

国家级精品课程教材

艺术学概论

(第三版)

彭吉象 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

艺术学概论 彭吉象著 第三版 北京 北京大学出版社 2013.12
(博雅大学堂)

陈丹青 陈丹青 陈丹青

I ④艺... II ④彭... III ④艺术理论—高等学校—教材 IV ④B0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 241616 号

书 名：艺术学概论(第三版)

著作责任者：彭吉象 著

责任编辑：谭 燕

标准书号：陈丹青 陈丹青 陈丹青

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 252 号 100871

网 址：http://www.pup.cn 电子邮箱：zhaosheng@pup.cn

电 话：邮购部 010-62750175 发行部 010-62750176 编辑部 010-62750177

印 刷 者：

经 销 者：新华书店

2013 年 12 月第 1 次印刷 16 开本 256 页 32 印张 1 彩插 1 幅

2013 年 12 月第 1 版

2013 年 12 月第 1 次印刷

定 价：35.00 元

未经许可 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有 侵权必究

举报电话：010-62750175 电子邮箱：zhaosheng@pup.cn

作者简介

彭吉象 北京大学艺术学院副院长,北京大学电视研究中心主任,教授、博士、博士生导师。兼任中国高教美育专业委员会常务副会长、中国高教影视专业委员会副会长、中国电视艺术家协会高校分会副会长,美国密执安州立大学、北京师范大学等多所高校客座教授,教育部艺术教育委员会委员,第二批国务院特殊津贴专家。先后 苑次荣获国家级、省部级的科研奖或优秀教学成果奖。先后于 圆园零圆年和 圆园零源年两次被评为“北京大学十佳教师”。主讲的“艺术概论”课题已于 圆园零源年被评为“国家级精品课程”。长期从事艺术学、影视学等学科的教学与科研工作。迄今为止,已出版或发表了猿园园多万字的专著、译著和论文。



内容简介

由作者主讲的“艺术概论”课程于 2004 年 8 月被教育部指定为“国家级精品课程”。本书即为该课程教材。目前全国有多所高等院校使用此教材。

本书内容分为三编：上编为艺术总论，系统论述了艺术的本质与特征、艺术的起源、艺术的功能、文化系统中的艺术。中编为艺术种类，把艺术分为 12 大部类 12 门艺术，从美学和文化学的角度进行了阐述，并且通过对中外 100 个经典作品的读解与分析，帮助大学生加深对艺术作品的理解，并掌握鉴赏作品的方法。下编为艺术系统，对艺术创作、艺术作品、艺术鉴赏进行了全面介绍。本书注重从美学和文化学的角度来研究艺术，力求探索和发掘艺术的人文精神，吸收了国内外最新研究成果，在体系和内容上都有新的拓展，论述深入浅出、例证丰富，由感性认知到理性升华，符合学生的认知规律。本书可供高等院校素质教育与艺术教育使用，也是文艺理论研究者 and 爱好者的必备参考书。

此教材自北京大学出版社 2004 年出版以来，先后印刷近 10 次，在此基础上由高教出版社于 2011 年出版了修订版。本书为第三次修订版，由作者根据近年来教学与科研成果进行了修改补充，尤其是增加了对多个艺术门类中外经典作品的赏析，增补内容达 10 多万字。

目 录

上编 艺术总论

第一章 艺术的本质与特征 轶

第一节 艺术的本质 轶

第二节 艺术的特征 轶

第二章 艺术的起源 轶

第一节 关于艺术起源的几种观点 轶

第二节 人类实践与艺术起源的多元决定论 轶

第三章 艺术的功能与艺术教育 轶

第一节 艺术的社会功能 轶

第二节 艺术教育 轶

第四章 文化系统中的艺术 轶

第一节 作为文化现象的艺术 轶

第二节 艺术与哲学 轶

第三节 艺术与宗教 轶

第四节 艺术与道德 轶

第五节 艺术与科学 轶

中编 艺术种类

第五章 实用艺术 轶

第一节 实用艺术的主要种类 轶

第二节 实用艺术的审美特征 轶

第三节 中外实用艺术精品赏析 轶源

第六章 造型艺术 轶苑

第一节 造型艺术的主要种类 轶苑

第二节 造型艺术的审美特征 轶源

第三节 中外造型艺术精品赏析 轶源

第七章 表情艺术 轶远

第一节 表情艺术的主要种类 轶远

第二节 表情艺术的审美特征 轶源

第三节 中外表情艺术精品赏析 轶源

第八章 综合艺术 轶源

第一节 综合艺术的主要种类 轶源

第二节 综合艺术的审美特征 轶源

第三节 中外综合艺术精品赏析 轶源

第九章 语言艺术 轶源

第一节 语言艺术的主要体裁 轶源

第二节 语言艺术的审美特征 轶源

第三节 中外语言艺术精品赏析 轶源

下编 艺术系统

第十章 艺术创作 轶苑

第一节 艺术创作主体——艺术家 轶苑

第二节 艺术创作过程 轶源

第三节 艺术创作心理 轶源

第四节 艺术风格、艺术流派、艺术思潮 轶苑

第十一章 艺术作品 轶源

第一节 艺术作品的层次 轶源

第二节 典型和意境 轱圆

第三节 中国传统艺术精神 轱原

第十二章 艺术鉴赏 轱愿

第一节 艺术鉴赏的一般规律 轱愿

第二节 艺术鉴赏的审美心理 轱愿

第三节 艺术鉴赏的审美过程 轱圆

第四节 艺术鉴赏与艺术批评 轱愿

主要参考书目 轱远

第三版后记 轱愿

上编 艺术总论

从广义上讲,艺术也包括作为语言艺术的文学。从狭义上讲,艺术则专指文学以外的其他艺术门类,将文学与艺术并列起来,合称为文艺。本书则是从广义上来讲的,认为艺术应当包括实用艺术(建筑、园林、工艺美术与现代设计等)、造型艺术(绘画、雕塑、摄影、书法艺术等)、表情艺术(音乐、舞蹈等)、综合艺术(戏剧、戏曲、电影、电视艺术等)、语言艺术(诗歌、散文、小说等),以及杂技、曲艺、木偶、皮影等历史悠久的民族民间艺术。

如果从原始艺术算起,人类的艺术活动已有数万年的历史。可以说,人类的艺术史同人类的文化史一样古老。然而,艺术学作为一门正式学科出现,是19世纪末叶才逐渐形成的。尽管中外历史上早就有大量的艺术理论,各门类艺术也都有极其丰富的理论成果,但由于时代的局限,始终未能形成一门现代意义上的艺术学的科学体系。直到19世纪末叶,德国的康拉德·费德勒(1817—1883)极力主张将美学与艺术学区分开来,认为它们应当是两门相互交叉而又各自独立的学科,这标志着艺术学作为一门独立学科的正式形成。费德勒也因此被称为“艺术学之父”。在他之后,德国的格罗塞(1861—1927)着重从方法论上建立艺术科学,他的《艺术的起源》是艺术社会学的重要著作之一。此外,德国的狄索瓦(1858—1929)和乌提兹(1858—1929)更是大力倡导普通艺术学的研究,确立了艺术学的学科地位。20世纪二三十年代,日本、苏联等国都相继开展了对艺术学的研究和探讨,我国也出现了一些艺术学方面的译作和著作,艺术学的研究更加广泛和深入。近几十年来,艺术学在世界各国更是有了较大的发展,尤其是发达国家的综合性大学几乎都设立了各种形式的艺术院系。20世纪80年代以来,我国高等院校的艺术教育也有了长足的发展。然而,相对于文学研究和其

他门类艺术的研究来看,普通艺术学的研究在我国仍然是一个薄弱环节。尤其是如何深入发掘中华民族艺术之精髓,广泛借鉴世界各国艺术学研究的优秀成果,更是一项迫切而艰巨的宏大工程。

从总体上讲,艺术学的内容应当包括艺术理论、艺术批评和艺术史。同时,普通艺术学以整个艺术为研究对象,又包含着音乐学、舞蹈学、戏剧学、电影学、美术学等各门具体的艺术学科。此外,由于时代的发展和研究的深入,艺术学又不断产生出许多分支学科,诸如艺术社会学、艺术人类学、艺术心理学、艺术文化学、艺术教育、艺术管理学、艺术符号学、艺术思维学等等。我们在本书中着重介绍艺术学最基本的一些原理,主要是:艺术的一般规律,艺术的创作、作品和鉴赏,以及各门艺术的基本特点等。

本书的特点是努力从美学与文化学的角度来研究艺术。如果说,哲学代表着人类理性认识的最高形式,艺术代表着人类感性认识的最高形式,它们共同构成了人类精神王国的两座高峰,那么,架在哲学与艺术这两座精神高峰之间的桥梁便是美学。正是从这个意义上,黑格尔干脆把美学称之为“艺术哲学”。当代西方学术界强调从文化学的角度来研究艺术现象与各部门艺术,特别是 19 世纪下半叶的西方文艺理论,已经达到了与其他人文社会科学同步发展的前沿学术境地,具有了更加广阔的文化视野。中国艺术深深植根于民族传统文化的丰厚土壤之中,从古至今涌现出无数杰出的艺术家和不朽的艺术品,这些都值得我们文化学的角度去认真发掘和研究。

第一章

艺术的本质与特征

第一节 艺术的本质

究竟什么是艺术？它具有哪些基本性质与特点？面对着丰富多彩的艺术种类和浩如烟海的艺术作品，人们很早就开始探索这个问题。

一 关于艺术本质的几种主要看法

据不完全统计，从中国先秦时期和古希腊开始，给艺术下的定义迄今已有上百种，从不同的角度探讨了艺术的本质特征。其中影响较大的主要有“客观精神说”、“主观精神说”、“模仿说”或“再现说”。

客观精神说

这种观点认为艺术是“理念”或者客观“宇宙精神”的体现。古希腊哲学家柏拉图是较早对艺术的本质进行哲学探讨的学者。柏拉图认为，理式世界是第一性的，感性世界是第二性的，而艺术世界仅仅是第三性的。也就是说，只有理式世界才是真实的，而现实世界只是理式世界的摹本，那么，艺术世界当然更不真实了，艺术只能算作“摹本的摹本”，“影子的影子”，“和真实隔着三层”。这样一来，艺术是对现实的模仿，而现实又是对理式的模仿。显然，柏拉图对艺术本质的认识，是基于他客观唯心主义的哲学观。然而，柏拉图对艺术本质的认识中，也有值得我们注意的东西，那就是他力图从具体的艺术作品中找出深刻的普遍性来。

德国古典美学集大成者黑格尔对艺术本质的认识同样也建立在客观唯

心主义哲学体系之上。黑格尔美学思想的核心是：“美就是理念的感性显现”^①，同样把艺术的本质归结于“理念”或“绝对精神”。但是，黑格尔关于美和艺术的看法又包含了深刻的辩证法思想，他认为，“理念”是内容，“感性显现”是表现形式，二者是统一的。艺术离不开内容，也离不开形式，离不开理性，也离不开感性。在艺术作品中，人们总是可以从有限的感性形象认识到无限的普遍真理。

中国古代也有类似的“文以载道说”。南北朝时期，刘勰《文心雕龙》的首篇就是《原道》，认为文是道的表现，道是文的本源。当然，刘勰在这里所说的“道”，既有自然之道的意思，也有古代圣贤之道，即善的意思。因此，他所说的“道”还是自然之道与圣人之道之统一。到了宋代，理学家在文与道的关系上更是走上了极端。在朱熹看来，“文”只不过是载“道”的简单工具，即“犹车之载物”罢了。这样一来，“道”不仅是文艺的本质，而且是文艺的内容，“文”仅仅是作为“道”的工具而已。显然，这种“文以载道说”同样把艺术的本质归结为某种客观精神。

■ 庄 观 精神 说

这种观点认为艺术是“自我意识的表现”，是“生命本体的冲动”。德国古典美学的开山鼻祖康德，把他的美学体系建立在主观唯心主义基础之上。康德认为，艺术纯粹是作家、艺术家们的天才创造物，这种“自由的艺术”丝毫不夹杂任何利害关系，不涉及任何目的。康德把自由看做艺术的精髓，他认为正是在这一点上，艺术与游戏是相通的。他强调，艺术创作中天才的想象力与独创性，可以使艺术达到美的境界。诚然，康德看到并强调了创作主体的重要性，并且把自由活动看做艺术与审美活动的精髓，这些都体现出康德思想的深刻之处。但是，康德的先验论的唯心主义哲学体系，又使他关于美与艺术的论述中充满了一系列矛盾。

康德的这种意志自由论成为后来的唯意志主义的思想来源之一。处在18世纪和19世纪转折点上的德国哲学家尼采认为，人的主观意志是世上万事万物的主宰，也是推动历史发展的根本动因。在尼采那里，主观意志被说成是主宰一切的独立实体，本能欲望被夸大为具有无限的能动性。尤其值得指出的是，尼采是从美学问题开始他的哲学活动的。在他的第一部著作《悲剧的诞生》中，尼采用日神阿波罗和酒神狄奥尼索斯的象征来说明艺术的起源、艺术的本质和功用，乃至人生的意义等等，它们成为尼采全部美

^① [德]黑格尔：《美学》第1卷，第161页，商务印书馆1979年版。

学和哲学的前提。尼采把日神冲动和酒神冲动看做艺术的两种根源,把“梦”和“醉”看做审美的两种基本状态。他强调,日神精神和酒神精神都植根于人的深层本能,其区别仅仅在于,前者是用美的面纱来遮盖人生的悲剧面目,使人沉湎于梦幻中;后者却是一种痛苦与狂喜交织的癫狂状态,使人在极度的情绪放纵中来揭开人生的悲剧面目。

在我国古代的文艺理论批评史上,南北朝时代是文学日益繁荣的时期,文学艺术抒情言志的特点得到重视。但是,这个时期有的文艺评论家把“情”、“志”归结为作家、艺术家个人的心灵和欲念的表现,根本否认文艺与社会现实的联系。宋代严羽的“妙悟说”和明代袁宏道的“性灵说”,也是把主观精神的表现和抒发,当作文学艺术的本质特征。

模仿说或再现说

西方文艺思想史上,“模仿说”一直是很有影响的一种观点。这种观点认为艺术是对现实的“模仿”,发展到后来,更认为艺术是“社会生活的再现”。古希腊的亚里士多德在人类思想史上第一个以独立体系来阐明美学概念,他认为艺术是对现实的“模仿”。他首先肯定了现实世界的真实性,从而也就肯定了“模仿”现实的艺术的真实性。同时,亚里士多德进一步认为,艺术所具有的这种“模仿”功能,使得艺术甚至比它所“模仿”的现实世界更加真实。他强调,艺术所“模仿”的不只是现实世界的外形或现象,而且是现实世界内在的本质和规律。因此他认为,诗人和画家不应当“照事物本来的样子去模仿”,而是应当“照事物的应当有的样子去模仿”^①,也就是说,还应当表现出事物的本质特征来。亚里士多德的“模仿说”对艺术实践产生了很大的影响,从中世纪、文艺复兴直到十七八世纪,一直为欧洲许多美学家、艺术家所信奉。

俄国 19 世纪革命民主主义者车尔尼雪夫斯基从他关于“美是生活”的论断出发,认为艺术是对生活的“再现”,是对客观现实的“再现”。车尔尼雪夫斯基的基本论点是艺术反映现实,但他所理解的现实生活,不仅包括客观存在的自然界,而且包括人们的社会生活,从而更加具有深刻的社会内容。车尔尼雪夫斯基进一步指出,对于“美是生活”的论断应当作如下解释:“任何事物,我们在那里看得见依照我们的理解应当如此的生活,那就是美的;任何东西,凡是显示出生活或使我们想起生活的,那就是美的。”^②从这

① 转引自朱光潜:《西方美学史》上卷,第 79 页,人民文学出版社 1982 年版。

② 北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,第 104 页,商务印书馆 1982 年版。

个角度肯定了美离不开人的理想,肯定了现实生活是艺术的源泉,艺术家在说明生活和对生活作判断时又必须发挥自己的主观能动性。但是,车尔尼雪夫斯基机械唯物论的缺陷,使他在美学和艺术思想中充满了矛盾,尤其是他过分抬高现实美,贬低艺术美,他在一个很有名的比喻中,曾经把生活比作金条,把艺术作品比作钞票,以此说明艺术只是生活的代替品,自身缺少内在的价值,显示出机械唯物主义的偏见。

除以上几种主要观点外,中外艺术史上还有“形象说”、“情感说”、“表现说”、“形式说”等多种颇有影响的说法。

二 艺术本质问题的科学理论基础

人类社会生活从总体上可以划分为物质生活与精神生活两大组成部分。为了满足这两种生活所分别进行的生产活动,就叫做物质生产与精神生产。物质生产是为了满足人们的物质需要,它的成果构成了人类的物质文明。精神生产是为了满足人们的精神需要,它的成果构成了人类的精神文明。艺术生产作为一种特殊的精神生产,则是为了满足人们的审美需要,它的成果构成了人类光辉灿烂的艺术文化宝库。

尤其需要指出的是,马克思明确提出了“艺术生产”的概念,将“艺术”与“生产”联系起来考虑,从生产实践活动出发来考察艺术问题,把艺术看做是一种特殊的精神生产,这在美学史和艺术史上是一个前所未有的创举。“艺术生产”理论,对于揭示艺术的起源和艺术的发展,揭示艺术的性质和艺术的特点,以及揭示艺术创作、艺术作品、艺术鉴赏这样一个完整的艺术系统的奥秘,都提供了科学的理论依据。

那么,“艺术生产”理论究竟给艺术学研究提供了哪些启示呢?

第一,艺术生产理论揭示了艺术的起源、性质和特点。

首先,从艺术的起源来看,艺术生产本身是经历了一个漫长的历史过程才从物质生产中分化出来的。人类最初的艺术品常常同生产劳动实践有着直接的联系,它们或者是劳动工具如精致的石器、骨器等,或者是劳动成果如用来作为装饰品的兽皮、兽牙、羽毛等。随着生产力的发展和人类社会的进步,艺术生产逐渐独立出来,这些劳动产品也逐渐从满足人的物质需要变为满足人的精神需要。艺术的起源可能有多种多样的原因,但归根结底,艺术的起源离不开人类的社会实践活动。

其次,从艺术的性质和特点来看,艺术生产理论告诉我们,艺术作为审

美主客体关系的最高形式,艺术美包含着两个方面的内容,一方面艺术是对客观社会生活的反映,另一方面艺术又凝聚着艺术家主观的审美理想和情感愿望。也就是说,艺术美既有客观的因素,又有主观的因素,这两方面通过艺术家的创作活动互相渗透、彼此融合,并物化为具有艺术形象的艺术作品。因而,艺术的审美价值必然是主客体的有机统一。艺术生产的突出特点,是把创作主体(艺术家)强烈的主观因素渗透到整个艺术创作过程,并融汇到艺术作品之中。人类的生产实践活动本身就是一种创造性的劳动,艺术生产作为一种特殊的精神生产,当然就更是一种自由自觉的创造性劳动了。艺术生产固然离不开客观现实,社会现实生活是艺术创作的源泉和基础,但艺术生产同样不能离开主观创造,只有当艺术家调动他强烈而丰富的想象来从事创作时,才能塑造出有血有肉、生动感人的艺术形象。从这种意义上讲,艺术必然是心与物的结合、主观与客观的结合、再现与表现的结合。

于是,艺术生产理论就澄清了在艺术本质问题上许多片面的观点和认识。如上文提到的“主观精神说”,虽然重视和强调了艺术创作中,艺术家作为创作主体的地位和作用,却把这种主观因素过分夸大到绝对化的程度,以至完全否认客观因素的存在,从而在艺术本质问题上得出了片面性的结论。同样,“模仿说”或“再现说”,虽然重视和强调了艺术创作来源于客观现实生活,但也把这种客观因素过分夸大,忽视和否认艺术家的创造性劳动,在艺术本质问题上同样陷入了片面性的泥潭。与之相反,艺术生产理论则认为,艺术的本质是实践基础上审美主客体的统一。从历史发展的角度来看,艺术的价值是主体(社会的人)与客体(自然界)漫长生产实践活动的产物;从艺术创作的角度来看,艺术的价值又是艺术创作主体(艺术家)与艺术创作客体(社会生活)相互作用的结果。

第二,艺术生产理论阐明了两种生产的“不平衡关系”。

如前所述,艺术作为一种特殊的社会意识形态,它的发展不能脱离一定时代的物质生产条件。一定时代艺术的发展,从最终原因上讲总是在一定的经济基础上形成的。

但是,艺术生产理论又告诉我们,艺术生产作为一种特殊的精神生产,又具有相对的独立性。这就是说,在社会发展历史的某些阶段上,艺术的繁荣与社会物质生产的发展呈现出某种不平衡现象,例如,马克思曾以古希腊艺术的繁荣为例子,来说明艺术的繁盛时期绝不是同社会的一般发展成比例的。此外,我们从19世纪的俄国,也可以看到类似的两种生产不平衡现象。当时的俄国还是一个经济上十分落后的国家,社会还残存着农奴制,经

济远远落后于西欧资本主义各国。但是,19世纪的俄国却在文学艺术领域呈现出空前繁荣的局面。文学上群星辉映,涌现出普希金、陀思妥耶夫斯基、列夫·托尔斯泰等一批作家,以及别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等著名文艺评论家;在戏剧方面,涌现出果戈理、契诃夫等一批著名的戏剧家;在音乐上,涌现出杰出的作曲家柴可夫斯基,以及以穆索尔斯基、里姆斯基·科萨柯夫为代表的“强力集团”;在美术上,涌现出以列宾、苏里科夫、列维坦等为代表的“巡回展览画派”;在舞蹈方面,出现了《天鹅湖》、《睡美人》等一批优秀的大型古典芭蕾舞剧作品。可以说,19世纪经济上落后的俄国,在文学艺术各个方面几乎都取得了令人瞩目的巨大成就。

同时,我们又应当看到,两种生产不平衡的现象,与艺术生产最终必然受物质生产制约并不矛盾。前者是个别、特殊的现象,后者是一般、普遍的规律。何况,从最根本的原因上讲,两种生产不平衡现象也有其深刻的经济和政治根源。就拿19世纪的俄国来说,当时反对沙皇政府封建主义专制统治的斗争风起云涌,新的生产力强烈要求打破旧的生产关系,这种巨大的历史变革要求,为当时文学艺术的繁荣发展提供了强大的推动力和难得的历史机遇。

第三,艺术生产理论揭示了艺术系统的奥秘。

艺术生产理论把艺术创作——艺术作品——艺术鉴赏这三个相互联系的环节,作为一个完整的系统来研究,从而揭示出艺术作品与欣赏者、对象与主体、生产与消费之间相互依存、相互转化的辩证关系。艺术创作可以说是艺术的“生产阶段”,它是创作主体(艺术家)对创作客体(社会生活)能动反映的过程。艺术作品可以看做是艺术生产的“产品”。艺术鉴赏则可以看做是艺术的“消费阶段”,它是欣赏主体(读者、观众、听众)在和欣赏客体(艺术作品)的相互作用之中得到艺术享受的过程。在艺术生产的全过程中,生产作为起点,具有支配作用,消费作为需要,又直接规定着生产。艺术作品被创作出来,是为了供人们阅读或欣赏,如果没人欣赏,它就还只是潜在的作品。因而,艺术生产必须适应欣赏者的消费需要;同时,艺术欣赏反过来又成为刺激艺术生产的动力,推动着艺术生产的发展。

然而,过去的美学理论和文艺理论,往往只是侧重于其中一个环节,而不是把创作——作品——鉴赏当作一个有机的、完整的艺术系统来进行研究。如19世纪实证论批评家圣佩韦等人重视对作家的研究,重视对作家、艺术家生平的考证,重视对作者经历、传记的描述,侧重于对艺术创作这一环节的研究。20世纪新批评派、结构主义等却重视对作品的研究,强调对

艺术作品的结构和模式深入探索,尤其重视对叙事作品的语言分析,侧重于艺术作品这一环节。19世纪末年代末期在德国诞生,后来迅速在各国流传开来的接受美学则重视对欣赏者的研究,认为艺术作品本身是开放性的,欣赏者总是要以自己的审美心理结构来阅读和欣赏文艺作品,侧重于读者、观众、听众这一环节。

应当肯定,以上这些理论都从各自不同的侧面,揭示了艺术活动的某些规律,其中不乏有价值的东西,但是,它们的弱点都在于未能把艺术活动看做一个完整的过程,未能把其中的各个环节联系起来,进行系统的研究。艺术生产理论则启示我们,应当全面地研究艺术活动的全部过程,把创作——作品——鉴赏这三个部分作为一个完整的艺术系统来进行综合的研究。只有这样,才能真正揭示出艺术作为一种特殊的社会意识形态和特殊的精神生产所具有的本质特征。

第二节 艺术的特征

艺术的本质与艺术的特征二者密不可分。本质是特征的内在规律,特征是本质的外在表现。艺术作为一种特殊的社会意识形态,艺术生产作为一种特殊的精神生产,决定了艺术必然具有形象性、主体性、审美性等基本特征。

一 形象性

艺术的基本特征之一是形象性。或者换句话讲,艺术形象是艺术反映生活的特殊形式。哲学、社会科学总是以抽象的、概念的形式来反映客观世界,艺术则是以具体的、生动感人的艺术形象来反映社会生活和表现艺术家的思想情感。普列汉诺夫曾讲过,艺术“既表现人们的感情,也表现人们的思想,但是并非抽象地表现,而是用生动的形象来表现。这就是艺术的最主要的特点”^①。各个具体艺术门类,它们所塑造的艺术形象可以具有各自不同的特点,如雕塑、绘画、电影、戏剧等门类的艺术形象,欣赏者可以通过感官直接感受到,而音乐、文学等门类的艺术形象,欣赏者则必须通过音响、语言等媒介才能间接地感受到。但无论怎样,任何艺术都不能没有形象。关

^① [俄]普列汉诺夫:《没有地址的信》,第 9 页,人民文学出版社 1954 年版。

于艺术形象,可以从以下三方面来看。

艺术形象是客观与主观的统一

任何艺术作品的形象都是具体的、感性的,也都体现着一定的思想感情,都是客观因素与主观因素的有机统一。

鲁迅先生曾经说过,画家所画的,雕塑家所雕塑的,“表面上是一张画,一个雕像,其实是他的思想和人格的表现”^①。例如意大利文艺复兴时期画家达·芬奇的《蒙娜·丽莎》,是几个世纪以来人们赞叹而又迷惘的作品。这幅肖像画中的少妇,据说是佛罗伦萨一个皮货商的妻子,当时她刚刚丧子,心情很不愉快。达·芬奇在为她作画时,特地邀请了乐师在旁边弹奏优美的乐曲,使这位少妇保持愉悦的心情,以便能比较从容地捕捉表现在面部的内在感情。画中蒙娜·丽莎含而不露的笑容显得深不可测,因而被称为“神秘的微笑”。传说画家整整用了四年时间,才完成这幅肖像画。画家为了艺术上的追求,从生理学和解剖学的角度深刻分析了人物的面部结构,研究明暗变化,才创造出这一富有魅力的艺术形象。无疑,画家在这个人物形象身上寄托了自己的审美理想。以至于后来的心理分析学派艺术批评家们,用性欲升华的理论来分析这幅名作,认为达·芬奇在《蒙娜·丽莎》这幅画中,体现出鲜明的“恋母情结”。事实上,画家是通过这幅作品,表现文艺复兴时期摆脱了中世纪的宗教束缚和封建统治的人文主义思想,是对人生和现实的赞美。

中国美学十分重视“传神”。传神的艺术作品,不但反映了对象的本质特征,而且表现了艺术家对生活、人物的理解。例如五代南唐画家顾闳中的作品《韩熙载夜宴图》,韩熙载原是北方豪族,早年曾当过南唐大臣,目睹南唐朝廷江河日下的现实,为逃避政治上的不测遭遇,故意以放荡颓废的生活来掩盖自己。南唐后主李煜想任他为宰相,便派遣画家顾闳中潜入韩家窥探,用“心识默记”的方法画下了这幅《韩熙载夜宴图》。据说后来李煜曾把这幅画拿给韩熙载观看,希望他以国事为重,节制放荡的生活,结果韩熙载仍然我行我素、不问朝政。这幅长卷以“听乐”、“赏舞”、“休息”、“清吹”、“散宴”五个连续的画面描绘了韩熙载家宴的情况。尽管画中夜宴的排场很豪华,气氛很热烈,但仔细观察画面,韩熙载始终处于沉思、压抑的精神状态。虽然是在夜宴歌舞中,他却并不纵情声色,反而流露出忧郁寡欢的表情,反映出内心的矛盾和精神的空虚。这一人物形象的生动性和深刻性,充分显

^① 《鲁迅全集》第 5 卷,第 394 页,人民文学出版社 1956 年版。