



陈宏在 编著



授受美学

—— 王朝闻艺术哲学的系统

安徽教育出版社

内 容 提 要

王朝闻是我国著名的造型艺术家、艺术批评家和美学家。他的美学思想紧密结合艺术实践，博观约取，删精抉微，多所建树，自成一家，对当代中国的艺术文化产生了深刻而持久的影响。由于王朝闻作为“艺术型的美学家”之种种特殊性，要从他的浩瀚文字中把握到内在的思想体系，这对于一般不专门研究他而又很想或需要了解他的广大读者、理论工作者来说是比较困难也很不方便的。本书正是对王氏理论体系的一次深入、系统的阐述和评介。作者毕数年之功，反复研究了迄今所能见到的王氏全部著述，从中爬梳整理、提炼凝结而成一套独特而严整的美学理论思想体系，即，从艺术美的形态、本质、表现法则、魅力系统、构成规律，到艺术美的消费、接受、价值实现，简言之从创作到欣赏、从“授”

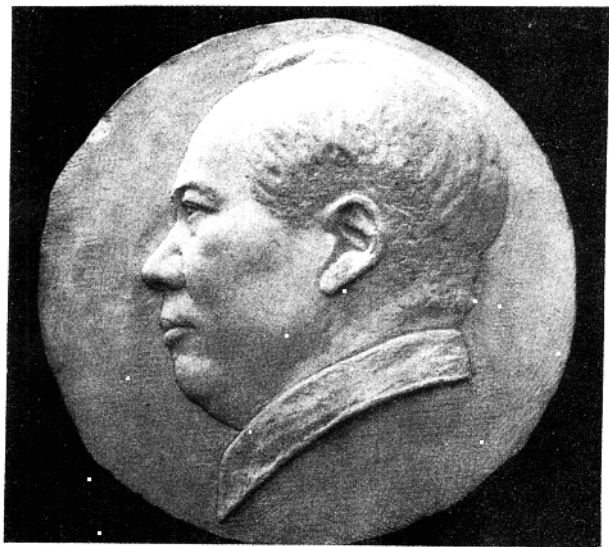
到“受”，是一个完整的动态过程，它构成人类艺术活动自律的循环系统。王氏的这一理论框架几乎涵盖了艺术美学中所有最主要的问题，涉猎广泛，视野开阔，从一定意义上讲代表了我国当代艺术美学理论发展的历史成果及水平。作者遵循历史与逻辑相统一的原则，阐述中力求在理论上有所探讨，并不时在与中国传统美学和西方美学的比较中，揭示出王朝闻的理论个性、特色、创见及其民族文化的渊源。作者认为，王朝闻一向十分重视艺术规律，即令是在政治环境不正常的时期亦能基本上保持对艺术规律的尊重，这同他作为造型艺术家特富美的敏感和谙熟艺术辩证法大有关系。研究对象的这种典型性，使得本书的研究实已超出了某一家学说的范围，而具有探索 and 提供艺术美学原理的性质。



老羊馆素描（1941年）



民兵塑像（1948年）



《毛泽东选集》封面浮雕（1951年）



刘胡兰 塑像（1951年）

致 编 者

编辑同志：

来信要我给陈宏在专著《授受美学》写几句话，不免有所顾虑——此书论王朝闻的美学思想，研究对象自己出来说话会不会引起什么应当避免的误会。但是，仅就他那发表在刊物上的一章来说，可以看出他那严肃认真的治学精神。“授受美学”这个论点和书名的提法，也可看出他那创造性的见解。学术著作应当具有的重要特点之一，是思维活动的个性特征。正因为这一著作有这样的长处，你社有选择地出版这本专著符合乐于探讨学术的读者的需要。著者对西方美学不持奴隶主义态度，对东方学者的美学思想有自己的发现和发明，这就是值得肯定的一种学术性。

来信说赔钱也愿意出版这本专著，这种不狭隘地只向钱看而是向前看的精神值得读者感谢。倘若出版物只求畅销而不顾读者的需要，学术著作当然不免被畅销一时的《艳尸》之类的出版物所排挤。为了克服这几年在书籍出版方面的混乱现象，除了行政命令以至法律的干预，很重要的一条是出好书。广大群众需要接受美育，而有关美育的学术著作，却拥有不是优秀作品所能代替的导游般的积极意义。为什么说这部学术著作可以当作导游词来阅读？因为它从审美关系的主体与客体的关系着眼，辩证地论证了授与受双方的互相依赖和互相作用，对

审美主体如何发挥主观能动性，分明是有启迪作用的。

据我所知，这部专著是1986年就完成了的。某一出版社有鉴于它的学术价值，曾决定当作重点书来对待。后来，不知什么原因，接受出版该书的社长离休和病逝，这部书稿竟被搁置起来。安徽这样不怕赔钱也要出这本书，作者高兴，别的读者也会高兴，这是可以理解的。附带向你提到：近期在一个出版的会议期间，新识了一位出版社的负责人，他说他在上大学时，爱读我的著作却缺少买书的费用，只得从伙食费里，挤出钱来买书。得知这样的信息，既增加了我对读者的责任感，也增加了我的信念：包括《授受美学》，有见地的专著可能不会使出版社过于赔本。我们必须尊重和信任读者的选择能力，这样，当导游也能当得不至使游人感到厌烦。

《老子》第八十一章论授与受的关系，认为“既以与人，己愈多”。这话的意思大概是说：尽管是在丰富别人，同时也意味着是在丰富自己。你看，这样的理解对吗？

王朝闻 1991年4月3日于北京

目 录

致编者

王朝闻

导 论	(1)
一 王朝闻艺术论的理论特色	(2)
1	(3)
2	(11)
3	(19)
二 王朝闻艺术论诸要点及其逻辑关系	(29)
1 不全之全	(32)
2 一以当十	(35)
3 喜闻乐见	(40)
4 多样统一	(44)
5 适应为了征服	(49)
第一章 不全之全：艺术形态的总体认识	(57)
一 艺术形态区别于生活的自然形态	(58)
1 艺术的完整性	(58)
——曾经有过的关于艺术概念的混乱。判定艺术形象完整与否的标准。主体因素决定了艺术的面貌。	
2 “辣椒”的劲头	(63)
——各类艺术的审美阈限。艺术价值的高低主要不取决于它规模的大小。艺术的“代偿”功能。艺术形态存在的一个逻辑上的前提。	

二 艺术形态的基本特征 (67)

1 观察的角度 (67)

——种种描述艺术特征的词语。对“形象性”和“情感性”两说的评价。转换角度：从艺术与科学的区别立论，到从更有利于划清艺术与生活的界限着眼。

2 通过部分反映整体 (72)

——主观反映与客观对象的关系。艺术品自身局部与全体的关系。关键是达到整体效果。有关“假定性”的解说。整体效果是授予受者的效果。

3 传神（之一） (87)

——把握要点。什么是“形”的准确性。“神”这一概念在演变中的泛指义；它包含审美主体精神的内容。传神论的思想渊源。中、西绘画在传神上各有路数。“一切艺术都贵在传神”。

4 传神（之二） (105)

——传神实质上是对艺术真实性的要求。艺术形象的真实性与艺术形象的真实感。艺术真实的三要素。把欣赏因素纳入艺术真实范畴不会危及它的客观价值。衡量艺术真实与否的尺度是一种历史性、社会性的相对尺度。整体效果上的真实与欣赏者审美“注意圈”的关系。

5 变形 (120)

——变形概念的深刻化。变形是存在于一切艺术之中的某种共同现象。绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、戏曲、文学、电影等艺术的变形处理。艺术变形的几条基本规律。艺术变形问题的哲学本质。

三 艺术的审美品格 (147)

1 简与远 (147)

——尚简与尚意的统一。从绘画美学的侧面看中国艺

术的尚简传统。导致艺术尚简的一个重要原因。“线”在我国艺术中的特殊意味。

2 单纯美 (158)

——单纯的含义。有关单纯的基本论点。与西方美学中所谓单纯的比较。单纯是艺术脱胎于生活的自然形态所必具的一种审美品格。

四 艺术美的本质 (169)

1 审美主体与审美客体 (169)

——考察艺术美应涉足两种审美关系域。审美关系的含义。建立审美关系的主、客体条件。与朱光潜美论之比较。审美关系的实质。与李泽厚派美论之比较。

2 美与丑 (181)

——观察和说明美丑现象的原则依据。现实中美丑存在的复杂状态及其与人的复杂关系。一切为了揭示人的美和适应人的审美需要，是掌握艺术中美丑关系的基本准则。现实中的丑之能转化为艺术美的几点原因。

3 再现与表现 (192)

——作为艺术理论术语的再现和表现。任何再现都必然具有一定表现的性质：从艺术家创作过程诸心理活动的事实获得的证明。任何表现也都必然具有一定再现的性质；再现与表现的辩证统一。其中就艺术的可能性而言表现对再现占有优势。小结：艺术美的“定义”。

第二章 一以当十：艺术表现的一般法则 (198)

一 以少胜多的典型概括 (198)

1 箴藪的启示 (198)

——值得注意的生活现象和艺术现象。箴藪和一幅画在理论上的几点启示。

2 从具体个别的事物入手 (200)

——研究典型应充分注意艺术家创造典型形象的实际过程中的特殊状况。从《红楼梦》看典型化的途径。对“个别与一般的统一”的再思考。审美认识的个性是典型塑造得以形成独创性的重要原因。雕塑《民兵》的创作实践一例。

3 典型是有共同性的个性 (213)

——人物个性和共性的含义。关于典型性概念的提法。个性化在典型塑造中是一种带根本性的创作任务。对“个性化与本质化同时进行”说的质疑。典型概括的普遍性也总是具体、有限的。“偶然性”在典型塑造中的意义。对昆剧《十五贯》中误会与巧合的精彩分析一例。

4 带戏上场 (228)

——典型环境这一范畴的广阔意义。理解典型环境的最本质的依据。黑格尔的深刻之处：“焦点”与“球面”。真正堪称典型人物的典型环境有时具有“不写之写”的特点。对恩格斯经典论断的理解。关于“细节的真实”有不同的衡量标准。

5 审美理想的主导作用 (235)

——审美理想的含义。艺术典型是艺术家审美理想的寄植者。艺术家的审美理想在具体审美对象中特殊化了自己。审美理想问题在典型研究中的地位。

6 两个普遍性 (242)

——对毛泽东谈典型化的一段名言的理解。鲁迅的见解。提出两个普遍性问题的两点用意。从艺术创作的典型化到艺术接受的“典型化”。

7 形象的宽 (248)

——艺术形象“宽”的含义。形象的宽与形象的具体描写。宽的要求来自中国艺术重表现、创意境的美学

传统。宽的概念是沟通典型与意境的桥梁。

二 由此及彼的意境开拓 (253)

1 典型与意境 (253)

——对两大范畴比较研究中一些观点的质疑。意境范畴比典型范畴所涵盖的艺术现象要宽广得多。

2 意境与“我” (258)

——意境说的核心问题。没有绝对的“无我之境”。王国维论境界的根本精神。“自有我在”的实质。艺术意境形成的基本原因。创作心理与儿童的游戏。关于“自我表现”的争论。

3 意境与虚实 (271)

——艺术中虚实关系的命题根源于古代中国人素朴辩证法的宇宙意识。善于用虚是传统艺术的重要特征。侧面描写、间接描写的优点。虚实手法的灵活运用取决于审美感受的灵活性。

第三章 喜闻乐见：艺术力量的主要因素 (279)

一 思想与形象 (279)

1 果汁、果肉及其他 (279)

——思想力量在艺术魅力的构成中是价值定向的一个重要因素。作品里思想体现的矛盾二重性。主题概念的内涵。主题产生和形成的独特规律。让读者分享“参与围猎”的愉快。艺术家的思想的“形式”。

2 寓透于隔 (290)

——艺术中“透”与“隔”的含义。艺术形象如何达到丰厚的意蕴与较明确的意义指向的统一。戏剧艺术的解决办法。情节曲线的心理效果。与维戈茨基的某些观点之比较。“重要的是透在观众的心里”。

3 “人”的魅力 (298)

——一切艺术形象广义地说都是“人”的形象。写出人性中可能具有的一切复杂特点。从川剧《柴市节》等作品看我国古典小说、戏曲塑造富于魅力的人物形象的成功经验。人物素描《老羊倌》的创作实践一例。

二 形式与风格 (306)

1 形式美 (306)

——完美的形式和形式美不是同等的概念。构成形式美的材料。相对独立的形式美与艺术内容的关系。形式美所唤起的形式感情是一种审美快感。形式感所由产生的根源。

2 风格 (314)

——艺术风格的含义。艺术家的创作个性在风格的独特性中处于支配地位。作品的风格与题材的客观特征有着内在的联系。艺术体裁对作品风格面貌的大致规定。民族风格与民族气派的标志。真实的风格与虚假的作风。

三 艺术的含蓄 (323)

1 含蓄与含糊 (323)

——含蓄最基本的含义。艺术含蓄的现实基础。艺术含蓄的功能特性。含蓄与含糊的根本区别。含糊的两种表现。

2 含蓄与模糊 (328)

——文艺理论中“模糊”概念的最早引入。含蓄的艺术形象具有模糊与明彻的双重特性。艺术形象的魅力在于其确定性与不确定性的矛盾统一。审美对象的模糊性与审美主体的心理和情感状态直接相关。

第四章 多样统一：艺术构成的辩证规律 (335)

一 艺术审美对象的矛盾性 (336)

1 和谐范畴 (336)

——审美对象与物质对象。和谐作为范畴的出现。赫拉克利特一个观点的启示性。从自然的合规律性尺度到人的主观合目的性尺度的转移。亚理斯多德的历史性总结。引中出来的与本章内容相关的两个问题。

2 矛盾状态 (347)

——提出多样统一作为艺术创造的普遍规律的现实根据和理论前提。艺术家认识事物的特点决定着审美对象与物质实体的“分离”。以康德为基点的“怪圈”。评审美态度决定审美对象的理论。评审美特质的理论。审美对象应是审美关系中的对象。矛盾状态即是审美对象的质态。审美对象作为创造的对象在于“发现”。

3 不到顶点 (369)

——审美对象矛盾组合最基本的形式：接近高潮。与莱辛的理论殊途同归。对不到顶点的魅力之更为深刻的解释。怎样看待高潮。

二 主体创作心态的矛盾性 (376)

1 有意与无心 (376)

——有意与无心的含义。形象思维的基本特征是想象。艺术家的想象不同于科学家在于想象时的心态不同。艺术想象的随意性和目的性表现在两个方面。对作为不随意想象之极端形式的梦的研究。与弗洛伊德关于梦的学说的某些地方不谋而合。“我的梦，都可以解释！”梦的研究与创作相关的两点意义。由他律转变为自律的效能。

2 自觉与非自觉 (391)

——理性一词最一般性的哲学意义。理性在创作活动中的表现。非自觉性问题可以在两种水平上进行研

究。需要正视非理性问题。参考西方人本心理学的某些观点和假设。创造潜能高涨的活动已把手段转变为目的体验。艺术创作具有一定“自娱”的性质。

3 苦吟与妙悟 (405)

——妙悟释义。灵感在整个思维流程中所处的位置。与钱学森之说稍异。外部信息刺激对诱发灵感的作用。“铜奔马的启示”：纪念性雕塑《刘胡兰》的创作实践一例。对妙悟发生机制的四点解释。

三 作品艺术结构的多样统一 (415)

1 均衡对称 (415)

——对称作为形体结构的法则是宇宙自然界的一条普遍法则。对称概念的广义与狭义。艺术中忌用过于严格的对称规则。均衡是对刻板对称的某种瓦解或偏离，是“区别于形的对称的种种质的对称”。质的对称主要服从心理学规则。均衡对称的实质。

2 对比照应 (421)

——对比与照应的含义。艺术中对比规律的灵活运用。艺术中对照应的种种要求。对比与照应不能机械割裂，它们在作品中往往呈现为错综交织的复杂状况。

3 表现动势 (426)

——动势的含义。表现动势的方法之一：利用对比照应的视觉效果。表现动势的方法之二：“反复运动”。表现动势的方法之三：所描绘的事物不和盘托出。动势的产生与构图中各事物形象的位置和距离的安排有关。对动势的心理学、力学的解释。与阿恩海姆的见解异曲同工。问题的实质：动势产生于关系。

4 妙手天成 (431)

——要圆满实现艺术结构的任务必须妥善处理四种基本关系：变化与和谐的关系，细节与整体的关系，重