬如一个苹果的理念,在其自身是一个完全的统一。但它并不是单一的理念,而是各种理念的统一。红色、圆形、香味,以及其他各种理念统一而构成和任何果实不同的苹果。苹果之呈现于视觉,就是红色、圆形等理念结合的实现。理念实现

的意志就是理念结合的意志。这便是活动于理念全体的根底，统一理念全体的意志。理念全体就是这意味无限多样的分化。

理念的结合必当是理念的发展。理念的结合并不像一个被打碎的花瓶的破片之补缀，而是从一个意味向一个新的意味之内面的推移。不，虽是一个破瓶的补缀，还是我们的意志企图完成一个瓶子的努力，理念的结合是实现一个更高的理念的过程，是创造的实现，是个人意识的酿生，是生命的发扬。生命在自己内部成立意识，在外部成立对象。自然的对象之所以结合无限的意味，就是因为它成立为理念的实现。被投射于外界的理念的实现。理念就是实现的作用与对象的统一。理念的结合固然构成高次的理念，但这理念的核心必常是生命的实现。这生命的实现，这内面意志的紧张，就是艺术的观照与艺术的创作之本质。自然与艺术的观照与其创作，在这意味就是艺术理念的实现。我们在观照或创作时所感到的一种紧张，就是这理念的作用对于个人的反映，这特殊的紧张感情确立了艺术意识的特质。普通很被重视的紧张感情并非艺术意志的特质，固然不是只说这紧张感情的“经验”，便尽了艺术理念实现的意味。艺术理念的实现，根据“各种艺术”的原理，或被看作自然，或被制成艺术作品。所谓紧张感情只是这艺术活动的证迹而已。我们说艺术的本质在生命(精神)的显现，并不只是说此等生命之直接表现，而是说那具有特殊方式的音的连结、色的统一等之创造。生命就是理念的实现。我们说艺术表现生命，只有在观照的境地去看艺术。

如前所说，理念的本质就是实现某种特性的意志，理念除了实现之外，没有其他任何方向。所谓实现就是理念的实现。从没有不是理念的实现，从没有不向实现紧张着的理念。故理念无时不实现着，而且无时不在每一瞬间向着更远的实现而紧张，这便是个人意识，这便是生命。我们所以相信生命在每一瞬间流动不止，进展不息，就是这个原故。

理念的作用，必依其内面的意志，作为一个“特殊的”而自为限定。“甲”就是作为“甲”而限定，但“甲”作为“甲”而限定，同时又预想与此对立的“非甲”的限定。故理念的实现，由于内面的意志，限定不是“非甲”的“甲”。我们由此可知某必然的表现就是理念根本的要求。作用于理念的意志就是异别于他者的实现，即特殊化或个性化的意志。理念的作用就是特殊化的作用，个性化的过程就是生命。理念的实现如此无限多样，而且在其实现的每一瞬间加以特殊化，每一瞬间的表现与前瞬间的表现不同，生命在每一瞬间形成其新的生命，理念的实现决不是“同一”的反

复,生命之流没有停流,亦没有逆流,只是“生生不息”的进展奔放。

但是这只是理念的一面,理念尚有作为意志的别一面的统一,每一个理念由于这意志,在其根底互相结合,换言之,就是一切的感官在运动性是共通的。无论是视觉,或是听觉,不只描写关于此等感官的想像(表象),而且伴随着与此必然的而为内面结合的运动。这各理念特殊的表象性和与此结合的运动的统一作用之对象,形成造型艺术、音乐、文学等种种的创作材料(颜色、石材、纸笔等),其各种作用形成各种的艺术作品,故各种艺术的类别就是艺术理念的无限性。在每一个艺术部门,每一个艺术家的作品所以和别一个艺术家的作品不同,每一个艺术家的每一个作品所以和别一个作品不同,其实就是由于这艺术理念之无限的进展性而被确立的。

每一个艺术家(个人)就是各种理念实现的统一,就是无限实现的理念的结合点,就是生出(作为新的实现)新的个人意识的主体。故每一个人不特作为理念不同的实现的个人,而且在其生命的每一瞬间是新的个人。每一个人是无量多样的个人的连续,这就是个人的生命。每一个人在每一瞬间与前瞬间不同,而为新的发育。每一个人在每一瞬间不得观看新的,制造新的东西。因此每一个艺术家不能观看和昨日完全一样的一个风景,不能制造和昨日完全一样的一个作品。

但这只是人性的一面,差别之背后必有统一。昨日的“我”与今日的“我”不是全无关系的两个“我”,而是一个连续。在这两个不同的“我”之间,必须有一个把它统一起来的高位的“我”,作为无限进展的艺术理念之一环的“我”。我们所谓“作风”,即统一每一个不同的作品,具有观照和创作的特殊方式的统一性——便是这样生出来的。

因此我们说某一个艺术家具有某一种“作风”,不是只要知道他的一个作品,而是由其种种不同的作品,加以比较,以判断其共通性。但在这里便发生一个问题,就是每一个艺术家的每一个作品是这艺术家特有的一个作风的一种表现,所以我们必须在直接的观照中,以经验其异于其他任何艺术家的作品的一个特殊性。而它又是这艺术家所特有的。它怎么能够被别的个人所直接经验呢?每一幅绘画是画家特殊的视觉作用的实现,他所特有的特殊的眼的作用与手的运动的创造,没有与此在同一方式活动的眼的别人,怎么能够看出别人所特有的特殊性呢?换言之,就是我们怎么能够去观照别人的艺术作品呢?

固然任何人都不能观感别人的作品,如像这别人自己同一的观感。不,虽是这

别人(艺术家)自己,也不能今日的观感与昨日的观感完全一样。但区别这昨日的“我”与今日的“我”的理念的必然性,在其半面,是区别这两个“我”的理念。故在别一面现出统一这两个“我”的“我”。同样,因为要区别种种的个人,所以现出统一此等个人的更高的人性——理念。故在种种不同的个人(个性)的别一面,必有内面的普遍性,把它实现出来的,就是艺术的自然与艺术作品。

个人的艺术作品是用眼去看,用耳去听,用语言去表现,同时又用身体的各部分(特别是用手)去反映的。这是自然的观照,或一个想像,其更高的进展便是创作。只是作为个人的想像的创作,还是很主观的。到了作为自然的观照而表现时,便成为更客观的。最后到了形成一个艺术作品,而艺术理念的客观性便成为最高的实现。不只限一个艺术家,即别人也能够看出来,听出来,想像出来,而成为“传达的”。艺术作品观照的可能,就是因为这个原故。然则,所谓“传达”,又是什么意思呢?

前面说过,各种感官的表象作用和与此结合的手的运动,并不是外面的偶然的结合,而是内面的必然的结合。即一个艺术作用的两面,表象同时又是制作,制作同时又是表象,观看就是眼的制作,制作就是手的观看,每一个艺术家是一个制作者,同时又是一个观照者,从自然的观照到创作,从创作的最初阶段到最后的完成,这两面在每一瞬间是同时作用着的。

艺术家凝视自然时,他的眼有着什么表象,这是除了他一人之外,无人知道的。他能够把他所看见的用语言文字去说明,但这只是他的观感作为语言文字的发展,作为艺术家的他的所见,却不能由此表现出来,他的表象本身,是除了他一人之外,无人能够看出来的。

但他所凝视的,就是视觉作用自为活动而成为他的表象。所谓“他”,就是由于这表象,或在这表象的背后被预想的个人意识的主体。直接的事实就是作为自然的表象与在身体各种部分,特别在手一部分,与之结合的表象的连续。在这艺术家心中活动着的艺术理念,并不止于观照的阶段,它依理念内面的意志,必须把它实现于颜料与画布。除非把他两只手绑起来,否则每一个小说家总是不得不写作,美术家是不得不制作的,他总不得不从他在自然所见的,进展于在他的作品所见的。他在画布所表现的,并不完全是他在自然所见的。换言之,就是凝视自然的“他”,并不完全是凝视着画布的“他”,在这两个阶段的“他”,各为不同的表象,各为不同的运动。但如上述,这两个不同的“他”,并不是两个全无关系的“他”,而是为一个

更高的“他”——弥漫于其间的艺术理念——所统一的。这两个不同的“他”，就是这高位的“他”，即艺术理念的，实现的，亦即个人意识的两个不同的姿态。统一这两个姿态的，就是比较这两个“他”更占高次的“他”。不是凝视自然的“他”的表象，变成涂画画布的“他”的表象。故“凝视着自然的他”与“涂画着画布的他”，其间若没有把它统一起来的理念，应该是两个完全不同的个人。把前者的“他”与后者的“他”结合起来的，只有艺术理念之内面的意志。不是后者的“他”偶然地继起前者的“他”，而是在每一瞬间，向前实现(进展)的理念的创造。理念在每一瞬间表现其与前瞬间不同的姿态。不是因为有一个个人，所以成立他的意识，而是因为成立了一个意识，所以有一个主体的个人。意识的原因不是个人，而是理念。继着一个意识而发生别一个意识，这不是由于个人的自由，而是由于理念的意志。画家所见的是视觉理念的实现，他人所见的也是视觉理念的实现。画家所见的自然与他的作品，虽说不同的表象，但仍是视觉作用阶段不同的实现。同样，画家个人的表象与观者个人的表象，也是视觉作用不同的实现。都是由于理念的意志之实现。“甲”的限定必常预想“非甲”的限定，故一个理念必常预想其他的理念，各种理念特殊的统一亦预想其他特殊的统一。换言之，就是我们预想一个人，必须同时预想其他的个人，预想无限的个人，个人不同的视觉作用就是视觉作用不同的个人的实现，即不同的表象性。

我们鉴赏一个艺术家的作品，正是依照艺术理念的意志之必然的事实。这正如艺术家自己从凝视自然的过程，移到艺术作品的创作一个样子。我们所以能够鉴赏艺术家所观感的自然，或所创作的艺术作品，就是因为这个原故。自然与艺术作品就是在不同的个人中的艺术作用的结合点。这就是艺术理念被客观化的必然性与普遍妥当性。

艺术家的创作活动若只为一个想像，则除了他一人之外，无人能够把它鉴赏的。到了实现为他所见的自然，或艺术作品，然后始能为人所鉴赏。普通以为这是因为由于物体而获得实在性，但我们的解释恰与此相反，前面说过，不是因为物体独立存在，所以能被表象，而是各种表象的统一形成物体，物体以前必须有表象，不是因为有物体，然后成立表象，而是因为成立了表象，然后有物体。不是某物质的结合产出艺术的自然，而是我们用知识去反省艺术理念的实现，然后成立种种的自然物或艺术的材料。自然或艺术作品之所以具有客观性，不是因为它是物体，而是因为它是艺术理念的实现。不，它之所以具有物体性，正是因为它是艺术理念的实

现。正是因为它是各种感官的表象性与(和它在内部结合的)手的运动之统一作用的对象。每一个人的艺术作用之所以成为自然或艺术作品,正是因为他们的艺术作用,即艺术理念的实现,由于理念的意志而结合起来之故。

艺术的理念由于这内面的意志,实现而为艺术作品。这实现的艺术作品由于潜伏其中的内面的意味,而被鉴赏。创作与鉴赏,正是艺术理念不可分的两面。没有创作,便亦没有艺术,同时又没有不被鉴赏的艺术,鉴赏就是创作,创作就是鉴赏,能够创作伟大的,就是能够鉴赏伟大的。艺术作品的真正鉴赏者,正是承续这艺术家的意志的,这艺术家的后继者。实现于艺术作品的艺术理念的实现,进而而为这鉴赏者的经验。

有人以为艺术作品的鉴赏,并没有艺术理念的进展,而只有艺术家创作的重复。不错,艺术家的创作是一个不可疑的事实,但他在其创作过程所经验的,即他的每一个表象,是与其经验的进行同时消失的。谁又能够证明一个鉴赏者关于这作品的表象只是重复呢?再度重复艺术家的经验,这种思想能够成立吗?“一个艺术作品”决不是一个固定的表象。作为这作品被意识的表象不断地变化着。就是创作者自己,也不能今日与昨日一样的看他的作品。我们只能于昨日与今日不同的表象之间,想定一个进展而已。

创作者的眼,昨日所见的与今日不同,其间可以想定一个视觉作用的进展。同样,艺术家昨日的表象与鉴赏者今日的表象之间,亦可以确定一个视觉的进展。固然无论在一个艺术家,或是在不同的个人(艺术家与鉴赏者),两个表象却并不是完全不同的。两个不同的表象之间,必有一个统一,一个共通性。换言之,就是它由于“一个作品”而被结合起来,一个艺术作品必当表现艺术理念的必然性与普通妥当性。一个作品的成立,即艺术理念之客观性的获得,必须确信一个艺术的表象常是一个同一的表象。我们说我们昨日看过这作品,就是说昨日亦与今日一样有着同一的表象。固然我们不能把昨日的表象和今日的表象比较,以证明它的同一,但我们说昨日看过这作品,就是确信今日所看的表象的客观性。相信昨日看见,又相信明日亦必看见。相信自己看见,又相信别人亦必看见。艺术作品就是挟着这种确信的艺术的表象,被实现的艺术的理念。一个艺术作品的鉴赏,无论在制作中的艺术家自己,或是在不同的个人,必常是制作的连续,使理念的实现向前进展,作为这创作连贯的作用的出发点而被预想的,就是被创作着的艺术作品。这艺术作品就是新的创作或鉴赏从此进展的出发点,艺术理念实现的某一阶段。



上面说过，只是鉴赏，不算艺术理念完全的实现，但把这鉴赏与艺术家的创作看作完全不同的别物，是一个根本的错误。艺术家若只限于以艺术为职业的人，当然大多数人不是艺术家，但若在艺术创作的可能性一点看来，则世上没有不是艺术家的。除非他生下来就是残废，除非某种原因（如种种疾病）阻碍他的自由活动。

我们的耳目，想像等作用，虽有种种程度之差，但比较伟大的艺术家的艺术活动，是几乎不足道的。不过这亦是在艺术理念不同的方式中的实现（虽是小小的一步，但仍是依照艺术理念的意志的一步），他倒可以由此而为一个进展。吴道子是伟大的，但表示他的伟大的他的作品，同时又是我们自己的表象，这是我们渺小的眼所见的吴道子，是生活在伟大的吴道子的世界的我们。我们的眼由于这伟大的艺术家无限地扩大，以感触深刻的艺术理念的世界，把我们渺小的世界和它联系起来。艺术家只有由于这鉴赏而获得永远的生命，实现他制作这作品的意味。

我们又可以进而预想一个艺术作品必受别的艺术家的鉴赏，如范宽之于荆浩，米氏父子之于王维，罗丹之于米克兰基罗，<sup>①</sup>艺术史上最伟大的场合，其实就是这无数的鉴赏的实现。

我们只由一个艺术作品的鉴赏，可以看出艺术创作，作为艺术作品的意味的别一面。我们明白艺术是各种不同的艺术。这各种不同的艺术表现为具有各种不同的作风的艺术作品。而且他们的每一个作品并不是同一的，而是常新的。这些现象都是由于艺术理念内面的意志而确立的。我们可以由此知道艺术理念无限常新的实现的意志。我们可以由此知道艺术无限的进展性。

---

<sup>①</sup> 即米开朗基罗(Michelangelo di Buonarroti, 1475—1564)，意大利文艺复兴时期杰出的雕塑家、画家、建筑师和诗人，代表作有《大卫》《摩西》《创世纪》等。——编者注

## 中国诗与中国画<sup>①</sup>

钱钟书

钱钟书(1910—1998),江苏无锡人。中国现代著名学者、作家。早年毕业于清华大学外文系,后赴欧洲留学。回国后曾任教于清华大学、上海光华大学、西南联合大学、上海暨南大学等高校。建国后又先后在清华大学、北京大学、中国科学院、中国社会科学院任职。长期致力于中西方的文艺研究,并以贯通中西、古今互见的方法,融会多学科知识,在学术界具有很高的地位。一生著述极为丰富,论著《谈艺录》、《宋诗选注》、《管锥编》五卷、《七缀集》等均产生了广泛的学术影响。

本文是滕固主持国立艺术专科学校时所约专稿,收入其主编的《中国艺术论丛》第2辑中,1946年《开明书店20周年纪念文集》也曾收录。全文几经修订,后收入《七缀集》,可谓钱钟书早期学术研究的代表性成果之一。文章分六个部分,以中西艺术批评史文献材料为依据,在更为宏观的艺术史视野中对中国诗与中国画之间的复杂关系予以了自成其说的阐述。在其看来,中国诗画的评判尺度,并非如人们通常所理解的那样是“一律”的,本文写作因此是对文艺批评史上一个问题的澄清,旨在阐明中国传统批评对于诗和画的比较。具体来说,中国画史上最有代表性的、最主要的流派是“南宗”。而诗歌史中与南宗画作风相近的神韵派,在旧诗传统里的地位却不同于南宗在旧画传统里公认的地位。可以说,在“正宗”“正统”这一点上,中国旧“诗、画”不是“一律”的。由此看来,中国传统文艺批评对诗和画其实有不同的标准。文章最后指出,旧

<sup>①</sup> 本文曾刊载于《国师季刊》1940年第6期。后几经修改,被1946年《开明书店20周年纪念文集》收录。本选本据《钱钟书论学文选》(第6卷,花城出版社1990年版)整理。——编者注

诗和旧画的标准分歧作为批评史中的事实,我们必须承认,且要深入探讨与解释。全文论证翔实、贯通中西、视野开阔,非常能代表作者一贯的治学作风。文章因此也为我们从事艺术史、艺术理论研究提供了某种可供借鉴的方法论启示。

作为中国现代学术界的大师级人物,钱钟书为后世留下了极其丰硕的研究成果,这些成果在文学研究领域已经产生了广泛的影响。而在艺术理论研究中,他的学术资源仍未得到充分的重视,但其价值又是毋庸置疑的。其《谈艺录》《管锥编》《七缀集》等,都包含有非常丰富的理论价值,值得我们深入挖掘。

---

这不是一篇文艺批评,而是文艺批评史上一个问题的澄清。它并不对中国旧诗和旧画试作任何估价,而只阐明中国传统批评对于诗和画的比较估价。

当然,文艺批评史很可能成为一门自给自足的学问,学者们要集中心力,保卫专题研究的纯粹性,把批评史上涉及的文艺作品,也作为干扰物而排除,不去理会,也不能鉴别。不过,批评史的研究,归根到底,还是为了批评。我们要了解和评判一个作者,也该知道他那时代对于他那一类作品的意见,这些意见就是后世文艺批评史的材料,也是当时一种文艺风气的表示。一个艺术家总在某些社会条件下创作,也总在某种文艺风气里创作。这个风气影响到他对题材、体裁、风格的去取,给予他以机会,同时也限制了他的范围。就是抗拒或背弃这个风气的人也受到它负面的支配,因为他不得不另出手眼来逃避或矫正他所厌恶的风气。正像列许登堡所说,模仿有正有负,“反其道以行也是模仿”;圣佩韦也说,尽管一个人要推开自己所处的时代,仍然和它接触,而且接触得很着实。<sup>①</sup> 所以,风气是创作里的潜势力,是作品的背景,而从作品本身不一定看得清楚。我们阅读当时人所信奉的理论,看

---

<sup>①</sup> 列许登堡(G. C. Lichtenberg):《隽语·散文·书信》(*Aphorismen, Essays, Briefe*),巴德(K. Batt)编本,第70页。圣佩韦(Sainte-Beuve):《我的毒素》(*Mes Poisons*),季洛(V. Giraud)编本,第197页;他这几句话也在《月曜日文谈》开卷第一篇里早说过(*Causeries du lundi*, t. I, “M. Saint-Mar Girardin”, pp. 15-16),《我的毒素》的那一节也见《文谈》第11册第495页《小记与随感》(*Notes et pensées*)第136条。

他们对具体作品的褒贬好恶，树立什么标准，提出什么要求，就容易了解作者周遭的风气究竟是怎么一回事，好比从飞沙、麦浪、波纹里看出了风的姿态。

一时期的风气经过长时期而能持续，没有根本的变动，那就是传统。传统有惰性，不肯变，而事物的演化又迫使它以变应变，于是产生了一个相反相成的现象。传统不肯变，因此惰性形成习惯，习惯升为规律，把常然作为当然和必然。传统不得不变，因此规律、习惯不断地相机破例，实际上作出种种妥协，来迁就演变的事物。批评史上这类权宜应变的现象，有人曾嘲笑为“文艺里的两面派假正经”<sup>①</sup>，表示传统并不呆板，而具有相当灵活的机会主义。它一方面把规律定得严，抑遏新风气的发生；而另一方面把规律解释得宽，可以收容新风气，免于因对抗而地位摇动。它也颇有外交老手的“富于弹性的坚定”那种味道。传统愈悠久，妥协愈多，愈不肯变，变的需要愈迫切；于是不再能委曲求全，旧传统和新风气破裂而被它破坏。新风气的代兴也常有一个相反相成的表现。它一方面强调自己是崭新的东西，和不相容的原有传统立异；而另一方面更要表示自己大有来头，非同小可，向古代也找一个传统作为渊源所自。例如西方十七八世纪批评家要把新兴的长篇散文小说遥承古希腊、罗马的史诗；<sup>②</sup>圣佩韦认为当时法国的浪漫诗派蜕变于法国十六世纪诗歌。中国也常有相类的努力。明、清的批评家要把《水浒》《儒林外史》等白话小说和《史记》挂钩；我们自己学生时代就看到提倡“中国文学改良”的学者煞费心机写了上溯古代的《中国白话文学史》，又看到白话散文家在讲《新文学源流》时，远追明代“公安”“竟陵”两派。这种事后追认先驱（*préfiguration rétroactive*）的事例，<sup>③</sup>仿

① 克罗齐(Croce):《美学》(*Estetica*)，第10版，第95页。

② 梅(G. May):《小说在十八世纪的困境》(*Le Dilemme du roman au 180 siècle*)，第18—19、33页。

③ 这是柏格森论古典主义文学是否含有浪漫主义成分所用名词，见《思想与流动》(*La Pensée et le mouvant*)，1934)23—24页。参看尼采论后起的艺术大师不由自主地(*unwillkürlich*)改变了前人艺术作品的评价和意义(*Menschliches, Allzumenschliches*, II. i. § 147, *Werke*, hrsg. K. Schlechta, Bd. I, S. 793)，又论认识历史需要“事后追起作用的效能”(Rückwirkender Kräfte, *Die Fröhliche Wissenschaft*, I, § 34, Bd. II, S. 62)。艾略脱论新起作品能改换(alter)传统作品的位置(T. S. Eliot, “Tradition and Individual Talent”, *Selected Prose*, ed. J. Hayward, “Penguin”, p. 23)。艾略脱那节话是一般人引用惯的，但不如柏格森讲得透彻。博尔赫斯论卡夫卡的先驱者时，说：“事实上，每个作家都创造他的先驱者。”(E1 hecho es que cada escritor crea a sus precursores——J. L. Borges; “Kafkay sus precursores”, *Otras Inquisiciones*, Alianza Emecce, 1979, p. 109)正是柏格森的用意。博尔赫斯列举卡夫卡的“先驱者”，第二名是作《获麟解》的韩愈；这和卡奈蒂(Elias Canetti)《另一审判》(*Der andere Prozess*)里赞美卡夫卡是唯一具有中国真精神的近代西方作家，都未必是咱们乐意听的好消息，然而必将成为研究者捕风捉影的好题目。参看《管锥篇》第568页。

佛野孩子认父母、暴发户造家谱，或封建皇朝的大官僚诰赠三代祖宗，在文学史上数见不鲜。它会影响创作，使新作品从自发的天真转而为自觉的有教养、有师法；它也改造传统，使旧作品产生新意义，沾上新气息，增添新价值。

一个传统破坏了，新风气成为新传统。新传统里的批评家对于旧传统里的作品能有比较全面的认识，作比较客观的估计，因为他具有局外人的冷静和超脱，所谓“当局称迷，傍观见审”（元行冲《释疑》），而旧传统里的批评家就像“不识庐山真面目，只缘身在此山中”（苏轼《题西林壁》）。除旧布新也促进了人类的集体健忘，一种健康的健忘，千头万绪简化为二三大事，留存在记忆里，节省了不少心力。旧传统里若干复杂问题，新的批评家也许并非不屑注意，而是根本没想到它们一度存在过。他的眼界空旷，没有枝节零乱的障碍物来扰乱视线，比起他这样高瞻远瞩，旧的批评家未免见树不见林了。不过，无独有偶，另一个偏差是见林而不见树。局外人也就是门外汉，他的意见，仿佛“清官判断家务事”，有条有理，而对于委曲私情，终不能体贴入微。一个社会、一个时代各有语言天地，各行各业以至一家一户也都有它的语言田地，所谓“此中人语”。譬如乡亲叙旧、老友谈往、两口子讲体己、同业公议、专家讨论等等，圈外人或外行人听来，往往不甚了了。缘故是在这种谈话里，不仅有术语、私房话以至“黑话”，而且由于同伙们相知深切，还隐伏着许多中世纪经院哲学所谓彼此不言而喻的“假定”（*suppositio*），<sup>①</sup>旁人难于意会。释祿弘《竹窗随笔》论禅宗问答：“譬之二同邑人，千里久别，忽然邂逅，相对作乡语隐语，旁人听之，无义无味。”这其实是生活中的平常情况，只是“听之无义无味”的程度随人随事不同。批评家对旧传统或风气不很认识，就可能“说外行话”，曲解附会。

举一个文评史上的惯例罢。我们常听说中国古代文评里有对立的两派，一派要“载道”，一派要“言志”。事实上，在中国旧传统里，“文以载道”和“诗以言志”主要是规定各别文体的职能，并非概括“文学”的界说。“文”常指散文或“古文”而言，以区别于“诗”“词”。这两句话看来针锋相对，实则水米无干，好比说“他去北京”“她回上海”，或者羽翼相辅，好比说“早点是稀饭”“午餐是面”。因此，同一个作家可以“文载道”，以“诗言志”，以“诗余”的词来“言”诗里说不出口的“志”。这些文体就像梯级

<sup>①</sup> 艾尔德曼(K. O. Erdmann):《文字的意义》(*Die Bedeutung des Wortes*),第3版66—69页(ein Kapitel Scholastik)。

或台阶，是平行而不平等的，“文”的等次最高。西方文艺理论常识输入以后，我们很容易把“文”一律理解为广义的“文学”，把“诗”认为文学创作精华的同义词。于是那两句老话仿佛“顿顿都喝稀饭”和“一日三餐全是面”，或“两口儿都上北京”和“双双同去上海”，变成相互排除的命题了。传统文评里有它的矛盾，但是这两句不能算是矛盾的口号。对传统不够理解，就发生了这个矛盾的错觉。当然，相反地，也会发生统一的错觉，譬如我们常听说中国诗和中国画是融合一致的。

## 二

诗和画号称姊妹艺术。有些人进一步认为它们不但是姊妹，而且是孪生姊妹。唐人只说“书画异名而同体”（张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》）。自宋以后，大家都把诗和画说成仿佛是异体而同貌。郭熙《林泉高致》第二篇《画意》：“更如前人言：‘诗是无形画，画是有形诗。’哲人多谈此言，吾人所师。”冯应榴《苏诗合注》卷五〇《韩幹马》：“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗。”孔武仲《宗伯集》卷一《东坡居士画怪石赋》：“文者无形之画，画者有形之文，二者异迹而同趣。”张舜民《画墁集》卷一《跋百之诗画》：“诗是无形画，画是有形诗。”释德洪觉范《石门文字禅》卷八：“宋迪作八景绝妙，人谓之‘无声句’。演上人戏余曰：‘道人能作有声画乎？’因为之各赋一首。”岳珂《宝真斋法书赞》卷一三《薛道祖白石潭诗帖》：“‘画’以‘有声’著，‘诗’以‘无声’名。‘有声’者、道祖之所已知，‘无声’者、道祖之所欲为而未能者也。”《宋诗纪事》卷五九钱鏊《次袁尚书巫山诗》：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗。”《全宋词》三四五三页陈德武《望海潮》：“对无声诗，哦有声画，仪形已见端倪。”这两处的“有声画”指诗，而“无声诗”指景物，由画引申，指入画的真山真水。两者只举一端，像黄庭坚《次韵子瞻、子由题憩寂图》：“李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗。”米友仁《自题山水》：“古人作语咏不得，我寓无声缣楮间。”周孚《题所画梅竹》：“东坡戏作有声画，叹息何人为赏音。”例子更多。舒岳祥《阆风集》卷六《和正仲送达善归钱塘》：“好诗甚似无声画，昏眼羞同没字碑。”求对仗的平仄匀称，换“有”字为“无”字，出了毛病。“碑”照例有“字”，“没字碑”是自身矛盾语，恰好用作比喻，去嘲笑目不识丁，“画”压根儿“无声”，说“好诗似画”，词意具足，所添“无声”两字就不免修辞学所

谓“赘余的形容”了<sup>①</sup>。南宋孙绍远搜罗唐以来的题画诗，编为《声画集》；宋末名画家杨公远自编诗集《野趣有声画》，诗人吴龙翰作序，说：“画难画之景，以诗凑成；吟难吟之诗，以画补足。”（曹庭栋《宋百家诗存卷一九》）从那两部书名，可以推想这个概念的流行。

“无声诗”即“有形诗”和“有声画”即“无形画”的对比，和西洋传统的诗画对比，用意差不多。古希腊诗人(Simonides of Ceos)早说：“画为不语诗，诗是能言画。”<sup>②</sup>嫁名于西塞罗的一部修辞学里，论“互换句法”(commutatio)的第四例就是：“正如诗是说话的画，画该是静默的诗。”<sup>③</sup>达文齐干脆说画是“嘴巴哑的诗”，而诗是“眼睛瞎的画”。<sup>④</sup>莱辛在他反对“诗画一律”的名著里，引了“那个希腊伏尔太的使人眼花缭乱的对照”，也正是那句希腊古诗，顺手又把他所敌视的伏尔太扫上一笔。<sup>⑤</sup>“不语诗”“能言画”和中国的“无声诗”“有声画”是同一回事，因为“声”在这里不指音响，而指说话，就像旧小说、旧戏曲里“不则(作)声”“禁(噤)声！”的那个“声”字。古罗马诗人霍拉斯的名句：“诗亦犹画。”经后人断章取义，理解作“诗原通画”<sup>⑥</sup>，仿佛苏轼《书鄢陵王主簿折枝》所谓：“诗画本一律。”诗、画是孪生姊妹是西方古代文艺理论的一块奠基石，也就是莱辛所要扫除的一块绊脚石，因此由他看来，诗、画各有各的面貌衣饰，是“绝不争风吃醋的姊妹”<sup>⑦</sup>。

诗和画既然同是艺术，应该有共同性，而它们并非同一门艺术，又应该各具特殊性。它们的性能和领域的异同，是美学上重要理论问题。我想探讨的，只是历史上具体的文艺鉴赏和评判。我们常听人有声有势地说，中国旧诗和中国旧画有同

① 参看昆体良(Quntilian)《修辞原理》(Institutio oratoria)第8卷6章40节，《罗波(Loeb)古典丛书》本第3册，324页。

② 艾德门茨(J. M. Edmonds)《希腊抒情诗》(Lyra Graeca)，罗勃本，第2册，258页。参看哈格斯达勒姆(J. H. Hagstrum)《姐妹艺术》(The Sister Arts)(1958)10又58页。

③ 西塞罗《修辞学》(Rhetorica ad Herennium)第4卷第28章，罗勃本326页。

④ 达文齐《画论》(Trattato della pittura)16章，米拉奈西(G. Milanesi)编本12页。近代一个意大利作家对这句话承而又转：“这些画家的绘画不但是无言语的诗歌，而且是无声响的音乐”(La lor pittura non è soltanto una poesia muta, ma è anche una musica muta. —D' Annunzio, Il Fuoco, ed. Fratelli Treves, p. 107)。这也透露，浪漫主义运动以来，音乐在艺术里的地位高升在诗画之上了。参看纪德(A. Gide)1926年5月说批评家(L'abbé Brémond)把“诗如画”(ut pictura poesis)的标准变为“诗如乐”(ut musica poesis)，《日记、回忆》(Journal, Souvenirs)，《七星(Le Pléiade)丛书》本1004页。

⑤ 莱辛《拉奥孔》(Laokoon)，《前言》(Vorrede)，李拉(P. Rilla)编《莱辛集》第5册10页。

⑥ 霍拉斯《论诗代简》(Ars poetica)361行，参看《姐妹艺术》26, 37, 59-61, 175页。

⑦ 《拉奥孔》第8章，82页。

样的风格,体现同样的艺术境界。那句话究竟是什么意思?这个意思能不能在文艺批评史里证实?

### 三

那句在国画展览会上、国画史之类著作里说惯、听惯、看惯的话,和“诗原通画”“诗画一律”,意义大不相同。“诗原通画”“诗画一律”是树立一条原理,而那句话只是叙述一个事实。前者认为,诗和画的根本性质是一致的;后者认为,在中国传统里,最标准的诗风和最标准的画风是一致的。假使前者成立,也许可以解释后者这个事实;假使后者成立,却还不够证明前者那条原理。对于前者,要求它言之成理,免于牵强理论;对于后者,要求它言之有物,免于歪曲历史。说破了,那句套话的意思就是,中国旧诗和中国旧画同属于所谓“南宗”,正好比西洋文艺史家说,莎士比亚的戏剧和鲁本斯(Rubens)、雷姆勃朗德(Rembrandt)的绘画同属于“奇崛派”(Barock)。<sup>①</sup>

中国画史上最有代表性的、最主要的流派是“南宗”。董其昌《容台别集》卷四有一节讲得极清楚:“禅家有南北二宗,唐时始分。画之南北二宗,亦唐时分也,但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水,流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡,一变钩斫之法;其传为张璪、荆、关、董巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家;亦如六祖之后,有马驹、云门、临济子孙之盛,而北宗微矣。要之摩诘所谓‘云峰石迹,迥出天机,笔意纵横,参乎造化’者。东坡赞吴道子、王维画壁亦云:‘吾于维也无间然’,知言哉!”(参看同卷《文人画自王维始》一条,叙述更详)董氏同乡书画家莫是龙《画说》一五条里有一条,字句全同;董氏同乡好友陈继儒《偃曝余谈》卷下有论旨相类的一条,坦白地把李思训、王维分别比为“禅家”北宗的神秀和南宗的惠能。南、北画家的区别,也可用陈氏推尊的王世贞的话来概括,《弇州四部稿》卷一五四《艺苑卮言·附录》卷三:“吴、李以前画家,实而近俗;荆、关以后画家,雅而太虚。今雅道尚存,实德则病。”这是明人鉴赏的常谈,清人承袭了,例如厉鹗说:“尝以词譬之画,画家以南宗胜北宗。稼轩、后村诸人,词之北宗;清真、白石诸人,词之南宗也。”(《樊榭山房文集》卷四《张金涪红螺词序》)清

<sup>①</sup> 沃尔则尔(O. Walzel)《各门艺术的相互阐发》(Wechselseitige Erhellung der Künste)95页。



人论书法，把南、北宗的概念来判别流派，而且应用到董其昌本人身上：“太仆（归有光）文章宗伯（董）字，正如得髓自南宗。”（姚鼐《惜抱轩诗集》卷八《论书绝句》三）“尝与钱梅溪（泳）论书，画派分南、北宗，书家亦分南、北。如颜、柳一派，类推至于吾家文敏（张照），是为北宗；褚、虞一派，类推至于香光，是为南宗。”（张祥河《关陇輿中偶忆编》）近年来有人反对董其昌的分类，夏敬观先生《忍古楼画说》就批评说：“余考宋、元以前论画书，未见有‘南、北宗’之说。夫南、北画派诚有别，然必剿袭禅宗之名以名之，而‘南’‘北’字均无所取义，盖非通人所为。李思训父子为唐宗室，王维太原祁人，均北人也。只张璪唐人，余皆宋人，安见唐时已分南北乎？”

画派分南北和画家是南人、北人的疑问，不难回答。某一地域的专称引申而为某一属性的通称，是语言里的惯常现象。譬如汉、魏的“齐气”、六朝的“楚子”、宋的“胡言”、明的“苏意”；“齐气”“楚子”不限于“齐”人“楚”人，苏州以外的人也常有“苏意”，汉族人并非不许或不会“胡说”“胡闹”。杨万里说：“诗‘江西’也，非人皆江西也。”（《诚斋集》卷七九《江西宗派诗序》）家铉翁说：“奋乎齐鲁汴洛之间者，固中州人物也。亦有生于四方，奋于遐外，而道学文章为世所宗工，德业被于海内，虽谓之中州人物可也。”（《元文类》卷三八家铉翁《题中州诗集后》；四库辑本《则堂集》漏收）更是文学流派名称的好例子。拘泥着地图、郡县志，太死心眼儿了。画派在“唐时”虽然未“分南北”，但唐人诗文评早借用了“南北宗”的概念。遍照金刚《文镜秘府论》南卷《论文意》：“荀、孟传于司马迁，司马迁传于贾谊。乃知司马迁为北宗，贾生为南宗，从此分焉。”这位日本和尚居然讲司马迁而连《史记》都没看，不知道有《屈原、贾生列传》，但他也显然道听途说，拣得了唐人的一些谈屑。伪托贾岛撰的《二南密旨》，据《四库全书总目》卷一九七的提要：“以《召南》‘林有朴遯，野有死鹿’句，及鲍照的“申黜褒女进，班去赵姬升”句，钱起“竹怜新雨后，山爱夕阳时”句，为南宗。以《卫风》‘我心匪石，不可转也’句，左思‘吾爱段干木，偃息藩魏君’句，卢纶诗‘谁知樵子径，得到葛洪家’句，为北宗。”论画“剿袭禅宗之名”，或许“无所取义”，也还可以说有所借鉴。不过，真是“无所取义”么？

把“南”“北”两个地域和两种思想方法或学风联系，早已见于六朝，唐代禅宗区别南、北恰恰符合或沿承了六朝古说。<sup>①</sup>事实上，《礼记·中庸》说“南方之强”省事

<sup>①</sup> 据文廷式《纯常子枝语》卷九、卷二十七所引道士著作，宋后道家也分“南北宗”。原则是否和禅宗的分派相近，我没有去考究。

宁人，“不报无道”，不同于“北方之强”好勇斗狠，“死而不厌”，也就是把退敛和肆纵分别为“南”和“北”的特征。《世说·文学》第四记褚季野云：“北人学问，渊综广博。”孙安国答：“南人学问，清通简要。”支道林曰：“圣贤固所忘言。自中人以还，北人看书如显处视月，南人看书如牖中窥日。”历来引用的人只知道“牖中窥日”仿佛“管中窥豹”，误解支道林为褒北贬南；而刘峻在这一节的注释里又褒南贬北，说什么北人“学广则难周，难周则识暗”，南人“学寡则易核，易核则知明”。支道林是仲裁者讲公道话。孙、褚分举南、北“学问”各有长处，支承认这些长处，而指出它们也各有流弊，长处就此成为缺点。我国有关“性格类型”的最早专著、三国时刘劭《人物志·八观》里第七观是：“观其所短，以知其所长。”支道林可以说是“观其所长，以知其所短”；“中人以还”的“中”不是《论语·雍也》“中人以下，中人以上”的“中”，而是《中庸》“中庸其至矣乎”的“中”，不指平常凑货、不出众，而指恰如其分、无偏差，就是《人物志·体性》所说：“中庸之德……抗者过之而拘者不逮，抗拘违中。”“中人”以下追求广博，则流为浅泛，追求精简，则流为寡陋；浮光掠影和一孔片面都是毛病，尽管病情不同，但都是《人物志·材能》所称“偏材之人”。《隋书·儒林传》叙述经学，说：“大抵南人约简，得其英华，北学深芜，穷其枝叶。”这就像刘峻的注解，也简直是唐后对南、北禅宗的惯评了。看来，南、北“学问”的分歧，和宋、明儒家有关“博观”与“约取”、“多闻”与“一贯”、“道问学”与“尊德性”的争论，属于同一典型。巴斯楷尔区分两类有才知的人：一类“坚强而狭隘”，一类“广阔而软弱”。<sup>①</sup> 康德曾分析“理性”里有两种基本倾向：一种按照万殊的原则，喜欢繁多；另一种按照合并的原则，喜欢单一。<sup>②</sup> 禅宗判别南北，可以说两类才智或两种理性倾向在佛教思想里的一个表现。

南宗禅把“念经”“功课”全鄙弃为无事忙，要把“学问”简至无可再简、约至于不能更约，说什么“微妙法门，不立文字，教外别传”，“经诵三千部，曹溪一句亡”，“广学知解，被知解境风之所漂溺”（《五灯会元》卷一释迦牟尼章次、卷二法达章次、卷三怀海章次）。李昌符《赠供奉僧玄观》：“自得曹溪法，诸经更不看。”张乔《宿齐山僧舍》：“若言不得南宗要，长在禅床事更多。”都是说南宗禅省“事”，不看经卷，不坐禅

① 巴斯楷尔(Pascal):《思辨录》(*Pensées*)第1篇第2节,季洛(V. Giraud)编本,第50页。

② 《纯理性批判》(*Kritik der reinen Vernunft*),艾尔德曼(B. Erdmann)校本,格鲁依德(W. de Gruyter)版500页,参看第495页。当代心理学有关“性格型”的基本分类:“外向”(extrovert)和“内注”(introvert)、“发散”(diverger)和“收聚”(converger),也相发明。

床。南宗画的原则也是“简约”，以经济的笔墨获取丰富的艺术效果，以减削迹象来增加意境(less is more)。张彦远讲“疏体画”用笔不同于“密体画”，早说出这个理想：“笔才一二，像已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。”(《历代名画记》卷二《论顾陆张吴用笔》)“周”是“周密”“周到”“周备”的“周”。他在本节里强调“书画用笔同”，我们不妨挪借另一个唐人论书法的话作为注解：“‘损’谓有余。……谓趣长笔短，常使势有余，点画若不足。”(《全唐文》卷三七颜真卿《张长史十二意笔法记》)“损”就是“见缺落”，“若不足”就是“不周”。当代卓著的美术史家论“印象派”(Impressionism)含蓄不露的手法，说：观画者不是无所用心，而是“更有事可做”，参与了作画者的创造(making, creation)，在心目中幻出(“conjured up” in our minds)那些未落迹象的景色，<sup>①</sup>也不外乎这个原则。休谟可能是首先拈示这种心理活动的哲学家，虽然他泛论人生经验，并未联系到文艺。他认为情感受“想像”的支配，“把对象的一部分隐藏不露，最能强烈地激发情感”(Nothing more powerfully excites any affection than to conceal some part of its object)；对象蔽亏不明，欠缺不全，就留下余地，“让想像有事可做”(leaves some work for the imagination)，而“想像是为了完足(complete)那个观念所作的努力又能增添情感的强度”<sup>②</sup>。把休谟的大理论和我们的小题目拍合，对象“蔽亏”正是“笔不周”，在想像里“完足”正是“意周”，“complete”可算是“周”字的贴切英译。和石溪并称“二溪”的程正揆反复申明这一点。他的《青溪遗稿》似乎三百年来无人过问，不妨多引一些。卷一五《山庄题画》六首之三：“铁干银钩老笔翻，力能从简意能繁；临风自许同倪瓒，入骨谁评到董源。”卷二二《题卧游图后》：“论文字者谓增一分见不如增一分识，识愈高则文愈淡。予谓画亦然。多一笔不如少一笔，意高则笔减。何也？意在笔先，不到处皆笔(‘不’字直贯全句，等于‘非到处皆笔’)。繁皱浓染，刻划形似，生气漓矣。”卷二四《龚半千画册》：“画有繁减，乃论笔墨，非论境界也。北宋人千丘万壑，无一笔不减；元人枯枝瘦石，无一笔不繁。予曾有诗云云(即‘铁干银钩’那一首)。”

① 贡布里支(E. H. Gombrich)《艺术与错觉》(Art and Illusion)5版(1977)169页。

② 休谟《情感论》(Dissertation on the Passions)第6节6条，见《道德、政治、文学论文集》(Essays Moral, Political, and Literary)，格林(T. H. Green)与格罗士(T. H. Grose)编本第2册164页。休谟的话很像后来莱辛《拉奥孔》第3章讲绘画该挑选富有发生余地的景象，“好让想象力自由游戏”(was der Einbildungskraft freies Spiel lässt)。“工作”和“游戏”通常是对立的概念，但休谟说“留些工作(work)给想象去干”和莱辛说“让想象力游戏自如”，二者完全一致。中国古人所谓“得意忘言”“貌异心同”“莫死在句下”等，也许我们读国外书时还不妨记住。

同卷《题石公画卷》：“予告石溪曰：‘画不难为繁，难于用减，减之力更大于繁。非以境减，减以笔。’所谓‘弄一车兵器，不若寸铁杀人’者也。”卷二六《杂著》一：“画贵减不贵繁，乃论笔墨，非论境界也。宋人千丘万壑，无一笔不减；倪元镇疏林瘦石，无一笔不繁。”翁方纲《复初斋诗集》卷一二《程青溪〈江山卧游图〉》：“枯木瘦石乃繁重，千岩万壑翻轻灵。”就地取材，正用程氏自己的话来题他的画。吴雯《莲洋集》卷六《题云林〈秋山图〉》：“岂但秣华谢桃李，空林黄叶亦无多。”也是赞叹倪瓒的“力能从简”。值得注意的是，程氏借禅宗的“话头”来比喻画法。“弄一车兵器，不是杀人手段，我有寸铁，便可杀人”，那是宋代禅师宗杲的名言，儒家的道学先生都欣赏它的。例如朱熹《朱子语类》卷八就引用了，卷一一五教训门徒，又“因举禅语云：‘寸铁可杀人；无杀人手段，则载一车枪刀，逐件弄过，毕竟无益’”。南宗禅提倡“单刀直入”（《五灯会元》九灵佑又卷一一守廓章次等），不屑拈枪弄棒，所谓：“只要单刀直入，不要广参。”（《宗镜录》卷四一），嘲笑“博览古今”的“百会”为“一尚不会”（《五灯会元》卷七洛京南院和尚章次）。那和“南人学问”的“清通简要”“约简得英华”，只是程度上的差异。体现在造型艺术里，这个趋向就是绘画的笔墨“从简”“用减”“笔不周”。“南宗画”的定名超出了画家的籍贯，揭出了画风的特色，难道完全“无所取义”么？

那末，能不能说南宗画的作风也就相当于中国旧诗里正统的作风呢？

#### 四

西洋文评家谈论中国诗时，往往仿佛是在鉴赏中国画。例如有人说，中国古诗“空灵”（intangible）、“轻淡”（light）、“含蓄”（suggestive），在西洋诗里，最接近韦尔兰（Verlaine）。<sup>①</sup>另一人说，中国古诗简约隽永，韦尔兰的《诗法》算得中国文学里传统原则的定义（taken as the definition of the principle of Chinese literary tradition）<sup>②</sup>。还有人说，中国古诗抒情，从不明说，全凭暗示（lyrical emotion is

① 斯屈来欠（Lytton Strachey）：《一部诗选》（An Anthology），见《人物与评论》（Characters and Commentaries），第153页。

② 麦卡锡（Desmond MacCarthy）《中国的理想》（The Chinese Ideal），见《经验》（Experience），第73页。

nowhere expressed but only suggested),不激动,不狂热,很少词藻、形容词和比喻(no excitement, no ecstasy, little or no rhetoric, few adjectives and very few metaphors or smiles),歌德、海涅、哈代等的小诗偶有中国诗的风味。<sup>①</sup>这些意见出于本世纪前期,然而到现在还似乎代表一般人的看法。透过翻译而能那样认识中国诗,很不容易。一方面也许证明中国诗的艺术高、活力强,它像人体有“自动免疫性”似的,也具备顽强的免译性或抗译性,经受得起好好歹歹的翻译;一方面更表示这些评论家有艺术感觉和本土文学素养。一个绘画史家也指出,歌德的《峰颠群动息》(Ueber allen Gipfeln ist Ruh)和海涅的《孤杉孑然立》(Ein Fichtenbaum steht einsam)两首小诗和中国画的情调融合(entsprechen jener lyrischen Stimmung)。<sup>②</sup>把中国旧诗和韦尔兰联系,最耐人寻味。韦尔兰宣称:最好是“灰黯的诗歌”,不着彩色,只分深淡(Rien de plus cher que la chanson grise. Pas de couleur, rien que la nuance)<sup>③</sup>。那简直就是南宗画风了:“画欲暗,不欲明;明者如觚棱钩角是也,暗者如云横雾塞是也。”(董其昌《画眼》)

一句话,在那些西洋批评家眼里,词气豪放的李白、思力深刻的杜甫、议论畅快的白居易、比喻络绎的苏轼——且不提韩愈、李商隐等人——都给“神韵”淡远的王维、韦应物同化了。西方有句谚语:“黑夜里,各色的猫一般灰色。”据动物学家的研究,猫是色盲的,在白天看一切东西都是灰色。<sup>④</sup>正像人黑夜里看猫,猫白天看世界,西洋批评家看五光十色的中国旧诗都成为韦尔兰所向往的“灰黯的诗歌”。这种现象并不稀罕。习惯于一种文艺传统或风气的人看另一种传统或风气里的作品,常常笼统概括,有如中国古代隽语所谓“用个带草(怀素)看法,一览而尽”(见董说《西游补》)。譬如在法国文评家眼里,德国文学作品都是浪漫主义的,它的“古典主义”也是浪漫的、非古典的(unclassical);而在德国文评家眼里,法国的文学作品都只能算古典主义的,它的“浪漫主义”至多是打了对折的浪漫(only half romantic)<sup>⑤</sup>。德、法比邻,又同属于西欧文化大家庭,尚且如此,中国和西洋更不用

① 屈力韦林(R. C. Trevelyan)《意外收获》(Wind falls),第115—119页。

② 敏斯德保(O. Münsterberg)《中国艺术史》(Chinesische Kunstgeschichte)第1册,第222页。

③ 韦尔兰(Verlaine)《诗法》(Art poétique),《全集》梅赛因(A. Messein)版,第8册,第295页。

④ 盖茨(G. S. Gates)《近代的猫》(The Modern Cat),第116页。

⑤ 摩尔克尔(Gottfried F. Merkel):编《浪漫主义与翻译艺术论文集》(On Romanticism and the Art of Translation),第68页;参看贝尔(Henri Peyre)《法国古典主义》(Le Classicisme français)第183页引圣佩韦和尼采,又吉尔曼(Margaret Gilman):《法国人论诗》(The Idea of Poetry in France),第163页。

说了。

和西洋诗相形之下，中国旧诗大体上显得感情不奔放，说话不唠叨，嗓门儿不提得那么高，力气不使得那么狠，颜色不着得那么浓。在中国诗里算是“浪漫”的，和西洋诗相形之下，仍然是“古典”的；在中国诗里算是痛快的，比起西洋诗，仍然不失为含蓄的。我们以为词华够鲜艳了，看惯纷红骇绿的他们还欣赏它的素淡；我们以为“直恁响喉咙”了，听惯大声高唱的他们只觉得是低言软语。同样，束缚在中国旧诗传统里的读者看来，西洋诗里空灵的终嫌着痕迹、费力气，淡远的终嫌有烟火气、荤腥味，简洁的终嫌不够惜墨如金。这仿佛国际货币有兑换率，甲国的两毛零钱折合乙国的一块大洋。西洋人评论不很中肯，那可以理解。他们不是个中人，只从外面看个大概，见林而不见树，领略大同而忽视小异。我们中国批评家不会那样，我们知道中国旧诗不单纯是“灰黯诗歌”，不能由“神韵派”来代表。但是，我们也往往不注意一个事实：神韵派在旧诗传统里公认的地位不同于南宗在旧画传统里公认的地位，传统文评否认神韵派是最标准的诗风，而传统画评承认南宗是标准的画风。在“正宗”“正统”这一点上，中国旧“诗、画”不是“一律”的。

## 五

恰巧南宗画创始人王维也是神韵诗派的宗师，而且是南宗禅最早的一个信奉者。《王右丞集》卷二五《能禅师碑》就是颂扬南宗禅始祖惠能的，里面说：“弟子曰神会，……谓余知道，以颂见托。”《神会和尚遗集·语录第一残卷》记载“侍御史王维在临湍驿中问和上若为修道”的对话。在他身上，禅、诗、画三者可以算是一脉相贯，“诗画是孪生姊妹”这句话用得恰当了。苏轼《东坡题跋》卷五《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”《凤翔八观·王维、吴道子画》说得更清楚：“摩诘本诗老，佩芷袭芳荪，今观此壁画，亦若其诗清且敦。”纪昀评点苏诗说：“‘敦’字义非不通，而终有嵌押之痕。”指摘得很对。“敦”大约是深厚之“义”，可参看张彦远《历代名画记》卷一《论画山水树石》所谓“又若王右丞之重深”，但和“清”连用(collocation)，就很牵强，凑韵的窘态毕露了。

沈括《梦溪笔谈》卷一七：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。如彦远画评言：‘王维画物，多不问四时；如画花往往以桃杏芙蓉莲花同画一景。’余家所藏摩诘

《卧雪图》有雪中芭蕉，此难与俗人言也。”现存《历代名画记》里没有关于王维这一节，画花“不问四时”却是画里的一个传统；《卧雪图》也早遗失，但“雪中芭蕉”一事广布久传，为文评提供了一个论证。<sup>①</sup> 都穆《寓意编》：“王维画伏生像，不两膝着地用竹筒，乃箕股而坐，凭几伸卷。盖不拘形似，亦雪中芭蕉之类也。”这幅画后来为孙承泽收藏，《庚子销夏记》卷一《唐王维伏生图》：“一老生伏几而坐，手持一卷。……都元敬尝在贵人之家见此图，惊欢不置。”从此“雪中芭蕉”不是孤零零的事件，“难以形器求”的画风又添了佐证，评鉴家更容易施展“挽回”(recuperation)的手段，不理睬“俗人”们“拘形似”的惊疑和嘲笑。神韵诗派大师王士禛在这一点上把王维的诗和画贯通，《池北偶谈》卷一八：“世谓王右丞画雪里芭蕉，其诗亦然。如‘九江枫树几回青，一片扬州五湖白’，下连用‘兰陵镇’‘富春郭’‘石头城’诸地名，皆辽远不相属。大抵古人诗画只取兴会神到。”名诗人兼画家金农更在这一点上把王维的画和禅贯通。《冬心集拾遗·杂画题记》：“王右丞雪中芭蕉为画苑奇构。芭蕉乃商飏速朽之物，岂能凌冬不凋乎？右丞深于禅理，故有是画，以喻沙门不坏之身，四时保其坚固也。余之所作，正同此意，观者切莫认作真个耳。”金农对“禅理”似乎不熟。禅宗有一类形容“不可思议”的“话头”，“‘雨下阶头湿，晴干水不流；鸟巢沧海底，鱼跃石山头。’前头两句是平实语，后头两句是格外谈”（《五灯会元》卷一八祖琦章次）；“格外谈”类似西方古修辞学所谓“不可能事物喻”(adynata, impossibilia)<sup>②</sup>，例如“山上有鲤鱼，海底有蓬尘”，“腊月莲花”，“昼入祇陀之苑，皓月当天。夜登灵鹫之峰，太阳溢目。乌鸦似雪，孤雁成群”（《五灯会元》卷二道欽、卷三道膺、卷一四道楷真章次）。<sup>③</sup> 鸠摩罗什译《维摩诘所说经·佛道品第八》：“火中生莲华，是可谓希有。”正是这一类比喻，很早被道士一眼瞧中，偷入《老子化胡经·玄歌章第一〇》“我昔化胡时”那一首里：“火中生莲华，尔乃是至真。”（《鸣沙石室佚书续编》）假如雪

① 参看《管锥编》：1304—1305页，《管锥编增订》，第99—100页。宋代笔记像《冷斋夜话》《猗觉寮杂记》《懒真子》等，都讲到王维画“雪中芭蕉”；诗篇像惠洪《与客论东坡》七律、陈与义《题清白堂》七绝之三，楼钥《慧画寒林七贤》五古、杨万里《寄题张商粥葵堂》七绝之一等，都用了这个典故。晁冲之《三月雪》：“从此断疑摩诘画，雪中自合有芭蕉。”（《风月堂诗话》卷下引）是《具茨集》的逸诗。汤显祖《玉茗堂集·尺牌》卷四《答凌初成》说起一个笑话：“昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅。冬则冬矣，然非王摩诘冬景也！”叶德辉《观画百咏》卷二因李唐《深山避暑图》里画了“丹枫”，赞为“妙笔补天，得辋川不问四时之意”；正是利用“雪蕉”为借口。

② 参看普来明格(A. Preminger)主编：《诗歌与诗学百科全书》(Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1985)，第5页。

③ 参看《管锥编》，第600—607页。

里芭蕉含蕴什么“禅理”，那无非像海底尘、腊月或火中莲等等，暗示“希有”或“不可思议”。明季画家李流芳似乎领悟这个意思，《檀园集》卷一《和朱修能雪蕉诗》：“雪中蕉正绿，火里莲亦长。”就是把两种“不可能事物”结成配偶，使它们相得益彰了。

试举一首传诵的王维小诗，说明他的手法。《杂诗》第二首：“君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅著花未？”赵殿成《王右丞集笺注》：“按陶渊明诗云：‘尔从山中来，早晚发天目，我居南窗下，今生几丛菊？’与右丞此章同一机杼，然下文缀语稍多，趣意便觉不远。右丞只为短句，有悠扬不尽之致。”批评不错，只是考订欠些。那首“陶渊明诗”是后人伪托的，上半首正以王维此篇为蓝本；下半首是：“蔷薇叶已抽，秋兰气当馥。归去来山中，山中酒应熟。”结句又脱胎于李白《紫极宫感秋》：“陶令归去来，田家酒应熟。”<sup>①</sup>王维这二十个字的最好对照是初唐王绩《在京思故园见乡人问》：“旅泊多年岁，老去不知回。忽逢门前客，道发故乡来。敛眉俱握手，破涕共衔杯。殷勤访朋旧，屈曲问童孩。衰宗多弟侄，若个赏池台？旧园今在否？新树也应栽。柳行疏密布？茅斋宽窄裁？经移何处竹？别种几株梅？渠当无绝水，石计总成苔。院果谁先熟，林花那后开？羁心只欲问，为报不须猜。行当驱下泽，去剪故园莱。”这首诗很好，和王维的《杂诗》在一起，鲜明地衬托出同一题材的不同处理。王绩相当于画里的工笔，而王维相当于画里的“大写”。王绩问得周详地道，可以说是“每事问”（《论语·八佾》）；王维要言不烦，大有“‘伤人乎？’不问马”的派头（《论语·乡党》）。王维仿佛把王绩的调查表上问题痛加修剪，删多成一，像程正揆论画所说“用减”而不“为繁”。张彦远说：“笔才一二，像已应焉。离披点画，时见缺落。”程正揆说：“意高则笔减，繁皱浓染，刻划形似，生气漓矣。”这种议论可以和王士禛的诗评对照。《香祖笔记》卷六：“余尝观荆浩论山水而悟诗家三昧，曰：‘远人无目，远水无波，远山无皴。’”<sup>②</sup>同书卷十：“‘《新唐书》如今日许道宁辈论山水，是真画也。《史记》如郭忠恕画天外数峰，略具笔墨，然而使人心服者，在笔墨之外也。’右王楙《野客丛书》中语，得诗文三昧；司空表圣所谓‘不着一字，尽得风流’者也。”《蚕尾集》卷七《芝廛集序》大讲“南宗画”的“理”，然后说：“虽然，非独画也，古今风骚流别之道，固不外此。”南宗画和神韵派诗就是同一艺术原理在两门不同艺术里的体现了。

① 洪迈明知那首陶诗可疑，反说王维、李白分别运“用”过它。《荣斋五笔》卷一《问故居》：“此诗诸集中皆不载，惟晁文元家本有之。盖‘天目’疑非陶居处，然李白云云，乃用此尔。王摩诘诗云云。”参看《竹庄诗话》卷四《问来使》引《西清诗话》。

② 参看《管锥编》，第720—723页。



既然“诗家三昧”是“略具笔墨”“不着一字”，那末，写景工密的诗、叙事流畅的诗、说理痛快的诗都算不得“风骚流别”里的上乘了。例如谢灵运和柳宗元的风景诗都是刻划细致的，所以元好问《论诗绝句》说：“谢客风容映古今，发源谁似柳州深！”自注：“柳子厚，宋之谢灵运。”宋长白恰好把谢灵运的诗比于北宗画：“纪行诗前有康乐，后有宣城。譬之于画，康乐则堆金积粉，北宗一派也；宣城则平远闲旷，南宗之流也。”（《柳亭诗话》卷二八）若把元好问的话引申，柳宗元也就是“北宗一派”。无怪王士禛《戏仿元遗山论诗绝句》对柳宗元有贬词：“风怀澄淡推韦、柳，佳处多从五字求。解识无声弦指妙，柳州那得并苏州！”“无声弦指妙”就是“不着一字，尽得风流”的另一说法。韦应物正是神韵派的远祖司空图推尊和王维并列的：“王右丞、韦苏州澄淡精致，格在其中，岂妨于迥举哉？”（《与李生论诗书》）“右丞、苏州，趣味澄复”（《与王驾评诗书》）。白居易的诗既能叙事井井，又会说理娓娓，和神韵派更是话不投机。司空图就说：“元、白力劲而气孱，乃都市豪估耳。”（《与王驾评诗书》）翁方纲《石洲诗话》卷一来了个补笔：“一自司空表圣造二十四《品》，抉尽秘妙，直以元、白为屠沽之辈。渔洋先生题之，每戒后贤勿轻看《长庆集》。盖渔洋教人，以妙悟为主，故其言如此。”使神韵派左右为难的，当然是号称“诗圣”的杜甫。

神韵派在旧诗史上算不得正统，不像南宗在旧画史上曾占有统治地位。唐代司空图和宋代严羽似乎都没有显著的影响；明末、清初，陆时雍评选《诗镜》来宣传，王士禛用理论兼实践来提倡，勉强造成了风气。这风气又短促得可怜。王士禛当时早有赵执信作《谈龙录》，大唱反调；乾、嘉直到同、光，大多数作者和评论者认为它只是旁门小名家的诗风。这已是文学史常识。王维无疑是大诗人，他的诗和他的画又说得上“异迹而同趣”，而且他在旧画传统里坐着第一把交椅。然而旧诗传统里排起坐位来，首席是轮不到王维的。中唐以后，众望所归的最大诗人一直是杜甫。借用克罗齐的名词，王维和杜甫相比，只能算“小的大诗人”（un piccolo-grande poeta），而他的并肩者韦应物可以说是“大的小诗人”（un grande-piccolo poeta），<sup>①</sup>托名冯贽所作《云仙杂记》是部伪书，卷一捏造《文苑》记仙童教杜甫在“豆垄”下掘得“一石，金字曰：‘诗王本在陈芳国’”，更是鬼话编出来的神话。然而作为唐宋舆论的测验，天赐“诗王”的封号和“子美集开诗世界”的歌颂（王禹偁《小畜集》卷九

① 克罗齐《帕斯科里（Giovanni Pascoli）论》，见所作《评意大利文学》（*La Letteratura italiana*），桑松内（Mario Sanaone）辑本，第4册，第231页。

《日长简仲咸》），可以有同等价值。元稹《故工部员外郎杜君墓系铭》早称杜甫超过李白，能“兼综古今之长”；宋祁虽然作诗深受“西昆体”的影响，而他的《新唐书·杜甫传赞》和元稹的《杜君墓铭》一致，并不像西昆体领袖杨大年那样“不喜杜工部诗，谓为‘村夫子’”（刘敞《中山诗话》）<sup>①</sup>。《皇朝文鉴》卷七二孙何《文箴》：“还雅归颂，杜统其众。”“统”正是“兼综”。杜甫《偶题》自说：“文章千古事，得失寸心知。……法自儒家有，心从弱岁疲。”（参看辛弃疾《念奴娇·答傅先之提举》：“君诗好处，似邹鲁儒家，还有奇节。”）后世评论家顺水推舟，秦观《淮海集》卷一一《韩愈论》索性比杜甫于“集大成”的儒宗孔子。晁说之《嵩山文集》卷一四《和陶引辩》：“曹、刘、鲍、谢、李、杜之诗，《五经》也，天下之大中正也；彭泽之诗，老氏也。”吴可《藏海诗话》：“看诗且以数家为率，以杜为正经，余为兼经也。”朱熹《语类》卷一三九以李、杜诗为学诗者的“本经”；陈善《扞虱新语》卷七：“老杜诗当是诗中《六经》，他人诗乃诸子之流也。”吴乔《围炉诗话》卷二有“杜《六经》”的名称；蒋士铨《忠雅堂文集》卷一《杜诗详注集成序》：“杜诗者，诗中之《四子书》也。”潘德舆《养一斋集》卷一八《作诗本经序》：“三代而下，诗足绍《三百篇》者，莫李、杜若也。……朱子曰：‘作诗先看李、杜，如士人治本经。’虽未以李、杜之诗为《经》，而已以李、杜之诗为作诗之《经》矣。窃不自量，辑李、杜诗千余篇与《三百篇》风旨无二者，题曰《作诗本经》。”潘氏另一书《李、杜诗话》卷二曾颂杜甫“集大成”，所以“李、杜”齐称也好比儒家并推“孔、孟”，一个“至圣”，一个“亚圣”，还是以杜甫居上的。

这样看来，中国传统文艺批评对诗和画有不同的标准。论画时重视王世贞所谓“虚”以及相联系的风格，而论诗时却重视所谓“实”以及相联系的风格。因此，旧诗的“正宗”“正统”以杜甫为代表。神韵派当然有异议，但不敢公开抗议，而且还口不应心地附议。陆时雍比较坦白，他在《唐诗镜·绪论》里对李、杜、韩、白等大家个个责难，只推尊王、韦两家，甚至直言不讳：“摩诘不宜在李、杜下。”王士禛就很世故了。李重华《贞一斋诗说》记载：“近见阮亭批抹杜集，乃知今人去古，分量大是悬绝，有多少矮人观场处，乃正昌黎所谓‘不自量’也。”（指韩愈《调张籍》：“李、杜文章在，光焰万丈长。不知群儿愚，那用故谤伤。蚍蜉撼大树，可笑不自量！”）可见王士

<sup>①</sup> 《新唐本》讲到文艺，比《旧唐书》态度认真，说话也在行。如果依据《旧唐书》为信史，那末，唐代最大的诗人原来是——吴筠！《隐逸传》说他“词理弘通，文采焕发，每制一篇，人皆传诵。虽李白之放荡，杜甫之壮丽，能兼之者，其唯筠乎！”在整部书二百卷里，不论立传还是入《文苑传》的诗人，谁都没有赢得那样赞叹备至的评语，尽管那几句话全是从权德舆《吴尊师传》（《全唐文》卷五〇八）里搬来的。

祜私下曾“批抹”杜诗，大加“谤伤”，我们从《石洲诗话》卷六《渔洋评杜摘记》，可以推想；他和门弟子的谈话——记录在《然灯纪闻》里——却称赞杜甫律诗是“究竟归宿处”。赵执信《谈龙录》透露了底细，说王士祜不便自己出面，只借嘴骂人：“阮翁酷不喜少陵诗，特不敢显攻之，每举杨大年‘村夫子’之目以语客。”李日华看到的“批抹”本，就是王士祜“酷不喜少陵诗”的物证。袁枚《随园诗话》卷三也说：“李、杜、韩、白俱非阮亭所喜，因其名太高，未便诋毁。”翁方纲《七言诗三昧举隅》作了解释：“渔洋先生于唐贤，独推右丞、少伯以下诸家得‘三昧’之旨；盖专以冲和淡远为主，不欲以雄鸷奥博为宗。先生又不喜多作刻划体物语，其于昌黎《青龙寺》前半，因微近色相而不取。”“刻划物体”和“近色相”那种说法，竟可以移评北宗画。王士祜《池北偶谈》有一条把王维、韩愈、王安石三家咏桃花源的诗比较一下，结论是：“读摩诘诗多少自在！二公便如努力挽强，不免面赤耳热。”这和翁方纲的话是互相发明的。

王士祜的《蚕尾集》卷一〇《跋〈论画绝句〉》，很耐寻味。《论画绝句》作者就是他标榜为齐名同调的宋荦，所谓：“当日朱颜两年少，王扬州与宋黄州。”（参看《四库总目》卷一七三《西陂类稿》提要）《跋》说：“近世画家专尚南宗，而置华原、营丘、洪谷、河阳诸大家。是特乐其秀润，惮其雄奇，余未敢以为定论也。不思史中迁、固，文中韩、柳，诗中甫、愈（自注：子美河南巩县人），近日之空同、大复，不皆北宗乎？牧仲中丞论画，最推北宋数大家，真得祭川先河之义。”一眼粗看，好像他一反常态或尽除成见，居然推尊杜甫诗和北宗画了；仔细再瞧，原来他别有用心，以致寥寥不上百字的文章脱枝失节，前言不对后语。既然“画家专尚南宗”，那末不讲旁人，至少“洪谷子”荆浩“有笔有墨”的实践对南宗画派的成立大有贡献，他的《山水诀》或《画说》《画法记》等又是南宗画理论的奠基石，他正被“尚”，那能说被“置”呢？既有“文中韩、柳”，就该接“诗中甫、白”，才顺理成章，为什么对韩愈那样偏爱，金榜两次提名，硬生生挤掉了李白呢？既反问“不皆北宗乎”，就该接“牧仲最推北宗”，才合逻辑，为什么悄悄换了一个“宋”字呢？“北宋”画和“北宗”画涵义不同，董其昌所举“南宗儿孙之盛”里，就有巨然、郭忠恕、米芾三位“北宋”大家。《蚕尾集》同卷《跋元人杂画》里也把宋画概括为南宗：“宋、元人画专取气韵，此如宋儒传义，废注疏而专言义理是也。”王士祜用的是画评术语“南宗”“北宗”，讲的是画家、文人的籍贯南方、北方，不是他们的风格。所以他特意注明杜甫是河南人；所以蜀人李白在“北宗”里无地可容，而另一河南人韩愈必须一身二任。李梦阳（“空同”）寄籍扶沟，何景明（“大复”）本籍信阳，又是两个河南人。三个非河南人——马、班、柳——是拉来凑热闹

的，仿佛被迫为河南的临时“荣誉公民”。揭穿了这些花样，无非说河南商丘籍的宋莘是货真价实的“北(方大)宗(师)”。发了一通论画意见，请出历代诗文名家，无非旁敲侧击、转弯抹角地恭维那个“牧仲中丞”是大诗人，因此更要指出杜甫和他有同乡之谊，彼此沾光。貌似文艺评论，实质是挂了文艺幌子的社交辞令。在研究古代——是否竟可说“古今”或“历代”？——文评时，正像在社会生活里，我们得学会孟子所谓“知言”，把古人的一时兴到语和他的成熟考虑过的议论区别开来，尤其把他的由衷认真的品评和他的官样套语、应酬八股区别开来。

## 六

诗、画传统里标准分歧，有一个很好的例证。上文引过苏轼《王维、吴道子画》，这首诗还有一段话，就是董其昌论南宗画时引为权威性的结论的。“吾观画品中，莫如二子尊。吴生虽妙绝，犹以画工论；摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”就是说，以“画品”论，吴道子没有王维高。但是，比较起画风和诗风来，评论家把“画工”吴道子和“诗王”杜甫归在一类。换句话说，画品居次的吴道子的画风相当于最高的诗风。而诗品居首的杜甫的诗风相当于次高的画风。苏轼自己在《书吴道子画后》里就以杜甫诗、韩愈文、颜真卿书、吴道子画相提并称。杨慎《升庵全集》卷六四又《外集》卷九四《画品》说：“吴道玄则杜甫。”方薰《山静居画论》卷上讲得更清楚：“读老杜入峡诸诗，苍凉幽迥，便是吴生、王宰蜀中山水图。自来题画诗，亦惟此老使笔如画。昔人谓摩诘‘画中有诗，诗中有画’，方之杜陵，未免一丘一壑。”苏轼《书吴道子画后》《王定国诗叙》《书唐氏六家书后》反复推杜甫为“古今诗人之首”，那是平常的正统见解。但在《书黄子思诗集后》却流露出异端情绪：“予尝论书，以谓钟、王之迹，萧散简远，妙在笔墨之外。至唐颜、柳始集古今笔法而尽发之，极书之变，……而钟、王之法益微。至于诗亦然。……李太白、杜子美以英玮绝世之姿，凌跨百代，……然魏、晋以来，高风绝尘，亦少衰矣。……诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意。……司空图……诗文高妙，……自列其诗之有得文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙。”苏轼论诗似乎到头来也倾向神韵派，和他论画很早就倾向南宗，标准渐渐合拢了。“萧散简远，妙在笔墨之外”，“有远韵”，“有得文字之表”，和“维也得之于象外”，词意一致。全祖望看出苏轼

对李、杜的不满，在《鲇埼亭集》外编卷二六《春凫集序》唤起大家注意，还补充说：“自唐以还，昌黎、东野、玉川、浪仙、昌谷，以暨宋之东坡、山谷、诚斋、东夫、放翁，其造诣深浅、成家大小不一，要皆李、杜之别子也。”董其昌称南宗画“儿孙之盛”那句话，这里恰用得上，而神韵派诗相形之下，只能像他说北宗画所谓“微”了。

对一个和自己风格决然不同或相反的作家，爱好而不漠视，仰企而不扬弃，像苏轼对司空图的企慕，文学史上不乏这类特殊的事。例如白居易向往李商隐（参看《茗溪渔隐丛话》前集卷一六引《蔡宽夫诗话》），陆游向往梅尧臣，或歌德向往斯宾诺沙，波德莱亚向往雨果、巴尔扎克；给我印象更深的是，象征诗派祖师马拉美倾倒在自然主义小说祖师左拉的“空前的生活感”（*son sens inouï de la vie*）和他表达群众动态、人体美等的才能。<sup>①</sup> 古希腊人说：“狐狸多才多艺，刺猬只会一件看家本领。”<sup>②</sup> 当代一位思想史家把天才分为两个类型，莎士比亚、歌德、巴尔扎克等属于狐狸型（fox），但丁、易卜生、陀思妥耶夫斯基等属于刺猬型（hedgehog），而托尔斯泰是天生的狐狸，却一心要作刺猬。<sup>③</sup> 我们也不妨说，苏轼之于司空图，仿佛狐狸忻羨刺猬，而波德莱亚之于雨果，则颇似刺猬忻羨狐狸。歌德和柯勒立治都曾讲到这种现象，叶芝也亲切地描述了对“相反的自我”（the most unlike, being my anti-self）的追求<sup>④</sup>；美学家还特地制定一条规律，叫什么“嗜好矛盾律”（Law of the Antinomy of Taste）<sup>⑤</sup>。这规律的

① 许德利希（F. Strich）：《艺术与生活》（*Kunst und Leben*），第 90、93 页，参看 238 页论华尔夫林（H. Wölfflin）；比工（G. Picon）：《阅读的效用》（*L'Usage de la lecture*），第 188—189 页，马拉美（Mallarmé）：《答问》（*Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire*），《全集》《七星丛书》本，第 871 页。

② 参看《管锥编》，第 564—565 页。

③ 柏林（I. Berlin）：《俄罗斯思想家》（*Russian Thinkers*），第 22—24 页。

④ 辛尼奥（G. F. Senior）与卜克（C. V. Bock）编者注：《批评家歌德》（*Goethe the Critic*），第 8 页；阿许（T. Ashe）编《柯勒立治语录及其它》（*Table-Talk and Omniana*），第 236 页；叶芝（W. B. Yeats）：《在月亮的友善的静寂中经过》（*Per Amica Silentia Lunae*），见《散文集》（*Essays*），麦克密伦（Macmillan，1924）版 484 页，参看第 493 页（The other self, the anti-self of the antithetical self）。

⑤ 凯恩茨（F. Kainz）《美学这门科学》：（*Aesthetics the Science*），许惠勒（H. M. Schueller）英译本，第 203—204 页。佚名氏《燕超楼杂著·古文家别集类案乙集叙录上》评陆游：“文超逸有高致。……陆适跋其父集以为效法南丰。放翁文实不似南丰，不知过庭之训，何以乃尔！”陆游论文尊曾巩，恰像他论诗尊梅尧臣，都表示他对“相反的自我”的追求。“嗜好矛盾”固然常有，但还不够构成规律去颁布。白居易和李商隐的嗜好正是凑手的事例。白遵守那条“律”，他“晚极喜李义山诗，尝谓‘我死得为尔子足矣！’”；而李似乎无视那条“律”，对白的诗没有相称的反应。《樊南文集》卷八洋洋千余言的《白公墓志铭》里半句不提白诗，甚至只说：“姓名过海流入鸡林、日南有文字国。”而不肯换个字说“诗名”。当然，要辩解也很容易，譬如说：墓碑该讲功业品节等大事，顾不到词章末技，或说：李多活二三十年，准会“晚极喜”白的诗。还可以找出其它理由；理由是凑趣的东西，最肯与人方便，一找就到。

名称是够庄严响亮的,但代替不解释。在莫里哀的有名笑剧里,有人问为什么鸦片使人睡眠,医生郑重地回答:“因为它有一种催眠促睡力。”说白居易“极喜”李商隐诗文,是由于“嗜好矛盾律”,仿佛说鸦片使人睡眠,是由于“催眠促睡力”。实际上都是偷懒省事,不作出真正的解释,而只赠送了一顶帽子,给与了一个封号甚至绰号。

总结起来,在中国文艺批评的传统里,相当于南宗画风的诗不是高品或正宗,而相当于神韵派诗风的画却是画中高品或正宗。旧诗和旧画的标准分歧是批评史里的事实。我们首先得承认这个事实,然后寻找鞭辟入里的解释,而不是举行授予空洞头衔的仪式。

## 在延安文艺座谈会上的讲话<sup>①</sup>

毛泽东

毛泽东(1893—1976),字润之,湖南湘潭人,政治家、思想家。毛泽东的文艺理论思想主要集中在《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942)、《新民主主义论》(1940)中的文化部分和各种散见的语录中。选文是1942年5月毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话稿,包括5月2日所作的引言和5月23日所作的结论两部分。1943年10月19日在延安《解放日报》上正式发表,1953年编入《毛泽东选集》第2卷。

作为毛泽东文艺思想的集中体现,《讲话》对文艺理论中的若干核心问题进行了系统分析。第一,文艺与政治。首先,文艺具有意识形态性。历史上不存在无功利的、超阶级的艺术,也不存在抽象的、超政治的人性。革命文艺是整个革命机器的组成部分,是齿轮和螺丝钉。好的文艺是从属于政治的,必须为政治服务。艺术批评要坚持政治标准第一,艺术标准第二。什么是政治?政治就是阶级对阶级的斗争。其次,文艺具有相对的独立性。政治不等于艺术。文艺能否感染人、打动人,取决于它的艺术性。“缺乏艺术性的艺术品,无论政治上怎样进步,也是没有力量的。”同时,好的文艺作品也会对政治产生巨大的影响。最后,文艺与政治之间是相互依存、辩证统一的关系。好的文艺要求“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。第二,文艺与人民。文艺必须为人民群众服务,为全民族百分之九十以上的工、农、兵和城市小资产阶级服务。要通过文艺提高他们的抗日热情和胜利信心,这是无产阶级的

<sup>①</sup> 本文原载于《解放日报》1943年10月19日,本选本依据人民出版社1975年出版的单行本整理。  
——编者注

政治立场问题。如何服务？文艺工作者要放下“启蒙者”的架子，深入工农兵生活，联系群众、表现群众，把自己当作群众的学生和忠实的代言人。从群众中来，到群众中去，只有这样才能实现普及基础上的提高，实现文艺的大众化。第三，文艺的源与流。人民生活是文学艺术取之不尽、用之不竭的唯一源泉。文艺不仅来源于生活，还高于生活。它比日常生活更强烈、更集中、更典型、更理想，因此更具有普遍性。与之相对，过去的文艺作品不是源，而是流。对一切优秀的文学遗产，要坚持“古为今用、洋为中用”的原则，批判地吸收一切有益的东西，建设中国老百姓喜闻乐见的中国作风和中国气派。第四，文艺的歌颂与暴露。革命根据地代表中国革命前进的方向。革命文艺要敢于揭露黑暗势力，歌颂人民群众的革命斗争。

事实上，《讲话》所阐述的内容与其说是文艺理论，不如说是革命政治。它所论述的文艺政策，在延安革命根据地是思想整风运动的基本方针，是为了在文艺界建立抗日民主的统一战线，是为了“推动人民群众走向团结和斗争”。因此，它的政治意义大于理论意义。

## 引言

（一九四二年五月二日）

同志们！今天邀集大家来开座谈会，目的是要和大家交换意见，研究文艺工作和一般革命工作的关系，求得革命艺术的正确发展，求得革命艺术对其他革命工作的更好的协助，借以打倒我们民族的敌人，完成民族解放的任务。

在我们为中国人民解放的斗争中，有各种的战线，就中也可以说有文武两个战线，这就是文化战线和军事战线。我们要战胜敌人，首先要依靠手里拿枪的军队。但是仅仅有这种军队是不够的，我们还要有文化的军队，这是团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队。“五四”以来，这支文化军队就在中国形成，帮助了中国革命，使中国的封建文化和适应帝国主义侵略的买办文化的地盘逐渐缩小，其力量逐渐削弱。到了现在，中国反动派只能提出所谓“以数量对质量”的办法来和新文化对抗，就是说，反动派有的是钱，虽然拿不出好东西，但是可以拼命出得多。在“五四”以来的文化战线上，文学和艺术是一个重要的有成绩的部门。革命的文学艺术



运动，在十年内战时期有了大的发展。这个运动和当时的革命战争，在总的方向上是一致的，但在实际工作上却没有互相结合起来，这是因为当时的反动派把这两支兄弟军队从中隔断了缘故。抗日战争爆发以后，革命的文艺工作者来到延安和各个抗日根据地的多起来了，这是很好的事。但是到了根据地，并不是说就已经和根据地的人民群众完全结合了。我们要把革命工作向前推进，就要使这两者完全结合起来。我们今天开会，就是要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。为了这个目的，有些什么问题应该解决的呢？我以为有这样一些问题，即文艺工作者的立场问题，态度问题，工作对象问题，工作问题和学习问题。

立场问题。我们是站在无产阶级的和人民大众的立场。对于共产党员来说，也就是要站在党的立场，站在党性和党的政策的立场。在这个问题上，我们的文艺工作者中是否还有认识不正确或者认识不明确的呢？我看是有的。许多同志常常失掉了自己的正确的立场。

态度问题。随着立场，就发生我们对于各种具体事物所采取的具体态度。比如说，歌颂呢，还是暴露呢？这就是态度问题。究竟哪种态度是我们需要的？我说两种都需要，问题是在对什么人。有三种人，一种是敌人，一种是统一战线中的同盟者，一种是自己人，这第三种人就是人民群众及其先锋队。对于这三种人需要有三种态度。对于敌人，对于日本帝国主义和一切人民的敌人，革命文艺工作者的任务是在暴露他们的残暴和欺骗，并指出他们必然要失败的趋势，鼓励抗日军民同心同德，坚决地打倒他们。对于统一战线中各种不同的同盟者，我们的态度应该是有联合，有批评，有各种不同的联合，有各种不同的批评。他们的抗战，我们是赞成的；如果有成绩，我们也是赞扬的。但是如果抗战不积极，我们就应该批评。如果有人要反共反人民，要一天一天走上反动的道路，那我们就要坚决反对。至于对人民群众，对人民的劳动和斗争，对人民的军队，人民的政党，我们当然应该赞扬。人民也有缺点的。无产阶级中还有许多人保留着小资产阶级的思想，农民和城市小资产阶级都有落后的思想，这些就是他们在斗争中的负担。我们应该长期地耐心地教育他们，帮助他们摆脱背上的包袱，同自己的缺点错误作斗争，使他们能够大踏步地前进。他们在斗争中已经改造或正在改造自己，我们的文艺应该描写他们的这个改造过程。只要不是坚持错误的人，我们就不应该只看到片面就去错误地

讥笑他们，甚至敌视他们。我们所写的东西，应该是使他们团结，使他们进步，使他们同心同德，向前奋斗，去掉落后的东西，发扬革命的东西，而决不是相反。

工作对象问题，就是文艺作品给谁看的问题。在陕甘宁边区，<sup>①</sup>在华北华中各抗日根据地，这个问题和在国民党统治区不同，和在抗战以前的上海更不同。在上海时期，革命文艺作品的接受者是以一部分学生、职员、店员为主。在抗战以后的国民党统治区，范围曾有过一些扩大，但基本上也还是以这些人为主，因为那里的政府把工农兵和革命文艺互相隔绝了。在我们的根据地就完全不同。文艺作品在根据地的接受者，是工农兵以及革命的干部。根据地也有学生，但这些学生和旧式学生也不相同，他们不是过去的干部，就是未来的干部。各种干部，部队的战士，工厂的工人，农村的农民，他们识了字，就要看书、看报，不识字的，也要看戏、看画、唱歌、听音乐，他们就是我们文艺作品的接受者。即拿干部说，你们不要以为这部分人数目少，这在国民党统治区出一本书的读者多得多。在那里，一本书一版平常只有两千册，三版也才六千册；但是根据地的干部，单是在延安能看书的就有一万多。而且这些干部许多都是久经锻炼的革命家，他们是从全国各地来的，他们也要到各地去工作，所以对于这些人做教育工作，是有重大意义的。我们的文艺工作者，应该向他们好好做工作。

既然文艺工作的对象是工农兵及其干部，就发生一个了解他们熟悉他们的问题。而为要了解他们，熟悉他们，为要在党政机关，在农村，在工厂，在八路军新四军里面，了解各种人，熟悉各种人，了解各种事情，熟悉各种事情，就需要做很多的工作。我们的文艺工作者需要做自己的文艺工作，但是这个了解人熟悉人的工作却是第一位的工作。我们的文艺工作者对于这些，以前是一种什么情形呢？我说以前是不熟，不懂，英雄无用武之地。什么是不熟？人不熟。文艺工作者同自己的描写对象和作品接受者不熟，或者简直生疏得很。我们的文艺工作者不熟悉工人，不熟悉农民，不熟悉士兵，也不熟悉他们的干部。什么是不懂？语言不懂，就是说，对于人民群众的丰富的生动的语言，缺乏充分的知识。许多文艺工作者由于自己脱离群众、生活空虚，当然也就不熟悉人民的语言，因此他们的作品不但显得语言

<sup>①</sup> 陕甘宁边区原为1931年以后在陕北革命游击战争中逐步发展起来的革命根据地。中央红军长征到达陕北以后，成为中共中央所在地和革命的中心根据地。1937年抗日民族统一战线建立以后，陕甘宁红色区域改名为陕甘宁边区，共辖延安、甘泉、延川等20余县。

无味，而且里面常常夹着一些生造出来的和人民的语言相对立的不三不四的词句。许多同志爱说“大众化”，但是什么叫做大众化呢？就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。而要打成一片，就应当认真学习群众的语言。如果连群众的语言都有许多不懂，还讲什么文艺创造呢？英雄无用武之地，就是说，你的一套大道理，群众不赏识。在群众面前把你的资格摆得越老，越像个“英雄”，越要出卖这一套，群众就越不买你的账。你要群众了解你，你要和群众打成一片，就得下决心，经过长期的甚至是痛苦的磨练。在这里，我可以说一说我自己感情变化的经验。我是个学生出身的人，在学校养成了一种学生习惯，在一大群肩不能挑手不能提的学生面前做一点劳动的事，比如自己挑行李吧，也觉得不像样子。那时，我觉得世界上干净的人只有知识分子，工人农民总是比较脏的。知识分子的穿的衣服，别人的我可以穿，以为是干净的；工人农民的衣服，我就不愿意穿，以为是脏的。革命了，同工人农民和革命军的战士在一起了，我逐渐熟悉他们，他们也逐渐熟悉了我。这时，只是在这时，我才根本地改变了资产阶级学校所教给我的那种资产阶级的和小资产阶级的感情。这时，拿未曾改造的知识分子和工人农民比较，就觉得知识分子不干净了，最干净的还是工人农民，尽管他们手是黑的，脚上有牛屎，还是比资产阶级和小资产阶级知识分子都干净。这就叫做感情起了变化，由一个阶级变到另一个阶级。我们知识分子出身的文艺工作者，要使自己的作品为群众所欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。没有这个变化，没有这个改造，什么事情都是做不好的，都是格格不入的。

最后一个问题是学习，我的意思是说学习马克思列宁主义和学习社会。一个自命为马克思主义的革命作家，尤其是党员作家，必须有马克思列宁主义的知识。但是现在有些同志，却缺少马克思主义的基本观点。比如说，马克思主义的一个基本观点，就是存在决定意识，就是阶级斗争和民族斗争的客观现实决定我们的思想感情。但是我们有些同志却把这个问题弄颠倒了，说什么一切应该从“爱”出发。就说爱吧，在阶级社会里，也只有阶级的爱，但是这些同志却要追求什么超阶级的爱，抽象的爱，以及抽象的自由、抽象的真理、抽象的人性等等。这是表明这些同志是受了资产阶级的很深的影响。应该很彻底地清算这种影响，很虚心地学习马克思列宁主义。文艺工作者应该学习文艺创作，这是对的，但是马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学，文艺工作者不能是例外。文艺工作者要学习社会，这就是说，要研究社会上的各个阶级，研究它们的相互关系和各自状况，研究它们的

面貌和它们的心理。只有把这些弄清楚了，我们的文艺才能有丰富的内容和正确的方向。

今天我就只提出这几个问题，当作引子，希望大家在这些问题及其他有关的问题上发表意见。

## 结论

(一九四二年五月二十三日)

同志们！我们这个会在一个月里开了三次。大家为了追求真理，进行了热烈的争论，有党的和非党的同志几十个人讲了话，把问题展开了，并且具体化了。我认为这是对整个文学艺术运动很有益处的。

我们讨论问题，应当从实际出发，不是从定义出发。如果我们按照教科书，找到什么是文学、什么是艺术的定义，然后按照它们来规定今天文艺运动的方针，来评判今天所发生的各种见解和争论，这种方法是不正确的。我们是马克思主义者，马克思主义叫我们看问题不要从抽象的定义出发，而要从客观存在的事实出发，从分析这些事实中找出方针、政策、办法来。我们现在讨论文艺工作，也应该这样做。

现在的事实是什么呢？事实就是：中国已经进行了五年的抗日战争；全世界的反法西斯战争；中国大地主大资产阶级在抗日战争中的动摇和对于人民的高压政策；“五四”以来的革命文艺运动——这个运动在二十三年中对于革命的伟大贡献以及它的许多缺点；八路军新四军的抗日民主根据地，在这些根据地里面大批文艺工作者和八路军新四军以及工人农民的结合；根据地的文艺工作者和国民党统治区的文艺工作者的环境和任务的差别；目前在延安和各抗日根据地的文艺工作中已经发生的争论问题。——这些就是实际存在的不可否认的事实，我们就要在这些事实的基础上考虑我们的问题。

那么，什么是我们的问题的中心呢？我以为，我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题。不解决这两个问题，或这两个问题解决得不适当，就会使得我们的文艺工作者和自己的环境、任务不协调，就使得我们的文艺工作者从外部到内部碰到一连串的问题。我的结论，就以这两个问题为中心，同时也讲到一些与此有关的其他问题。

一

第一个问题：我们的文艺是为什么人的？

这个问题，本来是马克思主义者特别是列宁所早已解决了的。列宁还在一九〇五年就已着重指出过，我们的文艺应当“为千千万万劳动人民服务”<sup>①</sup>。在我们各个抗日根据地从事文学艺术工作的同志中，这个问题似乎是已经解决了，不需要再讲的了。其实不然。很多同志对这个问题并没有得到明确的解决。因此，在他们的情绪中，在他们的作品中，在他们的行动中，在他们对于文艺方针问题的意见中，就不免或多或少地发生和群众的需要不相符合，和实际斗争的需要不相符合的情形。当然，现在和共产党、八路军、新四军在一起从事于伟大解放斗争的大批的文化人、文学家、艺术家以及一般文艺工作者，虽然其中也可能有些人是暂时的投机分子，但是绝大多数却都是在为着共同事业努力工作着。依靠这些同志，我们的整个文学工作，戏剧工作，音乐工作，美术工作，都有了很大的成绩。这些文艺工作者，有许多是抗战以后开始工作的；有许多在抗战以前就做了多时的革命工作，经历过许多辛苦，并用他们的工作和作品影响了广大群众的。但是为什么还说即使这些同志中也有对于文艺是为什么人的问题没有明确解决的呢？难道他们还有主张革命文艺不是为着人民大众而是为着剥削者压迫者的吗？

诚然，为着剥削者压迫者的文艺是有的。文艺是为地主阶级的，这是封建主义的文艺。中国封建时代统治阶级的文学艺术，就是这种东西。直到今天，这种文艺在中国还有颇大的势力。文艺是为资产阶级的，这是资产阶级的文艺。像鲁迅所批评的梁实秋<sup>②</sup>一类人，他们虽然在口头上提出什么文艺是超阶级的，但是他们在实际上是主张资

---

① 见列宁《党的组织和党的出版物》。列宁在这篇论文中说：“这将是自由的写作，因为把一批又一批新生力量吸引到写作队伍中来的，不是私利贪欲，也不是名誉地位，而是社会主义思想和对劳动人民的同情。这将是自由的写作，因为它不是为饱食终日的贵妇人服务，不是为百无聊赖、胖得发愁的‘一万个上层分子’服务，而是为千千万万劳动人民，为这些国家的精华、国家的力量、国家的未来服务。这将是自由的写作，它要用社会主义无产阶级的经验和生气勃勃的工作去丰富人类革命思想的最新成就，它要使过去的经验（从原始空想的社会主义发展而成的科学社会主义）和现在的经验（工人同志们当前的斗争）之间经常发生相互作用。”（《列宁全集》第12卷，人民出版社1987年版，第96—97页）

② 梁实秋（1903—1987），北京人。新月社的主要成员。先后在复旦大学、北京大学等校任教。曾写过一些文艺评论，长时期致力于文学翻译工作和散文的写作。鲁迅对梁实秋的批评，见《三闲集·新月社批评家的任务》《二心集·“硬译”与“文学的阶级性”》等文（《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1981年版，第159、195—212页）。

产阶级的文艺,反对无产阶级的文艺的。文艺是为帝国主义者的,周作人、张资平<sup>①</sup>这批人就是这样,这叫做汉奸文艺。在我们,文艺不是为上述种种人,而是为人民的。我们曾说,现阶段的中国新文化,是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化。真正人民大众的东西,现在一定是无产阶级领导的。资产阶级领导的东西,不可能属于人民大众。新文化中的新文学新艺术,自然也是这样。对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统,我们是要继承的,但是目的仍然是为了人民大众。对于过去时代的文艺形式,我们也并不拒绝利用,但这些旧形式到了我们手里,给了改造,加进了新内容,也就变成革命的为人民服务的東西了。

那么,什么是人民大众呢?最广大的人民,占全人口百分之九十以上的人民,是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。所以我们的文艺,第一是为工人的,这是领导革命的阶级。第二是为农民的,他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的,这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的,他们也是革命的同盟者,他们是能够长期地和我们合作的。这四种人,就是中华民族的最大部分,就是最广大的人民大众。

我们的文艺,应该为着上面说的四种人。我们要为这四种人服务,就必须站在无产阶级的立场上,而不能站在小资产阶级的立场上。在今天,坚持个人主义的小资产阶级立场的作家是不可能真正地革命的工农兵群众服务的,他们的兴趣,主要是放在少数小资产阶级知识分子上面。而我们现在有一部分同志对于文艺为什么人的问题不能正确解决的关键,正在这里。我这样说,不是说在理论上。在理论上,或者说在口头上,我们队伍中没有一个人把工农兵群众看得比小资产阶级知识分子还不重要的。我是说在实际上,在行动上。在实际上,在行动上,他们是否对小资产阶级知识分子比对工农兵还更看得重要些呢?我以为是这样。有许多同志比较注重研究小资产阶级知识分子,分析他们的心理,着重地去表现他们,原谅并辩护他们的缺点,而不是引导他们和自己一道去接近工农兵群众,去参加工农兵群

<sup>①</sup> 周作人(1885—1967),浙江绍兴人。曾在北京大学、燕京大学等校任教。五四运动时从事新文学写作。他的著述很多,有大量的散文集、文学专著和翻译作品。张资平(1893—1959),广东梅县人。他写过很多小说,曾在暨南大学兼任教职。周作人、张资平于1938年和1939年先后在北平、上海依附侵略中国的日本占领者。

众的实际斗争，去表现工农兵群众，去教育工农兵群众。有许多同志，因为他们自己是从小资产阶级出身，自己是知识分子，于是就只在知识分子的队伍中找朋友，把自己的注意力放在研究和描写知识分子上面。这种研究和描写如果是站在无产阶级立场上的，那是应该的。但他们并不是，或者不完全是。他们是站在小资产阶级立场，他们是把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来创作的，我们在相当多的文学艺术作品中看见这种东西。他们在许多时候，对于小资产阶级出身的知识分子寄予满腔的同情，连他们的缺点也给以同情甚至鼓吹。对于工农兵群众，则缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善于描写他们；倘若描写，也是衣服是劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子。他们在某些方面也爱工农兵，也爱工农兵出身的干部，但有些时候不爱，有些地方不爱，不爱他们的感情，不爱他们的姿态，不爱他们的萌芽状态的文艺（墙报、壁画、民歌、民间故事等）。他们有时也爱这些东西，那是为着猎奇，为着装饰自己的作品，甚至是为着追求其中落后的东西而爱的。有时就公开地鄙弃它们，而偏爱小资产阶级知识分子的乃至资产阶级的东西。这些同志的立足点还是在小资产阶级知识分子方面，或者换句文雅的话说，他们的灵魂深处还是一个小资产阶级知识分子的王国。这样，为什么人的问题他们就还是没有解决，或者没有明确地解决。这不光是讲初来延安不久的人，就是到过前方，在根据地、八路军、新四军做过几年工作的人，也有许多是没有彻底解决的。要彻底地解决这个问题，非有十年八年的长时间不可。但是时间无论怎样长，我们却必须解决它，必须明确地彻底地解决它。我们的文艺工作者一定要完成这个任务，一定要把立足点移过来，一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来，移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来。只有这样，我们才能有真正为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺。

为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。过去有些同志间的争论、分歧、对立和不团结，并不是在这个根本的原则的问题上，而是在一些比较次要的甚至是无原则的问题上。而对于这个原则问题，争论的双方倒是没有什么分歧，倒是几乎一致的，都有某种程度的轻视工农兵、脱离群众的倾向。我说某种程度，因为一般地说，这些同志的轻视工农兵、脱离群众，和国民党的轻视工农兵、脱离群众，是不同的；但是无论如何，这个倾向是有的。这个根本问题不解决，其他许多问题也就不易解决。比如说文艺界的宗派主义吧，这也是原则问题，但是要去掉宗派

主义,也只有把为工农,为八路军、新四军,到群众中去的口号提出来,并加以切实的实行,才能达到目的,否则宗派主义问题是断然不能解决的。鲁迅曾说:“联合战线是以有共同目的为必要条件的。……我们战线不能统一,就证明我们的目的不能一致,或者只为了小团体,或者还其实只为了个人。如果目的都在工农大众,那当然战线也就统一了。”<sup>①</sup>这个问题那时上海有,现在重庆也有。在那些地方,这个问题很难彻底解决,因为那些地方的统治者压迫革命文艺家,不让他们有到工农兵群众中去的自由。在我们这里,情形就完全两样。我们鼓励革命文艺家积极地亲近工农兵,给他们以到群众中去的完全自由,给他们以创作真正革命文艺的完全自由。所以这个问题在我们这里,是接近于解决的了。接近于解决不等于完全的彻底的解决;我们说要学习马克思主义和学习社会,就是为着完全地彻底地解决这个问题。我们说的马克思主义,是要在群众生活群众斗争里实际发生作用的活的马克思主义,不是口头上的马克思主义。把口头上的马克思主义变成为实际生活里的马克思主义,就不会有宗派主义了。不但宗派主义的问题可以解决,其他的许多问题也都可以解决了。

## 二

为什么人服务的问题解决了,接着的问题就是如何去服务。用同志们的话来说,就是:努力于提高呢,还是努力于普及呢?

有些同志,在过去,是相当地或是严重地轻视了和忽视了普及,他们不适当地太强调了提高。提高是应该强调的,但是片面地孤立地强调提高,强调到不适当的程度,那就错了。我在前面说的没有明确地解决为什么人的问题的事情,在这一点上也表现出来了。并且,因为没有弄清楚为什么人,他们所说的普及和提高就都没有正确的标准,当然更找不到两者的正确关系。我们的文艺,既然基本上是为工农兵,那么所谓普及,也就是向工农兵普及,所谓提高,也就是从工农兵提高。用什么东西向他们普及呢?用封建地主阶级所需要、所便于接受的东西吗?用资产阶级所需要、所便于接受的东西吗?用小资产阶级知识分子所需要、所便于接受的东西吗?都不行,只有用工农兵自己所需要、所便于接受的东西。因此在教育工农兵的任务之前,就先有一个学习工农兵的任务。提高的问题更是如此。提高要有一个

<sup>①</sup> 见鲁迅《二心集·对于左翼作家联盟的意见》(《鲁迅全集》第4卷,人民文学出版社1981年版,第237—238页)。



基础。比如一桶水，不是从地上去提高，难道是从空中去提高吗？那么所谓文艺的提高，是从什么基础上去提高呢？从封建阶级的基础吗？从资产阶级的基础吗？从小资产阶级知识分子的基础吗？都不是，只能是从工农兵群众的基础上去提高。也不是把工农兵提到封建阶级、资产阶级、小资产阶级知识分子的“高度”去，而是沿着工农兵自己前进的方向去提高，沿着无产阶级前进的方向去提高。而这里也就提出了学习工农兵的任务。只有从工农兵出发，我们对于普及和提高才能有正确的了解，也才能找到普及和提高的正确关系。

一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。有人说，书本上的文艺作品，古代的和外国的文艺作品，不也是源泉吗？实际上，过去的文艺作品不是源而是流，是古人和外国人根据他们彼时彼地所得到的人民生活中的文学艺术原料创造出来的东西。我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。所以我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，哪怕是封建阶级和资产阶级的东西。但是继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的。文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义。中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。否则你的劳动就没有对象，你就只能做鲁迅在他的遗嘱里所谆谆嘱咐他的儿子万不可做的那种空头文学家，或空头艺术家<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 参见鲁迅《且介亭杂文末编·附集·死》（《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1981年版，第612页）。

人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。例如一方面是人们受饿、受冻、受压迫，一方面是人剥削人、人压迫人，这个事实到处存在着，人们也看得很平淡；文艺就把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，创造文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。如果没有这样的文艺，那么这个任务就不能完成，或者不能有力地迅速地完成。

什么是文艺工作中的普及和提高呢？这两种任务的关系是怎样的呢？普及的东西比较简单浅显，因此也比较容易为目前广大人民群众所迅速接受。高级的作品比较细致，因此也比较难于生产，并且往往比较难于在目前广大人民群众中迅速流传。现在工农兵面前的问题，是他们正在和敌人作残酷的流血斗争，而他们由于长时期的封建阶级和资产阶级的统治，不识字，无文化，所以他们迫切要求一个普遍的启蒙运动，迫切要求得到他们所急需的和容易接受的文化知识和文艺作品，去提高他们的斗争热情和胜利信心，加强他们的团结，便于他们同心同德地去和敌人作斗争。对于他们，第一步需要还不是“锦上添花”，而是“雪中送炭”。所以在目前条件下，普及工作的任务更为迫切。轻视和忽视普及工作的态度是错误的。

但是，普及工作和提高工作是不能截然分开的。不但一部分优秀的作品现在也有普及的可能，而且广大群众的文化水平也是在不断地提高着。普及工作若是永远停止在一个水平上，一月两月三月，一年两年三年，总是一样的货色，一样的“小放牛”<sup>①</sup>，一样的“人、手、口、刀、牛、羊”<sup>②</sup>，那么，教育者和被教育者岂不都是半斤八两？这种普及工作还有什么意义呢？人民要求普及，跟着也就要求提高，要求逐年逐月地提高。在这里，普及是人民的普及，提高也是人民的提高。而这种提高，

① “小放牛”是中国一出传统的小歌舞剧。全剧只有两个角色，男角是牧童，女角是乡村小姑娘，以互相对唱的方式表现剧的内容。抗日战争初期，革命的文艺工作者利用这个歌舞剧的形式，变动其原来的词句，宣传抗日，一时颇为流行。

② “人、手、口、刀、牛、羊”是笔画比较简单的汉字，旧时一些小学国语读本把这几个字编在第1册的最初几课里。

不是从空中提高,不是关门提高,而是在普及基础上的提高。这种提高,为普及所决定,同时又给普及以指导。就中国范围来说,革命和革命文化的发展不是平衡的,而是逐渐推广的。一处普及了,并且在普及的基础上提高了,别处还没有开始普及。因此一处由普及而提高的好经验可以应用于别处,使别处的普及工作和提高工作得到指导,少走许多弯路。就国际范围来说,外国的好经验,尤其是苏联的经验,也有指导我们的作用。所以,我们的提高,是在普及基础上的提高;我们的普及,是在提高指导下的普及。正因为这样,我们所说的普及工作不但不是妨碍提高,而且是给目前的范围有限的提高工作以基础,也是给将来的范围大为广阔的提高工作准备必要的条件。

除了直接为群众所需要的提高以外,还有一种间接为群众所需要的提高,这就是干部所需要的提高。干部是群众中的先进分子,他们所受的教育一般都比群众所受的多些;比较高级的文学艺术,对于他们是完全必要的,忽视这一点是错误的。为干部,也完全是为群众,因为只有经过干部才能去教育群众、指导群众。如果违背了这个目的,如果我们给予干部的并不能帮助干部去教育群众、指导群众,那么,我们的提高工作就是无的放矢,就是离开了为人民大众的根本原则。

总起来说,人民生活中的文学艺术的原料,经过革命作家的创造性的劳动而形成观念形态上的为人民大众的文学艺术。在这中间,既有从初级的文艺基础上发展起来的、为被提高了的群众所需要、或首先为群众中的干部所需要的高级文艺,又有反转来在这种高级的文艺指导之下的、往往为今日最广大群众所最先需要的初级的文艺。无论高级的或初级的,我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是工农兵的,为工农兵而创作,为工农兵所利用的。

我们既然解决了提高和普及的关系问题,则专门家和普及工作者的关系问题也就可以随着解决了。我们的专门家不但是为了干部,主要地还是为了群众。我们的文学专门家应该注意群众的墙报,注意军队和农村中的通讯文学。我们的戏剧专门家应该注意军队和农村中的小剧团。我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。我们的美术专门家应该注意群众的美术。一切这些同志都应该和在群众中做文艺普及工作的同志们发生密切的联系,一方面帮助他们,指导他们,一方面又向他们学习,从他们吸收由群众中来的养料,把自己充实起来,丰富起来,使自己的专门不致成为脱离群众、脱离实际、毫无内容、毫无生气的空中楼阁。我们应该尊重专门家,专门家对于我们的事业是很可宝贵的。但是我们应该告诉他们

说，一切革命的文学家艺术家只有联系群众，表现群众，把自己当作群众的忠实的代言人，他们的工作才有意义。只有代表群众才能教育群众，只有做群众的学生才能做群众的先生。如果把自己看作群众的主人，看作高踞于“下等人”头上的贵族，那么，不管他们有多大的才能，也是群众所不需要的，他们的工作是没有前途的。

我们的这种态度是不是功利主义的？唯物主义者并不一般地反对功利主义，但是反对封建阶级的、资产阶级的、小资产阶级的功利主义，反对那种口头上反对功利主义、实际上抱着最自私最短视的功利主义的伪善者。世界上没有什么超功利主义，在阶级社会里，不是这一阶级的功利主义，就是那一阶级的功利主义。我们是无产阶级的革命的功利主义者，我们是以占全人口百分之九十以上的最广大群众在目前利益和将来利益的统一为出发点的，所以我们是以最广和最远为目标的革命的功利主义者，而不是只看到局部和目前的狭隘的功利主义者。例如，某种作品，只为少数人所偏爱，而为多数人所不需要，甚至对多数人有害，硬要拿来上市，拿来向群众宣传，以求其个人的或狭隘集团的功利，还要责备群众的功利主义，这就不但侮辱群众，也太无自知之明了。任何一种东西，必须能使人民群众得到真实的利益，才是好的东西。就算你的是“阳春白雪”吧，这暂时既然是少数人享用的东西，群众还是在那里唱“下里巴人”，那么，你不去提高它，只顾骂人，那就怎样骂也是空的。现在是“阳春白雪”和“下里巴人”<sup>①</sup>统一的问题，是提高和普及统一的问题。不统一，任何专门家的最高级的艺术也不免成为最狭隘的功利主义；要说这也是清高，那只是自封为清高，群众是不会批准的。

在为工农兵和怎样为工农兵的基本方针问题解决之后，其他的问题，例如，写光明和写黑暗的问题，团结问题等，便都一齐解决了。如果大家同意这个基本方针，则我们的文学艺术工作者，我们的文学艺术学校，文学艺术刊物，文学艺术团体和一切文学艺术活动，就应该依照这个方针去做。离开这个方针就是错误的；和这个方针有些不相符合的，就须加以适当的修正。

<sup>①</sup> “阳春白雪”和“下里巴人”，都是公元前3世纪楚国的歌曲。“阳春白雪”是供少数人欣赏的较高级的歌曲；“下里巴人”是流传很广的民间歌曲。《文选·宋玉对楚王问》记载一个故事，说有人在楚都唱歌，唱“阳春白雪”时，“国中属而和者（跟着唱的），不过数十人”；但唱“下里巴人”时，“国中属而和者数千人”。

三

我们的文艺既然是为人民大众的,那么,我们就可以进而讨论一个党内关系问题,党的文艺工作和党的整个工作的关系问题,和另一个党外关系的问题,党的文艺工作和非党的文艺工作的关系问题——文艺界统一战线问题。

先说第一个问题。在现在世界上,一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级,属于一定的政治路线的。为艺术的艺术,超阶级的艺术,和政治并行或互相独立的艺术,实际上是不存在的。无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分,如同列宁所说,是整个革命机器中的“齿轮和螺丝钉”<sup>①</sup>。因此,党的文艺工作,在党的整个革命工作中的位置,是确定了的,摆好了的;是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的。反对这种摆法,一定要走到二元论或多元论,而其实质就像托洛茨基那样:“政治——马克思主义的;艺术——资产阶级的。”我们不赞成把文艺的重要性过分强调到错误的程度,但也不赞成把文艺的重要性估计不足。文艺是从属于政治的,但又反转来给予伟大的影响于政治。革命文艺是整个革命事业的一部分,是齿轮和螺丝钉,和别的更重要的部分比较起来,自然有轻重缓急第一第二之分,但它是对于整个机器不可缺少的齿轮和螺丝钉,对于整个革命事业不可缺少的一部分。如果连最广义最普通的文学艺术也没有,那革命运动就不能进行,就不能胜利。不认识这一点,是不对的。还有,我们所说的文艺服从于政治,这政治是指阶级的政治、群众的政治,不是所谓少数政治家的政治。政治,不论革命的和反革命的,都是阶级对阶级的斗争,不是少数个人的行为。革命的思想斗争和艺术斗争,必须服从于政治的斗争,因为只有经过政治,阶级和群众的需要才能集中地表现出来。革命的政治家们,懂得革命的政治科学或政治艺术的政治专门家们,他们只是千千万万的群众政治家的领袖,他们的任务在于把群众政治家的意见集中起来,加以提炼,再使之回到群众中去,为群众所接受,所实践,而不是闭门造车,自作聪明,只此一家,别无分店的那种贵族式的所谓“政治家”,——这是无产阶级政治家同腐朽了的资产阶级政治家的原则区别。正因为这样,我们的文艺的政

<sup>①</sup> 见列宁《党的组织和党的出版物》。列宁在这篇论文中说:“写作事业应当成为整个无产阶级事业的一部分,成为由整个工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的一部巨大的社会民主主义机器的‘齿轮和螺丝钉’。”(《列宁全集》第12卷,人民出版社1987年版,第93页)

治性和真实性才能够完全一致。不认识这一点，把无产阶级的政治和政治家庸俗化，是不对的。

再说文艺界的统一战线问题。文艺服从于政治，今天中国政治的第一个根本问题是抗日，因此党的文艺工作者首先应该在抗日这一点上和党外的一切文学家艺术家（从党的同情分子、小资产阶级的艺术家到一切赞成抗日的资产阶级地主阶级的文艺家）团结起来。其次，应该在民主一点上团结起来；在这一点上，有一部分抗日的文艺家就不赞成，因此团结的范围就不免要小一些。再其次，应该在文艺界的特殊问题——艺术方法艺术作风一点上团结起来；我们是主张社会主义的现实主义的，又有一部分人不赞成，这个团结的范围会更小些。在一个问题上有团结，在另一个问题上就有斗争，有批评。各个问题是彼此分开而又联系着的，因而就在产生团结的问题比如抗日的问题上也同时有斗争，有批评。在一个统一战线里面，只有团结而无斗争，或者只有斗争而无团结，实行如过去某些同志所实行过的右倾的投降主义、尾巴主义，或者“左”倾的排外主义、宗派主义，都是错误的政策。政治上如此，艺术上也是如此。

在文艺界统一战线的各种力量里面，小资产阶级文艺家在中国是一个重要的力量。他们的思想和作品都有很多缺点，但是他们比较地倾向于革命，比较地接近于劳动人民。因此，帮助他们克服缺点，争取他们到为劳动人民服务的战线上来，是一个特别重要的任务。

#### 四

文艺界的主要的斗争方法之一，是文艺批评。文艺批评应该发展，过去在这方面工作做得很不够，同志们指出这一点是对的。文艺批评是一个复杂的问题，需要许多专门的研究。我这里只着重谈一个基本的批评标准问题。此外，对于有些同志所提出的一些个别的问题和一些不正确的观点，也来略为说一说我的意见。

文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准。按照政治标准来说，一切利于抗日和团结的，鼓励群众同心同德的，反对倒退、促成进步的东西，便都是好的；而一切不利于抗日和团结的，鼓动群众离心离德的，反对进步、拉着人们倒退的东西，便都是坏的。这里所说的好坏，究竟是看动机（主观愿望），还是看效果（社会实践）呢？唯心论者是强调动机否认效果的，机械唯物论者是强调效果否认动机的，我们和这两者相反，我们是辩证唯物主义的动机和效果的统一论者。为

大众的动机和被大众欢迎的效果，是分不开的，必须使二者统一起来。为个人的和狭隘集团的动机是不好的，有为大众的动机但无被大众欢迎、对大众有益的效果，也是不好的。检验一个作家的主观愿望即其动机是否正确，是否善良，不是看他的宣言，而是看他的行为（主要是作品）在社会大众中产生的效果。社会实践及其效果是检验主观愿望或动机的标准。我们的文艺批评是不要宗派主义的，在团结抗日的大原则下，我们应该容许包含各种各色政治态度的文艺作品的存在。但是我们的批评又是坚持原则立场的，对于一切包含反民族、反科学、反大众和反共的观点的文艺作品必须给以严格的批判和驳斥；因为这些所谓文艺，其动机，其效果，都是破坏团结抗日的。按着艺术标准来说，一切艺术性较高的，是好的，或较好的；艺术性较低的，则是坏的，或较坏的。这种分别，当然也要看社会效果。文艺家几乎没有不以为自己的作品是美的，我们的批评，也应该容许各种各色艺术品的自由竞争；但是按照艺术科学的标准给以正确的批判，使较低级的艺术逐渐提高成为较高级的艺术，使不适合广大群众斗争要求的艺术改变到适合广大群众斗争要求的艺术，也是完全必要的。

又是政治标准，又是艺术标准，这两者的关系怎么样呢？政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术创作和艺术批评的方法。我们不但否认抽象的绝对不变的政治标准，也否认抽象的绝对不变的艺术标准，各个阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准和不同的艺术标准。但是任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。资产阶级对于无产阶级的文学艺术作品，不管其艺术成就怎样高，总是排斥的。无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同态度。有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性。内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥。处于没落时期的一切剥削阶级的文艺的共同特点，就是其反动的政治内容和其艺术的形式之间所存在的矛盾。我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。因此，我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓“标语口号式”的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。

这两种倾向，在我们的许多同志的思想中是存在着的。许多同志有忽视艺术

的倾向，因此应该注意艺术的提高。但是现在更成为问题的，我以为还是在政治方面。有些同志缺乏基本的政治常识，所以发生了各种糊涂观念。让我举一些延安的例子。

“人性论”。有没有人性这种东西？当然有的。但是只有具体的人性，没有抽象的人性。在阶级社会里就是只有带着阶级性的人性，而没有什么超阶级的人性。我们主张无产阶级的人性，人民大众的人性，而地主阶级资产阶级则主张地主阶级资产阶级的人性，不过他们口头上不这样说，却说成为唯一的人性。有些小资产阶级知识分子所鼓吹的人性，也是脱离人民大众或者反对人民大众的，他们的所谓人性实质上不过是资产阶级的个人主义，因此在他们眼中，无产阶级的人性就不合于人性。现在延安有些人们所主张的作为所谓文艺理论基础的“人性论”，就是这样讲，这是完全错误的。

“文艺的基本出发点是爱，是人类之爱。”爱可以是出发点，但是还有一个基本出发点。爱是观念的东西，是客观实践的产物。我们基本上不是从观念出发，而是从客观实践出发。我们的知识分子出身的文艺工作者爱无产阶级，是社会使他们感觉到和无产阶级有共同的命运的结果。我们恨日本帝国主义，是日本帝国主义压迫我们的结果。世上决没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。至于所谓“人类之爱”，自从人类分化成为阶级以后，就没有过这种统一的爱。过去的一切统治阶级喜欢提倡这个东西，许多所谓圣人贤人也喜欢提倡这个东西，但是无论谁都没有真正实行过，因为它在阶级社会里是不可能实行的。真正的人类之爱是会有的，那是在全世界消灭了阶级之后。阶级使社会分化为许多对立体，阶级消灭后，那时就有了整个人类之爱，但是现在还没有。我们不能爱敌人，不能爱社会的丑恶现象，我们的目的是消灭这些东西。这是人们的常识，难道我们的文艺工作者还有不懂得吗？

“从来的文艺作品都是写光明和黑暗并重，一半对一半。”这里包含着许多糊涂观念。文艺作品并不是从来都这样。许多小资产阶级作家并没有找到过光明，他们的作品就只是暴露黑暗，被称为“暴露文学”，还有简直是专门宣传悲观厌世的。相反地，苏联在社会主义建设时期的文学就是以写光明为主。他们也写工作中的缺点，也写反面的人物，但是这种描写只能成为整个光明的陪衬，并不是所谓“一半对一半”。反动时期的资产阶级文艺家把革命群众写成暴徒，把他们自己写成神圣，所谓光明和黑暗是颠倒的。只有真正革命的文艺家才能正确地解决歌颂和暴



露的问题。一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命艺术家的基本任务。

“从来文艺的任务就在于暴露。”这种讲法和前一种一样，都是缺乏历史科学知识的见解。从来的文艺并不单在于暴露，前面已经讲过。对于革命的艺术家，暴露的对象，只能是侵略者、剥削者、压迫者及其在人民中所遗留的恶劣影响，而不能是人民大众。人民大众也是有缺点的，这些缺点应当用人民内部的批评和自我批评来克服，而进行这种批评和自我批评也是文艺的最重要任务之一。但这不应该说是什么“暴露人民”。对于人民，基本上是一个教育和提高他们的问题。除非是反革命艺术家，才有所谓人民是“天生愚蠢的”，革命群众是“专制暴徒”之类的描写。

“还是杂文时代，还要鲁迅笔法。”鲁迅处在黑暗势力统治下面，没有言论自由，所以用冷嘲热讽的杂文形式作战，鲁迅是完全正确的。我们也需要尖锐地嘲笑法西斯主义、中国的反动派和一切危害人民的事物，但在给革命艺术家以充分民主自由、仅仅不给反革命分子以民主自由的陕甘宁边区和敌后的各抗日根据地，杂文形式就不应该简单地和鲁迅的一样。我们可以大声疾呼，而不要隐晦曲折，使人民大众不易看懂。如果不是对于人民的敌人，而是对于人民自己，那么，“杂文时代”的鲁迅，也不曾嘲笑和攻击革命人民和革命政党，杂文的写法也和对于敌人的完全两样。对于人民的缺点是需要批评的，我们在前面已经说过了，但必须是真正站在人民的立场上，用保护人民、教育人民的满腔热情来说话。如果把同志当作敌人来对待，就是使自己站在敌人的立场上去了。我们是否废除讽刺？不是的，讽刺是永远需要的。但是有几种讽刺：有对付敌人的，有对付同盟者的，有对付自己队伍的，态度各有不同。我们并不一般地反对讽刺，但是必须废除讽刺的乱用。

“我是不歌功颂德的；歌颂光明者其作品未必伟大，刻画黑暗者其作品未必渺小。”你是资产阶级艺术家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级；你是无产阶级艺术家，你就不歌颂资产阶级而歌颂无产阶级和劳动人民；二者必居其一。歌颂资产阶级光明者其作品未必伟大，刻画资产阶级黑暗者其作品未必渺小，歌颂无产阶级光明者其作品未必不伟大，刻画无产阶级所谓“黑暗”者其作品必定渺小，这难道不是文艺史上的事实吗？对于人民，这个人类世界历史的创造者，为什么不应该歌颂呢？无产阶级，共产党，新民主主义，社会主义，为什么不应该歌颂呢？也有这样的一种人，他们对于人民的事业并无热情，对于无产阶级及其先锋队的战斗和胜利，抱着冷眼旁观的态度，他们所感到兴趣而要不停地歌颂的只有他自己，或者加上

他所经营的小集团里的几个角色。这种小资产阶级的个人主义者，当然不愿意歌颂革命人民的功德，鼓舞革命人民的斗争勇气和胜利信心。这样的人不过是革命队伍中的蠹虫，革命人民实在不需要这样的“歌者”。

“不是立场问题；立场是对的，心是好的，意思是懂得的，只是表现不好，结果反而起了坏作用。”关于动机和效果的辩证唯物主义观点，我在前面已经讲过了。现在要问：效果问题是不是立场问题？一个人做事只凭动机，不问效果，等于一个医生只顾开药方，病人吃死了多少他是不管的。又如一个党，只顾发宣言，实行不实行是不管的。试问这种立场也是正确的吗？这样的心，也是好的吗？事前顾及事后的效果，当然可能发生错误，但是已经有了事实证明效果坏，还是照老样子做，这样的心也是好的吗？我们判断一个党、一个医生，要看实践，要看效果；判断一个作家，也是这样。真正的好心，必须顾及效果，总结经验，研究方法，在创作上就叫做表现的手法。真正的好心，必须对于自己工作的缺点错误有完全诚意的自我批评，决心改正这些缺点错误。共产党人的自我批评方法，就是这样采取的。只有这种立场，才是正确的立场。同时也只有在这种严肃的负责的实践过程中，才能一步一步地懂得正确的立场是什么东西，才能一步一步地掌握正确的立场。如果不在实践中向这个方向前进，只是自以为是，说是“懂得”，其实并没有懂得。

“提倡学习马克思主义就是重复辩证唯物论的创作方法的错误，就要妨害创作情绪。”学习马克思主义，是要我们用辩证唯物论和历史唯物论的观点去观察世界，观察社会，观察文学艺术，并不是要我们在文学艺术作品中写哲学讲义。马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义，正如它只能包括而不能代替物理学中的原子论、电子论一样。空洞干燥的教条公式是要破坏创作情绪的，但是它不但破坏创作情绪，而且首先破坏了马克思主义。教条主义的“马克思主义”并不是马克思主义，而是反马克思主义的。那么，马克思主义就不破坏创作情绪了吗？要破坏的，它决定地要破坏那些封建的、资产阶级的、小资产阶级的、自由主义的、个人主义的、虚无主义的、为艺术而艺术的、贵族式的、颓废的、悲观的以及其他种种非人民大众非无产阶级的创作情绪。对于无产阶级文艺家，这些情绪应不应该破坏呢？我以为是应该的，应该彻底地破坏它们，而在破坏的同时，就可以建设起新东西来。

## 五

我们延安文艺界中存在着上述种种问题，这是说明一个什么事实呢？说明这

样一个事实，就是文艺界中还严重地存在着作风不正的东西，同志们中间还有很多的唯心论、教条主义、空想、空谈、轻视实践、脱离群众等等的缺点，需要有一个切实的严肃的整风运动。

我们有许多同志还不大清楚无产阶级和小资产阶级的区别。有许多党员，在组织上入了党，思想上并没有完全入党，甚至完全没有入党。这种思想上没有入党的人，头脑里还装着许多剥削阶级的脏东西，根本不知道什么是无产阶级思想，什么是共产主义，什么是党。他们想：什么无产阶级思想，还不是那一套？他们哪里知道要得到这一套并不容易，有些人就是一辈子也没有共产党员的气味，只有离开党完事。因此我们的党，我们的队伍，虽然其中的大部分是纯洁的，但是为要领导革命运动更好地发展，更快地完成，就必须从思想上组织上认真地整顿一番。而为要从组织上整顿，首先需要在思想上整顿，需要展开一个无产阶级对非无产阶级的思想斗争。延安文艺界现在已经展开了思想斗争，这是很必要的。小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己，宣传他们自己的主张，要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界。在这种情形下，我们的工作，就是要向他们大喝一声，说：“同志”们，你们那一套是不行的，无产阶级是不能迁就你们的，依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国的危险。只能依谁呢？只能依照无产阶级先锋队的面貌改造党，改造世界。我们希望文艺界的同志们认识这一场大论战的严重性，积极起来参加这个斗争，使每个同志都健全起来，使我们的整个队伍在思想上和组织上都真正统一起来，巩固起来。

因为思想上有许多问题，我们有许多同志也就不大能真正区别革命根据地和国民党统治区，并由此弄出许多错误。同志们很多是从上海亭子间<sup>①</sup>来的；从亭子间到革命根据地，不但是经历了两种地区，而且是经历了两个历史时代。一个是大地主大资产阶级统治的半封建半殖民地的社会，一个是无产阶级领导的革命的新民主主义的社会。到了革命根据地，就是到了中国历史几千年来空前未有的人民大众当权的时代。我们周围的人物，我们宣传的对象，完全不同了。过去的时代，已经一去不复返了。因此，我们必须和新的群众相结合，不能有任何迟疑。如果同

---

<sup>①</sup> 亭子间是上海里弄房子中的一种小房间，位置在房子后部的楼梯中侧，狭小黑暗，因此租金比较低廉。解放以前，贫苦的作家、艺术家、知识分子和机关小职员，多半租这种房间居住。

志们在新的群众中间，还是像我上次说的“不熟，不懂，英雄无用武之地”，那么，不但下乡要发生困难，不下乡，就在延安，也要发生困难的。有的同志想：我还是为“大后方”的读者写作吧，又熟悉，又有“全国意义”。这个想法，是完全不正确的。“大后方”也是要变的，“大后方”的读者，不需要从革命根据地的作家听那些早已听厌了的老故事，他们希望革命根据地的作家告诉他们新的人物，新的世界。所以愈是为革命根据地的群众而写的作品，才愈有全国意义。法捷耶夫的《毁灭》<sup>①</sup>，只写了一支很小的游击队，它并没有想去投合旧世界读者的口味，但是却产生了全世界的影响，至少在中国，像大家所知道的，产生了很大的影响。中国是向前的，不是向后的，领导中国前进的是革命的根据地，不是任何落后倒退的地方。同志们在整风中间，首先要认识这一个根本问题。

既然必须和新的群众的时代相结合，就必须彻底解决个人和群众的关系问题。鲁迅的两句诗，“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”<sup>②</sup>，应该成为我们的座右铭。“千夫”在这里就是说敌人，对于无论什么凶恶的敌人我们决不屈服。“孺子”在这里就是说无产阶级和人民群众。一切共产党员，一切革命家，一切革命的文艺工作者，都应该学鲁迅的榜样，做无产阶级和人民群众的“牛”，鞠躬尽瘁，死而后已。知识分子要和群众结合，要为群众服务，需要一个互相认识的过程。这个过程可能而且一定会发生许多痛苦，许多磨擦，但是只要大家有决心，这些要求是能够达到的。

今天我所讲的，只是我们文艺运动中的一些根本方向问题，还有许多具体问题需要今后继续研究。我相信，同志们是有决心走这个方向的。我相信，同志们在整风过程中，在今后长期的学习和工作中，一定能够改造自己和自己作品的面貌，一定能够创造出许多为人民群众所热烈欢迎的优秀的作品，一定能够把革命根据地的文艺运动和全中国的文艺运动推进到一个光辉的新阶段。

① 法捷耶夫(1901—1956)，苏联作家。他所作的小说《毁灭》于1927年出版，内容是描写苏联国内战争时期由苏联远东滨海边区工人、农民和革命知识分子所组成的一支游击队同国内反革命白卫军以及日本武装干涉军进行斗争的故事。这部小说曾由鲁迅译为汉文。

② 见鲁迅《集外集·自嘲》(《鲁迅全集》第7卷，人民文学出版社1981年版，第147页)。

## 艺术的园地<sup>①</sup>

丰子恺

丰子恺(1898—1975),原名润,又名仁,浙江崇德(嘉兴桐乡市)人。他以创作漫画和散文著名,在音乐和书法上也有很高造诣。散文集有《缘缘堂随笔》(1931)、《缘缘堂再笔》(1937),漫画集有《子恺漫画》(1926)、《子恺漫画全集》(1962)等,艺术理论有《绘画与文学》(1934)、《艺术丛话》(1935)、《艺术漫谈》(1936)等,译著有日本厨川白村的《苦闷的象征》(1925)、黑田鹏信的《艺术概论》(1928)等。

《艺术的园地》的理论意义主要表现在以下几个方面。第一,结合中西艺术门类的历史,首次把中国传统艺术中的书法、金石,现代兴起的摄影(照相)、电影,以及工艺等五个艺术门类纳入艺术的园地。第二,按照人的感官,把艺术分成视觉艺术与听觉艺术两大类。视觉艺术包括书法、绘画、金石、雕塑、建筑、工艺和摄影(照相);听觉艺术包括音乐、舞蹈、文学、戏剧(演剧)、电影。在两大艺术系统中,书法和音乐的表现最为精妙。第三,善于比较分析,强调艺术门类之间的共通性。比如,“书画金石”同源,源于线条的艺术;绘画是平面美,雕塑是立体美;音乐是用声音表现情感,舞蹈是用身体的姿态表现情感;文学是脑筋中演出的剧,演剧是舞台上演出的剧;演剧和电影都是综合艺术,电影是音、舞、文、剧的综合。当然,由于此文面对接受者是中学生群体,论证没有深入展开,对摄影和电影的认识也比较简单。

---

① 本文原载于《中学生》1943年第65期,本选本据《丰子恺文集·艺术卷四》(浙江教育出版社1990年版)整理。——编者注

艺术的园中，旧时只有八个部分。就是绘画、雕塑、建筑、工艺、音乐、文学、舞蹈、演剧。现在应该添辟四部，就是书法、金石和照相、电影。前两者向来被忽视，因为这两者在西洋是没有的，西洋的艺术之园中不设此两部。中国旧时的艺术之园中，把“金石书画”三部分看作一部，使金石和书法附属于绘画，至于照相，从前不入艺术之园，或称之为“准艺术”。电影因为新兴，亦未被列入艺术之园的部类中。其实，如果工艺（就是器具等日用品）列入艺术，照相也应该列入。如果演剧列入艺术，电影更应该列入。

所以现代的艺术之园，共有十二部门。用一个字代表一门，即书、画、金、雕、建、工、照、音、舞、文、剧、影。现代艺术的园地中，有这一打东西蓬勃地发展着，光景何等热闹啊！

学习艺术，当然不是定要全部修习这十二门艺术。如果要做艺术专门家，一个人一生，只能修习数门或一门，甚至一门中的一部分。

但是，各种艺术都有共通的关系。所以修习一种，对于其他各种不能全不过问。尤其是中学生，需要获得各种常识，来建造健全人格的基础。故对于各种艺术，应该都知道一点。

现在先就艺术的十二部门的状况，大约地讲说一番。好比游园，我们先走上一个高岸，鸟瞰全景，就园中各部的风光，大约地领略一番。

第一境，书法。这一境域，位在艺术的园地的东部最深之处，地势最高，风景最胜，游客差不多全是中国人，日本人有时也跟着中国人上去玩玩，西洋人则全无问津者。虽说游客全是中国人，但大多数的中国人，步到坡上就止步，不再上进。真能爬上高处，深入其境的人，其实也不很多。所以这在艺术的园地中，为最冷僻的区域。多数的游客，还不知道园中有这么一个去处呢。

我为什么这样地比方呢？因为书法这种艺术，是我们中国所特有的，西洋向来没有书法艺术。日本人模仿中国人写汉字，但是写得好的极少。中国人虽然人人会拿毛笔写字，但大多数是实用的，不是艺术的。换言之，大多数人写字只求横平竖直，清楚工整，便于实用；而不讲求笔情墨趣，间架布局，以及碑意帖法等艺术的研究。因此，西洋人根本不知道有这样一种艺术，中国人也多数不把它当作艺术看。尤其是到了现代，学校功课繁忙，社会国家多事。许多青年学子，没有时间，或者没有机会去认识、欣赏或研究这种艺术。又因为这是实用工具的缘故，被现代生活的繁忙加以简笔化，实用化，通俗化；商业竞争又给它图案化，广告化，奇怪

化……几乎使它失去了原来的艺术性。现在我讲艺术，首先提到书法，而且赞扬它是最高的艺术。一般人听了这话，也许不相信。其实我这话根据着艺术的原质。艺术的主要原质之一，是用感觉领受。感觉中最高等的无过于眼和耳。诉于眼的艺术中，最纯正的无过于书法。诉于耳的艺术中，最纯正的无过于音乐。故书法与音乐，在一切艺术中占有最高的地位。故艺术的园地中，有两个高原。如果书法是东部高原，那么音乐就是西部高原。两者遥遥相对。

第二境，绘画。这一境域，也在园的东部，位在第一境之次。其地势不及第一境之高，而其地带却比第一境广大。在全园地中，这一境域范围特别广。游人也特别多。有许多人，专为游览此境而入艺术之园。游览别的境域的人，也必先到这境里来观瞻一番，然后他去。游客中，全世界各国的人都有。而中国人享有特权：这第二境虽与第一境毗连，而接壤之处没有界限。中国人到这第二境去游玩时，这界限便撤消，第一境与第二境相连通，任中国人随意游览。日本人托中国人的福，有时也得享受这特权。然能享受的人极少。

我为什么这样说呢？因为绘画在艺术中为最发达的一种。全世界各民族都有绘画艺术。全世界的艺术家中，画家亦占有多数。绘画是造型艺术（书法、绘画、金石、雕塑、建筑、工艺等，凡专用眼鉴赏的，总称为造型艺术）的基础。所以凡学造型艺术的人，必须先学绘画，或者参考绘画。中国自古有“书画同源”之说。就是说描画要参考书法的用笔，方才画得出神气。所以中国的画家大都能书，书家大都能画。画要参考书法，而书不一定要参考画法，所以书法比绘画更为高深。反之，绘画比书法更为广大。这就是说，在质的方面，书胜于画；在量的方面，画胜于书。这两者在艺术中，一高一广，都很重要。

第三境，金石。这是艺术之园的东部最精小的一个区域，位在书画两境之旁，琼楼玉宇，中有雕栏画栋，备极精巧。这一区范围虽然最小，而层楼宝塔，直指云霄。其高度不亚于第一境。或曰，比第一境更高。因为地方太小太高，所以游人很少，只有几个中国人上去游览，直上最高层的也不多。中国人到此境内，也享有特权：即得撤去其与第二境、第一境的界限，而遨游于这三境之中。

读者大概都知道：金石，就是刻图章，是中国特有的一种极精深的艺术。在数方分的面积中，用刀刻上几个字，要它们布置妥帖，笔法典雅，全体调和，自成一个圆满无缺的小天地，原是难能可贵的事。专长这种艺术的人，叫做金石家。金石家大都兼通书画，故“书画金石”，向来并称。最近这方面的大家，像吴昌硕便是。他

能画，能书，又能治金石，三种作品都很高明。最近逝世的弘一法师，即李叔同先生，也是三才兼长的一人。此外在中国还有许多专家。但因为这种艺术太精深，能欣赏的人甚少，所以不能发达。这是几方分的面积中的工夫，没有高度发达的审美眼，简直不能欣赏。所以这一区域，在艺术之园中，最为幽寂。

第四境，雕塑。此境与第二境接壤，是艺术之园中的一个动物园。第二境平旷，包含森罗万象；此境崎岖，多畜禽动物。这动物园没有独立的门。要游览此境，必须先入第二境，由第二境转入此境。

原来雕塑与绘画是姊妹艺术。绘画表现平面美，雕塑表现立体美。绘画取材极广，人物、动物、植物、矿物、天体，以及超自然界各种观象，均得入画。雕塑则取材较狭，大多数是人物、动物之像。要学雕塑，必须先学绘画。即由平面空间美的研究进入于立体空间美的研究。

这里要附记一笔：第二境（画）近来扩充一个新境地，位在园的偏东，外边向大众行道开放，内边与第二、三、四境（画、金、雕）交通。有人特称此境为“木刻境”，实则附属于第二境，故不另立，但附记于此。读者如欲游览此境，请从第二境转入。

第五境，建筑。此境位在第四境外边，离艺术之园的大门不远了。全园之中，此境最为繁华，各种供给都有，恰是园中的一个招待所。同时，因为繁华的缘故，缺乏自然之趣。所以有许多游客，不爱向此境游览。这境地有一个特点，即与“工业的园地”接壤，而且交通往还甚密。因此，游客往往对它歧视，以为它不是完全属于“艺术的园地”的。

读者都知道：建筑是实用物之一。艺术约分二大类：一类是有实用的，还有一类是但供欣赏而无实用的。书画金石等，都属后者；建筑则属于前者。在艺术上，称无实用的书画金石等为“纯正艺术”，称有实用的建筑等为“应用艺术”。因为前者可作美的独立的表现；后者美只是房屋上的装饰。又称前者为“自由艺术”，后者为“羁绊艺术”。因为前者可以自由创作，后者被住居的条件所拘束，不能自由创造美的形式。况且工事方面，属于土木工程。故建筑被人视为“半艺术”。这半艺术，其实对人生关系甚大。因为建筑庞大而永久，其形式的美恶，对于人群的观感影响甚大。希腊全盛时代，曾利用最美的殿堂建筑的亲和力来统制人群的感情，使全国民众和谐团结，所以这种“半艺术”也不可忽视。

第六境，工艺。这境域更在第五境的外面，靠近艺术之园的大门了。繁华亦更甚于第五境。第五境是园中的招待所，这第六境可说是园中的市场。其与“工业的



园地”的交通往还，也同前者一样地密。总之，各种情形，都与前境相似，只是零碎琐屑，规模较小而已。

工艺美术，如器具、纺织、日用品之类的制造，属于工业的；但其形式的美，是属于艺术的。故工艺与建筑同为羁绊艺术或实用艺术。这两种艺术，都受实用条件的拘束。所以在艺术的园地中，这二境位在大门口最浅显的地方。

第七境，照相。此境狭小简陋，向在艺术之园的大门以外，最近因为境内景象同第二境（画）有些相似，故被列入艺术的园地内，靠着园门，好比门房。这境域虽然狭陋，但近来努力模仿第二境，有时倒也足供游览。游客以西洋人为多数。有的西洋人，对于这第七境，竟用对第二境同样的兴味来欣赏。

照相，原来是工艺之一；最近模仿绘画，就得了“美术照相”的名称，而抬高了地位。同时在绘画方面，最近盛行一种如实描写的绘画，叫做“写实派”的，竟同照相相类似。因此西洋人对于照相，有了与对绘画同样的兴味。但照相的制作，毕竟机械力居多，而人力居少。故作品中客观模仿的分子太多，主观创造的分子太少。故其艺术的价值低浅。只能派它做艺术之园的门房。

以上七境，都位在艺术之园的东部，由深而浅，自成系统。这东部七境，有一共通点，即都是静穆的境地。——这都是用眼睛观赏的。

还有五个境域，位在艺术之园的西部，也自成系统。待我一一说明如下：

第八境，音乐。这一境域，位在艺术之园的西部最深之处，地势最高，风景最胜，与东部的第一境（书法）相对峙。但这所谓风景最“胜”，并非普通的好景。这境中并无固定的具体的楼台亭阁，花卉草木；只是云烟缥缈，波澜起伏，光色绚烂，气象万千，远胜于固定的具体的风景。第一境也有这种胜景，但与此境情形稍异：第一境是静止的，此境是流动的；第一境游客甚少，此境游客非常热闹。古今东西各国的人，都爱向此境游览。据孔子说，中国周朝时代，曾经有人深入此境，登其极顶。西洋也有许多意大利人与德意志人，遨游于此境的高处。但是多数的游客，不肯深入直上，大都爬到此境的坡上就止步。所以此境的热闹部分，只在低近之处。其高深的地方，同第一境一样地岑寂。

读者大约可由过去的经验领会音乐境地的美妙。我明白告诉你，书法与音乐，是艺术中最精妙的两种。一切艺术中，表现的精微，前者诉于视觉，后者诉于听觉。表面形式各异，内容精神实同。你如不相信，我可举实例为证：用笔描写有名目的形状（例如画一朵花），笔墨受形状的拘束，难得自由发挥感兴。反之，描写无名目

的线条(例如写字),就可在线条本身上自由发挥感兴了。表现有意义的声音(例如作诗,作文),声音受意义的拘束,难得自由发挥感兴。反之,表现无意义的声音(例如奏乐曲),就可声音本身上自由发挥感兴了。故在艺术的本质上,书法高于绘画,音乐高于文学。

第九境,舞蹈。此境位于第八境之次,与第八境为邻。据说在古代,第八、九两境不分界限,共通为一。后来虽然分别为二,但也时时交通。凡欲游览第九境,必须开通第八境的界门,徘徊往来于二境之间,同时并赏两地的风光。

舞蹈,就是用身体的姿态来表现种种情感。比较起音乐的用声音表现情感,工具简单而笨重,故需要音乐的帮助。但不用音乐帮助的默舞,也自有其独特的舞蹈美,被称为无声的音乐。读者须知道,人的身体,是艺术表现的工具之一,与声音、线条、色彩等同列。舞蹈便是以人体为工具的一种艺术。

第十境,文学。此境位在第八、九两境之次。地势不及第八境之高,而地带广大得多。这是西部最广大的区域,与东部最广大的第二境(画)相对峙。全境之中,此二境最广,亦最宏富。宇宙间森罗万象,人世间种种现状,此二境中无不包含。所异者,第二境皆静止相,此第十境则动静诸相具有。第十境的范围,实比第二境更广。所以有许多人,不当它是艺术之园中的一部分,而把它看作独立的一园。此境因范围太广,故内中又分做小部分,曰文、曰诗、曰词、曰曲……游客,世界各国的人都有,大都每人只能专游一部分。因为地方太广,游了一部分,大都没有余力再游其他部分了。

第十一境,演剧。此境位在前三境(音、舞、文)之次,而与前三境相通。此境范围之大,与第十境相去不远。景物的宏富,亦与第十境相似。所异者,前境多抽象,此境多具象;前境单纯,此境复杂。以上所述十境中的景象,在第十一境中差不多齐备。所以有人称此境为“综合”境。

第十二境,电影。这实在不是一个境域,却是艺术之园的大门西首的一面大镜子。这镜子很大,立在第十一境(剧)的旁边,能把第十一境中的景象完全映出。艺术之境中,向来没有这面镜子,是最近新设立的。虽只薄薄的一片,却能总摄西部四境(音、舞、文、剧)的景象。所以近来游客特别众多。

最后三境,关系密切。因为文学中的戏剧与演剧、电影,根本是同一作品,作不同的表现。原来文学这种艺术,表现力最大。它是用言语为工具的,故宇宙间人世界一切动静,都是它的题材。它虽然没有颜料,不能描一朵花,但它能用言语代替

颜料，譬如“海棠经雨胭脂透”。它虽然没有音符，不能奏一个曲，但它能用言语代替音符，譬如“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣”。所以文学可说是万能的艺术。但其缺点，只是几句空言，要人想象出来，却没有具体的表现。演剧便是弥补这缺点的。它把文学中要人想象的东西，实际地演出，使鉴赏者不必想象而可看到实物，因而获得更强大的效果。

故曰，文学是脑筋中演出的剧，演剧是舞台上演出的剧。至于电影，原来是演剧的复制。但凭仗机械的方法，能作演剧所不能作的表现，是其特长。这是艺术中后起之秀。其将来的发展，未可限量呢。

这算是艺术之园的一张地图。总之，东部七境皆静景，西部五境皆动景。此真可谓气象万千，美不胜收。况且园门无禁，昼夜公开。爱美诸君，盍兴乎来！

# 论艺术社会学<sup>①</sup>

岑家梧

岑家梧(1912—1966),海南澄迈县人。中国现当代民族学、民俗学、人类学专家,主要研究原始社会史和文化史。早年就读于广州中山大学社会系,后赴日留学,研究人类学和考古学。曾任教于中山大学、国立艺术专科学校、国立社会教育学院、中南民族学院等高等院校。其在史前艺术史、艺术学、民俗学、社会学、民族学、人类学等各个领域,都有重要建树,留下了较为丰富的学术遗产。重要著作包括《史前史概论》《图腾艺术史》《史前艺术史》《中南民族史略》和《中国原始社会史》等。

本文1943年发表于《大学月刊》,后收入《中国艺术论集》(1949)。文章基于较为丰富的文献资料,对艺术社会学的发展脉络及其主要研究内容进行了梳理。在作者看来,艺术学正式成为一种科学体系,正是从艺术社会学开始的。而所谓艺术社会学,则是“应用社会科学方法,以艺术为社会现象的一种,探讨其发生、发展,与社会各现象间的因果关系”的一门学科。文章首先对西方艺术社会学的相关学者及其研究成果予以历史概括,从而对这一学科的发展脉络进行了必要的说明。其次,文章重点探讨了艺术社会学研究的主要内容,大致包括如下几个方面:一是艺术起源问题。文章认为过去美学所倡导的模仿说及游戏说,都侧重于人的心理本能,缺乏科学性。以社会功能代替本能冲动来说明艺术的起源,是艺术社会学重要的贡献。二是艺术的本质问题。它主要探讨“什么是艺术”“艺术的本质是什么”这两个问题。与美学的回答不

① 本文原载于《大学月刊》1943年第2卷第9期,本选本据《中国艺术论集》(考古学社1949年版)整理。——编者注

同,艺术社会学强调艺术是社会生活的表现,因而“揭破了它的神秘性”。三是艺术的进化问题。艺术社会学强调,艺术作为社会时代的产物,其发展状态必然与社会的发展状态相适应。也就是说,社会发展的形态,对于艺术的形态具有决定作用。四是艺术进化的阶段问题。社会的进化是有一定阶段的,艺术的进化阶段与此有密切的关联。五是艺术与天才问题。文章指出,近代美学一般认为艺术是天才的产品,而艺术家的天才是一种天赋。但艺术社会学则认为,所谓天才其实也不过是社会的产物而已。综合这几个方面的内容,艺术社会学着重于艺术与社会的因果关系分析,由此探讨艺术发展的规律性,因此使艺术学研究逐渐脱离思辨美学,这是艺术社会学的重要贡献。最后,文章还特别指出艺术社会学作为一门新兴学科,仍存在很多问题。尤其是旧式进化论的错误影响比较显著。但最终,它一定能采取更精密的科学方法,吸收更进步的学说精华,而成为真正科学的艺术学。

作为民族学、民俗学、人类学等学科领域的大家,岑家梧留下了极为丰硕的研究成果。其中,与艺术相关的著述主要是结合其专业领域展开的,这也恰恰使得这些研究更具学科价值。除了本文外,他早年所撰写的《图腾艺术史》和《史前艺术史》两本专著都可算是非常具有研读价值的艺术史、艺术理论著作。

西欧美学思想的渊源,极为悠远,如亚里斯多德(Aristotle)于《修辞学》(Rhetoric)中说明形体美为秩序的(Order),对称的(Symmetry)及宏大的(magnitude);并以多样的统一为美的最高形式,实为美学的滥觞。罗马时代新柏拉图派(Neo-Platonist)哲学家伯拉丁奥斯(Platinus)<sup>①</sup>于美的本质,也作系统的探讨。到了十七八世纪间,德国的泡姆葛顿(A. G. Baumgarten)<sup>②</sup>,康德(Kant),哈特曼(Hartmann)等辈出,美学(Aesthetics)乃蔚为一门新兴的学问。可是当时的美学,多属于形而上学的研究,于艺术的起源、本质及其功用,多未能予以科学的说明。

艺术学正式成为一种科学体系,实自艺术社会学派始。所谓艺术社会学,乃应用社会学的科学方法,以艺术为社会现象的一种,探讨其发生、发展,与社会各现象

① 即普洛丁(Plotinus, 204—270),古罗马时期的希腊哲学家。——编者注

② 即鲍姆嘉通(Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714—1762),德国哲学家、美学家。——编者注

间的因果关系。此派学说,最初源于法国的杜波斯(L'Abbé J. B. Dubos),杜氏将各民族的艺术,互相比较,探求各民族艺术才能差异的原因。一七一九年刊行《诗画评论》(Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture)一书,即根据墨西哥及秘鲁土人的艺术,说明其艺术才能的差异,乃由于气候的原故。一八四七年,比利时的米查尔氏(Michiels)著《弗兰德派画史》(Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise)中,则指出艺术的内容及形式,全受到政治经济及社会的影响,欲了解各时代艺术的演变,非从该时代的社会经济观察不可。如此,艺术不是纯粹观念的表现,而是社会的表现了。但此种学说,直至泰纳(H. Taine)氏而始蔚为大观。泰氏一八六五年发表其《艺术哲学》(Philosophie d'Art)一书,首先说明:“要理解艺术作品,艺术家,艺术家的集团,就应当明了他们所处的时代风习及一般精神状态。”他认为一切艺术,决不是艺术家个人的观念的表现,而是时代社会的反映,时代社会对于艺术的影响,正像物理温度之于动植物一样。“艺术作品,是由其周围的风习及精神的一般状态之总体决定的。”这便是泰纳最后的结论。他还把这种时代精神状态,名之为精神温度(température morale)。一八五八年,泰纳在其《英国文学史》(Histoire de la Litterature Anglaise)中,更具体地指出所谓决定艺术作品的精神温度有三种因素,一为种族(La Race),二为环境(Le Milieu),包括政治文化及气候等等,三为时代(Le moment)。泰氏的学说,对后来的影响极大。

继后,居友(J. M. Guyau)发表《现代美学问题》(Problèmes Esthétiques)及《从社会学观点论艺术》(L'Art au Point de vue Sociologique)二书,则以艺术为社会的有机体的机能之一,他从美感情绪中一一指出其社会性质。连到最功利的感情,也有变为低级美感的可能。他说:“一切事物,如果与它的用途程度相适应,则它的美的情绪越浓厚,例如射矢时,张怒着的弓形,古代战争中银盾正在抵挡着尖锐的枪矛时,担子在担起岩石时,都会引起美感,可见功利的观念,也可引起快感,而功利观念,却是深深的带上社会性质的。”所以他主张艺术是一种人型化(Anthropomorphisme),同时又是一种社会型化(Sociomorphisme)的东西,而在每种艺术创造的过程中,是处处可以发现其社会因素的。

一八九三年间,德国格罗塞(E. Grosse)发表其《艺术的起源》(Die Anlange der Kunst)及《艺术科学的研究》(Kunst-Wissens Chaftllch Studien)二书,直树立起艺术社会学的体系,《艺术的起源》一书,根据人类学、考古学的材料,叙述初民艺术的社会功能,至为详尽。格氏首先认为:“艺术是社会的表现,假使把它看做个人的现

象,就不能了解他原来的性质与意义。”所以他宣称:“我们要专门研究艺术创造的社会环境与社会的关系,我们把那些原始民族的艺术,当作一种社会现象与社会机能。”据格氏的研究,身体装饰是艺术最原始的形式,一切造型艺术,都是由它演化而来,而身体装饰,乃至一切艺术,在初民社会里,都有它特殊的功能。他说:“原始民族的大半艺术作品,都不是纯粹由审美的动机出发,而是有它实用的目的的,同时后者往往是主要的动机,审美的要求只是次要而已。”“原始艺术用各种方法给他们的生活以影响,例如器物的装饰,能增进技艺的精巧,身体装饰与跳舞,于两性社交上有特别的作用,或者能促进种族的改良,同时身体装饰又是为着恐吓敌人而发生的。诗歌跳舞与音乐,是为着激励战士,就成为社会抗战的城堡。而艺术对于初民生活最大的影响的,则是于能加强与扩张社会的团结。”由此看来,欲了解艺术的本质,就非从其社会功能方面着手探究不可了。

希伦(Y. Hirn)氏亦继格氏之后,一九〇〇年发表其所著《艺术始源》(The Origin of Art)一书,应用心理学、社会学方法,探究艺术的起源,其书的副题即为《一种心理学及社会学上的试探》(A Psychoiological and Sociological Inquiry)。希氏以为艺术是艺术冲动的表现,艺术冲动却是多元的。如性爱,审美,劳动工作,及宗教魔术等,均构成艺术冲动,性的冲动尤为普遍,初民艺术之包含性爱作用的也很多。例如印度曼达利(Mundaris),拉沙(Rasas),哥尔(Kolhs),松达尔(Sonthals),巴雅(Bhuiyas),周克马(Chukmas),哥杨达(Khyoungthas)等族,于求婚之际,必以歌舞为媒介,可见初民的歌舞艺术,多是出于性的要求的。又如各地初民的耳、鼻、口、唇等装饰,据希氏的解释,也是为着期冀异性的宠爱。要之,无论何种艺术冲动,其因子必为社会的,而其冲动的表现,也以社会为对象。

德国学者于艺术社会学的研究,尚有布西(Kar Bücher)<sup>①</sup>诸氏。布氏著《劳动与韵律》(Arleit und Rhythmus),主张人类的游戏本能与天俱来,人类一切的活动,都不过是游戏的再现吧了。例如饲养家畜,最初并非为着食用而是娱乐,艺术的发展,则先从纹身彩绘与实用无关的身体装饰开始,后来才演变为装饰工艺、造型艺术及象形文字等。布氏立论,原与格鲁斯(Karl Groos)<sup>②</sup>的学说相同,格氏著《人类之游戏》(Des Spiele der Menschen)中,反对斯宾塞(H. Spencer)无用的精力发为游

① 即毕歇尔(Karl Bücher, 1847—1930),德国经济学家。——编者注

② 即谷鲁斯(Karl Groos, 1861—1946),德国哲学家、心理学家和美学家。——编者注

戏之说,指出生物的游戏,不特不是消耗无用的精力,而且是发自游戏的本能,人类的艺术,便是游戏本能冲动的结果。但布氏讨论跳舞的起源时却说:“初民的种种跳舞,不过是一定生产行为之意识的模仿而已,所以劳动必先于跳舞。”这不免自相矛盾了。后来俄国的蒲列哈诺夫(G. V. Plekhanov)<sup>①</sup>举出许多例证,说明游戏不先于劳动,劳动反先于游戏。布氏的学说,至此始得明确的修正。

霍孙斯坦因(Wilhelm Hausenstain)为德国著名艺术社会学者。一九一六年发表《艺术与社会》(Die Kunst und die Sozialschaft),一九一八年发表《论巴洛克之精神》(Vom Geist des Barak)与《罗柯柯——十八世纪德法精神的说明者》(Rokoko Französische und Deutche Illustratoren des Achlzhchnten Jahrhunderts)诸作,具体指出社会经济对于艺术的发展有决定的作用,而从艺术史上看来,艺术发展的阶段,完全与社会发展的阶段相适应,这便是有名的社会美学阶段构成说。

与霍氏立于同一观点的,还有俄国的弗里契(V. Friche)<sup>②</sup>。弗氏一九二六年发表《艺术社会学》(Sociologia Iskusstva)一书中说:“造型艺术乃藉形象的媒介作用于感情与想像,又通过这种作用于个人的思想;同时造型艺术是社会整个集团或社会一部分的感情、想像、思想、组织统一起来,而决定其式样的趋向的。”简言之,一切艺术式样的演变,无不受社会的影响。弗氏全书,详论艺术社会学之问题,艺术之起源,艺术之社会机能,艺术之生产形式,建筑雕刻及绘画之主潮的推移,艺术上理想主义的作风与写实主义的作风,艺术上的动物植物人物及事物,艺术上之劳动,艺术上的儿童,艺术上的运动远近光线上之诸问题及色彩社会学等问题,于各种艺术的发展与社会的关系,发挥极为详尽。艺术社会学的系统,至此益加严密。此外,如伊柯维支(Mare Ickowicz)著《艺术科学论》,辛克来(Upton Sinclais)著《拜金艺术》(Mammonart an Essag in Economic Interpretation),也可算是艺术社会学派的支流了。

上面是艺术社会学发展的略史,现在我们进而讨论艺术社会学的内容。综观历来学者的研究,大致可提出下列各点:

第一是艺术起源问题。过去美学者解答这个问题,可分为二说。一为传统的美学者倡导的模仿说。柏拉图、亚里斯多德以来而至近代德国的泡姆葛顿均主之。

① 即普列汉诺夫(Georgii Valentinovich Plekhanov, 1856—1918),俄国思想家。——编者注

② 弗里契(Vladimir Maksimovich Friche, 1870—1929),俄国文艺批评家。——编者注



他们认为模仿为人类的本能,小儿生活便全由模仿本能冲动而发,艺术的起源,也不过是模仿自然或人生吧了。一为生物学的美学者倡导的游戏说,自康德、席勒(Schiller)而至斯宾塞、华拉斯(Wallace),哈特孙(Hudson)、格鲁斯、兰格(Lang)均主之。即游戏为人类的本能,艺术活动由游戏而生,如小儿绘地游戏,便发展而为绘画,唱歌便成音乐,堆积土木,便为建筑,玩弄粘土,便为雕塑,跳跃便为舞蹈,模仿成人生活,便为戏剧了。这两种学说之缺乏科学性,极为显明。今日心理学上本能派已给行为派批评得体无完肤,所谓本能是否存在,姑不置论,但我们认为模仿本能及游戏本能,实在不能说明艺术的起源,因为假设艺术只是发自单纯的本能冲动,则艺术的创作,全属无用的游技,这与初民艺术的产生的背景便互相抵触了。艺术社会学者则反之,承认艺术为一种社会机能,艺术发生的动机便是为着社会的需要,没有一种艺术作品,不负有社会的功能的。格罗塞在《艺术的起源》中说明澳洲土人牌楯上的装饰花纹,并不是单纯的装饰或美感的表现,而是有所有权记号、种族记号及宗教魔术等用意的。北美印第安人及澳洲土人的跳舞,或则藉此为两性结合的媒介,或则用以联络部族间的感情,而欧洲驯鹿期(Reindeer age)的洞壁艺术,都施于迂迴曲折的奥洞里,说他是无用的游戏,更与事实不符。据今人类学者观察,这种艺术,都是图腾崇拜(Totemism)的产物。希伦在《艺术始源》中,于此论之尤详,云:“详细研究原始时代各种族的装饰品,知道我们今日认为是装饰的,其实从前都有实际的作用。如武器、工具、编织物等的刻纹与文身的图谱,一般均以为是出自纯粹的美的冲动,实则含有宗教的意义或私有权的记号。随着原始装饰研究的进步,这种事实的发见也逐渐增多了……不特装饰,连到初民的歌舞,都是如此。北美印第安人的跳舞,表面上看来,似乎是除了艺术冲动之外,毫无目的,但他们却借着跳舞来练习狩猎技能,他们跳舞的动作,就是日常狩猎动作的模仿。总之,初民艺术的一切,都不是发自纯粹的观念,而是具有社会的功用。”这样以社会功能代替本能冲动来说明艺术的起源,乃是艺术社会学者重要的贡献。

第二是艺术的本质问题。什么是艺术?艺术的本质是什么?我们先看康德一派的解答。他在《判断力批判》中以“无关心的”说明美感的本质,美感离开实际生活而独立存在,艺术也永远与人生脱离,所以单纯的图案,便是最纯粹的艺术了。黑格尔(Hegel)也说,艺术只是纯粹的理念(Idea),美的理念的感觉的化象(Das Sinnliche scheinen der idea),叔本华(Schopenhauer)更以艺术的理念绝对与人生分离,艺术的境界存在于实际的人生之外,他举音乐为例说:“音乐完全是与现实世

界互相对立，音乐绝对不知道现实世界，即使宇宙不存在，它也能继续存在的。”这种学说，后来形式美学派全受其影响，如栗伯斯(Lipps)<sup>①</sup>的移情说(Einfühlung)，布洛(Bullough)的心理距离说(Psychical distance)，克洛齐(Croce)的直觉说都是。但是艺术的抽象的理念，既与实际生活无关，则它的来源若何，本质若何，依然无法说明。艺术本质的问题，越说越玄妙了。艺术社会学者则直指出艺术是人生的表白，揭破了它的神秘性。格罗塞在《艺术的起源》中说得很清楚：“艺术家从事创作，不仅是为着自己，同时也为着别人。虽则不能说美的创作的目的完全在感动别人，但说到他所用的形式与内容的主要思想倾向，则实在取决于公众。无论那一件艺术品，公众与作者所占的地位同样重要，Mill以为诗人永远没有想到诗的读者，这是他的大错误，事实正好相反，如果根本没读者，诗人决不会做诗的。严格地说，个人的艺术这几个字，虽然可以想像，却不能加以证实。无论什么时代，什么民族，艺术都是社会的表现。假使我们简单地拿它当作个人的现象，马上就不能了解它原来的性质和意义。”居友也极力强调艺术的社会性。他在《从社会学观点论艺术》中说：“没有共鸣的感情，便不能产生美感，因之我们若不能融合社会的关系，使它人格化，并予它以一种统一的生命时，便不能得到共鸣的感情。”可知艺术的活动，决不能离开社会。居氏又说：“在任何条件之下，艺术最后的目的，是唤起社会的共鸣。”“艺术的概念与其他的概念相同，它对于人类的结合性，对于意识的互相交涉，又对于融合个人的生活与社会生活的物心两方面之共鸣的作用，极为重要。所以艺术也与道德同样，能使个体生活与社会生活相协调。”如此艺术的本质，就不得不属于社会的了。所以同一时代社会的艺术，也必表现同一时代社会的精神。如法国在浪漫主义时代，器俄(U. Hugo)<sup>②</sup>的《耶尔纳尼》(Hernani)一剧，与德拉克罗尼斯(Eugène Delacroix)<sup>③</sup>的《但丁与维尔吉利》(Dante et Virgile)一画与伯里奥斯(Hector Berlioz)<sup>④</sup>的《幻想交响曲》(Symphonic Fantastique)一曲，都是表现同一社会精神；但丁的《神曲》(Divine comedie)与圣·托马斯·达干(St. Thomas d'Aquin)<sup>⑤</sup>的《要约》(La Somme)及科隆寺院(Cathédrale de Cologne)建筑，也同一

① 即立普斯(Theodor Lipps, 1851—1914)，德国心理学家、美学家。——编者注

② 即维克多·雨果(Victor Hugo, 1802—1885)，法国作家。——编者注

③ 即欧仁·德拉克洛瓦(Eugène Delacroix, 1798—1863)，法国画家。——编者注

④ 即柏辽兹(Hector Berlioz, 1803—1869)，法国作曲家。——编者注

⑤ 即托马斯·阿奎那(Thomas Aquinas, 1225—1274)，意大利神学家、经院哲学家。——编者注

气派。这都可证明艺术是社会生活的表现了。

第三是艺术的进化问题。在艺术社会学者看来,艺术既是社会时代的产物,则艺术的发展状态,必然与社会的发展状态相适应。就是说,社会发展的形态,对于艺术的形态,有决定的作用。在怎样的社会里,必然产生怎样的艺术,社会在不断的进化,艺术也随之而进化。泰纳最初提出“时代”为决定艺术的三大要素之一,已经说明这个意思。他认为每一国家民族的文化,在每一个时代中,都有一个主要的倾向,艺术的表现,也不能逃出这个倾向之外。他复举出文学史上的例证,路易十四时代,因为路易王朝有高贵的礼仪,优雅的宫廷生活,便有古典的悲剧出现,等到革命爆发,宫廷贵族的生活消灭了,法国古典的悲剧也就完结。弗里契在《艺术社会学》中更指出欧洲艺术史上二个根本的典型不断地反复的表现,都是由其社会经济决定的。一个是以建筑为中心而有伟大的气魄的雄伟美的典型,弗氏名之为综合的——纪念碑式的艺术(Synthetical, Monumental art);一个是各种艺术个别的分化,而缺乏宏大飞腾的气魄,具有家庭式的亲密的典型,名之为分化的——亲密式的艺术(Differential, Intimate art)。在古代埃及,初期希腊罗马以及小规模集团的手工业经济为基础的中世纪社会,其艺术即属于综合的纪念碑式。埃及的卡那克(Karnak)神殿、金字塔、法老(Pharaoh)雕像,以至希腊雅典的伯修浓(Parthenon)神殿的装饰,都是富于宏大气魄的。但到了近代工业社会,个人主义特别发达,艺术的典型也就随着改变而为分化式的了,如十五世纪的意大利,十七世纪的荷兰及现代欧洲的艺术便是。蒲列哈诺夫也研究法国十八世纪艺术发展的过程是:在路易十四王朝兴盛期,则流行古典的悲剧与庄严的绘画;在路易十五颓废期,则流行象征的绘画;在革命萌芽期,则流行悲喜剧及道德性的绘画,最后到了大革命爆发的前夜,则盛行新古典的悲剧与革命性的绘画。这也可见艺术的进化,是随着社会的进化的了。

第四是艺术进化的阶段问题。艺术既随社会的进化而进化,而社会的进化,在进化论派学者看来是有一定阶段的,社会由简单的阶段进化到复杂的阶段,由野蛮的阶段进化到文明的阶段。同时,全世界民族社会进化的阶段,也大致相同,即所谓“直线进化说”。因此,艺术的进化也同样有特定的阶段,且全世界各民族的艺术进化阶段,也应一致。社会进化阶段的设定,最初摩根(L. H. Morgan)在《古代社会》(Ancient Society)中分为野蛮(Savagery)、半开化(Barbarism)与文明(Civilization)三阶段。其后苏达兰(E. H. Sutherland)、海雅斯(E. C. Hayes)于此

稍加修正。列泽特(F. Lirzt)从经济的进化上,也分为五个阶段,即游猎期、畜牧期、农业期、农业兼制造期,农业兼制造期及贸易期。牟拉·利埃尔(F. Müller·Lyer)则区别社会进化为母系族组织时期,工业组织时期,资本组织时期及新社会化时期等。社会进化的阶段不同,各阶段的艺术,自然也有差异。艺术社会学者之于艺术进化的阶段,虽缺乏一致的意见,但大都承认阶段之说。如霍孙斯坦因说:“在埃及及古代东洋,以自然经济为基础的封建社会中,则有权威的,表现君主永垂不朽的严肃艺术的式样,在古代希腊及文艺复兴时代的意大利,以市民经济为基础的商业社会中,则产生表现个人主义,现实主义,歌颂现世人格与解放个性的艺术式样,至于现代欧洲以工业经济为基础的资本主义社会,则产生各种各样的象征主义,印象主义,未来主义及表现主义的艺术式样,这些恍惚奇离的艺术式样,正表现了欧洲资本社会混乱失调的状态。”归纳霍氏的话,欧洲艺术式样的进化,便可分为三大阶段了。弗里契在《艺术社会学》中也有四阶段的划分。他说:“在低级文化水准的狩猎集团间,艺术为驱逐野兽的工具,使自然直接屈服于人类的魔术,其次在农业的封建社会,艺术乃变成祀神的宗教仪式,再其次,资本主义正在勃兴的时代,艺术为政治的教育的手段,等到最后资本主义成熟的时期,艺术便摆脱一切宗教政治道德的束缚,变为他们的娱乐品了。”简言之:艺术的演进是经过巫术的、宗教的、政治教育的及娱乐的四大阶段。

第五是艺术与天才问题。在玄学的美学时代,一般认为艺术是天才的产品,而艺术家的天才,则由天赋,但自艺术社会学者出,他们以为天才,不过是社会的产物而已。从天才的本身说,人既不能脱离社会而存在,天才也不能例外。一八九五年,梭非亚大学(Université de Sofia)教授阿丁(Alfred Odin)发表《天才的创生》(Genèse des Grands Hommes)一书,便揭发了艺术天才的社会性。阿氏就十四世纪初期至十九世纪前期法国文学家的家庭环境,作一比较的考察,结果,发现所谓文学天才者,都是出自优良的经济环境的。据其统计,有如一、二两表:

表一:

时代	受过良好教育的文学天才	受不良教育或无教育的文学天才
1301—1500	33	0
1501—1600	110	2
1601—1700	192	7

续表

时代	受过良好教育的文学天才	受不良教育或无教育的文学天才
1701—1750	145	1
1751—1800	199	4
1801—1825	132	2
合计	811	16

表二：

时代	青年时代无物质忧虑的文学天才	青年时代贫困或生活不安的文学天才
1300—1500	24	1
1501—1600	81	4
1601—1700	157	9
1701—1750	89	12
1751—1800	138	20
1801—1825	73	11
合计	562	57

阿氏再将法国各时代的文学天才的社会阶级，加以研究的结果，各阶级的文学天才与各阶级的人口总数之百分比如表三：

表三：

社会阶级	时代				
	1700—1725	1725—1750	1750—1775	1775—1800	1800—1825
贵族	31.0	26.7	20.6	13.6	18.3
高级裁判官	50.0	52.6	50.0	54.9	53.1
中产阶级	7.1	10.35	18.5	18.6	15.2
劳工阶级	11.9	10.35	10.9	12.9	13.4
合计	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00

上表所列，贵族阶级在社会上占了优越的地位，产生文学天才最多，劳工阶级最少。其中一七七五至一八〇〇年间贵族阶级产生天才较少者，是由于法国革命摧毁的原故，自此而后，则又继续增多。可见文学天才，完全是由经济环境所决定的了。一九一六年，美国克拉克博士(E. L. Clarke)发表《美国文学家》

（“American Men of Letters”，*Columbia University Studies*, vol. LXXII）一文，就美国一千个最著名的文学家的家庭背景，加以分析统计，结果有如下表：

文学家所产生的阶级	每个阶级所产生文学家人数
专门职业者	328
商人	151
农民	139
机械的牧师及非技术人员	48
未详者	334
总计	1000

由上也可见艺术天才，是社会的产物了。

其次，就天才艺术家的作品看，所谓杰出天才的作品，无论内容形式，都不能越过时代的限制，这点泰纳言之最切，云：“艺术家并不是孤独的人，距离现在几世纪的天才，还能听到他们透过了时代的声音，在那种不断的颤震着而达到我们耳内的声音中，我们还可认得出一种沉重的大咆哮，认出环绕着他们的周围的民众的巨音，艺术家仅有与这种时代的巨音和谐，才能创造伟大的作品。”虽然如此，可是艺术社会学者也并不完全抹煞天才在艺术中的作用。居友曾说过：“天才是自一定的环境出发的新环境的创造者或旧环境的改造者。”就是说：天才的艺术家，不特是时代的表现者，而且是永远站在时代的先头，用艺术的光辉，指示人们创造新的世界。天才的艺术家，是时代的先锋。

综上所述，百数十年来，艺术社会学者总在着重艺术与社会关系的分析研究，指出艺术发展的规律性，使艺术学的研究，逐渐脱离了玄学的范畴，这是这派学者重大的贡献。格罗塞在《艺术的起源》中，曾论科学艺术学的任务说：“艺术科学的主要目的，不是为着应用，而是在于明了支配艺术生命发展的法则……我们深信任何事物都有一定的规律性，就是在它的规律性不充分显露出来的时候，还是确信它极有规律性的，对于一切现象，都有普遍的规律性与可理解性的信念，并非以任何经验的研究为基础，而相反地，一切的研究，都以先验的公律为基础，只要艺术科学指出一条支配表面看来似乎无规律性的艺术发展过程的法则，艺术科学，便可算是尽了它的任务了。艺术科学已从恍惚模糊的思辨的荒海中开拓了一块我们可以在那上面安心耕种收割的新领土，这一片可以耕种的土地，比起旧艺术哲学者狂信热

望的神秘的宝贝来，固然是一种可怜的代用品，可是科学的说明，并不是形而上学的启示，它只能涉及事物的经验的表面为止，决不能透达超越的幽玄，只要艺术科学能够显示出文化的某种形式与艺术的某种形式间所存在的规律性及固定的关系，艺术科学就算已经尽了它的使命。”格氏这段话，过去艺术社会学者的努力，大部分已经做到了，而自格氏至今，艺术社会学，尤有长足的进步。所谓科学的意义，乃运用各种方法，考察分类比较分析现象，由此所得的知识，都可一一见诸试验的便是，历来艺术社会学者所孜孜从事的，也不外此。那吗，艺术学在过去之所以能一步一步的跑进科学的堂奥的，可说大部分由于艺术社会学之赐，而今后艺术学之能正式成为一种有系统有组织的科学，还有赖于艺术社会学的支撑。因之，艺术社会学近年极为社会学者所重视。如法国杜尔干(E. Durkheim)便主张社会学之下应分为二支，一为社会形态学，一为社会生理学。社会生理学中，则包括宗教社会学、道德社会学、法律社会学、经济社会学、语言社会学及艺术社会学。德国的谢勒(Max Scheler)也主张社会学分为二部门，一为实在社会学(Realsoziologie)，一为文化社会学(Kultursoziologie)。文化社会学中则包括知识社会学、宗教社会学、法律社会学、形而上社会学、科学社会学、技术社会学、经济社会学及艺术社会学。班纳(Luther L. Bernard)在《社会学的领域与方法》(The Fields and methods of Sociology)中，也主张文化社会学应包括民俗社会学(Folk-Sociology)、艺术社会学、社会心理学、教育社会学、法律社会学及制度社会学(Sociology of Institution)。学者之所以重视艺术社会学，便是以其本身富有科学性之故。

不过艺术社会学是一门新兴的学问，正像弗里契所说：“还是未能正式成立而恰在胎生期中的科学。”所以它的本身，也难免有许多缺点。最主要的是旧式的进化论的错误，还显明地存在。我们知道，自达尔文的进化论发表后，各种学说无不受其影响，社会学、人类学上便发生了直线进化论。此派学者以全世界人类的心理，大致相同，故其文化进化阶段亦应一致。至太娄(E. J. Tylor)、夫累则(J. G. Froze)、摩根、鲁保克(John Lubbock)等学者出，此种学说，益形高张，如摩根据北美伊洛魁印第安人(Iroquios Indians)社会文化的发展，分为野蛮、半开化及文明三个阶段，说明世界古代文化的发展的阶段全都如此。上述艺术社会学者对于艺术进化阶段的设立，多受到这派学说的影响的。但此派学说，后来已有格拉布纳(F. Graebner)、史密斯(G. E. Smith)、培利(W. J. Perry)等文化传播派的否认，及鲍亚士(F. Boas)、罗维(R. H. Lowie)等历史批评派的修正。谁都晓得，艺术上传播的

事实，是极显明的。古代亚述、腓尼基、希腊所流行的莲花式的花纹，乃由埃及传播而来。欧洲各地建筑上常用的伊沃尼亚式(Ionia)柱头，也是源于埃及的莲花式柱头。法国十七八世纪的罗柯柯(Rococo)艺术，则受东方艺术的影响。近世透纳(Turner)的水墨风景画及莫纳(Monet)、马纳(Manet)等人的印象派作品，则受中国山水画的影响。反之，中国现代的艺术，所受西方的影响，也很显明。艺术的发展，因为遇到传播的作用，其阶段就往往不一致。如向来以为造型艺术式样的进化，是由写实体的阶段至简省体的阶段之说，鲍亚士便加以否认。鲍氏认为这两种艺术式样，并没有进化的关系。北美平原印第安人(Plains Indians)的编织物，简省体的几何纹却先发生，类似写实体的图案则较后起，便是最好的例证。所以艺术社会学者惯用一民族艺术，硬套入另一民族的艺术的进化阶段，确是值得讨论的，今后实有加以修正的必要。

上面是我们对于艺术社会学的发展，作一简单的叙述，并略加批评。要之，现在艺术社会学不管它的本身怎样的幼稚，在将来，它终必能采取更精密的科学方法，吸收更进步的学说的精华，而成为真正科学的艺术学，这确是一种趋势！



## 中国艺术意境之诞生<sup>①</sup>

宗白华

宗白华(1897—1986),江苏常熟人。中国现代哲学家、美学家。早年留学德国,学习哲学和美学。归国后先后任教于南京大学、北京大学。作为中国现代美学的先行者和开拓者之一,被誉为“融贯中西艺术理论的一代美学大师”。学术著述丰富,有《宗白华全集》出版,论文集《美学散步》《艺境》等均有广泛的学术影响。

本文发表于1943年,1944年重新修订后发表于《哲学评论》,是作者探讨中国艺术理论问题的一篇重要文献。文章基于丰富的艺术理论文献和艺术史资料,分五个部分对中国艺术理论和美学中的“意境”这一核心概念进行了深入的剖析。文章首先从人与世界的关系出发区分了六种不同境界,认为在学术境界与宗教境界之间,还有一层“主于美”的艺术境界。以此为依据,作者以为,所谓意境,即“在一个艺术表现里情和景交融互渗,因而发掘出最深的情,一层比一层更深层的情,同时也透入了最深的景,一层比一层更晶莹的景;景中全是情,情具象而为景,因而涌现了一个独特的宇宙,崭新的意象,为人类增加了丰富,替世界开辟了新境”。而艺术意境的创造,则可以张璪所言“外师造化,中得心源”为基本条件。具体来说,艺术意境的创造是将客观景物作为艺术家主观情思的象征。其实现,有赖于艺术家平素的精神涵养。它强调了创作主体在实现艺术境界“空灵动荡而又深沉幽眇”过程中必然保持的特别心境。基于对意境三个层次的把握,文章指出中国艺术“不满于纯客观的机械式

<sup>①</sup> 本文原载于《时与潮文艺》1943年3月创刊号,增订后发表于《哲学评论》1944年第8卷第5期。本选本根据后者整理。——编者注

的模写”的原因所在，即艺术意境不是单层、平面的自然再现，而是包括“情”“气”“格”三个层次的纵深结构。其中，“情”是心灵对于印象的直接反映，“气”是“生气远出”的生命，“格”则是映射着人格的高尚格调。借助对中国艺术实践及理论发展脉络的独特体悟，作者认为，“中国艺术意境的创成，既须得屈原的缠绵悱恻，又须得庄子的超旷空灵”。艺术境界作为人类最高的精神活动之一，因此必然“诞生于一个最自由最充沛的深心的自我”。“舞”也由此成为作者解读意境的一个关键概念，并被理解为中国一切艺术境界的典型。总体而言，艺境是“植根于一个活跃的，至动而有韵律的心灵”的。“艺境”作为中国艺术史及艺术理论史上的核心概念，“既使心灵和宇宙净化，又使心灵和宇宙深化，使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境”。全文既有艺术史基础，又有理论史支撑；不仅立意高远，而且论说有序。从各个方面看，本文都可以说是中国现代艺术理论史上极具学术价值的重要文献之一。

除了本文之外，《中国诗画中所表现的空间意识》《中国艺术表现里的虚和实》《论中西画法的渊源与基础》《中西画法所表现的空间意识》等，都是非常值得一读的重要理论文献。其早年关于美学、艺术学的讲稿，对于我们理解中国现代艺术理论学科的发展脉络也很有帮助，有比较重要的艺术理论史价值。此外，他翻译的《判断力批判》《欧洲现代画派画论选》等学术著作，也都具有较高的理论价值。

## 引言

世界是无穷尽的，生命是无穷尽的，艺术底境界也是无穷尽的。“适我无非新”（王羲之诗句）是艺术家对世界的感受。“光景常新”是一切伟大作品底烙印。“温故而知新”却是艺术创造与艺术批评应有的态度。历史上向前一步的进展，往往是伴着向后一步的探本穷源。李杜的天才，不忘转益多师。十六世纪的文艺复兴追摹着希腊，十九世纪的浪漫主义憧憬着中古。二十世纪的新派且溯源到原始艺术底浑朴天真。

现代的中国站在历史底转纽点。新的局面必将展开。然而我们对旧文化的检讨，以同情的了解给予新的评价，也更形重要。就中国艺术方面——这中国文化史

上最中心最有世界贡献底一方面——研寻其意境底特构，以窥探中国心灵底幽情壮采，也是民族文化底自省工作。希腊哲人对人生指示说：“认识你自己！”近代哲人对我们说：“改造这世界！”为了改造我们先得认识。

## 一、意境的意义

龚定庵在北平，对戴醇士说：“西山有时渺然隔云汉外，有时苍然堕几榻前，不关风雨晴晦也！”西山底忽远忽近，不是物理学上的远近，乃是心中意境底远近。

方士庶在《天慵庵随笔》里说：“山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间，——故古人笔墨具此山苍树秀，水活石润，于天地之外，别构一种灵奇。或率意挥洒，亦皆炼金成液，弃滓存精，曲尽蹈虚揖影之妙。”中国绘画底整个精粹在这几句话里。本文的千言万语，也只是阐明此语。

恽南田题唐洁庵的画说：“谛视斯境，一草一树，一丘一壑，皆洁庵灵想之所独辟，总非人间所有。其意象在六合之表，荣落在四时之外。将以尻轮神马，御冷风以游无穷。真所谓藐姑射之山，汾水之阳，尘垢秕糠，绰约冰雪。时俗龌龊，又何能知洁庵游心之所在哉！”

画家诗人“游心之所在”，就是他独辟的灵境，创造的意象，作为他艺术创作底中心之中心。

什么是意境？人与世界接触，因关系的层次底不同，可有六种境界：（一）为满足生理底物质的需要，而有功利境界。（二）因人群共存互爱的关系，而有伦理境界。（三）因人群组合互制的关系，而有政治境界。（四）因穷研物理，追求智慧，而有学术境界。（五）因欲返本归真，冥合天人，而有宗教境界。功利境界主于利，伦理境界主于爱，政治境界主于权，学术境界主于真，宗教境界主于神。但介乎后二者的中间，以宇宙人生底具体为对象，赏玩它的色相，秩序，节奏，和谐，藉以窥见自我的最深层心灵底反映；化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化，肉身化，这就是“艺术境界”。艺术境界主于美。

所以一切美底光是来自心灵的源泉；没有心灵底映射，是无所谓美的。瑞士思想家麦米尔(Amiol)说：

一片自然风景是一个心灵的境界。

中国大画家石涛也说：

山川使予代山川而言也。山川与予神遇而迹化也。

艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃、活泼玲珑、渊然而深的灵境；这灵境就是构成艺术之所以为艺术的“意境”。（但在音乐和建筑，这时间中纯形式与空间中纯形式的艺术，却以非模仿自然的境相来表现人心中最深的不可名的意境，而舞蹈又则为综合时空的纯形艺术，所以能为一切艺术底根本型态，这事后面再说到。）

意境是“情”与“景”（意象）底结晶品。王安石有一首诗：

杨柳鸣蜩绿暗，  
荷花落日红酣。  
三十六陂春水，  
白头相见江南。

前三句全是写景，江南底艳丽的阳春，但着了末一句，全部景象遂笼罩上，啊，渗透进，一层无边的哀感，回忆的愁思，和重逢的欣慰。情景交织，成了一首绝美的“诗”。

元人马东篱有一首《天净沙》小令：

枯藤老树昏鸦，  
小桥流水人家，  
古道西风瘦马，  
夕阳西下——  
断肠人在天涯！

也是前四句完全写景，着了末一句写情，全篇点化成一片哀愁寂寞，宇宙荒寒，杳触无边的诗境。

艺术底意境，因人因地因情因景底不同，现出种种色相，如摩尼珠，幻出多样的美。同是一个星天月夜的景，影映出几层不同的诗境：

元人杨载《景阳宫望月》云：

大地山河微有影，  
九天风露浩无声。

明画家沈周（石田）《写怀寄僧》云：

明河有影微云外，  
清露无声万木中。

盛青楼咏《白莲》云：

半江残月欲无影，  
一岸冷云何处香。

杨诗写涵盖乾坤的封建的帝居气概，沈诗写迥绝世尘的幽人境界，盛诗写风流蕴藉、流连光景的诗人胸怀。一主气象，一主幽思（禅境），一主情致。至于唐人陆龟蒙咏白莲的名句：“无情有恨何人见，月晓风清欲堕时。”却系为花传神，偏于赋体，诗境虽美，主于咏物。

在一个艺术表现里情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深情，同时也透入了最深的景，一层比一层更晶莹的景；景中全是情，情具象而为景，因而涌现了一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富，替世界开辟了新境，真如恽南田所说：“皆灵想之所独辟，总非人间所有！”这是我的所谓“意境”。“外师造化，中得心源”，唐代画家张璪这两句训示是这意境创现底基本条件。

## 二、意境与山水

元人汤采真说：“山水之为物，禀造化之秀，阴阳冥晦，晴晦寒暑，朝昏昼夜，随形改步，有无穷之趣，自非胸中丘壑，汪洋洋洋，如万顷波，未易摹写。”

艺术意境底创构，是使客观景物作我主观情思底象征。我人心中情思起伏，波澜变化，仪态万千，不是一个固定的物象轮廓能够如量表出，只有大自然底全幅生动的山川草木，云烟明晦，才足以表象我们胸襟里蓬勃无尽的灵感气韵。恽南田题画说：“写此云山绵邈，代致相思，笔端丝纷，皆清泪也。”山水成了诗人画家抒写情思的媒介，所以中国的画和诗，都爱以山水境界做表现和韵味底中心。和西洋自希腊以来拿人体做主要对象的艺术途径迥然不同。董其昌说的好：“诗以山川为境，山川亦以诗为境。”艺术家禀赋的诗心，映射着天地的诗心。（诗纬云“诗者天地之心”。）山川大地是宇宙诗心的影现；画家诗人底心灵活跃，本身就是宇宙底创化，它的卷舒取舍，好似太虚片云，寒塘雁迹，空灵而自然！

## 三、意境创造与人格涵养

这种微妙境界底实现，端赖艺术家平素的精神涵养，天机底培植，在活泼泼的心灵飞跃而又凝神寂照底体验中突然地成就。元代大画家黄子久“终日只在荒山乱石，丛木深筱中坐，意态忽忽，人不测其为何。又每往泖中通海处看急流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲恫而不顾”。宋画家米友仁说：“画之老境，于世海中一毛发事泊然无着染。每静室僧趺，忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流。”黄子久以狄阿理索斯(Dionysius)的热情深入宇宙底动象，米友仁却以阿波罗(Apollo)式的宁静涵映世界底广大精微，代表着艺术生活上两种最高精神型式。

在这种心境中完成的艺术境界自然能空灵动荡而又深沉幽眇。南唐董源“写江南山，用笔甚草草，近视之几不类物象，远视之则景物灿然，幽情远思，如睹异境”。艺术家凭借他深静的心襟，发现宇宙间深沉的境地；他们在大自然里“偶遇枯槎顽石，勺水疏林，都能以深情冷眼，求其幽意所在”。黄子久每教人作深潭，以杂树涵之，其造境可想。

所以艺术境界底显现，绝不是纯客观地机械地描摹自然，而以“心匠自得”为高（米芾语）。尤其是山川景物，烟云变灭，不可临摹，须凭胸臆底创构，才能把握全景。宋画家宋迪论作山水画说：

先当求一败墙，张绢素讫，朝夕视之。既久，隔素见败墙之上，高下曲折，皆成山水之象，心存目想：高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远。神领意造，恍然见人禽草木飞动往来之象，了然在目，则随意命笔，默以神会，自然景皆天就，不类人为，是谓活笔。

他这段话很可以说明中国画家所常说的“丘壑成于胸中，既寤发之于笔墨”，这和西洋印象派画家莫奈（Monet）早、午、晚三时临绘同一风景至于十余次，刻意写实的态度，迥不相同。

#### 四、禅境底表现

中国艺术家何以不满于纯客观的机械式的模写？因为艺术意境不是一个单层的平面的自然底再现，而是一个境界层深的创构。从直观感相底渲染，活跃生命底传达，到最高灵境底启示，可以有三层次。蔡小石在《拜石词序》里形容词里面这“三境层”极为精妙：

夫意以曲而善托，调以杳而弥深。始读之则万萼春深，百色妖露，积雪纒地，余霞绮天，此一境也。（这是直观感相底渲染。）再读之则烟涛涵洞，霜飙飞摇，骏马下坡，泳鳞出水，又一境也。（这是活跃生命底传达。）卒读之而皎皎明月，仙仙白云，鸿雁高翔，坠叶如雨，不知其何以冲然而澹，邈然而远也。（这是最高灵境的启示。）江顺贻评之曰：“始境，情胜也。又境，气胜也。终境，格胜也。”

“情”是心灵对于印象底直接反映，“气”是“生气远出”的生命，“格”是映射着人格的高尚格调。西洋艺术里面的印象主义、写实主义，是相等于第一境层。浪漫主

义倾向于生命音乐性底奔放表现，古典主义倾向于生命雕象式底清明启示，都相当于第二境层。至于象征主义、表现主义、后期印象派，它们的旨趣在于第三境层。

而中国自六朝以来，艺术底理想境界却是“澄怀观道”（晋宋画家宗炳语），在拈花微笑里领悟色相中微妙至深的禅境。如冠九在《都转心庵词》序说的好：

“明月几时有”词而仙者也。“吹皱一池春水”词而禅者也。仙不易学而禅可学。学矣而非栖神幽遐，涵趣寥旷，通拈花之妙，穷非树之想，则动而为沾滞之音矣。其何以澄观一心而腾蹕万象？是故词之为境也，空潭印月，上下一澈，屏知识也。清馨出尘，妙香远闻，参净因也。鸟鸣珠箔，群花自落，超圆觉也。

澄观一心而腾蹕万象，是意境创造底始基，鸟鸣珠箔，群花自落，是意境表现底圆成。

绘画里面也能见到这意境底层深。明画家李日华在《紫桃轩画缀》里说：

凡画有三次：第一身之所容；凡置身处非邃密，即旷朗，多景所凑处是也。（案此为身边近景。）二曰目之所瞩；或奇胜，或渺迷，泉落云生，帆移鸟去是也。（案此为眺瞩之景。）三曰意之所游；目力虽穷而情脉不断处是也。（案此为无尽空间之远景。）然又有意有所忽处，如写一树一石，必有草草点染取态处。（案此为有限中见取无限，传神写生之境。）写长景必有意到笔不到，为神气所吞处，是非有心于忽，盖不得不忽也。（案此为从无限景象到象征境界。）其于佛法相宗所云极迥色极略色之谓也。

于是绘画由丰满的色相达到最高禅境底表现，种种境层，以此为归宿。戴醇士曾说：“恽南田以‘落叶聚还散，寒鸦栖复惊’（李白诗句）品一峰（黄子久）笔，是所谓孤蓬自振，惊沙坐飞，画也而几乎禅矣！”禅是动中的极静，也是静中的极动，寂而常照，照而常寂，动静不二，直探生命底本原。禅是中国人接触佛教大乘义后体认到自己心灵底深处而灿烂地发挥到哲学境界与艺术境界。静穆的观照和飞跃的生命构成艺术底两元，也是构成“禅”底心灵状态。《雪堂和尚拾遗录》里说：“舒州太平禅师颇习经论，傍教说禅。白云演和尚以偈寄之曰：‘白云上头月，太平松下影，’



良夜无狂风，都成一片境。’灯得偈颂之，未久，于宗门方彻渊奥。”禅境借诗境表达出来。

所以中国艺术意境底创成，既须得屈原的缠绵悱恻，又须得庄子的超旷空灵。缠绵悱恻，才能一往情深，深入万物底核心，所谓“得其环中”。超旷空灵，才能如镜中月，水中花，羚羊挂角，无迹可寻，所谓“超以象外”。色即是空，空即是色，色不异空，空不异色，这不但是盛唐人的诗境，也是宋元人的画境。

## 五、道，舞，空白：中国艺术意境结构底特点

庄子是具有艺术天才的哲学家，对于艺术境界底阐发最为精妙。在他是“道”，这形而上原理，和“艺”，能够体合无间。“道”底生命进乎技，“技”底表现启示着“道”。在《养生主》里他有一段精彩的描写：

庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音。合于桑林之舞，乃中经首（尧乐章）之会（节也）。文惠君曰：“嘻，善哉！技盖至此乎？”庖丁释刀对曰：“臣之所好者道也，进乎技矣。始臣之解牛之时，所见无非牛者，三年之后，未尝见全牛也。方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行，依乎天理，批大郤，道大窾，因其固然，技经肯綮之未尝，而况大辄乎！良庖岁更刀，割也。族庖月更刀，折也。今臣之刀十九年矣，所解数千牛矣，而刀刃若新发于硎。彼节者有间，而刀刃者无厚，以无厚入有间，恢恢乎其于游刃，必有余地矣。是以十九年而刀刃若新发于硎。虽然，每至于族（交错聚结处）吾见其难为，怵然为戒，视为止，行为迟，动手甚微，謦然已解，如土委地！提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志。善刀而藏之。”文惠君曰：“善哉，吾闻庖丁之言，得养生焉。”

“道”底生命和“艺”底生命，游刃于虚，莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首之会。音乐的节奏是它们的本体。所以儒家哲学也说：“大乐与天地同和，大礼与天地同节。”《易》云：“天地絪縕，万物化醇。”这生生底节奏是中国艺术境界底最后源泉。石涛题画云：“天地氤氲秀结，四时朝暮垂垂，透过鸿蒙之理，堪留百代之奇。”

艺术家要在作品里把握到天地境界！德国诗人诺瓦理斯(Novalis)说：“混沌底眼，透过秩序底网幕，闪闪地发光。”石涛也说：“在于墨海中立定精神，笔锋下决出生活，尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明。”艺术要刊落一切表皮，呈显物底晶莹真境。

艺术家经过“写实”“传神”到“妙悟”境地，由于妙悟，他们“透过鸿蒙之理，堪留百代之奇”。这个使命是够伟大的！

那么艺术意境之表现于作品，就是要透过秩序底网幕，使鸿蒙之理闪闪发光。这秩序底网幕是由各个艺术家的意匠组织线、点、光、色、形体、声音或文字成为有机谐和的艺术形式，以表出意境。

因为这意境是艺术家的独创，是从他最深的“心源”和“造化”接触时突然的领悟和震动中诞生的，它不是一味客观的描绘，像一照像机的摄影，所以艺术家要能拿特创的“秩序底网幕”来把住那真理的闪光。音乐和建筑底秩序结构，尤能直接地启示宇宙真体的内部和谐与节奏，所以一切艺术趋向音乐的状态，建筑的意匠。

然而尤其是“舞”，这最高度的韵律、节奏、秩序、理性，同时是最高度的生命、旋动、力、热情，它不仅是一切艺术表现底究竟状态，且是宇宙创化过程底象征。艺术家在这时失落自己于造化底核心，沉冥入神，“穷元妙于意表，合神变乎天机”（唐代大批评家张彦远论画语），“是有真宰，与之浮沉”（司空图《诗品》语），从深不可测的玄冥底体验中升华而出，行神如空，行气如虹。在这时只有“舞”，这最紧密的律法和最热烈的旋动，能使这深不可测的玄冥底境界具象化，肉身化。

在这舞中，严谨如建筑秩序流动而为音乐，浩荡奔驰的生命收敛而为韵律。艺术表演着宇宙底创化。所以唐代大书家张旭见公孙大娘剑器舞而悟笔法，大画家吴道子请裴将军舞剑以助壮气：“庶因猛厉以通幽冥！”

唐开元中，将军裴旻居丧，诣吴道子，请于东都天官寺画神鬼数壁以资冥助。道子答曰：“吾画笔久废，若将军有意，为吾缠结舞剑一曲，庶因猛厉以通幽冥！”旻于是脱去縗服，若常时装束，走马如飞。左旋右转，掷剑入云，高数十丈，若电下射。旻引手执鞘承之，剑透室而入。观者数千人，无不惊栗。道子于是援毫图笔，飒然风起，为天下之壮观。道子平生绘事，得意无出于此。（郭若虚《图画见闻志》）

诗人杜甫形容诗底最高境界说：“精微穿溟滓，飞动摧霹雳。”（《夜听许十一诵

诗爱而有作》)前句是写沉冥中底探索,透进造化底精微的机缄,后句是指着大气盘旋的创造,具象而成飞舞。深沉的静照是飞动的活力底源泉。反过来说,也只有活跃的具体的生命舞姿,音乐底韵律,艺术底形象,才能使静照中的“道”具象化、肉身化。德国诗人侯德林(Hoelderlin)有两句诗含义极深:

谁沉冥到  
那无际的“深”,  
将热爱着  
这最生动的“生”。

他这话使我们突然省悟中国哲学境界和艺术境界底特点。中国哲学是就“生命本身”体悟“道”底节奏。“道”具象于生活、礼乐制度。道尤表象于“艺”。灿烂的“艺”赋予“道”以形象和生命,“道”给予“艺”以深度和灵魂。庄子《天地》篇有一段寓言说明只有艺“象罔”才能获得道真“玄珠”:

黄帝游乎赤水之北,登乎昆仑之丘,而南望还归。遗其玄珠。(司马彪云:玄珠,道真也。)使知(理智)索之而不得。使离朱(色也,视觉也)索之而不得。使吃诟(言辩也)索之而不得也。乃使象罔。象罔得之。黄帝曰:“异哉!象罔乃可以得之乎?”

吕惠卿注释得好:“象则非无,罔则非有,不皦不昧,玄珠之所以得也。”非无非有,不皦不昧,这正是艺术形相底象征作用。“象”是境相,“罔”是虚幻,艺术家创造虚幻的境相以象征宇宙人生底真际。真理闪耀于艺术形象里,玄珠的烁于象罔里。歌德曾说:“真理和神性一样,是永不肯让我们直接识知的。我们只能在反光、譬喻、象征里面观照它。”又说:“在璀璨的反光里面我们把握到生命。”生命在他就是宇宙真际。他在《浮士德》里面的诗句“一切消逝者,只是一象征”更说明“道”“真的生命”是寓在一切变灭的形相里。英国诗人勃莱克的一首诗说得好:

一花一世界,  
一沙一天国,

君掌盛无边，  
刹那含永劫。（田汉译）

这诗和中国宋僧道灿的重阳诗句“天地一东篱，万古一重九”，都能喻无尽于有限，一切生灭者象征着永恒。

人类这种最高的精神活动，艺术境界与哲理境界，是诞生于一个最自由最充沛的深心的自我。这充沛的自我，真力弥满，万象在旁，掉臂游行，超脱自在，需要空间，供他活动。（参见拙作《中西画法所表现的空间意识》）。于是“舞”是它最直接、最具体的自然流露。舞是中国一切艺术境界底典型。中国的书法、画法都趋向飞舞。庄严的建筑也有飞檐表现着舞姿。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》首段云：

昔有佳人公孙氏，  
一舞剑器动四方，  
观者如山色沮丧，  
天地为之久低昂。

.....

天地是舞，是诗（诗者天地之心），是音乐（大乐与天地同和）。中国绘画境界底特点建筑在这上面。画家解衣盘礴，面对着一张空白的纸（表象着舞底空间），用飞舞的草情篆意谱出宇宙万形里的音乐和诗境。照像机所摄万物形体的底层在纸上构成一片黑影。物体轮廓线内的纹理形象模糊不清。山上草树崖石不能生动地表达出他们的脉络姿态。只在大雪之后，崖石轮廓林木枝干才能显露出它们各自的奕奕精神性格，恍恍如铺垫了一层空白纸，使万物以嵯峨突兀的线文呈露它们的绘画状态。所以中国画家爱写雪景（王维），这里是天开图画。

中国画家面对这幅空白，不肯让物的底层黑影填实了物体的“面”，取消了空白，像西洋油画；所以直接地在这一片虚白上挥毫运墨，用各式皴文表出物底生命节奏。（石涛说：“笔之于皴也，开生面也。”）同时借取书法中的草情篆意或隶体表达自己心中的韵律，所绘出的是心灵所直接领悟的物态天趣，造化 and 心源底凝合。自由潇洒的笔墨，凭线文底节奏，色彩底韵律，开径自行，养空而游，蹈光揖影，转虚成实。（看本文首段引方士庶语。）

庄子说：“虚室生白。”又说：“唯道集虚。”中国诗词文章里都着重这空中点染，转虚成实的表现方法，使诗境词境里面有空间，有荡漾，和中国画面具同样的意境结构。

中国特有的艺术、书法，尤能传达这空灵动荡的意境。唐张怀瓘在他的《书议》里形容王羲之的用笔说：“一点一画，意态纵横，偃亚中间，绰有余裕。然字峻秀，类于生动，幽若深远，焕若神明，以不测为量者，书之妙也。”在这里我们见到书法的妙境通于绘画，虚空中传出动荡，神明里透出幽深，超以象外，得其环中，是中国一切艺术底造境。

王船山在《诗绎》里说：“论画者曰，咫尺有万里之势，一势字宜着眼。若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳。五言绝句以此为落想时第一义。唯盛唐人能得其妙。如‘君家住何处，妾住在横塘。停船暂借问，或恐是同乡’，墨气所射，四表无穷，无字处皆其意也！”高日甫论画歌曰：“即其笔墨所未到，亦有灵气空中行。”笄重光说：“虚实相生，无画处皆成妙境。”三人的话都是注意到艺术境界里的虚空要素。中国的诗词绘画书法里，表现着同样的意境结构，代表着中国人的宇宙意识。盛唐王孟派的诗固多空花水月的禅境，北宋人词空中荡漾，绵渺无际，就是南宋词人姜白石的“二十四桥仍在，波心荡，冷月无声”，周草窗的“看画船尽入西泠，闲却半湖春色”，也能以空虚衬托实景，墨气所射，四表无穷。但就它渲染的境象说，还是不及唐人绝句能“无字处皆其意”，更为高绝。中国人对“道”的体验，是“于空寂处见流行，于流行处见空寂”，唯道集虚，体用不二，这构成中国人的生命情调和艺术意境底实相。

王船山又说：“工部（杜甫）之工在即物深致，无细不章。右丞（王维）之妙，在广摄四旁，圆中自显。”又说：“右丞妙手能使在远者近，转虚成实，则心自旁灵，形自当位。”这话极有意思。“心自旁灵”表现于“墨气所射，四表无穷”。“形自当位”，是“咫尺有万里之势”。“广摄四旁，圆中自显”，“使在远者近，转虚成实”，这正是大画家大诗人王维创造意境的手法，代表着中国人于空虚中创现生命底流行，缜缜的气韵。

王船山论到诗中意境底创造，还有一段精深微妙的话，使我们领悟“中国艺术意境之诞生”底终极根据。他说：

唯此昏昏摇摇之中，有一切真情在内，可兴可观，可群可怨，是以有取于诗。然因此而诗则又往往缘景缘事，缘以往缘未来，经年苦吟，而不能自道。以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀，是诗家正法眼藏。

“以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀”，这两句话表出中国艺术底最后的理想和最高的成就。唐宋人诗词是这样，宋元人的绘画也是这样！

尤其是在宋元人的山水花鸟画里，我们具体地欣赏到这“追光蹑影之笔，写通天尽人之怀”。画家所写的自然生命，集中在一片无边的虚白上。空中荡漾着“视之不见，听之不闻，抟之不得”的“道”，老子名之为“夷”“希”“微”。在这一片虚白上幻现的一花一鸟一树一石一山一水都负荷着无限的深意，无边的深情。（画家诗人对万物一视同仁，往往很远的微小的一草一石，都用工笔画出，或在逸笔撇脱中表出微茫惨淡的意趣。）万物浸在光被四表的神底爱中，宁静而深沉。深，像在一和平的梦中。给予观者的感受是一澈透灵魂的安慰和惺惺的微妙的领悟。

中画底用笔，从空中直落，墨花飞舞，和画上虚白，溶成一片，画境恍如“一片云，因日成彩，光不在内，亦不在外，既无轮廓，亦无丝理，可以生无穷之情，而情了无寄”（借王船山评王俭《春诗》绝句语）。中画的光是动荡着全幅画面的一种形而上的，非写实的宇宙灵气的流行，贯彻中边，往复上下。古绢底黯然而光尤能传达这种神秘底意味。西洋传统的油画填没画底，不留空白，画面上动荡的光和气氛仍是形而下目睹的实质，而中画上画家用心所在，正在无笔墨处，无笔墨处却是飘渺天倪，化工底境界。（即其笔墨所未到，亦有灵气空中行）。这种画面的构造是植根于中国心灵里葱茏细缊，蓬勃生发的宇宙意识。王船山说的好：“两间之固有者，自然之华，因流动生变而成绮丽，心目之所及，文情赴之，貌其本荣，如所存而显之，即以华奕照耀，动人无际矣！”这不是唐诗宋画给予我们的印象吗？然而近代文人的诗笔画境缺乏照人的光彩，动人的情致，丰富的意象，这是民族心灵一时枯萎的象征么？

中国人爱在山水中设置空亭一所。戴醇士说：“群山郁苍，群木苍蔚，空亭翼然，吐纳云气。”一座空亭竟成为山川灵气动荡吐纳的交点和山川精神聚积的处所。倪云林每画山水，多置空亭，他有“亭下不逢人，夕阳澹秋影”的名句。张宣题倪画《溪亭山色图》诗云：“石滑岩前雨，泉香树杪风，江山无限景，都聚一亭中。”（唯道集虚）中国建筑也表现着中国人的宇宙情调。

空寂中生气流行，鸢飞鱼跃，是中国人艺术心灵与宇宙意象“两镜相入”互摄互映的华严境界。倪云林有一绝句最能写出此境：

兰生幽谷中，

倒影还自照。

无人作妍媸，

春风发微笑。

希腊神话里水仙之神(Narcisse)临水自鉴，眷恋着自己的仙姿，无限相思，憔悴以死。中国的兰生幽谷，倒影自照，孤芳自赏，虽感空寂，却有春风微笑相伴，一呼一吸，宇宙息息相关，悦怿风神，悠然自足。（中西精神的差别相。）

艺术的境界，既使心灵和宇宙净化，又使心灵和宇宙深化，使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境。

唐朝诗人常建的《江上琴兴》一诗最能写出艺术（琴声）这净化深化的作用：

江上调玉琴，一弦清一心。

泠泠七弦遍，万木澄幽阴。

能使江月白，又令江水深。

始知梧桐枝，可以徽黄金。

中国文艺里意境高超莹洁而具有壮阔幽深的宇宙意识生命情调的作品也不可多见。我们可以举出宋人张于湖的一首词来，他的《念奴娇·过洞庭湖》词云：

洞庭青草，近中秋，更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，著我扁舟一叶。素月分晖，明河共影，表里俱澄澈。悠悠心会，妙处难与君说。

应念岭表经年，孤光自照，肝胆皆冰雪。短发萧疏襟袖冷，稳泛沧溟空阔。吸尽西江，细斟北斗，万象为宾客。（对空间之超脱。）叩舷独啸，不知今夕何夕！（对时间之超脱。）

这真是“雪涤凡响，棣通太音，万尘息吹，一真孤露”。笔者自己也曾写过一首小诗，希望能传达中国心灵底宇宙情调，不揣陋劣，附在这里，藉供参证：

飙风天际来，绿压群峰暝。

云罅漏夕晖，光写一川冷。

悠悠白鹭飞，淡淡孤霞迥。

系缆月华生，万象浴清影。（《柏溪夏晚归棹》）

艺术的意境有它的深度、高度、阔度。杜甫诗底高、大、深，俱不可及。“吐弃到人所不能吐弃为高，含茹到人所不能含茹为大，曲折到人所不能曲折为深。”（刘熙载评杜语）叶梦得《石林诗话》里也说：“禅家有三种语，老杜诗亦然。如波漂菰米沉云黑，露冷莲房坠粉红，为涵盖乾坤语。落花游丝白日静，鸣鸠乳燕青春深，为随波逐浪语。百年地僻柴门迥，五月江深草阁寒，为截断众流语。”涵盖乾坤是大，随波逐浪是深，截断众流是高。李太白的诗也具有这高、深、大。但太白的情调较偏向于宇宙境象底大和高。太白登华山落雁峰，说：“此山最高，呼吸之间可通帝座，恨不携谢朓惊人句来，搔首问青天耳！”杜甫则“直取性情真”（杜诗句），他更能以深情掘发人性底深度，他具有但丁的沉着的热情和歌德的具体表现力。

李杜境界底高、深、大，王维底静远空灵，都植根于一个活跃的，至动而有韵律的心灵。承继这心灵，是我们深衷底喜悦。

附识：本文系拙稿《中国艺术底写实传神与造境》的第三篇。前二篇尚在草拟中。本文初稿曾在《时与潮文艺》创刊号发表，现重予删略增改，俾拙旨稍加清晰，以就正读者。承《哲学评论》重予刊出，无任感激。



## 文艺批评的科学性与艺术性<sup>①</sup>

郭麟阁

郭麟阁(1904—1984),河南西平人。中国现代法国语言文学专家、教育家、翻译家。1928年毕业于中法大学服尔德学院,后留学法国并获文学博士学位。曾在辅仁大学、北平师范学院、中法大学等高校任职,1949年后长期任教于北京大学。著有《红楼梦研究》《法国文艺论集》《法国文学简史》等。

本文发表于1944年,文章以西方文艺批评观念为依据,对文艺批评的性质及其方法问题进行了颇有见地的分析。文章开宗明义,强调“文艺批评不是科学,不是艺术,它是文艺批评”,“文艺批评含有科学性,含有艺术性,它因此才配称文艺批评”。为论证这一观点,全文分为两个大部分。第一部分主要是对西方各种批评流派和方法进行较为全面的介绍。首先,依据当时最新学术成果,文章重点讨论了文艺批评的三种基本形式:谈话的批评、艺术家的批评和职业的批评。其中,谈话的批评是所谓“一般群众自然流露的批评”;艺术家的批评是指艺术家对于他人作品的批评;职业批评即所谓“大学教授的批评”。此三种批评形式各有利弊。其次,简要介绍了科学的批评、历史的批评、审美的批评、武断的批评、印象的批评、鉴赏的批评等为一般人所熟知的若干其他文学批评方式。文章对这些批评方式所涉及的基本问题一一做了说明,并对各自方式的利弊做了中肯的分析。第二部分则在前文问题梳理的基础上,提出了本文的核心议题:“批评只有两种”,就是“科学的批评与艺术的批评”,或者说批评其实只有一种,但同时包含科学性和艺术性两个因素。文章对科学与艺术的本质进行了概括,认为科学化艺术分属于两种不同的人类知识——

<sup>①</sup> 本文原载于《艺文杂志》1944年第2卷第7、8期。——编者注

直觉的知识和论理的知识。而文艺批评,则介乎两者之间。一方面文艺批评的对象是艺术作品。因此批评不能仅仅采用抽象理论和科学方法。但同时文艺批评作为一种学问又不能没有概念和论理知识的活动,“所以批评家如果想有系统地解释作品,便不能不用科学方法”。归根结底,文艺批评既非科学亦非艺术,但它同时却又含有科学性与艺术性。

艺术批评在艺术学科里面带有显著的实践色彩,但艺术批评实践又是不能完全脱离理论而存在的。虽然作者并非专攻艺术理论的学者,但他在本文中还是为我们总体把握艺术批评的性质和方法提供了很好的理论视野。这也提醒我们,在中国现代艺术理论史上,除了艺术理论领域的研究者之外,还有不少很有价值的文献,其实是来自于相关人文学科乃至社会科学的学者所提供的。

---

文艺批评不是科学,不是艺术,它是文艺批评。文艺批评含有科学性,含有艺术性,它因此才配称文艺批评。但是它究竟是什么呢?有人一天问圣欧居斯坦<sup>①</sup>:“时间究竟是什么?”他答道:“你不问我,我本来很清楚地明白它是什么;但是你一问我,我倒觉得茫然了。”是的,这文艺批评就像这时间一样:自来学说纷纭莫衷一是,经不起问的。在未申说我个人主张以前,先将各派批评梗概介绍于下:

现代法国批评家狄包德(Thibaudet)<sup>②</sup>在他的新著《文艺批评上的思考》(Reflexions sur la critique, 1939)里,把批评分为三种:(一)谈话的批评(La critique parlee),或名自然的批评(la critique spontanee);(二)艺术家的批评(La critique d'artiste);(三)职业的批评(La critique professionnelle,)或称大学的批评(La critique universitaire)。

谈话的批评:就是一般群众自然流露的批评,所以它发生最早,大概自有诗歌

---

<sup>①</sup> 即圣·奥古斯丁(Aurelius Augustinus, 354—430),古罗马帝国时期天主教思想家、教父哲学的重要代表,著有《忏悔录》一书。——编者注

<sup>②</sup> 即蒂博代(Albert Thibaudet, 1874—1936),法国文学批评家。——编者注

那天起，它便产生了。在原始社会里，带着桂冠的诗人向众人唱着他的诗。众人听罢必定发表意见。这便是批评的滥觞。后来，社会逐渐进化，这口头的批评也逐渐改良。法国当十七、十八、十九三世纪中，因社会文化“猗欤盛哉”，巴黎文艺客厅又复倡导清淡，故口头批评飞黄腾达，光耀一时。圣佩夫说：“巴黎的真正批评是由谈话而成功的。这就是向各种意见去投票，而且智慧地检查这些投票，批评才能组织成它最完全而公允的结论。”圣佩夫所言，自然是指上流社会有知识人的谈话。因为时代递嬗，此种批评得以保存者，全赖当时人的书札、笔记、语录等的记载，譬如我们要想知道十七世纪的法国谈话批评，最好翻阅赛维尼夫人(Mme de Sevigne)的信札。她用自然的像谈话的笔调，把自己对于当时某种文艺的意见写出来；或者像圣佩夫所说：“去推测、分辩，并记载大家每天的思想。”

这种批评影响于作者是很大的，差不多大多数的作家，在创作时，都要顾虑到它的趋向的。它的赞扬，自然不一定能给作者光荣，但准能使作者获到成功。尤其是戏剧家的每本作品，成功与否，都与这口头批评有关系的。莫利哀是最初梦想演悲剧和写悲剧的。他自皇宫初次演悲剧，获得路易十四嘉奖后，陆续扮演悲剧，自己又写了一篇《嫉妒的王子》(Le Prince Jaioux)，但是在这方面无论他如何努力，总不能受观众的欢迎。不得已，他只得舍去悲剧而致力于喜剧。郭乃依的《熙德》(Le Cid)出演后，引起法兰西学会的猛烈攻击，说它违反了三一律。可是反对尽管反对，而当时一般舆论，却热烈地拥护《熙德》。因此，它每次上演都得到观众盛大的欢迎。

不过这口头批评有一种危险，是值得注意的：就是它往往容易错误。一般人因生活忙迫，或他故，不肯阅读作品，而又要充风雅，于是道听途说，掇拾他人对某书的批评，据为己有。在文艺客厅或公众场合遇到谈某书的时候，自己便把拾来的那点批评，说得娓娓动听，好像他真看过这书似(是)的。这种不读作品，而却信口雌黄，对作品乱加批评，当然是容易错误的。圣佩夫说得好：“要晓得今日大多数人投身于世界及事业中，都无暇读书，这就是说他们仅阅读对自己需要，而不可缺少的东西，别的却不读。当这些人们有智慧、趣味，并且妄想当文士的时候，他们有一个很简单的办法：假装曾经阅读，他们谈论事情或书籍，好像是曾经认识。他们猜，听，选择。并且从谈话中所听来的，决定了自己的趋向。他们发表主张，结果自己竟弄出一个意见来。”

艺术家的批评：就是说著作家除创作外，还批评别人的作品。每个作家都有个

人的文艺主张，而每一个作家都觉得自己的主张为唯一真理。自己所采的文艺形式是正统，自己的描写方法是创作南针；别人的主张，文艺形式，创作方法，都是野狐禅。因此作家们都喜欢把自己的文艺主张写出来，让别人来信服。夏朵波李扬(Chateaubriand)<sup>①</sup>，雨果(Hugo)，拉马丁(Lamartine)，葛地耶(Gautier)<sup>②</sup>，波特莱尔(Baudelaire)等人都是这派批评的代表。

夏朵波李扬称这派批评为“美的批评”。职业批评家法格(Faguet)<sup>③</sup>也说：“吹毛求疵的批评是批评家发明的；美的批评则是著作家的产物。”这派批评的特点，就是给批评一种热情，一种生命和一种美丽的形式。一篇论文不是批评家分析作品的干燥记录，而是一篇美丽绚烂的诗：在字里行间，都觉出批评家的灵魂在那里颤动的。读过夏朵波李扬的《耶教之优美》(Le Genie du Christiamisme)的人，谁都知道，夏氏对过去文学片语支字的批评，对于后人是何等深刻而富有诗意的启示！关于法国南方诗人米丝塔列(Mistral)的论述，可以说汗牛充栋，但是那一篇能比得上拉马丁论诗人的那两篇文章？雨果的莎士比亚评论，更是句句珠玑，为希世至宝！

不过这派批评也具有危险性。艺术家多重感情，所以他们的批评，往往是偏袒而缺乏系统。

职业的批评：就是指大学教授批评而言，它比较其它二批评发生较迟，不过它却是后来居上，俨然成了批评的正宗。它的创始者在法国当推拉哈尔普(La Harpe)，拉教授在他的讲演集《学院》(Lyce)里，差不多奠定了教授批评的基础。维莱曼(Villemain)、尼萨(Nisard)继续拉氏的传统，不过二人过信武断的标准，所以他们的批评有许多欠公允的地方。圣佩夫出来，教授批评才起了重大的演化：它渐渐脱离武断的标准主义而接近科学。所以圣佩夫称自己的批评为“自然主义的批评”。他的方法恰与这种抽象武断的方法相反，他不信任文艺上的法典和传统，他说：“对于我所写的有充分研究的人，必以我为适当的批评者，而且是没有奉承任何法典的批评者。”他爱许多主张观念，但却小心防范受其某一种意见所支配。“我并不特别看重文艺上的意见，文艺上的意见在我的生活，我的思想上也不占特别重要的位置。”他对于一问题，侧重事实的研究，竭力使他的话有历史的佐证。圣佩夫

① 即夏多布里昂(Francois-René de Chateaubriand, 1768—1848)，法国作家。——编者注

② 即戈蒂耶(Théophile Gautier, 1811—1872)，法国作家。——编者注

③ 即法盖(Emile Faguet, 1847—1916)，法国文学批评家，历史学家。——编者注

后,继起者有泰纳(Taine),布吕奈基耶(Brunetiere)<sup>①</sup>二氏。他们都以纯粹的科学做基础,开发圣佩夫的学说。不过他们觉得圣佩夫的自然主义的批评,太过于消极,没有原则可为纲纪,他们要求一种成说。所以泰纳的文艺构成三要素说,布吕奈基耶的文类演化说,更应运而生了。总之,职业的批评到了十九世纪,受了科学的洗礼,产生了不少的名著。所以我们可以说十九世纪是职业批评的黄金时期。到了二十世纪,又出了一位学问渊博、方法谨严的朗松(Lanson)<sup>②</sup>,才把圣佩夫的科学的历史批评发挥尽致了。

这一派的长处,是在能把一民族的文学,一时代的文学,一个人的作品,或一种文类组织成一种含有生气的有机体,从发生直到终点,中间演化的痕迹,都有线索可寻,读者只需按图索骥,便能一目了然。勒买特(Lemaitre)批评布吕奈基耶道:“布吕奈基耶先生好像不能单独审查一个作品,他必定把它与别组作品的关系说出来。这别组作品,与其它许多别组作品的关系,经过时间、空间,立刻又向他显露出来。这样连续地看去以至于无穷。……当他读一本书时,他想是否自有史以来的书籍都可以拿看这本书时的方法去看去呢?他凡读一书,没有不设法分类的,而且这分类,将继续至永久。”

不过这一派像其余二派一样,也有它的毛病。教授们批评作品时,多囿于旧说,自己不肯或无功夫把作品仔细阅读,却摭拾前人的批评;合于己者,略加改换,便认为定论,鲜有推陈出新者。

以上是狄包德氏的分类,和他对这三派批评的论断。此外批评界,流行着几种批评,为一般人所熟知,仅择其要者介绍于下:

科学的批评:科学的批评,或称归纳的批评。这派批评家根本不承认文艺批评上的标准,可以“行之古今而不变,放之四海而皆准”。他们以科学的方法或精神,侧重事实的汇集,真理的探求。目的在正确地解释作品,力避价值的评鹭。他们不仅研究作品内容,更考察作品与其周围环境的关系;因作品而推及作者,因作者又想起种种关系来。

科学的批评家们,认为文艺作品不是一种超自然的灵感的产物,它是人生的写真,时代的反映。一个国家的文艺作品,乃其民族生活变迁之写照,都有它共同的

① 即布吕纳蒂耶(Ferdinand Brunetière, 1849—1906),法国批评家。——编者注

② 朗松(Gustave Lanson, 1857—1934),法国文学史家、文学批评家。——编者注

民族性。一个国家的艺术家，处在某一个时代的生活和文化的主潮下，时代思想在冥冥中支配了他，他的作品自然而然地渲染着时代精神。卡尔佛登说：“当我们把任何种族、任何时代的文艺，审慎精细研究起来时，我们总能发见，无论创作的及批评的努力上，一切理论和概念，一切格言和标语，总都是他们所由托生的那种社会制度下的自然产物。而那种社会制度，则又是那个时代的物质状况的产物。”（见《文学之社会学的批评》，傅东华译）诗经的大序也说：“治世之音安以乐，乱世之音怨而怒，亡国之音哀以思。”

科学批评的代表无疑当推泰纳。他认为艺术是一种植物学；生发的程序与植物学一样，不过研究的对象不同罢了。他主张研究文艺作品需从“人种”“环境”“时代”三点入手。因为文艺作品之产生，完全脱离不了作者所属的人种、环境与时代的影响，要想对于一种作品有充分的了解，不能不从这三方面去观察。他的出名的《英国文学史》便是由无数的事实中，归纳出几条原则，来证明文学与社会的关系。晚近俄国蒲列汉诺夫所领导的一派批评，也是属于科学批评的。他们企图把文学批评放在客观的基础上。但是唯物史观的思想和阶级意识的观念，几乎占据了这派学说的中心，他们居然想用经济观点来解释一切。这真是当初泰纳所意想不到的。

历史的批评：历史的批评就是一切社会学的、心理学的、传记的或比较的研究。目的在认识作品及作者，藉以再造作品如在原来艺术家的心里一般。这派批评家和科学的批评家的方法几乎是一样。我们节引现代历史批评家代表朗松氏<sup>①</sup>一段话以为证：“我们主要的一些工作，就是要认识那些文艺作品；要比较它们，以便判断其中之个人的与大众的，特创的与传统的成分；要去把他们按照体式，学派与思潮汇集成组；最后还要确定这些组对于我国知识的、论理的与社会的生活之关系，及其对于全欧的文学与文化发展之关系。为着做这工作，我们有一些手术与方法可以运用。……如果我们想减少我们品评诗的武断，则我们必须有别的外援。重要的外援出于各种辅科之运用，如写本之认识、目录学、纪年学、传记、校勘学等等，以至于其他一切科学都可以随机应变，一个个的引为旁助，尤其是文学史、文法、文字史、科学史与风俗史。我们的方法就是要在每个个别的研究里，按着题目的需

<sup>①</sup> 即朗松(Gustave Lanson, 1857—1934)，法国文学史家、文学批评家，巴黎大学文学院教授，著有《法国文学史》《高乃依》《伏尔泰》《散文技巧》等。——编者注

要,用搜索与督察的正确手术,去配合我们的印象与分析,并且要在适当的时候,去利用种种辅助的科学,使它们按其所能助我们的酿成一个正确的认识。”(见《文学史方法论》)

历史批评内涵既如此之广,所以他的流风余韵,又酿出若干名色不同的批评来。如传记的批评、考证的批评、比较的批评、社会学的批评等。传记批评者认为文艺作品乃作者人格之表现,所以想彻底了解作品,必得先研究作者的身世。考证批评者,考证作品的来历和版本的真伪及源流。比较的批评者,比较各个作家即各个作品的异同,而定其派别及价值。社会学的批评者,认为艺术是社会经济组织,及一切物质条件的产品,故欲了解作品,必得先审查当时的社会、经济。这些批评虽均言之成理,但我觉得它们的任务,都是历史批评的范围以内的事,似乎不必别立名目。

历史的批评,价值何在呢? 克罗斯(Croce)说道:“假使没有传说和历史的批评,那末我们对于人类所创造的艺术品之全部或几乎全部的感受,都将不可恢复地损失;那时我们将比动物高出无多,将必仅仅埋在‘现在’里面,或至多是最远的往时里面了。故若有人考据可微信的版本,解释已忘的文字和习俗,研究艺术家所处的状态,以及完成一切足使艺术作品的品性和原来色彩复活的工作,我们若是看轻他、讥笑他,那就愚了。”(见傅东华译《美学原论》)

审美的批评:审美的批评家把美学上的原则,应用于作品的研究上。他们用心理学来研究文艺上的普通原理,审美的根据,和作家创作时的心理活动;要把美感从直觉认识之中解放出来,给他以理论的根据,就是说要把这美感经验,作科学的分析。这样可以帮助批评者审美的判断,增加鉴赏的愉快。

当我们阅读作品时,对于作品美丑的感觉,固然一部分是凭藉我们主观的情感,但是艺术作品必定要满足客观的美的条件。美学就是讨论这些条件的普通原理,及其在各种艺术中的具体表现。若是我们看见一本作品,其表现能符合美的标准,我们又能拿理论来解释它,则我们爱慕的情绪,必因之而浓烈。

在中国朱光潜就是极力提倡把美学应用于文艺批评上的一位。他的《文艺心理学》,在这方面,有很大的贡献。他从美感经验分析中所归纳出来的几种原则,如形相的直觉、心理的距离、移情作用等,颇能解决文艺上的许多悬案。

不过有人对于这派表示怀疑。说道:“美感是一种极深邃的,极玄妙的情感,绝不能用科学方法来分析的。若硬把它加以科学的分析,结果是使‘七宝楼台拆碎不

成片段’。而且美的标准也常常变换的。所以欣赏文学,最好不要借助文学原理和美感分析。”朱光潜答辩道:“说到欣赏,文艺理论的研究简直是不可少的。既云欣赏,就不能不明白‘价值’的标准和艺术的本质。如果你没有决定怎样才是美,你就没有理由说这幅画比那幅画美;如果你没有明白艺术的本质,你就没有理由说这作品是艺术,那作品不是艺术。世间固然也有许多不研究美学而批评文艺的人们,但是他们好像水手说天文,看护说医药,全凭粗疏的经验,没有严密的有系统的学理做根据,我并不敢忽视粗疏的经验,但是我敢说他不够用,而且有时还误事。”(《文艺心理学》)

武断的批评:武断的批评又称演绎的批评。这派批评家主张批评就须判断;不判断的批评,不得谓之批评。所以他们对于专事叙述而不加判断的科学批评,便认为无结果。梁实秋说过:“文学批评根本的不是事实的归纳,而是论理的选择,不是统计的研究,而是价值的估定。”(《浪漫的与古典的》)

然而一谈到判断来,必得有标准。若漫无标准,专凭一己之好恶,为评论之准则,则结果必蔽于偏见,驯至“会己则嗟讽,异我则沮弃。各执一隅之解,欲拟万端之变。所谓东向而望不见西墙也”(《文心雕龙·知音篇》)。因此梁氏又说:“但是文学批评一定要有标准,其灵魂乃是品味而非创作,其任务乃是判断而非鉴赏,其方法是客观的,而非主观的。”温吉斯特(Winchester)<sup>①</sup>也说:“既云个人之感觉不足为凭,而有待于审判,则必有审判之标准可知也,既云类别与品鉴,则亦必有其类别之规律,品鉴之权衡可知也。若非先定若干原则,则文学之个性无由理解。极天才之著作诚难以分析,然苟欲评论之,亦非先有数种已知之原理则不为功也。”(景昌极译《文学评论之原理》)

但是文学标准究竟应该是什么?武断的批评者们也不一致,有些人主张今不如古,后世的作品,都须以从前的作品为范畴;因而以为现在的作品都需根据古人作品的标准以定其价值。例如中国从前的论文家,多主张宗经载道,所以六艺之文成了他们的标准;这种标准是神秘不可侵犯的。萧统在《文选序》说:“……若夫姬公之籍,孔父之书,与日月俱悬,鬼神争奥。孝敬之准式,人伦之师友,岂可重以芟夷,加之剪截?”因此他们批评作品时,必定先说古人作品怎末样完善,然后再看作品是否合于古人的标准。挚虞在《文章流别志论》里,指摘当时赋家四弊,开头便

<sup>①</sup> 即温彻斯特(C. T. Winchester. 1847—1920),美国文学批评家。——编者注



说：“古之作诗者，发乎情，止乎礼义……”葛洪《抱朴子·尚博篇》亦云：“古诗刺过失，故有益而贵；今诗纯虚誉，故有损而贱。”司马迁论屈原云：“屈平之作离骚，盖自怨生也，国风好色而不淫，小雅怨诽而不乱；若离骚者，可谓兼之矣。”西洋古典的批评家们也犯同样的毛病，评论作品，都以古希腊、罗马的文学为绳墨；亚里士多德的诗学成了他们的唯一法典。

另外尚有许多不同的主张。法国教授派批评家尼萨提倡同时以三种标准来衡量作品：国籍的标准，文词的标准，及人类的标准。他说：“凡看见与标准相合，就是好；凡与标准相背就是不好。”他又解释他所以要标准者是“要节制我们智识上的愉快，要打破好恶不容分辩的观念，要建立一种准确的科学，比较是做心灵的引导，不是使心灵愉快”。

梁实秋深受白璧德的人文主义的影响，故他主张以纯正之“人性”为批评唯一之标准。他说：“文艺批评要有标准，这是一般比较可以承认的原理，但批评标准究竟安在，才是最要的问题。吾人欲得一固定的普遍的标准必先将‘机械论’抛开，必先承认文学乃‘人性’之产物，而‘人性’又绝不能承受科学的实证主义的支配。我们在另一方面又必先将‘感情主义’撇开，因为‘人性’之所以是固定的普遍的，正以其有理性的纪律以为基础，常态的人性 with 常态的经验便是文艺批评最后的标准。”（《浪漫的与古典的》）

最后还有些人以道德为标准，来衡量作品。他们认为艺术的目的在宣传道德和宗教，并不在产生美感。托尔斯泰是这派最好的代表。一般人所公认的伟大作家如希腊三大悲剧家，及莎士比亚、阿非哀尔、米格朗日、贝多芬等人都被托氏所菲薄，因为他们缺乏宗教的深沉，偏重性欲及其它无价值的情感。中国过去的论文崇奉“其文有经术者贵”和“文以明道”的信条。桓范在《世要论·序作篇》里说：“夫贬非，以为法式。”颜之推就拿这“微圣宏道”的标准来批评过去的文人；难怪他菲薄屈、宋，轻视东方、司马了。

印象的批评：印象的批评是纯粹的主观批评，与科学的批评完全相反。这派批评家，不但对于作品的价值不愿过问，甚至连作品的内容性质，也多避而不谈。他们观察一件美术作品而有所感觉，却不去分析研究，只用生动的文字、灵敏的手腕，笼统地把他们的印象记录出来。我们读了这种批评所得的，只不过是批评家个人趣味报告而已。但是个人的趣味不能代表一般人的趣味，所以他们的报告只是相对的真，只是一部有趣的自传或小说，并没有别的用处。法朗士说得好：“依我看

来,批评像哲学,历史一样,只是一种给深思好奇者看的小说,精密地说,一切小说都是自传,一切真正的批评家都只叙述他的心灵在作品中的冒险经过。”

印象批评家又认为他们的批评不仅是个人心灵冒险的记录,而同时是一篇绝妙的创作。斯宾伽(Spingain)说这派人的态度道:“这里有一篇好诗,比方说 Shelly 的 Prometheus Unbound,读他使我感觉莫大的愉快。我所感受到的愉快本身就是一种批判,此外我还能有什么更好的批判?我只能说他如何的感应我,使我受何种的感触。别人要他从他受别种的感触,而用不同的方法表现出来;他们自有他们的权利与我不同。我们每位,如果能受感触并善于表现我们的感念,都可以做出一种新的作品,来代替给我们感触的作品。这就是批评的艺术,而且批评不能超出这范围。”(林语堂译《新的文评》)

印象派虽言之成理,但是历来非难他们的人也很多。反对者认为读者的趣味在于作品,而不在于批评家。印象主义者个人趣味的记录,并不能帮助读者了解或赏识作品,因为这种记录常使读者渐渐离开作品,而注意批评家自身的感受。梁实秋简直不承认这派为批评,他说:“近代批评中印象主义最显明的代表便是培特<sup>①</sup>,他对于 *Monalisa* 的批评,乃是一篇绝妙的创作。继培特而起者,有王尔德。他以文学批评为创作中之创作。……至于法朗士乃更变本加厉,以文学批评为‘文学杰作中之心灵的游历’。专凭主观印象以从事批评,势必至完全视批评者一时之心境为转移,其最好的成绩成为非正式的文学创作,下焉者只是偏见,无论如何,绝非批评。”(《浪漫的与古典的》)

鉴赏的批评:鉴赏的批评就是印象批评的比较客观化。这派批评家对于一件作品,必先考察他的内容,对于它从各方面“探赜钩深”。但是他们所以对作品如此研究,目的并不在客观地说明那件作品,却是在主观地欣赏那件作品。因为由他们看来,“伟大的艺术一切都是赞美”(亚诺德语)。“批评家对于艺术品应如对神明,使神的美妙更美妙,使神的伟大更伟大,所以使人知道敬畏神明,乃是批评家唯一的职能。”(王尔德)

鉴赏文艺的状态有三过程:(一)观照或名知的判断;(二)欣赏或享乐;(三)判断或美的赞颂。

<sup>①</sup> 即瓦尔特·佩特(Walter Horatio Pater, 1839—1894),英国作家、批评家,1873年出版《文艺复兴史研究》,提出“为艺术而艺术”的美学主张。——编者注

观照是享乐的预备。要想欣赏某作品，必先得把它的意义弄清楚。这种意义的了解，即知的判断为享乐不可缺的准备。认识作品内容涵义，必要经过感官的知觉，理性的统一活动，内容的认识三阶段。感官的知觉，就是说我们藉感官而知作品的存在，去领略他的神味。譬如我们听贝多芬的《田园交响曲》，则需要有敏锐而且有着音乐陶冶的耳，才能充分地了解该曲的意义。有些艺术除感观外，还须藉助想像，如欣赏一首诗歌，若徒用感官去知觉诗歌的形相，是不够的。因为诗歌的媒介是语言文字，而语言文字又只是诗歌的记号，决不是形相。诗歌所现的形相，是必须让读者或听者藉助于想像才能活现于眼前的。

次于感官或想象的知觉，就是理性的统一作用，或思想的结合。观照者须识别知觉所得的复杂内容各要素；更须结合各要素作为一体去观照。此种作用是知的作用，属于理性的活动的。欣赏文学作品，徒知靠记忆力把人物事件的表象，像走马看灯一样，那是不成的。必得把这些表象结合起来作统一观。例如见一幅画，要有一种一见就能通览全体之力。有了这种力，读者才能把作品充分地去赏识。

最后是作品内容的认识。凡艺术作品都具有直接内容与间接内容两种。所谓直接内容，就是艺术作品里的事件与人物；所谓间接内容，是指作品中所含的意义，即作品间接表现出来的精神。

作品完全认识之后，理性的活动就暂告停止。继而起者就是感情的享乐。就是康德、亚诺德等所说的“无所为而为的赏识”。大凡一部艺术作品，我们用心研究之后，一旦豁然贯通，则全作品的意象像灵光一现似的现在眼前，使我们目旷神怡。刹那间这意象霸占整个意识，我们聚精会神地观赏它、领略它，甚至把它以外的一切都暂时忘怀，这就是美感经验。在这美感经验中，心所以接物者是直觉，物所以呈现于心者是形相。亚诺德关于批评家的态度，曾这样说道：“采取态度的方式，只要‘无所为而为’一语就讲尽了。批评家要远离所谓事物的实际观察。对于一切心所感触的对象，只当随所感触而行，使心境得到所谓心智自由游戏（free play of mind）。关于批评的对象诸观念的外面的、政治的、实际的考察，须完全放弃……”（见 *Function of criticism at present time*）

“用志不纷，乃凝于神”地欣赏后，跟着就该批评作品了。照亚诺德的意思，批评家应当采取“无所为而为”的态度，把“心智自由运用于所论各科学间”，来努力研究及传播世间最好的知识与思想。上边引过他的“伟大的艺术一切都是赞美”一句

话，可以做他文艺批评上的结论，也可以当做鉴赏批评的有名警句。

以上是各派批评的梗概。平心而论，他们都有相当价值与独到之处。不过他们虽各代表一部分真理，却不是真理的全部。文艺批评不能过分囿于某种思想和主义。如果固守一种思想和主义，便很难接近真理。而且这些批评的分类有许多是牵强不必要的。狄包德的分类，完全根据批评家的职业，而忽视批评本身的性质，是欠妥当的。试问职业批评家就没有从事艺术家的批评吗？同理艺术家的批评者，就没有从事职业的批评吗？再说他职业批评所列举的代表，有些是属于武断的批评，比如尼萨；有些是属于历史的批评，如圣佩夫；有些是属于科学的批评，如泰纳。他的艺术家的批评，有许多地方与印象派、鉴赏派批评相同。既然这些批评已普遍流行，狄氏又何必换汤不换药的别立名目呢？至于他所说的口头批评，若真把道听途说，认为是批评，这种批评似乎可以不要。若把笔记、语录、信札所记的文论，认为是口头批评的记录，那么中国的批评可以说很少不是口头的批评：这样的说法，有谁来肯信？

此外批评界所流行的几种分类也一样是牵强的。科学批评完全应用科学方法，与研究的态度，来说明作品；不涉及作品的价值，不诉于个人的感觉。那末历史的批评，按着朗松的解释，审美的批评，照着朱光潜的科学分析美感，不都是科学的批评吗？科学批评既能概括它们，又何必别立名目呢？演绎的武断批评家，抑压自己好恶的感觉，寻求客观的标准，目的也是“要建立一种准确的科学”来做“心灵的顿导”。梁实秋最初不承认世上有所谓科学方法，更不承认文学批评是科学（参见《浪漫的与古典的》）。可是后来在《偏见集》里，他对科学的态度却缓和多了：“我指陈了科学的文学批评之二大缺陷，但是我并不否认此种努力之价值。此种努力本身虽不能成为批评，但对于批评是大有帮助的，因为有了科学的说明，批评者便可利用了这一项的知识，增加了自己批评的力量。今后之批评家，没人能忽视这一项努力的成绩。”他又说：“理想中之将来的批评家，将不仅是一个文字学家、道德家、艺术史家，他将是一个集众家之长的人，他要有古典派的严肃的态度、浪漫派的同情，和充分的社会科学的史的知识……”梁氏简直变成朗松的信徒了。由此观之，武断的批评，虽非纯粹的科学批评，但很接近科学批评。

至于印象的批评，与鉴赏的批评，二者的方法虽不同，目的却是一样的。它们承认批评就是欣赏，而欣赏同时也就是创造。它们侧重美感经验与形相的直觉。它们的文字不仅是批评，同时又是艺术，所以我们可以称这两派为“创造的批评”或

“艺术的批评”。

## 二

根据以上的理由，可以说批评只有两种，即：科学的批评与艺术的批评，或者不如说批评只是一种，却含有科学和艺术二性，好像电含有阴阳二性一样。为方便我们叫科学的批评和艺术的批评，但是不要忘了它们是一件事物的两面。兹申论之于下：

克罗斯在《美学原理》里说道：“人类的知识有两种样式，就是或为直觉的知识或为论理的知识；或为有想象得来的知识，或为由智力得来的知识；或为个体的知识，或为普遍的知识；或为各个事物的知识或为此等事物间关系的知识。质言之，人类的知识总不外发生心象和产生概念的两种。”

克罗斯所说的论理的知识，就是兼指通常所说的知觉与概念。所以我们可以说人类心知物时的心理活动，不外直觉、知觉与概念，就是说对于同一事物，我们可以用三种不同的知识去认识它。最简单的、最原始的“知”是直觉；其次是知觉；最后比较有系统的“知”是概念。但是这三种“知”详细区别究竟在哪里呢？朱光潜拿桌子为例，解释的十分清楚。譬如，一个初出世的小孩，第一次看到这张桌子，他不能算是没有“知”它，不过他所知道的与成人所知道的绝不相同。桌子对于他只是一种混沌的形相，不能有什么意义：因为它不能唤起任何由经验得来的联想。这种见形相而不见意义的“知”就是直觉。设若这小孩后来又看到这张桌子，同时看见他父亲伏在桌上写字，他才知道在这张桌子上是可以写字的，于是桌子对于他就有意义了。这种由形象而知意义的“知”就是知觉。在知觉的阶段，意义不能离开形相；知的对象仍是具体的个别事物。假若这小孩逐渐长大，看到各种不同的桌子：有圆的，有方的；有黄色的，有黑色的；有木制的，有石制的；有做写字用的，有做开饭用的。但是因为同具桌子所必有的要素，它们统叫做“桌子”。此时小孩不免把一切桌子所同具的要素悬在心目中里，这就是说离开个别桌子的形相，而抽象地想到桌子的意义。做到这一步，他对于桌子就算是有一个“概念”了。概念就是超形相而知意义的“知”（参见《文艺心理学》）。

在日常生活，我们适应环境所用的恒属直觉的知识。因为有些真理，我们不能

拿论理来分析的。换句话说我们不能拿三段论法来证明它，却必须拿直觉来认识它。所以凡讲实际的人，多轻理性而重直觉。在各种学术里，自然论理的知识占据领土的大半，直觉是没有位置的。可是自柏格森、克罗斯先后提倡直觉知识以来，有许多学者都承认它的重要性。法国数学家班伽哀(Poincare)在《科学与假定》中，分数学家为两派：一派为几何学家，即直觉派；一派为解析学家，即论理派。两派长短互见，各有千秋。由此可知直觉不仅在日常生活占重要位置，就是在纯学术中，它也渐渐“附庸蔚为大国”了。

以理论讲，这三种“知”是前后分开的：直觉先于知觉，知觉先于概念。但实际上它们是常常混合，不易区分的。知觉决不能离直觉而存在，因为我们先得先觉得一物的存在，然后才能知道它的意义。概念也不能离知觉而存在：因为全体属性的知，是根据个别事物的知的经验而来的。知觉也不能离概念而存在：因为知觉用过去的经验，来辨认目前的个别事物；而过去的经验往往采概念的形式存在心中。概念也不能离开直觉，因为在许多地方，概念是混合着直觉的，例如直觉派的数学家发明定理多赖直觉，可是直觉却不一定附丽概念而存在，例如画家所绘月景的印象，音乐中所含或刚或柔的情致，抒情诗中所含的辞句，都属直觉的事实。有些直觉，在外表看，仿佛含有概念；其实在它真正混合的范围，已不复是概念，因为它已失却所有的独立性了。它当初原非不是概念，但如今已变成直觉的原素。凡哲学的格言，一旦放到戏剧中人物的口里，便具有这些人物的特性，而失却原来概念的意义了。例如莫里哀的《悭吝人》中有这样一句格言：“吃饭为生活，不是生活为了吃饭。”这本是概念，但从主角哈尔巴贡口中说出，它便具有老哈的吝啬特性，而失却原来的意义了。

虽然在实际上，这三种“知”不易区别，但就全体效果论，它们仍然是判然分别的。所以克罗斯说：“一件艺术品里，尽可充满着哲学的概念；它尽可比一篇充溢着直觉的哲学论文含有更多的概念，而那些概念也甚至可比这些论文里的更加深刻。但无论包含着这多数的概念，那件艺术品的全效总是一种直觉，同样无论含着多少直觉，那篇哲学论文的全效果，总是一种概念。”（《美学原论》）

人类的认识已如上所述，现在该言归正传了。

我们都晓得科学的目的是在求真，艺术的目的在求美。二者目的既然不同，所用的方法自然互异了。科学研究之步骤，先有假定，然后用客观的方法，把研究的对象如实地描写出来，加以实验，最后再寻觅各种对象彼此间的相互关系，用一定的

定律或公式，排列成为系统，不容有丝毫情感，掺杂在进行步骤之中。所以科学的结果，是人人必须承认的。这便是实验的方法。在真正实验主义者眼中，并无唯物唯心之区别；围绕我们的不过只是自然现象和社会现象而已。我们只须客观地去研究。这些决定现象的条件，就是说来追溯这些现象产生的原因（参看王星拱《科学概论》；Bernard《实验方法论》）。

由此可知，科学是普遍的，它在概念上进行。科学定律理论里边所讲的东西，无一不是抽象的概念。虽然这些定律里混有直觉与知觉，但我们已经说过，他们的全效果总是概念的。例如凡“金属类受热则膨胀”这条定律，必须凭藉个别事实，才能构造起来。然而从现象界的事实，到概念界的定律，已经过一番抽象的功夫。惟其是抽象的所以是普遍的，所以它能“放之四海而皆准，推之万世而无敝”。

至于艺术呢，却完全不同。艺术旨在传达美感，美感是情感之一种。凡情感皆可随时随地而不同，美感自不能例外。无论创造者方面或是鉴赏者方面，美感都是主观的活动，可以因人时地而互异。一件艺术品，就是表现时所用的物质材料与作者的情绪如胶似膝地融合。情绪既然瞬息万变，因人而异，那末作品自难完全一样。就是一个艺术家，他的作品也不能完全一样。以作“卫道”古文而出名的欧阳修居然做出“水晶双枕，旁有堕钗横”“等闲妨了绣功夫，笑问双鸳鸯字怎生书”一类的艳词来。鉴赏者读了作品，观摩游泳，一往情深，从这作品中领略到艺术家创造时候所有的美感经验。同时由这美感的媒介，才能在心中创造出新的艺术世界。一方面鉴赏者的心情，随作品而生展；作品里的情绪，千变万化，心情也随之千变万化。另一方面，作品也随鉴赏者的心情而生展，心情千变万化，作品也随之千变万化。同一作品现给甲看跟现给乙看的不同，就因甲乙鉴赏时所移注过去的性格和情趣不同。因为欣赏都寓有创造，各人所见的世界，都是各人自己创造出来的。黑格尔说：“艺术最大的任务，在使人从外物界寻回自我。”

总之，无论在创造或欣赏，艺术所传达的是美感经验。凡美感经验，按照克罗斯的意思，都是“形相的直觉”。朱光潜把它的特点归纳为三：第一，美感是不沾实用的，无所为而为的；第二，美感是性格的返照，是我的情趣与物的情趣往复回流，是被动的也是主动的；第三，在美感经验中，意识中只有一个孤立绝缘的意象，以外的事物都暂时忘去，此时心所以接物者是直觉而不是知觉和概念；物所以对我者，是它的形相本身，而不是与它有关系的事项，如实质、成因、价值等（参看《文艺心理

学》)。

由以上诸家的言论看来,可知艺术是主观的个别的。它是在直觉中活动,一切直觉都是抒情的。无论欣赏或创造,我们都是在用直觉,都是在直接地觉到一种意象。这就是克罗斯所说的“由想像得来的知识”。

人类的两种知识——直觉的知识和论理的知识——最宝贵的结晶,便是艺术与科学。文艺批评恰恰介乎两者之间。

文艺批评的对象,是艺术作品。艺术作品既然是形相的直觉,那末批评家便不能专用抽象的理论、科学的方法,必得由直觉的活动,才能体验出作者当时的美感经验,才能“见尧于羹,见尧于墙”,才能与作者休戚相关“象忧亦忧,象喜亦喜”了。不过文艺批评究竟是一种学问,而不是纯粹艺术。既是学问,便不能没概念和论理知识的活动。所以批评家如果想有系统地解释作品,便不能不用科学方法。

根据这两种理由,我才敢说文艺批评不是科学,也不是艺术,而它同时却含有科学性与艺术性。



## 画理探微<sup>①</sup>

邓以蛰

邓以蛰(1892—1973),安徽怀宁人。中国现代美学家、美术史家和艺术理论家,中国现代美学的奠基人之一。早年留学日本,获文学博士学位,后又留学美国,学习哲学、美学。归国后曾在清华大学、北京大学、燕京大学、厦门大学等高校任职。1949年后先后任教于清华大学、北京大学。有《邓以蛰全集》出版,《诗与历史》《书法之欣赏》《画理探微》《六法通论》等均为其中重要篇什。

本文发表于1946年,是作者立足于美学理论与美术史视野,对中国绘画中蕴含的理论问题进行深入探讨的一篇重要文献。全文分“论画之工具——‘笔画’”、“论艺术之‘体’‘形’‘意’‘理’”及“论‘理’——气韵生动”三个部分展开讨论。全文首先是作者对中国绘画历史发展的理论概括。这一概括的突出特点,一是强烈的历史意识,艺术史自身发展规律是其理论得以展开的基本前提;二是深厚的中西学养,中国传统绘画观念与西方近代美学思想交相辉映,建构起一个既不乏传统意识又充满现代气息的理论框架。其次本文的探讨并不仅仅是在门类艺术——即中国绘画的意义上展开的。如作者所言,“今论画理,观点又当立于艺术之外,盖艺术仅有种类之不同,而艺术之理则当一致”。因此,全文讨论绘画问题,是有一个更宏观的艺术史视野的。事实上,作者本人除书法、绘画之外,尚通晓音乐、戏剧、诗歌等多种艺术门类。他借助西方近代美学的相关理论,并不只希望局限于绘画史层面来探讨和解决中国艺术的现代问题。其基于绘画史所建立起的以“体—形—意”“生动—神—意境”两个相互联系、历史与逻辑相统一的自洽结构,既为学界所熟知,但同时也不应只

① 本文原载于《哲学评论》1946年第10卷第2期。——编者注

在中国绘画史论域中被我们认识。作者在本文中对此结构的系统阐述,实际上我们提供了一个立足于门类艺术史探讨宏观艺术理论问题的范本。而其力图接洽古今、贯通中西的学术努力,在本文中也得到了很好的体现。

除本文及上述提及的篇什之外,作者还有不少颇具理论价值的论文,其中有一部分早期论文曾以《艺术的难关》结集出版。另外如《戏剧与雕刻》《南北宗论纲》《中国艺术的发展》等,都具有一定的艺术理论史价值。总的来说,邓以蛰作为一位既有深厚门类艺术史知识积淀,又经过系统理论训练的学术大家,其研究方法对艺术学科的理论研究有较为显著的启示意义,理应受到关注。

世人多以国画不注重颜色,与西画背道而驰,因论画之工具以明之;又以国画不重体圆,不画阴影,故无立体三面,乃论艺术之“体”“形”“意”诸事;国画既属扁平无三面,有何生命之可言?而价值安在?遂举气韵生动之理以祛之。三论既成,统名之曰画理探微。曰探曰微,原于实际问题少所涉及,抑聊事哲理之探讨焉尔。

## 一、论画之工具——“笔画”

### 1

《周礼·冬官》有云:“设色之工,画绘。”贾公彦疏云:“画绘二者别官同职,共其事者,画绘相须故也。”吾人读此,可知古代画与绘别为两事,不可混为一谈。吾以为今之所谓画者,亦只古代“画”之演变,绘则初不与焉。请试言其故。

古人之绘,必专主“色”,盖有二理焉。一则图绘之事起于视觉;视觉之始,先仅及于物之颜色,由颜色之划分,乃辨及物之形象,此为不易之理;苟其有绘事也,必颜色为先。二则图绘之事,终于装饰以求美观,先民之所以为美观者初不外乎颜色,是又势所必至,盖为视觉所限耳。

以理言有如此。以用言则亦绘事为先,《尚书·皋陶谟》:“予欲观古人之象,日月,星辰,山龙,华虫,作会(即绘);宗彝,藻火,粉米,黼黻,絺绣,以五彩彰施于五色,作服,汝明!”古人用及于绘,则其绘终不能脱离于实用;徒附于实物之上,以明装饰

之意耳。《曲礼》曰：“饰羔雁者以绘。”孔颖达疏谓：“饰，覆也。画布为云气以覆盖雁，为饰以相见也。”孔氏根据郑注，疏饰为覆，是否牵强姑不论，然饰之以绘，终无疑也。乡间婚嫁，聘礼所用之禽如鸡鸭等尚涂之颜色，犹或饰之遗制。《周礼·春官》司常之官所掌之九旗，皆饰以物象；司服之官所司之服冕，皆绘之以章。是服、常实物，无不绘色。汉唐诸儒多以尊彝如鸡彝，鸟彝，牺尊，象尊为刻画此种禽兽之象于尊彝之上，后世实物发现，证其误解。但镂纹之上绘以颜色，或为不诬；盖古铜器之留有颜色痕迹者往往而有，正如希腊古雕刻与建筑，今之视为石色温润古雅者昔皆涂之颜色耳。古人云“绘事后素”，器物之初成也为素，素为朴质，必施绘于其上以为饰。绘之用实基于此。初不能脱离于器物，超脱乎质素，而别有绘事焉。

但绘事流传，在昔或随器用之销毁而绝迹。在今或因艺人之习用而弗彰，或融会于“画”理而失其能事，因绘与画本相须也。由今观之，绘之一事，鲜有能言之者矣。

## 2

今再及于画。但于兹须先定一范围焉。即一必别画于绘之外；二必定为书画同源之画，然后言之方有根据也。

别画于绘，由前说观之，已不成问题。即或加尊彝之刻画以绘，器用初成之素底仍加之以绘饰，亦毋害于绘与画为二事，因二者只“共事”“相须”，而非一事也。

于是，先举书画同源之说，以渐及于画之本身。兹先言书，但书有二义，又不可混。用笔画以书字，所谓书法一义也；书者如也，字字相如也。所谓六书之书，是指字而言者，又一义也。字之为言孳也，孳生也。此必一字之生于他字矣。字之相生，又必有一字为字之母。抑不闻乎？六书以象形为先。所谓象形者不外乎画物之形以象之耳，然则象形，其“画”矣乎？是字之母必为画矣。字与画不同之点，即画为画一物而止于此一物，不能画画相如。若其相如则成为字矣，故书者如也，如其字即如其意，是字之所以代结绳，其功大矣。字生于画，尤有一证，即虚字孳生于实字，如“为”“焉”“能”等字其源皆为象形之兽类字，乃实字也，今因字字相孳生——虽为假借——而为虚字；虚字皆词也，词为言词；言词中表情之虚字且由象形之实字而来，字与画之渊源可知矣；然画与字之间有否一体足以表示画与字蝉变之迹者乎？曰，有。余曾见一剑柄（现藏巴黎 Cerausehi 博物馆中），柄上花纹为两边一致对称的，倘由中缝折合，可吻合无差；花纹中有如字形者似由象鼻之形而来

之“自”字，是此花纹表示一意无疑，洵可当字读也；却又是整个花纹以装饰此剑柄，是其为画也亦无疑矣。既画矣而又为字，此岂非“文字画”而足代表画与字蝉变之迹者乎？若蝌斗、鸟篆实亦“文字画”之稍进者耳。抑有进者，殷之甲骨文，俨然文字矣，然其排列与读之之法往往仍保存此花纹之对称的——一切钟鼎彝器上之花纹之一致的对称的——之形式，此更足见中国文字，甚而至于后之骈偶文体有与花纹同源之概！吾曾断定上述剑柄为殷前之物，即前人所谓夏嵌，然则古代字体（虽文体）由画（花纹）而来，其渊源之深，不亦明且显乎？

### 3

字体渊源于画，此义既明。兹再言书与画之法。法者工具也，即用以书、用以画之工具也。此工具为何？曰“笔画”而已矣。书用此“笔画”，画亦用此“笔画”。许叔重训画为畛，象田畛畔所以画也，今引申之为物之界线，物之轮廓。描取物之轮廓以成画，则此画若纯由法上观之，只“笔画”耳，勾描耳，初无涉于物体之形象也。至于“笔画”之所以出，刀以刻之，玉箸以漆之，毛笔以画之，因用具之变形成“笔画”之异趣固有之，然于“笔画”根本之法犹为一贯。

今进言画之“笔画”。吾兹所谓画乃别于绘之画，而又与绘共事相须之画也。古之绘既随器用而消灭，古之画独可见乎？曰，相当可得见也。“画绘二者别官同职，共其事者，画绘相须故也。”若画与绘共事而相须，则二者之关系，如今之设计图案者与加描颜色者之关系，绘不存，画亦无独存之理。唯此须分别言之。画绘有施于服、常者，有施于器用者，有施于易于销毁之器用者，有施于金石之器者。服常易毁而金石难销。绘主颜色，迹象易脱；画则因所画之器物不同而异其术。石器也，陶器也，铜器也，或刻而画之，或描画之，或镂，或错，或平脱，或范铸，皆画也。器存而画存矣，故曰相当可见。

刻画，镂错，范铸，平脱，其为艺各殊，其法宁得相同乎？其花纹宁得皆为“笔画”耶？曰，艺虽不同，其法则一。何者：三代铜器也，汉代陶画与石刻也，晋唐之画也，其为艺可谓悬殊，然其法——用以构成花纹及画之法，终为同一之“笔画”耳。今为申说之便，不妨由后以及前。于是，先言晋人之画。实际晋人之画吾人无从得见其真迹矣。然伦敦英国博物院所藏之《女史箴图》，即非顾恺之真迹，以书箴之字体察之，亦当在隋唐之交，而必为顾恺之原本之摹本无疑。又张僧繇之没骨法，世亦无传本，但宋徽宗之山水，间有效其法者，以宋内府收藏之富，徽宗得传其法，理

有固然。或摹或仿，顾张遗法，略可想见矣。就以上诸迹考之，勾勒皆为中锋铁线描。《女史箴图》描法为黑线之上加勾朱纹。朱纹或即绘之遗意耳。徽宗所仿之没骨，亦用中锋细线勾山之轮廓，余但用粉或赭色染之，亦可见画与绘参用之意，但勾线处终为画耳。以上诸画其笔画无不为中锋细描。然则中锋细描之法为晋六朝作画唯一之工具矣。再进而言汉石刻与陶、漆画。陶、漆画多以禽兽如四神与人物为题材，画之之法，先用线纹勾物象之轮廓，再用颜色绘之。此法实与古时壁画作风无异。如近时朝鲜发现高句丽遗迹，古墓中有壁画，画苍龙，玄武，天人，神仙，仕女，俱见汉及魏晋作风，盖高句丽承袭乐浪之汉代文化故也。以汉代陶漆画与此墓中壁画合观，几成一序统，所异者只笔画之古拙与流丽之分耳。流丽者盖又与六朝同趣矣。在陶漆画与壁画有如此，在汉代铜器如铜盘铜镜，其花纹或为四神，或为八仙，其制作或为镂错，或为范铸，其图纹意趣若纯由笔法上观之，仍为一致之“笔画”耳。此“笔画”与魏晋六朝“笔画”如顾张之所用者，除古拙流丽之差者外，有以异乎？无以异乎？至若汉石刻如山东孝堂山与武氏祠等，虽有阴刻阳刻之分，阳刻略如极浅之浮雕如武氏祠两城山诸石，但人物车马、衣纹动静之态，无分阴阳刻，一皆以中锋细线勾描之。若朱鲋墓石，其中人物衣冠，器皿陈设，精者几与《女史箴图》笔调无二致。宋人沈存中称为汉物（见于《梦溪笔谈》），朱鲋为汉平狄将军扶沟侯，其墓室容有后人重修，亦不能去汉过远也。又如摩崖《西狭颂》，文中称武都太守李翕因德政而致黄龙、嘉禾、木连理、甘露之瑞。附近鱼窍峡（陕西成县）亦有崑池五瑞摩崖画并铭，铭中虽无李翕之名，所铭之事则与《西狭颂》同，故此画必与《西狭颂》同时。画中所画黄龙、白鹿、连理、嘉禾诸瑞物，“笔画”无不为中锋细线，其生动流丽之致又几与《女史箴图》无二矣。其泰室、开母、少室三阙之石刻，龙虎车马、蹴球跳踏诸图，其生动流畅之力又与陶画、铜错、高句丽墓中壁画打成一气。盖六朝所倡之气韵生动，实极盛于汉代艺术耳。由是观之，晋人之画又与汉代何异乎？曰，无异也。今更言三代铜器，三代铜器之花纹为图案式，迥与汉代动物之描写不同，其间转变之迹可得见乎？周代铜器有所谓猎壶，制作多为金银错，其花纹一变图案式而为物禽兽动作之描写如田猎之景。此与汉石刻如武氏祠诸石中有桥上陆战、桥下水战与描写行人来往穿插之状，除衣冠有殊，余几无不同矣。猎壶固有属于汉代者，然生类动作实状之描写，要不自汉代始耳。若金错与石刻制作之不同，亦犹汉石刻与晋唐画本之不同，无碍乎“笔画”之法之一致也。至于图案式之花纹，下可与猎壶同属铜器类，其制作间亦有为金银错者，上可与“文字画”或金银错

或宝石嵌如所谓夏嵌成一序统，因其花纹亦为片段的，每段必有中缝，缝之两边必为对称的、一致的，夔文（实为鸡文）饕餮（实为牺牲之首）又似为文字画之文字部分之转变，故特别显著。雷文为背景，似为文字画之纯画之部分之演变，故其纹细微。要之，图案式之花纹与前述剑柄之花纹，渊源上固无分歧耳。

三代铜器之花纹，汉代之陶、漆画、石刻，魏晋六朝之画，皆为“画”之序统，其法一皆以中锋细描之“笔画”为主。然则唐宋元明之画亦得属于此序统，画法亦皆出于中锋细描之“笔画”耶？曰，乌乎不然？唐画真迹，世虽罕见（王维人物《伏生授经图》，山水《江山雪霁卷》与梁令瓚《五星二十八宿神形图卷》皆传世瑰宝，惜只见影印，不若《女史箴图》及敦煌发现诸佛像，在伦敦巴黎时幸得饱看多日，但《伏生图》衣纹轮廓皆中锋细描，《雪霁图》皴法正是董香光所云“唐人山水皴法皆如铁线，至于画人物衣纹亦如之”之铁线皴也。梁图为高石游丝描法，但略参用侧笔），然就宋元人之临摹，犹可窥见一般。就人物画言，北宋之李龙眠，元之赵松雪，皆师法晋唐者也。赵松雪尝云：“宋人画人物不及唐人远甚，予刻意学唐人，殆欲尽去宋人笔墨。”龙眠松雪两家人物俱用中锋。可见唐人人物笔法，初与晋人无二致。及吴道子始变铁线描而为兰叶描，于中锋之外加用侧锋，浸假朴茂神全之气流为纵横飘荡，而人物画乃失旧观。巴黎伦敦所收敦煌石室所出诸画本佛像，虽为通常制作，大致精工。绢本多用中锋铁线描，纸本草率者因其笔锋不炼，往往流为侧锋。予又曾在巴黎桂乐第（Gully）宅中见一古画断片，出于巨庵地下瓷瓮中，瓮为宋代瓷。图中所画为四人手执球竿骑马上共作波罗球戏，当为唐画，笔墨并极生动，但其用笔则为侧锋，虽无道子之精炼沉着，要为道子之流绪也。其轻率之致端由其侧锋笔调中流出。因之乃觉侧锋出于笔墨之轻率者耳。于是知正锋转为侧锋，其间实间不容发，无足异也。

就山水画言，所谓南北宗亦由笔法上分派。南宗用中锋演为披麻皴，北宗用侧锋演为斧劈皴。然北宗祖师大李将军其初仍用中锋铁线勾取山石之轮廓，再以金线提起折角，以成其金碧钩斫之形势，初并未用斧劈皴，使于笔调显一种斫削之势也。观乎宋室诸赵如伯驹伯骕之师法二李者即可知矣。斧劈皴实开于南宋之李唐、马远等，而成于明之浙派如戴进、张路等。北宗之祖，若不论其山水之形势，笔法上仍出发于中锋也。清人布颜图于其《画学心法问答》中所论南北二宗颇能撮要，今特录之，以实吾说。

东晋以来，有顾长康、陆探微、张僧繇，为画家三祖。虽有尺山片水，亦只画中衬贴而无专学。迨至盛唐，王右丞与友人裴迪诗酒盘桓于辋川之别墅。思图辋川，以标行乐。辋川四面环山，其巉岩叠嶂，密麓稠林，排窗倒户，非尺山片水所能尽。故右丞始用正锋，开山披水，解廓分轮，加以碎点，名为芝麻皴，以充全体。遂成开基之祖，而山水始有专家矣。从而学之者谓之南宗。唐宗室李思训开勾砍法，用笔侧锋，依轮廓而起之，日斧劈皴。装涂金碧，以备全体，其风神豪迈，玉笋琳琅。便与右丞鼎足互峙，媲美一时。其子昭道，号小李将军，箕绍父业，一体相传，皆成开基之祖。从而学之者谓之北宗。惟宋室赵家诸辈，少得其仿佛。其南宋之刘李马夏，以及明之张戴江汪辈皆纵笔驰骋，强夺横取，而为大斧劈。遂致思训父子之正法心学，沦丧其真，而杳失其传矣。师法南宗者，唐末洪谷子荆浩将右丞之芝麻皴少为伸长，改为小披麻。山水之仪容已备。而南唐董北苑更将小披麻再为伸长，改为大披麻皴。山头重加墨点，添以渲淡，而山水之全体备矣。至北宋之关同、巨然、李成、范宽、郭河阳诸辈群起，各抒己长，扩而充之，而山水之学始大成矣，若元之黄王倪吴谨守南宗，师法北宋。虽学力不逮，其墨质干淡，笔势浑沦；而云烟之变灭，山水之苍茫，由是出矣。盖山水画学，始于唐，成于宋，全于元。

南宗主要笔法之披麻皴脱胎于正锋，北宗笔法之斧劈皴脱化于侧锋。是山水皴法出于“笔画”，从可知矣。唯侧锋易于取物之形势，故成勾砍之法。勾砍者其用笔但为涂抹耳，绘或有之，其于画之能事实背道而驰。盖兹之所谓画，别于绘之画也。别于绘之画，乃书画同源之画，书亦用此法，画亦用此法之画，非混于绘之画也。混于绘之画，北宗也；别于绘之画，南宗也。北宗，今画也；南宗，古画也，混于绘，绘已不可知，画亦沦亡。别于绘，乃画之所以为画也。若欲画之不沦亡，其唯法古乎？赵松雪之言曰：“作画贵有古意。若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自为能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。”松雪当南宋之末，院体北派风行，今人盖指此辈耳。此辈破古之正锋画法，而唯物之形势是迷，强夺横取，浓抹巧触，只图快目，此于绘则不知，于画则渐失其原意矣。故曰，贵有古意。古之书法，只是中锋。以中锋笔法作画，比之于浓艳勾砍之院体北派，似乎简率。但古意古法唯简率差能近之，其谁能识之哉？松雪又有诗：“石如飞白木如籀，

写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”于是，再看松雪真迹，人物禽兽，山水竹木，其用笔未有一笔不中锋者，故其浑润天成有如《鹊华秋色》之神功矣。以松雪为领袖，故有元一代为山水画之大成，古法之复兴，洵不诬也。

## 4

吾人既知今之所谓画乃古之“画”之序统，而非绘。其唯一之工具只是中锋之“笔画”。画用此“笔画”，书亦用此“笔画”。近人乃以为书画同源之说起于士大夫画或文人画之后，而为后人矫揉造作之论；凡放弃画学根本之法，一意轻率放肆，所谓写意画，皆此理论所造成。援书入画，正画学之所以衰微也。明唐志契《绘事微言》中所言“山水原是风流潇洒之事，与写草书行书相同，不是拘挛用工之物。如画山水者与画工人物、工花鸟一样描勒、界画、妆色，那得有一毫趣味”。风流潇洒，乃态度之事，“与写草书行书相同”，盖言态度须相同也。只说山水要如此，未及一切画法也。如论画法，则布颜图《画学心法问答》练笔法条中有云：

练之之法，先练心，次练手。笔即手也。古人有读石之法，峰峦林麓，必当熟读于胸中。盖山川之存于外者形也。熟于心者神也。神熟于心，此心练之也。心者手之率，手者心之用。心之所熟，使手为之，敢不应乎？故练笔者，非徒手练也，心使练之也。练时须笔笔着力，古所谓画穿纸背者是也。拙力用足，而巧力生焉。巧力既出，而巧心又随巧力而出矣。巧心巧力，互相为用。

又于用笔法条曰：

用笔者，使笔也。古所谓使笔不为笔使者即善用笔者也。画家与书家同。书家用笔必须气力周备，少有不到，即谓之败笔。画家用笔亦要气力周备，少有不到，即谓之庸笔弱笔。故用笔之用字最为切要。用笔有起伏。起伏之间，有折叠顿挫婉转之势。一笔之中，气力周备，而少无凝滞，方谓之使笔，不为笔使也。此等笔法，当施之于山之脉络，石之轮廓，树之挺干。

若是者方是画学根本之法。工夫全在练字上，岂轻率放肆者所可同日而语？“骨气形似，皆本于立意，而归乎用笔，故工画者多善书。”在唐之张彦远固亦为是说



矣。从法上言，画与书用笔之相同者有如此；从源流上言，书生于画亦既如上述矣。然则书画同源之说，岂偶然哉？因二者发轫之工具——“笔画”——原为一致也。

## 二、论艺术之“体”“形”“意”“理”

### 1

余既于前篇论绘与画始而“共事相须”，继而分立；绘不传，而今之所谓绘画者只是画之序统。今论艺术之“形”“体”，亦主张始则形体一致，继而形离体而独立。至形体分道扬镳，则“体”为工艺，形则演为书画之画。此篇专论画之形。但于论形之先，姑一言体之为何。吾兹所谓体者乃艺术之体。艺术之体，非天然形体之体，乃指人类手所制作之一切器用之体如铜器、漆器、陶器、石玉之雕琢、房屋之装饰以及建筑等皆是矣。是此体也，实导源于用，因用而制器，盖即器体之体耳。但必纯由人类之性灵中创造而有美观者方为艺术之体。要其非天然中形体之体，自始固然。

体既定矣，兹再言形。形唯观其变化之方式乃可，故兹以商周为形体一致时期，秦汉为形体分化时期，汉至唐初为净形时期，唐宋元明为形意变化时期，试即案此分而论之。

绘画之兴原为装饰器用，是绘画初不能脱器用而独立也。绘画既附丽于实器之上，则其体终以其所饰之器体为体，固不能如今之一幅画，反复掀视，仍止于一幅画，其存在唯在其“形”焉耳。此际之绘画，其形之方式仍不免为器体所范围；绘画之官取牺首、鸡翅、云雷之象以装饰诸种彝器，牺首、鸡翅、云雷非不有其实象也，而必变为饕餮、雷文、夔文者，器体之形有以致之耳，器形虽有方圆肥细之殊，要皆齐整匀称，不加装饰，未尝不美，“绘事后素”，古人终以为质素之品非加装饰不可，然亦有其意义焉，盖诸种彝器若一任其素，则无反正左右之面，庙堂之器，何能品位不正，任便置之！须得饰之以形象，然后品位乃正；故或左右加珥焉，或前后饰以饕餮焉，或四周加四棱焉，皆所以正器之位也。时代愈进，装饰之念愈繁，则四棱可换为图案花纹，由四而八，由八而十六，于是即变为繁文褥节之缘饰矣。商末周初之器，全身无丝毫空白；素底则满布雷文，雷文之上再加夔文，夔文之于饕餮纹又复为背

景。尤有进者，器之所饰之饗饗纹，其饗饗纹之角往往脱器体而出，即角变为圆满之立体物矣。于是，由器之素底，一层平面变成三层，雷文其下层也，夔文中层也，饗饗为最上一层，渐渐最上一层又有脱器体而出之势。战国时器花纹流利而细致，益见其修饰之工，花纹为正器位之迹渐消失矣。至田猎花纹直视其所饰之壶如石刻家之视石版，画家之视绢素，几希有花纹与器用混而为一之概？

取牺首、鸡翅、云雷之实象而变为饗饗、夔文、雷文之图案花纹，艺人想象之力固属惊人，然其图案之方式要为器体所决定，故曰形体一致。但艺术自求解放，自图不为器用所缚束，于是花纹日趋于繁复流利以求美观，故曰形体分化。更由抽象之图案式而入于物理内容之描摹，于以结束图案化之方式，而新方式起焉。此新方式为何？即生命之描摹也。汉代艺术，无论铜玉器之雕琢，陶漆之画绘，石刻型塑，一皆以流动之生命为旨趣，如禽兽之有四神，人物之有西王母、东王父，及东汉石刻之种种动作之状，其普遍亦犹三代之纯形图案无往而不是。其截然与三代不同，几使史家疑为外来影响之所致。其实由艺术自求解放之迹如饗饗之角脱器体而出，与猎壶之以田猎之景为饰诸点而观之，殊觉自然。盖艺术至此不自满足为器用之附属，如铜器花纹至秦则流利细致，大有不恃器体之烘托而自能成一美观；至汉则完全独立，竟为物理自身之摹写矣；又不满足纯形之图案既空泛而机械，了无生动，因转而拟生命之状态，生动之致，由兹而生矣。形之美既不赖于器体；摹写且复自求生动，以示无拘束，故曰净形。净形者，言其无体之拘束耳。

## 2

生命之摹写，自汉以至中唐，如出一辙。唯于六朝隋唐间益集中于人物。此中消长，容或有外来影响如西域之于汉初，佛教之于六朝，彼此相同之点，未尝不可例举，然记载中之南朝雕塑或壁画与北朝现存之云冈龙门之雕刻，其佛像之形式，与印度同时者不同，而此多出自经典之依据与雕塑家之想象；若健驮罗（佛教艺术之受希腊影响者）之风格，至唐始稍见。且饗饗夔龙舍三代不能有，四神之象征，舍汉代不能有，其各为固有之风尚，积习而成者无疑也。三代之运用饗饗夔龙，汉代之运用四神于各种装饰，其范围之广虽同而表现之方式绝异，何耶？抑果为外来影响之所致耶？则宋代博古之风盛极一时，三代彝器收罗不为不广，影响不为不著，仿古之制作，未尝不多，其于艺术中心潮流，骨格方式，无或丝毫转旋之力可见，又何理耶？窃以为凡事物之自身若无其存在之本体，虽有外来影响亦不发生关系，虽能

摹仿于一时，终必流产也，若其有之，则吸收融液之力乃大，凡可接触者皆可发生影响耳。汉至唐艺术之本体是由“体”而入于“理”，由平板而入于生动，其转动生长原不待于外来影响而后能然也。

艺术自身之发展，形成各时期之特殊方式，汉至唐既入于物理之描摹，然其理究有所囿。盖囿于生命世界，换言之，限于动物类也。此种限制却养成中国艺术最重要之要素，曰：生动也，神也。吾人观汉代动物无分玉琢金铸，石雕土范，彩画金错，其生动之致几于神化，逸荡风流，后世永不能超过也。汉代艺术，其形之方式唯在生动耳。生动以外，汉人未到，故其禽兽人物，动作之态虽能刻画入微，但多以周旋揖让，射御驰驱之状以出之，盖不能于动作之外有所捉摹耳。又其篇幅结构，徒以事物排列堆砌，不能成一个体，虽画亦若文字之记载然，观于石刻中每群人物，注以名位，水陆飞动，杂于一幅可知也。汉以后乃渐趋纯净。虽曰佛教输入，于庄静华丽之风不无有助，但人物至六朝，由“生动”入于“神”亦自然之发展也。神者，乃人物内性之描摹，不加注名位而自得之者也。如写班姬，不藉班姬外表之动作以象征其人，或注其名位，以助了解；画若入神，则班姬神致充足，无须假借。汉代人物毋宁只状动作而非状人。如画老子与孔子，不在老子、孔子之其人而在其一时间之动作。汉画人物虽静犹动，六朝唐之人物虽动亦静，此最显著之区别。盖汉取生动，六朝唐取神耳。神能得物之全而去其肤泛，晶结散漫而纳之于周洽。六朝唐之卷轴，篇幅结构仍法汉人，如顾恺之《女史箴图》与阎立本之《历代帝王像》是也。但汉人水陆飞动、堆砌杂列诸种不合理之章法则弃而不从，此又结构上之净化也。

### 3

人物至六朝唐虽入神，但究为个体之描写，虽有群像，其结构亦藉动作之呼应为连贯，仍未能参入于自然以成一意境也。意境者乃由内而外，为主观的；若表而出之，其方法有异于人物。禽兽人物为客观的，艺人用传摹或状拟以取之；主要功夫，犹在眼力。若意境者乃将自然看成一全体耳。自然中草木泉石，个个孤立，非如动物之有动作相呼应以成连贯，如何而能看成一全体？曰：艺术之发展，于兹已进于生动，再进于神矣。神之用在能得物之全，沙汰物之肤泛，凝化物之个别，使范围周洽，物自连贯。今以生动之故，物物而为活物焉；以神之故，物之内无个别参差，但形结气通而成一全体，含生动与神者庶几达于意境矣。意境固非自然之属性而属之心。物出于眼，则状拟之，描摹之；物出于心，抑将描摹之，状拟之耶？曰：否。

手所动者有体而形出焉，眼见者为形而生动与神出焉，心所会者唯生动与神，生动与神合而生意境。是描摹意境可包含生动与神，而描摹之方式则异于生动与神。何者，生动与神之描摹不能离于形，犹形之描摹初不能离于体也。然则意境之描摹将离于形而系诸“生动”与“神”之上矣。形者眼所限，生动与神则为心所限耳。心之所限，庶为无限，是生动与神亦可无限也。其为眼所限之形则将无所施于心之限矣。心既无所限，乃为大，形有所限，斯为小。眼前自然，皆有其形，故自然为小也。以心观自然，故曰以大观小。表现意境之艺术为山水画。山水画之方式，盖以大观小之方式耳。以大观小为宋人沈存中之说，见于《梦溪笔谈》：

李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐。其说以为自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱桷。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？兼不应见其溪谷间事；又如屋舍亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立则山西便合是一远境，人在西立则山东却合是一远境。似此，如何成画？李君盖不知以大观小之法，其间折高折远自有妙理。岂在掀屋角也？

山水画成为专科，始于盛唐。论者多以大李将军为北宗山水之祖，其实彼之山水画，若比之深山大壑，只如园林之景，停匀工整，金碧美丽，山石峭拔，有如玉笋琳琅，洵似假山耳。因其画之主体，仍为宫殿楼台，山水不过衬托；意主美观，犹非完全写胸中意境。纯粹山水画当以王维为始，酝酿自然于胸中，先已成一全体，有不得不写之概，故其开山披水，解廓分轮，完全顺乎意境。只觉意在笔先，了无形体之拘束。在未动笔时为“生动”与“神”之感所鼓励而先已成一意境，故曰意在笔先也。后之荆浩、关仝、董源、巨然、范宽，元之赵子昂、曹智白以及四大家皆本王维之精神，其山水画多写胸中意境，为生动与神之灵感所鼓励而作。为眼界所限之一切形体如内外、远近、上下、凸凹皆不足为之障碍。所表出者只是笔墨间流露之神理耳。岂在掀屋角哉？写出神理而遗其迹象，即世之所谓南宗也。至于北宗吾以为非全出于大小李将军，而李成、郭熙实握北宗之机枢。李郭之于南宗之李马夏，犹荆关之于董巨范耳。李成之画，世所稀有，观于前人标题其画或曰寒林远岫，或曰群峰霁雪，似师王维者为多；宗尚枯淡，惜黑如金，固与南宗同一呼吸。唯彼最工于树，董玄宰称其枯树，为千古不易（《画禅室随笔》），唐志契言其枯树繁而琐碎，笔笔清

劲(《绘事微言》)。玄宰并言山水位置皴法皆各有门庭,不可相通;惟树则不然,如柳则赵千里,松则马和之,桔树则李成,此千古不易,诸家皆可通用也。足见山水中惟树最难创新,枯树尤难,因桧柏松柳可以多姿而枯树最难得神。此无他,树身挺直,其形常在,不易神化耳。今李成最工于此,犹言此道之专家也。唯山水画能以成宗,不可成专家,专家则墮于技巧,渐去意境远矣。李成一则虽宗王维,一则技有专巧。郭熙之画亦如是,观其鹰爪枝结习之深,易成专派可知也。李郭两家之画乃介在“形”与“意境”之间;两家之画理亦然,李成有“仰画”之说,郭熙有高远、深远、平远之说。仰观固在掀屋角;三远亦不能穷山水之全。南宋之李唐、夏珪、马远诸家皆重三远之法,观其烘托远近,渲染明暗,可为至工;山石巉削,树干槎枒,李郭专巧,唯彼等为后继。是李郭两家与北宋巨子所见仍有为眼界所限者。限于眼则不能离于形,苏东坡论“形”“理”云:

余尝论画,以为人禽宫室器用皆有常形。至于山石竹木、水波烟云,虽无常形而有常理。常形之失,人皆知之;常理之失,虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者,必托于无常形者也。虽然,常形之失,止于所失,而不能病其全;若常理之不当,则举废之矣。以其形之无常,是以其理不可不谨也。《净因院画记》

山水既无常形,是常形之当脱离也;而有常理,理属于心。心为大,然则理亦大矣。由东坡之说,以大观小,又当为以大观大。大者何,当于下篇论之。

### 三、论“理”——气韵生动

别画于绘,离形于体,是前二篇论国画之所以成立也。今论画理,观点又当立于艺术之外,盖艺术仅有种类之不同,而艺术之理则当一致。此理为何?曰:气韵生动是也。

气韵生动倡自六朝谢赫,为其画学六法之第一目。后之论画者皆以此为出发点;士夫画与画工之区别以此为准则;一若此法为画学无上之原理,作家与鉴赏家所不能逃者也。今试从三点论此法之意义:一曰,由艺术之发展以观气韵生动之由来。二曰,气韵生动与艺术之关系。三曰,气韵生动对哲理上之价值。

## 1

如前所论，形既解放于体而得其自由，则其表现亦渐不满足于刻板式之图案花纹，而趋于物理内容之描写。此种倾向已于猎壶上见其端倪，而大形活跃于汉代艺术。是以禽兽人神一切动作之状，无论为器物之花纹，为石刻或壁画之写实，皆极尽生动之致。尤其禽兽之飞动，后代未有超过汉人之表现能力者。迄乎晋、六朝，普遍生命之描写渐集中于人物，而人物之生命非如禽兽之仅有生动之一面；此则兼有他方面焉，曰，内心之神情耳。顾恺之之所谓生气、神气，之所谓神仪在心者是也。自汉至唐，人物画造其绝境，后代又无有过之者，抑以人物为中心，禽兽渐退为次要；至此，故恺之论画以画人为最难，难在其生气、神仪之捉摹耳。是人物画之为工，必于生动之外又加以神气。神气无形迹可见，只在恺之之所谓“迁想妙得”“玄赏明识”而得之。曰迁想，曰妙得，曰玄，口明，皆赏识神韵之能事矣。人物画在生动之外，兼重气韵，于兹可见。明谢肇淛《五杂俎》称气韵生动不过为画人物花鸟者道，此诚言之而中。因六朝以人物为中心，他若山水犹在萌芽。唯生动之理虽倡自六朝，而生动之艺术，周末已开其绪，而成于汉。由生动以进于神，仙佛之像不无有助，要亦画事发展自然之倾向也。唐张彦远云：“鬼神人物有生动之可状，须神韵而后全。”气韵生动之理正道破此倾向之内秘。尽人物画之时期固莫之能外也。唐以后画事重心移至山水，然则气韵生动之理，将何以绳之于山水画耶？

唐以前之山水画仍不脱装饰意味。只显刻画技巧之长，而乏气韵生动之致。张彦远言之详矣。其言曰：“魏晋以降，名迹在人间者皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地。列植之状，则若伸臂布指。详古人之意，专在显其长，而不守于俗变也。”此盖言其拘守一法，以成一技之长；了无变化，徒显刻画板滞之迹。此种作风，唐初犹然；而山水终不免为宫殿之背景。彦远又云：“杨、展精意宫观，渐变所附，尚犹状石则务于雕透，如冰渐斧刃；绘树则剥脉镂叶，多栖梧苑柳，功倍愈拙，不胜其色。吴道玄者天付劲豪，幼抱神奥。往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扞酌。又于蜀道写貌山水。由是山水之变始于吴，成于二李。”至吴道子山水始若可扞酌。扞酌者言其生动如生物矣。又传其图写嘉陵山水，一日而成。可想见成其盘礴挥洒，必非刻画板滞之迹可比矣。尤可注意者，当明皇索其画本时，彼虽已至嘉陵，画却未成，但曰：寓之心矣。诏于大同殿图之以进。三百里嘉陵江，一夕而就。论者谓其丘壑成于胸中，一寤则

发之于画。夫寓丘壑于心，是丘壑为心之内容矣。心之内容无形迹可见，顾恺之所谓“神仪存心”，心只有神情耳。丘壑有形迹者也，寓丘壑于心是化有迹为神情，后之所谓胸襟、意境者是也。由是可得二理焉。一曰，山水者意境也，意境无形迹可见之物也。亦犹人物之神气气韵耳。二曰，人物画犹写物状，兼得其神，山水画则直写胸境。胸境除自我莫能知。据斯二者则山水画为心画也。心画无对象；有之，即在一寤即发之寤发之间。山水画至道子已开心画之端，无复与专主传摹状物之人物画同科。二李山水比之道子，犹近于古。道子一日而就者，思训累月始成，足见其属于工细一派。以宫殿为主山水为附。山石如玉笋峭立，勾勒之法有变于冰澌斧刃者仍不多。金碧其色，仍不免于装饰意味。唯常以云烟出没之状以活其境，开两段三叠之法。三叠者一层地，二层树，三层山；两段者，景在下，山在上，中以云烟隔成两段之谓也。是以二李山水，结构紧凑自然，着色金碧晖映，益趋于调和。秀润天成，亦无刻画之迹可寻。盖已跻于心画，不乏气韵矣。王维山水益以意境为主。后人推为南宗之祖，非祖其画法也。米友仁称山水摩诘古今独步，既自悟丹青妙处，观其笔意，但付一笑！董其昌亦记米虎儿谓王维画皆如刻画，不足学也。米固董其昌视为南派者也，今小米不满足王维之笔意；董乃标榜南宗最力者也，而不讳言祖师之弊。足见南宗所师于王维者非画法，乃其意境耳。其意境乃在乎山林泉石之天趣而洗尽北宗之台阁气也。以意为主者不仅超脱迹象，抑且不得以天然之理绳之。张彦远评王维画物不问四时，如画花往往以桃杏芙蓉莲花同画一景。其《袁安卧雪图》有雪里芭蕉。乃宋人沈存中称其“得心应手，意到便成；故造理入神，迥得天意”。又主诗中有画，画中有诗。故有辋川诗什，亦有《辋川图》也。诗有声而画无声，今以画为无声诗，是援诗之声韵入于画，使画为一生动之物而有气韵矣。诗有各种意境，如欧阳修之“萧条澹泊”，“闲和严静”，王安石之“荒寒”者是也。画有形而诗无形，今以诗为无形画，画为有形诗，则诗之意境皆可画可形矣。后之写意画实基于此也。王维山水既以天趣为宗，故又屏弃色彩而倡渲淡，渲淡在乎笔墨，山水为画，画在乎笔，前既言之。宋元以降，山水之学，笔墨为重，实起自王维也。意在笔先、水墨为上之说，则不知创自何人，要足以概王维山水之学矣。

二李山水实上与展、杨成一眷属，宫观为主，树石为附。不过二李雕饰刻画之迹渐少，气韵生动之致益著，此必至之倾向也。若吴道子只当偏师，不属正脉，犹南宋之刘李马夏之介在董巨李范与元之黄王吴倪之间为一特出，不属正传相同耳。道子山水之迹，今不可见，但既不与二李同趣，亦必不同右丞之专主意境。右丞之

画与前人分派者有二要点：一必画家同时为诗人；二必取境平淡，不尚奇巧。此二点前人虽不必无，而后之山水家所必具者也。具此二者是为南宗。唐末宋初诸家如荆关董巨李范之山水无非诗人之意境；所画者无非欧阳公之萧条淡泊之意，闲和严静之形。取景毫无左实右虚，远近烘托以显灵奇之习气，但为一片天真，平易近人，此其重意境，一也。其画既无丝毫矜奇炫目之意存乎其间，故峰峦泉石，树木丛林，必期以浑成，避去形迹，于是非研精穷理无以达此目的。外平淡而内实精练，此其所以以义法胜，二也。山水至此，水墨为上，骨法气韵全系乎笔墨，故于诸家皴法大备，未之前比，此其重笔墨，三也。意境、义法、笔墨二者形成北宋山水学之大成，树之楷模，后世莫之能外也。南渡后刘李马夏非不有意境笔墨也，唯其意境争尚奇巧，如虚实相衬，远近相烘托，明暗浓淡相形，若此者皆巧取也；其笔墨砍削渲刷，大损冲夷之雅趣。此辈立于唐宋大家中实为旁门外道；谓为北派无所不可，若远接二李，实有未安。当时复有院体，用笔纤细，敷色浓艳，一味装饰。有赵子昂起，痛诋北派院体之非，己则直追晋唐，笔意浑圆，有无待于墨之渲淡而神韵自足，洗炼渣滓，唯露一脉精微。至此，书画同归，神理一致，此之谓古意也。子昂自谓其“所作画似乎简率，然识者知其近古，故以为佳”。占意者，取北宋之义法而代之以笔意，且混笔墨而一之者也。元季四大家或师董源如子久，或师荆浩如云林，实无不受子昂之薰陶。黄倪不仅意境有萧条澹泊、闲和严静之致，笔墨自身即具此致。意境笔墨混而一之，此元代大家之所造也。黄倪又创逸格。云林之言曰：“仆之所谓画者不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”又曰：“余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？或涂抹，久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辨为竹。真没奈览者何？”于是，不仅右丞之不问四时，虽一物象亦不复问矣。直写胸中逸气，是画与人格合而为一矣。画与意合是为写意画；画与人格合是为文人画。明末文人画、写意画盛极一时，可谓南宗之极致矣。

随寤发之间，笔墨自然流露者，本非天然物象之描摹，但为心中灵机所策动而出，正所谓心画也。心本无形迹可见者也。若胸襟、意境、诗意、古意、逸格、人格云云，无往而非无形迹可见之物。无形迹可见而能表而出之，谓之为气韵、神理、神韵可也。神韵出于生动，张彦远云：“鬼神人物有生动之可状，须神韵而后全。”盖无禽兽生动之描写于先，则人物之神韵不能出也。生动尚有形迹可状，神韵在心，无形迹可状也。然形迹非全为有生动者，如无生命之图案花纹或初唐以前之山水画；生动亦非全有神韵，如仅得禽兽飞动之形似者。但形迹既可有生动，则生动亦可有神



韵。有神韵之生动，谓之人物。神韵为无形迹可见之物而可托生动以见，则凡无形迹可见之胸襟、意境、诗意、古意、逸格、人格之得表出于画者皆属于神韵及生动矣。然则山水画不亦属于气韵生动者乎？至于顾恺之之生气、神气、神仪，谢赫之气韵，张彦远之神韵，东坡之理或引之为神理皆为一事。盖恺之之言有“刻削为容仪，不画生气”，生气对刻削而言，是生气得与生动同观，而与刻削为对，犹气韵与形似对也；若神气、神仪与生气固事同而语异无疑。彦远之言为“鬼神人物有生动之可状，须神韵而后全，若气韵不周，空陈形似”，此明明神韵与气韵相通。生气、气韵、神韵皆对刻削、形似而言，东坡之常理亦对常形而言，则凡非形似、无常形者为气韵矣。山水画无常形，亦不求形似，是山水画属于气韵中，为当然也。其实山水出于人物之后，人物既跻于气韵生动，山水应更然矣。于是知气韵生动非仅为人物画说法，山水画亦莫之能外也。

## 2

由前之说，气韵生动为物画与山水画之理，而气韵又对形似而言，然舍形似则人物山水不能言，盖人物山水必托形以存，形必有所似，是形似当为物画山水之本。今于形似之外，又别有气韵，则气韵果何所属？旷观一切艺术，形似之外，犹有二因：一曰创作，二曰鉴赏。此二者虽不必异在乎人，因作家同时能欣赏，但于事必异，因鉴赏者不必能作。然则气韵属于作家？抑属于鉴赏家耶？今兹之关系，于是不外三端，即：气韵与形似一也，气韵与作家二也，气韵与鉴赏三也。试逐一以论之。

兹者，形似与气韵相对而言，是二者范围相同。气韵之理仅属于物画山水，则亦就物画山水以论形似，可也。但物画山水出于形意交化，形出于体，先当一考体之内容，视形能否得体之形似。体者如前所言，其在艺术，为手之制作顺灵感而出之器用也。手之所触不能无物质，则是体也必为物质之体。今姑置器用而不论，只言物质，则物质有体积，有重量，有颜色等等。语乎体积，则细可玩于指掌之上，广大可使人仰之弥高，钻之弥坚。语乎重量，则轻可如鸿毛，重可如泰山。语乎颜色，则万有无色不备。要之，一而手触，再而目视，所接者无往而非物质也。物之体积又可以类成种种方向如上下、左右、前后、大小。若制作之，又有开阖、混沌之形式，左右匀称之形式，前后重叠之形式，大小尊卑之形式，上平下削之形式，不胜枚举。物质莫不有重量，轻脆如细质薄瓷，厚重如巨石块金；作之器用，小如杯棬，大如宫室，洁净莹彻，浑厚凝重，未有不动人深切者。物质无不有特殊之颜色，如石与玉有

白色者，有黑色者，有乌木，有紫檀；土范陶塑，因日晒火烧而呈异样之色；瓷釉髹漆，色泽万殊。颜色不徒与物质以外观，并能志物之久暂，如时间侵蚀之斑斓，令人见而神往于古初；颜色意义诚大矣。体积、重量、颜色，言之虽各别，其在于物质，若手触足履而目击之，固属于一体者也。

此一体而具有颜色轻重体积之物质，动人既深切，并能切磋琢磨而制作之，诚无不美观也，但终块然独立，与吾人心思动感不易打成一片。人物山水之为画，脱于物质之体而为形者也。形者发动于机械刻板之避免，而为物理生动之描摹。形之所取只及于物之一面，而非全部，所弃者适为物之物质方面。形与体之分野，正在其求生动以拒机械刻板之处，其所以取生命方面者正以生命之有生动耳。画之有山水，是物物皆有生命，生命不能离于物体而有，如何能离物体而单写生命？曰，兹之所谓体，是经艺人造作之体，而非独立自成之体。体而能独立自生自成，必有生命也无疑。山水家之所谓天趣、自然，皆物之有生命者也。然汉唐之禽兽陶俑，希腊之雕刻，无往而非以物质表出生命者则何如？曰，禽兽人物，无论为体为形，其表现于艺术者只是生命。雕刻家所造作之物质终与禽兽人物之本质无关；土塑之石刻之之禽兽人物，若取艺术表现之观点，则只论其生动与否，若论其物质，则土木金石各有其特殊之体积重量颜色。混物质之体积、轻重、颜色于艺术之表现，有时能放异彩，固建筑家雕刻家之所究心者也。然无涉于形似，因土木金石与禽兽人物之血肉终不能相似也。近有雕刻家取红色石作红印度人之雕像，黑石作非洲人之雕像，石之颜色能入于艺术之表现，固也；若红即红印度人之红，黑即非洲人之黑则妄矣。以宝石明珠为埃及帝后嫔妃之石像之眼球，取其明彻莹透为阿堵传神则可，取其形似则非。雕刻家有异于画家者，正在其描摹生命而不忘其所造作之物质之特性（体积，轻重，颜色），犹之乎工艺家建筑家之造作物质而不忘器用也。今画家之画宫室人禽，既无物质之拘束，而画宫室，若其阶栏为白玉，白玉之体积重量不能画，乃画玉之颜色，砖瓦栋梁一切皆如之；人禽之血肉不能画而画其凸凹圆曲之状，血液渗运之颜色；此可谓极其形似，尽模仿之能事者矣。果此而为画，则其画虽至工至巧，终于冗俗无耐而已。盖宫室一定器耳，器有体，体之物质之性不能入画，所可图者惟其形耳；欲其形之灵活，则置之于山水之中，上山下地以联属之，烟云景物以疏通之，方能全其画意，否则不过空泛机械之形似，非画也。是以展杨二李之宫观必附以木石也。禽兽人物更不在“刻削仪容”而在生动；生动藉动物之动作得其形；生动之形夺四体而出，有如得鱼忘筌，得动之精神而遗其四体之迹象，故

曰气韵生动。汉代禽兽，无论金铸、石刻、型塑，其于生动之理，臻于至妙，但多不涉于形似，观图案中之四神可知也，此正张彦远所称古画之“变态奇意”之处。后人之翎毛，刻意工巧，极于形似，但又于生动无涉矣。人物尤有“神仪在心”，神仪为无形迹可见之物，亦可谓之生气。画人物必重在画生气，重在得神。彦远《名画记》记瓦棺寺僧众为恺之备一壁作画，月余成维摩诘一躯，先不点睛，观者施钱三日中才十余万，及点睛开户则光照一寺，施者填咽，俄而得百万钱。正所谓点睛飞去，传神尽在阿堵，足见月余所费之工，不敌睛之一点。生气或神感人之力量大，然与形似无关。

气韵生动亦为山水画之理，山水得在气韵中，前节已论之。兹所欲明者为在山水画，形似与气韵关系何如耳。山水画亦画耳，画不能得物质之体积、重量、颜色之形似，山水一如禽兽人物。唯在禽兽人物，生动必藉动作以形，神亦赖点睛而传；今山水之气韵生动将何所藉而见耶？或禽兽人物描写所未到而为山水画所必具者尚有数事可举；今山水画其得藉此数事之形似以显其气韵生动耶？试以言之。其在光明乎？张彦远论意谓“意在五色，则物象乖矣。夫画特忌形貌采章，历历具足”。正因颜色为物质之性，不能入画。唯阴晴明晦之光非颜色可比。光无体，非物性，无碍于入画也。南宋北派名家无不画阴晴明晦，水墨渲染之法至此而极。水墨正对金碧重颜色者言，舍颜色以水墨渲染光波，易得自然之风神，应为气韵生动之所本矣；独后之宗尚南宗者视渲染烘托为巧取，有习气，不以为法。南宗最重气韵者也，然则气韵非出于光之明晦，明矣。其在云烟乎？云烟气霭有涵润流动之致，草木泉石赖之以活。然唐志契谓：“气韵生动与烟润不同。”烟润不过“点墨无痕迹，皴法不生涩而已”，决不能与气韵生动混而一之。且墨无痕迹，皴不生涩，往往流为柔媚软熟之病，为画家所忌。是山水之气韵生动又不在画云烟气霭之事矣。其在空虚乎？南宋北派巨子最善用虚实衬托。虚者空虚也，高深平远之境，微茫荡漾之情，赖以见。大气流动于空虚，为万物之蕴藉。唯表出空虚者为近于气韵生动矣。然王孟端释邪甜俗赖之赖谓：“赖者藉也，是暗中依赖也。”藉空虚以烘托“情”“境”，皆赖矣。赖为画病，又岂可与气韵生动同语哉？其在笔墨乎？胸具丘壑，一寤即发之于笔墨，若气韵出于胸中意境，则笔墨最为接近。然一切形似皆可以笔墨得之，至少，徒得形似之笔墨，仍与气韵生动无关，可知也。

物质之体积、重量、颜色与自然之光明、云烟、空虚、情境，笔墨之形似，皆与禽兽、人物、山水画之气韵生动无关，是气韵与形似之关系为不相容之关系也。至于

气韵与创作或与鉴赏之关系，则宋欧阳修《试笔》论鉴画，所言最为精到。其言曰：

萧条澹泊，此难画之意；画者得之，览者未必识也。故飞走迟速意浅之物易见，而闲和严静趣远之心难形。若乃高下向背远近重复，此画工之艺耳，非精鉴者之事也。……然世谓好画者亦未必能知此也。此言不乃伤俗耶？

今就此阐而明之，则气韵与二者之关系，将不繁言而得。画者得之，是画者能将难画之萧条澹泊之意画出矣，亦能将难形之闲和严静趣远之心形出矣。此意此心为画者创作之本。若飞走迟速意浅之物，高下向背远近重复之景，皆不过外界之物象，即画得之，亦不过摹仿之技巧而已。意或心乃为画者心内无形迹可见之物，前已明之，凡无形迹可见之物表而出之者方为气韵，创作须表出心内意境而非摹仿物之形似，是创作之表现当为气韵也。

今再就气韵与鉴赏之关系而言，则鉴赏与创作之间尚有画者创作之活动之一事焉。但此活动非览者所能有，画之能事若只尽于此活动，则览者永不能识画，画亦非为览者而有也。但画原为览者而具，是画之于览者不在此活动明矣。若此活动只在飞走迟速意浅之物或高下向背远近重复之描摹，是则仅属于形似而非气韵，若真赏则当与画者创作之“心”“意”一致。画者之意为萧条澹泊之意，画者之心为闲和严静趣远之心。画出此意，形出此心，非形似而属于气韵，然则精鉴之事为识气韵可知也。

气韵既与形似不相容，若以禽兽人物、山水画为摹仿物之形似，则气韵生动不能与此画相容，可以明矣。气韵生动不独与形似之画不相容，抑且与他种艺术亦不相容焉。何以言之？艺术因自身之发展而有种类，大别之有三：曰体，曰形，曰意是也，体者为一切工艺及建筑之领域也，以物质之体积、重量、颜色为要素造作之，以适合器用于美感者也，故艺术之体终非天然物体之体。形者脱于物质之拘束，而以物理内容(生命)为描写之对象者也，形者画也，欧阳论画言难画之意，难形之心，是形与画相通也，画事异于体之造作而始于生命之描写，故形以禽兽人物画为始也。而雕刻为介于“形”“体”之间之艺术，因其描写生命而犹造作物质也，不过物质之诸种特性又不能拘束其形焉耳。意者为山水画之领域；山水虽有外物之形，但直为意境之表现，或吐纳胸中逸气，正如言词之发为心声，山水画亦为心画；胸具丘壑，挥洒自如，不为形似所拘束者为山水画之开始，至元人或文人画则不徒不拘于形似，

凡情境、笔墨皆非山水画之本色，而一归于意。表出意者为气韵，是气韵为画事发展之晶点，而为艺术至高无上之理。此就艺术之发展以寻其根本原理而言也。若就艺术自身言，则形之出也，不能使体之艺术灭迹，因人间一日器用不绝，则物质之造作一日不能免也。山水画之兴也，亦不能使禽兽人物画消沉，因人类富于感觉之目力一日不失，则生类动静之态终为其表现之无尽藏也。然则，艺术不因与气韵不相容而失其存在，而气韵却超过一切艺术，即形超乎体，神或意出于形，而归乎一“理”之精微。此其所以为气韵生动之理，而为吾国画理造境之高之所在也。不知者以为“气韵第一乃鉴赏家言，非作家法也”（邹一桂《小山画谱》）。斯言也为智亦为愚。愚在其果真不知，智在其以鉴赏为画成以后之事，画时未有气韵生动，故气韵生动属于鉴赏家之事也。若以鉴赏于画无关，因之气韵生动于画亦无足轻重，则为愚之至矣。殊不知画者得之，览者亦从而识之，方不负创作之功。曲高和寡，事固有之，若作家徒自鸣高，则于欣赏乎何有？一切艺术原为鉴赏而兴，是创作终不能否认鉴赏之存在也。若化去创作与鉴赏之隔阂于气韵，俟于次节阐明之后，则亦当然之事也。

### 3

艺术源于器用。创作物质以适应器用，而器用又适应于美感以成其形体，故艺术为人类美感之表现，同时美感亦因造作而显。渐次，由造作趋于装饰，踵事增华，不觉美感离于器用渐远，艺术渐成器用之赘疣矣，艺术既失其本而自安于装饰，遂为雕虫小技，游戏之事矣。若美感为艺术之源，艺术之表现当与美感愈逼近愈真，器用之体虽有物质之介在，而其形或浑沦开阖之形，或匀称之形，或重叠之形，或上下大小之形，形既简单，与美亦最为直接。倘能混物质之体积、重量、颜色诸性于造作表现之中而不显其为异外之迹者则更为工至。装饰云者是离器用之体而为异外之事，去美远矣。画亦然。画者形也，非摹拟外物之形似，但为绘画者心中之意境以形象也。宋董道之言曰：

世之论画，谓其似也。若谓形似，长说假画，非有得于真象者也；若谓得其神明，造其县解，自当脱去辙迹；岂媿红配绿，求象后摹写，卷界而为之耶，画至于此，是解衣盘礴，不能偃偻而趋于庭矣。（《广川画跋》）

人之判断画之成败，以似为主。若以似为物之形似，则画为假物而为欺人之事矣。至多亦不过游戏耳。何贵乎画为？但物有真象，真象为神明。若得此神明，全在乎玄解。玄解，妙解也，与顾恺之之迁想、妙得、玄赏、明识皆相通。抑今人直觉之谓欤？若达到玄解，自当超脱迹象。此言画非所以得物质之特性如体积、重量、颜色之似者也。画不在画物之可见之性，而在根于玄解以画其神明。何谓神明？广川又言曰：“世之评画者曰妙于生意，能不失真。如此矣，至是为能尽其技。尝问如何是当处生意？曰：殆为自然，其问自然。则曰，不异真者斯得之矣。且观天地生物，特一气运化尔，其功用秘移，与物有宜，莫知为之者，故能成于自然。今画者信妙矣，方且晕形布色，求物比之，似而效之，序以成者皆人力之后先也，岂能以合于自然者哉？”由是观之，生意、真、自然、气皆属一事。神明为物之真象，真象同于真，则神明、生意、自然、气无不同矣。神明为不可见之物，若画之，必先得于心所谓玄解者而后，画出此神明为不异真，不失真，或为妙于生意。妙即恺之所谓妙得。玄解是物之真象寄于画者之心者也，妙得是画得真象。如是，真象，玄解，妙得亦即物、心、画三者混而为一。物与心与画混一，乃逼近之至矣。故解衣盘礴，物我相忘，正嘉陵江三百里，道子一日而成，王弼州所谓“盘礴时人心不能丝毫”者也。画之敏捷，所以求其逼近心意，不使丝毫差错。岂营营世念，卑躬折节，偃偻趋于庭者所能耶？既求逼近心中所寓之真象，则画时必须心地明彻，一尘不染，然后注精会神以赴之。苟兴会不至，则委置不顾。文征明自题其画曰：

人品不高，用墨无法；乃知点墨落纸，大非细事。必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色与天地生生之气，自然凑泊笔下，幻出奇诡。若是营营世念，澡雪未尽，即日对丘壑，日摹妙迹，到头只与髹彩圻埤之工争巧拙于毫厘也。

画得心中真象而不与髹彩圻埤之工争巧拙者实为气韵。何者，气韵正出于心中耳。气韵之主又在天资素养，非可幸致或强能也。

……如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。（宋郭若虚《图画见闻志》）

董其昌言其有可学得处曰：

画家六法，一曰气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自然天授。然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄣鄂，随手写出，皆为山水传神。（《画旨》）

气韵为天赋，为生知，此与希腊大哲柏拉图爱美先天之说相近也。且亦有赖于薰陶。后之有视气韵出于书卷气者盖是矣。若虚发挥张彦远之言曰：

……窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探蹟钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至，所谓神之又神，而能精焉。凡画必周气韵，方号世珍；不尔，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。（《图画见闻志》）

画为心画，欲画妙必须心妙，心妙必须人品妙，此乃必然一致之理。故自王维以来画家必期同时为诗人，盖画者之心与其所画逼近之至，有不得不尔也。此又吾国“画师贵乎人格之修养”之理论，持之有据也。

兹者，诗人用言词声韵，画家用颜色笔墨，虽曰诗人可兼画师，艺术则根本各不相同，如何画家诗人可合而为一耶？曰，善哉问也！古人诗画并言，大抵指山水画而言，今亦但就山水画论诗画之关系，可也。郭熙称“哲人多言诗是无形画，画是有形诗，此吾人所师也”。诗有意而无形，实则诗中无不有形。如比：情无以自见，比于物以见；如“思君如流水”，思君，意也，流水则形也。如兴：触景生情；如闻雉鸣关关之声，遂具求偶之思，好逑，意也，雉鸣淑女，皆形也。如赋：直赋事物之形，属词比事，不以意为主矣；观乎汉赋，言水则无不水，言山则无不山，山水无非形也。至于风骚，则更美人芳草，风花雪月，不能离于形矣。此就形与意言也。若论诗之发展，则三百篇多写男女之事，人生常情，多偏重意之方面。孔子曰，思无邪，盖教人勿从字面看耳，若至六朝，则多山水之什，咏风吟月，虽字面亦无不雅驯，何有于思之邪不邪哉？从百篇以至汉魏，诗皆偏重情意；至晋六朝，巧偏重于形，意则含而不露。宋严羽《沧浪诗话》诗评章有云，“汉魏古诗，气象混沌，难以句摘。晋以还方有佳句，如渊明‘采菊东篱下，悠然见南山’，谢灵运‘池塘生春草’之类”，难以句摘，盖以诗之所写，首尾一致，全篇浑成，不能分句读之。方有佳句，足见晋以后之诗，字字雕琢，句句成一形体，所谓“争价一句之奇”（《文心雕龙·明诗》），盖指此耳。文所

以序事言理，至于诗则专主吟咏性情。梁钟嵘《诗品》中卷序云：“夫属词比事，乃为通谈。若乃经国文符，应资博古，撰德驳奏，宜穷往烈。至乎吟咏性情，亦何贵于用事？‘思君如流水’，既是即日；‘高台多悲风’，亦惟所见；‘清晨登陇首’，羌无故实；‘明月照积雪’，诂出经史？观古今胜语，多非补假，皆由直寻。”严沧浪亦曰：“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。”足见诗无关于事理故实，而吟咏性情实不外向自然景物中寻之耳。自然景物如山水皆有形象者也。“老庄告退，山水方滋”，晋六朝以来，诗皆以山水为对象，是与山水画之对象一致也。

画有形而无意，然山水画重气韵，气韵所以表出意境者也。杜甫所谓“简易高人意”，欧阳公之萧条淡泊，闲和严静，以及赵子昂之简率近于古之古意，皆画之意境也。非画得此等意境，山水画不为成功，亦既如前所论矣。

至于诗用声韵言词，画用颜色笔墨，乃艺术上之区别，非诗画之究竟义也。欧阳修之言曰：“……若乃高下向背远近重复，此画工之艺尔，非精鉴之事也。”王安石有“欲寄荒寒无善画”之句，而明李日华谓“以荒寒索画，不可谓非善鉴也”。画所以感人，为览者而设，故当以鉴赏为主；若用颜色笔墨之艺能乃为画家所独具，非览者所能共之。明李东阳论诗曰：“……汉以上古诗弗论，所谓律者不独字数之同，而凡声之平仄亦无不同也，然其调之为唐为宋为元者亦较然明甚，此其故何耶？大匠能与人以规矩，不能使人巧，律者规矩之谓，而其为调则有巧存焉。苟非心领神会自有所得，虽曰耳提而教之无益也。”（《怀麓堂诗话》）而清沈宗骞论画意亦曰：“夫平直高深，山之形也，而意固不在于平直高深；勾拂点染，画之法也，而意复不在于勾拂点染。然则所谓大意者，乃谓能见真意之大处也。……故等是画也，局同，法同，形体亦未尝少异，而彼则气味不醇，底蕴易量，此则愈玩而无穷，深藏而弥出。是故求之形迹者固属卑浅，即局于流派授受之间，未识古人措意之大，亦毕生莫能预于高深之诣也已。”（《芥舟学画编》）足见诗之规矩格律，画之形似流派皆非诗调之巧、画意之大之所在，然而诗之规矩格律，画之形似流派，固诗之所以为诗之艺术画之所以为画之艺术之所在也。然则艺术之各别非诗画之究竟义，不其然乎？苟置艺术而不论，则画之意为萧条淡泊，简易荒寒。唐司空图二十四品亦以冲澹、疏野、飘逸、流动、纤秾、绮丽、自然、实境等意境加之于诗，而此等意境又无不可加之于画。由此观之，诗中有画，画中有诗，岂诬也哉？不过，从欣赏方面言，二者之所重诗在调，画在意；调与意即上举之萧条、冲澹等意境耳，作者得之，此正览者欣赏之所在。若艺术则非览者所重矣。



诗主意而重形，是以“情必极貌以写物”（《文心雕龙·明诗》）；画主形而重意，是以画重气韵生动之意。意有首尾终始之变迁，动也；形为事物之结构与范围，静也。由动观静，则情景一致，事事如画，此诗人之态度也。画家之态度乃由静观动。由静观动，则盈天地万物之间者，莫非生气；生气运行实能一以贯之于万物，故董广川之言曰：

……且观天地生物，特一气运化尔。其功用秘移，与物有宜，莫知为之者，故能成于自然。

气韵生动之理若自大处言之，则气实此一气之气，韵者言此气运化秘移之节奏，生动盖言万物含此气则生动，否则板滞无生气也。东坡记文与可之竹石枯木曰：

……与可之于竹石枯木，真可谓得其理者矣！如是而生，如是而死，如是而拳拳瘠蹙，如是而条达遂茂，根茎节叶，牙角脉缕，千变万化，未始相袭，而各当其处，合于天造，厌于人意。盖达士之所寓也欤？（《净因院画记》）

此东坡之解释“理”也如此。而实亦为此一气之运行秘移于竹石枯木之间，以成其自然与生动。岂有他哉？艺术自其“体”逐渐以进于“理”；斯理也，实即气韵生动之谓也。山水画取动静变化、形意合一之观点，纳物我、贯万物于此一气之中，韵而动之，使作者览者无所间隔，若今之所谓感情移入之事者，此等功用，无以名之，名之曰气韵生动。此山水画不重形而重理之故也！《文心雕龙》明诗篇云：“老庄告退，山水方滋。”六朝以后之诗与山水画皆所以继承老庄者耳。吾国谈宇宙玄理之学，舍老庄而何！故在诗画必曰直寻、妙得、玄解、明赏云者，盖以之为探求宇宙玄理之事耳。然则山水画岂游戏而已哉？其所表现之理诚大矣。人为飞动之伦，能观天地之大，岂曰以大观小？以大观小仍就艺术之规律与义法而言，若乃画理，则当立于艺术之外以观吾人之明赏、妙得可也。赏者何？得者何？曰：气韵而已矣。古之画家者流果期以天地之心、画者之心、鉴者之心为一心，求其画逼近于此心，方号成功。此心为何？吾犹曰：气韵生动是也。

（气韵生动实体之由来，可参看拙作《辛巳读画录》桃源图项下）

#### 四、后言

西画，绘也，绘以颜色为主。国画，画也，画以“笔画”为主。笔画之于画犹言词声韵之于诗，故画家用笔，亦如诗人用字。布颜图曰，“用笔之于字最为切要”，此之谓也。赵孟頫尝问士气画于钱舜举，钱翁曰：“隶体耳。”隶体犹言作隶字耳，故作画通于写字，亦有时不曰画而曰写。画家所写者何？盖写其胸中所寓之意象耳，非如西画之绘物象也。所画既非物象，故不重物之形体。至于国画之价值，可分两等。一等出于画家之笔墨自身，如吾人判断书法然也。程伊川论写字曰：“即此是学。”此者笔画表现之谓也。古人云“心正笔正”，又曰“书如其人”。盖其人有一种风韵，则其书亦有此种风韵，伊川之此，当亦兼此风韵而言，故即此是学，犹言即此是价值也。士气、逸格等价值多属于此类也。又有一等价值，则为画之表现。此之所谓画，乃离于画家之画，其表现乃为笔墨之外尤有一种宇宙本体之客观的实在存焉。此实在为何？即董广川所谓“天地生物特一气运化尔”之一气，所谓自然者是也，故曰气韵生动。此等价值乃画家之最大成功，价值之极诣也，所谓神品，庶足当之。区区个体之阴影，何足算哉。

## 谈文学书籍的插图<sup>①</sup>

王朝闻

王朝闻(1909—2004),原名王昭文,美学家、文艺理论家、雕塑家,四川合江人。历任《美术》主编,中国美术家协会副主席,中国艺术研究院副院长,中华美学学会会长等职务。论著有《新艺术创作论》《审美心态》《王朝闻曲艺文选》《论戏剧》《美术谈》《雕塑美》《王朝闻集》等,编著有《美学概论》《中国美术史》等。

美学是一门艺术哲学。通过对文学、戏剧、曲艺、雕塑、美术、摄影、电影、园林等不同门类艺术作品和艺术现象的研究,王朝闻以强烈的辩证精神论证了“美在关系”说和“多样统一”的艺术原则。据此,他提出了许多辩证的艺术范畴,如“不全之全”“有真实感的虚构”“以一当十”等。这使他的艺术理论充满了强烈的艺术实践精神和辩证色彩。他的艺术辩证法思想同样体现在《谈文学书籍的插图》中。在文学书籍的插图本中,插图不仅具有“装饰作用”,而且能丰富文学作品,加强读者与作品的联系,使文学主题更富于说服力,使文学形象更鲜明。相对于文学而言,插图具有“相对的独立性和必要的从属性”。一方面,插图具有从属性。它要紧密配合文学作品,为文学作品服务,用鲜明生动的形象“集中、突出、富于说服力地”表达作品的主题。这要求插图作者必须透彻了解文学作品的精神,提高插图创作的技巧,掌握插图艺术的内在特质。另一方面,插图又具有相对的独立性。作为文学作品的接受者,插图作者不是对文学思想与形象的机械复

<sup>①</sup> 本文原载于《新华月报》1953年第7期,本选本据《王朝闻美术谈》(人民美术出版社1991年版)整理。——编者注

制,而是对原著精神的创造性理解,是一种“再创造”。同时,作为造型艺术,插图具备一般绘画艺术的条件。它不需要依靠文学语言的描述,就能用清晰、明确、动人的视觉形象来表达文学的主题,启发读者的想象和联想。如何创造呢?在取材上,“宁肯精简,不宜繁复”;在形象上,要具体、鲜明、典型;在思想上,要尽量切合原著精神。因此,插图在文学书籍中,既具有文学描写不可替代的独特性,又和文学形象、文学主题之间具有相互依存的统一性。

语言与图像一直是艺术中两种重要的表征手段。今天,在电子媒介技术和视觉资本主义的合力作用下,图像的不断增殖与繁衍,人们对视觉及其效果的日益迷恋,加剧了语言与图像、文学与图画之间的紧张关系。本文无疑为理解二者之间的辩证关系奠定了理论基础。

读者需要阅读文学书籍,也需要欣赏它的插图。从前出版的《西厢记》《水浒传》和《楚辞》,及其他许多古典文学作品,都有优美的插图。可是,现在出版的新文学作品,却很少有插图的版本。即使有,也很少是令人满意的。提倡插图的鲁迅先生的一些伟大作品,至今也还是没有精美插图本问世。文学书籍缺少插图和插图简陋的状况,应该加以改变。

人民文学出版社最近出版了一种《文学初步读物》,每本都有插图,而且出版社宣告以后要继续这样做。在杂志刊物中,《新观察》是注意插图工作的。这些,应该说是好的开始。但要做好这一工作,只依靠出版机关的提倡和组织领导,还是不够。更重要的,是艺术家应该重视插图工作,插图作者应该改变粗制滥造的作风,透彻了解原著的精神,提高自己的绘画技巧,充分掌握插图这一特殊的绘画样式的特点。

《文学初步读物》的插图,有些画得不太好。例如《斗争钱文贵》(司徒乔作)、《地雷阵》(孙信作)、《罗才打虎》(顾群作)、《沙家店战斗》(冯真作)的插图,有的形象空虚、呆板,甚至丑恶;有的笔墨油滑、潦草、干瘪、单调乏味,以致不但不能使小说的主题更富于说服力,使小说中的形象更加具体化,甚至连装饰书籍的装饰作用都很不够。目前,我所见到的比较好的作品,是画家司徒乔为鲁迅小说《故乡》所作的插图,特别是描写鲁迅和闰土会见的那一幅。

读过《故乡》的读者当能记得,中年农民闰土在他的少年时代,是富有生命力



我一见便知道是闰土……

(司徒乔作,鲁迅小说《故乡》中的插图之一)

的。后来,受了“多子、饥荒、苛税、兵、匪、官、绅”<sup>①</sup>的折磨,正如他父亲一样,屈服于不幸的生活,完全丧失了少年时期的光彩,变成近似麻木的可怜的人物。“先前的紫色的圆脸,已经变作灰黄,而且,加上了很深的皱纹,眼睛也象他父亲一样,周围都肿得通红”,“那手也不是我所记得的红活圆实的手,却又粗又笨而且开裂,像是松树皮了”。闰土早就想一见少年时的朋友——鲁迅,却在朋友面前呆住了,“脸上现出欢喜和凄凉的神情”,用“老爷”的称呼来称呼当年的好朋友,要他的儿子“给老爷磕头”。司徒乔所作插图中的闰土,就是根据这些特点来塑造的。这幅画,基本上符合小说的描写,有利于小说主题的阐明。这主题是鲁迅先生在小说中所强调的:“他们应该有新的生活,为我们所未经生活过的。”但是这样合理的愿望还不能实现,后一代还不得不重复上一代不应该有的生活。闰土的儿子水生,“这正是一个二十年前的闰土,只是黄瘦些,颈子上没有银圈罢了”。插图中水生这一少年的形象,虽不如闰土这个形象画得好,但也能够唤起读者的联想:不幸者的命运还在一代继续一代。正因为这一插图选择了小说中的一个动人的场面来加以形象化,当人民已经改变了曾经是闰土一样的命运而站立起来了的今天,对着这样的小说和插图,也不能不感动,从而更加感到今天“所未经生活过的”生活的可爱,增强了争取更幸福的明天及时实现的热情。

插图,是一种绘画,又不等于一般的绘画。这幅插图其所以值得注意,主要在于它具备了插图应有的特点,而不是一般绘画的画法。作为插图,它加强了读者与小说的联系,体现了插图这一艺术样式的特殊的职能,发挥了插图应有的相对的独立性和必要的从属性。

什么是插图的相对独立性和必要的从属性呢?那就是:插图必须具备一般绘画艺术的条件,不依靠文字也能从它的形象本身,表现一定的主题;同时必须服从

<sup>①</sup> 本文有引号内未注明出处的字句,都引自鲁迅小说《故乡》。

文学原作，成为文学作品的辅助者。既要获得文学原作的具体描写所不能代替的造型的鲜明性，又必须使它和原作的內容紧密结合。前者就是插图的相对独立性，后者就是插图应有的从属性。两者的关系是相互依存的，而不是对立的。如果不从文学原作出发，片面强调造型艺术的特质，那就不能不丧失插图的从属性（即配合作用）。如果形象性太差，那就不能不丧失插图的独立性，而且因为对文学原作没有补充和配合的作用，它的从属性也很淡薄。

这幅插图突破了插图工作中普遍存在着的这种情况：掌握不住小说的精神，抓不住能够阐明小说主题和便于运用绘画的形象来表现的情节。单是为了容易画，随便抽出一些字句，给文字作肤浅的造型的翻译。加以它的造型性（相对固定在画面上的动作、姿态、表情）很差，单调乏味，因而不能确切、充分描绘具体事物，也不能使图画和小说紧密配合，集中、突出、富于说服力地表达小说的主题，以致成为可有可无的附属品。《故乡》的插图不是这样“创造”出来的，效果也就不同。据作者司徒乔谈，他比较熟悉闰土这样的人物，而且在创作之前，曾把《故乡》反复阅读，很受感动，体会了小说的主题和小说作者的情感，感受了人物的性格和情绪状态，在闰土的造型上反复推敲，一再易稿。正因为这样，这一插图能够避免同一作者的另一作品《斗争钱文贵》的插图的缺点，符合了插图这一艺术样式的特定要求。

插图作者对待文学原著，如同演员对待剧本一样，不是原作内容的简单的复述，而是一种再创造的工作。再创造不能是无中生有，必须切合原著的精神。只要符合文学原作精神，完全可以充分发挥画家的再创造的才能。为了适应插图艺术的特点，发挥它的相对的独立性和必要的从属性，画家必须首先服从原著。但插图既然不是简单的原著的造型的翻译，画家就有这样的自由：着重描写某些必须强调的现象，或不画某些出现于小说的同一瞬间同一场所之下的人物及其他现象。这不仅是容许的，而且是应该的。《故乡》这一插图，不只切合小说的某一片段的情节而且切合整篇小说的精神，几乎可以说是小说精神的概括。可是画家没有呆板服从小说的每一句话，不描画闰土头上的破毡帽，手里的纸包不是画成提着而是画成抱着的样子，应该说是不损害原作精神的办法。作者删除了鲁迅坐着喝茶时的背景等等琐屑现象，强调闰土见了故人时的“凄凉”神气而不强调其“欢喜”的神气，不强调鲁迅的“惊讶”和“兴奋”而强调他对闰土的同情，更是有利于原作精神的阐明的具有创造性的正确办法。由此可见，在不违背小说精神的前提之下，画家可以不受拘束，能够自由发挥绘画的创造性。

作为文学作品的插图,如果要求它不是文学的附庸,而是既有从属原著的配合作用,又具有独立性的美术作品,那就必须充分发挥造型艺术的特长——鲜明具体地塑造出可视的形象。只有形象清晰、明确、动人,给人不易忘却的印象,具有较大的概括作用,有利于启发想象和联想,它才能既不依赖文学作品的文字来做注解,而且更能辅助文学原作。这就是说,插图配合文字作用的强弱,基于绘画完整性的强弱。愈是能够确切具体地塑造形象,愈是能够动人地把处于一定环境中的人物的心理状态等等重要特征描写出来,愈是能够使人感觉不是在看画而被人物的真实形象所抓住,因此它就愈有绘画的独立性,也就愈是有利于小说内容的阐明,发挥较大的配合作用。

插图的独立性和配合文学原著的从属作用是矛盾的,然而这种矛盾是可以解决的,可以统一的。所谓绘画的完整性和独立性,不能机械了解。在插图上,不仅像一般绘画那样需要精练,不容许多余的没有意义的东西出现在画面上,而且因为它要和文字配合在一起,不宜像独立的绘画那样,依靠它本身表现一切。如武林为项仲华、吴骚合编的《拟元帝钱明妃》一曲所作的插图,只描写在别人催促迅速上马时明妃、宫女那种依恋难舍的情景,汉元帝并没有出现在画面上。俄国画家列宾为果戈理小说《狂人日记》所作的插图,例如主人公躺在床上胡想的那一幅,也没有重复小说的一切描写。只描绘了情节的局部和片段的这种插图,却非常鲜明地塑造了汉明妃和狂人的形象,正好是发挥了绘画的特长,具有绘画的完整性和独立性的好绘画。可是正因为它很精练而且切合小说的描写,配合小说的从属作用也很强。这样的形象,也像列宾的《伊凡杀子》一样,读者不能不被愈看愈想看的形象所感动。这决不像某些“看字识图”的形象贫弱因而内容含糊的坏作品。不只说明小说中的人物在做什么,而且概括地表现了人物的性格,这是具备了绘画的完整性和独立性因而具有插图的从属性的好作品。

所谓插图艺术的完整性,不是说插图应该无所不包地描绘小说情节中的一切现象。这是做不到的,也是不必要的。不论构图多么繁复的插图,它的情节都不如小说的情节复杂。插图只宜选择情节中的一个方面,着重描写这一方面,而略去其他方面。司徒乔只选择和着重描写了鲁迅回到故乡,与儿童时代的朋友见面时的情节,完全没有让闰土怎样过着不应该有的生活的情节直接出现在画面上。如果按照小说的情节来要求,这一插图岂不是很不完整的吗?然而,插图既然不必用造型解释文字,插图作者有充分理由可以选择他感到非画不可的方面,而割舍他认为

可以不必用造型具体描写的其他方面。插图是不是具有充分的绘画的完整性，是指它是不是已经具体地真实地塑造了所要描绘的那一方面。如果《故乡》的插图不能充分表现闰土、水生见鲁迅的情节，也不能使读者由插图已经描绘出来的这一部分而联想起没有直接描绘在画面上的其他部分，那就根本谈不到绘画的完整性。正因为具体地真实地塑造了处于特定情势中的这三个人物，深刻表现了寄托在这种外形之内的精神状态，虽然没有直接描绘小说所描写的和其他一切，它也是能够不依靠小说的文字、独立地表现一定的内容、无损于绘画的完整性的。正因为它完整地塑造了特定情势之下的人物，不必依靠解释也能够了解插图的内容，它就是一幅具有独立性的绘画。

然而，插图既然必须和小说紧密结合，产生“相得益彰”的好效果，那么，它虽然不直译小说的文字，描画情节中的一切，却又必须切合小说的描写，其形象才有利于小说的主题的阐明。不然就谈不到插图的从属性，小说也就不十分需要那样的插图。正因为已经描绘出来的形象符合了和丰富了小说中的此时此地这三个人物的精神状态，所以这幅插图不是一般的独立的绘画。小说需要这样的插图和它相配合。

为了发挥插图的独立性和从属性，为了插图的独立性和从属性统一无间，在插图的取材上，宁肯精简，不宜繁复。虽然不能以为插图只可以描写尽可能小的局部和片段，不能以为大场面根本不宜于作插图（明刊本《水浒传》中的插图，就有表现得很好的全景式的画面），可是包罗万象是不便于辨别主要与次要的情节，也不便于诱导读者产生联想和想象作用，因而也就是削弱了它和小说的配合作用。也许，正因为已经改变了少年时期特征的闰土形象画得这么真实，这就不仅显出他在一定情节中的重要性，而且更便于诱导读者发挥联想和想象，启发读者从画中人物的角度来看人物，从而帮助读者想象鲁迅见到闰土父子时的感受。这样不描画一切而使读者想象到其余的一切，不是插图的短处而是长处吧？作为插图来看，不描写一切至少不是它的缺点。与其相反，某些片面了解绘画的具体性的作者，以为画面上的东西愈多愈完整，平均地罗列着各种事物和现象，盲目地在画面上填补许多不是非有不可的东西，不仅不符合插图的特殊需要，也不符合现实主义绘画的原则。认真研究司徒乔这样的插图，也许会发现它在绘画上的不够成熟之处，但是对于还不善于掌握插图这一特殊艺术样式的作者来说，将会在创作上得到帮助，将会更灵活地处理题材的。然而，插图虽然不必描写某一场面的一切，已经被描写的局部却



必须服从作品的基本思想，必须显示出它与其他部分的关联，必须尽可能使读者从已经出现在画面上有限的事物，联系其他没有被画在画面上而是已经描写在小说中的事物。

怎样使读者觉得“突破”出现在插图里的有限的形象的限制，联想、想象虽未出现在画面上的小说里的其他情节，而且似乎觉得插图不只帮助自己了解插图所再现出来的小说中的这一局部情节，同时也增加自己对于小说其他并未画成插图的部分的情节的了解？这是插图创作值得探讨的问题。这个问题的解决，尊敬鲁迅的司徒乔，热爱鲁迅小说的司徒乔的经验值得借鉴。我的意思是说，如果插图作者作为小说的读者，他是从小说的全局而不只是从他所要画插图的局部掌握了小说的情节，画家自己仿佛是深入了小说所创造的境界，他自己仿佛就是其中的人物，他自己也好像演员那样变成了故事里的闰土或其他人物，这样他才能够真正掌握这一局部与情节整体的联系。这就是说，只有当画家作为小说的读者，比较深入地感受和认识了小说所反映的生活，比较深入地体会到小说作者对他所反映生活的态度，他所作的插图，至少不至于背离小说，也才有可能丰富小说的情节内容。画家对于小说所再现的生活的感受和认识，不能不受小说的限制，这就是插图从属性的表现之一。但是，正因为通过他对小说所再现的生活的感受和认识，从而在插图上加以发挥，这就是插图的独立性的表现之一。这就是说，插图的独立性和它与小说内容的配合作用（即从属性）完全可以统一。只要作者具备相当的生活经验，善于消化和汲取小说的内容，深入人物的内心，充分发挥造型艺术的特长。只要不违背小说的基本精神，可以在一定程度上给小说作补充，依赖文学原作而又发挥插图创作的能动性。插图艺术的特长可以充分发挥，插图不妨碍画家的创造性，插图可以成为很好的造型艺术。

我愿意重复地说：我们还缺乏优美的，能够增加群众读小说的兴趣，帮助了解小说内容，也可当成一幅完美的绘画来欣赏的插图。群众却期待这样或那样优秀的插图及时出现。争取提高插图的数量和质量，单靠出版机关的提倡、组织和领导是不够的。问题主要在于画家是不是重视这一工作，是不是能够努力争取获得创造性地完成这一工作任务的必要条件。

## 谈谈中国传统绘画的风格<sup>①</sup>

潘天寿

潘天寿(1897—1971),原名天授,字大颐,号阿寿,教育家、画家、诗人,曾任中国美术家协会副主席、浙江美术学院院长等职,浙江宁海人。诗画集有《潘天寿画集》《潘天寿书画集》《潘天寿诗存》等,论著有《中国绘画史》《中国书法史》《听天阁画谈随笔》《中国画院考》《中国书款之研究》等。

艺术风格论是一个既古老又现代的话题。古人对风格的本质、风格的分类、风格与人格的关系早有论述,如曹丕的《典论·论文》、刘勰的《体性》篇、司空图的《二十四诗品》等。新文化运动以来,西方的风格论(如布封的《论风格》)传入中国。这激发了国人对艺术风格问题的探讨热情。比如,陈望道在《修辞学发凡》(1932)中对艺术风格的现代分类,钱钟书在《谈艺录》(1948)中对“文如其人”说的精辟阐释。

综合分析,潘天寿的《谈谈中国传统绘画的风格》(1957)的理论价值主要表现在三个方面。第一,理论的系统性。该文从宏观的比较视野出发,十分系统地分析了风格的本质、风格形成的动因、风格的必要性和多样性、中国传统绘画风格在技法形式上的特点等。第二,理论的创新性。首先,创新表现在方法上,该文是在东西两大统系的民族风格的比较视野中展开论述的。东西两大统系“如两大高峰”,各有它独特的形式与格调。这是地理的、民族的、历史的、风俗的多种因素在文艺形式上的综合反映。比如,西方绘画的基础在科学,东方绘画的基础在哲理;西方绘画多追求外观的感觉和刺激,东方绘画多

① 本文是潘天寿1957年在浙江美术学院中国画系的讲课稿,见《中国画画刊》2010年第3期。——编者注

偏重于内在的精神修养；西方用色力求复杂调和、讲究真实，东方绘画用色单纯概括，以水墨为上，等等。为了增加山峰的高度与阔度，东西方艺术之间相互借鉴，互取所长，是必要的。但是，吸收要谨慎，要根据彼此的需要，要“与各自的民族历史所形成的民族风格相协调”。因为，民族风格必须具有自己的个性、面目和形式特征，这是由风格的多样性原则决定的。如果完全按照西洋画法和教学体系来进行国画训练与创作，“无异于中国绘画的自我取消”。这种批判在20世纪50年代具有现实针对性，因为写实主义技法和前苏联教学体系完全主导了我们的艺术界，尤其是艺术院校。潘天寿主张，东西方艺术之间要“拉开距离”，坚持“固有的民族精神”，保留自己的面貌。其次，创新还表现在观念上。比如，独特性是风格存在的前提；中西方绘画“拉开距离”说等。第三，理论的鲜明实践性。针对中国画改革中“全盘西化”“中西调和”的思潮，潘天寿强调以我为主，借古开今，开创民族艺术的独特风格。“所谓独特的风格，一要不同于西方绘画而有民族风格，二要不同于前人面目而有新的收获，三要经得起社会的评判和历史的考验。”这种艺术观念和立场无疑具有启发性的历史意义和现实价值。此外，该文对中国绘画在技法特点上的详细论述，也具有启发性的理论意义。

## 一、传统风格的形成

风格两字，原是一个抽象的名词，常用于文学艺术方面，一般是指文学艺术在表现形式上互不相同的风情、格调、趣味等特征。科技方面的发明创造，只讲究功能效率的强弱好坏，而无需注重形式和风格的区别。例如美国的原子能技术与苏联的原子能技术，中国的数学与英国的数学，互相都可以直接引入，直接应用。而文艺作品却要讲究形式与风格的独特性。同样的题材内容，可以用不同的形式风格来表现。例如以绘画来说，同是一个踊跃缴公粮的题材，用油画的方式方法来表现与中国传统绘画的方式方法来表现，在风格上就大不相同。而以中国绘画形式来说，又有白描、工笔重彩、兼工带写、水墨大写等等不同的表现形式和风格。并且因为作者的不同，还可以有雄浑、清丽、简括、细密、稚拙、潇洒等等各种各样的风格区别。

形成绘画及其他艺术上风格不同的因素，至为复杂，较为主要的约略有以下诸点：

### 1. 地理气候的关系

地理气候自然环境对于艺术风格往往有直接的影响。比方说英国气候多雾，雾气笼罩下轻松迷糊的形象，宜于水彩颜色的表现，就曾造成了英国水彩画上的特殊发展。又如我国黄河以北天气寒冷，空气干燥，旷野、山石的形象轮廓，多严明刚劲，色彩也比较单纯强烈，所以形成了北方的金碧辉映与水墨苍劲的山水画派。而我国长江以南一带，气候温和，空气潮湿，草木蓊郁，景色多烟云变换，色彩多轻松流丽，山川的形象轮廓，多柔和婉约，因之发展为水墨淡彩的南方情调，而形成南宗山水画的大统系。

### 2. 风俗习惯的关系

各民族各地域的风俗习惯的形成，是与自然环境和历史条件密不可分的。俗语说：“南方每苦热，希葛产于越。北地每苦寒，狐裘出天山。”风俗习惯的形成也是同样的道理。而文艺形式上的不同风格，又往往是不同风俗习惯的反映。例如古代希腊，气候温热，人民强壮好武，崇尚健美的体格，故造成了古希腊雕刻的空前成就。又如印度，地处热带，男子喜戴白帽，女子喜披薄绸，并习惯于赤足露臂，以适合热带的环境。反映在绘画或雕刻的佛像上面，也自然衣纹绸叠，紧贴在肉体上，与中国黄河流域宽袍大袖的风习完全不同，与新疆、内蒙古等地少数民族身披羊皮袍，脚穿长筒靴的风习，更为异样。西藏民族为适应多变的气候，常穿皮袄而脱出一只袖子缠在腰间，以为忽冷时穿上之便。而在跳舞时常将缠在腰间的袖子拿在手中作为道具，进而也就成为他们舞蹈艺术中的一种特色。

### 3. 历史传统的关系

文艺上的形式风格，是脱不了历史传统辗转延续的影响的。例如中国绘画的表现技法上，向来是用线条来表现对象的一切形象的。因为用线条来表现对象，是最概括明豁的一种方法，是合于东方民族的欣赏要求的。因此辗转延续地直到现在，造成了中国传统绘画高度明确概括的线条美。反过来说，没有历史相互延续的积累，也无法完成中国绘画在线条运用上充分发展的特殊成就。其余如用色方面、透视方面、构图方面等等，都与历史传统辗转延续有分不开的关系。即便是西方绘画大统系的传统技法风格，也是许多代画家研习的结果，并非一朝一夕所能形成的。中国传统绘画是文史、诗词、书法、篆刻等多种艺术在画面上的综合表现，就更

和整个民族文化的发展变革紧密地相联系,这是很自然的。

#### 4. 民族性格的关系

民族性格是各有特点的。比方说,西方民族多偏于奔放和外露,东方民族多偏于平和与内在。诸如这种民族性格的差异在各国的文学、戏剧、音乐、舞蹈等艺术形式的风格上造成不同的民族特色,例如印度的舞蹈就和西欧的舞蹈大不相同,和非洲的舞蹈又全异样。从绘画上看,西方的绘画多追求外观的感觉和刺激,东方绘画多偏重于内在的精神修养。中国绘画作为东方绘画的代表,尤为注重表现内在的神情气韵、意境格趣。从范围小一些的地域差别来看,我国长城以北地区,天气寒冷,人民习惯于骑射,体质粗犷强壮。长江以南,多河流湖沼,气候温和,人民性格亦显得较为细致文静。历代以来,以诗歌来说,如《敕勒歌》《易水歌》,慷慨激昂,自是出自于塞北燕赵人民之口。而如《归风送远操》《江南弄》《西洲曲》,情韵缠绵,出诸南方文士闺秀之手,是十分显然的。一般来说,刚强豪爽的性格,适宜于粗放大写的画派,文静细腻的性格,适宜于精工秀丽的画派,以利于个性特长的充分发挥。

#### 5. 工具材料的关系

油画颜料浓厚而不流动,与水彩、水墨的清新流丽,绝不相同。油画布与水彩纸,同中国的绢帛、宣纸性质更是两样。各种绘画所用的笔具,也不相同。这种不同是由各民族的绘画发展史与各地域的自然条件、人民性格相结合而产生的。因工具材料的不同,使用工具的技法也就有不同的讲究,从而在画面上也就呈现各不相同的形式和面貌。中国传统绘画上高度发展的笔墨技巧,就是充分发挥特殊工具材料之特殊性能的结果。

在文艺上,民族风格的形成是一个复杂的过程,形成的因素,自然不止如上所说的那样简单,只是以上诸因素较为主要些罢了。民族风格,是地理的、民族的、历史的多种因素在文艺形式上的综合反映。所以民族风格的产生是有其渊源的。它不是凭空臆造的,而是经过历史的考验,为世代代人民群众所欢迎的。

## 二、艺术必须有独特的风格

人类的耳目口鼻等器官,与人的生存健康有直接的关系。例如口是为了输入

身体所需的食物营养,而舌则用于辨别甜酸苦辣等味道,以刺激胃纳的增加。由于舌头对于味感的要求,人们就追求各种美味的饭菜食物,因此也就产生了研究烹调艺术的厨师。人身上所需的营养物质是多种多样的,既需蛋白质、脂肪、淀粉,也要维生素和其他元素,故需同时或相间而食。又因各人对于各种营养成分的需要量有所不同,而各民族各地域及各人的生活习惯爱好又有很大差别,所以,人类的食物不能单一化、千篇一律,而要求丰富多彩,取得变化。俗话说“拼死吃河豚”,明知河豚有毒,洗得不干净,弄得不好就要有危险,但有的人还是想吃,因为河豚味道好。这就是人们在食物上追求高度的变化与调剂的例子。清炖鸡固然很好,但天天吃也会感到厌腻,失去了新鲜的美味感。这个道理,同耳朵对于音乐,鼻子对于香味,眼睛对于形象色彩的要求是一样的。既要有共同的原则——合乎身心健康需要,有利于人类的生存进步;又要有多样性,要有高度的变化,以适应不同的习惯爱好和变化调剂的需要。文化生活是人类生活中不可缺少的一个方面,故文学艺术必须具有健康进步的内容和丰富多样的形式风格,百花齐放、万紫千红,才能满足人类对于精神食粮的需求。

在文艺形式风格上,既要有大统系大派别的区别,又要有小统系小派别的区别,还要有个别作家之间的区别和面目。

### 1. 世界的绘画可分东西两大统系,中国传统绘画是东方绘画的代表

西方的绘画统系,就是欧洲的统系,由欧洲移植到美洲诸地。东方的绘画统系,就是亚洲的统系,以印度、中国两国为主体,旁及于朝鲜、日本、越南、缅甸、泰国及南洋群岛诸地。然欧洲原始时代的绘画发展,约略与东方相同,就是以简单明确的线条勾划出脑中所要画的形象轮廓,作为绘画造型的基础。这与三、四岁的小孩用简单的线条画出鱼和蛋的情形相似。依此前进,由简单到复杂,由低级到高级,是走着同一途径的。到十二三世纪的时候,西方自然科学逐渐开始发展,到了文艺复兴时期,在绘画方面来说,也逐步结合透视学、色彩学、解剖学等诸方面的新发现,而形成了西方绘画的新方向,与东方绘画分道扬镳,成立了西方的独立大统系,与东方的绘画统系并峙。这两大统系的绘画,均由他们成千上万的祖先,尽他们所有的智慧和劳力,逐步创获积累而完成。两大统系各有其独到之处,也就是各有它独特的形式与风格,这是我们人类所共有的财富,是至可珍贵的。我们应继承祖先的成果,细心慎重地加以培养和发展,这个责任,是在东西两大统系的艺术工作者的身上的。以东方统系而说,印度与中国相近,也是一个世界有名的古文化国家,

对绘画来说,有它光辉灿烂的历史成就,并与中国有相互影响的关系,然而到了近代,以欧洲绘画的影响,印度绘画的发展,略比中国为差。日本绘画在历史上则全分支于中国,在东方统系中是一支流。因此,中国的绘画,实处东方绘画统系中最高水平的地位,应该“当仁不让”。

## 2. 统系与统系间,可互相吸取所长,然不可漫无原则

东西两大统系的绘画,各有自己的最高成就。就如两大高峰,对峙于欧亚两大陆之间,使全世界“仰之弥高”。这两者之间,尽可互取所长,以为两峰增加高度和阔度,这是十分必要的。然而决不能随随便便的吸取,不问所吸收的成分,是否适合彼此的需要,是否与各自的民族历史所形成的民族风格相协调。在吸收之时,必须加以研究和试验。否则,非但不能增加两峰的高度与阔度,反而可能减去自己的高阔,将两峰拉平,失去了各自的独特风格。这样的吸收,自然应该予以拒绝。拒绝不适于自己需要的成分,决不是一种无理的保守;漫无原则的随便吸收,决不是一种有理的进取。中国绘画应该有中国独特的民族风格,中国绘画如果画得同西洋绘画差不多,实无异于中国绘画的自我取消。

## 3. 小统系风格、个人风格与大统系民族风格的关系

在东方绘画统系之下,可分为中国风格、日本风格、印度风格等等。在中国传统绘画的民族风格之下,历史上又有南宗、北宗、浙派、吴派、江西派、扬州派等等许多不同的风格派别。而各派别下的各作家又有各人不同的风格面目。例如南宗下之四大家的黄、王、倪、吴,北宗水墨苍劲派下的马远、夏珪、戴文进、吴小仙、蓝瑛等等,扬州派的郑板桥、李复堂、金冬心、罗两峰、高南阜、华新罗等等,上海派的任伯年、吴昌硕等等。这许多作家的面目虽各有异,但仍有许多基本的共同点,这些共同点也就形成了各派别的风格,进而又由派别风格中的共同点汇成大统系的民族风格。因此,大统系的民族风格是通过小派别和个别作家的风格来体现的。故可以说,各民族真正杰出的艺术家,同时亦应该是民族风格的体现者。

然体现民族风格不等于同古人一样,有继承还要有发展。例如郑板桥极倾倒于徐青藤<sup>①</sup>,他曾刻有一方印章说:“徐青藤门下走狗郑燮。”板桥虽倾倒于青藤,学习青藤,却能变青藤的风格而成为板桥自己的风格,故至今在画史上有他相当的地

<sup>①</sup> 徐青藤(1521—1593),名徐渭,字文长,号天池山人、青藤道人、青藤居士等,山阴(浙江绍兴)人,明代杰出书画家、文学家。——编者注

位。近时最有声望的齐白石老先生，一向极倾倒于吴昌硕，他曾咏之于诗曰：“青藤雪个<sup>①</sup>远凡胎，老缶<sup>②</sup>衰年别有才。我欲九原为走狗，三家门下转轮来。”齐老先生的绘画所以被人们重视，就是因为能从青藤、八大、老缶三家门下，转出他自己的风格来。否则学青藤似青藤，学八大似八大，学老缶同老缶，学列宾<sup>③</sup>似列宾，学格拉西莫夫<sup>④</sup>同格拉西莫夫，这就成了一个绘画复制人员，而无多大意义了。

然而从历史上看，从事学画的人，要创出自己的风格来是不容易的事。因为个人往往要受到智力学力功力及各种环境条件的限制。在成千成万的画家们中，往往只有少数人能在继承传统的基础上前无古人地创出自己的特殊风格来，并为画坛与社会所肯定，为历史所承认。而这特殊风格的成就，进而为其他人所学习摹拟，又由学习摹拟，成一时之风气，而渐渐造成一种派系了。又由这种所成的派系辗转学习创造，推动整个民族绘画逐渐进展，不断变革，而能推陈出新、不断前进。这也是各种文艺形式向前发展的共同规律。所以，毛主席在今年《全国最高国务会议第十一次扩大会议》的讲演中说：“百花齐放、百家争鸣的方针，是促进艺术发展和科学进步的方针。艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。”这是发展文学艺术的极正确的原则。

#### 4. 独特风格的创成，是一件不简单的事

吴缶庐曾与友人说：“小技拾人者则易，创造者则难，欲自立成家，至少辛苦半世，拾者至多半年，可得皮毛也。”画家要创出自己的独特风格，决不是偶然俯拾而得，也不是随便承袭而来。所谓独特的风格，在今天看来，一要不同于西方绘画而有民族风格，二要不同于前人面目而有新的创获，三要经得起社会的评判和历史的考验而非一时哗众取宠。此之所以不容易也。

画家须独创风格，在学习绘画上，是一种不秘的宝贵枢纽，必须以勤恳学习的态度，学习古人的传统技法，打好熟练的基础，并注重写生的技法，以大自然为师；

① 雪个(约 1626—1705)，明末清初书画家八大山人常用的号之一，名朱耷，江西南昌人，清初画坛“四僧”之一。——编者注

② 老缶(1844—1927)，名吴昌硕，原名俊，别号缶庐、苦铁等，浙江安吉人。晚清民国时期著名国画家、书法家、篆刻家，“诗、书、画、印”四绝的一代宗师，与任伯年、赵之谦、虚谷齐名为“清末海派四大家”。——编者注

③ 伊利亚·叶菲莫维奇·列宾(1844—1930)，俄罗斯画家，巡回展览画派的主要代表人物。——编者注

④ 格拉西莫夫(1906—1985)：苏联电影编剧家、导演，先后成功地将苏联当代文学名著《青年近卫军》(1948)和《静静的顿河》(1957—1958)搬上银幕。——编者注



再结合“读万卷书”的丰富学识，“行万里路”的生活体验；当然，还要政治观点正确，作风正派。这样各方面的因素结合起来，才能渐渐地转出自己的风格来，才不会“闭门造车，出不合辙”。既不至于脱离我们中华民族的传统风格，也不至于脱离新时代的精神和要求。中国画系的同学在校学习期间，主要还是一个打基础阶段，通过写生和临摹的训练，学习写生的技能和体会民族绘画的优良传统，尚未到独创风格的阶段，这是要加以注意的。否则，在缺乏基础训练的情况下，一入手就乱创风格，必然会徒费时间精力而无所成功。

### 三、中国传统绘画的风格特点

风格，是相比较而存在的。现在姑且将中国绘画与西方绘画所表现的技法形式，做一相对的比较，或许可以稍清楚中国传统绘画风格之所在。

东方系统的绘画，最重视的是概括、明确、全面、变化以及动的神情气势等。中国绘画，是东方系统中的主流统系，尤重视以上诸点。中国绘画，不以简单的“形似”为满足，而是用高度提炼强化的艺术手法，表现经过画家处理加工的艺术的真实。其表现方法上的特点，主要有下列各项：

#### 1. 中国绘画以墨线为主，表现画面上的一切形体

以墨线为主的表现方法，是中国传统绘画最基本的风格特点。笔在画面上所表现的形式，不外乎点、线、面三者。中国绘画的画面上虽然三者均相互配合应用，然用以表现画面上的基础形象，每以墨线为主体。它的原因：一为点易于零碎，二为面易于模糊平板，而用线则最能迅速灵活地捉住一切物体的形象，而且用线来划分物体形象的界线，最为明确和概括。中国绘画的用线，与西洋画中的线不一样，是充分发挥毛笔、水墨及宣纸等工具的灵活多变的特殊性能，经过高度提炼加工而成。同时，又与中国书法艺术的用线有关，以书法中高度艺术性的线应用于绘画上，使中国绘画的用线具有千变万化的笔墨趣味，形成高度艺术性的线条美，成为东方绘画独特风格的代表。

西方绘画主要以光线明暗来显示物体的形象，用面来表现形体，这是西方绘画的一种传统技法风格，从艺术成就来说，也是达到很高的水平而至可宝贵的。线条和明暗是东西绘画各自的风格和优点，故在互相吸收学习时就更需慎重研究。倘

若将西方绘画的明暗技法照搬运用到中国绘画上，势必会掩盖中国绘画特有的线条美，就会失去灵活、明确、概括的传统风格，而变为西方的风格。倘若采取线条与明暗兼而有之的办法，则会变成中西折中的形式，就会减弱民族的独特性与鲜明性。这是一件可以进一步研究的事。

## 2. 尽量利用空白，使全画面的主体主点突出

人的眼耳等器官和大脑的机能，是和照相机、录音机不同的。后者可以同时把各种形象声音不分主次、不加取舍地统统记录下来，而人的眼睛、耳朵和大脑却会因为注意力的关系，对视野中的物体和周围的声音加以选择接受。人的眼睛无法同时看清位置不同的几件东西，人的耳朵也难以同时听清周围几个人的讲话，这是因为大脑的注意力有限之故。比如，当人的眼睛注意某甲时，就不注意在某甲旁边的某乙、某丙，以及某甲周围的环境等等；注意看某甲的脸时，就会不注意看某甲的四肢躯体。人的眼睛在注意观看时，光线较暗的部分也可以看得清清楚楚，不注意观看时，光线明亮的部分也会觉得模模糊糊。故人的眼睛，有时可以明察秋毫，有时可以不见舆薪。这全由人脑的注意力所决定。俗话说“心不在焉，视而不见”，就是对人类这种生理现象的极好概括。

注意力所在的物体，一定要看清楚，注意力以外的物体，可以“视而不见”，这是人们在观看事物时的基本要求和习惯。中国画家作画，就是根据人们的这种观看习惯来处理画面的。画中的主体要力求清楚、明确、突出；次要的东西如同背景可以尽量减略舍弃，直至代之以大片的空白。这种大刀阔斧的取舍办法，使得中国绘画在表现上有最大的灵活性，也使画家在作画过程中可发挥最大的主动性，同时又可以使所要表现的主体点得到最突出、最集中、最明豁的视觉效果。使人看了清清楚楚，印象深刻。倘若想面面顾及，则反而会掩盖或减弱了主体，求全而反不全。比如画梅花，“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝”，那就只画两三枝，梅花是梅花，空白是空白，既不要背景，也可不要颜色，更不要明暗光线，然而两三枝水墨画的梅花明豁概括地显现在画面上，清清楚楚地映入观者的眼睛和脑中，能够画出这两三枝梅花是可赏心的，这样也就尽到画家的责任了。又例如黄宾虹先生晚年的山水，往往千山皆黑，乍一看，竟是黑到满幅一片。然而，满片黑中往往画些房子和人物，所画的房子和房子四周却都很明亮的。房子里又常画有小人物，总是更明亮。人在重山密林中行走，人的四周总是留出空白，使人的轮廓很分明，故人和房子都很空地突出。这就是利用空白使主体点突出的办法。黄先生并曾题他的黑墨山水

说：“一炬之光，通体皆灵。”这通体皆灵的灵字，实是中国绘画中的直指顿悟的要诀。

### 3. 颜色要尽量应用明豁的对比，且以墨色为主色

中国画的设色，在初学画时，当然从随类赋彩入手。然过了这个阶段以后，就需熟悉颜色搭配的方法。《周礼·考工记》说：“设色之工，画绩钟箜篪。画绩之事，什五色，青与白相次，赤与黑相次，玄与黄相次。”这种配色的方法，是从明快对比而来。民间艺人配色的口诀，也从以上的原则与所得经验相结合而产生，如说“红配绿，花簇簇”“青间紫，不如死”“粉笼黄，胜增光”“白比黑，分明极”等等。这种强烈明快的对比色彩，像汉代重色的壁画，就是如此用的。印度古代重色佛像，也是这样用法，可说不约而同。又中印两国，在古代的绘画中，除用普通的五彩之外，还很喜欢用辉煌闪烁的金、银色。这可以说是五彩吸引人的伟力，也可说是符合人民喜欢光明愉快的色彩的特性。故中国画家对于颜色的应用，也根据上述的要求进行作画，只须配合得宜，不必呆守着对象实际的色彩。吴缶庐先生喜用西洋红画牡丹，齐白石先生喜用西洋红画菊花，往往都配以黑色的叶子。牡丹与菊花原多红色，但却与西洋红的红色不全相同，而花叶是绿色的，全与黑色无关。但因红色与墨色相配，是一种有力的对比，并且最有古厚的意趣，故叶子就配以墨色了，只要不损失菊花与牡丹的神形俱到就可。这就是吴缶庐先生常说的“作画不可太着意于色相间”，是为东方绘画设色的原理。此也即陈简斋《墨梅诗》所说的“意足不求颜色似，前身相马九方皋”的意旨。故此中国的绘画，到了唐宋以后，水墨画大盛，中国画的色彩趋向更其简练的对比——黑白对比，即以墨色为主色。我国绘画向来是画于白色的绢、纸、壁面等等之上，古代就是如此。孔夫子说“绘事后素”，可为明证。白是最明的颜色，黑是最暗的颜色，黑白相配，是颜色中一种最强烈的对比。故以白绢、白纸、白壁面、黑色水墨去画，最为明快，最为确实，比用其他颜色在白底上作画，更胜一筹。又因水与墨能在宣纸上形成极其丰富的枯湿浓淡之变，既极其丰富复杂，又极其单纯概括，从艺术性上来讲，更有自然界的真实色彩所不及处。故说画家以水墨为上。中国绘画的用色常力求以单纯概括而胜复杂多彩，与西方传统绘画用色力求复杂调和、丰富、细微、讲究真实性，有所不同，这也是形成东西绘画风格不同的很重要的一点。

### 4. 合于观众的欣赏要求处理明暗

人们在看一件感兴趣的东西时，总力求看得清楚、仔细、全面。当视力不及时，就走近些看，或以望远镜、放大镜作辅助；如感光线不足，就启窗开灯或将东西移到

明亮处,以达到看清楚的目的。梅兰芳在台上演戏,因为他的剧艺高,名声大,观众总想将他的风情面貌与表现艺术看得越清楚越好。所以不论所演的剧情是在白天还是在晚上,都必须把满台灯光开得雪亮,让不同座位的观众都看清楚,才能满足全场观众的要求。倘说演《三岔口》,将全场的电灯打暗来演;演活捉张三,仅点一支小烛灯来演,那观众还看什么戏?老戏剧家盖叫天说:“演武松打虎,当武松捉住了白额虎而要打下拳头时,照理应全神注视老虎;然而在舞台上表演时却不能这样,而要抬起头,面向观众,使观众看清武松要打下拳去时的颜面神气。否则,眼看老虎,台下的观众,都看武松的头顶了。台上的老虎,不是活的,不会咬人或逃走的。”这么一句诙谐的语句,真是说出了舞台艺术上的真谛。事实是事实,演戏是演戏,不可能也不必完全一样。这是艺术的真实而非科学的真实。中国画家,画幅湘君、画个西子,为观众要求看得清清楚楚起见,就一点不画明暗,如看梅兰芳演戏一样,使全身上下无处不亮,也可以说是极其合理的。画《春夜宴桃李园图》,所画的人物与庭园花木的盛春景象,清楚如同白天,仅画一枝高烧的红烛,表示是在夜里,也同样可以说是极其合理的,是合于观众的欣赏要求的。然而,中国绘画是否全无明暗呢?不是的。比如,中国传统画论中,早有石分三面的定论,三面是指阴阳面与侧面而说,阴阳就是明暗。不过明暗的相差程度不多,而所用的明暗,不是由光源来支配,而是由作家根据画面的需要和作画的经验来自由支配的。例如画一枝主体的树,就画得浓些,画一枝客体的树,就画得淡些。因为主体主部是注意的部分,故浓;客体客部是较不注意的部分,故淡。这就是使主体突出的道理。又如,前面的一块山石画得浓些,后面的一块山石,就画得淡些,再后面的山石,又可画得浓些,这是为了使前后层次分明,使全幅画上的色与墨的表现不平板而有变化罢了。故中国绘画中的明暗观念与西方绘画中的明暗观念是不一样的。西方绘画,根据自然光线来处理明暗,画月夜像月夜、画阳光像阳光,这对于写实的要求来说,是有它的特长的,也由此而形成西方绘画的风格。然中国绘画对于明暗的处理法,不受自然光线的束缚,也有其独特的优点,既符合中国人的欣赏习惯,又与中国绘画用线用色等方面的特点相协调,组成中国绘画明豁概括的独特风格,合乎艺术形式风格必须多样化的原则。

##### 5. 合于观众的欣赏要求处理透视

对于从事绘画的人来说,透视学是不可不知道的。但是全部的透视学,是建立在假定观者眼睛不动的基础上的。虽然人也有站着或坐着一动不动看东西的情

况,但是在大多数的场合,人是活动的,是边行动边看东西的。人们在花园里看花,在动物园看动物,总是一会儿看这边,一会儿看那边,一会儿俯视,一会儿仰视,一会儿又环绕着看,眼睛随意转,身体随意动,双脚随意走,无所不可看。初来杭州游西湖的人,总想把西湖风景全看遍才满足。既想环绕西湖看一圈,又想爬上保俶山俯视西湖全景,还想坐船在湖中游览一番,等等。这说明人们看东西,往往不能以一个固定的视点为满足。这样,焦点透视就不够用了。爬上五云山或玉皇山的人,由高处俯视和远望,既可看到这边明如满月的整个西湖,又可看到那边飞帆沙鸟、烟波无际曲曲折折从天外飞来的钱塘江,是何等全面的景象,有何等不尽的气势。然而用西画的方法却无法把这种景象画下来,在一张画里画了这边就画不了那边。而中国绘画则可以按照观众的欣赏要求来处理画面,打破焦点透视的限制,采取多种多样的形式来完成。例如《长江万里图》《清明上河图》,就好像画家生了两个翅膀沿着长江及汴州河头缓缓飞行,用一面看一面画的方法,将几十里以至几百里山河画到一张画面上。也有用坐“升降机”的方法,将突起的奇峰,一上千丈,截取到直长的画幅上去。如果高峰之后再要加平远风景,则可以再结合带羽翼平飞的方法。如果要画观者四周的景物,则可以用电影摇镜头的方法,等等。如果要画故事性的题材,可用鸟瞰法,从门外画到门里,从大厅画到后院,一望在目,层次整齐。而里面的人物,如仍用鸟瞰透视画法,则缩短变形而很难看,故仍用平透视来画,不妨碍人物形象动作的表达,使人看了还很满意而舒服。如果是时间连续的故事性题材,如《韩熙载夜宴图》,故宫博物院所藏的无款《洛神赋图》,则将许多时间连续的情节巧妙地安排在一幅画面上,主体人物多次出现。中国传统绘画上处理构图透视的多样的方法,充分说明了我们的祖先的高度智慧。这种透视与构图处理上独特的灵活性和全面性,是中国传统绘画上高度艺术性的风格特征之一,西方绘画的焦点透视,从一个不动的视点出发,固然可以将视野中的对象画得更准确更严密更真实,这是应该承认的,然而更真实,不一定就是艺术的最终目的。

## 6. 尽量追求动的精神气势

中国绘画,不论人物、山水、花鸟,均特别注重于表现对象的神情气韵。故中国绘画在画面的构图安排上、形象动态上、线条的组织运用上、用墨用色的配置变化上等等,均极注意气的承接连贯、势的动向转折,气要盛,势要旺,力求在画面上造成蓬勃灵动的生机和节奏韵味,以达到中国绘画特有的生动性。中国绘画是以墨线为基础的,基底墨线的回旋曲折、纵横交错、顺逆顿挫、驰骤飞舞等等,对形

成对象形体的气势作用极大。例如古代石刻中的飞仙在空中飞舞，不依靠云，也不依靠羽翼，而全靠墨线所表现的衣带飞舞的风动感，与人的体态姿势，来表达飞的意态。又如《八十七神仙卷》，全以人物的衣袖飘带、衣纹皱褶、旌旗流苏等等的墨线，交错回旋达成一种和谐的意趣和行走的动势，而有微风拂面的姿致，以致使人感到各种乐器都在发出一种和谐的音乐，在空中悠扬一般。又例如画花鸟，枝干的欹斜交错、花叶的迎风摇曳、鸟的飞鸣跳动相呼相斗等等，无处不以线来表现它的动态。就以水来说，树的高低欹斜的排列，水的纵横曲折的流走，山的来龙去脉的配置，以及山石皴法用笔的倾侧方向等等，也无处不表达线条上动的节奏。因为中国画重视动的气趣，故多不愿以死鱼死鸟作画材，也不愿呆对着对象慢慢地描摹，而全靠抓住刹那间的感觉，靠视觉记忆强记而表达出来的。因此中国画家必须去城市农村高山深谷名园僻壤，在霜晨雾晓风前雨后，极细致地体察人物的各种动态，以得山川人物的神情与意趣。

### 7. 题款和钤印更使画面丰富而有变化，为中国绘画特有的形式美

绘画是用色彩或单色在纸、绢、布等平面上造型的一种艺术，不像综合性的戏剧那样，能曲折细致地表达内在的思想与情节。绘画的这种局限性，往往需要用文字来做补充说明。世界上的绘画大多有画题，这画题亦就是一副画最简略的说明。此外往往还有署名及创作年月。然中国绘画与西方绘画不同之点，是西方绘画的画题，往往题写在画幅之外，而中国绘画则往往题写在画幅之内。不仅在画幅中写上画题，还逐渐发展到题诗词、文跋以扩大画面的种种说明。同时为便于查考，都题上作者名字和作画年月。印章也从名印发展到闲章。中国绘画的题款，不仅能起点题及说明的作用，而且能起到丰富画面的意趣，加深画的意境，启发观众的想象，增加画中的文学和历史的趣味等等作用。中国的诗文、书法、印章都有极高的艺术成就，中国绘画熔诗书画印于一炉，极大地增加了中国绘画在艺术性上的广度和深度，与中国的传统戏剧一样，成为一种综合性的艺术，这是西方绘画所没有的。

另一方面，题款和印章在画面布局上发挥着极大的作用。在唐宋以后，如倪雲林、残道人、石涛和尚、吴昌硕等画家往往用长篇款，多处款，或正楷，或大草，或汉隶，或古篆，随笔成致。或长行直下，使画面上增长气机；或拦住画幅的边缘，使布局紧凑；或补充空虚，使画面平衡；或弥补散漫，增加交叉疏密的变化等等。故往往能在不甚妥当的布局上，一经题款，使布局发生无限巧妙的意味，成为一幅精彩之作。又中国印章的朱红色，沉着、鲜明、热闹而又刺激力，在画面题款下用一方或两

方名号章，往往能使全幅的精神提起。起首章、压角章也与名号章一样，可以起到使画面上色彩变化呼应、破除平板，以及稳正平衡等效用。这都是画材以外的辅助品，却都能使画面更丰富，更具有独特的形式美，从而形成中国绘画民族风格中的又一特点。

以上种种，我认为是中国传统绘画民族风格的主要特点所在。丢掉了这些传统特点，也就谈不上中国绘画的民族形式和风格多样化的原则了。民族文化的发展，亦是国家民族独立尊严繁荣昌盛的一种象征。我们必须很好继承和发展我们民族的传统艺术。

## 略论艺术种类<sup>①</sup>

李泽厚

李泽厚(1930— )，湖南长沙人。中国当代哲学家、美学家。1954年毕业于北京大学哲学系。中国社会科学院哲学研究所研究员、巴黎国际哲学学院院士、美国科罗拉多学院荣誉人文学博士，德国图宾根大学、美国密歇根大学、威斯康星大学等多所大学客座教授。著述丰硕，影响广泛，重要作品有《美的历程》《美学四讲》《华夏美学》《中国思想史论》《中国美学史》《批判哲学的批判》等。

本文发表于1962年，后收入《美学论集》。文章从哲学美学的角度对艺术分类这一艺术理论难题做了较为系统的分析。作者首先谈论了艺术分类的意义和原则问题，认为这不仅是一个纯理论问题，也具有其现实意义。作者从其美学观念入手，将艺术区分为表现艺术和再现艺术两大类，并在此基础上进一步将艺术分为五个基本门类。其后，文章分节探讨了这五个艺术门类。一是实用艺术，主要是工艺和建筑。前者主要指在造型和色彩上美化日常生活的用品、环境的艺术，与后者同属于静的表现艺术，美学规律也基本相同。二是表情艺术，主要是音乐和舞蹈，属于动的表现艺术。其中音乐是在时间中进行着的，其物质手段的特性是动的过程；舞蹈则以身体动作过程来展示心灵、表达情感。三是造型艺术，主要是雕塑和绘画，属于静的再现艺术。四是语言艺术，主要是文学。在作者看来，这是所有艺术种类中，性质最不同的一种，所以“文学常与整个艺术并列称呼”。它用语言作手段来构成艺术，不能按物化方

<sup>①</sup> 原载于《文汇报》1962年11月15—17日，本选本根据《美学论集》（上海文艺出版社1980年版）整理。——编者注



式来分动静,应该单独构成一类。实际上它可归入动的再现艺术范围之内。五是综合艺术,主要是戏剧和电影,属于动的再现艺术。总之,各门艺术各有其不同的审美本性和规律。它们彼此区别、分工而又互相渗透、补充,共同构成一个完整的艺术世界。全文具有很强的逻辑思辨色彩,是比较典型的基于一定美学观念审视艺术理论问题的论文。

在作者众多学术著作中,有相当一部分涉及宏观艺术理论问题。其中,影响最大的莫过于《美的历程》一书。该书站在哲学美学的立场上,对宏观意义上的中国艺术史进行了精彩的描述。另外其《美学四讲》一书也颇具理论价值,尤其是其“艺术”一章,很值得一读。

## 一、艺术分类的原则

艺术能否分类?一些著名美学家否认这一点,例如,克罗齐认为,既然一切艺术都是“直觉的表现”,只是主观创造的同一事实,“并没有审美的界限”,因此“就各种艺术作美学分类那一切企图都是荒谬的”。<sup>①</sup>开瑞特也说:“只要承认美是表现和任何情感均可表现,则美的哲学分类之不可能是很清楚的。”<sup>②</sup>更多的美学家主张分类,例如,同是主张表现说的鲍桑葵在批评克罗齐否认外在体现的重要时,即强调作为中介的物质手段对美的意义,指出艺术分类有关美的秘密,因为它们是以其不同的中介、手段、形体而才有其精神和表现的。<sup>③</sup>远早于鲍桑葵,在古典美学中,莱辛即揭示出不同艺术由于不同的物质手段所必然拥有的特殊的审美力量和效果,这实际上已确证了艺术分类的必要性。<sup>④</sup>美学史上关于艺术分类的古典著名理论,如亚里士多德(根据摹拟的手段、方式和对象来分),康德(借用人的语言表现来分:词——语言艺术,姿态——造型艺术,音调——感觉游戏的艺术),黑格尔(象征、古典、浪漫)等等,其中有不少值得研究的合理成分,特别是黑格尔根据理念内容和物质形式的统一原则作出的逻辑历史的分类,是颇有价值的艺术史理论。后

① 克罗齐:《美学原理》,人民文学出版社1958年版,第105页。

② 《美的理论》第8章。

③ 参见《美学三讲》。

④ 参见《拉奥孔》。

来比较流行的艺术分类,如卡瑞埃分为时间艺术、空间艺术、时空联合艺术,如库森、哈特曼等所分视觉艺术、听觉艺术、想象力艺术等。这种分类,因为仅从单方面的主体或对象的外部状貌作为原则,显得比较表面,不能深入揭示出各门艺术的美学实质。分类的意义和目的在于寻找和发现各门艺术反映现实的特性和规律,自觉地认识它们、掌握它们。“对于物质的每一种运动形式,必须注意它和其他各种运动形式的共同点。但是,尤其重要的,成为我们认识事物的基础的东西,则是必须注意它的特殊点,……每一种社会形式和思想形式,都有它的特殊的矛盾和特殊的本质”。<sup>①</sup> 艺术也完全如此。具体的创作自由是建立在对这些特殊的矛盾和特殊的本质的美学必然性的掌握上。如果违背各门艺术的特殊审美规律,“向雕刻提出连环图画的要求,向雕刻提出多幕剧的要求”;<sup>②</sup>希望工艺表现政策思想;编写舞剧堆砌话剧情节……,就会导致创作的失败。艺术种类不是个学院性的纯理论问题,而是有其现实意义的。

分类的意义既如此,分类的原则是什么呢?

艺术是人们主要的审美对象,诉诸人们的五官感觉(主要是视、听)。一方面,艺术是作为成品,作为静观的欣赏对象而存在。另一方面,艺术又是人们审美意识(通过作家或艺术家的创作实践)的物态化,是人们这种意识所特有的本质力量的对象化。这一方面,艺术是作为创作,作为主动的实践过程和产品而存在。艺术之所以成为艺术,是因为后者而不是前者。艺术总是一定社会生活在人们头脑中反映的产物,是人们主观审美意识与客观世界相统一的成果,是人们审美意识作用于现实材料的物化形态。所以,这一方面在把握、规定和显示艺术的美学本质和特性,才是更根本的。它应是艺术分类的原则和依据所在。“任何本质力量的特有性恰恰是这个力量的特有的本质,所以也是这个力量……的对象化的——现实的、生动的存在特有的方式”。<sup>③</sup>

审美意识本质力量的特有性,这个力量的特有本质,是情感与认识的统一。在其物化形态中,就体现为对主体的表现与对客体的再现的统一。物化了人们审美意识,在对象化中体现了审美意识特有的本质力量的艺术,其内容是情感与认识、

① 《矛盾论》,《毛泽东选集》,第1卷。

② 王朝闻:《一以当十》,第307页。

③ 马克思:《经济学—哲学手稿》,人民出版社1957年版,第88页。

表现与再现的统一体。情感与认识、表现与再现都是对现实的反映(亦即广义的认识),但因社会生活的不同需要,反映可以各有偏重,或以情感—表现为主,或以认识—再现为主,就分别构成表现艺术与再现艺术两大种类,前者如音乐、舞蹈、建筑、装饰、抒情诗等等。后者如雕塑、绘画、小说、戏剧等等。这两类艺术的区分,古今均有人指出过。例如尼采关于酒神艺术和日神艺术的著名说法,<sup>①</sup>当代法国美学家苏利奥分艺术为再现与非再现两类<sup>②</sup>等等,但他们的划分或以直觉情感主义,或以实证形式主义,并未能找到这种划分的唯物主义理论依据,只是提出了这一现象。

表现与再现是我们分类的第一原则,这是就审美意识的物化的内容特性来说的。另一方面,审美意识的物化的形式特性对分类也有着规范作用。审美意识的物化或者是在(艺术)实践的过程中,或者是在(艺术)实践的产品中,来实现或呈现出来的。审美意识的物化形式是过程与产品的统一,而由于它们或偏于过程或偏于产品,就或以动(时间)为主,或以静(空间)为主,而分成动的艺术与静的艺术,前者如音乐、舞蹈、戏剧等,后者如建筑、装饰、雕塑、绘画等(各种物质材料本身或静或动的特性,自然地制约着它们被用作艺术手段的不同偏重,静的材料如石头偏重于产品的静的创造,动的材料如声音多偏于过程的动的表现)。跟表现与再现(内容)一起,动与静(形式)就构成我们分类的第二原则。这样,一经一纬,相互交织,以前者为主导,就构成了总的分类原则。<sup>③</sup>

按这原则,艺术就可以分为下列几类:(1)表现,静的艺术——实用艺术:工艺、建筑;(2)表现,动的艺术——表情艺术:音乐、舞蹈;(3)再现,静的艺术——造型艺术:雕塑、绘画;(4)再现,动的艺术——戏剧、电影,因为这类艺术的物质材料的综合特点,故名综合艺术;(5)语言艺术:文学。用语言作手段来构成艺术,严格地说并不是审美意识的物化,语言仅有物质的外壳(语音),其实质(语义)是精神性的表象(客观世界的主观映象即想象)。因此它不能按物化方式来分动静遵循上述第二原则,应该单独构成一类,实际上它也是属于动的再现艺术范围之内的。

上面只是分类中的几个荦荦大者,各种艺术又可细分,如绘画中有油画、国画、

① 参见《悲剧的起源》。

② 参见利斯脱威尔:《批评的近代美学史》第14章。

③ [补注]这一总原则尚待进一步研究和展开,这里说得是不充分和不清楚的,但文中讲到的各门艺术的美学特征,仍是十分重要的。

版画等,电影中有故事片、纪录片、美术片等,如版画中还可分为木刻、石版、铜版等,美术片中也可分为木偶、动画、皮影等。但这已逐渐越出分类的美学研究范围了。下面,只就上述五大类别从艺术种类的特性(一般不涉及具体艺术内容)上作些粗略说明。

## 二、第一类:实用艺术(主要是工艺与建筑)

(1) 工艺:这里主要指在造型和色彩上美化日常生活的用品、环境的艺术,从品类繁多的日用品、家具直到被一些人误认作是所谓“生活美”“现实美”的衣裳打扮、环境布置等等。这门艺术广阔多样,与人们的生活关系密切。有人因其不是专供欣赏而排之于美学门外,这是不对的。从我们关于美的本质理论来看,人们在物质生产中要求对象在外在形式上也成为对自身作情感上的直接肯定,要求从外部形式上也看出自己本质力量的直接表现。这就从根本上决定了实用物品的生产所以应该是美的和它所以以表现为其基本的美学规律的原因。并且这方面的美学价值和内容,将随着社会生活的发展、历史的前进而愈益突出、普及和重要。

这样,工艺的美就不在于要求实用品的外部造型、色彩、纹样去摹拟事物、再现现实;而在于使其外部形式传达和表现出一定的情绪、气氛、格调、风尚、趣味,“使物质经由象征变成相似于精神生活的有关环境”。<sup>①</sup> 在这里,自由运用形式美的规律,有着巨大的作用。对称表现出更多的严肃、完整的情调,不对称的均衡则显得更活泼流畅一些……,如色彩上的热色与冷色、强烈对比与和谐对比,造型上重心的高低、直线与曲线……,可以形成丰富多采或强烈,或平静,或紧张,或稳定种种不同的美,这种美的内容不是明确具体的认识,而是洋溢、烘托出来的朦胧宽泛的情感。<sup>②</sup> 所以,不应要求工艺美具有象小说、绘画那样确实限定的艺术内容,而是由其外在形式所烘托的气氛情调,在潜移默化中影响、作用于人们的情感和思想(在实用品上加印上词句、图画,如送往边疆的毛巾印上北京字样或天安门的图景,这是为了满足一种特殊的具有明确认识内容的情感需要,不算工艺美的一般规律)。

① 黑格尔:《美学》第3卷。

② 参见《美学三题议》“自然美问题”部分。

工艺品首先是实用物，是在一定环境、场合下使用的。因此，工艺美一方面固然必需将情感概括化，烘托出一种广泛朦胧的情绪色调；但另一方面，这种烘托的情绪色调又必需有特定的具体性，必需与特定的实用环境、场合的气氛相符合，以适应、烘托、满足人们在不同环境氛围中的不同的心理要求。并且，工艺美的情绪色调不仅有这种各个生活方面不同要求的具体性，同时又还有各个时代和社会的不同要求的具体性。不同时代和社会对其实用环境所要求的情绪色调，所希望看到的自身本质力量的对象化，是具有不同的内容的。例如，从客厅的太师椅、卧室的“宁波床”到坟墓上石碑，严格的平面、直线的对称，堂皇富丽的暖色，极度发展了的雕琢、繁密等便是中国封建社会和地主阶级讲求的工艺美。人们从工艺的审美处理上便可以辨识出这是巴洛克，那是罗可可，这是宋瓷，那是明代家具等社会、时代以至阶级的烙印。社会主义时代实用品的特点：一是大规模的工业生产，二是为广大人民群众服务和使用。因此它这就要求充分利用现代技术作科学的合理设计，以符合人民群众的经济利益和现代生活的适用特点。从而，附着于实用品身上的工艺美，也就必然地趋向简单明了、爽快活泼，而注意功能美便成为一个很突出的问题。认为物品的功能就是工艺的美，这是错误的；但不顾物品或远离物品的功能来追求工艺美，也是错误的。现代健康的倾向是，注意尽量服从、适应和利用物品本身的功能、结构来作形式上的审美处理，重视物质材料本身的质料美、结构美，尽量避免作不必要的雕饰、造作。与琐碎、繁密、雕琢、华贵的为少数人使用服务的古代工艺品相对立，大方、简朴、明快、开拓，才正是现代工艺美的时代特色所在。

可见，工艺的美总是与概括特定的情绪色调和服从特定的功能结构分不开的，是与其作为实用品在什么社会、时代为什么人服务分不开的。所以，对工艺美的现代性（亦即科学性与群众性）的讲求，就正是社会物质生活，正是当代社会生产力、科学技术与社会生产关系、精神面貌两者统一的必然的要求和反映。

此外，工艺还包括专供玩赏而无实用价值的如象牙雕刻、刺绣等特种手工艺，它们实际上已完全脱离实用而成为独立的纯艺术，因之，就常常可以不遵循实用艺术的美学规律，例如，便可以设计得更古色古香，更繁密、雕琢一些。

中国的书法在这门艺术中占有一个特殊的位置。由于它的物质手段（笔墨）的灵便特性，便使它有可能远为自由地运用形式美的规律来表现出人们的情感、气度以及个性来。比其他工艺，它更接近于建筑和音乐。今天，人们在实际生活中已很少用毛笔，书法几乎已是一种纯粹的表现艺术了。

(2) 建筑:同作为静的表现艺术,它的美学规律基本与工艺相同。“建筑与工艺没有质的区别,只有量的区别。”(车尔尼雪夫斯基)但量变为质,它的质的特点也正在于它的“量”。具有巨大形体的建筑强迫你长期地经常地感受它、接受它的比工艺远为巨大的美学影响。这种影响的巨大,一方面在于它的物质实体性巨大存在所带有的感知效果(书法虽也可化静为动,但毕竟只能作平面的安排,就不能有这种物质实体存在的力量)。同时,另一方面,还在于它的组织的数的结构的复杂所带来的领悟效果。建筑物比一件工艺品是远为复杂多样的整体。立面体型、平面布置、内外部空间结构的处理、门窗式样、色调装饰以及园林布置……,各以其特色构成一个丰富复杂的如乐曲似的错综组合。它虽静,却如动,当你在中国园林中徘徊,在峨特教堂里瞻望,你好象走进一支乐曲中,建筑物的各因素各方面可以给你一种曲调或旋律似的审美感受,领会到一种巨大、深邃的情感内容。谢林把建筑称为“凝冻的音乐”,<sup>①</sup>不是完全没有道理的。

与工艺一样,建筑中实用与美观的统一,在这里也是非常具体的。剧场建筑不同于学校建筑,宿舍不同于办公楼,一般建筑又不同于纪念性建筑,前者活泼轻松,后者庄重严肃。烘托出与不同实用需要相和谐的各种不同的情调、心境。而流传下来的古代最成功的建筑所以常常是庙堂陵墓与宗教性建筑,也正是因为这些建筑物的实用功能本身就是情感性的,展现了特定时代和特定社会或阶级的情感和理想。所以建筑艺术在这里充分发挥了它的力量。今天纪念性建筑、公用建筑也仍然是这门艺术的皇冠。在这些建筑中,我们可以清晰地看到在情感表现中的整个时代的一定社会面目和一定的思想观念。“……希腊建筑表现了明朗和愉快的情绪,回教建筑——优美的哥特式建筑——神圣的忘我。希腊建筑如灿烂的阳光照耀的白昼,回教建筑如星光闪烁的黄昏,哥特建筑则象是朝霞。”(恩格斯)

与工艺一样,作为实用艺术,建筑艺术与人们的物质生活和社会生产力有直接的关系。前者与建筑物的实用功能,后者与建筑物的材料结构密切相关。因此,在今天社会生活和技术条件下,如果硬要在具有钢筋铁架的结构中去追求木建筑的形象格式(如“柱高一丈出檐三尺”的法式),在具有现代实用功能的机关学校建筑中,抄用古代宫殿的繁复装饰(如强烈的红绿彩色,精雕细琢的藻井斗拱,金碧辉煌的屋顶凉亭……),就不但是经济上的盲目浪费,而且也是审美上的错误理解。与

<sup>①</sup> 参见鲍桑葵:《美学史》第12章。

中世纪教堂建筑(石结构、冷色,指向天空的尖顶,高旷的内部空间……渲染着神秘、崇高的宗教气氛),或四合院的民房(封闭性的空间、正房厢房布置井然……反映了封建社会自给自足生活的封闭性、上下尊卑的等级秩序、安静缓慢的生活节奏等)不同,社会主义的建筑艺术应该充分注意和正确通过功能、结构的合理,鲜明地反映出这个社会、时代的群众性与科学性的特色。应该注意充分的阳光空气,门窗(所谓建筑的眼睛)的宽敞明亮,造型的单纯朴素……,以呈现出一种明快、开朗、富有活力的艺术风貌。

与工艺一样,建筑艺术的民族性应该从属和服从上述时代和社会的特性。民族形式、传统不是原封搬用古代某些固定的技巧、格式、形象(如红绿彩色、对称结构、大屋顶等),而是在新的实用目的、新的材料技术的艺术运用的前提下,来批判地继承古代建筑所表现出来的民族精神和气派(如平易近人、亲切理智、恢宏大量……)和造成这种气派的某些传统的形式结构原则(如注意合理布局,色调温暖,避免神秘奇巧等官能刺激)。不在现代社会基础上讲民族性,是不对的。应该说在现代社会日益密切的国际交往中,整个实用艺术的民族性必将削减。

### 三、第二类:表情艺术(主要是音乐与舞蹈)

(1) 音乐:在有关音乐的美学观点中,叔本华把音乐抬到艺术王座的看法,影响最大。“音乐决不同于其他艺术,其他艺术只是观念的复写,观念不过是意志的对象化而已。音乐则是意志本身的复写。这就是音乐为什么特别能强有力地透入人心的原因。”<sup>①</sup>叔本华的美学观源于其悲观主义的意志哲学(审美是对意志的盲目流转的暂时逃避),但他在这里却歪曲地反映了一个有关音乐本性的重要问题。即音乐与其他艺术有所不同,与人的内心情感的直接表现密切相关。音乐与表情的深刻的本质联系,中国的《乐记》、希腊的柏拉图早朴素地指出过,黑格尔也曾认为,“在音乐中,外在的客观性消失了,作品与欣赏者的分离(在其他艺术中还有这种对峙)也消失了。音乐作品于是透入人心与主体合而为一,就是这个原因,音乐是最

<sup>①</sup> 叔本华:《世界作为意志与观念》第52节。

情感的艺术”。<sup>①</sup> 音乐是在时间中进行着的,其物质手段(声音)的特性是动的过程。情感也是在时间中运行的,与时间有本质联系(如常常事情过去了,而快或不快的心境、情绪却还延续一个时间),所以,如果说,静的表现艺术在表现情绪、抒发心境方面还受着物质材料(艺术手段)的特性限制的话,那末,动的表现艺术,而特别是象与情感有直接联系的音乐,完全可以把艺术的表情因素、方面发展到极致,成为表现艺术的顶峰,那就并不足怪了。从而,说建筑是凝固了的音乐而音乐是流动着的建筑,这个不尽科学的比拟,却表达了这两门艺术的一个共同的美学特征:即反映现实的原则不是摹拟,而是比拟;不是描写,而是表情;不以如实的再现为主,而以概括的表现为主。它主要不在于去描绘特定的事物、情景,甚至特定具体的欢乐悲伤,而在于去表现悲欢等概括的情感境界。建筑用形体、线条、色彩等物质材料,音乐用强弱、高低、快慢、稳定与不稳定、协和与不协和等乐音运动,通过概括性的“比拟”,来反映广阔的现实。通过比拟,不但能表现出人们内心细致复杂的各种情感、心理,而且也还能富有情感地间接再现出许多不属于声音范围的自然事物(如蔚蓝的天空、平静的湖水等等),社会现象(如现实的苦难、光明的到来等等)。所以,如果象某些人那样,把反映现实的音乐形象简单地理解为是象绘画、小说那样是写现实界的声音,去追求所谓“现实音响的概括”,“客观音响原型的人化”(如苏联克列姆辽夫的音乐美学),就会重犯十八世纪音乐摹拟论的错误,而在实践中引导音乐走向自然主义(音乐中的某些摹拟手法,如《田园交响乐》第二乐章的结尾也只是为点醒一下,造成更明确的气氛、情景偶尔用的)。摹拟所以能成为绘画而不成音乐的美学原则,另一方面也是与其不同的物质手段相关:事物一般都反射光波可以被人认知,而远非一切事物都能发声,所以口技(声音摹拟)的认识功能便极为局限,并不构成艺术。也正因为不受描写对象的摹拟原则的限制,音乐与建筑一样就能够广泛而自由地运用形式美的结构原则。黑格尔说音乐所以是艺术还在于它的建筑式的结构。可以认为,建筑般的严格的数学结构是音乐美的形式基石。毕达哥拉斯关于音乐与数的理论,来布尼兹<sup>②</sup>所说音乐是灵魂在数学中不自觉的练习,剔除其唯心主义神秘论的成份,仍是值得继续研究的。正因为音乐的数的结构,能够极为概括地深刻地反映现实世界的广阔多样的数的秩序、和谐,与深刻的

① 斯推司:《黑格尔哲学》第693节;参见黑格尔《美学》第3卷。

② 即莱布尼茨(Gottfried wihelm Leibniz, 1646—1716),德国哲学家、数学家。——编者注



情感内容的凝合,就使音乐作品能达到和具有哲理性的思想深度。与汉斯立克认为音响物质形式的运动便是一切的形式主义相反,在数学结构的形式基础上的比拟原则,通过情感,是与广阔的现实生活内容相紧密联系的。因此,音乐工作者一方面要善于去熟练掌握这种具有内在数学规范的复杂形式和技巧,另一方面要善于去提炼、凝聚情感内容,不仅从对现实生活的直接感受中,而且也从对其他艺术的间接领会中(因为在那里,情感已经被提炼了一次,所以我们常常可以看到音乐从其他艺术如绘画而特别是文学中借取题材)。作为强大的表情艺术,音乐不但善于将人们情感的全部细致性、丰富性充分表现出来,而且还具有最能激奋人心、鼓舞士气的艺术特长。伴随着悲壮豪迈的《国际歌》,近一个世纪多少工人阶级的英雄们作出了壮烈的丰功伟绩。以聂耳、冼星海的作品为首的抗战时期的群众歌曲的巨大作用,也是人所熟知的。今天需要在群众歌曲的大量创作、流行的基础上,创作出具有深刻时代和社会特征的大型音乐。这又不是赞同今天某些器乐作品中符号式地去搬用或引用歌曲曲调(这只是种抽象简单的概念式的表现手法),而是主张要善于去发掘、扩充、借鉴、丰富原有曲调的音调和逻辑两方面所反映和表现的特定的时代的情感内容。

(2) 舞蹈:“……歌咏之不足,则不知手之舞之足之蹈之”。可见,舞蹈是以人体姿态、表情、造型而特别是动作过程为手段,表现人们主观情感为特性的。舞蹈以身体动作过程来展示心灵、表达情感,一方面源自日常生活中情感动作、体貌姿态的表情语言的集中、发展;另一方面则又来自对培育身体力量和精神品质的操演锻炼动作的概括、提炼。这两者从不同方面都规定了舞蹈动作所具有的高度概括、宽泛的表现性质。因为,一方面,正如音乐中的表情一样,作为日常表情语言的人体动作姿态所传达出来的情感是类型性、概括性的(如悲、喜、爱慕等等);另一方面,正如体操、杂技一样,身体锻炼动作中所显示出来的精神素质也是高度类型化、概括化了的(如机智、勇敢等等),它们都鲜明然而却概括地展开着作为主体的人所拥有的潜在的巨大精神能力和情感体验。而并不是十分具体地再现出在某个特定场合、情境下的具有确凿认识内容的情感、心灵。这样,就从本质上规定了舞蹈艺术的美学特性主要不是人物行为的复写,而是人物内心的表露,不是去再现事物,而是去表现性格,不是摹拟,而是比拟。要求用高度提炼了的、程式化了的舞蹈语言,通过着重表达人们的内心情感活动变化来反映现实。如同音调的强弱高低一样,动作的多样的幅度、力度、角度,就可以表现出不同的情感、性格和形象。几句话可

以交代说明的精神状态、情感体验,用舞蹈则可以把它抒写得细致深入、淋漓尽致。所以,舞蹈中一切摹拟性、再现性的描写叙述的因素(如虚拟的各种生活动作、情节、事件、图景),都应该绝对服从于这种表情因素。复杂曲折的情节,繁细准确的图景,因受着人体形式本身的限制,就远非舞蹈所能摹拟复写。古代以传递经验认识现实的摹拟式的舞蹈走向戏剧,操练式的舞蹈才成为今天的舞蹈。至于直接摹写生活情节、场景的舞蹈所以仍然在民间广泛存在,则是因为人们对某项事物、情节有在情感上加以反复品味、认识的需要,却并不是发展的主要方向。专业舞蹈永远要在其中吸取养分、原料,应该从现代人们生活的动作姿态中,从民间素朴简单的舞蹈中,加工提炼、高度概括出各种舞蹈词汇,同时改造、革新旧的词汇、程式,通过比喻、象征、夸张、形式感的舞蹈文法的运用和创造,来更自由地、宽广地表达出今天我们这个时代和阶级的情感内容,以反映社会生活,而不要搞成一套套哑剧式的模拟。

舞蹈使人的心理表现与生理运动、美感愉悦与快感享受紧相联系,经由人们内在的身心呼应和模仿,这门艺术具有最为生动活跃的传染效果。群众舞蹈和各种交际、娱乐性舞蹈将是现在和未来社会中极有前途的艺术种类,它在今天尤其具有反封建的特别意义。

如上所说,作为表现艺术,舞蹈与音乐、建筑一样,其内容具有宽泛性、多义性(音乐这一特色最突出)。但同时,与用抽象的音调、线条作艺术手段的音乐、建筑不同,舞蹈通过人体形象便使其内容自然地更带有限定性、摹拟性,而具有一定的造型的再现性质与认识作用,使人联想及各种有关的具体内容。舞蹈是表现艺术中最接近于再现艺术的。

#### 四、第三类:造型艺术(主要是雕塑与绘画)

(1) 雕塑:在舞蹈里,我们已看到造型性质的加强,舞蹈的形体动作的凝固就走向了雕塑。莱辛曾谈到希腊只为美丽的人造像。<sup>①</sup> 泰纳也曾谈到希腊雕刻与当时

<sup>①</sup> 参见《拉奥孔》。

提倡体育运动的关系。<sup>①</sup> 人体所以成为雕塑的基本对象，雕塑所以用于歌颂，其深刻的原因在于：人们在其他事物对象中最多只能认识到人的本质力量的外在的、局部的、限定的实现，而在人本身的形体外貌中就可能集中地认识到人的本质力量的内在的、完备的、概括的存在。雕塑以实体性的物质存在形式（不同物质材料就有不同美学效果）再现出人的形体，实际上就是以产品（与舞蹈的过程不同）充分地现实地物化了上述对人的本质力量的全面概括的肯定。希腊雕刻以其所谓“人的发现”，实即马克思所讲的希腊艺术如“正常的儿童”，它们以对人的本质力量所作的第一次完美的确认和乐观的自信，在艺术史上留下了光辉的古典之页。

雕塑的上述这一特性使它最适宜于去表现内容宽广、寓意深长，使人感到可亲而不可及的崇高的正面形象。黑格尔曾说，雕塑最适宜于表现神，<sup>②</sup>中外古代雕塑也确多用以表现神，因为神还不是“多种多样的在活跃的运动和行动之中的主观生活，例如人的情欲、动作、事变”，<sup>③</sup>即还不是生动的人间个性。剔除其中神秘因素，其合理内核在于黑格尔天才地猜测到了雕塑内容具有的较大的寓意性、理想性。雕塑的本领在于它能突出地表现高度概括了的、理想性强的、单纯的性格、品质、气概，而不在于琐细描写某一复杂具体的形体姿态或动作细节，也不在于表达非常个性化了的内心生活的和外部特征的精确风貌。即使是向绘画趋近的浮雕也是概括事件，而还不是绘画的“一顷刻”。雕塑“所应描绘的是性格的永恒和实质的特性，它的普遍品德，如善良、诚恳、勇敢、智慧等等。一瞬即逝的心境情绪如发怒、惊讶等则应排之于外。它们是绘画而不是雕塑的对象……，纯主观和个性的心灵状态该排除在外。正因为此，最好的雕塑是并不要眼睛的光芒的，虽然绘画则非常需要它”。<sup>④</sup> 撇开黑格尔对宁静的共性的古典主义的偏爱（黑格尔认为雕塑的理想是宁静安息而不是运动激情），这里还是道出了雕塑的美学特性来了：要求外部造型的单纯和观念概括的纯粹。也只有这样，才能使雕塑避免因太写实、太逼真的个性化反而可能引起厌烦憎恶的感受效果（因严重缺乏真实的血肉、动作，象一个呆笨残

① 参见《艺术哲学》。

② [补注]这几句很平常的话曾遭到姚文元的批判，其实他根本连本文字句也没看清，就大扣帽子。姚文元那篇讲艺术分类的大文（《新建设》1963年第9期），无妨与本文对读。他引了一大堆材料，讲了一大堆“理论”，却始终未能揭示各门艺术的基本特性。他也未论证他那些艺术部类是如何从其分类原则中得出来的。

③ 黑格尔：《美学》第1卷，人民文学出版社1958年版，第105页。

④ 斯推司：《黑格尔哲学》第686节。

废的人)。其实,莱辛在区别语言艺术与造型艺术时,就一再提示了雕塑的这种单纯性和概括性:“对雕塑家来说,维纳斯就只是爱情……稍微离开这一理想,我们就难以认识它。多一点权威少一点谦朴,就立刻不会是维纳斯而成为朱罗。……一个发怒的维纳斯,对雕塑家来说就是一个矛盾的题材。因为爱作为爱是不发怒的。对诗人来说则不同了。维纳斯诚然是爱,但还有更多的东西,她是爱的女神,但除此还有她自己的个性……那末,她可以发怒又有什么奇怪呢?”<sup>①</sup>所以,即如塑造现代战斗英雄的雕象,也不应着重追求某个太个性化的战斗姿态或太复杂的心境、情节,而要在面貌形体上概括而单纯地表现出英雄的勇敢性格和高贵品质。

今天我们应该更多地创作能够宣传重大思想、长久感染人的令人钦慕瞻仰的大型雕刻:广场上的雕象、纪念性的雕象、装饰大型建筑物的雕象等。这种雕塑,群众性最广,思想性最强,教育作用最大,是值得我们着重提倡的。而在大型雕塑中,上述美学规律是更突出的(室内雕塑或浮雕,具体情节、动作可以更多,寓意象征性可以更少),现代雕塑所以日益走向抽象化、非再现的寓意,也仍然是上面这个规律的重要展现。

(2) 绘画:“画者,挂也,以彩色挂物象也”。绘画通过一定的色彩、线条、形状,以异常精确具体、个性化了的图景的物态化产品来反映生活供人感受。比起雕塑来,绘画一方面更加写实,对对象的细节描绘加强了。更重要的是艺术家的内心表现也加强了。这两者使绘画比雕塑就更为个性化。黑格尔说:“绘画由理想的场地走入生动的现实,它通过细节的准确描绘,寻找再现出现象的外观……这种作品中现实现象的生动力量是更接近于艺术家的心灵目的的……”“从纯传统的类型、建筑式的构图、雕象式的法式,从缺乏运动和动作中解脱出来,来寻求生动的人的表情,富有特征的个性,赋予内容以所有理想和外在情境的有关细节,正是这些构成具有自己独特效能的绘画艺术的进步。”<sup>②</sup>但是绘画形象是一个静止的凝冻的顷刻,而现实生活却是运动变化着的活生生的长河,因此这个矛盾的统一和解决就在于要善于从生活中去捕捉、选择而特别是琢磨、集中、提炼这一顷刻的图景画面来概括出它的前因后果,要使这个异常具体的个别的一顷刻的画面具有典型性,比现实原型的一顷刻更深、更广、更高、更真实、更普遍。外部的面貌能展示内心的一

① 《拉奥孔》第8章。

② 黑格尔:《美学》第3卷。

切,静止的场景能表现运动的行程。“作品不是仅仅让人看一下,还要让人考虑,让人长期地反复观赏……;让想象自由活动才是最有意义和效果的,我们愈看下去,就愈能在里面想出更多的东西来。”<sup>①</sup>

正如情感与物化过程的本质联系(情感在时间中延续)使音乐成为表现艺术的顶峰一样,认识与物化产品的本质联系(认识在空间中展开),便使绘画达到再现艺术的极致。它们分别充分实现了表现、再现的特性。而在这两大艺术部类中,如果雕塑接近于舞蹈,那末,绘画便可比于音乐。前者(雕塑、舞蹈)都是以具有实体性的物质存在的人体姿态作手段,或再现或表现人的概括性的力量、性格;后者(绘画、音乐)则是以摆脱了物质实体性存在的平面、声音作手段,来再现或表现人的具体性的事件、感情。如果前者反映的是人的本质力量引而未发的可能性、普遍性,那末后者反映的便是人的本质力量展示了的现实性、特殊性。如果前者有更大的客观性、物质性,那末后者便有更多的主观性、精神性。所以黑格尔将绘画、音乐同列入精神超溢物质的浪漫艺术类型中(其中绘画因是外部图景的再现所以更客观一些,音乐是内在情绪的表现更主观一些),而与古典艺术类型的雕塑区分开来。近代以来,绘画中的主观表现因素,西方从十八世纪风景画、静物画的兴起到十九世纪浪漫派、印象派的出现,中国则自元代讲求意趣、写意替代传神以来,是更为显著了。但不管怎样加强,绘画毕竟与音乐不同,它总必需仍以空间展现为基础。与上述雕塑的抽象化一样,现代绘画也完全舍弃图景的具象描绘,西方现代主义的美学理论,象克乃夫·贝尔就提出美是“有意义的形式”,强调线条的情绪表现就是一切。洛絮·佛莱认为“审美情感只是关于形式的情感”,“某种纯粹形式的关系才唤起特殊深邃的情感,对内容的情感和联想等欣赏并非真正是审美的”,<sup>②</sup>康定斯基主张绘画完全向音乐看齐,立体主义要求彻底破坏现实形体以求得事物的“真实本质”,等等,再现与表现的界线在日益消失,但看来,比起雕塑,具象(再现)比抽象(非再现)于绘画本质似应更适合一些。现代抽象派那些不可辨认、不可理解的作品不一定能永远持续下去。

① 《拉奥孔》第3章。

② 引自布尔根编:《新批评主义》。

## 五、第四类：语言艺术(文学)

语言艺术与所有其他艺术性质上的重大区别,使文学常与整个艺术并列称呼。这区别来源于作为文学的艺术手段的物质材料的特性。文学是用与感觉、知觉富有联系的、理解性与情绪性相统一的词语来唤起人们的表象、联想和想象,而不象其他艺术那样直接诉之于感觉。关于语言艺术这一特点的阐述,西方美学家有不少理论。如瑞恰兹的理论曾经有着重要影响。他否认有一种特殊的审美方式,“我们看画、读诗、听音乐的活动与早上穿衣,去展览会等活动并无不同”,只是更为复杂的经验的统一,是各种冲动、情绪的中和、均衡而已。<sup>①</sup>他把词的功能分为意义的、情感的、语调的、意向的四种,认为对诗人来说,情感功能是最重要的,<sup>②</sup>诗中的词义是含糊的、无关紧要的,重要的是它与人们一定的身心利害关系相关联,是情绪性的整体,可以先于理智的了解,等等。<sup>③</sup>这一理论的哲学实质虽是主观唯心主义,但其揭示出来的文学语言的某些现象,则值得认真地加以唯物主义的分析和研究。我们关于文学的社会意义和内容研究得较多,关于文学的语言形式的美学特性,却研究极少,这方面是需要加以注意的了。

文学用词作为艺术手段。这一手段的特点如本文讲分类原则时所指出,它的实质(词义)并不是物质材料而是精神性的表象。它已从直接的感性中脱离出来,如黑格尔所强调认为,“在诗中,心灵是为其自身决定内容……虽然运用声音来表现它”,“因为声音——这诗中保留下来的唯一物质材料,已不再是其声音自身的情感,而只是(观念的)符号”。<sup>④</sup>这样,就与其他艺术用物质材料所提供的感性经验和思想内容不同,词义所提供的这一切都已受着确定知性理解的规范,而不象形体、色彩、声音等所呈现或暗示的那么朦胧、宽泛和不可限定。用绘画或音乐描绘或表现的情节、情感与用文学所表达的,其内容所能具有的知性(理解)的确凿性,是不可同日而语的,更不用说建筑、舞蹈等部类了。所以,语言艺术的这一独特手段与知性(理解)的直接不可分割的联系,就使它比其他艺术具有远为巨大的理性力量,

① 参见《文学批评原理》第2章。

② 参见《实用批评》。

③ 参见《美英现代美学述略》。

④ 鲍桑葵:《美学史》附录一,参见黑格尔:《美学》第3卷。

更易达到深刻明确的思想高度,使人们能够由感受体验迅速直接地趋向于认知、思考,便于对现实进行理性的深入把握,而成为所有艺术中思想认识作用最强的一种。所以说,文学是思想的艺术。在这里,感觉形式的愉悦因素退居很次要的地位,思想内容的认识因素占着压倒优势。这门艺术主要以内容的理性深度取胜。

文学用词作艺术手段,词在现实世界的广阔联系,能使世上一切情景、事件、色彩、声音、气味、感觉、心理状态……,都能通过它的信号刺激间接地使人感知。其他艺术“由于材料的限定,仅只有少数观念能在诸如石头、色彩、音调等现实的特殊形式中充分呈现出来。从而内容与艺术构思的可能性便局促在非常限定的范围内……。相反,诗则从一切对感性材料的臣属中解放出来……因此……能够表现和装点任何可出自或进入人们想象中的内容。它之所以能如此,是因为它所用的材料不是别的,正是想象自身”。<sup>①</sup> 其他艺术所直接描绘、抒写或间接暗示、呈现的主客观世界,总受着各该物质材料的限制,声音不能描写嗅觉,正如线条难以表现味道一样。由于词能自由而广阔地与感性经验取得间接联系,从无限广大的人生外在世界,到无限复杂的心理内在世界,比其他艺术能够更多面、更广泛地去把握对象、反映现实,唤起和组织人们丰富复杂的表象经验,使人们更完整、更充分地感受生活、认识世界。所以黑格尔把诗(文学)定义为“普遍性的艺术”(不受特殊艺术类型的束缚)。另有人则说它是“经验的艺术”,“完整形态中的生活的充分意味”,<sup>②</sup>是有一定的道理的。

如果上面是文学与其他艺术的主要区别,那么在这里文学与科学的区别就在于,虽然它们都运用词,但文学的词是与感性的情感和形象紧密地联系着,“必需……不能仅仅诉之于思想……”。诗人的想象在这里应保持纯思的抽象普遍性与物质对象的具体有形性之间”。<sup>③</sup> 从而这种涂满具体感性色调的词便必然唤起人们利害经验的情绪反应,而具有情感内容。“词,由于成年人过去的全部生活是与那些达到大脑半球的一切外来刺激或内起的刺激物相联系着……因而词也能随时引起那些刺激所制约的有机体的行为或反应”(巴甫洛夫)。这与尽量从具体感性表象中抽象出来的科学的冷静词汇不同,文学的词常能引起行动反应,具有情绪感

① 黑格尔:《美学》第3卷。

② 朴浮:《美的心理学》第6章。

③ 黑格尔:《美学》第3卷。

染能力和性质。这也就是常讲的文学语言的形象性和情感性的实质。其次，与科学的词讲求和具有的概念的确凿限定不同，文学的词因广泛多面地与感性对象联结，所唤起和代表的表象经验经常是**错综交织、相互暗示着的**，因此便自然带有某种不可限定的混合、游动从而丰富、灵活的特性。正是由于这一特性，才使诗人作家反复吟味，锻句炼词，以求能充分而准确地传达显现出拥有丰富的感性声色的意象世界。一字之差在这里所以能造成千里之别，就正由于它们之间所包含的感性内容、所唤起的表象经验有丰富与贫瘠、充分与狭窄、合适与不当，亦即**混合游动与僵死固定的区别的原故**，而这与科学语言又是有所不同的。<sup>①</sup>

因为表象经验难分动静，所以语言艺术单独构成一类。但这却仍无碍于其内容或偏于主观情感的抒发，成为表现性的文学品种（抒情诗）；或偏于客观现实的描述，成为再现性的文学品种（小说）。表情是抒情诗的首要因素，意象、图景的描绘必需被统帅和被支配于它，是它的一种折光和反射。所谓一切景语皆情语也。因为是表现艺术，所以比例、节奏等形式美的规律在抒情诗中仍起着作用。如意象的节奏式的重迭出现（内在的形式美），语音的节奏美（外在的形式美），对情感的表现与渲染，都有重要的意义。与此对峙的是以叙说故事为首要因素的再现艺术——小说，它显然更倾向于对现实的客观把握，具有强大的认知功能。本来，它就是源出于人们为传递经验、领会人生而进行的对日常生活事件、重大历史情节的相互告知、描叙和流传。<sup>②</sup>

语言艺术既以词义为其手段实质，除了少数感叹词是真正的情感的直接抒发外，其他都是具有或多或少或明或暗的客观图景的表象，所以其总的种类特点是更倾向于再现的。抒情诗的表现也是通过一定的再现，如所谓借景抒情之类。而另一方面，词义是离不开其物质外壳——语音的。人们是在语音的运动过程中来了解词义唤起表象的（静态的书本也需经由动态的阅读。默读或朗读都是语音的运动）。这样，如果结合词义实质（再现）与语音外壳（动）来看，便可以发现为什么文学会与动的再现艺术（戏剧、电影）有紧密的必然关系，会构成它们的灵魂。

文学渗入动态再现艺术中可以有两种方式，一是带着它语音的外壳，使语音也构成动态再现艺术的物质材料中的一个因素，例如话剧。另一则是舍弃语音，着重

① 参见《形象思维续谈》。

② 参见帕克：《美学原理》第9章。



将词义化为视觉、听觉(主要是视觉)的直接感性对象,例如电影。

前面曾指出文学因不是用物质材料作为手段较其他艺术的优长之处,但同时文学也因此而具有重大的弱点,即与感性现实只有间接的联系,表象经验比之直接的感觉知觉,其刺激和感受便要远为贫弱模糊。千言万语描述一个人远不及一张画使人感知得那么生动鲜明,所以人们总不满足于文学的刻划而要求它变为直接可感的艺术对象。正是这种需要,便使文学与动态再现艺术的内在必然联系的可能性成为现实性,而出现各种戏剧和电影。

这也就是为什么我们要在动态再现艺术(综合艺术)之前来先谈语言艺术的原因。

## 六、第五类:综合艺术(主要是戏剧与电影)

(1)戏剧:戏剧把生活中的矛盾冲突,提炼集中起来加以表演,在如是的动的过程中再现现实,使观众作为一场生活事件的目击者而获得异常生动强烈的感受。戏剧感受之所以强烈,不但在其形式上这种不同于文学的、能直接诉诸人们的感性直观的特点,而且更在于其内容是高度的理解与情感相结合的特点。不象静态的绘画的认知只含有朦胧的情感倾向,也不象动态的音乐情感只含有朦胧的认知因素,戏剧是依靠语言艺术,在对情节冲突——“戏”的理智了解的基础上来引动人们的情感态度的。这种情感态度随着“戏”在时间中的延续,一直处在不断的紧张均衡的运动过程中,<sup>①</sup>——这点与音乐类似——就逐渐能达到异常昂越激动的境地。在这种境地中的情感,其内容就不再是某种宽泛朦胧不很明确的东西,而是具有明确的认识内容的伦理态度了。戏剧将理智的是非认识与情感的悲喜感受结合在一起,转化为对具体事物的爱憎利害的伦理判断和理性力量,而直接导向于实践的行动。这就是为什么走出剧场人会觉得高尚些(狄德罗、车尔尼雪夫斯基),为什么戏剧具有强大的鼓动人们行动的力量原故。

文学也能将认识与情感高度结合变为理性判断,但一方面由于它是通过表象来进行,失去了直感所能引起的特有的情绪效果,同时更重要的是,文学中的情感

<sup>①</sup> 参见朴浮:《美的心理学》第7章。

抒发与情节冲突远没有戏剧这样提炼集中，这就削弱了认识的尖锐性和情感的迫切性。尽管有情感表现，小说总偏重于事件的客观展开的叙说；尽管有事件描写，抒情诗总偏重于心灵的主观自我的抒发。戏剧则不同，它“将史诗的客观性质与抒情诗的主观原则在实质上统一起来”，“戏剧不躲避在与外界世界对立的心灵生活的抒情表现中，而是通过和在它的外部实现中来陈述这一生活。所以事件不是来自外部情境而是来自个人的意志和性格……，同时个人也不再是专门执着于唯我独尊的独立性中，而是通过他所置身的情境的特性来成为他自己的”，“在我们眼前象确定事实似的直接呈现出本质上独立的行动，它不仅源出于性格的自我实现的个人生活，而且将具体生活中的理想的意向、群众、冲突等实质性的相互作用的结果，作为限定形式……”。<sup>①</sup> 黑格尔就这样解决着亚里士多德古典情节论（情节是戏剧的首要因素）和近代性格论（性格最首要）的论争，深刻地抓住了戏剧美学的本质问题，强调了主观性格和客观情节在冲突中的统一。

戏剧是综合艺术，由于各种不同因素占据主导地位，便使戏剧有许多不同的种类，而可大致分为更偏重于再现的如话剧和更偏于表现的如歌剧、舞剧、中国戏曲。两者各有其特殊规律。前者——话剧依据于再现性的语言艺术，以制造“生活的幻觉”为能事，戏的内容比较复杂，而表演形式则比较简单，与生活相去不远。其中又有或更侧重情感的现实体验（斯坦尼斯拉夫斯基），或更侧重理智的深邃把握（布莱希特）。后者——歌剧、舞剧、戏曲，则是建筑在音乐舞蹈的表现特性基础上的再现，虽然作为戏剧，其摹拟写实的成分已比原来的歌、舞分外加强，但却仍以表现为其主要因素。所以其戏的内容是比较简单的，表演形式则非常复杂，非常强调形式美的规律。如戏曲便“是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱，都要配合场面上的节奏而形成自己的一种规律”。<sup>②</sup> “中国戏曲的表现形式，基本上是一种歌舞形式……给观众一种美的感觉的艺术”，<sup>③</sup>要求程式、类型切合情节冲突的灵活运用。形式因素的欣赏、愉悦，在这类艺术中占有突出的地位。

可以知道，各剧种受着各该主导因素本身的或表现或再现的特性的制约与支配，便各自形成自己的美学本性和独特规律，应该按照它们的这些客观规律来发展

① 黑格尔：《美学》第3卷。

② 梅兰芳：《舞台生活四十年》第2集。

③ 程砚秋：《戏曲表演艺术的基础——“四功五法”》。

变化。如果话剧不去讲究语言,加深它的思想理性内容,反而着重向戏曲看齐,在表演动作上去追求虚拟,搬用程式,这就正如戏曲不去讲究“唱、念、做、打”的优美形式以传出一种气势、韵味,反而在情节冲突和服装布景上去写实、摹拟、追赶话剧一样,是同样舍本逐末,没有出息的。

(2) 电影:电影是“把绘画与戏剧、音乐与雕刻、建筑与舞蹈、风景与人物、视觉形象与发声语言联结成统一的整体”(爱森斯坦)。在这巨大的综合性之中,视觉形象是最主要的因素。摄影技术的进步不但使电影的视觉画面无限开拓,能够“一只手拿细笔描绘眼睛和睫毛,另一只手拿粗笔勾勒一百公里宽的空间、巨大的热情和群众运动”,而且使这些画面本身也可以变为如绘画似的艺术品,具有惊人的表现能力。黑白明暗的色调、造型性的渲染、构图组织的精巧……,默片时代便曾留下不少成功的范例。但是,作为电影,其视觉形象的特色与绘画仍是有根本不同的,它必需是在运动过程中的画面。画面形象应该服从于运动,而不能盲目追求如绘画那样的静态画面所要求的艺术效果。动的视觉形象的画面才是电影的本性所在。

而这就涉及蒙太奇的问题。作为电影艺术的重要手段,蒙太奇(镜头组接)一定程序中所显示出来的逻辑关系和理解内容,成为与文学比美的特殊的语言。蒙太奇将逻辑、思想、知性的理解力化为视觉的直感形象,使人们在直感中进行有明确含义的思想理解活动。电影在实现、培养和发展人们在直感中的知性能力,将理解沉淀在感受中,已有巨大的心理学的收获。蒙太奇成为一种表达思想的可见的语言。它在揭示现实形象中的巨大的思想含义,丰富人们的认识能力方面,可以起很大的作用。

正由于上述视觉画面与蒙太奇各自具有的特性的统一,就使电影拥有再现一切运动形式中的现实世界的巨大能力。电影所以能与文学比美,也正在于电影不但能复写出星罗万象的人们的宏观世界。甚至可以包括某些纯精神性的复杂状态,如抽象的哲学玄思、淡淡的莫名惆怅等等,凡与视觉表象即与外界物质事物能有直接间接的确定联系或相互对应的心理状态,电影都能在一定范围和一定程度将之忠实地再现出来,使内心活动展示为鲜明的运动中的画面形象。所以,电影不再是外界事物交代式、纪录式的摄影,而成为可以包含丰富的潜台词和深刻的思想内容的复写现实的再现艺术。从而,蒙太奇语言的存在,富有内容的画面形象动作……,便都使电影中的发声语言(对话、独白等)可以压缩到极精炼简短的地步,成为一种虽必要却次要的因素。所以说,放弃画面形象和蒙太奇语言的巨大表达

能力,而滥用对话来表达内容,是一种牺牲电影本性的懒汉作法。

电影更接近小说,更少接近戏剧。不但因为它主要不是利用发声语言,而且还可以摆脱戏剧直接在观众面前表演所具有的过于逼真的实感效果,而能如文学的表象那样,远为自由广阔地反映现实,使人们可以对生活获得史诗般的多面整体感受和哲理性的理解高度。宽银幕的出现、画面的流畅开展、朴素的写实手法的加强……,便在形式上也更趋向于小说式的流畅叙述。

如果说,戏曲在表现基础上达到了最大的再现;那末,电影则恰好相反,在再现基础上却能达到最大的表现。它的确是种“充满情绪的叙述”<sup>①</sup>。不但现实对象的选择,方位、角度的安排,蒙太奇句子的组织……,可以自由广阔地体现艺术家的主观世界立场、观点、情感、思想、趣味、风格,所提出的问题,所进行的判断,所抒发的情感,所传达的认识;而且更重要的是,所有这一切都是通过间接的再现方式表现出来,是化为直接可见的视觉画面出现的,它不能完全离开视觉形象的再现基础(“抽象电影”因完全抛开了这基础,所以失败了)。而这样,就不但使所表现的一切具有确定的认识倾向,并且使这倾向也好像是自然地形象自身流露出来的。最主观的表现通过最客观的、似乎是现实的如实存在的形式传达出来,这是电影宣传思想、表达情感极有成效和信服力量的重要原因之一。如何发挥电影这些特性,不再停留在简单的纪录式的生活复写上,而是尽量实现它所具有的巨大的表现能力和心理效果,使之充分地成为我们的最重要的艺术武器,是很值得深入探讨、研究的。特别是在今天,电影已成为从老人到儿童、从学者到工人最喜爱的艺术种类。

上面从分类角度将艺术各主要部类的各主要美学特性作了极为简略概括的点明。总括起来,可以看见,静的表现艺术是作为人们的生活环境,对人们一定精神生活所作的物质象征,是人们对现实一定情感的概括表现。动的表现艺术则是这种情感集中而强烈的直接抒发。静的再现艺术提供对现实的情感认识的物态化对象。动的再现艺术将这认识大为扩展并与情感的运动结合起来。语言艺术则有对现实深入把握的理性力量,并渗入各门艺术,帮助它们表达明确的思想。各门艺术随其动与静、表现与再现的性能不同,再因其所用材料特性的不同,便各有自己的内容与形式,各有自己的对象与方法,各有自己的特长与弱点,各有自己的规律与法则。例如,在表现艺术的种类中,内容沉淀为形式,内容即在形式之中,一方面这

<sup>①</sup> 爱森斯坦:《蒙太奇在一九三八》。

就使形式规律所造成的美的因素在这些部类中占有重要的地位,另一方面则又使内容具有一定的多义性、宽泛性的特色。在再现艺术的部类中,形式与内容有一定的分离性和独立性,内容作为联想因素与形式作为直感因素,相互交融地进入创作和欣赏中,内容具有更大的限定认知性,而形式美的规律则不很突出,所以可以有丑。关于这些深刻而有趣的问题,因非本文任务,不能多谈了。要再一次指出的是,表现与再现在所有艺术中都应是统一的。并且,表现并不就是表情,而是整个主观世界的传达;再现也不就是描绘,而是整个客观世界的复写。所以,表现中有认识,再现中有情感,否则便只是盲动的情感和死板的认知,失去审美特性而流为自然主义或现代主义。同时,表现的形式可以来自再现的概括,再现的内容通过表现也愈益深刻,在两者往复循环、不断上升中,艺术才获得了长足的进步。中国古典艺术在表现与再现的统一方面取得了一种古典主义的高度和谐。我在以前的文章中,曾一再指出,“中国美学思想基本和主要的则是古典主义的美学思想”<sup>①</sup>。它反对情感的粗糙表露,也反对事实的如实摹写,在再现中提倡表现,在表现中强调再现(如诗歌讲究以景结情,诗中有画;绘画则讲求意趣,画中有诗),以取得情与理的古典式的平衡、一致与和谐。不是抽象的思辨,不是狂热的激情,而是在理智的控制和渗透下的情感对现实人生的追求和满足。所以如此,当然是中国长期封建社会经济基础的产物,是共性即个性,理性即感性,伦理即心理等古典理性主义精神(鲜明反映为儒家的哲学思想)的显现,而其中的健康合理的因素、成份是今后艺术所应加以批判地继承的。

同时,要注意到,近代艺术的总趋向是日益走向表现。西方古典美学是众所周知的摹拟说,近代浪漫主义兴起后,表现成为基本的美学倾向。<sup>②</sup>充分估计这一趋向,对艺术发展的了解,也是有意义的。

总之,各门艺术各有其不同的审美本性和规律,这里重要的是,各门艺术应该努力遵循和尽量发挥自己的特长,注意自己的局限,而不要越俎代庖。只有各门艺术彼此区别、分工而又互相渗透、补充,才能共同构成一个五彩缤纷、五音嘹亮的艺术世界的丰富整体。艺术世界的多样和丰富根源于客观现实世界和人们主观世界的多样和丰富,也服务于生活和人们需要的多样和丰富。

<sup>①</sup> 见《意境杂谈》。

<sup>②</sup> 参见鲍桑葵:《美学史》第1章。

## 豹头·熊腰·凤尾<sup>①</sup>

焦菊隐

焦菊隐(1905—1975),原名焦承志,戏剧理论家、导演,天津人。先后导演了《龙须沟》《明朗的天》《茶馆》《虎符》《蔡文姬》《武则天》等。在导演艺术上他勇于探索,创造性地吸取和动用戏曲艺术的优良传统,形成了具有鲜明民族色彩的独特风格。著有《导演、作家、作品》《豹头·熊腰·凤尾》《守格、破格、创格》《导演的艺术创造》等。

《豹头·熊腰·凤尾》是焦菊隐1963年2月在中国戏剧家协会举办的第一期话剧作者学习创作研究会上的讲话稿。不可否认,讲话稿在文风和思想上同毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》相一致,具有鲜明的时代色彩。不过,由于作者具有深厚的戏剧理论修养和丰富的舞台话剧导演的经验,本文依然具有理论上的一些亮点。

本文主张借鉴戏曲传统的写作经验和美学处理方法,创造性地丰富话剧的表现手段。戏曲传统对民族性格的集中刻画,对日常生活语言和民族语言的提炼,对生活的艺术反映,以及富有民族美学特点的创作方法,都是值得话剧借鉴的。作者重点探讨了戏剧的写作技巧。古人写古文、写小说、写弹词和戏曲,一般根据“豹头、熊腰、凤尾”的口诀来写。这是根据广大人民群众的欣赏习惯,总结出来的写作规律。“豹头”指文章的开头要单一、醒目,富有戏剧性,一开始就能吸引观众的注意力。“熊腰”指文章的主体部分要充实饱满、富于变化。只有集中笔力塑造人物性格、精心编制情节和线索、妥帖安排细节,才能使剧情跌宕起伏、一波三折、引人入胜。“凤尾”指文章的结尾要干脆利

<sup>①</sup> 本文原载于《戏剧报》1963年第3、4期。——编者注

落、挺拔有力,使错综复杂的情节线索重归于单一。结局最好能呼应开头埋下的种种伏笔,做到“出人意料之外,又在情理之中”。

本文最后讨论了布莱希特的叙事剧及其“间离效果”。布莱希特的叙事剧大量采用了中国的戏剧手法。他所倡导的间离效果在中国戏剧中也是古已有之。在对待观众和演员的态度上,中国戏剧非常强调演员与观众在艺术表演、艺术鉴赏中的主动性与创造性。戏剧写作承认演员和观众具有一定的艺术觉悟和认识水平。演员和观众在演戏和看戏时,也会有意识地从艺术标准和现实标准两个方面来评价戏剧的创作水平。这些观点切中肯綮,颇有启发性。

话剧如何向戏曲传统学习的问题,我本来是很感兴趣的。在艺术创造实践中,也曾在这方面做过一些初步的和幼稚的探索。对于编剧,我本是个外行。在作家们面前来谈写作,自然就感到紧张。演过一些剧本,本来是为了自己进行学习的。那么,就让我把仅有的点滴体会,向大家拉杂地汇报一下吧。为了解说的方便,文内的例子,尽可能集中从大家所熟知的《四进士》一剧中引用。

---

一谈到戏曲传统,人们很容易首先联想到它的形式,如引子、定场诗、自报家门、打背躬、走圆场等等。仿佛戏曲传统的主要特色就是这些。在学习戏曲遗产的时候,从研究和学习它的形式着手,进而逐渐接触到形成这些形式的美学规律,是一个必然的和必要的过程。但戏曲的传统写作方法,并不以其形式为决定因素,因此,学习也决不能停留在形式上。要更好地发挥话剧反映时代生活的作用,并为它创造更为群众所喜闻乐见的新形式,就一定要根据话剧本身的条件和特点,特别要根据它所反映的生活现实内容,借鉴戏曲的美学处理方法,创造性地丰富话剧的表现手段。话剧的新形式,决不能是戏曲的形式。

引子、定场诗、自报家门等等,的确是一些民族形式,哪怕是很不重要的形式。这些都已经成了定型的套子。写戏曲剧本,从场次安排到台词以至唱词的写法,都有一定的套子可以套用。就拿歌唱这个形式来说,它虽然是使戏曲具有民族特色的突出的手段,但也并非唯一的手段。戏曲里的唱,有些时候相当于话剧的独白,

但更多的时候相当于话剧的内心独白或潜台词。除了极少数的唱工戏如《二进宫》《祭江》《祭塔》《望儿楼》等等以外，歌唱多半是用来补充或重述舞台上已经演过或已经交代过的事情的。唱的作用，在于能使戏剧增加抒情气息，或者说，在于容易表现人物的感情活动，如《四进士》结尾处宋士杰所唱的“宋士杰当场上刑……”一段。有时为了避免重复，也用歌唱来代替话白，甚至有时连唱都显得多余，就吹打一只牌子如“三枪”等带过。我想同志们可以试试看，如果把戏曲剧本里的引子、定场诗、自报家门，乃至上边所提到的这一类戏的唱词，统统删掉，它们会照样不失为好戏，观众会照样看得懂，照样感到兴趣。戏曲之所以被广大观众所喜爱，并不完全或根本上仰仗这种传统的套子。戏曲创作的艺术方法，和它所采用的表现形式，并不绝对是一回事。当然，表现形式越富有民族色彩，创作的艺术方法就越能发挥它的民族美学特点；而更主要的却是，创作的艺术方法越富有民族美学特点，它就越要求表现形式与之相适应。这就是说，话剧作家一旦能够深入地反映了工农兵的生活，而又能充分地运用了民族的美学处理方法，他就会为自己的创作找到相应的现代的民族形式。《冲破黎明前的黑暗》《战斗里成长》和《槐树庄》等等剧本，并没有采用戏曲形式，而民族色彩仍是极为浓厚的。这都是鲜明的例证。

戏曲传统表现形式，总是和创作的艺术方法有机地统一起来。举例子来说，戏曲的对话中，时常出现“当真？”“当真！”“果然？”“果然！”或者“比得！”“比不得！”这一类的重复问答的套子。可是在传统剧目中，这些套子往往运用得十分恰当，于是，它们就变成了艺术方法的不可分割的部分。如《四进士》第十二场<sup>①</sup>，万氏上场念：

最爱吃素念经文，要学南海观世音。

这两句上场引子不仅介绍了万氏的主导思想，还引起她和宋士杰对特定问题、在特定关系上所发生的矛盾，从而介绍了两个人的不同性格。对话是这样发展下去的：

宋：错了！

万：我刚出来，就错啦？

<sup>①</sup> 《周信芳演出剧本选集》，艺术出版社 1955 年版，第 59—61 页。



宋：大慈大悲，救苦救难，你如何比得？

万：我们老两口子，常常帮助人家大事化小，小事化无，怎么说比不得呢？

宋：唉，还是比不得。

万：比得。

宋：比不得。

万：比得，比得，比得。

宋：哦，就算比得。

万：老头子，叫我什么事？

宋：妈妈，今天有几个朋友，约我去吃酒，行在街肆之上，只见信阳州一班无头的光棍，追赶一个女子，若追在无人之处，那女子要吃他们的大亏。我将你唤将出来，商议商议，我们设法去救她一救哇！

万：怎么，你这老头子，你老脾气真是改不了！只因你好管闲事，衙门才把你的差事革掉，怎么你又管闲事啦！要管你去管，我可不管。

宋：妈妈，我本当不管，那女子言道：异乡人好命苦！妈妈，念她是个异乡人，救她一救吧！

万：我管她异乡人内乡人，我不管。

宋：妈妈，你要学大慈大悲，就该去管她一管。

万：我不管。

宋：妈妈，你是个好人，你管一管吧。

万：不管。

宋：管一管吧。

万：不管，不管，不管！

宋：（当真）不管？<sup>①</sup>

万：（当真）不管！

宋：（果然）不管？

万：不管（就是不管）嘛！不管定啦！

宋：不……管……是啊，（有道是）救人一命，少活十年。

万：你这老头子，越来越糊涂啦。谁不知道，救人一命，多活十年，你怎么

<sup>①</sup> 括弧内的台词，是另一种演出本的写法。

说少活十年。

宋：呃，少活十年，少活十年。

万：多活十年，多活十年，多活得几十年！

宋：你晓得多活十年，为什么不去救她呀？

万：哈哈，你这老头子，在这儿等着我哪。（笑）若是打出祸来？

宋：有我担待。

万：有你，好，老头子，你听了：（念〔扑灯蛾〕）

万氏开言道，老头子你是听，上房拿棒槌，专打抱不平。

这一段对话，一再充分地发挥了重复问答套数的作用。它刻画了宋士杰的聪明机智，和万氏的朴实倔强；写出了相互了解、相互体贴的一对老夫妻；交代了这对老夫妻为了一向爱打抱不平，曾经吃过不少苦头，因而在搭救异乡女子的问题上有着矛盾；而这些矛盾，并非思想上的矛盾，只是个性之间的矛盾。通过这种小小的矛盾，两个人物的思想性格更加突出了，正面人物的形象也更加鲜明了。传统的套子，一经作家运用到这种地步，也就成为得心应手的一种有力工具了。

从这一个例子上可以看出，决定这段对话的传统笔调的，并不单纯是那些套子或形式，主要是历史地、具体地表现出两个特定人物的性格和他们之间特定的关系，以及由于这种关系而产生的矛盾。

形式本身也有变化和发展。很多戏曲形式也都是随着时代的变革而创造出来、又丰富起来的。话剧虽不是传统的形式，只要所刻画的人物性格、思想感情是中国的，而形式又能与之相适应，则形式也会具有了民族的气息。在《第二个春天》末一场里，有一位穿着清代海军制服的老人，站在人民海军中间；那套在当时显得威武而又有民族气派的服装，显得和我们的时代完全不协调。相反地，我们的人民海军穿的是外来形式的制服，反而显得那么庄严，那么焕发着中国人民解放军的雄伟气魄。一种艺术有一种艺术的特定形式。这种艺术，在表现不同的时代生活内容的时候，就必然要求与此相适应的新的特定形式。于是，新的内容就赋予新的形式以一定的意义。不同的时代精神，也给予不同时代的民族形式以不同的内容和意义。作为现代文艺武器的话剧，首先是要保持并发展它的现代形式，才能有利于反映社会主义时代精神和塑造社会主义时代的先进人物。

## 二

我们要从戏曲传统中学习些什么主要的写作经验呢？我看有四个方面：强调地刻画民族性格，写出民族的语言，艺术地反映生活，和传统的艺术手法。

### 1. 民族性格

在舞台上集中、强调地刻画民族性格，是戏曲作品所共有的特点。写民族性格，就是要写民族的精神面貌。斯坦尼斯拉夫斯基主张演剧的主要任务，是揭示人的精神世界。这是对的。问题在于：什么是人的精神世界？以及是什么人的精神世界？它不是心理主义派所要揭示的变态心理，不是美国现代派所要揭示的所谓人的兽性和心灵的阴暗面，也不是现代修正主义者所企图宣传的资产阶级人性论，而是要揭示每一民族所赖以发展的先进的思想感情，高贵的道德品质和健康的内心生活。也就是说，对于人的思想感情要作阶级的分析。这些先进的、高贵的、健康的思想、品质和内心生活，又总是在战斗着的，它们永远在和那些落后的、丑恶的、卑劣的、黑暗的和腐朽的事物在不断地斗争，在不断地取得胜利，因而也就不断地丰富、壮大和发展着自己。在各个时代，都是先进阶级和没落阶级的斗争，推动着时代的发展前进，同时，阶级斗争也在影响着民族性格的发展和变化。各个历史时期所流传下来的优秀戏曲剧目之所以具有人民性，正是因为它们所表现的历朝历代的中国人民，都具有勤劳勇敢、舍己为人、坚持真理与正义的独特的民族性格，也表现了正是这样的人民所创造和发展了的光彩夺目的民族历史与民族文化。

写民族性格，当然还要写出民族生活习惯和民族表达思想感情的独特方法方式，特别要写出他们向反动与黑暗作斗争的精神和方法方式。

正和没有抽象的人性一样，也没有抽象的民族性格。民族性格不是历史发展的动因，而是历史发展的产物。是各个时代的历史条件和社会制度，发扬了传统的民族性格，也形成了新的民族精神和本质。所以，民族性格不但是在不断战斗着，而且还在不断变化着、发展着。一个时代有一个时代的民族性格。这个时代的性格，用当代最先进阶级的思想，去继承和发扬前一时代的传统的优秀品质。因此，传统的民族性格到了一个新的时代就发生新的变化。我国人民，在各个历史时代，都突出地表现着坚持真理、威武不能屈、贫贱不能移、富贵不能淫的高贵品质，

而在今天，一旦人民用马克思列宁主义武装了自己的思想，民族性格就具有了新的内容。所以说，写时代的民族性格，就是要集中、强调地写人物的光辉的先进思想。

## 2. 民族语言

剧本要有行动性的语言，但它究竟是语言。所以说，戏剧是语言的艺术。语言民族化，也是博得广大群众喜爱的一个重要条件。思想性格不同的人物，语言应该各有特色，同时也需要各自具有民间色彩。戏曲的语言，不但在性格化、提炼化、准确化、民族化和文学化等方面，给我们提供了丰富的经验，而且它在不同的时代采用不同的民间语言这一点，也需要我们学习。元曲的台词本是宋、金、元三代的民间语言，但是今天的一些地方戏，所继承的民族语言形式，也已经不是古老的形式，而往往是各个时代现实生活中的语言形式了。本来，现实生活中的语言，也是有发展的。时代思想、时代精神和时代生活，促使语言日益丰富，日益发展，给予民族语言以新的内容和新的形式。戏剧语言当然也要随着生活语言的发展而发展。全国解放以前，根据地的农民语言，就和蒋管区的农民语言不同。建国以来，中国人民的语言，更是大大起了变化，例如，近几年在北京郊区农民的语言里，土话已大半绝迹，新的词汇和新的语法给新农民的语言增添了崭新的色彩。写出这种新的农民语言才能够揭示出他们新的精神面貌。

作家深入生活，到火热的斗争中去学习民族的语言，怕是比向戏曲传统去学习，远更重要。

目前，我们的话剧创作，虽然摆脱了写真人真事的束缚，可是，一般说来，也还没有完全摆脱真人真事——在体验生活中所得到的—些现实生活材料——的影响。语言也因而仍然有些流于自然主义。如何把生活语言提炼成为艺术的语言这一点，我们倒是需要好好向戏曲剧本学习的。

语言的文学性，也很重要。要在民间语言的基础上，提高戏剧语言的文学性，以提高民间的语言。

关于民族性格和民族语言，应该有专题讨论。今天只较多地接触一下传统的写作方法。方法包括艺术地反映生活问题和技巧问题。二者需要结合起来谈。以下的意见是极不成熟的。

### 三

记得从前学古文的时候，老前辈们传授过一句写作的口诀说，文章要写出“豹头、熊腰、凤尾”。

各地流传的说法不一样，有的说是“凤头、龙尾、猪肚子”，有的说是“龙头、猪腰、豹尾”。意思都差不多。不过我觉得还是“豹头、熊腰、凤尾”的说法较为准确。就请准许我从这句口诀谈起吧。

写古文，写小说，写弹词和戏曲，都是这样。这是从我国传统文学作品中总结出来的一个总的写作规律；同时也说明，这个规律的形成，也是由于广大群众的欣赏习惯提出了这种要求。

豹有特殊的性格，它在野兽当中，总是独来独往的，尤其喜欢单独埋伏在草丛里，出其不意地扑向目的物。豹头的花斑成彩，很漂亮，瞳孔能随着光线收放，目光炯炯，猛一下子冲出来，确是很惊人的。豹的动作灵活，变化多端。用它来形容事物的古语很多，如形容某人突然发迹就称之为“豹变”；六韬中的豹韬，讲的也是变化多端的战术。

写戏，开始要像豹头，就是说，提出的问题和事件，总是很单一、很醒目或者很惊人的，使观众一下子就能懂得。但是，以后的发展，却要变幻莫测，既有这样变化的可能，也有那样变化的可能，向观众提出悬念，使他们一下子就被揪住。从一开头就要随时设下伏笔，才能叫单一的问题贯串到底。单一的问题发展到了作品的中部，也是主要的部分，通过故事和人物的发展就曲曲折折地、错综复杂地丰富起来。这时，需要深刻地塑造人物性格，需要细致地编织情节和线索，也需要妥当地陪衬旁枝细节，使剧本变得充实饱满、粗壮有力，有如熊腰。写到这里，不能讲究华丽浮夸，也不能专事拼凑，而要扎实、要丰富饱满，才能不会像猪肚子那样肿赘。有人主张行文结束要像豹尾那样有力，意见是对的。但这还不能说明结尾和豹头与熊腰的关系。结尾首先要和开头相呼应。结尾的有力与否，又全看熊腰是否充实。同时，全剧由单一线索发展到错综复杂的主干之后，到了结束的时候，又需要回到条理清楚、问题单一的路子上来，有如凤尾用少数修长而有力的漂亮羽毛，把周身的斑彩衬托得更加给人以深刻的印象。戏的收场，不能像豹尾那样虽有力而下垂，却应该是单一、挺拔，而又毫不吃力地扬起。要求写出“凤尾”，并不是要求花俏。

凤尾意味着一个出人意料的独特手法的收尾。我常想,写好第一幕固然不易,写好末一幕就更要作者有功力。但末一幕的成败,并不在于末一幕本身,而在于豹头和熊腰中有否足够的、适当的伏笔埋伏好,能不能集中前面的一切线索,把它俩扭结成为一个极不平常的凤尾。

为了进一步说明这种写作技巧的规律性是和传统戏剧的美学观分不开的,让我们顺便提一下布莱希特。布莱希特以戏剧为斗争的武器,他提倡写“记叙性戏剧”,运用“间离效果”,并主张现实主义的艺术方法而不排斥某种抽象性和夸张性。总的说来,布莱希特戏剧和西方一般戏剧的区别,是这样的:

## 一般的戏剧

- (1) 乃是一种行为。
- (2) 吸引观众于行为。
- (3) 麻痹观众的主观能动性。
- (4) 刺激观众的情绪。
- (5) 让观众置身于另一世界。
- (6) 让观众置身于事件漩涡中。
- (7) 引起观众对事件结局的兴趣。
- (8) 面向观众的情感。

## 记叙性戏剧

- (1) 乃是一种记叙。
- (2) 置观众于旁观者的地位。
- (3) 刺激观众的主观能动性。
- (4) 促使观众做出决定。
- (5) 向观众表现另一境界。
- (6) 把观众和事件间离开来,并促使他考察。
- (7) 引起观众对事件进程的兴趣。
- (8) 面向观众的理智。<sup>①</sup>

布莱希特为了创造他的新型戏剧,大量采用了中国戏曲的手法。可惜他没有机会到过中国,否则他一定会从我们的传统戏剧里,为他的理论和实践找到更为深入、更为准确的美学基础。我国戏剧和西方戏剧美学观的根本区别在于:我们不但承认艺术作品是一种意识形态,是通过作家主观世界所反映出来的客观世界,是作家所认识的世界;而且,进一步还承认观众对于客观世界同样也有认识,承认观众对于舞台上所反映出来的世界也有他们自己的认识,并承认他们有这种权利。而西方的剧作家,则只承认作家认识世界,仿佛观众完全不认识世界。西方作家把自己对于客观世界的认识强加于观众,不承认观众自己对世界也有认识,不承认观众

① 童道明:《对布莱希特戏剧理论的几点认识》,见《文汇报》1962年9月12日。

对于舞台上的世界也有所认识,因而剥夺了观众这些权利。西方作家只要求把观众从头到尾俘虏到舞台的生活中来,只要求观众完全被动地听凭作家的摆布,用作家的思考去思考,用作家对于生活的态度去对待生活。他们是这样引导观众进一步认识生活的。中国的作家却从来不把观众当成傻子,充分估计到观众是有生活经验的,也是有想象力的。他们知道观众在看戏的时候,必然会主动地用自己的想象和生活经验来丰富舞台上的艺术境界。因此,许多非关键性的事物,作家只要叙述一下就够了,观众会用他们的常识补上去的,作家不必再去具体地写实地把它们形象出来。例如,演员只端起一只空杯,观众就会知道:“啊!在饮酒!”明明只有几只酒杯,观众也会知道:“皇帝老子在摆御宴!”舞台上明明是空空的,观众却知道这是某某在游览后花园,某某在欣赏奇花异卉。

中国戏曲观众从走进剧场时起,就是为了来看看戏演得好坏的,甚至每个剧目的内容他们都早已记得烂熟了。在看戏的时候,他们都还保持着极为客观的态度,比如欣赏某某扮相如何,某人的唱腔如何,甚至从前还要喝茶,磕瓜子。但是,这样的观众,竟会不知不觉地激动起来,跳到舞台上殴打他所痛恨的那个奸臣。这是什么道理呢?这就是因为,我们的剧作家非常尊重观众,相信观众对生活有一定的认识水平,相信作家所提出的问题,观众不但都能懂,而且他们也有一定的看法,所以不必去唠唠叨叨地解说谁是好人,谁是坏人,而只把这个好人和这个坏人放在一起,叫观众旁观一下他们的行为,随时做观众自己的判断。比如《四进士》,作者开头只提出:四个进士都放到外省去做官了,你们就看看他们谁是清官谁是赃官吧。观众对于清官和赃官是什么样子,都有一定的知识,对于谁是清官谁是赃官,心里也早已有了数目,而且对于结局如何,心里也早有了底了。他们最感兴趣的,当然只是好人与坏人打交道的过程了。他们在观察这个过程中间,有两个欣赏的标准在交叉地出现着。一个是艺术标准。观众时时在衡量演员表演的高下。这个标准是观众自己的艺术修养水平。他如果听过或看过很多好的表演,这个水平就会高些。而当他觉得舞台上的表演超过他的标准时,他就喝彩!相反的,他就不满足。另一个标准是对于生活的认识的标准。观众用这个标准,不但去衡量演员的创造,更主要地是去和作家对于生活的看法相比校。如果作家从所反映的生活里流露出来的看法高于观众自己,观众就会拍案叫绝,就会立刻接受作家的看法,否则他也就不满足。我们的作家,不但承认作品是客观通过主观的反映,也还承认主观和客观不是一下子就能统一起来的,或者,不是一下子就能全部统一起来的。

这就需要用自己对于生活的认识，去和观众对于生活的认识，相互做一做比较，相互做一做补充和修正。他就是这样在为观众服务中提高观众的思想的。我们的作家不站在自己的觉悟基础上去教训观众，而是在承认观众有一定的觉悟基础，和他们一起来艺术地探讨生活。观众要求用自己的见解和愿望，与作者的见解和愿望相对照、相比较、相补充、相丰富。作者也在这个大前提下，拿出自己的见解和愿望来；或者顺应观众的见解与愿望，引起他们更高的或新的见解和愿望；或者挫折他们的见解和愿望，以激发他们产生更强烈或更正确的见解与愿望。

中国戏曲作家也还承认演员对世界有一定的认识，对生活有一定的知识，也有一定的想象力；同时也尊重演员的主动性和创造性。他们不像西洋作家那样，把什么都写得满宫满调；演员只得亦步亦趋地照着作家的台词、舞台指示，百分之百地去执行。戏曲作家总是写最基本的东西、最富有关键性的东西，而让其余的事物由演员根据他自己的生活知识和对生活的看法，去充实、去丰富。宋士杰从二公差的包袱里盗看田伦书信的一场，作者只在一大段独白的结尾处，这样写：

……他们倒睡熟了，待我行事便了！

以下便接着写宋士杰唱〔倒板〕：“上写田伦顿首拜……”<sup>①</sup>至于宋士杰如何盗得这封书信，盗信和看信的时候，心情又会怎样，等等，作者完全交给演员去处理。这样，剧本写来既不陷于自然主义，对于人物性格的某些次要方面的解释，也不陷于主观主义。戏曲剧本，读起来总比看演出的时间短得多。这就是说，我们的戏曲作家写作品的时候，总给演员留出许多创造的余地。这样，剧本就随着表演水平的日益提高和表演经验的日益积累得丰富而日益充实、日益精彩。

关于我国的戏曲作家如何艺术地反映生活，这里只能做这样粗略的概括。借此，我们可以大致理解布莱希特所提倡的记叙性戏剧和间离效果的意义（虽然他自己在实践上不一定很成熟）。借此，在我们下边进一步谈到如何具体写成“豹头、熊腰、凤尾”的时候，就比较容易解释得清楚了。

<sup>①</sup> 老本子都是这样写法，至多在“待我行事便了！”下边注上〔小开门〕字样。演员表演撬开房门以至拆信看信的动作，都在〔小开门〕牌子中进行。《周信芳演出剧本选集》注有：〔小开门〕取水浇门，以簪拨门，入内，取包袱出，置矮桌上，打开银包，见信。惊，拆信看。这是在后来的演出本里才记进去的。



## 关于抽象美<sup>①</sup>

吴冠中

吴冠中(1919—2010),画家、艺术教育家,中央工艺美术学院教授,江苏宜兴人。一直致力于油画民族化、国画现代化的理论与创作。曾在美、英、日、新加坡、香港等地举行个展,荣获法国文学艺术最高勋位、法兰西学院艺术院通讯院士。已出版个人画集50余种、个人文集有《吴冠中谈艺集》《吴冠中散文选》《美丑缘》《生命的风景》《吴冠中文集》等10余种。

“文革”之后,艺术理论界开始反思“文艺必须为政治服务”的政策,主动疏离艺术的社会功能。上承庞薰琹、林风眠、刘海粟等人的形式探索,吴冠中激情洋溢地打响了“创造新风格的美术解放战争”,即形式革命。他在《绘画的形式美》《关于抽象美》《造型艺术离不开人体美》《内容决定形式?》等系列文章中,旗帜鲜明地挑战以现实主义为主导的左翼艺术传统,提出了“形式美”“抽象美”“形式决定内容”等振聋发聩的观点。他认为,形式美是造型艺术的核心,而抽象美又是形式美的核心。与具象相对,抽象虽有形、光、色、线等形式组合,但并不表现某一具体的物象。抽象美并非西方的专利。人们对形式美与抽象美的热爱源自天性。画家一般爱画江南民居,因为除了浓郁的生活气息,白墙、黑瓦、黑门窗之间各式各样、疏密相间的黑白几何形状构成了形式美的魅力。八大山人对抽象美的探索走得很远。他凭借黑白墨趣、线的动荡,在具象中追求不确定的形式,用淡墨和简笔表达内心的不宁和哀思,构成扑朔迷离的梦境美。因此,“掌握了美的形式抽象规律,对各类造型艺术,无论是写实的或浪漫方法的,无论采用工笔或写意,都会起重大作用”。不是内容决定形

<sup>①</sup> 原载于《美术》1980年第10期。——编者注

式,而是形式决定内容。我们的思想、内容、意境等要素是融化在形式的骨髓之中的,是伴随形式的诞生而诞生的。命令形式图解政治内容,这是“致命的灾难,它毁灭美术”<sup>①</sup>。在谈论形式便被批评为形式主义的恶劣环境中,形式美与抽象美的倡导无疑具有深刻的社会历史原因和积极的理论批判意义。

对于美术中的抽象美问题,我想谈一点自己的理解。

有人认为首都机场壁画中的《科学的春天》是抽象的。其实,它只能说是象征的,它用具体形象象征一个概念,犹如用太阳象征权力,用橄榄枝象征和平一样,这些都不能称抽象。抽象(法文 *abstrait* 或 *non-figurative*),那是无形象的,虽有形、光、色、线等形式组合,却不表现某一具体的客观实物形象。

无论东方和西方,无论在什么社会制度中,总有许多艺术工作者忠诚地表现了自己的真情实感,这永远是推进人类文化发展的主流。印象派画家们发现了色彩的新天地,野兽派强调了艺术创作中的个性解放,立体派开拓了造型艺术中形式结构的宽广领域,……这些探索大大发展了造型艺术的天地。数学本来只是由于生活的需要而诞生的吧,因为人们要分配产品,要记账,听说源于实用的数学早已进入纯理论的研究了;疾病本来是附着在人身上的,实验室里研究细菌和病毒,这是为了彻底解决病源问题。美术,本来是起源于模仿客观对象吧,但除描写得像不像的问题之外,更重要的还有个美不美的问题。“像”了不一定美;并且对象本身就存在美与不美的差距。都是老松,不一定都美;同是花朵,也妍媸有别。这是什么原因?如用形式法则来分析、化验,就可找到其间有美与丑的“细菌”或“病毒”在起作用。要在客观物象中分析构成其美的因素,将这些形、色、虚、实、节奏等等因素抽出来进行科学的分析和研究,这就是抽象美的探索。这是与数学、细菌学及其他各种科学的研究同样需要不可缺少的老老实实的科学态度的。

“红间绿,花簇簇”,“万绿丛中一点红”,古人在绿叶红花或其他无数物象中发现了红与绿的色彩的抽象关系,寻找构成色彩美的规律。江南乡镇,人家密集,那白墙黑瓦参差错落的民居建筑往往比高楼大厦更吸引画家。为什么?我们曾斥责画家们不画新楼画旧房,简单地批评他们是资产阶级思想。其实这是有点冤枉的。我遇到过许多热爱祖国、热爱人民的老、中、青年画家,他们自己也都愿住清洁干

<sup>①</sup> 吴冠中:《内容决定形式?》,《美术》1981年第3期。——编者注

燥、有卫生设备的新楼，但他们却都爱画江南民居，虽然那些民房大都破烂了，还是要画。这不是爱其破烂，而是被一种魅力吸引了！什么魅力呢？除了那浓郁的生活气息之外，其中白墙、黑瓦、黑门窗之间的各式各样的、疏密相间的黑白几何形，构成了具有迷人魅力的形式美。将这些黑白多变的形式所构成的美的条件抽象出来研究，找出其中的规律，这也正是早期立体派所曾探索过的道路。

谁在倒洗澡水时将婴儿一起倒掉呢？我无意介绍西方抽象派中各种各样的派系，隔绝了近三十年，我自己也不了解了。我们耻于学舌，但不耻研究。况且，是西方现代抽象派首先启示人们注意抽象美问题的吗？肯定不是的。最近我带学生到苏州写生，同学们观察到园林里的窗花样式至少有几百种，直线、折线、曲线及弧线等等的组合，雅致大方，变幻莫测。这属抽象美。假山石有的玲珑剔透，有的气势磅礴，有平易近人之情，有光怪陆离之状。这也属抽象美。文徵明手植的紫藤，苍劲虬曲，穿插缠绵，仿佛书法之大草与狂草，即使排除紫藤实体，只剩下线的形式，其美感依然存在。我在野外写生，白纸落在草地上，阳光将各种形状的杂草的影子投射到白纸上，往往组成令人神往的画面，那是草的幽灵，它脱离了躯壳，是抽象的美的形式。中国水墨画中的兰竹，其实也属于这类似投影的半抽象的形式美范畴。书法，依凭的是线组织的结构美，它往往背离象形文字的远祖，成为作者抒写情怀的手段，可说是抽象美的大本营。云南大理石，画面巧夺天工（本是天工），被装饰在人民大会堂里，被嵌在桌面上，被镶在红木镜框里悬挂于高级客厅；桂林、宜兴等地岩洞里钟乳石的彩色照片被放大为宣传广告画，这都属抽象美。在建筑中，抽象美更被大量而普遍地运用。我国古典建筑从形体到装饰处处离不开抽象美，如说斗拱掩护了立体派，则藻井和彩画便成了抽象派的温床。爬山虎的种植原是为了保护墙壁吧，同时成了极美好的装饰。苏州留园有布满三面墙壁的巨大爬山虎，当早春尚未发叶时，看那茎枝纵横伸展，线纹沉浮如游龙，野趣感人，真是大自然难得的艺术创造，如能将其移入现代大建筑物的壁画中，当引来客进入神奇之境！大量的属抽象范畴的自然美或艺术美，不仅被知识分子欣赏，也同样为劳动人民喜爱。而且它们多半来自民间，很多是被民间艺人发现及加工创造的，最明显的是工艺品，如陶瓷的窑变、花布的蜡染等。人们还利用竹根雕成烟斗，采来麦秆编织抽象图案，拾来贝壳或羽毛点缀成图画；串街走巷的捏面艺人，将几种彩色的面揉在一起，几经扭捏，便获得了绚丽的抽象色彩美，他在这基础上因势利导巧妙地赋予具象的人物和动物以生命。

抽象美是形式美的核心，人们对形式美和抽象美的喜爱是本能的。我小时候玩过一种万花筒，那千变万化的彩色结晶纯系抽象美。彩陶及钟鼎上杰出的纹饰，更是人类童年创造抽象美才能的有力例证。若是收集一下全国各地各民族妇女们发髻的样式，那将是一次出色的抽象美的大联展。

似与不似之间的关系其实就是具象与抽象之间的关系。我国传统绘画中的气韵生动是什么？同是表现山水或花鸟，有气韵生动与气韵不生动之别，因其间有具象和抽象的和谐或矛盾问题，美与丑的元素在作祟，这些元素是有可能抽象出来研究比较的。音乐属听觉，悦耳或呕哑嘈嘶是关键，人们并不懂得空山鸟语的内容，却能分析出其所以好听的节奏规律。美术属视觉，赏心悦目和不能卒视是关键，其形式规律的分析正同于音乐。将附着在物象本身的美抽出来，就是将构成其美的因素和条件抽出来，这些因素和条件脱离了物象，是抽象的了，虽然它们是来自物象的。我认为，黄宾虹老先生晚年的作品进入了半抽象的境界，相比之下，早期作品太拘泥于物象，过多受了物象的拖累，其中隐藏着的，或被物象掩盖着的美的因素没有被充分揭示出来，气韵不很生动，不及晚年作品入神。文人画作品优劣各异，不能一概而论，其中优秀者是把握了具象与抽象的契合的。我认为八大山人是我国传统画家中进入抽象美领域最深远的探索者。凭黑白墨趣，凭线的动荡，透露了作者内心的不宁与哀思。他在具象中追求不定型，竭力表达“流逝”之感，他的石头往往头重脚轻，下部甚至是尖的，它是停留不住的，它在滚动，即将滚去！他笔下的瓜也放不稳，浅色椭圆的瓜上伏一只黑色椭圆的鸟，再凭瓜蒂与鸟眼的配合，构成了太极图案式的抽象美。一反常规和常理，他画松树到根部偏偏狭窄起来，大树无根基，欲腾空而去。一枝兰花，条条荷茎，都只在飘忽中略显身影，加之，作者多半用淡墨与简笔来抒写，更构成扑朔迷离的梦的境界。

苏州狮子林中有一块石头，似狮非狮，本来很有情趣，可任人联想玩赏。偏有人在上补了一条尾巴，他以为群众同他一样不知欣赏抽象美。抽象美在我国传统艺术中，在建筑、雕刻、绘画及工艺等各个造型艺术领域起着普遍的、巨大的和深远的作用。我们要继承和发扬抽象美，抽象美应是造型艺术中科学研究的对象。因为掌握了美的形式抽象规律，对各类造型艺术，无论是写实的或浪漫手法的，无论采用工笔或写意，都会起重大作用。宋徽宗画的祥龙石以及一些羽毛的纹饰，是把握了某些抽象美的特色的。陈老莲《水浒叶子》的衣纹组织中更具有独特的抽象美感，那也正是西方抽象派画家保罗·克来(Paul Klee)所探寻的海外迷宫！科学工

作者在实验工作中可能不被理解,但制出盘尼西林来便大大增强了医疗效果,引起人们重视。我们研究抽象美,当然同时应研究西方抽象派,它有糟粕,但并不全是糟粕。从塞尚对形体做出几何形式的分析后,立体派从此发展了造型艺术的结构新天地,逐步脱离物象外貌,转向反映其内在的构成因素,这便开了西方抽象派的先河。尽管西方抽象派派系繁多,无论想表现空间构成或时间速度,不管是半抽象、全抽象或自称是纯理的、绝对的抽象……它们都还是来自客观物象和客观生活的,不过这客观有隐有现,有近有远。即使是非常非常之遥远,也还是脱离不了作者的生活经历和生活感受的,正如谁也不可能提着自己的头发脱离地面而去!我并不喜欢追随西方现代艺术诸流派,洋之须眉不能长我之面目。但借鉴是必须的,如果逐步打开东、西方的隔阂,了解人家不同的生活环境和生活趣味,则抽象派在一定社会条件中的诞生也是必然的,没有什么可怕的。就说抽象派的祖师爷康定斯基,他又是怎样的异类呢?我以前看北方昆曲剧团演出,在白云生演穷生时穿着的好看的百衲衣中,似乎感到了康定斯基的艺术感受!

## 用电影表现手段完成的文学<sup>①</sup>

张骏祥

张骏祥(1910—1996),笔名袁俊,中国电影理论家、剧作家、导演,江苏镇江人。改编或导演了《胜利重逢》《翠岗红旗》《鸡毛信》《白求恩大夫》《燎原》《大庆战歌》等影片。其《翠岗红旗》《鸡毛信》获文化部1949—1955年优秀故事影片奖。出版了论文集《关于电影的特殊表现手段》(1958)、《论戏曲电影》(1958)、《影事琐议》(1985),主编了《中国电影大辞典》(1995)。

《用电影表现手段完成的文学》旨在强调电影表现手段的独特性和电影文学的艺术价值,具有很强的实用性和指导性,丰富了十七年电影理论。作者首先批评了十七年电影过分注重“政治质量”,而忽视艺术质量的问题。他反对公式化、概念化的电影作品,强调电影表现的真实性和社会效果。如何提高电影的艺术质量呢?电影导演和编剧要学会创造性地运用电影独特的表现手段,丰富电影作品的文学价值。电影的主要表现手段包括:演员精湛的表演;镜头功能,即切入切出、化入化出、升格、降格、定格、多画面等的恰当使用;音响、画面的蒙太奇效果等。这些手段的运用旨在强化电影作品的文学价值和视觉效果。首先,电影文学的主题思想要明确;其次,要刻画典型环境中的典型人物,即从复杂的社会关系和隐秘的内心世界入手,塑造活生生的、有血有肉的人;再次,要注重文学的表现方法与技巧,善于利用文学的叙事手段、戏剧性情节和抒情性场面来营造影片的节奏、气氛,强化影片的叙事与抒情效果。因此,电影并不排斥叙事文学、戏剧文学、抒情文学的长处,而是兼收并蓄。“戏剧性”对电影也很重要,不能为了反对“舞台性”就连“戏剧性”也反对掉。

<sup>①</sup> 本文原载于《电影文化丛刊》(第2辑)1980年12月第1版。——编者注

文章最后还讨论了电影的民族形式问题。作者主张“在继承自己传统的基础上创新”，既要大胆借鉴时空交叉、平行蒙太奇等新的电影技巧，也要允许各种风格流派并存。

我想就导演的工作谈一些个人意见。

导演的工作确实是很艰巨的。一个电影导演，肩上这副担子很重。他必须对影片的政治质量和艺术质量都负责任。一部影片总有它的思想倾向，在政治上思想上有个是非问题，至少有个高低问题。导演要有责任感。

今后“左”的、“右”的干扰怕免不了还会有。那么，是不是不要解放思想了，就什么都按框框条条办，按规定模式办？行不行？不行！我同意有位同志讲的，如果大家缩手缩脚，那我们好不容易取得的这点成就有倒退的危险。老实说，一定要绝对“安全”了才迈步，要人家铺好红地毯才敢走路那样也搞不出好艺术作品。我们做导演的做编剧的希望有“安全感”，不要被扣上什么政治罪名，这是可以理解的；但是另一方面，我们也必须要有责任感。我们要自觉地挑起这副担子。我们的编剧、导演要不要自觉地去反映八亿农民，自觉地去写为“四化”战斗的工人呢？自觉地去写解放军呢？伟大的革命战争要不要写？老一辈无产阶级革命家的丰功伟绩要不要记载下来？那么多科学家为四个现代化废寝忘食做出贡献，该不该歌颂？这些题材可能是比较难写，因为我们对这些人物比较生疏。但是应不应该努力去熟悉他们呢？这就有个责任感的问题。

对社会上的阴暗面、落后现象要不要揭露，这里也有个责任感的问题。我们对先进人物先进事迹有责任去歌颂，对社会上的落后思想和现象当然也有责任去批判揭露。关键在于是从爱护这座社会主义大厦、巩固这座大厦的愿望出发，还是只站在旁边指手划脚或者是挥起斧头砍倒了事。所以说要讲社会效果。我们反对公式化概念化，还不是考虑到社会效果，考虑到它们起不了宣传教育的作用？我们暴露阴暗面也要考虑社会效果，考虑到自己的作品是使人增强前进的勇气，还是使人消极绝望，丧失信心。我们要自觉地考虑到影片的社会效果。

除了政治思想问题，做导演的还要对影片的艺术质量负责。多少年来，我们都在强调政治标准第一。在这方面有过不少教训，使得不少创作人员不求艺术有功，但求政治无过。很多不痛不痒的公式化概念化作品的产生，不能不说与此有关。其实，毛主席早就明确地要求“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。

今天我们还是要这样要求。今后对艺术质量应该要求更严格些,导演在艺术上担子也就更重。是否也可以说:电影导演是特殊材料制成的,没有一副好筋骨,是不容易挑起这副担子的。

过去有句话,“文章本天成,妙手偶得之”。好像文章是信手拈来、偶然成功的。当然这里所说的“妙手”,即有修养的人。不是日积月累地有了厚实的生活底子、艺术素养,不是下了苦功流了汗水,是拍不出《归心似箭》《啊!摇篮》《泪痕》这样的片子的。外国有句话说,“成功是百分之十的灵感,百分之九十的汗水”。我们不难看出《归心似箭》和《啊!摇篮》等的导演,在每个环节上都用了很多心思,一丝不苟地追求最好的表现方法。这些片子不低于外国好影片,我们绝不要妄自菲薄。有人说有些外国朋友看我们的影片,看了一半就看不下去了。这种情况应该引起我们的警惕,使我们对自己要求更严格些,但我们绝不能因此气馁。老实不客气地说,有些外国影片我也是看了一半就不想看了。

讲到艺术质量,导演又要在两方面负责。一方面要力求体现作品的文学价值,另一方面要创造性地运用好电影表现手段。归结起来说,导演的任务就是:用自己掌握的电影艺术手段把作品的文学价值充分体现出来。我们经常讲“文艺”,这包括文学和艺术两个东西。艺术有绘画、音乐、舞蹈、雕塑、建筑、戏剧,最后是电影,算是第七种艺术,是最年轻的小兄弟。这七种艺术中,前五种只是艺术,无所谓文学。例如绘画就是绘画,没有什么绘画文学,建筑就是建筑,没有什么建筑文学。唯独戏剧和电影,是艺术而且是综合艺术,不但是综合艺术,而且又是文学:戏剧文学和电影文学。

电影文学究竟是指什么而言呢?一般讲电影文学,往往想到的是印在纸上的电影剧本,说是影片的基础。这还是说得好听的。苏联有过一种不好听的说法,说电影剧本只是个“容器”,只是将来完成的电影在里面暂时放一放的“盒子”。这说法当然不对,但剧本确实还不是完成了的电影文学。真正的电影文学的完成形式是最后在银幕上放映出来的影片。印在纸上的剧本是基础,是必须要有的基础,但它还不是最后完成的电影艺术,也不是最后完成的电影文学。这对编剧来说,是更高要求,你写剧本时必须预见到将来在银幕上出现时是什么样子。而这又必须经过导演来完成,导演要保证剧本的文学价值最好地呈现出来。戏剧也是如此,真正完成的戏剧文学是在舞台上对观众演出了的那台戏。人们对那些只能在书房里阅读、在舞台上没有效果的“书斋剧”,是不承认它是好戏剧文学的。即使是好作品,



例如契诃夫的剧本,在没有得到莫斯科小剧院的演出之前也不可能真正显现出它的光辉。一个电影剧本的光辉,若不拍成影片在银幕上放映,就不能完全显现出来。

这样说,丝毫没有贬低剧作家作用的意思。相反,只是要求编剧更好地掌握电影的表现手段,使自己的剧本不会被导演所误解所歪曲,使它能在银幕上放出光辉。我始终认为电影的灿烂的未来,有待于伟大电影作家的出现。这不仅是指我们国内,就全世界范围来说,电影的光芒万丈的时代还没有到来。原因就是电影文学跟叙事文学、戏剧文学、抒情文学相比,跟莎士比亚、托尔斯泰、李白、杜甫、曹雪芹、鲁迅的作品相比,还远远落在后面。但是,那个光辉灿烂的日子一定会到来的。是的,电影艺术在很大程度上受工业技术的限制,可是今天电影工业技术已经发展得相当高明了,我们的特技摄影也已经相当神妙,几乎凡是人头脑里想得到的东西,银幕上都拍得出来。当然,这一切还会向前发展,但今天一个导演所掌握的工具和技术手段已经是相当成熟了。这就是说,伟大作家伟大电影文学出现的物质条件已经存在。万事俱备,只欠东风。只要我们的作家真正看到电影的广大群众性,看到电影是人类思想感情交流的了不起的工具,看到电影不可避免地要成为文化生活中最占优势的事物,因而努力掌握这一文学形式,能像莎士比亚、托尔斯泰、曹雪芹、鲁迅运用文学那样纯熟地运用电影表现手段,那么,电影文学的光辉灿烂的时代就一定会到来。

但是,我今天想着重强调的,还是要求导演们更多地重视影片的文学价值。我过去写过一本小册子叫《关于电影的特殊表现手段》。那时候,一方面是有不少业余作者对写电影剧本很感兴趣,可又不懂得电影剧本怎么写,希望看到些关于电影的表现方法的书。另一方面,又有些作家轻视电影创作,以为不需要专门掌握什么专业技巧,可是写出剧本,制片厂不能拍,于是又把写电影剧本视为畏途。我们就是想说明,电影有特殊的表现手段,必须掌握,但又没有什么奥妙,不难拿捏。今天当然还要要求掌握电影表现手段,但是又要强调重视电影的文学价值。为什么呢?因为现在似乎在坚持“导演中心”的同时,又出现了一种忽视编剧作用的倾向。我是不同意什么要把“编导”改为“导编”的。我也不赞成说什么“电影是导演的艺术”。这些说法起码是不利于团结的。现在确实导演常常要帮助改剧本,使它“电影化”。但这只能说是导演先作了编剧的工作,不能因此贬低编剧,说成只能奉导演的意图进行创作。不,“电影化”这三个字根本就不通,从来没有一个作品本来不

是电影的，“化”一下就能化成电影。

现在有一种想法，好像影片艺术质量高低就看表现手法，甚至认为只要把外国电影里的七十年代技巧运用上了，电影就上去了。我们绝不反对学习七十年代技巧，但是针对某些片面强调形式的偏向，我们要大声疾呼：不要忽视了电影的文学价值。我认为，许多影片艺术水平不高，根本问题还不在于表现手法的陈旧，而在于作品的文学价值就不高。当然，这首先编剧要负责任，但是有些导演也的确对剧本原有的文学价值重视不够，甚至领会不够。

有些同志一听说要向美国四十年代、欧洲五十年代电影学习，向苏联十月革命后的电影学习，就不同意，问为什么要向这些老古董学习，不向七十年代外国电影学习。首先，我们并不是不要向七十年代电影学习。其次，四十年代、五十年代电影中，确有许多东西值得学习，也许对我们学习基本功帮助更大一些。举例说吧，像《吾土吾民》或者《魂断蓝桥》这样的影片，能通过五六个人物之间的感情变化写出那么生动的戏来，我们就还办不到。有些影片有名有姓的人物多达三四十人，六十个人也有。试想，一部影片放映不到两小时，搞上那么多人，恐怕连认清面孔都不容易吧？四十年代、五十年代欧美电影确实有很多值得我们学习的地方。再说，就是学习七十年代电影也不能说只要学习它的结构方法、剪辑技巧，而更应该看到这些方法和技巧是怎样为影片的文学内容文学价值服务的。

所谓文学内容、文学价值是指什么而言呢？

首先还是得谈谈作品的思想内容。一部电影总有它的思想倾向。现代派文学艺术也讲所谓哲理。思想性也好，哲理也好，反正作品总有个中心思想，作者有他对生活的看法。一个半钟点到两个钟点放了一场电影，不只是告诉了观众一个故事，还通过这部作品说出了作者对他所写的人物、事件、生活的看法。现在好像有点忌讳谈主题思想，我们过去确实走过弯路，编辑同志一看人家的剧本，张口就问“你这个剧本主题思想是什么”。这当然不好，有不少作品就成了造人物、编情节来图解主题思想。这必然引起群众的抗议和责难。这种概念化地图解主题思想的习惯今天也还没有完全根除。我们要力求避免把作品作为解答主题思想的数学方程式，反对“直奔主题”；但，我们也要防止另一种偏向，认为导演根本不需要去考虑一部影片的主题思想是什么。现在有一种容易引起误解的说法，好像一部影片只要抓住些真实的、吸引人的细节就行，不要考虑什么思想性。我看不行。作为导演，连一个剧本的中心思想都不明确，行吗？一部影片当然必须有丰富、生动的细节，

但总要有所取舍,不能漫无边际地写下去。我记得1945年,苏联导演罗姆<sup>①</sup>说我们的电影是一部戏里塞了五部戏。那时我们就说:是有这个问题,难处是不知道该拿掉哪四部戏才好。细节是要的,但哪些应该摆进去,哪些删掉好,要有个取舍标准。我看主题思想至少是一个标准吧。

有同志提出,《红楼梦》的主题思想是什么,各人说法不同。是的,看了《红楼梦》,是见仁见智、众说纷纭。但《红楼梦》是部长篇小说,如果把《红楼梦》改编成电影,能把全部书的内容都放进去吗?越剧《红楼梦》就只搞了贾宝玉和黛玉、宝钗的婚姻关系这段纠纷,别的只好割爱。我看过美国人拍的《战争与和平》,除了人物都像美国人不像俄国人之外,还有个最大的缺点,就是把托尔斯泰原著里的东西,基本上都塞进去了,结果什么都沾了一点,什么都说不清楚。要是没读过托尔斯泰的原著,我简直看不懂影片结尾怎么娜塔莎会跟彼埃尔搞到一起去了。一部电影和一本长篇小说不同,它的思想性或哲理性还是以明确为好。尽管我们反对图解,赞成恩格斯说的,倾向性应该自然地流露出来。一个导演如果对作品的思想倾向自己也不了然,怎么流露呢?

这里,还有个剧场效果问题。今天的电影毕竟还是在剧场里放给成百成千的观众看的,而且是一次过,不能翻来覆去看的,因此你的口齿一定要清楚,思想一定要明确。戏剧理论里有一条,认为在剧场里要为“平均观众”打算。就是说,千百个观众各人水平不一样,有的文化修养较高,能看得懂深奥一些、隐晦一些的东西,有的水平就不那么高。你要普遍地抓住全体观众的注意力,引起他们的兴趣,就得考虑“平均观众”,也就是我们常说的要做到“雅俗共赏”。当然,将来电影录成磁带、磁盘,可以在电视上放,人造卫星可以播送电影节目,一个人可以独自打开电视机看,不必再到剧场去,甚至看不清楚,还可以倒回来重看。将来电影也不一定要限定两个钟点放完,可以有半个小时的,像短篇小说,也可以有放十个小时的,好比长篇小说。那时候电影可能越来越向叙事文学靠拢,离戏剧文学越来越远。所以往前看,电影可能不必重视剧场效果,但目前究竟还是大剧场里放映,还得考虑抓住“平均观众”。因此,思想倾向性还是以鲜明清楚为好。

---

<sup>①</sup> 米哈依尔·伊里奇·罗姆(1901—1971),前苏联电影导演、剧作家、电影理论家,先后导演的影片有《羊脂球》(1934)、《列宁在十月》(1937)、《列宁在一九一八》(1938)、《俄罗斯问题》(1948)、《海军上将乌沙科夫》(1952)、《但丁街凶杀案》(1956)、《一年中的九天》(1962)、《普通法西斯》(1965)等,电影理论著作有《文学与电影》《简论蒙太奇》等。——编者注

《归心似箭》的主题思想是很明确的。导演李俊同志说他在全片贯穿着“走与留”的矛盾，写了魏得胜过金钱、生死和爱情这三关。我们觉得前两关处理得不及最后这一关好，因为多少还有些所谓“直奔主题”的痕迹。爱情关就没有这个问题，观众仿佛和魏得胜一起在矛盾着：走呢，还是不走呢？所以不能说主题思想明确就会导致作品概念化。《啊！摇篮》的导演谢晋同志总结他的经验说，他是抓住剧本中几处感动自己的有火花的地方。但是他也反复讲了，爱孩子就是爱明天，要抓人的命运，人的感情，人的个性。他还说现在剧本里写的是过去不敢写的人性。这不是很清楚了吗？他无非是要写无产阶级革命战士最懂得人性，最懂得爱明天。《舞会的小提琴》是部“意识流”的影片，有好些地方不经过解释几乎很难懂导演用意何在，但是作家为什么写那一家犹太人在纳粹迫害下的颠沛流离，为什么要把这些过去的事和今天法国当局镇压学生运动联系起来写，他的用意不也是很清楚吗？现代派、意识流的作者说他们是要把生活照它原来的样子和盘托出。其实托出什么，不托出什么，怎样托出，都不是信手拈来的。总之，我们不要搞那些图解主题思想的概念化的东西，但不能因此就不去努力使影片有比较明确的主题思想。

其次，关于典型形象的塑造。文学作品最重要的是写人，活生生的人。要有血有肉，不是概念。而且不是孤立地写人，要通过复杂的人与人之间的社会关系来写。要看到人物的内心世界、精神状态。不论是叙事文学、戏剧文学、抒情文学，还是电影文学，都不例外。不论是现实主义、浪漫主义、现代派，在这一点上大概都没有什么分歧。典型环境中的典型人物，这是电影剧本必须首先提供的，但又是必须经过导演指挥各创作部门来完成的。能否塑造好人物的形象，这是对导演最根本的考验。我们这一次的献礼片里，又成功地塑造了几个人物形象。《归心似箭》里的魏得胜和玉贞，《泪痕》里的朱克实，《啊！摇篮》里的老炊事员和湘竹，《北斗》里的申多余，《苦难的心》里的罗医生等，是比较突出的。我们看得出，凡是塑造得好的形象都是导演、演员花了心血浇灌出来，是在每句台词、每个动作上都下了功夫的。谢晋同志讲到，湘竹是向敌人扔出了手榴弹后，伸出头去看看，被敌人打中牺牲的。这抬头看看，令我们体会到湘竹的年幼没有经验，为她的死悲恸。李俊同志处理董大爷看到魏得胜时拱手作揖说：“除了山神爷，我三十年来没给人作过揖，这不是冲你，是冲你们宁死不当亡国奴的抗日联军。”这一个动作一句话就突出了董大爷的性格，也说明了在玉贞眼睛里，魏得胜是个什么样的人。后来，魏得胜说出要走，玉贞把他水桶里的水赌气倒掉了。前面玉贞说要魏得胜给她挑一辈子水，现在又把

水倒掉,这使观众领会到玉贞的心理活动。这些都是作者和导演苦心构思的地方。是技巧,但又不露痕迹的技巧。我们要学会运用技巧,但又要值得所谓“掩盖技巧之技巧”。我们影片里有些地方也是有技巧的,但是让人感到生硬,感到你是在耍技巧,这就不好。当然,一个成熟的导演在创作过程中,不见得总在想这个地方用个什么手法,那个地方用个什么技巧。他碰到一个情境,就会触景生情,找到最恰当最生动最有力的处理方法,所以才有所谓“妙手偶得之”。这里有个艺术修养的问题,更有个对生活熟知的问题。玉贞把水倒掉之所以好,就是因为它符合生活逻辑,符合人物性格,符合当时的规定情境即人物的思想感情关系。有技巧,又不见技巧,这就叫成熟。归根结底,就是要有艺术修养,熟悉生活——对规定情境、人物性格的深知,没有其他捷径可走。现在有些剧本总使我们感到不真实,“编”的厉害。“编剧编剧”,剧本总要编,总离不开编剧技巧,但是我们不能睡在技巧上。脱离了生活基础,技巧是无能为力的。

前面列举的这些细节之所以好,是因为它们反映了人物的丰富的思想感情活动,使观众能窥见人物的内心奥秘。《李四光》是部好影片,在拍摄中遭遇到很大的困难,拍成这样很不容易。但我们总希望能更多看到李四光这一人物的内心活动。现在我们只看到李四光这么做那么做,甚至也看到他怎么做,可是他为什么这么做不大清楚。例如他在国外知道祖国解放了,国民党的大使想扣留他,他就搭了英国货轮回来了。可是导演没有能把李四光当时强烈的思想感情活动烘托出来,因此就引不起观众强烈的共鸣。当然,这并不是要求把人物内在活动都在银幕上具体地表现出来。现实主义电影的表现方法,常常是通过外部活动,通过外在的可见的行为领会到人物内在的精神世界。《归心似箭》里,玉贞纳着鞋底听魏得胜说了自己的身世,叹了口气说,“也是个苦命人”,同时眼睛向魏一看,以及后来把自己去世了的丈夫的烟袋给魏得胜时说“好歹也算个念想”时的神态,通过这些外部动作,导演使我们看到玉贞和魏得胜之间感情的建立。电影妙就妙在观众不仅看到银幕上拍出来的这一点,还可以感受到银幕上没有拍出来的更多的事物。正是从这个意义上讲,我们说观众在和我们一起进行创作,观众能感受到参与了创作的愉快。电影魅力之大的原因在此。与斯坦尼斯拉夫斯基强调的潜台词一样,观众从人物讲出的话中,体会到他没有讲出来的丰富的潜台词。

现代派、意识流的电影往往把一个人物的内心活动,具体形象地拍出来,在银幕上显现出来。我怀疑这是否聪明。电影就是能通过有限的具体形象,使观众联

想到无限广阔的丰富的精神世界。如果都要变成可见的具体形象，观众就享受不到共同创作的愉快了。还有，观众之所以能感到共同创作的愉快，是因为观众和作者、导演有着共同的对生活规律、生活逻辑的认识。所以玉贞把水倒了，我们各人所领会到的玉贞的内心活动是一样的。可是现代派、意识流的电影往往要搞一些下意识的或是梦幻的场景。当然，梦幻和下意识活动是有的，在电影里也可以有所表现，但总要以观众能有的类似意识活动经验为基础，否则观众就不能懂。下意识活动、梦幻，往往是不遵照生活逻辑的，至于发展到变态心理，那更是超出一股观众的体验范围。就更谈不上什么共同创作的愉快了。事实上，观众这时只能猜谜似的设法领会导演在这里是在表白什么了。例如《舞会的小提琴》里，那个导演回家看到自己的孩子睡在沙发上，把孩子抱起来放到床上，据说这一抱是说明这个孩子就是他，他就是孩子。下面又有一场，孩子和外祖母在散步，导演又闯入镜头，并回头看看孩子，据说这是又一次说明导演和孩子是一个混合体。不经过解释，我看观众很难领会，可是电影不能像书一样，在正文下面加上小注啊！

关于人物形象，还有个问题想说两句。《苦恼人的笑》一开场有段解说，讲不写神、不写鬼，要写人。有同志发言中说这是新的纲领性意见。其实这是现实主义的基本信念，只是过去有些作品违反了这一信念，“四人帮”更是把“真实性”三个字抛到九霄云外去了。有同志提到《泪痕》中的朱克实写得有些太高明了，好像他面前没有任何困难，没有任何苦恼。我同意。张维这个坏人既然隐藏得很深，为什么不可以写朱克实开头也上了他一点当呢？我看是可以的。但是，是否像朱克实这样一个比较高明的、实事求是的、人民喜欢的干部就不能写呢？我看不是。《归心似箭》里的魏得胜的确情操很高，写这样的人物可不可以呢？“只要有一个人，我们的队伍就没有垮。”这句话是不是就是要不得的“豪言壮语”呢？我看不是。朱克实、魏得胜不是神，是普通人，不过又比普通人高那么一点。他们平凡，但又不平凡。所以我对那些主张写日常的、平凡的人的说法，只能有保留地同意。我们是要写平凡的普通人，可是他又不那么平凡，有值得我们学习的地方。至于说像某些外国影片里那样，把人都写成不可理解的、在现代物质文明下悲观绝望的，甚至发展到无理性的、变态的，那我们只有干脆不同意了。

第三，关于文学表现手段问题。电影艺术当然要运用电影的表现手段，但电影既然又是文学，作为一个导演，就不能丢开文学的表现方法与技巧不管。电影导演要保持和发挥原剧本的文学价值，就必须学习和掌握各种文学的特有的技巧。电

影文学对叙事文学、戏剧文学和对抒情文学的长处是应该而且能够兼收并蓄的。例如《归心似箭》里魏得胜向玉贞讲自己身世那一段，就完全靠他自己讲，运用的是叙事文学的方法，并没有来几个回忆镜头，把他父亲被蚊子咬死的情节拍出来。影片《大河奔流》里，李麦讲自己身世一段运用的也完全是叙述方法。我举这两个例子，为的是说明电影并不一概排斥叙事手段。李麦讲身世时与其出现她丈夫的遭遇的镜头，倒不如听她讲好，因为这时观众更要看的不是过去的事，而是李麦在叙述她的身世时感情的激动，是李麦的顽强的反抗精神。所以，不能笼统地认为，为了电影化，为了视觉性，叙事手段应该一律丢掉，一谈到过去就出现回忆镜头。

《归心似箭》里，偷金子的人被捆在树上，魏得胜说情这一大段，完全是个戏剧场面，原封不动地拿到舞台上演也可以。再举《大河奔流》里天亮认梁晴那一段为例：经过好多年的离散之后，天亮碰到了未婚妻梁晴，由于她头上梳了个髻子，于是误会了，以为晴已经嫁了人。天亮拒绝收下她做的鞋，还给她钱让她拿回去养家。天亮越表示这种好心，晴越难过，直到最后真相大白，才又哭又笑地捶着天亮，埋怨他“比你妈差远了……我在外面姓你的姓已经好几年了”。这是一个很动人的戏剧场面，我看这样的戏剧表现方法不能丢。

说到抒情场面，电影里更是不能没有。《归心似箭》里魏得胜几次看大雁，《北斗》里申多余吹唢呐，都是抒情场面。电影里常用些插曲，也无不是为了抒情。

总之，电影不排斥叙事文学、戏剧文学、抒情文学的长处，而是兼收并蓄。当然，这些场面最后又必须变成“电影的”，不是完全照搬文学手段。例如李麦讲身世，任何导演不会笨到就把摄影机往演员面前一摆，等演员说下去，而必然会用不同距离不同角度的镜头，有时拍李麦的特写，有时拍别人的反应。结果是叙事的场面，但又是电影的叙事场面。同样，天亮认晴一场，如果没有天亮看到的梁晴头上发髻的特写，没有晴逐步明白过来是怎么回事的近景等等，就得不到应有的效果。所以是戏剧的场面，但又是电影的戏剧场面。《北斗》里申多余吹唢呐是抒情场面，但如果镜头摆得死板板地听他吹，就什么效果也得不到。导演运用了镜头动作，这么转，那么摇，还从直升飞机上俯拍下来，加上镜头运动的节奏，加上一片荒芜的黄土高原，才让你感到真是天地之大，无申多余容身之处！这才成了电影的抒情场面。为了表现白求恩的思乡，我拍了炊烟四起的苍茫暮色，拍了农民赶着耕牛从地里归来，还用了远远的笛声，才把人物的思乡情绪烘托出来。所以，导演一方面不能只强调电影表现手段，不考虑作品的文学价值；另一方面，又要善于运用电影的

特殊手段,把作品的文学价值体现出来。

此外,还有节奏、气氛也是由剧本提供的,风格、样式也是由剧本决定的。这也是导演必须用电影特有的手段来体现、完成的文学价值,就不一一细说了。

在这里,我还想就“丢掉戏剧拐棍”及“电影应该和戏剧离婚”的问题谈一点意见。我的看法是:舞台化一定要反对,反对对话多,反对表演上的夸大甚至程式化,反对三面墙的舞台框框。钟惦棐同志讲得好,不要把电影观众绑在第几排第几座上。这就是说,导演要善于运用不同距离、不用角度、不同动作的镜头,要善于运用电影的时空变化自如的结构方法、蒙太奇技巧。但是我们不能为了反对“舞台化”就连“戏剧性”也反对掉,那岂不是倒洗澡水连盆里的孩子也一起倒掉了?目前,电影还是在剧场里向一群观众放映的,你不能不讲剧场效果。因此,“戏剧性”这个拐杖恐怕就还不能不拄一个时候。现在也有一种说法,指责电影文学被戏剧情节牵了鼻子走,好像凡是戏剧文学的一些基本手段,如冲突、悬念、高潮等等,都要不得了。这个问题应该澄清一下。这次座谈会上,李文化同志总结导演《泪痕》的经验之一,就是紧紧抓住了悬念:曹毅到底是怎么死的?孔妮娜到底是真疯假疯?朱克实能不能破这个案子?李文化同志说他始终把这个悬念提着,感到观众可能要忘了就赶紧再提一下。《泪痕》的成功,这至少是一个原因吧?

究竟什么叫“戏剧性”,或者说什么是“戏剧的”,这是一个值得探讨的问题。现在有种简单地把“戏剧的”和矛盾冲突等同起来的倾向。生活不可能没有矛盾,戏剧又离不开冲突,但是不能把戏剧冲突简单化地理解为所谓两个对立面三个回合。冲突的场面是戏剧的,悬而未决的关口更能引人入胜。文艺理论上对什么是戏剧的,大体上有过三种说法。一是冲突论,不论是人和社会力量的冲突,还是英雄人物之间或自身的性格矛盾,总之是两种对垒的势力的冲突产生了戏剧性。二是意志论,说英雄人物有坚强的不屈不挠的意志,碰到任何阻力都不退缩不妥协,这就产生戏剧性。三是危机论,说是在生活过程中碰到一个危机、一个命运的转折当口,就产生了戏剧性。当然,意志论也好,危机论也好,总离不开两种或几种力量的对峙,也就是冲突。而不管是冲突论,意志论,还是危机论,总之戏剧不是产生在生活风平浪静的时候而是产生于人物处于生活的十字路口的时候。戏剧性往往就产生于究竟是走向成功还是失败的悬念之中。所以,悬念、高潮这些戏剧文学的看家本领,只要我们讲剧场效果,就不能丢掉。英国女皇最近封电影导演希区柯克为爵士,就因为他是搞悬念的大师。希区柯克是专搞电影的,这就说明这种技巧不只对



舞台，而对电影也有用。当然，我们不仅是要学会处理悬念的方法，戏剧文学里很多手段都要学会运用。例如以喜剧而言，不要企图一上来就跌打翻滚，博得观众哄堂大笑，只能一点点地加温，不要忠于卖弄噱头，观众热起来之后又不能让它冷掉，笑太多了影响戏的进展时，又得压掉一些笑料……这里面学问也不少。说这些都是戏剧拐棍，都丢掉，恐怕不行。我理解钟惦萑同志说电影要跟戏剧离婚的意思，是要突破要扬弃那些舞台化的束缚，而不是说戏剧文学手段都丢掉不要。

我还是说，电影文学对叙事文学、戏剧文学、抒情文学要兼收并蓄，就叫做“一夫多妻”吧。同志们不要轻视这个问题。自从有电影以来，就一直存在着电影与戏剧的关系的争论。几十年来电影多次出现向舞台剧投降的反复，同时排斥戏剧文学的尝试又始终未停止过。苏联不是有过所谓“散文电影”与“诗的电影”的争论吗？所谓“散文电影”就是主张向叙事文学靠拢，所谓“诗的电影”则主张向抒情文学靠拢，而两者都是倾向于排斥戏剧性的。当然，到现在为止，还没有排斥掉。至于将来还很难断言。前面说过，也许电视技术更发展了，电影很快可以由个人独自关在书房里欣赏，可以翻来覆去看，那时就不必讲求什么剧场效果，也就不必谈什么戏剧性了。

电影的文学价值，思想性也好，人物典型形象也好，叙事文学、戏剧文学、抒情文学的不同表现技巧也好，最后都还得通过电影的特有的表现手段，才能体现出来。当然，一般地说，电影手段只能突出、丰富这些文学价值，不能创造它。如果剧本本身不提供这些文学价值，导演再有天大本领，也不能靠自己的蒙太奇和造型手段等等无中生有地创造出来。但是一个导演如果对作品的文学价值不能充分领会，不把千方百计地去体现这些文学价值看作自己的最高任务，那所有的电影手段的运用就不免止于形式的卖弄。

为了体现作品的文学价值，导演手里掌握的武器是很多的。

首先，是演员的表演。作品的文学价值，没有演员的表演，绝大部分就只能停留在纸上。我们感到高兴的是这批影片里又涌现了一批新的年轻的人才，如《归心似箭》里的赵尔康、斯琴高娃，《向导》里的维族演员阿不力米提，《啊！摇篮》里演湘竹的小演员马晓晴，《北斗》里的李元华。不少老演员又有了新的成就，《泪痕》里的李仁堂同志和谢芳同志，《李四光》里的孙道临同志，《瞧这一家子》里的陈强同志，《北斗》里的王润身、杜德夫同志，《啊！摇篮》里的村里同志，都又一次地塑造了留给我们很深形象的形象。导演总是无名英雄，但是我们知道演员的任何成就都是

和导演的努力分不开的。我们更懂得，好就好在你在欣赏银幕上演员的表演时，根本分辨不出哪些是导演花了心血的地方。举个小小的例子吧，《海外赤子》里，黄家因为儿子要从国外回来探亲，向农场主任借房子，主任先是不肯，后来又强迫黄家搬到暂借的房子里去。陈冲演的那个娃娃说：“你叫我们干什么就干什么？办不到。”这最后“办不到”三个字，也可以是气愤不过、声色俱厉地讲的，但是现在没有这么讲，而是轻飘飘地讲得很有技巧，把妹妹那股倔强劲儿和对主任的蔑视都表达出来了。这究竟是演员的创造还是导演的指导呢？谁也说不出，但正是这种地方最见导演的功力。遗憾的是，我们有些导演和演员，包括有经验的老演员，往往在类似的地方，大概是怕观众看不出他的功夫吧，恰恰多用了那么一点力气坏了事！我觉得，我们可以从《归心似箭》里最后送别那场戏的处理中，学习很多东西。玉贞同意魏德胜去找队伍，两人默默地在林中走着，步子走得很慢。玉贞手里拿着包袱，魏德胜伸手想接过来，玉贞不给，好像这包袱能多拿一会也是好的。最后她自己把包袱在魏德胜背上绕过，打上结，魏德胜两眼看着玉贞，玉贞却避开他的眼睛。这是很朴素的动作，很普通的镜头处理，但是通过演员的表演，玉贞那种舍不得爱人走但又不能不让他走的复杂心理，都细致入微地表现出来了。内行人可以看到在这种地方，导演和演员合作得是多么融洽。

同志们谈到选演员的困难。有位同志说演员选对了等于戏完成了一半。这话很有道理。反过来说，演员选错了，那你“漏”掉的恐怕就不止是一半！当然，即使选对了，还有一半有待完成，还要看导演怎样启发演员，帮助演员去完成角色的创造。

选群众演员现在也是个困难问题，导演往往只能徒唤奈何！应该看到，群众演员不像那么回事，再好的戏也会被破坏。举个例子说，《蓝光闪过之后》有一场领救济粮的戏，采购员想替育红学校孤儿们抢先领，别人提意见，他说孩子等着吃，那人问：“谁家没有孩子？”后来采购员说出是育红学校的，大家就赶紧让他上前去先领。这场戏本来应该很动人，可是那一长排领救济粮的却仿佛置身事外与戏毫不相干，你吵也好，嚷也好，他都无动于衷，这场戏就这样被破坏了。因此，必须大声疾呼一下重视解决群众演员的问题。

镜头的运用，加上造型表现力和音响音乐的运用，也是导演所特有的重要武器，在这些表现手段方面，也必须取得摄影、美工和录音的合作。镜头的不同距离、不同角度、不同的运动，直到不同的组接方法，这是导演最主要的表现手段，是使叙

事的、戏剧的或抒情的场面成为电影的叙事、电影的戏剧、电影的抒情场面的主要手段。这次十七部影片中确实又有不少新的经验。例如《啊！摇篮》里轰炸那一场的多摄影机的灵活的拍法，《北斗》中申多余“问天”那一场镜头的旋转直到运用了直升飞机，《瞧这一家子》里炒菜用降格拍摄达到夸张的速度等等，都是很好的经验。

这次谈得比较多的是电影的时间空间的安排问题，就是同志们一再提到的时空交叉问题。自从发现胶片可以剪开又可以用药剂接合起来的化学功能那一天起，我们就可以把不同地点不同时间的场景接在一起，因而产生了电影的特有的蒙太奇作用。时空交叉不是什么新奇的发现。早期美国电影大师格里菲斯就在他的杰作《党同伐异》中，交叉使用了不同历史时代的场景，得到了特殊的感染力。早期美国流行的西部片中经常使用英雄救美人的老套子：强盗把美人捆起来放在铁轨上，火车越开越近，英雄骑着马赶来，镜头忽而拍美人，忽而拍火车，忽而拍英雄，这也是一种时空交叉。所以，首先不要把这种手法神秘化。另一方面，又要看到这种时间空间的安排手段确有很广阔的天地可以开拓，它使电影文学在结构方法上大超出了戏剧文学的范围，从而丰富了电影表现手段。近代电影确实在这方面有所突破，我们的年轻导演在《小花》和《苦恼人的笑》里也曾经进行了可喜的尝试。

导演手里掌握的又一武器是造型表现力，这包括摄影、美工、化妆、服装在内。美工的任务是要为典型人物提供典型环境，不仅提供环境，还要渲染气氛，还要揭示人物内在的精神面貌，烘托人物的思想感情活动。《归心似箭》在冰上的战斗，使抗日联军所处的艰苦环境给人们留下很深刻的印象，如果改在树林里或山坡上打，效果就不大相同。《向导》里新疆的集市、沙漠、怪树都选得很好。《北斗》里黄土高原的一些镜头也拍得很好。有同志说《归心似箭》里玉贞家的深山老林太美了，像个世外桃源。我倒觉得导演选这么一个色彩缤纷的林子，这么一个幽静的泉边，选得很好。导演也许就是要给人一个世外桃源的印象。魏德胜本来可以躲避在这个世外桃源安度天年，可是他还是坚决要走，要去找那个“只要有一个人就没有垮”的抗日联军去。最近又看了一次自己过去拍的《燎原》，感到的遗憾之一就是不该让猛子和秋英在树下谈他们的婚事。因为矿山上根本没有那样的树，如果在什么也没有的煤渣山上做这场戏岂不更好，更能突出秋英和猛子的心情和处境？所以，确定一堂布景设计，选定一场外景地，在导演来说，其重要有时也不下于选定一个演员。

这里要顺便讲一点关于拍实景的意见。拍实景有它的好处：一是节省，二是真

实。但从艺术要求角度看,要真正选到一处实景能把人物内在的活动烘托得好,并不容易。至少要花很大气力去加工。现在有些情况是:旅馆只要像个旅馆就行了,是否真正符合剧情、符合人物的需要就谈不上了。据我所知,意大利导演多拍实景往往也是为了省钱,事非得已。英国导演就不大愿意拍实景,很讲究对美工的要求,几部改编狄更斯的老片子就很说明这一点。所以,不能把拍实景看作最好的办法,艺术应该比生活更高更集中更典型才是。为什么我们的导演有时也宁愿拍实景呢?恐怕这也与我们的布景常常不太真实有关。尽管观众不断地指责,在我们的摄影棚里,工人家里的地板还是常常亮得像镜子,墙上的花纸都是刚刚糊上的。我们的美工工作者似乎对于“不真实”三个字还没有深恶痛绝。在运用造型表现手段体现文学价值这方面,我们还须进行艰苦的努力和探索。我们应该提出严格的要求。希望导演同志们今后在这方面把指头夹紧一点,不要让艺术质量轻轻从指缝里“漏”掉!

第四是音响音乐的处理。这本来应该也是导演手中的一项重要武器,但是我们还注意不够。我们讲蒙太奇往往还是只想到画面的蒙太奇,对于声音的蒙太奇,音响与画面的蒙太奇还考虑很少。在音响音乐的运用上,甚至可以说还有一个未开发的领域。倒是几乎每部影片都用了一个很大的乐队,但是大的乐队不一定保证好的效果。老实说,好多时候我们宁愿乐队小一点,质量高一点。

还有一点,也是大家一致的意见,就是插曲要用得恰当,要对推动剧情或抒发人物感情有好处,而不要成为孤立的表演唱。《海外赤子》里黄思华学校时唱《我爱你啊,中国》用得很好,但为什么在影片一开头就要她在甲板上唱那么一支完整的歌呢?这时观众对人物还没有认识,对她所处的环境也不了解,唱这么一大段,就只能成为孤立的表演唱。《北斗》里秦腔唱了那么长一段,后来又在甘公馆花园里唱了一整段歌,尽管唱的技术很好,究竟是不合情理,反倒不及《啊!摇篮》里保育院的孩子看到伤员们的担架抬过时唱的《南泥湾》,这不是表演唱,唱得也不好,但是很感人。

总之,总结这十七部片子的经验,使我们又一次看到,导演应该怎样善于运用自己手里掌握的表现手段,运用演员的表演,运用镜头功能,包括蒙太奇作用,运用造型表现,运用音响音乐作用,来充分体现作品的文学价值。也可以说是用电影的表现手段来完成电影文学。

最后,我还想就电影的民族形式问题,谈一点简单的意见。

中国人的思想感情必须是民族的，不能以外国人的来代替。人物的生活习惯、语言、道德观念等等也必须是民族的，对这些都没有争论。目前有争论的，一是关于镜头运用和声画蒙太奇这些方面，如升格、降格、定格、多画面以及声画对立等等。“四人帮”被粉碎之后，我们看到了一些新拍的外国影片，看到这些影片里运用了这些新的技巧，有些青年导演就在自己拍的影片中做了尝试，他们认为这些是新的电影语言，并且肯定这些新的形式将反作用于我们的电影的内容。另一方面又有些观众，也有不少电影工作者，对这些技巧不习惯，因此抱怀疑的态度。情况的复杂化，更是由于所谓新的电影语言往往又不止于上述那些技巧形式，有些已经是涉及生活习惯的内容问题。例如男女爱情生活的描写，近来在银幕上出现了男女追逐转圈子的新公式化，因此引起了不少责难和嘲笑。这又使那些勇于尝试的青年导演们感到委屈。

我的意见是，电影本来就是一种外来的艺术形式，像切入切出、化入化出一样，那些升格、降格、多画面等等也无非是一些表现技巧手法，不存在什么能用不能用的问题，只存在一个用得是否恰当的问题。当然，也要有个让观众习惯的过程。不要忘记，在银幕上第一次出现特写镜头时，也有观众吓一大跳的，但是很快就司空见惯了。有些外国朋友不了解我们在“四人帮”的控制下那种闭目塞听的情况，对有些青年导演生搬硬套模仿外国影片的技巧感到担心，这是可以理解的。但是我们自己却要有一点耐心，不要对这些尝试当头一棒。我相信这些青年导演很快会学会恰当地创造性地运用这些新的技巧和形式。同时，也希望青年导演们不要看到一些老导演不用这些手法，就指责为陈旧、保守。其实，有些新技巧已经逐渐地被普遍接受。例如不用叠印，不用化出化入的所谓“无技巧剪辑”（事实上也是一种技巧），有一定的章法，又可以缩短影片长度，加快节奏，也就普遍使用了。有些新的技巧手法，老导演没有使用，也不必强求一致，要允许各人有各人的风格。《小花》《苦恼人的笑》用了新的技巧、手法，是好片子。《啊！摇篮》《归心似箭》没有用什么升格、降格、多画面，你同样得承认是好片子。日本导演山本萨夫的《啊！野麦岭》是公认的杰作，他也没有用什么新的技巧手法。在这个问题上，我看还是要允许各种风格流派并存，自由发展为好。谢晋同志说得好，我们不要只会打一套拳。至于那些描写“爱情的角逐”，既然和我们的生活习惯不符合，那就没有理由千篇一律地去重复了！

争论的另一个焦点是关于所谓时空交叉的问题。我在前面已经说过，这确实

为电影表现方法打开了新的天地，但这又是与我们长期习惯了的结构方法有所抵触的，因此也最不易为电影工作者和一般观众所接受。前面说过，时空交叉早就在电影中运用了，但今天西方电影中大量使用的这种结构方法，却是从意识流开始的。意识流电影强调时空交叉是为了更便于表现人物的主观意识活动，也要求影片的进展不要为情节所左右，而是以人物的意识活动为主导。他们有各种各样的理论，又都像他们的电影作品一样，比较暧昧含混。简单地讲，可以这样理解：他们认为一般戏剧结构是以事件的发展为依据，应该叫做外部结构法。过去电影也就是承袭这种方法。他们认为应该改变这种方法，而以人物的意识活动为依据，叫做内部结构法。事实上，人物的内在决定着人物的行动，决定着人物之间的关系，决定着人物之间关系的衍变，即情节。所以，外部结构与内部结构本来应该是一致的，我们始终反对那种离开人物内在和人物关系任意编造的情节，而枝枝节节描述人物意识活动，却不表现人物关系、不推动剧情也是不可取的。所以，根本不存在外部结构、内部结构何舍何从的问题。当然，意识流的结构方法也有可以借鉴之处，电影《小花》就做了很好的尝试。但这种方法并不是可以完全照搬的。首先，我在前面已经说了，把人物内在的意识活动全部具体形象地呈现出来，并不是聪明的事。再则，叙事文学中直接描写的人物意识活动，到了银幕上不免仍然要通过人物行为、动作间接地表现，因为你无法直接拍出意识活动来，或者你就只能用人物画外音的办法，作为内心独白来诉诸观众的听觉，这同样是不聪明的。最后，意识流的作品往往乞灵于下意识、梦幻、变态心理，用一些不连贯的无逻辑可循的形象来表达非理性的意识活动。我们知道，回忆、想象虽不受时空的限制和顺序制约，一个人可以先回忆三年前的事，再回忆二十年前的事，但回忆毕竟是生活中发生过的事，因此多少还得遵循生活的逻辑。想象也是以一定的生活经验为基础的，也得遵守一定的生活逻辑。可是涉及到下意识、梦幻甚至变态心理，那就连生活逻辑也不在话下了。我们不是说“想入非非”吗？所以，我们一方面承认时空的更自由地运用为电影结构方法打开了新门路，尽管它是从意识流电影那里盛行起来的，它与我们习惯了的戏剧结构方法有抵触，但经过一个过程还是可以习惯的；另一方面，我们又绝不能被意识流那一套玄虚的货色牵了鼻子走，也去搞那些要加小注才看得懂的东西，让观众猜谜。我们要学会利用电影的时间与空间安排的自如，但又不要迷恋于这种手法；正如我们要善于运用蒙太奇手段，又不能迷恋于蒙太奇的形式作用一样。事实上，意识流在欧美文学上已经过时，在电影方面始终也没有能为广大

观众所接受。它像许多流派一样，只是作为一个流派，留下了一些影响，自己却难免落到销声匿迹的下场。

我们不拒绝借鉴外来的东西，但是我们绝不要忘了自己的传统。我们要在继承自己传统的基础上不断创新，借鉴外国也还是为了创造出自己的新的表现形式与手段。我不同意这样的话，说“我搞的东西是面向四十亿，不是面向十亿的”。我永远相信：只有面向十亿，才能面向四十亿。去年英国电影协会来了两个负责人选片子，看了十几部我们的影片，头一片选中的是《李时珍》。这部影片我们大概都承认是地地道道民族形式的，是面向十亿的。

导演肩上的担子是很重的，但是我们能够胜任、愉快地挑起这副担子。我们要不断地总结实践经验，包括“文化大革命”前十七年的经验，包括三次献礼片的经验，反过来再用以指导我们的实践；同时批判地吸收外国的好经验，紧密团结，共同努力。同志们讲得好，要有魏得胜那样的坚强信心，又要有朱克实那样的实事求是的精神。让我们昂首阔步前进，再接再厉，取得更大胜利吧！

## 重要的不是艺术<sup>①</sup>

栗宪庭

栗宪庭(1949— )，当代艺术批评家、艺术策展人，宋庄美术馆馆长，有“中国当代艺术教父”之称。1979—1983年任《美术》杂志编辑，大力介绍“乡土美术”“伤痕美术”“上海十二人美展”“星星美展”等。1985—1989年任《中国美术报》编辑，大力推出“85美术新潮”“新文人画”等，并主持讨论“后现代主义”“大灵魂和纯化语言”等问题。1990年以来以自由批评家和独立策展人的身份，命名并分析了“玩世现实主义”“政治波普”和“艳俗艺术”等当代艺术现象。

从1979年9月27日“星星画会”在中国美术馆东门外的街头公园向市民展览开始，到1989年2月在中国美术馆举办的“中国现代艺术展”因肖鲁、唐宋的枪击事件停展为止，各种形式的现代艺术运动无不充满了强烈的社会使命感和理想主义的人文情怀。作者由此断言，整个20世纪80年代的艺术运动与其说是语言范式的革命，不如说是一场思想解放运动。其一，当代中国缺乏现代艺术生长的社会与文化土壤，如深厚的人文主义基础、鲜明的主体性意识、科技革命与价值观的变革等；其二，当代中国缺乏现代艺术的内生机制，写实主义浮于表面，对造型艺术的语言缺乏充分的探索。那么，现代艺术运动何以会发生呢？答案是：对极左文艺思潮的反动与逆反心理。“变革的核心是社会意识的、政治的”。言下之意，它不过是“以现代艺术的名义”进行的又一次思想革命。它旨在“借西方现代艺术的某些外壳，来寄寓自己软弱的、神经质般的纯粹精神”。它表达的不是个体意识，而是整整一代人的思考。它的积极意义主要表现在两个方面：一是对“真诚”的强调，一是对文化体制的反叛。伤痕

① 本文据《重要的不是艺术》(江苏美术出版社2000年版)整理。——编者注



美术是对“红光亮”的反动；陈丹青《西藏组画》是对“假大空”的叛逆；机场壁画“装饰风”是对文艺政治化的抗议；丁方绘画是“大灵魂”冲破社会压抑的躁动。在评价圆明园艺术村时，他看重的是艺术家流浪生活对户籍制度和体制文艺政策的挑战；在玩世现实主义、政治波普和艳俗艺术中，他读到的是对体制的怀疑和对意义的消解。显然，作者的批评观念具有鲜明的社会批判性，它重视的不是艺术现象本身，而是艺术现象背后的文艺体制。如其所言，“重要的不是艺术”，而是对文艺体制的批判。

“85 美术运动”不是一个艺术运动。因为中国基本上没有现代艺术的社会及文化背景。现代艺术的发轫是在西方人文主义有了深厚社会基础之后，现代哲学主体意识的凸现，并从两个不同方向为现代艺术开拓了道路，一方面强化了感性本质，开拓了现代人的内心层次，一方面强化了理性本质，发现了人本体的语言、符号信息结构的世界；科学技术的革命诸如心理学、符号学的拓展，又从心灵与符号的对应关系上直接启发了现代艺术；工业革命促进了现代设计的发展，而设计意识正是现代艺术语言的重要内核；各种价值观的变革，带给现代艺术和传统艺术一系列的审美意识的相异等等，这一切几乎是同步地为现代艺术的诞生提供了条件。然而在中国，无论是缺乏人文主义的封建传统，还是建国后极左思潮的干扰的现状，中国艺术的复苏，都是在一个从哲学到经济低层次的拨乱反正的政治气氛中开始的。

中国艺术发展的自身规律也没有显示现代艺术产生的趋向。西方自文艺复兴后，写实主义作为一种语言范式，它的功用、价值等综合达到极致，于是对造型艺术自身不可替代价值的探求就成了现代艺术的标志。这是一个重新构建语言范式的分析的时代。对形、色、线，对制作过程，对材料等，近百年的现代艺术几乎涉足了所有的造型领域和表现的可能性。然而中国的艺术背景，一方面是重神韵，重主体意识表现，重绘制过程等的传统；一方面是受苏联影响，重再现，重文学性，重社会功用的现状。前者与西方现代艺术有某些相似之处，它的逆向发展就不可能出现与现代艺术相同的趋向。事实上，近代以来，正是徐悲鸿引写实主义进入传统艺术，这种传统走到极端所产生的逆向发展，因其表面的写实，便与建国后的艺术状况合而为一了。然而合一后的现状，基本上没有进入艺术状态。所以艺术的复苏，其首要任务就是使写实主义进入艺术状态，而不是变革写实主义本身。更何况写

现实主义作为一种语言范式，它的写实程度、综合能力以及审美特征还远没有达到西方现代主义以前的程度。

所以，艺术复苏并非艺术自身即语言范式的革命，而是一场思想解放运动。对“红光亮”“歌德”的反动，则是以四川为代表的“伤痕美术”的骤起；对“假大空”“重大题材”的反动，则是以陈丹青为代表的“生活流”的风行；对艺术从属政治、内容至上的反动，则是以北京机场壁画为代表的“装饰风”的滥觞。这都是以一种逆反心理的驱使下产生的，变革的核心是社会意识的、政治的。

“85 美术运动”就是这场思想解放运动的深入，而非新起的现代艺术运动。个体意识是现代艺术的重要特性，然而“85 新潮”出现了从精神意识到绘画语言惊人的相似。前几年美术界大声疾呼的自我表现在这里被抛弃了，因为他们想表现的不再是个人的情绪，而是整个一代人的思考。其实从自我表现提出以来，美术界从来没有出现过真正的个体意识的潮流，而共同的社会意识必然使他们的作品整齐划一了。这个口号提出的实质，不过是对虚假的反动，强调真诚而已。现代艺术是重新构筑新的语言范式的分析时代，所以它不是纯精神的，而是开放的、多层次的、大众化的。而“85 新潮”在既无现代科学的社会背景，画家亦无多种学科素养的情况下，只有借西方现代艺术的某些外壳，来寄寓自己软弱的、神经质般的纯粹精神。“85 新潮”之所以基本上只是超现实主义式和劳生柏<sup>①</sup>式，就因为这两种语言更适合传达他们哲理性的思考。我们可以从许多作品看出，他们的焦虑，他们的茫然，都是在对以人的价值观念为核心的各种观念的重新思考。所以他们更喜欢西方现代哲学，他们爱写文章，而且喜欢艰涩的抽象表达。这表明这场思想解放运动开始进入哲学的层次，但并非现代艺术运动自身，充其量只是一个思想准备阶段。因为科学、经济的落后，使他们愈加走进沙龙；哲学的贫困，使他们不得不去冒充哲学家；思想的无力，使艺术作品不得不承担它负担不起的思想重任，这正是当代中国艺术的骄傲，然而这也正是当代中国艺术的可悲。

(1985 年冬)

手记：这是我从现代主义纯粹性的价值支点向新潮发问，同时也是自问。这种

<sup>①</sup> 即罗伯特·劳申伯格(Rauschenberg, 1925—2008)，美国当代“集成派”艺术家，波普艺术的开创者之一。——编者注

发问建立在 80 年代初期的艺术实践中，即当 1979 年大量的现代主义实验，在 1982—1983 年开始向抽象主义演进时，“85 新潮”即以一种文化批判和人文关注的角度席卷美术界，并显示了它与星星美展、伤痕和乡土的某种继承关系，如大量超现实主义样式借一种哲学与人文内涵，使写实技巧再度复活，而中断了抽象主义试验，或者说，把抽象主义试验变成热潮外的边缘支流。另一方面即把 80 年代初的社会、政治批判转换成一种文化和哲学的思考；从内涵到样式都保持了与 80 年代初期同样的艺术与语境的不可分离关系。这种不可分离关系与西方现代艺术在表面上的语言自身逻辑的演变不同，这是我当时极力思考的问题。到底我们如何评价中国的现代艺术？是以语言自身逻辑的西方现代艺术的语境角度呢？还是从文化情境与艺术的中国角度？此文先以西方的角度去追问中国的新艺术，其后，我又在《“后现代”·“民族化”和“稻草”》中继续发问，同时，我在《我们最需要“民族文化价值体系”的自我反省与批判》和《大灵魂》中又站到艺术与文化情境的不可分离的立场上。

当时我写的《重要的不是艺术》一文，许多人以为我在批判新潮。其实，我作为编辑，当时是想提出问题，引起对这个问题的讨论，包括“大灵魂”也是如此。可惜，对《重要的不是艺术》的讨论，只有一个留学生提出与西方不同正是它的价值；而《大灵魂》，不少人误解了我只重灵魂不重语言，提出一大批关于语言的不同意见。其实，我所关注的依然是价值标准问题，因为当时一些学院艺术家认为新潮艺术作品画面不讲究而提出纯化语言问题，包括水天中先生也写了《请看画面》，都属鉴于新潮艺术太着重作品中的哲学、文化观念而忽视作品语言本身的问题而发的。提出作品的好坏必须通过作品本身来判断，这本不错，但是，如果我们处在一个价值标准发生变动的时候，什么是好，什么是坏，就会由于画面背后——精神背景——价值支点的不同而发生很大的歧义。我在《大灵魂》中提到法国古典主义与浪漫主义之争，浪漫主义被当时占主流的学院艺术家所不屑，现代派早期的印象派、野兽派，以及塞尚、梵·高，都为当时艺术界所不容，都被认为是坏的艺术，就是因为新的价值标准尚未被确立之时，人们依然会习惯使用旧的判断标准来看作品。所以“大灵魂”的基本想法就是要艺术界注重这种时代总体上大变动的精神背景，文章的前三节都是强调大的精神背景——文化情境对艺术的重要性，也是判断作品的价值标准的基础。当然，这种价值标准也首先是通过艺术家的作品，批评家的选择与阐释，理论家的体系建构而成的。《大灵魂》的第四节是从中国新老传统造就的

中国知识分子分裂人格的角度，提出中国文化情境不同于西方，主张艺术家关注中国当代问题。即我在后来所写的《“五四美术革命”批判》中继续探讨的中国新旧传统始终没有逃出“达则兼济天下，穷则独善其身”的文化循环，达则是“文以载道”的政治功能艺术，穷则是“超逸淡远”的文人画，我们从80年代新艺术中刚刚看到一种非功利的人文关怀的艺术在逃离这个循环后，远离人文的纯粹性呼声又起，难道还要再来一次文化循环吗？所以我主张超越这种文化循环，企望新的价值支点在于新的人格的建立，也企望一种非功利的直面人的生存感受的新艺术。

# 现代和前卫的标尺是什么？

——中国现代性的另类逻辑<sup>①</sup>

高名潞

高名潞(1949— )，艺术理论家、批评家、策展人，现为美国匹兹堡大学艺术史教授、四川美术学院美术学系主任，天津人。作为中国当代艺术的重要推手，他先后主持了1986年“85新潮美术大型幻灯展”、1989年“中国现代艺术展”等重要前卫艺术活动的组织和策划工作。参与撰写了关于“85美术运动”的《中国当代美术史1985—1986》。从1995年到1998年集中策划了迄今为止在西方最大型的中国前卫艺术展“Inside Out: New Chinese Art”。专著有*Inside out: New Chinese Art* (1998)，*The Wall: Reshaping Contemporary Art* (2005)，《中国前卫艺术》(1997)、《墙：当代艺术的历史与边界》(2006)、《“无名”：一个悲剧前卫的历史》(2007)、《85美术运动：80年代的人文前卫》(2008)、《意派论：一个颠覆再现的理论》(2009)等。

本文是高名潞反思中国现代性与前卫精神的一篇重要文献。它的理论价值主要体现在以下几个方面。第一，它试图在中国近现代的历史文化语境中，探寻中国现代性和前卫艺术运动独特的叙事逻辑，即整一的现代性。由于现代价值观的分化，西方往往存在两种现代性，即审美现代性与社会现代性；两种前卫运动，即政治前卫与艺术前卫。两者之间既相互对抗，又相互依存。因此，西方现代性的叙事逻辑是以二元论为基础的。20世纪70年代以后，这种现代性的二元论思维受到质疑。不过，许多艺术理论家依然喜欢运用官方与非官方、集体主义与个人主义、政治与审美的二元对立逻辑，来分析中国的现代性与前卫艺术。结论是中国缺乏西方意义上的前卫艺术运动。这种分析具

<sup>①</sup> 本文原载于《犀锐》(第2辑)，邓欣南译，天津社会科学院出版社2003年版。——编者注

有西方中心主义和理性主义色彩，缺乏现实的针对性和阐释的有效性，因为它淡化或忽略了中国现代历史的特殊性——整体性。中国现代性不是建立在科学、道德与艺术的价值分化之上，而是建立在各种文化领域的整合之上。它以建设现代民族国家为诉求，具有实用主义的价值取向和强烈的反传统意识。这就使中国的前卫艺术运动迥异于西方。首先，它强调艺术在社会上的准宗教功能，而不是艺术与社会的疏离；其次，它强调艺术家的社会使命感，而不是批判精神；再次，它强调“艺术化大众”，而不是“拒绝平庸、远离大众”。因此，中国的前卫艺术带有强烈的政治前卫性和乌托邦色彩，缺乏西方前卫艺术的独立观念和现实。第二，它意识到了整一现代性的危险。对社会功能的过分强调，会让艺术与艺术家陷入“整一”的社会意识形态或体制中，成为文化政治的附庸。第三，它敏锐地觉察到了前卫艺术的困境。在权力与资本的双重诱惑中，前卫艺术弱化了自己的批判性，使作品失去了明确的针对性和力度。以政治波普为例，尽管它讽喻了毛泽东的神话乌托邦和它造成的政治现实，但放弃了对权力话语的批判。第四，它具有自觉的语境意识和方法论的冲动。艺术的实践总是与社会的政治经济和权力发生互动的，艺术的意义也应该在社会文化的语境中加以判断。这种观点对于现代艺术理论的建构具有启发意义。

不少西方朋友经常问我“到底什么才是中国的现代性和中国的前卫”，或者如何界定中国的当代艺术。最近以来，一些中国策展人也开始试图以“实验艺术”（experimental art）来代替“前卫艺术”或者“先锋艺术”（avant-garde），试图重新界定中国当代艺术。其意图大概是要质疑，是否我们有必要仍然用“前卫”这一在西方已经过时的概念来定义中国当下的新艺术，或许也有追问中国目前是否还存在“前卫艺术”的意思，或者还有避免与体制冲突的问题。应当说，这种质疑是有意义的。但是，首先，experimental art（实验艺术）这一概念就像“前卫”一样也是从西方来的。至少在1960年代，西方已有不少人用“实验艺术”去界定当代新艺术。我个人认为，“实验”这一概念太被动，因为重要的不是实验本身，而是实验什么。特别是在目前中国当代艺术的实验方向并不明确的情况下。更重要的是，我们必须接受一个基本的事实前提，即从1980年代始至今的20多年里，中国的艺术家及艺术批评家一直在使用“前卫”一词来定义中国当代新艺术。这个字眼的使用，包括中国人对它的误解性的运用和西方对中国“前卫艺术”的解释本身已经成为中国当代艺

术史的一个组成部分。

本文并不打算详细讲述“现代”“前卫”该词汇是如何被“拿来”并运用到中国当代艺术实践中的全部过程。本文的着眼点在于检验“现代性”和“前卫”的概念意义在中国的独特性，即它们和原先在西方语境中的使用有什么不同。我们会发现，西方的“现代性”和“前卫”概念不仅和它们所发生的历史社会条件相关，同时也与西方传统的“二元分立”的思维方法有关。但是，我并不想把这一讨论局限在单单的词源学和语义学的问题的讨论上，而宁肯把它看成一个现实问题。因为，这种西方因素继续在塑造中国当代艺术在国际背景中的地位方面发生作用。

(1) 西方有两个不同的“现代性”(modernity)和两个对立的“前卫”(avant-garde)概念。而在中国，“现代性”和“前卫”则是整一性的概念。

不论在西方还是中国，前卫与现代是一对孪生子。但是，西方理论是以两分法来解释“现代性”和“前卫”的，即有两个完全相反的“现代”与“前卫”概念。西方理论中，政治前卫(political avant-garde)对立于文艺前卫(artistic-cultural avant-garde，如 Poggioli 所说)，或者社会学前卫(sociological avant-garde)对立于美学前卫(aesthetic avant-garde，如 Burger, Calinescu 和 Habermas 所言)，是最权威和流行的前卫描述和阐释理论基础。根据这一学说，政治前卫的先驱是乌托邦社会学家圣西门(Saint Simon)。他首先将“前卫”这一军事术语用于艺术，主张艺术家应同战士一样，在社会政治中扮演着冲锋陷阵的重要角色。而艺术前卫之父(或者现代美学之父)则非浪漫主义旗手波德莱尔莫属。波德莱尔提出了一个新的艺术方向——审美的现代性，以同资产阶级社会中的物质主义的现代性相抗衡。这种物质主义的现代性，主张进步、科学、高科技、高消费、时间的可计算性等等。它的代表即是中产阶级的媚俗文化。相反波德莱尔的美学现代或者美学前卫则主张艺术家疏离或自我放逐于这一中产阶级物质化社会之外，在象牙之塔中寻找真、善、美。这种有关现代和美学前卫的描述或多或少地受到青年马克思有关资本主义社会的异化理论的影响。马克思主义有关资本主义社会异化现象的阐述，由存在主义继续发展，而最终由后现代主义理论所继承，比如，当代流行的“文化产业”(cultural industry)理论。马克思的异化理论常被西方学者用来描绘现代主义者，尤其前卫艺术家们，称他们为反叛资本主义社会的、颓废的少数派。这种新马克思主义的前卫理论也是建筑在两种现代性的二元论基础之上的。由此推论，正是资本主义的异化造就了前卫艺术的象牙塔，而在这座象牙塔里，艺术家们创造出多种多

样的不断自我更新和自我批判的现代主义艺术，他们被标榜为与资本主义现代社会和大众流行文化格格不入的精英艺术。

自此，美学前卫就成为西方现当代艺术词典中的词条，其主流地位不可撼动。很明显，美学前卫是伴随着审美的现代性诞生的。如哈贝马斯所言，“19世纪出现的浪漫主义精神激发了现代性的意识，而现代性意识将它自己从重重的历史束缚中解脱了出来。而这个才刚刚过去的现代主义不过加倍地掘宽了传统与现在之间的鸿沟”，而我们（西方人），“从某种程度上讲，仍然与那个刚刚逝去的美学的现代性处在同一个时代”。

不仅如此。例如，哈贝马斯还认为，美学的现代性与资本主义社会的现代性，这两种现代性之间的分野，就是最初由法国启蒙哲学家所倡导的社会现代化工程的结果。这项社会现代化工程，在马克斯·韦伯(Max Weber)那里亦被称作“理性化”(或工具理性)(rationalization)。韦伯认为文化的现代性的特征是将宗教和形而上学的内容肢解为三个独立的领域，即科学、道德和艺术，而每一个领域都由此领域中禀赋异于常人的高人专家掌控。其导致的结果就是文化专家和大众之间的距离拉大。科学、道德和艺术的分裂导致了不同领域专家之间的独立、疏离以及学科话语的形成。而正是康德的美学和黑格尔的三段论的美术史学将美学和艺术从传统哲学和神学中解放出来。这才有了现代西方艺术史学和批评的诞生。而正是这种诸学科、思想领域之间的分立/疏离奠定了现代西方对于审美现代性和美学前卫研究的哲学和史学基础。

总之，西方前卫和现代性理论向我们展示的是二元论的一幅画面。其中，政治前卫只关注政治和意识形态，是反审美的；同时审美前卫只追求“为艺术而艺术”——如当初波德莱尔在19世纪中所首先倡导，并此后成为20世纪前40年的“正统前卫”(canonized avant-garde)，或者“历史前卫”(historical avant-garde)运动的主要推动力。这种纯粹视觉革命的动力造就了我们所说的西方现代主义。而它的代表学说就是Greenberg的现代主义的“艺术是艺术本身”的艺术进化论。艺术的高度独立自主在西方资本主义社会中诞生有其深刻的社会根源，它是西方现代化进程之始科学、道德、艺术分裂的衍生物。

而且，美学的前卫亦伴随着一个主导思想而来的反艺术和反传统。因为美学的前卫的哲学理念是把自己限制在艺术形式的独立发展和革新的历史逻辑之中的。



尽管早期“现代性”的精英主义的艺术理念、疏离大众的倾向已经被后现代主义的波普意识代替。纯视觉的进化论也被平行挪用传统和当代视觉资源的拼凑风格主义所彻底颠覆。而“前卫”一词，在1970年代西方对现代主义的一片声讨声中已经死亡，但上述的有关两种前卫和现代性的“旧理论”仍然或多或少地影响着一些西方研究中国现当代艺术的美术史专家和批评家的讨论和判断。这种二元分立的理论似乎在西方的当代艺术批评中已经没有太多的市场，但在评论非西方的特别是苏联东欧和中国的当代艺术时却仍能排上用场。一个流行的说法即是，后者的前卫性应当是与正统的西方美学前卫主义有别的政治前卫。

举一个较早的例子。杜博妮(Bonnie S. McDougall)在其影响广泛的《西方文学理论在现代中国》(发表于1971年)一书中，描述了20世纪1920、1930年代中国文学界的主要潮流，并探讨了一些中国作家如郭沫若、郁达夫、沈雁冰等是如何受到西方前卫思想和文学运动如表现主义、未来主义甚至达达主义影响的。杜博妮最终的结论是，发生在中国上世纪20、30年代的新文化运动，算不上一场前卫运动。此外，当时中国的文化背景根本就不会欣赏那种正在西方成长的古怪异常的前卫艺术。表面上的影响只是出于对西方化和现代性的冲动。她所描绘的当时中国与西方文化背景的不同或许是对的。但问题在于她的评判的立脚点却是西方传统的美学现代性和美学前卫的理论。比如，杜博妮给中国新文化运动所作的结论主要包括两点。其一，新文化运动中，并不是全体艺术家加入到反艺术的行列，很多人的想法还很传统。其二，中国的知识分子一方面为牢固的传统的社会责任感的重负所束缚，另一方面也积极投身到当时的社会活动中，因此无法真正地放弃传统，彻底革命——换句话说，他们太社会化，太政治角色化，缺乏艺术独立的思想 and 实践，而这恰恰是西方社会中前卫艺术的最主要的特点。杜博妮的观点代表了部分西方学者对现当代中国艺术的普遍看法。他们认为中国现、当代艺术不具备充分自足的美学修辞和话语系统，这是由它自己的社会历史逻辑所决定的。即便中国有前卫艺术，它也只能被看作为“政治前卫”，而非能够与西方美学前卫相提并论的他类社会现象。

但问题是，能否按照中国的当代艺术现象？鉴于在中国现代史上类似西方的艺术和道德宗教分立的现代性从未发生过，那么怎么能用西方的二元理论和西方的两种前卫的标准去评判、描述中国的现、当代艺术现象呢？还有，西方的审美艺术和非审美艺术对立发展的叙事模式，是否适用于中国现当代艺术？从这个角度

出发来看中国的现当代艺术，我们会发现，在中国现代性开始出现之初，艺术即被看作是中国的整一的社会现代性的一部分。它试图整合审美、宗教及政治为一个有机体。因此，它被认作是人的社会化生活的一种和谐方式，而非异化方式。

(2) 在中国的背景下，现代性和前卫的概念是整一性的，完全不同于西方的现代人的观念，新的民族国家成为中国现代性和前卫的核心内容。

英文的“*avant-garde*”在中国文学中常被译作“先锋”或者在视觉艺术中译作“前卫”。具有军队统帅和先锋官意味的“先锋”一词，长期以来都存在于中国古代典籍中。比如，《三国演义》中脍炙人口的“蜀中无大将，廖化做先锋”。但直到 20 世纪 30 年代，“先锋”这个词才出现在中国的文化领域中。那时，一些受马克思影响的作家开始引用转译自俄语的“先锋”来指代中国当时具有革命性的无产阶级文学。30 年代上海左联的激进刊物之一就命名为《先锋》。在 30 年代以至于后来的 80 年代，许多“先锋”的同义语词常常被广泛运用，比如“现代”“新潮”“新”“革命”等，用以指代前卫文学和艺术。虽然“先锋”一词直到 1932 年才出现在文艺领域，但并不等于在此之前中国的文学和艺术就没有先锋的观念和实践。

与西方的情形一样，是现代意识促使前卫主义文化艺术出现。然而与上述的西方现代性的理性主义、历史逻辑的延续性和现代性的西方中心主义不同，在中国的现代历史的初始阶段，现代化的工程不是分裂的，而是一个整体。中国人并不寻求建立在艺术、道德和科学分立之上的艺术的独立和自主，而是将各领域整合：艺术、宗教和科学都需要为一个最优先的前提服务，即民族自强和如何赶超西方现代文明。另一个特点是，一百多年来时时困扰着中国人的一个不可思议的逻辑是如何彻底地切断它本身的历史时间线性的逻辑性，追求彻底和过去的价值观断裂。第三个特点是，强烈的新民族国家的意识导致了一方面在思维空间上不断试图打破传统的地域疆界的园囿（反传统），而另一方面则又体现了强烈的地缘政治色彩的反殖民主义倾向。一个明显的例子是，每当激进的现代化思潮出现时，长城和黄河必定成为一个批判保守主义的象征靶子。比如鲁迅和 80 年代的《河殇》对长城的激烈批判，电影《黄土地》对黄河的哭诉与《河殇》对黄色文明的批判和对蓝色文明向往是一致的。中国的现代性与西方相比，其实是最反传统的、最暴力的和最彻底地打破历史逻辑时空的现代性。西方的“反传统”其实只不过是文艺复兴以来的（另一种西方的权威说法是从 17、18 世纪的法国启蒙运动开始）艺术人文、新教伦理和科学革命的逐步发展所造成的自恋式的形式化描述而已。而在实质上，西方的

现代性其实是中世纪的基督教的宇宙中心主义的合逻辑的发展,是哥伦布发现新大陆的合逻辑的结果。西方现代化的过程与西方中心主义和殖民主义的形成和完成的过程是一体的。但是,中国的现代性必须得在尽最大可能整合所有的文化方面和在最短的时间内形成自己的现代化社会,以摆脱在“时间差”的意识表象不断形成的被动的被殖民文化身份。

这就决定了我称之为的中国现代性的“整一性”性质(Totality)、它的反历史线性时间逻辑的非理性特点以及西方中心的民族主义的三位一体的特点。或许,这不仅仅是中国的现代化的本质,同时也是许多第三世界的国家的现代性本质。

在这个整一现代性的意识的主导下,中国的早期现代艺术在三方面进行了整合。一是倡导宇宙主义的审美观,使艺术在现代社会发挥准宗教的作用。应当说,这恰恰是传统“文以载道”的现代性转化。它超越了西方的艺术独立观念。蔡元培(1868—1940),时任中华民国教育部部长并兼北京大学校长,在五四运动之前的两年即1917年,首先提出了“艺术代宗教”说。这显然有别于马克斯·韦伯所说的艺术、道德和科学分立的西方现代理性化的特点。蔡元培倡导艺术应当同宗教和道德一样担当起社会使命。因此,他认为在中国现代化进程当中,文艺教育应当先行。显然,由于蔡在德国留学,受到了康德的宇宙审美标准的影响,但却摒弃了康德的审美独立的核心。一些受蔡元培影响的文艺流派,均认为艺术源于准宗教式的人文情感,而这情感又是基于对中国平民身处的水深火热的境况的关怀。比如,林风眠等人提出的“艺术为人生”就是一种用抽象和形而上的形式表现人文主义情怀的艺术观。林认为艺术是情感的宇宙,而艺术的作用就在于表达某种宗教的情感。这种人文主义思想在以徐悲鸿和蒋兆和为代表的学院派现实主义绘画中也得到了充分的体现,尽管在形式上与前者有很大的区别。甚至那些投身到极端的“形式主义”创作中的人,也或多或少地对人的生存环境给予了关注,比如,庞薰琴(1906—1985)、倪貽德(1902—1969)和一些在1930年创办的决澜社的艺术家的作品。

二是将传统的儒家“经世致用”转化为现代的“实用主义”。因而“拿来主义”即可上升为文化策略的层面,成为西学为用的代名词。实用主义观念深深植根于中国20世纪各类革命运动,前卫革命也不例外。在20世纪的第二个十年间,涌入中国的西方思想洪流中,实用主义和达尔文的进化论是影响最为深广的哲学理论。胡适,1907年至1912年间在杜克大学学习,深受美国实用主义思想影响,并将其介

绍到中国来。胡适曾经注解过实用主义说：“真理不是别的，就是用来改善人类生存环境的手段。人类需要的真正知识不是所谓的形而上学哲学和逻辑的绝对实质（如西方传统那样），而是具体的空间，特定的时间和我的选择。”

第三是将传统士大夫的“天下兴亡，匹夫有责”的坐而论道转化为知识分子直接参与大众文化。虽然在新文化运动中，“艺术革命”是由少数精英喊出的口号，它最终还是将中国传统自娱的文人艺术引导向艺术化大众的方向。最后，由于马克思主义思想的持续有力的影响、30年代左联的积极活动以及后来1937年中日战争的爆发，“艺术的革命”彻底转化为“革命的艺术”，而“艺术化大众”也演变作“大众化的艺术”。左翼文艺运动包括木版画运动和十字街头艺术家的口号非常鲜明：艺术家是社会的勇士和先驱。左联的文艺家们有意识地称自己为前卫或者先锋。30年代著名的文艺批评家梁实秋（生于1902）曾将此类文艺创作命名为“人力车夫派”。但是，左联时期的“先锋”意识还是属于“小资产阶级”知识分子对贫民阶层的“同情”。只有当这些左翼艺术家到了延安以后，真正的转变才形成。先锋文艺由此经历了嬗变的两个阶段。首先，由精英/知识分子为主导的艺术家转向平民大众化，也就是毛泽东所说的，从原先的“小资产阶级”脱胎换骨，变成了广大的无产阶级阵营的一员。之后，先锋文艺创作由艺术家个人对救国救民的单纯热情转变为阶级斗争条件下的革命文艺工作者，从而彻底消灭了个人主义。整个转变过程中既包含有意识形态的转变，也包括身份性的转变。虽然，中国的早期前卫艺术家向社会主义革命者的转换类似于早期苏联的十月革命时期的前卫艺术以及墨索里尼政变期间的意大利未来主义。但是，30年代和40年代的中国先锋文艺的转变，却较苏联和意大利都温和及合逻辑得多。这其中的主要原因就是，中国30年代的前卫艺术家——如左翼木刻家的现代意识并不是像苏联的前卫艺术家，如塔特林、里奇斯基和波波娃等人那样要创造一个建立在现代机械和几何图形之上的乌托邦精神。并认为这种现代形式和精神也应当符合十月革命的精神。所以有人将其称为“物质乌托邦”。相反，中国的早期前卫的现代性却充满了“人文乌托邦”的因素。

我们不妨把毛泽东时代的文艺也看作为一种现代艺术类型。因为它实际上是西方马克思主义体系中的现代主义的衍变类型。在马克思主义的学说中，社会主义的无产阶级艺术当然是最先进的和最现代的，它代表了未来。它的未来主义、理想主义和乌托邦精神与西方的传统前卫艺术是一致的。而社会主义现实主义对西方现代主义的痛恨是源于它认为西方现代主义是资产阶级社会的产物，即资产阶

级颓废的个人形式主义。但是,如前所述,在同样受到马克思主义影响的西方的现代性和前卫艺术理论中,这种颓废的个人主义形式主义却是被正面加以肯定的,被看作为资产阶级社会的异化物,是与中产阶级的媚俗趣味不同流合污的精英艺术。在格林伯格那里,斯大林的社会主义现实主义是与资产阶级社会的中产阶级趣味一样的庸俗艺术。只有西方的抽象主义艺术才是真正的正统纯艺术,它探讨的是艺术回到艺术本身(点线面)的艺术进化的问题。这种形式主义理论的根本在于,艺术是形式问题,并有好坏之分,而抽象形式有其内在的法则。只有一些类似蒙德里安、毕加索这样的现代的天才大师,才能发现和表现这一法则。虽然,罗杰·弗莱和格林伯格等人从理论上建树了西方现代艺术的经典地位,但它们的正统的形式神秘主义却未必反映了西方现代艺术历史的真实。因为,艺术的实践总是与社会的政治经济和权力发生互动的。艺术的意义不能仅仅从艺术作品本身的形式甚至内容去判断,而应当从它与社会文化的上下文(context)之间的互动的角度去判断。不论怎样,社会政治和艺术似乎总是处于对立的双方。所以马克思的文艺理论仍然是建立在西方二元论的基础上的。

虽然,毛泽东时代的艺术有中国自己的图像学的、风格学和叙事性的独特特点。但是,毛泽东时代的中国艺术理论在思维方法论方面,彻底地受到了西方的二元分立的方法的影响。一些在中国传统甚至是20世纪早期还不存在的对立范畴,如唯物对唯心、主体对客体、革命对反革命等在1940年代后期以来成为中国艺术理论的主导性话语。而20世纪初的中国的整一现代性也被推向极端。在“艺术为政治服务”中,艺术变成一个附庸,一个陪葬品,艺术和艺术家作为工具置入到所谓的“整一”的社会意识形态或体制之中。这是中国二十世纪以来的“整一性”现代的危险性所在。

当“文革”后,中国艺术的现代性再次成为主要关注点后,对现代性的思考和讨论似乎又返回了20世纪初的内核,即对“整一性”的现代意识的追求。这在“85美术运动”中体现得最为明确。它的主导艺术观念试图超越毛泽东时代和文革刚刚结束时的政治艺术极端对立的模式。尽管它在行动意识上,如办展览、发宣言、自发组织群体和集会等具有很强的社会政治性。但在艺术观念上,艺术、政治、人性、道德甚至宗教是被整一性地思考的。这在“85美术运动”中是一种主流追求。这种整一性现代工程的思考很像20世纪初的处于新文化运动中的艺术实践。所以,我在那时写的“85美术运动”一文中将它与五四新文化运动相联系。

在 80 年代，一个通常的理解是，现代即是前卫，前卫即是现代。同时，还有很多类似“新潮”“新具象”“新野性”等现代的代名词。在 1980 年代，“现代”是“85 运动”的主要用语。很多自发的前卫艺术群体用“现代”一词为自己的展览和群体命名。尽管，当时西方的后现代主义已经进入中国，并且有所讨论，特别是在建筑界。但是，“现代”一词的运用仍是主潮。比如，“厦门达达”虽然提出后现代的观念，但是他们在 1985 年和 1986 年的展览仍然用“现代”命名。相反，直至八十年代末，才有年轻的艺术家和批评家开始使用“前卫”一词。但是同时，也有如福建的“厦门达达”、广州的“南方艺术沙龙”以及“湖南艺术展览协会”认为自己是“超前卫”，或者“后现代”“当代”。艺术家和批评家开始频繁并正式启用“前卫”一词是自 1989 年 2 月的“中国现代艺术大展”(China/Avant-Garde)起。此展览的中英文的不同名称的运用上，或许说明了当时我们对“现代”和“前卫”的关系的理解。当时的这一大型展览，只出版了一本小图录。除了我写的一段关于中国“现代艺术”的一段话外，其他都是图。当时负责图录编辑的主要是周彦，侯瀚如参与了英文的翻译工作。但是，记得当时我们决定中文的展览题目叫“中国现代艺术展”，英文名称没有按中文的直译为 China Modern Art Exhibition，而是按照它的真实原意翻译为 China Avant-Garde Exhibition，即“中国前卫艺术展”。因为我们那时明显地感到，尽管对于中国艺术家而言“现代”和“前卫”是一回事，但是对于处在后现代主义时代的西方观众而言，如果我们使用 Modern(现代)一词会使他们误解为陈旧的过时的现代主义的东西，所以我们选择了 avant-garde 即“前卫”一词作为英文的题目。但是，事实上，“前卫”和“现代”的概念在后现代主义时代的西方均已经死亡。可是，1990 年代的中国前卫艺术在国际展览和介绍中，中国“前卫艺术”的名称却不胫而走，成为描述中国当代艺术的主要名词。而前卫在中国的 1980 年代可能意味着“新”和“激进”，但在西方却有很明显的中国“政治前卫”的意味。“前卫”在中国和西方的错位使用正说明了文化的误读(无论是有意还是无意的)往往在造就某一他者文化身份中起到关键的作用。而这种误读又是与全球化的政治经济的环境紧密相连的。比如，如果仍然用西方传统的现代和前卫的理论去看 1980 年代的中国现代艺术，就像杜博妮看 1920 年代的中国现代文学那样，大概“85 美术运动”的艺术也不能算作真正的“前卫”或“现代”艺术。因为，(让我们重复杜博妮的话)艺术家们“一方面为传统和社会责任的重负所束缚，一方面自己却积极投身到当下的社会实践行动中，因此无法真正放弃传统”，换句话说，他们太社会化，太泛政治化，既缺少艺术独立

的观念,也没有艺术独立的实践。然而,在1980年代末和1990年代初,中国前卫艺术的“非艺术独立性”或者是它的“政治性和社会性”反而为它赢得了“前卫”的称号。因为,它的身份可以游离于传统西方的前卫理论和西方后现代主义的话语系统之间。所以当中国的当代艺术面临“国际”双重标准评判之时,它的“整一”现代性的自身内在逻辑即被彻底忽略。

(3) 建立在二元对立论基础上的关于两种现代性和两种前卫的叙事方法,无法阐述和解释中国的当代艺术现状。

在21世纪之交,中国艺术从1980年代对人文主义的观照转向对市场和机制的追逐,是中国被纳入全球化进程的一个明证。从在本土政治和文化的现状中展开对前卫理念的追求,转向一种超越本土兴趣、热衷国际战场的“准前卫”的视觉艺术是一种惊人明显的转变。如果我们关注这样深刻的转变,还把它依旧放在西方的现代、前卫二元论的视角中去审视它的话,我们会完全误解原初语境和当下全球化语境下互动中的中国当代艺术。这样的误解会导致政治和审美的错位。尤其是从1990年代到21世纪初,关于中国当代现代性和前卫的话题变得越发复杂,中国的“整一现代性”和前卫的含义较先前更加暧昧不明。

不少对中国当代艺术的讨论,在我看来,依旧保留了二元论基础上的阐述方式,用两极对立的概念,如官方对非官方、政治对审美、集体主义对个人主义等等,来阐释中国当代新艺术现象。这类二元对立的现代和前卫理论方法,显然在如今西方的后现代主义现实中已然失色,可依旧在非西方的艺术领域中占有一席之地,比如在中国。这并不意味着运用这一方法讨论中国当代艺术的全都是西方批评家,也包括中国人自己。因为,毛泽东时代的二元对立的思维方式曾影响我们几代人。

一个例子是如何用官方和非官方的对立来阐释政治波普。1990年代,几乎所有重要的国际中国艺术展览和所有关于中国当代艺术的出版物,都从意识形态的角度认为政治波普和玩世现实主义是最主要的非官方/反官方的前卫运动,是对1989年天安门事件的影射批判。而更深层次的研究和思考则表明,这种简单化的判断掩盖了一个重要方面,即政治波普的民族主义的倾向。这种民族主义与20世纪初和其后的毛泽东时代有某种共通性,这并不为政治波普表面形式上的政治、商业混杂造成的反讽效果所遮蔽。政治波普的艺术家(他们大多是“85运动”的参与者)对“文革”和毛泽东时代抱有复杂而矛盾的情绪。他们赞美毛泽东时代的艺术

的说教力量以及它独特的美学形式。余友涵称毛泽东时期的艺术“喜闻乐见”，王子卫尊敬毛泽东关心并同情中国平民百姓，王广义崇拜毛泽东时代宣传画的印刷复制能力，尤其是当我们生活在这样一个充满了机械复制的时代。尽管政治波普讽喻毛泽东的神话乌托邦和它造成的政治现实，但艺术家们决不批判毛泽东的权力话语力量本身。相反，艺术家们依旧崇拜并渴望获得这种话语权力，并以此作为一种建树自己的文化身份的力量源泉以面对全球文化的冲击和影响。在他们的作品里，毛泽东本人和那个时代的艺术不仅仅被看作为政治领袖和意识形态宣传的产品，而是作为刚刚过去的历史的象征和中国人的一笔遗产。对不少中国艺术家来说，毛泽东是真正懂得如何使艺术为人民服务的——就如徐冰在他的英文书法系列创作里反复强调的。

我在1995年就曾指出中国政治波普和苏联的 Sots 艺术运动的类似性(Sots Art, 1970年代莫斯科出现的苏联先锋艺术运动, Sots 是 socialist“社会主义”一词的缩写)。Sots 艺术也是苏维埃群众文化和美国波普的拼和变体。Sots 艺术和政治波普共享一个相类的民族主义诉求。如波瑞斯·哥若伊(Boris Groys)在分析 Sots 艺术时说的：“在苏联，当政治家们积极地以一个单一的艺术模式去试图改变整个世界，或者至少这个国家时，艺术家可以容易地找到他们游离的自我，不可避免地发现他们自己与那压制与否定他们的专制模式有一种共犯关系。他们发现自己的创作灵感和权力的冷酷无情竟然出自同一根源。Sots 艺术家和作家们因此决不拒绝承认他们的创作意图和对权力的渴望的主体性，相反，他们将此主体性作为艺术表现的核心内容，去表现两者间潜藏的亲缘关系，而在一些人那里，则很舒服地把这种关系看作为道德上的对立。”

政治波普比 Sots 艺术更多地吸引了国际机构和市场的注意，因为它们是在共产主义世界崩溃和冷战结束的时代出现的，也因为此时中国开始变作世界跨国市场。在1970年代末移民美国的 Sort 艺术家们在商业上取得了成功，但没有一个商业上更为成功的政治波普艺术家离开中国。相反地，他们在中国日新月异的转型的经济机构中变成高级中产阶级的一部分。这些艺术家不再像他们的先驱那样同权威者继续对立，而是由文化精英(业余前卫)转变为职业生产者(专业艺术家)。民族主义和唯物主义为基础的政治波普，诞生在跨国政治和经济环境中，巧妙地同国际市场、国际艺术机构和政府的经济政策共处并受益。政治波普所宣示的身份性远较 Sots 艺术复杂。它的背后的意义也远比它在艺术中设计的简单的社会主



义和资本主义、政治文化和商业文化的双重媚俗的符号暧昧得多。所以,对中国前卫用“官方与非官方”对立的简单二元论描述,在现实中是苍白和无力的。这类的谬误可以举 1993 年 12 月的《纽约时代》杂志为例。内中有一位纽约时报记者介绍中国当代前卫艺术的文章。杂志封面上印有方励君的光头作品,并附有一行标题:“是怒吼而不是打呵欠,它能救中国”。它显然指的是作品的意识形态可以救中国。但是,现实会是对这一结论的最大讽刺。所以,如何界定中国的前卫在全球化情境中更为复杂。从全球意识形态的角度看,它可能是前卫的,这种“官方 vs. 非官方”或者“非官方 vs. 非非官方”的前卫叙事理论在面对 21 世纪的中国当代艺术现状时,继续失去阐释的能力和意义。而在这种情况下,作为体制而非单纯意识形态的代表官方却悄悄地成为中国当代艺术的主要赞助人。但是,却很少有人正视这一变化对中国当代艺术所起的作用。而今上海、广州、深圳、成都和北京的所有重要的美术馆都在争相举办国际艺术双年展。最近文化部和中國美协——中国两大最为官方的艺术机构携手承办了 10 月的北京国际双年展,邀请了众多知名西方艺术家和中国“老前卫”前来捧场,包括徐冰和蔡国强——他们的作品和那些“保守”的中国艺术家的作品比邻。虽然预计在 2003 年威尼斯双年展上露面的第一个官方的中国艺术馆因 SARS 的缘故不得不取消,却表明了中国政府对原先的先锋艺术的“宽容大度”。另一方面,这类由中国官方组织同国外美术馆或者展览会联手打造的项目,也与艺术市场的关系紧密,收藏家现在甚至比批评家和艺术家对全球的展览信息更为了如指掌。所有这些同时在损毁/吞噬着中国前卫艺术的精神基石。先前的先锋艺术如今成为中国在国际舞台上国家现代化形象的最光彩的角儿和门面,这形象不但为西方世界接受,也为中国官方认可。前卫艺术的弱化并不在于它进入官方的展览馆这种外形式,而在于本身的批判性和作品失去了明确的针对性和力度。因为,在中国那种所谓的纯粹“非官方”艺术可能从来就不存在,即便有也可能是沉默的。可能在中国的具体国情中,真正有效的“非官方”艺术必须得在与官方“共处”(或共犯)中发生意义。1989 年的“中国现代艺术展”即是一例。没有中国美术馆这一官方场地,该展就不会产生如此深远的冲击力和历史意义。但是,中国目前的官方展览的一个明显的趋势却是追逐“国际形象工程”的表面热闹和繁荣,而淡化批评意识和缺乏中国当代艺术内在的叙事逻辑的清理意识和在方法论上对中国当代艺术的体系化的建设。上世纪 80 年代以来一路发展而来的中国前卫艺术就很可能在这种“繁荣的”情景中堕落。中国当代艺术在 21 世纪初的头几年中

正发生着一种不为人警觉的嬗变，这很可能是重蹈 1930 年代左翼木刻运动的覆辙。中国艺术家今天面临的是前卫艺术是否死亡，或者已经死亡的问题。21 世纪初的中国当代艺术的繁荣景象可以被名之为“展览的时代”。但是在这繁荣的景象中，掩盖着一种不能自拔的堕落现象。展览决定着艺术家的命运，而批评家、策划人和博物馆、画商都以展览空间作为他们成功的原始舞台。“展览时代”对旧的意识形态禁锢起到了一定的消解作用，但同时也导致了另一负面效果。对此我称之为“蹦床现象”。艺术家、批评家、策划人一旦进入这一展览效应中即不能自拔，只能随着一个谁也说不清的、像永动机一样的“自动力”去拼命转动。就好像大家都上了蹦床，你想停下来思考也不行，必须得一起“蹦”。除非你下去，但是这也意味着你要下课。几个展览不见面，一两年不参加展览，就意味着此人在当代艺术中消失了。自甘寂寞和反潮流在当前似乎比以往都要艰难。因为，官方与反官方、体制与反体制、保守与反保守等界限比任何时候都模糊了。

出于对 1980 年代及之前的集体主义、群体意识的逆反，90 年代以来中国的另一个流行批评话语是极端的强调艺术家私人生活经验。这是一种“集体 vs. 个人”的另一个二元论的叙事模式。在经济全球化和艺术“国际化”的冲击下，这种模式更为流行。西方的一位很有影响的现代性研究学者，安东尼·吉登斯(Anthony Giddens)说，现代性的一个独特性质即是全球化影响下的“扩张性”和个人失落带来的“私密性”之间的日益增长的距离。这两个极端现象的描述又使我想到了西方传统的二元论。不论它在中国的具体的情境中是否合理，它是否直接影响到中国的艺术批评，但至少这一思考角度似乎在中国的当代艺术叙事中已经流行。在评判艺术作品时，越是“个人”的就越真实。这种个人视角排斥艺术作品与历史、群体和整体文化的联系。似乎全球化必定带来全球的、国际的“个人身份”化，即全球化必定使中国的艺术家变为全球村居民的一员(global citizen)，说着非常“私密性的”但又标准国际发音的普通话。但问题是，是否中国大都市的每日崛起的商厦、银行和旧社区的消失，这种全球化和都市化的扩张已经彻底地摧毁了中国的传统社群意识和儒家的社会关系模式，从而致使个人唯一能够保留的是记忆的碎片和私人的日常生活经验？那些现代都市景观是否可以等同或抹掉中国人从小在唐诗、宋词、红楼梦中所塑造的记忆空间？频繁的国际交流对话的结果是否就自然意味着国际身份性的形成？为何中国人到国外必须要建一个唐人街或中国城，难道只为商业和生存的需要吗？难道它不也表现了中国人对传统、历史文化以及社群意识进行

复制和再现的欲望吗？不论它是否低俗并体现了中国人的劣根性，但它是一种顽强的记忆空间的物质化再现。我要质疑的是中国当代艺术作品中是否有那种西方意义上的“个人化”与“集体”的对立。80年代的宏大题材和理想主义的叙事是否就没有个人的因素？而是否90年代以来的大量的以个人家庭、小生活环境为题材的绘画和摄影作品中就没有“集体”的表现意义？事实上，中国特定的历史文脉和当下情景决定了“个人主义”(individualism)和“人本主义”(或“人道主义”，humanism)这一西方二元对立的范畴在中国情境中的特殊意义。当中国文化人和艺术家运用这一对立概念时，它们的原本意义可能已经被互换了。比如，“文革”后的“人道主义”文学和绘画相对于“文化大革命”时期的艺术可能是在强调某种“个人主义”的东西，比如真实的个人感情、直接的美感和自我风格等等。而1990年代以来的所谓的“个人主义”的叙述模式在很大程度上是集体的发明和传播的产物，是市场和博物馆策划系统所寻找的对象。“个人的”题材在这里大多被看作为“人道的”或“人权的”的等同物。

不论这种“集体 vs. 个人”、“理想 vs. 现实”的中国当代艺术史的描述方式是否合理，至少1990年代初以来这种对极端“个人化”的叙事解读已经影响到了中国当代艺术作品的空间叙事的平面化、琐碎化和去宏大性。中国当代艺术已经自觉和不自觉地掉入西方后现代主义和全球化话语中，同时失去了对自身历史文脉和当下的特殊性的关注热情。这无论是对建树自己的方法论体系和对中国的现实的表现方面都是一种负面力量。比如，在那么多的 video 作品中出现的大多是个人身边的影子。少有表现那些迅猛地对中国文化和社会产生巨大冲击的“宏大”题材的作品，如表现三峡大坝或都市变迁的“巨片”。张大力和王晋的早期作品就有这种倾向性。不一定非得是用写实纪录片的形式去表现，完全可以用观念性的、抽象性的或数码媒体的形式去表现。但关键是我们没有这个热情。可对于后人来说，这是多么千载难逢的题材呀。

最近几年来，中国女性艺术家越来越引起国际性的特别关注，一些讨论也明显透露出西方女权主义的二元对立的方法论的影响。即，将中国女性艺术家放入到一个类似西方女权主义的叙事结构中去讨论：少数民族(女性)和统治阶级(男性)的阶级对立是人类社会的永恒不变的宇宙性的权力结构。在这种修辞中，女性艺术家的作品总是表现一种极度个人化的，通常与微不足道的、日常琐碎的事物连在一起的题材，而他们的对立面男性艺术家则类似于政治动物。中国女性艺术家从

怎样的角度去思考她们的创作题材和形式语言以及我们如何定义什么是“中国女性艺术”是个相当复杂的问题，其复杂程度就像给中国的现代性和前卫艺术定义一样。中国女性艺术家当真要通过艺术创作来表现像西方女权主义那样的阶级对立似的观念和意识吗？这里总会有些不一样的东西。中国的传统男权社会可能比西方对女性更为压制。但是，中国女性艺术家对这一问题的表达方法和表现的目的可能是很不同的。为什么中国女性艺术家反复地使用传统女红材料，如针线、衣物、厨房用具等此类材料来进行创作？秦一芬曾跟我说，很多西方女性艺术家问她这个问题。因为西方女性艺术家有意回避用这些表示传统女性身份的象征材料去创作。但是，中国女艺术家大概看到了二元对立类似位置的调换（少数民族变为统治阶级）并非她们的表现方法，亦非表现目的。而阴阳互相转化才是达到真正和谐的根本。所以女性“特质”本身并非是自己的缺陷，相反可能是转化的前提。男人的一半是女人。这是否是东方传统哲学所倡导的宇宙和谐之体现？无论答案如何，有一点可能是清楚的，那就是西方女权主义的两极对抗理论，大概不能用来作为解释中国女性艺术的视角和方法论。

总之，我们需要找到另一种解读中国艺术的现代性和前卫性的叙事模式和修辞方式。而这种新的方式本身就已经包含了某种不同于西方的新的美学经验、新的艺术创作方法论和艺术阐释方法论。只有通过建树这样一种新的话语标准，非西方的前卫和现代才能宣称它的平等存在价值。这是一种关于另类现代和前卫的学说。事实上，中国和其他的非西方文化区域的现代性和前卫性永远是另类的、特定的和处于变异中的。事实上，从来就不存在一个宇宙主义的现代性和普遍的前卫主义。