



美术

艺术与教学实践研究

主 编 陈嫣嫣 叶 乐 欧阳娉婷

副主编 张晓彤 阎 莉 崔潇月



M EISHU YISHU YU JIAOXUE SHIJIAN YANJIU



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

美术

艺术与教学实践研究

主 编 陈嫣嫣 叶 乐 欧阳娉婷

副主编 张晓彤 阎 莉 崔潇月



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

内 容 提 要

美术是一种用视觉的方式进行思想和情感交流的特殊语言。美术教育维系着美术文化兴衰的历史,承担着文化传承的责任。在现代教育中,美术教育是感性教育的重要手段,是培养人的视觉感受能力、自我认同和自我表现能力、想象能力和创造能力等整体智力素质的重要手段。因此,本书以“美术艺术与教学实践研究”为选题,从美术的特征、美术的功能出发,分析美术的门类、美术作品的形式构成与风格,欣赏经典美术作品,在美术教育的演进、美术教育的价值、目的的论述前提下,探讨美术教育的教学、美术教育的教师 and 教学评价。全书内容系统、重点突出。

图书在版编目(CIP)数据

美术艺术与教学实践研究 / 陈嫣嫣, 叶乐, 欧阳娉婷主编. — 北京: 中国水利水电出版社, 2015. 9
ISBN 978-7-5170-3693-7

I. ①美… II. ①陈… ②叶… ③欧… III. ①美术教育—教学研究 IV. ①J

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第233352号

策划编辑:杨庆川 责任编辑:陈 洁 封面设计:崔 蕾

书 名	美术艺术与教学实践研究
作 者	主 编 陈嫣嫣 叶 乐 欧阳娉婷 副主编 张晓彤 阎 莉 崔潇月
出版发行	中国水利水电出版社 (北京市海淀区玉渊潭南路1号D座100038) 网址:www.waterpub.com.cn E-mail:mchannel@263.net(万水) sales@waterpub.com.cn
经 售	电话:(010)68367658(发行部)、82562819(万水) 北京科水图书销售中心(零售) 电话:(010)88383994、63202643、68545874 全国各地新华书店和相关出版物销售网点
排 版	北京厚诚则铭印刷科技有限公司
印 刷	三河市佳星印装有限公司
规 格	184mm×260mm 16开本 26.25印张 672千字
版 次	2016年1月第1版 2016年1月第1次印刷
印 数	0001—2000册
定 价	89.00元

凡购买我社图书,如有缺页、倒页、脱页的,本社发行部负责调换

版权所有·侵权必究

前 言

美术是一种用视觉的方式进行思想和情感交流的特殊语言。它作为一种艺术形态,可以划分的种类是十分丰富、复杂的,存在的形式也是十分多样的。对美术理论的教与学我们都必须以变化、发展的眼光去审视,只有这样才能真正把握美术形态流变的河床与流向。美术教育维系着美术文化兴衰的历史,承担着文化遗产的责任。在现代教育中,美术教育是感性教育的重要手段,是培养人的视觉感受能力、自我认同和自我表现能力、想象能力和创造能力等整体智力素质的重要手段。为此,本书将美术自身与其教育教学的诸多理论进行了集中梳理、论证和研究,希望能为美术教学者与美术学习者提供一定的参考。

本书内容共分为上、中、下三篇。上篇是对美术与美术教学理论的分析与阐述。从美术自身的理论来看,本书阐述了美术的界定、含义、特征、本质、门类、功能,美术与其他艺术的关系,美术与政治、哲学、宗教的关系,中西方美术存在的差异等理论。而从美术教育的理论来看,本书分析了美术教育的含义、价值、目的、主体、发展与思考以及美术教学的组织与方法等。

中篇与下篇是对美术创作技法与美术鉴赏的教学。它们先是对基本理论进行分析,然后对美术的各个门类进行针对性的分析。如中篇,先是对美术创作理论进行了分析,然后对美术的各个门类(绘画、雕塑、书法篆刻、摄影、工艺美术、视觉传达设计、产品设计、建筑设计)的创作技法进行分析。下篇同样也是如此。

纵观本书,本书在编写上与其他单纯论述美术教育理论或教授美术技能的著作有很大的不同。本书对理论与技能两方面均有所论述,顾此但不失彼,从而体现出较强的实用性。本书是在参阅了众多相关的理论著作与学术论述的基础上,结合作者自身的教育实践经验而创作完成的,很多课题都有其独特的见解和创新。其语言流畅、比喻生动,但又不失学术性,其中既有理论论述,又有实例例证,简单明了、实用性强。

本书所涉及的内容是深刻、细致的。这与作者的长期实践、累积及深厚的学识有关,也正因为如此,作者才能有系统而深入的研究,并有所建树。由于我们的认识往往会滞后于社会发展的水平,所以本书只能边编写边修正,以跟上时代的发展步伐。在创作过程中,作者虽力求完美无瑕,但难免会有不足,且有待于进一步的完善,对此,望各位专家、学者、同行及研究者批评指正,企盼各位审读并提出宝贵意见。

编 者

2015年8月

目 录

前言

上篇 美术与美术教育

第一章 美术概说	1
第一节 美术的界定与含义	1
第二节 美术的特征与本质	4
第三节 美术的门类与功能	15
第四节 美术与其他艺术的关系	34
第五节 美术与政治、哲学、宗教的关系	38
第二章 中西方美术存在的差异	42
第一节 美术体系上的差异	42
第二节 美术观念上的差异	45
第三节 审美特征上的差异	47
第四节 艺术表现上的差异	51
第三章 美术教育的理论基础	56
第一节 美术教育概述	56
第二节 美术教育的价值与目的	65
第三节 美术教育的主体	74
第四节 美术教育的发展与思考	90
第四章 美术教学活动的组织与方法	108
第一节 美术教学的过程与组织	108
第二节 美术教学活动的原则与方法	116
第三节 美术教学中的课程与资源	126
第四节 美术课堂教学艺术与评价	133

中篇 美术的创作技法教学

第五章 美术的创作理论教学	140
第一节 美术创作的主体与过程	140

第二节 美术创作中的程式化问题·····	152
第三节 美术创作的思维与心理活动·····	155
第六章 造型美术的创作技法教学·····	161
第一节 绘画艺术的创作技法教学·····	161
第二节 雕塑艺术的创作技法教学·····	188
第三节 书法篆刻艺术的创作技法教学·····	199
第四节 摄影艺术的创作技法教学·····	217
第七章 实用美术的创作技法教学·····	230
第一节 工艺美术的创作技法教学·····	230
第二节 视觉传达设计的创作技法教学·····	259
第三节 产品设计的创作技法教学·····	283
第四节 建筑设计的创作技法教学·····	291
下篇 美术的鉴赏教学	
第八章 美术的鉴赏理论教学·····	303
第一节 美术鉴赏的意义与过程·····	303
第二节 美术鉴赏的普遍规律与审美心理·····	306
第三节 美术鉴赏的社会环境与环节·····	314
第九章 造型美术的鉴赏教学·····	322
第一节 绘画艺术的鉴赏教学·····	322
第二节 雕塑艺术的鉴赏教学·····	345
第三节 书法篆刻艺术的鉴赏教学·····	352
第四节 摄影艺术的鉴赏教学·····	369
第十章 实用艺术鉴赏·····	373
第一节 视觉传达设计的鉴赏教学·····	373
第二节 产品设计的鉴赏教学·····	396
第三节 建筑设计的鉴赏教学·····	401
参考文献·····	412

上篇 美术与美术教育

第一章 美术概说

第一节 美术的界定与含义

美术跟我们的生活息息相关。例如,我们的家庭陈设,各种器物的造型,书籍报刊的插图,以及随处可见的广告,都可以划入美术的范围。但是,对于美术概念的界定却并不是一件容易的事情。这是因为美术所涉及的范围十分广泛,而在不同的历史时期,人们对美术的看法也不完全一致。人们对美术的这些看法,有的表现为明确的美术理论表述,有的仅仅是一种不自觉的习俗观念。当然这并不意味着美术是一个漫无边际、可以随心所欲运用的概念。在此要指出的是:首先,我们所说的美术,是不断变化和发展的,很难限定在一个固定的概念或内涵上;其次,我们关于美术的看法是历史形成的,是文化习俗、宗教信仰、社会制度、思想意识和行为模式等综合作用的产物,因此在一定的历史阶段内,这个看法也有一个比较稳定的外部边界,不是随便可以改变的。或者说,也许并不存在一个从古到今,放之四海而皆准的美术概念的定义,但在一定的社会历史文化背景之下,对于美术形成一定的共识看法仍然是可能的,甚至是必要的。下面我们先来回顾一下历史上关于美术本质问题的几种影响最大的观点与说法,并以此作为分析问题的参照系。

一、从创作主体界定美术

美术是人创造的,因此,重视人的主观能动作用是完全合乎逻辑的。但是,如果认为美术是美术家个人主观意识的产物,同外界事物无关,同社会现实无关,那么理论上就会走向片面和极端,其哲学基础就是唯心主义的。因此,从创作主体界定美术的学说,大多是从主观唯心主义出发的。

(一)情感说——美术是情感的表达

情感说的代表人物是俄国托尔斯泰,他在其美学著作《艺术论》中说:“人们用语言互相传达思想,而人们用艺术互相传达感情。”^①托尔斯泰所说的艺术当然包括美术在内。他看出情感在艺术中的重要性并加以强调,在理论上是有一定价值的。但是应该指出,情感虽是艺术的一个重要特性,却不是唯一的特性,如果把创作主体的情感因素片面化、绝对化,忽视或无视艺术的其他因

^① [俄]列夫·托尔斯泰. 艺术论. 北京:人民文学出版社,1958

素,也看不到主观情感的客观根源,最终就不能正确地界定艺术的内涵。

(二)表现说——美术是心灵的表现

表现说的代表人物有意大利哲学家克罗齐、英国美学家科林伍德等。其影响波及西方近现代美术以至20世纪世界美术的发展。克罗齐在他的《美学原理》中主张:艺术是主观精神的产物,是直觉的创造,是艺术家“诸印象的表现”,是一种“心灵的活动”^①。他的理论核心是直觉,把直觉与表现、创造、艺术和美看成是一种东西,认为历史只是精神发展的过程,否认人能凭借感觉、理性和实践活动去认识。可以看出,他的非理性主义艺术直觉说,其实是从他的主观唯心主义哲学思想派生出来的。

(三)欲望说——美术是本能欲望的表现

欲望说的代表人物是奥地利精神分析心理学家弗洛伊德和瑞士精神病理学家荣格。弗洛伊德说:“艺术家发现了怎样在他的艺术作品中去表现他的性本能欲望的压抑,并且也懂得了怎样利用艺术去缓和这种压抑,而他们这种思想根源,由于被禁止而并不是容易被发现的。这样,艺术家也就向其他人公开了怎样回到自己那种舒适和愉快的无意识状态中去的方法。”^②这种说法在分析创作主体的心理层面上虽说不是完全没有道理,但它根本上是一种非理性主义乃至反理性主义的学说,在分析艺术时常常是武断和牵强附会的,因此它既不能正确地界定美术的内涵。

(四)游戏说——美术是自由的游戏

游戏说曾由德国古典哲学家康德提出,由席勒加以系统化,后来又由斯宾塞等作了进一步发展。康德认为艺术本质上是“自由的”,“好像只是游戏”,“是对自身的愉快的,能够合目的地成功”^③。游戏说看到了自由创造是艺术的本质之一,看到了艺术中感性与理性的和谐统一,看到了艺术给人的精神愉悦,这些都是十分深刻而有价值的思想。但它仅仅从主体去解释艺术,同客体、功利、实践与社会生活相割裂,因此仍是片面的和不完整的理论。

(五)自娱说——美术是自我娱乐

在中国传统美学和画论中,从创作主体考察、解释美术的说法也有很多。例如,宋代画家郭若虚就从人品修养来看待画品:“人品既已高矣,气韵不得不高,气韵既已高矣,生动不得不至。”^④中国的自娱说在某种程度上与西方的游戏说有相通之处,强调精神愉悦,不过更重视画家的人品个性,更重视绘画的笔墨形式。

二、从主客体关系界定美术

从上述各说中可以看出,单纯从创作主体去解释美术,是不能正确界定美术的内涵的。因此,考察美术,既不能脱离主体,也不能脱离客体,应从主客体的关系上去解释美术,并且以此作

① [意]克罗齐.美学原理·美学纲要.北京:外国文学出版社,1983

② 邹跃进,诸迪.美术概论.北京:高等教育出版社,2011

③ [德]康德.判断力批判(上卷).北京:商务印书馆,1985

④ 肖剑华.中国画论类编.北京:人民美术出版社,1986

为认识美术本质的基本出发点。

（一）理念说——美术是理念的感性显现

在西方,理念说的代表人物是古希腊哲学家柏拉图和德国古典哲学家黑格尔。他们处在不同的时代,各自的学说内容也不一样,但有一点是相同的,即他们都是从客观唯心主义的立场看待和解释美术的。与主观唯心主义不同,客观唯心主义并不认为美术是美术家个人意识的产物,而认为美术自有它的客观根源,这个客观根源就是“理念”“客观观念”或“绝对精神”等。

实际上,所谓“理念”或“道”原不过是臆造的主观观念的外化,所以他们关于美术的观点仍是唯心主义的。但是,客观唯心主义的艺术论毕竟承认艺术根源与现实,并承认艺术创作的理性作用,特别是承认艺术以感性的形式显现理想,这些个别观点都是非常具有理论价值的。

（二）摹仿说——美术是对现实的摹仿

在中外美学史上,从唯物主义方面解释美术本质的,主要是摹仿说。西方早在古希腊时期就开始流行一种“摹仿说”或“再现说”,认为美术在本质上是对现实的摹仿,实际上也就是承认艺术是对现实的反映。

摹仿说在艺术的哲学基础问题上摆正了意识与存在的关系,艺术与现实的关系,所以基本是唯物主义的。但这种唯物主义还只是朴素的唯物主义,有的则是机械的唯物主义,还存在着许多矛盾,还不可能正确解释美术的本质。

（三）巫术说——美术是一种巫术

巫术说是西方学者关于艺术起源的一种很有影响的理论,同时也涉及艺术的本质问题。这一理论的代表人物是英国人类学家爱德华·泰勒和詹姆士·弗雷泽,以及法国考古学家萨蒙·雷纳克等。巫术说认为:原始艺术是一种巫术摹仿,是作为一种控制狩猎活动的手段发生的,目的是祈求狩猎的成功。

巫术说从人类的历史活动以及主体(原始人)与客体(自然客体——狩猎对象,精神客体——原始巫术)的关系中考察和解释美术的本质和美术的发生,研究角度是很独特的,其中许多具体观点和大量论据也是很富启发性的。但是,巫术是一种观念形态和精神现象,美术也是一种观念形态和精神现象,用观念形态解释观念形态,用精神现象解释精神现象,而不考察这两种观念形态和精神现象背后的历史动因和社会根源,最终既不能正确解释美术的根本性质,也不能科学地解释艺术的起源与发生。

三、从美术本体的形式界定美术

从20世纪初到50年代,对美术(及其他艺术门类)作品的形式构成、艺术语言和物质媒介的研究,是西方美学的主要趋势之一。现代形式主义诸流派各说不一,但有一点是共同的:都认为形式即本体,把美学的重心从传统的哲学思辨、审美心理分析转到了对艺术本体——形式的研究上,重点要解决现代的艺术本体论问题。

与古典形式主义美学不同的是,现代形式主义诸说把摹仿自然与再现现实以及一切文学的、社会的因素排斥在美术本体之外,也拒绝目的与意图、技巧与方法,把美术本体建立在单纯的形

式之上,建立在抽象的艺术语言之上。应该说,尽管艺术语言(绘画语言、雕塑语言等)的审美特性是美术的本质之一,对艺术语言审美特性的深入探索与研究是现代形式主义美学和现代主义美术的重要贡献。但是,如果把艺术语言绝对化,把形式看成是美术的唯一本质,理论上只能以偏概全,根本不符合美术历史发展的实际。

四、马克思主义的界定

从以上简单的回顾中不难看到,历史上关于美术本质的各种解释,大多是从单一的角度、单一的层面进行的,而没有从社会与人、历史与现实、生活与创作、物质与精神、主体与客体、主观与客观、情感与理性、形式与内容等多角度、多层面做综合的、整体的考察与把握。因此,这些都没有能够揭示美术发展的客观规律。可以说,在马克思主义产生没有辩证唯物主义和历史唯物主义的科学思想方法和理论基础,任何天才的思想家对于美术的本质问题都很难做出全面的说明和整体的阐释。

所谓“美术的本质”,就是指美术这种事物的根本性质,以及美术这一事物同其他事物如经济、政治、道德、哲学、宗教、文学等的内部联系。马克思主义首先宏观地确定了美术在社会历史中的位置,把它看作是一种社会历史现象,看作是一种特殊的意识形态和特殊的生产形态,看作是社会生活在艺术家头脑中能动的、审美的反映的产物;进而指出艺术以它特有的方式掌握世界,即它不同于其他意识形态的审美特性和不同于其他认识方式的形象思维特性,最终科学地揭示美术的根本性质和它的发生发展的客观规律性。马克思主义对于艺术所做的定位和定性,基于他所创立的历史唯物主义和辩证唯物主义的科学立场、观点和方法。下面我们将在本章以下三节内容中详细论述。

第二节 美术的特征与本质

一、美术的特征

美术是以一定的物质材料和手段,在实在的三维空间或平面上塑造可视的静态艺术形象,以此来反映社会生活和表达艺术家思想情感的一门艺术。由此,它又被称为造型艺术、视觉艺术、空间艺术和静态艺术。从广义上讲,美术包括绘画、雕塑、建筑、工艺美术、设计书法等种类。

美术的基本特征可以从造型性、视觉性、静态性、空间性四个方面来把握。

(一)物质性

物质性,即美术作品是由物质性的媒材创制并存在的,这些媒材是可视、可触摸的物质材料。物质性是美术作品一个显而易见的特征。

绘画需用的纸、墨、画布、颜料,雕塑需用的石膏、大理石、青铜、木材,以及我们生活于其中而看惯的房屋、院落、街道、公园、日用器物,直到女性的饰品等等,无一不是可视并可以触摸的物质材料。美术家的种种奇妙构想、独特的审美感受、超凡的艺术才华以及炽烈的艺术激情,只有通

过相应的物质材料才能表达出来。如果不给他们需要的媒材,艺术家如同巧妇无米,难以为炊,他们的艺术才能便无从发挥。

媒材的质量和使用媒材的技艺同该门类作品的艺术效果及风格具有密切的关系。一方面,这些物质材料可以使艺术作品产生特有的形式效果;另一方面,某一门类的美术也要求艺术家必须具备使用这种媒材的熟练技艺。这就不难理解,有些国画家在选用笔墨纸张时何以那么挑剔。只有上好的纸、墨、色才可能出现那么神奇的飞白、墨晕和渍色等效果,产生丰富的“五彩”的墨色。那些诸如游丝一般的纤细、劲健而飞动的线条,只有长锋狼毫才能画得出来。不是用相应的“笔、墨、纸、砚”,中国画所特有的“笔情墨趣”是无从产生的,如八大山人的《枝上鸚鵡图》(图 1-1)。



图 1-1 枝上鸚鵡图

在西方 15 世纪初,尼德兰画家凡·爱克兄弟开始用亚麻油与核桃油取代原来的蛋清作为调色剂,新的调色剂很适宜在作画过程中多次覆盖和修改,形成丰富的色彩层次和光泽度,使颜料的附着力加强,干透后不易脱落和褪色,如他所作的《根特祭坛画》(图 1-2)。这种新的油画材料和使用技术很快就为西欧各国的油画家所采用,并不夸张地说,以油调色代替蛋清的改进有力地推动了西方油画的发展。在版画中,由于版材和印制方法不同,媒材所显示的效果也呈现出很大的差异,木版、石版、麻胶版、铜版、腐蚀版、丝网版各自都形成独有的版味。至于雕塑和以材料、工艺制作发挥更大作用的工艺美术和建筑,对媒材的依赖性就更大。



图 1-2 根特祭坛画

总之,美术家对媒材和制作技艺是非常重视的,以至在现代艺术中,有些画家主要以某些媒材本身具有的色彩、光泽、肌理、触感等视觉和触觉效果取胜,被称为材料艺术。材料艺术把美术的物质性特征推到了极限。

（二）造型性

就美术创造的形象化手段来说,造型性是其主要的形态特征之一。

造型,就是塑造形体,我国古代画论中称为象形。造型性的特点是用一定的物质材料在平面上或三维空间里将客观事物本身所固有的视觉形象固定下来,以静态方式再现世界的可视的、感性的真实存在。它以形象与现实的视觉相似为基础,但达到这种相似性的手段在很多方面不同于描绘的对象,如绘画通过平面上描画彩绘的手段,雕塑通过塑造、刻镂的手段,建筑艺术通过间架营造的手段,工艺美术通过镂、蚀、切、削的手段等。

造型艺术的形象是用一定的物质材料固定下来的客观实体,这就使它具有有一种直观性和具体性的特点。欣赏者不必像欣赏文学作品那样必须经过语言的中介,而只要凭借视觉感官就可直接感受到美术作品中的艺术形象,而且十分具体、固定、一目了然,不会因为欣赏者的不同而有所变异。这一点在绘画中表现得尤其明显,这使得造型艺术作品具有明白易懂的优点。

美术长于造型,擅于反映客观事物可视的外部形象,但美术的任务并不局限于此,而是要突破对物象外形的表面摹仿,深刻地反映事物内在的本质和揭示人们丰富复杂的内心世界。通过外表表现内心,通过现象表现本质,这就要求正确处理好艺术表现中“形似”和“神似”的关系。中国画论中讲求“以形写神”“形神兼备”,即主张通过对人物形体的描绘,表现人物的性格、气质、精神或寄寓艺术家的思想感情,抒发其对社会、人生的理解。

造型这个概念是在不断变化、发展的,它的含义很广,有立体造型,也有平面造型;有色彩造型,也有黑白造型;在现代观念中,既有具象形式的造型,也有抽象形式的造型。在当代造型艺术中,艺术形象是具象与非具象并存,模仿性与非直接模仿性共存,这些都是对作为造型艺术基础的直接描绘规律的发展。

（三）静态性

美术作品中可视的空间造型是静态的,这是美术不同于戏剧、舞蹈等艺术所创造的可视的动态造型,更不同于音乐流动的、听觉的构成形态。虽说一些实验美术、新起的多媒体美术有着或多或少的动态的既可视又可听的特点,但是,这只是庞大的美术门类中极小的部分,其还不足以改变美术的基本特征。

空间艺术的形象是在空间中展开,并固定于一定的物质材料之上,它只能塑造凝固不变的空间形象而不具备时间因素。不论是绘画还是雕塑,它们都只能反映客观物象发展过程中的某一瞬间的状貌,只能塑造存在于空间的静止的形态,而不能像舞蹈等时间艺术那样表现动态过程中的活动形象,这就使美术作品的形象具有一种瞬间性和静止性特点。这一特点既是美术造型的一种局限,同时,也使美术创作朝着形象的深层发掘,追求造型的凝练和运动感的凝聚,创造出鲜明、突出和高度概括的艺术形象,从而形成了造型艺术所独具的魅力。依靠感性知觉的联系作用,间接地传达物象的丰富性,形成各种现象的完整形象,这是造型艺术打破空间局限的手段。具体来说,就是依靠捕捉相应的视觉形象,通过视觉形象的刻画、暗示,诱导观赏者体验和联想,以静示动,以无声示有声。

（四）瞬间性

美术的静态性使它不适合表现事物的运动过程,那么其创作核心就是要选取生活中某种最

具有代表性的瞬间形象,并且用物质材料将其定格下来,让它超越时间和空间,这就是造型艺术的瞬间性的特点。美术不可能像戏剧、舞蹈一样去表现动态的、情节化的发展全过程。美术着力刻画的是事物的瞬间状态,并通过静态的形象“暗示”动态的一定过程。正是通过这种具有高度的凝聚性和典型化的“瞬间”定格,以“暗示”手法全面地、充分地体现造型美术的深刻内涵和无限外延的意义或内容。

美术的瞬间性给艺术家们提出了两个目标,即如何选取事物在运动变化中最典型、最优美、最精彩的瞬间,如何选取人物最能表达其思想的动态与神态的瞬间。古往今来的优秀美术家及其美术作品无不是在追求以上两个目标。古希腊雕塑中的《掷铁饼者》(图 1-3)就是截取了运动员蓄势待发的力量爆发的瞬间动作,将其定格下来,让它超越几千年的时间,产生不朽的艺术魅力。古希腊雕塑《色莫拉雷斯的胜利女神》虽已残损了头部,但是女神薄如蝉翼的衣裳和衣纹构成的飞旋韵律的瞬间动态,被定格在艺术的作品中,让人感到古希腊在 2000 多年前的雕塑早已是达到惊天地泣鬼神的高度。罗丹雕塑的《巴尔扎克》像,以睡袍裹住全身,只突出一个作家、思想家深邃的、思索的双眼。鲁本斯的油画《劫夺留西帕斯的女儿》以一种充满劫夺中的强烈动感和鲜明强烈的色彩对比定格在画面中成为不朽的名作。

另外,摄影艺术对于瞬间性的要求更高。优秀的摄影师,无一不知道拍摄时应选取或抓拍最精彩的瞬间。



图 1-3 掷铁饼者

(五) 永固性

美术作品静态化的造型和瞬间状态的表现等特征,使美术形象的塑造一经完成就被固定下来。舞蹈、戏剧等艺术门类中,同一作品经过多场次的演出,随着场地、演员不同或情绪的变化而变化,甚至随着演出的谢幕而结束。但美术作品的艺术形象本身是不变的。

正是由于美术作品永固性的这一特征,才使得中外美术史上的许多灿烂的美术作品得以保留下来,使得我们及后人仍有可能欣赏到千百年来各位大师们留下的杰作。今天的文物市场,艺术品市场如此火爆,有的有很高文物价值的艺术品拍出天价,这一切正好说明由于造型艺术的永固性,才使得古今中外著名的雕塑、绘画、各种美术工艺品,不仅具有很高的艺术价值,同时具有很高的文物价值和经济价值。这正是造型艺术与其他艺术门类不同的地方。而今火爆的艺术品市场中,要数造型艺术最火,要数造型艺术类的价值最高。而今的收藏界,人们最关注和最抢手的收藏正是造型艺术类,这一点已毋庸置疑,应该说,这正是造型艺术的永固性使然。

(六) 文化性

这是美术的一个隐性特征,但却是美术作品和天然景物的根本区别。美术的文化性集中表现为以下的三个方面:第一,美术作品都具有一定文化内涵;第二,美术作品是对此前文化的继承;第三,美术作品必须在相应的文化背景下被解读。

任何一件美术作品都具有其特定的文化意蕴,也许这一点并不为人所注意。中国文人画就

是一个最具说服力的例子。传统文人画出自于那些具有很高学养的文人士大夫之手,作品普遍具有浓厚的文化含义。在那些梅、兰、竹、菊作品中,包含了多少人文观念和文化意蕴啊!它体现了一代又一代文人书画家锤造的笔墨趣味,继承着中华民族所独有的诗、书、画、印结合的绘画形式(图 1-4、图 1-5)。总之,中国文人画被看作是中国传统文化和中国艺术精神的体现,是中华审美趣味的体现。



图 1-4 郑思肖《墨兰图》



图 1-5 郑板桥《墨竹》

西方的美术也不例外。欧洲文艺复兴时期的油画吸收了解剖学、透视学的成果,得以繁盛,到 19 世纪,色彩学以及光学等自然科学的成就又被应用到写实主义和印象派的绘画之中,突破性地改变了原来的表现方法乃至油画观念。西方近代科技成果对西方绘画所产生的重大影响,

也可以看作是西方科学主义在艺术中的反映。所谓文化,并不是限于某种单一类型的文化,它可能是一个民族上流社会的经典文化,乃至宫廷文化,也可能是大众阶层的民间文化、地域文化或者宗教文化。从社会学的意义上看,美术总是包含着相应时代的某种文化意蕴,这是不可避免的。

美术的这些特征存在于它的各个门类之中,并因门类的不同而在表现上有所差异,我们将通过对美术各个门类特性的具体研究,进一步揭示美术的性质和规律。

二、美术的本质

就美术的本质而言,一般认为美术是一定生活状态下人类思想、情感的理性或感性的表达,因此,适应不断变化着的人类审美理想、美术趣味的需要,是美术发展的最基本要求。

美术本质论,尽管学说体系繁杂、观点或异或近,但基本可以归入这么几个体系,即再现本质论、表现本质论和形式本质论。

(一)再现本质论

再现本质论是人们理解美术的最经典的传统角度之一。当我们欣赏一件绘画作品时,首先注意到的可能就是画面上的内容:人物、风景、动物、静物等等。它们都是根据现实生活中真实的物品描绘出来的。其中有一些是直接写生,另外一些虽然没有直接写生,而是想象的结果,但归根结底也还是以现实物品为依据的。再现论主要讨论的是写实艺术的理论问题。

早在公元前10世纪前后,中国的《易经·系辞》中有“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文,与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情”。这虽说的是八卦,但也从另一方面说明了中国文字与绘画之源——对世界的模仿。远天近地,生灵万物,都是先人模仿之对象。虽然,我们现在所能看到的远古时期的近乎是符号化的图案,但是,我们也不难从中看出旋涡纹的盘曲,水波纹的伸展,特别是人和动植物生动的描绘。

唐代画论家张彦远在《历代名画记》中记有西晋文学家陆机所言的“宣物莫于言,存形莫善于画”,明确提出了绘画是客观世界的再现,也揭开了中国美术学分类的序幕。^①南宋画家宗炳曾西游荆巫,南登衡岳,并凡所游历,皆图于壁;其著画论《画山水序》中言“身所盘桓,目所绸缪”且又“画像布色,构兹去岭”,“目有所及”,“以形写形,以色写色”,以求“自然之势”。张彦远在《历代名画记》中阐述南齐画家谢赫的绘画六法之一的“应物象形”时指出,“夫象物必于形似,形似须全其骨气”,其意为绘画须做到再现事物的形状。这个观念对中国绘画影响深远,特别是以宋徽宗为代表的一批宋代花鸟画家,他们观月季的“四时朝暮”心蕊叶的不同,察“孔雀升高,必先举左”之微,这种对客观事物细微的体察与认识,大概就是宋代花鸟画存世流芳的原因之一。

中国现代美学家宗白华在其著作《美学与意境》一书的结论中,对中国古代美术的再现理论作过这样的结论:“因为古代绘画这样倾向写实,所以,在一般民众心脑中,好画家的手腕下,不仅描摹了、表现了‘生命’,简直是创造了真实生命。所以有种美术神话,相信画龙则能破壁飞去,兴云作雨,画马则能供鬼使的坐骑,画鱼则能吹入水中游泳而逝,画鹰则吓走殿上鸟雀不敢再来,以

① 张光福. 中国美术史. 北京:知识出版社,1982

针刺像可使邻女心痛。由这些传说神话,可以想象,古人认为美术家的最高任务在于能创造真实,创新生命。美术家是个小上帝,造物主,他们的作品就像自然一样的真实。”^①

在元、明、清三朝强调美术表现是美术的本质之后,20世纪,以再现为主的美术本体理论的基本精神则又成为主导潮流。50年代至80年代初,我国的文艺理论,基本上都建立在俄国美学家别林斯基“美术再现本质论”的基本命题基础上,强调一切美术毫无例外的一个作用就是再现自然与生活。视“再现生活”为美术的一般性格和本质。

再现或模仿本质论,是古今中外探究美术活动本体规定的第一条途径,虽然在古代、近代的中国或东方,没有像西方那样长时期的占主导地位,但也切实存在并贯穿古今。它们的存在表明了现实世界使美术活动的本源,决定着一定美术活动的本体内容。

(二)表现本质论

在美术作品与美术家的相互关系中,表现本质论突出强调美术家在美术创作活动中起主体决定性作用,始终将美术创作活动的本体建立在美术家主体生命意识的高扬之上。认为美术作品在本质上是美术家内心情绪、审美理想的表达,是美术家的感觉、情思的整合外化。因而,美术活动的终极本源、规律特性都只有在美术家的主体生命世界中才能得到完全的诠释。

处在19世纪到20世纪转折点上的德国哲学家尼采,更是将康德的“意志自由论”推向极致,尼采把主观意志看成是世界万事万物的主宰,也是推动历史发展的动因。他在《悲剧的诞生》中用日神阿波罗和酒神狄俄尼索斯的象征来说明艺术的起源和艺术的本质,它们成为尼采全部美学和哲学的前提。尼采把日神冲动和酒神冲动看作艺术的两种根源,把“梦”和“醉”看作审美的两种基本状态。他强调日神精神和酒神精神都植根于人的深层本能,其区别仅仅在于前者是用美的面纱来遮盖人生的悲剧而且使人在梦幻中沉湎于外观的幻觉;后者却是一种痛苦与狂喜交织的癫狂状态,使人在极度的情绪放纵中来揭开人生的悲剧面纱。

表现本质论的另几位代表人物是意大利哲学家克罗齐、英国美学家科林伍德,他们的理论对20世纪世界美术有极大的影响。根据克罗齐的理论,艺术表现的不仅仅是人的思想情感,而是范围更加广泛的“直觉”。所谓“直觉”,就是我们日常生活中自觉不自觉地到处运用的印象和感受。直觉是不需要逻辑思考的,它是逻辑思考的基础。例如我们看到的树木、石头、云,乃至想象出来的某些形象,都是直接可以理解和把握的,不需要概念,也不需要理智和逻辑思考。同样,我们凭直觉就能确定一把椅子有多高,能否坐上去。

在克罗齐那里,直觉是一个界限,在它之下仅仅是一些模糊不清的感觉,他称之为“物质”;在它之上则是人的意识领域。这不是主观、客观的简单区分,因为它整个就是在人的主观意识之内来进行划界的。这意味着,如果“客观”的世界没有进入主观意识中的直觉这个层面,那就没什么意义。判定特定的意识内容有没有进入直觉,要看它是否在心灵中形成了一个明确的印象。这种明确的印象是心灵给予它的。也就是说,一旦形成直觉,就表明心灵发生了积极主动的作用,而不是被动地接收外界的影响。克罗齐认为在美术活动中,情感经过心灵的赋形活动呈现为个别意象和形式,便得到了表现;另外,克罗齐认为同直觉一样,美术也是一种想象活动,它的对象是个体,它所产生的是形象化了的意象。克罗齐还从美术即直觉的观点出发,否定美术是物理事实,否定自然美的存在。他反对传统的再现本质论,提倡表现说。认为美术是心灵的创造活动,

^① 宗白华. 美术与意境. 北京:人民出版社,1987

“自然美只是审美的再造所用的一种刺激物”。克罗齐的这些观点是对再现说的自然主义和机械摹仿的反映学说的一种反动。在他的影响下,英国的科林伍德、里德进一步地阐发了他们表现本质学思想,从而使表现本质论在西方艺术界产生了深刻而广泛的影响。

法国非理性主义哲学家柏格森也是直觉主义的代表之一,其理论被认为是西方现代主义美术理论的鼻祖。他的理论同克罗齐的理论有相似之处,也认为直觉即是创造即是艺术。

表现本质论在中国,如同再现本体论在西方,不仅有着悠久的历史,而且主导着主流美术的发展。《尚书·尧典》最早写道:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。”《荀子·乐论》中则有:“夫乐者,乐也,人情之所以不免也”,认为诗、乐都是“志”“情”的表现,并首次将创作主体作为考察对象,明确创作主体与美术的关系。提出美术是审美情感的表现这一美术观,打开中国美术理论表现说之先河的是汉代的《毛诗序》:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗,情动于衷而形于言。言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”但是,汉代美术作品正如李泽厚在《美的历程》中所言:“并不同于后世美术中个人情感的浪漫抒发。当时的民间美术与文人美术尚未分化,从画像石到汉乐府,从壁画到工艺,从陶俑到隶书,汉代美术呈现出来的更多是整体性的民族精神。”^①虽然汉代美术有一定的表现性,但仍以再现为主流。如汉画像石中以远古神话、历史传说和现实生活相混的方式展示了仙人神鬼、狩猎辟邪、宴乐杂技等场景。高度的风格化构成了汉代美术的独特面貌,但这种风格不是美术家个人的,而是属于整个时代。表现说发育完善已是魏晋时期。魏晋是中国历史上一个重要时期,是一个继往开来的变革的时代。在哲学上,出现了反人为的法度和束缚,追求个人自由旷达的玄学;而在美术上纯粹文人画家开始出现。更为重要的是,由于长期的战乱、异族的入侵、王朝的变易,以儒学为正宗的思想被道学、儒学、佛学、玄学并存的局面所取代,张扬个性已成为社会的普遍风尚。顾恺之的“以形写神”,谢赫六法中的“气韵生动”和钟嵘的“咏咏性情”都重在“神”“气”“性情”,这些都发乎于画家生命内在的主体创造,表现美术家心灵和个人风格成为魏晋美术的突出特征。王羲之父子的字,顾恺之、陆探微、张僧繇的画,云冈、龙门石窟的雕塑,敦煌的壁画,这些都是中国美术的杰出代表。个性精神和个体情感的抒发,在唐以后的美术得到更充分的表现,如唐代张璪的“外师造化,中得心源”,五代山水画家荆浩的“气者,心随笔运,取象不惑”以及北宋苏轼的“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”等张扬艺术的本质是表现人的情性方面的种种理论,以意在笔先、神在法外的创作方法,奠定了重在以画家主体精神来进行关照的文人画基础。元代倪瓒的画已是“余之画,不过逸笔草草,聊以写胸中逸气耳……”明清的文人画续写了这一传统,更多地注意意趣、韵味和个性的释放。石涛在其《画语录》中写道,“我之为我,自有我在,古之须眉,不能生在我之面目,古之肺腑,不能安入我之腹肠”。他主张笔墨遣情,表达其“脱胎于山川”的思想情感。而八大山人的画,更是具有强烈的目的性与鲜明的爱憎情绪,喷溢出悲愤苍凉的艺术感染力,是顽强生命力的张扬和傲岸落寞出世思想的体现。

(三)形式本质论

从20世纪初到五六十年代,对美术的形式构成、造型语言和物质媒介的研究,成为西方美术本质理论探讨的主要倾向。现代形式本质论的各派虽然观点各有侧重,但都把研究的重点转到了美术的本体——形式自身上,用诸如色彩、线条、结构、符号、媒介等形象因素解释和界定美术

① 李泽厚,美的历程.北京:中国社会科学出版社,1989