

# 艺术导论

李亚玲◎主编

YISHU DAOLUN  
YISHU DAOLUN  
YISHU DAOLUN YISHU DAOLUN  
YISHU DAOLUN



电子科技大学出版社

YISHU DAOLUN

# 艺术导论

李亚玲◎主编



电子科技大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术导论 / 李亚玲主编. — 成都: 电子科技大学出版社, 2014.11  
ISBN 978-7-5647-2678-2

I . ①艺… II . ①李… III . ①艺术理论 IV . ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 262585 号

## 艺术导论

李亚玲 主编

---

出版: 电子科技大学出版社 (成都市一环路东一段 159 号电子信息产业大厦 邮编: 610051)

策划编辑: 张 鹏

责任编辑: 张 鹏

主 页: [www.uestcp.com.cn](http://www.uestcp.com.cn)

电子邮箱: [uestcp@uestcp.com.cn](mailto:uestcp@uestcp.com.cn)

发 行: 新华书店经销

印 刷: 成都童画印务有限公司

成品尺寸: 185mm×260mm 印张 10.5 字数 256 千字

版 次: 2014 年 11 月第 1 版

印 次: 2014 年 11 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5647-2678-2

定 价: 32.00 元

---

■ 版权所有 侵权必究 ■

- ◆ 本社发行部电话: 028-83202463; 本社邮购电话: 028-83208003。
- ◆ 本书如有缺页、破损、装订错误, 请寄回印刷厂调换。

# 前 言

艺术学已成为衡量一个城市、一个地区、一个国家经济文化竞争力强弱的标准之一。当代艺术领域出现花团锦簇、百家争鸣的局面，主要体现在艺术作品日新月异，艺术流派此起彼伏，艺术教育不断成熟，艺术理论著作不断增加，理论研究不断科学化、系统化等方面。在艺术学蓬勃发展的过程中，它的内涵和外延也取得了令人瞩目的拓展。艺术学研究在整个艺术领域中占有越来越重要的学术地位，它与哲学、民俗学、美学、心理学、考古学、艺术史有广泛的联系，它盖了艺术的所有领域，如文学、戏剧、音乐、舞蹈、书法、绘画、雕塑、建筑、电影、电视、摄影、设计等。

这本《艺术导论》以科学的态度，对艺术的本源、本质特征、艺术的功能及其教育意义等进行了系统的阐述，深入挖掘了不同艺术种类的特点及意义，对艺术创作及艺术作品等进行了深入、细致、广泛的研究。本书以全新的面貌来传播艺术教育的新成果，将学术性、知识性、趣味性融为一体，力求深入浅出，图文并茂，相信本书的出版能使读者在艺术的天地里得到美的享受，进一步陶冶情趣，提高审美能力。

编 者

# 目 录

第一章 艺术总论	1
第一节 艺术的起源	1
一、模仿说	1
二、游戏说	2
三、巫术说	3
四、劳动说	4
五、其他说	5
第二节 艺术的本质与特征	6
一、艺术的本质	6
二、艺术的特征	11
第三节 艺术的功能与艺术教育	20
一、艺术的社会功能	20
二、艺术教育	24
第二章 艺术种类	26
第一节 造型艺术	26
一、造型艺术的主要种类	26
二、造型艺术的审美特征	38
第二节 实用艺术	44
一、实用艺术的主要种类	44
二、实用艺术的审美特征	52
第三节 表情艺术	57
一、表情艺术的主要种类	57
二、表情艺术的审美特征	63
第四节 语言艺术	70
一、语言艺术的主要体裁	70
二、语言艺术的审美特征	75
第五节 综合艺术	80
一、综合艺术的主要种类	80
二、综合艺术的审美特征	92
第三章 艺术创作	97
第一节 艺术创作的主体——艺术家	97
一、艺术家的主体性	100
二、艺术家的社会性	101
三、艺术家的艺术修养	101
第二节 艺术创作的基本过程	103
一、生活体验	107

二、艺术构思 .....	108
三、意象物化 .....	109
第三节 艺术创作心理 .....	109
一、形象思维与抽象思维、灵感思维 .....	110
二、意识与无意识 .....	112
第四节 艺术风格、艺术流派与艺术思潮 .....	115
一、艺术风格 .....	115
二、艺术流派 .....	116
三、艺术思潮 .....	117
第四章 艺术作品 .....	118
第一节 艺术作品的构成因素 .....	118
一、艺术作品内容与形式的辩证认识 .....	118
二、艺术作品的内容 .....	120
三、艺术作品的形式 .....	126
四、艺术作品的内容与形式的关系 .....	131
第二节 艺术作品的层次 .....	133
一、艺术语言 .....	133
二、艺术形象 .....	136
三、艺术意蕴 .....	138
第三节 艺术作品的相关属性 .....	142
一、典型 .....	142
二、意境 .....	143
三、格调与品位 .....	146
四、艺术美 .....	146
第五章 艺术鉴赏 .....	150
第一节 艺术鉴赏的一般规律 .....	150
一、艺术鉴赏的重要意义 .....	150
二、艺术鉴赏力的培养与提高 .....	151
第二节 艺术欣赏的心理过程 .....	152
一、审美注意 .....	152
二、感知知觉 .....	153
三、联想想象 .....	155
四、情感共鸣 .....	156
五、领悟理解 .....	157
第三节 艺术鉴赏与艺术批评 .....	158
一、艺术批评的作用 .....	158
二、艺术批评的特征 .....	160
参考文献 .....	161

# 第一章 艺术总论

## 第一节 艺术的起源

可以说，自从艺术诞生以来，人类就未间断过对“艺术是什么”进行追问和考察。概括起来，追问方式无外乎两种：一种是历史主义方式，即从“起源”的角度切入，探索：艺术在艺术历史的形成之初是怎样发生的，继而从中找到艺术的自身规定性；另一种是本质主义方式，即从“本质”的角度切入，透过艺术史的现象看本质，继而从中窥见艺术的某种根性。先说从“起源”角度的追问，在进入这一层次的探讨之前，有必要强调，在本源论的意义上，“艺术的起源”问题并不是问艺术在什么时间产生，而是问艺术在什么情形、什么条件下成为艺术。换句话说，艺术的起源，就是要找到艺术的本性源于何处，而艺术的这种本性，乃是艺术存在的理由、发展的源泉和绵延不绝的力量，它使艺术百看不厌、永葆青春，永远是人类不可或缺的一种需要。

纵观中外艺术史，人们对艺术起源的看法主要有五种：

### 一、模仿说

“模仿说”是诸多关于艺术起源的学说中最古老的说法，它的基本观点是认为艺术起源于人类对自然的模仿。

在中国，华夏先祖很早就认为语言和艺术是模仿自然界的动植物形成的。例如，《管子·地员》篇就讲到，音乐中的“宫”“商”“角”“徵”“羽”五声，其实是由模仿现实生活中的各种动物而来，正所谓“凡听徵，如负猪豕觉而骇；凡听羽，如鸣马在野；凡听宫，如牛鸣卵中；凡听商，如离群羊；凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清”。在西方，早在 2000 多年前的古希腊，哲学家赫拉克利特就明确指出：“艺术模仿自然”。另一位哲学家德谟克利特也认为，人类在许多重要的事情上都是野兽的学生，向动物学习，取法于自然，“从蜘蛛我们学会了织布和缝补，从燕子学会了造房子，从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌”。在这之后，亚里士多德进一步指出，模仿是人类的本能，所有的艺术，不管它采取什么样的形式，“这一切实际上是模仿”，这是艺术的根性，至于不同的艺术样式表现出差别，那不过仅仅是模仿所用的媒介、手段或方式不同罢了，就像画家、书法家、雕刻家用色彩和线条模仿，而诗人、歌唱家、戏剧演员则是用他们的声音来模仿。那么，人类为什么要模仿动物、模仿自然呢？亚里士多德认为，这是因为人能在模仿的过程中得到“快感”，“经验证明了这样一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感，例如，尸首或最可鄙的动物形象”。亚里士多德的这种观点后来为达·芬奇、狄德罗、车尔尼雪夫斯基等人所继承，成为西方国家 2000 余年以来艺术问题上的金科玉律，这种观点直至 18 世纪才开始走向衰落。

应该说，“模仿说”植根于现实世界对艺术创造的决定作用，抓住了艺术本源的客观性特征，具有一定的合理之处。19世纪末，西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画和法国拉斯科洞穴壁画的考古发现均表明，在人类早期的原始艺术中，模仿占了很大的比重，例如，阿尔塔米拉洞穴壁画（如图1-1所示）上，画着旧石器时代的野牛、野猪、野鹿等，有受惊而正在跑的，有已经受伤而倒下去的，也有刚要落入陷阱的一刹那间不知所措的，总之个个都是形象生动、姿态各异，无不让人产生对现实生活中各种动物的联想。但是，“模仿说”的表面性和片面性也是一目了然的。试想，在原始时代生产力极其低下的情形下，人类的初民们作画难道仅仅是为了获得“快感”或单纯地为模仿而模仿吗？显然，他们画一头野牛，模仿是其不可缺少的手段，但是，野牛图像的意义并不只限于野牛本身，很可能是为了表达对捕获野牛的向往和祈盼，实用、功利的目的也许远远超过了审美、超功利的目的。对这一点，鲁迅先生曾有过精妙的评价，他说：“画在西班牙的阿尔塔米拉洞里的野牛，是有名的原始人的遗迹，许多艺术史家说，这正是‘为艺术而艺术’，原始人画着玩玩的。但这解释未免过于‘摩登’，因为原始人没有19世纪的文艺家那么有闲，他画一只牛，是有缘故的，为的是关于野牛，或者是猎取野牛，禁咒野牛的事。”

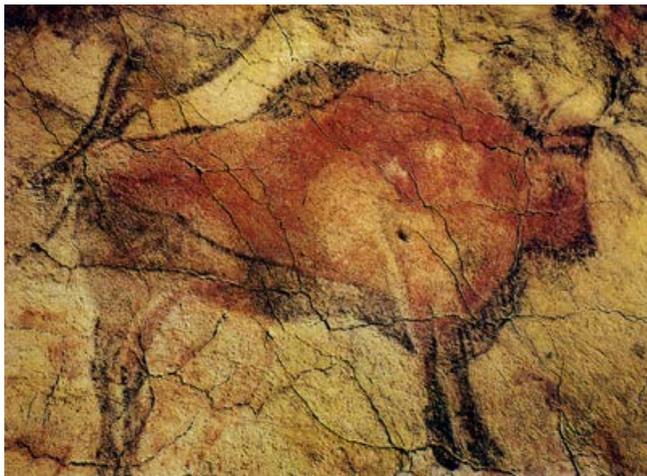


图1-1 阿尔塔米拉洞穴壁画（局部）

## 二、游戏说

“游戏说”的基本观点是艺术起源于人类所具有的游戏本能，代表人物是18世纪德国哲学家席勒和19世纪英国哲学家斯宾塞，因此，“游戏说”常常被后世称为“席勒-斯宾塞理论”。

最早倡导“游戏说”的席勒对艺术起源于模仿的说法不满意，认为模仿的背后一定还有更为原始的动力，这就是游戏。那么什么是“游戏”呢？席勒认为，游戏是人和动物所共有的一种本能，艺术活动或审美活动正是起源于人类所具有的这种本能，它表现在两个方面：一方面是人类具有的某种过剩的精力；另一方面，则是将这种过剩的精力发泄到无功利、无目的的活动中，体现为一种自由的游戏。席勒举例道：“当狮子不受饥饿折磨，也没有别的猛兽向它挑战的时候，它的没有使用过的力量就为它自身造就对象，狮子的吼

叫响彻充满回声的沙漠，它的旺盛的力量以漫无目的的使用为快乐。昆虫享受生活的乐趣，在太阳光下飞来飞去，当然，在鸟儿的悦耳的鸣啭中我们是听不到欲望的呼声的。毫无疑问，在这些运动中是自由的，但这不是摆脱一般需求的自由，而只是摆脱一定的外部的需求的自由。当缺乏是动物的活动的原动力的时候，它是在工作，当力量过剩是这种原动力的时候，当生命力过剩刺激它活动的时候，它是在游戏。总而言之，游戏产生于精力过剩，甚至没有灵魂的自然物（如花草、树木等）也有游戏活动，席勒称之为“物质游戏”和“动物身体器官运动的游戏”。

斯宾塞后来又进一步发展了席勒的观点，认为人作为高等动物，它比低等动物有更多的过剩精力，游戏与艺术正是这种过剩精力的发泄。“游戏”的主要特征是无功利性、无目的性，它并不是维持生活所必需的活动过程，而是为了消耗肌体中聚积的过剩精力，并在自由地发泄这种过剩精力时获得快感和美感。另一位德国美学家谷鲁斯则从心理学的角度进行了补充：人类的游戏并不是完全没有功利目的，而是在轻松愉快的游戏活动中，不知不觉地在为将来的实际生活做“练习”。例如，小猫追逐滚在地板上的线团，是为了练习捉老鼠；小姑娘喜欢抱着木偶玩游戏，是为了练习将来做母亲；小男孩聚在一起玩打仗游戏，是为了练习作战本领和培养勇敢的精神。

无疑，艺术起源于“游戏”的说法可以找到很多的事实例证。在现代对原始部落的艺术考察中我们发现：这些部落的人，他们唱歌，往往是在比较空闲的时候；他们激情的集体舞蹈，也多带有劳动之余的狂欢性质；而他们中的男人们所热衷的摔跤运动，则更是“游戏说”所谓过剩精力无功利、无目的地发泄的最好解释。然而，解释的偏颇处面同样突出：它仅仅从生物学或心理学的角度出发，把“游戏”看成是人和动物所共有的本能，把人类自由与精神创造意义上的艺术“降格”为一种动物性与应激性的普通活动，低估了艺术的意义，同时更贬低了人类存在的价值，因此，仍不能揭示出艺术产生的真正动因。

### 三、巫术说

在西方艺术起源理论中，巫术说是最有说服力的一种。当“模仿说”“游戏说”在20世纪初逐渐被人们所抛弃之时，“巫术说”则越来越受到追捧，影响力延续至今。

“巫术说”的基本观点认为，艺术起源于原始巫术。其代表人物和创始人——英国人类学家爱德华·泰勒在《原始文化》一书中认为，原始人的思维方式和现代人不同，因为对周围世界不像现代人了解得那么多，于是自然产生出一种敬畏感，以为身边的山川草木、鸟兽虫鱼、太阳起落、四季更替等万事万物都是有灵的，并且都可以与人交感。“野蛮人的世界就是给一切现象凭空加上无所不在的神灵的任性作用……古代野蛮人让这些幻想来塞满自己的住宅，周围的环境，广大的地面和天空。”在这种思维观念的作用下，原始人发明了独特的“交感巫术”，即他们深信自己接触过的东西在脱离接触后仍可继续相互作用。比如，人死前用器物陪葬，死后就会在冥间继续享用。又如，求雨时用符咒、假面或颜料装饰身体，原始人相信这必然能驱走妖魔，从而使谷物获得丰收。在泰勒看来，这一系列巫术仪式恰好孕育了艺术。

另一位英国人类学家弗雷泽持类似的观点。在著名的《金枝》一书中，弗雷泽认为，原始部落的一切风俗、仪式和信仰，都起源于人类初民的交感巫术。在他看来，“巫术是一种假造的自然规律的体系，一种不合格的行为指导，一种伪科学，一种早产的艺术”。

正是因为原始时期的人们对自然现象以及自身能力的认识有限，所以对许多无法把握的自然现象只能依靠想象中看不见、摸不着但又无时不在、无处不有的超自然力量来解释。同时，由于巫术施行者在巫术活动中要借助绘画、偶像、假面、雕刻和模仿性舞蹈等手段，因此，原始艺术事实上是原始巫术的副产品，但它缺乏独立的审美价值，只是为达到巫术目的的手段而依附于巫术仪式之上的。

“巫术说”的观点建立在大量人类学、考古学实证资料的基础之上，说服力无疑是很强大的。现代考古学也发现，许多史前洞穴中的动物遗骨，大多摆放整齐、叠置有序，这样的精心摆放，表明了原始人对自己猎食的动物充满敬畏。《艺术的起源》一书的作者希尔恩认为：“当北美印第安人，或卡菲尔人，或黑人在表演舞蹈时，这种舞蹈全部都是对狩猎活动的模仿（如图 1-2 所示）……这些模仿有着一个实践的目的，因为世界上的所有猎人都希望能把猎物引入自己的射程之内，按照交感巫术的原理，这是可以通过模仿来办到的。因此，一场野牛舞，在原始人看来就可以强迫野牛进入猎人的射击距离之内。”不过，艺术起源于巫术的假说还是存在许多值得商榷的地方。譬如，巫术与艺术的关系，“巫术”一词本身就是个模糊的概念，它既可以指实用性的祭祀、求雨活动，也可以指非实用性的舞蹈、歌舞活动，必须明确这个概念究竟是在哪种意义上使用，才能真正明确其与“艺术”的联系。再如，巫术与劳动的关系，事实上，原始时代的巫术活动总是同当时的生产劳动密切联系在一起的，我们很难把巫术与劳动清晰地区分开来，在这种情况下，说艺术就是起源于巫术在立论上难免存在着漏洞。因此，我们只能说，艺术的起源为原始巫术有很强的说服力，但同时又不十分准确。



图 1-2 原始巫术舞蹈

## 四、劳动说

艺术起源于劳动的观点在 20 世纪曾受到文艺理论界的特别重视，成为新中国占主导地位的艺术起源理论，甚至一度被认为是唯一能正确解释艺术起源的理论。

“劳动说”的代表人物是俄国早期马克思主义理论家普列汉诺夫。在《没有地址的信》一书中，普列汉诺夫通过对原始音乐、歌舞和绘画的分析，利用大量人类学、民族学以及民俗学的文献，系统论述了艺术的起源及其发展问题，并且得出了艺术起源于劳动的结论。他说：“在其发展的最初阶段上，劳动、音乐和诗歌是极其紧密地联系着，然而这三位一体的基本的组成部分是劳动，其余的组成部分只有从属的意义。”普列汉诺夫明确指出：“劳动先于艺术，总之，人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的

观点上来看待它们。”值得指出的是，“劳动说”与马克思、恩格斯关于艺术起源于劳动的理论有着直接的联系，但又不完全一致。马克思、恩格斯关于艺术起源于劳动的论述，始终是将人的劳动作为历史的、进化的创造活动来理解的，劳动促进了人的体格和精神的不断完善。恩格斯指出，“首先是劳动，然后是语言和劳动一起，成为两个最主要的推动力，在它们的影响下，动物的脑髓就逐渐地变成了人的脑髓”。他又说：“只是由于劳动，由于和日新月异的劳作相适应，由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起骨骼的特别发展遗传下来，而且由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于愈来愈复杂的动作，人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似的产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕塑以及帕格尼尼的音乐。”很明显，马克思、恩格斯关于艺术起源于劳动的理论具有鲜明的历史唯物主义特色，这和普列汉诺夫的“劳动说”偏向于人类学、人种学以及机械唯物主义的特点有很大的区别。

从客观的角度来讲，劳动说相对于其他艺术起源的学说确实有许多长处。首先，“劳动说”把艺术的起源同人类的起源联系在一起，认为劳动创造了人，创造了人类社会，当然也创造了艺术所赖以产生的基础，这一点同样可以从现代考古资料方面（如古人类化石、石器时代的遗物等）得到力证。其次，“劳动说”十分注重考察艺术与劳动的关系，比如，艺术中的节奏（音乐、舞蹈中的节拍和诗歌中的韵律等）同协调集体劳动的形式之间的密切关系。再次，与传统的艺术起源论相比，“劳动说”摒弃了艺术起源于人类本能的旧说，将人类的艺术牢牢地置于社会实践的坚实基础之上，强调了人的观念意识对社会实践活动（主要是物质生产活动）的依赖关系。又次，它提出了“劳动先于艺术”的观点，指明人类只有在首先满足物质生存需要之后，才能去从事超功利、审美性的艺术活动，这种观念基本符合历史唯物主义（物质需要先于精神需要）的解释。最后，“劳动说”还辩证地提出了艺术对人类实践活动的反作用（如劳动号子等协同动作提高了劳动效率），这在原始的意义说明艺术是可以促进生产和社会的发展的，也从另一侧面说明原始艺术是服从于谋生等实用目的的。

当然，“劳动说”也存在一些不足。首先，正如在前面提到的，劳动说明显存在把马克思、恩格斯的艺术起源理论简单化、教条化的倾向，认为劳动即是艺术发生最直接和最根本的科学依据，人为地剪掉了历史事实当从劳动到艺术的中间环节，仿佛一切艺术问题只要简单地归结到劳动上面便万事大吉了。其次，劳动说忽略了原始社会除劳动之外的若干因素（如生殖崇拜、自娱性歌舞等）对艺术起源的重要作用，认为最初的一切文学艺术都是来源于原始人的劳动生活和生产斗争，明显地置历史事实当中那些带有艺术性因素但并非都与劳动相关的活动于不顾，因此，其结论失之武断。最后，“劳动说”在理论上存在着一个最大的缺陷，那就是它不能充分说明审美与艺术发生的生理动因和心理机制，到底是什么力量促使人去从事审美与艺术创造活动的呢？处在审美与艺术创造活动中的主体，其生理和心理方面呈现出一种怎样的状态呢？如果不能给以生理学、心理学的合理解释，我们在艺术起源问题上就永远都不可能有一个较为圆满的答案。

## 五、其他说

除了上述的“模仿说”“游戏说”“巫术说”和“劳动说”四种，关于艺术的起源问题，理论界还有一些其他的提法，如“本能说”“无意识表现说”“合力说”“多元决定

说”等，这里权且把它们统一地称之为“其他说”。鉴于“本能说”和“无意识表现说”或可包含在“模仿说”之内，或者将要在下面的艺术本质论中论及，这里，我们重点来看看近几年国内非常流行的“合力说”和“多元决定说”。

“合力说”的基本观点认为，艺术不是模仿、游戏、巫术或劳动哪一个因素唯一决定的，原始文艺是在人类包括审美与精神需要在内的多种需要所交织的“合力”中产生的，“这种合力的本质是人类最初掌握世界的愿望和企图”。“合力说”依据马克思主义原理指出：“一定的物质生产是文艺发生的前提，也是文艺发展的最终原因。但是，这并不意味着物质生产活动是文艺发生的唯一原因，甚至也不是直接的原因。人类发生的最直接的动力是人类自身精神生活的需要。”

“多元决定说”可以看做“合力说”的翻版。与“合力说”的观点一样，“多元决定说”认为艺术的产生是“多元决定”的：“艺术的产生经历了一个由实用到审美、以巫术为中介、以劳动为前提的漫长历史发展过程，其中也渗透着人类模仿的需要、表现的冲动和游戏的本能”。与“合力说”的提法稍稍不同，“多元决定说”依据“西方马克思主义”的代表人物、法国结构主义学者阿都尔塞的观点认为：“任何文化现象的产生，都是有多种多样的复杂原因，而不是由一个简单原因造成的”“对于艺术的起源这样复杂的问题来讲，恐怕更不能用单一的原因去解释”。于是，“多元决定说”抛出了上面这段囊括了全部艺术起源学说的论调，看似完整而无懈可击。

应该说，“合力说”和“多元决定说”正是看到了既有的艺术起源理论的种种偏颇，希望能在吸收这些关于艺术起源的假说的基础上，进一步找到某种更为合理地解释艺术到底是如何发生的理论，其积极性与建设性的意义是十分鲜明的。但是，它们在建构艺术起源新理论的过程中依然存在着一一些混乱。比如，“合力说”在坚持艺术的发生是生存需要、精神需要等合力作用的结果的同时，其又试图突出“精神需要”“艺术的掌握”因素在合力中的核心性，这难免与其强调“合力”“生存需要与精神需要同等重要”的观点自相矛盾。而多元决定说更是在上段大而全的结论之后紧接着提道：“艺术的产生虽然是多元决定的，但是，‘巫术说’和‘劳动说’更为重要。”我们知道，西方的理论家们向来有“剑走偏锋”的传统，如康德、黑格尔、尼采、弗洛伊德等，而包括“模仿说”“游戏说”“巫术说”等在内的若干艺术起源理论，则更是追求一种“片面的深刻”。因为从特定的理论体系本身来讲，由于逻辑起点的与众不同，所以在根本上具有排他性：“模仿说”不可能包含“游戏说”，而“巫术说”也不可能被“游戏说”所兼容，这是特定理论体系保持自身独立性和合法性的必要条件。那么，根据这种理论规则，“合力说”和“多元决定说”看似说明了艺术起源问题上的一切，事实上却是什么问题都没有说清楚。艺术的起源问题，依然悬而未决。

## 第二节 艺术的本质与特征

### 一、艺术的本质

什么是艺术？它具有哪些基本性质与特点？面对着丰富多彩的艺术种类和浩如烟海的

艺术作品，人们很早就开始探索这个问题。

### （一）关于艺术本质的几种主要看法

据不完全统计，从中国先秦时期和西方国家古希腊时期开始，给艺术下的定义已有上百种，从不同的角度探讨了艺术的本质特征。其中影响较大的主要有“客观精神说”“主观精神说”“模仿说”和“再现说”。

#### 1. 客观精神说

这种观点认为艺术是“理念”或者客观“宇宙精神”的体现。古希腊哲学家柏拉图是较早对艺术的本质进行哲学探讨的学者。柏拉图认为，理性世界是第一性的，感性世界是第二性的，而艺术世界仅仅是第三性的。也就是说，只有理性世界才是真实的，而现实世界只是理性世界的摹本，那么，艺术世界当然更不真实了，艺术只能算作“摹本的摹本”，“影子的影子”“和真实隔着三层”。这样一来，艺术是对现实的模仿，而现实又是对理式的模仿。显然，柏拉图对艺术本质的认识，是基于客观唯心主义的哲学观。然而，柏拉图对艺术本质的认识中，也有值得我们注意的地方，那就是他力图从具体的艺术作品中找出深刻的普遍性来。

德国古典美学集大成者黑格尔对艺术本质的认识同样也建立在客观唯心主义哲学体系之上。黑格尔美学思想的核心是：“美就是理念的感性显现”，同样把艺术的本质归结于“理念”或“绝对精神”。但是，黑格尔关于美和艺术的看法又包含了深刻的辩证法思想，他认为，“理念”是内容，“感性显现”是表现形式，二者是统一的。艺术离不开内容，也离不开形式；离不开理性，也离不开感性。在艺术作品中，人们总是可以从有限的感性形象认识到无限的普遍真理。

中国古代也有类似的“文以载道说”。南北朝时期，刘勰《文心雕龙》的首篇就是《原道》，刘勰认为“文”是“道”的表现，“道”是“文”的本源。当然，刘勰在这里所说的“道”，既有自然之道的意思，也有古代圣贤之道，即善的意思。因此，他所说的“道”还是自然之道与圣人之道的统一。到了宋代，理学家在“文”与“道”的关系上更是走上了极端。在朱熹看来，“文”只不过是载“道”的简单工具，即“犹车之载物”罢了。这样一来，“道”不仅是文艺的本质，而且是文艺的内容，“文”仅仅是作为“道”的工具而已。显然，这种“文以载道说”同样把艺术的本质归结为某种客观精神。

#### 2. 主观精神说

这种观点认为艺术是“自我意识的表现”，是“生命本体的冲动”。德国古典美学的开山鼻祖康德，把他的美学体系建立在主观唯心主义基础之上。康德认为，艺术纯粹是作家、艺术家们的天才创造物，这种“自由的艺术”丝毫不夹杂任何利害关系，不涉及任何目的。康德把自由看做艺术的精髓，他认为正是在这一点上，艺术与游戏是相通的。他强调，艺术创作中天才的想象力与独创性，可以使艺术达到美的境界。诚然，康德看到并强调了创作主体的重要性，并且把自由活动看做艺术与审美活动的精髓，这些都体现出康德思想的深刻之处。但是，康德的先验论的唯心主义哲学体系，又使他在美与艺术的论述中充满了一系列矛盾。

康德的这种意志自由论成为后来的唯意志主义思想来源之一。处在19世纪和20世纪转折点上的德国哲学家尼采认为，人的主观意志是世上万事万物的主宰，也是推动历史发

展的根本动因。在尼采那里，主观意志被说成是主宰一切的独立实体，本能欲望被夸大为具有无限的能动性。尤其值得指出的是，尼采是从美学领域开始他的哲学活动的。在他的第一部著作《悲剧的诞生》中，尼采用日神阿波罗和酒神狄奥尼索斯的象征来说明艺术的起源、艺术的本质和功用，乃至人生的意义，等等，它们成为尼采全部美学和哲学的前提。尼采把日神冲动和酒神冲动看做艺术的两种根源，把“梦”和“醉”看做审美的两种基本状态。他强调，日神精神和酒神精神都植根于人的深层本能，其区别仅仅在于，前者是用美的面纱来遮盖人生的悲剧面目，使人沉湎于梦幻中；后者却是一种痛苦与狂喜交织的癫狂状态，使人在极度的情绪放纵中揭开人生的悲剧面目。

在我国古代的文艺理论批评史上，南北朝时期是文学繁荣的时期，文学艺术抒情言志的功能得到重视。但是，这个时期有的文艺评论家把“情”“志”归结为作家、艺术家个人的心灵和欲念的表现，根本否认文艺与社会现实的联系。宋代严羽的“妙悟说”和明代袁宏道的“性灵说”，都是把主观精神的表现和抒发，当做文学艺术的本质特征的理论。

### 3. 模仿说或再现说

西方文艺思想史上，“模仿说”一直是很有影响的一种观点。这种观点认为艺术是对现实的“模仿”，发展到后来，更认为艺术是“社会生活的再现”。古希腊的亚里士多德在人类思想史上第一个以独立体系来阐明美学概念，他认为艺术是对现实的“模仿”。他首先肯定了现实世界的真实性，从而也就肯定了“模仿”现实的艺术的真实性。同时，亚里士多德进一步认为，艺术所具有的这种“模仿”功能，使得艺术甚至比它所“模仿”的现实世界更加真实。他强调，艺术所“模仿”的不只是现实世界的外形或现象，而且是现实世界内在的本质和规律。因此他认为，诗人和画家不应当“照事物本来的样子去模仿”，而是应当“照事物的应当有的样子去模仿”，也就是说，还应当表现出事物的本质特征来。亚里士多德的“模仿说”对艺术实践产生了很大的影响，从中世纪、文艺复兴时期直到十七八世纪，一直为欧洲许多美学家、艺术家所信奉。

俄国 19 世纪革命民主主义者车尔尼雪夫斯基从他关于“美是生活”的论断出发，认为艺术是对生活的“再现”，是对客观现实的“再现”。车尔尼雪夫斯基的基本论点是艺术反映现实，但他所理解的现实生活，不仅包括客观存在的自然界，而且包括人们的社会生活，从而更加具有深刻的社会内容。车尔尼雪夫斯基进一步指出，对于“美是生活”的论断应当作如下解释：“任何事物，我们在那里看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的。”他从这个角度肯定了美离不开人的理想，肯定了现实生活是艺术的源泉，艺术家在说明生活和对生活作判断时又必须发挥自己的主观能动性。但是，车尔尼雪夫斯基机械唯物论的缺陷，使他在美学和艺术思想中充满了矛盾，尤其是他过分抬高现实美，贬低艺术美，他在一个很有名的比喻中，曾经把生活比作金条，把艺术作品比作钞票，以此说明艺术只是生活的代替品，自身缺少内在的价值，显示出机械唯物主义的偏见。

除以上几种主要观点外，中外艺术史上还有“形象说”“情感说”“表现说”“形式说”等多种颇有影响的说法。

## （二）艺术本质问题的科学理论基础

人类社会生活从总体上可以划分为物质生活与精神生活两大部分。为了满足物质生活

和精神生活进行的生产活动，就叫做物质生产与精神生产。物质生产是为了满足人们的物质需要，它的成果构成了人类的物质文明；精神生产是为了满足人们的精神需要，它的成果构成了人类的精神文明。艺术生产作为一种特殊的精神生产，则是为了满足人们的审美需要，它的成果构成了人类光辉灿烂的艺术文化宝库。

尤其需要指出的是，马克思明确提出了“艺术生产”的概念，将“艺术”与“生产”联系起来考虑，从生产实践活动出发来考察艺术问题，把艺术看做是一种特殊的精神生产，这在美学史和艺术史上是一个前所未有的创举。“艺术生产”理论，对揭示艺术的起源和艺术的发展，揭示艺术的性质和艺术的特点，以及揭示艺术创作、艺术作品、艺术鉴赏这样一个完整的艺术系统的奥秘，都提供了科学的理论依据。

那么，“艺术生产”理论究竟给艺术学研究提供了哪些启示呢？

第一，艺术生产理论揭示了艺术的起源、性质和特点。

首先，从艺术的起源来看，艺术生产本身是经历了一个漫长的历史过程才从物质生产中分化出来的。人类最初的艺术品常常同生产劳动实践有着直接的联系，它们或者是劳动工具，如精致的石器、骨器等，或者是劳动成果，如用来作为装饰品的兽皮、兽牙、羽毛等。随着生产力的发展和人类社会的进步，艺术生产逐渐独立出来，这些劳动产品也逐渐从满足人的物质需要变为满足人的精神需要。艺术的起源可能有多种多样的原因，但归根结底，艺术的起源离不开人类的社会实践活动。

其次，从艺术的性质和特点来看，艺术生产理论告诉我们，艺术作为审美主客体关系的最高形式，包含着两个方面的内容：一方面艺术是对客观社会生活的反映，另一方面艺术又凝聚着艺术家主观的审美理想和情感愿望。也就是说，艺术美既有客观的因素，又有主观的因素，这两方面通过艺术家的创作活动互相渗透、彼此融合，并物化为具有艺术形象的艺术作品。因而，艺术的审美价值必然是主客体的有机统一。艺术生产的突出特点是把创作主体（艺术家）强烈的主观因素渗透到整个艺术创作过程中，并融会到艺术作品之中。人类的生产实践活动本身就是一种创造性的劳动，艺术生产作为一种特殊的精神生产，当然就是一种自由自觉的创造性劳动了。艺术生产固然离不开客观现实，社会现实生活是艺术创作的源泉和基础，但艺术生产同样不能离开主观创造，只有当艺术家调动他强烈而丰富的想象来从事创作时，才能塑造出有血有肉、生动感人的艺术形象。从这种意义上讲，艺术必然是心与物的结合、主观与客观的结合、再现与表现的结合。

于是，艺术生产理论就澄清了在艺术本质问题上许多片面的观点和认识。如上文提到的“主观精神说”，虽然重视和强调了艺术创作中，艺术家作为创作主体的地位和作用，却把这种主观因素过分夸大到绝对化的程度，以至于完全否认客观因素的存在，从而在艺术本质问题上得出了片面性的结论。同样，“模仿说”或“再现说”，虽然重视和强调了艺术创作来源于客观现实生活，但也把这种客观因素过分夸大，忽视和否认艺术家的创造性劳动，在艺术本质问题上同样陷入了片面性的泥潭。与之相反，艺术生产理论则认为，艺术的本质是实践基础上审美主客体的统一。从历史发展的角度来看，艺术的价值是主体（社会的人）与客体（自然界）漫长生产实践活动的产物；从艺术创作的角度来看，艺术的价值又是艺术创作主体（艺术家）与艺术创作客体（社会生活）相互作用的结果。

第二，艺术生产理论阐明了两种生产的“不平衡关系”。

如前文所述，艺术作为一种特殊的社会意识形态，它的发展不能脱离一定时代的物质

生产条件。一定时代艺术的发展，总是在一定的经济基础上进行的。

但是，艺术生产理论又告诉我们，艺术生产作为一种特殊的精神生产，又具有相对的独立性。这就是说，在社会发展历史的某些阶段上，艺术的繁荣与社会物质生产的发展呈现出某种不平衡现象，例如，马克思曾以古希腊艺术的繁荣为例子，来说明艺术的繁盛时期绝不是同社会的一般发展成比例的。我们从19世纪的俄国，也可以看到类似的两种生产不平衡现象。当时的俄国还是一个经济上十分落后的国家，社会还残存着农奴制，经济远远落后于西欧资本主义国家。但是，19世纪的俄国却在文学艺术领域呈现出空前繁荣的局面。文学上群星辉映，涌现出普希金、陀思妥耶夫斯基、列夫·托尔斯泰等一批作家，以及别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等著名文艺评论家；在戏剧方面，涌现出果戈理、契诃夫等一批著名的戏剧家；在音乐上，涌现出杰出的作曲家柴可夫斯基，以穆索尔斯基、里姆斯基-科萨柯夫为代表的“强力集团”；在美术上，涌现出以列宾、苏里科夫、列维坦等为代表的“巡回展览画派”；在舞蹈方面，出现了《天鹅湖》《睡美人》等一批优秀的大型古典芭蕾舞剧作品。可以说，19世纪经济上落后的俄国，在文学艺术各个方面都取得了令人瞩目的巨大成就。

同时，我们又应当看到，两种生产不平衡的现象与艺术生产最终必然受物质生产制约并不矛盾。前者是个别、特殊的现象，后者是一般、普遍的规律。何况，从最根本的原因上讲，两种生产不平衡现象也有其深刻的经济和政治根源。就拿19世纪的俄国来说，当时反对沙皇政府专制统治的斗争风起云涌，新的生产力强烈要求打破旧的生产关系，这种巨大的历史变革，为当时文学艺术的繁荣发展提供了强大的推动力和难得的历史机遇。

第三，艺术生产理论揭示了艺术系统的奥秘。

艺术生产理论把艺术创作—艺术作品—艺术鉴赏这三个相互联系的环节，作为一个完整的系统来研究，从而揭示出艺术作品与欣赏者、对象与主体、生产与消费之间相互依存、相互转化的辩证关系。艺术创作可以说是艺术的“生产阶段”，它是创作主体（艺术家）对创作客体（社会生活）能动反映的过程。艺术作品可以看做是艺术生产的“产品”。艺术鉴赏则可以看做是艺术的“消费阶段”，它是欣赏主体（读者、观众、听众）在和欣赏客体（艺术作品）的相互作用之中得到艺术享受的过程。在艺术生产的全过程中，生产作为起点，具有支配作用，消费作为需要，又直接推动着生产。艺术作品被创作出来，是为了供人们阅读或欣赏，如果没人欣赏，它就还只是潜在的作品。因而，艺术生产必须适应欣赏者的消费需要，同时，艺术欣赏反过来又成为刺激艺术生产的动力，推动着艺术生产的发展。

然而，过去的美学理论和文艺理论，往往只是侧重于其中一个环节，而不是把创作—作品—鉴赏当做一个有机的、完整的艺术系统来进行研究。如19世纪实证论批评家圣佩韦等人重视对作家的研究，重视对作家、艺术家生平的考证，重视对作者经历、传记的描述，侧重于对艺术创作这一环节的研究；20世纪新批评派、结构主义理论流派等却重视对作品的研究，强调对艺术作品的结构和模式深入探索，尤其重视对叙事作品的语言分析，侧重于艺术作品这一环节；20世纪60年代末期在德国诞生，后来迅速在世界各国流传开来的接受美学则重视对欣赏者的研究，认为艺术作品本身是开放性的，欣赏者总是要以自己的审美心理结构来阅读和欣赏文艺作品，接受美学侧重于读者、观众、听众这一环节。

应当肯定的是，以上这些理论都从各自不同的侧面，揭示了艺术活动的某些规律，其

中不乏有价值的东西。但是，它们的弱点都在于未能把艺术活动看做一个完整的过程，未能把其中的各个环节联系起来，进行系统的研究。艺术生产理论启示我们，应当全面地研究艺术活动的全部过程，把创作—作品—鉴赏这三个部分作为一个完整的艺术系统来进行综合的研究。只有这样，才能真正揭示出艺术作为一种特殊的社会意识形态和特殊的精神生产所具有的本质特征。

## 二、艺术的特征

艺术的本质与艺术的特征二者密不可分。本质是特征的内在规律，特征是本质的外在表现。艺术作为一种特殊的社会意识形态，艺术生产作为一种特殊的精神生产，决定了艺术必然具有形象性、主体性、审美性等基本特征。

### （一）形象性

艺术的基本特征之一是形象性，换句话讲，艺术形象是艺术反映生活的特殊形式。哲学、社会科学总是以抽象的、概念的形式来反映客观世界，艺术则是以具体的、生动感人的艺术形象来反映社会生活和表现艺术家的思想情感。普列汉诺夫曾讲过，艺术“既表现人们的感情，也表现人们的思想，但是并非抽象地表现，而是用生动的形象来表现。这就是艺术的最主要的特点”。各个具体艺术门类，它们所塑造的艺术形象可以具有各自不同的特点，如雕塑、绘画、电影、戏剧等门类的艺术形象，欣赏者可以通过感官直接感受到，而音乐、文学等门类的艺术形象，欣赏者则必须通过音响、语言等媒介才能间接地感受到。但无论怎样，任何艺术都不能没有形象。关于艺术形象，可以从以下三方面来看：

#### 1. 艺术形象是客观与主观的统一

任何艺术作品的形象都是具体的、感性的，也都体现着一定的思想感情，都是客观因素与主观因素的有机统一。

鲁迅先生曾经说过，画家所画的，雕塑家所雕塑的，“表面上是一张画，一个雕像，其实是他的思想和人格的表现”。例如意大利文艺复兴时期，画家达·芬奇的《蒙娜·丽莎》，是几个世纪以来人们赞叹而又迷惘的作品。这幅肖像画中的少妇，据说是佛罗伦萨一个皮货商的妻子，当时她刚刚丧子，心情很不愉快。达·芬奇在为她作画时，特地邀请了乐师在旁边弹奏优美的乐曲，使这位少妇保持愉悦的心情，以便能比较从容地捕捉表现在面部的内在感情。画中蒙娜·丽莎含而不露的笑容显得深不可测，因而被称为“神秘的微笑”。传说画家整整用了四年时间，才完成这幅肖像画。画家为了艺术上的追求，从生理学和解剖学的角度深刻分析了人物的面部结构，研究明暗变化，才创造出这一富有魅力的艺术形象。无疑，画家在这个人物形象身上寄托了自己的审美理想。以至于后来的心理分析学派艺术批评家们，用性欲升华的理论来分析这幅名作，认为达·芬奇在《蒙娜·丽莎》这幅画中，表现出鲜明的“恋母情结”。事实上，画家是通过这幅作品表现文艺复兴时期摆脱了中世纪的宗教束缚和封建统治的人文主义思想，是对人生和现实的赞美。

中国美学十分重视“传神”。传神的艺术作品，不但反映了对象的本质特征，而且表现了艺术家对生活、人物的理解。例如五代南唐画家顾闳中的作品《韩熙载夜宴图》，韩熙载原是北方豪族，早年曾当过南唐大臣，目睹南唐朝廷江河日下的现实，为逃避政治上的不幸遭遇，故意以放荡颓废的生活来放逐自己。南唐后主李煜想任他为宰相，便派遣画