



中国油画的写意精神

Free Brushwork Spirit In Chinese Oil Painting

廖林 付胜辉 著

“国家一级出版社”  中国纺织出版社 “全国百佳图书出版单位”

中国油画的写意精神

廖 林 付胜辉 著



中国纺织出版社

内容简介

油画起源于西方,随着社会的不断发展,中国艺术领域也涌现了一批杰出的油画艺术家,他们的优秀作品为中国艺术注入了活力。本书围绕中国油画,对中国艺术精神及写意性油画进行详细探讨。内容可以从两个方面着手分析:第一,油画的知识概述,包括油画的起源、发展、绘制技法等;第二,围绕中国写意性油画,对中国艺术精神、中国油画的写意性、中国写意性油画的作家及其代表作,以及中国油画的发展前景等进行全面分析探讨。本书主要论述中国写意性油画,希望对这部分内容感兴趣的师生读者能从中获取对自己有帮助的知识。

图书在版编目(CIP)数据

中国油画的写意精神 / 廖林, 付胜辉著. -- 北京 :
中国纺织出版社, 2018.3

ISBN 978-7-5180-3633-2

I. ①中… II. ①廖… ②付… III. ①油画—绘画研
究—中国—现代 IV. ①J213.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 117067 号

责任编辑: 武洋洋

责任印制: 储志伟

中国纺织出版社出版发行

地址: 北京市朝阳区百子湾东里 A407 号楼 邮政编码: 100124

销售电话: 010-67004422 传真: 010-87155801

http: //www. c-textilep. com

E-mail: faxing@e-textilep. com

中国纺织出版社天猫旗舰店

官方微博 http: //www. weibo. com/2119887771

虎彩印艺股份有限公司印制 各地新华书店经销

2018 年 3 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 710 × 1000 1/16 印张: 18.125

字数: 327 千字 定价: 76.00 元

凡购本书, 如有缺页、倒页、脱页, 由本社图书营销中心调换

前言

油画发源于西方，经过早期的引入到生根、从吸收到创造，油画在中国画坛产生影响也有一百多年的历史了，在这一发展过程中，油画在中国已成为社会普遍接受的艺术形式。油画作为西方绘画的重要表现形式，在进入中国之后，便有了中国文化的承载意义。经过几代艺术家的研究与创造，油画逐渐成为表述中国文化主题和表达中国思想观念的重要视觉载体，承载着时代发展赋予的文化使命，更成为表现中国画家文化情怀的语言，油画艺术的表现也不断精进，蔚成多元风格。

在全球文化交汇和交融的情境中，中国油画需要寻找自己发展的路向，如何在油画的表达上彰显中国文化、体现时代精神与文化自觉、坚定学术信念成为一个新的课题。近些年来，一大批油画家重视在文化精神层面弘扬传统、驻足本土、探索创造，体现了一种新的文化自觉。“写意油画”就是当代中国油画的一种新的学术现象，也体现了中国油画家新的文化选择。从艺术文化角度来讲，中国艺术首先瞄准的是文化现代化进程，旨在从各个方面推动中国人的生活质量和精神境界的提升。

“写意油画”的本质支撑和内在学术理想是“写意精神”，这也是许多画家在探索上持续投以热情的根本动力。作为中国艺术传统的重要特征，“写意”的内涵博大精深，包含了人与自然、自我与世界的交融，也展现了具有东方文化属性的语言特征。许多艺术家一方面投身自然，驻足热土，面向丰富的现实生活，在作品中表达出鲜明的现实感；另一方面努力从中国传统文化的思想观念和视觉方法论上汲取营养，反拨图像时代对绘画语言的冲击和影响，在学术文脉上展开实践的传承与探索，由此形成了“写意油画”这个学派丰富的个体成果和整体的蔚然风气。

《中国油画的写意精神》一书重在围绕写意，对中国油画的写意性进行研究。写意性是油画在中国如何发展的立论前提，写意性油画的艺术风貌在强烈的民族风格和鲜明的时代精神的感召下，经过一百多年的实践历程，成为最有影响力的画种。本书将围绕中国艺术领域中的这一艺术形

式，展开全方位的探讨。

本书内容共分为六章。第一章，总领全书，论述中国的艺术精神，包括中国艺术史、中国艺术精神的渊源和当代价值，以及中国艺术精神的核心——写意性精神；第二章和第三章对油画的艺术内涵和表现技法进行论述，其中，第二章主要阐述的是油画的形成与发展、分类与特点；第三章主要从写意油画的起源——西方表现性油画着手，对油画的创作技法进行研究；第四章和第五章，突出全书主题，对中国写意性油画进行研究，其中，第四章从理论方面对中国油画的写意性进行分析，包括写意性油画的风格与审美特征、创作题材与技法、文化内涵与表现语言等；第五章，通过对不同时期具有代表性的中国油画艺术家的创作特点及其作品进行分析解读，进一步了解写意性油画在我国的发展历程和特点；第六章，作为全书的一个总结，以写意性油画为核心，积极探讨它的时代意义同时结合现状探讨其未来的发展趋势。

本书第一作者廖林撰写第一章至第五章合约28万字，第二作者付胜辉撰写第六章合约4万字。

纵观全书，结构合理，逻辑清晰。在内容方面，围绕中国油画的写意性，对中国艺术精神、油画的基本内涵、中国油画的写意性各个方面的知识进行整理和分析，不仅内容充实，而且从理论和实践两个角度进行全面阐述，增强了本书的实用价值。当然，本书在撰写过程中借鉴了很多专家学者的相关研究成果，在此向大家表示衷心的感谢！限于作者水平，书中难免有些许瑕疵及不足之处，欢迎广大读者批评指正！

作者

2017年11月

目 录

第一章 中国的艺术精神.....	1
第一节 中国艺术史概要.....	1
第二节 中国艺术精神形成的思想之源.....	6
第三节 中国艺术精神产生的根源之地	30
第四节 中国艺术精神的当代价值	37
第五节 中国艺术精神的核心——写意性精神	43
第二章 油画艺术概论	48
第一节 油画的起源与形成	48
第二节 油画艺术发展史	57
第三节 油画的分类与特点	73
第三章 西方表现性油画家技法研究	82
第一节 综述	82
第二节 古典时期	86
第三节 变革时期	97
第四节 德国表现主义.....	111
第五节 美国抽象表现主义.....	113
第四章 中国油画的写意性.....	117
第一节 写意性油画的图式、风格与审美特征.....	117
第二节 写意性油画的文化内涵.....	131

第三节 中西绘画创作及题材对比·····	135
第四节 中国写意性油画的色彩体系·····	137
第五节 中国写意性油画中的线条语言·····	156
第六节 写意性与表现性之辨·····	161
第五章 中国写意性油画家个案研究·····	164
第一节 第一代中国油画家代表及其作品解读·····	164
第二节 第二代中国油画家代表及其作品解读·····	182
第三节 第三代中国油画家代表及其作品解读·····	213
第六章 油画写意性的时代意义及前景展望·····	250
第一节 写意性油画的现状分析·····	250
第二节 油画写意性的时代意义·····	262
第三节 油画写意性的前景展望·····	272
后记·····	282
参考文献·····	283

第一章 中国的艺术精神

本章主要围绕中国的艺术精神展开具体论述，内容包括中国艺术史，中国艺术精神形成的思想之源，中国艺术精神产生的根源之地，中国艺术精神的当代价值，以及中国艺术精神的核心——写意性精神（图1-1-1为作品《雪域物语》）。



图1-1 《雪域物语》布面油画 150cm × 120cm

第一节 中国艺术史概要

我们在这里主要探讨的是中国艺术史，主要是指对中国艺术史的研究，包括中国文学史研究与中国美术史研究两部分。下面，我们主要就这两者进行具体阐述。

一、中国文学史研究

在五四新文化运动中，许多人都发表过否定中国文学艺术传统的言论，但是他们身上都流淌着中国文化的血液，所以不可能“全盘西化”。他们仍然沿着王国维、蔡元培、梁启超等人开辟的解释路线，解释中国古代文学艺术文本，使之向现代转化，并且逐渐形成了解释学新范式，促进其走向成熟。例如，当时批判中国文化传统的言论过激者胡适和鲁迅，不仅没有“与传统彻底决裂”，而且用很大的精力，整理、考订、批评中国

的古代文学，对于中国古代文学精神向现代转化做出了卓越的贡献。胡适一再提倡“整理国故”，他对中国古典小说，尤其对《红楼梦》《水浒传》《西游记》等的作者及其时代背景的考究，对文本的批评、解释，都具有开拓意义。他是白话文的积极倡导者，主张古文向现代白话文转化，并撰写《白话文学史》，足见其坚持中国文学优良传统的真精神。鲁迅对中国文化传统的过激言论不少，而且在很大程度上影响了后世。但他的这些言论并不意味着要完全舍弃中国文化传统。鲁迅对中国小说史、文学史都有开创性的研究，并取得重要成果，如《中国小说史略》《汉文学史纲》《中国小说的历史的变迁》等。刘师培对中国文学史的研究也比较早，蔡元培在北京大学时，聘任他为北大教授，专讲中国中古文学史。他对汉魏六朝文学有专门的研究，对于作家作品的风格特点，各朝各代的因革变迁，以及体式、声律、文笔等，都发表了自己的独到见解。

郑振铎对中国文学史的研究，有许多新的突破，取得了杰出的研究成果。中国在20世纪20年代初，陆续出版了几本中国文学史著作。据郑振铎《中国文学研究的重要书籍介绍》一文就有曾彦的《中国文学史》，谢无量的《中国大文学史》，朱希祖的《中国文学史要略》，日本盐谷温的《中国文学概论》。郑振铎指出：“以上四种，为较有系统的中国文学史。朱希祖的一本，很简括，曾彦的一本也很好。盐谷温的一本，则本非文学史的体裁，但论中国小说戏曲及诗歌的源流的一部分很好——虽然不大完备。其他几本作中学教科书用的中国文学史，及刘申叔的《中古文学史》，林传甲的《中国文学史》之类，或太浅，或非文学史的体裁，俱不列入。”最早一本《中国文学史》是英国剑桥大学教授、汉学家翟理斯（Giles）所著，于1900年出版。郑振铎说，“创始者难”，自然不能求全责备。但读了之后，又觉得有话要说，故而不能不进行批评。在郑振铎看来，这本书主要有以下四个缺陷。

- ①“疏漏”，没有提及中国具有代表性的文学家。
- ②“滥收”，把许多非文学作品的东西写进文学史。
- ③“详略不均”，轻重倒置，不完备更不精确。
- ④“编次非法”，时代颠倒，事实错乱，不符合中国文学史的发展过程。

郑振铎一直关注中国文学史的研究，事隔不久，他又写了《我的一个要求》，体现了他对中国文学史研究现状的不满意，研究中国文学史的优秀著作寥寥无几。在他看来，要真正写出完备的具有一定质量的中国文学史著作，必须具备两个条件。

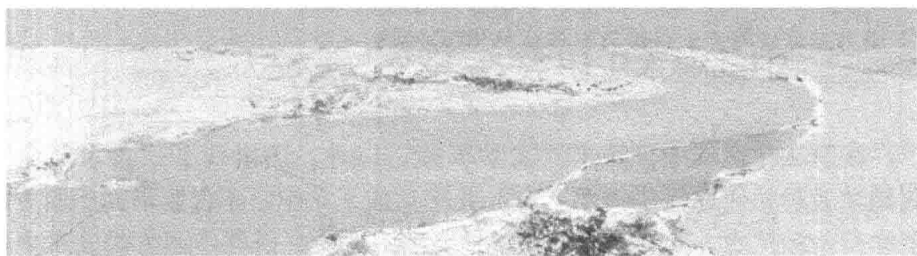


图 1-1-1 《际之物语》布面油画

他提出的要求，不光是针对别人，也是自己身体力行的诺言。他从 20 世纪 20 年代到 40 年代，一直都把主要精力用在中国文学史的研究上。他对中国小说传统、戏曲传统、诗歌传统都有系统的研究，对于重要的作家作品进行专题研究、个案研究，甚至撰写出某些作家的传记。正是在这种扎扎实实的基础上，才写出一系列优秀的著作，如《插图本中国文学史》《中国俗文学史》，等等。

高质量中国文学史著作应具备的条件

“文学上的完全知识”，这要求作者具有较高的文学理论修养，具有足够的文学知识储备（包括体裁、对象范围、历史分期等）。

“中国文学的片断的研究的根据”，这要求作者系统而详尽地占有资料，对于中国文学中的各个部类、作家作品、风格流派等要做专题研究、个案研究。

图 1-1-2 高质量中国文学史著作应具备的条件

20 世纪 30 年代 40 年代，大学开设中国文学批评史的课程，对古代文学批评思想的研究起到了促进作用。在讲课教材的基础上，经过多次修改、充实、加工，陆续出版了三部高质量专著：郭绍重的《中国文学批评史》、朱东润的《中国文学批评史大纲》、吕根泽的《中国文学批评史》。这三本书的内容各有侧重，观点也有所不同。把三部中国文学批评史加以相互比较，相互补充，便可以系统地了解中国文学批评思想发展的历史面貌，把握中国文学批评思想产生、发展、演变的历史过程以及重要时期、代表人物、代表著作，并且可以比较三部中国文学批评史各自的主要特点、理论观点及其价值。其实，我们不难看出，中国现代的文学批评主要运用科学分析的方法和新的观点、新的话语，构建了中国文学批评思想的逻辑体系，系统化了中国文学批评思想的发展过程，其优势是显而易见的。

二、中国美术史研究

在新文化运动中，除了“文学革命”以外，还出现了“美术革命”。我国学者对如何进行“美术革命”几乎达成了共识：不仅要借助于西方的美学理论和艺术方法，同时要系统地介绍、评论、研究中西方的艺术史如吕澂、黄忏华、范寿康等人对美术史和艺术理论的介绍、评述，丰子恺对西方大音乐家贝多芬及其音乐理论、音乐教育著作的翻译、介绍、评论；同时，对中国艺术发展史展开系统的研究，特别是美术史、绘画史的研究更是要走在前面。

可以说，20 世纪之前是没有人用历史描述与逻辑建构相结合的方法来撰写中国艺术史的。从 20 世纪二三十年代开始，在艺术专科学校讲授中国艺术史，往往要参照日本人撰写的中国艺术史。滕固是较早系统研究中国美术史的一位学者。他于 1926 年出版的《中国美术小史》，无论观点还是方法，都有独到之处。他运用美学新理论，以发展的观点总结中国美术史经验，描述其历史发展过程，并进行逻辑体系建构。他强调美术要开放，相互交流，努力吸收外来的新营养，以充实自己，发展自己。他不以朝代作为历史分期的界标，而是根据美术发展的自身规律来标示其发展的历史阶段性。他把中国从古代至清代两千多年的美术发展史做出了划分，主要分为四个时期。

20 世纪末期，用新的美学眼光研究中国艺术史尤其是绘画史取得了重要的成果，有十来种著作出版。例如，既是艺术家，又是艺术史家的陈衡恪、潘天寿、俞剑华等出版了同名之作《中国绘画史》，滕固除了上面提到的《中国美术小史》外，又出版了《唐宋绘画史》，朱杰勤的《秦汉美术史》，郑昶的《中国画学全史》等。这些著作虽然都产生于草创时期，但无论内容、体例、系统性和逻辑建构方面，也都初具规模。特别是郑昶的《中国画学全史》，史论结合，体大丰富，受到了业内极高的评价。

综上所述，在中国现代美学的影响下而兴起的中国艺术史的研究，取得了优秀的研究成果。这种研究，使人们真正了解和认识中国艺术史，在历史事实的基础上重新审视中国艺术传统，重新发现了中华民族艺术的独特价值，在很大程度上消除了否定中国艺术传统的偏激观念。

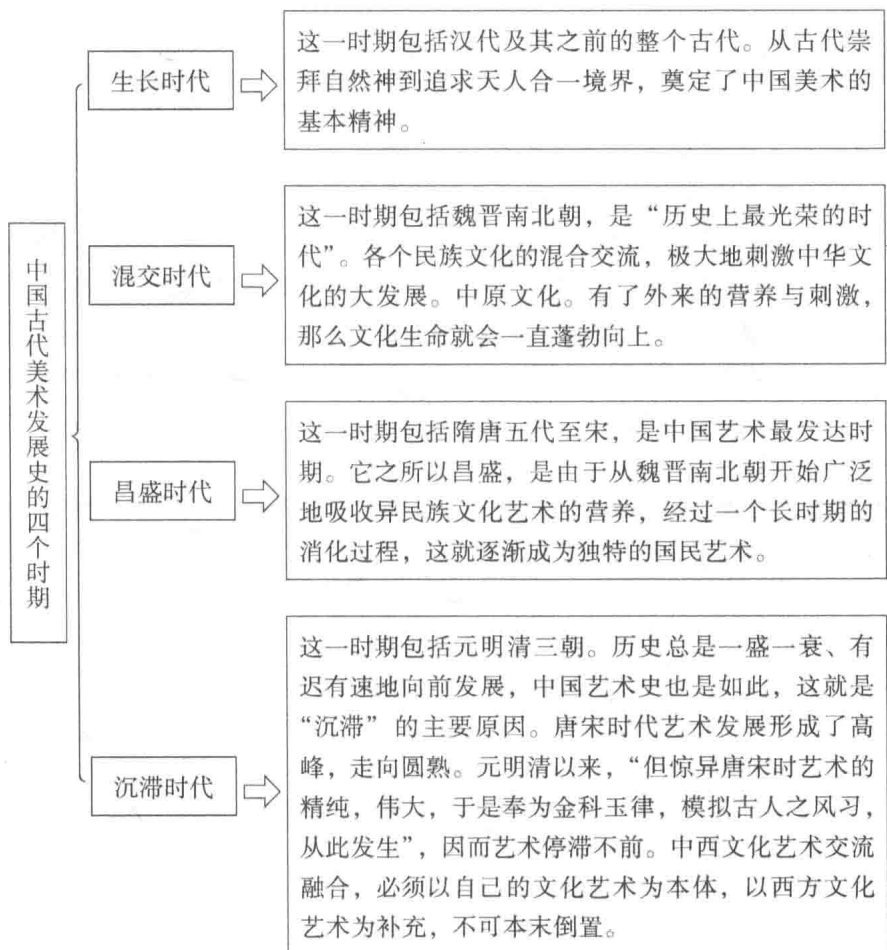


图 1-1-3 中国古代美术发展史的四个时期



图 1-1-4 黄润生《物语》

第二节 中国艺术精神形成的思想之源

中国艺术精神形成的思想之源，就是儒道禅思想体系中的审美境界。对于审美境界的创造和鉴赏，儒道禅各有自己的一套方法、途径，从而形成各自的审美风格，也为中国艺术精神内涵的丰富性、多样性提供了方法论基础。但在历史的长河中，儒道禅的思想相互渗透，相互补充，共同塑造了中华民族的艺术精神（图1-2-1）。下面，我们主要围绕儒道禅的审美境界进行具体阐述。

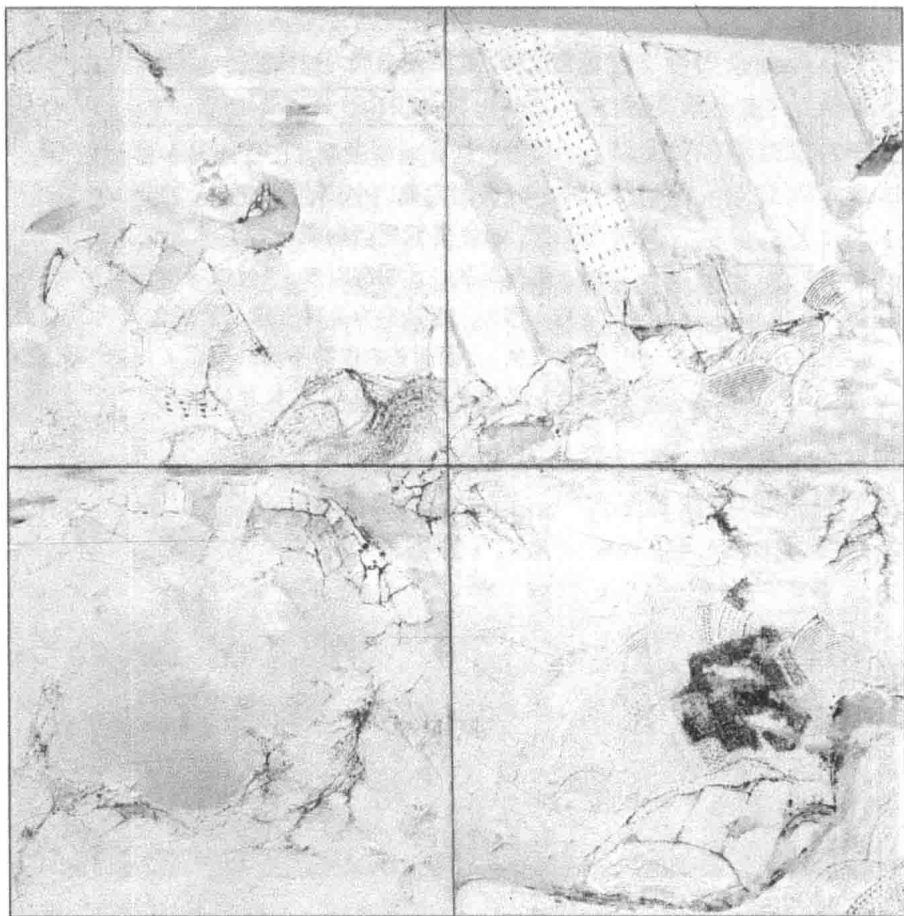


图1-2-1 《源之物语》布面油画 120cm × 120cm

一、儒家的审美境界

儒家的审美境界在于“美善相乐”，对中国的艺术精神和人生理想的创化，具有十分深远的影响。孔子及儒家学派通过自己的学术研究和教育实践，从理论上阐释、发挥了礼乐教化的原创性，构建了较为系统的礼乐思想体系，并培养了大批人才，使礼乐文化获得新生，并向古代文明的更高历史阶段前进。经过长期的分析与研究，我们对儒家的审美境界做出了总结，主要归纳为以下三个方面。

（一）“兴于诗，立于礼，成于乐”

中华民族的古代艺术，一直以来都起到教育作用。这就是历史传说中的“先王乐教”和西周社会实施的“礼乐教化”，并形成悠久的历史传统。“寓教于乐”，就是这个传统的主要特征。

孔子曰：“兴于诗，立于礼，成于乐。”（《论语·泰伯》）诗、礼、乐，都与乐（音勒）紧密联系在一起。由此，我们不难看出，人的修养进境有以下三个逐步递升的层次或境界。

①以诗激发情趣而兴起（兴）。

②以礼调节情感、规范行为而立于社会成为合格的一员（立）。

③以乐促成全人格的完成而达到自由快乐的境界（成）。

孔子把乐放在礼之上，意味着乐所成就的人生境界比礼要高。其原因在于，礼是制度、规范，即守礼是道德的自律，认识的自觉，那也暗含着内在的自我强制，而不是情感、精神的自由。只有把礼提升为艺术，才能使守礼变成“从心所欲不逾矩”的自由境界。所以孔子又说：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”（《论语·述而》）前三者都是靠自觉、自律，后者才属于自由快乐——把道、德、仁提升为艺术—审美。礼乐教化有丰富的内涵，而仁是其根本。离开了仁而谈所谓的礼乐教化，就是毫无意义的形式主义。

对此，孔子是痛斥的：“子曰：礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！”（《论语·阳货》）“子曰：人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”（《论语·八佾》）孔子云：“知之者不如好之者，好之者不如乐之者。”（《论语·雍也》）从大体上来讲，孔子把人的意识分为三个层次：情感的激发、认识的自觉、精神的自由快乐。后者要比前者高尚；“乐之者”即自由快乐则是精神的最高层境。儒家承认艺术可以供人享乐，但不是私人享乐，更看重社会普遍的安乐。孟子要求君王“与民同乐”，反对

“独乐乐”（《孟子·梁惠王下》），认为艺术一审美活动应该成为沟通上下情感的社会善举，而不应该成为个人的享乐工具。

需要强调的是，除了孔子以外，先秦两汉的儒家有许多人都把“乐”放在“礼”之上。例如《乐记》云：“乐由天作，礼以地制。”“仁近于乐，义近于礼。乐者敦和，率神而从天；礼者辨宜，居鬼而从地。故圣人作乐以应天，制礼以配地。礼乐明备，天地官矣。”天与地、仁与义，其地位是不同的，前者高于后者。《白虎通》云：“乐以象天，礼以法地。”“功成作乐，治定制礼。乐言作，礼言制，何？乐者阳也，阳倡始，故言作；礼者阴也，阴制度于阳，故言制。乐象阳，礼法阴也。”天在上，地在下；神居尊，鬼处卑；仁为本，义为末；阳为正，阴为副，以天、神、仁、阳象征乐，以地、鬼、义、阴象征礼，乐比礼高是显而易见的。不仅如此，二者的来源也是不同的：“乐由中出，礼自外作。”（《乐记》）乐为源，礼是流，乐为创造，礼为模制。二者对人的作用更是大不一样：一个内化，一个外齐；一个深刻，一个肤浅；一个积极，一个消极。《礼记》云：“礼也者，反其所自生，乐也者，乐其所自生。”（《礼器》）《乐记》云：“乐也者，动于内者也；礼也者，动于外者也。故礼主其减，乐主其盈。”刘向说：“故君子以礼正外，以乐正内。内须臾离乐则邪气生矣，外须臾离礼则慢行起矣。”（《说苑·修文》）蔡元培说：“礼者，以人定之法，节制其身心，消极者也。乐者，以自然之美化感其性灵，积极者也。礼之德方而智，乐之德圆而神。”“圆而神”与“方而智”都是人生所需要的修养，但它们是两种精神境界，层次高低有所不同。

儒家往往同时从美、善两个角度来对艺术的内容及其教育功能进行论述。在儒家看来，艺术既尽美，又尽善，美善统一，才是上乘。儒家看重艺术，主要不是因为艺术可供审美娱乐，而是因为这种艺术审美有益于人的善性的培养。所谓“雅颂之声”正是指尽善尽美、能使社会普遍快乐的艺术。儒家视艺术教育高于道德教育。儒家在谈人格精神修养时，美与善处于不同的层次上，美比善更高尚更充实。

美与善在孔子那里虽然已经有了区分，但美还不是独立于善、高于善的精神境界，而是指一种外在的感性形式，大约等于今天所说的“美感形式”或“形式美”，与当时的另一个概念“文”含义相近。美只有以善为内容，并与善有机地统一起来，才能成为作为美学范畴的“美”，而这种美的范畴在孔子那里尚未完全形成，所以他在说明这种高尚境界时，往往用“尽善”“尽美”或“文质彬彬”等命题来概括它。

后来，在孟子看来，“美”成为人格精神的一种境界。孟子曰：“可

欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美^①，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”（《孟子·尽心下》）孟子把人格精神境界区分为善、信、美、大、圣、神六个逐步递升的层次，也是认为“美”高于“善”与“信”的。按孟子的说法，在美之上还有大、圣、神三种精神境界。这三种境界与美的主要区别主要表现在：美是一种“自我”内在自足状态，而大、圣、神则是一种“无我”而外化为普遍状态，光辉四射，化育众生。这种人格境界是非常高尚的，具有更大的超越性，因而是一种超常的人才能具有的“人格美”。孟子的美大圣神四个概念是在谈论道德、人格修养时提出来的，并不是直接谈论艺术、审美，似不可简单地等同于审美范畴。但经过历史的演变，这种人格境界的美、大、圣、神终于成为审美批评中经常使用的美学范畴，成为审美的高尚境界。

善是道德的起点，是对人性的普遍要求，善而达到美的程度，乃是一种自足而完美的人格。这种自足而完美的人格称之为“人格美”，人格美是带有理想成分的人格精神。荀子说：“不全不粹之不足以为美也”（《荀子·劝学》），正是指人格修养进入了自足而完美的境界；既“全”又“粹”只能是一种理想。他在论述礼乐的功用时说：“乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，天下皆宁，美善相乐。”（《荀子·乐论》）在“美善相乐”的境界中，心志与行动，情感与理智，生理与心理，个体与社会都处于一种和谐的状态。“乐”（音勒）是一种审美属性，“善”而达到“乐”也就具有美的性质了。所以“美善相乐”，不是“美”去俯就“善”，而是“善”去攀登“美”。只有这样，才能共同“乐”起来。

儒家普遍认为，要通过艺术审美活动才能达到由善到美、美善相乐的境界，而且艺术教育、审美教育必须承担涵养德性、提高国民素质的任务。我们或多或少地了解到，中国古代的乐教、诗教和琴棋书画的玩赏，都包含着德性、人格的培养。因此，很有必要有机地结合艺术教育、审美教育和道德教育这三者。需要注意的是，艺术教育、审美教育与道德教育不仅有统一性、一致性，而首先是它们的差异性；不仅相辅相成，更是相反相成。这种差异性不仅表现在形式上，而且又是性质上、结构层次上的差异。例如，审美教育（包括艺术教育）是在有兴味的感性活动中激情导欲，以充分发展个体性为具体目标，德育是在理性说教和规范约束中限制情欲、剪裁个性，以达到培养普遍的社会性。前者的过程使人愉悦，感到

^① “充实之谓美”是指人格修养完满自足，其内容已不是单纯的善或单纯的信，而是包含着善、信两个方面，但又不是善与信相加之合，而是融和了善、信所产生的新精神，因此比起善、信来更加丰富、充实、完美。

“享受”，后者的过程需要“克己”，是在刻苦；前者是内在的、自由的、积极的，后者是外在的、被迫的、消极的。很多人在论述美育与德育的关系时，常常越过二者的矛盾与差异而大谈其一致与统一，其结果必然是在同一个平面上绕圈子，不可能把认识提高一步（图1-2-2）。“美育与德育既是密切联系的，又是互相区别的”，这句话包含三层含义。为了使各位读者更好地了解这部分内容，我们制作了图1-2-3。



图1-2-2 黄润生《众志成城》

善到了第三个层次已具有了超越性。只有这种善才能与美合一，才能如荀子所说的“美善同乐”。所谓提高“善”，就是通过艺术一审美活动把外在的、带有强制性的“善”变成个体的内在要求，把德行内化为快乐的情感，把人生世相审美化为游戏形式，从而消解个体与社会的矛盾、自由与必然的对立。在具体运作上，就是给概念的说教的规范的“善”赋予具体的生动的美感形式，使善成为可以激发情趣的观赏对象。在这里感性与理性中和了，善脱却它原来的抽象形式，而作为一种成分或因素融于美感形式之中，成为生命活动的有机体。

（二）“孔颜乐处”

唐代之后，宋明理学的出现标志着儒学传统的发展出现了新的高峰。宋明理学虽然对于艺术的态度不够宽容，有些理学家甚至否定唐宋以来诗文书画的人文价值，反对艺术一审美的独立倾向，但追求“美善相乐”的审美境界，与先秦儒家是一脉相承的。理学家，大都是严正的道德家，认为审美娱乐是不正当的行为，所以他们不承认文学艺术与审美活动，排斥艺术一审美的独立价值。当然，理学家们也不完全放弃对文学艺术的利用，不放弃利用艺术形式或美感形式进行道德教育，认为文学艺术只有明道、承担道德教育才有存在的意义。文学艺术与道是从属关系，文学艺术必须服务于道，受道的支配。