

21世纪艺术学系列教材

艺术学概论

第二版

潘必新 著



21 世纪艺术学系列教材

艺术学概论

第二版

潘必新 著

中国人民大学出版社

• 北京 •

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术学概论/潘必新著. —2 版. —北京: 中国人民大学出版社, 2014. 5
21 世纪艺术学系列教材
ISBN 978-7-300-19271-0

I. ①艺… II. ①潘… III. ①艺术学-教材 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 094748 号

本书获得中央音乐学院“十五”“211 工程”教材建设出版资助

21 世纪艺术学系列教材

艺术学概论

第二版

潘必新 著

Yishuxue Gailun

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 010-62511242 (总编室)

010-62511770 (质管部)

010-82501766 (邮购部)

010-62514148 (门市部)

010-62515195 (发行公司)

010-62515275 (盗版举报)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司

版 次 2008 年 4 月第 1 版

规 格 185mm×260mm 16 开本

2014 年 6 月第 2 版

印 张 12.75 插页 1

印 次 2014 年 6 月第 1 次印刷

字 数 236 000

定 价 25.00 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换



大学之道，在明明德，
在亲民，在止于至善。

《礼记·大学》

关联课程教材推荐

ISBN	书名	作者	定价(元)
978-7-300-15780-1	美学概论(第三版)	牛宏宝	32.00
978-7-300-15315-5	中国文化概论(第二版)	金元浦	49.80
978-7-300-10363-1	音乐欣赏	赵方 博平	19.80
978-7-300-12763-7	中国少数民族音乐	王华	22.00
978-7-300-14064-3	现代舞蹈的身体语言教程	刘青弋	38.00
978-7-300-16760-2	现代设计史(第2版)(精装)	[美] 瑞兹曼	288.00
978-7-300-15369-8	中国现当代文学(第二版)	刘勇	59.80
978-7-300-18523-1	中国文学史(第二版)(上下)	袁世硕 张可礼	78.00
978-7-300-16170-9	外国文学通用教程(第二版)	杜宗义	39.80
978-7-300-15457-2	世界文学名著赏析	钱谷融 刘洪涛	49.00
978-7-300-15864-8	世界文学欣赏	陈世丹	35.00

配套教学资源支持

尊敬的老师:

衷心感谢您选择使用人大版教材! 相关配套教学资源, 请到人文分社网站(www.crup.cn/rw) 下载, 或是随时与我们联系, 我们将向您免费提供。

欢迎您随时反馈教材使用过程中的疑问、修订建议以及您个人制作的课件。您的课件一经采用, 我们将署名并付费使用。让我们与教材共成长!

联系人信息:

地址: 北京海淀区中关村大街31号211室 龚洪训 收 邮编: 100080

电子邮件: gonghx@crup.com.cn 电话: 010-62515637 QQ: 6130616

如有相关教材的选题计划, 也欢迎您与我们联系, 我们将竭诚为您服务!

选题联系人:

电子邮件:

电话:

刘汀

bukecunzhuang@163.com

010-62513897

黄海飞

llqhhf@163.com

010-62513587

俯仰天地 心系人文

www.crup.cn/rw

中国人民大学出版社人文分社网站

欢迎登录浏览, 了解图书信息, 下载教学资源

目 录

绪论 究竟有没有艺术这种东西	1
第一章 艺术的起源	16
第一节 探讨艺术起源的途径	16
第二节 关于艺术起源的几种观点	19
第三节 艺术起源的多元论	27
第二章 艺术的创作	29
第一节 艺术创作的两个要素	29
第二节 艺术创作的过程	48
第三章 艺术作品的构成	60
第一节 关于艺术作品构成的几种分析法	60
第二节 艺术作品的构成层次	63
第四章 艺术的本质	71
第一节 关于艺术本质的几种主要观点	71
第二节 从艺术意象看艺术的本质	76
第五章 艺术的特征	81
第一节 虚构性	81
第二节 形象性	84
第三节 情感性	92
第四节 审美性	98
第六章 艺术美	104
第一节 关于艺术美的几种主要观点	104
第二节 艺术美在于“优美地描写”	107
第七章 艺术的功能	115
第一节 审美功能	115
第二节 教化功能	122
第三节 认知功能	126
第四节 和谐功能	129



第八章 艺术作品的存在方式	135
第一节 传统的观点	136
第二节 哲学诠释学和接受美学的观点	140
第九章 艺术欣赏与艺术批评	149
第一节 艺术欣赏	149
第二节 艺术批评	157
第十章 艺术的分类及各门艺术的特征	161
第一节 艺术的分类	161
第二节 各门艺术的特征	166



究竟有没有这种东西 绪论

一、艺术是一个家族

德国诗人和剧作家席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller，1759—1805）曾感慨地说道：“人哪，只有你才有艺术！”人类创造了艺术，艺术与人类相伴。艺术使得人类的生活变得五彩缤纷而饶有趣味，人类完全可以因有艺术而感到自豪和幸福。因此，如果忽然听到有人说根本没有艺术这种东西，人们在大为惊讶之余，自然要追问艺术到底是否存在。对于“艺术学概论”这门课程来说，这更是一个事关存亡的大问题，不能不首先辩个明白。要是真的没有艺术这种东西，那么艺术学岂不是成了没有对象的虚妄之学即伪学了吗？而搞艺术学的人岂不是成了在没有鱼的池塘里打鱼的渔夫了吗？

说没有艺术这种东西的人乃是著名的英国艺术史家贡布里希（E. H. J. Gombrich，1909—2001）。贡布里希在他的著作和谈话中一再申明这个观点。其名著《艺术的故事》的导论《论艺术和艺术家》中，第一句话就是：“实际上没有艺术这种东西，只有艺术家而已。”他申述理由如下：“艺术这个名称用

于不同时期和不同地方,所指的事物会大不相同。”^① 比如,原始人把艺术用做巫术符号,中世纪用艺术宣传宗教,文艺复兴时期用艺术来制作肖像。他的观点触及了当代美学的一个热门话题,当代美学家中持相同意见者亦大有人在。美国美学家肯尼克(W. E. Kennick)在题为《传统美学是否基于一个错误?》的文章中指出,传统美学有一个共同的假设,就是认为一切艺术品无论在内容与形式上相差多大,其中都存在一种共性,一种或一些使它们有别于其他任何事物的显著特性。这种或这些特性就是艺术的类别标志,它构成了艺术的必要和充分条件。但是在肯尼克看来,寻求艺术的共同点是注定要失败的,因为艺术的类别标志是不存在的,所以正是上述假设构成了传统美学赖以生存的第一个错误。^②

归结起来,否认有艺术这种东西的理由不外两条:第一,不同时期、不同地方被归到艺术这个概念之下的事物,功用大不相同,所以不宜统称为艺术;第二,各种艺术没有共性,并不构成一个独立的类别,因此无法给艺术下定义,进而也就没有艺术这种东西。

认为无法给艺术下定义这种看法确实引人深思。这不仅是由于艺术具有多种特性,更重要的是因为艺术是一种在历史中不断发展、变化的事物。未来的艺术将会具有何种特性,这是完全无法预料的。因此,任何一个关于艺术的定义,就其最佳状况来说也只是对既有的艺术的特性的表述,而不可能预先就把未来艺术的特性包含在内。在给包括艺术在内的一切历史性的事物下定义的问题上,恩格斯的忠告是十分有益的。他在《资本论》第三卷《编者序》中写道:“在事物及其互相关系不是被看作固定的东西,而是被看作可变的東西的时候,它们在思想上的反映,概念,会同样发生变化和变形;我们不能把它们限定在僵硬的定义中,而是要在它们的历史的或逻辑的形成过程中来加以阐明。”^③ 正是在这个意义上,美学家莫里斯·韦茨(M. Weitz, 1916—1981)说艺术是一个“开放性的概念”、具有一种“开放性结构”^④,是完全正确的。

但是,艺术概念的开放性是否达到了使各个品种的艺术和各个时期的艺术没有一点共同性,以至于不能构成一个独立的类别的地步了呢?恐怕不是这样。肯尼克否定艺术有共同性的理由是欠缺说服力的,也许他自己也意识到了这一点,因而他虽然否认艺术有“共同点”,但是却承认艺术有“相似点”。肯尼克认为寻找艺术的共同点注定要失败,探求艺术的相似点却“既富有成效,又发人深省”。那么,艺术的相似点是什么?它们又是怎么得来的?按照肯尼克的意思,探求共

① [英] 贡布里希著,范景中译:《艺术的故事》,15页,北京,三联书店,1999。

② 参见[美]李普曼编,邓鹏译:《当代美学》,222页,北京,光明日报出版社,1986。

③ 《马克思恩格斯全集》,中文1版,第25卷,17页,北京,人民出版社,1974。

④ 参见蒋孔阳、朱立元主编:《西方美学通史》,第6卷,370页,上海,上海文艺出版社,1999。



同点的结果，使我们得到了相似点。这样看来，相似点似乎是共同点的产物或相似物。且看肯尼克所举的一个例子：“统一性”这个概念向来被认为是艺术的一个共同点，对于这个概念，“只要我们运用得当，便会引导我们去发现艺术的相似点”。由此看来，所谓相似点无非是换了个名称的共同点。借用著名哲学家维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein, 1889—1951）的一个说法，这真有点玩“语言游戏”的意味。肯尼克关于艺术没有共同性而只有相似性的观点正是来源于维特根斯坦的哲学，确切地说，来源于维特根斯坦的“家族相似说”（family resemblance）。因此，我们有必要对“家族相似说”略加评说。维特根斯坦在谈到语言的时候说，有各式各样可能的语言游戏，但没有一种共同的语言游戏的本质。他在《哲学研究》中写道：“我没有提出某种对于所有我们称之为语言的东西为共同的东西，我说的是，这些现象中没有一种共同的东西能够使我把同一个词用于全体——但这些现象以许多不同的方式彼此关联。而正是由于这种或这些关联，我们才把它们全称之为‘语言’。”^① 他用同样的观点来考察游戏。他指出，对于各种各样的游戏，“你将看不到什么全体所共同的东西，而只看到相似之处，看到亲缘关系，甚至一整套相似之处和亲缘关系”。他把这种关系称为“家族相似性”。他说：“我想不出比‘家族相似性’更好的表达式来刻画这种相似关系，因为一个家族的成员之间的各种各样的相似之处：体形、相貌、眼睛的颜色、步姿、性情等等，也以同样方式互相重叠和交叉——所以我要说：‘游戏’形成一个家族。”^② 肯尼克接受了维特根斯坦的观点并用它来考察艺术，认为艺术也形成一个家族，各种艺术之间虽无共同性，却有相似性。对于语言、游戏和艺术来说，“家族相似性”确实不失为一个恰当的比喻。但是，承认各种艺术组成一个家族，也就等于承认了艺术有共同性，只是用了遮遮掩掩的方式而已。尽管维特根斯坦列举了家族成员之间的某些相似性，然而却没有说明他们何以会有这些相似性。那么，究竟是什么造成了家族相似性呢？曼德尔鲍姆（M. Mandelbaum）指出：“那些有家族相似性的人都有一种共同属性，即他们都有共同的祖先。”^③ 共同的祖先使得家族成员之间有某种共同的遗传基因，从而使得他们具有了“生物学上的亲缘关系”。正是这共同的遗传基因，使得此家族区别于任何别的家族，并且维系着一代又一代家族成员之间的亲缘关系。由此可见，家族相似性是根植于家族共同点之上的。其实，具有家族相似性的艺术也有同样的情况：它们必定具有某种或某些深层的共同属性，使得它区别于任何其他类别的人类创造物，并

① [奥地利] 维特根斯坦著，李步楼译：《哲学研究》，46页，北京，商务印书馆，2002。

② 同上书，48页。

③ 转引自[美]李普曼编，邓鹏译：《当代美学》，252页。

且借此维系着各个时代的艺术，使之先后承接、延续，从而形成一部艺术发展史。艺术的某种或某些深层的共同属性即深层本质是实实在在地存在着的（后面将要专门论述）。所以，既然承认各门艺术存在家族相似性，就无异于承认了各门艺术有共同属性，承认了艺术可以成为人类创造物中的一个独立的类别。

对于考察艺术概念能否成立的问题，马克思对生产概念的分析可资借鉴。马克思认为：“生产的一切时代有某些共同标志，共同规定。生产一般是一个抽象，但是只要它真正把共同点提出来，定下来，免得我们重复，它就是一个合理的抽象。不过，这个一般，或者说，经过比较而抽出来的共同点，本身就是有许多组成部分的、分别有不同规定的东西。其中有些属于一切时代，另一些是几个时代共有的，[有些]规定是最新时代和最古时代共有的。没有它们，任何生产都无从设想。”^①关于艺术概念，我们也完全可以这样说，一切时代的艺术有某些共同标志、共同规定。艺术概念只要是真正把艺术的共同点提出来、定下来，它就是一个合理的抽象。不过我们要看到，艺术的共同点所统辖的范围的宽窄程度是有差别的。马克思在讲到生产时特别强调，我们在抽出对生产一般适用的种种规定的时候，切不可“因见到统一就忘记本质的差别”。同样，我们在谈论一切时代的艺术的共同点时，切不可忘记或者忽视各个时代的艺术之间的本质的差别。既看到一切时代的艺术有共同点因而承认艺术概念能够成立，又不忘记各个时代的艺术之间的差别和它们各自的特点，这才是辩证的观点，也才是符合实际的认识。

至于艺术史学家贡布里希所提出的否定艺术的理由，用他自己的话就可以把它推翻。他以珍珠的生成为喻，明确地指出了一切艺术作品的本质属性。他说，牡蛎要产出一颗珍珠，需要一些物料譬如一颗沙砾作为核心，然后分泌物质一层层包裹它才能形成。如果艺术家的形式感和色彩感要结晶为完美的艺术品，他也需要那样一个坚硬的核心——某一项明确的任務，使他能够集中才智去承担起来。他在著作中写道：“我们知道，在更遥远的往昔，所有艺术作品都是围绕着那样一个必要的核心而形成的，是社会给予艺术家任务——不管是制作仪礼面具还是建筑主教堂，是画肖像还是画书籍插图。相对而言，我们对于那些任务赞同与否，关系微乎其微；一个人不必赞同用巫术猎取野牛，不必赞同颂扬不义的战斗或夸耀财富和权力，就可以欣赏当初为了那种目的而创作的艺术作品：那珍珠已经把核心完全掩盖住了。艺术家的奥秘是，他能把作品创作得无比美好，使得我们由于单纯欣赏他的做法而几乎忘记问一问他的作品打算做什么用。……当人们都是那样集中地注意艺术家怎样把绘画或雕塑发展成为一种纯粹的艺术，竟至

^① 《马克思恩格斯选集》，中文1版，第2卷，88页，北京，人民出版社，1972。

忘记给予艺术家较为明确的任务时，这在艺术发展史中就是一个命运攸关的重大时刻。”^① 贡布里希本来是以各个时期的艺术的任务——目的、功用等——的不同为由来否定艺术这个范畴的，但是在这里他却说艺术的任务对于纯粹的艺术来说其“关系微乎其微”，而且它像助长珍珠的沙砾那样已经被“完全掩盖住了”。这不是明显地抛弃了他自己借以否定艺术这个范畴的理由了吗？在这里他认为，一个事物能不能被划归艺术的范畴，决定性的因素是它是不是体现了“艺术家的奥秘”，至于这个事物的用处那是无关紧要的。所谓“艺术家的奥秘”，指的是高超的艺术表现力，这种艺术表现力结晶在艺术作品中就体现出令人叹赏的艺术性。这种艺术性正是艺术的深层的本性，而这种深层的本性为各个时代的“纯粹的艺术”所共有。贡布里希正是据此来划分艺术与非艺术的界限的。

二、艺术与非艺术的界限

讨论过有没有艺术这种东西之后，让我们转入另一个与此密切相关的问题，那就是艺术与非艺术有没有界限的问题。由于给艺术下定义有困难，因此我们也不必为此多费心思，恩格斯说得十分明白：“定义对于科学来说是没有价值的，因为它们总是不充分的。唯一真实的定义是事物本身的发展。”^②（现代意义上的艺术这个概念的形成是有其历史必然性的，后面要专门讲这个问题）但是给艺术划界限却不仅可能，而且必要。其之所以可能，是因为本来就有界限存在；其之所以必要，是因为在现实生活当中这是一个回避不了的问题。像贡布里希那样讲述“艺术的故事”即撰写艺术发展史的艺术研究工作者，就绕不过这个问题去，不把艺术与非艺术区分开来，艺术的故事从何讲起？不过，由于持有“没有艺术这种东西”的观点，贡布里希在这里遇到了一个令他困扰的矛盾，这个矛盾明显地反映在他的《艺术的故事》一书中。一方面，他在该书导论中明确声称“没有艺术这种东西”；另一方面，他在该书初版序言中却提到自己制定的“律己的准则”，准则之一就是要毫不含糊地划清艺术与非艺术的界限。他斩钉截铁地说道：“我只能在本书中论述真正的艺术作品，排除一切只作为一种趣味或时尚的标本看待才可能有些意思的作品……本书只讲艺术而不讲非艺术（non-art）。”^③ 所谓

① [英] 贡布里希著，范景中译：《艺术的故事》，594～595页。

② 《马克思恩格斯全集》，中文1版，第20卷，667页，北京，人民出版社，1971。

③ [英] 贡布里希著，范景中译：《艺术的故事》，12页。



“真正的艺术品”，即同“非艺术”划清了界限的艺术品，岂不就是他原来一口否定的“艺术”吗？这样他岂不是陷入了自相矛盾的境地？值得庆幸的是，他最终做出了正确的抉择，那就是正视并承认确有艺术这种东西并且艺术与非艺术确有界限的事实。

对于从事创作的艺术家来说，划清艺术与非艺术的界限起着指引方向的作用。常常发生这样的事，那就是当某些非艺术的东西被当做艺术品，甚至被标榜为创新的艺术，特别是当它出自名家之手和名家之口的时候，往往会使一些艺术家在艺术该往何处去的问题上感到迷茫，无所适从。著名的法国艺术家杜尚（Marcel Duchamp, 1887—1968）的一些作品刚问世时就在社会上产生过这样的影响。不能说杜尚的所有作品全是非艺术品，但是他的作品中有很大部分确实不属于艺术。有人送给杜尚一顶“反艺术家”的帽子，这毫不足怪，因为他从根本上就很轻视艺术。他声称：“我不觉得艺术很有价值。”又说：“我不相信艺术是一个必不可少的领域。人们可以创造一个社会，其中没有艺术。”^①他还把生活等同于艺术，欲以生活来取代艺术。他在去世那一年接受记者采访时说：“我不认为我所做的工作能在未来有任何社会意义。所以，我的艺术就是生活的艺术，每一秒钟、每一次呼吸都是一幅从未记载过的作品，既不属于视觉也不经过头脑。”^②他在艺术创作中开创了一种风气，就是拿一件现成品，给它题个名，送去展览，著名的例子是把一个小便池题名为《泉》（见图0—1）送展。这件作品在当时曾引起很大的轰动和争论，其余波至今未平。有人把它看做艺术上的一大创新，并群起效尤。但是杜尚本人压根就没有想把现成品做成艺术品，他说道：“‘现成品’这个词是自动出现在我的脑子里的，它对于非艺术品是很合适的。它不是草图，艺术的属性也全都用不上。这就是为什么我想要做它们的原因。”^③他在谈到他的题名为《新娘，甚至被光棍们剥光了衣服》（见图0—2）的一件作品的创作动机时说过这样的话：“它是对所有美学的‘否定’——在这个词的最原本的意义上说。”^④他对他的仿效者和吹捧者不但毫不领情，反而进行了无情的讽刺。他说：“当我发现现成品的时候，我心里想的是要否定美，对现在的新达达而言，他们拿我的现成品是要发现其中的美。我把瓶架子、小便池摔到他们脸上作为一个挑战，而现在他们为了美却赞扬起这些东西来。”^⑤显然，

① 转引自 [法] 卡巴内著，王瑞芸译：《杜尚访谈录》，112页，南宁，广西师范大学出版社，2001。

② 转引自 [美] 布朗、科赞尼克著，马壮寰译：《艺术创造与艺术教育》，87页，成都，四川人民出版社，2000。

③ [法] 卡巴内著，王瑞芸译：《杜尚访谈录》，44～45页。

④ 同上书，37页。

⑤ 同上书，162页。

杜尚明明知道艺术与非艺术是有界限的，他毫不讳言他用现成品制成的作品全无“艺术的属性”，是地道的“非艺术品”，而且他制作它们的目的在于泯灭艺术与非艺术的界限，从而否定艺术、否定美。所以若不清楚、划不清艺术和非艺术的界限，盲目地追随像杜尚那样的“艺术家”开创的不良倾向，那将会使艺术陷入非常危险的境地。令人不安的是，现在就有一些人盲目地随着“西风”（西方现代艺术之风）飘荡，打着“行为艺术”的旗号，在大庭广众之中，做着残害动物、自残肢体、啃食死婴等各种血淋淋的、令人作呕的表演。这哪里是艺术，简直就是败德丑行的公开展示！其实，这些表演者如果真心向往艺术，那么只要他们清楚了艺术与非艺术的界限，就不会拾人牙慧，误入歧途了。所以，划清艺术与非艺术的界限，对于促进艺术的健康发展是大有裨益的。

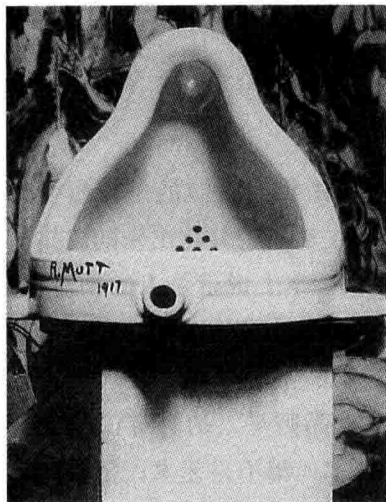


图 0—1 杜尚《泉》

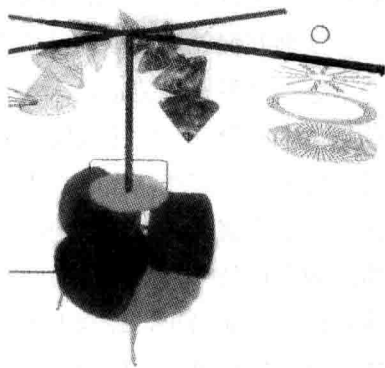


图 0—2 杜尚《新娘，甚至被光棍们剥光了衣服》

美国画家马瑟韦尔（Robert Motherwell）曾把毕加索与杜尚对待艺术界限的不同态度进行过对比，其看法对我们来说不无警示作用。马瑟韦尔说：“当毕加索被问到什么是艺术的时候，他立刻想到的是：‘什么不是艺术？’毕加索作为一个画家，要的是界限。而杜尚作为一个‘反艺术家’恰好是不要界限。”^① 这个对比清楚不过地说明了，要维护艺术，就要保卫艺术的边界；要否定以至毁灭艺术，就要撤去艺术的边界。我们应该怎样应对拆除界限以否定艺术的言论和行为呢？《英国美学杂志》主编迪费伊说，达达派的绘画是对艺术的破坏和蹂躏，这种破坏和蹂躏有助于提高我们对真正的艺术价值的认识，而不是要我们抛弃艺

① 转引自 [法] 卡巴内著，王瑞芸译：《杜尚访谈录》，序二，7 页。

术，更不是迫使我们承认达达派也是艺术。^①

接踵而来的问题是，艺术的边界是什么？怎样给艺术划边界？答案是，给艺术划界的方法可借鉴生物学的分类法。生物学的分类方法是依据生物之间相同和相异的程度与亲缘关系的远近，依据生物的不同特征，对生物进行系统的逐级分类。主要分类等级单位为：界、门、纲、目、科、属、种七种。而“人”在生物学系统分类中的位置是：人属于动物界、脊索动物门、哺乳纲、灵长目、人科、人属、人种。这种分类方法的特点是逐级缩小类别的范围，最后找到所说的类别在大生物圈中所处的位置。我们给艺术划界也可以采用类似方法，为艺术找到它在人类造物中的特定位置，厘定它的固有边界。在给艺术划界的时候还须注意一点，那就是始终将艺术与非艺术加以对比，在这两者的对比当中使它们之间的界限逐渐明晰起来。诚如德国著名哲学家、美学家阿多诺（T. W. Adorno, 1903—1969）所说：“界定艺术是靠艺术与非艺术之间的关系。非艺术之物使我们从实质上理解艺术中的特殊艺术性因素成为可能。”^②

下面我们就尝试用层层缩小范围的方法来为艺术划界。

第一道界限，艺术是人类的造物。同人类的造物相对应的是自然生成物，艺术不属于自然生成物。从它的起源来说，艺术是从技艺分化出来的。技艺是人的能力，其产品当然是人的造物。所以艺术从根本上说就是人的造物。德国哲学家康德（Immanuel Kant, 1724—1804）在讲到艺术的时候，对其最基本的规定就是“艺术与自然不同”^③。康德还通过艺术品同蜂巢的比较来说明艺术的性质。他指出，蜂巢是蜜蜂的本能的产物，艺术品则是人的有意识的造物。依据这道界限，横跨天际的虹霓、漂浮河中的朽木，都不是艺术；把画笔绑在大象的尾巴上，让大象随意甩动尾巴把颜料涂到画布上而形成的图形也不是艺术。因为它们都不是人类有意识的造物。但是它们却可能成为审美对象。不过这个话题已超出本书范围，在此置而不论。

第二道界限，艺术品是精神产品。人类的造物分为两大类，即物质产品和精神产品。物质产品满足人的生理需要，精神产品满足人的精神需要。显然，艺术是为了满足人的精神需要而生产的。艺术总是需要以某种物质性的东西比如声音、大理石、色彩以至人体作为媒介来表现某种精神内涵。艺术的最高原则是要给人以精神上的启示和享受。德国哲学家海德格尔（Martin Heidegger, 1889—1976）为我们提供了一个很好的例子。鞋匠制作的鞋子，不管是用什么材料做

① 参见中国社会科学院哲学研究所美学研究室编：《美学译文》，第2集，236页，北京，中国社会科学出版社，1982。

② [德]阿多诺著，王柯平译：《美学理论》，4~5页，成都，四川人民出版社，1998。

③ [德]康德著，邓晓芒译：《判断力批判》，146页，北京，人民出版社，2002。

的，只是一种用来裹脚的物品。农妇穿着它到田间劳动，穿破了，它就被扔掉了，它自始至终跟人的精神生活不发生关系。凡·高（Vincent van Gogh，1853—1890）以一双破旧的农鞋为对象画了一幅画（见图 0—3），画上的鞋子不能穿，但是它具有丰富的精神内涵。海德格尔对这种精神内涵进行了深入的挖掘：“从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动步履的艰辛。这硬邦邦、沉甸甸的破旧农鞋里，聚积着那寒风料峭中迈动在一望无际的永远单调的田垄上的步履的坚韧和滞缓。……在这鞋具里，回响着大地的召唤，显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬冥。这器具浸透着对面包的稳靠性的无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。”^①由此可见艺术品是一种精神载体，通过它，艺术家和艺术接受者的心灵互相沟通、互相交流。



图 0—3 凡·高《一双鞋》

第三道界限，艺术具有可感知性和抒情性。精神产品是一个广大的领域，艺术以其可感知性和抒情性区别于其他精神产品，主要是科学和哲学。艺术品必定具有某种感性形式，或者是音响的运动和结构，或者是由线条和色彩所组成的形象，或者是由人体所表现的姿态等，从而可为人的感官所感知。科学和哲学却以抽象的概念和理论陈述出来，它不能为人的感官所感知，仅为人的理性所接受。德国哲学家黑格尔（G. W. F. Hegel，1770—1831）说得很清楚：“哲学和数学一样，都不具有感性的内容。”^②有人认为，科学的公式比如相对论的质能关系式 $E=mc^2$ 由目击而知，因而也有可感知性。这是把两种表面相似、实质不同的可感知性混为一谈了。艺术品的感性形式与它所赋有的意蕴是水乳交融、浑然一体的。且以法国雕塑家罗丹（Auguste Rodin，1840—1917）的雕塑《思想者》（见

① 孙周兴选编：《海德格尔选集》（上册），254 页，上海，上海三联书店，1996。

② 苗力田编译：《黑格尔书信百封》，226 页，上海，上海人民出版社，1981。

图0—4)为例,它的感性形式是一个手托下巴、低头沉思的思想者的形象,其所赋有的意蕴是思想者的深沉的思考。沉思着的思想者的形象和思想者的沉思这个意蕴,这两者的关系就像灵魂与肉体的关系一样,是不可分离的。试想,让这个塑像站起来,把手放下去,他还像个思想者吗?还能表达他在沉思这个意蕴吗?答案是不言而喻的。由此可见,对艺术来说,感性形式变化了,它所蕴含的意味即随之改变。而科学公式不过是指向它所包含的意义的一种符号而已。对于作为符号的科学公式来说,其所包含的意义在它之外,而不在它本身。因此,对于相对论的质能关系式来说,只要经过社会约定,用别的字母比如 Y 、 n 、 d 来代替 E 、 m 、 c 并无不可。这就像对于狗这种动物,可以用完全不同的语言和文字来指称一样,中国人称之为“狗”,英国人称之为“dog”,德国人称之为“Hund”,等等。这是因为语言和文字仅仅是一种约定俗成的符号而已。

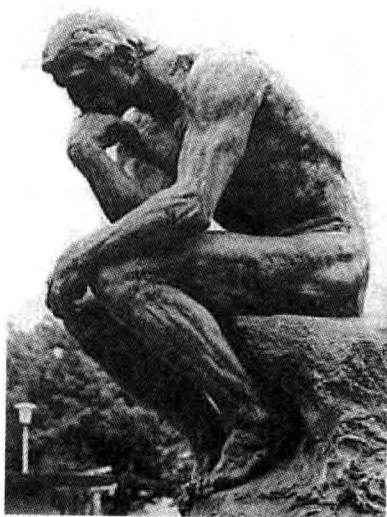


图0—4 罗丹《思想者》

艺术的抒情性指的是艺术家在进行艺术创作的时候,把他个人的感情倾注到了艺术作品的可感形式之中。因此,艺术作品具有强烈的主观性。科学理论则要竭力避免主观性,尊重和信守客观性。对于艺术与科学的这一差别,爱因斯坦有过深刻的论述。他坚决反对把某种政治思想强加于艺术家,但是艺术家在作品中注入属于他自己的思想感情却是毋庸置疑的,他认为“艺术家自己的强烈的感情倾向却常常产生出真正伟大的艺术品”^①。而科学体系却是不表达什么感情的,他说:“追求真理的科学家,他内心受到像清教徒一样的那种约束:他不能任性

^① 许良英等编译:《爱因斯坦文集》,第3卷,299页,北京,商务印书馆,1979。