



艺术学基本原理

段茂南 冯能保 著

江苏文艺出版社



(苏)新登字007号

艺术学基本原理

作者：段茂南 冯能保

责任编辑：陆元昶

出版发行：江苏文艺出版社（邮政编码：210009）

经 销：江苏省新华书店

印 刷 者：沭阳县印刷厂

787×1092毫米 1/32 印张11.625 插页 2

字数：230,000 1992年7月第1版第1次印刷

印数：1—3600册

标准书号：ISBN 7-5399-0382-1/I·364

定 价：4.98元

（江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换）

走在民族化、现代化的 正路上（代序）

——读《艺术学基本原理》

包志文

茂南、能保撰写的《艺术学基本原理》，是一部有自己独立思路，整体构想，同时凝聚着国内外艺术理论研究的精粹和他们长期艺术理论教学和研究成果的专门之作。其立论，崇尚科学的实证和艺术上的求实、求索精神，既异于形而下者似的专断，也有别于形而上者似的玄虚，而且也并无时行的艺术理论教科书那种繁碎和学究气，自然也没有那种无视抽象、无视理论，只相信自己直觉、感悟、体验和所谓“深刻片面性”的艺术随笔之类的偏狭。之所以能达到这样的水准，恐怕是由于本书的作者意识到探讨艺术这种以整体观照人生、人心和人格为基本特征的精神花朵是必须遵循历史和美学相融合的辩证综合的思维原则，是由于作者意识到如果还是局限于哲学的角度，局限于科学的角度，局限于政治学的或伦理学的角度，或者沿用老“艺术概论”的经院模式，是很难对艺术这种充满生气和独异意蕴的高级审美形态作出切实的综合剖析或判断的。

这部书的理论建构贯彻着一条民族化和现代化相融合的基本原则，把“弘扬民族文化”和“借鉴外国文化”统一起

来对当代艺术问题加以理论上的思考和阐述，并作出合乎人类艺术发展趋势的回答。

从党的十三届四中、五中全会以来，我们党发出“弘扬民族文化”的号召。这个号召，对于头几年文学艺术界出现的崇洋媚外和民族虚无的偏向，是一个有力的纠正。但它也决不是一个偏狭的口号，因为它既和“国粹主义”绝缘，又和“排外主义”相敌对。

我们所理解的“弘扬民族文化”，应当建立在毛泽东同志早在延安时期就倡导的“古今中外”化的理论基点上。大家知道，在文艺创造和研究上，毛泽东一直主张：“古为今用”、“洋为中用”、“百花齐放”、“推陈出新”，这就是讲的“古今中外”化。因为只有了解“古”，才有历史观点；只有了解“外”，才有全面观点。毛泽东同志一九五六年八月十四日同音乐工作者的谈话，就是从这个“古今中外”化的基点上来探讨音乐等艺术的创作和研究中的问题的。他在这篇讲话中指出：“艺术的基本原理有其共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格”；“艺术上‘全盘西化’被接受的可能性很少，还是以中国艺术为基础吸收一些外国的东西进行自己的创造为好”；“应该越搞越中国化，而不是越搞越洋化，……向古人学习是为了现在的活人，向外国人学习是为了今天的中国人”；“吸收外国的东西，要把它改变，变成中国的。鲁迅的小说，既不同于外国的，也不同于中国古代的，它是中国现代的”^①。

看来，立足民族的土壤，实行古今中外化，这是艺术创造和艺术评论中一条带普遍性的规律，也是对于古今中外艺

^①见1979年9月9日《人民日报》。

术家的创造经验、艺术理论家的研究经验的一个科学的概括。

鲁迅曾就文学创作的道路问题说过：“采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰满是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条路”^①。显然，鲁迅同样是站在“古今中外”化的基点上来阐述艺术发展的道路的。关于艺术评论、研究道路问题，鲁迅也同样从这一基点上加以考察和论述。他高度肯定陶元庆的绘画艺术。他赞扬陶元庆的绘画“内外两面”都和“世界的时代思想合流”，而又并未“桔亡”中国的民族性。他以为陶氏的创作，从艺术上看，既不是外国的“*Yes*”、“*No*”所能包括，也不是中国的“之乎者也”所能规范，而是以“新的形，尤其是新的色来写出他自己的世界，而其中仍有中国向来的魂灵——要字面免得流于玄虚，则就是：民族性”^②。

应当特别注意的是：鲁迅在这里，是把文学艺术的民族性和作品所表现的“中国向来的魂灵”看作同一范畴的东西。这是一个非常深刻的见解。的确，在我们社会主义时代，应当把艺术地显现现代中国人的民族灵魂，作为文艺民族化的核心，或精髓。而艺术表现上的民族特色、格调，诸如民族的艺术语言、艺术结构、艺术技巧等，归根到底是以展示现代中国人的民族灵魂为根柢的。

茂南、能保的《艺术学基本原理》正是以毛泽东和鲁迅的上述思想为指针，从民族化和现代化的理论视角来全面深入地阐述艺术创作、艺术审美、艺术欣赏的特点和规律的。

①鲁迅：《且介亭杂文·〈木刻纪程〉小引》，1934年6月。

②鲁迅：《当陶元庆君的绘画展览时》，《鲁迅全集》第三卷，第549页。

论著从中外艺术及其理论比较对照中，着重就审视生活的方式、处理主客观关系的方式、艺术思维的方式、表现形神关系的方式等方面，揭示了我国民族艺术不同于外国艺术的独特性、创造性。并进而批判了艺术理论研究中那种以西方艺术理论为“体”、以中国艺术理论为“用”，或者以苏联艺术理论为“体”、以中国艺术理论为“用”的“全盘西化”、“全盘苏化”的错误主张。

另一方面，论著的作者清醒地意识到：我国艺术正在走向世界，必须面向现代、面向未来。因此，他们“放眼看世界”，广泛地吸收西方自然科学、人文科学、社会科学、文艺美学中有价值的新观念、新方法、新结论，这表现了作为艺术理论工作者很可宝贵的理论勇气、理论胆识。论著中，对于艺术的主体性、艺术发展的多种动力、艺术的审美功能、艺术创作的特性、艺术研究方法的多样性等问题的剖析中，就融化进了外国理论中的精粹。我这里所以讲“融化”，首先并不是“照搬”，而是放出眼光，有排拒，有吸收，为我所用。应当提到的是，从这里可以看到作者在“融化”中，表现出“敢于吸取”和“勇于持异”的科学探索精神。他们始终坚持马克思主义的艺术思想理论的指导地位，反对指导思想的多元化。因此，他们站在时代的高度，俯视而不是仰视外国的理论遗产，吸收其“深刻”的一面，剔除其“片面”的一面，为建设具有中国特点的艺术理论作出了积极的贡献。

《艺术学基本原理》是走在民族化、现代化的正路上的。本书的作者，既反对失却民族根柢的、照搬外国的“横移”态度，也反对离开现代的要求，尸守着传统，不求变革

创造的“拟古”态度。在理论观念的界定和论述上，能沿着鲁迅所指出的“外之不后于世界之思潮，内之仍弗失固有之血脉^①”的要求，努力探索。

艺术的门类很多，包括语言艺术、戏剧艺术、绘画、音乐、建筑、舞蹈、雕塑、工艺美术、电影艺术、书法艺术、摄影艺术等。一部《艺术学基本原理》只能就各门类艺术的共同的审美本性、价值取向和方法特点作出概括的阐述。茂南、能保同志长期从事音乐、美术理论的教学和研究，并有较深厚的语言文学和文学理论的专业基础，所以本书主要是联系音乐、美术和语言艺术的实际，进行深入的理论研究、思考。因此，这部书对于从事音乐美术和语言艺术活动的青年学生、文艺爱好者和专业工作者，都是一本良好的读物。我相信，这部书会给读者以系统而完整的艺术知识，并给予多方面的启示。

《艺术学基本原理》凝聚着艺术领域开拓者的甘苦、智慧和勇气。开拓者的足迹是可贵的，因为它记录着人类这个“万物之灵”善于学习、勤于实践、勇于创造的精神，记录着人类发扬自觉、自由和创造性的主体精神对于艺术必然王国的征服。艺术创造的工程是浩大的，艰难的，它将召唤一代又一代，一批又一批的有志之士不断地向它突进，努力使艺术的“必然王国”变成“自由王国”！

①鲁迅：《文化偏至论》。

目 录

走在民族化、现代化的正路上（代序）

——读《艺术学基本原理》……………包忠文

第一章 艺术的本质

- 第一节 再现论的艺术本质论…………… 2
- 第二节 概念论、情感论与“天人合一”论的艺术本质论…………… 13
- 第三节 主体论的艺术本质论…………… 20
- 第四节 艺术在本质上是人的本质力量对于对象的特殊肯定…………… 23

第二章 艺术的对象

- 第一节 艺术对象与科学对象的区别…………… 31
- 第二节 艺术对象的系列与动态研究…………… 35
- 第三节 再现艺术与表现艺术之区别与联系…………… 41
- 第四节 “人学”内容在新时代的扩大…………… 46

第三章 艺术的发展

- 第一节 艺术发展的第一个动力——社会生活的发展与变革…………… 54
- 第二节 艺术发展的第二个动力——艺术观念的更新…………… 62
- 第三节 艺术发展的第三个动力——工具材料方法的更替…………… 70
- 第四节 面向世界 面向未来…………… 76

第四章	艺术的创造过程	
第一节	艺术观照的一般特点	79
第二节	情感张力与情感投入	83
第三节	形象运动	92
第四节	艺术构思与艺术表现	98
第五章	艺术形象塑造的方法	
第一节	艺术形象与非艺术形象	106
第二节	幻想化与类型化方法	108
第三节	典型化方法	112
第四节	非典型化方法	121
第六章	意境的创造	
第一节	意境说与现象学	130
第二节	意境涵义的三次扩大	135
第三节	意境的产生过程	143
第七章	艺术创造的特性	
第一节	主体与客体的互相转化	148
第二节	内容与形式的互相转化	153
第三节	审美与认识的互相转化	161
第四节	理性与非理性的互相转化	167
第五节	意识与非意识的互相转化	172
第八章	艺术家的智能结构	
第一节	艺术家的智力培养	179
第二节	艺术家的才能	191
第三节	艺术家的技能	194
第九章	艺术想象	

第一节	艺术想象的性质·····	200
第二节	艺术想象的内容和特征·····	208
第三节	想象力的培养·····	217
第十章	艺术的功能	
第一节	艺术的多种功能与主要功能·····	221
第二节	艺术创作与欣赏过程是二律相成与二律背反的曲线运动·····	231
第三节	艺术的功能与艺术教育·····	236
第十一章	艺术的内容与形式	
第一节	艺术作品的内容·····	243
第二节	作品的形式与形式要素·····	248
第三节	内形式与外形式·····	252
第四节	艺术的形式美·····	267
第五节	内容与形式：一个包罗万象的概念·····	277
第十二章	艺术欣赏的特质	
第一节	艺术欣赏中的审美接受与审美再创造·····	284
第二节	艺术欣赏的层次·····	291
第三节	欣赏过程中的二律背反和二律相成的曲线运动·····	300
第十三章	艺术的种类	
第一节	艺术种类的形成与划分·····	309
第二节	几种主要的艺术门类·····	312
第三节	各种艺术之间的内在联系·····	338
第十四章	艺术风格和流派	
第一节	风格——艺术成熟的标志·····	340

第二节	风格的形成和表现·····	345
第三节	风格与流派·····	350
第十五章	艺术研究和艺术批评的方法	
第一节	艺术研究的一般方法·····	355
第二节	艺术研究的心理学方法、自然科学方法 及其他·····	361
后 记	·····	366

第一章 艺术的本质

艺术是什么？它是怎样被创造出来的？它的本质是什么？这是数千年来众说纷纭的问题。所谓“本质”，就是事物的质的规定性，它的根本性质，它的内在的规律性。人类由于受到自身的认识能力的限制，不能一下子完全认识具体事物，把握绝对真理，只能用某一方法，从某一角度去接近真理，所以人们对许多事物的根本性质的认识，往往有差异。对艺术的本质认识也是如此。在世界艺术史上，曾出现过摹仿论、再现论的艺术本质论，也出现过情感论、概念论、“天人合一”论和主体论的艺术本质论。某一国家、地区和某一流派的艺术家总是在某种艺术本质论的指导下从事艺术创作和欣赏的。对艺术本质的认识，体现着艺术家和艺术欣赏者的根本的艺术观念。上述各种艺术本质论都有某种合理因素。因此，历史上的艺术家分别在不同的艺术本质论的指导下，都创作过数量不等的优秀作品。如何重新认识这些艺术本质论，从中找出规律性的东西，使我们对艺术本质能得到一个更接近真理的认识，这是我们在本书首先要研究的问题。

第一节 再现论的艺术本质论

一、再现论的艺术本质论的由来和历史发展

车尔尼雪夫斯基说：“再现生活是艺术的一般性格的特点，是它的本质”^①。这种把艺术的本质看作是“再现生活”的观点，在艺术史上影响最大，时间最长。它是由古代的“艺术是自然的摹仿”，是象“镜子”一样反映自然的理论发展而来的。早在公元前三百多年，古希腊哲学家亚里士多德就说过：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采取的方式不同”^②。随着唯物主义哲学的发展，亚里士多德的艺术是摹仿自然的理论，逐渐发展为艺术是现实生活的再现的理论。文艺复兴时期，有些艺术家提出了艺术是在现实面前举起一面镜子。例如，大画家达·芬奇就曾说过：“画家的心应该象一面镜子，永远把它所反映的事物的色彩摄进来，前面摆着多少事物，就摄取多少”^③。到了十九世纪，艺术是现实生活的再现的理论发展得更为完备。车尔尼雪夫斯基认为：“艺术对生活的关系完全象历史对生活的关系一样”^④。契诃夫对此说得更为明确。他说，艺术要“按照生活本来的面

①《生活与美学》第109页。

②《诗学》第一章。

③《西方文论选》上卷第183页。

④《西方文论选》下卷第411页。

目来描写生活，它的任务是无条件的、直率的真实”^①。高尔基在对现实主义下定义时也认为：“对于人类和人类生活的各种情况，作真实的、赤裸裸的描写的，谓之现实主义”^②。由此可以看出，再现论的艺术本质论虽然是在十九世纪明确提出的，但它的发展历史却有两千多年。它几乎是一切写实主义和现实主义的理论基础。再现论虽然是一种传统的理论，但在今天仍有强大的生命力，这不仅在中国，而且在西方各国也是如此。

二、再现论的艺术本质论的几个基本观点

第一，一切艺术都是现实生活的反映，现实生活是艺术的唯一源泉。

这里所说的“一切艺术”，按其性质来说，既包括原始的艺术，也包括现代艺术，按其种类来说，既包括直接反映社会生活的叙事作品，也包括抒情的、幻想的作品。

马克思在谈到希腊神话时指出：“希腊艺术的前提是希腊神话，即在人民幻想中经过不自觉的方式所加工过的自然和社会形态。”“任何神话都在想象里并借想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”^③。原始社会的艺术包括神话、壁画、舞蹈、音乐等，莫不是当时自然和社会生活的形象化反映。最先被发现的创作于公元前一万五千年的西班牙壁画《阿尔太米拉石窟壁画》和法国的《拉斯科洞窟壁画》^④，就非常明显地反映了原始人摹仿自然，并控制自

①《契诃夫论文学》第53页。

②《论文学》第163页。

③马克思恩格斯列宁斯大林《论文艺》第58页。

④欧洲洞穴岩画的产生，可以推断到三、四万年前。参看陈兆复《写在〈中国岩画〉出版之时》（1989年11月14日《光明日报》）。

然的愿望。画中所画满的红色、黑色、黄色、白色的野牛、野猪、野鹿和奔跑的野马等，既是原始人狩猎生活的再现，又表现了他们既想征服这些他们所赖以生存的食物，又希望自己象它们一样勇猛有力的愿望。他们还把这些动物的皮和角装饰在自己身上，用舞蹈来摹仿它们的动作，以表现他们征服自然的愉快欢乐。壁画中的动物，画得线条粗健，轮廓准确，神态鲜明，活跃着美的生命力，反映了原始人对生活和劳动的愉悦心情，表达了他们对美的感受。

我国北魏郦道元的《水经注》对世界上的岩画作了最早的记录。在我国新疆的霍城、尼勒克等地发现的在石壁上画的山羊、鹿、牛、马等动物画，证明了郦道元记载的正确。这些作品同样是原始人狩猎活动的真实反映。原始人创造这些作品，一方面是为了更好地观察了解动物的习性和特点，同时也表达他们征服这些动物的喜悦心情。

人类进入阶级社会后，生活范围和视野扩大了，艺术思维能力提高了，开始用各种各样的艺术作品直接反映社会生活。从荷马史诗到现代艺术，艺术家们不仅显现了从奴隶社会到现代社会的历史发展规律，而且在细节的精确描绘上，也令政治家、历史家惊叹。恩格斯对巴尔扎克作品的评价说明了这一点。他指出：巴尔扎克“用编年史的方式，从1816年到1848年，一年一年地描写日益得势的资产阶级对于贵族社会的日甚一日的压迫”。在资产阶级这个“中心图画的四周围”，巴尔扎克“安置了法国社会的全部历史，从这个历史里，甚至在经济的细节上（例如法国大革命后不动产和私有财产的重新分配），我所学到的东西也比从当时所有专门历史家、经济学家和统计学的全部著作合拢起来所学到的还要

多”①。

不仅艺术家们所创造的直接描写社会生活状况的作品是现实生活的反映，那些抒情作品，如抒情诗、抒情音乐、山水花鸟画和抒情舞蹈等，也曲折地反映了艺术家所处的时代的社会生活。例如，南宋末年画家郑所南，画兰花的根部不画土，并题诗说：“纵使圣明同尧舜，毕竟不是真父母。千言万语只一语，还我宋室旧疆土。”象这样的抒情花鸟画，正是宋末元初的社会状况和知识分子心态的曲折反映。有些作品虽然作者使用非常隐晦的象征性手法，但只要我们了解作者的思想 and 创作道路，就能分析出作品所反映的现实生活。例如，明末清初画家八大山人画动物喜画它们的怪异神态，画山水爱用特殊皴法现象，只要我们了解这位画家的生活道路和他的思想，分析他在题画诗中所说的“郭家皴法云头少，董老披麻上树多，想见时人解图画，一峰还写旧山河。”我们就能从他的作品中看出当时的一些民族矛盾。贝多芬《第五交响曲》和《第九交响曲》表现的情绪是复杂、深刻的。但只要我们把他的作品放在它所产生的时代和音乐家本人创作道路上加以分析，就可以了解到他的作品反映了当时新兴资产阶级反对封建统治的不屈不挠的斗争和他对民族独立和人类幸福的渴望②。

艺术史上有许多志怪作品、童话、科幻作品。这些作品不过是以“幻”来表现“真”，正象清代慢亭过客在《西游记题词》中说的：“是知天下极幻之事，乃极真之事；极幻

①马克思恩格斯列宁斯大林《论文艺》第20页。

②参看罗曼·罗兰《贝多芬传》第15页。

之理，乃极真之理”①。

第二，艺术家不是消极地对生活进行照相，而是积极、能动地反映生活。

亚里士多德曾说过：“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。历史家与诗人的差别……在于一叙述已发生的事；一描述可能发生的事。”艺术家怎样描述“可然律或必然律”呢？他解释说：“诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事”②。从亚里士多德这些意见可以看出，艺术反映生活并不是消极被动地模仿生活，简单地叙述已发生的事，而是描述可能发生的事，具有普遍性的事。这是艺术家能动地反映生活的第一层意思。其次，艺术家并不是冷漠地对待他所描述的事。车尔尼雪夫斯基说：“艺术作品常常还有另一个作用——说明生活；它们常常还有一个作用：对生活现象下判断”③。艺术家对生活的说明和判断，是通过对艺术形象的具体而生动的描绘来进行的。车尔尼雪夫斯基本人的作品《怎么办？》就可以说明这个问题。例如，他通过玛莉亚·阿列克塞芙娜的形象说明：“世界上没有天生的坏人，人之所以变成他们那个样子，这完全决定于他们的社会环境，就是说，决定于他们所必须在那样条件下生活的社会环境”④。他还通过拉赫美托夫这个当时稀有的“崇高革命家”的形象说明：“所有的生命却因他们而变得瑰丽起来，

①《中国历代文论选》一卷本第291页。

②《诗学》第28、29页。

③《生活与美学》。

④《俄罗斯古典作家论》第900页。