

21世纪艺术设计专业规划教材

现代设计基础

艺术概论

Outline of Art to Art

主编 李湘树 李立芳



北京工艺美术出版社

21世纪艺术设计专业规划教材

现代设计基础

艺术概论

Outline of Art to Art

总策划：丁易名



主 编：李湘树 李立芳
副主编：刘思智 艾玉庭 齐 浩 刘定荣
编 委：毛 辉 李相武 蔡克中 任东方 李 玫

北京工艺美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术概论 / 李湘树主编, —北京: 北京工艺美术出版社, 2009. 6

21世纪艺术设计专业规划教材

ISBN 978-7-80526-799-9

I. 艺… II. 李… III. 艺术理论—高等学校—教材IV. J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第131093号

艺术概论

主 编: 李湘树 李立芳

责任编辑: 姚亚萍 张翔

总 策 划: 丁易名

版式设计: 北京纬图文化传媒有限公司

出版发行: 北京工艺美术出版社

地 址: 北京市东城区和平里七区16号楼

邮 编: 100013

电 话: (010) 84255105 (总编室)

(010) 64283627 (编辑部)

(010) 64283671 (发行部)

传 真: (010) 84255105 / 64280045

网 址: www.gmcbs.cn

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京海纳百川印刷有限公司

开 本: 889×1194 1/16

印 张: 11

版 次: 2009年6月第1版

印 次: 2009年6月第1次印刷

印 数: 1—5000

书 号: ISBN 978-7-80526-799-9/J·700

定 价: 46.80 元

序

兴之所至讲授《艺术概论》已经五年，没有想到这种天马行空式的讲授居然很受欢迎。这本教材，可以说就是讲课的总结或提升。

作为一本艺术理论教材，本书有以下特点：

首先，以往艺术类学生使用的艺术理论教材，偏重于艺术者多，涉猎文学者少。其实，文学艺术本来就是一个整体，艺术理论的基本规律或原理，是同时掌管文学与艺术两个方面的。尤其是文学，它更多更鲜明丰富地体现了一种人文素质和人文追求。这在某一方面说，恰好是当代大学生的缺失所在，纯技术、纯理性的东西，愚钝了一些大学生的艺术思维和感受细胞，阻碍了一些大学生整体人格的塑造和提升。我们觉得，一本艺术理论的教材，可以在这方面作一点补救与努力。

其次，艺术理论和艺术理论教材，尽管它具有强烈的理性思辨色彩，但它并不应成为繁琐的经院哲学的唠叨，不应成为吓退听众的高头讲章。一部艺术史是兴味盎然的，艺术的本质也是感性的。歌德说：理论是灰色的，生命之树常青。在艺术理论的框架内，补充大量艺术界、艺术史的趣闻轶事、创作实践，来佐证理论，是我们课堂讲课的重点，也构成这本教材的特点。以感性激活理性，是支撑讲课的灵魂所在，当然也应成为这本教材的倾斜所在。惜乎在教材里不能尽兴发挥，这点需提前告知读者。

最后它还是一件百衲衣。海纳百川，有容乃大。艺术理论和规律表述的规范和严谨，使得每一本艺术理论教材的编写者，完全没有必要都以自己的语言来复述相同的东西。所以本书采用辑录方式编写，一是参考多种教材，采用拿来手法，一是就让一些作家艺术家的大段精彩或经典论述，直接进入教材，变成教材的有机组成部分。这样做的目的，一方面使得大学教材更具个性色彩更活泼生动，一方面，让学生从这些片断的接触中，引发阅读进入这些作家艺术家作品的兴趣。我们一般都注明了出处。这样的尝试，得失由大家评判。

《艺术概论》是一门对艺术的基础性知识，基本性问题和基本性原理作专门综合性探讨和入门性探讨的理论形态课程，是高等学校艺术专业学生的一门基础理论必修课。我们希望通过这本教材，带学生进入真正的艺术殿堂，一窥其风采、特性和生气灌注的活的生命。

编者

2009年4月

目录

CONTENTS

1	第一章	艺术本质	89	第一节	艺术创作内涵
2	第一节	艺术的内涵	96	第二节	艺术创作特性
15	第二节	艺术的价值	105	第七章	艺术作品
22	第二章	艺术形态	106	第一节	艺术作品的内涵
23	第一节	艺术分类的方法	109	第二节	艺术作品的构成要素
25	第二节	艺术的种类	126	第八章	艺术欣赏
40	第三章	艺术范畴	127	第一节	艺术欣赏陈述
41	第一节	艺术范畴体系的确立	132	第二节	艺术欣赏的实现和形态
48	第二节	艺术范畴体系内涵	146	第九章	艺术批评
52	第四章	艺术民族性	147	第一节	艺术批评陈述
53	第一节	艺术的民族性	150	第二节	艺术批评的标准
60	第二节	民间艺术	155	第三节	艺术批评者
70	第五章	艺术家	159	第十章	艺术市场
71	第一节	艺术家的内涵	160	第一节	艺术市场的内涵
78	第二节	艺术家的构成要素	164	第二节	艺术市场的特点
88	第六章	艺术创作	172	后记	



第一章

艺术本质

第一章 艺术本质

第一节 艺术的内涵

一、“艺术”词源的历史演变

人们从不同的角度，用不同的方法去研究艺术，就会有不同的界定和说法。所以，我们先从“艺术”的词源角度去认识，然后，再对艺术本身的意义进行界定。

“艺术”一词的意义是指，在人类早期是被当作在诸如造物、种植等生产过程中，用于完成任务所采用的“技术”来加以认识和对待的。

在中国，“艺术”一词中的“艺”（藝）基本意义有三个：技艺、艺术、种植。《孟子·滕文公》有“树艺五谷”之言，此“艺”即谓“种植”。如今称的“园艺”，就是指种植蔬菜、花卉、果树等的技术。中国旧时的另外两个字——“埶”、“藝”，又通“艺”，都意为“种植”之技也。又据清代文字训诂学家段玉裁《说文解字注》曰：“藝埶相通，埶犹树也，树种义同。周时六埶盖亦作埶，儒者之于礼、乐、射、御、书、数，犹农者之树埶也。”因此，“艺术”一词在中国古代一方面是特指为



图1-1 张瑞林《古“艺”字》
栽植绿色，栽植生命即是艺；不能使世界更有生气些，不能使世界更美些，那算什么艺？

“任何技艺”。这揭示了“艺术”不是自然性的存在物，而是人为之存在物。如把“乐伎”、“歌舞伎”等又称为“乐工”、“舞工”，归属于医药百工中的一种，这也是因为在中国古代“伎”有时通“技”（如图1-1）。《尚书·秦誓》中有“无他伎”句，其中的“伎”则是“技”的意思——技巧、技艺。把艺术用来泛指技艺的，还有我国先秦时期著名的思想家、文学家庄子。庄子在其《养生主》中讲了一个“庖丁解牛”的故事，厨师解牛的高超技艺，被庄子认为是艺术，其“合于《桑林》之舞、乃中《经首》之会”即：符合《桑林》舞曲的节奏，又合于《经首》乐曲的乐律。同时，在《辞海》里有“技痒”亦作“伎痒”的词条，其意是指人擅长或爱好某种技艺，一遇机会，便急欲有所表现。若不然，则好像身体发痒一样不能自忍。即便在今天，也存在着艺术的认识仅停留在“技艺”层面上的技巧。功夫好，就能画出“好画”，就能成为“画家”。另一方面，艺术是“技”与“道”的结合或兼容，清代学者刘熙载（1813年～1883年）曾在其《艺概》中讲：“艺者，道之形也”。这表达了一个重要的、关于“艺术”的思想——艺术应是“艺术”。道技（或器）的圆融，才是艺术。第三方面，艺术与人的心理发展、艺术与伦理等方面的关系已渐渐被人们所认识。如：公孙尼子在《乐记》中云：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应故生变，变成方谓之音……情动于中，故形于声，声成文谓之音……声音之道与政通矣……乐者，通伦理者也。”荀子在《乐论》中也讲：“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。”

在西方，对“艺术”一词的界定也较为含混。科林伍德曾讲：“古拉丁语中的Ars，类似希腊语中的‘技艺’，曾指完全不同的某些其他东

西，它指的是诸如木工、铁工、外科手术之类的技艺和专门形式的技能。在希腊人和罗马人那里，没有和技艺不同而我们称之为艺术的那种概念。我们今天称为艺术的东西，他们认为不过是一组技艺而已，例如作诗的技艺。依照他们有时还带有质疑的看法，艺术基本上就像木工和其他技艺一样。如果说艺术和任何一种技艺有什么区别，那就仅仅像任何一种技艺不同于另一种技艺一样。”“中古拉丁语中的Ars，很像早期现代英语中的art……它意指任何形式的书本学问，例如语法、逻辑、巫术和占星术之类。”“可是在文艺复兴时期……人们又重新恢复了‘艺术’一词的古老含义。文艺复兴时期的艺术家，就像古代艺术家一样，确实把自己看做是工匠。”科林伍德认为，“一直到17世纪，美学问题和美学概念或关于技艺在哲学中分离出来。”（见科林伍德《艺术原理》，中国社会科学出版社，1985年11月版，第6-7页）在18世纪，才把“优美艺术”与“实用艺术”区别开来。按科林伍德的解释：“优美的艺术并不是指精细的或高度技能的艺术，而是指美的艺术。”即在18世纪，法国的美学家阿贝·巴托于1747年把艺术分成了——“美的艺术”与“机械的艺术”。这是用艺术分类学的方法，把艺术区别为审美的（即五种艺术形态——诗、音乐、绘画、雕塑、舞蹈）与实用的两种艺术存在。巴托的这种划分意义重大，即他构建了西方现代意义上的艺术体系。

二、艺术形象的典型性

1. 艺术形象典型性的内涵

“典型”是指在同类中最具有代表性的人、物、景象。在艺术形象中我们称“典型形象”，也称“典型性格”，是指艺术家用典型化方法创造出来的，具有鲜明个性而又能反映一定客观存在本质的某些方面和规律，体现一定艺术价值与艺术性蕴意的艺术图式与状貌。最早在艺术中提及形象的典型性问题的柏拉图，其在《理想国》中说：“假如画家画了一幅美得绝无仅有的人像典型，每一笔都画得完好无比，可是他不能证明世界上确有这样的人，你以为这画家的价值就减低了么？”艺术的典型形象，作为一个特指的专用艺术概念，是在18到19世纪的欧洲广为流行的，中国是引用了西方这一专用术语。

所谓艺术形象的典型性，是指艺术家在创造艺术作品过程中，运用典型化的方法塑造艺术形象所达到的集个性、社会意义与艺术价值于一体的概括化和个性化高度统一的程度。如果艺术典型形象的个性特征愈鲜明、生动，所提示的客观存在的本质就愈深刻。相反，若艺术形象的个性不明显，形象的典型性也就不突出了。

艺术典型形象的基本特点是个性与共性同构。因此，艺术的典型形象也就是个性鲜明与共性高度概括的形象。艺术典型形象的个性，意指艺术家在其艺术作品中创造的形象，具有独一无二的个体品质特性。

艺术典型形象的共性与个性，是互为依存、辩证统一的关系。客观存在的各内部，既包含着个性，又包含着共性。共性存在于个性之中，个性表现共性并丰富了共性。共性又制约和决定着客观存在的某一个体的个性品质。

总之，艺术典型形象的典型性要求共性与个性达到圆融至善的境界。因为，艺术的典型形象是来自现实的客观存在，但又比普遍意义上的实际的客观存在更高、更强烈、更丰富、更有集中性、更带普遍性。所以，艺术的典型形象具有较为丰富的意义和价值（社会的或艺术的），能给人留下难忘的印象，起着深刻的、积极能动的润泽作用。只不过艺术的典型形象本身是一个宽泛丰富的体系，其既可以是具体的人物形象，又可以是具体的物象和一种意境神貌。

2. 艺术形象典型性的例证

恩格斯在1888年致英国女作家哈克奈斯的信中，对她的小说《城市姑娘》提出了批评，提出了“真实地再现典型环境中的

典型人物”这一命题，他说：“据我看来，现实主义的意思是，除了细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。您的人物，就他的本身而言，是够典型的了，但是环绕着这些人物并促进他们行动的环境，也许就不是那样典型了。”（《致玛·哈克奈斯》《马克思恩格斯选集》第4卷第462页）而俄国十九世纪文学批评家斯基对典型性的论述则更为精辟，他在1839年写的《智慧的痛苦》一文中说：“描写的典型性就在于此：诗人从所描绘的人物身上提取最鲜明最本质的特征。”在另一篇《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》一文中说：“创作的新颖性最显著的标志之一即在于典型性。假如可以说典型性就是作家的文章。在真正有才能的作家笔下，每个人物都是典型；对于读者，每个典型都是一个熟识的陌生人。”这里，熟识指的是共性，而陌生则是个性。别林斯基用日常生活用语，形象而又简洁地概括了典型的特征。巴尔扎克则说得更明白些，他在1830年写的《论艺术家》一文中，谈到法国拿破仑时代帝政复辟后最著名的悲剧演员塔尔玛的表演时说：“她口中说出一个字，就能把全场两千观众的心灵都吸引到同一种感情的激动中去，这个字就是一种巨大的象征，这是一切艺术的综合。她只用一种表情就传达出一个史诗方面的全面的诗意。对每个观众的想象力来说，这里既有画面或情节，又有被唤醒了形象和深刻的美感。这就是艺术作品的力量。艺术作品就是用最小的面积惊人地集中了大量的思想。”

油画作品罗中立的《父亲》（如图1-2）也是一幅极好地表现了艺术典型性的佳作。作品1980年在北京第二届全国美展中展出时，极大地震撼了观众并获金奖。作品的尺寸与天安门城楼的毛泽东像尺寸一样大，超级写实的手法和细节的刻画，使不少观众泪流满面。作品有一种逼人的伤灼感，是一代中国人父亲的共同形象，



图1-2 罗中立《父亲》

这正是它的共性、普遍性所在。具体说，这种共性就是概括了亿万人心中所熟识的父亲的理想品质：坚忍、勤劳、善良和向上。但这位父亲又是个性鲜明的，他是罗中立笔下的“这一个”，即他的邻居——一位掏粪工人：小眼睛，缺牙齿，四川农民式的包头巾。作品细节的刻画也分外逼人，粗重的皱纹，额上的汗水，开裂的粗瓷碗，尤其是左耳上的圆珠笔，十分鲜明地给出了具体年代，即20世纪60年代，这就是它的陌生性。共性通过个性、“熟识”通过“陌生”而分外感人。诗人公刘写诗说：

“我愿意成为你手中的碗，
这样，才能和你永不分离。
我愿意承受额上的汗水，
这样，才能软化，
我出土文物一样的心灵！”

可以说，《父亲》概括了从动乱中走出的中国人的共有思维与情感。

20世纪末热映的电影《泰坦尼克号》也是这样一部高度典型化的艺术作品。它之所以打动了那么多的人心，关键也在于它艺术形象的典型性。

《泰坦尼克号》一路风靡，从欧洲、北美、大洋洲，到亚洲、中东和拉美，从扶桑日本到赤县神州，无论上流社会的贵族大享或是里闾陋巷的平民百姓，无论名媛闺秀或是光棍小子，无不一掬动情之泪，一抒赞叹之情、神往之思。那么，它的魅力究竟在哪里？

对于《泰坦尼克号》，至少有这样的两种读法：

一种是：这是一场充满戏剧的人生赌博；是一段荡气回肠的“癞蛤蟆吃到了天鹅肉”的美梦演绎；是一次极受命运青睐的从底层步入上流社会的人生际遇；是机遇把握和发挥恰到好处的心智、悟性、能力的辉煌演

练；是人人梦寐以求的挑战人生命运、处处峰回路转而又不断具备悲剧崇高的登峰造极杰作。它的梦幻般的跌宕起伏，紧紧抓摄了人心。

另一种恰好倒了过来。它的全部意义不在于露丝提升了杰克，而恰恰在于杰克拯救了露丝。这是一篇人文思想的经典宣言：是十九世纪以来最具魅力的世界文学名著形象的精华概括；是一段安娜·卡列尼娜和德·瑞那夫人式个性解放的自由追求；是一次已经有了光明结局和美好未来的娜拉式漂亮出走；是一种青年于连和青年高尔基式引人向往的坦荡人生展现；是一串关于自由平等的人类生存意义的精彩叩问。它富有感染力的场景是露丝在三等舱的狂欢中对于人间真情的感受；它的寓意性造型则是杰克和露丝船头的浪漫飞翔以及“海洋之心”蓝钻的沉入海底。它的人文思想的厚度绝对应该节节赞赏、脱帽致敬。第一种读法关注的是它的表面或大众娱乐性，这是大众艺术的首要特征；第二种读法才是它艺术内涵的所在。可以说，不具备第二种阅读方式，《泰坦尼克号》就不可能打动那么多人，就没有那么感人的艺术魅力了。

三、意识形态艺术

从意识形态角度切入的艺术是指意识形态性的艺术，即把“艺术”界定为“通过塑造形象具体地反映社会生活、表现作者思想感情的一种社会意识形态”（《辞海》1979年版），并据此确立了衡量和评判意识形态艺术的标准——鲜明的政治思想性和鲜活的艺术性的有机的统一。

“意识形态”，即“社会意识形态”，也称“观念形态”，指政治、法律、道德、哲学、艺术、宗教等各种社会观念的总和，是上层建筑的组成部分，也是一定的社会存在的反映，并随着社会存在的变化而或迟或早地发生变化。社会意识形态对社会存在有相对独立性，并对社会存在有巨大反作用。一定的社会意识形态，是一定的社会存在的反映，并随着社会存在的变化，必然或迟或早地发生变化。

自从阶级产生以来，社会意识就具有阶级性，并为一定的阶级服务。在一个意识形态化的社会中，艺术家的艺术实践——创作、鉴赏、批评等都是不同程度地从一定的意识形态出发，经过不间断运作之后又返回到该意识形态的。此意识形态既是起始点，又是终点。故而，意识形态艺术便成为此社会整体艺术中的全部或主流艺术。并且，意识形态艺术要达到的目的与社会作用，是力图对其社会存在的艺术思想、观念、艺术创造、艺术流变取向、鉴赏批评等作出权威性的有效界定和控制。因此，在认知意识形态艺术时，一定要防止出现“意识形态化艺术”，即不能过度单一地强调艺术为政治服务，而致使所谓的“艺术作品”失却了起码应有的艺术性内涵。如：中国于20世纪中叶出现的“文革”美术现象是不可取的。所以，对意识形态艺术应予以辩证地认识和对待，既不要片面强调，也不要忽视或否定。

作为具有较强阶级属性的意识形态艺术，其可划分为两大类——正面艺术（或称正统艺术）和非正面艺术（或称非正统艺术、亚艺术）。两者直接外化的表现是“顺应”或“屈从”与“对抗”或“消解”。不过，这两者之间是互为作用、变化着的动态系统，其既定的框架体系将随着特定社会一定意识形态的确立、权威的消解与消逝的变化而变化，即原先处于主导地位的正面艺术，可能被原先处于亚地位的非正面艺术所代替，成为新的意识形态体系中的主流艺术。吴迪在他的《中西风马牛》一书中谈到过这种正异互换：“正异之间常常变换位置——过去的正统，又常常是今日之异端。当初孙中山是清政府的异端；李大钊是北洋军阀的异端；顾准是‘文革’的异端；包产到户是人民公社的异端，是计划经济的异端；朦胧诗是诗坛的异端；邓丽君是歌坛的异端；《小城之春》是电影的异端；好莱坞是新中国的异端……现在呢？大逆不道的异端都成了万众追随的正统。”

“文革”时，写了东西没地方发表，也只能潜伏地下。于是就有了地下歌曲——《知青之歌》、地下小说——《波动》、地下散文——张中晓的《无梦楼随笔》、地下学术——顾准的著作。这么看来，第一，转入地下的事情，大半是弱者所为；第二，地下产品一定是生活或精神所需，因此很有“野火烧不尽，春风吹又生”的生命力；第三，既然是必需品，生产者就具备了某种正义性和合理性；第四，地下似乎总要回到地上来。回来



图1-3A 董希文《开国大典》油画，230cm×405cm，1952-1953年



图1-3B 修改后没有刘少奇形象的《开国大典》

之后，一定少不了鲜花、掌声和大块大块的纪念文章，而当年的地下工作者，即使生无名利，也会死有哀荣。

《波动》、《知青之歌》如今堂而皇之地载入史册，顾准、张中晓则变成了先知、斗士、思想家……

正是这种正异互换，尤其有时的频繁互换，使意识形态艺术作品充满了风险性。如董希文的油画《开国大典》（如图1-3A、图1-3B）被公认为优秀的意识形态艺术，完全符合鲜明的政治思想性和鲜活的艺术性的有机高度统一的要求。它选择了一个典型的具有历史意义的史诗场面，又用高度民族化的形式予以包装。然而这幅画诞生不久，随着画面人物在政治上的升沉荣辱，作品便开始了一系列没完没了的修改，先是高岗被抹去，“文革”中刘少奇又被换成了董必武。当时，董希文本人已是高龄，又在病中，不得不由他的学生来执笔修改。一件艺术品，这么以政治气候的变化改来改去，本身就是尴尬地在警示意识形态艺术的风险性。所以，两个标准的有机统一过于理想。再如，“文革”中的“样板戏”，它对京剧艺术的革新探索十分成功，像《杜鹃山》的音乐，像《打虎上山》的音乐，艺术上达到相当境界，然而它那唱词的浓厚意识形态色彩，又使今天的人们难以卒听。另一极端例子是钢琴协奏曲《黄河》，它同样产生于高度意识形态化的背景，而且在最高潮部分整体融入了造神高音《东方红》。然而，由于纯音乐的非语义性，它以表现了激情澎湃的民族精神而进入了世界音乐的最高殿堂。如何处理好意识形态作品中政治与艺术的关系，始终是一个要慎重对待的问题。

四、文化范畴中的艺术

艺术作为一种文化符号,以其审美形式来凝结丰富的文化内涵,积累传递某种生活经验和思想观念,唤起某种生活理想,体验某种情感等等。

一方面,艺术以活跃的姿态向外扩展与传播,与文化的各个层面、各种因素结合起来,体现和反映出人类文化的历史发展。它积极地参与到文化系统的构建中去,形成一股强大的文化力量,影响着文化的趣味和倾向,推动着各文化层和文化总体的进程。因此,我们在研究人类文化发展历史时,常常把艺术作为其中的重要内容,因为与哲学、宗教等人类深层意识活动和精神创造相比,艺术具有形象生动、直观鲜活的优点。例如在研究彩陶文化时,离不开对各类彩陶艺术品的研究;在研究青铜文化时,也离不开对青铜器审美特征及其文化内涵的分析。

另一方面文化氛围活跃于艺术圈内,作为一种背景影响着艺术家和评论家的创作、交流、评论,形成影响极大的艺术观念、风格倾向、品赏标准、创作走向。文化氛围包围着艺术家,潜移默化地感染着艺术家的心灵、情感、性格、追求,渗入到他们的生活、创作中去。文化氛围包围着艺术,浸润着艺术,感染着艺术,养育着艺术。也就是说,艺术家在创作时,所接受的最直观的、最重要的影响不是单纯的因素,如政治、经济、道德、宗教、哲学的直接影响,而是这些因素合成的文化氛围,除了艺术创作者、观众、听众等每一个人的“文化心理结构”的形成,从而间接地对艺术的创作与欣赏产生巨大的影响。

1. 艺术与政治

政治与艺术的关系紧密。政治与艺术的关系是一种互动的关系,政治影响着艺术,驱使艺术围绕着政治中心而旋转,而艺术则对政治影响做出



图1-4 《李玉和绣像》85cm×60cm,1967年绣,中国湘绣博物馆藏
“文革”样板戏《红灯记》主人公,当年无产阶级英雄人物“高大全”典型形象

积极反应,进入政治轨道运行。政治与艺术之间是一种充满运动的、不断变幻的关系,在双方互动的关系中,政治常常是主动的,而艺术也积极参与其中。

在双方紧密的关系中,政治并不能决定艺术的发展。政治对艺术的价值判断必定是根据自身利益需要,而不是完全根据艺术规律本身。因此,被政治所推崇的艺术不一定艺术价值就高,反过来,被政治所贬斥的艺术不一定艺术价值就低。它们往往会经过时间的检验,而最终被历史公正评价。例如,德国女艺术家珂勒惠支表现无产阶级斗争的艺术作品曾被誉为是“唤起阶级觉悟的艺术的里程碑”。当她表现1844年西里亚纺织工人起义的版画《纺织工人》展出时,曾被提议授予金质奖章,但遭到德皇的否决。希特勒上台以后,将她的艺术作品宣布为“颓废艺术”。但是,珂勒惠支的艺术作品并没有因为受政治的排斥而被历史遗忘。西贝柳斯的音乐作品《芬兰颂》在19世纪末20世纪初芬兰要求独立时,被沙皇的警察四处查禁,可它仍然成为人们喜爱并传唱的经典音乐作品,现在已经成为芬兰的国歌。

有些艺术家在创作中尽力回避政治,但事实上,反对、回避同样表明了艺术家的政治立场。政治与艺术的紧密联系使艺术像



图1-5 大卫《马拉之死》油画，165cm×128cm，1793年
作品表现法国大革命中雅各宾党领袖马拉遇刺情景，刻画马拉之死的崇高与宁静。



图1-6 吕德《马赛曲》浮雕，1833-1836年
巴黎凯旋门上的高浮雕，以浪漫主义手法表现1792年抵抗奥国军队入侵的法国义勇军。

晴雨表一样灵敏地对政治做出反映。狄德罗说：“什么时代产生诗人？那是在经历了大灾难和大忧患以后，当困乏的人民开始喘息的时候，那时想象力被惊心动魄的景象所激动，就会描绘出那些未曾亲身经历的人所不了解的事物。这时，情感在胸中积聚酝酿，凡是具有喉舌的人都感到有高谈阔论的迫切需要，必欲畅抒胸怀而后快。”（狄德罗《论戏剧诗》《西方文艺理论名著选编》上卷第254-255页，北京大学出版社，1988年版）

政治对艺术既有促进又有阻碍。政治集中代表了统治阶级的利益，它拥有占统治地位的精神力量和强大的物质实力，因此进步的政治可以成为促进艺术繁荣的强大动力。经验丰富的政治家都十分重视意识形态的巨大作用，都把文学艺术作为发动群众、组织群众、鼓舞士气、打击敌人的有力武器。法国大革命时期的革命党人要求画家大卫用艺术来弘扬革命、褒奖烈士，因此大卫创作了著名的油画《马拉之死》。不久以后，倾向革命的著名浪漫主义艺术家德拉克洛瓦创作了不朽的名画《自由引导人民》，直接歌颂了1838年的法国革命运动。在中国的抗日战争中，反映抗战生活的文学艺术发挥了巨大的作用，极大地激发鼓舞了士气，其中，冼星海的《黄河大合唱》、武石的版画作品都成为特定政治环境下的杰出艺术作品。

可以说，文艺为政治服务几乎是政治家的本能要求，也是政治本身的需要，但片面地将文艺作品作为单纯的政治宣传手段，对艺术进行过多的行政干涉，必然催生出一些意境浅薄的应景之作。这对艺术发展显然是有害的。

“文革”中千篇一律的“高大全”、“红光亮”的艺术形象，就是政治与艺术失衡的教训。“文革”中产生的文艺作品数量是惊人的，但这些作品所呈现出来的雷同和重复却更

加惊人！在僵化的、极端的，一切服从于政治需要的艺术思想的指导下，艺术领域出现了千人一面、万众同声的音调局面，并将所谓的帝王将相、才子佳人、花鸟鱼虫、山水风景等题材的作品，全部当作腐朽罪恶的东西从艺术领域中清除出去，取而代之的是无数的工农兵英雄形象和革命领袖人物。那些对所谓“反动画家”、“旧美院”、“旧画院”的野蛮批判和砸烂，造成了大量艺术人才的荒置甚至是毁灭。

(1) 延伸阅读：毛泽东词《贺新郎·读史》

1964年的春天，毛泽东写出了他的咏史诗中最好的作品《贺新郎·读史》：

人猿相揖别。

只几个石头磨过，小儿时节。

铜铁炉中翻火焰，为问何时猜得，

不过是几千寒热。

人世难逢开口笑，上疆场彼此弯弓月。

流遍了，郊原血。

一篇读罢头飞雪，

但记得斑斑点点，几行陈迹。

五帝三皇神圣事，骗了无涯过客。

有多少风流人物？

盗跖(zhí)庄跻(jué)流誉后，更陈王奋起挥黄钺(yuè)。

歌未竟，东方白。

诗人以咏史的形式透彻地表达了自己的历史观，但这又是激情的酝酿，形象的思维，诗意的总结，好似在文明峰巅对文明河谷的俯瞰。

不是吗？开篇就让读者听到天边传来的悠远天籁，百万年前的人类从童年走来。

人猿相别，石具铁器，刀耕火

种，人类进化的艰难过程被浓缩为几幅极具情态的画面，宏大的诗意沧桑一步步把读者笼罩。瞬间，诗人一下子亮出了自己的高度——“不过是几千寒热”。

含而不露的平静下面，是沉雄的底气。

混沌的史前文明，就这样轻轻拂过了。

接下来，历史厚重的铠甲打开了，冰山融化了。一览无余的历史原野上，展露出连绵不断的战争，部落之间、民族之间、国家之间和阶级之间的战争，更展露出让人震撼的斑斑血迹。

这不是一般书生的惊世骇俗之论。

也不是单纯史家从故纸堆里淘出的无奈浩叹。

这是沉淀着不凡经历的革命家、军事家和政治家，在历史的观照中得出的一个宏大结论。

熟读《资治通鉴》的毛泽东，在青年时代的一则读书笔记里欣然写道：“吾人览史时，恒赞叹战国之时，刘项相争之时，汉武与匈奴竞争之时，三国竞争之时。事态百变，人才辈出，令人喜读。至若承平之代，则殊厌弃之。”在晚年的一次闲谈中，依然表示：《资治通鉴》那是一部“相砍书”。

“相砍”的结果是，一些阶级胜利了，一些阶级被消灭了，这就是历史，这就是几千年的文明史。

这是毛泽东阐发的有名的史观（陈晋《独领风骚——毛泽东心路解读》，第287页）。

人猿相揖别。
 只几个石头磨过，小儿时节。
 铜铁炉中翻火焰，为问何时猜得，
 不过是几千寒热。
 人世难逢开口笑，上疆场彼此弯弓月。
 流遍了，郊原血。
 一篇读罢头飞雪，
 但记得斑斑点点，几行陈迹。
 五帝三皇神圣事，骗了无涯过客。
 有多少风流人物？
 盗跖(zhí)庄跻(jué)流誉后，
 更陈王奋起挥黄钺(yuè)。
 歌未竟，东方白。

图1-7 毛泽东《贺新郎·读史》词手迹

(2) 应景扯谈：郭沫若“文革”词作

《水调歌头·读毛主席大字报〈炮打司令部〉》

一总分为二，司令部成双。

右者必须炮打，哪怕是铜墙！

首要分清敌友，不许鱼龙混杂。

长箭射天狼。

恶紫夺朱者，风雨起苍黄。

触灵魂，革思想，换武装。

光芒万丈，纲领堂堂十六章。

一斗二批三改，四海五湖小将，

三八作风强。

保卫毛主席，心中红太阳！

《水调歌头·咏文化大革命》

“文革”高潮到，不断触灵魂。

触及灵魂深处，横扫几家村。

保卫政权巩固，一切污泥浊水，

荡涤不留痕。

长剑倚天外，高举劈昆仑。

铲封建，灭资本，读雄文。

大鸣大放，大字报加大辩论。

大破之中大立，破尽千年陈腐，

私字去其根。

一唱东方晓，红日照乾坤。

2. 艺术与道德

道德与艺术的显著区别表现在：艺术是一种意象的创造活动，艺术作品诉诸人们的感官和心灵，着重于人们的内在体验与感悟，并不要求人们付诸行动；而道德是一种行为观念规范，具有极强的功利性和范导性，并且要求人们付诸行动。

道德与艺术既有本质区别，又相互影响。一方面是道德影响艺术，一定时代和一定社会的伦理道德思想总是要通过艺术作品的主题、情节、人物或倾向性、内在意蕴等体现出来。托尔斯泰著名的“三部曲”——《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》、《复活》几乎都深深触及伦理道德问题。

18世纪英国画家威廉·荷加斯的油画组画《文明婚礼》，就

是著名的一组用造型艺术抨击社会不良风尚的风俗画。组画包括《婚约》、《新婚之晨》、《决斗》、《自杀》等几个情节，用很明确的故事线索揭示了，上层社会腐朽堕落、缺乏人情的生活最终给青年人带来悲剧。

在中国，伦理道德与艺术也是有着十分紧密的关联的。中国文学自《诗经》起，都可看到“道德”的贯穿。在中国古代绘画中，对道德是十分强调的。认为绘画可以“恶以诫世，善以示后”，“明劝诫，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”曹植在《画赞》中曾说：“观嗣，莫不发齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗首；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒

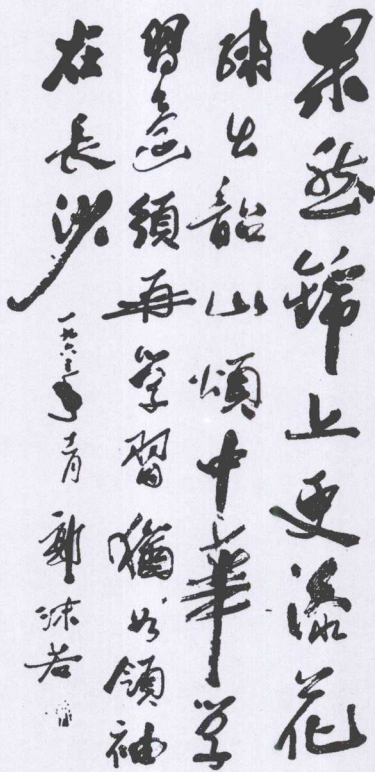


图1-8 郭沫若题湘绣诗手迹，亦为郭谔诗之一，1964年作。

者图画也。”（俞剑华编著《中国画论类编》第12页，人民美术出版社，1986年版）顾恺之的《女史箴图》（如图1-9）、李唐的《采薇图》都是直接反映道德观念的艺术作品。事实上，“成教化、助人伦”的社会要求，已将中国古代艺术和道德紧密地联系在了一起。

道德与艺术一经结合，就不得不遵从于艺术的规则。所谓“寓教于乐”就是将作者的道德观融入作品之中，要化善于美，而不是单纯的说教。艺术不像道德那样规定和要求人们的行为，限定应该或不应该，而是通过对人性的展示来触及我们的灵魂，让我们在美好事物的毁灭中去感受悲悯的情感，在正义的胜利中获得快慰，从中得到心灵的净化和升华。那种将道德强加于艺术之上的，主题先行的说教都不会是真正感人 and 成功的艺术。因为艺术并不承担道德的责任，如果把艺术流于道德的工具，一味地道德说教，必将弱化甚至取消艺术的审美价值，其结果只能是艺术不再是艺术。

在艺术价值评判中，道德层次往往是最上面的，最浅显的，道德评价并不能替代艺术评价。对题材外象的迷醉是艺术领域的通病。这也是阻挡艺术家逼近人生母题的障碍之一。一种光彩夺目的新产品问世了，一项延续长久的试验终于成功，一所智残儿童学校在艰难和疑虑中开办，一位退休工人坚持在车站义务服务，一场灾难和解了两个对头，一个受人尊敬的人竟然是伪君子，一个官僚主义的决定拆散了一对恋人，一家最无希望的商店在改革中焕然一新，一个贫困的村落突然成了远近闻名的典型……这一切，都可能被人看成是艺术的表现对象。实际上，它们能不能成为艺术合适的对象，不在于它们在外象上的奇特重要、耸人听闻，而是取决于它们与人生的联结。一件再好的事或一件再坏的事，它们的艺术价值在于能



图1-9 顾恺之《女史箴图》（局部）魏晋绢本设色，24.8cm×348.2cm，大英博物馆藏
作品以飘逸线条表现宫廷仕女的礼仪行为，体现了中古艺术的秀雅高贵



图1-10（俄）普基列夫《不相称的婚姻》油画，173cm×136.5cm，1862年

否通达一个灿烂的人生或是一个恐怖的人生。没有人生的依托，事情本身的大小好坏并没有艺术意义。余秋雨说：感人的事、富有道德光彩的事成为艺术的关键在于人生，他以日本电影《海峡》为例：

日本著名电影演员高仓健主演的电影《海峡》，决不是让我们看一个宏大的隧道工程的艰难曲折，而是让我们看到了男主人公执著而悲壮的人生。他自从青年时代在这里看到一起悲惨的沉船事件的实况，便下决心要以毕生精力在这里打通一道海底隧道。那真是，二十余年的生命便在荒村寒夜中度过，任双鬓渐渐转成灰白，任家庭无可奈何地走向破败，任情爱沉埋于事业的海底，他头戴铝盔从隧道中走来，脚步沉重而坚毅，神态冷峻而苍凉，一切都付给了隧道。于是，隧道也便成了人生的通道，以寸寸尺尺不退缩的联结，构成了贯海连地的伟业。至此，隧道题材才有了人生功能，因此也有了艺术功能。人生，是人的历史性展开，是人的动态发展流程；人生，是人创建自身价值的漫长历程，离开了这个历程，就没有价值，也没有严格意义上的人；人生，是人自我选择的长链，离开了这世界中的旅程，人也因为有这个旅程而使自己具备了客观社会性；人生，是人的生命的具体实现，脱离了人生而可以被独立谈论的人，只能是抽象的人，抽象的人也有研究价值，或者说是一条研究渠道，但在大多数情况下艺术对它却不大倾心。

3. 艺术与哲学

艺术与哲学，从对世界认识和把握的不同方式上，从各自特有的文化心理形式角度来看，二者是不同的。艺术与感性共生，哲学与理性同在。但也要看到，艺术重在想象的创造性，其中既包含感性直觉，也包含理性思维；哲学重在思维的理性把握，但也含直观表象和想象创造性。艺术创造意象，主要凭借想象才能，形象性、情感性不可或缺；哲学创设概念，主要凭借理性思维，亦包含想象。因此，艺术与哲学作为不同的文化，不同的认识和把握世界的方式，并不是截然对立的两极。相反，它们相互沟通互补，彼此影响渗透。

哲学对艺术具有重大影响。在艺术的创作过程中，常常是艺术的情感体验与哲学的沉思相交融，艺术精神与哲学精神相辉映，从而构筑一个艺术与哲学统一融合的境界。古代中国的艺术在许多情况下，就是二者相互渗透与融合的产物。中国传统艺术所呈现的那种“幽深淡远、空灵淡泊”的意境，就深受强调生生不息的生命节奏的《易经》宇宙观的影响。西方绘画艺术则根植于古希腊哲学关于宇宙结构原理。欧洲文艺复兴时代，古典文化恢复了光芒，艺术家、哲学家从彼此的思想中吸取营养，哲学中的唯物主义占据了主导地位，这时候的许多美术家把技法探索和科学实验结合起来，从解剖学、透视学的角度研究如何处理明暗关系和色调关系等问题。意大利文艺复兴时期的伟大艺术家达·芬奇（图1-11）认为：“绘画涉及自然所创造的一切物体的外部色和形，而哲学则深入到这些事物的内部，在它们之中研究它们



图1-11 达·芬奇自画像

所固有的特征。”（转引自王琦主编《欧洲美术史》，第169页，上海人民美术出版社，1985年版）他的哲学观念直接联系着他的美学观念，而他的美学观念则使他创作出《蒙娜丽莎》这样不朽的艺术杰作。

艺术与哲学渗透融合，也有另一种情形，即艺术成为表达哲学观的手段、形式，而把哲学作为艺术的主题思想，或者把艺术作为某种哲学观点的印证。哲学对艺术的影响渗透，不仅体现在个别艺术家和个别作品中，更表现在每种艺术思潮里。每一创作方法都与一定的哲学观点相联系，哲学便成为这些流派观察生活的基本指导原则或观点。比如17世纪的古典主义戏剧与当时影响很大的以笛卡尔为代表的唯理主义哲学有密切关系。

“我思故我在”是唯理主义的名言。“首先须爱理性，愿你的一切文章永远只凭着理性获得价值和光芒”是古典主义文学和戏剧的信条。所以在古典主义悲剧中，情感和理智相冲突，最后理智获胜，就成了通行的创作模式。同样，19世纪浪漫主义的美学原则则包含着辩证的因素，它强调对立