·专题研究·

DOI:10.20004/j.cnki.ujn.2025.04.017

中国画审美情感的独特书写

马雯雯

(山东师范大学 文学院,山东 济南 250014)

[摘　要]审美情感是中国绘画美学思想的重要组成部分,是中国区别于西方绘画观念而特有的话语逻辑与思维模式。审美情感不同于个人日常生活情感,也不同于社会道德情感,而是集中体现了中华民族普遍性情感与画家个性情感的统一。画家在审美对象的选择、审美意象的形象建构、审美意象的书面呈现等创作过程中,都离不开审美情感的摄入。具体地说,在审美情感的作用下,中国画形成了以情感物的意象萌生机制、意象造型的思维模式、舍形求神的审美理想、点线二维造型的线性审美传统等四维一体的独特方式。

[关键词]审美情感;以情感物;舍形求神;意象造型;线性审美传统

[中图分类号]B835;J201　　[文献标识码]A　　[文章编号]1671-3842(2025)04-0172-07

审美情感在艺术创作中扮演着重要的角色,没有审美情感的作品,难以成为真正的艺术品。绘画作为艺术的重要形式,既是画家个体审美经验与内心情感的表达,更是特定民族思维方式与社会"集体无意识"共同作用的产物。从世界美术史来看,传统绘画发展出两大体系:一是写意绘画系统,一是写实绘画系统。前者注重传达主体对物象审美感受及其引发的审美情感,画面中的点、线、笔、墨等元素都是为传达审美情感而服务。后者侧重于对物象外在质感的自觉再现,其色、光、线均直接服务于对象的刻画,审美情感则隐含于被再现的物象之中。中国画显然属于前者,其特质在于强调主体之"情"的"表现",迥异于西方绘画偏重物象"再现"的传统。早在魏晋南北朝时期,中国就已经形成了相对较为完整的审美情感理论,"诗缘情而绮靡""诗者,吟咏性情也""文者,情之经"等确立了审美情感的本体论地位。中西绘画在发展方向以及对审美情感重视程度上的显著差异,实质是中华民族深厚文化积淀、独特心理结构、悠久审美传统、特定思维方式等综合因素孕育而成的结果。

一、中国画"以情感物"的意象萌生机制

与西方绘画理论把审美看作感性认识、把情感看作主体固有的认识能力不同,中国绘画理论提出:绘画作品中的审美情感是物之情、我之情相互碰撞而产生的。与西方人对审美情感做形而上的推理、追问以及理论的认知与阐发不同,中国人的审美情感是体验式的,其实质是中国人"以情感物"的观物方式决定的。

[基金项目]山东省社会科学规划研究项目"清代花鸟画市场的创造性转化与创新性发展"(项目编号:P20240417161657660);山东省艺术科学重点课题"中国近代美学精神转型下清代花鸟画美学'新变'"(项目编号:24ZL20015057)。

[作者简介]马雯雯,山东师范大学文学院讲师,文学博士,邮箱:454576785@qq.com。

（一）中国人“感”的观物方式

中国传统哲学从天、地、人相互感应而万物化生的角度表达着中国古人对于天人合一的哲学追求，强调立足中国传统文化，形成一种人与自然的和谐生态观[①]。“感”在万物发生发展中发挥着重要的中介作用，“柔上而刚下，二气感应以相与……天地感而万物化生，圣人感人心而天下和平”[②]。万物以“气”为基质，通过相互感应实现动态交互，构成宇宙万物流转生息的根本动力。圣人效法天地，以“情”感通人心，基于共情消除隔阂，实现天下和平。因此“感”构成了万物和谐共存的内在机制，其中共情是实现“感”的关键前提与情感基础。如果说《周易》的“宇宙发生说”确立了“以情感物”的哲学本体论地位，那么《乐记》的“文艺发生说”理论则奠定了“以情感物”创作方式的基础性地位。“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声嘽以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。”[③]物动则人心动，心感于物动而动，故而成了音乐。人心之哀、乐、喜、怒、敬、爱六种情，则创作出“噍以杀”“嘽以缓”“发以散”“粗以厉”“直以廉”“和以柔”六种乐。《乐记》不仅强调了音乐的最初创作与生成源于人心与万物的相互感应，也突出了“以情感物”在艺术发生时的重要地位。

“感”在《说文解字》中释为：“感，人心也。从心，咸声。”“感”是一种心理活动方式，中国画以情感物、并表现于笔墨之形的创作程式，就注定了与西方画用眼睛观物而尚物的本质差别，中国画家观物的目的和结果并不是识物，而是以心尚情。于中国画家而言，四季更替、万物变换都可以直接或间接地影响人的内心情感，人的内心情感又会把宇宙万物点染上人的情感色彩，清代画家恽寿平进一步指出人们对自然之情、万物之意的感应是绘画创作的前提和动力：“春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之。”[④]春季生机、夏季繁盛、秋季肃杀、冬季死寂，人感于物，而生欣喜、快乐、怨怒、悲哀之情。真正的艺术家是自然的掌控者，能够和自然进行平等的交流，选择何种物象传达情感以及传达何种情感，并不是简单机械地“以造物为师”，而是人与自然万物的双向律动。

（二）中国画“物”“我”双向律动中“情”的作用

“以情感物”的艺术生成理论是中国人独特的创作与批评经验，也是中国自古以来就生成的文艺传统，强调了人之情与物之形双向律动的运动状态。按照艺术创作过程中物之情和我之情产生的先后顺序，形成两种感发范式：因“物”而引发了“情”，称为“因物兴情”；以“情”而寻求寄托之“物”，称为“托物寄情”。

“因物兴情”是指艺术家在“物”的引发刺激下，而生成一种情。中国古代文艺理论中对此论述颇多，如“登山则情满于山，观海则意溢于海”[⑤]。“色声味之授我也以道，吾之受之也以性。吾授之色声味也以性，色声味之受我也各以其道。”[⑥]山水草木、花鸟虫鱼等自然之物为何能引起人的情感变化，究其本质是因为“万物皆有情”的原始思维意识，即自然万物的色声味美等自然性情与人们喜怒哀乐的情感具有共通性，因此山水画的精髓在于如何领会林泉之心，花鸟画的精髓在于如何感知花草树木、鸟兽虫鸣鲜活的生命之力。曹霸的马、徐渭的葡萄、八大山人的鱼、郑板桥的竹、齐白石的虾等都是画家体验到了它们的生命特征，融入自身情感而实现了物我精神相和的艺术佳作。

①张嫣格，毕小强：《数字化公共艺术设计的生态理念建构》，《美术研究》，2024年第1期。

②黄寿祺，张善文译注：《周易译注》，上海：上海古籍出版社，2023年版，第321页。

③胡平生，张萌译注：《礼记》（下），北京：中华书局，2017年版，第713页。

④刘子琪：《南田画跋校注》，杭州：浙江人民美术出版社，2021年版，第9页。

⑤张立斋：《文心雕龙注订》，北京：国家图书出版社，2010年版，第249页。

⑥王夫之：《张子正蒙注》，北京：中华书局，1975年版，第121页。

“托物寄情”是人先有情,然后寻找专属之物来寄托自己的情。绘画意象虽是画家刻意选择的,其象征义也是画家赋予的,但也并非完全是画家的主观移情,而是物、我、情的和谐契合。梅兰竹菊素来被文人所钟爱,且被赋予了君子品性的象征意义,然而,梅兰竹菊的选择不是画家无端地主观臆断,而是建立在物象基本性情基础之上,经过深思熟虑、反复琢磨、理性思考的结果。菊花凌霜而开、颜色愈佳、香气悠长的本性,不同于春日之花草和顺柔美,也不似残败花卉形容枯槁,因此受到青睐,更以菊花傲霜绽开之姿寄托清高孤傲之情。在历史文化的积淀作用下,这些物象的人格化内涵已经根深蒂固地印刻在中国人的心中,只要一想到要表达清高孤傲、凌霜而开的情感时,就会不自觉地想到这些物象。因此对中国画的鉴赏,不能只停留在物象表面,而是要用身体全方位感知获得一种沉浸式体验①,感悟物象承载的生命精神和审美情感,无论是“因物兴情”,还是“托物寄情”都是物我共感、共情、共生的结果。

二、中国画意象造型的思维模式

西方文明对科学和理性的追求,使得西方绘画也以几何式、正面律、光影与色彩等方式为造型特征,加上艺术家根深蒂固的“模仿论”标本式物象理论,因此西方绘画走上了三维立体的客观写实道路。与西方文明不同,中国画的造型理念植根于深厚的哲学文化传统。中国以“天人合一”为哲学追求消解了主客对立,奠定了中国画“非客体再现”的创作基础;以“物我合一”为人生宇宙观打破了物我界限,使客体对象成为主体情感的符号。加之,中国“立象尽意”的传统为中国画造型理念提供了根本性地文化基因。通过“象”传达“意”,以最大限度地传达主体情感为艺术追求,因此中国画形成了一条独具特色的艺术表现之路——即强调主观感受与内在精神表达的“意象造型”主观写意路径。

(一)“立象尽意”的文化传统

意象造型思维模式是中国特有的象性思维意识的结果,意象是中国画的精髓与灵魂,也是中国独特的绘画语言与美学特色,是建立在中华民族传统文化心理基础之上的。没有意象性的中国画,其物象是“死”的,是没有“活力”的。中国“立象以尽意”的文化传统始于古人对“言”不能准确无误地表达自己“意”的担忧,即创造了“象”来弥补“言不尽意”的可能性,借助于“象”表达不可言传、不可言尽的“意”。《周易》说:“书不尽言,言不尽意。然则圣人之意其不可见与?子曰:圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言。”②圣人以“象”为语言形式,阐明其“意”,并以卦象来解释情义之真伪本性,这既不是抽象造型,也不同于具象造型,而是具象与抽象的统一。“意象”之“意”是指人的思想、情感、精神、旨趣等抽象内蕴,“象”是指自然万物、客观物象等具体含义,象是意的显现,意是象的目的。“立象尽意”的文化传统为中国画奠定了以象传情的哲学美学基础。借助于具体可感之“象”来抒发难以言尽之“意”,这就决定了中国画把自然物象看作情感的载体符号,赋予它们超越视觉真实的内在意蕴,进而发展出以意境、神韵、情趣为核心,强调主观表达和情感共鸣的独特艺术面貌。中国画中的“意象”概念是将二者组合起来使用,融“意”于“象”之中,要求画家既要呈现出客观物象的外在形象之美,又要对其进行情感化、艺术化的处理与加工,使其成为艺术之象,并营造一种象外之象的艺术之境。在意象造型的创作过程中,自然之“象”的具体物性逐渐减少,“意”逐渐增加,直至成为画家满意的心中之“象”。

(二)中国画意象生成中的情感状态

“艺术意象”既描写了客观物象之外形,又将主体的内心情感、精神状态与客观物象内在特性

①张嫣格,毕小强:《数字化公共艺术设计的生态理念建构》,《美术研究》,2024年第1期。

②黄寿祺,张善文译注:《周易译注》,第321页。

融合并表现出来，既完成了对客观物象的深刻把握，又传达了主体的审美情感。清代画家郑板桥将艺术创作过程概括为三个阶段："胸中勃勃，遂有画意。其实胸中有竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落聚倏作变相，手中之竹，又不是胸中之竹也。"[①]眼中之竹、手中之竹、胸中之竹各不相同，又缺一不可。胸中之竹与眼中之竹的区别在于经过了画家的构思、审美再创造，融入了画家的审美情感，赋予胸中之竹一种生命情趣和精神内涵的独特书写，因此胸中之竹是物象与主体相契合的艺术意象。若将胸中之竹转为手中之竹，董逌认为主体的情感状态应为"忘"，即达到一种忘我、忘物的精神状态，暂时忘掉了"我"自身的存在，忘掉现实世界中的这一具体物象，只剩下心中的物象。"它日忽见群山横于前者，累累相负而出矣。岚光霁烟，与一一而下上，慢然放乎外而不可收也。盖心术之变化，有时出则托于画以寄其放。故云烟风雨，雷霆变怪，亦随以至。方其时，忽乎忘四支形体，则举天机而见着皆山也。故能尽其道。后世按图求之，不知其画忘也。"[②]画家在看到山水风景后，内心发生变化，强烈的情感呼之欲出，云烟风雨都随之变化，此时便全然忘却了自身的形体，仿佛已经与之融为一体。即使后人去寻找画中之景，却也并非现实之景，而是画家将其转换成了心灵之中的精神图画。这一创作过程是灵光乍现，瞬间偶得，且在下笔之前的那一刹那，画家脑海中只剩下胸中之象和空白的纸、笔。从眼中之物到胸中之象，再到手中之物整个过程均离不开主体之意，所以不知如何借"象"传"意"则无以称擅画，不知如何鉴赏意象之"意"则无以称论画。

三、中国画"舍形求神"的审美理想

西方画家素来致力于解构自然。他们习惯性地运用分解、重构、归纳与演绎等逻辑方法，研究物象外在的形式美，并注重以强烈的视觉冲击给人以美感。他们这种观察世界的方式常被概括为"GAZING"，即指高度集中注意力地审视事物，记录其表象特征，旨在创作出具有真实感的图画。与之不同，中国画以传达物象的"神"为独特追求与最高理想，为了充分传达意象的"神"，甚至不惜弱化或舍弃"形"。究其本质，这与中国画注重传达情感密切相关。相较于对物象之形的描摹，中国画更注重表现物象的内在神韵，而神韵的表达又与画家之意紧密连接。所以中国画注重对主体性灵的抒发和情感的传递，其艺术追求的侧重点自然落在"传神"之上。

（一）中国画"传神以自娱"的绘画态度

中国画家对艺术传神的执着追求，与中国文学艺术素有的自娱传统有着密切的关系。早在东晋时期就有"常著文章自娱，颇示己志"[③]的理论提出，写诗著文是为显示志趣理想并以此来愉悦自身，中国绘画艺术亦如是。宗炳的"余复何为哉，畅神而已"[④]，唐代张彦远的"怡悦情性"[⑤]，宋代苏轼的"画以适吾意而已"[⑥]……明清时期也有不少此类观念，如文徵明的"古之高人逸士，往往喜弄笔作山水以自娱"[⑦]、布颜图的"为己画则吾知之，为人画则吾不知也"[⑧]。可见，抒发情志、愉悦自我始终被视为绘画创作的根本目的。

中国这一独特艺术现象最主要的原因就是中西绘画主体身份的差异性。中国画家大多是一些

①俞剑华编著：《中国历代画论大观》（第4编），南京：江苏凤凰美术出版社，2017年版，第298页。
②俞剑华编著：《中国历代画论大观》（第2编），南京：江苏凤凰美术出版社，2017年版，第261页。
③袁行霈撰：《陶渊明集笺注》（修订本）（下册），北京：中华书局，2022年版，第492页。
④俞剑华编著：《中国历代画论大观》（第1编），南京：江苏凤凰美术出版社，2017年版，第45页。
⑤俞剑华编著：《中国历代画论大观》（第1编），第117页。
⑥顾之川校点：《苏轼文集》（下册），长沙：岳麓书社，2000年版，第771页。
⑦俞剑华编著：《中国历代画论大观》（第5编），南京：江苏凤凰美术出版社，2017年版，第56页。
⑧俞剑华编著：《中国历代画论大观》（第6编），第341页。

文人、士大夫。所谓士大夫就是指绘画者大多是在社会上有地位,又有文化教养的,被学者称为“学者型画家或知识分子画家”[①]。张彦远对画家身份有这样的叙述:“自古善画者,莫匪衣冠贵胄,逸士高人,振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之所能为也。”[②]正是因为他们的身份,所以他们从事绘画创作不是出于卖画谋生,而是常常出于个人兴趣爱好,表达个人情感,自娱才是真实目的。因此他们极力反对匠气、俗气,追求“士气”,着重表现出区别于画工、知识分子独有的教养与趣味。[③]清代画家邹一桂提出绘画最忌“六气”:“一曰俗气,如村女涂脂;二曰匠气,工而无韵;三曰火气,有笔仗而锋芒太露;四曰草气,粗率过甚,绝少文雅;五曰闺阁气,苗条软弱,全无骨力;六曰蹴黑气,无知妄作,恶不可耐。”[④]在他们看来,匠气、俗气既违背了自娱的文艺传统,也因过于追求精工细描而失去了笔墨肆意洒脱的传神之功能。

(二)中国画“传神”的审美理想

中国画家的自娱态度,使得娱悦自身、传达内心情感成为了作画的创作动力与最终目的。元代倪瓒率先较为明确地阐述了自娱与“传神”的内在关联性:“仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。”“余之竹,聊以写胸中逸气耳。岂复较其似与非,叶之繁与疏,枝之斜与直哉!”[⑤]在他看来,绘画的主要目的是以绘画这一艺术形式传达胸中逸气,因此竹子形似与否、竹叶繁密疏松、直斜问题并非主要问题。从这个意义上说,如何更好地传达情感是中国画“舍形求神”审美理想的本质。

实际上,关于绘画创作的形神之辩早就出现了,且大致经历了一个从以形为主—以形写神—形神兼具—舍形求神的漫长演变历程。中国早期绘画十分注重物象本身的形式呈现,以再现物象之形为主,如韩非论画中的“画犬马难,画鬼魅易”[⑥],谢赫“六法”中的“应物象形”理论,宗炳的“以形写神”等都是对形的重视。直到顾恺之“传神写照”“迁想妙得”理论提出之后,中国绘画史上才开始了“传神”的审美追求,绘画鉴赏标准也随之发生了改变。张彦远进一步明确强调没有神韵而空有形似之作并非佳作:“至于鬼神人物,有生动之可状,须神韵而后全。若气韵步骤,空陈形似,笔力未遒,空善赋彩,谓非妙也。”[⑦]后经宋代苏轼的“论画以形似,见与儿童邻”[⑧],欧阳修的“古画画意不画形”[⑨]等理论提出后,彻底舍弃了物象的具体形式,而以“神似”为艺术创作宗旨。加之出现了一大批以追求“神似”的画家,单就花鸟画来说,徐熙、崔白、林良、吕纪、沈周,到陈淳、徐渭、八大山人、李苦禅等,他们笔下的每一个花鸟意象都融入了主体之意的投射,蕴含着画家的情感与精神,是物象之形、神与主体之意统一的结晶,亦是物象与画家在精神深层契合的体现。将“传神”理论发展到极致的花鸟画画家当属明代徐渭。如他的《墨牡丹图》不是对具体物象的描摹,而是用墨涂抹出牡丹花影,影像处于一片朦胧模糊之中,使得画作的物象虚虚实实,具有极强的视觉张力。这里的“影”是对形的超越,超越了客观物象整体轮廓给人的整体影像,也是客观物象抽象出来的内在性质气韵,更是徐渭主体性情投射后的产物,蕴含着他对人生的思考与对生命的情感。

---

①高建平著,张冰译:《中国书画中看不见的身体》,北京:外语教学与研究出版社,2023年版,第207页。

②俞剑华编著:《中国历代画论大观》(第1编),第127页。

③高建平著,张冰译:《中国书画中看不见的身体》,第245页。

④俞剑华编著:《中国历代画论大观》(第8编),南京:江苏凤凰美术出版社,2017年版,第152页。

⑤俞剑华编著:《中国历代画论大观》(第3编),南京:江苏凤凰美术出版社,2017年版,第144页。

⑥俞剑华编著:《中国历代画论大观》(第1编),第005页。

⑦喜龙仁著,张冰译:《中国画论》,北京:外语教学与研究出版社,2021年版,第455页。

⑧俞剑华编著:《中国历代画论大观》(第2编),第227页。

⑨俞剑华编著:《中国历代画论大观》(第2编),第353页。

四、中国画点线二维造型的“线性”审美传统

西方绘画虽然也注重线的运用，但其本质是几何概念中“面”的转折边缘线，因而呈现出客观性、逻辑性、科学性的特质。与此不同，中国画是以点线二维造型的线性审美为艺术追求，通过点与线在长短、虚实、曲直、方圆、浓淡、强弱等方面的丰富变化，呈现物象的运动感与节奏感，构成意象造型的基础，并表达画家的审美情感。因此中国画的线条并非点、线的简单叠加，而是被画家主观地赋予了抽象性、意象性、情感性的精神意蕴。

（一）中国画线条的书写性

西方绘画素有区分图像与书写的艺术传统。西方艺术的核心理论之一便是强调对视觉所见之物进行客观真实的再现，反对艺术家直接描绘个人知识与感受。与之不同的是，中国绘画则始终延续着图像与书写的内在联系，并发展出完善的“书画同源”创作理念与批评体系。中国作画被称为写画，画梅称为写梅，画竹称为写竹，“写”字一定程度上说明中国绘画注重线条的书写性而非描画性。王学浩提出：“字要写，不要描，画亦如之。一入描画，便为俗工矣。”[①]这种以书写性线条为雅，以描画性线条为俗的现象，与中国画家群体集书法家、画家双重身份有着不可分割的关联。在中国绘画史上，顾恺之、吴道子、苏轼、乃至元“四家”、明“四家”、清“四家”“四僧”等画家大多书法造诣极高。正基于他们深厚的书法功底，在绘画创作中得以自然而然地融入书法的技法与思维。如引篆书、行书、草书等书体入画作：徐渭、郑板桥等援草书的飞动之势入画；吴昌硕则汲取草篆的浑厚古朴入笔端。通过将书法中或浑厚有力、或行云流水、或飘逸清秀的笔法特质融入绘画，不仅增强了画面的张力，塑造出鲜活的艺术意象，更传达出独特的审美情趣。另外，引书法理论入绘画创作与批评体系也是常事。“势”作为中国书法理论中的一个核心范畴，与其他字相连形成复合词，如“笔势”“体势”“字势”表现书法的运动节奏、传递书法家的情感意志。如崔瑗的《草书势》、蔡邕的《九势》、卫恒的《四体书势》以及王羲之的《笔势论十二章》等都对“势”作了专门的论述。中国画也极为重视用笔用墨的“取势”之道。“笔墨相生之道全在于势，势也者往来顺逆而已，而往来顺逆之间即开合之所寓也。”[②]作画时要注意用笔的开合起势，“开”时就要考虑到“合”，“合”之后仍要做好下一笔的准备，“开”要有度、“合”亦要有度，二者相互制约、对立统一才能形成稳定的“势”，收放自如、开合得宜，画作才有层次感，意境才更为深远。

（二）中国画线条：笔墨情的载体

在中国绘画中，线条作为最基本的语言元素和艺术灵魂，直接承载并传达着画家的主体情感。这种情感化线条的塑造，核心在于笔墨的运用，无论是顾恺之《女史箴图》《洛神赋图》“春蚕吐丝”似的柔美线条，还是吴道子《送子天王图》《八十七神仙卷》“吴带当风”似的动感线条，亦或是梁楷《李白行吟图》《六祖斫竹图》“泼墨减笔”似的豪放线条等都需要借助于笔墨这一具体工具来完成，笔与墨二者缺一不可、相辅相成，共同增强了线性造型的艺术功能与审美效果。笔墨是一套完整而独特的审美体系，笔的点、线、面、钩、皴等颇有讲究，更有轻重缓急、中锋、藏锋、露锋之别。墨有浓墨、淡墨、积墨、泼墨、破墨、焦墨、飞墨等种类，笔墨的组合形式不同，绘画的线条风格也随之变化，艺术情感与审美感受亦不同，从这个角度来说，点线笔墨是绘画意象的物态化，也是审美情感的符号化，笔情墨性都是画家真性情的体现，因此画家十分重视笔墨的技法运用，墨中有笔、笔中有墨，并把以情入笔、以情着墨作为追求，力求达到笔随墨走、墨由笔生、笔之所至、情之所至，以求最大限度的发挥其写物造型、传情达意的功效。如明代画家徐渭《杂花图》中的葡萄，藤条用枯笔横扫，

①俞剑华编著：《中国历代画论大观》（第7编），南京：江苏凤凰美术出版社，2017年版，第45页。

②俞剑华编著：《中国历代画论大观》（第6编），第171页。

叶子用墨浓淡结合,后以淡墨湿笔点出葡萄果。芭蕉则以大笔纵横涂抹,越来越淡。淡墨绘竹叶,干墨擦出竹干,后用湿笔淡墨渲染空处,寥寥数笔,表现出竹子上的积雪。整幅画卷或粗笔飞出,或渴笔涂擦,或在水墨未干之时,再加浓墨,或以半干之笔作画使其蜿蜒曲折,或以分叉的毛笔画叶脉,所画枝叶花草生机勃勃,遒劲有力,细藤、藤叶与草书交错相织,线条与状貌浑然天成,给人以层叠错落有致之感,徐渭以酣畅淋漓的笔墨,简练的物象构图,其内心狂逸之情跃然纸上。总之,中国画是以点—线—笔—墨特殊的表现方式来呈现画面意境的,其中的一点一滴、一笔一画都是画家审美情感与审美对象相互碰撞的结果,线条不仅可以勾勒轮廓、丰富层次、塑造肌理,还可以替画家传递情感起伏变化,为鉴赏者营造不同的审美感受,留在纸上的线性痕迹是画家情绪、情感、感觉与体验的记录。

五、结 语

审美情感活跃于绘画创作的全过程:感悟构思—意象造型—传神写照—线性呈现等每个环节皆依赖其深度参与。中国画审美情感的特质,根本性地确立了其在艺术创作与批评中的本体论地位,是“物”之情性与“我”之情志共生的基础,因而在本质上就区别于西方绘画美学中所阐述的审美情感理论。其独特性还体现在:它是中国特有审美心理文化结构的外在表现,是在历史文化积淀中融入了道德情感、日常情感与个人情感而形成的普遍审美意识。中西绘画审美情感的差异,不仅是笔墨、线条、设色、构图等外在形式,更深植于其背后的文化传统与思维方式。在全球化的推动下,中西方文化互动与融合进程明显加速,中西方绘画审美情感内涵及表达机制也呈现趋同态势,且人工智能时代下,AI绘画审美情感问题业已成为热门话题,未来中国画审美情感理论发展的核心应聚焦于传承、转化、对话与创新。所以中国特色审美情感理论是值得关注和深入研究的,有着深远的理论价值与重要的现实意义。

[责任编辑:马晓雪]