

徐悲鸿《巴人汲水》中的动势：民国文人画“势”之美学分析

邓若曦*, 陈睿哲

暨南大学管理学院, 广州 510632, 广东, 中国

摘要: 本研究以中国传统美学的基本原理为指引, 考察徐悲鸿劳动者题材绘画中“势”(内在能量)的艺术特质。研究以《巴人汲水》为中心, 分析“势”如何与自然、气(生命能量)与情感诸要素一道, 在作品的结构与主题构成之中彼此作用。徐悲鸿对“势”的运用不仅揭示出深沉的情感共鸣, 也将“气”融汇于更为宏阔的中国美学传统之中, 形成和谐而充满动感的生命表达。他的绘画体现了天人合一的理念, 既捕捉到中国人民在艰难时世中坚忍不拔与奋起抗争的形体, 也把握住其精神的本质。通过将传统美学与现代写实主义相融合, 徐悲鸿的作品超越了单纯的视觉再现, 映射出中国人民面对逆境时的内在活力与不屈精神。

关键词: 徐悲鸿; 巴人汲水; 势; 中国美学

Dynamic Forces in Xu Beihong's “Ba Ren Ji Shui”: Analyzing the Aesthetics of Shi in Republic of China Literati Painting

RuoXi Deng*, RuiZhe Chen

School of Management, Jinan University, Guangzhou 510632, Guangdong, China

Abstract: This study explores the artistic qualities of shi (internal energy) within Xu Beihong's depiction of the working class, guided by the principles of traditional Chinese aesthetics. Focusing on the painting Ba Ren Ji Shui (Sichuan Folks Drawing Water from the River), the analysis examines how shi—alongside elements of nature, qi (vital energy), and emotion—interacts within the structural and thematic composition of the artwork. Xu Beihong's application of shi not only reveals deep emotional resonance but also integrates qi into the broader Chinese aesthetic tradition, creating a harmonious and dynamic expression of life. His paintings embody the unity of nature and humanity, capturing both the physical and spiritual essence of the Chinese people's perseverance and resistance during times of hardship. By synthesizing traditional aesthetics with modern realism, Xu Beihong's work transcends mere visual representation, reflecting the inner vitality and indomitable spirit of the Chinese people in the face of adversity.

Keywords: Xu Beihong; Ba Ren Ji Shui; Shi; Chinese aesthetics

一、引言

在中国美学中, “势”(内在能量)是一个玄妙而又不可或缺的审美范畴。“气”(气息运动)与“势”之间存在着内在的关联。正如狄所言: 气为内, 势为外; 气在先, 势在后; 气为质, 势为象。南朝艺术史家谢

赫所述中国艺术之六法——“气韵生动”，在“势”之风格的艺术作品中同样不容置疑。因此，“势以主体之心显作品对象的结构特征，既受主观情感的影响，也受客观事物的制约”。本文将通过徐悲鸿的绘画来分析富有动感的“势”，尤其聚焦于其对劳动者的描绘——这些作品既呈现出“势”的内在本质，也展现出《巴人汲水》中气、自然与情感的交融。

《巴人汲水》（图1）后来被认为是徐悲鸿一生中最具写实性的大幅中国画 [1]，标志着他在写实道路上的转折。《巴人汲水》的精微之处既映射出中国画传统的创作精髓，也彰显出徐悲鸿的创新方法。这幅作品通过描绘嘉陵江畔普通民众的日常生活，将西方技法与中国传统文化表达相融合，从而在当代艺术中强化了写实性。

民国时期的绘画经历了巨大变革，这一时代以社会运动与战乱为标志。在此期间，关于推进绘画这一媒介的讨论构成了艺术史上的重要转折。绘画开始更多地关注普通人以及艺术的商品化。据弗兰克所述，现代水墨画的演进传递着文人观念的延续与精致化的拓展，而它在很大程度上受到了精英艺术与大众文化相交融的影响。



Figure 1 Xu Beihong, Ba Ren Ji Shui, 1938, Ink and Color on Paper, 300 x 62 cm

图1 徐悲鸿《巴人汲水》，1938年，纸本设色，300×62厘米

二、势、绘画与自然

“势”是中国文化中的核心要素，涵盖兵法、道家、文学、绘画与书法诸领域 [2]。罗宾逊将“势”阐释为似在推动过程展开的力量、潜能或趋向。在中国传统美学中，自然是“势”的本源，也是艺术家灵感的源泉。东汉末年的蔡邕在其《九势》中指出“势”源于自然：夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。

“势”是画论的本源与参照。南朝画家兼理论家郭熙在《林泉高致》中指出，山水画连同其立意皆蕴含此种气势。他认为，观照山水者不仅可见其形体，更可察其潜能与内在品格。“势”源于自然，并折射出自然的气势，包括自然的规律与逻辑结构。

南朝艺术家宗炳强调了这一观念：“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。是以观画图者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势也。”此处的“仞”是中国古代的长度单位，约合七至八尺，即二至二点五米。这一论述凸显了中国画如何以相对短促的笔墨传达广袤的距离与宏阔的尺度，从而展现出艺术

家把握对象精神的能力。在可见的绘画之中, 千里之遥的内在气韵可以在尺幅之间得以表达。

徐悲鸿同样强调艺术创作的“自然之势”, 指出“艺之大道, 在于师法自然”。“势”呈现出宇宙万物的自然生长, 而画面的布局则映射出宇宙万物的自然开合, 呈现出对象的内在逻辑关系。《巴人汲水》即为一例: 它使观者在凝视这些人物形象时, 感受到其内在之美, 而不致生出厌倦与麻木之感。

《巴人汲水》是徐悲鸿对重庆百姓寻常生活的描摹。彼时, 人们的日常所需依赖江河, 男女每日都必须前往江边汲水以维持生计。他们选取沉重的木桶, 注满江水, 沿着陡峭多石的山路负重返家, 往往需要往返多次。画面共呈现七个人物: 一位赤膊的壮汉与衣着朴素的妇女一同汲水; 一位身着白衣者侧身避让他人, 同时俯身取水; 另有三人已登上石阶, 正大步疾行。徐悲鸿阐明, 学画最好以自然为师: 欲画马者必研究马, 欲画鸡者必研究鸡。据徐悲鸿所言, 观察自然生命并揭示其美, 乃艺术家的责任。他断言, 这样的观察使艺术家无从逃避其职责; 藉此, 他们获得更强的能力去探寻自然之美, 从而为民族传统的自然主义带来光明的前景。

正如徐悲鸿所述, 战时在重庆的日常生活经历使他深切理解了民众所承受的艰辛。这一经历也促成了他写实路径的形成, 推动了他在那一时期风格的演进, 最终助益于徐氏写实道路的开拓。通过这种写实表达, 他创作了若干表现劳动人民之“势”的形象, 包括《巴之贫妇》《洗衣妇》与《船夫》。中国传统美学中自然之“势”与人性之间存在着紧密的关联, 这一点在徐悲鸿的作品中得到了印证。据克鲁纳斯所述, 徐悲鸿深切认同当时的社会主义理想, 并视参与塑造新的社会主义艺术世界之结构为己任。

《巴人汲水》体现出高度的宏观之“势”, 勾画出百尺石阶与嘉陵江畔的巍峨崖壁。画中四川挑水人在剧烈体力劳作瞬间的形象, 展现出充溢于整个构图之中的“势”。结构之势, 是指由作品的结构形式与特定构图技法所生成的力量与能量 [3]。据艾所述, 这一长幅构图契合了内容的需要; 它挑战了传统的横向手卷形制, 发展了中国画立轴的特征。作品高 300 厘米、宽 62 厘米的尺幅, 使其呈现出修长高耸的外观, 营造出宋代文人苏东坡所谓“百尺其形, 千尺其势”的境界。这既创造出非凡的气势, 也带来了视觉上的挑战。亚里士多德曾言, 美的主要特征在于确定性、对称与秩序, 而这些在数学科学中体现得尤为充分。因此, 此类大尺幅作品适于叙述宏阔而重要的题材。《巴人汲水》体量所传达的纯粹潜能, 对观众的视觉感受产生了强烈的冲击。毕加索为回应法西斯暴行而创作的大型作品《格尔尼卡》(长 776 厘米、高 349 厘米) 同样具有震撼之力。诸如徐悲鸿的《田横五百士》《待渡》与《愚公移山》等大幅形制, 对叙述历史事件行之有效。《巴人汲水》是对重庆地理环境的宏大再现, 同时也在重大战时事件的历史背景之下, 描绘了民众忍受战争的意志与艺术家对家国的赤诚。



Figure 2 Steps in front of Xu Beihong's residence

图2 徐悲鸿故居前的石阶

画论视自然为“势”的本源与参照，这与徐悲鸿此一时期的生活环境及其写实风格相契合（图2）。徐悲鸿对写实水彩与钢笔画方法的探究具有深远影响 [4]。他对中西绘画的融汇给中国艺术界带来了巨大冲击。徐悲鸿曾描述，当时他居住在盘溪嘉陵江畔的中国美术学院，同时在沙坪坝中央大学艺术系任教。盘溪与沙坪坝隔江相望，其间为石门，水流湍急。此处有渡口，他每日自盘溪渡江前往沙坪坝，再折返而归，沿途需攀登数百级石阶。

在江畔观察生活之际，徐悲鸿描绘了劳动者的场景。他解释说，之所以聚焦于这些常被表现为低头俯身、形容困顿的人物形象，乃是受到当时劳动人民共同苦难的触动。徐悲鸿在重庆日复一日地接触底层生活，使他得以以写实与共情之笔刻画人物。自然的变幻与潜能，映照于蜿蜒的山间溪流之中，被他捕捉于画面之内。自然的气势可以通过可见的绘画在有限的空间中得以呈现。徐悲鸿作品中形象的布置，捕捉到自然与社会之间的有机关系，映射出劳动阶层与画面结构要素之间内在而合乎理性的联系。

三、中国美学分析

（一）势与气（气息运动）

在中国传统美学中，天地由气自然生成，而“势”则源于自然之象。正如沈所指出的，天地开合，万物成象，皆由气的自然运动所主导。既然气为万物之本源，则气聚而众，即可成势。由此可见，艺术创作中的气与势彼此相成。绘画的根本品质在于精神，而精神正由气与势的结合而生成。据荆浩（约855—915年）所言，势与气密切相关：动态构成（势）与生命能量（气）的组合，生成山川的不同面貌[5]。唐代画论家张彦远认为，王献之的“一笔书”代表着气脉贯通之势，谓今之体势，一笔而成，气脉通连。世人称行首之字为一笔书者，正因王献之得其深意，故一字往往承接前行。

一旦与气相融，作品之势便得以相谐。《巴人汲水》的精神折射出坚韧、勤劳与不屈之气的交织。人物的表情与体态之势有机地展开，屈伸之间保持着微妙的平衡。《巴人汲水》以重庆为背景，坐落于俯瞰百尺石阶的崖壁之上。云气沿着山势自曲折之处升腾而起，然而若无相应之气相辅，便难以映现北宋画家郭熙《早春图》中那种借助烟云托举峰峦的壮阔气象。同样，北宋画家荆浩的《匡庐图》以峻峭的墨笔穿透山间云气，映现出

群山的雄浑。徐悲鸿也指出笔墨影响气的运行, 谓“重墨之处, 必须停顿, 非笔笔可以融合。无重则无势”。

《巴人汲水》中对山地景观峻峭而有力的描绘——一笔与墨的对比以及岩石崩落的崖面——皆为“势”的要素, 亦是笔墨之气的显现。据罗斯克与苏哈多尔尼克所述, 徐悲鸿重新回到以笔墨创作中国艺术的路径, 力求将东方的民族精神与西方的写实主义相结合(图3)。



Figure 3 Ba Ren Ji Shui Ink Draft

图3 《巴人汲水》水墨稿

《巴人汲水》虽看似静态的再现, 其视觉结构却由连绵的气脉所决定。从西方的视角看, 构图呈S形, 之字形向上延展, 描绘出三折起伏的波浪意象。古今画理一以贯之, 其精神可以体察: 画面自下而上盘旋上升, 拓展了视觉空间, 营造出富有动感的图像。这幅静态的作品以一道长长的石阶串连三处场景, 凸显江岸的高耸与陡峭, 体现出明代思想家王夫之所谓“万里之势”。画中元素的布置制造出运动的错觉, 尽管画面本身是静止的。从中国艺术的视角看, 图像宛若连环画, 被石阶分为三段。此外, 构图亦可以郭熙中国山水画的“三远”法——高远、深远、平远——加以理解: 三远之法描绘事件的流转, 赋予画面视觉的运动感, 并使观者的视点得以移易, 从而强化“势”的观感。“势”的动态, 例如山脉的走向, 正受到观者视点游移的影响。

宋代著名诗人、书法家兼画家苏轼亦观察到类似的动势, 谓“巨石侧立千尺, 如猛兽奇鬼, 森然欲搏人”。《巴人汲水》中的七个人物以各具特色的动态姿势呈现, 展示出汲水、负重上行、疾步稳行这一连续的事件流程。正如清代画家笪重光所言: “得势则随意经营, 一隅皆是; 失势则尽心收拾, 满幅都非。”整幅画面看似信手为之, 其真正的目标却在于造势。最细微的差异都可能改变潜能, 而对每一环节用心的程度, 则决定着气势的凝聚与否。

《巴人汲水》几乎完全以一气呵成之势完成; 教室中没有长桌, 作画时由他人为徐悲鸿执纸。他先以炭条作简单的布局, 勾勒人物轮廓, 再挥毫于每一张贵州都匀皮纸之上以完成背景 [6]。徐悲鸿对气的驾驭显而易见——其最初的构想逐步锤炼, 酝酿良久, 最终在构图精神的气势之中达成主客、局部与整体的统一。因此, 绘画始于第一笔背后的立意 [7]。正因构思早已在徐悲鸿心中成熟, 《巴人汲水》与《贫妇》皆是在教室中未经初稿而直接完成的 [8]。徐悲鸿强调素描教学中精确性的重要, 指出人物画中对能量的准确刻画以及范本的必要。艺术家依循清代画家郑板桥“胸中之竹”的理论, 即便在描绘为竹枝与梅花所环绕的人物时, 也担当着“手中之竹”的角色。明代顾凝远的《画引》有云: “兴致所至, 或在境中, 或在境外, 取之于四时之寒暑晴雨晦明, 非徒积墨而已。”顾凝远关于气既在境内又在境外的论说, 暗示了超越物质层面的另一重维度。同样, 《巴人汲水》中的人物似指向画面之外, 邀请观者去体味画外之意。画面潜能所传达的意涵, 正是清代画家石涛“一画论”的体现——一画之中生出万千可能。

(二) 势与情感

情感是赋予艺术作品以生命的活力。它是由叙事与抒情文本中所表达的强烈情感力量所生成并形成的气势。在中国传统美学中, 气与情彼此关联。正如南北朝时期著名文论家刘勰在《文心雕龙》中所言: “情之含风, 犹形之包气。”情感是自“势”的结构中生发出来的气。它融合观者的情感, 在作品之中创造出映射艺术家情感运动的动势。情感涵括艺术家与观者双方的贡献。艺术创作是双向的交流, 而非一方的自我表达; 唯有达成这种连接的作品, 才具有意义与价值。

徐悲鸿的作品传达出他对民众苦难的共情, 以及以绘画转化空间、描绘其挣扎的历史责任感。据赫恩与史密斯所述, 徐悲鸿表现出强烈的民族主义情怀。这一点体现于《巴人汲水》卷上的题识: “忍看巴人惯担挑, 汲登百丈路迢迢”, 徐悲鸿在此表达了他对重庆四川民众艰辛生活的痛惜。题识描述了他们的困苦, 粒粒稻米皆象征其劳作的成果, 得之不易, 凸显出其中所包含的苦难。冯指出, 在徐悲鸿的部分作品中, 强烈地表达出被压迫者对解放的渴望, 以及实现这一渴望的意志。

《巴人汲水》激发出爱国情怀, 徐悲鸿主张艺术应映现悲悯者的激情。徐悲鸿的关切并不止于艺术。他曾设法营救被国民党逮捕的李宗津等进步教师。这体现出徐悲鸿高尚的人格, 其超越艺术本身, 延及对与艺术相关的人与物的关怀。他认为艺术家应当为社会承担责任、与时代相接, 并在其作品中体现这一信念。

这幅作品同时象征着中国人民在抗日战争期间面对逆境的勇毅回应。《巴人汲水》的首位收藏者朱良曾言, 徐悲鸿的爱国之情点燃了他自身的爱国之心。徐悲鸿最负盛名的作品, 如《九方皋》《愚公移山》与《放下你的鞭子》, 传达出相似的爱国情感。博米克与安雅兰指出, 这些作品创作于第二次中日战争期间, 为那一时期所需的坚忍提供了隐喻。

徐悲鸿表达了对劳动人民苦难的深切同情、对国难当头的悲愤, 以及对民众抵抗日本侵略之不屈精神的敬佩。他在《巴人汲水》中对昂首长嘶之骏马的描绘, 捕捉到中国人民抗争的精神, 这一情怀曾受到毛泽东的称许。周恩来总理也曾指出, 徐悲鸿的绘画与政治密切相关。战时, 徐悲鸿曾远赴东南亚募捐义卖, 为抗战筹措款项(图4), 体现出他的爱国担当。

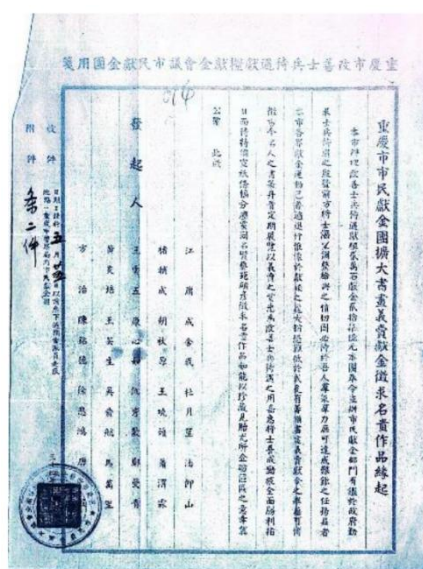


Figure 4 1945 letter initiated by Xu Beihong and others concerning the improvement of soldiers' living conditions, held in Chongqing Archives

图4 1945年徐悲鸿等人发起的关于改善士兵生活条件的信函, 藏于重庆市档案馆

徐悲鸿作品中的另一关键要素在于观众的情感回应。艾布拉姆斯以“镜”与“灯”来描述艺术家心灵的作用, 将其比作既反照外部世界之镜, 又照亮内在世界之灯。众多学者认同, 徐悲鸿的写实路径——一如《巴人汲水》所示——通过明晰的视觉语言有效地传达出其核心理念。观者的情感与艺术家的情感相连, 从而生成共情与共鸣。这种连接成全了艺术家情感之“势”, 表明当表层的元素被剥除之后, 留存下来的正是情感的内核。若无这种连接, 作品便无法与观众充分共鸣。

四、结论

在《巴人汲水》中, “势”呈现为最为突出、最具定义性的要素, 塑造着作品的外在构图与内在结构。徐悲鸿对“势”的精妙运用, 不仅折射出他对中国传统美学的深刻理解, 也体现出他将个人的性情、眼光与技艺注入作品的能力。一如《巴人汲水》所展示的那样, 艺术并非仅是历史审美传统的综合, 同时也是艺术家个性与创造力的映射。“势”的每一次显现都带有其创造者独特的风格印记, 为我们窥见艺术家的内在宇宙提供了通道——在那里, 个体的力量与洞见将外部现实转化为独特的艺术表达。

贯穿《巴人汲水》的爱国情怀在观者心中唤起深沉的情感回应。即便艺术家的意图未被明确地实现, 作品依然留下持久的印象, 邀请观众与画中的劳动者形象产生深切的连接。徐悲鸿作品所传达的情感共鸣与真挚超越了表层, 成为观者自身回应的恒久映照。在中国美学中, 势、气与情彼此交织, 共同促成作品、艺术家与观者之间的动态互动。

归根结底, 《巴人汲水》示范了“势”的力量如何超越画面的视觉空间。它所捕捉的不仅是劳动者的形体再现, 更是其生命的内在活力与气势, 从而使徐悲鸿的这一杰作与中国美学的核心原理紧密契合。通过对人类奋争与坚忍的生动刻画, 这幅作品成为个体精神与集体精神的永恒体现, 跨越世代与观众产生共鸣。

参考文献

- [1] Abrams M H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, 1971.
- [2] Andrews J F. *The Art of Modern China*. University of California Press, 2012.
- [3] Barnhart R. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press, 1997.
- [4] Bhowmik R. Xu Beihong and India: An alliance never explored. *International Journal of Arts, Humanities & Management Studies*, 2015, 1(4): 63-70.
- [5] 沈宗骞. 山东画报出版社. 山东画报出版社, 2013.
- [6] 唐岱. 绘事发微. 山东画报出版社, 2012.
- [7] 张皓. 中国美学范畴与传统文化. 湖北教育出版社, 1996.
- [8] 赵榆、张思琦. 《巴人汲水图》传奇. *收藏家*, 2019: 95-98.