



The Chinese Fine Arts Education Academic Symposium

The Art and Design Theory Volume

中国美术教育学术论丛 美术与设计理论卷【5】

辽宁美术出版社

Liaoning Fine Arts Publishing House

The Chinese Fine Arts Education
Academic Symposium

The Art and Design Theory Volume

中国美术教育学术论丛
美术与设计理论卷【5】

辽宁美术出版社

序

美术教育是一种有目标、有计划的文化传递方式，它所完成的任务有两个方面：一是要传承美术知识和技能；二是提高受教育者的审美情操，进而使受教育者在为社会创造财富的同时实现自身价值。

然而，长期以来我们的美术教育模式一直未能跟上时代发展的步伐，各类高等院校在培养艺术人才方面也一直未能找到理论与实践、知识与技能、技能与市场、艺术与科技等方面的交汇点。先行一步的美术工作者已经在探索一条新的、更为有效的教育方法，在对他们以往的美术教育模式进行梳理、分析、整合的过程中，辽宁美术出版社不失时机地将这些深刻的论述和生动的成果集结成册，在国内首次推出了这套具有前沿性、教研性和实践性且体系完备的美术教育学术论丛。

该论丛最大的特点是理论与实践相结合，配以大量的中外经典美术作品，以开放的学术观念深入研究各学科产、学、研的发展态势。论丛涵盖了美术教育的主要门类，重点论述了美术理念、创意思维、绘画要素、艺术设计及表现方法等内容，丛书由《教学研究卷》《美术与设计理论卷》《艺术设计卷》《建筑与环境艺术卷》《造型艺术卷》《民间美术卷》六大类共68本图书构成。

该论丛是在提取、整合现有相关学术论文及教学改革成果的基础上，针对当下美术教学的特点和要求编写而成的，紧扣现代教育理念，体现基础性和学术性，满足当今美术教育创新发展的需要，具有很强的实用性与参鉴性。

Contents

总目录

论中国画的色彩 谷利民	001
“吴兴画派”及其“高尚士夫画”的内涵与意义 李之河	003
探究中国油画的民族性与中国文化传统 胡元佳	007
中国当代艺术中符号性语言的发现与运用 兰天	011
谈“圆”与中国设计 石林	015
中国的地域性文化对中国画的影响 陈禾青	019
谈文人画的艺术成就 周大鹏	022
中国油画的“民族性”与“世界性” 杨忠	026
中国当代油画艺术与传统文化精神的文化思索 徐俊东	028
当代艺术的文人化——论中国当代艺术呈现的文人情结 李伟力	032
追求工笔画中的写意性 张船	036
院体画的文化意义 于会见	038
解构传统的当代院体花鸟画 苏云龙	042
“和”而“不同”——论设计文化与中国设计 俞瑾华 金辉 王家民	044
取舍·意象·情志——花鸟画欣赏的要点 王海平	048
释山水画论之始——宋炳的《画山水序》 刘玲 李治国	052
试议中国工笔画创作过程中情感意识的持久性 汪贵萍	054
中国“后现代”油画创作语言的多样性 赵亮	056
笔墨语言当随时代——现代水墨人物画笔墨语言的演变 徐鹏	058
尽其精微 而至远境——中国工笔画之我见 纪瑞青	060
浅谈中国画中的空白 牟贺贺	064
中国当代油画创作中的传统与个性 罗斯	068
全球化语境下中国当代油画的文化倾向 马燃	071
和谐文雅的艺术境界——谈中国画诗书画创作形式的源流 刘广绵	073
漫谈文人画的产生和发展 王河宁	077

论中国美术作品中线条的艺术之韵	赵勇	081
浅谈中国当代绘画的自我图像制造	宋登明	083
时代与使命——对中国画表现的理性认识	张今成	086
中国山水画的形式美	王华	090
南北宗论提出者研究	闫春鹏	094
写意——心与物化	贾佳	096
谈中国画之“气韵生动”	吴柯	098
中国传统肖像画的艺术表现	金金	102
试论传统中国画的装饰精神	张卫	106
中国古代女性绘画的边缘情结及成因	马莉	108
西北当代美术要略	马花	112
城市文化对现代水墨画的影响	高喜军	115
试论工笔花鸟画的审美特色——兼及铁岭工笔花鸟画	尹红斌	117
浅谈白描人物画中衣纹的表现方法	李莹	119
中国意象油画的文化语境	成文光	122
论中国绘画创作的原生性	潘登福	124
魏晋以来仕女画的审美取向	史国娟	126
山水画对自然的显露	王保安	130
中国现代油画创作中的传统与个性	马燃 王文豪	132
中国意象油画图式化探微	杨先平	134
“无”常“有”异——浅论西方裸体艺术的独特性	朱丹辉	138
古代灵感的概念——析古希腊的灵感说	吴越滨	142
浅析法国当代具象绘画	董金龙	146
传承与蜕变——从意大利文艺复兴时期绘画看艺术传统的重构	潘攀	148
浅谈无意识与西方现代绘画	刘洋 李莎	152
写实主义源流考	熊伟 王海明	154
游弋于埃舍尔的图形世界	谭亚	156
文艺复兴时期宗教绘画中的形象与情感分析	尚端武 陈竹	158
浅谈欧洲绘画对西方当代插画的影响	王媚	160
后期印象派的“东方情结”	孙大莉	163
西方现代绘画探析	谢恒星	167
浅谈纳比派和博纳尔的艺术形式	毛伟	170
宋代人物画的美学追求	董明慧	172

从蝙蝠形象看中西文化精神 焦成根 叶锡铮	176
艺术创作的基点 任继红	178
写胸中之逸气——绘画史中的情感表现 李淑锦	180
也谈形式美规律 周伯军	184
当代新视觉文化之解读与反思 马颖	188
论艺术创作中的形式美因素 李春倩	190
老庄思想的美学价值及对中国艺术之影响 张磊	192
浅析色觉与听觉的艺术转换 杨杰	195
再造一个真实 王忠	197
试论现代绘画中的形式美 陈金川	201
简论古诗词与书法在文人画形成过程中的作用 涂湘东	205
论美术中的再现、表现与抽象 袁玉珍	207
浅析大众文化的审美转向 李耕	211
新媒体艺术引发的审美思考 邵晶晶	214
由“庖丁解牛”看艺术中的“技”与“道” 程永君	216
从美术毕业展览看美术教育中现代艺术观念的重要性 滑侨新	220
具象造型中抽象语言的运用 李鸣	222
绘画中的色彩与情感 马晟瑶	224
艺术家心中的境界 王海明	226
谈绘画中的情感因素 张亚林	228
生存论视阈中的审美经验 陈琼 陈义德	231
东方绘画的审美意象与文化价值对西方美学的意义 ——论印象画派中的东方影响 许世虎 姜丽丽	233
色彩与情感意境表达 肖剑锋	237
中西和谐观的美学表现之比较 杜振东	239
大众日常生活的审美化 陈义德	243
传媒审美的艺术意义 谢时光	247
浅析中西传统绘画的美学思想差异 周宇 邵国良	249
论学养 王宝成	251
艺术的假定性 张军	253
艺术多元化的构建与和谐发展 任武列	255
论绘画艺术中的形式美 郑卫锋	259
论创作过程中心与物的关系 王雨	261

艺术创作过程心理分析	刘勇 李香会	263
从布洛的“心理距离”浅谈美学中的距离	王振华	267
浅谈艺术美和艺术价值	陈肯	271
迟来的危机	刘明	273
试论易学“生生不息”的环境审美	窦炎	275
艺术哲学中主要有争议的问题	戴昕蕊	277
浅析艺术真实	崔敏	281
色调是影视作品调动观众情绪的原动力	李一	284
色彩的时空之维：谈动态数字影像中色彩基调的运用	廖宏勇 张晨	287
浅谈美术欣赏的课堂教学与审美评价	任子鹏	291
浅谈色彩与音乐的同化置换	喻丹 万丽霞	294
中国绘画美学风貌——静观	黎小强	296
美术与地域	林培德	300
原始美术特性的再思考	方丰	302
谈美术家审美意识的生成	陈琦	304
美术家的意识系统对创作的驱动	任雪霞	306
科学色彩系统的实用性	余婕	308
浅议审美补偿的属性	彭宝玉	310
浅谈美术鉴赏	张少君	312
美术作品艺术形象刍议	杨一笔	314
论中国传统文化的美学人文底蕴及内在意义	武立君 张群	318
浅谈意境美	谢青君	320
论画家的审美感觉	陈许	324
“逸”意考	吕超峰	326
黑格尔艺术终结命题的哲学诠释	史祥来	330
艺术的假定性	王宝成	332
浅谈影视造型艺术特性	邓捷	334
视觉艺术中的仪式精神——试析审美心理意象的视觉形式表现	李晴	336
学院艺术作品创作的评价研究	林叶薇	341
佛教法身论与造像艺术的传神精神	孙豫	345
彩色摄影的艺术处理规律研究	黄志挺	347
屏风的诗意：实用性与艺术美的巧妙结合	周帆扬	350
小“重复”大作用——关于“重复”的运用及作用的思考	郑婉琪	354

晶炼完美——浅析创意的存在状态及目的	李军科 张大鲁 邹红梅	357
读图时代图形与图像文化的特征	蔡丽芬	360
论现代设计的伦理学基础	潘道忠	364
设计师的基本素质——发现	李立焱	368
设计表现基本原则解析	刘帆	372
人文关怀与现代设计	孟凯宁	376
试论金代金源地区女真人设计观念	李艳红	378
设计艺术传播的社会功能	刘青	383
绘画与设计艺术的形式语言探析	何娟	385
浅谈日韩现代首饰的美学理念	孟宇婷	388
中国古建筑风水与设计心理学的对比研究	徐江华	392
浅析绘画表现与艺术语言的关系	刘广绵	395
浅谈设计创新在构建和谐社会中的作用	白山	397
浅谈新生代艺术家的生存策略	崔金哲	399
浅谈“相机代替不了速写”	马先虎	401
肖像画艺术的语境	黄光辉	403
宗教中的女神——基督教圣母与道教西王母的演变崇拜	李或	405
人文的理想和文人的情致中的现实		
——文艺复兴三杰与吴门四家的艺术	胡丽婷 罗坚	409
论立体主义绘画与解构主义建筑的形式美感	蒋晓霄	413
从功能、形式到品行：对中国当代设计批评主要原则的思考	李丛芹 张夫也	415
中国高等美术教育初创时期的几个特点		
——以“两江师范”图画手工科为例	关红实	419
谈绘画作品中线语言的表现力	李芳凝	423
走出绘画创作之误区	梁卫民 尉艳丽	425
再谈后现代主义艺术的社会责任	唐巍	429
“不似之似”与《睡莲》	冉承笔	431
对比 分析 体验——也谈欣赏美术作品的几种方法	陈燕	433
试论“模仿说”与“师造化”	马东煜	437
空间的另一种可能——试论绘画中作为“物”的空间	张赞	439
两种意境的比较解读	王巴婴	443
精心结撰的美学专著——读顾永芝教授的新著《美学原理》	金昌庆	447
设计元素民族化的思考	何平静	449

试论平面设计作品画面与绘画画面的差异	姚 鲁	451
数字绘画艺术的发展理论初探	姜 涛	455
设计功能本土化需求与世化原则的关系	华 永 朱宏轩	458
谈青花瓷与哥特式教堂的视觉语言	陈 凡	460
论中西方美术轮回观与超越观	吴 虹 马柯且	462
关于自然设计的思考	戴晓红 孙 晔	464
浅谈绘画形式的类型及其特征	于洪顺	468
浅论在意象中走向创造	李世林 吴 伟 王 菊	470
关于具象表现绘画及其适应性	田 真	473
都市文化的镜像隐喻——新写实主义绘画述评	雷 涛	477
图形构成中的形式逻辑与非线性思维	闫启文 李 波 陈 凯	480
设计中的思维独创性	李 波	482
商业设计与人本设计之碰撞——论设计的可持续性	崔 晓	484
美术毕业创作中的心理障碍与应对措施	牛翰鼎	487
论湖北文化创意产业发展对设计人才的需求	张 立	491
符号学在设计中的应用	吕 静	495
关于中国油画纵向发展的思考	柳振坤	497
市场细分与设计细分	胡 艳	501
绘画线条的审美意蕴	高彦飞	503
设计中的“时尚”生活化	晁 佳	505
走进大师们的艺术世界	倪 娜	507
巧：艺术造物的创造精神	韩雪松	509
图案·符号——原始艺术对现代艺术的启示	崔玉琴	511
观念与现实的碰撞——传统伦理观对传统手工艺规模经营的影响	李雅日 陆丽娟	513
对藏域猎奇绘画的文化评判	赵宏靖	517

论中国画的色彩

文 / 谷利民

中国画在古代称为“丹青”。原来丹是朱砂，青是蓝靛，都是古代画幅上常用的颜色，可见在古代绘画上颜色是有重要地位的。

而中国画讲用笔，必伴随着用墨，因为笔的表现离不开墨，墨的表现也离不开笔，所谓笔情墨趣，二者实为同一问题的两个方面。

再者，中国画讲用墨，实质上多半是在讲色彩理论或色彩观，因为中国画的正宗文人画是提倡“水墨为上，墨分五色”的。南齐谢赫时代，尚未提到用墨，六法之二“骨法，用笔是也”；六法之四“随类，赋彩是也”。当时及其以前，“笔”是与“色”并驾齐驱的。

中国画的色彩，是由两大要素组成，其一为颜色；其二为墨色。运用方法千变万化，也可说是一人一法，各有奥妙。中国的重彩画，始于远古。在原始人时代即已发现了颜色，例如：周口店山顶洞人染饰品使用了红色；新石器时代的彩陶上绘制有红、白、黑、黄诸色。又如：殷墟甲骨文上有朱色和黑色的字迹，战国彩陶上有朱、黄、白、黑等色。汉晋时绘画颜色的使用上，有显著发展。河南洛阳出土的汉代彩陶，使用有红、黄、石青、石绿等色。盛唐以来绘画用色逐步扩大和日益丰富了。

由此可见早期绘画离不开色彩，甚至在周代百官中将画与绘分开，画工画形（用笔），绘工绘彩（用色），二者分工不分家。即便是用笔，也是用色彩勾的线。《周礼·考工记》谓：“凡画绩之事，后素功。”《论语·八佾》谓：“绘事后素”。郑玄注：“素，白彩也，后布之，为

其易渍污也”。“绘画，文也。凡绘画，先布众色，然后以素分布其间，以成其文。”文，即为表现文理之线条。

谢赫时代，线条虽然已主要用墨来勾，而不是用色彩来勾，但从当时的理论及画迹看，其墨线是缺少浓淡粗细变化的“高古游丝描。”与此相适应，当时只有用笔理论，而无用墨理论。确信最早的中国水墨画，兴盛于唐朝，用墨之法极为巧妙而生动感人。所以有五墨六彩之说。五墨：干、黑、浓、淡、湿；六彩：黑、白、干、湿、浓、淡。这种分析虽不甚科学，但它说明了色度的变化要求。史载殷仲容用水墨画花卉，墨分五色，如兼五彩；王维用水墨渲淡法，创水墨山水，更有王洽、项容之泼墨。简直形成了一个水墨运动。其后五代荆浩之“六要论”（气、韵、思、景、笔、墨），从理论上以墨取代了色，自此，“色”虽未退出画坛，但其地位已为墨所替代，墨始与笔并驾齐驱。

这一漫长的历史过程，是中国画用墨理论从无到有、从不成熟到成熟的发展过程，它记录了中国画认识色彩和水墨的历史，标志着中国画艺术在色彩理论上的觉醒。这一觉醒的本质是由形而下进到形而上。

如何才能使墨色富于层次，墨气生动呢？关键在于用笔和掌握水分。历史上很多著名画家，对于各种颜料的性能、调配、使用有着很好的研究，绘画中的设色，可以弥补笔墨的不足，丰富形象美，更赋有生趣与感染力。

无论山水、花鸟还是人物画，都可借助于色

彩，增强物象的神韵。当然色彩的运用要协调、合理、洁净，恰到好处，否则会画蛇添足，弄巧成拙，满纸堆砌，反而不美。画面上的色彩，应当丰富、鲜明、艳丽，给人以清新、愉快、生机、优美的感受。

笔法、墨色、色彩三者要成为一体，互相补充，在着色的时候，切忌不可纯客观地按照实物涂色，这样就失去了艺术感染力，成为标本了。应是以自然为依据，加上夸张和色彩的经营，使画面的色彩高于实际生活之美。

着色的方法：一是渲染法，即单色有深浅变化；二是平涂法，即颜色调均匀，不分深浅的平涂；三是多染法，即同一面积上，可先后用几种颜色，一遍又一遍地覆盖渲染，工笔画多用此法；四是墨染法，即不用颜色，单纯用墨分深浅层次。着墨与设色，应当调配适当，而且要注意水分，水分多易渗透，会影响物象的形体轮廓范围；水分少易干燥，不丰满，会影响物象的生机气韵。

应当注意的问题是色彩本身的变化、色彩之间的和谐关系、色彩受光后的变化、色彩与墨色的调配与融合等。

历代名家，对色彩的运用极为重视，十分考究，对于色彩与色调的主次、墨气与色气的效果都是极其注意的，有时为了主题与主体物象的需要，反复渲染多次，细心收拾，力求浑厚、古拙、清新、绚丽，特别是工笔画尤为如此，如：五代南唐画家顾闳中所画的《韩熙载夜宴图》，描写南唐中书郎韩熙载举行夜宴的场面，南唐统治集团日益没落，内部矛盾尖锐，后主李煜想用韩熙载为相，又不放心，派画院画家顾闳中、周文矩夜至其家，窥看他与门生宾客夜宴情景，绘成是图。《韩熙载夜宴图》称得上“以孤幅压五代”，表现出顾闳中突出的艺术才华。这幅画为工笔重彩，线条流利圆劲，用笔娴熟，设色浓丽，继承了唐代仕女画的传统，该画的第四段中，描绘了韩熙载听女乐的部分，有8个女乐人物，身穿衣裙，华丽浓艳，色彩丰富和谐，设色

渲染极为工细；而韩熙载却身穿浅白色的衣服，袒胸露腹着有淡赭色，坐在黑色椅子上，三者色彩对比强烈，明快，用重彩烘托淡色，把宾主关系、人物性格神态，协调有节地显露出来。

又如傅抱石、关山月先生所作《江山如此多娇》，该画上部笔墨简练，宽阔无际，着色轻淡典雅；下部山峦起伏，苍松翠柏，川流不息；用色浓重浑厚，层次丰富，使该画上虚下实，虚实相应，其势如排山倒海，磅礴壮观。唯右上端绘有旭日东升，朝霞晨气，光耀人寰，可谓“万绿丛中一点红，日朗风和气象新”。

在着色时，除了注意颜色与墨色之外，应考虑到地域和气候的差别。特别是山水画，因区域位置和四时气候不同，设色时要加以体现。绘画时应把固有色、光源色、环境色三者有机地统一起来，结合物象、气候地域、墨色的实际需要灵活地运用。

正确地掌握运用色彩，是绘画基本功之一，它能起到突出主题、渲染物象、烘托气氛的作用。

“吴兴画派”及其“高尚士夫画”的 内涵与意义

文 / 李之河

在元代画坛，以钱选、赵孟頫、元四家为代表的江南湖州“吴兴画派”及其“高尚士夫画”画风，明显迥异于前代。本文拟通过对“吴兴画派”及其画风的形成进行研究，并将其置于整个中国文人画发展史的脉络中加以分析，再对其形成的地域环境和社会背景进行剖析，揭示元初“吴兴画派”开倡的“贵有古意、以书入画”、“与物传神、尽其妙也”的“高尚士夫画”画风作为中国主流文人画发展的审美取向，及其在中国绘画发展史中起到的承前启后的作用和地位。

一、“吴兴画派”“高尚士夫画”画风的形成和内涵

在中国绘画史上，有一段有名的对话，载于曹昭《格古要论》（曹昭，元末明初人）：“赵子昂问钱舜举曰：‘如何是士夫画？’舜举答曰：‘戾家画也。’子昂曰：‘然。余观唐之王维，宋之李成、郭熙、李伯时，皆高尚士夫所画，与物传神、尽其妙也。近世作士夫画者，缪（谬）甚也。’”赵孟頫和钱选亦师亦友，同时作为“吴兴画派”的领袖。我们现在无法考证他们在何种场合说了这段对话。其实，赵实际上对何为“士夫画”是清楚的，是明知故问，“套”出了钱对“士夫画”一针见血的严厉批评——“戾家画也”。这样精彩的一“套”，“套”出了一个宣言，宣布了“吴兴画派”及其“高尚士夫画”画风的诞生，使我们后世对其研究找到了理论依据。

宋张端义《贵耳集》卷上：“文人才士无以

自见，碌碌无闻者杂进。三十年间，词科又罢，两制皆不能当行，京谚云‘戾家’是也。”启功先生对“戾家”语义也进行了考释：“今人对于技艺的事，凡有师承的，专门职业的，技艺习熟精通的，都称之为‘内行’，或说‘行家’。反之叫做‘外行’，或说‘力把’，古时则称之为‘戾家’（戾或作隶、利、力）。”这里的“戾家”可意指绘画这行业的生手，无师承、非专业、不精通的业余客串者，亦即外行所画之画。钱、赵曾经也是士夫阶层一员，但他们不会把自己的画也罗列到“戾家画”。在赵承认自己所追古的一些唐宋等人的绘画，包括钱、赵的绘画是“士夫画”的同时，却认为是“高尚”的“士夫所画”，跟“谬甚”的“士夫画”是有本质区别的。“高尚”应该是涵指：高品格、高知性、高格调又不失高才能、高技巧。当然，“戾家”就不能与此相提并论了。

因此，钱、赵将“戾家画”与“士夫画”对号入座，其中肯定是有所指的，有着丰富的潜内涵，弄清楚其真实的涵指，有助于我们深入了解“高尚士夫画”形成原因的重要条件。我们通过画史分析可以推测，钱所指的“戾家画”与赵所谓的“谬甚”的“近世作士夫画”的画，应该是流行于当时，以苏轼、米芾为代表的“士夫画”。

北宋大“士夫”苏轼认为：“认画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。”他还在《跋汉杰画山》中说：“观士人画

如阅天下马，取其意气所到。乃若画工往往只取鞭策……无一点俊发，看数尺许便倦。”由于苏轼对绘画实践功浅气短，既没有什么造型能力，也没有什么画技。传说他画竹干从地一直起至顶，米芾问何不遂节分画？答：“竹生时何尝遂节生。”还常画一些不合常理的作品。由此可见，他们画画，只是游戏笔墨、聊以自娱的消遣，他们并没有独立的形式语言体系和具体的理论，仅仅是一种审美倾向。

显而易见，钱、赵对话中的“戾家”“谬甚”的“士夫画”指的就是“生率”、“萧散”、“不求形似”的“墨戏”之画。在这类“墨戏”画中，以苏轼“枯木竹石”和米芾“米家山水”等题材寓兴简笔急就之作为典型，和这类“士夫画”风格的效颦者作品。

其实，苏轼也非常欣赏形似的作品。他在《书吴道子画后》中用称赞的口吻说得明白：“得自然之数不差毫末，出新意于法度之中”。他也欣赏边鸾画鸟画出了生气，赵昌画花传神。殊不知，边鸾和赵昌都是写实高手。这充分说明苏轼对重形写实的作品还是很看重的。由此可见，他的观点非常矛盾，作为常人眼光他十分喜欢写实作品，作为一位业余画家，绘画技艺实在不行，无奈之下，不得不重意而轻形。由于他是中国历史上的一位大名人，使后来许多不明真相之人不管正确与否，附和而上，从此，不会画的也找到了理由和标准，会画的误入了歧途。宋以后至现代，大批未能深入研究绘画艺术规律和技法的人纷纷介入绘画，他们以笔墨为游戏、聊以自娱、不求形似、逸笔草草，其实是对绘画的一种亵渎，对审美的一种误导。真像赵所批评的：“近世作士夫画者，谬甚也。”

钱、赵曾经都作为士夫阶层的一员，是毫无疑问的。虽然他们对出仕为官之道不尽相同。但他们到后来自觉从仕宦之道中挣脱出来，把千百年来士人孜孜以求的政治功业弃之一旁，改书画为终身目标。在这段对话中，钱把“士夫画”批评为“戾家画”，那么，他自然是“戾家”的对

立面“行家”了，至少是对“士夫画”是不满意的；而赵在认同钱看法的同时，作了进一步补充，即认为士夫中也有能作画的行家，他概而称之为“高尚士夫画”，等于公开宣布他们与苏、米等“士夫”为非同类，因为他们既是“士夫”，又是绘画方面的“行家”，“高尚士夫画”才是“士夫画”的正宗，真正继承了唐以来以王维为首的李成、郭熙、李伯时等“高尚士夫画”的精神。

平心而论，以元末钱、赵为首的“吴兴画派”的“高尚士夫”们，自幼学书学画，不仅学儒读经，而且练就高超画技。赵在《双松平远图》自题：“仆自幼小学书之余，时时戏弄小笔，然山水不能工。”正因为如此，他们才能以扎实的画技、谦虚严谨的态度、深邃的思想，创作了一批流芳百世的杰作。

赵通过长期广泛的探求、摸索、积累、实践，于是就有了：“石如飞白木如籀，写竹还于八分通。若也有人能会此，方知书画本来同。”在晚年，他不仅找到了“以书入画”的绘画语言，还提出了学习晋唐高古意韵开时代新风的“借古开今”绘画思想，针对的就是南宋以来流行的宫廷绘画的浓艳工巧院体画风，并且在对话中为其身后“吴兴画派”中“高尚士夫画”画风作了“与物传神，尽其妙也”等旗帜性的理论总结，使其形式语言体系和理论更明晰具体。这既符合士夫们强烈的自我表现意识和高尚的特殊趣味，又不致流于无序和游戏态度；既体现作为士夫画“行家”的绘画语言，又区别于“院体画”画工风格，这样他就很好地解决了这样一个双重命题，一方面提倡传承古代经典，不使“士夫画”完全放弃画技成“墨戏”；一方面将书法中的释义和写的品味注入绘画，用于提升绘画的笔墨语言的内涵和审美价值，完美地完成了元代“士夫画”到“高尚士夫画”的转变和过渡。

“吴兴画派”的先驱们，创作了一批带有“高尚士夫画”画风名垂青史的伟大作品。如钱选的《八花图》、《山居图》；赵孟頫的《红衣



鹊华秋色图局部 赵孟頫

罗汉图》、《秋郊饮马图》、《鹊华秋色图》；赵孟頫明显带有“写”味的《水村图》、《秀石疏林图》、《兰石图》；王蒙的《青卞隐居图》；黄公望的《富春山居图》等。他们涉猎人马、山水、花鸟等画科，也首创了小青绿、浅色写意，并擅长纯水墨技法。在参习古人、师法自然、以书入画的基础之上经过长期的一系列书画实践，他们认识到画家必须以高超的绘画技艺，通过状物写形，才能传达画家个性的“情”或“意”，才能理顺“技”与“道”的关系，拘谨工巧、徒写形貌、匠气艳丽或笔墨乖张、意超形上、游离象外，都不是高尚绘画的正道。在钱、赵的形神俱妙的作品中，形质技艺的“技”和传情达意的“道”终得和谐至完美高尚，而且在表现形态方面开启了“寄兴写意、以书入画”的语言体系，即成功地打开了集前代大成又加以发挥的新局面，把“士夫画”提升到了“高尚士夫画”的新境界，并赋予了国画特别是文人画的“笔墨”以更深厚的内涵，其贡献是不能低估的。他们独特的审美意蕴和丰满的人格力量，成

为元代及以后的艺术家如何从艺的典范。

明人屠隆有一段评论：“评者谓士夫画，士独尚之，盖士气画者，乃士林中能作隶家画品，全法气韵生动，不求物趣，以得天趣为高。观其曰写，而不曰画者，盖欲脱尽画工院气故耳。此等谓之寄兴，但求取玩一世，若云善画，何以上拟古人，而为后世宝藏？如赵松雪、黄子久、王叔明、吴仲圭之四大家，及钱舜举、倪云林、赵仲穆辈，形神俱妙，绝无邪学，可垂久不磨，此真士气画也。虽宋人复起，亦甘心服其天趣，然亦得宋人之家法而一变者。”（明屠隆《画笈》“元画条”）屠隆所谓的“形神俱妙，绝无邪学”，“可垂久不磨”的“真士气画”可为“高尚士夫画”作一个有力的参证。

毋庸置疑，在“士夫画”前加了“高尚”二字，从此，“士夫画”不仅仅只是从职业上来划分，而且提升到上层建筑领域的精神层面。元代以前的“士夫画”及从元代开始的“高尚士夫画”可以说是两个相关连而又有区别的历史概念了，由此为中国文人画找到了一条健康正确的发

展之路，成为中国绘画史上又一座里程碑。

“吴兴画派”“高尚士夫画”画风的形成，为画坛开辟了新的通途，立即形成一股群体效应，成为元代赵氏一门和元四家，赵的学生陈琳、朱德润、唐棣、柯九思、盛懋等绘画创作上的自觉追求，对提升元代“高尚士夫画”品格、扩大“吴兴画派”的影响，起到了推波助澜的作用，并真正树立起中国主流文人画的语言体系及绘画理论、评判标准。因此，元代以降“吴门”、“松江”、“海上”等画派的沈周、文徵明、董其昌、石涛、吴昌硕等高尚文人画家，深受其影响，并将其发扬光大。虽然以苏轼、米芾为代表的“士夫画”曾经误导过许多人，但高尚之人真正的楷模就是“吴兴画派”先驱者——“高尚士夫”。

二、对当下中国绘画的现实意义

一个画派及其画风，可以存在一个时代，活跃一个时代，影响和流传下一个时代，还会产生相当长远的继承性和延续性。

中国绘画史从元代开始，基本上是以中国画这单一画种的一部文人画发展史。虽然，吴兴画派及其“高尚士夫画”画风一直带动中国文人画健康发展到20世纪末，随着潘天寿、陆俨少等最后一批文人画画家的去世，中国文人画是不是已到了“穷途末路”？是不是还能产生长远的延续性？面对全球信息化带来的西方视觉形态的强势冲击，中国绘画怎么办？这是我们今天值得思考的问题。而如今21世纪，已到了一个“图像爆炸”时代，中国的绘画种类，不仅仅只有中国画，还有油画、版画、电脑绘画等各种绘画。这实际上给我们多了一种可能，也是一个机会。中国当下绘画只有嫁接本土艺术，继承传统，创造出新时代图式的作品，才是中国绘画的出路。

通过对“吴兴画派”及其“高尚士夫画”画风的研究，我们可以得出这样一个结论：传统永远是开放的。同样，当今世界也是一个集开放性、多样性、包容性与创造性为一体的时代，

这样的时代反映在艺术领域，必然在继承传统的基础之上，讲求个性化和创造性。当然，这要立足现代生活，以自己对现代生活的真切体验为基础。因此，我们对传统的继承，既要为我们有所取，又要对我们有益。笔者认为：在当下不仅仅只是中国画，任何从事不同绘画种类和体裁的画家，对“高尚士夫画”画风的观照和继承，都应该是可行的，且非常有益。但是，必然要立足现实，用现代的思维来进行阐释。如“以书入画”的绘画语言，是否也能借鉴在现代的油画、版画等画种上，创作出既有传统又有时代特征、高尚的绘画作品。

当初宋元之交“吴兴画派”的“高尚士夫画”画风，是针对宋代苏轼、米芾的“不求形似”、“意过于形”的“戾家画”和另一种南宋画坛流行“院体画”的纤巧浓艳之风。钱、赵他们以严谨的态度、高超的技艺、深刻的理论，重温高古意韵，其实质是“以书入画”、“与物传神”的创新。而今，我们研究“吴兴画派”及其“高尚士夫画”画风，是为了贴近其文脉，吸收其“地气”，发扬其精神，针对的是中国当下画坛工巧做作、浓艳低俗的所谓中西结合的主流画风和另一种逸笔草草、玩世不恭、聊以自娱的所谓的墨戏作品。且我们与500年前的先辈们也有异曲同工的地方，因此对回归“吴兴本色”、重振现代“吴兴画派”、使中国文人画继续保持延续性，非常有现实意义。

探究中国油画的民族性与中国文化传统

文 / 胡元佳

油画从西方传入中国已有百年历程，经过几代人的努力已经取得了显著成绩。上世纪80年代人们开始关注“油画民族化”问题，油画应该具有我们本民族的特色的内涵。

一、中国油画民族特色的内涵

1. 真实的情感。真诚地表达真实的情感是艺术的本质特征之一，艺术家不论用什么工具进行艺术创作，其目的就是要表达自己真实的感情来体现某种精神。不同民族的艺术家的情感是有差异的，这种差异最终体现在作品中使作品具有不同民族的不同特性。“每一民族因为其自然环境、文化历史、生活条件、社会制度等不同而形成了各自独特的民族心理。不同民族的艺术家具具有不同的心理，这就造成了他们在感情活动上的差别。这是形成艺术的民族特点的重要原因。”俄罗斯画家列宾描述他去伏尔加河体验生活看到纤夫拉船的感受时说：“纤夫们给人的沉重印象犹如一团乌云遮盖了欢乐的太阳，我的目光一直跟随他们，直至他们从视野中消失。”这就是他创作《伏尔加纤夫》的原动力。列宾真诚地表达自己在伏尔加河上看到纤夫时的真实情感，使这幅传世之作具有俄罗斯民族特色，成为俄罗斯民族艺术的代表作之一。真诚地表达内心的真实情感是艺术创作的动机，同时也是形成民族风格的基础。表达真实的情感是油画“民族化”的因素之一。

2. 地域特色。艺术的民族特色总是与地域特色紧密地联系在一起，每一民族的艺术家的思

想情感都产生于他所生活的特定自然地理环境里。自然环境的山山水水成为艺术家“人格化”自然和“移情”于自然的必要对象。不同的民族生活在不同的地域环境，他们在“人格化”自然和“移情”于自然所体现出来的地域特色也就不同。所以地域特色也是民族特色的因素之一。

19世纪法国史学家、美学家丹纳在著作《艺术哲学》中分析尼德兰绘画时将尼德兰的自然环境看做是形成尼德兰绘画的重要因素之一。“尼德兰主要特征是‘冲击土’，就是河流把淤泥带到出口的地方，积聚为陆地，单单从‘冲击土’这个名词上就产生无数的特点构成地区的全部外形，不仅构成地理的外貌和本质，并且构成居民及其事业的特色，精神与物质方面的特征。”这种“冲击土”特征的自然景色是尼德兰绘画的重要题材，不论是风景画还是人物画的背景都取材于尼德兰的自然风景。

荷培《林荫道》表现的就是典型的尼德兰“冲击土”特色的景致：平地的、潮湿的“冲击土”平原，具有尼德兰特色的磨房、水车和风车，艺术家通过尼德兰独特的地域特色景物，充分表达了作者的真实情感。法国印象派绘画产生与形成于巴黎及周边地区。巴黎的街道、楼房、塞纳河、枫丹白露森林都是艺术家们绘画的题材，这一地区阳光明媚、色彩艳丽，这些地域特色成就了法国印象派，是法国印象派形成的重要因素之一。中国的名山大川是中国山水画描绘的对象，也是艺术家想象的源泉和抒发思想感情的媒介。走进泰山、黄山等名山，你仔细观察高

峻挺拔的山峰、云雾缭绕的云海、飞流直下的瀑布，仿佛走进了中国山水画之中，有人在画中游的感觉。这样的环境产生独特的山水画是自然而然的。北宋画家范宽长年居住在终南山、大华山的深川密林之中“对景造意”，“千岩万壑”是他表达意境的物象，特定的地域环境唤起他独特的思想感情，成就了他独特的表达方式。《溪山行旅图》就是以终南山、大华山为素材创作出的杰作。

3. 形式风格特征。艺术家的思想感情要通过具体的形式表现出来才能被人所感知，艺术作品的民族性也要通过具有民族风格的形式才能被认识。不同民族在表达特殊环境里形成独特情感时就会形成具有本民族特征的形式。所以形式风格也是民族性的因素之一。法国印象派与俄罗斯巡回画派形成于同一时代，形式风格有各自的民族特色。印象派色彩变化微妙，笔触短小，造型相对松散，阳光感强烈，注重绘画语言本身。巡回画派色彩沉稳凝重、笔触豪放，有很强的文学性、戏剧性。中国画用色是“经验色”、“记忆色”，重笔墨，以线造型，散点透视，诗、书、画、篆一体。这种民族风格的形成是自然而然的，而不是刻意追求。艺术家并没有在“我要创作一种民族风格”这样的心态下去创作，而是关注现实积累情感，真诚地表达积累起来的真实情感。俄罗斯油画也是外来画种，从彼德大帝改革开始，派艺术家到意大利学习，到巡回画派的建立，形成具有俄罗斯民族风格的油面艺术，用了200多年的时间。俄罗斯油画的民族风格之所以形成，是因巡回派在当时俄革命民主主义思潮的影响下，艺术家把眼光转向现实，开始关注俄罗斯现实，深入现实生活去体验、积累情感，真诚地表达这种真实感情。深入俄罗斯的大地使他们的作品具有俄罗斯的地域特色。在这种情况下形成俄罗斯民族风格的形式顺理成章。形式风格是重要的，但它是否具有民族特性取决于其是否表达了本民族的真实情感。



山水江南——坐看云起 周瑞文

二、中国油画民族性的文化传统内涵

从中国油画的历史追溯中不难看出，油画在进入中国以后，并非一成不变。中国油画带有自己的特点，具有鲜明的民族性，是西方油画与中国传统画技的结合产物。

油画的民族特性，体现着人们的宗教信仰、传统文化、审美意识、居住环境、生活习惯等。不同文化背景下的人类生活群体，其上述因素是不同的。最为明显的则是东西方文化价值取向上的差异。文化价值差异更多取决于各自的文化传统。因此，张立文在《中国传统文化的多维反思》一文中指出：传统是一外延最宽，反映客体事物最一般规定性的概念。从民族学的意义上看，世界各民族各有其传统，它包括各民族的文化、思想、行为模式、思维方式、伦理道德、风俗习惯、宗教信仰、心理素质传统以及语言文字传统等要素。传统文化的差异导致了不同地区人们价值观和审美观具有鲜明的差异性。如英国学