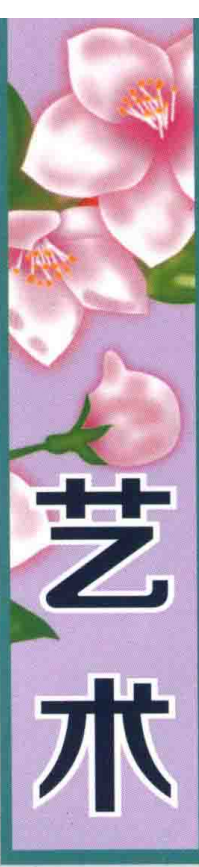


WATERPROOF TONER PAPER STREET



美学

简论

张静 赵伯飞 著



西安电子科技大学出版社
<http://www.xduph.com>

艺术美学简论

张 静 赵伯飞 著

西安电子科技大学出版社

内 容 简 介

本书包括四大部分，即艺术欣赏美学、艺术创造美学、艺术作品美学、艺术美学与美育；共十章，即导论、艺术的审美心理特征、艺术美的创造、电影美学、电视剧美学、文学美学、音乐美学、美术美学、建筑美学、艺术美学与青年美育。和其他美学原理著作比较，本书更侧重于艺术美的研究，特别是对具体艺术门类美学的研究；也更侧重于艺术的审美特征、艺术活动规律的研究以及艺术欣赏中审美心理规律的研究。全书从具体艺术门类入手，探讨和研究美学问题，力求使可读性、理论性尽可能融为一体。

本书可作为高等院校的教材，亦适合哲学、美学、艺术爱好者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

艺术美学简论 / 张静, 赵伯飞著. —西安: 西安电子科技大学出版社, 2019. 8

ISBN 978-7-5606-5362-4

I. ①艺… II. ①张… ②赵… III. ①艺术美学—研究 IV. ①J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 129967 号

策划编辑 高 樱

责任编辑 阎 彬 高 樱

出版发行 西安电子科技大学出版社(西安市太白南路2号)

电 话 (029)88242885 88201467 邮 编 710071

网 址 www.xduph.com 电子邮箱 xdupfxb001@163.com

经 销 新华书店

印刷单位 咸阳华盛印务有限责任公司

版 次 2019年8月第1版 2019年8月第1次印刷

开 本 787毫米×1092毫米 1/16 印张 11.5

字 数 209千字

印 数 1~1000册

定 价 33.00元

ISBN 978-7-5606-5362-4 / J

XDUP 5664001-1

* * * * * 如有印装问题可调换 * * * * *

前言

当今中国面临着实现中国梦的新的历史时期，我国美学研究和美育事业也面临着空前的大好形势和机遇。我国已明确把美育列入教育方针，肯定了它的地位、意义和作用。2015年9月15日国务院办公厅下发了《关于全面加强和改进学校美育工作的意见》，并在北京召开了全国美育大会，这一切都预示着中国美学研究和美育的发展不仅会走向全面振兴，而且必将形成又一次历史高峰。美学研究和美育是促进人类自身美化的科学，是人类认识世界，并按照美的规律改造客观世界和主观世界的一门科学。所以，当今美学理论和美育实践显得尤为重要。2015年在北京召开的全国美育大会，不仅是美育本身发展的需要，也是促进整个中华民族伟大复兴和实现中国梦的需要。2018年8月30日习近平总书记给中央美术学院8位老教授回信，向他们致以诚挚的问候，并就做好美育工作，弘扬中华美育精神提出殷切期望。习近平强调：“美术教育是美育的重要组成部分，对塑造美好心灵具有重要作用。加强美育工作，很有必要。做好美育工作，要坚持立德树人，扎根时代生活，遵循美育特点，弘扬中华美育精神，让祖国青年一代身心都健康成长。”正是基于这样的形势，我们撰写此书，其目的和意义在于：

首先，新的历史时期要求人们更全面、更准确、更科学地按照美的规律去改造客观世界和主观世界，这就要求有更多的人了解美的规律，把握美的规律，这是美学研究和美育在今天的一项重大的历史使命。

其次，由于社会文化、社会文明的高度发展，整个社会的审美

标准得以提高且尺度更宽、内涵更广，人们的审美追求也更迫切，因而更需要加强美学研究和审美教育。

再次，“互联网+”时代的核心是创新，需要广泛培养创新人才，需要普遍提高人们的创新能力，而美学研究和美育对于提高人的感知力、想象力、创造力，使人的逻辑思维能力和形象思维能力得以协调发展，有着其他教育无法替代的特殊作用。

最后，由于商品和市场的审美化需求的日益增强，产品的审美品位已成为社会经济竞争的重要内容，许多产品的审美价值已成为主导价值。加之作为当今社会新的经济增长点的艺术产业迅速崛起，加强美学研究和美育已成为社会生产和经济发展的迫切要求。

另外，还要强调的是，在新的时代，更迫切地要求建立与现代生产力和社会进步相适应的文明、健康、科学的生活方式，以及和谐、平衡、协调的人际关系和社会秩序。美学研究和美育是情感教育，对于陶冶人的情操，疏导人的情感，协调人的情绪，促进人的心理健康，具有突出的显著功能和效果。这一切都说明，新时代对美学研究和美育的呼唤格外强烈、格外紧迫，在新时代美学研究和美育的地位、作用更为重要、更为突出，这就必然会将美学研究和美育推向一个新的高峰。

著者

2019年3月

目 录

C O N T E N T S

第一章 导论 /1

一、艺术美学的研究对象 /1

二、艺术美的本质 /2

三、艺术美的基本特征 /4

四、艺术美的表现形态 /11

第二章 艺术的审美心理特征 /16

一、艺术的审美心理过程 /16

二、艺术审美过程的心理要素 /20

三、艺术的审美标准 /33

第三章 艺术美的创造 /42

一、艺术美创造的实质 /42

二、艺术美创造的基本环节 /42

三、艺术美创造的思维活动 /47

四、艺术美创造过程中的几种主要方法 /49

五、艺术美的接受 /55

第四章 电影美学 /72

- 一、电影美学的实质及其发展概况 /72
- 二、电影艺术的美学特征 /74
- 三、电影艺术的内容和形式 /75
- 四、电影艺术的导演和表演 /83

第五章 电视剧美学 /89

- 一、电视剧美学的实质及其美学特征 /89
- 二、电视剧及电视文学艺术的诞生 /91
- 三、电视文学的一般规律 /92
- 四、电视文学的特殊规律 /95
- 五、电视文学艺术的形式、样式和风格 /99
- 六、电视剧创作的不足及其发展 /101

第六章 文学美学 /105

- 一、文学美学的实质及其发展概况 /105
- 二、文学艺术的美学特征 /106
- 三、文学艺术的内容和形式 /108
- 四、文学艺术作品的体裁 /116

第七章 音乐美学 /120

- 一、音乐美学的实质及其发展概况 /120
- 二、音乐艺术的美学特征 /122
- 三、音乐艺术的内容和形式 /123
- 四、音乐艺术的主要体裁 /127

第八章 美术美学 /131

- 一、美术美学的实质及其发展概况 /131
- 二、美术艺术的美学特征 /131
- 三、美术艺术的主要表现手段 /132
- 四、西方美术艺术的主要流派 /134

第九章 建筑美学 /137

- 一、建筑美学的实质及其发展概况 /137
- 二、建筑艺术的美学特征 /139
- 三、建筑艺术的美学法则 /146
- 四、建筑艺术的几种主要风格 /147

第十章 艺术美学与青年美育 /151

- 一、美育的性质及其历史发展 /151
- 二、美育的意义 /154
- 三、美育的功能 /160
- 四、美育的实施 /168

参考文献 /175

后 记 /176

第一章 导论

艺术美学不同于研究有关文艺的一切问题的“文艺学”(文艺理论),不同于从心理学角度研究文艺创作和欣赏中有关心理学问题的“文艺心理学”,不同于从社会学角度研究文艺创作和欣赏中有关社会学问题的“文艺社会学”,也不同于从哲学角度研究文艺创作和欣赏中有关哲学问题的“文艺哲学”。艺术美学和文艺理论、艺术哲学在日常用语中常常混同,也有人认为三者等同,但多数人认为应该在科学用语和学科分类上将三者尽可能区分开来。本章将从艺术美学的研究对象及艺术美的本质、基本特征、表现形态等方面入手来说明艺术美学的本质。

一、艺术美学的研究对象

艺术美学也称文艺美学,是美学的分支学科。它是研究文学和艺术在审美的创作、欣赏中的特征和规律的学科。换句话说,它是研究文学艺术的审美特质以及文学艺术活动中的审美规律的科学。它着重研究作家、艺术家是怎样从一定的审美观点出发去感受、评价、概括社会生活的,是怎样按照“美的规律”进行艺术创造的,以及艺术品的审美属性与审美功能,艺术欣赏中的审美规律等方面的美学问题。概括起来讲,它主要研究艺术创造、艺术作品、艺术欣赏三大方面的美学问题。也可以说,艺术美学包括艺术创造美学、艺术作品美学与艺术欣赏美学这三个具体门类。目前这一学科正在建立之中。

艺术美学和美学是特殊和一般的关系。我们知道文学艺术活动是人类重要的审美活动之一,以人类审美活动作为自己的研究对象的美学,无疑要研究它。审美哲学要研究艺术活动中的审美客体(艺术类)的性质;审美心理学要研究艺术活动中的心理过程、规律;审美社会学也要研究艺术创造这种审美活动的本质与规律。

但也必须指出,作为整个美学的三个基本门类的审美哲学、审美心理学、审美社会学,它们只研究包括文学艺术活动在内的人类一切审美活动、审美现象共同的普遍的规律,并不研究文学艺术这种审美活动有别于其他审美活动的特殊规律。研究文学艺术这种审美活动的特殊规律的科学是什么?这就是艺术美学。艺术美学从美学的角度去研究文学艺术。所以,艺术美学是美学的一个分支。同时,艺术美学是边缘学科。下面谈谈艺术美学与文艺学、文艺理论的关系。

文艺学是专以文学艺术作为自己研究对象的,但它不同于艺术美学。其主要不同点在于艺术美学从美学的角度研究文艺;文艺学则是从各种不同角度对文艺作系统、综合、全面的研究。文艺学包括三个主要部分,它们从各自的角度研究文艺:①文学艺术史,它从历史的角度研究文艺,按照文艺发展的历史顺序,研究各个历史时期文艺发展的规律。②文学批评,它从应用的角度研究文艺,主要是对当代作家、艺术家以及艺术作品与一切文艺现象进行分析、评价。③文艺理论,它从理论的角度研究文艺,对文艺的基本原理、基本规律进行概括和总结。

单就文艺理论而言,它从理论上研究文艺,可以从与之有联系的各种学科的理论出发来进行研究,因而也就形成一系列的文艺理论的分支学科,比如从社会学的角度研究文艺,就形成文艺社会学;从心理学的角度研究文艺,就形成文艺心理学;从经济学角度研究文艺,就形成文艺经济学;从哲学的角度研究文艺,就形成文艺哲学(或称艺术学);从美学的角度研究文艺,就是艺术美学。

从这里我们可以看出文艺学与艺术美学并不是一码事。艺术美学只是文艺理论的一个分支,也可以说是文艺学的一个部类,不过它在整个文艺理论学科中居于最核心的层次,具有特殊的地位,但它不能代替文艺理论。总之,艺术美学既是美学的分支学科,又是文艺理论的分支学科,它跨越文艺学而进入美学,是文艺学与美学相互渗透后产生的边缘学科。

如上所说,艺术美学是研究文学和艺术在审美的创作、欣赏中的特征和规律的学科。所以,学习艺术美学,首先必须了解艺术美的本质、特征和表现形态。

二、艺术美的本质

艺术美是指各种艺术作品所显现的美。艺术美作为美的一种形态,是艺术家创造性劳动的产物。艺术家的创作活动作为一种精神生产活动,从本质上说,也是人的本质力量的对象化活动。因此,艺术美也就是人的本质力量在艺术作品中通过艺术形象的感性显现,是艺术家按照一定的审美目标、审美实践要求和审美理想的指引,根据美的规律所创造的一种综合美。存在于一切艺术作品中的美是艺术美。焕

发着艺术美光辉的艺术作品，会使人激动不已，如醉如痴，显示出巨大的魅力。要了解艺术美的秘密，必须对艺术美的本质加以探讨。

艺术，是客观社会生活在艺术家头脑中反映的产物。就其内容来说，它是艺术家对于现实生活中的美（以及相关的丑）的自觉的、能动的反映；就其形式来说，它是艺术家在熟练地掌握艺术媒介物的自然属性及其规律的基础上，创造出来的体现一定内容的艺术形象。艺术作品中的艺术形象是艺术家对社会和自然中的事物自觉加工的结果。因此，我们可以这样说，艺术美是表现与再现的统一。所谓表现，即指艺术美是艺术家主观感情的表现；所谓再现，即指艺术美是客观现实生活的再现。艺术家的主观感情与客观现实生活，通过艺术形象而得到统一。艺术作品中的美必须通过艺术作品才能显示出来，倘若作品中没有艺术形象，就不能成为艺术作品，也就不可能具有审美价值。

艺术美具有客观性。艺术形象是通过物质手段创造出来的，因此，艺术美就有了物态化的形式。艺术美之所以必须具有客观的物态化的形式，主要取决于两个原因：一是艺术家必须借助于一定的物质媒介才能进行艺术创作。艺术家不可能在抽象的幻想世界中凭空塑造艺术形象。画家如果离开了画布、色彩，雕塑家如果离开了泥块、石头，就无法从事艺术创作活动。二是艺术家进行创造，总是为了使人感知、认识，从而发挥其社会影响。如果不借助于一定的物质材料，艺术家就无法将审美感受转化为具体形象，使其获得欣赏的价值。正因为如此，艺术作品一经诞生，就成了客观的感性存在。同时，艺术美的根源也是存在于客观现实之中的。艺术美既不是如普罗提诺所说，是把“在心里原已构思成”的美“转运到作品中去”（西方美学家论美和美感·北京：商务印书馆，1980：59.），也不是如克罗齐所说，“它不属于事物”，而只是“属于心灵的力量”（朱光潜·美学原理·北京：作家出版社，1958：90.）。可以十分清楚地说，艺术美是客观现实的反映的产物。毛泽东同志指出：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。”（毛泽东选集（第3卷）·北京：人民出版社，1995：817.）不但艺术原料存在于客观现实生活之中，就连艺术家的主观思想感情，也是由客观现实生活所决定的。马克思早就说过：“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。”（马克思恩格斯选集（第2卷）·北京：人民出版社，1995：82.）所以，离开了客观现实生活，艺术就成为无源之水、无本之木，艺术的花朵就会枯萎。

艺术美不仅具有客观性，如果没有艺术家对现实的加工、改造，艺术美也是不可能产生的。艺术创作的典型化包含强烈的主观性因素。歌德说过：“艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实，或者说，是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。”没有艺术家向现实“灌注生气”，雕像将只是一具僵尸，而不可能是生动的艺术品。由于艺术家在艺术形象中总是融进了自己对生活的认识与评价，因而艺术形象就表现出极强烈的主观感情色彩。而且，艺术家凭着他的世界观、丰富的生活积累以及卓越的艺术技巧，可以通过有限的现实材料，表现出无限丰富的社会内容来。这样，在艺术创作中，艺术家浓重的感情色彩和巨大的能动作用，便使艺术美突出地表现了它的主观性。

艺术美的主观性是强烈的，又是隐蔽的。一般地说，艺术家的强烈感情都不是在作品中赤裸裸地表现出来的。这是因为，艺术家的任务不是直接出面说服欣赏者，而是通过艺术本身的力量感动欣赏者。因此，艺术家总是把主观性熔铸在具有客观性的物态化形式之中。恩格斯在评论《城市姑娘》时指出：“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。”（马克思恩格斯选集（第4卷）. 北京：人民出版社，1995：462.）在偏于再现的作品中，艺术家的情感，见解隐蔽得愈深，艺术的感染力往往愈见强烈。这种现象，可以从艺术欣赏心理中得到解释：欣赏者不接受“说服”，只接受“感动”。所以别林斯基说：“任何感情、任何思想必须形象地表现出来”。（别林斯基论文学. 北京：人民文学出版社，1998：10.）由此看来，艺术美虽然具有客观性，但就其实质而言，仍然是偏重于主观性的。我们可以这样说，艺术美就是用物态化形式体现出来的人类审美意识的积极成果，是艺术家通过艺术形象对现实生活中的美与丑的真实反映。

三、艺术美的基本特征

艺术美是美的最高形态，它具有以下基本特征：

（一）艺术美的典型性

现实中的美比较地不充分、不集中，往往与丑或不美的东西混杂在一起，并常常被虚伪的、偶然的、可有可无的东西所分散，所淹没。艺术家则把现实生活中分散的、不充分的、不丑或不美的因素混杂在一起的东西经过提炼、概括、加工、熔铸成为比现实美显得更为集中、更加精炼、更具有典型意义的艺术美。黑格尔把这种典型化的过程说成观念性的“灌注”“清洗”“还原”的过程，其中“清洗”尤为重



要。他说：“人们可以把这种清洗说成艺术的谄媚，就像说画家对所画的人谄媚一样。但是就连最不过问理想的画像家也必须谄媚，这是就这个意义来说的：他必须抛开形状、面容、形式、颜色、线条等方面的一切外在细节，必须抛开有限事物的有关自然方面的东西，如头发、毛孔、痂点之类，然后把主体的普遍性格和常住特征掌握住，并且再现出来。”当然，黑格尔认为艺术美“始终要求外在形式本身就要符合灵魂。”（黑格尔·美学（第1卷）·北京：商务印书馆，1981：200.）他所说的“清洗”，正是要将对象“清洗”得更加符合最能体现作为艺术美的灵魂——理念，这是客观唯心主义的观点，但是，他认为艺术必须“谄媚”的比喻，艺术必须“清洗”对象中那些非常住特征的看法，艺术必须创造出“这一个”的思想，还是符合艺术创作的实际的。

在这方面，许多作家都发表过自己的经验之谈。马克·吐温非常赞赏艺术概括的简洁美，认为艺术典型是一种“最完美的压缩”。托尔斯泰在《同作家莫欣谈》中指出：“假如直接根据一个什么真人来描写，结果就根本成不了典型，只能得出某个个别的、例外的、没有思想的东西，而我需要做的是从一个人身上摄取他的主要特点，再加上我所观察过的其他人的特点，那么这才是典型的东西。”（西方古典作家谈文艺创作·北京：人民文学出版社，1978：531.）他笔下的安娜·卡列尼娜就是这样创造出来的典型人物。19世纪70年代，资本主义的急剧发展在俄国产生了悲剧性的后果，妇女的社会生活和家庭问题的矛盾表现得相当尖锐，但是贵族及资产阶级上层社会却硬要给既淫荡又虚伪的社会冲突蒙上一层薄薄的面纱。托尔斯泰正是从这一社会的宏观的角度集中地表现了安娜矛盾的性格特点和强烈的复杂感情：既有一个生命力旺盛的女人久久压抑的强烈感情的满足，又有一个贞淑的妇女冲破礼法堤防而未免内疚的羞耻心，还有一个善良的妻子因不忠实于丈夫而于心不安的负疚感，这就使安娜这一形象具有高度的典型意义。

艺术美比现实美更典型，还包含着另外一层意思，即现实中的丑经过典型化的艺术创造，可以转化为艺术的美。在西方古典主义艺术中，推崇的是和谐统一的优美形象，丑是被排除在艺术的表现对象之外的。随着浪漫主义的兴起，丑才日益成为艺术中的表现对象。莎士比亚戏剧中的雅戈、威尼斯商人、福斯塔夫等，都是著名的丑的典型。雨果在《克伦威尔序》中还专门论述了滑稽、丑怪在艺术中的地位。他认为，滑稽、丑怪作为崇高、优美的配角和对照，要算是大自然给予艺术的最丰富的源泉，丑怪与优美的对比，就像“鱼衬托水仙，地底的小神使天仙显得更美”。

关于这一点罗丹说得更清楚。他指出，一般人在自然中所谓“丑”，往往能在艺术中变得非常美。“自然中认为丑的，往往要比那认为美的更显露出它的‘性格’。”（罗丹艺术论·北京：人民美术出版社，1981：26.）他所雕塑的《老妓》被人们称为

“丑得如此精美”的艺术品，正是他这一理论的实践证明。老妓衰老的形象从外表看确实是丑得不堪入目，满额皱纹，肌肉萎缩，手和腿像布满筋节的枯藤，连她自己也不敢正视自己年华的逝去，羞愧地低下了头，似乎在哀叹着早已逝去的青春年华。人们所以把这座雕像看成美的艺术品，并不仅仅因为它反映了生活中的一个丑的典型，而且因为它揭示了这一丑的典型“性格”所包含的“内在的真实”——她是经过多少人间的摧残和蹂躏之后才变得这样丑的。与其说她是在为自己的丑陋而哀愁，不如说她在为自己凄惨的命运而悲叹，为自己的不幸遭遇而颤栗。这样，这座雕像又具有了通过“外部真实”所表现的“灵魂、感情和思想”，亦即生活中的丑本身无法包容的深刻含义，从而能够引起人们心灵上的震撼与道义上的同情，而成为一个艺术美的典型形象。艺术就是这样的奇妙，它能化腐朽为神奇，于丑怪见光华。一些看似“丑”的生活形象，经过艺术家的典型化的加工，就能放射美的光辉。

这里要说明的是，为什么表现生活丑的艺术形象，同样会给人带来美的享受，使人产生美感？这里有一个生活丑向艺术美转化的问题。应该说，这种转化是由多种因素决定的。生活中的丑变成艺术美，一个很重要的途径就是经过典型的手法，使生活丑成为艺术的典型。这种艺术典型，并不是对丑的讴歌、赞颂，而是对它的无情嘲弄与否定，这种否定可以从另一角度使人们追求美的愿望得到一定程度的满足，产生美感。果戈里的《钦差大臣》全剧虽然没有一个正面人物，但果戈里却说：“在我们剧本中……有一个真正高尚的人，他始终在剧中活动着，这个人物就是笑。”通过讽刺丑，“人们对那些极其卑鄙的事物唤起明朗的高贵的反感”。巴尔扎克在长篇小说《高老头》中所塑造的没落贵族子弟、青年野心家欧也纳·拉斯蒂涅，可以说是复辟王朝时期法国社会中寡廉鲜耻的艺术典型。巴尔扎克认为生活中廉耻荡然的丑类经过“曲曲折折描写下来，会一样地美，一样地动人心魄”（巴尔扎克·高老头·傅雷，译，北京：人民文学出版社，1962：113.），这正是对生活丑转化为艺术美的一种最恰当的说明。可见，丑在艺术中的审美价值是绝对不能否定的。

（二）艺术美的理想性

艺术家在创造艺术美的过程中，必须把自己强烈的思想感情倾注在艺术形象之中，把对生活美丑的肯定或否定态度，把他的审美理想熔铸到作品之中，化为作品的血肉和灵魂，使之所表现的意蕴比现实生活本身更加理想化。因此，任何文艺作品都不能是单纯的客观对象的直观反映，必然体现着艺术家的审美心理和审美理想，表现出他们对现实生活的主观评价和爱憎态度。

黑格尔在谈到艺术的理想时指出：“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物



还原到具有心灵性的事物，因而使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现。”（黑格尔·美学（第1卷）·北京：商务印书馆，1981：201。）艺术必须成为“心灵的表现”，还应该是艺术所追求的理想，也正是艺术所表现的美比“外在的现象”的美更具理想性的缘故。从这一观点出发，黑格尔把文艺复兴三杰之一的拉斐尔同18世纪人物画家丹涅作了对比。他认为，有些人物画家根本不懂得人物画也必须是“心灵的表现”，他们虽然非常正确地描绘了一些次要的东西，如飘动的衣褶，皮肤的网纹以及雀斑、脓疱、痘痕之类，但却在人物形象里找不到精神的表现，找到的往往只是一些平庸的面孔，所以产生出很坏的效果。可是拉斐尔所画的一些圣母像就不然，它们虽然也描绘了圣母的面孔，腮颊、眼、鼻和口的形式，但这些形式却已与幸福的快乐的虔诚的而且谦卑的圣母完全契合。“我们确实可以说，凡是妇女都可以有这样的情感，但是却不是每一个妇女的面貌都可以完全表现出这样深刻的灵魂。”（黑格尔·美学（第1卷）·北京：商务印书馆，1981：201。）拉斐尔的《圣母子》（又称《奥尔良圣母》）就充分体现了艺术家的这一理想。画面上，圣母的脸容显得那样亲切慈祥，她的内心显得那样恬静欢乐，她在幸福地逗弄着自己心爱的婴儿，洋溢着一种天伦之乐的情调，给人以善良、端庄、纯洁与平易近人的美感。拉斐尔画圣母从不照抄模特儿，也不是凭空想象，而是本着画家自己的审美理想来构思。他在1514年致友人卡斯特里奥的信中曾说：“为了创造一个完美的女性形象，我不得不观察许多美丽的妇女，然后选出那最美的一个作为我的模特儿。……但鉴于选择模特儿是困难的，因此在创作时，我还不得不求助于我头脑中已形成的和正在努力搜求的理想美的形象。”（朱伯雄·外国美术名作欣赏·北京：人民美术出版社，1981：62。）以神话、传说为题材的艺术作品是如此，以历史人物为表现对象的艺术作品更是艺术家“心灵的表现”。在全国美展中，李斌的油画作品《赵一曼》就是一幅相当引人注目的、倾注了艺术家“心灵的表现”的作品，赢得了美展观众的赞誉。据专家们分析，油画《赵一曼》由于突破了一般的传统技法，借鉴了欧洲古典主义的手法，全力调动艺术手段精心地设计构成形式，而使一些看来已经过时的革命历史人物题材，重新显示出深厚的审美活动容量。它所运用的绘画语言是多层次的、多因素的。在光与色、线与形的对比和律动感中使人物显出温热、明亮、优雅的主体形态，突出地体现了革命者所具有的高贵与圣洁的人格。油画作者没有停留在图解事实上，也没有采用一般概念化的所谓“英勇不屈”“视死如归”之类的描绘方式，而是通过自己独特的审美感受，尽情地烘托出主体人物所蕴含的为人类而献身的崇高理想，从而使观赏者在审美的境界中得到精神上的升华。

不仅人物画是如此，就是以山水花鸟为题材的绘画也同样是画家“心灵的表现”，是画家的灵魂与性格理想化的感性体现。明末遗臣八大山人朱耷的绘画往往

用象征的手法在所画的一花一叶、一鸟一石之中寄寓他对明朝覆没的隐痛。如画鱼、鸭、鸟等，常作“白眼向人”状。他画的鸟，往往显得很倔强，写意中包含着悲愤慷慨的狂态，大有敛羽欲振、一触即飞之势。这样的形象塑造无疑是画家自己性格的写照，表现出他“愤慨悲歌，忧愤于世——寄情于笔墨”的理想追求。

（三）艺术美的普遍性

艺术的典型绝不是现实人物中的简单的“类型”。有人说，写人物就是写性格，只有写出性格才能写活人物，这话颇有道理。按照“类型说”的观点，写妓女和交际花就一定是荒淫无耻、水性杨花、见异思迁、恩尽义绝的祸水；写中国的知识分子就一定是习惯于温良恭俭让的谦谦君子，多数总是宣扬他们在种种压抑下的忍辱负重，含辛茹苦的绵羊性格，缺少的恰恰是开拓进取的龙马精神。这显然是“类型说”所造成的一种偏见。《桃花扇》中的李香君、《复活》中的喀秋莎·马丝洛娃、《日出》中的陈白露等艺术形象就不像“类型”说所概括的那样令人可憎。至于中国的知识分子，远的不说，以被人们誉为“红烛”的闻一多为例，不正是对“类型说”把人物性格概念化的有力一击？闻一多的《红烛》序诗写道：“……灰心流泪你的果，创造光明你的因，红烛啊！莫问收获，只问耕耘”。闻一多这一崇高的自我献身的品格，不正像一支只求发光、不怕牺牲的红烛吗？

显然，典型不是“类型”，典型性格不在于复杂的简单，而在于辩证统一。复杂而不统一，违背了矛盾律，只能是对性格的人为的割裂，这样是无论如何也塑造不出典型性格来的。典型人物的性格应该是个别性的，而不是概念化的，应该是独立自主的，而不是艺术家硬性强加在人物身上的。关于这一点，黑格尔说得好：“艺术还不能停留在这种单纯的整体上面，因为我们所说的是具有定性的理想，因此就是一个更迫切的要求，就是要性格有特殊性和个性。特别是动作，动作在它的冲突和反动中必须见出界限明确的内容（意蕴）。……要显示更大的明显性，就须有某种特殊的情致，作为基本的突出的性格特征，来引起某种确定的目的、决定和动作。”（黑格尔·美学（第1卷）·北京：商务印书馆，1981：304.）这就是说，人物性格既要有特殊性和个别性，又要在矛盾冲突中注意到他明确的“界限”，这样才能使性格得到完满而充分的展现；但是“界限”又不能过于死板和僵化，否则人物性格就会流于抽象化和概念化。

但是长期以来，流于抽象化和概念化的作品的确不少。封建时代宫廷文人的“应制之作”，现代社会图解观念的“奉命之作”，大多就不是从生活实际和深切感受出发，而是先有主观概念，再挤情感体验，先有逻辑主题，再凑审美知觉，以主题代美感，以观念定形象，这样的文艺作品当然不能以情感人，不能在人物性格上



产生“丰富多彩性”的艺术魅力。任何时候，图解式的、公式化的艺术作品都不可能产生真切感人的审美价值，当然更谈不上艺术美所必须具备的普遍意义了。

当然，艺术不仅会对当时当地的人具有美学意义，而且会对异时异地的人也具有普遍永久的审美价值。人们完全可以从美的艺术和艺术的美中欣赏到不同时代、不同地区的现实美。艺术美往往会突破时间和空间的界限，取得超越时代、超越疆域的审美效果，这正是艺术美比现实美更带有普遍性的主要根据。“艺术本来是在时间中的，它有时代性、历史性，但恰恰艺术本身又把时间凝冻起来，成为一个永久的现在。时间是不可逆的，但在艺术中又有一定的可逆性。人类和个体都通过时间而成长而体验，人经常感叹人生无常，去日苦多，时间一去不复返，总希望能把时间凝冻起来，而艺术便能确证人的历史，满足人的这种要求，以唤醒、培育、塑造人在情感上的自觉意识，丰富人的心灵，推动人们创造生活。”（李泽厚·哲学美学论文选·北京：人民文学出版社，1981：472-473。）

这里要强调的是，有人怀疑，莎士比亚笔下的哈姆雷特是否具有普遍性的意义，他的性格里是否掺和着许多不能融合成为统一体的差异面，从而使性格失去其为性格？按常理理解，他的父亲的鬼魂出现并向他揭露了所有的罪行之后，他应该马上就勇敢地去惩罚这种罪行，他有足够的理由去报仇。但是他却延宕又延宕，他的性格在实践方面是软弱的，在心情上是内倾反省的，很难决定下来跳出自己内心的和谐；他又是多愁善感的，爱沉思的，患多疑病的，忧伤抑郁的，因此不善于采取迅速的行动。歌德甚至认为，莎士比亚所要描绘的是把一件大事责成一个没有力量完成的人去做这件大事。歌德形象地写到：“这个剧本是一棵大橡树插在一个漂亮的花瓶里，这瓶子本来只宜插好看的花朵；结果树根蔓延开来，而花瓶就破裂了。”（黑格尔·美学（第1卷）·北京：商务印书馆，1981：294-295）这么一来，哈姆雷特的性格就似乎存在着许多不能融合成为统一体的差异面而失去其为具有普遍意义的性格了。黑格尔却认为，鬼魂的出现只不过是哈姆雷特自己内心预感的一种外在形式，主要是他在采取行动之前，要想办法确定使自己有把握。“哈姆雷特固然没有决断，但是他所犹豫的不是应该做什么，而是应该怎样去做。”（黑格尔·美学（第1卷）·北京：商务印书馆，1981：310-311）因此，他的性格并不是人为的分裂，不失为完整和统一性的性格，仍具有普遍的意义。

其实，歌德本人笔下的维特，又何尝不是在性格上具有许多差异面的统一体呢？在新兴市民阶级提出的“个性解放”和“感情自由”的精神感召下，青年一代以反封建束缚为理想，强烈渴望打破不合理的等级界限，但面对黑暗的社会现实，他们空怀理想。在他们中间普遍滋长着悲观失望的情绪，伤感多愁竟成为一种表示消极抗议的时髦。维特转而投身自然，赞美自然，实际上就是他反抗不自然的封建社