

艺术原理

顾永芝 著

YI SHU YUAN LI



作者简介

顾永芝，江苏兴化人，原南京艺术学院教授，教务处长，现为三江学院策划系主任，全国高等艺术院校文学教学研究会会长。已出版的专著有《艺术概论》（受文化部表扬）、《艺术漫论》、《审美概论》（获江苏省高校优秀教材二等奖）、《审美散论》（获江苏省高教科研成果优秀奖）、《艺术学概论》等。合编合著有《文学名著选读》、《文学理论词典》、《美与欣赏》、《徐学概论》、《徐霞客评传》等。发表的论文、评论 150 多篇。曾被南京艺术学院评为优秀教育工作者，曾获教学质量奖二等奖。

序

顾永芝教授是我看重和尊敬的艺术理论家。长期以来,他从事艺术和艺术理论的教学和研究,论著颇丰。今年出版的这部《艺术原理》,是他过去写的《审美散论》、《审美概论》、《艺术概论》的继续、丰富和发展。从这里,我们可以看到顾永芝对于艺术问题的思考、探讨,从不满足于已有成绩、勇于超越自我的“与时俱进”的科学求索精神和进取精神。

《艺术原理》以马克思主义的历史合力论和美学观点与历史观点相融合的艺术学方法论为指导,集中研讨了学科定位、艺术对象和艺术活动、艺术创作和艺术接受,以及艺术种类等论题,其中贯穿着作者从构建社会主义文化艺术及其理论的视角对国内外艺术研究上的优胜缺陷的综合评论,同时也阐明了作者关于艺术的新的构想和看法。

论著在以下三个方面,给我留下了深刻的印象:

(一)关于艺术学的学科定位问题。论著提出,艺术不属于知识论,而属于价值论,但应当从价值论和知识论结合上来把握艺术的本质。艺术学不属于自然科学、社会科学,而属于人文科学。论著又进一步指出,艺术学作为人文科学不同于其他人文科学,它面对的是审美的人文现象,而不是一般的人文现象,应当采用体验、对话、交流、领悟、解释等方式来研究人的精神性的存在,阐释人的存在的价值、意义和人文精神,而不像一般科学那样采用逻辑化、概念化的方式来揭示世界的本质和规律。

看来,各个学科各有自己的特点,不容互相混淆。就一般而言,科学讲是非,政治讲利害,伦理讲善恶,艺术讲美丑。当然,艺术的美丑是一个蕴涵着生命激情的审美整体,其中暗含着“是非”、“利害”、“善恶”,但它们只作为因素融化于审美意象之中,并不具独立意义,正如海水中的盐、糖水中的糖不具独立形态、独立意义一样。

顾永芝关于艺术学的学科定位的阐述,是精当的。它对于艺术理论研究中长期存在着的以自然科学、社会科学方式来规范艺术的研究,以政治学、伦理学的研究方式来规范艺术学的研究等非人文、非审美的思路和方法是一个有力的纠正或颠覆。

(二)关于艺术和科学问题。随着近现代自然科学的飞速发展,科学主义思潮也渗透进艺术、审美领域,并已经产生了科学主义的诸多美学流派,诸如实验美学,分析美学,结构主义美学,自然主义美学,系统论、信息论美学等等,都是明显地带有科学主义的特点。科学主义思潮的一个鲜明特点就是对自然科学观和方法论的一种夸大和迷恋,一种绝对化和神圣化,认定它可以用来解决世界上、人世间一切

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com 员·om

领域中的问题。正因为如此,在艺术、美学研究中出现了以科学地掌握世界的方式来代替艺术地掌握世界的方式,以科学研究的方法来取代艺术美学研究的方法,最终否定艺术美学的独立的品格或独立存在的价值。

顾永芝针对科学主义对于艺术、美学领域的渗透这一事实,提出:艺术研究的是审美的人文现象,而不是科学现象,决不能以科学来代替艺术。他指出,在艺术研究中可以借鉴科学主义的方法,但必须以阐释艺术的本体特点为前提或最终目标。因此,他集中论述了科学和艺术的关系,指出两者之间的“同中之异”、“异中之同”。诗和科学的统一,这是当年俄国革命民主主义者杜勃罗留波夫和后来马克思追求的一个目标。当然,艺术和科学的统一,决不是要艺术统一于科学,这是以科学消解艺术;也决不是要科学统一于艺术,这是以艺术来消解科学。科学和艺术是人类智慧和创造精神的两翼,谁也不能取消谁、代替谁。科学可以言说艺术说不清的问题,艺术也可以言说科学说不清的问题,它们在生活实践中各有自己独立存在的价值。

在我看来,顾永芝在科学主义泛滥的时候,切实地阐释了艺术的独立性、不可取代性和独创性,这是应当给予高度肯定的。

谈到这里,我又想起当年鲁迅先生有关艺术和科学的一些论述。首先,他从功能立论。他说:文艺在“增人感”,科学在“启人思”,文艺的本质给人以“兴感怡悦”,决不能“沾沾于用”,更不能局限于“实利”。文艺也给人以教益,但并非伦理学上的“训诫”,更非政治学意义上的“说教”。其次,从掌握世界的方式上立论。鲁迅指出,文艺“微妙幽玄”,“直语其事实之法”,这正是科学“所不能言者”,但文学艺术又不如科学“缕判条分”、“理密”。如要在文艺中寻求科学的原理,那是“究理弗存”。他又说,各种科学,只是“精细地钻研一点有限的视野,便决不能和博大的诗人感得全人间世,而同时又领会天国之极乐和地狱之大苦恼的精神相通”。鲁迅又指出:“文艺家创作必须面向现实的人和人的生活;‘要在人中间发现人,所处理的乃是人的全灵魂。’”从鲁迅的论述看来,文艺创作的真谛在显示现实的全人生、人物的全灵魂和作家的全人格,而科学所处理的只是人和人的生活或一局部,或一侧面,或一支点。看来,我们重温鲁迅这些看法,对于认识科学主义的偏颇,进一步把握艺术本体特点,是很有意义的。

(三)关于艺术美的“功利性”和“超功利性”。国内外美学界还流行着一种艺术美超功利的思潮。顾永芝在这本著作中从各个方面触及这个问题。他谈这个问题有一个中心命题,这就是:既然艺术是一种审美的人文现象,就应该从“艺术—人学”的基点,即从艺术意义上的人和人的生活的基点上来阐述艺术美的“功利”和“超功利”的论题。在他看来,净化人的心灵或灵魂,应是艺术美的功能的核心,凡是对于人的生存和发展有意义,对于人的解放和全面发展有意义,并能引起人们“兴感怡悦”的艺术活动,才是美的,反之则是丑的。这就是艺术美的功利性。

而艺术美之所以能引起净化人的心灵或灵魂的作用 ,恐怕是和艺术美中暗含着真和善的因素有着关系。真、善、美在艺术中是统一的 ,但关键在于美。这里的“真”是美的“真” ,并非科学意义上的“真” 。这里的“善”也是美的“善” ,也并非伦理学意义上的“善” 。正因为艺术美中融化着真善 ,所以自然会生发出认识功能、教育功能和娱乐功能。因为真假、善恶、美丑的判断 ,不可能离开功利。

另外 ,艺术美的净化作用也和美的事物的特点有着重要关系。我们知道 ,美的事物是直观的 ,而非理性的 ,但理性渗透于直观之中 ,美的事物是情感的 ,而非思想的 ,但思想渗透于情感之中 ;美的事物是人文的 ,而非科学的 ,但科学渗透于人文之中。可见 ,艺术美作为美的高级形态 ,作为一种审美的精神现象是决不能脱离理性、思想和科学而抽象地存在的 ,它是一种充满着生气的 ,凝聚着各种因素的精神具体。因此 ,艺术美对于人的活动不可能是超功利的。

但是 ,从另一个角度来看 ,我们说艺术又是“超功利”的 ,那是指的艺术不能“沾沾于利” ,必须是“超实利”的。这就是我们通常所讲的艺术的“不用之用”吧 !艺术在精神上可以对人们起着感化、共鸣和净化的作用 ,但并没有实际作用 ,对人不具实利意义。艺术美决不是“超功利”的 ,但必须是“超实利”的。

就当今文坛看 ,艺术上实利主义的风刮得凶猛 ,于是不少艺术变成了赚钱的“工具” ,变成了让人玩得死去活来的“玩具” ,甚至变成了某些醉心于“身体写作”的作者笔下的“淫具” !这怎么行呢 !看来 ,顾永芝关于艺术美的功利和超功利这一命题的提出和阐释 ,还是很有现实的针对性的。艺术应该坚持以人为本 ,在提高人的精神境界、在净化人的灵魂、在促进人的解放和全面发展方面发挥自己的独特作用。

包忠文

癸丑年 庚子月 猿日

内 容 提 要

艺术原理是艺术学的分支学科,也是艺术学各分支学科的理论基础。高等艺术院校普遍开设的艺术概论课主要以艺术原理的基础知识为内容。本书从人类艺术活动出发,根据艺术概论课程的教学需要和艺术学学理逻辑,层层相因地阐述了艺术活动、艺术对象、艺术种类、艺术创造、艺术作品、艺术接受和艺术市场的基本规律。在理论阐述中,一方面注重概念的鲜明性、论证的逻辑性和联系实际的确切性;另一方面注重各门类艺术作品的赏析,融科学性、学理性、知识性和可读性于一体,是艺术概论课颇为适用的教材,也是艺术理论研究者和广大文艺工作者的有益读物。

图书在版编目(CIP)数据

艺术原理 / 顾永芝著. — 南京: 东南大学出版社, 2013.12

ISBN 978-7-305-13888-2

I. ①艺… II. ①顾… III. ①艺术原理—教材 IV. ①B03

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第251112号

东南大学出版社出版发行
(南京四牌楼 邮编 211106)
出版人 宋增民

江苏省新华书店经销 溧阳晨明印刷有限公司印刷
开本 787mm×1092mm 1/16 印张 19.5 字数 350千字
2013年 12月第 1 版 2013年 12月第 1 次印刷
印数 1—5000册 定价 35.00元

(凡因印装质量问题,可与读者服务部联系调换。电话 025-83792353)

目 录

绪论

一、艺术学的产生及其发展	(1)
二、艺术学的对象	(10)
三、艺术学的构成	(15)
四、艺术学的目的	(17)
五、艺术学的方法	(18)
复习思考题	(19)

第一章 艺术活动

第一节 艺术活动的构成	(20)
一、艺术活动的构成要素	(20)
二、艺术活动的基本环节	(25)
三、艺术活动的主要形态	(26)
第二节 艺术活动的发生和发展	(26)
一、艺术活动的发生	(26)
二、艺术活动的发展	(27)
三、艺术发展中的继承与创新	(27)
四、社会主义文艺方向、方针	(28)
第三节 艺术活动的本质与特征	(28)
一、艺术活动的本质观概述	(28)
二、对艺术活动本质的初步探讨	(29)
三、艺术活动与其它精神文化活动的关系	(30)
四、艺术活动的特征	(30)
第四节 艺术活动的功能	(30)
一、艺术活动功能的多样性	(30)
二、艺术活动功能的主导性	(31)
三、艺术活动功能的主要方面	(31)
四、艺术活动功能的特殊性	(31)
五、艺术活动的社会效益和经济效益	(31)

艺术原理

YI SHU YUAN LI

摇复习思考题	(104)
第二章摇艺术对象	
摇 第一节摇艺术对象的客体性和主体性	(104)
摇一、艺术对象的客体性	(104)
摇二、艺术对象的主体性	(104)
摇三、坚持“三贴近”实现艺术对象客体性和主体性的统一	(104)
摇 第二节摇艺术对象的特殊性和当代性	(104)
摇一、艺术对象的特殊性	(104)
摇二、艺术对象的当代性	(104)
摇三、弘扬主旋律 提倡多样化	(104)
摇 第三节摇艺术的真实性和倾向性	(104)
摇一、艺术的真实性	(104)
摇二、艺术的倾向性	(104)
摇三、艺术的倾向性与真实性的关系	(104)
摇复习思考题	(104)
第三章摇艺术种类	
摇 第一节摇艺术的分类	(104)
摇一、艺术分类的意义	(104)
摇二、艺术分类的历史性	(104)
摇三、艺术分类的多样性	(104)
摇 第二节摇造型艺术	(104)
摇一、造型艺术的含义及其特征	(104)
摇二、绘画艺术	(104)
摇三、雕塑艺术	(104)
摇四、书法艺术	(104)
摇五、摄影艺术	(104)
摇 第三节摇实用艺术	(104)
摇一、工艺美术	(104)
摇二、设计艺术	(104)
摇三、建筑艺术	(104)
摇四、园林艺术	(104)

艺术原理

YI SHU YUAN LI

摇第四节摇表演艺术	(155)
摇一、音乐艺术	(155)
摇二、舞蹈艺术	(156)
摇三、曲艺	(156)
摇四、杂技艺术	(156)
摇第五节摇语言艺术(文学)	(156)
摇一、文学的含义及其特征	(156)
摇二、文学的体裁及其特征	(156)
摇第六节摇综合艺术	(156)
摇一、戏剧艺术	(156)
摇二、戏曲艺术	(156)
摇三、电影艺术	(156)
摇四、电视艺术	(156)
摇第七节摇各类各种艺术之间的关系	(156)
摇复习思考题	(156)

目
录

第四章摇艺术创作

摇第一节摇艺术创作主体	(156)
摇一、艺术创作主体的含义	(156)
摇二、艺术家的地位、作用和价值	(156)
摇三、艺术家的修养	(156)
摇四、艺术创作中主体和客体的关系	(156)
摇第二节摇艺术创作过程	(156)
摇一、艺术体验	(156)
摇二、艺术构思	(156)
摇三、艺术表现	(156)
摇第三节摇艺术创作心理	(156)
摇一、审美心理定势	(156)
摇二、艺术创作的心理要素	(156)
摇三、艺术思维	(156)
摇第四节摇艺术创作方法	(156)
摇一、创作方法的含义	(156)
摇二、创作方法的主流	(156)

摇摇摇摇

艺术原理

YI THU YU AN LI

摇三、创作方法的多样性 (猿猿)

摇复习思考题 (猿猿)

第五章 摇艺术作品

摇 第一节 摇艺术作品的构成 (猿圆)

摇一、艺术作品是内容与形式的统一 (猿圆)

摇二、艺术作品是感性与理性的统一 (猿圆)

摇三、艺术作品是再现与表现的统一 (猿圆)

摇 第二节 摇艺术作品的层次 (猿圆)

摇一、艺术语言 (猿圆)

摇二、艺术形象 (猿圆)

摇三、艺术意蕴 (猿圆)

摇 第三节 摇典型和意境 (猿圆)

摇一、艺术典型的含义 (猿圆)

摇二、艺术典型的范畴 (猿圆)

摇三、艺术典型的创造 (猿圆)

摇四、意境的含义、特点及其创造 (猿圆)

摇 第四节 摇艺术风格、艺术流派和艺术思潮 (猿圆)

摇一、艺术风格 (猿圆)

摇二、艺术流派 (猿圆)

摇三、艺术思潮 (猿圆)

摇复习思考题 (猿猿)

第六章 摇艺术接受

摇 第一节 摇艺术传播 (猿圆)

摇一、艺术传播的含义 (猿圆)

摇二、艺术传播的要素 (猿圆)

摇三、艺术传播的方式 (猿圆)

摇 第二节 摇艺术鉴赏 (猿圆)

摇一、艺术鉴赏的含义 (猿圆)

摇二、艺术鉴赏的特点 (猿圆)

摇三、艺术鉴赏的主体性 (猿圆)

摇四、艺术鉴赏的过程 (猿圆)

艺术原理

YI SHU YUAN LI

摇第三节摇艺术批评	(猿圆)
摇一、艺术批评的含义	(猿圆)
摇二、艺术批评的形态	(猿圆)
摇三、艺术批评的功能	(猿圆)
摇第四节摇艺术市场	(猿圆)
摇一、艺术市场的含义	(猿圆)
摇二、艺术市场的要素	(猿圆)
摇三、艺术市场的建设	(猿圆)
摇复习思考题	(猿圆)
摇主要参考书目	(猿圆)
摇后记	(猿圆)

目
录

绪摇摇论

艺术学是一门独立的学科,它的上位学科是美学,美学的上位学科是哲学。因此,艺术学既接受哲学和美学的指导、影响和制约,又具有不同于哲学和美学的独特品格。

然而,艺术学是一门新兴的学科,是后于哲学和美学建立的。在我国,尽管有关艺术理论的研究由来已久,成果丰硕无比,但艺术学作为一门独立的学科的建立,可以说才刚刚起步。而哲学则早就有之。至于作为艺术学的前导,美学和文艺学的建立,至少已走过了一个世纪的历程。在西方,有关艺术理论的研究同样由来已久,成绩斐然,但直到19世纪才建立了艺术学学科。

要探讨艺术学的原理,要建设、发展我国的艺术学,就先要了解艺术学的产生、发展以及艺术学的研究对象、构成和学科体系,初步熟悉艺术学的学科概况,确立艺术学的学科意识。

一、艺术学的产生及其发展

如果说美学是一门既古老而又年轻的学科,那么,艺术学就更为古老而又更为年轻。一方面,美学事实的存在比“美学”一词的出现,艺术学事实的存在比“艺术学”一词的出现,都早得多;另一方面,美学理论和艺术理论在人类历史上虽然早就有之,但美学和艺术学作为各自独立的学科,却分别是18世纪和19世纪的事。这说明二者都是既古老而又年轻的。起初,美学理论和艺术理论往往是叠合的,而且,美学理论的阐述又往往渗透在艺术理论之中。初民的审美意识的产生可能先于艺术思维,但人类审美意识发育的见证恰恰是原始艺术的产生。而它们的理论形态,也就是美学理论和艺术理论,则可能以艺术理论为先。这是因为,第一,美学属于哲学性的学科,艺术学属于具体科学,它们的产生往往是经由艺术到哲学再到美学的。朱光潜说:“希腊美学思想发源于毕达哥拉斯学派,赫拉克利特,德谟克利特和苏格拉底,极盛于柏拉图和亚里士多德。”^①而“美学在西方一开始就是哲学的一个部门”,“由文艺时代转变到哲学时代”^②。充满了文艺思想的神话、荷马史诗以及希腊戏剧、音乐、建筑、绘画、雕刻等很早就产生并繁荣起来,而毕达哥拉斯

① 朱光潜:《西方美学史》(上卷),人民文学出版社1989年版,第100页。

② 朱光潜:《西方美学史》(上卷),人民文学出版社1989年版,第100页。

学派等恰恰就在此基础上从阐述艺术学原理中通向哲学及其中的美学的。例如,在荷马史诗的序曲中,就呼告诗神缪斯,请赐予灵感。这是艺术理论中“灵感说”的萌芽。希腊神话中说诗可以感动顽石,音乐可以驯服野人和野兽,这是艺术理论中关于艺术的功能的萌芽。毕达哥拉斯学派正是从艺术原理的探索中走向美学的。例如,他们研究“音乐是对立因素的和谐的统一,把杂多导致统一,把不协调导致协调”^①,并把音乐的和谐原理推及建筑、雕刻等其他艺术,再从哲学辩证法中拓展到美学,认为美就是和谐。第二,美学思想往往孕育于文艺思想之中,比较系统的理论著述,起初属于艺术学方面的比属于美学方面的多且早。孔子、孟子、荀子、老子、庄子、墨子、韩非子等的美学思想多渗透于文艺思想之中,亚里士多德的《诗学》和刘勰的《文心雕龙》等艺术学著作也比美学著作出现得早。实际上,美学家又往往同时把它们当作美学著作看待。这不仅表现了美学和艺术学的联系和依存性,而且说明了艺术学要比美学更为古老。

但是,作为一门独立的学科的形成,必须要有专有名称、独特的对象领域和比较完整的体系,并由此而形成的学科自觉。美学成为一门独立的学科,是以18世纪德国唯理主义哲学家鲍姆嘉通于1774年出版《美学》专著为标志的,因此,鲍姆嘉通被称为“美学之父”。而“艺术学”这一专有名称,直到19世纪90年代才开始出现。日本学者吉冈健二郎认为,1893年,德国学者海尔曼·海特纳(1851—1920)在论文《反思辨的美学》中,泰奥多尔·蒙特(1858—1920)在专著《美学》中都使用了“艺术学”这一术语,但也有人认为是温伯格(1874—1930)和罗森克兰兹(1858—1920)创造的^②。而明确提出创立一门关于艺术的独立学科,以艺术独自的领域为对象,摆脱艺术学隶属于美学的传统观念的则是德国19世纪著名美术史家、艺术理论家康拉德·费德勒(1845—1927)。康拉德·费德勒是最早阐明艺术学独特领域的学者,他认为美与快感有关,而艺术是对于真理的感性认识,艺术的本质不在于美,而在于形象的构成,关于艺术的学科应该从美学中独立出来。康拉德·费德勒虽然没有明确使用艺术学这一学科名称,其理论见解亦有偏颇之处,但他明确地提出了艺术学的研究对象,提出了艺术学与美学的区别,指明了艺术学不应再从属于美学而应成为一门独立的学科,从而基本解决了建立艺术学学科的关键性问题,也就是艺术学的研究对象问题,导致了艺术学的建立,奠定了艺术学的基础,因而被尊称为“艺术学之父”。

随之,许多艺术理论家都从各自的角度探讨了艺术学学科的建设。其中特别是德国的格罗塞(1858—1927)着重从方法论上建立艺术学,他的《艺术的起源》成为艺术社会学的重要著作之一。柏林大学教授玛克斯·狄索瓦(1857—1927)更

① 波里克勒特:《论法规》,转引自朱光潜《西方美学史》(上卷),第347页。

② 参见李心峰:《元艺术学》,广西师范大学出版社,2007年版,第100页。

艺术原理

YI TONG YU LI

进一步提出了“一般艺术学”的概念。德国美学家、艺术学家爱弥尔·乌提兹(1854—1924)在此基础上再向前推进,更指明了一般艺术学的核心问题是艺术的本质问题。他们出版的一系列学术著作进一步确立了艺术学的学科地位。接着,在法、英、美、俄、日等国,艺术学都相继兴盛起来。艺术学在19世纪后半叶产生,比美学的独立晚了一个多世纪,是一门更为年轻的学科。

西方艺术学产生之后,随即蓬蓬勃勃发展起来,一方面出现了马克思主义艺术学,另一方面又形成了诸多派别的现代派艺术学以及其后的后现代主义艺术学。从艺术思想角度看,出现了重再现、重社会性、重共性、重理性、重意识的艺术社会学和重表现、重心理、重个性、重情感、重直觉的艺术心理学等等。从方法论角度看,19世纪还出现了本体论、主体论、系统论三个艺术学学派。本体论强调文本研究,注重作品的语言、形象、结构。主体论强调研究创作主体和接受主体。系统论注重从作者、作品、接受者三方面的关系来把握艺术系统的特质及其内部构造。

出现在两次世界大战之后、20世纪六七十年代的欧美的后现代主义,以反本质和反艺术为基本观点,提出消解理性,消解对于世界、人生和自身的本质认识,消解对“终极目标”的追求,消解艺术和生活、哲学、雅与俗以及艺术各部类之间的分界,鼓吹非主题、非倾向、非典型、非情节和非文体,既否定了艺术的依存性,又否定了艺术的独立性,实际上也就取消了艺术。

我国古代的艺术理论源远流长,博大精深,丰富多彩。在先秦时代,不仅形成了以孔、孟为代表的儒家重再现、重功能、重人格精神的艺术传统和以老、庄为代表的道家重表现、重超越、重自然情性的艺术精神,而且出现了学派蜂起、百家争鸣的理论研究热潮。其中,孔子关于“兴观群怨”的诗论、“绘事后素”的画论和“尽善尽美”的乐论,老子的“大音希声”、“大象无形”,庄子的“顺物自然”、“以天合天”、“天人合一”,墨子的“非乐”,荀子的“导乐”、“美善相乐”,孟子的“口之于味也,有同嗜焉。耳之于声也,有同听焉。目之于色也,有同美焉”(《孟子·告子》),韩非关于强调写实的“画孰最难”的论述,等等,都是影响极为深远的。这一时期,虽也产生了荀子《乐论》这样的专门论著,但多为只言片语,尚处于萌芽状态。

及至汉代,独尊儒术,设立经学,出现了以《毛诗序》为代表的专门诗论和以《乐记》为代表的系统乐论。它们都特别强调艺术为统治阶级的政治服务,强调通过艺术的感化作用进行政治和道德教育。《毛诗序》不仅继承了前人的“诗言志”这一中国古代诗论的“开山纲领”和诗、乐、舞密切结合的观点,而且进一步指出这三者的核心在于言志抒情,将理性的“志”和感性的“情”结合起来。同时,还将孔子“兴、观、群、怨”的艺术功能观具体化为“上以风化下”和“下以风刺上”,将教化和讽谏结合起来。《毛诗序》在采录《周礼·春官》“六义”说的基础上,还对风、雅、颂的分类从内容上作出了比较确实的界定,对赋、比、兴这三种表现方法虽未进行论述,但在《诗经》的分类和表现方法上的总结,一直成为中国古代诗歌创作中

绪
摇
摇
论

摇摇摇摇

关于诗体和诗法的基本原则。《乐记》在强调政治性、时代性时,突出地表现了儒家结合,提出礼乐刑政并用:“故礼以导其志,乐以和其声,政以壹其行,刑以防其奸,礼乐刑政,其极一也,所以同民心而出治道也。”^①在艺术方面,特别强调了物感说和真实说。不仅把音乐看作是抒发内心感情的产物,而且强调了内心感情的产生是由于外物的激发,艺术来自现实体验,因此,必须真实:“是故情深而文明,气盛而化神,和顺积中,而英华发外,唯乐不可以为伪。”^②

魏晋南北朝时期是我国艺术和艺术理论走向自觉化的时代。这主要表现在:第一,强调艺术本体和艺术家本体。人们从片面强调艺术的政治、道德教育功能走向对艺术自身规律的独立研究,开始强调艺术家及其艺术事业的价值,强调艺术自身的审美特征和艺术家的主体作用。例如,曹丕在《典论·论文》中提出“文以气为主”和“诗赋欲丽”,陆机在《文赋》中提出“诗缘情而绮靡”和“凭虚构象”,钟嵘在《诗品》中提出“滋味”说,顾恺之在《论画》中强调“传神写照”,谢赫在《古画品录》中提出气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写等“六法”都是充分表现。第二,思想自由,学术活跃,儒、道、佛多元互补,人们的主体意识和自觉精神给艺术理论带来了新气象。第三,艺术理论专著、专论纷纷涌现,文论、诗论、乐论、画论、书论等等,犹如雨后春笋,其中,特别是在五、六世纪的南朝齐梁时代出现了“笼罩群言”、“体大而虑周”的艺术理论巨著——刘勰(约源缘—缘圆)的《文心雕龙》。这是一部具有划时代意义的艺术理论巨著,对艺术本体、艺术功能等方面都作出了系统而精辟的阐述,不仅是中国古代艺术理论和美学思想的集中代表,而且是世界艺术理论和美学思想中的一颗光辉灿烂的明珠。目前,研究《文心雕龙》已形成“龙学”,而且成为国际性的显学。

唐宋金元时期是我国艺术理论普遍繁荣发展和深入变化的时期,其主要表现在于:第一,儒道释融合,在艺术思想上充分显示了不同于西方封建时期艺术观的中国特色。例如,从初盛唐的书、画、文的创作思想到唐末五代的诗论,都在“外师造化、中得心源”的心物关系的辩证认识中显示了造像和尚意、重心相统一的意境观。及至宋元,从深入探索意境中强调重在韵味,标志着从创作中的主客关系、心物关系发展到观赏和创作相应和的创作与观赏,作品的生成与效应、反响的更为完整的艺术关系。第二,文道两本观的提出。文道合一的艺术本体观是中国古代强调文艺与政治、道德密切关系的传统观念,对这种观念的变革始于中唐而成于北宋,明确将文与道分成两个本源,也就是文(文艺)从包涵、束缚于道(政治、道德等)至脱离于道而具有相对独立性。例如,在创作中强调“观物”和“妙悟”,在师物、师心的结合中更注重师心。在山水画等以自然为对象的艺术创作中,已从过去

① 司马迁:《史记》第源册,中华书局缘缘年第一版,第缘缘页。

② 司马迁:《史记》第源册,中华书局缘缘年第一版,第缘缘页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

的比德、畅神发展到情理相融,更注重于寓意于物。在艺术品评中,不仅显示了艺术风格论的系统化、理论化,而且把逸品置于神、妙、能品之上,既反映了审美崇尚从雄浑到淡雅、从壮美到优美、从华丽到自然的变化,又表现了对象外之象、味外之旨追求中的主体性张扬。第四,艺术理论专门化,形成了诗论、文论、书论、画论、乐论等的独特体制,著述空前丰盛,艺术理论研究和艺术实践紧密相联。

明清时期是我国艺术理论走向现代、走向世界的时期。这主要表现在:第一,充满了个性解放、民主精神等反封建传统的时代色彩。明代李贽提出“童心说”,袁宏道提出“性灵说”,汤显祖提出“世总为情”,清代袁枚倡导“性灵说”,都在强调情感论、个性论、天才论方面显示了张扬主体性、个性解放的民主精神。第二,平民艺术、大众文化的张扬。如李渔对戏曲艺术“非末枝”的宣扬,金圣叹对小说《水浒》和戏曲《西厢》等大众艺术的评点,都突出了大众审美倾向。第三,对艺术本体的研究达到了空前的高度。如李渔以“登场”的“观听咸宜”的舞台性为核心对戏剧本体研究达到了前所未有的成就;王骥德在《曲律》中强调“本色”,要“令老妪解得”,能“入众耳”,强调“声调之美”,“意新语俊,字响调圆”,“有色有声”;金圣叹强调小说的特质是虚构,核心是塑造典型性格,基本元素是细节描写;徐渭强调绘画的笔墨;石涛则将绘画技法和哲学意义概括为绘画本体意义上的“一画”,也就是通贯宇宙、人生、艺术生命力运动的线条及其根本法则,等等。都空前地对艺术本体作出了精深研究,并达到了前无古人的理论高度。第四,多种艺术理论专著实现了专业化、系统化、理论化,实际上形成了具有中国特色的特殊的艺术学理论。如戏剧学方面的《闲情偶寄》、《曲律》,音乐学方面的朱权的《太和正音谱》、徐上瀛的《溪山琴况》、徐大椿的《乐府传声》,绘画学方面的石涛的《画语录》,造园学方面的计成的《园冶》等等。其中,特别是李渔(1611—1679)的《闲情偶寄》,不仅充分阐述了戏剧艺术的本体特征,而且涉及音乐、建筑等诸多艺术门类,更具系统性和理论色彩,将我国的传统艺术理论推到一个新阶段。18世纪中后期出现的刘熙载(1813—1880)的《艺概》,可以说是我国古代文论、诗词曲话、书论等文艺思想的理论综述,是我国传统艺术理论的进一步发展,是注重理论概括的艺术学、美学思想专著,是我国古代艺术理论、美学思想成熟形态的一个范例。《艺概》书名的意义,就在于自觉地注重理论概括,正如作者在《艺概·叙》中所说:“举此以概乎彼,举少以概乎多”,论艺“好言其概”。这倒好像是现在的“艺术概论”的最早表述。《艺概》在艺术的本质、艺术创作、艺术鉴赏、艺术风格、艺术真实、艺术意象、艺术意境等方面均有精辟见解。这一方面充分说明了我国在艺术学理论的建树方面和艺术学学科的建设方面都是历史悠久、成果辉煌、卓有贡献的,另一方面也表现了由于专有名称、对象领域和概念体系等方面的模糊,还不能说在我国首先建立了艺术学学科。

绪
摇
摇
论

19世纪末,特别是20世纪以来,西方艺术学、美学传入中国,进一步推动了我

摇摇摇摇缘

艺术原理

YI SHU YUAN LI

国艺术学学科的现代性建设。一个多世纪以来,我国艺术学、美学的建设和发展主要来自三个渠道,最终汇聚为具有中国特色的马克思主义艺术学的建立和发展。这三个渠道,一是西方艺术学,二是俄、日等国民主义艺术学,三是马克思主义艺术学。由于中华民族文化传统非常深厚,任何外来文化,只有与中国文化相融合,才具有生命力。20世纪是世界不断发生裂变的时代,也是中国社会一再发生翻天覆地变革的时代,不同来源的艺术学、美学,都与中国特定的历史形态和社会实际结合起来,因而形成了不同的主流倾向。

20世纪初期,形式论成为中国艺术学的显著特征。王国维(1877—1926)是将西方美学、艺术学引入中国并研究中国文艺,提出创见,成绩卓著的第一人。他在《红楼梦评论》、《人间词话》和《宋元戏曲史》中,探讨了文艺创作和文艺批评的许多带有规律性的问题。在康德美学的超功利和自律性性质的影响下,王国维特别注重艺术作品的形式,认为艺术作品之所以美,就在于它的形式。他首先把艺术理论中形式这一重要概念突显出来,并把艺术的形式和人生、人格建构结合起来。蔡元培(1869—1932)和早期的宗白华(1897—1986)也都意识到形式对艺术作品的重要性。蔡元培认为艺术具有普遍性和超越性就在于艺术有着与科学和道德不同的形式特征。宗白华把形式视为通向具有形而上哲学意味的审美和生命境界的中介。他们注重艺术的形式,却又不同于西方的形式主义,他们同时把形式和人生结合起来。王国维经由形式通向人生的超脱,蔡元培经由形式通向人生中现代新人格的审美教育,宗白华经由形式通向人生中的宇宙生命境界。

形式论显然是偏颇的,但其贡献也是突出的。这主要表现在:第一,在中国艺术学的现代历程中首先突出了其中相当重要而又往往被明显忽视的“形式”这一理论问题。第二,在中国艺术学的现代历程中,不仅率先多渠道地吸收西方艺术学原理,而且从“为我所用”的角度去理解和应用,这就开启了现代化和民族化相结合的道路。早在1907年,鲁迅就在《摩罗诗力说》中强调艺术经由感性形式通向“人生之诚理”。他认为“一切美术之本质,皆在使观听之人,为之兴感怡悦”,“以能涵养吾人之神思耳”;“人生诚理,直笼其辞句中,使闻其声者,灵府朗然,与人生即会。”^①。在1907年写就的《文化偏至论》中又明确指出:“必洞达世界之大势,权衡较量,去其偏颇,得其神明,施之国中,翕合无间。外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉。”^②表达了现代性与民族性统一的鲜明倾向。

20世纪初期是中国艺术学的形成时期。在这一时期,一方面以形式论为其主要特征,另一方面又呈现出多元并峙的态势。例如,梁启超主张文艺的政治实用性,章太炎提出技巧论,1909年诞生于北京的文学研究会以“为人生”为宗旨,强调

① 《鲁迅全集》第1卷,人民文学出版社1956年版,第271—272页。

② 《鲁迅全集》第1卷,人民文学出版社1956年版,第272页。