

高等院校美术理论系列教材

艺术概论

海天 编著



上海人民美術出版社

高 等 院 校 美 术 理 论 系 列 教 材

艺 术 概 论

海 天 编 著

上 海 人 民 美 术 出 版 社

图书在版编目 (C I P) 数据

艺术概论 / 海天编著. — 上海: 上海人民美术出版社,
2005.8

ISBN 7-5322-4214-5

I.艺... II.海... III.艺术理论 - 高等学校 - 教材
IV.J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 077890 号

艺术概论

著 者: 海 天

策划编辑: 王 远

责任编辑: 王 远

封面设计: 曹田泉

版式设计: 毛 溪

技术编辑: 陆尧春

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海长乐路 672 弄 33 号)

开 本: 787 × 1050 1/16 9.5 印张

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

版 次: 2005 年 8 月第 1 版

印 次: 2005 年 8 月第 1 次

印 数: 0001-4250

书 号: ISBN 7-5322-4214-5/G · 174

定 价: 35.00 元

序

近几年来,全国美术和设计类大学招生考试不断升温,考生人数增幅很大,一时间十分热闹。每年春季,各类媒体也会大量报道其中过程和细节,众说纷纭。我们对这种现象基本上持肯定态度,理由很简单,只要引导的方式对,的确是当今学子们就业和创业的发展方向。

随着我国现代化发展的过程,不仅美育成为大学生的人文素质建设的一大课题,而且用美的形态和应用技术丰富和提升我国人民大众的生活质量也是必然趋势。绝大多数美术院系培养学生的方向,可能越来越多的是应用型人才,而不是架上绘画或纯艺术创作人才了,这种变化带来的教学思路的调整也就是必然的了。出版社为教学服务是天职之一,而面对这种变化,首先就想到了教材的变革与调整。大学美术和设计专业在培养应用型人才的教学中,实用类、应用技术类学科内容和知识范畴成为课程的中心部分,大多数学生在校期间也会花费相当多的时间在这些内容上。为此,学校院系调整师资配置,调整课程安排,甚至调整办学模式来适合学科的发展。我社也积极配合出版了一批应用型的各门类基础教材,以满足调整的需要,其中不少教材受到学校老师和同学们的认可和好评,形成了一定的影响力。

但是,我们又和一批高校的教师和作者共同想到教材的另一个课题:美术院校的高等教育和职业教育仅仅是为了培养一批批“匠人”吗?高等教育和职业教育有什么区别呢?回答也是明确的,高等教育培养人才应该走设计师之路,开创培养有创意和创新能力的专业技术人才之路。那么高等院校的四年本科学习里,理论类和史论类的内容就绝对不能缺少,而且肯定应该是知识架构中的骨干课程。如果是偏重了应用和实践课程,忽视了理论基础的学习,是很危险的。

针对这种调整,上海人民美术出版社决定拿出两套理论类教材,充实我社的教材体系。一套《高等院校美术理论系列教材》,主要围绕美术传统基础理论进行编写;一套《高等院校设计理论系列教材》,主要围绕艺术设计类基础理论进行编写。两套教材构思一致,完全按照国家教育部教学大纲要求制定选题和课程。在策划和组稿中,我社充分注意到编纂要把知识点和学习重点的论述和安排放在首位,同时,根据现代学生的阅读习惯,把教材的可读性和图版资料互动的形式结合起来,力争以最好的图书形态克服以往理论类图书呆板的面孔,使这两套教材成为满足我们追求完美教学目的的帮手,以证明我们正在努力着。

我们期待着各位老师和学生同仁们给予支持,也给予我们批评指正。

上海人民美术出版社 社长



目 录

导 言

第一章 意象思维与艺术本体 7

- 第一节 意象思维的基本特征 8 / 第二节 艺术本体的难以界定性 15 /
第三节 艺术与生活 15

第二章 艺术的起源 23

- 第一节 模仿说 25 / 第二节 劳动说 26 / 第三节 游戏说 27 /
第四节 巫术说 28 / 第五节 本能表现说 29

第三章 艺术的功能 35

- 第一节 超越性功能 36 / 第二节 审美功能 37 / 第三节 教育功能 39 /
第四节 艺术的功能与文化 43

第四章 艺术的种类 57

- 第一节 艺术分类 58 /
第二节 艺术种类 63 // 语言艺术 // 音响艺术 // 造型艺术 // 语言音响造型艺术

第五章 艺术家与艺术创造 91

- 第一节 复制思维与艺术创造 92 / 第二节 艺术家的类型 93 /
第三节 艺术家的个性与艺术创造 98 / 第四节 艺术创造的神秘性 100

第六章 艺术媒材 107

- 第一节 艺术史是艺术媒材的演变史 108 / 第二节 中西艺术媒材的审美差异性 110 /
第三节 艺术媒材与艺术的关系 113 /

第七章 艺术作品 119

- 第一节 艺术作品是感受的意象显现 120 / 第二节 艺术作品诸范畴的不可分性 121 /
第三节 主题的确定性与不确定性 126

第八章 艺术欣赏 133

- 第一节 寻找心灵的慰藉 134 / 第二节 艺术欣赏的感觉之旅——玩 136 /
第三节 艺术欣赏的理解之旅——知音 137 / 第四节 艺术鉴赏之旅——艺术批评 138 /
第五节 艺术欣赏的游戏规则 141

导 言

“人们一思索，上帝就发笑。”这句犹太谚语的意义，不同的阐释者可能会有不同的理解。我的理解为：爱思索是人的本能，上帝发笑，不是不让人们思索，而是体会到其中的幼稚、可爱甚至可笑。虽然幼稚，但人们还是要思索下去，为什么呢？人们为了生存，一天也离不开思索，上帝不停地发笑，人们不停地思索。于是就有了各种可以生存得更好的理论。

艺术理论就是人们思索的一个角度，是关于艺术方面的思索。其目的仍然是为了人们更好地生存下去。我们可能都记得老子出关的故事，老子出关，关令尹请求他留下大作，于是他写下五千言的《道德经》，也可能是口授，由关令尹笔录在竹木简册上的。不管传说如何，老子把他的思索用汉文学的诗体形式记录了下来，为什么呢？为了后人更好地生存。后来的庄子觉得，他的思索与老子的角度不同，于是便有了《庄子》。试想，如果没有老庄艺术精神，中国的艺术将会怎样呢？扩而言之，那么世界呢？仅举一例，二战之前的德国有尼采学说热，二战之后，却对老子的学说产生了兴趣，海德格尔还专门研究并翻译了《老子》，为什么呢？他想让德国人乃至全人类生活得更好。

由此看来，理论的产生是必然的。艺术理论的产生不也是如此吗？现在的问题是，有人以为先有艺术创作，然后才有理论总结；其实，艺术理论与艺术创作是同步的，只不过是自觉性的艺术理论与非自觉性的艺术理论之别罢了。另一方面，艺术作品本身就是艺术理论，你能说《老子》、《庄子》只是艺术作品而不是艺术理论吗？再者，刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》虽然侧重于艺术理论，但是，他们是用诗性的话语来阐释诗意的。不少诗人在诗作中情不自禁地发表对艺术理论的独到理解，比如，李白：“弃我去者，

昨日之日不可留……蓬莱文章建安骨，中间小谢又清发。俱怀逸兴壮思飞，欲上青天揽明月……”表明他那豪迈的诗情就是从“建安风骨”中引发的。李白又特别对“风雅”情有独钟，多次在诗中表明他的风雅精神。

总之，艺术理论不能干枯，只讲理，不动情；只讲逻辑，忽略感觉，都有损于理论的阐释。我们生活在一个诗的国度，更要动之以情，晓之以理。即使在西方，同样如此。古希腊柏拉图《文艺对话集》就是用对话体写成的，通篇都是在传情中阐述文艺理论。

另一方面，艺术理论主要思考两方面的问题：其一，艺术自身的思考。其中对美的思考是相当重要的，因为艺术的使命就是要表现美。虽然艺术发展到今天，不少艺术家对丑的表现已经司空见惯，但是，那还是反衬着艺术家对美的憧憬的。记得南宋词人辛弃疾说过，人生不如意事占百分之七十、八十甚至九十，究其原因就是丑的东西太多，太不尽如人意，也正因为如此，人们才倍加珍惜美、展现美、歌颂美。其二，艺术与其他学科关系的思考。其主要原因是，艺术的产生、发展不是孤立的，它是在关系之中存在的。

再次，艺术理论不能照搬西方而忽视东方，中国古典艺术理论是人类的宝贵财富，我们应当在中西对比中思考。

本书仍然谈大家始终关注的大问题：艺术本体、艺术起源、艺术功能、艺术种类、艺术创作、艺术媒材、艺术作品、艺术欣赏。其中对艺术本体、艺术起源、艺术种类、艺术创作、艺术作品的研究侧重于艺术自身；而对艺术功能、艺术媒材、艺术欣赏的研究则侧重于艺术与其他学科的关系。

第一章 意象思维与艺术本体

文章者，心之花也。溯其根茎，则始于天地。天地英华之气，无时不泄。泄于物者，则为山川草木；泄于人者，则为诗赋词章。故曰：文章者，心之花也。

——（明）李渔《李渔随

笔全集》《〈名词选胜〉序》

第一章 意象思维与艺术本体

中国著名哲学家王阳明（1472～1528）提倡“心外无物”。他的一位朋友指着山谷中的花树问他：“天下无心外之物，如此花树在深山中自开自落，于我心亦何相关？”王阳明说：“你未见此花树时，此花与汝同归于寂。你来看此花时，则此花颜色一时明白起来，便知此花不在你的心外。”

——《传习录》下

谁企图给艺术下一个完美的定义，谁就是把艺术放在一个孤立静止的语境中，进而考问一个超越时空的永恒。艺术家并非首先考虑什么是艺术，然后才进行艺术创作的。而且，不同时代、不同宗教、不同民族、不同地区的艺术都是不一样的，那么，要寻找一个放诸四海而皆准的艺术定义显然是可笑的。所以，对艺术的理解应当是开放的，当你追问一切艺术的共同性质的时候，必然陷入尴尬的境地。我们不应当追问艺术是什么，或者不是什么；而应当追问产生艺术的条件和关系——也就是说，艺术是在什么情境中产生的。

第一节 意象思维的基本特征

艺术是意象思维这一生命体验的产物，并不是纯主观世界的产物。此处所指的意象，并不是西方二元对立论所谓主观反映客观之意象。

那末,要了解艺术,首先需要了解什么是意象思维;并且又必须同科学的逻辑思维区分开来。虽然,意象思维与逻辑思维同样都是人类的创造思维;但是,思维的方式是不尽相同的。科学的逻辑思维是靠概念、判断、推理进行的;而艺术中的创造思维则是意象思维,它不具备纯理性的逻辑思维特征。即使是西方兴起的观念艺术,其传达观念的创造思维方式仍然属于意象思维。比如,波伊斯导演的《7000 棵橡树》是波伊斯最大的、时间最长的群体行为艺术作品,充分传达了波伊斯的观念:其一,体现了他所创建的绿党用绿色代替棕色的环保意识,对破坏生态环境进行抗议。其二,人人都是艺术家,因为这一群体行为的结果属于“社会热雕塑”的作品,凡是参与栽种橡树的都是热雕塑艺术家。其三,这一群体行为所创造的“雕塑”作品甚至在 100 年后仍将闪现出更加耀眼的光辉。由此可见,尽管艺术家的观念是理性的、抽象的,但是,它必须通过可视的、可能的意象完成观念传达。杜尚的《泉》完全是由他的观念中的意图所决定的。但是,观念置入仍然脱离不掉可视、可触的意象。

现在我们可以得出结论,意象思维的第一个特征是:可感性、可视性、可触性、可听性。在音乐、戏曲、影视等艺术中,可听性均突现出来。

意象思维的第二个特征:不确定性。

老子认为,意象具有“惚恍”的不确定性。既看不到它的前头,又看不到它的后头;它没有形状,但又有形状;它没有物,但却有像。我们可以在不确定的语境中体悟意象思维的审美价值。黄山北海山顶上的一块石头状如猴子,正好面对太平县方向,人们起名曰:“猴子望太平”,其实这块石头仅仅在某种角度像猴子而已;并且,只有在云雾过后它才像猴子,这就叫做宇宙万象。在艺术中同样如此,古罗马的《万神庙》就很难找出它确切地像什么或不像什么。当我们面对罗丹的《巴尔扎克像》时,你看到的是巴尔扎克的幻像,罗丹用五年时间,创作了近 20 座雕像泥稿,都不满意,最终却成就了这个雕像,但是,这件杰作在当时却受到攻击,说它不像巴尔扎克。可见,像与不像,存在着多么大的差距啊!

意象思维的第三个特征:多义性。

不同的人,不同的瞬间;或者是同一个人,不同瞬间,其意象思维瞬息万变,稍纵即逝,有着无限的时间、空间的想象力、幻想乃至幻觉。而科学逻辑思维则不具有这一特征。唐朝艺术家王维画花卉不问四时节气,他把桃花、杏花、芙蓉、莲花并置在画面上。王维《卧雪图》,画雪中芭蕉。我们再看王维的这两句诗:

“雨中山果落, 灯下草虫鸣。”

王维写这两句诗的时间、空间的意象思维的无限想象力,并没有限制住欣赏



图 1-1 波伊斯 7000 棵橡树

1982 年卡塞尔第七届文献展开幕式后,波伊斯在弗雷德里克宫门前亲自种下第一棵橡树并开始造林,四年后,在波伊斯去世后的第一年,栽了最后一棵橡树。

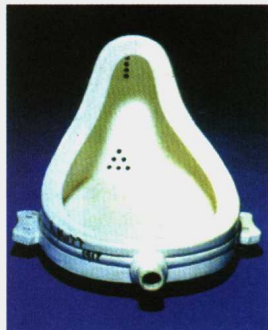


图 1-2 杜尚 泉

杜尚的小便池清晰地传达出反传统的艺术观念,他改变了小便池的实用功能,而人为地置入审美功能。



图 1-3 罗丹 巴尔扎克像

它即不是最后的,也不是最像巴尔扎克的,这个雕像像一座山峰般屹立着,饱经沧桑;同时,它又像人,像巴尔扎克。



图1-4 元 郑所南 墨兰图

元朝郑所南的《墨兰图》，有人认为表现了忠于南宋王朝的民族气节，而且有诗为证，但是仅仅如此吗？画中均衡对称的孤冷气氛却是无法言说的。



图1-5 石头记石版插画 贾宝玉

者的想象力；山果太熟了，甚至烂了，无人采摘，被雨水打湿，轻轻落下，“我”在灯下看书，窗外草丛中的虫子在叫，干什么呢？这种境界，每一位欣赏者的意象思维都给它多义的，甚至全新的阐释，这正如王维所说，“妙语者不在多言”，这就是艺术中意象思维的魅力！

音乐这种听觉艺术也是如此。当我们欣赏阿炳的《二泉映月》时，深为其音调的凄清哀婉所感动。这种审美情感难以清晰地表述，而且，每一位欣赏者又产生出多种意义的阐释。

意象思维的第四个特征：情感性。

对此，有人可能反驳：科学难道没有情感性？激光照排之父王选曾提出自己的看法，科学需要狂热乃至疯狂，但在科研过程中，其思维方式仍然以逻辑思维为主导。

那末，我们可以进一步思考，这种逻辑思维的结果是对自然界现象作出的新的准确的抽象，成为自然定律。而艺术创造中意象思维的结果产生出艺术作品，它展现在欣赏者面前的就是意象而非抽象的自然定律，也因此，意象性富有丰富深刻的情感性而非自然科学中的理性。而且，欣赏者的欣赏过程也就是意象思维的过程，是欣赏者与作品情感交流的过程。这就是说，创造者在意象思维的艺术创造过程中倾注着情感，而且在艺术作品中也蕴含着情感，最后同欣赏者的审美情感产生沟通、共鸣。

曹雪芹的《红楼梦》在开篇第一回就表白了：

“满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味。”

曹雪芹经历着人世间的兴衰际遇，世态炎凉与悲欢离合，他把对女子的崇拜之情在痴情中饱含着泪水倾诉。

《神曲》中，在古代诗人维吉尔的引导下，但丁遨游地狱和炼狱，以愤怒的激情鞭挞着人世间的种种丑恶，经过千难万险，最后在他的情人贝雅特丽齐的引导下到了天国，看到了天堂中的女王，领略到了什么是美，什么是爱。《神曲》同样是但丁用血与泪写成的。

由此看来，艺术中意象思维的情感性是不难理解的，情感是如何产生的，倒是一个相当关键的问题。

意象思维产生于人类对宇宙万象的感受，并且同时触发了审美情感。人类的种种情感是在与宇宙万象的种种复杂的、瞬息万变的、多方交融的关系中表现出来的。这种关系既不是主观的，也不是客观的。庄周梦蝶的故事中，梦里的庄周分不清自己是蝴蝶，还是蝴蝶是庄周；梦后，庄周仔细想想，“庄周”与“蝴蝶”是有区别的，但是为何在梦中就没有区别了呢？庄周分析说这是“物化”现象，是宇宙万象浑沌在一起的原因。并且，梦中的体验非常舒服。



图1-6 多雷 但丁像

▼ 第一章 / 插段1 什么是“物化”？

有人可能对上面的解释提出质疑。进而认为：“物”，就是客观现实世界中的蝴蝶，“化”的过程就是主观世界的庄周，“物化”的过程就是主客观世界统一的过程，庄周梦蝶就是主客观的统一。

庄周梦蝶的过程，其实就是艺术创造中的意象思维过程，按照弗洛伊德的话说，艺术创造的过程就是白日梦的过程。庄周之所以在梦蝶的过程中产生愉悦的体验，即产生出审美的情感，实际上这就是被压抑后的能量释放，而艺术创造中的意象思维也即如此。这里没有主观与客观之分。

“物化”的过程就是艺术创造意象思维中审美情感的产生过程。现在我们从古文学的角度看“物”的意义是什么。甲骨文中的“物”是由“牛”与“勿”两个字组成，至今宋体字的楷书也仍保留原义。“物”的原始意义——不杀牛！因为，“勿”是蹶刀残破的刀，用这种刀就不能杀牛了！否则，用蹶刀的钝刀杀牛，太残忍，不人道。《庄子·养生主》中庄子强调用锋利的刀杀牛，“牛不知其死”，就是说，牛还不知道自己死了的时候，牛就解体了。所以，这就体现出人道主义的人文情怀，也就是符合“人道”的养生学，同时也体现了“天道”，正如庖丁所说，通过解牛表现一种“道”。由此看来，“物”不仅饱含有与牛之间的顺其自然符合养生之道的和谐关系，而且也体现了“人道”与“天道”之间的和谐关系。“物”的人文内涵仍然是“人道”与“天道”和谐。

而“物化”之“化”在甲骨文中由两个人组成，其中左一人为正立，右一人为倒：这是含意字，体现了人的两种状态改变。

由此可以看出庄周梦蝶中的“物化”，明显指的是庄周与蝴蝶在梦境中和谐地融合在一起了，而不是什么主客观的统一，是物我两忘的关系。

综上所述，我们已经得出结论：艺术创造的过程就是如同庄周梦蝶一样的白日梦，而且这一白日梦表现为物我两忘的“物化”过程，而并不符合主客观统一论。

▼ 第一章 / 插段2 什么是“造化”？

有的学者曾多次引用唐朝艺术家张璪的一句名言：“外师造化，中得心源”，以此证明艺术是主观反映客观论。

首先我们要分析的是：“造化”不是不以人的主观意志为转移的客观存在。

“造”在甲骨文中指的是造房子、造船，总之是指人的创造行为。“化”，从上面分析可知，是指人的形态的改变、变化。那么，“造化”是由“造”与“化”拼合之后，仍然是指人类的不断变化着的创造行为。这就显然与张璪的“外师造化”中的“造化”概念内涵不一致。因为张璪明显是指独立于人之外的那个“造化”。

现在，我们看一下其他艺术家对造化的理解：

（王维）书画特臻其妙，笔踪措思，参于造化……绝迹天机，非绘者之所及也。

造化钟神秀，阴阳割昏晓。（杜甫《望岳》）

造化可能偏有意，故教明月玲珑地。（李清照《渔家傲》）

看来，王维、杜甫、李清照对艺术创造中的“造化”的理解基本上是一致的。其一，“造化”并不是独立于人的主观意志之外的纯客观存在，王维的书画艺术与“造化”相融合，才使他的艺术达到妙境，泰山之所以神奇灵秀、云霞明灭、苍翠欲滴，是因为“造化”给泰山以无限的美，这个“造化”难道不是万物之主的创造者吗？王维的书画艺术之所以达此妙境，难道不是这个万物之主的创造者参与其中吗？李清照深深地感到，这个万物之主的创造者如此神奇：它故意将梦幻般的月光撒在大地上……



图1-7 黄宾虹 山水画

艺术家以造化为师，用敏锐的感觉体验自然的万千变化，再融入到自己的创作之中，经常达到身心融合，物我两忘的境界。

由此看来，“造化”这个万物之主的大千世界是有性灵的，艺术家的心灵与“造化”之性灵是相互渗透，相互融合的，好，我们又回到庄周梦蝶那物我两忘，天人合一的境界中了。那末，张璪的“外师造化，中得心源”不是心物二元对立论中所谓主观与客观的关系。现在我们可以描述一下“造化”了，“造化”是艺术家（人）瞬间感受到的神秘莫测的大千世界的对象，它既不是纯粹的客观世界，又不是纯粹的主观世界，乃是一种神秘的感受，一种神秘的亲合。“登山则情满于山，观海则意溢于海”。这就是感受和亲合。也正如庄子所说：“非彼无我，非我无所取。”我的心与“造化”是相互融合依存的，没有“造化”，也就没有“我”，没有了“我”，也就说不上获得不获得的问题。所以，庄子说：“伟哉造化！”（《庄子·大宗师》）。庄子认为，这个万物之主的创造者不是独立于人类之外的客观存在，“造化”既是大熔炉，万物在这里创造出来，其中创造了每个人的形体，使人操劳地度过自己的一生，用老使人安逸，用死使人安息。在这生、老、病、死中，在这与宇宙万象的关系中，在艺术创造中，即是意象思维的“物化”过程中，审美情感也就

产生了。这种审美情感丰富极了，哀婉、凄怆、清怨、清苦、悲凉、惆怅、孤怨、欢快、愉悦、向往、羡慕、激昂……

感时花溅泪，恨别鸟惊心。（杜甫《春望》）

安史之乱，长安沦陷，杜甫目睹了如此的惨象，表达了悲凉与憎恨的情怀。

蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。

行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声。

（白居易《长恨歌》）

这首诗表达了安史之乱，长安沦陷后，唐明皇逃往西蜀（四川），杨贵妃被缢于马嵬坡，唐明皇抵西蜀后怀念杨贵妃的悲伤之情，同时也表现了白居易对此事件的无奈，这种意象思维所表现的情感极为复杂。

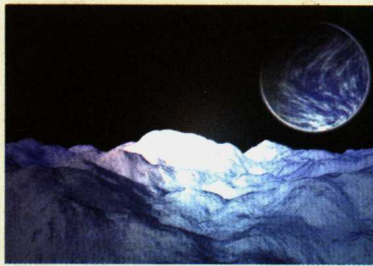


图1-8 在月球上看地球

面对宏伟的宇宙景观，人心变得纯粹、明净，就比较容易超脱生、老、病、死，以及凡俗琐事，审美境界得到升华。

意象思维的第五个特征：**审美性**。

大家都知道，艺术的最终归宿是对美的表现。如果艺术不表现美，缺少艺术的审美价值的话，那就构不成艺术了。问题在于，美，是什么？这是东西方千载争论不休的问题。我们暂不提美的本身，首先讨论美的复杂性。

魏武帝曹操将接见匈奴的使节，但曹操自认为相貌丑陋，不能显示出国威和自己的威严，于是就让他手下崔季珪代替，自己却拿着刀站在崔季珪的坐床边守卫。接见后，曹操派密探访问匈奴使节：“你看魏王如何？”匈奴使节回答：“魏王高雅威望非同一般，但是，站在坐床旁边那位拿刀的人才是真正的英雄啊！”

这就涉及到美与丑的问题：

其一，内在美与外在丑不和谐地纠缠在一起。曹操外表丑陋，可是内在美却表现为帝王之尊贵，那位匈奴使者倒看出其真正的英雄本色，其外在美并不重要，内在气质美倒相当重要。

其二，这种剖析不确切，因为美无内外之分。曹操的丑陋本身就显示出他的超出普通人的气质美，所以，从里向外看，或者所谓透过“表面”看“本质”，这里，“表面”就是“本质”，“本质”就是“表面”，没有表、里之分。也因此，美与丑是不可分的，丑中有美，美中之丑，或者说，丑的本身就体现了美，美的本身就体现了丑。

其三，对美与丑的审美价值尺度于不同的角度、不同的人都是千差万别的。对曹操本人来说，他自认为相貌丑陋；对匈奴使者来说，曹操是个英雄，恰恰是超出普通人的大美；相反，那位扮演曹操的崔季珪也就不如曹操美了。所以，美在自我感受。

其四，美是有层次之分，高低之分的。“雅”是一种美，而“英雄”比雅更美。虽然各个人的美的自我感受不同，但是每个人的审美过程中有着层次、高低的区别。所以，我国古典艺术中分上品、中品、下品等等就是这个道理。

其五，美，是无法掩藏的。曹操从功利出发，企图掩藏他的英雄的气质美，但是，美是超越功利的，所以，那位匈奴使者就能看出破绽来。

其六，美既不是主观的，也不是客观的。因为美存在于关系的感受之中。匈奴使者同时与曹操、崔季珪相互传递着信息，感受中产生相融的关系。

其七，高层次的美多属于感受的精神维度。那位匈奴使者并没有局限在曹操相貌丑陋的肉体意象维度，而是提升转化为精神维度。这就是说，曹操的美突出表现在他的精神维度。由此，我们就可以理解中国古典艺术中为什么重视神采、神韵、气韵等精神的审美价值了。谢赫的《六法》中的第一法就是“气韵生动”，就是强调这一精神维度的美，这一精神维度的美可能主要体现为人性中的智慧美。曹

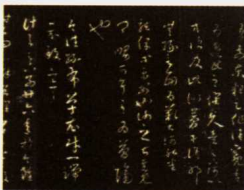


图 1-9 王羲之像及其书法

操的英雄气质美不是集中表现出他的智慧美吗？所以，在今天的选美比赛中，只有相貌美还不行，同时要有智慧美。

为了进一步思考美的复杂性，我们再讲一个故事。

东晋时太傅郗鉴想到丞相王导家选女婿，派门生送信给王导，王导回信说：“请你到东厢房任意挑选。”门生代表太傅郗鉴看后汇报说：“王家诸公子都挺好的，听说你选女婿，大伙都拘谨庄重起来，唯有一位公子露着肚子躺在东边床上，好像没听到此事一样。”郗鉴说：“正要这个小伙子！”后来一查访，是书画家王羲之，于是就把女儿嫁给他。这就是著名的“东床袒腹”的故事。

其八，当刻意（拘谨庄重）表现自己美的时候，对欣赏者来说，美可能就转化了。王羲之“东床袒腹”就是顺其自然，反而将自己的美充分展现出来。也就是说不以美为美，美也就显现出来了。当时人们目睹王羲之的风采：“飘如游云，矫若惊龙。”

庄子曾经说过一个故事，阳子旅游到宋国，住在一家旅店，店主人有两个妾，其中一个美，一个丑，丑的被宠爱，美的被轻贱。阳子问其缘故。店主人回答说：“那个以美来自我表现美的，我倒不觉得美；那个丑的自以为丑，不掩饰自己的丑，我并不觉得她丑。”

其九，由此，可以得出结论，如果以美为美，美可以不受善的干扰而孤立（独立）存在，就如以美作自我炫耀的店主人的那位妾一样；也就好比艺术家在艺术创造中故意显示自己的艺术美一样。但是这种美，是小美，是低层次的美，而不具有大美的风范；而大美呢，则不说自己美，也不掩饰自己丑，如同璞玉一样，外层是一块普通的石头，可内里却有一块宝玉。天地生育万物，给人类以阳光、雨露，但却不居功自恃，显示出自己的壮美及博大情怀，这就是“天地有大美而不言”。由此，我们可以进一步得出结论：美与道德的善有着密切关系。离开了善，孤立地谈美，强调美，显示美，美自身的审美价值往往贬值。孔子评《韶》乐时说：“尽美矣，又尽善也。”评《武》乐时说：“尽美矣，未尽善也。”这就告诉我们，好的艺术完美也完善。美与善无法区分开来。但是，我们同时也要反过来思考，过分强调善的道德、伦理的教化作用，将大大削弱艺术的审美价值。善则善矣，未必美也，那就麻烦了。在艺术中搞道德说教，谁听？

综合以上对意象思维审美多元性的分析可知，我们无法给美下一个确切的定义。古希腊的柏拉图，曾分析了美的流行定义：“美就是有用的”；“美是恰当的”；“美就是视觉和听觉所生的快感”；“美就是有益的快感”等等，每一次给美的定义初看恰当，再仔细分析后又推翻了，所以柏拉图最后无奈地引用古希腊的一句谚语：“美是难的。”直到现在，仍然如此。

柏拉图

柏拉图（公元前427年—前347年），苏格拉底的学生，也是其思想的第一代言人。苏格拉底被处决，使他深感震惊。一生都致力于发展和传播苏格拉底的哲学，公元前385年，他创立了学院。旨在就道德、哲学等方面对雅典未来的领导者进行教育。

上面谈了意象思维的五个特征：可感性、不确定性、多义性、情感性、审美性。而意象思维的创造性将在第五章详细剖析，因为艺术的最终归宿要落实到创造中去。

第二节 艺术本体的难以界定性

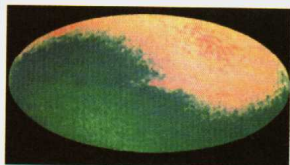
艺术不存在单一本原的存在，艺术不仅是开放的，而且是庞大的，有限无边的。说艺术有限，人们一般地总能凭直觉判断出什么是艺术，什么不是艺术。说艺术无边，当我们想清晰界定它的时候又深感无奈，比如：“艺术是有意味的形式”，“艺术是想象或抒情的直觉”，“唯有盲目冲动，才会有艺术。睁开双眼，什么也没有”，等等，我们都觉得有道理，但是又总觉得不确切、不完全、不全面、不深刻，其原因大概是人们总是想追问那唯一完善的，让人“安心”的，不产生任何怀疑的“乌托邦”！那末，关于艺术定义的“唯一”的“……”是什么？可以作个比喻：艺术是我们每一个人站在不同高度不同角度所目击的地平线！

第三节 艺术与生活

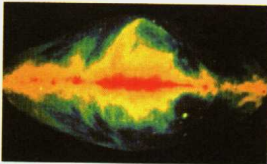
中国传统的宇宙观是多元的，道家说道生一，一生二，二生三，三生万物，而且万物的关系阴阳相荡相摩，最后达到和谐，照老子的话说则是“万物负阴而抱阳，冲气以为和”（《老子四十二章》）。这里的阴与阳不存在二元对立的关系，就是因为“冲气”的作用下达到和谐的。儒家学说天、地、人之间的和谐，阴阳体现天之道，由阴阳派生出的刚与柔为地之道，再由阴阳派生出来的仁与义是人之道。由此可知，由三元的天、地、人进而化为六元乃至多元。而且，多元之间不产生对立关系，因此，我们的一切文化艺术都是在仰观天象，俯察地理，看鸟兽之纹，近取诸身，远取诸物的相融关系中产生的。并且在天、地、人的和谐关系中体现万物之情。

而西方主客二元对立论中人与万物是对立的，人主宰万物，人独立于“不以人

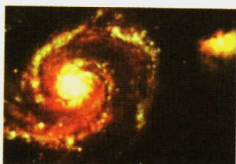
宇宙的图像



5.7 毫米波段宇宙图



波长为 73 厘米的宇宙图



漩涡星系 M51



图1-10 石涛 山高水长图轴

的主观意志为转移的客观存在”之外，所谓能动作用，也是在主客二元对立论的前提下主观强行干预客观，主客二元对立论导致了人类中心论的强化。

当下，有学者对“艺术是社会生活的反映”的理解仍然延袭西方二元对立论的观点，把“社会生活”理解为“不以人的主观意志为转移的客观存在”；艺术的功能就可以“再现”那个“不以人的主观意志为转移的客观存在”，不仅“再现”，而且“能动”地再现。甚至，把中国古典艺术理论中的“生活”、“形似”等等，一律理解为反映“社会生活”。

中国传统画论中，涉及到“生活”这一关键词最多的大概要数石涛了。他在《石涛画语录》中多次提到“生活”。石涛理解的“生活”，是对山川万物的感悟中，产生的审美情感。比如，反正、偏侧、聚散、近远、内外、虚实、断连、丰致、飘渺、胎骨、开合、体用、形势、拱立、蹲跳、潜伏、磅礴、嵯峨、奇峭、险峻……这些就构成了山川万物的灵与神！所以他说：

墨海中立定精神，笔锋下决出生活！

由此看来，社会生活并不是所谓“不以人的主观意志为转移的客观存在”。而我们今天所讲的“深入生活”，把“生活”当作客体。石涛却把山川万物像人一样的虚灵与智慧的生命表现出来。

再者，中国传统艺术理论中的“形似”论。不能纳入“反映社会生活”论中。《易经》上说，“形”是指“器”，是我们的祖先创造出来的，比如，陶器、石器、青铜器，当我们看到这些“器”就称之为“象”，即反映在视网膜上的“象”。因此“象”是视觉概念，与八卦符号的性质是相同的。

我们现在看何谓“似”？“似”就是“象”，因此“形似”就是“形象”。我们还应进一步思考“象”与“像”的关系，《说文》上指出，“像”就是指“象”，从人从象。可见“像”是形声字，“象”是“像”的标声符号，这是其一。其二，一切“象”离散开人的感受都是不行的。其三，“象”是象形字，“像”则是形声字，“像”（“像”=“人”+“象”）则清晰告诉我们，一切“象”都不能离开人的视觉感受，“象”是什么？“像”此者就可称之为“象”。那么，“形似”的直接含义是“象器”，上文已说，“形”即是“器”，“形似”就是与感受到的那个“器”相似。古希腊亚里士多德所谓按照人的本来样子来描写，是不可能的，这只是一个幻想，因为没有对这个“器”的标准模式，每个人看到这个“器”的感受都是千差万别的，这是视觉选择所致，哪里存在本来的那个不以人的主观意志为转移的纯客观之“器”呢？“社会生活”从来都不可能独立于人的意识之外而客观地存在着，人们的任何感受都是一种融和、渗透、交感。

亚里士多德

亚里士多德（公元前384年—前322年）是柏拉图的学生，但对老师的很多理论都不赞同。他是哲学家，又是科学家，曾担任亚历山大的家庭教师。后在雅典创立了学院。亚历山大大帝死后，他被迫出逃，并说他不会让雅典第二次触犯哲学家。