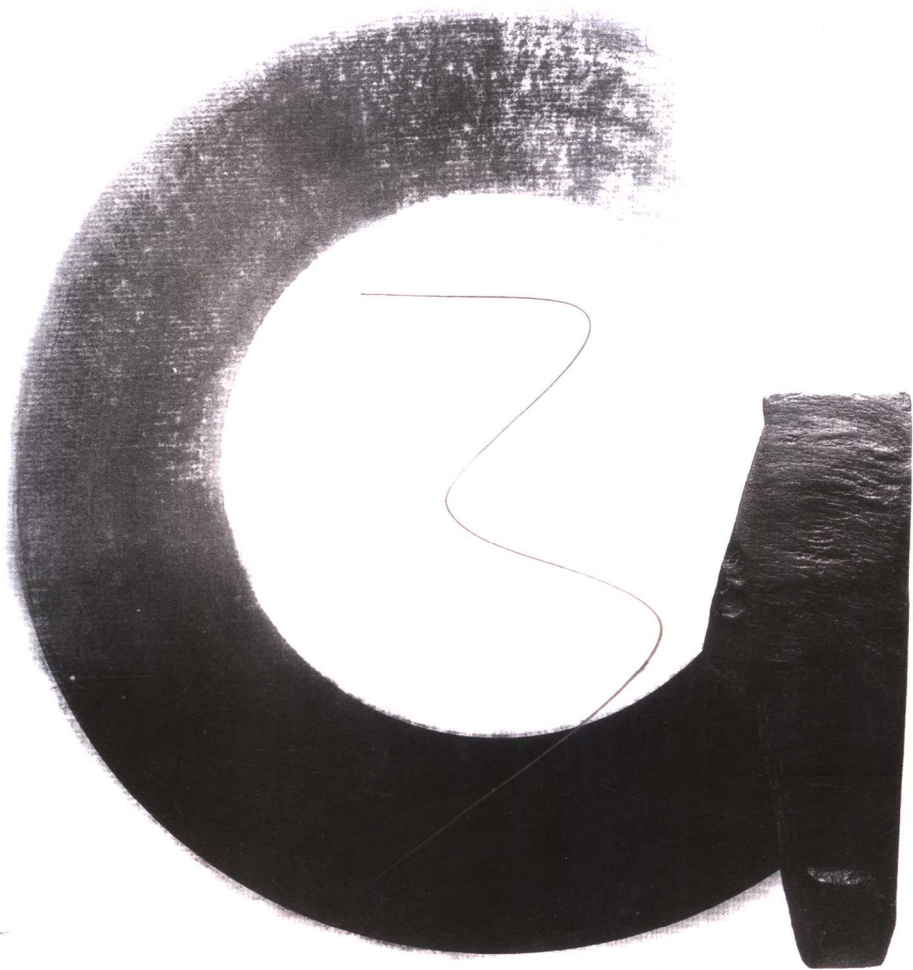


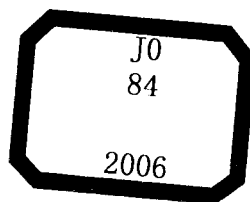
高等学校艺术设计类专业规划教材
武汉理工大学出版社

艺术概论

An Introduction
to Arts



金银珍 罗小华 主编



高等学校艺术设计类专业规划教材

艺术概论

主编 金银珍 罗小华
参编 齐皓 尹丹 甄影博
傅火水 孔铮桢 凌宇

武汉理工大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术概论/金银珍,罗小华主编. —武汉:武汉理工大学出版社,2006.6

高等学校艺术设计类专业规划教材

ISBN 7-5629-2423-6

I. 艺…

II. ①金… ②罗…

III. 艺术概论-高等学校-教材

IV. J01

中国版本图书馆(CIP)数据核字(2006)第 095521 号

出版发行:武汉理工大学出版社

(武汉市武昌珞狮路 122 号 邮政编码 430070)

<http://www.techbook.com.cn>

经 销 者:各地新华书店

印 刷 者:武汉汉邦彩色包装印刷有限公司

开 本:787×1092 1/16

印 张:11.75

字 数:294 千字

版 次:2006 年 8 月第 1 版

印 次:2006 年 8 月第 1 次印刷

印 数:1~3050 册

定 价:28.00 元

凡购本书,如有缺页、倒页、脱页等印装质量问题,请向出版社发行部调换
本社购书热线电话:(027)87397097 87394412

高等学校艺术设计类专业规划教材

编 审 委 员 会

主 任 秦锡麟 周健儿

副主任 何炳钦 宁 钢 邹晓松 武星宽

吕品田 孙立均 何人可 何晓佑

委 员 (以姓氏笔画为序)

方李莉 王爱红 田鸿喜 刘伟平 刘 正

辛艺峰 汪尚麟 宋协伟 余 勳 陆 军

张文兵 张 鹏 金银珍 金文伟 杨建平

赵伟军 郭立群 郭玉川 阎 飞 唐 英

徐 超 詹 武 曹春生 曹建文 康修机

序

“设计”已成为现代一种涵盖极为广泛的创造概念。所谓设计,即人们根据需要,经过构思、谋划与创造,以最优的方式将构思向现实转化,并在创造过程中取得成果。作为一种创造性思维,设计广泛涉及人们生活的各个领域,“设计”表现的形式也极其丰富,而艺术设计,与一般的设计既有共同的特征,也有其自身的特点,它是综合科技、艺术理论和表达手段的综合性应用学科,在人类的精神和物质生活中起着重要的作用。

我们知道,培养一个优秀的设计师是一个漫长的过程。在短暂的四年学习过程中,使学生形成一定的设计意识、掌握一定的设计表现手段是十分关键的。从20世纪初包豪斯的现代设计教育体系、美国新设计教育的崛起至20世纪中期后工业社会的设计表现方法,为我国的设计艺术教育提供了很多可资借鉴的理论素材。同时,我们也需要总结、交流、分享我国设计艺术教育实践的经验,这就是我们编写“高等学校艺术设计类专业规划教材”的初衷。

本套系列教材的内容涉及艺术设计类学科的不同领域,介绍了基本的艺术理论、设计方法与设计手段,涵盖了平面设计、环境艺术设计、工业设计等专业方向。同时,本套教材还力求在挖掘艺术设计教学的共性特征与打造特色艺术设计文化、珍视艺术表现的地域特征方面实现统一,特别是吸纳了立足于我国千年瓷都景德镇陶瓷文化的陶瓷艺术设计、陶艺等学科内容。

本套教材的宗旨是针对设计艺术学、美术学的基础课程、专业基础课程和专业方向课程,深入浅出地分析、介绍国内外先进的设计艺术的基本原理、构成要素、表现形式与类型,强化学生的设计思维,陶冶学生的设计意识,使其在艺术设计实践中能很快形成新颖独特的设计理念。

本套教材第一期拟推出15种,主要包括:素描、色彩等基础课程教材;艺术概论、设计心理学等专业基础课程教材;家具设计、景观艺术设计、陶艺手工成型等环境艺术设计、陶瓷艺术设计的专业方向课程教材。

我们在考察国内外的设计教育、设计思潮、设计方法或我们的精神活动的时候,首先呈现在我们面前的是一幅由种种联系相互作用、无穷无尽交织起来的景象,其中没有一种方法、一种模式是一成不变的,一切都在运动变化中走向

融会贯通,一切都在发展创新中走向充盈完美。

因此,我们衷心希望“高等学校艺术设计类专业规划教材”能够随着我国高等学校艺术设计教育的发展不断完善,为打造更多的艺术设计人才做出贡献!

宁 钢 教授
景德镇陶瓷学院
设计艺术学院教学院长
2006年6月

前 言

世界著名的未来学家约翰·奈斯比特在《2000 年大趋势》一书中指出：“第二次文艺复兴将于 21 世纪初期来临。”新世纪艺术的繁荣和发展，必然向艺术的教育和研究提出更高的要求。我们的教育要面向现代化、面向世界、面向未来，就必须加强这方面的教育和研究。本书即专门为高等院校艺术类学生开设“艺术概论”课程而编写，其目的是使学生了解和掌握艺术的基本原理及艺术发展的历史与现状，提高学生的审美能力和水平，建立与当代艺术发展相适应的艺术审美观；使学生深刻理解艺术的本质和精神及其在人类社会中的重要地位，促进其艺术创作和艺术设计的学习和工作，提高其艺术创作、设计的品位和境界。

《艺术概论》全书共有五章：第一章艺术论、第二章艺术家论、第三章艺术作品论、第四章艺术欣赏论、第五章艺术批评论。第一章是全书的总论，它从哲学的高度和历史的广度探讨了艺术的本质、各门艺术的特点和它们共同的审美特征，以及艺术的起源、艺术与其他文化现象的关系，从外部建立起艺术的基本理论框架。其后四章则深入到艺术的本体，系统研究了创作主体、创作活动、创作成果以及创作后的艺术归属问题，揭示了艺术创作与艺术欣赏、艺术批评的普遍规律。

本书的作者是多年从事艺术教育与研究的金银珍博士以及在学术上颇富创建的中青年学者们。教材打破了传统学科的封闭性及其狭隘的话语生产方式，积极吸取最新研究成果，理论系统开放，学科话语灵变。我们在写作中非常重视理论创新性、学科前沿性，力求使研究具有一定深度，力求拓宽学生艺术视野，关注世界艺术文化潮流，积极致力于在世界格局和思维境界关照下的艺术人才培养。

从主观愿望说，我们是竭尽全力使这部教材能适应新世纪的时代要求，适应素质教育的要求，适应高等院校艺术教育和美学教育的要求。然而客观上是否能够实现这个愿望，还需学界同仁给予评点。不当或谬误之处，敬请不吝赐教。

金银珍

2006 年 6 月

目 录

第一章 艺术论	(1)
第一节 艺术的定义	(1)
一、中国古典美学对艺术的论述	(1)
二、西方古典美学对艺术的论述	(2)
三、艺术的定义	(3)
第二节 艺术的起源	(15)
一、模仿说	(16)
二、表现说	(17)
三、游戏说	(18)
四、巫术说	(20)
五、劳动说	(21)
第三节 艺术的文化哲学阐释	(24)
一、艺术与文化	(24)
二、艺术与宗教	(25)
三、艺术与哲学	(26)
四、艺术与道德	(27)
五、艺术与科学	(29)
第二章 艺术家论	(31)
第一节 艺术家的特征	(31)
一、敏锐的感受力	(31)
二、精湛的表现技巧	(33)
三、执著的创造精神	(35)
四、深厚的艺术素养	(37)
第二节 艺术家的创作	(39)
一、艺术创作过程	(39)
二、艺术创作过程中的思维方式	(43)
第三节 艺术家的情感	(54)
一、艺术家的生活情感	(54)
二、艺术家的审美情感	(57)
第三章 艺术作品论	(62)
第一节 艺术作品的构成要素	(62)
一、艺术作品的内容	(62)
二、艺术作品的形式	(65)
三、艺术作品内容与形式的关系	(70)

第二节 艺术意境	(71)
一、“意境”理论的产生及发展	(71)
二、艺术意境的审美特征	(72)
三、艺术意境的欣赏	(75)
第三节 艺术风格	(77)
一、艺术风格的形成	(77)
二、西方历史上的一些重要艺术风格	(78)
三、现代主义思想对艺术“风格”的推崇	(84)
四、后现代主义思想对“风格”概念的解构	(85)
第四节 艺术流派	(87)
一、艺术流派的形成	(87)
二、艺术流派与艺术思潮、艺术风格	(89)
第五节 艺术作品的意蕴	(90)
一、艺术作品意蕴的层次	(91)
二、艺术作品意蕴的特点	(94)
第六节 艺术作品的价值	(95)
一、世界哲学史上的价值观	(95)
二、艺术品价值判断标准的多元化	(95)
三、几种常见的价值判断角度	(97)
第四章 艺术欣赏论	(103)
第一节 艺术欣赏概述	(103)
一、艺术欣赏的涵义	(103)
二、艺术欣赏的形态	(105)
三、艺术欣赏的特征	(107)
第二节 艺术欣赏的价值	(111)
一、艺术欣赏的价值	(111)
二、影响艺术欣赏价值实现的因素	(114)
第三节 艺术欣赏的条件	(115)
一、艺术作品	(116)
二、欣赏者	(117)
三、欣赏的场地	(122)
第四节 艺术欣赏的方法	(123)
一、客观欣赏方法	(123)
二、主观欣赏方法	(125)
三、判断欣赏方法的方法	(129)
第五节 艺术欣赏的过程	(130)
一、“眼中之竹”——审美体验	(130)
二、“心中之竹”——审美感悟	(132)
三、“手中之竹”——审美共鸣	(135)

第五章 艺术批评论	(137)
第一节 艺术批评的涵义	(137)
一、艺术批评的产生及其发展	(137)
二、中国艺术批评的产生和发展	(137)
三、西方艺术批评的产生和发展	(139)
四、艺术批评三要义	(140)
五、艺术批评与相关艺术行为	(143)
第二节 艺术批评的标准	(145)
一、艺术批评审美标准	(146)
二、艺术批评功能标准	(148)
三、艺术批评规则标准	(152)
第三节 艺术批评的理论与方法	(155)
一、以艺术家为对象的艺术批评理论	(155)
二、以作品为对象的艺术批评理论	(158)
三、以受众为对象的艺术批评理论	(163)
第四节 艺术批评家	(170)
一、作为平常者的艺术批评家	(171)
二、作为学者的艺术批评家	(172)
三、作为批评者的艺术批评家	(174)

第一章 艺术论

第一节 艺术的定义

一、中国古典美学对艺术的论述

中国古代的社会文化与教育是以诗书礼乐作根基,“兴于诗,立于礼,成于乐”是孔子(BC 551~479)的文化理想。西洋文艺自古希腊以来所富有的“悲剧精神”,在中国艺术里没有得到充分的展开,且往往被拒绝和闪躲。人性中那些只有通过剧烈的内心矛盾才能发掘出的深度,往往被浓挚的和谐愿望所淹没。在中国文化里,从最低层的物质器皿,穿过礼乐生活,直达天地境界,是一片混然无间,灵肉不二的大和谐、大节奏;温柔敦厚,和谐圆满作为中国古典艺术的审美追求,已经得到普遍的认可。古典和谐美作为古代艺术的理想,它要求把构成艺术的多种元素,如再现与表现,主观与客观,理想与现实,情感与理智,时间与空间等处理、组织成为一个平衡、和谐、稳定、有序的统一体。古代艺术的实践实际上也基本上是用这种理想来规范和陶铸的。

中国古典艺术发展到明清时代已进入到一个平淡而多彩的、以表现世俗和人情为核心的广阔世界,小说和戏曲成为这个时代艺术的代表。明代资产阶级因素的萌芽和发展,使得下层的市民文艺和上层的浪漫思潮得以蓬勃展开,袁宏道(1568~1610)、汤显祖(1550~1616)、冯梦龙(1574~1646)、吴承恩(1506~1582)、李贽(1527~1602)等风靡一时,并连成一气。不料满族入主中原,强制推行保守的文化政策。所以李泽厚(1930~)在《美的历程》中主张“与明代那种突破传统的解放潮流相反,清代盛极一时的是全盘的复古主义、禁欲主义、伪古典主义。从文体到内容,从题材到主题,都如此”。于是浪漫变成了伤感,对朴实而充满朝气的市井生活的描绘变成了对种种金玉其外、败絮其中的腐朽的社会现实的批判揭露。到晚清,伤感愈深、甚至悲鸣,激愤愈烈甚至革命。所见的是《革命军》;所闻的是《盛世危言》和《警世钟》;所唱的是《爱国歌》,古典主义的和谐完全被历史的巨轮所碾碎。石门锁不住,黄河入海流。近代的帷幕艰难地升起,诗界革命、小说界革命、美术革命,还有文界革命、戏剧改良,一时间舞者如潮。

如同中国近代文化变革有一个从器物到制度、心理逐渐深化的过程一样,近代艺术演变也有一个从内容到形式、合中西成新体的渐进过程。比如,诗界革命就未能突破旧风格,而是“以旧风格含新意境”,小说界革命也存在“新小说之意境”与“旧小说之体裁”的矛盾,而美术革命也意识到要改良中国画,不能只限于模仿一点西洋画的技法,而必须采用西洋画的写实精神。还有古文的衰微与新文体的诞生更是如此。如梁启超则以文章革新家的气度与胆识,在从古体文中解放出来的同时,又无所顾忌地博采一切于己有用的古文、史传文、辞赋、骈文、佛典、语录、八股文、西学译文、日本文字句法,打破古今中外各种文体的界限,不名一

家而自成一统,即所谓“新文体”。新文体的特点,梁启超(1873~1929)在《清代学术概论》中有这样的归纳说明:“平易畅达,时杂以俚语、韵语及外国语法,纵笔所至不检束。”“其文条理明晰,笔锋常带有情感。”这里除提及“外国语法”一点之外,其余都与中国文化紧密相联。特别是他能在晓之以理的同时,又动之以情,且两方面都极度扩展,并行不悖,更是发扬了情理并重、一体圆融的古典艺术精神。因此对于读者,别有一种魔力。可以说近代艺术是在西方文化的刺激下中国古典主义艺术的内在发展。

中国古典主义艺术文化模式是建立在中国古代文化的基础上,中国古代文化是一种伦理本位,理性早熟的农业文化,自强不息、厚德载物是其基本精神。在此基础上形成了以温柔敦厚、和谐圆满为审美理想的古典主义艺术文化模式。有进步则有过渡,中国艺术文化的发展进入到了这一过渡时代,在这个时代,新的艺术文化模式在酝酿、形成之中。一种新的艺术文化模式的形成,是多种因素的聚合。首先,它不能是无根的,它应该是传统的新发展。其次,它又面临着西方艺术文化的挑战,无论是主动还是被动,都必须做出回应。最后,它整合各方面因素,形成一种审美价值观,并树立一种典范,形成主流。由典范的传承、审美心理的积淀,就形成了一种具有相对独立性的艺术文化传统,凝结成一种新的艺术文化模式。

艺术,作为社会意识的一种形式,在20世纪初的中国,如同复杂的社会现实一样,呈现出一派荒芜景象。尚变是这个时代艺术文化的一大特点,因此,艺术以及作为表达并规定其思想方向的美学很难得到系统而周密的思考,而更多地表现在对引起社会生活中审美变化的一个个具体问题的回答与倡导上。这种解答与倡导也往往是通过西方美学理论的介绍和对中国的艺术理念的改造而实现的。下面对20世纪初中国的艺术哲学和美学理念在其现代转型中遇到的相关问题做一些简要的评析,这对于新世纪的艺术理论建设和艺术实践导向仍然是一件十分有意义的工作。

二、西方古典美学对艺术的论述

古希腊时期,艺术犹如其他工艺,是同技术、技艺联系在一起的,并没有什么分别。苏格拉底(希腊·Sokrates BC 469~399)在思考艺术品与其他工艺制品的区别时,认为模仿是绘画和雕塑这类艺术的基本功能,他依然把艺术指为生活中有某种特殊功能的技术,如诗人、工匠,其功能就是摹仿。及至柏拉图(希腊·Platon BC 427~347),依然把艺术理解为非常宽泛的技能技巧,如农业、医术、纺织技能,诗人、政治家的技巧,以及领导国家管理社会的艺术。后来专论诗人创造活动时,他强调诗人创造诗歌不是凭技艺而是凭借神力赋予的灵感。创造诗的活动如果作为艺术活动看,就是由诗神赋予的灵感活动,其功能就是对现实的摹仿,而带来的效应即快感,可能是情感和想象的最佳营养品,也可能在“说谎”,迎合和滋养人的情欲。亚里士多德(希腊·Aristotle BC 384~322)认为艺术是“一种制作的知识和技能”。他在《形而上学》、《物理学》中认为艺术是技术,是制造;而在《诗学》中则把摹仿提到艺术共同本质的地位,认为一切艺术都是摹仿,摹仿是艺术的共同本质;摹仿是求知,是人的本性。亚里士多德把艺术理解为一种人类本性的求知活动,而不是神力凭附的迷狂活动。摹仿作为求知的一种方式,越与摹仿对象相似,越真实,就越能引起快感。求知的真实,是引起快感的原因。古希腊哲学家对于艺术的理解,大体有这样几点:艺术是技术、技能、技巧;艺术创造是灵感活动;艺术是人类本性一种认知活动;艺术作为摹仿活动或在说谎,或在

认知;艺术摹仿可以带来快感。从这样一个粗略整理中发现,古希腊对艺术的理解可以分三个方面:从艺术性质来理解,如艺术是技术、技艺,是制造,是灵感,是认识;从艺术功能来理解,如对现实自然的摹仿,引起快感,性质和功能又不大好分,如制造、认识,可放在性质方面;从美和艺术的关系来理解,并没有明确把美与艺术联系起来。

文艺复兴时期人文主义运动给艺术研究提供了科学基础,带来了艺术的发展和繁荣,真正开始改变以前把艺术视为手工技术的地位。文艺复兴时期人文主义者的艺术观念,大都继承古希腊艺术是一种摹仿的观点,仍然着眼于功能,除此而外比以前更加重视艺术的功用价值,除了表现美之外,还包含真与善。当然观点并不一致,但有一点是一致的即表现美,通过真实而使人愉快。而最大的贡献在于对艺术本身性质的理解,在人文主义者那里艺术作为摹仿可以是一种虚构活动,凭借想象和才能的虚构。当然,他们并没有对所有艺术进行普遍性的思考,只是对某种艺术如绘画、建筑、诗进行思考论述。

及至近代欧洲启蒙,意大利历史哲学家维柯(意·Giambattista Vico 1668~1708)从人类文化学角度提出诗是与人的躯体、情欲结合在一起的“诗性智慧”,即感觉和想象的创造活动,以文化心理学分析了诗的活动。德国哲学家鲍姆嘉通(德·Baumgarten 1714~1762)从对诗的哲学思考导致美学学科的创立,提出诗是完善的感性表象的认知和表达,是一种低级认识活动,构成这种活动的心理因素包括自然天赋、天生的美的精神、天资,如感受力、幻想力、审视力、记忆力、趣味、创作天赋、预见和预感、表述表象能力等等。鲍姆嘉通试图把诗作为一种感性认识活动来分析,限于当时的水平所做的分析并不清晰和规范。同时他也看出高级认识能力,如知性、理性以及情感、才能、精神的参与合作。他仍然遵循美与艺术融合的思路,把诗的活动理解为感性认识活动,似乎把艺术理解得越来越狭窄了。而真正从艺术概念去考察各门艺术并把它们组合在一起加以思考的,则是法国美学家夏尔·巴托(Charles Batteux 1713~1780)。他于1747年《简化成一个单一原则的美的艺术》一书中,以摹仿作为原则考察了音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈这五种艺术,舍弃它们之间的差异,而求共性,把它们都放在摹仿的艺术这个原则之下,组成一个完整的艺术体系,并称之为“美的艺术”。

由是,西方现代艺术体系得以建立,艺术与技艺才真正分离。作为摹仿的“美的艺术”摆脱了技艺和科学,而成为一个完全独立自主性的概念。1747年西方现代艺术体系正式建立,标志现代艺术概念的诞生。

三、艺术的定义

艺术学,是研究艺术现象、艺术规律和艺术本质的人文学科。“艺术学学科体系可以分为三大块,或三个学科群落,即艺术论、艺术史和艺术边缘学科群。”^①艺术论,也称艺术理论、艺术原理或艺术学原理。它的任务,就是研究艺术的本质特征和一般规律,即研究各门类艺术共性的东西。

艺术论是艺术学的核心部分、基础部分和主导部分,“是艺术学研究的第一方向,也是狭义的和本来意义上的艺术学。”^②从教学和研究的角讲,艺术论又“可以分为三个层次,即

① 《论艺术学的学科体系》易中天,《厦门大学学报·哲学版》,1999年,p58

② 《文艺理论》中国人民大学复印报刊资料,1999年,第五期,p5

艺术概论(又称普通艺术学)、艺术原理(又称一般艺术学)和艺术哲学(又称元艺术学)。”^①而普通艺术学(艺术概论)的任务,是对最基础、最一般的艺术原理进行阐述,并对最常见的、最普遍的艺术现象作理论解释。普通艺术学(艺术概论)是“艺术学的入门教育”。^②

而面对“艺术是什么?”这一问题时,我们毫不犹豫地可以说出一系列艺术作品,同时我们可以举出无数的艺术家。但是,在谈到艺术的内在本质的时候,我们又变得茫然起来。艺术定义问题本身作为一个传统的形而上学的命题,如同上述,前人已经提出了各种各样的回答,并且已被认为是一个没有实体的自我循环的假命题而多被诟病。此前从狄尔泰(德·Dilthey Wilhelm 1833~1911)开始对艺术的本体问题不作追寻,他的探讨退出了本体问题而讨论艺术的意义。他认为艺术在上下文中才有意义;艺术在特定的历史中才有意义;艺术在人们的兴趣中才有意义,因此不存在没有前提的艺术。分析哲学的先驱乔治·E·摩尔(英·G. E. Moore 1892~1958)认为,“美”不是一个自然客体,故不能采用像自然科学下定义的方式来加以界定,而只能采用直觉来把握;早期维特根斯坦(英·Ludwig Wittgenstein 1889~1951)也认为美属于不可言说的东西,对不可言说的东西,人们只能保持沉默。英国著名分析哲学家艾耶尔(英·A. J. Ayer 1910~1989)则断定,由于美学的命题基本上没有实指,所以都是“妄命题”。

1. 艺术是人类的创造物

在古汉语中,“艺”是技巧的意思;古希腊文“Texvn”一词既表示艺术,也表示制作和手工;在拉丁文中,“ars”一词同时意味着艺术、手工和技巧。这种与“技巧”同一的艺术概念的缺点在于太宽泛,不仅适用于艺术,也适用于一切领域。艺术固然离不开技巧,但并非一切技巧都是艺术。为了把艺术技巧与其他技巧、艺术创作和其他创作区别开来,应该有一个基本的前提。这个前提就是美。美是人的本质的对象化,是客观地呈现出来的人的精神现象。它直接诉诸感性而不诉诸理性。所以那些认识到的、理解到的技巧,那些事后通过分析才呈现出来的技巧,例如军事技巧或政治技巧,就不属于美的范畴,从而也不属于艺术的范畴。

广义而言,美的领域涵盖人类活动的一切领域,无论政治、经济、科学技术、哲学,以及人的思想、感情、行为等等,都有一个美不美的问题。凡是正确的、有效的,都是美的。例如诉诸视觉的武术技巧也可以是美的。它的美是与自卫或攻击的有效性相关联的。武术活动是一种追求实效的活动。说这种活动是美的,是说这种活动可以从美学的角度来评价,这不等于是说武术就是艺术。艺术不追求直接的实效,它追求的是美——实效的象征。如果武术活动不是为了打击敌人而是为了表现人的情感——仇恨与意志力,它就是在追求美了。在这样的情况下它就可以作为一种特殊的舞蹈而进入艺术的领域,从而同其他艺术相通。例如同书法和绘画相通。公孙氏的剑器舞,“来如雷霆起震怒,罢如江海凝清光”,给了张旭以巨大的启发,使他的书法大有长进。剑舞和草书之间共同的东西就是抽象的运动形式。如果把那些使它们区别开来的具体的物质元素,例如笔墨和纸张、人体和武器等等都抽象出去那么留下来的唯一的东 西,就只是那个表现着人类情感的力的运动形式;力的变幻莫测的动向及其强劲迅疾的运动节奏,和由这个节奏以及与之相适应的许多小节奏所组成的,生气贯注

①、② 《论艺术学的学科体系》易中天,《厦门大学学报·哲学版》,1999年, p59

的活的形象。

这是一种活的、有生命的，因而是千差万别的、变化无穷的形式，所以它在不同的作品里永不重复。如果把那些物质元素相同的作品归类，那么相同的元素又都各个表现着不同的形式。那个在音乐里把乐音与乐音联系起来的東西，那个在诗歌里把词汇与词汇联系起来的東西，在不同的音乐或诗歌作品中是不同的。这不同中有相同、相同中有不同的東西，就是表现着人类情感的力的运动形式。这个形式是人类的感性动力按照情感的逻辑创造出来用以探索前进道路的。所以它并不独立存在于我们的感觉之外。它是一种对象化了的人的本质能力，一种客观化了的人的主观体验。艺术所要表现的，就是这个東西。这个東西，我们称之为美。

艺术是人所创造的美。假如说一切美都是人类无意识的创造物的话，那么艺术则是人类有意识地根据美的规律创造出来的存在物。换言之：它是本质先于存在的存在物。这个本质就是美。任何事物，它必须首先能使人感到美才可能成为艺术。离开了这个最基本的出发点，就很难理解艺术是什么。以往许多对艺术的定义之所以不确切，就因为它一开始就离开了这个最基本的大前提。说艺术是现实的再现，是生活的镜子，是认识世界的特殊手段，是“给思维以形象”等等，都没有抓住问题的根本。那种把艺术和技巧混为一谈的看法之所以宽泛和笼统，也因为它是没有抓住“美”这一根本的缘故。艺术靠技巧来表现和创造美，但如果没有美，技巧也就白费了。能在一根头发上刻一首《满江红》，其手段之高妙固然令人叹服，但除非用显微镜，不然你就看不到它。即使用显微镜，你从中看到的也不是真正的书法，它就不可能是美的，从而它也就不是艺术，不论它表现出多高的技巧。总之，艺术是一种美。任何事物，它必须首先是美的，然后才有可能成为艺术，这是艺术概念的第一个层次。

但是，正如并非一切文字都是书法，也并非一切美都是艺术。许多自然现象和社会现象，例如七月的云层、五月的花、广场上的群众……都是美的。为了把这种自然现象与社会现象的美区别开来，还应当界定艺术作品不是自然形成的，而是人类有意识地创造出来的。艺术作品的出现，只是人类通过一定有意识的劳动实践（不仅仅是审美实践），对现实材料进行一定有意识的提炼和加工，使之成为自己情感和生命力的一种表现，才有可能成为现实。所以，艺术是创造物，这是艺术概念的第二个层次。这个层次把没有经过人类物质手段加工的自然美（或原始美），排除出了艺术的范畴。百灵鸟的鸣声与《空山鸟语》同样好听，但它不是艺术；许多大理石的云纹活像“米点山水”，但它不是艺术；冬天窗户玻璃上的冰花，堪称奇妙的图案画，但它不是艺术。与之相反，石器时代的绘画和非洲丛林中原始民族的舞蹈，虽然简单粗糙，却仍然是艺术。因为它们的美是人的创造物。

2. 艺术是人类特殊的精神需求

恩格斯曾说过，“正像达尔文发现有机世界的发展规律一样，马克思发现了人类历史的发展规律，即历来为繁芜丛杂的意识形态所掩盖着的一个简单事实：人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。所以，直接的物质资料的生产，从而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段，便构成基础，人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念，就是从这个基础上发展起来的，因而，也必须由这个基础来解释，而不是像过去那样做得相反。”这段名言不但揭示了一个重要的辩证唯物主义原理，也隐含了一个关于人的

低级需要和高级需要的道理:作为与动物有着本质区别的人类,在满足了吃、喝、住、穿等动物性的本能需求之后,必然会产生更高级的精神需求。就此而言,艺术作为人类的一种精神需求,是人的需要发展的必然结果。因为,当低级层次的需求得到满足之后,新的、更高层次的需求就会与吃、穿、住、喝等生理需求一样成为必然的需求。

著名的人本主义心理学家马斯洛(美·Abraham H. Maslow 1908~1970)认为,人类价值体系存在两类不同的需要,一类是沿生物谱系上升方向逐渐变弱的本能或冲动,称为低级需要和生理需要。一类是随生物进化而逐渐显现的潜能或需要,称为高级需要。马斯洛把人的“基本的需要”从低到高划分为七个层次:

生理需要、安全需要、爱的需要、尊重的需要、认知的需要、审美的需要和自我实现的需要。在这七种需要中,前两种是低级的需要,后五种是较高级的需要。值得注意的是后三种高层次的需要,这些需要必须建立于认知需要和审美需要得到满足的基础上,而认知和审美恰好正是人的两种最基本的高级精神需求。正如尼采(德·Nietzsche 1844~1900)认为的那样,摆脱人生的根本烦恼和痛苦有两条出路,一条是逃往认识之乡,这样,世界与你就是一间最合适的实验室;另一条是逃往艺术之乡,超越于现实之外,把这个奇异的世界看成是一种美学现象。

而在笔者看来,马斯洛所阐述的“自我实现的人”的诸多情状都与审美活动或艺术创造活动极为相似。比如马斯洛谈到:“自我实现的人”都献身于某一事业、号召、使命和他们所热爱的工作“在这一水平上已超越了工作和娱乐的分离”。在这里,马斯洛所谓的“超越了工作和娱乐的区别”的工作自然类似于马克思所向往的那种“自由自觉的劳动”,这种劳动是一种“处处都把内在的尺度运用到对象上去……也按美的规律来建造”的劳动。“这种生产是人的能动的类生活。通过这种生产,自然界才表现为他的作品和他的现实。因此,劳动的对象是人的类生活的对象化;人不仅像在意识中那样理智地复现自己,而且,能动地、现实地复现自己从而在他所创造的世界中直观自身。”

中国著名美学家宗白华对人的精神需要的理解与马斯洛颇多相似,曾谈到人的因精神与实践的需要而与世界构成的几种人生境界。他认为,“人与世界的接触,因关系的层次不同,可有五种境界:(1)为满足生理的物质的需要,而有功利境界;(2)因人群共存互爱的关系,而有伦理境界;(3)因人群组合互制的关系,而有政治境界;(4)因穷研物理,追求智慧,而有学术境界;(5)因欲返本归真,冥合天人,而有宗教境界。功利境界主于利,伦理境界主于爱,政治境界主于权,学术境界主于真,宗教境界主于神。”^①而在这五种人生境界中,艺术境界的位置大约“介乎后二者之间”。即艺术境界兼有“学术境界”的超功利性和“宗教境界”的“返本归真”、“冥合天人”的精神家园的特性。具体来说,艺术境界是“以宇宙人生的具体为对象,赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐,借以窥见自我的最深心灵的反映;化实景而为虚景,创形象以为象征,使人类最高的心灵具体化、肉身化,这就是‘艺术境界’。艺术境界主于美。”^②

可见,艺术创造和审美欣赏就正是人之为人的一种必不可少的高级精神需求,是人与世界关系中至为高级的一种,也是人借以超越自我、实现自我的重要方式和途径。

① 《美学散步》宗白华.上海人民出版社,2004年.p69~70

② 《美学散步》宗白华.上海人民出版社,2004年.p70

3. 艺术是情感的表现

人类的生命现象之所以是一切生命现象中最复杂、最高级的现象,是因为他们创造了语言,并借助语言而发展了抽象推理的能力。无比复杂而又宏伟的文化和文明结构,都是建立在语言这一虚弱而又飘忽的基础之上的。语言可以异化,抽象推理可能把人们引向错误的道路。文化和文明的大森林可能使我们迷失方向。所以不论人们从语言得到多少好处,这好处到底有没有动物从本能那里得到的好处可靠,有时是难以判定的。幸而人们并没有忘记他们的本能,只是他们似乎已经不再意识到它的存在了。而在无意识之中,他们仍不免受本能的支配。这种本能在精神生活中起作用的方式是感性和能动的,它力图使得人类的活动有助于实现大自然赋予他们的终极目标——人类的繁荣和发展。

人类的一切活动都是生命活动。生命活动的过程,包括思想的过程,也就是行动的过程。所以在精神生活的领域,活动的动力不仅是动力,而且是活动本身,这一点不仅艺术,哲学和科学也不例外。我们在哲学著作中总是在行动。或进或退,或绕来绕去或寻找和摧毁什么,有时顿一顿脚,看看脚下的土地是否坚实,有时掏出配备好的钥匙,试试这个门,又试试那个门。但是,由于在哲学中这一切动作都是通过语言来进行的,而语言(概念、语义)的结构又把它客观化和固定化了,我们在其中不知不觉地总是在重复同样的动作,老是在扭动同一个门把手,甚至除了这个门以外再看不到别的门了。这就使得哲学的结构形式常常具有一种封闭性,使得行动变成无意义的行动(正因为如此,语言异化总是同人的异化同时出现的)。当然并不是所有的哲学都是这样的,当哲学不是这样的时候,它就是诗了。正如苏珊·朗格(美·S Langer 1895~1985)所说,形而上学也可以是一种诗,也可以是诗的一种形式。朗格的观点显然受到尼采的影响。不管尼采的其他观点怎么样,他关于艺术就是哲学,就是人类唯一可靠的认识工具的观点,是包含着一定的真理性的。比那种把哲学与艺术对立起来的观点深刻得多。

把哲学同艺术联系起来的東西,也就是把哲学同科学区别开来的东西。艺术同哲学的区别,比之于它同科学的区别显然要小得多。这个区别不在于什么哲学是抽象思维而艺术是形象思维,所谓形象思维不过是创造性想象。不但哲学家,科学家、实业家和政治家也都可以运用创造性想象于自己的工作,而艺术家不可缺少的才能首先是创造能力,而在于哲学借助于语言的中介而艺术则不然。哲学的陈述不外乎一系列语言符号的变换过程。语言不明确就意味着推理形式松散,以致一本著作成为一本坏的著作。通过语言的中介,哲学力求使情感概念化、明确化。于是情感在哲学中变成了思想,感性动力在哲学中凝固为理性结构。这并不是语言的过错。语言就其本性来说要求明确性。概念、语义、语法逻辑和方法论这些范畴都是为了同语言的不明确性、同陈述的模棱两可作斗争而存在的。它们力图构成一面尽可能细密的筛子,要筛掉那些模糊动荡、不可名状的东西,而不知道这些东西恰恰是那些明确的东西的基础,是巨大的精神价值,是潜在的精神价值的源泉。

而艺术的任务,恰恰就在于捕捉和表现这些东西。所以我们把它定义为情感的表现。这也是为了明确化。其实“情感”一词并不确切。通常所谓“情感”,往往是指“愤怒”、“快乐”、“悲哀”等少数比较集中和突出,可以化为语言符号纳入固定概念的心理过程。这里的情感概念内涵要丰富、外延要广阔得多。它包括一切确实存在而又无法通过语言符号构成一个逻辑体系,无法获得一个明确的思维推理形式的心理过程。包括一切我们直接经验到