

# 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【7】

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【7】



济南美术出版社

# 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

---

从宋代绘画感悟当代中国画 刘莹 .....	001
写意画中的“意象”表现 曹丽爽 .....	003
“援书入画”变革方略辩证 邹安刚 .....	005
文人画中的东方审美特质 孔晓峰 .....	009
墨是第五季 王国昶 .....	011
浅析中国“新生代艺术”的演绎 陈国俊 .....	013
如何画好写意人体画 董伟 .....	016
浅析中国画的“意象”创造 郭颖 .....	018
试论水墨人物画的造型问题 张广才 .....	020
中国画章法对现代版式设计的启示 武旭 .....	024
从苦难到幸福——评新时期油画中的农民形象 梁川 .....	026
浅析青绿山水画的装饰性表现 黄文渊 .....	030
略论当代中国的“写实”与“写意”绘画 杜龙琪 .....	032
观“书圣”“画绝”品魏晋自觉情趣 李夏万旒 .....	034
论中国绘画的摹古传统 冯亮 .....	038
决澜社时期的广西桂林籍画家 谢九生 .....	040
“气韵生动”探析——中国人物画造型创作实践浅论 臧成贤 .....	044
山水画意境浅说 孔永军 .....	046
论中国新时代写意花鸟画的延续与创新 屠明英 .....	048
浅析宋代风俗画兴盛的原因 黄卫霞 .....	050
浅谈国画中的简笔画 陶铁霖 .....	054
浅谈当代中国画的多元化发展 方艳 .....	056
文化性·笔墨性·绘画性——中国山水画的文化内涵 束文斌 .....	060
谈传统工笔画本体语言的纯化与异化 卢东 .....	062
以意造境 道法自然 安君 .....	064

浅谈中国画之造境的方式	罗琳	068
论中国画“形”“神”审美的产生	吴家跃	072
试论古代人物画线性韵律及其对中国画的影响	李艳	076
对水墨人物写生的思考	张伟	078
中国画一画之简的笔墨情趣	刘怡果	080
谈现代水墨与新文人画及其文脉源流	冯兴保	082
中国画的“虚”与“实”	郭原	084
将意象“写”进油画——从意象油画看中国油画的发展方向	李敏艳 栾布	086
虚静以警纷嚣——从中国养生思想谈中国画审美中的“虚静”观	张宇辉	090
论“书画同源”意趣	陈晓娟	094
浅论中国水墨艺术与现代平面设计	周晓珠	096
中国画艺术的架构因素	陈辉	100
宋代工笔花鸟画繁荣的原因及当代思考	刘琳	104
诗是有声画 画是无声诗	戴学映	108
民族风情意蕴的当代文化图式——张今成的中国彩墨画艺术	马喆	112
外师造化 中得心源——山水画写生的完美诠释	唐立斌	114
笔墨泣鬼神——八大山人艺术美探源	李学奇	118
《簪花仕女图》研究述评	朱萍	121
谈美术史研究的重要性	张曙光	126
砖石上的艺术——中西方石刻艺术比较	侯欣	128
《林泉高致》与郭熙的儒家思想	陈曦	131
浅析传统龙舟文化的艺术形式	欧阳秋子	133
对“中国美术观”与“国画传统学理”关系的探讨	吴强	138
画与印——追求文道统一的中国文人绘画	牛乐	140
中国画论的人文精神体现	王剑菲	142
古典主义油画的精神内涵与现实意义	顾颖	145
印象派漫谈	周双 张雷	150
论现实主义的永恒价值	毛宗种	154
现代绘画艺术之我见	王海明	159
浅谈基督教对凡·高艺术人生的影响	李云鹏	161
托加——古罗马兴盛与衰落的见证	刘静轩	163
“维也纳分离派”的艺术观念分析		
——以古斯塔夫·克里姆特的艺术特征为例	龙向真 黄建军	168

散点叙事与焦点架构——试论中西方绘画空间观的差异性	鹿咏	173
论西画中的抒情色彩——绘画抒情色彩研究	陶莉	177
从“工业革命”到“革新”的西方艺术	刘彩军 罗朝靖	182
苏轼的审美世界——由“诗画本一律”到“游戏笔墨”	孙晓君	186
艺术价值与文化符号分析	杨岩	188
绘画的空间	李廷惠	190
想象与简化	张越	194
略论客家民间艺术的审美形态	白晓剑 何小勋	196
寻觅蝶舞的精魂——试论传统道家的现象学式审美之旅	彭飞 黄信初	200
论宗炳山水画艺术创作的美学思想	肖寿林	202
艺术作品中内容与形式的辩证	蔡醒善	206
原始彩陶纹饰中的现代艺术精神和审美意识	尹健君	209
从客观到主观从现实到虚无——谈后现代主义到来之前的主观摄影	汤力	213
黑白世界中的永恒——谈黑白摄影的语言	王洪	215
石磨的形制与审美文化价值	陈民新	217
慧能的《坛经》及“得法偈”美学意蕴浅析	王洪锋 曾蕾	221
天真烂漫的自然定格——浅谈国内当代儿童摄影	董国云	224
色彩在动画电影与实拍电影中的联系与区别	张利敏	226
河西走廊藏传佛教美术遗存研究	才让多杰	228
潘天寿的绘画境界及其美学思想	汪洋	232
中国传统文化的儒、道基因	谭向东	237
上蔡重阳文化产业发展前瞻	刘红伟	242
自然美与人文美的和谐统一		
——英国摄影家席乐诗 (Celest) 女士摄影作品赏析	余西明 关宏臣	244
论视觉文化的个体感受	苏丹	246
室内设计中的美学因素如何满足大众的审美需求	于亮	251
道家哲学思想与中国传统绘画美学内涵	王明 程晓婷	254
明代肖像画兴盛缘由	宋芳斌	259
中国传统风景画图式的山水情结	吴忠光 袁悦	262
中国绘画中的《周易》思想浅析	李智慧	264
非物质文化遗产保护语境下的影像纪录探索	黄文山	266
装饰绘画审美随想	毕砚红	271
“花儿”娇唱 绝壁抱辉——记炳灵寺艺术	王志军 闫宏伟	273

环境艺术在影视场景中的作用	刘 卉	276
数码影像与图形构成	陈雪晴	279
萧绎尚“妙”与“质朴自然”的审美追求	唐 峰	282
青白瓷标示的宋代美学思想	杨 悦 陈雨前	285
真诚体验 关注平凡——观法国摄影大师雷蒙·德巴东影展有感	张奋飞	287
读图与挪用的娱乐化	尹小勇	291
浅谈纪实摄影中的抓拍与摆拍	王朝辉	294
山水比德在风光摄影意境表现中的作用	孔 伟	296
浅谈中国陶瓷茶具与茶文化的关系	谭 天 韦 凯	299
审美实践及在美术创作中的运用	林培杰	301
禅理的绘画释义——试析禅画艺术及其价值与作用	张 凯	303
试论明清时代书画艺术的审美嬗变	马祥和	308
内心矛盾空间的演绎——关于抽象画家的哲学思维	汪京元	312
论陶艺作品在电影叙事中的价值体现	刘菲菲	317
浅谈五代山水画的文人气质	马 珂	322
中国传统书画艺术“逸”的美学思想探析	蒋国良	324
中国古代插梳习俗与日本浮世绘	金 兰	329
浅谈诗情与画意	徐文生	332
谈文人画之“趣”	韩惠芝	334
试论两种绘画艺术的情感表达——以鲁本斯和科柯施卡的儿童画为例	吕 哲	337
摄影作品中以线造型的艺术魅力	黄志挺	340
物之有“神” “逸”之文极——邓椿《画继》的绘画美学思想探究	周 剑	343
解析传统工艺美术的结构层次与文化价值特征	杜粉霞 李 楠	346
蒙太奇与现代主义绘画	徐 鹏	351
浅析唐代女性发饰造型及审美特征	马 云 谢 晋	354
谈中国动画电影中的意境美	李 季	357
模糊影像艺术在当代摄影中的探析	王 倩 黄 迅	360
论造型领域中触感设计的渗透与延伸	刘黎立	362
浅谈现代广告中女性形象的文化内涵	刘 晶	364
千年唐卡艺术与现代艺术交相辉映——拉萨八廓街印象	王荣松	366
浅析汉字的起源与发展	魏建栋	370
老上海月份牌的昨天与今天	张 翼	372
汉代玉蝉设计艺术美学研究	孙德明 王 瑶	375

民俗民风与现代设计	崔冬云	378
设计师在生活中的觉醒	史蕊	381
中国设计民族化的境遇	王鹏	383
由日本现代设计的发展引起对中国工业设计的思考	苗维平	385
俄罗斯当代艺术“创新”奖述评	王永	387
方块与“绘画死亡”	寿伟克	390
西方现代绘画中的设计语言	吴威	394
谈谈美术作品的“意境”表现	聂华君	398
浅谈中国民族化设计	王绘乾	400
没落后的重生——抽象绘画的归返	董林	402
唤醒本我 回归原创——兼论孩童意识在艺术原创中的应用	郭锐	404
契合	线智	406
绘画形式的纯粹性经营	郭凯	410
困惑与迷茫——浅析绘画艺术未来的发展模式	王子明	414
从传统艺术看艺术	华建平	418
高师油画创作解析	常永旗 张雅莉	420
当代艺术是大众的还是小众的	沈梦岑	422
油画创作中点滴心得	王志海	426
从具象到抽象——绘画语言表现形式的认知过程	关文庆	428
论设计中的可持续发展问题	闫启文 宋天弘	432
“山寨产品”对设计的影响	李委委 王爱红	434
谈写实油画的造型语言	肖剑锋	438
油画色调对情感表现的作用	李刚	440
论艺术作品中的典型和意境	宿秋羲	444
论现代艺术设计的发展	王琛 权千发	446
20世纪早期油画“民族化”风格浅析	秦安建	449
油画的艺术风格	陈新	451
创作漫谈	张晓红	453
数码艺术在架上绘画中的应用	何是旻	457
从可持续发展角度看设计与文化的融会	徐令	461
浅谈手绘与电脑在艺术设计中的应用	闫启文 周磊	463
通融兼善 有容乃大——浅析当代艺术形式之互补性	赵自然	465
视角——女性艺术	张丽娜	467



当代油画艺术中的光与色	曹洪霞 曾勇	469
传统应用工艺美术领域之科学发展观	李满枝	472
论后现代艺术的意义之感	姚慧荣	474
浅谈概念艺术	孙帆	476
谈绘画中“客观再现”与“主观表现”	任成	478
也谈抽象画	孙翰颖 孙玉德	482
试论视觉艺术与民族文化的关系	吉乐	484
再探《续画品》著作者	唐朝晖	486
关于中国女性美术的思考	周丹	488
谈色彩对人类心理情绪的影响	何睿	492
从二战期间军事设计看社会环境对于设计行为的影响	马佳博	496
谈意象油画	张庆丰	498
创作过程中意图的呈现	檀梓栋	500
关于对中国山水画写生的认识	唐霖	504
诗书画印——中国画缺一不可的元素	王硕	508
西方绘画色彩理念与中国山水	刘嵩巍	510
自然的恩赐与先民的寻觅——史前绘画色彩的探索之旅	关维祥 刘晓毅	513
《溪山行旅图》与《奥尔南的城堡》		
——论中国山水画与西方风景画的文化精神之比较	岳金莲	515
浅论中世纪绘画的艺术精神及其影响	李新猛	518

# 从宋代绘画感悟当代中国画

文/刘莹

宋代是一个文化杰出发展的时代，在文学、绘画上均取得了极高的成就。文学与唐代并称“唐宋”，绘画与元代并称“宋元”。宋代绘画的成就很多，但最让人称道的则是工细巧整、富丽雅致的院体画和潇洒抒意的文人画。

## 一、院体画的兴起

院体画的产生离不开翰林图画院。早在五代时期的西蜀和南唐就已经设置了画院，把天下画画有成就的人聚集在里面专门给皇帝画画。宋代不仅保留这一设置，还更进一步在国子监中开设画学，以考试的形式为皇帝招纳画师。由于皇帝的重视，宋代的画院空前的繁盛，渐渐地画院画师们的创作就形成了一定的风格，被人们称为“院体画”。

宋代院体画特有的重形神、讲法度、设色富丽雅致的风格是由当时的时代精神所决定的。我们都知道宋代是理学盛行的时代，朱熹的“格物致知”论对当时的社会产生了巨大和深远的影响。在绘画方面的表现最直接的就是画家们开始注重观察生活。“以物观物”，细致入微，不厌其烦的探究成为宋代画院内外画家的一种创作态度。传说宋徽宗可以分辨出春夏秋冬四季早晚的月季花蕊的不同，还知道孔雀登高先迈哪条腿。这种师法自然、追求细节的风气连皇帝都苦心追求，大肆倡导，毫无疑问地就形成了院体画特有的工细巧整、富丽雅致的审美要求。但院体画工细而不油腻，设色富丽而不火气，造型逼真而又不失生动，这就是依据理学中“循乎规矩格法”

的道理来去除俗病的结果。宋人认为作画的人不能缚于法度，但也不能不要法度。正如苏轼所说：“画无常形，而有常理。”

## 二、文人画的产生

宋代是一个文化的盛世，是大批文人聚集的黄金时代，因此从政治、经济到人民生活的方方面面都被深深地烙上了文人的印记。所以，即使由于理学的影响和皇帝的倡导，院体画已经成为宋代绘画的主流，但是在院体画的背后，仍然有一批文人士大夫不满于它的过度束缚而开创了“文人画”派。

文人画的创作思想是随着苏轼的一句“吴子虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翻谢笼樊。吾于二子皆神俊，又于维也敛衽无间言”而来的。王维的“诗中有画，画中有诗”也就成了文人画最初的超出物象之外对意境的追求。把文学中的意境带入绘画是文人们特有的审美习惯。作画不再拘泥于物象形似而是求神似，而这个神不仅仅是所描绘对象的神态，更重要的是作者的精神气度。正是宋人在依法理、循法度的同时又不失狂放、潇洒的文人气魄，才创造了那么多不朽的传世佳作。

## 三、当代中国画所存在的问题

随着社会的更加开放和多元化，当代中国画的发展也更加蓬勃，题材更加广泛多样，内容更加丰富，表现手法也不断创新。这一切都显示着中国画创作的繁荣，中国画的前途是一片光明

的。但在这样一幅繁荣景象的背后，中国画正渐渐地流失一些灵魂深处的东西。

#### 1. 重理轻意

“理”是指中国画的绘画技能。中国画技能的突出表现就是用笔用墨的修养。“意”则是指意境。在当代中国画画家中有许多人的笔墨功夫已成熟，但画出的画却死板呆滞，毫不生动，缺少灵气，更谈不上意境。这样的画家只是机械地用技法去描摹客观事物，对所画的物象没有融入一点自己的思想意识，画出的东西是死物，没有让观众和作者进行感情交流的能力，所以苍白、单薄、不鲜活，不能感人。

#### 2. 重意忘理

这个问题常常在写意画里出现。写意画往往是画家即兴而作，性情所致，并不太讲究笔墨章法，因为这些理性的东西太多了会限制画家作画时情感的宣泄。但这并不意味着写意画不需要理性的控制。恰恰相反，一幅好的写意画是画家情感宣泄之后通过理性的调整才能出现的。正所谓“大胆落笔，细心收拾”。可是，很多画写意画的人只知前半句，所以画的画粗率张扬，没有文化气。

另一种重意轻理的表现则是在对传统笔墨修养的轻视。有很多画国画的人知道自己的笔墨功夫不够，就想别的办法使自己的画有看头，于是便把西画中的用色方法和形式构成用到了中国画中，来掩饰或弥补笔墨上的欠缺。这样的画往往给人以很强的视觉冲击力，给人耳目一新的感受，甚至在某种意义上让人忽略了笔墨的存在。但中国画毕竟与西画不同，其存在不是靠色彩和形式构成，笔墨才是中国画的筋骨血肉。丢弃笔墨就失去中国画存在的意义。只有在具备笔墨的基础上加入西方科学的色彩观和形式构成才能使中国画得到发展，否则没有笔墨的画无论有多好的色彩和形式，都是缺乏分量的。

### 四、当代中国画要发展应多从宋画中寻找启示

绘画的发展离不开所处的时代背景。绘画中所出现的问题也一样。当代中国画存在的问题，与市场经济下人们无法保持单纯平和的心态，为追名逐利所苦，浮躁得无心治学有极大关系。宋代院体画无论是山水还是花鸟，细致入微的再现艺术已达到了炉火纯青的地步，却没有现在工笔画中俗腻、呆板、无生气的俗病，是因为宋人在作画时并不是被功利心驱使，而是在用一颗清灵质朴的心细腻敏感地去描绘自然，同时也是在描绘一个平淡天真的心灵世界，所以他们的画饱含情感打动人心魄。

宋代的文人画同样是追求意境和心灵的再现，却不曾有当代写意画所存在的问题，反而因意境深远、画品高洁为后世所称道。这是因为文人画都是出自文人之手，作者“高人逸士”的胸襟和眼格，使作品充满了文化的清馨雅洁之气。当代中国画要去除俗病，得到发展，除了创新之外，还要学习传统。这个传统不仅是指传统的笔墨技法，更主要的是学习古人淡泊名利的作画态度、严谨的治学精神和画家对自身修养的严格要求。只有学习前人的优秀传统，在保住中国画根本的基础之上的创新和变革才能使中国画健康地发展。

# 写意画中的“意象”表现

文 / 曹丽爽

“意象”这个概念在我们中华大地上有着悠久的历史，特别是在我们中国传统绘画中体现得淋漓尽致。宗白华就曾说过：“中国画法不全是具体物象的刻画，而倾向抽象的笔墨表达人格心情与意境。中国画是一种建筑的行线美，音乐的节奏美，舞蹈的姿态美。其中‘花鸟画写生的精妙，为世界第一’。这正是说中国画中的‘意象’。”

## 一、“意象”的含义

所谓意象，就是客观物象经过创作主体独特的情感活动而创造出来的一种艺术形象。《中华美学大辞典》中是这样解释的：“意象，美学范畴。一指艺术家构思的意趣和物象的契合。刘勰《文心雕龙·神思》‘独照之匠，窥意象而运斤’。二指艺术形象。三指饶有意味、饱含情思、充满理趣的形象。”总结以上这些说法，概括来讲，意象是指客观事物反映到画家的主观意识里面，并经过艺术家一番处理的物象，是画家自己的意念、情感、创作手法和客观的事物的统一体，也就是“象”和“意”的融合。

我们绘画创作过程中的“意象”也称为“审美意象”，是主观想象对实际生活所提供的经验材料进行加工，然后在作者头脑中形成的形象重现。在这里，我们要强调主观想象对形象重现的重要作用，即是强调“意”在绘画过程中不可替代的精神指导作用。特别是在中国的写意画中体现得较为明显，写意画本身就是介于似与不似之间的，这样的写意性自然就体现了意象趣味。

## 二、中国画中“意象”表现的演变

追溯“意象”在中国画中的表现，最早提出的就是东晋大画家顾恺之关于“迁想妙得”的艺术创作主张，可以说是对中国画“意象”的最贴切的诠释了。他说：“一幅画既然不仅仅描写外形，而且要表现出内在神情，就要靠内心的体会，把自己的想象迁入对象形象内部去，这就叫‘迁想’；经过一番曲折之后，把握了对象的真正神情，是为‘妙得’。”这种经过画家主观创造、反映物象内在精神的画面，自然是具备意象趣味的。而在随后南齐谢赫提出了“六法”论，几乎涉及了绘画的所有问题。特别是唐代张璪的“外师造化，中得心源”，更是把画家胸中意象的产生描绘得精辟而独到。北宋苏东坡诗云：“论画以形似，见与儿童邻。”画家旨在以有限的形表达无限的神，追求一种“天人合一”的意象妙境。后来的倪云林的“逸笔草草，不求形似”、黄宾虹的“惟绝似又绝不似于物象者，此乃真画”和白石老人的“妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”，均指此“意象”在中国画中的表现。

特别是在中国写意画的表现中，用笔、用墨、构图中的留白、取景、造型等都是讲究“意象”性的。画家的几笔成一实物，一树干、几滴墨点就成了一棵树。这完全是在“意”与“象”之间产生的一种艺术形象。一幅好的画作是画家按照自己的创作意图引导欣赏者对作品的“意”进一步展开理解和认识。这也就是所谓的“仁

者见仁，智者见智”了。画家如果能随自己的意念、心象着手运笔，那就可以得到超过笔墨之外的意趣。这就要求画家在作画之前，必须立意在先，心中要清楚究竟要表现什么思想，然后根据立意组织物象，与画意有关联的取之，没有关系的弃之。

### 三、中国写意画中造型的“意象”表现

自古有“得意忘象”、“得意忘言”之说法，规定了中国绘画的造型理念，即意象造型观。意象造型既不同于具象造型，也不同于抽象造型。它是建立在东方文化和中华民族传统审美心理基础之上的一种造型观念。它以客观物象为依托，又与客观物象有一定的距离。追求近距离而又没有丧失距离的状态和“似与不似之间”的形态。它以客观物象为参照，加之主观感受，并按形式美的规律塑造理想化的艺术形象，追求内在美，从而使客观物象更“真实”，这是意象造型的一贯主张。意象造型的目的就是使画家可以根据主客观的因素抒发情感，使绘画具有更强烈的艺术感染力。使看画的徘徊在似与不似间，有足够的空间。所谓“妙于生意，能不失真”正体现了中国画这一造型观念的真谛。

而在具体的造型上，大写意追求“妙似”，使画面达到一种“意象”的效果。“形”在中国画中含有两层意思，一是指事物的造型，另一指事物的形状、形象、形体，“得意忘形”是中国画创作的最高境界。欧阳修说：“古画画意不画形，忘形得意知者寡。”而追求“不求貌肖而以神似”，就要求“画云要流动不滞，或消或屯，或聚或散，飘飘欲飞意象；画雨要得深树云翳，带烟带风，无天无地，点点欲滴意象；画风要得万物鼓动，不可遮盖意象；画烟要得昏昏沉沉，朦胧不明意象”。中国写意画造形的最高境界是“似与不似”。“似与不似”，目的是以内在精神来观察认识宇宙，离象取神，以意象的形式表现，就能表达自然之物的雄伟、秀丽、寂静、

生动的阴阳刚柔之神韵。意象性的造型，看上去“形”并不完美，其艺术张力却是浑厚的。“似与不似”是中国画千百年寻找的一条艺术真理。它明确地、简练地概括了中国画的造型原则。“似与不似”的造型原则，给艺术家提供了可以随“意”雕琢的空间。这也使得画家有很大的发挥空间。这就使画面充满了“意境”，使中国画具有“意象”性。

中国画“意象”形态的发展经过了漫长的历程，以其独特的审美与表现方式对当代中国画的发展有着深刻的影响。无论是工笔画还是写意画，从本质上讲都是“意象”性绘画，都与中国的哲学基础有着密切的关系。创新是时代的要求。中国画的意象造型观念是非常博大精深的，所以我们只有对中国画“意象”的特质深入认知和把握，才有助于我们更加清楚中国画的独特性和内在性。

#### 参考文献：

1. 林同华. 中华美学大辞典, 安徽教育出版社, 2000
2. 伍蠡甫. 中国画论研究. 北京大学出版社, 1983
3. 宗白华. 美学散步, 上海人民出版社, 2005

# “援书入画”变革方略辩证

文 / 邹安刚

在中国山水画历史发展过程当中，曾有两次重大变革。处在这个历史关节点上有两个关键性人物：一是元代初期的赵孟頫，另一个是明代末期的董其昌。由于这两个人物政治、文化艺术集权的力量，主观努力的作用调整了中国山水画文脉的发展趋向。这两个不同时代背景下的文人士大夫，有几个特别特殊相似之处：一同是身居显赫政治地位的士大夫，二同是集诗、书、画精于一身才情横溢的文人，三同是针对“时弊”倡导“援书入画”力矫扭转，从主观审美思想上调整了山水画的发展文脉，获得了画坛领袖的地位。

## 一、两次“援书入画”变革方略的异同

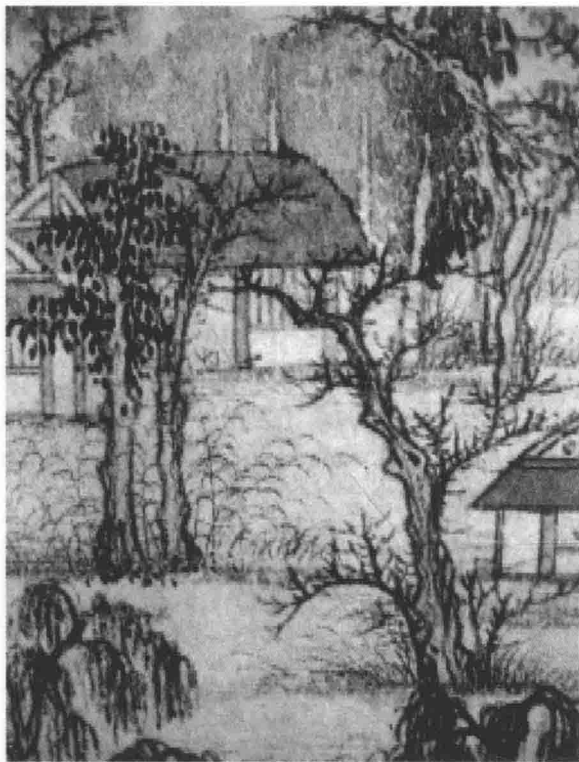
首先是元代初期的赵孟頫，他明确提出了“援书入画”的画学理论。借书法用笔的纯线条艺术表情达意之作用，来规范描绘对象的笔墨语言审美形式。以此强调笔墨语言的独立性和丰富的抒情性。把书法艺术与绘画艺术等量齐观。这次“援书入画”的改革方略，加强了绘画笔墨语言的修辞能力，突出了笔墨语言在绘画中的重要性和独立性，开启了借笔墨语言修辞能力“垒石造山、架屋造桥、栽树成行”自由性的全新时代。其次是明代晚期的董其昌，再次提出“援书入画”的改革方略。董其昌借助自己书法艺术方面的强势，利用“书法用笔”的抽象意趣，直接引书入画。体现“在创作中，往往不是刻意地苦心经营，而是重在体会笔墨书写的创作过程，以至于‘山山同形，树树状似’”。其结果是把丘

壑和笔墨作了一个互换，丘壑反过来成为笔墨的载体，笔墨成为绘画目的审美对象，从而把笔墨凌驾于丘壑之上。以董其昌的识见：“以景之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水绝不如画。”明显把笔墨语言放在绘画的本体的位置上，成为自给自足的独立审美对象。

历史上这两次“援书入画”的变革，都是随着文人审美思想在不断壮大基础上，逐渐凸显出文人对笔墨语言的情有独钟。随着文人笔墨语言关注程度的不断膨胀，逐渐打破了笔墨语言和自然丘壑之间互为支撑的平衡秩序。导致了中国山水画自元以来文人画家的努力，不仅强化了笔墨形式自为境界的成分，甚至把山水绘画艺术的“能指”与“所指”这一组对应因果关系作了大胆颠倒的最终结果。在此基础上建立起山水画发展新的审美体系。从而对造化（丘壑）的横向关系变为面对古人（笔墨）的纵向关系，把沟通心愿的途径，从指向被画对象（丘壑）变为指向画出的对象“笔墨”。这正是两次文人画家“援书入画”以正时弊，对中国山水画发展趋向造成的必然结果。这个结果的利与弊、得与失，结合对当今山水画发展和影响谈谈自己的一点拙见。

## 二、五代、北宋笔墨和绘画本质的关系

中国山水画发展最为鼎盛和繁荣时期是五代和北宋，这个时期为什么没有过分炫耀笔墨形式呢？纵观中国山水画的发展史，五代、两宋是山水画家在艺术创作实践中，运用自己的智慧面对自然不断地概括、凝聚总结出了丰富的语言形



鹊华秋色图(局部) 赵孟頫

式。“写真”是五代、两宋山水画家利用绘画视觉图式所指心性意蕴的理想之境，是画家心灵智慧的结晶。这个理想之境是人与自然结合的精神之境。在这个目标的前提下，笔墨语言形式是绝没有超越自然对象，受到特殊的关注。他是画家直面自然（丘壑）的亲身感受，是人的心灵之性与自然之性水乳交融自然而然的結果，是人的智慧、灵性的自然流露。这种语言形式，是艺术创作的原生形态。在这个时期笔墨形式作为绘画审美理想来讲，仅限于审美目标的“所指”，自然是不具备独立观赏的价值，当然也就没有故意炫耀的意义。在这一时期，笔墨形式是从仅属于艺术审美目标的语言范畴。我们知道在唐代中后期，就已经出现了北方以吴道子为代表“笔胜于象”的笔墨山水，南方以张璪为代表的“墨胜于象”水墨山水。史书称之“南笔北墨”，这种格局在各自区域已经过长时间的发展。五代又经过荆浩“笔墨并重”兼二者之长的融合时期，“以书入画”的笔墨语言已经从艺术创作实践发展到

画学理论的高度，荆浩《笔法记》是继谢赫《六法》骨法用笔之后，又进一步的理论阐述。可见在唐代后期中国山水画的笔墨语言已经相当成熟。即使如此，它仍然属于服务于审美目标语言范畴这个基本法则。

究其原因，以己之见，我认为山水画家从一开始就有强烈、自觉的笔墨语言意识，这个意识的确立得益于人物画笔墨技法的成熟。这个时期精于诗、书的文人还没有广泛参与绘画，书法对绘画影响仅局限于“画外功夫”。大家都在遵循着一个普遍共识，就是“画之为画”基本法则。这是绘画还保持“本法”一个首要原因，但是最根本原因并非如此。深入分析主要原因在以下几方面：其一，在这时期画家对描绘对象是对自然丘壑高度的自觉关注；追求的理想之境是主观心境与自然之境的完美结合。画家是紧紧围绕山川自然丘壑这个本体，以实现“畅神载道”的最终理想。在这个时期无所谓社会职业、地位的不同，无所谓文人、士人还是隐士，因为山水画从独立开始就已经奠定了“画之本法”的本质属性，就是以山水自然（丘壑）的形制来诠释自然之道。正所谓山水“以形载道”之基本理念。其二，自唐代确立的绘画“六法”就一直是画家遵循“画之本法”不二法则，“外师造化，中得心源”是画家坚持以生活中自然对象为艺术创作的唯一源泉。以“骨法用笔”、“经营位置”、“应物象形”、“随类赋彩”，意境出此形神兼备、物我交融的视觉图式。其三，书法用笔、文学诗词，“只是作为画家一种修养，用以提升画面的文气和诗境。并没有把这种画外功夫直接应用到画面中来。”仅是一个画家提升自己的一种“画外功夫”，并非是“画之本法”的必备功夫。这一点是宋人非常自觉遵循的法则。

### 三、文人审美思想改变了山水画的本质特征

山水画发展到元代，以赵孟頫为代表的重要人物，借南宋画坛“精微谨致”、“刻画”的流

弊，提出了“援书入画”变革运动，以此扭转当下画坛之时弊。这个集政治、文化于一身的文人提出的改革方略，正是中国山水画从魏晋发端，经唐、五代、两宋自然发展的文脉，受到人为作用的调整。由此，对后来山水画的发展趋向起到至关重要的作用。赵孟頫“援书入画”的改革方略指导思想是源于完全抽象的书法艺术，是把“兰亭”和畅、“祭侄稿”的悲愤、纯线条表情达意语言元素援引入画，使原来从属于山水自然情境中的笔墨语言独立出来，获得了与书法艺术抽象线条一样独立的审美价值。从而提升了绘画语言的凝练度和精微度。但是，这个获得独立自由的艺术语言随着时代的发展，被后人无限关注和放大，从而彻底改变了五代、北宋以来“山水以形载道”的基本理念。由此我们联想到中国书法在魏晋时期同样受到文人主观审美的主导，导致书法的雅化，使书法的审美思想染上明显的文人色彩。同时也减弱了书法作为书法艺术的本质特征。文人介入中国山水画是从山水画成熟期的唐代，就已经染上文人浓浓的审美气息，再经过元、明两代经赵孟頫、董其昌的两次把脉，把提升画家综合修养的“书法用笔”画外功夫，层层加码，致使到了清代出现的“四王”江河日下的局面。至此中国山水画审美思想，几乎完全局限于文人、士大夫“程式化笔墨”自为意境的“私有化”审美意境。把五代、两宋开创的围绕山川自然“写真”开拓性的“公有化”审美意境，几乎彻底排挤在艺术审美的主流之外。

平心而论，“文人，吟风弄月，乐春悲秋，作诗是本分，是抒发兴致情怀的最正规途径。”但是文人不管是介入绘画还是书法，都或多或少要改变绘画或书法原本的艺术审美的根本性质特征。文人介入绘画或书法自然会把绘画和书法放在文学、诗词附属的地位，使之成为文学诗词的辅助工具。从绘画是绘画，书法是书法这个角度来讲，各自都有着“画之本法”、“书之本法”的本质区别。在创作上都有各自遵循的基本法则。但是，在中国文化发展史上，文学、书法、



岚容川色图(局部) 董其昌

绘画、印章，是传统文人士大夫综合文化思想在高层次上的相互融合。而且在历史上也有像宋代的苏东坡一代词宗，文章有《赤壁赋》这样的旷世佳作，绘画则开文人画派的先河，至于书法则是“尚意书风”的领袖；米芾则是集书画精于一身，而到了元代赵孟頫，明代沈周、文徵明、徐渭，清代邓石如、赵之谦、吴昌硕等两栖人物和全能人物更是不胜枚举。总而言之，文人“援书入画”，是文人特有的优势，这是职业画家终生努力也难以达到的。在今天中国山水画继续发展的同时，我们在强调传统绘画的“书法用笔”、“学问气”、“书卷气”同时，应该有清醒的认识，就是要给中国山水画减负。明确提出向宋画学习，回归“画之本法”的基本法则。

#### 四、“援书入画”变革方略对山水画发展的影响

“援书入画”变革方略对绘画审美带来正反两方面的思考：（一）“援书入画”变革方



略，造成对笔墨语言系统过分关注，随着后人的初级放大，致使笔墨系统凌驾于自然（丘壑）之上，把笔墨自为意境替代了对自然（丘壑）宇宙精神的不断挖掘，这种对绘画审美目标的转移，有失绘画作为绘画艺术的本质原则。（二）文人“援书入画”的艺术观作为艺术审美形式的一个方面来讲，对锤炼绘画语言的凝练度和精细度有着积极作用。同时我们更应该看到“援书入画”所带来的对笔墨语言的偏重会直接影响到“造化”、“笔墨”这两个相互依托相互平衡的语言支柱的基本原则。打破了这个原则，影响到对时代特征审美精神意境的探索和挖掘，造成顾此失彼本末倒置。（三）假如“援书入画”给山水画审美内蕴，增加的是“学问气”、“书卷气”，像五代、两宋时期定位在画外功夫，作为提高画家自身全面学养，以提高绘画作品的审美层次，是有着积极的意义。然而像明清时期的董其昌、徐渭等一定主张要使“绘画性的绘画”转变为“书法性的绘画”，我认为这不具有普遍性的意义。不必要把文人提倡的没有普遍意义的“书法性绘画”，一定要抬高到绘画品格“神品”之上的“逸品”地位。

当今时代，中国山水画的发展面临的问题比过去任何时期都要复杂，如何对待历史文脉变革发展，传承什么？弘扬什么？在参照传统系数同时，必须有一个清醒的认识。常言说，“没有传承则没有发展”，但是传承绝非是盲目去重复古人，应该是在一种审美思想主导下有选择性地传承。不同艺术史学观背后必然就是不同的艺术审美观，历史上的赵、董“援书入画”就是一种典型的例子。对待历史上这两次变革的得与失，我们应该有一分为二的思想认识。鉴于历史上这两次变革，我们应该明白以下三点：①山水画审美思想不应该随着历史的发展而发生改变，换句话说，就是根植于中国山水画审美意境的传统文化哲学思想不应该发生改变；②指向这个审美理想的终极目标的语言支柱——自然（丘壑）和笔墨，是相互支撑，相互并重。③语言是

指向目标的权宜之举，不应该是目标所指。绘画艺术的“能指”与“所指”二者之间关系是不可以互换。五代、两宋奉行着“画之本法”基本原则。围绕这个基本中心不断提升自己的“画外功夫”，以丰富绘画艺术审美思想内蕴。而元代倪元林的“胸中逸气”、“逸笔草草”“逸性而作”；明代董其昌“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机”；“以画为寄，以画为乐”强化笔墨形式自为境界的成分。这种“书法性绘画”，作为诗文表情达意一种形式，的确在削弱绘画艺术的本质特征。五代、两宋的大师们给我们提供了一个最为重要的参照系数，艺术创作贵在直观面对自然（生活），鲜活、生动的原创性，“外师造化，中得心源”。以自己真切的心灵去感受，以自己直观的眼睛去观察，以心手相通语言去表达，不依赖前人积淀下来的程式化的笔墨语言。