

纪念改革开放30周年

宁波优秀美术论文选

NING BO YOU XIU MEI SHU LUN WEN XUAN

浙江人民美术出版社

《纪念改革开放 30 周年——宁波优秀美术论文选》编辑委员会

顾 问:陈继武 沈明华

主 任:何业琦

委 员:(按姓氏笔画为序)

叶文夫 孙佩梁 何业琦 陈承豹 林绍灵

主 编:孙佩梁

副主编:宋文翔

编 务:魏惠东 胡 卫 周 红

编 者:宁波市美术家协会 宁波画院

纪念改革开放30周年

宁波优秀美术论文选

NING BO YOU XIU MEI SHU LUN WEN XUAN

浙江人民美术出版社

前 言

当历史的步伐已经跨入 21 世纪,迎来了第九个春天之时,宁波——这个曾经的沿海小城,伴随着 30 年改革与开放大潮带来的迅猛发展,现已一跃成为经济发达、生活富裕、充满活力的一个现代化国际港口城市。

纵观历史,7000 年的文明使宁波承载了深厚的文化底蕴,孕育了无数名人雅士,造就了巨匠大师。近十年来,宁波的文化建设日新月异,文化事业蒸蒸日上。当今,在党中央科学发展观的引领下,宁波的美术事业在传承、发扬和创新的道路上迈出了坚实的步伐,一支有实力的美术创作和美术理论队伍正在形成和壮大,广大的美术界同仁,不管是各画种的艺术家的,还是美术理论批评家,大家都能团结合作,和谐互动,在作品创作和理论探索中取得了令人欣喜的成绩。

为了促进我市美术界的艺术创造意识的自觉,激发创新的思维,总结和交流创作心得,活跃艺术理论的探讨,提高艺术批评的水准,同时做好美术的普及教育工作,我们选编了宁波市美术界的首本美术论文专集。其中也有不少出色的学术研究论文和美术教育探索论文,基本上代表了目前的美术理

论研究水平。也反映了宁波市美术家多年来对艺术理论研究的重视和提倡。论文集凝聚了我市美术理论家和美术教师们的探索精神,我们应该赞许他们在这一领域所作出的默默无闻的贡献。纵观历史,艺术创作的繁荣总是与艺术批评的活跃同步,而专业创作的提升也离不开基础教育的支撑。

本论文集的出版体现了改革开放 30 年来宁波市美术理论工作者在一个阶段的探索和研究的成果,具有珍贵的文献价值。参与编辑的同志为此付出了大量的心血,宁波市美术家对此表示感谢。

2009 年也是第十一届全国美展年,是中华人民共和国建国 60 周年的大庆之年。希望美术理论家们志存高远,联系实际,潜心研究。展望未来,宁波的美术理论研究和艺术批评事业,必将春意盎然、繁花似锦。

何业琦

2009 年 1 月 18 日

目 录

理论与创作

老庄思想与中国古代山水画 王复才	6
绚烂至极,归于平淡——谈中国山水画色彩的衰落及水墨画兴起的原因 王葱葱	9
论出版物艺术插图的独立品格 由旭声	13
将“技法”融入心灵——浅谈水彩画创作 孙 宁	18
怀斯的诗学 孙 宁	21
绘画的色彩要义 孙佩梁	24
莱奥纳多的继承与创新——《最后的晚餐》艺术惯例之再研究 刘晓东	27
DBAE 理论的源起及其深远影响——浅析我国当前美术教学改革中存在的问题 刘晓东	33
现代中国画的时代性——论徐悲鸿艺术精神与 21 世纪中国画之发展 宋文翔	41
网络传播媒介对当代美术批评方法论的拓展 宋文翔	46
中国画融入“后现代”之可能性 宋文翔	52
谈现代绘画色彩表现与音乐 吴 威	56
时代呼唤精品 陈承豹	59
植根本土 面向现代——现代民间绘画创作思路的断想 陈承豹	62
中国农民画特有的艺术魅力 陈迎平	66
“远望:许江的绘画”展 陈 琦	72
长卷飞绪 陈 琦	73
花鸟画何以在唐代成为独立画科 周忠庆	76
马格里特超现实绘画中的哲理与梦幻 林彩君	79
中国的意象精神与水彩画民族化之路 林绍灵	84
从“逝去的风景·江南”创作谈意象精神 林绍灵	87
绘画和音乐 张维萍	89
在具象油画的抽象性语言中寻找空间 张 剑	93

西方具象油画语言中的自觉抽象	张 剑	96
痴思长绳系日——齐白石的艺术魅力	胡 卫	99
浅论西方透视和中国画远法之不同	胡 卫	102
“美”与“丑”:美术作品中审美理想的剖析	曹 辉	107
漫议中国写意画的“意”及“灵感”	董根友	111
中国民间美术的发展趋向	鲁 峰	113
惜墨与泼墨:绘画风格的时代因素探析	葛晓弘	118
中国画临摹与写生关系确立的近现代轨迹	葛晓弘	124

艺术设计

视觉传达在互联网时代的运用	张乐平	128
网页设计——艺术还是技术	黄易锋	134
论消费者心理与包装设计的关系	魏惠东 张慧玲	137

美术馆学

论“构建和谐社会”背景下的美术馆教育功能——对宁波美术馆教育功能的设想	孙佩梁	141
-------------------------------------	-----	-----

美术教育

论素描教学中的情感体验	唐卫志	147
寻找合适的话题——关于图像时代高中《美术鉴赏》教学的切入点的实践探索	骆建钧	150
把“画语权”还给孩子——浅议当前儿童美术教育中的误区及对策	章 颖	156

老庄思想与中国古代山水画

王复才

中国画艺术在世界美术中独树一帜,山水画又乃中国画之首,这不仅在于它的艺术表现形式和工具材料的特殊性,还有一个重要的因素就是老庄思想的影响。

中国山水画产生于老庄思想与玄学最盛的晋宋期间。当时受老庄思想影响的一些画人提倡“逍遥游”。他们循入山林求得自我解脱,并以老庄“天人合一”的观念,作为山水画家感性的化身,游于山水,悟自然之性,抒万物之情,从而得到“天道乃人之本”“天地与我并生”“万物与我为一”的感悟。

由于老庄思想的影响,中国历来不轻视退隐。庄子是个卓越的思想家,又是一个隐居不仕的典范。还有晋末的陶渊明逃禄归田,魏晋的“七贤”聚居竹林。唐以后的山水画家中隐士居多,宗炳是最早将老庄思想融到画论中的一个,王微是个“素无宦情”“龙居深藏”,与蛙虾为伍的隐士,王维、张璪是隐士型的山水画家,荆浩、关仝、董源是闲散的官员,巨然是僧人,李成和范宽更是著名的隐士。特别是经历了历次战乱,天下纷争,官场残酷,士大夫纷纷隐居山林,专心玄学,多以老庄思想为精神支柱。他们摩山范水,弄笔自遣,清静洒脱,于师法自然中创作出许多不朽的杰作。

由于这些文人士大夫们的参与,使中国山水画作品和理论愈加丰富。拿顾恺之的画论来说,就比西方文艺复兴时期形成的西画理论早 1000 多年。宗炳这位画家兼理论家,把老庄的哲学和美学思想贯穿在他的山水画论中,使中国山水画理论的研究一开始就处于很高的境界。

气韵生动是中国画鉴赏和创作的最高标准。老庄思想提出“精气”是构成万物的本源,万物都具有代表这种生命的“气”。气韵也是一种具有艺术魅力的代称。《庄子·知北游》中曰:“人之气,气之聚,聚则为生,散则为死。”中国画气韵的内涵包括用笔、用墨的修炼,笔取气,墨取韵。作画要有气势、气魄、气韵。“气”也是作者修养、情感、精神的体现,画如其人。一个中国画家不仅要有高格调的艺术修养,而且要在笔墨造型中积累丰富的技法,才能创作出有艺术生命力的作品。无怪南齐谢赫论作画六法中把“气韵生动”列为首位,这种“气韵”说正是老庄思想在山水画理论中的反映。

中国山水画创作讲究意境、虚境,如大片留白,或为云烟,或为流水,均用简练的笔墨生动含蓄地表现了意境,比西画的写实更显高妙,这也是老庄哲学的影响所致。老子曰:“道之为物,惟恍惟惚,恍兮惚兮,其中有象,惚兮恍兮,其中有物。”由此而见,在恍惚虚象中最能体现人的无限遐想。画家在山水画创作中,通过

物象去观道,从而获得理想的意境。

庄子云:“诗以道志。”在中国晋宋时期,田园诗、山水诗大量出现,对山水画意境说的产生和发展起着催化作用。中国古体诗的核心是意,中国文人视意境为山水画的灵魂,因此产生了诗画相融说。画中有诗,就是画中有诗一般的意境,有了高深莫测的意境,就能达到陶冶性情、开阔胸襟、澄清除浊的作用。

山水画的取材不像西方风景画题材那样具有广泛性,它是把自然界最精华的景观——山与水作为重要的表现对象,这与老庄崇尚的“逍遥游”“与山林为伴”的观念有极大的关系。因此,中国古代山水画家多钟情于大自然,长年深入山水之中,世事杂念齐消,求得心灵净化,以山石、树木、行云、流水为表现对象。

中国山水画是以宏观和微观相结合的观察方法,用不定点的游移透视方法观察对象、处理画面,这也是老庄精神在山水画创作中的体现。老子的“逍遥游”,“挥斥八极,磅礴万物”,“和混而为一,复归于无物”,“以大观小”,“远”即“玄”,“远”的归宿是“无”,“无”是道家的思想。根据这个美学观念,郭熙以“玄”的眼光创立山水画创作中的“高远”“平远”“深远”的“三远法”,并用其表现四时阴晴之山貌不同、山势变换形移的万千气象。南北朝的姚最在《续画品》中提出的“立万象于胸怀”和“心师造化”之说,唐时张璪明确的“外师造化,中得心源”,都进一步论述了自然生活与艺术生活的关系。在天地之间的仰山川气象,会使画家冲破视觉上的障碍和局限性以及空间感的束缚,将江川尽收笔下,使画面达到咫尺千里的效果。与西方的焦点透视相对照,中国山水画散点透视的处理显得更自由,更逍遥法外。站在自然的高度来审视这一点,更有艺术意味。

老子的“五色令人目盲”、庄子的“五色乱目”之审美心理,均认为用色而色遗,不用色而色全,无色之色为大色,无意于五色,五色自在其中。黑白相用,浓淡得体,干湿相和,不少有色,这些都体现了老庄思想在中国画色彩运用上的辩证关系。

传统的青绿山水成熟于盛唐。吴道子、王维的水墨山水把金碧辉煌、绚烂至极转为平淡,符合道的玄色和中国文人精神的追求。水墨为上的画风,几乎影响着中国画的发展。与大自然的五彩之色来对比,墨色的深沉、古雅、淳厚、淡泊的格调更为高雅,被视为修养之色,而被世人所接受。

《周易》的“道”和老庄的“道之为物”的哲学对中国的文化艺术、传统思维方式产生着深远的影响。道是哲学的范畴,道分阴阳,《易·系辞上传》:“一阴一阳谓之道。”太极图的黑白二鱼,生动完整、高度概括地阐明了这个哲学道理。

一幅山水画作品在构图上,要求主宾分明,开合得当,纵横相交,向背相合,聚散分韵,疏密有致,方圆曲直变化等。又如,作画要求以白计黑,以小见大,乱而不乱,齐而不齐,平中求奇,隐中造险,巧中见拙。要大胆落笔,小心收拾,形神兼备于似与不似之间。在用笔上要轻重、起伏、徐疾、刚柔、收放并用,用墨上要讲究浓淡、枯湿,色彩上要艳而不俗,清淡而厚重,使作品在充满矛盾中既有变化又取得和谐。这些都证明了老庄的哲学思想在中国山水画创作中的运用。

老庄思想倾向于道法自然和艺术自由创造精神,对中国文学艺术创作起着积极的推动作用。它的基础和主导兼有《易传》《易象》的思辨体系。从道法自然的宏混大观出发,最大限度地发挥人类主宰世界的主观

能动性,使中国山水画艺术创作植根于“道”之中,从而建立中国特有的辩证象形思维观念和博大精深的意象绘画体系,使中国山水画艺术取得独树一帜的卓越成就,进而达到中国画艺术的高峰。

但一切事物都有两重性,正像《周易》阴阳观的哲理那样,每一事物的存在有正反、阴阳两面性。当突出事物的一面时,肯定会对另一面进行排斥。如在中国绘画中重神不重形,从以形写神发展到逸笔草草、不求形似时,形的地位下降,结果忽视了造型学的发展。实际上中国画家不是不会造型,而且有的大家还有扎实的造型基础,只是忽略了这一方面。近代西画写实风进入国门,弥补了这方面的不足。当代山水画也吸收了写实手法,把传统的艺术精神与西方绘画观相融合,呈现出多元化的新格局。唐以前中国山水画以线为骨架,并敷有色彩的青绿山水,区别于西洋色彩学科。开始时有着良好的发展基础,但“水墨为上”以来,“墨分五色”等黑白观念占了整个中国绘画的主导地位,色彩技法停留在唐初的水平上,使中国画“发育不良”,这是非常遗憾的。目前,虽然西画色彩学进入中国,对中国画有一定的借鉴作用,但由于东西方的色彩观念不同,绘画特质不同,还由于“水墨为上”的思想根深蒂固,使中国画色彩学发展缓慢。而这也正是大有潜力可挖之处,相信在 21 世纪中国山水画的色彩会有新的突破。

自苏东坡高度崇尚文人画以来,画坛即从提倡以形写神转变为写意和不求形似,从而提倡绘画的自娱性和自我表现。诗文、书法的结合使中国绘画在某种程度上丧失了自主性,也产生了一定的依赖性。又如,绘画成为士大夫阶级卖弄风雅之物后,守旧画风日甚,高度程式化而逐渐僵化,这对中国绘画的发展产生了一定的负面影响。但每个事物的发展不会绝对地圆满,如果没有某一方面的损失,就不会有另一方面的突破,也不成其为中国特有的中国画艺术,更不会出现中国山水画的艺术高峰。问题在于对此如何把握,如何发展。有人说中国画走向末路了,有人否认中国画的笔墨,提出彻底“革”中国画的“命”,更有人甚至想把它放进博物馆。这些观点,我们认为是极其有害的。

中国画是中华民族光辉灿烂的传统优秀文化,是高度文明的象征,她以中国特有的艺术形式屹立于世界艺术之林。我们对传统的探讨,目的是为了明确其中的规律和法则,继承和发扬其精华,改造不足,使中国山水画艺术放射出更加灿烂的光彩,并继续经受历史的考验。

中国山水画艺术的发展应找到自己传统的根基,要在思索和争执中充分认识与整理对自己有价值的东西,要以中华民族传统的文化精神特别是以老庄思想的哲学美学观点,指导并发展我国独有的山水画。在现代多元化格局中,我们更应该认清形势,塑造自我,发扬光大。

绚烂至极，归于平淡

——谈中国山水画色彩的衰落及水墨画兴起的原因

王葱葱

中华民族原本是一个爱好色彩的民族。从新石器时代的彩陶、秦始皇的着色泥俑到汉代的墓室壁画来看，色彩的发展是从简单到复杂，从不自觉到自觉，从无序到有序。直至到了晋代初步奠定了中国画色彩的基本格式，形成了积色法和敷色法两种色彩语言样式；唐代，色彩的表现更是达到了辉煌绚烂的程度，其表现领域涵盖了人物、山水和花鸟，所达到的高度是后人难以超越的。

唐代中期，水墨画在吴道子的“嘉陵江三百余里山水，一日而毕”的壮举中，高呼着王维的“夫画道之中，水墨至上”的宣言而粉墨登场，并随着五代、宋元多朝画家的水墨实践，逐渐代替了青绿山水的主流地位。水墨之变的原因是多方面的，本文试从密体画和疏体画的影响、禅宗的影响、唐代到宋代审美情趣的变化、笔墨体系的建立与墨戏观念的树立四个方面来略谈色彩渐“退”和水墨渐“进”的原因。

一、密体画和疏体画的影响

水墨画是以水墨作为主要表现手段的绘画，所言的并非仅指纯水墨的作品，而且也包含着水墨淡彩形式的作品。从中唐开始，就同时存在着色彩和水墨两种绘画语言形式。水墨画的兴起并不是由色彩到水墨的演变，而是唐宋文人画家对于传统汉画中的水墨资源的重新发现和雅化。但在一片绚丽色彩的滥觞中去重新发现水墨资源，发扬光大之，并使水墨逐渐代替色彩画的主流地位，还要从晋画开始对中国传统绘画风格进行分析。

《历代名画记》把晋代绘画分为密体和疏体两种。在《论顾陆张吴用笔》一文中提出：“顾陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张吴之妙，笔才一二，像已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。”^①姑且不论这种分法是否恰当，但不可否认的是在晋画中确实存在这两种绘画风格。密体画的特征是笔迹周密、着色匀整，体现为精工的风格，卫协、顾恺之、陆探微、刘项等都以密体见长。虽说他们都是以画人物为主的画家，但这种主流风格必然会影响到从晋代开始出现的山水画风格。隋代《游春图》是现存第一幅独立的山水画，应该属于层层积染的密体山水。唐代李思训继承和发展这种积色山水，继而形成了为“一家法”的金碧山水。明人詹景凤对他的评论“巧以饰拙，工以致精，细以表微，种种渐开后人脚手”^②，足以说明了大李将军的艺术风格极为工细和富丽。其子李昭道继承了其父的工细风格，并在设色方面又有所发展。无论从现存的《明皇幸蜀图》等传为李昭道的作品来看，还是从“昭道虽图山水、鸟兽，甚多繁巧”（唐代朱景玄）、“昭道则一味板细”（明代张丑）这些历代评论来看，他的创作毋庸置疑地出

现了矫饰化的风格。“众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。”^③当一种绘画风格成熟并成为主流时，必然要探求和发现另一种新的与之相异的绘画形式。当青绿山水发展到李思训的时候，山水画色彩体系已逐渐完备和成熟，以至发展到李昭道的时候，显现出了纤弱、刻板、浮华的特征，最后出现矫饰化风格的倾向。这时，探求和发现与色彩形式不同的绘画语言，当是唐代的画家急需解决的课题。因而，水墨画的重新发现和兴起也正是顺理成章的事情。

张僧繇的出现标志着晋画画风的一次转变，晋画开始进入了疏密二体并行的时期。疏体画的特征是笔迹疏略，着色简率。张僧繇的“疏”主要表现在两个方面上：用笔和用色。据说是受到卫夫人《笔阵法》的启发而将书法用笔创造性地用到了绘画之中。在用笔上，一改密体匀整工稳的“春蚕吐丝”式的线条，而为点、曳、斫、拂；在用色上，打破了层层积染、面面俱到的用色惯例，而是“离披点画，时见缺落”。显然，他的用笔和用色已经向写意方面发展。

唐代吴道子挥毫图壁，“嘉陵江三百余里山水，一日而毕”，说明了他的用笔方法应该是简略的、写意的，呈现出疏体式的意趣，而非密体“春蚕吐丝”式的线条。在用色上，他采用了轻敷淡写、不覆盖墨线的浅着色，形成了画史上所谓的“吴装山水”。这种呈现疏体式旨趣的水墨山水由于吴道子画名盖世而影响深远，再经过王维、张璪、王墨等人的努力，终而形成了唐中期水墨山水画的一大潮流。

二、禅宗的影响

禅宗是中国文人士大夫自觉选择的结果。佛教自东汉传入中国以后，文人士大夫们并不像其他阶层一样盲目地接受、崇拜，而是有选择地接受一些符合中国传统文化精神的因子，把佛教中般若学和老庄、《周易》相结合，形成了东晋以后的禅宗。

般若佛学理义主张主客两忘，物我俱一。世界万物皆有灵性，物我的关系不再是对立的关系，而是一种亲近和谐的关系。这样，在文人士大夫眼里，自然界成了与人的心灵息息相通的真正独立的审美对象。再加上自然界一些属性，与世俗化现实生活相比，它相对宁静、单纯、永恒、和谐，这些都易和人的自由心灵产生同构效应，使山水成为独立的审美对象。以至于到唐代中期，在体制完备的青绿山水和初创的水墨画中士大夫们自觉地选择了后者，不可不说是哲学观上禅宗对中国文人们的影响。

禅宗对文人士大夫的人生哲学和生活情趣方面影响深远。自儒、佛、道三教并存以来，“据于儒，依于老，逃于禅”成为文人士大夫日常的精神生活模式。他们追求的是以自我精神的解脱和超越为核心的适意人生哲学与自然淡泊、清静高雅的生活情趣，在绘画中表现出清淡玄远的审美情调。清淡玄远的审美情调具体表现为恬淡的色彩、宁静的意境与含蓄的感情。古典色彩绘画中色彩的斑斓、绚丽所营造出的是一种热闹场景，表达出的是一种热烈奔放的思想感情，这些显而易见不符合禅宗幽深玄远的审美情调。而纯水墨或水墨淡彩形式所营造出的宁静之境却完全符合禅宗审美情调。因而，在色彩和水墨并存的局面中，文人士大夫自觉地选择了符合自己心境的水墨画也在情理之中。

三、唐代至宋代的审美情趣的变化

一个时代的审美情趣从横向来看，总是和一定时代的人生哲学与生活情趣联系在一起的。唐代实行以

儒为本,佛道为辅的三教并存的政策。除此之外,“任侠”的风尚弥漫于整个社会,“侠”的气质几乎渗透到了社会生活的各个领域。唐人出世,其人生哲学是建立在儒家基础上的积极进取的人生哲学,属于外倾型的民族心理。由于国家的富强使整个民族富有激情、豪迈,充满民族的自信心,追求个性的独立和自由,审美情趣自然而然趋向于热情奔放、色彩斑斓、金碧辉煌的古典色彩绘画。

安史之乱不仅是中国封建文明的分水岭,而且是中国民族精神的转折点。自安史之乱以后,整个中华民族由盛转衰,民族精神气质由唐代的激扬、健朗、外拓走向宋代的柔靡、懦弱、内省。宋人在出世之余或出世不利的情况下,采用消极避世的生活态度,属于内倾性的民族心理。整个民族精神内向,封闭,克制忍让,追求和谐。审美情趣逐渐趋向于清幽寒静的水墨画。

水墨层层积染而就的艺术效果,是厚而透的感觉,给心灵带来一种宁静的满足感。水墨画中的灰色给人的感觉是内敛、忧郁和沉静。正像康定斯基在《艺术中的精神》一文中所说的:“灰色是无声的、静止的,……灰色因此也是没有前景的静止。灰色越多,就越多地负荷令人窒息的绝望。”^④有趣的是,对色彩的这种解释正符合宋代以来文人的精神气质和心态。

四、笔墨体系的建立与墨戏观念的树立

随着吴道子的水墨画初创,张璪、王维等画家对墨法进行了不断的探索。张璪的“运墨而五色俱”的“破墨法”和王维的“破墨山水”,技法都有相似之处。所谓“破墨”都是把墨加水破成浓淡不同的层次,代替色彩青绿用以渲染,并能用水墨表现出山形的阴阳向背。如此,用墨的浓淡代替了色彩的变化,墨色逐渐代替了色彩的位置。但这一时期的水墨画不足之处显然是“肉多骨少”“有墨无笔”。荆浩的“有笔有墨”的水墨实验进一步把水墨山水推向主流地位。在此之前,青绿山水以勾勒填彩和勾勒烘染的方法,来体现山体的厚度,但因方法的不尽完美而使山体显得单薄而近乎平板,皴法可突破这些弊端,用浓淡干湿富有变化的线条来表现山石的硬朗俊秀,充分体现山体的厚度和质感,实现了山水画有笔有墨的历史性的突破。

荆浩的《笔法记》构建了以水墨为中心的新理论框架,“六要”中的“气、韵、思、景、笔、墨”更是以“墨”代替了谢赫“六法”中的“随类赋彩”的观念。

郭熙的《林泉高致》标志着笔墨体系的建立。笔墨体系的建立意味着水墨和色彩角色的互换。在古典青绿山水中,线条勾勒之后要以色彩占据勾廓的空间,色彩受到充分的重视而得以极致表现,也就是说线条服务于色彩。之后,随着线条语汇的表情增多,墨色的丰富,笔墨逐渐成为独立的审美对象,再加上皴法的进步,使山水画从平面走向立体,色彩的舞台逐渐缩小,水墨的语言得到加强。可以这样说,在水墨画中,色彩服务于笔墨。

在一幅山水绘画作品中,如果线条自身的表情语言丰富,皴法变化有致,墨法韵味十足,不着色彩就体现出完美的意境,达到让视觉得以安抚、让身心得以平静、让精神得以自由的目的,那么色彩在这样一幅绘画中是显得多余的。强以层层涂之,只能是掩盖原有的笔墨,破坏了原有的意境。所以,这时的山水如果要上一些色彩的话,定是浅敷淡抹上一些观念上的色彩,即所谓的“心象之色”,上色的原则也应该是“色不碍墨”。

北宋晚期墨戏观念的树立更使青绿山水离主流绘画越来越远。文同、苏轼、米家父子是墨戏的领头人物。墨

戏是以文人审美观念为主导的墨法发展的一种特殊形态。墨戏与色彩的绘画理念有一定的冲突,墨戏讲究笔墨的书法化,特别是从草书中汲取营养,讲究写意、无法;而色彩绘画,特别是积色法,讲究染,讲究精工和格法。对前者的运用正是文人们所擅长的,而后者却是文人们的短处。因此,文人墨戏基本上拒绝了色彩。

中国主流绘画从唐代的古典色彩绘画转向宋元的水墨画,期间经历了漫长的历史时期。探究其转变的原因,一则使我们清醒地知道,“墨分五色”事实上并不能代替色彩的斑斓,观念上的色彩并不能代替视觉上的色彩;二则是为了更全面地理解古典绘画中的传统,以期在水墨滥觞中重新发现色彩的无穷表现力和独特的审美体验,探求中国画的色彩创新之路。笔者认为,这就是本文的意义所在。

注释:

①③[唐]张彦远,《历代名画记·论顾陆张吴用笔》

②[明]詹景凤,《东图玄览》

④[俄]康定斯基著,李政文,魏大海译,《艺术中的精神》第78页(中国人民大学出版社,2003年)

参考文献:

①徐英槐著,《中国山水画史略》(浙江大学出版社,2003年)

②牛克诚著,《色彩的中国绘画》(湖南美术出版社,2002年)

③葛兆光著,《禅宗与中国文化》(上海人民出版社,1986年)

④俞剑华编著,《中国古代画论类编》(人民美术出版社,1998年)

论出版物艺术插图的独立品格

由旭声

按照常识性的理解,艺术插图是对应文学作品而创作的视觉图像,用以帮助丰富文字内容,增加阅读兴趣,美化、活跃版式。因为是常识,便已在人们的心中形成了一个定式,以至于很少有人去进一步深入思考插图的独立品格问题。当插图在脱离了文字上下文的“环境”后,是否还是一幅耐人寻味的好作品并具有独立的欣赏价值?笔者认为答案是肯定的。本文仅从视觉艺术的角度,通过探讨插图与文字的关系,艺术作品的内在结构及相关属性,以阐明插图的独立品格问题。^①

在出版物中,插图又被称为“配图”,这已客观地道出了它作为“配角”的从属地位。配角又何来谈“独立品格”?这不是“喧宾夺主”,在与文字争主角吗?其实不然。倡导插图的独立品格,并非是要和文字争主角,而是要真正地发挥视觉语言的独特优势,在准确传达文字主题的前提下,创作出格调高雅、感染力强,并令读者过目难忘的视觉艺术形象,以期更好地担当插图艺术在文字中应有的角色,使插图具有更强的艺术性及独立的欣赏价值。在插图过程中,画家作为创作主体,是艺术作品的实施者。中西方的艺术理论对创作主体的研究,虽然侧重于文艺学及美学方面,但也同样适用于绘画,均强调从创作主体的意向切入把握艺术作品的本性。《文心雕龙》强调创作主体的人品、精神气质及知识修养等方面;弗洛伊德的精神分析法及荣格的集体无意识则侧重于对创作主体的审美创造过程作深层的心理研究。从艺术作品的内在结构论述作品质量和风格是西方艺术理论的重要视角。莱辛在《拉奥孔》一书中谈到诗与画的界限:“绘画运用在空间中的形状和颜色,诗运用在时间中明确发出的声音。”^②之后的赫尔德对此观点作了补充:“绘画是通过形象和色彩来表情……文字则借人为的和有意的手段”,因此“语言不能代替色彩,口也不能代替画笔”^③,明确地指出了两者的不同而各有其自身的独立性。康定斯基认为“艺术作品一旦诞生,就获得了独立的生命,成为一个实体”。^④罗兰·巴特则更彻底地宣布了一部作品的问世,意味着作者的死亡,从而阐明了艺术作品存在的独立意义。在绘画经历了自身漫长的发展历程后,从流派到风格,从语言到样式,从观念到技法,从材料到展示,已经完全按照自身内在的逻辑发展和嬗变,进入了纯粹的视觉艺术的辽阔领域。插图虽不属于纯绘画艺术的范围(作为文字的视觉补充部分,其意义传递的功能还需为读者所理解和接受,而纯绘画则不需要考虑这些),但它在操作层面上却与纯绘画无异,只要在观念和表现手法上更靠近纯绘画一些,插图完全可以做到文中所倡导的本该继续保持的独立品格。

二

“人类传播信息方式的演变呈现这样一个脉络:视觉文化、听觉文化(直观的感受、‘看的精神’)——概念性文化(‘读的精神’)——新的视与听文化(‘新的看的精神’)”,“人们依靠视觉引起的注意行为是其他方式(听觉、嗅觉、味觉、触觉)的六倍”。^⑤插图是以图像为信息载体,与文字并置时,显示了它在视觉传达方面的明显优势:一是插图传达信息的直观性。图像是心灵之“像”,它以直觉的感受方式来捕捉,以直观的视觉方式来呈现。这是一种独特的最易于被理解和被传达的信息语言。插图即拥有着这样的先天优势,通过与文字的互补,共同传达了欲表达的内容和信息,增加了读者的阅读兴趣,丰富了读者的心理感受;二是插图在文字板块中的凸显性。文字是静止的符号,而插图这种特殊的视觉符号会在第一时间里吸引读者的视线,形成图像的冲击力。这种感觉是由文字与插图及插图自身图像强烈的视觉对比效果引起的,如黑白、疏密、大小、聚散、粗细、强弱、藏露、奇正等等。试想,在阅读文字的过程中,视觉会按照一种稳定的节奏匀速运动,随着视觉流程的改变,忽然遇到了一张插图,其独特的图像语言必然会凸显出来,形成强烈的对比关系及视觉反差,插图在文字板块中的这种“夺目”位置,必然对其独立品格提出更高的要求。

以文字符号为媒介来塑造艺术形象的是语言艺术。插图属绘画艺术的一个门类,运用的则是点、线、面、色彩等手段,塑造出可以直接观赏到的视觉艺术形象。作为二度创作的艺术作品,其作用是以独特的方式来描绘、捕捉、再现、表现文字所涉及的相应内容,它可能是某场或熟悉或陌生的景象,某个或隐或现的意念,某段或庄或谐的故事,某条含有哲理的启示。这种将文字图像化的再创作是画家将文字意义转化为意义图像的过程。在这个转化过程中,画家与文字、画家与插图、插图与文字三方面构成了一个密切的互动关系。

画家与文字是信息的准确接收与有效处理的关系。作为创作者,除了良好的艺术素养及精湛的绘画技能外,还需具有综合的人文知识和素养,才可深入地理解、精到地把握来自文字方面的信息。经过取舍、提炼,将它们作为画家创作插图的基本依据,并成为其精神积淀的一部分内容。通过与文字的合理“碰撞”及自身对社会、对生活的独到感悟,创作的灵感会突然而至,并会在脑海中瞬间生成所需图像。

画家与插图即创作主体与作品,两者构成了创作的过程关系。创作主体是具有深邃的个性、可贵的创造力、深入的理解力、准确的表达力及独特的审美力的社会化的人,其价值取向、审美趣味及社会阅历都直接或间接地影响到创作主体的艺术观。作品则是画家的精神物化的存在形式,标志着画家艺术创作活动的完成。作为创造对象,它是创作者的心灵折射,直接承载了创作者的精神世界、审美理想和个人对社会的深刻体验。

插图与文字互补关系处理得好坏,直接影响到插图作品质量的优劣。处理得好,即有锦上添花之功效;反之,则会有画蛇添足之嫌。插图的意义既需要它在表达文字内容方面的到位性和准确性,又需要它遵循绘画艺术的自身规律,保持其相对的独立性,唯此,作品才显出其真正的艺术魅力及价值。我们知道,插图说到底还是“命题创作”,离题的插图,即使画得再好,也失去了它原有角色的真正意义;但只求贴近文字,忽视了插图是一门再创作的相对独立的艺术,画作仅仅是文字的简单重复和再现,其艺术的内涵便会大打折扣,

也失去了插图的可贵性,因为重复的劳动在艺术创作中的价值是不大的。注重插图与文字应有的联系,更应把握插图与文字应有的距离,才可保持插图应有的独立品质。这样的插图配在文字中才会是真正意义上的图文并茂、相得益彰。这里,我们可以用水乳交融、避实就虚、若即若离、貌离神合等成语及准成语来比喻插图与文字的关系及转化结果。

水乳交融:与感受合、与内容合、与文体合,应是插图所具备的要义。有一些插图,单独看没问题,结合文字便可看出下面的尴尬:文字是写实的手法,插图却是抽象的表现;文字是哲理的玄思,插图却是写实的描绘;文字是幽默的调侃,插图却显得严肃而拘谨……错位现象严重,无法与文字真正地交融和默契,是插图的遗憾。

避实就虚:这是一种互补法,即以插图之“实”补文字之“虚”。高明的插图,避开文字的“实”,机智地寻找能充分发挥绘画语言特性、自由表现文字“虚”处的那个空间。这样,文生图,图亦生文,互相生发,丰富多彩,引人入胜。

若即若离:好的插图应该是在忠于文字的前提下而不受其束缚,与其保持应有的距离。这样,插图就为文字打开了一个可能的空间,这个空间也许是文字表达的羽翼飞抵不到的地方。借助绘画语言的独特羽翼,插图可以在这块辽阔的空间中自由飞翔,其意义也就真正显现出来:它在文字和插图之间开辟了一块想象的天地,让读者在享受阅读快乐的同时,又通过对插图的“阅读”,得到另一种艺术的享受和启发。

貌离神合:为意象性的文字所作的插图,最能体现这样的特点。表面看,文字的指向与插图的描绘没有太多的联系,有点“风马牛不相及”,但仔细品味,却发现了这类插图的妙处,原来是匠心独运。将文字与图像之间的距离有意拉大,甚至错位,形成联想、互补的关系。如诗歌,尤其是现代诗歌的插图,多采用的是这种方法。因现代诗歌所表达的意象常常是多义的、朦胧的,这就要求插图能达到与文字神合的境界,而低能的插图却是貌合神离的。

画家深谙文字,文字引发插图,插图表达画家。在这三者关系中,画家是创作过程中的实施者,文字只为画家提供了再创作的基本素材,而插图作品则标志着创作的结果——其内在结构决定了它是否具有那种独立的品格。

三

插图的独立品格是指该作品在离开了文字上下文的“环境”后,其质量仍应具有独立欣赏价值及应有的艺术风格,而质量及风格又是由作品的内在结构决定的。阿多诺认为,艺术作品是一个独立自主的实体存在,并遵循着自身的内在结构逻辑。这对探讨插图的独立品格问题提供了一个很好的支点。从艺术作品的存在看,内在结构应包括内容和形式两方面:

其一,画家在作品中反映出来的对社会生活的认识就是艺术作品的内容。艺术作品最基本的作用就是向读者展现它所包含的精神内容。这种内容并不是某种统一的概念和一致的精神,而是“那种捉摸不定的东西”(阿多诺)。它有两个方面的具体特征:(1)超越性。艺术作品是通过主体的想象活动把现实经验上升到了理想境界,故而是超越现实的升腾。插图作品是在文字基础上进行的再创作,一是要求画家超越自身