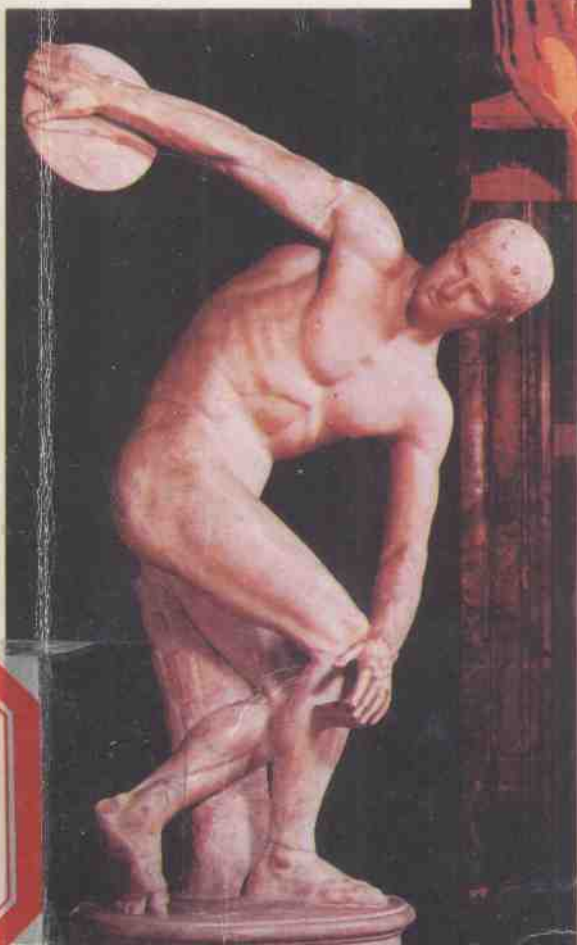


美术与设计 鉴赏

主编：饶平山



新加坡远东国际出版有限公司

美术与设计鉴赏

主 编:饶平山

副主编:黄喜雨 徐永成 邓 东

新加坡远东国际出版有限公司

ART AND DESIGN APPRECIATION

CHIEF EDITOR: RAO PINGSHAN

ALL RIGHTS RESERVED

Transworld Publications (Singapore) Pte Ltd

95 South Bridge Road

#07-08 Pidemco Centre

Singapore 058717

First Edition 2001

All right reserved including the right
of reproduction in whole or in part in any form.

ISBN981-04-4294-7

S\$20.00 RMB¥38.00

美术与设计鉴赏

饶平山主编

新加坡国际远东出版有限公司

新加坡桥南路 95 号白兰阁中心 708 室 邮区:058717

开本:787×1092 1/16 印张:12.625 字数:250 千字

2001 年 8 月第 1 版 2001 年 8 月第 1 次印刷

ISBN981-04-4294-7

新币:20 元 人民币:38 元

序 言

杨建滨

下笔伊始,先说个“现代寓言”。

一个画家在野外画画,一个农民在一旁看着。画家天天来画,农民天天来看。终于,有一天,农民忍不住了,问画家:你每天到这里来究竟是干什么呢?画家心里好笑,嘴巴回答:难道你看不出来我是在画画?农民点头:我知道。可你画什么呢?画家这时觉得奇怪了:你没看见我在画那棵树吗?!农民于是更加奇怪地说:是呀,那树好好地长在那里,你画它干什么?!画家愣住了……。

这是一个问题。由此,它引发了我们对艺术的追问:(1)什么是艺术?了解和欣赏它来自于我们已经具有的一些条件,至少在农民那里;(2)艺术是什么?对它的琢磨是不是人类自我生命本身的思考。这两点共同指认着一个基本事实——现代人对艺术的了解和感受,大都是从一张画或是一件作品开始的。艺术,作为我们生活中的情感形式,它其实确证着一种人生的体验,映照着一一种人道的精神。在今天信息发达、网络纵横的繁忙时代里,我们关注的话语里自然有着对艺术不可不说的情结,它作为情结导致了一条路径的展开——艺术,它确是我们人类生活的又一个世界。

为当代大学生提供有关艺术的营养,或许是在促进人文精神的回归,强调大学生精神的塑造方面有着宏观上的意义。而就艺术的缘由来看,关注艺术也是关心我们自己生活周围构成的种种形式、现象,关心身边的“小事”,因而又有着一种人生过程中的现实效用。它既开发着我们视觉思维的创造潜能,又提升着我们情感活动的个性意识。千百年来,人类在完成对其生命的过程中发展和积累了物质文明,同时创造了人类独有的艺术,随着历史的一步步移动,艺术与艺术家越来越被认识被接受,人们在获得物质文明的同时增长和丰富着内心世界的需要,在各自生活的空间里获得了一种人文教养,从而塑造一个充满和谐快乐的自我。在我们看来,自我的精神意识是一个世界,一个整体性的内在世界,当然,这个内在世界

湖北省高等学校美术教学
指导委员会常务副主任兼
秘书长

武汉市青年美术家协会秘
书长

的强烈来自于丰富的外在世界,外在世界越丰富,内在世界就越强烈。所以,我们去了解和认识艺术,不仅是把艺术作为一种“意识形态”,更主要是把它作为一种“生产形态”——它生产并整合着我们的情感,快乐,智慧,还有创造力。

或许,我们能理解孔子曾说的“游于艺”。以情感的层面上来看,艺术是让人修养心性,欣赏、玩味的。它是“稍息”不是“立正”。基于此,我们反感把艺术弄的神秘兮兮的,弄得使人“看不懂”,人为地制造着在观赏、读解上的困难和问题。我想,好的艺术作品应该是贴近人,关爱人,给人以人道精神的呵护和抚慰。假如把艺术看成是一种流通的产品的话,那么,它能使所有的人,特别是我们的大学生们都拥有消费的权利,享受的愉快——其实这就是对艺术本体价值实现的最大褒奖,是对人类文明和社会生活现实的最大馈赠。这个“实现”与“现实”一起表达着我们对艺术原位性的认同。

关于艺术的种种作用人们已经说了很多。也许最该让我们怀有共鸣的是:同情。

同情,是我们能够了解艺术,进入欣赏的一条基本路径,是欣赏的关键。能听、能看是人类的本性之一,恢复这一本性是使我们进入艺术世界的必然。当然不能以为,只要去看了,就是欣赏了。事实上关于“看”的说法很多。在那位农民没有弄明白“什么是艺术”,没有获得同情感的时候,怎么能被作品打动?他也许永远进不了欣赏的门,无法感受欣赏的真正内含。这里,同情才是路径。通过同情的路径,我们去体验欣赏艺术所带来的语言、形式、内容,艺术所带来的快乐、思考、回味,从而建立起“艺术是什么的”的概念、建立起具有人道精神的观念,和心性优化的人格。从某种意义上来说,欣赏就是体验艺术,体验同情感,这种体验不仅仅是一种自省的能力,更是一种同情的能力,说到底,这是自己要给自己制造一个心理基础——形成能把对象看成是“自己”的一种主动性能力。毕加索认为,艺术,其实就是欺骗。不过,这种在视觉上的“欺骗”是以造型语言为条件的。我想,关于艺术就是欺骗的说法本身就能道出艺术存在的一些特质,一些品行。不过,艺术可以骗人,但人却不能骗艺术。

——因为,艺术除了是人类情感的表示,更是人类发展的确证。

一种趋势的形成是自下而上的,而一种风气的形成则是自上而下的。

我国先后于1953年,1979年,1996年,2000年四次召开了全国艺术教育工作会议。对艺术教育的投入一旦成为政府行为,想必其作用要比几本书要大得多。事实上,由于社会文明对每一个人的现实性,中国不可避免的需要艺术的介入。在

大学的课堂里,艺术课程的积极作用正在展现出来。关注和走近艺术,了解和增加这方面的一点知识,对我们来说也是一种情感生活的升华。这里,我们必须用一个 OPEN 的心情去体验一个新的属于我们自己 OPEN 的世界。在此情景下,我或许能说,本书向读者提供的不仅是一本关于美术与设计鉴赏的书,还有一个关于自我情感的轻轻松松的世界。本书得以在海内外出版发行,意义更深远。

这几年来,艺术和艺术教育的发展得到了空前的机会,正是如此,在我应邀为此书写这些话时,感受到我们大家一起努力的必要与意义。

谨此,是为序。

目 录

第一章 中国画	1
第一节 中国古代绘画	1
第二节 中国近、现代绘画	12
第二章 素描	23
第一节 概论	23
第二节 静物素描	25
第三节 风景素描	28
第四节 人物素描	31
第三章 色彩	35
第一节 色彩基础知识	35
第二节 色彩的运用	36
第三节 水彩画	41
第四节 水粉画	42
第四章 油画	45
第一节 油画及艺术家	45
第二节 油画的制作	46
第三节 艺术的观看	48
第四节 油画的风格	50
第五节 油画传入中国	62
第五章 雕塑	65
第一节 雕塑概述	65
第二节 西方雕塑发展概况和欣赏	67
第三节 中国古代雕塑欣赏	79
第四节 雕塑的语言	83

第六章 版画	85
第一节 概述	85
第二节 渊源与发展	85
第三节 版画介绍	92
第四节 版本介绍	93
第五节 版画作品的收藏、作品的签名	95
第七章 公共艺术	96
第一节 壁画	96
第二节 浮雕	100
第三节 壁挂	103
第八章 建筑与环境艺术	107
第一节 建筑艺术	107
第二节 环境艺术设计	113
第九章 工业产品设计	119
第一节 工业产品设计概述	119
第二节 工业设计鉴赏	121
第十章 服装设计	132
第一节 服装概述	132
第二节 服装造型	134
第三节 服装设计方法	135
第四节 服装色彩	137
第五节 服装材料	139
第十一章 平面设计	142
第一节 广告设计鉴赏	142
第二节 CIS 设计鉴赏	148
第三节 插图	151
第四节 邮票鉴赏	156
第十二章 美术基础	160
第一节 绘画的类别及其艺术特征	161
第二节 基础绘画——素描	165
第三节 基础绘画——速写	166
第四节 基础绘画——色彩	167

第一章 中国画

第一节 中国古代绘画

一、概论

中国画简称“国画”，具有悠久的历史 and 独特的风格。从中国古代绘画的表现技法 and 艺术风格来看，五代前以工笔重彩为主，宋代是工笔重彩和水墨写意并行发展的时期。至元代，则水墨写意更为流行，至明、清则更盛。

然而，不论中国画如何演变，从现在所存的战国帛画、直到明清两代的各种卷轴画、壁画、以至木刻版画，它始终遵循着以笔墨“线条”作为主要造型手段。以“传神”作为塑造艺术形象最根本的要求。清代初年著名的花鸟画家恽南田说：“有笔有墨谓之画”，很能代表历代画家对中国绘画基本特点的看法。

中国画从题材上分有人物画、山水画、花鸟画；从表现形式上分主要有工笔画和写意画两种。在工笔画中有白描、淡彩、重彩之分，写意画中又有大写意和小写意（兼工带写）之分。中国画十分重视对物象本质的表现，讲究形式美，要求画面具有“形神兼备”、“气韵生动”的艺术效果。中国画在创作过程中，从观察生活、研究对象、搜集素材、到表现形式上都有独到之处。造型一般注重从对象本身的结构特点出发，塑造形象以线为主，十分重视用笔、用墨。构图不受时间、空间的限制，也不受焦点透视的束缚，处理空间具有极大的灵活性，画面空白的运用独具特色。中国画强调文学、书法、篆刻和绘画的有机结合，使得诗、书、画、印成为一个完美的艺术整体。中国画的主要成就，充分地体现在人物、山水、花鸟这三个方面。我们对中国画的鉴赏，也从这三个方面去进行。

二、人物画

国画人物画法大致可分两种：一为工笔画法，一为写意画法。

工笔人物画:用笔工整细致,色彩浓重鲜丽,富有装饰趣味。写意人物画:用笔简练奔放,墨色酣畅淋漓,另有一番韵味。

五代,两宋的人物画,现存的五代的人物画以顾闳中的《韩熙载夜宴图》最为突出,整个画卷共分五段,每段都是互相联系而又相对独立,展现出整个夜宴的主要内容。而主人公韩熙载在这五段中反复出现,通过不同的活动场面,使他的形象显得更加突出。这五段中所描写的内容,概括起来,就是:第一段:听琵琶演奏;第二段:观舞;第三段:宴会间的休息;第四段:听笛子和箏篥演奏;第五段:宴会结束。(彩图 1-4)

第一段:出现人物最多,中心人物是韩熙载和他的男女宾客。在这众多的人物中,画家紧紧抓住一个“听”字,熟练地运用多样统一的艺术法则,多人物的构图中既注意到每个听众的不同的情绪反映,又善于把各个人物的表情刻画,都统一到“听演奏”这个中心上来。不管现场采取何种姿态,露出哪种神色,无不显示出从琵琶上弹出的第一个旋律,都挥动着所有在场人的心弦,显得那么专注,而心领神会。它突出地体现了人物画的高度艺术水平。

第二段观舞,是描绘韩熙载的歌伎王屋山在表演当时最流行的一种柔软抒情的舞蹈“六么舞”。韩熙载亲自为之击鼓。他的歌伎王屋山因为在上一段中已经以正面的形象出现,这次就重点描绘她翩翩起舞的背影。最有兴味的是,在这段中出现了一个上段中没有出场的韩熙载的知心朋友德明和尚,和尚出现在舞会中究竟有些不好意思,所以,他只注视着韩熙载击鼓而不看舞女,这些都符合和尚此时此地的特定神情。

第三段画宴会间的休息,既符合于生活的真实,也是整个画卷描绘的宴会情节的一个间歇。

第四段听笛和箏篥演奏,内容与第一阶段似有重复,但处理手法上并不雷同。第一段是十一个人听一个人独奏,这一段恰恰相反,是好几个人集体演奏,听众却只有韩熙载一个人,而且在他前面还偏偏站了一个正在与他说话的女人,乍一看,这一段的构图似乎不如第一段那样集中,但是给人的感觉,却仍然是在听音乐,而且由于是集体演奏,似乎整个画面都弥漫着清彻悦耳的声音。这样的处理,不仅仅可以避免构图的雷同,而且按照独奏与合奏不同情节的需要而采取了必要的富有个性的处理。值得注意的是,在这段收尾处画了一对男女隔着屏风对话的情节,使画面很巧妙过渡到了画卷的最后一段,送别。通过人们三三两两的在活动,韩熙载握着鼓槌,扬物向人们告别的情节,结束了整个画卷。

纵观整个画卷,人们不难看到,画面虽然分作五段,但互相关连,绝无生硬的感觉。其原因在于画家的简单而完整的艺术构思,所以全卷布局有起有伏,错落有致而又统一,虽然韩熙载的形象在每段中反复出现,但人们并不感觉其重复,这是

《夜宴图》重要的艺术特色之一。

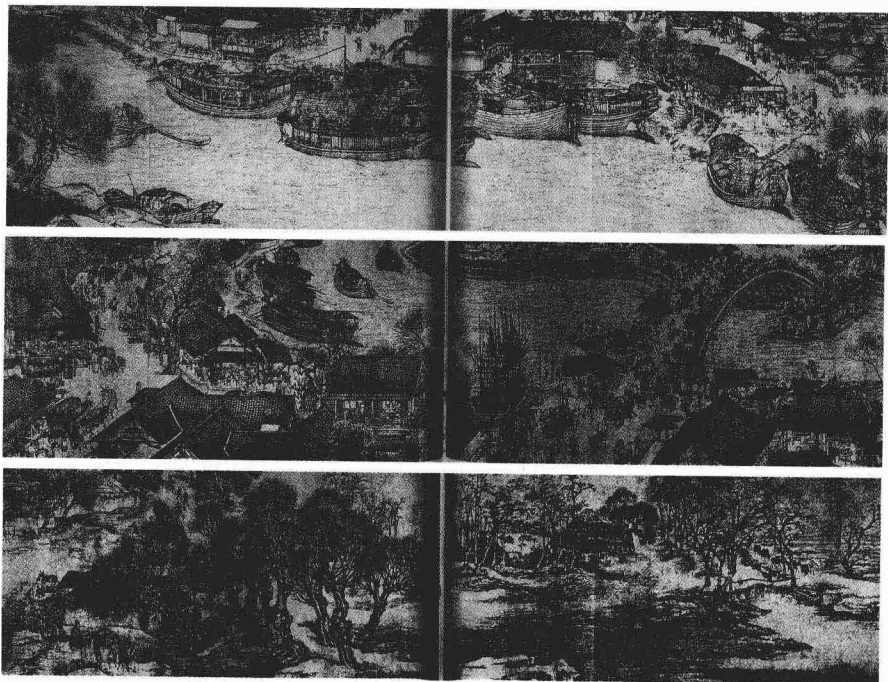
《夜宴图》的另一个重要艺术特色,是韩熙载形象的刻划。从画家处理画面中的许多人物,特别是反复突出刻划韩熙载的形象来看,画家虽然奉皇帝之命去窥探韩熙载的个人生活,但他是明显地站在同情以至尊重韩熙载的立场上,始终把韩熙载作为一个突出的正面人物来表现的。例如,韩熙载在五个段落中服饰、动作虽然各不相同,但他的形貌和性格都是统一的。他头戴自己独创的高高的轻纱帽,身躯魁伟,长脸美髯,显示一种超脱,豁达大度的精神气质。这种精神气质在我国古代的传统观念中,总是属于那些有抱负有才学之士,是正面人物的重要标志之一。同时,画家似乎也看到了韩熙载纵情声色来逃避政治祸害的用心。因为从整体画面来看韩熙载虽然处在热闹的夜宴中,但他始终并不是纵情欢乐,相反的却常常流露出一种沉默寡欢的心情,显示出他内心深深的矛盾。象这样有深度的人物内心世界的刻划,在五代以前的人物画中还是少见的,它显示了中国古代人物画的巨大进步。

此外,《夜宴图》在用笔设色等方面也都达到了很高的水平,例如,韩熙载面部的须眉勾染结合得很好。蓬松的须发好像是从肌肤中生出来的,人物的衣纹组织既严整又简练,非常利落洒脱,勾勒用线犹如屈铁盘丝,柔中有刚。在用色上也很见匠心,在绚丽的色彩中,间隔以大块的黑白,起着统一画面的作用。又如第四段演奏的服装,红绿色相互穿插,有对比又有呼应,色彩不多,但却显得丰富而又统一。仔细观察,还可以看到服装上织绣的花纹细如毫发,极其精工。所有这些都表现

图 1-6 清明上河图局部
宋 张择端

了我传统的工笔重彩画的杰出成就,使这一作品在我国古代美术发展史上占有重要的地位。

如果说《韩熙载夜宴图》足以代表五代人物画的最高成就,那么,北宋画家张择端的《清明上河图》是一个少有的长卷(25.5×525厘米图1-6)。以广阔的画面描



绘了北宋首都汴京(今河南开封)清明时节以汴河为中心的繁荣的社会生活景象。从城郊的景色一直画到城内外最热闹的街市,画面的房屋和树木的繁多姑且不说,仅以描绘的各种人物而言,就有五百多个,他们中间有:农民、船夫、商人、各种小手工业者、官吏、知识分子、和尚、道士、江湖郎中、算命先生、各种各样的摊贩。……真可以说得上是三百六十行行行俱全。至于城市街道上的各种产业、手工业活动,同样是五花八门,形形色色,充分显示了北宋城市生活的繁荣,就连画中的那座没有柱脚凌空架起的木结构“虹桥”,它的式样和历史文献记载也是完全相同。凡此种种,都使《清明上河图》具有重要的历史文献价值,真实地描绘了京城主要河流汴河两岸的节日风气,并且运用高超的艺术手法,发掘和表现了生活中的戏剧与诗。这突出地表现在对汴河中的大船通过虹桥的戏剧性描绘,和对市民生活的富有诗意的赞美。

先看对汴河中大船通过虹桥时的描绘,这是整个画卷中最为精彩的一段,也是全画的高潮。当满载货物的船准备穿过桥洞的时候,一个惊险的戏剧场面就开始了。船顶上的船夫,急急忙忙放下桅杆,但因桅杆杆太重,放下时有些困难,所以都有些紧张,显出呼喊纷扰之状,与此同时,甲板上的许多船夫,有的在船舷两侧使劲撑篙,有的用长杆抵住桥洞的顶,以防冲撞,还有人从桥上抛下绳索,以便挽住船只,使它平稳地穿过桥洞,此外,邻近大船的一些小船和大桥上的好些行人,也在一旁指指点点地帮助助力。总之,共有几十个人从不同的岗位,不同的角度,参加到这场紧张而富有戏剧性的同激流搏斗的斗争中去了。画面是那样的逼真,仿佛有喧哗之声从画面上传出来。画家通过这一段精彩描写,使整个画卷在这里形成了一个热闹而紧张的高潮,避免了平铺直叙。同时,也是发掘和表现了现实生活中的戏剧和诗,把平凡的生活变成了动人的艺术。

值得注意的是,正当虹桥下面出现上述戏剧性场面的同时,桥上面的热闹场面,也是同样耐人寻味的。熙来攘往的行人,桥栏杆两旁售货的小商贩加上凭栏闲眺的城市市民,使桥面上显得人声鼎沸,热闹非凡。正因为桥面上的人群太密集了,一件小小的纷扰发生了,桥北头骑马上桥的和正要下桥的一乘小轿,彼此迎面而来。那匹马又走得不太规矩,眼看就会相撞,幸好牵马的人急中生智,连忙把马笼头揪住,那匹马突然一惊,头向下冲,才勉强放慢了四蹄,避免了一次“交通事故”。可是,它已经影响到了骑马者前右方的那头驮着布袋的小毛驴,它被吓得跳踢了起来,又连带惊动了凭栏远眺的人。打断了他们的闲情逸致,不得不回头来把小毛驴赶到桥中间去。这些详尽周到的细节描写,不仅富有生活情趣,而且反映了画家对新的城市世俗生活的莫大兴趣。

再从这一长卷的构图艺术来讲,它充分体现了中国传统画在构图方面的重要特点,那就是它不象西洋绘画那样把“视点”固定在一定的位置上,而是采取“移动透视”或称“散点透视”、“不定点透视”的手法来处理构图,这种手法比“焦点透视”法具有更大的灵活性。例如描绘“虹桥”的那一段,既画桥上,又画桥下;既画屋内,又画屋外。画家观察和表现物象的能力的技巧,实在惊人,如果采用西洋绘画惯用的“焦点透视”法,那是无论如何不能包括那么丰富多彩的内容的。中国古代画的这种传统构图法,是中国画的重要特点之一,这种方法为中国画十分重视的“经营位置”(即现在所说的构图)开辟了广阔的天地。因为它可以不受固定视野的限制,使之将不能出现在同一空间、同一时间之内的、但又相互联系着的事物很完整地处理在一幅画里,从而可以更突出、更完整地体现作品的主题思想。同时,这种构图法在布局上有更多的灵活性,画家可以跳出焦点透视的限制,根据主题的要求和艺术的规律,如虚实、节奏等,巧妙地组织画面。并按照构图的需要,延长或缩短上下左右各个空间的距离,更好地体现画家的创作意图。此外,中国古代的肖像画开始受到西洋绘画的影响,这主要表现在明末著名肖像画家曾鲸(1568-1650)的肖像画上。他学习了西洋画用明暗造形的手法,先用淡墨描出人物的轮廓,再用墨色多次皴擦晕染,借以增强立体感,然后再晕染上色彩。现存的《顾与治小像》就是他的肖像画的代表作之一。从顾与治的面部刻划,可以清楚地看到这种在传统画法的基础上吸收了一些西洋画法的新的肖像画法。

三、山水画

国画山水画,在我国有着悠久的历史。早在两汉三国时山水画已经萌芽,南北朝以后逐渐成为一个独立的画种。山水画发展到唐代时出现了“青绿”、“水墨”二路画法,宋时的山水画不仅注重形似,色彩更加发挥了气韵理趣。元以后宫廷内外出现了大批有造诣的山水画家,一时山水画成为画坛的主流。明清两代,虽也出现了不少杰出的山水画家,但从总的方面来看,临摹传统的多,革新创造的少。解放以来,山水画的发展较快,出现了一大批杰出的画家和作品,使得我国的山水画传统又推进到了一个新的高度。

五代著名山水画家荆浩就是这方面最杰出的代表,他因避战乱隐居在山西太行山的洪谷,自号洪谷子,不仅善画北方地区的崇山峻岭、层峦叠嶂,而且努力总结唐代山水画的成就和自己的创作经验,写成了著名的山水画理论著作《笔法记》,对后代山水画创作有重要的影响。从现在保存的传为他的真迹的《匡庐图》(图7)。了解到他的山水画是以认真地观察和真



图7 匡庐图 五代 荆浩



图8 溪山行旅图
宋 范宽

实地描绘自然景象为重要特征的。在构图上则采取大山、大树和全景式的处理手法,这些都是刚成熟的山水画的重要特征之一。

当然,延续近千年的中国古代山水画,对于意境的追求不是一成不变的,它也有个演变的过程。就宋元的山水画来说,它经历了三个阶段,北宋(主要是前期)、南宋和元代,这三个阶段的山水画各现出彼此不同的三种面貌和意境。

1、北宋的山水画

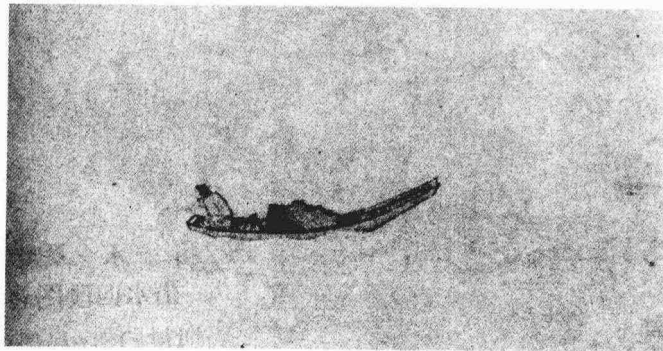
北宋前期最有代表性的三个山水画家——关仝、李成和范宽,在李成影响下成长起来的范宽的山水画真迹《溪山行旅图》(图8),可以看到北宋前期的山水画与荆浩的《匡庐图》都是以客观地、整体地去描绘自己所熟悉的北方地区的自然景物为其共同特色的,而且是采取大山大水的全景式构图。《溪山行旅图》的作者常年生活的西北关中一带的雄壮山景中,雄奇险峻、气势磅礴的大山满满地占了大半个画幅:大山之下溪水曲折,山路平阔,从半山腰处直泻而下的一线飞瀑和路口的自然景物中,也包含着画家对这些景物的思想情感和理想,但更主要的还是以忠实地客观地描写自然、即追求形式为其主要特色。然而,中国古代山水画的追求形式,又非严格的写实,而是表现出较大的灵活性。并不要求一山一水的刻意模仿;时有朝暮,却并不计较具体的时间;日有阴晴,也不问光暗程度。总之,无论是地区、对象、时间,虽要求真实,但又要求有很大的概括性,这就是中国山水画的重要特点之一,范宽的《溪山行旅图》就具有这样的特点。

2、南宋的山水画

南宋的山水画比之北宋的山水画具有显著的不同,这主要表现在,南宋的山水画受当时盛极一时的宫廷画院追求画面诗意的影响,从而使山水画的画面如何能既含蓄又准确地表达出一种诗的意境,便成为当时山水画所追求的主要目标。南宋著名山水画家马远、夏珪的山水画,以及现在流传的许多名为:深堂琴趣、柳溪归牧、寒江独钓、风雨归舟、秋江暝泊……等山水小品,就明显地表现了这一特色。

如,现存的马远的山水画《寒江独钓图》(图9)只画了一叶扁舟漂浮在水面上,一个渔翁独自在船上垂钓。画面四周除了寥寥几笔的微波,几乎全为空白。但却突出地表现了江面上一种空旷渺漠、寒意

图9 寒江独钓图
宋 马远



萧条的气氛,从而更加衬托出渔翁的凝神贯注于垂钓的神气,也给欣赏者提供了一种广阔而富有诗意的意境。这里有两点值得特别注意:首先,对客观景物作了大胆的剪裁,选择了最能表现画家的思想情感和诗意的极其有限的一个局部与几个细节。画面上的景物虽然很少,但给人的感受却很丰富,特别使人感受到一种诗意的意境。

其次,由于画家的大胆剪裁,把与作品主题无关的可有可无的景物一律删除,画面上出现大片的空白。这些空白表面上看是空白,是“虚”的,而实际上却并非空白,而是“虚”中有“实”。这个“实”就是使冬天的江面显得更辽阔无边,更充满了寒气。而在这样的环境和气氛中,渔翁还能那样专心致志的在钓鱼,岂不是使“寒江独钓”这个主题表达得更充分、更富有诗意了吗?很显然,马远作品中的这种运用大片的空白来衬托气氛、突出主题的艺术手法,是中国山水画的一大创造,它丰富和发展了中国画的艺术表现力。经过以后历代画家长期的艺术实践,这种根据作画立意的需要,而在画面上留下许多空白的艺术手法,成为中国画构图的一个重要特点。称之为“计白当黑”。

3、元代的山水画

元代的山水画比之宋代的山水画,差别就更大,其中最突出的就是文人画的正式确立,它作为一种体现时代精神的必然潮流和趋向出现在绘画艺术上,则应从元代、特别是“元四家”(元代最有代表性的四个山水画家:黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇)的山水画算起。

所谓“文人画”,主要表现在这样几个方面:

首先,是特别强调封建文人的审美趣味。宋代山水画重视的写实与诗意的追求,被放到次要的地位。正如倪瓒(号云林、公元1310-1374年)一再说的:“仆人所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳”。吴镇(字仲圭、公元1280-1354年)也说:“墨戏之作,盖士大夫词翰之余,适一时之兴趣”。这样一种绘画学指导思想,无论是北宋,还是南宋的绘画主流,都是没有的。

其次,与封建文人的审美趣味的强调相适应,而且是作为这种审美趣味的具体体现的,是元代山水画(也包括花鸟画)对笔墨的突出强调。这是中国古代绘画艺术的重大发展,元代绘画(主要是山水画)也因此获得了它独特的审美成就。因为,在文人画家看来,绘画的美不仅在于描绘客观世界,而且在于甚至更在于描写本身的线条、色彩。这不仅是种形式美、结构美、而且在这种形式结构传达出人的种种主观精神境界。元代以前的画大多画在绢上,从“元四家”起,大多画在宣纸上。更便于发挥中国笔墨的独特艺术效果。

此外,与上述两个特点相联系的是,从元代绘画开始,画上题字作诗,以诗文来直接配合画面,相互补充和结合,这是唐宋



图 10 渔庄秋霁图
元 倪瓒

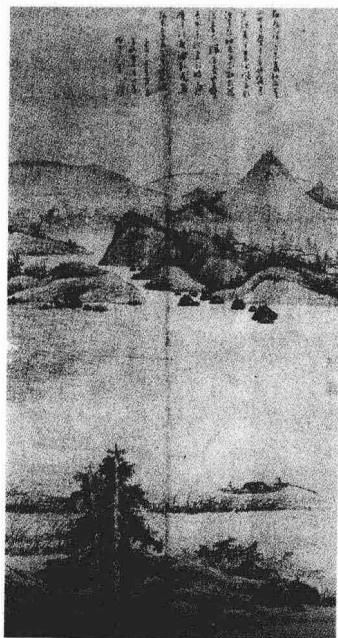


图 11 渔父图 元 吴镇

和国外的绘画都没有的,唐代画家在画上虽也有题款,但常藏于石隙、树根处,宋人虽然开始在画面上写一线细楷,但决不使它过分侵占画面,影响对画面上自然风景的欣赏。元人则大不相同,画面上的题诗写字有时多达百余字,占据了很多画面,来加重画面上的诗情画意,这种用书法文字再加上朱红印章来配合补充画面,成了中国绘画艺术的独特传统,他们或平衡布局,或弥补散漫,或增加气氛,或强化变化,方正的红色印章在一片水墨中更增添了沉着、鲜明和力量。所以在这些,都极为深刻而灵活地加强了绘画艺术的审美因素。

在这种艺术潮流下产生的元代山水画,特别是其中的文人画,画中的山水景物大多成了发挥画家主观意兴的手段。在这方面,倪瓒是最典型的代表。他的画虽然是既状物又写情,但更主要的是写情。他画中的山水多取平远的布局,表现出他生活的无锡太湖一带水岩丘陵地区的特色,如现存的《渔庄秋霁》(图 10)画中的树木竹石,我们可从苏州一带的园林景色找到其现实依据。但是,他描绘的景物,总是几棵零零落落的小树、隐隐约约的远山,或者是半枝风竹。没有人物的活动,湖水是那样平静,天空是那样寂寥,显得空虚、冷落、孤寂、消沉。再加上淡淡的水墨,轻松的用笔,使这种艺术意境表现得更为突出。倪瓒绘画中的这种意境,既是他个人思想感情的抒发,也是当时汉族知识分子比较普遍的闲适无奈、淡淡哀愁和一种地老天荒式的寂寞和沉默。在这种有意无意、若淡若疏极为精练的笔墨趣味中,构成了一种极受士大夫知识分子赏识的意境。所以,明清两代的士大夫画家,对他的作品推崇备至,奉为上品,不是没有原因的。

再看“元四家”的其它三人的作品。黄公望、王蒙、吴镇的山水画所描绘的山水景物,虽然更为辽阔或广远,但其艺术意境和审美趣味,却与倪雲林一样,同样是追求笔墨、讲究意趣、强调所谓萧疏淡雅的艺术风格。现存的黄公望(1265-1354)的《富春山居图》(彩图 5)长卷、吴镇(1280-1354)的《渔父图》(图 11)便是较有代表性的作品。

元代盛行的文人画风格,在明、清两代继续流行。总的来说,明、清两代的山水画家数量很多,但较偏重于笔墨风格的继承,而缺乏前代的革新、创造精神。明代重要的山水画家,前期有王履、戴进、沈周、文征明、唐寅和以工笔山水、人物著称的仇英等,后期有龚贤、董其昌等。清初的“四王”(王时敏、王鉴、王恽、王原祁),以临仿古人能为事,成为清代绘画领域中保守势力的代表。与他们的保守因袭观点相对立的清初的石涛(1642-约 1718)。他强调观察和研究自然景物,主张“搜尽奇峰打草稿”,他自己的大半生是在漫游名山大川中度过的,对现实的山水景物有比较深入的研究,同时又注意向优秀的艺术传统学习,所以,他的山水画,在构图上敢于突破前人的种种规律,创

造出新颖奇特的画面。在笔墨技法上,又有灵活运用各种技法,为我所用。因此,他的山水画呈现出多种面貌。有的风格泼辣奔放,有的是奇险之中寓沉郁、苍茫,有的比较疏放,有的则清新雅致。

四、花鸟画

花鸟画,从技法上来分,大致可分为工笔和写意两大类。

花鸟画是以描写花卉、禽鸟为主体的绘画。

工笔,从画法上还可以分为白描、淡彩、重彩及没骨四种。工笔花鸟画要求工巧色丽、形神兼备。这个画种在宋代已经达到了一个相当高的水平,当时有些画家以宫廷中的珍禽瑞鸟、奇花异草为题材作画,画法是双勾填彩,风格富丽工整,画面协调统一。

1、宋代的花鸟画

宋代特别是北宋的花鸟画,如同山水画一样,是在五代花鸟画的基础上发展起来的。因为五代著名的两大花鸟画家黄筌和徐熙都生活到宋代初年,而且他们好几个子孙如黄居、徐崇嗣等都擅长花鸟画,对宋代花鸟画的发展有很大影响,特别是由黄筌、黄居父子所开创的细笔勾勒赋彩的写生画法,在宋初一百年间,被宫廷画院当作花鸟画的一种规范。由于以愉悦统治者为目的,甚至连皇帝也亲自参加绘画创作,他们有极度的闲暇和优越的条件把追求细节的真实发展到了顶峰。最突出的例子就是北宋皇帝、著名书画家宋徽宗控制宫廷画院的时候,要求画院的花鸟画家研究孔雀升墩是先举左脚还是右脚,月季花在不同的时间要表现出花蕊、叶子的不同变化。象这种细节真实的追求,是皇家画院的重要审美标准。现存的宋徽宗赵佶本人的几幅花鸟画,如《芙蓉锦鸡图》(图12)就是这方面的代表作,它突出地表现了在忠实地描写客观对象时的极端的精细和工整。《芙蓉锦鸡图》用特写式的构图描绘了一朵夏日盛开的花卉。它只运用了粉红和草绿这两种单纯的色彩,便生动地画出了盛开的花卉的丰满形象,每一个花瓣都象含有露水浸润的感觉,这在花鸟画的写生技巧和一丝不苟的画风方面确是达到了炉火纯青的地步。

2、元代的花鸟画

“元四家”的代表人物倪瓒除画山水外,也画墨竹,并且自称“余之竹,聊以写胸中逸气耳!岂复较其似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直哉!或涂抹久之,他人视以为麻为芦,仆亦不能强辩为竹,其没奈览者何。”倪雲林



图12 芙蓉锦鸡图 宋 赵佶