

「可持续发展教育」规划教材

艺术概论

YISHU GAILUN

张进宝 张春园 主编



 吉林大学出版社
JILIN UNIVERSITY PRESS

“可持续发展教育”规划教材

艺术概论

主 编 张进宝 张春园

副主编 康红英 司娅英

吉林大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术概论 / 张进宝, 张春园主编. -- 长春 : 吉林
大学出版社, 2014. 9
可持续发展教育规划教材
ISBN 978-7-5677-2187-6

I. ①艺… II. ①张…②张… III. ①艺术理论—高
等师范院校—教材 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 208390 号

书 名: 艺术概论

作 者: 张进宝 张春园 主编

责任编辑: 吴亚杰 责任校对: 刘柏桥

吉林大学出版社出版、发行

开本: 787×1092 毫米 1/16

印张: 11.75 字数: 293 千字

ISBN 978-7-5677-2187-6

封面设计: 宋梵

北京广达印刷有限公司 印刷

2014 年 9 月 第 1 版

2014 年 9 月 第 1 次印刷

定价: 25.00 元

版权所有 翻印必究

社址: 长春市明德路 501 号 邮编: 130021

发行部电话: 0431-89580026/28/29

网址: <http://www.jlup.com.cn>

E-mail: jlup@mail.jlu.edu.cn

编审说明

本教材共六章内容。第一章为绪论,主要介绍艺术概论的课程性质、研究对象、主要内容、学习目的和研究方法。第二章为艺术概说,主要探讨和研究有关艺术活动发生和发展的的问题。首先,介绍和分析了关于艺术起源的五种传统说法,并肯定了“多元决定说”;其次,介绍了艺术活动的基本特征及功能;再次,分析了艺术教育的根本任务和目标,即培养全面发展的人才;最后,肯定了艺术在人类文化中的地位与作用,并讲解了艺术与其他几种主要文化现象之间的关系。第三章为艺术种类,在这一章中首先介绍了艺术分类最基本的六种方法,然后分别介绍了美术、音乐、舞蹈、文学、戏剧、摄影、电影与电视、建筑与园林的主要特征和主要类型,最后阐述了各门类艺术之间的关系。第四章为艺术创作,这一章主要探讨和研究了艺术自身的问题。首先明确了艺术创作的主体——艺术家,并探讨了艺术家与社会的关系、艺术家的个性、艺术家的修养、艺术创作中的规律等问题。接着介绍了艺术创作中的相关理论,其中有一些是比较复杂的理论问题,如艺术心理定势,无意识的种类、性质和作用,艺术灵感的产生及其生理机制、形象思维的逻辑、艺术思维的特殊规律等比较复杂的问题,而这些问题又都关系着艺术创作乃至艺术本体的根本问题,本章还讨论了艺术创作方法的风格以及流派和艺术思潮及它们之间的关系问题。第五章为艺术作品,本章主要介绍艺术作品的相关知识,主要讨论艺术作品的构成、艺术作品的层次、典型和意境等问题。第六章为艺术接受,在这一章中,主要讨论了艺术接受和传播的社会环境——艺术世界;艺术接受的内在过程;艺术接受与艺术的社会功能;艺术的审美教育等方面的问题。

本书的第一、三章由康红英编写;第二、四章由张进宝编写;第五、六章由张春园编写。另外,司娅英、张进宝对全稿进行了策划及文字整理工作。

本教材的编写继承和吸取了各位前辈的研究成果,并得到了常彦教授的大力支持和帮助,在此表示衷心的感谢!

由于编写时间紧促,作者水平有限,书中存在不足之处在所难免,敬请广大读者和专家批评指正。

“可持续发展教育”规划教材编审指导委员会

2014年7月

目 录

第一章 绪 论	(1)
本章小结	(12)
思考题	(12)
第二章 艺术概说	(13)
第一节 艺术的起源	(13)
第二节 艺术特征	(21)
第三节 艺术功能与艺术教育	(30)
第四节 作为文化现象的艺术	(36)
本章小结	(47)
思考题	(47)
第三章 艺术种类	(48)
第一节 艺术的分类	(48)
第二节 美 术	(51)
第三节 音 乐	(60)
第四节 舞 蹈	(65)
第五节 文 学	(70)
第六节 戏 剧	(77)
第七节 摄 影	(82)
第八节 电影与电视	(85)
第九节 建筑与园林	(92)
第十节 各门类艺术之间的关系	(99)
本章小结	(101)
思考题	(102)
第四章 艺术创作	(104)
第一节 艺术家	(104)
第二节 艺术创作过程	(115)
第三节 艺术创作中的心理和思维活动	(119)
第四节 艺术的创作方法与流派、思潮	(132)
本章小结	(140)
思考题	(140)
第五章 艺术作品	(141)
第一节 艺术作品的构成	(141)

第二节 艺术作品的层次.....	(150)
第三节 典型和意境.....	(157)
本章小结.....	(159)
思考题.....	(159)
第六章 艺术接受.....	(161)
第一节 艺术传播.....	(161)
第二节 艺术鉴赏.....	(163)
第三节 艺术批评.....	(173)
本章小结.....	(178)
思考题.....	(178)
参考文献.....	(179)

第一章 绪 论

【内容提要】

本章主要介绍了艺术概论的课程性质、研究对象、主要内容以及艺术概论的学习目的和研究方法,为学习以后各章的内容做了铺垫。

【学习目标】

了解艺术概论的课程性质和研究对象以及哲学、美学、艺术理论以及相关的心理学几者之间的关系;掌握艺术概论的主要内容,了解各章各节间的内在联系和逻辑关系;明确艺术概论的学习目的,较系统、全面地把握马克思主义关于艺术的基本原理、原则,把握艺术发展的客观规律,树立正确的创作思想,进而树立起正确的艺术观、价值观、人生观和世界观;了解历史上对艺术的主要研究方法;掌握运用马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义的科学的认识论和方法论。

【关键词】

艺术概论;哲学;美学;心理学;理论;实践;主观唯心主义;客观唯心主义;旧唯物主义;形式主义;后现代主义;辩证唯物主义;历史唯物主义

一、艺术概论的课程性质

《艺术概论》是高等艺术教育课程体系中的一门十分重要的基础理论课,是一门研究艺术活动基本规律的课程。本课程尤其注重以人类文化学与美学思想成果作为理论基础,以各门艺术的普遍规律作为自己的研究对象,来揭示艺术的基本性质、艺术活动规律、艺术的分类以及各门艺术的特征。

在人类发展的原始时期就已经产生了原始艺术,但当时的人们对艺术的思索是雏形的、不自觉的、不系统的。在中国春秋战国时代和西方古希腊时代,均已形成了人类早期的艺术学。然而,如同美学作为一门正式学科直到 1735 年才诞生一样,艺术学作为一门正式的学科出现,也只有仅仅一百年左右的历史。1867 年德国哲学家、美学家康拉德·费德莱(1841—1895)发表《论造型艺术作品的评价》一文,认为艺术并不只是与美有关的东西。他主张把美学和艺术分开加以研究。在他看来,从美学角度只能说明艺术的一部分内容,而艺术的创作活动却不仅只从属于美学,尤其当对艺术作品进行综合判断的时候,仅仅运用美学原理是不妥当的。在论文中,费德莱并没有直接为“艺术学”命名,但却是最早提出把美学和艺术加以区别的学者。因此,在西方费德莱有着“艺术学之父”的美誉。最早提出“艺术学”名称的是费德莱的追随者,德国美学家狄索瓦(1867—1947)。他认为,艺术不只是给予审美快感的東西,艺术具有极为广泛的精神和社会功能。他主张艺术学应从美学中独立出来,以便对艺术进行系统的考察和多样化的研究,从而确立了艺术学的学科地位。

二、艺术概论的研究对象

艺术概论就是艺术理论。作为课程,它是《艺术概论》;作为学科,它是艺术理论。我们之所以称其为《艺术概论》,顾名思义,就是简要地、概括地讲述或论述艺术的基本理论。如果不是从课程,而是从学科的角度来说,每门学科都有自己特定的研究对象。比如,与艺术理论关系最为密切的哲学、美学、心理学等,都有自己的研究对象。

哲学,是关于世界观、人生观和价值观的学说,它以整个世界(包括宇宙、自然界、社会和人)为自己的研究对象,是一切自然知识、社会知识和人文知识的概括和总结。哲学的目的在于揭示自然界、人类社会和思维的最普遍、最一般的发展规律,解决思维与存在、物质与精神、社会意识与社会存在的关系,以及人的本质与人的价值等一系列最基本的问题。哲学是自然科学、社会科学和人文科学的高度概括,涵盖一切学科,包括美学、心理学和艺术理论。

美学,是以一切美的领域为自己的研究对象,具体地说,就是美的存在、美的本质、美的规律、美的认识、美的感受、美的创造等领域。而美学上的一些基本问题如美的存在、美的本质、美的认识等,又是哲学基本问题在美学领域的体现,所以许多美学家把美学看成哲学的一个分支。美学的研究对象还包括艺术,而且艺术是美学的研究重点,以至于一些美学家如黑格尔、丹纳等把美学看作是“艺术哲学”。

艺术理论在研究人的审美认识、审美情感、审美创造等问题上是同美学相通的,同时又同心理学有着密切的关系。心理学是研究心理规律的学科,如认识、情感、意志等心理过程以及能力、性格等心理特性的规律。审美认识、审美情感和艺术创作活动等,确实涉及一些特殊的心理现象,于是又出现了心理学、美学、艺术心理学等交叉学科,这些学科就是从心理学的角度来探讨美感或艺术活动的。

根据上面所谈,我们可以把哲学、美学、艺术理论以及相关的心理学之间的关系,用一个简单的图式来表明(见图 1-1)。

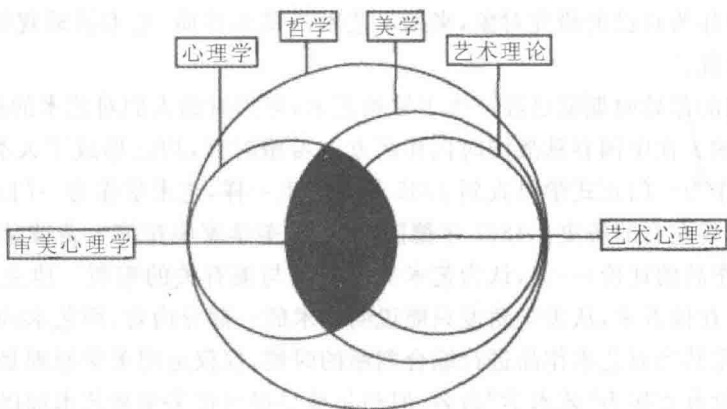


图 1-1 哲学、美学、艺术理论以及相关的心理学之间的关系

从上图可以看出:(1)美学、艺术理论、心理学等,都包含在哲学的研究范围之内;(2)在审美认识、审美观念、美感等问题上,美学和心理学又是相交叉的;(3)艺术理论又包含在美学同时也包含在哲学的研究范围内,在某些问题(如艺术创作和艺术欣赏中的情感活动和思维活动

等)上,又同心理学相交叉。但是,这个图式还是不够明确。我们必须再次强调:哲学、美学、艺术理论以及心理学,它们彼此的关系虽然大致如此,却又都是各自独立的学科,各有各的特定的研究对象,彼此相关,却又不能相互替代。

那么,作为学科的艺术理论或作为课程的《艺术概论》,它的特定研究对象究竟是什么呢?

概括地说,艺术理论是以各门艺术的普遍规律作为自己的研究对象。具体地说,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。这里需要明确两点:一是艺术理论与艺术史、艺术批评的关系;二是艺术理论与部门艺术理论的关系。具体如下:

第一,艺术理论并不具体地描述艺术发展的历史和艺术历史上的各种思潮流派,也不具体地研究和评价某个艺术家、某件艺术作品或某个艺术派别,因为那是艺术史和艺术批评的任务。艺术理论在论述或论证中,也会借用艺术史和艺术批评的研究成果,涉及一些个案如具体的艺术家、作品或流派,但那都是作为论据而提出的。艺术理论要阐明的是艺术的本质、特征及其发生、发展的规律。可以说,艺术理论是研究艺术普遍规律的一门学科。第二,各门类的艺术现象,如美术、音乐、舞蹈、文学、戏曲与戏剧、电影与电视等,都是艺术理论的研究对象。但艺术理论并不专门研究某一部门艺术,而是研究各个部门艺术最普遍、最一般的规律。它虽然也要研究各部门艺术本身的特点,但是并不把某一种艺术现象如诗歌的节律、雕塑的材质、音乐的表演等作为专门的研究对象,这个任务要靠部门艺术理论来解决,如美术理论、音乐理论、文学理论等。

艺术理论与部门艺术理论的关系,是普遍与个别、一般与特殊的关系。一方面,艺术理论是各个部门艺术共同的理论基础;另一方面,它又不能脱离各个具体的部门艺术。离开对部门艺术的研究,艺术理论就会是抽象的、空洞的;反过来,各个部门艺术的研究成果可以推动艺术理论的发展。所以,这二者的研究是统一的,必须紧密结合起来。

三、艺术概论的主要内容

明确了艺术理论的研究对象之后,它的研究范围也就清楚了,主要包括以下几个方面:艺术的本质特征、艺术的门类划分、艺术的发生发展、艺术的创作主体与创作活动、艺术作品、艺术的接受与艺术的功能,等等。而这几个方面,也正是本书的主要内容。

《艺术概论》全书共有六章,它们是:第一章绪论、第二章艺术概说、第三章艺术种类、第四章艺术创作、第五章艺术作品、第六章艺术接受。这里需要特别指出的是,这六章虽独立成章,却不是独立存在的,它们是一个完整的体系,是一个整体,各章之间有着内在的逻辑关系。首先,从大的关系来看,前三章与后三章可以分为两大的部分。第一部分包括绪论、艺术概说和艺术种类三章,可以看作是全书的总论,它从哲学的高度和历史的广度探讨了艺术概论的课程性质和目标、艺术的本质、各门艺术的特点和它们共同的审美特征,以及艺术发生与发展的客观规律,从外部建立起艺术的基本理论框架。第二部分包括艺术创作、艺术作品和艺术接受三章,它深入到艺术的本体,系统研究了创作主体、创作活动、创作成果以及创作后的艺术归属问题,揭示了艺术创作与艺术欣赏的普遍规律。总之,这两大部分并不是相互割裂或相互平行的,它们之间有着必然的逻辑联系,是一个系统的流程。关于这点,我们也用一个简单的图式来表明,如图 1-2 所示。

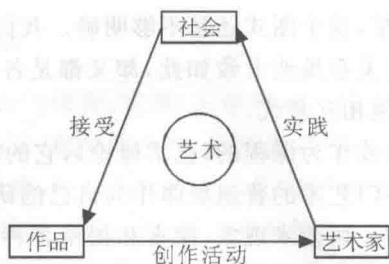


图 1-2 社会、作品与艺术家的逻辑关系图

从上图可以看出,艺术来自社会,还要回归社会,它不是也不可能是静止的和孤立的现象。具体地讲,作为观念形态的艺术,是社会生活在艺术家头脑中反映的产物:第一,一切艺术家都生活在一定的社会历史情境中,各种社会事物(包括政治、经济、道德、法律、宗教、哲学、科学等)都在不同程度上影响着艺术家的思想、情感、意志,艺术家又在不同程度上对社会生活进行体验、实践、认识,从而产生创作冲动、愿望和需要;第二,作为创作主体的艺术家,经过复杂的精神生产劳动即创作活动,其创作成果即艺术作品;第三,艺术作品直接来自艺术家的审美意识和审美创造,间接来自但最终来自社会生活,即“外师造化,中得心源”;第四,艺术作品一旦产生,就必须回到社会去,以实现其价值,而艺术回归社会的中介就是艺术接受。这样,本书的第一章就与最后一章密不可分地衔接在了一起,其间各章节的相互关系也就很清楚了。

从具体的章节关系来看,学习《艺术概论》切忌“只见树木,不见森林”,要从整体上系统、全面地把握它的内容。例如,在探讨艺术本质时,如果一味在艺术是“社会生活的反映”还是“自我表现”等具体概念、命题上纠缠,那么只能是一无所获而又自陷其中。本书探讨这个问题的前提是,把艺术理解为一种具体存在于历史中的活动方式,即人类的一种特殊的精神生产活动方式,而不是简单、独立地从作品或从创作主体去理解。在第二章中,分别从不同的层面论述了艺术与社会生活的关系、艺术反映社会生活的特性、艺术的审美特征等基本原理,并指出:从社会关系的角度看,艺术作为一种特殊的意识形态,是社会生活全面的、审美的反映;从创作活动的角度看,艺术又是艺术家审美意识、审美理想和审美情感的一种表现形态,二者具体地统一在社会历史的进程之中。又如,在探讨艺术创作活动时,我们首先把整个艺术创作分为创作主体——艺术家、创作活动过程、创作成果——艺术作品三个部分,然后再深入研究这三者的关系以及相关的带有普遍规律性的基本理论问题。这就是本书第四章、第五章的内容。

在学习本书之前,先宏观地把握本书的基本框架和主要内容,了解各章各节间的内在联系和逻辑关系是十分必要的,有助于明确学习目的。

四、艺术概论的学习目的

学习本书应该有明确的目的性,把理论学习看作是学习艺术不可或缺的一个重要方面。有些艺术院校的学生重视技艺而忽视理论,这是不全面的。重视技艺是对的,不打好扎实的专业基本功,不掌握熟练的艺术技巧,将来很难进行艺术创作或表演。但是,艺术究竟不是技术,艺术家除了有高超的专业技艺,还要有思想,这就需要艺术理论的学习。

理论是实践的产物,艺术理论则是人类广泛的艺术实践经验的概括和总结。中外艺术史说明,人类早在原始社会就有各种艺术实践活动,如音乐、舞蹈、建筑、工艺、洞窟壁画等。但理论却晚于实践,只有当艺术实践发展到一定时期,才有总结实践经验的艺术理论出现。在中

国,直到春秋战国时期,一些杰出的思想家才从不同的角度涉猎到艺术问题。比如,孔子关于诗歌和音乐有过许多重要的言论,荀子还写过关于音乐理论的专门著述《乐论》,这是中国较早的一部艺术理论著述。到了魏晋六朝时期,各类艺术实践活动空前繁荣,随之相继出现了一大批诗论、文论、画论、乐论等艺术理论著作,如嵇康的《声无哀乐论》和《琴赋》、钟嵘的《诗品》、曹丕的《典论·论文》、陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》、顾恺之的《论画》和谢赫的《古画品录》等。在西方,从古代希腊、罗马开始,就出现了研究艺术的理论专著,经文艺复兴和十八九世纪,一直发展到现当代。

实践产生理论,反过来,艺术理论一旦产生,就会对艺术创作实践起指导作用。马克思曾说:“人也按照美的规律来建造。”^①任何真正的艺术创作,都是美的创造,而创造美就要遵循美的规律、艺术的规律。艺术创作中有许多规律性的东西,如艺术与现实的审美规律、主客观关系的规律、形象思维的规律、典型的规律、形式美的规律,以及继承、借鉴与创新的规律,等等。艺术理论就要根据历史和现实,从古今中外大量的艺术创作实践经验中,把这些规律性的东西总结出来,用以指导艺术家的创作实践。任何艺术家,无论他是自觉的或不自觉的,也无论他是有意识的或无意识的,总要遵循一定的艺术原则,按照一定的审美规律来进行创作。一个艺术家,不管他愿意不愿意,总是受着一定的艺术理论或艺术思想的影响和制约。任何成功的艺术创作和艺术作品,都是合目的性与合规律性的统一。

历史上确有不少艺术家,他们自己没有什么理论,却创作出十分杰出的艺术作品。但这不等于说他们可以不受艺术规律的制约,只是他们从审美经验出发,自发地、无意识地在创作中触及到了艺术中的某些规律,于是得到了成功。相反,如果触及不到这些规律,违反了这些规律,他的创作只能是失败的。事实证明,历史上不成功、不美的作品,或者根本称不上艺术的所谓作品,也是为数不少的。

中外文学艺术史上更有许多优秀的艺术家,他们在自觉地思考,认真地研究艺术理论问题。他们从自己及别人的创作实践经验中总结出许多带规律性的东西,形成明确的艺术思想或艺术观,有目的地按照他所认识到的规律或原则艺术创作,他们的艺术成就也都比较大。例如,大文学家歌德、席勒、巴尔扎克、列夫·托尔斯泰、高尔基以及鲁迅、老舍等;大音乐家巴赫、莫扎特、贝多芬、李斯特、斯特拉文斯基等;大画家达·芬奇、安格尔、雕刻家罗丹以及顾恺之、齐白石、徐悲鸿、荆浩、石涛、李可染等,都有自己明确的艺术理论、艺术主张和艺术思想。一个艺术家,如果不注意理论的思考和研究,仅凭自己的技艺和直觉去表现,到后来就可能江郎才尽成为艺术匠人。

我们说,艺术理论是艺术实践经验的概括和总结,反过来又给艺术实践以指导。但同时还应该看到,艺术实践总是处在不断发展的过程中,因此,艺术理论也必然要不断发展,随艺术实践经验丰富发展而不断地丰富和发展,随着时代的发展而不断地增加新的内容,形成新的体系。江泽民同志曾在1994年全国宣传思想工作会议上提出,要“以科学的理论武装人,以正确的舆论引导人,以高尚的精神塑造人,以优秀的作品鼓舞人”。通过对本书的学习,学生应能较系统、较全面地把握马克思主义关于艺术的基本原理、原则,把握艺术发展的客观规律,树立正确的创作思想,进而树立起正确的艺术观、价值观、人生观和世界观,将来能够创造出鼓舞人的优秀作品。

^① 《马克思恩格斯全集》(第42卷),人民出版社1979年版,第97页。

五、艺术概论的研究方法

研究方法问题对于艺术理论来说尤为重要。任何一种艺术理论,总是属于一定的哲学思想体系的。艺术理论上的基本问题,如艺术的根源问题,艺术与现实的审美关系问题,或者说,艺术究竟是艺术家主观意识的产物,还是社会生活在艺术家头脑中反映的产物?是机械的反映,还是能动的反映?这些问题同哲学上的基本问题是一致的,即思维与存在的关系问题,社会意识与社会存在的关系问题,这一问题是哲学首先必须回答的问题,也是解决哲学上其他问题的前提。因此,解答艺术理论上的基本问题,就必须运用哲学方法论。而哲学方法论又取决于世界观,世上没有同世界观相脱离的孤立的哲学方法论,二者是统一的。以往的艺术理论,无论它们的学说体系如何不同,但基本上都可以归入主观唯心主义、客观唯心主义和唯物主义这三大哲学思想体系。下面,我们先来看看历史上几类主要的艺术理论及其哲学方法论,最后再来确定我们的研究方法。

(一)历史上对艺术的几类主要研究方法

下面介绍的,主要是主观唯心主义、客观唯心主义、旧唯物主义三种研究艺术的哲学方法论,以及形式主义方法论和后现代主义方法论。关于艺术的形式主义研究并不是哲学方法论,只是具体学科方法论,由于它在艺术理论研究中传统较深、影响较大,所以也将它列在其中。至于后现代主义,它既不是一种思想体系,也谈不上方法论。但由于它的解构主义思潮和反本质主义思潮在当下影响巨大,所以也列于其中,加以评析。

1. 主观唯心主义的方法

这种研究方法,仅从主体考察和解释艺术,认为艺术是艺术家个人主观意识的产物,艺术创作是由于纯主观意识的活动,同外界事物无关,同社会现实无关,其哲学基础是主观唯心主义的。例如,意大利哲学家克罗齐从其主观唯心主义哲学思想体系和方法论出发,主张“艺术是幻象或直觉”,“直觉只能来自情感,基于情感”,“艺术的直觉总是抒情的直觉”^①,是一种心灵的活动。他的理论核心是直觉,而其直觉又是表象以下的,“毫不带理智的关系”,“也还未成为理性的概念”^②。克罗齐在哲学上强调精神是唯一的实在,认为历史是精神发展的过程,直觉是认识的唯一源泉,否认人能凭借感觉、理性和实践活动去认识世界。

与克罗齐艺术直觉说类似的,还有英国主观唯心主义美学家科林伍德和法国反理性主义哲学家柏格森等,其影响波及西方近现代艺术以至20世纪世界艺术的发展,如德国表现主义就从他们的方法出发,强调艺术的“自我表现”。这一说法,在20世纪30年代和80年代初也在中国文艺界有很大影响。它固然有其合理的成分,也有特定历史时期的社会意义,但理论上却是片面的。艺术创作中不可能没有作为创作主体的艺术家这个“我”,但如果把哲学上的“自我”作为解释艺术的基本概念,其思想方法上的错误就很明显了。“自我”本是德国18世纪主观唯心主义哲学家费希特的用语,他批判了康德哲学中的唯物主义成分,否认有所谓“自在之物”的存在,认为“自我”是唯一的实在,它创造整个客观世界。费希特的“自我”是认识的主体,

^① 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年版,第209、227、229页。

^② 同上引。

又是意志或活动的主体。“自我”为了活动,就设定了跟自身对立的“非我”即自然界或客观世界,即是说,客体是主体所建立或创造的。这种理论是主观唯心主义哲学达到极端的“唯我论”,即认为世界上只有“我”是存在的,客观世界的一切都是主观意志所创造的。用这种理论方法研究艺术,就必然要否认艺术与现实社会生活的关系,而主张艺术只是“自我”的表现,是主观意志、意识、感觉或情感的表现。

2. 客观唯心主义的方法

客观唯心主义哲学认为,先于自然界而存在的某种精神是世界的本原。用其方法看艺术,则认为艺术的根源就在于这种先于自然界而存在的“理式”“理念”“客观观念”“绝对精神”。例如,古希腊哲学家柏拉图认为,现实是艺术的直接根源,而“理式”是艺术的最终根源;一切现实事物都是模仿“理式”的,而艺术又是模仿现实事物的,是“理式”的摹本的摹本。他举例说:“床不是有三种吗?第一种是在自然中本有的,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他认为只有神制造的“床之为床”的那个“理式”才是床的真实体,而画家制造的“床”(即艺术)只是“模仿者”,“模仿神和木匠所制造的”。

德国古典哲学家黑格尔认为,“艺术作品是诉之于人的感官的”,“多少要从感性世界吸取源泉”^②,但艺术的最终根源却在于“理念”。他说:“艺术的任务在于用感性形象来表现理念,以供直接观照,而不是用思想和纯粹心灵的形式来表现,因为艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一,所以艺术在符合艺术概念的实际作品中所达到的高度和优点,就要取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度。”^③黑格尔所说的“理念”,与柏拉图的“理式”不一样,它不是抽象的“神”,而是一种所谓的客观存在,是概念与实在的统一,也就是他所说的“客观观念”或“绝对精神”。但是他们的观点也有某些共同之处,即都把超自然的“理念”或“理式”说成是一切现实事物的根源,因而也就是艺术的最终根源。他们都把这种超自然的不可捉摸的东西看成是第一性的,而把现实世界看成是第二性的。实际上,所谓“理念”或“理式”原不过是臆造的主观观念的外化,所以他们考察艺术的方法仍是唯心主义的。但是,客观唯心主义的艺术论毕竟承认艺术来源于现实,并承认艺术创作的理性作用,特别是承认艺术以感性的形式显现理想,这些个别观点都是非常具有理论价值的。

列宁曾说:“客观(尤其是绝对)唯心主义转弯抹角地(而且还翻筋斗式地)紧密地接近了唯物主义,甚至部分地变成了唯物主义。”^④我们对于客观唯心主义(特别是黑格尔)的艺术理论应该特别注意,他们在哲学方法论上是头脚倒置的,在认识论上大前提是错误的,但在许多具体问题上却不乏正确的见解。

3. 旧唯物主义的方法

唯物主义与唯心主义的根本区别在于:前者认为存在决定意识,意识是存在的反映;后者认为意识决定存在或创造存在。在艺术的哲学基础问题上,凡承认艺术是现实的反映,肯定客观存在是第一性的而反映客观存在的艺术是第二性的,就都是唯物主义的;反之,凡认为艺术

① 柏拉图:《理想国》(卷十),转引自《西方文论选》,上海译文出版社1988年版,第33页。

② 黑格尔:《美学》(第1卷),商务印书馆1979年版,第33、90页。

③ 同上引。

④ 列宁:《哲学笔记》,人民出版社1974年版,第308页。

根源于主观观念或客观观念的,就都是唯心主义的。在中外历史上,运用唯物主义方法论考察研究艺术的,不乏其人。

西方早在 2000 多年前的古希腊时期就开始流行一种“模仿说”或“再现说”,认为艺术是对现实的模仿。文艺复兴时期意大利画家达·芬奇更是坚持模仿说,认为自然是艺术的源泉。他说:“绘画是自然界一切可见事物的唯一模仿者……是自然的合法的女儿,因为它是从自然产生的。”^①莎士比亚则说:“自有戏剧以来,它的目的始终是反映自然。”^②俄国 19 世纪民主主义革命者也倡导模仿说或再现说,并作出了系统的论述。比如,别林斯基认为,“艺术是现实的复制;从而,艺术的任务不是修改,不是美化生活,而是显示生活实际存在的科学。”^③车尔尼雪夫斯基在其《艺术与现实的审美关系》一书中,更为明确地肯定说:“艺术的第一目的是再现现实”,“再现生活是艺术的一般性格的特点,是它的本质。”^④

中国古代认为音乐也是由模仿现实生活中的自然音响而来,《管子》中讲道:“凡听羽,如鸟在树。凡听宫,如牛鸣中。凡听商,如离群羊”。中国古代画论中的“师造化”说与西方模仿说十分相似,也是以唯物主义方法看待艺术与现实的关系,认为现实是艺术的根源,强调艺术家要向自然学习,要真实地反映现实。“师造化”说是中国绘画美学思想的一条主线,“造化”泛指天地、自然界和一切主体之外的事物。例如,唐张璪主张“外师造化,中得心源”;隋姚最在《续画品》中提出“心师造化”;五代荆浩在《笔法记》中倡导“度物象而取其真”;明袁宏道在《瓶花斋论画》中写道:“善画者师物不师人,善学者师心不师道,善为师者师森罗万象,不师先辈”;王履在其《华山图序》中说:“苟非识华山之形,我其能图耶?……吾师心,心师目,目师华山”^⑤;等等。这些说法虽然简约,却高度概括,触到了艺术本质中一个非常重要的方面,是中华民族文化中的宝贵思想遗产。

模仿说、再现说或“师造化”说,在艺术的哲学基础问题上摆正了意识与存在的关系、艺术与现实的关系,所以基本上是唯物主义的。但这种唯物还只是朴素的唯物主义,有的则是机械的唯物主义,还存在着许多理论上的矛盾。从哲学方法论上分清什么是唯心主义和什么是唯物主义,是必要的。但以往的各种艺术理论或有关艺术的言论中,往往是瑕瑜互见的,唯心主义的艺术理论中并非没有某些合理的东西,而唯物主义的艺术理论中也并非没有矛盾的东西。马克思曾经指出:“从前的一切唯物主义……的主要缺点是:对事物、现实、感性,只是从客体的或者直观的形式去理解,而不是把它们当作人的感性活动,当作实践去理解,不是从主观方面去理解。”^⑥

4. 形式主义的方法

在西方,以艺术的形式主义研究作为一种具体学科方法论,有着相当悠久的历史。早在公元前 6 世纪,古希腊毕达哥拉斯学派就用数与节奏的和谐的原则考察建筑、雕刻、音乐等艺术,如研究什么样的数量比例才会在艺术中产生美的效果,从而发现了“黄金分割”的比例,并认为

① 《达·芬奇论绘画》,人民美术出版社 1979 年版,第 17 页。

② 《哈姆雷特》第三幕第二场。

③ 《别林斯基论文学》,新文艺出版社 1958 年版,第 106 页。

④ 《艺术与现实的审美关系》,人民文学出版社 1979 年版,第 91、109 页。

⑤ 《中国画论类编》,人民美术出版社 1986 年版,第 369、19、605、129、703、704 页。

⑥ 《马克思恩格斯选集》(第 1 卷),人民出版社 1972 年版,第 16 页。

圆球形是最美的图形。这种偏重形式的研究,是后来西方艺术理论中形式主义的萌芽。意大利文艺复兴时期的艺术家们也十分偏重对形式美和艺术技巧的探求,苦心研究色彩学、透视学、解剖学,寻找“最美的线形”和“最美的比例”,并试图用数学公式将其表现出来。在18世纪英国,形式主义方法也是有相当影响的,如哈奇生说:“在对象中的美,用数学的方式来说,仿佛在于一致与变化的复比例。”^①画家荷加斯在其著名的《美的分析》中提出了“会使任何绘画构图变得优雅和美”的一些基本规则:“适应、多样、统一、单纯、复杂和尺寸”,认为“直线和圆弧线及其各种不同的组合变化,可以规定和描绘出任何可视的物象,因此能够产生无限多样的形式”,并称波状线和蛇形线是最美的线条。^②在19世纪法国,就连强调再现自然与表现理想的新古典主义大师安格尔,也认为艺术的根本在于形式:“形式,形式——一切决定于形式。”^③

从20世纪初到50年代,对艺术的形式构成、艺术语言和材质媒介的研究,成为西方艺术理论研究的主要方法之一。现代形式主义诸派各说不一,但都把研究的重点从传统的艺术本源转到了艺术本体——形式自身上,用诸如线条、色彩、节律、音色、符号、媒介等形式因素解释艺术。比如,克莱夫·贝尔就断言:艺术是“有意味的形式”^④。

与古典形式主义的唯物主义哲学倾向不同,现代形式主义诸说把模仿自然与再现现实,以及一切文学的、社会的因素排除在艺术本体之外,也拒绝目的与意图、技巧与技法,把艺术本体建立在单纯的形式之上,建立在抽象的艺术语言之上。应该说,艺术语言(文学语言、音乐语言、舞蹈语言、绘画语言、雕塑语言等)的审美特征是艺术理论研究的重要对象之一,对艺术语言审美特征的深入探索和研究是现代形式主义艺术理论的重要贡献。但是,如果把艺术语言绝对化,把形式看成是艺术的全部,理论上只能以偏概全,根本不符合人类几千年艺术发展的实际。

5. 关于后现代主义的方法

西方后现代主义的话题是对现代主义或现代性的反思提出来的,涉及全球化时代的政治、经济、宗教,以及哲学、历史、文化、科技、艺术、美学等各个方面。它不是一种单一的思想体系,也没有一种共同的方法论,批判性、悲观主义和反本质主义是其大体一致的思想倾向。下面,仅就与艺术有关的代表性主张做些辨析:“什么都是艺术”。持这种主张的是法国艺术家杜桑,他在1917年向美国纽约举办的一个展览送上了一件“现成品”(readymade):瓷小便池,名为《泉》。他认为生活中的一切现成物品都可以成为艺术品,如用铅笔在达·芬奇的《蒙娜丽莎》的印刷品上加上胡须,就成为了他的作品。如果说,杜桑当时还带有反传统、反审美、嘲弄艺术的反叛意味的话,那么到了20世纪六七十年代,这种个体的反叛就成为了西方某种集体的思潮。行为艺术、偶发艺术、装置艺术、概念艺术,就连艺术家排泄的大便也成了艺术。这股思潮竭力抹杀艺术与非艺术的界限、艺术与生活的界限,生活中的一切都成了艺术。美国哲学家、法兰克福学派代表人物赫伯特·马尔库塞在其《反革命与造反》中说:“革命,一如生活,是一种艺术,我们每一个人都可以决定像艺术家那样来进行革命。要使铺路的石块变成艺术品,就像有些人已经干过的,就得把自己放进杜桑——而非列宁的传统中。”

① 朱光潜:《西方美学史》(上卷)人民文学出版社1979年版,第222页。

② 荷加斯:《美的分析》,人民美术出版社1986年版,第22、44、45页。

③ 《安格尔论艺术》第177页,辽宁美术出版社1979年版。

④ 克莱夫·贝尔:《艺术》,中国文联出版公司1984年版,第4页。

面对西方艺术的这一主流倾向,美国哲学家阿瑟·丹托在1984年提出了“艺术终结”论,宣告艺术在20世纪60年代已经死亡。丹托认为,艺术会有一个未来,只是“我们的艺术没有未来”。^①从丹托对西方后现代主义艺术的悲观论断中,我们可以得到深刻的启示:真正的艺术不会死亡。

“人人都是艺术家”。这是德国行为艺术家博伊斯的主张,他把艺术革命与社会革命联系在一起,认为没有谁是艺术家,没有谁不是艺术家。他最著名的作品是《如何给死兔讲解绘画》。1965年,博伊斯用了两个小时走过一个美术馆,一边走一边向他抱的死兔平静地讲解艺术。博伊斯从马克思关于共产主义社会没有专业艺术家的设想中引出当下“人人都是艺术家”的论断,实质上是否定社会分工的必要,否定艺术家在艺术创造中的重要位置和作用,也就是否定了艺术的过去、今天与未来。诚然,马克思在其早期著作中的确说过:“在共产主义社会里,任何人都没有特殊的活动范围,而是都可以在任何部门内发展,社会调节着整个生产,因而使我有可能会随自己的兴趣今天干这事,明天干那事,上午打猎,下午捕鱼,傍晚从事畜牧,晚饭后从事批判,这样就不会使我老是一个猎人、渔夫、牧人或批判者。”^②但马克思指的是未来的“共产主义社会”,在现阶段,在相当长的历史时期内,社会分工不仅不会取消,而且在某些领域还会有越来越细的趋势。

如果说,“什么都是艺术”等于“什么都不是艺术”,否定了艺术的存在;那么,说“人人都是艺术家”,就等于说“人人都不是艺术家”,否定了艺术家存在的价值和意义,否定了美术家、音乐家、文学家、戏剧家,进而否定了艺术展览、艺术演出、艺术教育、艺术批评与艺术理论。但是,这种艺术主张既过于陈旧又过于超前,既不符合人类几千年的艺术发展史,又不符合当下艺术发展的实际与趋势。

(二) 本书所采用的研究方法

本书的研究方法,是力求以马克思主义哲学方法论为指导,坚持辩证唯物主义与历史唯物主义的基本原理和根本原则,坚持内容的科学性和体系的完整性,坚持逻辑与历史相统一,坚持理论与实践相结合,在此基础上,注意批判地继承和吸收古今中外一切优秀的艺术理论遗产和思想成果。

从前面的简单介绍不难看出,历史上的各种艺术理论,尽管在其自身设定的逻辑框架内能够自圆其说,并且往往还有相当深刻的见地,有的也确实触及到了艺术本质的某些方面;但是,由于思想方法的单一、片面和形而上学,它们究竟没有能够讲清楚艺术的本质特征到底是什么,没有能够揭示艺术发展的客观规律。可以说,在马克思主义产生之前,没有辩证唯物主义和历史唯物主义科学的方法论做指导,任何天才的思想家对于复杂繁难的艺术问题都很难作出全面的说明和整体上的阐释。

马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义提出了科学的认识论和方法论,它要求人们从实际出发,客观地、历史地、全面地看问题,对艺术问题要从社会与人、历史与现实、生活与创作、物质与精神、主体与客体、主观与客观、情感与理性、形式与内容等多角度、多层面做综合的、整体的考察,从而使得科学地研究各种艺术现象、探索总结艺术的客观规律成为可能。

① 丹托:《哲学剥夺艺术》,美国哥伦比亚大学出版社1986年版(英文),第106页。

② 马克思:《德意志意识形态》,《马克思恩格斯选集》(第1卷),人民出版社1995年版,第85页。

辩证唯物主义既同各种唯心主义和形而上学根本对立,又同一切旧唯物主义有着原则的区别。它坚持从物质到意识的认识路线,认为认识是人的意识对客观事物的反映,是为了改造客观世界的积极的能动的反映。它坚持实践的观点,认为实践是认识客观真理的条件,是检验真理的标准。它指出,认识的发展过程是从感性认识经过悟性达到理性认识,再由理性认识到能动地改造客观世界这样一个辩证的过程。用辩证唯物主义认识论考察艺术,我们就会发现,作为意识形态的艺术是客观世界在艺术家头脑中反映的产物;审美认识是艺术家经过生活实践和艺术实践对于现实美的掌握,审美创造则是艺术家能动地改造客观现实从而创造出反映着他审美观念的第二现实即艺术作品。对于这些问题,我们将在以后的各章中做详细的论述。

把辩证唯物主义的基本原理应用于研究社会历史,即历史唯物主义。二者高度统一的哲学体系,构成完整的科学的世界观和方法论。关于历史唯物主义,由于我们在下一章里首先要给艺术作出定位和定性,所以这里有必要先来重温马克思主义创始人的几段经典性论述:

马克思在《政治经济学批判·序言》中说:“人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系,即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构,即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识。社会的物质生产力发展到一定阶段,便同它们一直在其中活动的现存生产关系或财产关系(这只是生产关系的法律用语)发生矛盾。于是这些关系便由生产力的发展形式变成生产力的桎梏。那时社会革命的时代就到来。随着经济基础的变更,全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。在考察这些变革时,必须把下面两者区别开来:一种是生产的经济条件方面所发生的物质的、可以用自然科学的精确性指明的变革,一种是人们借以意识到这个冲突并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的,简言之,意识形态的形式。”^①

恩格斯在《在马克思墓前的讲话》中说:“马克思发现了人类历史的发展规律,即历来为繁茂芜杂的意识形态所掩盖着的一个简单事实:人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等;所以,直接的物质的生活资料的生产,因而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段,便构成基础,人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念,就是从这个基础上发展起来的,因而,也必须由这个基础来解释,而不是像过去那样做得相反。”^②

以上这两段话,所包含的意思是非常深刻、多方面的,我们在这里没有必要做全面的分析。但是,我们可以把它们看作是马克思、恩格斯关于历史唯物主义的经典性论述。历史唯物主义是马克思、恩格斯的伟大发现,它第一次把社会历史的研究奠定在科学的基础之上,是研究各门人文社会科学的理论基础和科学的方法论。马克思主义创始人在人类历史上第一次从社会生活的各个领域划分出经济领域来,把社会关系划分成物质关系和思想关系,认为思想的社会关系是不以人们的意志或意识为转移而形成的物质的社会关系的上层建筑。这种划分是极为重要的,过去人们研究问题仅仅局限于思想的社会关系,即通过人们的意识而形成的关系,因此始终不能发现各种复杂的社会现象的重复性和规律性,也就不能正确地分析和解释这些

① 《马克思恩格斯选集》(第2卷),人民出版社1972年版,第82~83页。

② 《马克思恩格斯选集》(第3卷),人民出版社1972年版,第574页。