



湖北经济学院学术文库

现当代艺术设计审美变化研究

XIANDANGDAI YISHUSHEJI SHENMEI BIANHUA YANJIU 饶平山 张立/编著

湖北长江出版集团 湖北美术出版社



图书在版编目(C I P)数据

现当代艺术设计审美变化研究/饶平山,张立编著.

—武汉:湖北美术出版社,2006.6

ISBN 7-5394-1838-9

I.现...

II.①饶...②张...

III.艺术—设计—审美—研究—现代

IV.J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 047548 号

责任编辑:王 乔

装帧设计:张 立

责任印刷:程业友

现当代艺术设计审美变化研究

©饶平山、张立 编著

出版发行:湖北美术出版社

地 址:武汉市雄楚大街 268 号

湖北出版文化城 B 座

电 话:(027)87679520 87679521 87679522

传 真:(027)87679523

邮政编码:430070

制 版:武汉贝思印务设计有限公司

印 刷:武汉贝思印务设计有限公司

开 本:889mm×1194mm 1/16

印 张:14 印张

印 数:500 册

版 次:2006 年 6 月第 1 版 2006 年 6 月第 1 次印刷

I S B N 7-5394-1838-9/J · 1450

定 价:33.00 元

序

一个世纪以前,当大学研究之说被德国人洪堡提出之后,大学的新理念便一变欧洲中古的学术传统,逐渐成为全世界所接受的办学指归。蔡元培先生融中外于一体,铸古今为一炉,登高而眺远,振臂开风气,铿锵作声曰:“所谓大学者,非仅为多数学生按时授课,造成一毕业之资格而已也,实以是为共同研究学术之机关。”普罗米修斯的火种从此点亮了中国现代大学的方向。时至今日,教学与科研,犹如车之两轮,鸟之双翼,正鼓动着我们的大学在富国康民的大道上奔腾前行。

即如经济在竞争中发展一样,高校也是在竞争中提升自己的实力。“赤橙黄绿青蓝紫,谁持彩练当空舞?”国之兴,在科教,校之兴,在科研。睽睽事实,谁能否认?

蹶踪而述往,溯本以追源,历经数十载的艰苦奋斗,依靠数代人的不懈努力,我校科研收获颇多,学术优势亦较明显,应该说,薪火代代传,如今尤为盛。但合并重组之后,学校层次提高,办学要求亦相应提高,如何顺时应势,做大做强湖北经济学院,以为本地乃至全国的经济建设做出更大贡献呢?学校立足现实,着眼未来,将科研强校写进了学校发展的战略宏图,这实是挈领之措,抓纲之举!

提升科研水平,需要个人的勤奋努力,亦需要团体的协同作战;需要老师的精力投入,更需要学校的鼎力扶助。这次由学校资助出版的《湖北经济学院学术文库》即是学校实施的战略计划之一。这项计划,旨在推介我校的学术成果,扩大我校的学术优势,营造我校的学术氛围,凝集我校的学术团队,因而它面向全校学人,尤其是奋发上进的中青年学者;它欢迎一切著作,尤其是思想新颖、见解独到的学术专著,“开明开放,优中择精”,是之谓也。

学术之道,一则立高,一则守静。立高才能紧跟前沿,把握动态;守静方可于喧闹中求真知,于细微处成大境界。学术文库是一块放飞思想的田野,之所以为“田”,是希望我们大家共同耕耘,春种而秋收;之所以为“野”,是希望我们的思想不囿于陈见,不拘于一端,有超迈之气象,有博取之视野。这当然是比较高的要求,但我相信,只要我们于高处放眼,在静中下手,我们的这块田野一定会绽满思想的鲜花,结出智慧的硕果!

许建国

目 录

第 1 章 19 世纪艺术设计美学	1
第 1 节 19 世纪设计美学	1
第 2 节 19 世纪工业设计美学	15
2.1 “水晶宫”世界博览会	15
2.2 欧文·琼斯的形式适合论	16
2.3 克利斯托夫·德莱赛的商品形式调和论	17
2.4 哥特弗里德·泽姆佩尔的装饰与功能联系论	18
2.5 约翰·拉斯金的回到自然论	18
2.6 威廉·莫里斯美与技术的结合	19
第 3 节 新艺术运动的平面设计美学	22
3.1 法国的现代风格	24

3.2 维也纳分离派·····	27
3.3 英国和美国的新艺术运动·····	30
3.4 意大利的自由运动和德国的青年风格·····	34
3.5 新艺术运动在荷兰和比利时·····	38
第2章 现代主义与20世纪前期艺术设计美学 ·····	43
第1节 现代主义的设计美学 ·····	43
1.1 现代主义运动·····	44
1.2 现代主义的各个流派·····	45
1.3 现代主义在装饰艺术中的影响·····	49
1.4 设计的工业化和商业化倾向·····	50
第2节 现代主义建筑设计美学 ·····	51
2.1 沙利文与芝加哥学派·····	52
2.2 沃尔特·格罗皮乌斯“功能第一,形式第二”·····	53
2.3 柯布西耶“居住机器”论·····	54
2.4 米斯的“少就是多”论·····	55
2.5 赖特的有机建筑论·····	56
第3节 现代主义艺术设计美学 ·····	58
3.1 图画现代主义·····	61
3.2 新造型语言·····	65
3.3 包豪斯的教育与设计·····	71
3.4 新字体与新版面·····	76
第4节 现代主义工业设计美学 ·····	80
4.1 美国的工业与设计·····	80
4.2 欧洲的工业与设计·····	81
4.3 斯堪的纳维亚国家的手工艺与设计·····	82
4.4 新材料与现代设计·····	83
4.5 技术与设计·····	84
4.6 风格派·····	85
4.7 艺术装饰风格·····	87
4.8 流线型风格·····	89
4.9 斯堪的纳维亚风格·····	92
第3章 后现代主义艺术设计美学 ·····	97
第1节 后现代艺术设计美学产生的背景 ·····	98
第2节 后现代主义建筑设计美学 ·····	102
2.1 后现代主义所包含的两个内容·····	102
2.2 后现代主义设计特征·····	104
2.3 后现代主义主要运动·····	104
第3节 后现代主义产品设计美学 ·····	107

3.1 高科技风格·····	107
3.2 后现代主义风格·····	107
3.3 减少主义风格·····	108
3.4 建筑风格·····	108
3.5 微建筑风格·····	108
3.6 微电子风格·····	108
3.7 孟菲斯集团风格·····	108
第4节 后现代主义平面设计美学·····	110
4.1 新浪潮平面设计运动·····	110
4.2 波普艺术风格·····	110
4.3“孟菲斯”设计集团风格·····	111
4.4 旧金山平面设计·····	111
第4章 解构主义艺术设计美学·····	113
第1节 解构主义基本思想·····	114
1.1 颠倒言语和文字顺序·····	114
1.2 分延和播撒·····	115
第2节 解构主义建筑美学·····	117
2.1 埃森曼的解构主义作品·····	118
2.2 屈米的解构主义作品·····	119
2.3 盖里的解构主义作品·····	120
2.4 哈迪德的解构主义作品·····	120
2.5 库哈斯的解构主义作品·····	121
2.6 里伯斯金的解构主义作品·····	121
第3节 解构主义平面设计美学·····	121
第5章 当代艺术设计审美变化·····	123

第1章 19世纪艺术设计美学

第1节 19世纪设计美学

19世纪是美学的辉煌时期,自鲍姆嘉登提出美学的学科建设问题以后,对美的问题的研究就变得富有建设性意义了。康德构建了美学的基本体系,奠定了美学的逻辑框架,真正开始了美学系统化的历程。总体看来,19世纪的美学是古典美学理论的集大成时期,学者们对美的理论作了深刻的开拓和理性的总结,同时也使古典美学的理论走向终结。这一些理论上的变化对实际生活中的设计影响极大,设计美学理论从某种角度也具有对先前的总结和向技术化靠拢的趋势。

19 世纪的设计主要出现了两个表现:一是理论上出现的阶段性总结;二是出现设计教育。

设计理论出现阶段性的总结是其发展的必然,这就像 19 世纪本身一样,工业革命的全面成功使思想的火花同样在理论界掀起了变革。人们满怀新思想和新理念,并企图用它们来解释各种现象,修改已有的各种理论,并进行具有划时代意义的总结。在学者们进行这些总结的同时,也开启了 20 世纪理论发展的新方向。

19 世纪的美学是艺术浪漫主义和哲学唯心主义的天下,虽然马克思主义已经诞生,但是尚未在文艺领域发挥它的影响。艺术浪漫主义的代表是诗人和艺术家,最典型的是华兹华斯、济慈、柯勒律治、惠特曼等,他们用感性和零碎的语言诉说着艺术和美的本质,但却没有太大的突破,很大程度是对康德等人的抽象理论的感性重复。而哲学家对美学的贡献却远远大于艺术家。19 世纪的哲学家对美学体系作了另类的解释和完善,这才是美学在 19 世纪最有价值的理论完善。归纳起来,理论家对当时的设计理论和风格产生的影响主要有三方面:一是理性的总结;二是唯美的追求;三是形式的注重。

理性主义在 19 世纪得到了进一步的完善,或者是一种理论的总结。多位唯心主义思想家沿着康德的体系,对美和艺术进行了理性的完善。

费希特的理智知觉和审美知觉:费希特认为,艺术需要把先验的立场变成普遍的立场,他企图搞清楚哲学和艺术之间的关系。“理智直觉”(Intellectual intuition)是指能够帮助领悟创造生活的那种专一的哲学活动。费希特认为理智直觉的那种专一活动,标志着人们在无止境地接近对实体的总认识,理智直觉活动完全不同于审美直觉活动,因为审美直觉活动常常呈现为即刻完成的一个完全的整体。但在今天看来,费希特没有真正解决理智直觉和审美直觉之间的关系问题,他仅仅是提出问题,指明了方向而已。

谢林则对此提出自己的解决方法。他将哲学认识活动看做是逐渐克服主体与客体之间的二元性的过程。他把艺术尤其是那种浪漫主义的超级艺术,看做是这一过程的最终完成,就像一切理智的小溪都必定要注入大海一样,所以他认为审美直觉就是转向客观的理智直觉。这样看法出自谢林对真、善、美的理解。在哲学中,真、善、美互相渗透,并由此造成科学道德和艺术的互相渗透。于是包罗万象的哲学,成为类似于艺术的作品。谢林认为,宇宙就是以绝对的艺术作品的形式,以永恒的美而出现的上帝,所以可将艺术理解为以艺术形式出现的宇宙,而艺术哲学则是以艺术威力出现的宇宙学,因此艺术是反映“被反映”世界中的永恒形式。同时,艺术以思辨的艺术史的形式,处在超时间的绝对与在历史发展过程中运动着的从事哲理

思维的心灵之间。

伟大的黑格尔是美学和哲学的集大成者。他运用辩证法来追求“不和谐的和諧”，解决以前争论中的各种对抗和各种理论中的矛盾。在黑格尔的理论中，历史和体系是同一个辩证过程的两方面。在坚信古典主义的同时，黑格尔认为在对艺术的一般研究中，无论对于古典主义艺术，还是对于浪漫主义艺术都要给予适当地位。他将艺术定义为理念的显现。由于“绝对精神”作为某种富有生命力的“精神”，充满于呈现在我们感官面前的物体中，所以艺术就产生了。因此，我们应该到艺术中去寻找理念，而不是到自然中去求索。艺术世界是已经过洗礼的，换句话说，艺术客体已经加入了人类自觉的“自我意识”(Self-consciousness)。事实上，在创作活动中，艺术家的心灵中就拥有某种神秘的力量。艺术的理想性在于它是富有诗意的想像力的源泉，能够保证艺术高居于粗糙的、普通的既成事实之上。自然虽然可以登上美的阶梯，但它无法达到美。黑格尔进一步认为，形式上的对称和平衡等诸种属性，虽然具备充分的美的条件，但却不能构成美，所有形式美的原则均在于差异中统一的多样性。但是，如果这种差异变得最明显和最丰富，如果它的中心能量变得更富支配作用，那么它的统一性也就变得更接近“显示总体”的需要。

通过对“理念”的进化过程的研究，黑格尔对艺术的发展作了一个逻辑上的分析和论断。他指出了艺术发展的逻辑进程：象征主义艺术、古典主义艺术、浪漫主义艺术。在象征主义艺术中，特别是埃及的建筑艺术中，理念——内容和形式的完美的统一——似乎找到了自己的表达方式。在古典艺术中，尤其是在古希腊雕刻艺术中，理念的平衡与和谐找到了化身，其力量也达到了顶峰。在浪漫艺术中特别在近代音乐中，理念呈现出衰退的趋势，因为它变得过于自我意识，过分主观性和过分灵性了。黑格尔根据感性显现与神性内容的配置来划分艺术类别。在象征主义表达方式中，感性显现与神性内容不完全相当，所以象征主义艺术总是缺少平静和安然的自我确认(Self-assertion)，模糊、神秘和崇高是其主要特征。黑格尔将古埃及金字塔和狮身人面像作为象征主义艺术的代表。

在象征主义艺术中，艺术家们找不到一种能够完全表现他们意图的物质形式，而古典主义艺术家则在人体中找到了所需要的艺术形式。他们认为由于人体完全适合于表现人的灵魂，于是他们据此选择了人体作为自己的基本题材，使艺术达到了顶峰。古希腊雕刻家们不仅在自然中找到了他们所需要的形式，而且把这种形式变成了虽与自身相符，但却更普遍、更和谐、更崇高、更接近于与美和神性的理想相统一的某种东西。浪漫主义艺术在黑格尔看来是艺术屈服于信仰的产物，因为充斥在一切浪漫主义艺术形式中的观念是基督

教徒式的爱。音乐是最具有浪漫主义色彩的,也最符合宗教徒的精神状态。音乐体现了富于感情的精神,而不是从事具体思维的精神。音乐在促进灵魂的互相沟通时,既不是象征一般的概念,亦不是再被感知事物的内在空间与外在空间的并列关系。由于旋律的变移与音调的构成和谐地交织在一起,因此,音乐赋予它所引起的感情和共鸣以一定的形式,音乐在人们灵魂的主要流势中造成了一种充满生气的存在。

悲观的叔本华哲学求助于柏拉图式的审美观照来得以解脱。叔本华认为,艺术是意志的直接客观化。他将他的形而上学学说建立在审美观照的观念上。艺术在唯意志论哲学家叔本华的体系中占据了很高的地位,他认为艺术是人类理智的最高成就,是知识的最高形式。艺术的源泉就是关于理念的知识,艺术的惟一目的就是传播这种知识。叔本华根据意志客观化的各种不同程度,将所有艺术门类划分了等级。艺术的完善程度与受力量支配的意志的进程是一致的。在这个意义上,叔本华将建筑看成是最低级的艺术,而将音乐视为艺术中的皇冠。叔本华认为音乐是意志本身的表现。他认为其他艺术门类所体现的都仅仅是柏拉图式理念的一个方面,仅是意志客观化的一种程度,而音乐则反映了意志本身的全部领域,因而也就反映了自然发展的各个阶段。他的这种思想对后来的唯美主义思想的兴起产生了很大的作用。

唯美的追求,作为一种理论流派,对艺术发展产生了很大影响。所谓唯美实际上是对美的崇拜,这种思想起源于“为艺术而艺术”的理论思潮。随着新的生产方式的确立,新的社会关系使社会出现了新的矛盾和阴暗面,艺术家也同样不可避免地卷入新的社会漩涡之中。正如雨果的小说所描绘的那样,艺术家正在成为道德和物质需求的奴仆。艺术的形式也出现了工业化的可能,这势必导致作为群众精神导向的艺术家,变成群众的奴仆。于是美和艺术将在真正意义上远离社会生活,并有可能最终走向消亡。这个可怕的问题使许多艺术家和理论家都感到严重和恐惧,他们联合起来坚决捍卫艺术的独立性和纯洁性,抵制可能出现的艺术工业化。“为了艺术而艺术”的思潮正是在这样的背景下,在法国诞生并旋即遍布了欧洲、美洲。福楼拜、波德莱尔、王尔德等人是其中的代表人物,这些人都认为美正面临着一个与之势不两立的敌对世界。文明世界的工业化迅速而坚定地向前发展,而这些美的护卫者却依旧对美有着热烈的崇拜,虽然这种美是属于古典的柏拉图式的美,与现实有点儿遥远。戈蒂埃在他的小说中这样来描述对美的崇拜:“我渴望美,但我对自己所渴求的东西一无所知。这就像睁大眼睛凝视太阳,就像触摸火焰。我痛苦极了!变得如同这种完善是不可能的,进入这种完善是不可能

的,使其他人感觉到这种完善也是不可能的。”^①唯美主义者对美的推崇,实际上为艺术确定了一个方向和目标,即艺术是为了美,艺术是为自身特有的价值——美而存在着。在艺术中,美是一种至高无上的、绝对的价值。艺术一旦变美了,那么它也就达到了它的目的。戈蒂埃说:“我们相信艺术的自治;对我们来说,艺术不是手段,而是目的;在我们看来,除美之外另有追求的艺术家不是真正的艺术家。”“一件东西,一旦变成有用的,就不再是美的了。这是一条规律。”^②福楼拜认为:“我在艺术中获得的经验越多,艺术使我变得越痛苦……我相信,几乎没有什么人像我那样因文学作品而遭受如此大的打击。”波德莱尔则喜悦地忧虑着:“啊!上帝,让我蒙恩创作一些美的诗句吧!让它们来证明,我不是人世间后来的来者,我也不是比我所藐视的那些人低能。”^③艺术家们所认为的艺术美在公众看来毫无价值,充满了孤独的色彩。因为在唯美主义的艺术家那里,艺术与生活相脱离,许多本应成为艺术的东西被排除在艺术的王国之外,如简单而动人的歌曲、儿童的游戏等生活中有趣的东西都不是艺术的有机组成部分。王尔德说:“如果,我能够使那些恶意的诽谤和那些怯懦的嘲笑化为乌有,我将能够彻底杜绝那些侮辱性的语言。”“艺术创作的首要条件在于批判家能够承认,艺术领域和伦理学领域是性质完全不同的,是完全分离的。”^④惠斯勒则认为:“名家的出现,与其出现的时间没有关系。他是隐藏着悲哀的孤独的化身,他与自己同胞的进步不相干。”^⑤从这些唯美主义艺术家和理论家的观点中,我们可以明显地感受到艺术与现实生活、与民众的脱离。艺术美因而也就成为了批评家和艺术家的专利,与民众关系不大。站在马克思主义美学的立场来分析,这是应该被严厉批判的。但是在当时,这种唯美主义的思想却为艺术的进一步发展提供了专业的可能,同时也使艺术作为一种神圣的审美创作而更加重视对美的追求。所以福楼拜说:“要努力靠拢科学——纯粹的科学;要为事实而热爱事实;要像自然主义者研究各种小昆虫那样来研究各种观念”^⑥。这种艺术的自然主义观念使艺术在追求形式的探讨上更上一层楼,最后连创造艺术的那种生活也打上了艺术脱离生活的烙印,导致了唯美主义者终日沉浸在“自我沉吟”之中,但是却拥有“一种追求天上的美的狂热”。这种狂热的执著给艺术带来了美的昌盛,但也给艺术留下了颓废的倾向,因为在唯美主义艺术家眼中生活是如此的丑陋,面对这种支离破碎的现实,艺术家认为最好的办法是回避,转而对形式进行突破。当然,这种艺术倾向对形式美的贡献是显而易见的,但是也必然使艺术仅仅成为一部分人的专有物,最终艺术的源泉不再是现实,而仅仅是艺术生活。

所以整体而言,近代唯美主义的背后有着三种理论的支持:关于生活的理论(实际上的唯美主义),认为生活完全受审美价值的制约;

①②③④⑤⑥凯·埃·吉尔伯特,赫·库恩著,《美学史》,上海,译文出版社,1989年,第639-650页。

①②凯·埃·吉尔伯特,赫·库恩著,《美学史》,上海,译文出版社,1989年,第675-676页。

③齐美尔曼著,《作为形式科学的普通美学》,转引自鲍桑葵著,《美学史》,第483页。

关于艺术的理论,认为艺术脱离生活,专门从事美的创造;关于艺术生活的理论,认为艺术生活是美的创造的富有生命力的源泉。

19世纪艺术对艺术形式的追求最终在理论上导致了形式主义学说的确立。形式主义者将艺术品的形式作为重点来突破,使审美客体得到了很大发展。但是形式主义者认为感情与美感没有关系,把它排除在美感之外,所以在他们的学说中,艺术作品的意义和激发美感的特性是不作为审美的要素的。这忽视了一个原则,即艺术作品是一个不可分割的整体。有些理论家甚至错误地认为形式是先于审美对象而存在的一种外在装饰。

正是在唯美主义思想的推动下,形式主义美学观念达到了一定的高度,最典型的的就是赫尔巴特提出来的“美在形式”的理论。赫尔巴特反对先前唯心主义者提出来的“美是象征性地表示了上帝的存在,或表示了宇宙的和谐秩序的存在”^①。他认为,美仅仅是表示美而已,通过适当的观察,我们就能辨认出眼前物体的某种特性,并能立即无意识地作出反应,判断这是丑或是美。但什么是评判的标准呢?赫尔巴特认为要从各种要素的关系之间的差别来衡量。在其理论体系中,审美感受就是要完全领悟各种既定的关系,而审美判断则在审美感受的基础上自然地产生。他说:“审美哲学就像确立各种审美原则那样,不一定要去规定什么、证明什么或推导出什么,甚至不一定要去区分艺术的类别或去辨析目前的艺术作品,而宁可说应当让我们掌握各种具体的关系——尽管它们是大量的。在我们透彻领悟一切事物的过程中,这些关系使我们产生满意或厌恶之感。”^②赫尔巴特以对音乐美的探索为例子进行了实证分析。他认为,我们所听到的每个乐音对我们的作用都可以用一个基本的观念加以说明。因为人的知觉是统一的,所以,同时出现的两种感觉将不可避免地互相影响。但是由于两种感觉是相同的,因此,它们倾向于组合成一种单一的感觉。而任何差异都可以使它分离开来,存在着一种明显的不相同,但又不排斥某种程度的相同,因而那些所谓的和谐乐音在演奏时是互不干扰的。在其他一些乐音关系中,差异性与同样力量的相似性是相当的,因而就产生了统一趋势与对立趋势之间的不可调和的斗争。这种抗争是作为不和谐音被我们听到的。

真正使德国形式主义美学体系化的不是赫尔巴特,而是齐美尔曼。他继承并发展了赫尔巴特的形式主义美学思想,否认感官要素本身的审美价值,只在它们的结合关系中,即在形式中寻找美学原理。他认为:“一切材料,只要是同质的,也就是说能够进入形式之中,就惟有通过某些形式才能给人以快感或不快感。美学所研究的正是这些形式。因此,美学并不是一种经验科学,而是一种先验科学。”^③齐美尔曼的形式主义美学的逻辑起点是他的形式概念。他认

为,形式并非某种固定的形而上的东西,而是一种形式关系和集合体中的形式关系。客观实物只能给予人们表象,而审美判断则仅对表象形成的主观内部的形象发生作用,而不是直接与客观实物的形象发生关系。这种形象是主观的,而且伴随着一种最普遍意义上的情感。因此,他认为绝对引起快感和不引起快感的限度内的形式才可能是美学的对象,而美学只是形式学,一切的审美概念都是形式概念。在此基础上,齐美尔曼对形式进行分类,他把只有两个项目组成的形式称为本原性形式;把两个以上项目组成的形式分为要素性、本原性形式,并因为有必要还原,而称之为衍生性形式。在对审美形式的关系认识中,齐美尔曼认为美是一个有着尺度、完满、秩序、一致、校正和被确定下来的均衡的模型,即美在于尺度、完满、秩序、均衡等各种形式因素的结合关系。他还对美进行了分类,并以此为基础提出了狭义的美学可分为:时间和空间承续的美(造型艺术)、感性表象的美(音乐)和思维的美(诗)。所以克罗齐说:“齐美尔曼用造型美、音乐美和诗歌美的三分法完成了他的理论美学,这是他的学说中被他发展的惟一部分。”^①

齐美尔曼把审美形式放在审美关系之中来突出它的价值属性,并强调了形式的关系及其集合体的内在紧张和缓和的状态所产生的审美反应,从而成为后来形式主义学说的先驱。

形式主义美学的最大贡献是意识到了形式的独立的审美价值。而这正是许多攻击形式主义美学思想的内容美学理论家所忽视的。奥地利音乐家、美学家汉斯立克在《论音乐的美》一书中将形式美推到了极点。他说:“我完全同意,美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据的。但同样我也坚持这个观点,即我们不能从一般普通的情感的申诉中引出音乐的规律来”,“我特别反对‘表现’这概念,这不是什么无意义的文字上的争辩,因为音乐美学中最大的错误是从这个概念产生的。”^②由此可见,汉斯立克认为音乐的美不是表现情感或内容之美,而就是音乐的形式美本身。所以有人又称汉斯立克的音乐美学理论是音乐形式本体论。他采用科学的方法来研究音乐美:“‘美’是没有目的的,因为美仅仅是形式,这个形式要看它的内容怎样,它可以用于各种不同的目的,但它本身并没有其他目的,只有它自己是目的。观看美的事物可能使观看者产生愉快的情感,但是这些情感是与美的事物本身,就其本身而论,并没有什么关系。尽管我把美的事物置放在观看者的面前,并且怀有明确的目的,要让他得到快感,但这个目的是与被置放的事物的美本身丝毫没有关系。美的事物始终是美好的,即使它不产生什么情感,甚至在没有人观看它时也是这样;因此它仅是使看着的主体愉悦,而不是这愉悦才是美的。”^③汉斯立克在这里区分了美和美感,对情感美学提出了质疑。他

① 克罗齐著,《美学的历史》,第211-212页。

②③ 爱德华·汉斯立克著,《论音乐的美》,北京,人民音乐出版社,第13,14页。

① 爱德华·汉斯立克著,《论音乐的美》,北京,人民音乐出版社,第22页。

② 同①第19页。

③ 同①第20页。

④ 同①第50,22页。

⑤ 同①第49页。

⑥ 同①第110页。

⑦ 同①第110页。

从三个方面对情感美学进行了分析和批判:首先,他认为情感美学混淆了情感和感觉:“音乐与我们的情感诚然有着生动的联系,但我们不能因此而做出断言说,音乐的审美意义就在于这种联系中。”^①其次,他分析了美与理智和情感的关系。他认为,“乐曲诞生于艺术家的幻想力,诉诸听众的幻想力。当然,面临着美的事物时,幻想力不仅在观照,而且是在有理智地观照,它兼有表象和判断,当然这个判断活动产生了一种幻觉,好像是直接的一下发生的事情,其实中间有多种精神的活动作为媒介”^②。再次,汉斯立克把美与情感的关系定位在次要的位置上。他说:“我们确定了幻想力是接纳美的真正机能后,我们说任何艺术都有一种影响情感的副作用。”“音乐所唤醒的强烈的情感本身,以及音乐使似梦非梦的人们沉浸其中的所有甜美和痛苦的情调,我们不愿意完全贬低这些东西的价值。艺术能够通过世俗的原因,而是好像天赐的恩宠似地来激动我们的心情,艺术的这种力量正是世界上最美好的、有益身心的神奇事迹之一。我们只是反对把这些事实非科学地用作美学原理。”^③通过这三个方面的批判,汉斯立克得出了“音乐的内容就是乐音的运动形式”^④,如果将这个论点推而广之的话,就是“形式就是内容”。他说:“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美,它存在于乐音以及乐音的艺术组合之中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系,它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝,这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前,并且使我们感到美的愉快”^⑤。在此基础上,汉斯立克提出了:“音乐是以乐音的行列、乐音的形式组成的,而这些乐音的行列和形式除了它们本身之外别无其他内容。”“‘内容’和‘形式’这两个概念互相依存,互相补充。如果形式在我们的思维中不能与内容分别开来的话,那就无所谓独立的内容了。但在音乐中,我们见到内容与形式相对的内容、素材与造型、形象与观念,浑然融合为不可分离的一体……音乐艺术却没有与形式相对立的内容,因为它没有独立于内容之外的形式。”“我们说音乐无内容(题材),不就是说音乐无内涵。那些以党派的热情来为音乐的‘内容’辩护的人,显然是指‘精神’上的内涵,我们必须回顾第三章中所说的话。音乐是游戏,但不是无意义的嬉戏。思想情感在端正美好的音乐躯体中好像血管中的血一样流动,思想情感不是音乐躯体本身,并且是看不见的,但是它们赋予躯体以生命。作曲家能创作和思维,但他远离一切对象性的现实,是以音乐来创作和思维的”^⑥。但是,他还是明确表示:“音乐具有无对象的形式美,但这并不妨碍音乐创作的个性。每一音乐作品有它独特的艺术构思方式和独特的主题,它不能融化在更高的共性中,它总是作为个体存在着”^⑦。汉斯立克的“形式即内容”观点对艺术的发展产生了很大的冲击,许多艺术

门类受其影响而对形式美展开了疯狂的追求,这对现代设计艺术的形成有很大的影响。

在追求理性的惯性下,在唯美主义和形式主义的推动中,审美心理学的发展有了很大程度的突破。人们企图从想像和感情的角度来冲破理性的狭隘,解放自我,而从心理学的角度对美和美感进行分析也为美学研究提供了新的视角。心理学美学是将心理学的方法和理论与美学相结合而产生的。当时产生了许多有影响的流派:实验美学、移情说美学、孤立说美学等。实验美学和移情说美学与设计艺术有很大关联。

实验美学主要是运用心理学实验方法研究美学。将美学与科学结合是一种尝试,或者说是一种进步和发展。实验美学最大的贡献不是它所得出的结论,而在于它为学科发展提供了一种新方法,开辟了一个新的研究方向。虽然实验美学的理论由于自身的缺陷无法解决诸如美的本质等问题,其检验审美欣赏中的非直接性因素的方法还很不精确,但是实验美学还是在许多方面得出了科学的研究结论。比如美国的实验美学家威特默(Lightner Witmer)就曾经运用印象的方法试验刚出生的婴儿对色彩的反应,结果发现婴儿对最鲜艳的颜色反应最强烈。他用试验来检验各种情况下审美欣赏的不同,得出了审美欣赏与没有联想的对颜色的生理反应不同的结论,并以此为依据将审美鉴赏分成四种不同的类型:(1)性格型。把欢乐、无畏、精力旺盛等归因于不同的颜色,这是最纯正的艺术型。(2)客观型。易为颜色的纯净或图画的结构所吸引。(3)联想型。利用审美对象在观赏者心中引起的回忆来判断对象。(4)主观型。会对对象产生纯粹的个人反应,如看到某种颜色会害怕或发抖。

另一位美学家华伦丁用实验的方法来证明筋肉感觉与美感是不同的,他认为直线、曲线、对称、平衡、比例等有规则的形式能使人产生快感。线条使人产生快感的原因在于它显示的运动方向可以暗示观赏者的运动,或使观赏者随着线条的方向运动。另一方面,线条向欣赏者显示出它仿佛会动起来的运动感。他将此称之为形式对于美感具有激发作用。

移情说是将审美欣赏看做一个移情的过程。如立普斯等移情说的坚持者认为,审美活动中的移情想像是由两方面构成的:一方面,审美主体把自己的情感意志和思想投射到对象上去。立普斯曾以希腊建筑中的道芮式石柱为例加以说明:在面对石柱时,我们觉得石柱在耸立上腾,这是由于我们向它灌注生命的结果。因为我们总是按照我们自身发生的事件进行类比,即按照我们切身经验的类比去看待在我们身外发生的事件。我们在观赏事物时,把努力或倾向实现于事物中,这就是我们向它灌注生命。这种灌注生命的活动以独特

的方式发生。这时我们把亲身经历的东西、我们的力量感觉、我们的努力和意志、我们的主动或被动的感觉,移植到外在于我们的事物里去。这种移植活动使事物更接近我们,更亲切,因而更易理解。另一方面,审美对象并不是事物本身,而只是事物的空间意象。譬如我们在欣赏道芮式石柱时,耸立上腾的并不是石柱本身,而是石柱所呈现给我们的空间意象,即耸立上腾的是石柱的线、面、型等所构成的意象,这不包括在线、面、型的物质之中。只有空间意象才是审美对象。所以,审美主体通过审美移情所获得美感是一种自我价值感。立普斯说:“审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏,而是对于自我的欣赏。它是一种位于人自身的直接的价值感觉。”虽然立普斯推崇移情的审美作用,但是他还是科学地指出并不是所有的移情都是审美移情。审美移情只是单纯地发生在情感之中,而与日常生活中兴趣和利害关系无关。

另一位美学家,德国的伏尔盖特,也是移情说的重要代表。他认为审美移情是美感作用的基本特征。他将审美移情分成了两个类型:一般移情,对人的移情;象征移情,对物的移情,也就是赋予无生命的客观对象以主观的感情,使其看起来有思想和生命。他坚决反对将移情看成是联想,并坚持移情是一种所谓的融化,经过无意识的心理过程把对象的知觉与情感融合。在此基础上,伏尔盖特将审美规范分成四种:(1)是给主体设立一种充满情感的观照态度;(2)是对审美对象的形式上的规定;(3)要求主体减少对现实的感情,把外界看做是一种纯知觉的外观世界;(4)规范要求客体显示一定的人类价值,观赏者则应该把他的意识从特殊扩大到一般。这四个方面都是需要有主客观两方面来配合,主观方面要规定观赏者的适当的心情,客观方面则要求艺术对象或自然规定合适的结构。

19世纪后期的美学家浮龙·李(Vernon Lee)接受了立普斯和谷鲁斯的移情说美学理论后,提出自己的理论对移情说进行了补充。她的理论以“线形运动”最为出名。“线形”是指各种对象形式的组合,“线形运动”指主体通过审美移情作用赋予“线形”的运动感。她认为,在审美活动中,主体必然会产生不同于谷鲁斯所谓的“人物运动”的“线形运动”感觉,必然会把人们生命中的各种形态、运动、欲求、意图、意志和性格,归因于各种线条和音调的组合,从而说明了喜欢什么或不喜欢什么。浮龙·李从两个方面分析“线形运动”与审美活动:第一,她认为模仿“线形运动”而对身体组织产生的快感或不快感构成了判断对象美丑的标准,而模仿“人物运动”则与实际运动中所产生的筋肉感觉在性质上是一致的,即不能说它美,也不能说它丑。其次,“线形运动”的模仿是移情作用的必要条件,而“人物运动”的模仿则产生于移情作用之后。在移情过程中,赋予线条的不仅是

平衡、方向、速度,而且还有投掷、抗拒、紧张、感情、意图和性格。她以山为例对审美移情中的“线形运动”作了说明。她说,当我们观赏面前的高山时,我们就既抬头又仰脖,这些上升运动就形成了一个总的感觉。她说,某种东西在升起,这种“在升起”的过程发生在我们自己身上。这就是我们在观赏山峰时,在我们自身发生的这种“线形运动”的模仿构成了移情想像的基础,这时,感知主体的活动同被感知客体的性质相融合。当我们觉得山在升起,那只是由于我们意识到自己的眼、头、颈在升起后所产生的一种意象,我们以生活中长期积累起来的内容和情感力量丰富了这种意象。也正是因为我们把积累起来和固定下来的一些基本活动形态赋予了这座消极无为的山,所以是我们使山在升起,故而她将这称为移情。

总之,19世纪的美学是丰富多彩的,除了上文所提及的各个流派以外,还有其他许多的理论流派存在,比如生命哲学美学、现实主义美学等等。这些理论上的开拓都对设计的进步和发展产生了影响。也正是在这些理论流派的感染下,19世纪的设计艺术也形成了一定美学取向,从而体现出了时代的价值和美。

19世纪的设计,用现代的观点看来,就是对当时社会的一种适应。始于18世纪的工业革命在制度变革的推动下肆意地发展,给整个社会带来了很大的变化。铁路、摄影、电报、汽车、电话和飞机等新事物的出现,也让人在视觉意识上有了更多的感受。全社会出现了现实意义上的工业化趋势,产品的品种变得愈来愈丰富,产品的式样更是呈现出多彩的局面,这是机械化生产带来的大规模效应。但是在最初的阶段,所有的生产者都只注意追求产品数量的多少,而没有从审美需求的角度来要求产品。但人们的消费要求是在不断提高的,在满足了价廉的要求之后,物美很快就成为人们对新的机械化产品的要求,而设计从工艺设计向工业设计转变正是此类要求在生产上的一种反映。工业革命的发源地英国,因为没有充分注意到产品设计的问题,虽然在技术上较为领先,却出现了因美观度下降而使市场上消费产品出现了滞销的现象。这种情况非常严重,最后连英国国会都担心英国的设计水准的下降最终会影响贸易额。所以,英国国会在1835年专门成立了一个艺术暨工业委员会来干预工业产品的美观问题。

对美的追求也是19世纪设计的一个不变的主题。与18世纪的设计相比,19世纪的设计出现了三方面的进步:内容上有所创新;风格上有所改变;理论上有所突破。

内容上的创新主要是指内容比以前更加丰富。设计不仅包括产品,而且还出现了展示设计等新的设计项目和样式。大规模的设计展览是19世纪的一个重要特征。当时通过展示来反映时代的各种