

绘画美学与艺术理论研究



刘静霞 张本霞 郭佳慧 著

刘静霞
张本霞
郭佳慧
著

新华
出版
社

新华出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

绘画美学与艺术理论研究 / 刘静霞, 张本霞, 郭佳慧 著.

北京: 新华出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-5166-2249-0

I. ①绘… II. ①刘… ②张… ③郭… III. ①绘画—艺术美学 IV. ① J201

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 296729 号

绘画美学与艺术理论研究

作 者: 刘静霞 张本霞 郭佳慧 著

出 版 人: 张百新

责任编辑: 鞠 景

出版发行: 新华出版社

地 址: 北京市石景山区京原路 8 号

邮 编: 100040

网 址: <http://www.xinhupub.com>

<http://press.xinhuanet.com>

经 销: 新华书店

成品尺寸: 185mm×260mm

开 本: 16

印 张: 14.75

字 数: 240 千字

版 次: 2015 年 12 月第一版

印 次: 2015 年 12 月第一次印刷

印 刷: 北京厚诚则铭印刷科技有限公司

书 号: ISBN 978-7-5166-2249-0

定 价: 45.00 元

图书如有问题, 请与出版社联系 010—63074590

前 言

人类数千年文明的发展史中，从来没有离开过艺术。艺术是世界文化的重要组成部分，艺术能够使整个民族的素质得以提高。当然，绘画也是艺术一个门类。绘画作品来源于生活，由于生活的多姿多彩，因此绘画作品也丰富多彩，能满足不同人群的视觉与心理需求；同时又能充实人们的生活，带给人们新的享受，从中得到美的体验。通过对绘画知识的学习，可以提高我们的审美意识，提高生活质量，从而使我们的生活变得更加美好。因此，作者撰写了这本《绘画美学与艺术理论研究》，希望能给绘画爱好者和学习者提供参考与借鉴。

本书用通俗易懂的文字对绘画艺术的理论知识按其内在的逻辑架构反映出来，做到整体结构科学合理，力求内容丰富新颖，贴近现代生活，提高并完善绘画爱好者审美修养为宗旨，促进其自身审美素养和综合素质的全面和谐发展。

本书共分为八章。第一章简单介绍了绘画的起源与功能；第二章介绍了绘画艺术的基本知识；第三章对绘画的体系化与系统化进行了解析；第四章对绘画的“气韵论”与“形神论”进行了分析；第五章对绘画作品构成论进行了分析；第六章对绘画的创作研究进行阐述；第七章对绘画艺术的审美机制进行分析；第八章对绘画艺术的审美体验进行了探析。

全书具体工作分工如下：

第一章至第六章第二节（约 11 万字）：刘静霞（牡丹江师范学院）

第八章第二节至第八章第四节（约 7 万字）：张本霞（牡丹江师范学院）

第六章第三节至第八章第一节（约 6 万字）：郭佳慧（牡丹江师范学院）

本书在撰写的过程中，参考了许多同人的相关作品，在此，对相关作者表示衷心的感谢。由于受水平、能力及视野的影响，加之材料来源及实践感悟的局限性，本书不一定全面准确，疏漏之处，敬请专家、同行及广大读者指正，以便今后更加完善。

作 者

2015 年 10 月

目 录

第一章 绘画的起源与功能	1
第一节 绘画的起源与发展	1
第二节 绘画的功能	7
第三节 绘画的模式、本质特征以及艺术特点	11
第二章 绘画综述	21
第一节 中国绘画与西方油画艺术	21
第二节 版画、水粉画及素描艺术	30
第三节 中国绘画艺术形式的特点	41
第三章 绘画的体系化与系统化	46
第一节 绘画语言之三大系统	46
第二节 中国绘画的三大体裁	53
第三节 画体的系统化及相应的美学传统	64
第四章 绘画的“气韵论”与“形神论”	70
第一节 绘画“气韵论”	70
第二节 绘画“形神论”	74
第五章 绘画作品构成论	78
第一节 绘画的内容与形式的相互关系	78
第二节 绘画作品的内容	81
第三节 绘画作品的形式	87

第六章 绘画的创作研究	100
第一节 绘画的创作过程	100
第二节 绘画的观察认识法则	104
第三节 绘画的风格与流派	106
第四节 绘画的表现手法与创作方法	117
第五节 绘画创作的准备和画家的修养	129
第七章 绘画艺术的审美机制	134
第一节 绘画艺术的主要符号	134
第二节 绘画艺术的美学基础	135
第三节 绘画艺术的审美特征	142
第四节 绘画艺术的审美的注意事项	156
第八章 绘画艺术的审美体验	159
第一节 体验、审美体验与艺术审美体验	159
第二节 绘画艺术的审美标准	163
第三节 绘画艺术的审美活动的心理过程与心理特征	179
第四节 绘画艺术审美教育的特点、原则及实施路径	207
参考文献	229

第一章 绘画的起源与功能

第一节 绘画的起源与发展

一、绘画的含义

绘画，是运用条线、色彩和形体，在二维空间中塑造形象，以表达审美情感的艺术。绘即绘色彩、涂色块；画即画界限、画线条。

绘画是人类创造的最古老的艺术形式之一，它首先应该被视为一种记忆模式。这里所说的记忆，是以视觉形式对客观世界和现实生活的模仿与再现。它不是对生活的镜像式的简单复制，而是渗透着作者审美体验的主动创作。在其历史发展过程中，始终把定格生命、再现自然与生活贯穿于始终。即使是最古老的岩画，其根本效用还是保存人类生活的“印象”，^[1] 储存生命的记忆。

从整体上说，绘画描绘的是现实生活中富有典型意义、普遍价值的特殊的事件、场景和人物。它是以生活为蓝本，通过典型化处理后，对生活的准确、真实、生动地再现的模仿。它所展示或者说模仿的生活，既是个别的，又是具有普遍意义的。既是真实的，又是确定的，可靠而可信的。

二、绘画的起源

绘画起源既是绘画史也是绘画美学的基本问题。中国古代各种类型的画学著作，大多在开篇就要谈到绘画的起源问题。这一问题涉及几个层面：首先是绘画的原初形态或绘画是从何种形态演变而来的问题；其次是绘画的发明者或绘画是由谁创造的问题；再次，还包括绘画与外部世界的关系问题，以及绘画与其相邻艺术形态或文化形态的关系问题。

关于绘画的原初形态或绘画是从何种形态演变而来的问题，在张彦远以前，已经有过很多说法。这些说法由于没有考古学和人类学的证据作基础而大多具有猜测

[1] (德) 格罗塞著；蔡慕晖译：《艺术的起源》，商务印书馆，1987，150。

的性质，有的甚至只是代代因袭的神话传说：第一种说法是绘画出于鸟书（绘画由鸟书演变而来）；第二种说法是绘画出于龙图或河图（由龙图或河图而来）；第三种说法是绘画出于卦象，确切地说是出于《周易》的卦形符号（即绘画由卦形符号演变而来，或卦形符号本身就是最早的绘画）。

以上这些说法，猜测和想象的成分居多。鸟书、河图、卦象没有一种可以确定地说是绘画的源头。如果说这些说法还有某些合理之处的话，那也只能从美学的角度去理解，而不能把它看成是一个既成的历史事实。

从美学上看，以上三种说法有两个合理的地方：第一，绘画是以视觉的形象而非抽象的概念方式出现的一种文化形态（在这点上，它与鸟书、河图、卦象之类具有相通之处）；第二，绘画包括所谓鸟书、河图、卦象之类，最终都来源于自然，或者说是对自然的模拟。这是古代则“天”思想的体现，同时也是后来绘画美学中“师造化”思想的重要理论根据。

关于绘画以及一切文物制度的发明，在古代的有关记载中，通常都归功于一个人（往往是所谓“圣人”），这是古代的一种因袭的观点。

一种较普遍的看法认为，“图”或“画”是黄帝的史官史皇创造的，如《吕氏春秋·勿躬》中就有“史皇作图”的说法。据有关文献记载，中国早期的所谓“图”或“画”（包括“书”，合而言之即“图书”），是由史官掌管的。《吕氏春秋·先识览》说少夏太史令终古出其图法，执而泣之。”这说明夏代的史官兼掌图法。因此，很自然地，人们把图画的发明权推给了史官^[1]。而按照传说，史皇作为中国历史上第一个史官，他不但是“图”、“画”的掌管者，而且被视为“图”、“画”的创造者。

另一种看法认为，图画是由更早的、黄帝之前的“圣王”伏羲（也作“庖牺”或“包牺”）创造的。《周易·系辞》说：“河出图，洛出书，圣人则之。”这里的“圣人”显然指的是创造了八卦的伏羲。又许慎《说文解字序》谓：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作《易》八卦，以垂先象。”这是古代非常流行的一种说法，这种说法认为伏羲所发明的八卦符号也是一种图画”，而伏羲又被认为是中华民族的

[1] 在古代，画家也被称为“史”，如《庄子》中的“众史”，又如南宋邓椿《画继》卷一中所谓：“徽宗皇帝……独于翎毛，尤为注意。多以生漆点睛，隐然豆许，高出纸素，几欲活动，众史莫能也。”

始祖，而且八卦的起源据说也是早于一切文字和图画，因此，发明了八卦符号的伏羲也就等于是图画的发明者。柳诒徵先生在《中国文化史》中说，按照此种说法推论，“图画实始于伏羲”^[1]。

此外，在中国绘画史上，也有以伏羲为最初发明者、后来的史官为继承者或完善者的说法，如唐代画论家裴孝源说：“虑（应作‘庖’）牺氏受龙图之后，史为掌图之官。有体物之作，盖以照远显幽，佯列群象。自玄黄萌始，方图辩证，有形可明之事，前贤成建之迹，遂迫而写之。至皮夏殷周及秦汉之代，皆有史掌，虽遭催播散，而终有所归。及吴魏晋宋，世多奇人，皆心目相授，斯道始兴。其于忠臣孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁；以训将来，或想功烈于千年，聆英威于百代，乃心存静迹，墨匠仪形。其余风化幽微，感而遂至，飞游腾窜，验之目前，皆可图画。”^[2]

这里必须注意的一点就是，在魏晋六朝和以前，广义的“图”、“画”包括地凰即版图或土地画、国界划分之图工规划设计图以及章服、旗帜上的图案和经籍插图（图传），甚至还包括卦象（卦画）和文字等在内。如《周礼》所谓：“大司徒之职：掌建邦之土地之图与人民之数”，“土训：掌道地图，以诏地事”，“司险：掌九州之图”，“职方氏：掌天下之图”，“司书：掌邦中之版图、土地之图”，“家人：掌公墓之地，辨其兆域，而为之图”，等等。又《历代名画记》载南朝宋颜延之的话说：“图载之意有三：一曰图理，卦象是也。二曰图识，字学是也。三曰图形，绘画是也。”因此，古代关于图画起源的假说并不限于后来所说的“画”或“绘画”。而其所谓“图”、“画”等概念的含义都非常宽泛，尤其是“画”这个字，它有时仅仅是指线条或笔画。

三、绘画的发展

隋唐时期，是中国绘画走向成熟的时期。突出特点是山水画发展趋于成熟，形成专门画科。山水画逐渐从人物画中脱离出来，取代释道画而成为绘画的主要题材。由于唐诗的成就和影响，文人士大夫追求的抒情性空前突出，绘画也随之表现出讲情趣、求意境，讲构图、重笔果的文人画。唐代，水果山水画业已萌芽，山水画开始成为独立画科，出现了一大批影响深远的著名山水画家。我还要提到，隋唐

[1] 柳诒徵著：《中国文化史》（上卷），上海古籍出版社，2001，30。

[2] 范明华著：《〈历代名画记〉绘画美学思想研究》，武汉大学出版社，2009，42。

敦煌等石窟、寺庙的大量壁画，是我国艺术中的无价之宝，也是隋唐绘画的重要组成部分。

五代历史虽短，但人物画却很有成就，留下不少传世佳作。五代，山水画也取得了前所未有的成就，笔法技巧愈加完备，出现了简单的皴法，敷色渲染，而且注重透视，有一定立体感，已经能够初步表现山川之“全境”。五代山水画是我国山水画史上第一个发展高峰，破墨、泼墨、皴、擦、点、染、设色，乃至写意等山水技法风格均已出现，“荆、关、董、巨”山水画大师被后人认为是中国山水画坛之宗师，一大批山水画名作至今辉耀中国画坛。与此同时，山水、人物、花鸟在继承传统的基础上，出现了新的发展面貌。从现存的山水、人物、花鸟画作中可以看出，整个五代绘画体现出一种自然主义的韵味。当时的人物画以宫廷君臣的日常生活为主，注重人物神情和心理的描写，以细腻的笔法、明丽的色彩赋予画面清新的格调。

两宋时期，是我国绘画全面大发展的时期，宫廷绘画的兴起、职业画家的活跃、文人作画的趋雅，使画坛异常繁荣。这一时期绘画进一步分科，按题材可分为山水、人物、花鸟、宗教、杂画等。北宋中、后期兴起“文人画”潮流，以苏轼、文同、米芾等为代表的一批文人竭力推动“文人画”的发展，一方面强调绘画要有诗一般的意境，即所谓“画中有诗，诗中有画”；另一方面主张即兴创作，不拘于事物的外形刻画，要求达到“得意忘形、形神加倍”，“象外传神、含蓄蕴藉、意境深远”等意境。花鸟画经宋徽宗赵佑的倡导十分兴盛，达到了艺术史上的巅峰状态。然而，雄霸宋代花鸟画坛近百年的“黄家富贵”的样式，经赵昌、易元吉的变革，最终由崔白的“体制清贍，作用疏通”的风格取而代之。南宋时期的肖像、人物以及风俗画技法已达到顶峰。

总的说来，宋代画家更注重笔墨技巧，在勾勒挥洒中，或见理趣，或抒志向，或求神韵，或寓禅意，汇成多元化的绘画主题。

元代山水画得到较大的发展，以文人画为主流，在理论创作上得到进一步发展，注重绘画创作中主观意趣的抒发，讲究诗、书、画及文学性的全面结合。与此同时，笔墨技法也进入一个空间变革和创造时期，一些花鸟画名家，讲究自然天趣，清润秀丽，致使水墨梅竹、墨花、墨禽风行一时。

元代绘画的最重要的特征，是“文人画”特别兴盛，行家（内行）与利家（外

行)分明。另一个特点是山水画成就大大高于其他画科,成为绘画主流,名家大师辈出,人物画相对较弱,花鸟画有所成就,但没有山水画的成就大。“非文人画”,是指那些在宫中画院任职,或在内廷“供奉”的职业画家,或民间专事绘画的画家,他们身份虽然不同,但共同特点是以绘画为职业,作为谋生的手段,被称为画工或画匠。“文人画”则指文人士大夫,他们或为官,或隐逸,以绘画寄情,兴趣所至,即兴创作,特别讲究画的文学情趣和意境,诗书画兼长,画中有诗,诗中有画。但从绘画艺术成就看,文人画与非文人画并无高低之分。元代花鸟画以水墨花鸟、水墨竹石、梅兰菊、没骨花卉等为题材,在两宋时期的基础上,加以发展创新,风格清丽淡雅,多具“写意”情调。

明代画风变化比较快,是我国绘画艺术发展中的又一个重要时期。这一时期的显著特点:一是多个“画派”出现。绘画艺术的发展,使一批画家因地域地区相同,师系渊源相近,艺术风格相似,创作理论与实践相通,而形成自己的体系,这就是一个画派。这些画派多以一个地区为中心,有一个或几个绘画名家聚集一大批志同道合的画家。不同的艺术流派竞相发展,相互交流切磋,形成画坛百花齐放的局面。二是“文人画”地位比元代有所提高。明代山水、人物、花鸟等各画科都很发达,拥有一批重要的名家。有的名家是山水人物兼擅,更有人物、山水、花鸟无一不精者,比较起来,山水、花鸟成就更大些。三是写意画在明代得到较大发展,尤其是写意花鸟在前人的基础上有所创新和发展。

清代绘画,在明代的基础上有重大发展,文人画依旧是画坛主流,山水画以水墨写意画盛行。在文人画创作思想的影响下,多数画家追求笔情墨趣,风格上提倡“士气”,贬斥“匠气”,创作上讲究师法造化,以摹古为主旨,“正统派”和“革新派”,在艺术上主张抒发个性,反对循规蹈矩,反对摹占。二者虽然在风格上有所不同,但都有一个共同的特点,就是讲究构图、章法,笔墨的神韵、意境、情趣,石分三面、果分五彩,浓淡、干湿,意到笔不到,达到了密不透风、疏能跑马的艺术效果。清代中期,出现了以“扬州八怪”为代表的扬州画派,接过石涛等“反正统”的旗帜,以革新的面貌出现于画坛,借画抒发自己情怀,比拟清高的人品,表达鲜明的个性,作品具有较深刻的思想和炽热的感情,形式上也不拘一格,狂放怪异,使文人写意画得到了进一步发展。晚清时期,以虚谷等为代表的“海派”画家,继承陈淳、徐渭的水墨写意花卉的传统,并将书法、篆刻的用笔融入绘画,以苍劲

酣畅的笔法、淋漓的墨色、鲜明强烈的敷彩，创造出气势磅礴的艺术形式，开拓了文人画的新时尚。

由于吴昌硕在清末画坛的影响，以及他本人融入金石风味的大写意花鸟画的创作成就，他和齐白石、黄宾虹、潘天寿一起被世人称为中国绘画近现代四大家。民国期间，吴湖帆、齐白石、徐悲鸿等以及岭南派“二高一陈”（高剑父、高奇峰和陈树人）的出现，使中国画坛有了较大发展。他们中的一些人接受了新思想和西方艺术的熏陶，开始仿照西方的模式开办学校，倡导“美术革命”，对古代绘画重新加以评定，贯穿 20 世纪的关于创新与保守的争论就此开始，以徐悲鸿等画家为代表，把西方的写实手法运用到中国画的实践中，尤其是把西方讲究光和色、块和面、解剖与透视以及素描的几大调子（高光、亮部、中间色、明暗交界线、暗部、反光、图影等），充分融合、运用到绘画的全过程，使得山水、人物、花鸟等画种惟妙惟肖、大放异彩。新中国成立后，以主流写实的绘画方式，主导着书画教育战线的教材教法，初学者先学素描，从几何模型画起，从写生着笔。各大美术院校招生考试的必考科目之一就是素描。当时有学者认为，素描是一切绘画的基础。自 20 世纪 50 年代以来，我国美术界的教育是以写实为主导的教育模式，尤其是“1966—1976”期间以“歌颂领袖、革命历史故事、社会主义新面貌、现实生活”等主流意识形态为内容，采用通俗易懂的风格，使写实主义呈现出通俗化、大众化的趣味。这一时期，我国美术界名人大家辈出，以“北南二石”著称，还有黄宾虹、徐悲鸿、潘天寿等人，他们深入基层，步入群众，以工农兵三线生产为题材，创作了一批具有时代气息的绘画作品，影响了一代人。

进入新世纪以来，随着我国经济的快速发展和文化艺术的推陈出新，书画收藏和房地产、股票成为人们的三大投资。这种观念不仅影响着人们的消费生活方式，同时也对艺术创作产生极大的影响。中国书画市场于 1992 年起步，1995 年形成规模，特别是进入 21 世纪以来，绘画的各个门类、不同层次、不同风格上都形成了相对完善的艺术系统，独立发展。以文艺绘画、文化创意等为主体的文化产业，已逐渐形成一个新兴产业，成为新的经济增长点，全国成立了很多文化产业园区，绘画市场中的画廊、拍卖公司等机构也成为文化产业中的重要力量。中国绘画艺术在历史的长河中，就是这样延传相续，嬗变演进，形成不断发扬光大的传统。这种传统的艺术风格和民族的审美需求，又在时代的前进中不断地得到充实、突破和创

新，孕育和造就新的风格，成为华夏艺苑中的瑰宝，也是世界文化史上一朵光彩夺目的奇葩。

第二节 绘画的功能

绘画是经济基础的曲折反映，反过来，它又反作用于经济基础，并给上层建筑中其他意识形态以一定的影响。这就是它的社会作用。它先影响人们的意识而后影响实际社会生活。就是说，它不是直接改造社会现实，而是通过对人们意识的教育和改造，进而改造社会现实本身，这就是它社会作用的特点与特殊途径。绘画的社会作用不是立竿见影，而是对人的意识起着潜移默化的作用。欣赏者在欣赏作品时受了感动，感情与意识的触动暂时被储存在大脑里，逐渐地形成他的兴趣、爱好和道德情操，以至于影响到他的整个人生观，最后并付诸行动。这就是绘画对社会所起作用的特殊途径：即欣赏——快感——情感——思想——行动。绘画要影响人的意识，先要影响人的情感和理智，只有通情才能达理。要通情就先要以情动人，要动人就只有靠能引起人人共鸣的东西，人人喜爱的东西——美感愉悦和趣味，从而产生情不自禁之效果，才能激发审美自觉性。关于绘画的功能，大致说来，这些说法涉及绘画的四种功能。

一、巫术（宗教）功能

中国文化中始终存在着巫术的传统，尤其是在先秦时代，巫术与政治和社会生活均有着十分密切的关系^[1]。巫术作为一种原始宗教，不仅相信各种超自然的神秘力量的存在（“天”、天神、祖先或人鬼等），而且认为人类可以借助于一定的方法和手段（“卜”、“祝”或祭祀以及相应的歌唱、舞蹈等仪式）感动和沟通这些超自然的神秘力量^[2]。这种巫术的观念正是中国古代天人合一、天人感应或天人交感、天人相通等思想的源头。在这种巫术观念的影响之下，以描绘事物和人、神、鬼等形象为主要特征的绘画，也就很自然地赋予了某种神奇的力量或神秘的作用。这一点，在早期的文献中已有不少记载，如《左传·宣公三年》云：“昔夏之方有德也，

[1] 《左传·成公十三年》：“国之大事在祀与戎。”

[2] 《说文解字》：“巫，祝也。女能事无形，以舞降神也。”

远方图物，贡金九牧。铸鼎像物，百物而为之备，使民知神奸。故民入川泽山林，不逢不若，魑魅魍魉，莫能逢之。”这是目前所知的一段最早关于绘画功能的说法。在这种说法当中，绘画（此为青铜器上的图案）所起到的就是一种巫术的功能。类似的说法还可以在东汉王充的《论衡》一书中找到。《论衡·乱龙篇》中有很多记载，如“楚叶公好龙，墙壁孟柑皆画龙象，真龙闻而下之”；“县官斩桃为人，立之户侧；画虎之形，著之门闼……刻画效象，冀以御凶”，等等。古人认为，龙能招雨，桃人（传说中的神荼、郁垒）能捉鬼，老虎能避凶，因而刻画其形象以达到趋利避害的目的。虽然王充本人并不相信这些伪象“真能有这样的作用因为它们有象无实”，也就是假的），但反过来也说明在当时确实存在着（而且应该说是大量存在着）有关绘画具有沟通神鬼、趋利避害之类巫术功能的看法。在绘画史上，这一类神秘的传说也有不少。这些说法在今天看起来都十分神秘和夸张，但这种神秘而夸张的说法对后来的理论仍有深远的影响。首先，在这些说法当中，已隐然包含了一种认为绘画是一种象征符号或绘画必须传达出某种象征意味的观点。这种观点可以看作是后来中国绘画美学特别强调绘画传神、写意的萌芽。其次，中国绘画美学历来认为优秀的绘画作品可以“通神”，这个“神”虽然不能等同于巫术中的神鬼，但其认为所有事物皆有神的观点，应当说正是渊源于巫术中万物有灵的基本观念。最后，我们还可以看到，在巫术的观点中，包含了绘画能够帮助人辨别神奸、趋利（吉）避害（凶）的思想，这种思想也可以说是后来从道德上看待绘画——认为绘画可以区分善恶，使人弃恶从善——的萌芽。

二、教化（伦理）功能

在周代礼治制度和战国儒家理性主义的产生之后，巫术作为中国早期社会国家意识形态的地位和作用都得到了削弱。取而代之的，是一种人本主义和道德主义的理想和态度。梁启超说“孔子谓‘夏道遵命，事鬼敬神而远之’；‘殷人尊神，率民而事神，先鬼而后礼’；‘周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之’。言三代思想之变迁，于其事鬼神之间，最注意焉”^[1]。《墨子·公孟》也说：“儒以天为不明，以鬼为不神。”儒家对于鬼神采取的是一种存而不论的态度。它更关心的是个体的自我完善和理想社会的和谐建构。一句话，它关心的是现世的人和现世的社会。

[1] 梁启超著：《论中国学术思想变迁之大势》，上海古籍出版社，2001，13。

受儒家思想的影响。在战国末至汉末这一段期间，对绘画采取的主要是一种道德主义的看法，即认为绘画可以起到教化或劝诫的作用。《尚书·帝命验》说：“夏桀无道，杀关龙逢，灭绝《皇图》，坏乱历纪。”郑玄注曰：“天之图形，龙逢引以谏桀也。”^[1]这大概是最早讲绘画具有教化或劝诫作用的话，但更具有代表性的是东汉文学家王延寿和三国文学家曹植的说法。

王延寿是直接地说绘画具有警戒后人的作用，曹植则是认为绘画可以激发人的道德情感（这为绘画表现情感的说法埋下了伏笔）。王延寿和曹植以后，这种道德主义的看法虽然受到了冲击，但并没有引起质疑和批判。何晏《景福殿赋》中说：“悦重华之无为，命共工使作绩。明五彩之彰施，图象古昔，以当箴规。椒房之列，是准是仪。观虞姬之容止，知治国之佞臣。见美后之解佩，寤前世之所遵。贤钟离之镜言，懿楚樊之退身。嘉班妾之辞辇。伟孟母之择邻。”^[2]这种说法一方面确证了中国古代大量存在，用于道德教育的绘画，另一方面也可以说是对王延寿、曹植等人观点的直接继承。两晋南北朝时期，这种看法仍很流行。西晋文学家陆机说：“丹青之兴，比《雅颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”这段话不仅认为绘画具有辅助政教的作用，而且认为绘画由于其“存形”的特征，完全可以跻身于高雅艺术的行列。陆机之后，南齐谢赫在《画品》中也说：“图绘者，莫不明劝诫，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”这不但是从道德的眼光来看绘画，而且也可以说是从历史的眼光来看绘画。在谢赫的观点中，绘画还是一种历史文献，具有总结历史得失和教训的作用。而这种总结历史得失和教训的作用，其实也就是所谓“劝诫”的作用。北宋画家米芾说：“古人图画，无非劝诫。”这既指五代两宋之前存在，大量“劝诫”绘画（其题材多为儒、道、佛三家典籍和民间传说中的、有教化意义及示范意义的人物故事）的事实，也指自战国尤其是两汉以来就有的道德主义的绘画观。

三、审美（心理）功能

宗教和伦理观念的表现，虽然都是古人赋予绘画的责任和使命。但作为一种抽象的道理，它与绘画必须借助感性形式来加以表现的特征，与接受者作为有生命的

[1] 柳诒徵著：《中国文化史》（上卷），上海古籍出版社，2001，30。

[2] 李泽厚，刘纲纪著：《中国美学史》（第2卷），中国社会科学出版社，1987，452。

个体的内心情感和感受，都是有冲突的。上述曹植的话已经隐然意识到绘画对人发生作用的方式并非抽象的说教，而是通过唤起道德情感来达到树立道德意识的目的。他的看法虽未超出道德教化的范围，但已预示着绘画具有描绘形象、传达观念、表现情感的多种可能。明代画论家唐志契说：“古画首以劝戒为名，次以隐逸为高。”可知古人并非以伦理教化功能为绘画的唯一功能。

魏晋南北朝之际，随着国家的分裂以及儒家的式微，有限个体自身的生存问题变得比维系国家社会稳定的伦理纲常问题更加重要。对人的个性解放和精神自由有莫大影响的玄学和佛、道思想，此时已成为文人士大夫最乐于汲取的精神养分。因此，对于绘画功能的看法，便有了一种新的视角。

四、认知（“存形”、“传神”、“体道”）功能

绘画的巫术（宗教）功能、教化（伦理）功能和审美（心理）功能的实现，都必须以绘画本身为中介或载体。换句话说，上述功能所涉及的是抽象的观念和情感，这些观念和情感是由绘画的形象传达或引发出来的。没有绘画所供给的形象，这些观念和情感将无所依凭。

从认识论的意义上说，绘画的最主要的特点是对“形”的认知和描摹。如东汉王延寿《鲁灵光殿赋》中说：“图画天地，品类群生。……千变万化，事各繆形。随色象类，曲得其情。”三国曹植《画赞序》中说：“故夫画所见多矣，上形太极混元之前，却列将来未萌之事。”又如西晋陆机说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”在陆机看来，“存形”是绘画的特点和优点，它因能存形而与语言文字区别开来并与之互相补充。此三人的话，基本意思都是一样的，那就是把存形”视为绘画的一个主要功能。这一点，在清代画家石涛有关绘画的定义中说得最为清楚。石涛说少夫画者，形天地万物者也。”

而且，中国古代画家和画论家还认为，任何单个的“形”都有其内在的依据。《周易·系辞》中就说过：“在天成象，在地成形，变化见矣。”然而这变化的“象”和“形”都不是偶然出现的，它们是“道”（阴阳之道）之所“成”的“象”和“形”。美国美学家苏珊·朗格认为：“形是具有不同质的事物之外在形态。”^[1]鲁道夫·阿恩海姆则认为：“形，乃是经验中的一种组织或结构，而且与视知觉活动密

[1] [美] 苏珊·朗格著：《表现》，载于《美学译文》（第3期），中国社会科学出版社，1984，94。

不可分。”^[1]“形”是事物的外在形态，并且与知觉活动有关。但按照中国古代的哲学，这种与知觉活动相关的“形”并不是孤立存在的，它所依凭的是“无形”的“神”和“道”。因此，绘画作为一种“存形”的方式，就不能仅仅满足于保留事物的外在形态。它还应当认知和描摹“无形”的“神”和“道”。正如唐代画论家朱景玄在《唐朝名画录》中所说的那样少画者，圣也。盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔，则万类由心；展方寸之能，而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。”“穷天地之不至，显日月之不照”，由“有形”而转入“无形”或借“有形”来揭示“无形”，自古以来都被视为绘画最神奇的功能之一。日本哲学家西田几多郎曾称中国绘画为“无形态的形态”^[2]，指的正是中国画的这种希望借“有形”来揭示“无形”的认知要求。而且因为有了这种要求，绘画在整个文化体系中就逐渐取得了与哲学同等重要的地位，正如南朝王微《叙画》中所引颜延之的话：“图画非止艺行，成当与《易》象同体。”换句话说，绘画也好，哲学也好，都不过是人类探索宇宙奥秘的一种方式而已。

第三节 绘画的模式、本质特征以及艺术特点

一、绘画模式

（一）记忆模式或图案模式

这种模式的绘画与写实性紧密相连，主要表现在肖像、静物、风景这样一些偏于审美形式和美学技巧的绘画类型中。

在肖像方面，《蒙娜丽莎》是一幅享受有盛誉的肖像画杰作。它代表达·芬奇的最高艺术成就，作品成功地塑造了资本主义上升时期一位城市有产阶级的妇女形象。

画中人物坐姿优雅，笑容微妙，背景山水幽深茫茫，淋漓尽致地发挥了画家那奇特的烟雾状“无界渐变着色法”般的笔法。画家力图使人物的丰富内心感情和美丽的外形达到巧妙的结合，对于人像面容中眼角唇边等表露感情的关键部位，也特

[1] [美]鲁道夫·阿恩海姆著：《视觉思维》，光明日报出版社，1984，4。

[2] 高名潞等译：《外国学者论中国画》，湖南美术出版社，1986，203。

别着重掌握精确与含蓄的辩证关系，达到了神韵之境，从而使蒙娜丽莎的微笑具有一种神秘莫测的千古奇韵，那如梦似的妩媚微笑，被不少美术史家称为“神秘的微笑”。

达·芬奇在人文主义思想影响下，着力表现人的感情。在构图上，达·芬奇改变了以往画肖像画时采用侧面半身或截至胸部的习惯，代之以正面的胸像构图，透视点略微上升，使构图呈金字塔形，蒙娜丽莎就显得更加端庄、稳重。另外，蒙娜丽莎的一双手，柔嫩、精确、丰满，展示了她的温柔及身份和阶级地位，显示出达·芬奇的精湛画技和他观察自然的敏锐。

在静物方面，我国的艺术大师有靳尚谊等代表人物。靳尚谊创作的《塔吉克新娘》是20世纪80年代后期中国新古典主义油画最具代表性的作品，这幅画有诸多耐人品味的精彩之处：深沉的黑底色背景上，凸显以红色为主色调的人物形象，直奔喜庆主题；由披巾，到外衣，到内衣、项圈的色调变化，极富层次性。新娘头上的硬圈帽，其外沿暗红色的底子上有亮红的花纹，它和项圈、耳坠一同，共同体现出塔吉克民族特色，且众星捧月般地环绕出一张新娘特有的脸庞：美丽的眼睛，显示出略略抑制起来的喜悦，又像在沉思，圆润饱满的嘴唇，深陷的嘴角显现出明显的幸福与对未来生活的向往之情，喜悦之情。

记忆模式或图案模式的绘画也是艺术大师登上绘画殿堂的最基础台阶。它必须经过观察构图和打型、铺素描大关系、深入刻画、完成调整四个阶段。

在风景方面，中国当代风景画大师古元的套色木刻《玉带桥》，堪称新中国成立后的巅峰之作。这幅作品画家创作于1962年，画面里的弧形桥身如白玉般洁白，拱形的桥洞与映射在池水中的倒影形成完整的椭圆，有垂钓者立于桥下，岸上绿树葱葱，池水中荷叶翩翩，粉红的花蕾与行走在桥上的持红伞女子形成呼应，构成和谐美好的景致。

（二）表现模式或戏剧性模式

表现模式是对艺术主体内在情感的一种形象宣泄，特别是对神话或传说的加工和表现。表现模式绘画大致包括两种状况：一种是将神话或传说视为一种现实，通过绘画来表现神话人物、场景或事件；一种是将心灵或者想象视为一种现实，通过绘画来表现情感或者构拟想象的现实。前一种情况，西班牙画家弗兰斯科·德·戈