



『十三五』江苏省高等学校重点教材

艺术导论

YISHU DAOLUN

王廷信 主编



高等教育出版社

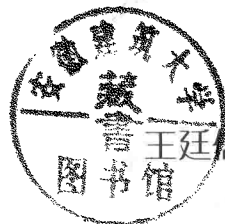
本书是新形态教材



“三五”江苏省高等学校重点教材
(编号: 2016-2-045)

艺术导论

YISHU DAOLUN



王廷信 主编

高等教育出版社·北京

图书在版编目(CIP)数据

艺术导论 / 王廷信主编. —北京: 高等教育出版社, 2017. 10

ISBN 978-7-04-033482-1

I. ①艺… II. ①王… III. ①艺术理论—高等学校—教材 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 192299 号

策划编辑 张晶晶 刘自挥 责任编辑 张晶晶 特约编辑 陈元贵
封面设计 张文豪 责任印制 高忠富

| | | | |
|------|-------------------|------|---|
| 出版发行 | 高等教育出版社 | 咨询电话 | 400-810-0598 |
| 社 址 | 北京市西城区德外大街 4 号 | 网 址 | http://www.hep.edu.cn |
| 邮政编码 | 100120 | | http://www.hep.com.cn |
| 印 刷 | 上海华教印务有限公司 | | http://www.hep.com.cn/shanghai |
| 开 本 | 787mm×1092mm 1/16 | 网上订购 | http://www.landaco.com |
| 印 张 | 16.25 | | http://www.landaco.com.cn |
| 字 数 | 380 千字 | 版 次 | 2017 年 10 月第 1 版 |
| 购书热线 | 021-56717287 | 印 次 | 2017 年 10 月第 1 次印刷 |
| | 010-58581118 | 定 价 | 32.80 元 |

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换
版权所有 侵权必究
物料号 33482-00

在我们这个时代,艺术已与从前的状态有了很大的区别。艺术从精英走向大众、从实体走向虚拟、从单纯走向芜杂的倾向十分明显。在大学里教书,能够找到一部好的教材,让我们面对艺术的变化养成一种淡定的态度,在当下并不是一件容易的事。因此,我们努力自己编写这样一部教材,让我们在紧紧拥抱经典的同时,关注到艺术发展的新动向。

经典是在文明发展的过程中逐步积累起来的,是特定时期被绝大多数人认可并曾流行过的形式,是我们文化的榜样,也是人类的共同财富。对经典的贴近和玩味永远都是我们再出发的基础,艺术也不例外。在中外艺术史上,曾经感动无数人的艺术家及其创作方法、艺术作品、风格、流派都是我们在思考艺术、创作艺术、欣赏艺术时不可规避、也不可忽略的高峰。因此,本书所选择和思考的许多案例和理论观点都与经典保持着密切关联。艺术也是在不断出现新的形式、新的观点的过程中发展的。本书在关注经典的过程中也不忽略艺术发展的新动向。对于近百年,尤其是自20世纪中叶以来所涌现的新的艺术形式也予以密切关注。

艺术从来都是由人创造、为人而在的。在本书中,我们在尊重经典、关注新型艺术形式的同时,也希望能够从艺术与人的关系出发思考艺术的关键问题。艺术是与人类文明的进程同步的,从原始社会开始,人类就在创造自身的过程中创造了艺术。在本书的编写过程中,我们把艺术与人之间的关系体现在各个知识点中,期望读者意识到自己与艺术之间是不可分离的。

本书是在新的时期对于艺术的新阐释,这些阐释既吸收了近四五十年间学术界的理论研究成果,也加入了编写者们自己的理解。本书的内容涉及对于艺术概念的理解,艺术的起源,艺术的基本门类,各艺术门类的特征,艺术创作方法,艺术作品的构成,艺术风格、流派与思潮,艺术家的精神世界,艺术的思维形式,艺术的形式与意味,艺术的传播与接受,艺术的欣赏与批评,艺术是否终结等关键问题。作为一部导论性的著作,希望我们的阐释能够对读者有所帮助。

本书是我与我的同事以及我的部分博士生合作撰写的。这些同仁都是年轻一辈,他们对艺术也有自己独特的认识,也许他们的观点与青年学生更加接近。因此,我们在强调编写的统一体例、统一观点的同时,也希望他们在各自撰写的章节中发挥自己的专长。读者也会从他们所撰写的内容中发现诸多亮点。

本书在编写过程中,特为读者提供了思考题和拓展延伸阅读书目,希望读者通过对这些题目的思考并通过阅读拓展延伸书目,能够对艺术的某一问题有更加深入的理解。

本书各章的撰写分工如下:

王廷信(东南大学):导论、第一章、第二章

张 顺(东南大学)、王廷信:第三章

周 渝(东南大学):第四章、第九章

岳晓英(东南大学):第五章、第七章

章旭清(东南大学):第六章、第十四章

张兰芳(南京艺术学院):第八章

甘 锋(东南大学):第十章、第十二章

李 韬(河南大学):第十一章

吴彦颐(东南大学):第十三章

本书适用于高等院校本科和研究生的通识课程或艺术理论基础课程,也可为普通读者在理解艺术、欣赏艺术方面提供帮助。作为教材,本书建议根据每位任课教师和听讲学生的实际情况设定教学安排。本书共十四章,一般情况下,每章不少于2~3节课,内容较难理解的章节可用4节课来安排。在教学过程中,建议任课教师发挥自己的知识和教学方法之长,增加一些生动案例,对于较为复杂的问题可开展课堂讨论,以便加深理解。

在本书的编写过程中,高等教育出版社、东南大学教务处从多方面提供了指导和帮助,我谨代表编写组在此对他们深表感谢。鉴于我们的水平有限和经验的不足,本书定有瑕疵和不足之处,我们也诚恳地期待各位读者批评指正。

王廷信

2017年9月

| | |
|-------|--------------------|
| … 001 | 导 言 |
| … 006 | 第一章 什么是艺术 |
| … 006 | 第一节 艺术是否可以界定 |
| … 010 | 第二节 以情感为内核的感性形式 |
| … 014 | 第三节 有特定结构的审美形式 |
| … 019 | 第二章 艺术的起源 |
| … 019 | 第一节 娱乐天性和原始人的生产与生活 |
| … 022 | 第二节 造型艺术的起源 |
| … 031 | 第三节 表演艺术的起源 |
| … 035 | 第四节 艺术起源的时间和动机 |
| … 038 | 第三章 艺术的基本门类 |
| … 038 | 第一节 艺术门类的划分 |
| … 041 | 第二节 造型艺术系统中的门类 |
| … 044 | 第三节 表演艺术系统中的门类 |
| … 050 | 第四节 多姿多彩的新型艺术 |
| … 056 | 第四章 认识造型艺术 |
| … 056 | 第一节 为何造型 |
| … 059 | 第二节 造型艺术的要素 |
| … 067 | 第三节 造型艺术的魅力 |
| … 071 | 第五章 走进表演艺术 |
| … 071 | 第一节 为何表演 |
| … 073 | 第二节 怎样表演 |
| … 085 | 第三节 表演艺术的魅力 |
| … 090 | 第六章 艺术创作方法 |
| … 091 | 第一节 运筹之初：体验与构思 |

- … 093 第二节 巧施匠心：传达与技能
- … 098 第三节 各领风骚：再现与表现
- … 105 **第七章 艺术作品的构成**
- … 105 第一节 艺术作品的内容
- … 108 第二节 艺术作品的语言
- … 112 第三节 艺术作品的意蕴
- … 117 **第八章 艺术风格、流派与思潮**
- … 117 第一节 感受艺术风格
- … 127 第二节 艺术风格的类型
- … 148 第三节 艺术流派与思潮
- … 155 **第九章 艺术家的精神世界**
- … 155 第一节 独特：艺术家的气质
- … 159 第二节 神秘：艺术家的心理世界
- … 162 第三节 创造：艺术家的永恒使命
- … 166 第四节 追求：营造精神家园
- … 170 **第十章 艺术家的思维形式**
- … 170 第一节 灵感：被拨动的心弦
- … 175 第二节 构思：艺术意象的生成
- … 180 第三节 物化：寻言就是寻思
- … 187 **第十一章 艺术的形式与意味**
- … 187 第一节 艺术意味的显现之途——形式
- … 193 第二节 艺术形式的彰显之域——情感
- … 196 第三节 艺术形式和意味的通塞之纪——符号
- … 203 **第十二章 艺术的传播与接受**
- … 203 第一节 传播对于艺术的意义
- … 212 第二节 艺术如何传播
- … 217 第三节 艺术的接受与受众
- … 223 **第十三章 艺术的欣赏与批评**
- … 223 第一节 为何看？为何听？为何思？
- … 226 第二节 看什么？听什么？思什么？
- … 230 第三节 如何看？如何听？如何思？
- … 236 第四节 艺术批评
- … 241 **第十四章 永不终结的艺术**
- … 241 第一节 盛世不再：艺术的终结
- … 244 第二节 峰回路转：艺术的未来
- … 249 结语：艺术之歌

自从人类诞生,艺术就产生了。当人类首次运用工具时就具备了把自然物改造为特定形式的事物的能力,而这种形式恰恰体现出人类的造型意识。

我们在生产或生活中,所借助的任何工具以及通过工具改造过的事物都与特定的形式相联系。这种特定的形式正是艺术的核心要素。

艺术借助形式而呈现,也借助形式而生存。但随着人类文明的进步,形式渐渐脱离了实用功能,而演化为具有独立价值的事物,为人们所欣赏。人之所以需要创造艺术或欣赏艺术,主要是因为艺术具有特定的形式。但艺术的形式与一般事物的形式有质的区别,那就是艺术蕴含着人的情感。因此,形式不是无缘无故地产生,也不是无缘无故地为人所欣赏,无论是创造形式,还是欣赏形式,都是因为这种形式借助情感与人之间发生了某种关系。

关于“什么是艺术”,见仁见智,但截至目前大致有两大思路:一是以形式为界,把富有美感但并不致力于实用的形式化的东西归于艺术;二是要打破美而无用的艺术形式与日常生活之间的界限,认为艺术无处不在,无所不是。我们认为,前者更有道理,因为日常生活就是现实,艺术是超越现实而存在的。

当诸多人把生活等同于艺术,把稍加修饰或改造甚至干脆未经改造的东西放在艺术展演场所让人们当作艺术来欣赏的时候,我们认为对启发人们思考艺术是有帮助的,但这些东西很难具备艺术的品性。即使是杜尚的小便池被艺术馆收藏,但也只是因其“观念”价值而非“艺术”价值。

人类因界限而文明,但在当今信息爆炸、观念变幻、人们无所适从的情形下,弄一弄、玩一玩尚可,模糊界限则很危险。“观念”可以启发我们重新看待艺术,但不是要我们把非艺术的东西当作艺术。“观念”的更新可以激发我们去创造新的艺术,但不是要我们倾注心力去创造艺术。

在原始社会之初,人类为了把自己从社会和自然中划分出来的界限大概处于人与人之间、人与自然之间的位置。如果说人与人之间的界限因人对友情、安全、饮食男女的本能性观照而划分为彼此的话,那么人与自然之间的界限尚未将人与自然之间的关系借助某种有形的形式体现出来。

那么,人与自然之间可以看得见的界限在哪里呢?我们认为首先在于工具的发明。当人类意识到把石头、木头、骨头打磨成某种锋利的东西使其具有一种进攻和护卫作用时,也就是

人类发现人与自然之间界限的时刻。

起初,人类利用赋有自然形式的界限的东西抛开土壤、砍削草木。最终,人类在不断经验的过程中学会了把这种界限有目的地刻在坚硬的石头、木头、骨头等易见的材料上成为工具。这时,人类学会了创造自己的文化,借助“界限”制造工具,借助工具对付强大的自然。工具使人类在物质层面上真正强大起来,人类文明的“秒针”在工具这种巨大的动力推动下开始真正挪动了。

界限划定了人与自然各自的范围。同时,界限也使造型艺术的产生迈开了第一步。从造型艺术来看,界限首先体现为表示轮廓的线条。线条可以勾勒出各种轮廓,人们在借助具有特定轮廓的工具改造自然的同时也改变了自身。正如恩格斯所言,劳动改变了人自身。界限的发展有两种结局,一是走向实用的文字;二是走向绘画以及其他造型艺术。

文字是刻画出来的符号。当人类意识到借助某种东西可以划出线条、涂抹出颜色时,这种结果让人们反观出这种东西的涂绘功能。当图画与人的记忆不断发生对应关系时,图画本身便具有了记事功能。旧石器时代大量的岩画、洞穴壁画都偏重于对于事物的记录。如果说工具使人类在物质层面上超越自然界的话,那么涂绘式的图画记录则让人类找到了超越自然的精神武器,人类借助这种涂绘式的记录把自己与自然划分开来,人开始站在自然的对面向自然获取保全生命、延续生命的物质资源和精神支柱。

而当人类开始制造工具时,首先是在工具自身所依附的材料上刻画出轮廓以实现某种特定的功能。人类把这种轮廓及其所依附的材料与某种特定的功能联结起来,形成一定的对应观念。譬如石斧的轮廓依附在石头这种材料上使石头自身具备了砍、削、打、砸的功能,人们在经验的过程中把石斧与砍、削、打、砸的基本功能对应起来对付植物以及其他事物。骨针的轮廓依附在动物骨头这种材料上使骨头具备了穿刺、缝纫功能,人们在不断重复和尝试的经验过程中把骨针与穿刺、缝纫功能对应起来从事缝纫,借以把两到数部分东西连接起来形成一个新的事物。这种观念作为一种经验的结果留存在人的意识当中,成为人类对付自然的基本观念和 basic 方式。

其次,当人类利用某种工具再去划出线条、喷抹出颜色时,人类的行为就具备了一种必然性。这种必然性使人类开始自觉地重复与尝试,在不断地重复与尝试的过程中,人类刻画出来的符号便逐渐与人的记忆重合,从而形成了记录事物的文字。

但在人类刻画图符的同时,这种图符便具有了表义与表情的双重功能。这种双重功能大概在人类历史上持续了相当长的时间。在人类历史的进步过程中,图画的表义功能逐渐使图画本身靠近文字,主要用于记事(文字在中国发展为书法是另外一回事);而其表情功能则使其逐渐迈向绘画,主要用于抒情。人类借助文字理性地记录事物,形成对于事物特质的表述和对事物之间关系的逻辑性推断。而借助绘画感性直观地抒发自己的情感的行为则逐步成为一种创造艺术的习惯。

文字与绘画相比,文字成为一种理性化色彩很强的符号,而绘画则与人的情感的表现紧密联系起来,成为一个艺术门类。

当然,图画也有记事功能,文字也有表情功能。但图画的记事功能与文字的记事功能在方式和效果上有很大不同。图画的记事在让人们直观、形象地理解事物的同时,也会让人们产生更多的联想;而文字的记事功能则缺乏直观性,不容易借助形象激发人们的联想。文字的表情功能往往缺乏直观、形象的特点;而图画的表情功能则要直观、形象得多。这种直观性、形象性

可以让人把图画与人的生活经验直接联系起来进行感受,从而在联想中产生出更加丰富的意味。

当文字和绘画形成之时,人与自然之间的界限就彻底分开了。从此,人类沿着这条界限越来越壮大起来。文字使人类文明沿着理性之途延续到今天,绘画则使人类文明加入了感性要素,由绘画及其衍生的一系列造型艺术让人类世界变得纷纭多姿。

界限明则文明,也正是界限的作用,人类所面对的社会和自然才会形形色色、各具特点。艺术门类的发生发展似有一定的规律,从原始时期的混沌状态,到门类的逐步细化,艺术的不同门类逐步形成各自的特点。门类的特点一旦形成,也就有了其质的规定性。这些规定性决定着特定艺术门类区别于其他艺术门类的基本特征。

但界限具有延续性和可变性。延续性使艺术具有恒定的特质,规定着艺术成为艺术的基本方向。可变性使艺术得以在变化中生存。当人类文明发展到一定程度,界限成为束缚人类进步的桎梏时,界限则会被人们打破。艺术史上这种情形并不鲜见。

在中国的宋代,当以汴梁(今开封)为中心的都市开始形成,各种艺术汇聚于此时,为了在竞争中获胜,各种艺术开始敞开自己的大门,吸纳别的艺术元素壮大自己,从而形成既有原先特点,又有新的特质的新型艺术。例如,从单一的说唱艺术到把不同宫调组合起来的诸宫调,从以说唱为主的诸宫调到唱、念、做、打有机结合的戏曲艺术,都说明了宋代艺术因门类界限的模糊而生成新型艺术的变化规律。

在西方,当欧洲工业革命发明的各种技术渗透到艺术领域之后,艺术的新的尝试开始出现。最为明显的是照相机、摄影机和录音技术的出现,这些技术使原先较为稳定的艺术门类之间的界限出现模糊现象,原先音乐、绘画、舞蹈三大门类的基本界限开始被打破。音乐在摄影和录音技术的平台上开始融合,与纯粹的音乐厅艺术走出了极其不同的路子。绘画艺术也从形式上进行探索,为避开照相技术的优势而偏离了写实的路子,寻找更加丰富的语汇来创造艺术。到了信息和新媒体时期,静态的绘画也开始不甘沉默,引入了影像手段。美术馆里出现了不是影视、也很难说是美术的作品。在现代文化的背景下,与现代都市生活紧密联系的、动作高度生活化的、讲究画面意味的现代舞也开始出现。这些东西都是在技术高度发达时期人们对于艺术的探索,也是在新的技术支撑下艺术门类界限模糊所导致的结果。

如果说艺术门类之间界限的模糊与游移意味着艺术形式的变革的话,那么艺术与生活之间界限的模糊与游移则意味着艺术在观念上的大变革。

在技术的推动下,人们的思维空间被无限放大。技术使人感到生存时空的无限性,这种无限性和人的生命的有限性之间的反差使人们更多地关注艺术与人的生命之间的关联。人们开始热衷于借助艺术表现自己对于生命现象的关注以及与生命有关的各种现象的观念性思考——艺术从内容到形式都表现出空前的自由与活跃。在这种思维的推动下,不仅艺术门类之间的界限被打破,而且艺术与日常生活之间的界限也开始有了被打破的趋势。

阿多诺在他的《美学理论》中曾说:“艺术不同于世俗的现实,它否定性地体现事物的秩序。”^①为何艺术要否定性地体现事物的秩序,主要是因为艺术不是按照世俗现实的逻辑被动地

① [德]阿多诺著:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社1998年版,第388页。

再现或表现现实,艺术不是现实的翻版,也不是现实的机械记录,艺术的逻辑特征就是抛却了随意性的主观性。如果说现实生活具有一定的因果关系的话,那么艺术则缺乏现实生活的因果关系,不能用现实生活的逻辑衡量艺术,更不能用现实逻辑推断艺术作品。艺术永远都是遵循艺术家的情感逻辑,能动地反映艺术家对于现实的主观感受,这种感受是艺术家从情感逻辑上对现实的观照。这种观照只作用于人的情感和灵魂,而不指向现实世界,更不能指导现实世界当中的人去做什么或不做什么。如果说艺术对现实世界的人有所作用的话,那么它只会让现实世界的人在形式的感召下回味生命的意味,只会让现实世界的人因艺术的独特形式而暂时超越现实,摆脱现实的困惑与负担,进入一种纯精神的品味状态中。

当一件时装被模特穿着在 T 台表演的时候,这件时装就是艺术品。因为在 T 台上,服装设计师和模特可以不考虑现实逻辑因素而尽情表现自己的主观感受;而当这件时装被当作现实生活中的人的服装穿起来进入世俗生活的时候,它便是生活用品。因为它主要是用来遮羞抗寒,展示自己在现实生活中的人格魅力。尽管这件时装仍然表现出极强的艺术因素,但不能把它看成艺术品。这件时装在 T 台上的表演就是对其作为现实生活用品用场的否定。即使 T 台表演是为了其在现实生活中的应用也无法将二者视为同一性质的东西。我们常常可以看到在 T 台上表演的时装可以原封不动地被穿入现实生活中,但这类时装往往是既适合在 T 台表演,又符合现实生活逻辑的实用化的时装。我们也常常看到在 T 台表演的时装的非实用性,但我们不会因为其非实用性而诟病它,反而为其想象力而叫绝,因为它是艺术,它不会产生在现实生活中的滑稽效果。相反,当我们把一件在 T 台上艺术价值很高但非实用的时装穿入现实生活当中来时,则会因现实逻辑的制约而产生滑稽效果。这种滑稽效果正是艺术对于世俗现实的否定。

我们的社会越来越富足,艺术品在我们的日常生活中俯拾即是,我们的生活用品也越来越显出美的特征,我们也有被艺术包围的感觉。但这种情形并不意味着我们可以把艺术与生活的界限打破。在后现代艺术中,有许多艺术家试图这样做,但都显得徒然。就拿行为艺术来说,有人把落后地区的农民上厕所浑身沾满了苍蝇的情形引入展览厅,但这至多是对现实生活的“位移”。这种“位移”是将现实的碎片不加修饰地“挪”到展览厅,与其说它是艺术,倒不如说它是新闻。即使是一幅新闻照片,也是用摄影的方式把现实生活的一种新鲜事象记录下来以呈现给世人,让世人针对照片内容进行思考,而不能因此认为这幅照片就是艺术品。而当一幅照片以自身的形式让人感动,而不是以其所反映的内容让人感动时,这幅照片就进入了艺术的行列。因为这幅照片的内容已非观看者所关心的主要对象,它借助独特的形式让观者进入联想与品味状态。

广告是现代社会中最为常见的事物,广告是否具有艺术性也常常引起人们的关注。从严格意义上来说,广告就是广告,它是商业行为中的一种促销手段。但许多广告都具有很强的艺术性,美听美视。因此,就有了“广告艺术”这样的概念。那么是否存在“广告艺术”呢?我认为是不存在的。因为即使广告美听美视,也是借助艺术手段引导人们消费的行为,而非艺术。如果一则艺术性很强的广告容易引起人们关注的话,那么其指向性不是让人们停留于对于艺术的欣赏,而是要人们关心商品本身,而艺术只作用于人的精神,不需要承载任何精神以外的使命(如果一则广告只停留在让人们欣赏其高明的艺术手段的阶段,那么这则广告就是失败的,

因为它没有实现广告的基本功能)。为什么我们批评曾经衡量艺术的首要标准——政治,是因为这种标准模糊了艺术的指向。也正因此,艺术在“政治标准”第一的“文革”时代才会凋零。也有人说,我们常常会欣赏过时广告的艺术性,或者把过时的广告当作艺术品来欣赏。但这是在无功利的情形下欣赏的。过时的广告在一个新的时代业已脱离了它曾承载的促销功能才进入了艺术的界域。在这种情形下,过时广告只作用于人的情感,而不作用于人的现实思想和行动。还有人说,我们常常在把过时的器皿当作艺术品来欣赏的同时还在现实中使用它。不是说任何过时的器皿都可以纳入艺术的界域的。只有那些造型独特的、在现实时空中具有独特精神价值的过时器皿才会使人们用艺术的眼光来欣赏它。尽管这类器皿也可供人们在现实生活中使用,但我们可否想一想如果这件器皿被击碎与我们在现实生活中的同功能的器皿被击碎我们感受的不同。因为正在使用的一个新石器时代的精美陶器被击碎,就等于在现实当中失去一个无法替代的精神化的东西一样让人难以接受(当然,有人因其文物价值或者因其经济价值而痛苦那是另外一回事)。

自从1917年杜尚把小便池以《泉》(图9-9)为题放进展厅展出后,“观念艺术”的提法便开始盛行。时隔35年,约翰·凯奇的《四分之三十三秒》也在音乐领域证明了“观念艺术”的存在。就实质而言,“观念艺术”就是要用非艺术甚至反艺术的形式为艺术寻找另一种存在方式。这种情形是哲学的胜利,而非艺术的胜利。杜尚的《泉》是在哲学意义上对传统艺术观念的反叛,约翰·凯奇的《四分之三十三秒》则是吸收了中国的禅道思想后对于艺术的一次绝对化尝试。也正是在这种情况下,阿瑟·丹托才有感于哲学对于艺术的“介入”,在一个新的时代重新思考艺术的终结问题。

如果说当艺术试图从古典主义走出时,艺术家还是遵照艺术的基本规律进行形式上的探索的话,那么,当艺术试图从现代主义中走出来时,许多艺术家已经抛弃了艺术的基本规律,使艺术承载起表达观念的使命。如果让艺术作为纯粹表达观念的器具对我们重新思考现实、思考艺术还是有所帮助的话,那么对于艺术自身而言不再会有任何益处。事实上,当行为艺术的风潮在艺术领域流行了一个时期后,其中的所有极端行为——也是越界行为都开始刀枪入库、马放南山,因为这种行为已经完成解放艺术观念的使命,艺术家们又重新回到了艺术自身。

因此,“观念艺术”并没能能够模糊艺术与哲学的界限。艺术还是艺术,哲学还是哲学。艺术的界限始终存在,它严格地体现着艺术的自律性,使艺术区别于其他事物而存在。未来的艺术可能更加多样化,也需要多样化,但越过艺术的界限,则终将被艺术删去。

艺术从原始状态走向古典主义、浪漫主义、现代主义,走到今天的观念艺术,是一个形式不断革新的过程,但无论如何革新,艺术都离不开人,都是以人的情感为核心借助特定的形式来体现的。所以,艺术史是一部形式变革的历史,也是不断创新形式的历史。这个历史从未脱离过人的情感和由情感凝结成的形式。

本书立足于艺术与人的关系,以形式的变化贯穿全书,涉及艺术的起源、门类、创作、风格、流派、思维、意味、传播、接受等核心问题,试图运用生动活泼的语言和案例呈现出一个丰富多彩的艺术世界。

第一章 什么是艺术

什么是艺术？这是一个十分常见但又十分难以说准的问题，是谁都在说但又很难成为定论的问题，也是艺术理论研究难以回避的问题，因为它是我们接近艺术、理解艺术、创作艺术、欣赏艺术的基本前提。

有关艺术的概念，在西方自古希腊时期开始就有不少哲人在探索，而在古代中国，虽然各种艺术形式和门类都很繁盛，但中国的艺术家们多沉浸于艺术经验的体味，没有多少人专门从形而上的角度追究艺术的概念。直到19世纪末，受西方思维方式和西方艺术理论的影响，中国学界才开始集中探讨这个问题，但什么是艺术依然众说纷纭、莫衷一是。尽管如此，什么是艺术的问题依然有人探讨下去，尤其是在当今世界。社会的飞速变化使艺术不断进入新的语境、呈现出新的面貌，当新的艺术思潮和艺术样式越来越令人眼花缭乱时，当人们越来越看不懂艺术作品时，什么是艺术这个问题就会越来越富有魅力。

第一节 艺术是否可以界定

在人类历史发展的长河当中，艺术的概念是逐渐形成的。人们之所以不断尝试界定艺术，是为了更好地认识艺术、理解艺术。界定艺术，就是要为人们提供走进艺术之门的钥匙。那么，艺术是否可以界定？换句话说，我们能不能给艺术下一个定义？

定义是对事物性质的认识，一种事物是此还是彼，关键在于事物自身的性质。艺术是伴随着人类的成长而出现的事物，在不同时代，人们都会创造新的艺术表现形式、为艺术注入新的内容；即使是在同一时代，不同的艺术家也会尝试不同的艺术创作方法，不同的理论家也会从各自的角度来理解艺术。艺术自身的变化特点，给人们认识艺术制造了巨大的障碍。给艺术下定义，是人们认知欲望的自觉表现，无论艺术多么复杂、多么斑驳陆离，无论理论家们认为艺术可否定义，都不会改变人们借助艺术定义认知艺术的基本做法。所以，无论艺术可否界定，我们都需要尝试着去界定它。

艺术与技艺有着天然的联系，从词源学的角度上来看，“艺术”源自拉丁文的“ars”，最早用以指按照特定的规则所从事的活动。在汉语当中，“艺”的繁体字为“藝”“執”，《说文解字》释义为“种”，意谓种植。在汉语中，“艺”由最早的种植之意衍化出技艺、原则等意。我们由此不难看出，“艺”在中国是由农林业种植技艺而来，而种植技艺既体现出一定的原则，又需要一定

的技巧,这与拉丁文“ars”有一定的共性。因此,最早的艺术不仅仅指作用于人的精神世界的艺术,而是泛指与特定工艺、特定技能相联系的人类的所有活动。

随着财富的积累和文明的进步,社会分工成为必然趋势。身怀技艺者逐渐分化为从事物质劳动者和精神劳动者。在理论界,人们逐步探讨属于精神劳动的技艺的特征。而艺术,正是属于精神劳动领域的行为(艺术创作)以及这种行为所产生的结果(艺术作品)。对艺术规律的探讨,也成为哲学家和艺术理论家们乐此不疲的追求。

在西方艺术理论领域中,最早涉及艺术定义的是柏拉图。柏拉图在他的《理想国》中把艺术与模仿联系起来思考。他认为,画家和诗人都是模仿者,但画家和诗人所模仿的是事物本质的复制品——即人世问看得见、摸得着的东西。例如,木匠所制作的床是对“床”本质的模仿,模仿出来的床是看得见、摸得着的东西,是符合“床”本质的复制品,而画家创作的床则是按照木匠所制作的床的样子进行模仿的。因此,画家是对复制品的模仿。柏拉图所追求的是事物的真相,也就是事物的本质。而在柏拉图看来,画家和诗人所创作的作品距离真相太远,是一种令人迷惑的假象。他们所唤醒的不是人的理智,而是人的心灵中的感性部位,让人们分不清真假虚实,所以他要将在画家和诗人从他的理想国中驱逐出去。柏拉图是在探讨哲学问题的过程中提到画家和诗人的。柏拉图没有给艺术下定义,但在他的探讨过程中提出了画家和诗人是通过模仿创作作品、通过制造幻觉的方式作用于人的情感而生存的基本观点。这种观点对后世人们针对艺术下定义的行为有一定的启发。

亚里士多德是柏拉图的学生,他对艺术的看法主要集中于《诗学》中。在这部著作中,亚里士多德把所有的艺术都看作是模仿。在亚里士多德看来,“史诗的编制,悲剧、喜剧、狄夫朗勃斯的编写以及绝大部分供阿洛斯和竖琴演奏的音乐,这一切总的说来都是摹仿。它们的差别有三点,即摹仿中采用不同的媒介,取用不同的对象,使用不同的、而不是相同的方式”^①。譬如绘画使用色彩和形态媒介进行模仿,音乐使用音调和节奏媒介进行模仿,戏剧则使用了包括节奏、语言和音调在内的所有的媒介进行模仿。而就模仿对象而言,悲剧模仿比我们普通人略好的人,喜剧模仿比我们普通人略差的人。亚里士多德认为:“诗人的职责不在于描述已经发生的事,而在于描述可能发生的事,即根据可然或必然的原则可能发生的事。”^②在亚里士多德看来,艺术家模仿事物可能或必然的状态比模仿已在的状态更加富有价值。这种观点要求艺术家不要纯粹客观地描述事物,从而加强了艺术家在创作中的主观能动性。亚里士多德是在讨论艺术的目的和艺术为人们所提供的认识机能的过程中提出他的模仿学说的,这种观点在艺术理论领域影响深广。

自18世纪起,随着西方古典哲学的兴起,大批哲学家开始探讨艺术问题,他们的研究多会涉及对艺术的界定问题,最具有代表性的是康德。康德在他的《判断力批判》当中提出“人们只能把通过自由而产生的成品,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”^③。康德强调的是艺术生产的自由特性,但这种自由特性是建立在理性基础上的。他进而把艺术与

① [古希腊]亚里士多德著:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第27页。

② [古希腊]亚里士多德著:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第81页。

③ [德]康德著:《判断力批判》(上卷),宗白华译,商务印书馆1964年版,第148页。

手工艺分开,认为艺术属于“自由”的艺术,手工艺属于“雇佣”的艺术。因为前者的劳动具有快适特征,后者的劳动则很辛苦。康德还特别提出了“美的艺术”的观点。他认为:“假使艺术,适合着—可能对象的认识,单纯为了把它来实现,进行着为这目的所必要的动作,那它就是机械的艺术。假使它拿快感做它的直接的企图,它就唤作审美的艺术。这审美的艺术又可以是快适的艺术,或是美的艺术。它是前者,假使它的目的是快乐,伴随着诸表象作为单纯的感觉,它是后者,假使这快乐伴随着诸表象作为认识的样式。”^①康德所看重的是后者,即美的艺术。因此,他进而强调“审美的艺术就是这样一种艺术,它是拿反思着的判断力而不是拿官能感觉作为准则的”^②。意谓美的艺术不是单纯地作用于人的感官感觉,而是伴随着人的反思判断,伴随着人的认知。

继康德之后,对艺术集中研究的典型代表是黑格尔。黑格尔在他的《美学》中把他对美的研究集中于艺术美的范围内。因为在他看来,“心灵和它的艺术美高于自然美”,“只有心灵才是真实的,只有心灵才涵盖一切,所以一切美只有在涉及这较高境界而且由这较高境界产生出来时,才真正是美的”^③。在此基础上,黑格尔指出“美是理念的感性显现”^④。与这个认识相呼应,黑格尔认为:“艺术的内容就是理念,艺术的形式就是诉诸感官的形象。艺术要把这两方面调和成为一种自由的统一的整体。”^⑤黑格尔对于艺术的想法是一个庞大的体系,这个体系都是基于他对美与艺术概念的认识。而这种认识又基于他对哲学当中“绝对理念”的认识。

在康德、黑格尔之后,关注艺术概念的还有马克思。马克思未曾给艺术下过定义,他的艺术观是建立在他的实践哲学基础上的。在马克思看来,人是通过实践活动把自己的本质力量在客观现实中体现出来,使现实“成为人自己本质力量的现实,一切对象对他说来成为他自身的对象化”^⑥。在马克思看来,艺术所呈现出来的美也是人的本质力量的对象化。因为人是社会实践的产物,社会实践是使人的本质力量对象化的根本动力。艺术是渗透着人的社会实践、蕴藏着人的本质力量的事物。

如果说从古希腊的哲学诸家到马克思,艺术的概念从无到有,从模仿论到无功利论,再从无功利论到渗透着人的本质力量的实践论,这是先把艺术逐步从其他事物分离出来,再讨论艺术与其他事物之间的区别的话,那么到了马克思之后,艺术的概念就变得纷纭复杂了。这与艺术创作实践越来越丰富有关。这个时期正是西方18世纪古典哲学向19世纪由工业文明的兴起所引发的关注社会现实的哲学思潮转化时期。而在这个时期,又恰恰是艺术现象变得越来越关注现实的时期,艺术成为人们表情达意、影响他人的工具,体现出强烈的主观色彩。此间针对艺术概念进行思考的理论家众多,其中较有代表性的是托尔斯泰。

托尔斯泰在他所著的《什么是艺术》一书中详细界定了艺术。他不赞同把美作为依据来判断什么是艺术。在他看来,艺术的概念之所以繁多,主要是因为把美作为依据来思考。他主张从艺术活动出发来思考艺术。托尔斯泰认为“艺术是这样的一种人类活动:一个人用某种外在的标

① [德]康德著:《判断力批判》(上卷),宗白华译,商务印书馆1964年版,第150页。

② [德]康德著:《判断力批判》(上卷),宗白华译,商务印书馆1964年版,第151页。

③ [德]黑格尔著:《美学》(第一卷),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第5页。

④ [德]黑格尔著:《美学》(第一卷),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第142页。

⑤ [德]黑格尔著:《美学》(第一卷),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第87页。

⑥ [德]马克思著:《1844年经济学-哲学手稿》,刘丕坤译,人民出版社1979年版,第78页。

志有意识地把自己体验过的感情传达给别人,而别人能被这些感情所感染,也体验到这些感情”^①。在此,托尔斯泰所谓的外在的标志,正是指艺术家用动作、线条、色彩以及语言所表达的形象。托尔斯泰把这种形象作为艺术家表情达意、感染他人、让他人分享体验的通道。托尔斯泰在此把艺术的概念描述为艺术家的一种主观活动。这种做法摆脱了18世纪古典哲学家们过于抽象乃至神秘的表述,摆脱了以往理论家以美丑来为艺术定性的做法,让艺术回到了人的行为本身。

进入20世纪,西方理论家对艺术概念的探讨更加集中。如意大利哲学家克罗齐强调艺术即直觉的表现。他在1902年出版的《美学原理》中认为:“一个科学作品和一个艺术作品的分别,即一个是理智的事实,一个是直觉的事实。”^②他进而对直觉和感受进行区分,说:“在直觉界线以下的是感受,或无形式的物质。这物质就其为单纯的物质而言,心灵永不能认识。心灵要认识它,只有赋予它以形式,把它纳入形式才行……物质,经过打扮和征服,就产生具体形象。”^③克罗齐是把直觉与表现连接起来认识的。他说:“每一个直觉或表象同时也是表现。没有在表现中对象化了的的东西就不是直觉或表象,就还只是知识感受和自然的实施。心灵只有借造作、赋形、表现才能直觉……直觉的活动能表现所直觉的形象,才能掌握那些形象。”^④在此基础上,克罗齐认为“艺术是一种完全特殊的直觉”^⑤，“艺术直觉与一般直觉的区别全在量方面”。只有艺术家才能“把心灵中复杂状态尽量表现出来”，而一般人的直觉却做不到这一点，“叫做艺术的表现品或直觉品，就其与通常叫做‘非艺术’的表现品或直觉品相对立而言，它们的界限只是经验的，无法划定的”^⑥。克罗齐的观点对20世纪上半叶西方艺术理论家的影响十分深刻。

英国艺术理论家科林伍德主张艺术是情感的表现。他反对把艺术仅仅看作技巧与再现的说法,强调艺术是超越了技巧与再现的艺术家的情感的表现。因为无论是技巧还是再现,都是艺术家试图按照某种原则或为了特定目的按计划而唤起他人某种情感的行为,而这种情感并非潜藏在他人心里的东西。科林伍德认为“诗人与观众的差别在于如下事实:虽然两者都确切地做了同样的事情,即运用这些特殊的语言表现这种特殊的情感,但诗人能够自己解决如何表现的问题,而观众只有当诗人给他们示范时才能把情感表现出来。不论就具有那种情感而言,还是就表现那种情感的能力而言,诗人都不是独特超凡的;但是就表现大家都感受到的并且大家都都能表现的情感的首创精神而言,他确实是独特超凡的”^⑦。在科林伍德看来,艺术只能存在于艺术家的头脑当中,受众欣赏艺术时所领略到的东西不是他们看到的图像或声音,而是通过想象或意识所领会到的东西。科林伍德认为:“通过为自己创造一种想象性经验或想象性活动以表现自己的情感,这就是我们所说的艺术。”他进而解释道:“在我们表现情感时,我们赋予它另一种不同的情感色彩;因此,表现以某种方式创造了它所表现的东西,因为确切地说,这种情感、情感色彩以及诸如此类的一切,只有在得到表现的情况下才会存在。”^⑧“审美经验或者艺

① [俄] 列夫·托尔斯泰著:《什么是艺术》,何永祥译,江苏美术出版社1990年版,第60页。

② [意] 克罗齐著:《美学原理 美学纲要》,朱光潜等译,人民文学出版社1983年版,第8页。

③ [意] 克罗齐著:《美学原理 美学纲要》,朱光潜等译,人民文学出版社1983年版,第10—11页。

④ [意] 克罗齐著:《美学原理 美学纲要》,朱光潜等译,人民文学出版社1983年版,第13页。

⑤ [意] 克罗齐著:《美学原理 美学纲要》,朱光潜等译,人民文学出版社1983年版,第17页。

⑥ [意] 克罗齐著:《美学原理 美学纲要》,朱光潜等译,人民文学出版社1983年版,第18页。

⑦ [英] 罗宾·乔治·科林伍德著:《艺术原理》,王至元、陈华中译,中国社会科学出版社1985年版,第122页。

⑧ [英] 罗宾·乔治·科林伍德著:《艺术原理》,王至元、陈华中译,中国社会科学出版社1985年版,第156页。

术活动,是表现一个人情感的经验,而表现它们的活动,就是一般被称为语言或艺术的那种总体想象性活动,这就是真正的艺术。”^①

英国艺术理论家克莱夫·贝尔在他的《艺术》一书中对艺术有更加明确的阐述。他说:“在各个不同的作品中,线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系,激起我们的审美感情。这种线、色的关系和组合,这些审美的感人的形式,我称之为有意味的形式。‘有意味的形式’,就是一切视觉艺术的共同性质。”^②克莱夫·贝尔把艺术看作“有意味的形式”的看法在理论界影响广泛,这种看法最为直接地影响到美国美学家苏珊·朗格。

苏珊·朗格是美国杰出的符号论美学家。她在《哲学新解》《情感与形式》《艺术问题》等三部著作中充分论述了她的主张。苏珊·朗格认为,不能泛泛而谈艺术即表现,而要围绕艺术创造了什么来讨论艺术问题。她认可克莱夫·贝尔在《艺术》中提出的艺术是“有意味的形式”的看法,认为有意味的形式是所有艺术的本质。在此基础上,她吸收了卡西尔的符号学理论和科林伍德的艺术表现学说,提出艺术是情感表现的符号的看法。苏珊·朗格这个观点是从对音乐的分析进而推广到整个艺术的。她在分析音乐时说:“音乐是‘有意味的形式’,它的意味就是符号的意味,是高度结合的感觉对象的意味。音乐能够通过自己动态结构的特长,来表现生命经验的形式,而这点是极难用语言来传达的。情感、生命、运动和情绪,组成了音乐的意义……如果这个基本概念适用于所有我们叫作‘艺术品’的东西,或者说,在相同意义上,如果所有的艺术品都可以看成是有意味的形式,那么所有音乐理论的基本命题便都可以扩展到其他艺术领域。因为它们都规定和解释了符号和它意义的本质。”^③在此基础上,她进而明确提出:“艺术,是人类情感的符号形式的创造。”^④

克罗齐、科林伍德、克莱夫·贝尔、苏珊·朗格是20世纪前半叶在艺术概念阐释方面最具有代表性的理论家。他们对于艺术的看法各有侧重,也各成体系,但与此前的理论家相比较,他们的看法更加贴近艺术创作经验。他们的共同特点,一是强调情感的表现,二是强调形式的重要性。到这些理论家为止,有关艺术的概念就变得愈来愈明晰,也完全可以让我们看清艺术的基本特征。尽管在20世纪后半叶艺术流派的纷纭复杂让我们感到很难对艺术进行精准的判断,但艺术创作流派无论多么复杂,都无法脱离情感的表现,无法离开特定的形式。因此,我们有理由认为,艺术就是以情感为内核的感性形式,这种形式也是由一定结构组成的审美形式。

第二节 以情感为内核的感性形式

我们说艺术是以情感为内核的感性形式,艺术能够寄托我们的情感,并能给我们带来快乐。但世界上的事物复杂多样,相当多的东西都可能让我们的情感有所寄托,也都可能给我们带来快感。因此,我们有必要把艺术与非艺术区分开来。

那么什么样的事物属于艺术? 什么样的事物不属于艺术呢?

① [英] 罗宾·乔治·科林伍德著:《艺术原理》,王至元、陈华中译,中国社会科学出版社1985年版,第281页。

② [英] 克莱夫·贝尔著:《艺术》,周金环、马钟元译,中国文联出版公司1984年版,第4页。

③ [美] 苏珊·朗格著:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版,第42页。

④ [美] 苏珊·朗格著:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版,第51页。