

艺术实践教学系列教材

民族图式

Schema and Design

张继东 编著

7522
20143

阅 览

● 艺术实践教学系列教材

民 族 图 式

张继东 编著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

民族图式 / 张继东编著. —杭州: 浙江大学出版社,
2013.11

艺术实践教学系列教材

ISBN 978-7-308-12040-1

I. ①民… II. ①张… III. ①民族—图案学—中国—
高等学校—教材 IV. ①J522

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 197822 号



民族图式

张继东 编著

责任编辑 石国华

文字编辑 沈燕丽 王佳琴

封面设计 张继东 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州星云光电图文制作工作室

印 刷 浙江印刷集团有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 7.25

字 数 170 千

版 印 次 2013 年 11 月第 1 版 2013 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-12040-1

定 价 35.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部联系方式: (0571)88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

丛书编委会

主 任	张继东	邵大浪	
成 员	陈朝霞	董春晓	国增林
	胡一丁	胡文财	邵大浪
	万如意	王文奇	王文雯
	朱伟斌	赵华森	张 斌
	张继东		

总 序

面对我国飞速发展的今天和高等教育从精英教育向大众化教育转变的现实,我们必须思考在这场激烈的人才竞争中如何使我们的教育适应新形势下的社会需求,如何全面地提升学生的综合竞争力,真正使我们所教的知识能“学以致用”。

教学改革是一个持久的课题,其没有模式可套,我们只能从社会对人才需求的不断变化和在教学实践中结合自身的具体情况不断地去提升与完善。要对以往的教学进行反思、梳理,调整我们的教学结构与体系,去完善这个体系中的具体课程。这里包含着对现有教学知识链的思考:如何在原有知识结构的基础上整合出一条更科学的知识链,并使链中的知识点环环相扣;也包含着对每个知识点的深入研究与探讨:怎样才能更好地体现每门课程的准确有效的知识含量,以及切实可行的操作流程与教学方法。重视学生的全面发展,关注社会需求,开发学生潜能,激发学生的创新精神,培养学生的综合应用能力。教育的根本目的不仅要授予学生“鱼”,更要授予以“渔”,使之拥有将所学知识与技能转化成一种能量、意识和自觉行为的能力。

编写一部好的教材确实不易,从实验实训的角度则要求更高,不仅要有广深的理论,更要有鲜活的案例、科学的课题设计以及可行的教学方法与手段。编者们在编写的过程中以自身教学实践为基础,吸取了相关教材的经验并结合时代特征而有所创新。本套教材的作者均为一线的教师,他们中有长期从事艺术设计、摄影、传播等教育的专家、教授,有勇于探索的青年学者。他们不满足书本知识,坚持教学与实践相结合,他们既是教育工作者,也是从事相关专业社会实践的参与者,这样深厚的专业基础为本套教材撰写一改以往教材的纸上谈兵提供了可能。

实验实训教学是设计、摄影、传播等应用学科的重要内容,是培养学生动手能力的有效途径。希望本套教材能够适应新时代的需求,能成为学生学习的良好平台。

本套教材是浙江财经大学人文艺术省级实验中心的教研成果之一,由浙江大学出版社出版发行。在此,对辛勤付出的各位教师、工作人员以及参与实验实训环节的各位同学表示衷心的感谢。

张继东

2013年1月

前言

“图式”是一个宽泛的概念,原意为“范型、构架”,康德认为“图式”是想象力对感性直觉对象进行先验综合统一的产物。“图式”分为主体图式和客体图式,主体图式包括创作主体和欣赏主体;客体图式包括艺术作品和自然对象。本书所指“民族图式”其既不能简单地理解为造型,更不可解释为纹样图案,而主要是指人(特定人群)为创造物象的视觉和精神等部分,是指中华文化艺术所拥有的“图式”,而非其他。由于课程的性质和时间安排,不可能面面俱到,只能从这绚丽多彩的画卷上截取一段。课程的侧重点以中西美术图式比较、汉字艺术图式、水墨艺术图式、民间美术图式等为主线,通过以点代面的学习,将中国传统民族艺术图式勾勒出一个较为清晰的概貌,并在此基础上结合现代设计理念 and 手法对传统民族图式予以再造,以利于学生在以后的学习和设计中运用。

中国民族图式是中国传统文化艺术的重要组成部分,其独特的审美思维和艺术形式都将对现代设计产生深刻的影响。设计是文化构成的一部分,因而设计的发展必须构建在其文脉延续的基础上,新的设计文化的血脉里应流淌着传统文化的精血。设计师应该在广泛收集中国传统艺术资料的基础上深入理解其深层的文化和审美精髓,并借鉴西方现代设计理念,探寻两者的最佳契合点,从而找到属于本民族同时又能被国际认同的设计语言。(图1)(图2)

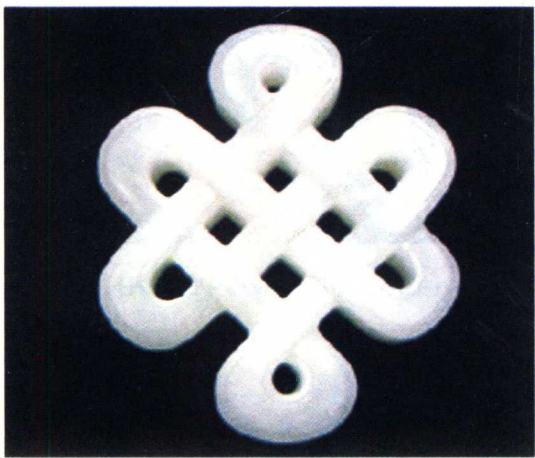


图1 传统图式“盘长结”

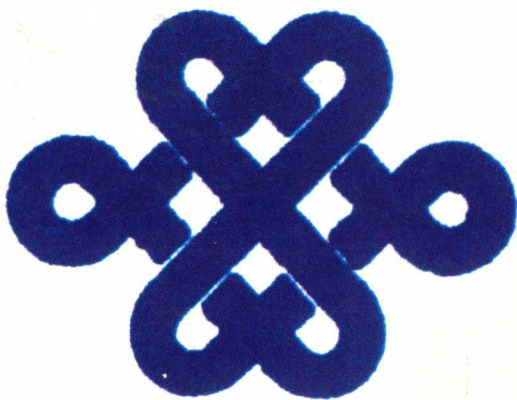


图2 中国联通标志

20世纪,马蒂斯、毕加索、高更等大批艺术家从东方艺术、非洲艺术中汲取营养,从而使西方艺术在空间、造型和色彩等观念上发生了本质性的变化,引发了西方视觉艺术的深刻变革。(图3)(图4)

那么,我们如何重新审视并合理汲取本民族艺术造型元素,尊重已形成的民族审美主体的需求,探寻民族元素应用于现代设计等都是值得我们深入研究和探索的课题。但研究不能只停留在表面,而应深掘蕴涵在其背后的思想和观念,深研其精髓。在吸收、借鉴民族文化精华的同时,我们也必须探寻与现代文化相结合的规律和表现方法,了解中西文化艺术的辉煌与差异,顺应时代发展的潮流,进而融入自己的设计意识里。



图3 汉代碑刻(安徽省淮北市博物馆藏)



图4 毕加索《发网中的女人》

目 录

第一章 中西美术比较	001
第一节 中西艺术审美比较	001
第二节 中西近代艺术的美学演变	013
第三节 中西绘画手法比较	014
第四节 中西设计思想比较	022
第二章 中国民族艺术图式	026
第一节 民间美术图式语言	026
第二节 中国画水墨图式语言	045
第三节 汉字图式语言	050
第三章 民族图式与当代设计	062
第一节 文化艺术的民族性与世界性	062
第二节 民族图式与当代设计	063
第三节 日本设计发展之路	066
第四章 课题实训	071
实训一 形式语言训练	071
实训二 应用设计训练	097
主要参考文献	107
后 记	108

第一章 中西美术比较

第一节 中西艺术审美比较

东西方世界观的差异主要体现在人与自然的认识方面。中国人的世界观为一元论,认为人与自然是统一的,而西方人则坚守天人两分的二元论对立。

一、中西古典艺术的“和谐美”理想

审美理想是特定民族在特定历史阶段中所形成的审美追求的集中表现,是一定社会的物质文明生活及意识形态在审美领域中的最高结晶。中西古典艺术都产生于人类的古代社会,所反映出来的古典审美理想,既有民族的独特个性又有人类历史发展阶段的共性。

(一)东方的“心理和谐”与西方的“形式和谐”

在艺术的审美创作和欣赏中,中国人主要通过艺术来彰显主体的“心理和谐”,以实现社会理想人格的塑造和人与大自然的心灵沟通;西方人主要用艺术来实现对客观世界“形式和谐”的把握,在视觉的理想美形式中寄托主体对客观世界的把握。换言之,中国人的审美和谐是偏重于内向“心理”的,西方的审美和谐是偏重于外向“物理”的,主要体现在以下几方面:

(1)中西古代人都注重以“和谐”为美的最高理想。西方人主要侧重的是审美对象的外在形式属性,中国人主要侧重的是审美主体的心理体验方面。(图5)(图6)

(2)西方古代思想家们注重发现审美对象的超验品性,并常常将这种品性与宗教色彩的神或上帝联系起来。中国古代思想家们注重发现审美对象的经验功能,并常常将这种功能与具有人伦色彩的道德伦理联系起来。(图7)(图8)

(3)西方古代艺术创作观,注重“美”与“真”之间共同点,把艺术的审美创作和欣赏看作是追求知识和真理,乃至追求上帝的信仰活动。中国古代艺术创作观,注重“美”与“善”之间的相似性,常常把艺术的审美创作和欣赏看作是传播教化、塑造人格、独善其身的修养之道。(图9)(图10)

中国传统文化最具代表的是儒、道、释,其核心就是道。何谓道?“道,物之极”《庄子·则阳》。“道”被认为是万物之本性,自然也就无所而不在。“道”体现在艺术中就是生命,是无处不在的灵魂。在中国传统绘画中,“道”不仅是某种观念的体现,更是一种文化精神、一种心性的融入。“境生象外”、“物我交融”之境成为画家们追求和实现的终极目标,艺术创作更多地体现为借景抒情、咏物寓志的手段。“道法自然”中的“自然”与西方之对“感性”也并非一致。西方对“感性”追求的极端形式是“我”的个性本能张扬,通过作者具体的趣味追求、色彩处

理、光影知识、绘画技艺等在造型表达中予以实现。而中国艺术家则将主观情意与客观景物在笔墨语言的规范中,升华为一种“意象”式的审美图式。

儒家理想人格的培养过程,是把宗法体制的共性要求内化于自我人格心理的过程。而表

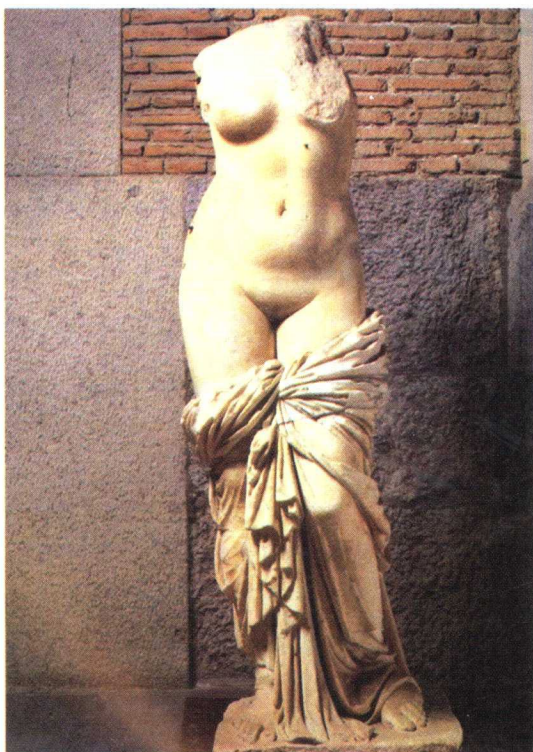


图5 古希腊雕塑《阿芙洛狄德》



图6 敦煌莫高窟《菩萨》



图7 米开朗基罗《哀悼基督》



图8 朱仙镇木版年画《麒麟送子》

现在艺术审美中就是提倡以宗法社会的道德精神为美之本,把“成教化,助人伦”作为艺术的最高目标,以“外师造化,中得心源”的绘画技能章法完善为实践之途,从而达到“乐而不淫,哀而不伤”的境界。儒家对艺术审美活动的理解强调了它在塑造理想人格方面的社会作用,要求艺术的情感必须自觉地由道德伦理的理智来节制,以达到情与理的和谐统一。

如果说儒家的审美理想是情与理的统一,那么道家的审美理想则是心与物的统一。庄子认为人作为一个生命的存在者本应是与自然一体的,“天地与我并生,而万物与我为一”。庄学所崇尚的审美理想,是指一种超越了自然物质形式的生命心理状态,即在心与物浑然一体的和谐统一体验中,使人的精神从一切实用、利害、乃至逻辑因果的束缚中超脱出来,达到一种“虚”、“静”、“明”的自由审美境界。

柏拉图的“理式”是一种超验的法则,一种被敬畏的“神”的意志。在他看来美的理式是永驻天国的,人们可以通过提高修养接近它,但却不可能改变它。因为理式超然于现实世界,现实事物反过来只是对理式的模仿。“工匠制造每一件用具,床、桌或其他东西,都各按照那件用具的理式来制造。”至于那“理式”本身,则是宇宙普遍的永恒的原理大法,即神造的统摄一切的绝对理式。

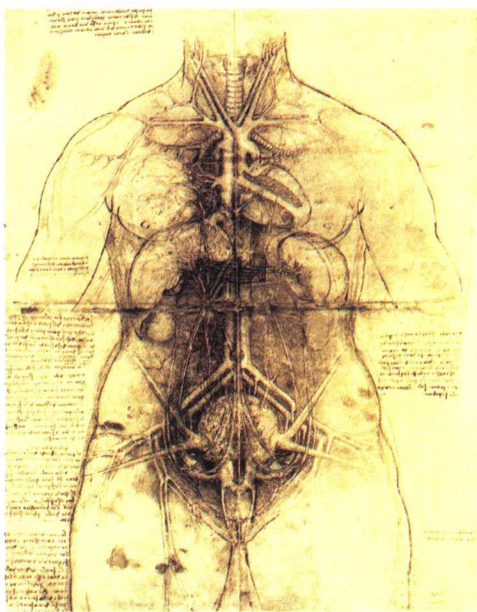


图9 达·芬奇素描手稿



图10 二十四孝之《卧冰求鲤》

西方人常常将艺术的创作以及欣赏过程看作是追求知识和真理的过程,乃至成为与神灵沟通的手段。在此基础之上西方逐步建立了真实再现客观物象的科学技术体系。

(二)东西方艺术创作活动的特点

1. 灵活变通与严格规定

首先,是对“象”的含义的变通,灵活变通的关键在于能够适当地变换观察角度,正所谓“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”。其次,对“象”与“象”之间关系的“变通”。老子的“有无相生”理论,中国绘画的“虚实相生,无画处皆成妙境”的宏论,以及书画中的“计白以当黑”,这些都体现了一种灵活变通的方法原则。中国书画中的“空白”是作者精心布置的笔墨不到之处,它与“实象”不可分割,它们共同构成了中国画的独特气韵。西方从古希腊、古罗马的古典柱式到欧道克萨斯的“黄金分割”、从毕达哥拉斯的“数的和谐与比例”到近代的“人体工程学”等,“严格规定”的思想处处闪现着。(图11)(图12)



图11 朱耷《花鸟》



图12 米开朗基罗雕塑《摩西》

2. 直观体验与逻辑分析

直观体验指的是一种不经过逻辑而直接洞察事物本质的思维过程。我国的汉字、书法篆刻艺术、绘画艺术、戏剧艺术等均体现出了这一思维特点。中国的传统艺术创作历来不屑于写实、模仿而是追求“‘神似’的‘不似之似’”。如齐白石笔下的《虾》,画中的虾虽与现实中的虾有一定差别,但它却是画家对虾“直观体验”的结果,那是一种把握了其“生命本真”的“不似之似”,是超越了表面模拟而达到的真正惟妙惟肖。相比之下,西方绘画艺术则客观写实得多,我们从达·芬奇的《蒙娜丽莎》作品中可以看到画家对主人翁惟妙惟肖的形象描绘,可以体验到主人翁的脉搏跳动以及她轻轻的气息。(图13)(图14)



图 13 齐白石《虾》

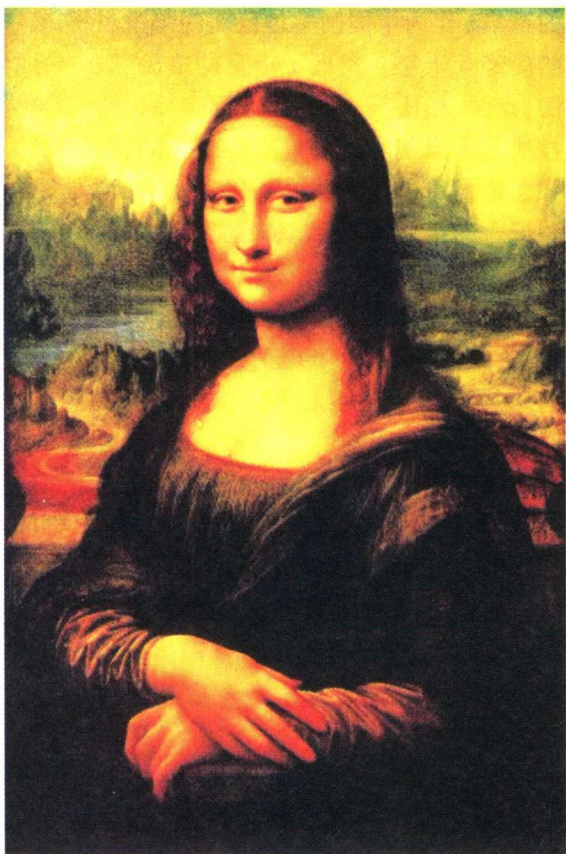


图 14 达·芬奇《蒙娜丽莎》

3. 客体、主体、本体的关系

主体、客体和本体属于哲学认识论、本体论范畴。但这里所指的主体、客体和本体不是在哲学认识论和本体论意义上的概念,而是特指以中国画为代表的艺术所蕴涵、展现的内容,即意、形、神。主体,包含两层意思,首先是指进行绘画创作的人,其次是指绘画创作中所表现的人的精神,即意;客体,是所要表现的物象,即作为绘画形象依据的自然对象;而本体则是用来描绘客体形象、表现主体精神所孕育的章法结构和笔墨形式。

虽然中国传统艺术不屑于对自然物象的真实再现,但客体是中国艺术的底线,“画,类也;画,形也。”强调绘画要反映客体,必须有一定的形象为依托。中国画在客体追随唐宋达到巅峰之后,随着苏轼、米芾等人倡导的“文人画”日益崛起而日趋跌落。即便如此,中国画家没有也不可能完全抛弃形(客体),即使像朱耷的花鸟虽简而至极却仍然在表现客体,只不过在其笔下的形是经过极度夸张变形或抽象简化后“度物象而取其真”的形。主体是中国画的灵魂。中国画历来重视以形写神,传情达意,加上文人画兴起后文人士大夫利用它们对话语权的掌握,使画家们更重视自娱自乐、自由挥洒,更重视意境的追求和情感的表达。(图 15)中国画之所以以山水居首,就在于它更利于主体精神的表达。这一现象在其他艺术形态中也同样存在,如在民间美术的创作中,主题的自我意念十分明确,表现老虎时按照“十斤老虎九斤头,一斤尾巴在后头”来创作的,客体让位于表现主体特征十分明显。(图 16)本体是中国画

的精华。作为中国画本体范畴的笔墨虽然历经几千年，发展了丰富的描法、皴法、点法、墨法等，但在很大程度上这些技法是为表现客体塑造形象服务的，正如谢稚柳所说：“笔法没有固定的形式，要配合到描绘的对象，来适应各种不同的形态，它是从对象出发，从对象产生，正是描绘的依据和根源，……而所谓墨法，它就要配合许多形象，许多颜色，把它们分别开来，组织起来。”文人画的兴起是中国绘画发展的一个转折，从此表现客体让位于表现主体，本体也逐渐走出依附地位，开始了自我表现，黄宾虹坦言“画之神妙，全在用笔”。

相对而言，西方传统绘画更看重客体，主体更多的是为描绘客体而体现价值，就本体来说，在西方绘画中其依附地位始终没有改变。



图 15 石雕《狮子》



图 16 黄宾虹《山水》

二、中西方绘画美学特征比较

中西方绘画美学特征最大的区别体现在表现性和再现性上。

文艺复兴时期,意大利伟大画家达·芬奇认为“绘画是科学”。他依据光学的规律首先广泛应用了明暗比例、透视、解剖等造型方法,使画面人物活跃起来。他认为绘画能比语言文字更真实、更准确地将自然万象表现给我们的知觉。(图 17)中国艺术家则注重情感,更重视意象、直觉的因素,更强调感情,把“神似”放在第一位。(图 18)

应该看到,意象虽然不是具体的客观物象,但也决非是一种凭空而来的幻想或抽象。意象是建立在物象的基础上,并在此基础上通过一系列的意象观察、感悟之后而形成的。因此,意象虽不是“具象”,但更不是“抽象”,而是超越了“具象”与“抽象”之外的一种心物交融的复合形态。苏轼认为绘画应“达意畅神”,这种思想并成为中国绘画创作中的一种正统观念。清代石涛、恽寿就曾提出“似与不似似之”的创作标准并被黄宾虹、齐白石等人所继承。“妙在似与不似之间”道出了中国画家以客观物象为参照物,但又不拘泥于其约束一种状态。

“意境”体现在艺术作品中,就是咏物寓志,借景抒情。这一点我们从郑板桥的词语中可以感悟到:“江馆清秋,晨起看竹,烟光日影露气,皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意,其实胸中之竹,并不是眼中之竹也,因而磨墨展纸,落笔倏作变相,手中之竹又不是胸中之竹也。总之,意在笔先者,定则也;趣在法外者,化机也。独画云乎哉”。郑板桥所言“胸中之竹”并非自然之竹,而是经过画家深思熟虑、反复斟酌、铸意染情之后所体现的一种审美意象,是“眼中之竹”走向“手中之竹”的桥梁。客观物象——自然形态的竹进入画家视野之后,经过主体的审美意识、情感而使之消融,成为传达主体情感、意趣的附着物。“手中之竹”包含着艺术创作的重要环节——造型手段,须借“手中之竹”这一具体的“笔墨”来完成。(图 19)

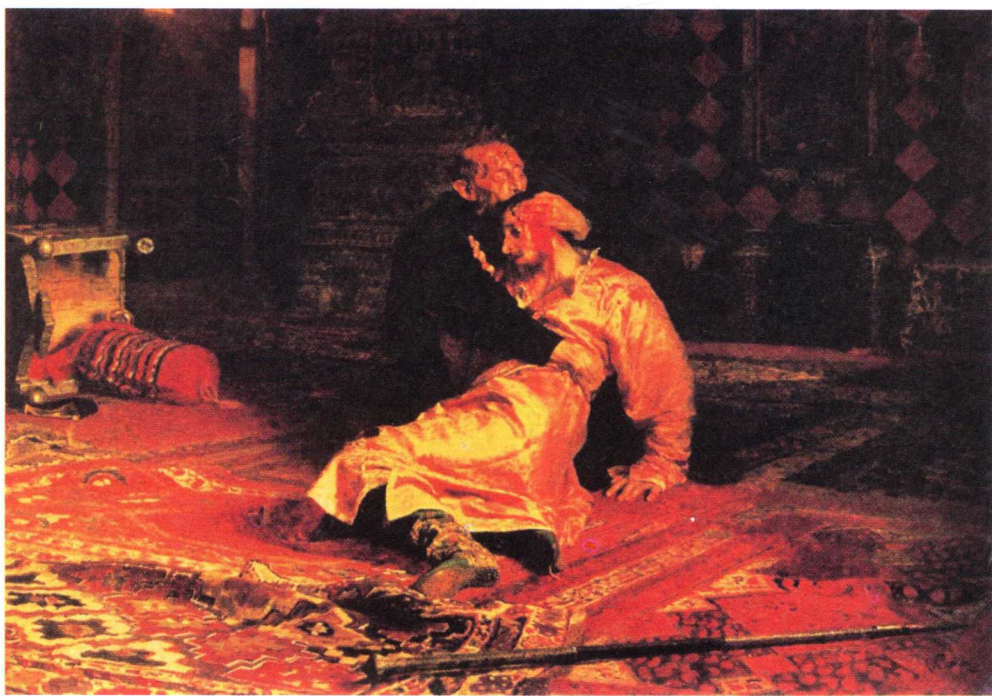


图 17 列宾《伊凡杀子》



图 18 李公麟《五马图局部》

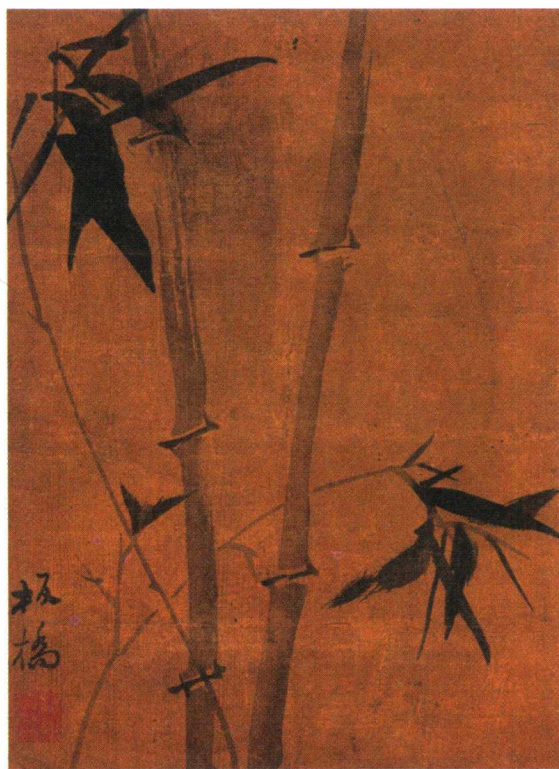


图 19 郑板桥《墨竹》

虽然在传统中国画的发展过程中也出现过写实的表现形式,但终究没有形成主流,意象形态可以说是中国民族图式的精髓。也是中西方绘画美学在观念上的主要差异。中国画重在表意、强调主体的特征与西方绘画尊崇摹仿、强调客体显然有别。柏拉图的“理式”与庄子的“道”有某种相通性,他们都企图在人类的实践活动之外去寻求纯然客观的美的本质。如果我们深入比较,其实庄子的美学思想并不具有神秘色彩,只是一种自然的生存状态。主张虚静恬淡、寂寞无为、顺应自然、返璞归真,从而达到一种庄周梦蝶——物我两忘的境界。而柏拉图的“理式”则是一种超验的法则,是一种对“神”意志敬畏的表现。

如果说东方庄子式的艺术家是一位隐居山林、悟道求善的逸士高人,西方柏拉图式的艺术家则是一位孜孜追求向往进入天国的求知之士。

三、内向的“境生象外”与外向的“类型典型”

西方古典艺术家在再现客观现实世界的同时又不愿放弃自身主观的表达,因而只能将那些与理想化的观念相吻合的生活内容纳入艺术品中,而拒绝那些“不理想”的东西。所以,古典主义的艺术就以一种内容的理想化、手法的程式化和趣味的统一化而展示了一种古典的美。达·芬奇:“美貌面庞的选择……请四面观察,从许多美丽容貌选择最优秀的部分(这儿是指被公认美丽的部分,不是你自己偏爱的部分)。”(图20)(图21)

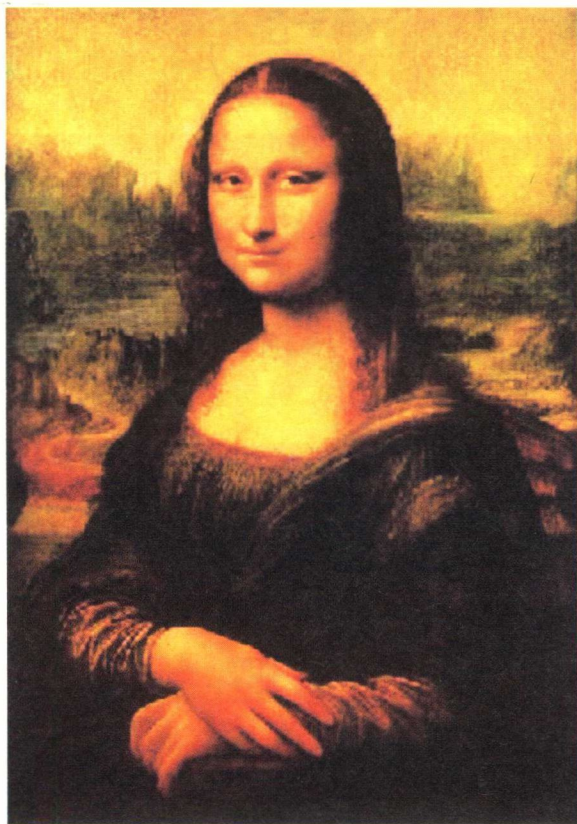


图 20 达·芬奇《蒙娜丽莎》



图 21 安格尔《奥松维尔伯爵夫人》