

DAOQI ZHIJIAN
YISHU YU SHEJI LUNZHA

李向伟 ■ 著

道器之间

—— 艺术与设计论札

 安徽教育出版社

道器之间

—— 艺术与设计论札

图书在版编目(CIP)数据

道器之间:艺术与设计论札/李向伟著. —合肥:安徽教育出版社, 2004. 8

ISBN 7—5336—3788—7

I. 道... II. 李... III. 艺术—文集 IV. J—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 088363 号

责任编辑:朱 锦

整体设计:朱 锦

出版发行:安徽教育出版社(合肥市跃进路 1 号)

网 址:<http://www.ahep.com.cn>

经 销:新华书店

排 版:安徽飞腾彩色制版有限责任公司

印 刷:安徽新华印刷股份有限公司图书印装分公司

开 本:787×1092 1/16

印 张:16

字 数:190 000

版 次:2004 年 8 月第 1 版 2004 年 8 月第 1 次印刷

印 数:3 000

定 价:58.00 元

发现印装质量问题,影响阅读,请与我社发行部联系调换

电 话:(0551)2651321

邮 编:230061

自20世纪70年代初涉绘事，迄今已逾30年。30年前的我，是一个流浪于乡间的“知青”。在那个文化荒漠的年代，自己徒有对知识的饥渴，却求学无门。后来做了先生，每每直面学生的追问，总是从他们那饥渴的眼神中，窥见自己当年的身影。那眼神促我反思，促我内省，又促我将一些朦胧而散乱的思绪记录下来，整理成文。于今看来，这些文字与其说是对学生们的追问之解答，倒毋宁说是我自己对于无限宇宙的无穷追问。

收在这个集子里的文字主要涉及装饰艺术、设计艺术及美术教育，是这些年来自己对艺术实践的一些理性思考。有些文字已在国内刊物上发表过，前后的时间跨度也有十几年。此次结集出版，除个别文字作了些增删，大多一仍其旧。

我听说，西方哲学传统有着纯粹思辨的形而上特色，而中国哲学传统则带有较多的实用理性倾向。对于二者的长短优劣，我无从评价；但就艺术哲学（也有人称之为“美学”）而言，我以为无论其有着怎样的形而上的追求，总还是难脱形而下的实践特色。这是因为，艺术本身就是一个形上之“道”与形下之“器”的整合体。倘若舍其一端，艺术也就不再成其为艺术了。以我自己的体会，30年来，自己一直是在这“道”与“器”之间求索与徜徉的。我把这点体会写成一篇短文，收在这个集子中，并且把它拿来做了书名，就叫作《道器之间》。



1	· · · · ·	自序
		道器之间
1	· · · · ·	——关于我国高等美术教育现状的思考
8	· · · · ·	装饰艺术的现代意义与地位
		徜徉在“视”与“知”之间
19	· · · · ·	——装饰造型新解
45	· · · · ·	论装饰艺术的空间自律
59	· · · · ·	有关装饰构图的几个问题
78	· · · · ·	装饰艺术中的程式及其面临的现代问题
85	· · · · ·	装饰艺术风格学刍议
98	· · · · ·	艺术设计教育与人文精神
109	· · · · ·	艺术与人类生活
118	· · · · ·	概念设计面面观
		观察、思维与表达
127	· · · · ·	——重视美术教学中眼、脑、手的综合训练

134	· · · · ·	图—底关系散论
		用物质材料去思考
149	· · · · ·	——兼论版画创作的物质实践性
163	· · · · ·	画种的存亡
172	· · · · ·	惜哉童心
175	· · · · ·	读书与教学随笔（二则）
181	· · · · ·	点
185	· · · · ·	线
192	· · · · ·	斯里兰卡美术考察录
212	· · · · ·	竞技体育的审美魅力
		泥土中的魂魄
225	· · · · ·	——王晓春和他的泥塑人像
227	· · · · ·	杂感
234	· · · · ·	后记
235	· · · · ·	李向伟作品选



道器之间

——关于我国高等美术教育现状的思考

“道”、“器”作为一对哲学范畴,最早见于《易传》:“形而上者谓之道,形而下者谓之器。”从历代学者对道器的解说来看,“道”是无形的,是万物运行的法则,或是抽象的精神本体;“器”是具体的,是道的显现形态或物质载体。道于器中含,器乃道之显,二者既互为依存又相反相成,由此组成了彼此的辩证对立统一。

从艺术(本文尤指美术,下同)是物态化的精神产品这一本质属性来看,艺术具有道器合一的典型特征。一切艺术作品中所包含的对世界本体的形而上思考,对思想观念和内心情感的表达,以及贯穿于艺术创作过程中的种种思维规律和抽象法则,皆属于道;而一切艺术作品的具象形态及其物质媒介(如纸墨笔砚、土木金石等),以及对这些物质媒介的技术性操作,皆属于器。因此,艺术应该是一个亦道亦器、融道器为一体的有机整合。在这样一个整合体中,倘若我们只强调“道”的精神内涵而无视“器”的物质承载,艺术就会沦为“空对空”的玄谈,艺术家头脑中的种种意念、幻想终究会像无所附丽的幽灵,不具形质,不可捉摸;倘若我们仅有“器”的躯壳而失去了“道”的灵魂,那么,所谓的“艺术”就只能是徒具形质的空皮



图 1-1 人物头像(中国画) 作者:李伯安

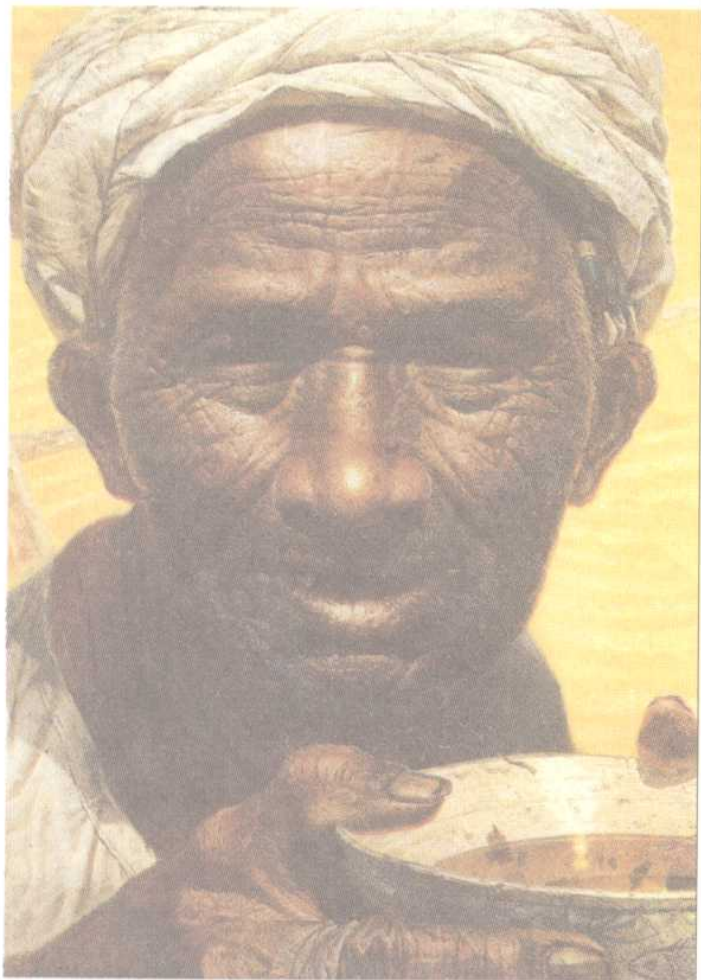


图 1-2 父亲(油画) 作者:罗中立



图 1-3 贝多芬头像(雕塑) 作者:[法]布德尔

囊,那些失去了内在精神支撑的物质性操作也就不过是纯粹的匠人手艺了。

举凡古今中外一切优秀的艺术作品,无一不是道器成功结合的典范。从“道”的角度来看,它们或为宣传某种人生教义或社会主张(比如古典主义和现实主义),或为表达某种典型的人类情感和审美判断(比如表现主义和浪漫主义),或者揭示着自然宇宙中的某种形式规律(比如各种现代艺术流派)等等。从“器”的角度而言,无论是中国传统书画中的每一道笔墨、每一根线条,还是西方油画中的每一抹笔触、每一块色彩,抑或是立体雕塑中的每一块土石塑造、每一处结构起伏,都凝聚着艺术家的感情、意志、智慧和技巧,折射着他们的人格魅力和人道精神的光辉。正是通过他们的高超技巧和物化成果,抽象之道才得以具形,得以彰显,得以浓缩而强化,并由此生发出或震撼人心、或沁人心脾、或催人振奋、或感人泪下的艺术魅力来。

道器在艺术中的关系已如上述。显而易见,如何处理好道器之间的辩证关系,不仅是艺术创作的基本要求,也是美术教育的核心命题。美术教育与其他学科教育的不同之处,就在于它既不是一个纯理论的东西,也不是一个纯技术的东西,它要求受教育者首先要在技术操作的基础上,通过对对象的眼视、手绘(或雕、刻)、心悟的反复训练与感性把握,去逐步体会和悟解艺术的种种形而上之道,而不是像其他理论课程那样一听就懂,一懂即会。事实上,任何学艺者即使能把艺术史或艺术理论背得滚瓜烂熟,说得头头是道,但如果他不能动手画上几笔,那他仍算不得真懂艺术,充其量只能像一位站在岸边不谙水性的空头理论家,丝毫无法体会弄潮儿在水中的切身感受,他的所有言论也只能是“隔靴搔痒”式的似是而非。朱光潜先生说“不通一艺莫谈艺”,确是深谙阃奥之谈。从这个意义上说,学习技术(或曰基本功)是学习艺术的入门,是“由器入道”

的前提和基础。

然而,从另一方面来看,受教育者如果仅仅学会一些基本技术和基础知识,却并不能保证他就此可以悟得艺中之道。因为艺术从本质上讲,是艺术家对生命的感悟与反刍,任何一件艺术作品的产生,不仅是手的产物,更是心灵的宣泄、意志的外化和情感的结晶。因此,一名受教育者能否悟得艺中之道,不仅取决于他手中的技术,更要取决于他的心灵和大脑,比如他对美的事物的敏感程度,对自然万物的热爱程度,对社会与人生的关注程度,以及是否富有想像力和创造性的智力结构,等等。从这个意义上而言,艺术又不能简单地等同于技术和知识,它源自每个人的心灵深处,只可意会,不可言传,或者用教育的术语说,只可交流和引导,不可传授与灌输。正如吴冠中的法国老师苏弗尔皮所说:“艺术是一种疯狂的感情的事业,我无法教你!”

由此可见,在艺术教育中,道器是一个辩证统一无法割裂的整体。在实际教学中,任何只注重一端而忽视另一端的做



图 1-4 逍遥游(墨彩·局部) 作者:吴冠中

法,都注定是对艺术规律的背离,因此也必然无法取得教学的成功。然而遗憾的是,就笔者在高等院校美术教育工作岗位上二十年来的亲历和所见,目前我国高等院校的美术教学中,道器分离的现象还普遍存在,而且在大部分院校中,这种情况还十分严重。例如,在强调“道”的方面,虽然许多院校目前都意识到素质教育的重要性,并在教学内容中加大了综合素质选修课的比例,但由于那些选修课要么内容陈旧落后,要么与艺术缺乏必要的联系(比如心理学课程,只开设《普通心理学》,不开设《艺术心理学》;再比如哲学课程,只讲一般哲学原理,不讲艺术哲学即美学,如此等等),因此引不起学生的兴趣。这些课程形同虚设,当然也收不到良好的教学效果。

然而,更为严重的是,目前绝大部分美术院校中,重器轻道,或曰重技术轻艺术的倾向已成泛滥成灾之势。据我所知,多数院校在本科四年的课程设置中,以传授绘画技能为主的技法课(如写生、临摹等等)均占了绝大部分课时比例,而以培养人的创新思维与审美情趣等艺术素质为主的创作课与其他艺术修养课(包括对一些与艺术创作相关的基本规律,如情感与形式、自律与他律、艺术与技术、主题与题材、构成与构图,以及各种视觉形式规律与审美心理的研究,等等)却仅占极小的比例,或者干脆不开设此类课程。于是,一方面,学生的创新意识、审美情趣、思维模式等关乎人格品质与综合素质养成的教学内容被严重忽略;另一方面,那种只谈技法知识、不谈艺术修养的教学模式却大行其道。比如我就亲见一位教师三年内连续出版了三本“专著”:《怎样画麻雀》、《怎样画葡萄》和《怎样画牡丹》。在这类教材中,作者将绘画步骤归纳得如同大众广播操一样简单明了,任何人只须“一、二、三、四”照章操练,皆可迅速成为画麻雀或画葡萄的“专家”。呜呼!想到视创造为生命的艺术竟被阉割到如此地步,

竟还将此法拿来传授学生,我们能不为被误的子弟们焦虑且悲叹乎?!在这种重器轻道的教学模式培养下,学生们只知在课堂内对着古人临摹或对着静物、模特写生,一旦出了课堂,他们立刻暴露出对社会生活及自然万物的无知与漠然。这是因为,在日复一日的室内长期作业中,他们的感觉已日渐麻木,他们的思想已日渐呆滞,他们的创造力也日渐萎缩。从本质意义而言,他们的素质已经与一名并不高明的手工匠人相去无几了。在我曾经任教的一所学校中,有这样一个班,新生入学时原本是素质相当不错的一批学生,经过四年的培训,交出的毕业创作竟非常糟糕,甚至有人干脆临摹两张葡萄、枇杷塞责了事。从他们的作品中,我们分明可以感到思想观念茫然、混乱,艺术语言不知所云,形式规律更是无从谈起。显而易见,四年的大学教育虽然使他们获得了一些技法常识,但是,他们的知识结构却严重残缺,他们的人格品质萎缩退化,他们那原本是最可宝贵的鲜活个性及蓬勃的创造力也被生生地扼杀了——面对这样的教育成果,我们该对现行的美术教育模式如何评价?功乎?罪乎?

1998年8月29日第九届全国人民代表大会常务委员会议第四次会议上通过的《中华人民共和国高等教育法》指出:“高等教育的任务是培养具有创新精神和创新能力的高级专门人才,发展科学技术文化,促进社会主义建设。”教育部也对21世纪中国高校人才培养模式作了如下表述:“高等学校要贯彻教育方针,按照培养基础扎实、知识面宽、能力强、素质高的高级专门人才的总体要求,逐步构建起注重素质教育,融传授知识、培养能力和提高素质为一体,富有时代特征的多样化的人才培养模式。”^①随着新世纪的到来,人们对以创新能力为核心的素质教育的呼声越来越高。在这样的时代背景下,人们发现目前我们的教育已严重滞后于时代的发展。本文所揭示的有



图 1-5 画室一角

① 教育部文件:《关于深化教育改革,培养适应21世纪需要的高质量人才的意见》,1998,03—04。

关高等院校美术教育的种种状况,包括专业口径过窄、人文素质薄弱、培养模式单一、教学内容陈旧、教学方法过死、不注重审美情趣的养成与创造力的培养,以致造成学生的综合素质欠缺、成才率低等现状,绝非一地一校的局部现象,而带有极大的普遍性。它反映出我国高等美术教育的一些根本症结和深刻隐患,说得严重一点,长此下去,势必会影响到我们这个民族的整体素质,以及这个民族在国际竞争中的地位与存亡。

近年来,虽然“素质教育”和“创新教育”的呼声不绝于耳,但在实际改革中却收效甚微。这里面固然有外部社会环境因素的影响(比如目前我国经济发展不平衡状况对升学与就业造成的压力,传统的计划经济体制对与之相配套的教育体制的影响,等等),但我们仍须看到来自教育领域内部的种种隐患。其中很重要的一点,我以为就是教育观念的严重滞后。比如在美术教学中,许多教师还仅仅满足于灌输知识与传授技法,传统手工艺的师徒传承方式的影响还十分深重,它束缚着我们的教育观念,使我们无法建立起民主开放的教学模式,从而也无法最大限度地去开发学生的创造潜能,等等。当然,最关键的一点,还是人们对艺术之本质(即道器关系)的理解。早在半个多世纪以前,蔡元培先生就提出“以美育代宗教”的理想,此足见美育在人格品质的塑造中所起的重要作用。蔡先生把美育比作宗教,其着眼点显然是在通过艺术之手段达到对人的心灵与人格的提升,而绝非把艺术当作形而下之器的谋生之术。这一点是与我们今日美术教育的现状判然有别的。我想,任何形式的改革都必然始自观念的改革。在今日的美术教育改革中,假如我们能澄清美术教育之观念,摆正道器之辩证关系,并将这种理论、观念作为一种共识贯彻到实际教学当中去,那么,我们的美术教育改革才可望有内在的自觉意识和清醒的努力方向,我们的工作才会有理论的依据,并进而形成切

实的措施。当然,这一切都有待于更多的专家、学者和有识之士的共同努力。是所望焉。

(原载《新美术》2002年第3期)

装饰艺术的现代意义与地位

装饰艺术是人类历史上最早的艺术形态,也是人类社会最普遍的艺术形式。从整个人类艺术发展的历史来看,装饰艺术对于其他造型艺术具有“母体艺术”的重要价值和意义。当最早的装饰艺术以最原始、最单纯的视觉符号去把握世界的时候,它其实已经孕育了有关艺术之本质的那些最基本的方面,诸如造型符号的象征性本质,通过抽象形式对规律性的把握,以及那些体现形式美的各种基本法则,等等。就内部而言,装饰艺术无论在意象本质还是形式结构方面,都为后来的其他造型艺术奠定了最基本的规律;从外部来看,那些诞生于人类童年时期的许多优秀的装饰艺术作品本身,在艺术样式上也为后人留下了宝贵遗产。所有这些,都使得装饰艺术成为对后来其他艺术进行美学研究的基础和出发点。

然而,由于装饰艺术与实用工艺的密切关联,长期以来,人们一直把它视为不登大雅的“次等艺术”或“小艺术”,以示与纯艺术的区别。尤其是17世纪以后,随着工业技术与自然科学的结合以及美学理论的形成与发展,艺术也逐渐分化为纯艺术与实用性艺术。从此,那种重视纯艺术、轻视实用艺术(包括装饰艺术)的观点便成了根深蒂固的社会偏见。这种情



图 2-1 彩陶人面含鱼纹盆

况一直延续到 20 世纪。

19 世纪末至 20 世纪初是现代艺术的发韧期。就艺术运动来说,现代艺术一词不仅仅具有年代学的意义,而且具有意识形态的内涵——它意味着在美学观念与视觉方式上对传统的革新与反叛。在当时的社会条件下,由于自然科学与工业技术的迅疾发展,人们的生活条件及生存方式都发生了很大的改变,与此相适应地,人们关于美学、哲学、宗教和文学的思想也都发生了革命性的转变。这些变化无疑会对艺术形态产生巨大的冲击。于是,那些超越自然表面、强调内在精神与观念的种种现代艺术流派应运而生了。

无论是从编年的进程,还是从观念的原创角度来看,法国人保罗·塞尚(Paul Cezanne,1839-1906)都被认为是最早和最具革命性的现代画家。在塞尚看来,人的知觉生来就是“混乱的”,但是他断定,由于专心和“研究”,一个艺术家一定能够使这种混乱变成有条不紊的秩序。^①他不满足于此前的艺术对事物“闪动而模糊的外表”的描绘,而要通过运用圆柱体、球体和圆锥体,赋予纷乱的视觉现象以“有结构的秩序”,进而揭示出这外表背后的“永不改变的真实”。^②正是这种革命性的观点,使塞尚的艺术从本质上与此前的传统写实艺术划清了界限,从而开启了现代艺术的先河。

继塞尚之后,尽管众多的现代艺术家们观念不同,风格各异,但有一个总的倾向却是大抵一致的,那就是对纯形式的关注。因为无论他们的作品采用何种新奇抽象的观念,都必须通过特定的视觉形式才能得以显现。而且,既然具象的形态已然解体,抽象的形式结构自然也就成了被关注的焦点。因此,现代艺术家们在各种标新立异的探索中,几乎都将作品的形式结构提升到研究的主体地位:形式即内容。关于这一点,康定斯基在《论艺术的精神性》中,沃林格在《抽象与移情》中,均有精彩的

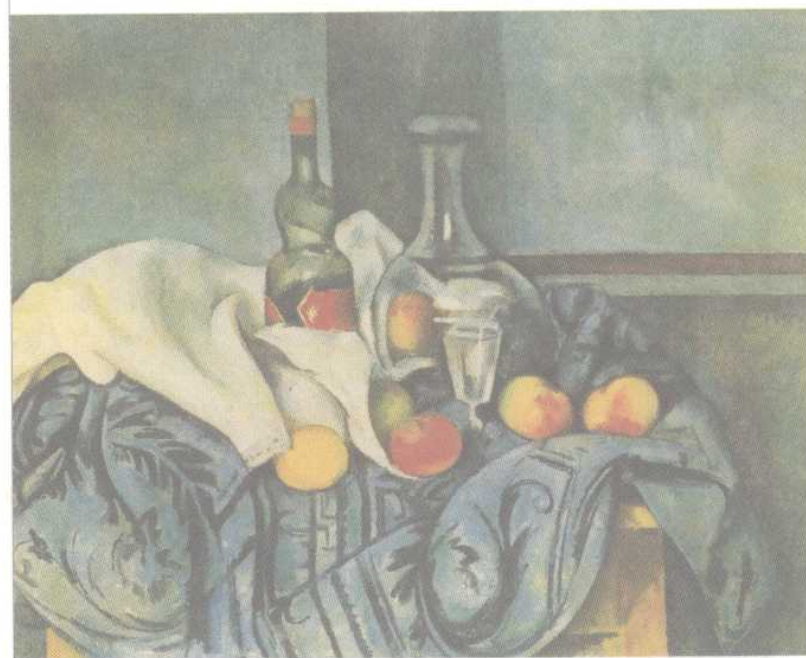


图 2-2 静物 作者:塞尚

①② 参见赫伯特·里德:《现代绘画简史》,上海人民美术出版社,1982 年版。

论述。他们的这些理论也被视为抽象主义的纲领性宣言。在这种理论的影响下,许多艺术家都相信,有一种心理的或精神的现实存在,这种现实,仅仅凭借视觉语言才能了解和沟通,而视觉语言的构成因素就是非具象的造型符号。循着这一思路,我们不难了解造型元素及其构成形式在抽象主义作品中所占的中心地位和主导作用,同时也就不难理解抽象主义艺术家们对作品的形式结构所作的苦苦探讨了。

然而,我们又知道,对形式元素的抽象性研究并不是现代艺术的专利,它同时也是装饰艺术的重要课题。装饰艺术的显著特征,便是它的意象化、图式化和抽象化。许多装饰艺术作品本身便是由纯然抽象的造型元素所构成的。于是,现代抽象主义艺术与装饰艺术在外观上的近似,使得它们在形式语言领域内的“遭遇”成为势不可免。对于这种可能会有的遭遇,康定斯基本人在创立抽象主义伊始便有所警觉。他指出:“艺术家必须锻炼的,不仅是他的眼睛,还有他的灵魂。这样,灵魂才能以它自己的尺度去衡量色彩,从而成为艺术创作中的一个决定因素。如果我们立即把那副将我们同自然绑在一起的镣铐打破,专心致意于纯粹色彩和独立形式的结合,那么我们就产生纯粹的几何装饰的作品,类似领带或地毯的东西。形式与色彩的美,其本身还不是完整的目标,尽管唯美主义者的主张或自然主义者的主张也缠上‘美’的观念……这里有神经的震动(正如我对实用艺术所感到的一样),但是这种震动仅限于神经,因为神经震动所唤起的相应的精神的震动是微弱的。”^①

康定斯基的观点十分明显:在一种纯粹构图的艺术作品中,仅仅诉诸于感觉是不够的,艺术作品必须在心灵的较深处激起回响,它应能唤起观众的情感,产生“精神的震撼”。在康定斯基看来,“真正的”艺术所具有的这种深刻意义和精神内

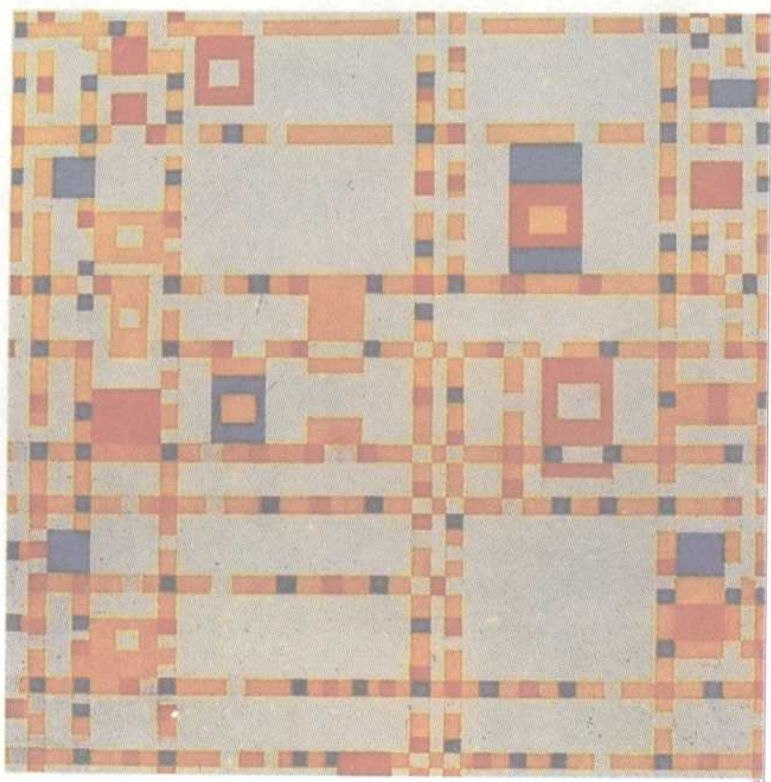


图 2-3 构成 作者:蒙德里安

① 参见赫伯特·里德:《现代绘画简史》,上海人民美术出版社,1982年版。

涵,恰恰是“领带或地毯之类”的实用性装饰艺术所缺乏的。这也正是许多艺术家轻视装饰艺术的原因所在。

我们应当承认,从理论上说,康定斯基的这种忧虑确有其一定的道理。然而,由于艺术现实的复杂性和多样性,要想在实践中把纯艺术与装饰艺术以及“悦目的”艺术与“悦心的”艺术严格区分开来,并做到“防止抽象艺术的装饰化趋向”,却绝非易事。这是因为:一方面,在艺术现实中,不仅现代流派数量众多,而且新的风格样式也层出不穷,各种艺术形态始终处于交交流变之中。尤其是随着现代科技文明的发展,装饰艺术与纯艺术不仅同时吸收了大量的现代语汇,而且它们之间也自觉不自觉地相互吸收、相互融汇,这就使得二者的界限更趋含混。另一方面,就艺术的实践而言,现代艺术家们的“纯艺术”作品是否真的能够有效地传达出“深刻的感情”,给人以“精神的震撼”,这也还是一个问号。我们不妨看看蒙德里安的《红、黄、蓝构图》,看看马蒂斯的剪纸,以及保罗·克利的那些富有音乐韵味与视觉秩序的绘画,就可知道,它们产生的视觉能量距离能够造成“精神震撼”的程度还有多远,同时它们的形式风格距离装饰艺术又有多近。即使是康定斯基本人,他后期的艺术实践也未能脱出“纯粹的几何装饰”。他经常意识到“美学形式的数学基础”,并且认为“一切艺术的最后的抽象表现是数学”。^①而数比之美、秩序之美、抽象之美又恰恰是装饰艺术的精髓!由此可见,康定斯基对“艺术作品的装饰化”的忧虑虽有其理论上的合理性,但是由于他无法找到划分二者的明晰界限,因而在实践中也就无法为这一理论找到一个切实的落脚点,他本人最终也不得不“屈服于‘纯粹的几何装饰’”。^②这实在是具有某种讽刺意味的。

大量史实表明,在对现代艺术语汇的探索与创造中,许多现代艺术大师都从东方艺术、民间艺术以及非洲土著艺术



图 2-4 剪纸 作者:马蒂斯

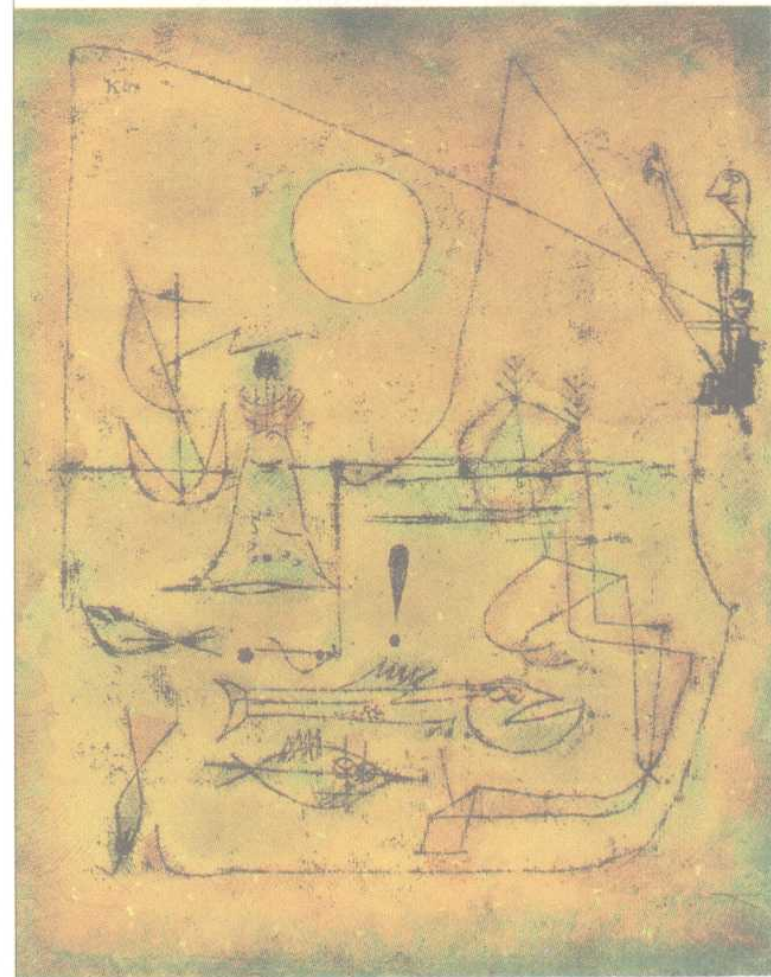


图 2-5 作品 作者:保罗·克利

①② 参见赫伯特·里德:《现代绘画简史》,上海人民美术出版社,1982年版。