



LOOKING AT ART

广东高校美术与设计教育专业委员会 组编

樊林 著



高校公共艺术课程美术类系列教材



广东高等教育出版社

高校公共艺术课程美术类系列教材

Looking at Art

美術鑒賞

——造型艺术美学分析

广东高校美术与设计教育专业委员会 组编

樊林 著

广东高等教育出版社 · 广州

图书在版编目 (CIP) 数据

美术鉴赏：造型艺术美学分析 / 樊林著. — 广州：广东高等教育出版社，2008.7
(高校公共艺术课程美术类系列教材)

ISBN 978 - 7 - 5361 - 3648 - 9

I. 美… II. 樊… III. 美术 - 鉴赏 - 高等学校 - 教材 IV. J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 069210 号

广东高等教育出版社出版发行

地址：广州市天河区林和西横路

邮编：510500 电话：(020) 87553335

广州市岭美彩印有限公司印刷

开本：787 mm × 1 092 mm 1/16 印张：11 字数：240 千字

2008年7月第1版 2008年7月第1次印刷

印数：1 ~ 3 000 册

定价：33.00 元



随着经济的高速发展，社会对高素质人才的要求已不限于专业知识和技能。作为人才素质的重要组成部分，文化素质日益被社会所重视。什么样的课程才能培养这种文化素质，值得教育工作者认真探讨，国家教育行政部门在这方面已经有了具体的方针。

在 1998 年教育部颁发的《关于加强大学生文化素质教育的若干意见》中明确指出：“我们所进行的加强文化素质教育工作，重点指人文素质教育。主要是通过对大学生加强文学、历史、哲学、艺术等人文社会科学方面的教育，同时对文科学生加强自然科学方面的教育，以提高全体大学生的文化品位、审美情趣、人文修养和科学素质。”

2002 年以教育部第 13 号令的方式颁布《学校艺术教育工作规程》，其中规定“普通高等学校应当开设艺术类必修课或者选修课”，“普通高等学校的艺术课程应当进行考试或者考查，考试或者考查方式由学校自行决定。实行学分制的学校应将成绩计入学分”。

2006 年 3 月教育部下发《全国普通高等学校公共艺术课程指导方案》，强调“公共艺术课程是我国高等教育课程体系的重要组成部分，是普通高等学校实施美育的主要途径，公共艺术课程教学是普通高等学校艺术教育工作的中心环节”。

从这一系列文件中，我们可以看到国家对大学生文化素质教育非常重视，对高校通识课程的建设要求很明确。不同科类的高校，对开设公共艺术课程可能有自己的理解和做法，但是在市场经济条件下，在东西方文化交流的过程中，加强艺术教育，坚持中华民族传统文化教育，应该成为所有大学的共同责任。

具有超凡魅力的艺术课程，以视觉形象的形式和材料吸引学生，以富有感染力的艺术作品感动学生，在饱含悠久文化底蕴的艺术接触中，培养他们求真、求实、求美的品格，使他们更加热爱生活、热爱祖国、热爱人民。

我们相信，经过专业学术团体协作，由专业教师编写出来的这套公共艺术课程教材，既能成为老师喜欢的教材，也能成为学生喜爱的课本。希望我们的教师创造性地用好这套教材，真正发挥公共艺术课程的价值和功能。

是言成序。

广东省教育厅体育卫生与艺术教育处

2006 年 9 月 14 日



关于樊林老师写的这本《美术鉴赏——造型艺术美学分析》，我不知道怎样给它定位比较合适。从书的内容所涉及的学科知识体系来看，应当算作美术或艺术学专业的理论基础课教材性质的东西。但实际上这本书的理论深度和研究探索的色彩又使它不同于一般的基础理论教材，而更像一部对美术理论进行系统研究的专著。

说这本书像专著，并非说书中的论述是一些佶屈聱牙的高头讲章类文字。恰恰相反，书中对各种理论观念的阐释都是深入浅出的平易语言，这本书的理论深度和学术价值在于作者对所谈论的艺术问题所持的研究态度和立场。

过去我们所习惯的教材写法是，以人们相信放之四海而皆准的基本原理为纲，加上具体例证分析和论述而形成的完整知识体系。比如过去的“文学概论”教程，基本上可以用“文学是社会生活的反映”这样一个命题来概括核心思想。教程中的各个章节、各个概念差不多都是从这个命题引申出来的，如文学创作的原则、作品的价值、读者的欣赏和作品的社会功能等等，都是以是否正确、深刻地反映了社会生活的本质及其发展规律为评判标准的。从这个体系曾经衍生出了当代中国大学文科的“美学概论”、“艺术概论”等形形色色的相关基础理论课教程。按照这种思路编写的基础理论课教程具有体大虑周、笼圈条贯的优点，易于学习把握核心思想或基本观点，可以使学生在一定程度上避免了理论纷争造成的矛盾和困惑。但这种系统而一贯的教材也有一个弱点，就是剥夺了学生对相关学术领域理论研究进展状况进行全面了解的机会。学生们轻而易举地把握了文学艺术和美学的基本理论，但在面对纷繁复杂的文化现实和学术论争时却一筹莫展，这是传统的基础理论教学最容易带来的问题。

近年来，许多高等学校在教材和教学改革中注意到了这些问题，并且在进行着种种教学改革的实验。樊林老师的《美术鉴赏——造型艺术美学分析》相信就是属于这种改革创新成果之一。这本书的一个重要特色是对历史上各种造型美学理论的兼收并蓄。例如在谈论艺术发生理论时，她这样讲：

最初的图像引发了人们对那些存留至今的作品初始状态的猜测。……当人们希望将思维的触角真正伸入远古的时空，才意识到这难解之谜存在着太多的可能性，目前陆续

被发现的留有“史前”人类创作痕迹的洞穴超过二百个，壁画超过一万幅，于是各种解答的方式纷纷提出，由于实物非常零散，旧石器时代没有留下任何的文字记载，今天我们接触到的几个具有代表意义的见解都包含着一定的主观态度和大胆的推测。

针对洞穴壁画的各种布局、图形、组织，学界出现了相应的分析和理论，每一种解释基于同样的事实，却因为采用的方法和选择的角度而呈现了不同的面貌。了解这些观点将有助于我们观看那些远古的图像。

第一种理论将“表现”看作洞穴创作的目的，认为那些以狩猎和采摘果实的为生的人们把自我表现放在了一个重要的地位。

第二种理论认为出于教育族群后生的目的，在石壁上画下狩猎对象的样子，以便年轻人辨认动物，学习捕捉的本领。

第三种理论认为壁画表达了对动物的控制能力，被视为“巫术目的”。

第四种理论将洞穴壁画归入意识形态的范畴，认为是仪式、象征。

画面记录的对象背后都隐含着关于艺术的起源的问题，但没有人能够明确地回答这些问题……

即便关于艺术起源的问题各种有趣的答案并存，最终的答案几乎是不存在的。以今天的艺术创造反观人们创造的目的，其中有一部分是很容易理解的，比如：人类自我表达的天性，记录方式的演化，诸如此类的探讨之后，人们还会继续提问：为什么他们会用这样的方式表达群体的信念？进而成为关于艺术目的的探讨。

艺术发生学的种种理论也恰好源起于此。

这种兼收并蓄并非不加选择的铺排，而是从不同观点之间的矛盾和差异中思考。作为当代人的艺术经验，造型艺术包含了古今中外无数文化背景差异极大的视觉艺术，研究者如果相信存在一种“放之四海而皆准”的理论可以一劳永逸地解释人类所有的视觉经验，势必会陷入自我禁锢的理论牢笼。事实上，对于研究者和学生而言，理论永远不应当是关于终极真理的教义，而是启发思维、寻找知识的工具。从这个意义上讲，面对不同理论观念的差异，启发学生自己的思维和创新意识，远比灌输一种成熟的理论重要得多。

话虽这么说，但一本理论研究和教学的论著中如果只是罗列差异而没有作者自己的思考与认识，也就很难说是具有理论价值的著作了。关于种种造型艺术的理论研究和概括中，常常遇到的最大麻烦就是如何把不同文化背景中产生的不同艺术形态、观念和理想纳入研究者自己的理论研究视野中。原始文化与现代文化的差异、古典艺术与当代趣味的差异等等，这些差异的存在使得对艺术的理论分析难以具有普适性意义；但如果没有共同的东西，这种研究的结果岂不是变成了文化相对主义式的观念大拼盘？

那么应该如何解决这个矛盾呢？樊林在这本书中一方面从视觉认知的角度为各种视觉艺术找到共同的认知心理学起点，另一方面又力图通过文化比较的方式达到不同文化背景之间的意义沟通。在读这本书的时候，读者更容易理解形形色色的审美经验和各种理论观念之间的关联，因而有助于培养关于造型艺术的理论素养。

当然，《美术鉴赏——造型艺术美学分析》这本书的写作目的并不仅仅是纯理论性的。从教学的角度来讲，它更是与艺术实践密切相关的，是从理论高度引导对造型艺术的欣赏、理解和创作学习的教材。换句话说，这本书应当是理论联系艺术实际的著作。要做到这一点，当然需要作者对艺术的感悟、修养和创作能力。我不怀疑写这种著作的作者通常都具备了这些起码的素质条件。但除了艺术素养和能力之外，作者对自己的研究对象、对经典艺术作品的真切感受经验同样是一个非常重要的条件。这话不是泛泛而谈。事实上，学术界的确有这样的现象：自己并没有真正实际接触过所研究的对象就大谈特谈——不懂外文照样研究莎士比亚或海德格尔，而且可以洋洋洒洒地写出皇皇巨著；讲授中外艺术史课程却几乎没有见过任何经典作品，只是凭着翻拍的图片侃侃而谈。这种现象由来已久，也是有历史原因的：过去的几十年中研究条件的确很差，对于许多研究者和教师来说，想要实地考察和实际接触一些经典名作几乎是异想天开。所以过去凭着译本、介绍和复制品进行研究有时也是不得已而为之的事。但这绝不能成为对研究成果的学术价值进行辩护的理由——试想一下，不懂英文如何感受莎士比亚语言的精妙，不懂德文怎样理解海德格尔自创概念的独特意义，没有进入过哥特式教堂怎么体验束柱和肋券造成的那种激情升腾之感？至于时至今日仍然沿袭这种不求甚解的态度就更说不过去了。遗憾的是，这样的“聪明”做法在学术界似乎并未绝迹。

相形之下，樊林的《美术鉴赏——造型艺术美学分析》研究和写作似乎走了一条“笨”路：在研究和写作过程中，她不是翻翻经典作品的复制图片就想当然地描述分析，而是尽可能地想办法亲身接近经典作品。这种执著和亲身体验，当然还要加上她自己的艺术敏感和悟性，使她对艺术的欣赏、品味和分析有了扎实真切的感觉和启发性。

但这本《美术鉴赏——造型艺术美学分析》是指导造型艺术欣赏的书籍，不仅需要作品的感悟和分析，尤其需要在这种感悟基础上的理论升华。而这方面才是这本书最精彩之处。作者对达·芬奇、雷诺阿、荷加斯这些艺术大师对艺术实践的论述深有领会，并且参之以莎士比亚、波德莱尔等文学大师的体验。在此基础上接受了贡布里希、安海姆等人的艺术知觉理论，沃尔夫林、贝尔、苏珊·朗格等人的艺术形式理论，梅洛-庞蒂、杜夫海纳等人的现象学美学理论，克林伍德、克罗奇等人的表现主义理论以及阿多诺等人的文化美学理论。尤其值得赞许的是，形形色色理论的引入并没有使这本书变成大杂烩，而是有条不紊地组织成了一个理论系统。在这个系统中，各种理论构成了作者了解

和分析艺术的多种层次和维度，丰富和深化了理论意义；同时又能深入浅出，畅晓明白，给读者以多方面的启发。无论作为艺术理论学习入门的学生，还是有同样兴趣的研究者，都可以从这本书中获益不少。

上面这些呆板而套话式的评价写出来似有溢美的味道，但的确是我个人阅读的感受。如果说评价不到位，那是我表达能力的欠缺而非这本书的缺憾。

如果说这是一本完美无缺的艺术理论顶峰之作，那肯定是过分了。就我个人的兴趣而言，要说这本书还有什么未尽之处的话，就是觉得对中国传统艺术观念还可多涉及一些。当然，这可能和作者的知识结构特点以及本书的理论特色有关。也许不能要求任何一本理论著作都学贯中西面面俱到，不过假如樊林同志以后在这方面使自己的理论视野更开阔一些，说不定会创作出更令人惊讶的成果也未可知。

高小康

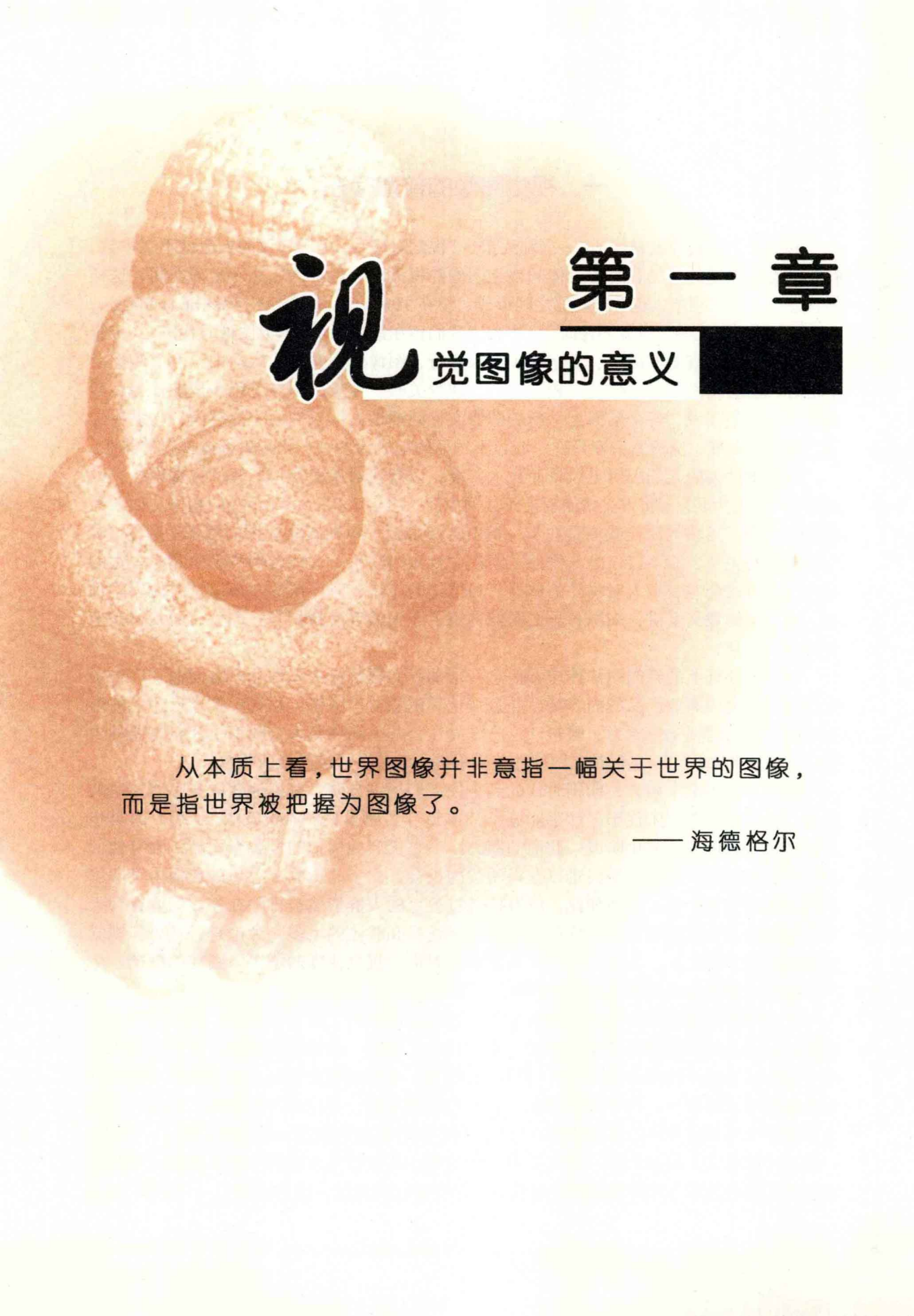
（中山大学中文系教授、博士生导师）

2008年5月

目录

CONTENTS

第一章 视觉图像的意义	1
一、视觉图像的普遍存在	2
二、图像的解读	6
三、最初的图像	8
四、艺术发生理论	10
第二章 艺术的目的	19
一、存在的目的	20
二、多种文化的体现	22
三、不同时代的生活	36
四、审美的特殊快乐	40
第三章 艺术的题材分类	45
一、再现	46
二、表现	60
三、抽象与具象	61
第四章 趣味的构成	65
一、形式因素	68
二、结构原则	80
三、形式的统一	87
第五章 知觉与造型艺术	93
一、眼睛与视觉	94
二、艺术发展史中的观察方式	97
三、视觉与创作	104
四、通感	113
五、视觉与欣赏	114
第六章 艺术家	119
一、技艺	123
二、学院训练	126
三、自由的境界	141
第七章 艺术批评	151
一、艺术批评	152
二、博物馆	155
三、艺术史在鉴赏中的作用	161
学生阅读参考文献	166



视

第一章

觉图像的意义

从本质上看，世界图像并非意指一幅关于世界的图像，
而是指世界被把握为图像了。

——海德格尔

一、视觉图像的普遍存在

如果说,我们今天是生活在一个特别的“视觉时代”,提出异议的人应该不在多数,除非刻意地对随处可见、鲜明具体的视觉图像熟视无睹。各种图像充斥生活空间,这样的状态过去无法想象,也并非刹那之间形成,早在1938年,海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976)已经在《世界图像时代》中预言我们正在进入一个“世界图像时代”^[1]。传统的文化活动主要借助于语言、文字和表演来进行,图像运用在艺术活动中,生产和生活中也有,但应用面相对比较窄,相互之间也缺少关联。今天的图像应用表现在社会生活和生产的各个领域、各个层面上。新的图像文化渐渐地占据人们的生活空间,与世界经济、文化的发展、交流紧密联系在一起,不约而同地成为各种文化背景都体现出的共性。

不同于过去的人们因看见风景而身入其境,以观察对象而获得了解的视觉途径,因而笃信“眼见为实”,将审美情绪对应于江河湖海、名山大川等客观存在的物体,如今的现实生活中,更多的时候我们是在与一批由各类书籍、各种媒体提供的图像上建立“看与被看”的关系,而不仅仅是与物象之间建立直接的联系。这些影响和吸引我们视觉的图像很多时候会左右个人对物品的选择、对情绪的体味、对事情的把握以及对他人的判断。从一定的意义上讲,来源各异的图像构筑了今天的生活的相当一部分,而并非完全依赖事物本身。

每天,报纸上的新闻图片传递着信息,帮助我们理解社会事件的方方面面;广告图像意在详细说明商业产品的内容特性并且强化其诱惑力;网络、影视中的形形色色的形象丰富着我们的视觉想象力;雕塑、绘画作品在公共空间和私人空间都扮演着重要的角色……大量的知识、信息都是在图像的伴随下进行着传播,被受众所吸收。

历史上,无论东西方,印刷时代的到来使人们得以方便、普遍地获取文字所传递的信息、表达的思想。宋代毕昇活字印刷术、1450年古腾贝格印刷机发明^[2]后,人类步入了文字印刷传播的文化阶段。此前的欧洲,书是贵族和僧侣的世袭专用品,唯有他们才能订制和拥有,欧洲的平民难以获得阅读的机会,文字的影响、思想的传播由于印刷术的出现而空前扩张。即便如此,没有接受过教育的人群依然被排除在外。图像在今天所产生的意义大抵也可以这样看待,并且由于途径和载体的增多,无论是否从事与视觉艺术创造相关的行业,在生活中每个人都面临着进行视觉抉择的境况。图像的制造、生产、接受和理解也成为现代人必须面对的现状(见图1-1)。

日常的审美选择会影响我们的每一天,通过阅读画册了解艺术作品,到美术馆去看展览,在街头欣赏雕塑都是审美活动,不仅如此,即便一枚简单的邮票,往往也是以爱国主义为核心展开艺术感受的装了“外框”的图像,有些邮票会在政治内容与艺术趣味方面都处理得意味深长。选择日常用品、装饰自己的家居、规划城市的发展,这些行为也无不涉及个人或者群体的审美体验。于是这种广泛存在的现象在一定程度打破了“美术”一词在传统意义上的指向性,扩大了审美的范畴。从目前美术学院的教育思路和学科设置上也反映出美术人才的培养顺应时代的变化所进行的调整,恰恰证明了与“图像”相关



图 1-1 理查德·汉密尔顿《是什么使今天的家庭如此别致，如此动人？》
1956 年 拼贴画，24.5 cm × 25.5 cm

的社会生活的变化。

现实生活中，人们常常不会明确地意识到自己的艺术抉择，也不会追究影响这种抉择的原因，过去，“美术”被规范为“把美学表现作为主要创作目的，以其自身价值得到欣赏或引起沉思的一种艺术”^[3]。因此，艺术被等同于博物馆中的陈列。那些对实用的物品进行设计或装饰的应用型美术行为不曾完全进入这一审美范畴，同时又与美术一直保持着难以划分清楚的界限。这样的模糊性在图像数量日益增加的时代产生了改变，今天的事实已经暗示着甚至存在着渐渐消失的可能（见图 1-2）。

“造型艺术”这个概念包括两个方面：其一，运用各种要素在一个二维平面上创造三维的幻觉；其二，三维艺术形式，如建筑、雕塑、陶瓷等。将绘画、雕塑、建筑、工艺、设计、书法几大门类的艺术表达手段都概括到“造型艺术”的领域之中，其目的在于以创造性视觉艺术的规律、现状观照图像，对视觉词汇展开尽可能深入的讨论。当我们这个时代的知识生产与传播中的视觉方式更加凸出之际，人可以通过“看”（也伴随着听）来



图 1-2 奥尔夫·尼古拉
 《大鞋》2001 年
 综合材料，
 900 cm × 400 cm × 300 cm

知觉并且理解世界。理解人们对“看”的依赖，引导“看”所承担的重负成为这个时代的特征之一。造型艺术一方面区别于诗歌、音乐、戏剧和文学，另一方面亦较之传统美术的范畴宽广。因而造型艺术对人们的影响也相应地比传统的美术作品更为广泛、细致、深入，艺术家的作品成为造型艺术中的一部分，一如既往地承担着反映生活、思考生命的责任，并且借助书籍、媒体的传播改变了产生影响的途径。同时，大量的平面设计、工业产品的样式、影视图像也构成造型艺术的新语汇（见图 1-3）。



图 1-3 伦佐·皮亚诺和理查德·罗杰斯
 乔治·蓬皮杜国立艺术文化中心 巴黎，1977 年

正是这种改变使得今天的视觉途径日渐丰富，因而决定了图像涉及到日益增多的方面，包括那些过去经由文字才能够传达的体验和信息。更重要的是：图像引领我们走出个人生活的狭小范围，建构了博大的外部世界，同时展现出心灵的多样。这也是人类创造图像以来一直担当着的责任。针对图像的大量存在，唯有扩展视野，探究深入到我们个人和社会每一天的视觉经历，感受艺术形象带给我们的感官刺激，充分体验多种文化的世界，更好地了解自己。

“美学”（Aesthetics）一词来自希腊语 *aisthesis*，意为感觉或知觉，德国美学家鲍姆嘉登（Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714—1762）用这个词涵盖对艺术经验的研究^[4]。自古以来哲学家、美学家、艺术批评家研究关于美的判断的方法，发展出很多对美的论述以及审美传统的形式分析。当代的许多艺术创作所提供給人们的审美感受迥异于传统的艺术所传达的优雅风格和道德的提升，甚至以恐怖的视觉效果产生新的价值观和强烈的影响，譬如弗朗西斯·培根（Francis Bacon, 1909—1992）绘画中扭曲的人体（见图1-4）、

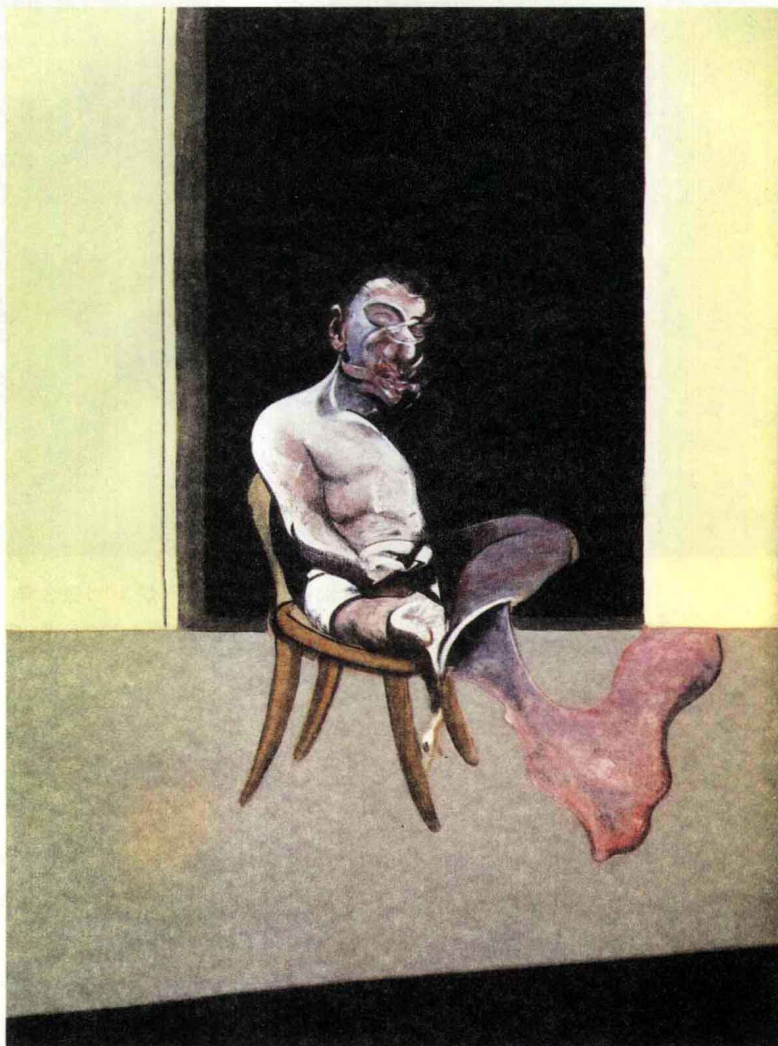


图1-4 弗朗西斯·培根
《无题》1972年
布面油画，198 cm × 147 cm

安塞姆·基弗（Anselm Kiefer, 1945— ）大型黑画布中对杀人机器——焚尸炉的再现（见图1-5）。往昔的美学基于良好的趣味、超然的审美感情，因此往往无法帮助人们理解那些“丑陋的、令人震惊的”当代艺术，对于这样的作品是否能够产生真正的审美愉悦，人们需要借助一些指引进行自己的思考。将造型艺术的审美感受作为一个相对独立的范畴，既讨论传统的审美经验、其他艺术门类活动的影响，更着眼于造型艺术本身的形式规律，探讨其变化、发展、分裂甚至反叛的原因与面貌，这是本书的目的。



图1-5 安塞姆·基弗 《焚尸炉》 1983年
布面油彩、乳胶、填充漆、丙烯，290 cm × 370 cm

二、图像的解读

面对视觉图像，学习接受它所传达的信息，已成为我们生活中非常重要的内容。在图像构成的新空间里，过去的观看方式往往无法对应于每一个视觉词语。

尽管各种图像的数量远胜于视觉艺术作品，但今天“艺术”的范围也已经扩展。艺术可能是遍及世界的美术馆里陈列、展览的各个历史阶段，涉及各种文化品味的艺术品，也可能是某种生活中的具体痕迹及其引发的感慨、带动的审美情绪。

学习视觉语言的特殊规律,了解艺术构成的趣味所在,方能透过不同的艺术形象让激情和理性共同作用于感官,领略人类精神的各个层面,激发出每一个个体的创造力。艺术以其动人而奇妙的方式,把精神的和非感性的东西融化到可见的形体之中,使得我们整个的身心为之震撼,这鲜明地体现了艺术的力量。

如何读懂图像,进而了解图像传达的精神,其意义就不仅仅体现于艺术工作者本身。简单地面对图像,等同于弱化、简化了视觉语言的力量。只有在了解视觉艺术的根源、背景、语言之后,我们才会发出会心的欢笑或是深切的悲伤。

要指出的是,即便在信息、技术迅猛发展的今天,全新的表达也基本上是不存在的,每天冲击我们视觉的图像都有着复杂的历史根源。不仅是那些陈列在博物馆中的杰出的艺术品,今天所有的构图、色彩、空间形式都曾经在前人的生活和创作中出现过。

正因为这个理由,过去,我们常常习惯于将视觉艺术看作人类精神的图像化表现,有些时候会忽略了图像本身的规律。事实上,审美的品质与文化的信息相互依存,共同构成视觉形象。审美感受往往在内心深处改变着个人对生活的体验。在这个过程中,借助阅读不同的艺术家创造的无数的艺术形象,在历史中理解图像的意义成为必由之路。艺术教育,尤其是艺术史教育成为不可或缺的环节,正如西方文学史之父弗里德里希·施莱格尔(Friedrich von Schlegel, 1772—1829)所说:“最好的艺术理论就是艺术史。”^[5]若不借助于相应的知识,则无法亲近艺术提供给我们的针对人类精神领域的那些表现形式。

过去的图像往往因为其地位的特殊和价值的珍贵而被收藏在博物馆、美术馆里,大多数时候处于受到顶礼膜拜的境地,而并不具备完整的视觉学习经历的人们也就顺理成章地将艺术几乎等同于博物馆里的有限的作品。艺术学习也就相应地归结到了对过去的艺术及其法则的了解方面。毕竟,美术馆、博物馆中的作品大多体现了过去时代的审美特质。

长期以来,人们都会遵循这些体现了大多数人审美趣味的原则进行艺术创造或艺术欣赏。产生于具体的环境当中的艺术原则随着时代、文化的变迁发生着变化。即便如此,那些关于美的理念的标尺由古至今都起着非常重要的作用,主要原因在于它的产生具有一定的感官基础和心理基础。相对于普通的欣赏者,从事视觉艺术创造的那部分人群,对于视觉形象的文化背景及审美诉求的了解会更强烈、深入,这是作为创造者的思维和体验得以扩展的基石。诸如色彩、比例、构图等等形式因素在作品中的完美结合,体现出和谐、统一的美感自古以来即是每个艺术家热切向往的境界。当然,在准则中发挥个人风格,更是每个艺术家为之努力的目标。

一旦有机会面对新的艺术形式时,常规——大概可以理解为在历史中形成的被人们逐渐认同并且遵从的那些关于艺术创造的原则——依然责无旁贷地承担着“度量衡”的角色,举足轻重。

变化在于,人们的趣味在多元文化并存的今天体现出很大的差异,影响视觉选择的因素也方方面面,甚至由于与艺术的关系亲疏不同而导致了各式各样的态度。

在面对不合常规的那些作品时,困惑、疑问、反感往往都是常见的反应。艺术品得到赞美、敬畏、讽刺、嘲笑、忽略、破坏、掠夺、伪造的情形在历史中也不断地发生。

究其因，需要了解艺术形象背后的文化环境和审美追求，掌握解读的钥匙，视觉图像的意义才会渐渐浮现出来并以诱人的光芒传达出艺术家希望人们感受到的人生体验。

三、最初的图像

人类视觉文化历史遗存的图像文献告诉我们，原始人类的最初制像实践是三维实体物像的造型活动。前 30000—前 25000 年的所谓“威伦道夫的维纳斯”（The Venus of Willendorf），被认为是迄今发现的最古老的制像成果。由于它在时间上比已知最早的法国拉斯科（Lascaux）洞窟壁画还要早 8 000—10 000 年，这使我们完全有理由相信，用二维平面手法再现三维物像的活动，是人类视知觉进入到高一级抽象思维阶段的理性结果。而人类在这方面的最初成就，则以散布在世界各地的史前原始壁画为代表。换句话说，绘画的源头正是壁画这一人类最早平面地再现三维物像的方式。

作为人类视知觉进化到用二维平面抽象地再现三维物像阶段的最初成果，拉斯科洞窟壁画（前 15000—前 13000）（见图 1-6）在表现手法上有着值得视觉艺术史研究者注意的三个特点：实涂法、轮廓法、侧面法。侧面法指的是对物像的描绘均采取侧面的角度，代表着“看”的方式；这一方式表明，原始人类在平面地处理三维物像时，既高度地概括了物像的特征，又机智地回避了正面再现所需要的关于短缩的准确计算，而短缩法

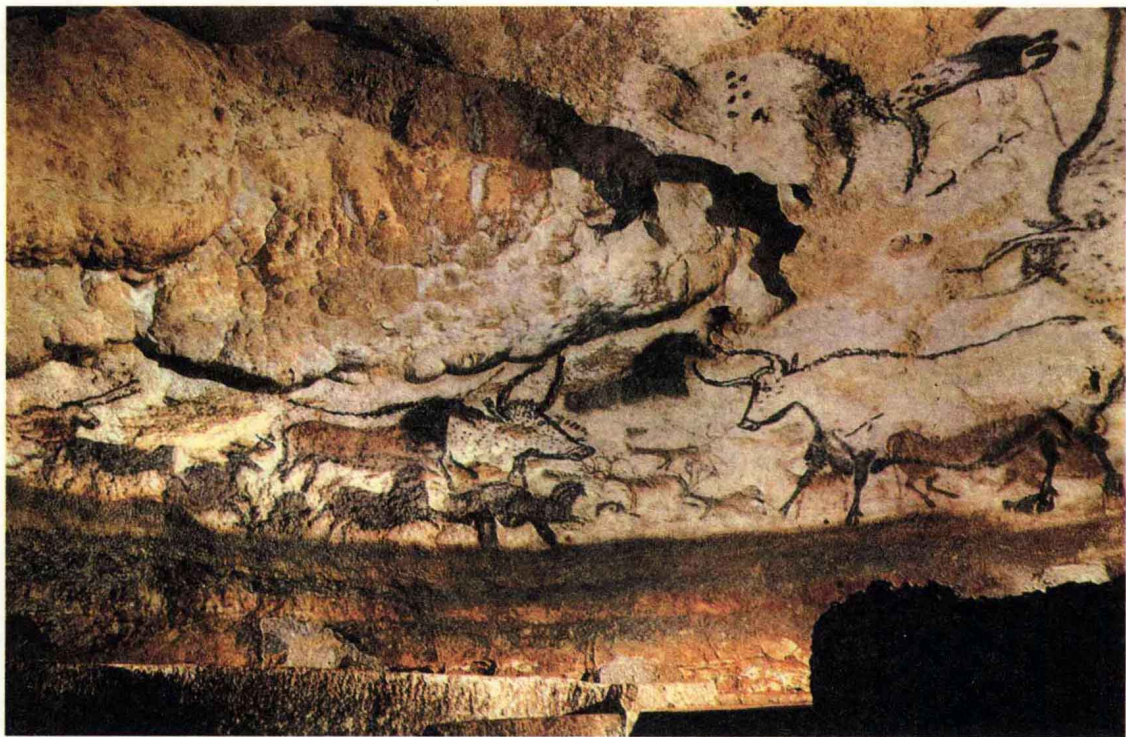


图 1-6 公牛大厅 法国，拉斯科
约前 15000—前 13000 年