

- [27] 浙江大学中国古代书画研究中心主编:《宋画全集》(第6册),第62页。
- [28] 刘子珍:《田畯至喜——文化内涵再阐释》,《九江学院学报(社会科学版)》2016年第3期;杨庆鹏:《〈诗经〉之“田畯至喜”句再考》,《贵州文史丛刊》2007年第3期;张希峰:《“田畯”“后稷”考》,《古籍整理研究学刊》1990年第3期。
- [29] 高泽:《从“春社醉归”到“田畯醉归”——意向的内涵与转变》,中国美术学院2019年硕士学位论文;高泽:《误读与生成——〈田畯醉归图〉题材来源考辨》,《收藏家》2020年第7期。
- [30] When-Chien Cheng, Drunken Village Elder or Scholar—Recluse? The Ox-Rider and Its Meanings in Song Paintings of “Returning Home Drunk”, *Artibus Asiae* 65, 2005.
- [31] 黄小峰:《农夫之乐——中国绘画中的乡村休闲生活》,《收藏》2017年第12期。
- [32] [宋]陆游著,钱仲联校注:《剑南诗稿校注》(第4册),第1282页。
- [33] [宋]范成大著,富寿荪标校:《范石湖集》,上海古籍出版社2006年,第372页。
- [34] 傅璇琮等主编:《全宋诗》(第3册),北京大学出版社1991年,第2133页。
- [35] 傅璇琮等主编:《全宋诗》(第61册),北京大学出版社1998年,第38378页。
- [36] [宋]陆游著,钱仲联校注:《剑南诗稿校注》(第6册),第3134页。
- [37] 傅璇琮等主编:《全宋诗》(第67册),北京大学出版社1998年,第42280页。
- [38] 傅璇琮等主编:《全宋诗》(第57册),北京大学出版社1998年,第36087页。
- [39] 傅璇琮等主编:《全宋诗》(第20册),北京大学出版社1998年,第13124页。
- [40] 傅璇琮等主编:《全宋诗》(第27册),北京大学出版社1996年,第17542页。
- [41] 傅慧敏:《感召和气,以致丰稷:〈踏歌图〉新探》,《美术观察》2022年第10期。
- [42] 张哲俊:《中日文学中的村田乐与能乐〈翁〉》,《东疆学刊》2020年第3期。
- [43] 俞剑华译注:《宣和画谱》,江苏美术出版社2007年,第98页。

## A Study of the Artistic Subject “Village Pleasures” and the Sheri Folk Culture in the Song Dynasty

Feng Wenhua

**Abstract:** “Village Pleasures” is a common theme in Song Dynasty painting and has received widespread academic attention. However, the reflected social customs and political implications have not received enough attention. Through an examination of Song Dynasty social customs and an analysis of painting details, along with art historical documents, and poetry, it can be observed that the theme of “Village Pleasures” in Song Dynasty painting predominantly showcases customs on the Sheri Festival, such as rituals, singing, and returning home drunk in the context of social gatherings. These images vividly reflect the free and lively cultural ecosystem of Song Dynasty rural areas and express the ruling class’ ideal of ensuring the well-being and contentment of the common people. They are valuable visual materials for understanding the politics and social customs of the Song Dynasty.

**Keywords:** Song Dynasty, Paintings of “Village Pleasures”, Sheri Customs, Cultivating Customs

# 视知觉角度下的王肇民绘画风格研究

邹尚良

**摘要:** 王肇民的“形是一切”论在中国现代画学理论中是极具个人风格的观点。长久以来,对其含义的阐释和与之相关的讨论不断,该观点与他的绘画风格的创新之处更是息息相关,值得更深入的研究。通过对西方透视绘画造型体系和中国画笔墨造型体系在视知觉角度下的原理分析,结合王肇民在《画语拾零》中的理论与其绘画实践,可以发现王肇民的绘画呈现远望近观的表里结构,存在西方透视绘画的视觉聚焦和中国画的物外意境并存的风格特点,创造出有着鲜明民族特色的绘画视知觉方案。

**关键词:** 王肇民 形是一切 视知觉

**中图分类号:** J120.9 **文献标识码:** A **文章编号:** 1995-0187(2023)04-0090-09

王肇民是我国现代杰出的水彩画家和美术教育家。他提出的“形是一切”论在20世纪80年代曾引起学术界的热烈讨论。<sup>[1]</sup>他的绘画风格色彩浓郁、形体坚实而充满诗意,理论和实践均有杰出成就。王肇民在《画语拾零》中自述:“根据群众的意见都认为我的水彩画有:国画的笔法,油画的色彩,素描的基础,诗的境界,而形成自己的风格。”<sup>[2]</sup>迟轲称“其艺术风格为一种伟大的风格”<sup>[3]</sup>。杨小彦称其为“自西方画学进入中国以来而有独立造型体系的第一人”<sup>[4]</sup>。前人对王肇民绘画风格的研究,多从写实主义、形式主义等角度讨论。<sup>[5]</sup>本文试图从视知觉的角度出发,结合王肇民《画语拾零》中的绘画理论及其创作实践进行分析,论述其绘画风格在中西绘画融合中的创新之处,以求教于方家。

## 一、王肇民绘画理论的比较分析

王肇民在《画语拾零》中提出“形是一切”的论述,认为形神一体,二者不可分家,其中提到“所谓神,是形的运动感,是形的活的反映”一说。后文在

答复袁烈州提出的形神问题时,认为顾恺之的“传神写照,正在阿堵之中”的点睛之论是错误的,称应该从人的总体运动中去认识传神,不仅要认识眼睛的作用,更要重视眼睑的联动作用,而且不可将二者割裂、分开处理。<sup>[6]</sup>对于王肇民的形神观,其观点鲜明,但如何在他的创作中联系理论来理解该观点,文中没有明确指出,还存在可深入分析之处。

### (一) 形体运动与视角转换

西方现代艺术史上有以直接表现物体运动感为要旨的未来主义画派。其画作强调在静止的画面中表现动态的图形,描绘物体在同一空间中的连续剪影,画面效果与动态物体在连续摄影中的正片叠加效果十分类似,可与王肇民提出的形神一体论做比较。未来主义画派与立体主义画派都是20世纪初出现的西方现代主义画派,前者强调物体在空间中的时间连续性,后者表现物体在不同角度下形象同时存在并重新组合后的画面效果,二者的图式来源都可追溯到保罗·塞尚(Paul Cézanne)的创作。对于塞尚在画作中呈现的同样时空错位的画面效果,乔纳

**作者简介:** 邹尚良,广东省博物馆(广州鲁迅纪念馆)编辑。

森·克拉里 (Jonathan Crary) 在《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》中分析塞尚的《松石图》(图一)<sup>[7]</sup>时认为,在塞尚这幅晚期作品的画面中存在一个与周围形象格格不入的“带状结构”,导致画面的不连贯。画面左边中间延伸到右下角的一堆岩石呈现相对清晰的三维立体结构,而远处的树叶和天空则呈现相对模糊的二维平面效果,二者呈现为非同心圆的横错结构。克拉里分析塞尚这样画是因为“由于两种不同的关注模式在同时起作用的缘故”<sup>[8]</sup>,两种模式一种高度聚焦,另一种高度扩散,克拉里还将这种分裂的注意力问题与早期电影联系起来。

克拉里从视觉文化历史性演变的角度指出,新出现的电影技术区别于强调定点透视的“暗箱成像”、人类中心主义的古典感知模式,他以电影《火车大劫案》中的蒙太奇场景切换为例,说明在电影中观众的观看视角随着场景切换而改变,主体位置在画面感知中被去中心化了,但这种混乱的视觉感知却依然被人们作为真实的体验而接受。<sup>[9]</sup>克拉里在文中引用塞尚 1906 年 9 月致其子保罗的书信,说明视觉运动对他的作品而言是何等重要。塞尚在信中表达了自己对大自然中生动丰富的色彩十分着迷,并试图用不同的视角去深入研究同一母题,但却对画出他在自然中获得的富有强度的感知体验感到异常困难:“在这里的河边,母题十分丰富,同一个主题从不同的角度看就能唤起人们最高的研究兴趣,它是如此多样,我想我可以在同一个地方呆上几个月,只需要向右或左侧稍微转转脑袋。”<sup>[10]</sup>克拉里认为:“在塞尚眼里,世界只有被当作一种不断去中心 (Decentering) 的无规定性的序列,才是可以认知的……塞尚的作品超前于第二种模式的具体成形,且是一个过渡性间隔,一个充满了各种可能性的摄政期的产物,它晚于来自 17 与 18 世纪知识的古典秩序的视角的连根拔起,又早于发端于 20 世纪的机器视觉王朝的彻底重置。”<sup>[11]</sup>

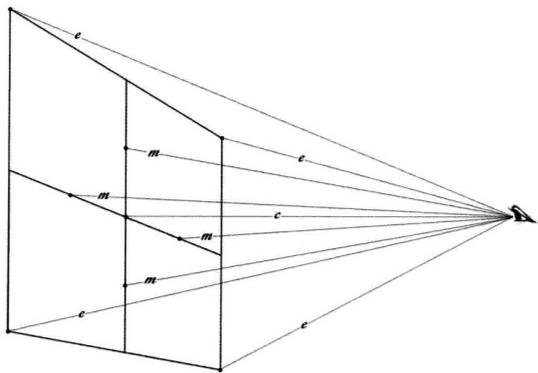
塞尚以及后来的西方现代主义画派对绘画中的形体运动感的处理都是以超乎现实的视角变换为基础的,意图在二维的平面直接表现四维的运动影像,这和王肇民“真实有力则美”<sup>[12]</sup>的绘画理念与实践



图一 塞尚《松石图》(美国纽约现代艺术博物馆藏)

截然不同,但其对主体视角和物体运动之间关系的创作探索可以用来考察王肇民的风格是如何具有创新性的。

电影可以理解为具有叙事逻辑结构的连续摄影,但其引起观众注意力的机制与摄影作品以及同属于平面媒介的绘画不同。观众理解摄影和绘画作品需事前具备一定的图式训练,这与贡布里希 (E. H. Gombrich) 提出的绘画创作中“先制作后匹配”<sup>[13]</sup>的心理学原理是一致的。无论是画家创作还是观众观赏,都需要观察者在一定的图式基础上逐步建立时空坐标体系,分辨画面中事物的先后观看顺序,而电影并不一定需要人们事先了解类似的单幅图式才能理解其叙事逻辑。在电影叙事中起主导作用的更多是视觉性而非知觉逻辑,诸如蒙太奇手法的叙事即便打乱重组原有的画面结构,导致观众一时间无法理解,但只要观众的注意力依然被画面吸引,随着影像一帧一帧地推演,叙事结构便拥有重新组建的可能。动态画面的电影相较于静态的平面作品,其时空坐标体系是在连续画面的播放过程中逐渐形成的,



图二 视觉棱锥体图解

观看先于理解，人们在观看后才产生阐释，而支持这种注意力持续生效的原理是人类视觉机制中的“视觉残留”效应。“视觉残留，也称余晖效应，是指人眼在观察外界时，光信号经视觉神经传入大脑需要经过一段短暂的时间，光的作用结束后，视觉形象并不会马上消失，而会继续保留 0.1~0.4 秒。”<sup>[14]</sup>也就是说，只要电影以每秒 15 帧以上的画面播放，我们就可以观察到“似动”的画面，而现代电影制式一般为每秒 24 帧甚至更高，足以让混乱的视角得以缝合成连续的运动画面。

电影能让观众感受到的不仅是画面的运动感，而且是一种以人自身的生理机能为媒介来认识他人的“真实”错觉，这与西方透视绘画利用人的视网膜凝视效果进行创作是相同的，同样我们也可以利用电影视角来理解现代主义绘画，从分子化的视角来理解“暗箱成像”的古典感知模式的传统透视绘画，用这样的角度分析透视绘画会发现其也同样具有关于注意力问题的感知错位现象。

## （二）西方透视绘画中的视觉运动

意大利文艺复兴时期学者莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 (L. B. Leon Battista Alberti) 在《论绘画》中首次系统总结了绘画中的透视理论，他利用几何学中的三角形相似原理，通过剖析视点、视觉射线与物体的可视面接触点连接成的视觉棱锥体 (图二)<sup>[15]</sup>横截面呈现为三角形，由于等比三角形相似，画家可以在绘画中成比例地再现眼前所见之物。阿尔贝蒂

在书中还建议画家利用网格状的纱屏作为观察自然的辅助工具，放在眼睛与对象之间，量化观察物体轮廓线组成的可视面来确认绘画再现物体时的比例，从而创造一个焦点视角的固定画面。<sup>[16]</sup>

阿尔贝蒂的透视理论成立需要一个假设的前提，即人眼观察物体中心点和观察边缘是同时发生且等效的。阿尔贝蒂也注意到视点与可视面的距离会影响视觉的清晰度，他把问题的成因归结为视线在传播过程中的视觉数据丢失，物体边缘的轮廓“距离越远，面越模糊”<sup>[17]</sup>，但这种模糊是相对于中心点的画面而言的，其结构仍然是清晰的，画家可以透过纱屏将描绘对象点、线、面的结构关系成比例复制，再按照离视点的距离远近分层次安排其画面的清晰对比度，形成一个瞬间观看的画面效果。但这种效果是画家通过知觉逻辑营造的画面结构模拟的视网膜透视成像，同时刻意保留瞬间视觉中不存在的知觉结构的结果。

现代生理学研究发现，人的视网膜中存在两种不同的神经细胞，一种是占大多数的视杆细胞，弱感光性质，对明暗感知敏感，无法感知色彩，分布在视网膜边缘位置；另一种是占少数的视锥细胞，强感光性质，对色彩感知敏感，而明暗感知较弱，其又分为对应红、绿、蓝光波敏感的三种细胞，通过光学组合可以清晰地分辨各种色彩的细节，分布在黄斑中央凹处。<sup>[18]</sup>也就是说，在一瞬间的观看中，只有视网膜中心区域可以清晰分辨事物的细节，边缘位置的景物呈现为模糊的明暗色块，其观看效果与现代照相机在大光圈镜头下成像的散景虚化效果类似。这样的生理结构并不影响我们的日常生活，只要通过眼球的转动使中心区域的视锥细胞快速扫视辨认同一视角下的其他区域，利用视觉残留和逻辑推理，即便在固定视角下仍然可以获得眼前景深的具体情况，但这样的过程是确实存在注意力的历时性路径的。在透视绘画的创作和观看中，也存在同样的历时性过程，人在不同时间通过视网膜中心辨认画面各个部分的细节，再让视点回到画家设定的画面焦点，组合成一幅仿佛瞬间定格的视网膜凝视画面。也就是说，不仅在视觉文化演变的过程中存在历史性，在单幅

绘画的观看中也存在深刻的视觉历史性。从“历时”到“历史”，是观者在心理上对观看过程的压缩和忽略，并将自身视觉机能的作用错认是画面造成的运动感，形成了视觉误认的历史结果。透视绘画利用几何学在二维平面呈现三维物体的结构，并模拟视网膜观看的效果将画面处理成焦点清晰、边缘相对模糊，使观众产生瞬间观看的错觉，但实际上这是多次观看后合成的视觉效果。观众的注意力从画面设定的焦点出发，沿着透视缩减的方向观察逐渐模糊的各处细节，最终汇聚于焦点无限远处的延伸点——灭点。这样有着客观清晰的时间、空间顺序的观看，使静止的画面也能让人产生运动感，是人的观看造成了画面的运动。

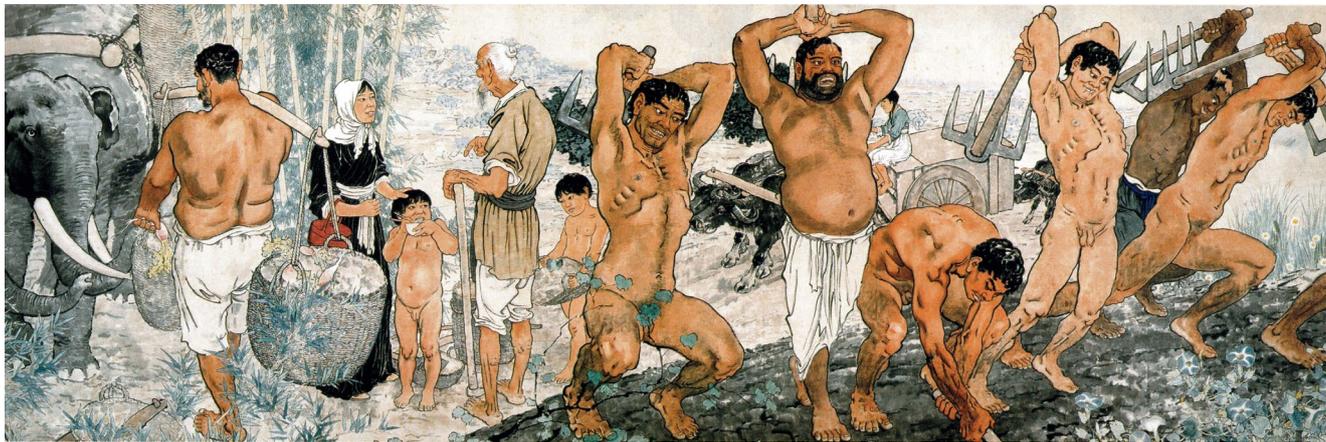
### （三）中国画中的视觉运动

王肇民自述其风格中不仅有“素描的基础”，还有“国画的笔法”。王肇民曾长期担任广州美术学院油画系的素描课老师，教授以透视绘画为核心的课程，他的绘画作品中体现出深厚的素描功底，而国画创作在其绘画生涯中为数不多，其“国画的笔法”更多是他从中国古代画论中领悟的心得，而其中蕴含了营造画面运动感的方法。

王肇民在《画语拾零》中着重批判了顾恺之的点睛之论，但在文中又将顾恺之的“裴楷三毛”论作为艺术规律的本质，其言：“顾恺之为裴楷画像，颊上添了三根毫毛，便觉‘神明殊胜’，增加了生动性。生动性是艺术规律，因而这三根毫毛是本质的。”<sup>[19]</sup>点睛之论和“裴楷三毛”论皆出自唐代张彦远《历代名画记》，文中记载：“（顾恺之）画人尝数年不点睛，人问其故，答曰：‘四体妍蚩，本亡关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。’又画裴楷真，颊上加三毛，云：‘楷俊朗有识具，此正是其识具，观者详之，定觉神明殊胜。’”<sup>[20]</sup>张彦远记载的顾恺之言论体现了两种观念：一是世界是物质的，存在客观他者的主体才能提供的信息，所以对象人物的“四体妍蚩”并不是传神写照的关键，传达人物内心想法的“阿堵”才是画家要着重描绘的部位，对人物眼睛的刻画应

聚焦描写对象的注意力往何处投射，对何物产生兴趣。二是识别人物身份的“三根毫毛”是由画家观察对象后主观选择的，是画家赋予人物的一种形象上的“专名”<sup>[21]</sup>，它的存在与“眼睛”不同，并不是对事物客观结构的社会常识化描写。作为一种生物结构的“常识”，普遍意义上的人应有一双眼睛，却不一定长有“三根毫毛”，“毫毛”只是作为事物主体以外的他者赋予事物的客观标记，暗示画面外部对画中事物的影响，引导观众的注意力投向画外，造成视角的运动转移。二者都是以描绘形象特征为核心的绘画方法。

中国画中描绘事物形象特征的方法和西方绘画通过透视法来描写焦点的方法不同，中国画中往往存在复数的视觉焦点，如郭熙在《临泉高致》中论述的“三远法”：“山有三远，自山下而仰山巅谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。”<sup>[22]</sup>通过不同的视角去描绘事物的不同形象特征，变换的视角使得复数的场景并置于同一幅画面中，画家便需要在画中营造一定的时空序列来引导观众的观看。在手卷画中，这种引导可以通过媒介的特性来设置，巫鸿在《手卷：移动的观看》中论述：“手卷的第二个‘媒介特质’是：这个绘画媒介既是空间性的也是时间性的，观画的过程总是包含了‘开卷’和‘关卷’的双向过程。这进一步隐含着手卷的画面是一个移动的画面，所表现的场景在观画中不断变化。”<sup>[23]</sup>巫鸿还指出：“对手卷的分段观看还可以用另一种构图方式达到，即以某种特殊的自然或人造形象作为画卷的‘内部界框’（Internal Frames），构成一系列相互衔接的空间单元（‘Spatial Units’ or ‘Spatial Cells’）。”<sup>[24]</sup>巫鸿论述的这种手卷画中作为“内部界框”的特殊形象不仅可以认为是分隔场景的标识物，如果把一个场景看作是一个完整的形象，这些“内部界框”形象和顾恺之所论的“裴楷三毛”在语言结构上起着类似的作用，它引导观众的注意力从原有的场景淡出，暗示画面向另一个场景的延伸，在顾恺之这里则是通过“三毛”引向画外现实中的裴楷，使观众反复对照画中人与现实的联系，



图三 徐悲鸿《愚公移山》（徐悲鸿纪念馆藏）

所以“观者详之”，才能“定觉神明殊胜”。

从事物主体的“阿堵”到事物标识物的“三毛”，画家对画面的引导往往要从画面的中心导向边缘。王肇民在《画语拾零》中称：“《三潭日月》一幅中，最难画的是一片残荷叶。《令剑荷花》一幅中，最难画的是支持令剑荷花的一根竹竿。所以在画面中最难画的东西，不一定是其主要部分。”<sup>[25]</sup>王肇民所称“最难画的东西”与其论述的眼睛与眼睑的关系类似，是不可分割的运动的联系，其中的联系需要用“国画的笔法”来引导。中国画的笔墨要分开看待：笔以勾线造型塑造事物的外轮廓，曹仲达的“曹衣出水”和吴道子的“吴带当风”都是以线条造型来表达事物的形体关系；墨分五色，用以表达事物阴阳向背下的不同效果，以及以山水画中的皴法为代表，刻画事物表面的颜色深浅和肌理效果。中国画的笔墨体系和西方透视绘画用视觉造型来传达知觉造型的体系不同。它通过画家对绘画工具的运用以知觉造型翻译画家的主观视觉感知，这种转译是符号性质的。画家将从视觉获得的信息进行概括、取舍等知觉综合判断后，凝练成与现实事物特征相似的笔墨符号，通过符号化的刻画再现象征的事物。用皮尔斯的符号学<sup>[26]</sup>来说，笔墨属于一种“像似符”，利用符号与事物的相似象征事物的在场，事物的存在不是观众直接观察画面以视错觉的方式获得的，而是被画家通过绘画工具在平面上留下的痕迹所告知的。从事物、画家、观众三者的关系来分析，中国画不像西方

透视绘画那样让观众产生如同身临其境般的视错觉，而是用笔墨造型间接地向观众传达事物的特征信息，并希冀观众认同画家对事物主观感知的准确性。前者在问你觉得像不像，强调观众自身的视觉认同，事物呈现想象性的在场，观众想象性地把自身视觉机能的应激反应在场误认为事物的在场；后者在问我画得准不准，强调观众对画家的知觉认同，事物呈现象征性的在场，画家通过准确的笔墨刻画使观众承认其权威性，笔墨以符号的形式暂时性地替代事物在场，所以才有顾恺之“楷俊朗有识具，此正是其识具，观者详之，定觉神明殊胜”之论。同时，笔墨通过用笔的深浅浓淡和笔势走向，还可以造成皮尔斯符号学中“指示符”的效果，指示符自身没有含义，只发挥引导人们注意力的作用，画家在出笔和收笔的过程中呈现其视觉注意力的历时性轨迹，知觉的造型以视觉的方式再现其结构顺序。但和西方透视绘画不同，画家的意图随着笔墨的流动始终是清晰可见的，笔墨同时含有象形和指示两种符号的作用。画家用笔墨准确地翻译事物的形象特征使观众认同事物的象征性在场，笔墨的走向同时也在指引观众目光沿着笔势而动，把观众的注意力引导至场景转换的标识物上，视角由画面主体转向标识物并暗示其向画外现实事物的延伸，移动的观看产生视觉的运动感。

中国画和西方透视绘画中造成运动感的造型方法不同，中国画利用形象特征和笔墨走势引导观众目



图四 杨之光《矿山新兵》



图五 徐悲鸿《奔马图》



图六 杨之光《石鲁像》

光向画外运动，西方透视绘画利用模仿视网膜视觉成像效果的知觉造型引导观众目光向画内聚焦，两种造型体系的目的和方法都自成体系，中国绘画在现代中西绘画融合的过程中往往存在二者只能择其一的困境，但在王肇民的绘画实践中二者的特征都得以保留且相得益彰，其中创新之处在其绘画理论中只能窥豹一斑，个中关隘还需要我们结合他的理论和实践加以分析才得以理解。

## 二、王肇民绘画实践分析

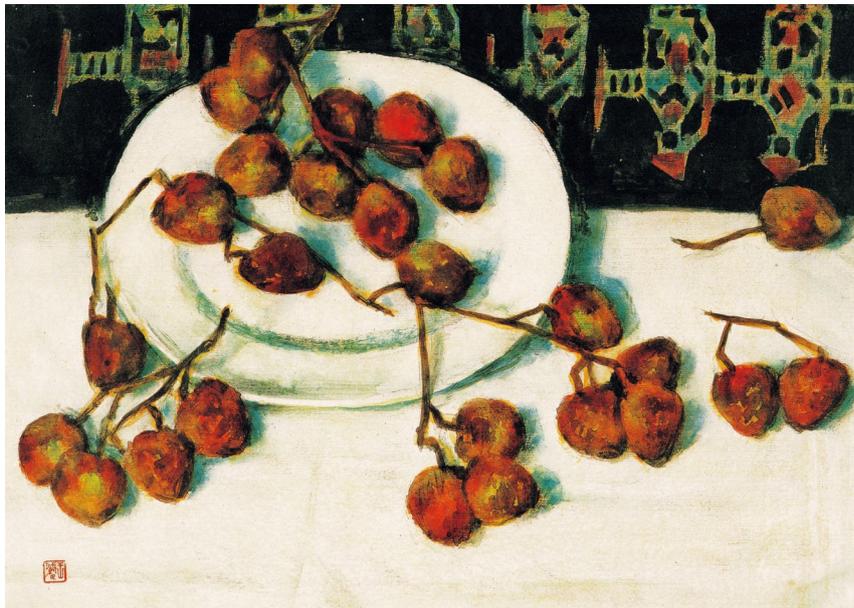
中国画在现代改良中尝试把西方透视绘画造型体系融入自身的体系中，把透视的比例、体积感的技法与笔墨融合，在徐悲鸿的《愚公移山》(图三)<sup>[27]</sup>中，人物的肌肉刻画突显其隆起的柔和块面感和逐渐收缩的边缘，但是人物的边缘轮廓保留了清晰流畅的笔墨线条，是20世纪早期中西绘画融合的典型例子。徐悲鸿的方案采取以中国画造型为本、取西画技法补之的策略，目的是改良中国画不够写实的缺点，但这也产生一个问题，画中除了人物肌肉呈现出厚实的体积感，其余人物衣纹、动物、器物、竹草和背景依然呈现的是中国画典型的知觉造型，充满视

觉体积感的人物肌肉与周围中国画造型的画面没有充分融合，人物肌肉外轮廓清晰的笔墨线条像一道分界线，将两种造型体系的画面隔开，视觉的焦点容易被分散，无法像他熟练的素描造型那样让视点向后方运动。在杨之光的《矿山新兵》(图四)<sup>[28]</sup>中也有类似的现象，画中人物的脸庞呈现鲜明的逆光体积感，前景的树叶则是典型的中国画没骨画法，初看会被脸部鲜亮的光感吸引，但在持续的观看中，前景的树叶轻松的笔触与后景的国画笔法会更容易联动起来，画面中心充满体积感的人物脸部则显得略微孤立，笔墨的运动分散了本应在透视中心的注意力。

西方透视绘画体系中的聚焦效果需要全局的点、线、面都配合视觉焦点从而建立画面关系，而国画的笔法则会将观众的注意力引向知觉体系的笔墨结构，两种造型体系从目的上来说是有冲突的。在中国画的知性造型体系中，如果既要吸取西画的结构关系，又保留笔墨的流畅感，往往要舍弃透视绘画刻意营造的视错觉，只在笔墨运用中暗示透视结构的存在，弱化视觉在画面结构中的作用，画面的核心依然以形象特征为主，在徐悲鸿和杨之光晚期的绘画中都能看到这种绘画技法的取舍。从徐悲鸿的《奔马图》(图五)<sup>[29]</sup>和杨之光的《石鲁像》(图六)<sup>[30]</sup>呈现的画面



图七 王肇民《大叶紫薇》



图八 王肇民《白盘荔枝》

效果来看，透视结构的块面体积感只起到暗示的作用，画面的焦点放在笔墨飞扬的毛发刻画上，从流畅的笔势运用中营造画面的运动感。

王肇民的绘画采取的是另一种绘画策略，在保持透视绘画主体的聚焦效果的同时，通过远望近观两种视角的同时体现，让国画的笔法有侧重地表现，还在结构上将国画表现画外之物的意境表达出来。在王肇民的《大叶紫薇》（图七）<sup>[31]</sup>中，在远望的视角下，花瓣和黑瓶呈现逆光的静止视觉透视效果，体积感和透视感随着空间向内推进并聚焦；在近观的视角中，花瓣是模糊的紫红色光影涂抹，黑瓶最坚实的暗部实际上是两撇清晰的浓厚黑色笔触，表现出国画的流畅笔法，两种造型体系在不冲突的情况下并存。王肇民称：“一幅画画成功之后，要既可以远看，也可以近看。远看是看效果，近看是看用笔……我从前说过：‘画要画得有笔不见笔，有色不见色，所看到的只有物体的实质。’这是指远看说的，而近看仍要纵横开合，笔笔精到，有‘笔精墨妙’之致，才是佳作。”<sup>[32]</sup>

这种画面效果在西方美术史上并不少见，近现代很多有着坚实形体结构的西方油画在近观之下，里面隆起和凹陷的块面都是大块的油彩笔触，但并不会影响形体的整体结构，它们在整体的外轮廓结

构上依然保持着以焦点为中心、边缘逐渐模糊的原则，在视错觉的作用下保持透视绘画的聚焦效果。但同时也带来一个问题，近观和远望两种效果是割裂的，远望的画面整体效果占主体地位，近观的笔触理论上是要被忽略掉的，只能用作画家或者美术评论家分析技法结构之用，甚至过于明显的笔触会被评价为“未完成”或者粗糙的作品。但在中国画的语境中，王肇民将这个问题导向了另一种结构，在《大叶紫薇》的右下角边缘还有一朵掉落的残花，其光色和笔法与中心位置的花瓣形成呼应，在近观的情况下引导观者的注意力从中心表现鲜亮生命力的花瓣至掉落的残花，暗示鲜花从生长到死亡的生命历程，形成对大叶紫薇在现实世界生活痕迹的表现，作为一个标识物让观众注意力从画中的花联想到现实的花。这在中国画中原本是要由连贯的笔势来完成的，在王肇民的绘画中则更多的是通过色彩来连接，因而得以在不影响形体结构的情况下引导注意力的运动。谢赫在《古画品录》中论“六法”其中之一是“随类赋彩”<sup>[33]</sup>。“随类”不仅在于因应不同类型的事物赋予相应的色彩以作区分，还在于赋予同类事物相应的色彩使其在画面的不同位置依然可以遥相呼应，但后者在青绿山水向水墨山水的演变和扬弃中逐渐少见画史中。而在王肇民的绘画中，这类在不同位

置甚至不同事物中刻画相同色彩特征的肌理的现象比比皆是，甚至会在主体是静物的画面边缘特意安排与静物呼应的色彩条纹（图八）<sup>[34]</sup>，或者特意刻画在透视绘画中因与表现形体块面结构关系不大而少受重视的斑痕肌理，让主体事物和边缘事物产生联系，达到近观之下视角运动的效果。对此，王肇民解释道：“这几条葫芦皮上的伤痕，为什么要画呢？因为不画这几条伤痕，在笔法上便不和谐。和谐是艺术规律，因而这几条伤痕是本质。”<sup>[35]</sup>

西方绘画在现代发展过程中，由于摄影术能够让普通人也拥有以往绘画大师才有的把事物的瞬间光影轻易记录下来的能力，营造静止观看效果的透视绘画在媒介竞争中受到极大影响，逐渐发展出印象派等转向描绘运动光影色彩的流派，但印象派只描绘光影在物体上斑驳的色彩织体使得重视形体结构的透视绘画传统也受到了破坏，在坚实形体结构和浮动光影色彩的矛盾中，西方绘画走向了回避现实视觉的形而上方案，谈论超越现实的视觉再现和形式主义。王肇民的方案保留了透视结构在远望中的视错觉作用，在近观下则综合用笔、造型和色彩去刻画异质同构的不同事物特征，使其在同幅画面中保持气韵的融贯连通，让艺术家的意志不再局限于透视明暗的机械摹写，既维持了画面形体的坚实结构，又营造了具有自由运动感的诗意画面。国画的改良方案多以西画之长补国画之短，而王肇民的方案另辟蹊径，以中国传统绘画的知觉造型逻辑去重写透视绘画的视错觉架构，其理念创新与他

对“现实主义”的独特理解不无关系，“从客观现实出发，又能为群众所理解”<sup>[36]</sup>，他的绘画实践方案就是对时代精神和民族风格融汇统一的理念体现。王肇民以“形是一切”为核心，结合中国民族风格，在远望近观的表里结构中，把国画的笔法、油画的颜色、素描的基础、诗的境界融合在一起，将被摄影术束缚的透视绘画结构导向在静止画面中也能产生运动感的中国画物外意境，创造了在绘画视知觉问题上有着鲜明民族特色的创新方案，这是对现代西方美术史上这一难题的回应。

## 余 论

迟轲 1981 年曾撰文《形式美与辩证法》，讨论内容与形式的关系，文中提出：“一个‘天天在变动’，一个‘长期不变’，何以能构成矛盾的统一？”<sup>[37]</sup>王肇民以文章回应并将其收录于《画语拾零》中，文中最后以诗的形式举例：“诗的形式是以语言的形式为依据的，是以语言的发生、发展、交流、转变、因袭、创造为转移的，而绝不是由于什么内容决定的。”<sup>[38]</sup>这也可以同样解释王肇民的“形是一切”论。在画内的形和画外的神中同样联系到现实的形，这在中国画的绘画语言历史中是有着悠久传统的，“形是一切”和“形神俱在”并不冲突，互为表里，时代内容的书写并不会彻底改变民族绘画语言的形式，至于其中的历史演变和风格侧重，则还有待继续深入研究。

（责任编辑：吴昌稳）

### 注释：

- [1] 陈天龙：《形是一切吗？——与王肇民先生商榷》，《新美术》1981年第1期。袁烈州：《发扬中国画“以形写神”的优秀传统——与王肇民先生商榷》，《南艺学报》1981年第3期。张遗：《〈画语拾零〉质疑》，《美术》1981年第12期。何孙谟：《形，不可能是一切》，《新美术》1983年第4期。李桦：《论形与神及其他》，《美术》1984年第4期。
- [2] 王肇民：《画语拾零》，湖南美术出版社1983年，第16页。
- [3] 迟轲：《伟大的风格》，广州美术学院、广东美术馆编：《王肇民作品集》，澳门出版社2002年，第6页。
- [4] 杨小彦：《写实主义在中国的实践——兼论王肇民“形是一切”》，《文艺研究》2008年第1期。
- [5] 李燕祥：《从王肇民评价塞尚及安格尔说起——王肇民的写实主义特点漫议》，《美术学报》2008年第3期。刘骁纯：《写生即创作——一切在形中——论王肇民的艺术创作》，《荣宝斋》2014年第8期。杨小彦：《形是一切——王肇民艺术论》，《美术》2007年第9期。杨小彦：《写实主义在中国的实践——兼论王肇民“形是一切”》，《文艺研究》2008年第1期。

- [6] 王肇民:《画语拾零》,第1、43-45页。
- [7] 周彦华:《“注意力”的情动意指与艺术的主体性生产——评乔纳森·克拉里的《知觉的悬置》(上)》,《当代美术家》2017年第6期。
- [8] [美]乔纳森·克拉里著,沈语冰、贺玉高译:《知觉的悬置:注意力、景观与现代文化》,凤凰美术出版社2017年,第265页。
- [9] 沈语冰编著:《艺术学经典文献导读书系·美术卷》,北京师范大学出版社2010年,第186-193页。
- [10] [美]乔纳森·克拉里著,沈语冰、贺玉高译:《知觉的悬置:注意力、景观与现代文化》,第279页。
- [11] [美]乔纳森·克拉里著,沈语冰、贺玉高译:《知觉的悬置:注意力、景观与现代文化》,第280页。
- [12] 王肇民:《画语拾零》,第2页。
- [13] [英]贡布里希著,杨成凯、李本正、范景中译:《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》,广西美术出版社2012年,第103页。
- [14] 孔令斌:《数字摄像技术与艺术》,中国科学技术大学出版社2022年,第3-5页。
- [15] [意]阿尔贝蒂著,胡珺、辛尘译:《论绘画》,江苏教育出版社2012年,第5页。
- [16] [意]阿尔贝蒂著,胡珺、辛尘译:《论绘画》,第13-35页。
- [17] [意]阿尔贝蒂著,胡珺、辛尘译:《论绘画》,第8页。
- [18] 田仁、李弋主编:《生理学》,第四军医大学出版社2014年,第202-205页。
- [19] 王肇民:《画语拾零》,第37页。
- [20] [唐]张彦远撰:《历代名画记》,浙江人民美术出版社2019年,第86页。
- [21] 对于专名,哲学领域仍存在争议,要点在于专名是否存在涵义,即专名指向的是一个符号实体还是现实实体,但在中国画里这个争议并不影响画家创作,因为画家要营造的是让观众认为其刻画的是一个有着特征的形象,这个形象是对应符号还是现实,取决于观众是否与绘画产生共鸣,理论上二者皆有可能。对于绘画与专名的关系,外国学者有过精彩论述。参考[比]蒂埃利·德·迪弗著,沈语冰、张晓剑、陶铮译:《杜尚之后的康德》,江苏美术出版社2014年,第7-81页。
- [22] [唐]郭熙、郭思:《临泉高致》,俞剑华编著:《中国画论类编》(上),人民美术出版社2016年,第639页。
- [23] [美]巫鸿:《全球景观中的中国古代艺术》,生活·读书·新知三联书店2017年,第150-152页。
- [24] [美]巫鸿:《全球景观中的中国古代艺术》,第159页。
- [25] 王肇民:《画语拾零》,第34页。
- [26] [美]皮尔斯(Peirce, C. S.)著,赵星植译:《皮尔斯:论符号——李斯卡:皮尔斯符号学导论》,四川大学出版社2014年,第51-57页。
- [27] 辽宁省博物馆、徐悲鸿纪念馆编:《永恒的艺术:徐悲鸿绘画精品集》,辽宁人民出版社2011年,第147页。
- [28] 中国现代美术全集编辑委员会编:《中国现代美术全集·中国画1·人物(上)》,人民美术出版社1997年,166页。
- [29] 荣宝斋美术馆编:《荣宝斋藏红色经典书画鉴赏百帧》,荣宝斋出版社2021年,第30页。
- [30] 中国现代美术全集编辑委员会编:《中国现代美术全集·中国画1·人物(上)》,第167页。
- [31] 王绍强主编:《伟大的风格:王肇民艺术研究展》,岭南美术出版社2019年,第90页。
- [32] 王肇民:《画语拾零》,第48页。
- [33] [南齐]谢赫:《古画品录》,俞剑华编著:《中国画论类编》(上),第355页。
- [34] 王绍强主编:《伟大的风格:王肇民艺术研究展》,第58页。
- [35] 王肇民:《画语拾零》,第37页。
- [36] 王肇民:《画语拾零》,第32页。
- [37] 迟轲:《形式美与辩证法》,《美术》1981年第1期。
- [38] 王肇民:《画语拾零》,第28页。

## A Study of Wang Zhaomin's Painting Style from the Perspective of Visual Perception

Zou Shangliang

**Abstract:** Wang Zhaomin's theory of "form is everything" is a highly personal perspective among modern Chinese painting theories, and it has been a subject of ongoing interpretation and debate regarding its meaning and other related issues. It is closely associated with Wang Zhaomin's innovative painting style, which is worthy of further research. By analyzing the principles of the Western painting perspective system and the Chinese ink painting system from the viewpoint of visual perception and by examining Wang Zhaomin's theory and his painting practice in *Huayu shiling*, it is discovered that his paintings exhibit a dual structure of foreground and background, with characteristics of visual focus similar to Western perspective painting and the metaphysical artistic mood associated with Chinese ink painting. This style creates an innovative visual perception that has a distinct national character.

**Keywords:** Wang Zhaomin, "Form is Everything", Visual Perception