

ER SHIJI
GAODENG
YUANXIAO
YU
JIAOYU
JIAOCAI

SHIJI
ZHONGGUO
DENG
YUANXIAO
YU
JIAOYU
JIAOCAI

MEISHU
SHEJI

美术鉴赏新编

MEISHU JIANSHANG XINBIAN

主编 ● 贺万里

二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材

- 中央美术学院
- 四川美术学院 ● 西安美术学院
- 四川大学 ● 广州美术学院 ● 山东工艺美术学院
- 厦门大学 ● 西南师范大学 ● 北京航空航天大学
- 重庆工商大学 ● 重庆邮电大学 ● 重庆教育学院
- 福建师范大学 ● 川音成都美术学院 ● 重庆大学
- 广东教育学院 ● 四川师范大学 ● 西安工程大学
- 西华大学 ● 西安建筑科技大学 ● 陕西师范大学
- 集美大学 ● 北方民族大学 ● 湖南师范大学
- 西南科技大学 ● 华南师范大学 ● 重庆交通大学
- 云南大学 ● 云南艺术学院 ● 华南理工大学
- 贵州大学 ● 西北师范大学 ● 成都纺织高等专科学校
- 广州大学 ● 新疆艺术学院 ● 西南民族大学
- 郑州大学 ● 扬州大学 ● 深圳大学

湖南美术出版社

ERSHIYI
SHIJI
GAODENG
YUANDIAO
YU
MEISHU
SHEJI
JIAOYU
JIAOCAI

美术鉴赏新编

MEISHU JIANSHANG XINBIAN

主编 ● 贺万里

湖南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

美术鉴赏新编/贺万里编著.—长沙:湖南美术出版社,
2007.11
二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材
ISBN 978-7-5356-2764-3

I.美... II.贺... 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 (2007) 第178309号

二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材 美术鉴赏新编

主 编: 贺万里

责任编辑: 刘 昕 彭凯燕

封面设计: 张 苏 陈秋伟

版式设计: 赵燕军 刘迎燕

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

制 版:  嘉伟文化
JIAWEI CULTURE

印 刷: 长沙湘诚印刷有限公司

(长沙市开福区伍家岭新码头95号)

开 本: 889×1194 1/16

印 张: 13.5

版 次: 2008年8月第1版

2008年8月第1次印刷

印 数: 1-3000册

书 号: ISBN 978-7-5356-2764-3

定 价: 45.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有剽装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0731-4363767

目 录

第一章 美术	1
第一节 美术的概念与特征	1
第二节 美术的类别	3
第三节 美术的功能与作用	6
第四节 美术的地域性与未来走向	7
第二章 美术鉴赏	9
第一节 鉴与赏	9
第二节 美术鉴赏简史	11
第三节 美术鉴赏力的提高	15
第四节 大学生与美育	18
第三章 绘画艺术鉴赏	20
第一节 绘画概论	20
第二节 山水与风景	25
第三节 静物与花鸟画	36
第四节 历史画与肖像画	45
第五节 印象与意象	55
第六节 版画艺术鉴赏	63
第四章 雕塑艺术鉴赏	81
第一节 原始的神秘——世界各地的原始雕塑	81
第二节 法老的荣耀——膜拜神祇的埃及雕塑	85
第三节 古典的理想——阳光与海洋孕育的希腊雕塑	88
第四节 精神的皈依——灵山玄光下的佛教雕塑	90
第五节 豪迈的写意——汉唐雕塑的气派与粗犷	95
第六节 辉煌的复兴——文艺复兴时期的巨匠雕塑	98
第七节 崭新的天地——百舸争流的近现代雕塑艺术	102
第五章 建筑艺术鉴赏	107
第一节 作为建筑的艺术——从穴居到建筑	107

第二节	斗拱垂象与拱券耸天	110
第三节	重重进落与公共广场	115
第四节	庙塔与尖顶	116
第五节	巨峰摩天与八宝拼盘	118
第六章	工艺美术鉴赏	121
第一节	概述	121
第二节	冶铸辉煌——金属器鉴赏	122
第三节	宝玉通灵——玉与宝石鉴赏	126
第四节	青花瓷影——陶瓷器鉴赏	131
第五节	流光溢彩——漆器鉴赏	135
第六节	喜兆丰年——民俗美术鉴赏	139
第七章	书法艺术鉴赏	144
第一节	诡秘草创的先秦书法	144
第二节	雄厚质朴的秦汉书法	146
第三节	艺术自觉的魏晋南北朝书法	148
第四节	鼎盛大气的隋唐五代书法	153
第五节	尚意与复古的宋元书法	157
第六节	法古创新的明代书法	161
第七节	碑学大盛的清代书法	164
第八章	现代艺术鉴赏	168
第一节	异彩纷呈的西方现代艺术	168
第二节	立体主义的“新秩序”与超现实主义的“真实与荒诞”	172
第三节	抽象表现主义的内在“心象”与照相写实主义的外在“酷似”	177
第四节	科技之光笼罩下的“欧普”与俗世主义的狂欢——“波普”	182
第五节	走向“非艺术”的后现代艺术	188
附彩图		195
说 明		210

第一章 美术

第一节 美术的概念与特征

一、“美术”一词的来源

“美术”一词在中国已存在和使用了一百多年。作为一门学科，“美术”这一名称不论是学术研究机构和专业团体、艺术教育及普及部门，还是出版传播和商业领域，在冠名使用上都已成为不可替代的学科名称，但是对于“美术”一词的含义和它所包括的范畴，还存在着很大的误解。很多人把它等同于视觉艺术，一提到美术，就想起传统的绘画、雕塑。在全球经济文化一体化和信息社会迅猛发展的今天，我们的“美术”理论建构体系面临巨大的挑战，对“美术”一词望文生义的理解成为制约这一学科发展的瓶颈。因此，有必要对“美术”一词的概念及使用进行一次全面、彻底的梳理，使它从中国100年对美术的误解与偏离中解脱出来，踏上科学和健康发展的道路，这正是当代中国艺术及艺术教育所面临的紧要问题。

我国“美术”一词源于日语。中国古籍中没有“美术”一词，只有“刻削之事”、“锦绣文采”等类似术语的运用。

1840年的鸦片战争使中国人幡然领悟到西方科学文化的强大，于是中国人开始重视科学，关注经世致用发展实业的实用知识。1861年，洋务派推行

“洋务运动”，开始大量引进西方技术，大量翻译西方文献。

由于中国古文的艰涩难懂，加之特定的传统文化背景和思维方式与西方存在巨大差异，中国人在引进西方文化、翻译外来的人文科学概念和词语上遇到了相当大的障碍。因此，中国早期的许多人文学者便采取了一种迂回变通的方式，从邻国日本引入了大量的汉字词汇，而这些词汇则是日本人对西方相关词语的翻译。

中国最早出现“美术”一词是在清末宣统二年（1910），当时清政府仿日本方式，在南京三牌楼举办了一次南洋劝业会。劝业会（展览会、博览会）从日本内国劝业博览会的美术馆中，把馆名中的“美术”移植过来，于是，就有了中国“美术”一词的登场。

在此要说明的是，劝业会并不是传播“美术”一词的唯一渠道。还有一个渠道，那就是教育。清末废科举、兴学堂，大办新式教育，而教育的主要模式，即取自日本。从学制、课程到老师的聘请，几乎都出自日本。

1912年，教育部颁行的《师范学校课程标准》中有图画课一项，列美术史。

同年，教育部设立美术调查处，由当时的社会教育第一科科长鲁迅领导。

同年，鲁迅在教育部暑期讲演会上主讲《美术略论》。

1913年,鲁迅著《拟播布美术意见书》发表于教育部编纂处,月刊第一卷第一册。

至此,日本的“美术”一词通过展览和教育等不同渠道进入中国,并在短短一两年时间内迅速演化为中国术语。

而日本的“美术”一词本来是从德语翻译过来的“外来语”。

明治四年(1871),奥地利维也纳准备万国博览会,由博览会总督奥地利亲王拉依纳尔出面,向世界各国政府发出邀请照会,并附上了一份德文的展览分类分项的附件。当年11月,这份照会及附件被译成日语,其中多次出现“美术”一词,这可以说是它第一次在日本露面。到了1882年,美国人费诺罗沙在“龙池会”上作《美术真说》的演讲,冈仓天心、小山正太郎展开了“书法是不是美术”的大论战,表明此词已被广泛接受并作为固定的概念与术语。

在我国,“五四”时期,蔡元培运用“美术”这个术语时,是指广义的“美术”,其中包括诗歌和音乐。之后,中国的文艺界、教育界把“美术”和“艺术”的概念逐渐分开来。“艺术”是一切艺术门类的总称,它是用不同的形象化手段来反映自然和表达社会意识的一门大学科,广义上包括文学、音乐、园林等。“美术”作为艺术的一个门类,必然与其他艺术有共性,但它的艺术形态又具有鲜明的个性特征。它和其他艺术相结合时,可以极大地丰富艺术的表现力。此外,在一定的社会条件下,美术甚至可以和科学相结合,派生出许多的艺术门类。

二、美术的基本特征

美术是以一定的物质材料和手段,在实在的三维空间或平面上塑造可视的艺术形象,以此来反映社会生活和表达艺术家思想情感的一门艺术。因此,它又被称为造型艺术、视觉艺术、空间艺术和静态艺术。从广义上讲,美术包括绘画、雕塑、工艺美术、建筑、书法、篆刻、艺术设计等种类。

美术的基本特征可以从创造性、造型性、视觉性、空间性四个方面来把握。

1.创造性。创造性是艺术的首要特征,作为艺术类别之一的美术当然也不例外。美术长于造型,善于反映客观事物可视的外部形象,但美术的任务并不局限于此,而是要突破对物象外形的表面模仿,深刻地反映事物内在的本质,揭示人们丰富复杂的内心世界。通过外表表现内心,通过现象表现本质,这就要求正确处理好艺术表现中“形似”与“神似”的关系。中国画论中讲求“以形写神”、“形神兼备”,寄寓艺术家的思想感情,抒发其对社会、人生的理解,这是对造型艺术本质规律的深刻把握。(图1)

2.造型性。就美术创造的形象化手段来说,造型性是其主要的形



1 图1 明沈铨《餐香宿艳图卷》(局部)
2 图2 (法)伊丽莎白·路易斯·维热-勒·布伦《戴草帽的自画像》1782
3 图3 德国巴伐利亚路德维希二世的新天鹅宫 19世纪

态特征。所谓造型,就是塑造形体,我国古代画论中称为“应物象形”。造型性的特点是用一定的物质材料在平面上或三维空间把客观事物的视觉形象固定下来,再现世界的可视性、感性的真实存在。它以形象与现实的视觉相似为基础,但达到这种相似性的手段在很多方面不同于描绘的对象,如绘画通过在平面上描画彩绘的手段,雕塑通过镂、蚀、切、削的手段来实现对象的感性再现。(图2)

造型这个概念是在不断变化、发展的,它的含义很广,有立体造型,也有平面造型,有色彩造型,也有黑白造型,在现代观念中,既有具象形式的造型,也有抽象形式的造型。在当代造型艺术中,艺术形象是具象与非具象并存,模仿性与非直接模仿性共存,这些都是对作为造型艺术基础的直接描绘规律的发展。

3.视觉性。就审美主体与对象之间的感知媒介主要是视觉而言,美术的创造和欣赏都必须通过视觉来进行。艺术家通过视觉器官并借助于相应的审美手段如线条、色彩等把审美心理加以物态化,创造出艺术作品,以传达审美经验;观赏者同样通过这种审美器官以及相应的审美形式去接受艺术作品所传达、表现的审美心理,从而产生审美愉悦。离开了视觉,也就谈不上什么造型艺术及其欣赏了。(图3)

4.空间性。美术创作是以一定的物质材料(如布、纸、颜料、石头、木头、金属等)来创造占据一定空间位置的形象,如绘画有二维空间,雕塑、建筑有三维空间。美术的空间意识产生于视觉、触觉和运动感之中,这些感觉感知的空间,其性质是不同的。一般说,绘画的空间性质依靠视觉,是通过透视、色彩、明暗等手段在平面上产生现实空间的假象;雕塑和建筑除视觉外,还分别依靠触觉和运动感。雕塑是以实空间为主,建筑是虚、实两种空间同时具备的立体艺术。

第二节 美术的类别

以不同的标准衡量,美术可以分成不同的类

别。根据功能的不同,美术可以分为纯美术和实用美术两大类。所谓纯美术,主要指满足欣赏和娱乐等精神需求,以审美为目的的美术,主要包括雕塑、绘画、书法、篆刻;所谓实用美术,主要是指以实用为目的,实用与审美相结合的美术,包括建筑、园林、工艺美术和工业设计等。按照它们所使用的物质材料及制作方法的不同来划分,美术包括建筑、工艺美术、雕塑、绘画、书法、篆刻、园林等几大门类,每个门类又可以细分为许多品种。

绘画是美术中最主要的一种艺术形式,也是较早出现在人类生活中的艺术种类之一。

一、绘画的分类

按照使用的工具材料和技法的不同来划分,一般可分为油画、版画、水彩画、水粉画、素描等;按照题材内容的不同,绘画可分为人物画、风景画、风俗画、静物画、军事画、宗教画、动物画等;按照使用材料的不同,可分为岩画、壁画、蛋彩画、水墨画等。中国画中还有卷轴、册页、手卷、扇面、屏幛等的区分。人们还习惯于以绘画的社会作用来区分画种,如年画、宣传画、广告画、插画、装饰画等。

绘画的基本元素包括点、线条、块面、体积和色彩。

点是相对细小的形象,比较而言,它不具有面积和方向,仅表示位置。在绘画中,单个点表现出来的特点为具有张力感,即它有肯定和加强其位置,形成视觉中心的作用。大小不同的多个点出现在平面中,常使人产生连续的动感,感觉到画面的生气和活力。

线是在空间中具有长度和方向性的细长形象。在绘画中,线条富于表现力,带有很强的情感倾向。艺术家在使用线条作为造型语言时,会由于采用的工具不同、所用的力度不同、手运动的快慢不同而使线条产生不同的风格,表现出丰富的情感层次,如光滑的、滞涩的、柔软的、坚硬的、宁静的、活泼的等等。尤其在中国画中,最讲究和注重线的运用。

线是具有表现力的:

水平线在视觉上给人以宁静、安详或广阔的感觉。

竖直线往往给人以挺拔、伟岸、高洁、孤傲之感。

倾斜线,给人以不稳定、危险和向下运动的感觉。

折线,给人不安、痛苦、挫折等感觉。

波状线,给人以流畅、活泼的感觉。

圆弧线,让人感觉充实、饱满、圆润、柔和。

S形线既富于变化,又统一在一个整体中,使人感觉浑然一体而富于魅力,多样又统一。

一般来说,粗、浓、实的线条给人真切、实在、力量之感。反之,则给人以柔弱、虚幻、轻巧之感。

绘画除线条外,往往也用块面构成形体。

(图4)通常,直线构成的面或体积给人以柔和、饱满、活泼之感,有阴柔之美。不同的体块和形状,会在人的心理上造成种种不同的感受,如圆形给人的感觉一般是饱满和永恒感,锐角三角形使人觉得锋利而快速等。

色彩是绘画中的重要形式因素。它的变化最为丰富和微妙,也最富于个性和情感意义。(图5)

不同的颜色有不同的倾向性。通常,人们把

红色、橙色和黄色称为暖色类,把蓝色、绿色和紫色称为冷色类。因为红、橙、黄色等总引起人对火焰、阳光、灯光的联想,而冷色类则使人联想到大海和湖水等。其实,对不同色彩产生冷暖感觉不仅仅是联想,现代实验心理学证明,色彩给人造成的冷暖感同人的生理和心理活动相关。实验证明,用明亮鲜艳的红色灯光照射人体,人体的血液循环会略有加快,肌肉的弹性也会增加。因为红光引起人兴奋,造成一定的刺激。相反,蓝光则给人心理上造成收缩感。

五彩缤纷的颜色会带给人不同的情感倾向,这种倾向又和民族欣赏习惯及传统相关。例如红色,人们习惯于把它视为兴奋与欢乐喜庆的象征,同时,它也是危险和灾难的标志。黄色给人光明、辉煌、轻松的印象。绿色象征着生命,也含有稚嫩和青春的意味。蓝色让人感到宁静、平和,它是冷峻、沉默和博大的象征。紫色给人以高贵、优雅和富足的感觉。白色在西方是纯洁无瑕的象征,在中国,过去却把它视为丧色,其实白色也给人光明、单纯的感觉。黑色代表着死亡、阴森和恐惧,它也有庄重、严肃和沉默之感。

明亮度高的色彩(如柠檬黄、橘黄、粉绿等),多有轻盈、缥缈的感觉;明亮度较低的色彩(如深蓝、墨绿、紫红等)常令人产生沉稳、深邃、踏实的感觉。

二、书法

书法是指中国文字的书写艺术。文字因记载和表达交流思想的需要而产生,在长期的书写实践中,随着中国文字书写中包含的美的因素越来越为人们所重视和强调,书法逐渐发展成一门独立的视觉艺术。郭沫若在其《古代文字之辩证的发展》一文中指出:“有意识地把文字作为艺术品,或者说使文字本身艺术化和装饰化,是春秋时代末期开始的。这是文字向书法的发展,达到了有意识的阶段。”书法艺术真正自觉成熟,应是在魏晋时代,其显著标志是书体不断更新,书写日趋规范,理论逐渐完善,书家大批涌现。

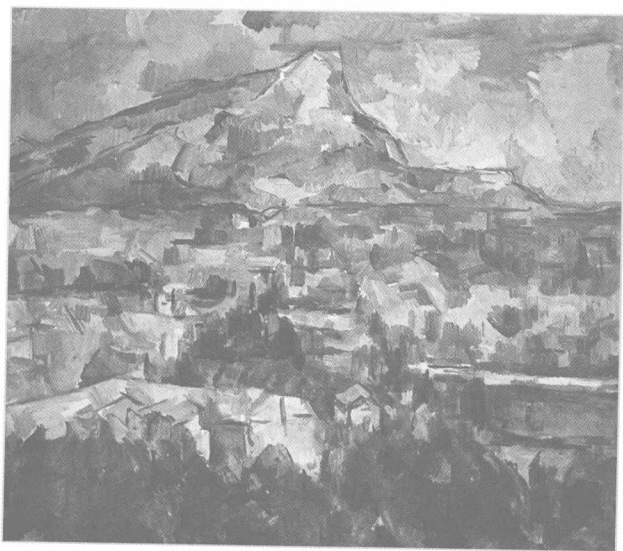


图4 (法) 塞尚《圣维克多山》1904~1906

中国书法从发轫到成熟经过了篆、隶、真、行、草五个发展阶段，形成中国书法的五种艺术形式。

三、建筑

在人类发展史上，建造房屋是人类最早的生产活动之一。人为了求得生存繁衍，必须抵御自然的侵害，洞穴是原始初民抵御强大有害的自然力最初的一道屏障。其后出现的茅屋则是人类将自然界改造得符合自己需要而做出的一项重大创造。

建筑是人为建造的生活环境，它首先是为了满足人对自然空间的居住要求，实用性是建筑艺术的首要特征。随着物质技术的发展、人类社会的进步，人们在建筑实践中对艺术性的不断追求，到原始社会末期最终导致了“作为艺术的建筑术的萌芽”，“事实上，只要洞穴一旦换成茅屋或像北美印第安人那样的小屋，建筑作为一种艺术也就开始了，与此同时，美的观念也就牵涉于其中了”。正因为如此，在西方美学中，建筑一直被认为是艺术序列的开始而备受重视。黑格尔曾指出：“就存在或出现的次第来说，建筑也是一门最早的艺术。”英国学者约翰·罗斯金在《建筑的七盏明灯》中写道：“建筑首先是一种艺术。”这些都明确指出了建筑的艺术本质。

与实用性和艺术性相对应，可以用适用、坚固、美观来概括建筑艺术的特征。

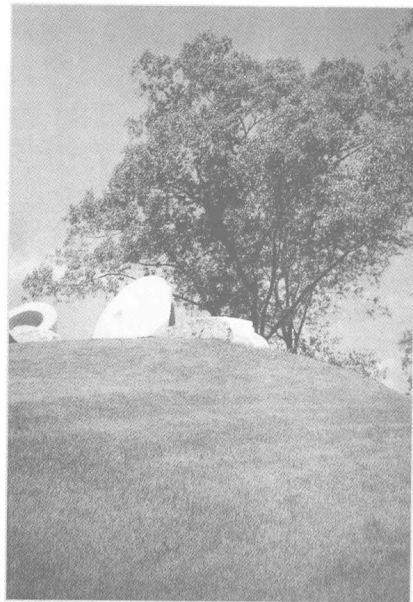
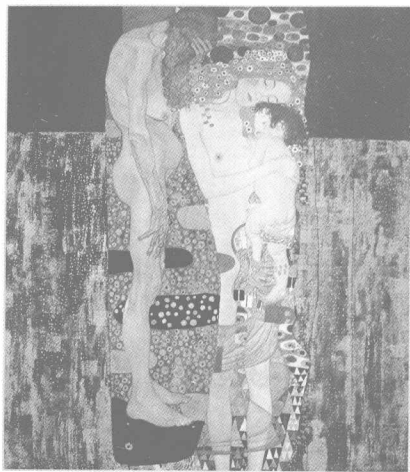
建筑种类繁多，不同的建筑种类有不同的功能和作用，一般可分为民用建筑、工业建筑、纪念性建筑、宗教性建筑、宫殿陵墓建筑、园林建筑等。现代科学技术的飞速发展，给建筑艺术带来了更大的可能，提出了更多的要求，建筑艺术向多元化发展，产生了新的类型。

四、雕塑

雕塑是美术的主要种类之一，早在原始人类开始制造石器工具的活动中就包含了最初的雕塑因素。雕塑因材料的限制和空间环境的影响，从色彩到形象都不以追求逼真为目的，而是强调体积的组合变化，讲究整体感以及形体的节奏感和韵律感，也就是所谓的雕塑感，这是影响雕塑魅力的主要因素。

雕塑是雕、刻、塑三种制作方法的总称。

雕塑按形象的展示方法分为圆雕和浮雕两大类。圆雕是三维实体，可以从各个方面欣赏，通过自身实在的体积和与之相协调的环境构成统一的艺术效果。浮雕是指在一块底板上由以雕塑手法制成的、占有一定空间的、被压缩的实体所构成的实体形式。按凸出的高度，浮雕又分为高浮雕、浅浮雕和薄浮雕三种。



5 图5 (奥地利) 克里姆特《女人的三个阶段》1905

6 图6 (美) 野口勇《纽约国王风暴中心mountainville的雕塑景观设计》1977~1978

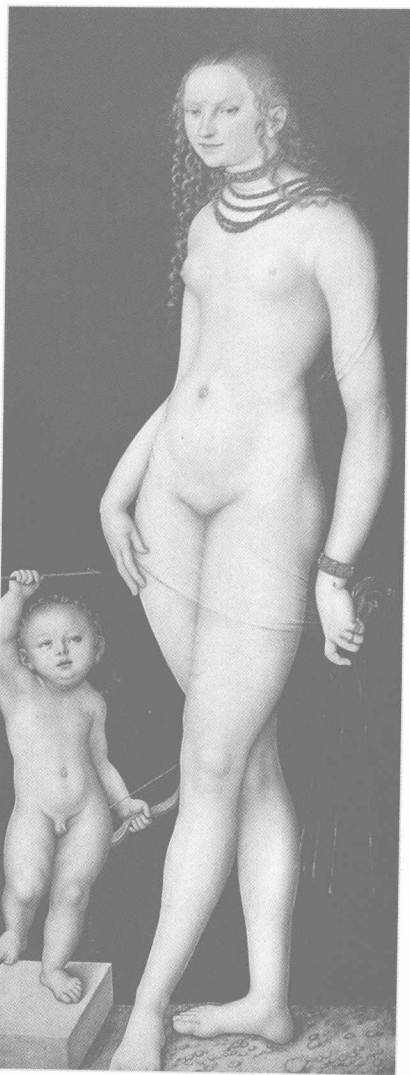
按照材质的不同,雕塑分为泥塑、木雕、石雕、铜雕等;按照作品题材内容的性质和用途来划分,雕塑分为纪念性雕塑、装饰性雕塑等;按照放置位置和环境不同雕塑分为城市雕塑、园林雕塑、室内雕塑、室外雕塑、架上雕塑、案头雕塑等。(图6)

五、工艺美术

工艺美术是在生活领域以功能为前提,通过物质生产手段对材料进行审美加工的一种美的创造,是美化生活用品和生活环境的美术。随着时代的发展,工艺美术种类不断增加、丰富,按不同的标准有不同的分类。以工艺材料的不同来划分,有陶瓷、金工、染织、漆器、木器等,随着现代材料的增加,又出现了塑料、化学纤维等品种。按功能的不同,工艺美术分为两大类:实用工艺品(或日用工艺品)和陈设工艺品(或特种工艺品)。实用工艺品是经过审美加工但主要以实用为目的的实际生活用品,如服饰、器皿、编织等。陈设工艺品是指专供欣赏的工艺美术品,如竹、木、牙、角器,玉器和绢花等。

工艺美术品的本质特征就是它具有物质和精神的双重属性。这种物质和精神的双重属性决定了它的创作原则,即实用、经济、美观。实用性是工艺美术的主要特点,具体地说就是要符合生活实用的目的性;经济性是指减少生产成本、减少消耗、产品坚固耐用;美观性是指产品要符合对称与均衡、节奏与韵律、比例与尺度、多样与统一、对比与调和、统觉与错觉等形式美的规则。

工艺美术在其漫长的发展过程中,由于历史条件、地理环境、技术水平、民族风尚和审美情趣的不同而表现出不同的风格特色,具有明显的时代性和民族性,工艺美术不断走向成熟。科学的进步,新材料、新技术的出现为现代工艺的发展开拓了新的领域和天地。



7 图7 (德) 鲁卡斯·克拉纳赫《维纳斯与小爱神》16世纪

8 图8 南宋 马远《梅石兔溪图》

第三节 美术的功能与作用

不同的本质论导致不同的功能论。美术主要有以下几个方面的作用。

一、审美作用

美术是人类感性性与理性结合共振的、自由的创造行为。创造者的丰富情感和无限意蕴凭借特定中介传媒,传导给鉴赏者,让鉴赏者也能进行某种有机的审美或反审美心理活动,从而产生异样和独特的心理体验。审美是美术最基本的作用。美术的审美过程包括美的欣赏和美的评

判两大方面。

美的欣赏,指欣赏者对美的事物的全部感知、体悟和升华,即欣赏者凭借其自由的想象、丰富的情感和多元的认知能力,综合作用于特定美术作品后,一方面达到与创作者内在心灵的共鸣,另一方面,促进欣赏者内在心灵的拓展和丰富,从而获得自我精神生活的满足与愉悦。优秀的美术作品能让欣赏者产生极大的审美心理震荡和丰富多样的撞击体验。

美的评判,指欣赏者对美的主观审查和批评(肯定、否定和建议),即欣赏者通过自身感性与理性、情感与理智的高度统一后,对艺术美的构成完善程度予以主观界定和评析。这是欣赏者审美活动的深入和提高,它有助于对美的显性美学特征的认识,更有助于对美的隐性特征的挖掘。(图7)

二、认识作用

美术作品不仅能够予以我们审美的享受,还会以其形象和内容,成为我们认识客观世界和主观世界的重要媒介。自然界、社会生活、人类历史及人的心灵世界等众多领域和方面,都有可能成为艺术家关注的对象,有可能成为艺术表现的对象。例如,张择端的《清明上河图》展示了中国宋代的城市生活及繁华景象,对我们了解中古时期的历史和经济发展状况,具有极高的价值。荷兰画家凡·高的《星空》等作品,则显示了作者心灵的郁闷与躁动,使我们透过作品看到了一位伟大艺术家的心灵世界。无论是再现性、表现性、抽象性,还是纯粹形式美的艺术表现形式,都是艺术家积极能动地作用于客观宇宙和人生的结果,都能够丰富我们对这个世界的认识。丰富多彩的艺术作品在传导审美价值的同时,也提供了欣赏者认识事物的窗口和对象,从而使艺术品具有认识论的价值和意义。

三、教育作用

美术的教育作用不同于理论的说服,它是通过形象的感染和激发效能,启发观者的意识与情意活

动,从而达到提高思想品德和情操的目的。美术特有的感性审美功能撞击、触动鉴赏者的内在心灵和情感,促使鉴赏者个体萌发积极健康的心理活动和意识指向。

美国美术教育家罗恩·菲尔曼不遗余力地强调美术与儿童的创造性、自我表现、人格全面发展的内在联系,这种作用也同样发生在成人身上,可以从以下几个方面来说明:

首先,美术创作活动是高度自主的,是高度个性的,不带任何强制性。美术创作者可以自由发挥,在创作的过程中养成自知、自信、自强等良好的心理。

其次,美术创作要求具有严谨的条理性,要求专心致志,对于浮躁、焦虑、粗疏等不良心理的消解和矫正有很好的效果。

再次,美术作品可以培养人的神游静观意识。神游静观是一种审美状态、审美境界。各类艺术活动都可以神游静观,但绘画活动最为突出。因为绘画是空间艺术,可居、可游、可观,同时又是幻觉艺术。在现实生活中,特别是在现代社会里,人类面临的压力是空前的,我们疲惫的心灵需要缓解,焦虑的心情需要抚慰,对赏心悦目的绘画的神游静观就是对羁绊的解脱、对现实的超越。尤其是在现代社会里,美术对人性的矫正作用是不可缺少的。(图8)

最后,美术可以培养一种高雅的生活趣味。王国维曾说:“夫人心力不寄予此即寄予彼,不寄予高尚之嗜好则卑劣之嗜好所不能免矣。”美术是一种自我发现的表现性艺术。掌握这门艺术,当我们的情感需要抒发和宣泄的时候,就不至于出现纯粹的低级的官能发泄。从全社会的角度来看,美术有助于人文素质的提高和良好风尚的形成,这有助于社会的稳定和发展。

第四节 美术的地域性与未来走向

美术活动是人类对自然界的一种回应,不同地域引起的不同气候、环境等因素的影响以及由此导

致的不同的生活习惯、传统等，都会对美术活动产生很重要的影响。在人类生活的早期，特别是原始社会的狩猎民族，他们的生产很大程度上取决于当地的地理环境和气候条件，尽管是处在社会低级阶段的民族艺术也会表现出人类思维的一致性，但更多的是表现出各民族艺术的差异性和特殊性。而且随着民族的发展乃至国家的出现，美术发展更进一步受到民族文化与地方经济影响而出现美术在题材内容、材料、风格上的地域性特色。例如就画种而言，就有日本之浮世绘，欧洲之蛋彩画、油画，中国之水墨画等等。

历史发展到今天，我们的社会跨过现代阶段而步入后现代阶段。作为艺术形态之一的美术也呈现出与以往不同的趋向。（图9）

英国当代艺术史家贡布里希在其《艺术发展史》中指出，20世纪西方美术的最主要特点就在于它们的实验性。就绘画和雕塑而言，则是在多方位多层次上自由地实验各种各样的观念和材料运用的可能性。继立体派、野兽派和德国表现主义之后，现代艺术呈现出加速度的发展趋势。未来派、达达派、超现实主义、纯粹主义、至上主义、构成主义等运动的出现基本上完成了架上绘画的实验阶段。1945年，第二次世界大战结束后，西方艺术的中心转到了美国，抽象表现主义在美国的出现标志着现代艺术进入了它的后期阶段，此后出现的波普艺术、欧普艺术、超级写实主义（照相写实主义）、极少主义、观念主义、偶发艺术等一步步将实验推到了

极端。所有这些艺术运动和流派探讨尝试了各种表现的可能性，诸如：绘画艺术的纯形式语言、绘画与雕塑的界限、绘画与表演艺术的界限、绘画与其他视觉艺术（摄影、录像、电脑、传真）的关系、艺术和非艺术的界限、艺术和实用物品的关系、绘画形象与象征符号及文字符号的关系等问题。

20世纪60年代以来，先后出现了集合装配艺术（装置艺术）、环境艺术、身体艺术、表演艺术、大地艺术、观念艺术以及超现实主义、新表现主义等。（图10）

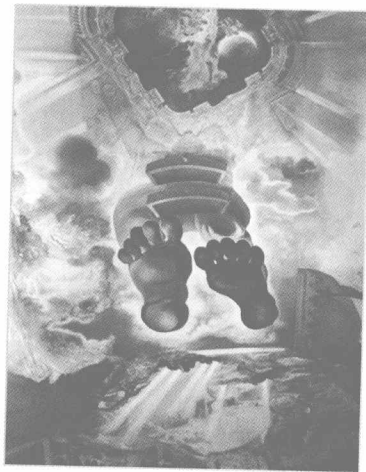
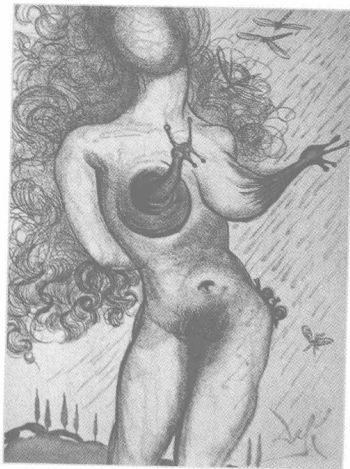
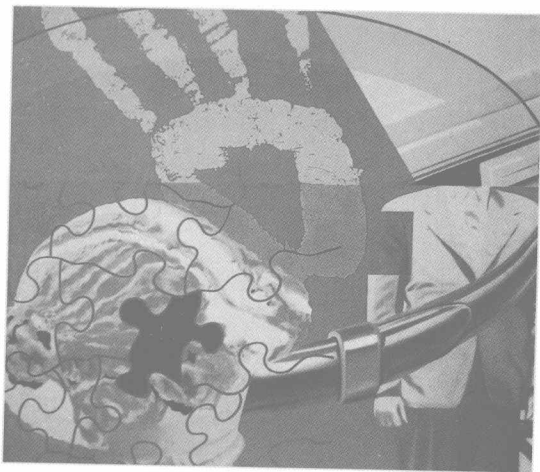
作为具有后现代文化倾向的绘画，也不是绘画的最后归宿，历史的发展自然会使它成为一种陈迹，作为传统中的一部分被后人重新选择和认识。西方当代画坛从波普艺术、光效应艺术、锋刃画、超级写实主义绘画到观念艺术、电脑画、新表现主义、地铁画以及环境艺术、大地艺术、偶发艺术的种种尝试，都将作为历史经验留给后来人思考。总之，后现代主义艺术的出现给我们的艺术包括美术理论提出了巨大的挑战，如何建立一套完整的美术理论体系是摆在广大美术工作者面前的一个不容回避的课题。（图11）

9 10 11

图9（美）詹姆斯·罗森奎斯特《志愿者》1963~1964

图10 超现实主义画家（西班牙）达利的创作草图

图11 超现实主义画家（西班牙）达利的作品



第二章 美术鉴赏

第一节 鉴与赏

中小学都开设过美术或美术欣赏之类的美育课程，而这本面向普通高等学校，旨在提高大学生艺术素养的教材，取名为美术鉴赏，而非美术欣赏、美术或其他，有人可能会产生这样的疑问：鉴与赏，美术欣赏与美术鉴赏，收藏家常说的鉴赏和美术鉴赏，都有怎样的区别和联系呢？要回答这些问题，我们还要追本溯源，从“鉴”与“赏”谈起。

“鉴”在古代是一种盛水或冰的陶器，后引申为“镜”和“照”，宋代司马光所著《资治通鉴》、明代张居正所著《帝鉴图说》之中的“鉴”，则是取其“借鉴”之意。我们今天常提到的“鉴”因其使用的领域不同，而有了更多不同的含义。在书画等艺术品收藏界，鉴赏之“鉴”主要是指鉴定艺术品的真伪。美术鉴赏之“鉴”则是指鉴赏者在美术作品欣赏中有所鉴识和感悟。“鉴”的对象是画面之外的因素，包括作品的创作背景、创作者的生活经历、作品的思想内涵等等，属于理性层面的认识，这种理性认识的获得是需要一定的审美训练和审美经验的积累才能达到的。例如我们在欣赏明代徐渭的《墨葡萄图轴》（图12）时，首先感受到的是水墨酣畅之美，再读其题画诗：

半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。

笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。

即使不了解画家生平，也能从其画其诗中感受到一个落魄文人晚年的凄凉和怀才不遇的愤懑。但是，如果鉴赏者缺乏审美经验，不是直接感受画面的水墨、形式之美，及作者由此传达的情感，而是追究葡萄画得像还是不像，那么他就既不能从中得到美的享受，也不能有所鉴识和感悟。

要达到鉴赏之“鉴”，光有一个直观的感受是不够的，还要充分



图12 明代 徐渭《墨葡萄图轴》

调动自己的经验、认知、理解来认识作品中蕴涵的深刻内涵,包括作品的主题、内容、意义、意境、象征等等。我们在鉴赏毕加索的《格尔尼卡》(图13)时,光靠感性认识是绝对不可能完成的,画面中充满了太多具有象征意义的图像和符号,如:勉强能辨认的公牛、被炸开肚子的马、变形为眼睛的灯、支离破碎的人体等等。毕加索对画中含义的解释是:“那头公牛不是法西斯,但它代表着残暴和黑暗,马代表着人民,《格尔尼卡》是一种象征,这就是我要用公牛、马等形象的原因。这幅画要明确表达和解决一个问题,因而我运用了象征主义手法。”¹对于这样一幅作品的鉴赏,如果我们不了解作者创作此画的历史背景和其立体主义的创作风格,就会越看越觉得匪夷所思,更无法认识到潜藏在作品中的深刻的象征意义。

不过我们强调鉴赏中需要有理解和认识因素,并非要将鉴赏活动等同于逻辑的推理或判断并以为之为基础,而是强调在美术鉴赏这一审美活动中有理性认识的成分、功能和作用,却找不到它们的痕迹和实体。正如“理之于诗,如水中盐”,因而是“有味无痕,性存体匿”,意思是说盐溶解在水中,使水带有咸味,便再也找不到其自身了。将审美理解融会于其他心理功能之中(如情感、心境、意志、欲望等),获得可意会而不可言传的感悟,便是体会到艺术的妙处了。

从上文中我们知道了美术鉴赏中“鉴”是一

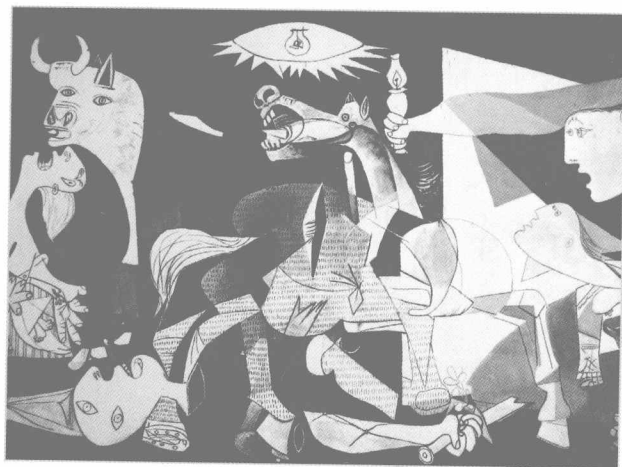


图13 (西班牙) 毕加索《格尔尼卡》

种鉴识和感悟,“鉴”的对象是画面之外的理性因素。那么何为“赏”呢?“赏”是一种直接的、单纯的感觉和感受,其对象是画面本身的形式和语言。丰子恺就曾在《艺术丛话·为中学生谈艺术科学学习法》中指出:

艺术中并非全然排斥理智的思虑,艺术中也含有且需要理智的分子,不过艺术必以感觉为主而思虑为宾,艺术的美主要在感觉上,思虑仅为其辅助。具体言之,果物的写生画的主意是示人以果物的形状色彩之美,并非告诉我们世间有这样一种果物(博物图正是这样的,故博物图不能成为艺术)。不过我们鉴赏了形状色彩之美而又附带地知道其为果物,所感之美可更确实。²

丰子恺在这里强调了美术鉴赏中的感性认识,着重点在“赏”。“赏”可以分为两个层面:一是欣赏画面的形式、色彩、语言之美,从而获得一种自身体验;二是体会画家通过作品所传达的个人情感。“鉴”与“赏”是相辅相成、不可分割而又各不相同的两个方面,“赏”是直观的感受,“鉴”则为感性认识后的理性思考。

“鉴”与“赏”之别又可看成鉴赏与欣赏之别,接受美学将绘画的审美接受分为两个层次,一为欣赏接受,二为鉴赏接受。欣赏接受是其中较浅的一个层次。比如,我们到博物馆看画展和雕塑,只是走马观花地浏览一圈,并且产生一种欣喜、爱戴之情,这便是欣赏性接受。但是如果我们的接受不仅仅是赏心悦目的欣喜,而是起兴动情、发自内心的喜悦,使接受者产生一种爱不释手或不忍离去的心情,进而对作品仔细玩味、品鉴乃至产生共鸣,这便进入了审美接受中更高层次的接受——鉴赏接受。鉴赏接受带有理性的、科学的研究鉴识性质,它是在分析作品的历史背景,作者的创作风格、思想倾向,画面的形式构成的基础上,对美术作品中深层内涵和意义的认识及评价。由此可见,在认识论的领域里,“欣赏”属于感性认识,当积累了一定的美学知识和审美经验之后,我们的认识才能实现第一次飞跃,达到理性认识,即“鉴赏”。

当然,尽管接受美学将美术鉴赏视为一种审美接受,但这并不意味着鉴赏是一种单纯的、被动的



图14 齐白石《蛙声十里出山泉》

接纳。相反，不管是对美术作品的欣赏、解读，还是对美术作品的阐释、评价，都是一种再创造性的美术活动。我们常说有一千个读者就有一千个哈姆雷特，《蒙娜丽莎》的微笑因观赏者心情的不同而透露出会心的愉悦或淡淡的忧伤，这些都是接受者运用想象对同一幅作品进行的再创作。

如果说感知是审美的出发点，理解是审美的认知因素的话，那么想象就是二者的载体或者说是中介，鉴赏这一审美过程因为想象自始至终的参与而融会贯通得以完成。古往今来，不管是诗歌、戏曲、文学还是美术作品，都追求一种朦胧性和不确定性，而正是这种言而不尽，留给了接受者广阔的想象和再创作的空间。如国画《踏花归来马蹄香》，作者以追逐马蹄的蝴蝶，给观者以暗示和想象；齐白石的《蛙声十里出山泉》（图

14）并不直接描绘诗中之物，而以一群蝌蚪既含蓄又意味隽永地引发人们的联想。设想一下，艺术作品如果都是平铺直叙，缺少了这样一些朦胧和含蓄，将会是怎样的枯燥和乏味。而艺术家在创作作品时，如果缺乏想象，只是客观摹写现实事物，那么他的作品就会被认为缺乏艺术性：既没有可深层挖掘的内涵，也不能调动接受者的情感。

总之，在鉴赏美术作品时，我们要展开想象的翅膀，将经验、理解、体悟融入感性直观当中来欣赏作品，这样才会给我们带来富有深度和震撼力的审美感受。到了这个层面就可谓真正的“鉴赏”了。

第二节 美术鉴赏简史

所谓美术鉴赏简史，其实是历史上对美术作品的品评简史，也即自古至今，人们对美术的评价标准，以何定其优劣？

中国自“子学”时代起，就有了关于绘画的理论。对于中国画的品评，其开端于魏晋时期，到南北朝而大盛，东晋顾恺之的《论画》当推为一篇最早的绘画品评文献。南齐谢赫在其著作《画品》中提出了著名的“六法”论，使中国画的品评有了一个较为系统的标准。谢赫在《画品》中开篇先对“画品”的含义做了介绍，他指出，画品，即品评绘画作品的优劣。绘画作品既具有教化功能，又有记录历史的功能，上千年的历史沉浮，都可以在绘画作品中有所体现，绘画作品的创作和品评都应遵循“六法”，但是在作品中能涵盖“六法”的实在少见，画家大都仅在一个方面表现突出。“六法”的内容包括：“气韵生动”、“骨法用笔”、“应物象形”、“随类赋彩”、“经营位置”、“传移模写”。

谢赫的“六法”，是在系统地总结前人及当时绘画创作经验和理论的基础上提出来的，是我国古代美术史上最先提出来的比较科学而系统的绘画创作、批评标准，为历代画家、评论家、鉴赏家所推崇。“六法”论的历史意义就在于它为中国画的鉴赏制定了一个可供参考的标准。谢赫之后第一个讨论“六法”的是唐代张彦远，在他的著作《历代名画记》中，张彦远对“六法”作了精辟的分析，如其谈到，一般人看画，以为形似便为好，在形似之外追求作品的“气韵生动”，很难与不懂画的人说得清楚，不过一幅画如果能达到“气韵生动”，即传神、神似，那么“形似在其间矣”。另外，他还谈到“经营位置”（即构图）乃画之总要等等。张彦远对“六法”的阐释和论述加深了人们对于“六法”的认识，更加确立了“六法”论作为鉴赏标准的历史地位。

北宋郭若虚在其著作《图画见闻志》中谈到，“‘六法’这一精妙的理论，万古不可更改”。元代汤垕更是在其《画鉴》中提到，现在的人在品评

中国画时，因不知“六法”这一评价标准，一看到画卷便称“妙”，但追问妙在何处，便无言以对了。

“六法”虽然是谢赫针对人物画的品评而提出的，却从此成为中国古代书画作品鉴赏中的评价标准。

谢赫在《画品》中还以“六法”为准则，将三国到萧梁的27位重要画家的艺术，分为六品，一一作了评价，开了中国书画史上“以品论画”的先河。³自此之后，到了唐代，张怀瓘《画品断》始分画为“神、妙、能”三品，唐代朱景玄《唐朝名画录》除此三品外，另加逸品于后。唐代张彦远把画分为“自然、神、妙、精、谨细”五品，除自然外，实等于以神、妙、能分品，而自然则相当于逸品，因此把逸品列于画品之首，始于张彦远。百年之后，北宋黄休复在其著作《益州名画录》中，明确地把“逸格”放在首位，并对“逸、神、妙、能”作了阐释，大抵是说中国画中“逸格”最难得，“逸格”之画，视规整为笨拙，鄙弃精雕细琢之色彩，“笔简形具，得之自然”，不可模仿，并有意意外之趣；而那些形神兼备、妙和自然、独成一格的作品则可被称为“神格”；至于“妙格”大抵是指笔精墨妙、技巧纯熟、合于规矩法度的作品；“能格”则是指形象生动，即得其形似者。

黄休复的“逸格”在北宋得到了大家的公认，他以自然即“逸格”为首，将形似即“能格”放于四格之末，从中可以看出文人思想的端倪。自此以后，几乎所有品评家，都没有走出这个范围。清代黄钺根据绘画的演化并参照司空表圣《诗品》，撰《二十四画品》，曰：气韵、神妙、高古、苍润、沉雄、冲和、淡远、朴拙、超脱、奇辟、纵横、淋漓、荒寒、清旷、性灵、圆浑、幽邃、明净、健拔、简洁、精谨、隽爽、空灵、韶秀。这里大多数是谈论绘画风格的，对于我们领会不同绘画作品的审美风格是有所助益的。

中国画自宋元以来，文人水墨画大兴，文人画重意趣，轻形似，因此妙和自然的“逸品”被抬升到了最高的位置。明代董其昌以禅宗史上的顿悟和渐悟为基础，把山水画分为“南北”二宗，以此把山水画中水墨与青绿两种风格加以区分，强调前者是文人画的正宗，后者是行家画的代表，进而“崇

南抑北”标榜文人画。从此，中国画的鉴赏更加脱离了形似，画家的人品、修养，绘画所传达的哲理思想取代了绘画的技法，成为更受关注的对象。

封建王朝退位后，中国进入了新的历史阶段，虽然古代鉴赏标准仍有延续性的表现，但品评和鉴赏的标准已发生了重大变化。自宋元以来的文人画评价体系，与中国的社会和文化一样受到了外来思潮、观念的影响和冲击，虽然还有一部分画家坚持和维护传统绘画的基本模式，不接受西方绘画的影响，但大批的画家还是顺应时代的发展，融合中西，开始思考中国画的革新之路。自此之后，中国画走上了一条融合、探索之路。中国画的品评标准也随着中国画的几次革新高潮而不断变化着，以今天绘画风格的多元化，我们很难再看到一套“六法”统摄画坛的局面了，现代中国画品评标准的多元化也是与时代相适应的必然现象。

古代西方在艺术的鉴赏标准上与我国有很大的不同。古希腊、罗马时期是西方艺术发展的第一个黄金时期，这一时期的希腊、罗马人不管是在艺术、科学、天文还是在哲学诸领域都取得了耀眼的成就。在艺术方面，总的说来，“真实的模仿”与“美”是他们所倾心追求的目标，也是其评判艺术作品的依据。罗马时期的希腊作家普卢塔克便认为艺术的美不同于现实的美，艺术的价值并不依托于它所模仿的现实，而在于模仿的逼真。他谈道：“当我们看到一张蜥蜴或猴子的图画，我们的喜悦与惊异并非在于蜥蜴与猴子自身之美，而是起于这张图画之逼真。丑的是美的，此乃不可能，盖吾人所赞者乃是模仿，无论其所模仿者为丑为美也。”⁴由此可见，“真实的模仿”在这一时期，得到了极大的礼遇。但是古希腊、罗马艺术家提倡的“模仿”不是针对一个单一的对象，超越客观对象的“完美”才是他们永恒的话题。宙克西斯在画海伦的时候，叫克罗顿地区的人把他们最美的姑娘都叫出来做他的模特，以便他能吸收每个人不同的美而创造出一个完美无瑕的海伦。亚里士多德在谈到宙克西斯所画的人物画时说：“像宙克西斯所画的人物或许是不可能有的，不过这样画更好，因为画家所画的人物应当比真人更美……”⁵由此可见，“美”甚