



美术 与 艺术

设计理论研究

主 编 张 进 刘 芳 张 蕾

中国书籍出版社



美术 与艺术

设计理论研究

主 编 张 进 刘 芳 张 蕾
副主编 李玉霞 方 丹 杨 蕾 马 琳 姬 晖

中国书籍出版社



图书在版编目(CIP)数据

美术与艺术设计理论研究/张进,刘芳,张蕾主编

—北京:中国书籍出版社,2013.3

ISBN 978-7-5068-3387-5

I. ①美… II. ①张…②刘…③张… III. ①美术—
设计—理论研究②艺术—设计—理论研究 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 046216 号

责任编辑/牛 超

责任印制/孙马飞 张智勇

封面设计/王菊红

出版发行/中国书籍出版社

地 址:北京市丰台区三路居路 97 号(邮编:100073)

电 话:(010)52257143(总编室) (010)52257153(发行部)

电子邮箱:chinabp@vip.sina.com

经 销/全国新华书店

印 刷/三河市铭浩彩色印装有限公司

开 本/787 毫米×1092 毫米 1/16

印 张/24.5

字 数/627 千字

版 次/2013 年 3 月第 1 版 2013 年 3 月第 1 次印刷

书 号/ISBN 978-7-5068-3387-5

定 价/48.00 元

版权所有 翻印必究

前言

随着全球经济一体化的发展,我国经济也进入了一个高速发展时期。在当今这个世界上,还没有哪一个国家和地区,在艺术设计和艺术设计教育上有如此迅猛的发展速度和这般宏大的规模,中国艺术设计事业进入了空前繁荣的阶段。对于一个人口众多的国家,对于一个具有五千年文明历史的国家,现代艺术设计事业的大力发展,无疑将产生不可估量的效应。

然而,方兴未艾的中国现代设计,在大力发展的同时也出现了诸多问题和不良倾向。不尽如人意的设计,甚至是低俗、劣质的设计时有面世。背弃优秀的本土传统文化精神,盲目地复制西方设计风格;拒绝简约、平实和功能明确的设计,追求极度豪华、奢侈的装饰之风;忽视广大民众和弱势群体的需求,强调精英主义的设计;缺乏绿色设计理念和环境保护意识,破坏生态平衡,不利于可持续性发展的设计;丧失设计伦理和社会责任,极端商业主义的设计大行其道。在此情形下,我们的设计实践、设计教育和设计研究如何解决这些现实问题,如何摆正设计的发展方向,如何设计中国的未来,当是我们每一个设计教育和理论工作者应关注与思考的问题,也是我们进行设计教育和研究的重要课题。

美术与艺术设计的理论研究往往要滞后于艺术设计的实践,但这也并非坏事。一方面设计实践给理论研究提供了大量材料和厚实的基础,另一方面也给理论研究者留有足够的时间去思考。本书便是在艺术设计实践的基础上进行的设计理论研究。试图就一些理论问题,如美术与艺术设计的关系、艺术设计的含义特征分类、艺术设计的发展历史、艺术设计的思维方法、艺术设计评价、艺术设计教育、艺术设计管理、三大艺术设计类型(视觉传达设计、产品设计、环境艺术设计)各自的理论重点等,进行阐述与讨论,以期艺术设计学构建一个大致的理论框架。

全书由张进、刘芳、张蕾担任主编,李玉霞、方丹、杨蕾、马琳、姬晖担任副主编,并由张进、刘芳、张蕾负责统稿,具体分工如下:

第二章至第三章:张进(长江大学艺术学院);

第一章、第八章、第十二章:刘芳(忻州师范学院专科部);

第十一章:张蕾(中州大学);

第四章:李玉霞(河南科技学院);

第五章、第六章第二节:方丹(中州大学);

第十章、第六章第一节:杨蕾(中州大学);

第九章:马琳(中州大学);

第七章:姬晖(郑州旅游职业学院)。

本书在编写上主要体现以下几个方面的特点:(1)科学性与系统性。本书注重知识的科学性和系统性,加强知识点之间的逻辑连接与相互渗透,形成相对完整的理论研究体系。(2)基础性与实践性。全书内容在突出基础性、实用性、灵活性的基础上,提供可供选择、延伸和发展的空

间。(3)强烈的时代性。本书编写体现了继承传统中的与时俱进,既借鉴近年来艺术设计理论研究的宝贵经验,又大胆突破不适应当前形势需求的学科体系,始终关注我国目前乃至世界艺术设计理论研究的新理念。(4)多元化创作。本书的编写尊重多元文化,不是单纯的坚持以西方为中心的艺术设计理论研究,也不是单独的凸显中国特色,而是运用新视觉、新思维方式将两者结合起来,形成新的研究理念。

本书编写时间仓促,书中难免有不足之处,敬请各位专家、学者批评指正!

编者

2013年1月

目 录

第一章 美术与艺术设计的关系研究	1
第一节 美术的本质与功能	1
第二节 艺术设计的含义	8
第三节 美术与艺术设计的共同特征	9
第四节 美术与艺术设计的区别	11
第二章 艺术设计的发展与展望	17
第一节 中国艺术设计的发展历程	17
第二节 西方艺术设计的发展历程	36
第三节 现代艺术设计发展的展望	56
第三章 艺术设计的本质、特征及分类	61
第一节 艺术设计的本质属性	61
第二节 艺术设计的特征	65
第三节 艺术设计的分类	70
第四章 艺术设计的美学研究	77
第一节 关于艺术设计中的美学问题	77
第二节 艺术设计美的类型	82
第三节 艺术设计中形式美的规律	90
第四节 艺术设计的审美要素	99
第五节 艺术设计的审美体现	110
第五章 艺术设计批评	120
第一节 艺术设计批评的概念与作用	120
第二节 艺术设计批评的对象及主体	125
第三节 艺术设计批评的标准与原则	128
第四节 艺术设计批评的方式	137
第五节 我国艺术设计批评的现状	140
第六章 艺术设计思维与方法	143
第一节 艺术设计思维	143

第二节 艺术设计方法·····	154
第七章 现代艺术设计教育 ·····	173
第一节 现代艺术设计教育的产生与发展·····	173
第二节 现代艺术设计教育的思想和方法·····	184
第三节 艺术设计专业课程体系·····	190
第四节 艺术设计师的社会职责与素质要求·····	201
第八章 艺术设计管理 ·····	209
第一节 艺术设计管理基础·····	209
第二节 设计战略管理策略·····	219
第三节 设计组织管理策略·····	226
第四节 设计项目管理策略·····	235
第九章 视觉传达设计 ·····	242
第一节 视觉传达设计概述·····	242
第二节 视觉传达设计的原理·····	247
第三节 展示设计中的视觉传达·····	256
第四节 视觉传达与广告设计·····	268
第十章 产品设计 ·····	278
第一节 关于产品设计·····	278
第二节 产品设计的分类·····	283
第三节 产品设计方案的创作方法与程序·····	289
第四节 产品设计的审美鉴赏·····	301
第十一章 环境艺术设计 ·····	306
第一节 环境艺术设计的基本理论·····	306
第二节 建筑与室内设计的产生与发展·····	314
第三节 园林与景观设计的产生与发展·····	327
第十二章 装饰艺术设计 ·····	348
第一节 装饰艺术设计概述·····	348
第二节 装饰艺术设计的特征·····	358
第三节 装饰艺术设计的风格·····	363
参考文献 ·····	382
后记 ·····	384
关键词索引 ·····	385

第一章 美术与艺术设计的关系研究

第一节 美术的本质与功能

一、美术本质论观点阐述

从本质上说,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。刘勰曾说:“时运交移,质文代变”,正是不同时期民族和地域人们审美原则发展变化脉络的呈现与印证,也正是因此,美术事物才呈现出各种不同的本质观。

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、形式本质论和体验本质论。

(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。再现本质论主要讨论的是写实艺术的理论问题。

在美术与世界的相互关系中,再现本质论突出强调美术创作活动在本质上是对世界的一种再现或摹仿,美术作品是对世界进行再现或摹仿的结果,其始终认定只有我们生活于其中的世界才是美术创作的终极来源,所以,美术创作及其作品的产生、意义、评价标准、本质特征诸问题,都理所当然要到这个被再现、被摹仿的世界里去寻找。这就是再现本质论的全部思想内涵,是人类最早认识到的美术基本特征的一个朴素学说。

(二)表现本质论

从某种意义上说,关于再现的艺术理论还不全面,因为它只抓住了美术的一个方面,也就是与客观世界的关系。但是美术作品毕竟是人创作出来的,人的思想感情也会自觉不自觉地在作品中流露出来。那么美术作品跟艺术家的主观情感、内心世界是什么关系呢?这就是表现论所关心的问题。

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。

表现本质论替代再现本质论主导主流美术发展趋势,是随着以德拉克洛瓦、籍里科为代表的浪漫主义的出现而开始。这之前,安格尔的新古典主义力图根据非个人的清晰方式去表现普遍永恒的真理;而浪漫主义则力图用各种方式来表现他们自己的感情、信念、希望和恐惧。J. 康斯太布尔曾说,绘画对于他来说“只是感觉的另一种方法”。诗人 C. D. 波德爾是一位伟大的和视觉艺术最有眼力的批评家,他评论说:“浪漫主义,确切地说既不作主题的选择又不要求严格的真实,而只是感情的一种表达方式。”而在德国,画家与诗人、哲学家的关系远比法国密切,特别是那些康德的追随者,开始接受启蒙主义关于人类理性、宗教、自然以及美术意义和目的的观点。费里德里希试图在绘画中表现不能用言辞来表达的思想和感情。他认为美术家惟一的法则就是他的感觉。他对一件美术作品的评论完全表述了他的观点:“就像一个虔诚的人在无言地祈祷,全能的上帝在倾听他的心声。美术家也是这样带着真实的感情画画,而敏感的人能够理解和认识它。”费里德里希逝世那一年出生的罗丹也强调:“绘画主要的不是再现对象的外形,而是表现内心的真实,表现情思、灵魂的深度。”

20 世纪初,意大利的美学家克罗齐将表现本质论推向一种极致状态。“美术即直觉、即表达”“直觉只能来自于情感,基于情感”;这意味着美术是心灵赋予形式的活动,是抒情的表现。他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,“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驳。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。

表现本质论在 20 世纪上半叶发展到高潮,其标志便是表现主义在德国的兴起。“表现主义”一词,最初于 1911 年由《抽象与移情》的作者 W. 沃林格在谈到凡·高和马蒂斯的关系时提出的,后来即被广泛地用来形容美术家甚至是建筑师。虽然表现主义建筑不好界定,但在德国和北欧,仍能从哥特式建筑中找到根源。表现主义以新美术运动的有机形式与反古典的简约趋势结合起来,以“将个人的观念完全转换为一件作品”的要求,并赋予建筑以“表现的”性格,从而使每一种形式都打上他们创作意志的标记。

(三)形式本质论

形式本质论是单纯从形式的角度来理解艺术的一种理论。虽然从古希腊开始人们就注意到了艺术中的形式因素,但是把形式当做美术作品的惟一规定性却是 20 世纪才出现的,并且发生了很大的影响。

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。

形式本质论者认为,美术创作活动的本质特性既不存在于美术作品的对象——客观的外部世界,也不存在于美术作品所表现的内部世界,而是存在于美术作品本身,存在于美术作品的形

式结构、符号和物质媒介中,这些形象因素共同构筑了美术创作本体性存在。作为本体性存在的美术不再是传统美术理论的内容或内容与形式的统一体,而是指向美术作品形式本身,即色彩、线条、符号、媒介的构成与排列组合。

不论是在东方还是在西方,人们对美术形式本质的探索和对再现、表现本质的探究一样,已有悠远的历史。“美是和谐”这一十分古老的命题,是中西古典审美理想最集中的共同点。但由于地域、民族、社会、文化环境的不同,对和谐的理解又是各不相同。中国的审美偏向内在的“心理和谐”,追求情理和谐、心物相应的超然的审美境界。而西方则重在“物理”形式和谐的研究。

(四) 体验本质论

体验本质论是从研究美术与受众的关系的角度来阐释美术的本质存在,其突出点是强调受众的接受体验对于美术作品的存在有着决定性的作用。美术作品的完成既不是美术创造活动的终结,也不是美术创造活动的终极目的,只有在受众的接受体验与创造的过程中才能实现其价值和意义,成为真正的美术存在。完整意义的美术作品需要美术家与受众共同来完成。受众,这一审美活动中有着重要意义的构成因素,在 20 世纪 70 年代以后引起了理论界的关注。

与形式本质论不同,体验本质论把受众的作用提到一个前所未有的地位,并从受众阅读的角度切入,强调美术与不同历史和现实、社会之间的联系。它倡导总体性研究,突破了传统研究方式,拓宽了研究的视野和思维空间;体验本质论在美术家、作品、受众三个环节的联系和相互作用的考察中探讨了美术的相关性、作品的影响、变化及历史生命的问题,从全方位上动态地把握美术活动的本质,为美术史学的研究提供了新的思路和方法。

二、美术的功能

(一) 美术的社会功能

任何一种艺术理论,在承认艺术有着其他的文化形态不可替代的特殊功能这一点上是一致的。但是,认为艺术究竟有哪些主要功能,这些功能具有什么样的性质与特征则与该艺术理论对艺术本质的认识密切相关,也就是说,回答“艺术对我们有什么作用”与回答“艺术是什么”不仅是不可分割的,而且后者还是前者的理论基础。如认为艺术就是艺术家的情感表现,与现实生活无关的所谓艺术表现论,在艺术功能问题上,就必然否认艺术的社会作用。马克思主义的艺术本质论则认为,艺术是一种社会意识形态,是经济基础的上层建筑,它同其他社会意识形态有联系又有区别,在反映社会生活方面有自己的特殊性,因此它很强调艺术的社会功能,认为艺术对于社会的发展能够起到一定的促进作用或促退作用。

文艺理论中,艺术的社会功能一般分为三种,即认识功能、教育功能和审美功能。这种逻辑上的划分,虽说没有说明三者之间的关系,但还是比较全面地说明了艺术包括美术在社会中所具有的几种主要功能,有助于我们分析美术史上大量的艺术现象,解释和评价具体的美术作品。

1. 美术的认识功能

美术的认识功能,主要是通过美术的接受者在对不同时期、不同国度、不同民族的美术作品的接受和鉴赏的审美活动中同时加强对自然、社会、历史、现实、人生甚至真理的认识。

我们可以从距今 1.5 万年前的西班牙阿尔塔米拉山顶洞的野牛和野山羊的壁画中了解到旧石器时代原始人的经济状况和生存状态,同时还可以认识 2.5 万年前造型艺术的惊人水平;我们可以从古埃及的同期刻板、平直、威严的法老雕塑中认识到古埃及奴隶制社会的专制体制形态,我们还可以从古希腊的精美雕塑中认识公元前 2500 多年前的奴隶制军事民主制度的形态和体制。我们可以从“秦始皇陵兵马俑”8000 多个强大的兵俑方阵中了解到秦始皇统一中国之后“振长策而御宇内”、威震四海、气吞山河的历史场面,8000 多个兵俑组成的强大方阵,有惊天动地的视觉冲击力和震撼人心的气势与声威,有排山倒海的气势和力量。我们可以从唐三彩载乐俑、唐三彩钱柜了解开元、天宝年间盛唐的“政通人和”、社会繁荣的局面。

我们可以从意大利文艺复兴时期的作品中解读出一个宏观的主题:即以人为中心,以人为本的人文主义主题,无论是米开朗基罗的雕塑、壁画、天顶画,还是达·芬奇、拉斐尔的油画、壁画都是紧扣以人为中心,以人为本的主题。

我们可以从敦煌艺术宝库中 4 世纪到 14 世纪的大量壁画和造像中比较全面地认识从十六国到宋元时代千余年来各个历史时期不同的社会生活、民族状况、风俗民情,以及经济、政治、军事、文化、宗教和建筑、风物等方面的情况。我们还可以从中国古代园林中悟到中国古代哲学与美学的境界。中国传统哲学中“天人合一”的思想深深地渗透到中国园林艺术之中,因此,中国园林最突出的美学特点是追求一种“诗情画意”的审美境界,为了达到这种境界,一方面充分利用花园、水池、假山、林木等自然物质创造出一种荷花飘香、小桥流水、曲径通幽的自然美,另一方面,又非常讲究亭台、楼阁等建筑中的施以人工的形式美,将两者结合起来,造成一种富有情趣的园林美。

中国实用工艺美术作品的认识作用更是种类繁多、源远流长。从红山、良渚文化中的玉器,到殷商的青铜器,到汉代的工艺品,从“唐三彩”到宋、元、明、清的瓷器,从明代的苏绣到明清的景泰蓝,如此众多的实用工艺品构成了几千年来中华民族的文化传统与美的历史。这些艺术品正是我中华五千年文明史的见证与载体。

美术的认识作用还体现在作品的形式特征上。如古希腊雕塑与古埃及雕塑,从它们差异巨大的风格样式中我们可以看到两种不同社会制度以及思维方式、宗教信仰和视觉表达形式。可见,美术作品的形式特征、风格样式、结构形式同样有一定的认识价值,同样可以成为认识一个时代民族精神面貌的依据。

综上所述,我们不仅能通过美术作品所描绘的对象来认识世界和历史,而且也可以从艺术把握对象的视觉形式中去认识一个民族的精神状态和一代人的生活状况。

此外,美术作品的认识功能还体现在美术这种特殊的语言形态中。不同的语言形式代表不同的美学观念和哲学观念或宗教观念。美术作品一旦被创作出来,其本身就具有了超越时空的可能性、独立性和不可替代性,不同时代、不同民族的精神特质就会因此而被美术作品保留下来,打上时代的烙印。

2. 美术的教育功能

美术的教育功能,在我国古代画论中历来都受到重视。如东汉王延寿就认为绘画的作用就是“恶以诫世,善以示后”,魏曹植说“存于鉴戒者图画也”,谢赫在其著名画论《画品》中一开头就提出了“图绘者,莫不明劝戒,著升沉,千载寂寥,披图可鉴”的艺术功能论,等等。这些画论作家都非常强调艺术的政教和德教功能,主张美术作品要有思想性,要能教育人们服从本阶级的道德

规范。

无产阶级也非常重视艺术的思想教育作用和道德教育作用。鲁迅先生说:“美术可以辅翼道德。美术之目的,虽与道德不尽符,然其力足以渊邃人之性情,崇高人之好尚,亦可辅道德以为治。物质文明,日益曼衍,人情因亦日趋于肤浅;今以此优美而崇大之,则高洁之情独存,邪秽之念不作,不待惩劝,而国人安”。周恩来也曾多次指出,艺术家作为人类“灵魂的工程师”,应当使自己的作品起到教育人民、教育后代的作用,要使人民从艺术中“得到鼓舞,受到激励,奋发起来”。

美术的教育功能不是道德的说教功能,不能通过概念化、公式化的说教方式来实现。美术之所以能产生教育作用,是因为美术家们在创作过程中,不仅反映现实,还会对现实生活做出评价,并提出自己的理想和愿望,表达自己对人生与世界的体验和感受。因此,在美术作品中,形象与观念,包括道德观念,应水乳交融地结合在一起才能真正起到教育人们的作用。

从整体和最根本的意义上来说,美术作品的教育功能体现在它能使人们对自然、社会、人生、他人与自我采取一种伦理态度。这种态度首先意味着对人类社会中美好的事物与正义的事业的热爱,对进步的信仰,对真理的追求。如德拉克洛瓦的《自由神领导人民》,达·芬奇的《最后的晚餐》,米开朗基罗的《最后的审判》,董希文的《开国大典》等。其次,这种态度包括对生命的崇敬,对苦难的同情,对罪恶的愤慨。如古希腊的雕塑《维纳斯》,米开朗基罗的人体艺术,罗中立的《父亲》,王式廓的《血衣》,毕加索的《格尔尼卡》等就能唤起人们的这些感情。而李可染的山水画和齐白石的花鸟画的教育功能则体现在它们能使人们更热爱自然、生命和生活。至于那些充满幽默的漫画,也可以使人们在对待人生的各个方面有一种宽厚豁达的胸怀。美术的教育功能体现在各个方面,我们不应做狭义的理解。

3. 美术的审美功能

前面已经分析了美术具有认识功能、教育功能,不少专家认为除此之外美术还具有交际功能、启迪功能、劝导功能等多种功能,尽管美术具有各种各样的社会功能,而审美功能却是美术最主要和最基本的功能和特性,正因为审美的功能渗透和统领了美术的所有功能,使得美术具有了自己独立存在的价值和意义。虽然美术有认识功能,但美术的认识功能同科学的认识功能、哲学的认识功能却有本质性的不同;虽然美术具有教育功能,但美术的教育功能同道德的说教完全不同。美术作为人类的文化形态之一,之所以区别于哲学、宗教、道德、科学等其他文化形态,正是由于美术始终是以创造审美价值来满足人的审美需要。

对于美术的审美功能,我们可以从如下几个方面来理解。首先,在美术的认识与教育功能中,实际上已包含着审美的作用。比如,中国山水画、花鸟画和风景油画等美术作品中表现出来的对自然的崇敬、对生活的热爱、对真理的追求等就已有着“愉悦情性”和“畅神”的审美因素。其次,从美术作品的不同形式这一角度来看,美术的审美功能又体现在不同的美术形态中。如实用美术,不仅使人们的衣食住行实用、方便,而且有着美的外观。虽然在生活中,人们并不会有意识地时刻关注这些围绕着他们的美的形式和形态,但这些美却以一种整体的和谐气氛感染人们的情绪,使人们愉悦和心情舒畅。又如,当今千姿百态的服装款式和五颜六色的服饰色彩,使各个城市乡镇出现一道道亮丽的风景。任何人穿上一件款式新颖别致、色彩和谐的高雅而又大方的衣服时,心情都会格外舒畅。再如实用美术中的各种包装设计,无论是酒包装还是化妆品包装,抑或是糖果、药品包装,都必须经过美术设计。这些包装设计就构成了当今社会中无处不在的一

种审美形式。优秀的包装设计就是给商品穿上了合体的衣服,而劣等的包装就好比漂亮高雅的女人穿上了一件俗气的衣服。给商品穿上合体的衣服就增强了实用中的审美形式。

实用美术的审美功能是多元并存在的,即使在绘画、雕塑等纯艺术性质的美术作品中,也包括优美、崇高、怪诞甚至反审美的多种形态的美学观点。事实上,正是美术形态的丰富性和它们各自所具有的不可替代的特点才使得视觉艺术(美术)在整体上能够发挥其巨大的审美功能,同时也拓展了审美的领域。

4. 美术的娱乐功能

美术的娱乐功能是与教育功能相平行的,我们知道美术发挥教育功能时可以借助“寓教于乐”的方式,这里的“乐”便是美术的娱乐功能。人们在欣赏艺术作品之初,并不是仅仅为了从作品之中获得某种教育,而是为了获得身心的放松,得到精神需求的满足,这便是美术娱乐功能的体现。美术的教育功能与娱乐功能之间有着密切联系。如果一幅画只是专注于其教育功能的发挥,那么它会因成为教化功能的“传播工具”而丧失了本应具有的娱乐功能。反过来说,若一幅画只是为了娱乐大众而存在,那么它仅仅是个低级的大众娱乐品,而无法上升到真正艺术品的高度。

美术具有娱乐功能,具体说它所带来的这种愉悦是不能小视的,它们已经成为我们日常生活中必要的“调味剂”。提出“寓教于乐”的贺拉斯说过:“诗人的愿望应该是给人以益处和乐趣,他写的东西应该给人以快感,应该对生活有帮助。”他认为诗仅仅是美的还不够,还要具有魅力,戏剧也应该具有趣味,才能吸引观众。而事实也确实如此,假如一件艺术作品仅仅是为了教化,为了一定的功利性目的而作,而完全不考虑其娱乐性的话,那么这件艺术作品只能被看作是表达特定目的的工具,其所起到的作用也是非常有限的。

美术娱乐功能的发挥必须建立在多种因素的基础之上,如作品的内容、形式、对周围环境的深层次把握、所传达的思想境界等等方面都影响着娱乐功能的充分发挥。因此,一件优秀的艺术作品是建立在多种因素综合反映的基础之上的,而娱乐功能的最终发挥也是以它们为前提的。

另外,不同的艺术作品,其娱乐功能所体现的形式与方法也各不相同。并不是每件艺术作品都具有娱乐性,也并不是具有娱乐性的作品其娱乐的成分是完全相同的。从另一个方面说,对于不同的美术接受者,由于自身的情况不同,即使是同一件艺术作品,对于其娱乐功能的体会也是千差万别的。可见,艺术作品的娱乐性不是一个简简单单的静止状态,而是一个会随着地点、接受者等诸多因素的影响而不断变化的“动态体”。

综上所述,美术带有其独特的娱乐性,而这种娱乐性的产生是建立在一定基础之上的,另外,美术的娱乐功能与教育功能在美术上的体现是一种相互兼容的状态,因此,优秀的艺术品既要克服程式化、概念化、公式化的倾向,又要使接受者陶醉于艺术享受时潜移默化地受到道德品质的熏陶和必要的思想教育。

(二)美术的审美教育功能

1. 培养和建立审美兴趣与审美观念

审美兴趣与审美观念的培养是通向美术审美教育的重要环节。如“文化大革命”结束之后,摆脱了禁锢的中国人的衣着颜色及款式都有了鲜明的变化,从“文化大革命”灰头土脸的“青”

“蓝”二色变得五彩缤纷,从中山装、解放装变成各类款式的服装,也许是改革开放来得太突然,让人措手不及,许多人的审美观念还停留在“文化大革命”中的惯性思维尚未苏醒过来,因此对新的服装样式看不懂,也看不惯。年轻姑娘的超短裙,青年男女的喇叭裤、小裤管以及一些男青年的长头发,都被社会相当数量的人看不惯。对这种文化现象,当时社会上是一片叹息和指责之声,甚至觉得身着这种被称为“奇装异服”的青年人,思想都有问题,品行亦须质疑。这实际上是审美观念落后于社会发展潮流的表现。又如当全社会刚开始跳“迪斯科”舞蹈的时候,社会上传来的仍然是指责多于接受。但进入20世纪80年代中后期以后,全国各大中小城市跳迪斯科、跳各种花样翻新的广场舞,穿百花齐放、五颜六色服装的群体,已远不限于青年人的范围。而现今的中国社会,谁穿什么款式的衣服,谁染什么颜色的头发,留什么样式的发型,谁跳迪斯科、谁跳肚皮舞,再也无人特别关注,也没有人看不惯,也没有了指责和骂声。其实,这就是一个在视觉艺术领域的审美观念问题。审美的兴趣和观念都是建立在实践的基础上的。不去实践,不去欣赏,就永远不会产生兴趣,也无需谈审美观念的建立。反过来讲,见多了,欣赏多了,接触多了,自然就会产生审美的兴趣,从而建立审美的观念,进而达到美术审美教育的高度。因此,要达到审美教育的目的,培养、提高审美观念是一个至关重要的问题。所以在进行美术的审美教育中,培养人们正确而又深刻的审美观念是首要的任务。

2. 培养和提高审美能力

包括美术在内的审美能力是体现在审美的态度上的,对某种艺术持一种什么样的态度,可观察到其审美能力的高低。而审美能力又涉及其他方面的能力,如对艺术的直觉能力、认识事物的能力和想象、联想等各种综合性的能力。艺术的想象力又必须以这些综合能力为基础。美术的审美能力是一种对美术作品的各种形态不同的风格、结构、样式、语言特征等所具有的一种特殊的感悟能力和敏感能力,以及由此而积累的各种美术种类的审美经验。

从美术审美教育的角度来看,审美态度,包括对美术的审美态度,是通过审美教育的过程培养出来的。可以说,美术的审美能力体现在审美的态度上,而审美态度又可以划分为超功利的审美态度,或是带有功利的审美态度,抑或有很强的功利的审美态度之上。在美术的审美能力的培养上,首先要强调培养一种超功利的审美态度,而不要像在日常生活中那样只是关心对象是什么和有什么用途,这是至关重要的出发点。

培养对各种美术形式的感受能力和领悟能力,比讲授各种美术知识更重要。当然,具备与作品有关的知识,如作品所描写的对象的知识及作品本身的知识等审美把握作品形式的基本条件,但只有这些知识还不够,还必须将这些知识与作品的形式,如作品的构图、色彩、线条、明暗、风格样式等联系起来进行整体感受和领悟,这样才能将这些知识转换为一种审美经验。作为视觉艺术的美术,审美能力集中体现在对美术作品形式的感受能力和领悟能力上。例如一幅绘画作品,人们之所以能够把画中的形象与它所描绘的对象的原型区别开来,就在于人们始终把它看作一个经过艺术加工提炼,一个由线条、色彩、明暗关系等美术语言描绘出来的艺术形象,而不是客观对象本身。反之,又正是这种审美态度强化和深化了人们对美术作品形式的感受能力和领悟能力。

对形式的感悟当然又离不开对内容的把握,所以美术的审美教育从根本意义上讲,就是要培养人们对美术作品的整体把握的能力。这种整体的把握能力就是一种审美的经验的体现。美术的审美教育也就是使人们通过对美术作品的审美接受,获得更为丰富的对世界、人生、社会的审

美经验,从而从新的角度和立场来观察、理解、体验生活与生命,从而使人在美术审美教育的作用下成为一个全面发展的人。

在包括美术在内的各种艺术作品中,生活的各个领域均能有机关联,成为一个有机的统一整体。优秀的艺术作品中,不但有感性的认识,同时还承载着理性的深度,在反映与描绘自然界、人类社会以及人生百态的内容时,还具有全面的、具体的性质。许多艺术作品呈现出人生的悲欢离合、喜怒哀乐、爱恨情仇以及对现实生活的复杂性与多面性。这意味着,审美教育可以使人们更全面、更具体地感受到现实生活的意义。

第二节 艺术设计的含义

在当今社会,设计是一个非常时尚的名词,是现代文明的一个热点。与设计直接有关的名词术语,已经广泛渗入到社会的各个领域,诸如工业设计、艺术设计、工程设计、市场设计、建筑设计、规划设计、服装设计、环境设计、形象设计,等等。但设计并不是现代社会才出现的一个新词汇。事实上,从中国到西方,从古代到当代,都在对“设计”进行从不间断的思考和探讨。

在古代中国,先秦《考工记》中有记载:“审曲面势,以饬五材,以辨民器,谓之百工。”这里的“审曲面势,以饬五材,以辨民器”,与《现代汉语词典》对“设计”一词的解释:“在正式做某些工作之前,根据一定的目的要求,预先制定方法、图样等”,其意义是相通的。《考工记》一书有相当篇幅用来探讨造物的设计。随着时代的发展,“设计”一词的出现与使用频率越来越高,而且被赋予越来越宽泛的含义。如元代尚仲贤的《乞英布》在第一折就有“运筹设计,让之张良,点将出师,属之韩信”。这里所说的“设计”已经是“筹划计策,设下计谋”的含意,但当时并不仅仅是指艺术范畴的设计。

西方“设计”的概念产生于意大利文艺复兴时期,其最初的意义是指素描、绘画等基本表现手法。到了18世纪,英国《大不列颠百科全书》中“Design”一词的解释为:“指艺术作品的线条、开关比例、动态和审美方面的协调。在此意义上,Design与构成意义相同;可以从平面、立体、色彩、结构、轮廓的构成等诸方面加以思考,当这些因素融为一体时,就产生了比预想更好的结果……”。这时“Design”的含义还被大致限定在艺术观念的视觉方面。第一次世界大战以后,德国包豪斯学院把“设计”一词首次运用于某些课程名称里,如“金属设计”“印刷设计”“家具设计”“包装设计”等,这样“Design”的词义逐渐和纯艺术内涵产生了区别,现代意义上的“设计”概念逐步形成,即对“Design”的理解更多地界定为对产品外观的要求和内部结构的安排等,它强调产品的色彩、肌理、形态等形式因素,注重对设计产品材料的开发、研究,追求产品的观赏性和审美价值。

设计概念的内涵与外延随着时代的变化一直处于不断发展之中,但是,万变不离其宗,设计作为一种创造性活动的本质一直未曾改变。

可以看出,在今天,我们仍然无法对设计进行一个明确的定义。人们对它的定义总是出自对自身认识的一个特定角度,有的是从设计与生活、生产、消费的关系角度把设计看成一种手段,有的是从设计与事物的关系着手把设计理解为一种方案、实践模式,而有的则从学科来看,把设计理解为方法和技术等等。设计是复杂的,但人们在对设计的探索中还是基本的共识的。

从广义上来说,设计最基本的内涵是计划,即为达成目的而设立的方案。以此为基础,则可

以说设计涵盖人类历史上所有的创造活动;而现代意义上的设计的精髓,则是对这一切创造性活动中所蕴含的构思、创造性行为和创造性过程的升华。

狭义的设计则是指在为达成某种目的而设定的具体的计划或方案中,作品的构成元素、各元素之间的组织关系、形式美法则,以及建立在适用性基础之上的结构规律等等,其中,相关的美学要求伴随着设计的过程而与设计的构思和行为如影随形。

由这两方面可以认为设计是规划、设想、解决问题的方法,其含义主要有三个方面:一是计划、构思;二是将计划、构想中解决问题的方式表达出来;三是通过传达之后的具体应用。从这个界定可以看出其基本的出发点是在形成事物的思想方法上而不是实际的物品或物品的社会价值方面。

我们对设计有所了解后,对艺术设计的涵义也就不难理解了。通俗的说,“艺术设计”就是“艺术的”设计或“艺术地”去设计;与此同时,还要考虑到具体的设计对象,根据生产技术条件和制作工艺的可行性,进行的创造性活动。“具体的设计对象”,是指产品设计、视觉传达设计、环境艺术设计等不同的设计领域。如果是产品设计,艺术设计就不是指单纯的“造型设计”或“美术设计”,还要考虑一些艺术之外的因素,如市场因素。

第三节 美术与艺术设计的共同特征

古埃及巍峨高耸的金字塔、古希腊高大壮观的帕特农神庙以及中国新石器时代优美的彩陶、殷商时期狰狞恐怖的青铜器等,这些都作为美术史上的经典被广泛介绍。同时,这些经典也是设计史必须研究的对象。可见,美术与设计怎样界定、关系如何是一个很重要的问题。19世纪以前欧洲的美术史家普遍认为,设计不过是美术的一个分支,把设计作为小美术来研究;20世纪之后设计逐渐独立,人们认为广义上的设计包括一切人造物,反而把美术纳入其中。如今,虽然美术与设计已成为两门独立的社会学科,设计教育也从美术教育中独立出来建立了一套自己的体系,但不可否认的是,美术与设计有着非常紧密的联系,其中的渊源可上溯至人类的洪荒时代,并从美术与设计的一些共同特征中予以证明。

一、主观目的性

人类自诞生以来所从事的一系列活动都有着强烈的目的性。比如旧石器时代的人们选用坚硬的石头打制一块砍砸器或者刮削器,是为了砸断动物的骨头、分离动物的皮肉,以解决温饱和御寒等生存需要,设计史上把这一过程称为人类最早的设计;法国拉斯科洞穴里保存着一万年前的古人用矿物质颜料绘制的马、鹿、牛等大量的动物壁画,美术史上把这些早期壁画作为美术的开端。显然石器的制造是为了满足生存的需要,而面对拉斯科洞穴里巨大的、充满动感的动物形象时,人们往往只是惊叹于古人高超的绘画能力和不可思议的想象力,少有人会意识到创造洞穴壁画的人们其目的并非因为审美而是为了生存的需要。因为在原始人类看来,通过形象绘制就能摄取动物的魂魄从而控制住它们,绘制那些高大的马、健壮的牛就是为了在狩猎中顺利捕获它们。所以说,早期人类所从事的活动不管称为设计还是美术,其目的都是出于生存需要。

随着物质技术手段的提高,人类逐渐能够利用各种自然资源制造不同的物品,其目的也越来越多。古埃及人使用重达数十吨的石块建造高达百米的金字塔不是为了满足遮风挡雨的生存需要,实际上他们日常的居所(包括法老的宫殿),基本上用泥坯建造,而建造金字塔这种坚固、稳定、巨大的建筑完全是为法老营造一个永恒的来世世界即精神世界服务的,同时也为工匠们自己的来世信仰做好准备。信仰的需要超越生存的需要使人类展现出无比伟大的创造力。因此,通常情况下,艺术理论认为只有当人在生存需要满足以后,才会追求精神世界的满足,精神生产与物质生产的分离也就是美术与设计的分离。

文艺复兴以后,人们一般把所谓纯粹精神性的生产归入艺术的范畴并赋予其崇高的地位,其中美术因为它的造型性(绘画、雕塑、建筑)又被归入造型艺术之中;而具有实用目的的物质生产(手工艺生产)则被归入设计之中或者干脆把它作为美术的附庸,称之为小美术,很长时间以来小美术(设计)都被看作卑微的技艺,受人轻视。这种二元的分类方法抹杀了人类活动的多样性,忽视了美术与设计之间天然的联系。以纯粹精神性的金字塔建造来说,没有古埃及社会发达的物质生产技术作保障,如此庞大的工程是不可能完成的;再如文艺复兴时期众多散发人性光辉的艺术作品,其高超的写实技巧也与当时整个西方社会在物质技术上的进步(比如医学上人体解剖学的出现、建筑设计中透视原理的运用)紧密相关。

因此,当美术与设计不能简单地归入精神生产和物质生产时,人们发现其实人类在从事美术与设计活动时都存在着一个共同的需要。17世纪的英国画家、艺术理论家荷加斯在《美的分析》一书中认为美分两种,一种是以线条为特征的视觉美,另一种是以实用性为特征的理性美。曲线的视觉美是丰富的变化与整体的统一,实用的理性美是以最大限度地满足使用者的实用需要为目的。这样的分类也是西方艺术史上第一次从视觉美和理性美的角度对美术与设计所进行的比较令人信服的区别,但随着工业革命的来临,西方社会发生了剧烈的变动。批量化、规模化生产的工业品大量进入人们的生活,由于机器生产的特点,工业产品的设计已无法像工业革命以前的手工设计一样追求精致、华丽,荷加斯所谓设计中的理性美到了工业革命后再难见到,工业产品的粗制滥造让许多人难以忍受,甚至有人要求设计应该返回到中世纪。同时,美术中对视觉美的追求也在新的技术如摄影、摄像产生后遭受打击,像20世纪初兴起的表现主义画派,其画面沉闷压抑,已看不到任何视觉美的影子。

可见,不管是从精神生产和物质生产的角度,还是从视觉美和理性美的角度都已经不适合用来理解美术与设计了,但它们体现出的一些共同特征让我们看到它们之间天然的联系。人类的各种需要无论怎样划分,其实质都体现出人类的主观目的性。就美术与设计来说,首先,从事这类活动的主体都是人本身;其次,不论实用目的还是审美目的,只要是人所从事的活动都有目的性。因此,主观目的性是美术与设计的共同特征之一。

二、客观视觉性

美术与设计作为物的共同特征就是客观视觉性,即不管美术与设计的创造者出于何种主观目的性,它们都以客观视觉性呈现出来。主要表现在三个方面:

第一,这一呈现是物质的呈现,是一个个具体的美术品与设计品作为可视物的呈现。美术与设计通过物的呈现方式把握自身,包括它们的主观目的性。

第二,美术品与设计品一旦呈现出来就必然接受大众的检验,而不同的人有不同的检验标