

再见大师

语言之辩

YUYAN ZHI BIAN

祁海平 主编 常磊 著



河北美术出版社



语言之辩

YUNYAN ZHI BIAN

祁海平 主编 常磊 著

911语言之辩 河北美术出版社

再见大师

主 编:祁海平
责任编辑:苏征凯
特约编辑:王雪虹
装帧设计:七彩商艺 苏征凯

图书在版编目(CIP)数据

语言之辩 / 常磊著. —石家庄:河北美术出版社,
2005.7
(再见大师 / 祁海平主编)
ISBN 7-5310-2306-7

I. 语... II. 常... III. 油画—研究—西方国家
IV. J213.051

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 006616 号

再见大师 **语言之辩** 祁海平 主编 常磊 著

出版发行:河北美术出版社
地 址:石家庄市和平西路新文里 8 号
邮政编码:050071
电 话:(0311) 87060677 85915035
设计制作:七彩商艺
印 刷:深圳华新彩印制版有限公司
开 本:889 毫米×1194 毫米 1/16
印 张:6
印 数:1~3000
版 次:2005 年 7 月第 1 版
印 次:2005 年 7 月第 1 次印刷

定 价:48.00 元

序言

从某种意义上说,艺术史的书写是艺术史家所持的艺术观念的一种表达,其书写艺术史的观念和方法则决定了他叙述艺术史的重心和主旨。早在文艺复兴时期,意大利佛罗伦萨的人文主义者乔尔基奥·瓦萨里写出了西方第一部艺术史《意大利建筑家、画家、雕塑家列传》。该书的宗旨就是要叙述“艺术再生的进程”。“再生”是瓦萨里整部巨著论述的主旨,也是其历史观念和艺术判断的根本基石。19世纪的艺术史家布克哈特的著作《意大利文艺复兴时期的文化》,从文化史的角度阐述该时代的艺术。全书围绕着他艺术的反应的结果来论述,他思考的终极问题是艺术与造就它的时代的精神具有什么关系。而布克哈特的学生沃尔夫林则进一步把艺术史写成风格的历史。在其著述《艺术风格学》中,他强化了个别文化形态的意义,每一种文化形态都是按照自身独特的规律在运行着,任何外部的条件都不能根本地改变它自身运动的轨迹。沃尔夫林眼中的美术史,最本质的因素便是艺术形式本身,艺术史的发展或风格史的演变都可以归结为形式的自律。沃尔夫林把美术史看成一个能动的、演变着的历史,每一个历史阶段都有其自身的价值,都有其主要的形式形态。沃尔夫林书写的“无名的美术史”,与瓦萨里表达的艺术家的历史形成了鲜明的对比。

本书作者所阐述的观念从某种意义上说与沃尔夫林以来形式主义美术史观有映照之处,侧重绘画语言的演变及其不同形态和样式的探讨。与沃尔夫林的风格学不同的是作者更加强调绘画语言本身的纯粹形态,并从语言表现方式的角度对西方绘画语言的不同体系进行了分类。在作者看来,西方绘画语言可以从形所传达的精神气质上,以及用笔的方法和态度上,把它分为无笔触绘画和有笔触绘画两种形态;由于这两种形态具有明显的地方和文化差异,所以,在作者看来,也可以把它们划分为佛罗伦萨样式和威尼斯样式,这与沃尔夫林所谓的“线描的”和“涂绘的”二元对立有某种神通之处。作者认为西方绘画语言就建立在这两种语言类型的对立上,并在这种二元对立的结构中衍生和发展,而西方现代绘画语言则只是其审美逻辑链条上的一个环节而已。作者同时也考察了艺术语言与社会思潮的关联及其相互作用的关系,并以此为基点,对印象派之后的艺术现象给予了独到的描述和阐释。对于绘画语言的总结则是本书的核心部分,作者以审美特有的模糊方式把绘画语言辩证地划分为“外部形态”和“内部形态”,并系统地论述了两者之间的关系。

在本书中,作者不仅叙述了西方绘画语言的不同类型和发展历程,而且也从理论的高度,对其形成的原因和根源给予了深入的探讨和阐释。我相信阅读本书的读者,一定能从本书中体会到作者建立的独特视角并获得自己需要的知识,包括对西方绘画及其历史发展的进一步理解和认识。



亚历山大镶嵌画

目录



01 绘画语言与审美



09

元素与系统



19 绘画语言的内外形态



49 西画语言的历史

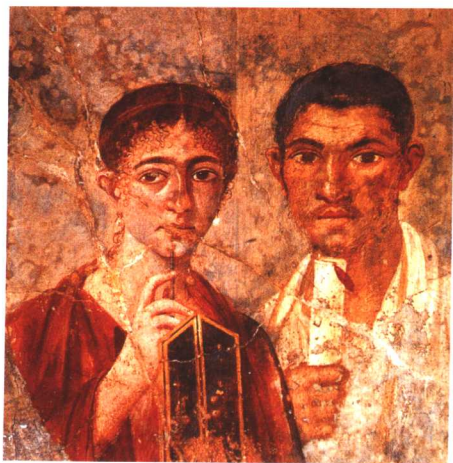


92 结语

绘画语言与审美

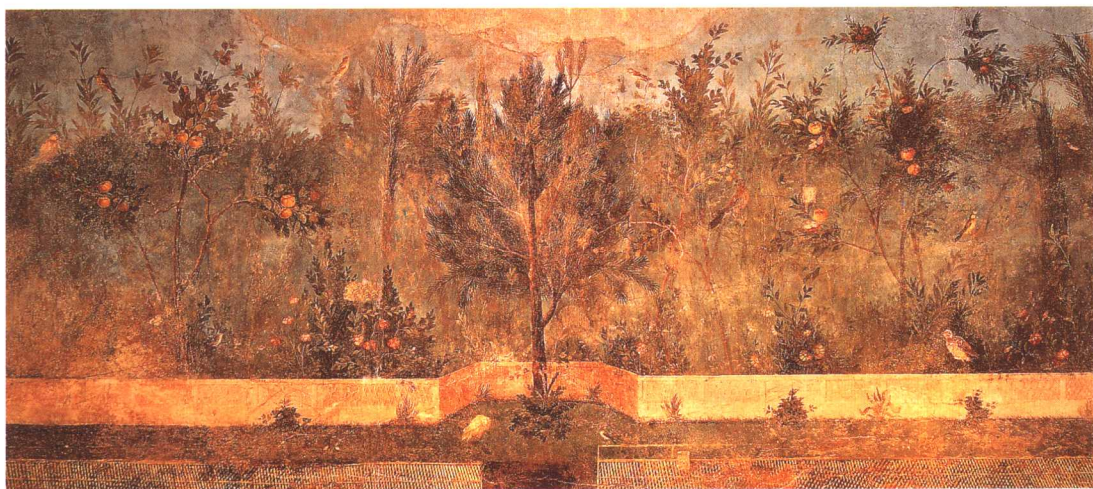


采花少女—墙画2 公元79年



面包师夫妇

“语言”是在现代生活里使用频率较高的一个词,提到语言的时候,我们往往会本能地将其关联到文字语言上去。因为文字语言是与实用结合得最紧密的语言方式,自从文字语言及其相关的发声系统健全之后,在生活领域的大部分实用功能,尤其是意义的交流和传递,基本上是靠文字语言来实现的。所以,《现代汉语词典》这么来解释“语言”一词的意义:“人类所特有的用来表达意思、交流思想的工具。‘语言’一般包括它的书面形式,但在与文字并举时只指口语。”由此可见,《现代汉语词典》把“语言”完全等同于只有书面语和口语两种表达方式的文字语言,等同于按照逻辑语法规则组织起来的词语概念系统。但在现代社会中,随着时代观念的演变,“语言”一词不断地出现在描绘其他感知方式的领域,“语言”的内涵和外延都在发生潜在的扩展。其内涵已经超越了传统定义的范围而变得更加深厚和模糊。就它在当代社会的使用中所承担的意义而言,已经基本上趋向于“主体情感或理性的表达方式”。人的所有信息传递方式都可以归纳为两种类型,即情感或者理性。两者之间的界限并非非此即彼的关系,更多的时候情感和理性体现的是一种融会。这么来认识“语言”的内涵就使得它的外延变得很宽泛,各种主体传递信息的方式都可以理解为语言,并且在这种方式的范围内又都有各自独特的符号方式,非思想、理性的声音组合变成了音乐的语言;美丽的肢体动作变成了舞蹈的语言;二维平面上的绘画符号变成了视觉的语言等等。每一种语言都有其独特的且其他渠道难以取代的组织和发展方式,作为推论逻辑工具的文字语言因其结构明确,构造单位具体,所以它可以充当交流的媒介表达确切的逻辑关系。绘画语言亦有其自身独特的表达方式。它可以承担着表达情感和理性的双重任务,在历史上的很多时候,这两个任务是一种难以区分的混成关系。最原始的绘画符号既是情感的外化,又包含着实用的交流信息。情感与实用在此刻的确是很难明确划分界限的。随



采花少女-墙画



查士丁尼及其随从

随着认知理性的发展,我们渐渐地趋同于以纯思辨的逻辑演绎方式辨别两者之间的关系:绘画语言当中纯视觉组成的那一个部分是审美的或艺术的,而负担着实用信息的那一个部分则是观念的或非艺术的。不过,这只是一种逻辑演绎的关系,两者之间并无鸿沟,所以在具体的艺术品中则很难明确区分哪一部分是艺术的和哪一部分是非艺术的。当然,作为视觉艺术语言,我们所探讨的主要侧重于前者,即视觉审美形式的部分,这也是视觉之所以称为“语言”的意义所在。

谈到审美,又要涉及到一个永恒的话题,即“美”的问题,对于“美”的探讨千古不辍,研究成果可谓汗牛充栋。这是一个感性认识的问题,一个见仁见智的问题,



弗拉基米尔圣母 公元 12 世纪

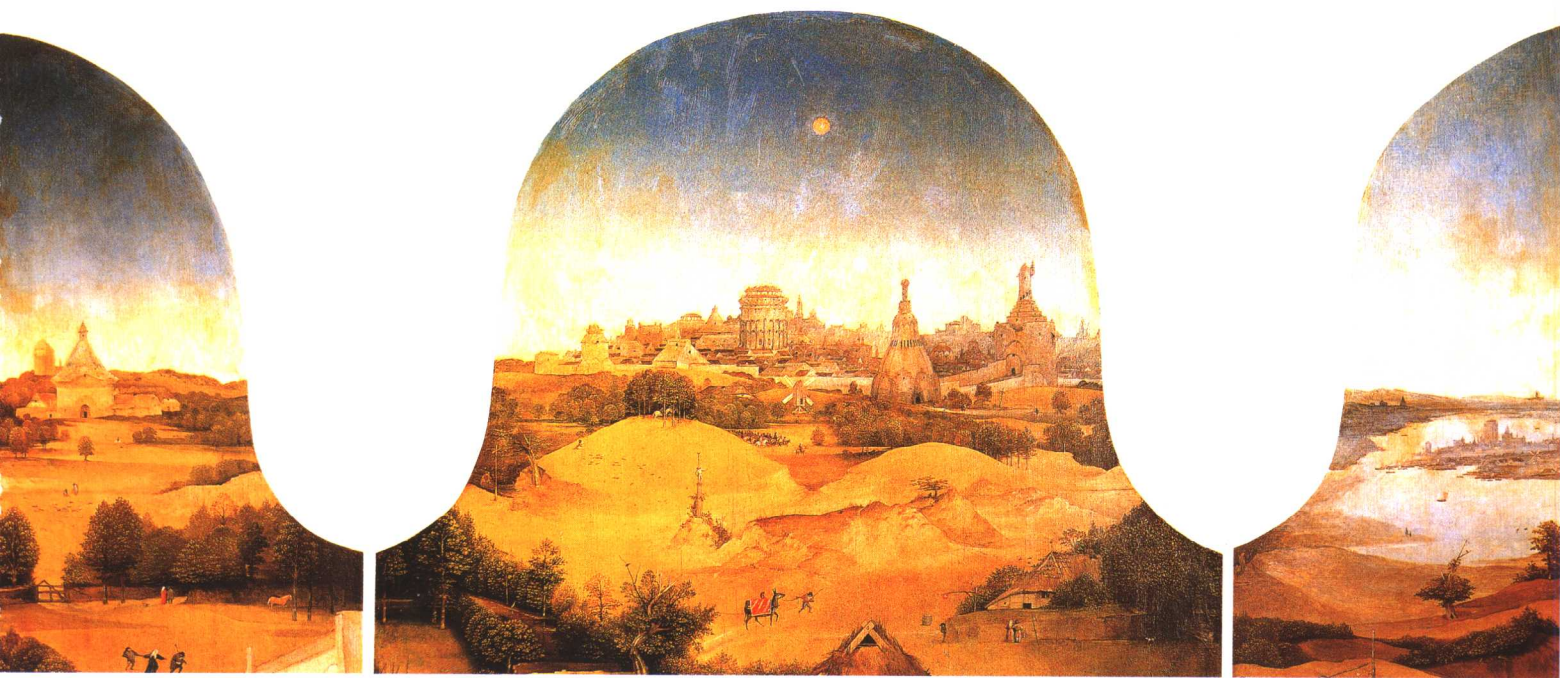


安德烈·鲁勃廖夫



彼得罗·卡瓦利尼

从两千年前柏拉图提出“美本身”开始,对于美的认识始终没有统一过。比如柏拉图就认为“美”是一种先验的、独立于现实世界之外的精神实体,即“美在理念”。这种美其实是一种心理的抽象、一种虚拟的存在,是纯粹思辨的结果。还有一种理解认为“美”存在于与主体的主观感受毫无关联的客观秩序之中,故而有黄金分割之说。这种认识的致命谬误在于把审美同主体的感性分离。也有人认为美是一种模糊的感性认识,是形式引起的感性的愉悦等等。而对于审美的认识也是这样,在历史上对于审美的认识也有很多歧义。有些人主张从主体的心理方面去探求审美意识的根源,例如柏拉图就把审美意识理解为对于先验的“美的理念的回忆”,康德则认为审美意识是天赋内在的,是审美意识决定了美的存在。还有一些人的认识与他们的思辨途径相反,认为审美意识是对审美对象的反映,而且是一种被动的反映,不能作用于审美对象。事实上,审美意识是一种多元、复杂



希罗尼穆斯·博斯

的很难精准定义的感觉,如果按照一元的认识方式切入,那么很难把握审美的意义。审美意识与所有的认识一样都是起源于感性知觉,同时又与种种复杂的因素混合在一起。与其他认识不同,审美意识是一种纯粹的感性关照兼容于其他附属的认识方式(比如理性认识)。对于审美来说,感性的位置至高无上,其他所有的认识方式最终都消融在审美的感性当中。众所周知,审美是无功利性的。主体在审美活动中所体验到的绝不是自然物的物理属性带来的实用,而是一种纯粹的超越实用的形式愉悦。当然,审美既然属于主观感觉的范畴就难免有一些经验沉积在里面,有一些经验来源于意识层面,还有一些经验来源于潜意识层面,两者在不同程度上都在左右着审美的倾向。

人类都有一种审美的向往,这种审美的向往通过审美的每一个可能的渠道都可以得到实现。它的原动力大概只能归结为经验在基因中的积淀。对于视觉审美的需求是人的审美需求之一,这种需求主要就是通过视觉艺术语言的组织来实现的。也就是说,这种需求的满足最终必须落实在具体的视觉艺术作品上,视觉艺术作品的外延所指非常宽泛,在这里我们主要探讨二维平面上的绘画语言。

我们在前面用演绎的办法把视觉语言的功能辟为两个支流,一个是负担着实用信息的,另一个则是负担着纯粹的感性形式的;一个是实用的,另一个则是审美的。



希罗尼穆斯·博斯



希罗尼穆斯·博斯

负担着实用信息的那一部分是非艺术的；另一部分纯粹的无功用的形式则是艺术的。我们所探讨的视觉语言就是指无功用的纯粹审美的那一个部分。尽管这只是一种纯概念的演绎关系，但它表达了一个意义，即艺术的就是审美的。随着社会的演化，视觉语言当中审美的那一个部分独立了出来，成为无功利的完全用来慰藉精神的艺术，这一个部分我们可以把它看作是视觉艺术语言，它最终要通过具体的艺术品得以实现。艺术品是现实的物理存在，所以它仍然附带着某些非审美的因素。但凡是被称为艺术品的东西都有一个特点，即它的主要价值取向是无功利的审美追求，而且它完全没有必要诉诸于推理的能力。审美的取向是用来模糊辨认视觉艺术语言的根本标志。审美对于视觉艺术语言来说是惟一的价值标准。审美的境界是视觉艺术语言要永恒追求的惟一目标。



凡·艾克作品四幅

元素与系统



希罗尼穆斯·博斯作品二幅

审美在二维平面的绘画语言中的实现不是依靠一种概念或原则的推导,而是具体的实践过程。绘画语言是一个抽象的概念,落实在具体的实践当中时它就体现为具体的造型元素有系统地综合。绘画语言的造型元素普遍来看由两个部分辩证组成,即抽象元素和综合系统。抽象元素是绘画语言之所以成立的最基层的元素,犹如造物的基本微粒。从它所负担的功能角度,我们把最基层的抽象元素大致划分为点、线、面、肌理、色彩、形式。无论多么复杂的绘画最后都可以逻辑地化解为这几种抽象元素。康定斯基在他的著作《点线面》里对其中的某些要素进行了自己的分析。作为抽象绘画最早的鼻祖,康定斯基的分析有其独特的立足点,他的分析完全基于他个人的一种心灵感受的假说。在康定斯基看来,“一种元素的概念可以按照两种不同的方式来理解——外在的概念和内在的概念。就外在的概念而言,每一条独立的线或绘画的形就是一种元素。就内在概念而言,则不是这种形本身,而是活跃其中的内在张力才是元素。”康定斯基认为每一种元素都有其内在的生命,他与具体的形状相对照做了详细的关于造型元素内在张力的描述。尽管康定斯基极力想传递一种形而上的关于造型元素最纯粹的精神描述,但这种描述不可避免地被赋予各种造型相对应的人文和感情意义。不负载人文情感的孤立的形式元素只能抽象的存在。康定斯基所谓的内在概念与外在概念,即形与张力,犹如火与热一样,在现实中是无法分离的,孤立抽象的造型元素对于视觉艺术的实践来说几乎没有现实的意义。孤立的造型元素只有在对视觉语言进行逻辑分析时,才会作为一种概念抽象的存在,如果把造型元素从具体的绘画语言环境中剥离开,那它就会变得空洞苍白。康定斯基在关于线的论述中附了很多实例来说明形状与感情的关系,事实上这也是一种抽象的无意义的简单分析。固然,某一个特定的具体形状的造型元素,当它孤立存在的时候的确会传递一种简单的情绪,但它不是作品本身,当



凡·艾克



凡·艾克

011 读画之道