



中国画意境的审美特质研究

高源

(南通大学 艺术学院, 江苏 南通 226007)

摘要:从古至今,在每一种传统或是新生的艺术类型中,审美永远是评价一个艺术作品的核心与重点。对于中国画作品而言,审美中所讲究的意境所在,是作品中表现出来的将景色和作者内心真挚的思想情感合二为一,如水乳般融合在一起,能够蕴含和暗示深刻的人生哲理及宇宙意识的至高境界;是能够真正体现作品精神和灵魂的美学内容;是中国画家的思想、审美观念以及审美理想与客观景物的有机统一;是在这样的漫漫岁月长河中一直延续不变的并不断完善的对美的一种鉴赏境界。

关键词:中国画;境界;审美

中图分类号:J212.05

文献标识码:A

文章编号:1673-2359(2016)04-0100-07

宗白华曾在文章中说:“什么是意境?唐代大画家张璪论画有两句话:‘外师造化,中得心源。’造化和心源的凝合,成了一个有生命的结晶体,鸢飞鱼跃,剔透玲珑,这就是‘意境’,一切艺术的中心之中心”;“意境是造化与心源的合一。就粗浅方面说,就是客观的自然景象和主观的生命情调的交融渗化”;“景中全是情,情具象而为景,因而展现了一个独特的宇宙,崭新的境象,为人类增加了丰富,替世界开辟了新景。恽南田所谓‘皆灵想之所独辟,总非人间所有!’这是我的所谓‘意境’”^{[1]327}。其大致意思就是,在景色中处处体现的都是情感,与此同时,这些情感汇聚起来就会成为一幅幅美丽的景色。正是因为如此,才会创造出一个独具一格的宇宙,丰富人类的思维和情感,开辟出一个全新的面貌。这样子的意境,才能够真正的走进他的内心,才能够让他为之所动。

那么何为意境呢?其实,不论是什么类型的意境,都会最终被区分为两个部分来进行探讨,其

中,一个是情,另一个就是境。不论是来自于艺术家主观意愿上的对“情”的考究,还是来自其他人看法中由于来自于真实的渲染和升华,实际上,这两种内容都是不能够单独存在的,它们永远是相互交融的,是画家们的主观思想情感与客观自然景观的和谐统一。也可以说,意境是一个最能体现和代表中国艺术精神独特追求的美学范畴,是中国画作品中表现出来的将景色和作者内心真挚的思想情感合二为一,如水般融合在一起,能够蕴含和暗示深刻的人生哲理及宇宙意识的至高境界;是能够真正体现作品精神和灵魂的美学内容;是中国画家的思想、审美观念以及审美理想与客观景物的有机统一;是在这样的漫漫岁月长河中一直延续不变的并不断完善的对美的一种鉴赏境界。也正是因为如此,本文将对中国画意境的审美特质做出必要的研究和探索,这不仅仅是对我们中华民族本土艺术有着重要意义,对于整个世界艺术来说都是十分重要的。

收稿日期:2015-09-20

作者简介:高源(1977-),男,山东新泰人,南通大学艺术学院副教授,中国艺术研究院研究生院2015级美术学博士研究生。





一、情景交融,意与境谐

对于意境而言,其最根本的审美特质必然是将景色和作者个人所想要表达的思想情感结合起来,形成一种浑然一体的状态。也正是这样的一种状态,一般被分为两种不同的分支。一个是在美好的景色之中体现出自己想要表达的情感,也就是景生情。另一个是表现自己想要表现的情感,并从中体现出情感所产生之处的美好景色,也就是情生景。情感和景物的合二为一,自古以来就有着独属于它的历史基础,不仅仅有故事文人雅士的各种传道思想,并且在这些不同的学术流派之中都有着对它一致的评价。这种境界都被一致认为是自然中并没有特殊的部分,人永远属于大自然之中,而这也被称之为“天人合一”。同时,正是因为这些,基础就被夯实了。

魏晋南北朝,随着山水诗与田园诗的发展,“情感与景色的融合”渐渐成为了那些意境所必须拥有的特点。但是直到唐宋,它才真正地变得成熟。明代时,情景交融仍然是文论家们研究的中心点,其中就有谢榛这样一个人,他说:“作诗本乎情景,孤不自成,两不相背……夫情景有异同,模写有难易,诗有二要,莫切于斯者。观则同于外,感则异于内,当自用其力,使内外如一,出入此心而无间也。景乃诗之媒,情乃诗之胚,合而为诗。”^{[2][1180]}谢榛把情景交融在理论上升为“意境论”,认为“情”和“景”是“孤不自成,两不相背”的,“情”和“景”之间是浑然交融而不可分割的,必使两者“内外如一”,“出入此心而无间”。王国维在《人间词话》中写道:“有有我之境,有无我之境。‘泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去。’‘可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮。’有我之境也。‘采菊东篱下,悠然见南山。’‘寒波澹澹起,白鸟悠悠下。’无我之境也。有我之境,以我观物,故物我皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物。古人为词,写有我之境者为多,然未始不能写无我之境,此在豪杰之士能自树立耳。境非独谓景物也。喜怒哀乐,亦人心中之一境界。故能写真景物,真感情者,谓之有境界。否则谓之无境界。”^{[3][142]}其后面一段,是讲在古时候的人们作诗作赋之时,往往都是将自己的心境表达在所作之文章里面。这样

的胸怀,也一般只是豪杰之士才能够树立起来的思想高度。其实,不管是何种情感,不论是喜是悲,都是一个人心中的境界之一。所以能将心中的景色写得真实的人,能将自己心中的情感写得真挚的人,才是真正有境界的人。

明末清初的王夫之说:“情景名为二,而实不可分离,神于诗者,妙合无垠。巧者则有情中景,景中情。”^[4814]他主张情景应该相互融合。在感情和景物的相互融合之中,必然也是能够统一在一起的内容。其一就是,将自己的感情化作看得见的景物,也就是他所说的“情者景之情也”。其二就是,看得见的景物实际就是随心境的不同而改变,也就是他所说的“景者情之景”。在某种心情中所描写出来的景色,都会对这些景物带上强烈的感情内容。但实际上,真正好的作品必须既要有情感又要有景色,必须要做到情景相生。在王夫之他的观点里,情感与景色的相互结合应该是既能在景中体现出情感,又能在感情中让人感受到如诗如画的色彩。实际上,这些方法归根究底不过是为了表达情感,描写景物。但却是通过强调景色来将这种表达的方式变得更加含蓄委婉。所谓景中情,即是由景而生情,因景起情,指画家在外部自然景物的影响刺激下,内心产生感慨,由此借助外在景色的描写和绘制,将画家心中的最深层次的情感展现出了,并且是以一种十分自然的方式。就像黑格尔所说:“在艺术里,感性的东西是经过心灵化了,而心灵的东西也借感性化而显现出来。”^[549]许多诗人画家总是将自己的情感,放在所写的所描绘的自然的景色风光之中。他们看上去好像是写着美丽的景色,但实际上是将自己心中的情感抒发出来。正是这样一种方法,让所谓的景中情,也就是所有的诗人画家将自己的主观意愿和内心情感,通过这样一种方式表现出来,但是并不是那样明显的,而是藏在某一种景物之中。也就是真正意义上的,将自己的情感暗藏于其中。

实际上,什么景中情,情中景,不过就是他们所说的一些因情生景、应景生情,并将自己的情感和心理画面表达于其中的东西。不同的诗人、作家、画家用着自己不同的方式把自己的主体情感注入到外部客观自然景物当中,使其不仅仅可以看到可以感觉到,也能够供人描摹的一种特



高源

性。它一般是靠抒发情感作为主题,而画家也正是通过抒发自己的内心情感,来创造出自己心中所看到的绘画形象。也正是因为这一原因,才会使画中所真正描绘出的物象,都带有浓烈的主观意识和个人情感色调,从而掩盖了自然物象原本的面貌。

王夫之经常将此称为妙合无垠。只是这种所谓的妙合无垠不过是指画家将其表达出的情感和描绘出的内容放置在一起时,没有任何的区分度,似乎有一种自然而成的即视感。可能从某种意义上来说,由景物体现出情感产生出情感和由情感产生出心中所想的景物时,还能区分出情感与景物的不同,那么,在“妙合无垠”中,情与景早已经被融为一体,不再区分彼此关系,情感就是景色,景色也是情感,两者不可分离,妙合而非巧合。画家并不是在拥有了某种情感之后才想着要去寻找为之相对的景色。与此相对的,当然也不是已经看到了有某一种景色而想着要去找找到与之相对的情感并融入进去。事实上,情感和景物二者之间是互相触发和依存的。王夫之曾在《姜斋诗话》中这样说道过类似于这样的话:“兴在有意无意之间,比亦不容雕刻;关情者景,自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分,而景生情,情生景,哀乐之触,荣悴之迎,互藏其宅。天情物理,可哀而可乐,用之无穷,流而不滞,穷且滞者不知尔。”^{[16]627}倘若离开“景”,“情”就会无所依;如果离开“情”,“景”则会无所融。情感与景色,必须相互隐藏其身影,这样才能真正做到的将情感与景色合二为一相互交融,才能够真正的做到一个完整的艺术形象的形成。例如元代吴镇,其为人隐居不仕,“抗简孤洁”,一辈子过着恬淡贫苦的生活,渔父的清高和逍遥是他情感的载体。他的画,笔法坚实凝练,并在苍润圆浑的基础之上,多了一份温润的妙趣;他的画,蕴含诗意,清新秀润。其作品《渔父图》(图1)采取江南一带水乡景观,画两树高耸于湖畔,树下安一间茅棚,亦有小路可通达湖边。对面岸远山遥,独有一座峰峦高秀。中间水域宽阔,湖边蒲草随风摇曳,一舟出没在水波蒲草之间,童子、渔父在其上,其乐融融,有种“身外求身,梦中索梦”的超然妙境,呈现出画家高雅超脱的情怀意趣。



图1 《渔父图》

王夫之在《唐诗评选》卷三中说:“两间生物之妙,正以神形合一,得神于形而形无非神者,为人物而异鬼神。”^{[17]1023} 仔细分析,天地间万物之妙既不只是形体,也不只是人的内在情感精神所能造就的,必须是我中有你、你中有我,“妙合无垠”的妙境才会呈现。所以,他说:“两间之固有者,自然之华,因流动生变而成绮丽。心目之所及,文情赴之,貌其本荣,如所存而显之,即以华奕照耀,动人无际矣。”^{[18]752} 因为,只有景与情形成互相包容、互相结合的具有审美特性的这样一种时刻,情感与景色才能够真正的合二为一。而在古文中,王夫之所提及到的由情感产生出景色,其实应该是指一种将自然拟人化的状态。在王夫之所提及到的由景色产生出情感中,其实真正强调的是将感情向外表现。从自己的内心所充沛的情感,将这些自然事物给予一种人的思想情感甚至于是像人一样的性格和生命。

实际上,从古至今有许许多多的作者、画家、诗人,都对这样的情与景的关系表示出了自己的看法。宗白华说:“在一个艺术表现里情与景交融互渗,因而发掘出更深的情,一层比一层更深的情,同时也渗入了更深的景,一层比一层更晶莹的景;景中全是情,情具象而为景,因而涌现出了一个独特的宇宙,崭新的意象,为人类增加了丰富的想象,替世界开辟了新境。”^{[19]72} 所以说,情景交融,

情感被融入于景色之中,则更是情感真挚。景色被情感所渲染,则更加深切。其实所谓的当情感与景色互相交融在一个真正的艺术体现之中时,必然会被其他人发现越来越深越来越多的埋藏于别人看不见的深层次的情感。

二、虚实相生,韵味无穷

何为虚何为实何为虚实相生、虚实相映?其实指的不过就是在现有的现象和事物之外产生一种特别的意境。而在这种意境中,在自己所看到的景物之外,能够想象出的另外一副景色。这种理论不仅仅是意境审美的重要本质特征,他丰富了意境的本质内涵,这也是一种大多数人对于和谐美的感觉和感受。其实真正的意境,不过就是将实际的景色和想象中的景色相互转化和合二为一的过程。宗白华曾经这样说过,当面对我们所身处的世界之中时,会缠身许许多多的有关于虚实的困境,其实这是对一个哲学宇宙世界观的思考。正因如此,不仅仅现代,中国自古以来所具有的审美精神和意识一直都在不断的被借鉴和使用过。那么,何谓“虚”、“实”?虚即虚境,实即实境。实境,就是中国画作品中的实体形象;虚境,就是中国画作品中虚体形象,既实体形象之外的精神审美境界。用虚的,不存在的事物所真正构成的意境,其实是由两个部分共同完成的。比如说如果使用什么“如在目前”这样的语句所表示的部分,就是比较写实的部分。那么使用类似于“见于言外”这样的语句所表示的部分,就是比较写虚的部分。而一般的,大多数人会愿意把相对较实的部分称之为实境,相对而言,那些比较虚的内容就会被称之为虚境。虚实相交,以景传情,情景交汇,情融于景中,化景物为情思,自成妙境。情感和景物结合,化实成虚,虚实相生。化景物为情思,用景物表情思,景物被人格化,成为情思的载体。可见,讲化景物为情思,“因心造境”,这其实旨在对于每一个画家都需要认清自己的内心感受,因为在他的画中一般都会将这种主观的心理感受,体现得淋漓尽致,也同时只有这样才能够把真正的现实生活中所能看到的属于实的部分的景色,转化为心中想要表达出来的富有古诗古韵的传统文化境界。

在中国,不论是古时还是现在,大多数的画家

在创造属于自己内容的中国画意境时,都力争要保持一种含蓄的态度。而这种所谓的含蓄,就是要求将自己的意境体现在作品之外,而将作品内部所表现出的景色,尽可能地用写实的手法画出,而从中体现出的个人情感才是真正的精神境界,无穷的情感韵味。就是要最大限度地丰富和充实隐藏在形象景物之后的深层意境。如在齐白石的中国画作品《蛙声十里出山泉》(图2),但见,乱石中缓缓地流出一眼泉水,同时还有六只蝌蚪在这样的激流中,摇曳着自己的尾巴,向下不断游去。他们肯定不知道自己已经远离了青蛙妈妈,才会这样活泼可爱地戏水戏耍。所有看到这幅画的人们,往往可以从那些还未成长为青蛙的小蝌蚪的身上,不禁想到自己并没有从画中看到的青蛙妈妈。似乎可以听到她在大声鸣叫。即使画面上从来没有出现过一只小小的青蛙,却仿佛在画外能看到无数蛙声,正在混着那嘈杂的泉水声,让每一个看着这画中的内容的人们,感到一丝丝的揪心。而这些声音明明没有传入耳中,却似乎让人在心中某一个地方听得清清楚楚。而这正是造成的意境,也正是所谓的虚的部分。一个好的画家往往会在画面留下许许多多的空白。这并不是因为画面会更加具有



图2 《蛙声十里出山泉》



美感而是这样的留白之处,更能够让所有的观众拥有一种浮想联翩的感觉。也正是因为这样的空白,才能够取得虚实结合的境外之境。

大多数人都知道,老庄是一向主张顺应自然的,同时他们也是十分强调将人和自然合二为一的。在他们的思想中,崇尚自然是一种自然而然的行为,而这也是每一个人都应该做的,也就是所谓的自然空灵之道。另一个道德大家——老子,在他的眼中,道其实只是世间万物的本原,无为才是对的。但这样的一句话并不是指无所作为或碌碌无为,而是指想做的事情无意而为。意思就是指不带任何意思和目的,无意间所做出的事情。对于他们而言,道本身存在的意义就是自然空灵的,也就是在道德经中所指到的:“有物混成,先天地生。”^{[10]348}这就是在告诉我们,世界上所有的物质变化,甚至是,天与地的运行变化,都会有着他自己所拥有的生存规律,也就是所谓的自然空灵。

庄子当然推崇的是自然空灵,而他的论点也基本上是和老子相同的。但是相比于老子对其的论述及解释,庄子对它的钟爱似乎更甚,讲解也更为细致。在庄子中,有许许多多的字其实都是与自然同一的,就好比真,天,朴。这些字都表达着古时候人们对自然的想法和认识。正如同天对于老百姓来说就如同高贵皇权的象征,也正因如此,憧憬之情油然而生。到了之后的魏晋南北朝时期,这种崇敬之情更胜,完完全全的表现出了老百姓对审美的理解。宗白华在《中国艺术意境之诞生》中说:“中国古代画家多为耽嗜老庄思想之高人逸士。彼等忘情世俗,于静中观万物之理趣。其心追手摹表现于笔墨者,亦此物象中之理趣而已(理者物之定形,趣者物之生机)。……山水人物花鸟中,无往而不寓有浑沦宇宙之常理。”^{[11]90}其实,这样的作品都应该被列入最深刻最崇高的人类艺术珍宝之殿。任何一个人,都可以被这些作品中的山山水水、天空白云所感染。而之后就会被这其中的一些隐藏起来的并没有表现在外的神秘的色彩所撼动。而在这些作品中隐隐约约体现出的,让人不可言说的神秘之感。这样的作品意境悠远、闲适,就好像是从远远的海平线和天际线之间传来的一种淡淡的神秘气息。

“空白”并不是纯粹的空无,它是中国画的虚

实要素。中国画家们追求空灵的审美观,拥有着他们自己独特的审美意识和时空感觉,而这个最明显的体现就是他们习惯于在自己的作品中留下一些大范围的空白。清代画家笪重光著有《画筌》一文。他在文中说:“山之厚处即深处,水之静时即动时。林间阴影无处营心,山外清光何从着笔。空本难图,实景清而空景现;神无可绘,真境逼而神境生。位置相掇,有画处多属赘疣。虚实相生,无画处皆成妙境。”^{[11]325}中国画家将日常生活中看到的内容和景色用一种写实的手法表现出来,却从中不自觉的体现出一种意境,这就是中国画意境表现的基础。而在此之中,“空景”和“神境”是中国画的妙境,是通过实景所体现的,没有实景,意境无所依存。正如宗白华在自己书中写到这样的一句与此类似的话,也体现出了相似的内容,“艺术意境之表现于作品,就是透过秩序的网幕,使鸿蒙之理闪闪发光。这秩序的网幕,是由各个艺术家的意匠组织线、点、光色、形体、声音或文字成为有机谐和的艺术形式,以表出意境”^{[11]333}。或者说,是无形的“意境”要用有形的形式元素来表达。许许多多在于中国画中出现的空白,它已经不再只是一个空间的展示,更多的是展现出的意味深远和空灵的境界,更能够唤起人们看到这些作品时所联想到的东西。在这些看似留白的空间里,它更能够展现出画家的创作思想。让不论是创作的人还是看到这些作品的人都处于一个自由的心理状态。用笔墨,让观赏者从中领略到天地至美,感悟道的存在。在中国画里,虚空映射的是来自宇宙和生命中的自强不息。而那些画家正是将这种样子的感觉,用手中的笔通过那些点、线、面,从而从具象中透出空灵,构成有无的交融、虚实的对称的律动,其意境蕴含天机。

中国画一般来说比较注重在大片的空白中进行点缀和晕染,喜欢在虚虚假假中求得真实的一面,在中国画中使用真实的情景是一种手段。而实际上,也许大多数画家或作者其实真正想要表现出来的内容,就是那样的一部分虚空。而在中国画中真正体现出的空间和让人遐想的部分,实际上,是那些并没有画上内容的留白。只有在将中国画的虚空部分,也就是留白部分,真正的作为重点进行思考和探究,才能够将中国画一直追求的灵动、优美



和意蕴体现出来,才能给予观看者更多的遐想空间。空白“是手段,不是目的”。目的是“使全画面的主体主点突出”。中国画有把画全部画满的,但更多的情况,却是将背景留白以突出主体主点。如元代倪瓒,所画山水主要是表现太湖一带的风光景物,其意境清幽深远,景虽不多,却蕴含着孤独寂寞的人之情感。笔墨简淡,少有设色,他的画作轻其形,求其神,题款多长题楷书,朴素清雅。他的画作,其《渔庄秋霁图》(图3),画中远山俯卧,古淡天真,两岸之间虽然不着一笔,但却是空阔旷远,“无画处皆成妙境”,远看湖泊远山,水天一色,虚虚实实,似一片洁净湖水,又似苍茫宇宙太空,混沌初始天地。画面虽空,但情趣无尽,妙境无穷,浓郁的呈现出画家静寂孤高的君子之风,耐人寻味。



图3 《渔庄秋霁图》

俗话说:“心不在焉,视而不见”,当你使用全力注意在某一件物体上时,一定要让自己看清楚。而在自己注意力之外的某些物体,就可以当做“视而不见”。实际上,这是大多数人在观看某一些事物时,最基本的要求和习惯,当然有可能是,大多数人的注意力并不能够同时关注到那么多的事物。中国人尤其明显。也正是因此,作为中国画家,在创造出一幅中国画作品的时候,更习惯于根据人们这样一种观看的习惯来处理图画和作品内容。对于一幅画中的主体部分,中国画里对其要求明确,内容和形象必须要突出,并让人一目了然。而与之相对应的,作为中国画中其次要的东西,就

需要连同背景一起尽可能的虚化弱化,甚至有可能需要将某些不太重要的东西直接减去舍弃,最终创造出大部分的留白。而这种样子的取舍方法,其实主要使用在中国绘画当中,而在西方绘画当中,并没有这样明显。当然也正是因为这样一种取舍方法,让中国的绘画与他国的绘画比较起来更加有特点和竞争力,更具有较大的灵活性。而对于中国画家,画家本人就会有更大的主动性和主观性意识,能够更加灵活地将自己心中所需要的情感表现出来。并于此同时,能够将绘画效果达到极致。倘若是为了让每个人将每一处的细小景色都看得面面俱到,这样反而会将这幅画的中心和主题掩盖起来,让人没有办法直接关注到这幅画需要体现的核心部分。就像梅花,在一幅画中如果只有一支梅花,在梅花的后面并没有什么其他的点染,没有颜色,形成空白,反倒让这一朵梅花更加的鲜艳夺目。而在观看者的心中,就只会留下那点点的梅花。

三、若有若无,自然朦胧

意境具有朦胧美、超越美和自然美的特点。有人说,意境是给人一种若有若无的感觉,给人一种朦朦胧胧的美丽。不论是古代还是当代,在中国的美学与哲学当中,意境从来都是理性与感性,精神与物质,形而上与形而下共同形成的一种合二为一的境界。而在古代,也就是中国的传统艺术中,可能大部分的文学著作中都会将它分为虚和实两个部分。不论是心情与事物,还是情感与景色,还是意识与物象,还是神态与形状。而在意境的实物部分,总是我们肉眼就能看到的画中和文字中直接描写的内容,而虚的部分,就是在画中和文字中并没有描写出来的空白部分,总是存在于观看者的心中。

意境究竟是无限的还是有限的,都取决于一个人的想法。例如黄公望所画的《富春山居图》(局部图4),采用长卷全景式的传统构图形式,力求表现出自然山水景物的绵延不绝、盎然生机的妙趣。技法上用湿笔披麻皴,中锋与侧锋交相呼应,干笔与湿笔浑然一体,峰坡间,淡墨画山石,浓墨横向点苔,浓淡相互交替,疏淡相宜,疏朗明净,清爽秀润。整体画面张弛有度,极富韵律节奏,更好

地呈现出山水间自然苍润的意趣。表现出道家“天人合一”妙境追求。然黄公望所画与现实中的富春江自然景观不同,是画家心中情感凝练而成的有层次、有变化的富春江妙境。画间,咫尺山林,时而开朗,时而隐蔽,曲折含蓄,虚实相生,韵味无穷,在有限的画面景物中创造出让人感受无穷无尽的一种意境。总会让人在无意间感到一种豁然开朗的顿悟妙感。



图4 《富春山居图》(局部)

意境就是那样一种没有经过化妆过的自然的美丽。在意境之中,它总是讲究自然所带来的美感,总是讲究纯洁所带来的美感,讲究质朴的感觉。而这些讲究最终都会被归纳为一种对自然与天真的向往。就正如郑板桥所画的竹子一样,通过画竹来抒发自己的内心情感与追求,同时也赋予了竹子人的性格与特点。

在中国画中,意境往往蕴藏着中国古代的哲学观念,正像宗白华所说的中国画体现出的最能够吸引欣赏者的内容,都在无意中被与传统美学给联系上了。就是说,中国画通过意境在情感和景色相互交融的环境之中,给人们以一种由内而外的极致感受。甚至会产生一种不能言说的特别的

神秘意蕴。也许正是这种似有限似无限的意境感受,让中国画真正地达到了一种不同于其他绘画的真正蕴含。中国画意境不仅仅有景色,同时也会拥有人物情感。而这种样子的意境,就会产生情感和景色的相互融合。一边它能够以自然景物的形象和状态描述出来,另一边它也能够将画家个人的思想和情感融入进去。

参考文献:

- [1] 宗白华.宗白华全集:第2卷[M].合肥:安徽教育出版社,1994.
- [2] 丁福保.历代诗话续编[M].北京:中华书局,1983.
- [3] 王国维.王国维文集:第一卷[M].北京:中国文史出版社,1997.
- [4] 王夫之.姜斋诗话:卷一[M]//船山全书:第15册.长沙:岳麓书社出版社,1996.
- [5] 黑格尔.美学:第1卷[M].北京:商务印书馆,1979.
- [6] 王夫之.清诗话[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [7] 王夫之.唐诗评选:卷三[M]//船山全书:第14册.长沙:岳麓书社出版社,1996.
- [8] 王夫之.古诗评选:卷五[M]//船山全书:第14册.长沙:岳麓书社出版社,1996.
- [9] 宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,2005.
- [10] 高明.帛书老子校注[M].北京:中华书局,1996.
- [11] 俞建华.中国古代画论精读[M].北京:人民美术出版社,2011.

责任编辑 田 雁

Aesthetic Characteristics of the Artistic Conception and Appreciation in Traditional Chinese Paintings

GAO Yuan

(School of Fine Arts, Nantong University, Nantong 226007, China)

Abstract: In every kind of traditional or new type of art, aesthetics has been always the core and key evaluation of a work of art since the ancient times. The artistic conception and appreciation in traditional Chinese paintings can be fully expressed in the perfect combination of the painted scenery and the artist's true feelings. Such wonderful art of works contain the profound life philosophy and the supreme state of the universal consciousness, which can truly reflect the aesthetic content and soul of the works. Those works are integrated the Chinese painters' thoughts and their aesthetic ideas with the relatively objective scenery. Besides, the artistic conception and appreciation has always been kept and continues to improve during the course of history. Therefore, a study on the aesthetic characteristics of the artistic conception and appreciation in traditional Chinese paintings is written. Such a necessary research will be of great significance for our local culture and even the world of art.

Key words: traditional Chinese paintings; the artistic conception and appreciation; aesthetics