



普通高等教育“十一五”公共艺术限定性选修课程规划教材

(适用于非艺术类专业)

黎荔 李建群 编著



艺术 导论

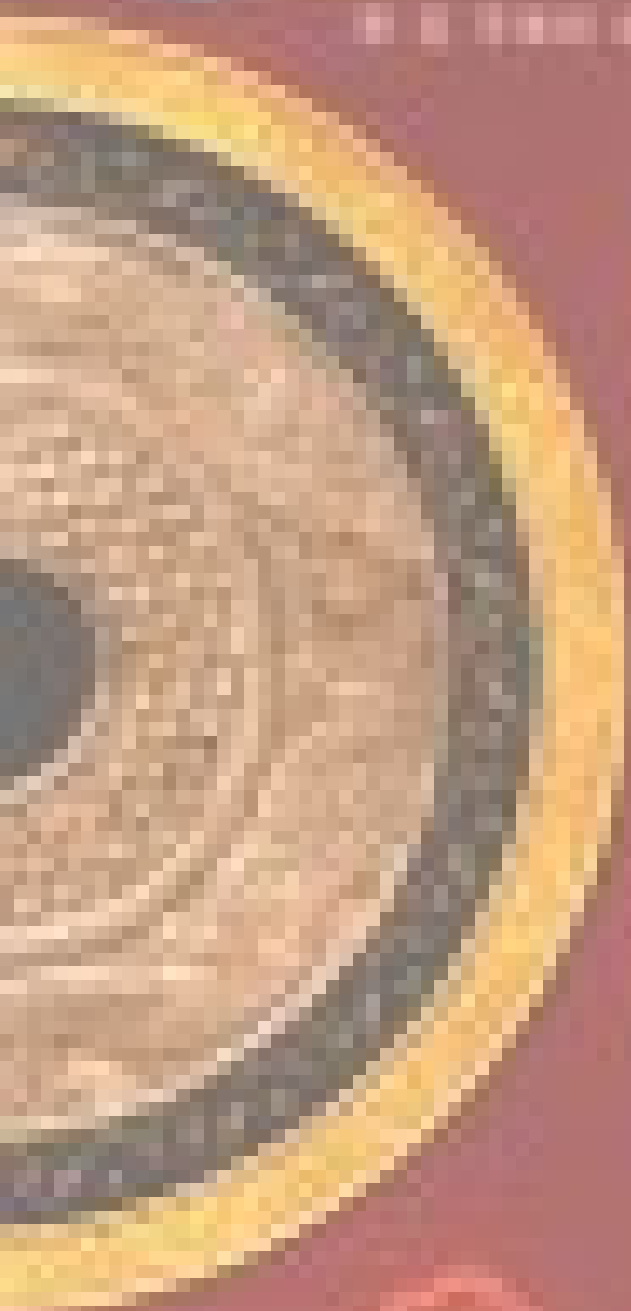


西安交通大学出版社
XI'AN JIAOTONG UNIVERSITY PRESS

艺术导论

（第二版）

教育部高等学校艺术类专业教学指导委员会
《艺术概论》课程教学大纲编写组
编

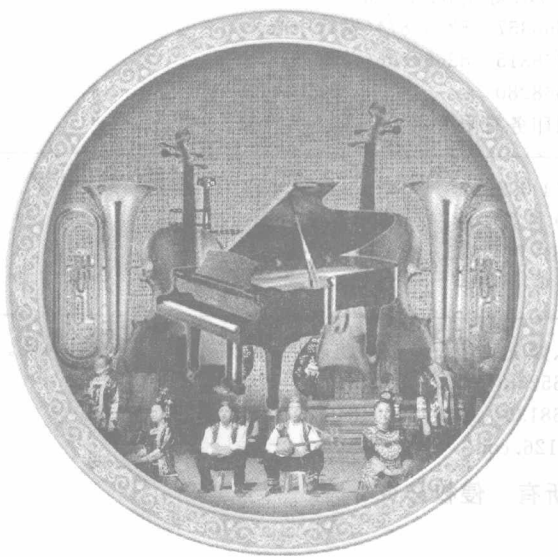




艺术导论

普通高等教育“十五”公共艺术限定性选修课程规划教材
(适用于非艺术类专业)

黎荔 李建群 编著



西安交通大学出版社
XI'AN JIAOTONG UNIVERSITY PRESS

内容简介

本书是教育部要求开设的8门艺术类限定性选修课之一《艺术导论》的配套教材。本书探讨艺术的本质、起源、特征、发展以及在文化系统中的位置,梳理包括艺术创作、作品、鉴赏、批评在内的整个艺术系统,概论包括实用、造型、表情、综合、语言艺术在内的各艺术门类特征,是深入各门艺术的知识基础和理论基础。本书采取理论修养与鉴赏能力双重并进、相辅相成的编写体系,引导学生全面掌握艺术常识、逐步提高艺术修养及审美能力。

图书在版编目(CIP)数据

艺术导论/黎荔,李建群编著. —西安:西安交通大学出版社,2008.9

普通高等教育“十一五”公共艺术限定性选修课程规划教材
ISBN 978-7-5605-2803-8

I. 艺… II. 黎… III. 艺术理论 IV. J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 078278 号

书 名 艺术导论
编 著 黎 荔 李建群
责任编辑 李升元

编 著 黎 荔 李建群

出版发行 西安交通大学出版社
(西安市兴庆南路 10 号 邮政编码 710049)

网 址 <http://www.xjtupress.com>
电 话 (029)82668357 82667874(发行中心)
(029)82668315 82669096(总编办)

传 真 (029)82668280
印 刷 陕西向阳印务有限公司

开 本 787mm×1 092mm 1/16 印张 11 字数 262 千字
版次印次 2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5605-2803-8/J·50
定 价 19.50 元

读者购书、书店添货、如发现印装质量问题,请与本社发行中心联系、调换。

订购热线:(029)82665248 (029)82665249

投稿热线:(029)82668133 (029)82664840

读者信箱:xj_rwjg@126.com

版权所有 侵权必究

凡有人群的地方就有艺术,艺术一直伴随着我们人类集体和个体的成长,无论我们是在前进、还是徘徊,抑或痛苦、或怀疑的时刻,它都忠实地陪伴着我们,并且最终能让我们的步伐迈得更加矫健一些,能使我们的的心灵变得更为宽广和丰富。艺术修养的高低,直接影响到个体的人格素质与生存质量。一个有较高艺术修养的人,能够主动、充分地使其感性、情感和理智得到协调共处,使其心理结构的各个方面得到较好的发展和完善。艺术修养可以全方位地提高人们的精神素质,协调人际关系,重塑健全、自由的人格形象,因而能够在根本上推进一个社会的内在品格。

虽然对艺术的需求是我们生活中不可缺少的一个组成部分,但遗憾的是,我们人类对自身的了解却很少很少,对于传达人性信息的艺术,我们的认识也是极其有限的。艺术像一个魂灵,人人都觉到了它的存在,却无人证明过它的性质,以至于我们无时不在为这样的问题而烦恼:到底什么是艺术呢?我们应该怎样去欣赏艺术呢?怎样从艺术的欣赏走向艺术的创造与表现?其实,上述问题并不是任何一个人、或者一本书就能解答的,也许这就是艺术世代流传不息的魅力所在吧。今天,我们编写的这本书,也只是想把编者曾经感受到的、体验到的情绪和谜一般的诱惑尽可能地借助文字传达出来,和青年朋友们在神奇的艺术宫殿里一同徜徉。请相信,艺术与任何人无隔,用艺术的方式把握生活的能力,并不是少数几个天才的艺术家特有的,而是属于每一个心智健全的人的,因为大自然给每一个心智健全的人都赋予了灵性。

艺术的世界,是一个具有自己的结构和意义的符号世界。在艺术中感受到的光、色、质量、重量,与在日常生活中感受到的截然不同。在日常经验中,这些东西无非是现成的材料,我们用它们来建立一个物理的世界;而在艺术中,这些东西作为形式媒介把我们导向有意味的世界。一旦我们进入艺术的符号形式中,也就进入了一个新的领域——不是活生生事物的领域,而是活生生的形式领域。我们也就不是生活于事物的直接的实在性之中,而是生活在各种空间的形式节奏之中,生活于各种色彩的和谐和反差之中。但这并不



序言

是说,艺术就是对空洞的形式的享受和展示。我们在艺术手段和形式中感受到的是一个双重现实:自然的现实和人类心灵的现实。凡是伟大的艺术品,都给了我们关于自然和心灵的新的探讨和解释。

德国神学家保罗·芝利希在他的回忆录中说,尽管他父母和老师费尽了教育手段,作为一个娇生惯养、一无挂虑的年轻人,艺术却总是无法打动他。然后第一次世界大战爆发,他被征入伍,一次外出军营、暂避风雨,他进入了柏林的腓特烈大帝博物馆。在楼上一个很小的画廊里,他与波提切利的名画《圣母圣婴与八位歌唱的天使》不期而遇,当他的目光与童贞玛丽亚那深邃、柔弱、悲悯的凝视相遇时,他竟不可抑止地泣不成声。这幅画所具有的异乎寻常的温柔气氛,与他在战场上学到的残酷教训之间的反差,让他意识到人类境况的荒谬无助以及对此困境的永恒超越,他把这刹那间的泪流满面,描述为“启示录般”的一刻。无论何种形式的艺术,最后都汇集到我们对宇宙、历史、人生的形而上感悟中。

与现代科学家在一个无限的宇宙中思考人类的有限性不同,艺术的途径正好相反,是从有限形式中领悟无限。从无限到有限,科学家们看到人类的儿童式的稚拙的喜剧。从有限到无限,我们却常常会领悟到一种莫名的惆怅与寂寞。中国古人云“每闻清歌,辄唤奈何”,“流光容易把人抛,红了樱桃,绿了芭蕉”,“风雨江山外有万不得已者在”,都表达了这种深于一切言语的无奈。艺术的意义何在?或许,这种竭力理解天地宇宙、超越有形世界的时刻,正是我们的生命稍微摆脱可笑的境地、赋予一分悲剧的庄严的时刻之一。

编者

2008年6月18日

序言	第一章 艺术	章正策	
第一章 艺术的本质与特征			(1)
第一节 艺术概念发展史			(2)
第二节 艺术的本质			(4)
第三节 艺术的特征			(8)
第四节 马克思主义的艺术理论			(15)
第二章 艺术的起源和发展			(21)
第一节 关于艺术起源的不同观点			(21)
第二节 艺术活动发展的内在逻辑			(28)
第三章 文化系统中的艺术			(37)
第一节 艺术与哲学的关系			(38)
第二节 艺术与宗教的关系			(41)
第三节 艺术与道德的关系			(45)
第四节 艺术与科学的关系			(49)
第四章 部门艺术			(53)
第一节 实用艺术			(54)
第二节 造型艺术			(65)
第三节 表情艺术			(95)
第四节 综合艺术			(104)
第五节 文学艺术			(120)

第五章 艺术系统	(133)
第一节 艺术创作	(133)
第二节 艺术作品	(141)
第三节 艺术欣赏	(148)
第四节 艺术批评	(154)
第六章 中西艺术比较	(157)
第一节 中西方艺术的差异	(158)
第二节 中西方艺术的交汇	(162)
第七章 碎片化生存与审美救赎	(165)

主要参考书目

.....	木艺阳中器系分文 章三第
.....	第一 在形符号次世 章一第
.....	第二 在形符号次世 章二第
.....	第三 在形符号次世 章三第
.....	第四 在形符号次世 章四第
.....	木艺阳中器系分文 章四第
.....	木艺阳中器系分文 章一第
.....	木艺阳中器系分文 章二第
.....	木艺阳中器系分文 章三第
.....	木艺阳中器系分文 章四第
.....	木艺阳中器系分文 章五第



第一章 艺术的本质与特征

在开始学习艺术导论这门课程之前,有必要提出这样一个问题:艺术是什么?关于这个问题中外文艺史上许多美学家和艺术理论家很早以前就开始了探索,在其漫漫的论争道路上,争论的话语从来没有停息过。这不是一个通过定义可以解决的问题,而是一个需要在人生世界中不断体验和思考的问题。

艺术活动是人们以直觉的、整体的方式把握客观对象,并在此基础上以象征性符号形式创造某种艺术形象的精神性实践活动。它最终以艺术品的形式出现,这种艺术品既有艺术家对客观世界的认识和反映,也有艺术家本人的情感、理想和价值观等主体性因素,它是一种精神产品。“人生坠地,便是情使”。人之所以不同于自然界的其他物种,在于人比自然界的物质或生物多了一颗有情之心。随着人类脱离大自然母体、走向精神的觉醒,按照自然本性生活的原始和谐结构一去不返,在人类与对象世界建立起一种新的和谐关系之前,他只能用惊恐、孤独而又焦虑的眼光打量世界,将种种思量向内在方面凝结,从而形成了人的丰富而幽微的精神世界。所谓艺术,就是觉悟有情,就是心灵触动,技术不是艺术,必须在技术上再加上一种他物,即人性的力量,然后才能成为艺术。艺术格外牵涉到人的情感结构和感性活动,因此在这个工具至上、技术决定论的时代,那么多的哲学家、美学家在强调艺术对生命的解救意义。存在主义哲学甚至把艺术的本质阐述为真理,因为艺术抵御着情感枯索、生趣匮乏、天人不亲的文明后遗症,守卫和呵护着人类的心灵,艺术是人类生命意义和情感追求的重要支持和底蕴。

对于艺术,通常可以从三个层面来认识。第一是从精神层面,把艺术看作是文化的一个领域或文化价值的一种形态,把它与宗教、哲学、伦理等并列。第二是从活动过程的层面来认识艺术,认为艺术就是艺术家的自我表现、创造活动,或对现实的模仿活动。第三是从活动结果层面,认为艺术就是艺术品,强调艺术的客观存在。20世纪60、70年代以来,西方现代美学日益显现出“泛艺术”的倾向,日益偏重于把艺术作为文化来研究。

艺术与其他意识形态的区别在于它的审美价值,这是它的最主要、最基本的特征。艺术家通过艺术创作来表现和传达自己的审美感受和审美理想,欣赏者通过艺术欣赏来获得美感,并满足自己的审美需要。艺术与哲学、宗教、道德和科学的结合仍然保持着审美的特性,追求内在心灵的美的表现。除审美价值外,艺术还具有其他社会功能,如认识功能,教育和陶冶功能、娱乐功能等。其中艺术的社会功能是人们通过艺术活动而认识自然、认识社会、认识历史、了解人生,它不同于科学的认识功能。艺术的教育功能是人们通过艺术活动,受到真、善、美的熏陶和感染,潜移默化地引起思想感情、人生态度、价值观念等的深刻变化,它不同于道德教育。艺术的娱乐观念是人们通过艺术活动而满足审美需要,获得精神享受和审美愉悦,它不同于生

理快感。

被人们用来给艺术下定义而顽强坚持的那种“美”的概念,实质上究竟是什么呢?以往大多数美学著作对“美”所下的定义,或把“美”看成一种神秘的或形而上学的东西,或把“美”看成一种特殊的不以个人利益为目的的快乐。事实上,想为绝对的“美”下定义的一切尝试(认为“美”是对自然的模仿,是适宜,是各部分的协调,是对称,是多样化中的统一等等),所得到的不外乎是以下两种结果:或者是什么定义也没有下,或者所下的定义只不过是某种艺术作品的某些特点,而远远包括不了被所有的人当作艺术看待的一切东西。以“美”的概念作为基础去界定艺术,往往只能失败而归。这就是为什么论述艺术的书堆积如山,但艺术的正确定义迄今仍未决定下来。而且,现代西方在美和艺术的观念上已发生了重大变化。传统的美学原则几乎完全被抛弃,现代西方艺术的发展越来越多元化,它摧毁了传统上关于艺术与艺术品的概念,艺术品与非艺术品之间的界限变得愈来愈模糊,所以美学家要给“美”下定义就显得非常困难。另外,现代艺术和美学理论的国际性以及不同文化区域和族群之间的文化交流与对话,也促使人们放弃那种给美和艺术下单一性定义的做法,而转向多元求解的方式。两千多年前柏拉图就感叹过,美是难以定义的。事实上,美永远不会是规定性的,美指向无边无形、无始无终的存在,却又不存在于对象之中。既然美是无限多维的,作为人类审美意识集中表现的艺术,因此也是无限多维的。也许我们拥有同一个物理世界,但人类从各自的心灵出发,以不同的形式眼光去观察万事万物,会发现事物呈现不同的形态关系,所以,不同艺术形式的矛盾共存才是真正自然和合理的。而且,艺术从来不具有一种对一切时代都是完美的、完满的形式;而且它也不可能具有完美的、完满的形式,因为它的内容的有限性总是和艺术对象的无限丰富的多样性相对立的。

艺术活动是在不完善的人世间建立审美幻象,使人类的生命更丰富和更健康。正因如此,艺术创造不是外在于生命的知识、不是工具性的技术能力,而是生命成长的学问,也就是古人所追求的“道”。艺术其实就是在未定性、无限性中对世界意义的不断开启。艺术给予我们的意义正是心灵的意义。所以,我们对艺术意义的探讨,无异于对心灵的意义探讨,它的确是一个非常复杂的哲学、人类文化学和发生学等学科共同的问题,实际上,也正是人类自己的根本问题。

第一节 艺术概念发展史

在西方,“艺术”这个称呼源于拉丁文的“ars”,原义是指相对于“自然造化”的“人工技艺”,泛指各种用手工制作的艺术品以及音乐、文学、戏剧等,当时广义的“艺术”甚至还包括制衣、栽培、拳术、医术等方面的技艺。“ars”这个词的所指并非近代意义上的“美术”,而是我们今天所称的技艺和科学。

在古希腊哲学中,艺术表示所有的实践活动,联结经验、知识和所有能力。柏拉图和毕达哥拉斯都认为哲学是艺术的一部分。在希腊神话中,艺术由阿波罗领导下的九位缪斯女神掌管,阿波罗为音乐和诗歌之神,九位缪斯分别掌管着历史、悲剧、喜剧、抒情诗、舞蹈、史诗、爱情诗、颂歌和天文。古希腊的诗人、歌手都向缪斯呼告,祈求灵感。后来,人们就常用“缪斯”来比喻文学、写作和灵感等。九位缪斯所掌管的艺术中没有今天我们所说的造型艺术(如绘画、雕塑和建筑),却有天文历史等属于科学知识范畴的内容。透过这一传说,我们可以看到古希腊



人对艺术的理解显然与今天不同。虽然在这一时期,艺术的概念仍然与技艺、技术等同,但古希腊的绘画与雕塑在公元前5世纪发展到成熟阶段时,已基本确立了一套古典美的标准,为日后艺术涵义的演变埋下了伏笔。

在古代和中世纪,“艺术”并不具备我们今天所赋予它的意义。从希腊后期的“七艺”分类,到中世纪“三艺”和“四艺”的划分,艺术的范围异常广泛,指涉各种技艺性生产和语法、算术、逻辑等规则和专门知识。直到文艺复兴时期,艺术逐渐与“美的艺术”等同起来。米开朗基罗首先使用“设计艺术”一词将自己与手工艺匠人区别开来,一系列概念的问世,导致了从“art”中分离出了“artisan”、“artiste”两个单词,分别用于指代艺人和艺术家。英语中的“master”一词也由原先的“师傅”一变而为“大师”的意思。与此同时,“天才”的概念广为流行,艺术家从手工业行会的“工头”身份,演化成为与生俱来具有独特智慧与技巧的少数人的化身。一时间大量关于艺术的批评文章,以及许多将艺术相互比较之类的论文,从不同的方面为完善和构建“美的艺术”体系添砖加瓦。但文艺复兴实际上并没有提出一个艺术系统,也没有建立一个综合的美学理论。

18世纪中期,基于美的艺术概念体系才正式建立,艺术成了审美的主要对象。作为继文艺复兴之后扩展并奠定现代性的思想运动,18世纪德国哲学带来了艺术概念的革新,它集中体现为康德首次将美学和关于艺术的哲学理论纳入思想体系。由于康德在艺术观念史上所具有的承前启后的重要作用,在启蒙运动时期,建立在“美”的基础上的艺术的概念已经定型、确立并被广泛接受。与此同时,欧洲各国官方艺术学院体系的逐渐建立,为现代艺术概念体系的最后确立起到了积极的推动作用,并使“美的艺术”一词有了法定的地位。此后,人们从 fine art 这个词组中去掉了表示性质的形容词 fine,并以单数形式代替表示总体的复数形式,从而简化为“art”这个词。

今天,英语中的“art”一词仍然既作“艺术”解,又作“美术”解,它既可以用来指音乐、舞蹈、文学、戏剧、电影等其他各种艺术门类,有时又专门用来指称包括绘画、雕塑、工艺、建筑在内的视觉艺术。在很多西方著作中我们甚至还会看到,作者所说的“art”其实仅仅就是指我们中国人所认为的美术的一部分:绘画。而他们的“美术”,也仍然是指诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑等。

“美术”这个专门名词,在中国是从新文化运动开始被艺术家和教育家普遍运用的。当时蔡元培运用“美术”这个术语时,也还包括了诗歌和音乐。鲁迅在1913年解释“美术”一词时写道:“美术为词……译自英之爱忒。爱忒云者,原出希腊,其谊为艺。”可见鲁迅应用“美术”这个名词,是泛指具有美学意义的绘画、雕刻、文学、音乐等。随后不久,我国另以“艺术”一词翻译“爱忒”,中国的文艺界、教育界把“美术”和“艺术”的概念逐渐分离开来。“艺术”是一切艺术门类的总称,它是用不同的形象化手段来反映自然和社会,表现人类情感的一门大人文学科,它包罗了美术、音乐、诗歌、舞蹈、戏剧、电影、书法等,也包括服饰、园林等很大的范围。而“美术”,则专门用来指艺术的一个重要分支,即绘画等视觉艺术部分。

总之,在汉语中我们有“艺术”与“美术”两个词,它们的含义不同,指称的范围有别,而在英语中却只有一个词:“art”,它既用来泛指一切艺术门类,也用来专指所有艺术门类的一个部分:美术,甚至美术中的一个方面:绘画。

第二节 艺术的本质

据不完全统计,从中国先秦时期和古希腊开始,给艺术所下定义迄今已有上百种,它们从不同的角度探讨了艺术的本质特征。其中不乏真知灼见和有价值的理论成分,但由于谈论问题的角度不同,层面不同,思想方法和观点不同,又都有这样或那样的局限和缺点,不能令人满意。历史上关于艺术本质的说法虽然五花八门,各执一词,但归纳起来,主要是从以下三种角度进行解释的:一是从创作主体的角度解释艺术;二是从艺术家与现实的关系或主客体的关系解释艺术;三是从艺术本体——形式角度解释艺术。下面我们把历史上和当代比较有代表性而且至今仍有影响的几种主要说法,作一简单的评述。

一、从创作主体解释艺术

艺术是人创造的,在整个艺术创造活动中,人——创作主体的作用是第一重要的。作为创作主体的艺术家,其思想情感、个性品格、审美修养等,直接影响到艺术作品的价值高下与成功失败。因此,重视人,重视人的主观能动作用,重视艺术家在创作活动中的主体性,在考察艺术本质问题时是完全合乎逻辑的。从创作主体解释艺术的各种学说,大都是从主观唯心主义出发的。

(一)主观精神说

认为艺术是主体自我确认和自由的表达形式,是“生命本体的冲动”。康德第一次以哲学的形式明确、系统地阐释了审美和艺术的自律性。康德认为艺术是自由创造的产物,艺术是非功利、无目的(以艺术品自身为目的)的创造,艺术是艺术家(个人)的天才的产物——不可重复的原创品。处在19世纪和20世纪转折点上的德国哲学家尼采,更是将这种观点推向极端。尼采认为,人的主观意志是世界上万事万物的主宰,也是推动历史发展的根本动因。在尼采那里,主观意志被说成是主宰一切的独立实体,本能欲望被夸大为具有无限的能动性。法国反理性主义哲学家柏格森、意大利美学家克罗齐、英国史学家柯林伍德,也认为艺术的本质在于艺术家的主观想象和情感的表现。在中国,言志说、心生说和缘情说也可以划为主观精神说。中国文艺创作有重要影响的一些观点莫不与这个言志、缘情的传统有关。比如司马迁强调“发奋著书”;李白说“哀怨起骚人”;韩愈强调“不平则鸣”、“欢愉之词难工,穷苦之言易好”;欧阳修大力提倡诗歌“穷而后工,愈穷愈工”;清朝张潮提出“血书”说,认为“古今至文,皆血泪所成”;王国维在《人间词话》里推崇“李后主之词,真所谓以血书者也”等,其实都是在强调文艺是艺术家最深切、最真挚的情感和血泪心声的表达。这种重主观精神的价值取向一直是中国文艺所强调的一个传统,把主观精神的表现和抒发当作文艺的本质特征。这些说法突破了把艺术归结为模仿、认识外在世界的局限性,突出了艺术的审美特性,是一大进步,但完全回避艺术与现实世界的联系,同时也排斥了理性因素在艺术中的地位和作用,显然也是片面的。

(二)无意识说

认为艺术是本能欲望的表现。此说的代表人物是奥地利精神分析心理学家弗洛伊德和瑞士精神病学家荣格,他们的学说对本世纪西方现当代美学和艺术的发展有着深刻的影响。无意识说也认为艺术是一种表现,但不是情感的表现,而是人的本能欲望即“无意识”的表现。



“无意识”是弗洛伊德说五大支柱(无意识、婴儿性欲、恋母情结、抑制、转移)的核心,是一种由本能欲望所控制的潜在冲动,是意识的对立物,而这种本能欲望就是性的欲望。他认为,艺术家是一种能够借助艺术创作使被压抑的性本能欲望表现出来并转移到作品中去的人,而艺术创作则是艺术家的原始性本能欲望转化到一种新的方向上去的升华过程。精神分析学派的无意识说将艺术问题带入了一个前人未曾涉足的领域,特别是将艺术心理学的研究带入了一个尚未被前人认识的新的层次,所以在整个西方的影响是巨大的,而对20世纪超现实主义等现代派美术的影响更是直接的。这种说法在分析上是一种非理性主义和反理性主义的学说,在分析艺术时常常是武断和牵强附会的,因此它不能完全正确解释艺术本质和创作主体。

(三) 游戏说

认为艺术是自由的游戏。这一学说最早是由德国古典哲学家康德提出来的,由席勒加以系统化,后来又由斯宾塞等作了进一步发展。康德认为艺术本质上是“自由的”,“好像只是游戏”,“是对自身的愉快的,能够合目的的成功”。席勒受康德哲学和美学的启发,认为:“艺术是自由的女儿,她只能从精神的必然而不能从物质的最低需求接受规条”,“正是游戏而且只有游戏才使人成为完全的人”。英国哲学家斯宾塞也认为艺术和审美活动本质上是一种游戏,“我们称之为游戏的那些活动,是由于这样一种特征而和审美活动联系起来的,那就是:它们都不以任何直接的方式来推动有利于生命的过程”。游戏说在19世纪和20世纪有一定影响,在不同程度上持此说的学者还有:谷鲁斯、康拉德·朗格等。游戏说看到了自由的精神创造是艺术的本质之一,看到了艺术给人的精神愉悦,这些都是十分深刻而有价值的思想。但它仅仅从主体去理解艺术,同客体、功利、实践与社会生活相割裂,因此仍是片面的不完整的理论。

二、从主客体关系解释艺术

从上述各说中可以看出,单纯从创作主体去解释艺术,非但不能正确把握艺术的本质,而且不能正确理解主体在创作中的作用甚至会走向否定技巧、否定形式、否定理性的极端,最终会是对艺术本身的否定。在艺术创作活动与审美活动中,主体与客体是对立统一、互为依存的,离开了客体就无所谓主体,离开主体也无所谓客体。主体是创作活动与审美认识活动的承担者,客体是主体创作与审美认识活动指向的对象,包括自然客体与社会客体。即使是精神客体(人类的精神生活和情感生活),也具有现实的根源、载体和形式,它一旦成为被具体指向的对象并被表现了出来,就必然为主体所反映。因此,考察艺术,既不能脱离主体,也不能脱离客体,应从主客体的关系上去解释艺术,并且以此作为认识艺术本质的基本出发点。从这一途径考察艺术的本质有着悠久的历史传统,中外思想家们提出了许多虽然不够完善但却很有价值的理论见解。

(一) 理念说

认为艺术是“理念”或者客观“宇宙精神”的体现。古希腊哲学家柏拉图是较早对艺术的本质进行哲学探讨的学者。柏拉图认为,现实是艺术的直接根源,“理念”(或称“理式”、“真理”)是艺术的最终根源;只有“理念”才是最高的真实,一切现实事物都是模仿“理念”的,而艺术又是摹仿现实事物的,因此艺术离“理念”隔着三层,是“理念”的摹本、影子的影子。柏拉图提出了“美本身”即“美的理念”这一美的本体论认识,强调在超感性的理念世界寻找美,提出要通过灵魂的超越达到这个“真实世界”,艺术家的任务,就是要超越自然摹本,并通过改善自然来实

现他作品的理想美。德国古典美学集大成者黑格尔,对艺术本质的认识同样建立在客观唯心主义哲学体系之上。黑格尔把艺术定义为用丰富的感性形式反映深刻理念内容的作品,认为艺术是理念的感性显现。黑格尔认为,“绝对理念”是以“正、反、合”三阶段的方式发展的。艺术只是“绝对理念”自我发展过程中的一个中间环节或阶段,是绝对精神通过人进行反思或观照的方式之一。由于艺术以直接的感性形式表现“绝对理念”,因而总是有限的、片面的,但“绝对理念”却是无限的、绝对的。“文以载道”是中国美学史上一直延续并发展的思想之一,载道说可以上溯到孔子。南北朝的刘勰认为文是道的表现,道是文的本源;唐代韩愈、柳宗元的观点则比较完善,他们强调文学的教化作用,这种观点针对当时无情而故意矫情为文的风气,有一定的积极意义,但完全排斥文学的缘情作用,是不符合艺术发展规律的。载道说在宋代趋于极端,理学家朱熹认为,“文”只不过是载“道”的工具,即“犹车之载物”。所谓“道”,就是天地万物的本体,也是文艺的本体。“道”无所不在,无时不有,一切事物中都有道的存在,从事艺术最根本的问题就是要把握“道”这个内在本体。显然,这种“文以载道”说同样把艺术的本质归结为某种绝对理念。

(二)模仿说

西方早在古希腊时期就开始流行一种“模仿说”或“再现说”,认为艺术在本质上是对现实的模仿,实际上也就是承认艺术是对现实的反映。早在赫拉克利特的著作残篇中就出现了“艺术模仿自然”的提法。亚里士多德把“模仿”作为艺术理论的“首要的原理”来探讨。亚里士多德认为,一切艺术实际上都是模仿,之所以呈现不同的艺术样式,原因在于模仿所用的媒介和模仿所取的对象、所取的方式不同。在他看来,模仿不是抄袭事物的外形,而是一种创造性的活动,艺术就是创造,艺术甚至比它所“模仿”的现象世界更加真实。从此以后,艺术模仿自然的观念便反复出现于一切哲学、美学和艺术理论之中。后来文艺复兴时期的不少艺术家如阿尔贝蒂、达·芬奇、莎士比亚等也都把文艺作品比作镜子,由此可见与以模仿论为中心的再现理论一脉相承。同时,经文艺复兴时期艺术和自然科学的发展推进,古希腊的模仿理论被赋予了新的意义。模仿技能不仅是一种反映自然的技艺,更是一种揭示自然真实的科学。文艺复兴时期最杰出的代表人物达·芬奇认为自然是艺术的源泉,他一面热心于艺术创作和理论研究,研究如何用线条与立体造型去表现形体的各种问题;另一方面他也同时研究自然科学。到了19世纪现实主义文艺运动兴起之后,再现理论仍然被反复提倡,处于主导地位。法国现实主义画派的开创者库尔贝、俄国革命民主主义者别林斯基、车尔尼雪夫斯基都反复论述过“艺术是现实的再现”的观念。车尔尼雪夫斯基从他关于“美是生活”的论断出发,认为美不是主观自生的,美存在于现实之中。人们所处的社会地位和生活环境不同,他们对于生活的理解和关于美的观念也就不同。所以艺术是对生活的“再现”,是对客观现实的“再现”,是“对生活下判断”。车尔尼雪夫斯基的基本论点是艺术反映现实,但他所理解的现实生活,不仅包括客观存在的自然界,而且包括人们的社会生活,使其更加具有深刻的社会内容。

三、从艺术本体——形式解释艺术

从20世纪初到50年代,对艺术作品的形式构成、艺术语言和物质媒介的研究,是西方美学的主要流向之一。现代形式主义诸流派各说不一,但有一点是共同的,都认为形式即本体,把美学的重心从传统的哲学思辨、审美心理分析转到了对艺术本体——形式的研究上,重点要



解决现代的艺术本体论问题。哲学上的本体论,是研究世界的本原或本性问题的理论;艺术上的本体论,则是研究艺术的根本性质之论。现代形式主义美学的艺术本体论,就是要用诸如色彩、线条、媒介、符号等形式因素解释艺术的本质。

(一)有意味的形式说

这一理论是英国美术批评家克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱提出和极力倡导的,它开了视觉艺术领域中形式主义的先河,并对20世纪现代主义艺术的实践和理论发展产生了重大的影响。贝尔在其1913年出版的《艺术》一书中首先提出了一个著名的命题,即:艺术是“有意味的形式”。所谓“形式”,就视觉艺术而言,指由线条和色彩以某种特定方式排列而组合起来的纯粹的关系,他把通过形式组成的画面所可能有的指示、意义、记录的信息、传达的思想以及教化作用等现实生活的内容全部排除在外;所谓“意味”,是这种纯形式背后表现或隐藏着的艺术家的独特的审美情感,审美情感是意味的唯一来源。艺术就是艺术家创造的、能激发观赏者审美情感的纯形式,是美的形式,也即“有意味的形式”。有意味的形式突出了艺术的审美本质方面,比表现说更进一步,但是把“意味”及“审美纯形式”与一切现实完全切断,抽象地谈论审美情感和有意味的形式,则陷入了形式主义和神秘主义。

(二)情感符号说

情感符号说是西方符号论美学对包括美术在内的艺术本质的解释,代表人物是德国的恩斯特·卡西尔。卡西尔作为符号论的创始人提出了这样一些有关艺术的见解:“符号化的思维和符号化的行为是人类生活中最富代表性的特征”,“所有这些文化形式都是符号形式”,“艺术确实是符号体系”,“艺术的真正主题应当从感性经验本身的某些基本结构要素中去寻找,在线条、布局,在建筑的、音乐的形式中去寻找”。卡西尔的艺术符号论在他的学生和后继者苏珊·朗格那里得到了系统的完成。她扬弃了卡西尔关于艺术的一切外部前提,仅把艺术限制在情感形式上,并以此为逻辑起点建立自己的美学理论体系。她在《哲学新解》、《情感与形式》、《艺术问题》等著作中,把艺术定义为“艺术是人类情感的符号形式的创造”,“一切艺术都是创造出来的表现人类情感的知觉形式”。苏珊·朗格认为艺术是一种非逻辑非抽象的符号,具有表达情感的功能。艺术符号所表现的情感不应是个人瞬间的情感,而是一种人类的普遍情感,它能展示人的经验的、情感的、内心生活的动态过程。

(三)异质同构说

这是“格式塔”心理学的理论核心,这个学派的代表人物是美国现代心理学家鲁道夫·阿恩海姆。重新建构艺术本体,用形式而不是用社会文化关系解释艺术,这是西方现代美学的一个重要倾向,但各个学派所用的方法又不相同,苏珊·朗格用的是生理学(生命科学),阿恩海姆用的是心理学。格式塔心理学派认为在外部事物的存在形式、人的视知觉组织活动和人的情感以及视觉艺术形式之间,有一种对应关系,一旦这几种不同领域的“力”的作用模式达到结构上的一致时,就有可能激起审美经验,这就是“异质同构”。正是在这种“异质同构”的作用下,人们才在外部事物和艺术品的形式中直接感受到“活力”、“生命”、“运动”、“平衡”等性质。阿恩海姆在其最重要的理论著作《艺术与视知觉》中,对视知觉结构做了大量的分析并以此作为分析造型艺术的基础,充分阐述了他的“异质同构”说。“异质同构”说综合运用了现代科学的系统论、整体论、宇宙论、人类学、物理学场论和心理实验的方法,从一个新的视角来说明人的审美经验和解释艺术的基本原理,有其可取之处。它试图跨越西方传统美学上的主体与客

体的对立、情感与外物的对立,在不同领域间建立一种“同构”。但是,它无视或忽视了社会的历史因素和现实因素对人的情感活动和审美活动的影响和制约,无视或忽视了人类的社会实践与认识活动对人的心理以至生理发展的决定作用。因此,它用单纯的心理学和人类学的方法去解释“人”和“艺术”这种复杂的人类精神现象,结果既不能说明艺术和人的审美经验的关系,也把人降到了动物的原始地位,无法分清“人”与“非人”的区别,因为格式塔心理学家们不懂“五官感觉的形式是以往全部世界历史的产物”。

纵观艺术史,艺术是一个开放性的概念,新的条件和新的情况随时不断出现,决定了艺术的本质会无止尽地被探讨下去,这才是艺术得以发展的根源,也是艺术发展的目的。

第三节 艺术的特征

艺术的本质与艺术的特征二者密不可分。本质是特征的内在规律,特征是本质的外在表现。下面谈一下艺术的几个基本特征:

一、形象性

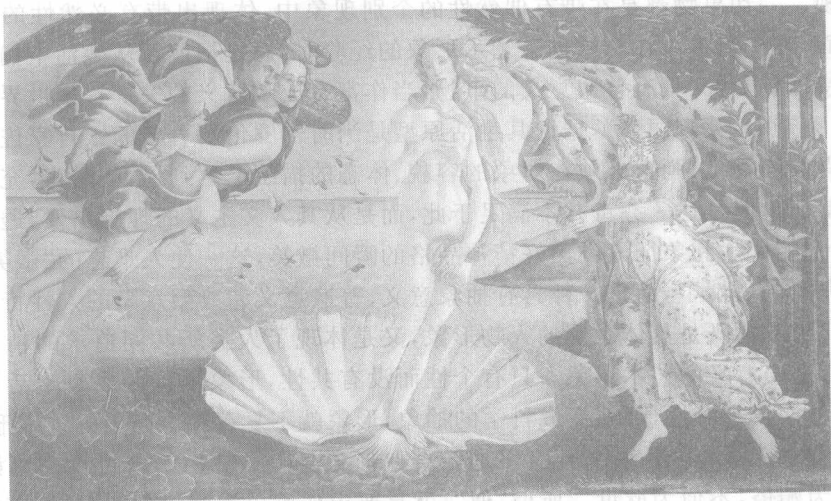
艺术的基本特征之一是形象性。哲学、社会科学总是以抽象的、概念的形式来反映客观世界,文学、艺术则是以具体的、生动感人的艺术形象来反映社会生活和表现艺术家的思想情感。普列汉诺夫说得好:“艺术既表现人们的感情,也表现人们的思想,但是并非抽象地表现,而是用生动的形象来表现,这就是艺术的最主要之点。”各个具体艺术门类,它们所塑造的艺术形象可以具有各自不同的特点,如雕塑、绘画、电影、戏剧等门类的艺术形象,欣赏者可以通过感官直接感受到,而音乐、文学等门类的艺术形象,欣赏者则必须通过音响、语言等媒介才能间接地感受到。但无论怎样,任何艺术形式都不能离开形象的描绘。如我们听小提琴协奏曲《梁祝》中描写梁山伯与祝英台在草桥结拜的那段音乐,可以通过想象感觉到这段音乐抒发了梁祝在结拜时相互爱慕的感情。显然,只要稍有音乐感觉的人,一首乐曲所表达的情感是欢乐的,还是悲哀的;是激昂慷慨的,还是缠绵悱恻的,总能感受到这种具体的、确定的基本倾向。具体可感的形象性,是艺术区别于社会科学的一个基本特征,形象就是艺术反映现实生活的一种特殊手段。

第一,艺术形象是客观与主观的统一。艺术形象是社会生活的反映,艺术抓住客观事物具体可感的特性,把它生动地描绘出来,因而艺术形象有着具体的、可感的特点,这是形成艺术形象的客观原因。艺术形象又是实际生活在艺术家头脑中的产物,它还带有主观因素。这是因为艺术家总是从一定的艺术角度、一定的观念,带着自己的思想感情去观察、分析社会生活,作出评价。他所塑造的艺术形象,也总是渗透着艺术家的思想观点、感情态度和审美趣味,表现着个人的褒贬和爱憎。因此,艺术形象是主观与客观的统一,是再现与表现的统一。对于不同的艺术门类来说,艺术形象这种客观因素与主观因素的统一,具有各自不同的特点。对于雕塑、绘画等造型艺术来说,往往是在再现生活形象中渗透了艺术家的思想情感,这种主客观的统一,常常表现为主观因素消溶在客观形象之中。而另一些艺术门类如音乐,则更善于直接表现艺术家的思想情感,间接和曲折地反映社会生活,这些艺术门类中主客观的统一,则表现为客观因素消溶在主观因素之中。

高尔基说:“艺术的本质是赞成和反对的斗争,漠不关心的艺术是没有而且是不可能的。”

赞成或反对,都表现了艺术家的鲜明的思想感情倾向。这里,艺术家的主观因素起着非常巨大的作用。就拿中国画来说,虽然中国画在其漫长的发展中特别强调笔墨的抽象趣味和感觉,但是千百年来从来不抛弃物象,没有像西方那样出现彻底抽象的语言模式。抽象而不离物象,这是中国绘画的特点。作为中国画之一脉的文人画,讲究人品、学问、才情和思想,标榜“逸笔草草,不求形似”,其实是对自然原物的外形进行加工提炼,或夸张变异,或概括剪裁,将融入个体胸襟、性情的独特形象,在纸上一挥而就,横涂竖抹、随意点染,追求意趣盎然,反对艺术的模式教条,拘法不化,主张“出乎己而不由于人”,师心独见,自达天成。这样的艺术形象既与客观物象相关,又融汇了艺术家的主观思想倾向,因此,艺术形象就具有了主观性和客观性统一的特点。虽然落笔放逸,但“笔有未到而意已足,形有不备而神已全”,给人的感觉却极其生动真切。

第二,艺术形象是内容与形式的统一。任何艺术形象都离不开内容,也离不开形式,必然是由内容和形式这两个方面所构成的完整统一体。内容是形式的精神内涵,形式是内容的物质外观,它们相互融合,密不可分。艺术欣赏中,首先直接作用于欣赏者感官的是艺术形式,但艺术形式之所以能感动人、影响人,是由于这种形式生动鲜明地体现出深刻的思想内容。



桑德罗·波提切利《维纳斯的诞生》布面蛋彩 174 cm×279 cm 1484—1486年

在仪态万方的裸体女神身上,我们看到了充满灵性的美感,这种美独立自主、无可比拟,宁静得让天与地融合为一。

中外艺术史上,更是有许多这方面的轶事轶闻,充分显示出艺术形象必须是内容与形式的辩证统一,才能真正感染人和打动人。莫奈画于自家后院的《干草垛》,色调柔和,构图平稳,没有任何刺激视觉的色彩和动态,整个画面朴实、自然。虽然所画的内容简单单纯,但又绝不是平庸浅薄,一览无余,而是寓意深长,发人深思。凝视这幅画,我们可以感受到地中海气候的温润,夏日午后梦幻般的阳光洒在金色的草垛上,麦秸的清香弥散在温暖的空气里,那高高的麦草垛是农夫一年的收获,勤恳地劳作生活在大地上,是何等纯朴、厚实、温馨而满足。莫奈以麦草垛反映一种知足的幸福感,作品实现了内容和形式的高度的和谐统一,二者交相辉映,从而抓住观赏者的心弦,给人以充分的艺术审美享受,并使人从中获得某种启迪。文艺复兴时期波提切利的名作《维纳斯的诞生》,取材于古希腊神话故事,表现爱和美的女神从爱琴海中诞生,风神将她吹到岸边,受到春神欢迎的情景。画中维纳斯站在贝壳之上的形象,被认为是美术史