

高等美术院校综合理论系列教材

艺术概论

湖北美术学院主编

陈晶 编著

湖北长江出版集团
湖北美术出版社

教育部普通高等教育“十一五”国家级规划教材

艺术概论

教育部高等学校艺术类专业教学指导委员会
教育部高等学校艺术类专业教学指导委员会

主编 袁牧

高等美术院校综合理论系列教材

艺术概论

湖北美术学院主编

陈晶 著

湖北长江出版集团
湖北美术出版社



编辑策划 / 王开元
责任编辑 / 朱岳凌
装帧设计 / 王 乔

图书在版编目(CIP)数据

艺术概论 / 陈晶 编著
—武汉: 湖北美术出版社, 2006.8
(高等美术院校综合理论系列教材)
ISBN 7-5394-1891-5
I. 艺…
II. 陈…
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 (2006) 第 096460 号

艺术概论

© 陈晶 编著

出版发行: 湖北美术出版社
地 址: 武汉市洪山区雄楚大街 268 号
电 话: (027) 87679520 87679521 87679522
邮政编码: 430070
H t t P: // www.hbapress.com.cn
E-mail: fxg@hbapress.com.cn
印 刷: 湖北恒泰印务有限公司
开 本: 889mm × 1194mm 1/16
印 张: 9.25
印 数: 4000 册
版 次: 2006 年 9 月第 1 版
2006 年 9 月第 1 次印刷
I S B N 7-5394-1891-5/J · 1483
定 价: 28.00 元

高等美术院校综合理论系列教材学术顾问 (以姓氏笔画为序)

皮道坚 华南师范大学教授
刘纲纪 武汉大学教授、博士生导师
李 松 北京大学艺术学系教授、博士生导师
汤 麟 湖北美术学院教授
陈池瑜 清华大学美术学院教授、博士生导师
金维诺 中央美术学院教授、博士生导师
罗世平 中央美术学院教授、博士生导师
黄 专 广州美术学院教授
彭富春 武汉大学教授、博士生导师
鲁 虹 深圳美术馆研究员

高等美术院校综合理论系列教材编委会

主 任 徐勇民
副主任 陈孟昕 张 昕
编 委 周益民 沈 伟 刘茂平 赵复雄 郭子瑶
李江涛 石秀方 左奇志 陈 晶 喻 琴
余其彦

教材认定: 湖北省高等学校美术教学指导委员会

序

当今，中国的高等教育已进入大众化教育阶段，许多有志艺术的学子们受惠其中。艺术教育的课程内容也十分活跃地在传递着多样化的学术信息。

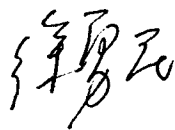
教材，作为传播知识的载体，随着时代对学生知识结构的要求悄然开始发生着变化。作为学院教材建设的重要项目，我院美术学系的教师在湖北美术出版社的支持下，默默地做着这件极有意义的工作。在教学实践中，他们深感学生对知识的渴求表现在对知识传播载体和媒介的关注与热情。并意识到：高等艺术教育教材编著的规范化和系统性科学与否，将直接作用于学生获取知识的效能。于是，今天我们就读到了这套陆续出版的教材。它以令人耳目一新的整体面貌，反映了当下美术学专业的课程体系和作者应持有的学术态度。

教材，无论是以何种形式出现，或纸介质、或电子版、或其他什么样式，其自身规范、系统地传递信息的载体特性是不会改变的——让学生在严谨的学术描述与分析中，积累知识、探究未知、启迪智性、学以致用，正所谓开卷有益。

在这套系列教材中，细心的读者会看到，教材科目的类别上增设了一些以前不曾有过的内容，这一定会对学生新知识结构的认知与形成产生积极的作用。

相信这套教材在蓬勃发展的高等美术教育的进程中，能推波助澜——尽管这股作用力的形成仅仅是开始。

湖北省高校美术教学指导委员会
湖北美术学院院长、教授



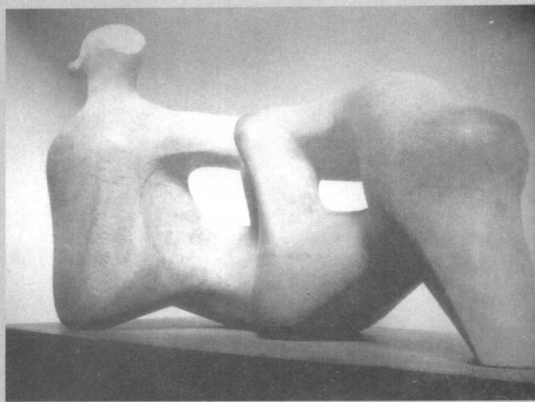


目 录

001	绪 论
003	上 编 艺术的基本原理
003	第一章 艺术的本质与特征
003	第一节 艺术的本质
009	第二节 艺术的特征
016	第二章 文化范畴中的艺术
016	第一节 艺术与文化背景
017	第二节 艺术与哲学
019	第三节 艺术与政治
021	第四节 艺术与宗教
023	第五节 艺术与道德
026	第三章 艺术创作
026	第一节 艺术创作的主体——艺术家
030	第二节 艺术创作过程
034	第三节 艺术创作心理
038	第四节 艺术风格与艺术流派
043	第四章 艺术作品
043	第一节 艺术作品的层次
049	第二节 艺术作品的构成
056	第三节 典型和意境
059	第四节 艺术作品的商品属性
061	第五章 艺术接受
061	第一节 艺术接受的特征与一般规律
064	第二节 艺术欣赏
068	第三节 艺术批评
073	第四节 艺术的社会功能
077	下 编 艺术的形态
077	第一章 艺术分类
077	第一节 艺术分类的理论沿革
079	第二节 艺术分类的常见标准
081	第二章 空间艺术
083	第一节 绘 画
083	一、平面的空间表现

085	二、绘画的形式语言
088	第二节 雕塑
089	一、概括而纯粹的主旨
090	二、量感的审美表现
092	三、材质的表现力
094	第三节 建筑
094	一、建筑的空间构成
096	二、建筑的象征语言
098	三、建筑的功能性、技术性
100	第四节 现代设计
100	一、工艺美术与现代设计比较
100	二、现代设计的发展
101	三、现代设计的原则
106	第三章 时间艺术
106	第一节 音乐
107	一、音乐的艺术特征
109	二、音乐的语言要素
110	第二节 文学
111	一、文学的艺术特征
112	二、文学的基本体裁
118	第四章 综合艺术
118	第一节 舞蹈
119	一、舞蹈的艺术特征
121	二、舞蹈与音乐的联系
122	三、舞蹈与美术的联系
124	第二节 戏剧
125	一、戏剧的艺术特征
127	二、中国戏曲艺术
130	第三节 影视艺术
130	一、电影艺术
137	二、电视艺术
138	三、新媒体艺术

后记



艺术,是人类文化的重要组成部分,也是人对现实的审美关系的最高形式。那么什么是艺术?艺术与我们的生活有什么关系?艺术有什么表现形态?……这些问题正是艺术概论这门课程所要讨论的。艺术概论,简言之就是对艺术的基本理论的概括性阐述。

艺术的历史源远流长,人类的艺术史可以追溯到远古的原始社会,可以说艺术伴随着人类文明的产生而产生。艺术的产生和形成虽然很早,但专门研究艺术的学科——艺术学,作为一门独立的学科产生,却是近代科学发展的产物。这期间,艺术学经历了两次学科分离而独立出来。

一、艺术理论的学科建设

(1) 美学从哲学中分离

这是由德国理性主义者鲍姆加通实现的。鲍姆加通(Baumgarten, 1714—1762)。他是普鲁士哈列大学的哲学教授,他继承了莱布尼兹和沃尔夫等人的理性主义哲学思想,并进一步加以系统化。他发现人类知识体系有一个很大的缺陷。在人类的知识体系中,逻辑学研究理性认识,伦理学研究人的意志,却没有一门科学来研究感性认识。他认为感性认识也应该成为科学研究的对象,因此他呼吁成立一门新的学科,专门研究感性认识,并命名为 Aesthetics,即我们现在所说的“美学”。Asthetik 的希腊原意是“感觉学”的意思。可见,这门学科是作为一门新的认识论而提出的,与逻辑学相对。1735 年在他的《关于诗的哲学沉思录》中已经首次使用了这个概念。1750 年他正式出版《Asthetik》一书,来明确标榜这一感性认识的理论,规定了这一门科学的研究对象和任务。但鲍姆加通在其著作里,一开始就不是仅仅停留在对感性认识的研究上,而是谈对美和美感的认识。其后,康德和黑格尔在他们的理论研究中继续沿用这一术语,并加以系统化,赋予美学进一步的理论形态和完整的体系,从而使美学成为一门独立的科学。至此,美学得以从笼统的大哲学体系中分离出来。而鲍姆加通作为拓荒者与命名者,被誉为“现代美学之父”。

(2) 艺术学从美学中分离

中外历史上关于艺术的理论早已有之,并形成大量丰富的理论成果,但如同许多其他学问一样,其形成一门系统的科学体系,也不过百余年历史。19 世纪末,德国的康拉德·费德勒主张美学与艺术学分开,认为这是两门彼此交叉又互相独立的学科。艺术学具有其特定的研究对象因而应当自立门户,建立为一个独立的正式学科。他也因此被冠名为“艺术学之父”。此后,德国的德索大力倡导艺术学的研究,1906 年出版专著《美学与一般艺术学》,标志着从理论上完成了美学与艺术学的分离。

随着艺术学这一概念被广泛接受,学术界相继展开了对一般艺术学的广泛研究。总体上说,艺术学的内容应当包括艺术理论、艺术史和艺术批评。本课程艺术概论既是艺术理论的概述,又是隶属其中的一门学问。

二、艺术概论研究对象

实际上艺术史、艺术欣赏和艺术批评都是围绕艺术现象的阐述,只是角度和方式不同。艺术史是艺术发展变化的历史,一般是“线”性展开,以时间为序,以具体艺术作品、艺术现象的演变发展、前后的承接关系为主要研究对象。艺术批评是针对艺术家和艺术作品或艺术现象的个案分析,具体介绍艺术家、艺术作品的生平、创作背景和具体的艺术特色。而艺术概论是宏观把握整体的艺术基本规律,以及理解各门类艺术的创作和欣赏的特点和规律。艺术概论中,对艺术现象和艺术作品的理解不是孤立的个案常识,而应放在一个理论体系中去理解和学习,

目的是通过实例分析掌握艺术的特点和规律，能够进行理论的归纳和梳理。

综上所述，艺术概论是概括论述艺术基本理论的一门课程，它以各门艺术的普遍规律作为自己的研究对象。具体来说，艺术理论要综合地研究、考察人类社会的一切艺术现象，探索和揭示各种艺术现象共有的普遍规律，主要是研究各种艺术现象的共性问题，艺术的基本原理和概念范畴问题。它的研究范围包括艺术的本质特征、艺术的创作主体与创作活动、艺术作品的结构层次、艺术接受和艺术功能以及艺术的门类划分和各艺术形态表现特征等。

上编 艺术的基本原理

第一章

艺术的本质与特征

艺术是人类创造的文化形态之一，在漫漫千年的发展历程之中呈现出面貌迥异的纷繁形态，也给人们带来了极大的困惑。什么是艺术？这是每一位艺术家、艺术理论家发自心底的追问，也正是这个问题，令众多的艺术家、理论家、思想家千百年来不改其志地不懈探求。人们很容易列举出众多的艺术家、艺术作品和艺术行为来，却很难说出这些丰富多彩的艺术作品所共有的本质规律，他们为什么共享着“艺术”这一称谓？这就是我们这一章所要阐述的问题。

第一节 艺术的本质

一、艺术本质观的发展

中外艺术史、思想史上，众多的思想家、理论家、艺术家都对艺术的本质这一问题做出过探索，留给了我们大量的思想理论成果，可以说，我们今天对艺术的认识都是基于前人的努力和成就之上的。在众多学说之中，影响比较大的有下面几种。

1. “理式”说

“理式”说认为艺术是某种既存的“理式”的体现。古希腊哲学家柏拉图（Plato，前427—前347）是较早的代表学者。柏拉图所谓“理式”，也就是要超越自然界的感性事物的存在，寻求一个关于世界普遍事物的共同的定义，达到一种哲学本质的抽象。

从理式论出发，柏拉图解释了文艺与现实的关系，规定了艺术的本质。他也承认当时古希腊所流行的艺术是对现实的摹仿的观点，但这是建立在理式世界为第一性的基础上的。他用床的实例来说明这一点。他认为床有三种：“第一种是自然中本有的，我想不妨说是神制造的。因为没有旁人能制造它；第二种是木匠制造的；第三种是画家制造的。”（柏拉图，《文艺对话集》人民文学出版社，第70页。）柏拉图强调只有神造的床，才是“床的真实体”，这种床在本质上只能有一个，它是所有现实的“床”的原型。这种床，也就是床的理式。木匠是床的制造者，他按照自然、神赋予的床的“理式”来制造。而画家只能称为摹仿者，他摹仿神和木匠制造的床来制造，画家的摹仿在本质上和真理隔着三层，是“影子的影子”、“摹本的摹本”。因此，柏拉图对艺术是持否定态度的。他说，“从荷马起，一切诗人都只是摹仿者，无论是摹仿德行，或是摹仿他们所写的一切题材，都只得到影像，并不曾抓住真理。”（柏拉图，《文艺对话集》，人民文学出版社，第76页。）

柏拉图把世界的本原、艺术的本原都建立在一个理想的“理式”世界中，其理论上虽有明显的局限性。但是柏拉图在对艺术本质的认识中，力图从具体艺术作品中找出深刻的普遍性来，这在西方美学史上迈出了具有重大意义的一步。

德国古典美学的集大成者黑格尔（Hegel，1770—1831）也认为艺术的本质在于某种绝对的精神。他的思想核心是“美是理念的感性显现”。理念就是绝对精神，也就是最高的真实。与柏拉图不同的是，黑格尔将辩证法思想运用于他对艺术本质的分析中，他认为“理念”是内容，“感性显现”是表现形式，二者是统一不可分割的。

2. 摹仿说

确切而言，摹仿说是关于艺术表现特征的认识。在西方文艺思想史上，从古希腊以来，“摹仿说”一直是很有影响的一种观念。认为艺术是对现实的摹仿，这是古希腊人的一种常识性观念，早期哲学家大都接受这一观点，德谟克利特即认为，在许多事情上，人是摹仿动物的，人们从燕子筑巢学会了造房子，从蜘蛛结网学会了织布和缝补，从天鹅



图1.《威林道夫的维纳斯》

引吭学会了唱歌。柏拉图从“理式”论出发，否认艺术可以揭示真理与智慧的美，但仍旧认为艺术是物质世界的摹仿，只不过是和真理隔着三层的“摹本的摹本”。柏拉图的观点对亚里士多德“摹仿说”的产生有着直接的影响。

古希腊的亚里士多德（Aristotle，前354—前322），是西方多种学科的创始人和理论奠基者，被誉为“百科全书式”的哲学家，他的学术思想带有集大成、综合、折衷的特色。他与柏拉图不同的是在方法论上，他抛弃了柏拉图的直观甚至神秘的哲学思想，重视实在的科学研究式的方法论。这个原则反映到艺术观上，也就形成了亚里士多德关于文艺与现实关系的朴素唯物主义看法。亚里士多德首先肯定了现实世界的真实存在，因此摹仿现实世界的艺术也是真实的，而且是更高的真实。他强调艺术所“摹仿”的不是现实世界的外形或形象，“不在于描述所发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可能律或必然律可能发生的事。”（《诗学》，人民文学出版社，1982年第28—29页。）也就是说，艺术的摹仿在于体现内在的规律性，体现普遍的真理。与此同时，亚里士多德肯定艺术的摹仿就是一种艺术的创造，艺术表现的事物比生活中原来的事物更理想、更美。比如说他谈到优秀的肖像画家“他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美。”（《诗学》第50页。）这些都说明，亚里士多德所讲的摹仿是和艺术家的创造力、想像力联系在一起的。

但我们必须看到尽管亚里士多德的摹仿论并不等同于复制自然，但他是从西方传统的认知哲学出发，重在主体对客体的认识、再现，这样的哲学倾向决定了其理论的理性色彩，这对后来西方美学思想特别是艺术实践所产生的影响是巨大深远的。

3. 文以明道说

在中国古代哲学中，“道”这个概念与柏拉图的“理式”比较相近，是一个具有普遍意义的哲学概念，也常常是作为艺术的本质存在的本体论范畴。“道”作为中国古代哲学关于宇宙本体和普遍规律的哲学范畴，最初为老子所提出。老子所讲的“道”，通常被认为有三种含义：一、作为宇宙天地存在之根本，先天地而生。二、规律性的道，是世界万物对立转化的规律。三、作为生活准则的道。可见，“道”的含义和柏拉图的“理式”是有一定差异的，富于更复杂的内涵。在中国古典美学中，文与道的关系很早为人所讨论，并强调“道”作为文艺本质的重要地位。

“文以明道说”在战国时代的荀子那里初见端倪，他主张一切言辞必须契合道，一切言辞必须阐明道。南北朝时期，刘勰在《文心雕龙》里谈到：“道沿圣以垂文，圣因文而明道。”认为道是依靠文来阐发的。刘勰的观点已初步涉及文以明道的问题。后来，宋代理学家将文、道关系推向了极端，共同趋向重道轻文的旨趣。周敦颐在《通书·文辞》中说：“文，所以载道也。”将“文”视为“道”的传声筒。程颐则认为“作文害道”，公开主张取消文学艺术。朱熹说：“道者，文之根本。文者，道之枝叶。”将文与道的关系看作本末主从的关系。

显然，“理式”和“道”虽都被作为美的本质和根源存在的一个普遍性的范畴，但二者由于文化背景与内涵所指的明显区别而不可等同而论。

4. 游戏说

游戏说的主要代表人物康德（Immanuel Kant，1724—1804），德国古典美学奠基者。他对艺术本质的理解集中地表现在他把艺术看成是“自由的游戏”。将艺术理解为一种超功利、不受任何外在束

缚的“自由的愉快”。康德认为艺术是“自由的游戏”，就是强调艺术与科学、道德、价值的不同特点，强调艺术的无关利害、超功利性，是主体意志的自由表达。不过，康德并不因此否定艺术的理性特征。他说：“正当地说来，人们只能把通过自由而产生的产品，这就是通过一意图，把他的诸行为筑基于理性之上，唤作艺术。”（康德《判断力批判》上卷，商务印书馆，1985年，第148页。）康德认为这是艺术与自然最大的区别，艺术应当基于理性之上进行创造，是一种有目的的活动，而自然则相反，只是一种无目的的、无意识的本能行为。他举例说蜜蜂筑造蜂巢，尽管规整精致，却只是一种无意识的本能性的自然行为。而野地里发现的一块原始人类削整过的石头，或是原始人的涂鸦或雕塑看来粗糙、朴拙，从中却能体现出人们的理性观念和目的性，则可以称作艺术品（图1）。

但在康德的观点中，艺术虽被视为理性的产物，却明显区别于其他理性行为，他将艺术与手工艺、科学进行比较认为：“艺术也和手工艺区别着，前者唤作自由的，后者也能唤作雇佣的艺术。前者人们看来好像只是游戏，这就是一种工作，它是对自身愉快的、能够合目的的成功。后者作为劳动，即作为对于自己是困苦而不愉快的。”（《判断力批判》，第179页。）这也就是说，艺术创作好似游戏，它是自由的、不受束缚的。而手工艺劳动则是被迫的、强制性的活动，是不自由的。至于艺术与科学的区别，康德认为主要在于科学是一种概念的理性活动，而艺术则是无关概念的；科学是一种知识，一种理论，而艺术则是人的一种技能，一种实践能力；艺术比科学更自由。

总之，康德艺术观的主旨在于强调艺术对人的精神和心理作用，重视艺术表现作为主体的人的意义，体现人的精神自由，对后世艺术本质观的影响极其深远。

5. 性灵说

在我国古代的文艺理论史上，自南北朝始，伴随着“文学的自觉时代”的到临，文艺创作和批评表现出主体意识的觉醒。随着文艺的日益繁荣，文学艺术的抒情言志的特点得到重视，产生了大量相关的论述和观点。性灵说，是其中比较有代表性的一支。它与儒家“礼教”传统不同，不是强调文艺的厚人伦、美教化的德育作用，而是强调抒写个体心灵情性。在中国诗论中最早提出这种观点的，可上溯到钟嵘的《诗品》，在其序中所讲到的“感荡心灵，吟咏情性”，可以看作是这种学说的萌芽。后至明代公安派领袖袁宏道，将之发展为一个比较完整的学说。所谓“性灵”，即指人性中的自然本真，而非读经学礼及世俗熏染等后天的东西，与虚伪做作之性相对立而言。性灵说，反对明代文坛的复古风气，大力倡导独抒性灵，抒写真性情的创作之风，这无疑具有积极意义。

康德重视艺术中人的自由精神表现，中国古典美学的“性灵说”强调人的真性情的本真流露，但都是把主体意志的表现与抒发作为艺术的本质。

6. “师造化”说

中国美学史上，也有强调艺术与现实关系，带有“摹仿说”色彩的美学观和艺术观，“师造化”理论就是一个代表。它明确现实是艺术的根源，强调艺术家应当师法自然。这在中国绘画美学史上，也是前后相承的一条思想脉络。比如：《易传》所提出的“观物取象”；隋代姚最在《续画品》中提到“心师造化”；唐代张璪提出的“外师造化，中得心源”；五代荆浩在《笔法记》中倡导“度物象而取其真”；王履在其《华山图序》中总结道：“吾师心，心师目，目师华山”等等。但是，我们必须看到，这些命题所讲到的对客观自然的师法取真在根本上不同于西方的摹仿论。它从本质上讲不是再现摹仿，而是更重视主体的抒情与表现，是主体与客体、再现与表现的高度统一。（图2）“师造化”理论在坚持艺术与现实关系的唯物论基础上，并不否认“心”的作用，不排除主观情感意志的融入。这就与从西方传统认知哲学出发的摹仿说有了明显的不同。它不是重在对客观世界的摹仿、认知和再现，而是侧重于主客体的心灵契合、物我同一，与中国传统的重感悟、重表现的美学倾向是相一致的。

二、现代美学中的艺术概念

进入20世纪，西方的美学研究呈现出一派繁荣兴旺的景象，对艺术本质的探讨也不断推陈出新。19世纪末以来，伴随着新的社会思潮和哲学思潮，现代艺术风起云涌，各种各样的艺术风格、艺术流派不断涌现，特别是西方现代主义艺术的兴起使艺术大家族



图2.《匡庐图》 荆浩 五代



图3.《蒙娜丽莎》 达·芬奇 意大利

充满了勃勃生机。无论是艺术创造还是审美接受，都得到了极大的拓展，种种这些艺术实践的蓬勃，都促成了20世纪艺术理论研究发展的巨大动力。对艺术本质问题的研究视野也变得更为广阔和深刻，思维方法更趋多样化，从而促使理论研究朝着多元化、多角度、多层次的方向发展，有力地促进了艺术基础理论研究的繁荣兴旺。

20世纪前期理论研究流派众多，观点主张莫衷一是，千差万别，但他们的争鸣共同实现了西方古典美学向西方现代美学转变的历史跨越。西方现代艺术理论走向多元化和多角度探索，对于作为基本理论问题的艺术的本质的研究也相应地走向多元化。

1. 非理性主义艺术观

20世纪，西方古典美学向现代美学转型过程中，非理性主义作为一种盛行的哲学取向，旗下活跃着众多的美学流派，他们反对理性的一统天下，探求情感、直觉、无意识的地位与价值。

首先来看表现主义美学的艺术观。表现主义美学做为一个现代美学派形成于20世纪初，其创始人有意大利的克罗齐(Benedetto Croce, 1866-1952)。表现主义美学认为艺术与情感表现之间具有本质的联系。艺术就是情感的表现，是富于想像力的表现，而情感的表现就是直觉的表现。克罗齐美学理论的核心论点就是：“直觉即表现。”由此得出结论：直觉就是抒情的表现，直觉就是美，就是艺术。

克罗齐美学对现代美学的影响是巨大的，他把艺术和审美作为人类一种最重要的精神活动，着力探寻艺术和审美的独特规律，这对后世美学有着重要启示。但是，克罗齐的艺术观的弱点也是非常突出的。他过分强调艺术的直觉、非概念、非认识、非科学、非道德的特点，简单地将艺术等同于直觉、情感、想像，于是艺术的一切理性内容被剥夺。艺术最终变得无所依托，十分偏狭。因此，克罗齐理论受到众多后来美学理论的批判。但这并不妨碍他成为现代艺术理论的一个里程碑而发挥影响。

诞生于19世纪末20世纪初的精神分析学的重要代表是奥地利著名心理学家弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)，他的艺术观也为艺术本质研究提供了一条新的思路。他以精神分析的科学实证方法，来发掘研究人的心理世界，也是以人的“非理性”来阐释艺术的本质。从他的精神分析学的基本理论出发，他认为艺术是被压抑的欲望的满足和升华。弗洛伊德认为，艺术家与常人一样，有强烈的欲望，但如果这种欲望遭到社会的压抑、禁忌，便会选择艺术幻想和艺术创作的方式，使这种欲望得到变相的满足。尤其是儿童时代就有的经验欲望对人的心理影响是无法估量的。他以达·芬奇的创作为例，达·芬奇一生创作了许多以微笑的妇女为题材的画，其中蒙娜丽莎的微笑最为著名(图3)。弗洛伊德认为这是因为达·芬奇埋藏于心底的对母亲温馨微笑的记忆被唤起，创作《蒙娜丽莎》实际上是满足压抑在他无意识中对母亲依恋的情感和愿望。他说：“我们所熟悉的这个迷人的微笑引导我们猜想那是一个爱的秘密，有可能在这些形象中列奥纳多呈现了他孩提时的愿望——对母亲迷恋。”

用艺术得到欲望的满足，这是一种升华，也是一种幻想。因此，弗洛伊德认为艺术创造就是幻想，就是白日梦，因为艺术的本质就在于它不同于现实，在很大程度上是理想的和幻想的世界。所不同的是，艺术家是非常严肃，并且技巧性地对待这个幻想的世界的。

弗洛伊德的艺术理论大大拓展了艺术和审美的领域，对艺术本质和规律的理解是具有拓展性的，对艺术的非现实、假定性、幻想等这些较为人忽略的性质作了深刻、细致的阐释，包含着勿庸置疑

的理论价值。不过,弗洛伊德理论局限于生理学视角来理解艺术本质,把人的本能和性的因素片面夸大,造成其理论难以弥合的缺陷。因此,在分析艺术作品和艺术现象时,浅尝辄止,穿凿附会的现象便难于避免。但我们仍然看到精神分析美学的广泛而深远的影响,许多现当代艺术争相对潜意识、梦幻、非理性等进行强调表现,都是精神分析美学强大的感召力的结果。

2. 形式主义艺术观

形式主义早在古希腊的毕达哥拉斯学派就有阐述,但20世纪重新兴起的形式主义美学将这一思想推向了一个新的现代形态的阶段。

真正使形式主义对艺术(特别是视觉艺术)创作实践产生巨大影响的,被公认为是活跃于20世纪初至30年代的英国艺术批评家贝尔。

克莱夫·贝尔(Clive Bell, 1881-1964),英国著名艺术批评家。其著作《艺术》被认为对西方现代美学产生了重大影响,它集中体现了贝尔的形式主义理论。书中提出的艺术是“有意味的形式”的著名论点一度成为十分流行的对艺术本质的界定。贝尔的理论基本可分为两个方面:

在审美主体方面,他论述了审美情感的特征,强调审美情感不同于生活中的普通情感,它是一种关于形式或形式意味的情感,与现实生活中的种种利害关系完全相脱离。在审美客体方面,贝尔论述了艺术作品的基本性质,他认为这种性质就是“有意味的形式”。贝尔在众多的视觉艺术品中,诸如圣·索菲娅像、夏特尔教堂的玻璃花窗、墨西哥的雕刻、波斯的地毯、中国的陶瓷、乔托的壁画以及普桑、弗朗西斯卡和塞尚的杰作中进行比较,得出他的结论:“在它们之中,共同的性质是什么?只有一个可能的回答——有意味的形式(Significant form)。”(克莱夫·贝尔《艺术》,转引自《二十世纪美学经典文本》)贝尔所谓有意味的形式,指的是在作品中,以一种独特的方式组合起来的线条和色彩,以及其相互关系和相互组合,这些令人心动的种种排列与组合能够激起我们的审美情感,给人以审美享受。与历史上的形式主义不同,他们并不排斥情感或情感表现,相反,他们认为“有意味的形式”就是艺术家的主观审美情感的表现。它决不是对任何外部事物的摹仿或复制,而是艺术家的主观创造,是独立于外部的一种新的精神性的现实。所以,以克莱夫·贝尔为代表的形式主义,反对传统的描述性、再现性绘画,认为这类绘画并不是真正的艺术作品。因为他们不纯粹依靠形式来唤起人们的审美情感,而是将形式当成传达思想、消息或事件的手段。随着摄影与电影的日臻成熟,以再现生活为主旨的绘画将失去意义。贝尔主张向原始艺术学习,在那些艺术里,“你找不到精确的再现,而只有有意味的形式。”同样的理由,他对以塞尚为代表的后印象主义艺术也大为推崇。贝尔的理论细加推敲不难发现其循环论证的毛病,但是它在破除传统美学中机械的形式——内容二分法,在开展情感与形式之间对应关系的研究,揭示艺术作品的独立性等方面打开了新的思路,为后印象主义以来的现代抽象艺术的发展提供了理论基础。

俄国艺术家瓦西里·康定斯基在1910-1913年间画了一幅名为《无题》的作品。此画既无人物也无任何东西要展示,它被公认为是第一幅抽象形式的绘画。在他的画中,确实没有任何可以认知的形象,但画面展现了一种活力,如变化的空间、节奏以及一种发自本能的形状、明暗和多变的、能吸引人们不同感受的线条以及笔触的触觉肌理。这幅画反映了康定斯基的观点,他认为抽象艺术能为20世纪早期的艺术创新开辟一条道路。(图4)

3. 存在主义艺术观

存在主义美学是现代西方美学的一个非常重要的流派,主要的代表是德国的雅斯贝尔斯、海德格尔和法国的萨特。他们把存在主义哲学观点运用到对艺术本质的探索中,认为艺术要撕破事物的表面而再现事物的普遍性,艺术作品不是对事物的摹仿,不是对事物所做的标记,而应是事物的灵魂,是由自由来重新把握世界的一种创造物。艺术应当成为揭示存在的一种方式,成为人追求自由的一种方式。

关于艺术的本质,海德格尔(Martin Heidegger, 1889-1976)运用存在主义观点得出他的理解。1935年,海德格尔作了题为《艺术作品的本源》的系列演讲,并从此开始了他后期的对艺术的沉思。他认为,艺术的本质就是揭示存在。“艺术的本性就是,存在者的真理本身置入作品。”(《艺术作品的本源》,海德格尔诗学文集,华中师大出版社,1992



图4.《无题》（第一幅抽象水彩画） 康定斯基 俄国



图5.《农鞋》 凡·高 荷兰

年，第31页。）作为对这一观点的解释，海德格尔用充满诗意的语言描述了凡·高的《农鞋》一画。（图5）

“从鞋之磨损了的、敞开着的黑洞中，可以看出劳动者艰辛的步履。在鞋之粗壮的坚实性中，透射出它在料峭的风中通过广阔与单调田野时步履的凝重与坚韧。鞋上有泥土的湿润与丰厚。当暮色降临的时候，田间小道的孤寂在鞋底悄悄滑行。在这双鞋里，回响着大地之无声的召唤，呈现出大地之成熟谷物宁静的馈赠，以及大地在冬日田野之农闲的荒芜中神秘的冬眠。这器具浸透着对面包之必然需求的无怨无艾的忧虑，浸透着克服贫困之后的无言喜悦，临产前痛苦的颤抖以及死亡临头时的战栗。这器具归属于大地，它在农妇的世界里得到保护。正是从这被保护的归属之中，这器具本身才得以栖居于自身之中。”

正是通过凡·高的画，我们看到了农鞋存在的意义，看到了鞋的主人农妇生存的世界和她的命运，这幅画正是由于揭示了农鞋之“存在”的方式和厚重的意义而成为艺术品。但有趣的是，据后来美国艺术史家梅叶·夏皮罗考证，这双因为海德格尔的阐释而广为人知的鞋子并不是农妇的鞋，而是凡·高自己的鞋子。但对于存在主义理论来说，鞋子是谁的并不重要，重要的是它是否揭示了鞋的真实存在，也就是鞋在怎样的使用过程中传递出丰富的价值信息。无论鞋是农妇的、凡·高的，或是任何其他人的，透出鞋的画面，我们看到了一个苦难而倔强的灵魂，这便足以使这幅画达到存在主义所解释的艺术本质而成为不朽的艺术。

艺术是“真理本身置入作品”，艺术存在的价值就在于揭示真理，这是海德格尔关于艺术本质的基本看法。显然，其艺术本质观完全是建立在存在主义哲学基础之上的，艺术也就是存在和真理的一种表现形式。他这种说法把传统美学提高到人类生存的高度来认识，肯定了艺术对人生、历史和社会的价值，整个美学体系贯穿着对人道主义的关注，对现代文艺产生了广泛深刻的影响。荒诞派戏剧就是直接受存在主义影响而产生的新的文艺派别。但是，海德格尔对真理的解释带有强烈的神秘主义色彩，所列举的能够把握存在之真理的艺术家只有凡·高、荷尔德林等少数人，绝大多数艺术家、艺术品被排斥在外，这实际上又大大缩小了艺术的范围。

20世纪的西方社会文化风云激荡，在艺术理论的领域中，也是风起云涌，各种思潮各种观点此起彼落，互相呼应也竞相争鸣。对艺术本质的诠释也提供了令人目不暇接的新版本，我们不可能一一尽数。但前文介绍的非理性主义艺术观、形式主义艺术观、存在主义艺术观也大体代表了西方现代艺术理论及实践的主流趋势。其他的现代美学流派诸如符号美学、格式塔心理学美学、结构主义美学、现象学美学等等都综合熔铸了上述理论的影响，彼此是相互渗透，互为参照的。

三、艺术的非定义性

随着无数理论家为着艺术本质耗费心血而不可得，分析美学开始怀疑“什么是艺术”本身就是一个伪问题，一个没有答案的问题，怀疑长期以来给艺术下定义的做法的必要性。

艺术的本质有必要界定吗？有可能界定吗？帕克（De Witt Parker）在《艺术的性质》一文中非常肯定地指出了哲学家们为艺术下定义的一种“假设”现象。

一切艺术哲学都有一个共同的假设，就是不论诸门艺术在形式和内容上如何相异，其中都存在着一种共性，一种在绘画与雕塑、诗

歌和戏剧、音乐与建筑中保持不变的东西。人们也承认,一方面,一件艺术品都有其独特风格,一种只可意会不可言传使其与其他任何作品难以同日而语的东西。但是另一方面,却又有某一种或某一类标志,它们只要适用于任何一件艺术品,就必定适用于一切艺术品,而不适用于艺术以外的任何其他事物,可以说,这是一种共同点,它构成了艺术的定义,把艺术与其他人类文化领域区分开来。

的确,在数不胜数、日新月异的艺术作品之中去试图找到它们的共同本质,做出一个可以囊括一切艺术的严谨的理论界定几乎是件令人灰心的事情。

关于界定艺术本质的困难性,或可称为艺术的非定义性,清华大学美术学院的陈池瑜教授做出了中肯的分析,他从三对矛盾中分析了艺术本质的难以归属。

1. 美学理论与艺术实践的矛盾

也就是僵硬的艺术定义与丰富的艺术作品的矛盾。用固定的艺术定义来解释丰富的、不断变化着的艺术现象,必然要顾此失彼,捉襟见肘,这种矛盾性和这种“谈论艺术的局限”决定了为艺术进行界定的困难。

2. 传统艺术与现代艺术的矛盾

现代艺术很大程度上就是以传统艺术和传统理论的反叛者和终结者的形象出现的。这必然使理论界定与之处在一种深刻的矛盾之中。

3. 纯艺术与通俗艺术的矛盾

当代艺术疆域的迅速拓宽,使得艺术理论面临的对象更为纷繁复杂。给艺术概念出难题的并不仅仅是现代艺术,而原始艺术、大众艺术以及发展迅猛的设计艺术所提出的问题同样令艺术理论家倍感棘手。

面对着艺术非定义性的几乎不可跨越的局面,许多理论家另辟蹊径,提出许多机智的新命题。比如,维特根斯坦的“家族相近论”认为日常语言中许多概念都是开放性的,而不像哲学家们使用的那样是封闭性的。因此他认为为艺术寻找本质或下定义的企图,必然成为哲学困惑的根源,因为艺术作品与行为之间本来彼此独立,只是由于存在某种“家族相似性”而联系在一起。当代美国哲学家乔治·迪基则用决定艺术存在的“社会惯例”艺术制度来分析艺术,试图将重点放在承认某些物为艺术品的艺术惯例的社会结构之上。他将创作者、展示者、欣赏者乃至展示艺术品的一切场所设备都纳入到他的惯例结构中,正是所有这些人和场所设备的相互作用所建立并维持的惯例构成了他所谓的“艺术世界”,而“一件物品之所以是艺术品,并非由于它具有一种或几种可见的特征,而是因为它在艺术世界里占有一席之地。”(乔治·迪基,《什么是反艺术》,此文是作者于1972年在佛罗里达州萨拉索塔召开的美国美学协会会议上宣读的论文。)乔治·迪基认为艺术的本质在于“习俗”,在于约定俗成。他认为,艺术是一定时代人们的习俗所规定的,任何一个人工制品,如果在一个特殊时代为多数人共同承认为艺术,那么它就是艺术;而且,随着习俗的发展,艺术的范围也会变化、扩大。

这些新的艺术命题都绕过了传统美学为艺术下定义的做法。莫里斯·韦兹认为,当某一种美学体系一旦以为它能给艺术下定义,那么它首先就错了。但事实上,人们尽管认识到艺术的非定义性,却从未停止过谈论艺术,只不过换了一个角度,换了一种方式,他们所做的,只是引导人们脱离给“艺术”下简单定义的传统做法,促使人们注意审美创造活动及其背景的复杂性。我们应当把对艺术的解释从书本上的字眼拼合还原到鲜活生动的时代潮流中,将艺术活动与生活方式、社会习俗和文化背景联系起来。

我们能做的不是试图界定艺术,而是不断认识、理解艺术;不是权威解释艺术,而是尽可能分析艺术。改变理论研究僵化、老成的面孔,将之摆在一个与艺术实践对话交流、共同发展的地位,也许才是艺术理论该有的态度。同样,我们也不可期许某种艺术理论完美无暇、无懈可击。脱离历史时代,以艺术实践的迅猛发展来指责嘲笑旧有理论的局限,这都是不科学的态度。

第二节 艺术的特征

艺术的特征与艺术本质密切联系,它是艺术本质的外在表现,艺术显著区别于其他

文化形态，主要表现在形象性、审美性和情感性等基本特征上。

一、形象性特征

艺术形象是人们在艺术活动中审美地掌握世界的感性形式，一切文学艺术作品都围绕一定的艺术形象而展开，形象性特征是艺术最根本的一个特征。正如别林斯基所说：“哲学家用三段论法说话，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事……一个是证明，另一个是显示，可是他们都是说服，所不同的只是一个用逻辑结论，另一个用图画而已。”（《别林斯基选集》第二卷，第428—429页，时代出版社，1952年版。）中国西晋的文论家陆机曾谈到：“存形莫善于画，宣物莫大于言。”也涉及到了绘画的形象性特征。

我们可以对比一些自然科学或社会科学理论著作与文学艺术作品，很容易得出二者的差异。例如，马克思的《资本论》与巴尔扎克的《人间喜剧》，都是19世纪欧洲资本主义社会生活在作者头脑中反映的产物，但它们在反映社会生活的方式上却截然不同，前者是通过大量事实材料的科学概括直接以抽象概念理论体系的形式表现出来；后者则是通过塑造一系列典型环境中的典型人物形象，反映出19世纪法国社会的真实图卷。同样，揭露封建制度的腐朽没落之类的字句只会出现在理论分析的论文之中，而《红楼梦》对这一现象的反映却是通过一个个生动鲜活的人物的命运来述说的。《清明上河图》（张择端）、《歌乐山烈士群雕》（叶毓中）、《抗战风云》（壁挂，唐小禾等）这些作品背后都是一段深厚的历史，但呈现于我们面前的却无一例外都是具体的、生动可感的艺术形象，而非抽象的、概念的形式。

艺术作品总是通过各种艺术形象得以呈现，而欣赏者也是从一个个艺术形象才能进入艺术的审美世界。这就是艺术反映生活的特殊性。形象性是艺术的基本特性，形象就是艺术进行诉求的一种特殊手段。

我们无法回避的是，在艺术实践与美学观念都迅速发展的现当代，传统艺术理论频繁使用的形象一词已然嬗变，其内涵外延都在不断丰富和拓展。传统美学中的“形象”概念类似法国学者福柯提出的一个著名概念：“摹本”（*copy*）。它是内容的表现，是意义的指称，意味着对于现实的再现。与之相对应，西方传统艺术创造的大量艺术形象，尽可能以写真、具体、生动、活灵活现为价值标准。诸如米开朗基罗的《大卫》、拉斐尔的《圣母像》、安格尔的《泉》（图6），包括库尔贝的《筛麦的妇女》、《石工》等。但这显然不能套用于现代艺术之中，我们清晰地看到，艺术形象经历了浪漫主义情感的狂飙，野兽派的扭曲变形，立体主义的解构重组，抽象主义的点、线还原乃至装置艺术、行为艺术对架上形象的抛弃，这些使我们今天谈艺术的形象性无法再简单地理解为一一张张浮现音容笑貌的面孔或具体的生活物象的艺术再现（图7）。但是否意味着现代艺术摒弃了形象性特征呢？答案是否定的。改变的并非作为规律的形象性，而是对形象的俗常理解。“未来主义绘画超越了有关某一形象中轮廓的富有节奏的连续性的这一形象的绝对孤立观念。”（尧斯·霍拉勃，《接受美学与接受理论》，周宁等译，辽宁人民出版社1987年版，第295—296页。）在未来主义绘画中，我们看不到熟悉的物象，但色彩、线条、块面的分割组成了丰富的、打动我们的新的“形象”——形式的综合。就像当年在建造埃菲尔铁塔时，人们本来以为会是一座纪实的纪念碑，应该有精美的浮雕形象，而事实上小仲马、莫泊桑等人在上面所看到的却是数千吨大大小小的镰刀形的铁板叠成的“一

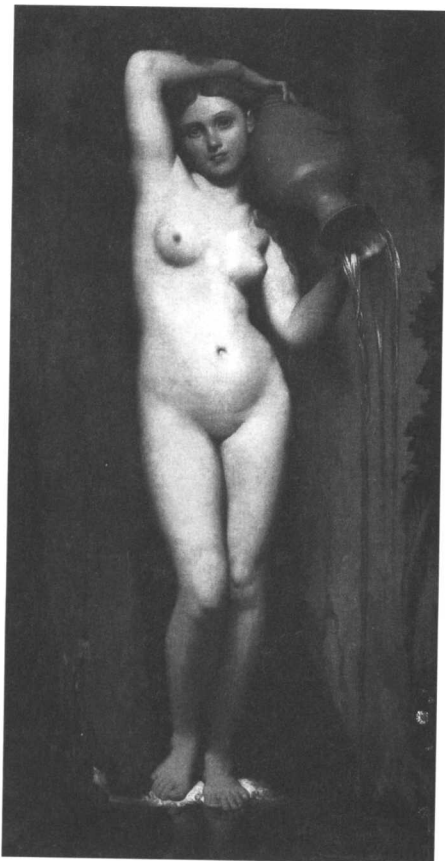


图6.《泉》 安格尔 法国



图7.《戴帽子的人》 马蒂斯 法国