

中西方绘画的 沿革与技法对照

主编 车建修 陈奎霖 杨 静



中国书籍出版社
China Book Press

中西方**绘画**的 沿革与技法对照

主 编 车建修 陈奎霖 杨 静
副主编 帅伟钢 胡山华 程格格 张 梅



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

中西方绘画的沿革与技法对照/车建修,陈奎霖,

杨静主编. —北京:中国书籍出版社,2014.8

ISBN 978-7-5068-4345-4

I. ①中… II. ①车… ②陈… ③杨… III. ①绘画技

法—对比研究—中国、西方国家 IV. ①J21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 192430 号

中西方绘画的沿革与技法对照

车建修 陈奎霖 杨静 主编

责任编辑 张 娟 成晓春

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 崔 蕾

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号(邮编:100073)

电 话 (010)52257143(总编室) (010)52257140(发行部)

电子邮箱 chinabp@vip.sina.com

经 销 全国新华书店

印 刷 三河市龙大印装有限公司

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16

印 张 24.75

字 数 600 千字

版 次 2015 年 9 月第 1 版 2015 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-4345-4

定 价 79.80 元

前言

随着世界经济全球化趋势的加强,中西文化相互交融与碰撞的局面进一步加剧,特别是西方文化依靠强劲的经济势力,对世界的影响力不断增强。在这一历史背景下,我们对中国民族文化和西方文化的认识与把握显得尤为重要。是文化史中不可缺少的组成部分,绘画是二度空间的视觉艺术,有它独特的艺术语言和形成规律。它通过点、线、面、明暗、色彩、形象、透视和构图等造型手段在纸、纺织品、木板、墙壁等平面上,塑造可视形象,从而反映现实生活,表达画家思想情感,既美化了人类生活也美化了人本身。为此,编者希望能以“中西方绘画的沿革”“中西方绘画的技法对照”为突破口,认识民族文化、了解其他文化,并能在这个多元文化共生的世界里,自觉地进行文化创新,不断创造出更加光辉灿烂的新文化,实现中华民族的伟大复兴。

中西方绘画在形成与发展的悠久历史中,拥有丰富独特的绘画种类、众多的绘画流派,产生了丰富的绘画作品和极具影响的绘画著作等宝贵的绘画文化。绘画种类中,单就西方绘画来说,就有传统的主流绘画,如油画、素描等,也有水彩画、铜版画等特殊的绘画类型。而在中国的绘画流派中,还出现了不同分类,如以地区名称命名的有“扬州画派”“金陵八家”“浙派”“嘉兴派”“岭南派”“海上画派”“黄山派”“新安派”等;以某朝代或某画家姓名名称命名的,如“元四家”,“明四家”,清“四王”“四任”“新米派”等,还有以创作思想和创作方法为标志的,如“勾花点叶派”“疏体”“密体”“逸体”等。可见中西方绘画文化之丰富,所以,本书重点把中西方绘画的产生与发展、中西方绘画流派、中西方绘画的特点等内容纳入“中西方绘画的沿革”这一体系中,分别在本书的第一、二、三章中展开论述。

中西方绘画由于受政治、宗教和文化等因素的影响,形成了各自不同的表现形式和审美特色,相应的,在技法表现上也有很大的差别。总体来讲,中国画相对而言尚意尚神似,西方绘画则尚实尚形似;中国画重表现和情感,西方绘画则重再现和理性;中国画多采用散点透视,不受空间和时间的局限,西方绘画多采用焦点透视,严格遵守时空和距离的界限。由此,本书在中西方技法的内容编排上采用了两种策略,第四、五、六、七、八章论述西方的绘画技法,第九、十、十一、十二章论述中国绘画的技法,最后在第十三章对中西方绘画的空间表现进行探讨。

本书共分十三章,第一章“绘画概说”阐述了了绘画的起源、定义、分类、审美特征、主要构成、特点、流派,第二章“西方绘画的发展沿革”阐述了文艺复兴前、文艺复兴时期、巴洛克时期和洛可可时期、19世纪以及现代绘画的发展,第三章“中国绘画的发展沿革”阐述了中国早期、秦汉、魏晋南北朝、隋唐五代、宋元、明清、近现代的绘画发展,第四章“透视原理与人体解剖”阐述了透视的定义、发展、应用,人体各部分的造型结构、骨骼、肌肉及人体比例,第五章“西方绘画的构图与色彩”阐述了绘画构图的形式、原则,色彩的构成、要素、体系、训练等,第六章“素描技法”阐述了素描的概念、特点、作画姿势、作画步骤、表现手法、构图与想象,第七章“油画技法”阐述了油画的概念、特点、运笔技巧、不同类型的油画画法、油画的保养及维护,第八章“水粉画技法”阐述了水粉画的概念、特点、表现手法、用笔、写生,第九章“中国绘画技法基础”阐述了中国绘画的基本术语、工具材料、表现手法,第十章“山水画技法”阐述了山水画的概念、特征,以及云、水、山石、树的画法等,第十一章“人物画技法”阐述了人物画的概念、特点,以及工笔人物画和写意人物画的技

法,第十二章“花鸟画技法”阐述了花鸟画的特点、发展、工笔花鸟技法、写意花鸟技法,第十三章“中西方绘画的空间表现之比较”阐述了中西方绘画空间表现的差异性和相同点。

综上所述,本书从内容编排与行文上,可以体现以下几个特点。

针对性强。本书的理论和技法论述都是从东方绘画和西方绘画两大体系分别展开的,目的是使画者重点掌握以中国画为代表的东方绘画和以素描、油画、水粉画为代表的西方绘画艺术特征和规律。

知识系统。本书将绘画的诸多理论与技法进行了集中梳理、论证和研究,单拿绘画的发展来讲,便极具代表性,作者从东西方两个体系分类中把各个时期的绘画代表人物、绘画代表作、绘画风格,以及对后代的贡献等都进行了归纳和总结,使得绘画理论和技法的研究更符合科学,更具权威性。

图文并茂,语言流畅,可读性、实用性强。本书不但对中西方绘画的沿革与技法进行了文字叙述,还在重要内容上插入了极具代表性和说明性的图片,可谓图文并茂。作者的行文语言也尽量流畅,比喻尽量生动,同时又不失学术性,所以,本书既具可读性又具实用性。

本书参考和借鉴了很多专家学者的文章与书籍,从这些论文、专著中编者受益匪浅,在此,对这些专家们一并表示感谢。在本书的编写过程中,作者虽力求完美无瑕,但恐有有不足,且有待于进一步完善,对此,望各位专家、学者教师及研究者批评指正,并提出宝贵意见。

编者

2014年7月

目 录

第一章 绘画概说	1
第一节 何为绘画	1
第二节 中西方绘画特点	7
第三节 中西方绘画流派	17
第二章 西方绘画的发展沿革	26
第一节 文艺复兴前的绘画发展	26
第二节 文艺复兴时期的绘画发展	29
第三节 巴洛克和洛可可时期的绘画发展	36
第四节 19 世纪绘画的发展	45
第五节 西方现代绘画的发展	54
第三章 中国绘画的发展沿革	68
第一节 中国早期绘画发展	68
第二节 秦汉朝时期的绘画发展	71
第三节 魏晋南北朝时期的绘画发展	73
第四节 隋唐五代时期的绘画发展	79
第五节 宋元时期的绘画发展	90
第六节 明清时期的绘画发展	98
第七节 近现代以来的绘画发展	102
第四章 透视原理与人体解剖	108
第一节 透视原理	108
第二节 人体解剖	133
第五章 西方绘画的构图与色彩	172
第一节 西方绘画的构图	172
第二节 西方绘画的色彩	189
第六章 素描技法	214
第一节 素描及素描基本常识	214
第二节 素描作画的姿势与步骤	217
第三节 素描的表现手法	225
第四节 素描的构图	228

第七章 油画技法	233
第一节 油画及油画基本常识	233
第二节 油画的技法与运笔技巧	238
第三节 不同类型的油画的画法	241
第八章 水粉画技法	255
第一节 水粉画及水粉画基本常识	255
第二节 水粉画的表现技法与用笔	258
第三节 水粉画写生	260
第九章 中国绘画技法基础	272
第一节 中国绘画的基本术语	272
第二节 中国绘画的工具材料	275
第三节 中国绘画的表现手法	281
第十章 山水画技法	285
第一节 山水画及山水画基本常识	285
第二节 云、水的画法	294
第三节 山石、树的画法	297
第四节 点景法	304
第十一章 人物画技法	305
第一节 人物画及人物画基本常识	305
第二节 工笔人物画技法	307
第三节 写意人物画技法	314
第十二章 花鸟画技法	318
第一节 花鸟画及花鸟画常识	318
第二节 工笔花鸟画技法	327
第三节 写意花鸟画技法	339
第十三章 中西方绘画的空间表现之比较	353
第一节 中西方绘画空间表现的差异性	353
第二节 中西方绘画空间表现的相同点	378
参考文献	388
后 记	390

第一章 绘画概说

第一节 何为绘画

一、绘画的起源

(一) 因模仿而产生

艺术模仿说始于古希腊哲学家,这个理论十分古老又神秘。古希腊众位哲学家比今天的人们更重视精神需求,在他们看来,艺术起源于模仿,模仿是人类与生俱来的天性,凡是智能健全的人都能在成长过程中展现出模仿的本能。人类对自然环境以及动植物的模仿,就产生了相关的艺术。当然,绘画艺术亦是如此。

亚里士多德认为:“艺术模仿的对象是实实在在的现实世界,艺术不仅反映事物的外观形态,而且反映事物的内在规律和本质,艺术创作靠模仿能力,而模仿能力是人从孩提时就有的天性和本能。”也就是说,因为人类拥有模仿能力,所以绘画作品才有可能出现,“画”这一概念其实就是一种模仿式的复制品。若人类没有这种天然的模仿能力,绘画艺术的起源将十分艰难。

在古希腊哲学家之后的许多世纪,绘画大师达·芬奇、启蒙思想家狄德罗等,都十分支持这种理论。达·芬奇的很多画作更是继承并发展了模仿学说,他的绘画中,无论是人物或是风景,都与真实存在的参照物十分相似。模仿说的支持者很多,这种理论直到20世纪仍然具有较大的影响。其实,模仿说的最大价值在于,它揭示了人类某种原始的心理倾向。

人类与生俱来都有追求美的渴望,这种渴望常常压抑在心里,一旦有了机会,就会表现出美感倾向,投射到美丽绚烂的自然界和动植物上,因此就产生了相应的艺术形象和艺术作品。尤其是对于绘画艺术来说,模仿能力直观投射在物品上,就可以创作出看起来很真实的绘画作品。欧洲画家很长一段时间都沉迷于这种模仿,他们的绘画作品真实的就好像照片一样,无论是人物的皮肤颜色,还是光线照射的角度,甚至是物品的投影,都是活灵活现的模仿再现。这样的绘画作品看起来十分直观,人们很容易从中区分人物和景物,也能从画中感受到一股鲜活的美感。还有就是,早期人类的绘画艺术很多都是在讲述故事,这也是通过模仿把生活场景记录在绘画当中,那些色彩斑斓的岩画和壁画、丰富的故事内涵往往体现了艺术家们的模仿能力。

(二) 因劳动而产生

艺术起源于劳动,这一理论在20世纪后发展较快,马克思文艺理论把劳动看作人类创造物质文明的唯一前提。当然,这一观点的提出解决了人类的生存基础。

原始社会的物质条件极度落后,先民在缺吃少穿的环境下生存,不可能不考虑食物的来源。所以,拥有了与生产相关的劳动能力,也就意味着拥有了生存能力,不但能解决日常温饱,还能将生存环境布置得更加美好。许多唯物论学者认为,人类社会最初的物质生产与进步都离不开劳动,早期的原始先民在劳动时,会在打造好的石器或陶器上做记号,还会绘制彩色图纹,那这种行

为和活动难道是单纯为了审美和欣赏吗？恐怕不能这样推测：一来原始人类不会有更多的空余时间和闲情逸致；二来这些谜团一般的记号和图纹肯定是劳动的产物，表现出一种劳动技能和劳动体验，而且必定与吃喝生存的基本要求有关。

其实劳动说的观点比较理论化，永远将物质生产放在第一位，也认为物质决定精神。学者们猜测，人类的生存首先要吃饱肚子、繁衍后代，然后才有时间和精力创造美丽丰富的艺术作品。这种论证恰好与中国古代孔子提出的“食色性也”相合，也就是说，在物质足够丰富时才会产生伟大的精神文明。艺术的前提必然离不开物质生产，那么绘画艺术的出现，也就必然与原始人的劳动息息相关。

劳动说的主要价值在于，艺术的起源体现了人类的实践活动。早期原始人的艰难生活都要从实践活动中摸索出路，原始的实践是什么，其实就是劳动，没有劳动，就没有人类的物质生产，也不会有安逸的衣食住行。所以说，世界上没有任何一种艺术能够脱离实践。当然，这里说的艺术都是直观艺术，存在于脑海中的想象构图当然不能算作艺术。很有趣的是，每个人的头脑里都存在着无穷无尽的艺术库，可以凭空想象出无限的艺术形象和艺术作品，但是只有将虚无的想象付诸实践，才有可能产生真正的艺术作品。

另外要说明的是，唯物论认为人类社会由低级向高级进化，而艺术的发展也必然由简单发展到复杂。通常来说，劳动极其单调，而且重复，行为又十分简单，这样的活动必然要先产生。随着劳动变得精细复杂，或者是更富有个性和魅力，艺术也就产生了。有谁能说复杂精细的劳动本身不是艺术呢？艺术创作显然属于较为复杂丰富的活动，从简单向复杂过渡，这也是支撑“艺术起源劳动说”的重要理论。

（三）因表现而产生

简单说来，我们可以把“表现”理解为表达与交流。支持表现说的学者们认为，每个人都是生活在群体中的，为了避免孤独感与绝望感，我们的内心十分倾向并想要接近同伴，恰好同伴也跟我们有一样的心理。人们都聚在一起生活，有交往，有交流，也就渐渐形成了社会。人类将生存的社会打造成一处熟悉的环境，这个环境又是嘈杂热闹的，因为人类天生渴望情感交流，也渴望在他人面前展现自我。因此，表达和表现成为生存本能中不可或缺的一部分，而情感交流则是人类表达中最为重要的诉求。

由此可见，无论是何种艺术，似乎都存在一种表现力，或是表现人类的情感，或是表现人类的精神意识，或是表现人们彼此之间的社会交往和人际关系……无一不是人类生活中独特的精神交流。显而易见，情感表现是艺术最主要的展现方式，也是艺术功能，更是艺术创作和产生的主要动因之一。英国诗人雪莱、俄国文学家托尔斯泰等都认为艺术起源于表现，欧美世界的一些现当代艺术家和美学家尤为支持这一观点。在他们看来，原始先民创作的一切艺术类型其实只有一个主要推动力，那就是人们表达出来的情感和思想。这些东西需要通过各种艺术形式来表达，出于本能感受的活动自然促成了艺术的发生和延续。那么绘画艺术呢？当然也是如此。一个合格的鉴赏者，至少会从画作中读出艺术家的情绪或情感，或是沉静的，或是放纵的，或是疯狂的，或是内敛的……总之，失去了情感表达的画作，不能算是一幅杰作。

托尔斯泰说过：“艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人，于是在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志表达出来。”所谓的具有直观感的外在标志，就是人类运用线条、色彩、语言，甚至动作和声音表现出来的艺术形象和艺术姿态，艺术形象的确立传达出某种天然的情感，同时也使旁人（读者或观众）体验到同样的感情，产生情感或思想上的共鸣。这

样,艺术活动或艺术品的优劣也就评价出来了,因为美感本身就是情感的表现。作者体验到的感情极大地感染读者、观赏者、观众或听众,这是艺术活动普遍追求的最高境界和目标。

多年来,一些学者认为,人类活动由感性(身体)、理性(灵魂)以及认知(意志力)三者共同构成,艺术活动是由感性出发,把身体的情感、灵魂的思想和意志力中的认知都表现出来,获得读者或观众的感应,就可以实现情感交流。看看现存的大量艺术作品就知道了,表现和交流情感的确是一个重要特征,人人都有表现情感的心理需要,这也是推动艺术产生的重要心理动力。但是,有一件事需要说明,人类表达情感的方式很多,比如读一首诗、说一句话、传递一个眼神、来一个拥抱、默默地流眼泪等,这些都能表达情感。另外,艺术也不仅仅是表达情感的工具,这一点也很重要,就拿绘画来说,并非每一幅画作都以表现情感为主要目的。所以说,“表现说”也不能完全解释艺术起源的一切原因。

(四)因游戏而产生

这个学说解释起来有点困难,对于今天的人们来说,“游戏说”似乎过于轻松随意了。当年德国美学家席勒很赞同艺术起源于游戏,英国学者斯宾塞也迎合这种说法,所以人们很习惯地将艺术起源于游戏命名为“席勒—斯宾塞理论”。现在解释一下这个理论,席勒最早提出观点,艺术其实是一种精神游戏,游戏的魅力之处就在于它是完全自由的,充满无穷的动能,不应该受到世俗名利的限制。打个比方,如果某一种“艺术”是为世间的荣华富贵服务,那么从本质来说,它就不能称作艺术。

的确,席勒的理论运用在绘画领域中,就变得非常有影响,没有哪个艺术家愿意自己的画作跟政治、金钱、美人、虚名等这些浮夸的东西扯上关系。世上大多数艺术家都把自由看得极为重要,他们自由地生活,自由地绘画,自由地审美,保持轻松而又富有乐趣的状态,也就构建出一种精神游戏。

绘画就是一种游戏,因为有趣,因为有无限可能,所以让艺术家们乐此不疲。这个游戏带有神秘感,引起画家的好奇心,随便挥动画笔就能改变游戏结果,还有什么能比这个更激动人心的呢?高超的游戏不是每个人都能玩得起的,所以艺术家在人群中永远是少数。既然“自由”是艺术的精髓,不受功利目的控制,所以从理论上来说,艺术家和画家们必须不愁吃喝,然后才会有过剩的精力投入到自由创作中。

“游戏说”的理论导致现代很多人认为,艺术是有钱人的消遣玩意儿,画家和艺术家都有点不食人间烟火的感觉,都是不需要靠赚钱活命的人,不必为物质生活担忧,他们在有了过剩的精力之后,自由艺术也就随之产生了。当然,席勒和斯宾塞都把人类看得十分高贵,认为人既然是高等动物,就不需要以全部精力去劳动,赚取维持和延续生命的物质。若人人都如此,那么每个人都有过剩的精力,都能自由地从事精神游戏与艺术活动。斯宾塞继续发展这种观点,精神游戏本身没有什么实用价值,不过就是多余精力的发泄,但是人们能通过游戏锻炼审美器官和能力,所以精神游戏具有生物学的意义。若每个人都利用多余精力培养艺术能力,整个国家和民族将会有一个极度发达繁荣的生存环境。

游戏说最吸引人的地方就是这里,强调了艺术活动的娱乐性和审美性,也提醒人们剩余精力可以创造艺术,让人们恍然大悟,人类存在的价值是什么,艺术存在的价值又是什么。因而,人类生活在精神游戏理论的引导中突然变得高贵起来,不再是吃喝拉撒睡的无聊状态,也不再是为吃喝忙碌的平庸一生,既然发现了艺术的本质,也就从自由的精神中觉醒。这种理论对现代西方的审美生活影响巨大,功利在艺术活动中越发显得不重要,很多人不再为衣食面包耽搁美丽的人

生,更多的艺术家在一贫如洗的状况下仍旧安然自得地创作,因为这种自由精神的游戏真的充满乐趣,也的确能够体现出“人”的高贵与可爱。

(五)因巫术而产生

在西方关于艺术起源的理论中,最有影响力的一种观点是巫术说。英国著名人类学家泰勒在《原始文化》中最早提出,原始艺术作品都与宗教巫术活动有关。这一点逐渐被证实,而且在世界范围内都是有效的。原始社会的巫术不是我们今天想象中的神秘传说,那是一种很实用、很普遍的人类活动。所以说,艺术起源于巫术,实际上是用实用性理论来解释艺术的起源。

在原始人的心目中,艺术本身不是审美鉴赏,而是具有极大的实用功利价值的。按照这种理论,史前洞穴壁画中那些色彩斑斓的美丽动物,不是原始人的审美描绘,而是出于巫术祭祀的动机。许多考古学家发现,旧石器时代晚期的洞穴壁画和雕刻大多在洞穴最黑暗的地方,人们难以接近它们。显然,这些艺术作品不是为了让人欣赏,而是史前人类试图施展巫术,或是采取某种祭祀的手段,用以保证狩猎成功。

在那些绚烂的壁画上,有些动物身上有被长矛棍棒击打刺透的痕迹,按照巫术说的理论,原始部落存在一种交感巫术,原始人认为动物形象与真实动物之间有一种必然的联系,如果在画中刺杀动物,那么实际上会对活着的动物施加影响。原始洞穴壁画中的动物伤痕能够证明绘画艺术起源于巫术,我们在理解原始绘画艺术时,不能以今天的现实生活作为参照,而巫术也的确是原始绘画产生的动力。

不过,有一点需要说明,原始绘画的起源或许与巫术相关,但绘画艺术的发展却与巫术渐行渐远,这与其他起源理论有很大差异。之前讨论的模仿说、劳动说、表现说、游戏说,都将艺术起源和发展统一起来,起源受其影响,发展也受其影响。而巫术说显然不同,除去原始艺术起源的动机,艺术的发展和传承则慢慢远离巫术。

二、绘画的定义与分类

(一)绘画的定义

绘画艺术是一门运用线条、色彩、块面等形体艺术语言,通过构图、造型和设色等艺术手段,在二度空间里塑造出静态的视觉艺术。绘画是美术中最主要的一种艺术形式,也是较早出现于人类生活中的艺术种类之一。在欧洲,现已发现了距今几万年前旧石器时代晚期的原始洞穴壁画;在中国新石器时代的仰韶文化 and 马家窑文化的彩陶上也出现了相当丰富精美的装饰纹样。

(二)绘画的分类

从不同的角度出发,绘画可以分成许多种类。

从体系来划分,绘画可以分为东方绘画和西方绘画两大类。从东西方两大绘画体系来看,以中国画为代表的东方绘画和以油画为代表的西方绘画均具有各自不可替代的艺术特征与绘画规律。

按照使用的工具材料和技法的不同来划分,一般可分为水墨画、油画、版画、水彩画、水粉画、素描等画种。

按照题材内容的不同来区分,绘画可分为人物画、风景画、风俗画、静物画、历史画、军事画、宗教画、动物画等(中国画的划分具有自己的特点和独特名称,如山水画、花鸟画、界画等)。

按画面形式不同分类,可分为岩画、壁画、单幅画、组画、连环画、架上画等,中国画中有卷轴、

册页、手卷、扇面、屏障等区分。

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、插图、装饰画等。

上述分类仅是一种大致的、相对的划分,许多画种又可以细分为不同的品种和样式,如版画又可细分为凸版版画(如木刻、麻胶版画)、凹版版画(如铜版画)、平版版画(如石版画)、孔版版画(如丝网版画)等。而实际上一幅绘画作品有可能属于几个种类,如北宋著名的《清明上河图》既属于风俗画、风情画,又是人物画、鞍马画、风景画等,集多种画种于一幅画中。绘画的种类繁多,各具一定的特点,但作为绘画的组成部分,它们又都具有比较一致的共性和特征。

三、绘画的审美特征

(一)再现

绘画通过色彩、线条和形体来描摹客观事物的形象,它本身不具备三度空间的实体性,而是通过透视、光影、色彩等表现方法在两度空间的平面上创造出景物的三度空间层次。也就是说,绘画是在两度空间的平面上创造出假的、虚拟的三度空间,从而使欣赏者获得“仿佛似真”的感觉,这使得绘画在再现对象的形貌神情和丰富的色彩方面具有独特的表现力。在摄影术发明以前绘画是唯一可以用来录存各种具体事物和生活现象的具体形状的手段,甚至想象、幻想中的事物,当它化为视觉形象时也可以在绘画中得到表现,就这一点而言,任何其他艺术门类都无法同绘画相比拟。

(二)联想

绘画属于静态艺术,这就使绘画难以像文学,戏剧那样表现动作的持续和事物发展的全过程,而只能截取这个过程中的一瞬间,即某一片断的形象或场景来表现生活,在表现时间和运动方面有很大局限性。为了克服这一瞬间形象在表现力上的局限,绘画,特别是情节性、叙事性绘画必须尽可能地调动、引发欣赏者的联想与想象,收到以静态的瞬间形象概括地表现题材内容和一定动态过程的艺术效果。这就要求创作者善于选择和捕捉最富有启发性的瞬间形象,予以概括、提炼和升华,创造出富有生命力和表现力并富于联想的形象。

观赏者可以通过这一凝固的瞬间形象,联想到没有出现在画面上而又和画面形象有密切联系的事物和过程,使画面形象超越了相对静止的时空范畴,寓动于静,以静写动,这正是绘画审美特性的一个重要方面。

在西方绘画史中这方面的杰作很多,例如英国画家荷加斯《文明结婚》组画中的第二幅《早餐》,描绘了已时近中午,妻子在伸懒腰,丈夫垂头丧气,家具东倒西歪,地上还扔着一把断了的剑的贵族家庭场景。这些都表明昨天晚上这里所发生的一切,赌博、酗酒、起哄乃至决斗;画面左边,有一挟着账本、手拿账单、叹气而去的人物,看来是管家,这一场景已暗示出后来这对夫妇由于荒淫无度而弄得家破人亡的结局,画家以此反映出形将退出历史舞台的封建残余的腐朽面貌。

中国画更加重视画面的联想作用,强调尽可能地调动、引发欣赏者的联想和想象。中国画要求画家巧妙利用画面的空白,使空白成为画面形象的组成部分,最大限度地留给观者发挥想象的余地,构成画面深远的意境,使画面在一定程度上打破时间与空间的限制。近代画家齐白石所绘《虾图轴》,画虾不画水,观者通过虾在水中自如游动的神态自然联想到水。

四、绘画的主要构成

绘画是二度空间的视觉艺术,有它独特的艺术语言,其主要构成是线条、色彩、构图等,对线

条、色彩等的不同处理,造成了视觉语言的丰富多样的内涵。

(一) 线条

线条是绘画中人们认识和反映自然形态时最概括、最简明的表现形式,人们用线画出物体的形状和态势,标志形在空间中的位置和长度。经过人类长期的绘画实践,在线条中积淀了人的丰富的观念和情感内容,使线条成为具有表现性的人的审美对象。一般说来,水平线使人感到平稳、安静;垂直线使人感到升腾、庄严;斜线使人感到不稳定;曲线则给人流动、柔和、优美的感觉,不同形态的线条,引起人的情感活动也不同。

(二) 色彩

色彩也是绘画语言的重要成分。一切可视的物体在光照中都会显示出一定的色彩,艺术家通过各种颜色的搭配及其浓淡变化使画面形成不同的色调,一方面为真实地再现现实服务,另一方面也是传达情感的重要手段。人们的视觉对色彩有一种经验感受,通过人们视觉经验的联想,不同的色彩可以引起人们不同的生理和心理感应,产生诸如寒暖、轻重、软硬、远近、明快与阴森、兴奋与沉静、华美与质朴等不同心理感受。

具体说来,色彩造成人的联想有两种情形,其一是使人联想到具体的事物,比如看到白色联想到雪,看到绿色联想到植物;其二是在具体联想基础上产生的抽象观念的联想,比如由白色联想到纯洁、清白,看绿色联想到生命、和平、希望等。艺术家们正是利用色彩的这种表情性特征增强画面的情绪感染力,把作者的思想情感传达给观者,可以说色彩是绘画语言诸要素中最具情感特征的因素。

(三) 构图

构图也是绘画美的重要构成之一,它的主要任务就是在平面上安排和处理表现对象的位置和关系,把个别的或局部的形象组织成艺术整体,准确表现作品的思想内容。构图的基本原理主要是对变化统一法则的应用,由此产生对比、均衡、同一,节奏韵律、数比等构图的基本规律。构图规律的应用在很大程度上依赖于人的视觉经验,比如金字塔形构图使人感到稳定,倒三角形构图则显示出不安与动荡。一幅画采用不同的构图,就会表现出不同的审美意向性和气氛氛围。

由于中西方民族在美学思想和审美追求上存在着差异,使得中西绘画在对现实的观察认识方法上也有着明显的不同。

以油画为代表的西方传统绘画在创作中注重真实的再现,讲求科学精神。在构图方法上采用合乎科学规则的再现物体空间位置的线性透视,其重点是焦点透视,即只有一个固定视点,只描绘从这一视点出发的固定一个方向所见的景物。借助这种方法,在构图中表现出纵横、高低的立体效果,这种空间是一种绝对的、静止的、缺少变化的有限空间。

构图在中国传统绘画中被称为章法或布局。中国画的构图布局不拘于特定的时间与空间,而是根据作者自己对对象的理解,从情感的需要出发,讲究立意定景。在观察方法上主张以大观小,小中见大。在时空处理上非常灵活,打破了固定视点所带来的视野上的局限,使“咫尺之图,写千里之景”成为可能,这是西方传统绘画做不到的。在中国画中,尚有长卷的绘画形式把发生在不同时间的内容展现于同一件作品之中,如《洛神赋图》《韩熙载夜宴图》等,化时间进程的表现不同空间的描写,体现了中国画章法的灵活多变的特点。

第二节 中西方绘画特点

一、中国绘画的特点

(一) 形象性

“形象”这个词的本来意义是指人物或事物的形体外貌,具有可视、可闻、可触、可感的性质。中国古代,“形象”这个词就是有形有象的意思。“形”就是“见”,如《广雅·释诂三》说:“形,见也。”而“象”,据《周易·系辞上》的解释:“圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象。”又说:“象也者,像此者一也。”就是说,“象”是模仿外界事物的形态相貌,使之相像,让人们看得到,听得到,感触得到。用我们现在的话说,“象”就是事物的感性映象。这样“形象”这个词,既可以指外界现实事物的形体外貌,也可以指现实事物的形体外貌在人的意识中的感性映象。前者是客观现实事物本身的外在形态,后者是客观现实事物反映在人的主观意识中的感性形式。

无论是客观现实事物本身的外在形态还是反映在主观意识之中的感性形式,都不是绘画艺术的专有品,其他意识形态也都具有。因为一切认识过程总是不能超越形象认识的阶段。客观世界的一切事物,不论是自然事物还是社会事物,总是首先以形象的感性形式进入人们的意识之中——人们要掌握某一事物,总是首先要通过耳、目、手等感觉器官,对事物的具体可感的外在形态进行感知,形成某种印象,也即形成事物的某种形象观念。然后才逐步深入事物的内在本质,对它作理性思考,形成某种概念,作出一定判断,并进行推理。感性是主观和客观结合的桥梁,是理性的基础。前些年我们的理论界将“形象”规定为艺术的唯一主要特点是不确切的。当然,形象在艺术中的地位比其他意识形态中的地位更为突出重要,形象是艺术结构中的基本单位,更重要的是艺术形象有不同于非艺术形象的特殊性质。

总的说来,形象在艺术(包括绘画)中同在科学、哲学、宗教等其他社会意识形式中一样,其性质、地位、作用都是根本不同的。艺术在把握客观现实的时候,从不把事物的具体可感的现象形态——事物的表象、形象观念像其他意识形态一样作为跳板抛弃,而是对它们进行加工改造,使之成为内在本质的集中表现,或者说,成为本质规律现象的直观形式。它是艺术的主要内容,是不可缺少的。其着眼点是体现着一般和必然本质的个别偶然现象,从共性中选择个性,形象在艺术中自始至终起着决定性作用,是主角。而科学等意识形态中也含有某种形象的东西,但不是科学的主要部分,它的主要部分是概念、范畴、理论体系,而形象只不过是概念、范畴、理论体系的图解和例证。其着眼点不是事物的个别现象形态,而是众多的个别现象中所含的一般本质规律,从众多个性中把握共性。形象在科学中只是起着辅助作用,充当配角。

其次,当科学采用个别形象作为自己理论体系的例证时,是将现实生活中现成的适合需要的事物取来,根据原样进行复述、再现,不需要创造性的加工,要求绝对忠实于客观事实,不允许有半点虚构、想象、夸张,不允许对这些事物进行集中、聚合、任意增加或减少。而艺术形象则不同,艺术家创造艺术形象虽然须以现实生活为依据,甚至可以真人真事为原型,但绝不像科学那样照搬,而是在原型的基础上进行加工改造,运用艺术想象和虚构,对众多的生活现象加以集中概括,增加或减少点什么都无妨碍。总之,科学中的形象是科学家以冷静的客观态度对现实事物的原样复述。而艺术形象则是艺术家依据现实生活的固有逻辑,以鲜明的倾向和热烈的情感,通过想象和虚构而进行的艺术创造。

绘画艺术形象是无比广泛的、多彩的。不仅有人物形象,而且有动人的自然景色、欢乐或哀伤的思绪、热闹的生活场面,一种气氛、一种情趣都是艺术形象。不管绘画艺术形象多么广泛多样,艺术表现手段如何不同,完整的绘画艺术形象都必须包括两个方面,即作品中出现的具体的景象、事物以及透过这些景象、事物显露或暗示的内部意蕴。中国绘画美学所说的“意境”就是这种艺术形象,即所谓“言外之意”“情景交融”。

(二)审美性

艺术是一种审美意识,又是一种审美对象。既是一种审美认识关系,又是一种审美实践关系。审美是从实用的合理性及理想中派生的,且与它同时发生,如果基本审美形式能从对象中分离出来,独立存在,这就是艺术。这里我们使用的认识是通过艺术形象的生活再现来实现的。有无审美价值是判断是否是艺术形象的根本标志。如植物教科书插图中的竹子和郑板桥绘画里的风雨竹,前者仅是图解,后者那在风雨中傲然挺立的姿态象征着人的形象,寄托了他“好似老夫多倔强,雪深一尺肯低头?”^①的弃官自重的高洁情操和品格。那形如剪影的平面处理,遒劲有力的用笔、疏密有致的节奏感、清雅淡恬的墨色韵味,都给我们以美的享受,显然后者是艺术形象。

绘画艺术形象要获得审美价值,首先来自绘画对象的审美属性。现实生活作为绘画反映的对象,其本身有多方面的属性,可以有自然生理属性,有社会阶级的属性,有审美的属性。这些属性中国绘画都可以反映,但尤其要着力表现的是审美属性。而现实生活的审美属性是什么呢?就是现实生活以其具体可感的形式呈现出来的“人的本质力量”的一定状态。那么人的本质力量是什么呢?马克思说人的本质“在其现实性上,它是一切社会关系的总和”^②。人的本质力量表现在人物或事物上面的各种具体的感性形态上,不管是消极感性形态的否定还是积极感性形态的肯定,都可以作为绘画艺术形象反映的审美属性。

另一方面,也取决于画家对于这些审美性质的审美的描写,就是画家将自己的审美认识、审美评价、审美感情、审美理想、审美趣味等熔铸在所描绘的艺术形象中。这亦可说是绘画艺术形象获得审美价值的另一个来源。当然,不可否认画家自己的这些审美认识能力也是来源于现实生活,只不过这现实生活不是此时此地画家笔下反映的特定的现实生活,而是一种长期积累的审美经验罢了。

因此,即使是消极的社会感性形态,即丑和滑稽,通过画家熔铸在艺术形象中的肯定或否定的、批判的审美评价,爱憎的审美情感,并将自己的审美理想倾注在艺术形象之中,甚至使对象按照自己的审美理想得到改造与升华,这样就变丑为美了。如中国宋代画家龚开以画鬼怪出名,他曾作《钟馗移居》《中山出游》等图,他的创作有“怪怪奇奇,自出一家”^③之说,实际是表现他在宋末元初嘲讽时政的政治态度。它们丑得出奇,怪得有味。画家对丑的否定的处理,实际上是对美的肯定。对丑的揭露和清算,使丑处于从属地位,成为一种有益于人的反思。生活的丑就转化为艺术的美,成为具有审美价值的艺术形象了。我们说这形象是美的,是从形象所具有的对美的肯定与对丑的否定的美学意义上说的,并非丑的事物本身转化为美的事物了。因此对丑的事物的表现不能做自然主义的照搬与描写,甚至欣赏、渲染,那将使丑泛滥或灾。从这点出发,可知审美主体的审美经验在绘画创作和欣赏中的地位是何等的重要了。

① 郑燮《画竹题记》。

② 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局。马克思恩格斯选集。北京:人民出版社,1972

③ 夏文彦《国绘宝鉴》。

画家要塑造出具有巨大审美价值的艺术形象,必须努力使艺术对象的审美属性与审美主体的审美经验很好地结合和统一。为此,画家要努力培养自己的审美能力和观察能力,同时为了能寻找和发现生活中的美,画家要付出艰苦的劳动。明代李日华在《论画山水》中论述画家黄公望怎样捕捉自然界的美的形象时说:“黄子久终日只在荒山乱石丛木深筱中坐,意态忽忽,人不测其为何。又每往泖中通海处看急流轰浪,虽风雨骤至,水怪悲诧而不顾。噫!此大痴之笔,所以沉郁变化,几与造化争神奇哉!”黄公望苦心孤诣于审美主客体的结合,最后终于才能创造出“与造化争神奇”的艺术形象来。

从艺术的审美特征来看,艺术是人对社会生活的审美判断的集中表现,也是美的集中表现。画家创作作品,主要是提供一种审美欣赏价值,为满足视觉、大脑识觉的审美欣赏而存在的,审美欣赏是一种精神的享受,不像味觉、嗅觉、触觉是对物质的享受、需要与占有。人们审美经验越丰富,审美感受也越丰富深刻。马克思指出:“对于不辨音律的耳朵来说,最美的音乐也毫无意义,音乐对它来说不是对象,……”^①审美享受不同于物质享受,它需要训练和培养,所以审美教育是必不可少的。

(三)情感性

艺术既然是反映“全部社会关系的总和”(马克思语),那么这全部的社会关系无非是人与人,人与社会,人与自然的关系。各种社会关系中处处离不了人,一切社会的事物都是人的对象化,绘画艺术在某种程度上也可说是表现“人”的艺术。人有七情六欲,是最富于情感的高级动物,表现人,不表现情感是不可思议的。马克思说:“激情、热情是人强烈追求自己对象的本质力量”。^②“生命本身也就是感觉能力。当然,这种作为感觉能力的生命与人们观察到的生命永远是一致的,而且当我们能够意识到情感和情绪是非物理的组合,而是精神的组成成分时,它们在我们眼里仍然是某种与有机躯体以及与这个躯体的种种本能相类似的东西。……它们之间的(即各种情感和情绪)相互关系和组合也就反映了生物存在的方式。”^③情感和情绪也即是人的感觉的产物,也是生命的基本形式。情感情绪只能是——人的活的生命的产物。人在对象化的生活中欣赏和反映社会生活本质规律的现象和人的本质力量的物化,这就是艺术的欣赏与创作。因此美国美学家苏珊·朗格称艺术是情感的符号和投影。

艺术的情感、情绪没有必要是真实发生的情感概念,它是一种想象出来的情感和情绪,或者想象出来的主观现实(存在)。在艺术品中,情感是构想、阐述、展现出来的。真正能将这种情感标示出来的符号就是艺术作品。“所谓艺术品,说到底也就是情感的表现。这样一个陈述是极难理解的,这种情感表现,也就是逻辑意义上的表现,它所显示出来的是一种由感知、情绪和那些较为具体的大脑活动痕迹组成的结构,即一种不受个人情绪影响的认识结构。这样一种表现,实则是一种处于抽象状态的表现,这种抽象表现也叫符号性的标示,它是艺术品的主要功能,也正是由于这种功能,我才称一件艺术品为一种‘表现性的形式’。”^④也就是——情感的形式。

理智使人清醒,但不能令人陶醉。而绘画艺术能用情感的形式去唤起审美主体的情感共鸣,

① 马克思著;中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译. 1844年经济学—哲学手稿. 北京:人民出版社,2000

② 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯全集. 北京:人民出版社,1979

③ 苏珊·朗格. 艺术问题. 北京:中国社会科学出版社,1983

④ 同上

使人们能恨能爱,能喜能悲,能哭能笑,能肯定能否定,使人心灵激荡,从而获得审美享受,这就是艺术的情感力量。列宁说过:“没有‘人的感情’,就从来没有也不可能有人对于真理的追求。”^①情感是科学不能取代的。艺术表现出来的炽热的灼人的情感以及这种情感的传染性,是艺术不同于科学的又一个突出特征。只有在情感上打动人心,才能引起理性的思考。这就是艺术情感性的两个特点,也即两个作用:审美作用和刺激理性思考与感性实践的作用。

在中国画论中有“感物而动,情即生焉”的说法,情感是与形象俱生的,画家塑造形象与表达情感实际上是一回事,是一种行为的两种效果,形象悦目,情感赏心。如果离开了形象,情感就会等于零。任何艺术家的笔下,都是有情的。罗丹说:“艺术就是感情。”^②不光是描写的人和人的事是有感情的,即使自然景色本身并无情感可言,可是描绘自然景色的艺术作品却往往是借景物来抒发人的感情的。

中国绘画表现的对象如果缺少或没有感情,绘画就会缺少和失去内容。山水花鸟画大多不表现什么太多的社会内容和道德思想,也无须包含很多认识价值,但情感却是必不可少的。如齐白石画的虾、徐悲鸿画的马、黄宾虹画的山,很难说明它们认识了什么,具有什么重要意义,其所以仍是优秀艺术,人们喜爱这类作品,靠的是它们表现了某种情感和趣味。如齐白石画的“十里蛙声出山泉”中的小蝌蚪不是表现了老人对幼小生命的炽爱吗?即使是表现深刻思想和道德因素的艺术,也不能取消感情因素,而且要使艺术中的思想因素情感化、形象化。

人的精神活动和内心世界(思想、感情、意志等)有的可以明白无误地表现出来,有的则不能,或者部分不能,所谓只可意会不可言传,特别是人的某种心绪、情怀、感受、体验等,这大都是属情感意识领域的东西。某种欲望、某种不可遏止的情感色彩很浓的冲动力等,很难用确切的语言概念、理性逻辑表达清楚,却正适宜用艺术来表现,故情感的表达不是再现性的,而是表现性的。

中国绘画中表现的情感是如何产生出来的呢?第一是画家体现在绘画形象身上的情感,这来自创作主体的主观方面;第二是绘画所表现的情感,是独立于创作主体之外的对象的情感,这来自创作对象的客观方面。绘画艺术的情感便是这两方面情感的统一。因此,中国画家要创造出具有丰富情感的绘画艺术品,首先要注意培养自己的情感。我国古代画家十分重视创作的情感、激情、兴味与灵感的作用。如清代画家徐沁谈到沈诚“兴致所到,挥染山水,自成一家”,宁珏“酒酣歌罢,笔腾墨舞,牛舜耕画大龙游戏”,“解衣磅礴,信手即成”等。鲁迅也反对那种“感情已经冰结的思想家”^③,强调艺术家比一般人应更加富于激情,易于激动,对待生活应有更加强烈、鲜明的爱憎态度,对待生活要像孩子般的感到新鲜、热切,充满兴味。更重要的是,画家要深入生活,多接触各种人和事物,经常注意培养自己丰富的情感感受力。

情感作为绘画艺术的对象,主要是指创作客体的情感——具有普遍性的情感,即包含在特定的个性形态中的一定时代、民族、阶级的情感,它们具有一定的理性因素,也称社会性情感,如爱憎、善恶、悲欢、喜怒、亲疏等。纯个性的、纯偶然性的、纯生理本能性的情感,比如冷热、痛痒、烦闷等,没有任何社会普遍意义,缺乏理性因素,把它作为艺术表现对象是没有多少价值的。踩着毒蛇的惊恐、婴儿的啼哭都是情感,但不能直接单独成为艺术。情感有尊卑高下之分,所以进入绘画艺术的情感应是高尚的,才对于人有益。卑下的情感进入绘画艺术,与人无益,甚而有害,应尽量避免。

① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局.列宁全集.北京:人民出版社,1958

② 罗丹口述,葛赛尔记,沈琪译,吴作人校.罗丹艺术论.北京:人民美术出版社,1978

③ 鲁迅.鲁迅全集.北京:人民文学出版社,1957