

审

邱正伦 著

美价值取向研究 上

中国本土艺术学建构丛书



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

中国本土艺术学建构丛书

审美价值取向研究

(上)

邱正伦 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

审美价值取向研究/邱正伦著. —北京: 文化艺术出版社,
2007. 7

ISBN 978-7-5039-3406-3

I. 审... II. 邱... III. 艺术美学-审美评价-研究-中国 IV. J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第146625号

审美价值取向研究 (上下)

作 者 邱正伦

责任编辑 周进生

责任校对 崔建文

版式设计  周娟 刘玲

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲1号 100029

网 址 www.whyscbs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)
(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 重庆市名典印务有限公司

版 次 2007年7月第1版
2007年7月第1次印刷

开 本 787×1092毫米 1/16

印 张 30

字 数 560千字

印 数 1—1500套

书 号 ISBN 978-7-5039-3406-3/J·884

定 价 58.00元 (上、下册)

中国本土艺术学建构丛书

学术顾问（以姓氏笔画为序）

丁 宁	水天中	王小佳
冯 远	宋乃庆	李 明
张诗亚	张晓凌	陈 醉
陈绶祥	林冠夫	崔延强
黄河清	黄蓉生	程大利

主 编 陈 航

编 委（以姓氏笔画为序）

马一丹	代 迅	刘曙光
邱正伦	陈 航	凌承纬
黄 杰	谭 琳	

总序：

全球化语境下的本土话语觉悟

“中国本土艺术学”是相对于西方艺术价值尺度而提出来的。

毋庸讳言，中国现代艺术的概念与方法来源于西方的，我们现在所说的油画、雕塑，乃至目前流行的装置艺术、行为艺术、声光艺术等等都是从西方移植过来的，并且，这种移植是全方位的：不仅包括艺术的概念、方法、工具、材质，还包括艺术的审美观念和评价尺度——而这后一点是最致命的：即关于“什么是艺术”，“什么是好的艺术和坏的艺术”的评价尺度，是由西方艺术的审美尺度先定地提供给我们的；我们当前采用的艺术学理论及其教育体系正是建立在从西方移植过来的这些概念、方法和审美尺度之上的。我们的《艺术概论》和艺术学教育的基本框架和模式，主要是从前苏联移植过来的（最多再加上一点西方现代艺术和后现代艺术的佐料），这些前苏联艺术学理论的母本则来源于18世纪的西方文艺理论。我们在接受西方的艺术概念和方法的同时，也接受了他们的价值尺度，我们进而用这种价值尺度来评价自己的创作和其他人的创作，并把这种西方艺术的价值尺度连同它的审美观念传授给下一代艺术从业者……

长时间以来，我们就这样不断地在自己头脑里重复地思考着西方的艺术概念，重复地创作着西方意味的中国艺术，不厌其烦地讲授着西方的艺术概念，而忘记了创造的神圣使命。由此造成的情况便是：中国艺术家对西方话语中心艺术审美尺度的无条件认同，对西方艺术潮流亦步亦趋的追随和模仿。独立的、现代的中国本土艺术之魂始终蛰伏着没有觉醒。

中国艺术家对西方现代艺术的追随与模仿已走到尽头了。中国现代艺术的话语危机向我们提出了历史性的要求：只有建立起自己独立的艺术学理论及其教学体系，才能使中国的艺术学理论于世界众声喧哗的多声部合唱中彰显出自己的声音，站立起自己的形象。

“中国本土艺术学”概念的提出，便是朝向这一目标的最初努力。

那么，“中国本土艺术学”中的“本土”这一概念，和“地域”、“民族性”这些概念是一种什么关系呢？

首先，“本土”不同于“地域”，“地域”是地理学意义上的，而“本土”是精神性的，它是我们与这块土地以及它的5000年文明生死相依的血缘意识在生命中的觉醒。

“本土”与“民族性”也是完全不同的两个概念。“民族性”是一个封闭的概念，在全球化语境和现代性浪潮的冲击下，所谓的“民族性”，往往是以敌视现代性为前提，在与世界潮流的对抗中，以固守传统的守旧姿态来存活和强调自己的形象的。“本土性”则是一个包容和开放的概念，它本身就是现代性的一种觉悟，是民族精神及其话语在全球化大语境下与世界的交流与对话。不是“世界走向我”式的被动选择，也不是“我走向世界”式的单向度认同；而是我与世界相互走向、相互进入——是民族精神在与世界潮流的对话与碰撞中的创造性转化。因此，我们所说的“中国本土艺术学”既不是一个地域性概念，也不是一个民族性概念，而是植根于5000年中华文明的当代艺术诗学在全球化语境下的本土性觉悟及话语建构。

要建立中国本土艺术学，首先要摆脱对西方文化母体及其艺术价值尺度的被动依赖，重建中国艺术家和中国现代艺术的主体精神。本土意识的丧失是中国新艺术被动地依赖于西方艺术价值尺度的结果。现在提出“本土艺术学”这一概念，便是要重新唤起这种植根于母语的血缘意识，使每一个中国艺术家返回到母语的根上重新思考和创作。一些拉美艺术家在寻找他们自己艺术的“本土性”时曾有过类似的经历：一开始总是到外部去寻找艺术的自我，转了一圈之后终于发现：我们的面孔就在我们的母语中。“本土性”才是艺术永不枯竭的创作源泉。

第二件要做的事便是：收回艺术价值的阐释权，不再依赖西方艺术价值尺度的价值评判。我们构成自为的价值，我们就是自己的价值评判者。长时间以来，我们自愿地把中国现代艺术的阐释权交出去，任由那些充当西方艺术价值代言人的评论家对我们做出依据西方艺术价值尺度的评价，而我们则完全依赖和信赖这种评价。正是这种“西方尺度”使中国现代艺术逐渐丧失了它的价值独立性和审美自主性，而沦为西方现代艺术的模拟范本。收回艺术价值的阐释权，就是要确认：中国现代艺术的价值，完全可以按照我们自己确定的价值尺度来评价和确认。中国本土艺术的价值尺度，将随着中国本土艺术学的建立而逐渐确立起来。

建立中国本土的艺术学理论及其教育体系，是中国当代学者和广大艺术教育工作者崇高的使命，也是我们当仁不让的责任。让我们脚踏实地，一步一个脚印地去接近和实现这个宏伟的目标。

《中国本土艺术学建构丛书》编委会

目 录

M U L U

总序：全球化语境下的本土话语觉悟	001
上篇 审美价值本体论	001
第一章 审美价值本体	002
第一节 审美价值学的对象	002
第二节 艺术审美价值的形而上学之维	008
第三节 艺术的个体价值与社会价值之维	014
第四节 艺术的主客观价值之维	021
第五节 艺术的感性与理性价值之维	039
第二章 审美价值相位	041
第一节 艺术审美价值的定位阐释	041
第二节 真价值与伪价值	048
第三节 有关艺术审美价值的社会思考	049
第四节 艺术审美价值的认识论	053
第五节 艺术与真、善、美、圣、爱、自由的价值关系	059
第六节 艺术审美价值表现	073
中篇 审美价值方法论	083
第三章 艺术的价值创造	084
第一节 艺术审美价值的创造知觉	084
第二节 艺术审美价值的创造	092

第三节	艺术审美价值的想象	112
第四节	有关艺术审美价值创造的过程考察	129
第四章	艺术的价值评价	134
第一节	艺术评价的价值趣味	134
第二节	艺术评价的价值理想	140
第三节	艺术符号的审美价值结构	143
第四节	艺术审美价值评价中的情感图式	154

下篇	审美价值形态论	161
----	---------	-----

第五章	审美价值形态	162
第一节	建筑和雕塑	163
第二节	绘画和摄影	169
第三节	音乐、舞蹈、戏剧	181
第四节	文学	186
第六章	现代主义艺术思潮	192
第一节	西方现代主义思潮	192
第二节	中国当代艺术思潮的踪迹	213

上篇 审美价值本体论

今夜，一滴雨穿过星球

里面悬挂着许多透明的问题，问题大多在零下三十九度

我简直无法思考一些重大的命题

何谓哲学？在最寒冷的时刻，物质穿越精神

我无法深信其中的道理，但寒冷却是最基本的事实

是否还需要进一步思考，在那滴雨穿越星球之后

我看到高更从塔西提转过身来，问一个孩子：

「我从哪里来，我到哪里去，我是谁？」

孩子回答说：「我要回家。」

高更只能继续回到画布上，一个塔西提妇女

看上去很美，并且美惊动了中央

但我们依然无法触及问题的根本

何谓本体，哲学教授用粉笔画了一棵树

说树的本体就是树，或许包括树根的透明部分

说那就是一滴水，水就是一个宇宙

整个世界都在一滴水之中

——摘自邱正伦

《哲学白皮书·本体论》

第一章 审美价值本体

其实，我们对艺术价值的认识，还仅仅是冰山一角。仅就这一点而言，我们的认识也还只停留在十分表面的层次上。然而，我们必须指出，在我们探究艺术的奥秘时，我们很容易陷入到这样一种泥潭中，那就是：要么出于绝对的自信而陷入盲目，要么出于绝对的自卑而陷入绝望。但无论是哪一种情况，我们都应该重新检视自己所做的一切，甚至包括我们的态度和方法。也就是说，如果我们还想真正地面对艺术，或者按照艺术自身的要求来面对艺术，而不是想当然，那么我们就应该直面艺术的价值领域。或者说在众多的途径中，价值的途径才是我们通向艺术本质最根本的途径。为此，我们将首先从艺术的价值本体来展开我们对艺术价值的认识和思考。

——摘自作者的
《艺术价值》笔记



◆ 传说中与盘古有关的大磨

“艺术就是人类怀着一种乡愁般的情绪不断地寻找自己的精神家园。”这是德国诗化哲学家诺瓦尼斯所说的一句话。诺瓦尼斯对艺术的这种看法，不仅表明了艺术精神价值的永恒存在，而且同时揭示了人们为何会执著追求艺术永恒价值的深沉原因。那么，我们究竟该如何来看待艺术家？或者说，该如何看待艺术？如何看待审美价值？如何看待艺术审美价值？这一系列问题，是任何一个从事艺术和审美价值的人都无法回避和躲闪的。艺术或者审美价值，特别是我们在这里所要探讨的艺术审美价值，它所研究的对象究竟是什么？它涉及的范围和界限又在哪里？艺术与审美价值史上的人们又是怎样认识的？他们的观点和理论对我们究竟存在着哪些启示、遮蔽和局限？我们又该怎样来面对和认识？这一切都需要我们从头开始探索……

第一节 审美价值学的对象

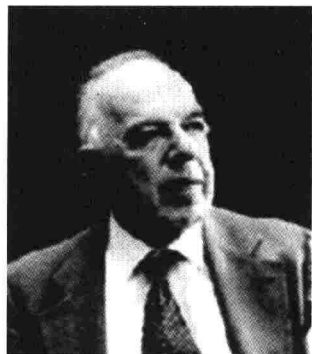
任何一门学科都有它自己的研究对象，艺术审美价值也不例外。但是，在真正面对艺术审美价值的研究对象时，就不像我们平常谈论的那样随意和简单。其实，无论是艺术，或者是审美价值，当然包括我们在这里所探讨的艺术审美价值，其研究对象是什么迄今仍是个争论不休的问题。打一个不恰当的比喻，这就像一捆绳子，没打散的时候，看上去井井有条，一打散，就乱得一团糟。如果要重新获得秩序，就需要我们耐下性子来整理。

换个方式说，我们做任何事情，都要有针对性。如果我们做事情没有针对性就会出现开始还知道是什么，后来就什么都不知道了的状况。我们学习艺术审美价值首先就要了解

它的关键词是什么？第一是艺术，第二是审美，第三是艺术审美价值，要将这三个概念结合起来，最后达到我们要解决艺术审美价值研究对象是什么的目的。在探讨艺术审美价值的研究对象时，我们大可以借助前人对艺术和审美价值研究时已取得的丰富成果，让他们的研究成果成为我们研究艺术审美价值的一面面镜子。同时，我们也可以发现他们之所以会在审美价值对象的问题上喋喋不休的原因所在——艺术、审美价值、艺术审美价值的学科界限很不分明，人们总是习惯于将它们的研究对象混淆在一起。因此，研究和争论就总是原地踏步，很难有任何实质性的进展。

在对艺术审美价值研究对象的理解问题上，归纳起来包括四个方面的理解方式：一是实在论的理解方式，其主要回答艺术和美是什么的问题；二是逻辑论的理解方式，其主要从语言逻辑的角度来探讨艺术和审美的价值；三是科学论的理解方式，其主要从知识角度来探讨艺术和审美的价值；四是价值论的理解方式，其主要从价值论的角度来探讨艺术和审美的本质问题。这第四种方式就是本书的整体结构方式。

我们先从历史上来看，主要是看看一些艺术史家、艺术理论家、思想家，包括哲学家、美学家，他们是怎样来探讨艺术、审美价值或者说艺术审美价值的研究对象的。2003年才去世的英国著名艺术史家贡布里希有一个观点：现实中根本就没有艺术，只有艺术家和艺术家创作的作品，只有艺术家和艺术家创作作品的历史。这个观点里隐含着人们对实在论的反思：为什么现实中没有艺术却有艺术家？为什么现实中没有艺术却有艺术家创作的作品？为什么现实没有艺术却有艺术构成的历史？我们再来看分析学派的代表人物维特根斯坦的观点。他认为根本就没有审美价值。没有审美价值，怎么还会有审美价值研究的对象呢？他认为一切都是语词的问题，都可以归结到语词上来。“审美价值的蠢笨就在于企图去构造一个本来没有的题目，事实也许是，根本就没有什么审美价值，而只有文学批评、音乐批评的原则。”不难看出两人都提出了共同的问题，只不过维特根斯坦把问题引向了语言，贡布里希把问题引到了艺术家、艺术家的作品和艺术史的角度上。我再举一个例子帮助大家来理解何谓艺术？在西南师范大学老美术大楼看门的郑师傅，大家对他都非常熟悉。可以说郑师傅和老美院大楼是息息相关的。他对我们美院的许多事情都非常了解。虽然老美术大楼与郑师傅的历史使命同时结束了，但以前在老美术大楼我们要做许多事情都离不开郑师傅。比如我们需要帮忙的时候，总免不了叫声：“郑师傅，在某某地方帮我把作品拿来。”每当听到这句话时，郑师傅不需要问究竟是拿哪一件作品就知道把你想要的东西拿来了。假设你当时这样提问郑师傅：“你怎么知道这就是艺术呢？请你给解释一下，什么叫做艺术？”如果一旦这样，郑师傅的第一反应恐怕不是要给你解释什么叫艺术，而是觉得自己是不是搞错了，他会因此而显得瞠目结舌。从这件事情里可以看出隐含着一个问题



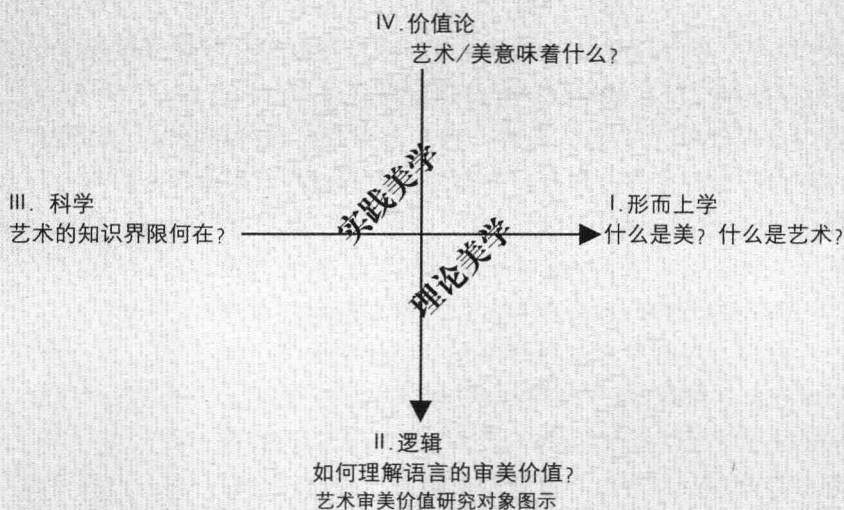
▲ 贡布里希



▲ 维特根斯坦

题。我们在现实生活中知道某个人是一位音乐家，某个人是一位歌唱家，某个人是超女第一名，但是我们问他们什么是艺术？有可能他们手举得很高却抓不住艺术的头在哪儿。这出现了一个艺术分层的问题，所以现实中只有艺术家和艺术家创作的作品。

应该说，在上述这些艺术史论家和审美价值理论家的探索和分析中，他们敏锐地看到了“艺术”、“审美价值”、“艺术审美价值”这样一些语词和概念的含混性，甚至包括这些语词的“形而上”品质。他们领悟和揭示了有关这一系列元语言的透明性和不可定义性。但是，我们在理解这些提法时，应特别注意的是，不要将他们的提法误认为是在否定“艺术”和“审美价值”作为一种学科存在的必要性。



在贡布理希、维特根斯坦等对“艺术”和“审美价值”本身的语词概念提出质疑和辨析时，历史上更多的艺术理论家和美学家却在为艺术和审美价值提供和寻找它们的研究对象：例如古希腊哲学家柏拉图就坚持认为审美价值就是关于美的科学，并从其理念论出发，对美是什么进行专门的探讨。他的门徒亚里斯多德则侧重于艺术理论的研究。

以鲍母嘉通、康德为代表的美学家认为审美价值的研究对象就是美，把审美价值视为关于美的学说。这种观点就是实在论的观点。从审美价值发展的历史可以看出，大凡把美作为审美价值研究对象者，他们采取的方式大多是哲学思辨；大凡把艺术视为审美价值研究对象者，大多采取科学实证的方法。鲍母嘉通属于前者，他把审美价值的对象界定为感性认识的完善。鲍母嘉通是近代第一个将审美价值作为独立学科看待的美学家。在他看来，完善是事物的一种属性，它可以凭理性认识到，也可以凭感官认识到。凭理性认识到的完善，就是科学研究的真；凭感官认识到的完善，就是审美价值所研究的美。一个观念或意象所含的内容愈丰富，愈具体，它也就愈明晰，因而也就愈完善、愈美。鲍母嘉通虽然主张审美价值是研究美的，但是，他并不否定艺术是审美价值研究的内容，认为“艺术是自然的模仿”。一首诗，一部艺术作品像一个现实世界，但它又不等同于现实世界。

艺术是“使某些事物更加完善的各种规则的总和”，而“审美价值理论的法则——它好似个别艺术理论的北斗星——分散在一切自由艺术中，它包含的领域更为广阔”。鲍母嘉通的观点，使我们不由得想到中国古代的绘画情景。一片池塘中，三条游动的鱼，神情自然生动，令人感觉清新。即便是经历了千百年岁月的冲刷和无数次的复制，其画面已变得模糊，但这幅藻鱼图的审美意味却依然如此强烈、深长，让人回味无穷。仅从画面来看，这幅作品的题材是十分简单的，但画家从细心观察中体会到的情趣，似乎全都在他动手作画时轻松自如的状态中，得以微妙地显现出来。

德国古典审美价值的奠基人康德，也把审美价值作为其哲学体系有机的组成部分，把审美价值的对象界定为善，他认为人类的心灵分为知、情、意三个部分，适应这三部分需要三种认识能力，即理解力、理性力和判断力。有关知的部分的认识能力是理解力，即纯粹理性；有关意的部分的认识能力是超乎经验之上的实践理性；有关情的部分的认识能力是判断力。康德试图通过判断力使纯粹理性和实践理性得到调和，使理解力行使职能的现象界和以理性行使职能的物自体，通过判断力这座桥梁沟通起来。

以德国古典哲学家黑格尔为代表的美学家，认为审美价值的研究对象是美的艺术。他说，审美价值的“对象就是美的领域，说得更精确些，它的范围就是艺术，或者毋宁说，就是美的艺术”。根据上述原则，黑格尔主张为“审美价值”正名，认为使用“埃斯特惕克”（*Asthetik*）一词实在不恰当，因为该词的精确含义是感觉或感性学，所以，他说审美价值应为“艺术哲学”，或者更确切一点说，是“美的艺术的哲学”。

车尔尼雪夫斯基在批判黑格尔“美是理念的感性显现说”的唯心主义思想的同时，也十分强调对现实美的研究，并提出了“美是生活”的著名论断。这种论断在很大程度上体现了价值论的趋势。在美的研究对象问题上，他批判了“审美价值是关于美的科学”的论断，明确指出：“审美价值到底是什么呢？可不就是一般艺术，特别是诗的原则体系吗？”他认为，审美价值也应该研究艺术的一般规律，尤其是艺术对现实的审美价值关系。艺术源于生活，艺术高于生活这种观点就是从车尔尼雪夫斯基他们的观点中发展起来的。综上所述，每个人对艺术审美价值研究对象的想法、观点是不一样的，确定的研究对象也是不一样的，从上面的事例中就可以看出这一点。

我们再从我国美学家的观点来看这个问题。中国当代审美价值界的看法其实是按照新中国成立之后的几位美学家的观点为代表的。其中，朱光潜、马奇的观点认为审美价值的研究对象就是艺术，所谓审美价值就是艺术的科学，简单置换后就是说审美价值是一门科学。洪毅然等人认为审美价值的研究对象就是美，审美价值就是关于美的科学。李泽厚认为审美价值的研究对象应该是美感经验，审美价值就是关于美感经验的学科。尽管中国三派审美价值代表人物的观点是不一样的，但他们大都认为审美价值是一门科学。因而，不管他们的思想有多大的差别，但他们的思维基础则是科学观一派的。我的看法是不要把一切都说是科学，或者一切都用科学的方式来丈量，科学不是万能的。审美价值在我看来不应该是一门科学，而应该是一门人文学科。尽管我们在具体实践活动中可以或者说主要采用科学的方法来进行研究，但是一旦将审美价值置换为纯粹的一门科学，我们就会陷入到一种过分简单和过分武断的认识论泥沼之中。为什么要把审美价值定义成一门科学呢？

在中国大陆，总是习惯于把一切学科都叫做科学：自然科学、社会科学、艺术科学等等。以为一切只要带上科学的字眼和说法，那就万事大吉了。我认为问题远没有那么简单。就艺术学、审美价值之类的学科而言，它的人文性特别强，有关这一点是怎么样也不能忽略的。准确地讲，艺术审美价值应该是一门人文学科。自然科学可以叫科学，社会科学从管理角度说也可以叫科学，但人文领域内的学科我认为不应该叫科学。举一个最简单的例子： $1+1=?$ 一加一等于二，这就是数学科学。数学是科学中最具有代表性的基础科学；从人的角度而言，一加一未必等于二。因为我们是心灵的动物，是精神生命的动物。科学仅仅是我们精神生命的某一种精神产品。因此，作为人会有很多不属于科学领域的观念和想法，包括同一个人，在不同的时候和不同的地点，不同的情绪背景下，他对同一个事情的看法都是不一样的。所以我反对把艺术审美价值定义为关于艺术的科学。我们从生活中再向艺术靠近一步，再来思考一个问题。我们以前学绘画都是师徒制的，老师往往要求学生按照他的个性画画，老师得到了人文性；而对学生来说，学生却成了教柄。如果一代一代的都按部就班，那学生绘画的自由品质、艺术的自由品质将完全无法表达，这也偏离了艺术的人文轨迹。因此我觉得艺术至少不是严密的科学，而是丰富的人文学科。所以我们说文学、哲学、审美价值、艺术学是人学；科学本身属于人学的一部分，但它如果独立出来，并反过来对人的情感、意志和思想进行科学的管制，那不仅会对艺术本身带来很大的伤害，而且对科学本身也是不利的。李泽厚认为审美价值探讨的对象是美感经验，我认为他的观点相对来说更符合艺术的本性一些。他认为整个审美价值就是探讨人如何创造美，如何接受美，如何鉴赏美，如何在这个活动过程中提升和丰富自我的美感经验。

从上面的争论看得出来，无论在西方审美价值史上，还是在中国审美价值界，都没有将艺术审美价值学作为一门独立的学科来思考，更没有自觉起来探讨艺术审美价值的研究对象和它的本质、特征、规律。也许正因为如此，很容易造成一种混淆，那就是在审美价值研究对象和艺术学研究对象上，总是自觉和不自觉将两门学科进行等质研究，要么得出审美价值的对象就是艺术的结论，要么反对这一观点，要么站在调和的立场上，因此，所有的争论似乎是在首先预设的前提下进行的，好比有一只预先展开的佛爷的手掌，而争论的各方都围坐在上面，充满柔韧和弹性，争论扩展到哪里，佛爷的手掌就扩展到哪里，甚至延伸到更远的地方，于是争论就这样没完没了地进行下去。

在我看来，艺术审美价值就应该从哲学、审美心理学、文艺批评学那里建起一座桥梁，使得彼此之间保持着一种密切的联系和通道。我们通常所说的审美价值，总希望包罗万象；而在谈论艺术学的时候，也在谈论全部的审美价值问题。因此，将审美价值同艺术学等同，而各自的特征由此变得模糊，弄得审美价值不像审美价值，艺术学又不像艺术学。因此，我认为完全有必要将艺术学、审美价值、艺术审美价值的学科界限进行重新丈量，相互衔接、相互贯通，但并不等于说就完全可以等同。如果在它们之间，不做出必要的区别，导致的结果将不仅仅是人们总是在一些什么是审美价值、什么是艺术学、什么是艺术审美价值的问题上喋喋不休（在我看来，这样的争论并没有多少实际意义，完全属于那种悬置起来供人们饶舌的次要话题），而且压根就不利于每一门学科向着自己的纵深挺进，更好地发展和完善自己。所以我们主张，最好将艺术审美价值的学科疆界进行有效的

确定。其实，我们应该将艺术审美价值作为一门独立的学科来研究，不应该总是用审美价值来代替与之相关联的一切学科，这样既不利于审美价值自身的学科发展，导致学者和专家总是把心血耗费在形而上的纠缠方面，甚至在许多次要的问题上动怒和饶舌。所以，我们主张，将艺术审美价值从传统审美价值的羽翼下解放出来，重点从文学和艺术的角度来探讨它们的审美价值价值和审美价值规律。我们之所以要将中外美学家探讨审美价值研究对象的观点和看法归列出来，一是希望对我们研究艺术审美价值的对象提供一些帮助，二是更好地避免我们再走那些没有尽头的弯路，把精力集中起来研究和探讨文艺的现代审美价值本质、价值和现代艺术的审美特征和鉴赏方式。当然，要我们现在就来给艺术审美价值下一个完整的定义，或者确定它的研究对象，肯定是有一定困难的，但是，我们可以根据审美价值研究的历史和现状，对艺术审美价值研究的对象和内容作一个大体的或基本的规定。

从历史上看，有的美学家重在美的哲学思考，有的美学家重在艺术的研究，有的美学家重在审美经验的考察，这是一个历史事实。近代心理学研究兴起之后，对审美经验的心理学探讨越来越占主要地位，艺术的研究与审美经验的考察、分析相结合的趋向也越来越突出，但实际上对美、艺术的哲学思考仍未停息。我国研究的现状，也大体如此，不过一个时期对美的哲学探讨占突出地位，相对而言，对审美经验、艺术的研究较薄弱，近年来有明显发展的趋势。此外，从近代开始对审美教育的研究也越来越受重视，甚至将成为审美价值未来发展的趋势。鉴于审美价值研究的历史和现状，单一考虑某一方面，并把它作为审美价值研究的惟一对象是不妥当的。艺术审美价值同样如此，我们认为它研究的对象不是单一的，而是多元的，具体说来应包括审美价值本质（审美价值）、审美经验、各门具体审美价值特征这三个有内在联系的部分。

概括起来说，艺术审美价值作为一门最基础性的艺术理论学科，它的研究对象就是探索艺术内在的基本审美价值规律，就是透过丰富多彩的艺术现象来探寻审美价值本质，探寻审美价值奥秘。从具体的探讨方式而言，我们可以将艺术的审美本质分成两个方面来进行探讨。也就是从形而上和形而下的两个方面来探讨。从形而上来划定艺术审美价值的研究对象就是艺术的本质，也就是审美价值；从形而下来划定艺术审美价值的研究对象就是各门具体艺术的本质，也就是各门具体审美价值特征。

我们将确定这样一个大的思维框架：从艺术的价值本体入手对艺术的奥秘进行思考和探索，然后将艺术的价值范畴、价值创造、价值评价、价值形态、现代艺术的价值思潮等六个方面进行更进一步的更深入的探索和阐释，借以获得对艺术价值的全息观照。

首先，我们将从形而上的角度来探索和思考审美价值；同时将触及各门具体审美价值特征。那我们就从这里开始来窥探艺术的形而上面目吧！

第二节 艺术审美价值的形而上学之维

一、形而上学的启示

有关艺术价值的形而上本质，孔子在《易经·系辞》中说：“形而上者为之道，形而下者为之器。”这句话对艺术的价值特性、艺术的形而上品质有着十分准确的概括，而且十分简练。那么何谓形而上？何谓形而下？简单地说，所谓形而上是就事物的精神因素而言的，相对某一具体事物来说，形而上精神品质往往指向永恒性、透明性和不确定性；所谓形而下是就事物的物质因素而言的，相对事物的精神因素来说，形而下的物质品质往往指向有限性、遮蔽性和确定性。可以肯定的是，形而上和形而下之争，道与器之争贯穿了整个文化史、艺术史。重道就是注重事物的精神内涵；重器就是只注重事物的物质内涵。在艺术上表现为：重道即注重创作主体的精神情感，重器即注重创作的技巧。围绕这个问题，我们怎样才能更进一步对此做出更深入具体、更本质、更直观的理解和阐释呢？

我们可以以粉笔为例。如果说粉笔就是用来书写的教学工具，这是形而下的解释。值得注意的是，形而下是可以下定义的，而形而上则没有办法下定义，它并不构成一个封闭而且充足的定义。如果艺术的定义充足了，那艺术就死了。我们以前就一直抱定这样的信念，认为什么都可以下定义了。一旦下了定义，似乎就高枕无忧了。比如，我们在面对形而上学时，采取的就是一种十分简单和粗暴的态度。只要一谈到形而上学，我们立马就会自以为是地下定义：什么是形而上学？所谓形而上学就是指用孤立的、静止的、片面的目光去看待世界。一旦这样做了，我们似乎就万事大吉了。接下来要做的工作就是把此前下的定义作为惟一的评价标准，任意地给人扣帽子，打棍子，做出一副真理在握的崇高姿态来。实际上把形而上学中极具价值的部分给一笔抹杀了，结果就导致了我们的思维一直停滞不前。现在，我们再回到粉笔这个例子上来。我们知道，粉笔就是用来书写的教学工具。这就是一个定义，但这个定义就是根据粉笔的实用功能做出来的。这是科学所要的事情。粉笔的形而上品质是什么呢？它不是事物既定的一成不变的功能，而是不确定的精神功能。比如，有老师用粉笔头砸人，它的属性就由书写的功能转变成了武器的功能。这时粉笔已经不是粉笔了，而是武器。又比如我们曾经写作文，题目是《老师的印象》。大多数的叙述往往是这样的：有一天深夜（而且常常是一个月黑风高的夜晚），我路过老师的窗前，发现老师办公室的灯还亮着（而且常常是所有的楼房中的灯火都是熄灭了的）。那是老师正在呕心沥血地伏案工作。到了这时大家都会发出这样的感叹，老师多像一只蜡烛呀！他燃烧了自己照亮我们；老师多像他手中的那支粉笔呀！消耗了自己却把知识和智慧传达给了我们。而此时的粉笔，其功能就由单纯的书写功能转变成为“蜡烛”的照亮功能，进一步转变成为老师传授知识和启迪心灵的功能。最终由粉笔的物质功能转变成为师

生之间的情感功能，粉笔在此时就变成了一种情感符号。蒙田曾这样说过，人的肉体是脆弱的，只有人的精神才是永恒的。就粉笔而言，它的形而下因素就是物质因素，它的形而下功能就是物质功能，它的形而下形态就是一般意义上的物质常态。与此同时，粉笔的形而上因素也就由此具备了它的精神因素，它的形而上功能也就由此具备了精神功能，它的形而上形态也就由此具备了无限种可能性形态。实际上，我们刚才对粉笔的思考就是一种价值思考。简而言之，粉笔的形而下含义就是确定的含义，粉笔的形而上含义就是不确定的精神含义。在刚才的事例中，粉笔转变成了学生与老师之间的情意。

在房龙的著作中还有一个有关艺术价值感的故事，故事讲的是关于中国古代画师劳公。说劳公在弥留之际，把他所有弟子叫于床前。此时众弟子全都跪倒在地上，号啕大哭。劳公见此情景大惑不解，说：“我叫你们来的目的就是在我快要离开人世的时候，我们师徒之间能有一个欢乐的团聚，结果没想到你们会这样来对待。”其中有位弟子听到劳公这样说，便解释说：“我们哭的原因不是为了别的，而是我们看到师傅您一生都在努力地画呀画呀，可师傅你的一生却家徒四壁，无妻室儿女。生活对你太不公平了。”这时劳公的双眼发出一道亮光，不以为然地说：“生活不仅对我是公平的，而且是对我太优越了，因为生活把永恒给予了我，我现在已经和永恒站在一块了。”说完随手操起一件东西在地上随意画了一笔。而正是这一笔让所有的弟子明白了，劳公确实是与永恒站在一块的。也正是这一笔这么多年过去了，人们仍然记得他。我从中得出道理是：艺术要追求终极真理肯定是从精神开始的，否则就无法获得永恒性。这就是形而上的精神品质，忽略艺术的形而上品质，那就从根本上抛弃了艺术，也就从根本上抛弃了人类的精神。

二、艺术的有限与无限价值之维

这一原则里隐含着全部文化史和艺术史的奥秘，即人类生成发展的奥秘。我们知道，作为每一个具体的人，都只不过是十分有限的时空存在物，而人面对的却是无限的东西。人正是在面对无限时感到了自己的有限、自己的渺小，感到了一种神秘恐惧和战栗。那么，按照这样的逻辑推演下去，人就会产生别无选择的结局。因为在人与自然之间，在人与社会之间，在身体与思想之间，我们会轻易地发现，自然界是十分强大的，而人却无力对抗自然和社会，但是，我们想做出这样的回答，问题还远不是如此简单。作为纯粹肉体的人，的确是十分有限和脆弱的，仅仅凭着他的身体在自然中的地位的确是微不足道，它只能属于自然界，甚至于不如自然界的许多物体，如日月星辰。然而，人是不会满足于他这样的地位的，因为他有思想，他的精神高过于自然，人可以凭着他精神的光辉照亮自己的前途和自己的命运。和自然界相比，自然界是无知的，而人却是有知的；自然界不知道自己对人有多大的优势，而人却知道，人甚至知道自己的死亡。顽石没有思想，禽兽没有思想，只有在人那里，思想与自然（身体）才结合为一。人并非因身体而伟大，相反，正是由于其身体，人是软弱的，只占有有限的时空和空间。然而由于其思想，人就是伟大的、无限的，甚至能囊括整个宇宙。因此，由于人是一个有限的存在物，因其思想，他却力求超越自己的局限而达于无限。人是世界上惟一由无限而造就的生命。