



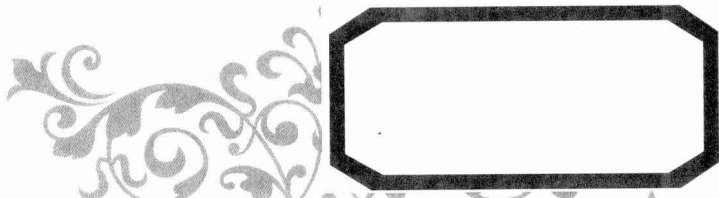
THEORY OF ART AESTHETICS

艺术美学论

Theory of Art Aesthetics

 张晶◎著 

中国文联出版社



THEORY OF ART AESTHETICS

艺术美学论

Theory of Art Aesthetics

张晶◎著



中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术美学论 / 张晶著. — 北京: 中国文联出版社, 2012.5

ISBN 978-7-5059-7521-7

I. ①艺… II. ①张… III. ①艺术美学 IV. ①J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 043092 号

书 名	艺术美学论
作 者	张 晶
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389150)
地 址	北京农展馆南里 10 号 (100125)
经 销	全国新华书店
责任编辑	丁旭东
印 刷	北京隆昌伟业印刷有限公司
开 本	710×1000 1/16
印 张	30.75
版 次	2012 年 5 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5059-7521-7
定 价	58.00 元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>

为艺术美学立义

(代自序)

艺术美学，作为艺术学理论的一个分支，应该重新得到彰显并且予以建构。

任何范畴或命题被推向历史的高点，从而具有强烈的放射性，都是有着历史性的契机的。艺术美学再度得以升华，并非仅是主观的作为，更是客观的趋势使然。国家学科结构的调整，艺术学科从文学的门类中分离出来，而成为独立的学科门类，这是具有划时代意义的。这意味着艺术学科不必再被包裹在文学门类的园囿之中，而获得了空前发展的良机。艺术的独立不仅是学科的，而且是学术的。在学科上的发展是一种规模的扩大，在学术上的提升则是学理的深化。随着艺术学理论成为一级学科，艺术学学理的建设就是要得到高度重视和深入研究的。艺术美学的问题在我看来，是要在艺术学理论中得到重新认识的。

因其如此，本文提出“艺术美学”作为一个学术命题，其意不在学科，而在学术。也就是说，并不是在学科建设的框架里探讨艺术美学能否成为一个“二级学科”之类，而是在学术思考的纵深向度上提出来的。

艺术美学，顾名思义就是以艺术为研究对象的美学学理，它可以视为美学的一个分支，也可以视为艺术学理论的一个分支。现在的困难是要说清楚艺术美学和文艺美学的关系，而这个问题其实是笔者给自己设定的一个难题。文艺美学作为美学和文艺学的一个交叉学科，现在已经较成熟，较为稳定，文艺美学在中国学者的提出，已有三十余年的历史，而且在学科上已经得到了很大程度。八十年代初期由胡经之先生倡导文艺美学的学科，若干著名文艺学美学学者如周来祥、王世德、杜书瀛、曾繁仁等，都有文艺美学的专著行世。国家教育部还在山东大学设立了文艺美学研究中心，举办了多次有关文艺美学的国际学术研讨会，编选若干辑《文艺美学研究》的学术专辑，催生了一大批文艺美学的论著。也就是说，文艺美学的定位，已经为学科内部所公认。那么，艺术美学在何种意义和多大程度上有提出的必要呢？

我的回答未必令读者和学者满意，但我还要强为之说。艺术美学的提出，

是基于艺术学发展和提升的客观形势，同时，也作为艺术学学科的理论制高点。艺术美学和文艺美学这两个说法有最多的交叉，但仍然是有着可以区别的地方的。文艺美学的母体，一个是美学，另一个是文艺学，或将其归属于美学，或将其归属于文艺学，都有其相当充分的理由。文艺学在传统的意识里，是文学理论，这是从前苏联沿袭过来的学科性质。这些年文艺学内部发生了深刻的变化，无论人们对文艺学的“扩容”或“边界移动”有何种看法，但文艺学现在包含了艺术和文化研究的内涵，这已经是既成的事实。文艺美学的对象则包含了文学与艺术，这是人们所认同的。但有一个现象我要揭明，就是我们原来的艺术理论，更多的是来自于文学理论的模式。这也是渊源有自的。我国解放以后高等院校使用的文艺理论教科书，如称《文艺学概论》《文艺学引论》等，其实都是文学理论。作为中国语言文学一级学科下面的二级学科的“文艺学”，也是文学理论的教学与研究。与以往的文艺学相比，今天的文艺学发生了重要的变化，其研究主体的素养与知识谱系，也与以往的学者有明显的不同，研究范围有明显的迁移，但其深层其实是有着“两层皮”的。上个世纪末到本世纪初，文艺学加入了许多其它的内容，但在学理上并未融入。如现在进入文艺学的文化研究，其实和原来的文学理论是并不搭界的。文化研究在阐释当代的社会文化现象时是具有普遍效果的；而当它进入文艺学内部时，却根本没有做好准备，因此，也就并未在学理上对文艺学有什么像样的贡献。近年来的文艺学似乎因了文化研究的介入而有了一阵阵的热闹景象，搅起了一次的论争，但对文学艺术创作的内在建构呢？却实在是“言不及义”了。

文艺美学在很大程度上使文艺学的学科性质及理论模型得到改观，它将各门类艺术和文学置于一起进行审美方面的研究，使文艺学真的像“文艺学”了。从这个意义上看，文艺美学放在文艺学下面成为文艺学的分支，可谓是顺理成章的。文艺美学又通过美学的方法、范畴和视角，强化了文学与艺术的通约性或云共同性，使我们在作为文艺学教师或学者的身份时，不止是以文学为其考虑的范围或对象，而且还将艺术的审美问题考虑进去。文艺美学始终是将文学与艺术的审美共性置于首位的，使之具有足够的抽象高度；而且文艺美学在其架构中，更多的是有意无意地徘徊于以往的《文艺学概论》的影子里，或者说更多地是以文学的审美特征为主。

这里面有一个悖论或者称之为“二律背反”，即是：文学与艺术的审美共性及二者的审美差异。文学与艺术之间有着深层的相通性或者是审美共性的，因此，一直以来，文学和艺术才相提并论，在学科体制中艺术才被归为文学门类。文学与艺术都是创造性的，而且都是以审美价值的创造为旨归。文学是以

文字作为媒介来进行写作，从表面的形态看，它和那些其他类型的文字并无什么区别，如：科学著作、实用说明、公文写作、哲学著作等，从现有的技术条件看，文学作品及其他类型的文字作品都是以印刷形式存在的，仅从形式上看是无法区别开文学与非文学的本质特征的。著名的现象学美学家罗曼·茵加登对我们通常所称的“文学作品”有一个看似啰嗦的说法，叫做“文学的艺术作品”，其实正是强调文学的艺术属性，并将其与一般的文字相区别。在他的名著《对文学的艺术作品的认识》中，明确揭示了“文学的艺术作品”相对于一般文字的特性所在，他谈到其理论出发点是：“我们所求助的不是特定文学作品的个别特性，而是文学的艺术作品本质上必需的结构。”在这部著作中，茵加登又明确地指出：“与科学著作中占主要地位的作为真正的判断句的句子相对照，在文学的艺术作品中陈述句不是真正的判断而只是拟判断，它们的功能在于仅仅赋予再现客体一种现实的外观而又不把它们当成真正的现实。”另外一点，也是至关重要：“如果一部文学作品是具有肯定价值的艺术作品，那么它的每一个层次都具有特殊性质。它们是两种价值性质：具有艺术价值的性质和具有审美价值的性质。”“文学的艺术作品”也即我们所说的“文学作品”，是以文字来再现客体以“现实的外观”的，用茵加登的话说是“图式化外观”。

“文学的艺术作品”是必须具有艺术价值和审美价值的，否则它便无法同其他的文字样式相区别。文学作品必须是具有艺术的属性的，这就是它的形象性、情感性和统一性。也就是说，文学作品是要创造出艺术形象的，文学作品中的形象又是要以情感的力量来感染读者的，作品又是一个完整的结构。

艺术本身便是一个笼统的概念，各门类艺术之间的差异相当之大。诸如一部长篇电视连续剧和一幅小的扇面画或一支小夜曲，它们之间的不同，简直是不可以道里计的。我宁肯相信艺术这个概念是一种“家族相似”。而艺术各门类之间之所以用这个概念加以涵盖，当然也并非是没有理由的。尽管不同门类艺术之间的差异很大，但它们之间毕竟还是有着一些共同的特征。千百年来对于不同门类的艺术以“艺术”统称之，并不是无根的浮谈。艺术以直观的形式诉诸人们的视觉听觉乃至其他的感受，使人感到审美的愉悦，因此，黑格尔对于艺术作品有这样的规定：“艺术作品作为诉之于人的感官的，从感性世界吸取源泉的作品”。黑格尔还从情感之美的角度来规定艺术作品或者也可称为相提并论是“审美情感”，他说：“艺术作品之所以为艺术作品，既然不在它一般能引起情感（因为这个目的是艺术作品和雄辩术、历史写作、宗教宣扬等等所共同的，没有什么区别），而在它是美的，所以过去就有还要找出一种特别的审美的感官。后来不久人们就看出：这样一种感官并不是生来就很确定的盲

目的本能，单靠这种本能是不能辨别出美的。所以人们又说这种审美的感官需要文化修养，把这种有修养的美感叫做趣味或鉴赏力。这种鉴赏力虽然要借修养才能了解美，发见美，却仍应是直接的情感。”从某种意义上说，黑格尔的这些说法，可以视为艺术的共同的审美特征。与其他类型的活动相比，艺术活动最为集中、最为自觉地以审美价值的创造为目的，给人以审美享受为旨归。其他的目的都是附加的，都是融于其中的。

“文学艺术”，文学与艺术相提并论，有这样两点意味，其一是文学艺术是相近的类，但并非同一之物，如果同一，何必别称？二是文学是有着与作为统称的“艺术”的不同审美特征的，而非单指文学同各个门类的具体的审美特征的不同。文学有着自己的艺术属性，这是可以认同的了，但是，文学又有着与艺术一般相区别的审美特征，这是要在拙文里有一个概要的说明的，也许这个说明还嫌粗略。

文学必欲创造形象，但文学的媒介是文字而非如其他艺术那种物质化的媒介。文字可以外化思想意念，也被称为“思想的物质外壳”，但它与其他艺术门类的媒介相比，就显得抽象多了。文学又是靠什么来创造形象和让人们感受到形象呢？那就是要用语言文字来描述或勾勒出内在的视像。我曾不止在一篇文章里，把“内在视像”作为文学的基本特征，对于所谓“内在视像”，我曾作过这样的表述：“是指作家通过文学语言在文学作品中所描绘的、可以呈现于读者头脑中的具有内在视觉效果的艺术形象。作为文学审美活动而言，这是实现其审美功能的最为关键的一个环节，也是判断其是否具有审美价值的文学作品的重要标志。甚至可以说，这种内在视像，对于读者来说，是真正的审美对象，至少是审美对象的核心要素。”文学之所以区别于一般文字，或者文学区别于艺术，端赖于兹！文学并不仅仅就只有“内在视像”，还有许多思想观念的表述、情感的倾诉、义理的传达等等，但“内在视像”的有无或优劣，是其基本特征所在。

艺术之所以能给以强烈的审美魅力，当然不在于所谓的“内在视像”，而是以其独特的“艺术语言”、带有强烈个人风格的艺术形式，创造出直接诉诸人们的视觉或听觉乃至其他感觉的直观艺术形象，直抵人们的灵府。艺术是以自然的外表呈现形象，但它们决不在模仿，而是一种创造的能力显现。歌德曾以对艺术的激情指出了艺术的特点：“艺术并不打算在深度和广度上与自然竞争，它停留在自然现象的表面；但是它有着自己的深度，自己的力量。它借助于在这些表面现象中的见出合规律性的性格、尽善尽美的和谐一致、登峰造极的美、雍容华贵的气氛、达到顶点的激情，从而将这些现象的最强烈的瞬间定

形化。”艺术活动，使审美价值成为人们最心仪的东西而与其他价值不再混淆，并以直观的物性的形式，留存在时空之中。前苏联的著名美学家斯托洛维奇在论述艺术价值时说：“艺术活动的产生，是因为必须把审美关系从其他关系中分离出来，使之凝聚和客体化。”我们是可以从中得到对艺术的本质性认知的。

艺术的这种创造的性质，是体现在作品的直观形式中的。在每种艺术门类里，都有一种区别于其他门类的基本直观形式：而在每一个真正的艺术家那里，也都有着属于他自己的独特的直观形式。这种直观形式，并非对自然的模仿，而是以自然外表的样态，表现出对于技艺的极限的挑战。英国美学家H·里德对形式的阐释我认为是特别准确的，他说：“艺术品的形式也正是指作品本身的形状、各部分的排列及其可见性。一旦有了形状，有了两个以上的部分的组合，也就有了形式。当然，我们每谈及一件艺术品的形式时，往往是指一种特殊的形式，即一种以某种方式能够打动我们的形式。”艺术品的形式，并非自然造作或模仿的产物，而是艺术家的精心创造的结果。在这里我们要着重指出，艺术品的形式是艺术家以其精湛的技艺所发挥的极致。这是以往的艺术理论所强调不足之处。克罗齐的“直觉即表现”的著名美学命题，对于艺术形式的创造，尤其是不适用的。作为成功的乃至于超越时空而成为经典的艺术品，无论是贝多芬的那些著名的交响乐，还是斯特劳斯的圆舞曲；无论是达芬奇的《最后的晚餐》，还是德拉克洛瓦的《自由神领导着人民》，都决非率易之作，在某种程度上都是艺术形式的挑战极限。在我看来，艺术创造，形式的创造性，形式的个性化以及形式的魅力，其意义是远远超过是否反映现实的尺度的。

声称要为艺术美学立义，那么它的研究内容是什么？它和文艺美学如果要加以区别的地方何在？这是本文不能不涉及的问题。也许我在这里所谈还过于粗略，但不能没有大致的指向。在我的心目中，文艺美学因为与文艺学的“血缘关系”，更近于文艺学的系统，也更多地考虑文学的审美特性；那么，艺术美学应该是更近于艺术学的传统，而更多地考虑“艺术”的审美特性。

艺术作为一种特殊的审美活动，它的创作发生，它的作品存在，它的审美接受，都有着与其他的审美活动并不完全一致的规律和审美经验，艺术美学要研究艺术的审美活动的特殊性。

研究不同的艺术样式、种类其各自的审美特征。同在艺术的大框架里，不同的艺术种类有各自不同的形式特征，有不同的艺术语言，形成不同的艺术形态，它们是不可替代的。艺术美学要切入这些艺术种类的内部，从审美角度探寻它们的内在机制。艺术美学不仅要研究各门艺术共同的审美规律，更要研究某一艺术种类独具的美学规律，这也就是在文艺美学中所说的部门艺术美学，

如绘画美学、音乐美学、舞蹈美学、电影美学、书法美学等。

艺术的审美价值，也是艺术美学关注的重要问题。审美价值是近年来美学研究的异军突起的领域。以往的文学理论也好，艺术理论也好，都是被捆绑在一般认识论甚至机械唯物论的基础之上，这种情况在三十年来的文艺领域受到了强烈的质疑，价值论填充了这个空间。审美价值是价值中重要的一类，是在人们的活动中所产生的。早在马克思那里，就已经奠定了价值学的哲学基础，马克思说，“价值这个普遍的概念是从人们对待满足他们需要的外界物的关系中产生的”，“表示物的对人有有用或使人愉快等等的属性”。审美价值近年来的受重视程度远远超过其他价值，而成为学术界的重要现象。一些论述审美价值的著作，如黄海澄的《艺术价值论》、敏泽、党圣元的《文学价值论》、黄凯锋的《价值论视野中的美学》、杜书瀛的《价值美学》等等，都形成了价值论的理论浪峰，具有强烈的冲击力。艺术创作，最主要的目的就是创造审美价值。审美价值并不一定就产生于艺术活动之中，在对自然对象的审美和对社会事物的审美中，都能产生审美价值；而艺术活动的审美所产生的价值因而也就有了特殊的性质。艺术美学应从功能方面研究艺术活动中产生的价值的特殊性。

艺术美学更应该关注不同种类的艺术的“艺术语言”问题。这是因了不同种类艺术的差异而引发我们思考的。在这里我愿意引述美国著名美学家苏珊·朗格的论述来作为这个问题的逻辑前提，她认为：“首先将每一门艺术看成是一种独立的领域，然后分别找出每一门艺术都创造了什么，创造每一门艺术所遵循的原理是什么，它们各自涉及的范围和使用的材料是什么等等——每一门艺术都会创造出一种完全不同于其它艺术的独特经验，每一门艺术创造的都是一种独特的基本创造物——可塑性艺术创造的是一种纯粹的视觉空间，音乐创造的是一种纯粹的听觉空间，舞蹈创造的是一种相互作用的力场，等等。每一种艺术在构造自己的最终创造物或作品时，都有自己独特的创造原则；每一种艺术都有自己的独特的材料，如乐音之于音乐、彩色之于绘画等等。”苏珊·朗格着眼于不同种类的艺术的差异性，每一门艺术都有自己的本质特征，而这种本质特征，是与它们各自不同“艺术语言”直接相关的。

所谓“艺术语言”，不是我们的日常语言，也不是常说的“语言文字”的语言，而是指不同种类的艺术所使用的不同的材质的符号体系。我在有关论著中曾作过这样的界说：“艺术语言是指在各种艺术门类的创作中所使用的符号体系，它是艺术家的艺术构思得以生成和作品得以产生的物质化媒介。在艺术品的创作中，艺术语言的存在和发生作用，不是个别的、偶然的，而是普遍的、系统性的。不同的艺术门类，自然是有着面目各异的艺术语言序列，即便是同

一艺术门类，也因了艺术家的个性差异而呈现出不同的艺术语言。”这是我迄今并未改变的对艺术语言的阐释。

值得提请学者们注意的是，无论是文艺美学还是艺术美学的视域中，艺术语言都是不可付之阙如的。在目前的文艺美学的论著中，关于艺术语言，是无人提及的，这其实是一个必须弥补的缺憾！目前已有的几种较为成熟的文艺美学著作，主要是以创作——作品——欣赏为基本框架的，一读之下，启发甚大；但因为没有艺术语言作为连接，从作家艺术家的构思，到艺术表现这个环节就很难说清。我在这里既然提出艺术美学的问题，就觉得艺术语言是必须补足的。我认为，至少在三个方面，艺术语言是最为关键的东西。一是艺术创作中的构思到外化的过程，艺术语言是最根本的媒介；二是不同种类的艺术，其间的差异是以艺术语言为其根本标志的；三是艺术品的流传和经典化，艺术语言为其根本凝结物。

对于不同的艺术种类来说，艺术语言是其所以不同的根本依据，也就是说，艺术种类之间的差异，最关键的便是艺术语言的差异！艺术语言是以艺术创造的材料为基本元素的，但又不止是这些，它还是一个系统的存在。苏珊·朗格的下列论述可以支持我的观点，她说：“每一门艺术都有自己的基本幻象，这种幻象不是艺术家从现实世界中找到的，也不是人们在日常生活中使用的，而是被艺术家创造出来的。艺术家在现实世界中所能找到的只是艺术创造所使用的种种材料——色彩、声音、字眼、乐音等等，而艺术家用这些材料创造出来的却是一种以虚幻的维度构成的‘形式’。”苏珊·朗格所说的“幻象”，与我这里说的“艺术语言”并非一回事，但却是可以联系起来考虑的。不同的艺术门类，所用的材料之不同是最为明显的，它也是艺术语言最为外在的表征，但材料不是艺术语言的全部！美国著名哲学家奥尔德里奇对于“材料”和“媒介”的区分，有助于我们对艺术语言的这种理解，他认为：“即使是基本的艺术材料（器具）也不是艺术的媒介——当然，在创作的过程中，材料本身对于艺术家来说是物质性事物，而不是物理客体。艺术家并没有对它们进行观察。确切地说，艺术家首先是领悟每种材料要素——颜色、声音、结构——的特质，然后使这引起材料和谐地结合起来，以构成一种合成的调子（composite tonality），这就是艺术作品的成形的媒介。”奥氏所说的“媒介”，其实就是我们所说的“艺术语言”。

一般以为，艺术创作时的内在构思是用一般的语言进行的，而到了实施外化的表现阶段或者说是艺术品的物化阶段，才使用属于本门类的艺术语言来进行的。我提出“艺术语言”的问题，意义恰在于改变这种误解！在我看来，艺

术创作之所以在艺术家那里发生，并非是“上级命令”或“组织安排”的产物，——这种东西曾经有过，“文革”时期的“艺术创作”多有此类，但那决非真正的艺术创作。真正的艺术家本身，就是长期受到某一门类的艺术语言的浸染，而形成了内化的艺术语言系统的。易言之，艺术语言是与艺术家终生相伴的。艺术家在观察外在世界时，便是以特定的艺术语言为工具的。黑格尔以画家为例，谈及于此，他说：“颜色感应该是艺术家所特有的一种品质，是他们所特有的掌握色调和就色调构思的一种能力，所以也是再现的想象力和创造力的一个基本因素。艺术家凭色调的这种主体性（注：即上文的“颜色感”）去看他的世界，而同时这种主体性仍不失其为创造性的。正是由于具有这种主体性，画家所绘出的色彩的千变万化并不是出于单纯的任意性和对某一种不符合自然规律的着色方式的癖好，而是出于事物的本质。”这种“主体性”，也就是对艺术语言的禀赋。奥尔德里奇也这样认为，“在某种意义上，艺术家是用他的艺术器具（材料，基本的和第二位的）来体验事物的。因此，受过训练的画家的眼睛与受过训练的摄影师的眼睛看事物的方式完全不同。摄影师通过摄影机和胶卷来观看，而画家则用画笔和颜料观看。这意味着每一个人只要掌握了他的器具，他就甚至可以把原型物看作在完工了的艺术作品显示出来的东西。”黑格尔和奥尔德里奇都指出艺术家在艺术创造的发生阶段，都是以内在的艺术语言来感受、把握外在世界的，从而产生创作冲动，并通过这种内在的艺术语言来进行独特的审美构形了。从内在的艺术构思，到作品的物化完成，其间的关系就可以用艺术语言说清楚了。艺术创作中的由内到外，艺术语言担负着最为重要的媒介功能。刘勰曾指出这样的过程：“夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也。”这个说法看似简单，其实把握了艺术创作的最主要的一个路径，就是从内在构思到外在表现，而且指出了后者是依据于前者。

艺术语言的特征是带有物性的，（这一点下面还要谈到）而所谓内在的艺术语言，即艺术家在以之观察、把握外在世界，进行发生了构思时，它是观念性的，又如何具有“物性”呢？我称之这种内在艺术语言是以材料感为其特质的。这样就解决了由内在的构思到外在的物化表现何以是同一套艺术语言的问题。

不同种类的艺术，有着不同的艺术语言，这是不同种类赖以区分的标志。美国著名实用主义的哲学家杜威，对于艺术语言的阐述恰好说明了这一点，他说：“由于艺术对象是表现性的，它们是某种语言。更确切地说，它们是很多种语言。每一门艺术都有自己的媒介，而这种媒介特别适合于某一种交流。每

一种媒介都表述某种用任何其他的方式都要不能这么好，这么完整地表达的东西。日常生活的需赋予一种交流，即说话，以实际上最重要的地位。不幸的是，这一事实给予大众一种印象，即表现在建筑、雕塑、绘画，以及音乐中的意义可以被翻译为语词，这些意义在翻译后纵有损失，也不会很大。实际上，每一种艺术都有自己的语言方式，不能用另一种语言传达其意义时还保持原样。”杜威明确肯定了艺术语言的作用，并揭示了艺术语言对于特定的艺术种类的标志性。杜威还颇具深意地指出，通常认为用一般的“语词”来翻译艺术品的意义，是很难奏效的，势必会损失艺术品的最深层、最重要的审美意味。在这种情形下，属于不同种类的特定的艺术语言，就是至关重要的。同时，它也标志着不同的艺术种类的分野，呈现出此一种类艺术的特殊审美形态。

艺术品之所以能够流传下去，能够穿越时空，能够被时人或后人所欣赏或膜拜，并且在流传过程中得到经典化，其重要原因就在于艺术品是以其带有物性的艺术语言存在的。大量的作品，可能在面世后很快就风流云散了，甚至是刚一出来，就如同死亡，无人问津。这恰恰是作品缺少好的艺术语言！没有物化形态，就不会有艺术品；艺术品的存在与被欣赏，关键在于艺术语言的物化性质。艺术语言不等同创作时所用的材料，但它又是以材料为其元素和物质基础的。

艺术美学的提出，是为了艺术学理论的全面开展和深化进行，不意味着否定其他。艺术学理论获得了独立发展的重要契机，而且具有了提升的空间，那么，能否使其有一个长足的发展趋势，能否出现令人满意的成果，关键还要看研究主体的理论素质和学术理想。真正卓越的研究成就，怎么可能产生在红尘奔竞或名利喧嚣之中？我们的学术生态环境，一方面是宽松而自由的，另一方面又是浮华而喧嚣的。盛世的宽松与自由，给我们以巨大的动力和勇气；摒弃浮华和喧嚣，沉潜进学术的深处，才能有不愧于时代的思想建树！

结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏！

张晶

2011年11月1日

写于中国传媒大学寓所

静夜思

目 录

上编 思辨形态的艺术美学

第一章 论审美抽象.....	3
一、“审美抽象”的立义.....	3
二、知觉作为审美抽象的关键环节.....	5
三、文学的审美抽象：必须补充的话题.....	8
第二章 论审美构形能力.....	11
一、何谓“审美构形能力”.....	11
二、构形的内在视听性质及其整一性、运动感.....	14
三、构形与审美抽象及“艺术意志”.....	21
第三章 再论审美构形.....	25
一、构形之不同于艺术想象的特征.....	25
二、构形与艺术媒介.....	29
三、构形作为情感表现的途径.....	33
第四章 论审美享受.....	37
一、审美享受与人的本质力量.....	37
二、审美享受的幸福感.....	41
三、审美享受：艺术创造与鉴赏中的形式感敏悟.....	44
第五章 艺术语言作为审美创造的媒介功能.....	48

一、“艺术语言”何谓.....	48
二、艺术语言的媒介性质.....	50
三、艺术语言与审美投射.....	53
四、文学的艺术语言.....	58
第六章 艺术语言在创作思维中的生成作用.....	62
一、艺术语言作为构思的工具.....	62
二、艺术语言与审美构形.....	66
三、化瞬间为永恒的艺术语言.....	69
第七章 艺术媒介论.....	73
一、何谓“艺术媒介”.....	73
二、艺术媒介作为艺术分类的内在依据.....	78
三、材料感是创作中从内到外的艺术媒介之基质.....	84
第八章 图像的审美价值考察.....	88
一、图像的价值属性.....	88
二、图像的消费文化背景.....	91
三、审美主客体关系中的图像.....	93
四、图像的价值论批判.....	98
第九章 审美境界与道德境界.....	102
一、审美境界的价值属性.....	102
二、道德境界的至善之美.....	107
三、道德境界与审美境界的相通.....	109
第十章 审美经验迁转论.....	112
一、从“韵味”到“震惊”.....	112
二、身体快感作为审美经验的重要内容.....	115
三、从形式感到“超真实”的“仿像”.....	117
第十一章 审美情感·自然情感·道德情感.....	120
一、审美情感与自然情感的联系与区别.....	120
二、关于道德情感.....	124

三、崇高感：审美情感与道德情感的契合	128
四、三者的转化与升华	132
第十二章 自然进入艺术的美学反思	135
一、自然：在艺术品中呈现的宇宙律动	135
二、自然作为审美对象的价值	139
三、艺术家以审美知觉把握自然	143
第十三章 灵性与物性	149
一、艺术创作中的“灵性”	149
二、艺术品的“物性”	154
三、灵性与物性的相互感应	157

中编 中国古代艺术美学

第一章 中国美学中的宇宙生命感及空间感	165
一、“物色”所呈现的宇宙生命	165
二、“元气浑成”的生命内涵	168
三、审美感兴的意向性	170
四、艺术品所内蕴的审美空间	174
第二章 审美主体：感兴论的价值生成前提	180
一、感兴作为艺术精品的发生条件	180
二、感兴连通于主体的构形能力	184
三、艺术精品：主体修养与感兴的遇合	188
第三章 中国古代诗论的美学品性	195
一、当代美学学理建构的资源向度	195
二、古代诗论的美学品性	197
三、古代诗论的审美抽象高度	201
第四章 中国古代文艺理论中审美关系的特征	205

一、“感兴”是中国古代文艺理论主客体关系的特殊方式.....	205
二、审美主客体在互动中生成审美意象.....	209
三、审美主体和审美客体的特殊品格.....	212
第五章 中国古典诗词中的审美空间.....	216
一、关于“空间”的新概念.....	216
二、在古代诗词的场域中感受空间的美学韵味.....	219
三、审美空间创造的不同方式.....	222
四、空间的美学意义.....	224
第六章 中国古典诗词的内在视像之美.....	231
一、“内在视像”之意蕴.....	231
二、作品中呈现的内在视像.....	235
三、内在视像的现象学观照.....	241
第七章 神思：艺术创作思维的核心范畴.....	244
一、神思：艺术创造思维的核心范畴.....	244
二、审美感兴与审美抽象.....	247
三、审美意象的创造与物化.....	250
四、神思与审美情感.....	254
第八章 “感兴”：情感唤起与审美表现.....	258
一、“兴”情感的唤起.....	258
二、与心徘徊：兴的审美表现主体功能.....	262
三、自然发生与审美个性.....	263
第九章 《文心雕龙》审美四题.....	270
一、《文心雕龙》审美本体论.....	270
二、《文心雕龙》审美主客体论.....	273
三、《文心雕龙》审美情感论.....	276
四、《文心雕龙》审美意象论.....	278
第十章 体物与精微.....	283
一、“体物”观念的流变.....	283

二、“精微之笔”的审美价值.....	289
第十一章 “形神”论的现象学之思.....	293
一、形神关系及其审美内涵.....	293
二、从现象学角度观“形神”.....	296
三、“传神写照”的艺术灵思.....	299
第十二章 “兴象”的审美特征.....	303
一、“兴象”之意蕴.....	303
二、作为特殊意象的兴象.....	305
三、兴象的审美特征.....	310
第十三章 中国古代论诗诗的美学特质.....	316
一、以辨体意识营构诗学系统.....	317
二、以诗学立场进行情感批判.....	322
三、以意象理趣实践诗性言说.....	326
第十四章 论董道绘画美学思想.....	329
一、董道的评画意旨.....	329
二、以“天机”论画的审美理念.....	332
三、“以物观物”的独特视角.....	336
第十五章 陈献章哲学与其诗歌美学的逻辑联系.....	338
一、白沙的思想特质及对中国哲学的方法论拓展.....	339
二、白沙的诗歌美学观念及其呈现.....	345
三、“自得”的审美创造方法论.....	349
第十六章 “逸”与“墨戏”：中国绘画美学中的主体价值升位.....	355
一、“逸”的历史性迁替与其美学内涵.....	355
二、创作主体的游戏态度.....	359
三、脱略形似而源于造化的生命感.....	363
四、感兴式的创作契机.....	365