

12.5

THE THEORY ON ART HISTORY

美术专业教材

普通高等教育“十二五”规划
美术专业教材



主编 贾涛



YISHUMEIXUE

艺术美学

ART
AESTHETICS



普通高等教育“十二五”规划
美术专业教材



◎ 主 编 贾 涛



YISHUMEIXUE

艺术美学

ART AESTHETICS



普通高等教育“十二五”规划 美术专业教材编审委员会

PUTONGGAODENGJIAOYUSHIERWUGUIHUA
MEISHUZHUANYEJIAOCAIBIANSHENWEIYUANHUI

总主编：赵振乾

主 任：赵振乾

副主任：杨 钢 张健伟 胡国正 李 勇
宋荣欣 李光安 刘世声 吴京埏
魏小杰 彭西春 任留柱 王士松

委 员：李建忠 李建设 郭 珂 彭 亚
邬 建 马 勇 陈 涛 刘剑利
李 一 王 雨 张新词 蒋 鑫
李晓鲁 张新根 冉献东 刘根货
马公伟 陈庆奎 胡中艳 梁立民
陈同基

（以上排名不分先后）

总 序

大学，自古是人才的摇篮。“大学之道，在明明德，在亲民，在止于至善。”1983年邓小平提出“教育要面向现代化，面向世界，面向未来”。与时俱进，落实科学发展观，崇道尚德，格物致知，促进人与人、人与社会、人与自然的平衡与和谐，是构建社会主义核心价值体系的根本需求，也是高等教育的任务和使命。

高素质人才是社会发展进程中最活跃的生产力。人才需要教育，“德、智、体、美”都很重要。艺术教育作为美育的重要内容，是素质教育的组成部分，旨在激发人对自然美、社会美、艺术美的感受，培养从事艺术创造的技能，从而按照美的规律提升自身和改造世界。教育需要教师，而教材作为教师实施教学与科研的物质载体，反映着师资素质的高低，更是塑造和净化学生“血液”的直接媒介。因此，能反映时代特色、现代化理念的优质品牌教材体系，将为提高高等艺术教育教学质量提供有力保障和规范依据，同时对教师作者队伍道艺技能与精神也是有效的纯化总结和检验。

近年来，我国艺术教育的形势是喜人的，无论是中小学艺术教育，还是本科、硕士、博士的高等艺术教育都取得了长足的进步。由于普通高校艺术招生人数逐年递增，教材出版得到繁荣，门类更齐全，质量进一步提高，精品教材频现课堂，地方院校和出版社编写出版教材的积极性得以调动，教材国际化引进进一步推进，为我国普通高等艺术教育教材建设，及其进一步走向世界注入了新的活力。与此同时，教材建设也存在一些问题：教材编写激励机制不完善，部分

高水平教师编写教材精力投入不足；学科专业教材建设不均衡，基础课、热门专业教材众多，布点少且招生量少的专业、战略性新兴产业专业教材不完备；实践教学教材缺乏；教材质量监管制度不够健全，教材评价选用机制有待进一步完善，少数学校选用低水平教材的现象仍然存在。这些必然影响艺术教育事业快速健康的发展。

2011年4月，教育部〔2011〕5号文件《关于“十二五”普通高等教育本科教材建设的若干意见》向全国公开发布，教育部就“十二五”普通高等教育本科教材建设提出五条意见，要求做好“十二五”普通高等教育本科规划教材建设工作。为贯彻落实《国家中长期教育改革和规划纲要（2010—2020年）》，全面提升本科教材质量，充分发挥教材在提高人才培养质量中的基础性作用，召开了河南省普通高校“十二五”规划美术专业教材编写研讨会。来自全省20所高校美术学院的34位专家学者组成了美术教材编审委员会，在总结“十一五”教材建设经验和教训的基础上，以教育部文件为重要依据，以育人为本、服务人才培养为目标，以保证教材质量具有科学性、先进性、适用性为核心，以创新教材建设体制机制为突破口，以实施教材精品战略、加强教材分类指导、完善教材评价选用机制为着力点，肯定专业教材编写对教学的促进作用，探讨新教材编写任务和目的，强调将当代新思想融入到教材中去的重要性，要求编委会成员要在撰稿过程中广泛讨论、集思广益，围绕教材宗旨、教学理念、主要内容、实用性、前瞻性和中原文化特色等方面问题进行深入研讨并达成

共识。“要立足河南，放眼世界，做出河南学人的特色。”经过编委会先后召开的4次编写研讨会，议定46门美术教材，主编、副主编及相关参编人员，旨在推动高校美术专业教育科学化、规范化发展，深化教学改革，加强学科建设的美术专业教材建设工程逐步走向深入。这一举措对河南省内美术专业教材建设与学科健全诸方面必将产生积极推动和深远影响，堪称河南美术教育界一大盛事。

本套系列教材主要体现了以下四个特色：一、内容广泛，重点建设主干基础课程教材、专业核心课程教材，加强实验实践类教材建设，推进数字化教材建设。二、“选”、“编”结合，以“选”为主，注重整套教材知识结构的体系性与普遍代表性。三、鼓励将学科、行业的最新科研成果写入教材，注重教学方法论探讨。四、避免雷同，突出特色，注重国外优秀教材成果吸收。

编写好的教材，不只要对学生负责，同时也应能体现对教师素质的培养和提升。教师作为教育的本质核心和中心环节，其整体素质在很大程度上对教育起着重大的主导作用。教师既可以是作者，也可以是读者，教师提升是关键，学生提升是本位。与中小学相比，本科教育自主性更强，学科范围与知识结构更广博，这就对教材体系性和编写者的整体团队素质提出了更高的学术要求。

美术教育，本质上不仅是专业技能教育，更是美的教育和素质教育，涵盖学校教育、家庭教育和社会教育。这就同时要求教材也要满足大中专学生、社会广大美术爱好者选用与参考。将德育和美育渗透到专业教学中，加强对学生思维素养、思想品德、审美能力、师范教学能力的培养，增强对传统文化的认知与

历史责任感的获得，也是教材编写初衷。教材选题范围涵盖学科方法论、艺术学理论、美术教育、绘画、雕塑、艺术设计、书法、篆刻、中外美术史、摄影、美学、艺术欣赏诸学科门类理论与实践课程，不但学科教学针对性强，而且是新时代与教学形势下对学科范围与门类的全方位沉思和构建。然凡事不能毕其功于一役，作为一种新型特色化系列教材编写的探索与尝试，难免有诸多不足之处，还望读者不吝指正。

本套教材的出版，河南省教育厅有关领导高度重视，大象出版社领导和工作人员大力支持。付梓之际，我谨代表参与本套教材编写的专家、学者们深致谢忱！

是为序。

赵振乾

2011年9月21日于开封铁塔湖畔

自序

美学是研究美与艺术的学科。审美是艺术的本质属性，而艺术是美最集中的体现，没有审美的艺术与没有艺术的审美，都是无法想象的。然而从艺术到审美，从审美到美学，再从美学到艺术学，所经历的过程相当复杂亦相当有趣。在西方，从古希腊开始艺术就是多个领域的综合。艺术内涵在不断变化，其总趋势是从宽变窄，从包罗万象到指向艺术本体。古希腊时期艺术不但包括绘画、建筑等科类，还包括理发、裁剪等部门，凡是遵循一定规律、法则并具有一定技巧的手艺都可称作艺术。在中国古代也是一样，先秦时期的“六艺”（礼、乐、书、数、御、射）把骑马、射箭都当作了艺术。西方文艺复兴之后，今天称作艺术的诸多门类如绘画、雕刻、建筑、音乐、舞蹈、戏剧、诗歌等，开始了脱离技术与科学的运动，到18世纪查里斯·巴托将之称为“美的艺术”（fine arts），这样，艺术之名才被普遍接受与应用。^①

艺术与审美是相伴而生的，甚至艺术产生之前就已经有了审美意识与审美活动。如果用“古老”来形容艺术，那么，同样可以用它来形容审美。审美意识产生的确切依据已无从考证，但从理论上，它从日常生活中生发，并从工具形式中体现，最终，在技术性与艺术性的结合中，艺术与审美渐渐地成形了。尽管纯粹艺术品的出现十分晚近，而审美的历程又相对漫长，但人类的高明之处就在于它不是停留于感性阶段而是善于跨越到学术层面，

于是美学这一学科的产生就变得顺理成章。

美学作为一门相对独立的学科，形成于18世纪中叶。1750年，德国启蒙运动哲学家鲍姆加登（1714~1762）的拉丁文专著《Aesthetics》出版，标志着美学学科的诞生。“Aesthetics”原意是“感性学”、“感觉学”，它源于希腊文 *aisthesis*，意思是“用感官去感知”、“感兴趣的”，汉译应为“审美学”、“感性学”。19世纪该书先被译成日文《びがく》，20世纪初再由日文转译成中文，其名称即为“美学”。“美学”一词虽然与“Aesthetics”在词义上有所出入，但是人们却乐于接受它、使用它。

鲍姆加登从建立完整的人类知识体系出发，认为人类的心理功能包括知、情、意三个部分，应该由三门相应学科对它们分别加以研究。而在当时，理性主义者如莱布尼兹、沃尔夫等崇尚理性，轻视感性。他们认为，与“情”相关的感性经验是一种混乱的、低级的心理活动，因而不屑于研究。在学科体系中，有研究“知”的逻辑学，有研究“意”的伦理学，唯独没研究“情”的学科。鲍姆加登认为这种知识体系是不完整的。为了完善人类知识体系，鲍姆加登试图建立一门与研究“明晰的认识”（知性认识）的逻辑学相对应的研究“朦胧的认识”（感性认识）的新学科，即命名为“Aesthetics”。由于他第一次比较自觉地建构了这一学科，比较系统地阐释了其研究对象，并在大

^①参见张法：《艺术学：复杂演进和术语纠缠》，《文艺研究》2011年第3期。

学开设此一课程，所以，1750年被认为是美学学科正式诞生的年份，鲍姆加登本人由此被尊为“美学之父”。

美学作为学科建立时间虽不太久远，但是无论中外，对美及与美相关的研究却源远流长。这种研究在西方可以追溯到荷马时代，在著名的《荷马史诗》里已经多次出现“美的”这一词语。古希腊时期美的概念已经引起不少学者重视，如毕达哥拉斯学派、德谟克里特、赫拉克利特、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等，许多重要的美学问题获得了深入思考与明确表述，初具理论形态。古希腊美学在古罗马时期获得进一步发展，虽然此一时期美学呈现出重新诠释之特点。整个中世纪，美学同样与宗教神学不可分割，呈现出许多宗教特色，同时受到不少局限。

美学的长足发展，以文艺复兴为肇端，以近现代西方为高潮。人文主义的勃兴、科学意识的高涨，使得美学思想从内容、性质到方法、角度都发生了深刻变化。如上所述，美学作为相对独立的学科体系，其形成正是近代德国理性主义的产物。与德国理性主义美学相对的英国经验主义美学，在美学从中古到近代跃进过程中，起了承先启后之作用。历史步入近现代，哲学与美学都进入了发展的巅峰期，德国古典哲学大师们自觉地把美学纳入到自己的哲学体系，其中以康德和黑格尔最为突出、最有影响。他们对审美经验、美的本质以及艺术活动诸问题的洞察与论析，在美学史上具有划时代的意义，其精深、完整的美学思想体系到今天仍然焕发着活力。

马克思主义的诞生与发展，把美学研究引向了一

个全新境界。尽管马克思本人并没有对美学问题展开系统研究，但是他所创设的历史唯物主义基本原则、他以人为本的思想认识却为美学开拓发展提供了坚实基础，指明了科学方向。马克思关于美的本质是人的本质力量对象化之定义至今仍然具有极强说服力。

20世纪西方哲学、心理学与文学艺术异彩纷呈，使美学研究呈现出多元化格局。从“自上而下”的哲学考察，到“自下而上”的实证分析，表明美学研究主体、重心的重大变化。“分析美学”与“科学美学”两种研究类型的双峰并峙，美学流派的林林总总，从一个侧面体现了现代西方文化艺术发展的态势。

从上述看，似乎美学与中国没有关系，其实不然。尽管在美学学科建设方面的确与近代西方联系密切，但是，作为人类体系化的美学，中国美学依然独具色彩而不可或缺。中国的远古时期就具有了浓厚的审美意识，审美艺术样式相继产生，并与早期朴素的审美活动相互交织，这在新石器时期彩陶器物上体现得最为突出。先秦是中国传统文化思想产生、陶冶与确立时期，也是传统审美意识形成与发展时期，有关美的论述在当时文献中不断出现且不乏真知灼见。由于中国文化的独特性，更由于传统上对学科体系化建设普遍缺乏热情、西方人对中国文化的无知，致使中国美学“有其实而无其名”，这种状况历经两千多年，一直延续到清代末期。有人认为，在西方美学引入之前中国没有真正自觉意义上的美学学科；也有人认为，中国古代美学自成体系，不能用西方美学标准看待它。如今，越来越多的学者更倾向于第二种观

点，即中国美学有其自身的特殊性，它的体系更具有中国文化之特征，凭借其丰富内涵与史料，足以证明它的存在与发展状况，近年来出版的相关著作充分证明了这一点。^①

美学一经产生，即具有跨越时空、民族与文化之特征。美学是一体的，尽管它有许多分支与派别；美学是包容的，它乐见分歧与争议；美学是丰富的，包罗万象，不一而足；美学又是发展的，它不停留于历史，并力拓新生。许多学者力求在美学上融会中西，以大美学、大学术的角度审视它、研究它，叶朗先生于20世纪80年代主编的《现代美学体系》一书即是一例。

虽然美学研究如渊如海、广阔无垠，许多哲人智者毕其一生而难解其奥，非专门研究更难窥其万一。艺术始更为门类，它从远古走来，一路浩浩荡荡、波澜壮阔，启人神思，动人魂魄。置身于汪洋艺术与浩瀚美学之中，让人们实有手足无措、诚惶诚恐之感；有时竟不知何为是、何为非，乃致作何想、何以做。可又不能放弃、不能回避。于是，方才立于一地，入其一侧，据其一理，融艺术与审美于一体，取艺术与审美之有机交通之一面，不枝不蔓，亦论亦叙，曰“艺术美学”。艺术美学，不是艺术与美学的简单相加，也不是二者各自为政。简言之，是从艺术角度看美学，又从美学角度看艺术。当然，艺术之广博、繁杂难以一言以蔽之，只取造型艺术为着眼点，冀望抛开美学的驳杂，简洁明晰，生动诱人；又想避开艺术

的繁乱，条清缕晰，环环入扣，以为视觉艺术类学子提供学习参考。或者说，该书的编写导向是使之既无艺术之繁杂，又无美学之深重；既有艺术之精彩，又兼美学之深刻；既有艺术之感性，又具美学之思辨；既有中国之经验，又有西方之理思；既有普遍之理论，又有特殊之实证。愿望如此，或许只是一厢情愿。艺海无涯，学海无边，况且又是艺术与审美的交集。然而探索总是有益的，成与败都是一种财富。但愿这种融会能突出地说明艺术与审美的许多问题，厘清其中的一些道理，抛砖引玉，略启人思。

是为序。

贾涛

2012年4月于开封味象居

^①参见叶朗著：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年版。

目 录

■ MULU

上编 艺术审美原理

001

第一章

中国艺术审美

003

第一节 中国艺术审美历程·····003

第二节 中国艺术审美特征·····010

第三节 中国艺术审美关键词·····016

第二章

西方艺术审美

023

第一节 西方艺术审美历程·····023

第二节 西方艺术审美特征·····029

第三节 西方艺术审美关键词·····035

第三章

艺术审美属性

041

第一节 美的本质·····041

第二节 艺术审美特征·····043

第三节 艺术审美范畴·····049

第四章

艺术审美标准

053

第一节 艺术审美标准的差异性·····053

第二节 艺术审美标准的共通性·····058

第三节 艺术审美标准的历史性·····063

第五章

艺术审美心理

069

第一节 艺术审美鉴赏心理·····069

第二节 艺术审美创造心理·····077

第三节 视觉艺术审美心理·····081

第六章

艺术审美特征

087

第一节 主体性与情感性·····087

第二节 形象性与形式美·····092

第三节 理想性与创造性·····094

第七章

艺术审美鉴赏

097

第一节 艺术审美鉴赏功能·····097

第二节 艺术审美鉴赏特征·····101

第三节 艺术审美鉴赏举要·····104

下编 造型艺术审美

111

第八章

绘画艺术审美

113

- 第一节 绘画艺术审美历程·····113
- 第二节 绘画艺术审美特征·····117
- 第三节 绘画艺术审美鉴赏·····121

第九章

雕塑艺术审美

123

- 第一节 雕塑艺术审美历程·····123
- 第二节 雕塑艺术审美特征·····129
- 第三节 雕塑艺术审美鉴赏·····132

第十章

建筑艺术审美

135

- 第一节 建筑艺术审美历程·····135
- 第二节 建筑艺术审美特征·····143
- 第三节 建筑艺术审美鉴赏·····147

第十一章

书法艺术审美

151

- 第一节 书法艺术审美历程·····151
- 第二节 书法艺术审美特征·····157
- 第三节 书法艺术审美鉴赏·····166

第十二章

摄影艺术审美

171

- 第一节 摄影艺术审美历程·····171
- 第二节 摄影艺术审美特征·····176
- 第三节 摄影艺术审美鉴赏·····185

第十三章

设计艺术审美

187

- 第一节 设计艺术审美历程·····187
- 第二节 设计艺术审美特征·····191
- 第三节 设计艺术审美鉴赏·····195

第十四章

人体艺术审美

201

- 第一节 人体美的形成与演变·····201
- 第二节 人体美的特征·····206
- 第三节 人体美鉴赏·····212

第十五章

自然美审美

217

- 第一节 自然美审美历程·····217
- 第二节 自然美与艺术美·····221
- 第三节 自然美的性质与特征·····223

参考文献

226

后记

228

上编 艺术审美原理

第一章 中国艺术审美

中国艺术审美带有明显的中国文化特征。它从远古发端以来，不断丰富与完善，不仅审美历程渊远流长，而且艺术种类多姿多彩。中国艺术审美以它特有的文化气息迥异于西方艺术审美，作品众多，特色鲜明，从一个侧面展现了中国人的创造智慧，也极大地丰富了世界艺术审美文化。本章在概括梳理中国艺术审美历程的基础上，对中国艺术审美特征进行了深入解析，并特别提炼出中国艺术审美的关键词进行解读，以强化读者对中国艺术审美的认知，同时与西方艺术审美相区别。

第一节 中国艺术审美历程

中国艺术审美历程与中国审美历程不尽相同，审美必然先于艺术审美，但由于艺术产生与定义的模糊性，二者显然无法截然分开，姑且一并而论。

由于时代的久远，远古人的审美状况很难一览无余，只能从仅存的考古发掘中看其端倪，而考古遗存又大多指向当时的“准艺术品”。从这个角度看，旧石器时期人类就已经有了并非自觉的审美意识，体现在工具制造和器物制作上，即对简单形式美的追求，如整齐、对称等。工具制造的特点在于实用与美感相结合，整齐、对称、光洁的东西更顺手，于是实用与美感相互交织，人们朦胧的审美感觉在生产、生活实践中不断重复、强化，以至于渐渐变为一种习惯，变成自觉。这一过程叙述起来简单，经历起来却相当漫长，漫长到我们难以想象的程度。这种认识出于进化论观点，考古发掘为其提供了许多令人心悦诚服的证据。

根据最新考古发现，世界上最早的人类骨骼化石发现于非洲沙漠腹地的乍得，距今大约700万年，这一发现将原来认定的人类起源时间提前了几百万年。它说明人类的审美、美感与艺术发生过程像人类的历史那样漫长、久远，并且不断因新的考古发现而延长。在多数时光人类生活在蛮荒时代，蒙昧无知，审美与艺术十分原始。人类走出黑暗时代有1万年左右，1万年前后地球上出现了文明曙光，人类慢慢摆脱自然性束缚，开始从必然王国走向自由王国。艺术与美是文明、自由的急先锋，以至于今天我们把古人远不是艺术与审美的东西都看成了艺术和美。实际上，美的是发生在中国的新石器时期才渐渐突显出来，真正意义上的艺术审美缓缓到来。

一、从“龙飞凤舞”到“有意味的形式”

考古发现，我国最早的人类骨骼化石距今大约120万~100万年，如云南的元谋猿人与陕西蓝田猿人。北

京山顶洞人、湖北郧县人、河南南召人、安徽和县人等，距今大约70万~43万年，属打制石器时代。从石器制造上可以看出这些早期人类对形体性状、工具形态已经有了初步的美的感受。在工具上，山顶洞人的石器很均匀、规整，而且还有穿孔、磨制、刻纹的“装饰品”骨器。所有装饰品的穿孔，几乎都是红色，像用赤铁矿染过。这表明他们对形式形态——光滑规整、色彩鲜明的美有了朦胧的理解、爱好和应用。

从对工具合规律合目的性的形体感受，到对所谓“装饰品”加工，有着漫长的时间过程。“装饰品”的出现意味着审美心理的萌芽和“准艺术”的产生。因此，山顶洞人在尸体旁撒上矿物质红粉，制造上述“装饰品”，这种原始的物态化活动便是人类社会意识形态和上层建筑的开始，其成熟形态即巫术礼仪——远古图腾活动。^① 所以撒红粉、用赤铁矿染装饰品，已经不是简单的生理刺激，而是社会性的巫术礼仪，开始具有社会符号意义。它和欧洲洞穴壁画艺术一样，只是巫术礼仪的一种形态，审美、艺术这时并未独立、分化，还潜藏在其中。

远古人的生活今天只有凭推测、想象去认识，除去考古，另一种证据即亦真亦幻的远古神话传说，传说中他们的“艺术生活”十分丰富。在中国，神话传说女娲补天、女娲造人、精卫填海、后羿射日、伏羲演八卦、兄妹为婚等，都是远古人类生活的一种写照，尽管有人为的夸张、演义或神化。从中可以看出，人的再生产是最早为人类所关注的，也是最引人入胜的部分，它曲折地说明了婚姻制度的产生及其演变。从中还可以看出，女娲、伏羲等这些被尊为神的人物，或“人首蛇身”或“人首龙身”，具有超凡的力量，这些不可思议的形象本身，实际上正是远古氏族图腾崇拜的一种艺术反映。

“龙飞凤舞”或许是对图腾崇拜历史的生动概括，其中也包含着远古审美文化观念。按照传统的天人合一、阴阳相生的认识，龙与凤互补，于是“龙飞凤舞”、“龙凤呈祥”就具有夫妻团圆、生活美好、家国安定等象征意义，这种观念一直流传至今，是早期人们求吉审美心理的延伸。可以说，龙、凤等远古图腾的产生，是原始的现实信仰，又是一种初级的审美艺术，它们是山顶洞人撒红粉这种原始巫术礼仪活动的延续、发

展和进一步符号化、图像化、具体化。龙凤图腾与带有巫术特征的装饰品出现，一方面标志着人类的主观感受有了形式载体，一方面标志着早期审美意识与初期艺术创作已经萌芽起步。

原始艺术是各种艺术类型糅合在一起的、统一的艺术，融后世的诗、歌、舞、剧、神话、雕刻于一身，如火如荼，如醉如狂，虔诚而蛮野，热烈而谨严。后来，随着社会分工的专门化、具体化，图腾歌舞开始分化，诗、歌、舞、乐、绘、史都取得了独立的性格并走向不同的发展道路。与之相应的，是巫（神）人同一的“龙凤图腾”变为以父系家长制为基础的英雄崇拜和祖先崇拜。

原始社会可划分为两个状况不同的时代，即相对和平时代（母系氏族社会、新石器时代前期）与激烈的争战时代（父系氏族社会、新石器时代晚期）。在相对和平年代的美与艺术，被称为“有意味的形式”，这里的“意味”还带有意义、内容的味道。母系氏族社会生活的写照可以具体化为《庄子·盗跖》的一段描写：“神农之世，卧则居居，起则于于。民知其母，不知其父。与麋鹿共处，耕而食，织而衣，无有相害之心。”这是一个虽然古老却令人向往的社会景象，是和平自由、无忧无虑的生活，仰韶文化时期的人面鱼纹陶盆是那个时代生活与审美的典型代表。这些“作品”或“准艺术”反映了这样一种社会审美风貌：生动、活泼、纯朴、天真、生机勃勃又健康快乐。

在中国，这一时期以动物形象纹样居多。如仰韶半坡彩陶以鱼纹为多，之后，陶器纹样随社会发展有所变化，抽象的几何纹样占据主导地位，出现了各式各样的曲线、直线、水纹、旋涡纹、三角纹、锯齿纹等。按照李泽厚的观点，这些纹样是在动物形象写实基础上抽象化、符号化而成的，是一个由内容到形式的积淀过程，是“有意味的形式”的原始形成过程。考古证明，马家窑文化的螺旋形纹饰就是由鸟纹变化而来的，波浪形曲线纹、垂幛纹由蛙纹演变而来。鱼的叠加也可以变成鱼形图案花纹。这些纹样都是生活观念的折射和简化，现在认为的艺术图式在当时不过是思想观念的一种承载方式而已。当时某些含义深刻的纹样图案，随着时间的流逝、地域的变迁、历史的推进，渐渐只剩下象征性的符

①远古人的图腾仪式就像今天的唱国歌、升国旗仪式一样。“仪式”是一种古老而有生命力的社会活动，在全世界都还盛行。

号了。这些逐渐朦胧的符号形式，后来成了人们把玩的对象。汉字最初的图案化与之后的符号化演变，发展到今天的表意符号或书法艺术，即是很好的例证。

“三皇五帝”时代的到来，表明了以龙凤图腾为标志的相对和平时代的过去，接踵而至的是以兼并、征战、杀戮为特征的父系氏族建立的时期。剥削、压迫等剧烈的社会斗争反映在器物纹饰中，前期那种生气盎然、稚气可掬、婉转曲折、流畅自如的图案纹饰逐渐消失，而狰狞、恐怖等权威性图案不断加强。激烈的战争年代的艺术——青铜饕餮纹饰应运而生。

青铜饕餮纹样是社会私有化与国家形成之后的产物，虽然由奴隶工匠制作，反映的却是奴隶主贵族的意志，艺术生产与艺术审美观念第一次出现脱节。青铜饕餮纹饰是兽面纹，形象似是而非，与龙、凤一样是幻想的产物，但是却代表着不同的社会观念，反映着不同的生活状态。青铜饕餮纹指向的是一种无限深邃的原始力量，最为突出的是在这种神秘威吓面前的畏惧、恐怖、残酷、凶狠。它不是原有动物形象的再现，而是“真实想象”出的某种东西，属于超世间的神秘威吓的动物形象，是变形的、风格化的、异己的、可怖的动物形象，“是一种神秘的威力和狞厉的美”。

青铜饕餮纹样看似狞厉、可畏、神秘，却积淀着一股深沉的历史力量，是人类文明曙光初现前的代表性艺术，它几近于崇高，具有巨大的美学魅力。正是这种超人的历史力量的作用，才构成了青铜艺术美的核心。

青铜艺术还促成了另一种独特艺术样式的出现——金文书法。汉字与青铜时代的其他艺术同时成熟，几乎同时期的甲骨文也已经独立成式。从书法的角度审察，这些最早的汉字已经具有了书法形式美的众多因素，如线条形态美、单字造型的对称美、结字的变化美，以及章法美、风格美等。从商代后期到战国晚期的近千年间，汉字和书法都取得了极大的发展，不仅文字的应用以及载体、材质都呈现出多样化的拓展，书写技巧与风格也进一步走向成熟。据文献记载，汉字初创之时，象形是本意，是字的基础，中国汉字是典型的图画文字，故自古书画界流行“书画同源”说。之后汉字在使用过程中不断发展，渐渐概括化、抽象化，在象形基础上创造了指事、假借、形声、会意、转注造字方法，与“象形”一起成为造字“六法”，它扩大了汉字的规模与范围。

书法同样是象形图画的纯粹化、净化，不同于一般图案花纹的形式美、装饰美，是具有独立审美意味的美，是真正意义上的“有意味的形式”。这种线的艺术是活生生的、流动的、富有生命暗示的、表现力量的、自由的美，是情感折射出来的美，也是包括中国画、中国建筑在内的其他中国艺术的审美基础，它为之后书画艺术的进一步发展奠定了美学基础。

到了春秋之际，时代镜子式的青铜艺术开始走向没落，“如火如荼”的蛮野时代已经过去，理性的、分析的、细纤的、人间意兴的时代风貌渐渐展开。作为祭祀的青铜礼器失去了威吓力量，青铜时代、青铜艺术与青铜审美一起渐渐淡出历史，而“有意味的形式”既没有结束，也没有达到高峰。

二、“儒道互补”审美精神

中国审美历程在经过了“龙飞凤舞”的图腾符号期、“有意味的形式”期、狞厉的青铜饕餮期之后，自然步入了一个更为重要的时期——先秦。先秦时期主要包括东周（公元前770～前256）和秦朝建立前的几十年，即春秋战国时期。先秦既是诸侯称霸、连横合纵、社会动荡的时期，又是思想解放、名家论辩的时期，是摆脱原始巫术崇拜传统观念的时期，是汉民族文化心理结构奠基、形成的时期，是儒家、道家两种文化思想创立、发展的时期，当然也是中国审美思想确立、丰富的时期，还是中国艺术空前繁荣的时期。

最能体现先秦艺术审美特征的是儒道互补文化精神。这里要明确三点：其一，先秦时期的审美思想是多元的，通常称为“诸子百家”，但是最终归结为两家，即儒家与道家。儒家审美文化的代表是孔子与孟子，而道家审美文化的代表是老子与庄子，两家审美思想的建立大约经过一百余年。其二，无论儒家或道家，其审美与艺术相关，但又都不局限于艺术审美自身，它们的代表人物作为社会思想家与哲学家，更加关注人本与社会，因此他们的审美认识基本上属于人格审美或生命审美，这对中国艺术审美至关重要。其三，儒家与道家在思想、主张、文化、态度等许多方面既是对立的、背道而驰的，但又是互补的，在某些认识上甚至是相同的，如和同思想、素朴意识，因此才有“儒道互补”之论。儒道互补代表着中国先秦审美精神及艺术审美精神，对之

后艺术审美的走向有着约束与决定作用。

儒道互补是二元的、科学的审美文化。孔孟之仁礼、刚健、笃实、辉光等积极入世思想，与老庄玄远、空灵、虚无、无为等出世观念，共同构成中国艺术审美的完整体系，其核心是人生或人格审美，又称生命美学。这种人生审美使士大夫不至于进无门退无路，不至于失魂落魄无所适从。“达则兼济天下，穷则独善其身”的哲学，共同保证了人生信仰、生活选择的充分与实际，它是儒道互补的最充分反映。儒家的实际与进取，道家的无为与超脱，占据着审美理想的不同领域。儒家促使人有所追求，有所修养——“天将降大任于是人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤”；道家则在仕途无望、前程萧条之时使人激流勇退，安身立命，弃生死薄富贵，自在逍遥。

孔子是我国春秋末期思想家、政治家、教育家，其主要思想观点多集中在《论语》一书中。在艺术与审美上，孔子并没有专门的理论著作，甚至于没有系统的理论说明，只有关于艺术审美的只言片语。然而，正是这些言论影响了中国文化与艺术审美的发展取向。孔子的审美思想基本上是人格审美，他首先关注的是“仁”与“礼”，这也是他最基本的社会审美标准。孔子认为“仁”是一种天赋的社会道德属性，是修养、学习的结果，是一个正人君子的必备素养。“礼”与“仁”一样是孔子审美道德中的又一重要尺度，为“君子”所必需，是一种社会性的规范，是美德。然而，“仁”是内在的核心，“礼”则是外在的形式，只有具备了内在的“仁”与外在的“礼”，社会才是理想的、美好的，人生才是幸福的、完整的。其次，孔子为艺术确立的标准是“美”“善”相配、“文”“质”相当。正如“仁”与“礼”不可分割一样，孔子美学中的“美”与“善”同样相互关联、不可分割。其中，“美”是外在的、形式的，“善”是内在的、蕴涵的；“美”是手段，“善”是目的，二者是艺术美与人格美的重要组成部分。这里的“文”与“质”显然可以看成是艺术的两个方面——形式与内容，还可以看成一个人修养的两个组成部分——思想和风度。“文”是形式，是修饰，是外在的；“质”是内容，是品格，是内在的。再次，“游

于艺，成于乐”是孔子审美的人生标准，也是一种艺术标准。孔子对艺术的关注与重视无以复加。“子曰：志于道，据于德，依于仁，游于艺。”^① 在他眼中，艺术与道、德、仁并列，是生活中必不可少的方面，并且是人生的目的与归宿。在《论语·泰伯》中这一点体现得更为充分：“子曰：兴于《诗》，立于礼，成于乐。”在这里，人生的开端是艺术——《诗》，人生的收获还是艺术——乐，联结两个端点的仍是艺术——“礼”。

中和、真实可视为孔子审美的情感标准。精神生活、情感真实与物质享受相比，孔子向来不把物质享受放在心上。使孔子“三月不知肉味”的恰恰是艺术而非其他。在《论语·里仁》中孔子说：“士志于道，而耻恶衣恶食者，未足与议也。”他认为如果一个读书人嫌恶粗食敝衣，算不上真正的有志气、有抱负。孔子主张君子“谋道不谋食”、“忧道不忧贫”。与物质生活相比，道德、人格、理想、艺术与情感等内在的东西，才是“君子”的终极关怀。《论语·子罕》中说：“子绝四——毋意，毋必，毋固，毋我。”不绝对化，不肯定，不固执，不唯我独尊，是思想成熟的标志，是典型的“中庸”、“中和”。儒家经典著作《中庸》里有“执其两端，用其中于民”的主张，正体现了孔子这一基本的思想方法。

生活于春秋战国时期的老子神秘而深邃，他在哲学上坚持“道”的本源论，在艺术审美上主张素朴、清正与自然，在审美标准上强调模糊与等同。其经典著作《道德经》第二十一章说：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。”这种恍惚窈冥，让艺术多了一些变幻，少了一些局限。老子理想的人格审美是朴素的“婴儿”状态，他比喻为“赤子”。他的“复归于婴儿”与“复归于朴”是并列的、平行的、同步的。老子说：“含德之厚，比于赤子。毒虫不螫，猛兽不据，攫鸟不搏。骨弱筋柔而握固。”^② 又说：“朴散则为器，圣人用之。”这里的“朴”即为真，是所谓的“返璞归真”，是万物的基本性质，是有道之人的基本处世原则与方法，也是艺术的基本方略。正是由于“朴”，他才主张去五色，守黑白。他认为“五色令

①杨伯峻：《论语译注》，北京：中华书局，1980年版，第67页。

②陈鼓应：《老子注译及评介》，北京：中华书局，1984年版，第276页。

人目盲”，而“知其白，守其黑”才是正途。总之，老子的人格美理想与其“有无相生”、“以一为本”的“道”相辅相成，是与儒家积极进取的人生美学相对立、相补充、相呼应的另一种实用、自然的人生美学。老子的这一审美理想，在他的后继者——庄子那里得到了更进一步发挥，庄子在诙谐、幽默、想象与浪漫中构筑了一个齐生死、等美丑、无拘无束的人生图景，也将艺术与审美推向生活的前沿，他游刃有余、道进乎技的艺术观念影响中国艺术发展进程两千多年，以至于有人说尔后中国艺术的发展基本上是在庄学精神影响下进行的。

三、“大气磅礴”与“个性风流”

公元前221年秦始皇兼并六国，一统天下，长达两千多年的中国封建社会拉开大幕。公元前206年秦因焚书坑儒、修筑长城、横征暴敛而迅速灭亡于农民义军手下。“焚书坑儒”是愚昧蛮政的体现，是中国历史上第一次对人类文明、文化知识的大规模摧残，是对春秋以来诸子百家审美文化、诸侯称霸现象的无情审判。此时的艺术成就集中体现在建筑与雕刻上，气势雄伟的阿房宫、大气磅礴的兵马俑让世人叹为观止，它们在美学上具有气势雄浑、结构庞大的特征，是帝国气象。只是多了一些霸悍、蛮气，少了一些个性、人情。

公元前206年，刘邦在楚汉争霸中取胜，建立西汉政权，25年刘秀建立东汉。两汉历经400多年，到东汉末年已如风中残烛，国家四分五裂，百姓朝不保夕。以曹操、刘备、孙权为首的三国政治集团开始了融合后的大分裂、大征战。从220年曹丕称帝，到317年司马睿建立东晋，再到420年东晋分裂为南北朝，中国政局乱象丛生，而艺术审美却朝向一条独特的方向发展。

艺术审美与社会政治相适应，如果说秦代至汉代的美学特征是社会整体意识的张扬，是大气磅礴的美，关注的是个人对社会的融入，那么到了魏晋南北朝时期，它几乎完全被充满个人意兴的审美情调所取代，以叛逆，张扬个性，展示气节、操守、风度、学识等为特征。

大气磅礴是秦汉审美艺术的一般精神。在封建专制、中央集权旗帜下，秦代虽然短暂，却对以后的中国历史产生了巨大的示范作用。国家的统一，军事的强

大，社会生活的积极向上，恰如一轮初升的朝阳，蓬勃焕发。在国家至上、皇权至上的招牌下，个人、个性、感性均被整体、国家、理性所淹没。倚仗高压统治而成就的艺术，都带有帝王气象、皇家规模，是历史的壮举，也是人民智慧的汇总，显示出社会审美当仁不让的优势。秦始皇陵的开挖至今还像谜一般引人入胜；而兵马俑的出现，既是人性的发现，又是艺术的奇迹。它的庞大规模，它的造型手段，它的艺术个性，它的神秘莫测，为秦代的残酷统治罩上了一层美的光环。而万里长城的建造，既带有斑斑血迹，又具有点点亮光，既白骨累累，又伟岸雄强，它是人类建筑史上的特例，又是艺术史上的高峰，还是审美史上的丰碑。它与秦皇陵、兵马俑一起，构成了秦代短暂而辉煌的审美风格，那就是冷峻中的崇高，凄美中的沉雄，威严中的磅礴。

汉武帝时期显示出扩张欲望，求仙、封禅、驱匈奴，也颇具浪漫气息。大规模扩张，南平百越，北驱匈奴，东定高句丽，西征大宛，气魄豪迈，雄气不竭，汉武帝本人被誉为“中国的亚历山大”。汉代艺术表现出下述审美风格：一为凝重、质朴、刚健、古拙之美。如书法中的汉代隶变，凝重敦厚，长易为扁，是想象力解放的美。再如汉武帝茂陵之霍去病墓前的雕刻，依势取形，稍加刻凿，取法自然，不重细节，对比强烈，凝重质朴，传神生动，落落大方。二为流动、扩张、铺陈，有力量之美、速度之美。没有修饰，没有主观表达，高度夸张而且简洁整体。李泽厚说，力量、运动、气势是汉代艺术的本质。如雕塑中的《马踏飞燕》、汉画像石中的《荆轲刺秦王》、文学中的汉赋等。三为整体之美、大气之美。大气磅礴的整体性和民族精神是这一时代的审美特色，个性被张扬的整体淹没了。汉代艺术的大气不仅体现在上述审美风格上，还在于当时民间艺术与文人主流艺术尚未分化，从画像石到汉乐府，从壁画到工艺，从陶俑到隶书都是如此。

东汉末年的动荡与魏晋时期的社会离乱，反而塑造一种得过且过、潇洒不拘的人生，同时也促成了以个性自觉审美为特征的“魏晋风流”的产生、高扬。“魏晋风流”的兴起，除了离乱的社会大背景外，一个根本原因在于：人生苦短、生命无常。当生命自身都无法正常运转时，人们开始由外向内、由“他者”而自己寻找人生的意义、价值与终极目的。在艺术审美上，魏晋继承先秦人格美特点，追求更加张扬、独特。他们以酒为