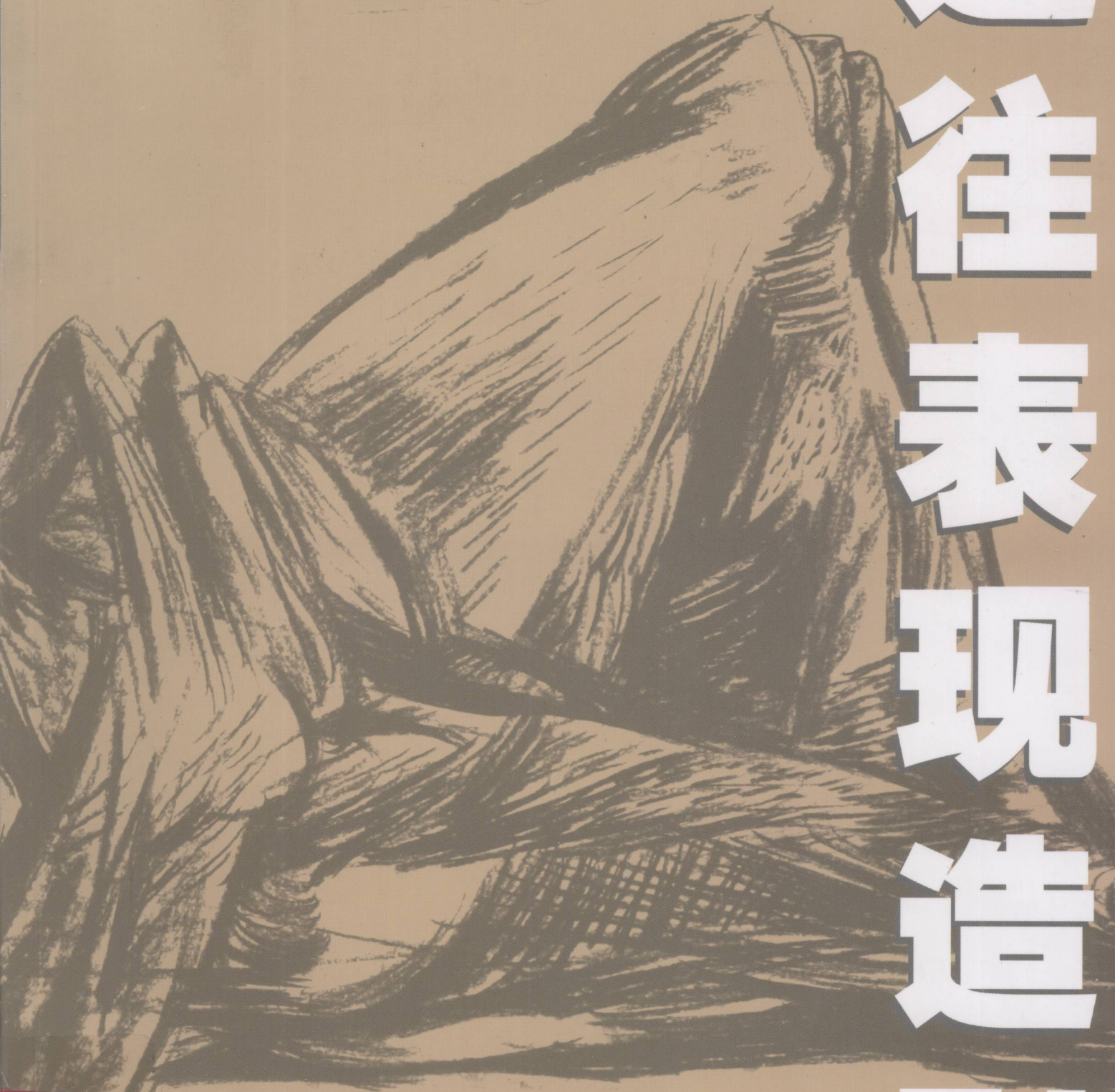


马榕君 著

通往表现造型



通往 表现造型

马榕君 著



江苏工业学院图书馆
藏书章



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

通往表现造型 / 马榕君著. — 南京: 南京大学出版社,
2007.12

ISBN 978-7-305-05295-8

I.通… II.马… III.造型(艺术)—教学研究 IV.J06-4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 203036 号

出版者 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
网 址 <http://press.nju.edu.cn>
出版人 左 健

书 名 通往表现造型
著 者 马榕君
责任编辑 陆蕊含 编辑热线 025-83686308

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 南京爱德印刷有限公司
开 本 889×1194 1/16 印张 13.25 字数 393 千
版 次 2007 年 12 月第 1 版 2007 年 12 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-05295-8
定 价 48.60 元

发行热线 025-83594756
电子邮箱 sales@press.nju.edu.cn(销售部)
nupress1@public1.ptt.js.cn



自序

曾经看到自己的老师,在启蒙的造型课上,教自己如何画素描;也曾在考入大学之后,在素描课上,听高校美术教师讲着相似的理念,尽管有所差异,但仍大同小异。待到自己做了高校的美术教师,发觉自己讲的,仍然是大同小异的内容。“美术重师承”这个古老的话题,似乎作为恒久不变的真理,在一代又一代人中应验,在历代学子中传承,以致我常常在不经意之中,恍惚意识到:我所谓的学与教的艺术,说穿了,仅仅是门手艺。和我童年时期所看到的乡间艺人,在人们即将用来作为婚床的挡板上画的鸳鸯、荷花、小鸟,没多大区别。

时光已经到了21世纪,而我们所从事的造型教学模式,仍然和19世纪相仿。曾几何时,我发觉自己所讲的,就是契斯恰科夫当年所说的,我只不过像鹦鹉学舌一样,在重复他的话,而且,可能还没有他讲的好。渐渐地,我仿佛觉得自己慢慢变成了19世纪他的复制人,不合时宜地穿着21世纪人们的衣服,讲着与这个时代并不相称的内容。而我的学生,正懵懵懂懂地不知所以然但却非常认真地听着,表情注满了信任与严肃。我觉得这一切充满了滑稽,充满着悲剧色彩。我的感觉,正是当代艺术教育的缩影,是当代造型教育的报告文学。

从19世纪到20世纪,再到今天的21世纪,一百多年过去了,世界既翻了天,又覆了地。艺术经历了现代艺术,又到了后现代艺术,从形式到观念,发生了一次又一次的变革,今非昔比,艺术早已不是旧日模样,现代艺术变革的新语言,已经排满了一个多世纪的长廊。而与此道风景截

然相反,我们的造型教学乃至艺术教学,仍然沿用着19世纪的模式,这难道不令人费解吗?艺术是人的心灵的产物,一部艺术发展史就是一部艺术语言创新史,创新是艺术发展的根本动力。时代发展了,艺术当随时代而发展。并且,20世纪的现代艺术革命证明:艺术的超时代发展,正是推动时代发展的动力。我们很难想象生活在21世纪的人,其内心世界和19世纪的人一样,按照一个世纪前人们的思维方法做事,做相同的事。19世纪的艺术语言,是那个时代的人们对过去的艺术语言变革的结果。以变革而享誉19世纪美术史的大师们、教育家,如果知道后世子孙毫无长进,过了一个多世纪之后,仍然一成不变地沿用他们变革而来的艺术语言,内心会作何感想?而现当代锐意革新的艺术大师,当他们获悉当代艺术教育将他们耗尽心力变革而来的艺术语言弃置不用,其内心,我想不仅会充满失落感,而且还会陷入空前的悲哀与委屈之中。

多年来,正因为感慨艺术教育不尽如人意的景况,于是,我决定先做个打破当前艺术教育教条化倾向之人,在造型教育领域进行改革尝试。然而,积习难改,这种被一部分人认为属于“多事”之举的行为,遇到了很大的阻力。我的改革虽然不能称之为“曲高和寡”,但也是应者了了,赞成者少,反对者却不少。当然,任何一项改革都不可能一帆风顺,阻力大正说明改革的必要,正说明击中了问题的要害,正说明要将阻止者唤醒。当然,这是一项艰巨的工作,任重而道远,需要一大批有能力的人共同加入、共同完成。我不过是过河的小卒,是为有能力的大队人马开道的,更

艰巨的工作要等后来者、集大成者来完成。

根据造型的现状,经过多年的努力,我首先在造型的概念、理论上进行了清理。处理了传统“素描”概念所带来的概念混乱问题,提出了“造型”概念,丰富了其内涵,开拓了其外延。将造型视野彻底打开,将造型的自由全部找回,并将造型的相关支系进一步丰富和完善。

根据目前造型教学与艺术创作、艺术设计严重脱节的情况,提出了“表现造型”新体系。表现造型是以培养创造性能力为宗旨的造型训练形式,是基础造型与艺术创作、艺术设计的过渡桥梁。其体系的产生,可以彻底根除当前造型教学观念、模式陈旧落后的局面,使造型教学面向未来,并且充满新的活力。

根据现代艺术革新的状况,及时地将现当代艺术的革新语言重新加以组合,运用到造型教学中去,丰富了造型语言,革新了造型观念,体现了造型教育的时代性、前瞻性。

传统的技法训练往往只注重技法,不注重将技法训练与修身、修心相联系,现代艺术对传统的反叛,也丢弃了这一点。本书重新倡导这一传统,并将其运用到基础教育中,主张“学与道通”。

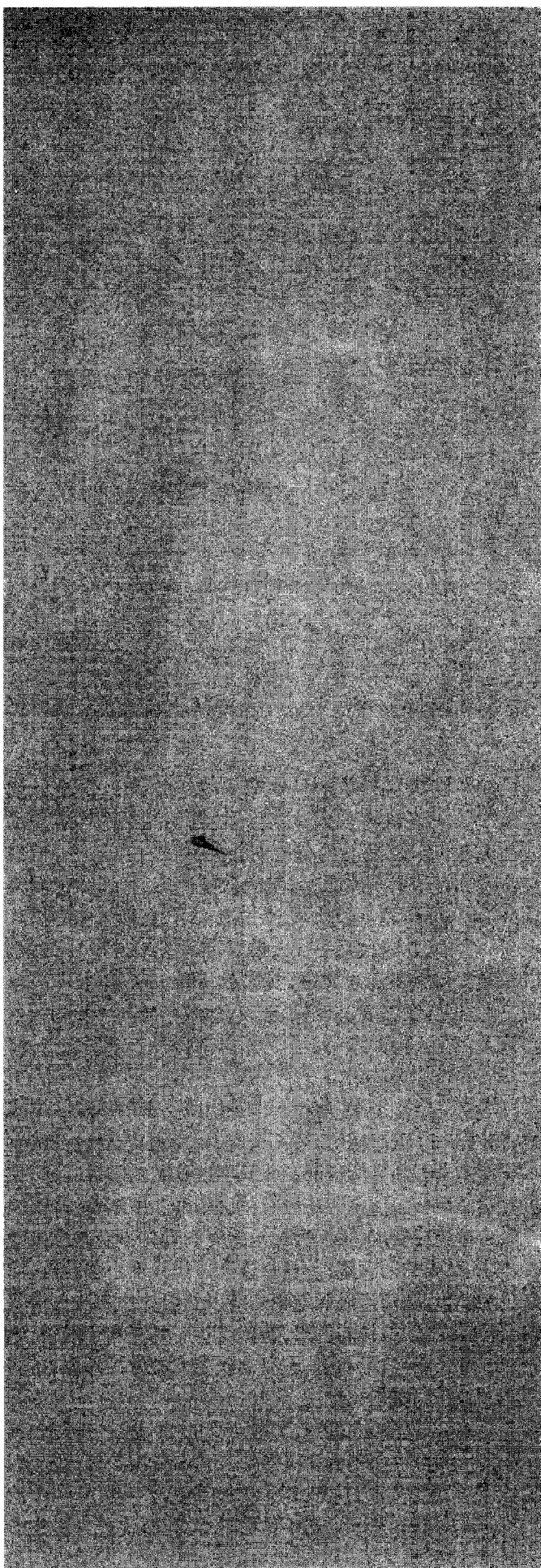
本书力图摆脱单纯的技法讲解,试图在对艺术的概念及理论体系的整体把握方面有所作为。在当代,艺术教育的目的不单是技法水平的提高,而是观念、能力、素质的全方位的提高。为此,本书首先从哲学、美学、心理学等方面展开,从传统和现当代两个方面阐释艺术的概念及理论体系;讲解造型演变史、造型教育发展史;在此基础上,论述表现造型理论及技法教学。全书的特色是融史、论、技法于一体,艺术哲学为宗,表现造型为体,技法引导为用。

本书不仅提出了造型改革理论,而且将这一理论运用到教学实践中去,并将部分成果提交出来。望广大学人多作批评!

多年来的理论探索与实践,取得了一定的成效,也受到了同学们的欢迎,并得到了部分学人的支持,在此,一一表示感谢!现在,将这些成果整理成书,付梓出版,一是希望对社会有所贡献,对造型教育有所贡献;另外希望抛砖引玉使更有能力的人才加入这一行列,完善造型教学,使造型教育改革更加兴旺发达;再者是告慰自己的良心,忠于事业,勤于工作,为众多的学子尽一份心力。

马榕君

2005年11月



目录

上篇 表现造型的理论空间	
第一部分 造型与艺术文化通论	3
第一章 造型论	3
第二章 造型与艺术哲学再审视	7
第一节 艺术意义的颠覆	7
第二节 美 美术 艺术	15
第三章 文艺心理学镜像中的艺术创造	20
第一节 文艺心理学的产生	20
第二节 文艺心理学的流派	22
第三节 艺术创造心理	26
第四节 心物不二,一体圆融艺术的表现心理	32
第五节 造型的心理基础与视知觉心理	35
第四章 造型演变史	39
第一节 史前古代时期的造型演变	39
第二节 从文艺复兴到传统意义的终结	43
第三节 现代主义 后现代主义	49
第四节 中国传统造型	58
第五节 中国近代、现当代造型演变	63
第五章 造型教育发展史	64
第六章 设计与设计造型	67
第一节 艺术设计与设计造型	67
第二节 设计造型的演变及教学创新	68
注释	73
下篇 表现造型技法	
第二部分 表现造型技法综述	77
第七章 表现造型论	77
第一节 表现造型的定义	77
第二节 素质能力	78
第三节 三段论	78
第三部分 写实造型和表现造型能力训练	80
第八章 造型艺术基础理论	80
第一节 认识形体	80
第二节 表现形体	85
第九章 造型结构的分析与研究训练	95
第一节 结构分析	95
第二节 结构分析训练	97
第十章 明暗造型训练	107
第一节 光与影	107
第二节 几何形体与静物写生	108
第三节 人物头像写生	111
第四节 人体写生	117
第五节 着衣半身人像、全身人像写生	122
第六节 风景写生	131
第十一章 速写训练	132
第十二章 基本感觉能力训练	134
第一节 作品构成	135
第二节 感觉通现	142
第三节 形象的抽离	148
第四节 质感的回现	151
第五节 情绪的呈象	153
第十三章 感觉与表现的上升	156
第一节 线条与表现	156
第二节 平面意象	161
第三节 立体的构造	165
第四节 空间的解构与重组	170
第五节 形体变异	173
第十四章 观念与创意表现能力训练	181
第一节 回到潜意识	181
第二节 和现代艺术对接	185
第三节 艺术的表现与创意	187
第十五章 自我完善的表现造型	190
第一节 返观自心	190
第二节 生命的求证旅程	190
第三节 艺术设计的精神世界	197
注释	199
参考文献	200
卷后语	201

上篇

表现造型的理论空间

第一部分 造型与艺术文化通论

第一章 造型论

艺术的明媚春天，将在革新者锐意改革的身影后出现。

形体研究教学现状

以视觉感官反应为特征的美术，其发展与人类文明的进步是平行的。而构成视觉艺术感官反应的因素即形体（形与空间的总和）与色彩，因此，贯穿视觉艺术的全部视觉活动就是形体与色彩的演变过程。在美术理论中，关于形体的训练课题被冠之以“素描”，而掀开大部分国内现代的及西方传统的美术理论及美术史书籍，素描一直承担着基础造型的角色，这个观念在绝大多数从事美术活动的人们心中根深蒂固。

自素描的形式得以确认以来，素描的探索与教学在具有西方特色与体系的美术学院内外不断地演变发展，走出了一条由简单的雏形发展到全面、系统的道路。众所周知，现代社会发展迅速，知识更替周期缩短，专业愈分愈细，大批专业人员依赖于教育系统的专业训练。美术是重师承的学科，而美术对文化发展的贡献、对工业社会进步的促进，已经提到了显赫的地位。视觉艺术教学体系的不断更新正是决定其能否跟上时代或站在时代前端的根本所在。作为视觉艺术的两大视觉因素之一的素描，其教学的成功与否对艺术的发展、人才的造就的影响是可想而知的。而今，我们的素描教学却走进了一条前途黯淡的胡同，在现代视觉艺术及工业文明社会呈多元化发展的今天，这套教学体系明显地衰老滞后了。

在全国各大美术院校，这种现象相当普遍。首先表现在教学模式僵化，教学内容陈旧，教学范围狭窄等方面。由于历史的原因，长期以来，“苏式”教学体系一直在全国占有垄断地位，“苏式”形体教学虽然有其积极的一面，但是，在其不断延续的过程中，其教学的机械、僵化、忽视自由创造性的一面却不断放大，其负面影响在一代又一代人身上不断漫延，成为美术教育自由伸张的凝固剂，近十年来虽然遭到批判，仍然有不少高校继续沿用其教学体系。也有些高校采用早期留学西方的一些美术教育家带来的教学体系。姑且不论这些教学体系是否触及西方艺术传统精髓

以及是否全面系统，而随着时代的发展，西方早已改革了其教学体系，为什么我们还要紧紧地抓住别人早已抛弃的东西不放呢？其次，片面地强调基础造型训练，与造型继续延伸的艺术创作和设计严重脱钩。所谓的基础造型训练由于失去发展眼光的判断，而忘却造型基本规律成为创作与设计应用的准备阶段的任务。由作为运动中的阶段训练变成了抛却与外界联系、静止的、以基础造型训练为最终目的的造型训练，从而失去了生机，失去了发展的机会而被搁浅。一届又一届的学生错过了本该自由发展的机遇，而去咀嚼那些被前人无数次地嚼过、并无多少营养、并不适合自己发展的东西。从几何形体、坛坛罐罐到石膏像、人物，从最初学的三亭五眼、五大调子到后来的层层调子堆积、长短作业结合的一遍又一遍的写生，很少有人去告诉学生为什么要这样画？画这些将来有什么用，怎么用。素描课结束了师生都和素描握手再见了，然而片面教学的隐患却在潜滋暗长，成倍地放大。一方面，学生对于没有触及到的外界、没有画过的素材束手无策；另一方面，一旦离开了写生，学生就成了“残疾人”，眼、脑、手都不灵了；更为严重的一方面，一到了艺术创作与设计的课题，许多人顿时感到了对造型语言从未有过的生疏，素描课中的造型训练对眼前的造型帮不了多少忙，一切还得从头开始。试问这种素描训练又有多少积极的意义？甚至有些知名画家一辈子只能写生不能创作。这种体系培养出来的人只能画一些既缺乏艺术价值又无实用意义的习作，这种人才是既不能为文化的发展作多少贡献也不能为现代工业社会奉献多少能力的畸形人才，更为可悲的是这批人又把所学之技传给他人，生产了一批又一批“畸形人”。教学观念陈旧，不能适应时代的发展。这是一个根本问题，是造成前两个问题的根源。教育体制、师资的观念落后，致使学生接受了老化过时、无法适应社会的死知识，现代视觉艺术关于造型语言的新发展，统统被阻隔于课堂之外，不少地方只重技能的训练，疏于思维模式、开发智慧、引发创造力的训练。后果令人担忧，大批人才往往走不出培养他的怪圈，带着只开发了一丁点儿智慧的低能，惊慌失措地走出校园涌向社会。

这种教学现状已到了非改不可的地步了，否则，随着

社会的飞速发展,若干年后,基础造型教学的办公室就要被贴封条了。

有待揭开的面纱背后

目前的窘境根源在何处?这有待揭开的面纱背后究竟是什么带来素描教学的日薄西山?不少素描教学的热心人都提出了看法,虽时有见解,但仍没有触及到要害。其实,病源所在即观念衰老,观念的守旧首先体现在概念认识的倾斜,从而导致了一系列不合时宜的偏差,以致在误差中越陷越深。

“素描”的公认看法是单色画,即朴素描写的意思。这种定义是以色彩多寡以及与色彩相对的外貌现象的角度为命名形式,这有其历史的原因,世界上最早关于素描的定义并作为造型起源见诸文字的首先在3000年前的中国。如《论语》有“绘事后素,素以为绚;”《冬官考工记》有“画绩之事,杂五色。……凡画绩之事,后素功”。即言成五彩之先以素色作草图,成为素描的最初概念,体现了素描区别于色彩的单色特征。时光飞逝到了2500年之后,闻名于意大利的大师列奥纳多·达·芬奇及阿尔卑斯山北面的杰出大师丢勒,都分别提出“素描基础论”的概念。随着凡·爱克兄弟倡导的布面油画崛起以及欧洲美术学院的诞生、发展,工序复杂、制作精细的古典油画技法日趋成熟,而古典油画的第一步即先画草图,在油画布上先画一张完整的素描,专门解决造型的问题,然后开始着色。由于作画步骤的局限,素描承担起视觉艺术最初阶段的造型任务,伴随着美术学院教学体系的不断完善,素描逐渐被作为形体训练的代名词、基础造型训练的唯一方式而确定下来。综观中西方传统关于素描的定义,无不体现着狭义及视觉艺术创造的阶段性束缚,是完全没有触及到其根本性质、目的以及全部过程的、以外貌色彩特征和阶段性局限为定义、内容、形式的片面命名。

“素描”是形体研究方式,但形体研究并不仅仅限于素描,素描所面临的是整个造型世界的全部活动。因此,在这个前提面前,以上述片面性为因素的所谓“素描”的定义显得多么苍白无力啊!令人不解的是,视觉艺术在今天,已到了前所未有的发展阶段,素描虽然命名不当,却也勉强承担了它的最初定义所不能承担的发展部分。然而一些人却紧抓住由于历史的局限而命名为素描的片面性不放,大做文章,已到了可笑的地步。诸如非单色不为素描,非平面性不为素描,非第一手工原作不为素描,非基础造型训练不为素描等。出此范围皆为素描课和研究课所不允,而造型训练又名正言顺地为素描所垄断。请问所谓的“素描”为何物?素描的外延如此狭窄,究竟由哪种形式承担视觉艺术的两大因素之一——形体研究的全部任务?淡化了素描的任务即整个形体研究任务的基本意识,凡此种种已使形体研究教学几近窒息。由概念的片面性、模糊性给形体研究教学带来的混乱和停滞局面已日趋严重,从而带来了一系列的严重后果:首先,容易造成对素描的内涵理解含糊,导

致其观念更新缺乏自觉;其次,限制了形体研究教学的范围,使其局限于狭小的外延之内,导致阻碍教学的延续性,片面强调基础训练,与艺术创作和设计脱钩;再次,阻碍教学的丰富性,使得教学内容形式陈旧,模式僵化,范围狭窄,阻碍学生创造性能力的培养。因此,修正概念的不确定性与非科学性,已刻不容缓。

还原造型的真相

关于以形体训练为特征的所谓“素描”,从古至今,其概念除上述以单色画和形体研究基本功训练二种为命名涵义外,偶尔有人把素描作为独立的艺术形态、独立的画种。但这种说法仍然有很强的界定性,外延不够,不可能把除却单色绘画艺术之外的视觉艺术创作与设计的造型因素纳入其范畴,因此,具有狭隘性,只是形体研究的一个局部说法,对形体研究概念的总体模糊性的解决无济于事。伟大的安格尔对素描做出了很大贡献,他是将素描对绘画关系的重要性提出了高度认识的第一人,他指出:“素描是艺术的法则”“除了色彩,素描包罗万象”。安格尔的观点大胆而有卓识,但是仍然没有跳出造型训练以单色为界线的窠臼。

事实上,形体与色彩不可分离。在视觉范围内,没有脱离形体而存在的色彩,也没有脱离色彩而存在的形体,形体与色彩即一体两面,但二者性质却完全不同,形体以点、线、面组成,拥有三度空间,既可以通过视觉来感知,也可以通过触觉来感知,而色彩是通过不同色素跳动和光的因素,刺激视网膜而被人感知。盲人可以不拥有色彩,但他可以拥有形体。因而,既不可以形体的标准认识色彩,也不可以色彩的标准衡量形体。所谓的单色“素描”企图摆脱色彩的束缚而专事形体的训练,最终仍然会落入色彩的圈套,不能自拔,并且一直以色彩限制造型训练的自由发展。所谓被一部分人过分推崇的“调子素描”不正是由于一味地强调黑白灰调子淡化造型因素而呈畸形化发展最终成为色彩的奴隶吗?其实,黑白灰也是色彩,也不仅是一种色,这已经突破了以单一色彩为形体训练形式的初衷。既如此,又何必如此畏惧色彩,拒色彩于千里之外呢?由此可见形体的训练应遵循形体的性质,形体训练的定义应以其性质为特征从而避免目前的状况,形体训练不能再受以色彩多寡为外延而命名的限制了。

重新被命名、被定义的应是形体的演变过程,它的性质内涵即一切形体演变规律,这就是“素描”所应承担而最终没有承担的涵义。以什么载体来包容这一切呢?以“形体的演变过程”似乎不够简捷精炼,最不容易发现的往往是离自己最近的,我认为以“造型”一词取代“素描”作为这个课题名称是可以的。以“造型”代替“素描”有几方面的优势:一是“造型”是一个旧词,人们较熟悉,容易接受,比造一个谁也不知道的新词要好得多,而且其本身有形体研究之意;二是“造型”一词中有“型”,让人一目了然,知道是研究“型”的;三是“造型”一词,范围较宽,“造”为动词,“型”

为名词,两者为动宾结构,能体现出过程,所以较合适。这里只是抛砖引玉,更贴切的名词有待智者提出。

我在这里试图建立的是包括视觉世界一切形体演变因素的“大造型”概念。

人类的艺术,是人的心灵的产物,是人以心化物的结果。视觉艺术必须以视觉世界为基础,而所谓的视觉世界不过是人的主观视觉感应的结果。因此,我们谈论视觉造型,也必然要涉及人的全部视觉世界,这是一个不应该被忽略的范畴。不唯是人的视觉世界,没有被人的视觉感应到的形体依然独立存在,而这一范围更大更广,是无限的,甚至是超越人的想象的,它仍然是造型的范畴。在此,我打算以人为中心,以人的认识为中心,以艺术人的认识及活动为中心,由内及外逐层扩展思维的向度。

造型,是一切形体的演变过程,对于人的视觉世界来说,它包括一切人的可视之物的形体演变过程,对于人类的视觉艺术来说,它又是视觉之物和视觉艺术语言的形体演变形式,它的范围非常广泛。

就传统视觉艺术语言来讲,“造型”既包括平面的绘画艺术,也包括立体雕塑艺术。它不受色彩的限制,一切色彩皆可以用来表现形体(以形体的因素为主,色彩因素次之)。“造型”的外延是广泛的,包括“素描”(素描仍可作为“造型”的一部分而被保留)的一切外延,它不仅是基础形体的训练,同时也贯穿于视觉艺术创作、设计的形体演变始终。因为除了色彩之外,艺术创作与设计的一切视觉活动都是形体的问题,这只是在艺术的殿堂之内。事实上,在视觉艺术领域内外,一切促使可视形体材料、形体演变的人的行为与结果,都属“造型”,因为这一切仍旧都是形体演变的问题。它包括人类社会所有促使形体演变的人的行为与结果,如截流、填海,吃、穿、用、住、行、坐、卧,搞建筑、做家具,工厂生产产品,农民耕、种、收等。非职业艺术者的行为与结果一点也不比职业艺术者的行为结果逊色,甚至在某些领域更为出色。正是由于人类的这些造型活动,才带来了人类几千年来辉煌灿烂的造型文明。

当然,人的纯粹的意识活动中的形体演变过程,也可视为造型活动的一种。它也有着人的造型的特征:形体的存在,形体的被认识,形体变化,形体的演变结果等。

以上皆是人的有意识的行为与结果,实际上,人的无



图1 珠穆朗玛峰

意识(不带有强烈的主观意识和目的)也在不断地完成形体的演变。如人的下意识动作,走路留下的脚印等。人的这种无意识行为及结果,虽看似不经意,但时有精彩的火花闪现,有时甚至比强烈意识作用下的行为及结果更为神奇。而历代大师的旷世杰作,其中许许多多都是无意识或潜意识作用下的结果。在现当代艺术中,运用无意识理念创作的艺术家也比比皆是。人的工作、学习、生活、运动甚至骚乱、战争,演出了一幕幕人间喜、悲剧;人的生老病死,血液循环,消化睡眠,青春焕发,年老色衰等等,其造成的形体变化并非人们有意而为之,并且构成了丰富多彩的人类历史,更形成了复杂多变的造型世界,从历史的遗照中我们可以常常看到,而当下的人们仍在继续。

形体的演变在人类社会无处不在,不论是在人的有意识领域还是无意识领域。不仅人为因素,非人为因素形体演变过程,也属造型。整个自然界的宇宙万物,凡是有形的,或者是可以通过视觉发现的,都是造型的范围。大至行星、恒星、太阳系、银河系、河外星系,小到细胞、分子、原子,这形形色色的一切,都在进行形体的演变。而且,更为神奇,更为壮观,甚至空前绝后,惊世骇俗。职业艺术者的行为与结果甚至无法与之相比,比之则黯然失色。如云起潮落、风霜雪雨、草木生长、地壳运动、虎啸狮吼、猿啼鸟鸣、动物生长、迁徙等,再而这一切的演变,无不是以形体的演变为其外在特征的,难道这一切不可以被认为是造型



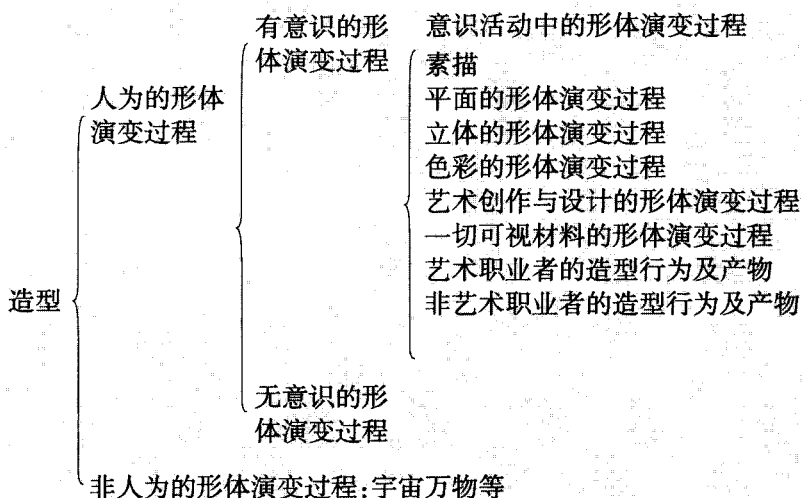
图2 暮色中有树独立

吗?

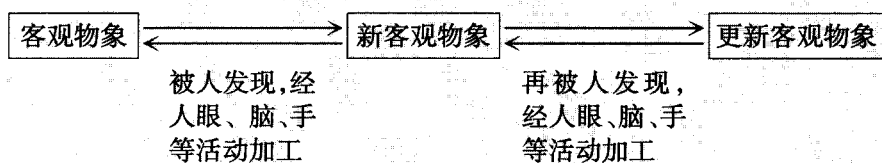
如上所述,造型不仅是静态的,是结果,同时还是一个过程;不仅带有空间性,还带有时间性、延续性,甚至包括未知的可视物体的形的因素。为此造型的外延又可以概括为:宇宙内所有可视物质的形,人的眼睛等感官对形的发现,人脑对形的思维、判断和创造(包括对臆想的形的加工),当然此处的思维过程包括主观思维和客观思维。然后是人的下一步行为,即通过手、眼、脑等人体器官和工具对形的表现,最后都是既成的产物和结果。顺便提出,根据过程这一原理,我们常说的摄影、摄像、电影、戏剧等一系列的艺术形式,都是形体演变方式,也毫不例外属于造型。

综上所述,“造型”的性质内涵即一切形体演变规律;外延即宇宙万物、人为与非人为、人的有意识与无意识行为带来的一切形体演变过程。

可以概括如下:



造型的演变过程,可以概括如下:



应当特别强调的是上述视觉艺术造型活动之外的“造型”的外延,并非是指视觉艺术领域所涉及的素材,而是指独立于社会所规范的艺术造型活动之外并与之平行的形体演变过程;艺术领域的造型只是造型世界的其中一小部分;美术家所从事的造型并非唯一的造型行为。同时,美术家所从事的造型与其之外的一切造型又是交叉的,有时又是互相参与、互相融合的。或许有人认为笔者以“造型”一词取代了“素描”,又将其外延扩至这么大,未免有点不着边际,其实不然,姑且不去争论除人们公认的艺术造型领域之外的一切造型是否是艺术,而艺术之门以外的造型世界和现代艺术的理念、行为相互交叉、渗透已屡见不鲜。如

达达主义、未来主义、超现实主义对工业社会、时空和潜意识领域的介入应用;观念艺术、大地艺术、装置艺术对意识领域、宇宙自然、生活空间的认识、融合与创造等。诸多事例已经说明:现代艺术飞速发展,有关“造型”理论的构筑不是太过而是仍需继续发展。

现当代艺术的飞速发展,其在观念、行为和结果方面所涉及的形体问题非传统的“素描”所能承载。艺术气候的变化愈来愈显示出迅速建立一个与之相适应的形体研究的名称及理论体系,已到了不容再拖延的时候了,而现当代形体研究教学因“素描”的滞后也已经危机四伏了。由于这样的原因,导致了我的“造型”体系构想产生。运用这一理论构想,确实可以使得日渐捉襟见肘的形体研究理论压力顿减,使得学术探索的前卫性与基础理论的衰老性的相悖局面得以缓解,也使得许多现代艺术的疑难问题迎刃而解。

我在此提出的“大造型”概念,旨在给造型研究者一个无限的造型空间,使得研究者获得空前的自由,可以任意地展开想象思维,发挥具有无限创造力的潜能,以面对未来的挑战。

从大的方面着眼,视觉艺术是人类文化的一部分。人类文明的发展过程,正是人类不断认识自己、认识世界的发展过程,是人类追求永恒真理不断更新的过程,也是人类为了完善自我的探索过程。人类求证宇宙人生的真理,最终必然趋于一致。因此,我将有限的局部理论扩展到极限,正是为了探得一条将一扩展到无限,将无限归于一,最终归于一体圆融的道路。以此作为切入点,寻找突破口。

当然,这只是我的初衷,这条道路亦非平坦的捷径,完成此大业,亦非我一人力量所能及,但我希望以自己愚笨的开凿之法,引得睿智者的目光垂范,大家同启视觉艺术之门,果能如此,这将是艺术之盛事。

“造型”的概念及其理论体系一经确立以后,便会引出造型研究与学习和造型教学改革的问题,一场新的变革呼声使我们不得不回眸过去,重新审视我们的造型之路。我相信,艺术的明媚春天,将在革新者锐意改革的身影后出现。

当然,初凿之路,难免问题百出,幼稚拙笨,我诚心恭候热心人批评指正。

第二章 造型与艺术哲学再审视

艺术史上每一次艺术革新的号角吹响,其悠长的余音,总是回荡在历史文化的交响中,温和而又有穿透力。时光慢慢推移,步入该历史文化阶段的下午时分,艺术哲学的阳光徐徐洒来,在阳光的重组中,各个流派纷纷以鲜明的特点,定位在历史文化的大背景中,这已成为文化艺术的发展规律。这即是说:任何一个艺术流派的革新,都脱离不了历史文化的背景,都应该有其在艺术哲学中的理论阐释。造型作为视觉艺术的一部分,必然也脱离不了这一规律。因此,从艺术哲学的高度把握造型改革与教育,可以充分地拓展该项学科研究的理论深度与广度,打下坚实的理论基础。

第一节 艺术意义的颠覆

一、艺术哲学与美学

谈到艺术哲学必须首先涉及到哲学。哲学,源自希腊文 *philosophia*,意即“爱的智慧”,是社会意识形态之一,是人们认识整个世界(自然界、社会和思维)的根本观点的体系,是理论化、系统化的世界观,是自然知识和社会知识的概括和总结。哲学的根本问题是思维对存在、精神对物质的关系问题。美学,是研究人对现实的审美关系和审美意识的学科。由于人对现实的审美关系和审美意识主要表现在艺术中,所以美学的主要研究对象是艺术,即研究艺术中的哲学问题,因此黑格尔把美学叫做“艺术哲学”。美学在古代已有研究的萌芽,一直从属于哲学与艺术理论。1750年,德国鲍姆加登出版了专著《美学》,美学才从哲学与艺术理论的附属地位中走出,发展为独立学科。传统的观念认为:艺术与美学的关系是从属关系,即美学包括艺术哲学。但是,随着现代艺术的兴起、艺术观念的革新,传统的美学概念已愈来愈不能够承载激进的艺术观念,艺术逐渐呈现出与美学分离的趋势。于是,艺术哲学便逐渐脱离美学,成为专门的艺术理论学科。另一方面,由于现代艺术对传统美学的外在脱离,导致美学研究重心的失落,使得美学的研究不得不向艺术倾斜,美学便逐渐改换其传统面目,出现了“美学的艺术哲学化”。此外,还有一个内在的原因:那就是人们对自然美的兴趣已大为降低,对美的形而上学的探讨已经失去了往日热情。甚至有人认为,传统美学由于把美当做了美学研究的主题而使人误入歧途,并导致了美学的沉闷。

美学逐渐抛却对自然的研究而专事对艺术的研究已成为美学发展的趋势。虽然黑格尔如前所述已提出美学即艺术哲学,但是,他还没有抛弃对自然美的研究。而谢林在他的《艺术哲学》中则明确指出,艺术远比自然界更直接地

使人类理解自己精神世界中更美好的东西,当自然通过艺术作为自己的媒介时,自然的灵魂在艺术中变得更为清晰了。自谢林之后,美学已逐渐把全部注意力都倾注在艺术的研究上,这种排他性倾向,基本上已中止了对自然美作任何系统的研究。^①

随着现代艺术的发展,美学向艺术哲学的靠拢与对自然的抛弃,并没有摆脱自身的危机。因为传统美学的研究理论基础是建立在抽象的观念想象上,这实际上就使得美学常常处于空谈的境地。艺术哲学的存在,又常常使得美学面临被替代的地位。阿奇·J·巴默说:美学能否作为一门科学要取决于这样一个问题:什么是科学?他认为,科学就是对问题的解答。因此,美学要成为一门科学,首先依赖于对什么是美、什么是美的经验、什么是审美价值等问题的解答,而艺术正是为产生美的经验的目的而组成。^②因此,美学研究的问题说到底仍是艺术研究的问题,即使是一些主张“美的复归”的美学家也不得不承认:“现代美学已逐渐被等同于艺术哲学或艺术批评理论,……许多熟悉的美学问题现在都已证明它们涉及的是和艺术作品的解释和价值相关的‘关联性’。”由此看来,美学发展至此,已经变成了空架子,是众多门类学科研究的集合体。事情并不仅仅如此,随着现代艺术对美的表现的反动,“美”作为艺术表现的根本理由已被剥夺。正如赫伯特·里德指出:“艺术和美被认为是同一的这种看法是艺术鉴赏中我们遇到的一切难点的根源,……因为艺术并不必须是美的,……无论是过去或现在,艺术通常是件不美的东西。”^③美学已经等同于艺术哲学,而艺术又明确表示其不一定表现美,已经名存实亡的“美学”一词,也已到了寿终正寝的时候了。

美学走过了一条与艺术相伴的路,确实已到了该重新清理的时候了,本书不再作探讨。艺术哲学在甩掉了美学的纠缠后,已成为一门和“美”没有太多关系的独立的专门研究艺术的学科。现代艺术的兴起,在推翻了美学关于艺术表现美的权威论断之后,也使得传统艺术哲学面临着重新组合的局面,传统的体系,许多已土崩瓦解,新的观念语言亟待整理。对艺术哲学的再审视,不仅是艺术创作的需要,也是造型教育的需要。所有清理行动的出发点,应该建立在艺术概念的清理基础之上,因为,从古到今,每一次艺术革命,首先是艺术意义的颠覆。

二、艺术概念的演变

艺术,通常指美术、音乐、诗歌、舞蹈、戏剧、影视、建筑。美术又称造型艺术、视觉艺术,包括绘画、雕塑、摄影、建筑。在漫长的人类文明的演变岁月中,艺术意义的变迁

是十分复杂的,艺术的最初意义和今天人们的艺术观念是大相径庭的。认识艺术概念的演变历史,对于我们全方位地认识艺术、把握艺术,是十分必要的。

(一)从古希腊到文艺复兴

在今天,对于从事造型艺术的人们来说,艺术的最初意义及分类,是出乎人们意料的。在古希腊,掌管艺术的缪斯女神从不过问造型艺术,就连在今天人们看来最为辉煌的古希腊雕塑也排除在神的管辖之外。甚至我们最熟悉的“模仿”概念,原先也并不是指造型艺术中的形象,而是指在狄奥尼索斯酒神崇拜中,巫师通过舞蹈、音乐和诗歌的朗诵对神意所作出的模仿。直到16世纪文艺复兴时代,这种重诗歌贬造型艺术的局面才彻底被扭转。然而,希腊人所说的诗并非指书写的诗,而是指朗诵的诗,即那种被巫师或先知所朗诵的诗。在拉丁文中,诗人与先知是同一个词——*vates*。由此可见诗歌在起源上和宗教有着密切的联系。古希腊所说的艺术主要并不是指一种产品,而是指一种生产性的制作活动,尤指技艺^④。由于重智力轻体力,所以,从事绘画、雕塑、戏剧、建筑的艺术家常常被等同于地位低下的匠人看待。

古希腊尚处在文化的原始阶段,文化的各学科尚处于未分离状态,文、史、哲一体,诗、剧一体。并且,其各自承担的功能还要多。在此种情况下,对艺术的研究可以呈现出多角度、多方式的,但是,对真理的权威发言人是哲学家,哲学家即“爱智慧的人”,那么,对艺术的认知即由哲学家决定,真正从事艺术的人因地位低下而无权过问。古希腊的艺术理论核心即“模仿”说,认为艺术是对自然的模仿。持此观点的核心人物即当时的抗鼎大哲苏格拉底、柏拉图和亚里士多德,他们之间有着师承关系。这一学说在造型艺术上体现得尤为明显,古希腊雕塑的写实再现手法完全印证了这一理论,即使是带有装饰形式的陶瓷纹样,和同时代的中国、非洲和玛雅艺术相比,仍然显示出其倾向于现实的一面。古希腊哲学家不仅在造型艺术上建构了模仿说,而且还运用这一学说去影响艺术家。

但是,柏拉图出于道德教化的考虑,借苏格拉底否定了模仿说,原因是模仿艺术迎合了人们卑劣的情感和欲念。而亚里士多德似乎更折衷,提出艺术起源于模仿,通过

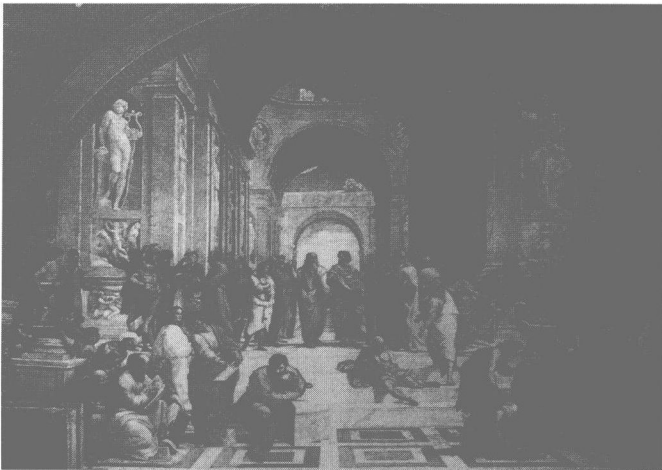


图3 雅典学院 拉斐尔

模仿学习,可以得到部分快乐,获得知识,陶冶情操,仍然能够达到道德教化作用。

继三哲之后,盖伦把艺术分为“平民的艺术”(artes vulgares)和“自由的艺术”(artes liberales)。塞内加(Seneca)提出自由艺术和手工艺,艺术,教育艺术和娱乐艺术。昆蒂利亚尼则把艺术分为三类,即理论的艺术、实践的艺术和诗的艺术。而狄奥尼修则把艺术分为实践的和完成的艺术。这些分法都有一个共同点,即轻视体力劳动,轻视造型艺术。到了罗马时期,这种思想仍然很顽固,西塞罗仍然把视觉艺术与诗歌对立起来,提出高级艺术和低级艺术、发声艺术和沉默艺术。普洛丁把艺术分为两大类:一类是使用工具使自然物成为对人类有用的东西。另一类则按照接近“高度精神世界”的不同等级来划分,分为五种:一,作为物质对象的产品;二,改善自然的艺术;三,模仿的艺术;四,有助于改善人类活动的艺术;五,纯智力的艺术。至此,我们现在所称为的艺术,在当时均被称为低级艺术。

音乐在希腊被看做是诗歌的附属物,但最初的音乐是指一种和谐的理论,并不是指歌唱或乐器的演奏,毕达哥拉斯认为是数的比例构成了音乐的和谐,后来有人把和谐的理论用到造型艺术,认为它是一条美的规律。诗与画的对立在古希腊表现为诗对整个造型艺术的排斥。从古希腊到文艺复兴,美学家所做的工作即一方面让诗歌脱离神赐灵感的高不可攀的境地,从天上降下来;另一方面则不断使造型艺术摆脱工匠技艺的境地,上升到与诗歌并驾齐驱的地位。这种努力直到18世纪G.E.莱辛的《拉奥孔》出现,才达到顶点,但仍没有赶上诗歌的地位。

对于艺术来说,中世纪是较为漫长而暗淡的,文化的一切皆从属于宗教。在禁欲主义的约束下,艺术的表现备受压抑;艺术理论主要沿袭古希腊的艺术观点,并加以改造。圣·奥古斯汀早期曾主张艺术的自律性(autonomous),在《忏悔录》中,他提出了美是至高无上的看法,但他仍然把音乐看做是艺术的最高形式,把雕塑和绘画看做是低级艺术,因为他们涉及的是感性现实的有缺陷的模仿,数学对它们不起作用,也无明显的韵律。中世纪早期,一些思想家对视觉形式的美给予了高度评价,但到了加洛林王朝时代(Carolingian),一些思想家却认为文学高于视觉艺术,原因是它包括《圣经》,在道德上有益。而绘画把自然限制在可视的形式里,所以地位较低。另一位思想家波伊提乌,把柏拉图和亚里士多德的著作译成拉丁文,在艺术性质上追随希腊传统,把艺术看做是一种能力,一种创造出某种事物的能力。同时,他又认为艺术属于艺术家的心灵而不属于他的手。他把艺术分为“自由的艺术”和“平民的艺术”,造型艺术仍然属于后者,音乐仍属前者。托马斯·阿奎那提出了“理性的正当秩序”(recta ordinatio rationis)为艺术的定义,他认为,在制造者的心里就存在着作品的源泉,他是按照事物的观念去制造该事物的。他把文学、绘画、雕塑统称为“形象艺术”(artes figurandi),应该说是一大创举。中世纪末期哲学家邓斯·史考特在神学意义上谈到“创造”和“创造性”的概念,但他认为:只有上帝才是唯一创造者。他

把艺术定义为“正确观念的产品”(ars est recta ratio factibilium)。艺术是“行为”的产物。而诗人但丁对诗的理论作出了贡献,针对诗的地位极高而又完全脱离生活,于是他和当时的正统观念唱反调,认为当时的诗除了“一种美丽的谎言”之外一无所有。

文艺复兴是艺术的真正复兴时代,直到此时,艺术才真正有了自主性,造型艺术才取得了与诗歌并驾齐驱的地位;在欧洲文化史上,艺术家第一次摆脱了工匠与艺人的地位。正如恩斯特·卡西尔所说,康德在《判断力批判》中第一次令人信服地证明了艺术的自主性。但是,艺术的自主性必须首先建立在艺术家自主性的基础之上,只有经过了文艺复兴,艺术家才彻底摆脱了作坊师傅或匠人的困境。^⑤

在文艺复兴初期,画家和建筑师为了改善自己的地位,不得不要求将自己的职业从属于“自由艺术”的范围内,或者加入学者行列。其时,人文主义盛行,一个新的学科——“人文学科”出现,许多诗人、画家、建筑学家都兼有人文学者身份。如米开朗基罗就是集雕塑家、画家、诗人于一身,列奥纳多·达·芬奇就是画家兼学者。于是“Master”一词,便由“师傅”一跃而成为“大师”。

在文艺复兴以前,艺术只是一个松散的概念,并无固定的标准。随着文艺复兴人文主义的兴起,人性的复归,对“美”的发现与表现成为艺术的共同标准。虽然此时还没有一个完整的美的艺术体系,但已为后来的发展奠定了基础。文艺复兴时代的“美”的概念和古代有所不同,正如和现代美学的中心概念有所不同一样。希腊词的“美”和道德上的善是不可分离的。而中世纪的“美”的形而上学概念则带有浓烈的神学性质:上帝被看成是美之所以为美的终极原因。文艺复兴时代的美的概念开始具有现代美的概念,指艺术中存在的那种和谐的因素。由此,文艺复兴掀开了美的艺术的新时代。

“美”不再是“善”或“善”的附属物,也不再为神所专有,L.B. 阿尔伯特认为,美的定义应为各部分的和谐一致(consensus et conspiratio partium),和谐是“绝对和最高的自然规律”。^⑥在文艺复兴时代,最早提出“美的艺术”(fine arts)概念的是弗朗西斯科·达·奥兰达,但在当时未引起注意。直到18世纪前半叶之前,意大利没有出现现代美的艺术体系。

在自然与神圣中,思想家选择了自然,艺术家对这一倾向的体现就是对“构思”(disegno)概念的提出,艺术是艺术家头脑创造出来的,而不是神启示的结果。由于艺术自主性的获得,艺术家自由地运用构思,创造出了绘画、雕塑、建筑充分融合的新的艺术表现形式。在艺术家的充分努力下,视觉艺术脱离了机械艺术而成为自由艺术的一个重要组成部分,成为与科学相平行的学科。其时,一个杰出的艺术家往往也是人文主义者和作家,他们对文学与自然科学也很有研究。透视学、解剖学、几何学被认为是一个画家和雕塑家必备的知识,为此,达·芬奇反复强调绘画是一门科学,和数学关系密切。虽然文艺复兴的最初表现体现在文学上,但视觉艺术后来居上,取得的成就比文学更为

辉煌;产生了一大批巨人,文艺复兴时代也因此被称为巨人时代。如南方意大利为中心的早期的奇马布埃和乔托,开创了绘画和雕塑的新局面,在美的观念上,第一次使得视觉艺术取得了与诗歌并驾齐驱的地位。中期的三杰米开朗基罗、达·芬奇、拉斐尔将艺术推上了顶峰。后期的提香在色彩上也取得了很大的成就。北方的丢勒和贺尔拜因创立了严谨精微、富于理性的又一艺术高峰。至此,诗歌从神赐的理想中降落人间,视觉艺术摆脱了机械艺术而走向了感性的美,自古希腊以来诗歌与视觉艺术的天壤之别从此告别了历史,在三杰那里,视觉艺术甚至高于诗歌。

(二)艺术体系现代性的建立

17世纪,可以说是法国人引以自豪的世纪,自此,意大利作为欧洲文化的领导者地位完全让位于法国。法国由中央集权制支配下出台的一些政策,对文化艺术发展的集中性和连贯性都有很大的作用。这一时期,出现了一批人物,从此改写了法国文化艺术边缘化的态势,尤以画家尼古拉斯·普桑为代表。他在意大利研习绘画多年,将绘画和诗歌充分比较,对希腊的音乐理论模式进行改造,应用于绘画和音乐。他认为事物具有秩序、尺度、和谐,就会表现出美的观念。普桑作为法国第一位绘画大师,可谓异军突起,从此以后,法国步入了欧洲文化艺术中心。

除此之外,一系列艺术学院的建立,也无疑推动了法国文化艺术的振兴。1635年,卡尔迪纳尔·阿尔芒·黎塞留创立了法兰西学院(The Academie Francaise),成为官方最高学术团体。随后,皇家绘画雕塑学院也于1648年宣告成立。从1660年到1680年,更多的学院由让-巴蒂斯特·科尔贝建立。这些学院主张法国的艺术家应摆脱工匠作坊的方式,把主要力量放在绘画、雕塑、建筑上。其他一些音乐、舞蹈学院也都纷纷成立,艺术体系先于理论在缓慢形成。

艺术理论在视觉艺术学院纷纷成立的情况下,也不断丰富发展。对各种艺术区别对待的观点在皇家绘画雕塑学院的演讲会上经常出现。弗雷斯诺用拉丁文写的《论绘画艺术》(De arte graphica),模仿贺拉斯的《诗艺》,对诗与画进行了比较,力图拉平诗歌与绘画的差距。如前所述,普桑对此也很有研究,直到18世纪,人们对诗画同源的讨论仍然充满着热情。在17世纪即将结束的最后25年间,“古代与现代之争”在众多的思想家的争论中展开,为现代意义上的艺术与科学的分离,做好了必要的理论准备。其后,约翰·海因里希·阿尔施泰德在1630年出版的《百科全书》中,把各门学科一分为二,分为理论的(即科学)和生产的(即艺术)。认为绘画就是从人的角度出发去看待宇宙万物,人是万物的尺度。法兰西学院的重要成员之一,夏尔·佩罗在《古今的平行》(Parallele des Anciens et des Modernes)中,把各种学科分为四部分,即视觉艺术、雄辩术、诗歌和科学。他认为有八种美的艺术:雄辩术、光学、诗歌、音乐、建筑、绘画、雕塑、机械学。“至此,一个以‘美’为核心的西方现代艺术体系已呼之欲出了。”^⑦

从上述艺术史的演变中,不难看出,艺术的概念具有动态的性质,不同的时代,就有不同的功能和分法的提出。

艺术“类型”(Style)的概念一直到18世纪上半叶才开始出现,代替了16世纪时乔治·瓦萨里所使用的“样式”(manner)的概念,由于18世纪对艺术分类的探讨空前的活跃,所以,就为我们今天所熟悉的较为稳定的现代艺术体系的诞生,提供了充分的机遇。欧洲的“艺术”概念的历史演变大体可分为两个阶段。第一阶段是古代的艺术概念时期,它从公元5世纪到18世纪初,在这漫长的岁月里,艺术被认为是种遵循规则的生产。第二阶段是从1747年西方现代艺术体系的建立到现代,古代的艺术概念终于为现代艺术的概念所代替。1747年,法国的夏尔·巴托在其出版的《简化成一个单一原则的美的艺术》(Les beaux arts reduits a un meme principe)中,在总结前辈学者的基础上更明确地确立了“美的艺术”概念的权威性,并把它系统化,以音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈组成一个完整的艺术体系。虽然他的艺术模仿说的组合理由有些牵强,但他将“美的艺术”独立出来的举措,却为人们广为接受。他所提出的五种艺术说,标志着现代艺术体系的诞生,作为相对稳定的现代艺术体系一直沿用至今;这五种主要艺术组成的体系也构成了现代美学的基础。演变了漫长的上千年,直到18世纪中叶才得以完成,尽管它的构成部分在文艺复兴、中世纪和古希腊就已经出现。

在该书的前言中,巴托从亚里士多德和贺拉斯的诗学和诗艺中的诗歌理论出发,试图把诗歌的原则扩大到绘画等其他艺术形式中去。他把五种艺术组成一个“美的艺术”体系,其理由就是强调这些艺术和“机械艺术”有着根本的区别。在这部著作中,巴托力图表现出对自然的模仿是所有艺术共同的原则,但是,巴托所提的“模仿”是把亚里士多德的艺术对自然的模仿改为艺术是对美的自然的一种模仿,正因为如此,才把这些美的艺术集结在一起,从而使整个“艺术”的概念发生了历史性的变化。达朗伯(D'Alembert)在他为《百科全书》所撰写的“引言”中,将巴托的体系进一步发挥,把建筑也列入了美的艺术行列。此后,巴托的分类愈来愈得到学术界的广泛承认。法国大革命后,法国的美术学院又给“美的艺术”这一术语以一种前所未有的制度化的表现,它以艺术教育的体制对美的艺术体系作了再次的肯定。^⑥

17世纪末,英国的思想家常常受法国的影响,而到了18世纪,英国又对法国和德国产生巨大影响。18世纪的德国美学也在法国哲学和文学的影响下取得了长足进展。鲍姆嘉通、温克尔曼(Winckelmann)和莱辛都很有成就。莱辛的《拉奥孔》的诗画比较对艺术领域注入了新鲜的空气,在其论著中,这种差别已深刻地渗透着人类审美知觉的根本性差别。当然,也有人认为他的论述未能为各类艺术划清明确的界限。康德在《判断力批判》中则把艺术分为三种类型:语言艺术、造型艺术和作为感觉自由游戏的艺术。

19世纪早期,哲学家维克托·库赞(Victor Cousin),追随康德和18世纪苏格兰的思想家,他相信柏拉图、普罗克洛斯(Proclus)和其他古代的思想家的著作,用真、善、美三概念来构成的哲学体系,认为美必须要通过艺术和美学的

领域来加以理解。在19世纪,库赞的理论影响巨大。

回顾历史,我们不难看出,关于艺术的概念,它是一个不断完善的过程,每一个时代都有其自己的声音。正如符号论者所说:所谓艺术的定义,只是一个“漂浮的能指”。从古代造型艺术作为地位低下的机械艺术到“美的艺术”体系的建立,其中潜藏着艺术的不断成熟与人性自我伸张潮流兴起的线索。随着世界各地博物馆等文化机构的兴起,什么是艺术的探讨往往让位于事物什么时候成为艺术,一些过去不被认为是艺术的东西,由于文化艺术机构和时尚潮流的左右,纷纷失去原来的功用,被指认为艺术。进入19世纪之后,西方工业文明的步伐明显加快,诸如电影、摄影、芭蕾舞、现代舞、器乐、小说、歌剧等艺术形式纷纷涌现,艺术的大家庭空前活跃,维系这一切都成为艺术的,集结为一个中心理由,那就是这一切都是“美的艺术”,这是一个根本基础。而一旦现代艺术观念开始质疑这一基础之时,以此为基础而建立的艺术体系便开始骚动不安,新的艺术体系的重组便不可避免。

艺术史上的一场疾风暴雨即将来临。

(三)现代艺术的兴起

19世纪末、20世纪初,在视觉艺术领域兴起了一场规模宏大的现代艺术革新运动,声势之大,史无前例。风起云涌的现代艺术潮流风靡整个20世纪,甚至闯入21世纪,且仍在绵延。其间出现了大量的流派,从印象后派开始,先后出现了表现主义、抽象表现主义、象征主义、立体主义、抽象主义、超现实主义、达达主义、未来主义等现代艺术流派。20世纪60年代,后现代艺术兴起,随后又出现了结构主义、波普艺术、行为艺术、观念艺术、装置艺术等。虽然只是短短的的一百多年,但是,各艺术流派所呈现的革新语言和观念,却远远超过了过去的几千年。现代艺术一改过去理论界对艺术左右东西的惯例,而变成艺术家所创立的艺术观念语言自身成了艺术舆论的导向,理论家则紧跟其后进行诠释,使得艺术对自身命运的控制走向极致。

现代艺术是如何兴起的,原因众多。首先有其自身的原因。自文艺复兴以来,西方的艺术语言一直走着写实再现的路子,到了印象派已经走到极致,于是,便不得不寻求变革。印象派一方面将光学引用到绘画,使得写实走向极端,另一方面,正是由于印象派对传统造型规则的打破,使得艺术变革的苗头出现,产生了印象后派,从而开启了现代派。其次,便是社会环境使然。自17世纪西方工业革命以来,借助工业文明的浪潮试图在生活上和物质上重建一个新的理想社会成为现代主义的根本追求,因而,在视觉艺术上,以二度空间取代传统三度空间的抽象语言不仅成为现代艺术的最初语言特征,也成为直接服务于工业社会并渗透着现代艺术精神的设计艺术的根本语言,这些都是现代主义对工业文明充满热情并与之有着一定协调步伐的最初体现。然而,事情并非如此简单,人们在得到的同时,也在失去许多。一个滚滚而来的机械工业社会对人性的压抑与摧残,使得自文艺复兴以来人们历尽艰辛争取而来的人性复归的空间越来越狭窄,也使得人们由最初的对