

理智与直觉——中国古代人物画意象表现与德国表现主义绘画比较研究

胡寿荣 著

中国美术学院出版社

中国美术学院标志性成果规划

# 理智与直觉

——中国古代人物画意象表现与德国表现主义绘画比较研究

胡寿荣 著

中国美术学院出版社

责任编辑：徐新红

整体设计：周 峰

责任出版：葛炜光

责任校对：钱锦生

### 图书在版编目 (C I P) 数据

理智与直觉：中国古代人物画意象表现与德国表现主义绘画比较研究 / 胡寿荣著. -- 杭州：中国美术学院出版社，2011.5

ISBN 978-7-5503-0086-6

I. ①理… II. ①胡… III. ①绘画研究：对比研究—中国、德国 IV. ①J205.2②J205.516

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第072346号

### 理智与直觉

### ——中国古代人物画意象表现与德国表现主义绘画比较研究

胡寿荣 著

出品人：傅新生

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州市南山路218号/邮政编码：310002

网址：<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷：浙江海虹彩色印务有限公司

版次：2011年5月第1版

印次：2011年5月第1次印刷

印张：12.75

开本：710mm×1000mm 1/16

字数：150千

印数：0001—1000

ISBN 978-7-5503-0086-6

定价：50.00元

## 引言

中德两国在地理位置上相去甚远，而且两国人民的语言、种族亦大相径庭，但两国皆有悠久的美术发展史。以往有关美术的交流几乎是个空白，20世纪以来，随着社会的进步与发展，两国美术的交流才有可能。如德国的版画被鲁迅先生介绍给中国民众，中国古代的艺术品在德国展出。尤其是改革开放以来，中德之间的文化交流日益频繁，美术界的互相学习、彼此了解日趋活跃。在这一进程中，笔者有幸多次赴德国学习与交流，收获良多。笔者感到，尽管中德美术有许多差异，但两个民族对美的追求却是共同的，彼此可以借鉴、学习的内容有很多，在审美观及审美情趣上的对比研究很有必要。并且随着中外文化交流的日益扩大，艺术思想领域的融合与会通将成为学者们共同关注的学术研究新课题。以开放的眼光与全球意识来看问题，与此同时抛弃因循守旧、闭关自守的恶习，才有可能使我们的学术研究迈向更高的层面，才有可能使思想和方法赢得自由，在现实社会中实现理想人格。

然而学术界对中德美术比较几乎没有引起关注，原因在于缺乏深入的交流。这不仅对加深彼此的了解不利，也有碍于中国向世界先进文化的学习和借鉴。有感于此，笔者在尽量吸取前人中外文化比较研究有关学术成果的基础上，对中德人物绘画艺术作比较研究，力图弥补学术研究方面的这一缺憾，并为繁荣中国人物画创作尽些绵薄之力。

作为文化艺术之一的绘画，它与一定的经济、政治相关联，更与之发生直接关系的是和它同时代的哲学、宗教、美

学、音乐以及文学等等文化思潮。“每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史和其他的观念和目的。”（《美学》第一卷，[德]黑格尔，p19）因此，我们在进行绘画艺术研究时是以相关的背景材料为依据的，以避免只谈思想而忽视学术上的严谨性。大凡文化艺术的研究都要追溯它的历史，是因为前因后果有着密切的联系。但是，如果用过多的篇幅停留在历史的漩涡里，就会显得负重。另外，只重思想内容方面问题的研究，而轻技巧特色方面的探讨，也是不能充分表述绘画艺术本质的。绘画领域的每一个流派、每一个画种、每一种风格都是由它的理论基础、思想方法以及特殊的表现手段所决定的。对各种流派、风格从审美的高度进行探索，尤其是比较研究，很有必要结合画面进行剖析，以求产生明了而有说服力的观点和见解。

21世纪的信息社会大大地拓宽了精神领域，科技的发展使人们获取文化交流的信息更为便捷、更为宽泛、更为丰富，理性与个人意志在思想中鲜明起来了。打开心扉，我们享有阳光、蓝天、白云，还有那层层绿。

如今，无论是在解读传统还是融通外来文化，人们的心理更为成熟、思想更为活跃。而且，当我们重温“古为今用，洋为中用”的文艺方针时，感觉也不那么生硬了。继而便是以朴素的真理，将现状和志趣联系起来，将心灵的审美倾向与文化意蕴联系起来，顺理成章地释放自己的思想与情感。对于视觉艺术而言，难于用具体的确定的语言来表述。但是，并非不可能，美学家黑格尔指出：“遇到一件艺术品，我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西，然后再追究它的意蕴或内容。前一个因素——即外在因素——对于我们之所以有价值，并非由于它所直接呈现的；我们假定它里面还有一种内在的东西，即一种意蕴，一种灌注生

气于外在形状的意蕴。那外在形状的用处就在指引到这意蕴。”

（《美学》第一卷，[德]黑格尔，p24）“美的要素可分为两种，一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容所借以现出意蕴和特性的东西，内在的显现于外在的；就借这外在的，人才可以认识到内在的，因为外在的从它本身指引到内在的。”

（《美学》第一卷，[德]黑格尔，p25）看来绘画艺术的分析由外而内，又由内而外的思考是可行的。中西方绘画从基本形态和表层的现象看，反差很大，泾渭分明，各有其特点。发展的态势两端旗帜依然鲜明地各持己见。它们属于不同的类性，各自有着自己的历史和文化依存关系。了解传统，才能更好地了解当今时代，了解世界，才能更好地了解自己。而此时需要的是宽厚的包容心和通达的理解力，以及具有卓异的思维方式。

在比较研究过程中，如果我们立足视觉审美本体，从整体着眼进行分析，就会发现某些共同点。这对于中西文化比较研究来说是一个好的契机。通过比较，从一点一线，我们看到了一个面，使本来模糊的事态鲜明起来。共同点的出现并非戏剧性的，而是原本就存在着的元素。英国学者贝尔指出：“艺术是有意味的形式。”（《艺术》，[英]贝尔，p4）“所谓‘有意味的形式’就是我们可以得到某种对‘终极实在’之感受的形式。”（《艺术》，[英]贝尔，p36）“有意味的形式”一词挑明了大凡艺术共同观照、共同存在的视觉审美状态。这恰好为本文的比较研究指示了切入点。“有意味的形式”是一个形而上的内容，换句话说，它是一个不确定的内容。那么，论及中西方绘画艺术的某种共同点也是相对而言的。绘画对于众多人来说最有直接意义的是美的享受，感受绘画艺术的魅力。然而从认识论角度看，感受或被感受只是一种浅层的认识。中国古代人物画意象表现与德国表现主义绘画，两者的造型作比较研究的选题意在深化学识，寻求

两端审美取向中存在的异同，探寻意象性表现绘画艺术发展的新空间和多种可能性，以增强我们解读中外绘画艺术的能力。重要的是给传统的意象表现和意象造型的绘画品格从封闭中展现其神采，又赋予其新文化的内容，这就是我的初衷。

本选题从中外意象造型的角度切入进行比较研究，本质上与宗白华先生所说的空间意识上的比较是一致的，主旨是求证中西艺术审美形态上的差异性与价值的归宿性。比较意识是建立在不同文化的背景进行的。从历史的脉络看，中西绘画的发展的确存在着阶段性的异同，历史上的宗教绘画在造型上双方都存在同样的一种概念化的仪态。远古时代的岩画几乎形态相同或相像，中国古代现实主义画风与西方古典主义某些作品虽说手法上不同，但是创作的心性是相同的。那么说中西两端造型观念上除了如人们所指的“离”（美感的差异性）之外，“合”（美感的共同性）的因素还是存在的。在欧洲21世纪初很有影响力的德国表现主义绘画的造型，与中国古代人物画意象表现作品中的造型在某一点上是否也存在“合”的意味呢？不言而喻，两者都属于强调自我、以表现内在界精神为目的，或者说都是表现人的精神内质的艺术。有人认为中国古代人物画意象表现对西方表现主义绘画产生过影响。关于这个问题，由于没有确切的依据是难以下定论的，不过20世纪初西方曾一度流行拜读中国古代哲学。从这一点看，西方人或多或少受中国文化濡染还是有的。但是不可武断地认定西方表现主义绘画因袭中国古代人物画意象形态的表现方式。绘画作为思想，作为意识形态，又作为事物，它的发展亦有自身的规律，在时间的某一点上，中西方两大绘画阵营产生某种巧合也是自然而然的。2005年，我在德国考察时观看了BAUMEITER画展，他的作品就有浓重的中国古代绘画和书法的某种元素。在展厅里还陈列了他所收藏的中国的书法作品。有关“离”与

“合”这个问题将在后文中逐步被揭示。但是本文不仅仅停留在求知一个预想的“合”字，而更多的是为了对意象造型美的分析进行全面的探讨。造型是审美情感和思想的载体，可通过造型艺术来反映和把握美感，是因为艺术造型的形式和内容中包含着美感。造型使人们的直觉心理活动有了依据，往往从美感的经验中可以窥见一个理想的造型。显而易见，选择造型作为比较的前提，从画面入手引至深层的内容，既能使学术与思想明晰，又可以避免空洞的说教。“艺术的显现通过它本身而指到它本身之外，指引到它所要表现的某种心灵性的东西。”（《美学》第一卷，[德]黑格尔，p13）心灵性是人的内在世界的本性，强调内在的需要的艺术，其作品经心灵的渗透，表现神圣的审美理想。在绘画中，心灵性之意则是一种虚境，因而难以言表。在艺术创作和艺术欣赏中由心灵激发的情感在形象思维里节节攀升，满足人们审美思想中的最高要求，并通过某种方式、某种语言表现出来。表现出来的东西其外部就有了生气的显现，这种显现除了形而上的精神世界外，在造型艺术中，内在的情志却由可视性的形象凝固下来了。中国古代绘画的意象人物造型、意象表现与德国的表现主义绘画，其特殊性在于艺术创造属于心灵性的。尽管时空不同、环境各异，但主观的审美理念和有意识的思考渗入本能的创作过程，则是这两个派系的共同点。画面刻下了他们自己内心情感与审美见解的烙印，其作品形奇异貌，神采生动。如果用习惯的人物造型一般的思想方法，或者某种程式化的模式作为门径和原则来衡量它是徒劳的，那些乐于描摹他人的人以及循规蹈矩的人更是格格不入了。强调心灵性的艺术是否有观念的性质？答案是肯定的，实际上，无论指内在情志的或是指观念的都属于人的内在界的范围。由此，人们往往以为，由心灵性占主导的艺术就是观念艺术。把观念与心灵等同的认识态度，使得我们在审

美判断或艺术创作中忽略了许多微妙的特质的东西，也使我们不能正确地认识意象造型的意义。意象性艺术的美不但是观念执意的结果，而且更多地表现为心灵性自在自为的必然。由心灵性建立起来的美的架构，有着心灵和灵魂的深度，而观念却指的是一种思想状态，或者说是形象思维中的某种指向，它来源于人接受客体的刺激而形成的认识。心灵性包含观念内容，观念却是从属于心灵性的。

从中国绘画发展史料看，湖南长沙出土的战国时期的帛画，就是意象性人物造型的雏形。然而严格地说早在远古时期的原始岩画已初现意象性造型的端倪。人物造型质朴、简洁，湖南长沙出土的汉墓帛画，江苏徐州画像砖以及河南、四川等地的画像砖、画像石等，就是用形的趣味演绎着视觉审美之意味，从而使得造型的韵致“合于天伦”。

一千六百年前的敦煌石窟，公元439年北魏时期的壁画的意象性人物造型画群，规模宏大，有极大的震撼力。一方面体现在其造型受西域佛教绘画艺术影响，更重要的是体现在造型艺术吸收、消化和融合外来文化，使之与本土艺术达成和谐。打开北魏时期石窟的作品看，造型上的普遍形态为：人形舒展修长，动态绰约多姿，手势多样而灵巧，面相丰满，形体比例有的短而壮实，有的则高挑匀秀。手法粗放而简洁，外形动中有静，舒展而豪放，大手笔的夸张变形，张弛有致。然而，这些形象的深处却带着超凡脱俗的神性，它属于佛教艺术的类型。但是，在艺术表现上，我们看到西域的人物造型与汉晋传统的造型融汇着，使得汉晋时期的绘画人物造型有极强的表意性质，视觉上的美感形成旷达爽朗的基本格局。

中唐之际禅宗盛行，它对当时及后世的文人产生直接而深刻的影响。崇道信佛，在文人群体中蔓延，人们更乐于自我内心

的探索，而渐渐地淡薄对利欲的追求，失意的文人大多都选择超然洒落、高远淡泊的文化修养。这一时期士夫文雅之思想勃然大起，文坛艺苑各种风格、思想情感、流派竞显异彩。一方面形成宗教艺术逐渐的世俗化倾向，信禅画禅不过是士大夫以言寄志的手段而已。另一方面则以图画愉悦性情，以艺自娱，缘情之风应时而生。画以情为本，以意统法，自由自在地表现画家的感情。这样的创作态度与审美意识的形成源于传统道释和禅宗清静、道教的无为思想的浸染，使绘画艺术浸透超尘出世的思想。在绘画制作的手法上，水墨的应用更受时人的青睐，因为水墨的画法更适应当时士夫超脱、淡然的缘情绘画挥写。禅宗的影响，缘情言志的艺术风气蔓延，这一切熔铸了士夫文人的理念。水墨的画风是文人画逐渐兴盛的体现，这一时期值得关注的是画家张璪与王墨。张璪理论上提出了“外师造化，中得心源”。（引自《中国美学史资料选编》[上集]，北京大学哲学史系美学教研室编，p281）张璪的这一理论，把艺术创作中人的心性提高到重要地位。这一理论对后世的意象造型与意象表现的画风，乃至对中国画整体的发展有相当大的影响。王洽，号称“泼墨”，故人称“王墨”。王洽的用墨作画的技法，被传为佳话。相传他酒酣作画时将墨泼于绢素，随其浓淡形状而画之。如果我们由中唐画坛的审美特性推想两宋的意象人物画表现形态的形成，我们会认定它存在的纽带关系。很明显，中唐之际就是文人意象人物画的包孕期，艺术思想充满着超然出尘、无所拘束的“逸气”。

五代与两宋人物画的造型同样成多元的格局，所谓正统人物画界那些专门描绘帝王相将、才子佳人、宫廷生活及强调情节性的作品正步入低谷。反之，此时此刻意象性人物画造型之形式应运而生。贯休、石恪、梁楷等玩赏性质的佛教人物画、简笔画浮出了水面。贯休所作的罗汉像，夸张变形、超然幻化、神色怪异，有很强

的视觉引力。凡读其画，无不被那高远淡泊、疏放出尘的境界所感动，一饱眼福。石恪的简笔人物画造型则别出心裁地将现实心性直觉地表现在他的逸气上。同样地采用夸张变形、笔简形具、言简意赅，造型清冷俊美、纵逸刚劲。宋代的绘画有着自己的特殊风貌，山水继五代的荆浩、关仝、董源之后，宋代有巨然、李成、郭熙、范宽、王希孟、米芾、李唐、刘松年、马远、夏圭等等一大批大家大作。引以为傲的是人物画界出了一个意象性人物画家梁楷，他的《泼墨仙人图》鲜明而独具个性的艺术风格在南宋画坛独领风骚。梁楷的《泼墨仙人图》襟度洒落、望之飘然，形成超凡脱俗的情致与个性。《泼墨仙人图》蕴含笔情墨趣之神性是古代人物画前所未有的，是当时意象造型和意象表现登峰造极之作。另外，梁楷的其他作品如《六祖图》、《太白行吟图》等亦生气盎然，耐人寻味。有意味的变形和大胆的夸张，打破了比例均衡、匀称的造型模式，直接呈现给观者的是内心世界那种心灵自由所需要的特有状态。这些作品作为心灵内在本性的感性形式，把视觉的美意推向另一个高峰。从此，这种形式一直被后人效仿。继而，明代陈洪绶、清代黄慎等人的人物画造型形成的意象性蕴含着画家天真之妙趣，别出心裁，个性十足。

19世纪末、20世纪初，欧洲表现主义绘画兴起。1911年德国柏林举行的第二十二届分离派画展，参展的部分画家被称为“表现主义者”，表现主义以德国为中心的这种富于挑战性的绘画形式，在当时成为波及欧洲许多国家和地区的艺术思潮。表现主义绘画在当时欧洲各国都有所体现，并且形态各异。在探讨德国表现主义的直接来源时，一般说有两个不容忽视的方面：一个是德国19世纪的艺术和理论，另一个是法国的前卫艺术。理论上，来源于德国本土的哲学家、美学家叔本华、尼采、里普斯、沃林格等美学思想方面的学说。境外的有如俄国的康定斯基、奥地利的

弗洛伊德、意大利的克罗齐等人。这些理论家的哲学思想与美学思想建立起来的艺术理论体系成为德国表现主义最为重要的理论依据。德国表现主义说它是流派，不如说是一种思潮。它呼吁新艺术要从旧艺术中解放出来。他们反对传统那种说教的、因循守旧的绘画性质与思想方法，是旧文化的叛逆者。或称之为有革命性意义的艺术创新潮流。表现主义作为一股新兴的艺术思潮，它同当时在欧洲流行的未来主义、立体主义、野兽主义等艺术流派相互影响中产生并发展起来的。他们不仅反传统而且体现了在现代工业社会条件下新型的审美理念与价值观。在许多表现主义画家的作品中，我们看到了一种叛逆、否定和反抗，具有鲜明的反传统性格，表现为对工业社会冷酷无情的世态冲击挤压下的精神和心理创伤（恐怖、痛苦、渴望、梦想等）。艺术家直面各种社会矛盾，不再沉迷于现实主义手法表达内心冲突，不再眷念唯美主义那种浪漫情调，亦不再受表现手法和技法的约束。表现主义的艺术观，不求为艺术而艺术，更不要麻木不仁地追求世俗方式，而是呼唤人的存在价值。它们渴望自由，尤其是意识形态方面的自由。最为明显的是，艺术的表达方式上以辛辣的笔调揭示帝国主义时期人的生存愿望和觉醒，以及对现实不满而发出的呐喊。蒙克的作品《呐喊》就是典型的例证，画面充满孤独、恐惧、挣扎、企盼和渴望。

19世纪末，法国现代主义艺术非常活跃，绘画上最先反映新兴的艺术倾向是塞尚、高更、凡·高。与传统不同，塞尚追求的是秩序与结构。随之，立体主义在巴黎诞生，在此同时，原始主义、未来主义等在欧洲的一些地区相继出现。法国的野兽派与立体派对德国的表现主义也产生了某些影响，代表人物有马蒂斯、毕加索等。作为表现主义的先驱，蒙克艺术同时受到法国与德国的影响。在法国，他吸收的是绘画的形式语言，而在德国，则以

一种深刻的哲理给他以启迪。表现主义绘画的艺术家每个个体都有自己的风格和特点。如，蒙克最主要的特点是象征性内容，画面的形象阴郁、压抑，而恩索尔的作品显得强烈和粗野，以及以怪诞和恐怖为特征的表现风格。维也纳分离派的中坚人物克里姆特采用的是装饰和象征风格的结合，克里姆特的绘画风格，就有浓重的东方韵味。诺尔德体现了追求的内在冲动和宣泄，他的画无论是人物的造型、色彩的运用都充满着爆发式的力量。康定斯基却钟情于抽象构成的色彩、形状与线条的关系等。德国表现主义绘画的形式与手法多种多样，虽然从表面上看表现主义画派形态各异，但是他们所要表现的思想观念却是相通的。他们要求表现事物的内在本质，表现人的内在精神，从“内在需要”出发，认为心灵性才是世界的真实反映，这就是他们的共同点。德国表现主义绘画是在复杂的文化背景中产生的，是新与旧的人文理念、人生态度、思想意识以及审美主张之间的斗争表现出来的绘画派系。而中国古代意象人物之表现则是在封建社会专制笼罩下的文化氛围内生存，某些文人画家的意象人物作品表现为大胆突破旧习俗、旧模式，转向表现自我的觉醒，使绘画艺术进一步观念化。他们的绘画具有一种飘然物外的洒脱情怀。显而易见，无论是中国古代的意象人物画还是德国表现主义绘画都是为了重构绘画视觉审美的新法则，用于展示自我及其艺术内在本质的真实，表现一种新兴的观念和思想，在新人性等方面体现了具有超前的进取精神。

中国古代意象人物造型表现与德国表现主义绘画研究，有哪些可比性呢？当我们认真考察比较对象时，觉得所有对比的因素鲜明起来了。（1）绘画手法、方式方法、材料工具等等方面形成的差异，中方是用毛笔蘸墨在宣纸上勾画泼染完成的，德方用的却是油质原料，在布面或某些油质原料易于附着的纸张上作

画。(2) 绘画内容和形式及审美习惯亦受本种族视觉美感理念等诸多方面的制约。(3) 便是时代现实的局限,不同的时代和不同的现实必然产生不同的艺术特征。我们的比较研究,出发点从历史的切面进入,从而领略两端当时的社会文化内涵和人文精神,在这个框架之内逐步地剖析这种文化艺术形态产生和发展的原因,及其发展进程中的某些规律和特征。通过比较,我们会惊奇地发现,人类文化的发展具有某些共性及其规律。从而,可以更充分、更完整地对我国古代意象人物造型及其表现形式内涵的理解,为正确地弘扬和光大传统艺术,思想上注入更为积极向上的因素。从方法论上讲,比较研究是认识艺术特征的好方法,这也是我们研究古代绘画艺术的好途径。不仅如此,我们还可以从作品之间相互比较中吸收到不同艺术营养,滋养我们的学术研究。毋庸置疑,这样的比较研究对于我们的创作和教学都会带来补益。21世纪的美术,全球化语境中的中国意象人物绘画如何定位,通过中外文化的比较,这个问题将逐渐明晰起来。《孙子兵法》曰:“知己知彼,百战不殆。”艺术的文化形态研究亦然。只要我们认真地解读世界,看清新世纪的思想主潮,才能正视自己,才能排除狭隘的心性,以开放的姿态,回敬优秀的传统文化艺术。中华传统意象人物绘画的深厚历史文化积淀,对于我们来说,就像面对一座宝藏,它是审美领域的精神财富,认真学习和研究,能使我们更好地做好传承工作。

本选题的关键词有“意象表现”、“意象造型”,前者指审美的理念形态,后者指审美的物化形态,二者在绘画造型中息息相关。有关“意象”一词的定义,王世德先生在《美学辞书》中指出:“‘意象’指主观情意和外在物象的结合,以主观情意去感受物象在头脑中形成的‘意象’,然后借助于艺术表现的物化手段,外化为艺术作品中的形象。这个形象也是主观情意和外在

物象的结合，即作者大脑中‘审美意象的物化表现’。”（《美学辞典》，王世德，p223—p224）。北朝宗炳在《画山水序》中提到：“夫以应同会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会，应会感神，神超理得。”（转引自《历代论画名著汇编》，沈子丞，p15）意大利美学家克罗齐认为：“概念知识在于确立现实与非现实的区别，而直觉恰恰意味着现实与非现实的难以区分，意味着意象仅作为纯意象，即作为意象的纯粹想象性才有其价值。”（《美学纲要》，[意] 克罗齐，p216）综上所述，“意象表现”、“意象造型”的美意来源于主体的内智情思。造型的目的是为了传神，传神的目的是为了写意、写心。由此得出这样的结论，即造型中的意象性是指由主体审美观念——进入客体基本形态——结成形象思维的物化形态。这三个部分结成的链动关系，领引人们对意象表现的认识。造型作为形象思维的物化形态是视知觉能直接抚摸的东西，它显现于视觉，又触及心灵，合同美的特性，使审美本真的觉解活泼起来。作为艺术家的思想坐标，通过它可观望或者说可预见意象形成的映射景致。

比较作为理性的概念，因此若要在比较中求得真理，从理论的角度寻根问底是必要的。仅仅停留在现象上看问题，只能得到非实非虚、模棱两可，不着边际的解释。本文采用对比、比照、类比等手法铺开进行研究，从方法上看是极为朴素、极为直接的。各种问题、各种形态可以面对面，大小问题都能以直截了当的方式来展示。正因为它有直接性和易于理解的参照性，显然，很容易透过物的一般性质到特殊的性质，环抱着直觉、理智的分析，使真情去虚就实。原本那些过于神秘化的因素、那些所谓深妙难识的东西，伴随我们的比较研究从而浮现。如果单纯以某种意志、某种感觉去拨开绘画中复杂的现象，只能难上加难。用科学分析的心态、用审美思维的情感、用形象构建规律中的一般法

则，审理和推断所要求知的问题，那么问题就可迎刃而解了。本文所进行的比较是双向的，既动之于外，又动之于内。中德两端在审美的触点上的不同，观念也并非兼通，技艺和风格上更是南辕北辙。但是恰恰由于这些原因，我们进行比较的方向和线路会更加明晰起来。

庄子说：“技兼于事，事兼于义，义兼于德、德兼于道、道兼于天。”（《天地》，庄子，引自《中国美学史资料选编》[上集]，北京大学哲学史系美学教研室编，p40）印证一个道理，在人间无论物质或者精神，无论现象或者本质，总是相互包含、互起作用的，绘画亦然。画有其形，意有所随，意之生发，神妙理得。画用形象言情与理，思想又因形象而大放异彩。在绘画中，基本的道理中西是一致的。

本文围绕着“意象表现”、“意象造型”的内涵展开，它建立在造型的内在生命和外在形式的关系问题上，并从造型的心、性、理方面进行探讨。在比较中澄清被误解或被混淆的理论点，并对中外艺术特征分析比较，将各个事实作清晰的诠释和论证，目的是还原意象人物画在中国美术史上的地位。宏扬优秀传统文化从时间上看，绘画中的意象人物表现及造型的崛起，中国比西方早几百年，然而对于它的美学品位却没有得到足够的肯定和重视。大凡中国绘画史论普遍忽略了梁楷建立起来的意象人物表现的文化内涵和美学价值，或者说没有被真正认清和看重，只是泛泛地看待它，或者仅局限于把它看作绘画历史进程中的插曲而已。然而今天我们放眼世界，并站在一定的高度去领悟意象表现这样的视觉审美载体在世界美术范畴中的重要地位的话，我们就会对传统意象表现艺术油然而生由衷的敬意，并对意象绘画在新时代的发展充满信心。

# 目 录

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 引 言                             | 5  |
| 上 篇                             | 19 |
| 第一章 心物之旅                        | 19 |
| 第一节 意象造型的萌芽                     | 21 |
| 第二节 追溯原初语意的思潮                   | 28 |
| 第二章 传统解构                        | 33 |
| 第一节 古代意象表现人物画的前奏                | 35 |
| 第二节 脱俗超尘的意象表现昭然著闻               | 40 |
| 第三节 充满活力缀满鲜果的树<br>——意象表现人物画繁盛时期 | 44 |
| 第四节 充满暖意的晨光                     | 55 |
| 第五节 坚实的理论支撑                     | 58 |
| 第六节 来自前卫艺术的激励                   | 65 |
| 第七节 踏入柏林的一个挪威人                  | 82 |
| 第八节 表现主义社团的艺术思潮                 | 84 |
| 中 篇                             | 97 |
| 第一章 百闻一见                        | 97 |