

艺术 情趣 欣赏

范迪安 郑锦扬



J0-69
3

艺术·情趣·欣赏

范迪安 郑锦扬

福建人民出版社

一九八七年·福州

艺术·情趣·欣赏

范迪安 郑锦扬

福建人民出版社出版

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行

福建新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 5.625印张 2 插页122千字

1987年5月第1版

1987年5月第1次印刷

印数: 1—21960

ISBN 7-211-00015-5 书号: 10173·722

I · 1

定价: 0.98 元

序

取名为《艺术·情趣·欣赏》的这本读物，是属于文艺美学的。我作为她的第一个读者，被她的魅力所吸引，认定这是一本有益于艺术爱好者的书。她将对人们走向美术、音乐的艺术殿堂，探索审美的奥秘，发挥启蒙和引路的作用。

我们的先哲，把人类对于自身及其周围世界的追求，概括为容量丰富、精炼准确的真、善、美三个大字。在我看来，“真”是对周围世界的认识，“善”是人们对世界的改造，而当人们对他所认识和征服的世界，不断进行观照、反思、发现并肯定自身的力量和价值，从而产生愉悦与满足之时，就成了“美”。真、善、美犹如武夷山玉女峰的三姐妹，难解难分。时至今日，当人们对世界的认识和改造，以百倍、千倍于历史的速度前进时，也就是说当“寻真”、“求善”已跃入一个新的高度，“审美热”的兴起乃势所必然。我们的理论家和艺术家们责无旁贷地应对这股审美热和美学热作出积极的反应。

美学学科内容自然是多类别的。有哲学美学、实用美学、艺术美学等等，但艺术乃审美之最集中、最强烈的形式，这已为美学界所公认。美学著作的深度也是多层次的，有博大精深的宏篇巨著，也有循循善诱的入门之作，当然也欢迎某些暂时还使人扑朔迷离的探索性的文字。但从提高全民审美素质的现状出发，我以为当务之急是多向读者提供一批读时有兴味、读后有收获的深入浅出的作品。美学理论应当促进

艺术生产，也应当引导艺术消费。从某种意义上说，后者的任务更为繁重也更加紧迫。我以为，这正是本书作者和出版者意图之所在，当然也是我乐于为之推荐的基本原因。

艺术是以形象鲜明和感情丰富为特色的。美是令人心花怒放的。近年来，人们要求文艺批评本身应具文艺性，同理，人们也企盼美学著作应有美的质素，说白了，就是要写得形象生动，语意亲切。有说服力，又有感染力，既以理服人，又以情动人，这样才有强烈的吸引力。我以为本书作者是注意到这一点的，是深知青年读者心理的。书没有写成从概念到概念的枯燥推演，也并不沦于具体事例的肤浅堆砌。此中，既有各类艺术的概括介绍，也有典型范例的精辟剖析，既有一般原理的阐发，也兼顾艺术史的宣叙，间或还有艺术审美的轶闻趣事穿插其间。书稿时而娓娓而谈，如话家常；时而探出索隐，解人疑窦。这种融哲理、知识与趣味于一炉的写作风格，尽管在各章节之间体现并不十分平衡，但就总体而言，还是作了认真的追求。于是，寓论于知，融论于趣，便成了本书的特点，也是她的一个优点。

范、郑二君都是科班出身的艺术青年。后者正在大学任教，前者目前在首都深造。他们都已经成为我省艺术研究队伍中后起之秀。教学之余，对于我省美术文化和音乐文化均甚关切，并多有助益。我热烈期待他们在艺术理论园地上继续辛勤耕耘，在美学的峰峦间奋力攀登。祝他俩和我省年轻的艺术美学学科一样，日益走向成熟。

是为序。

李联明

一九八七年元月十日于福建省文化厅

目 录

线里旋律墨中彩	
——中国画欣赏谈·····	(1)
文字之美	
——书法审美谈·····	(15)
形与色的交响	
——油画欣赏谈·····	(28)
起居空间的人情味	
——建筑审美谈·····	(51)
体积的力量	
——雕塑欣赏谈·····	(67)
芳影在有限无限之中	
——摄影审美谈·····	(86)
音流在时空中构筑	
——音乐欣赏的一般规律·····	(103)
基于文学的音乐	
——歌曲欣赏谈·····	(110)
简易轻小 富于人情	
——通俗音乐欣赏谈·····	(126)

旋律美 意境美

——中国民族器乐欣赏谈……………(142)

严谨 情感 色彩

——欧洲古典器乐欣赏谈……………(151)

戏剧性 形象化

——歌剧音乐欣赏谈……………(162)

后记…………… (174)

线里旋律墨中彩

——中国画欣赏谈

中国画，这个名称是十分特殊的。在世界画坛上，很少有以国家的名称为画种命名的，一般都是以工具、材料命名，就象我们不讲“法国画”、“美国画”，而称油画、水彩画等等。无论从材料上、表现内容上、表现技巧上——从整个艺术特征上看，中国画都是整个人类艺术的一枝奇葩。几千年来，它代表着我们民族艺术创造的精神，也代表着我们民族的审美心理，符合我们民族的审美习惯，历史悠久，遗产丰厚，自成体系，独具一格。所以，用工具、材料来命名都不适宜，唯称“中国画”，方能道出其真貌。

而今，喜欢欣赏和能欣赏国画的人越来越多了。以往逢年过节、婚喜乔迁，张挂的多半是大红大绿的年画、宣传画，而现在，人们审美水平的提高，产生了对国画的更多需求。欣赏国画，能使人澄怀畅神、趣融其中、画我一体、心游物外。

中国画源远流长，名家辈出。我们试从欣赏的途径入门，窥探这悠久历史发展的脉络与特点。

横展竖张巧卷轴

中国画一般是卷轴式的，即画家完成作品后还要经裱褙

——用纸、绢、绫等材料衬托、加边，上下或左右装上木轴。大幅的称立轴、横轴，小幅的称为手卷，收时卷起，观时展挂。这种形式起于何时呢？这就得从中国画何时成为一门独立的艺术说起。

我们今天能看到的卷轴画一般是魏晋南北朝以后的作品。根据史书记载，在汉代以前，还没有形成卷轴式的国画，那时中国的绘画是与实用相结合的绘画，主要有壁画、绢画、漆画等，它们的作用主要是装饰宫殿、墓室、屏风和许多生活用具，反映的内容是十分丰富的。比如，早在春秋战国时期，楚国的壁画就十分繁荣，著名的文学家屈原就是看到庙堂的壁画上女娲补天、后羿射日、大禹治水、精卫填海等极为瑰丽的壁画而感慨万千、浮想联翩，写出了著名的《天问》。又如，在湖南长沙汉墓里发现了一件帛画，它的用途是盖在死者棺木上用以“招魂”的，自上而下形象极为丰富，画出了天堂、人间、地狱之景。天上有日月并出、钟铎齐鸣、仙鹤展翅、游龙腾空；人间则有巨龙引导死者升天，主仆共作鞠态；地狱有海中双鲸盘绕，巨人用双手擎顶大地……全幅色泽鲜明、细节丰富，反映出远古神话和浓郁的民俗，是典型的中国画早期面貌。在汉代和汉代以前发现的许多封建贵族的墓室里，都有精美的壁画，记录着当时统治阶级豪华的生活场景，也记录着中国画从萌芽走向成熟的足迹。

随着经济和文化的发展，中国画逐渐从综合性、实用性的绘画变为独立的、纯粹造型意义的绘画。它能张挂、交流，它带有政治教育意义，并作为艺术家的精神寄托。尤其是当山水、花鸟画成为国画的主题后，中国画进入了成熟阶段，卷轴的出现，是中国画进入成熟期的标志。

意义还不仅如此，呈卷轴式的中国画，既是中国画的艺

术本质决定的，反过来又规定了我们审美的方式。中国画用笔用墨描绘物象，它的目的不在于要将物象画得逼真、肖似，而是通过笔情墨趣体现艺术家的精神，给观众以思想的寄托。它往往是山水的一个局部、花果的一枝一叶，就是人物，也可以处在空白之中。所有那些未画上去的，都留给观众用想象去填充，因而欣赏者的思维活动天地是相当广阔的。卷轴式就适应了中国画的这种艺术本质。拿中国画和西方的油画比，我们容易看出卷轴式和油画那种带框式不同，油画的基本特点是写实的（先不谈现代派），它描绘的是一个如同真实的空间，山水、树木、人物等在画面上如同我们推开窗子所见般的可信。油画的外框就如同这个窗架，它使我们的视线集中起来，透过这个窗架去欣赏画中的一切，而中国画，它不完全需要你去认识，即看懂画中有什么。所以卷轴式上下左右都留有一定的空白，这空白是画中空白的延续，也是供欣赏者想象的空间。

这里说中国画不写实，只是相对描绘物象的逼真程度而言，但中国画在另一种“写实”手法上又远胜于西方的油画。你见过《清明上河图》吗？那是北宋画家张择端的杰作，画高二十五厘米左右，长却达五米，满满一轴手卷，将北宋都城汴梁（今河南省开封市）清明时节的热闹场景尽收笔端：从城外田间村头到市中心繁华的街道，共画有五百五十多个人物。他们中赶集的、闲游的、饮酒的、乘骑的等各具神态。还画有楼房三十多幢，动物五十余头以及车、船等。画的中段，描绘的是横跨汴河两岸的虹桥上下之景：一只大船从上游顺水而来，在经过虹桥时，水流湍急、船身动荡，船夫们个个紧张协力把持船体，桥上则车马穿梭，人声鼎沸，形成全画的高潮……这样宏大的场面、纷繁的情景，不是一眼可

以收尽的，若用油画表现就难以胜任。这时，卷轴式的中国画发挥了其特长，画家可以从左到右精工一一描绘，欣赏者则可以边展边看，也可以先铺齐整，边走边看，画面象电影一样徐徐推拉，眼移景也移，移中见动，变化万端，如亲临其境。城市风光可以这样描绘，山水风景更可以这样描绘。元代画家黄公望的《万里江山图》以长江为景，视域跨越千山万水，浩浩渺渺，观之如行步于山水之间。一会儿是奇峰峭壁迎面立起；一会儿是云气弥漫如梦如幻；一会儿是水天一色的开阔；一会儿是柳暗花明的仙境……卷轴的形式使中国画的欣赏增加了许多情趣，使你领悟到中国画的“写实”是一种独特的方式，它更尊重欣赏者的审美能动性，让欣赏者充分调动积极因素，达到最佳的审美效果。

横卷如此，立轴亦然。西方古典油画是一个视点，画中的景物是静观而得，空间向纵深发展。中国画的透视被称为“散点透视”，即动观而得，在山水画诀中有“三远”法，就是讲作画取景可用平远、高远、深远法，可以从景之左到景之右，可以从近至远，还可以从山脚到山巅乃至云际皆容于一画之中。如北宋名家范宽的《溪山行旅图》有“远望不离座外”之势，大山兀起有压顶之力，而细细察之，山涧瀑布直流，山脚泉水淙淙，旅人匆匆，一树一草都见分明。

卷轴式是中国画的客观样式，我们以此来作为对中国画审美的入门谈。接着，我们再继续把中国画构成的艺术形式要点进行分析，以剖明中国画艺术的基本特点。

线造万象墨生辉

任何艺术都有其形式的基本因素，谈油画必须说到色彩

的意义，谈中国画必须说到线与墨。要论及一家风格，进而论及一家造型、运笔、意境等特征，都涉及到线与墨这两个媒介和造型手段，因为艺术家的全部创造思想都必须通过它们体现出来。

线，首先是抽象的。客观物体何线之有？物体是由颜色、体积、面积组成的，任何一条“线条”都是一个有体积感的面，或者是体面的转换。但在绘画上，当用二度平面的纸表现三度空间的物象时，线却成了最简明的手段。儿童画画和原始人画画，用的最多的是线条，线条是带有主观意义的产物，是它使艺术创造中主观与客观趋于了统一。

尽管欧洲原始时代的人类留下了许多用线条画的洞窟壁画，还有和中国远古先民一样用线条画的彩陶，但后来，他们的艺术发展为以明暗和色彩为主要形式的绘画，而在中国，从新石器时代起，线造型就成了正宗传统，有了创造艺术美的巨大功能。

笔落纸面开始运动，留下的痕迹就是线条。笔行得快，线条刚挺有急疾趋势；笔行得缓，线条厚实且圆浑凝重；顿笔再提行，是“钉头鼠尾描”；行笔力一致，是“铁线描”；用中锋行笔，线条灵活富有弹性，似杨柳枝荇；用侧锋挫笔，线条干涩留出飞白，如松柏裂痕；线条走成波状曲线，给人优柔连绵之感；线条折成方刚短线，造成坚挺硬朗之势……在绘画上，线条所担负的沟通笔、意与融合情、景的意义使中国画出现了独特面貌。

单独的线条已经有了个性特征，无数线条对物象的构成，更使画家有了驰骋情感的天地。学画者在初期一般都经笔法的训练，但进入创作后就如鱼得水、任意挥写了，因而，从一幅画的线条风格中可以看见艺术家的个性和作品的个性。

宋代武宗元画的《朝元仙仗图》，描绘了道教的帝君和仙女行列，长卷畅达数尺，全由极为工整而流畅的线条勾划，将一系列徐步浮云中的仙人画得栩栩如生，观之如闻雅乐悠扬。同是宋代的米芾，则以饱蕴水分的湿、淡线条画山岚云气，有的线条连绵势中间断如点，恣意自然，是江南云山烟树的传神之作。到了元代以后，重线条表达情怀的画家愈多，著名的清初画家“八大山人”朱耷由晚明入清，不满清朝统治，借书画表达悲愤感慨，并佯作狂态。他下笔绝少工整匀称之线，而是笔起笔落，线条如闪电之影粗细悬殊很大，干湿相间，从中可见艺术家心情的不平。正如郑板桥题其作品道：

“横涂竖抹千百幅，墨点无多泪点多”。

线条在中国画技法中的进一步发展则成为皴法，皴法常用在山水画中，对于表现山石树木的质感有很大的灵活性。若干平行的线条或穿插错接的线条组成披麻皴，延绵层叠、疏密相间，有清爽自如、浑然和谐之意；粗壮的侧锋短线组成的斧劈皴，运动迅疾，粗糙厚实，甚至锋芒逼人，似削似砍，有奇倔风神。各种皴法的综合使用，使线的意义溶汇于全部造型之中。

若试总括线的特征，可分工、拙二种。凡工者，即线条多用中锋画出，圆润秀发，排列较密，以整体之势见出优美；而拙者，即线条尚偏尚侧，行笔颤抖顿挫留出飞白甚至破损，历史上许多大师喜拙弃工，因为拙中含雅，拙中更见个性的倔强。拙法的作品往往也是疏体，造型单纯而内蕴精纯，达到“写意”境界。

与线必须相提并论的是墨。自然界万物本有丰富的色彩，但中国画偏以黑墨表现物象，弃色用墨，还称墨为“墨色”，欣赏中我们常论某画“墨色”如何。

从画的发展看，无论山水、花鸟或人物，都先是“画象布色”，即以笔墨勾取物象轮廓之后再填染色彩。到了盛唐，开始有了水墨山水，并发展为独立的一体。传说唐代画家吴道子与李思训受唐明皇之谕画嘉陵江山水。吴氏一日而就，李氏累月方毕，二者均有山水情态，吴氏用的就是水墨画法。以墨代色，同样是一种抽象的形式，艺术家在实践中悟出了“墨分五色”，即用浓淡变化的墨色表现物象的形、色，形成画面的空间层次，形成水墨淋漓、水墨轻淡、水墨黑重等画境。虽然是画红牡丹，但用墨色也能使人感到花是红色；虽然是写绿荷叶，满纸墨间仍有高洁之清气。唐代美术理论家张彦远说到：“草木敷荣，不待丹赭之采，云雪飘扬，不待铅粉而白。”墨中奇韵是无穷的。

不同墨色在绢纸上的分布，不是规则并列的，艺术家实践中创造的“破墨”法，使墨变活和具有光彩了。画家破墨之法很多，若先用淡墨，后上浓墨，即以浓破淡；若先干后湿，即以湿破干；或先润后焦，即以焦破润。破，就是让水墨层层滋润丰富起来。在“破墨”的基础上，又有“泼墨”，即大笔饱蘸甚至端砚倒墨，任墨在绢纸上泽化成各种状态，然后发挥想象力，随着墨色的诱发使形象清晰起来，略加勾勒或点染而成。泼墨法避免了构思的老一套，虽然有许多偶然因素，但成功的作品往往有出奇的新意。近代画家张大千晚年以泼墨为主，并且墨彩混合泼出，创作了许多山水佳作。当代画家刘国松将墨滴入水盆中，使墨浮在水面形成各种形象，然后用纸平整地吸上墨象，再经勾染创作，又发展了泼墨之法。

万千形象笔墨中。线条与墨色的无穷变化，在艺术家那里将审美感受转为审美表现，又以它们的形象将我们欣赏的

思域无限地开阔。

啸咏自然借山水

画家感觉到山川之美，进行创作，产生了山水画，这在中国是东晋时代即一千七百年前左右的事。出现描绘自然风景的独幅油画，在西方则是五百年前左右的事。从认识自然之美升华到创造艺术之美，中国画家比西方画家早了一千多年，但从中国美术发展史来看，山水画从萌芽到成熟却经历了漫长的道路，在它出现之后，经历了不同的发展时期。

在东晋以前的绘画中，我们还不曾见独立的山水画，山水形象处在人物的背景中作为衬托，或只有一些局部的山石树木的描绘。魏晋南北朝时代，山水画初萌独立之势。在那时，出现了专画山水的画家。

隋代画家展子虔给我们留下了迄今可见最早的山水原作《游春图》，它描绘的是江南早春的湖光山色。宋、元、明三代，山水画艺术达到了高峰。

油画画风景，受一时一地景色变化所制约，画家的追求显得被动；中国画画山水，虽也描绘自然，但艺术家的自我可以溶于作品之中。因而，欣赏中国山水画，我们应注意到作品在表达自然与思想两方面的统一。“夫画者，形天地万物者也”，道出山水画应有山川形貌；“夫画者，从于心者也”，道出艺术家在创作中的主动意义。山水画创作过程是我与物接、物由我现、物化为我的过程。山水画的欣赏则要感受画中的意境，达到物我交融的审美境界。叠峰重峦、峥嵘巍峨，是山岳发声、雄壮深沉之境；碧波如镜、绿水青山，

是人家欢乐、情味清爽之境；烟云骤变、水气迷漓，是幽深莫测、悠然遐远之境。山川草木经画家感情的熔铸，扣住了欣赏者的心弦。

花鸟几枝亦动容

花鸟与山水同为中国画传统中表现内容的两大支柱。花鸟在绘画上得以表现，可以上溯到石器时代，在距今约七千年的浙江河姆渡遗址中，就出土了雕刻有凤凰、双头鸟的象牙片、骨匕首。从原始社会到唐代，彩陶、漆器、青铜、壁画上的花鸟是极为丰富的，经过了从氏族部落的图腾到作为装饰、作为“祥瑞”象征的漫长变化，花鸟画最后脱颖为一个专科。自唐代起，工细一体的花鸟画日臻成熟，粗放写意的花鸟画也开始萌发，到五代、北宋，花鸟画进入了繁荣阶段。

花鸟画在整体上可分为工笔与写意两部分，工笔中也有极工细的和兼工带写的区别，写意中则有大写意和小写意的区别。工笔花鸟是在绢或熟纸上用严谨的线条画出花鸟形象，而后填以重彩并渲染背景，使满幅皆有颜色。

工笔花鸟讲究从写生中获得造型，将花卉和禽鸟的生动姿态收入幅内；讲究画那些有美好、吉祥象征的花鸟，如牡丹、松、竹、梅、菊、孔雀、鹰、鹤、假山、盆景；讲究在题款上取谐音，以合喜乐、富贵的意趣，如“松鹤延年”、“三阳开泰”等。总之，是倾向于装饰风貌，多用以祝寿、贺年、庆婚喜及建筑中的中堂张挂。

花鸟画的另一风貌是写意。工笔画的作者大多数为历代宫廷画院画家或服务于宫廷的画家所作，因为是精工细写，受客观物象制约较多，画家不能任意发挥主观情怀。写意花鸟在技法上起于唐代的墨画花卉、五代的“落墨为格”，经宋代文同、苏轼发展而成为花鸟画的主流。写意花鸟大多为文人士大夫所作，既是“写意”，物象的真实性就退居次要。

“写意”一词可理解为两层意义，一是写物象之意，捕捉物象的精神，二是写胸中之意，将自己的喜怒哀乐借物象传达出来，这里虽说是两方面，但是一个统一体——借物写心。松、梅、菊、兰所以成为“永恒”题材，因为它们有高洁、坚强、晚香等品性，可以比拟人的气质。例如竹，其“清姿瘦节”、“虚心凌云”的精神历来为画家所喜爱。北宋的文同将竹卷赠送下属官吏，意在勉励为人要有“风节”。清代的郑板桥在当县令时画了大量的竹，寄托对民生疾苦的关切之情，有诗题曰“一枝一叶总关情”。例如兰，其“幽香独处”，“君子不染”的品性正符合画家的“清高”。宋亡元兴时，福建画家郑思肖坐卧皆不向北，自号所南，以表示对元朝统治的不满，他画兰花不画土，谓之“露根兰”，人问其故，他回答“土为番人夺去”，无土之兰成了“亡国”的同义语。同样画梅，明代的陈录画的是“万玉争辉”，写梅林一角千花万蕊的璀璨之景，而清代的金农则常取一枝欹斜、花朵疏落，一股孤傲雅洁气息。这里，竹节与风节，素兰与君子，梅的繁疏与心境的喜忧本无联系，但经画家移情寄意，作品有了耐人寻味之处。“八大山人”朱耷在明亡入清后，佯作狂态，不为清朝权贵画一花一草，而贫民求画则慷慨相赠，他画鱼、鸟，经常是“白眼向人”之状，显得孤傲倔强。许多画面上仅一花一叶、一鸟一石，显得格外荒寒萧疏，那意