

视觉艺术

东方文艺美学丛书

王伟明 王德广 著

江苏文艺出版社



DONG FANG WEN, YI MEI XUE CONG SHU

SHI JUE YI SHU

视觉艺术

王伟明 王德广 著

东方文艺美学丛书

江苏文艺出版社

DONG FANG WEN YI

MEI XUE CONG SHU

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

图例：图例

视觉艺术

作 者：王伟明 王德广

责任编辑：朱建华

责任校对：朱建华

责任监制：江伟明

出版发行：江苏文艺出版社（邮政编码：210009）

经 销：江苏省新华书店

印 刷：江苏丹阳教育印刷厂

850×1168mm 1/32 插页 12 印张 12

字数：270,000 1997年10月第1版第1次印刷

印数：1-6,000册

标准书号：ISBN 7-5399-1206-5/I·1120

定 价：26.00元

（江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换）

东方文艺美学丛书

致力于门类美学的研究和探求
珍惜中青年理论家的个性和真诚
赞赏理论研究中的锐气和活力
鼓励理论研究中的创新和争鸣

目 录

第一编 视觉艺术原理	(1)
------------------	-----

第一章 引论	(1)
--------------	-----

一、视觉艺术概述	(1)
----------------	-----

二、视觉艺术的类别	(9)
-----------------	-----

三、认识与研究的意义	(17)
------------------	------

第二章 创作与欣赏	(22)
-----------------	------

一、艺术家与创作	(22)
----------------	------

二、相关的人文知识	(28)
-----------------	------

三、欣赏与趣味	(35)
---------------	------

第二编 造型艺术	(41)
----------------	------

第三章 西方绘画艺术	(41)
------------------	------

一、观念的图式化	(41)
----------------	------

二、“由美入真”的形式	(46)
三、“中世纪”的绘画	(51)
四、多才多艺的“巨人”	(55)
五、南北画派	(68)
六、艺术家的不同取向	(75)
七、宫廷画家与个性发挥	(84)
八、新的艺术中心	(89)
 第四章 西方现代艺术	 (99)
一、印象主义与后印象派	(99)
二、有意味的形式	(110)
三、从表现主义到抽象表现主义	(117)
四、潜意识的梦幻艺术	(126)
五、纯形式的新造型	(131)
六、波普艺术与传播	(135)
 第五章 中国绘画艺术	 (141)
一、神采飘逸的线造型	(141)
二、富丽的宫廷风格	(148)
三、雄浑的风格与空灵的意境	(153)
四、院体花鸟画	(159)
五、脱俗的笔墨功夫	(164)
六、复古的图像	(171)
七、怪杰与画僧	(176)
 第六章 雕塑艺术	 (183)
一、神秘的狮身人面像	(183)

二、追求和谐与完美	(188)
三、规范的造像学	(196)
四、东方艺术之魂	(200)
五、巨匠与作品	(211)
第三编 实用艺术	(223)
第七章 建筑艺术	(223)
一、砌块的造型与样式	(223)
二、木构建筑与园林	(231)
三、现代高层建筑	(240)
四、独具个性的建筑大师	(246)
第八章 中国工艺美术	(258)
一、形制与装饰	(258)
二、绫罗绸缎与蓝白花布	(268)
三、纹饰的涵义	(275)
四、绘影镂空的装饰造型	(280)
第四编 传媒艺术	(287)
第九章 平面设计艺术	(287)
一、广告招贴画	(287)
二、图形设计的内涵	(294)
三、个人风格的设计作品	(299)
第十章 影视艺术	(309)

一、影视的发展	(310)
二、影视的鉴赏	(357)
三、影视的社会功能	(373)
后记	(377)
参考书目	(379)

第一编 视觉艺术原理

第一章 引 论

一、视觉艺术概述

“艺术是人类以情感和想象力为特征的把握和反映世界的一种特殊方式。即通过审美创造活动再现现实和表现情感理想，在想象中实现审美主体和审美客体的互相对象化。具体地说，它是人们现实生活和精神世界的形象反映，也是艺术家知识、情感、理想、意念综合心理活动的有机产物。”^①

上述定义较为完整地概括了对于艺术的本质的解释。随着美学的发展，人们自觉地、系统地对于艺术现象加以全面而深刻的把握和综合研究，展开了更切合实际、更专业化的探讨，使得每种研究都具有各自的个性和深度。

黑格尔的美学是基于“美就是理念的感性显现”之上，他将艺术的发展纳入到象征型、古典型、浪漫型的庞大的艺术学体系中。这一体系的核心思想就是“精神决定论”，在艺术中“绝对精神”是通过感性直观的形象来实现的。美的理念作为人的心灵的自由创造活动，它需要外在的感性形象来观照。黑

^① 引自《辞海》“艺术”条，上海辞书出版社 1989 年版缩印本，第 627 页。

格尔体系的庞大也集中了他把艺术看作是时代精神和民族精神的一种表现。同样，艺术的发展成为精神不断具体化的历史。

黑格尔美学理论是集古典美学思想之大成创立的系统而完整的唯心主义美学体系。黑格尔的美学体系以“自上而下”的研究方式，从美的本质视角来探索精神因素的感性显现。他从时代精神或民族性出发来解释艺术的问题，强调了主观精神对客观对象的交互关系。应该说，他的美学体系的庞大的整体图景，具有概观全境的普泛性。然而，“他的这个体系是循环封闭的体系，他的全能的形而上学原则使一切东西都成了既定之物。”^① 理解

近代西方美学研究对于探讨美的本质问题已缺乏热情，对美的研究全方位的展开以重视语言分析、实证研究的趋向，为现代艺术史的研究开拓了新的视境，对美的现象、审美经验的具体实证或视觉语言分析等方面作了探索。英国美学家贝厄尔在1913年的《艺术》一书中提出并阐述了他关于视觉艺术的审美假说。他在总结了自塞尚以来的现代主义艺术创作的体验后，认为一切视觉艺术的共同性质乃是在于它们都是一种“有意味的形式”。在线条、色彩、组织的形式中还存在着一一种特殊感情意味的感受，这种意味来自于艺术家的精神。他的“有意味的形式”张扬起现代艺术的重构需符合主观感性的绘画理论，无疑他对于现代艺术思潮波及下的创作和注重形式感的倾向提供了理论根据。他提出的简化和构图原则是“有意味的形式”的必经途径，即简化将有意味的东西从大量无意味

① 参见范景中译《理想与偶像》“译者序”，上海人民美术出版社1989年版。

的东西中提取出来，而构图则是将各种形式组织成一个有意味的整体。通过简化和构图的活动，便将自己心中的那种深刻而普遍的感情表现出来。贝尔“有意味的形式”开拓了现代艺术表现的思路。他的形式研究对于感情的因素是可以把握的，但提出“有意味的形式”则完全来自于艺术家神秘的直觉，这是一种难以名状的灵感状态下的感性形式。

然而，真正对艺术的视觉形式作出美学分析的是美国心理学家、美学家鲁道夫·阿恩海姆。他的《艺术与视知觉》(1954)和《视觉思维》(1971)作为姊妹篇，运用格式塔心理学研究方法构建起视觉艺术理论。他对于视觉艺术的美学分析是建立在知觉的基础上的。因此，对于视觉结构的分析是指导艺术品分析的基础，也是审美经验形成的必要的途径。他反对空头理论仅用思考与推理来谈论艺术。他认为：

“我们忽视了通过感觉到经验去理解事物的天赋，我们的概念脱离了知觉，我们的思维只是在抽象的世界中运动，我们的眼睛正在退化为纯粹是度量和辨别的工具。结果，可以用形象来表达的观念就大大减少了，从所见的事物外观中发现意义的能力也丧失了。这样一来，在那些一眼便能看出其意义的事物面前，我们倒显得迟钝了，而不得不去求助于我们更加熟悉的另一种媒介——语言。”^①

因此，阿恩海姆引用了“力”、“场”与现代物理学的概念，全面分析了视知觉的诸因素包括平衡、形状、色彩、形式、空间、运动、张力和表现性等。这种科学的认识分析方法，直接触

^① 鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》“引言”，中国社会科学出版社1984年版，第1页。

及到艺术创造和艺术欣赏的微妙之处。和阿恩海姆一样，瑞士美学家海因里希·沃尔夫林坚持把文化史、心理学和形式分析统一于一个编年体体系中。他的《艺术风格学》通过文艺复兴与巴洛克艺术的比较所作的形式分析，试图提出纯形式发展的自律问题，并认为纯形式发展是独立于表现意义之外的。他对于古典艺术绘画形式、视觉审美标准，以及意趣等问题的研究和阐述是令人信服的。他以研究科学的态度和洞察艺术的眼光，对线条与图绘平面与深度、封闭与开放、多样性与同一性、明晰与朦胧这些视觉艺术的概念作出了形式分析。“他以其对个别作品的敏锐观察而不是理论沉思，清晰地向读者传达了他的艺术经验。”^①

本世纪图像学的研究在艺术史领域中赢得了卓越的地位。德国艺术史家潘诺夫斯基通过图像学的分析无疑是更精心、更富于批判性地探讨了视觉结构与观念范畴之间的对应性，他尊重传统，以传统史的知识背景来解释艺术品的象征意义，对古典艺术作品进行理性甚至考古学式的分析。从文化的整体性出发，建立起一种具有严密学术性的学科。这不但要求以深厚的文化素养来对作品原创者的意图作深刻的了解，艺术家个人与时代的“观念”的一种内在的关系，对视觉感受力的培养，即形式表现的体味和敏感也是不可或缺的。正如英国艺术史家 E. H. 贡布里希所说：“沃尔夫林曾提出了纯形式发展的自律问题，他认为纯形式发展是独立于表现意义之外的，而潘诺夫斯基则主张要维护文化史研究的整体方法。”^②

贡布里希以其对艺术学的深刻见解，坚持艺术科学的传

① 引自《图像与观念》“沃尔夫林”，岭南美术出版社 1993 版。

② 引自《欧文·潘诺夫斯基》，《美术译丛》1989 年第 1 期，第 88 页。

统,关注历史中的惯例。他的《艺术发展史》专题研究了艺术发展中艺术家的个人作用,以尽可能轻松的语言来谈论高深的艺术问题,消除了在谈论艺术中的那种黑格尔主义神秘的动力和难以亲近的境遇。他的《艺术与错觉》(1960)、《象征的图像》(1975)、《秩序感》(1979)结成了艺术发现的再现、象征和装饰的严密的整体;阐明了再现和表现与现实主义的本质、艺术的功能、创造中程式发展的作用和欣赏中审美的参与等问题;成功地用视知觉的分析和人文知识,详尽具体地论述了古典文化的“文明价值”和提倡对于人类文化的保存和记忆。

鉴于上述理论对于艺术,特别是对美术的视觉形式的特征研究,本书中的“视觉艺术”的概念是与“美术”相通的。它不仅包括纯美术的造型艺术,还包括实用意义上的工艺美术和建筑艺术,甚至还涉及到视觉信息传媒的广告、影视画面等方面的问题。视觉艺术既有它本身内在的发展规律,又有其外在表现的流变过程。视觉艺术离不开审美这一基本特征。它必须通过形象的直接性、主体形象的独立性和创作与欣赏中介的审美性来集中体现艺术的本质。

首先,视觉艺术具有以可视形象来思维的基本特征。它反映的生活观念的特殊形式不同于哲学以抽象的、概念的形式来解释客观世界。它遵循形象思维的规律,以想象、情感、理解、感知等各种的心理因素、心理功能的有机综合为特征。视觉艺术形象都是具体的、感性的,是情感的直觉感悟。艺术创作的形像是客观与主观的统一,它通过创造活动“再现现实”和“表现情感”。视觉艺术的再现现实是一种古希腊的早期的艺术观念,即艺术是对自然的模仿,亚里士多德把古希腊的艺术摹仿发展为艺术创造论。他认为:对自然的摹仿只是艺术题材的来源,艺术家要通过情节、性格、思想、形象等艺术手段来

揭示必然律和可然律的创造性本质。同样,艺术又是“表现情感”的,情感不仅是艺术家创作冲动的触发物,而且在整个创作过程中是创造性的动力和中介。明代徐渭的墨笔葡萄,水墨淋漓,笔墨豪放恣纵,好似乱头粗服,内蕴饱经忧患、抱负难酬的愤恨,显露出主观情怀和真挚情感,借此隐喻性地塑造感人的艺术形象。

视觉艺术的形象是内容与形式的有机统一。艺术的内容所包含的内在的意蕴,其中包括艺术家以审美的方式把握世界的内容的特殊的精神要素和思想内容。只有将深刻的内容转化为外在的形式,艺术才成为观众审美鉴赏和接受的对象。古希腊艺术家习惯用洁白光滑的大理石雕刻人体来表达美的理念的内在意蕴;法国画家米勒则喜欢用柔和的逆光再现在田间祈祷、劳作的农民形象,意味着深刻的入世态度和超然的出世精神。这些深藏的内容是艺术家对于生活真实的体验,它是无形的,却又在有形的空间内表达出来。古希腊雕刻的人体美与摄影照片中的人体美存在着本质上的差异,前者并没有如实再现所谓苗条而漂亮的表面美的属性,而是体现了健康成熟而又端庄静穆的内在美,正是由于理性的深刻内容,其外在的形式才具有永恒的美感。

其次,视觉艺术具有审美主体性的基本特征。艺术创作作为一种特殊的精神产物,在审美过程中融入了创作主体乃至欣赏主体的思想情感。陈列在自然博物馆内的那些动物和植物的标本画,应该说,它们具有视觉艺术的一般特征,即用可视形象展示出来给人观看。问题是这类纯知识性的标本画并不具备精神生产的属性。作为创作主体艺术家总是按照自己的思想、情感、趣味爱好、愿望和理想等主观因素分别将其“物化”到艺术作品中,即人的本质力量的对象化。艺术创作中的

主体性集中地体现在艺术家在创造活动中所具有的能动性和独创性。作为艺术家来说,他们总是思考着这样的问题,即“为什么要画”和“怎样去画”的命题。西班牙宫廷画家委拉斯开兹给我们留下了《宫娥》这幅名画,若是当初已经发明了照相术并能留作比较的话,就不难发现作者形象创造能力的主体性特征。同样,戈雅也为《卡洛斯四世一家》造像,作者给这幅巨大的画幅中对除他以外的十三人的肖像作了夸张的处理。在我们今天看来似乎戈雅有意要让他们出丑,给他们难看,那些古怪、玩偶似的肖像明显存有嘲讽的意味。但是,这一凝聚着艺术家独特的审美体验和情感的画作,却真实地体现出鲜明的创作风格和艺术个性。

在艺术欣赏过程中,由于美感观既有共同性,又有差异性。个人的生活经历、艺术趣味、认识程度的种种差异,在实际获得的艺术感受与艺术家创作的本意之间产生相当大的差距。在直接感受的观看之中,最为常见的是写实的形象易于认同,容易被接受。譬如说古典样式的人物造型端庄而优美,这些与真实相近又远远高于生活原型的形象,如著名的维纳斯雕像,^①在不同的人看来往往具有不同的价值,获得不同的感受。有的会被那袒露的胸腹之间感官上的美所吸引;有的会为那人体匀称的比例和曲线变化所打动;还有的则是被那崇高典雅的古典理想美所净化。从直观的愉悦性升华到理性的净化作用,正所谓“仁者见仁,智者见智”。而那些外表并不好看,确有鲜明个性的形象如伦勃朗把衣衫褴褛的浪子搬进了物化的空间;罗丹的巴尔扎克像类似中国的达摩祖师和钟馗的模

^① 维纳斯是古希腊爱与美之神。这里指米洛的维纳斯。这尊女性雕像因1820年在希腊本土和克里特岛之间的一个叫米洛岛的山洞被发现而得名。

样,这些连官方沙龙都不愿接受的形象却被艺术家通过自己的创作引发起欣赏主体的审美趣味。也许只有较高层次的欣赏者,才能接受深夜沉思冥想状态中的巴尔扎克的形象。

特别是 20 世纪的视觉艺术偏向于实验性、心理性的创作,包括艺术家在创作过程中复杂的心理体验,这对于接受者的欣赏来说,会遇到不少的麻烦。那种扭曲变形甚至抽象简化的形象和深层心理的活动,对于缺少视觉经验的人来说难以领略其中的奥秘。如果仅仅是冲着大师的名气被动地欣赏作品,无疑只能是重复别人所说的;反之,切实通过眼睛的视觉思维方式去审视作品,你将会在作品的每一个暗示中获得新的内容。好比探险家在旅行中寻幽探胜一样,困难与收获总是无法预料而又同时并存的。

第三,视觉艺术具有审美性的基本特征。视觉艺术的审美感受来自客体对象所能引起接受者主体注意的感性形式,它通过色彩、形状、线条、材料等视知觉的因素诱导起接受者的特殊感觉。对客体对象的审美感觉首先是视觉的,如红色这一色彩,它的物理属性即波长具有运动、膨胀的感觉,由生理的视网膜的直接感受引起心理活动的联想。这不仅是对对象的物理属性的感受,而且也是对其文化属性的感受。如红色对于中国人来说,就有着特殊的文化象征的意味。

当然,在审美活动中美没有明确地置于一定的限阈,它取决于人们的观念和个人的修养、气质以及经历。西方人的审美特征和他们的务实态度,保持了古希腊风格的静穆和生命力的充实与均衡,以及透视法的学理与技术上偏于科学的理智的态度。在米开朗基罗的西斯廷天顶画中我们可以感受到崇高悲壮的美感;而在伦勃朗的油画中则有温柔敦厚的美感。而东方则习惯于“静观”的审美态度,欣赏空灵的艺术和深远的

意境，宗白华在《美学散步》中说：

“艺术的心灵的诞生，在人生忘我的一刹那，即美学上所谓‘静照’。静照的起点在于空诸一切，心无挂碍，和世务暂时绝缘。这时一点觉心，静观万象，万象如在镜中，光明莹洁，而各得其所，呈现着它们各自的充实的、内在的、自由的生命，所谓万物静观皆自得。”^①

他认为中国艺术的审美观念以“能空、能舍，而后能深、能实”的态度，体现于审美主体即时的心境。同时，中国绘画艺术的“空”与“舍”，也说明了在审美过程中对功利欲求的淡漠，所以倪云林画一树一石，米芾画云山，笔墨简淡中潜藏着无穷的意境。

视觉艺术具有上述的形象性、主体性和审美性的特征。具体地说，它必然以一定的实体性物质材料创造出一定空间位置的形象。视觉艺术的空间意识又存在于视觉、触觉、运动感觉之中，因此，在总体上呈现静态的，空间的艺术形象，和通过材料物化的造型特征。

二、视觉艺术的类别

艺术有不同种类的表现形态。艺术的各个种类的区分至今没有公认的分类原则，但分类的意义和目的在于寻找和发现各门类艺术反映现实的特征和规律，以便自觉地认识和掌握它们。人们在创作艺术品和欣赏艺术品的审美过程中，因为定位与取向的不同，分类的原则在起着一种规范，框架的作

^① 宗白华《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第21页。