

美术与设计教学档案  
——李超德卷

江苏高校优势学科建设工程资助项目 苏州大学艺术学学术文库 苏州大学出版社

# 美术与设计教学档案

---

# 李超德卷

江苏高校优势学科建设工程资助项目 苏州大学艺术学学术文库 苏州大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

美术与设计教学档案. 李超德卷 / 李超德绘. -- 苏州: 苏州大学出版社, 2013.3  
(江苏高校优势学科建设工程资助项目苏州大学艺术学学术文库)  
ISBN 978-7-5672-0418-8

I. ①美… II. ①李… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J221

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第051928号

---

苏州大学艺术学学术文库编委会

主任: 田晓明 熊思东

副主任: 王家宏 李超德 张建初

编委: 张朋川 姜竹松 吴磊 沈爱凤 徐海鸥 许星 黄艾 冯芸  
朱栋霖 倪祥保 陈龙 周秦 李正 卢朗 薛华强

主编: 李超德

副主编: 张朋川 沈爱凤 徐海鸥

江苏高校优势学科建设工程资助项目 苏州大学艺术学学术文库  
美术与设计教学档案 李超德·卷

责任编辑: 方圆

出版发行: 苏州大学出版社

地址: 苏州市十梓街1号 邮编: 215006

网址: <http://www.sudapress.com>

印刷: 苏州市深广印刷有限公司

版次: 2013年3月第1版

印次: 2013年3月第1次印刷

开本: 889mm×1194mm 1/8

印张: 19

字数: 77千

书号: ISBN 978-7-5672-0418-8

定价: 180.00元

苏州大学版图书若有印装错误, 本社负责调换  
苏州大学出版社营销部电话: 0512-65225020



# 艺以载道

◎ 李超德

## (一)

人类艺术史是世界文明史的一面镜子。因此，原始人的石器在各地的博物馆和美术馆里是被当做艺术品来陈列的。原始人从打磨石器、狩猎当中体会到了人的本质力量和形式力量，所以我们讲，艺术的起源和人类的起源是紧密结合在一起的。人类的欲求、思维、情感、想象和其他活动与艺术共同成长。

在当下的学术语境中，艺术作为学科门类，包含了美术、设计、音乐与舞蹈、戏剧与影视及艺术学理论。单从美术和设计的历史看，它们本是同源，都是造物文化的分合离散所致。因此，它们之间存在着亲密关系是不言而喻的，有些人将美术与设计看做是同类也就不足为怪了。但是，美术从技艺中分离出来走上一条独立发展道路以后，就成为依附于物质载体的精神文化创造行为，是艺术家个人感情的外化和物态化。工业革命以后，造物文化词汇中的“design”成为一个既是语义丰富的名词，又是包涵广泛内容的活动过程的动词。现代设计作为人类运用创意智慧和科学技术的造物活动，从拉斯金和莫里斯的手工艺运动，到1919年在德国建立第一所现代设计学校，直至今天信息时代追随后现代人性化设计的一百多年中，设计的最终目的就是不断探索怎样满足人的最优化的需求，强调的是满足他人的需要，突出的是“我们”。

当然，设计活动中充满着艺术的基因。除了形式因素外，设计中的文化指向，即设计师按照人的要求、爱好和趣味设计产品，又与艺术活动和社会生活紧密相连。有品位与艺术才华的设计师所设计的不仅仅是产品，而且是产品与人之间所形成的某种和谐关系、情态和生活状态。因此，设计师直接设计的是产品，间接设计的是人

和社会。为他人而设计，为他人的生活方式而设计是设计的物质功能中包含精神因素的真正目的。

艺术进入现代人的生活以后，成为人类精神生活不可或缺的重要方面。艺术作为人类的创造性文化活动，它的第一要义是精神性的，它的宗旨是感应人的心灵、表达人的心灵、启迪人的心灵，它赋予了人类思维领域的创造性本质。艺术之所以能够引起人们的思想共鸣，引发人们的遐思，就在于艺术家在作品中展现了独特的个性，突出的是艺术家思想深处的“我”。

然而，如果“艺术是我”嬗变为“艺术是我们”，这样的艺术就缺乏个性，成为某种工具，很少具有真艺术。

“设计是我们”如果混同于“设计是我”，这样的作品必然是没有使用价值的伪设计。

因此，如何回答上述问题，面对艺术创作、设计行为的物化成果和实践形态，需要我们做出理论的总结、归纳与研究，这是我们编写出版这套文库的初衷之一。

## (二)

艺术升为门类以后，遭遇了艺术学科分类和学术评价的大讨论。传统意义上的“学”，有了新的释义。

传统意义上的艺术学科，学与学科似乎是分离的。所谓“学”，是人类思想和知识产生与发展的总结。所谓“学科”，则是对于相关专门知识、技能、技巧的分类归纳。“学”是思想和精神文化领域人类知识财富与智慧的贡献，而“学科”却是学术制度建设层面的归类。

我们通常理解的艺术学是大人文学科的组成部分，是一门研究艺术现象及其规律的科学，艺术流变、艺术理论、艺术批评是它的主要研究内容。当下，由于艺术升为门类，艺术门类下设一级学科相平行是否有必要再设艺术学理论？门类艺术学之上到底还有没有一般艺术学这个概念？需不需要有一个独立的“艺术学理论”？对于这些问题学术界存在着重大争论。我个人认为，由于学术界各位专家的学术背景不同，研究问题的逻辑起点自然不同，得出的结论也就不同，诸如此类的争论会在相当长的一段时间里一直持续下去。

其实艺术升为门类之后，相关争议很多，不能因为有争论，研究工作就不展开。以“美术学”为例，它的名词表述颇具中国特色。有专家研究认为，在欧美大学的学

科设置中，其实不存在与所谓“美术学”相对应的英文词汇，只有“美术史”的概念。在欧美，美术史研究多为历史与哲学研究所包括。而国内美术史学研究往往从史料和经验出发，以时代背景、作品、作者、风格特征这样的研究程式，用考据的方法去解读美术发展流变。中国的美术史从陈师曾、俞建华、黄苗子到王伯敏等都是用此方法来作研究。进入20世纪80年代以后，许多学者不满足于此。首先，研究现代美术的理论家们试图从弗洛伊德、叔本华、尼采那里寻找图形背后的思想根基与创作激情。而后，具有黑格尔语言特征的李泽厚的美学著作，用其特有的美学套路俘获了一批青年艺术家、艺术学生的心，并以此解释艺术史和艺术发展流变的现象。《美的历程》一书，普及了另外一种了解艺术史的常识。“审美积淀论”、青铜器所凸显的“狰狞之美”，深深地烙在了年轻艺术家和史论工作者的心里。然而，“审美积淀论”和所谓“狰狞之美”的论断，也遭到了后来者的诟病。进入20世纪90年代以后，潘诺夫斯基和贡布里希艺术史研究的方法论，被越来越多地介绍进中国。这一学术研究方法论秉承了人文主义的态度，为我们开启了艺术创作和作品参与两扇大门，即物质的现实世界和自己的感觉世界。尽管，这本质上是从康德那里借来的研究视角与概念，但已经成为潘诺夫斯基强调“作为人文学科的艺术史”理论研究的基础。在贡布里希的眼里，以再现为主的古代绘画与现代视觉艺术如此不同：“通过电视屏幕和电影，通过邮票和食品包装，现实世界的种种面貌在我们眼前。绘画在学校里教授，也在家里演习，或者作为一种疗法，或者作为一种消遣之计，许多普通的业余爱好者也掌握了一些技法，那些技法会被乔托(Giotto)惊叹为地地道道的魔法。大概连我们在早餐食物盒子上看到的那些粗糙的彩图，也会让乔托那个时代的人目瞪口呆。我不知道是否有人以此得出结论，认为食物盒子比乔托的画更高明。我不是那种人，但是，我认为再现技术的成功和庸俗化向艺术史家和艺术批评家两方面提出了一个问题。”贡布里希力图唤醒人们对用线、形、色呈现的“图画”视觉现实神秘幻想的惊奇感。既然一件艺术作品属于自己的感觉世界，艺术史就必须创作一种先验的范畴，用它来讲述艺术作品。“艺术作品既属于现实的，又属于它自己的感觉世界。”因此，必然存在着两种对待它们的方式。



在西方的大学里，美术史学研究实际上是借美术的外壳，承载的任务却是社会文化的历史内容与含义。就学科设置而言，他们大多拥有独立的系别，哈佛大学、哥伦比亚大学、剑桥大学，这些知名大学均有美术史研究的专业，而且各有所长。以我曾进修过的马里兰大学为例，他们的美术与美术史专业是设在人文与艺术学院中的，而且以亚洲艺术史，特别是日本及东亚艺术史研究见长。有的美术理论、美术批评学科，又常设在哲学系美学专业之中。总的来说，国外并不存在一个包括史、论、评含义的美术学概念，似乎也不存在一个学科概念上的美术学。

我们今天重新讨论艺术学与美术学科如何定义，恐怕具有更大的现实性。怎么理解“艺术作品既属于现实的，又属于自己的感觉世界”，对于我们今天重新定义美术学具有重要意义。因此，美术学作为人文科学研究视野中的概念，“学”当然包括了人类思想和知识的产生及其发展的总结。美术学顾名思义，就是人类美术发展流变的思想与智慧的总结和归纳。但是，如果这样认为，学科概念又是狭窄的，这个“学”还应该包括艺术作品的实践创作，因为它也是艺术家通过积极的思维活动，用实践的方式表达自己的感觉世界。新的一级学科——美术学的二级学科如何划分的讨论也说明了这一点。其实“美术学”无法找到对应的英文词汇也不为怪，因为这种划分本身是中国式的。美术学与美术学科在当下的语境中，又有一些含混的意味。“学”应该包括学术、学问，甚至创作。美术学又有学科归类的意思。所以我们现在划定的一级学科美术学，美术学已经不单是美术史学，它必然包括创作理论和创作实践。美术学更不单单是美术理论与博士点建设，它必须要有宽阔的学术视野来认识美术学所承载的研究内容，它既有人文领域思想的总结，又有学科归类管理的任务。这与后面论证美术学科的学术之争有着逻辑关系。以美术举证，说明的是整个艺术门类。

艺术活动和艺术作品始终伴随着艺术家深沉的学术思考，作品中不可能不透露着艺术家的学术思想，内容和形式是艺术家思想的承载。而关于其学术评价则是另外需要讨论的问题。

面对这一系列理论问题，我们需要作一些理性的思考，这是我们编写出版这套文库的初衷之二。

### (三)

将艺术活动置于学术视野下进行研究，我们不难发现，看似技能化和物质外显的艺术，实际上积淀了很深的文化哲理。俗话说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”道与器构成了中国哲学的一对基本范畴。社会分工我为师者，师者又分为两种，即从道与从器。从道与从器虽不能说有什么高下，但从道者即研究道，而道与器又不能分开，道器相辅相成，互为关系。有的地方又将“器”解释为“艺”，器艺不分，或者说“器”“艺”有着大致相似的东西，要看处在什么状态下说器或说艺。“道”是无形象的，隐含着规律和准则的意义；“器”是有形象的，明指具体事物或名物制度。道器关系实是抽象道理与具体事物之间的关系问题。

宋代理学大师程颐、朱熹等认为“道”超越于“器”之上。朱熹曾说：“理也者，形而上之道也，生物之本也；气也者，形而下之器也，生物之具也。”（《朱文公文集》卷五《答黄道夫》）“道”与“器”相对，所谓“道器”；“道”亦与“德”相对，所谓“道德”，意指法则。《老子》曰：“有物混成，先天地生……可以为天地母。吾不知其名，强字之曰道。”道又成了宇宙万物的本源和本体。道还与一定的人生观、世界观、政治主张和思想体系联系在一起。《论语·公冶长》曰：“道不行，乘桴浮于海。”《论语·卫灵公》的“道不同，不相为谋”指的是道义。当然，所谓“道”，还兼有方法、区域、道路、治理、说词等含义。

中国历来重“道”而轻“器”。晚清曾追随过李鸿章的改良主义者郑观应在他的《盛世危言·道器篇》中认为“道”（封建伦理纲常）是中国的好，“器”（西方科学技术）是西洋的好；“道”是本，“器”是末。从中可以看出，西方工业革命的辉煌成果已经将世界彻底改变之时，中国近代有国际眼光的知识分子还如此说，可见中国学术界“厚古薄今”和重道轻器之积习有多深。数年前，我在郑州古玩城购得一本由清末柘城知县郭藻抄录的《老气横秋》，其中数篇文章都是讲西学之辩的，甚至还有要求拿办张之洞等洋务派的奏章。其中“中西格致源流论”“电报”“中外化学名词异同考”“富强当求本源论”“应变须才论”“论倭事为中国之福”等都是围绕保守与改革而阐发的言论。源于《大学》的格致说，在晚清这一变革的时代又成为时髦的话题。面对列强的侵略，图强图变以及洋务

运动产生的影响，知识分子内心在挣扎，他们思考“道”与“器”的问题，对自然科学的认知开始有了新的变化。其中有一篇钟天纬的《西学古今辨》，虽说是抄本，但让我第一次接触了晚清知识分子面对西方科学技术的发展，重议“格致”说的言论。这对我以后关于设计艺术的“术”与“学”的认识具有非常大的启发作用。

钟天纬曾出使德国，对西方科学技术有感性的体会，回国后入盛宣怀幕府，又应张之洞之招，任鄂矿务学堂监督，属于洋务派人物。即便有着这样广阔背景的钟天纬，仍然不能摆脱文化根基的制约。他认为：“中国重道而轻艺，故其格致专以义理为重；西国重艺而轻道，故其格致偏于物理为多，此中西之所由分也。”（钟天纬《格致说》，《陈编》卷11，学术11，格致下）所谓“格致”，即“格物、致知”的简称，为穷究事物的原理而获得知识，原出于《大学》“致知在格物，物格而后知至”。到了清朝末年，“格致”又成了对声、光、电等自然科学的统称。在钟天纬的思想里，“格致”的物理与义理已经分开，但钟天纬认为中西“格致”的差异只是侧重点不同，因而声称：“苟稍分制艺之精神专究格致，不难更驾西人而上之。”（翰亭抄本《老气横秋·西学古今辨》）虽然钟天纬已经认识到西方对“艺”的青睐和“艺”的重要，但以中国的学术传统和文化视角而言，道和艺（器）仍不是地位完全平等的学问。

1886年，上海格致书院季考出了一题，名曰“格致之学中西异同论”，有一位名叫彭瑞熙的学生以《中西格致异同辨》一文夺得第一名。他在文章中说：“世有求格致者，以道为经，以艺为纬，则中西一贯，亦何异之有哉。”（彭瑞熙《中西格致异同辨》，《陈编》卷10，学术10，格致上）说的是儒家知识分子只要对“艺”多重视一点，中西格致之间的差别就会消失。湖南学者葛道殷也认为道与艺之间的差别不大，“格致之理固无不同，而格致之事各有详略精粗不同”（葛道殷《中西格致本原论》）。西风东渐，尽管有王国维等一批学者要为中学而“独上高楼，望断天涯路”，但西学的进入使儒家传统文化经典对所谓“格致”的认知框架面临着巨大的挑战。西方学术对格致的解释由于有了应用与现实的优势，儒家的道就显得苍白无力。然而儒家学术的强大体系仍然操控着人们的思维。李鸿章甚至说：“西学格物之说，不背于吾儒。”他的潜台词是，西方科学技术要为人所接



受,必须首先融入儒家的思想体系。

儒家学术由于其关注的是社会伦理问题,甚至将其归为实现“诚正、修齐、治平”的治国手段,格致也成了为此服务的附属之技。正如《大学》所说:“古之欲明德于天下者,先治其国;欲治其国者,先齐其家;欲齐其家者,先修其身;欲修其身者,先正其心;欲正其心者,先诚其意;欲诚其意者,先至其知;致知在格物。物格而后知至,知至而后意诚,意诚而后心正,心正而后身修,身修而后家齐,家齐而后国治,国治而后天下平。”一个轮回,又回到治天下。晚清知识分子关于道器(艺)和格致的讨论反映了他们面对西学东渐的现实迷途:一方面认识到西方科学技术的重要,另一方面又固守儒家的道。在一种无奈的境地中,人们将西方的格致之学纳入儒家的道器范畴,并被列为器数之末。究其原因,在现实面前人们注意到了西方技术的应用价值,而对其背后的抽象原理懒得关心。但是科学技术的发展使得19世纪末的儒家学术越来越不能包容发展着的西学格致之术。儒家的格致与道器因为“厚古薄今”之风而越来越不能包容发展中的社会现实,儒家之道也就成了“玄学”。而西方的格致则有了独立于传统格致架构之外的倾向,学问分科越来越细。

人文与自然科学的历史变迁促进了人的认知变迁。彭瑞熙的“以道为经,以艺为纬”的论述给了我启示。艺术作为门类还可以有细分的学科,自然有其道,也有其艺,道艺交织,互为经纬。其实,有关“道”不能离开“器”而存在的理论早在明清之际就有思想家王船山提出了“无其器则无其道”的命题。王船山认为:“尽天地之间,无不是气,即无不是理也。”(《读四书大全说》卷十)“气”是物质实体,而“理”则是客观规律。他批评了程、朱关于“理气”的唯心主义观点,强调“天下惟器而已矣”,“无其器则无其道”(《周易外传》卷五)。从“道器”关系方面建立了他的历史进化论,反对保守退化思想。

由此可见,艺术在形式表象的外显之中,内含的是道。理论研究对于艺术实践的重要性不言而喻。艺术之器和艺术之道相辅相成,互为彼此,这是我们编写出版这套文库的初衷之三。

#### (四)

苏州大学作为国家“211工程”重点建设高校,是一所拥有112年建校历史的高

校,她见证了中国现代高等教育的变迁和发展。苏州大学艺术学科发端于早年美术教育家吕凤子、音乐教育家刘雪庵等开创的艺术教育,有着很深的艺术传统和历史积淀。

江苏省人民政府于2010年设立“江苏省优势学科建设项目”,以巨大的财政支持,重点建设江苏高校国内一流的学科。经过数轮评审,苏州大学艺术学院名列其中,这不仅倾注着苏州大学112年建校历史的人文积淀,更是艺术学院建院52年来,几代人共同努力的结果。苏州大学艺术学院的前身是创建于1960年的苏州丝绸工学院工艺美术系,1997年6月,原苏州丝绸工学院与原苏州大学合并,重新组建了新的艺术学院,目前已发展成为师资力量雄厚、专业方向比较齐全的综合型艺术学院。学院现在拥有美术系、染织艺术系、服装艺术系、视觉传达系、环境艺术系、音乐系、艺术学系、设计基础课部等8个教学单位、10个专业方向。现拥有校级“非物质文化遗产研究中心”,院级艺术设计研究所、创意产业与设计研究所、金太阳纺织设计研究中心、梦兰设计研究所、艺术教学实验中心、中国美术家协会苏州粉画创作中心。学院设有艺术学博士后流动站,拥有设计学博士和设计学硕士、美术学硕士、音乐与舞蹈学硕士、艺术学理论硕士、艺术硕士(MFA)和工程硕士学位授予权。同时,艺术设计专业现为教育部批准的首批全国艺术教育类人才培养模式创新实践区、“十五”期间江苏省重点学科、江苏省特色专业、2010年度江苏省品牌专业。纺织与服装设计实验教学中心为国家级实验教学示范中心建设点,艺术设计实验教学中心现为江苏省实验教学示范中心。

苏州大学艺术学院的设计艺术专业办学历史悠久,门类齐全,师资力量雄厚,为我国设计产业输送了大量人才。1983年和1989年率先创办服装设计和服装表演专业,举办首届全国高校服装设计师资培训班,填补了服装高等教育的空白。有300多位设计专业毕业生在包括清华大学美术学院和中国美术学院等在内的264所本科院校担任教学工作。鉴于对中国服装设计教育做出的贡献,苏州大学艺术学院被评为1998年全国“最具影响力的服装设计学府”和2002年“服装设计功勋奖提名”院校,并获服装文化奖。毕业生中有著名设计师王新元、马可、赵伟国等11人次被评为“全国十佳服装设计师”。2005年《中国纺

织报》评出的“对中国服装设计教育产生重要影响的十位教授”,苏州大学艺术学院毕业生和在校教授占4位。2000年以来,涌现了诸如吴洪、马可、邱昊、李伦、何平等具有国际声望的设计师。特别是马可,她多次应邀赴巴黎时装周作专场发布,并在法国文化部长的个人城堡展示她的服装艺术作品。何平由于出色的设计才华,2009年在英国获得了杰出华裔青年的提名。吴洪作为深圳大学设计学院院长,成为第一位受邀赴米兰时装周主场发布时装的中国设计师。服装表演专业学生在校期间有3人获得“新丝路模特大赛”亚军,多人获得中央电视台模特大赛十佳,多人获得“世界小姐大赛”中国区冠军等奖项,特别是熊黛林、孙菲菲等已经成为国际名模。在武书连中国大学学术排行榜上,苏州大学艺术学院服装设计专业多次名列第一。在校本科生吴莹莹等一批同学获得国际插画大奖赛金奖、服装设计最高奖“新人奖”等数百个奖项,多位同学的作品入围第11届全国美展。

长期以来,我们一直坚持理论研究为先导,立足于本民族的文化艺术土壤,对设计艺术历史、艺术理论、艺术实践与方法论进行深入研究,形成了良好的学术风气和明显的学术特色与优势。特别是设计理论研究方面,我们立足于本民族的文化土壤,放眼于国际设计理论前沿,凸显其现实性、理论性和前瞻性。近几年来,我们出版了大量学术著作。许多教师主持了多项国家级、省部级和厅级科研项目。在文化遗产研究方面,我们立足苏州,放眼全国,以工艺美术考古资料为基础,采用多学科交叉的研究方法,挖掘非物质文化遗产的宝贵财富,加强传统手工艺历史的技艺研究,收获了一批令人瞩目的科研成果。

这是我们编写出版这套文库的初衷之四。

温克尔曼说希腊艺术精神是“高贵的单纯、静穆的伟大”。我们身处中华民族伟大复兴的时代,艺术创作和创意设计的大发展必将推动艺术与设计理论研究的大繁荣,但愿我们做出的努力能够为这个激荡的时代增添理论的力量,彰显中国艺术的高贵品质和伟大精神。

是为序。

## 毕业作品

李超德  
2010.11.14

李超德

## 李超德

苏州大学艺术学院院长、教授、博士生导师、学术委员会主任，江苏省教学名师。

中国美术家协会会员、服装艺委会副主任，国务院学位办艺术专业学位研究生教育指导委员会委员，教育部纺织服装专业指导委员会委员，教育部美术专业指导委员会委员，中国服装设计师协会学术委员会主任委员，中国流行色协会色彩教育委员会副主任。







# 目 录

◎“迁想”方可“妙得” ——儒丁堂砚池偶感 .....	001
◎生活的瞬间 .....	004
◎意境之我见 .....	008
◎中国画作品 .....	012



# 『迁想』方可『妙得』

——儒丁堂砚池偶感

◎李超德



虽然25年来在艺术学院主要教授西方艺术理论和设计理论，而且关注点多为“论”。天生的那种温情主义情怀和对传统文化热爱，使我一直笔耕不辍，常常在宣纸上涂抹一些具有怀古意味的图像。这些作品也常常参加一些展览，对此我并没有看得太认真，我始终将我的绘画沉浸在业余的状态。看窗前花开花落，不参加笔会，不参加争论。我只想作品中表达某种已经在日常生活中被悬置的精神品格和文化理想。

东晋顾恺之的“迁想妙得”，似乎符合我对艺术思维与创作的理解。因此，我借用这个词用以表达对艺术创作的思考。

“迁想”和“妙得”是相连相依的，单独用“妙得”二字如同是女佛徒的法号，让人丈二和尚摸不着头脑。我对绘画是极端重视“迁想”的。我始终认为，技法可以穷尽，技术层面的笔墨、造型、构图是有规律可以找寻与训练的。但人的知识、学养、作品的意境乃至笔墨的意韵追求是无限的，只有“迁想”方可“妙得”，而且我更重视“迁想”的过程。

我学习绘画是出于爱好。童孩时代的画画是涂鸦。因为我家住的那座民国早期的石库门楼房有着一个20多平方米的大

阳台，这就成了我的大画板，用粉笔非常随意地画些汽车、大炮、日本鬼子，想画什么就画什么，没有任何的章法，完全是童眼看世界。少年时代进入中学以后，我又随左作诗先生学画，他是我的绘画启蒙老师。左作诗先生早年毕业于上海美专，参加过抗美援朝战争，荣立过三等功。左作诗先生完全将我和其他几位学生看成是自己的孩子。他教我们写毛笔字、画老虎，给我们零食吃，带我们踏青。这时的画画全凭兴趣使然，并没有多少内在的思想。

后来丁兆成教授教我学画，采用的是苏联学院派的方法。丁老师是一位好老师，后来他升任南京艺术学院教务处副处长。在他那里我知道了契斯恰科夫素描教学体系，开始崇拜克拉姆斯柯依、列宾、苏里柯夫。有时听着“近卫军临刑的早晨”这幅画的名字都会莫名地亢奋。但那时也是依样画葫芦，怀着对美术的朴素梦想与憧憬。我的素描作品颇得丁老师赏识，常常作为示范作品，身边也常聚集一些艺术青年与年龄略小于我的追随者。尽管如此，我对绘画理论并没有深入其间，对绘画创作本质的理解也浮于表面。

进入大学以后，因为没有能如愿考上绘画专业，而是学了染织美术，内心多





少有些沮丧。那时“油、国、版、雕”是令人羡慕的专业，工艺美术仿佛是低人一等的。几十年以后的今天，学设计的分数要高于绘画，我决然没有想到。即便如此，我始终认为学绘画要有天分。天才不敢说，但也不是什么人都能成为画家的。因为对绘画的热爱，上大学时，所有美术类的课程我都认真地对待。当时，有一位美术史论老师叫杨大年。杨大年先生是老苏州美专毕业生，新中国成立以后一直在武汉中南美专和广州美院教书，20世纪70年代后期才调回苏州。他年轻时曾拜吴中画坛高手张晋先生为师，因此杨大年先生所画山水颇有高古的雅趣。杨大年先生鹤发童颜，有仙风道骨的神采。他是谦谦君子，满腹文章，学养高深，师德高尚。我在他的课上第一次接触了中国古代画论。杨大年先生讲画论，旁征博引，语调缓慢，娓娓道来。迄今为止，我仍然保留着我上课时的听课笔记，我几乎记下了他讲的每一句话。在这本厚厚的笔记本上，杨大年先生批阅笔记的文字历历在目，甚至连写的错别字都被他老人家一一订正过来，记录不完整的句子也全数补上。杨大年先生虽然已经辞世，但每每看到这本笔记本，似乎他的音容笑貌又在眼前。

说起画论，我读过的画论书大都是二手资料，并没有做过认真的考据与研究。所看的画论也就是周积寅先生的《中国古代画论辑要》、杨大年先生的《中国历代画论采英》等。画论中数谢赫的“六法”声名最为显赫，道出了中国绘画的艺术精神。因为我喜欢画人物，故对顾恺之这样一位理论与画工兼具的一代大师更是心怀敬意。顾恺之（公元344年—405年），原名长康，字虎头，晋陵（今无锡）人。工诗赋，擅书法，尤精绘画，素有“才绝、画绝、痴绝”之绝称。一生多绘人物肖像、神仙、佛像，亦画禽兽、山水等。而他的“以形写神”“迁想妙得”等绘画理论，对中国传统绘画产生了极其深远的影响。

顾恺之在《魏晋胜流画赞》中说：“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”我对这句话的理解是，画画最难的是人物，其他次之，亭台楼阁等器物是比较容易画好的，不用苦思冥想。人物、狗、马是活生生的动物，他（它）们有性格，有情态。画他（它）们当然不易。即便是山水亦有山的表情，亦会显现出神态。亭台楼阁等器物在宋元以前甚至可以用界尺来画。古代画论往往是片言只语，要理解这些颇

为晦涩的词语，对今天的人来说，需要作一番思量。顾恺之所说的“迁想妙得”，将绘画的前期构思活动上升为把握生活、积极开展思维活动的艺术创作方式。“迁想”触及艺术家主体思想的生成、酝酿、发展，以及如何与客观事物相联系的辩证关系上来考察艺术思维活动。陆机在《文赋》中有所谓“浮躁联翩”，追索其含意，“迁想”比之“联想”更广泛，更有目的性。画家的“想象力”出于“迁想”，也是画家“神思”的基础。“故历来论中国画家的气韵生动，赖迁想妙得有以致之。”因此，有学者进一步认为，这是顾恺之对“以形写神”“传神写照”“悟对”和“通神”等创作思想的延续，也是其创作思想的高峰。

中国古代画论多为画家散论，点滴杂感随性记之，虽然也有深邃的哲学意念，但往往很难支撑起完整的逻辑框架，这正好应了中国人重情感、西方人重数理的表述。当然我这样说会招来非议。因为一定会有人站出来洋洋万言论证中国古代画论如何之博大与精深。中国哲学和文论的生命力，我认为就在于它的言简意赅，让人留下释义的空间。所以后人研究画论多为注释，起到释义的作用。“迁想妙得”虽区



区四个字，但它概括了艺术家形象思维的过程。这一过程贯穿于艺术创作的始终，提出了艺术创作的本质问题。实质上，“迁想妙得”强调了画家主观情感在艺术创作中的主导作用。所谓迁想，既是画家由一物联系到另一物象，又是画家独特思想情感迁移到表现对象之中，与艺术形象相融合的过程。迁想强调的是画家的主观性。它强调的是个人情感与表现的客观事物的主客观统一。只有主客观统一，才有可能妙得对象的神韵与气质，在作品里表现出艺术手法的独创性和艺术形象的典型性，从而抒发出中国艺术的特有精神。

“迁想妙得”作为一种艺术创作的思维方法，涉及艺术创作的悟性问题。画家如何迁想，又怎样妙得，则和艺术家的学养紧密相联。学养越高，修炼就越深，觉悟点也越多，也就越容易开悟，迁想一定有所妙得。然而，当下中国画界能够意到手到的画家却是不多见的。有的画家技法不可谓不熟练，但画作却毫无灵性、思想与学养，甚至俗不可耐，沦为工匠而已。有的画家近乎是文盲，草率行笔，词不达意。有的手头技能技巧功夫不到位，即以粗陋形式障目，故作高深，不知所云。我个人是极佩服范曾先生的，他在中央电

视台锋芒毕露、豪情满怀，招来非议，有人说其为卖弄。但是即便是卖弄也要有学术积淀与身价本钱。作为一名画家，国学修养支撑其画作的文化品格。不能说范曾先生为当下第一人，但也可谓是画界翘楚，是我等学习的榜样。绘画界还有一批神道道的高人，我亦敬仰，行动自由，不为市俗所困扰，画品高逸，是我努力的方向。

我们常说中国画的最高境界是“气韵生动”。要达到此境界，便是由“迁想妙得”所致。作为一名画家，功夫在画外。个人的内在精神、内心体悟、内省思考，以及艺术想象迁入到表现对象中，进一步去感悟，把握对象的真正文化品格与精神气质，才有可能“妙得”。顾恺之的“迁想妙得”是最具艺术气质和文化含义的理论，它比唐代张璪提出的“外师造化，中得心源”还早几百年，而且更具绘画的形象思维特性。顾恺之的传世名作《洛神赋图》是根据曹植《洛神赋》所创作的，描绘了曹植与洛水神女相逢又相别的情节。顾恺之由此产生了迁想，发挥了高度的艺术想象力，充满浪漫主义情怀，人物情态的描绘甚至连每一个眼神都刻画得细致入微。由此可见，顾恺之不仅理论先行，而且实

践了他自己提出的美学理想，把艺术创作中的形、意、情，通过迁想孕育出自由的艺术状态。迁想妙得可以说是顾恺之绘画美学的重要思想，它是谢赫六法所体现的“气韵生动”的重要环节，独具民族文化与艺术美学的理论意义。

刘勰的“神与物游”，司空图的“思与境偕”，荆浩的“度物象取其真”，张璪的“外师造化，中得心源”，邵梅臣的“画中须有我，不为古人奴隶”，陈子庄的“贵在创造，独特，不可取代”，都是迁想妙得所在。“思与境偕”的目的是营造“意境”，“迁想妙得”追求的是“传神写照”，在强调意与境、形与神的融合过程中，二者产生了共鸣。当然，诗画艺术因人而异，可以采用不同的想象方式，但最终却殊途而同归。“迁想妙得”在表达文人的意趣方面，我总觉得它是具有浪漫主义情怀的，这种情怀是作品灵感的促媒剂，是作品精神的趣味。

艺术需要沉浸，精神不能悬置。心气不可征服。大象无形，迁想方可妙得。吾有所悟。



# 生活的瞬间

一九八二













# 意境之我见

◎李超德

孩提时代我的梦想就是做一个画家，绘画可以说是我一生的追求。

然而，30多年前的高考虽然如愿以偿地进入了大学学习，却无缘纯绘画专业，转而学习染织美术专业。好在染织美术与绘画的渊源关系最密切，必须具有很好的中国画功底。回想当年在大学学习时，不仅有本校的张桂贞、吴云发、何企新、杨大年等老师亲自面授，而且还从外面聘请了浙江美术学院的朱颖人和苏州花鸟画名家张继馨等先生来校教授。可以说，得了一些中国画传统的真传。后来我教授艺术理论，也时时挥毫作画，以此体会理论与实践的双重意蕴，并常常探究中国画意境的理论意义，诱发出一些思考。

画中国画就要讲意境。意境，是中国古典美学的重要概念。中国画讲的意境，以其特有的辩证光辉和生命魅力屹立于世界美学之林，我理解所谓意境应该包含着两个方面：其一，生活形象的客观反映。其二，艺术家情感理想的主观创造。意境作为美学研究的重要课题，有其本质内容和表现领域。意和境可以说是两对范畴的统一，即意是情与理的统一，境是形与神的统一。意境既不是生活形象的简单摄制，也不是主观感情的单纯抒发，而是通

过艺术家主观的爱憎、理想，对生活现象集中、概括、提炼了的某种本质的深远的真实。它是客观形象的主观情感的统一，是形、神、情、理的统一。许多理论家已在理论思辩和科学体系上作了哲学性的探讨，作者的意图是想侧重论述创造意境所需的主客观条件，进而明确意境是艺术创造的构思中心，同时也是文艺作品优劣的评判标准。

一、形与神是创造意境的前提和基础

近代思想家王国维在《人间词话》中，主要讨论了中国传统美学的一个重要范畴：境界。尽管许多学者指出境界这一范畴并非王国维首创，但是王国维从传统美学中提取“古雅”作为中国美学思想的基本范畴，进而发展到将“境界”拈出来作为中国文学的基准，作为中国美学的中心范畴是有积极意义的。前者本身带有积极浓重的中国士大夫文化气息，它受到士大夫价值观的严重局限。因此，它不可能成为一个具有普遍意义的基本范畴。后者，王国维站在了中西文化的交汇点上，直截中国传统艺术精神的本质，提出了“境界说”，进而他把意境分解为“意”与“境”两个方面，互为关系。王国维植根

于传统理论，深受西方美学影响，意境说至王国维而集大成。所谓“意”，包括情感、意志、理想等主观因素，“境”则含有生气（神）符合事物的“真景物”，二者可偏重不可偏废。境包括可视的形象和画外的联想之意。境的产生依赖于形象，形以外的联想，也要靠可视的形象来刺激触发，有了形方可写神，才会有传神之笔。

传神，是中国绘画艺术精神的高境界，最早在绘画领域明确使用“传神”这个概念并系统地加以论述的是东晋顾恺之。他在画论中指出，人物画要“以形写神”，就是抓住人的典型特征，以表现人物的内在精神。为了把握好对象的典型特征和人物的内在精神，顾恺之又提出了“迁想妙得”，要求画家不为客观对象的表面形式所拘，充分发挥自己的艺术想象，通过广泛的联想和想象，把体现人物精神性格的典型环境和典型特征巧妙地表现出来，从而达到一种“传神”的艺术境界。前者强调了形与神（客观方面），后者强调了情与理（主观情感方面）。顾恺之把人物绘画所要表现的“传神”意境，首先归结为抓住人物形象的典型特征。《晋书·列传》卷六十二曾刊载顾恺之有关传神的一段著名语录：“恺之每画