

GAODENGYUANXIAO MEISHU YU SHEJI LILUN XILIE CONGSHU
高等院校美术与设计理论系列丛书

艺术学概论

(全彩版)



邱正伦 冯洁 著

第一编 本体论
第一章 艺术学的研究对象
第二章 艺术本质论
第三章 艺术价值论

第二编 方法论
第四章 艺术创作
第五章 艺术作品

第三编 形态论
第六章 艺术的主要门类



国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

GAODENGYUANXIAO MEISHU YU SHEJI LILUN XILIE CONGSHU

高等院校美术与设计理论系列丛书

(全彩版) 艺术学概论

邱正伦 冯 洁 著



国家一级出版社 西南师范大学出版社
全国百佳图书出版单位 XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

艺术学概论 / 邱正伦, 冯洁著. -- 重庆: 西南师范大学出版社, 2013.8

ISBN 978-7-5621-6361-9

I. ①艺… II. ①邱… ②冯… III. ①艺术理论-高等学校-教材 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 173059 号

高等院校美术与设计理论系列丛书

艺术学概论

著 者: 邱正伦 冯 洁

责任编辑: 王 煤

封面设计: 乌 金 晓 町

装帧设计: 梅木子

出版发行: 西南师范大学出版社

网址: www.xscbs.com

中国·重庆·西南大学校内

邮 编: 400715

经 销: 新华书店

制 版: 重庆市金雅迪彩色印刷有限公司

印 刷: 重庆市金雅迪彩色印刷有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 8.75

字 数: 260 千字

版 次: 2014 年 1 月第 1 版

印 次: 2014 年 1 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5621-6361-9

定 价: 45.00 元



GAODENGYUANXIAO MEISHU YU SHEJI LILUN XILIE CONGSHU
高等院校美术与设计理论系列丛书参编单位

西南大学

鲁迅美术学院

哈尔滨师范大学

沈阳师范大学

沈阳建筑大学

辽宁大学

山东科技大学

江苏大学艺术学院

常州大学艺术系

南京林业大学设计学院

上海大学美术学院

目录

第一编 本体论	001	第一章 艺术学的研究对象	/ 002
		一 艺术学的研究对象	/ 002
		二 艺术的起源与主要内容	/ 005
		三 艺术学的研究方法	/ 007
		第二章 艺术本质论	/ 010
		一 艺术的哲学本质	/ 010
		二 从主客体的角度来探讨艺术的本质	/ 014
		三 有关艺术本质的社会思考	/ 028
		四 艺术的本质就是艺术的价值	/ 030
		第三章 艺术价值论	/ 032
		一 对价值的探索与描述	/ 032
		二 艺术社会价值特征	/ 041
		三 艺术主体性价值特征	/ 044
		四 艺术形象的价值特征	/ 051
第二编 方法论	060	第四章 艺术创作	/ 061
		一 艺术创作主体	/ 061

- 二 艺术创作中的审美经验 / 069
- 三 艺术创作中的符号结构 / 072
- 四 艺术创作方法与审美想象 / 082

第五章 艺术作品 / 088

- 一 艺术作品究竟是什么 / 088
- 二 艺术作品的层次 / 094
- 三 艺术作品的构成 / 097
- 四 艺术作品中的时间价值维度 / 102
- 五 艺术作品中的空间价值维度 / 105
- 六 艺术作品的情感价值维度及鉴赏阐释图式 / 108

第三编 形态论 115 第六章 艺术的主要门类 / 116

- 一 建筑和雕塑 / 116
- 二 绘画和摄影 / 120
- 三 音乐、舞蹈、戏剧 / 128
- 四 文学 / 132



第一编 本体论

DIYIBIAN BENTILUN

001

其实,我们对艺术本质的认识,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:要么处于绝对的自信而陷入盲目,要么处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本质领域。或者说在众多的途径中,直抵本质的途径才是我们通向艺术最根本的途径。为此,我们将首先从艺术本体论来展开我们对艺术的认识和思考。

——摘自作者的《艺术价值》笔记

第一章 艺术学的研究对象

穴居的人们有一天突然决定走出洞穴,用石头和树枝搭建家园,并在自己搭建的家园所在,用石块敲击石块,用树枝点燃树枝,然后围绕着点燃的篝火自由地舞蹈与狂欢。就在这个时候,被称为艺术的世界就诞生了!

——摘自作者的《艺术笔记》

言及艺术,什么是艺术?艺术的本质是什么?特别是我们在这里所要探讨的艺术学,它所要研究的对象究竟是什么?它涉及的范围和界限又在哪里?艺术是怎样起源的?艺术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些观点和理论?这一切都需要我们从头开始探索……

一 艺术学的研究对象

任何一门学科都有它自己的研究对象,艺术学也不例外。但是,在真正面对艺术学的研究对象时,就不像我们平常所谈论那样随意和简单。其实,无论是艺术,或者是艺术的本质,当然包括我们在这里所探讨的艺术学,其研究对象是什么,迄今仍是一个争论不休的问题。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。

换一种方式说,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,后来就什么都知道了的状况。我们学习艺术学,首先就要了解它的关键词是什么,第一是艺术,第二是艺术学,要将这两个概念结合起来,最后我们要达到目的是解决艺术学研究对象是什么的问题。在探讨艺术学的研究对象时,我们大可以借助前人对艺术学研究时已取得的丰硕成果,让他们的研究成果成为我们研究艺术学的一面镜子。同时,我们也可以发现他们之所以会在艺术学对象的问题上喋喋不休,原因所在是对艺术、艺术学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。

在对艺术学研究对象的理解问题上,归纳起来包括四方面的理解方式:一是实在论的理解方式,其主要回答“艺术是什么”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的问题;三是科学论的理解方式,其主要从知识角度来探讨艺术的问题;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的本质问题。而第四种方式就是全书的整体结构方式。

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或者说艺术学的研究对象的。英国著名艺术史家贡布里希(图1-1)有一个观点:现实中根本就没有艺术。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作品?为什么现实中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(图1-2)的观点。他认为根本就没有艺术。没有艺术,怎么还会有艺术学研究的对象呢?他认为一切都是语词的问题,都可以归结到语词上来。在谈到艺术的审美价值时,他说:“美学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,根本就没有什么艺术的审美价值,而只有文学批评、音乐批评的原则。”不难看出他们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,贡布里希则把问题引向了艺术家、艺术家的作品和艺术史的角度。我再举一个例子来帮助大家理解何谓艺术?西南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的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,在某某地方帮我把艺术作品拿来。”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,什么叫作艺术?”如果一旦这样询问,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这样一个问题:我们在现实生活中知道某个人是一名画家,某个人是一名作家,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,当我们问他们:“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。这里涉及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。



图1-1 贡布里希

应该说,在上述这些艺术史论家和艺术理论家的探索和分析中,他们敏锐地看到了“艺术”“艺术价值”“艺术学”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。他们领悟并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“艺术学”作为一种学科存在的必要性。(图1-3)



图1-2 维特根斯坦

在贡布里希、维特根斯坦等对“艺术”和“艺术价值”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却在为艺术学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美学就是关于美的科学,并从其理念论出发,对“美是什么”进行专门的探讨,他的门徒亚里士多德则侧重于艺术理论的研究。

以鲍姆嘉通、康德为代表的美学家从美学的角度探讨艺术的价值,认为艺术学的价值就是审美的价值,把艺术学确定为关于艺术审美价值的学说。这种观点就是实在论的观点。从艺术价值发展的历史可以看出,凡是把美作为艺术价值研究对象者,他们采取的方式大多是哲学思辨;凡是把艺术视为艺术价值研究对象者,大多采取科学实证的方法。鲍姆嘉通属于前者,他把艺术价值的对象界定为感性认识的完善。鲍姆嘉通是近代第一个将艺术价值作为独立学科看待的美学家。在他看

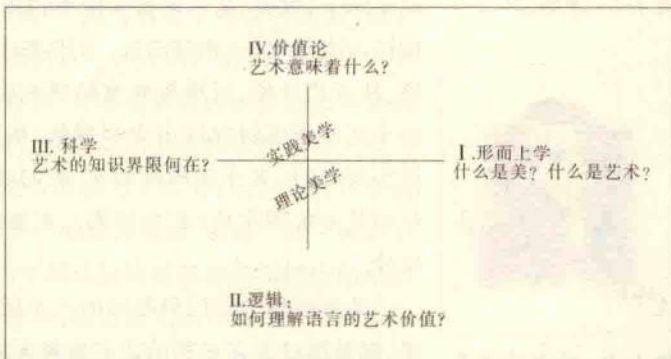


图1-3 艺术学研究对象图示

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,就是科学所研究的真;凭感官认识到的完善,就是艺术价值所研究的美。一个观念或意象所含的内容愈丰富,愈具体,艺术的价值也就愈明晰,因而也就愈完善、愈美。鲍姆嘉通虽然主张艺术价值是研究美的,但是,他并不否定艺术是艺术价值研究的内容,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“艺术价值理论的法则,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”。鲍姆嘉通的观点,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。

德国古典哲学的奠基人康德(图1-4),也从艺术的审美哲学出发,把艺术价值作为其哲学体系的有机组成部分。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,使以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(图1-5)为代表的美学家,认为美学的研究对象是美的艺术。他说,美学的“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“美学”正名,认为使用“埃斯特惕克”(Aesthetic)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,美学应为“艺术哲学”,或者更确切地说,是“美的艺术的哲学”。

车尔尼雪夫斯基(图1-6)在批判黑格尔“美是理念的感性显现”这一观点是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。在关于美的研究对象问题上,他批判了“艺术价值是关于美的科学”的论断,明确指出:“艺术价值到底是什么呢?可不就是一般艺术,特别是诗的原则体系吗?”他认为,艺术价值也应该研究艺术的一般规律,尤其是艺术对现实的艺术价值关系。“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的观点中发展起来的。综上所述,每个人对艺术学研究对象的看法、观点是不一样的。

再从我国美学家的观点来看这个问题,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。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,不过对美的哲学的探讨占突出地位,相对而言。对审美经验、艺术的研究较薄弱,近几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,甚至将成为艺术价值未来发展的趋势。鉴于艺术价值研究的历史和现状,单一考虑某一方面,并把它作为艺术价值研究的唯一对象是不妥当的。艺术学同样如此,我们认为它研究的对象不是单一的,而是多元的,具体说来,应包括艺术价值本质(艺术价值)、审美经验、各门类具体艺术价值的特征这三个有内在联系的部分。

艺术学作为一门最基础的艺术理论学科,它的研究对象就是探索艺术内在的基本价值规律,就是透过丰富多彩的艺术现象来探寻艺术价值的本质。从具体的探讨方式而言,我们可以将艺术的审美本质从形而上和形而下两个方面来探讨。从形而上来划定艺术学的研究对象就



图 1-4 康德



图 1-5 黑格尔

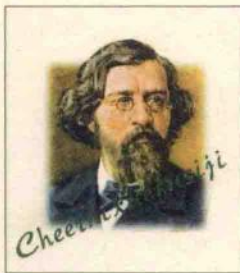


图 1-6 车尔尼雪夫斯基

是艺术的本质,也就是艺术价值;从形而下来划定艺术学的研究对象就是各门类具体艺术的本质,也就是各门类具体艺术价值的特征。

在我看来,艺术学同美学以及具体艺术门类保持着密切的联系,但它们毕竟不是同一门学科。虽然艺术学是从美学和具体艺术门类中发展起来的,但是它一旦以一门独立学科出现,其必须建立起明确的学科对象和学科体系。

概括起来说,艺术学的研究对象为艺术的一般性。这种一般性包括艺术学的价值本体论、价值方法论、价值形态论等相关内容。艺术学的核心就是艺术的价值本质。本书将从艺术的价值维度展开对艺术本质的系统思考与阐释,诸如艺术的起源本质,艺术作品的物质本质,艺术创作本质,艺术作品本质,艺术鉴赏和艺术接受本质以及各门具体艺术的价值特征。也就是说,本书将依据这样一个思维框架: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。

二 艺术的起源与主要内容

艺术的起源

关于艺术的起源问题一直是艺术界的“斯芬克斯之谜”,这主要是因为人们对人类早期的历史和艺术方面的资料所知甚少。尽管如此,历史上的许多学者还是在这一领域进行了不懈的探索和努力,从不同的角度提出了各种关于艺术起源的学说。这些学说从不同的角度揭示了人类艺术发生的某些条件和根据,对人们从事艺术活动和艺术学本身的发展都有着重要的价值。有关艺术的起源,学术界有各种各样的看法,归纳起来主要有以下几种。

1. 模仿说

模仿是人类的天性,模仿本身也是一种人类的创造。这种创造的维度主要基于人类对事物形貌的一种占有性窥探、猎奇和再造。就艺术起源而论,模仿学说是一种关于艺术起源问题的最古老的理论,始于古希腊哲学家。这种学说认为,模仿是人类固有的天性和本能,艺术起源于人类对自然的模仿。在古希腊哲学家看来,所有艺术都是模仿的产物。亚里士多德(图 1-7)认为:“艺术模仿的对象是实实在在的现实世界,艺术不仅反映事物的外观形态,而且反映事物的内在规律和本质,艺术创作靠模仿能力,而模仿能力是人从孩提时就有的天性和本能。”继古希腊哲学家之后,文艺复兴时期的达·芬奇、法国启蒙思想家狄德罗、俄国作家车尔尼雪夫斯基等人都不程度地继承和发展了这一学说。这种理论直到 19 世纪末仍然具有极大的影响。

今天,用模仿说作为艺术起源的动力的美学家已经不多了,因为事实上有很多现象,如人类的史前洞穴壁画是很难用模仿的冲动去解释的,但模仿说仍具有一定的价值,它揭示了人类一种比较原始的心理倾向,这种倾向与艺术是相通的。一方面,对客观事物的模仿也是一种对事物的把握方式,它使人从中看到自己的智慧和能力,从而引起人心理上的快乐和满足。另一方面,不管原始人由于什么原因创作和制作了原始艺术,这些原始艺术本身(如史前洞穴壁画上的动物轮廓)却无疑是由模仿得来的。也就是说,模仿即使不能成为动因,也至少是一种必不可少的手段。正因为史前造型艺术都基于模仿的手段,我们才能认识到这些形象所模仿的原型是什么动物。我们从今天所发现的原始艺术作品中也不难看出,模仿是大部分原始艺术创作和制作的主要方法。而其他方法,如表现和象征的方法,也都是从模仿之中发展演变而来的。



图 1-7 亚里士多德

2. 游戏说

游戏是人类自由活动中最为本质最为纯粹的方式。从艺术的起源而论,游戏说是整个艺术发生理论中十分具有影响的一种理论,其代表人物是德国著名美学家席勒和英国学者斯宾塞,人们也因此把游戏说称为“席勒—斯宾塞理论”。席勒在《审美教育书简》中,通过对游戏和审美自由之间关系的比较研究,首先提出了艺术起源于游戏的观点,认为艺术是一种以创造形式外观为目的的审美自由的游戏。“自由”是艺术活动的精髓,它不受任何功利目的的限制,人们只有在一种精神游戏中才能彻底摆脱实用和功利的束缚,从而获得真正的自由。游戏说还认为,人的审美活动和游戏一样,是一种过剩精力的使用,剩余精力是人们进行艺术这种精神游戏的动力。人是高等动物,它不需要以全部精力去从事维持和延续生命的物质活动。因此,有过剩的精力,这些过剩精力体现在对自由的模仿活动中,就有了游戏与艺术活动。斯宾塞和席勒一样,也认为游戏是过剩精力的发泄,它虽然没有什么直接的实用价值,却有助于游戏者的器官练习,因而它具有生物学意义,有益于个体和整个民族的生存。

游戏说强调游戏冲动、审美自由与人性完善间的重要联系,对于我们理解艺术在审美方面的发生具有重要的价值。它揭示了艺术发生的生物学和心理学方面的某些必要条件,如剩余精力是艺术活动的重要条件。艺术的娱乐性和审美性等,揭示了精神上的自由是艺术创造的核心,对于我们理解艺术的本质是富于启发性的。但它把艺术看成是脱离社会实践的绝对自由的纯娱乐性活动,且偏重从生物学的意义上来看待艺术的起因,过分强调了艺术与功利的对立,有绝对化和片面性的弊病。

3. 表现说

表现说认为艺术起源于人类表现和交流情感的需要,情感表现是艺术最主要的功能,也是艺术发生的主要动因。持这一理论的主要有英国诗人雪莱(图 1-8)、俄国文学家托尔斯泰等,还有欧美的一些现当代美学家。在这种学说看来,原始人所有的艺术只有一个最主要的推动力,即他们通过各种艺术来表达他们的情感,从而促成了艺术的发生和发展。如托尔斯泰认为:“艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人,于是,在自己心里重新唤起这种感情,并用某种外在的标志表达出来。”这些外在标志就是用动作、线条、色彩、声音以及言辞所表达的艺术形象,通过这些艺术形象的传达,使别人也能体验到同样的感情。这样,作者所体验到的感情感染了观众或听众,这就是艺术活动。

如果说人类的科学主要是与理性、认知相联系的话,人类的艺术就更多地和感性、情感等联系在一起。表现和交流情感的确是艺术的一个重要特征。因此,表现情感也是推动艺术发生和发展的重要心理动力。但是人类表达情感的方式是多样的,语言、情感都能表达情感,而且艺术也不仅仅是表达情感的工具。因此,这一学说并不能完全说明艺术起源的全部原因。

4. 巫术说

巫术是人类最为特殊的一种存在方式。在人类的童年时代,巫术活动包含着人类最为本质的精神现象,包含着人与自然、人与社会、人与自身关系的全息结构。就艺术的起源而论,巫术说是西方关于艺术起源的理论中最有影响、最有势力的一种观点。这种理论是在直接研究原始艺术作品与原始宗教巫术活动之间的关系的的基础上提出来的,最早由英国著名人类学家泰勒在他的《原始文化》一书中提出。这种观点用实用性来解释艺术的起源,认为在原始人的心目中,最初的艺术有着极大的实用功利价值。按照这种理论,原始人所描绘的史前洞穴壁画中虽然有许多在我们今天看来是美丽的动物形象,但他们当时却是出于一种与审美无关的动机,即巫术的动机。如许多旧石器时代晚期的洞穴壁画和雕刻,往往是处在洞穴最黑暗和难以接近的地方,它们显然不是为了给人欣赏而制作的,而是史前人类企图以巫术为手段来保证



图 1-8 雪莱

狩猎的成功。还有些动物身上画有或刻有被长矛或棍棒刺中和打击过的痕迹,按照巫术说的观点,这是因为原始部落有一种交感巫术存在。原始人认为任何事物的形象与实际的该事物都有一种实在的联系,如果对事物的形象施加影响,实际上也就是对这个事物施加影响,在动物身上画上伤痕也就意味着他们在实际的狩猎当中可以顺利地打到猎物。原始洞穴壁画中这些身上有被刺中或击伤痕迹的动物形象,成为支持艺术产生于巫术说的有力证据。巫术说对于我们理解原始艺术,特别是原始艺术发生的动力以及这些艺术在当时条件下非审美的性质具有重大意义。但巫术说把精神动机视为原始艺术发生的唯一动机,忽略了隐藏在精神动机后面的动因,即人类的物质生产活动,因而也不能完满地解释原始艺术的真正起源。

5. 劳动说

劳动是人类最为基本的活动方式,按照马克思主义的观点,劳动创造了人本身。这一理论在我国文艺理论界占据主导地位,大家几乎习惯性地认为艺术起源于生产劳动。事实上,19世纪末叶以来,在欧洲大陆许多民俗学家与艺术史家中,就广为流传艺术起源于“劳动”的理论。希尔恩在《艺术的起源》中就曾列出专门章节来论述艺术与劳动的关系;俄国普列汉诺夫在《没有地址的信》中,通过对原始音乐、原始歌舞、原始绘画的分析,以大量人种学、民族学、人类学和民俗学的文献证明,系统地论述了艺术的起源及其发展问题,并且得出了艺术发生于劳动的观点。恩格斯也指出:“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。”

艺术学的主要内容

我们明确了艺术学研究的对象以后,需要进一步界定艺术学研究的范围、涉及的领域,以及各部分之间的关系。如果把艺术学研究的对象大体确定为艺术价值本体论、艺术价值方法论、艺术价值形态论,那么,就应该进一步研究每一部分所涉及的领域,研究各个部分之间的关系。

1. 艺术价值本体论部分,重在哲学探讨,分析和论述艺术的价值起源、艺术的价值结构以及艺术的价值范畴等问题。

2. 艺术价值方法论主要寓于艺术的审美经验活动之中,它是艺术价值的表现方式,在这一部分中,重在心理学研究,揭示和描述艺术价值知觉、艺术价值情感、艺术价值想象等艺术价值经验的本质特征,美感价值的形成和相应的排列组合方式,美感价值基本形态等艺术价值。

3. 艺术价值形态部分主要考察各门类具体艺术的艺术特征,探讨相关艺术作为艺术价值对象的起源、艺术价值本质和艺术价值特性,各门类艺术的价值原则、它们各自的艺术价值特性以及如何鉴赏等问题。

这三个部分作为艺术学研究的对象,是多元而又统一的,以其内在联系构成一个有机整体。据此可以把艺术学研究的对象规定为:以艺术的价值学本质为基础,以审美经验为中介,研究艺术的价值、艺术形式语言和艺术鉴赏的内在联系和一般规律。

三 艺术学的研究方法

每一门学科的研究都应该有它的具体方法,艺术学也是如此。翻开艺术学思想的发展史,方法论的争论也是十分频繁和激烈的。如果归结起来看,艺术学研究的方法可以划分为两类:

基本方法和学科方法。本书将采用主体价值探索和主体价值分析的方法来探讨艺术的本质,揭示艺术的奥秘。

第一类方法是基本方法,如归纳和演绎,实证和思辨,自上而下的方法和自下而上的方法,科学主义的方法和人本主义的方法等。所谓自上而下的方法,是指从一个先验的形而上的概念(如柏拉图的“理式”、黑格尔的“绝对理念”)推演出一套艺术学的逻辑体系。在西方古典艺术学中,这种倾向很普遍。而自下而上的方法则相反,它强调从具体实证的经验现象出发,从对事实的归纳中概括出艺术学的规律及其体系。近代艺术学的经验主义已暗含了这一倾向,然而最先明确出自下而上研究的则是实验艺术学的鼻祖费希纳。费希纳的实验艺术学本身没有取得多大进展,但自下而上的方法论观念却在现代艺术学中产生了深刻影响。它首先在实证主义艺术学中赢得了反响,进而在具有科学主义精神的各艺术学流派中成了一条不言自明的方法论原则。在当代艺术学中,这两种方法的冲突也依然存在,但越来越多的艺术学家认识到,把自上而下的方法和自下而上的方法割裂开来,无论是肯定其中的哪一种或排斥其中的哪一种,都是片面的。为了使艺术学研究真正获得建设性的成果,就应该把这两种方法统一起来。所谓科学主义,就是受到近代以来自然科学影响,在实证主义哲学的羽翼下形成的一股思潮。它要求按照自然科学的方法、观念、手段来研究艺术活动,并认为唯有自然科学的方法才是科学的。人本主义思潮则与之相对,强调艺术学不同于自然科学和人文学科的特点,主张理解、体验和主观介入的研究方式,坚决反对照搬自然科学的方法。自20世纪中叶以来,在西方这两种思潮的冲突就一直存在。而科学主义与人本主义在方法论上的冲突是极富启发性的,它提出了一系列引人思考的复杂问题。我们认为,极端的科学主义和极端的人本主义都明显地存在着片面性,应该充分吸收它们所包含的合理因素,同时力求克服它们的片面性。因此,后来的阐释学艺术学在这方面的努力值得注意。

第二类方法即是以学科本身作为方法,如心理学方法、社会学方法、解释学方法、发生学方法等。这些方法也就把艺术活动这一整体对象分割成既相对独立,又彼此联系的若干个分支。我们认为,纳入到艺术学体系中的这些分支学科有助于多角度、多方面、多层次地揭示艺术活动,它们丰富了艺术学自身,使艺术学突破传统的眼界而面向广阔的文化领域,面向整个社会及人类自身漫长的种族发生史与个体发展史。

那么,我们对艺术学的研究应该采取什么样的原则和具体的研究方法呢?在我们看来,当我们将艺术的本质、艺术的审美经验、具体艺术的特征和鉴赏作为艺术学的研究对象,就应该利用现代知识体系的多学科对其进行多角度、多侧面、多层次的整体性研究,而不应当存在某一种独尊的方法,其他的方法服从,甚至被排斥的局面。所幸的是,近几十年,在艺术学领域确实出现了研究方法多元化的局面。有来自哲学本身的各种方法,诸如现象学方法、分析哲学方法、阐释学方法等;有来自相邻各学科的各种方法,诸如心理学方法、社会学方法、语言学方法、人类学方法等;还有来自一些新兴学科的方法,如系统论(包括信息论、控制论)方法、符号学方法等,再加上各种具体艺术的研究和艺术学研究的传统方法,使现代艺术学的方法显得五彩缤纷。多元化的方法自然是现代艺术学发展的一个标志,它创造了更加开放地研究艺术活动的新局面。但正是这种多元化的局面给我们提出了新的方法论问题。为此,我们赞同由叶朗先生在《现代美学体系》一书中所提出的研究方法:即方法的适用性、互补性和协调性。

首先,是方法的适用性问题。每种方法都有自己的存在理由,但这并不意味着每种方法都可以无条件地适用于一切场合。每种方法都有自己的适用范围,在这个范围中它是有效的,超出这个范围它就显得无能为力,甚至有可能导致荒谬。比如,分析哲学的方法在澄清艺术学用

语的规范、逻辑及理论陈述方面有特殊的效用,但它既不能解释艺术的哲学本体论问题,也无法说明艺术审美心理的过程和规律。同理,心理学方法(精神分析、格式塔心理学等)对于描述和解释艺术审美活动的心理特性是有益的,但它不能说明艺术审美活动的历史发生和历史变迁,也不能解释艺术审美经验的社会特性。因此,我们对各种方法的内在特性和适用范围应该有一个清醒的认识,要尽量避免那种不顾方法的适用性而以一种方法去描述一切和解释一切的偏向。

其次,是多元的方法的互补性问题。从艺术活动的整体综合研究来看,单一的方法显然是难以胜任的。这就提出了多种方法互相补充、综合运用要求。同时,就艺术活动的某一层面或课题而言,往往着重采用某一种方法,如探讨艺术心理学课题时,比较注重心理学方法,研究艺术社会学课题时,比较注重社会学方法等。但只限于这一种方法也是不行的。因为艺术活动的某一层面总是与其他层面紧密关联,所以即便是研究艺术活动的某一个层面,也仍然要求多种方法的互补。

最后,是方法的协调性问题。这是由方法的互补性必然引出的一个方法论问题。在方法的多元互补中,如何保持各种方法的一致性和协调性呢?为了解决这个问题,我们必须采用适合现代艺术发展动势的艺术学方法,而不是人云亦云,跟着起哄,或者在旧式的道袍上绣几朵时髦的花,以显示自己的不落俗套,实际上骨子里面的“钙”并没有发生明显的变化。因此,一旦面对现代艺术的实质性压力时,那种理论的脆弱性就不可避免地暴露出来。所以,在我们看来,要保持研究方法的协调性,就不得不考虑研究方法的现代性。换一种方式说,我们在综合运用多种方法的时候,必须坚持我们自己的研究方法,即在当代背景下的艺术世界观。只有这样,我们在采用多种方法的时候,才能有所分析,吸取每种方法的合理的成分,而剔除每种方法的不合理的成分。也只有这样,我们在采用多种方法的时候,才能较好地保持各种方法的一致性和协调性,而不至于陷入折衷主义。

本书在借鉴以上探讨、研究艺术本质方法的基础上,采取以探索艺术主体价值为核心的研究方法。以价值探讨为基点,以价值探索为旨归,以价值分析和研究为整部书的内在结构。力图改变以前那种大一统的研究方法,或者就方法论方法,为方法而方法,以至于使研究方法和我们要研究的对象造成严重的脱节。为避免和改变这种状况,我们应归还艺术的人文价值面目,所以,笔者将采取价值论的立场来确立本书的研究方法。简单地说,价值论既是本书的核心目的,又是本书最主要的方法。

复习思考题

1. 中外艺术史上关于艺术学的研究对象有哪几种观点?你是怎样认识的?
2. 艺术学的研究对象是什么?它的基本范围在哪里?
3. 关于艺术的起源主要有哪些学说?
4. 研究艺术学的基本方法是什么?

第二章 艺术本质论

艺术用摄取瞬间的形式,将运动的永恒定格。

——摘自(法)艾黎·福尔《世界艺术史》

在明确艺术学的研究对象之后,我们进一步来思考什么是艺术,什么是艺术的本质。简单地说,艺术就是以情感和想象为特性来把握世界的一种特殊方式。即通过审美创造活动再现现实和表现情感理想,在想象中实现审美主体和审美客体互相对象化。具体地说,艺术是人类现实生活和精神世界的形象反映,也是艺术家知觉、情感、理想、意念等综合心理活动的有机产物。作为一种社会意识形态,艺术主要是满足人们多方面的审美需要,从而在社会生活尤其是在人类精神领域内起着潜移默化的作用。根据艺术的表现手段和方式的不同,可分为表演艺术(音乐、舞蹈),造型艺术(绘画、雕塑、建筑),语言艺术(文学)和综合艺术(戏剧、影视);根据艺术的表现的时空性质,又可分为时间艺术(音乐),空间艺术(绘画、雕塑、建筑)和时空并列艺术(文学、戏剧、影视)。

那么,什么又是艺术的本质?为什么要对艺术的本质进行思考和探讨?房龙在《人类的艺术》一书中,一开始就在努力探究艺术的本质,他说:“所谓艺术有普遍性,是指艺术没有国界,不受时间的限制。自从有了人类,就有了艺术,就像人生来就有眼,有耳,就知道饥渴。”在这里,他所强调的艺术的普遍性,实际上也就是力图在按照他自己的方式揭示艺术的本质。如果要从真正的意义上了解什么是艺术,我们就必须知道艺术的本质是什么。

一旦谈到艺术的本质问题,实际上就是触及一个非常复杂的哲学问题。对于这一问题而言,至今仍是一个悬而未决的话题。下面,先让我们来看看对艺术的本质问题的不同的观点。

一 艺术的哲学本质

首先,从哲学角度来对艺术学中关于艺术的本质这一问题进行解析。提供哲学思维的目的在于帮助同学们从宏观上整体地对这一门学科进行把握和探讨。下面我们主要从形而上和形而下两个层面来探讨艺术的哲学本质问题。

形而上学的启示

相传孔子在《易传·系辞》中说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”这句话对艺术的价值特性、艺术的形而上的精神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，形而上的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和精神功能；重器就是只注重事物的物质内涵和物质功能。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（图 2-1）。围绕这个问题，我们怎样才能更进一步对此作出更深入具体、更本质、更直观的理解和阐释呢？

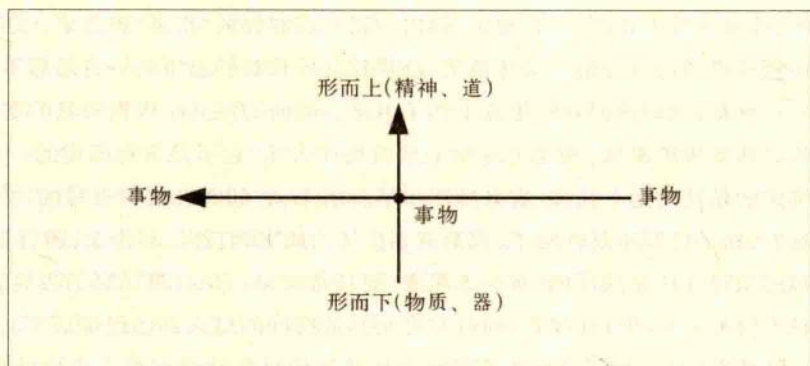


图 2-1 事物的两极呈现模式

用形而上学来说明艺术的本质最能体现出其所带有的永恒性，即无限性。怎样来理解艺术本质所带有的永恒性呢？美国作家房龙写过一本书——《人类的艺术》，书的开篇讲到中国古代的一个画师——劳公的故事。这个故事在中国的正史、美术史、文学史、美学史，包括文化史里好像都没有提及过，但房龙讲述艺术的书里却将它作为全书开篇的例子。劳公在弥留之际，把他的几个弟子召集到身边，准备师徒共进最后的晚餐。几个弟子一到劳公的屋子就全部跪下，不约而同地痛哭起来。劳公见状很不高兴，说：“我就要离开人世了，叫你们来的目的本来是想师徒一场，让我们快乐地共同度过最后的时刻。没想到你们来了却全都这样，让我不高兴，心里感到非常不安。”大弟子擦干眼泪说：“老师，我们不是为你而哭。”劳公问：“那你们为谁而哭？”大弟子答：“老师，我们为自己而哭。”“你们怎么可能是为自己哭呢？”“老师，你一生都在画画，为人们留下许多美好的事物。你为社会贡献了那么多，而你自已却家徒四壁，过着无妻无子、贫穷惨淡的生活。我们认为这个世界对你太不公平了。如今，你却要把你的贫穷寒酸的生活方式传给我们，让我们也过上这样的生活，我们打从心里不愿意。”听到这话，劳公的眼睛闪过一道非常亮的光芒，说道：“我的弟子们，你们错了！这个世界不仅没有亏待我，相反，给我的却太多了。它把永恒都给我了！”故事到了这个时候把“永恒”这个词推出来了。弟子们觉得奇怪——什么是“永恒”呀？同样的，照我们现在的标准看，又穷又苦的生活怎么也不会像劳公所说的那样。但真正为艺术而活的人，真正为精神而活的人就是像劳公一样。劳公随手拿起一个可以涂抹的工具在地面上随意画了一片草叶，弟子们这时全都注视着老师的画，真是栩栩如生！确实可以用“栩栩如生”这个词来形容，劳公真的和“永恒”站在一起了。几千年