

总 论	001
上 篇 中国美术鉴赏	013
第一单元 先秦、两汉	013
第二单元 魏晋南北朝隋唐	016
第一讲 绘画	017
第二讲 石窟艺术	025
一、石窟雕塑	026
二、石窟壁画	028
第三讲 墓俑	031
第三单元 五代两宋绘画	033
第一讲 人物画	038
第二讲 花鸟画	040
第三讲 山水画	042
第四单元 元明清绘画和建筑	047
第一讲 绘画	048
一、元代山水画	048
二、明代花鸟画	050
三、清代文人画	052
第二讲 明清建筑	054
第五单元 近现代绘画	058
第一讲 传统型绘画	058
第二讲 中西型绘画	063
第三讲 中国油画	065
下 篇 欧洲美术鉴赏	072
第一单元 远古壁画、雕刻（塑）	072
第二单元 古希腊、古罗马雕刻、建筑	074
第一讲 古希腊雕刻、建筑	074
第二讲 古罗马	077
第三单元 中世纪基督教美术和建筑	079

083

142

159

160

079	第一讲 基督教美术
081	第二讲 哥特式教堂建筑
	第四单元 欧洲近代绘画和雕塑
084	第一讲 意大利绘画和雕刻
085	一、佛罗伦萨画派
095	二、威尼斯画派
099	三、巴洛克美术
101	第二讲 德国绘画
103	第三讲 尼德兰绘画
105	第四讲 荷兰绘画
108	第五讲 佛兰德斯绘画
110	第六讲 西班牙绘画
112	第七讲 法国绘画和雕塑
112	一、古典主义
114	二、罗可可美术
116	三、新古典主义
120	四、浪漫主义
123	五、现实主义
127	六、印象主义
132	七、法兰西雕塑
135	第八讲 俄罗斯绘画
	第五单元 西方现代绘画
143	第一讲 后印象主义
149	第二讲 野兽主义
151	第三讲 立体主义
153	第四讲 表现主义
155	第五讲 未来主义
156	第六讲 超现实主义
157	第七讲 抽象主义
158	第八讲 新造型主义
	主要参考文献
	作者简介

《高等师范院校美术专业教程》

编委会

编委会主任

丁晓昌

主 编

李向伟

副主编

刘 赦

执行副主编

徐华华

编委会成员

(以姓氏笔画为序)

王继安	王建源	王鸣义	王承昊	王雪峰	冯 洁	左庄伟	卢 朗
李向伟	刘 赦	朱 旗	朱敦俭	朱建华	许晨有	李立新	李永清
李 树	毕宝祥	华龙宝	沈启鹏	陆少游	陈 飞	何晓宁	吴振韩
周燕弟	杨天婴	杨振廷	罗 戟	张 抒	封加梁	赵绍虎	姜 舟
胡中节	高柏年	徐海鸥	徐伟灵	顾晓菁	徐 俊	顾 平	徐泳霞
容旺乔	盛梅冰	康卫东	屠曙光	龚建培	崔天剑	蒋颜泽	戴 勇

联合编辑单位

南京师范大学美术学院	江 苏 大 学 美 术 系
苏州大学艺术学院	江 苏 教 育 学 院 美 术 系
扬州大学艺术学院	南 京 晓 庄 学 院 美 术 系
南通大学美术与设计学院	淮 阴 师 范 学 院 美 术 系
徐州师范大学美术系	盐 城 师 范 学 院 美 术 系
江 南 大 学 艺 术 系	连 云 港 师 范 高 等 专 科 学 校 美 术 系
江苏技术师范学院艺术设计学院	

总 论

[教学目的]通过对总论的学习,要求学生初步建立本教程重点鉴赏的对象—绘画、雕塑、建筑的概念,了解和遵循美术鉴赏中的方法和规律,以发现和认识美术中的形式美、精神美,获得高层次的审美享受;并通过中西绘画的比较初步归纳出中西绘画的特征,为以后章节的学习打下基础。

[教学重点与难点]重点是理解美术鉴赏的一般规律和方法,难点是如何把握中西绘画的各自特征,进行美术鉴赏。

一、美术的概念

美术是美术家运用一定的物质材料和造型手段,创造出的具有和占有空间形态的视觉艺术。因此,美术又称为造型艺术、空间艺术、视觉艺术、静态艺术。美术的一个重要特征是它的造型性。

美术作品中的形象是静止的,美术家通过人物形象或情景形象的表现,解决事物的发展、人物内心的变化和静态的艺术形象之间的矛盾,选择延续运动着的事物发展总链条环节中的形象的典型瞬间加以明确地表现,引起观赏者的联想和想象。所以“瞬间性”是美术反映生活的又一个鲜明特征。

美术作品中的形象还具有同时显现的特征。比如法国现实主义画家米勒的作品《拾穗者》(图1),不仅有前景中三个不同形象的妇女在弯腰捡拾麦穗,同时有她们周围的广阔麦田和天空,还有远景中地主监工骑在马上押运收割的麦子等情形,所有这一切都同时展现于观者面前。如果用文学艺术来表现这一场景,可能会先描写一个一个的人,然后有层次地描写景色,在表述过程中渐次展现全貌,而不是也做不到像绘画作品这样可以同时展现全貌。所以说表现形象的“同时性”也是美术的基本特征。

美术作品中的艺术形象是人类社会生活在美术家头脑中的反映。它既包含着客观存在的社会生活,也包含着美术家自己的主观思想感情,美术作品中的艺术形象体现了美术家对生活的认识、理解和美学评价,所以美术品可以帮助人们认识生活、理解人生。比如:历史上杰出的艺术家大多是他们所身处的那个时代的精英人物,能站在时代的前沿,运用自己所创造的艺术去影响人的思想,推动社会的进步发展,体现一定时代的先进精神,成为人类文明的精华。一切美术作品都是美术家按照美的法则创造出来的,具有极高的美学价值,所以一切优秀的美术品对人们都有着很好的审美教育作用。

在美术创作中,美术家如果属于不同的民族,处于不同的自然社会环境和文化背景就会有不同的艺术理念,创作的美术作品也风貌不一。因此,根据地理位置,我们通常将美术分为东方美术与西方美术这两大范围;又因为使用不同的工具材料,选择不同的题材,运用不同的艺术语言,塑造出不同的艺术形象,产生不同的审美效果,所以又有绘画、雕塑、摄影、工艺和建筑等门类之分。这本教程中,我们的鉴赏重点在绘画、雕塑、建筑方面。

绘画是指运用笔、刀等工具,在墙壁、纸、布、板等二度空间的平面材料上,通过笔墨(刀刻)线条、色彩关系、光影明暗和空间构图等基本语言,运用点、线、面等手法来描绘出物象具有质感、量感、空间感的形态和形象,使之成为具有视觉审美效果的一种造



图1 《拾穗者》 米勒 法 1857年

型艺术。根据使用工具材料的不同,绘画主要分为壁画、油画、水墨(彩)画、粉笔画和版画;根据题材的不同,绘画又可分为人物画、风景画(山水画)、静物画和花鸟画等;人物画中根据表现主题的不同又可分为肖像画、风俗画、历史画和宗教画等。

雕塑是指运用具体的物质材料,如石头、木头、金属、泥土等,进行雕、刻和塑造具有可触摸性、占有三度空间的艺术形象的一种造型艺术。雕塑通常可分为立体圆雕塑、半立体高浮雕和浅浮雕;从使用目的、题材和场合来分主要有宗教雕塑、纪念性雕塑、建筑雕塑和广场环境雕塑等。

建筑是实用和观赏的物质形象,在拉丁文中“建筑”一词的含义是“巨大的工艺”,古时候“技”和“艺”不分,建筑可理解为“巨大的技术”或“巨大的艺术”。19世纪德国艺术家歌德把建筑叫做“凝固的音乐”。建筑美术是指在建筑物的形体、建筑组群布局、内外空间组织结构、平面立体的形式布陈、色彩的选择、装饰气氛的营造等方面都具有设计审美意匠的一种美术样式。建筑的类型很多,兼有实用与审美两种功能,但各有侧重。住宅、商店、医院、学校等为民用建筑,实用和审美功能大体相等;大型公共建筑、宫殿建筑、纪念性建筑、宗教建筑、园林建筑等,审美功能的比重则大于民用建筑;而纪念碑、陵墓和建筑小品等则主要作为艺术品而具有观赏功能。建筑艺术的主要特征表现在它的实用性、群众性、纪念性、空间的延续性、环境的特定性、艺术的综合性和象征的表现性上等。

二、美术鉴赏的方法

我们认识和理解任何一种事物都应遵循一定的逻辑规律和有序的方法,美术品鉴赏同样如此。

不同的美术品种类,大而言之,平面的绘画和立体的雕塑、建筑各具特色,中国水墨画和西方绘画的画理画法有同有异;小而言之,人物、花鸟、风景、静物所传达的思想内容不尽相同,油画的画面肌理效果、版画的刀法处理、水墨画的线与墨的本身节奏韵律表现各有千秋,我们应按其各自的艺术特征、造型特征和技法特点进行鉴别和赏析。但个性中包含共性,当我们面对一件美术品时,我们可先从整体去把握作品的构图、布势以及大的开合特点,这种整体形式感对传达画面意趣所起的作用是直接的。如鉴赏意大利文艺复兴时期的大师达·芬奇的《蒙娜丽莎》(图2),首先接触到的是它的艺术形象,形象展示的一切给观众带来审美感受。画中一位少妇转首面对观众,迷人的微笑令观者愉快,背景的迷蒙,也产生一种蒙眛的美感。进而观赏者运用形式语言分析每件美术品的形象表现、色彩处理、笔墨关系、点线面呼应以及疏密节奏等,这种实实在在的形式释读不仅将一幅作品分析得有条有理,而且也使观者对作品形式的认识逐步从浅层向深层发展,获得诸如多样统一、对称、均衡、对比、调和、反复、渐变等形式美规律的感受力,审美评判能力随之提升。通过对《蒙娜丽莎》的形式语言的分析,我们可以发现,达·芬奇在画中运用明暗法(亦称明暗渐进法)创造出平面形象的立体感:由明到暗的连续过渡,如烟雾一般,没有截然的分界。这种明暗画法是绘画艺术的一个转折点,也使画家塑造了丰满柔润的形象。

在形式释读的基础上便是对作品所要传达意义的理解,这一理解要建立在对画家的了解、对时代的关注以及对美学知识的运用之上,也就是寻求画外之意。这种引申之意最为难求,却也是审美享受最丰富的领域。观赏者可依据画面形象和对作品时代背景的了解,展开丰富的联想、想象和再创造,越是优秀的作品提供给人的想象空间越宽广。《蒙娜丽莎》中,达·芬奇选择微笑的表情就隐含了一定的创作意图。在欧洲中世纪的黑暗岁月

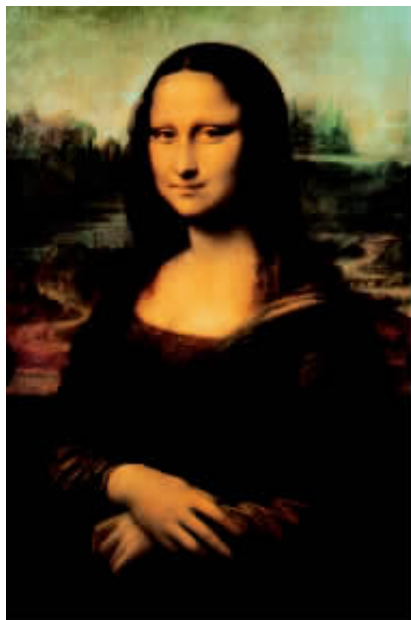


图2 《蒙娜丽莎》达·芬奇 意 1503~1506年

里,基督教的禁欲主义摧残了现世生活的一切喜怒哀乐;《蒙娜丽莎》成为文艺复兴这一新时代的标志,她的微笑不仅成了这幅肖像的重要特征,而且成了文艺复兴时期女性美的典型,是艺术家颂扬真善美的象征,被作为由封建社会向资本主义社会过渡的划时代的艺术现象而载入史册。可以说,一件优秀的作品就像一座金矿,鉴赏水平越高,越能获得更多的审美享受。

在鉴赏过程中,鉴赏者必须充分运用两个方面的知识,一是一切相关的美术知识,二是自己的生活经验。美术知识可以帮助鉴赏者鉴别作品的真伪与艺术性的高低,生活经验又可令其展开联想、想象和再创造。

由于鉴赏者鉴赏目的的不同,美术鉴赏又可采用不同的侧重点。如对于画家而言,鉴赏目的可集中在探索作品的创作方法,把握独特的艺术语言;作为评论家,则可着重作品的审美效果、艺术特色及社会意义,以归纳出某种理论价值;一般的鉴赏者,可以从自己的审美喜好出发,着重于作品的艺术形象所提供的审美愉悦和审美享受,或偏重于形式美,或偏重于内容美、精神美。对于本教程的适用者——高等师范艺术院校美术专业的学生而言,必须首先以一个艺术家的身份去认识作品,熟悉作品的整体形式、局部细节,掌握其技法要领,明确其风格流派;同时也要从理论层次出发,了解作品的时代背景及艺术家的个人经历,体会作者的迁想妙得,与艺术家产生共鸣。因为带着这样的鉴赏目的,师范院校的美术专业学生不仅可以因此指导自己的创作实践,而且能提高自己的理论知识深度,为将来走上工作岗位,帮助受教育者提高美术欣赏品位乃至人文素质提供良好的基础。

三、美术鉴赏规律

人们观赏美术作品的过程可分为欣赏和鉴赏两个层面。美术欣赏主要是指对美术品的领略、玩赏和喜爱之意,以在作品中发现美、享受美为目的,偏于感性,重主观感受和爱好,属于接受艺术的初级阶段。

美术欣赏和鉴赏的共同之处都在于“赏”,不同的是鉴赏带有鉴定、鉴别之意,即对美术品的真伪、优劣和高下进行评定,对作品的风格、流派、画理画法、社会意义和美学价值进行品评和判断。美术鉴赏必须具备一定的鉴赏条件,遵循一定的鉴赏规律,掌握正确的鉴赏方法,否则就难以发现和认识美术品中的精神美和形式美,难以获得高层次的审美享受。

鉴赏者要对美术品所体现的思想内容有所了解和认识,领会美术家的创作意图,探究美术家独特的艺术语言。要领会美术家的动机、思想感情、借形象传达的社会理想和美学理想,鉴赏者就需要具备丰富的知识、经验和想象力,具有较高的思想水平和艺术修养。

考察美术家的创作过程和鉴赏者的鉴赏过程,他们的思维方式是完全不相同的。美术品的创作过程是由内及外,美术家所致力的是如何将自己对社会、自然和人生抽象的认识、理解和评价,依据丰富的知识和生活经验,通过联想和想象而转化成具体可视的艺术形象;而鉴赏者的鉴赏过程则是由外及内,所致力的是如何将作品中所描绘的艺术形象,根据自己对生活、人生的认识、理解和评价,由联想和想象而转化成为抽象的思想和情感。美术家的创作过程和鉴赏者的鉴赏过程恰好是完全相反的,这样的一往一返,并不一定完全吻合,因为作者的创作意图并不是单纯的,有本意也有引申之意。本意在作品的形象上能体现出来,观赏者能看得出来;引申之意则在画外,就是画外画,也就是我们常说的“弦外之音”、“言外之意”,这是鉴赏者努力探求而最难求得的境界。这种弦外之音

和画外之画有时甚至超越画家的创作构思,这是因为“形象大于思想”所致。我们在鉴赏过程中,鉴赏者宜先求本意而后旁及其他,根据自己的知识、生活经验和思想感情,充分地引申和发挥联想与想象,从中获得最大限度的思想启迪和再创造的审美享受。

美术鉴赏活动的过程虽然同样遵循人类认识世界的基本规律,但它有着自己特殊的规律和特点,主要表现在如下几个方面。

(一) 鉴赏过程中充满情感活动

艺术是人的思想情感的化身。罗丹曾说过:“艺术就是感情。”艺术家创作需要感情,同样,鉴赏者鉴赏作品也需要感情。俄国作家托尔斯泰认为:“艺术是这样的一项人类活动:一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的情感传达给别人,而别人为这些情感所感染,也体验到这些感情。”

挪威现代表现主义画家蒙克以第一次世界大战给人们带来的精神伤害为背景,创作了一幅名为《呐喊》(图3)的作品。关于这幅画的创作动因,画家作了记述:“我和两个朋友一起去散步,太阳快要落山了,突然间,天空变得血一样的红,一阵忧伤涌上心头,我呆呆地伫立在栏杆旁。深蓝色的海湾和城市上方是血与火的空间,友人相继前进,我独自站在那里,这时我突然感到不可名状的恐怖和战栗,我觉得大自然中仿佛传来一声震撼宇宙的呐喊。”画家运用了奇特的造型、动荡不安的线条和铺天盖地的血红色彩,间以象征死亡的黑色,令观者感到恐惧和死亡气息的逼近,视觉和心灵受到极大的震撼,几乎要同画中人物那样情不自禁地发出呐喊。这时候画家所要传达的情感,观者同样可以感受到。

艺术品中的感情总是依附于一定的物质形象。罗丹还说过:“如果没有体积、比例和色彩的学问,没有灵敏的手,最强烈的感情也是瘫痪的。”造型艺术中的感情是通过具体可视的艺术形象传达出来的,形象所处的环境、自身的动作、姿态和表情自然会引起鉴赏者的情感活动,鉴赏者常常是由感情的互通、共鸣引起回声响应,同气相求,鉴赏者受到作品中艺术形象的感染而动情,产生相应的心理情感活动。所以说创造艺术的过程和鉴赏艺术的过程都是情感活动的过程。

(二) 鉴赏过程中的想象、联想和再创造

当观赏者的视觉接触具体可感的艺术形象时,首先是视知觉获得一种强烈的感觉效果,观雪景图觉寒冷,赏俄国画家列宾的现实主义作品《伏尔加河上的纤夫》(图4)顿生同情心,画家在创作时将自己的思想情意传达出来,观赏者循着画家之“意”而追寻感觉,通过感受去想象,领悟其“意”。

想象是人类的一种特质,没有想象既不能成为艺术家,也不能鉴赏艺术品,在艺术创造和鉴赏活动中创造性的想象是不可缺少的。想象是人们追忆形象的机能。鉴赏中的想象活动,有助于艺术形象审美特征的发挥,可以构成艺术品未尽之意的合理补充。唯有丰富而合情合理的想象,才能把自己特殊的生活经验和审美经验水乳交融地渗透到鉴赏客体的形象之中。鉴赏客体的形象是固定不变的,它本身就能激起鉴赏主体的想象力。在这里,情感起着决定性作用,鉴赏者往往设身处地,如身临其境,自觉或不自觉地调动起主观能动性,凭着自己的全部知识、经验充分发挥联想、想象和再创造的思维能力。

宋代画家兼理论家郭熙曾说过:“看此画令人生此意,如真在此山中,此画之景外意也。”“看此画令人起此心,如将真即其处,此画之意外妙也。”这里说的就是观画者力求将画面的“意”转化为自己心中的“境”。在这转化过程中就发挥了想象、联想和再创造,

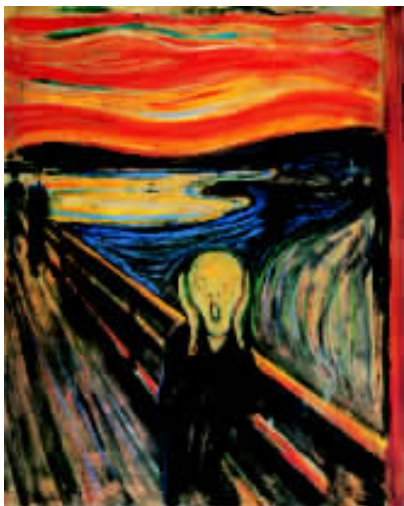


图3 《呐喊》 蒙克 挪威 1893年

这样就构成了鉴赏者和画家创造的艺术形象之间的“意会与妙悟”。

我们鉴赏中国绘画和西方绘画所产生的想象、联想和再创造是不尽相同的。现在我们来看法国资产阶级启蒙思想家、文艺批评家狄德罗是怎样在欣赏过程中发挥想象力的。狄德罗很赏识和赞扬他同时代的画家格瑞兹（1725~1805年）画的一幅《女孩和死鸟》，画面描绘一个美丽纯真的少女，满怀忧伤地摆弄一只仰面朝天已经死去的小鸟，艺术构思和画面形象朴素简练，给人留下充分的想象和联想的余地，表现出对观赏者欣赏能力的极大信赖。狄德罗说：“这个孩子，我敢向你担保，在为某种别的事情悲伤。”他认为这幅画是一首委婉的哀歌、动人的诗篇，因为他在这幅有限的画面上，想到了超越画面的更为深广的社会内容。

我们鉴赏西方绘画，由于艺术形象的真实感接近我们的现实生活，所以产生的想象和联想比较直接，顺着自己的生活经验即可发挥；而对中国水墨画的欣赏就不那么直接，画面形象所蕴含的画外之意更为隐藏、更为含蓄，一般观赏者难以理解。所以我们欣赏西方绘画可谓看画，而欣赏水墨画常称“读画”。

鉴赏者的知识、生活经验、想象力越丰富，他所再创造的艺术形象就越完整越生动，他所享受到的美感就越丰富，也就表明他的鉴赏能力越强。鉴赏力就是由于反复的鉴赏经验而获得的敏锐度，是从长期的鉴赏实践中训练出来的。

（三）鉴赏过程中的主观倾向

艺术鉴赏是由鉴赏主体与被鉴赏的艺术品客体发生的一种关系。鉴赏活动不是消极被动的接受，而是一种积极能动的思想活动。不同的鉴赏者对同一件艺术品的认识与审美感受往往不尽相同，不同的鉴赏者有着不同的鉴赏偏爱，它既反映在艺术品的内容方面，也反映在艺术品的形式方面。如：有人认为蒙娜丽莎的微笑具有迷人的魅力，而有人却认为是邪恶媚人的笑；有人喜欢拉斐尔的细腻柔美的圣母，有人则喜欢米开朗基罗的显示力量的人体；有人喜欢北方水墨山水画那种屈曲顿挫、纵横跌宕的壮美；有人喜欢南方水墨山水画那看似平淡无奇、却有风流之态的连绵丘陵。对艺术品欣赏的偏爱，表现出人们欣赏趣味、审美观念的多样性，这种对艺术品欣赏偏爱的主观倾向受着观赏者的民族、阶级、世界观、美学观、生活经历、文化艺术修养，甚至年龄、职业、情感等因素的影响和制约。



图4 《伏尔加河上的纤夫》 列宾 俄 1870~1873年

在鉴赏过程中,我们必须承认鉴赏者的主观倾向性,但有一点必须明确指出,鉴赏者对艺术品的主观性不可避免地会受到艺术形象的制约。由于艺术形象具有特定的客观意义,并非任何一种随便的理解都是正确的,而要符合美术家创作意图和艺术形象的原意。如果根本不顾及艺术品所提供的艺术形象,任凭主观臆断,那就根本不能称其为艺术鉴赏了。

艺术鉴赏的主观性还表现在鉴赏过程中的移情作用。鉴赏者在鉴赏作为客体的艺术品时往往会把自己介入客观的艺术形象之中,把审美对象当作自己人格和思想情感的化身,或者由艺术形象而引起自己对以往生活经验的回忆,以及对未来的向往。从现象看似似乎是在鉴赏客观的艺术形象,而实际上是沉浸于自我想象、联想、自我发现和自我欣赏中获得精神快感、满足与安慰,获得最大限度的审美享受和思想启迪。比如描绘黄山自然美的《黄山云雨》(图5),一般可能出现三个鉴赏层次:一是仅仅看到客观自然景色美;二是想象到客观的山石松树云海所体现出的一种自然物的精神气质美,这两种观赏都从客观自然物的状貌精神出发,鉴赏者并不介入自己的思想感情;第三个层次是作为鉴赏主体的鉴赏者积极投入审美对象的客体之中,主客相融为一体,这时鉴赏者眼中挺拔的松树、奇险的山峰、翻腾的云海所呈现出的灵动世界的奥秘,已非纯客观自然景物了,而是自己的社会理想和审美理想、自己所向往崇拜的人和事物的精神形象。此时自然与人合二为一,自然体现人的精神品格,人借自然抒发了理想和情感。

人们对艺术品鉴赏表现出的主观倾向和偏爱是无非议的正常的审美意识,但这种主观和偏爱决不能代替对艺术家和艺术品冷静客观的品评。作为艺术评论家更不能完全以主观偏爱作为艺术品评的根据,那将有害于艺术事业的进步和发展。

(四) 鉴赏过程中的“共鸣”现象

艺术鉴赏中的“共鸣”现象有两层含义。一是指不同时代、不同民族、不同国家、不同阶层的人们对同一艺术品能受到相同或相似的情感感染,以致在思想情绪上产生某些相通之处。在原始人的某些雕塑作品中揭示了对残暴力量的永恒性的认识,直率地表达了恐怖和畏惧,意识到自然的威慑力量和对生命的不安全感,我们今天来观赏这些作品同样可以感受和体验到作品所传达的情感,这在某种意义上就是与远古古人产生“共鸣”。古代希腊雕塑《米洛的维纳斯》(图6),在精神气质上显示出庄重、静穆、典雅;身体丰满匀称,“S”形的优美体态寓含节奏、平衡和理性,成为人类永恒理想美的典范。她的肉体和精神美得到所有民族和不同时代人们的审美“共鸣”。

美术鉴赏中“共鸣”的另一层含义是指鉴赏者和艺术家发生共鸣。艺术家在特定的时代对特定的社会生活作出认识、理解和评价,借助特定的题材,创造出具有典型意义的艺术形象,传达了某种社会理想、审美理想和思想感情,引起了观赏者对自己所处的时代、社会生活的启发和思考,回忆和评价,从而产生了情感的波动,为艺术家之爱而爱,为艺术家之恨而恨,鉴赏者和艺术家自然地产生了情感的共鸣。达·芬奇《最后的晚餐》(图7)中塑造的临危不惧的耶稣、忠诚的弟子、出卖老师的叛徒犹大,都能引起观赏者的爱憎共鸣。

总之,不同的朝代、不同民族和不同的阶级、阶层、不同的人对同一美术作品的观赏产生“共鸣”的现象是普遍存在着的,但又是相对的、有条件的,因此,人们对艺术观赏中的“共鸣”现象要作具体分析和鉴别。

四、中西美术比较

当今世界是开放的世界,所有民族、国家的美术创造都有可能成为我们的审美对象。鉴



图5 《黄山云雨》 亚明 现代

赏不同民族、国家的美术家的作品,必须运用不同的观念和方法,才能获得不同的审美享受和思想启迪。就世界美术而论,可分为两大主流:东方美术和西方美术。东方美术以中国为代表;西方美术渊源于意大利半岛,后来分枝散叶,遍布了全欧洲,乃至影响到全世界。

中国与西方的美术都具有美术共同的基本特征,但是由于东西方民族处于不同的自然、地域环境和社会环境中,历史和传统文化各不相同,必然产生不同的哲学观念、美学观念和艺术观念,不同的艺术材料、艺术创造方法,也就必然产生不同艺术效果的艺术作品。我们通过中国与西方美术的比较,以求了解和掌握它们各自不同的个性特征。

(一)“天人合一”与“天人相胜”

由于自然、地域环境、历史和传统文化的原因,中国与西方早已形成两大意识体系,其中渊源于各自的哲学思想基础之上的审美意识及其艺术理论,都具有鲜明的差异性。

哲学的根本问题是人对客观世界的认识问题,从审美的角度看,在审美主体与审美客体之间的关系这一根本问题上,中国人与西方人存在着很大的差别。西方人总的倾向是审美主体与审美客体处于分立与对立的关系中,处于“天人相胜”的状态。中国人则是以主体投入客体,客体亦融入于主体,人与自然相忘彼我,达到互相“契合”的和谐默契之境界,实乃物我两忘的“天人合一”境界。

对西方人而言,人虽然是自然的一部分,但人处于自然的尖端而与一般的自然物相对立。在自然力与人类发生的矛盾和冲突中,人感到自身的渺小,但又不甘心屈服,竭力想征服自然,驾驭自然,改造和利用自然,以达到享受自然。西方人崇尚进取精神,以达到征服和驾驭客观自然的目的,这势必讲理性,讲科学,所以西方绘画在不同历史时期引进了科学成就,诸如数学、透视学、人体解剖学、光学、色彩学等,借以创造符合科学原理



图6 《米洛的维纳斯》 古希腊 前3~2世纪



图7 《最后的晚餐》 达·芬奇 意 1495~1498年

的艺术形象,追求雕塑般的立体效果,以再现模仿理论为指导,强调人对自然的主宰地位,因此艺术的题材也主要是以人为中心。

来自这种精神的审美意识表现为两种情况:一是客观事物与主观情意相适应者产生优美感;二是客观事物与主观情意相冲突,并因其冲突而闪现出人的意志力量之火花者表现为壮美感与崇高感。

对于中国人来说所谓“天人合一”,也就是人与自然相融合的关系,认为人是自然的一部分,我即自然,自然即我,犹如大海和一滴水之间的关系。如庄子云:“天地与我并生而万物与我合一。”人与自然自觉地紧相拥抱,恬然自安,人和自然始终处于一种和谐默契的状态,这是中国文化精神的核心。来自这种精神的审美意识,是“万物静观皆自得”、“无为”、“不着意”、“以天和天”,即“以人之天而合天之天”,崇尚自然而然,贵含蓄,重宁静,求意境等,更多表现为优美感。中国画家崇尚自然,与自然合一,画家受儒、佛、道三家哲学影响尤其受道佛思想影响较深,尚清静无为,远离现实,超脱尘世,重个人情感的抒发,重抽象意蕴美的表现,视人与自然一体,因此绘画题材多为山水和花鸟,画家借山水花鸟等自然景物抒发自己的思想感情。

(二) 行动中观察法与静态观察法

艺术来源于生活,绘画艺术的内容和表现的问题,首先是对现实生活的观察和认识。在观察生活的方法上,中国画家与西方画家是不相同的。中国画家以“天人合一”观作画,一贯以“画中人”身份作“画中游”,而在其“游赏”过程中,饱游沃览,不受一时一地的景物局限,如清人石涛所云“搜尽奇峰打草稿”;而西方人以人与自然对立之观,将人置身画镜之外,作画通常都是画家立定或坐定于一固定处所,面对景物,以眼前所见景物为对象,由“我”观“物”,重在模仿、再现眼前之景物。

对于中国画家如何观察生活和表现生活,中国绘画史上有过生动的记述。唐玄宗喜爱嘉陵江山水,命吴道子前往作画。吴道子游览了嘉陵山水之后,两手空空回到京城,玄宗问他:你的画在哪里?拿来给我看看。吴道子说:“臣无粉本(即没有画速写),已熟记在心里了。”玄宗命他在大同宝殿作壁画,以“卧以游之”。吴道子一天就画出了三百里嘉陵山水的风貌,玄宗甚喜。这个故事表明,中国画家作画并不总是站在某个固定的地点来观察与描绘在特定视野之内的事物的,他们往往是边走边看、边想,从不同角度和地点对对象的各个方面作了观察之后,选择最能表现自己思想感情和客观对象精神气质的角度和形象。这和西方画家固定角度和地点观察作画的方法大不相同。

传统的西方画家作画,总是在特定的时间和特定的地点,特定的距离和角度上,来观察和描写他视野范围之内的事物。就是创作某种想象的虚构的题材,画家构图也总是设想他站在一个固定的位置上,对“看到”的、设定的空间状态中的事物进行描绘,以求尽可能地保持对象的形体光色符合客观真实状态。因而画面明暗和色彩的变化,也势必受制于特定的时间和空间的客观条件。正如鲁迅先生所说:看西洋人的画,观者是站在一定点之处的,但中国的画家,却向来不站在定点上。这句话正表明了中西绘画在观察方法上的差异。

(三) 目识心记与对景写生

水墨画强调形象记忆的表现方法,而西方画则强调对景写生的再现方法。有所谓“中国人想着画,西方人看着画”的说法。

形象记忆的表现方法不会被对象繁杂的、偶然的细节所局限,而能更自如地传达出对

象之神韵。因为出现于记忆之中的形象,在画家的头脑中经过综合和概括,常常是对象最为突出的精神特点。“扬州八怪”之一的清代画家李方膺在题梅花诗中说“触目横斜千万朵,赏心悦目两三枝”,可说明这个道理。中国的花鸟画之所以能得花鸟之姿跃然纸上,或简略几笔模拟出草虫之态,这与画家创作时的去粗取精分不开,也与画家对景物的情感体验密切联系。

形象记忆的表现方法,不仅能典型概括地描绘对象的外貌特征,亦能更好地传达出对象之神韵,同时还可以自如地表达作者之情意。当代画家黄宾虹说:“写生只能得山川之骨,欲得山川之气,还得闭目沉思,非领略其精神不可。”这里的精神既是山川的精神,也包含画家之精神,既传神又写意。这就是中国画家之所以重视形象记忆的缘故。

西方画家写生,是遵循模仿理论的指导,再现客观形象。面对对象进行仔细的描摹,以求得笔下的形象与客观形象逼真相似,写生水平的高低主要看你画的对象外在形貌和精神像不像。

(四) 散点透视和焦点透视

不同的观察方法必然导致不同的表现方法。中国绘画和西方绘画一个醒目的差异就是画面上的空间创造。它表明中西画家对空间的观念、意识完全不同。“西洋人善勾股法,故其绘画于阴阳远近,不差锱黍,所画人物、屋树,皆有日影。其所用颜色与笔,与中华绝异。布影由阔而狭,以三角量之。画宫室于墙壁,令人几欲走进。学者能参用一二,亦具醒法。但笔法全无,虽工亦匠,故不入画品。”邹一桂的批评,说出了中西画的主要差别。

西方绘画采用焦点透视,而水墨画则采用散点透视。所谓散点透视,是指画家打破固定视域的限制,将其在不同的视点,不同的视域内观察所得的事物,巧妙地组合在一幅画里。同一幅画中出现不同的视点和视平线,因此我们在观赏水墨画时总有流动的感觉,故而又叫散点透视。

水墨画采用散点透视和中国画家观察事物的方法有关。中国画家不是自然的旁观者,南朝王微就曾提出,山水画不是画地图,画家应该表现自己对自然的情感。中国画家不受现实时空的局限,画面中的“留空”或“留白”,是中国画家以主观的空间意识表现空间的造型手段。中国画画山不画云,把空白变成无际的云海;画岸不画水,把空白变成广阔的江湖。通过实景和虚景的联想,通过画面和画幅外的联想,创造出主观意识和客观实体对象表现上结合的空间感,对山水画要求“可望”、“可游”、“可居”。

中国画家运用散点透视,还受中国哲学的影响。古人是从“道”的观点去观察、审视宇宙万象,而不是从“人眼”以固定视角去看世界;他们是想着画,而不是完全意义上的“看”着画,从“神游”着笔,而非坐定挥毫。西方画家固定观察对景写生必然运用焦点透视,受着科学的影响,自15世纪意大利画家马萨乔发现远近透视规律以后,为欧洲写实主义绘画的空间处理奠定了坚实的科学基础。

(五) 空灵与充实

我们在研究中国绘画与西方绘画时发现形式上一个明显的区别:在西方绘画中,画面景物充实,按自然秩序布满画面,呈现出自然的真实境界;而在中国画中往往不画背景,画中留有大小不同的空白处,构成水墨画空灵的特点。

“留白”是水墨画形式美最重要的一种表现方法,以留素白之纸以无形当有形,计白当黑,这是极大的创造。“留白”不能简单地理解为“虚无”,而是一种“藏境”的手

法,常起着“此处无形胜有形”的艺术效果。绘画表现中的“藏”有两种,一种是形象繁杂,不美、不典型的东西要藏(舍去,概括处理),即所谓“藏拙”;另一种是发人深思,像戏中的悬念一样,使人由一点想到更多的东西,因而要“藏”,是意境的处理方法之一,故谓“藏境”。这就是古人所说的景愈藏,境愈大而意愈深。

空白之理与中国艺术虚与实的讲究相关,以实境衬虚境,如一张白纸上仅画一叶孤舟,空白处即为水,仅画一队大雁,空白处即明净的蓝天。没有虚实变化,艺术就失去了节奏和生命,也就失去了艺术的魅力。

在西方绘画中也有虚实变化,例如,客观物象的距离,色彩的明暗,空间的分割,光影的变幻。西方绘画的虚实,一般靠明暗层次、空间透视法的近实远虚的表现方法来处理,亮处、有形处实,无形处可以虚。

中国艺术在处理“虚”与“实”的关系上表现为艺术家创造的艺术形象为“实”,而以空白引起我们想象的景象为“虚”,虚实相生,成为画的生命。

(六) 气韵生动与模仿

中国绘画的审美评价是“气韵生动”,而西方绘画中的审美评价则是“模仿”。

古希腊人很早就提出艺术是对客观自然的模仿,直到19世纪俄国美学家车尔尼雪夫斯基还坚持“艺术是生活的再现”。在模仿理论的影响下,西方绘画着重描绘事物的物质性外貌,“以真为美”。所谓“真”,即模仿自然外貌,刻意写实。达·芬奇曾说:“最可夸奖的绘画是最能形似的绘画。”由于西方绘画重形似写实,所以引进一切可利用的科学成就来帮助塑造真实的艺术形象。水墨画中也模仿自然,南朝谢赫提出的绘画《六法》论中就有“应物象形”和“随类赋彩”的说法,指的就是模仿自然。但中国画家并不停留在模仿自然的高度,还要进一步表现出形象的内在生命,“气韵生动”成为《六法》论中首要一法。它是水墨画创作追求的最高目标与最高境界,也是水墨画批评的主要标准。

所谓“气韵”,在自然是生命的律动,在人生是最高意趣。“气韵”就是“生气神韵”的略语,画家如果能将这种客观对象的风貌神韵生动地表现出来,就是一幅“气韵生动”的作品了。

当代美学家宗白华认为,“气韵”是宇宙中鼓动万物的“气”之节奏、韵律。绘画有气韵,就能给观赏者一种音乐感。明代画家徐渭的《驴背吟诗图》,使人产生一种驴蹄行进节奏感,这是画家微妙的音乐感的传达,音乐感就是所谓的“韵”。

在西方印象主义画派出现之前,绘画创作和欣赏的最高境界是形准,酷似生活形象,倡导“以形传神”,追求圆雕式的立体真实感、空间感,全力以赴地追求再现客观物象,有时竟达到舍神而求形的地步。

(七) 诗、书、画、印相结合与以故事入画

中国与西方绘画的另一个明显的不同之处是画面的构成。西方绘画为单纯的人物或景物形象,依靠形象讲出生动的故事;而水墨画中出现的是诗、书、画、印构成综合一体的艺术形象。

诗、书、画、印相结合,是水墨画的特有表现形式。画家把绘画、书法、诗与雕刻几种艺术融为一体,互相辉映,既丰富了画的内容,也扩大了画的境界,给人以更丰富的审美享受。

诗、书、画、印相结合的艺术形式,是中国知识分子登上画坛以后逐渐产生的艺术现象。北宋苏东坡、文同、米芾等文人画家提出了完整的文人画理论,为诗、书、画、印完

美的结合奠定了基础。元代文人画迅速发展,诗、书、画、印相结合的形式为画家们普遍采纳。明清两代文人画雄踞画坛,诗、书、画、印相结合的艺术形式日臻完美。

西方绘画中对诗与画的关系也有过探讨和论述,古罗马时代的希腊作家普鲁塔赫就说过:诗的艺术是模仿的艺术,和画相类。常言道:“诗是有声的画,画是无声的诗。”古希腊诗人西蒙尼斯提出,“画为不语诗,诗是能言画”;到文艺复兴时期,达·芬奇又提出,“画是哑巴诗,诗是盲人画”,二者都各尽模仿自然之能事,都用来阐明各种道德风尚。德国美学家莱辛提出“诗画分界”说,指出绘画凭借线条和色彩描绘那些同时并列于空间的物体,因此绘画不适于处理事物的运动、变化与情节;诗通过语言和声音叙述持续于时间的动作,所以诗不适于充分地、逼真地描绘静止的物体,所以我们在欣赏西方绘画时不必着力去体味画中的诗意。但西方绘画中的另一特点,就是以故事入画。画家最喜爱选择的题材是古希腊、古罗马神话和《圣经》故事。西方绘画中的故事情节,生动地刻画了画中人物的个性和环境。直到印象画派追求纯绘画性,排除作品中的故事性出现,这一特点才有所改变。印象派主张“画是没有意思的”,彻底排除了传统绘画中的故事性和情节性。

在水墨画中也有表现故事情节的绘画,如东晋顾恺之画的《洛神赋图》(图8),唐阎立本画的《步辇图》(图9),五代顾闳中画的《韩熙载夜宴图》(图10)等。自宋代以后画家很少画人物故事画,文人画家更多地移情于山水、花鸟画,在创作中强调画与诗相结合。

(八) 笔墨造型与光影造型

在一般欣赏者看来,中国绘画与西方绘画的差异是从造型形式语言鉴别的。中国绘画塑造艺术形象使用的是线条、墨块、墨点,而西方绘画是借助光影、明暗、笔触、色块。简单地说,中国绘画讲究笔墨关系塑造形象,而西方绘画讲究光影色彩关系塑造形象。

对西方绘画使用光影明暗和色彩塑造的艺术形象,由于它接近或酷似我们生活中见到的形象,所以观赏者接受起来难度较小。对水墨画欣赏就难了,因为画家所塑造的艺术形象不完全同于生活中见到的形象,中国人认为“太似则俗,不似欺世”,最好的画是在“似与不似之间”,塑造这艺术形象的艺术语言又是线条、墨块和墨点,因此对一般的欣赏者而言不太容易鉴别高低。

观赏水墨画艺术美,主要是观赏笔墨情趣美,笔精墨妙是画家追求的,也是欣赏者所探求的。评论水墨画的高低也常以笔墨论之,傅抱石先生曾说过“笔墨见高低”。

(九) 文人画家与工匠画家

中国的画家与西方的画家也不同。中国载入史册的画家自魏晋以来多数是文人,即有文化的读书人,古代的科举考试代代相承使读书做官成为中国文人的根本出路。他们信奉儒家思想,重仕途,为官者不愁衣食,作画不求售,以自娱自乐借以抒发理想和情感,画作往往成为某种精神、理想的符号。而西方文艺复兴时期及之前的画家多为工匠,画家被视为泥水匠(壁画家),雕塑家就是石匠,直到17世纪随着资本主义社会的到来和发展,作品走向市场,画家的地位才稍有改变,19世纪后逐步受到重视。



图8 《洛神赋图》(传) 顾恺之 东晋



图9 《步辇图》 阎立本 唐

图10 《韩熙载夜宴图》 顾闳中 五代



思考题:

1. 绘画与雕刻相比各有什么特征?
2. 美术鉴赏的主要规律表现在哪些方面?
3. 如何理解鉴赏中的“共鸣”现象?
4. 中国绘画与西方绘画比较,各自的特征有哪些?
5. 何谓水墨画的“气韵生动”?

第一单元 先秦、两汉

上篇 中国美术鉴赏

第一单元 先秦、两汉

[教学目的] 原始彩陶和奴隶社会时期的青铜器的创造是中国古代美术史上的两大高潮。在本单元的学习中,引导学生鉴赏原始彩陶的造型、装饰特征,体会人类初期逐渐产生的审美意识及朴素单纯、舒畅流动的艺术风格;鉴赏青铜器的造型、纹饰特征,了解青铜器所寓含的社会、政治、宗教,体会其“狞厉美”的审美取向。对秦汉时期的作品鉴赏,以汉画像石(砖)的典型作品为例,在熟悉表现技法、内容题材的基础上,分析此期绘画以动势传神的特点,体现了“寓巧于拙,寓美于朴”的美学思想。

[教学重点与难点] 重点是掌握原始陶器、青铜器的造型、纹饰特点,难点是理解人类早期造型艺术审美特征及对后来的启示。

“有了人,我们就有了历史。”从目前所发现的人类化石来看,早在2000万年前中国就有了原始人类活动的踪迹,他们开始是被动地适应生存环境,后来逐渐懂得利用生存环境的基本条件,在实践中创造出为生存需要和改进生存环境需要的劳动工具,在改造自然的实践中慢慢培养并发展起以实用为先决条件的器物。随着生存条件的改善和社会进步,尤其是实际生活和生存的需要,原始人类在创造器物的进程中产生了最初的思维能力、审美能力。

先秦、两汉时期是中国美术孕育、产生、初兴的时期。原始时代的美术类别大致有:石器、陶器、雕塑(陶塑、石雕、骨雕、牙雕、玉雕)、绘画(岩画、壁画、地画及器物装饰画)、建筑和编织等。旧石器时代我们的祖先开始使用粗糙的打制石器,产生了最初的审美萌芽。当人类进入新石器时代(约距今10000~4000年前)之后,石器制造达到顶峰。磨制技术的发展带来了美观实用的原始石雕艺术,玉器也开始分离出来。此时制陶术得以发明,这是人类社会历史上划时代的标志。中国是世界上最早发明陶器的国家之一,制陶的历史在8000年左右,仰韶文化的彩陶、龙山文化的黑陶为杰出代表。1921年出土于西安半坡的《人面鱼纹盆》(图11),由黑红两彩绘制装饰,在盆内壁绘有一个圆形的人面,鼻子像倒钉形,两条短直线为眼睛,眯成一条线,头上戴着有鱼形饰物的帽子,两耳饰有对称的鱼形纹,像两条流动的小鱼咬住耳朵,画中人带着微笑,嘴的两边同样对称地装饰着两条鱼刺纹。整个画面构图采用对称式布局,以线描造型为基础,间以平涂,造型规则严谨,用线肯定利落,可见画者已十分熟练地掌握美的规律和控制线条的技巧了。从人面鱼纹图案中已可见中华民族绘画特征之雏形:线描造型、平面装饰性,给人以对称呼应的和谐美感。甘肃省永靖县三坪出土的《彩陶漩涡纹瓶》(图12)中,三层水纹图案的组合层次分明,有急流巨浪冲击形成的漩涡,有由高潮又回到风平浪静的水平纹,俨然是一首黄河奔腾的畅想乐曲。此外,在江苏省连云港市将军崖、内蒙古自治区阴山、云南省沧源等地发现的岩画,具有祭祀、巫术等多重意义。“南越巢居,北朔穴居”的原始建筑形态也肇始于这一时期。

夏商周时期(公元前21世纪~公元前770年)人类开始步入文明社会,统治阶级得以集中全国的人力、物力、财力为自己巩固政权及享受服务,青铜器便应运而生并迅速发



图11 《人面鱼纹盆》



图12 《彩陶漩涡纹瓶》



图 13 《司母戊大方鼎》 商



图 14 《四羊方尊》 商

展到顶峰,其丰富多样的造型,生动多变的纹样,华丽精美的铭文,都反映了铸造的精湛工艺,传达出神秘威严的艺术氛围。作为艺术品的青铜器,我们应从两个方面去鉴赏,一是它的造型形象,二是它的器壁纹饰形象。青铜器首先是作为实用和特定的精神目的相统一的“雕塑”形象存在的:鼎的神圣庄严和不可动摇,龙虎尊的神奇、莲鹤方壶的亲切活泼等,都给人不同的审美感受。作为雕塑艺术的青铜器往往将圆雕和浮雕融合于一体,如牛、象、羊尊等造型运用圆雕,而动物身体上的纹饰多为浮雕。动物的造型有写实也有变形夸张;姿态有动有静,体态有稳重笨拙,也有轻巧灵活;形象有的敦厚沉实,有的凶恶丑陋,更有的神秘莫测,把人们带进一个人格化的动物世界。浮雕多为动物变形的纹饰,其中最为常见的是饕餮形象的纹饰,它长着巨眼、大口、獠牙、犄角和利爪,造型夸张,形象恐怖。如1939年在河南省安阳市殷墟出土的《司母戊方鼎》(图13),属商文丁时代(商盛期)的作品,高133厘米,重875千克,是现存商周青铜器中型制最大的鼎器。它腹体方正,大耳,口沿的造型宽厚,柱足圆柱体与方体转换结合,圆中有方,混圆中呈粗壮,显示出一种不可征服的稳定和巨人般的力量。《四羊方尊》(图14)于1938年在湖南宁乡出土,它是羊鸟组合的形象,在器腹的四壁交接处四只羊的头颈伸向四方,前为精美的长冠鸟,栩栩如生。器物周身布满纹饰,以云雷纹为地,尊颈为夔纹,羊背及胸部饰鳞纹,线条匀细流畅;以圆雕塑造羊首,浮雕与线刻表现纹饰,三种雕塑手法巧妙结合,平面纹饰与主体形象高度和谐,光亮华美。另外,此期釉陶的生产和宫殿建造技术亦有发展。

春秋战国时期(公元前770~公元前221年)是中国历史上一个思想空前解放的时代,出现了“百家争鸣”的局面。由于礼崩乐坏,青铜器由神秘庄重走向轻松明朗。绘画上,有关壁画的记载文字很多,现存最早的帛画出现,造型简练,线条流畅,决定了后世中国画的发展方向(图15)。在建筑上,多功能的砖瓦、斗拱开始使用,台榭陂池争相林立。玉石漆器、泥木雕刻也初步显出中国传统雕刻所具有的装饰性、绘事性、象征性的特征。

秦汉时期(公元前221~220年),随着封建大一统国家的形成,艺术上也呈现出恢宏庞大的气势。规模空前的秦始皇陵兵马俑、深沉威武的汉代霍去病墓前石雕,无不显示出生机勃勃的时代精神。统治者已有意识地借助艺术为巩固政权服务,大量的壁画、画像石、画像砖既反映了丰富多彩的现实生活,又起到“助教化、成人伦”的政教作用。画像石和画像砖是我国古代祠堂、墓室及石阙等的装饰性材料,两者皆注重平面效果,是一种