

普通高等院校『十三五』规划教材·艺术教育系列

艺术概论

陈晶 洪玲 编著

清华大学出版社



普通高等院校
“十三五”
规划教材
·
艺术教育系列

艺术 概论

陈晶 洪玲 编著

贵州师范学院内部使用

清华大学出版社
北京

内 容 简 介

本书是一本艺术基础理论教材,内容系统丰富。上篇囊括了基本的艺术理论知识:艺术的本质与特征、艺术的起源与功能、文化系统中的艺术、艺术创作、艺术作品、艺术接受、艺术的传播与艺术市场。下篇内容为艺术形态,分门别类地阐述各门类艺术的特征。本书结合大量具体的作品,从宏观上把握艺术的概念、整体特征、功能等问题,全面阐述了各艺术门类的发展流变、美学与文化特质,力图以生动直观的作品分析激发读者的学习兴趣,加深对艺术学科的理解,提升审美修养和艺术鉴赏能力。

本教材融入了作者长期在教学和科研上的心得体会,根据教学的实际需要,除了内容覆盖教学大纲的要求以外,在编写中也考虑到一定的针对性和实用性,同时吸纳了国内外最新的研究成果和前沿动态,深入浅出,图文并茂,既可用于高等院校素质教育与艺术专业教育教材,也可供广大文艺工作者和爱好者作为参考书使用。

版权所有,侵权必究。侵权举报电话:010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

艺术概论 / 陈晶, 洪玲编著. — 北京: 清华大学出版社, 2019

(普通高等院校“十三五”规划教材, 艺术教育系列)

ISBN 978-7-302-53363-4

I. ①艺… II. ①陈… ②洪… 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(2019)第 158276 号

责任编辑: 王巧珍

封面设计: 傅瑞学

版式设计: 方加青

责任校对: 王凤芝

责任印制: 丛怀宇

出版发行: 清华大学出版社

网 址: <http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址: 北京清华大学学研大厦 A 座

邮 编: 100084

社 总 机: 010-62770175

邮 购: 010-62786544

投稿与读者服务: 010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈: 010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 装 者: 三河市吉祥印务有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 210mm×280mm

印 张: 15.75

字 数: 308 千字

版 次: 2019 年 8 月第 1 版

印 次: 2019 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 56.00 元

产品编号: 081065-01

贵州师范学院内部使用

绪 论

艺术，是人类文化的重要组成部分，也是人对现实的审美关系的最高形式。那么什么是艺术？艺术与我们的生活有什么关系？艺术有什么表现形态？……这些问题正是艺术概论这门课程所要讨论的。艺术概论，简言之，就是对艺术的基本理论的概括性阐述。

艺术的历史源远流长，人类的艺术史可以追溯到原始社会，可以说艺术伴随着人类文明的产生而产生。艺术的产生和形成虽然很久，但专门研究艺术的学科——艺术学，作为一门独立的学科产生，却是近代科学发展的产物。在这期间，艺术学经历了两次学科分离而独立出来的过程。

一、艺术理论的学科建设

（1）美学从哲学中分离

这一分离是由德国理性主义者鲍姆加通实现的。鲍姆加通（Baumgarten，1714—1762）是普鲁士哈列大学的哲学教授，他继承了莱布尼兹和沃尔夫等人的理性主义哲学思想，并进一步加以系统化。他发现人类知识体系有一个很大的缺陷：在人类的知识体系中，逻辑学研究理性认识，伦理学研究人的意志，却没有一门学科来研究感性认识。他认为感性认识也应该成为科学研究的对象，因此他呼吁成立一门新的学科，专门研究感性认识，并命名为 Aesthetics，即我们现在所说的“美学”。Asthetik 的希腊语原意是“感觉学”的意思。可见，这门学科是作为一门新的认识论而提出的，与逻辑学相对。1735 年他在《关于诗的哲学沉思录》中首次使用了这个概念。1750 年他正式出版 *Asthetik* 一书，明确标榜这一感性认识的理论，规定了这一门学科的研究对象和任务。但鲍姆加通在其著作里，一开始就不是仅仅停留在对感性认识的研究上，而是谈对美和美感的认识。其后，康德和黑格尔在他们的理论研究中继续沿用这一术语，并加以系统化，赋予美学进一步的理论形态和完整的体系，从而使美学成为一门独立的学科。至此，美学得以从笼统的大哲学体系中分离出来。而鲍姆

加通作为拓荒者与命名者，被誉为“现代美学之父”。

（2）艺术学从美学中分离

中外历史上关于艺术的理论早已有之，并形成大量丰富的理论成果，但如同许多其他学问一样，其形成一门系统的科学体系，也不过百余年历史。19世纪末，德国的康拉德·费德勒主张美学与艺术学分开，认为这是两门彼此交叉又互相独立的学科。艺术学具有其特定的研究对象，因而应当自立门户，建立为一个独立的正式学科。他也因此被冠名为“艺术学之父”。此后，德国的德索大力倡导艺术学的研究，1906年他出版专著《美学与一般艺术学》，标志着从理论上完成了美学与艺术学的分离。

随着艺术学这一概念被广泛接受，学术界相继展开了对一般艺术学的广泛研究。总体上说，艺术学的内容应当包括艺术理论、艺术史和艺术批评。本课程艺术概论既是艺术理论的概述，又是隶属其中的一门学问。

二、艺术概论研究对象

实际上艺术史、艺术批评都是围绕艺术现象的阐述，只是角度和方式不同。艺术史是艺术发展变化的历史，一般是“线”性展开，以时间为序，以具体艺术作品、艺术现象的演变发展、前后的承接关系为主要研究对象。艺术批评是针对艺术家和艺术作品或艺术现象的个案分析，具体介绍艺术家的生平、艺术作品的创作背景和具体的艺术特色；而艺术概论是宏观地把握整体的艺术基本规律，以及理解各门类艺术的创作和欣赏的特点和规律。艺术概论中，对艺术现象和艺术作品的理解不是孤立的个案，而应放在一个理论体系中去理解和学习，目的是通过艺术概论实例分析掌握艺术的特点和规律，能够进行理论的归纳和梳理。

综上所述，艺术概论是概括论述艺术基本理论的一门课程，它以各门艺术的普遍规律作为自己的研究对象。具体来说，艺术理论要综合地研究、考察人类社会的一切艺术现象，探索和揭示各种艺术现象共有的普遍规律，主要是研究各种艺术现象的共性问题，艺术的基本原理和概念范畴问题。它的研究范围包括艺术的本质特征、艺术的创作主体与创作活动、艺术作品的结构层次、艺术接受和艺术功能以及艺术的门类划分和各艺术形态表现特征等。

上编 艺术的基本原理

第一章 艺术的本质与特征 / 2

第一节 艺术的本质 / 2

第二节 艺术的特征 / 14

第二章 艺术的起源与功能 / 24

第一节 艺术的起源 / 24

第二节 艺术的功能 / 33

第三章 文化范畴中的艺术 / 38

第一节 艺术与文化背景 / 38

第二节 艺术与哲学 / 41

第三节 艺术与政治 / 43

第四节 艺术与宗教 / 46

第五节 艺术与道德 / 50

第四章 艺术创作 / 54

第一节 艺术创作的主体——艺术家 / 54

第二节 艺术创作过程 / 60

第三节 艺术创作心理 / 66

第四节 艺术风格与艺术流派 / 72

第五章 艺术作品 / 81

第一节 艺术作品的层次 / 81

第二节 艺术作品的构成 / 89

第三节 典型和意境 / 100

第六章 艺术接受 / 106

第一节 艺术接受的特征与一般规律 / 106

第二节 艺术欣赏 / 111

第三节 艺术批评 / 118

第七章 艺术传播与艺术市场 / 127

第一节 作为特殊产品的艺术作品 / 127

第二节 艺术传播 / 130

第三节 艺术市场 / 137

下编 艺术的形态

第八章 艺术分类 / 144

第一节 艺术分类的理论沿袭 / 145

第二节 艺术分类的常见标准 / 148

第九章 空间艺术 / 150

第一节 绘画 / 153

第二节 雕塑 / 162

第三节 建筑 / 171

第四节 现代设计 / 180

第十章 时间艺术 / 189

第一节 音乐 / 189

第二节 文学 / 196

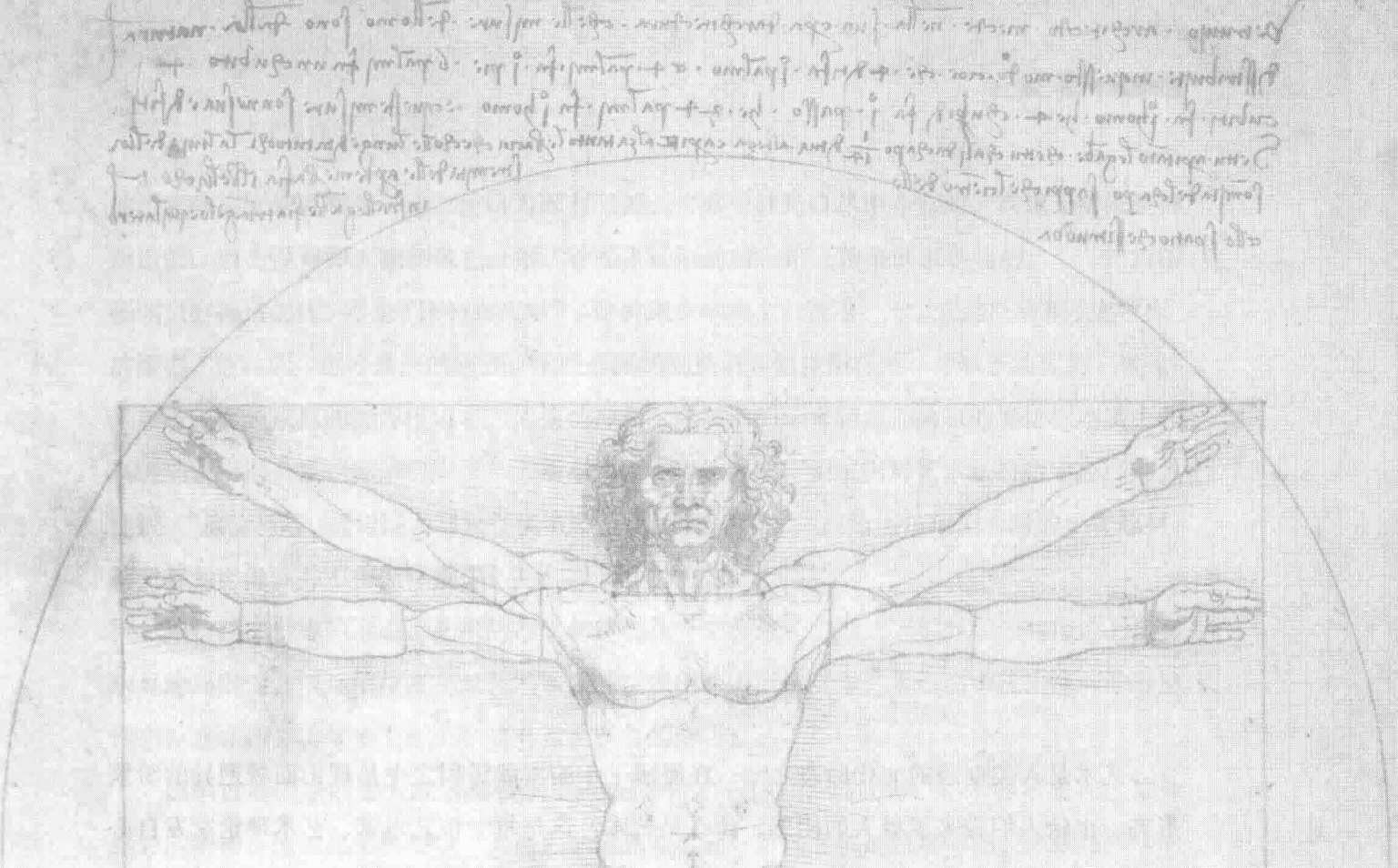
第十一章 综合艺术 / 209

第一节 舞蹈 / 209

第二节 戏剧 / 217

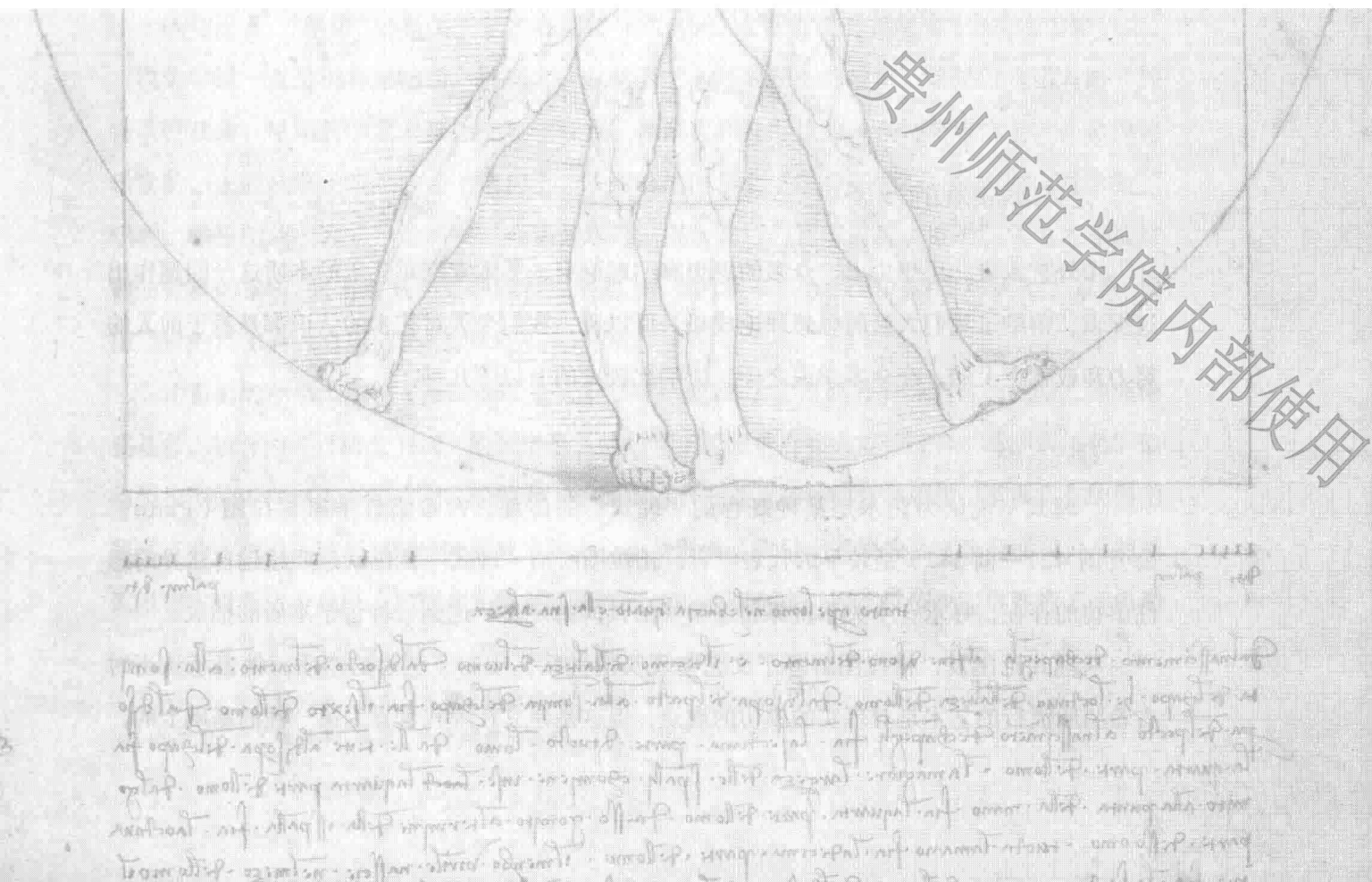
第三节 影视艺术 / 227

后记 / 243



上 编

艺术的基本原理



第一章

艺术的本质与特征

艺术是人类创造的文化形态之一，在漫漫千年的发展历程之中呈现出面貌迥异的纷繁形态，也给人们带来了极大的困惑。什么是艺术？这是每一位艺术家、艺术理论家发自内心的追问，也正是这个问题，令众多的艺术家、理论家、思想家千百年来孜孜不倦地探求。人们很容易列举出众多的艺术家、艺术作品和艺术行为来，却很难说出这些丰富多彩的艺术作品所共有的本质规律，他们为什么共享着“艺术”这一称谓？这就是我们这一章所要阐述的问题。

第一节 艺术的本质

一、艺术本质观的发展

中外艺术史、思想史上，众多的思想家、理论家、艺术家都对艺术的本质这一问题作出过探索，留给了我们大量的思想理论成果，可以说，我们今天对艺术的认识都是基于前人的努力和成就之上的。在众多学说之中，影响比较大的有以下几种。

1. “理式”说

“理式”说认为艺术是某种既存的“理式”的体现。古希腊哲学家柏拉图（Plato，公元前 427—前 347）是较早的代表学者。柏拉图所谓“理式”，也就是要超越自然界的感性事物的存在，寻求一个关于世界普遍事物的共同的定义，达到一种哲学本质的抽象。

从理式论出发，柏拉图解释了文艺与现实的关系，规定了艺术的本质。他也承认当时古希腊所流行的艺术是对现实的模仿的观点，但这是建立在理式世界为第一性的基础上的。

他用床的实例来说明这一点。他认为床有三种：“第一种是自然中本有的，我想无妨说是神制造的。因为没有旁人能制造它；第二种是木匠制造的；第三种是画家制造的。”^① 柏拉图强调只有神造的床，才是“床的真实体”，这种床在本质上只能有一个，它是所有现实的“床”的原型。这种床，也就是床的理式。木匠是床的制造者，他按照自然、神赋予的床的“理式”来制造。而画家只能称为模仿者，他模仿神和木匠制造的床来制造，画家的模仿在本质上和真理隔着三层，是“影子的影子”“摹本的摹本”。因此，柏拉图对艺术是持否定态度的。他说：“从荷马起，一切诗人都只是模仿者，无论是模仿德行，或是模仿他们所写的一切题材，都只得到影像，并不曾抓住真理。”^②

柏拉图把世界的本原、艺术的本原都建立在一个理想的“理式”世界中，其理论上虽有明显的局限性，但是柏拉图在对艺术本质的认识中，力图从具体艺术作品中找出深刻的普遍性来，这在西方美学史上迈出了具有重大意义的一步。

德国古典美学的集大成者黑格尔（Hegel，1770—1831）也认为，艺术的本质在于某种绝对的精神。他的思想核心是“美是理念的感性显现”。理念就是绝对精神，也就是最高的真实。与柏拉图不同的是，黑格尔将辩证法思想运用于他对艺术本质的分析中，他认为“理念”是内容，“感性显现”是表现形式，二者是统一、不可分割的。

2. “模仿”说

确切而言，“模仿”说是关于艺术表现特征的认识。在西方文艺思想史上，从古希腊以来，“模仿”说一直是很有影响的一种观念。它认为艺术是对现实的模仿，这是古希腊人的一种常识性观念。早期哲学家大都接受这一观点，德谟克利特即认为，在许多事情上，人是模仿动物的，人们从燕子筑巢学会了造房子，从蜘蛛结网学会了织布和缝补，从天鹅引吭学会了唱歌。柏拉图从“理式”论出发，否认艺术可以揭示真理与智慧的美，但仍旧认为艺术是对物质世界的模仿，只不过是和真理隔着三层的“摹本的摹本”。柏拉图的观点对亚里士多德“模仿”说的产生有着直接的影响。

古希腊的亚里士多德（Aristotle，公元前384—前322），是西方多种学科的创始人和理论奠基者，被誉为“百科全书式”的哲学家，他的学术思想带有集大成、综合、折中的特色。他与柏拉图的不同是在方法论上，他抛弃了柏拉图的直观甚至神秘的哲学思想，重视实在的科学研究式的方法论。这个原则反映到艺术观上，也就形成了亚里士多德关于文艺与现实关系的朴素唯物主义看法。亚里士多德首先肯定了现实世界的真实存在，因此模仿现实世界的艺术也是

① 柏拉图，文艺对话集，北京：人民文学出版社，1963：70。

② 柏拉图，文艺对话集，北京：人民文学出版社，1963：70。



图1-1 《花园中的圣母》 意大利 拉斐尔

真实的，而且是更高的真实。他强调艺术所模仿的不是现实世界的外形或形象，“不在于描述所发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可能律或必然律可能发生的事”。^①也就是说，艺术的模仿在于体现内在的规律性，体现普遍的真理。与此同时，亚里士多德肯定艺术的模仿就是一种艺术的创造，艺术表现的事物比生活中原来的事物更理想、更美（图1-1）。比如说他谈到优秀的肖像画家：

“他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美。”^②这些都说明，亚里士多德所讲的模仿是和艺术家的创造力、想象力联系在一起的。

但我们必须看到，尽管亚里士多德的模仿说并不等同于复制自然，但他是从西方传统的认知哲学

出发，重在主体对客体的认识、再现，这样的哲学倾向决定了其理论的理性色彩，这对后来西方美学思想特别是艺术实践所产生的影响是巨大而深远的。文艺复兴时期达·芬奇就是模仿说的拥护者，他认为：“绘画是自然界一切可见事物的唯一的模仿者，……绘画的确是一门科学，并且是自然的合法的女儿，因为它是从自然产生的。为了更确切起见，我们应该称它为自然的孙儿，因为一切可见的事物一概由自然生养，这些自然的儿女又生育了绘画，所以我们可以公正地称绘画为自然的孙儿和上帝的亲属。”直至18世纪，模仿理论在美术创作中一直具有崇高的地位，但随着欧洲浪漫主义的兴起和发展，模仿说在美术理论中的地位开始动摇，至20世纪，艺术模仿的观点受到广泛的批判。

3. “文以明道”说

在中国古代哲学中，“道”这个概念与柏拉图的“理式”比较相近，是一个具有普遍意义的哲学概念，也常常是作为艺术的本质存在的本体论范畴。“道”作为中国古代哲学关于宇宙本体和普遍规律的哲学范畴，最初为老子所提出。老子所讲的“道”，通常被认为有三种含义：一、作为宇宙天地存在之根本，先天地而生；二、规律性的道，是世界万物对立转化的规律；三、作为生活准则的道。可见，“道”的含义和柏拉图的“理式”是有一定差异的，富于更复杂的内涵。在中国古典美学中，文与道的关系很早便为人所讨论，并强调“道”

① 亚里士多德，诗学，北京：人民文学出版社，1982：28-29。

② 亚里士多德，诗学，北京：人民文学出版社，1982：50。

作为文艺本质的重要地位。

“文以明道”说在战国时代的荀子那里初见端倪，他主张一切言辞必须契合道，一切言辞必须阐明道。南北朝时期，刘勰在《文心雕龙》里谈道：“道沿圣以垂文，圣因文而明道。”认为道是依靠文来阐发的。刘勰的观点已初步涉及文以明道的问题。后来，宋代理学家将文、道关系推向了极端，共同趋向重道轻文的旨趣。周敦颐在《通书·文辞》中说：“文，所以载道也。”将“文”视为“道”的传声筒。程颐则认为“作文害道”，公开主张取消文学艺术。朱熹说：“道者，文之根本。文者，道之枝叶。”将文与道的关系看作本末主从的关系。

显然，“理式”和“道”虽都是作为美的本质和根源存在的一个普遍性的范畴，但二者由于文化背景与内涵所指的明显区别而不可等同而论。

4. “游戏”说

游戏说的主要代表人物康德（Immanuel Kant，1724—1804）是德国古典美学奠基者。他对艺术本质的理解集中地表现在他把艺术看成是“自由的游戏”，将艺术理解为一种超功利、不受任何外在束缚的“自由的愉快”。康德认为艺术是“自由的游戏”，就是强调艺术与科学、道德、价值的不同特点，强调艺术的无关利害、超功利性，是主体意志的自由表达。不过，康德并不因此否定艺术的理性特征。他说：“正当地说来，人们只能把通过自由而产生的产品，这就是通过一意图，把他的诸行为筑基于理性之上，唤作艺术。”^① 康德认为这是艺术与自然最大的区别，艺术应当基于理性之上进行创造，是一种有目的的活动，而自然则相反，只是一种无目的的、无意识的本能行为。他举例说蜜蜂筑造蜂巢，尽管规整精致，却只是一种无意识的本能性的自然行为。而野地里发现的一块原始人类削整过的石头，或是原始人的涂鸦或雕塑，看来粗糙、朴拙，从中却能体现出人们的理性观念和目的性，因此可以称作艺术品（图1-2）。

但在康德的观点中，艺术虽被视为理性的产物，却明显区别于其他理性行为，他将艺术与手工艺、科学进行比较认为：“艺术也和手工艺区别着，前者唤作自由的，后者也能唤作雇佣的艺术。前者人们看来好像只是游戏，这就是一种工作，它是对自身愉快的、能



图1-2 《威林道夫的维纳斯》 旧石器时代

① 康德，判断力批判（上卷），北京：商务印书馆，1985：148。

够合目的的成功。后者作为劳动,即作为对于自己是困苦而不愉快的。”^①这也就是说,艺术创作好似游戏,它是自由的、不受束缚的。而手工艺劳动则是被迫的、强制性的活动,是不自由的。至于艺术与科学的区别,康德认为主要在于科学是一种概念的理性活动,而艺术则是无关概念的;科学是一种知识、一种理论,而艺术则是人的一种技能、一种实践能力;艺术比科学更自由。

总之,康德艺术观的主旨在于强调艺术对人的精神和心理作用,重视艺术表现作为主体的人的意义,体现人的精神自由,对后世艺术本质观的影响极其深远。

5. “性灵”说

在我国古代的文艺理论史上,自南北朝始,伴随着“文学的自觉时代”的到来,文艺创作和批评表现出主体意识的觉醒。随着文艺的日益繁荣,文学艺术抒情言志的特点得到重视,产生了大量相关的论述和观点。性灵说,是其中比较有代表性的一支。它与儒家“礼教”传统不同,不是强调文艺的厚人伦、美教化的德育作用,而是强调抒写个体心灵情性。在中国诗论中最早提出这种观点的,可上溯到钟嵘的《诗品》,在其序中所讲到的“感荡心灵,吟咏情性”,可以看作是这种学说的萌芽。后至明代公安派领袖袁宏道,将之发展为一个比较完整的学说。所谓“性灵”,即指人性中的自然本真,而非读经学礼及世俗熏染等后天的东西,与虚伪做作之性相对立而言。性灵说,反对明代文坛的复古风气,大力倡导独抒性灵、抒写真性情的创作之风,这无疑具有积极意义。

康德重视艺术中人的自由精神表现,中国古典美学的“性灵说”强调人的真性情的本真流露,但都是把主体意志的表现与抒发作为艺术的本质。

6. “师造化”说

在中国美学史上,也有强调艺术与现实关系,带有“模仿说”色彩的美学观和艺术观,“师造化”理论就是一个代表。它明确现实是艺术的根源,强调艺术家应当师法自然。这在中国绘画美学史上,也是前后相承的一条思想脉络。比如:《易传》所提出的“观物取象”;隋代姚最在《续画品》中提到“心师造化”;唐代张璪提出的“外师造化,中得心源”;五代荆浩在《笔法记》中倡导的“度物象而取其真”;王履在其《华山图序》中总结的“得师心,心师目,目师华山”等。但是,我们必须看到,这些命题所讲到的对客观自然的师法取真在根本上不同于西方的模仿论。它从本质上讲不是再现模仿,而是更重视主体的抒情与表现,是主体与客体、再现与表现的高度统一(图1-3)。

“师造化”理论在坚持艺术与现实关系的唯物论基础上,并不否认“心”的作用,不排

^① 康德.判断力批判(上卷).北京:商务印书馆,1985:179.



图 1-3 《富春山居图卷（剩山图）》 元 黄公望

除主观情感意志的融入。这就与从西方传统认知哲学出发的模仿说有了明显的不同，它不是重在对外观世界的模仿、认知和再现，而是侧重于主客体的心灵契合、物我同一，与中国传统的重感悟、重表现的美学倾向是一致的。

二、现代美学中的艺术概念

进入 20 世纪，西方的美学研究呈现出一派繁荣兴旺的景象，对艺术本质的探讨也不断推陈出新。19 世纪末以来，伴随着新的社会思潮和哲学思潮，现代艺术风起云涌，各种各样的艺术风格、艺术流派不断涌现，特别是西方现代主义艺术的兴起使艺术大家族充满了勃勃生机。无论是艺术创造还是审美，都得到了极大的拓展，种种艺术实践的蓬勃，都成为了 20 世纪艺术理论研究发展的巨大动力。对艺术本质问题的研究视野也变得更为广阔和深刻，思维方法更趋多样化，从而促使理论研究朝着多元化、多角度、多层次的方向发展，有力地促进了艺术基础理论研究的繁荣兴旺。

20 世纪前期理论研究流派众多，观点主张莫衷一是、千差万别，但他们的争鸣共同实现了西方古典美学向西方现代美学转变的历史跨越。西方现代艺术理论走向多元化和多角度探索，对于作为基本理论问题的艺术本质的研究也相应地走向多元化。

1. 非理性主义艺术观

20 世纪,西方古典美学向现代美学转型过程中,非理性主义作为一种盛行的哲学取向,旗下活跃着众多的美学流派,他们反对理性的一统天下,探求情感、直觉、无意识的地位与价值。

首先来看表现主义美学的艺术观。表现主义美学作为一个现代美学学派形成于 20 世纪初,其创始人为意大利的贝奈戴托·克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)。表现主义美学认为艺术与情感表现之间具有本质的联系。艺术就是情感的表现,是富于想象力的表现,而情感的表现就是直觉的表现。克罗齐美学理论的核心论点就是:“直觉即表现。”由此得出结论:直觉就是抒情的表现,直觉就是美,就是艺术。

克罗齐对现代美学的影响是巨大的,他把艺术和审美作为人类一种最重要的精神活动,着力探寻艺术和审美的独特规律,这对后世美学有着重要启示。但是,克罗齐艺术观的弱点也是非常突出的。他过分强调艺术的直觉、非概念、非认识、非科学、非道德的特点,简单地将艺术等同于直觉、情感、想象,于是艺术的一切理性内容被剥夺。艺术最终变得无所依托,十分偏狭。因此,克罗齐理论受到众多后来美学理论的批判,但这并不妨碍他成为现代艺术理论的一个里程碑而发挥影响。

诞生于 19 世纪末 20 世纪初的精神分析学的重要代表是奥地利著名心理学家弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939),他的艺术观也为艺术本质研究提供了一条新的思路。他



图 1-4 《蒙娜丽莎》 意大利 达·芬奇

以精神分析的科学实证方法,来发掘研究人的心理世界,也是以人的“非理性”来阐释艺术的本质。从他的精神分析学的基本理论出发,他认为艺术是被压抑的欲望的满足和升华。弗洛伊德认为,艺术家与常人一样,有强烈的欲望,但如果这种欲望遭到社会的压抑、禁忌,便会选择艺术幻想和艺术创作的方式,使这种欲望得到变相的满足。尤其是儿童时代就有的经验欲望对人的心理影响是无法估量的。他以达·芬奇的创作为例,达·芬奇一生创作了许多以微笑的妇女为题材的画,其中蒙娜丽莎的微笑最为著名(图 1-4)。

弗洛伊德认为,这是因为达·芬奇埋藏于心底的对母亲温暖微笑的记忆被唤起,创作《蒙娜丽莎》实际上是满足压抑在他无意识中

对母亲依恋的情感和愿望。他说：“我们所熟悉的这个迷人的微笑引导我们猜想那是一个爱的秘密，有可能在这些形象中列奥纳多呈现了他孩提时的愿望——对母亲迷恋。”

用艺术得到欲望的满足，这是一种升华，也是一种幻想。因此，弗洛伊德认为艺术创造就是幻想，就是白日梦，因为艺术的本质就在于它不同于现实，在很大程度上是理想的和幻想的世界。所不同的是，艺术家是非常严肃，并且技巧性地对待这个幻想的世界的。

弗洛伊德的艺术理论大大拓展了艺术和审美的领域，对艺术本质和规律的理解是具有拓展性的，对艺术的非现实、假定性、幻想等这些较为人忽略的性质作了深刻、细致的阐释，包含着毋庸置疑的理论价值。不过，弗洛伊德理论局限于生理学视角来理解艺术本质，把人的本能和性的因素片面夸大，造成其理论难以弥合的缺陷。因此，在分析艺术作品和艺术现象时，浅尝辄止、穿凿附会的现象便难以避免。但我们仍然看到精神分析美学的广泛而深远的影响，许多现当代艺术争相对潜意识、梦幻、非理性等进行强调表现，都是精神分析美学强大的感召力的结果。

2. 形式主义艺术观

形式主义早在古希腊的毕达哥拉斯学派就有阐述，但 20 世纪重新兴起的形式主义美学将这一思想推向了一个新的现代形态的阶段。

真正使形式主义对艺术（特别是视觉艺术）创作实践产生巨大影响的，被认为是活跃于 20 世纪初至 30 年代的英国艺术批评家贝尔。

克莱夫·贝尔（Clive Bell, 1881—1964），英国著名艺术批评家。其著作《艺术》被认为对西方现代美学产生了重大影响，它集中体现了贝尔的形式主义理论。书中提出的艺术是“有意味的形式”的著名论点一度成为十分流行的对艺术本质的界定。

贝尔的理论基本可分为两个方面：在审美主体方面，他论述了审美情感的特征，强调审美情感不同于生活中的普通情感，它是一种关于形式或形式意味的情感，与现实生活中的种种利害关系完全相脱离。在审美客体方面，贝尔论述了艺术作品的基本性质，他认为这种性质就是“有意味的形式”。贝尔在众多的视觉艺术品中，诸如圣·索菲娅像、夏特尔教堂的玻璃花窗、墨西哥的雕刻、波斯的地毯、中国的陶瓷、乔托的壁画以及普桑、弗朗西斯卡·塞尚的杰作进行比较，得出他的结论：“在它们之中，共同的性质是什么？只有一个可能的回答——有意味的形式（Significant form）。”^① 贝尔所谓有意味的形式，指的是在作品中，以一种独特的方式组合起来的线条和色彩，以及其相互关系和相互组合，这些令人心动的种种排列与组合能够激起我们的审美情感，给人以审美享受。与历史上的形式主义不同，

^① 转引自张德兴，二十世纪西方美学经典文本（第一卷），上海：复旦大学出版社，2001：463。

他们并不排斥情感或情感表现,相反,他们认为“有意味的形式”就是艺术家的主观审美情感的表现。它绝不是对任何外部事物的模仿或复制,而是艺术家的主观创造,是独立于外部的一种新的精神性的现实。所以,以克莱夫·贝尔为代表的形式主义,反对传统的描述性、再现性绘画,认为这类绘画并不是真正的艺术作品。因为他们不纯粹依靠形式来唤起人们的审美情感,而是将形式当成传达思想、消息或事件的手段。随着摄影与电影的日趋成熟,以再现生活为主旨的绘画将失去意义。贝尔主张向原始艺术学习,在那些艺术里,“你找不到精确的再现,而只有有意味的形式”。同样的理由,他对以塞尚为代表的后印象主义艺术也大为推崇。贝尔形式主义艺术观正是以后印象主义以来的创作实践为主要依据,提出和倡导了以艺术作品的形式为首要特征和审美评价标准的艺术理论。贝尔的理论细加推敲不难发现其循环论证的毛病,但是它揭示了20世纪艺术发展的一个重要走向。在破除传统美学中机械的形式——内容二分法,在开展情感与形式之间对应关系的研究,揭示艺术作品的独立性等方面打开了新的思路,为后印象主义以来的现代抽象艺术的发展提供了理论基础。

俄国艺术家瓦西里·康定斯基在1910—1913年画了一幅名为《无题》的水彩画作品(图1-5)。



图1-5 《无题》 俄国 康定斯基

此画既无人物也无任何东西要展示,它被公认为第一幅抽象形式的绘画。在他的画中,确实没有任何可以认知的形象,但画面展现了一种活力,如变化的空间、节奏以及一种发自本能的形状、明暗和多变的、能吸引人们不同感受的线条以及笔触的触觉肌理。这幅画反映了康定斯基的观点,他认为抽象艺术能为20世纪早期的艺术创新开辟一条道路。

3. 存在主义艺术观

存在主义美学是现代西方美学的一个非常重要的流派,主要的代表是德国的雅斯贝斯、海德格尔和法国的萨特。他们把存在主义哲学观点运用到对艺术本质的探索中,认为艺术要撕破事物的表面而再现事物的普遍性,艺术作品不是对事物的模仿,不是对事物所做的标记,而应是事物的灵魂,是由自由来重新把握世界的一种创造物。艺术应当成为揭示存在的一种方式,成为人追求自由的一种方式。

关于艺术的本质,海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976)运用存在主义观点得出他的理解。1935年,海德格尔作了题为“艺术作品的本源”的系列演讲,并从此开始了他