

装
饰
艺
术
学

李富娜
杨林伟◎著



九州出版社
JIUZHOU PRESS

装

饰

艺

术

学

李富娜
杨林伟◎著



九州出版社
JIUZHOU PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

装饰艺术学 / 李富娜, 杨林伟著. — 北京: 九州出版社,

2017.10

ISBN 978-7-5108-6159-8

I. ①装… II. ①李… ②杨… III. ①装饰美术

IV. ①J525

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 250252 号

装饰艺术学

作 者 李富娜 杨林伟 著

出版发行 九州出版社

地 址 北京市西城区阜外大街甲 35 号 (100037)

发行电话 (010) 68992190/3/5/6

网 址 www.jiuzhoupress.com

电子信箱 jiuzhou@jiuzhoupress.com

印 刷 北京朗翔印刷有限公司

开 本 710 毫米 × 1000 毫米 16 开

印 张 7

字 数 125 千字

版 次 2018 年 6 月第 1 版

印 次 2018 年 6 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5108-6159-8

定 价 35.00 元

★版权所有 侵权必究★

前 言

从现代学科分类上讲,装饰通常被作为造型艺术的一个艺术门类 and 一种艺术样式。装饰的狭义概念就是装扮与修饰,如服饰、图案、纹样等等,即加诸于物品表面的“文采”,其目的就在于美化生活。而广义上的装饰现象则包罗万象,几乎可以延伸至人们日常物质生活和精神生活的方方面面,可以说,装饰是人类按照“美的规律”所从事的精神生产,是意识形态的产物,它通过秩序化、程式化、理想化强调形式美感,从而成为表达人类审美感受和审美情趣的物化形态。装饰艺术的发展像一条源源不断的河流,也像一个环环相扣的链条,每个时期的装饰特点都是政治、经济和社会文化的缩影,共同形成一个完整的时代。装饰现象无处不渗透出文化本质,所以从某种意义上讲,一部完整的装饰史就是一部文化发展史。

装饰艺术之河在联系人与社会、人与自然的同时,也沟通着历史与现实、现实与未来。中国装饰艺术传统与中华民族的文化精神一脉相承,是造型传统的精髓所在。加强装饰艺术传统观念的研究,对复兴中国文化的思想境界,并以此引导、影响今天人们的思想观念、思维方式与生活方式,构建文明和谐社会,具有重大的历史意义。思考中国装饰文化的地位和精神本质,审视当代中国装饰艺术的现状与发展趋势,对树立民族文化新形象,找出文化输出的依据和可能性,找准我国的文化战略方向,具有重要的现实意义。在当今国际文化交流日益频繁的形势下,现代艺术设计与本土文化将通过装饰艺术形成平衡点,从而产生与时代发展相适应的“新理性主义”的装饰文化形态,这将是一种历史的必然。

本书在编写过程中参考借鉴了一些专家学者研究成果和资料,在此特向他们表示感谢。由于编写时间仓促,编写水平有限,不足之处在所难免,恳请专家和广大读者提出宝贵意见,予以批评改正,以便改进。

目 录 contents

前 言

第一章 美学探索	001
第一节 美术理论的现代意识	002
第二节 现代艺术的理念	007
第三节 美术史学方法论	012
第二章 中国画的艺术特点	015
第一节 写意性的中国艺术观	016
第二节 “外师造化，中得心源”的创作原则	020
第三节 线性结构的表达语言	022
第四节 “以形写神”的意象造型理念	024
第五节 “计白当黑”的构成形式	026
第六节 以“程式”为意匠手段的技法体系	027
第三章 中国画的笔墨观	030
第一节 用笔	032
第二节 用墨	033
第三节 墨与色	034
第四节 新技法的运用	037
第五节 笔墨、色彩与新技法运用的基本原则	039
第四章 中国画构图的基本规律	041
第一节 中国画构图的形式美规律	042
第二节 题款、钤印与中国画构图的关系	045

第五章	中国画的临摹、写生与创作	048
第一节	临摹的意义与方法	049
第二节	写生与临摹及创作的关系	051
第三节	中国画创作的一般规律	054
第六章	装饰的一般原理	057
第一节	装饰的功能	058
第二节	装饰的特征	059
第三节	装饰的要素分类	060
第四节	装饰与其他造型艺术	061
第七章	装饰造型	064
第一节	装饰造型的思维观念	065
第二节	装饰造型的形态及形式法则	066
第三节	装饰造型的方法及结构形式	067
第八章	装饰色彩	071
第一节	装饰色彩的特征及本质	072
第二节	装饰色彩的设计	074
第三节	装饰色彩的表现技法	079
第九章	装饰作品的创作与设计	082
第一节	素材的来源与收集	083
第二节	主题的提炼与确立	085
第三节	装饰设计的方法及步骤	086
第四节	装饰工艺与材料材料	088
第十章	中国画与装饰艺术	091
第一节	装饰艺术对中国画创作的借鉴作用	092
第二节	中国画对陶瓷装饰的影响	096
第三节	当代中国画装饰的启示	099

第一章 美术学探索

第一节 美术理论的现代意识

也许,当代艺术理论正处于前所未有的困惑阶段。一方面,理论家不得不面对着理论大大落后于实践,缺乏指导作用的接连指责;另一方面,“新方法”浪潮在“知识爆炸”、观念更新的呐喊声中不断地撞击着他们素来信赖的思维体系。更加令人不知所措的是,正像一九八四年在加拿大举行的第十届国际美学会议所争论的那样,“什么是艺术”——在当今竟然成了世界性的当代美学研究中的核心问题。那么,随之而来的当然便是“什么是美术”、“什么是好的美术”、“什么是衡量作品高下标准”等等一系列问题。

美术理论要回答它的研究对象——美术创作实践所面临的迫在眉睫而又回避不了的种种难题,同时又要回答它们自身所提出的——美术理论究竟应当怎样发展的重大问题。显然,当代美术理论所面对的并不是“理论是不是灰色”那样的争议,它所遇到的问题要严峻得多,它的生存,它的发展,都遇到了强有力的挑战。

现代社会的变化太快了。多年以来,人们在那种线性因果链的思维胡同里按既定领域,沿既定方向,照既定理论,循既定程式而鱼贯前行。现在,忽然发现在社会变革转换的同时,那种定位、定势、定向、定度的封闭型思维范式既难以解决许多旧有的困扰,更无法解答更多新出现的问题,他们的苦恼,困惑甚至迷惘,就不是不可理解的了。

伴随着困惑的是一种沉甸甸的危机感,是普遍的,不无痛苦的反思。对于美术家——姑毋论其从事于理论研究抑或创作实践,或者兼而有之,他们所焦灼地考虑的理所当然是中国美术的命运。

美术理论蒙受着多得不可思议的埋怨,人们在它的身上同时又寄予了前所未有的期待——对于这种近乎粗暴的推动,美术理论能够继续麻木,继续缄默吗?

是的,是应该反省的时候了。而且,它首先需要反省的应该是自身——没有可应万变而自身不变的理论,没有放之四海衡诸古今而皆准的理论。就目前美术理论的状况而言,最显眼的弱点莫过于疏松、紊乱、浮浅、刻板,保守和封闭。即便与远非令人满意的文学理论相比,它也会明显暴露出步履蹒跚沉缓,方法机械简单的常态。

探究原因远比罗列现象困难,更加困难的却是从实际上改变目前的面貌,它需要美术家们在不同层次,从不同角度去进行多种艰巨的努力。但是,第一步却应该是对整个美术理论界进行深刻的反思。如果我们从宏观视野的高度去把握美术理论界的现状,便

不可能不发现，它在步入八十年代之后，亟需贯注现代意识与整体观念——这，是我们当前最需关注的两个重要方面。

从更深一层去探究，不难发现，美术理论之所以出现目前的状况，其原因与中国传统型的思维模式是一脉相承的。中国艺术理论发展史的久远、连贯与进展缓慢都同样使人惊讶。它重视直观印象而不擅长逻辑思辩，侧重散点议论而忽视构织整体理论框架。

有些研究者认为可从封闭性、求同性、承继性、稳定性、规范性、缓慢性六个方面概括中国传统思维方式的特点。不能不承认，这些概括在相当程度上是中肯的。而且，传统思维模式已经沉凝于我们的文化心理结构之中，继续起着作用，它巨大的惯性、惰性，恐怕靠一两代人的努力尚无法清除干净。就整个世界而言，现代思维领域的鲜明特点之一，是从过去的重视分析走到了向整体化、综合化发展的方向。边缘学科，横断学科层现选出，逐步清除了分析时代各门学科机械分割的分离状态。控制论、系统论、信息论的出现，又为整体思维方式提供了基础。这些新方法对我们思考美术理论的发展，不无有益的启示。

这样，当我们从一个更为广阔的视野而进行观察的时候，可能便要这样去提出问题：美术理论的现代意识应当怎样去加强呢？它会在美术进一步发展的道路上造成何种意义的影响呢？

应当说明，本书撷出并加以说明的“现代意识”和“整体观念”，后者主要属于方法论方面的问题，而前者，则着重强调说明美术理论内涵属性的新质。现代意识是一个模糊概念，在不同的时空里，它可能体现出不同的具体内涵，不同的观念架构和外观特征。就一般意义而言，现代意识体现的，是人们在当代社会基于对整个世界最新认识而产生的思想观念。它有对旧的否定，也有对新的接纳，还有新与旧的融汇。但，实际上提供给我们的却是一个新的参照系——体现在艺术上，便是一种新的价值尺度和新的审美标准。对于处在当代社会这样特定时空范围之中的艺术，其发展和变化自然而然要受到这一参照系的制约。至于处于艺术这一系统之中的美术，其受到约束和推动自不待言。

即使在一些惯见熟闻的方面，也足可说明步入现代的美术确实已经有了极大的变化。科技发展的巨大成就不仅改变了人类生活的方式，改变了人类的生存环境，同时也改变了人们审美意识的节奏感。现代社会快速明确的节奏早已取代了田园牧歌式的舒缓节拍。低回绵缠，一唱三叹，“两句三年得，一吟泪双流”、“五日画一水，十日画一石”的“不受相促迫”的表现方式，越来越难寻觅知音。直线延续，平面铺陈的静态描述手法，无论在文学、戏剧、音乐、电影等门类中都受到相当一致的冷遇。至于美术作品，这几年明显呈现出纷然杂陈的多样面貌。“截景”，“特写”，跳跃，重迭，微观放大，

宏观简化,时空错位组合,中西交叉糅杂。而在多种风格并存的横向层面上,又明显体现出鲜明、简洁、强烈、新颖的总体趋势。如果说,在所谓“创作”的美术作品中只是一般地体现了这种特色,那么,在广告设计、包装装潢、书刊装帧、服装款式,乃至装饰壁画、城市雕塑……则已经相当明确地显示了快节奏社会的艺术发展趋向。

毋庸赘言,能够跟踪乃至引导艺术发展趋向的美术理论,必须具备前所未有的敏感,现代意识则是建构这种理论的必不可少的因子。这种新理论甚至可以使我们在一些陈旧的命题之中开掘出新的观点,因为我们的视野已越出了旧理论体系的陈旧框架,现代意识又使我们运用了一种新的眼光,使我们站到了新的逻辑起点上面。例如,中庸是儒家伦理思想中的最高道德标准。在以儒学为轴心的中国文化的历史长河中,“天人合一”、“美善相乐”等哲学观既左右了人们的思维机制,也制约着人们的审美体验。忧而不伤,悲而不怨,急而不躁,愤而不激,修心并且养性,得意不能忘形,合情必须合理,至美还要尽善……这是哲学,也是美学。于是,在和谐宁静,恬淡闲逸的温情脉脉当中,同时庇护着封闭,保守,迟滞,狭隘的文化心理,以至我们的美术,艺术,乃至整个文化,都缺乏足够雄强的力度和崇高的美感。虽然,我们不宜简单地断言这种古老的浸染着中庸折衷观念的恬然蕴藉之美会很快失去广泛的基础,但是,起码可以说,不能据二值逻辑的方法一概断定除此之外的都必须加以排斥。因此,在我们的美术理论中,有必要提倡更为开放、豁达,多元的眼光,有必要鼓励多种不同形态,不同层面和不同趣味的创新,这,也是多元化艺术发展的不可逆转的趋向,不管赞成者出于自觉还是不自觉。

我们还可以把人们比较敏感的民族化问题稍作分析。对于这个几乎伴随中国新文学运动始终的口号,目前依然令人至为关注。不过,在世界经济文化一体化趋势的有力冲击之下,人们对这一口号已经有了更为清醒而客观的认识。例如,越来越多的研究者意识到了民族化问题的焦点和实质,其实正在于民族文化的开放性和保守性之间的矛盾,如何在世界范围内各民族文化相互影响逐渐融合的历史发展的大趋势中建设并非封闭保守的民族文化,是每一个头脑清醒者不能不考虑的问题。所以,美术界经长期讨论之后才认为,“油画民族化”的口号既含意模糊,又可能形成样板模式,妨碍画家发挥创造性,这样的观点,其实仍未真正深入把握到“民族”的名义之下带来的封闭排他的根本危害。王蒙在《读评论文章偶记》文里,曾经抨击过“以无知为荣,以封闭为爱国”的愚昧之见,“油画民族化”的口号,或许可说是这一狭隘观念在美术上的体现。当我们今天回顾几十年来油画发展历程的时候,这一点是看得相当清楚的。历史的浪潮,常常把许多扑朔迷离的表层剥得一干二净,使许多疑难问题清楚地显现出其实质。比方美术革新,这同样是一个人所瞩目的重要问题。笔者在另外一份文章中曾提出,在中国美

术发展史上,以郎世宁为代表的西画东渐冲击波,对于中国美术的变革,对近、现代中国画的发展,其意义和历史价值都超过了石涛一派的革新。原因在于,尽管石涛是清代画坛上最具创造精神的画家,但他所致力“以古开今”的革新实践,其实质,仍然是在传统范畴之内的变异,它与历史上曾经有过的革新相比,虽然有程度、幅度的差别,有更为深远的影响,但仍然是量的改变,并非质的不同。类似的问题,都只有在我们跳出以前长期沿袭的理论模式的局囿,从新的角度去考察,才可能得到新的结论。

所以,我们强调现代意识,既基于一种迫切的现实感,也本于一种沉重的历史感——不能设想,一种陈旧、苍白的理论体系,能够追赶现代艺术实践的前进步伐。本书着重提出的第二个问题——整体观念,也正是出于建设一种符合现代需要的美术理论体系的迫切心情。

整体,这是系统论中的一个关键性原则。在系统论所提供的整体性原则、层次性原则、结构原则、环境原则当中,着重强调的是要把对象作为一个有机联系着的整体去认识和把握。虽然,“三论”所提供的方法是严格建立在现代数学及其模型的科学基础之上,但这种被一再强调的整体意识却能启发我们进一步拓展思维空间,从多层次多视角,从内部结构规律的研究当中整体地把握事物,把这种整体观念推及我们美术理论研究工作的现状,我们可以从哪些方面去进行思考呢?

其一,必须加强当代美术理论研究的整体性、系统性观念。贝塔朗菲对“系统”的界说是“处于一定的相互关系中的与环境发生关系的各个组成部分的总体”,其实质是强调对各个相互作用因素的综合性的总体把握。而在当前的美术理论领域里,各个门类,各项专题,各种角度的研究大都处于无序的混乱状态。工作方式大都属于小农经济式的,局部的单独探讨和研究,思维模式也大都囿于旧的框架,习惯于线性因果推理分析。整体系统没有建立,自我调节的功能也无从实现。选题重复,角度重叠,方法单调,布局混乱,水平不一,相互脱节,等等,都是因为未经组织一个整体系统而产生的弊病,由此又导致美术理论无法在定向控制中实现有目的的运动。

其二,应当以一种明晰的层次观念去把握美术理论研究的整个领域。迄今为止,连“美术理论”的概念都未有明确的界定,类于此的混沌、盲目状态,已经并且势必继续阻滞美术理论前进的步伐。我们知道,从思维方式的角度而言,人们把握事物的方法至少可区分为三个层次:其一是哲学方法,即从总体去观察、认识并把握世界的基本方法;其二是一般科学方法,有人也称之为中间环节的方法;它基本上是从一个角度,一个方面去把握世界;三是具体科学方法或称专门学科的特殊方法。据此,我们可初步区别出从美术作品制作过程中提炼而来并为之服务的技法理论、括纳美术基本特质的基础理论、

具有更普泛意义的艺术哲学等等之不同。这些理论当然还可以划分得更为概括、更为精确。总而言之，它们虽然层次不同，功能不一，却是相互依赖，相互作用，也要相互制约，所构成的则是一个缜密严谨的合规律的有序理论整体。目前，我们在刊物上不时可见的混淆不同层次，拼合各种概念乃至把个人零散随感生硬地焊接于某个哲学范畴的做法，一是破坏了理论体系应有的结构序列，二不过是说明了我们对于理论问题所理解和认识的浅薄程度。

其三，美术理论不是一个封闭性的整体。它虽然是一个系统，对于更大的系统，又应看作是一个有机组成部分，是一个局部。美术理论对于美术，美术对于艺术，艺术对于文化……都不过是一个局部。由此而观之，其研究都不应是封闭起来的，孤立零散的分析。如果具备了开放的，相关性的观念，注意到美术理论系统与环境的关系，我们会因此更重视创作实践的反馈，也会更重视美术理论之所以存在和发展的全部外部条件。各门学科、门类的交叉、跨越和横向渗透是现代科学发展的重要特点之一。或许可以说，这一点正是革新和推动我们美术理论研究的思维模式的催化剂。长期以来，相沿成习的作法是采用前人、古人的片言只语去论证某一理论，某一概念。如果跳出这个圈子，显然会得到更为合理，更使人信服结论。

这里强调的美术理论研究的整体观念，与过去说的“整体”并非一样。实际上，以前人们也谈“全面”、“整体”，但实际上往往忽略了美术理论体系各有机部分的不可分割，没有重视这一专门学科的理论与其他学科乃至有关事物的纵向横向密切联系。事实上，从来就没有一种纯粹的美术理论，它总是与其他方面联系着，有着转换和渗透。换言之，美术理论具有开放性，是一个动态系统，它既然是连贯严密，环环递进的体系，不同层次，各个局部就不可能是机械的垒积相加，或者是一堆选题、成果的集合。否则，泛泛而论“整体意识”仅仅是调换了一个表面概念。整体的观念，不过是手段，目的则是到达“最优化”，也就是通过部分与总体关系的调整，按照美术理论和当代美术实践的发展，使研究工作的总体以最佳状态去达到，去完成最优目标的任务。

人们寻求不同的方法和途径，是为了尽可能地排除认识上的偏差和失误，使自己在尽可能宽广的视野上认识对象。一个立体的世界，缤纷复杂的世界，时间无尽，空间无限，就迄今为止人类所掌握和运用的所有方法，就这些方法的功能和作用，就当代人类的最纵深最广阔的视野而言之、我们远远不能说已经、甚至不能设想可以全面、彻底、立体、精确地认识和把握整个世界。真理，永远不会被穷尽，就个体而论，如果有谁宣布有一种什么方法能够全方位地，完整彻底地认识了世界的奥秘，如果他不是使用了一种夸张的修辞，便是在贩卖一种自欺欺人的虚妄货色。

是故，本书虽然一再强调现代意识和整体观念，但仅仅是在探讨以某种新的东西去补充，去消除旧体系旧方法的片面、落后和狭隘。如同我们前面所说，美术理论的发展，无论从理论到实践，却仍然是摆在我们前面的一个至为艰巨繁重的任务。循规蹈矩的方法，深闭固拒的态度，不利于我们拓展思维空间。那么，让我们在新的途径上面，推进更深一层的思索吧。

第二节 现代艺术的概念

如果只有满天繁星，哪一颗星星才能代表星光闪烁的璀璨夜空呢？

这是现代美术史家的难题。不止一本西方美术史著作说到“二十世纪标志着一个真正的绘画新时期的到来”。然而，二十世纪却如此纷乱繁杂。有人说塞尚是现代艺术之父，可是著名美术史家文杜里在五十多年前就指出，把塞尚看作是他以后所发生的一切绘画倾向的先驱者，是一个严重的错误。英国的里德在《现代绘画简史》中则断定，二十世纪艺术所要采取的方向，最明确的征兆是在一位天才的作品中被发现的，这位天才便是后期印象派中的佼佼者修拉。当然，还有另外一些自具眼光的专家是把塞尚、梵高和高更这鼎足而三的人物当作扭转乾坤者而尊崇的。

人言人殊的分歧，恐怕要永远继续下去。事实上，从印象派之后，西方艺术便进入了一个探索和试验的时代，艺术呈现出画家辈出，流派众多，面目迥异的境况。任何一个画家，任何一个流派所能真正代表的，都只能是自己。里德曾经为现代艺术确定了一个准则——“不去反映物质世界，而去表现精神世界”就是现代艺术。但是，有些画家显然只是仅仅注重反映物质世界，尽力摒弃任何精神因素的参与的。所以，里德在他的著作中也只好对许多艺术家略而弗论。

实际上，要为西方现代艺术写出线索明了，年代清楚，就像机械工业发展一样历历可辨的历史几乎是不可能的。冈布里奇不乏眼光和睿智，可是在写完了洋洋洒洒的《艺术的历程》之后，在“后记”里也仍然无可奈何地向读者表示他对此缺乏信心。

即使从一些流派的分化离析，也足可窥见这种难度。例如印象派后来变为后期印象派和新印象派，新印象派又叫点彩画派。塞尚和梵高除了原来人所共知的归属外，又被人列入红方块王子派。第一次世界大战前夕产生于意大利的未来派远远不止于涉足美术领域。十九世纪末奥匈帝国领地出现了“维也纳分离派”。出现在德国的有表现主义，

这里面有一个成立于德累斯顿技术学校的“桥社”，从“桥社”里又分出一个叫“蓝骑士”的组织。著名画家克莱和康定斯基便都是“蓝骑士派”的成员，还是“包豪斯”学校的支柱。而且，表现主义还不局限于德国范围。

康定斯基是俄国人。大约是1911年，他画了第一幅不具象的作品。六年之后，荷兰画家蒙德里安则开始把自己的理论和观念诉诸实践。使人瞩目又引入争论不休的抽象绘画是在这两个人手中产生的。西方理论家把抽象绘画界定为“看不出我们日常生活环境中所遇到的形体，并且也看不到任何客观存在的现实，这种绘画就是抽象绘画”。康定斯基强调说，“现代艺术，只有在艺术家的符号变成象征式的语言时，才能产生”。他强调主观冲动，说他的作品虽是抽象的，包括的却是精神性的内在影响，就像音乐一样，“色彩是琴上的黑白键，眼睛是打键的锤，心灵是一架有许多琴弦的钢琴”。由此看来，他是强调表现心灵，主张宣泄情感的。因此，人们把他当作“唯情派”，或者称之为“热抽象”。

热的反面是冷，蒙德里安的“冷”却不是“抽象”的反面。他认为没有什么感情需要在艺术中体现，只有“宗教真义”一样的均衡才是“艺术的终极目标”，而这便是对人生和宇宙的概括。蒙德里安的概括方法是使用了断断续续的横线和竖线，这被人们直截了当地称之为“加号与减号”的样式。他的作品，全是大小不等的方格子，显示出一种精心安排的，冷峻而稳定的秩序。为了避免观众对于任何物象的联想，他使用了“椭圆构图”、“绘画一号”、“棋盘暗色”等名称作为作品题目。

第二次世界大战之后，世界美术潮流的漩涡中心转移到了美国。从四十年代开始，声名最为显赫的抽象派画家是波洛克。康定斯基的“热”表现了情感躁动以及即兴式的抒发，他的信条是在“色彩音乐”中体现艺术的精神性。蒙德里安追求一种理想的均衡，只有在上帝那里才会有的宁静秩序。而波洛克则主张绘画是没有预定目标的，他的作品只是无意识“动作的结果”。波洛克从不像别的画家那样把画布绷在架上，而特别喜欢把它铺在地面，使用罐装液体颜料从四周或滴、或淋、或泼于画布上。他说，“当我画完之后，我才开始觉察我作的事情”。波洛克开辟了一条独特的创作之路，他的画销路不错，即使在他生前，有时也得几万美元才能买到一幅。

从六十年代以来，用烟盒、包装纸、废品等实物粘贴拼叠而成的“波普艺术”兴起，代表人物之一是曾经来中国几个大城市举办过展览的劳生柏。而这时另一种很有影响的光效应艺术，由于以几何形象引起运动幻觉造成了奇异的光色效果，也很引人注目。同时，“纯客观”、“逼真”、“酷似”客观物态的超级现实主义开始流行。七十年代，美国艺术家在大山谷拉起了长达数公里的幕布，还有人用塑料布把一整座海岛包围起

来,创造出巨大的地景艺术。另外,有悬浮于半空的风动雕塑,音乐喷泉式的流动雕塑,让活人静止不动摆成某种形态让观众欣赏的活动雕塑,还有艺术家本人把自己挂在展览厅里成为展品的创作。

没有办法——述说现代艺术陆离光怪,五花八门的种种形式。这里,真正可以恰切地使用一个人们用惯了的词——日新月异。

里德是当代英国权威的艺术评论家。他在《现代绘画简史》一书中,是这样结束的:“在一切要扩大艺术领域的企图背后,隐藏着对艺术的传统作用不满的征兆”,“在这个严格分工的世界上,艺术仍然作为一个没有预先规定范围的活动而存在”,因此,需要把它看成是“一个新的、扩大了的艺术概念,把艺术看作诸家锻炼的活动,它沟通各个领域的知识,连结人的直觉和理智、混乱和秩序这些两极化的东西”。

这也就是说,艺术的概念是无限的,艺术的活动是没有边界的。它可以涉足任何领域,清醒的理智秩序和混乱的精神直觉在艺术之神面前同样得到一视同仁的礼遇。这确实是现代艺术的面貌。难怪,迈克尔·列维 1970 年写的《西方艺术史》便说“今天,我们事实上处于一种有利得多的地位,不仅可以回顾过去的艺术,而且可以对我们这一时代的艺术作出反应。艺术家鼓励观众解放思想竟达到了这样的地步:我们人人皆可是自己的艺术家,皆可拾起我们自己的‘现成之物’,展览我们自己的破烂垃圾。如果说这种情况不会有其他收获,它至少可以鼓舞我们的自信心并帮助我们对各个时代的艺术加以区别”。

野兽派的巨擘马蒂斯曾给费城艺术馆所举办的一个素描展览会写过篇文章,其中有一句话“准确描绘不等于真实”。里德认为,这是整个现代艺术的纲领。但是,事情仍然没有那样简单。因为,许多现代艺术家固然往往不“准确描绘”,但他们大多时候仍然不准备以这种方式去达到“等于真实”的目的。为什么一定要“真实”呢,至于让裸体女模特浑身沾上颜料在画布上打滚,留下的痕迹便是创作的完成之类,甚至连“描绘”这样的词也用不着使用。

所以,我们只好承认,希冀用一个简短又能准确的定义,让人信服地概括出现代艺术的特征,这样的打算恐怕永远是吃力不讨好的。

我们甚至无法再使用“美术”一词,现代艺术的种种试验,早已打破了美术原有的疆界。“美术”原来所能涵盖的东西,到了二十世纪,呈现出分化消失的暗淡趋势,而新的东西又常常无法在“美术”的庇荫区域找到跻身之地,而更为令人吃惊的是美学观念的变化,评判尺度的更换。例如说,美是造型艺术的灵魂,在现代艺术中便经常对不上号。实际上,现代艺术家的大多数探索试验,都不是或者不仅是以美的表现为旨归的。

他们对美也另具一种观念。“美术”似乎确实是寿终正寝了，这是一个离经叛道的时代。今天，人们对于一切惊世骇俗的尝试都已司空见惯，无论怎样胆大妄为的试验都不再可能出人意料。新闻媒介早已懂得接受任何以前无法设想的东西，公众也明白如何去和这些东西相处。但是，这总无法避免一个很根本的问题——对于各种令人头晕目眩的崭新手法，既然原有的尺度，过去的眼光，公认的标准已失去效用。那么，有没有什么新的衡量尺度呢？怎样才能找到合适的角度去看待这缭乱缤纷的现象呢？

毫无疑义，需要树立新的观念，需要使用新的眼光。从一般美术观众的欣赏角度出发，我们不妨归结为以下几点。

一、创造思维

现代艺术以反叛传统为重要特征之一，也主要不以美的表现为宗旨。它体现的主要是现代社会所重视的创造性思维，鼓励实验，提倡独创，一切异想天开的，出人意料的方法都会受到支持，因为它都可能在某种角度体现出人的本质和创造潜能。

二、革新眼光

艺术的发展史本来就是在创造、革新中前进的历史。只有新奇之物才会受人注意，只有在原来基础上有新的创造才能为历史肯定。这种创新的，革命的特性使艺术在现代社会中成了进行各种创造和革新的最合适的试验场。艺术离不开社会物质基础，又与物质生产没有直接利害关系，因此它最少约束。因此，新的观念，新的手法和新的思想总是在艺术（尤其美术）中首先出现。

三、精神观念

艺术主要面向精神世界。于是，在现代人类社会中它几乎是最自由的领域。不少人把它当成了逃避社会，逃避科技，逃避现实生活，逃避理性束缚的最好场所，当成精神寄托和心灵庇护的安全地带。由此，我们不难理解现代艺术何以广阔得竟然几乎容纳涵盖了人类一切精神、意识、观念的因素。艺术家可以在这里宣泄自己的内在意识，观众也可以在这里松弛自己的精神负荷。

由此观之，现代艺术所包含的，所体现的实际上大多不是艺术范畴本身的东西。它之所以与以往的艺术有如此之明显的、巨大的区别，冈布里奇《艺术的历程》一书是从以下几点去说明的。

（一）对于社会进步与变化的体验，使当今的观众不再否认和嘲笑任何新事物。艺术家常常是走向未来的先驱，如果不能欣赏新的作品，可笑的可能并非艺术家，而是观

众。

(二) 科学与技术的发展证实了深奥难懂的东西往往包含了巨大的价值,不愿做保守者便要给任何新方法提供实施的机会。

(三) 艺术是逃避理性时代过度组织化、标准化压制的地带,个性在这里特别受到尊重。

(四) 弗洛伊德的学说揭示了艺术与精神苦闷之间的直接关系,艺术使人在不完美的现实中窥见一点完美。

(五) 美术创作与书籍、戏剧、音乐、舞蹈相比,不必经过中间的再创造,无须依靠媒介传播,可以自由进行趋于极端的尝试。

(六) 儿童教育的成就,证明了自由发挥天资,不受约束的创作更具艺术魅力,人们更对“自我表现”增加了兴趣。

(七) 绘画的敌手摄影越来越普及,美术在表现现实手段上只好谋求变通。

(八) 社会对新鲜事物的热衷和敏感,进一步促进了艺术的大胆创新和发明。

冈布里奇的见解确实是敏锐的,但他毕竟没有涉及与艺术思潮的变化关系至为密切的,现代哲学、文化氛围、社会现实等更为深层,更为重要的原因。因此,我们的视野,我们的考察角度便理所当然地不必拘囿于他的论述。为科技,为特权,为金钱而左右,而支配的社会,必然要导致异化现象。宗教信仰的削弱,对传统价值观念的动摇,以及形形色色的哲学思想,都会在现代社会中有所表现,都会对社会中存在的事物造成影响,这是毫无疑问的。艺术,既然是人类社会的一种活动,而且不是在火星或其他星球上进行的,它可以不体现现代社会各种综合因素的种种影响吗?

这就是现代艺术的面貌,没有范围,没有边界,常常使人无所适从,连“什么是艺术”这样一个似乎简单的题目,都成了当代理论家大伤脑筋的难题。也许,人们要很自然地提出这样的疑问,既然一切物品,一切手法,一切新奇的试验都可以是艺术,为什么不可说艺术走到了现代已经消亡了呢。

当然问题远没有如此简单。虽然不止一个西方美术史家都断定,“实际上没有艺术这种东西,有的只是艺术家而已”。但我们仍然可以确信,艺术是永远不会消亡的。从另一方面看,艺术从来没有像今天那样吸引着人们以金钱、以智力进行疯狂的投机,也从来不曾像今天那样活跃和丰富。何况,正如迈克尔·列维在《西方艺术史》中告诫人们的那样,“无论艺术以何种形式存在,它总是多少保留着一些它自身存在的界限,无论这种存在的界限是多么短暂”。

界限当然不会消失,即使以前历代人们所遗留下来的艺术品,也不会一概丧失其