

Yi • Shu • Xue • Shi • Jiang



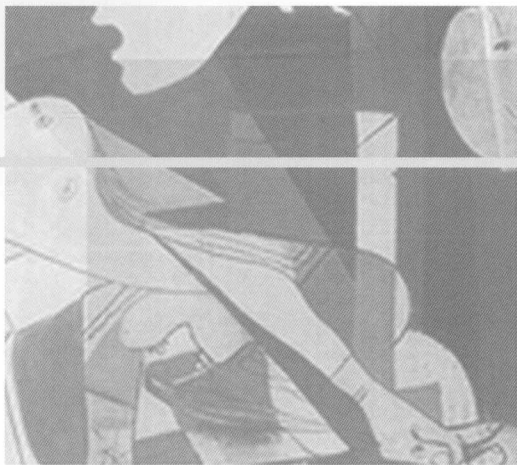
艺术学十讲

童焱◎著

作为一本教材，它能为你提供基础性的艺术理论知识

作为一本读物，它能为你建构一种全新的艺术学思维

它是让你受益一生的十堂艺术学理论课



Yishuxue Shijiang

艺术学十讲

童焱 著



厦门大学出版社
XIAMEN UNIVERSITY PRESS

国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

艺术学十讲/童焱著. —厦门:厦门大学出版社, 2014. 11

ISBN 978-7-5615-5291-9

I. ①艺… II. ①童… III. ①艺术学-研究 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 249901 号

官方合作网络销售商:



厦门大学出版社出版发行

(地址:厦门市软件园二期望海路 39 号 邮编:361008)

总编办电话:0592-2182177 传真:0592-2181253

营销中心电话:0592-2184458 传真:0592-2181365

网址:<http://www.xmupress.com>

邮箱:xmup@xmupress.com

厦门集大印刷厂印刷

2014 年 11 月第 1 版 2014 年 11 月第 1 次印刷

开本:720×1000 1/16 印张:20.5 插页:4

字数:353 千字 印数:1~2 000 册

定价:40.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换

自序

理论研究成果往往会滞后于现实活动,但这并不意味着没有必要去开展理论研究活动。我们开展理论研究的意义,并不是针对当下的难题,而是着眼于人类社会历史的整体发展。离开了它的承前启后、继往开来,不仅我们的各项现实行动会是盲目的,而且整个人类的社会实践活动也不可能拥有一个光明的未来。

艺术理论研究在现实中基本上是吃力不讨好的,因为艺术本是属于天才的事业,理论研究在这种现实面前会显得尤其苍白。但是,若想在现实中发展艺术事业,使其更好地服务于我们的生活,就必须开展关于艺术理论的各项研究工作。当然,在艺术理论的影响、教育和指导下成长起来的艺术家,不一定个个都会成为天才,可是在实际生活中,一项事业的正常发展,一定要在红花和绿叶相得益彰的表现中,才会显示出它盎然的生机。

通常情况下,理论家的工作任务就是解剖麻雀,区分事物,帮助大家认识、理解事物,把握其本质和发展规律。可是,艺术表现形式却是内容和形式高度统一的生命象征物,把这样一个极富生命品质的有机体及其发展历程说清楚、讲明白,确实很困难。但是,这件事再不容易,再吃力不讨好,也需要有人来做。否则,谈艺术的发展与未来,就是一句空话。

本书中探讨的十个艺术理论问题,是本人长期学习、思考艺术理论问题的结果,其中沉淀了不少我在教学和艺术体验活动中的发现和感悟。现在,我不揣浅薄把它们写出来,借这次出版机会,与大家分享和交流,希望能够得到学界同仁们的基本肯定和批评指正,也希望这本书能够为艺术教育事业的发展贡献绵薄之力。

是为序。

童焱

2014年10月1日于西村卜二斋

目 录

引 言	1
第一讲 艺术本质论	2
第一节 艺术是模仿	2
一、柏拉图的“影子说”	3
二、亚里士多德的“模仿说”	5
三、模仿说的问题	8
第二节 艺术是表现	10
一、表现是感情的释放	10
二、表现是传达感情	12
三、表现是想像	14
四、表现说的问题	16
第三节 艺术是有意味的形式	17
一、康德眼中的审美对象形式	18
二、艺术是有意味的形式	21
三、形式说的问题	23
第四节 艺术是惯例	24
一、杜尚的“小便器”	24
二、艺术是惯例	26
三、惯例说的问题	29
第二讲 艺术特征论	31
第一节 艺术的形象性	31
第二节 艺术的主体性	34
第三节 艺术的审美性	38

第三讲 艺术发生论	44
第一节 艺术起源于游戏	44
一、席勒的游戏说	45
二、斯宾塞的游戏说	47
三、游戏说的合理性与问题	47
第二节 艺术起源于巫术	50
一、历史事实	51
二、巫术理论及其应用	53
三、巫术与艺术的内在联系	56
第三节 艺术起源于劳动	59
一、作为巫术的艺术起源于劳动	59
二、作为艺术的艺术起源于劳动	61
三、艺术起源于劳动说的问题	63
第四讲 艺术发展论之一	
——艺术发展问题的历史框架	64
第一节 瓦萨里的艺术史发展观	65
第二节 沃尔夫林的艺术史发展观	67
第三节 自律与他律的矛盾	69
一、艺术与经济	70
二、艺术与政治	74
三、艺术与文化	77
第五讲 艺术发展论之二	
——艺术发展问题的哲学框架	83
第一节 黑格尔哲学体系中的艺术发展模式	84
一、象征型艺术	85
二、古典型艺术	86
三、浪漫型艺术	87
第二节 马克思主义的艺术发展模式	90
一、工具形态的艺术	91
二、工艺形态的艺术	94
三、艺术形态的艺术	95

第三节 总结与评价	98
第六讲 艺术功能论	101
第一节 审美认识功能	102
第二节 审美教育功能	107
第三节 审美娱乐功能	112
第七讲 艺术教育论	116
第一节 美育与人的关系	117
第二节 美育与艺术的关系	119
第三节 美育与艺术教育的关系	121
第八讲 艺术文化系统论	132
第一节 关于文化这个概念的说明	133
第二节 艺术与科学	135
一、艺术文化和科学文化间的差异性	135
二、艺术文化和科学文化间的共通性	137
三、总结	140
第三节 艺术与道德	141
一、关于道德概念	142
二、艺术文化和道德文化间的差异性	142
三、艺术文化与道德文化间的共通性	145
四、总结	149
第四节 艺术与宗教	150
一、关于宗教概念	151
二、艺术文化与宗教文化间的差异性	152
三、艺术文化与宗教文化间的共通性	156
四、总结	160
第五节 艺术与哲学	160
一、关于西方的哲学概念	161
二、艺术文化和哲学文化间的差异性	162
三、艺术文化和哲学文化间的共通性	165
四、总结	174

第九讲 艺术创作论	176
第一节 作为类实践的艺术创作活动	176
第二节 关于艺术创作的不同看法	179
一、西方文化体系中的艺术创作观	179
二、中国传统的艺术创作观——形神兼备说	184
第三节 作为艺术创作主体的艺术家	187
第四节 艺术创作过程	199
一、关于艺术体验	200
二、关于艺术构思	202
三、关于艺术传达	205
第五节 艺术作品	210
一、形式和内容不可分	210
二、艺术作品中的内容	212
三、艺术作品中的形式	222
第六节 艺术作品的传播	227
第七节 艺术创作心理	244
一、潜意识和意识之间的关系和作用	244
二、形象思维和抽象思维之间的关系和作用	249
第八节 艺术风格、艺术流派和艺术潮流	255
一、艺术风格	256
二、艺术流派	259
三、艺术潮流	261
第十讲 艺术鉴赏论	263
第一节 艺术鉴赏活动	263
第二节 艺术批评活动	274
第三节 生产与消费关系下的艺术欣赏活动	278
一、生产与消费理论	278
二、艺术生产与艺术消费的关系	279
三、艺术生产与消费关系的特殊性	280
第四节 期待视野中的艺术欣赏活动	282
第五节 审美鉴赏活动中的心理因素	286

目 录

一、注意	287
二、感知	289
三、联想	290
四、想象	291
五、情感	293
六、理解	296
第六节 艺术鉴赏活动中的心理表现	298
一、审美直觉	298
二、审美体验	300
三、审美升华	303
人名目录	306
后 记	316

引言

说起艺术这个概念,现在估计没有人会说不知道。可是,要是问大家艺术是什么,能够说出个一二三的人并不多。大部分人都会一脸茫然地看着你,然后说:“不知道!”

当然,大家做艺术,爱艺术,并不一定非得清楚艺术是什么。就像你在马路上问行人,哲学是什么,物理是什么,被问的人十有八九脑子都会发蒙,不知道该怎么回答一样,世上很多概念,你若不问,大家似乎都懂得,你若是一问,大家往往又一下子都不知道或不清楚了。况且,我们在日常生活中做事,按照正常的程序,也并不是得在弄清楚这件事情是什么以后才开始去做的。所以,对于一件事情的本质或一个概念的内涵,大家弄不清楚或者干脆就不知道,这在日常生活当中是一件很正常的事情,没什么好感觉难为情的。

然而,对于做理论研究的人来说,假如他们对于一些基本概念没有自己的认识,在一些大问题上没有达成共识,这就是工作能力上的缺陷,也是研究水平不够高超的表现。而对于那些想在实践和生活中少走冤枉路,希望提高劳动效率和生活品质的人来说,不去关心事物的本质和掌握事物的发展规律,做井底之蛙,是不行的。他们必须去学习、掌握必要的理论知识,并在实践和生活中检验和提高认识。

所以,理论研究工作对于人的社会生活的发展而言,是非常必要的。好的理论不仅能够指导实践,而且能够提高我们的生活品质。对于想要从事艺术实践活动的人和想要开展艺术人生的人来讲,如果他们不花时间去思考和认识那些关于艺术的本质和规律性的问题,就难以取得好的实践成果,过上能够充分体现审美品质的高雅生活。

那么,我们对于艺术的本质和规律又有哪些发现和认识呢?这些就是接下来我要重点介绍和讲述的内容。首先,我要讲讲艺术的本质问题。

第一讲

艺术本质论

迄今为止,对于艺术的本质问题的研究,我们通过实践观察和认识理解,已经获得了非常丰富的思想认识成果。它们都或多或少地影响了我们看待艺术文化的眼光,指导并促进了人类艺术实践活动的发展与繁荣。对于这些思想认识成果,我在这本书里不准备一一加以介绍。我只想介绍、说明其中几个具有代表性的思想理论,借此来抛砖引玉,一方面激发读者对艺术理论学习的兴趣,另一方面为接下来的思考学习活动打下思想和认识的基础。

第一节 艺术是模仿

艺术是模仿,这是西方艺术哲学史中非常有影响的理论学说。欧洲美学思想的奠基人、古希腊美学思想的集大成者亚里士多德对这个概念作出过深入而又科学的解释,19世纪俄国美学家车尔尼雪夫斯基曾经说过:“他的概念竟雄霸了二

千余年。”^①

古希腊是欧洲文明发展的摇篮,在这里产生的历史文化,不仅对后来欧洲文化的发展产生了巨大的影响,而且对世界文化的发展产生了积极的推动作用。就艺术文化的发展而言,古希腊人对于艺术,不仅喜爱,还相当重视。其表现是,他们一方面让缪斯女神来管理这个领域,另一方面还通过哲学家们的讨论来帮助人们提高审美认识,发现艺术的真谛。模仿说,就是在这样的背景下诞生的。

模仿是人的一种本能。人类的学习能力在很大程度上依赖于模仿的作用。婴儿在模仿活动中学会了做表情、做动作,学会了讲话。成人也在模仿活动中掌握了基本技能,还在这种行为中取乐。古希腊人在发展本民族文化的活动中,一开始也是充分地发挥了这种本能的作用,比如,他们的雕塑创作,一开始就是靠模仿古埃及人的样式和做法上路的。但是,随着古希腊人的民族性在文化发展活动中的逐渐显露,他们最初作为一种素质和技巧的模仿行为也就成为自我实现的一个阶段性的内容,单纯的自然模仿行为最终为理想性的创造行为所替代,而人们对模仿概念的认识也在这种文化创造活动中发生了改变。

在古希腊人非常丰富的艺术创作活动中,有些形式是偏于模仿性的,比如雕塑、绘画和戏剧,而有些形式则让人觉得它们与单纯的模仿行为无关,比如建筑和音乐。尽管如此,在后来比较成熟的古希腊哲学思想中,它们都被划入“模仿”的范畴,也就是说,它们的艺术性都是由模仿来决定的。这说明,在富于理性和智慧的哲学家那里,模仿,这个概念的意义和普通人所讲的并不一样。当然,即便是在这群智者的心里,他们对于模仿的认识也是不同的。不过,正是因为有了这样的不同,我们才看到了当时思想斗争的状况,也看到了后来思想发展的结局。现在,我重点谈谈卷入这场思想斗争的两个关键人物——柏拉图和亚里士多德,说说他们各自的模仿观。

一、柏拉图的“影子说”

柏拉图是一个持客观唯心论思想的哲学家,他对模仿的认识和对模

^① [俄]车尔尼雪夫斯基:《美学论文选》,人民文学出版社1957年版,第129页。

仿行为的评价也是基于这一基本的哲学立场。

根据当时流行的说法,参照平时比较常见的模仿性艺术,如雕塑和绘画,柏拉图提出了著名的美学论断——影子说。这个说法在肯定了艺术是模仿的同时,也否定了这种行为的文化价值。

他说,假如一个木匠做一张床,靠的是心中的理念,那么,一个画家画一张床,那就只能是靠他对现实中那张床的模仿。在柏拉图看来,理念的地位是至高无上的,它是先验的,是绝对的,是世界真正的主宰,而我们人类的生活只有依靠理念,才能走在正确或善的轨道上。遗憾的是,对于神秘的理念,我们除了运用理智来把握外,是别无他法的。而理智又是如何得知这个神秘理念的呢?它不是靠分析和推理,而是靠灵感的灌入,一种人在迷狂状态中对神秘信息的接收。按照柏拉图的思想,只有真正的哲学家和诗人才可能得到理念,他们都是那种在迷狂中得到理念的信息,并在静观中能够表达或传达这种信息的人。但是,他们对理念的把握和表达永远只能是相对的。因为就理念的绝对性(纯一)而言,我们人类对它的把握,只能是无限地趋近,而不可能达到同一的水平。

这样说来,木匠做一张床,他脑子里的理念就已经与那个纯一的理念有了一定的距离,那么,画家对这张床的模仿,与纯一的理念的距离也就更远。假如木匠做出的床,是对理念的模仿,是根据自己意识到的理念的影子开展的模仿性活动,那么,画家根据木匠做的床开展的模仿,就是对影子的影子的模仿,很显然,这样的模仿行为,其失真程度是更大的,因此,它不应该作为有价值的人类文化行为来加以推广,人们也不应该去欣赏和效仿这样的行为。

柏拉图说的这番话,听起来是很有道理的,因为它完全符合逻辑。但是,合理未必合情。仔细想想,这个擅长做形而上学分析的哲学家,对模仿以及艺术价值问题的讨论,显然是过于理论化了。他在思想上构建出一个理想国,希望由一位理性的哲学家来执掌这个国家的王权。在这个理想国中,你见不到诸如雕刻家、画家之类的艺术家的身影,因为他们不道德的行为有碍于奉行理念的理想国的建设。柏拉图这番构想与安排,并不是因为他关心哲学家的使命和艺术事业的发展,而是醉翁之意不在酒,目的只是宣扬他的哲学信念,传播他的客观唯心论思想。所以,假如我们把他对模仿的认识和对模仿性行为的评价当一回事,看作是一种美

学原则和价值评判标准,那么我们的现实举措就会缺乏实际的针对性。把当时最流行的艺术表现形式——模仿性艺术打入冷宫,而把那些非模仿性的艺术,比如诗、音乐,高高抬起,大肆宣扬,这显然与当时艺术发展的现实不符,也与后来西方艺术世界,特别是造型艺术发展的现实状况不符。

柏拉图的模仿说,只是一种先入为主、用来自圆其说的哲学式的表达,而不是实事求是的科学性论述,历史局限性很大。如果我们不用批判的眼光来看待、分析他的思想,而是跟着他一起片面地否定模仿性艺术的价值,那就落入了他所设置的理论圈套,成为一家之言的牺牲品。

在古希腊哲学界,真正对模仿进行科学的认识、分析与说明的,是柏拉图的学生亚里士多德。

二、亚里士多德的“模仿说”

作为柏拉图的学生,亚里士多德继承了柏拉图的哲学立场,但是,在理念居于何处这个问题上,他和老师的思想观点发生了严重的分歧。

文艺复兴时期意大利著名画家拉斐尔画过一幅史诗性的名作《雅典学院》。在这幅画中,从象征着古典文化的拱门中走出来的两位伟大的历史人物,就是柏拉图和亚里士多德。他们一边辩论着,一边向我们走来。柏拉图一手指着天,亚里士多德一手指着地。二人形象高大,面容冷峻。

绘画是一门造型艺术,靠塑造人物形象来表达具体的含义。拉斐尔设计这样一套动作,是在告诉我们两位哲学大师所激烈辩论的议题。柏拉图认为:人们所要效仿的理念绝不可能在人的现实经验中找到。而亚里士多德的手势告诉我们,他反对这个观点。他认为:“理”在“事”中,离“事”就无所谓“理”。所谓理念就隐含在现实事物中,它们等待着我们去发现和总结。画家通过创作不仅再现了想象中的那个伟大的古典时代,而且为我们揭示了推动古典文化发展的内在的精神动力,让我们通过人物形象理解了这一精神动力的基本内容。

在艺术模仿这个问题上,通过经验观察,亚里士多德认为,艺术家的模仿并不是机械死板地照抄事物的表面,而是通过整体性的观察、体会来再现事物应该是的样子。

亚里士多德经常在著述中强调:虽然被模仿的东西是令人不愉快的,

但一件模仿品却常常是令人愉快的。

“作为一个整体，诗艺的产生似乎有两个原因，都与人的天性有关。首先，从孩提时候起人就有模仿的本能。人和动物的一个区别就在于人最擅模仿并通过模仿获得了最初的知识。其次，每个人都能从模仿的成果中得到快感。可资证明的是，尽管我们在生活中讨厌看到某些实物，比如最讨人嫌的动物形体和尸体，但当我们观看此类物体的极其逼真的艺术再现时，却会产生一种快感。这是因为求知不仅于哲学家，而且对一般人来说都是一件最快乐的事，尽管后者领略此类感觉的能力差一些。因此，人们乐于观看艺术形象，因为通过对作品的观察，他们可以学到东西，并可就每个具体形象进行推论，比如认出作品中的某个人物是某某人。”^①

与柏拉图不同，亚里士多德进行哲学思考的立足点并不是完全依赖于形而上学的思辨，而是重视对现实的观察和总结。从上面一段论述中，我们可以看到，他首先确定了模仿是人的天性，认识到人在模仿活动中会感到快乐。其次，他又从进一步的观察中发现人在模仿活动中得到的快乐，并不在于成功地复现了对象，而是在于人们在模仿过程中领悟或推断出了事实，这样，他就把包括艺术在内的模仿性行为 and 人类探求理念的行为结合在一起，使它们拥有了本应具有的文化地位。

“既然运用智力和感到惊奇能给人以快感，我们就不能不得出这样的结论：凡是属于模仿性艺术之列的东西，如绘画、雕塑和诗歌以及一切模仿得惟妙惟肖的东西，都能给人以快感，就是在对象本身不能给人以快感的时候，也是如此。因为给人以快感的不是那个对象，而是进行了推断，‘这就是那个’，以致可以对智力加以运用。”^②

为了进一步说明艺术模仿行为具有促进思维、提高认识方面的价值，亚里士多德不仅在经验基础上强调了艺术家的模仿性行为与哲学的亲密关系，还用具体的事实说明了艺术模仿行为的特色。

在表述自己美学思想的专著《诗学》中，他说：“诗是一种比历史更富

① [古希腊]亚里士多德：《诗学》，商务印书馆 1996 年版，第 47 页。

② [英]鲍桑葵：《美学史》，商务印书馆 1985 年版，第 77～78 页。

哲学性、更严肃的艺术。”^①因为诗人所模仿的东西，并“不在于描述已经发生的事，而在于描述可能发生的事，即根据可然或必然的原则可能发生的事”^②。那些可能发生的事情，往往要比真实发生的事情，更加容易让人相信。艺术家通过这类模仿，就会倾向于表现带普遍性的事，而历史却只是倾向于记载具体的事情。按照亚里士多德的信念，假如一个诗人所描述的故事取材于历史，那么只有在他表达出某一历史故事的可能性的时候，他才算是一个真正的诗人。正因为如此，他把模仿性艺术称作是人的创造性的行为。

美国当代美学家 H. G. 布洛克在解释可能性这个概念的时候，讲述了一个很有意思、也很有说服力的事实：很多时候，当我们讲述一个真实的理由时，因为它难以置信，所以得不到人们的理解。为了避免麻烦，我们就必须编出一个可能发生的谎言来避免不必要的争执。比如，某一天我上班迟到了，导致迟到的真实理由是一只老虎跑到了我的汽车驾驶室里，我怕说出这样的理由会让大家觉得是在胡扯，就只能编出半路车胎爆裂的假话来赢得大家的同情和理解。这种事情说明，编造出来的可能发生的事情，尽管不符合客观事实，却因为合乎情理而产生了让大家普遍接受与认同的结果。

亚里士多德通过观察，发现了生活中这一现象，并在此基础上进一步去考察艺术家的创作，于是，就在他们的模仿行为中看到了比他的老师柏拉图更加深刻的东西。

在他看来，艺术家乐于去模仿的并不是事物本来的样子，而是事物可能是或应该是的样子。艺术家的模仿行为并不受事物真实发生或存在方式的限制，也不服从艺术形式之外的事物特征的制约，而是通过满足艺术品内在的需要，即前后一致性、完整性、统一性等形式规则的要求，去改变或改编所谓“真实”的事物。这样一来，诗人或画家在再现事物时，就体现出很大的自由度，它既可以是以前的样子，也可以是现在的样子；既可以是传说的样子，也可以是想象或可能的样子。总之，艺术家的模仿并不是受外在的客观标准制约的，而是像语言逻辑形式一样，是受自身的形式法

① [古希腊]亚里士多德：《诗学》，商务印书馆 1996 年版，第 81 页。

② [古希腊]亚里士多德：《诗学》，商务印书馆 1996 年版，第 81 页。

则安排的。它不是要求艺术家在创作活动中形似对象,而是要求将其理想化,让它们成为合乎情理的东西。也就是说,一个作品中所表现的非真实的东西,只要看上去或听起来是可能的,不论它如何荒唐,我们都乐于接受。

从这个思想表述中,我们看到了亚里士多德的模仿说与柏拉图的模仿说之间的差别。同时,我们也了解了这个理论为后来西方古典主义艺术创作的发展给予了多大的支持,为西方艺术文化的发展做出了多大的贡献。

三、模仿说的问题

艺术是模仿,模仿即再现。在艺术再现活动中,艺术家再现不是像镜子一样反映个别的或具体的事物,而是通过整体性的处理再现事物可能的样子,从而揭示个别事物中所包含的普遍意义。从这个意义上去理解模仿说,我们不仅看到了那场师徒二人间思想斗争的结果,还看到了古希腊美学思想的发展,树立了自己心中评判艺术价值高低的基本尺度。

在亚里士多德对模仿问题的讨论中,他将大量笔墨花费在了戏剧研究,特别是悲剧研究中。在他看来,戏剧通过人的模仿天性再现的是人的行动。这意味着戏剧再现行为并不是模仿某一个具体的动作或者是某一件具体的事情,而是用于表述整个时空转换过程的有头有尾的事件,说到底,就是在再现一个有机的统一体。由于亚里士多德给当时所有美的艺术都冠上“模仿性”艺术这一头衔,这使得我们从他关于诗和戏剧的讨论中得出了一些接近普通美学理论的结论来。具体归纳一下,他的模仿说有两个具体内容:一个是艺术因为模仿的是事物应该或可能的样子而具有普遍性的意义,另一个是艺术家在强调整体性的艺术再现活动中让模仿行为富有形式自律的理想色彩。

英国美学家鲍桑葵在《美学史》中这样评价亚里士多德的美学思想:“第一次有人尝试来分析一种艺术形式的结构和演变,并把它的根源归之于人性的基本倾向。因此,这就不能不揭开美学思想史上的一个时