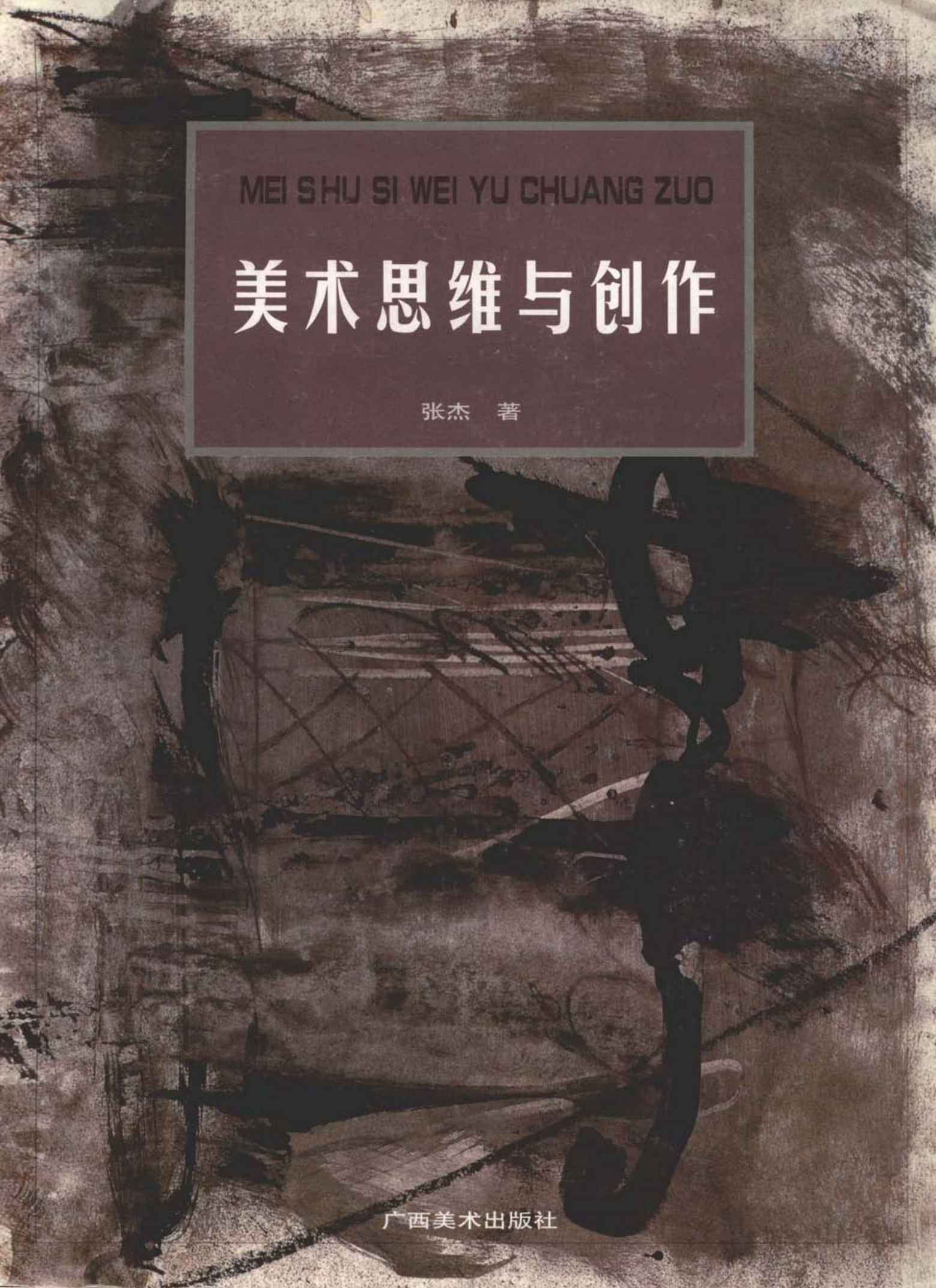




MEI SHU SI WEI YU CHUANG ZUO

美术思维与创作

张杰 著

广西美术出版社

MEI SHU SI WEI YU CHUANG ZUO

美术思维与创作

张杰 著

广西美术出版社



张杰近照

张杰简历

1963年8月生于重庆市。

1988年毕业于四川美术学院油画系，获硕士学位。现为四川美术学院油画系副教授，重庆市文化发展研究会副秘书长，中国美术家协会会员。

作品曾入选“第三届亚欧艺术双年展”和“第七、第八届全国美展”等全国性重要展览。本人曾赴美国、加拿大、意大利举办个展，并在国内外刊物上发表作品。在教学过程中，作者对美术教育的系统性、科学性进行了大量的实验和研究，撰写了大量学术论文。其中《油画语言研究》、《基础训练的针对性》、《学院教育与个人风格》、《油画语言的遗传与变异》、《创作教学中的基础训练》等分别发表在《美术》、《艺术教育》等重要学术刊物上，受到有关专家学者的重视。

1993年被四川省人民政府授予“优秀教师”称号。

序 言

对美术思维的研究一直被人们认为是一门较为神秘、玄妙、深奥的哲学性较强的课题。美术思维的方式、特点和它的启迪与拓展,以及对它在美术创作中的作用的研究,常常被两种倾向所困扰,一种是把它完全纳入哲学的范畴,进行一些纯理论的假设与推理、论证,而忽略了对美术思维这一在美术创作实践中产生的特殊思维方式的实践性研究;另一种则是过分强调艺术创作中的偶发性、潜意识、本能冲动以及所谓的“灵感”作用,否定艺术创作中的一切思维活动,使绘画创作充满非理性色彩,回避对创作过程中的思维活动的规律性研究。

本书则有意识地把思维理论与创作实践有机地结合在一起,以一位画家的眼光和思维方式,采用作品分析、图形破译,结合自身的创作体验,就美术思维这一神秘领域进行了有益探索,特别对美术思维的特征——形象性、情感性、创造性和各类型的绘画作品中的具体思维方式,以及美术思维的启迪与发展作了较为具体、形象的论述。

本书许多地方以图代文,图文结合,尽可能避免空谈理论,把抽象、枯燥、深奥的哲学论题图示化、形象化,从而更能准确、直观地揭示出在创作实践中美术思维的奥秘,使美术思维不再神秘,让人们在明确认识它的基础上,尽可能地开发自己在这方面的潜能。本书不论对长期从事美术创作的画家,还是初初接触绘画创作的学生,以及美术爱好者的欣赏活动都会起到积极的作用,它也可作为高等艺术院校绘画创作课的辅助性参考教材。

目 录

第一章	美术思维的基本原则	1
一	美术思维的点线面原则	1
二	美术思维的形象性原则	3
三	美术思维的情感性原则	6
四	美术思维的创造性原则	9
第二章	美术思维——构成作品的灵魂与样式	13
一	儿童绘画中的思维方式	13
二	宗教性绘画中的思维方式	18
三	现实性绘画中的思维方式	22
四	象征性绘画中的思维方式	27
五	视觉性绘画中的思维方式	31
六	观念性绘画中的思维方式	34
第三章	美术思维的启迪与训练	38
一	对生活的观察能力的训练	38
二	形象的记忆能力的训练	41
三	形象的联想与创造性思维的训练	45
四	视觉表述能力的训练	56

第一章

美术思维的基本原则

一、美术思维的点线面原则

绘画诉诸于知觉，而知觉本身又是一种思维。人类认识世界总是通过各种不同的思维方式来进行的，而美术思维则是通过视觉器官对外物进行感知与把握，用它特有的方式对对象进行选择、储存、简化、抽象、分析、强化、综合，从而获得高度的理性功能和视觉意象。我们把这种思维与感觉有机地统一起来，使绘画这种特殊的思维活动，变成感性形象和理性概念融合为一体的认识性陈述中的实践活动规律，即为点线面规律，它是美术思维过程中的基础元素，艺术作品中的建筑材料。

点线面规律就是用尽可能单纯的构图语言，即点线面的节奏、旋律组合来反映世界，把客观事物的具体性和构图语言的抽象性结合起来，用点线面这种具有高度概括性的符号式的思维方式，将具体的客观对象的某些特征，抽象出来进行重新组合，从点线面的形式中见形象，使构思意图更鲜明、更强烈地展示出来。它是以形式诸因素的适当配置来尽可能完整准确地表现作者思想和感受，它是可以被直接感知的一种组织体系。并且它显现出人类用视觉图像对概念作出的一切解释都包含着审美的成分，是形式与内容的高度统一。各种知觉的或绘画的形状不仅是对思维活动所形成的思想的可见图式式的翻译，而且是思维活动自身的血肉之躯。这种视觉的思维方式包括的种类繁多，从人类日常交往中使用的普遍姿势，到优秀艺术作品中见到的美的式样；从感知对象到概念形成；从主题思想到形象塑造，无处没有美术思维方式的存在，而且这种方式也很难离开由点线面所构成的具体形状，并且由这些形象符号所组成的新的语言，将其内涵向外表露，并直达观众眼前，它是以图式形状作为载体的思维形式。

图示1 《手足情》 张杰

在寒风凛冽的严冬，一群石油工人围坐

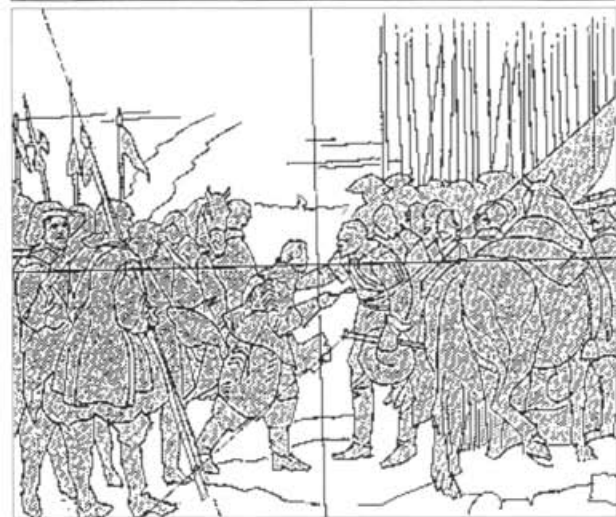
在一起，用这少得可怜的热水，烫热已经僵硬的双脚，温暖每个人的心房。兄弟一般的情意，在这有趣的瞬间得到了最佳的体现。但怎样把这一感受和构思表现在具体可视的画面上？这就需要美术思维的参与。开始，我在构图时每个人都是画全的，人物周围还



图示1 《手足情》 张杰

有环境道具,甚至还设计了人物的表情细节,整个画面就像偶然看见的一个生活场景,毫无主动地按照美术思维的点线面规律,对感知的对象进行排列组合,这样就大大削弱了《手足情》的主题。经过反复地推敲,画面的空间越来越小,只剩下一双双粗壮有力的脚和手,一盆热气腾腾的水,一切安排都是为了表现兄弟情这一主题,一切与此无关的情节和道具都被一一省掉。为了使画面有相对的平面感,使手和脚更鲜明突出,我选择了俯视,使画面组合更加自由。由于画面的主体是手和脚,客观上规定了整个画面以各种穿插的带状线条为主要基调,它们以脚盆为圆心,向画面四周放射状地散开,自由交错的脚的线条,通通都被盆子的圆形圈住,形成了一股向内收的力,就是这个圆圈,把所用的近似于松散的线条联系在一起,增强了亲密无间的主题。这就是点线面为主体的美术思维在艺术创作中的体现。

图示2 《布拉达之降》 委拉斯开兹



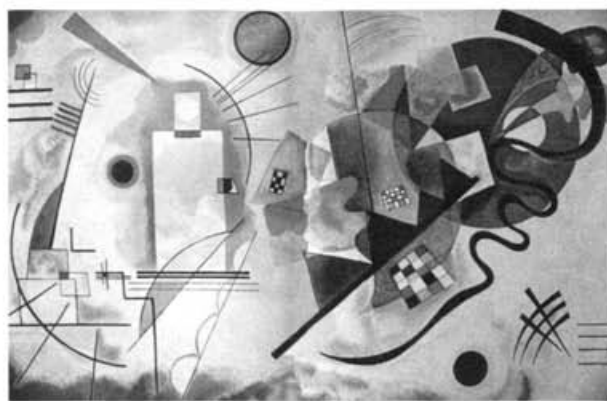
这幅画是为纪念布拉达荷兰要塞的守军向西班牙军队投降10周年而画。它表现布拉达城总督把城门钥匙交给胜利的将军安布罗吉奥·斯匹诺拉侯爵的情景。在这样一幅宏伟的巨作里,构图占了非常重要的地位。委拉斯开兹把画面分为两部分,一边为胜利者,一边为战败者。此画的布局以两条中轴线为基础,画的左下方是战败者,其指挥官正交出城门钥匙;画的右下方是以斯匹诺拉为首的胜利者及其马匹;在画的右上方高高挺立的长矛构成全画的支撑点,长矛的垂直竖线所构成的韵律,在画面的右边更为鲜明突出,它加强了胜利者的气势和军威;相反,在画面左边的那些倾斜零散的长矛与之形成了鲜明的对比。

图示3 《黄、红、蓝》 康定斯基

这是一幅由点、直线、曲线色块图形所构成的符号聚集而成的作品。从这些符号中可以隐约地发现它们都是依据现实的形象所产生的,只不过是一些短暂而又毫无联系的形象。画的左边较为明朗轻柔,是以直线、圆形和弧形为基础的;画的右边则较为浓郁,它被一条粗黑线切开,又被一条向左面展开的曲线给封住。画中的这两个细节,是以友善和对立的关系联系起来的。这也是康定斯基的理论。因为他就是从鲜明的矛盾中看到综合的可能性的。

康定斯基究竟是如何进行思维来绘制这种对立,同时又画出这种综合性呢?其手法就是依据点线面和色彩的一些对比因素:左面以朦胧的紫色开始,右面则以黄色的背景作为结束。黄色调紧随着构图的第一条线铺陈开来,接着是倾斜度线条之后的浅蓝色,而构图中又剪裁出一块块的正方形;有一些圆拱形的符号在正方形周围东飘西荡,而有

图示3 《黄、红、蓝》 康定斯基



红色边缘的黑色圆盘,则在其中突显出来。我们从这个圆盘右下方的色调中,可以看到这个圆盘。以黄色为“地”,以紫色和浅蓝色为“天”,使画面处于动态之间的康定斯基,把灰色涂在中央部位,而这灰色调又导入云雾蒙蒙的红色调;紧接着再导入紫色调,紫色调则重叠于明亮的透明色中,一直扩散到由那条粗大的波浪黑条所支撑的浅蓝色图形中,这条黑线以其倾斜的方向结束了这幅画的构图,而它的倾斜方向,是由支撑着那些灰紫色三角形的直线所显示出来的。在直线下面,放了一块由各种色调构成的棋盘,这棋盘是理解此画思维奥秘的一把钥匙。康定斯基进一步让人们深入到空间中区,甚至深入到画里的数个空间中去,让人们到太空去翱翔、去巡视一块块的画面,直至迷失在无垠的天际之中。

二、美术思维的形象性原则

如果说科学家是借助逻辑推理形成抽象概念,使认识上升到理性阶段的话,那么艺术家则是借助具体生动的形象符号对事物进行艺术的概括,使理性认识显现于生动的艺术典型之中。美术思维的核心就是通过形象化使认识不断深化和本质化,按照生活本身的逻辑显现事物的本质,并且它自始至终都不会舍弃客观事物的具体生动的形象,不会舍弃事物的最有特点的具体感性的特征;岂但不会舍弃,随着认识的不断深化,这些可以感觉到的具体形象的特征反而更鲜明生动。所以形象性不仅是艺术作品表现出来的固有的特征,也是作家在创作过程中思维活动的基本特征。

美术思维过程中所伴随的形象与其他艺术形式的思维活动所涉及的形象又有其自身的特性,不管是抽象的平面图形还是写实的物象造型,它们首先都是作为传达精神活动的视觉符号而存在的,是作为画面自身的需要而存在的。美术思维的形象性,能使作品更具体、更直接,不需要经过任何“加工”和“翻译”就可以直接作用于人的感官。

这种形象性,是以两种形态来感染观众的。一是靠图形符号虚构出一个真实的空间,使画中的形象由自然物象的写实性描写来构成,使物象成为一种绘画语言,在画面上除了给人识别其名称之外,还可以传达更丰富的内涵。这种内涵的表达是通过非常具体细

致的视觉感受来实现的。它要求物象的细节必须具体,达到基本的形似,给人以现实感;物象的特征必须鲜明生动,达到神似,给人以真切感;物象所构成的内容必须合乎逻辑,达到合理,给人以逻辑感;物象所隐含的意味必须蕴藉,具有高度的概括性,给人以回味联想。艺术作品的形象性是靠艺术形象的似真性、幻真性,促使欣赏者对艺术形象作出确认。人们在欣赏这类艺术形象时,往往总是自觉或不自觉地把自已从作品中所感知的表象同储存在经验记忆中的某一“样本”进行比较。如果它们相同或近似,欣赏者就对这一形象作出确认,进而经过想象的作用,心灵就会进入形象所形成的规定情景中,从而发挥艺术形象的感染作用。艺术形象的第二种表现形态,是把画面形象还原为平面图形,使这些图形的形状成为一定的精神信息的载体,成为绘画的一种特有的语言形式。在这里,形象的构成已不是客观世界中现成的具体物体,而是由单纯的点、直线、曲线等所包围的面积,如曲线围成的圆形,直线围成的方形,以及画面上的每根线条、每个笔触的形状构建起来的图形形象。形象的构成是以幻想的、抽象的、变形的形态反映生活,表象记忆的“样本”就退居次要地位,而主要是调动情绪记忆、符号记忆、意义记忆的“样本”与艺术形象相比较,使特定的图形形状成为特定精神感受的载体,从而发挥其形象的审美作用。

形象在美术思维中的作用,主要在于它能为一种较为抽象的观念赋予可见的形体,总是捕捉被描绘事物式事件的突出性质,加以再现。从对生活的感知,到选择和联想记忆,再到构思构图,形象把这一思维过程具体化、明确化,使画家从对生活的朦胧的感性认识,逐步清晰地上升为理性认识,从而创作出让人感知的绘画作品。在绘画作品中,许多理想的形象,是那些与画家想要表达的观念相同的形象,这种形象不仅是思维活动的结果,而且简直就是思维活动进行的媒介。因为绘画在某种意义上是一种特殊的思维活动,一种把感性形象和一般普遍性概念融合在一个统一的认识性陈述中的理性活动。绘画诉诸于知觉,而知觉本身又是一种思维,在知觉中包含的思维成分和在思维活动中包含的感性成分之间是互补的,而在美术创作中把思维与感觉统一起来的桥梁或媒介,就是形象。

图示4 《爱尔兰美女》 库尔贝



绘画实质上是一种具体的艺术。它是一种完全具体的语言，由所有可见的对象所组成，这就是形象的具体性。艺术家的任务就是为这些具体存在的物象寻找一个最完整的表现方式，这就是艺术形象的创造。上面这幅作品从对对象的观察、感受到形象塑造，作者都是用框住少女美丽脸庞的、令艺术家心醉神迷的火焰般的长发，来构成画面艺术形象主体的，他使具体的物象成了艺术的形象。对象用手指轻轻梳理，轻滑过的波浪卷发正是库尔贝这幅作品的中心主题。由于受到左手所持的镜子的限制，画面取景大约在半身的位置，这更加突出强化了头发的感染力。

图示5 《尼奥德盖瓦拉红衣主教肖像》
葛雷柯

这幅作品是以对人物性格和细节的刻画



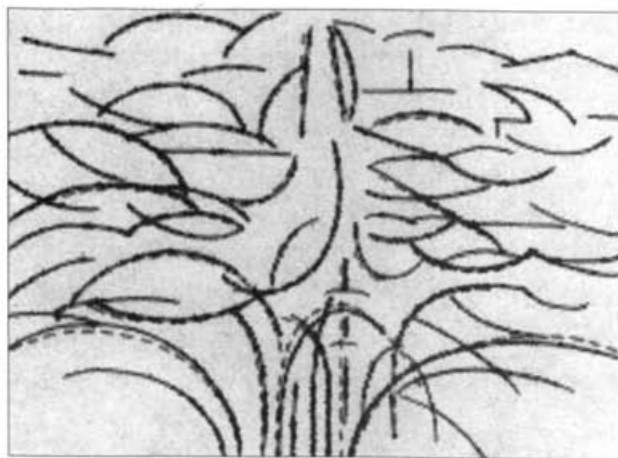
来塑造形象的。葛雷柯成功地将他惯常的直觉和丰富的想像力运用于描绘人物的性格。他对人物心理的把握不仅体现在画像的面部表情上：红衣主教那双深邃的目光似乎正在凝视着什么，它与那噘起的嘴唇和苍白的容颜相呼应。这个特点也表现在肖像人物的双手姿态上：红衣主教的双手搭在椅子的扶手上，似乎表明了他性格中矛盾的两面，一只手松弛地搭在椅子扶手的边上，相形之下，另一只手则神经质地紧缩着，红衣主教身上穿着的红色外袍和内衬滚边的白色法衣突出于背景上，一条垂直的轴线将外袍一分为二，抢眼的红色烘托于红衣主教的面部，乃至他那双锐利的目光、被白色小衣领框架起来的脸部，随着多皱褶的线物之光泽而显出纹理。整幅作品的思维方式，看得出是通过选择和

刻画能够代表人物性格特征的细节和动作设计,来传达作者对主人公的感受。如果这幅作品在构思时就忽视了这些形象的细节,那它将会是苍白无力的。

图示6 《银白色的树》《花朵盛开的苹果树》 蒙德里安

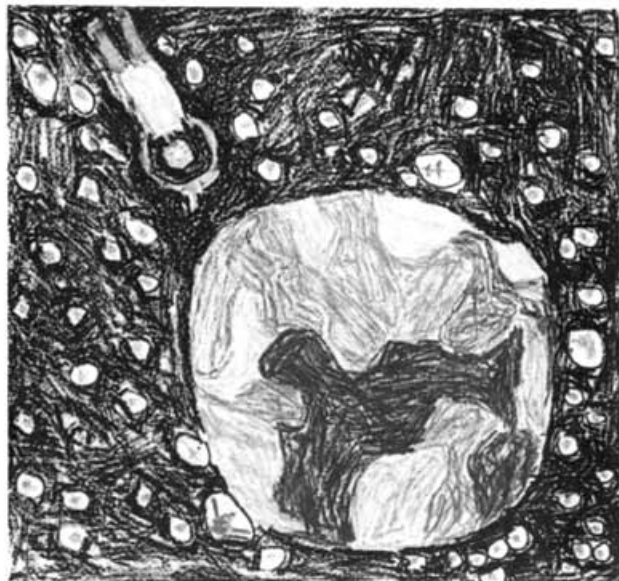
把客观世界的物象提炼成一些纯粹的图形符号,来传达作者的一些特殊感受,从而构成画面的形式语言,也是作为一个画家在思维过程中形象性作用的一种形态。蒙德里安渴望获得对世界的纯正认识,使自己思维语言的结构几何图形化,他反对骗人的表面现象,对世界的描绘不停留在现实的表象上,他从物体出发,走向空间,走向图形,走向抽象的几何图形宇宙之中,并将自己内心体验实

图示6 《银白色的树》《花朵盛开的苹果树》 蒙德里安



际地显现出来。他为了取消完整的形体,抽离了自然的物质内容,把艺术置于存在与想象、真实与非真实之间,把它的形象置于生活表象之外。他试图把主体抛开,力求消除块面和景深,放弃前景和背景,以便把每个部分都挤压在单一平面上,寻求颜色与形体间的平衡。对蒙德里安来说,整个树枝是一种空间的扩散,也是空间本身在向四面八方伸展。如果说第一幅《银白色的树》还有一些物象形象的具体性,存在着空间与物体间的对立的话,那么另一幅《花朵盛开的苹果树》则树的形态已经变成了用各种不同的曲线组织的构图,画面的形象已变成了独具表现力的不规则图形,画中的空间好像被净化过似的,这时对他来说,物象本身已不再使他感到兴趣,同时背景与近景之间的空间、树、树干与树枝的块面更是如此。蒙德里安的目的在于逐渐把树与周围的空间融为一体,最初他只是将空间画成一帘垂在树后的侧幕,后来则逐渐与树枝融合,被分解到浓密的布局中去,如此一来,自然主义的空间就变成扁平的,且消失在阿拉伯式的线条纹饰当中,线条也变得越来越不写实,越来越井然有序,并以几何图形来安排。他的兴趣在于空间而非物象,空间就成了他画中的形象语言。因此,他进入了一种仅以均衡线条为基础构成的新现实的抽象状态,空间摆脱了物质的具体性,经过净化而将精华投射到画布上来,使得隐含在多变空间中活跃的形象符号更为强烈。

图示7 儿童画《我给地球留个影》和《人的表情》





在儿童绘画的思维过程中，形象性更为直接、鲜明。他们在对生活的观察和再现对象时，总是去选择那些最能畅快表达自己感受且颇具诱惑力、趣味感和功能显著的部位或个体。他们以强调夸张的手法，来塑造形象，不仅画自己所看到的东西，更画自己所知道的东西，使形象更具现代性。《我给地球留个影》画中的地球形象，在孩子们的眼中成了美丽梦幻般的彩球，这个形象远比科普照片的地球形象更具魅力，更能传达出孩子对美好世界的特有感受。

人的表情描写本来对孩子来说难以把握，但他们通过形象的特征性思维方式，把人的喜、怒、哀、乐的最具代表性的动作与形态符号进行夸张与表述，使画中几个人物形象的表情状态鲜明突出。

图示8 《黑白世界》 张杰



如何把鲁迅先生“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”的精神气质，用绘画的形象语言塑造出来，一直是作者创作思维中困扰的难题，是思维过程中的形象性因素引导作者把鲁迅先生置于黑与白的画面之中，而且根据题材涉及的内容大胆营造出黑白木刻的肌理效果，来塑造鲁迅先生在那黑白颠倒的社会里爱憎分明的艺术形象。在鲁迅像背后选用了两幅当时颇具影响的版画作品，以烘托画面气氛和揭示鲁迅与新兴版画运动的关系，使作品的主体与画面形象珠联璧合，互相升华。为了使形象更具表现力，作者有意突出画面的版画效果，弃笔用刀，在画面上反复涂抹黑白颜料，在单纯的对比中呈现木刻版画的苍劲、挺拔、粗犷、奔放的力度感、硬度感和具有三维空间的浮雕感。在施色上作者有意控制住黑白间的单纯性，只靠亮灰色的微妙变化和多色层反复覆盖的技法，来体现色彩的力度感和油画的厚重感，从而找到了表现新兴木刻之父——鲁迅这一特定历史风云人物形象的最恰当的艺术形式，使形象恢宏的内涵和与之相适应的形式语言交相辉映，形式语言成为了形象内涵的扩展和延伸。

三、美术思维的情感性原则

人类的实践活动是由感官感知外界事物，获得对外界事物的知觉，由知觉产生一定的情感状态，然后由情感状态引起一定的动作，所以情感状态是由认识到实践的中介。没有这个中介，人的认识不可能过渡到实践动作。而美术创作活动的实践过程也离不开情感作用，因为它的作品是作用于人的情感领域，引起人们的激动和共鸣，唤起优美、崇高的思想感情，改善人的情感状态，完成从认识到实践的飞跃。作为创作活动的核心——思维过程，更是自始至终伴随着情感因素，从感知对象具有明显的情感选择性，到形象塑造成为作者思想感情的载体，它的思维方式已远远超出了认知方式，而是一种情感方式，是情感语言贯穿于思维的始终。但情感语言单靠理解是不行的，没有相应的情感状态，就很难唤起情感表象，而只能唤起认知表象，这样，就不可能创作出感人的艺术作品。

情感因素在思维活动中是作为动力系统

发挥作用的。大家知道，在逻辑思维活动中，情感因素一般不直接参与其中，有时还要有意识地排除情感因素的干扰作用，因此，情感因素不构成科学认识活动的动力系统。而在美术思维活动中，情感则是一种内驱力，影响和制约着其他心理因素。因此，情感在思维活动中要发挥其动力作用，就必须具有一定的强度、复杂度、紧张度、激动度和快感度，从而构成艺术形象的动情性，即：a) 情感的深沉与情绪的强度相统一。形象的情感内容必须是人生的至性至情，能在观众的审美心理上产生一定的情绪强度。b) 情感的丰富与情绪的复杂度相统一。人的情感内容往往不是单一的，而是复合的，在思维过程中，人的情绪、感情不可能像动物那样纯生理性的、单纯的，而是极富社会性、复杂性，它不仅与复杂的观念相联系，而且本身具有复杂的结构，只有这样产生的艺术形象，才能表达人的丰富的情感内容，才能作为一种信息被欣赏者的复杂情绪结构所接收，以便形成情绪的复杂度，产生难以言喻的审美感受。c) 情感的凝聚与情绪的激动度相统一。美术思维的过程，实质上是把自己的思想感情高度浓缩，并形成焦点于形象上的过程，是选择情感处于饱和状态的瞬间加表现，产生爆炸力的过程。情感的凝聚，作用于欣赏者的审美心理，能形成一定的情绪激动度，产生出激动人心的力量。d) 情景的交融与情绪的快感度相统一。所谓情景的交融，也就是寻找情感的对物，把感情外物化，寄寓于美的形象之中，托物言情，情与境谐和，以造成画面浓重的情绪气氛。美术思维的核心，也就是如何使抽象的情感活动可感化、可视化，如何选择最适当的可视的对物象作为载体，来传达自己对生活的感受，这种对物赋予情感以想象的形态，这时的情感便顺从形象的法则，具有某种秩序和意味，并能够直接成为某种特别情感的公式的一组事物、一个情景，而且当这些外在的事物作用于我们的感觉经验时，能立刻直接唤起人们内心相同的情感，所以美术思维中的情感传达就超出了一般意义的情感交流，客观化了的情感也就成了审美对象，因而在欣赏者的心理上就能形成一定的审美的快感度，从而具有审美价值。

图示9 《5月3日的马德里》 哥雅

哥雅是一位典型的情感型画家。他用情

感铸成的笔触与色彩，淋漓尽致地表现了他对生活、社会的错综复杂的激情与感受。富于跳动感的光线，尤其是熟练的线条和鲜明的明暗对比，使他所表现的战争与死亡的悲剧性的主题的紧张状态更加突出。在这幅《5月3日的马德里》中，奇特的情节和画家自



己的情感通过绘画语言表达得更加精练。哥雅通过非凡的画法，通过确定中心、构图、光线、色彩所构成的情感场，把观众引入画的空间中。路灯的耀眼光线照耀着场地，揭示了一些残暴的细节：鲜血凝块，反抗者张得大大的嘴，这鬼魂般的光线使人看到了恐怖事件的全部真相。它不仅仅是表现少数反抗者被枪杀，而是表现全人类受到侮辱，受到这些看不见面容的、紧靠在一起的、背向着我们的士兵的枪击。从在耀眼的光线下，伸开双臂，表示出恐惧、挑战，而又呈现自由姿态的囚犯，或在他左边双手捧着脸同伴那里，我们似乎看到了不同时期世界各地的暴力受害者，充分表达了作者对战争、对暴力的恐惧和恶梦般的困惑，以及对和平的渴望和对革命者的同情。作者运用调动画面上一切可以调动的手段，使情感状态凝聚到枪杀这一扣人心弦的瞬间中。而另一张马奈的同样题材的作品，虽然构图的结构大致相同，但由于在画面的处理上，没有把情感的因素融入画面的具体形象中，以一种较为冷静的画面表现方式来表现主题：画面中，马克西米连拉着两个同伴的手，与哥雅画中的主人公高高举起的双臂形成鲜明的对比；在行刑队后面，一个士兵正在给枪支装子弹，大大削弱了画面的气氛，悲剧性的紧张程度远不如哥雅的作品。

图示10 《呐喊》 孟克



孟克的作品毫无忌讳地包含了种种激情和心态，并将它具象地挥洒在画布上，或者说他挥洒在画布上的是人类的困苦和命运，它里面有痛楚、愤怒、忧愁、欢乐，当然也有爱情、有生与死，它是情感的浓缩，是将愁苦转化成绘画的那声吼叫，是那震耳欲聋、如此强烈的回声。这幅作品涉及的并非仅有视觉，而是连同听觉在内的其他所有感觉。画面的处理力图把主角的声音传送到我们的耳际，他用声波席卷着观者，这些声波仿佛要从画中涌出，侵袭那座桥梁以外的继续展开的空间，而呐喊的声波在空中回荡，旋转不停，沿着画面边缘剧烈抖动，然后迸发到画布以外。天空被染成一条条的红色和黄色，再加上寥寥几笔的浅蓝；在地平线上有一条深蓝色的波浪，吞噬着海上的一座黄色岛屿；海上漂浮着两条小船，波浪向右滚滚而去，在逼近画面边缘的地方，转成了绿色。人像则犹如一条以暗色调绘出的蠕动的虫，从他的身上伸出两只长手，紧紧地捂在耳朵上；脸上还有两只空洞洞的眼窝。背景上的两个人站在桥上，对这个孤独而绝望的人无动于衷。这一切人物的安排、环境的处理和情感的抒发有机地联系在一起。而画面鲜血一般的云彩，极富张力流动的线条，仿佛在吼叫，在呐喊。

图示11 《自画像》 柯克西卡



柯克西卡和其他的艺术家一样，永远在悲凉的孤寂中寻找着真实的自我。在其创作的主题和方法中，力求把个人的存在，变成人类孤独的象征。他对人物心理作深切的洞察与分析，再透过他紧张的笔触，刻意地雕琢，并用被撕碎了似的杂乱笔触，展现人物的内心世界，展现一种疯狂的自我毁灭。对于这样的艺术家来说，自画像是揭开生与死秘密的最直接和最有效的形式。

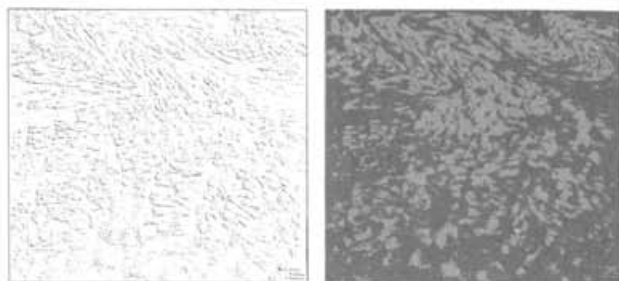
如同在我们眼前的这幅画作，其中表现出柯克西卡本人突出的形象、深沉的表情、紧张不安的情绪，画中人物的脸部与画面空间的相互起伏动荡。在柯克西卡看来，人的面部就是感情物化的最好载体，因为所有的人都只有一张脸孔，反映着各自的性格、经历和欲望，即使这张脸孔戴着面具。如此深具内涵、情感复杂的画面，使我们不禁联想到伦勃朗的自画像，那段生活中幸福或悲惨的时刻总是呼之欲出，跃然纸上；抑或也令我们想到梵·高，他的自画像记录了他一生中的悲剧。

在柯克西卡这幅自画像中，我们发现那独树一帜的绘画技巧：以软弱、肿胀的笔触来突出主题，并烘托画面的气氛和情绪。画面的色彩有些混浊，其色调看起来就好像是无数个正在跳动的人群相互重叠，充满了生命的

力量，反而更增添了画中人物的脸部表情，尤其是眼神，流露出一丝不安和不满足的情绪。柯克西卡的头略微侧倾，双手似乎正在晃动着，手中并未握画笔或调色板，这是一个男人而不是画家的肖像，而他的目光好像正向我们询问着那个永恒的问题——我们从何处来？我们要往何处去？

图示12 《天地之间》 张杰

这是一幅对生命力的讴歌，是情感的抒发在高度浓缩和挤压中迸发的作品。画面把刚从母体中诞生的婴儿和岩层与云层作为情感的对物，把对生命的渴求和本能的抗争意识可感化。哭泣的婴儿、紧张伸展的四肢、斑驳闪烁的形体，形成一种向外扩张的力；在褶皱密集、转折尖锐的岩层与相互蠕动、造型沉重的云层的挤压中，更显示出生命的火山般迸发的力量。



四、美术思维的创造性原则

一件艺术作品的感染力在于它能传达出人们没有体验过的新的感情，具有审美感受的独特性和艺术表现的新颖性。在美术思维

的过程中,无处不体现画家对美的独特感受和个性理解,无处不让画家寻找自己独特的绘画语言和表达方式。创造性思维是美术思维发展的动因,是一种复杂的过程,它自始至终有赖于多种能力所起的作用与各种作用的重要联系;它为创造性思维奠定了基础。创造性的发展,系基于思维能源种种作用的效应。首先是目标的拟定,继而凭借想像能力的创始、联想能力的引导、概括能力的关联、推理能力的促进、记忆能力的转化以及其他能力所起的一切有关作用的运用,因为在创作中,有的是无中生有的崭新的作品,也有的是改旧换新,或旧引新来的形象,而这“新”就成为美术思维中创造性思维的目标。

美术思维的创造性原则是由以下几个因素构成的。一是个别性,即艺术形象都是以个别、特殊的形态出现,都应具有不可重复的个性,所表现的一切都必须是人们罕见的个别,即使是描写那些习以为常的生活事物,也必须让人从中见出不同凡响的特征。二是变化性,即作品的情感运动生动曲折,富于变化,选材、构思新奇巧妙,出人意料,情感的表现宛如峡谷河流,一波三折,跌宕多姿。三是灵活性,是指画家应是一位具有灵活性的人,对于客观环境中的事物或问题,敏于感知困难之所在,易于发现改进的需要,同时也善于找出解决的办法,以应付新情景的作用,即临机应变的思想或行为。四是独创性,即构思和反映的角度的独特和表现手法的新颖,以全新的语言、崭新的面貌、别具一格的构思,表现出不同凡响的主题。

总之,形象的个别性、情感的变化性、画家的灵活性、表现的独创性构成了作品的新颖性,成为美术思维中创造性思维的动因。它能调动人们的想像力去追踪艺术境界的变幻,产生丰富新鲜的感受,使作品具有美的吸引力。个别性、变化性、灵活性、独创性的信息对于人类来说都是一种强刺激,容易引起审美注意。题材的新颖、主体的独创、形象的鲜明个性、风格的奇崛、形式技巧的变化,都能成为强化刺激信息,作用于欣赏者的审美心理,而形成一定的知觉视野和定向联想,使欣赏者对作品能保持强烈而持久的印象。

人有一种本能的好奇心,它在审美实践中表现为一种要在审美对象上见出独创特征的心理倾向。而美术思维中的个别性、变化性、灵活性、独创性等因素恰好符合这种心理

倾向,因而产生主客体协调的惬意。人们总是希望事物处于活动的状态,时时有新鲜的音、色、形涌现。

新的不平常的东西,能在想象中引起一种乐趣,因为这种东西使心灵感到一种愉快的惊奇,满足它的好奇心,使它得到它原来不曾有过的一种观念。就是这个因素使一个怪物也显出迷人的魔力,使自然的缺陷也能引起人们的快感。也就是这个因素要求事物应变化多彩,即使是美的事物,如果单调重复,也足以使人厌倦。

美术思维的创造性是美感信息系统运行的需要。创造性思维能释放出各种信息流,作用于欣赏者的审美心理结构,主要是激活审美感受中的想像功能,由审美想像接收和处理这些信息。想像成为了创造性的前提,它从真正的自然界所呈现的素材里创造出另一个想像的自然界。它能对形象进行从未有过的开掘与升华,能够构造全新的优美的境界,能够把感性形象组成生动的形象图画呈现在头脑里,随人的情感、意向而展开。

艺术形象上的创新所构成的新的信息,如何才能被接收,信息论作了这样的研究结论:最优化的信息组合是信息的新颖度与可理解性之间形成一个恰到好处的经纬点。我们知道,一件作品独创性越大,可理解性就越小,就越不容易为人接受。反之,如果一个视觉信息越平凡,可理解性就越大,淡而无奇,又不能给人以满足。所以,作为信息接收者的观众来说,他们不能期望一幅画所采用的绘画语言完全是新颖的、陌生的,因为那样就意味着完全不可理解;同样,它也不能完全是可理解的,因为这样的信息对于接收者来说,其信息量等于零。这就是艺术生产的个性表现愿望与社会化视觉交换和价值检验之间存在的矛盾,这一矛盾贯穿于艺术发展过程,是艺术进化的一个重要因素。

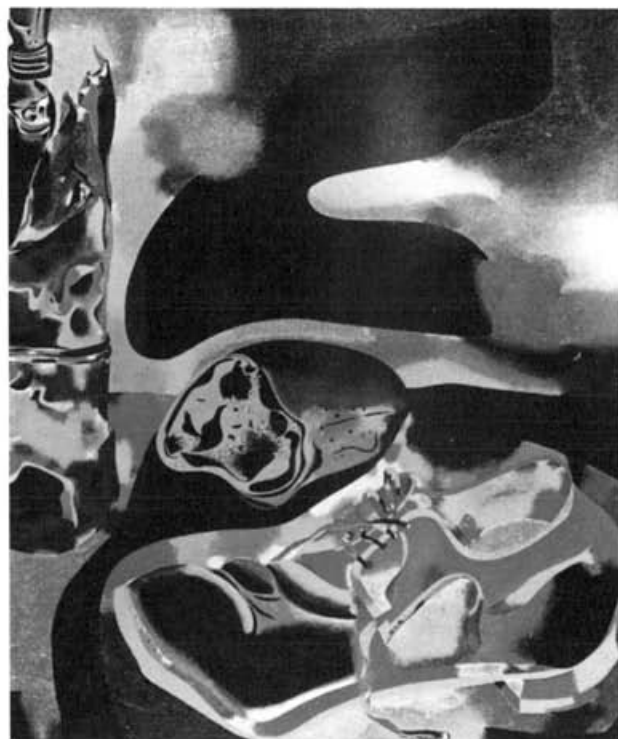
美术思维的新颖性对应着欣赏者审美想像的自由性,这种对应使得审美主客体在文艺的欣赏实践中达到第二类的契合,即美术思维的创造性与人类审美想像的功能特征相契合,它使欣赏者产生涉新猎异的满足,因而作品具有一种吸引力,激发出欣赏者某些快感。

图示 13 《皮鞋的静物画》(局部) 米罗
《一双鞋的静物画》(局部) 梵·高



从自己身上找到生活的真理和意义,这样,画中的空间结构就由文艺复兴时期那样的庭院、门廊、广场的室外空间,变为越来越内在的空间,表现了比场景、环境、感情、情绪和生活真谛更多的东西,这就是他美术思维的创造性。而米罗则以对大自然的特殊感受,把相对静止的物体状态,创作成让人联想到包含着无止境的不停运动的广阔空间。米罗画的鞋与梵·高画的鞋在思维方式上有着各自独特的个性,前者离现实更远,变成了生活的象征物,充满着严肃的悲剧情绪;后者好像逐渐在解体,直至消失在幻觉中为止。幻觉中的背景是黑色的,闪烁着黄、粉红、绿、蓝、青、紫等悲剧色调,给人一种印象深刻的前兆,仿佛让我们看到了原子弹灾难中各种刺眼的光芒。同一物象在两个画家的笔下产生了不同的感受,这就是美术创作中创造性思维的作用。

图示 14 《展望: 大卫的雷卡米埃夫人》
马格利特



同样以鞋子作为主题的作品,由于在思维方式上各自具有独创性,因而在表现方式和鞋子的表象上有着鲜明的个性色彩,在当时都是人们还没有体验过的情感的再现。梵·高作品中的鞋,用朴实得近乎于笨拙的笔触和充满激情的色彩,再现出一双普通的、略感破旧的鞋,努力把文艺复兴时期发现的宫廷、宇宙的造型空间,改变为越来越属于个人的表现,越具象征性的空间。他通过这些东西,

