

中国近现代名家画集

刘文进



天津人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国近现代名家画集. 刘文进 / 刘文进绘. — 天津:
天津人民美术出版社, 2012. 3
ISBN 978-7-5305-4753-3

I. ①中… II. ①刘… III. ①绘画—作品集—中
国—近现代②油画—作品集—中国—现代 IV. ①
J221②J223

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第052790号

中国近现代名家画集·刘文进

出 版 人: 李毅峰

责 任 编 辑: 陈 一

技 术 编 辑: 郑福生

出 版 发 行: 天津人民美术出版社

社 址: 天津市和平区马场道 150 号

邮 编: 300050

电 话: (022)58352989

经 销: 全国新华书店经销

网 址: <http://www.tjrm.cn>

制 版: 天津市彩虹制版有限公司

印 刷: 北京圣彩虹制版印刷技术有限公司

印 张: 25

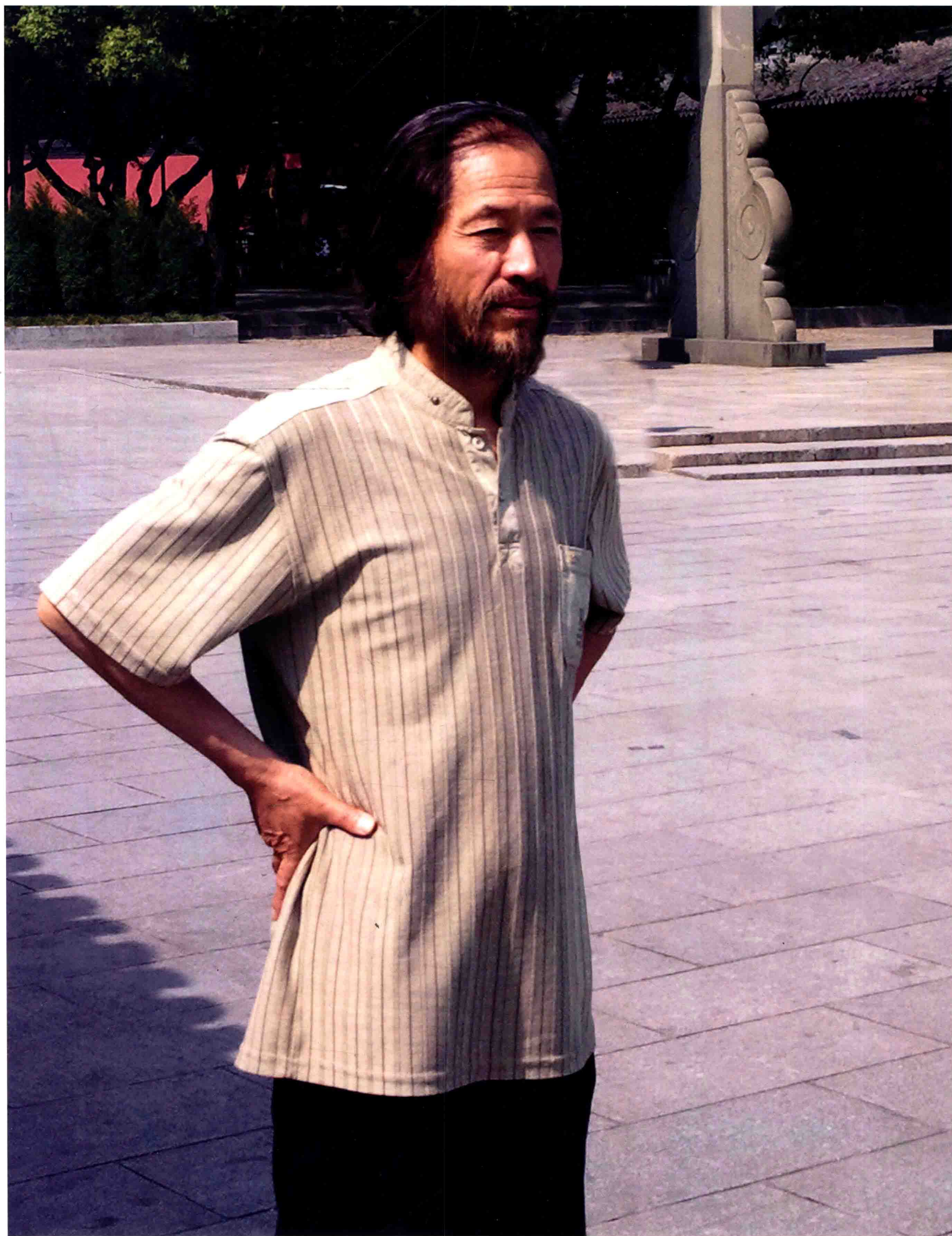
印 数: 1-1000

开 本: 787毫米×1092毫米 1/8

版 次: 2012 年 5 月第 1 版 第 1 次印刷

定 价: 360.00 元

版权所有 侵权必究



作者像

刘文进，1945年生于辽宁营口市，（字济源，号云中君），学画于鲁迅美术学院。1965年后于长春电影制片厂从事电影工作，八十年代中后期潜心现当代电影美学理论著述及编、导实践，探索现当代电影语言的表现力，著有电影美学里程意义的论文《论电影的审美功能与特性》和中国电影史上具有开拓意义的黑色幽默电影剧本《别无选择》。1978年创作“文革”后首届中央美院报名作品《广场上》。1990年著文《探索中国意象美学》，重新认识中国和西方的传统与现当代文化，1992年弃影离开体制移居北京做职业画家，以“少女”系列作品轰动海内外，该系列作品以其亚宗教因素具有批判精神荒芜的美学价值。2004年秋开始意象油画创作，其创新的绘画语言风格为中外油画史独有，体现出独特的中国文化精神和意象性审美趣味，为丰富世界绘画语言做出了独特贡献。

《刘文进画集》序

钱文忠

刘文进先生来信，命我为他即将出版的《画集》写篇序。惶恐之余，我当然奉命惟谨。但是，年底杂事猬集，又遇到了一些不可思议的波折，心绪一直不能安宁，这篇《序》也就没有能够在第一时间完成。此外，前不久，我搬进了新书房，图书资料数量巨大，至今还没有完全归位，文进先生屡次惠赐的画册都在书山深处，找寻出来，也颇费力气。尤其是我必须找出自己珍藏的文进先生给我的第一封、也是唯一的一封信，这更是在写这篇《序》时不可或缺的。

正是这封日期为2009年3月25日的信使我有幸和文进先生缔交。这是一封私信，文进先生在其中言简意赅地，极其谦虚地介绍了自己：“我是东北人。受时代和地域的影响，我的国学底子近于零。年轻时又崇洋（主要是俄罗斯），学油画。八十年代中后期始对中国文化有些接触。油画又是舶来品，九十年代息影（电影）重新画油画，希望往画中融进中国元素，比较具象。2004年画风突变，搞起类似水墨画写意的东西。几年摸索下来，有些进展。”也许是意犹未尽，文进先生还在另外一张纸上写道：“中国人画油画面临两难，中西两种文化、两个民族审美情趣差异太大。中国油画家的油画之路往往陷于绝境。特别面对西方现代主义强势文化，几乎更无路可走。”

随信还赐寄了一幅人物画，以及北京美术摄影出版社2004年出版的《中国油画二十家：刘文进》。那幅画应该是文进先生画风突变后的作品，在画布上用油画刀和西洋颜料挥洒出至柔至美的芭蕉仕女，美得醉人。我有两间书房，一间中式，一间西式，我很费了一些时间做考量和试验，才最终决定将她挂在我的中式书房的墙上。通常，我是起床后先到这间中式书房，晚间也几乎都在这里度过，用毛笔抄抄古书，或是写段笔记，或是用过时的笔墨给好朋友写封过时的信。我就一直沉醉在文进先生带来的美中，从未感觉文进先生的油画在中式书房里有什么突兀。这难道不正是文进先生在给我的信里所用的那个“融”的意境吗？

至于那本画册，和后来文进先生陆续赐寄的画册一起，在我搬家之前，从来都是我案头恩物，时常展阅拜观。我发现，在每一幅作品旁边或下面，都有显然是出自文进先生手笔的文字，蕴集了，也散发着画家深沉的哲学、艺术的思考。在我浅陋的经验里，这是颇不寻常的。我知道，文进先生是倡导“当代艺术家应该学者化”的，绝对不仅仅局限在画家或者艺术家群体中，他本人也是极具批判精神与思想力量的。我非常钦佩并且赞同玄真先生的文章《对精神荒芜的批判——刘文进油画“少女系列”的人文精神》，玄真先生早就注意到了文进先生作为画家的独特关怀和力量。

上个世纪八十年代前后，文进先生早就以《社会经济类型的演变与观念的更新》、《论电影审美的功能和特性》等学术论文，电影文学剧本《别无选择》、被著名理论家范迪

安先生誉为“当时最前卫的作品”的《广场上》，以预言家的无畏和气势鞭挞“践踏人性、主体化、专制主义”，满怀激情地呼唤“越来越发达、文明、民主、自由、开放的社会化、大公化、个性化”。正是这一种大艺术家的良知、责任和担当，使得从影几十年的文进先生在当电影失去了对过度市场化、商品化的抵御能力之后，殉道者般地回归画室，重新操起画笔去探寻、描摹、抒写自己为之魂牵梦萦的人文精神和超越关怀。

这是一段注定还将延续下去的朝圣旅程，2004年的“画风突变”是一种超越性的突破，是对文进先生痛心疾首的“严重的技术主义倾向，作品精神内涵空泛。画家们各种功利意识愈来愈强，乃至急功近利，缺乏崇高精神的追求，缺少艺术家的真诚和独立人格，追逐潮流，盲目模仿，照搬西方现代主义、后现代主义的既有话语、模式风格，满足西方后现代的浅层文化追求，甚至提出要消解人文热情”的超越性突破。

几个月前，文进先生有南方之行，我和友人有幸在上海浦东现场观看文进先生作画。返璞归真、淡泊飘逸、不争无求的隐士居士般的文进先生，一旦手握画笔、面对画布，顿时散发出朝圣者、宣教者、殉道者一般摄人的光彩。近旁的我感受到一种震撼，现场无一人有一语。

我固执地赞同著名美术评论家端廷先生的话：“不知从什么时候起，缪斯疯了，维纳斯也悄然离去。随着以丑为美的思潮对艺术的长期统治，人们不仅丧失美的创造力，甚至几乎泯灭了美的理想。”

美的创造力和美的理想乃是至高无上的，对于任何一个民族、任何一种文化都是至关重要的。文进先生找寻到了人性之美，展示出了人性之美。然而，对于文进先生的艺术探索而言，也许这还不是最重要的。

画作如此深刻地体现了人性之美，而她们的作者，画家刘文进先生为什么屡次说自己的作品是“亚宗教的”？我想，美固然是具体的，但同时也是，或者毋宁说更是超越的。画家刘文进先生所关怀的绝对不仅仅是绘画艺术的本身。他更关注的是，或许是，如何在一个没有自身宗教信仰传统的民族和文化中，发掘出对超越的敬畏、追随和奉献吧？

将近一个世纪前，伟大的教育家蔡元培先生曾经呼吁“以美育代宗教”。一个世纪过去了，我们是否应该重新聆听、认真思考蔡先生的话呢？是的，我们都不知道“美育”是否真的能够替代“宗教”；但是，难道我们到今天还不知道，美，人性之美，是值得我们毕生去追寻、去皈依的吗？

在寻美的路上，我之所以愿意追随文进先生，这正是我最根本的理由。

2010年12月28日（作者系上海复旦大学教授、学者）

探索油画创作中的中国精神

——刘文进的意象油画

邵大箴

面对这样的画作，我们已经无法为其归类。从创作手段方面说，这些画当然归属于西方的油画；但是，透过画面，郁郁勃发的却分明是一股延绵千年的中华精神。

在当代中国美术界，一些有追求的艺术家的创作上有所突破：运用毛笔作画的，力图从国外艺术潮流中吸收营养，进行艺术变革；执油画笔与刮刀的，却在精神的旅途上，渴望向着民族传统回归。

无论是借鉴西方，或是拜祖皈依，在这些有理想、有思想的创作者的推动下，当代中国美术界可谓异彩纷呈。在这股大思潮中，刘文进的“意象油画”及其代表作，无疑是值得关注的作品。

刘文进，辽宁营口人。早年就读于鲁迅美术学院，毕业后在写实和表现性油画上均有造诣，并有不少作品问世。后涉足电影艺术，扩大了艺术视野，提高了艺术修养，增长了艺术探索的勇气。二十世纪九十年代重返画坛，经过一段摸索，逆现代、后现代主义艺术潮流而行，以青春少女形象为创作题材来表达理念，作品引起国内外媒体、评论界及业内的关注和赞赏。

古往今来，少女形象一直是艺术家借以表达美的理想的一种最佳媒介。在“少女系列”作品中，刘文进没有停留在对人像外形美的刻画上，他追求的是一种形而上的精神美。稍加对比便会发现，刘文进塑造出的艺术形象同其艺术原型模特儿之间有着很大的差异。他所描绘的少女已不再是具体的肖像，而是一个个理想化的象征符号，这些少女身上充溢着一种超凡脱俗的高雅和美丽。这种理想之美与其说来自客体，不如说来自主体。出于对现实世界的超脱，刘文进建造了一个寄托自我，同时又向世人开放的美的精神家园。

读着这样的油画画面，却分明看到了传统中国画烙下的印迹。从《洛神》到《雨声滴碎荷声》，南宋画家梁楷的旨趣不时在刘文进的油画布上流露出来。梁楷首创的寥寥数笔、概括飘逸的减笔画法，似乎是信手拈来之笔，却能捕捉住对象的主要特征，传达出对象的神态、情状。刘文进的油画人物创作深得其中三昧。他说，“尽可能地舍弃表面细节的矫饰与过分逼真刻画，将绘画的技巧尽可能地隐含在形象之中或背后，而将形象的心灵因素和精神价值凸现出来。”于是，作为写意性的体现，除了人物的面部之外，刘文进将人像身体和衣饰等物质性元素淡化到了最低限度，侧重塑造

心灵和精神。而正是这番经过中国写意美学原则的过滤改造，西方油画语言成了刘文进探索东方美学精神的表达方式，在“意象油画”的创造上驰骋自己的才能。

“意象”，属于中国古代美学范畴。意，指心意；象，指物象。意象即对象的感性形象与自己的心意状态融合而成的蕴于胸中的具体形象。南朝梁刘勰在《文心雕龙》中首次将其用于艺术创造，指出“独照之匠”，窥意象而运斤，”说明构思时须将外物形象与意趣、情感融合起来，以形成审美意象。

刘文进在谈到作品《出水芙蓉》时提出了创作中的“无滞”（佛家语）的境界，他说，“艺术家进入创作活动的心态应该是‘无滞’的。一旦进入这种心灵状态，什么理念逻辑便统统逃逸，而仅仅在远处的空中飘来闪去，成了你的一种文化素养上的背景，仅仅产生出一种‘场’的模糊作用。只有在这种状况下，你才能创造出生动的艺术形象（无论是具象或非具象）来。”在“无滞”理念的引导下，刘文进在创作中御风千里、挥洒自如，他并不强调画中的景物与客观世界的景物似还是不似，不强调绘画的造型基本功，也不强调素描和传统绘画遵循的表现模式，而是强调绘画应该表现人的内心世界，通过画家心底浮动着丰富的意象，通过变幻莫测的，似人间似天上的，似现实又似梦中的，隐约难辨而变幻莫测的色彩，表现人的超我意识、自我意识和本我意识的交相互动的循环流动中所展现的如梦似幻的、似有似无的种种意象，它不是主观任意的幻象，也不是无迹可循的抽象，而是作者所认识、所理解、所把握的事物最本真的存在。

从写实到意象，从少女肖像系列到历史题材，刘文进探索出一条适合自己内心感受的艺术语言。他的油画语言创作不失人物形体内在的结构，是在掌握了很强写实能力基础上的写意。他的作品满溢清雅脱俗之美，画艺也渐入佳境。在这种情况下，他更珍惜自己的探索成果。同时他也知道，“意象油画”的探索是长期艰巨的任务，相信他会在深入地体验人生，体验艺术创造原理的基础上，取得更出色的成绩。

（邵大箴：中央美术学院教授、中国美术家协会理论委员会主任，权威批评家。该文著于2007年）

走出“艺术终结”的困境

——刘文进意象油画的美学解读

彭锋

一次偶然的机会，我看到了刘文进先生近期的油画创作，它立刻让我想起了“艺术终结”这个美学难题。从纯粹的美学理论的角度来看，刘文进近期的艺术实践，可以成为我构想中的走出“艺术终结”理论。

先让我简单地叙述一下所谓的“艺术终结”理论。

大约在200多年前，德国美学家黑格尔曾经预言，艺术将要为哲学所取代。黑格尔的理由是：人的精神活动的内容会变得越来越复杂，以至于不可能找到任何具体可感的材料和手段来表现它们，因此作为理念的感性显现的艺术就不能再成为显现理念的合适形式，显现理念的合适形式将是用理念本身来显现理念的哲学。尽管黑格尔的预言是从他的理论体系中合理地推导出来的，但由于它显然不符合当时艺术实践的实际，因此并没有多少人拿它当真。但是，当美国美学家丹托在二十世纪后半期重提艺术终结的时候，艺术所面临的危机就要严重得多，因为丹托并不是从他的理论体系中推导出艺术即将终结，相反，他的全部美学理论都在解释艺术终结的事实。在丹托看来，到了二十世纪，艺术领域中的各种可能性都已被艺术家们的实验穷尽，作为创造的艺术不可能继续存在，存在的只是重复以往艺术形式的艺术习惯。更为严重的是，不仅是诸如丹托之类的理论家在为艺术终结的事实寻找理论根据，许多当代艺术家也纷纷用实际行动去终结艺术。画家不再绘画，而是玩观念，玩脑筋急转弯的把戏。这果真应验了波谱尔发现的那条哲学原理：预言导致预言的实现。黑格尔预言了艺术终结，而今天的艺术家实现了艺术的终结。

然而，艺术毕竟不该终结，因为人类需要艺术，尤其是当今面临诸多生存困境的人类更加需要艺术……

在克服艺术终结的恐慌上，中国传统艺术有自己独特的优势。中国艺术不强调忠实地模仿自然，而强调忠实地捕捉和记录人对自然的生命感受。由此，中国艺术发明了自己独特的材料和手段，形成了自己独特的语言和评价体系。由于重视在场经验，中国艺术家并不担心所有的创造的可能性都已经被前辈艺术家所穷尽，因为他们有这种自信：不管他们受到过去艺术家的多大影响，他们的艺术所体现的生存经验是唯一的，是任何别人的艺术那里所没有的。

在西方艺术面临终结的今天，不少艺术家尝试用中国艺术长期积累下来的精华去克服西方艺术的危机。刘文进先生近来的油画创作，正是中国艺术家在走出“艺术终结”的困境方面所做出的独特贡献。

与早期依赖模特儿的写实的具象人物画不同，刘文进先生近期的油画创作可以用一个独特的中国美学概括，即意象。我们可以将他近期的油画作品称之为意象油画。借用郑板桥的术语来说，具象油画画的是自然界中客观存在的“眼中之竹”，意象油画画的是画家心上刹那现起的“胸中之

竹”。需要特别注意的是，中国美学中所说的意象并不是主观任意的幻象，也不是无迹可寻的抽象，而是事物最本真的存在样态。尽管意象不同于客观存在的物象，但并不至坠入与物象毫无关系的随意抽象。令人惊奇的是，意象由于不同于物象反而显得更像事物本身了。这就是中国绘画所说的传神写意。由于经过了艺术家心灵的理解、提炼和净化，由于抓住了事物最为传神、最有特征的部分而舍弃了一些无关紧要的细节，因此意象因为不太像反而显得更加像了，用齐白石的话来说，就是“似与不似之间”，用黄宾虹的话来说，就是“不似之似是真似”。这是中国艺术的最大发现，是中国艺术的秘密，是中国艺术既拒斥具象也抵制抽象的原因所在。我注意到刘文进先生在用他最近发明的意象油画的方法画肖像的时候，在动笔之前要花很长时间跟所画的对象进行闲聊，暗中观察所画对象的气质特征，理解对象的内心世界，形成对象的意象，同时做好绘画前的一切准备工作。一旦呈现了对象的意象，他会立刻动手作画，全神贯注于画面，而无须观看绘画对象，几乎一气呵成，无须修改润饰。与形成意象的过程相比，作画的过程要快捷得多，果断得多。这种作画过程与古代中国画家的作画过程大致相当，如苏轼描述文同画竹的过程说：“画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起杜鵑落，少纵则逝矣。”“成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画”就是我所说的在画家心上现起的所画对象的意向；“急起从之，振笔直遂，以追其所见”就是我所说的对刹那现起的意象的捕捉。刘文进的作画过程也可以清楚地区分出这两个阶段。从这种意义上说，刘文进的油画创作在创作过程事实上更接近国画的创作过程。

由于意象不是一成不变的物象，而是稍纵即逝的心象，因此意象不宜于反复刻画，只能一次性捕捉。由于画家的一次性捕捉也参与到意象的构成之中，因此意象绘画决不是对一个固定不变的心象（事实上根本不可能有固定不变的心象）的模仿，而是当下即刻创造出一个不可重复的意象。这就是为什么郑板桥在“胸中之竹”之外还要强调“手中之竹”的审美价值的原因所在。为了突出绘画过程的不可重复性，刘文进对传统的作画方法进行了改进，他先在画布上铺上一层油彩，然后任由两手左右开弓，将调配好的油彩用油画刀或堆积涂抹、或刮、擦、挤压出各种形象和线条，制造出各种视觉效果。它们都是一次性的，不可重复，不可修改。这就需要艺术家对所画对象的“形”有极为精确的把握，对于他手中的画刀有极为精确的控制。刘文进就是用这种近乎魔法一般的方法，在画布上创造出各种各样具有浓厚国画意味的油画意象。

刘文进发明的这种意象油画的作画方法，让他获得了极大的艺术创造的自由。他的意象油画不仅可以不受模特儿的

限制，不受现实景物的局限，而且可以表现某些具有浓郁的中国文化意味的意境，传统的国画题材都可以成为他的意象油画的对象，这就极大地扩展了油画的题材范围，丰富了油画的创造的可能性，开拓了架上绘画的新境界，从而避免了架上绘画的终结。

艺术的生命在于创新，但不是任何创新都能够成为艺术。刘文进最近创造的意象油画之所以仍然被认为是油画艺术或者中国式的油画艺术，我想至少可以有这样一些理由：首先，从艺术史的角度来看，它是现代油画发展的必然结果，是架上绘画走出终结命运的必然选择。其次，从中国文

化的传承角度来看，它是在当今全球化的时代条件下对中国传统文化的一次新的阐释，让中国传统文化进入当代进入世界的一次可贵的尝试。最后，从欣赏者的角度来看，它能让任何不熟悉艺术史不熟悉中国文化的人都获得美的享受。回归生命经验、回归文化、回归美，是艺术摆脱终结命运的必由之路。

（彭锋：北京大学哲学系教授，美学家，国际美学协会常委，2010年出任国际美学大会主持，2011年威尼斯国际艺术双年展中国馆策展。主要研究领域为：中国古典美学、西方当代美学、中西比较美学。）

2008年刘文进意象油画学术研讨会 邹跃进发言摘录

刘文进作品我在刊物上看了挺多的，印象很深，圆明园那个时候我去的还不少，在那个时候我就知道你，后来在美术观察名家上就看到你。还有一次就是北大要开你的研讨会我没去，那次出差去了，所以刘文进的名字应该说是如雷贯耳，很早就知道……今天看了画以后，我想主要谈一下这个意象油画的问题。我觉得就我个人的看法，应该说它是一种新的形态，所谓新的形态就是我们在现在已有的被称其为意象油画的领域里面，没有这种形态。但这个形态不是造型，也不仅仅是笔法，而是整个的一套程序，那么这套程序实际上就是像中国画一样把这个背景作为一张白纸来对待，这个应该说在所有的意象油画里面都不是这样的……刘文进这个方面是完全一次性的把它作为一张中国画的白纸来对待。这是你在这个形态上区别于别人最主要的一点。那么这样就带来了其他方面的变化，比如说我们讲要像中国画一样一次要把它画好，不容许失败，那么这个对艺术家的这种对形、对整体的把握这种能力要求就提高了。换句话说讲就是它有些类似于真正的中国画的写意，当然不完全，因为中国画里面它有一个水的控制问题，在水的问题上油画没有这个问题。但是它有更麻烦的问题，就是说如果你再来第二次那就达不到这种一气呵成的效果。所以我觉得刘文进的这种意象的油画目前来讲，是中国油画领域里面的一种非常崭新的形态，或者说一种新的试验，那么这种试验就真正的回到了我们所说的传统的某种程序里面。其实就艺术来讲，我们要有某种追求，甚至要回归到某种传统，其实程序很重要，过去我们往往不注意这个问题。我们注意视觉效果，注意结果，而不注意过程，我觉得这个是刘文进先生的这批意象作品对我们的一个启发，就是说对传统的吸收里面，除了它的最终的效果之外，它还有一个程序的，或者说一个过程的把握方式问题，这一点应该说刘文进是很有心计，也很有思想。我

说的心计就是说在这个问题上的思考比别人先进了一步，比别人往前走了一步，这个是我看这批画的一个印象特别深的地方。第二个我觉得他还是得益于写实绘画，也就是说你没有写实绘画的这种功力，其实是达不到这种水平的。换句话说讲就是说当你思考意象绘画的时候，或者说进入到这样一种创作形态的时候，那么写实的这样一整套的这种造型能力可以说在中间起了关键作用。这个也就使你的这个写意油画具有三个特点，一个就是在这种符合我们中国写意的这种程序上，使你有了一个基础，第二个就是在这个基础上，我觉得在意象的形态的把握上，使你很从容，并且在效果上我觉得非常好。第三个我觉得刘文进还是承袭了一个从写实到意象的一个基本的精神——古典精神，这一点我认为还是一脉相承的。所谓古典精神我们刚才也谈到了就是对美的追求，当然这两种还是有区别的，就是说在写实的意义上面来讲，他更多的是西方的这种古典美学中的一种精神的追求，那么到意象油画当然就更倾向于中国传统的一些古典精神的追求。我觉得这一点在这个作品中也是体现得比较明显的……所以这里的回归传统我觉得是把两个方面结合起来，就是我们所说的院体的工笔的这种传统和写意的这种程序、这种方法两者之间的一种结合，我觉得这也是刘文进在这批作品中体现出来的一个非常独特的一个方面。最后我还是想提一点我的意见，是否还有另外一种路径可以思考，比如说我们讲的魏晋风度，你某些作品体现了这样一种倾向，但是做的不够……魏晋风度当然是一种很特殊的审美趣味，和你比较入世的这一块可以形成一个对比，这样的话我觉得是否可以有两个方向，一个是入世的，比较唯美世俗的，还有一个比较出世的，飘逸啊，那种魏晋时期的那种感觉……

（邹跃进：美术史家、中央美院教授）

东方文化与美学精神的跋涉

——刘文进意象油画评论（节选）

黄丹麾

.....

刘文进的意象油画不是一蹴而就形成的，而是在古典写实油画的基础上反复实践，逐步推演，最终成型。他的作品具体体现在工具的独特性和审美的创造性上，以刀代笔，它本身具有现代感，具有概括性；另外以刀代笔，自然形成中国画中的线性视觉特征。在运刀的过程中他与底色的互渗形成中国画笔墨的晕化效果，线条的韵律与刀的节奏形成具有中国化造型结构的肌理张力，既有酣畅淋漓的水墨意味，又将西方的色彩的冷暖观念与东方水墨的笔法、墨韵有机融会。背景单纯、遥远，但又不同于西方的极少主义、至上主义，而是以少胜多，以有限表现无限，实现了“天地有大美而不言”的虚境与妙境。这正如邹跃进先生所说“刘文进的油画和目前许多自称为意象油画的人相比，作法方式和程序有极大差异和根本性的突破。他在作画时先铺底色，在底色未干时进行形象创造，这就具有了类似文人写意画的一气呵成性或称一次性特征，因此他的画无论大小，必须在当日完

成，因而技术难度极大。它重视过程性和程序性，形成特有的水墨晕化效果和自由自娱精神”。刘文进作品不重实像的建构，而强调以玄无为核心理的道禅之境，他的画，不求形似，而力倡神似与灵动，对精神因素和心灵因素孜孜以求，超越神、能、妙、逸而直指“天人合一”的自然美学观念。总之，刘文进的油画不著“文字”，直指本心，明心见性，以形媚道，借助油画物质媒材将东方的写意性、诗性推至审美极致。作者的每一刀（笔）都超越了西方的笔触，而形成生命迹化后所形成的形式意味。从题材上看，更多地借助具有东方文化符号特征的神话传说、文人雅士、民间习俗，来表现东方雅文化、士文化与经典性。他站在东西方文化美学精神的汇合点上，构建出一种个性化的意象油画语言体系。刘文进超越了油画技术层面，并一直恪守东方的人文精神，这在当前的市场化大潮中无疑是一个特立独行者。

（本文摘自《荣宝斋》期刊2009年第3期，作者系《荣宝斋》期刊编辑、《艺术视野》执行主编）

淡妆浓抹总相宜

——刘文进的意象油画

王镛

.....

刘文进是当代中国富有探索性和创新精神的实力派油画家之一。他的实力不仅来自学院式写实绘画训练，而且来自他多方面的文化艺术素养，不同于一般徒然玩弄技巧而缺乏文化底蕴和审美追求的画匠。他1945年生于东北辽宁省营口市，早年在鲁迅美术学院学习绘画，1965年后长期在长春电影制片厂担任美术师。1978年他创作的大型素描《广场上》（“文革”后首届研究生报名作品），在当时的中国画坛属于非常前卫的批判现实主义作品，显示了青年画家深厚的功力和探索的勇气。二十世纪八十年代，他专注于电影美学研究，1985年在《社会科学战线》上发表了电影美学论文《论电影的审美功能与特性》，探讨电影的本体论问题，在当时的中国影坛也属于极具探索性、前沿性的研究成果。他根据女作家刘索拉的小说改编的电影文学剧本《别无选择》，亦因其探索性而获得好评。刘文进的电影美学论文，不仅旁征博引中外电影流派名作，而且广泛涉猎中国古代文论、画论和西方美术史知识，已经开始思考中国艺术的意象、意境，

探索“诗化电影”、诗性艺术。这种跨学科的美学研究素养，为他后来的绘画创作打下了坚实的理论基础，开阔了他的审美视野，提升了他的审美品位。八十年代末，中国影坛涌起的商业片大潮，打破了他探索“诗化电影”的梦想。他又受到台湾亲戚、国画名家黄君璧（1898—1991）的鼓励，转而潜心从事油画创作，继续探索诗性艺术。九十年代初，他移居北京，加入圆明园画家村的“北漂”一族，不久便脱颖而出，以他的写实油画“少女系列”享誉海内外画坛。二十一世纪初，他创作的以写意少女形象为主的意象油画，再度引起海内外画坛的瞩目……

刘文进的写实油画“少女系列”显示了画家娴熟的素描造型能力……刘文进早年接受过学院式绘画训练，后来又不断苦练素描，从他的大型素描《广场上》就可以看出他的素描造型功底何等扎实，简直可以跟俄罗斯巡回展览派画家的素描媲美。他的写实油画《少女》、《幽思》、《海韵》、《伊甸园的禁果》、《斜阳》等作品，也都是以细腻逼真的素描造型为基础。这种细腻逼真的素描造型，有助于

对人物形象的深入刻画，也符合习惯于欣赏古典学院派写实油画的观众的审美趣味。西画的写实就是写真实（写实主义realism原义即真实主义），但“准确描绘不等于真实”（马蒂斯）。如果过分追求素描造型的细腻逼真，完全以油彩复制照片，人物形象反而会显得姿势僵硬，表情呆板。西方绘画从古典写实向现代表现转化的契机之一，便是出于回应摄影对写实绘画的挑战。现代画家越来越注重表现内在的真实，而不是模仿表面的逼真。这种内向化的倾向恰恰与中国传统文人画的写意精神相通。正如范迪安等美术评论家所说，刘文进九十年代的写实油画就已经开始追求东方美学精神——意象性。例如他的《无语》、《背影》等作品已经把法国印象派的光色表现与中国写意画的虚实处理糅合在一起。用画家自己的话说：“（我的）写实的指向不在于艺术形象的物理性，而在于其心理性。尽可能地舍弃表面细节的矫饰与过分逼真刻画，将绘画的技巧尽可能地隐含在形象之中或背后，而将形象的心灵因素和精神价值凸现出来。”（刘文进《创作笔录》）刘文进的写实油画“少女系列”已经取得了公认的成就，但他并不满足于现有的成果，在创新精神的驱使下他继续大胆探索意象油画。虽然从写实过渡到写意反差很大，但他的意象油画正是他的写实油画合乎逻辑的发展。其内在逻辑的一致性就在于他对中国传统美学的写意精神的追求。

中国画的写意就是写意境，而意境是由意象构成的。“意象”是中国古典诗歌与绘画固有的美学范畴。现代英美意象派诗歌的“意象”（Image），是“在瞬间显现的理性与情感的复合体”（庞德），曾受到中国古典诗歌的影响。根据北京大学教授袁行霈的解释：“意象是融入了主观情意的客观物象，或者是借助客观物象表现出来的主观情意。”（《中国古典诗歌的意象》）我认为：“在造型艺术领域，意象介于纯写实与纯抽象两极之间，程度不等地偏向其中的一极。”“意象化造型是从纯写实造型中概括提炼出来的，保留着写实形象的生动性，又根据自己心中的意象进行了高度单纯化的处理，更加突出地揭示和表现了形象的本质特征，比纯写实造型更显得神似而完美。”（《深层的融合——詹建俊的油画艺术》）美术评论家尚辉把“意象油画”看作二十世纪中国油画本土化的一种历史现象，指出意象油画包蕴中国诗性文化的特征，凸现中国人的文化观念、人格境界和品味格调，并指出“以意构境”、“以意造型”、“以意生色”、“以意抒写”是意象油画的显著特征。（《意象油画——20世纪中国油画本土化的一种历史现象》）早在二十世纪八十年代初，刘文进就曾对中国艺术的意象性进行过探索，九十年代以后他又对意象油画进行了更加深入的理论思考。他认为从哲学的本体论、认识论、方法论诸方面看，中国文化与西方文化毕竟是不同的两大体系，必然具有不同的艺术形态。他从中国传统文化的基本结构儒、道、释三家思想切入，认为儒家的中庸思想在形而下的“器”与形而上的“道”之间保持平衡，在绘画上体现为

“似与不似”之间的意象性，既避免绝对客观的再现，又避免绝对主观的抽象；道家的出世哲学和佛家的色空观念，则导致中国艺术重视“象外之象”、“得意忘象”，追求虚静空灵的意境。浸透了庄禅精神的文人写意画，尤其追求水墨渲淡的雅韵逸格，鄙薄工匠“谨毛失貌”的琐细制作。刘文进的意象油画创作，正是他理论思考的实践结果，体现了一个当代中国油画家勇于探索油画本土化艺术形态的创新精神。

……他的意象油画“文人系列”有《太白行吟图》、《东坡作词图》、《曹雪芹在西山》等作品，这些写意的古代文人造型借鉴了梁楷的减笔人物画和历代文人画像，逸笔草草，形神毕肖，令人耳目一新。他的意象油画“少女系列”也与他的写实油画“少女系列”大不相同。写实的少女以北方的时装少女为主，写意的少女则以江南的古装少女为主，包括古代仕女、洛神、西施、苏小小（钱塘名妓才女），也包括近代悲剧女演员阮玲玉和五四时期的女学生等人。尚辉在他的论文《意象油画——20世纪中国油画本土化的一种历史现象》中专辟一节“人文江南的意象探索”，论证江南地域文化集中体现了中国诗性文化的特征，体现了“恬淡宁谧、秀润典雅的文化格调”，明清的文人画推崇南宗，现代的意象油画也主要在江南地区发生和发展。这种说法虽然引起了争议，恐怕也不无道理。江南自古多佳丽，“断肠春色在江南”（韦庄）。江南少女轻盈柔美的形象，江南山水恬淡宁谧的环境，江南文化秀润典雅的氛围，无疑激发了刘文进这位东北画家的创作灵感，改变了他以前塑造丰满健壮的北方少女形象的写实手法，促使他采用类似中国水墨画的淡雅飘逸的写意造型。如果说素描是西画写实造型的基础，那么笔墨则是中国画写意造型的基础。而刘文进在他的油画中引进中国画的写意造型，面临着审美观念和绘画语言的双重转换。可贵的是他并没有简单地以油彩代替水墨，以笔触模仿皴法，而是充分发挥了油画工具材料特有的表现性能，尤其是充分发挥了油画刮刀自由涂抹塑造肌理质感的造型功能。例如他的《洛神》、《西施浣纱图》中的罗衣纱裙，就用画刀刮出了透明织物的效果。《洛神》中的水浪更具有奇异的雕塑般的油彩效果。由于画家的素描造型功力深厚，他的写意造型无论怎样简洁，仍然带有训练有素的写实因素。例如他画的《阮玲玉》肖像，虽然造型简洁，但相当逼真传神。他还非常注意整个画面的色调、背景与人物的协调，以清丽淡雅的江南水乡环境把江南少女衬托得更加娟秀可爱。他的《江南春》、《水乡恋歌》、《澄明》、《西子丹青》、《雾锁庭园》等作品，那仿佛烟雨空濛的青绿色调和娟秀可爱的江南少女，真令人不禁联想起“淡妆浓抹总相宜”的诗句。如果把他的写实油画比作“浓抹”，把他的意象油画比作“淡妆”，尽管艺术表现手法不同，但同样达到了清纯恬美的诗意境界。

（王镛：中国艺术研究院研究员、博士生导师）

美的魅力

——刘文进具象油画的美学解读

彭锋

刘文进的具象写实油画以其对美的追求而在当代油画独树一帜，然而它也最容易被人误解为“美人画”而失去了应有的意义和价值。刘文进的具象写实绘画不同于古典主义油画对人体的迷恋，也不同于现代超级写实主义对细节的刻画，它只有一个明确的目标，那就是美。

然而，美是现代艺术和美学竞相躲避的东西现代美学对美的消解，原因在于美是一个不可能有定论的问题，对于美不可能有任何客观可靠的知识。现代艺术对美的回避，原因在于美是一个老得掉牙的主题，在美的问题上不可能有任何创造的可能性。然而，对于美学有深入研究的刘文进之所以要反其道而行之，去表现现代美学和艺术竞相回避的美，这其中一定有某种更加深刻的原因。他的这种行为，一定具有某种更加深刻的启示。

西方现代艺术的历史是一部不断创新的历史，如果换个角度来说，就是一部造反的历史。这与西方现代科学的“证伪”的历史刚好契合。艺术家不断推翻以前的艺术传统，就像科学家不断证明以前的科学理论错了一样。作为片面追求新异的结果，是现代艺术已经不再给欣赏者提供任何美的享受，仿佛不丑就不够现代一样。然而，物极必反，不断的创新导致艺术走向它的反面，甚至走向终结。事实上，当所有艺术家在追求新异而走向丑的时候，对美的坚持本身就是一种“创新”，也许这正是刘文进那坚持追求美的绘画仍然能够给人耳目一新的原因所在。

刘文进绘画对美的追求，除了体现这种辨正的智慧之外，也揭示了艺术的底线，即不管艺术在创新的驱动下发生了多大的变化，最终都应该给人以美的享受。如果突破了这道底线，艺术就会以加速度走向死亡。美不仅可以让艺术避免终结，而且可以唤起人们的生存希望，让人们觉得不堪承受的生活仍然值得一过，这正是美的意义所在。

众所周知，古希腊艺术是以追求美为最高目标的。然而，对于古希腊艺术为什么追求美的理解却见仁见智。以文克尔曼、席勒为代表的启蒙思想家认为，古希腊艺术的美是

希腊现实的美的反映……在尼采看来，古希腊艺术对美的追求，并不是反映出古希腊社会现实的美好，刚好相反，它反映出古希腊社会现实的不堪承受。也就是说，正是因为古希腊人觉得现实生活无比痛苦，才创造出梦幻一般的美的艺术，让自己的心灵在梦幻一般的美的艺术中得到慰藉……

根据尼采的这种解释，艺术中的美的价值，就在于它与现实的疏离，在于它给人提供的精神上的寄托。尼采的观察在一定程度上符合古希腊人对美的理解。在古希腊人看来，美始终具有理想性，是现实中的人难以企及的理想世界。而如果按照霍克海默和阿多诺的否定辩证法，艺术中的美不是对现实中的美的反映，而是对现实中的丑的批判。只有了解到这一层含义，我们才能明白刘文进对美的追求的深刻寓意，才能明白他的艺术实践的现实意义。

刘文进自己认为他的艺术有一种亚宗教的功能。在这里，宗教不是迷信。简单说来，迷信是通过禁忌来吓唬人，宗教是通过理想来吸引人。刘文进艺术中的美就是这样一种理想，它能让现实中有罪的灵魂在它面前深感愧疚，从而达到净化灵魂、拯救精神的作用。同时，就像任何宗教都能够体现出它那强烈的约束功能一样，刘文进的艺术也有它的约束功能，这种约束功能主要体现在它对社会现实的批判上。随着中国社会整体上向经济社会的转型，旧有的价值体系分崩离析，拜金主义大行其道，实际功利成为人们惟一的价值标准。刘文进艺术中所体现的那种完全超越功利的、甚至是不食人间烟火的美，无疑是对物欲横流的社会现实的无声的批判和抗议。

为了突出他的艺术的亚宗教功能，刘文进没有像大多数写实油画那样，突出肉体之美。他的人物是纯精神性的，不会引起任何肉欲的冲动。她们是那么的纯真无瑕，那么的高贵典雅，完全是艺术家塑造出来的美的化身。尽管刘文进在创作过程中也使用模特儿，但他的作品不是对模特儿的忠实模仿，因而不是肖像画，而是原创作的艺术品。事实上，我们在现实中无法找到画面上的那些人物，她们是艺术家创造出来的美的精灵。

专家评论摘要

■ 刘文进先生的意象油画语言风格在中外画坛上具有唯一性。

——钱文忠

■ 刘先生的意象油画，已经做到了在中国文化精神的深层次上，使油画语言本土化，正如佛教禅宗，是佛教在中国的本土化。

——范一民

■ ……我特别喜欢第一幅《海韵》，姿态好、表情好、背景好，可以与“蒙娜丽莎”媲美！您的仕女画没有矫揉做作，没有珠光宝气，朴素、纯真、静穆、深沉，真正体现了少女的美！

——蔡若虹（新中国美术奠基人之一、著名美术家、社会活动家）1998年2月11日 给刘文进来函节选

■ 刘文进先生先入画坛，后又涉足电影艺术，多年从事美术师、电影美学理论及剧作等工作。热衷于当代电影语言的探索，颇具建树。九十年代他重操画笔，进行绘画创作。由于他具有坚实的绘画功底，深邃的理论素养，达观的创作态度，广博的人生视野和艺术情趣，而使作品富有语言的精妙和意境的清新幽远。目前，他在创作上正力图将自己的艺术置于历史与现实、东方与西方文化交叉的大背景中，植根本土，追求具象与抽象、直觉与理念的和谐统一，追求东方美学精神——意象性的高品位和艺术本体的回归。

——范迪安（著名美术理论家 现任中国美术馆馆长）1994年11月

■ 你的画册及文章，“春节以来我天天看，画的好，太好。以前有人批判唯美主义，现在画坛上太多的欺世盗名之徒，见了先生的画应该惭愧了吧……看了你的油画仍很激动。希望能多看到你的少女系列和文章。”

——陈传席（著名美术理论家、批评家）

■ ……看到您的作品，诚如标题《美神的使者》，使我感受到真、善、美，作品中抒发了令人陶醉的美，折射出强烈的魅力，许多画都含有深情和诗意，令人爱不释手。我深深地向您致以敬意和祝贺，希望继续不懈创作更多的作品为我们这个时代增添美的光彩。

——廖静文（徐悲鸿纪念馆馆长）2003年2月8日 给刘文进来函节选

■ 不知从什么时候起，缪斯疯了，维纳斯也悄然而去。随着以丑为美的思潮对艺术的长期统治，人们不仅丧失了美的创造力，甚至几乎泯灭了美的理想。坦率地说，当我第一次面对刘文进“少女系列”油画中那些优美的人物形象时，我的心头掠过一丝不知所措的惶惑，与此同时，我的眼中又涌来一种失而复得的惊喜。刘文进的绘画骤然唤醒了我那颗蛰伏已久的爱美之心，我不禁欣然慨叹：久违了，美神。作为对日渐迷惘、困惑甚至颓废的现代主义思潮的超越，刘文进用自己的艺术在当代画坛上找到了追求灵肉和谐的人性美的理想主义定位。

歌德告诉我们，人经由恶魔变成天使。既然二十世纪的人类已经变成恶魔，只要人类还渴望生命而不谋求集体毁灭，重为天使的理想终会产生。刘文进的“少女系列”向我们传达了这一新的信息。

——摘自王端廷文《找回失落的和谐之美》，发表于1996年第11期《美术观察》“本期名家栏目”

■ 仔细看了先生台历上的画，颇受感动。画中的女性形象系列，确如先生之所追求，是颇具生命力和人文内涵的。精神的复杂性，现代与传统的复合性，可见一斑。

——陈旭光 2004. 2. 15（北京大学艺术系教授、学者）

刘文进艺术思想

一、艺术感悟

(发表于2011年《艺术市场》杂志)

上世纪八十年代初期,我读到一本《西方科学前沿和东方神秘主义》的书。书中明白地告诉我们西方近几百年的科学前沿成果正在证明东方智者几千年前曾经的智慧的前瞻性。之后我开始注意寻找相关书报增加这方面的知识,并认真思索,尤其是海外知名学者徐复观先生的著作《中国艺术精神》给了我重要影响,恍然悟出中国人在文化、艺术上只能走自己的路,在今天过于物质主义的全球文明时尚中,重

新呼唤中国传统艺术精神,尤其是玄远淡泊的道、禅精神,对于反省人类文明、文化艺术的现代危机有极强的现实乃至未来意义,将启发我们创造中国人自己的艺术风格样式,放射出人类新的人文之光。我在其后的电影艺术生涯和后来重返画坛的油画创作实践中,始终不间断地探索,对于我本人来说,这将是一条漫长而又值得前往的路。

二、艺术笔记摘要

——摘自1992-1994年刘文进的艺术笔记

■ 人类的思维方式已进入了非线性阶段。人类文化史已进入了多元化时代。绘画史上那种彼此赶超的前卫运动,那种赋予艺术以“乌托邦”精神的潮流已成过去,语言纯化已走到了尽头。艺术作品文化内涵的深刻、不同凡响与形式外延的视觉冲击力,乃至对感官的审美愉悦均被视为不可或缺。抽象与具象、理念与直觉、再现与表现、主体与客体、现代与传统、概念与图像、精神内涵与物质载体、语言与意义……这些曾被视为对立的东西已走向统一,艺术史上一切闪光的东西统统符合现代人的审美价值取向。当代艺术正在走向多元并存,走向达观睿智。绘画需要植根于社会生活的土壤,需要时代大文化的滋养。中国当代绘画应该置身于东方和西方、历史和现实交叉的大文化背景中,回归艺术本体,生根本土,建立自我机制,自我更新,这样的艺术就会有生命力。中国社会正在经历巨大的变革,在拜金拜物成为时尚的当今,难道不需要呼唤一下人文精神,增长一些人文热情吗?

(该段文字著名理论家范迪安1994年曾作“此文甚好”批语)

■ 当中国迈向现代社会之时,西方艺术史上的古典主义直至现代主义的一页页都已掀了过去,无论简单地追随哪种主义,都会陷入尴尬。历史使中国当代艺术面临共时性多元化的选择。

■ 二十世纪是个疯狂的世纪,又是个光辉的世纪。一方面是科技突飞猛进,经济高速发展,和平民主在呼唤;一方面是战争、污染、生态失衡;一方面是人性的复归,终极关怀、返璞归真、寻找精神家园、实现自我价值(这将成为新世纪的曙光);一方面是信仰危机、人性异化、人格分裂、心灵扭曲、价值失落、迷茫困惑的烟雾弥漫。二十世纪艺术正是这种怪异多面的复合体。

■ 社会物质文明常常以精神文明的毁灭为代价,有头脑的艺术家都会对此予以深切关注、忧虑、思索,通过艺术去净化人的心灵,复归人性。

■ 精神的指向性——这是我创作的主旨。写实的指向不在于艺术形象的物理性,而在于其心理性。尽可能地舍弃表面细节的矫饰与过分逼真刻画,将绘画的技巧尽可能地隐含在形象之中或背后,而将形象的心灵因素和精神价值凸现出来。强化作品总体的精神张力,通过“形而下”的具象表现,达到“形而上”的精神升华,寻回商品社会中失落的精神品格,针对人格的异化,呼唤人性的回归,促进人类大我与个体小我意志的和谐。

■ 精英文化与大众文化汇流,这是一种新的文化倾向和学术精神。中国当代绘画需要精英性与大众性相结合,要化解某些精英艺术的孤傲情结,也需要提升通俗艺术的品位,深化其精神内涵。人文深层推进与启蒙——这是中国文化当今的双重使命,我正是以此为基石建构我的艺术。

■ 意象性——东方艺术体系的美学精神,二十一世纪的东西方艺术将在新的起点发扬它。中国自古缺少西方式的实证哲学、实证科学以及以此为基石的艺术形式及其文化内涵,因此西方古典主义的写实精神及其艺术实践在中国画坛上需有个长足的发展。大民族、大文化应具有深广的包容性,世界各大民族文化艺术的历史推进都验证了这一点。

■ 二十一世纪将是艺术领衔的时代,艺术将全方位复兴。十六世纪西方文艺复兴是对中世纪蔑视人性的反叛,是对人性的确立,是人类感性意识的复苏。二十一世纪全球范围的文艺再次复兴,则是人性异化后的重新复归,是新理性精神与感性意识的重新平衡,是人类理性意识的升华。跨世纪的优秀艺术应是新理性精神与健康感性意识的全面显现。

■ 语言形式与精神内涵往往具有内在的一致性,所以

我以文艺复兴时期绘画语言为切入点，再逐步去寻找、形成自我的风貌。文艺复兴在于反叛神性张扬人性，所以强调肉体的表现。我的初衷在于重新呼唤人的精神价值，因之重在心灵塑造和精神性元素的开掘，弱化肉体、服饰、环境等物质性元素。

■ 在当今，如果将心理现象、精神活动都看作是特殊的物质现象、物质活动的话，那么从语义学的角度来讲，所谓再现艺术与表现艺术的区分已无绝对意义。没有主体精神投射的艺术，从这个意义上讲，优秀的“再现”艺术无不具有表现性。艺术家的创作活动无需面对以往旧有概念去削足适履。批评则应面对现实去发现和创造新的概念。

■ 艺术家进入创作活动的心态是“无滞”（佛家语）的。一旦进入这种心灵态，什么理念逻辑便统统逃逸，而仅仅在远处的空中飘来闪去，成了你的一种文化素养上的背景，仅仅产生出一种“场”的模糊作用。只有在这种状况下，你才能创造出生动的艺术形象（无论是具象或非具象）来。

■ 事物总具有两重性。封建社会意识对于科学思想是天然排斥的。植根于生产力低下的自然经济基础上处于萌芽状态的古代科学，其思维方式却具有浑整的和谐性。古代科学方法中重经验和以天才猜测为主的方法是落后的，但其重

整体描述，重思维的能动性，重直觉的特征，其哲学思想体系的深邃、模糊性，都与当代最先进的思维方法——系统理论遥相呼应，具有令人惊奇的相通性。这正是当代科学界为之发生兴趣所在。所谓社会意识的反思，正在于对古代科学思维方式合理因素的探寻。另一方面，原始人类初始文化中那些比较顺乎人性的合理因素，那些被君主专制时代、金钱万能时代异化、扭曲、压抑了本来健康和谐的天性，那些古代文化中仍不失其价值的精萃，正是现代人类追索的目标。同时，在审美领域里，古代的原始人类的审美意识中那种“天人合一”的自然大度和浓烈狂热，那种浑厚、凝练、沉朴、淡远、空灵的精灵，那种自然而自我意识，实在大为现代人倾倒和困惑。原始人类在科学、意识和审美领域中的精灵，正是现代文明“寻根”、“反思”的根源……在变幻无穷的现实生活与形形色色的艺术家自我面前，各种艺术形式永远具有局限性，也永远有用武之地。有人提出艺术家应该学者化……艺术家不能只凭直觉的形象思维去工作、去创造，还应善于抽象思维，富于理性头脑。黑格尔曾预言艺术将越来越哲学化。未来艺术将趋于认识、审美、娱乐的复归统一并达于高度和谐恐怕不会是梦呓。

（“经济与艺术的演化——从社会经济类型与思维定势谈起” 摘要，发表于《电影文学》1988年3月刊）

三、艺术通信摘录

——2007年9月26日

一、东（中国）西方文化自成体系，各有鲜明特色，可以互补却不可替代。

1. 中国文化的哲学基础是一元论的，即物我（天人）合一，西方则是二元对立，二元论的，因此东方文化、艺术必然是主客合一的，山川即我，我即山川，必然是眼中、胸中、手中“之竹”三竹合一的完美和谐统一，不可能产生西方式的绝对抽象艺术，也不会产生所谓的绝对客观的“再现”式艺术。

2. 中国文化基础的汉字是象形文字，决定了中国文化的模糊性，相对多义性。

3. 中国文化基本是儒、道、释的汇流。儒家的“中庸”在绘画上体现为“似与不似”的意象性。

4. 道家的脱俗“仙风道骨”，道家的宇宙观的神秘性，佛家的“色即空、空即色”及“悟”的思想，这一切都决定了中国文化的神秘性质，因之必然重视艺术作品中的意境、境界、神韵之类审美范畴，三种文化都极重人格性，因之又都集中体现为“雅”——中国文化另一特质。道家的有无观（虚实观），佛家的物“空”观，都体现为中国艺术中的空灵，留白，重“虚”。

5. 西方“形而上”（唯心）“形而下”（唯物）两大哲学思想决定了西方艺术具象、抽象两大源流；中国则是“道”与“器”之间的象，是中间状态的“符号”性，非我非物，亦我亦物，即“意象性”。

二、1. 东方没有绝对的“神人对立”，人即神，神即人，万物皆有佛性（神人一元论）因之重天才灵感态下的偶发

性，不可知性，自然天成性，重象外之意，意外之象，因之中国艺术重“品”位，重心灵陶冶，而非仅仅重“视觉冲击”（西方现代艺术一味强调视觉冲击的感官性而非心灵性）。

2. 中国艺术重创作过程中的“状态”（灵感态、气功态），重“神遇而迹化”，创作过程即忘我的审美愉悦过程，因之重“写”而非工匠式的“制作”，中国文人画尤远离匠意。

三、1. 中国油画在本土化的过程中，重要的在于其文化内涵、精神特质，即“道”的层面上吸收本民族的东西，而非仅仅外在的在“器”的层上靠拢民族艺术。因之西方现代艺术在外在图式上模仿中国传统绘画的二维性、平面性，搞点、线、面，搞“构成”，是舍本求末之举。中国传统绘画中当然包含着“构成”，不过不是西方现代主义式的几何式的构成，而是宇宙自然世界和人心灵世界中本来所具有的复杂多样化的“构成”（西方现代控制论亦认识到“结构”决定功能）。

2. 中国油画在本土化的过程中完全没有必要考虑是姓“油”还是姓“国”，姓“中”姓“西”的问题，这点西方现代主义绘画艺术早已作出了榜样、先例。西方毕加索之后的现代主义油画，早已不姓“油”。

3. 当代全球艺术在其大融合中，肯定是你中有我，我中有你的，重要的在于一个民族的主体、主流艺术不应丢掉本民族几千年的文化优势，文化精神的精粹，而舍本求末去追潮流，现代文化亦没有人为的统一模式，它应是民族优秀传统文化精神和当代艺术家个人及当下时代文化特质的共同体现。

四、论文节选

——关于意象性

重具象还是重意象，这是东西方艺术及其美学思想两大分支的主要区别。黑格尔称东方艺术为“象征”艺术。这象征的词义虽失之狭窄，却深刻、准确地把握了东方艺术基本特征——意象性。

意象性是中国古典文学艺术作品的最高境界，是中国传统艺术的精灵。但在现代国人（包括许多艺术家）心目中，却几乎成了陌生之物，以至于在论及《西门家族》的意象性时，不得不对意象本身作一番赘言。

传统的中国美学观历来不拘泥于对现实具体形象的再现，而追求精神、写意的表现，不重“形似”重“神似”。认为艺术对现实中任何具体感性事物的描写，其最终的意义都不在于仅仅认识了感性事物自身，而在于通过感性事物的表象显示出比自身更深邃博大的精神意义，所谓“象外之意”和“意外之象”即意象。它与具象相对应，体现出鲜明的心理意识特征（创作的与欣赏的）。“大音希声”、“大象无形”、“言有尽而意无穷”……这些意象美学的至理名言，照耀了中国艺术几千年。

一个民族的美学思想、艺术精神，归根结底是这个民族总体文化的缩影，是它的哲学思想、思维方式的体现。中国乃至整个东方古代社会的构成基础是“血缘”关系其意识形态核心是宗教、伦理；其思维方式主要是直觉体验而非逻辑；基本哲学思想是“天人合一”，如佛教所说的与“梵”“真如”的合一；道家、玄学讲与“道”合一；儒家讲通过“知性”而“知天”，认为人（肉体的、精神的）与宇宙是一体的，强调人自身与社会、自然的统一和谐。而达到和谐统一的方法是直觉体验、内省（即灵感想象顿悟），如道家的“坐忘”、“心斋”，佛家的“禅定”，儒家的“养吾浩然之气”、“三省吾身”等。可见直觉体验在中国古代文化精神生活中的重要性。因而，在审美意识上，自然

不满足于艺术作品仅仅再现有形世界的感性形象，而认为艺术应该通过感性形象给人以直觉体验和想象的自由境界，给人以回味无穷的艺术韵味，乃至难以言传的神秘感和超认识氛围。在审美过程中，欣赏者既可以通过直觉感受到空灵的艺术美，又可以体验到“此在”与“空”、“无”、“虚幻”，“彼此”的“有”与永恒，领悟到人生的终极价值与意义。这就是意象得以成为中国古代艺术精神的原因所在。

与东方相对应，整个西方自希腊以来的美学体系是“模仿”说，认为艺术不过是对现实的模仿、再现，表现在思维方式上，是注重理性的逻辑方法（分析与综合、归纳与演绎、类比模拟）。无论希腊雕刻、文艺复兴绘画还是近代写实主义艺术，都具有数学的精确性，即便是表现非礼性意识为宗旨的现代主义艺术，也有心理科学的依据，但现代主义艺术在直觉这一心理层次上同中国古典艺术产生了同构，具有了意象性质。它的直觉主义的灵感正是来自于“东方神秘主义”。它们之间的区别在于哲学上的分野；在东方神秘主义那里，直觉体验的价值是“存在”意义的获得，而在西方现代主义那里，直觉的价值是“存在”意义的表失。

逻辑思维不发达、科学理性精神的缺乏，导致了近现代东方科学、经济的落后。而重形象思维、重直觉体验，确使中国乃至整个东方古代艺术精神在美学的层次上雄居世界。正如黑格尔所说：“不论古希腊的艺术如何富于魅力，但在东方艺术那种超越有限现实、深邃、含蓄、宏远、博大的精神面前，却显得天真稚气，像是一些渺小的儿童游戏。”这正是西方现代艺术向东方气灵的原因。而许多近现代的中国艺术作品在向西方吸收营养的过程中，具象的再现没有学到家，却遗憾地丢掉了中国艺术的意象精粹。

（摘自1990年2月为影片《西门家族》所写影评：意象、感悟——《西门家族》的新开拓）