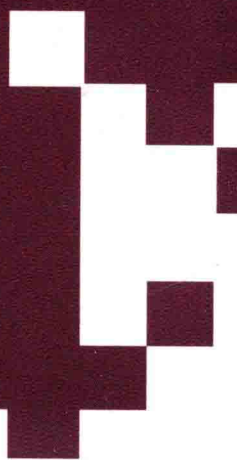


学术
文库

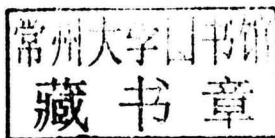


美术与艺术设计理论研究

许艳艳 著

美术与艺术设计理论研究

许艳艳 著



 世界图书出版公司
西安 北京 上海 广州

图书在版编目 (C I P) 数据

美术与艺术设计理论研究 / 许艳艳著. — 西安:
世界图书出版西安有限公司, 2017.6 (2017.9 重印)
(学术文库)
ISBN 978-7-5192-2943-6

I. ①美… II. ①许… III. ①美术—设计—理论研究
②艺术—设计—理论研究 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 140431 号

-
- | | |
|------|---|
| 书 名 | 美术与艺术设计理论研究
Meishu yu Yishu Sheji Lilun Yanjiu |
| 著 者 | 许艳艳 |
| 责任编辑 | 雷 丹 |
| 装帧设计 | 河北腾博广告有限公司 |
| 出版发行 | 世界图书出版西安有限公司 |
| 地 址 | 西安市北大街 85 号 |
| 邮 编 | 710003 |
| 电 话 | 029-87214941 87233647 (市场营销部)
029-87234767 (总编室) |
| 网 址 | http://www.wpcxa.com |
| 邮 箱 | xast@wpcxa.com |
| 经 销 | 全国各地新华书店 |
| 印 刷 | 虎彩印艺股份有限公司 |
| 开 本 | 787mm×1092mm 1/16 |
| 印 张 | 13 |
| 字 数 | 200 千 |
| 版 次 | 2017 年 6 月第 1 版 2017 年 9 月第 2 次印刷 |
| 国际书号 | ISBN 978-7-5192-2943-6 |
| 定 价 | 38.00 元 |
-

版权所有 翻印必究
(如有印装错误, 请与出版社联系)

前 言

美术教育不仅要培养画家，更重要的是要通过美术教育来开发学生智力，培养他们的观察力、想象力、创造力，培养他们对美的感受力和欣赏能力以及审美兴趣和态度，同时也培养他们的健康的个性、高尚的思想情操和完美的人格。

艺术设计是一门独立的艺术学科，主要包含环境设计、平面设计、多媒体设计等，它的研究内容和服务对象有别于传统的艺术门类；同时，艺术设计也是一门综合性极强的艺术学科，它涉及社会、文化、经济、市场、科技等诸多方面的因素，其审美标准也随着这诸多因素的变化而改变。艺术设计，实际上是设计者自身综合素质（如表现能力、感知能力、想象能力）的体现。

本书从美术和艺术设计的基础概述出发，介绍了美术、艺术设计的特征与内涵、美术与艺术设计的比较、艺术设计的美学研究、艺术设计的创新研究等方面内容，以充实美术与艺术设计的基本理论，增进读者对相关知识的了解，并以此为基础进一步加深对美术与艺术设计理论的研究，提高美术与艺术设计研究的实用性和应用性。

本书共六章，约 20 万字，在写作过程中，吸取了美术教育界有关专家的理论精华；所用图稿，部分选自有关出版物及网络，未能一一注明

出处，在此一并表示衷心的感谢。由于作者水平所限，且写作时间仓促，书中难免有错误之处及不当表达，希望专家及读者多提宝贵意见。

许艳艳

衡水学院

2016年8月

目 录

第一章 美术概述	1
第一节 美术的含义	1
第二节 美术的特征与本质	6
第三节 美术的分类及功能	19
第二章 艺术设计概述	36
第一节 设计的艺术特征	36
第二节 设计的科技特征	42
第三节 设计的经济特征	49
第三章 艺术设计的内涵	55
第一节 设计的文化内涵	55
第二节 设计文化的民族性与时代性	66
第三节 设计的风格	74

第四章 美术与艺术设计	82
第一节 美术与艺术设计的共同特征	82
第二节 美术与艺术设计的分离	88
第三节 美术与艺术设计的区别	92
第四节 艺术设计的构成要素	110
第五节 艺术设计的类型	123
第五章 艺术设计的美学研究	130
第一节 设计与美学	130
第二节 设计美的范畴	142
第三节 中国设计美学观	153
第四节 西方设计美学观	158
第六章 艺术设计的创新研究	162
第一节 艺术设计理念与思维的创新	162
第二节 艺术设计材料“拿来主义”的探索	174
第三节 艺术设计技术层面的提升	189
参考文献	199

第一章 美术概述

美术是艺术的一个重要门类，它既有自己的特殊性和独立性，又与其他门类如文学、音乐、舞蹈、戏剧、电影等有着共同的艺术规律。

第一节 美术的含义

美术与我们的生活息息相关。我们的家庭陈设，各种器物的造型、书籍报刊的插图，以及随处可见的广告，都可以划入美术的范畴。然而，对于美术概念的界定却并不是一件容易的事情。这是因为美术所涉及的范围十分广泛，而且在不同的历史时期，人们对美术的看法也不尽相同。人们对美术的这些看法，有的表现为明确的美术理论表述，有的仅仅是一种不自觉的习俗观念。当然，这并不意味着美术是一个漫无边际、可以随心所欲运用的概念。在此需要指出的是：首先，我们所说的美术，是不断变化和发展的，很难被限定在一个固定的概念或内涵上；其次，我们关于美术的看法是历史形成的，是文化习俗、社会制度、思想意识和行为模式等综合作用的产物，因此在一定的历史阶段内，这个看法有一个比较稳定的外部边界，不是随便可以改变的。或者说，并不存在一个从古到今、放之四

海而皆准的有关美术概念的定义；但在一定的社会历史文化背景之下，对于美术形成一定的共识仍然是可能的，甚至是必要的。

一、“美术”一词的由来

“美术”这个名词是上世纪初从西方传入中国的。当时，担任民国政府教育总长、北京大学校长的蔡元培，在讲话和文章中就频频使用“美术”这个词。不过，他所谓的“美术”除了包括“建筑、雕刻、图画”以外，还包括诗和音乐，其含义近似于今天我们所说的“艺术”。在西方，“艺术”（意大利语：arte，德语：kunst，法语：art）同“美术”本没有严格的区分，拉丁语系使用“art”既作艺术解，又作美术解。它最初源于古罗马的拉丁文“ars”。当时的古罗马人使用“ars”时，也不是我们今天所理解的含义，而是泛指各种人工制作的产品，当然也包括音乐、文学、戏剧等，甚至还包括美术、魔术、医学等，用以和天然物相区别，很像中国古代的所谓“六艺”。18世纪法国美学家阿贝·巴托在研究艺术形态时，把“艺术”分为三类，其中，把绘画、雕塑、音乐、舞蹈和诗归为“美的艺术”（fine arts），这可能是“美术”一词的直接来源。

“美术”这个词在传入中国并被使用之前，汉语中还没有与之相当的词，有的只是美术中各个门类的概念，例如，“绘”“摹”“写”“写照”“丹青”“水墨”等意为绘画；“书”“墨迹”“墨楮”“染翰”等意为书法；“雕”“刻”“建”“造像”等意为雕塑；“工”“匠”“奇技”“淫巧”“造物”等意为工艺；“筑”“营造”“建”等意为建筑。这些词一直沿用了几千年，直到有一天，历史进入一个新的时期，须用一个词把这些具有“造型”共性的门类概括起来。换言之，就像用“水果”概括“苹果、桃子和梨”，于是，从欧洲舶来的“art”被选中了，国人将其译作“美术”。

二、美术的概念内涵

（一）美术作为人类种种行为中的一种方式

尼古拉斯·沃尔特斯托里夫的基本观点是：美术是一种“行为”

(act)。美术，实际上是人类在世界上种种行为中的一种方式。他认为，人的行为本质上是艺术的，美术作品是和行为模式相联系的，或者说，它本身就是行为模式，是行为的对象和手段，是对美术行为的一种装备，它所涉及的范围几乎与人类行为的范围同样广泛。美术的目的也就是生活的目的，没有美术的存在，也就没有人类的存在。不从功利的实践性行为出发，而是从一种审美静观的目的出发，正是美术行为的重要特征。美术这种非功利性，正好构成美术行为的一个组成部分，也是美术行为的基本特征。

传统上主语对美术有两种不同的看法，一种看法认为，美术是为审美静观的目的而有意创造的，例如音乐是为了让人去听，绘画是为了让人去看，诗是为了让人去读；而另一种看法则认为，美术具有较宽泛的使用价值，审美静观只是它许多价值中的一种。对此，尼古拉斯·沃尔特斯托里夫认为，审美静观是一种在人类生活中具有巨大价值的活动，人类通过审美静观的活动，扩大了对世界的认知范围。然而，人的力量在于他能在多种多样的行为中创造出美术作品，而不仅仅是静观美术作品。他坚持美术是一种“行为”，美术的静观活动仅仅是美术行为的复合性功能中的一种而已。因此，“不能理解艺术作品在行为中的作用，特别是不能理解它们在各种行为中的作用，也就不可能理解艺术作品本身”。

例如，巴布亚海湾（Papuan Gulf）的人们试图用面具来消除自然灾害和饥荒的威胁，他们相信，用面具来对超自然的神灵表示敬意，最能感动神灵，这种超自然的神灵就在面具之中。巴布亚海湾人的面具并非是为了看的，而是为了通过佩戴向神表示敬意的。原始人的歌舞并非是为了审美静观，而是为了让人们都来参与一种能使谷物生长或雨水降临的演出活动。从坟墓遗址中发掘出来的古代墨西哥人制作的小型泥塑，同样不是为了供人观赏，而是为了给死者在来世做伴的。阿尔塔米拉洞穴岩画也不是为了观赏，而是作为一种巫术协助狩猎的成功。

以面具和歌舞的结合为例，沃尔特斯托里夫认为可用相关结构系列来

表明，整个祭神仪式是一种艺术行为（面具和歌舞不过是这种行为的一种衍生物而已）。这种艺术行为表现为：仪式的参与者载歌载舞向面具表示敬意，并以此向神表示敬意，从而诱使神灵行善，整个过程是一种行为过程。另一方面，他又认为，美术不仅是行为的产物，它本身就构成行为，无论是制作面具还是载歌载舞，本身都是艺术行为。

相关结构清晰地揭示了艺术作品在公众行为中的作用：艺术作品既是作为公众某种行为的对象，也是行为的一种结果；它们本身也是一种物，正是在这种物的基础上，公众执行着各种艺术行为。例如，巴布亚海湾人的面具受到参加祭礼成员的崇敬，这就是面具的一种用途，但同时它也是行为在它身上被执行的一件物，一件行为在其身上起作用的物。

美术是一种行为，这不仅适合于原始美术，也适合一切为审美静观的目的而创造的美术。沃尔特斯托里夫以伦勃朗的作品《圣保罗》为例，论述审美静观就是一种行为。他指出，画家作画是一种行为，公众鉴赏作品也是一种行为，这两种行为互为因果，它们之间有着密切的关联。“伦勃朗之所以画这幅画是以公众对作品审美静观这一预先假设为前提，因此，即使伦勃朗画这幅画，是有意要给人们以审美愉快，他这种作画的行为也是以他所关切的公众把他的作品作为审美静观的对象为前提的……所以，艺术家行为中的艺术作品的作用，实际上是和艺术作品在公众行为中的作用联系在一起的。”

（二）美术作为作品

在更多的情况下，美术被理解为美术作品。美术作品是精神活动和创作过程的物化和结果，同时也是欣赏活动的开端、引导和依据。它沟通并贯连着两个作为主要环节的活动，它是文化的精神性活动的定格，是其静态的体现。当每一个周期性的美术活动结束后，留下来的是永久性的美术作品。正因为美术作品诉诸一定的物质性的媒材，所以，从都市的高楼大厦到低矮的农家茅舍，从石窟到园林，从人们须臾不离的各种生活用品，再到博物馆、美术馆、画廊的藏品和陈列，以及由作品

所派生的那些随处可见的美术图片、画册，直到影视中的图像等，都是不同形式的美术作品，它们几乎每一天、每一时刻都包围着我们。

（三）美术作为一种符号体系

把美术的基本特征归结为“用感性的形象形式反映现实生活”，即“形象符号特征论”，这是从古至今一脉相承的认识。别林斯基说：“哲学家用三段论法说话，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。……一个是证明，另一个是显示，可是他们都是说服，所不同的只是一个用逻辑结论，另一个用图画而已。”在这里，别林斯基清晰地描绘了形象的符号性是美术区别于其他意识形态的基本特征。

不论是主观论还是客观论的美学家，都承认美术的特征是眼中所见的具体感性形式的形象，这种理论在黑格尔和车尔尼雪夫斯基的美学中，已表述到最完备的地步。黑格尔认为，艺术的基本特征就是感性形象，他说感性观照的形式是艺术的特征，因为艺术是用感性形象化的方式把真理呈现于意识，而这感性形象化在它的这种显现本身里就有一种高深的意义，同时却不是超越感性体现使概念本身以其普遍性相成为可知觉的，因为正是这概念与个别现象的统一才是美的本质和通过艺术进行的美所创造的本质。车尔尼雪夫斯基也认为，艺术的特征是在形象中具体地表现一切。他说重要的是，“形象”这个字眼，它告诉我们，艺术不是用抽象的概念，而是用活生生的个别事实去表现思想，当我们说“艺术是自然和生活的再现”的时候，我们说的正是同样的事，因为在自然和生活中没有任何抽象地存在的东西，那里的一切都是具体的，再现应当尽可能在生动的图画和个别的形象中具体地表现一切。

有一些美学家进一步指明了绘画形象和其他类美术形象的区别。正如意大利画家达·芬奇所言：“绘画依靠视觉……绘画不同于文学，不需各种语言的翻译，就能像自然事物一样，即刻为一切人通晓。”也有人说：“几乎所有的美术作品在某种方式上都是对美术家生活和工作于其中的那个世界的反映。”这样，就有相当多的画家把目光投向“形象”

在心与物之间生成的这种“似真幻觉”的游戏，并追求美术形象所具有的实际事物所没有的形象的魅力。在他们眼里看来，一些毫不起眼的无意义的事物都有着巨大的感召力，塞尚对于罐子的钟爱以及所描绘出的那种充满审美的神奇魅力就是很好的雄辩，它是一种在对生活模仿之上变了形的东西，即把再现的事物统摄为一个整体而进入了一个新的世界。中国北宋时期画家张择端所绘的《清明上河图》，描绘了北宋京都汴梁清明时的风俗民情，具有真实的场景效应。当今拍摄北宋的影视作品多依据该画搭置出可以与其乱真的摄影场景，甚至桥梁专家依据图中所绘木质拱桥结构仿制出真实的桥梁。英国画家约翰·康斯太布尔（John Constable）的《干草马车》是英国某时期真实的场景写照，我们在美术史家画中所描绘的地方可找到当时不同类型的马车。绘画形象区别于其他艺术门类艺术形象的魅力就在于此，它能通过画面可视性形象创造出一种似真幻觉。但是，绘画之所以为绘画，其实并不仅仅在于追求这种相似性，而在于它是一个重新被美术家组织过的世界，“一个被封闭了的，既无入口也无出口的自满自足的形象的世界”。因而，我们就自然看到，对形象的创作不能仅仅把着眼点局限在对于对象的形象模仿与再现上。如果创作一幅绘画作品的价值就在于它和现实的这种相似性，那么，绘画作为一门艺术门类早已被摄影艺术所取代，现实主义绘画至今还没消亡本身就是一种证据，它证明绘画之所以为绘画并不仅仅在于它，以及现实事物形象的某种相似性和由这种相似性产生出来的一种似真的幻觉，它还具有其他更多的内涵。

第二节 美术的特征与本质

一、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

视的静态艺术形象，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、建筑、工艺美术和设计书法等种类。

美术的基本特征可以从物质性、造型性、静态性和文化性四个方面来把握。

（一）物质性

物质性，即美术作品是由物质性的媒材创制并存在的，这些媒材是可视、可触摸的物质材料。物质性是美术作品一个显而易见的特征。

绘画需用的纸、墨、画布、颜料，雕塑需用的石膏、大理石、青铜、木材，以及我们生活于其中而司空见惯的房屋、院落、街道、日用器物，甚至女性的饰品，等等。这些无一不是可视并可以触摸的物质材料。美术家的种种奇妙构想、独特的审美感受、超凡的艺术才华以及炽烈的艺术激情，只有通过相应的物质材料才能表达出来。如果不给他们需要的媒材，艺术家如同难以为炊无米的巧妇，他们的艺术才能无从发挥。

媒材的质量和使用媒材的技艺，同该门类作品的艺术效果及风格具有密切的关系。一方面，这些物质材料可以使艺术作品产生特有的形式效果；另一方面，某一门类的美术也要求艺术家必须具备使用这种媒材的熟练技艺。材质和技艺有时对于作品的效果具有决定性的意义。这就不难理解，有些国画家在选用笔墨纸张时何以那么挑剔。只有上好的纸、墨、色才可能出现那么神奇的飞白、墨晕和渍色等效果，产生丰富的“五彩”的墨色。那些如游丝一般的纤细、劲健而飞动的线条，只有长锋狼毫才能画得出来。没有相应的“笔、墨、纸、砚”，中国画所特有的“笔情墨趣”是无从产生的。

在西方，15世纪初，尼德兰画家凡·爱克兄弟开始用亚麻油与核桃油取代原来的蛋清作为调色剂，新的调色剂很适合作画过程中多次覆盖和修改，形成丰富的色彩层次和光泽度，使颜料的附着力加强，干透后不易脱落和褪色。这种新的油画材料和使用技术很快就为西欧各国的油画

家所采用，毫不夸张地说，以油调色代替蛋清的改进有力地推动了西方油画的发展。在版画中，由于版材和印制方法不同，媒材所显示的效果也呈现出很大的差异，木版、石版、麻胶版、铜版、腐蚀版、丝网版各自都形成独有的版味。至于雕塑和凭借材料、工艺制作发挥更大作用的工艺美术和建筑，对媒材的依赖性就更大了。

总之，美术家对媒材和制作技艺是非常重要的，以致在现代艺术中有些画家主要以某些媒材本身具有的色彩、光泽、肌理、触感等视觉和触觉效果取胜，这些作品被称为材料艺术。材料艺术把美术的物质性特征推到了极致。

（二）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态特征之一。

造型，就是塑造形体，我国古代画论中称之为象形。造型的特点是用一定的物质材料在平面上或三维空间里，将客观事物本身所固有的视觉形象固定下来，以静态方式再现世界的可视的、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往往依据描绘对象的不同而有所区别，如绘画通过平面上描画彩绘的手段，雕塑通过塑造、刻镂的手段，建筑艺术通过间架营造的手段，工艺美术通过镂、蚀、切、削的手段等。

造型艺术的形象是用一定的物质材料固定下来的客观实体，这就使它具有一种直观性和具体性的特点。欣赏者不必像欣赏文学作品那样必须经过语言的中介，而只要凭借视觉感官就可直接感受到美术作品中的艺术形象，而且十分具体、固定、一目了然，不会因为欣赏者的不同而有所变异。这一点在绘画中表现得尤其明显，这使得造型艺术作品具有明白易懂的优点。

美术长于造型，擅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和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”和“神似”的关系。中国画论中讲求“以形写神”“形神兼备”，即主张通过对人物形体的描绘，表现人物的性格、气质、精神，或寄寓艺术家的思想感情，抒发其对社会、人生的理解。

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。

（三）静态性

美术作品中可视的空间造型是静态的，不同于戏剧、舞蹈等艺术形式所创造的可视的动态造型，更不同于音乐流动的、听觉的构成形态。虽说一些实验美术、新兴的多媒体美术有着或多或少的动态的既可视又可听的特点。但是，这只是庞大的美术门类中极小的部分，还不足以改变美术的基本特征。

空间艺术的形象在空间中展开，并固定于一定的物质材料之上，它只能塑造凝固不变的空间形象，而不具备时间因素。不论是绘画还是雕塑，它们都只能反映客观物象发展过程中的某一瞬间的状貌，只能塑造存在于空间的静止的形态，而不能像舞蹈等时间艺术那样表现该发展过程中的动态形象，这就使美术作品的形象具有一种瞬间性和静止性特点，这一特点既是美术造型的一种局限。同时，又使美术创作朝着形象的深层发掘，追求造型的凝练和运动感的凝聚，创造出鲜明、突出和高度概括的艺术形象，从而形成了造型艺术所独具的魅力。依靠感性知觉的联系作用，间接地传达物象的丰富性，形成各种物象的完整形象，这是造型艺术打破空间局限的手段。具体来说，就是依靠捕捉相应的视觉形象，通过视觉形象的刻画、暗示，诱导观赏者体验和联想，以静示动，以无声示有声。

（四）文化性

这是美术的一个隐性特征，是美术作品和天然景物的根本区别。美术的文化性集中表现为以下三个方面：第一，美术作品都具有一定文化内涵；第二，美术作品是对此前文化的继承；第三，美术作品必须在相应的文化背景下被解读。

任何一件美术作品都具有其特定的文化意蕴，也许这一点并不为人所注意。中国文人画就是一个最具说服力的例子。传统文人画出自于那些具有很高学养的文人士大夫之手，作品普遍具有丰富的文化含义。那些梅、兰、竹、菊作品中包含的人文观念和文化意蕴体现了一代又一代文人书画家锤造的笔墨趣味，继承着中华民族所独有的诗、书、画、印结合的绘画形式。总之，中国文人画被看作是中国传统文化和中国艺术精神的体现，是中华审美趣味的体现。

西方的美术也不例外。欧洲文艺复兴时期的油画吸收了解剖学、透视学的成果，得以繁盛。到19世纪，色彩学以及光学等自然科学的成就又被应用到写实主义和印象派的绘画之中，突破性地改变了原来的表现方法乃至油画观念。西方近代科技成果对西方绘画所产生的重大影响，也可以看作是西方科学主义在艺术中的反映。所谓文化，并不是限于某种单一类型的文化，它可能是一个民族上流社会的经典文化，乃至宫廷文化，也可能是大众阶层的民间文化、地域文化。从社会学的意义上看，美术总是包含着相应时代的某种文化意蕴，这是不可避免的。

具体到每一位美术家，他所具有的文化修养与他艺术作品的水平大都是成正比的，在中外美术史上，中国古代的赵孟頫、徐渭、董其昌等，现代的黄宾虹、齐白石等，西方的达·芬奇、米开朗琪罗等，他们的艺术作品都体现了他们浓厚的文化修养。

从一定意义上说，任何一件美术作品都是艺术史链条上的一环，它们都是承前启后的，从一件作品中总能找出它所接受的此前文化传统教育，继承前人的文化传统，从而他所创造的作品中既有他对现实生活的