

永恒

中国画的审美精神

Zhong Guo Hua De Shen Mei Jing Shen

辽宁美术出版社



舒湘汉 著

永恒



中国画的审美精神
舒湘汉 著

江苏工业学院图书馆
藏书章

图书在版编目 (CIP) 数据

流逝与永恒: 中国画的审美精神 / 舒湘汉著. - 沈阳:
辽宁美术出版社, 2006.6
ISBN 7-5314-3610-8

I. 流… II. 舒… III. 中国画 - 艺术美学 - 研究
IV. J212.01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 078920 号

出 版 者: 辽宁美术出版社

(地址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001)

印 刷 者: 沈阳美程在线印刷有限公司

发 行 者: 辽宁美术出版社

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 6.25

字 数: 15千字

出版时间: 2006年6月第1版

印刷时间: 2006年6月第1次印刷

责任编辑: 罗 楠

版式设计: 刘 扬

封面设计: 彭伟哲

责任校对: 张亚迪

定 价: 58.00元

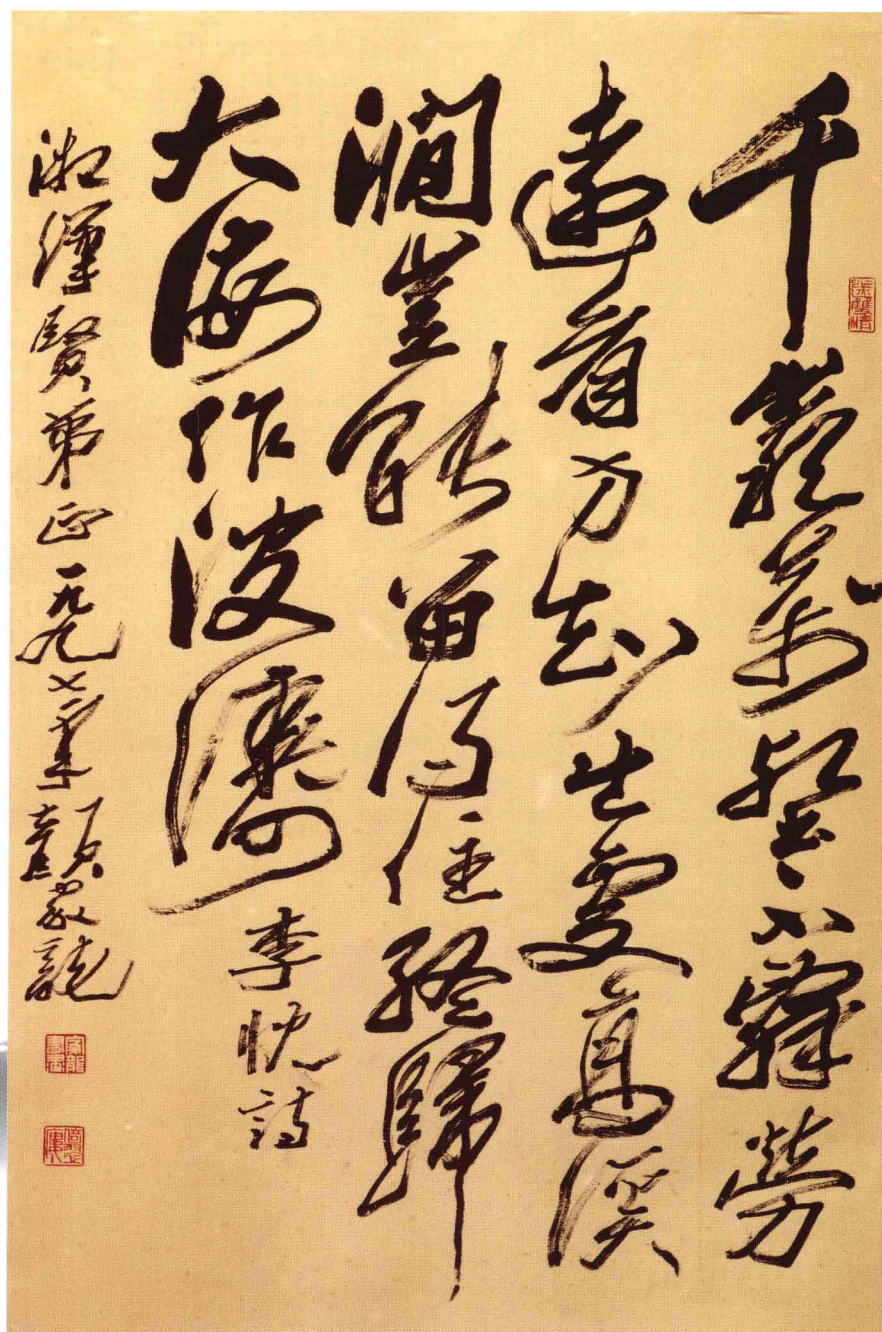
邮购部电话: 024-23414948

E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn

http://www.lnpgc.com.cn



舒湘汉（右）与黄永玉先生在一起



颜家龙先生题书

[序] · 张建永

立于天地之间的是人，贯通人的是精神。就像一位伟人说的“比海洋更广阔的是天空，比天空更广阔的是人的胸膛”一样，人类精神是氤氲天地之间的伟大力量。这种力量不仅在于它能够在人类生存活动中创造无尽的物质财富，更为重要的是，它源源不断地提供哲学的沉思和艺术的激情。在喜马拉雅山脉以东，长江黄河两大流域所孕育出来的文明，形成了十分独特的思维视界。在哲学是天人合一，在艺术是神形相生。艺术中又尤以绘画为主，中国画将人类精神诗意化地构成观察对象的“工具”，对对象进行主体性改造，形成“气韵”、“神韵”、“神气”、“风骨”、“意境”等审美意识。在日月时光的运行中，这些审美意识积淀而成为历史性审美心理结构。它一方面稳定地支配着中国人的审美活动；一方面又不得不在观念急遽变化的思想潮流中扬弃、变革和再生。湘汉兄的《流逝与永恒》在探索中国画的审美精神方面，对这种独特的审美精神中流逝的与永恒的精神元素做了一番披沙拣金的功夫，其意也深，其情也真，其思不乏精妙，其论独到而有创意。

湘汉兄自幼喜绘画，在做县委通讯员之时，虽然干的是政治工作，但当他跟随“首长”踏遍湘西青山绿水时，湘西的崇山峻岭和风物人情启迪了他的灵魂，钩沉出审美的冲动和激情。天人合一的融会，客观对象形式

感的诱惑，常常使他放下手中的驳壳枪，依着大山，掏出笔来描摹灵动的山民，勾勒苍劲的悬崖。于是，他渐渐地从中获得乐趣和理想，最终“永别了武器”，放弃了在当时十分令人艳羡的政治前途，走上了不被看好的知识分子“臭老九”之路。他广拜名师，悉心体悟，勤于动笔，中得心源，在中国画特别是人物画方面取得了丰饶的成果。他的作品不仅在国内获得各种奖项，有些被国家美术馆所收藏，更多的则是国内外收藏家的心仪之物。他从一个自然王国的山野之人，步上正规院校的“正途”，再经名师点拨，终于成为艺术范畴自由王国的艺术家，这些过程印证了“业精于勤”的古训。

不久，湘汉兄就任吉首大学美术学院院长，执掌湘西美术教育之牛耳。美术家、美术教育家和美术理论家是同一类型但不同质的人物。他三者兼顾，互为融通。作为美术家，他思考和观察的是怎样将美的情感意志对位到具象的创造中；作为美术教育家，他思考和观察的是怎样将经过历史积淀的知识和技法有效地传承到弟子和学生中去，培育他们的审美心理和冶炼随物赋形的技巧；作为美术理论家，他思考和观察的是怎样具有深度地将人类形式创造的规律和特点从经验层次提升到理论层次。前者是感性的创造，并且是审美心灵被激发、被抚慰、被撩拨、被愉悦的精神过程，是精神的大餐。再者是知性的启迪，是饱览群书，博采众长，然后春风化雨，润物细无声，有得天下英才而育之的快感。再次是理性的博弈，不仅要从浩如烟海的历史经验中提纯取萃，更要关注自我经验特立独行的成分，既要纵横千古，又要见微知著，因而常常是焚膏继晷，神形憔悴。湘汉兄的思维在美术的三角地带荷载壮行，创作、教育与思考并辔奋进。

于是，湘汉兄有了《流逝与永恒》这部著作。可以说这本书不是现代意义上的所谓纯理论著作，它是作为美术家、美术教育家和美术理论家三

流逝与永恒

中国画的审美精神

者珠联璧合的产物。它好就好在从创作的角度看，这本书具有美术家的心得。美术创作过程中，主观理念怎样从内心世界流溢出来，并且是以美的形式得到表现。那些心灵意绪，情感微澜在喷薄欲出的刹那，如何裹挟美的具象固化成可观形式的个人体验，都体现在字里行间。例如他对吴道子美术作品的分析：“线条看上去有势、有力、有质、有味，极其优美动人，继承并发展了始自远古的以线取象的民族绘画传统，线条行笔紧细、磊落、流畅、洒脱、奔放，在转折顿挫中，按捺拖拉，飞舞飘荡，变化多姿。他极其熟练、生动地以细如游丝和柔似兰叶的线条，迅速准确地勾画，创造出‘吴带当风’的独特风格。”这是一个创作者对伟大艺术家的心领神会。作为美术教育家，他观古鉴今，注重“中国画和纯真之眼”的关系，形神兼备的特点，物我世界的交融。他感到要把中国画的神髓传布到受教育者的审美心理中去。他强调：“外形的逼真、形象的完整不能代表事物的精神，把一些与本质无关的现象描画得很准确、逼真，只能显示作者仅仅具有工巧的手艺而已。”作为美术理论家，他剥茧抽丝，从中国画审美意识的嬗变到技巧的提炼转换，他在中国绘画精神的流失与永恒的积淀和发展中，从文人画传统、民间绘画传统和装饰性绘画要素的精研中，找寻它们之间的关联，发现历史性的承续演变关系。他充分肯定“中国画装饰风是东方艺术解决艺术与自然对立关系的一种特殊的艺术手法”。在论述年画的时

候，他说：“民间年画……为了使画面保持颜色的透明而不使混浊，多用比较大的颜色色块……不强调色阶的调和，而是注重色相的对比，不受现实景物的自然光色所局限，而是根据特定的固有色和画面景物内容需要设色。”这些理论性关注都是他作为三栖（美术家、美术教育家和美术理论家）人的优势所能关照到的。

湘汉兄创作的艺术天分、教育的传授天分和研究的理论素养，在这部著作中得到彰显。他年届天命，奋斗不已。但是，世界上任何事物都有利弊之分。三栖人的优势和不足也是明显的。如果他能专注于一种，在绘画、教育和研究中重点突出某一方面，以他的悟性和能力，当能有更大作为。当然，这只是大醇小疵。《流逝与永恒》这部著作的出版，在美术创作、教育 and 研究领域将会留下雪泥鸿爪。

2005年5月14日星期六

吉首大学洗石斋

序 · 张继永

流逝与永恒

liushiyuyongheng

目 录

序	1
水墨人物画的变革与意义	1
论中国画的审美意识	5
论中国画的装饰表现手法	10
以形写神 形神兼备 ——略论中国画学的形神观	15
中国画与“纯真之眼”	27
神与物游 物我两忘 ——论中国画的意象创造	31
走出程式 ——浅论林风眠“西体中用”的水墨画	37
不应被冷却的记忆 ——新中国“写实水墨画”初探	40
作品欣赏	44

水墨人物画的变革与意义

从中国绘画史的角度看,20世纪水墨人物画的变革和发展是非常有成就的,它体现在艺术形式和题材内容两个方面。在艺术形式和语言上,20世纪水墨人物画的主要贡献表现在如下几个方面:首先,在形态上,中国传统绘画中的人物画主要是以工笔的方式来表现的,而在文人画的水墨系统中,山水和花鸟是文人士大夫最喜欢描绘的对象,最不受重视的是人物画。所以,水墨人物画在20世纪的大力发展,弥补了中国水墨在人物画方面的不足;其次,在文人水墨人物画系统中,水墨人物画不仅不受重视,而且其程式化的语言使它很难获得发展。20世纪水墨人物画,由于在艺术形式和表现手法上受到西方写实主义和现代主义的影响,从而使其形式和语言都得到了极大的丰富。在此期间,形成了以徐悲鸿为代表的写实主义水墨人物画,1949年之前的重要画家还有蒋兆和等人。新中国成立后,又形成了以中央美术学院为中心的写实水墨人物画教学体系,并由此体系衍生出各种地方画派。或是影响到了早已形成的地方画派,重要的画家有北京的李斛、李琦、卢沉、姚有多,浙江的方增先、李震坚、吴山明,广州的杨之光,陕西的刘文西等。除了写实水墨人物画外,以林风眠为先驱的现代主义形态的水墨画,虽然因种种原因而受到抑制,但在改革开放之后,现代形态的水墨人物画还是得到了很大的发展。

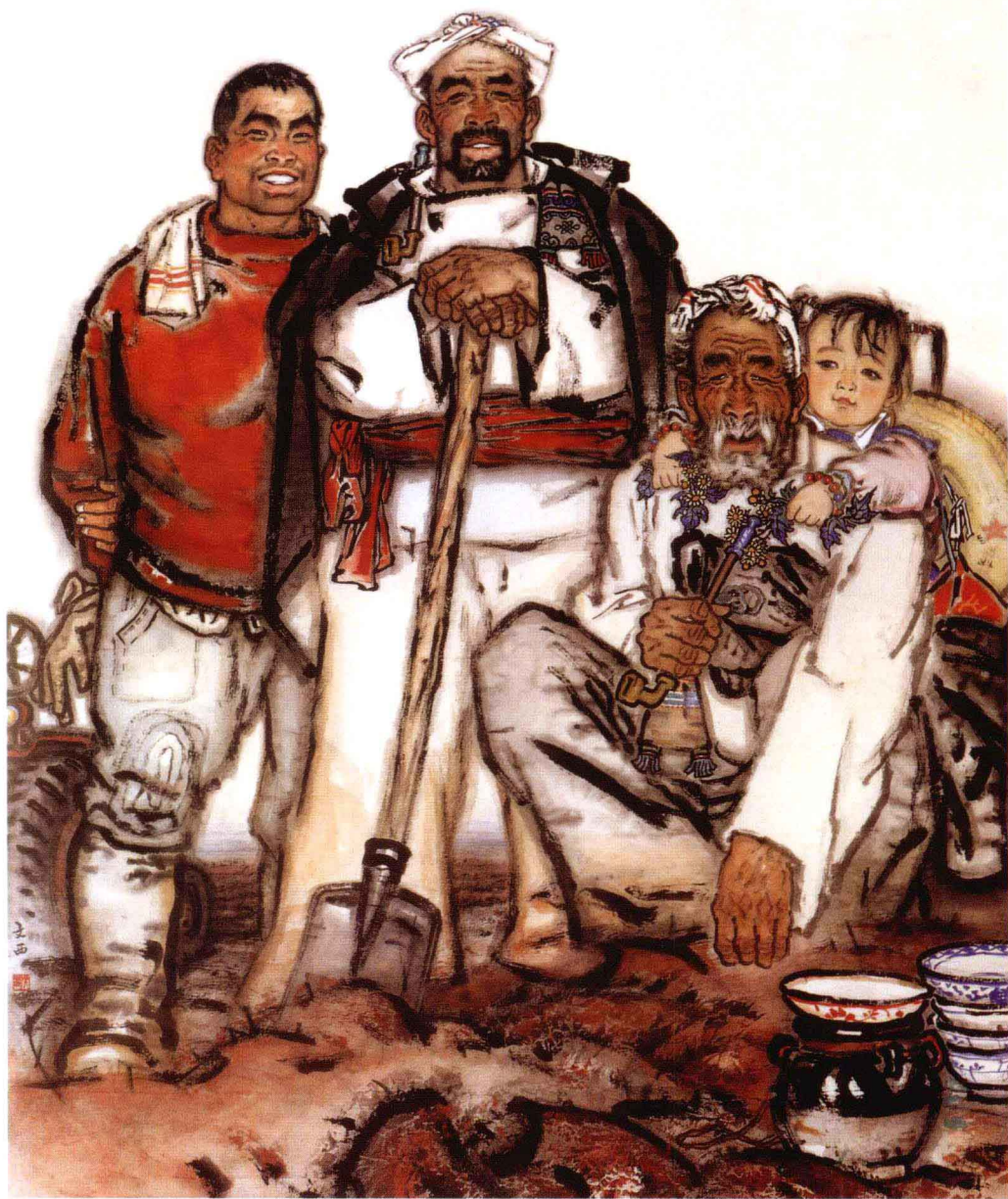
在题材内容方面,水墨人物画在20世纪所取得的成就,首先表现为描



流民图 蒋兆和

绘的人物身份具有了现代意义。在中国传统绘画中，人物的身份主要是帝王将相、才子佳人，普通大众的形象只是作为上流社会的陪衬出现在画面中的。进入20世纪后，受到西方文化冲击和影响的中国画，不仅把人物画的创作置于艺术创作最重要的位置上，而且更为重要的是把普通大众作为艺术表现的主体。如蒋兆和创作的《流民图》就是这方面的代表作之一。很显然，20世纪上半叶的中国水墨人物画，在思想和观念上受到西方启蒙运动的影响，对普通大众的生存境遇给予了极大的同情和关注。这种建立在自由、平等、博爱基础上的人道主义思想，改变了中国传统绘画以帝王将相、才子佳人为主体的格局。

新中国成立后，毛泽东的文艺思想成为主导文艺发展的主要力量，阶级身份替代了以普遍人性论为基础的大众身份，工人和农民，作为表达中国共产党的意识形态的最主要的正面形象，成为所有视觉艺术，当然也包



祖孙四代 刘文西

括水墨人物画表现的主体。在题材上，这一时期的水墨人物画则主要围绕歌颂中国共产党领导下的社会主义新中国这一重要主题展开。文艺为工农兵服务的方向，也使写实范畴的水墨人物画在形式和形态上得到了新的发展。

从社会转型与艺术发展关系的角度看，20世纪中国水墨人物画的艺术形式、语言与题材内容上变革和发展，也是从传统向现代的转换过程。这是因为写实主义的艺术形式和语言，从一开始就是与艺术的启蒙功能联系在一起的，即希望以普通大众能够理解的语言，唤起他们的理性精神和审美感觉。从另一方面说，在20世纪，用西方的写实艺术改造中国水墨人物画，还与另一个现代观念有关系，那就是对科学精神的推崇。在题材内容上，20世纪水墨人物画像此时其他视觉艺术一样，改变了中国传统文化中对人的认识，从把人视为君臣、父子、夫妻等级系统中的存在者，转而赋予人以独立自主的现代观念和人格。事实上，进入21世纪的中国水墨人物画，仍然处在从传统向现代的转换过程中，这意味着哈贝马斯所说的现代性是一个未完成的事业，也适合评判当下中国水墨人物画的状况。

论中国画的审美意识

我们谈中国画的审美意识，实际上是指画家的审美意识在中国传统绘画中的体现。中国画具有强烈的审美意识。

首先，中国画的审美意识表现在中国深厚的文化背景和艺术观念中。

中国画的画家们自古以来就奉行着“天地与我并生，万物与我为一”的这样一种“天人合一”的哲学思想。所以早在1600年前，东晋的顾恺之就主张“以形写神”、“迁想妙得”。南朝的谢赫继承和发展了顾恺之的理论，在其《古画品录》一书的序言中提出了著名的“六法论”，一直影响至今。画家们强调艺术创造是艺术家主观和客观相统一的过程，承认艺术来源于生活，来源于客观世界，同时也注重艺术作品中应体现出来的“神”、“意”、“气”、“韵”。因此，在长期的艺术实践中逐步形成了“气韵生动”的审美标准和“超乎象外”、“缘物寄情”、“以形写神”、“物我交融”的艺术理论。也就是说，中国画强调“写心”、“写意”、“写我”，状物是为了寄情，“写意”是中国画总的艺术观念，在“写意”观念的驱使下，画家们从来也不刻意以科学的态度去惟妙惟肖地再现客体，而是着力追求以艺术的手法去淋漓尽致地表现“心”、表现“意”、表现“我”。据此，概括、提炼、取舍、夸张、变形、平面分割等这些设计上的手段和方法，在中国画里屡见不鲜。比如：唐代画家根据当时妇女以胖为美的审美标准，往往将女性形体进行夸张与变形，突出其丰腴之美。吴道子的《送子天王图》，周昉的《簪花仕



簪花仕女图 (局部) 周昉

女图》、《挥扇仕女图》，张萱的《捣练图》、《虢国夫人游春图》等等，都属这一类的作品。宋代以后妇女以苗条、轻盈的体态为美，于是画家们尽其所能，突出柳叶眉、瓜子脸、长颈、斜肩、细腰的修长体态，宋代作者不详的《女孝经图卷》，明代唐寅的《孟蜀宫妓图轴》、《秋风纨扇图轴》，仇英的《明妃出塞图》等等，都是根据这种审美标准创作的作品。为了突出主题和主体人物，许多细节皆可舍去，如唐代周昉的《簪花仕女图》，为了突出人物，其背景全部被舍弃了，仅以人物的穿着与道具暗示了她们活动的时间和地点。宋代武宗元的《朝元仙仗图》，尽情地刻画了缓缓而行的朝拜队伍，舍弃了一切可有可无的细节，梁楷的大写意《泼墨仙人图》，其设计意识就更加突出，经过了反复提炼，以高度概括的手法，寥寥数笔，勾画出一个憨态可掬的仙人形象。元代王冕的《墨梅图卷》，画面构图疏密有序，几块空白大小相间，表现出一种聚散相宜、对比适中、起伏自如的节奏和韵律，整个画面空灵舒展而又主体突出，这一类讲究画面平面构成的

例子在中国画里不可胜数。

持有“写意”观念的画家们，仅仅只是将描绘对象作为抒发自己志向与感情的凭借方式，换言之，描绘对象只是画家志向与感情的载体，只是志向与感情的物化形式，即所谓状物抒情、传情言志。画一枝梅花，是为了表现“铁骨撑天地、微香映国魂”的英雄气概，报春而不争春的高贵品质与奉献精神，于是，画家就想方设法将枝干画得苍虬、老辣、铁骨铮铮；将花朵画得素雅、清新、艳而不媚。画一枝空灵的修竹，就是为了歌颂“未出土时先有节、到凌云处更虚心”的人格品质。

其次，中国画的审美意识还体现在中国画的表现形式、手段和方法上。

中国画表现形式之最主要的艺术特点是以线造型。众所周知，按照物理学的观点，线在客观物象的外表实际上是不存在的，是人们观察、分析、理解形体后归纳、抽象出来的东西，是一种虚拟的视觉语言。所以，线条本身就带有浓厚的主观色彩。正因为如此，在造型时，线条超越客观物象的约束进行概括提炼，融进画家的主观意愿，达到写意传神方面，比起西方绘画来，具有更大的自由灵活性和主观能动性。从这点上看，线不仅是中国画中主要的造型媒介，还是一种不可多得的设计语言。

中国画的着色，至今仍遵循着“随类赋彩”的理论原则。何谓“随类赋彩”？所谓“随类”，既不是随物象固有色那个“类”，因为它忽视了画家对自然色彩的概括与提炼，是一种被动的、自然主义的、非科学也非艺术的色彩观念；也不是完全随画家主观愿望之“类”，因为这完全无视色彩客观性的一面，排斥了自然色彩对于艺术创造的“源”的意义，从总体的色彩观念和方法上来讲未免失之偏颇，而应是随“主观与客观相结合”之“类”，随“贵在似与不似之间”之“类”。艺术作品从来都是来源于生活而又高于生活的，色彩的创造也不例外，应该在自然色彩的基础上经过画家