浅谈中国美术写意画

**摘要**：中国画具有七千年的历史，他经历了漫长的发展过程，受到了儒、道、等哲学文化思想以及民间艺术、外来文化的影响，才逐渐形成了自己的特点。欣赏中国美术是中国画入手，并以中国画的特点作为欣赏的标准来介绍中国美术欣赏的要领。

**关键词**:中国，美术，欣赏

中国是一个具有悠久历史和灿烂文化的文明古国，中国美术源远流长，具有鲜明的民族风格和独特的艺术成就。在漫长的发展过程中，中国古代的美术大师为我们创作了难以计数的美术作品及理论著述，为我们学习、欣赏、研究中国美术作品提供了良好的条件。我们学习、欣赏、研究中国美术，对于弘扬民族文化、增强民族自豪感、体现我们民族文化的先进性都具有重大的意义。我们欣赏中国美术是从中国画入手，并以中国画的特点作为欣赏的标准来介绍中国美术欣赏的要领。

1．我国关于美术欣赏的研究

八十年代以来，我国关于美术欣赏的研究取得了一定的成果。1986年，陈望衡、张涵在其著作《艺术美》中提出，艺术欣赏实质上艺术美的欣赏，是一种美感活动，艺术欣赏的特点主要是娱乐性、主客观辩证统一性、与创造过程的紧密联系性等。1995年，尹少淳在其著作《美术及教育》中指出，美术鉴赏是运用感知、记忆、经验、、知识，对美术作品，进行感受、体验、分析、判断，而获得审美享受和美术知识的过程。1998年，张道一在其主编的《美术鉴赏》中提出，美术鉴赏对于鉴赏者来说也是一个复杂的心理活动过程，它与艺术的创造一样，同是知（认识）、情（情感）、意（意志）等过程的系统组合。21世纪伊始，关于此方面的研究近一步深入。2000年，王大根在《美术教学论》中提到，美术欣赏是一种视觉心理活动，它是从视觉对作品的直观感受开始，通过知觉与联觉、统觉而变成情感和意识的过程。2001年，王向峰其著作《美的艺术显形》中指出，艺术欣赏的主要特征有：艺术品相对与欣赏者的外在性、艺术欣赏的过程性、欣赏者在欣赏过程中的创造性。2002年，陈新汉在其著作《审美认识机制论》中提出，艺术欣赏是纯粹化、集中化的审美活动，是客观化审美活动的主观化，它作为对艺术作品的具体把握，是欣赏者接触艺术作品而产生的一种审美活动，也是一种通过艺术作品中的形象去间接认识客观世界的思维活动。

总之，美术的欣赏是运用感知、记忆、经验、知识，对美术作品进行感受、体验、分析、判断而获得审美享受和美术知识的过程。

2．写意

汉族传统绘画形式是用毛笔蘸水、墨、彩作画于绢或纸上，这种画种被称为“中国画”，简称“国画”。我国传统绘画（区别于“西洋画”）。工具和材料有毛笔、墨、国画颜料、宣纸、绢等，题材可分人物、山水、花鸟等，技法可分工笔和写意，它的精神内核是 “笔墨”。

写意画即是用简练的笔法描绘景物。写意画多画在生宣上，纵笔挥洒，墨彩飞扬，较工笔画更能体现所描绘景物的神韵，也更能直接地抒发作者的感情。

写意一词在元代的绘画典籍中已经出现，一则见于夏文彦《图绘宝鉴》，其中说北宋僧仲仁画梅“以墨晕作梅，如花影然，别成一家,所谓写意者也”。另一则见于汤逅《画鉴》，他说：“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰，何哉？盖花之至清，画者当以写意之，不在形似耳。”前者意在“舍形而悦影”，强调的是略形而重意。后者主张创作的关键在于意的彰显，不应该把形似看作根本目的。在更早的画论里，虽然没有使用写意一词，但南朝宗炳的“畅神”说，唐朝张彦远的“怡悦情性”论，宋代欧阳修、苏轼的“古画画意不画形”、“笔简而意足”、“意气所到”的主张，都说明写意精神出现在前，写意画法出现于后，因此不但概括随意的画法可以表现写意精神，工细的画法同样也能表现写意精神。

3．主体精神

不能说中国艺术精神就是写意精神一端，“写意精神”强调了主体精神世界的表现，通过“寓意于物”、“寄乐于画”，实现个体的“畅神”。但中国的艺术精神，包括两个方面,一个是“载道”精神，“载道”精神注意群体意识的表达，看重表现天人和谐的秩序和人际和谐的秩序，在中国画里一直存在。

另一个是“畅神”精神，也可以叫“写意精神”，比较注重个体意识的自由，个人精神对物欲的超越,这两者的互动和互补推动了中国画艺术的不断前进和发展。但“写意”与“载道”并非互不相关的，个体的“意”直接联系着精神品格和道德理念，所以古人说：“人品不高，用墨无法”。“载道”可以起精神导向的作用，不过也要通过个体才能实现，一张好的画不仅可以让人愉快，而且可以使人得到更高层的启示，因而在中国“载道”精神和“写意”精神，往往是结合在一起的，表现出“寓教于乐”的特点。于是，在人们的认识中，这个“写意”精神就变成了中国艺术精神的一个非常主要的且一直被关注被重视的方面。

4．传神

对写意传统的理解，无外“写”和“意”两个要点。“写”是指书写性，作画时应书法用笔，“意”是指作者主观内心的思想感情，可能是一种审美感情、一种精神品格,也包括艺术家的个性。“传神”的“神”是指客观对象的精神风貌，最早是讲人物传神，为人物传神写照,后来有人用到山水花鸟里面。因此，写意画在山水画、花鸟画中得到发展。在中国画“天人合一”写意性艺术观念的指导下，中国画家“望秋云，神飞扬；临秋风，恩浩荡”（南北朝王微《叙画》）的艺术情怀，使其对自然山水的表现变为人化了的自然，这不仅仅是“天”与“人”的高度融合，而且是画家内心世界自由扩展与情感的抒发。

写意画在长期发展中，造成了主客观结合的独特方式。画家是用“写意”主导“传神”的。所谓“妙在似与不似之间”的造型观,要点是不走极端，既抽象又具象。

画家虽然要以客观世界为依据，但不是被动地模拟对象，画中的客观对象已经经过了画家心灵的陶冶，注入了自己的感受，诸如抽取、疏离、夸张、比喻等因素，而且不同的人，感受也会有所不同。如果画得光有民族性、时代性，没有个性，没有个人风格，那也是不成功的。齐白石所总结的中国画的造型观“妙在似与不似之间”，包括剪裁，包括变形，还包括幻化。所以对写意精神的理解，有写，有意，二者可以并行不悖。作为写意画家更应该考虑：怎样在重视写意精神的前提下，把写意画法与工笔画法结合起来，把“写意”与“传神”结合起来，把“畅神”与“裁道”结合起来，怎样把写实因素，写意因素和传统的装饰因素加以解析重新整合起来。

5．意境

中国画的写意理论，也有一个发展过程。在古代画论中，最早的“意”是讲“立意”， “意境”的意，是讲画家在创作作品以前要有一个意念，要有一个意想，要有一个意图，要有一个创意。这个意图，这个创意当然是跟创作者的艺术思维密切联系在一起的，不是“主题先行”。看一张画首先是感受画家的“意”，画家的精神。所以一张好画不仅要笔精墨妙，还必须神满意足。笔精墨妙离不开在自由书写中形成笔墨相对独立的美，从而又要把意境、意趣书写出来。

写意画以“意象”构成的方式来表现客观事物，在艺术创作中实现对自然的超越而达到一种主体情感的流露，从而形成一种完美的艺术形式。中国画的写意过程讲究情景交融，造成绘画“妙在似与不似之间”的一种形神兼备的艺术境界。

写意画以“意象”构成的方式来表现客观事物。在艺术创作中实现对自然的超越而达到一种主体情感的流露，从而形成一种完美的艺术形式。写意画是传统绘画中的精华，它渗透着深厚的民族文化底蕴和中国艺术精神。可以说，写意画是中国艺术精神的具体体现。

考文献
［1］尹少淳著：《美术及其教育》，湖南美术出版社，1996年6月版。
［2］陈望衡、张涵著：く艺术美》，山西人民出版社，1986年3月版。
［3］张道一主編：く美术鉴赏＞，高等教育出版社，1998年8月版。
［4们王大根著：く美术教学论》，华东师范大学出版社，2008年8月版。

论美术作品的摄影接受

**摘要**:国内美学界对美术作品的接受问题的研究较为薄弱，既有的研究成果停于対美木接受的理想状态并进行抽象研究，偏离大多数普通接受者的接受实践。从美学视角对美术接受进行研究，必须清醒地意识到美术作品与照相复制品的差距，以及由此而来的两种接受状态的差异。

**关键词：**美术、美术作品、摄影、作品

一、美术作品的摄影接受

本文中，我们所说的“美术”不包含摄影艺术在内。而且，我们在此所提的“摄影”或许算不上严格的摄影艺术，而只是美术作品的接受中的一个很重要但却一直被严重忽视的中介因素或功能。“接受”指艺术接受(在本文即具体指美术作品的接受)。艺术存在于从艺术创造、艺术品、艺术接受的动态流程中。艺术接受是艺术存在之链的一个重要环节，“本质上仍是一个意象生成的过程。接受者所欣赏的仍然是艺术意象，通过意象欣赏，接受者才能获得审美愉悦和艺术体味。”艺术接受中艺术意象的重建不只是艺术家创造的意象的简单复制，而是一个能动的再创造过程。艺术接受是艺术接受者主体的意识活动，受制于接受者的“期待视界”。

“美术作品的摄影接受”首先是显而易见的事实：绝大多数接受者在大多数情况下所面对的“美术作品”并不是原真的美术作品，而是经过摄影中介之后替代品、近似品。例如，除了少数幸运者可以一睹《蒙娜丽莎》的真容，绝大多数接受者所看到的《蒙娜丽莎》其实是经摄影中介之后的印刷品：先用相机把《蒙娜丽莎》拍摄下来，然后再印刷。很多人看到的《蒙娜丽莎》不过是巴掌般大小的图画罢了。再如罗丹的著名雕塑作品《思想者》，我们能“欣赏”到的是只是从一个角度拍摄下来的图像，而不是立体的雕塑作品本身了。至于建筑作品，其原真作品与大多数接受者所看到的图片之间距离更是遥远。显而易见，在大多数情况下，美术作品的接受实践所接触的并不是原真的美术作品，而是经过摄影中介之后的替代品、近似品。面对原真的美术作品，只是一种美术接受的理想和纯粹状态；而现实中的美术接受的真正状态却是：绝大多数接受者没有机会面对原真的美术作品。

二、理论研究与接受实践的偏差

目前国内学界对美术作品的接受问题的研究还较薄弱，而且既有的研究尚停留于对美术作品的理想接受状态作抽象研究。笔者并不全然反对对美术作品的理想接受状态作抽象研究，毕竟，“美术创作者一美术作品一美术作品接受者”这一流程对少数接受者可以成为事实，因为他们有机会面对原真的美术作品。然而即使是这部分接受者也不可能有机会去面对所有的原真美术作品。在接受某些“美术作品”时，他们也跟普通的接受者一样，只能面对经摄影中介后印刷出来的“美术作品”。对于专业的接受者(如美术家、美术从业人员和美术学院的学生等)而言，面对经摄影中介后印刷出来的“美术作品”时，他们固然可以凭专业的实践优势使眼前的“美术作品”“还原”和趋近原真美术作品。但原真美术作品与“美术作品”之间的差异与距离仍是不可消溶的。

对美术作品的理想接受状态(即接受者面对的是原真美术作品)进行研究是很有必要的，但前提是：研究者是很专业的美术从业人员，或者至少要具备接受过大量原真美术作品的经验。如果研究者既不是很专业的美术从业人员，也不具备接受过大量原真美术作品的经验，他却要研究美术作品的理想接受状态，就会落入我们在前面所提到的矛盾困境之中：一方面自己所看到的不是原真作品，而是经摄影中介之后巴掌般大小的替代品、近似品，另一方面自己的论文的论述却以面对原真作品为假想的前提。陷入这一矛盾困境之中的研究是没有多大学术价值的。对于大多数普通的美术作品接受者而言，其接受处于“美术创作者、美术作品、经摄影中介之后印刷出来的‘美术作品’接受者”这一流程中，他们面对的不是原真美术作品。迄今为止，学界似乎对这一简单的事实仍缺乏意识，很多学者几乎看不到原真美术作品与“美术作品”之间的明显差异和距离，对该问题的研究几乎是一片空白。

笔者认为，有必要对美术作品的理想接受状态作研究，但更有必要对美术作品的非理想接受状态作研究。美术作品的非理想接受状态是绝大多数普通接受者所处的状态，相关研究将会推进美术欣赏教育(审美教育)。那种与大多数接受者的接受实践相脱节的研究很可能陷入理论误区，阻碍美术欣赏教育(审美教育)的发展。有论者在题为“美术欣赏教育”的论文中提出，美术欣赏的方法是，“每件美术作品中毕竟都使用了美术素材。有理解力的观众必须随时对美术作品素材及其作用加深认识。观赏美术作品时要特别注意它的线条、形体、色彩、明暗等，了解其艺术语言的特点。”然而，由于接受美术欣赏教育的学生通常面对的都是经摄影中介后印刷出来的“美术作品”，这种专业化的美术欣赏的方法在美术欣赏教育中的实际效果令人怀疑，“分析美术作品，特别是绘画作品，构图、造型、色彩、笔触这些是重要途径。但如果在欣赏课中对着一群没有受过专业训练的学生，一讲构图就就必谈‘三角形、s形’，一讲色彩就必须分析‘环境色、光源色’，甚至对着光溜溜的印刷品大谈‘色层厚薄、肌理丰富’，……学生也只会听得云里雾里，索然无味。”

三、对“美术作品的摄影接受”问题的分析.

对“美术作品的摄影接受”问题的最早关注可以追溯到本雅明那里。不过，在此需要强调一下，本雅明并不是从接受美学的视角来加以阐述的。在其写于1931年的《摄影小史》中，本雅明指出，当时关于摄影的美学“论争大多在涉及‘摄影作为艺术’的美学问题时显得寸步难行了，而对诸如‘艺术作为摄影’如此确凿无疑的社会现实却不加任何关注。殊不知，就艺术功能来说具有更大意义的并不是摄影那或多或少地呈现出艺术性的构造，而是对艺术品进行照相复制的效用。……如果说有哪一点表明了当今艺术与摄影问关系的话，这一点莫非是通过对艺术品的摄影而出现的两者问未得到调和的紧张关系。”这一观点和我们所说的“美术作品的摄影接受”触及的是同一个问题，但阐发的视角不一样。本雅明同时也注意到，对艺术品的摄影复制使艺术品的“原真性”(艺术品的即时即地性，即它在问世地点的独一无二性)和“光韵”消逝，众多的复制品取代了独一无二的存在，艺术品的价值由原来的膜拜价值褪变为展示价值。

从接受美学的视角看，“艺术作品的机械复制性改变了大众与艺术的关系”。正是对艺术作品的摄影复制为众多的普通美术作品接受者提供了接近“美术作品”的机会。否则，他们既没有机会欣赏原真的美术作品，也没有机会目睹复制品。我们认为，再完美的复制品(尤其是照相复制品)，也不可能与原真艺术品相等同。例如，一座雕塑的照片无论如何都不可能与这座雕塑相提并论。我们承认，就总体而言，由于机械复制技术的出现和大规模运用，传统艺术的原真 性和光韵确实趋于消逝。但是，就单个的艺术品而言，再多或再完美的复制品也不能完全把所复制对象的独一无二性消解掉。时至今日，即使一幅绘画作品的一万张从不同角度拍摄的照片也仍不及这幅绘画作品本身有价值。

对美术作品的接受者而言，面对原真的美术作品与面对经摄影中介之后的复制品，其接受效果是大相径庭的。例如，面对罗中立的油画《父亲》与面对这幅油画的巴掌大小的照片图画，效果会有很大差异。在其写于1980年12月14日的题为“《我的父亲》的成因”的信(原载《美术》1981年第2期)中，罗中立指出：

站在‘父亲’巨大的头像面前，就会产生强烈的视觉上的效果，这是我尽量把画幅加大的原因，如果这幅画缩小一半，效果就完全不一样了。所以，大，也是我的语言之一。只有这样，在这巨大的头像面前，才使我感受到牛羊般的慈善的目光的逼视，听到他沉重的喘息，青筋的暴跳，血液的奔流，嗅出他特有的烟叶昧和汉腥味，感到他皮肤的抖动，看到从细小的毛孔里渗出的汗珠，以及干裂焦灼的嘴唇，仅剩下的一颗牙齿，可以想见那一张嘴一辈子都吃了些啥东西，是多少黄连?还是多少白米?……父亲――这就是生育我的父亲，站在这样一位淳朴、善良、辛苦的父亲面前，谁又能无动于衷呢?会有什么样的感想?又有哪些人不了解、不热爱这样的父亲呢?!

显然，罗中立所描述的接受效果只有当接受者现场观看《父亲》时才有可能达到。“二十多年来，我还是会经常听见有人这张画在展出时的场景：很多人长时间站在画前，最后激动得泪流满面。”很难想象，如果这些接受者面对的是巴掌大小的照相复制版的《父亲》，他们还会激动得泪流满面吗?然而，有机会现场观看《父亲》的接受者毕竟是少数，大多数普通的接受者所看到的只是巴掌大小的照相复制版的《父亲》。

从接受美学视角对美术接受进行研究，必须清醒地意识到原真美术作品与照相复制品的距离，以及由此而来的两种接受状态的差异。原真美术作品的独一无二性并没有完全消逝，而且也确实有相当部分接受者(如专业人员)有机会观赏原真美术作品，但同时大多数的普通接受者能接受到“失真”的复制品,因而我们的理论研究须关注两种接受状态，并且可以进行比较研究。

参考文献

朱立元主编：く美学》（自考教材），华东师范大学出版社

晋雅欣：く美术欣赏教育》，载《美术观察》2007年第5期

汤春富：《美术欣赏课中的常见误区》，载《教书育人》

本雅明：《摄景影小史＋机械复制时代的艺术作品》，江苏人民出版社2006年版

本雅明：《摄影小史＋机械复制时代的艺术作品》，江苏人民出版社

罗中立：《（我的父亲＞的成因》，载《中国发展观察》2005年第3期

韩晶：く游离开〈父亲）的日子：罗中立访谈》，载く美术观察》