普通高等教育“十一五”国家级规划教材

高等艺术教育“九五”部级教材

中国艺术教育大系

CHINESE ART EDUCATION ENCYCLOPEDIA

艺术概论

PERSPECTIVE

王宏建 主编

文化藝術出版社

Culture and Art Publishing House

主　编：王宏建

编写组：王宏建　　杨　琪

李洪明　　吕景云

邹跃进　　焦抒红

普通高等教育“十一五”国家级规划教材

高等艺术教育“九五”部级教材

中国艺术教育大系

CHINESE ART EDUCATION ENCYCLOPEDIA

艺术概论

PERSPECTIVE

王宏建 主编

文化艺術出版社

Culture and Art Publishing House

中国艺术教育大系总编委会

名誉主任　潘震宙

总主编　赵沨

主任　陶纯孝

副主任　杜长胜　蔺永钧　戴嘉枋　王锦燧

委员　于润洋　刘霖　王次炤　靳尚谊　孙为民
徐晓钟　金铁林　朱文相　周育德　吕艺生
于平　江明惇　胡妙胜　荣广润　潘公凯
冯远　常沙娜　杨永善　赢枫　郑淑珍
朱琦　卜键　陈学娅　钟越　黄河

执行主任　赢枫

执行副主任　郑淑珍　朱琦　牛耕夫

格尔尼卡　毕加索

艰苦岁月　潘鹤

米洛斯的阿弗洛底德

开国大典　董希文

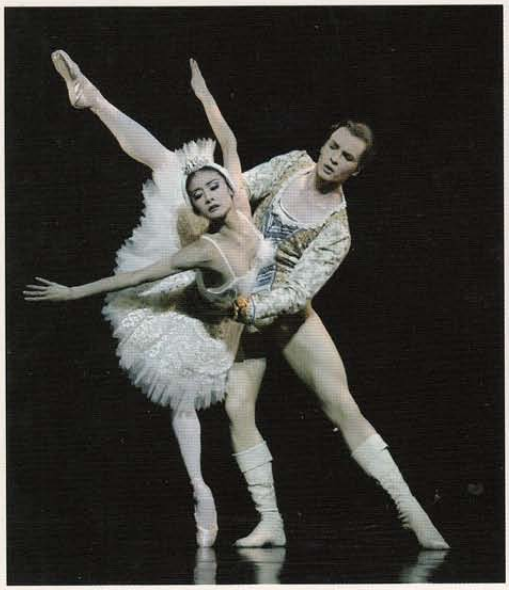
焚烧地契　古元

溪山行旅图　范宽

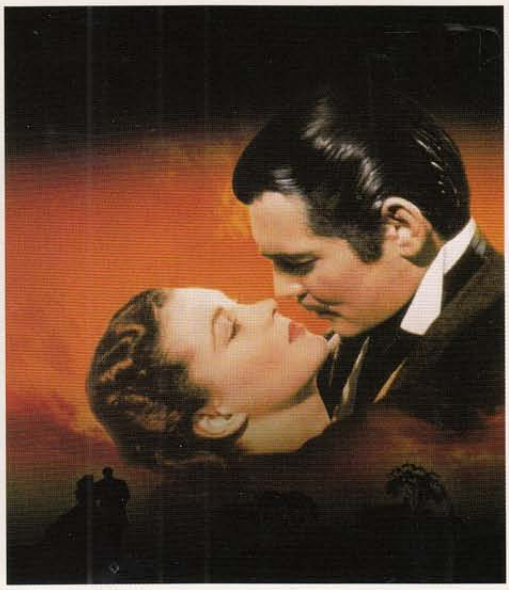
群马　徐悲鸿

齐白石像　吴作人

五四运动　滑田友



芭蕾舞剧　**天鹅湖**



电影　**飘**

梅兰芳主演京剧　**贵妃醉酒**

话剧　**茶馆**

第一版编写说明

一、本书为高等院校艺术基础理论教材，是文化部教育科技司组织编写的《中国艺术教育大系》重要选题之一。

二、本书是在文化部前艺术教育事业管理局一九八一年组织编写的全国艺术院校统编教材《艺术概论》的基础上，吸收了现当代美学和文艺学研究的部分新成果，结合八十年代以来新出现的各种艺术现象和艺术问题，针对艺术院校学生当前的文艺思想实际，重新编写的一本艺术理论教材。

三、本书的编写力求以马克思主义的立场、观点和方法为指导，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，坚持内容地科学性和体系的完整性。正如江泽民同志在党的十五大报告中所说："马克思主义是科学，它始终严格地以客观事实为根据。而实际生活总是在不停地变动中，这种变动的剧烈和深刻，近一百多年来达到了前人难以想象的程度。因此，马克思主义必定随着时代、实践和科学的发展而不断发展，不可能一成不变。对待马克思主义，有个学风问题：究竟是从本本出发，还是用马克思主义的立场观点方法来研究和解决中国的现实问题。"因此，本书理应从现实出发，对二十世纪以来的艺术问题，对近二十年中国文艺界出现的新的研究课题，新的艺术现象，力求做出正面的理论阐释。

四、本书编写人员的分工情况如下：

绪　论　王宏建（中央美术学院教授）

第一章　王宏建

第二章　李洪明（文化部调研员）

第三章　杨琪（清华大学美术学院教授）

第四章　吕景云（中国戏曲学院教授）

第五章　焦抒红（中国音乐学院教授，第一节）

王宏建（第二节、第三节）

第六章　邹跃进（中央美术学院教授，第一节、第二节）

王宏建（第三节）

本书最后由王宏建统稿和定稿，图片部分由邹跃进同志负责。

五、为编写本书，文化部教育科技司于一九九八年五月先后召开了有关座谈会和教材编写会，参加者除上述编写人员外，还有王云（上海戏剧学院）、祝红（北京舞蹈学院）、崔卫平（北京电影学院）等长期从事《艺术概论》教学的同志，他们提出了许多宝贵的意见和建议。在本书编写过程中，文化部教育科技司戴嘉枋副司长给予了多方面的支持和指导，谨致感谢。

王宏建

一九九九年七月一日

修订版序

这本《艺术概论》，自二〇〇〇年一月初版至今已整整十年，先后印刷了三十多次。十年来，作为文化部“高等艺术教育‘九五’部级教材”和教育部“普通高等教育‘十一五’国家级规划教材”，它在包括专业艺术院校在内的全国普通高等院校的艺术理论教学中发挥了巨大的作用和影响。此次修订，是在广泛听取各地师生的反馈意见、总结教学实践中的各种问题、尽力与时俱进的基础上进行的。

本书修订的指导思想是：既坚持以马克思主义的立场、观点和方法为指导，坚持全书内容的科学性和体系的完整性，又要根据中国先进文化的实际和发展方向，力求为建设中国特色马克思主义艺术理论体系做出一些铺砖开路的工作。

二十一世纪伊始，西方后现代主义各种艺术思潮在中国艺术界、学术界、教育界的影响日渐深入并蔓延开来，严重冲击着我们原有的艺术思想和艺术理论体系。如：美国学者阿瑟·C.丹托提出的“艺术终结”论，法国学者德里达的“解构主义”学说，米歇尔·福柯的“谱系”学说，阿多诺对艺术“摧毁与拯救”的论辩，德国学者本雅明关于“机器复制”艺术和“灵韵”说，等等。我国近年来，仅以本雅明和他的学说为研究对象的博士、硕士学位论文就多达二十余篇，可见后现代主义已逐渐成为一门“显学”。

关于如何看待西方现代派艺术，在本书第一版中并没有回避。我们对它的艺术观念、表现形式都有具体的分析和评价，这见诸有关的章、节之中。而关于如何看待西方后现代主义的艺术理论和艺术实践，似乎更是一个不可回避的问题。首先要直面这样一些基本的问题：艺术究竟是否已经死亡，已经“终结”？艺术与非艺术，究竟有没有边界？艺术的边界在哪里？对上述基本的原则问题，本次修订仍然没有回避。只是，我们采用的方式和方法是以我为主的正面论述、正面建构，而不是纠缠在他者的语境中与其周旋、与其论辩。西方后现代主义

的许多学者是左派思想家或称之为西方马克思主义者，他们的学说各自不同又各成体系，但都带有鲜明的反本质主义的批判性，批判的对象就是西方当代资本主义社会和启蒙运动以来的现代性。中国的国情与社会发展的历史进程与西方不同，中国的艺术发展也正处在古今中西文化多维度的矛盾与碰撞之中。因此，坚持科学与理性（而不是反科学与反理性），坚持探寻真理（而不是传播谬误），走自己的路，努力构建中国马克思主义（而不是追随西方马克思主义）艺术理论体系，是我们这次修订工作的初衷与目的。

有幸的是，参加初版编写的各位教授，都以极大的热情和责任感投入到本书的修订工作中，按照原来的分工修订，增减或改写了自己负责的章、节。图片部分仍然是邹跃进教授负责。

最后，特别需要提出的是，文化艺术出版社对这次修订工作给予了高度的重视和大力的支持。二〇〇九年十二月，社长张子康、总编辑查振科和责任编辑仲江同志再次把我们这些当年的编写者聚集在一起，召开专门的研讨会，统一了指导思想，明确了工作方向。大家共同向中国艺术事业和艺术教育事业负责吧。

王宏建

二〇一〇年五月一日

《中国艺术教育大系》总序

由学校系统施教而有别于传统师徒相授的新型艺术教育，在我国肇始于晚清的新式学堂。而进入民国后于一九一八年设立的国立北京美术学校，则可被视为中国专业艺术教育发轫的标志。时至一九二七年于杭州设立国立艺术院，一九二八年于上海设立国立音乐院，中国的专业艺术教育始初具雏形。但在二十世纪的上半叶，中国的专业艺术教育发展一直处在艰难跋涉之中。以蔡元培、萧友梅、林风眠、欧阳予倩、萧长华、戴爱莲等一批先贤仁人，为开创音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈等领域的专业教育，筚路蓝缕、胼手胝足、呕心沥血、鞠躬尽瘁。

中华人民共和国成立后，对专业艺术教育的发展给予了高度的重视。一九四九年第一届中央人民政府成立伊始，即着手建立我国高等专业艺术教育体系，将以往音乐、美术、戏剧专业教育中的大学专科，提高到了大学本科层次。当时列为中专的戏曲、舞蹈专业教育，也于八十年代前后逐一升格为大专或本科，并且自七十年代末起，在高等艺术院校中陆续开始了硕士、博士研究生的培养。迄今为止，我国已形成了以大学本科为基础，前伸附中或中专，后延至研究生学历的完整的专业艺术教育体系，在大陆拥有三十所高等艺术院校，一百二十三所中等艺术学校的可观的办学规模。

近一个世纪以来，在我国专业艺术教育体系的创立和发展的过程中，建立与之相适应的、中西结合的、系统科学的规范性专业艺术教材体系，一直是几代艺术教育家孜孜以求的奋斗目标。如果说二十世纪上半叶我国艺术教育家们为此已进行了辛勤探索，有了极为丰厚的积累，只是尚欠系统的话，那么在五十年代全国编制各艺术专业课程教学方案和教学大纲的基础上，于一九六二年全国文科教材会议之后，国家已有条件部署各项艺术专业教材的编写和出版工作，并开始付诸实施。可惜由于接踵而来十年“文革”动乱，使这项工作被迫

中断。

新时期专业艺术教育的迅猛发展对教材建设提出了新的要求。高等艺术教育教学改革的深化、教育部提出的面向二十一世纪课程体系和教学内容改革计划的实施，以及新一轮本科专业目录的修订、教学方案的制订颁发，都为高等艺术院校本科教材的系统建设提供了契机和必要的条件。恰逢此时，部属中国美术学院出版社于一九九四年酝酿、发起了“中国艺术教育大系”的教材编写、出版的工作。这项提议引起了文化部教育司的高度重视。一九九五年文化部教育司在听取各方面意见后，决定把涵盖各艺术门类的“中国艺术教育大系”的编写与出版列为部专业艺术教材建设的重点，并于一九九六年率先召开美术卷论证会，成立该分卷编委会；1997年又正式成立了“中国艺术教育大系”的总编委会，以及音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈各卷的分编委会。为了保证出版工作的顺利进行，同时组建了出版工作小组。

在世纪之交编写、出版的“中国艺术教育大系”，是依据文化部一九九五年颁发的《全国高等艺术院校本科专业教学方案》，以专业艺术本科教育为主，兼顾普通艺术教育的系统教材。在内容上，“中国艺术教育大系”既是本世纪中国专业艺术教育优秀成果的总体展示，又充分考虑到了培养下一世纪合格艺术人才在教育内容上不断拓展的需要。因此，“大系”于整体结构上，一方面确定了五卷共计七十七种九十八册基本教材于二〇〇〇年出版齐全的计划；另一方面，为使这套教材具有前瞻性和开放性，对于在二十一世纪专业艺术教育发展过程中，随教学课程体系改革、专业学科更新而形成的较为成熟的新的教学成果，也将陆续纳入“大系”范围予以编写出版。

在教材中如何对待西方现代派艺术，是一个无法回避的问题。邓小平同志在一九八三年说过：“我们要向资本主义发达国家学习先进的科学、技术、经营管理方法以及其他一切对我们有益的知识和文化，闭关自守、故步自封是愚蠢的。但是，属于文化领域的东西，一定要用马克思主义对它们的思想内容和表现手法进行分析、鉴别和批判。”[①]对此我认为对西方现代派艺术也需要加以具体分析。一方面应该看到，从十九世纪末以来在西方兴起的种种现代派艺术思潮，是西方资本主义文化的产物，我们必须以马克思主义观点对它们的思想内核及美学观——进行分析、鉴别和批评扬弃，绝对不能盲目推崇追随；另一方面，伴随西方现代艺术共生的种种拓展了的艺术表现形式、方法和手段，则是可能

① 《邓小平文选》第三卷第44页，人民出版社1994年版。

也应当为我所用的。鉴此，前者的任务由“中国艺术教育大系”中的《艺术概论》来完成，而后者则结合各门类艺术的具体技法教程来分别加以介绍。

作为文化部“九五”规划的重点工程，拟向全国推荐使用的专业艺术教育的教材，“大系”的编写集中了文化部直属的中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、中央美术学院、中国美术学院、中央戏剧学院、上海戏剧学院、中国戏曲学院、北京舞蹈学院等被称为“国家队”院校的各学科领头人，以及中央工艺美术学院、武汉音乐学院等在相关学科的翘楚，计国内一流的专家学者数百人。同时，这些教材都是经过了长期或至少几轮的教学实践检验，从内容到方法均已被证明行之有效，而且是比较稳定、完善的优秀教材，其中已被列为国家级重点教材的有九种，部级重点教材十九种。况且，这些教材在交付出版之前，均经过各院校学术委员会、“大系”各分卷编委会以及总编委的三级审读。可以相信，“大系”的所有教材，足以代表当今中国专业艺术教学成果的最高水平；也有理由预见，它对规范我国今后的专业艺术教育，包括普通艺术教育，将起到难以替代的作用。

“中国艺术教育大系”的工作得到了文化部、教育部、国家新闻出版署等方面的高度重视。在此我谨代表参与教材编写的专家学者和全体参与组织工作的有关人员，对上述领导部门，特别是联合出版“大系”的中国美术学院出版社、上海音乐出版社、文化艺术出版社致以崇高的谢意！

教育部艺术教育委员会主任
“中国艺术教育大系”主编
赵　沨
一九九八年六月十八日

目录

绪论

一、研究对象与主要内容 …… 1

二、学习目的与研究方法 …… 5

第一章　艺术本质论

第一节　艺术的社会本质 …… 18

一、艺术在社会中的位置 …… 18

二、艺术与社会生活 …… 30

三、艺术与社会生产 …… 33

第二节　艺术的认识本质 …… 41

一、艺术以特有的方式“掌握”世界 …… 41

二、艺术用形象反映世界 …… 48

三、艺术反映世界的真实性 …… 53

第三节　艺术的审美本质 …… 59

一、艺术与美的关系 …… 60

二、艺术的审美本质 …… 65

三、情感在艺术中的作用和地位 …… 76

第二章　艺术门类论

第一节　艺术的分类 …… 83

一、艺术门类的多样性 …… 83

二、艺术门类的划分 …… 84

第二节　主要艺术门类 …… 86
一、美术 …… 86
二、音乐 …… 94
三、舞蹈 …… 98
四、戏剧 …… 105
五、摄影 …… 111
六、电影与电视 …… 115
七、文学 …… 121
八、建筑与园林 …… 128
九、其他艺术门类 …… 134
第三节　各门艺术之间的关系 …… 135
一、各种艺术的相互联系 …… 135
二、艺术在分化与综合中发展 …… 138

第三章　艺术发展论

第一节　艺术的发生 …… 141
一、历史上关于艺术发生的几种主要理论 …… 142
二、艺术发生的根本动力 …… 146
三、艺术发生的历史过程 …… 157
第二节　艺术发展的客观规律 …… 162
一、历史上对艺术发展规律的研究 …… 162
二、艺术发展的他律性 …… 166
三、艺术发展的自律性 …… 179

第三节　艺术的世界性与民族性 …… 188
一、世界各民族艺术的多元存在 …… 188
二、各民族艺术相互影响与融合 …… 191
三、艺术的民族性与世界性的辩证关系 …… 195

第四章　艺术创作论

第一节　创作主体——艺术家 …… 202
一、艺术家与社会 …… 203
二、艺术家的主体性 …… 206
三、艺术家的修养和审美创造能力 …… 208
第二节　艺术创作过程 …… 220
一、艺术体验 …… 221
二、艺术构思 …… 225
三、艺术表现 …… 228
第三节　艺术创作中的心理和思维活动 …… 232
一、形象思维与艺术思维 …… 233
二、意识与无意识 …… 235
三、灵感 …… 244
四、形象思维及其逻辑规律 …… 248
五、艺术思维中形象思维与抽象思维相
互转化的特殊规律 …… 257
第四节　艺术的创作方法与流派、思潮 …… 260
一、艺术的创作方法 …… 268

二、艺术流派与艺术思潮 …… 268

第五章 艺术作品论

第一节 艺术作品的构成因素 …… 276

一、艺术作品内容与形式的辩证认识 …… 277

二、艺术作品的内容 …… 279

三、艺术作品的形式 …… 288

四、艺术作品的内容与形式的关系 …… 296

第二节 艺术作品的相关属性 …… 298

一、艺术作品的意蕴、意境与风格 …… 299

二、艺术作品的格调与品位 …… 307

三、艺术作品的商品属性 …… 309

第三节 艺术作品的艺术美 …… 312

一、艺术美的根源 …… 312

二、艺术美的条件 …… 313

三、艺术美的特征 …… 314

第六章 艺术接受论

第一节 艺术接受的性质与社会环节 …… 318

一、艺术接受的性质与特征 …… 318

二、艺术接受的社会环境与环节 …… 328

三、艺术接受与艺术批评 …… 337

第二节　艺术接受与艺术欣赏 …… 339
一、艺术欣赏的性质与特征 …… 339
二、艺术接受与艺术欣赏的过程 …… 343
三、艺术欣赏的共鸣现象和共同美感 …… 355
第三节　艺术的审美教育 …… 357
一、艺术的社会功能 …… 358
二、艺术的审美教育 …… 365
三、艺术审美教育的意义 …… 369

附录　学习《艺术概论》简要参考书目
一、马克思主义文艺理论经典论著 …… 373
二、西方文艺理论重要论著 …… 374
三、中国古代文艺理论重要论著 …… 376
四、中国现当代文艺理论重要论著 …… 377

绪论

《艺术概论》是高等艺术院校学生必修的专业基础理论课程，对艺术史论专业的学生来说，则是必修的专业基础课程。在学习这门课程之前，我们有必要先就这门课程的研究对象和主要内容，以及为什么要学这门课程，它的学习或研究方法，做一简要的介绍。

一、研究对象与主要内容

（一）《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，就是概括地、简要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。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。

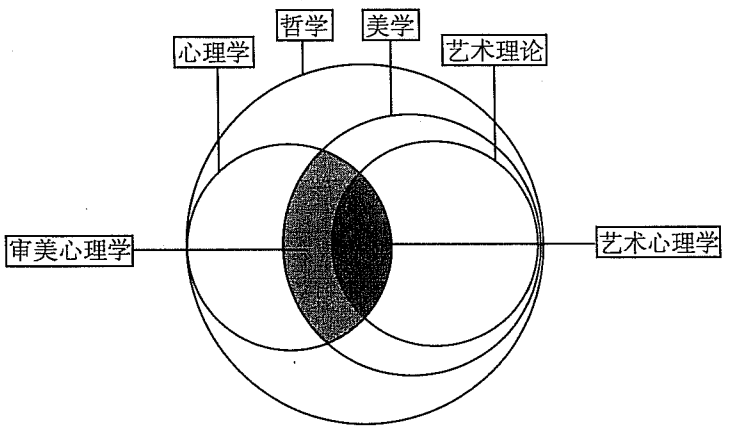
美学，是以一切美的领域为自己的研究对象，具体地说，就是美的存在、美

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，以至一些美学家如黑格尔、丹纳等把美学看做是“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，确实涉及到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几者之间的关系，用一个简单的图式来表明（见下图）：

从这个图示可以看出：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、心理学以及艺术理论，它们彼此的关系虽然大致如此，却又都是各自独立的学科，各有各自特定的研究对象，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。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文学、美术、音乐、舞蹈、戏剧与戏曲、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，却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，如文学理论、美术理论、音乐理论等。

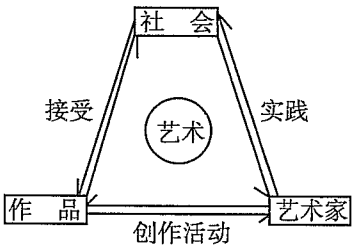
艺术理论与部门艺术理论的关系，是一般与特殊、普遍与个别的关系。一方面，艺术理论是各个部门艺术共同的理论基础；另一方面，它又不能脱离各个具体的部门艺术。离开对部门艺术的研究，艺术理论就会是抽象的、空洞的；反过来，各个部门艺术的研究成果可以推动艺术理论的发展。所以，这二者的研究是统一的，必须紧密结合起来。

（二）《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，也正是这本《艺术概论》的主要内容。

《艺术概论》全书共有六章，它们是：第一章艺术本质论、第二章艺术门类论、第三章艺术发展论、第四章艺术创作论、第五章艺术作品论、第六章艺术接受论。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，它们是一个整体，一个完整的体系，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个大的部分。第一部分包括本质论、门类论和发展论三章，可以看做是全书的总论，它从哲学的高度和历史的广度探讨了艺术的本质、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。第二部分包括创作论、作品论和接受论三章，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列的，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：



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到艺术家的思想、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，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。在第一章中，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《艺术概论》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。

二、学习目的与研究方法

（一）《艺术概论》的学习目的

学习《艺术概论》应该有明确的目的性，把理论学习看做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、工艺、建筑、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。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文论、诗论、画论、乐论等艺术理论著作，如：曹丕的《典论·论文》、嵇康的《声无哀乐论》和《琴赋》、陆机的《文赋》、钟嵘的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》、顾恺之的《论画》和谢赫的《古画品录》，等等。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、典型的规律、形象思维的规律、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，不能不受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、美的艺术作品，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，历史上不成功的作品，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进行艺术创作，他们的艺术成就也都比较大。例如，大文学家鲁迅、老舍以及歌德、席勒、巴尔扎克、列夫·托尔斯泰、高尔基等；大音乐家莫扎特、李斯特、贝多芬、巴赫、斯特拉文斯基等；大画家顾恺之、荆浩、石涛、齐白石、徐悲鸿、李可染以及达·芬奇、安格尔、雕刻家罗丹等，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，如果不注意理论的研究和思考，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。江泽民同志曾在一九九四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

---

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第97页，人民出版社1979年版。

人，以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人”。通过《艺术概论》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。

（二）《艺术概论》的研究方法

一门学科的研究对象和研究范围明确之后，还必须确定它的研究方法。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，就不能不运用哲学方法论，历史上的各种艺术理论也大都是这样做的。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。

1. 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影响较大、传统较深，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惟一的实在，认为历史是精神发展的过程，直觉是认识的惟一源泉，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，还有法国反理性主义哲学家柏格森和英国主观唯心主义美学家科林伍德等，其影响波及西方近现代艺术以至二十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，在三十年代和八十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”本是德国十八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”是惟一的实在，它创造整个客观世界。费希特的“自我”是认识的主体，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“理念”、“客观观念”或“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，

---

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

② 同上，第8、14页。

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，因此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

---

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

② 黑格尔：《美学》第一卷第33、90页，商务印书馆1979年版。

③ 黑格尔：《美学》第一卷第33、90页，商务印书馆1979年版。

④ 列宁：《哲学笔记》第308页，人民出版社1974年版。

其人。

西方早在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。赫拉克利特说：“艺术模仿自然，显然也是如此：绘画混合白色和黑色、黄色和红色的颜料，描绘出酷似原物的形象。”[①]亚里士多德则扬弃了柏拉图“理式”的客观唯心主义观点，肯定现实世界的真实性，认为艺术“实际上是模仿”[②]，画家和雕塑家用颜色和姿态来模仿，诗人和歌唱家用声音来模仿，舞蹈是借姿态的节奏来模仿，史诗用语言来模仿，悲剧用行动来模仿，等等。亚里士多德从艺术与现实的关系考察艺术，认为艺术模仿的对象就是真实的现实世界，其朴素唯物主义方法对后世的启发和影响是非常巨大的。

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惟一模仿者……是自然的合法的女儿，因为它是从自然产生的。”[③]莎士比亚则说：“自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然。”[④]俄国十九世纪民主主义革命者也倡导模仿说或再现说，并做出了系统的论述。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”。[⑤]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”。[⑥]

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。如：隋姚最在《续画品》中提出“心师造化”；唐张璪主张“外师造化，中得心源”；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”[⑦]，等等。这些说

---

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(一)，第7页，中国社会科学出版社1980年版。

② 《诗学》第3页，人民文学出版社1962年版。

③ 《达·芬奇论绘画》第17页，人民美术出版社1979年版。

④ 《哈姆雷特》第三幕第二场。

⑤ 《别林斯基论文学》第106页，新文艺出版社1958年版。

⑥ 《艺术与现实的审美关系》第91、109页，人民文学出版社1979年版。

⑦ 《中国画论类编》第369、19、605、129、703、704页，人民美术出版社1986年版。

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，而不是把它们当做人的感性活动，当做实践去理解，不是从主观方面去理解。”①

（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。早在公元前六世纪，古希腊毕达哥拉斯学派就用数与节奏的和谐的原则考察音乐、建筑、雕刻等艺术，如研究什么样的数量比例才会在艺术中产生美的效果，发现了“黄金分割”的比例，并认为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。在十八世纪英国，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。”②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。③在十九世纪法国，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。”④

---

① 《马克思恩格斯选集》第一卷第16页，人民出版社1972年版。

② 参见朱光潜：《西方美学史》上卷第222页，人民文学出版社1979年版。

③ 荷加斯：《美的分析》第22、44、45页，人民美术出版社1986年版。

④ 《安格尔论艺术》第177页，辽宁美术出版社1979年版。

从二十世纪初到五十年代，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，用诸如色彩、线条、音色、节律、媒介、符号等形式因素解释艺术。如克莱夫·贝尔就断言：艺术是“有意味的形式”①。

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、绘画语言、雕塑语言、舞蹈语言等）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，涉及到全球化时代的政治、经济、宗教，以及哲学、科技、历史、文化、美学、艺术等各个方面。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，他在一九一七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，那么到了二十世纪六十年代和七十年代，这种个体的反叛就成为了西方某种集体的思潮。装置艺术、行为艺术、偶发艺术、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

① 克莱夫·贝尔：《艺术》第4页，中国文联出版公司1984年版。

放进杜桑——而非列宁的传统中。”

面对西方艺术的这一主流倾向，美国哲学家阿瑟·丹托在一九八四年提出了“艺术终结”论，宣告艺术在六十年代已经死亡。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，完全可以得到一些深刻的启示：中国的艺术有光明的未来，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到一起，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》，一九六五年，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，否定了音乐家、美术家、戏剧家、文学家，进而否定了艺术演出、艺术展览、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。

2.《艺术概论》的研究方法

本书的研究方法，正如在“编写说明”中所说，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，坚持理论与实践相结合，坚持逻辑与历史相统

---

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

② 马克思：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯选集》第一卷第85页，人民出版社1995年版。

一，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做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。

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做出定位和定性，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式与之相适应的

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了。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的相反。”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，我们可以把它们看做是马克思、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中划分出经济领域来，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社会现象；而一旦从分析物质的社会关系入手，人们就有可能看出这些复杂的社会现象的重复性和规律性，进而做出科学的分析和解释。

至于艺术这种复杂的社会现象和历史现象，我们也应该运用马克思主义的

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第82－83页，人民出版社1972年版。

② 同上，第三卷第574页。

科学方法，考察它在不同的社会关系中的地位、特性和意义，研究它的发生、发展和创作、创新规律，从而全面认识和掌握它。

思考题：

1.《艺术概论》的研究对象是什么？

2. 通读全书，简述本书的基本框架和主要内容。

3. 为什么要学习《艺术概论》？

4. 如何将辩证唯物主义和历史唯物主义的哲学方法论运用到艺术理论的学习和研究上？

第一章　艺术本质论

什么是艺术？刚刚踏入艺术院校大门的学生，大都会产生这样一个问题，这样的问题也许要伴随他几年的大学生活，甚至会伴随他将来作为艺术家的一生。因为，一个学习艺术的学生，一个专门从事艺术的艺术家，不得不面对这样一个问题，思考这样一个问题并且试图努力回答这样一个问题。

什么是艺术，这也正是千百年来许多艺术家、理论家、思想家不懈探求的一个问题。人类不仅创造了艺术，能够欣赏艺术，还渴求洞察艺术的全部奥秘，揭示艺术的本质，发现和把握艺术发展的规律，从而进行真正的创作与欣赏。因此，在讨论艺术的各种问题之前，首先要回答什么是艺术，艺术的特征和规律是什么，或者说艺术的本质是什么。这里所说的“本质”，是指事物的根本性质以及此一事物同其他事物的内部联系。所谓“艺术的本质”，就是指艺术这种事物的根本性质，以及艺术这一事物同其他事物如政治、经济、道德、哲学、宗教等的内部联系。换句话说，所谓“艺术的本质”，就是艺术这种事物内部的一种规定性，这种规定性规定着艺术之所以是艺术，而不是什么其他的事物。

前面，我们在“绪论”第二部分谈到，由于研究方法不同，历史上关于艺术本质的各种解释，大都是从单一的角度、单一的层面进行的，因此很难讲清楚艺术到底是什么。至于后现代主义，由于它的反本质主义，根本就不想探讨艺术的本质，而是竭力抹杀艺术与非艺术的界限，甚至断言“艺术已经死亡”，和我们研究的出发点、目的和对象截然不同。马克思主义则没有如过去那样孤立地、单一地看待艺术，而是从多角度、多层面做综合的、整体的考察与把握，首先宏观地确定艺术在社会历史中的位置，把它看做是一种社会现象、历史现象，看做是一种特殊的意识形态和特殊的生产形态，看做是社会生活在艺术家头脑中能动的审美的反映的产物；进而指出艺术以它特有的方式掌握世界，即它不

同于其他意识形态的审美特性和不同于其他认识方式的形象思维特性，最终科学地揭示了艺术的本质和它发生发展的客观规律性。马克思主义对于艺术所做的定位和定性，是基于它所创立的历史唯物主义和辩证唯物主义的科学立场、观点和方法。

下面，我们就根据马克思主义的方法论，分别从艺术的社会本质、认识本质、审美本质三个相互联系又相互渗透的层面，考察它在不同的社会关系中的地位、特征和意义，从而全面把握艺术的本质。

第一节　艺术的社会本质

艺术直接产生于创造它的主体——人，这是没有问题的。但是，如果因此就认为艺术纯然是人的主观意识的产物，是与社会无关的个人事业，理论上就会走向极端。因为艺术的发生和发展都离不开人类社会，任何创造艺术品的人也都是社会的人，离开社会，就既没有现实的人，也根本不会有艺术。所以，社会性是艺术的首要本质和第一层面的本质。

一、艺术在社会中的位置

艺术首先是一种社会现象、社会事物。那么，它究竟是一种什么样的社会现象和社会事物呢？它与其他社会现象、社会事物的联系与区别是什么呢？它在社会中处于一种什么样的位置呢？

（一）艺术是一种社会意识形态，是经济基础的上层建筑

从“绪论”所引的马克思和恩格斯关于历史唯物主义的几段经典性论述中，我们可以看出：艺术首先不属于物质的社会关系，而属于思想的社会关系，是一种社会意识形态；它不属于社会的经济基础，而属于上层建筑，是建立在一定经济基础上的庞大的上层建筑的一个部门。这样，艺术在不同社会关系中的地位，以及它作为一种社会事物的基本性质和意义也就明确了。即是说，艺术这种社会事物是一种相对于物质关系的社会意识形态；是建立在一定经济基础之上，

并从根本上说是为经济基础所决定的上层建筑，它反映经济基础，也反作用于经济基础。

马克思主义关于艺术是社会意识形态、是一定经济基础的上层建筑的学说，是关于艺术基本性质的真正科学的论断，在美学与文艺理论发展史上开辟了一个新的时代。它不仅纠正了各种唯心主义艺术本质论的根本错误，而且纠正了旧唯物主义关于艺术的许多不正确的解释，从而使我们进一步探讨艺术的本质，有了科学的理论基础和正确的方法与方向。

当然，要考察艺术的社会本质，我们不仅首先要认识到艺术是一种社会意识形态，而且还要进一步明确它是一种什么性质的社会意识形态；不仅要认识到艺术是一定经济基础的上层建筑，而且要进一步确定它在整个上层建筑中处于一种什么样的地位。也就是说，我们既要认识艺术与其他社会意识形态的共同性，又要认识到它的特殊性，这样才能更进一层认识作为社会意识形态和上层建筑的艺术。

（二）几种不同的社会意识形态，它们的共性

根据历史唯物主义的基本原则，我们知道，经济基础是社会一定历史发展阶段上的生产关系的总和；上层建筑是建立在经济基础之上的政治、法律、道德、哲学、宗教、艺术等观点或观念，以及和这些观点或观念相适应的政治、法律等制度。为了更好地说明这一点，我们再来看一些马克思主义创始人的有关论述。马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中说："在不同的所有制形式上，在生存的社会条件上，耸立着由各种不同情感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。"[①]恩格斯则在《反杜林论·引论》中说："每一个时代的社会经济结构形成现实基础，每一个历史时期由法律设施和政治设施以及宗教的、哲学的和其他的观点所构成的全部上层建筑，归根到底都是应由这个基础来说明的。"[②]显而易见，所谓上层建筑，实际上包括两个部分：一是政治、法律等制度，包括相应的机构及其措施；一是社会意识形态。社会意识形态同时也是上层建筑。社会意识形态有许多种形式，主要指政治观点、法律观点、道德观念，以及哲学、宗教、艺术，甚至还包括各种不同的情感、幻想等。

---

① 《马克思恩格斯选集》第一卷第629页，人民出版社1972年版。

② 同上，第三卷第66页。

各种不同的社会意识形态的共同性，可以用恩格斯在《致瓦·博尔吉乌斯》的信中所说的一段话来概括："政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是它们又都相互影响并对经济基础发生影响。"[①]这段话包括三个要点：第一，政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等各种形式的社会意识形态都是经济基础的反映，都决定于经济基础；第二，它们反过来又对经济基础发生影响，即反作用于经济基础；第三，各种形式的社会意识形态之间又是相互影响、相互作用的。这三个要点，也就是包括艺术在内的各种不同的社会意识形态的共性。

现在，我们就先来看看艺术这种社会意识形态同经济基础的最一般的、最普遍的关系。至于它同其他形式的社会意识形态之间的相互影响关系，我们将在后面分别论述。

首先，作为社会意识形态的艺术，同其他形式的社会意识形态一样，是建立在一定社会经济基础之上的上层建筑，它的发生和发展，归根到底是为经济基础所决定的。这种决定作用，表现在艺术的发生和发展上，是经济基础最终决定了各个历史阶段的艺术的主要内容和形态。

在生产力十分低下、生产关系十分简单的原始社会里，艺术的发展直接为经济所决定。原始社会是有着几百万年历史的漫长时期，人类最早的工艺品是打制的石器，即用一块石头把另一块石头打出刃，人类就用这些石器同自然界进行为了生存的斗争。这些石器也就反映着当时人与人、人与自然之间的关系，即是说，旧石器时期早期的经济直接地决定着当时艺术的内容与形态。到了旧石器时期的晚期，原始狩猎经济有了很大发展，人类社会开始进入母系氏族社会，这种新的经济也就决定了艺术的新的变化和发展。大约三万年前，欧洲出现了雕刻与绘画作品，首先是偶像，绝大多数是女性的，这当然与母系氏族社会有关。如法国格里马底洞的圆雕裸女，十分强调与女性生殖有关的乳房、腹部和臀部。又如法国鲁塞尔洞砾石上的浮雕裸女，手里拿着喝水用的牛角，此外还有一个手执标枪的男子正在做投掷动作，这恰恰反映了当时男女分工的社会经济，即男子狩猎、女子守屋。绘画方面也是如此，法国和西班牙的许多洞窟壁画，所描绘的都是动物如猛犸、野牛、野马等，这虽同巫术有关，但根本上反映的是当时人类社会的狩猎经济。在原始社会的各种艺术现象中有一点值得注意：直到新石器时代之前，原始艺术大都表现的是动物或渔猎场面，而从不表

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第506页，人民出版社1972年版。

现植物。尽管原始狩猎民族的生活环境中有许多鲜花和其他植物，但不被人欣赏，也不在艺术中被表现。只有人类进入农业经济以后，艺术中才开始出现植物的形象。大约七千年前，中国河姆渡文化中才始见表现植物的茎叶和花，这也是迄今发现的最早的植物图案。这一事实恰恰说明，正是不同时期的社会经济决定了艺术的发展和变化。

人类进入阶级社会以后，艺术与经济基础之间的关系逐渐变得复杂起来。经济基础决定艺术，艺术反映经济基础，中间隔着许多环节，往往不像在原始社会那样直接和简单。这涉及到各种社会意识形态之间的相互影响、相互作用问题，我们在后面再做分析。这里需要强调的是，尽管艺术与经济基础的关系越来越复杂和混乱，而它们之间的联系始终是存在着的，艺术归根到底是经济基础的反映，是为经济基础所决定的。例如中国的青铜艺术，不可能出现在生产力低下的原始社会，在奴隶社会初期的夏朝也不发达，只有在奴隶社会经济大发展的商、周时期才达到“鼎盛”。

又如“扬州画派”之所以产生在扬州，从根本上说是因为当时扬州地区经济繁荣，有较多的资本主义经济因素。“扬州画派”兴盛于十八世纪中叶，即文学名著《红楼梦》产生的时代，这是清代历史上经济最繁荣的时期。当时扬州是盐运业的中心，商业经济发展很快，这就影响了文人画家们的生活和他们的思想情趣。一些画家要求在艺术中表现个性、抒发情感，于是形成了放纵的风格，他们的这些思想意识实际上已经超越出封建社会的范围，而带有某些资本主义的因素。其艺术成就之高，决不仅仅是风格技法的问题，也不在于其“怪”（“扬州画派”又称“扬州八怪”），而在于其作品反映的是一种新的审美意识、审美趣味，而这又是由当时扬州地区繁荣的社会经济所决定的。

再如希腊艺术。马克思曾说：“希腊人……的艺术对我们所产生的魅力，同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。它倒是这个社会阶段的结果，并且是同它在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。”[①]希腊的造型艺术和神话，是同一定社会发展形态结合在一起的，当时生产力低下，经济不如近代发达，人们在自然力面前实际上处于无能为力的地位，只能在想象中征服自然力，幻想出来一些超人的神或神化了的人。随着生产力的发展及人们征服自然能力的增强，产生神话的物质基础也就随之消失了。希腊的社会经济当时是“不发达的”，而希腊艺术正是“这个社会阶段的结

① 《马克思恩格斯全集》第十二卷第762页，人民出版社1979年版。

果”，是“在其中产生而且只能在其中产生的”。这不也正是说，一定社会的经济基础，从根本上决定了建立在其上的艺术的性质、内容、形态、发展和变化吗？答案应该是肯定的。

由此可以看出，艺术不仅如历史上一些美学家所肯定的那样是社会生活的反映，同时它作为社会意识形态和上层建筑也是经济基础的反映。如果只看到前者是不够的，不彻底的。旧唯物主义者也都承认艺术是社会生活的反映，但是他们不懂如何从社会生活的各个领域中划分出经济领域来，从一切社会关系中划分出生产关系来，并把它当做决定其余一切关系的基本原始关系。因此，以往的各种理论，往往把艺术上的发展变化仅仅归结于风格、流派的不同。只有马克思主义，既承认艺术是社会生活的反映，又承认它是经济基础的反映。事实上，这二者是有着紧密的内在联系的，脱离了经济基础，就无法正确解释各个时代复杂的艺术现象，只有用经济基础与上层建筑的学说才能真正科学地解释为什么艺术是社会生活的反映。这点，我们在下面还要专门论述。总之，艺术是适应经济基础发展的需要而发展的，是由经济基础所决定的。

从根本上讲，艺术是为经济基础所决定的，这一条基本原则应该首先肯定下来。当然，艺术又具有相对的独立性和特殊性，我们在后面的章节里将做逐步深入的分析和论述。这里要指出的是，艺术一经产生，就不是消极地反映经济基础，而是要对经济基础发生反作用，即对社会的发展会起到一定程度的促进或阻碍作用。而且，在特定的社会经济基础改变后，旧的艺术形态并不一定会随之消亡，还会在相当长的时期内发生影响。这又涉及到优秀传统文化的继承与借鉴问题，我们将在本书的第三章中论及。但是从根本上和某种意义上说，任何形态的艺术，都是适应于一定的经济基础并为巩固和维护其经济基础服务的。如果经济基础适合社会生产力发展的要求，艺术为它服务就具有积极的意义。我们的社会主义文学艺术是为社会主义经济基础所制约、所决定的，反过来又应为社会主义经济基础服务，为从根本上发展社会生产力、促进社会前进服务。这也正是艺术要“为人民服务，为社会主义服务”的真实含义。

（三）艺术是一种特殊的社会意识形态

上面谈到，艺术以及其他各种不同形式的社会意识形态都是经济基础的反映并都最终反作用于基础，而且它们之间也都相互作用、相互影响——这是它们的共性。

但是，它们又各有自己的特殊性。首先，它们并不是都与经济基础处于相同的距离，并不是一种平行的关系；相反，它们在上层建筑中还分别处于不同的地位，各以自己特殊的地位和特殊的方式与经济基础发生关系。而且，它们相互之间的作用、影响关系也不都是一样的，在作用和影响的程度和方式上也都存在着差异。这个差异，突出体现在各种不同形式的社会意识形态同经济基础的不同距离上，有些意识形态同经济基础的距离非常近或比较近，它们同基础的关系非常密切或比较密切；而另一些意识形态同经济基础的距离则比较远或很远，它们同基础的关系也不那么直接或密切。那么，哪些意识形态距离经济基础比较近，哪些又比较远呢？我们先来看看恩格斯对这个问题的论述。他在《路德维希·费尔巴哈与德国古典哲学的终结》里写道："更高的即更远离物质经济基础的意识形态，采取了哲学和宗教的形式。在这里，观念同自己的物质存在条件的联系，愈来愈混乱，愈来愈被一些中间环节弄模糊了。但是这一联系是存在着的。[①]在《致康·施米特》的信中，恩格斯又说："至于那些更高地悬浮于空中的思想领域，即宗教、哲学等等……"[②]

由此可见，在各种不同形式的意识形态中，有些是"更高的"、"悬浮于空中的"、"更远离物质经济基础的"特殊的意识形态，包括宗教、哲学，也应包括艺术和文学等等；而另一些意识形态则属于前一类意识形态与经济基础之间的"中间环节"，即那些能直接反映经济基础并和基础关系非常密切或比较密切的意识形态，主要是政治、法律以及道德。这样，艺术在社会中所处的位置就得到了进一步的确定。

（四）艺术通过"中间环节"联系于经济基础，它同"中间环节"的关系

所谓更高的、更远离经济基础的意识形态，包含着两方面的意义：一是艺术以及宗教、哲学这类特殊的意识形态距离经济基础比较远，因而它们的相对独立性也就更大一些；二是它们与经济基础之间隔着一些"中间环节"，因而和基础的联系似乎愈来愈模糊，甚至愈来愈混乱了。作为更高的、更远离经济基础的特殊意识形态的艺术，它同经济基础的联系不是直接的，而要通过政治、法

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第249页，人民出版社1995年版。

② 同上，第484页。

律、道德等“中间环节”，因此它同这些“中间环节”的关系是直接的和密切的。要进一步认识艺术的本质，就不能不考虑艺术同这些“中间环节”的关系，了解艺术是如何通过“中间环节”联系于物质经济基础。下面，我们就重点考察一下艺术同政治、道德的关系。至于法律，它不外是政治的实施手段，就不专门论述了。

1. 艺术与政治的关系

艺术与政治的关系是个重要而又复杂的理论问题，从来的思想家理论家都很重视这个问题，也都曾试图对这个问题做出解答，但从来的解答都不令人满意，因此一直含混不清。在这个问题上，有两种主要偏向：一是认为艺术是从属于政治的，是政治的附庸；一是认为艺术是完全独立的，不受政治的任何影响。这两种偏向在不同的历史条件下都有所表现，有时是交互地表现着的，但它们都是不正确的，都没有正确理解艺术与政治的关系。要正确理解艺术与政治的关系，必须运用马克思主义关于历史唯物主义的基本原则，运用经济基础与上层建筑的科学理论。

首先应该明确的是，从整个社会历史的发展来看，政治对于艺术有着巨大的影响，但是这种影响是在上层建筑领域里的相互影响的关系，不是决定与被决定的关系。

这一点很重要，我们在前面引的恩格斯《致瓦·博尔吉乌斯》信中的一段话已经讲得非常明确。在上层建筑领域里，作为“中间环节”的政治对于艺术的影响是巨大的，这毫无疑义。但是，最终决定艺术发展的是政治还是经济？显然是经济，而不是政治。政治作为上层建筑的一个部门，它本身也是经济基础的反映，也是为经济基础所决定的。那种认为政治可以任意左右艺术发展的观点，实际上是把艺术降低为政治的附庸，而把政治抬高到与经济基础等同的地位，是历史唯心主义的观点。政治本身则有正确的与错误的、革命的与反动的区别，关键看其所反映的经济基础是否能促进生产力的发展，是否有利于人类的社会进步。一种艺术，如果在其时代的经济基础中有着深刻的根源和力量，则是任何一种政治也不能将其消灭的。希特勒法西斯曾利用政治强权把德国进步画家珂勒惠支等人的艺术宣布为“颓废艺术”，又禁止现代艺术大师毕加索的作品与公众见面；“四人帮”也曾把一大批艺术家的作品打成“黑画”。但历史证明，反动的政治最终消亡了，而进步的艺术却永远留在了人类精神文明的史册里。

既承认政治对艺术的影响关系，同时又承认艺术最终是由经济决定的，这是历史唯物主义的独特观点。过去的许多思想家只看到政治对艺术的影响关系，

而看不到社会经济的决定力量。如古代希腊哲学家柏拉图就很强调艺术家为政治服务；我国以孔子、荀子为创始人的儒家美学，也都强调政治对艺术的影响作用，所谓“成教化，助人伦”、“明劝戒，著升沉”、“鉴戒贤愚”等，无不是讲政治的，但他们的理论都是不完全的。

另一方面，同样应该明确的是，政治与艺术虽然是相互影响的关系，但它们又不是一种平行的关系，它们在上层建筑所处的地位是不一样的。

我们知道，所谓经济基础，就是社会的一切生产关系的总和。而在阶级社会中，生产关系又关系着分配关系，于是形成了阶级关系。这样，政治在上层建筑中就处于一种关键的地位，它与经济基础的关系极为密切而不可分割，正如列宁所说：“政治是经济的集中表现。”[①]而艺术，作为一种特殊的社会意识形态，在上层建筑中则处于另外一种地位，即与政治相反，它远离经济基础，不能直接反映经济基础，只有通过政治的中介才能联系于经济基础。因此，艺术必然要受到政治的强大影响，它不可能完全脱离政治。邓小平说：“文艺是不可能脱离政治的，任何进步的、革命的文艺工作者都不能不考虑作品的社会影响，不能不考虑人民的利益、国家的利益、党的利益。”[②]实际上，在有政治的社会中，超越政治的艺术家是不可能存在的，超越政治的艺术也是不可能存在的。任何艺术作品，都或多或少、或显或隐、或直接或曲折地表现出一定的政治观点或倾向性。如元代倪云林、清初朱耷等人，他们虽然表面上画的是山水、花鸟，但隐藏在画面后的政治倾向性却是显而易见的。即如一些竭力主张“艺术非意识形态化”的现代主义艺术家，其作品也反映或流露出对西方现实政治的不满、厌恶或逃避，逃避也是一种政治态度。

艺术与政治的关系，在历史唯物主义关于经济基础与上层建筑的学说中，是摆得很清楚的：经济基础主要通过政治的中介影响艺术，而艺术也主要通过政治的中介反作用于经济基础。中外艺术史上的大量事实可以证明，进步的艺术总是为上升的经济关系通过进步的政治所决定的，并且反过来给政治以及经济以积极的影响；而没落的艺术则是为没落的经济关系通过反动的政治所决定，并且反过来为其政治以及经济服务。意大利文艺复兴时期的艺术如此，法国大革命时期的艺术如此，二十世纪初的西方现代主义艺术也是如此。

这里需要说明的是，虽然从历史总体上讲艺术作品往往带有一定的政治倾

---

① 《列宁全集》第三十二卷第71页，人民出版社1958年版。

② 《邓小平文选》第二卷第256页，人民出版社1994年版。

向性或一定阶级性，但不能做简单化庸俗化的解释，把艺术说成是“阶级斗争的工具”。因为艺术除了表现阶级斗争之外，也表现各种各样丰富多彩的社会生活，也还表现人类的情感生活和审美理想；它除了反映社会的经济关系和阶级关系之外，也还要反映自然中一切与人类的社会生活有关的美好事物，但并不都是阶级斗争。艺术作品的政治倾向性在表现方式上也并不都是一样的，有的比较明显、直接，有的则比较隐晦、曲折。历史上既有政治性很强的优秀艺术作品，如《马赛曲》、《国际歌》、《义勇军进行曲》以及大卫的《马拉之死》、德洛克洛瓦的《自由神引导人民》、戈雅的《法国士兵枪杀西班牙起义者》、毕加索的《格尔尼卡》、董希文的《开国大典》、王式廓的《血衣》等；也还有许多不直接带有明显政治色彩的优秀艺术作品，如山水诗、抒情音乐以及范宽的《溪山行旅图》、齐白石的花鸟鱼虫以及中外大量优秀的风景画、静物画、肖像画、风俗画等。

2. 艺术与道德的关系

上面谈到，道德也属于“中间环节”之列，也是经济基础比较直接的反映，距经济基础较近。因此，艺术与道德的关系也是很密切的，而道德对艺术的影响也是很大的。

道德是人们根据自己的社会地位和阶级关系而形成的关于社会生活的规范，能指导人们一般的言论和行动，也能影响艺术家的思想意识及其在艺术作品中对于社会生活的反映。恩格斯说：“一切已往的道德论归根到底都是当时的社会经济状况的产物。而社会直到现在还是在阶级对立中运动的，所以道德始终是阶级的道德；它或者为统治阶级的统治和利益辩护，或者当被压迫阶级变得足够强大时，代表被压迫者对这个统治的反抗和他们的未来利益。”[①]在阶级社会中，各个统治阶级的道德总要在不同程度上影响到艺术家和他们的艺术创作，使艺术维护其道德规范进而维护其经济基础。另一方面，艺术反过来又可以影响和改造人们的道德观念，起到移风易俗的作用。在我国长期的封建社会中，文学、音乐、绘画艺术宣扬忠、孝、节、义等封建伦理道德观念，为维护封建秩序，巩固封建社会的经济基础，曾经起过很大的作用。曹植在《画赞》中曾说：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知乎鉴戒者图画也。”[②]顾恺之

---

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第134页，人民出版社1995年版。

② 《中国画论类编》第12页，人民美术出版社1986年版。

的《列女仁智图》和《女史箴图》、李唐的《采薇图》等历代绘画作品，都是反映封建伦理道德的。

艺术与道德的关系还有另外一种形式的表现，即进步的艺术总是努力反对旧道德、建立新道德，目的在于破坏旧的经济基础，建立新的经济基础。例如，意大利文艺复兴时期的艺术冲破了中世纪禁欲主义的道德束缚，大胆表现世俗的情欲与享乐，表现人性。鲁迅的《狂人日记》等小说就是对封建道德的控诉和批判。我国延安时期的文学艺术，不少作品揭露、抨击了几千年封建社会的礼教。

综上所述，艺术同政治、道德等“中间环节”的关系，是在上层建筑领域内的相互影响、相互作用的关系。它们一方面不是决定与被决定的关系；另一方面，艺术与经济基础的联系必须通过“中间环节”，因此政治与道德对艺术的影响是不可回避的。

（五）艺术与宗教、哲学等意识形态的关系

艺术作为一种特殊的社会意识形态，正如我们在前面所分析的，是为一定的社会经济基础通过政治、法律、道德等“中间环节”所决定的，它并且通过反映这些“中间环节”而反映经济基础，并反作用于经济基础。另外，我们还应看到，艺术与同样作为更高的、更远离经济基础的特殊社会意识形态的宗教、哲学之间，也有着相互影响、相互作用、相互渗透的关系。通过对这些关系的考察，我们可以再进一步确认艺术在社会中的特殊地位。

1. 艺术与宗教的关系

从社会历史的发展来看，许多艺术现象都同宗教联系在一起，因此在艺术与宗教的关系上产生了许多不正确的观点。如有的观点认为艺术等同于宗教，也有的观点认为宗教决定了艺术的发生与发展，等等。我们认为，艺术与宗教是两种不同的社会意识形态，在一定的历史时期里，它们是相互影响的；在特定的历史条件下，即当宗教成为支配的社会意识形态时，宗教对艺术的影响是巨大的，而艺术也反映出一定的宗教观念，给宗教以影响。

早在原始社会，人类就有图腾崇拜、巫术等原始的宗教。这时期艺术与宗教的关系是比较单纯的，它们互为渗透，表里相依，都是原始社会生产关系的反映。如欧洲史前洞窟壁画中的动物形象与箭头形符号，就反映出巫术祈祷之类的原始宗教观念。原始社会的神话艺术更是渗透着这类观念，当时生产力低下，人们在自然压迫下就幻想有一种主宰自然的巨大力量的存在，这就是神。这时

的神只是原始人智慧、力量与愿望的化身，神话里反映的实际上是原始社会里人与人之间、人与自然之间的关系。

人们的宗教观念和宗教制度总是随着社会的发展而不断变化的。因此，艺术与宗教的关系并不总是一样的，在不同的历史条件下，它们的关系也有所变化。

奴隶社会的神的艺术，是社会关系中出现了阶级对立的产物。奴隶主阶级窃取古代神话而制造出为本阶级利益服务的神话，其目的就是为维护奴隶社会经济基础。古埃及的建筑与雕刻，体现着法老的威严；商周青铜艺术的造型、纹饰大都是些非人间的狞厉的动物形象。这类渗透着宗教观念的动物纹饰，体现出奴隶主阶级根据自己需要而想象制造出来的神化自身、威慑奴隶的意义。

封建社会的宗教艺术，则是统治阶级利用艺术来宣传宗教，以达到束缚麻痹人民、巩固其统治的目的。欧洲中世纪的基督教、我国北朝时期的佛教，在相当一段历史时期内是处于支配地位的意识形态。这时宗教对艺术的影响是十分强烈和明显的，大量的建筑、雕刻、绘画均以宗教教义、故事和传说为题材，成为宗教思想最有力、最纯粹的表现。如欧洲哥特式建筑，广泛运用线条轻快的尖拱、造型挺秀的尖塔以及彩色玻璃镶嵌的花窗，造成一种向上升华、天国神秘的幻觉，反映出基督教盛行时期的宗教观念，也反映出中世纪城市发展的物质经济状况。

总之，在人类漫长的社会历史进程中，艺术现象与宗教现象就是如此密切地错综复杂地交织在一起的，以至黑格尔说："最接近艺术而比艺术高一级的领域就是宗教。"[①]但是他又说："宗教往往利用艺术，来使我们更好地感到宗教的真理，或是用图像说明宗教真理以便于想象；在这种情况下，艺术确是在为和它不同的一个部门服务。"[②]

关于艺术与宗教的关系，应该明确以下两点。

首先，宗教对艺术的影响，从根本上说是对艺术的否定。主要在于宗教利用艺术为自己服务，它的教义必然对艺术严加约束，把艺术当成吹捧和巩固自己的手段，从而限制了艺术发展的自由和独立性。我们看到，中世纪欧洲教堂里的一些神像不过是些泥胎偶像，是宗教观念的外化，并无艺术性可言；我国某些佛教或道教寺观中的神像也是造型粗陋，流于程式化，缺乏艺术活力。当然，艺术开始虽为宗教服务，但艺术家也还有表现自己审美意识的一些相对的自由，

---

① 黑格尔：《美学》第一卷第132页，商务印书馆1979年版。

② 同上，第130页。

艺术在宗教的影响下也能得以发展。例如，我国敦煌、云冈、龙门等地的石窟佛教艺术就有很高的成就，一些窟中的佛像或菩萨像虽有严格的程式，但情态逼真，栩栩如生，凝注了画家和雕刻家们的审美意识与情感。而那些壁画边角上的飞天形象、下部的供养人形象，以及某些超出宗教教义而直接反映现实生活的壁画如敦煌《张义潮出行图》、《宋国夫人出行图》等，更是生动优美，具有很高的艺术价值。另一方面，宗教在对艺术的否定中又包含了对自身的否定，艺术在宗教的束缚下发展到一定时期，又重新获得了自己的独立性，即反过来利用宗教实现自己的本质。如意大利文艺复兴时期拉斐尔、达·芬奇、米开朗基罗等艺术大师，就是以宗教题材为契机，把圣母、上帝、基督重新变成了人，赋予其人性，通过他们的画像来反映现实生活，表现人文主义理想。这种艺术与宗教的错综复杂关系，是我们应该首先认识到的。

其次，从世界范围和人类历史来看，宗教对艺术的影响无疑是很大的，宗教艺术占去了中外艺术史的很大一部分篇章。但是，如果仅从这些历史现象就断定是宗教决定了艺术的发展，则是不正确的。宗教和艺术都是社会意识形态，它们虽然很接近，都是更高的、更远离经济基础的特殊的意识形态，但不能因此而说一种意识形态可以决定另一种意识形态。从本质上讲，宗教是自然压迫和社会压迫的产物，宗教的产生和发展归根到底是由社会经济基础决定的。马克思曾举例生动地说明了这个问题："英国高教会宁愿饶恕对它的三十九个信条中的三十八个信条展开的攻击，而不饶恕对它的现金收入的三十九分之一进行的攻击。"[①]从根本上讲，最终决定宗教和艺术发展的只能是经济基础，宗教和艺术的关系是在上层建筑领域内的相互影响、相互作用、相互渗透的关系，它们都反映经济基础，为经济基础所决定。例如，敦煌早期的壁画主要以宣扬自我牺牲、自我抛舍的佛本生故事为题材，而到了唐代则主要以描绘歌舞升平的各种经变为题材。这种题材上的发展变化主要是由于不同时代的社会经济的发展变化所决定的，并不仅仅是题材、风格、技法本身的变化问题。

2. 艺术与哲学的关系

哲学作为一定的世界观，必然要对艺术创作活动发生影响，而艺术不但要反映一定的哲学观念，并且给一定的世界观的形成以积极的影响。就一般常识而言，美学观总要指导和影响艺术创作，而艺术创作实践又要反过来影响美学观的形成和发展。但进一步说，一定的美学观不就是一定的世界观的一部分吗？

---

① 《马克思恩格斯全集》第二十三卷第12页，人民出版社1979年版。

因此艺术与哲学之间的密切关系，是很清楚的。艺术史上许多艺术大师都有自己成熟的美学思想和哲学思想，如东晋顾恺之的“以形写神”说，清初石涛的“蒙养生活”说，意大利达·芬奇的“学习自然”说，英国雷诺兹的“中心形式”说，等等，都出自他们各自的美学思想和哲学思想。

艺术与哲学的关系，如同与政治、道德、宗教的关系一样，是上层建筑各种因素的交互作用关系，相互影响关系。认识到这种必然而又复杂的关系，有利于我们认识艺术发展史上各种复杂的现象，从而把握艺术的社会本质。

二、艺术与社会生活

前面，我们考察并基本明确了艺术在社会中的位置，即：它是一种社会意识形态，而且是一种特殊的社会意识形态，它不同于政治、法律、道德等“中间环节”，在上层建筑中处于一种更高的、更远离经济基础的地位。为了进一步了解艺术的社会本质，我们还有必要考察它与社会生活的关系。

（一）艺术来源于社会生活，是社会生活的反映

艺术是社会生活的反映，这本来是一个古老的命题。西方从古希腊以及文艺复兴时期的“模仿自然”说到近代的“再现现实”说，中国从隋末姚最的“师造化”说到清代石涛“搜尽奇峰打草稿”的主张，都承认艺术来源于现实，是现实的社会生活的反映。它们正确地表明了艺术的客观根源，符合唯物主义反映论的原则，也符合艺术创作的实际情况。但是，它们只是看到艺术是社会生活的反映，却没有说明为什么艺术是社会生活的反映、艺术反映什么样的社会生活以及艺术如何反映社会生活。因为它们还不知道如何从社会生活的各个领域中划分出经济领域来，从一切社会关系中划分出生产关系来，并把它当做决定其余一切关系的基本原始关系；也还不知道艺术在社会中的位置究竟如何，它同社会生活中的其他事物究竟有着什么样的关系。这当然是历史的局限性与认识的局限性所造成的。因此，只有运用历史唯物主义关于经济基础与上层建筑的理论来考察，才能科学地解释艺术与社会生活的关系问题。

关于这个问题，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》中有一段经典性论述：“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？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反映的产物。…… 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……是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的惟一源泉。这是惟一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。”[①]在这里，毛泽东不仅肯定了文学艺术的根源或“源泉”是社会生活，而且肯定了文学艺术是社会生活的反映这一历史上早已有之的唯物主义命题；而且更为重要的是，文中所论述的理论前提，是首先肯定了“一切种类的文学艺术”都是社会意识形态即“观念形态”。可见，毛泽东是根据历史唯物主义的经济基础与上层建筑的理论来考察和说明文艺的。

艺术史上大量事实可以证明，毛泽东上述关于文艺与社会生活关系的论断是正确的。科学的。艺术家只有在生活的源泉中开采矿藏、汲取营养，真实地反映社会生活并真诚地表现对生活的感受，他的创作才会具有生命力；反之，如果一味模仿前人或别人的作品，他的创作即使在技巧方面达到较高水平，但根本上会是苍白无力的，也缺乏艺术价值。齐白石的艺术是伟大的，他的绘画表现了他对生活的独特感受，但他的模仿者却只能制造赝品。毕加索的作品是震撼人心的，“他的艺术充分表现出本世纪四分五裂的幻象”，而“所有的后继者都不过是给毕加索做的脚注”。[②]

（二）艺术反映全面的社会生活

下面，我们要着重探讨的是，艺术所反映的应该是什么样的社会生活？这个问题既关系到对“社会生活”的正确理解，又涉及到艺术的表现领域与对象。

对于这个问题，中外理论界并没有给予很好的解决，我们也只是根据自己对于历史唯物主义的理解试做回答。西方现当代一些理论家虽然不使用“社会生活”的概念，但他们大都把艺术的表现领域与对象限制在创作主体的精神生活或情感生活的范围之内，如情感表现、心灵表现、无意识或潜意识的表现，等等。而我国文艺界，多年以来一提到“社会生活”，往往片面地理解为经济的社会生活、物质的社会生活、政治的社会生活或阶级斗争的社会生活。于是，艺术的表现领域和对象就被局限在另一个非常狭窄的圈子里，“重大题材决定论”曾风靡很长一个时期，仿佛艺术作品只有描绘阶级斗争和生产斗争才是“反映

---

① 《毛泽东论文艺》第16页，人民文学出版社1966年版。

② 引自《毕加索传》第250页，人民美术出版社1990年版。

社会生活”。这种“左”的理论限制了艺术家的创作自由和艺术创作的发展，其错误已被历史和实践所证明。事实上，这种理论根本上没有正确理解马克思主义关于经济基础与上层建筑学说的真谛，没有正确理解艺术与社会生活的本质关系。

我们从前面关于艺术同经济基础，以及同政治、道德、宗教、哲学的关系的分析中可以看出，作为一种更高的、更远离经济基础的、特殊的意识形态的艺术，它不仅是经济基础的反映，而且是通过“中间环节”的意识形态反映经济基础的；并且，艺术同其他的更高的特殊意识形态之间，也相互影响、相互作用、相互渗透和相互反映。这就是说，艺术反映全面的社会生活，是社会生活中各种领域、各种事物的全面的反映。所谓“全面的”社会生活，即包括了从物质的社会生活到精神的、情感的社会生活的整个领域，包括了社会生活的全部方面。所谓“反映全面的社会生活”，即是说，艺术不仅可以反映社会的经济关系、生产关系和阶级关系，也可以反映处在一定社会生活中的人们的政治观点、法律观点、道德观念、宗教观念、哲学思想和文艺思想，而且还可以反映人们的各种梦想、幻想、情感、情绪、愿望、审美趣味和审美理想。可以说，人类社会生活的一切方面，都在艺术的视野之内，都可以成为艺术的表现领域与对象。这样，艺术家的创作就有了充分选择的自由和无限广阔的天地。在题材上，他们既可以选择那些他们感兴趣的社会事物、社会事件，如人际关系、生产劳动、战争场面、政治变革等，也可以选择那些能够寄托他们思想感情的自然事物、自然现象，如动物、植物、山水风景、日月云霞等，还可以选择那些他们再度发掘并认为有价值的古代神话、民间传说、文学作品甚至梦幻景象，以做出自己独特的审美观照和审美阐释；在表现方式与手法上，他们既可以选择那些描绘性的、再现的或具象的形式，也可以选择那些非描绘的、表现的或抽象的形式。艺术家对于题材、表现对象与表现手法的选择并不能规定艺术的本质，但他们的任何选择都是在从某个方面、以某种方式反映社会生活，这一点却是艺术的根本社会性质。

说艺术反映全面的社会生活，或者说，是全面的社会生活的反映，可以在更深一个层次上解释艺术的社会本质。首先，我们进一步认识到，艺术是一种思想关系，一种社会意识形态，思想关系是反映物质关系的，意识形态是反映经济基础的。其次，我们又进一步认识到，作为特殊的意识形态的艺术不同于作为“中间环节”的其他意识形态。政治、法律、道德等是经济的直接反映或集中表现，却不能完全反映更高的特殊意识形态，只能是局部的或部分的社会生活的

反映；而艺术却既可以反映经济基础，又可以反映政治、法律、道德等“中间环节”，而且还可以反映宗教、哲学等其他更高的特殊意识形态，是全面的社会生活的反映。另外，我们还由此隐约看到，在反映全面的社会生活这一点上，艺术与宗教、哲学等其他更高的、更远离经济基础的特殊意识形态之间有着共性，但它们究竟是不同的社会事物，在上层建筑里分属于不同的部门，彼此不能混为一谈，不能相互替代。它们之间究竟有什么本质的区别呢？如果能够进一步找出艺术与宗教、哲学的本质区别，找出艺术在反映社会生活方式上的特殊性，即说明艺术是如何反映社会生活的，那么，我们就可以基本回答艺术到底是什么的问题了。这将是我们在本章第二节“艺术的认识本质”和第三节“艺术的审美本质”中重点探讨的问题。

我们说艺术反映全面的社会生活，既是以历史唯物主义关于经济基础与上层建筑的理论做根据，同时也是以中外艺术史上的全部事实为依据。我们这样说，可以从根本上纠正前面所说的关于艺术表现领域与对象的两种错误偏向。西方现当代某些理论家把艺术的表现对象限制在精神领域里，反对一切再现与描绘，只承认和提倡现代主义的表现与抽象，其依据只是十九世纪中叶以来主要是二十世纪的西方各种艺术现象，理论上是片面的，也不符合人类几千年以至上万年艺术发展的全部历史。而我国过去关于“社会生活”的种种不正确的理解和“左”的理论，不仅忽视和否定艺术家的主体性和艺术创作的广阔领域，而且根本不能解释人类艺术发展史上的各种复杂多样的艺术现象。

三、艺术与社会生产

为了更好地了解艺术的社会本质，在这里，我们还有必要考察艺术与社会生产实践的关系。

近十年来，我国文艺理论界出现了一类新的提法，认为文学艺术是一种“生产形态”。这类提法立足点不同，各说不一。如：有的说，“艺术是意识形态，同时也是生产形态”[①]，但为什么是生产形态却没有深入解释；还有的说，“艺术生产”实际上就是“物质生产”，它们的规律是一致的；又有的说，艺术主要不是意识形态，而是一种生产形态。这些说法大都是从马克思提出的关于“艺术生产”的概念和理论引发开来的，但结果却是很不相同的。如果前一种说法由于

① 《艺术概论》第1页，高等教育出版社1989年版。

篇幅所限没能讲清楚“艺术生产”的实质；那么，后两种说法就是对马克思主义这一理论的误解了，前些年出现的所谓“艺术非意识形态化”思潮就是这种误解的集中体现。

我们认为，马克思主义关于艺术是“社会意识形态”的理论与关于艺术是“生产形态”即“艺术生产”的理论，是其独特的美学思想体系中的一个问题的两个方面，这两个方面是相互联系的一个整体，是不可分割的。如果不理解马克思主义关于艺术是“社会意识形态”和“上层建筑”的理论，就不可能真正理解所谓“艺术生产”是怎么回事。反之，如果不搞清马克思主义关于“艺术生产”的概念和理论，也不能更深刻地认识其经济基础与上层建筑理论的实质。

（一）艺术是一种生产形态

根据马克思主义关于“艺术生产”的思想理论，我们首先需要肯定的是：艺术，不仅是社会意识形态，而且又是一种生产形态。在肯定和说明了这一点以后，我们再去论述艺术是一种什么样的生产形态和艺术作为“艺术生产”的实质和意义。

从社会生产实践的角度看待和考察人类及人类的一切活动，是马克思主义的重大创见。马克思在《1844年经济学－哲学手稿》中，在考察人同动物的本质区别时，把一切人的族类本质特征归结为人的“有意识的生命活动”[①]和全面的、自由自觉的、合目的性与合规律性的生产活动，归结为人的能动的实践。他说：“通过实践创造对象世界，即改造无机界，证明了人是有意识的类存在物”，“诚然，动物也生产。它也为自己营造巢穴或住所，如蜜蜂、海狸、蚂蚁等。但是动物只生产它自己或它的幼仔所直接需要的东西；动物的生产是片面的，而人的生产是全面的；动物只是在直接的肉体需要的支配下生产，而人甚至不受肉体需要的支配也进行生产，并且只有不受这种需要的支配时才进行真正的生产；动物只生产自身，而人再生产整个自然界；动物的产品直接同它的肉体相联系，而人则自由地对待自己的产品。动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处把内在的尺度运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来建造”。[②]“因此，正是在改造对象世界中，

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第96－97页，人民出版社1979年版。

② 同上。

人才真正地证明自己是类存在物。这种生产是人的能动的类生活。通过这种生产，自然界才表现为他的作品和他的现实。因此，劳动的对象是人的类生活的对象化：人不仅像在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身”。[①]从这一基本观点出发，马克思把“艺术”等看做是人的有意识的、全面的生产活动的一种，认为“艺术”是“生产的一些特殊的方式，并且受生产的普遍规律的支配”。[②]

把“艺术”看做是一种生产方式或生产形态，是马克思主义的独特发现和一贯见解。马克思和恩格斯在其一八四五年合作的《德意志意识形态》中，把精神活动称之为“生产”，说：“思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动，与人们的物质交往，与现实生活的语言交织在一起的。观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物。表现在某一民族的政治、法律、道德、宗教、形而上学等的语言中的精神生产也是这样。人们是自己的观念、思想等等的生产者。”[③]这里强调了意识形态与物质活动的相关性，并且把意识形态也作为一种“生产”——“精神生产”来肯定。这段话虽然没有直接谈及艺术，但我们根据马克思的一贯思想，认为艺术当然也属于“精神生产”的一种，也是一种生产形态。而且，在同一部著作中，马克思和恩格斯在谈到分工时，便明确把艺术创作称为“艺术劳动”。一八五九年，马克思在其巨著《政治经济学批判》的“序言”中提出了有关历史唯物主义的经典性论述，[④]指出艺术是一种社会意识形态，是经济基础的上层建筑；同时又在“导言”中全面阐述了意识形态同生产关系、交往关系的关系，并且正式明确提出了“艺术生产”的概念：“当艺术生产一旦作为艺术生产出现……”[⑤]后来，马克思又在《资本论》等著作中，把“艺术生产”作为研究生产规律的问题，从各个角度和层面加以研究和阐述，如人类一般生产劳动的特点、“艺术生产”中生产劳动与非生产劳动的关系、资本主义制度下艺术生产者的状况和“艺术生产”的异化，等等。

总之，“艺术生产”是马克思主义美学中的一个重要概念，它是同马克思主义整个理论体系联系在一起的。马克思把“艺术”与“生产”联系起来，从人的

---

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第96－97页，人民出版社1979年版。

② 同上，第121页。

③ 《马克思恩格斯选集》第一卷第30页，人民出版社1995年版。

④ 见本书“绪论”第二部分引文。

⑤ 《马克思恩格斯选集》第二卷第112页，人民出版社1995年版。

社会本质是生产实践活动的观点出发，把艺术看做是一种生产形态，看做是人的一种生产实践活动，这在美学史上是一个重大的理论创举。

（二）艺术是一种特殊的生产形态，即精神生产形态

我们在首先肯定了艺术是一种生产形态之后，还需要进一步说明艺术究竟是一种什么样的生产形态，它的特殊性与实质是什么。如果只承认艺术是生产形态，甚至把“艺术生产”等同于一般的“物质生产”，是无从把握艺术的本质特征的。

诚然，艺术作为一种生产形态，也具有着生产的一般性质；艺术创作活动作为一种生产劳动活动，也有着一般生产劳动所具有的实践性、目的性、自觉性、工艺过程的可控性、材料媒介的可选择性，以及整个生产劳动过程的可表述性，等等；其产品即艺术作品，则也有着与一般物质产品相似的使用价值和交换价值的商品的二重性。但是，决定艺术作为“艺术生产”本质的，却并不是它的物质生产的一般性质，而是它的精神生产的性质。因此我们在肯定艺术是一种生产形态之后，还要肯定艺术是一种特殊的生产形态，它的特殊性就在于它不同于一般物质生产的精神性，它是一种精神生产形态。

马克思关于“艺术生产”的概念有着两个层次的涵义：一是艺术活动的生产实践性质，这一层涵义我们在上面已经论述过；二是艺术活动是作为与“物质生产”相对应而存在的“精神生产”的一种“特殊的方式”。这第二层涵义是马克思在许多著作中反复强调的，如说“支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料”①，“精神生产随着物质生产的改造而改造”②，等等。马克思在《资本论》中谈到资本主义物质生产同某些精神生产部门如文学艺术相敌对时说：“施托尔希不是历史的考察物质生产本身，他把物质生产当做一般的物质财富的生产来考察，而不是当做这种生产的一定的、历史的发展和特殊的形式来考察，所以他就失去了理解的基础，而只有在这种基础上，才能够既理解统治阶级的意识形态的组成部分，也理解一定社会形态下自由的精神生产。”③此外，马克思在《政治经济学批判·导言》④中还专门论及了物质生产与作为精

① 《德意志意识形态》，《马克思恩格斯选集》第一卷第52页，人民出版社1995年版。

② 《共产党宣言》，同上书第270页，人民出版社1995年版。

③ 《马克思恩格斯全集》第二十六卷第1册第296页，人民出版社1979年版。

④ 《马克思恩格斯选集》第二卷第112－114页，人民出版社1995年版。

神生产一个部门的“艺术生产”发展的不平衡关系。由此可见，马克思始终是把包括“艺术生产”在内的精神生产同一般的物质生产区别开来的，并从政治经济学的角度考察两者的关系后明确指出了这两种生产的不同。显然，马克思关于“艺术生产”的理论是同其关于经济基础与上层建筑的理论一致的、紧密相连的。概括地说，马克思首先把人类的社会生活分为物质生活和精神生活两大部分，把社会关系分为物质关系和思想关系两大部分，认为精神生活或思想关系只是物质生活或物质关系的上层建筑，而艺术就是上层建筑的一个部门，是一种特殊的社会意识形态；同时，又从生产实践的角度指出，人类为了满足物质生活和精神生活的需要所进行的生产，分为物质生产和精神生产两大类，而“艺术生产”只是精神生产的一个部门，是一种特殊的生产形态，它一方面以物质生产为基础，有着一般生产的普遍性，另一方面又具有自身的相对独立性和不同于一般物质生产的特殊性。

下面，我们分别从几个主要方面谈谈“艺术生产”与一般物质生产的不同或本质区别。

首先，从人的需要与生产的目的性来看，这两种生产是不同的。人出于自身的生存与发展而产生出对于外界事物的各种要求，如自然需要、社会需要、物质需要、精神需要，等等。人的各种需要是由不同方式的生产创造出来并加以实现的，而不同方式的生产则分别满足人的不同的需要。物质生产的产品直接用于人们物质生活的过程中，满足人们物质需要或实用需要，本身并不存在或发生什么“意义”的问题。人最基本的物质需要是维持生存所必需的衣、食、住、行等，满足这些需要的物质产品如食品、衣服、住房、交通工具等，虽然也包含审美因素，但主要价值却在于物质的功用性和使用价值。人除了物质需要之外，还有精神的需要，人们喜爱和要求欣赏艺术作品，这就是精神的需要。而艺术这种“艺术生产”的产品即艺术作品，则包含并且发生着社会意义，是社会生活在艺术家头脑中审美反映的产物。它与人的意识的关系是直接的，而与物质现实的关系是间接的。人之所以进行“艺术生产”，制造艺术作品，主要不是为了实用，而是为了满足人们的精神需要，影响人们的精神。艺术直接影响的是人的精神意识、思想感情、审美心理等，只有通过对人的精神的影响才能最终影响实际的社会生活。

另外，从产品的消费来看，“艺术生产”明显不同于一般的物质生产。一般生产劳动的产品，作为一种或多或少耐久的、因而可以再度转让出去的使用价值存在，它是可以出卖的有用品，是交换价值的承担者，是一种商品。而艺术

这种“艺术生产”的精神产品则有自己的特殊属性，主要是审美属性。诚然，在现代社会中，艺术品在进入流通领域的过程中也具有一定的商品属性（这一点，我们在第五章第二节中将有所论及），但商品属性决不是艺术品的主要属性和本质属性。马克思在谈到艺术或精神产品与一般物质生产的产品的不同时，曾举例说，人们对律师、教士和音乐家等等的服务支付了报酬，但既不能用这些服务来还债，也不能用它们来购买商品，也不能用它们来购买创造剩余价值的劳动，这些服务像容易消失的消费品一样消失了。①

显然，这两种生产的产品的消费是不同的。到餐馆吃饭不同于去音乐厅欣赏交响乐，喝啤酒不同于欣赏罗丹的雕刻。艺术产品创造的主要是认识价值和审美价值，而不是使用价值，它要满足的是人们的精神需要，而不是物质需要。工人制造画笔和小提琴是物质生产劳动，而艺术家用画笔和小提琴创造美术作品和演奏乐曲是精神生产劳动，这两种劳动所提供的消费有着原则的区别。前者所提供的是生产资料，而后者所提供的则是人的精神上的消费、情感上的享受。

我们再从生产的过程与结果来看“艺术生产”作为精神生产的特殊性。艺术创作的全部过程中，包括一个主体通过改变外在事物来达到自己目的的物化过程，即创作主体在现实中确立自己产品物质形式，实现劳动对象化的过程。雕刻家把石头刻成雕像，画家用颜色和线条在一块空白的画布上绘出一幅视觉可以把握的画面，都是通过改变原来事物的物质形式以确立自己产品的物质形式。在这一点上，作为精神生产或“艺术生产”的艺术创作，与一般的物质生产是相同的。但是，艺术的这种物质生产性质并不是本质的，只是表现在整个“艺术生产”全过程中的某个层面上即艺术传达的层面上，是一种技巧性的艺术外层的生产。艺术创作的全过程是主体运用一定的物质形式传达他对社会生活的审美认识与审美感受的行为，它所物化或对象化的是创作者对现实世界独特的审美掌握，包括他的思想感情、个性特征和对生活的体验。因此，“艺术生产”所物化或对象化的内容是与物质生产完全不同的，有其自身独具的特殊规律。“艺术生产”固然有一个运用物质的表现手段把主体的审美认识和审美感受传达出来的制作过程，需要表现技巧，但从本质上讲，它是一种精神生产。艺术创作不仅关系到如何表现和如何传达，更主要的是关系到表现什么和传达什么。如果无视“艺术生产”的精神生产这一根本性质，单纯凭技巧制作或生产产品，艺术创作就会变成一种简单的手工活动。一个画家从生活体验到构思再到传达直

① 《剩余价值理论》，《马克思恩格斯全集》第二十六卷第318页，人民出版社1979年版。

到完成其产品，可能需要几个月甚至几年的时间，但这是艺术作品，作品上所物化或对象化的是他的精神生产劳动；一个熟练的技术工人可能在几个小时内生产出成百上千同样的机器零件，但这不是艺术作品，因为这些零件上所物化或对象化的只是他的物质生产劳动，不包含他个人对社会生活的审美认识和审美情感。

那种认为“艺术生产”与一般的物质生产一致的说法，不是把艺术看做是一种特殊的精神生产活动，而是用人类物质生产的一般性质取代“艺术生产”的特殊性，把艺术活动看做是一种与物质生产一样的单纯改变客观物质形态的一般生产实践行为，实质上抹杀了两种生产的原则区别。艺术创作上的“唯技巧”、“非审美化”、“商品化”倾向，以及理论上的“艺术非意识形态化”主张，都是这种错误说法的具体表现。马克思说：“要研究精神生产和物质生产之间的联系，首先必须把这种物质生产本身不是当做一般范畴来考察，而是从一定的历史的形式来考察……如果物质生产本身不从它的特殊的历史的形式来看，那就不可能理解与它相适应的精神生产的特征以及这两种生产的相互作用。从而也就不能超出庸俗的见解。”[①]显然，马克思关于精神生产与物质生产的理论，是建立在他所创立的历史唯物主义之上的。那种抹杀精神生产与物质生产原则区别的庸俗见解，主张艺术“非意识形态化”和“非上层建筑”说，是同马克思主义学说根本不同的。

（三）艺术作为“艺术生产”的实质和意义

综上所述，从经济基础与上层建筑的角度来考察，艺术是一种特殊的社会意识形态；从社会生产实践的角度来考察，艺术又是一种特殊的精神生产形态即“艺术生产”。这两者是相联系的一个问题的两个方面。

那么，艺术作为“艺术生产”，它的实质和意义是什么呢？首先，艺术是一种人类认识世界、改造世界、创造世界与创造自身的生产实践活动，具有一般生产活动的普遍性，如自由、自觉、合目的性与合规律性相统一。但是，艺术作为“艺术生产”，它把人类一般生产活动的这些特点表现得更为突出，更为鲜明，它不仅造成自然物的一种形态的改变，而且更重要的是在改造自然物形态的过程中实现自己意识到的认识目的和审美目的。它所表现的，是主体要反映的社会生活和创

① 《马克思恩格斯全集》第二十六卷第1册第296页，人民出版社1979年版。

作者对生活的审美认识，以及创作者的审美情感和审美理想。所以，艺术作为“艺术生产”，它是一种自由的精神生产，审美创造，审美是它的本质特征。另外，在审美创造中，艺术把人的主观活动与客观世界高度统一起来，它一方面将主体对客观世界的审美认识和审美体验物化或对象化到作品中，另一方面又为人类提供精神消费的产品，通过影响人的精神最终影响客观世界。以上这些，涉及到艺术的本质特征、创作活动和艺术作品等，我们将在后面的章节里做较详尽的论述。

认识艺术作为“艺术生产”的实质，对于避免走资本主义条件下“艺术生产”异化的弯路，健康地发展我国的社会主义艺术，有着重要的意义。

正如马克思早在十九世纪中叶就曾指出的，在资本主义条件下，劳动异化了，艺术劳动也异化了，创造者失去了自由，“艺术生产”不能在劳动中实现其本质，却与其本质越来越疏远化、对立化了。[①]在资本主义条件下，“艺术生产”的异化情况主要表现为：第一，“艺术生产”的目的已经不是为了精神消费，不是为了满足人们的精神需求和审美享受，而是为了生产而生产，为了利润而生产，为了满足积累个人财富的需要而生产。艺术劳动变成了资产者投机的对象，艺术创作的自由精神遭到压抑和窒息。第二，资本主义的商品价值规律左右和支配了“艺术生产”，艺术品的价值也以其实现赚取利润的多少作为评判的标准，审美价值和商品价值相对立，艺术品变成了商品。第三，从事自由自觉的精神创造的艺术家成了像工人一样的受雇的劳动者，高尚的精神劳动成了一种受资本经济规律支配的制造特殊商品的生产。当然，资本主义社会也产生了许多艺术大师如达·芬奇、米开朗基罗、委拉斯开兹、伦勃朗、大卫、凡·高、毕加索等，他们为人类创造了丰厚的精神财富。但从总体来看，特别是从现当代资本主义条件下的大量事实来看，“艺术生产”与人类正常的审美能力、与人的本质力量发生了抵触和对立。画商可以操纵艺术市场和制造生产艺术产品的人，出版商可以制造作家并因出版他的书而发财，电影制片商可以让人们分工像大工业流水作业一样不断生产庸俗低劣的产品。因此马克思指出：“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对。”[②]

在我国的社会主义条件下，艺术作为“艺术生产”，应该作为真正的精神生产实现其本质，以满足人民的精神需要为根本目的。艺术家不是被雇佣的劳动

---

① 马克思《1844年经济学－哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第四十二卷第90－93页，人民出版社1979年版。

② 《马克思恩格斯全集》第二十六卷第296页，人民出版社1979年版。

者，而是真正自由的审美创造者。艺术品作为一种特殊的精神产品，也可以像商品一样进行流通，有某种意义的交换价值，但它在本质上是审美的。失去了审美价值，艺术品就不再是艺术品了。因此，社会主义时代的艺术家可以而且应该自由而自觉地进行“艺术生产”，“在艺术上精益求精，力戒粗制滥造，认真严肃地考虑自己作品的社会效果，力求把最好的精神食粮贡献给人民”[①]。

第二节　艺术的认识本质

在上一节中，我们分别从经济基础与上层建筑关系的角度和社会生产实践的角度考察了艺术的社会本质。我们初步得出的结论是：艺术是一种特殊的社会意识形态和特殊的精神生产形态，它通过生产实践活动，反映从物质世界到精神世界、从生产关系到思想关系的人类的全面的社会生活，创造美的精神产品，满足人类精神上的审美需要。但是，我们还没有充分论述艺术为什么是社会生活的反映以及艺术如何反映社会生活，也还没有充分地论述艺术为什么是审美的以及艺术的审美本质特征。这就需要从哲学认识论的角度，对艺术的认识本质和审美本质做更深层次的多方位的考察。在本节里，我们先来探讨艺术的认识本质。

一、艺术以特有的方式“掌握”世界

要说明艺术的认识本质，我们必须首先明确艺术究竟是不是一种对世界或对社会生活的认识，然后还需要明确艺术究竟是一种什么样的认识、它以一种什么样的方式认识世界或社会生活的。

（一）艺术是对世界的一种认识

所谓艺术是社会生活的反映，实际上就是对社会生活、对世界的一种认识。

---

① 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》，《邓小平文选》第二卷，人民出版社1994年版。

而所谓艺术作品是“社会生活在人类头脑中反映的产物”，换句话说，就是人类对社会生活或对世界的一种认识的物化形态。

关于艺术是否是一种对客观世界、对现实和对社会生活的认识，历来有不同的说法。例如，康德就曾把艺术看做是一种天才的表现，而“天才就是那种天赋的才能，它给艺术制定法规”。他说：“既然天赋的才能作为艺术家天生的创造机能，它本是属于自然的，那么，人们就可以这样说：天才是天生的心灵禀赋，通过它自然给艺术制定法规。”[①]另外，席勒和斯宾塞等人认为艺术是游戏的产物，来自过剩的精力而不带功利性。还有一些理论家认为，艺术是灵感的赐予或幻想的成果，艺术的创作只依赖于特殊的精神能力，而与客观现实世界没有关系，和社会生活没有关系，和人生没有关系。近年来，我国理论界不断有人重复列夫·托尔斯泰和克莱夫·贝尔等西方理论家的说法，提出艺术不是认识或主要不是认识，而是情感的传达和心理功能的表现；或认为艺术就是单纯的形式构成，等等。

我们承认天才或特殊艺术才能在艺术创作中的作用，承认灵感及情感在创作活动中的重要性，也承认形式的构成是艺术审美本质的一个重要方面，这些问题我们将在后面的章节中有专门的论述。但是，上述种种说法犯了一个共同的错误，即没有正确理解艺术的根源。他们只看到了艺术这种精神现象的一些表面因素，至多是考察了人们从事艺术这种精神活动的精神动机，而没有看出艺术这种精神现象和精神活动的本质和最终根源。我们说，从根源上看，一切文学艺术都不是超然于现实而与社会生活隔绝的，都是客观现实世界的反映，是人对于现实的社会生活的一种认识的表现。艺术这种精神现象是对客观现实世界或社会生活的一种特殊的反映形式或认识形式，因为任何精神现象都只能在客观的物质现象的基础上产生出来，而不可能以另外的精神现象如灵感、幻想、情感等为最终根源；艺术作为一种精神生产活动，只能以客观世界为基础，从现实的社会生活出发，在获得了对生活的独特的审美认识后才能进行创作和表现。历史上和现代的各种否认艺术是对客观世界或社会生活的一种认识的说法，都缺乏认识论上的科学依据，因此从根本上说都是不正确的。

那么，我们说艺术是对世界的一种认识，有什么认识论上的科学依据吗？有的，这就是辩证唯物主义的反映论。我们知道，所谓认识，按照一般浅显的说法，就是一种意识的作用，或者说是一种精神的作用。那么认识这种意识或

---

① 《判断力批判》（上卷）第152页，商务印书馆1965年版。

精神作用是怎么产生的呢？它同客观的现实世界有什么关系呢？这就涉及到哲学上的基本问题，即：精神与物质、意识与存在的关系问题。一切唯心主义哲学都主张精神是第一性的、物质是第二性的，认为客观存在是主观意识的产物，物质世界是精神的产物，因此认识就与外物无关，与现实世界无关。唯心主义的认识论都是片面地和表面地看待包括艺术现象在内的各种精神现象，把意识同现实世界形而上学地割裂开来，夸大主观意识的能动作用，而否定它的物质基础和现实根源，从根本上颠倒了精神与物质、意识与存在的关系。而一切唯物主义哲学都主张物质是第一性的、精神是第二性的，认为主观意识是客观存在的反映，物质世界可以离精神而独立存在，而认识却不能脱离客观的现实世界。反映论是唯物主义认识论的基本原理，它坚持从外物到精神、从现实到意识的认识路线，认为包括艺术现象在内的一切精神现象都是客观存在的现实世界的反映，现实世界是可以认识的。我们说，艺术是社会生活的反映，是对现实世界的一种认识，所依据的就是唯物主义的反映论。

但是，中外哲学史上有各种各样的唯物主义，有古代朴素的唯物主义，有费尔巴哈的机械唯物主义，还有马克思主义的辩证唯物主义。历史上一切旧唯物主义思想家如亚里士多德、车尔尼雪夫斯基等，都承认艺术是现实的反映，他们在艺术的哲学基本问题上都摆正了意识与存在的关系，其考察艺术的逻辑起点是正确的。然而，他们的唯物主义只是直观的和机械的唯物主义，在关于艺术的许多具体论点上存在着明显的矛盾和缺点。如车尔尼雪夫斯基就认为现实美高于艺术美，排斥艺术创作中的创造性想象，否定艺术家的能动作用，说艺术只是现实的苍白的复制、拙劣的模仿，甚至责备艺术造不出一个可以吃的苹果来。一切旧唯物主义者的主要缺点是：在认识论上，他们虽然承认意识是存在的反映，但不承认意识的能动作用，他们的认识只是直观的、被动的、机械的反映；在历史观上，他们对现实世界和社会生活只是从客体方面去理解，不是当做人的感性活动、当做社会生产实践去理解，不是从主体的实践活动、从主观方面去理解，因此不能真正理解社会生活，既不能理解各种社会生活关系，也不能理解社会关系中的主体即实践中的人。

我们的理论所依据的，当然不是这种直观的、机械的旧唯物主义认识论。我们首先肯定并且强调艺术的实践意义，认为艺术创作是人类认识世界、改造世界并创造自身的一种生产实践活动。我们并且还要肯定和强调艺术创作中主体的能动作用，肯定和强调艺术创作中认识的思维作用和理性作用，这是我们在后面的章节中还要逐步深入地加以论述的。我们所说的“反映”，是对世界的

“掌握”，是能动的，不是被动的，不是照镜子一样机械的反映。水中的倒影，镜中的映像，只是一种物理的、机械的反映，不是水和镜对于外物的认识。而艺术作品中反映的社会生活，是作为实践者和认识者的主体对社会生活能动认识的审美表现。艺术对世界或社会生活的认识，离不开创作主体的能动作用，离不开艺术家主观意识的限制和影响。因此，艺术对世界的认识是一种能动的认识，是主体作用于客体并改造客体的艺术加工、艺术提炼、艺术创造的实践过程。总之，我们的理论依据，是能动的反映论，是马克思主义的辩证唯物主义认识论。

（二）艺术以特有的方式“掌握”世界

从认识论的角度看，艺术是对世界的一种能动的认识。明确了这一点，有助于我们进一步理解前面曾经提出的“艺术是全面的社会生活的反映”这一基本命题。现在我们要探讨的是，艺术是如何反映社会生活的，或者说，是以什么方式认识世界的。

我们在前面曾经讲到，艺术在反映全面的社会生活这一点上，不同于政治、法律、道德等作为“中间环节”的社会意识形态，却与宗教、哲学等其他更高的、更远离经济基础的特殊意识形态之间有着某些共性。但艺术与宗教、哲学究竟是不同的社会事物，在上层建筑里分属于不同的部门。那么，它们之间有什么本质的区别呢？我们认为，艺术与宗教、哲学的本质不同，首先表现在它们反映社会生活、认识世界的方式上的不同。艺术是以一种特有的方式反映社会生活和认识世界的，这就是不同于宗教的方式、哲学的方式等“掌握”世界的艺术的方式。

关于这个问题，我们先要从马克思在《政治经济学批判·导言》中的一段话谈起。马克思在谈到理论活动时说：“整体，当它在头脑中作为被思维的整体而出现时，是思维着的头脑的产物，这个头脑用它所专有的方式掌握世界，而这种方式是不同于对于世界的艺术的、宗教的、实践——精神的掌握的。”①

马克思在这里提出了四种“掌握世界”的方式，即：“理论”的（哲学的、科学的）方式、“艺术”的方式、“宗教”的方式和“实践——精神”的方式。为了更好地理解这段话的含义，我们先就几个重要的概念做些说明，然后再分析“艺

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第104页，人民出版社1995年版。

术的掌握世界的方式”与其他方式的区别。首先，“掌握”[①]的意思在这里主要是“认识”，但比一般所谓的认识意义的范围更广，包含了对世界的认识、改造和创造，是一种能动的认识。“世界”，根据马克思的一贯思想，应包括自然界、人类社会和人类思维，即包括属人的物质世界和精神世界在内的人类广泛的社会生活。“方式”，主要是方法、手段、途径、形式的意思。这样，所谓“掌握世界的方式”，主要意思就是认识世界的方法、手段、途径或反映人类社会生活的形式。

我们承认人类在认识世界、反映社会生活上有这四种方式或途径。这四种“掌握世界的方式”都是人类主观的能力和意识活动的形式，但它们又都是独立的，各有自己的特点，彼此并不能相互替代。现在，我们就重点分析一下艺术的“掌握世界的方式”，看看它与宗教的、哲学的（理论的）“掌握世界的方式”有什么不同。

1. 艺术与宗教的区别

在上一节中，我们在分析艺术与宗教的关系时曾经指出，它们的关系是在上层建筑领域里相互影响、相互作用、相互渗透的关系；在分析艺术反映全面的社会生活时也曾经提到，宗教同样作为更高的、更远离经济基础的特殊的社会意识形态，也反映全面的社会生活。

宗教，特别是在特定历史条件下的一神教如佛教、基督教、伊斯兰教这世界性三大宗教，既是社会经济基础的反映，也是政治、道德等“中间环节”的反映，还是哲学与艺术的反映，因此在全面反映社会生活这一点上是与艺术相同的。至于它所反映的正确与否、真实与否，是另外一回事，但它毕竟是人类社会生活的全面的反映。敦煌石窟可以说是当时社会生活的大百科全书，在其佛教壁画、雕塑、建筑和经卷中，反映了中国从四世纪到十四世纪上千年社会生活的各个方面，政治、经济、军事、道德、哲学以及文学艺术等应有尽有。从与基督教的信仰内容相关的建筑、雕刻、绘画和工艺美术中，如拜占庭时代的镶嵌画和抄本插图、米兰和巴黎圣母院等哥特式大教堂，我们可以了解和认识欧洲中世纪各方面的社会生活。同样，我们从耶路撒冷的圆顶圣石庙、伊斯坦布尔的托普卡泊宫殿群、印度的泰姬陵中，不是可以看到不同时代、不同地区的人们在伊斯兰教义下的生活图卷吗？在“掌握世界”或反映社会生活的方式上，宗教

---

① “掌握”，原为德文 aneignung，包括三层含义：第一是“占有”，第二是“同化”，第三是“认识”，广义说就是“为我之物”。

与艺术也有许多相似的地方。例如，艺术用形象反映社会生活，宗教也通过虚构来塑造形象并以这些虚构的形象来解释世界，圣经故事、佛经故事似乎也是文学作品，而圣母玛利亚像、耶稣受难图、佛本生图和庙宇、教堂中的各种偶像、壁画似乎也都是艺术作品。问题在于：宗教与艺术有什么本质的不同？为什么黑格尔说它们分属于不同的部门？

关于宗教的本质，恩格斯曾在《反杜林论》中指出："一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想的反映，在这种反映中，人间的力量采取了超人间的力量和形式。"①

宗教的"掌握世界的方式"或反映社会生活的途径，主要是通过"佛"、"菩萨"、"上帝"、"真主"等虚幻的观念，这些观念虽有"外部力量"的根源，但在对于世界的"掌握"或认识上却是完全空幻的、根本颠倒了实际的。无论任何宗教都有它信奉的神和天国，它的教义所宣扬的也恰恰在这一点上。神总是有无限权威而能降福于人，天国总是无限的美好，人在那里可以过幸福的生活。但实际上神和天国并不存在，人们信奉它除各种社会因素、历史因素外，本质上是自然压迫与社会压迫的产物，是人们的困苦无力自救的希望的幻影、贫穷无法摆脱的幻想的反映，献身于神就是忘掉自我，期望来世就是忘掉现世。所以，宗教对社会生活的反映是虚幻的，完全颠倒了的，它对世界的认识是毫无真实性的。在真实性这一点上，宗教与艺术是完全不同的。宗教只需要空虚的幻想，不要求真实地反映现实世界；而艺术则要求真实地认识世界和反映社会生活，真实性是艺术的生命，一切优秀的艺术作品都有一定的真实性。

至于形象性，宗教和艺术虽有相似之处，但从本质上说，真正的宗教形象不同于艺术形象，只是宗教观念的外化，是普遍观念的符号。如佛或基督的形象，只是象征着至高无上的力量，它所物化或对象化的只是一般的宗教教义，并不包含有艺术家的个性和他的思想情感。当然，有许多优秀的宗教艺术作品，里面凝聚着艺术家的审美认识、审美情感、审美理想和审美个性，又有成功的审美表现，是人类艺术史上的范例。但这已是另外一个问题了，即艺术与宗教的相互影响、相互渗透关系问题。我们在这里所要强调的是，宗教形象与宗教艺术不是一个概念，宗教与艺术不是一个事物。费尔巴哈在论述宗教与艺术的对象时曾说："对于一个把玛利亚当做自己艺术对象的人来说，玛利亚已经不是宗教的对象，而是艺术的对象。否则，他就没有勇气、力量和自由把她从自己的

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第354页，人民出版社1995年版。

宗教情绪和宗教观念的圣像中释放出来，使她与自己分离，使她离开那个十分神秘的，把任何轮廓分明、形态清晰的地方，移到世俗的、感性的直观范围之内。”[①]作为宗教对象的神，它所显示的是人的本质的异化，人们在对它虔诚膜拜时只能感到一股压迫自己的巨大力量；而作为艺术对象的艺术形象，它所显示的是人的本质力量的对象化，人们在欣赏它的艺术美的时候也认识到自身的本质力量，从而得到审美的享受。

2. 艺术与哲学的区别

哲学作为更高的、更远离经济基础的特殊意识形态，也反映从物质世界到精神世界的全面的社会生活，包括自然界、人类社会和人类思维。哲学在本质上是寻求真理的，虽然有的哲学流派如唯心主义距真理甚远，但它要求真实地“掌握世界”、解释世界和改造世界。所以在追求真理或真实性这一点上，哲学与宗教完全不同，而与艺术相同或相似。但是，在“掌握世界的方式”上，哲学却与艺术迥异。

哲学的“掌握世界的方式”，也就是马克思所说的“理论的方式”。当然，“理论的方式”还包括科学如政治经济学、物理学、数学等认识世界的方式，但它们与哲学在认识方式上是一致的。这种认识方式是运用抽象的概念进行思维活动，认识的重点是事物的本质、规律，以范畴、理论体系揭示事物的一般性和普遍性，去掉一切个别事物的偶然性，是高度抽象的，根本远离了事物的实际形式。与艺术的具体可感、鲜明生动的形象相比较，哲学是抽象的，“在抽象的最后阶段，作为实体的将是一些逻辑范畴”[②]，是看不见也摸不着的抽象的真理，它以普遍性、必然性的形式反映世界或社会生活的普遍性必然性的内容。这正是哲学与艺术的根本不同之处。

艺术的“掌握世界的方式”，或者说，认识世界、反映社会生活的方式，是运用形象进行的创造性想象活动，认识的重点是事物的特征、个性和美，以高度概括的、具体可感的形式和形象揭示事物的本质和普遍性，是在个别之中显示一般、在特殊之中表现普遍。艺术也掌握真理，但它掌握的是具体形象的真理，即艺术的美。所以，艺术的认识内容，则要求真实性，要求通过艺术形象真实地反映社会生活。这就是艺术的认识本质。

另外，哲学与艺术的区别还在于：哲学主要是作用于人们的理知，而艺术则

---

① 《费尔巴哈哲学史著作选》第一卷第14页，商务印书馆1978年版。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷第105页，人民出版社1995年版。

作用于人们的理知的同时，还强烈地作用于人们的情感，给人以审美享受。关于艺术的审美本质，我们将在后面做专门的论述。

下面，我们还需要再专门谈一谈艺术的形象性与真实性的问题。因为，这两个问题不仅表现出艺术在反映社会生活的方式上与哲学和宗教的区别，还体现出艺术反映社会生活的独特个性，而且有助于我们进一步理解艺术的认识本质和认识意义。

二、艺术用形象反映世界

艺术与哲学等其他社会意识形态的根本不同，最基本的一点，就是它的具体可感的形象性。

（一）形象性是艺术的基本特征

一切文学艺术作品都具有一定的形象性，可以说，形象性是文学艺术区别于其他社会意识形态的基本特征。正如别林斯基所说的："哲学家用三段论法说话，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。…… 一个是证明，另一个是显示，可是他们都是说服，所不同的只是一个用逻辑结论，另一个用图画而已。"①

为了说明这个问题，我们不妨将某些理论著作同一些文艺作品做个比较。例如，马克思的《资本论》与巴尔扎克的《人间喜剧》，都是十九世纪欧洲资本主义社会生活在作者头脑中反映的产物，但它们在反映社会生活的方式上却截然不同。前者是通过对大量事实材料的科学概括，直接以抽象概念、理论体系的形式表现出来；后者则是通过塑造一系列典型环境中的典型人物形象，反映出十九世纪法国社会的真实图卷。"资产阶级撕下了罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱，把这种关系变成了纯粹的金钱关系"，这种抽象的理论概括只能出现在《共产党宣言》中，而在巴尔扎克的小说里是没有的。《欧也妮·葛朗台》是通过塑造一个个活生生的人物形象，揭示资本主义社会虚伪的家庭关系的。一个是抽象的逻辑论证，一个是具体的形象描绘。又如，同是民主革命时期中国农村社会生活的反映，毛泽东的《中国农村各阶级的分析》和《湖南农民运动考察报

① 《别林斯基选集》第二卷第428－429页，时代出版社1952年版。

告》等理论著作，就同歌剧《白毛女》、古元的木刻《烧毁地契》、王式廓的素描《血衣》等文艺作品，在认识世界的方式、反映生活的形式上完全不同。

总之，没有形象，就没有艺术，失掉形象性这一基本特征的作品，也不能称做文艺作品。但是，文学、音乐、美术等不同文艺形式，其形象性又都有着各自不同的特点。文学作品中的形象是不能凭感官直接把握的，需要通过语言的中介，经过读者的联想与想象才能得以实现；音乐虽可以直接作用于人们的听觉，但其创造的形象却是不够明晰、不够确定的，仍然需要通过声音的中介，引起听众的联想与想象。绘画、雕刻等作品中的艺术形象是视觉形象，在空间中有着确定的形式，是完全明晰的，可以直接为欣赏者的眼睛所把握。

既然形象性是艺术的基本特征，那么，艺术的其他重要性质和特点也就都与它的形象性相关。因而，我们以后对艺术的其他性质如真实性和审美特征等的考察，也都会涉及它的形象性问题。艺术的形象有些什么特性呢？按照一般的说法，艺术形象有三大特性：具体性、概括性、感染性。也有的理论家把真实性、典型性、情感性、审美性等看做是艺术形象的重要特性。这些说法都是有道理的，但论述的角度和重点不同，归纳问题的方法也就各异。现在，我们仅从艺术的认识本质的角度，谈谈艺术形象的特性。

（二）艺术形象是感性与理性的统一

艺术形象是艺术家对社会生活进行审美认识并按照美的规律进行审美创造的结果，同时又是观众的审美对象。审美认识、审美创造和审美欣赏都涉及到感性，同时又涉及到理性。所以，感性与理性的统一，是艺术形象的一个重要特性。

任何艺术作品都必须以感性的形态呈现在欣赏者的面前，即是说，它必须以具体的、可感的现象形态作用于观众的感官。从创作过程来看，它有感觉、直觉的认识基础，任何艺术家都是从个别的、具体的生活感受开始进入创作的，并不是从抽象的概念出发或图解概念。从艺术欣赏的角度来看，作品的形象首先投之于观众的感官，诉之于观众的直觉。离开个别的、具体的、直观的可感性，形象便不存在，作品本身也不存在。如果有人在美术展览会上指着一面白墙说“这就是我的作品”，而观众除了这面墙什么也看不到，那么这种子虚乌有的皇帝新衣式的“作品”，就根本没有形象，也就根本不是什么艺术。

艺术的形象都是具体的、可感知的，而不是抽象的、凭感官无法直接把握

的。这一点似乎是容易理解的，不成问题的。但是，需要在这里做些说明的是：关于形象与抽象，不要做狭窄的理解。我们所谓的“形象”，首先指的是视觉或听觉的形式，而“艺术的形式就是诉诸感官的形象”[①]；而我们所谓的“抽象”，是指理论体系上的抽象，并不是指作为流派的“抽象派”艺术的“抽象”。理论体系或理论认识上的抽象，是指在思维中抽取事物的本质、规律而扬弃具体的现象和感性形式。例如，“石头”这个概念是抽象的，它扬弃了现实中一切具体石头或岩石的实际形式。而文学作品描述说“这一块白色的大理石”时，就已经不是很抽象了，具有了一定的形象性，它不是别的石头，而是“这一块”石头，而且是一块“白色的大理石”。而当我们眼前摆着一件亨利·摩尔的白色大理石雕刻时，它已经完全是个别的、具体的、直观的，凭着我们的视觉和触觉看得到、摸得着的艺术品了。显然，它是形象的，是具有视觉形式的，并不因为它的“抽象风格”而成为抽象的纯粹思维成果。艺术史家们称之为“抽象艺术”的风格和流派，大概是为了方便区别于历史上的再现型和描绘性的作品，从严格的理论意义上讲并不准确。一切艺术作品都是形象的，根本没有所谓抽象的艺术。艺术形象不仅是指作品中的人物形象，物态化的情感的抒发同样是艺术形象。艺术形象的第一层含义，就是它的可以作用于欣赏者感官的感性因素，是它的形式。

但是另一方面，艺术形象又不能仅仅是它的感性形式或感性因素，它还必须以具体的感性形式表现深刻的理性内容，以可感的现象形态表现深层的审美情感和审美理想，是感性与理性的统一。从创作过程来看，形象是构思的传达和表现，是艺术认识的物化形态。而艺术的认识，是一种能动的认识，不是被动的、机械的反映，所以不仅关系到感性，同时也关系到理性。正是理性认识中积极的形象思维活动，才使艺术能动地反映个别事物的表象，并通过个别的属性特征表现一般的属性特征，从而创造出一个新的艺术形象。这个形象较之反映个别现实事物的感性阶段的表象，更能把握事物的本质。从欣赏的角度来看，真正的艺术形象不仅作用于观众的感官，引起感觉上的快适，而且还必然作用于观众的理知，引起人们的思考，陶冶人们的情操，使人们能够得到理性上的满足，得到审美享受，美感在本质上应是感官的快适与理性的满足的统一。

关于艺术的形象特性，有两种片面的观点：一种认为形象只关系感性而与理性无关，如从康德的“纯粹美”谈到克罗齐的“直觉说”以及现当代艺术理论中的反理性倾向；另一种观点则相反，认为形象只关系理性而与感性无关，例如当代

---

① 黑格尔：《美学》第一卷第87页，商务印书馆1979年版。

艺术理论中的庸俗社会学观点，以及所谓“概念艺术”之类的说法。这两种片面、极端的观点都没有正确理解艺术的形象特征，也没有理解艺术形象的固有特性。

某些格调低俗甚至是淫秽色情的图画或影视剧，也能刺激人们的感官，而且只能引起人们的感官刺激，但这不是艺术作品，不是艺术形象。另一些配合文字说明的科学插图或挂图，可以传授知识，只涉及理性而无关乎感性，这也不是艺术作品，不是艺术形象。中外艺术史上大量优秀的作品，不仅具有感性的生动具体性，而且达到了对理性的普遍必然性的把握，创造出感染人们思想和情感的成功艺术形象。米开朗基罗的《大卫》和《奴隶》、莎士比亚的《哈姆雷特》、贝多芬的《英雄交响曲》等等，都是以生动的感性形式表现出深刻的理性内容。即使是西方现代派艺术，也并不如那些评论家或某些艺术家本人所说的，都是潜意识的发露，都是直觉的表现。立体主义的追求形体的内在结构美，抽象主义的重视情感的表现或形式的节奏与韵律，都不是在感性认识阶段所能做到的。如果说波洛克的抽象表现主义绘画创造了一种视觉形象的话，那么蜗牛爬出的五彩缤纷的画布就决不是什么艺术品。艺术是人创造的，而人与动物的本质区别，就在于人是自由的、自觉的、有意识、有理性的，而动物不是。人能够以艺术的方式“掌握世界”，能够认识和把握“美的规律”，也恰恰在于人能够进行理性的思维。至于超现实主义艺术家们的所谓表现梦境、幻觉或潜意识，涉及到艺术的假定性和艺术作品的内容问题，但有一点却是十分明确的：其作品没有一件是完成于梦幻之中的。

（三）艺术形象是主观与客观的统一

艺术形象，是艺术家按照他对社会生活的独特的审美认识创造出来的，既有客观的现实生活的根源，又有主观的意识作用，是主观与客观的统一。这是艺术形象的另一个重要特性。

关于艺术形象的这个特性，我们可以从两个方面来看：一方面，艺术作品中的形象，是社会生活的再现和反映，这是它的客观基础和现实来源；另一方面，它同时又是艺术家对社会生活的独特认识与评价，在它上面表现着艺术家主观的情感、思想和审美理想。鲁迅曾经这样说过，艺术家的创作“表面上是一张画或一个雕像……其实是他的思想和人格的表现”[①]。可以说，任何艺术作品

① 鲁迅：《随感录四十三》，《鲁迅全集》第一卷第404页，人民文学出版社1957年版。

的形象都是主观因素与客观因素的统一。虽然在不同门类、不同形态、不同风格、不同流派、不同创作方法的艺术作品中，主观与客观这两种因素各有侧重，但仅仅是侧重不同、侧重的程度不同而已，都不可能完全排除其中的任何一种因素。

例如，浪漫主义艺术偏重主观的表现，强调情感与理想；现实主义艺术偏重客观的再现，强调写实与逼真。但是，浪漫主义艺术中的形象都有客观的基础和现实生活的来源，现实主义艺术中的形象又都体现着艺术家的主观意识。德拉克洛瓦是浪漫主义艺术大师，他的代表作《自由神引导人民》中的自由女神形象是主观理想的象征，同时也是人民的化身，而这幅画所反映的不正是一八三〇年法国人民“七月起义”这一客观现实吗？现实主义艺术的代表画家库尔贝的《石工》、《割麦的农妇》等作品，真实地再现了十九世纪法国普通劳动人民的生活，看起来一切都符合客观实际，但画中所体现的不正是作者对于当时社会生活的独特认识和评价吗？又如，现代主义艺术大师毕加索的名作《格尔尼卡》，从创作方法来看，显然侧重表现主观的强烈思想感情。但是，他的思想感情却有着社会生活的客观根源，如果没有德国法西斯对这座历史文化名城毁灭性的轰炸，恐怕也不会有这件名作的问世。正如毕加索自己所说：“艺术家同样是一位时刻留心世界事务的人，他们可能悲痛、激动或幸福……怎能以漠然的态度超然于生活之外呢？”[①]再如，罗中立运用照相写实主义手法创作的《父亲》，表面上看起来似乎是完全客观的再现，非常注重细节的逼真。但观众站在这幅画前被强烈地感染和震撼了，他们体会到，在这一客观地再现的艺术形象里面，恰恰表现了作者强烈的情感和主观态度，以及他对现实的认识和理想。

就艺术创作的手段或方法而言，无论是侧重反映客观对象特征的“再现”，还是侧重抒发主观感受的“表现”，所创造出来的艺术形象都是主观与客观的统一。纯客观或纯主观的艺术形象，实际上是不存在的。有些强调主观表现或艺术形式的理论家如克莱夫·贝尔等，贬低或否定艺术史上再现型艺术；又有些强调客观再现或艺术内容的理论家，贬低或一味排斥表现型艺术。其实，他们都没有正确理解艺术创作中主观与客观的辩证关系，没有正确理解艺术形象中主观因素与客观因素的统一关系，也没有正确理解内容与形式、再现与表现的关系。这就关系到我们下面要重点讨论的一个问题：艺术认识的真实性。

---

① 《美术译丛》1984年第4期第62页。

三、艺术反映世界的真实性

艺术形象作为艺术家对社会生活从感性到理性认识的成果，就存在着一个认识的正确与否或真实与否的问题。具体地说，作为创作主体的艺术家，由于各人的思想感情、生活经验、认识能力与审美修养的差异，他们所创造的艺术形象，有的就比较真实或高度真实，有的就不够真实或非常空虚。然而，艺术形象的真实性，是一切优秀艺术作品的基本要求。从来的理论家和有创造性的艺术家，都十分重视艺术的真实性，认为“艺术的生命就在于真实”，视真实性为艺术的生命。战国时期的音乐理论著作《礼记·乐记》中说：“唯乐不可以伪。”五代时期山水画家荆浩提出“图真”的艺术主张，说：“画者，画也。度物象而取其真。物之华，取其华，物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。”[①]黑格尔说：“艺术的特性就在于把客观存在（事物）所显现的作为真实的东西来了解和表现。”[②]法国雕刻大师罗丹认为：“美只有一种，即宣示真实的美。当一个真理……闪耀在某一文学和艺术作品中，这种文体、色彩与素描，就一定是卓越的；显然，只有反映的真实，才获得这种优越性。”[③]可见，优秀的艺术作品之所以优秀，美的艺术作品之所以美，它的认识价值和审美价值，它的能够强烈感染人的力量，都是以真实性为基础的。

艺术的真实性是艺术理论中的一个重要范畴，涉及到多方面的问题，如：生活的真实与艺术的真实、再现的真实与表现的真实、现象的真实与本质的真实、客观的真实与主观的真实，等等。我们就这些问题，试从以下三个方面加以论述。

（一）艺术反映客观世界的真实性——再现的真实

所谓艺术反映客观世界的真实性，即是说，艺术品的形象要符合它所反映的客观事物实际，符合它所反映的社会生活实际。这是一般再现型或再现性艺术的基本要求和基本特征。

所谓“再现”，是指艺术家在其作品中对他所认识的客观对象或社会生活的具体描绘，在创作手法上偏重于写实，追求感性形式的完美和现象的真实；在创

---

① 《中国画论类编》第605页，人民美术出版社1986年版。

② 黑格尔：《美学》第一卷第200页，商务印书馆1979年版。

③ 《罗丹艺术论》第10页，人民美术出版社1978年版。

作倾向上偏重于认识客体，模仿现实。再现性艺术是中外艺术史上的主要倾向，其作品平易近人，如实摹写，生动细腻，具有独特的审美魅力，一般容易为观众所欣赏和接受，拥有广大的群众基础。其特点是感性的现实和冷静的理智在创作中起主导作用，观察缜密，技法严格，细节真实。

这里需要说明的是，艺术的再现不是对客观现实的机械反映，不是纯客观地复制现实，而是艺术家将他所认识的客观现实，按照美的规律，通过一定的物质媒介如文字、语言、音律、节奏、线条、色彩、青铜、大理石等，充分传达和表现出来。因此，再现之中也有表现，而且不能没有表现，艺术中的再现离不开艺术家的主观能动作用，离不开他对社会生活和客观世界的认识、选择、提炼、加工和改造，体现着他的目的和本质力量。因此，再现的真实不是客观世界本身的真实，而是艺术的真实，而艺术的真实又不同于生活的真实。

艺术可以认识客观世界、反映现实生活，具有艺术真实性，但这种真实性是一种假定的真实、审美化的真实，它根据于客观的实际社会生活，却不是实际的社会生活。艺术的这种假定性，不但不会削弱它反映客观世界的真实性，反而会使它的形象比实际的现实生活更加真实。这是因为，真实的艺术形象不但可以再现客观世界现象的真实，而且还要揭示社会生活本质的真实，是现象的真实与本质的真实的统一。在实际生活中，事物的本质往往被现象掩盖着，不能明显、突出地表现出来，所以人们很容易被各种假相所迷惑，不能一下就洞察到事物的真相。而艺术则不同，由于创作主体的参与，其形象反映客观世界的真实性就具有了两方面的意义。一方面，艺术形象可以再现事物的现象的真实，而且由于艺术家的才能，现象的真实可以刻画得非常鲜明生动；另一方面，艺术形象又不仅仅是现象的真实，还能通过艺术家主观意识的能动作用达到本质的真实，达到对现实生活本质的把握。东晋人物画家顾恺之“以形写神”和“传神”的艺术主张，就是要求人物画要形神兼备，通过形似达到神似。形似，是对人物外形外貌刻画的真实，即现象的真实；而神似，则是对人物精神性格特征刻画的真实，是本质的真实。艺术形象只有以形似表现神似，以现象的真实表现本质的真实，它的真实性才是圆满的。所以别林斯基认为：“在一幅伟大画家描画的肖像中，一个人甚至比银板照相中自己的反影都更像自己些，因为伟大的画家把隐藏在这个人内部，也许构成这个人的秘密的一切东西，都非常明确地揭示了出来。”①

---

① 《别林斯基选集》第二卷第66页，时代出版社1952年版。

（二）艺术反映主观世界的真实性——表现的真实

艺术的真实性，除了上面所说的反映客观世界从现象到本质的真实之外，还有另外一层重要的含义，即表现艺术家主观世界的真实，亦即真实地表现创作主体的精神世界，包括他的思想、情感、个性、人生态度和理想追求，等等。这是一般表现型或表现性艺术所特别强调的。

所谓“表现”，是指艺术家运用艺术表现手段来表达自己的情感体验和审美理想，在创作手法上偏重于理想地、情感地表现对象或抛弃具体的物象，追求超感觉的内容和观念，常常采取象征、寓意、夸张、变形以至抽象等艺术语言，以突破感受的经验习惯；在创作倾向上，则偏重于表现主体意识，直抒胸怀。艺术中表现的真实，即艺术形象中所体现出来的艺术家的真诚与真挚。表现性艺术具有震撼人心、高度概括、不求形似等特点，是中外艺术史上的另一主要倾向。中国自宋代以后，“文人画”开始从偏重真实地再现客观现实向着重表现主观情感方面转移。苏轼反对以形似论画，主张“寓意于物”；倪瓒说：“所谓画者，不过逸笔草草，不求形似”，“聊以写胸中逸气耳”[①]；石涛则强调“我之为我，自有我在”，“借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也”[②]。西方美术自十九世纪浪漫主义到二十世纪现代主义诸流派，大都强调主观的表现，强调情感、个性、自我，强调自由创造。在音乐、建筑、工艺美术、现代设计以及中国的书法艺术中，艺术家则无需从外部造型、色彩或构成上模仿客观事物，而是通过自由运用形式美的规律，从作品的外在形式上对自身做精神上和情感上的肯定，表现出一定的情绪、格调、审美趣味和审美理想。

事实上，对主体的表现与对客体的再现，都是艺术创作中不可或缺的因素。如前所述，再现客观世界的真实，离不开主观的表现；同样，表现主观的真实，也不能完全脱离再现。两者或者达到完美的统一，或者各有侧重的程度不同。齐白石的“似与不似”[③]说，就深刻地说出了这一道理。任何艺术作品，其形象上都凝聚着艺术家的主观思想感情，是他的个性的表现，是他的主体意识的表现，同时也是他对社会生活的审美认识、审美评价和审美理想的表现。而优秀

---

① 《中国画论类编》第702页，人民美术出版社1986年版。

② 同上，第149页。

③ 齐白石：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”转引自《中国大百科全书·美术卷》第625页，大百科全书出版社1990年版。

的美术作品，其视觉形象中所表现出来的艺术家的思想认识和个性特征一定是真实的，他的精神情感一定是真挚的，他的对社会生活的审美评价和审美态度一定是真诚的。

综上所述，艺术的真实性包括两个相互联系的方面，一是反映客观世界的真实或再现的真实，一是反映主观世界的真实或表现的真实。艺术形象的真实性，应该是这两个方面的相融合，相统一。

（三）高度真实的艺术形象与艺术典型

艺术典型问题，是明确了艺术的形象性和形象的真实性之后，需要进一步研究的一个问题。艺术典型问题涉及的理论面很广，它既关系到形象的真实性，又关系到形象的概括性，既关系到艺术的认识本质，又关系到艺术的审美本质，是艺术理论的核心问题之一。在艺术典型问题上，集中地表现出艺术的各种性质和主要特征，通过对它的研究，可以更深入地把握艺术的本质和特征。

这里需要说明的是，当前人们在艺术典型的问题上还存在着一定的误解。近十多年来出版的各种文艺理论著述中，很少有论及艺术典型的，或避而不谈，或以谈论艺术概括而一笔带过。“文革”期间，极“左”文艺思潮发展到极端，“四人帮”利用本属于艺术理论范畴的典型问题大做文章，把它歪曲成为其阴谋政治服务的所谓“三突出原则”，强迫艺术家们按照他们的旨意创作“高、大、全”的人物形象。这种违背生活实际和艺术规律、压制创作自由和创作个性的所谓“理论”，当然受到广大艺术家和理论家的抵制和拒绝。但是，如果以为艺术典型问题是“四人帮”的发明，是极“左”文艺路线的产物，实在是一种误解，“三突出”与艺术典型完全是本质不同的两个东西。在历史上，特别是在德国古典美学家和俄国现实主义美学家的著作里，典型问题一直是与艺术本质问题联系在一起的。别林斯基说过：“典型性是创造的基本法则之一，没有它，就没有创造。”[①] 所以，我们在这里讨论艺术典型问题，既是为了深入探讨艺术的本质特征，也是为了澄清过去极“左”文艺思潮蒙在这个问题上的尘埃。

那么，什么是艺术典型呢？在作品中，艺术典型就是高度真实和高度概括的艺术形象。它一方面以非常鲜明生动的现象和特殊性充分地、集中地表现出社会生活的本质和普遍性，同时，它又凝聚着创作主体突出的个性、真挚的情

① 《别林斯基论文学》第120页，新文艺出版社1958年版。

感和独特的审美创造。

首先，艺术典型是同社会生活的本质、事物和人物的普遍性、共性密切相关的。既然艺术典型是创作主体根据他对社会生活的认识创造出来的高度真实的艺术形象，那么这形象就必须表现出社会生活的本质，概括出事物或人物的普遍性和共性，具有深刻的认识意义，否则它就不能算是高度真实的。从历史上典型理论的发展来看，也是如此。“典型”[①]一词，在希腊文中原意是铸造用的模子，用同一个模子脱出来的无数事物具有共同的模样，也就都具有一种普遍性。所以，西方许多关于“典型”的艺术理论，都与事物的共性和普遍性相联系。如亚里士多德说：“诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。所谓‘有普遍性的事’，指某一种人，按照可然律或必然律，会说的话，会行的事，诗要首先追求这目的。”[②]狄德罗说：“要显出这类人物的最普遍最突出的特点，这不是恰恰某一个人的画像，也没有什么人能从这里面认出自己来。”[③]巴尔扎克则认为“典型是类的样本”[④]。达·芬奇也主张“从许多美丽容貌选取最优秀的部分”[⑤]进行肖像画创作。

另外，艺术典型还必须具备鲜明生动的现象、个性或特殊性，而且这鲜明生动的现象、个性或特殊性还要充分地、集中地表现出事物的本质、共性或普遍性。典型不同于类型。类型的普遍性脱离了特殊性，共性脱离了个性，本质脱离了现象，是抽象的，在现实生活中是没有的。典型的普遍性是通过特殊性表现出来的，共性是通过个性表现出来的，本质是通过现象表现出来的，在现实生活中是可以见到的。那么，根据现实生活而创造的艺术典型，就不是某种事物或人物的类型，不是其量的平均数。艺术典型虽然需要突出地表现事物或人物的本质、共性或普遍性，但如果缺乏鲜明生动的现象、个性或特殊性，就只是公式化、概念化的东西，也就不成其为艺术典型了。我们所说的艺术典型，是有着特定的个性的，是“这一个”，而不是“这一类”。正如恩格斯所说：“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如黑格尔所说的，是一个‘这个’。”[⑥]拉斐尔在谈到他创作的加拉提壁画时，道出了他对艺术典型的正确理解：“为了

---

① “典型”，希腊文 tupos，英文 type，本义就是“型”、“类型”。

② 《诗学》第29页，人民文学出版社1982年版。

③ 《世界文学》1962年第1、2期第216页。

④ 《古典文艺理论译丛》第10册第137页。

⑤ 《达·芬奇论绘画》第188页，人民美术出版社1979年版。

⑥ 《马克思恩格斯选集》第四卷第453页，人民出版社1995年版。

创造一个完美的女性形象，我不得不观察许多美丽的妇女，然后选择出那最美的一个作为我的模特儿。”①

再者，艺术典型不但要表现出它所描绘的事物和人物的个性，还要体现出创作主体即艺术家的独特的个性及独特的创造。前面曾经讲到，艺术形象是主观与客观的统一，其真实性是艺术家真挚的主观思想情感与所反映的客观世界的真实的统一。艺术的创造离不开创作主体的主观意识的作用，而且正是由于艺术家的主观意识或主观精神作用，才使得他所认识的社会生活在他所创造的艺术形象中得到加强和升华。如果艺术家创造的形象是高度真实的，那么这高度真实的形象即艺术典型中就同时自然地体现出艺术家的主观精神，主要是他的个性和情感我们再从艺术家认识社会生活、进行艺术创作的过程来看。创作主体在认识生活、进行艺术构思时，一方面要高度概括事物的普遍性或和这普遍性相关的特征，努力揭示社会生活的本质真理，也就是以典型性为基础，而使其他的属性条件都从属于这典型性；另一方面，要将非典型的以及与典型性无关的或不一致的属性条件舍去，也就是进行典型化的艺术概括和取舍。通过典型化的构思，艺术家便在他的头脑中构成了一个具有典型性的内心视象，或称之为典型意象。但这并不是创作的完成，艺术家还要把他头脑中的典型意象通过表现工具和物质媒介传达出来，将其物化，创造出可以凭感觉把握的艺术典型。在艺术传达或物化的过程中，艺术家一方面要将事物的典型性以及和典型性相关的属性条件尽量地表现或传达出来，另一方面要将一非典型的以及和典型性无关或不一致的属性条件尽量地舍去，最后完成创作。因此，艺术家通过艺术构思和艺术传达创造出的艺术典型，就自然凝聚着他对生活的审美认识能力，以及他的艺术概括能力和艺术表现才能，简言之，即他的审美创造性。

作品中的艺术典型，从根源上说，是来自社会生活的，是艺术家概括生活中事物的普遍性，经过艺术传达而创造出来的。它和一般的艺术形象既有联系，又有区别。它的真实性更高，概括性更广，思想性更深刻，情感性更强烈，感染性更持久，是艺术家对于生活真理的独特发现和对于美的独特创造。任何模仿前人和他人艺术风格的艺术家，都不可能创造出艺术典型，艺术典型是不可重复的。

艺术典型的创造，是优秀艺术作品的标志，也是艺术家杰出艺术才能的表现，在中外艺术史上，杰出的艺术家大都创造出具有永久魅力的艺术典型。古

---

① 《美术译丛》1982年第2期第44页。

希腊菲狄亚斯的《雅典娜女神像》、意大利文艺复兴时期达·芬奇的《最后的晚餐》、米开朗基罗的《大卫》、莎士比亚笔下的《哈姆雷特》、塞万提斯的《唐吉诃德》、曹雪芹笔下的贾宝玉和林黛玉、鲁迅笔下的阿Q，等等，都是文艺史家们常常提及的艺术典型。

深刻理解艺术典型和典型化的原理，对于今天的艺术创作是十分必要的。艺术创作是美的创造，如果没有典型化或艺术概括，一味机械地不加选择取舍地模仿现实，是谈不上创造的。鲁迅曾说："因为世间实在还有写不进小说里去的人。倘写进去，而又逼真，这小说便被毁坏。譬如画家，他画蛇，画鳄鱼，画龟，画果子壳，画字纸篓，画垃圾堆，但没有谁画毛毛虫，画癞头疮，画鼻涕，画大便，就是一样的道理。"[①]艺术固然来源于现实生活，但又不是现实生活，应该高于现实生活，应该把现实生活中各类事物不那么明显的本质真理形象地揭示出来，使观众通过艺术家创造的艺术典型认识真、理解善、欣赏美。这正如毛泽东所说，艺术比起普通的实际生活来，应该"更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性"[②]。

第三节　艺术的审美本质

我们在上两节的论述中，曾多次提到艺术的审美性质。如：艺术作为"艺术生产"与一般物质生产的异同，艺术在认识世界、反映社会生活的方式上与宗教、哲学的区别，艺术的形象特性，以及艺术的真实性和艺术典型等，都涉及到艺术的审美性质。由于所论的重点不同，我们在前面只是一般地提及，并没有展开论述。但是，审美的问题是贯穿在整个艺术理论中的核心问题，艺术的认识是审美认识，艺术的创造是审美创造，艺术的欣赏是审美欣赏，可以说，审美是艺术区别于其他社会事物的根本性质。因此，我们有必要对艺术的审美本质做一专门的考察。可是，要讨论艺术的审美本质，必然要涉及到美学上的许多基本问题和难题，如现实美与艺术美、人与现实的审美关系、美的本质与美感的本质等。对于这些问题，我们只能从解释艺术本质的角度提出自己的看法，

---

① 《鲁迅全集》第六卷第483页，人民文学出版社1957年版。

② 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》第17页，人民文学出版社1992年版。

无法回避，但也无法用较多篇幅做出美学上的论证。

一、艺术与美的关系

在讨论艺术的审美本质之前，我们先来看看艺术与美的关系。我们说，艺术不能没有美，但它与美是一种什么关系呢？它的美又是一种什么美呢？

（一）艺术反映现实美

我们到美术馆或翻开中外美术史册，可以从各个时代的美术作品中看到许多美的事物和事物的美。从李可染的《漓江胜览》、傅抱石与关山月合作的《江山如此多娇》、柯罗的《孟特芳丹的回忆》、施什金的《松林之晨》等中外山水画、风景画中，我们看到了祖国山河的壮美和异国风光的秀丽；从《米洛斯的维纳斯》、米开朗基罗的《大卫》中，我们看到了男性与女性无与伦比的人体美；从郑板桥的《竹》、徐悲鸿的《马》、吴作人的《鹰》中，我们看到了形态各异的动物与植物的美；从达·芬奇的《蒙娜丽莎》、伦勃朗的《戴金盔的人》、靳尚谊的《塔吉克新娘》、罗中立的《父亲》中，我们看到了各种人物的精神性格的美；从德拉克洛瓦的《自由神引导人民》、米勒的《晚钟》、勃鲁盖尔的《农民舞蹈》、董希文的《开国大典》、潘鹤的《艰苦岁月》等中外历史画、风俗画中，我们又看到了各类社会事件的美和社会关系的美。艺术史实告诉我们，从人的美到自然事物的美，再到社会事物的美，凡是我们在现实中看得到的各个种类、不同形态的美，几乎都可以在艺术作品中见到。

那么，艺术与现实美的关系究竟如何呢？

比如这样一幅生活情景：在暮色苍茫的天空下，有一对衣着朴素、身体健康的农民夫妇，在田野里斜斜相对地站着，都低了头，把手放在胸前，身边倒着一辆手推车和一个盛马铃薯的篮子。他们在辛勤劳动了一天正要回家的时候，远处传来了教堂的钟声，于是他们脸上现出虔诚肃穆的神色，双双心情平和地做起了晚祷。这不是法国十九世纪农村典型的生活景象吗？在这幅生活景象中，我们看到的不正是劳动人民那种纯朴善良的性格美和人与人之间和谐诚挚的关系美吗？但是，这种现实生活中的景象和美，是法国农民画家米勒在他的名作《晚钟》里为我们描绘出来的。由此可见，艺术反映现实美，现实中美的事物或事物的美，是艺术的有力根据或根源。这同我们在前面反复说过的，艺术反映

现实生活，现实的社会生活是艺术创作的惟一源泉，意思大致上是一样的。

现实的社会生活是丰富多彩的，艺术正是以这丰富多彩的现实生活为源泉而创造的。现实中无论人、自然事物或社会事物，只要与人类的社会生活相关，都可以成为艺术创造的源泉。假若没有丰富多彩的现实生活，也就不会有所谓的艺术。但是，现实生活中各种事物的美学属性并不都是一样的，有美的事物，有不美的事物，也还有丑的事物。而现实生活中美的事物的美，我们称之为现实美。中外艺术史上的事实证明，现实美是艺术创作的有力根据或主要根据，艺术之为艺术，反映现实美是它的主要目的之一。当然，现实中有些不美的事物或丑的事物，也可以成为艺术创作的根据，反映到艺术中来，经艺术家审美意识的加工改造而成为艺术作品的艺术美。这个问题稍有复杂性，我们在后面将要论及。现在，我们只谈现实美与艺术的关系。

所谓“现实美”，即现实中美的事物的美。现实美可以分为两大类：自然美与社会美。自然美是指自然界中存在的美，即自然事物的美，社会美是指人类社会关系中的美，即社会事物的美。至于人的美，则既有自然美的一面，又有社会美的一面，人的美貌属于自然美，而美德就属于社会美。

现实中客观存在着大量美的事物，这是人们凭一般常识都能承认的。例如，在自然界中，既有高山飞瀑、日月云霞、江河大海、风雨飞雪等美的自然现象，又有狮虎奔马、雄鹰孔雀、金鱼蝴蝶、猫狗莺燕等美的动物，还有苍松翠柏、梅菊牡丹、劲竹幽兰、芙蓉葵花等美的植物。在社会关系中，既有体现着人类进步的各类重大历史事件和社会事件，又有表现着人与人之间和谐的友爱关系、亲情关系、劳作关系的各种行为和情境，更有品格高尚、具有美德和善行、受人崇敬的众多的人物。所有这些现实中客观存在的美的现象、美的事物和美的人物，都是历代艺术家们所乐于选取的文学、戏剧、绘画、雕刻、摄影等艺术形式的题材。黄山的美，不仅反映在古代画家如石涛、弘仁等的山水画卷中，也为现当代画家黄宾虹、李可染、陆俨少所钟情，刘海粟更是十上黄山，“以黄山为师为友”，一生创作了大量反映黄山雄奇壮美的绘画作品。花卉的美，一直为人类所共赏，它不仅反映在凡·高著名的《向日葵》和《鸢尾花》以及莫奈的《睡莲》中，同时也是千百年来中国诗画的主要表现对象。而人的美，包括人的容貌美和形体美，也包括人的精神性格美以及通过人与人的相互关联表现出的社会关系的美，则是中外艺术家们在他们的作品中认识和反映的主要对象。因为，在现实的社会生活中，人的美是客观存在的，所以也就必然成为人的审美对象。就其自然美方面讲，主要是人体美。在一切自然事物中

发展到最高阶段的美就是人体的美，人体的完整性最强、最和谐、最富有秩序，个体性也最为显著。以直观的视觉形式反映人体美，并且通过反映人体的美表现创作主体对人类社会生活的审美认识、审美评价和审美理想，又是美术长于文学、音乐等其他艺术形式的特点和优点。所以，反映人体美的绘画和雕刻，在西方美术史上占据了非常重要的位置。至于那些反映人的精神性格美和社会关系美的小说、史诗、戏剧、历史画和风俗画等，则构成了人类文学艺术发展史的主流。

现实美特别是自然美，是人们在实际生活中的主要审美对象之一。但人们并不满足于此，还有更高的精神要求和审美要求，希求在艺术作品中也能经常看到他们在现实中所乐于看见的美的事物，以加强自己的美感。例如，六朝山水画家宗炳十分热爱自然美，一生广游江南名山，曾“西陆荆、巫，南登衡岳，因结宇衡山，怀尚平之志，以疾还江陵。叹曰：‘噫！老病俱至，名山恐难遍游。唯当澄怀观道，卧以游之。’凡所游历，皆图于壁，坐卧向之”。[①]可见，艺术与现实美的关系，首先是反映与被反映的关系。艺术作品之所以能够反映现实美，既是由于艺术形象性的特点和优点，也是由于人类普遍的审美需求。“卧游”二字，道出了艺术与现实美关系的真谛，如今已成了艺术欣赏的代名词。

（二）艺术创造艺术美

所谓艺术反映现实美，指的是艺术与现实美的关系，它只是艺术与美的关系中的一部分，而不是全部。艺术不仅可以反映现实美，而且可以创造艺术美，并且还可以通过主体的意识作用把现实中原本不美的或丑的事物转化为艺术美。

我们所谓的“艺术美”，指的是艺术作品的美，是由创作主体的审美认识而产生、“按照美的规律”并为着美的目的而创造的事物的美。前面所讲的现实美是客观存在于现实生活中的美，它的产生是由于事物本身的审美属性，是非人为的，和人的审美认识无关，不是人为着美的目的而创造出来的。自然美在于美的自然事物本身，社会美在于美的社会事物本身，人的美貌在于具有美貌的人本身，人的美德在于人的善，而这一切都不是人为着美的目的故意做出来的。艺术美则不同，它是人为的，是人的合目的性与合规律性的审美创造。正如规律是客观的、非人为的，但人却可以认识客观规律并利用它来改造客观现实，创造第二现实，如填海、

---

① 《历代名画记·卷六》，第129－130页，人民美术出版社1963年版。

植树、改造沙漠等；同样，人也可以认识美的规律，并能够“按照美的规律”来创造美。

与现实美不同，艺术美是更高一等级的美。现实中虽然存在着大量美的现象、美的事物和美的人物，但它们的美并不总是在任何条件下都能鲜明地显现出来的，往往比较分散，不那么集中，不那么充分。比如丛竹，它一般在整体上是美的，否则不会成为人们的审美对象，但它往往枝节过多，过于茂密，它的形态美不如在画中那么明显，那么充分。又如太阳，它并不是随时随地都能成为人们的审美对象的，大概不会有什么人用眼睛直接去欣赏正午的烈日，只有在清晨或傍晚，当它以最为鲜明的形式和色彩充分显现出其美的时候，才会成为人们乐于欣赏的审美对象。比起现实美来，艺术美则是比较鲜明，比较集中，比较完全，比较充分。比如郑板桥的《竹》，其作品的美虽根源于现实中竹子的美，却不是现实的机械反映，而是他对现实审美认识的表现。他在一篇“题画”中写道：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”[①]郑板桥在这里提出了四种竹子：园中之竹，这是现实中的竹子；“眼中之竹”，是画家所直接看到、观察到的竹子，虽经过眼球的改造，但改造不大，基本上是现实的忠实反映；“胸中之竹”则是经过画家头脑改造而形成的审美意象，这意象由于主体审美认识时的精神作用而使现实美得到强化、集中化、概括化或典型化，同时也渗透进画家的思想情感和审美理想；“手中之竹”即是完成了的作品。画家在用笔墨纸张传达表现其审美意象即“胸中之竹”时，舍去了一切与美无关或关系不大的枝节，使意象中的美又一次得到强化和改造。于是“手中之竹”的美比起园中之竹的美，更为鲜明和完满，因此是更高一个等级的美。

艺术作品的美即艺术美，是人对现实审美认识的集中表现，是艺术家根据美的现实而创造出来的第二现实的美。这里需要说明的是另一种情况。美的现实可以成为艺术创造的根据或根源，另有一些丑的现实也同样可以成为艺术创造的根据或根源。即是说，艺术既能根据美的现实而创造艺术美，也能根据丑的现实而反映现实丑，并且通过审美创造使现实丑转化为艺术美。

例如一个出卖肉体的妓女，在她年老的时候，原先那丰满、富于曲线和青春魅力的人体的美消失了，变得畸形、驼背、形同枯槁。在现实中，这样的人

---

① 《郑板桥集》第154页，上海古籍出版社1979年版。

体显然是丑陋的。但是在罗丹的雕刻名作《美丽的欧米哀尔》(又名《老妓》)中，现实的丑神奇地转化成了艺术的美。罗丹自己在解释这个问题时说："平实的人总以为凡是在现实中认为丑的，就不是艺术的材料——他们想禁止我们表现自然中使他们感到不愉快的和触犯他们的东西。这是他们的大错误。在自然中一般人所谓'丑'，在艺术中能变成非常美。……委拉斯凯兹画菲力浦四世的侏儒赛巴斯提恩时，他给他如此感人的眼光，使我们看了，立刻明白这个残废者内心的苦难——为了自己的生存，不得不出卖他作为一个人的尊严，而变成一个玩物，一个活傀儡……这个畸形的人，内心的苦越是强烈，艺术家的作品越显得美。米莱表现一个可怜的农夫，一个被疲劳所摧残的、被太阳所炙晒的穷人，像一头遍体鳞伤的牲口似的呆钝，扶在锹柄上微喘时，只要在这受奴役者的脸上，刻画出他任凭'命运'的安排，便能使这个噩梦中的人物，变成全人类最好的象征。"[①]这段精彩的话可以看做是罗丹为自己的《老妓》所做的注解：在这个丑陋的躯体上，人们看到了社会对她的不公正的鞭笞、蹂躏与摧残。在文学、戏剧作品中，这种现实丑转化为艺术美的例子就更多了。如莎士比亚的《奥赛罗》、《麦克白斯》、莫里哀的《悭吝人》、果戈理的《钦差大臣》、吴敬梓的《范进中举》、歌剧《白毛女》中的黄世仁，等等。

在艺术中，现实丑的本质范畴转化了，其现实性削弱了，艺术性加强了。作品中的形象，已经不是原来的现实中的丑的事物或人物，已经渗透进了创作主体的认识、情感和评价等主观精神因素，从而成为一个典型形象。它从反面揭示出社会生活的本质真理，是形象的真理，亦即艺术的美。对丑的深刻剖析和否定，就是对美的肯定。莎士比亚塑造的埃古是这样，司汤达在《红与黑》中描写的于连是这样，罗丹的《老妓》是这样，齐白石的"既啮我果，又剥我黍"的《群鼠图》等都是这样。在中外艺术史上，有许多这样把现实丑转化为艺术美的成功之作。

(三)艺术是审美对象

艺术与美，还有一层重要的关系，即：它还是审美对象。艺术作为社会意识形态，它是现实美的反映，也是整个社会生活的反映；艺术作为特殊的精神生产形态，它又是生产艺术作品、创造艺术美的；而艺术作品一旦创作完成，它就成

---

① 《罗丹艺术论》第23-24页，人民美术出版社1978年版。

为一件物态化了的社会文化财富，成为欣赏者即观众的审美对象。

这里需要分清艺术在不同范畴中与美的不同关系。在社会意识形态和精神生产形态的范畴中，艺术是社会生活在艺术家头脑中反映的产物，也就是客观世界经过艺术家主观世界审美意识加工改造的产物，是主观与客观的统一。但是，在接受与消费的范畴中，艺术作品就成了欣赏对象和审美对象，它相对于欣赏者来说就是一种客观存在，艺术作品的美在于艺术作品本身，是不依赖于欣赏者的主观意识为转移的。狄德罗曾说："不论我想到还是没想到卢浮宫的门面，其一切组成部分依然具有原来的这种或那种形状，其各部分之间依然是原有的这种或那种安排；不管有人还是没有人，它并不因此减其美。"[①]这就是说，艺术作品如一件雕刻或一幅绘画或一座建筑或一部小说或一出戏剧，作为审美对象或审美客体，它的美并不因欣赏者或审美主体能否认识而有所增减。《蒙娜丽莎》是美的，它能给大多数欣赏者以美感享受，但也决不会因为少数人因审美意识、审美修养和审美趣味上的差异不能欣赏，它就变得不美了。

有人认为，"艺术美是美的创造性的反映形态，属于社会意识的范畴"[②]。这是搞错了范畴，也混淆了"艺术"与"艺术美"两个不同的概念。艺术是社会意识形态，这是毫无疑义的，但不等于说，艺术作品所体现出来的美也是社会意识形态。正如哲学是社会意识形态，但不能说哲学所揭示出来的客观真理也是社会意识形态。我们这里强调艺术美的客观性，并不是否定在艺术接受与艺术欣赏中审美主体的创造性，而是为了分清审美关系中的主客体，这样有助于欣赏者培养起正当的审美观念和审美感知力，从而进行真正的审美活动。作为审美对象和审美客体的艺术作品，应该而且能够"创造出懂得艺术和具有审美能力的大众"[③]。

二、艺术的审美本质

艺术既然与美有着如此密切的联系、如此重要的关系，那么，美就应是艺术作品的灵魂，审美就应是艺术的核心本质。莱辛曾说："美是造型艺术的最高法律。…… 凡是为造型艺术所能追求的其他东西，如果和美不相容，就须让路给

---

① 《狄德罗美学论文集》第25页，人民文学出版社1984年版。

② 《简明马克思主义词典》第306页，上海辞书出版社1990年版。

③ 《马克思恩格斯全集》第四十六卷，上册第29页，人民出版社1979年版。

美；如果和美相容，也至少须服从美。”[①]这话在抽象原则上看应该是不错的，但具体到如何理解“美”，我们的看法就同这位德国十八世纪美学家的观点不大一样了。莱辛所理解的美只是物体的美，而物体的美又只能在形式上见出。对于艺术中的形式美问题，我们也十分重视，这在后面的章节中还会有专门的论述。但是，我们所理解的美，决不仅仅限于形式，而且还要关系到形式后面的意义。这就需要先从人与现实的审美关系谈起。

（一）人与现实的审美关系

我们在上面谈到，美是客观的，现实美在于客观的现实事物本身，艺术美在于作为客观的社会文化财富的艺术作品本身，美在欣赏者的主观意识之外，而不在于审美主体的主观意识之中。现在的问题是：客观事物的美是怎样为人所认识的？人为什么能够欣赏美的事物，认为它们是美的？这就涉及到人与现实的审美关系问题。

审美关系，是人与现实诸关系中的一种。人与动物不同，“有意识的生命活动把人同动物的生命活动直接区别开来”[②]。人类从诞生时起，就开始自觉地、有意识地把自身同自然区别开来，并且把自然当作对象，从而与自然发生关系。在这一关系中，人是作为实践者、认识者的主体，自然则是作为主体实践、认识对象的客体。主体与客体的关系，最基本的是实践关系。通过生产实践活动，主体的人作用于客体的自然，客体的自然又作用于人，于是建立起人与自然的关系。人除了与自然发生关系外，人与人之间还同时发生相互的关系，产生了社会关系。即是说，生产劳动实践使自然发展成为社会，使自然的人发展成为社会的人，使自然成为“人化的自然”。社会是由生产实践过程中人和人的关系所规定的，这种生产实践过程中人和人诸关系的总和，就构成社会的基础。在这个基础上，随着人和社会本身的历史发展而产生出各种形态的人与现实之间的关系，如宗教的、审美的、科学的、政治的、法律的、道德的关系，等等。

所谓审美关系，是指审美主体与审美客体之间发生美学上的关系。即是说，作为审美主体的人，通过审美实践活动，在审美客体中发现、感知、认识和欣赏它的美，或把握它的其他美学特征如崇高、滑稽、丑等。人之所以能够欣赏美、

---

① 莱辛：《拉奥孔》第14页，人民文学出版社1979年版。

② 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第96页，人民出版社1979年版。

认识美并且创造美，就是因为人与现实之间存在着这种审美关系。在这种审美关系还没有建立起来之前，既没有审美主体，也没有审美客体，美对人来说是没有意义的。例如，在洪荒远古，某些今天被认为“美”的事物如高山大海、日月云霞等，对人来说不是审美对象，它们的某些美学属性如色彩、线条、和谐、比例等，对人来说没有意义。又如，在农业社会之前，那些今天被人欣赏的树木、鲜花等植物，对当时的人们来说也没有意义，人们不能认识它们，不能欣赏它们，也不能发生美感。这即是说，当人与现实之间还不存在着审美关系时，那些今天被人们称之为“美”的许多事物在当时并没有美学意义，它们的某些对今人来说是“美”的属性，如果叫做“美”，在当时也只是一种对人没有意义的“自在的美”。只有当人与现实之间建立起审美关系时，“自在的美”才能转化成为“为我的美”，即具有美学意义的美，才能被人们所认识、所欣赏，才能成为人们的审美对象。

那么，人与现实之间的这种审美关系是如何建立起来的呢？是在什么条件下建立起来的呢？

首先，人与现实的审美关系的建立和独立，是由于人类的生产实践活动。在人与现实的各种关系中，最初的也是最基本的，并不是审美关系，而是生产关系或实用关系。人要生存下去，首先必须劳动，必须进行生产实践活动，而且在某种意义上说，“劳动创造了人本身”[①]。正是由于生产劳动实践，人才在改造客观自然的同时，逐步发展起自身的各种能力，包括能够认识美的规律的审美能力。这样，人与现实的审美关系也在生产劳动实践过程中萌生出来，尽管它在一开始还不是独立的，还是人与现实其他关系的附庸。如果说，人类早期打制的石器还只是作为单纯的生产工具的话；那么，到了旧石器时代的晚期，石器仍作为生产工具，在锐利实用的前提下，已具有了一定的审美因素，如形状对称、色泽鲜艳、加工精细等。随着人类生产能力的提高，作为审美主体的人的感觉能力也越来越丰富，而作为审美客体的现实对象也越来越多地进入了审美关系之中。于是，人与现实的关系开始越来越明确地发生分化，逐渐形成各种彼此相互联系又彼此相互独立的关系。正如恩格斯在《自然辩证法》中所说：“由于手、发音器官和脑髓不仅在每个人身上，而且在社会中共同作用，人才有能力进行愈来愈复杂的活动，提出和达到愈来愈高的目的。劳动本身一代一代地变得更加不同、更加完善和更加多方面。除打猎和畜牧外，又有了农业，农

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第508页，人民出版社1995年版。

业以后又有了纺纱、织布、冶金、制陶器和航行。同商业和手工业一起，最后出现了艺术和科学。”[①]也就是这样，人与现实的审美关系逐步从其他的关系（如实用关系）中独立了出来，从而人才能进行各种复杂的审美活动，提出和达到更高的审美目的。

另外，人之所以要和现实建立审美关系，还是由于人的本质力量具有审美的需要。人的本质力量是在长期的生产劳动实践过程中社会地、历史地形成的。作为审美主体的人，具有多层次的结构。首先，人本是自然界的一部分，是有生命的自然存在物。因此，在人的本质属性中有自然的属性，也就是物质性和动物性。人有各种本能的欲望和需要，并且直接通过感性形式与现实发生关系。但是，人之所以为人，主要还不在于他的自然属性和动物属性，而在于人是一种“有意识的类存在物”[②]。马克思说：“吃、喝、性行为等等，固然也是真正的人的机能。但是，如果使这些机能脱离了人的其他活动，并使它们成为最后的和惟一的终极目的，那么，在这种抽象中，它们就是动物的机能。”[③]因此，人不仅是动物性的，还是社会性的，不仅是物质性的，还是精神性的。人脱离动物界，是在他开始有意识地使用工具并用工具改造自然、创造自然的时候。人在生产劳动实践过程中，一方面发现了自然界的规律，懂得了客观物质材料如石、玉等的强度和力学规律；另一方面，也发现了美的规律，并且能够按照美的规律改造客体和创造出一个新的客体对象。这个由于人的审美意识而创造出来的对象，既是一个新的物质实体，也是人的精神力量的体现。于是，人在他所创造的这个对象上“直观自身”看到了自己作为人的本质力量，从而感到满足和喜悦，产生了美感。如原始人用兽皮、兽牙和兽骨做装饰品，他们在自己创造的对象上看到了狩猎的胜利，肯定了自己的本质力量，同时也感到了美。这种美感是在人的生产劳动实践中产生出来的，是一种精神上的满足和愉悦。因此，正是由于人的本质力量的需要，人与现实才在“人化的自然”过程中建立起审美关系。

所谓“人化的自然”，即是指经由生产劳动实践，自然界从与人无关的、敌对的或自在的状态，变为与人相关的、统一的、为我的对象，其结果使人逐渐认识到客体对象的美并掌握了美的规律，从而发展起人的审美能力。马克思在

---

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第515页，人民出版社1995年版。

② 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第96页，人民出版社1979年版。

③ 同上，第94页。

《1844年经济学哲学－手稿》中提出了这一深刻的思想："只有当对象对人说来成为人的对象或者说成为对象性的人的时候，人才不致在自己的对象里面丧失自身。…… 因此，一方面，随着对象性的现实在社会中对人说来到处成为人的本质力量的现实，成为人的现实，因而成为人自己的本质力量的现实，一切对象对他说来也就成为他自身的对象化，成为确证和实现他的个性的对象，成为他的对象，而这就是说，对象成了他自身。对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质；因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、现实的肯定方式。眼睛对对象的感觉不同于耳朵，眼睛的对象不同于耳朵的对象。每一种本质力量的独特性，恰好就是这种本质力量的独特的本质，因而也是它的对象化的独特方式，它的对象性的、现实的、活生生的存在的独特方式。因此，人不仅通过思维，而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。另一方面，即从主体方面来看：只有音乐才能激起人的音乐感；对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，不是对象，因为我的对象只能是我的一种本质力量的确证，也就是说，它只能像我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那我存在，因为任何一个对象对我的意义（它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所及的程度为限。所以社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。因为，不仅五官感觉，而月所谓精神感觉、实践感觉（意志、爱等等），一句话，人的感觉，感觉的人性，都只是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。"[①]马克思的这段经常被美学家们所引用、所阐释的话，核心就是实践，即人通过生产实践活动能动地认识和改造世界，使自然界成为由人类的活动改造过的自然界。所以，"人化的自然"，实际上指的是人与现实建立审美关系的条件，是人之所以能够认识美和欣赏美的条件，并不是指美本身。实践是认识的条件，并不是认识的客观内容。美不等于审美，审美涉及到审美主体与审美客体，美则是审美客体的客观属性。正是由于生产实践活动，由于"人化的自然"，人才能够与现实建立起审美关系，才会有越来越多的对象成为审美关系中的客体对象；而作为审美主体的人，也才会越来越有能力认识对象的美，并且能够发挥主观审美意识的能动作用改造对

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第125－126页人民出版社1979年版。

象并创造出新的审美对象。

人与现实的审美关系，就是审美主体与审美客体的美学关系。审美主体的审美意识和对美的感知能力，他对美的规律的掌握能力和创造能力，制约着对审美客体认识的深度和广度，也制约着对客体的改造和对新的审美对象的创造。随着实践的发展，审美客体日益丰富，又反过来作用于审美主体，促进人的审美认识能力和审美鉴赏能力日益提高。这样，审美主体与审美客体由于生产实践活动发生了美学关系，彼此相互联系，相互制约，又在实践的条件下相互转化。

（二）美的本质与美感的本质

明确了人与现实的审美关系之后，我们再来看人的艺术活动。艺术创作活动，实质上就是一种积极的审美认识与审美创造的活动。在这一活动中，作为审美主体的艺术家，在实践中发现和认识现实生活中的美，经过他的主观审美意识的改造，创造出新的审美对象，即艺术作品。相对于欣赏者和观众来说，艺术家创造的这个新的审美对象即艺术作品，又成为一个新的审美客体，它的美作用于另一些作为审美主体的观赏者，引起观赏者的美感。在不同的关系中和不同的条件下，审美主体与审美客体是可以相互转化的。但在一定的关系中，客体的美是主体美感的根源。是美决定美感，而不是美感决定美。在美术创作活动中，现实生活的美是艺术家审美认识和审美创造的根源；在艺术欣赏活动中，艺术作品的美是欣赏者美感的根源。

这里便遇上了两个重要的问题：美是什么？美感又是什么？不回答这两个问题，我们就很难再深一步理解艺术的审美本质。

那么，美是什么呢？或者，美的本质是什么呢？

历史上关于这个问题有许多不同的甚至是针锋相对的看法，当代美学界也在不断提出新的设想，这里都不去评说。我们只根据前面各节分别提到的马克思的一些说法，主要围绕艺术和艺术作品的艺术美，就这个问题做些简单的回答。

首先，美的本质应是和美的规律联系在一起的。因为，“规律就是关系……本质的关系或本质之间的关系。”[①]在这里，美的规律和美的本质是同等程度的概念，都是规定着美的事物之所以是美的。任何事物，只要它符合美的规律，

① 《列宁全集》第三十八卷第161页，人民出版社1959年版。

那么它就是美的；如果不符合美的规律或与美的规律相悖，那么它就是不美的或丑的。所以可以说，美的规律也就是美的本质，掌握了美的规律，也就把握了美的本质。

“美的规律”，是马克思在《1844年经济学－哲学手稿》中提出来的。他在分析了人作为“类的存在物”，其有意识的生命活动与动物的本质区别后，说：“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来建造。”[①]

如果说，马克思关于“人化的自然界”的论述，解开了人与现实如何建立起审美关系的疑难；那么，他的这段关于“美的规律”的论述就为我们提供了一把认识美的本质的钥匙。

那么，什么是美的规律呢？从马克思的原话来看，“美的规律”是同“尺度”相关的。而所谓“尺度”，原是德国古典哲学特别是黑格尔哲学的一个术语，指的是一定事物质、量变化的界限或限度，即一般哲学上常用的“度”。任何事物都是质和量的统一，量的变化超出一定的限度，就会发生质变。例如，水的温度可以在一定限度内变化而不改变其液体的质，超出这个限度，到了零度以下就会变成固体的冰，而到了一百度以上则会变成气体，发生质变，从此物转化为他物。因此，“尺度”所表示的便是一定事物保持自己本质的界限，也就是规定着某一事物是该事物的标准。只有认清和掌握事物的“尺度”，才能分清不同质的事物。所以从广义上理解，“尺度”也就是事物的特征和本质。正是在这个意义上，黑格尔常常把“规律”和“尺度”并用。由此可见，美的规律首先关系到事物的本质特征，关系到事物的内容和普遍性。另一方面，美的规律又不能仅仅关系着事物抽象的、“内在的”本质和普遍性，还应关系到事物的外在的现象、形式和个别性。在美的规律中，这两个方面缺一不可，否则它就不是美的规律，而是其他抽象的自然规律或社会规律了。联系到马克思对感性形式的重视、对“音乐感”和“形式美”的肯定，如他在关于“人化的自然界”的论述中所提到的，我们这样理解应该是不错的。

美不可能是抽象的，事物内在的本质必须直接表现在外部现象上，通过一定的形式或形象显现出来，才有可能成为美的事物。“有音乐感的耳朵”和“感受形式美的眼睛”，是说美的形式能够被感官所感知。仅仅具有内在的本质特征

---

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第97页，人民出版社1979年版。

或普遍性，而没有得以表现出来的外部现象和个别性，没有凭感官可以直接把握的具体形式，就谈不上美。因此，美首先必须是形象的。

但是，美的事物同任何客观存在的事物一样，都是本质和现象、内容和形式、普遍性和个别性的统一，如何区别美的事物与一般事物呢？现实中有许多事物都有其形象，就连一堆垃圾也有它的外部形象，城市噪音也有其声音形式，但不能说一切有形象的事物都是美的。否则，一切皆美，也就无所谓美，也无所谓丑，美丑不分了。我们所说的美的事物，是指那些符合美的规律的事物。这样，美的规律就应是客观事物的本质和现象、内容和形式、普遍性和个别性、必然性和偶然性的一种特殊的关系。具体地说，任何事物，凡是以非常突出、鲜明、生动、确切的现象、形式和个别性，充分表现出本质、内容和种类的普遍性，那它就是美的。

简言之，美就是形象的真理。

我们这里所说的“真理”（truth），指的就是“真”。这个词在西文里是一个字，含有“真理”、“真”、“真实”、“真实性”等意思，在不同的场合下有不同的用法，但哲学或美学上的含义是基本一致的。美和真是密切联系在一起的，真是美的基础，没有了真便没有了美。所以罗丹说：“美只有一种，即宣示真实的美。”[①]孟子说的“充实之谓美”[②]，也含有这层意思。凡是美的事物都必定是真的，但真的却未必都是美的。某些真，如抽象的真理，或表面现象的真实，就没有美。所以美必须是形象的真理，而且需是“本质的现象”的真实的形象才能美。而所谓“本质的现象”不正是指规律而言的吗？列宁在《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》中多处指出“规律是现象中巩固的（保存着的）东西”，“规律是本质的现象”[③]，等等。这即是说，只有本质的真而无现象的真，或只有现象的真而无本质的真，都不可能达到美。而一个事物，只有当它以其现象的真实充分地体现出其本质的真理，以其具体的形式充分地表现出其内容的必然性，以其形象的个别性充分地显现出其种类的普遍性，而且这现象、这形式、这形象又必须是非常的突出、鲜明、生动，那它才是美的。这就是美的规律。

任何事物，包括自然事物、社会事物和艺术作品，凡是符合这一类的规律的，就都是美的。就艺术而言，我们在第二节讨论艺术的认识本质时，已经就

---

① 《罗丹艺术论》第10页，人民美术出版社1978年版。

② 孟子：《尽心篇》（下）。

③ 《列宁全集》第三十八卷第158、159页，人民出版社1959年版。

它的形象性、真实性和典型性做了较为详细的分析，实际上已经触及到美的规律了。可以说，美的规律在艺术上是体现得最为突出、最为显明的。凡是艺术作品都离不开形象，离不开生动的形式；凡是优秀的艺术作品都离不开创造高度真实、高度概括的艺术形象，离不开创造艺术典型；而创造了艺术典型的作品，都必定以其鲜明生动的形式充分地表现出社会生活的真理，同时又都突出地体现出创作主体真挚的思想情感和个性的善。这就是艺术的美。因此，艺术作品的艺术美，是真、善、美三位一体，高度统一的。

现在，我们再来谈谈美感的本质问题。

美感从根本上说，是客观事物的美作用于人而引起人的一种意识活动和情感活动，这种意识活动和情感活动只有在人对客观事物的美的审美认识的基础上才能发生。没有对美的客观事物或客观事物的美的审美认识，也就没有美感。

马克思关于“人化的自然界”的那段重要论述，既是对人与现实如何建立起审美关系的解疑，也涉及到人的美感发生根源和人类审美认识根源问题。生产劳动实践创造了人类，也创造了人类诸感觉和认识世界的能力，其中包括人的美感和审美认识能力。人类社会的生产实践活动是一步步地由低级向高级发展的，人们的认识也都是一步步地由低级向高级发展的，“实践、认识、再实践、再认识，这种形式，循环往复以至无穷，而实践和认识之每一循环的内容，都比较地进到了高一级的程度”[①]。正是在不断地实践——认识的过程中，人们对于美的认识也不断随之发展，即不但可以认识越来越多的自然事物的美，而且可以认识自己周围社会生活的美，还可以不断按照自己所认识到的美的规律创造出新的美的事物（如艺术作品），并可以不断认识这新的美的事物的美。就作为审美主体的单个人而言，他的审美认识也是在实践中（包括生活实践和审美实践）不断发展的，并在审美认识的不断发展过程中形成他的审美观念和审美理想。每个人都会有自己的审美观念，这样他才能够进行审美欣赏和审美判断，如说这件雕塑是美的、那幅画是不美的等。不同的人审美观念也有不同，有的比较片面、简单、低级，有的比较全面、复杂、高级，于是形成了人们美感上的差异。如，对同一审美对象，有的人会认为美，有的人则认为不美。相对来说，艺术家和审美修养较高的人，其审美观念一般是比较全面的、复杂的和比较高级的，所以他们往往比一般人更善于发现生活中的美，他们的艺术创作实际上也是对自己的审美观念的摹写。就一个人来说，他的审美观念也不是一成不变

① 《毛泽东选集》第一卷第296－297页，人民出版社1991年版。

的。随着他的社会实践活动的发展以及文化、道德修养的不断提高，他会认识越来越多的美的事物，他的审美观念也会由片面到全面、由简单到复杂、由低级到高级地发展变化，到一定时候就会形成对于美的一整套坚定的观念，这就是审美理想。

在审美认识基础上形成的审美观念。是美感产生的根源。当客观事物的美与审美主体的审美观念相符合，于是产生了美的感受与感动，既有感官的快适，又有理性的满足，整个身心都感到愉悦，这就是美感。

客观事物的美决定了人的审美观念的形成，审美观念决定了美感的产生，审美观念的不同决定了人的美感上的差异。正确的审美观念是对客观事物的美的正确的能动的反映，由此而产生的美感也就是正当的；错误的审美观念是对客观事物的美的错误的或歪曲的反映，由此而产生的美感也就是不正当的，甚至是以丑为美。需要指出的是，人的审美观念是经过由感性到理性的认识而在理性认识阶段形成的，是感性形式与理性内容的统一，美的现象与美的本质在人的审美意识中的统一。因此，美感在本质上是美的感受与美的感动的统一，感官的快适与理性的满足的统一（关于审美观念的形成过程，我们将在第四章讨论创作活动时进行专门分析）。

虽然如此，但由于在实际生活中和在艺术作品中存在着各种不同形态的美，因此在美感中，感官的快适与理性的满足的统一关系也往往是不平衡的，这就造成了美感形式的多样性。例如，当我们欣赏表现自然美的山水画、花鸟画，或欣赏轻音乐、民间舞时，它们的色彩、线条、明快的节奏、优美的动态以及整个形象的美，与我们的审美观念恰好相符合，于是理性突然得到满足，无需经过思想活动就立即可以接受，既有精神的欢畅，又有感官的快适，而感官的快适往往更偏重一些。在欣赏自然风景的美时所产生的美感，情形也大致如此。美感还有另一种情况，例如当我们欣赏郑板桥的《墨竹》、徐悲鸿的《奔马》或吴作人的《骆驼》时，往往把竹子的挺拔顽强、不畏严寒的特性同人的气节与进取精神联系起来，把骏马的矫健、骆驼的耐劳同人的勇敢、信念、情操等联系起来。又如我们在欣赏中秋的明月时，除有感于它的大和圆以及皎洁而朦胧的光辉外，还会联想到许多美好的神话传说，以及自己生活经历中与月亮相关的一些美好的情节，如李白从“床前明月光”联想到“低头思故乡”。这种凭直观的联想和想象活动虽然简单，却关系着理性，它不满足于原来关于外物的现象美或形式美的审美观念，而把与这较低的审美观念相关联的一些人类社会生活的情节集中起来，附丽于原来的审美观念上，形成一个新的观念，因而得到精神上的满

足。在这种情形的美感中，往往是感官的快适与理性的满足互为补充。美感的第三种情况，是需要经过比较复杂的思想活动的，而且不经过思想活动儿乎很难把握对象的美在这种美感中，感官的快适不是主要的，而是偏重于理性上的满足。因此，这种美感往往更强烈、更持久。例如，罗中立的《父亲》给人的美感主要不是视觉上的快适（当然，某些形式方面的因素如醒目的尺幅、细致逼真的描绘等，给人以视觉上的新鲜感），甚至说不是快感而是痛感。要把握它的美需要经过深刻的思考，而一旦把握了这一艺术典型中所体现的真理，就会在理性上得到极大的满足，虽有痛感却仍然愉快，而且是更深一层的精神上的愉快。中外艺术史上类似的例子是很多的，如莎士比亚的悲剧、贝多芬的交响曲、京剧《荒山泪》和《桃花扇》、电影《白毛女》，以及我们前面曾经提到过的罗丹的《美丽的欧米哀尔》、委拉斯凯兹的《赛巴斯提恩·莫拉》、毕加索的《格尔尼卡》等，所给人的美感基本上也属于这种。

总之，在任何情形的美感中，无论其表现形式是与快感相和谐的，或是与快感相冲突的，其本质一定是欣赏者审美观念在不同程度上得到满足。否则，就是不完全的美感或者根本不是美感。某些低级庸俗甚至充满暴力、淫秽色情的“三级片”，充其量只能在生理上刺激人的感官，却毫不涉及人的审美观念，所给人的也决不是真正的美感，这类东西本身也不能登入艺术的神圣殿堂。

（三）艺术是艺术家审美观念的表现形态

在粗略讨论了美和美感的本质问题后，我们再来看艺术的审美本质，就会发现，结论已经在其中了。

首先，从艺术与艺术家的关系来看，艺术是艺术家对现实生活审美认识的表现形式。艺术反映现实生活，反映现实中的自然美和社会美，但它并不就是客观的现实生活，不就是现实中的美；而是通过艺术家的审美意识反映现实生活和现实生活中的美，并且用物质手段将他的审美观念传达出来，表现出来。因此，艺术在本质上说，就是艺术家审美意识或审美观念的一种表现形态。

我们在前面讨论艺术的社会本质时曾说，艺术是社会生活在艺术家头脑中反映的产物，是一种社会意识形态。现在我们又说，艺术是艺术家审美意识或审美观念的一种表现形态。这二者不是相互矛盾吗？不是的。前者是从社会的角度来看，后者是从艺术家的角度来看，看问题的角度虽然不同，但结论的实际内容却是一致的。因为，艺术是通过艺术家的审美意识反映社会生活的，那么

艺术所反映的社会生活就是艺术家所感兴趣的、所关心的、所认识的生活。而艺术家的生活所依据的只能是他周围的社会基础、社会环境、社会关系，因此他的审美意识依然是一种社会性的意识。从整体上讲，任何主观意识，包括人的审美意识，都有客观的根源，社会的根源，是客观社会现实生活的反映。所以从根本上说、审美意识是社会意识的一种。在这个意义上，我们说艺术是艺术家审美观念的表现形态，与说艺术是社会意识形态，二者是不矛盾的。

另一方面，我们在承认和肯定艺术是社会意识形态、是社会生活的反映的前提下，说艺术是艺术家审美观念的表现形态，是在强调艺术的社会本质的前提下强调艺术的审美本质和审美特点。从创作主体的角度来看，艺术作品的产生，艺术作品的艺术美的创造，都离不开艺术家审美意识或审美观念的能动作用。艺术家审美观念的高低差异，直接影响到其作品的优劣成败。艺术家的审美观念，是他在实践中经过对现实生活的反复的从感性到理性、从现象到本质的审美认识，然后才形成的。这样，不同的艺术家，由于他们的生活实践经历不同，对生活认识的深浅程度不同，再加上审美修养、感知能力和情感态度上的差异，他们的审美观念也会有不同，但都是反映了他们对生活各自独特的观察、认识和评价。

艺术家正是根据他对现实生活的审美认识，按照美的规律进行创造的，他的作品所表现的是他自己的审美观念，是他的“胸中之竹”。在这层意义上讲，也可以说，艺术就是艺术家的一种自我表现，但应是为着审美目的、按照美的规律、进行审美创造的一种自我表现。艺术家在这种自我表现中，把美展示给观众，把丑揭示给观众，把他对社会生活独特的审美认识和审美评价传达给观众，使观众在欣赏他的作品时感悟生活的真理，得到审美享受，受到审美教育。因此，艺术是艺术家对现实生活审美认识的集中表现形式。而优秀艺术作品的艺术美，则是美的高度集中表现。

三、情感在艺术中的作用和地位

在明确了艺术的审美本质之后，我们还需要简要地总结归纳一下它的审美特征，也就是它的审美特征或个性。关于艺术的审美特征，下面我们从两方面来谈：一是它的一般审美性格，即对前面各节所涉及到的艺术审美特点做一归纳；二是它的特殊审美个性，即它特别突出也特别重要的审美特点，这就是艺术的情感特征。

（一）艺术的一般审美特征

艺术作为一种特殊的社会意识形态和特殊的精神生产形态，以其审美的性格区别于宗教、哲学等其他意识形态；即它是以审美的方式掌握世界、反映和认识社会生活，并以审美的手段生产产品、创造精神成果。可以说，审美，是一切艺术门类（如文学、美术、音乐、舞蹈、戏剧、摄影、电影等）区别于其他社会事物（如政治、法律、道德、哲学、宗教等）的共同性格。那么，艺术都有哪些审美特征呢？一般地说，艺术有以下几个主要的审美特征：

1. 实践性与主体性；
2. 合目的性与合规律性；
3. 形象性；
4. 形式美与形式感；
5. 创造性；
6. 情感性……

艺术的这几个主要的审美特征，除“情感性”外，我们在前面的论述中都曾分别提及，有的还做了比较充分的分析。这里需要指出的是，艺术的这些审美特征并不是分散的、并列的、彼此相互独立的，而是具体地统一在艺术家的艺术创作即他的审美活动、审美认识与审美创造之中的。我们把这几个特征分列在这里，仅仅是为了便于做理论上的分析。

艺术的第一个审美特征是艺术的实践性与主体性。关于这个问题我们在前面已经谈及，在后面的第四章第一节中还要专门论及。简言之，艺术作为“艺术生产”即特殊的精神生产，其实践性与主体性表现得尤为突出：艺术家作为艺术生产和审美创造的主体，必须通过生活实践和艺术实践才能认识现实、改造现实和创造第二现实即艺术作品；而在艺术创作和艺术作品中，一切文学家、艺术家都毫无例外地表现出他们的主体能动作用和主体个性。另外，艺术的实践性与主体性，还体现在创作主体即艺术家对技艺和媒介的把握上。黑格尔说：“艺术创作还有一个重要的方面，即艺术外表的工作，因为艺术作品有一个纯然是技巧的方面，很接近于手工业；这一方面在建筑和雕刻中最为重要，在绘画和音乐中次之，在诗歌中又次之。这种熟练技巧不是从灵感来的，它完全要靠思索、勤勉和练习。一个艺术家必须具有这种熟练技巧，才可以驾驭外在的材料。”[①]

---

① 黑格尔：《美学》第一卷第35页，商务印书馆1979年版。

艺术创作有一个运用物质媒介的手段把艺术家的审美观念、审美意象和审美情感传达出来的表现过程，这就需要技艺或技巧。不过，艺术的技艺性是同它的审美特性相联系的，不同于一般生产实践的技能和技术。

艺术的第二个审美特征是它的合目的性与合规律性。我们在第一节中曾经谈到，艺术作为一种“艺术生产”和特殊的精神生产，是一种自由的与自觉的、合目的性与合规律性的审美创造。这种“有意识的生命活动”，不仅是人与动物的本质区别，更是艺术与非艺术的根本区别。前面还曾谈到，艺术作品是创作主体为着美的目的、按照美的规律而创造出来的事物。这一事物即艺术作品，充分体现出艺术的合目的性与合规律性的审美特征。当然，艺术中的合目的性是指审美目的，合规律性是指合乎美的规律。八十年代中期以来有一股文艺思潮，过分地宣扬所谓艺术活动的“无意识性”、“无目的性”、“非理性”等，实际上是要否定和取消艺术的审美特性，是根本不符合艺术创造规律的。

艺术的第三个审美特征也是最根本的一个特征是它的形象性。这个问题，我们在第二节讨论艺术的形象性、艺术形象的真实性及典型性时，已做过较为充分的论述。可以说，形象性是一切文学艺术审美特征的核心，也是区别于其他社会意识形态的根本特征。艺术的一切其他审美特征都是同形象性相联系的，没有形象，便没有审美，也就没有艺术。

艺术的第四个审美特征是：与形象性相联系的形式美与形式感。这里所说的形式美，是指艺术作品可直接诉诸于感官的外在形式的美，即色彩、线条、形体、声音等按照一定规律如均衡、对称、对比、和谐、整一、多样统一等排列和组合的形式，并能唤起美感的审美特性。如音乐中的平衡、音与音之间的连接、和声的进行等音乐组织形式，可以唤起人们的“音乐感”；京剧里字正腔圆的唱段，可以作用于“有音乐感的耳朵”而引起听众的美感；绘画色彩与线条合规律的排列组合、雕塑的形体韵律、建筑上的对称或变化整一，都可以作用于“感受形式美的眼睛”。我们肯定形式美，是从艺术独具的审美特性考虑的。但我们不是认为美即形式，而是认为艺术中许多美的形式符合美的规律，所以才是美的。另外，许多美的艺术形式，虽然可以暂时离开它的具体内容而具有相对独立性，但又都是积淀了一定历史文化和人类审美意识的符号，如京剧中的脸谱和程式化动作，印度舞蹈中的眼神和手势，中国画布局的“计白当黑”及笔墨趣味，西方油画和雕塑的人体艺术语言，等等。艺术家作为创作主体和审美主体，不仅生活在现实世界里，同时也生活在一定的历史文化传统中。因此，艺术家在创作中使用的艺术语言无论多么惊人，他所创造的艺术形式无论多么奇特，都或

自觉或不自觉、或多或少地带有一定的历史文化积淀性，即形式中积淀着历史文化的内容，积淀着人类普遍的审美意识。中国山水画中的皴法、人物画中的衣纹，既是技法又不是技法，既是形式又不是形式，其中已经积淀了上千年的民族历史文化和审美意识。在这层意义上，艺术的形式美的确如克莱夫·贝尔所说，是一种“有意义的形式”。

艺术的第五个审美特征是它的创造性。应该说，创造性是各门艺术共同的审美品格。英国诗人雪莱曾说：“凡是他人独创性的语言风格或诗歌手法，我一概避免模仿，因为我认为，我自己的作品纵使一文不值，毕竟是我自己的作品。”[①]别林斯基则说：“在一部真正的艺术作品中，一切形象都是新颖的，独创的，没有重复之弊。”[②]就其审美本质而言，任何艺术都应是独特的审美创造，每一件作品都应是新颖的，既不雷同他人，也不重复自己。这是因为，作品所表现的是创作主体独特的审美认识和独特的审美个性，作品的风格样式也应是他在审美实践中独特的发现和创造。就创作主体而言，他的审美认识和审美实践应是不断向前发展的，不能永远停留在原来的某一阶段，他向前跨出的每一步，都应有新的发现和新的创造。齐白石一生都在创造，他的“衰年变法”就是一次伟大的超越，他所说的“学我者生，似我者死”，就是反对因袭模仿，提倡创造。

（二）艺术的情感特征

情感性是艺术的又一审美特征。我们在这里把它单独列出来谈，是由于它特别重要，在艺术中有着特别重要的作用和地位。

从更广泛的意义上来讲，一切文学艺术都是情感的艺术，没有情感也就没有艺术。在艺术创作和艺术欣赏中，始终起重要作用的心理要素就是情感。所谓情感，是指人的喜、怒、哀、乐等心理形式，它反映着人对外部世界的对象和现象的主观态度。这即是说，情感是人对客观现实的一种特殊的反映形式，是人对于客观事物是否符合自己的需要和目的所做出的一种心理反应形式。古今中外的艺术理论家们，都十分看重情感的作用和地位。《毛诗序》认为，诗歌、音乐、舞蹈等艺术都是来自情感，“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟

---

① 《伊斯兰的起义》（序）第5页，上海译文出版社1978年版。

② 《别林斯基选集》第二卷第197页，上海文艺出版社1963年版。

叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”[①]。清代画家孔衍栻说，他画山水“不论大小幅，以情造景，顷刻可成”。[②]罗丹也曾说：“艺术就是情感。”[③]列夫·托尔斯泰则在其《论艺术》中明确地说：“人们用语言互相传达思想，而人们用艺术互相传达感情。”[④]他认为，一个人“在自己心里唤起曾经一度体验过的感情，并且在唤起这种感情之后，用动作、线条、色彩，以及言词所表达的形象来传达这种感情，使别人也能体验到这同样的感情——这就是艺术活动”[⑤]。西方当代美学也同样重视情感在艺术中的意义，如符号论美学的代表人物苏珊·朗格就把艺术定义为“人类情感的符号形式的创造”，她说：“一切艺术都是创造出来的表现人类情感的知觉形式。”[⑥]

我们在第二节中曾经谈到，在艺术形象特别是典型形象中，无不渗透着和凝聚着创作主体真挚的情感。还不止如此，在整个审美认识、审美创造以至审美欣赏的过程中，情感始终起着重要的作用。可以说，审美情感也是艺术区别于哲学或科学的标志。科学是以理服人的，艺术则要以情动人，情感因素是艺术形象具有感染力的主要原因。一个艺术家进行艺术创作，如果他自己是“感情已经冰结的思想家”[⑦]，对现实无动于衷，很难设想他的作品如何打动观众。情感的真挚与强烈，可以增添作品的美感和感染人心的力量。有一个很有说服力的例子：一九三七年四月，德国法西斯出动了四十多架飞机对西班牙巴斯克文化名城格尔尼卡狂轰滥炸，激起了绘画大师毕加索的义愤，他在短短一个月时间内完成了那幅名垂画史的伸张正义、控诉暴行的杰作《格尔尼卡》。无独有偶，一九九九年五月，以美国为首的北约竟然重演历史，但更为疯狂地出动了数千架飞机对巴尔干半岛上的小国南斯拉夫进行狂轰滥炸，并且丧心病狂地袭击、炸毁了我国驻南大使馆。这激起了中国青年艺术家的义愤，中央美术学院油画系学生在当天仅用三个多小时就创作完成了一幅巨型壁画《格尔尼卡——1999年5月7日午夜》[⑧]，其中饱含着创作者的眼泪、激情和愤怒，饱含着中国青年强

① 《中国历代文论选》第30页，上海古籍出版社1979年版。

② 《中国画论类编》第977页，人民美术出版社1986年版。

③ 《罗丹艺术论》第3页，人民美术出版社1978年版。

④ 《论艺术》第46页，人民文学出版社1958年版。

⑤ 《论艺术》第47页，人民文学出版社1958年版。

⑥ 《艺术问题》第75页，中国社会科学出版社1986年版。

⑦ 《鲁迅全集》第七卷第342页，人民文学出版社1957年版。

⑧ 该画现收藏在中国革命博物馆，250厘米×600厘米。

烈的爱国主义热情，其视觉冲击力、精神震撼力和正义感召力已在美国驻华使馆前的示威中充分显示了出来。

情感不仅在艺术创作中，而且在艺术欣赏中，也有着十分重要的地位和作用。高尔基曾谈到他幼时读一部小说时的心情："我记得，我读福楼拜的《朴素的心》，是在一个圣灵降临节。傍晚，我爬到杂物间的屋顶上念这本书，因为要躲开那些热闹节日的人们。我完全被这小说迷住了，简直变成了聋子、瞎子。…… 为什么能够使我兴奋到这个田地，我实在难以理会。这里一定藏着不可思议的魔术，有好多次，我想在字里行间找出魔术的秘密，很机械地，像野蛮人所做的一样 —— 我并不是故意夸张 —— 把书面向太阳映照着望。"[①]高尔基所说的"不可思议的魔术"，实际上就是美感或审美情感。正是这种审美情感，使人在欣赏艺术作品时能够完全迷恋，而感到非常兴奋、满足，可以说是陶醉。

在美感中，情感是美感的重要构成因素，没有美的感受与感动之情，则不成其为美感。情感作为一种心理因素，在审美、艺术创作和艺术欣赏活动中的重要作用和重要地位，是人们普遍都承认和重视的。这里需要强调的是，在审美中，以及在艺术创作和艺术欣赏中，情感是同形象联系在一起的，也是同认识联系在一起的。审美情感不是生活中一般的情感，不是纯心理或纯生理的反应，而是伴随着审美认识而产生的一种特殊的心理现象，其基础是审美认识。对于某些艺术作品，欣赏者必须经过审美认识，经过复杂的思想活动，否则难以把握作品的美，也难以产生美的感受和感动。贡布里希曾经举例说，德国画家丢勒"以满腔的热诚和爱去画他的母亲。他那幅描绘一个操劳积虑的老人的真实画幅，可能会使我们震惊，使我们厌恶。然而，只要我们同最初的厌恶感斗争，我们就会得到丰厚的报酬，因为丢勒那极为真挚的素描是一件伟大的作品。事实上，我们很快发现，一幅画的美并不在于其描绘的客体对象的美"[②]。可见，在艺术欣赏中，欣赏者的审美情感往往是伴随着他对作品的审美认识和审美理解而产生的，而认识与理解愈深刻，他的美感也就愈强烈。

在审美活动中，在艺术中，情感与思想是交融在一起的。没有情感的艺术是说教，没有思想的艺术是说梦。

---

① 高尔基：《论文学》第182－183页，人民文学出版社1978年版。

② 《论艺术与艺术家》，《世界美术》1982年第2期第76页。

思考题：

1. 艺术作为社会意识形态和上层建筑同经济基础的关系如何？

2. 艺术同政治、道德等“中间环节”的关系？

3. 艺术同宗教、哲学等特殊意识形态的关系？

4. 为什么说艺术是社会生活的反映？艺术反映什么样的社会生活？艺术以什么样的方式反映社会生活？

5. 如何理解“艺术生产”这一命题？

6. 谈艺术的形象性、真实性、典型性及其关系。

7. 如何认识艺术的审美本质？

8. 根据自己的理解和体验，谈艺术的审美特征。

9. 情感在艺术创作和艺术欣赏中的作用和地位？

10. 从社会学、认识论和审美三个层面归纳，谈你理解的艺术是什么？什么是艺术？

本章参考书目：

马克思：《政治经济学批判》（导言·序言）《马克思恩格斯选集》第二卷，人民出版社1995年版。

恩格斯：《路德维希·费尔巴哈与德国古典哲学的终结》同上，第四卷。

马克思：《1844年经济学－哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第四十二卷，人民出版社1979年版。

毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，人民出版社1992年版。

邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》，《邓小平文选》第二卷，人民出版社1994年版。

黑格尔：《美学》（第一卷），商务印书馆1979年版。

克莱夫·贝尔：《艺术》，中国文联出版公司1984年版。

《中国画论类编》，人民美术出版社1986年版。

《西方文论选》，上海译文出版社1988年版。

第二章　艺术门类论

第一节　艺术的分类

整个艺术系统，是由众多不同的艺术门类组成的，每个艺术门类又自成体系。艺术理论研究的任务，除了要努力掌握艺术的共同规律之外，也要努力掌握各门艺术的特殊规律。研究艺术的分类问题和各门艺术的特征，不但有利于对复杂的艺术系统的深入了解，也有利于把握各门艺术的特点和规律；同时，在有关的艺术活动中，也会实际接触到艺术分类的问题，因此，这样的研究具有认识的和实践的价值。

一、艺术门类的多样性

艺术的门类，自始就不是单一的；而且在它的发展过程中，更是愈益呈现出多样化的趋势。

艺术是从生产劳动中孕育出来的。原始的艺术活动没有离开获得物质生活资料的直接目的，因而也没有发展成为独立的、真正意义上的艺术。这种原始状态的艺术只有两种类型：造型艺术与歌舞艺术。从掌握的资料来看，这样的艺术创造活动始于旧石器时代晚期。已经发现的最早的艺术是法国西南部和西班牙北部一带的洞穴壁画和雕塑。这些作品中的形象，几乎全部是野牛、鹿、野马、长毛象等大型兽类。其中最著名的西班牙阿尔塔米拉洞中长十四米绘有众多动物形象的大壁画，是三万年前的产物。原始造型艺术，还包括由工具演变而成的石料或骨、角等材料的装饰性工艺品。最早的歌舞艺术，由于当时的人们还没有掌握记录手段，早已无法直接了解，但是在古籍中也留下了一些记

载，使后人可以得知原始歌舞的大致面貌。战国时期编纂的《吕氏春秋》中《古乐篇》就有这样的记述："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。"这是对远古歌舞的描述。在这种歌舞中，三个人手执牛尾，边舞蹈边唱着由八个段落组成的歌曲。原始歌舞是舞蹈、音乐和文学"三位一体"的。歌舞产生的时间，可能与绘画、雕塑不相上下。在原始的洞穴壁画中，就有人装扮鹿做舞蹈状的形象，考古学家称之为"鹿角巫师"。

随着生产力的发展和社会文化生活的演进，以及艺术本身在实践过程中的成长壮大，艺术门类渐趋多样化。歌词从歌舞中独立出来，就产生了文学；音乐和舞蹈也逐渐分化为两个门类。戏剧出现更晚一些，这是因为它不仅要以文学发展到一定程度为前提，而且还要综合利用其他艺术手段。欧洲戏剧以公元前五世纪的希腊戏剧为开端。中国戏剧融合了音乐、舞蹈和技艺表演，因而称为戏曲，形成于北宋末期，史称宋南渡时期。

到了近现代，科学技术的加速进步造就了空前强大的生产力，为艺术的嬗变繁衍提供了新的物质基础，艺术门类也呈现出加速综合、分化和创新的新趋势。十九世纪中叶发明的摄影术，创造了新兴的摄影艺术。电影则在十九世纪末萌芽之后，旋即风靡世界，成为最有影响、最具群众性的新的艺术门类。近年来，电视艺术又以它特有的优势，直接进入千家万户，成为广大人民群众日常生活的一部分。新的电视艺术门类和样式也衍生和发展起来，例如歌唱表演与电视手法相结合，就产生了音乐电视（MTV）这样的新品种。未来世界的艺术将更加多样化，这是毫无疑义的。

二、艺术门类的划分

艺术分类是长久为艺术理论所关注的课题之一。早在古希腊，亚里士多德就指出了文学（诗）和其他艺术门类的不同点。他以自己倡导的"模仿"说为理论基础，认为"模仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同"，从而区分出史诗、戏剧、美术、音乐和舞蹈等。[①]德国古典哲学家黑格尔重视把作品的理念（思想内容）与形象之间的关系作为艺术分类的基础。他说："这些类型之所以产生，是由于把理念作为艺术内容来掌握的方式不同，因而理念所借以显现的形象也就有分别。"因此他认为："内容和形象之间的各种不同关系"是

① 亚里士多德：《诗学》，《西方文论选》上卷第51－52页，人民文学出版社1964年版。

区分艺术类型的“真正的基础”[①]。他分析了理念与形象之间存在的三种关系。第一种是“形象外在于理念本身”，亦即形象与理念内容并非统一而不可分离，形象不能固定地或明确地表现理念内容。这种类型就是象征型艺术，建筑艺术（包括纪念碑）属于这一类型；第二种，是理念和形象“形成自由而完满的协调”。这就是古典型艺术；第三种是浪漫型艺术，这是“在较高的阶段上回到象征艺术所没有克服的理念与现实的差异和对立”。在三个类型中又包括五个门类的艺术系统，即建筑、雕刻、绘画、音乐和语言艺术。黑格尔认为还有园艺和舞蹈等，但那些是“不完备的艺术”。

至今较为有影响和较有实用价值的艺术分类法，由于看问题的角度有不同，依据的标准不同，也是多种多样的。经常使用的主要是以下几种：

1．以艺术形态的存在方式为标准，分为三个类型：空间艺术，包括绘画、雕塑、工艺美术、摄影艺术、建筑艺术和园林艺术等；时间艺术，包括音乐、文学、曲艺等；时空艺术，包括戏剧、电影、电视剧、舞蹈和杂技等。

2．以艺术形态的感知方式为标准，分为四个类型：视觉艺术，包括绘画、雕塑、工艺美术、摄影艺术、舞蹈、杂技，建筑艺术和园林艺术等；听觉艺术，包括音乐、曲艺等；视听艺术，包括戏剧、电影和电视剧等；想象艺术，主要指文学，因为文学的形象内容，是以书面或口头语言为媒介，通过想象而呈现于头脑中的。

3．以艺术形态的创造方式为依据，分为四个类型：造型艺术，包括绘画、雕塑、工艺美术、摄影艺术、建筑艺术和园林艺术等；表演艺术，包括音乐、舞蹈、戏剧、曲艺和杂技等；语言艺术，包括文学的各种样式；综合艺术，包括电影和电视剧等。

此外，还有一些其他的艺术分类方法。例如，从艺术作品在反映客观现实和表现主观情感意念的关系来看，由于侧重点不同，艺术形态就形成或是重客观再现、或是重主观表现的差异，据此又分为两个类型：再现艺术，包括小说、戏剧、故事影片、电视剧、绘画与雕塑等；表现艺术，包括音乐、舞蹈、杂技、抒情诗、建筑与园林等。从艺术作品的功能来看，以审美功能和实用功能的关系为依据，又分为两个类型：美的艺术，即具有极高的审美价值、仅供欣赏的艺术，包括美术、音乐、舞蹈、戏剧、电影、电视剧、摄影、曲艺和杂技等大部分艺术门类；实用艺术，即以实用功能为主、与审美功能相结合的艺术，包括建筑

---

① 黑格尔：《美学》第一卷第91页，人民文学出版社1958年版。

艺术、园林艺术和实用工艺美术等。还有，以艺术形象展示的方式为标准，又分为两个类型：静态艺术，包括美术、摄影、建筑和园林等；动态艺术，包括音乐、舞蹈、戏剧、曲艺、杂技、电影和电视等。

以上这些分类方法，都有一定的科学性、合理性，也都有一定的实用价值，因此它们并存下来。但是由于它们各自都是采取某一个角度，依据某一方面的标准，又都有一定的局限性。例如把整个庞大的艺术系统区分为两三个类型，就难免显得过于宽泛或笼统，有的类型中所包含的具体品种之间差异很大，难以用同一标准来阐明它们各自的特点和规律。另外有的类型之间，在某些方面难以划出明确的界线。例如按照再现艺术和表现艺术这样两个类型来划分，就把同属文学的小说和抒情诗分别归入了两种类型，而叙事与抒情两种成分难以区别轻重的叙事诗，就不易确定为哪种类型；本来划归再现艺术的绘画与雕塑，其中也存在着重于主观情感意念表现的现象，例如中国画中的大写意和雕塑中具有一定抽象意味的作品，就是这种情况，把它们归入再现艺术也显得勉强。

二十世纪艺术形态学的建立，进一步开拓了艺术分类研究的领域。美国美学家托马斯·芒罗和苏联美学家莫·卡冈分别就这一课题进行了专门论述。艺术形态学运用系统论观点，将整个艺术世界逐级分为类别、门类、样式、种类和体裁，作为一个有机的整体加以研究，来阐明分类的历史过程和演变规律等。

各种艺术分类方法虽然都存在不同的局限性，但是也具有各自的特点和优势，可以互相补充，因此没有必要制定某种单一的标准化的艺术分类法。而且，这是学术研究的问题，自然需要不断发挥自由探索和探讨的精神。但是长期以来，也存在一种最常用、最具有实践意义的分类方法，这就是以创造艺术形态的材料和技法为依据，分为美术、音乐、舞蹈、文学、戏剧、影视、摄影、曲艺、杂技、建筑和园林等。在实际工作中，艺术专业和行业也是这样来划分的。下文将根据这种分类方法，分别阐述各门艺术的基本特征和规律。

第二节　主要艺术门类

一、美术

“美术”是一个比较宽泛的概念，它是采用造型手段塑造视觉形象的众多艺

术类型的总称。它一般包括绘画、雕塑、工艺美术、工业设计和书法、篆刻。有时也把同样具有造型和视觉特点的建筑、园林和摄影艺术等纳入其中。美术创作可以使用的材料极其广泛，包括从颜料到金属、石料、竹木、陶土、纤维、织物、皮革、塑料等等几乎一切能够构成直观形象的天然的和人工的材料。

美术是最古老的艺术门类之一。在很长的历史时期中，它是人类直观地反映现实和掌握世界的惟一的艺术手段。人类对于客观世界无比丰富的形状和色彩的强烈关注和浓厚兴趣，对于采用直观方式反映生活和表达情感意志的愿望，对于物质产品和其他一切可视事物的审美要求和理想，是美术发生和发展的深厚根源。

（一）美术的主要特征

美术是造型艺术中最重要的部分，在感知方式上是属于视觉的，在存在方式上要占有一定的空间，因此具有造型性、视觉性和空间性。同时，它所创造的艺术形象又是静态的，只能表现出事物的一个瞬间的状态，而且形象一经完成就固定不变，因此又具有静止性、瞬间性和永固性。这六个特点中，起主导作用的是造型性和静止性，其他特点都是由此生发出来的。下面做一些具体分析。

1. 造型性

造型是美术的基本手段，也是它最主要的特征。所谓“造型”，就是塑造形体，中国古代画论中谓之“象形”。这种造型性特征使美术长于刻画事物的外部形态，一切内容都要通过外部形态来表现。因此，美术所采用的题材也主要是可以通过外部形态来表现的东西。但是，不能因此而认为美术只能反映生活的外在现象，对于反映内在的本质、精神、心理等就无能为力。美术作品可以通过艺术形象的外部特征，表现内在的精神、思想、情感和意义等等。中国绘画历来重视“以形写神”，通过外形表现精神、气质等。生动地刻画人物形象，包括揭示他们的生存状态以至心理状态，也是西方美术的传统精神。美术形象实际上是“形”与“神”、外在与内在有机结合的体现。严格地说，徒有形似的模拟和空洞无物的点染，都不能成为真正的美术作品。

与造型性相一致的是视觉性，因为这种造型必然是可视的实在形体。这是美术的巨大优势，人们可以直观作品中的艺术形象，同时获得视觉上的审美享受。美术作品中创造出来的可视的造型，又必然要存在于一定的空间。例如绘画需要占有二维（平面的）空间，雕塑需要占有三维（立体的）空间。由于上述

情况的存在，就使得美术作品同时具有造型性、视觉性和空间性。这三种因素有机联系，互为条件，形成美术第一层面的基本特征。

2. 静止性

美术作品中可视的造型又是静止的，不同于某些艺术种类所创造的可视的活动图像。动画电影虽然首先需要采用美术手段来设计制作一幅一幅的画面，因此也称“美术片”，但最终完成的作品是由电影手段创作成的活动画面，因而在门类的划分中属于电影。木偶剧在人物造型设计阶段，也主要依靠美术，但从最终的展示方式来看就属于戏剧。现代美术中有动感试验，这只是个别现象，而且这种运动是机械性的反复，不足以改变美术本来的基本特征。但是，美术并非不能表现运动，它依然可以描绘运动中的事物，例如奔驰的马、正在进行的战斗等等。对于运动，美术不是直接表现它的过程，而只是通过静止的形象“暗示”一定的过程。

美术形象的静止性，又必然带来瞬间性的特点。因为它不能表现运动和情节发展的过程，只能表现出任何题材的瞬间状态。这是一种局限性。美术作品中的情节内容，只能在一个瞬间体现出来。即使用多幅连续性的画面来表现一个情节过程，能够提供出来的也只是这个过程中的某些瞬间。但是美术作品中的瞬间是具有高度凝聚性和典型性的，它可以表现画面隐含的和从画面延伸出去的内容。莱辛在他的名著《拉奥孔》中说，美术表现的是“最富于孕育性的那一顷刻”，这样就为观赏者提供了对于有关事件的发展过程进行联想的确切依据，“使得其前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解”[①]。美术史上生动地表现情节或运动过程中瞬间情状的优秀作品是不少的。而且情节性的美术作品，历来在美术创作中占有重要地位。一些原始壁画中就带有情节因素，例如有些画面表现了狩猎过程或其他劳动过程中的场面。各个时期的历史画和社会风俗画，更是绝大多数属于情节性绘画。在风景画和花鸟画中，有时也带有情节性。雕塑虽然比绘画更加难于表现情节性内容，但是塑造正处于事件或运动过程中的形象的作品也不少见。

美术的静止的造型，还可以使它固定下来保持不变。它不像文学形象那样依靠想象而形成差异；更不像舞蹈、戏剧等形象，同一作品的多次表演不可能完全不变，甚至随着创作过程的结束而消失。这也是美术的巨大优势之一。由于这个固有的特性，才能让人们直接观赏到历代保留下来的美术作品。

---

① 莱辛：《拉奥孔》第83页，人民文学出版社1979年版。

（二）美术的主要类型

1. 绘画

绘画是以线条、色彩、块面等造型手段，塑造具有一定内涵和意味的平面视觉形象的艺术样式。它在美术门类之中应用最为广泛，并且居于基础地位。绘画可以由创作主体根据自己的经验，描绘出取材于社会和自然的一切可视形象，以及从现实生活的体验中生发出来的幻想的视觉形象。古人说："存形莫善于画。"在照相术发明之前的漫长岁月里，绘画是用直观形象记录和反映现实的主要手段。

绘画是造型艺术中最为自由的一种类型。它的题材极为广阔，从宏观到微观，从重大的社会历史事件到日常生活琐事，从千山万水到一花一草，都能够加以表现。在塑造人物形象方面，绘画可以表现各种动作和表情以及具体细致的心理活动。达·芬奇曾说过："画所表现的人物神情只要和他们内心活动相适应，它就能被人理解。"他甚至认为这种表达的明确性"与说话毫无二致"[①]。黑格尔也说，绘画"可以用外在的东西把内在的东西完全表现出来"[②]。绘画还可以具体地表现出人物所处的有关环境。

绘画因为使用的物质材料和技法的不同，分为许多品种。其中主要的是油画、水墨画、版画、水彩画、水粉画、壁画、素描等。

油画是西方传统绘画的代表，具有极高的表现力，创造了辉煌成果，对世界绘画的发展也产生了极大影响。油画因使用油质颜料而得名，在文艺复兴时期有很大发展，出现了达·芬奇等大师。油画色彩丰富，能体现色调层次、光线、质感和空间感，能真实生动地描绘一切有形事物。油画的传统观念重视对于自然的忠实，崇尚"模仿"说。著名的十八世纪法国画家安格尔说："造型艺术只有当它酷似造化到这种程度，以至把它当成自然本身了时，才算达到了高度完美的境地。"[③]因此，作画时严格运用符合视觉原理的焦点透视，强调写生的基础和色、光的运用。十九世纪后期印象派的崛起，绘画的观念发生了变化，强调个人印象的表现，形体和色彩带有更多的主观因素。表现主义则更加追求主观情感意念的表现，把形象的客观真实性降低到无足轻重的地步。抽象主义完

---

① 《达·芬奇论绘画》，《艺术特征论》第34页，文化艺术出版社1986年版。

② 黑格尔：《美学》第三卷（上）第242页，商务印书馆1979年版。

③ 《安格尔论艺术》第25页，辽宁美术出版社1980年版。

全抛弃具体形象，把绘画作为纯粹色彩线条的抽象组合。但是，油画在近现代多元化的发展中，追求客观再现与主观表现的统一，并且重视技法，则是主流。

水墨画主要使用墨和水质颜料，中国画是其代表，因此中国画也经常成为水墨画的同义词。中国画主要用线条勾画形象，十分重视笔墨技法，采取散点透视的观察与表现方式，形象创造和画面构图有更大的自由度。中国画重视空白的运用，例如画人物不画或少画背景，画游动的鱼虾而不画水，山水画中的天空、云雾和水面也经常用空白来表示，造成“虚实相生”的效果。重视艺术与自然之间的辩证关系，既主张“师法自然”又反对单纯“形似”，崇尚“似与不似之间”、“以形写神”，追求“气韵生动”，讲究意境的营造，是中国画的传统思想。中国画又与书法有很深的渊源，历来有“书画同源”、“书画同法”之说；它还与诗有相通之处，因而推崇“画中有诗”。中国画还经常使用印章。朱红印章不仅有某些说明作用，更重要的是可以点缀画面，增加韵味和美感。画与诗、书、印的结合，也是中国画突出的特点之一。在处理再现与表现、具体描绘与情感抒发的关系上，由于侧重点不同，形成工笔画和写意画的不同样式。工笔画工整细腻、注重细节真实；写意画悠意挥洒，追求意趣。也有工笔与写意结合的做法。如齐白石的昆虫与花卉，昆虫是精雕细刻，花卉是姿意挥洒，在一幅画面上，两种手法各得其所，相得益彰。现代中国画吸收了西方绘画的一些有益的因素，特别是写生的基本技能受到重视，明暗的处理等等也有所吸取。同时对其他画种的形式技巧也多有借鉴，探索、创新蔚为风气，风格更趋多样。

版画是通过制版来印制作品的一种绘画样式。制版的材料和方式有多种，如木刻、铜版、石版、麻胶版、丝网版等。版画一般线条清晰，色彩明快，形式感强；但不同类别的版画又有其各自独特的效果。版画的创作主要体现在制版上。制版完成之后，可以反复印制作品，这是版画的优点之一。

壁画是指绘制在建筑物内外墙壁和天顶上的作品。它的制作手段多种多样，除了一般描绘之外，还有镶嵌、拼贴、雕刻、陶瓷工艺以及综合手段等等。壁画除了发挥重要的装饰作用之外，还由于它往往是鸿篇巨制，题材重大，技艺不凡，在美术史上占有显著地位。埃及、印度、中国等文明古国，历代都留下许多优秀的壁画；欧洲文艺复兴的大师达·芬奇和米开朗基罗等人，都有著名壁画如《最后的晚餐》、《创世纪》等保留至今。在历代的墓穴、寺庙和居室庭院中，也还存在大量面积不等的壁画。现代壁画形式手法更趋多样，被大量应用于公共场所和宾馆、学校、医院等地，除美化环境外，还有传播思想文化、进行宣传教育的作用。

2. 雕塑

雕塑是最具有实体感的造型艺术类型，它的艺术形象具有立体性，是在三维空间展示出来的，并且有一定的重量；它不仅诉诸视觉，而且是可以触摸的。“雕塑”这一称谓，是由于它的基本技术包括雕和塑两种方式。雕是在硬质材料上进行加工创造，削去不需要的部分，塑是用软性材料按照构思来堆积捏塑。雕塑的立体性，更加提高了形象的真实感和魅力。

雕塑的题材，只适合于可以通过静态形体来表现的内容。从长期的实践来看，雕塑主要是表现人，特别是人体；有时也以动物为题材。雕塑的全部内容，都蕴含在塑造成的形体之中。在人体雕塑中，身体形状就是内在精神的体现。黑格尔说：“在雕刻里感性因素本身所有的表现都同时是心灵因素的表现”；他认为，如果心灵内容不是可以用身体形状完全呈现出来，这样的雕塑就是不完满的。雕塑的形体，除了表现出本身的心灵、气质之外，其内涵可能还要继续延伸或扩展。例如有许多雕塑作品具有象征意义，通过外形与内心和谐统一的形象，来象征某种精神、信念、观念以及自然规律、形象等等。著名的维纳斯雕像除了表现出内心与外形的优美、高雅之外，还是爱的化身，象征着爱情。古代宫廷雕塑中，有不少象征权力、地位、威严的东西。某些城市的主要雕塑，可以说是这个城市历史文化的象征。纪念性雕塑除了象征某种精神之外，可能还凝聚着一段难忘的历史。

雕塑形象具有单纯性。绘画中复杂的人物关系和背景、具体细致的表情和情感活动，在雕塑中是难以表现的。雕塑中塑造人物，宜于表现人物的形体与心灵最为本质的东西。如黑格尔所说，雕塑形象应当“突出地表现出与精神相契合的身体形状中一般的常住不变的东西”，要排除特殊的个别细节和一时的表情与心理活动。这种单纯性要求雕塑艺术达到高度凝练，以少胜多，表现丰富、深刻的内容。因此，卓越的雕塑作品总是耐人品味，具有无限的意韵和永恒的魅力。

雕塑还注重发挥材质的审美作用。雕塑使用的物质材料有不同的质感，如大理石的细腻润滑，花岗岩的粗糙坚硬，木料的质朴和纹理趣味等，可以和一定的造型恰当结合起来，相得益彰。比如大型英雄雕像采用花岗岩来塑造，就更有利于表现坚毅威武的气质。有的雕塑作品，在展示造型的同时，甚至刻意突出材质的美感。

雕塑在表现形式上由于实际深度的不同，分为圆雕和浮雕两种类型。圆雕是完全的立体形式，也是雕塑的主要形式。浮雕在深度上有所压缩，形体的背

面结合在底版上，观赏角度只限制在正面。浮雕可以有背景，也可以表现复杂一点的内容，一般不独立使用，多依附于建筑物上，或作为其他方面的装饰。

3. 书法

书法是文字书写的艺术。各种文字的书写如果力求美化，也可能具有艺术的性质。例如被称为“美术字”或“艺术字”的书写形式，就属于这种情况。但是一般地说，“书法”一词是有特定内涵的，即专指汉字的书写艺术，因为迄今为止，世界上还只有汉字的书写形成了一种具有独立价值的艺术。至于为什么惟有汉字的书写能够达到这样的境界，一般认为是由于汉字始于象形和使用毛笔这样两个原因。汉字始于象形，是与绘画同源的，虽然在发展过程中逐渐抽象化了，但是形态上仍然具备造型的条件。同时，汉字书写用的毛笔，比西方所用的硬笔在书写技法的发挥方面有大得多的余地，粗细刚柔，浓淡干湿，抑扬顿挫，富有变化，也为艺术创造提供了有利条件。这两个条件结合起来，就在实践中形成了书法艺术。因此可以看出，凡是具有这两个条件的地区，例如东亚和南亚一些国家，都存在书法；其中日本对这种艺术尤为重视。

书法属于造型艺术范畴，具有艺术的一般的共同性质，也是人在现实中所产生的情感的艺术反映。真正的书法作品，不仅仅是一种外在形式，而且显示着作者的思想意趣和精神气质。所以美学家宗白华说，书法“表达着深一层的对生命形象的构思，成为反映生命的艺术”。[①]

关于书法的艺术特征主要把握两点。其一是抽象性。在造型艺术中，书法是最具有抽象意味的。它通过用笔、结构和章法三方面技巧的运用，创造特有的形式美。用笔有出锋、藏锋、侧锋、方笔、圆笔和轻重、疾徐等。结构也称布白，它要求每一个字的落墨处与空白处都要安排适当，收到虚实相生的效果。章法是指一幅字的整体结构的法则，它要求安排好全篇的布局。其二是形与意的结合。书法是一种抽象表现艺术，在抽象的形式之中包含着深厚的意识。这种意识是从两个层面体现出来的。第一层面是由于书法要以文字语言为依托，文字语言例如诗词、文章等，本来就具有一定的思想内容，而书法的美与这种思想内容结合起来，就更加富有魅力。第二层面是书法本身的形态直接体现出来的，因为书法就是书法家的生活体验与情感的艺术表现。例如唐代韩愈在《送高闲上人序》中说，草书宗师张旭“喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕”等等，“有动于心，必于草书发之”；同时，“观于物，见山川崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，

① 宗白华：《艺境》第362页，北京大学出版社1987年版。

日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变可喜可谔一寓于书”。

书法根据字体的不同，分为篆、隶、楷、行、草五个基本类型。篆书起源于古老的甲骨文，周代青铜器上的钟鼎文是典型表现。秦汉之际，篆书演化为隶书。到魏晋南北朝，楷书又盛行起来。然后又出现行书和草书。

4. 工艺美术

这是美术所属的一个品类繁多的系统。传统工艺美术有陶瓷工艺、金属工艺、竹木工艺、编织工艺、印染工艺、玻璃工艺、漆器工艺、服饰工艺和石雕、玉雕、骨雕等等。随着新材料新技术的出现，其品类还会不断地扩展。工艺美术涉及日常用品的许多方面，对于美化生活起着重要作用。例如茶具、餐具、文具、家具、服饰和室内摆设等等，就有不少具有工艺美术的性质，有些甚至具有很高的艺术价值。它们融实用性与观赏性于一体，具有物质与精神双重属性。一般地说，实用性是其主要方面，美化是在实用的基础上进行的。实用与美观相统一，是工艺美术追求的一般标准。

也有专供观赏的工艺美术品，例如玉雕、景泰蓝工艺、陶瓷雕塑、金银摆件和一些其他特种工艺。这类作品特别注重精美的形式和高超的技艺，而且有的材料本身就具有很高的审美价值或经济价值，让人感到珍贵。另外，各地还有许多制作简便、材料普通的玩赏品，如泥塑、草编等等。

工艺美术由于和人民生活有着广泛联系，社会需求量大，一般采取批量制作的方式，重复生产。

5. 现代工业设计

现代工业设计也称现代设计或工业设计，是二十世纪中叶发展起来的一个新兴艺术范畴。十九世纪西方工业的大规模发展，一方面满足了人们对于新的物质产品的需求，同时也使人们逐渐意识到机械化生产的产品缺乏美感；只有使工业技术和美术设计结合起来，才能生产出在市场上更受欢迎的产品，同时满足人们对于物质和精神两方面的需要。基于这种客观形势，二十世纪初期在德国出现了德国工业联盟和称为“包豪斯”的组织，旨在致力于新的技术与艺术的统一。这种主张得到了广泛响应，随后成为一股风靡世界的艺术思潮，影响了工业产品的生产与消费，同时也影响到整个造型艺术领域的美学观念。

现代工业设计在国际上称为“迪扎因”，它担负着一切现代工业产品的造型设计任务，涉及的范围十分广泛，从家具、餐具等日常生活用品到轿车、飞机、电脑等高新技术产品；也就是像一次国际技术美学会议上说的“从小匙到大城市”，都在它关照的范围之内。它在现代工业和美学的基础上，综合了技术的、

艺术的、心理的、生理的、商业的、社会的等各种因素，为批量生产符合人们日益提高的物质和精神需要的产品进行创造。它的最为突出的特点，是把造型艺术和工业产品结合起来，也就是使工业产品艺术化。配合工业生产，创造出大批既有先进的技术性能又有新颖美观的形式的产品，就是它的任务和目标。

现代工业设计对于美化生活有着突出作用。随着科学技术和工业生产的加速发展，它的作用将越来越重要。

二、音乐

（一）音乐的主要特征

音乐是在时间过程中展示的诉诸听觉的一门艺术，它的基本手段是用有组织的乐音构成有特定精神内涵的音响结构形式。音乐很难对客观现实进行再现和描述，但是极善于抒发感情和情绪。音乐的艺术感染力，主要依赖曲调、音色以及演奏、演唱的技巧。因此有一种普遍认可的说法，即音乐是“以声表情”的艺术。应该说，这个简练的结论抓住了音乐的两个最为重要的特点：一个是“声”，即音响；另一个是“情”，即情感。下面将对这两个特点分别进行一些分析说明。

1. 音响的艺术

音乐使用的物质材料，是由物体振动所发出的音响，是音响的艺术。因此也只能诉诸听觉。作为艺术，音乐所需要的不是一般的自然音响，而是具有确定音高的符合规范的“乐音”。各种不同音高的乐音，按照一定的意图并遵循一定的规律组织起来，才能成为音乐作品。

音乐艺术的实体是乐曲。乐曲由旋律、节奏和调式、曲式、和声、复调等要素构成。

旋律也称曲调，是音乐的最有表现力的因素。十九世纪俄国作曲家和音乐评论家谢洛夫曾指出：音乐的“主要魅力、主要的诱人力量就在旋律之中”。这个结论是具有代表性的。旋律因此也常常被看作是音乐的灵魂。旋律是一系列乐音的创造性构成，乐曲的情感和形象特征主要由旋律来确定。旋律是比较单纯的单声部音乐。它可以是单声部乐曲的整体，如在独唱、独奏和齐唱、齐奏中，旋律贯穿于整个乐曲的始终；它也可以是多声部乐曲的主要声部。在比较复杂的乐曲中，旋律可以按照重复、变奏、展开、对比这样几种方式进行发展。

旋律离不开节奏。节奏是组织音响的必要手段，也是情感表达的重要因素。在特殊的音乐形式和技巧中，也可能不同程度地淡化节奏。进行曲、舞曲和现代一部分通俗音乐中，节奏表现得特别鲜明或突出。节奏不同于节拍，而是由节拍、速度、音符时值的长短、重音的位置、休止等几个因素相结合而成的。节拍也称拍子，表现乐曲中一定单位长度（一小节）的时值和强弱关系，如通常所说的二拍子、三拍子、四拍子等。不同乐曲中的节奏所显示出来的不同特征，称为节奏型。例如进行曲、舞曲的节奏型，节奏比较鲜明；爵士乐的节奏型比较独特。节奏是音乐中出现最早的因素。原始的音乐可能只有节奏；民间打击乐所依赖的也基本上是节奏。

旋律通常体现出一定的调式特征。调式是乐曲中以一个音为中心而形成的音响体系，其他音围绕这个中心来展开，而且不断回到这个中心，有一种凝聚感或循环感。各种调式有自己独特的表现力，如大调一般显得比较明朗雄壮，小调比较淡雅柔和。现代的无调性音乐则采用不建立主音而取消调式特点的手法。

旋律还是按照一定的曲式结构进行的。曲式是音乐作品的结构方式，由作品的内容所决定。乐段结构是最小规模的曲式结构，短小的群众歌曲、舞曲等，多采用这种结构。其他小型结构还有单二部式和单三部式。中型和大型曲式有复二部式、复三部式以及变奏曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、套曲曲式等。

旋律还可以得到和声、复调等手法的配合，以便丰富色彩和提高表现力。和声是两个以上不同的音按一定法则同时发声而构成的音响组合。复调是几个声部按照对位法则的结合。

2. 抒情的艺术

在学术领域，很早就注意到了音乐与情感的内在联系。成书于汉代的《毛诗序》说："情发于声，声成文谓之音。"指出音乐中的声音，是由感情生发出来的。在西方，古代艺术理论虽然崇尚模仿说，强调艺术对客观事物的再现，但是三世纪时的雅典学者朗吉弩斯在他的名著《论崇高》中就指出，音乐有一种"惊人的力量，能表达强烈的情感"[①]。

虽然，情感不是音乐所专有的，而是在一切艺术中普遍存在，但是音乐却特别专注于表现情感。这是由音乐本身的特性所决定的。

第一，音乐不再现现实生活中的物质形式，而只是表现从其中体验到的情感。

音乐中体现出来的情感，当然也来源于现实生活。但是音乐对现实生活的

---

① 朗吉弩斯：《论崇高》第三十九章，《艺术特征论》第209页，文化艺术出版社1986年版。

反映，不像美术、戏剧和小说那样，显示出具体的生活图景和人物、事件，而是仅仅表现出人在生活体验中获得的感受和产生的情绪、欲望等情感性的东西。如古代文献《乐记》所说，这是“感于物而动，故形于声”。仿佛作为情感产生的基础的具体情景、事件等都被过滤掉了，只是保留下情感本身。换言之，音乐只表达情感而不去揭示这种情感所赖以产生的那些依据。这就是音乐反映现实的特殊方式。贝多芬的《田园交响曲》，是比较具有描述性的，在乐曲中甚至可以听出鸟鸣和流水声等。但是作曲家自己说：“田园交响曲不是绘画，而是表达乡间的乐趣在人心里所引起的感受，因而是描写农村生活的一些感觉。”[①]器乐曲中也有称为“音画”的样式，这样的乐曲能够在听者的想象中唤起某种图景或境界，但是这种图景或境界仍然十分缥缈、浮泛，远不如诗歌和散文中所描写的那样明晰，更不如绘画所描绘的那样确定而直观。在这类乐曲中，也仍然如贝多芬在谈到他的《田园交响曲》时所说的那样：“感受多于音画。”

第二，音乐中表现的情感是抽象的、直接的。

音乐中表现的情感，因为是从作为生活依据的具体情景事件中提升出来的，它就不再是具体的感受，不再是与具体人和事直接联系起来的喜怒哀乐和爱怨等等，而是更加具有概括性和一般性。也可以说，音乐中表现的某种情感不是个别的、特定的，而是这种情感本身。例如表现战争胜利的欢乐，就不只是某一次战争胜利的欢乐，而是比较抽象的、宽泛的，它可以代表一般胜利的欢快情绪。

也因为如此，音乐表现情感是直接的。如著名的匈牙利音乐家李斯特所说：“感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介”，在这里感情是“坦率无间的、极其完整的倾诉”。[②]音乐中如果要表现对于具体对象的爱或憎，对于具体情景的感受或具体历史事件所怀有的情感意愿等等，只有同其他某些艺术类型结合起来才有可能。例如在歌曲中，所表达的感情就比较具体化了。但是之所以形成这种效果，是由于歌词对于作为内容的情景、事件等所做的确定性的描述，而歌词是属于文学范畴的。再如音乐在戏剧、电影中的使用，也使音乐表达的感情同场面人物和情节密切联系起来，而变得具体化。音乐中也有以具体事件或人物为题材的作品，例如柴可夫斯基的《一八一二

---

① 《贝多芬札记》，《音乐论丛》第4集。

② 李斯特：《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》，《艺术特征论》第264页，文化艺术出版社1986年版。

年序曲》，反映俄国人民抗击拿破仑侵略军的殊死的胜利的斗争，但是乐曲除了借助文学性的标题和其他注释对内容做了一定的具体规定之外，所表现出来的情感氛围仍然是抽象的、概括的。这首交响曲中，虽然使用特定的音乐语言（例如让法国国歌《马赛曲》的片断出现，象征拿破仑军队入侵，用俄罗斯风格的曲调表现俄罗斯人民的生活与性格等），但是表达出来的情感也只是依存于一个大的历史背景之中，并没有像文学那样表现出在这个背景之下的具体事件、场景、人物、情节和行为所引发的具体情感和其他心理活动。

第三，音乐表达感情的特殊方式，还带来欣赏的特殊性。

当代波兰音乐理论家丽莎说："在（音乐的）欣赏过程中，逻辑因素让位于感情因素，居于次要地位。"[①]这就是说，在音乐欣赏中，感情因素多于理性因素。音乐对于欣赏者心灵的感染是直接的，无需借助于推理，也无需通过具体生动的艺术形象。而且更值得注意的是，音乐的听众往往不是像戏剧和电影的观众那样，以旁观者的身份来对待其中的人和事，而是把乐曲中的感情当做自己的感情来体验，仿佛乐曲转移到了自己心中，成为自己的"心声"。这种情感体验带有更为直接的、个人的性质。正是因为这样一个特点，与音乐相结合的歌词常常以第一人称来表述，不仅演唱者而且欣赏者都会把自己的感情投入其中。就欣赏者来说，这种心理与对于文学或戏剧的形象所产生的同情、反感等是不同的。在其他艺术门类中，只有文学中的抒情诗接近于这种情况。音乐欣赏的这种特点，使音乐能够对人的情绪产生直接的强烈的影响。当然，欣赏音乐必须具备一定的主观条件，如马克思所说要有"音乐的耳朵"。特别是对于非通俗的交响乐等样式，更需要了解有关的形式结构、表现手法和风格流派等等，以至有关的背景情况，并且能够懂得乐曲的行进过程，才能收到较好的欣赏效果。

（二）音乐的类型

音乐类型的划分，可以有不同的标准。如果按照使用工具的不同，分为器乐和声乐两大类；器乐中，又分为管弦乐、铜管乐和打击乐。如果按照体裁的不同，分为独奏、齐奏、重奏、交响曲、协奏曲、奏鸣曲、组曲和独唱、重唱、合唱、歌剧等等。实际应用中一般采用后一种划分方式。

独奏是由一个人演奏的器乐作品，根据使用乐器的不同再做进一步划分，

---

① 丽莎：《论音乐的特殊性》，《艺术特征论》第290－291页，文化艺术出版社1986年版。

如钢琴独奏、小提琴独奏、二胡独奏、琵琶独奏等等。

齐奏是多人演奏的单声部器乐。

重奏是多声部的乐曲及其演奏形式，每个声部均由一人担负。根据乐曲的声部数目，可分为二重奏、三重奏、四重奏以至七重奏、八重奏。根据使用乐器的不同，又可进一步划分，如弦乐四重奏、管乐四重奏等等。弦乐四重奏是最常见的重奏形式，一般由两把小提琴、一把中提琴和一把大提琴组成。

交响曲是充分发挥各种乐器的功能和表现力的大型乐曲。古典交响曲形式确立于十八世纪。典型的古典交响曲的结构形式是四个乐章：第一乐章为快板，第二乐章为慢板或稍慢，第三乐章为快板或稍快，第四乐章为终曲。十九世纪的交响曲进入浪漫主义时期，内容、形式和技巧又有了很大发展。二十世纪的交响曲更加致力于探索和创新，呈现多元化发展的趋势。

协奏曲是一件或几件乐器的独奏与管弦乐队的演奏相互配合的大型乐曲，一般以独奏乐器而定名，如钢琴协奏曲、小提琴协奏曲等等。

奏鸣曲是由三个或四个乐章构成的大型乐曲，可以由钢琴独奏，也可以由一件其他乐器与钢琴合奏。

组曲是由几个相对独立的乐曲根据统一的构思组织而成的器乐套曲，例如由舞蹈音乐或电影音乐编创而成的组曲等等。

重唱是每个声部由一人演唱的多声部声乐形式，有二重唱、三重唱、四重唱等等。合唱是一种大型声乐形式。歌剧是以戏剧形式来展示的音乐艺术，由歌唱演员扮演剧中人物。歌剧有较大的综合性，除了需要舞台美术的配合之外，也经常根据剧情来设计舞蹈。歌剧对音乐有很高的要求，也可以充分发挥音乐的艺术表现力，独唱、重唱、合唱等都尽可能得到利用。主要角色独唱的咏叹调是刻画人物心理性格和显示演唱技巧的重要手段，在全剧中占有突出的地位。不少著名歌剧的咏叹调成了广为流传的保留节目。歌剧中的器乐也有较大规模。器乐除了为歌唱伴奏之外，还可以揭示剧情和戏剧冲突，烘托环境气氛。开幕之前的前奏曲和两幕之间起过渡或连接作用的间奏曲，也由器乐担任。

三、舞蹈

（一）舞蹈的主要特征

舞蹈是在一定的空间与时间中展示的视觉艺术，以有韵律的人体动作（律

动）为主要表现手段。在舞蹈作品中，情感、意趣和行为、情节等，主要通过由人体动作构成的舞蹈语汇来表现。舞蹈同音乐有着不可分割的联系，同时也像音乐那样长于抒情。动作性、抒情性以及同音乐的密切联系，是舞蹈的主要特征。下面对这几个特征进行一些分析说明。

1. 动作性

众所周知，舞蹈表演是不使用语言的，也就是不开口说话。但是，舞蹈也有自己独特的艺术语言。古希腊学者柏拉图曾经指出，舞蹈是“用手势说话的艺术”。所谓“手势”，在今天应该理解为动作。也许古希腊的舞蹈，手势显得更重要些。在早期芭蕾舞剧中，还保留着一些具有固定涵义的手势，例如，双手举过头顶绕上两圈，意为“跳舞”；双手交叉扪胸，就是“爱”，等等。这种情况，在诞生于十九世纪的经典性舞剧《吉赛尔》中还可以看到。印度的古典舞蹈中，“手语”就更多了。但是舞蹈更主要的是使用整个身体及其各个部分的动作。近代以来，舞蹈发展过程中越来越重视全身的表现能力，用“词”也越来越灵活，并不把某个动作同某种概念固定在一起。

由于舞蹈语言的这种特殊性，舞蹈作品必须适合用动作来表现。如果像话剧和歌剧那样，让人物坐着或远距离对话，舞蹈就无能为力了。舞蹈只能用形体动作来对话。莎士比亚的名剧《罗密欧与朱丽叶》，有一场月夜花园的戏，是朱丽叶在自家楼上同楼下罗密欧的大段对话。改编的同名舞剧保留了它的基本内容，但是根本改变了对话的方式。编导者让朱丽叶从台阶上走下来，通过双人舞的形式让这对恋人互相表达柔情蜜意。

舞蹈动作不是随意的动作，也不同于日常生活中的动作，它有一定的标准。

第一，舞蹈动作必须具备规范性和技巧性。

不论什么类型的舞蹈，动作都有严格的规范。例如在芭蕾舞的基本功中，对于脚和手的各种位置都是有规定的，各种跳、转也都有一定的规范。各民族和各地区的民间舞蹈动作也是各自都有特定要求的。这就是说，舞蹈动作是程式化的。而且，这种动作在进行时，必须有韵律、有节奏，因此被称为“律动”。动作的程式化和节奏性，是舞蹈的最低要求。只要动作形成一定的规范和程式，同时又带有节奏和韵律，也就具有了舞蹈的性质，因此自娱性的交谊舞、集体舞等，也属于舞蹈。作为艺术舞蹈，动作还注重技巧性，许多动作具有很高的难度。观众常常为舞蹈表演所显示的高度技巧而赞赏。

第二，舞蹈动作必须有内涵。

舞蹈作为艺术，不是基本动作的堆砌，也不是单纯技巧的展示，而是要通过

一定的形式表现一定的内容。舞蹈用动作“说话”，也就是说舞蹈是以动作作为艺术语言的。正因为如此，在舞蹈作品中，表达一定心理内容的动作组合，称为“舞蹈语汇”。舞蹈演员的一招一式、一动一静，都应当是与所扮演的人物的内心活动相对应的，是心灵的外化。特别是在舞剧中，编导者要根据人物和剧情来设计动作，使组合起来的舞蹈动作成为富有内涵的、充满思想感情的、个性鲜明的“语句”。成功的舞剧作品，能够把特定的情境、细节和男女人物的情感思绪清楚地“告诉”观众。当然，有些舞蹈作品没有情节，更没有细节而只是表现某种情绪、意趣等，不少民间舞蹈就是这样的。例如《腰鼓舞》，通过大幅度的击鼓动作以及集体场面，造成热烈气氛。总之，由舞蹈动作构成的“语汇”，无论是表现具体的细节、行为、心理活动，还是表现比较抽象情绪或精神气质等等，都应当“言之有物”，有一定的内涵。

第三，舞蹈动作要讲究形式美。

人们赞誉舞蹈为“美的化身”。作为舞蹈的观众，首先被吸引的大概就是它的美了。杰出的俄国舞蹈家安娜·巴甫洛娃回忆童年第一次看芭蕾舞，说这是她“生来第一次被美的力量所吸引”。舞蹈作为一种视觉艺术，它的美是从可视的形态中体现出来的，其中也包括服装、布景等，但主要的因素是形体动作。舞蹈动作是经过高度美化和规范化的动作，具有严格的程式，讲究节奏和韵律，非训练有素不能掌握。而且这门艺术要求它的表演者本身的体形相貌具有尽可能完美的天然条件。具体作品中的舞蹈组合更是力求理想、完美和独特。因此，好的舞蹈表演看起来总是赏心悦目。前面谈到，舞蹈动作是具有内涵的，美的形体动作中还透射出美的精神气质以及人性、人情美的某些方面。因此，舞蹈动作的美是在内与外、神与形统一之中体现出来的。

第四，舞蹈动作要注重风格。

各种类型的舞蹈，以及中国和世界种类繁多的民间舞，动作都具有各自的风格特点。芭蕾舞的动作显得“开、绷、直”，中国古典舞的动作基本保持“圆”的状态；有的民间舞如傣族舞，整个身体在运动中总是呈现着“三道弯”；如此等等。每一种舞蹈的动作都有独特的要求，如果不掌握风格要领，动作是做不到家的。舞蹈作为一个完成了的艺术作品在舞台上展示出来的时候，它的风格当然是从整体上体现出来的，包括服装、布景所显示出来的特点，但其中最主要的还是动作。理解动作的风格特点，对于舞蹈欣赏来说也是重要的。理解了一种舞蹈的动作的风格，才能深入体会到它的韵味。例如西班牙舞，只有理解了它的潇洒热烈的风格特点，才能深刻体会到它的独特的美。

3．抒情性

舞蹈长于抒情。历来重视表情艺术的中国，很早就注意到了这一点。汉代《毛诗序》说："情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。"这句话说明，在语言、感叹和歌唱都不足以表达感情的时候，自然而然就舞蹈起来了。三国时的阮籍也说过："歌以叙志，舞以宣情。"①

舞蹈在抒情方面的长处和叙事方面的短处是同时存在的。芭蕾舞剧的奠基人、十八世纪法国舞蹈家诺维尔曾经指出："舞蹈没有平静的对话，凡属冷冰冰的议论的一切，它都没有能力表达。为了取代语言，需要很多可见的东西和行动，需要有鲜明有力地表达出来的激情与感情……"②这里说明，形成这种情况，是由于舞蹈本身艺术语言的特点。舞蹈语言只能依靠直观的形体动作，这些动作足以直接地、鲜明地表现人物内心的感情，而在叙事和说理方面就远不如小说和戏剧。舞蹈难以过细地交代故事情节。虽然也存在情节性舞蹈和舞剧，但即使在这些样式中，也必须把情节精简到最大限度，而在一切关节上充分地展开抒情。

舞蹈中更多的是比较单纯的抒情性舞蹈，其中最为单纯的、完全不带情节的称为"情绪舞"。这类舞蹈超然于具体事件与情节之外，集中地抒发某种感情。例如《红绸舞》就是以热烈的舞姿加上火红长绸的飞舞，造成一种狂欢气氛。至于激发这种热情的事因，已经退隐到作品之外了。许多搬上舞台的民间舞，大都属于这种类型。抒情舞蹈也有略带情节因素的。如芭蕾舞《天鹅之死》表现出的哀怨和对希望的渴求等情绪，是以垂死天鹅的最后一小段生命历程为情节基础的。抒情舞蹈中即使有情节，也总是淡化到极致。

舞蹈表现感情是全能的，既可以大到某种情绪范畴，也可以细到一个人内心的情绪波动过程。在《天鹅湖》中，白天鹅奥杰塔复杂的情感活动，通过舞蹈十分感人地表达出来。现代的舞剧中，表现人物心理更加受到重视，以至出现了被称为"心理舞剧"的作品。例如英国独幕芭蕾舞剧《丁香花园》，有评论说"堪与司汤达的'心理小说'比美"，它"将剧中人物思绪感情的相互影响交代得清清楚楚"。德国芭蕾舞剧《欧根·奥涅金》在心理刻画方面，也是十分为人称道的。

---

① 《阮籍集·乐论》。

② 转引自《各门类艺术的特征》第32页，文化艺术出版社1986年版。

4. 与音乐的密切联系

舞蹈总是要与音乐共生共存的，不存在没有音乐伴随的舞蹈。原始的舞蹈也有敲击出来的节拍或歌唱相伴和。舞蹈界甚至有这样的说法："音乐是舞蹈的灵魂，舞蹈是音乐的回声。"苏联著名舞剧编导和舞蹈理论家扎哈诺夫也说过："音乐——这是舞蹈的灵魂。音乐包含了并决定着舞蹈的结构、特征和气质。"①

舞蹈与音乐相比较，在表现手段、展示方式、感知方式等几个方面都是完全不同的，舞蹈之所以要与音乐结合在一起，主要有以下几个原因。

第一，舞蹈与音乐之间存在着共同点。首先是节奏，这是它们结合的基础。舞蹈和音乐都有节奏，舞蹈更需要音乐来强化节奏感。原始舞蹈之所以一开始就与音乐结合在一起，根本原因在于节奏。从更深层的意义上看，人的有节奏的动作自然地要求音乐来配合，因此历代各种有节奏的集体劳动都有劳动号子。舞蹈作为一种感情冲动的自由的有节奏的动作表现，自然更加需要音乐的配合。当然，能够同舞蹈相结合的不是任何音乐，而是节奏比较鲜明的音乐。音乐本来便于同其他艺术相结合，例如同戏剧、电影、诗歌等等，但是最容易而且必然结合在一起的还是舞蹈，原因也在于它们之间有着共同的节奏。其次是抒情性。舞蹈和音乐都直接表达感情，而且音乐的表达具有抽象性，它不会对舞蹈的具体表达产生重叠、矛盾或干扰，而可以起到烘托、渲染等作用，可以结合得天衣无缝。再次，舞蹈和音乐都是在时间过程中展示的。这样它们才能够同步进行，结合在一起。

第二，舞蹈需要音乐的激发与强化。离开音乐，舞蹈是难以充分表达感情的。音乐本来就有直接渗入人心的特点，欣赏者常常把音乐中表现的感情当做自己内心的感情来体验。舞蹈家对于自己表演的作品的组成部分的音乐，当然有更深的感受和理解。这种感受和理解进一步激发起内心的感情，通过外在的形体动作表现出来。杰出的舞蹈家乌兰诺娃在《一个舞蹈演员的自述》中说，她在扮演《巴赫奇萨拉伊的水泉》中的玛丽亚时，是把理解音乐作为"起点"的。她还说，好的音乐简直就是在对自己"指示舞蹈动作的表情和意义"。音乐还有强化舞蹈表现力的作用。音乐可以加强舞蹈的感情色彩，可以帮助揭示舞蹈的内容，并且使舞蹈显得更加生动而有魅力。还因为音乐能够直接打动观众的感情，这就等于在舞蹈与观众之间增加了一条感情的纽带，使观众同舞蹈更加接近。

第三，舞蹈创作要对照音乐来进行。由于舞蹈与音乐有着共同的节奏、韵

---

① 扎哈诺夫：《舞剧编导艺术》，《艺术特征论》第361页，文化艺术出版社1986年版。

律和情感内容，而且是同步展示的，两者必须高度地协调一致。舞蹈作品不是把动作设计完成之后，再配上音乐的；在进行动作设计之前就必须有了音乐。舞蹈音乐的采用有两条途径，一是利用现成的音乐，一是为既定舞蹈的主题和情节创作的音乐。“按照音乐编舞”，这是舞蹈编导的普遍做法。扎哈诺夫说：“作曲家写作舞剧音乐……而舞剧编导则为音乐所激动，并在音乐的基础上创作出舞蹈作品——舞剧。”[①]当然，舞蹈并非只是服从音乐。首先，舞蹈要对音乐进行选择，因为不是任何音乐都适合于舞蹈的。其次，如果专为构思中的具体舞蹈作品创作音乐，就要服从舞蹈编导提出的要求。另外，舞蹈编导在编舞过程中还可以要求音乐进行修改。

（二）舞蹈的类型

舞蹈的类型，可以从两个方面来划分。按体裁划分，有独舞、双人舞、群舞和舞剧；按美学特征来划分，有芭蕾舞、中国古典舞、民间舞和现代舞等。

独舞也称单人舞，即由一人表演的舞蹈。独舞又有几种形态，它可以是一个独立的完整的舞蹈作品，也可以是舞剧中或群舞中由一人表演的舞蹈段落。双人舞中的单人表演的部分也称独舞。独舞是展示个人艺术能力和技巧的重要手段，也是刻画人物形象的重要方式。它的舞蹈编排要求高度精练和富有表现力，具有很高的审美价值。

双人舞是由两个人表演的舞蹈，有独立的作品，也有属于舞剧或其他大型舞蹈中的片断。双人舞对演员的专业能力有很高的要求，它既需要高度的个人技巧，也需要善于与对方相配合，是塑造人物形象和展示舞蹈美的重要手段。双人舞多由一男一女共同表演，这一方面是由于内容的需要，如表现男女主角的爱情关系等；另一方面也是形式的需要，如充分展示男女演员的舞姿和双人的托举技巧等，在对比与多样统一中增强美感。传统的芭蕾双人舞的结构为四个层次，即双人舞——男独舞——女独舞——双人舞。其中的独舞也称“变奏”。

群舞是人数不等的多人舞蹈，也是有独立的作品，和大型舞台艺术（如舞剧和歌剧）中的舞蹈段落。遍布世界各地的民间舞大都以群舞的形式出现。群舞讲究风格、情调、气氛和场面、队形等。群舞是集体性很强的舞蹈，特别要求协调一致，具有高度的整体感。但是群舞中有时也有领舞，即一人或少数人占有比较

---

① 扎哈诺夫：《舞剧编导艺术》，《艺术特征论》第361页，文化艺术出版社1986年版。

突出的地位；有时也穿插短暂的单个人的轮流表演，使舞蹈更加丰富多彩。

舞剧是有戏剧情节的最大型的舞蹈艺术样式，具有较强的综合性。除了舞蹈作为主要的表现手段之外，还需要音乐的密切配合，同时舞台美术也起着显示社会历史背景和具体生活环境以及帮助完成人物造型的重要作用。舞剧有特定的情节和人物，结构也如同一般戏剧那样分幕分场。根据剧情和篇幅的具体情况，又有独幕与多幕之分。俄国舞蹈家福金编导的《仙女们》就是独幕舞剧；芭蕾舞剧《天鹅湖》和中国舞剧《鱼美人》就是多幕舞剧。另外还有小舞剧，如中国的《东郭先生》。舞剧一般有丰富的内容，并且为舞蹈艺术提供了充分发挥表现力的条件。它可以包容不同类型、不同风格的舞蹈；独舞、双人舞、群舞和多种不同的民间舞蹈等等，都经常有机地组织在舞剧中。根据剧情的需要，还采用一些比较接近生活动作的“哑剧”形式。但是在一部舞剧中，必须以一种类型的舞蹈为主体，主要用它来构成舞蹈语汇，其他类型舞蹈的利用要与它相协调。例如《天鹅湖》中主要是芭蕾舞，其间也穿插有西班牙舞和匈牙利、波兰等地的民间舞蹈；《鱼美人》中主要是中国古典舞，其间也利用了一些中国民间舞和外来舞蹈样式。

芭蕾舞原是西方最主要的舞蹈类型，近代以来传遍了世界。芭蕾（ballet）原文有两个涵义，一个是指一种西方的古典舞蹈，另一个是指舞剧。芭蕾起源于欧洲民间，十五世纪进入意大利宫廷，十六世纪在法国宫廷得到发展。早期是王公贵族举行庆典时一种带情节的歌舞娱乐形式，随后开始在宫廷剧场上演。十七世纪中叶，法国宫廷舞蹈教师毕尚在总结已有经验的基础上，规定了脚的五个位置和手臂的十二个位置，使芭蕾动作开始建立起一套完整的体系。随着芭蕾演员的专业化，动作愈益规范、丰富，技术得到迅速发展。芭蕾舞拥有极其丰富的语汇，动作姿态讲究开放、挺拔和轻盈，在舞蹈园地里占有突出的地位。

中国古典舞是具有深厚传统和鲜明民族特色的中国主要的舞蹈类型，在二十世纪五十年代才形成完整体系。它以传统的戏曲舞蹈为主，并根据有关历史文献发掘和演绎出大量舞姿，还吸取了武术的神韵和技巧，拥有丰富的舞蹈语汇和高度的表现力。中国古典舞动作以“圆”为基本形态，讲究“手、眼、身、法、步”的应用和“精、气、神”的张扬。创作方面，已经取得了丰富的成果。五十年代前期就完成了大型舞剧《宝莲灯》，以后创作的优秀舞剧又有《小刀会》、《鱼美人》、《丝路花雨》等等；其他小型的优秀作品更是层出不穷。这一舞蹈体系本身还在探索与创造中继续发展。

民间舞是一个宽泛的概念，泛指各个国家、民族和地区长期流传于民间的

舞蹈样式。差不多每个民族和地区都有自己风格独特的民间舞，而且可能不止一种，多为载歌载舞，形式活泼，还经常使用有特点的道具。民间舞是民族和地区的文化形态，它与民族和地区的生活方式、历史传统、风俗习惯和宗教信仰等有着深刻联系。民间舞通常是人民群众的一种自娱方式，有时也用于节日庆典和祭祀活动。它还是专业舞蹈的主要素材来源，各种舞蹈在发展过程中都从民间舞吸取过营养，而且大量民间舞经过艺术加工搬上了舞台。

现代舞是二十世纪初期在欧洲兴起的现代主义艺术的一部分，表现出强烈的反传统意识，追求心灵的自由表现和形式的独特。美国舞蹈家邓肯是现代舞的创始人。她主张自由舞蹈，没有创造出一种新的规范。后来现代舞相继在德国和美国得到发展，出现了许多派别，进行了各种探索，发展了舞蹈艺术的表现手段和表现领域。也有不少派别带有严重的主观随意性，或者走进了形式主义、自然主义的死胡同。现代舞虽然发展变化迅速，内部各派也没有统一的原则规范，但是运用新颖的形式、表现个人的心灵感受和人生体验，仍然是它的主导思想。有的现代舞派别在发展过程中，吸收融合了芭蕾舞成熟的艺术手段，形成“现代芭蕾”。

四、戏剧

戏剧是由演员扮演人物、当众展示故事情节的艺术门类。演员扮演具体的人物、当众表演和展示故事情节这三个条件结合在一起，就使戏剧形成自己特有的品质，既区别于其他表演艺术，也区别于电影故事片和电视剧。因为其他表演艺术如舞蹈和声乐，演员并不扮演具体的人物，也没有故事情节；如果有了具体人物和故事情节，也就有了戏剧的性质，甚至成为舞剧和歌剧了。电影故事片和电视剧，虽然有人物也有故事，但不是当众表演的，演员的表演只是在摄影机或摄像机的镜头前完成。

通常认为戏剧有四个要素，即演员、导演、剧本和舞台美术。早期的戏剧没有专门的导演，由有经验的演员兼司此职。中国戏曲也长期都是这种情况。剧本是不可缺少的，甚至被认为是“一剧之本”，是基础性的东西。舞台美术包括布景、灯光、服装、化妆和道具，不同的剧种有不同的要求。例如中国传统戏曲布景是象征性的，十分简单，而服装、化妆和道具特别受到重视。但是这四个要素并非戏剧所独有，至少在电影故事片和电视剧中也是同样要有的，只是其中的舞台美术要改称电影美术或电视美术。歌剧、舞剧也具有这些要素，

不过歌剧的台本不只是文字，更要包括音乐总谱；舞剧的文字台本比较简单，只是规定主题、人物和情节结构的框架等，因为在舞台上实际体现出来的舞蹈语汇还要由编导者来创作。

（一）戏剧的主要特征

上文已经指出，演员扮演人物、当众表演和展示故事情节三者结合起来，就是戏剧，也才能成为戏剧。这是戏剧的总体特征。人们还指出其他几个方面的一些特征，例如视听结合的感受方式；综合性，因为它综合了文学、表演、美术、音乐等因素；剧场性，因为它需要在剧场或相应的场合来演出；等等。这些特征确实是戏剧所具有的，但还不是独有的。视听结合的艺术还有歌舞表演和电影、电视等；在综合性方面，电影、电视除了包含戏剧所有的因素之外，至少还要增加摄影或摄像；在剧场演出，也是其他一些表演艺术所需要的条件。

那么，从戏剧的内在本质方面来看，有什么根本性的特征呢？应该说是两点，即戏剧行动和戏剧冲突。

1. 戏剧行动

在戏剧中，行动是最基本的表现形式与手段。戏剧的一切内容，包括人物、情节和主题等，都必须通过演员的直接行动来体现。离开行动，戏剧作品就不能成为现实。因此，戏剧创作的整个过程，都把这种行动的实现作为枢纽。例如在创作剧本时，就必须掌握文学语言要能够转化为舞台行动的原则，即著名戏剧导演焦菊隐所说“要写出有行动性的词”，否则剧本就不能成为真正的剧本，而只能是一种仅供阅读的文学作品。

戏剧行动也称戏剧动作，因此也把“动作性”看成是戏剧的特点之一。戏剧行动就是演员扮演的剧中人物的所作所为，包括语言、动作、表情、态度等等。既包括外部的、形体的动作，也包括内部的、心理的活动。因此，戏剧行动首先是与剧中人物的性格直接关联的；行动是性格的外在表现，性格是行动的内在依据。如现代英国小说家和剧作家约翰·高尔斯华绥所说：“真正的戏剧行动是性格的行动”[①]。在戏剧中，不仅是人物性格，而且是全部内容，其中还包括故事情节、思想和主题等都只能依靠人物在舞台上的具体行动表现出来，不能依靠叙述和描写，这是戏剧与文学的重要区别。戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基说：

---

① 见《外国剧作家论剧作》第52页，中国社会科学出版社1982年版。

“动作、活动是戏剧艺术、演员艺术的基础。”[①]

戏剧行动还必须符合戏剧艺术特定的要求。戏剧中人物的语言、动作等必须对其他有关人物产生影响，即产生情感上以至行为上的反应，例如情人之间的互相吸引，对手之间的互相较量等等。俄国理论家别林斯基说：“……戏剧就是由这许许多多人物的动作和反应所构成的。”[②]互不产生影响的对话、动作等，不是戏剧所需要的。十九世纪德国理论家奥·威·史雷格尔说：“如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情，但是互不影响对话的一方，而双方的心情始终没有变化，那么即使对话的内容值得注意，也引不起戏剧的兴趣。”[③]

2. 戏剧冲突

戏剧情节内容的特点是冲突，因此产生了这样一种说法：“没有冲突就没有戏剧。”这是一种极为普遍的观点。高尔基在谈到剧本的写作时说：“可以说，除了文学才能而外，戏剧还要求有造成愿望或意图的冲突的巨大本领，要求有用不能反驳的逻辑来迅速解决这些冲突的本领……”[④]英国戏剧理论家威廉·阿契尔在他的《剧作法》中，说戏剧的本质特征是“激变”（又译作“危机”）；认为戏剧是一种“激变”的艺术，而小说是一种“渐变”的艺术。这也是强调了戏剧所特有的冲突性。戏剧冲突表现为人与人之间、人与社会力量或自然力量之间的对抗和斗争，是戏剧情节发展的基础。戏剧冲突源于现实生活中的矛盾冲突，但是它必须高度集中和典型化。而且，这种冲突应当朝着既定的目标不断地向前发展，一直推向高潮。有人说它必须达到“危机”的程度，认为“一场不能达到危机程度的斗争是没有戏剧性的”。当然，冲突的结果，应当是根据剧情和人物关系得到符合逻辑的解决。戏剧冲突与戏剧行动是相互依存、相互作用的。冲突要靠行动来体现，同时又为行动确定了目的和发展方向。

戏剧这一概念，经常与话剧等同起来，成为话剧的同义语。但是在科学的意义上，它应当包括一切具有戏剧特征的艺术种类和样式，即除了话剧之外，还有戏曲、歌剧、舞剧和音乐剧等等。上文论及的这些特征，是各种戏剧所共有的。但是，除话剧外，其他种类的戏剧又采用了各自独特的艺术形式和手段，因此又会附加上某些特点。关于歌剧和舞剧，已经在论及音乐和舞蹈的段落中

---

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷第56页，中国电影出版社1958年版。

② 别林斯基：《诗的分类》，《艺术特征论》第35页，文化艺术出版社1986年版。

③ 奥·威·史雷格尔：《戏剧性与其他》，《古典文艺理论译丛》第十一集第229页，人民文学出版社1966年版。

④ 高尔基：《给大剧院剧目组》，《艺术特征论》第485页，文化艺术出版社1986年版。

分别阐述过了。这里只就戏曲和音乐剧再做一些说明。

戏曲是中国的传统戏剧形式。包括京剧和各种地方戏曲。戏曲除了具备戏剧的基本要素和特征之外，还有形式手法的特殊性。近代著名学者王国维下了这样一个定义："戏曲者，谓以歌舞演故事也。"[①]他还进一步论证，如果歌舞和戏剧两者没有结合起来，就不能成为戏曲，而是别的艺术门类。当代京剧艺术大师程砚秋也说，中国戏曲的表演形式"基本上是一种歌舞形式"。应该说，戏剧表演的歌舞化，是戏曲艺术最为突出的一个特征。戏曲中的"歌舞"，包括唱、念、做、打四种类型，而这些都有特定的规范，是高度程式化了的。除了演员的表演之外，角色行当的划分（生、旦、净、末、丑）、化妆（脸谱、翎子等）、服装和道具（刀枪、马鞭等）、音乐唱腔（西皮、二黄等），也都具有一定的程式规范。这种程式化，也是戏曲的一个鲜明特征。再进一步看，由于歌舞化和程式化，舞台形态与生活形态产生了较大的距离，注重形式美和抒情性，因而也较多地表现出虚拟性和象征性的特点。例如骑马、划船、开门等等，都不能追求逼真；一般的细节、过程、场景，例如饮酒、行军、布阵等等，也只是"点到为止"；剧中的环境一般也没有实景，只是通过演员的表演，在想象中呈现出来的。

音乐剧起源于欧洲的通俗歌舞剧，十九世纪中叶之后在美国纽约得到发展，逐渐成为富有商业性的大众化的艺术品种，并流传到世界各地。音乐剧是音乐、舞蹈与戏剧的结合。它通常有一个单纯而有趣的剧情，在戏剧表演中充分发挥歌唱和舞蹈的作用，把歌唱和舞蹈作为塑造人物和表现内容的重要手段。音乐剧在二十世纪前期到达成熟，并陆续出现了不少有影响的优秀作品。就在美国上演的剧目而言，四十年代的《俄克拉荷马》，五十年代的《窈窕淑女》、《西区故事》、《音乐之声》，七十年代的《合唱班》，八十年代的《猫》、《歌剧魅影》，九十年代的《西贡小姐》等等，都颇有影响；其中有一些改编成为电影并获得奥斯卡奖。

（二）戏剧的类型

戏剧类型的划分，一般是从话剧着眼的。传统的观点，首先是分为悲剧、喜剧和正剧三大类。在现代，戏剧分类也有单以题材为标准的，分为历史剧、现代剧、神话剧、童话剧等。如果根据演出形式来划分，除剧场的戏剧之外，

---

① 王国维：《戏剧考源》，《艺术特征论》第510页，文化艺术出版社1986年版。

还有街头剧、广场剧等。戏剧是一门综合性很强的艺术，而且形式、手法和艺术观念都在不断地发生变化，有些类型也不可能是固定不变的。下面将在戏剧史上影响很大的悲剧、喜剧和正剧三种类型做简要介绍。

1. 悲剧

悲剧起源于古希腊。它的思想内涵一般是表现正义斗争在一定条件下不可避免地遭受挫折或失败，以及美好理想的破灭，斥恶扬善，给人以激励和启迪。鲁迅说："悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看。"[①]因此它总是令人遗憾，促人思考，具有教育作用。古代悲剧大都以神话、传说为题材，或者以王公贵族为主人公；近现代悲剧比较接近现实生活，揭露社会矛盾和人民疾苦。悲剧由于题材范围的不同，又分为四种类型。①英雄悲剧。表现英雄人物在政治的、民族的、阶级的或为人类利益的斗争中遭到失败或毁灭，歌颂他的崇高精神和伟大人格。古希腊《被缚的普罗米修斯》就属于这一类型。普罗米修斯因把天上的火种送到人间，被天神宙斯捆缚在高加索山上并受到兀鹰啄食。②性格悲剧。由于人物内在性格的矛盾或弱点所导致的悲剧。莎士比亚的《哈姆雷特》、《奥赛罗》属于这一类型。丹麦王子哈姆雷特决心担起复仇重任，除掉杀父篡位的叔父。但由于耽于沉思，优柔寡断，一再失去时机，导致与仇敌同归于尽的结果。③命运悲剧。这是人的意志逃避不了恶劣的命运而产生的悲剧。古希腊的《俄狄普斯》就属于这一类型。俄狄普斯是一位有作为的国王，但却不自觉犯了杀父娶母之罪，并使城邦遭到天降的灾难。他发现这些缘由之后，刺瞎双眼，自我放逐。④社会悲剧。这是由于社会生活中存在的深刻矛盾所造成的悲剧。如莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》，中国传统戏曲《牡丹亭》、《梁山伯与祝英台》就属于这一类型。这类悲剧具有普遍的社会意义。例如梁山伯与祝英台的故事，就是封建社会压迫女性并造成无数爱情悲剧的一个缩影。

2. 喜剧

喜剧源于古代希腊的狂欢歌舞和滑稽戏。中国唐宋的参军戏也具有喜剧因素。喜剧必须具备的素质是给观众以快感，或者具有可笑性。优秀的喜剧具有深刻的社会内容，如鲁迅所说："喜剧将那无价值的撕破给人看。"[②]也就是说，喜剧能够把生活中的丑恶、落后和缺陷暴露出来，用讽刺和嘲笑加以否定。喜剧也可以是善意的嘲笑，劝谕人们认识和改正缺点。法国剧作家博马舍的《费

---

① 鲁迅：《再论雷峰塔的倒掉》，《鲁迅全集》第一卷第297页，人民文学出版社1956年版。

② 同上。

加罗的婚礼》被看做是反对封建既存秩序的檄文。身为仆人的费加罗准备结婚时，为了使伯爵不能实现他的“初夜权”，想出了各种办法，并发动群众起来斗争，终于取得了胜利。俄国作家果戈理认为“高级喜剧”应该是社会的“镜子”。在他的剧作《钦差大臣》中，轻浮的纨绔子弟赫列斯达科夫从都城来，被市里的达官显贵误认为是钦差大臣。市长大献殷勤，并以女儿为诱饵以求升官晋爵；其他官僚也争相行贿。直到邮政局长私拆了赫列斯达科夫的信，官僚们才发现自己的愚蠢。作品深刻揭露了十九世纪沙皇制度下俄罗斯上层社会的腐朽。喜剧的类型，有讽刺喜剧、幽默喜剧、欢乐喜剧、正喜剧和闹剧等。讽刺喜剧一般是对社会的腐朽势力进行揭露和讽刺，比较具有政治色彩。《钦差大臣》就是这样的一个例子。在幽默喜剧中，人物所追求的目的可能是正当的、积极的，但是可笑的行动却与目的相去甚远。《唐吉诃德》的喜剧性就有这样的特点。元代杂剧《李逵负荆》也属于这种类型。两个歹徒冒充宋江和鲁智深，抢了店主王林的女儿。正直而粗暴的李逵得知此事赶回梁山，大闹聚义堂，强迫宋江和鲁智深下山对证，结果发觉是误会，于是负荆请罪，并捉住两个歹徒，救了王林父女。欢乐喜剧给人以轻松愉快和美好的感觉，具有乐观精神。例如莎士比亚的《第十二夜》中，一对年轻兄妹在海难中分离，先后来到一个城市，经历了一连串的误会与巧合，最后终于相会，并各自找到了心上人，皆大欢喜。正喜剧是以喜剧的形式和手法，不仅嘲笑和否定腐朽势力，而且主要在于赞美进步势力和高尚人格。《费加罗的婚礼》就属于这种类型。闹剧特别追求喜剧效果，手法高度夸张，人物漫画化，情节可以离奇怪诞，演出过程中能收到使人不断开怀大笑的效果。

3. 正剧

正剧是出现较晚的戏剧类型。起初遭到古典主义者的否定。十六世纪意大利剧作家巴蒂隆·仙里尼为推动它的发展，进行了很大的努力。他在《悲喜剧诗体论纲》中称它为悲喜剧，说它“可以兼包一切剧体诗的优点而抛弃它们的缺点，它可以投合各种性情，各种年龄，各种兴趣”。正剧由于不拘泥悲剧和喜剧的划分，灵活地利用了两者的有利因素，加强了表现生活的能力，适应了戏剧发展的需要。在莎士比亚的戏剧中，除了悲剧与喜剧之外，就已经有了正剧。像《一报还一报》(一译《请君入瓮》)就是这样的作品。十八世纪，法国思想家狄德罗和剧作家博马舍称这种戏剧为“严肃剧”，进行大力倡导。到十九世纪，正剧得到广泛迅速的发展，取代了悲剧和喜剧的地位而成为剧坛的主流。

正剧贴近社会现实。博马舍在为自己的剧作《欧也尼》写的序言《论严肃剧

剧种》中，指出这种戏剧“取材于日常生活”，表现了人与人之间的真实关系。这是正剧的一个重要特点，也是它的新的生命力之所在。剧中的人物和情节具有更加普遍的典型意义。十九世纪以来不少有影响的戏剧作品，例如易卜生的《玩偶之家》、契诃夫的《三姐妹》、曹禺的《日出》、老舍的《茶馆》等等，都属于这种类型。

五、摄影

摄影是一门很年轻的艺术，它的产生有赖于近代科学技术。一八三九年发明摄影术之后，直到十九世纪末，出现了肖像摄影、模仿绘画的绘画派摄影和记录社会生活和重大事件的纪实摄影，摄影艺术逐渐走向成熟。现代科学技术的迅猛发展，极大地提高了摄影的表现能力，也促进了摄影活动的普及。摄影艺术已经成为最大众化的艺术门类之一。

（一）摄影的主要特征

摄影属于造型艺术，诉之于视觉。由于它的艺术形象是在平面空间展示出来的，与绘画有共同点，如造型性、空间性、静止性、瞬间性等。但是摄影创作必须面对实体，摄影形象就是实体的如实反映，这就带来摄影和绘画根本不同的特点。

1. 纪实性

纪实性是摄影艺术独特的本质特性，是它区别于造型艺术其他门类而独立的基础。绘画与雕塑中虽然也有对景写生和当面造像的做法，但那并不是对于对象的不变的实录，而是已经结合着作者的感觉、理解和艺术追求，进行了取舍、提炼和创造。这就是说，在这个过程中对于实际对象进行了一定的改造，产生出来的艺术形象与实际对象有了一定的差异。摄影作为艺术，在创作过程中当然也必须充分发挥主体性，但是主体性的发挥必须与纪实性相统一，创造性地利用纪实性，而不能改变这一本质特性。也就是说，摄影的艺术形象与它的原型在一定意义上具有同一性。摄影的主体作用主要体现在对于实际对象的处理上，也就是对于对象进行选择或摆布。摄影通常有两种拍摄方式：“抓拍”和“摆拍”。“抓拍”选择和抓取实际生活中理想的景象和瞬间来进行拍摄；“摆拍”就是对于实际存在进行适当调整、摆布，布置出某种理想境界之后，再进行

拍摄。摄影也可以用“合成”等技法创造理想的或奇异的形象，但是用来进行合成的“零件”仍然是面对实际事物拍摄下来的影像。摄影艺术无论用什么手段进行后期的再创作，都离不开实物拍摄的基础。

纪实性是摄影的巨大优势。它可以真实地记录下现实生活中的事件和场面等等，发挥特殊的社会功能，把艺术价值与新闻价值、史料价值结合在一起。正因为拥有这一优势，摄影特别擅长于迅速、广泛、真实地反映社会生活。这种纪实摄影自然地在整个摄影艺术中占有了最重要的地位。从重大事件到风俗人情，随时都可以从摄影作品中反映出来。当然，记录现实的摄影不一定成为艺术，一般生活照片和肖像照片，大都只是实际存在的简单复制，并不具备艺术的素质。但是成功的作品，就可以有鲜明的主题或充沛的情感、生动的形象、完美的构图，具备充分的艺术性。这种艺术性的获得，在于摄影家主体性的有效发挥。摄影家不是消极被动地对待眼前的现实，而是对现实进行深入观察体验和认识，并精心选择具有典型意义的场面、形态和瞬间加以摄取，揭示出其中的思想和意味。纪实性也是一种局限性，它使摄影不能像绘画那样自由地描绘出心灵中的意象，不能离开所反映的实际对象去完成创作。但是如果抛开纪实性，也就失去了摄影。

2. 光与影的艺术

光线和影调（包括彩色摄影的色调）是摄影的独特造型手段，因而摄影被看做是光与影的艺术。摄影艺术形象的创造，就是通过光线、影调与构图手段的结合运用来完成的。

光线，在绘画中也是重要的，尤其是在油画、素描等绘画样式中更加讲究对光线的利用与表现。但是在摄影中，光线又有着特殊的作用。由于摄影有着纪实性这样一种根本特性，光线不仅要在作品中表现出来，而且在选定作为拍摄对象的原型的时候，就要求有理想的实际光线。在摄影家看来，光就是手中的画笔，摄影形象是由光描绘出来的。只有被摄对象有了理想的光线，照片上理想的艺术形象才有可能被创造出来。因此在摄影创作中，掌握“用光”的技巧是十分重要的。摄影所用的光有两类：自然光与人工光。自然光以太阳为光源，但由于天气的变化和室内、室外等环境的不同，呈现出十分复杂的情况。同时阳光照射的方向和角度，例如正面光、侧光、逆光、顶光等等，都会对形象塑造起到重要作用。没有统一光源的散射光，例如阴天或室内的自然光，也可以得到很好地利用。人工光是用各种照明器材发射出来的，可以按照创作意图来进行配置和调节，包括同时设置多个光源从不同的角度进行照射，使光照效果更

加理想化。根据需要，还可以把自然光和人工光结合起来使用。

影调主要指黑白摄影的明暗层次。它是由光线对于物体的照射而产生的，并随着光线的变化而变化。黑白摄影的艺术形象就是由黑、白、灰和它们之间的不同层次所构成的。摄影创作一般追求影调层次的丰富性，使画面显得深厚、生动；有时也根据构思的需要突出黑、白两极的鲜明对比而形成“硬调”。在影调的面积配置上，如果白色或浅灰色面积很大，就形成“高调”；黑色或深灰色面积很大，就形成“低调”。高调显得纯净、明朗，低调显得厚重、深沉，适用于塑造不同的艺术形象。在彩色摄影中，各种颜色之间形成的关系称为色调，也是由光的照射而生成的。光线的强弱与入射角度的变化，还会影响各种色彩的明亮度与饱和度。摄影基本上是再现镜头前客观实体的色彩，必要时也可以借助于滤色镜等对色彩进行改变或强化。色彩的对比、和谐以及以某种色彩为主形成基调，对于形象塑造和主题表达具有重要作用。

任何艺术类型都有自己的规律，摄影创作在掌握和运用自己规律的前提下，仍然拥有充分的自由。它能够主动地驾驭题材，使艺术构思通过选取理想形态、理想瞬间和使用各种技巧来实现。摄影的题材十分广泛，除了人类社会之外，还包括自然风景、动物、静物、宇宙天体和微观世界。通过形形色色的摄影画面，表现着思想、感情、意味和情趣，创造着意境和形式美。

（二）摄影艺术的类型

摄影艺术的类型，一般按题材来划分，分为新闻摄影、生活摄影、风光摄影、人像摄影、体育摄影、花卉摄影、静物摄影和广告摄影等；同时也按体裁来划分，分为独幅照片、成组照片、连续照片和剪辑照片等。

新闻摄影是最重要的类型。它以及时地反映和报道现实生活中的重要事件为基本任务，以确切的直观的形象呈现在人们眼前，具有强大的说服力和感染力；而且以图像突破文字的障碍，成为世界性的语言，在社会生活中发挥着重大作用。新闻摄影题材广阔，凡是具有新闻意义的一切事物都可以作为题材。新闻摄影的重要原则是真实性，拍摄者不应摆布对象，必须在具有新闻价值的现场进行“抓拍”。好的新闻摄影作品具有深刻的思想、典型的形象和充沛的情感，而且由于它记录和揭示了生活中的重要事件，不仅有现实意义，同时也有长远价值。

生活摄影以人们的日常生活为题材，广泛深入地反映了人们的生存状态、

精神面貌、风俗习惯、趣味和情操等，具有很高的欣赏价值和认识价值，也对不同地域之间思想文化的沟通交流发挥了重要作用；这类作品还具有社会学和民俗学的意义。

风光摄影的主要题材是自然景物、城乡风貌、名胜古迹等，注重内容与形式的美，令人赏心悦目，起着愉悦心灵、陶冶情操、开阔眼界、美化生活的作用。风光摄影不仅要选择理想的区域、地点，而且十分重视光照、天气等条件。它不仅是复写实际景物的表面形状，而且要揭示它内在的美。中国风光摄影受传统美学的影响，特别讲究意境的营造，追求“画外之意”令人反复品味和联想。

人像摄影以人为对象，主要是拍摄肖像，重点是面部。人像摄影与群众关系密切，市场广大，在商业摄影中占有较大份额。人像摄影要重视对被摄的人的观察，把握人的性格气质和外貌的特点，然后选取最能体现这些特点的表情、姿态和角度进行拍摄；并且要重视光、影和色调的运用，力求达到既真实又美化的效果。

体育摄影需要高度的抓拍技巧，摄取人们在运动过程中的清晰的具有表现力的形象。体育摄影不仅表现高水平的竞技体育，也反映群众性的体育活动。作品通常体现出奋发进取的精神和对人的体能、毅力和技艺的赞美，起着宣传和推广体育运动的作用，许多还具有新闻价值。

舞台摄影专以艺术表演为拍摄对象，一般采用抓拍的方式，有时也请演员做出规定情境中的某种姿势进行摆拍。舞台摄影的主要功夫，表现为以高质量的照片记录下表演进程中最传神的瞬间。有些摄影家并不满足于舞台形象的直接再现，而是以舞台为素材来进行摄影艺术创作。除了集中反映舞台形象的美之外，更重于追求摄影艺术的独立价值，力图创造摄影本身的更高的美。

花卉摄影特别讲究技巧，重在表现美。有时也突出象征意义和寓以一定的思想内涵。花卉千姿百态，争妍斗艳，装点着生活，受人们喜爱，也成了摄影题材的一个重要方面。

广告摄影是推销商品的一种手段，在市场经济条件下得到日益广泛的使用。摄影便于把商品以及有关的事物直观地、真实地呈现出来，容易产生较好的宣传效果。这种摄影一般要求很高的清晰度，并且突出商品的优点和质感。

在体裁方面，独幅照片是最常用的样式。成组照片简称“组照”，是通过多幅照片，从不同的侧面或不同的阶段，来表现一个主题或一桩事件；这种样式经常在报道中使用。剪集照片或集锦照片，是根据统一的主题与构思，把内容相关的多幅照片中的所需部分组合起来，成为一幅完整的作品。

六、电影与电视

电影和电视是最年轻的艺术，同时又是发展最快、影响最大的艺术。它们不断地使用现代高新科学技术手段，使自己获得了无与伦比的表现能力，拥有了最多的受众。

电影是在摄影的基础上发展起来的。一八八九年，狄克逊在美国拍摄了一小段连续的画面，只是表现一个人打喷嚏的短暂过程，被看做是电影的萌芽。初期电影只是生活片断的简单记录，还不具备艺术的性质。进入二十世纪，有情节的戏剧内容才被引入电影。一九二七年有声电影出现，使电影突破了单纯依靠视觉的局限，成为一种视听艺术。

电视在“二次大战”后才进入实际应用，但是它依靠最新的录制和传播手段，以惊人的速度进入人们的生活，甚至对电影形成巨大冲击。电视涵盖极广，包括新闻、知识传播、市场信息等诸多方面的内容；具有艺术属性的只是其中的一部分，例如电视剧等等。这里所要论述的也就是这一部分，所以在这里使用的电视这一概念，应当理解为“电视艺术”。

（一）电影与电视的主要特征

电影和电视毕竟是两个门类，但是在艺术特征方面又存在许多近似以致相同的方面，因此这一问题就带有一定的复杂性，甚至存在差异很大的意见：有的人认为它们之间有着“根本区别”，有的人又认为它们是“同一种艺术”。说有根本区别，理由主要是由于供观众观看的方式不同，如电视观看的方式是单独的、家庭式的，电影观看方式是集体的、剧场的，从而导致艺术要求的诸多不同。说是同一种艺术，主要理由是它们的表现力在本质上是相同的。如苏联的罗·尤列涅夫说：“电影与电视是同一种艺术”，它们的“画面服从于同一种艺术规律”。[①]英国的欧纳斯特·林格伦说：电视不过是电影的“延伸”，“并没有形成任何新的基本原则”。[②]另外，影片可以在电视上播映，也是被用来证实电影与电视没有根本区别的根据之一。应该说，电影与电视之间，从艺术特征来说，

---

① 罗·尤列涅夫：《电影与电视是同一种艺术》，原载苏联《电影艺术》1983年第8期，译文见《世界艺术与美学》第7集，文化艺术出版社1986年版。

② 欧纳斯特·林格伦：《论电影艺术》序言，中国电影出版社1979年版。

基本是相同的。但是由于传播方式和接受环境的不同，有些方面也形成一定的差异。下面将首先分析它们的共同特征，然后再对它们的差异之处进行探讨。

1. 运动的画面语言

电影与电视主要是依靠画面来表现的。由画面构成的艺术语言，是它们的第一要素。电影在早期，是无声的“默片”，完全依靠诉诸视觉的画面来表达一切。影视画面是运动的，与绘画、摄影具有静止性的画面根本不同。它们不是通过瞬间来反映生活，而是可以直接反映生活的某些过程。

电影在成熟的过程中，利用拍摄成的胶片可以任意组接这一优势，创造了蒙太奇。蒙太奇是从法国建筑学上借来的名词，原意是把各种材料按照总的计划安装在一起，使它们各自的作用上升到更高的境界。蒙太奇是电影构成画面语言的重要手法之一，它可以使镜头之间通过组接，获得更多更深的涵义，产生“1+1＞2”的效果。例如一个英雄在斗争中倒下的镜头，接上一个青松高耸入云的镜头，就不仅有两个镜头单独的内容，而且进一步象征了英雄的伟大与不朽。长镜头也是构成画面语言的重要手段之一。它采用较长时间不间断地连续拍摄，比较充分而且更具有真实感地交代出一段情节或一个场面。随着摄影技术条件的不断改进，例如追随摄影、空中摄影等等，以多种方式使用长镜头具有更大的可能性。电视在处理画面语言的时候，同样采取这样一些手法。

2. 声画结合

有声电影的出现，把画面同声音结合起来了，使电影成为视听艺术，表现力得到极大提高。电视没有经过默片阶段，一开始就是声画结合的。声音与画面相结合，也是影视艺术所独有的特点，既不同于美术、摄影，也不同于戏剧等表演艺术。影视中的声音，包括对话、音乐和自然音响等。声画结合有两种方式：声画合一与声画分立。声画合一是比较平常的方式，是对生活实际的模拟。例如画面上人在说话时同时出现话音；汽车行使过程中出现发动机声响等。这种结合方式除了使内容更明确更充实之外，还可以增加真实感和感染力。声画分立的处理方式，使画面同声音有一定的间距，两者相对独立又相互配合，相互补充。英国电影理论家林格伦为此举出过这样一个实例：“银幕上的画面出现监狱教堂中的囚犯们在讲台的阴影中传递武器，但是配合这个画面的声响却是牧师的声音：‘你们不要杀人。’”[①]这种处理是符合规定情境和人物心理的。影视中的音乐同画面的关系，通常也处于这种状况。它不是直接来源于画面中的事物，

① 欧纳斯特·林格伦：《论电影艺术》第99页，中国电影出版社1979年版。

而是相对平行，又与画面融汇在一起，对于渲染气氛、刻画心理、创造意境发挥着重要作用。林格伦把这种音画关系比喻为“二重奏”，两部曲调合奏起来能够成为一支完善的曲子。当然，在影视艺术中除音乐电视等特殊样式外，画面的地位始终是最重要的，但是经过正确处理的声音会大大丰富和增加画面的容量。

3. 时空转换的自由性

电影和表演艺术如戏剧等，都需要同时占有一定的时间与空间来完成形象的展示，而且也要求表现空间与时间的自由性。例如戏剧，在一幕或一场之中，总要演出一段在一定场合、一定时间内发生的故事。但是剧情的发展往往涉及不同的时间和地点，这就需要在舞台上表现出时间与空间的转换。分幕分场等方式就可以解决这个问题，表现出极大的空间或时间的跨度也不困难。但是由于戏剧在一幕、一场中舞台场景的相对固定，时空转换的自由就要受到较大的限制。电影与电视则不然，运动的画面随时可以跨越空间与时间的界限。只要内容需要，天南地北、昼夜古今可以在瞬息之间相继出现在画面上。这种全新的时空现象，专业界称为“电影新时空”。影视实现时空自由转换主要依靠蒙太奇。影视的时空转换主要有两种结构形式：顺序式结构与交错式结构。顺序式结构是依照故事情节发生、发展的顺序，以时间的先后来组织不同的画面，自然地表现出生活的流程。交错式结构打破了时间的先后次序，让有关的场景互相穿插，出现交替、倒叙、闪回等等。

4. 追求逼真

追求真实，是艺术本性的要求。“真实是艺术的生命”，这是公认的真理。因为艺术反映生活，必须是真实的反映，不能虚假。但是这里所说的，是指本质的真实，而不是表面形态的逼真。“逼真”不是一般的艺术所追求的，而且为一些艺术门类和样式所避免。例如对中国戏曲来说，既不能不像也不能太像：“不像不成戏，太像不是艺。”中国水墨画也力图把握在“似与不似之间”。外部形态上比较接近于实际生活的话剧，演员的台词和动作也要有适当的夸张，因为他的任何动作、表情，他的对白即使是耳语，都要让观众在与他距离不变的情况下看得见听得清。影视则不然，它可以通过近景和特写等手段，把需要强调的细节送到观众眼前。它不需要夸张，夸张在这里会显得虚假。影视艺术的特别求“真”，选择演员也有特殊的标准。著名电影导演谢晋说，演员“第一是形象、气质，第二才是演技”，“这与话剧大不相同”。因为首先要使观众相信人物是真实的。影视不仅在表演上要求“生活化”，而且一切场景也要贴近生活真实。摄影棚中水池里模拟的海战，银幕效果也必须像真的一样。已经采用和试

图采用的一些新的技术手段，例如彩色片的出现，立体影像的试验，穹顶似的球幕电影，圆周形的环幕电影，以及电脑制造的3D电影等等，都是力求加强逼真性。当然，影视艺术毕竟不是现实生活本身，同戏剧一样具有一种假定性。银幕和屏幕上的人物是由演员扮演出来的；即使采用实景拍摄，也不过是把所选择的实际地点假定为作品中所构想的地点。在这里，逼真性与假定性是统一起来的。

电影与电视除了上述这些独特的方面之外，还有与其他一些艺术门类相同的方面。例如综合性，戏剧以及舞蹈等也都是具有的，只不过影视在综合的程度上更大，除了包含文学、表演、美术、音乐等要素外，还纳入了摄影、摄像；有时还要借助于建筑。另外，影视所具有的视听结合的特点，也是戏剧所具有的。

电影与电视虽然基本特征是一致的，但是由于观赏条件有所不同，从而也导致艺术上的一些差异。电影需要在电影院集体观赏，观众的精神是专注的，一部影片也应当一次放映完毕。形式手法就要适应这些要求。因此，篇幅有比较严格的限制，影片长度一般控制在一小时四十分或两小时左右，结构紧凑，描述简练；由于画面大，有利于呈现场面和渲染气氛。电视是直接送进家居之内，个人可以随意观看，所以篇幅可以更长，分集播映，二十集以上也是比较平常的，这样情节也可以充分展开。又由于与观众有如面对面单独交谈，画面较小，采用中景和近景较多，表演上更加平易。也应该看到，电影与电视技术手段发展很快，形式也在不断变化。特别是电视，屏幕加大，清晰度提高等等，势必对其艺术发展带来新的影响。

（二）电影与电视的类型

电影的主要类型，按传统说法是“四大片种”，即故事片、美术片、科学教育片和新闻纪录片。

1. 故事片

故事片是电影艺术的主要类型。它以叙事的方式，通过刻画鲜明的人物形象和描述生动的故事情节，来反映生活，表达思想感情，具有广泛的群众性和强大的艺术感染力。故事片的创作以电影剧本为基础，对于导演和演员也有很高的要求；摄影、电影美术和音响等也是重要的构成因素。

故事片根据内容的需要采取不同的叙事手法与结构形式，又可以分为戏剧式电影、小说式电影和散文式电影。戏剧式电影具有较强的戏剧性，矛盾冲突

表现得很突出，冲突的开端、发展、高潮和结局显得明晰紧凑。一些由戏剧改编成的电影可以作为比较明晰的例证。小说式电影讲究情节，重视人物性格的刻画，但矛盾冲突并不显得十分集中和激烈。散文式电影也有故事，但不强调情节性，而重视营造抒情气氛，这类电影有的也被称为“诗电影”。故事片由于题材和接受对象的不同，又可分为历史题材片、现实题材片、战争片、武打片、科幻片、儿童片等等。

2. 美术片

美术片的人物造型和背景绘制，首先要根据导演的统一构思，采取美术的手段来进行创作。例如动画片要用绘画，木偶片要用雕塑等。然后在这个基础上，把一个动作分解成一系列画面，用逐格拍摄的方法一一拍摄下来。到放映时，就形成了活动的电影画面。近年来，画面绘制采用电脑技术，带来了飞速发展。美术片从内容来看，也可以说是一种故事片，注重刻画人物形象和表现故事情节。但它不需要真人来扮演角色，人物造型和环境、景物等都给予作者发挥想象的极大自由。夸张、变形是它常用的手法；童话、神话、民间故事、科学幻想故事等是它的主要题材。这种影片特别为少年儿童所喜爱。

美术片由于在美术造型方面使用手段的不同，又分为动画片、木偶片等。动画片的英文译名是卡通片（cartoon），它的人物造型是使用绘画手段绘制的。

早在二十世纪二十年代，美国人华尔特·迪斯尼创造了米老鼠和唐老鸭生动奇特的形象，就使得动画片为世人所熟知。中国动画片也有较长的历史，实践过程中还使用了中国绘画的形式和技法，甚至采用了水墨画，形成了鲜明的民族风格。优秀作品有《大闹天宫》等等。木偶片是在木偶戏的基础上摄制成影片的，但是打破了场景和时空的界限，表现领域要广阔得多；而且拍摄时不一定由人操作木偶人物直接进行表演，也可以把人物动作进行分解逐格拍摄。优秀的木偶片，如中国的《阿凡提》等，形象夸张，幽默风趣，富有魅力。

3. 科学教育片与新闻纪录片

科学教育片简称科教片，以传播科学知识和推广技术经验为目的，内容包括一般科学原理与常识，科学技术领域新的发现与发明，新技术的应用等方面。根据具体内容和观众对象的不同，又分为科学普及片、教学片、科学技术推广片和军事科学片等等。新闻纪录片是一种新闻报道的直观形式，能够直接地及时地拍摄新闻发生现场的实际情况，具有很强的说服力和感染力。在电视出现之前，这种形式有独特的作用。科教片和新闻纪录片虽然都要求绝对客观地反映事实，但是在思想与结构的构思、形象表现与画面构图等方面，也要努力追

求艺术性，否则也要削弱影片的力量。

电视出现之后，可以更加简便地完成原来由电影所担负的一些任务。特别是从事新闻纪录报道具有更大的优势。现在电视报道整天都在世界各地的电视台进行着，甚至实行现场直播，成为最有影响力、最快捷的一种新闻手段。在传播科学知识和推广技术经验方面也更加得心应手；美术片的制作也越来越多地采用了电视手段。因此，在电视艺术的类型中，自然也和电影一样，存在新闻纪录片、科学教育片和动画片。另外，电视中的艺术性文献片的发展，远远超过了电影。电视剧与电影故事片是有一系列共同点的，上文已经有所提及；但是也有它自己的特点，这里可以做进一步论述。音乐电视也是一个全新的品种，原先在电影中没有类似的形式。这个问题在上文也已经涉及到了。由于电视表现的灵活性，还出现了一种小品类型的东西，性质有些接近文学中的散文小品，一花一草、一山一水，或一人一事，都可以纳入题材内容；夹叙夹议或重在抒情，也悉听尊便。其中有的就是文学中的散文或诗歌与电视艺术的结合，使散文、诗歌的内容更加形象化，称为电视散文、电视诗歌。这类新的样式还在成长过程之中，它们的特点和规律有待进一步探讨和总结。鉴于上述情况，下面只就电视剧和电视文献片做一些说明。

4. 电视剧

电视剧是迄今为止最年轻的艺术形式，它首先是在一九三〇年由英国广播公司播映的。前期的电视剧由于还没有掌握录像技术，是采取直播的方式，只能在演员演出时同步播映，因此在表现手法上受到很大的局限，比较接近于舞台剧。使用录像技术之后，电视剧的面貌发生了很大变化。由于可以事先录制好了再进行播映，就不再受场景和时间的限制，而且可以采取电影的一切表现手法，例如闪回、切入、倒叙、特写等等，时空可以自由转换；也像电影一样，蒙太奇成为艺术语言的重要表述方式。再加上电视剧可以直接送入千家万户，使它具有巨大的优势，成为观众最多的艺术。

电视剧虽然在形式和手法上比较接近于电影的故事片，但也有区别于故事片的自身的特点。上文已经提到，电视剧的画面大小和观赏方式都是不同于电影的。由于画面小，就不适于像电影那样表现宏大的场面；而且较多采用中景、近景和特写，较少采用全景和远景。由于在家中观看，而且观看时不必完全停止一般日常活动，因此剧情节奏不宜太快，以免偶尔疏忽而看不明白；同时，也便于采取“细细道来”的方式，把篇幅延长。另外为了适应这种观看方式，电视剧的表演更加重视与观众面对面地交流，表演比较平易，贴近生活。

电视剧的类型，有连续剧、系列剧、单本剧、短剧和小品等。连续剧是将一个完整的故事分截为许多集，陆续播映。例如电视连续剧《红楼梦》、《水浒传》等等，就属于这种类型。当前连续剧数量最多，影响最大，位置也最突出。系列剧也是把一部作品分集陆续播映，所不同的是各集之间剧情并不连贯，而是各自具有一定的独立性。例如美国的《神探亨特》，中国的《编辑部的故事》等等，就是这样的作品。单本剧篇幅较短，不分集或者只分为上下集等，可以一次播映完毕，但是一般都有很完整的情节。短剧篇幅更短一些，播映时间也许不到三十分钟，情节不必十分完整，一般表现一个生活片断。小品更为短小，人物也很少，情节十分单纯而集中，内容较多地带有讽刺或幽默意味。

二十一世纪后，电视已经进入数字时代，其方便快捷也给了电视剧艺术提升的巨大空间。如今的数字电影、电视电影等，已经成为一种影视合一的新的影像艺术形式。

5. 电视文献片

电视文献片有如电视艺术中的报告文学，它一般以实际生活中有意义的真实的人物、事件或其他事物为题材，围绕一个主题来进行摄制，内容可以涉及历史、人文、风光、政治、经济等诸多方面。例如大型文献片《长江之歌》用许多典型的镜头反映了有关的地理、历史、文化和当代的变革等等，歌颂了这条抚育中华民族成长的母亲河。一九九八年播映的政论性文献片《邓小平》，收集了大量文献资料，并对许多有关的重要人物进行了专访，集中地、有力地表现出了这位伟人功勋卓著而又朴实无华的一生。电视文献片由于形象直观、手段便捷、反应及时，往往能够取得巨大的社会效果。

七、文学

文学是以语言作为材料和手段来塑造形象和反映现实的，因此也称为语言艺术。在整个艺术系统中，文学与其他艺术门类有着广泛的联系，并且处于基础地位。不少艺术门类都不同程度地离不开文学。例如在戏剧、电影和电视剧中，文学剧本是创作的起点和依据，即所谓“剧本剧本，一剧之本”。歌曲则是音乐与文学的结合。纯粹的音乐和造型艺术，在标题等方面也经常有文学的因素。建筑、园林也需要文学的参与，利用牌匾、对联、题名等，以增加诗意和人文内涵。文学作品创造的人物形象和故事情节还经常为其他艺术门类所利用，加以改编。文学在社会生活中有着非常广泛的影响，对于提高人的文化艺术修

养和思想道德水平具有重要的、不可替代的作用。一个人从小就要受到文学的哺育和熏陶，许多优秀文学作品塑造的形形色色的典型形象世代相传，家喻户晓。文学是历史最悠久的艺术门类之一。原始的诗、歌、舞三位一体的艺术形式分化之后，文学就独立发展起来，逐渐形成体裁多样、手法丰富的一个宏大的艺术系统。

（一）文学的主要特征

1. 形象塑造的间接性

文学用语言来塑造艺术形象，不能像绘画那样使用色彩和线条塑造出直接可视的形象，也不能像音乐的形象那样是可以由听觉直接感知的，更不能像雕塑那样塑造出占有三维空间的实体形象。文学塑造形象的方式是间接的。因为语言是一种抽象的、代表一定概念的符号，文学家只能使用这些符号对自己心灵中孕育成功的艺术形象进行传达，而不能直接塑造形象本身。因此黑格尔说："所以诗人的创造力在于能把一个内容在心里塑造成形象，但不能外现为实在的外在形式或旋律结构，因此诗把其他艺术的外在对象转化为内在对象"①。他认为，诗（即文学）的内容、媒介和表现方式都是观念性的。文学中描写的人物、环境和音响等，实际上是看不到、听不到，更是不可触摸的。优秀的文学作品虽然能够对人物、情境等做出极其生动的描写，但是所谓"如见其人，如闻其声"，也只能是在读者的想象中唤起的感受。由于文学形象不是直接诉诸感官，而是诉诸想象，只能存在于想象之中，因而也被称为"想象艺术"，与视觉艺术、听觉艺术、视听艺术等相对应。

文学读者总是结合着自己的生活经验并且凭着自己的理解能力来想象作品中描写的形象。不同的读者，由于生活经验与理解能力的差异，对于同一作品中的形象的把握也会出现各种差异。鲁迅说过，当时二三十年代的青年读者，可能把《红楼梦》中的林黛玉想象成为一位"摩登女郎"。这当然与作品中本来的人物相距甚远。这种情况反过来证明，具有间接性的文学形象，同时也具有较大的不确定性。所谓"一千个读者有一千个哈姆雷特"，就是针对文学而言的。其他一些艺术门类，接受者对于作品中艺术形象的把握也会有差异，但是由于这些直接塑造的形象是完全确定的，这种差异也会比较小。

---

① 黑格尔：《美学》第三卷（下）第56页，商务印书馆1979年版。

2. 艺术表现的广泛性

艺术形象的间接性以及随之带来的不确定性，是文学的短处和局限性。但是另一方面，文学所使用的语言手段又拥有无比广泛的表现能力。它能够表现作家所意识到的一切事物，包括存在于物质世界以及精神世界的事物。例如在小说中，不仅可以描写人物的外貌、动作以及生活环境等等，而且可以直接地、深入地写出人物的内心活动。像这样来揭示人物内心世界的思想、情感、意念和感觉等等，是别的艺术门类无法做到的。绘画对于人物内心活动，只是通过人物在一瞬间的特定的表情和动作以及和他人的关系等暗示出来的，而不能直接表现；对于观众来说，人物的内心活动只有通过视觉形象从意会中去把握。戏剧和电影等，对于人物的内心活动也只能通过人物行为（包括动作、表情、对话等）表现出来，而不能直接去描写；如果利用旁白、独白等手法直接揭示人物的内心活动，实际上就是借用了文学的手段。

由于语言手段在表现上的极大的广泛性和灵活性，它可以进行最充分、最自由的描写。

（二）文学的类型

对于文学体裁的划分，历来存在“二分法”、“三分法”和“四分法”三种方式。“二分法”分为韵文和散文，这是中国古代就有的一种方式，是根据作品的语言“有韵”和“无韵”来划分的。“三分法”分为叙事文学、抒情文学和戏剧文学，这是欧洲传统的划分方式。十九世纪俄国理论家别林斯基就说过“诗只有三类”，这里的“诗”就是指文学。一九七八年在莫斯科出版的波斯彼洛夫的《文学原理》，仍然沿用这种分类方式。“四分法”把文学体裁分为诗歌、散文、小说和戏剧四种。这是中国现代主要使用的方法。

各种分类方式都只具有相对的意义，不能划出绝对的界限。如在“三分法”中，抒情文学既包括抒情诗，也包括抒情散文；而叙事诗也有较重的抒情成分，归入叙事类就显得有点勉强。“四分法”虽然照顾到文体状态、语言运用和表现手法等诸多方面，划分得也较为细致，但是散文诗似乎介于诗歌和散文之间，难说归于哪一种体裁是完全恰当的。而且散文包罗杂文、随笔、游记、故事、寓言、报告文学等等，也显得庞杂一些。由于文学的多样化发展，新的文学样式还会产生出来，就像中国在有了诗歌和散文之后，又有了戏剧文学和小说；近代还有了散文诗和报告文学等。根据载体的不同，有了电影文学和电视文学的出现，

二十一世纪之后，网络文学更是异军突起，这些都更加丰富了文学的样式。但是在现代和当代，“四分法”仍然是中国文学界划分文学体裁的主要方式。这里也采用这种方式，对四种体裁进行简要说明。

1. 诗歌

诗歌是最早的文学样式，是从诗、歌、舞“三位一体”的原始艺术形式中分化出来的。由于与歌舞的密切结合，使它“生来”就具有节奏性和韵律性。中国古代的词、曲（如宋词、元曲）和现代的歌词也是与音乐相联系的。这样就在文体结构和语言运用上形成了一定的要求，格律也就成了诗歌形式上的鲜明特色。中国古典诗歌有严格的格律，特别是律诗和词，句式和音律都形成了特定的模式。欧洲的十四行诗，一首诗分两段，每段两小节，上段每小节四行，下段每小节三行，对每行诗的音节也有要求。现代的“自由体”诗歌，形式上虽然没有严格规定但也讲究节奏和韵律，小节和句式也要相对整齐一致。

注重抒情是诗歌的另一特点，而且是最具有本质意义的特点，没有对于情感的抒发也就没有诗歌。所以郭沫若称“诗人是感情的宠儿”。诗歌一般篇幅比较短小，形式上有严格规定，在对情节和事物的具体描述方面，远不如小说和散文那样便利。但是它富有节奏性和韵律性，与音乐比较接近，这就在表达感情方面有了优势。诗歌在叙述与描写方面虽然也具有一定的能力，但是冷静的描述同诗歌是绝对不相容的。有不少写景诗，使用的都是借景抒情的手法。即使是叙事诗也总是通篇充满感情色彩，而且经常要在情节发展的关键处展开抒情。诗歌更是常常以直接抒情的方式来表现，因此抒情诗在诗歌中占有最大的比重。

诗歌还具有高度凝练的特点，被认为“是一种最集中地反映社会生活的文学样式”。它总是选择最使人感动的内容去表现，并且以少胜多地使它获得广泛的意义。诗歌的描写总是抓住最具有特色的事物，从而架构成一个完整的境界。诗歌的语言也是最为精练的，诗人艾青称它是“最高的语言，最纯粹的语言”[①]。

诗歌的分类，根据表达方式的不同，分为抒情诗和叙事诗；根据语言格式的不同，分为格律诗和自由诗；根据内容的不同，分为史诗、颂诗、爱情诗、讽刺诗、风景诗等等。

2. 散文

散文是应用最广的一种文学体裁，形式多样、手法灵活是它的一个最显著的特点。它的题材也几乎不受限制，从重大社会历史事件到日常生活中的小感触，

---

① 艾青：《诗论》第184页，人民文学出版社1980年版。

以至一花一草，都可以纳入。在表达方式上也毫无局限，叙述、描写、议论和抒情，都可以任意利用；一篇作品可以侧重使用其中一种，也可以同时交替使用。鲁迅的《记念刘和珍君》一文，既有对青年烈士的生平和壮烈行为的叙述和描写，也有作者本人内心感情的抒发，更有揭露和抨击反动当局的强有力的议论。

“形散神不散。”这也是文学界讨论散文特点时得出的一个共识。这就是说，散文虽然在形式、结构、表达方式等方面享有极大的自由与灵活性，但是主题与立意仍然是集中的。优秀的散文，可能看起来是恣意挥洒，不拘一格，说古论今，旁征博引或随意点染，然而思想意图总是明确而突出的。表面形态的“散”与内在精神的“不散”，在这里形成了辩证的统一。

散文的又一个特点是不尚虚构，这一点也是和小说、戏剧、叙事诗不相同的。散文中所写的人物、事件、景物等，一般都有实际依据。例如鲁迅《记念刘和珍君》中的人和事，朱自清《荷塘月色》中的景物，柳宗元《永州八记》中的小石潭等，在生活中都是存在的。当然，不能说散文中没有想象、夸张等等；相反，运用想象、联想、推理等等，对于散文创作是非常重要的。

散文的分类，根据主要的表达方式，可以分为记叙文、论说文和抒情文三种类型；根据形式与内容的差异可以分为小品文、杂文、札记、随笔、游记、报告文学等等。报告文学和纪实文学是二十世纪出现的新的散文品种，主要以具有重要社会意义的、受公众关注的事件或人物为内容，具有新闻性，愈来愈多地为报纸和刊物所采用。有时也把报告文学和纪实文学作为独立的文学体裁来对待。

3. 小说

小说以塑造形象鲜明、富有个性的人物和设计生动的故事情节为基本手段，来反映生活和表达思想感情，这是小说的一个最明显的、最基本的特点。古今中外优秀的小说塑造的形形色色的人物深入人心，各种各样动人的故事脍炙人口。这也是小说之所以赢得众多读者的原因。

小说中的人物和故事虽然根源于社会生活，而且要从生活中提取素材和原型，但是并不去写真人真事，而是要进行虚构和典型化的创造，这是小说的另一特点。《三国演义》虽然有历史上的人物和事件作为依据，但并不是写真人真事，而是经过了虚构和创造。作品中的人物和故事，比实际生活要典型得多，集中得多，理想得多。鲁迅说他的小说中的人物，是从生活中“杂取种种人”或者“专用一个人做骨干”，经过艺术加工创造而成的。

小说因为要多方面地刻画人物，描写复杂的生活现象，在同一作品中经常使用多种表达方式和手法。这是小说的又一特点。别林斯基在谈论小说的特点

时说："才能在这里感到无限的自由。"他说在这里可以使用一切文学手段，既可以像诗歌那样抒情，也可以像戏剧那样让人物直接地"表达自己"，还可以使用在一些体裁中不能使用的旁白、议论等。[①]

小说的类型，有短篇小说、中篇小说和长篇小说。形成它们之间的区别的因素是多方面的。著名文学家茅盾问道："'长篇'和'短篇'的区别是否在于篇幅的长或短，故事的简单或复杂，以及人物的多或寡呢？"他回答说："可以说，区别就在于这些方面，但是，这还是表面的区别。除此之外，还有实质上的区别。短篇小说主要是抓住一个富有典型意义的生活片断，来说明一个问题或表现比它本身广阔得多、也复杂得多的社会现象。长篇小说则不同，它的反映生活的手段不是截取生活的一个片断，而是有头有尾地描绘了生活的长河。短篇小说的人物不一定有性格的发展，长篇小说的人物却大都有性格的发展。"[②]这说明，它们之间的区别除了篇幅长短的表面形式之外，主要还在于内容和表现手法的差异。西方还有人在谈到短篇小说的特点时说，它"是人类命运无穷的长诗中的一个插曲"。中篇小说的状况基本是介于长篇与短篇之间。它可以展示一个较为完整的生活面貌；对于人物的刻画，情节的开展，有较多的回旋余地；除了主要人物之外，有可能塑造较多的人物。

4. 戏剧文学

戏剧文学也称剧本，是供戏剧演出用的文本。主要利用人物的对话来刻画人物性格、反映生活和表达思想感情，是它的第一个特点。剧本的写作，除了开篇关于人物的姓名、年龄、身份、性别以及剧情发生的年代、地区和场景等做简单提示之外，全部要写出人物的具体对话，其间只是再穿插一点有关人物动作、表情和场景转换的简单提示。它不能像小说和散文那样，从侧面对人物进行介绍和描写，更不能直接揭示人物的内心活动，作者也不能参与评论和抒发感情。

剧本是供戏剧演出用的，一切都要符合戏剧的要求，因此要有戏剧性，这是它的第二个特点。所谓戏剧性，就是要在舞台上演化为演员的行动和剧情包含着尖锐的矛盾冲突。这个问题在上文分析戏剧的特征时已经做了说明。

戏剧文学的第三个特点，是选材有限制和表现要集中。因为剧本是要搬上

---

① 别林斯基：《1847年俄国文学一瞥》，《文学理论学习参考资料》第95页，春风文艺出版社1982年版。

② 茅盾：《试谈短篇小说》，《鼓吹集》第256页，作家出版社1959年版。

舞台由演员演出的，而且人物之间要存在矛盾冲突，所以题材就要受到一定的限制。有些可以写成小说的材料，不一定能写成戏剧。而且戏剧的全部内容，最多只能在几幕或几场中来表现，整部戏的时间长度有比较严格的限制，这就要求剧本的情节结构更加集中。老舍的著名剧作《茶馆》，时间跨度为半个世纪，经历清末戊戌政变失败之后，帝国主义指使下的军阀混战时期，直到抗日战争胜利后和解放战争爆发，所有内容都集中于三幕，而且是在一家茶馆内部表现出来的。如果把一部小说改编成戏剧，肯定会删减原作中的许多内容，而且把需要的内容集中在几个场景中去表现。曹禺根据巴金的小说《家》改编的同名剧本就是这样做的。

按照这样的体裁分类方式，戏剧文学中也包含了电影文学剧本和电视文学剧本。电影与电视剧的基本特征存在共同点（这个问题上文已有论述），电影剧本和电视剧本的写作也就有了近似的要求，因此一般把电影文学剧本和电视文学剧本相提并论，统称为影视文学。影视文学剧本和戏剧剧本一样，不是一个纯粹独立自主的体系，而是整部电影和电视剧创作的一个组成部分，是它的“基础”和“第一道工序”。影视剧本与戏剧剧本根本不同的是，影视剧本不是供演员在舞台上扮演角色，而是为了摄制成活动的影视画面，这样就导致了它本身的独特性。

影视剧本的特点，首先是“视觉造型性”，因为“电影是用具有视觉造型性的画面语言来叙述故事的”[①]，影视剧本中的一切表述，必须能够用银幕或屏幕上可视的画面表现出来。著名的苏联电影家普多夫金说：“编剧必须经常记住这一事实，即他们所写的每一句话将来都要以某种视觉的、造型的形式出现在银幕上。因此……重要的是他的这些描写必须能在外形上表现出来，成为造型的形象。”[②]一切概括性的叙述和抽象的议论等，在这里都是无用的。影视如果揭示人物的心理活动，也主要通过可视的画面去表现，如使用镜头的“切入”和“闪回”等，剧本写作也必须适应这种情况。

镜头的转换、组接是影视语言的重要表达方式，其中包括“蒙太奇”手法，影视剧本还必须体现出这一特点。影视剧本只要为了内容的需要，可以随时超越时间与空间的界限，这一点也是与戏剧剧本完全不同的。影视剧本所重视的，是将要出现在银幕或屏幕上的各个镜头之间的内在联系。影视剧本的又一个特

---

① 汪流主编：《电影剧作概论》第6页，中国电影出版社1985年版。

② 普多夫金：《论电影的编剧导演和演员》第32页，中国电影出版社1980年版。

点，就是要考虑到声音的因素。影视虽然以视觉形象为主要表现手段，但也是视听结合的艺术，影视剧本必须能够发挥声音的作用，才能使影片或电视剧取得圆满效果。这里需要的声音首先是人声，其中主要的又是对话。但是影视中的对话与戏剧中的对话不同，因为人物性格和情节内容都主要不是依靠对话来表现，所以对话应当尽可能少。人声还包括人的叫喊等其他表现感情的声音。影视中的声音除人声外，还有自然的音响和音乐，这些在剧本中都应当作为表现手段来利用。影视艺术就是以画面同声音相结合来进行表现的。

八、建筑与园林

建筑与园林都是实用艺术，而且都旨在改善和美化人类自身生活的环境。两者经常互相联系，有时还互相成为对方的一个组成部分。但是建筑与园林又有各自不同的特点和规律，下面对它们分别加以论述。

（一）建筑

建筑是在原始的巢居和穴居的基础上发展起来的。它的基本形式是利用固体材料来建造一个空间，以满足人的居住的需要。而人在建筑实践的过程中，总是出于天性而“按照美的规律来建造”，[①]恩格斯说，到原始社会末期，已经有了“作为艺术的建筑术的萌芽”。[②]建筑一直沿着实用与审美相结合的轨道发展起来，成为社会物质文化的重要组成部分。建筑在发展过程中，很快超越了单纯居住的需要，突出了宗教的、政治的、文化的内容。重要的建筑往往具有精神意义或标志作用，或者成为社会生活的重要场所，成为一个城市或一个区域的地理标识。雨果在他的名著《巴黎圣母院》中写道：“从世界的开始到十五世纪，建筑学一直是人类的巨著，是人类各种力量的发展或才能的发展的主要表现。”

建筑是一种实用艺术，实用是它的基本功能，审美功能是建立在实用功能之上的。古罗马时代建筑师维特鲁威就提出过适用、坚固、美观三个原则，而且还强调了经济的重要性，这些意见在今天仍然具有指导意义。无论什么类型

---

① 马克思：《1844年经济学－哲学手稿》，《马克思恩格斯论文学与艺术》第123页，人民文学出版社1982年版。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷第22页，人民出版社1995年版。

的建筑，即使是宗教建筑如教堂、庙宇、祭坛等，公共建筑如图书馆、博物馆等，或者纪念性建筑如纪念堂、凯旋门等，都要以适用即实际功能作为基础。同时人类把建筑作为美化生活与环境的重要手段，十分重视建筑的造型美。建筑的造型手段十分丰富，包括空间、形体、比例、尺度、韵律、布局、色彩、装饰和风格等诸多因素。另外建筑具有长久的使用价值，而且人们生活于其中需要有安全保障，因此坚固也是它必须具备的条件之一。

总之，建筑集中地体现了人类在技术、科学和思想、艺术等各方面的才能和创造力。这里仅从艺术的角度，或者以艺术为侧重点，对建筑的特征问题进行一些探讨。

1. 建筑艺术的主要特征

空间与实体统一

建筑物是一种拥有内部空间的实体，因为建筑的根本目的是要用人工营造一个理想的生活空间，供人居住或进行其他活动。建筑的艺术形象是空间与实体的统一体。这与同属于三维空间造型艺术的雕塑是不同的。意大利建筑学家布鲁诺·赛维说："建筑的特性——使它与所有其他艺术区别开来的特征——就在于它使用的是一种将人包围在内的三维空间'语汇'……建筑则像一座巨大的空心雕刻品，人可以进入其中并在行进中来感觉它的效果。"①在空间与实体两方面的关系中，处于内部的空间是根据，是主要方面；展现出来的实体是服从于内部空间的。因为一座建筑物，总是为了人在其中活动而建造的，因此首先考虑的是它的内部空间而不是外在形体，外观应当是由对于内部空间的实际需要来决定的。如美国现代建筑家莱特所说："一个建筑的内部空间便是那个建筑的灵魂，这是一种最重要的概念。……新的房屋和新的建筑概念是保持一个由中央核心扩展到每一个外部终端的概念。"②只有少数功能特殊的建筑物是没有内部空间或者内部空间不占主要地位的，例如纪念碑、塔、牌坊等。

在建筑中，空间与实体是互为条件、相互依存，这样构成完整的建筑作品。建筑的艺术性或美感，既从实体造型方面也从空间结构方面体现出来。建筑物的空间，也包括暴露在露天的部分，如庭院、露台、房屋之间的连接或过渡地段等等，即"没有屋顶的建筑"，它的结构和层次，会使人产生美感和愉悦；当空间更加舒适、更加宽阔、更加富有变化，给人的美感就更为强烈。在实体造型

---

① 布鲁诺·赛维：《建筑空间论》，转引自《建筑美学》第12页，云南人民出版社1987年版。

② 《艺术特征论》第177页，文化艺术出版社1986年版。

方面，一座建筑物也总是十分重视总体和局部的审美价值。虽然，建筑物在建造的时候，外在形体的面貌要根据对于内部空间的实际需要来决定，但是当人们把它作为审美对象来进行观赏的时候，外在形式却具有独立的价值。例如长城的雄伟磅礴，故宫的壮丽辉煌，巴黎圣母院的巍峨奇巧，悉尼歌剧院那种碧海扬帆的意韵，首先是从它的整个外观上感受到的。人们在欣赏建筑美的时候，经常也和欣赏艺术美和自然美一样，具有超功利的性质，并不和实际利害联系在一起。

艺术与技术结合

建筑的艺术创作，必须凭借技术的支撑。而技术的特点和发展程度，又要受到物质和文化条件的制约。人们认识到，一个时代的建筑可能达到的水平，总是由那个时代的生产技术所达到的水平来决定的。例如古代埃及建造了金字塔和凿石建造的卡拉克神庙等，是由于当时所使用的材料是石头而且掌握了一定的石料加工、测量与起重等技术。中国古代建筑主要使用木料，建造技术也是在这个基础上发展起来的，因此建筑物多是以木结构为主的单层形式。欧洲建筑虽然继承了古希腊建筑的传统，但是由于技术的发展，不断地超越了用巨石砌成的神庙那种端庄和厚重的形式。中世纪的哥特式建筑因为采用了框架式的肋骨拱券结构等，重量减轻，使之能够形成高耸的形态。现代建筑由于使用了高强度的材料以及新的技术，才能达到前所未有的高度与跨度，艺术上也才能实现新的构想。摩天大楼，数百米高的电视塔，飞越江海的桥梁，只有在现代技术的基础上才能出现。在这里，艺术与技术是密不可分的，因此意大利现代建筑家奈尔维得出这样一个结论："建筑是，而且必须是技术与艺术的综合体，而并非是技术加艺术。"①

风格性与象征性

建筑体现着一个时代的物质和文化的发展水平。同时也显示着那个时代的意识形态和美学观念，因此它总是具有时代标记的意义，反映了时代的面貌。因此欧洲人称它为"石头的史书"；也有人说它是"时代、地域和人的最忠实的记录"。意大利人布鲁诺·赛维在论述建筑艺术的时代特征时，说古埃及的金字塔等体现了"敬畏的时代"，古希腊神庙等体现了"优美的时代"，古罗马的斗兽场等体现了"武力与豪华的时代"，中世纪哥特式教堂体现了"渴慕的时代"，等等。众所周知，建筑不是通过再现生活的具体面貌来反映时代的。它的时代

① 《艺术特征论》第185页，文化艺术出版社1986年版。

特征，当然与它的使用功能是分不开的，除了来自它在当时所实现的功能之外，就是它所具有的风格。时过境迁，原有的功能消失之后，风格依然鲜明。建筑除了显示出时代的特征之外，还具有民族的和地域的特征，这些都是通过总体的风格体现出来的。欧洲的教堂、伊斯兰的寺院、中国的陵园等等，很容易从风格中辨认出来。

有些建筑作品例如纪念碑、教堂、某些殿堂和陵墓等，要表现特定的精神内涵。重要的英雄纪念碑、凯旋门，总是设计成“超人的尺度”，给人以雄伟、庄严的感觉。欧洲的哥特式教堂除了采用穹隆顶、拱券等造成特别的高度，并在顶端配上许多尖塔，表现出一种虔诚的向往和与上天接近的意向，并且在平面设计上采用十字形来象征基督教精神。中国汉代初期建未央宫时，萧何说：“天子以四海为家，非壮丽无以重威。”他认为宫殿只有修建得宏伟壮丽，才能显示帝王的威严和至高的地位。很明显，中国历代的皇宫除了作为封建政权的办事处所之外，同时也总是当做皇权的象征。例如在北京的明清两代皇宫紫禁城，宫殿、场地等都具有超人的尺度，而且用多层台阶把主体建筑抬升到高处，显然是通过外在形体的“壮丽”而达到了“重威”的效果。因为建筑物能够创造某种气氛，例如庄严、雄伟、优雅、明朗、神秘、阴森等等，引起人们不同的情感反应，从而可以产生象征作用。建筑作品特定的精神内涵往往是通过象征手法体现出来的。如黑格尔所说：“建筑是与象征型艺术形式相对应的，它最适宜于实现象征型艺术的原则，因为建筑只能用外在环境中的东西去暗示移植到它里面去的意义。”①

2. 建筑的类型

建筑的类型，一般是以功能为标准来划分的，重要有以下几种，可以分为民用建筑、公共建筑、工业建筑、宾馆建筑、文化建筑、交通建筑、园林建筑、纪念性建筑、宗教性建筑、宫殿陵墓建筑等等。

（二）园林

1. 园林艺术的主要特征

园林是主要利用自然因素同时也利用人文因素旨在改善和美化生活环境所创造的一种场所，是人造的景观，是自然的和自在的景观的艺术再现。在《中

① 黑格尔：《美学》第三卷（上）第29页，商务印书馆1979年版。

国大百科全书》中，对于园林下了这样的定义："在一定的地域运用工程技术和艺术手段，通过改造地形（或进一步筑山、叠石、理水）、种植树木花草、营造建筑和布置园路等途径创作而成的美的自然环境和游憩领域。"在现代，人们还自觉地把园林建筑作为促进生态平衡的一种手段，把它作为城市建设的内容之一。园林作为一种独特的艺术形式，具有以下要素：一是占有较大的固定空间，能够容纳人的游憩活动；二是利用自然界的材料首先是植物材料；三是经过审美创造而且具有景观的意义。这些要素是有机结合、不可分割的。

2. 园林的类型

园林的概念是比较宽泛的。从英文看，园林和公园都是 park，是包括公园在内的。随着园林自身的历史发展，园林的实际内容也在逐渐变化和延伸。在古代，中国的殷、周和西亚的亚述，辟有牧养禽兽供上层社会狩猎游乐的境域，称为囿和猎园。中国秦汉时期，供帝王游憩的境域称宫苑或苑，属于官署和私人的称园、园池、宅园或别业。"园林"一词，始出于晋代和南北朝时。北魏杨衒之的《洛阳伽蓝记》评述司农张伦的住宅时说："园林山池之美，诸王莫及。"唐宋以后，园林的概念更趋广泛，一般指各种游憩境域。到了近现代，园林的范畴，除了传统概念中的庭园、宅园、花园、公园等之外，还包括植物园、动杨园、城市绿化地带和自然风景区等等。

园林的类型，由于实用功能以及同住宅的位置关系等方面的差异，划分出了有如上述那样一些名目。但是也由于园林在形式、风格上的差异，形成了不同的流派，也可以说是不同的类型。下面主要就这方面的情况进行一些论述。

从世界范围来看，园林的主要流派有三个，即欧洲园林、阿拉伯园林和东方园林。

欧洲园林以法国园林为代表。法国园林在十七世纪形成了鲜明的特色，并且影响到欧洲许多国家。它崇尚"人工美"，要求构图布局均衡匀称、井然有序。当时著名的造园家勒诺特尔提出要"强迫自然接受均衡的法则"。他主持建造的凡尔赛宫园林，就是这样的一个典范。这种园林呈规整性的几何图案，花坛、道路、水池、草坪和修剪过的矮树等互相配合，平坦开阔，一览无余。还将精美的雕像安放其中，更富有华丽、高雅的格调。

欧洲园林也还存在其他不同的风格，其中地位比较重要的是意大利台地园和英国自然风景园。意大利园林一般与郊外别墅连在一起，建在坡地上，顺地形造成几层台地。整个园林分两部分，中心是花园，外围是林园。布局采用规则式，讲究对称与均衡，用水池、矮树等组成几何形花纹图案。还特别利用水

的效果，层层跌落的流水和喷泉是最为生动优美的景观。英国园林早先是模仿意大利风格。十七世纪之后，法国园林的模式又被英国上流社会争相仿效。到了十八世纪，受到中国园林和欧洲风景画的启示，有人指出英国园林“不是顺应自然，而是喜欢尽量违背自然”的弊病。从此园林师开始热心地从自然风景汲取营养，追求牧歌式的自然景色，并形成了“自然风景学派”。

阿拉伯园林发端于古代巴比伦和波斯。因为当地干旱缺水，很重视水的利用。波斯园林就形成了以十字形道路交叉处的水池为中心的格局。这种格局在阿拉伯地区被继承下来，成为一种传统，影响面遍及中东、北非和西班牙、印度等地。它的花圃为下沉式，低于地面，以利于保持水分。建筑物位于园地的一端。印度十七世纪修建的著名的泰姬·玛哈尔陵，完全是这种典型格局。十字形道路把园地整齐地分为四块，中央是水池和喷泉，陵墓建筑位于园地的一端，花圃原来也是下沉式，后来填平，改为草地。

东方园林发端于中国，也以中国园林为代表。中国园林建设始于殷周时代。秦汉时的帝王宫苑已具有很大规模，以湖水为中心，堆山建岛，修筑宫室。这种“一池三山”的格局，形成了中国园林的传统。明、清两代在北京修建的北海、中南海，清代修建的颐和园、恭王府花园等，都依水而建。当代园林也多采用这种格局。中国园林崇尚自然，但不是自然的简单模仿，而是自然的艺术再现。明代造园家计成在他的园林学专著《园冶》中说：园林的建造应当是“虽由人作，宛自天开”。这是对中国园林基本特点的精当总结。“诗情画意”，是中国园林设计的主导思想。造园家总是力图在有限的空间，创造出深远的意境。因而采用各种手段，造成变化、对比和层次，收到“步移景异”的效果。现代公园重视群众游憩、娱乐的需要，并修建相应的设施，但是新的内容一般都与民族形式统一起来；同时也吸收了一些西方的造景手法，例如大草坪、图案式的花圃等。中国园林又分北方园林与南方园林两大派系。北方园林以皇家园林为代表，南方园林以私家园林为代表。北方园林如颐和园，规模宏大，豪华富丽，利用自然地势，加以改造。南方园林如苏州园林，与家居相结合，在较小的空间进行营造，设计精巧，布局自由，风格雅致。它仍重视水的应用，并叠石造山，水石相映构成园中主景；再以亭榭廊门，蜿蜒其间，加之花卉竹木，更添情趣。

日本园林在早期虽然接受了中国的影响，但是在长期发展中形成的多种样式的庭园，具有独特的风格。“池泉式”庭园以水为中心，设置岛、山、瀑布和亭台榭桥等；“筑山庭”园内筑土山，与石组、树木等相配置；“平庭”园内平坦，有低矮的石组、树木等；“茶庭”以茶室为主体，并缀以树木、石路、灯笼等；“枯

山水”不设山水，地面铺白砂，以石组和树木作为点缀。日本庭园的总体风格是细腻、雅致。

3. 园林与建筑的密切联系

园林与建筑都是人类为改造自身的生活环境所进行的创造，是一定意义上的环境艺术，都是在地面上占据一定空间而且不可移动。由于功能与特点上的这些相同之处，两者有着密切的联系。一般来说，园林中不能没有某些形式的建筑；而建筑只要有条件，就会带上园林。

园林中的建筑，以造景为宗旨，供人观赏、游览和休息。从中国园林来看，用于园林的建筑一般是亭、台、桥、廊和水榭等。有时也包括起到造景作用的塔、楼、堂、馆等。一些大型园林如北京颐和园、上海大观园等，极具观赏价值的建筑有很大的规模，成组成片，构成整个园林景观的主体，这也是中国园林的特点之一。以苏州园林为代表的南方传统园林，由于本来与住房结合在一起，建筑更是占据着较大比重和突出位置。现代公园和游乐园中，往往还建有游乐场、展厅、茶室等等。西方园林建筑的概念稍有不同，一般不包括主体建筑，单指园中的水池、喷泉、花坛、园灯、装饰雕塑等。但是这并不意味着园林与主体建筑是分离的，例如法国的凡尔赛宫和枫丹白露，园林与宫殿也是互相连接、互相映衬的。

园林附属于建筑，是两者相结合的另一种形式。传统格局是宅院或宅外设置庭园或花园。现代建筑有在屋顶等处设置园林的。大型宾馆等建筑甚至有室内园林，例如国际上曾经流行的“四季厅”。一九八三年修建的广州白天鹅宾馆的厅内景观“故乡水”，还设置有假山和飞瀑流泉等。人民大会堂的澳门厅内，亦设有小桥流水，亭榭廊檐。

九、其他艺术门类

还有一些其他的艺术门类，其中比较重要的有曲艺和木偶等。

（一）曲艺

曲艺是中国传统说唱表演艺术的总称，经过长期的发展演变，形成了品种极其繁多的一个庞大的艺术门类。据《中国大百科全书》的有关资料，一九八二年统计，现代在国内流传的曲艺品种共有三百四十一种。其中汉族的曲种可以

归为四大类：评话、鼓曲、快板和相声。曲艺一般有较强的地域性，在民间有很深的渊源而且与方言结合紧密，不少曲种只在一定的地区流传。当代流行全国的大概应当首推相声，原因可能首先是它没有语言的障碍，再就是因为它的不少优秀作品幽默而有深意，加上侯宝林等几代优秀艺术家的创造，使这种艺术形式受到广大人民群众的喜爱。评书是一种单人说故事的艺术形式，主要流传于华北与东北地区，表演绘声绘色，具有吸引力。北方地区影响较大的还有对口快板、京韵大鼓等。山东快书是一种讲究节奏的说故事形式，虽然使用山东方言，但影响较广，流传于北方各省市。在华东地区，苏州评弹是较有影响的曲种，分布于江苏、浙江和上海一带。这是一种说唱形式，由一人或数人表演，并由表演者用弹拨乐器自行伴奏；内容有叙事性的，也有抒情性的，风格细腻华美，多由女性表演。起源于福建泉州、厦门的南音，在东南沿海一带和台湾省有很大影响，并传至东南亚一些国家。南音由一人或多人表演，伴奏音乐丰富，曲调优美。另外，比较重要的还有东北和内蒙古的二人转、四川清音、河南坠子、安徽凤阳花鼓、维吾尔族说唱、蒙古族的好来宝等等。

（二）木偶

木偶是由人操作人工制作的拟人形象进行表演的一种艺术形式。木偶的造型可以自由地发挥想象，便于使用夸张、变形等手法，在表现神话、童话和传奇故事等方面得心应手，特别受少年儿童的欢迎。木偶由于造型手段和操作技法的不同，分为多种类型，例如提线木偶、布袋木偶等等。木偶造型的设计制作，要采用绘画、雕塑等手段；表演要采用戏剧的形式，并且要有音乐和舞台美术的配合，是一门综合性较强的艺术。

第三节　各门艺术之间的关系

一、各种艺术的相互联系

上文着重阐述了各个艺术门类以及各门类之中各种类型的特点。正是因为每一种艺术都有自己的特殊性，才使它区别于其他门类的艺术而独立存在。但

是各门类之间的关系又不只是相互区别和相互独立，而又是相互联系和相互融通的。

在艺术领域，各门类之间相互联系和融通的现象是普遍存在的。从艺术的发展史上看，有一些现在作为独立门类的两门或多门艺术本来就是结合在一起的。例如在原始艺术中，音乐、舞蹈与诗歌就是“三位一体”的结合体，是一门艺术。这一点在本章开头部分已经谈到。同时还可以看到，艺术在自身的发展过程中，不同门类之间相互吸收、相互利用，甚至重新结合在一起成为一门新的艺术，这也是实践反复证明了的一条规律。例如中国的戏曲，就是文学和歌舞、说唱表演的结合，又吸收了美术的因素，可以说是一门综合性艺术。电影艺术更是综合了摄影、文学、戏剧表演和美术、音乐等多种因素。

不同的艺术门类之所以能够相互联系甚至结合在一起，首先是因为它们有着共同的本质。也就是说它们都是客观世界在人的意识领域的审美反映，都是以感性形象来反映世界。这是它们共同的“基因”，是它们能够相互联系和融通的根本原因。另外，不同的艺术门类之间，在某些方面可能具有共同的特点。例如音乐和文学，都是在时间过程中展示的，同属于时间艺术；雕塑和建筑都是在空间展示的，同属于空间艺术。再如戏剧表演和绘画，都能够诉诸视觉，在感知方式方面具有共同点；音乐和舞蹈除了同样在时间过程中展示之外，还有节奏性和韵律性等共同特征。诸如此类的情况，是不同的艺术门类之间得以联系和融通的又一个原因。特别是有一些艺术门类，彼此之间由于表现方式或者功能等方面更为密切的甚至不可分离的关系，使它们经常联系在一起。舞蹈和音乐是一个很明显的例子。尤其是就舞蹈来说，它完全离不开音乐，因此在舞蹈界就有“音乐是舞蹈的灵魂，舞蹈是音乐的回声”的说法。中国的水墨画和书法，也有着深刻的内在联系。例如汉字起始于象形文字，就是从绘画演变而来的；而且，在笔和墨的使用上两者又有相通之处。所谓“书画同源”，对于中国画和书法来说，是完全符合实际的。中国画在发展过程中，实现了与书法的巧妙结合；绘画借助于书法，往往不仅强化了主题思想，而且增添了形式上的美感。两者融为一体，相得益彰。建筑和园林之间的关系，也可以作为这方面的一个例子。因为两者在功能方面都是为了改善人的生存环境，而且又同样是在较大的空间展示的，这样就有条件也有需要互相配合，创造出更加理想的境界。

不同艺术之间的联系和融通，存在着多种不同的方式。主要方式大致可以归纳为以下几种：

（一）吸收与借鉴

一种艺术，经常会从其他艺术中吸收自己需用的东西。例如不少的电影和电视剧，利用了文学作品中的题材内容，也就是把文学作品进行了“改编”。在其他艺术门类中，这种情况也是常见的。例如法国雕塑大师罗丹说，画家和雕塑家可以取材于作家。他说：“当一种文学的题材已为人所熟悉，艺术家可以拿来用，而不必怕人不懂。”[①]有的戏剧吸收了电影的手段，在特定的场景中，以活动的电影画面作为舞台的背景。在另一种情况下，一种艺术并不直接利用他种艺术的题材内容或其他因素，而只是从他种艺术所创造的境界或形式等方面得到借鉴或启示。例如著名的德国音乐家舒曼说：“有教养的音乐家能从拉斐尔的圣母像得到不少启发。同样美术家可以从莫扎特的交响乐获益不浅。不仅如此，对于雕塑家来说，每个演员都是静止不动的雕像，而对演员来说，雕塑家雕塑作品又何尝不是活跃的人物？在一个美术家的心目中，诗歌却成了图画，而音乐家则善于把图画用声音体现出来。”[②]

如上所述，一种艺术从他种艺术中，或者吸取某种实质性的成分，或者只是在象形手法等方面得到启示和借鉴，从而形成相互间的联系关系。这种联系方式，是一种艺术从它本身的需用出发，吸收或借鉴了其他艺术的某些因素，并不改变它自身独立的性质。例如电影或电视剧即使在内容上基本吸收了某部小说的情节、人物和主题，也并不改变电影或电视剧固有的性质。如果一位音乐家从一幅风景画中受到了启示，获得了灵感，创作出一部乐曲，它也仍然是音乐作品。中国历来有“诗中有画，画中有诗”之说。所谓“诗中有画”，就是说诗中有如画般的优美鲜明的象形；所谓“画中有诗”，就是说画中富有诗意，韵味无穷。当然，它们各自都依旧是诗、是画。

（二）配合

两种或两种以上的艺术出现在一件作品中，形成统一和谐的整体，但是并不改变各自的性质。例如在中国画中，经常配上题诗，诗与画相得益彰，但是诗与画仍然保持着各自原有的性质，并没有变成第三种艺术。在这样的配合之

---

① 《罗丹艺术论》第87页，人民美术出版社1978年版。

② 《舒曼论音乐与音乐家》第148页，人民音乐出版社1982年版。

中，各种艺术的地位一般不是平列的，而会有主次之别。上述中国画中诗与画的配合，通常是以画为主。再如，园林中有时配置雕塑作品，雕塑与周围环境形成和谐一致的关系，成为园林不可缺少的组成部分。但是雕塑作品仍然具有独立的价值，在这里对园林起到了配合作用，增加了园林的内涵和美感。当然在雕塑与园林的配合中，也存在以雕塑为主的情况。这就是在比较大型的或者比较重要的雕塑作品周围，用园林的形式来进行烘托，使雕塑作品位置更为显著，形象更加突出，这种情况也是不少见的。在音乐和舞蹈的关系中，当代舞台上经常可以看到的“舞伴歌”这种形式，显然是以歌为主，舞蹈起着配合与陪衬的作用。

（三）结合

这种方式，是两种以上的艺术结合成为一个整体，不可分离，也没有各自独立的价值。例如原始艺术中诗、歌、舞的“三位一体”，就是这种情况。这种结合的方式，不能理解为几种不同的艺术类型的相加，而是几种艺术因素的融合。在这种情况下，可能会产生新的艺术品种。例如文学性质的歌词和音乐性质的曲调之间的结合就成了歌曲；电影的表现手段与绘画的造型方式相结合，就成了动画片。一些所谓的“综合艺术”，也是由几种艺术因素相结合而形成的新的艺术种类。例如戏剧，就是由表演艺术和文学、美术、音乐相结合而产生的；电影是在戏剧所具有的那些因素的基础上，又加入了活动摄影的表现手段。这种情况是普遍存在的。

上文提到建筑与园林相互配合的做法，应当理解为那只是它们之间联系方式中的一种，因为还存在其他联系方式。例如苏州园林中，就是园林与建筑两种因素结合成一体的，亭台门廊等建筑就是整个园林的组成部分；其他部分如水石花木等，也不能离开这些建筑而独立存在。看来，两种艺术因素的结合，是否产生出新的艺术形式，成为第三种艺术，还需要进行具体分析。

二、艺术在分化与综合中发展

艺术在自身的发展中，不断地经历着分化与综合的过程。诗歌和音乐从原始歌舞艺术中分离出来，成为各自独立的艺术门类，这可能是第一次分化。从此文学、音乐和舞蹈走上了各自发展的道路。文学在诗歌之后，又出现了散文，

然后又相继出现了小说和戏剧文学等等。音乐逐渐形成器乐和声乐两大部分，其中器乐又发展为各种演奏形式，直到规模宏大的交响乐；声乐也形成了许多样式，以至与戏剧相结合而产生了歌剧、音乐剧。舞蹈也在发展中形成了独舞、双人舞、群舞和舞剧等等。

还可以看出，在上述几门艺术的发展过程中，又是经历了多次分化与综合的。例如音乐在独立发展之后又分为声乐和器乐，文学分为散文与韵文之后又出现小说和戏剧文学等等，这就是分化；戏剧和歌剧、舞剧都是多种艺术形式的综合。电影则是更大范围的综合。

每个艺术门类以及其中的各种样式，都是一个个开放的体系，而不是各自闭关自守的领地。只要有了一定的条件，它们都会从其他艺术中吸取营养，甚至同其他艺术结合起来而创造出新的艺术品种，这样来丰富和发展自己，并使得整个艺术系统得到发展。这是艺术发展的一条客观规律。在现代社会，随着经济和文化的加速发展，各种学科之间的联系与交叉呈现出日益频繁的态势，在艺术系统内部各学科之间，以及艺术与外部学科之间，都是如此。自摄影技术发明以来的一百多年间，就出现了摄影、电影和电视等这样一些影响很大、发展最为迅速的艺术门类，对于其他门类和样式的发展也产生了积极的有力的影响。这对于三万年的艺术史来说，不过是一个短暂的时期。艺术与现代工业生产相结合而形成的现代工业设计，更是一股澎湃于整个生活领域的宏大艺术潮流。它不仅对于满足人们的物质生活与精神生活起着重要作用，也影响到艺术领域的美学观念，催动着新的艺术形式的诞生。各种历史悠久的传统艺术形式正在不断吸收新的营养，更新着自己的面貌；新的艺术形式也在不断涌现。艺术园地将更加呈现出百花争艳的局面，艺术也将在社会生活中发挥更加重要的作用。

思考题：

1. 整个艺术系统包括众多艺术门类，但是如何分类，有不同的方法。常见的几种分类方法各自分类的根据是什么？各自又分为怎样的几种类型？

2. 有一种艺术分类方法，是根据创造艺术形态的材料与技法的不同，分成了美术、音乐、舞蹈、戏剧、电影、电视、摄影、建筑与园林、曲艺、木偶等门类，试找出每个门类最为根本的、即足以和其他门类区别开来的特征。

3. 在美术中，绘画与雕塑除了在存在方式方面有二维空间（平面）与三维空间（立体）的区别之外，还有哪些重要区别？

4. 说明工艺美术品的物质与精神、实用与观赏的双重属性。

5. 为什么说工业设计适应了现代社会日益提高的物质和文化生活的需要?

6. 音乐不能再现现实世界的物质形式，而长于抒情，那么音乐表达感情的方式有什么特点?

7. 舞蹈动作十分重视规范性和技巧性，那么舞台上的舞蹈是否就是规范化的技巧动作表演? 为什么?

8. 怎样理解戏剧行动? 为什么说戏剧行动是戏剧艺术最重要的特征之一?

9. 戏剧与电影、电视剧有许多共同点，例如都具备剧本、导演、表演和美术这样四个要素，都要依靠演员的表演来体现内容，但是它们又有什么不同点?

10. 电影与电视相比较，各有什么优势?

11. 联系实例，说明电影与电视剧时空转换的自由性是怎样体现的。

12. 纪实性是摄影艺术的重要特征，这个特征是否束缚了摄影家的主体性?

13. 建筑与雕塑都是占有三维空间的造型艺术，但是建筑在哪些方面有别于雕塑?

14. 联系实例，说明园林艺术的特点、功能以及与建筑的关系。

15. 为什么说文学与其他各门艺术有着广泛的联系?

16. 与美术、戏剧、电影等塑造的形象相比较，文学形象有什么特殊性?

17. 联系实例，解释不同艺术门类之间互相吸收、配合与结合的现象。

18. 艺术类型的分化与综合，对于艺术的发展有什么意义?

本章参考书目:

黑格尔:《美学》(共三卷)，商务印书馆1979年版。

汪流等编:《艺术特征论》，文化艺术出版社1986年版。

王士达等著:《各门类艺术的特征》，文化艺术出版社1986年版。

李洪明主编:《艺术鉴赏》，东方出版社1997年版。

王宏建、袁宝林主编:《美术概论》，高等教育出版社1994年版。

卓菲亚·丽莎(波兰):《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版。

隆荫培、徐尔充:《舞蹈概论》，上海音乐出版社1997年版。

谭霈生:《论戏剧性》，北京大学出版社1981年版。

欧纳斯特·林格伦(英国):《论电影艺术》，中国电影出版社1979年版。

M·兰福德(英国):《世界摄影史话》，中国摄影出版社1986年版。

第三章　艺术发展论

当我们面对从古至今浩如烟海的艺术作品，从阿尔塔米拉洞穴壁画到西方现代派，从青铜器上神秘的饕餮纹到罗中立的油画，我们深切地感到艺术是发展的，不是静止的。艺术的发展是一个历史过程。这样，我们就有一些必须回答的问题：艺术是怎样发生的呢？艺术发生之后，它的发展过程是怎样的呢？艺术为什么会发展，它发展的动力是什么呢？在艺术发展史上，每一个时代的艺术家是怎样对待以前的艺术传统呢？每一个民族的艺术家又是怎样对待其他民族的艺术呢？在当今全球一体化的环境中，艺术的民族性与世界性又是怎样的关系呢？上述所有问题，概括说来，就是艺术发生与发展的规律性问题。

研究艺术的发展规律可以由浅入深地分为几个层次：第一个层次是对艺术发展过程的客观描述，某个时代有什么艺术作品和艺术家，这是一个在人主观意识之外的客观过程。第二个层次是艺术史家对艺术发展过程的主观描述，它渗透了艺术史家的观点与方法，是对艺术发展模式的描绘。每个艺术史家都会对艺术发展的客观过程有自己的理解和阐释，都会自觉或不自觉地根据某一价值标准去描述这个过程。第三个层次是对艺术发展深层次的哲理思考，即艺术为什么是这样发展而不是那样发展的？艺术发展的动力是什么？本章所研究的正是对艺术发展过程深层次的哲理思考。

第一节　艺术的发生

艺术发生学是研究艺术发生的原因及其过程的理论。艺术是怎样发生的？在艺术发展史上，对这个问题不乏有益的探索。十八世纪德国哲学家谢林就认

为，艺术是至高无上的精神产品，因此，艺术与野蛮是水火不容的，有野蛮则无艺术，有艺术则无野蛮，根本就不可能存在艺术的原始形式——野蛮人的艺术。他说："艺术是很神圣、很纯洁的，以至艺术……完全与真正的野蛮人向艺术所渴求的一切单纯感官享受的东西断绝了关系。"[①]十九世纪达尔文进化论的提出，用无比雄辩的事实证明了一切物种都有一个发生发展的过程，这极大地解放了人们被禁锢的思想：如果物种有发生发展的过程，那么，世上万事万物都应有其发生发展的过程。这一科学的世界观为研究艺术的发生提供了理论基础。十九世纪末西班牙北部阿尔塔米拉洞穴艺术和法国拉斯科洞穴壁画，第一次在人们面前呈现出原始艺术的奇特形象，令人信服地证实原始艺术的存在，它为研究艺术的发生提供了客观依据。基于上述理由，十九世纪到二十世纪许多学者争相提出关于艺术发生的各种理论。

一、历史上关于艺术发生的几种主要理论

（一）游戏说

游戏说由十八世纪德国思想家席勒和十九世纪英国哲学家斯宾塞提出，艺术史家曾把这种学说称之为"席勒——斯宾塞理论"。这种理论在十九世纪末、二十世纪初风靡一时，为许多人所信奉。

席勒认为，艺术发生的真正原因是以外观为目的的游戏冲动。

"外观"是席勒美学中一个重要的范畴。他认为，人在现实生活中，既受到自然力量和物质需要的强迫，又受到理性法则的束缚和强迫，是不自由的，这时，人们仅仅以功利为目的观察外界，就无法获得以外观为目的的快乐。人只有摆脱了物质的和理性的强迫，才能偏爱外观，而不珍惜实在。当人发现了没有任何利害关系的纯粹外观的时候，自由开始了，审美开始了，游戏开始了，人性开始了，艺术也开始了。这是人脱离动物界的最后标志。他说："野蛮人以什么现象来宣布他达到人性呢？不论我们深入多么远，这种现象在摆脱了动物状态的奴役作用的一切民族中间总是一样的：对外观的喜悦，对装饰和游戏的爱好。"[②]

为什么会游戏呢？精力过剩。游戏就是过剩精力的发泄。当人摆脱了实用的

---

① 谢林：《先验唯心论体系》第271页，商务印书馆1977年版。

② 席勒：《美育书简》第26封信，中国文联出版公司1984年版。

功利目的，才能产生自由的游戏，正是这种无功利的、无目的的自由游戏，推动了艺术的发生。喜悦的无规则的跳跃逐渐成为舞蹈，发之于情的声音逐渐成为歌曲。

斯宾塞进一步发挥了席勒的理论。他认为，游戏与审美有一个共同的特征，那就是两者都不能直接有助于维持生命，都与功利无关。在低等动物那里，全部力量消耗在执行保持生命必不可少的机能上。只有功利活动，没有过剩精力。在高等动物那里，并不是把全部精力都用在满足直接的需要上，那些没有消耗掉的过剩精力，产生了游戏。游戏虽然没有实际的功利价值，但是，它并不是没有任何价值，游戏对个人和整个民族都具有生物学上的价值。

普列汉诺夫在《论艺术——没有地址的信》一书中对游戏说做了激烈的批评。他认为，游戏产生的真正动因不是精力过剩而是劳动。游戏在形式上先于劳动，但游戏在内容上却是劳动的产物。野蛮人玩狩猎的游戏，从个人来说，确实游戏先于劳动，但从整个社会和整个民族部落的角度来说，劳动先于游戏。野蛮人在舞蹈中再现各种动物的动作，无非是再度体验狩猎劳动中的快乐冲动。因此，劳动先于游戏，先于艺术。先有劳动，然后才有游戏，才有艺术。

确实，游戏说中包含了一些有价值的思想，揭示了艺术发生的某些方面：第一，人们只有在满足了衣食住行的功利需要之后——哪怕是极低水平的需要，才有可能用过剩的精力从事艺术活动。第二，游戏与艺术确实有许多共同点：它们都是超功利的，不能满足人们实际的物质需要；它们都具有假定性；它们都能使人产生愉悦的情感。因此，游戏说也在一定程度上揭示艺术的部分特性，艺术的娱乐功能就包含游戏的因素。第三，对原始民族的艺术考察中发现，艺术确实与游戏有关，例如原始部族中在空闲时往往有大规模的、集体的狂欢舞蹈和歌唱，那种强烈的感情和欢快的节奏，根本不可能从劳动节奏中产生。

游戏与艺术虽然有一些共同的特征，但它们也有本质的区别：首先，游戏的目的是发泄过剩的精力或是某种活动的练习，而艺术的目的广泛而深刻；其次，游戏是短暂的，而艺术的生命力是长久的；再次，游戏不需要观众，是个人的自娱，艺术是情感的交流，必须有观众；最后，儿童喜欢游戏却未必喜欢艺术，艺术家喜欢艺术却不喜欢游戏。基于以上理由，我们认为，游戏没有科学地、全面地揭示艺术发生的根源，未能揭示艺术发生的真正奥秘。

（二）巫术说

艺术起源于巫术，是二十世纪以来西方艺术发生学中影响最大的一种理论。

巫术说最早由英国人类学家泰勒在《原始文化》一书中提出，原始艺术起源于原始巫术，而原始巫术根植于原始人万物有灵的世界观，他说："野蛮人的世界观就是给一切现象凭空加上无所不在的人格化的神灵的任性作用。…… 古代的野蛮人让这些幻象来塞满自己的住宅、周围的环境、广大的地面和天空。"[①] 野蛮人没有按照世界的本来面目认识世界，把人与世界的关系做了歪曲的虚幻的反映。另一位英国人类学家弗雷泽在他的名著《金枝》中则把这种关系归纳为两类，他说："如果我们分析巫术赖以建立的思想原则，便会发现它们可归结为两个方面：第一是'同类相生'或果必同因；第二是'物体一经互相接触，在中断实体接触后还会保持远距离的互相作用'。前者可称之为'相似律'，后者可称作'接触律'或'触染律'。巫师根据第一原则即'相似律'引申出，他能够仅仅通过模仿就实现任何他想做的事；从第二个原则出发，他断定，他能通过一个物体来对一个人施加影响，只要该物体曾被那个人接触过，不论该物体是否为该人身体之一部分。基于相似律的法术叫做'顺势巫术'或'模拟巫术'。基于接触律或触染律的法术叫做'接触巫术'。"[②]原始人想使某人死掉，便收集他身上的指甲、头发、眉毛、唾液，用蜂蜡粘成人像，连续七夜在灯焰上烤化，要谋害的人必将死去。通过模仿人像的蜡像死去而使仇人死去，可称之为"顺势巫术"或"模拟巫术"。通过曾接触过仇人的指甲、头发等物的死去而使仇人死去，可称之为"接触巫术"。

法国史前艺术家雷纳克等人首先用巫术理论去揭示旧石器时代洞穴壁画发生的原因。首先，洞穴壁画往往在黑暗洞穴的深部，西班牙阿尔塔米拉洞穴几乎有一千英尺长，壁画在它的顶部。法国尼沃洞穴壁画在八百码的深处，特别是法国高姆洞穴的壁画犀牛竟画在人只有平躺在地上方能看到的岩石隙缝中，因此，这些壁画不是为了鉴赏，而是巫师所做的巫术。巫术认为，狩猎之前在洞穴中画什么，人们就会在狩猎中获得什么。其次，洞穴壁画不顾轮廓是否清晰而一再重复，拉斯科洞穴一处壁画竟重复了三次。这实际上是岩画取得了预期的巫术效果，给狩猎者带来了好运，于是就在某些地方一再重复，期望每求必应。再次，洞穴壁画是巫术的更为有力的证据是在动物形象的身上有被长矛戳刺或棍棒打击过的痕迹，画面上有已经陷入陷阱的猛玛象，口鼻喷着鲜血的垂死的熊，都使人相信，这些壁画与交感巫术有关。鲁迅也认为原始壁画与巫术

---

① 转引自朱狄：《艺术的起源》第131页，中国社会科学出版社1982年版。

② 弗雷泽：《金枝》第19页，大众文艺出版社1997年版。

有关，他说："画在西班牙的亚勒泰米拉（Altamira）洞里的野牛，是有名的原始人的遗迹，许多艺术史家说，这正是'为艺术而艺术'，原始人画着玩玩的。但这解释未免过于'摩登'，因为原始人没有十九世纪的文艺家那么有闲，他画一只牛，是有缘故的，为的是关于野牛，或者是猎取野牛，禁咒野牛的事。"①

艺术的发生受到巫术的影响，这是无法否认的客观事实。那么，能不能说艺术发生于巫术呢？不能。第一，并非一切原始艺术都受巫术的影响，例如饱餐后的满足或性欲冲动而产生的原始歌舞，就与巫术无关。第二，影响并不是根源。如果把艺术的发生归之于巫术，实质上是把艺术的发生归之于意识。人们仍然要问，巫术又是怎样发生的呢？依据唯物史观，巫术归根到底发生于物质生产的实践活动。普列汉诺夫指出："原始宗教是社会发展的无可争辩的'因素'，但是这个因素的全部实际意义，是以万物有灵论概念与之相联系的那些实践理智的规则规定了什么样的行为为转移的，而这一点又完全取决于一定经济基础上所产生的社会关系。因此，如果原始宗教具有社会发展因素的意义，那末这种意义完全植根在经济之中。"②

（三）劳动说

在艺术发生的诸多理论中，劳动说为研究艺术的发生做出了独特的贡献，受到了众多美学家、特别是马克思主义美学家的重视。尽管他们研究的角度不同，用以论证的材料各异，但是，他们都从某一方面、某一角度为科学地揭示艺术发生做出了自己的贡献。

沃拉斯切克、毕歇尔、希尔恩都强调音乐、舞蹈的特征是节奏，而音乐、舞蹈的节奏又来源于劳动的节奏，因而劳动是艺术发生的直接动力。

沃拉斯切克研究了原始人的音乐和舞蹈，指出原始人的歌唱和舞蹈有赖于节奏，而节奏又是在集体劳动中产生的，因此，歌唱和舞蹈对节奏的严格遵守，这种能力假如没有得到集体劳动的促进，那么它就不可能在原始部族中达到那样较高程度的发展。毕歇尔引证大量资料证实了这个观点。他写道："拜尔顿说，在他所知道的非洲黑人那里，音乐的听觉发展得很差，但是他们对于节奏却敏感得令人吃惊：'划桨人配合着桨的运动歌唱，挑夫一面走一面唱，主妇一

---

① 鲁迅：《且介亭杂文·门外文谈》，《鲁迅全集》第六卷第75页，人民文学出版社1957年版。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第五卷，第406—407页，三联书店1984年版。

面舂米一面唱。'卡沙里对于他做了很好研究的巴苏陀部落的卡斐尔人也是这样说的，'这个部落的妇女手上戴着一动就响的金属环子。她们往往聚集在一起用手磨自己的麦子，随着手臂的有规律的运动唱起歌来，这些歌声是同她们的环子的有节奏的响声十分谐和的'。"[①]根据上述资料，毕歇尔做出结论："在其发展的最初阶段上，劳动、音乐和诗歌是极其紧密地互相联系着的，然而这三位一体的基本的组成部分是劳动，其余的组成部分只具有从属的意义。"[②]当然，劳动决定节奏，节奏又促成音乐、舞蹈的发生，不是没有条件的，这个条件就是集体劳动。希尔恩说，在大洋洲的部族那里是可以看到劳动与歌舞的关系的最典型的例子，因为"那里个人与个人之间需要一种最密切的合作，例如，由于划船动作需要按照同一的和固定的节奏来加以调节，因此那里的划独木舟舞和造船歌得到了发展"。

普列汉诺夫赞成艺术发生于劳动的观点。他说："原始人在劳动时总是伴着歌唱。音调和歌词完全是次要的。主要的是节奏。歌的节奏恰恰再现着工作的节奏，——音乐起源于劳动。"[③]又说："原始社会的生产者所服从的拍子又是由什么决定的呢？为什么在他的生产性运动中恰好遵照着这种而非另一种节奏呢？这决定于一定生产过程的技术操作性质，决定于一定生产的技术。在原始部落那里，每种劳动都有自己的歌，歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏。"[④]

艺术发生于劳动，无疑是一个正确的命题。

关于艺术发生还有一些理论，我们就不一一详述了。

二、艺术发生的根本动力

艺术发生的动力是什么呢？第一，艺术发生的动力是复杂的，不是单一的，劳动、情感、巫术、想象、幻想等等原始社会的一切，它们互相联系、互相制约，构成了一个系统，组成一个合力，推动着艺术的发生。第二，在这个动力系统中，并不是每个动力因素都处于同等重要的地位，其中有一个因素决定着其他因素

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第五卷第338、340页，三联书店1984年版。

② 同上。

③ 同上，第二卷第755页。

④ 同上，第五卷第339－340页。

的产生和发展，成为艺术发生的根本动力，这就是人类的生产劳动实践。恩格斯说，马克思为无产阶级所创立的崭新的哲学派别就是“在劳动发展史中找到了理解全部社会史的钥匙的新派别”[①]，无产阶级的世界观就是认为宗教、国家、法律、道德、科学、艺术，“都不过是生产的一切特殊方式，并且受生产的普遍规律的支配。”[②]可见，生产劳动实践是艺术发生的根本动力。

（一）生产劳动实践为艺术的发生创造了前提

生产劳动实践创造了艺术创作的主体——人，为艺术的发生提供了前提。马克思说：“任何人类历史的第一个前提无疑是有生命的个人的存在。”[③]艺术发生的前提，与人类历史发生的前提一样，是人的产生。而劳动生产实践在人的产生过程中起了决定作用。恩格斯在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一文中科学地描述了这个过程。

首先，劳动使猿爪变为人手，猿脑变为人脑，这是从猿到人转化中具有决定意义的一步。

大约几百万年以前，有一群满身是毛生活在树上的古猿，由于气温的下降，雨量的减少，茂密森林稀疏，迫使这群古猿从树上到了地上，为了觅食、筑巢或用木棒抵御野兽，它们直立行走，手脚分工，“完成了从猿转变到人的具有决定意义的一步”。劳动所创造的人手，既是人发生的前提，也是艺术发生的前提。恩格斯说：“手不仅是劳动的器官，它还是劳动的产物。只是由于劳动，由于和日新月异的动作相适应，由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起的骨骼的特别发展遗传下来，而且由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作，人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上，它才能仿佛凭着魔力似的产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”[④]

劳动创造了手，手反转过来又促进了劳动。直立行走为脑的改善提供了可能，那么，劳动使这种可能转化为现实，猿脑进化为人脑。

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第254页，人民出版社1995年版。

② 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第121页，人民出版社1979年版。

③ 《马克思恩格斯选集》第一卷第24页，人民出版社1995年版。

④ 同上，第三卷第509－510页。

其次，劳动推动了语言的产生，劳动与语言又进一步推动了意识的产生，“这便是人同其他动物的最后的本质的区别”。

人是一切动物中最具社会性的动物。在集体劳动中，为了协调动作，交流经验，已经感觉到彼此有些什么非说不可，这就促使了语言的产生。在语言与劳动的推动下，抽象能力和推理能力有了初步的发展，产生了意识。这样，人与动物就产生了本质的区别。动物仅仅适应自然，而人则有意识有目的地改造自然。恩格斯说：“动物仅仅利用外部自然界，单纯地以自己的存在来使自然界改变；而人则通过他所做出的改变来使自然界为自己的目的服务，来支配自然界。这便是人同其他动物的最后的本质的区别，而造成这一区别的还是劳动。”①

再次，劳动推动了工具的制造。当劳动促进了人手、人脑、语言、意识产生之后。经过了几千万年的量的积累，终于产生了自然界进化过程中最有意义的质的飞跃：第一把石刀产生了，人成为制造生产工具的动物，工具的产生是猿转变为人的标志。恩格斯说：“劳动是从制造工具开始的。”又说：“人类社会区别于猿群的特征又是什么呢？是劳动。”②

这样，我们就面临一个逻辑上的难题：我们说，劳动推动了工具的产生；又说，劳动是从制造工具开始的。那么，劳动究竟在工具制造之前还是之后呢？劳动的出现是在人类社会产生之前还是之后呢？对此恩格斯的回答是：在工具和人类社会产生之前的劳动是“萌芽状态的劳动”，在工具和人类社会产生之后的劳动是“真正的劳动”。随着工具的产生，“萌芽状态的劳动”转变为“真正的劳动”，但二者都是劳动。所以恩格斯说：“劳动创造了人本身。”

人的产生为艺术的发生提供了前提。只有人的灵巧的双手才产生了迷人的绘画和雕塑，只有人的歌喉才能产生动听的歌曲，只有人的肢体才产生优美的舞姿。席勒曾动情地说：“啊，人类，只有你才有艺术！”

（二）生产劳动实践推动着思想与感情的产生，为艺术的发生创造了第一个必要的条件。

劳动是人们有意识、有目的地使用工具、征服自然以满足自己物质需要的活动。这是人与动物的根本区别。马克思说：“蜘蛛的活动与织工的活动相似，蜜蜂

---

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第517页，人民出版社1995年版。

② 同上，第三卷第513页。

筑蜂房的本领使人间的许多建筑师感到惭愧。但是，最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它建成了。劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。他不仅使自然物发生形式变化，同时也还在自然物中实现自己的目的，这个目的是他所知道的，是作为规律决定着他的活动的方式和方法的。"[①]正因为如此，人们在劳动过程结束以后，必然把劳动的结果与劳动开始时的观念加以比较，看看二者是否符合。有两种不同的结果，对人的观念、情感产生着不同的影响。

第一种结果是劳动的结果与原来的预想不一致，这就导致了图腾和巫术的产生。

由于原始社会生产力的落后，原始人的愚昧无知，人们处于客观必然性的统治之下，因而在狩猎中没有得到期望中的野兽，在采集中没有得到期望中的果实，成为经常的现象。在他们看来，自然界是令人恐惧的，特别是巨大的洪水、险峻的山峰、强烈的风暴、震耳的雷鸣、耀眼的闪电，他们对这些无法征服的对象充满了崇仰的心理和虚幻的猜测。原始人认为自己无法获得预期的劳动成果，无法抵御自然界的灾难，是因为有一个冥冥中的灵魂在主宰一切。万事万物都有自己的灵魂，正是这个冥冥中作怪的灵魂，使人无法在劳动中获得预期的结果。把自然现象人格化，万物有灵，是原始人世界观的主要特点。

万物有灵论还不是原始人世界观的第一步，原始人世界观的第一步是灵魂独立，灵魂不死，灵魂控制着人自身。恩格斯在《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》一书中写道："在远古时代，人们还完全不知道自己身体的构造，并且受梦中景象的影响，于是就产生一种观念：他们的思维和感觉不是他们身体的活动，而是一种独特的、寓于这个身体之中而在人死亡时就离开身体的灵魂的活动。从这个时候起，人们不得不思考这种灵魂对外部世界的关系。既然灵魂在人死时离开肉体而继续活着，那么就没有任何理由去设想它本身还会死亡；这样就产生了灵魂不死的观念。"[②]原始人认为，梦就是灵魂暂时离开肉体的活动，因而人应当为梦中的活动负责。人和动物都会死亡，死亡的原因是灵魂离开了肉体。灵魂是永存的、不朽的、可以转化的。

总之，在原始人看来，世间充满了"精灵"，劳动失败就是精灵对人的惩罚。

---

① 《马克思恩格斯全集》第二十三卷第202页，人民出版社1979年版。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷第219－220页，人民出版社1995年版。

这就必然导致图腾和巫术的出现。泰勒在《原始文化》一书中曾论述了万物有灵论与图腾、巫术的关系。他说："人们认为，精灵主管着物质世界的各种现象和人的生命，或在人世和阴间影响他们；其次，由于人们以为精灵同人有联系，人的行为会使精灵高兴或不满，所以相信精灵的存在，迟早会使人们自然地用行动来表示崇拜它们或希望它们保佑。由此可见，万物有灵论在其充分发展的时候就包含着对主管万物的神和其所辖精灵的信仰、对灵魂和来世的信仰，这种信仰在实践中就转变为仪式上的崇拜。"②

所谓"对主管万物的神和其所辖精灵的信仰"，就是图腾崇拜。所谓图腾，就是把灵魂观念物态化。为什么会产生图腾呢？处于狩猎时代的人们，由于生产工具的落后，人们无法有效地征服动物、战胜动物。在人与动物的力量对比中，人类往往处于下风，因此，人们不免对动物产生崇敬，甚至认为动物是自己的祖先，自己与动物有某种血缘关系。只有把动物当做神加以崇拜，那动物才能降福于部落，保佑部落的平安。这就是图腾崇拜的主要特点。希腊哲学家色诺芬尼说，人总是按照自己的样子创造神。色诺芬尼说错了。当人认为动物高于自己的时候，人是按照动物的样子来创造自己的神。只有随着生产力的发展，人们驯养动物，利用动物，人认为自己高于动物时，人才按照自己的样子创造神。基于上述理由，我们认为，在一切民族的发展历程中，都曾有过图腾崇拜。中华民族在远古时代就曾把蛇作为自己的图腾，补天的女蜗，钻木取火的燧人氏，开天辟地的盘古，都是"人面蛇身"，说明他们都是由蛇变来的，蛇是他们的共同祖先。

泰勒所谓对图腾的"信仰在实践中就转变为仪式上的崇拜"，就是巫术。巫术的目的是通过控制精灵达到控制自然。巫术是通过巫师实施的。所谓巫师，就是能够同"精灵"来往的人。为了治愈病人，巫师大声呼唤病人的名字以使他离开肉体的灵魂回归；为了使死去的人复活，巫师在尸体上撒赤铁矿石粉末，增加红色（血液）以呼唤生命。

灵魂不死，万物有灵，图腾、巫术，这种种因素的综合，最终促成原始艺术的发生。

第二种结果：劳动的结果与原来预想的一致，这就必然导致人的征服欲、改造欲、创造欲的发生。

原始人不管如何愚昧，但自从创造了第一把石刀之后，毕竟有了一定的生

---

① 转引自《普列汉诺夫哲学著作选集》第三卷第365页，三联书店1962年版。

产能力，智能有了一定程度的发展。在成功的狩猎和采集的过程中，人类征服自然的欲望得到了满足，引起了喜悦的情感。这种欲望与情感反转过来刺激人们对自然界更强烈的征服。当人们征服了一头野牛之后，就产生了征服雄师的欲望。当人们打死了野羊之后，就产生了驯养和繁殖野羊的欲望。当人们采集了野果之后，就产生了种植农作物的欲望。当人们制造第一把石刀之后，就产生了制造弓箭的欲望。

人类在征服自然的同时，也认识了人类自身。征服欲不仅体现在客观对象上，也体现在人类对自己征服自然本质力量的认识，从而产生更大的征服欲。征服欲终于发展到这一天，人们产生了这样的创作欲，利用艺术来征服自然，于是，岩洞中的野牛壁画产生了。

（三）生产劳动推动着审美意识的产生和发展，为艺术的发生创造了第二个必要的条件。

审美是人类在生产劳动实践中产生的。当人类制成摆脱动物界的第一把石刀时，是否成为第一个审美对象呢？不。那第一把石刀仅仅是为了实用，而不是为了审美。实用的观点先于审美的观点。劳动先于审美。审美的发生过程大约经历三个阶段：仅仅具有实用性而没有审美性——既具有实用性又具有审美性——仅仅具有审美性。当人类制成第一把石刀之后，审美在劳动的基础上逐渐发生了。普列汉诺夫研究了审美的发生过程，他写道："大家知道，动物的皮、爪和牙齿在原始民族的装饰中起着非常重要的作用。这种作用怎样解释呢？用这些东西的色彩和线条的组合来解释吗？不，这里问题在于，譬如，野蛮人在使用虎的皮、爪和牙齿或是野牛的皮和角来装饰自己的时候，他是在暗示自己的灵巧和有力，因为谁战胜了灵巧的东西，谁自己就是灵巧的人；谁战胜了力大的东西，谁自己就是有力的人。此外，这里可能还掺杂着某种迷信。斯库尔克拉夫特报道说，北美洲西部的红色人种非常喜爱用当地最凶暴的野兽——灰熊的爪做装饰品。红种人的战士认为，灰熊的凶暴和大胆会传给用它的爪做装饰品的人。由此可见，根据斯库尔克拉夫特的说法，这些爪部分地是做他的装饰品，部分地是做他的护身符。"[①]这里所说的虎皮熊爪牛角，就是既具有审美性（装饰品）又具有实用性（护身符）。原始人为什么认为它们具有审美性呢？不

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第五卷第314页，三联书店1984年版。

在于“这些东西所特有的色彩和线条的组合”，而在于复杂的观念的联想。这些复杂的观念又是由什么决定的呢？是由狩猎生活的劳动所决定的。普列汉诺夫说：“原始狩猎者的心理本性决定着他一般地能够有审美的趣味和概念，而他的生产力状况、他的狩猎的生活方式则使他恰好有这些而非别的审美的趣味和概念。”①

历史在劳动中流逝。生产劳动实践是发展的、变动的，被生产劳动所决定的人们的观念也是发展的、变动的，因而，人们的审美对象也是发展的、变动的。在狩猎时代，人们主要以动物为美；在农耕时代，人们不仅以动物为美，还以植物为美。

美感发生过程中最大的一次历史飞跃就是人们终于摆脱了对象的实用价值和功利内容，仅仅把对象的形式视为审美对象。猎人把羽毛插入自己的鼻唇，是作为力量、勇气和灵巧的标记，因而具有实用性。但是，妇女在自己的帽子上插入一支羽毛，却与猎人的力量、勇气和灵巧的实用性无关，仅仅以它的形式引起人们的美感。由于资料的缺乏，我们无法确切指出是哪一个年代实现了这次历史性的飞跃，但这个历史时刻是肯定存在的。普列汉诺夫描述了这样一个历史时刻的到来，他说：“那些为原始民族用来做装饰品的东西，最初被认为是有用的，或者是一种表明这些装饰品的所有者拥有一些对于部落有益的品质的标记，而只是以后才开始显得是美丽的。使用价值是先于审美价值的。但是，一定的东西在原始人的眼中一旦获得了某种审美价值之后，他就力求仅仅为了这一价值去获得这些东西，而忘掉这些东西的价值的来源，甚至连想都不想一下。”②又说：“当狩猎的胜利品开始以它的样子引起愉快的感觉，而不管是否有意识地想到它所装饰的那个猎人的力量和灵巧的时候，它就成为审美快感的对象，于是它的颜色和形式也就具有巨大而独立的意义了。”③

这时，人们的审美意识发生了。

以上考察了艺术发生的前提和条件。艺术，从一定意义上说，就是人创造的具有审美价值的、表现思想感情的精神产品。所以，人是艺术发生的前提，审美性、情感性是艺术发生的必要条件。当前提和条件具备之后，艺术的发生就是必然的了。

---

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第五卷第337页，三联书店1984年版。

② 同上，第427页。

③ 同上，第420页。

（四）生产劳动实践是原始艺术发生的直接动因。

生产劳动不仅创造了艺术发生的前提和条件，而且成为艺术发生的直接动因。

人类的原始艺术，是怎样在生产劳动的基础上发生的呢？由于资料的匮乏，很难描绘出一幅精确的图画。我们只能根据史前艺术的若干遗迹和世界某些角落残存的原始部落的艺术状况，勾勒出一个大概的轮廓。

1．建筑

黑格尔说，艺术史的起点是建筑。

对于原始人来说，广阔的空间是他们生存的潜在威胁。那里有凶猛的野兽、无情的水火，用四面墙把自己与广袤的自然界隔开，就会有安全感。随着狩猎的发展，建筑不仅是安全的隐蔽所，而且利用建筑物作为追击野兽的驿站，猎人就能走得更远、更安全。建筑就这样逐渐发展起来了。现在已知的最古老的建筑是一九六〇年在坦桑尼亚奥杜韦峡谷旧石器时代最下层的文化层中发现的，它就是用松散的岩浆块堆成的围墙，距今已一百七十五万年了。我国发现的最古老的建筑在黑龙江依兰县倭肯哈达地方的洞窟，当时的原始人利用山腰间一个天然裂缝作为洞窟的两壁，然后用大石块覆盖在裂缝的顶部，又用石块铺设了地面，从而形成了一间最原始的人造石屋。所有这些，都是原始人的建筑，但是，还不能称之为建筑艺术。

从建筑到建筑艺术的飞跃是美与情感在建筑物上的凝固。

建筑，是人类征服自然的重大胜利，是人的本质力量的对象化，它会引起人们精神上的巨大喜悦。于是，在实用的基础上美化它，就使建筑迈入了艺术的殿堂。人类最古老的艺术种类就是这样在劳动的基础上产生了。威廉·奈德在《美的哲学》一书中描述了这个过程："这本来仅是供躲藏和休息的房子，就被赋予了比暂时的利益更多的东西。即一种财富感，那种被粗糙的愉快所唤起的记忆的魅力就和它联系在一起，从而导致野蛮人去装饰他的住所……而在那些没有危险，因而也无需警戒和防卫的日子里，那种装饰的直觉就将维持它自己了。部族的某一成员，原始的艺术家将会去考虑要不是去扩充房屋的结构，那就得去美化它。事实上，只要洞穴一旦换上茅屋或像北美印第安人那样的小屋，建筑作为一种艺术也就开始了，与此同时，美的观念也就被牵扯于其中了。"①

---

① 转引自朱狄：《艺术的起源》第199页，中国社会科学出版社1982年版。

2. 造型艺术

造型艺术是我们今天所能看到的人类所创造的最古老的艺术，因为它所使用的媒介材料是最耐久的、因而也是最容易保存的材料。

在澳洲岛屿平滑的石壁上，有成百上千的浮雕：鲨鱼、袋鼠、狗、螃蟹、乌龟、海参、盾牌和掷矛，原始人用锐石、兽牙和手指甲在岩石上刮成的速写画。在南非洲，有人在山上平滑石面上发现“几万的动物图形”的岩石雕刻，艺术的题材就是他们在狩猎生活中感兴趣的动物：象、犀牛、长颈鹿、水牛、羚羊、狼、猿以及牛、马、狗等家畜。在北极，由于严寒的气候，冰雪的覆盖，爱斯基摩人无法像澳洲与非洲的原始人那样创造岩石雕刻，但是，他们能在海象牙上雕刻，凡是与北极人狩猎生活有关的动物，他们都能精确地描刻出来，格罗塞把它们称之为“原始造型艺术中的成功作品”。

原始造型艺术的主要特点是：第一，原始造型艺术的题材是动物而不是植物，这是由原始的狩猎生活所决定的。第二，高度的写实性。这也是由原始的狩猎生活所决定的。高度逼真的造型艺术的产生，有两个必不可少的条件，一是对客观对象的敏锐的、正确的观察能力，二是应用感觉器官与运动器官的创作能力。这两个条件都是在狩猎生活中获得的。据考察，澳洲猎人有惊人的观察能力，他们能毫无错误地发现在桉树上鼹鼠爬过的爪痕，是新痕还是旧痕，是向上还是向下，他们能从植物丛生的地面毫不费力地发现人和动物的足迹。他们不但有极好的眼力，还有灵敏的手艺，能灵巧地使用工具捕获飞鸟和野兽。工具愈简陋，手艺便愈灵巧。这使他们能创作出高度逼真的艺术形象。

3. 装潢

原始的装潢艺术，少见器物之上附加的饰物，多为对器物本身的美化，例如在掘土的棒或弓上刻画图形。这些图形大约可分为几类：

第一类是对人类或动物形态的摹拟。原始人在盾牌、弓箭及飞去来器上刻上鸟、兽等等的图形。文明民族装潢艺术喜欢取材于植物，原始民族装潢艺术甚至连取材于植物的萌芽都没有，这是由原始的狩猎生活所决定的。格罗塞说：“从动物装潢变迁到植物装潢，实在是文化史上一种重要进步的象征——就是从狩猎变迁到农耕的象征。”①

第二类是几何形图形。有人说，它来自原始人的幻想，还有人说，它来自原始人的爱美天性。我们说，它来自当时的社会生产实践。这些几何图形又

① 格罗塞：《艺术的起源》第116页，商务印书馆1987年版。

可以分为两类，一类是简化了的动物形象。在波浪形的曲线上加交错的点子是代表森蚺（巨蟒名）背上的粗大黑点，在四角上涂黑了的菱形表示咸水湖里的鱼，十字形的图案是简化了的蜥蜴，陶器上的波浪状的条纹代表展翅的蝙蝠式蠕动的蛇，木梳上的带孔菱形是多孔的黄蜂窝的形象。另一类是简化了的编织形象，例如平行条子、镶合缝口、曲折线条、十字叉等等，它们是编织生产的模拟。

第三类是刻在武器上的图形，那是部族的标志，这些装潢艺术同样源于狩猎生活。首先，它是猎物所有者的标志。中箭的野兽不一定立即死亡，往往在远处才能发现它的尸体，猎人可以用野兽伤口上武器的标记来证明他对野兽的占有权利。其次，它是图腾的标志。原始人把图腾作为保护部族的“神魔”，祈求它降福于部族。正因为如此，这些动物的图形不必逼肖自然，它仅仅是某种动物的符号。经过原始人一代又一代人的重复模拟，它便愈来愈远离原物，难怪这些古怪的图形使人产生种种的误解。

总之，原始装潢艺术根源于原始生产实践活动。

4. 舞蹈

原始舞蹈是原始的审美情感直率、有力的表现。原始舞蹈分为模仿式与操练式两种，它们都根源于生产劳动实践。

所谓模仿式舞蹈就是对于动物和人类动作的节奏的模仿，它根源于狩猎生活。原始人要再度体验狩猎的欢乐并把这种情感传达给别人，这就是舞蹈的直接动因。普列汉诺夫写道：“野蛮人在自己的舞蹈中往往再现各种动物的动作。这怎么来解释呢？只有解释为想再度体验一种快乐的冲动，而这种快乐是曾经由于狩猎时使用力气而体验过的。”①

所谓操练式舞蹈，是祈祷、巫术热烈而隆重的仪式。原始人认为依靠巫术舞蹈就能征服无情的自然。原始人跳野牛舞，根据交感巫术原理，就会影响野牛，驱赶野牛到猎人的包围中来，以便获得狩猎的成功。舞蹈根源于巫术，巫术根源于狩猎生活，所以巫术舞蹈归根到底根源于狩猎生活。普列汉诺夫分析了念咒舞、埋葬舞与狩猎生活的关系。他说：“念咒舞和埋葬舞也和狩猎民族的生活方式有最密切的因果关系。原始人是相信有相当多的鬼神存在的，不过他们对这些超自然力量的态度，总是限于想尽办法使它们为自己谋福利。为了讨好某个鬼神，非洲野蛮人竭力设法使它愉快。他用美味食品（祭祀）来收买它，

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第五卷第376页，三联书店1984年版。

并为了表示尊敬，给它跳一些他自己从中得到最大快乐的舞蹈。非洲的黑人在杀了大象的时候，往往围着它跳舞，以表示对鬼神的敬仰。这种舞蹈同狩猎生活的联系是再明显不过了。如果我们记得，人死后就化为鬼神，而继续活着的人们总是竭力设法讨好这个鬼神，正如他们讨好别的鬼神一样，那么，埋葬舞对于狩猎生活的从属关系也就同样明显了。”①

5. 音乐

在人类社会形成之前，没有音乐，音乐是在人类社会形成之后才出现的。在人类发展的最初阶段，音乐最突出的特征不是旋律而是节奏。这首先是由音乐的作用所决定的。原始人的音乐大多为舞蹈做伴奏，没有音乐的舞蹈或没有舞蹈的音乐都是没有的，而舞蹈必须有鲜明的节奏。其次，这是由乐器的种类所决定的。任何民族最初的乐器都是打击乐器，鼓是大部分狩猎民族的惟一乐器。我国最早的乐器叫石磬，就是在石片上磨制一孔，用以悬挂敲击出简单的节奏。在大洋洲原始部落里广泛流传的科罗波利舞，节奏强烈而鲜明，并时而引亢高歌，舞蹈的男子踏着那准确得令人吃惊的节奏，近乎疯狂地跳跃。

正因为节奏是原始音乐的突出特点，它无法表达复杂的思想感情，因而，音乐、舞蹈、诗歌三位一体的形式就成为必然。这是由社会物质生产的一定阶段所决定的。它毫无例外地存在于一切原始民族的艺术形式之中。在《乐记·乐象篇》中说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”《毛诗序》中也讲了这个道理：“在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”

音乐不仅随生产实践的产生而产生，而且随生产实践的发展而发展。它表现为：首先，生产实践的发展丰富了人的思想感情；其次，生产实践的发展创造了日益增多的表达思想感情的乐器；再次，生产实践的发展促使社会分工的细化，使一部分人从物质生产中脱离出来，用以提高自己的音乐技巧。凡此种种，都促使了音乐、舞蹈、诗歌的分化，成为各自独立的艺术形式。

6. 诗歌

原始人在集体劳动中，为了协同动作，提高效率，交流情感，鼓舞情绪，产生了最初的诗歌。鲁迅对原始诗歌的产生做了十分通俗生动的解释，他说：“我们的祖先原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第五卷第404－455页，三联书店1984年版。

地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’。”①

原始人劳动过程中的需要是原始艺术产生的直接动因。《淮南子·道应训》中记载：“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之。此举重劝力之歌也。”原始诗歌的土壤是原始人的劳动生活，因此，它与文明社会的诗歌有质的差别：第一，在任何文明民族中，对自然界的赞颂都成为诗歌不可或缺的题材，但是在原始诗歌中却没有赞颂自然的内容。因为，对于狩猎民族来说，险山峻岭、狂涛巨浪、暴风骤雨、雷鸣闪电，是令人恐怖的对象，原始人没有心绪去赞美残酷可怕的自然。第二，在任何文明民族中，对爱情的赞颂是诗歌永不衰竭的主题。但是，在原始的诗歌中，直接的、粗野的猥亵与肉欲的描写代替了缠绵悱恻的情与爱。第三，在任何文明民族中，诗歌的内容重于形式，没有内容，就没有诗歌。但是，在原始诗歌中，形式重于内容。在音乐、舞蹈、诗歌三位一体的艺术形式中，强烈的节奏，狂热的动作，表现着疯狂一般的情感，而他们口中所唱的诗的内容却是次要的。格罗塞在《艺术的起源》一书中说：“最低级文明的抒情诗，其主要的性质是音乐，诗的意义只不过占次要地位而已。”②维尔纳在《抒情诗的起源》一书中也有类似的论述，他说：“原始民族最早的抒情歌谣，总是和手势与音响分不开的。它们都是些没有意义的语言，纯粹的废话，在部落的舞会上吟唱，以便宣泄由于饱餐一顿或狩猎成功而得到的狂欢。”“就在抒情的叫喊中，在对饥渴的痛苦的呼唤声中，后来，在对燃烧的情欲赤裸裸的表示中，以及在对死亡无可奈何的悲叹中，我们发现了一切高级形式的抒情诗的萌芽。”③

三、艺术发生的历史过程

艺术发生于文明社会之前。正如工具产生之后的劳动与工具产生之前的劳动有质的区别，文明社会的艺术与文明社会之前的艺术也有质的区别。在文明社会之前，各种社会意识形态如哲学、道德、宗教、艺术没有明确的区分。马

---

① 鲁迅：《门外文谈》，《鲁迅全集》第六卷第75页，人民文学出版社1957年版。

② 格罗塞：《艺术的起源》第189页，商务印书馆1987年版。

③ 转引自邓福星：《艺术前的艺术》第11页，山东文艺出版社1987年版。

克思说："分工只是从物质劳动与精神劳动分离的时候起才成为真实的分工……从这时候起，意识才能摆脱世界去构造'纯粹的'理论、神学、哲学、道德等等。"[①]在文明社会之前，艺术与道德、宗教、哲学浑然一体，并没有"纯粹的"艺术。一九七三年青海出土新石器时代舞蹈纹彩陶盆那五人一组的舞蹈图案，有人说，那是艺术，是先民们劳动之余的翩翩舞蹈；也有人说，那不是艺术，是头戴发辫下有尾巴饰物的巫师的巫术活动。其实，那既是艺术，又是巫术；艺术与巫术没有明确的区分。试想，洞穴深处的壁画，原始人佩戴的兽牙，古代的蛇鸟图案，哪一种不是艺术与巫术的混合物呢？

原始艺术的显著特征就是它的混沌性。那么，原始艺术经历了怎样的发展过程才摆脱了它的混沌状态产生了文明社会"纯粹的"艺术呢？我们试做一粗略的描述。

（一）艺术发生的上限——人所创造的第一件工具

原始社会是一个极其漫长的历史过程。艺术发生也是一个极其漫长的历史过程。大约在三百万年以前，人类制造的第一把石刀产生了。但不能说人类在三百万年以前所制成的第一把石刀就是第一件艺术品。第一件工具与第一件艺术品有一点是相同的，那就是它们都是人的创造，都具有人工性。人工性确实是艺术品的重要特征，但并非具有人工性的都是艺术品。作为艺术品，它不仅是人的创造，而且是人的具有审美价值的、蕴含情感的形象创造，而工具仅仅是为了实用目的的创造。生产在艺术发生之前，艺术发生在生产之后，这是马克思历史唯物主义的基本观点。既然工具不是艺术品，我们为什么又说工具是艺术发生的上限呢？第一，工具与艺术都是人的创造，艺术的创造是工具创造的逻辑发展。第二，工具是人类社会的起点。艺术发生的前提和条件都是在人们使用工具改造自然的基础上产生的。第三，工具促进了形式美感的产生。人们在实践中发现，尖、薄、光滑、对称的工具更锋利、更方便、更有实用价值，这些为人们所喜爱的形式经过世代的积累逐渐与实用观念相分离，成为独立的审美形式。可以说，原始工具的形式是后来造型艺术形式美的摇篮。第四，工具促进了技术的发展。人们在制造工具的过程中，锻炼和提高了手的灵巧，脑的才智以及手脑配合，所有这一切，导致造型艺术中技巧、技法的产生。美国

① 《马克思恩格斯全集》第三卷第35－36页，人民出版社1979年版。

人类学家博厄斯说："技术达到一定的程度后，装饰艺术就随之而发展，""如果没有娴熟的技术，这个产品表面的图案就会出现不规则的现象"。

从工具的产生到艺术的发生，大约历经了三个阶段：第一阶段：纯粹的实用品，它的标志是人类所制造的第一把石刀。第二阶段：既是实用品，又是艺术品，或者说，既不是实用品，又不是艺术品。这就是艺术发生的开始。我们叫做"准艺术"、"史前艺术"或者用黑格尔的话说，是"艺术前的艺术"。"准艺术"与实用品的根本区别就在于它在实用品中渗透了原始人的思想感情、审美意识这些精神内涵。艺术发生的过程就是在人制造的产品中实用内涵逐渐下降而精神内涵逐渐上升的过程，也就是从实用产品中逐渐分化出精神产品的过程。第三阶段：纯粹的艺术品，这就是文明社会的艺术。

所谓艺术发生的历史过程，实际上就是"准艺术"或"艺术前的艺术"的发展的过程。

（二）"准艺术"的发生

考古学也许永远不能发现人类摆脱动物界所制造的第一把石刀，但是我们完全可以从理论上推断第一把石刀的存在，并把它作为人类发生的标志。同样，我们也可以从理论上推断在实用品中渗入了思想感情、审美意识的第一件艺术品的存在，并把它作为"准艺术"发生的标志。这样，我们对"准艺术"发生过程的叙述，既根据考古学的发现，也包含合乎逻辑的理论推断。

"准艺术"发生在狩猎经济做基础的旧石器时代晚期，距今约四万年至三万年以前。"准艺术"发生的标志是人体装饰、雕刻和岩画的出现。

人体装饰，多为在磨制好的石珠、兽骨、兽角、兽齿上打洞钻孔，以绳系穿，挂在胸前或腕上。这些饰物，虽然有它的实用价值，或者是夸耀自己的勇武，显示他们的英雄和智慧；或者是期望将野兽的灵巧、有力传给自己；或者是为了吸引异性。但是，它们既非工具也非武器，这种非完全实用品已经蕴含着精神因素，是"准艺术"的最初表现。

雕刻，如《奥林多夫的维纳斯》、《持牛角杯的维纳斯》，夸张的乳房和腹部，显示了这位生育女神的独特魅力，表达了原始人的理想和愿望。对于一个工具落后的狩猎部落来说，要想获得狩猎的成功，人多是必不可少的条件，因此，增加人口就成了原始人的普遍愿望。只是他们不知道怎样才能真正增加人口，以为虔诚地夸张女性身上那些富于性别特征的部位就可以实现自己的愿望。

这一时期艺术发展的顶峰是洞穴壁画，例如西班牙阿尔塔米拉洞、品达尔洞、卡斯梯罗洞、方特高姆洞、三兄弟洞以及突尼斯、阿尔及利亚、意大利、法国的一些洞穴。洞穴壁画的题材绝大多数都是动物：赤鹿、野牛、古象、山羊、羚羊、熊等等，都是狩猎的对象，壁画的目的是为了诅咒和猎取这些对象。洞穴壁画中的人物都是似人似兽的形象，他们有着长长的胡须，颈戴兽冠，身披兽皮，他们是正在举行巫术活动，以期获得狩猎成功的巫师。原始人的情感通过巫术注入形象之中，使它们成为这个时代的艺术作品。

（三）“准艺术”的繁荣

“准艺术”的特点之一就是它的过渡性与发展性。大约在史前七千年至五千年之间，社会由狩猎经济向原始农耕经济转变，这是原始社会经济生活的巨大飞跃。经济上的转变带来了整个社会生活的转变，原始人的生活方式由游牧渐趋稳定，他们不再经常烧烤兽肉、采集瓜果，而经常食用粮食。这就需要储存和加工粮食的各种器皿，而石制器皿的笨重和制作的困难，就与生活的需要发生了尖锐的矛盾。于是，一种新的器皿——陶器就应运而生了。

陶制品的出现是生产力发展的必然结果。由于考古材料的缺乏，陶器出现的具体过程只能是一种猜测。有人估计它与石器时代之后的泥器有关，泥器偶然地经历了一场大火之后，原始人意外地发现烧制后的泥器变得坚硬；或者像恩格斯估计的那样，陶器的出现与编织有关，原始人在编织的器物上糊上泥巴烧制而成。陶制材料的出现对于史前艺术的发展具有划时代的意义。陶制材料比石制材料驯顺，易于造型；比泥制材料坚硬，易于保存。因而，人的思想感情与审美意识在陶制品上能更充分地得到体现，作为精神产品的艺术从实用产品中分离出来只有一步之遥了。

陶制品按器形划分，可分为三类：一类是用作器皿的陶器，它具有明显的实用价值。二类是拟形化的陶器，这类陶器既具有实用价值，又明显地追求审美价值。三类是陶塑，多为动物的塑像，它们的实用价值在下降，审美价值在增强，作为精神产品的艺术，即“纯粹的”艺术已是呼之欲出了。

陶器的纹样装饰丰富多彩，大约有四类：一类是植物纹样，它的产生源于狩猎经济向农耕经济的过渡，植物逐渐成为人们的审美对象。二类是几何纹样，它根源于生产实践。三类是动物纹样，这时的动物纹样已不同于狩猎时代的动物纹样，它不是狩猎的对象，而是图腾的象征。四类是人面形的纹饰。在狩猎

时代的“准艺术”中几乎没有人的形象，因为幼年的人类征服自然的能力低下，对自身的力量缺乏认识。随着人类征服自然力量的增强，日益认识到自己在自然和社会中的特殊地位，因而在彩陶的装饰纹样中出现了人的抽象纹样。

这个时期，“准艺术”已经达到了空前的繁荣。

（四）“准艺术”的衰落与艺术的发生

社会经济的发展是曲折的，有发展时期，也有衰落时期。艺术的发展也是曲折的，有繁荣时期，也有衰落时期。“准艺术”随原始社会经济的发展而发展，随原始社会经济的衰落而衰落。“准艺术”衰落了，并不是一切艺术都衰落了，正如原始社会衰落并不是一切社会形态都衰落一样。随着新的社会形态的产生，真正的艺术之花在“准艺术”衰落的土壤中破土而生。这是艺术发展史上划时代的巨大飞跃。

大约在史前五千年至四千年前，社会经济发生了重大变化，石器工具衰落了，金属工具产生了。金属工具的使用深刻地影响了社会生活的许多方面：

首先，阶级产生了。金属工具是一种先进的生产工具，它极大地提高了社会生产力，使社会有了剩余产品，这就为阶级的产生提供了物质前提。在生产力提高的基础上，第一次社会大分工产生了，游牧部落从其余的野蛮人群中分裂出来，由于产品不同，经常交换成为必然。社会分工的发展与交换的扩大是阶级产生的直接原因。恩格斯说：“从第一次社会大分工中，也就产生了第一次社会大分裂，即分裂为两个阶级：主人和奴隶，剥削者和被剥削者。”[①]伴随着社会上阶级的出现，家庭中也产生了革命，掌管畜牧业、农业的男子依靠财产占据了家庭中的统治地位，父权制代替了母权制。社会和家庭中的不平等必然产生等级观念，这种观念将深刻地影响“准艺术”的命运。

其次，掠夺战争产生了。由于生产力的发展，剩余产品的出现，私有观念的增强，掠夺战争成为必然。在野蛮人看来，掠夺财富要比创造财富更容易甚至更荣耀。战争越来越频繁，规模越来越大。和谐、安定、轻松、欢快的和平景象已经逝去，掠夺、屠杀、奴役、恐怖、动荡的战争取而代之，与此相适应是人们心理的变化。欢快、乐观、自由的社会心理不复存在，恐怖、威严、神秘的社会心理取而代之。暴力给人们带来了灾难，也成为文明社会的产婆。暴力带来了“准艺

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第157页，人民出版社1995年版。

术”的衰败，也催开了文明社会的艺术之花。

再次，宗教发生了。原始社会的巫术观念仅仅是一种朦胧的、混沌的意识，是人们对世界的一种幼稚的、歪曲的反映。巫术是宗教的萌芽，但巫术并不是宗教，巫术与宗教有本质的区别。这种区别就在于宗教的深刻根源是阶级的产生，人们在阶级的统治下，自然的社会的力量都成为统治人们的异己力量，使人产生了恐惧，而“恐惧创造神”。

由于社会生活发生了深刻的变化，促使“准艺术”的衰落和真正艺术的发生。“准艺术”衰落的标志是陶制品艺术从高峰的跌落和欢快和谐艺术风格的消失。真正的艺术产生的标志是实用价值下降、渗入等级观念、作为富人饰物或宗教祭器象征的玉器和青铜器艺术的繁荣和狞厉恐怖的艺术风格的产生。

第二节　艺术发展的客观规律

一、历史上对艺术发展规律的研究

艺术是发展的，艺术的发展是有规律的，探讨艺术发展的规律是艺术理论的重要任务。在艺术理论的发展史上，许多先行者透过艺术发展的表面现象，对艺术发展规律做了可贵的探索。尽管由于时代的局限，人们对艺术发展规律的阐释不尽相同，但是，绝大多数的艺术理论家都认为应当从两个方面探讨艺术发展的规律：第一，揭示艺术发展的客观过程，阐释艺术发展的昨天、今天与明天之间的联系，这就是艺术发展的模式。第二，探究艺术发展的原因，阐释艺术作品与社会发展原因的关系，这就是艺术发展的动力。

（一）艺术发展的模式论

对艺术发展模式的探讨，主要有以下几种观点：

第一，认为“草创——繁荣——衰亡”是艺术发展的必然规律。

“初创——高潮——衰败”是艺术发展的一般规律，古今中外，一切艺术，概莫能外。

许多艺术哲学的著名学者都发现了艺术发展的这条一般规律。

德国大哲学家黑格尔说："每一门艺术都有它在艺术上达到完满发展的繁荣期，前此有一个准备期，后此有一个衰落期。因为艺术作品全部都是精神产品，像自然界的产品那样，不可能一步就达到完美，而要经过开始、进展、完成和终结，再经过抽苗、开花和枯谢。"①

黑格尔的巨著《美学》，用全部艺术发展的历程，证实了艺术发展的这条一般规律。

被誉为"西方美术史之父"的瓦萨里在其《意大利艺苑名人传》中写道："我想让他们知道，艺术是如何从毫不起眼的开端达到辉煌的顶峰，又如何从辉煌的顶峰走向彻底的毁灭。明白这一点，艺术家就会懂得艺术的性质，如同人的身体和其他事物，艺术也有一个诞生、成长、衰老和死亡的过程。"②

瓦萨里用文艺复兴的全部历史，用文艺复兴的全部艺术家和全部艺术作品，证实了艺术发展的这条一般规律。

法国人丹纳在《艺术哲学》一书中论述了同样的观点，他说，起初艺术就像植物一样破土而出，艺术萌芽了。而后，艺术开出美丽的花朵，一直达到繁荣。"但这个繁花满树的景象只是暂时的，因为促成这个盛况的树液就在生产过程中枯竭。"所以，"在此以前，艺术只有萌芽；在此以后，艺术凋谢了。"③因此，艺术发展的全过程就是"初创——繁荣——衰败"的过程。

"草创——繁荣——衰落"的艺术发展规律说为许多艺术家所接受，它确实揭示了艺术规律的某些方面，某种风格的艺术确实经历着"草创——繁荣——衰亡"的过程，它可以使人透过艺术现象从宏观上把握居主导地位的艺术风格的发展脉络。但是，这种观点在论述艺术的发展时，必须首先设立一个明确的价值标准作为建构艺术发展阶段的根据，所谓"草创——繁荣——衰亡"也只是按照这个主观设定的标准对艺术作品的评价。而对艺术评价标准是多种多样的，从一个标准来看是草创、衰落，从另一个标准来看则是繁荣。因此，它所阐释的艺术发展的"客观规律"便不可避免地带有主观性。其次，任何时代的艺术风格都是多种多样的，既有占主导地位的艺术风格，也有非主导地位的艺术风格，而艺术发展的这种模式仅仅反映占主导地位的艺术风格，因而不可避免地带有片面性。

第二，认为"否定之否定"是艺术发展的必然规律。

---

① 黑格尔：《美学》第3卷上册第5页，商务印书馆1981年版。

② 瓦萨里：《意大利艺苑名人传》第37页，湖北美术出版社、长江文艺出版社2003年版。

③ 丹纳：《艺术哲学》第236、402页，人民文学出版社1963年版。

否定之否定是德国哲学家黑格尔哲学体系中一个重要范畴。黑格尔认为，世界是由绝对观念决定的。绝对观念的运动遵循着否定之否定的规律，世界的运动也遵循着否定之否定的规律，艺术的运动必然遵循着肯定——否定——否定之否定的规律，它的具体表现形式就是象征型——古典型——浪漫型的发展过程。这个过程就是艺术内部精神因素与物质因素由对立到同一的过程，也就是物质因素逐渐下降、精神因素逐渐上升的过程。

象征型艺术是艺术发展的第一阶段。此时理念还找不到表现自身的合适的感性形象，因而显现理念时采用模糊抽象的象征形象，如埃及的金字塔，印度、波斯的巨大神庙，这种艺术以巨大离奇的物质形式著称，它给人的印象不是内容与形式的和谐的美，而是巨大的物质压倒心灵的崇高风格。古典型是艺术发展的第二阶段。它克服了象征性艺术“双重的缺陷”：形象的不完善及意义的抽象性，精神内容与物质形式达到了完满的契合一致。古典型艺术的典型代表是古希腊雕刻，浪漫型是艺术发展的第三阶段。黑格尔这里所说的浪漫型艺术，不仅仅是指盛行于十八世纪的浪漫主义艺术，而是指从中世纪到十九世纪初期各种艺术的总和。它与象征型艺术、古典型艺术的根本区别就在于：象征型艺术是物质溢出于精神，古典型艺术是物质与精神的一致，而浪漫型艺术则是精神溢出物质。在黑格尔看来，艺术的发展是一个否定之否定的过程；象征型艺术（物质与精神失调）——古典型艺术（物质与精神一致）——浪漫型艺术（在更高的基础上物质与精神的失调）。

黑格尔的巨大功绩就在于他把艺术看做是一个运动、变化、发展的过程，并力图揭示运动的内在规律。但是，他把艺术发展的动力归之于神秘的绝对观念，又把丰富多彩、错综复杂的艺术现象归之于三种类型。按照他的模式，最后浪漫型艺术也要被否定，从而导致艺术本身的灭亡，这种唯心主义的假想不可能科学地揭示艺术发展的客观规律。

第三，认为“两极之间的变化”是艺术发展的必然规律。

十九世纪奥地利艺术史家里格尔认为，艺术的发展史既不是上升史、前进史，也不是下降史、衰退史。艺术的发展无所谓前进与倒退，高峰与低谷。里格尔致力于艺术发展的客观描述，认为艺术发展的规律是“两极对立之间的变化”。这对立的两极就是“视觉的”与“触觉的”，艺术的发展过程就是在对立两极之间的变化过程。从希腊艺术到罗马艺术，从文艺复兴到巴洛克艺术的过程，就是从“触觉的”向“视觉的”转换的过程。从印象派到后印象派的过程，就是从“视觉的”向“触觉的”转换的过程。这种转换，既不是前进，也不是倒退，

只是变化而已。

二十世纪初瑞士艺术史家沃尔夫林对艺术的发展规律有相同的理解，他提出对立的两极有五对范畴：一是线性的与绘画的，二是平面的与纵深的，三是闭合的与开放的，四是多元的与统一的，五是明确的与模糊的。在五对范畴中，关键是第一对，其余四对都是它的派生物。这里所说的线性的与绘画的，实际上也就是里格尔所说的“触觉的”与“视觉的”。线性的也就是可触的，绘画的也就是可视的。艺术的发展过程也就是在“线性的”与“绘画的”这两极之间的转换过程。

里格尔和沃尔夫林都极力声称，自己对艺术发展规律的阐释是不带主观色彩的、不包含价值评价的纯客观的描述。其实，对两极对立的设定便不可能不带有主观色彩，例如有人设定“写实的”与“抽象的”这对立的两极，把丰富多彩的艺术现象都压缩到他所设定的对立两极之间的变化，便不能不带有主观的牵强。

（二）艺术发展的动力论

关于这个问题，在历史上比较有影响的是人性论的观点。

人性论是随文艺复兴而产生的一种唯心主义历史观，也是一个时代的艺术哲学，认为艺术发展的终极原因是人的本性。普列汉诺夫指出：“十八世纪的启蒙主义者是从唯心主义的观点来观察历史的。他们把知识的积累和传播看做是人类历史运动的最主要和最深远的原因。但是，如果科学的成就，以及一般讲来，人类思想的运动，真的是历史运动的最重要的和最深远的原因，那么自然就产生这样一个问题：决定思想运动本身的又是什么呢？从十八世纪的观点看来，只能有一个回答：人的本性，他的思想发展的内在规律。但是，如果人的本性决定着他的思想的全部发展，那么很明显，它也决定着文学与艺术的发展。因此，人的本性——而且只有它——能够而且应当给予我们以理解文明世界的文学和艺术发展的钥匙。”①

人的本性为什么能成为艺术发展的终极原因呢？如果人的本性是静止的，它如何能说明艺术的变动呢？他们认为，人的本性在一定限度内是变动的，它像人的生命一样，经历童年、青年、壮年、老年这几个阶段，这也就决定了艺术经历了童年草创期、青壮年高峰期、老年衰落期这几个阶段。

---

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第五卷第344页，三联书店1984年版。

丹纳在《艺术哲学》一书中解释艺术，探求艺术发展的原因时说，艺术是由时代精神和风俗所决定的，时代精神和风俗又是由环境决定的，环境又是由种族决定的。什么是种族呢？丹纳说："我们所谓的种族，是指天生的和遗传的那些倾向，人带着它们来到这个世界上……这些倾向因民族的不同而不同。人和牛马一样，存在着不同的天性。"[①]这里所说的"种族"就是"以人种形式出现的人的本性"。丹纳用他的理论具体分析了文艺复兴的艺术。他认为，意大利文艺复兴的艺术是由文艺复兴时代的精神与风俗所决定的，文艺复兴时代的精神与风俗是由意大利文艺复兴的环境所决定的，意大利文艺复兴的环境是由意大利人的本性所决定的。按照丹纳的逻辑：人性，是艺术的终极原因，是艺术的"永久的本能"和"永恒的冲动"。这样，丹纳就遇到了无法回答的难题：意大利人的本性是不变的，为什么文艺复兴的环境不早出现五百年或再延续五百年呢？普列汉诺夫曾依据唯物史观纠正了丹纳人性论的偏颇，他说："任何一个民族的艺术都是由它的心理所决定的；它的心理是由它的境况所造成的，而它的境况归根到底是受它的生产力状况和它的生产关系制约的。"[②]

二、艺术发展的他律性

艺术发展的规律，就是艺术发展的本质的、必然的、稳定的联系。艺术发展的他律性，就是指在艺术发展过程中，艺术与其他事物如经济、政治、道德、宗教、哲学等等的本质的、必然的、稳定的联系，也就是揭示艺术的外因是怎样制约和推动着艺术的发展。我们在第一章探讨艺术的本质时，已初步谈及了艺术作为意识形态和上层建筑与经济、政治、道德、宗教、哲学的关系，以及它们之间的异同。现在，我们再从艺术的外部规律即他律性的角度做进一步的说明。

艺术发展的他律性主要有以下几条：

（一）经济是艺术发展的决定力量和终极原因

正如本书在第一章中所指出的，马克思、恩格斯发现了历史唯物论，揭示了

---

① 丹纳：《〈英国文学史〉序言》，转引自《西方文艺理论名著选编》中册第151页，北京大学出版社1984年版。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第五卷第350页，三联书店1984年版。

社会发展的一般规律，这就为我们揭示艺术发展的规律提供了科学的世界观和方法论。恩格斯说："我在英文中也像在其他许多文字中一样，用'历史唯物主义'这个名词来表达一种关于历史过程的观点，这种观点认为一切重要历史事件的终极原因和伟大动力是社会的经济发展、生产方式和交换方式的改变……"①又说，唯物主义历史观从下述原理出发："一切社会变迁和政治变革的终极原因，不应当在人们的头脑中，在人们对永恒的真理和正义的日益增进的认识中去寻找，而应当在生产方式和交换方式的变更中去寻找；不应当在有关的时代的哲学中去寻找，而应当在有关的时代的经济学中去寻找。"②恩格斯的论述与马克思在《〈政治经济学批判〉序言》中对历史唯物主义的经典表述是完全一致的，就是认为社会精神现象和政治现象及其发展的"终极原因和伟大动力"是社会的经济发展。不言而喻，艺术发展的"终极原因和伟大动力"也是社会经济的发展。这是艺术发展的必然规律。这条规律包含着下述的内容：

1. 经济决定艺术的发生。

任何艺术的发生，都以经济的一定发展为前提。经济创造了艺术发生的条件，经济创造了艺术发生的动因，经济甚至决定了艺术的内容与形式。一切艺术，哪怕是充满神奇幻想的神话，都是一定社会经济的产物。马克思说："任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消失了。"③一切艺术，不管是古代的还是现代的，不管是写实的还是抽象的，不管是再现的还是表现的，不管是反映社会生活的还是反映自然的，归根到底，都是由经济决定的。

2. 经济决定艺术的性质。

由于人们对生产资料的占有关系不同，在生产关系中地位不同，有人占据着统治阶级的地位，有人处于被统治阶级的地位。因而必然有表现统治阶级思想感情的艺术，也有表现被统治阶级思想感情的艺术。经济决定了艺术的不同的性质。马克思、恩格斯在《德意志意识形态》一书中指出："统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。这就是说，一个阶级是社会上占统治地位的物质力量，同时也是社会上占统治地位的精神力量。支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料，因此，那些没有精神生产资料的人的思

---

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第389页，人民出版社1995年版。

② 同上，第425页。

③ 同上，第二卷第113页。

想，一般地是受统治阶级支配的。”[①]思想在社会中的性质是经济决定的，艺术在社会中的性质也是经济决定的。例如，法国的路易十五终生奢糜，纸醉金迷，愉快优雅肉感就成了统治阶级的普遍追求，于是以布歇、弗拉格·纳尔为代表的洛可可风格的艺术应运而生。而经济地位与封建贵族相对立的第三等级要求革命，要求变革经济关系，大卫的艺术便应运而生。他明确提出“艺术应当为人民服务，为共和国服务”。他的作品是对推翻封建统治的法国大革命的呼唤，是中小资产阶级革命精神的艺术表现。

3. 经济决定艺术的发展。

艺术是发展的，推动艺术发展的决定力量是经济的发展。在原始社会末期，随着生产力的发展，没有剥削、没有阶级、没有压迫、没有流血的原始共产主义社会结束了，与此相适应，陶器上轻松活泼、稚拙纯朴、和谐自然的纹饰也随之消失。当奴隶制的生产关系确立之后，一个充满了剥削、压迫、流血的社会产生了，与此相适应，青铜器上狞厉恐怖的饕餮纹张开了它吃人的大口。当资本主义的生产方式在意大利露出第一丝曙光时，文艺复兴的新时代来到了。资本主义的生产关系要求自由的劳动力，但城市的行会与农村的领主束缚劳动力，这就与生产力的发展要求产生了尖锐的矛盾。如何解决这个世俗的经济问题呢？文艺复兴的大师们如恩格斯所说都是些“不受资产阶级的局限”的人，他们把世俗的经济要求用抽象的理论形式表达：自由、平等、博爱、人性、理性等等，把资产阶级的经济要求说成是一切时代、一切阶级、一切人的要求。与此相适应，在艺术上要求表现人的形象以代替中世纪的神的形象。达·芬奇的《蒙娜丽莎》就是在漫漫中世纪之后的表现人、歌颂人的艺术丰碑，是被新时代的经济所呼唤出来的具有划时代意义的艺术丰碑。经济决定艺术的发展规律还有一方面的内容，即经济的繁荣带来艺术发展的鼎盛。经济繁荣是动因，艺术鼎盛是结果。恩格斯说：“不论在法国或是在德国，哲学和那个时代的文学的普遍繁荣一样，都是经济高涨的结果。经济发展对这些领域的最终的支配作用，在我看来是无疑的。”[②]毛泽东同志在建国前夕也说过：“随着经济建设的高潮的到来，不可避免地将要出现一个文化建设的高潮。”恩格斯和毛泽东都对艺术发展的这条客观规律做了科学的表述。

4. 艺术与经济发展的不平衡性。

经济高涨必将导致艺术繁荣，用恩格斯的话说，这“是无疑的”，用毛泽东

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第52页，人民出版社1995年版。

② 同上，第四卷第485页。

的话来说，这是“不可避免”的。但是，艺术繁荣与经济高涨，并不是如影随形、亦步亦趋的绝对平衡的关系，而是复杂的、包含差别的关系，这就是艺术与经济发展的不平衡性。马克思说：“关于艺术，大家知道，它的一定的繁荣时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如，拿希腊人或莎士比亚同现代人相比，就某些艺术形式，例如史诗来说，甚至谁都承认：当艺术生产一旦作为艺术生产出现，它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来；因此，在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。如果说在艺术领域内部的不同艺术种类的关系中有这种情形，那么，在整个艺术领域同社会一般发展的关系上有这种情形，就不足为奇了。”①

根据马克思的论述，艺术发展与经济发展的不平衡性表现在以下几个方面：

首先，对历史发展不同时代做纵向比较、艺术与经济的发展具有不平衡性。今天的经济发展水平高于希腊经济发展水平，但是，今天的艺术未必高于希腊艺术，马克思说，希腊神话具有“永久的魅力”，今天“仍然能给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一个规范和高不可及的范本”。今天的经济发展水平高于莎士比亚时代的经济发展水平，但是，莎士比亚的戏剧并未黯然失色，它仍像天空的恒星放射着永不磨灭的光芒。同样的道理，在过去并不发达的经济基础上所产生的周彝夏鼎、秦砖汉瓦、唐诗宋词，今天仍然具有迷人的魅力。

其次，对同一时代不同地区、国家做横向比较，艺术与经济的发展具有不平衡性。在十八世纪，经济上发达的国家是英国和法国，而德国的经济却是“一切都烂透了”，“国内的手工业、商业、工业和农业极端凋敝”，但是，在这种经济的基础上，“却出现了歌德、席勒这样世界文学史上的伟大诗人”。在十九世纪，经济上发达的国家是美国，俄罗斯的经济却在旧的封建农奴制瓦解的动荡过程中止步不前，但是它的文学艺术却迎来了百花争艳、光辉灿烂的伟大时代。被列宁誉为“俄国革命的镜子”的列夫·托尔斯泰“不仅创作了无与伦比的俄国生活的图画，而且创作了世界文学中第一流的作品”；俄罗斯最伟大的歌剧改革者和抒情诗人柴可夫斯基使俄罗斯音乐达到了世界一流水平；列宾、苏里科夫和巡回画派使俄罗斯美术创作达到了它的顶峰。

再次，对艺术内部不同艺术种类做比较，艺术与经济的发展具有不平衡性。一个时代、一个国家或地区，它的经济发展状况像艺术的土壤，在这片土壤上

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第112－113页，人民出版社1995年版。

开放出多种艺术门类的花朵，但往往只有一个艺术门类达到鼎盛时代，开出最绚丽的艺术之花。从不同的时代来看，中国的史前时代的陶器，夏商周的青铜器，汉赋唐诗，宋词元曲，明清小说；外国的古希腊的雕塑，中世纪的哥特式建筑，文艺复兴时代的绘画，都曾是达到鼎盛的艺术门类。而不同的国家和地区，往往也会有不同的特点。格罗塞说，“德国民族富有极高超的音乐天才”，“而在关系极密切的英国人中间竟不能产生一个伟大的音乐家”。[①]

以上三个方面从不同角度体现了艺术与经济发展不平衡的原理。从中人们似乎看到：在经济繁荣的时代，艺术出现了衰落；在经济衰落的时代，艺术出现了繁荣。宗白华先生写道：“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代。王羲之父子的字，顾恺之和陆探微的画，戴逵和戴颙的雕塑，嵇康的广陵散（琴曲），曹植、阮籍、陶潜、谢灵运、鲍照、谢朓的诗，郦道元、杨衒之的写景文，云冈、龙门壮伟的造像，洛阳宏丽的寺院，无不是光芒万丈，前无古人。”[②]如此看来，艺术与经济发展不平衡原理是不是否定了经济决定艺术的原理呢？答案是否定的。首先，任何艺术，即是魏晋六朝的艺术，仍然以一定的经济发展为前提。因此，艺术与经济发展的不平衡丝毫不能否认“经济发展对这些领域的最终的支配作用”。其次，平衡与不平衡是辩证的统一。平衡中有不平衡，不平衡中有平衡。如果我们把经济的发展看做一条中轴线，把艺术的发展视为另一条轴线，那么，从微观上看，任何一个时代和国家都可以发现两条轴线的偏离，即不平衡现象；从宏观上看，考察一切时代与国家，“您就会发觉，研究的时间愈长，研究的范围愈广，这个轴线就愈接近经济发展的轴线，就愈是跟后者平行而进”[③]。最后，艺术对于经济而言，是“悬浮于空中的思想领域”，有自己的相对独立性。艺术的发展，不仅有经济的决定作用，而且有先驱者传给他的“思想资料”作为前提，即艺术的创作理论、方法、风格、流派以及技法、手法等等，因此，在经济上落后的国家在艺术上仍然可以出现繁荣。

根据以上理由，我们认为，艺术与经济发展不平衡原理没有否定经济对艺术的决定作用。我们坚持经济对艺术的最终决定作用，从而与唯心史观划清界限；我们坚持艺术与经济发展的不平衡原理，从而与庸俗经济决定论划清界限。

---

① 格罗塞：《艺术的起源》第230页，商务印书馆1987年版。

② 宗白华：《美学与意境》第183页，人民出版社1987年版。

③ 《马克思恩格斯选集》第四卷第485页，人民出版社1995年版。

（二）政治对艺术的发展具有直接的、重大的、深刻的影响

经济是艺术发展的根本动力。但经济不是艺术发展的惟一动力。影响艺术发展的还有政治、宗教、哲学、道德等等。恩格斯在《致瓦·博尔吉乌斯》的信中指出："政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是，它们又都互相影响并对经济基础发生影响。并不是只有经济状况才是原因，才是积极的，而其余一切都是消极的结果。这是在归根到底不断为自己开辟道路的经济必然性的基础上的互相作用。"[①]恩格斯一方面肯定了经济归根到底对包括艺术在内的整个上层建筑的决定作用，另一方面又肯定了上层建筑各部分的"互相影响"和"互相作用"。因此，我们在研究艺术发展动因时，除了肯定经济归根到底的决定作用外，还必须肯定政治、道德、宗教、哲学的影响作用。

关于政治在艺术发展中的作用，有两种错误观点：

第一，认为"政治是艺术发展的根本动力，政治决定艺术"。这种观点的错误是：首先，从理论分析上说，把艺术发展的根本动力归结为政治，也就是归结为思想关系，从而否定"艺术发展的根本动力是经济"的历史唯物主义观点，陷入历史唯心主义。其次，从实践检验来看，政治不能决定艺术。被政治所贬斥的艺术作品的、生命力未必短暂，被政治所推崇的艺术作品的生命力未必永恒。柯勒惠支是鲁迅推崇的艺术家，她的表现无产阶级斗争的艺术作品，曾被誉为"唤起阶级觉悟的艺术的里程碑"。当她的反映一八四四年西里西亚纺织工人起义的版画《纺织工人》展出时，曾被提议授予金质奖章，但遭德皇否决。希特勒上台之后，把她的艺术作品宣布为"颓废艺术"。但是，柯勒惠支的艺术并未因政治的排斥而失去其魅力。被法西斯查禁的毕加索的作品，文化大革命期间被打成反党反社会主义的"黑画"，非但未曾泯灭反而愈显其光彩。

第二，认为"政治不是艺术发展的任何动力，政治与艺术无关"。这种观点的错误是：不管艺术家本人的主观意愿如何，"为艺术而艺术"只能是一个不切实际的幻想。十九世纪法国著名现实主义艺术家米勒就有这样的幻想。他曾说："一个搞艺术的人干预政治是不明智的。"但米勒的艺术作品是否就真的远离政治了呢？他描绘了衣衫褴褛、辛劳耕作的劳动者形象，就是对纸醉金迷、灯红酒绿的上流社会的无言抗争；他刻画了安贫乐道、心地善良的"泥土英雄"就是对不合理的社会制度的温和批判。法国《费加罗报》评论说："在这三个拾穗者

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第506页，人民出版社1995年版。

背后的地平线上，隐现出造反派的长矛和一七九三年的断头台。”

政治是经济的集中表现，是整个上层建筑的核心，政治要求艺术为自己服务。这是一个不可否认的客观事实。革命的政治是这样，反动的政治也是这样。普列汉诺夫指出：“任何一个政权，只要注意到艺术，自然就总是偏重于采取功利主义的艺术观。这也是可以理解的，因为它为了自己的利益就要使一切意识形态都为它自己所从事的事业服务。…… 因此不该认为，功利主义的艺术观好像主要是革命者或一般具有先进思想的人们所特有的。”[①]政治与艺术的关系，是相互影响的关系。政治影响艺术，艺术也影响政治。当然，两种影响的力量是不平衡的。政治对艺术的影响是重大的、直接的、深刻的。

为什么说政治对艺术的影响是直接的？因为在上层建筑内部政治与艺术的联系是直接的，艺术像晴雨表一样灵敏地对政治做出反应。在阶级社会中，“政治，不论革命的和反革命的，都是阶级对阶级的斗争”[②]。阶级大搏斗直接促进了艺术的繁荣，绚丽的艺术之花生长在用鲜血浇灌的苦难土壤之中。这是艺术发展的客观规律。艺术史表明：创造艺术在动荡、搏杀的苦难时代，欣赏艺术是在和平、宁静的幸福时代。狄德罗说：“什么时代产生诗人？那是在经历了大灾难和大忧患以后，当困乏的人民开始喘息的时候。那时想象力被惊心动魄的景象所激动，就会描绘出那些未曾亲身经历的人所不了解的事物。…… 这时，情感在胸中积聚酝酿，凡是具有喉舌的人都感到有说话的迫切需要，必欲畅抒胸怀而后快。”[③]

为什么说政治对艺术的影响是重大的呢？因为政治集中代表了统治阶级的利益，它拥有占统治地位的精神力量和强大的物质力量。因此，政治既可以成为强大的动力促进艺术的繁荣，也可以成为巨大的阻力导致艺术的衰败。中国的商代政治腐败，统治者盛行饮酒之风，青铜酒器随之十分丰富，爵、斝、角、觚、觯、壶、卣、罍、觥、盉、尊、彝，无不精美绝伦，空前绝后。周亡商后，认为商的亡国是由于统治者沉溺饮酒，秽气使上天发怒，故降灾难给商。因此，周人禁酒。《尚书·酒诰》：“群饮汝勿佚，尽执拘以归于周，予其杀。”这样，精美绝伦的青铜酒器由于政治的原因而永久地衰落了。

在法国大革命期间，以大卫为首的艺术委员会下令关闭了皇家美术学院。

---

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第五卷第830页，三联书店1984年版。

② 《毛泽东选集》合订本第868页，人民出版社1964年版。

③ 狄德罗：《论戏剧诗》，载《西方文艺理论名著选编》上卷第254－255页，北京大学出版社1988年版。

大卫主张，只有为人民服务、为共和国服务的艺术才有存在的理由，其余的一切艺术都应当消灭。然而，大卫封闭了皇家美术学院的同时却筹建了卢浮宫博物馆。巴黎公社期间造型委员会主席库尔贝指挥拉倒了炫耀拿破仑战绩的“大军铜柱”却保护了国家博物馆。

（三）宗教对艺术发展的影响

在人类历史的发展过程中，宗教与艺术像携手并进的孪生兄弟。在原始社会，原始宗教与原始艺术是混沌未分的混合体。在阶级社会，宗教与艺术虽然有分道扬镳的短暂时刻，更多地是互相渗透、共存共荣。在东方和西方的历史上都曾有一个宗教艺术的时代。在中国，从魏晋南北朝到隋唐，在敦煌、龙门、云冈等石窟中曾创造了佛教艺术的辉煌。在欧洲，整个中世纪，建筑、雕刻、绘画及书籍插图等构成了基督教艺术的精华。艺术与宗教前进的步伐如此合拍，以致黑格尔说，最接近艺术的就是宗教。

宗教对艺术的发展起什么作用？我们认为，它只能起影响作用而不是决定作用。起促进的影响还是阻碍的影响呢？这就不能做简单的回答。实际上，这互相矛盾着的两方面的作用是并存的。

1．宗教阻碍艺术的发展。

从根本上说，宗教是对艺术的否定。宗教之所以否定艺术，因为宗教与艺术确实存在根本对立的方面：第一，宗教是对社会生活的歪曲的反映；而艺术是对社会生活的真实的反映。第二，宗教要求对彼岸世界的心灵感悟；而艺术要求对现实世界和世俗感情的形象表现。第三，宗教的对象是神，是人的本质力量的异化，人们在神面前感到自己的渺小；艺术的对象是全面的社会生活，是人的本质力量的对象化，人们在艺术面前感到自身的力量、智慧和美。第四，宗教是麻醉人民的鸦片，劝人到彼岸世界去寻求精神的慰藉，它是对人的心灵的麻醉；艺术是生活的教科书，鼓舞人们在现实生活中去实现自己的自由创造的本质，它是对人心灵的净化。第五，宗教相信自己的对象超自然实体即神灵的真实存在；而艺术却不相信自己创造的对象的真实存在。费尔巴哈说：“艺术认识它的制造品的本来面目，认识这些正是艺术制造品而不是别的东西；宗教则不然，宗教以为它幻想出来的东西乃是实实在在的东西。”[①]列宁在《哲学笔记》中

① 《费尔巴哈哲学著作选集》下卷第684页，三联书店1962年版。

肯定了费尔巴哈的这个思想，指出“艺术并不要求人们把它的作品当作现实”[①]。宗教对艺术的排斥，不仅在理论上，而且在实践上。如八世纪至九世纪拜占庭掀起的所谓“圣像破坏运动”和中国古代的三项“灭佛运动”。

2. 宗教促进艺术的发展。

这是宗教影响艺术的另一个方面，因为宗教与艺术确实有许多共同点。第一，宗教与艺术都是对社会生活的形象反映。上帝、圣母、天使等等都是生动的具体形象，尽管这些形象是虚幻的，但它不是凭空产生的，而是对社会生活的抽象。第二，艺术与宗教都蕴含了感情与幻想的成分。宗教不仅要相信作为人们幻想产物的超自然实体即神灵的真实存在，而且对这些超自然实体抱有强烈的情感，不是恐惧与虔敬，就是赞美与欢欣。宗教与艺术一样，不仅有强烈的情感，而且把这种精神追求置于眼前物质利益追求之上。克莱夫·贝尔在《艺术》一书中曾举了一个有趣的例子。他说：“我在巴黎见到的一些青年画家，他们身无分文，半饥半饱，衣衫褴褛；就连妻儿老小也是如此，但是他们仍然发狂般地以全部热情画着那些没人买的画，他们还说不定会杀死或者打伤任何一个建议他们降低自己作品售价的人。…… 这些人是地地道道的超级宗教狂。一切艺术家都属于宗教型。”[②]第三，艺术与宗教都是对社会生活的全面的反映。艺术是社会生活的全面的反映，我们已在本质论中做了说明。宗教，像艺术一样，也是社会生活的全面的反映。不仅反映社会的经济，而且反映社会的政治、法律；不仅反映社会的物质关系，而且反映社会的思想关系；不仅反映人们真实存在的思想和情感，而且反映人们虚妄的幻想与愿望。一部《圣经》，既是意蕴精深的宗教典籍，又是古代巴勒斯坦地区的经济、政治、军事、文化、思想的百科全书，是古代希伯来人的法典、哲学、伦理、民情的历史长卷。第四，艺术与宗教都能使人的精神得到抚慰，产生愉悦与希望。宗教是人民的鸦片，对于苦难中的人民来说，又是通往天国的廉价的门票。它既能使人麻醉，又能使人的心灵得到抚慰，产生愉悦与希望。这与艺术的作用有共通之处。根据以上理由可以看出，宗教推动艺术的发展，不是偶然的，是必然的。

宗教推动艺术的发展表现在：第一，宗教促使艺术突破教义的局限从而得到发展。宗教为了自身的存在和发展，就必然要利用艺术营造膜拜的氛围；从感情上感染信徒，也就必然要求艺术表现世俗的情感。达·芬奇在《最后的晚餐》

---

① 《列宁全集》第三十八卷第66页，人民出版社1959年版。

② 克莱夫·贝尔：《艺术》第60－61页，中国文联出版公司1984年版。

中创造的能够使人产生强烈的情感共鸣、具有巨大震撼力的主的形象，只是一个披了一件宗教外衣的世俗人，是世俗人美与善的集中表现。第二，宗教为艺术提供题材。在欧洲的中世纪，宗教是处于支配地位的社会意识形态，是社会生活中最重要的现象。恩格斯说："中世纪把意识形态的其他一切形式——哲学、政治、法学，都合并到神学中，使它们成为神学中的科目。"[①]作为社会生活反映的艺术必然表现浓厚的宗教心理和宗教情感，遍布欧洲的哥特式教堂就充分显现了宗教精神。欧洲许多以宗教为题材的艺术作品名垂史册，如：乔托的《马利亚诞生》、《逃亡埃及》，达·芬奇的《最后的晚餐》，米开朗基罗的《创世纪》、《最后的审判》，拉斐尔的《西斯廷圣母》，丢勒的《四使徒》等等。宗教在中国的社会地位与欧洲不同；不是宗教支配政治，而是政治支配宗教。但是，宗教维护政治，政治支持宗教，则是相同的。因此，宗教在社会生活中，特别是在魏晋南北朝和隋唐时代，仍处于特殊重要的地位。敦煌、云冈石窟中以造型艺术的方式讲述了佛本生和佛经故事：《舍身饲虎》、《割肉救鸽》、《五百强盗剜目》、《须达那太子乐善好施》以及各类经变图等等。第三，宗教往往是艺术生产的组织者。在马克思看来，生产，不仅有物质生产，而且有精神生产，其中包括艺术生产。在特定的历史时期，宗教以自己强大的政治和经济的力量，组织大规模的艺术生产活动。

宗教对艺术来说，是一柄双刃剑：既有阻碍、否定的一面，又有促进、肯定的一面。正如双刃剑是无法分开的一样，宗教对艺术的肯定与否定、促进与阻碍这两方面的作用也是无法分开的。"宗教艺术"突出地表现了宗教对艺术既促进又阻碍、既渗透又排斥的复杂关系。一切宗教艺术都包含着不可解决的内在矛盾：一方面，宗教要求艺术根据教义创造膜拜对象，如果这样，宗教就扼杀了艺术；另一方面，艺术要求创造具有审美价值的、表达内心情感的、具有鲜明个性的艺术形象，如果这样，艺术就否定了宗教。由此可见，所谓宗教艺术是游离于此岸性与彼岸性之间、介乎宗教与艺术之间的精神产品，兼而具有宗教与艺术两种因素。有一些宗教艺术，尽管表现了宗教题材，放置在令人膜拜的教堂之中，但由于它表达了人们的世俗情感和审美情趣，此岸性压倒了彼岸性，它实质上是世俗艺术的一种特殊表现形式，例如达·芬奇的《最后的晚餐》和拉斐尔的《西斯廷圣母》。

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第251页，人民出版社1995年版。

（四）道德给艺术的发展以巨大的影响

道德与艺术既不是绝对对立的，也不是完全同一的。它们既有本质区别，又相互影响。道德同宗教一样，同时是艺术发展的动力或阻力。

当艺术作品表现进步的道德准则和高尚的理想情操时，往往产生持久的、强烈的艺术感染力，促进艺术的发展。共产主义道德是最先进的道德准则。苏联作家奥斯特洛夫斯基在《钢铁是怎样炼成的》一书中塑造了体现共产主义道德准则的典型人物保尔·柯察金，他用诗一般的火热词句表达了自己的人生理想：人最宝贵的东西是生命。这生命，人只能得到一次。人的一生应当这样度过：当回忆往事的时候，他不致于因为虚度年华而痛悔，也不致于因为过去的碌碌无为而羞愧；在临死的时候，他能够说："我的整个生命和全部精力，都已经献给世界上最壮丽的事业——为人类的解放而斗争。"这段话成为一代又一代青年人的座右铭，鼓舞着他们为了崇高的理想而贡献自己的一切。车尔尼雪夫斯基在《怎么办》一书中表现了革命者崇高的道德准则。列宁赞扬说："这才是真正的文学，这种文学能教育人、引导人、鼓舞人。"国际共产主义战士季米特洛夫写道："我还记得，在我少年时代，是文学中的什么东西给了我特别强烈的印象。是什么榜样影响了我的性格？我必须直接地说：这是车尔尼雪夫斯基的书《怎么办》。在我参加保加利亚工人运动的日子里培养起来的那种坚持力和我在莱比锡法庭上所采取的那种一贯的坚持力、信心和坚定精神——这一切都无疑地同我在少年时期读过的车尔尼雪夫斯基的艺术作品有关系。"无数事实证明：崇高的、进步的道德准则是艺术发展的强大动力。

落后的、腐朽的、丑恶的道德准则对艺术的发展起另外一种作用。莫泊桑是十九世纪法国天才的现实主义艺术家。他的许多小说真实地反映了普法战争前后的法国社会生活，揭露了资产阶级的怯懦无耻、伪善自私，深刻地描写了那个时代的世态人情。如果莫泊桑循着这条道路继续前进，或许可以出现与巴尔扎克同样的耀眼光辉。但是落后的道德准则成为他前进道路上不可逾越的障碍，像阴云一样遮住了天才之星的光辉。托尔斯泰在高度评价莫泊桑某些短篇小说的同时，尖锐地指责莫泊桑"道德上的污秽"。他在小说《巴里斯太太》中绘声绘色地描写了巴里斯太太与其情夫偷情的勾当；在《一次郊游》中自然主义地描绘了两个轻薄儿在郊外奸污素不相识的母女俩。托尔斯泰指出，莫泊桑以"最动人的笑谈形式"来描写这种恶行，"作者的同情一直都是在这两个流氓方面"，他"只写了事物的一个最无意义的方面：流氓所获得的满足"。莫泊桑还有一些

小说细致入微地描写女主人公在浴盆里的姿态和情欲，莫泊桑是一个被丑恶的道德压弯了腰的艺术家。托尔斯泰指出："一个没有明确而固定的新世界观的作家，尤其是那种认为甚至不需要有世界观的作家，是不能创造出艺术作品来的。他可能写得很多、很好，但不是艺术作品。莫泊桑的长篇小说就是这样的情况。……除了最初几部著作，严格地说，除了第一部小说以外，所有莫泊桑的长篇小说，作为小说来说，都是贫弱的"。因为他缺乏创作有价值的艺术作品的主要的条件，"即缺乏对他所描绘的事物的正确的道德的态度"。由此可见，落后的、腐朽的、丑恶的道德准则会阻碍艺术的健康发展。

（五）哲学对艺术发展的影响

艺术与哲学有着本质的不同：第一，它们在精神世界中的地位不同：艺术是感性的最高形式；哲学是理性的最高形式。第二，反映社会生活的方式不同：艺术用形象反映社会生活；哲学用最一般的范畴和逻辑体系反映社会生活。第三，反作用于社会生活的方式不同：艺术以情感人，通过情感的感染影响人的行动进而影响社会生活；哲学以理服人，通过方法论影响社会生活。艺术与哲学如此不同，哲学怎样影响艺术的发展呢？

1. 哲学通过美学的中介影响艺术的发展。

古希腊的哲学是朴素唯物主义，他们虽然把世界的本原归之于物质的某种具体形态（例如水、火、原子等等），但肯定了物质世界的客观存在。客观唯心主义（例如柏拉图）虽然把世界的本质归之于神秘的理念，但肯定了被理念所决定的现实世界在个人的主观意识之外。这就决定了古希腊的美学思想：美在于比例和谐；艺术模仿自然。传说公元前五世纪雕塑家波里克勒特在这种美学思想的指导下著有《法规》一书，按照人体的本来状况规定人体各部分的比例，以便塑造和谐的整体。希腊的美学孕育出了具有永恒魅力的希腊艺术。欧洲的中世纪，宗教统治一切，哲学成了神学的婢女。由于哲学的变化，美学也发生了相应的变化，认为美在于鲜明。所谓鲜明，含有光辉、光芒、照耀、闪烁的意思，美就是上帝光辉的照耀。这种美学思想深刻地影响了中世纪的艺术，古希腊对人体栩栩如生模仿的艺术消失了，他们认为：肉体本身已是对精神的笨拙的仿造，何必再对仿造品进行仿造呢？中世纪值得骄傲的艺术只有体现宗教精神的哥特式建筑。在文艺复兴时代，唯物主义恢复了自己的权威，比例和谐再次成为美的理想追求。达·芬奇解剖尸体，探求人体的比例，观察自然，研究透视、对称，创造出了一件件不朽

的杰作。在当代西方，占统治地位的哲学思想是主观唯心主义，因而把艺术与美归之于人的直觉。西方现代美学开山鼻祖克罗齐就曾提出：艺术是直觉，直觉表现情感，艺术就是抒情的直觉。美就是直觉的成功的表现。克罗齐直言不讳他的美学思想与哲学思想的联系，他说："根据我所揭示的概念——艺术作为直觉——就已经否定在艺术面前存在一个物质世界。"[①]在这种美学思想的指导下出现了现代派艺术作品。

2. 哲学通过创作方法的中介影响艺术的发展。

首先，哲学思想决定艺术创作方法的产生。从根本上说，艺术的创作方法来自艺术思想，艺术创作方法就是艺术思想在创作中的体现。艺术思想从根本上说，又来自哲学思想，艺术思想就是哲学思想在艺术领域中的具体体现。唯物主义的哲学思想运用于艺术领域就会产生艺术是社会生活反映的艺术思想，这种艺术思想必然产生现实主义的创作方法。唯心主义的哲学思想运用于艺术领域就会产生"艺术不是也不可能是再现性的，艺术是情感的表现"的艺术思想，这种艺术思想必然产生西方现代形形色色的艺术创作方法。创作方法的不同就会产生不同的艺术作品。法国作家大仲马曾很风趣地谈到他们父子两人用不同的创作方法创作出不同的艺术作品："我从我的梦想中汲取题材，我儿子从现实中汲取题材；我闭着眼睛写作，他睁着眼睛写作；我绘画，他照相。"

其次，哲学思想决定艺术创作方法的选择与改变。任何艺术家都会面临着形形色色的艺术创作方法，选择哪种创作方法是由艺术家的哲学思想所决定的。具有某一哲学思想的艺术家可能会选择现实主义或积极浪漫主义的创作方法，而具有另一种哲学思想的艺术家则会选择形式主义或消极浪漫主义的创作方法。艺术家的哲学思想并不是固定不变的。哲学思想的转变会带来创作方法的转变。苏联诗人马雅可夫斯基早期受未来派影响，因而创作了带颓废色彩的诗篇。晚期他的哲学思想发生了变化，马克思主义使他采取了社会主义现实主义的创作方法，写出了《列宁》等脍炙人口的诗篇。果戈理的前期具有进步的哲学思想，他选择了批判现实主义的创作方法，创作出对黑暗的农奴制度做出了深刻揭露和尖锐批判的《死魂灵》。果戈理的晚年哲学思想发生了变化，由于他目睹了资本主义给西欧带来的苦难，因而维护反动的沙皇制度和农奴制度，背离了现实主义的创作方法，创作出了脱离现实生活、歌颂改恶从善农奴主的《死魂灵》第二部。

---

① 克罗齐：《美学原理·美学纲要》第237页，外国文学出版社1983年版。

最后，哲学思想的矛盾决定艺术创作方法的矛盾。哲学思想是复杂的，它包括自然观、社会观、政治观、宗教观、道德观等等，艺术家的这些观点可以是一致的，也可以是有矛盾的。托尔斯泰的哲学思想包含着不可解决的矛盾：他的社会观是正确的，对俄国的经济制度、国家制度做激烈的批判，因而他采取了现实主义的创作方法。他的道德观是不正确的，提出“勿以暴力抗恶”和“爱的宗教”，认为坏人可以“忏悔”罪恶而得到“宽恕”，因而他背离了现实主义的创作方法。创作方法的矛盾导致了艺术作品内容的矛盾。列宁说他：“一方面，是一个天才的艺术家，不仅创作了无与伦比的俄国生活的图画，并且创作了世界文学中第一流的作品；另一方面，是一个发狂的笃信基督的地主。一方面，他对社会上的撒谎和虚伪做了非常有力的、直率的、真诚的抗议；另一方面，是一个‘托尔斯泰主义者’，即一个颓唐的、歇斯底里的可怜虫。…… 一方面，无情地批判了资本主义的剥削，揭露了政府的暴虐以及法庭和国家管理机关的滑稽剧，暴露了财富的增加和文明的成就同工人群众的穷困、野蛮和痛苦的加剧之间极其深刻的矛盾；另一方面，狂热地鼓吹‘不用暴力抵抗邪恶’。一方面，是最清醒的现实主义，撕下了一切假面具；另一方面，鼓吹世界上最卑鄙龌龊的东西之一，即宗教。”[①]

三、艺术发展的自律性

艺术发展的自律性就是艺术自身的发展规律，它包含两方面的内容：第一，从艺术的纵向发展来看，艺术发展的昨天、今天与明天之间的必然的、本质的、稳定的联系，这就是艺术发展的继承与革新；第二，从艺术的横向联系来看，不同民族艺术之间以及民族艺术与世界艺术之间必然的、本质的、稳定的联系，这就是多民族艺术的借鉴与创造，民族艺术与世界艺术的相互影响与融合。

我们将在下面依次讨论这些内容。

（一）历史继承性是艺术发展的普遍规律

所谓艺术发展的历史继承性，就是前代艺术对后代艺术的巨大影响以及后代艺术对前代艺术的积极成果的继承保留。它揭示了艺术发展历史之间的必然

① 《列宁选集》第二卷第370页，人民出版社1960年版。

的、本质的、稳定的联系。这是古今中外一切艺术发展都应遵循的普遍规律。

在人类历史上，一切思想成果都不是凭空产生的。一方面，它们是社会的经济、政治等客观因素所决定的，是各种客观因素的反映；另一方面，它们是在前人所提供的思想资料的基础上发展而成。恩格斯说："每一个时代的哲学作为分工的一特定的领域，都具有由它的先驱者传给它而它便由此出发的特定的思想资料为前提。"[①]哲学的发展是这样，艺术的发展也是这样。安格尔说："请问著名的艺术大师哪个不模仿别人？从虚无中是创造不出新东西来的，只有构思中渗透着别人的东西，才能创造出某些有价值的东西。"

艺术发展的历史继承性主要表现在以下三个方面：

1. 艺术作品思想内容的继承。

前人在艺术作品中所表现出来的进步思想，在后人的艺术中都有所继承。如对祖国的热爱，对爱情的忠贞，对山河的赞美，对幸福的渴望，对不幸的同情，对残暴的愤慨，对正义的讴歌，对邪恶的鞭挞，对和平的追求等等。

2. 艺术作品形式的继承。

艺术作品的形式对内容具有相对独立性，因而继承关系表现得更明显突出。文艺复兴时期从乔托、波提切利直到达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔，他们在艺术形式上都主张平衡、对称、和谐、多样统一等，表明他们之间的相互继承关系。我国书法艺术从晋代的王羲之父子、唐代的颜、柳、欧到宋代的苏、黄、米、蔡四大家和元代的赵孟頫，他们对书法艺术形式的追求都是骨肉相称、动静相宜的用笔美，平衡对称、疏密相间的结构美，清风出袖、明月入怀的意境美，表明他们之间的相互继承关系。张大千曾说，他对从石涛开始上溯明、元、宋诸家的艺术形式的继承，"首先应从勾摹古人名迹入手，由临摹的功夫中方能熟悉勾勒线条，进而了解规矩法度"。

3. 艺术种类和艺术创作方法的继承。

艺术种类具有相对稳定性，每一个时代的人们没有可能也没有必要重新建立一切艺术种类，而是继承以往的艺术种类：美术、音乐、舞蹈、文学、戏剧、电影等等。艺术种类又是发展的，那么，新的艺术种类是不是凭空建立起来的呢？不。元代杂剧的创立，就其内容来说，是继承了唐以来的传奇小说、话本小说的许多题材；就其形式来说，是继承了宋以来的说唱诸宫调乐曲组织和曲白结合的形式。另外，唐以来的舞蹈，宋以来的傀儡戏、影戏等等艺术形式都

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第485页，人民出版社1995年版。

对戏曲这一艺术种类的形成起到了重要的作用。离开了继承就没有任何新的艺术种类的产生。艺术创作方法也是代代继承的。从诗经到杜甫，从曹雪芹到鲁迅、茅盾，形成了现实主义创作方法的历史传统；从屈原到李白，从吴承恩到郭沫若，形成了浪漫主义创作方法的漫漫长河。

（二）艺术发展具有历史继承性的原因

1. 艺术发展的历史继承性是社会物质生活发展的连续性决定的。

社会的物质生活的发展像一条不间断的河流，生产力就像河中的流水向前流去。昨天的生产力水平就是今天生产力发展的基础；明天的生产力水平就是今天生产力发展的结果。这是一个绵延不断的过程。马克思、恩格斯说："历史的每一阶段都遇到有一定的物质结果、一定数量的生产力总和，人和自然以及人与人之间在历史上形成的关系，都遇到有前一代传给后一代的大量生产力、资金和环境，尽管一方面这些生产力、资金和环境为新的一代所改变，但另一方面，它们也预先规定新的一代的生活条件，使它们得到一定的发展和具有特殊的性质。"[①]艺术是社会生活的反映，社会物质生活的连续性决定了艺术发展的连续性，艺术发展的连续性决定了艺术发展的历史继承性。

2. 艺术发展的历史继承性是由艺术本身的性质决定的。

艺术是人们对现实世界认识的一种表现，而认识是世代积累的过程。昨天的认识是今天认识的基础，明天的认识是今天认识的结果。这是一个不中断的连续过程。每一个时代的艺术，都是那个时代的艺术家审美认识的结果。《清明上河图》是张择端对北宋城市生活审美认识的结果。《人间喜剧》是巴尔扎克对十八世纪巴黎"上流社会"审美认识的结果。《复活》是托尔斯泰对十九世纪俄国社会审美认识的结果。后代的艺术家则在这些审美认识的基础上继续深化。审美认识的连续性决定艺术发展的连续性，也决定了艺术发展的历史继承性。

3. 艺术发展的历史继承性是由艺术表现生活的任务决定的。

艺术的任务是表现生活，要表现生活就要继承前代艺术家表现生活的形式和技巧。学习西画就要继承焦点透视、光线明暗、比例对称、色彩关系等等，学习国画就要继承十八描法以及皴、擦、点、擢、演、染等基本笔墨技法。

---

① 《马克思恩格斯选集》第一卷第43页，人民出版社1995年版。

（三）继承艺术遗产的原则

继承艺术遗产的原则是批判的原则。批判，不是简单的抛弃和否定，而是取其精华、弃其糟粕。正如毛泽东同志所说："中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸取其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件，但是决不能无批判的兼收并蓄。"①

怎样区分艺术遗产的精华与糟粕呢？第一条界限就是要把统治者的艺术与被统治者的艺术区分开来。在阶级社会中，有两个对立的阶级；反映在艺术上，就有两种艺术，一种是反动的艺术，它反映统治阶级反动的思想感情，是艺术遗产中的糟粕；另一种是进步的艺术，它反映被统治阶级进步的思想感情，是艺术遗产中的精华。列宁说："每个民族的文化里面，都有一些哪怕是还不发达的民主主义和社会主义的文化成分，因为每个民族里都有劳动群众和被剥削群众，他们的生活条件必然会产生民主主义和社会主义思想体系，但是每个民族里面也都有资产阶级的文化（大多数的民族里还有黑帮和教权派的文化），而且这不仅是一些'成分'，而是占统治地位的文化。"②这里所说的"文化"，不是指文化知识，而是指社会意识形态，其中包括艺术。第二条界限就是要把某一具体艺术作品中之精华与糟粕区分开来。在具体的艺术作品中，精华与糟粕往往混杂在一起，正如高尔基所说："在资产阶级文化的遗产里，蜜糖和毒药是紧紧混合在一起的。"历史上任何一位艺术家的思想感情都不是纯粹的，既有进步的一面，也有落后的一面。托尔斯泰和巴尔扎克，曹雪芹和施耐庵，石涛和朱耷，哪一位艺术家，哪一件艺术作品，不是精华与糟粕紧紧地混杂在一起呢？

要坚持继承艺术遗产的批判原则，就要避免"肯定一切"与"否定一切"两种极端观点。

"肯定一切"即全盘继承，表现为复古主义。我国明代永乐以后以李梦阳、何景明为首的"前七子"树起复古主义大旗，提出"文必秦汉、诗必盛唐"的口号，使复古主义成为时代风尚，竟达到"物不古不灵，人不古不名，文不古不行，诗不古不成"的程度。他们认为先秦两汉的散文，汉魏的古诗和盛唐的近体诗，都是绝对完美的艺术范本。艺术家只能惟古人是尚，根本勿需新的创造。李梦阳以书法为

---

① 《毛泽东选集》第二卷第707－708页，人民出版社1991年版。

② 《列宁选集》第二卷第370页，人民出版社1960年版。

例说明这个“道理”：“夫文与字一也。今人摹临古帖，即太似不嫌，反曰能书。何独至于文而欲自立一门户邪？”这样创作出来的作品，虽“无一语作汉以后，亦无一字不出汉以前”，但只是一些“假古董”，佶屈聱牙，不堪卒读。这股复古主义思潮也影响到绘画。明代一些画家提出“师古人”，照古人的画本一笔笔的模仿，求得“古人本原”，要求“惟肖古人”。以“南宋”和“文人画派”盟主自居的董其昌甚至提出：“如柳则赵千里，松则马和之，枯树则李成，此千古不易，虽复变之不离本源，岂有舍古法而独创者乎？”复古主义在西方也是存在的。十九世纪法国新古典主义画家大卫的艺术作品内容是进步的、革命的，形式却是保守的。他认为古希腊艺术具有“伟大的静穆和高贵的单纯”，是艺术发展的顶峰，是一切艺术的典范。据说他常指出学生画模特儿的脚趾或某一部分不符合希腊艺术古典美的要求。学生回答说，模特儿脚趾长得就是这样。大卫教训学生说：不对，应当用完美的古典造型去改变模特儿脚趾的缺陷。他说，要让古代人在他的画面前也感到真实。

“否定一切”即简单抛弃，表现为虚无主义。俄国十月社会主义革命后出现的“无产阶级文化派”可谓这一极端的代表，认为无产阶级文化与过去时代的文化“不需要继承的关系”，扬言“从现代生活的轮船上扔掉”普希金、托尔斯泰和一切古典作家，甚至要把沙皇建的房子、铁路统统摧毁。他们的著名诗人基里洛夫在《我们》一诗中写道：我们狂热，我们好斗，/我们如狂似醉。/任人们对我们叫喊：/“你们是刽子手，你们扼杀美！”/为我们的明天——我们要把拉斐尔烧成灰，/把博物馆统统捣毁，/把艺术之花踩得粉碎。“无产阶级文化派”的首领波格丹诺夫提出在彻底否定传统艺术的基础上建立“纯无产阶级艺术”。这种谬论受到列宁的痛斥，他指出：“应当明确地认识到，只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化，没有这样的认识，我们就不能完成这项任务。无产阶级文化并不是从天上掉下来的，也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的，如果认为是这样，那完全是胡说。无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展。”①

（四）艺术继承的条件和类型

任何一个时代都面临着以前所留下的浩如烟海的艺术遗产，如何从中选取

① 《列宁选集》第四卷第348页，人民出版社1960年版。

有用的东西加以继承，并不是一件随意的工作。一般说来，艺术继承的条件是艺术风格的相似性。也就是说，只有风格相似的艺术才具有继承的可能性。二十世纪初，徐悲鸿到了欧洲艺术中心的巴黎，这里既有卢浮宫的西方传统艺术的精华，也有争奇斗妍的西方现代诸流派艺术。徐悲鸿所继承的是传统绘画形式，他如饥似渴地临摹鲁本斯、提香、伦勃朗、大卫、安格尔、库尔贝、达仰等人具有写实风格的作品，而对于现代派艺术非但不予继承，反而加以排斥。他在《惑》一文中写道："勒奴幻（Renoiv）之俗，塞尚（Cezane）之浮，马梯斯（Matiss）之劣……借卖画商人之操纵、宣传，亦能震撼一时……美术之尊严蔽蚀，俗尚竞趋时髦。"他责问现代派诸君："形既不存，何云手艺？"

艺术继承的条件决定了艺术遗产继承的类型。艺术遗产继承的类型有两种：

第一，同一艺术风格渐进延续中的继承。这是艺术发展过程中量的渐进，它往往表现在同一时代的艺术作品之间，继承的效果是对某一艺术风格的完善。文艺复兴时期乔托——波提切利——达·芬奇，后者继承并完善前者的明暗造型、焦点透视以及注重情节故事的艺术风格。徐悲鸿继承并完善求真写实的艺术风格，他说："古法之佳者守之，垂绝者迷之，不佳者改之，未足者增之。"

第二，不同艺术风格飞跃断裂的继承。在艺术发展过程中既有量的渐进，也有质的飞跃断裂。放眼艺术发展的整个过程，质的飞跃断裂是不断发生的。肯定阶段的艺术发生飞跃断裂产生否定阶段的艺术，否定阶段的艺术发生飞跃断裂产生否定之否定阶段的艺术。不同阶段的艺术在风格上有质的差别，不可能产生继承关系；但是，它与肯定阶段的艺术在风格上又具有某些相似性，必然会产生继承关系。宗白华先生指出："历史向前一步的发展，往往伴着向后一步的探本穷源。……十六世纪的文艺复兴追摹着古希腊，十九世纪的浪漫主义憧憬着中古。二十世纪的新派且溯源到原始艺术的浑朴天真。"①

艺术的发展遵循着否定之否定的规律：古希腊的艺术（表现人）——中世纪的艺术（表现神）——文艺复兴的艺术（表现人）。当然，文艺复兴艺术中的人与古希腊艺术中的人并不是完全等同的：古希腊艺术中表现的是一个美的、健康的人；文艺复兴艺术中表现的是一个有自由平等博爱理想的人。中世纪的艺术并不继承古希腊的艺术，希腊艺术中的维纳斯被称作"女妖"，许多希腊雕像被用作烧石灰的原料。文艺复兴时代的艺术也不继承中世纪的艺术，"哥特式建筑"被称作粗野的、不文明的艺术，卢梭说："那些有耐心建筑这种玩意儿

① 宗白华：《美学与意境》第208页，人民出版社1987年版。

的人，实在丢脸！”文艺复兴艺术所继承的是遥远的古希腊艺术。恩格斯指出：“拜占庭灭亡时抢救出来的手抄本，罗马废墟中发掘出来的古代雕像，在惊讶的西方面前展示了一个新世界——希腊的古代；在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消逝了；意大利出现了前所未有的繁荣，这种艺术繁荣好像是古典古代的反照，以后就再也不曾达到了。”①

整个人类的艺术发展也遵循着否定之否定规律：浑朴天真的原始艺术——求真写实精雕细刻的传统艺术——西方现代派艺术。西方现代派艺术的理论家把求真写实、精雕细刻的传统艺术斥之为非艺术、伪艺术，认为“艺术不是也不可能是再现性的”，他们大声为原始艺术叫好，克莱夫·贝尔说：“原始艺术是好的……原始艺术看不到精确的再现，而只能看到有意味的形式；所以原始艺术使我们感动之深，是任何别的艺术所不能与之媲美的。”②现代派艺术家马蒂斯、克利、高更、凡·高、毕加索、亨利·摩尔、布朗库西都曾从原始艺术中吸取营养。列斐伏尔说：“消失了的时代的社会结构对于我们已经没有实际的意义了，但它的艺术仍然有一种无法替代的价值。”现代派艺术认为原始艺术的价值就在于：首先，原始艺术稚拙简朴的形式。几千年的艺术发展使精雕细刻的艺术形式愈加繁复，现代人产生了对立的审美心理，喜爱粗朴古拙的形式。其次，原始艺术丰富大胆的想象。艺术愈是精雕细刻，幻想与想象的成分便愈贫乏，现代人感到原始艺术神秘幻想的纹饰有无穷的审美韵味。再次，原始艺术单纯直率的内心表露。艺术愈发展便有愈多的理性说教，现代人厌恶了理性说教追求单纯直率。最后，原始艺术的混沌性。现代派艺术也否认艺术与非艺术的原则界限，艺术家与非艺术家的本质区别，正如英国现代艺术理论家查德·赫尔兹所说：“多数现代派艺术家对艺术与非艺术的界限都不做区别，这是一个众所周知的事实。”原始艺术的许多特征都被现代派艺术所继承：稚拙、天真、简洁、装饰性、平面性、野性的力量、神秘的内涵、大胆的想象以及它的混沌性，都以崭新的面貌在现代派艺术中复活了。原始艺术就这样转换为现代的审美对象。

（五）革新是艺术发展的必然规律

革新是一切时代、一切民族艺术发展过程的必然规律。

---

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第444－445页，人民出版社1995年版。

② 克莱夫·贝尔：《艺术》第14页，中国文联出版公司1984年版。

首先，革新是艺术的任务所决定的。艺术的任务是反映生活。生活是发展的，因此，反映生活的艺术也是发展的。这是艺术革新的客观必然性。其次，革新是艺术的本性所决定的。艺术的生命就在于创新。没有创新就没有艺术。一八二五年海涅写成他的第一部诗集《北海集》，在诗坛上敲出“新的声音”。他说：“我写的这部诗的内容有它的独特之处。你可以看到，每一年的夏天我都脱茧，孵化出一个新的漂亮的蝴蝶来。”郭沫若则把文艺叫做“发明的事业”。第三，革新是欣赏者的审美需求所决定的。欣赏者在艺术欣赏时总是求新、求异、求变，欣赏者的审美需求决定了艺术革新的必要性。第四，革新是艺术家的个性和思想感情的独特性所决定的。不同的艺术家的思想感情固然有共同点，但必然具有独特性。一切艺术作品都是艺术家思想感情的独特的表现，艺术家的思想感情的独特性决定了艺术革新的必然性。

（六）艺术发展过程中革新的表现

1. 从艺术作品来说，革新可以表现为艺术作品内容的革新与艺术作品形式的革新。

艺术内容的革新即创造新的艺术形象、表现新的思想感情，这是艺术作品革新的主导方面。艺术内容来自艺术家对社会生活独特的审美认识与审美评价。由于社会生活的发展引起人们思想感情的变化，这就必然带来艺术内容的革新。在上古时代人们无法征服干旱带来的灾难，太阳是人们仇恨的对象，因此有了《后羿射日》的神话内容。随着经济的发展，人们征服干旱能力的增强，人们对太阳的感情亲切了。在《离骚》中太阳是一位云衣霓裳、英俊威武、和悦好善的神，有六条螭（无角之龙）为他驾车，每天从东方的旸谷出发到西方的悲泉休息，给人以“羌声兮娱人，观者瞻兮忘归”的感受，充满了盛大、光辉、明丽、灿烂的美。另一方面，人们对太阳所带来的灾难无法完全摆脱因而感到畏惧，在《九歌》中人们期待神的恩泽和降福。只有当经济发展到干旱不再给人们带来灾难时，人们才能以一种纯粹审美的眼光观察太阳。莫奈的《印象·日出》真实地描绘了融化在晨曦和朝雾中绚丽无比的红日，令人想起“一道残阳铺水中，半江瑟瑟半江红”、“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”的诗句。

艺术内容的革新必然带来艺术形式的革新，即艺术作品组织结构与艺术语言的革新。希腊艺术的内容是美的和健康的人，产生了静穆和谐、庄重典雅、深沉含蓄的表现形式。中世纪艺术的内容是神，产生了轻盈高耸、飞腾向上、

筋骨嶙峋、峻峭清冷的建筑形式。超现实主义艺术的内容是人的梦境，于是产生了新奇怪诞的艺术形式。

2. 从艺术家的角度来说，革新可以表现为对他人的超越和对自我的超越。

对于艺术家来说，革新首先表现在对他人的超越，即对先辈和同辈艺术家的超越。艺术的发展过程与科学的发展过程不同。在科学上，学习辉煌的科学成就必定辉煌；在艺术上，学习辉煌的艺术成就未必辉煌，只有超越辉煌的艺术成就才能辉煌。十八世纪德国作家李希腾伯格有句名言："煌煌杰作的惟一缺点是：它们通常成为一批平庸之作随之问世的根苗。"齐白石以超越他人为己任，创造了辉煌的艺术成就。胡佩衡想踏着他的脚印走向同样的辉煌却是不可能的，齐白石送他八个大字："学我者生，似我者死。"学习齐白石，就是学习他超越别人的决心和气概，如果不想超过齐白石，就不是学习齐白石。舍掉了超越精神，无论笔墨上多么酷似，也只能是死路一条。李可染在总结自己创作经验时说过一句极富哲理的话："踩着前人的脚印前进，最佳的结果也只能是'亚军'。"

艺术的创新，不仅要超越他人，还要超越自己。也就是说，创新，不仅是对别人而言，而且是对过去的自己而言。自己过去的创新，对于今天来说，已经成为传统。相对说来，超越自我比超越他人更为困难。齐白石是一个勇于超越自我的艺术家。陈师曾劝齐白石改变画风，以"雄健烂漫"补充"冷逸风格"，并以"画吾自画自今古，何必低首求同群"的诗句来激励他，于是，五十七岁的齐白石开始实行"衰年变法"，他发誓道："余作画数十年，未称己意。从此决心大变，不欲人知，即饿死京华，公等勿怜，乃余或可自问快心时也。"他以极大的决心杜门谢客，潜心研究，作画万幅，刻印三千，他终于完成了超越自我的"蜕变"过程。他自己评价十年衰变的意义："扫除风格总难能，十载关门始变更。"毕加索也是一位不断超越自我的艺术家，即使已获世人的交口称赞，也不断突破自己的格局，九十高龄仍具有青年人艺术创新精神，所以被人称为"世界上最年轻的艺术家"。

3. 从革新的程度来说，革新可以区分为同一艺术风格延续中的革新与不同艺术风格转变中的革新。

在艺术发展过程中，所谓同一艺术风格延续中的革新，实际上是艺术发展的量的积累，是对某一艺术风格的完善。潘天寿师承八大山人，又超八大山人说："凡事有常必有变。常，承也；变，革也。承易而革难。然常从非常来，变从有常起，非一朝一夕偶然得之。"潘天寿所说的"常"，即八大山人的"常"；所说的"变"，是在中国绘画的范围内对八大山人的"变"。由此可见，潘天寿的

革新是对八大山人艺术风格某些方面的革新（例如八大山人傲世、幽默、辛辣、冷峻，而潘天寿入世、理智、严肃、热情），而不是艺术风格的根本的变革。同一艺术风格延续中的革新如齐白石对吴昌硕，张大千对石涛，徐悲鸿对达仰，凡·代克对鲁本斯等等。

所谓不同艺术风格转变中的革新，实际上是艺术发展过程质的飞跃，是对某种艺术风格的根本变革，是新的艺术风格的产生。例如中世纪的艺术风格代替古希腊的艺术风格，文艺复兴的艺术风格代替中世纪的艺术风格，西方现代派艺术的艺术风格代替求真写实的传统艺术风格等等。

（七）艺术发展过程中继承与革新的关系

艺术发展过程中继承与革新是辩证的统一，正如李可染的一句名言："用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来。""打进去"是继承，"打出来"是革新。它表现在两个方面：第一，革新是继承的目的。离开革新的继承是复古主义，只有以革新为目的继承才是科学的批判继承。第二，继承是革新的基础。离开继承的革新是虚无主义，只有在继承基础上的革新才是成功的革新。

任何时代、任何民族的艺术都是在继承与革新的辩证统一中向前发展，这是艺术自身运动的一个普遍规律。

第三节　艺术的世界性与民族性

我们探讨艺术发展的自律性，除了要研究艺术发展的纵向联系即艺术发展的继承与革新的规律，还要研究艺术发展的横向联系即各民族艺术以及民族艺术与世界艺术联系的规律。

一、世界各民族艺术的多元存在

不同民族的艺术之花有不同的色彩和芳香。同是奴隶社会，在埃及有雄伟的金字塔和巨大的神庙，在希腊有维纳斯雕像和具有永恒魅力的神话，在罗马有图拉真纪念柱和众多的凯旋门，在中国有青铜器上狞厉恐怖的饕餮纹和朝廷

宗庙的礼乐。同是封建社会，欧洲有轻盈俏丽的哥特式教堂，中国则有李杜的诗篇和明清的小说、唐宋的绘画和六朝的石窟艺术。在近代，毕加索的立体派绘画与齐白石的花鸟鱼虫画，贝多芬的交响乐与阿炳的《二泉映月》，埃菲尔铁塔与人民英雄纪念碑，不同民族的艺术之间存在着巨大的差别。

世界上有许多民族，不同民族艺术的多元存在是艺术发展的必然规律。

（一）艺术的民族性

艺术的民族性就是表现民族的本质特点所形成的艺术上的特殊性。不同的民族有不同的地理环境、经济状况、文化传统、风俗习惯。艺术的民族性不在于在艺术作品中所反映的生活内容是否具有民族特征，艺术的民族性最重要、最基本的内涵在于是否表达了民族精神，是否用民族精神去观察客观事物。民族精神是艺术民族性的核心和灵魂。果戈理说："真正的民族性不在于描写农妇穿的无袖长衣，而在于具有民族的精神。诗人甚至在描写异邦的世界时也可能有民族性。只要他是以自己民族气质的眼睛，以全民族的眼睛来观察它，只要他的感觉和他所说的话使他的同胞们觉得，仿佛正是他们自己这么感受和这么说似的。"[①]别林斯基发挥了果戈理的观点："每一民族的民族性的秘密不在于那个民族的服装和烹调，而在于它了解事物的方式。"[②]鲁迅也有同样的思想。画家陶元庆画的是西洋画，鲁迅说："他以新的形，尤其是新的色来写出他自己的世界，而其中仍有中国向来的魂灵——要字面免得流于玄虚，则就是：民族性。"又说："必须用存在于现今想要参与世界上的事业的中国人的心里的尺度来量，这才懂得他的艺术。"[③]

瞿秋白的《俄乡记程》和《赤都心史》写的是苏联的革命斗争、社会生活、风俗习惯，但他是用中国革命者的社会心理去观察这些事物，因而这些作品有深刻的民族性。陈逸飞到美国后绘画的题材依然是东方女性和江南水乡，但是，那并不是中国人眼中的中国女性和中国水乡，而是美国人眼中的中国女性和中国水乡。画面上的中国女性并不是走在柏油路上、穿高跟鞋的现代女性，而是

---

① 《别林斯基选集》第三卷第180－181页，时代出版社1952年版。

② 同上。

③ 鲁迅：《而已集·当陶元庆君的绘画展览时》，《鲁迅全集》第三卷第411－412页，人民文学出版社1957年版。

在中国现代土地上根本不存在的、仅仅在美国人的想象中才存在的中国传统绘画中的仕女；画中的江南水乡也不是改革开放时代现代化的江南水乡，而是美国人感兴趣的保持中国古老特色的水乡。因此，人们在陈逸飞的水乡仕女绘画中却似乎看到一双美国人的眼睛。

（二）艺术民族性的根源

艺术的民族性来自民族精神，民族精神又是从哪里来的呢？民族精神来自民族的社会生活的特殊性。别林斯基说："既然艺术，就其内容而言，是民族的历史生活的表现，那么这种生活对艺术自必有巨大的影响，它之于艺术有如燃油之于灯中的火，或者，更进一步，有如土壤之于它所培养的植物。"①

古埃及是一个从事农业生产的奴隶制社会，植物的生死荣枯影响了埃及人的精神，他们认为人也是生而死，死而生。植物的生死是由人掌握的，人的生死是由神掌握的，因而对掌管"阴司"的神奥西利斯崇敬膜拜。于是产生了以巨大的神庙、金字塔为代表的古埃及艺术。古希腊是一个从事航海商业的奴隶制社会，向外开拓、勇于斗争是希腊人的精神。因此在希腊艺术中有人与自然不懈斗争的悲剧：《被缚的普罗米修斯》、《俄狄浦斯》、《拉奥孔》。别林斯基对埃及人与希腊人的精神及艺术做过比较："埃及的斯芬克斯（狮身人面怪兽）比人高明：它向人提出狡猾的谜语，人不会猜，他就把人吃掉。但是，希腊人俄狄浦斯却识破秘密答出了谜语，野兽投海溺死了，人才开始行使权力，——而希腊的众神不是别的，正是理想的人的形象，人的神化。"②

（三）民族艺术的多元存在

由于多民族社会生活的特殊性必然造成民族精神的差别性，而民族精神的差别性就必然造成民族艺术的多元性。艺术的民族性，对于一个民族来说，是艺术成熟的标志；对于一个艺术家来说，是创作成熟的标志。马克思主义不是排斥而是倡导艺术的民族性，毛泽东同志在《反对党八股》一文中就号召人们："洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新

---

① 《别林斯基论文学》第81页，新文艺出版社1958年版。

② 《美术史文选》第29－30页，人民美术出版社1982年版。

鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”[①]这段话是针对党风而言的，但同样适用于艺术，所谓“中国作风和中国气派”就是指中华民族的民族性。一九五六年毛泽东在《同音乐工作者的谈话》中把这个道理阐释得更准确、更精辟，明确提出艺术的“民族形式”、“民族风格”和“民族特色”，他说：“艺术的基本原理有其共同性，但表现形式更多样化，要有民族形式和民族风格。一棵树的叶子，看上去是大体相同的，但仔细一看，每片叶子都有不同。有共性，也有个性，有相同的方面，也有相异的方面。这是自然法则，也是马克思主义的法则。作曲、歌唱、舞蹈都应该是这样。”又说：“音乐可以采取外国的合理原则，也可以用外国乐器，但是总要有民族特色，要有自己的特殊风格，独树一帜。”[②]为什么要如此强调艺术的民族性呢？因为只有具有浓烈的民族性的艺术作品才能为本民族的群众所喜爱、所理解。只有这种艺术作品，内容是他们所关心的，形式是他们所熟悉的，才易于使本民族的群众接受，引起共鸣。艺术作品越具有民族性，就越具有群众性，就越能发挥艺术的社会功能，就越具有长久的生命力。

各民族社会生活的差异性是长期存在的，因而，各民族思想感情的差异性和欣赏习惯的差异性将长期存在，这就决定了艺术民族性的长期存在。西方某些大国从其全球策略出发，在鼓吹经济一体化的同时，鼓吹全球文化一体化，企图用一种文化取代世界各民族丰富多彩的多元文化，这既是对艺术发展基本规律的无知，又有其险恶的政治用心。毛泽东同志指出：“艺术有形式问题，有民族形式问题。艺术离不了人民的习惯、感情以至语言，离不了民族的历史发展。艺术的民族保守性比较强一些，甚至可以保持几千年。古代的艺术，后人还是喜欢它。”[③]由此可见，民族艺术的多元存在，是长期的、必然的，这也是艺术发展的一条规律。

二、各民族艺术相互影响与融合

各民族艺术相互影响包括两方面的内容：一方面是指一个多民族国家中不同民族艺术的相互影响，如在中国汉满蒙回藏等各民族艺术的相互影响；另一

---

① 《毛泽东选集》第三卷第844页，人民出版社1991年版。

② 引自《人民日报》1979年9月8日。

③ 同上。

方面是指不同国家的不同民族艺术的相互影响，例如俄罗斯、印度、日本等国与中国艺术的相互影响。各民族艺术相互影响是一个复杂的问题，我们从以下几个方面加以研究：

（一）各民族艺术相互交流的必然性

各民族艺术具有差别性、独特性，都有其长处和短处，对于任何一个民族的艺术来说都要取长补短，以利本民族艺术的发展。这就是各民族艺术相互交流、相互影响的必然性。

在隋代，汉族音乐与其他民族的音乐有广泛的交流并获得巨大的发展，据《隋书·音乐志》记载："始开皇初，定令置七部乐：一曰国伎（即西凉伎），二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。"唐朝是中国音乐鼎盛时代，都城长安是各民族艺术交流的中心，西域的商人，日本的遣唐使，印度的高僧，波斯的留学生都云集于此，为音乐的交流搭起一座畅通的桥梁。唐代把七部乐增删成十部乐，即：燕乐、清商乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐。这十部乐中，清商乐是汉族传统音乐，燕乐是唐代新创的音乐，西凉、龟兹、疏勒、高昌四部均来自境内的少数民族，其余四部来自外国其他民族。玄宗的《霓裳羽衣曲》就有胡乐的成分，太宗的《秦王破阵》就有龟兹乐的成分。毛泽东同志很重视隋唐时代民族音乐交流的意义，他说："隋朝、唐朝的九部乐、十部乐，多数是西域音乐，还有高丽、印度来的外国音乐。演外国音乐并没有使我们自己的音乐消亡了，我们的音乐继续在发展。"同样，汉族音乐也给其他民族的音乐以巨大的影响，李白在《听胡人吹笛》一诗中写道："胡人吹玉笛，一半是秦声。"拂菻（东罗马）、大食（阿拉伯）、波斯（伊朗）、倭国（日本）也受到唐朝音乐的影响，至今在日本仍保留着中国已失传的燕乐和破阵乐。

（二）各民族艺术相互影响的表现

1. 民族艺术思想内容上的相互影响。

某一民族具有先进思想的艺术作品会有力地影响其他民族的艺术。例如俄罗斯十九世纪现实主义的艺术作品，它深刻地揭露了现实生活中的矛盾，真实

地表达了人民群众的理想和愿望，对社会生活做出了正确的判断和说明，与当时俄国革命民主主义保持密切联系。鲁迅曾高度评价十九世纪俄罗斯艺术的进步内容对中国艺术的影响："俄国文学是我们的导师和朋友。因为从那里面，看见了被压迫者的善良的灵魂，的辛酸，的挣扎；还和四十年代的作品一同烧起希望，和六十年代的作品一同感到悲哀。我们岂不知道那时的大俄罗斯帝国也正在侵略中国，然而从文学里明白了一件大事，是世界上有两种人：压迫者和被压迫者！"这种思想对五四运动以后的艺术起了极大的促进作用。当然，民族艺术中落后的思想内容也会影响其他民族的艺术，阻碍着其他民族艺术的发展。

2．民族艺术形式的相互影响。

各民族艺术的形式都有自己的特点，通过不同民族艺术的相互影响使艺术形式更加丰富多彩。鲁迅《狂人日记》的日记形式就吸取了果戈理同名小说的形式；郭沫若《女神》自由体诗的形式是对美国诗人惠特曼《草叶集》形式的借鉴；曹禺的《雷雨》和《日出》也是对外来的话剧形式的借鉴；就是被认为是纯粹中国艺术形式的弹词和鼓词也受了印度散文和韵文结合的佛经文学形式的影响。

最后，艺术思潮、艺术流派、艺术创作方法以及艺术技巧、手法等各个方面都存在相互影响的作用，这些问题将在以后的章节中详加叙述。

（三）各民族艺术相互影响的条件

各民族艺术相互影响是有条件的，决不是任何民族的艺术都能够进行相互交流。在菲律宾棉兰佬岛原始森林中与世隔绝的桑塔代人与美国现代派艺术，文化大革命期间处于"反修"热潮中的中国艺术与外国艺术，没有任何的影响和交流。因此，研究各民族艺术相互影响的条件就是不能回避的问题。

各民族艺术相互影响的条件主要是：

1．民族的社会生活的类似性。

民族的社会生活愈类似，艺术相互影响的可能性则愈大；反之，则愈小。这里存在着三种情况：①两个民族的艺术没有影响，因为两个民族社会生活的类似性为零。意大利文艺复兴艺术深刻地影响了西欧和南欧，但对东欧和俄国影响极小或没有影响，因为它们之间社会生活的类似性几乎为零。十九世纪以前欧洲文学对非洲和我国几乎没有影响，这也是由于它们当时的社会生活的类似性几乎为零。②两个民族的艺术有单方面的影响。其中一个民族对另一个民族的艺术有巨大的影响，而另一个民族对这个民族的艺术几乎没有影响或影响甚小。

这也是由社会生活状况所决定的：首先，这两个民族的社会生活具有类似性，因而这两个民族的艺术便具有相互影响的可能性。其次，这两个民族的社会生活先进与落后的差别是悬殊的，因此，两个民族艺术相互影响的力量也是悬殊的。例如十九世纪的法国文学影响了俄国文学，可是几乎没有受到俄国文学的影响。二十世纪俄国艺术影响了中国艺术，可是几乎没有受到中国艺术的影响。③两个民族艺术的影响是相互的。这里所说的互相影响，并不是绝对平衡的影响，其中一个民族艺术影响力相对地大，另一民族艺术的影响力相对地小。例如英国文艺复兴时期莎士比亚的戏剧标志着近代资产阶级文学发展的第一个高峰，对欧洲各国文学产生了广泛而深刻的影响。十八世纪的法国文学对欧洲产生了广泛的影响，正如丹纳在《艺术哲学》中所说，“法国文学对欧洲文艺起着教师的作用”。另一方面，落后民族的艺术也可以对先进民族的艺术产生影响。例如最早出现在美国的爵士音乐受到节奏粗犷强烈的非洲音乐的影响，美国舞蹈迪斯科也受到非洲舞蹈的影响，西方现代派美术则受到非洲、日本和中国艺术的影响。

2. 民族交往的可能性。

不同民族之间的经济上、政治上或者文化上的联系，是民族艺术相互影响的必要前提。唐朝是中国艺术史上光辉灿烂的时代，其艺术作品无论思想之深刻，形式之完美，都达到了空前的高度。对日本、朝鲜、越南、印度等国的艺术产生了深刻的影响，但是它对遥远的非洲和欧洲几乎没有影响。

各民族艺术相互影响有其历史发展过程。一般说来，在经济发展水平较低的时代，各民族艺术的相互影响是偶然的、自发的、局部的、短暂的；在经济发展水平较高的时代，各民族艺术相互影响才是必然的、自觉的、全面的、长久的。

（四）各民族艺术相互影响的过程

一个民族的艺术在吸取外来艺术营养时，要历经一个过程：第一步：把外来艺术原封不动地“拿来”；第二步：鉴别外来艺术的精华与糟粕，吸取精华，抛弃糟粕；第三步：把外来艺术与本民族的艺术有机地结合起来。这也是艺术发展的一条规律。

佛教艺术最初被中国人从印度“拿来”，佛、菩萨、伎乐天人的形象俨然一个印度人：高鼻梁、卷胡须、大眼睛，穿印度半裸袒衣服，其内容也是纯粹的异国情调，如《尸毗王本生故事图》、《萨埵那太子本生故事图》、《唐王本生故事图》等等。后来佛教逐渐与汉族生活融为一体，特别是法果和尚宣称：皇帝就

是“当今如来”，四大皆空的和尚应向皇帝致敬。此后，佛的形象渐渐变成了中国皇帝的形象，云冈佛像甚至连脸上脚上的黑痣都酷似皇帝。《魏书·释老志》载：“是年昭有司为石像，令如帝身。既成，颜上足下各有黑石，冥同帝体上下黑子。”公元四五四年又下令依照拓跋珪以来的五个皇帝的面貌铸造五尊释迦立像，佛的衣服也汉化为“冕服式”。

各民族艺术相互影响的发展趋势是艺术的一般共性与民族特色的有机融合。

在各民族艺术相互影响的发展过程中，艺术的内容与形式，风格和流派，创作方法和艺术思潮，会逐渐形成一些共性。随着各民族艺术相互影响的频繁，这种趋势还会发展和加强。艺术发展的共性会不会磨灭掉各民族艺术的特色呢？不会。因为各民族社会生活的特色是永恒的，各民族艺术的特色也是永恒的。有人企图否认各民族艺术的特色，把某一民族的艺术说成是一切民族艺术的惟一形式，那只是一种主观妄想，而不是客观规律。

三、艺术的民族性与世界性的辩证关系

（一）从民族艺术走向世界艺术

在资本主义社会以前，由于自给自足的经济状况限制了人们的眼界，人们不知道甚至也不想知道“世界”是什么。与此相适应，民族艺术的交流和影响，在地域和时间上也受到限制。资本主义改变了人们心目中的“世界”。资本主义的商品要销售到世界上每一个角落，资本主义生产所使用的原料要来自世界上每一个角落。随着麦哲伦、哥伦布的冒险远征、殖民地的开拓，一个崭新的世界交往的时代来到了。与此相适应，一个崭新的世界范围内艺术交往的时代也来到了。马克思、恩格斯在《共产党宣言》中指出：“资产阶级，由于开拓了世界市场，使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。……过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”[①]马克思、恩格斯明确提出“世界的文学”这个概念。随着自给自足的民族经济走向世界，民族的艺术也走向世界

① 《马克思恩格斯选集》第一卷第276页，人民出版社1995年版。

的艺术。

事实证实了马克思、恩格斯的科学论断。资本主义经济打开了人们狭窄的眼界，东西方的艺术家几乎在同时睁大了惊奇的眼睛看到过去引以为骄傲的本民族艺术是那样黯然失色，世界艺术是那样光彩夺目。

在东西方的碰撞中，西方的坚船利炮打破了中国的闭关自守，惊醒了先进的中国人。康有为大声疾呼："以举中国画人数百年……惟模山范水，梅兰竹菊，萧条之数笔，则大号曰名字，以此而与欧美画人竞，不有若持抬枪以与五十三座大炮战乎？"他严肃地告诫人们："如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。"张大千哀叹道："中国绘画发展史，简直是一部民族活力衰退史！"中国艺术的出路只有一条：向西方学习。陈独秀说："改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。"这时，西方艺术在中国人眼中不再是"阴阳脸"，而是气象万千，大气磅礴的壮丽画卷。于是中国艺术史上空前的壮举发生了：一大批有为的艺术家满怀对知识的渴求远赴欧洲向世界艺术学习。

就在中国艺术家放眼世界的时候，欧洲艺术家逐渐摆脱了"欧洲中心论"的狭隘眼光，看到了欧洲之外的五光十色的艺术世界。他们哀叹求真写实的传统艺术的没落的同时，赞叹非洲及东方艺术的勃勃生机。正像中国的艺术家感到自己传统艺术的穷途末路一样，西方的艺术家也感到自己传统艺术的穷途末路。他们说，求真写实的艺术只是自然物的玻璃外壳，人们从一座女性雕像中看到的只是一个真实的女人，难道艺术的魅力就在这里？在摄影技术高度发达的现代，这种艺术只能浪费艺术家的精力和欣赏者的时间。贝尔说："再现往往是艺术家低能的标志。"[①]出路只有一条：向中国、日本、非洲艺术学习。毕加索的作品中就使人感到野蛮粗犷的非洲艺术的惊人魅力。他在一九〇七年作的《亚威农少女》中，最左边的那个人酷似埃及艺术中的形象，稍右的两个人酷似伊比利亚艺术中的形象，最左边的两个人好像戴着非洲面具的形象。在表现形式上是几何化了的平面装配。这幅作品是艺术发展史的重大转折。不吸取非洲艺术的营养，不否定传统的艺术形式，就没有毕加索，也没有现代派艺术。

从文艺复兴到二十世纪，是东西方艺术在世界舞台上融合交汇的伟大时代，也是从民族艺术走向世界艺术的伟大时代。

---

① 克莱夫·贝尔：《艺术》第18页，中国文联出版公司1984年版。

（二）世界艺术

世界艺术并不是凌驾于民族艺术之上的一种独立存在的艺术，它是民族艺术的一种。它的特征是：

1. 世界艺术是为整个世界所共赏的民族艺术。

黑格尔说："真正不朽的艺术作品当然是一切时代和一切民族所共赏的。"[①]米洛岛的维纳斯自一八二〇年从希腊发掘出来以后立刻受到一切民族的喜爱，那典雅宁静的神情闪耀着人性的光辉，包含着崇高的社会理想。屠格涅夫说米洛岛的维纳斯比一七八九年的《人权宣言》更加不容怀疑，凡是承认人权宣言的一切民族都欣赏维纳斯那迷人的魅力。俄国画家克拉姆斯科依在致列宾的信中曾谈道："这座雕像留给我的印象是如此深刻、宁静，它是如此平静地照亮了我生命中令人疲惫不堪、郁郁寡欢的章页。每当她的形象在我面前升起时，我就怀着一颗年轻的心重又相信人类命运的起点。"

为什么一个民族的艺术可以为世界其他民族所共赏呢？因为它们表达了一切民族共同的思想感情。比如爱，男女性爱、母子之爱、乡土之爱、朋友之爱等等。恩格斯说："性爱常常达到这样强烈和持久的程度，如果不能结合和彼此分离，对双方来说即使不是一个最大的不幸，也是一个大不幸；仅仅为了彼此结合，双方甘冒很大的风险，甚至拿生命孤注一掷。"[②]这种强烈的爱在任何民族中都是存在的。《红楼梦》、《西厢记》、《茶花女》、《少年维特之烦恼》、《罗密欧与朱丽叶》、《劫夺吕西普斯的女儿》、《阿波罗与达芙妮》，等等，所有这一切都为各个民族所共赏。

2. 世界艺术是表现"人的一般本性"的民族艺术。

人有人性，兽有兽性，这是自然之理。毛泽东说："有没有人性这种东西？当然是有的。但是，只有具体的人性，没有抽象的人性。在阶级社会里就是只有带着阶级性的人性，而没有超阶级的人性。"[③]毛泽东首先肯定有人性，然后指出阶级社会中只有带阶级性的人性。这与马克思对人性的研究方法完全一致："首先要研究人的一般本性，然后要研究在每个时代历史地发生了变化的人的本性。"马克思所说的"人的一般本性"蕴含在阶级性之中，或者说，在阶级性中

---

① 黑格尔：《美学》第一卷第336－337页，商务印书馆1979年版。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷第73页，人民出版社1995年版。

③ 《毛泽东选集》第三卷第870页，人民出版社1991年版。

包含着“人的一般本性”。

马克思、恩格斯深刻地剖析了欧仁·苏的小说《巴黎的秘密》一书中妓女玛丽花的“人的一般本性”。她生活在一个非人的环境中，当然有她的阶级性，但她依然保持着“人性的优美”。她朝气蓬勃、精力充沛、愉快活泼、生性灵活，说明她在非人的境遇中得以合乎人性的成长。正因为如此，《巴黎的秘密》被一切民族、一切阶级所共赏。

3. 世界艺术是指表现人类共同美的民族艺术。

毛泽东同志指出：“各个阶级有各个阶级的美，不同阶级之间也有共同的美。”[①]正如“口之于味，有同嗜焉”。

各阶级有各阶级的美。车尔尼雪夫斯基指出，农民以劳动为美：鲜嫩红润的面色，强壮结实的体格。上流社会以不劳动为美：病态、柔弱、萎顿、慵倦、苍白、憔悴等等。各民族也有各民族的美。中华民族以青蛙为美，因为青蛙使人想起丰收和田园：“黄梅时节家家雨，青草池塘处处蛙”，“稻花香里说丰年，听取蛙声一片”。俄罗斯则以青蛙为丑，因为青蛙使人想到腐尸，“蛙的形状就使人不愉快，何况这动物身上还覆盖着尸体上常有的那种冰冷的黏液，因此蛙就变得更加讨厌了”[②]。中华民族以松柏为美，因为它是万古长青、勇敢无畏的象征；古希腊罗马却以松柏为丑，因为它是坟场阴间的植物，是阴森恐怖的象征。中华民族以荷花为美，日本大和民族却以荷花为丑。

不管阶级、民族的美如何对立，超越阶级、民族界限的共同美依然是存在的：这就是人类在实践中自由创造的形象显现。因此，希腊神话中的普罗米修斯和《西游记》中的孙悟空，《钢铁是怎样炼成的》中的保尔·柯察金和《红岩》中的江姐，莫奈的《印象·日出》和齐白石的花鸟鱼虫画，都可以成为一切阶级、一切民族所共赏的世界艺术。

（三）艺术的世界性与民族性的关系

艺术的世界性与民族性是既有差别又有联系的辩证统一关系。

艺术的世界性与民族性的联系就在于：凡是世界的，都是民族的。离开民族的，就没有世界的。鲁迅说：“现在的文学也一样，有地方色彩的，倒容易成

---

① 转引自何其芳《毛泽东之歌》，《人民文学》1977年第9期第87页。

② 车尔尼雪夫斯基：《艺术与现实的审美关系》第10页，人民文学出版社1979年版。

为世界的，即为别国所注意。”[①]事实证明，为世界各国所共赏的中国艺术作品，决不是亦步亦趋模仿洋人的作品，而是带有鲜明民族特色的艺术作品。《红楼梦》译本在法国出版后，“人们就好像突然发现了塞万提斯和莎士比亚”，带有浓郁乡土气息的影片《喜盈门》被外国观众誉为具有“世界性的主题”的“国际性的影片”。

艺术的世界性与民族性的差别就在于：并非一切民族的都是世界的。民族艺术成为世界艺术是有条件的：深刻地表现“人的一般本性”和人类的共同美、真实地反映社会发展趋势和时代精神的民族艺术才有可能成为世界各民族所共赏的艺术。

（四）艺术的世界性与民族性辩证统一原理对发展社会主义艺术的意义

艺术的世界性与民族性辩证统一的原理，对发展社会主义艺术具有重要的指导作用。

1. 社会主义艺术必须坚持民族形式。

社会主义艺术继承本民族一切优秀艺术的传统，创造为本民族老百姓所喜闻乐见的形式。毛泽东同志指出：“艺术的基本原理有共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格。”

所谓“世界主义”，是资本主义的思想体系，他们把欧洲和北美洲的艺术称作“世界艺术”，否认和抹杀其他民族尤其是东方民族艺术的特点和价值。世界上一切不存民族偏见的理论家和艺术家都鄙弃这种观点，他们恰如其分地评价东方民族艺术的特点和价值。如英国艺术理论家贡布里希就曾指出：“东西方两种传统在各自的道路上，无疑都创造了我们不能不为之永怀谢意的价值。”[②]毕加索一九五六年在巴黎见到张大千的第一句话就说：“我最不懂的，就是你们中国人何以要跑到巴黎来学习艺术。”二十世纪初，当林风眠留学法国面对五光十色的西方艺术不知所措时，第戎美术学院院长扬西斯告诫这位年轻人：世界艺术愈趋大同，也就愈应保留民族特色。要去发现和发扬自己民族艺术传统才能自立于世界艺术之林。林风眠接受了这一忠告，一生探索中西艺术的融合与艺

---

① 《鲁迅全集》第十卷第206页，人民出版社1957年版。

② 贡布里希：《艺术发展史》第9页，天津人民美术出版社1986年版。

术的民族化道路，因而成就了自己的艺术事业。

2. 坚持社会主义艺术的开放性。

社会主义国家的开放政策，不仅表现在经济领域，而且表现在艺术领域。社会主义艺术不仅要继承本民族优秀艺术传统，而且要参与世界艺术交往，吸取世界上优秀艺术的营养，使社会主义艺术不断得到发展。狭隘的民族主义把本民族艺术视为惟一瑰宝，而将其他民族的艺术视为糟粕，文化大革命中把借鉴外国艺术叫做“崇洋媚外”，外文艺术书籍和画册被焚毁，研究外国艺术的专家遭迫害。这恰恰是对本民族艺术发展的阻挠和破坏。

十一届三中全会以后迎来了艺术的春天，社会主义敞开了大门迎接世界上一切优秀艺术，艺术家们如饥似渴地汲取其中的营养，创造出一批无愧于社会主义新时代的、为人民群众喜闻乐见的艺术珍品。著名油画《父亲》的作者罗立中就曾写道：“技巧我没有想到。我只是想尽量的细，愈细愈好，我以前看过一位美国照相现实主义画家的一些肖像画，这个印象实际上就决定了我这幅画的形式，因为我感到这种形式最有利于强有力地传达我的全部感情和思想。东西方艺术从来就是互相吸收、借鉴的，形式、技巧等仅是传达我的情感、思想等的语言，如果说这种语言能把自己想说的话说出来，那我就借鉴。”如果说没有人道主义和超级写实主义就没有罗中立，那么同样可以说没有米勒、伦勃朗就没有陈丹青，没有安德鲁·怀斯就没有何多苓。社会主义艺术是开放的艺术，无论现在还是将来都会借鉴世界上一切优秀艺术并与本民族的艺术传统结合起来，洋为中用，创造出新的更高级的社会主义艺术，满足社会主义精神文明建设的需要。

思考题：

1. 为什么说艺术发生的根本动力是生产劳动？
2. 简述艺术发生的历史过程。
3. 什么是艺术发展的他律性？
4. 简述经济对艺术发展的影响作用。
5. 简述政治、道德、宗教、哲学对艺术发展的影响作用。
6. 什么是艺术发展的自律性？
7. 试述艺术发展历史继承性的表现、原则、条件和类型。
8. 试述艺术发展过程革新的表现。

9. 试述艺术发展继承与革新的关系。

10. 什么是艺术的民族性？什么是艺术的世界性？

11. 试述艺术的民族性与世界性的关系。

本章参考书目：

恩格斯：《劳动在从猿到人转变过程中的作用》。

普列汉诺夫：《论艺术——没有地址的信》，三联书店1973年版。

毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》，人民文学出版社1992年版。

第四章　艺术创作论

前面几章已经阐述过艺术的本质、艺术门类的特征和艺术的发生与发展的客观规律等诸问题，现在便有条件来探讨和研究艺术自身的问题，首先是艺术创作中的规律问题。艺术创作中有一般的显而易见的理论问题，还有艺术心理和艺术思维中显得十分神秘而不易弄清楚的理论问题，如艺术心理定势的奇异功能，艺术直觉、无意识的不同种类、不同性质和不同作用，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，都是比较复杂而不易弄清楚的问题，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。下面，我们将用较大的篇幅来阐发它。

第一节　创作主体——艺术家

艺术家是专门从事艺术生产这一特殊精神生产的人。作为艺术创作的主体，他在整个艺术活动中具有重要地位。

美国艺术理论家 M.H. 艾布拉姆斯提出的影响深远的“艺术四要素图式”[①]所涉及的“世界——艺术家——作品——读者”，以其核心要素“艺术家”为联结的纽带。是艺术家将其所体验的世界通过各艺术种类的独特艺术语言和表现手段转化成艺术作品；艺术作品承载了艺术家对世界的感悟并将其呈现给读者；读者在欣赏作品的同时又时时以伊瑟尔所说的“隐含的读者”的身份与艺术家对话，因为艺术创作者在创作之中常常会考虑读者的接受问题。因此，离

① M.H. 艾布拉姆斯：《镜与灯》，北京大学出版社1989年版。

开了艺术家，就没有了艺术创作，也就没有了艺术作品、艺术鉴赏和整个艺术活动。

一、艺术家与社会

（一）社会生活对艺术家的影响

任何一个艺术家都是在一定的家庭、一定的社会制度和社会生活、一定的民族文化以及一定的世界潮流与时代精神等因素的影响与熏陶下逐渐成长起来的，因此每个艺术家的生活内容、思想感情、文化意识和审美情趣等无不打上这些方面的印记。

家庭环境对一个刚出生的婴儿以至成长为青少年这一人生的初期阶段，影响是十分深刻而又长久的。这是人无可选择地、无条件地要接受的物质生活和思想文化教育的境遇，因而对一个人的思想性格的形成起着最基础的潜在的永久性的影响作用。这要从古今中外一些艺术家的传记和艺术作品的内容中可以看得很清楚。

当一个人走向社会以后，便又受到既定的社会制度渗透在社会生活各个方面的内容的影响。这种影响是更加深刻的，包括他在幼年时期的家庭出身和家族教育的内容等，也无不折射和反映出社会制度的性质与作用。

民族文化和民族性格的熏陶和影响更是非常明显、非常深刻、非常普遍的。因为在家庭生活和社会生活、社会习俗以及政治文化的各个方面无不打上了民族文化、民族性格和民族精神的烙印，世界各民族的文艺作品具有各自不同的民族特征（包括艺术心理和艺术形式诸特征）就说明了这一点。其中特别是民族性格和民族精神是经历了千百年的民族生活习惯、思想信仰和表现形式的积淀，才最终形成稳定的民族精神力量和习惯力量，凝集成不可用强力摧毁的具有民族特性的民族魂。它是通过传统的民族血缘观念、文化艺术习俗等渗透到艺术家头脑和血液之中的，潜移默化而又强劲地牵引着艺术家不由自主地顺应着它，表现着它。“一方水土养一方人”，不同地域和民族所产生的艺术都有它自己的韵味。真正的艺术家无一不是在其民族文化素养的基础上积淀着民族之魂的。为什么西方艺术和东方艺术具有那么大的差异，为什么虽同为东方，印度艺术与中国艺术也有很大的区别，为什么世界各民族的艺术都表现出各自独具的民族特色，其原因就在于各自的民族文化、民族性

格和民族精神的不同。

世界潮流和时代精神对艺术家具有深刻的影响作用。正因为如此，从全世界人类思想发展的现状和趋势而言，这种冲击力是非常强劲而有力的，可以直接渗透和灌注到各个民族的文化中去，促使民族艺术在增添新的血液的同时产生新的表现形式与新的艺术种类。如今世界已进入网络信息的时代，世界潮流和时代精神对艺术家们所起的作用显得更加迅速、直接、全面而又强大。艺术工作者可以在互联网上随时选取自己所需要的艺术活动信息、艺术思想或艺术知识，使自己的民族文化与外来文化融合在一起，与现代社会的时代精神融合在一起。但不论对待哪一个外来民族的艺术和艺术思想，都需要在不同程度上经过有选择、有分析的吸取和创造性的移植，才能在本民族和本民族艺术中得到生根和发展。艺术上的生搬硬套是没有生命力的。只有进步的民族精神与时代潮流有机地汇合成时代精神，才是推动社会进步和发展的精神动力，才能对艺术家产生强大的精神力量。从古今中外的艺术史上可以清楚地看到，那些最能体现时代精神和时代审美理想的艺术作品，其作者便是那个时代的具有代表性的艺术家。

以上说明，每一个艺术工作者都是从幼小便开始吮吸着家庭环境、学校教育、社会制度、民族文化、世界潮流和时代精神的混合乳汁长大的。这些因素综合在一起，潜移默化地影响着艺术工作者的思想和行动，因而在他们的艺术作品中也都无不深深地刻印上这些印记，并且在这些印记中显示出艺术家的个性特征及其每个艺术作品的差异性和不可替代性的特质来。

（二）艺术家要有为社会和人类的进步而献身的精神

优秀的艺术家应当具有强烈的社会责任感、为社会和人类的进步而献身的精神，树立起为推动社会进步、提高国民精神素质和审美素质而奋斗的伟大抱负。

美国在《艺术教育国家标准》中，以法律形式明文规定，向全体国民特别是青少年进行艺术教育是一项神圣的任务。《标准》旨在使学生“实现个人潜能，成为世界经济中具备生产能力和竞争能力的劳动大军和成人公民”。《2000年目标：美国教育法》“把艺术规定为核心学科，使艺术成为与英语、数学……外国语同等重要的学科”。认为“艺术是人类有始以来不可分割的组成部分。……缺乏基本的艺术知识和技能的教育决不能称为真正的教育”；“在整个人类历史中，所有艺术都联系着我们的想象与人类存在的最深问题：人的本质是什么？人类

的宗旨是什么？人类的出路在哪里？……成为理解生活和完善生活的关键及核心”；“艺术的作用包含多种人类宗旨：呈示问题和观念、教育与追求、娱乐、修饰或愉悦”；艺术“赋予人类持恒的智慧，有助于人们用新的方式来看待和把握人生”；“艺术能教化自我管理、强化自尊、培养思维技巧和创造性，而这些都是一切劳动场合所珍视的品质”；艺术教育是“使之适应复杂的和竞争的社会的需求”。可见，艺术教育的重要性已受到各国政府的重视，我国也将美育写进教育方针，确立了美育在我国教育中的重要地位。

既然艺术家选择的是运用审美的艺术形式去影响和推动社会进步与发展的事业，就更应当发挥艺术教育的重要作用，通过艺术作品潜移默化、寓教于乐地对人们的思想意识产生影响，从而提高国民的精神素质，为社会培养和造就懂得艺术和能够欣赏美的大众。这是艺术家应有的神圣的社会职责。古今中外具有伟大成就的艺术家，往往具备伟大的人品和献身精神，从而创造出艺术珍品而被世世代代的人民传颂不绝。贝多芬就是其中的代表。他的《第九交响乐》一八二四年在音乐之都维也纳首演就获得了空前的成功。罗曼·罗兰描述当时的盛况时说：“情况之热烈，几乎含有暴动性质。当贝多芬出场时，受到观众五次鼓掌欢迎。交响乐引起了狂热的骚动。许多人哭泣起来。贝多芬在终场后感动得晕了过去……”[①]观众为什么如此激动？首先，人们盛赞《第九交响乐》深刻的内涵和震撼人心的艺术表现力：“《第九交响乐》是贝多芬最后一部大型作品，是他创作的总结。这是贝多芬规模最宏大、形象最丰富的交响乐，它充满了关于人类命运的思考，充满了人类对争取自由、从苦难到欢乐、从斗争到胜利的坚定不移的信念。”[②]其次，观众被他伟大的人格力量所折服，被他献身于音乐事业的崇高使命所感动。《第九交响乐》是贝多芬在双耳失聪后，凭着他坚强的意志和崇高的敬业精神，凭着他对音乐的深刻感悟和精湛技巧，凭着他对祖国、对正义、对人类深切的爱而献给全人类的精神瑰宝。因此，观众盛赞的既是他伟大的作品，也是他伟大的人品。他是“正直与真诚的大师，教我们如何生如何死的大师”。[③]著名的诺贝尔文学奖的评奖标准也是以“作品表达了高尚的理想和对真理的追求，捕捉了时代的重大主题”，“影响历史进程的社会价

---

① 罗曼·罗兰：《贝多芬传》第37页，人民音乐出版社1978年版。

② 凯尔什涅尔：《贝多芬传》第114页，上海文艺出版社1959年版。

③ 罗曼·罗兰：《贝多芬传》第5页，人民音乐出版社1978年版。

值”等为首要标准的。[①]这就进一步说明，艺术工作者应当树立起毕生所追求的正确的艺术目标和艺术理想，努力为攀登时代艺术的高峰而献身。

总之，一个人要想成为艺术家，除了具备先天的生理素质条件，还须具有良好的家庭和学校的教育、社会环境诸条件以及自己的主观努力（坚韧不拔的意志和顽强的敬业心与献身精神），才有可能成为一名艺术家。

二、艺术家的主体性

艺术家的主体性是就艺术创作全过程中艺术家这个主体所起的决定作品命运的重要作用而提出来的问题。现从两方面来阐述。

（一）艺术家是艺术生产过程的主宰者

艺术家是怀着崇高的艺术理想和艺术兴趣而满腔热情地在原有的艺术心理定势的指向下进行艺术创作活动的。因此，在艺术创作的全过程中均表现出极大的热情、主动性和创造精神，它贯穿艺术创作的每一个环节的始终。在观察体验社会生活、构思艺术意象和将艺术意象物化为艺术作品等三个大的艺术创作阶段中，都充分表现出艺术家主体的决定艺术创作过程和产品命运的主宰作用。艺术作品之所以源于生活又高于生活，就是因为艺术创作主体对生活原料进行了创造性的选择、提炼、想象、虚构，并在其中渗透着自己的认识和评价，从而表现出自己的意愿、情感和审美理想。所以说，艺术家是艺术生产的主宰者，是决定艺术产品的命运（高低、优劣）的“上帝”，是一点也不夸张的。

（二）艺术生产和艺术产品的不可替代性

艺术崇尚创造。因此，艺术作品应当具有独创性。千篇一律或缺乏新意，使人感到味同嚼蜡。英国作家王尔德指出，第一个用花比喻美人的是天才，第二个用的是庸才，第三个再用就是蠢才了。

艺术生产和艺术产品的不可替代性是由多方面因素决定的。艺术创作主体的

---

① 孟宪忠：《20世纪文学轨迹——诺贝尔文学现象研究》第52、57页，时代文艺出版社1992年版。

艺术心理定势所包含的各个层次的文化知识、艺术专业知识、艺术创作经验和创作才能等是各个不同、千差万别和各显神通的；艺术家所凭借的社会生活素材也是丰富多彩、取之不尽、用之不竭的；所选用的艺术语言的组合更是千变万化和各有妙用的。以具有千差万别各显神通的艺术主体去采取丰富多彩的生活素材构思艺术意象并选用千变万化的艺术语言去表现艺术意象，势必会形成种种不同特色、富有个性、多姿多彩的艺术形象，即势必会产生不可替代性的艺术作品。

不仅各个艺术家的艺术作品具有不同的个性特点和不可替代性，就是同一个艺术家所创作的艺术品也大多具有不可替代性和不可重复性。也就是说，关键是主宰艺术创作全过程的艺术家有没有敬业心，有没有追求艺术作品独创性的理想和抱负。从不可替代的艺术作品中，既鲜明地展示了艺术家所处的不同时代、不同社会制度和社会生活、不同民族、不同生活经历、不同艺术思想、不同艺术表现形式等诸方面的不同特点，又充分表现出艺术家创作每一个艺术作品过程中的特殊环境、特殊心境、特殊体验、特殊艺术思路和特殊的创造特点。而这一切便是构成一件艺术作品的独特性和不可替代性的真正原因所在，也是艺术作品经久不衰、世代相传的深层的根底。

艺术作品的不可替代性还有生理机制上的原因。每个艺术家的大脑皮质是一个有机的立体的非常复杂而又精密的神经网络，它可以提供千千万万不计其数的神经通路（已发现的神经细胞信息通路具有数百万条）。艺术家由于触机的不同，思路也就各异，因而形成的暂时神经联系的线路也就不同。在诸多神经通路中的信息往往是稍纵即逝的，所以一旦放下片刻再来重新思考，便有可能不是原来的神经线路，因而出现的表象和所形成的暂时神经联系，亦即艺术意象也就不同了。

总起来说，不同时代艺术家的艺术作品的不可替代性是由该时代所由以产生的艺术家的独创性所决定的。所谓秦汉艺术的古朴雄浑、魏晋艺术的清峻自然、唐诗的神韵含蓄、宋词的清丽婉约等，这主要是由民族性和时代性所决定的。至于说李白诗以豪放飘逸、杜甫诗以沉郁悲怆为特征，除民族性和时代性的因素外，更主要地表现了作者的由不同生活环境和不同的教育等所形成的艺术个性和风格的不同。而杜甫《三吏》与《茅屋为秋风所破歌》之所以又各具不同特点，则是因为作者在当时创作的具体对象、具体的体验以及具体的思绪和心境不同的结果。同是一个艺术家，时异、事异、心境异，因而创作的内容和艺术旨趣亦必不同，而他们所创作出的艺术作品也都各自显出不可替代性和不可重复性的特色来。

三、艺术家的修养和审美创造能力

所谓艺术修养，是指艺术家在按照“美的规律”创造艺术作品时所应具备的思想、文化、生活等方面的丰富内涵和审美感受力，以及把生活转变为充满艺术意蕴的艺术形象时所应具备的审美创造能力。也就是说，艺术创作体现的是艺术家全部的智慧、修养和能力。艺术家是按照“学问要博，生活要广，认识要深，情感要真，立意要新，想象要丰富锐敏，意象要包含意蕴，形象要栩栩传神”的审美要求和审美理想进行创作的。

（一）艺术家的修养

1．进步的世界观与深刻的见解

世界观是对整个世界，包括自然现象和社会现象等的基本观点的总和，即包含哲学观、社会观、伦理观、美学观、人生观、自然观等等观点的总和。而世界观的基本核心，即就其本义来说的世界观，是指哲学观点。人生观就是对人生的基本看法，如人生的目的和意义究竟何在等。审美观和审美理想就是指人在审美活动中所形成的对美、审美和美的创造及其发展所持的基本观点（包括审美标准和审美理想），是世界观、人生观的重要组成部分之一。

先进的世界观决定着正确的创作目的与创作动机，影响着作品的格调与品位。作为一个艺术工作者，如果对于以上经常要遇到的问题，不能做出科学的正确的回答，便会直接影响到自己的艺术思想水平和艺术创作能力的提高与发展。因为唯物论使你懂得深入社会生活、积累创作素材的重要性；辩证法使你善于正确地解决创作过程中所遇到的各种关系与问题；进步的人生观使你自始至终具备着强大的创作动力和激情；科学的审美观使你正确地把握艺术审美的标准，并矢志终身去追求最理想、最高的艺术美的境界。可见，这些观点和理论绝不是外加到艺术工作者身上去的可有可无的东西，而是艺术思想和艺术创作经验中的一个不可缺少的组成部分，是化成艺术家的血液和灵魂的重要的艺术基因。惟其如此，才能面对浩瀚的社会生活而敏锐地捕捉住艺术创作所需要的具有本质特征的素材。也只有站在时代的高度观察历史和现实，才能居高临下地产生深刻的见解，探究生活的底蕴，穿过社会生活的隧道看到历史的明天。

艺术家的思想、见解不仅应当是进步的，还应当是深刻的。只有具备正确而深刻的见解，才能把握和揭示出生活深层中的本质和规律来，也才能创作出

有生命力的艺术作品。艺术创作最忌平庸，而思想的肤浅正是导致作品平庸的根本原因。艺术创作常常是艺术家思想的“载体”，表达着艺术家对社会、人生、历史、自然等的审美认识和思考。能否具有深刻的见解和深邃的思想，常常是衡量艺术家素质高下的重要标准。

伟大的艺术家常常也是思想家。真正的艺术家执著于艺术创作，缘于其对艺术执著的爱，根源于其强烈的社会责任感和为艺术而献身的精神。古今中外杰出的艺术家，在其世界观与人生观中总是包含着明显的进步因素。著名画家齐白石在日本法西斯占领北京时，宅门上贴着“画不卖与官家”的字条；著名戏剧家梅兰芳在抗日时期的沦陷区“蓄须拒演”。像这样的艺术家的事例真是举不胜举。如果艺术家的世界观是落后的，那就绝对创作不出为人民大众代言的具有强烈爱国主义和进步思想倾向的不朽之作的。正如毕加索所说：“难道作为画家仅仅只有一双眼睛？作为音乐家只有一对耳朵？作为诗人就只有一具心琴？相反，艺术家同时也应该是一个政治家，他会经常感觉到与他有关的悲欢事件……绘画决不是为了装饰住宅，它是抵抗和打击敌人的战斗武器。”[①]

2. 广博的文化素养

艺术工作者应具备的文化素养大致分为三类：①一般文化，指非艺术类所涉及的知识，包括社会科学相关学科及自然科学中的一些基础知识；②姊妹艺术文化。各门类艺术之间是互相影响、互相促进的。德国作曲家舒曼的话很有道理：“有教养的音乐家能够从拉斐尔的圣母像得到不少启发。同样，美术家也可以从莫扎特的交响曲获益不浅。不仅如此，对于雕塑家来说，每个演员都是静止不动的塑像，而对于演员来说，雕塑家的作品也何尝不是活跃的人物。在一个美术家的心目中，诗歌却变成了图画，而音乐家则善于把图画用声音体现出来。”[②]③专业文化，指本专业所涉及的相关史论与技能知识。在这三类文化素养中，专业文化一般较多受到重视，而前两者则往往重视不够。然而，一般文化是所有艺术文化（姊妹艺术文化和专业文化）的基础；各姊妹艺术文化是整个文化大树上与专业文化相互影响、交互生长的分支。一般文化与姊妹艺术文化的素养都直接、间接或潜在地影响到专业审美文化的生成与发展。三者综合地对艺术工作者的成长产生很大影响。

学识修养能帮助艺术家从整体上提高创作的境界，文化素养直接影响艺术

---

① 邵大箴：《传统美术与现代派》第287页，四川人民出版社1983年版。

② 《舒曼论音乐与音乐家》第148页，人民音乐出版社1978年版。

的感受力与表现力。艺术家的各种素质中最重要的素质是艺术的表现力，它由艺术的专业技能和艺术感受力组成。艺术工作者的专业技能一般都能达到一定的水平，但在艺术表现力上的深浅、高低，则往往体现在艺术审美感应的差异上。因此，艺术的感受力，实质上是心灵中对艺术的文化审美。文化素养正是围绕着艺术感受力这个中心问题而作用于艺术家，使他们能从文化视野的高度去深层次地洞悉现实、领悟人生，创作和理解作品，用心灵去撞击生活和作品，使其具有更深广、更全面的表现力。

艺术作品的品位综合体现在作品的艺术境界上，艺术才华充分发挥的后劲需要文化素养的支撑。艺术像金字塔，基座越宽厚，塔尖越拔得高。文化素养直接制约着艺术家的创作水准，制约着由深厚文化素养所构成的精神内涵而形成的成熟的艺术感受力和艺术表现力。有些艺术工作者凭借艺术天赋的优势，或因偶然的机遇获得了技巧上的成功，但是由于缺乏文化底蕴而显得后劲不足，这种现象非常普遍。正如中国钢琴教育家周广仁教授以钢琴教育为例所指的："钢琴表演艺术所体现出的，应该是高层次的文化修养。作为钢琴家，不但要有演奏钢琴的专业技能，而且要有广博的文化知识和丰富的艺术修养。很难想象，假若你对欧洲文化、历史一无所知，却能演奏好贝多芬、莫扎特。事实上，有的学生到了一定程度就再也上不去了。究其原因，并不是因为他们的手指僵硬了，而是文化空白了，头脑空了。"[①]法国著名作家乔治·桑也曾深刻地指出："技巧是一种才能，但它绝不是没有一切方面的广博知识也行的。必须去体验生活、去寻找真理，必须先有过很多锻炼、有过许多爱、受过许多苦，而同时又要不断地执拗地工作。在抽刀向敌之前，必须彻底学好剑术。一个艺术家，如果他仅仅是艺术家，不是软弱无力的庸才，便是趋于极端的狂士。"[②]

3. 丰厚的生活积累

丰富曲折的人生阅历和生活体验是艺术创作的基本材料和前提条件。艺术创作的火花，是艺术家深切的主体感受与社会生活的独特事件相遇合、相碰撞而产生的。对于一个有一定创作能力的艺术家来说，如果拥有丰富而又深刻的生活积累，特别是自己亲身经历的，或与自己的命运发生联系的经历的深切感受，往往容易激发欲罢不能的创作冲动，从而得心应手、左右逢源地构思和创作出内涵深刻、感人至深的艺术作品。"巧妇难为无米之炊"，即使是一个很有才

① 张帆：《专业音乐导论》第107页，中国社会科学出版社1997年版。

② 《文艺理论译丛》1957年第1期第186页。

能的艺术家，长时间远离社会生活，或是对要表现的对象不熟悉或体验不深刻，也是会失败的。著名剧作家老舍以《茶馆》、《骆驼祥子》等名作著称于世，但他在谈到创作《青年突击队》失败的原因时，认为自己对劳动人民的生活知道得不多，认识得不深，而又急于写作……并且指出自己的毛病即在以写作的热情代替了生活的积累。

社会生活也造就了艺术家，蚌病成珠。蚌在水中悠闲地张开蚌壳，却不料一粒沙子掉了进来。为了减轻娇嫩黏膜的痛苦，蚌用一层层的黏液包裹沙子。每包裹一层，珠子就变大一圈儿。珠子越裹越大，黏膜却一次次加重痛苦。终于有一天，渔夫在深海中将蚌打捞上来，一只璀璨的珍珠映入眼帘。人们在惊叹硕大的珍珠之美、慨叹珍珠的价值连城时，可曾想到蚌付出了多少痛苦与磨难！一个人，一个艺术家的成长与成功，何尝不是蚌病成珠的？

生活在给了艺术家痛苦磨难的同时，也使他们对世事有了深层透彻的感悟。人之一生需要磨难，艺术家的成长更加少不了挫折。“文革”后中国文坛非常瞩目的两代艺术家——“右派”与“知青”们，当年劳改农场或边远山村的艰苦生活和极左路线，使他们经历了精神与肉体的炼狱。虽并非他们之所愿，却是实实在在地在生活的漩涡中沉浮过、浸染过。曾以《陈奂生上城》等优秀小说蜚声文坛的作家高晓声，之所以能将农民陈奂生的生存与心理状态写得如此传神，恰因为他在偏僻乡村与“陈奂生们”摸爬滚打了二十二年。“半生血泪活生生，未有动笔先有情。”大文豪高尔基在写给契诃夫的信中谈到自己童年时代的痛苦遭遇时曾深情地说：“我十岁就自己谋生，没有用功的机会。我干活，贪婪地吸食着生活，生活就用拳头来煨热了我。许多好事、坏事把我养育长大，终于把我煨热了，我会动起来了，于是，我就跑起来。”[①]艺术家应该像一颗饱满的、富有生命力的种子那样，把自己的整个身心都埋在生活的土壤中，从中汲取养料，化成自己的血肉和灵魂，才能对生活产生深刻的认识和真实的感受，从而由衷地生发起创作冲动。黑格尔认为：“艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕。在艺术里不像在哲学里，创造的材料不是思想而是现实的外在景象。所以，艺术家必须置身于这种材料里，跟它建立亲切的关系，他应该看得多、听得多，而且记得多。……他必须发出过很多行动，得到过很多经历，有丰富的生活，然后才能用具体形象把生活中真正深刻的东西

① 高尔基：《致契诃夫》1899年1月。译文参见高尔基《文学书简》第26页，人民文学出版社1962年版。

表现出来。”[①]

（二）艺术家的审美创造能力

1. 敏锐的观察力与强烈的感受力

艺术家应极重视敏锐细腻的观察力和深入对象内心的感受力的锤炼。社会生活是艺术创作的源泉，因此，深入观察周围的世界，洞悉社会的众生相，审视自我的内心世界，做生活的发现者和有心人，是艺术家把握现实、进行艺术创作的基本素质和必要准备。

艺术工作者必须具备从艺术的视角敏锐地观察与感受社会生活的能力，要“具有蜗牛般眼观四方的能力，狗一般的嗅觉，田鼠般的耳朵，能看到、听到、感到周围的一切”。[②]这就是说，首先要养成自觉地或情不自禁地乃至下意识地、敏锐地在社会生活中观察和捕捉住所需要的艺术创作的素材的能力和习惯，对这些被观察的对象的主要特征能迅速地把握住并产生深刻的感受。观察与感受是创作的前提，艺术家都极重视感受的积累。他们总是能在常人所不在意的普通的事物中发现生活与自然的内涵，寻找与生命的契合点，做出对生活、自然和生命的独特思考。这是艺术家特有的职业敏感。

艺术家是带着自己丰富的审美经验和艺术创作经验，特别是带着自己深挚的艺术思想、情感、不同的心境去观察和感受客观事物的，因此，被观察的客观事物必然会受到作者主观的审美目的、态度、心境和情绪等紧密牵连和影响。同是观山咏水，却会产生“山欢水也笑”和“山泣水也悲”的截然不同的两种感受。正如苏珊·朗格所说的：“所谓艺术家的眼睛，就是能将看到的事物（或声音、运动、事件）同化为内在形象的眼睛，也就是将表现性和情感意味移入到外部世界之中的能力。艺术家从现实生活中所取得的一个图案、一束鲜花、一片风景、一桩历史事件或一桩回忆、生活中的任意一种花样或课题，都被转化为一件浸透着艺术活力的想象物，这样一来，就使每一个普通的现实物都染上一种创造物所应具有的意味。”[③]这就是说，艺术家创作的特点就是借着客观事物来表现自己的思想感情和审美理想的，而艺术作品的特点也正是要让欣赏者从

---

① 黑格尔：《美学》第一卷第355、359页，商务印书馆1979年版。

② 巴尔扎克：《幻灭》第77页，人民文学出版社1978年版。

② 《艺术问题》第67－68页，中国社会科学出版社1983年版。

中品味出作品中含有的审美的特殊的思想感情意蕴，才算得上是上品艺术。这就是艺术家的观察力与感受力不同于一般人的特点所在。一个对象之成为认识的对象还是审美的对象，依赖于你以何种感受方法去感受它。艺术家则是以审美的情绪表现性来对待客观对象的。正因为这样，“柯罗在树顶上、草地上和水面上看见的是善良，米勒在这些地方看到的是痛苦和命运的安排”[①]，艺术家应当具有强烈的超常的艺术感受力。这种强烈而又深刻的感受力是在观察和感知的基础上产生的一种强烈的具有审美情感色彩的深刻而神速、超常的体验活动，其中包含着学术界所常提到的艺术直觉或直觉能力。

所谓艺术直觉，就是在一定的艺术心理定势的不知不觉的导向和作用下，对客观事物感知后，不经过复杂的智力思考的逻辑过程而直接、迅捷地认识和把握事物的思维活动。它的特点是直接面对观察的事物和对其的认识不经过惯常的逻辑思考的瞬间性认识。它标志着艺术家艺术素养的超常水平。这种思维活动现象从表面看显得很神秘，实际上它往往是以雄厚的艺术实践经验和已经长期积存起来的艺术心理定势为前提的。在这个原有的丰厚的经验和心理定势的作用下，一遇到某个客观事物，便会立即产生对它的认识和强烈的感动，感到这里面有一种值得重视的特别的东西，并立即将其摄取到艺术思维中来，而无需像初学艺术创作的人那样，需要经过一步步逐渐深入的分析过程。因此，是否具有独特的观察能力与强烈的艺术直觉感受能力，直接表现出艺术家的艺术素质的高低、深浅。

掌握不同艺术手段的艺术家，观察感受生活应有自己的专业角度。也就是说，不同专业的艺术家对生活中“美”的发现常常带有自己的专业特点。音乐家易于被旋律、节奏所吸引；画家则对色彩、线条、明暗处理等感受更强；雕塑家对体积在空间中的造型变化有特殊的感受；文学家则容易对人物谈话的独特语言、独特行为方式、独特的生活细节等所构成的人物性格及其所隐含的独特的心理活动等感受入微。印象派绘画非常重视光色效果的瞬间变化。法国印象派大师莫奈一次在与死去的女友告别时，竟不由自主地搜索起那张脸上逐渐褪色的迹象，看出那些蓝色、黄色、灰色的细微变化。他非常感慨：“你看我们是怎样身不由己地首先对色彩的作用发生反应，然后又不由自主地由我们的反射作用，把我们引进一种潜意识的单调的生活过程中去，就像一头推着磨盘旋转的牲口那样。”[②]每个不同门类的艺术家，由于长期培养起来的职业的习惯意识和

---

① 《罗丹艺术论》第98页，人民美术出版社1978年版。

② 转引自杨蔼琪《印象派绘画》第22页，人民美术出版社1979年版。

职业的习惯无意识的作用，不知不觉地无形中使他们看到生活中的某一事物、现象，就会从他的专业所需要的角度去主动地特殊地注意它，摄取它，形成一种超常的神速、强烈而又深刻的艺术感受力。

2. 丰富的想象力与独特的记忆力

艺术想象是指艺术家在艺术创作过程中，按照创作主旨的需要，在头脑中对从生活中得来的有关的诸多表象进行分解、重组、联接等加工，把实际上并不在一起的事物从观念上把它们组合在一起，使之成为新的理想化了的艺术意象的富有创造性的能力。

艺术家必须具备丰富的艺术想象力。创造性想象能力的丰富与贫乏是一个艺术家艺术才华高低的标志。可以说，没有艺术想象就没有艺术创造。黑格尔认为："如果谈到本领，最杰出的艺术本领就是想象。"[①]别林斯基也重申：诗人"必须天生赋有创造性的想象，只有它才构成诗人之所以有别于非诗人的特长"[②]。

艺术的才能是先天资秉和后天长期训练培养融合形成的，在艺术家艺术创造的本领中，最杰出的本领就是想象。艺术想象是一种心灵的创造、心灵的自由，是所有人类心理能力中最少受限制的一种。创造性艺术想象的重要性，是由艺术创作本身的性质所决定的。"诗是真实地由于不为物质法则所局限的想象而产生的，想象可以任意将自然界所分开的东西结合起来，把自然界所结合的东西分开，就这样制造了事物的不合法的结合与分享。"[③]想象"能够创造和自己活动，首创各种可能的意象，赋予以随心所欲的模样"，"想象力是一个创造性的认识功能"。[④]因此，优秀的艺术家往往凭借丰富的想象力去"随心所欲"地创造艺术形象。可见，艺术想象的特点就在于它的创造性。因此，艺术家需要把自己培养和训练成具有丰富的创造性的艺术想象力的人。因为创造性的艺术想象是艺术家进行艺术思维的主要形式，只有通过艺术家创造性的艺术想象，才能使生活表象艺术化和理想化，才能创造出高于生活的艺术形象。它关系着在艺术家头脑中能否形成独特的理想的艺术意象的问题，关系着能否据此物化成典型的艺术形象或至高的艺术意境的问题。

但创造性的艺术想象也不是神秘莫测、不可企及的东西。人类在几百万年

---

① 黑格尔：《美学》第一卷第357页，商务印书馆1979年版。

② 《外国理论家　作家论形象思维》第67页，中国社会科学出版社1979年版。

③ 培根语，转引自《西方文论选》上卷第247页，上海译文出版社1979年版。

④ 康德：《判断力批判》，《外国理论家　作家论形象思维》第33－34页，中国社会科学出版社1979年版。

漫长的生产实践中发展了人的大脑神经系统及其功能——想象力和思考力，在世代遗传和积淀下来的先天生理素质比较完善的条件下，经过对艺术创作规律的长期艰苦的学习、训练和艺术实践，便有可能形成善于进行创造性艺术想象的才能。这种富有创造性的艺术想象力与深刻的抽象思维能力相结合，便会形成优异的解决艺术创造中诸多问题的强大的艺术思维力，便会出现想象丰富、独特和新颖的优秀艺术作品。

想象往往以内在感受为基础，以记忆为材料进行重新组合、结构，记忆重在复现，想象重在创造。但若没有丰富的记忆储存，想象就成了无源之水，无根之木。一个艺术家应当具有超常的记忆力。这种超常的独特的记忆力，一方面有一定的先天的神经生理上的遗传做条件，但更重要的是艺术家的职业需要和主观上长期努力的记忆训练的作用，使他们有着各自的各种记忆方法。另外，随着对职业的爱好和专注以及知识的逐渐丰富等原因，也会使自己的记忆力逐渐加强，增强到有时真是过目不忘的地步，甚至成为艺术家的一种特殊才能。

心理学中将记忆内容分为形象记忆力、逻辑记忆力、情绪记忆力和运动记忆力；按记忆方法，则分为机械记忆力和理解记忆力。由于艺术家在艺术活动中饱含着强烈的情感活动，他的记忆是一种凭借身心感受和心灵体验并燃烧着丰富生动的情感、情绪的心理活动方式，即敏锐、细腻、深挚的形象记忆与情绪记忆。对事物的记忆永远是与当时对它的特殊感受相连的；感受越强，观察越细，越能在记忆中留下深刻的印记。它构成了艺术创作的重要契机和强大动力。一些曾经亲身经历过的刻骨铭心的往事，尤其是青少年时期经历过的终身难忘的欣喜或创伤，都会留下难以忘怀的情绪记忆。它既是艺术家的思想和个性初步形成的养分，又是以后创作的重要素材和强大的心灵敏感区。因此，托尔斯泰认为艺术家“永远以回忆为生”；记忆，尤其是与自己的命运发生联系的震动心弦的情绪记忆以及丰富生动的形象记忆，是哺育艺术家艺术思想和艺术个性的摇篮，是积累创作素材的库房，是驰骋艺术想象的原野。而且艺术家在将自己深感兴趣的事物通过牢固的记忆印在心里的同时，其兴趣还在做着筛选，排除遗忘掉平庸的俗累。艺术创造所必需的想象，只有在对无关事物遗忘的状态下才能自由奔放。“创造活动还要靠牢固的记忆力，能把这种多样图形的花花世界记住……艺术家必须置身于这种材料里，跟它建立亲切的关系；他应该看得多、听得多，而且记得多，一般地说，卓越的人物总是有超乎寻常的广博的记忆。”①

① 黑格尔：《美学》第一卷第357－358页，商务印书馆1979年版。

因此，古希腊人称文艺女神缪斯姐妹为“记忆的女儿”。

3. 卓越的创造力与精湛的技能技巧

艺术创造活动（尤其是一度创作），以不重复性和不可重复性为前提。所谓艺术的独创性，首先要面对的是如何对待前人和传统。艺术具有历史继承性，我们应“站在巨人的肩头”，但又不能墨守成规。根据信息论的观点，当一个人的创作过“新”而与传统缺少必要的联系时，其作品超出了欣赏者已具备的审美经验而使之不知所云；但如果与传统相去无几，则其提供的信息几乎全是欣赏者所熟悉的，缺乏足够的信息量和吸引力，欣赏者也就无兴趣看了。在一般的情况下，具有一定程度“陌生感”的作品更能引起观赏兴趣。过分依赖传统，在重复别人的同时，很快又会被别人重复；具有一定艺术创新意识和鲜明创作个性的艺术家，则追求其作品的不可重复性。艺术家和艺术匠的区别，往往表现在技艺高超的艺术大师，总是为表现他们对生活的独特审美认识和审美感受，调动各种艺术手段和表达方式，并且常常不拘于常法，创造新技法。西班牙画家毕加索虽以九十二岁高龄谢世，却被誉为“世界上最年轻的画家”，就在于他是公认的创作个性最强、最丰富的艺术家。他的艺术生活经历了蓝色、玫瑰色、黑人、分析、综合、愤怒、牧歌等风格转换，每个时期的变化都体现了他新的探索和追求而独具特色。

优秀的艺术作品应具有独一无二的个性特征，这缘于艺术创作是高度个性化的审美的创造性的精神生产。它融入了艺术家的呼吸和生命；凝聚着艺术家的智慧与心血；体现着艺术家全部的学识修养、审美理想和艺术表现力；显现着艺术家充满韵味、情趣的独特风格。

艺术的生命在于创造和创新。创新意味着超越别人，也意味着超越自己。正如著名导演张艺谋所说：“艺术的本质是创造。我的每一次创作，都想方设法与自己的过去不同，与其他人不同。”[①]人们普遍认为他的创作特色之一就是富于变通。张艺谋往往有一些“惊人”之举。比如拍戏完毕将要打道回府之际，他会脱下他那双臭不可闻的胶鞋，恭恭敬敬地摆在公路中央，口中还念念有词：你跟我不易，现在戏拍完了，我把你留在这儿了。说罢上车“开路”。此举究竟蕴含多少深奥的哲理，没有人去做深入的探究，但把它放在他的电影旅途中去体味，他的每一部影片总给人一种“弃旧图新”之感，倒是实实在在的。一九八八年二月二十九日，当人们邀请出席香港第四届世界十佳运动员颁奖大会的张艺

① 《光明日报》1988年3月15日。

谋讲话时，他说："大家请我讲话，但我确实没什么好讲。我的话完了！"虽然引起了在场人士的一片哄笑，但张艺谋心中有数。他现在考虑的，已不是在柏林国际电影节上，观众在看完《红高粱》时打破只鼓一次掌的惯例而两次起立鼓掌所引起的轰动，也不是电影节为满足观众的要求不得不多次加映带来的狂热，以及作品获金狮奖使中国电影走向世界后的激动。他现在要考虑的是如何在新的领域里进行新的超越。他说，我来自"黄土地"，却不能总呆在"黄土地"里，必须走出去，包括走出眼前这片"红高粱"地。[①]

艺术家通过具有独创性的艺术作品把自己对生活的独特感受表现出来，还需要具备精湛的艺术技巧与表现才能。也就是说，纵有千种奇思妙想，还需要具有将头脑中构思好了的艺术意象，运用艺术语言和表现手段生动地、恰到好处地物化成艺术形象的技能技巧。没有精湛的艺术技巧和表现才能，是不能最后完成艺术形象的创造的。正如格式塔心理学派代表人物R. 阿恩海姆所说："艺术家与普通人相比，其真正的优越性就在于：他不仅能够得到丰富的经验，而且有能力通过某种特定的媒介去捕捉和体现这些经验的本质和意义，从而把它们变成一种可触知的东西。非艺术家则不然，他在自己敏锐的智慧结出的果实面前不知所措，不能把它们凝结在一个完美的形式之中。他虽然能够清晰或模糊地表达自己的思想，但不能把自己的经验表达出来。一个人真正成为艺术家的那个时刻，也就是他能够为他亲身体验到的无形体的结构找到形状的时候。"[②]在我国文论中也有所谓"得心应手"之说，即得之于心，最后必须应之于手。

技巧不同于技术。技巧中包含着技术，掌握了技术并不一定就有技巧。技术是指每门艺术合规格的程序和专业技能等，技巧则是在技术的基础上追求艺术形象要有意蕴、风采和神韵的"够味儿"的境界的本领。真正的艺术技巧与表现才能是艺术家从思想到艺术的全面修养的产物。

精湛的艺术技巧和表现才能不是一朝一夕的工夫所能达到的，必须长期地下苦功练习和坚持不懈地探索，最后才有可能使艺术技巧精熟、优异和超群起来。特别是随着社会的发展，各种艺术的技巧日益专业化，技术更趋繁难、多样化，作为一名艺术家要想得心应手地进行艺术创造，就必须具有精湛的艺术技巧。只有高超的娴熟的技巧，才能将胸中灌注了内在生气和神韵的艺术意象变成手中的具有生命力和神韵的艺术作品。因此，每个有抱负的艺术家，总是

---

① 叶知：《梦幻世界·电影》第165页，中国美术学院出版社、蓝鲸艺术图书发展公司1994年版。

② 《艺术与视知觉》第228页，中国社会科学出版社1984年版。

自觉地、持之以恒地在创作技巧方面苦下功夫。画家黄永玉在创作他的《风荷》、《白荷》、《金线红荷》之前，床下卷了近万张荷花写生、白描手卷；黄胄一年画了二十多刀宣纸。京剧表演艺术家盖叫天七十高龄仍坚持“冬练三九、夏练三伏”，他对青年演员谈到学艺时说：“不受一番冰雪苦，哪得梅花放清香？练功如打铁，打了再烧，烧了再打，打尽一切杂质，百炼而后成了纯钢。”[①]为了能重返舞台，他将医生接错位的断腿打断再接，终于重获艺术青春。

杰出的艺术家常常具有艺术的天赋，显露出超出一般人的艺术才能。艺术天赋对于一个艺术家是不可缺少和极其珍贵的，但有了一定的艺术天赋，还需执著地追求和勤奋地学习，因为天赋仅仅是成为艺术家的潜在可能性。正如当代杰出画家凡·高含泪道出的心灵历程：“天赋总是以阻碍艺术家开始”，“在天赋变驯服之前，也许要有很长时间的艰苦奋斗”。可见，精湛的具有独创性的娴熟的艺术技巧和创造才能，是从艰苦的长期的磨炼中得来的，“九十九分是汗水，一分是天才”的箴言是一点也不错的。

艺术技巧又是不断发展的。适用于前代艺术家的艺术技巧，有些在当代已不再适用或少用了，尤其是像电影电视这样科技含量高的艺术形式更是如此。因此，优秀的艺术家需要随着时代的发展而进一步发展、创造、运用新的艺术技巧，以适应当代艺术的需要。

以上所谈的艺术家修养与审美创造能力的几个方面，是艺术家进行独创性的艺术创作所必须具备的条件，也是艺术家应毕其一生进行修养和锤炼的几大方面内容。它们是相互促进、相互提高和相互完善化的，因而也是有机地浑然一体地结合在一起的，表现出艺术家特有的艺术创作才能和水平。

艺术家艺术修养的全过程，也是培养和陶冶自己深挚的艺术情感的过程。艺术情感是伴随着体验生活能力、艺术构思能力和艺术表现能力的提高而逐步丰富和深挚起来的。在艺术创作的全过程中都始终充满着艺术情感，没有情感的艺术形象是苍白的、没有生气和神韵的。艺术之所以能以情动人，就在于艺术家在其中饱含着、凝聚着、燃烧着强烈的思想感情；艺术情感之所以成为艺术创作和艺术思维的重要特征之一，也在于在艺术思维的每一个环节上都渗透着、伴随着与之相应的艺术情感。因为艺术情感是艺术工作者对客观事物所持态度的一种情绪体验，所以，只有具有深厚的艺术修养和对生活认识深刻的艺术家，才会在艺术创作中产生深挚的情感，才会在生活对象面前自觉或不自觉地产生“浮想联

---

① 盖叫天：《和青年演员谈学艺》，转引自《艺术概论》第339页，文化艺术出版社1991年版。

翩，夜不能寐”的艺术创作激情，才会在艺术作品中表现出感人至深的艺术形象。情感是艺术的重要特征，这在第一章中已重点论述过了，这里不再赘述。

（三）不断优化艺术心理定势是艺术修养的最高目标

定势这个概念，最初是由德国心理学家缪勒和舒曼在一八八九年提出，后经苏联心理学家乌兹纳捷加以改造，并形成一种系统的理论。所谓艺术心理定势，是指艺术工作者在掌握了一定的文化科学基础知识、艺术基础理论与艺术创作的基本技能的基础上，在长期进行艺术修养的过程中，头脑中逐渐形成的稳定而又习惯成自然的艺术心理态势。这就是说，以往长期反复运用惯了的文艺知识、创作经验、艺术思想、审美观念和世界观等形成了习惯意识和习惯无意识，这种习惯意识和习惯无意识便是主体的既定心理态势，它可以预先决定后来活动的趋势的模式，也在以后进行艺术创作活动中起着充分的准备和指向性作用，在一定程度上无需意识的操作。因为它把未来的心理活动所必须的思想和动力、所可能引发的情感、所可能需要的思维方法和经验等都一一准备好了，只要一触机遇，便非常熟练地立即迅速地指向若定地工作起来。“所谓定势，即指主体状态的模式对以后心理活动趋向的制约性。定势不是主体的什么具体‘心理体验’，而是主体状态的模式，即主体对某种体验的准备性、倾向性。”[①]可见，艺术心理定势是指上面所提到的艺术家的修养与审美创造能力的几大方面中那些掌握得非常娴熟、运用自如、习以为惯的内容部分所组构而成的一种特殊的心理系统。至于其他尚未到达如此习以为惯、运用自如的娴熟程度的内容部分，即那些还需要“意识”的控制和操作的内容部分，则是不能列入艺术心理定势这个特殊的心理系统的。

当然，当遇到不熟练的新的创作内容，或是难题，或是长篇巨著，只有习惯意识和习惯无意识的作用是不够的，必须还要有自觉的意识，甚至还须要借助抽象思维的分析、推理和判断，全神贯注、日以继夜地连续进行思维活动，才能逐步解决它。这也就是说，艺术心理定势中的习惯意识和习惯无意识的心理活动与自觉的意识是互相配合和统一的。所以，只有成熟的艺术工作者，才能形成这种比较系统而又稳定的艺术心理定势。因此，它对任何一种艺术心理活动，如艺术感知、艺术记忆、艺术思维、艺术想象、艺术意象物化、艺术欣赏等艺术心理活动，都起着导向、调控、升华、强化速度和质量以及其他各种神奇和特异

---

① 纳季拉什维维利：《宣传心理学》中译本序言第1页，辽宁人民出版社1984年版。

的功能的作用。

一个具有雄厚的艺术心理定势和艺术创作激情的艺术家，往往遇到某个生活的具体事物或景物时，便会立即产生超常的艺术直觉，即无需经过认识的全过程和逻辑的分析，便能认识和把握对象的特点、性质和功用等内容。一个诗人即景生情，在极短的时间内便“信口”吟出一首即兴诗；一个画家也能在极短的时间内创作出一幅上好的即兴画；一个作曲家在极短的时间内谱写出一首久唱不衰的乐曲，如此等等。这些被人们视为神秘而奇妙的种种天才表现，倘若没有在长期的艺术实践中，经过艰苦的经验积累和修炼而形成的艺术心理定势的作用，势必会变成一种不可理解和不可思议的东西了。

艺术心理定势及其作用是贯穿在艺术创作全过程的每一个基本环节的始终的，即贯穿在体验生活、艺术构思、运用艺术语言创作完整艺术形象等的全过程中。艺术家艺术心理定势的强弱和优化程度，决定着对社会生活的认识的深度，奠定了他的艺术思维和艺术想象力的强度，准备了运用艺术语言熟练地创作出艺术形象的技能和技巧。

艺术心理定势是有高低、优劣之分的。因为组成艺术心理定势的艺术修养各方面的内容本身就存在着这种区别。世界观、社会观和人生观等本身就有科学与不科学之分；审美观、艺术观（含动机和目的）本身就有正确、健康与否的问题；掌握的文化艺术科学知识本身就有多和少、深和浅的问题；至于社会生活信息量和创作经验与技巧的水准，更是有深广、优劣、主次的问题的。因此，一个艺术工作者要善于逐渐调整和改善自己的艺术心理定势，使每一个艺术心理定势中的要素不断完善化和优化起来。

优化艺术心理定势和非优化艺术心理定势在一定的条件下两者是可以互相转化的。艺术心理定势的完善化和优化是没有止境的，它是艺术家们进行艺术修养的最高目标。有抱负、有作为的艺术工作者，总是会自觉地使自己的艺术心理定势向着完善化和优化的方向发展，以有利于在艺术创作上取得优胜，从而创作出更多的艺术佳作。

第二节　艺术创作过程

艺术创作过程是人类特有的高级的、复杂的、极富创造性的精神活动和实

践活动。是艺术家在创作欲望的推动下，围绕创作意图，进行艺术思维，从而在头脑中形成比较完整的艺术意象，随即运用艺术语言和各种表现手段，把它物化为具体、可感的艺术形象，可供鉴赏的艺术作品的全部创作活动过程。

艺术的创作过程，实质上就是对现实的审美认识与对审美认识的表现过程。是在艺术体验的基础上，进行艺术构思和艺术表现的过程。也就是说，艺术的创作过程是从审美认识开始，逐渐地向审美表现推移，最后达到作品的完成，是现实的社会生活通过艺术家的精神生产活动向艺术作品不断转化的过程。

所有的艺术作品，都有其独特的创作过程。不同的艺术家、不同的艺术种类、不同的创作原则等等，会形成千差万别的创作过程。但是，一般地来说，艺术创作过程可分为艺术体验、艺术构思和艺术表现三个重要阶段。即清代著名画家郑板桥所精辟论述过的画竹过程的三个阶段：从“眼中之竹”——艺术体验；到“胸中之竹”——艺术构思；再到“手中之竹”——艺术表现。

一、艺术体验

艺术体验是艺术家在长期积淀的生活体验和审美经验的基础上，产生深切的感受和审美发现，激起创作的欲望萌动和动机生成。它是艺术创作的准备阶段，也是艺术创作的基础和前提。

所谓艺术创作的准备，主要是进行两大方面的准备。第一，创作的材料准备：素材的储备和审美经验的积累；第二，创作的精神准备：由生活体验引发的创作动机和创作欲望。

素材的储备和审美经验的积累在艺术创作中是极其重要的。因为艺术创作的任何一个环节，任何一个有实际意义的艺术想象，都是要以丰富的生活信息（包括前人的生活信息）即相关的诸多表象做艺术思维和艺术想象的材料的，即便是浪漫主义的幻想和虚构也罢。主题是哪里来的呢？高尔基说：“主题是由作者的经验中产生，由生活暗示给他的一种思想。”[①]艺术想象的材料又是什么呢？根据心理学和艺术心理学研究的成果来看，想象是必须要以头脑中的诸多表象做最基础的材料的。表象又是怎样形成的呢？表象分为记忆表象和想象表象两种。记忆表象是客观具体事物经过人的感觉和知觉以后，在脑中留下的记忆的印象；想象表象是经过人脑将记忆表象分解后，又将相关部分重新组合成

① 高尔基：《论文学》第334页，人民出版社1978年版。

一个客观现实生活中不存在却又在客观现实中找得到依据和影像的一种新的表象。如孙悟空闹天宫，天宫这个表象就是现实中存在的天空和皇宫两种表象的分解和重新组合而成的；孙悟空的表象是现实中的机敏灵巧的猴子和某些最富有智慧、最能随机应变的聪明人这样两种表象的重新组合。不管哪一种表象，都是来自现实中的具体事物或具体事物的某些部分，都具有感性的直观的印象的特点，而艺术想象就是以这种记忆表象和想象表象做材料的，否则便无法展开连续性的具体的艺术想象。

当代颇有影响的控制论也特别强调：模仿人脑控制表象的电脑和人工智能所控制的对象就是信息，如信息交流、反馈调节、定向控制、自组织、自调节等的共同控制的规律，都是以信息为其对象和内容的。也就是说，任何一个系统的控制，都是建立在它们对于反映周围环境及其本身状态的种种信息的获取、传输、变换、处理和利用的基础上的。信息是控制的基础，离开了信息就无所谓控制，控制过程的本质是信息的变换和处理的自动化过程。可见，作为人类之一部分的艺术家，他们进行创作所控制的对象就是社会生活素材的信息，即有关诸多表象；离开了来自社会生活的表象，也就根本谈不上有什么艺术想象、艺术意象和艺术形象了。“取精用宏”、“厚积薄发”。艺术家创作一个典型人物形象，需要现实生活中几个乃至几十个模特儿做选择和参考的对象，正像一位教师教给学生一碗水的知识，需要日积月累地储备几缸水的知识一样。

素材的储备和审美经验的积累的途径主要为两类：一是直接体验，二是间接体验。直接体验又分为亲身经历所留下的创作素材和亲自观察体验所留下的创作素材两种。中外众多著名的文艺作品是在直接体验的基础上构思和孕育的。直接体验是间接体验的基础。

亲身经历所留下的创作素材对艺术创作是极其珍贵的。因为它除了获取创作的原材料外，还同时进行着情感积累。具有情感积累的艺术家，某些刻骨铭心的情感体验蓄积在心头，成为巨大的心理动能，随时都可能喷发而出。特别是种种不幸的多灾多难的遭遇，或是令人难忘的爱情回忆，或是亲身经历过的惊心动魄的斗争场面等等，留下了时时扣人心弦的不可磨灭的情绪记忆，一旦有可能创作成艺术作品，简直是字字血、声声泪，语语感人肺腑。如小仲马的《茶花女》、蔡琰的《胡笳十八拍》等便属此类。英国杰出的批判现实主义代表作家狄更斯的《雾都孤儿》、《大卫·科波菲尔》、《奥利费尔·退斯特》等大量作品中，都有对穷苦儿童悲惨生活的感人描绘。这与他童年时代的悲惨与屈辱的生活烙印在心头的情感积累有密切关系。他童年时代遇家庭不幸，十岁便被送到

一家鞋油作坊当童工，被老板关在橱窗中做包装鞋油的表演以招徕街头的顾客。狄更斯晚年每忆及此仍痛苦万分："我的整个身心所忍受的悲痛和屈辱是如此巨大，即使到了现在，我已经出了名，受到了别人的爱抚，生活愉快，在睡梦中我还常常忘掉自己有着爱妻和孩子，甚至忘掉自己已长大成人，好像又孤苦伶仃地回到那一段岁月里去了。"①

亲自观察体验所留下的创作素材，要求优秀的艺术家深入到生活的漩涡、底层中去体验生活，认识生活，获得切身的感受和独特的发现。法国雕塑大师罗丹曾深刻地指出："所谓大师，就是这样的人：他们用自己的眼睛去看别人见过的东西，在别人司空见惯的东西上能够发现出美来。"②专业艺术家为进行创作常常会进行这样的艺术体验。我国现代戏剧泰斗曹禺先生在写作《日出》第三幕时，为了熟悉生活，"口袋里藏着铅笔和白纸，厚着脸皮，狠着性，一次一次地经验许多愉快和不愉快的事实，一字一字地记下来，于是才躲到我那小屋子里，埋下头写那么一点点东西"。③同时，优秀艺术家对生活的观察，应是包含着"体验"的艺术观察。法国文学大师巴尔扎克的话很能说明问题。他曾谈到他调查工人生活的情况："…… 听着这些人的谈话，我就能深深体会他们的生活，仿佛自己身上就穿着他们那身破旧不堪的衣服，脚上就穿着他们那双满是窟窿的鞋子；他们的欲望，他们的需求，这一切都深入我的心灵，我的心灵和他们的心灵已经融而为一了。"④

艺术创作的间接体验也是非常重要的。歌德说："…… 诗人不是生下来就知道法庭怎样判案，议会怎样工作，国王怎样加冕。如果他要写这类题材而不愿违背真相，他就必须向经验或文化遗产请教。"⑤任何一个艺术家对社会生活不可能事事都自己直接经历一番，即使是社会阅历非常丰富的人。何况一个人的一生仅有几十年的时光，而人类的发展史却是有一千多万年，其中人类文明史也有几千年，这就需要从间接的古今中外的社会生活经验和艺术创作及艺术作品中汲取经验和养料来丰富自己的创作素材，扩大自己的视野，拓展自己的艺术思路。可以说，没有一位有成就的艺术家是与前人的间接经验完全分割而不相通的，恰好相

---

① 转引自《狄更斯评论集》第316页，上海译文出版社1981年版。

② 《罗丹艺术论》第5页，人民美术出版社1978年版。

③ 《日出·跋》，中国戏剧出版社1960年版。

④ 《法齐诺·加奈》，《译文》1958年1月号。

⑤ 爱克曼辑录：《歌德谈话录》第34页，人民文学出版社1978年版。

反，创作上越有成就，对前人（包括古今中外）的间接经验的掌握愈加丰厚，并且化成了自己的营养、血液和独创的见解，就像将直接经验化成了自己的血液和独到的见解一样。

但是直接经验是深刻理解和把握间接经验的基础，有了一定的直接经验做基础，更容易深刻而又独到地理解和把握前人的间接经验。两者是相辅相成、相得益彰地丰富着艺术家头脑中的生活和知识积累，提高着作者的艺术理解力和艺术想象力。鲁迅从学医转到弄文，靠的是青少年时代饱读中外古典经史和精读过一百多篇小说；不少诺贝尔文学奖获得者几乎“读尽”了世界各国的重要名作……真是“若要通今古，须读五车书”，“读书破万卷，下笔如有神”。为什么会有“下笔如有神”呢？首先是“积学”、“储宝”的知识和间接经验极端丰富，而且古今中外的大量信息，容易形成更大更丰富的新的排列组合的信息量，可以使作者信手拈来，选用自如；其次是前人的艺术作品潜移默化地在给作者起着提高创作构思想象力和表现力的超常有效的榜样的力量。可见，不断丰富自己的直接体验和间接体验是创作主体不可忽视的重要任务，它是决定着艺术构思和艺术想象有没有充分的材料和有没有感人肺腑的有血有肉的内容的重大的问题。

艺术家对生活（包括直接和间接）的体验和认识是有敏锐与不敏锐、深与浅、厚与薄之分的。一个具有雄厚的艺术心理定势和深厚的艺术创作素养与激情的艺术家，在观察和体验生活时，能够非常敏锐地从千姿百态的实际生活中一眼就看出哪些是具有审美价值和创作意义的事物，迅速地做出深刻的本质的理解，并产生各种艺术联想。这是由于艺术家在长期的艺术实践中培养起来的独特的观察能力、感受能力和认识能力的结果，否则是不可能对生活产生艺术的深刻认识和独到见解的。而这种对生活本质的深刻认识和独到见解，正是他所要创作的艺术作品的灵魂和生活力所在。

由生活体验引发的创作动机和创作欲望的萌生，是创作的精神准备。创作动机的触发，是推动艺术家进入实际创作过程的驱动力，是一种实践性动力。在艺术家积累了大量对生活的观察和艺术体验后，由于某种偶然的机缘，引发了创作的动机和欲望，正像作家王蒙在《谈触发》中所举他小说创作的动机是怎样被触发的那样：《夜的眼》是起于他外出办事，在迷宫样的住宅区里，一盏昏黄路灯对他的触动；《风筝飘带》是为一对青年在居民楼公共阳台上谈恋爱而激发……特别是当艺术家为生活所叩击心弦的时候，往往会产生强烈的心潮起浮、欲罢不能，形成物我同一、主客体交融的艺术境界，即由生活体验引发了强

烈的创作初衷与创作欲望。这种冲动和激情使艺术家食不甘味，迫使他非通过创作宣泄出来不可。因此，最佳的创作心态不是“我能写（能画、能演……）”，而是“我不能不写（不画、不演……）”！这是艺术家发自心灵的创作冲动，也常常是作品感人至深的重要原因。玛克斯·德索在《美学与艺术理论》一书中有这样的描述：“容易引起激动的材料准备好了，一旦有一粒火星落到上面，那么一闪之间，羽毛丰满的戏剧便在诗人心中出现，旋律的格局便在作曲家耳边震响，画家便看见他的图画，雕刻家则见到了他的雕塑。”[①]创作欲望点燃了。具体的创作过程开始了。

二、艺术构思

艺术构思是艺术创作的中心环节。是艺术家在艺术体验的基础上，在特定创作动机的引导下，通过艺术思维，对生活素材进行概括、提炼、加工、虚构，在头脑中孕育成主客体融合的艺术胎儿——完整的艺术意象的过程。简言之，艺术构思就是艺术家将不系统的零散的生活素材，通过艺术思维构想成独特而又理想的艺术意象的活动，其实质，是艺术家对社会现实的一种审美认识活动。因此，它既体现出艺术创作主体必须具有的丰厚的艺术心理定势和创造性才华的作用，又体现出艺术家所赖以进行创造性构思的社会生活素材的重要作用。由此可以看出，艺术构思作为艺术创作的中心环节，它上承艺术地观察和体验生活，下接艺术表现。它是由生活表象到艺术意象第一个审美认识飞跃的结果，又是由艺术意象到艺术形象第二个审美认识飞跃的原因。通过艺术构思而产生的艺术意象便是生活表象和主体审美意识的统一，艺术构思也是将生活表象和艺术家的思想感情高度融合的典型化的过程。这一切都充分说明了艺术构思在艺术创作中的中心环节的重要地位。

在艺术构思中形成艺术意象是需要一个过程的。这个过程有长有短，究竟需要多长，这需视艺术心理定势和构思能力的强弱、艺术体裁的大小和艺术题材熟悉的程度而定。构思即兴诗、即兴画、即兴乐曲等可以在很短的时间内出色地完成；至于长篇巨制的构思，情况就复杂多了。但不管情况怎么复杂，一般来说，大体上可以分为两个大的阶段：一是艺术胚胎的萌发和孕育阶段；二是艺术胎儿即完整的艺术意象的成熟阶段。

---

① 玛克斯·德索《美学与艺术理论》第176-177页，中国社会科学出版社1987年版。

第一阶段的主要特征是：在既定的艺术心理定势及其与社会生活媾结后而萌发出来的创作欲望和创作冲动的驱使下，在所掌握的创作素材的激发下，作者情不自禁地产生出要创作出一个以此素材为主要内容的艺术作品的初衷。这个初衷就是由主体的艺术心理定势、创作愿望和客观生活素材相互碰撞和媾结而成的艺术胚胎，这个胚胎自然包含着由生活暗示出来的初步主题意向和粗略的有待不断发育的艺术意象的极不完善的雏形或极不全面的框架，甚或是一个极不完备的构想，或是虽有某种不可忘怀的题材萦绕于怀却是尚未理顺思路的一些断想。这个艺术胚胎和初步的粗略的不全面的艺术意象框架，是任何一个艺术家的艺术构思都得首先经过的，只是萌发艺术胚胎的心态条件、胚胎形成及其时间的长短等具体情况各个不同罢了。这些不同程度的粗略的构想都有待于在第二阶段进一步具体化、完善化，使艺术胚胎逐渐孕育成熟起来。

第二阶段的主要特征是：艺术胚胎——艺术意象越来越发育成熟，即越来越具体清晰，最后作者仿佛“全马在胸”、“胸有成竹”了。当然，这种经过了进一步深思熟虑地构想出来的艺术意象，特别是长篇巨著的艺术意象，是不知经过了多少次“山穷水尽”的艰辛探索和艺术想象的，只有那“衣带渐宽终不悔”的作者，方能换得“柳暗花明又一村”的艺术意象的成熟。在这里需说明的是，这种越来越具体清晰地表现出“全马在胸”或是“成竹在胸”的艺术胚胎孕育成熟的过程，大约采取三种基本类型来表现：一是多数情况下预先通过细致而深入的艺术思维（特别是其中的艺术想象）逐步形成“全马在胸”；二是在有了一个大略的故事梗概以后，便直接地边创作边紧张地进行艺术思维的过程中，越来越清晰地“全马在胸”；三是在久思不得其解，忽然艺术灵感大爆发，顿然悟出过去尚未完全理清的艺术意象而神速地达到“全马在胸”的境地，霎时间一切未接通的信息表象都接通了起来，形成非常具体鲜明的完整的“全马”艺术意象。这是一种表现最佳的艺术构思的心态。因为这往往是作者所熟悉的生活题材早已萦绕于怀，拳拳于心，在创作激情的激发下，一旦触机顿悟，便像山洪爆发一样，滔滔乎不可止焉，既真切，又精到；既鲜明，又完善。但不管采用哪种类型的构思；在这个阶段都不可例外地一律表现出越来越清晰而又鲜明的“全马在胸”、“胸有成竹”的特点，原因是任何一个艺术构思的过程都是由浅入深，由粗略的轮廓（其中个别部分也可能是具体鲜明的，否则便引不起创作的愿望）到具体鲜明的艺术意象，由模糊笼统到具体精细，由反复推敲到忽然“柳暗花明”地顺利形成完整的艺术意象的。也就是说，这是符合由艺术胚胎到艺术意象逐步孕育成熟的必然规律的。而且特别要强调提出的是：在运用艺术语言和表现

方法与手段将艺术意象（不管是大体的艺术意象轮廓，还是具体鲜明的成熟“全马”）物化为艺术作品的具体创作实践之际，更加迫使和激发作者聚精会神、全神贯注地进行更精细更具体的艺术构思。因此，已经构思好的艺术意象或艺术意象的大体设想，在这个物化的实践面前会受到严格的鉴定和检验，符合目的的，立即付诸物化；不符合要求的，便被新的精细而又具体的艺术构想所代替。所以说，物化过程中的艺术构思是最具体、最精细、最优化因而也是最有效的构思，特别是在艺术修改的过程中更加显出这种特色，而且往往因此几易其稿也是常有的事。不管易稿多少次，还是即兴之作；也不论是边创作边构思，还是边修改边思考，“意”总是在“笔先”的，只是最后定稿的“意”显得更令人满意，更优化，因而也是最精致、最完善、最理想的“全马”就是了。也就是说，一件艺术作品在其最后定稿之前，既是审美表现的过程，同时又是审美认识的过程，是艺术家再思考、再体验、再认识、再构思的过程。这种越来越鲜明具体的“全马在胸”的构思阶段，恐怕也是任何一个艺术家的任何一个艺术构思必然要经历的。

艺术构思过程分为两个阶段只是一个大体的划分，不是绝对的。在艺术构思过程中，有的明显地呈现出体验生活时的创作意愿，题材和主题的初步确定，艺术意象的推敲和孕育，艺术意象的成熟等阶段；有的则是由于对生活特别熟悉，因而很快就将构思成熟的艺术意象一气呵成；还有的将各个阶段的任务错综交替、互相渗透地进行，甚至它们与艺术传达阶段的艺术意象物化也是没有绝对界限的。但是为了方便和容易说明问题起见，我们则把它分为胚胎孕育和意象成熟两个阶段，以突出构思阶段的重点和特点。

艺术构思中的一个重要问题是艺术意象的典型化。什么典型化？化者，改造、变化也。典型化是构思典型或具有典型性的艺术意象的过程和方法。它是艺术家把不够典型的生活材料，按照文艺以个别表现一般的规律，经过艺术的创造，构思出具有典型性的艺术意象的过程。只有在此前提下，才能将典型的艺术意象物化为典型的艺术形象。

典型，或称典型形象，是指塑造得非常成功的艺术形象。它既具有鲜明、独特、丰满的个性特征，又具有深刻普遍的代表性和概括性，即个性鲜明独特又具有高度概括性的艺术形象。它集中体现了艺术家对生活的审美发现和审美理想。在艺术构思中，艺术家通过不断地对生活中的个别进行选择、提炼、集中、虚构的典型化，最后创造出一个充分体现着一般的个别。这个再创造的个别，已经不是原来生活中的那个个别现象的再现，而是一个典型化了的个别。因此，典型化作为创造典型的过程和方法，就必然包括个性化和概括化两个方面的有机结合。

歌德认为，“艺术的真正生命在于对个别特殊事物的掌握和描述”[①]。因此，在典型化的过程中，只有通过个性化，才能使艺术形象具有鲜明丰满的个性特征，才能是独特的“这一个”；概括化，是从对事物特征的把握而达到对事物普遍本质的认识，因此，也只有通过概括化，才能体现出社会生活的本质和规律。概括化和个性化是同步进行的、缺一不可的。

典型化的方法和途径多种多样，但通常有三类是主要的。第一类是选取生活中某一具有典型意义的人或事物作为骨干材料，从而在此基础上加以虚构、概括和理想化；第二类是撷取各种人于一身，或撷取各种事于一物。托尔斯泰认为，艺术创作“必须观察同样的许多人，才能塑造出一个特定的典型”[②]。这是在艺术构思中艺术家最常用的方法。第三类是在构思中运用幻想、虚构、夸张的方法创造生活中没有的幻想、虚构的艺术意象，如构思《西游记》、《阿凡达》等魔幻型文艺作品时，就需要用这种典型化的方法。此外，将这三类典型化方法程度不等地交错地结合起来运用的情形也是常有的。

艺术构思过程的实质是一个典型化的过程，目的在于创造高度理想化的艺术形象。如果不致力于艺术形象的典型化，创作意图就不能很好地实现。艺术形象典型化的程度越高，就越完美，越有普遍意义。因此，典型化是艺术创作的基本规律。

三、艺术表现

艺术表现是指艺术家借助于一定的物质媒介，运用艺术语言和表现手段，将艺术构思活动中形成的艺术意象物态化，使之成为具体可感的艺术形象，可供鉴赏的艺术作品，其实质是一种审美表现活动。也就是说，艺术家将在艺术构思阶段内心形成的艺术意象物态化为可以感知的艺术形象（艺术作品）。艺术构思是艺术表现的前提；艺术表现是艺术构思的发展、深化和物态化。这是创作过程的最后完成阶段，也是艺术创作的最后一个重要的环节。

就艺术创作来说，艺术意象和艺术形象是互为表里的不可分割的统一体。没有艺术意象的物化，不将头脑中已经构思出来的艺术意象物化成艺术形象（作品），艺术创作这一审美的精神生产则未获得物质的体现。因此，当经过艺术构

---

① 爱克曼辑录：《歌德谈话录》第9－10页，人民文学出版社1978年版。

② 《外国理论家、作家论形象思维》第115－116页，中国社会科学出版社1979年版。

思而形成了艺术意象以后，艺术表现就变成了艺术创作中的一个重要的任务了。在艺术创作全过程中，从生活到艺术意象，即从郑板桥所描述的“眼中之竹”到“胸有之竹”，固然是艺术构思或艺术思维中的一个重要的认识上的飞跃；而从“胸中之竹”到“手中之竹”，即从艺术意象到艺术形象，又是一次重要的飞跃。没有这第二次也是最后一次的飞跃，就等于前功尽弃，取消了艺术创作。所谓艺术创作，就是艺术家审美意识的表现，最后总是要拿出饱含着艺术家对现实的审美认识与审美情感表现的供人鉴赏的艺术作品的。可见，艺术意象的物化是至关重要的。当然，在物化过程中，也必然地更加需要通过艺术想象和艺术思维，将艺术意象进一步具体化、明晰化和完善化。也只有这样，才能更好地运用艺术语言把“胸中之竹”物化成“手中之竹”即艺术形象。

构思艺术意象和艺术表现都要运用各门类艺术所特有的艺术语言。这里所说的“艺术语言”是一个借用词，是一个含义比较宽泛的概念。它不仅包含了文学语言，也包括了其他艺术门类中起类似文学语言作用的一切艺术表现手段以及各种艺术媒介、载体。这里所说的类似文学语言作用的一切艺术表现手段，是指如绘画需用色彩、线条等造型语言，音乐需用音响、节奏、旋律等音乐语言等等作为表现手段。

艺术表现离不开一定的物质媒介和载体。物质媒介和载体是指艺术家所借以创作艺术作品的具体物质材料，如绘画需用纸、画布等，雕塑需要石、木等做媒介，它常常表现为作品的外在形式。物质媒介在艺术创作中有多重性质：首先，它具有艺术家和艺术品之间的媒介作用，因为只有主体运用这个客体做材料，才能把它创作成可观赏的艺术品；其次，当这个媒介已经创造成了艺术作品以后，它的每个部分便变成了生动形象的可供鉴赏的艺术本体性存在了，就像文学作品中每一句文字都是生动可感的文学语言一样，让人看出人物形象的内涵和精神面貌；第三，作为艺术语言，有些艺术门类的媒介本身就具有审美价值，如文学语言，绘画中的线条、色彩等，自有其韵味和情调。人们在对作品鉴赏的同时，也是在鉴赏作品的艺术语言。正如当我们聆听一位歌手满怀深情的演唱时，我们如何区分歌曲与歌者？

艺术表现作为一种具体的实践性的活动，需要运用艺术表现手段和技能技巧，对艺术媒介和材料进行恰到好处的运用和操作。艺术的技能、技巧，显然是指艺术家运用各种艺术语言把自己已经设想的艺术意象凭借艺术媒介生动而又传神地表现出来的艺术表现能力。艺术表现的基本制作能力是属于技能的表现，在技能的基础上形成的使之成为神韵盎然的艺术作品的能力，便是艺术表

现的技巧。它是运用特定的工具进行精神生产、表现审美意识、使物质材料变成艺术形象的技巧性的艺术语言。它主要是体现在使用艺术语言的精妙性上。如果艺术家不能熟练地掌握表现手段和物质媒介材料的性能、特点和规律，不能熟练地运用各门类艺术所特有的艺术语言，就不可能顺利地传达出他的艺术意象和艺术情感，完成他的创作。也就是说，在进入创作之前，创作主体应具备起码的艺术表现的技术和能力，熟悉和掌握自己从事的独特表现手段的“游戏规则”。各艺术院校学生在校学习的百分之七十课时，都是在学习独特的艺术语言。它是进行艺术创作的基础、手段、方法和能力。罗丹认为：“如果没有体积、比例、色彩的学问，没有灵敏的手，最强烈的感情也是瘫痪的。”[①]因此，艺术语言是进行审美认识、艺术思维和意象物化的直接现实。

艺术技巧不是一种纯形式的东西。艺术技巧既是恰切传达艺术作品内容的手段，又是完美创造艺术形式的能力。它是将作品的内容与形式二者有机统一成为艺术整体的特殊的本领和高超的技能，它和艺术家的心理结构、哲学观、艺术观有着深刻的内在联系。因此，离开对生活的独特感受和独特发现去单纯追求艺术表现的技巧，为技巧而技巧，甚至“玩弄技巧”，实际上也就失去了艺术技巧本身的意义，不成其为艺术技巧。艺术传达与表现的最高境界，是技巧不再作为一种独立的要素受到格外关注，而是随心所欲地、不露任何人工雕饰痕迹的“无技巧之技巧”。惟艺术表现恰到好处、炉火纯青时，使人但见生动的艺术形象和意境，而不复感到艺术技巧的存在。这就是完善的艺术意象和高妙的艺术语言有机的水乳交融的统一的标志，也是艺术家杰出的艺术创作和高超的创作才能的表现。

完美的艺术意象及其深刻的思想感情是必须要运用生动的、恰到好处的、富有表现力的艺术语言和艺术表现方法才能表现和传达出来的。一般来说，任何一个孤立的艺术语言，本身是不存在着美与不美的区别的，只有把它放到特定的艺术语言组合的环境中，才能看出它是否恰到好处地传神和美妙不美妙了。如单独一个“绿”字，很难说它美还是不美，但是王安石把它放在“春风又绿江南岸，明月何时照我还”的语境中，就显得特别生动而又富有意蕴。音乐中的任何一个音符是无所谓感人不感人的，必须要有一组的音符表现出某种节奏和旋律以后，才能开始吸引起人们的注意。其他如绘画、舞蹈、戏剧等艺术，都有个如何结构和组合它特有的艺术语言才能达意传神、富有意蕴的问题。要想恰到好处、生动传神地运用好艺术语言，不勤学苦练是不是行的。没有杜甫“语不惊人死不休”、邓

---

① 《罗丹艺术论》第3页，人民美术出版社1978年版。

椿“画家于人物，必九朽一罢”的精神，[①]是不能达到如此高妙的艺术境界的。艺术作品中深刻地认识和独到的见解与精湛的艺术语言的表现力是水乳交融的。

为此，艺术家非常重视艺术形象的整体性。他们常常忍痛割爱，删去某些多余的、哪怕是相当精彩的部分，即使是多余了一小点儿；补上或修改那不足或不妥的部分，即使是冒再大的风险。罗丹对巴尔扎克雕像的修改就充分说明了这一点。据说他在完成雕像的雏形后，征求三个学生的意见。三个学生都对雕像的双手赞不绝口，有的说只有上帝才能创造出这双手，有的赞扬说单凭这双手就可以使罗丹在艺术史上不朽。罗丹听后却从他们对那双手的过分称赞中悟出：手是精彩的，但它过于突出就会影响艺术形象的整体性，因而在这个意义上它是与整体不太合拍的。于是他出人意料地抡起斧子砍掉了雕像的这双手，并且对学生们语重心长地说：“傻子们！这双手太突出了！它们已经有了它们自己的生命，它们已不属于这个雕像的整体了。所以我不能不把它们砍掉。记着，而且好好地记着：一件真正完美的艺术品，没有任何一部分是比整体更加重要的。”[②]黑格尔曾把那些缺乏自我控制、一味卖弄技巧的演员称为“没有尾巴的猴子”；斯坦尼斯拉夫斯基也曾把那些只知炫耀自己色艺而不知控制的女演员称为“卖俏的女人”；歌唱、演奏及各种创作，均存在着“气息”、“力度”上的控制。

艺术形象追求独特性，艺术作品最忌百家衣。然而，艺术语言所具有的“公共性”特点，又使之处于“谁都可以用，谁都可能已用”的境地。因此，力求创新的艺术家们极想并极力创新，却又每每陷入重复、模仿的窘境和“影响的焦虑”中。正如美国艺术理论家哈罗德·布鲁姆在其著名的《影响的焦虑》中强调指出的，时至今日，一切诗歌的主题和技巧都已被千百年来的诗人们用尽。后来的诗人要想崭露头角，惟一的方式就是把前人的某些次要的不突出的特点在自己身上加以强化，以造成一种错觉——似乎这种风格是“我”首创的，前人反而似乎由于契合而在模仿“我”。因此，艺术家常常尽量采用使艺术语言“陌生化”的方法，给观众带来新奇和新意。俄国形式主义文论家施克洛夫斯基精辟地指出艺术语言“陌生化”的表现：“艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。”[③]比如，西方现代主义艺术思潮的崛起，就是对西文传统艺术的“陌生

---

① 《画继》卷三第32页，人民美术出版社1963年版。

② 《中外艺术家轶事》第119页，贵州人民出版社1980年版。

③ 陈旭光：《艺术为什么》第143页，中国人民大学出版社，1994年版。

化”。他们的各种有别于传统的标新立异的表现方式，如超现实、梦幻、意识流、怪诞、悖谬等等，其实是现代派艺术家用以“反传统为宗旨”的表现。“所谓‘现代’，是以区别‘传统’而言的。”“现代主义的总体特征，从思想内容上看是超验的、形而上学的；从审美特征上看是非写实的，重主观的，重内心的，它属于‘表现论’美学范畴。”[①]他们所运用的一些怪诞的艺术语言与超验的内容也是统一的，其目的之一是力求冲破“影响的焦虑”。

艺术表现必须遵循各种艺术的特殊规律。由于不同艺术种类的艺术特征不同，其艺术表现及物化手段则各异。而艺术表现总是对某个特定艺术种类的具体作品的表现，因此，常常要考虑该种艺术的特征及作品的题材、体裁等具体情况，选择恰切的艺术语言和表现手段。实际上，不仅是在艺术表现阶段，在整个艺术创作的全过程中，艺术家都是按照自己独特的艺术种类的艺术语言来观察、体验、思考、创作的。

艺术作品草创完成后，进行反复修改是使艺术作品达到臻于完美的不可缺少的最后收尾工作。修改既是更深刻更具体更完善的构思，又是更精妙更完美地选用艺术语言的技巧表现。只有经过认真细致的推敲和修饰，方能最后使之成为没有瑕疵的艺术作品，成为内容和形式高度统一、形与神高度融合的理想的耐人寻味的典型形象或至臻意境。

上面所阐述的艺术体验、艺术构思和艺术表现三个阶段，仅仅是对艺术创作过程阶段的大致的划分，而实际的创作过程要复杂得多，它们往往是相互联系、相互渗透、相互穿插进行的，没有绝对的界限。

在对艺术创作过程的阐述中，已经汲及到了表象、想象等艺术心理和艺术思维方面的问题。为了进一步深入探讨艺术心理活动和艺术思维活动的特征及其特殊的发展规律，我们拟在下面辟专节讨论。

第三节　艺术创作中的心理和思维活动

阐述艺术创作活动，不深入研究艺术创作中的艺术心理、思维活动的特点及其特殊规律，是无论如何也谈不明白和弄不透彻的。目前学术界对文艺学、

① 叶廷芳：《现代审美意识的觉醒》第8页，华夏出版社、安徽文艺出版社1995年版。

美学、艺术心理学、社会学等学科的研究，在不少问题上之所以不能深入一步，其中一个重要原因，就是忽视了对心理学，特别是艺术心理学的研究。因此，在研究艺术创作活动时引入和借鉴心理学的基本知识和艺术心理学的最新研究成果就是十分必要的了。

前面提到的艺术直觉、艺术表象、艺术记忆、艺术想象、艺术个性、艺术情感和艺术心理定势等内容，便是属于艺术心理学中的一些基本范畴，也是艺术创作中的一些基本概念。下面，我们将继续深入研究艺术创作活动中的形象思维和艺术思维、意识和无意识、灵感及其生理机制、形象思维的特征及其逻辑规律、艺术思维的特殊规律等问题。

一、形象思维与艺术思维

研究艺术创作中的思维活动，首先要明确两个概念：形象思维和艺术思维。

关于形象思维，这是我国美学界、文艺理论界讨论了多年的问题。我们认为，“形象思维”这一概念并不准确，严格地讲，应该称之为“意象思维”[①]。原因有两点：第一，任何一个客观具体事物的形象（包括客观的艺术作品中的形象）都是不能直接进入头脑中的思维的，必须经过人的感官产生感觉，进而产生知觉这两道关，然后在脑细胞屏幕上留下记忆表象，只有这个表象才有资格成为思维的材料。当表象作为艺术思维中的艺术想象的材料时，经过将表象升华或将表象分解、重组和联结等，再经过艺术想象（以升华或重组过的表象为材料加以艺术想象），从而加工成艺术胎儿——完整的艺术意象，只有在此基础上才能物化为艺术形象——作品。第二，从“形象思维”这一术语的来源来看，它是从别林斯基给艺术或诗所下的定义误译来的。他反复强调，“诗歌是用形象来表达的思维”，“艺术是寓于形象的思维”，或是“用形象显示的思维”。别林斯基在这里所说的“思维”二字，不是做动词用，而是做名词用的，主语是艺术或诗，而“形象”却是做客观的供审美鉴赏的具体作品解释的，“形象思维”只能做艺术或诗的定义的节用语，即是“用形象来显示思维”的简化语，而不应做其他解释。

但是，由于几十年来美学和文艺学界普遍地运用惯了形象思维这一术语，

---

① 详见吕景云、朱丰顺：《艺术心理学新论》第一、三章，文化艺术出版社1999年版；本人此观点发表于《文学评论》1993年第2期《也谈艺术掌握世界方式》。

现在仍有不少有关著作运用形象思维这一术语，它已经成了一种约定俗成的用语了，因此在本书中，我们在谈到“意象思维”问题时，仍将使用“形象思维”这一大家已经习惯了的术语。词的含义本来就是人们共同赋予它的一种共识。

什么是艺术思维？艺术思维是在艺术创作过程中，以形象思维为主要内容和目标，以抽象思维为引导和协助，两者互相配合、互相转化地共同完成艺术构思任务的一种思维方式，它自始至终都在以构思出一个完整艺术意象为其目的和任务。

艺术思维在“艺术掌握世界方式”或艺术创作中是有着十分重要的意义的。几十年来学术界曾围绕着马克思在《政治经济学批判·导言》中说的“整体，当它在头脑中作为被思维的整体而出现时，是思维着的头脑的产物，这个头脑用它所专有的方式掌握世界，而这种方式是不同于对于世界的艺术的、宗教的、实践——精神的掌握的”[①]这句话进行争论，一般都把“艺术掌握世界方式”局限在“纯精神活动”的范围内。我们则认为，纵观马克思的上下文和整个体系，在“艺术掌握世界方式”或艺术创作过程中应包含四大要素：①体验生活后进行的艺术思维；②创作活动；③创作手段和方法；④创作成果——艺术作品。这四大要素是有机地结合在一起的，而艺术思维则是摆在首要地位的。这样就把“艺术掌握世界方式”的内涵说清楚了，也把艺术思维这一精神活动的重要作用和地位突出出来了。[②]

艺术思维是相对于科学思维而言的。科学思维是以抽象的概念进行推理、判断和论证等为主要内容和目标，以形象思维为依据和辅助，两者互相配合地揭示出事物内在的本质和规律，直到完成科学思维任务的一种思维方式。

在艺术思维和科学思维这两种不同的思维方式中，都包含着形象思维和抽象思维两种互相为用的思维形式。所不同的是艺术思维在形象思维与抽象思维相统一的系统中，以构思艺术意象为目标，因而以形象思维占相对优势；而科学思维则是在形象思维和抽象思维相统一的系统中，以寻找事物的本质和规律为目标，因而以抽象思维占相对优势。也就是说艺术思维的特点是自始至终都以捕捉艺术意象为目标，因而形象思维是贯穿艺术思维的始终的，抽象思维则是起配合和引导作用的。而科学思维的特点则是以捕捉事物的本质和规律为目标，因而抽象思维是贯穿科学思维的始终的，而形象思维仅是起配合和论据作用的。

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第104页，人民出版社1995年版。

② 详见朱丰顺、吕景云：《也谈艺术掌握世界方式》，载《文学评论》1993年第2期。并参见吕景云、朱丰顺《艺术心理学新论》第一章，文化艺术出版社1999年版。

从严格的科学意义上说，人类头脑中的思维仅有形象思维和抽象思维两种思维形式，这是有客观具体事物和人的生理条件做充分依据的。从客观事物来说，任何客观具体事物都是外在具体形态及其内在本质与规律这样两个方面的有机统一，反映到人脑中来，便产生以表象为材料的形象思维和以概念为基础的抽象思维两者的统一。由于人类在长期生产劳动、科学研究、艺术实践以及与之相应的生活实践中，形成了大脑皮质各大区域的分工，右脑半球神经细胞分管形象思维，左脑半球分管抽象思维，大脑前额部分则总管计划和调度行动（总管和发号施令），中间胼胝体神经束把各区域联结起来，形成统一的既有形象思维和抽象思维分工的生理机制，又有最高计划对行动发号施令的总的生理机制。由上可以看出，人类只有形象思维和抽象思维两种思维形式。有人提出灵感也是一种思维形式，这个提法是不科学的。因为在形象思维和抽象思维中都有爆发灵感的机会，因而灵感可以分别归属到这两种思维形式中去。当在抽象思维中爆发灵感时，其灵感活动是采用抽象思维的思维形式并遵循抽象思维的逻辑规律的；当在形象思维中爆发灵感时，其灵感活动是采用形象思维的思维形式并遵循形象思维的逻辑规律的。艺术思维和科学思维中都有爆发形象思维或抽象思维的灵感的可能，只是在艺术创作中爆发形象思维的灵感的机会多一些，而在科学思维中爆发抽象思维的灵感的机会多一些罢了。

由上可见，艺术思维、形象思维是各有其不同含义的，不应将它们混淆起来，虽然它们也有相同的一面，即形象思维仅是艺术思维中的一个主要内涵。

二、意识与无意识

从人类心理的发展史来看，人的意识活动是人的心理活动的最高形式，它是在人类发展到较高历史阶段才产生的，是人类社会生产劳动的产物。在此之前，早期猿人（类人猿）主要是处在本能无意识心理活动状态。本能无意识是先于意识而产生的。

什么是意识？所谓意识，就是指人在清醒状态下对现实的一种具有自觉性、目的性和能动性的心理活动，它是人清醒地觉察到所反映的对象和觉察到自己在做什么以及如何做才能达到一定目的的自觉心理。意识作为人类反映现实的一种高级形式，表现在它透过事物外部的现象和特性来反映事物的本质和规律，也表现在能依据事物的本质与规律的反映来指导人的行动。动物（包括高级灵长动物）就达不到这样的高水平。所以，只有人才会意识到自己在思考，才会

意识到自己思想里发生了什么认识。在艺术创作中，意识的重要作用表现为对艺术的审美理想、创作目的、创作规律（包括艺术思维规律）等诸方面的自觉认识和掌握，以及对艺术创作规律的自觉驾驭及其自觉追求艺术的独创性上。应当说，在艺术创作的整个过程中，这种最高形式的意识（包括自觉进行艺术想象的意识）始终是起主导作用的，即使是在艺术灵感爆发的前后，或是职业习惯无意识生效的前后，也依然是意识在起着主导、检验和匡正作用的。离开了艺术家对生活的深切体验自觉意识所进行艰辛的思维活动的重要作用，灵感和职业的习惯无意识以及艺术直觉、即兴诗等都是不可能产生和出现的。

什么是无意识？所谓无意识，亦称潜意识，就是未被意识到的、潜在的心理活动，即在不知不觉中进行的一种隐蔽的心理活动。谈到无意识，首先要从西格蒙德·弗洛伊德（1856—1939）说起。弗洛伊德作为奥地利医生兼心理学家，从治疗精神病人的临床经验中获得了很多无意识的例证，在前人提出的无意识理论的基础上，创立了影响深远的精神分析学派，将无意识理论进一步深化和系统化。

弗洛伊德把人的心理结构分为意识、前意识和无意识三个部分。后来，弗洛伊德又改用三重人格理论，与前述人的心理结构的三部分对应，将人格结构分为“本我”、“自我”、“超我”三个层次。最下层的“本我”与无意识相对应，是人的原始本能、冲动和欲望在无意识领域的总和，特别是其中的性的欲望，它是人类心理活动最深层最原始的动因，遵循本能冲动的快乐原则；中间层的“自我”代表着理智，如同一个看门人而与“本我”相对立，遵循现实原则以控制和压抑本能的自由冲动。最高层的“超我”是与意识对应的，是伦理化了的自我，是受人的良知、道德和社会原则支配的理想形态，遵循至善原则。“超我”一方面约束“自我”，另一方面，又与“自我”一道，从道德理想的高度控制“本我”的非理性冲动。由于人的本能，特别是性欲是受着“超我”的良知和社会规范的抵制，便只有采取迂回的途径，巧妙地伪装那些被压抑的欲望，在不受意识稽查的空当上得以释放，求得替代性满足。于是，通过梦、艺术、宗教等方式，可以间接地得到转移、满足、升华。因此，艺术创作就是艺术家在清醒状态下做的梦，即白日梦；艺术作品是用技巧来改变和伪装其白日梦的性质，成为人人都可进入并从中得到替代性满足的对象。

弗洛伊德的最大贡献就是充分确认了无意识心理现象的存在和作用，对无意识理论的传播起到了普及的作用。他使人们第一次以特殊的目光观注艺术创作主体的深层意识，对创作心理的研究具有重大的意义。他研究所及的诸多方

面，大都对艺术理论的研究有深刻的启示。但是，由于其理论以人的性欲冲动为基础，故具有泛性论倾向；过分夸大无意识的作用，具有明显的偏颇之处。

科学事业是没有止境的，前人的科研成果我们要尊重、发扬，但我们不能停留在前人的水平上。前人夸大了无意识的作用，我们则力图恰如其分地评价和运用它；前人笼统地看待无意识，以致得出某些不科学的结论，我们则应该进一步研究和区分无意识的不同类别、不同性质和不同作用，才能真正了解哪些类型无意识与艺术思维无关（或关系不大），哪些类型无意识在文艺创作中起着何种程度的作用，从而正确地阐明它们与意识的辩证统一关系，以及这种辩证统一关系又是怎样体现在文艺创作过程中的，以利于文艺创作的发展。否则，把各种不同类型、不同性质和不同作用的无意识笼统地混为一谈，或是互相代替，不仅在理论上不能科学地说明问题，而且在实践上也是有害的。

无意识大致可分为六种不同性质和不同作用的类型，即误差无意识、病患无意识、梦幻无意识、本能无意识、习惯无意识和集体无意识。[①]钱学森在《关于思维科学》中也谈道："现代心理学实验通过关于脑对于阀下的各种不同的潜意识（无意识）信息的电反应的测定表明，脑中的潜意识活动是客观存在的。人们可以在潜意识水平上处理所见到的形象并理解之。"[②]这就进一步说明无意识不仅确实存在，而且在电反应的测定中可以看出具有各种不同的无意识信息。这些都说明当代心理学的重要进步，为我们进一步研究无意识的不同种类、不同性质和不同作用等问题，提供了广阔的思考园地。现将此六种无意识分别加以具体分析如下：[③]

（一）误差无意识：所谓误差无意识，是指在言论和行动中本不应该产生误差而在无意识中发生了误差，如笔误、失言、失手、遗忘、张冠李戴等。例如，"弗洛伊德说他自己对于不出钱的病人常常易忘记，这是由于他在潜意识中不愿做没有报酬的工作。…… 一位著名的政治家有一次做主席，在宣布开会时站起来说：'我宣布闭会'，这是由于他疲倦过度，隐意识中原有闭会的愿望。"[④]

（二）病患无意识：病患无意识包含着高烧病患、相思病患和各种不同的精神病患等病患无意识。对于弗氏精神病患无意识在前面已有比较详细的阐述，

---

① 详见吕景云、朱丰顺：《艺术心理学新论》第八章，文化艺术出版社1999年版；此观点朱丰顺发表于《文艺研究》1987年第4期《无意识的不同种类、不同性质和不同作用》。

② 钱学森主编：《关于思维科学》第351页，上海人民出版社1986年版。

③ 朱丰顺：《试论无意识的不同种类、不同性质和不同作用》，《文艺研究》1987年第4。

④ 《朱光潜美学文集》第一卷第439页，上海文艺出版社1982年版。

这里就不赘言了。

（三）梦幻无意识：梦也是无意识的心理表现。一般认为，梦大体有三类：第一类是心上梦，即日有所思，夜有所梦（或前有所思，后有所梦）。对于文艺创作来说，这种心上梦有可能会反映作者创作构思的具体情景，显得很完美，很理想，很动人。这种梦中出现的艺术灵感，在文艺史上是不乏其例的。

马雅可夫斯基想写一首诗，表现一个孤独的男子对他妻子的无限深情。为了寻求不落俗套的诗句，他苦思了两天而不得，心烦了，头晕了，然而，那新颖妥帖的诗句却在梦中出现了：

我将保护和疼爱
你的身体，
就像一个在战斗中残废了的，
对任何人都不需要了的兵士，
爱护着
他惟一的一条腿。[①]

这是艺术家朝于斯、暮于斯，不断在某个艺术环节的构想或反复辛苦地寻求他要寻求解决的艺术构思中的重要问题时，而且需要在没有任何其他干扰脑细胞活动的安定环境和宁静的心理条件下，才有可能在梦中得之。实际上是某些脑细胞在长时间辛苦做功的基础上，在睡梦中也继续进行习惯无意识的（心理定势中的）心理活动的结果。

第二类是荒诞梦，即梦中所展示的情景显得离奇、怪异、荒诞、飘忽。第三类是混杂梦，即心上梦和荒诞梦交织在一起的混合体，既在一定程度上表现了“日有所思”的心理内容，又在一定程度上表现出神经功能的紊乱。荒诞梦、混杂梦以及病患无意识中的思维状态通过心理分析能够折射出某些内心的隐秘和幻觉，有时会表现为作品中人物的特定心理表现及特定场景等，在超现实主义等作品中有所展示。但在艺术创作中没有广泛的现实意义。

（四）本能无意识：本能无意识是由生理机能内驱力产生的先天遗传下来的心理活动，包括觅食、性本能、冷热反应等本能心理。是人的心理活动的最原始的本源。它们是由一系列无条件反射构成的。

---

① 《马雅可夫斯基选集》第五卷第74－75页，人民文学出版社1960年版。

本能无意识在婴儿时代表现得最为突出。随着婴儿身体机能和各种器官发育到一定阶段，便逐渐发展为有意识的感知，有意识的识别，有意识的思维等，但不管他有意识的心理活动如何成熟，如何起着重要作用，而原有的本能无意识也还是与意识起着配合和助推作用，这在母爱、性爱和表演艺术中看得比较明显。戏剧影视演员在表演中将内心体验和外部表现有机统一后，常常不自觉地和角色融为一体，瞬间完全进入角色，无意识地做出很自然恰切符合人物性格的姿态，正是表演最感人的时刻。这种“无意识表演”，实际上是本能无意识和习惯无意识共同配合做功和创造的结果。

（五）习惯无意识：在无意识的家族中，是不是真有“习惯无意识”一员？不少艺术家异口同声地谈到他们曾经历过的不想主题，主题自来；未思平仄，平仄天成；未思形象，灵感突降等的思维现象。正如法国文学大师巴尔扎克所说：“某一天晚上走在街心，或当清晨起身，或者狂欢作乐之际，巧逢一团热火触及脑门，这双手，这条舌头，顿时，一个字能唤起一整套意念，从这些意念的滋长、发育和酝酿中，诞生了显露匕首的悲剧，富于色彩的画幅，线条分明的塑像，风趣横溢的喜剧……”[①]实际上这是长期在艺术创作实践中，逐步养成的“习惯成自然”的结果。芭蕾舞演员的翩翩起舞渐入佳境时，其多姿多彩的舞姿是怎样被快速调遣的却怎么都意识不到……在乡间看到一民间艺人，手脚并用一人操作七种乐器。他两脚各自定时机械地敲击一种捆在脚上的乐器；左手也定时机械地轮番打击两种乐器。而右手却稍有不同，因它要司三种乐器，并且间或要吹一次唢呐。然而各种乐器配合得节奏自如，旋律动听。右手司三种乐器，在演奏起来时，悠然自得，若无其事地进入习惯无意识的状态；而在转换下一种乐器时，则流露出较专注的神情，显然，这是习惯意识在投入工作的表现。也就是说，一人同时演奏七种乐器，是由习惯无意识和习惯意识共同配合操作的（习惯意识仅是意识家族中的一种）。大家在惊叹不已中得知，他已苦练二十多年了。

只要你关注，现实生活中习惯无意识的表现比比皆是。用餐时无意识地使用筷子；情人有说有笑各自无意识地蹬着自行车，而无需专注于脚下等等，都是习惯无意识的表现。只有当这些习惯性的行动出了问题时，自觉意识才出面帮忙纠正，然后又让习惯无意识继续去执行任务了。以上这些实例均说明习惯无意识是确实存在的，它与其他种类的无意识是有明显区别的。

概括起来说，所谓习惯无意识，是指在意识的驱使和指导下，对于某种心理

---

① 段宝林编：《西方古典作家谈文艺创作》第315页，春风文艺出版社1980年版。

活动或动作经过严格的规范和长期反复练习，最后达到高度熟练、高度自动化的习惯无意识的表现状态。也就是说，它是在天长日久的艺术实践中形成的习以为惯的、不用特意思考便自然而然地展开的一种潜在心理活动。其心理活动的基本特点就是习以为惯，潜动自如。

习惯无意识是一切无意识中最高级最重要最富有熟练性和创造性作用的一种心理活动。所谓熟能生巧，其所表现出来的功能往往令人感到惊奇和赞叹不已。它的实质是意识的直接延伸和熟练化，是意识的自动化和灵巧化，表现出人的高超的智慧和非凡的技能。人类的一切创造性的熟练劳动（包括体力劳动和脑力劳动），都有赖于习惯无意识的建立，它是主体习惯成自然地驾驭客观规律的一种非常自由而又高妙的理想境界，是人的智慧和才能的皇冠上的一颗最灿烂、最美丽、最夺目的宝石。它所具有的这种特性和特殊功能，在某种意义上往往是意识也望尘莫及的，正如人工智能机器人在某些功能方面远远超出了发明它的人的能力一样。

习惯无意识又可分为不同种类和层次。如习惯无意识表象识记、习惯无意识想象、习惯无意识动机、习惯无意识推理。[①]此外还有习惯无意识行为、习惯无意识语言（包括艺术语言）等。艺术家创作任何一件艺术品，只要它称得上是艺术品，几乎毫无例外地需要习惯无意识的参与，有时还会充当创作舞台的“表演主角”。例如艺术灵感的爆发，就是习惯无意识伙同本能无意识共同作用的结果。又如前面所提到的艺术心理定势中就包括了不少习惯无意识的内容。几乎所有艺术心理定势中的诸要素都在一定程度上表现为一种习惯意识和习惯无意识的结合体。艺术直觉之所以能越过一般认识过程而直接把握认识的对象，其中舍去艺术心理定势中的习惯意识和习惯无意识的作用，那简直是不可思议的。有时在创作中出现未思考主题而主题自来的表现，也是艺术心理定势中的习惯无意识作用的结果。一个初学创作的人就不具有这种熟练和掌握自如的特点。此外，其他诸如“浮想联翩，夜不能寐”、“思如潮涌，欲罢不能”等创作心态，也都是习惯意识和习惯无意识加上本能无意识及与之相应的情感所翻卷起来的创作激情的波涛与冲动的结果；回过头来又成了强大的创作动力。又如不少艺术家对艺术语言运用的技能和技巧达到了得心应手、流转自如、妙不可言的地步，如钢琴家拨弄琴键的十指之灵巧等，简直令人十分惊讶和由衷钦佩，原来其

---

① 请参考朱智贤主编：《心理学大词典》第720－721页部分词条：无意识动机；无意识记；无意识推理；无意识学习；无意想象；无意注意；无意象思维等。北京师范大学出版社1991年版。

中的奥秘也是职业习惯意识特别是习惯无意识使然。至于即兴诗、即兴画、即兴乐曲等所表现出的艺术心理定势中的习惯无意识的重要作用，那就更明显了。

如曹植在踱行七步的时间里（约十几秒）创作了流传千古的诗句："煮豆燃豆萁，豆在釜中泣；本是同根生，相煎何太急！"他为什么能如此快地脱口而出，一挥而就？这是因为曹植在长期创作实践的积累中，首先对诗的韵律、技巧的熟练掌握已达到了驾驭自如的程度；其次对豆萁煮豆的自残现象有细致的观察和了解；第三，他与曹丕兄弟之间长期矛盾发展到相残逼命的地步，以及由此引发的设法解除危险局面的急切愿望和随机联想。这三条都发展到习惯意识和习惯无意识的地步，一旦在命令他七步成诗的威逼下，大脑神经系统就像通了电流一样，立刻调动起了具有作诗的一切条件的习惯意识和习惯无意识以及本能无意识共同构思的神奇功能，七步之内成就了一首千古绝唱。舍弃了艺术心理定势中的习惯无意识和本能无意识的作用，就不可能出现这种神奇的功效了。这也是为什么灵感与灵感获得者的知识水平总是趋于一致——一般水平的音乐爱好者产生不出贝多芬水平的灵感，美术学院一年级学生产生不出齐白石水平的灵感；也是为什么灵感与灵感获得者的需要和目的及其艺术构思相一致的原因所在。正如美国学者莉莉阿斯·麦金农在《凭记忆演奏音乐》中说的："没有习惯，任何演出都是不可能的。"

（六）集体无意识：集体无意识是瑞士心理学家荣格（1875—1961）分析心理学的著名理论。他将无意识分为处于表层的个体无意识和处于深层的集体无意识两层。认为集体无意识的意义远远大于个体无意识。集体无意识是从人的祖先继承下来的原始经验的总和，是与生俱来的，凭借遗传蓄积在每个个体心灵的深处，成为种族的心理积淀。其内容是原型，是通过遗传而被继承的人类原始意象的某种基本模式或结构。集体无意识包括两大要素，它们都是先天的。其一为本能，即为延续种族和维持生存的性欲和营养本能；其二为原始意象，它是人类自原始时代积蓄的印象。

我们认为，集体无意识是相对于个体无意识而言的。也认同上述集体无意识的两大要素。但对第二大要素却认为是后天的。人类历史经验和民族诸文化要素，是后天地、一代一代地流传下来的。它是一个民族在长期的（千百年乃至数万年）相同的自然条件和社会环境中，在共同进行生产实践、社会生活实践和共同交往等多种因素的作用下逐渐形成起来的共同心理。按照人类心理发展过程的规律来看，最早是先有个体本能无意识，进而为了适应集体运用石器工具进行生产的需要，才产生出没有语言表述的潜在的共同心理，即集体无意识。

这种集体无意识产生以后，又与个体本能无意识形成两个互为一体的无意识心理系统，而意识则是在这两个互为一体的无意识系统的基础上逐渐出现和发展起来的。

从上面集体无意识的含义中可以看出，它包含着两个方面的内容：一是人类生理进化方面的本能集体无意识；二是民族文化历史发展中形成的集体无意识。下面分别阐述。

1．人类生理进化中形成的本能集体无意识。马克思说："人的感觉，感觉的人性，都是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。五官感觉的形成是以往全部世界史的产物。"[①]正因为人类的生理机能（包括五官感觉），特别是大脑神经系统的结构质和功能质是会随着生产实践和社会生活实践的发展而不断进化和改善的，个体的本能无意识和集体无意识心理活动也会相应地得到发展和提高。所以，今天的人类本能的个体无意识和集体无意识心理结构质和功能质，也就必然会远远超出远古人类个体本能无意识和集体无意识的结构质和功能质。这就是为什么人类的婴儿能够很快学会语言，而猴子则永远学不会人类语言的生理和心理上的原因所在，也是为什么人类能够学会绘画、弹琴、演电影，而猴子却学不会艺术创作的先天的生理（包括口腔、喉腔等）与心理条件的原因所在。这种在集体进行生产劳动和在原始氏族部落集体生活的自然条件下，人类五官和大脑神经生理上为了适应这种集体劳动和集体生活的需要而产生的潜在的（尚未用语言表述的）本能的共同的心理活动，也是构成集体无意识的生理基础。

2．民族文化历史发展中形成的集体无意识。这是指一个民族（或国家）在长期的文化历史发展过程中逐渐形成的传统的民族性格和民族精神中最富有凝聚力的共同具有的潜在的民族心理，即民族的集体无意识，也可以称之为民族魂。它也是在长期的同一自然条件和社会环境中，在祖祖辈辈的生产实践和社会生活实践中逐渐积累和形成起来，并一代一代地流传下来的，它包含着以血缘关系和崇敬远祖的传统习惯无意识的内容，包含着在共同劳动、共同生活、共同抵御外侮而获得生存发展所存积起来的内在的深沉感情的习惯无意识，包含着传统的世世代代皆照例遵循的礼仪道德的习惯无意识的崇尚心理，包含着传统的本民族特有的生活习惯、文化传统、各种节日和风俗习惯的习惯无意识，一句话，即包含着该民族特有的传统的习惯成自然的凝聚力非常强大的民族魂。

---

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第126页，人民出版社1979年版。

这种民族的集体无意识是经过几十代人乃至几百代人延绵不绝地锤炼熔铸而成的，世世代代像接力赛跑一样，一代一代不断深化和完善化地留传下来，形成根深蒂固的永远不可磨灭的最为宝贵的民族魂。

这种由民族（或国家）的文化历史发展积淀和丰富起来的集体无意识与前面所说的人类的生理进化特别是脑神经系统的进化所形成的共同所特有的本能集体无意识相结合，便是构成完整的稳定的凝聚力特别强大的不可磨灭的完整集体无意识。由此也可以看出，荣格提出的集体无意识确实是存在的。同时还可以看出，集体无意识实际上包含了本能的集体无意识和习惯的集体无意识两种内容，是这两者的混合体。

集体无意识在艺术家身上体现得是十分突出的。因为艺术家对民族文化、历史发展的知识经过系统的学习，了解和继承得最多，其中对集体无意识的继承自然也是相当丰富的。每个艺术家的头脑中所形成的艺术心理定势就包含着文化历史所遗留下来的，包含书籍资料和教师与父母等人的言传身教等所逐渐形成的集体无意识的内容，当然也包含有他自己在长期艺术实践中形成起来的个体无意识和个体本能无意识的内容。艺术家正是靠这种艺术心理定势和文化素养的支撑，才能产生创作冲动，创作出具有本民族文化风格或韵味的艺术作品。越是伟大的艺术家，越是对他本民族精神和民族性格所积淀起来的集体无意识表现得越充分；所谓艺术的民族风格就包含了自觉不自觉地（习惯无意识地）对民族性格和民族集体无意识的充分体现。例如一位京剧演员为什么能唱得韵味十足而另一位则唱得淡而无味，关键在于民族文化素养的深浅及其对剧情领会的深度上。傅聪在谈到他的中国传统文化素养时曾深有感触地说："中国文化就像高山大海这么深厚，给了我很多养料，这种精神已经灌注在我身上，也就变成我的一部分。"[①]正因为如此，他演奏肖邦的乐曲时蕴含着浓厚的中国古代浪漫主义的韵味。

但是，我们也不能过分夸大各种无意识的作用。各种不同层次、不同性质的意识和各类不同层次、不同性质的无意识是统一的，它们都统一在人的心理机能——大脑神经系统细胞的分工合作之中。它们都是人的心理这一大系统中的不同的元素。这些元素是互为前提条件、互相补充、互相渗透、互相转化的。人类没有本能无意识就不可能发展为意识；没有意识就没有习惯意识；没有习惯意识就不可能发展为习惯无意识。其中，意识居于领导地位，因为意识是人类

① 傅雷：《与傅聪谈音乐》第122页，三联书店1984年版。

自觉地进行的一种高级的心理活动，各种无意识都需要意识的指导和统一调度。即使是在艺术思维和艺术创作过程中具有神奇功能的习惯无意识，也是在意识的指导和强制下培养起来的，而且自始至终受着意识的检验和制约的。

三、灵感

所谓灵感，是指在创造性活动中，由于大脑皮层的高度兴奋，突然触机而建立起新的神经联系，豁然开朗，取得创造性突破的顿悟式心理状态。

如果从创作实践的经验来看，灵感就是久思不解的关键问题突然因某一事物的触发而在无意中产生一种顿悟，即文思不期而至，滔滔乎如泉涌；从心理学和神经生理学来说，灵感就是通过大脑皮质中的无意识心理活动，忽然发现了所急需的表象，从而形成了一种新的暂时神经联系；从控制论来说（包括信息论），灵感就是突然接通了所急需的信息（包括脑神经细胞中储存着的信息或从外界突然发现的信息）。

灵感的主要特征是突发性、突破性、亢奋性、易逝性。其情思超常明晰和敏锐；其情态如迷如狂，如醉如痴；其效果是一种猛然间突破性的创造性思维活动，往往富有独一无二的个别性，形成艺术构思和艺术创作中最自由、最活跃、也是最佳的心态。

法国作曲家柏辽兹在创作一首歌曲时，前面进展顺利，但只剩最后两句却总也找不到合适的曲调。两年后他去罗马游览，在一次不慎落水、被大家救起来的时候，嘴里突然哼出的两句曲调正是他百思而不得的。

大文豪列夫·托尔斯泰创作著名中篇小说《哈泽·穆拉特》的创作冲动，竟是由一株野花激发起来的。他在一八九六年的一则日记中写道："昨日我在翻犁过的黑土休耕地上走着，放眼望去，但见连绵不断的黑土，看不见一棵青草。啊，一蔸鞑靼花（牛蒡）长在尘土飞扬的灰色大道旁。它有三个枝丫：一枝被折断，上头吊着一朵沾满泥浆的小白花；另一枝也被折断，溅满污泥，断茎压在泥里；第三枝耷拉一旁，也因落满尘土而发黑，但它依旧顽强地活下去，枝叶间开了一朵小花，火红耀眼。我想起了哈泽·穆拉特，想写他。这朵小花捍卫自己的生命直到最后一息，孤零零地在这辽阔的田野上，好好歹歹一个劲地捍卫了自己的生命。"[①]托尔斯泰由牛蒡联想到哈泽·穆拉特的坚强性格，推

① 转引自《文学理论基础读本》第306页，北京广播学院出版社1988年版。

动他进入了小说《哈泽·穆拉特》的构思，这就是灵感所起的作用。小说的初稿于一个月后完成，题目就定为《牛蒡》。小说的开头和结尾，主人公高加索英雄哈泽·穆拉特的形象一直与牛蒡的意象紧密相连。

艺术史上，这样的例子举不胜举。柏拉图把这看成是“神灵附体”；沈约认为这是“高言妙语，音韵天成，皆暗与理合，匪由理至”；苏东坡形容它“如兔起鹘落，少纵即逝矣”；陆游说它是“文章本天成，妙手偶得之”。而艺术理论家们通常认为这种偶然触发引起的顿悟便是灵感的爆发。它对于艺术创作是极其珍贵的。

为了避免珍贵灵感的稍纵即逝，“作诗火急追亡逋，情景一失后难摹”（苏轼《腊日游箍山访惠勒惠思二僧》），有经验的艺术家往往高度警觉，时刻注意接收来自无意识的信息，敏锐地捕捉灵感。表面上他们可能在睡，在玩儿，但内心却一直留着神。歌手杨坤在北京电视台的访谈节目中说，在电影《手机》创作的最后阶段，部分创作人员在饭店吃饭。他去饭店的洗手间时，发现导演冯小刚灵感大爆发，正在洗手间里一边哼着曲子、打着节拍，一边在卫生纸上急速地写着简谱，这就是之后电影《手机》中的原创插曲《牛三斤》。

灵感可分为两种：一是在形象思维中爆发的灵感，一是在抽象思维中爆发的灵感。前者在艺术构思过程中出现的机会较多，后者在科学思维过程中出现的机会较多。这是为艺术家和科学家都承认并经历过的。

灵感的产生必须具备一定的条件，这些条件是在长期努力学习和实践中创造出来的。首先是业已形成并比较巩固的艺术心理定势，包括世界观、历史观、人生观、审美观、科学文化知识信息量、社会生活经验信息量、创作经验信息量、艺术个性心理强度等诸要素的有机组合。这些既定的基本要素由于在长期的艺术实践中反复运用，都已经熟练到习惯意识和习惯无意识的程度，而且它们都围绕着艺术创作的需要而彼此互为前提条件，互相渗透、互相制约和互相促进而形成了一个有机的艺术心理系统。这是艺术家主体所必须具备的一种艺术创作才能的潜能，它一旦与现实社会生活素材媾结，便能产生艺术创作的激情和冲动；第二，大脑皮质中必须建立解决艺术创作问题的优势兴奋中心，这个兴奋中心是在四处寻找急需用来解决关键问题的材料的（即“众里寻他千百度”），它可以调动起各种思维的积极性，只要一触机，便会立即爆发艺术灵感（即“蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”）。为什么在“众里寻他千百度”的过程中都不能找出解决创作中的“卡壳”问题，而在休息的间隙时间里，却因偶然的触机突然产生顿悟呢？原来这是由大脑神经细胞兴奋中心的自觉意识调动起

来的主管习惯无意识和本能无意识的神经细胞在继续不断地做功的结果。

在一般情况下，有意识的自觉的心理活动是占绝对优势的，如文艺创作便是自觉的意识占优势的。然而在特定情况下，无意识心理活动却可占绝对优势，如各种无意识心理一旦被兴奋中心的意识调动起了它们的积极性和主动性以后，那么即使有意识的心理活动暂时休息或停止下来，而各种无意识心理活动仍旧活动不已，而且是按照意识原先活动的指向和目标继续活动的。人们的这种经验是很多的，如经过一番高度兴奋和快乐或是经过一阵极度悲伤和痛苦后，即使主观上不愿意再去想它，然而却是不由自主地激动不已、难以自控，即达到了非想不可、欲罢不能的境地。除了情感的作用外，显然各种无意识心理活动占到了主要地位。艺术灵感就是属于这种性质的心理活动，即由兴奋中心的意识将各种无意识心理活动的积极性调动起来以后，当各种无意识心理活动一旦突然发现或接通了所急需要的信息时，便突然产生顿悟，这就是灵感爆发的生理机制之一。当各种无意识心理活动一旦接通或发现了所急需的信息后，便又立即通报意识，从而又立即转为以意识为主，并与之一道完成艺术构思和创作任务。可见，当此灵感来临之际，各种无意识心理活动是起了特殊的奇异功能的作用的；但也说明了各种无意识的活动是离不开意识的帮助的，从指向性的调动无意识的积极作用，到最后接过无意识所发现的信息来继续一道完成构思和创作任务，都是由意识起主导作用的。二者是统一的。

艺术灵感的爆发除了前面所说的无意识心理活动接通信息这个重要原因以外，还有无意识的记忆被唤回到意识中来，即暂时遗忘或长时间遗忘被忽然回忆起来的原因。

揭示和认识产生艺术灵感的条件及其神经来路是有着重要的现实意义的。它可以破除灵感的神秘性，从而懂得艺术灵感是长期艰苦学习、实践和忘我探求之树结出的美丽硕果。习惯意识和各种习惯无意识的心理活动能力及其神经生理机制，都是可以随着不断努力学习和艺术实践活动而得到无止境的改善和提高的。黑格尔曾深刻地指出："要煽起真正的灵感，面前就应该先有一种明确的内容。""惟一重要的是：艺术家应该从外来材料中抓住真正有艺术意义的东西，并且使对象在他心里变成有生命的东西。在这种情形之下，天才的灵感就会不招自来了。"[①]这就进一步说明：假如那天落水的不是柏辽兹，而是一名水手；假如那天看到牛蒡的不是托尔斯泰，而是正在犁田的农夫，会有这

① 《美学》第一卷第364、365页，商务印书馆1979年版。

些著名的传世佳作问世吗？当然不会。以托尔斯泰为例，早在四十六年前，青年时代的托尔斯泰就曾在高加索生活了三年，并且亲自参加过战斗。当时，哈泽·穆拉特还活着，托尔斯泰早已听过很多有关他的英雄传闻，具备了丰富的生活、思想和情感积累以及进行艺术创作的才能、技巧。实际上，对于托尔斯泰来说，“牛蒡”只不过是他长时间积贮起来的“干柴”，遇上“灵感”这个“火种”就会突然猛烈地燃烧起来。火种固然重要，但起决定作用的还是那日久天长地积蓄起来的“干柴”。因此，灵感的产生，没有丰富的生活经验和艺术素养做基础是不行的。正如托尔斯泰自己所说：“真正的艺术作品只偶然在艺术家的心灵中产生，那是从他所经历过的生活中得来的果实，正像母亲的怀胎一样。”[①]黑格尔认为：“最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上，让微风吹来，眼望着天空，温柔的灵感也始终不光顾他。”[②]俄国大音乐家柴科夫斯基也深有感慨地说：“灵感全然不是漂亮地挥着手，而是如犍牛般竭尽全力工作时的心理状态。”[③]

有关“艺术心理定势”、“习惯无意识”、“灵感”、“艺术直觉”、“即兴之作”等问题，它们之间的内在联系和不同点，可以简括地这样表述：艺术心理定势是基础，它的实质是在长期的艺术实践和艺术修养过程中逐渐形成了艺术的习惯意识和习惯无意识。人脑中所具有的六种不同类型、不同性质、不同作用的无意识，其中以心理定势中的习惯无意识在艺术创作和艺术欣赏中的作用最大。也正因为艺术心理定势中具有丰富的习惯意识和习惯无意识的心理内容，所以，才有可能在观察对象时产生越过常规认识过程，而直接、迅速地认识对象的特点、性质和作用的艺术直觉（深厚的经验积累使然）。艺术家的即兴艺术作品，也是以习惯意识和习惯无意识的存在为前提的。只有具备了长期积蓄起来的创作艺术作品的习惯意识和习惯无意识，才有可能在极短的时间内产生即兴之作。至于艺术灵感，自然也是长期积蓄起来的创作艺术作品的习惯无意识在起着重要的潜在的活动作用，但它是以两种不同表现形式的“顿悟”来体现的：一是久思不解，在休息过程中，通过习惯无意识和本能无意识不断活动而突然找到或接通了神经细胞中所储存的有关信息而形成顿悟；另一种也是通过习惯无意识和本能无意识心理活动，将暂时遗忘了的有关信息唤回到记忆中来而

---

① 列夫·托尔斯泰：《论艺术》第184页，人民文学出版社1958年版。

② 《美学》第一卷第364页，商务印书馆1979年版。

③ 康·帕乌斯托夫斯基：《金蔷薇》第58页，百花文艺出版社1987年版。

形成顿悟。可见，艺术直觉、即兴之作、艺术灵感等令人感到神秘而又神奇的艺术心理和艺术创作现象，都是以在长期艺术实践中艰辛地逐渐形成的艺术心理定势，特别是艺术心理定势中的习惯意识和习惯无意识为基础和前提条件的。这也就是艺术家的艺术直觉与艺术灵感正好与艺术家创作的目的与需要相一致的秘密所在。

四、形象思维及其逻辑规律

艺术创作的思维活动主要是研究形象思维及其特征、形象思维与抽象思维的关系、形象思维的逻辑等问题。

（一）形象思维的特征

形象思维是指在艺术创作中，艺术家运用在生活中积累起来的与主题相关的诸多表现加以升华，或分解与重组、想象与联接等，在头脑中构成完整的艺术意象，并将其物化为艺术形象所采用的一种意象系统化的思维形式。

形象思维具有以下五个主要特征：

1. 形象性　形象思维的过程始终不脱离活生生的生活表象材料，并且把思维的结果用艺术形象表现出来。在整个艺术思维过程中，都是以捕捉相关的社会生活的表象材料，并将其提炼、加工、虚构、创造成艺术意象作为贯穿始终的红线。如果把这根贯穿始终的红线列成一个公式，这便是：表象——想象——意象。即便在这根红线中也会不时地插入抽象思维（如遇上如何提炼主题、如何结构等思考），那也是为了使艺术意象如何想象得更加理想化而服务的。而不像抽象思维那样，虽然它也是要以客观事物的表象做材料，但它是要从同类事物的表象中抽取出共同的本质特征，从而形成抽象的概念，然后运用这些抽象的概念来进行判断和推理，旨在最终找出事物的本质和规律来。所以，形象性是形象思维的基本特征，也是其他特征的共同载体。它决定了艺术思维之所以与科学思维具有不同特点、不同性质和不同作用的基本原因所在。正如歌德所说："作为一个诗人，努力去体现一些抽象的东西，这不是我的做法。我在内心接受印象，并且是那类感官的、活生生的、媚人的、丰富多彩的印象，正如同我的活跃的想象力所提供给我的那样。我作为一个诗人，是把这些景象和印象艺术地加以琢磨与发挥，并且通过一种生动的再现，把它们展露出来，使别人倾

听或阅读之后，能得到同样的印象。”①

抒情艺术虽然不像造型性和叙事性的艺术那样真切地描绘客观物象，但这类作品在构思过程中也是离不开生活表象材料的。音乐在艺术中是最不善于描绘具体图像的，然而贝多芬说：“当我作曲时，在我的思想中总有一幅画，并且按照这幅画去工作。”②

2. 想象性　想象性是形象思维的根本特征。艺术意象是通过艺术想象而形成的，没有艺术想象便没有形象思维活动，也便没有比较完善的艺术胎儿——艺术意象或艺术意象系列的产生。因此，想象在形象思维的整个过程中具有突出的意义。

想象不仅是形象思维的基本手段，而且是艺术虚构的重要基础。艺术作品源于生活又高于生活，就因为它是艺术家在对生活体验的基础上，按照自己的审美理想，通过艺术概括、虚构而创造出来的。艺术创造是离不开虚构的，而虚构又是通过想象来完成的。因为想象“可以补充事实的链条中不足的和还没有发现的环节”③，能够弥补实际生活经验和感受的不足。正如凡·高所说：“想象确实是我们必须发展的才能。只有它能够使我们得以创造一种升华了的自然……”④当然，想象和虚构均需以记忆为依托。艺术家尽管有千变万化的想象，但归结到一处，都是在激情的驱使下将生活感受中最深刻的记忆重新加以组合。因此，“一切可以想象的东西本质上都是记忆里的东西”⑤。

艺术创作必须设身处地地体验表现的对象，走入角色的精神世界中去，必然要凭借想象来进行。正如高尔基所指出的：“科学工作者研究公羊时，用不着想象自己也是一头公羊。但是文学家则不然，他虽慷慨，却必须想象自己是个吝啬鬼；他虽毫无私心，却必须觉得自己是个贪婪的守财奴；他虽意志薄弱，但却必须令人信服地描写出一个意志坚强的人。”⑥

3. 情感性　情感性之所以也成为形象思维的一个重要特征，就在于在形象思维的每一个环节上都伴随着强烈的情感活动。对生活的体验越丰富越深刻，

---

① 《西方古典作家谈文艺创作》第150页，春风文艺出版社1980年版。

② 《人民音乐》1979年第6期。

③ 高尔基：《论文学》第160页，人民文学出版社1978年版。

④ 《塞尚、凡·高、高更书信选》第32页，四川美术出版社1984年版。

⑤ 亚里士多德：《记忆与回忆》，《外国理论家　作家论形象思维》第8页，中国社会科学出版社1979年版。

⑥ 高尔基：《论文学》第317页，人民文学出版社1978年版。

产生的艺术情感也就越真挚、越强烈。艺术家艺术创作的激情一旦被强烈的创作目的、创作对象等调动起来，情感就起着强大的推动作用，使艺术家兴奋而激烈地、如醉如狂地把艺术想象、艺术创作推向一个欲罢不能的高潮，直至创作完毕。德拉克洛瓦的《希阿岛的屠杀》、毕加索的《格尔尼卡》等大量名作，都是在激情的驱动下创作出来的。一次，贝多芬在走进一家饭馆吃饭时，只顾精心地构思自己的乐章，在感情的奔涌中竟忘了吃饭，却要算账、付钱。郭沫若说他写《地球啊，我的母亲》时激情澎湃，干脆将木屐脱了，赤着脚踱来踱去，后来干脆倒在地上，想真切地和“地球母亲”亲吻。而有些看起来没有任何具象的作品如我国唐代怀素的狂草、西方现代派康定斯基等的绘画的“抽象艺术”之所以是艺术，并不在于其“抽象”，而在于其情感性，在于它们内在的气势、力量与外在的节奏与韵律的美。

在形象思维的过程中，情感具有“移入”的作用。艺术家要把主观的情绪、情感和感受灌注、融汇在艺术意象或据此物化的艺术形象上，使之浸透在主观的情感色彩中，从而获得感人至深的审美效应。情感也可以根据自己的好恶，对诸多相关表象起着“筛选和提炼”的作用。也就是说，生活表象要通过感情的筛选才能进入到艺术的境界中来，不同的艺术家面对相同的生活表象，却可能产生种种不同的意境和格调。情感还可以在艺术构思中起到结构上的连贯和内在纽带的作用，它是伴随着主题贯穿始终的，如同音乐作品中的主弦律，使欣赏者随着由此物化的艺术形象一起欢笑，一同悲泣。

这是什么原因呢？它的生理机制又是什么呢？原来，在艺术体验、艺术构思和艺术表现中，在意识和习惯无意识（如心理定势中的习惯无意识等）对审美选择和审美想象的调动和作用下，大大激发了本能无意识的作用，也在大脑司情感的区域——下丘脑和边缘系统激起相应的不同强度的情感反应；与此同时，被调动起来的某些激素，如甲状腺素和肾上腺素，都能使人情绪高涨、亢奋，以致精力倍增。于是，在艺术构思和艺术表现中充满了欲罢不能的浓郁的如醉如痴的情感色彩和创作激情。由此也可以看出，情绪和情感是由对是非、利害、善恶、美丑等的评价和思想认识而派生出来的，它们总是和一定的认识与评价联系在一起的。

4. 艺术个性　艺术个性往往是指艺术家在艺术心理定势、艺术想象、艺术意象等内容中表现出来的独特的特点和特性，它是独特的艺术体验和独特的艺术技巧高度统一的结果。每个艺术家的个性心理都有其不同于其他艺术家的艺术心理特点。因为艺术创作中的形象思维是具有审美意义的创造性思维，它不

仅通过艺术想象而构思出艺术意象，同时还要表现出思维主体的独特个性、独特发现和独特创造。只有这样，才能使艺术作品具有千差万别的多样性和不可重复的个别性，从而使艺术作品具有独特的审美价值。同是表现宗教题材，拉斐尔的圣母像典雅、秀美，充分体现的是民间女性的形象，一反宗教意义上的神圣、呆滞；卢本斯的圣母像则华美、高贵，像人间的女皇一样；米开朗基罗的圣母是纯洁、崇高、美丽的化身，体现的是青春的永恒与形象的不朽性。艺术思维中的个性越鲜明突出，越显示出艺术心理的成熟和艺术家的成熟，因为富有创造个性的艺术品是独特艺术体验与完美艺术技巧的高度融合。

艺术家的艺术个性心理是在各自不同的生理素质条件下，在特定的社会生活环境中，在长时间的特定的努力学习和特定的艺术实践活动中逐步形成和发展起来的。它是主客体多种特殊因素有机结合的结果和表现。

5. 审美性　审美性作为艺术的本质特征，必然渗透在艺术活动的方方面面，也必然会贯穿于形象思维活动的全过程中。同时，艺术作品本来就是供人审美和鉴赏的，这就决定了形象思维必须本着艺术美的原则和规律去构思艺术意象。也就是说，在形象思维诸特征中都贯穿了审美性的原则。离开了这个特征，就难以衡量其他诸特征是否表现得适度和恰到好处。相关论述在本书第一章第三节“艺术的审美本质”中已有详解，此不赘述。

形象思维及其每一个特征都得借助于各门类艺术所特有的艺术语言和材料来表现。音乐家要借助旋律和节奏，舞蹈家要借助形体动作等等，否则，就不能完成形象思维的全部过程。

对形象思维五大主要特征元素的分析是为了不停留在“一个混沌的”整体表象上，只有通过分析才能更具体地认识到形象思维这一有机整体乃是一个具有“许多规定和关系的丰富的总体”[①]，是多样的统一。所谓形象思维五大特征元素的有机统一，就是指每个元素都是互相依承、互为前提条件、互相渗透、相得益彰并且恰到好处地组构在一起的。

（二）形象思维与抽象思维的关系

形象思维和抽象思维作为人类大脑的两种不同的思维功能，总是协同互补

① 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第2卷第103页，人民出版社1995年版。

地活动着。在艺术创作过程中，形象思维是主要的基本的思维形式，但也离不开抽象思维所起的积极作用。二者相互补充、促进和转化。

抽象思维是运用抽象的概念进行判断、推理和论证，并最终揭示出事物的本质和规律的一种概念系列化的思维形式。

关于形象思维和抽象思维的关系，请详见本节“五、艺术思维中形象思维与抽象思维相互转化的特殊规律”，此不赘述。

（三）形象思维的逻辑性[②]

形象思维和抽象思维两种思维形式，有着各自不同的特征，它们既对立又统一，既分工又协作，共同担负着人类认识世界和表现世界的艰巨任务。

任何一种思维形式都有它自己的思维逻辑，即都得要运用它特定的思维形式和必须遵循的思维规律。不运用一定的思维形式，便无法进行思维；不遵循一定的思维规律，便会产生思维的混乱而不会为人们所理解。抽象思维中有形式逻辑和辩证逻辑；形象思维自然也应当有它自己的逻辑，即有它自己所运用的思维形式、思维结构和遵循的思维规律。

1. 形象思维逻辑的思维形式

形象思维是运用基形意象、完形意象、群形意象和易形意象四种思维形式进行思维的。这四种思维形式是通过艺术想象将表象升华或将表象分解和重组等加工而形成的；正像抽象思维中的形式逻辑和辩证逻辑运用概念及由概念组成的判断和推理等思维形式进行思维一样。形式逻辑和辩证逻辑中的“概念”这一基础的思维形式，是通过抽象思维将同类事物诸表象中的共同的具有本质特性的东西抽取出来概括成概念的（排除了诸表象不同的具体特征）。下面分别探讨形象思维逻辑的四个思维形式。

（1）基形意象：任何一个具体事物的完整形态，都是由其各个部分的最小单位即最基础的局部形态组成的。这个最小单位的局部形态反映到人的头脑中来，由感觉到知觉再到表象。根据构思艺术意象的需要而对表象进行升华或对表象进行分解和重组等加工以后，在头脑中形成了一种更为鲜明、更富有个性特征的符合构思艺术意象所需要的最基础的局部意象叫基形意象。以人来说，

---

① 详见吕景云、朱丰顺：《艺术心理学新论》第六章，文化艺术出版社1999年版；此观点朱丰顺发表于《人文杂志》1981年第5期《形象思维逻辑论》。

一个完整的人的形态是由头部、颈、身子和四肢组成的；头部又由头发、前额、眉毛、眼睛、鼻子、面颊、嘴、耳朵、下巴等组成的。这些就是组成一个人的完整形态的最基础的局部的单位。这些最基础的局部的单位，反映到人们头脑中来，形成局部表象，经过想象的加工，便形成了构思艺术意象所需要的局部的鲜明的基形意象。让我们看看鲁迅在《祝福》中对祥林嫂的一段描写："五年前的花白头发即今已经全白，全不像四十上下的人；脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物。她一手提着竹篮，内中是一个破碗、空的；一手拄着一支比她更长的竹竿，下端开了裂：她分明已纯乎是一个乞丐了。"鲁迅看到的祥林嫂这一总的形态，是由六个最小的局部的具体形态组成的：①五年前花白即今已经全白的头发；②瘦削不堪、黄中带黑，消尽了先前悲哀的像木刻似的神色；③只有间或一轮的眼珠像还是个活物；④一手提着竹篮；⑤篮内有一个空破碗；⑥一手拄着一支下端开了裂的比她更长的竹竿。这六个局部的具体形态，每一个都通过感觉、知觉和表象深深地印在作者的脑海中，进而加工成了比较鲜明的基形意象。这些基形意象，组成祥林嫂像乞丐一样的艺术意象。

由此可见，基形意象既是客观具体事物的最基础的局部形态在人的头脑中的反映，又是形象思维逻辑的最基础的思维形式（或称最小的思维单位）。就像抽象思维逻辑中的概念是它的最基础最小的思维形式一样重要，它具有普遍性意义，因为它是由表象开始进入艺术意象的标志，是组成完形意象的最小单位。离开了它，就不能正确地反映和表现具体事物的局部形态特征，并进而反映具体事物的整体形态。一句话，离开了它就不能进行形象思维。

（2）完形意象：凡是由两个以上的基形意象组合在一起，构成一个单一的完整的意象，叫完形意象。如构思一位慈祥的老妇人，一个正在凝思的老工程师，一株苍劲的古松，一束含苞欲放的红梅，等等。天地间万物万事，任何一个具有完整形态的具体事物都能在人的头脑中形成一个完形意象。一个完形意象究竟需要多少个基形意象才能组成呢？这要看构成这个单一的完形意象的各个具体组成部分的局部形态有多少来确定，不能一概而论。

（3）群形意象：在形象思维中，除了构思一个单一的完形意象以外，还常常会构思由两个以上的完形意象组合成一个比较复杂的多个意象画面，这就叫群形意象。既是群形意象，必然有个如何结构的问题，因为在同一个画面上所安排的两个以上的单一的完形意象，如果把它分开来是可以独立存在的，这个完形意象和那个完形意象并没有必然的有机联系；现在人们根据特定的目的和要

求，把两个以上的各自独立存在的完形意象合理地安排和组合起来，使其成为有机的和谐的浑然一体的生动的群形画面，这种思维形式显然比前两种思维形式（基形意象和完形意象）更为复杂和富有变化，它需要经过比较复杂的想象和严密的安排与组合，特别是在文艺创作的形象思维中，这种组合要求更加严格，以体现一定的艺术主旨。

（4）易形意象：易形意象是指随着构思过程的发展，继前一个完形意象或群形意象之后，发展（变易）成另一个崭新的完形意象或群形意象。构想一个长篇或大型的艺术作品，需要随着情节发展变换多次意象；但究竟要变换多少次易形意象，是要根据作品的内容长短及其内在发展规律和艺术效果的需要来确定的，不可千篇一律。

上面所说的形象思维逻辑的四种思维形式，从其各自不同的作用和范围来看，基形意象和完形意象是在进行任何一种艺术形象思维过程中都必须用的。在构思内容比较复杂的，即由两个以上的完形意象组成一个静态意象画面时，除了需要运用前两种思维形式以外，还需增加第三种群形意象思维形式。在构思一个有发展过程的完整艺术意象，或是构思一个有故事情节的文艺作品时，除了运用基形意象、完形意象和群形意象等思维形式以外，还必须运用易形意象思维形式，没有这种易形意象思维形式，就不能完成故事情节发展和演变的过程。

从四种思维形式的关系（结构）可以看出形象思维逻辑的特点，就在于自如地运用四个思维形式及其布局时，要做到使其成为天衣无缝，浑然一体的生动的整体艺术意象画面。这与形式逻辑的论点、论据和论证的并列结构是不同的，与辩证逻辑的各个概念和范畴的隶属关系，即范畴之体系的结构也很不一样。

形象思维这种逻辑结构是人们展开形象思维的纽带，它规定着形象思维的去向，联结着各个思维形式，体现着形象思维的逻辑性，同时也是解剖作者思路的门径。只有通过对文艺作品的逻辑结构的分析和把握之后，才能了解各个思维形式中所包含的具体内容是否用得恰当、鲜明、生动，才能了解各个思维形式之间是否合乎艺术画面和谐的逻辑规律。因为只有把这些思维形式放在受主题制约的总体结构中才能得到说明。这也就是研究和把握形象思维逻辑结构的意义所在。

2. 形象思维的逻辑规律

运用基形意象、完形意象、群形意象和易形意象四个思维形式进行形象思维，必须遵循和谐律、融合律和理想律三条基本规律。否则，其思维形式和结

构便无所依据，形象思维便会陷入混乱境地。现分析如下。

（1）和谐律：和谐律是指所要构思的艺术意象画面各个部分之间必须要做到和谐统一，这是形象思维逻辑最基础的必须首先要遵守的一条思维规律。具体内容有：

①意象的整体画面要层次分明、有条不紊、布局合理、结构完整。②内容和形式的统一。任何客观具体事物都有其一定的内容和与之相适应的表现形式。构思一个源于生活而又高于生活的艺术作品，更要做到内容和形式的高度统一。③基形意象、完形意象、群形意象和易形意象之间的连接要高度和谐与协调统一。

四个思维形式的高度统一性，既包含了思维的各种表现形式之间的有机的统一性，也包含了内容和内容之间的统一性，同时还包含了各个内容和各个形式之间的统一性。因此它要求在构思一个完整的意象画面时，做到各个方面的统一与和谐，力求形成一幅浑然一体的、真实的、完整而又和谐的意象画面。即使是西方现代派中有反传统的和谐说的艺术家，实际上他们创作的任何变形、荒诞的艺术作品也是在极不和谐中表现了某种相对和谐的艺术形象，否则也就谈不上是艺术作品了。

（2）融合律：融合律是指客观具体事物和主观思想感情的关系而说的。任何一种文艺创作中的形象思维都是将客观真实的生活表象和主观真挚的思想感情高度融合。这是形象思维逻辑的第二个基本规律。其内容包括以下几个方面：

①艺术意象和中心思想的高度融合。文艺创作的中心思想是从客观社会生活中提炼出来的，而题材又是根据主题的需要来确定取舍的。主题要融化在题材中而不露，“巨大的思想深度，意识到的历史内容……与莎士比亚戏剧情节的生动性和丰富性的完美融合”[①]这才是最完美的。②形和神融为一体。构思任何一个文艺作品，都是“神与物游”、“浮想联翩”的，由此而创作出来的作品便是形神一体、栩栩如生的。这是作者必须矢志遵守的一个极为重要的原则，也是最容易表现出作者有没有艺术的素质和才华的重要条件与标志。③情和景水乳交融。所谓“触景生情、寓情于景”，是情景交融的最典型的说明。正如王夫之所言：“情景名为二，而实不可离”，“景中生情，情中含景，故曰，景者情之景，情者景之情也。”[②]强烈的感情的冲动是形象思维、或者是艺术构思和艺术创作的直接动力，也是艺术作品生命的血液。没有激情的奔涌，形象思维是不

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第343页，人民出版社1972年版。

② 《中国美学史资料选编》（下）第278－279页，中华书局1981年版。

真切、不生动的，也是创作不出好的文艺作品的。

（3）理想律：理想律是指在形象思维过程中，要按照作者的审美理想去进行思维活动，这是就艺术构思要达到什么样的理想境地和目标而说的。可以说，从艺术想象到深化主题和安排情节，从表现方法到艺术语言的运用，从总体构想到每个局部乃至每个细节的处理，一句话，即从全部的思想内容到艺术形式，都无一不是理想化了的。这也正是艺术美之所以高于生活美和感人至深的原因所在。

艺术意象理想化的一个重要的手法就是艺术意象的典型化，即创造既具有鲜明独特丰满的个性特征，又能体现出社会生活的本质和规律的个性与共性相统一的艺术意象，否则是很难出色地完成艺术思维任务的。典型化问题已在艺术构思中详谈了，并可结合本节“艺术思维中形象思维与抽象思维相互转化的特殊规律”来深入理解，此不赘述。

理想律是形象思维逻辑中最根本、最核心的规律，在一定意义上说，一切形象思维逻辑的形式和规律的运用，一切想象的手法和方法的调动，都是为了遵循这个最核心的理想律和保证完成真善美的典型意象的构想。如果说和谐律保证了意象画面各个组成部分之间的协调统一的和谐美，融合律保证了主观思想感情和客观具体事物之间高度融合的意境美，那么理想律就保证了整个意象画面从内容到形式、从个性到共性、从具体生活题材到理想的想象境地、从一切意象化的手法的运用到意象化的方法的选取等至广至深的完善美。

研究和掌握形象思维逻辑具有重要的实践意义。在艺术思维和科学思维两种思维方式中，都存在着形象思维和抽象思维两种相互为用的思维形式，而这两种思维形式均有其各自不同的思维逻辑。掌握了形式逻辑和辩证逻辑便能使抽象思维提高到自觉地遵循和驾驭其思维规律的理论水平上；同样，掌握了形象思维的逻辑，也能将形象思维提高到自觉而又自如地驾驭其逻辑规律的理论水平高度，将艺术创作构思的水平和才能普遍提高到一个新的水平线上。

形象思维逻辑正像抽象思维逻辑一样，是有其相对独立存在的价值的。虽然在艺术思维中的形象思维需要抽象思维的配合（正像科学思维中的抽象思维需要形象思维的配合一样），但是在进行形象思维特别是在进行其中的艺术想象时，需要运用形象思维逻辑的思维形式并遵照它的思维规律，正像在进行抽象思维时必须要运用抽象思维的思维形式并遵照抽象思维的逻辑规律一样。而且因为在艺术思维中是以形象思维为总目标并占相对优势（这是为创作审美的艺术形象的任务所决定的），以至起着规定艺术思维之所以是艺术思维的特点的重

要作用，正像科学思维中以抽象思维为总目标并占相对优势，以至起着规定科学思维之所以是科学思维的特点的重要作用一样。

五、艺术思维中形象思维与抽象思维相互转化的特殊规律

当艺术家被社会生活打动、激发起创作的欲望和初衷以后，便有可能进入艺术思维的情网之中了。

艺术思维主要是指在艺术创作和艺术欣赏过程中的形象思维与抽象思维相统一的系统中，以捕捉艺术意象为目标，因而以形象思维占相对优势的一种思维方式（科学思维则是在形象思维和抽象思维相统一的系统中，以捕捉事物的本质和规律为目标，因而以抽象思维占相对优势的另一种思维方式）。艺术思维是一种极其复杂的心理活动过程，既含有艺术创作者的艺术心理定势和对生活感受体验中的感性认识和理性认识等心理内容，又包括他们的全部心理要素：表象、记忆、直觉、思维、想象、意志、情感、个性和审美等心理内容，还常常包含着一种不期而至的顿悟——艺术灵感和习惯无意识与本能无意识的作用。在诸多心理现象和要素中，艺术想象和艺术情感占有重要地位。

艺术思维不管它如何复杂，归纳起来说，就是在形象思维和抽象思维交替运用的过程中，以客观事物反映到头脑中来的大量表象做思维材料，围绕着特定的主题，以既定的艺术心理定势和审美理想为指导，自始至终地以形象思维特别是其中的艺术想象为主线和特色，配合以抽象思维，即通过形象思维和抽象思维相互频繁地反复相互转化、相互促进的过程，从而逐步地构思成完整的艺术意象。然后才有可能据此物化为艺术作品——艺术形象。

艺术思维中的形象思维和抽象思维不仅互相转化，而且转化得非常频繁而又神速，灵活而又多变，且它们两者之间的界限，也是难以用任何手段予以分隔开的，这就是人脑富有创造性的思维矛盾运动的特殊性表现。正是形象思维和抽象思维两者反复交替、灵活多变地互相转化的矛盾运动，推动了艺术思维运动的发展，促进了双方彼此不断深化和提高，不到作品最后完成，这个互相转化和促进的思维矛盾运动就不会停止。

艺术思维中的典型意象的形成过程，就是形象思维和抽象思维互相反复地频繁而又多变地转化的结果。典型化程度越高，艺术意象及其物化后的艺术形象则越完美。但是，不管典型化的程度如何，都是要经过形象思维和抽象思维相互多次的转化，这个转化的特点是以形象思维为贯穿始终的红线的。每遇到

困难问题时便需要抽象思维来帮助解决，即转化到抽象思维那方面去；待问题解决后，便又转到形象思维这方面来。如此循环往复，直到典型意象和典型形象最后形成为止。如长篇小说、大型戏剧、叙事诗、大幅画卷、大型群像雕塑等，形象思维和抽象思维之间的互相转化几乎多到连作者自己也无法统计了。要隔多少时间、在什么情况下才会转化一次，也都是十分难以预计和规定的，因为这些不计其数的多次转化阶段是极不规则、极不均衡且极为灵活多变地出现的。它们是由作者对具体生活熟悉的程度、认识生活的程度和理论水平的程度以及创作的具体环境、时间条件、情绪和心态等等复杂因素所决定的。这正说明文艺创作和构思是一件极其灵活而又富有创造性和个性的脑力劳动，是永远也不能用电脑来代替的精神劳动。在这个多次的快速的反复转化过程中，形象思维促进、校正抽象思维，抽象思维指导和帮助形象思维解决难题。形象思维比较顺利时，抽象思维便采取隐而不露的形式起着导向作用，如已有的艺术心理定势，特别是其中的创作经验等，都在潜移默化地、无形地引导着形象思维。

姚雪垠创作长篇小说《李自成》的过程就说明了形象思维和抽象思维多次反复转化和交错进行的基本规律。他前后经过了几十年的不断酝酿和构思，从掌握一定历史资料到主题初步形成，到围绕着主题构思故事情节，安排几百个人物所参与的主要事件以及他们互相间错综复杂的关系，从开始写第一卷到创作完毕，形象思维和抽象思维不知经过了多少次互相转化。他时而收集记载李自成起义的《绥寇略》和《见闻随笔》等大量的史实，时而翻阅有关的理论著作；时而考证某历史材料的真伪和撰写历史论文，时而深入紫禁城了解那宫闱深处的秘密和揣度那刚愎自用的崇祯皇帝的形象；时而去考察当年农民军浴血奋战的古战场情景，时而在洛阳、开封、潼关和偏僻的山村——杜家寨采风。“李自成领导农民战争的故事应当从哪里开始写？怎样处理这部长篇小说的结构？应该大体上确定什么主题？怎样表现民族气派和民族风格而不流于陈套？如何掌握革命现实主义和革命浪漫主义的关系？应该如何处理不同阶级和不同身份的人物的语言？应该如何力求再现三百年前的历史生活？如何既是写历史又体现无产阶级革命的时代精神？这些问题，虽然他已考虑过千百次，但到动笔时，他还是要一个一个地反复思考、探索，在设计的多种方案中进行最后的选择。最为困难的还是塑造人物。许多人物在史料中只留下他们的名字……如何使他们在稿纸上活动起来。”“他还要赋予那些不同阶级、不同身份的人物以生命，使他们有个性、有血有肉，活在他的心上，围绕在他的身边。”从上面这段关于他写作经过的简略介绍中，便可以看出形象思维和抽象思维反复交错地互相转化

的频繁情景，而且这种互相转化的次数之多简直是连姚雪垠自己也都无法计算的。正是这种互相反复转化推动了作者对《李自成》的认识不断深化，直至最后撰写和修改完毕。

构思长篇巨著需要多次反复转化，创作一篇短小的文艺作品，同样需要多次转化，只是转化的次数要少一些就是了。根据脑科学测定，人脑神经受刺激后产生的电脉冲频率每秒钟达千余次，电脉冲线路有几百万条。这就是说，即便是在十几秒钟内作成的一首即兴诗，其所需要的形象思维和抽象思维相互转化至少有一万余次。由此也可以看出，那种认为艺术家可以不借助抽象思维、形象思维本身就能思维出主题等的说法，是站不住脚的；而那些所谓“表象—概念—表象”的公式以及“科学研究是从具体到抽象，文艺创作是从抽象到具体”等机械的简单化的规定，也是不符合实际的。因为这些简单化的说法和规定是不符合艺术创作中形象思维和抽象思维的矛盾运动的特殊规律的。

在文艺创作中，形象思维和抽象思维为什么需要反复转化呢？是什么条件（或原因）促使它们双方不断地反复转化和深化的呢？因为塑造一个具有典型性的艺术作品，需要有艰巨的认识和构思的过程。在这个不断深化的认识过程中，形象思维和抽象思维两个方面的发展是不平衡的，作者对哪个方面认识不足，就需要转化到哪个方面去进行思维。一般情况下，形象思维是主线，自始至终都在捕捉艺术意象。但遇到对事物的本质、规律和创作的目的、主题、结构、人物性格等认识不足，或是遇到了困难，便随时转化到抽象思维方面。一旦解决了某个问题，便又转化到形象思维方面来了。也就是说，是不是要转化，主要是看思维的对象是否需要。思维的对象需要，大脑就会立即下令互相转化，不断出现需要，就不断地互相转化。由此也可以看出，形象思维和抽象思维不断反复转化的过程，就是两者互相促进和不断深化的认识运动过程，直至构思和创作完毕。

把文艺创作中的形象思维和抽象思维看成是如此反复交替，灵活多变的矛盾运动过程，是不是会抹杀艺术思维中自始至终均以捕捉艺术意象为目标的特点呢？不会的。前面已经说过，文艺创作和科学研究的共性是：都要认识世界（包括认识事物的现象和本质）和改造世界。因此在文艺创作和科学研究中，都要进行反复交替的形象思维和抽象思维。但它们又有各自不同的个性和特点：艺术创作的成品和科学研究的成品，其外在形态截然不同，一个呈现在你面前的是活生生的感人的艺术形象，或典型形象，或艺术意境；另一个呈现在你面前的，则是抽象的本质概念和规律。这两种根本不同的表现形态，要求在创作构

思过程中，须有各自不同的重心和目标。文艺创作的构思过程，要求自始至终都以捕捉具体意象为重心和目标，即以形象思维为重心和目标。从这个意义上说，抽象思维是为形象思维服务的；也正是在这个意义上说，形象思维在艺术思维中占相对优势。这是由艺术构思和创作的任务，即构思出一个完整的艺术意象，然后物化成供人审美的艺术形象这一特定任务所决定了的。创作科学著作的过程中，则要求自始至终都以捕捉事物的本质和规律为重心和目标，即以抽象思维为重心和目标，在这个意义上说，形象思维是为抽象思维服务的。也正是在这个意义上说，抽象思维在科学思维中占相对优势。

艺术思维中的形象思维和抽象思维互相转化的特点是严格地遵循着艺术美的规律来进行的。所谓遵循艺术美的规律转化包含着这样三层意思：①按照艺术意象理想化的规律进行互相转化。不论是体验社会生活、艺术想象、还是深化主题等方面，都是按照理想化原则进行转化的，也就是说，艺术思维中的形象思维和抽象思维互相配合和转化的目的就是为了使艺术意象向着理想化的目标发展（科学思维中的形象思维和抽象思维互相转化的目的则是为了要找出客观事物的本质和规律）。②遵循着表现艺术意象中深层内涵的意蕴以外现的艺术形象的独特神韵的原则进行转化（所谓意蕴就是艺术意象中显现的一种内在的灵魂、精神、生气、情感、风骨和旨趣）。③在选用艺术语言和表现方法来塑造艺术形象的过程中，也表现出运用生动而又精妙的艺术语言时所运用的形象思维和对艺术语言进行理性的分析、比较，从而选出更恰当更精妙的艺术语言来塑造艺术形象的抽象思维两者的不断转化（著述科学著作过程中则是选用精当的科学语言来阐述客观事物的本质和规律）。总之，在艺术思维中的形象思维和抽象思维的相互转化过程中，只有严格地遵照艺术美的规律进行转化的原则，才能保证完成艺术构思和艺术创作的任务，才有可能创作出艺术佳作。

第四节　艺术的创作方法与流派、思潮

本节拟阐述在艺术创作中，艺术家会自觉或不自觉地遵循一定的创作原则，以及与此相关的艺术流派和艺术思潮等问题。艺术创作方法与艺术流派、艺术思潮的关系，是既有区别又有密切联系的。

一、艺术的创作方法

艺术的创作方法是指艺术家在创作过程中，对主体思想感情和客观生活的关系所持的基本态度和所遵循的基本原则。它是在艺术思维中要遵循的最一般的原则，也是艺术表现中所遵循的最一般的方法。创作中的主体思想感情和客观生活本是不可缺少的两个方面。冷静、客观地观察和体验生活的艺术家，便有可能偏重对从实际生活中得来的诸多表象进行写实的提炼、概括和描绘，这是现实主义的创作态度和原则；有的艺术家则是偏重主观的思想感情和理想的抒发，热情奔放、想象新奇，这就构成了浪漫主义的创作态度和原则。

艺术创作方法与艺术表现手法是既有联系又有区别的概念。二者的区别在于，创作方法既然是艺术家在创作中对主体思想感情和客观生活的关系所持的基本态度和所遵循的基本原则，是某种艺术思想在创作中的体现，是指导整个创作活动的最一般的原则，因此对创作的影响是全局性的。而艺术表现手法是塑造形象的具体方法，仅仅是艺术表现中的一些具体的表现手段，如绘画中的皴、擦、点、染；音乐中的模进、反复、和弦；文学中的叙事、描写、抒情等，它们往往只对艺术形象的具体刻画起作用，因而对艺术创作的影响是局部的。

二者又是有一定联系的。虽然同一种创作方法可以运用不同的手法、技巧，许多艺术手法和技巧也可以为各种创作方法所用，但一定的创作方法往往更多地使用与它相适应的艺术表现手法。如现实主义往往运用写实的朴素的艺术语言，冷静细腻的描绘；浪漫主义往往运用激情的艺术语言，想象、夸张的描绘等等，从而构成创作方法的外部特征。因此，从作品的外部特征也可以看出作者在创作中所遵循的是何种创作原则，即何种创作方法。

创作方法的理论是从纷繁复杂的艺术现象中总结出来的。也就是说，作为创作原则的创作方法，其基本精神和原则早已体现在东西方自古以来的大量艺术创作和作品中，而作为艺术理论的原则和方法，却是较晚才被提出来的。它体现了人们对创作规律认识的自觉性。

（一）创作方法的两大主流

在古今中外的艺术史上曾经出现并还将继续出现多种创作方法，但是，影响深广、作品丰富、贯穿艺术史始终的两大主流是现实主义和浪漫主义。这是因为，自艺术产生之后，就存在着以描绘现实和以表现理想为主的两种不同的

基本创作倾向，体现了侧重再现与偏重表现以及二者有机统一的艺术创作规律。因此，现实主义和浪漫主义就成为两种主要的和基本的创作方法。亚里士多德曾指出："正如索福克勒斯所说，他按照人应当有的样子来描写，欧里庇德斯则按照人本来的样子来描写。"[①]人们往往把按照人应当有的样子来描写称为浪漫主义，它往往重主观、重表现；把按照人本来的样子来描写称为现实主义，它往往重客观、重再现。

现实主义和浪漫主义不但源远流长，而且对其他创作方法有重大影响。艺术史上先后产生过的创作方法，往往与这两大主流均有直接或间接的联系，从一定意义上可视为这两大主流的分支、派生或变形。如古典主义、自然主义、超级写实主义的基本手法属现实主义的；而象征主义、表现主义等西方现代主义的众多流派中，浪漫主义与其中很多有着一定的内在联系（当然，有不少也与现实主义有缘，如心理现实主义、超级写实主义等），并成为它们的发源地，"与二十世纪西方文学的新思潮有更多的联结点"；现代主义"无不在'表现论'审美主张的大旗帜下殊途同归"。[②]

1. 现实主义创作方法

现实主义是艺术发展史上最有影响的创作方法之一，它具有较强的生命力和较大的包容性。从最原始的旧石器时代的岩洞壁画到古希腊的雕塑，达·芬奇、库尔贝的绘画，托尔斯泰、巴尔扎克的小说；从《诗经》到杜甫诗、《三国演义》等等，优秀作品浩如烟海。

现实主义创作方法是指艺术家按照生活的本来面貌，通过艺术形象的典型化，真实地再现生活的一种创作方法。它的基本特征是：艺术描绘的客观性、艺术形象的典型性、思想倾向和情感的隐蔽性。

（1）艺术描绘的客观性（写实性）。它表现为忠实于生活本来面貌的写实性，并且把描绘的目光集中在普通人身上。正如别林斯基所指出的，现实主义文学要"忠实于生活的现实性的一切细节、颜色和浓淡色度"，因此，"它的显著特色，在于对现实的忠实"。[③]如油画《打石工》、话剧《茶馆》、古希腊雕塑《掷铁饼者》等，都是根据现实生活塑造的，都以生活的本来面貌呈现在观众面前，达到了合乎生活本来面貌的真实性。

---

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷第82页，上海译文出版社1979年版。

② 叶廷芳：《现代审美意识的觉醒》第42页，华夏出版社、安徽文艺出版社1995年版。

③ 《别林斯基选集》第一卷第143、149页，人民文学出版社1958年版。

现实主义的客观性，还表现在艺术家是依照现实本身的逻辑真实地描绘现实，“即使这真实同他个人的喜爱不相符合”[①]。因此，占支配地位的是生活本身的逻辑而不是作者的喜好和愿望。

现实主义往往非常重视细节真实，优秀的现实主义作品往往通过令人难忘、感人至深的细节描绘，揭示人物的性格和生活的底蕴。如果细节失真，往往会破坏整个作品的真实感。把现实中最有个性特征而又最具普遍意义和深刻内涵的细节加以选择提炼，往往是使艺术作品真实、深刻的重要依据。斯皮尔伯格在被誉为世界纪念反法西斯战争胜利五十周年最成功的影片《辛德勒名单》中，对犹太难民中六七岁的孩子们偷躲到粪坑里以求一线生存希望而都“没地方了”的细节；获奖影片《高山下的花环》中梁三喜、靳开来临上战场所留下的遗言“人死账不死”和遗物“全家福照片”等，均是感人至深、内涵深刻的精彩细节描绘。

（2）艺术形象的典型性。现实主义不仅要求写实地描绘实际生活的客观形态，还要求透过生活的表面和现象，揭示社会生活的内在本质和规律，即生活外貌、细节真实与本质真实的统一。它往往“从纷乱的生活事件、人们的相互关系和性格中，攫取那些最具有一般意义、最常复演的东西，组织那些在事件和性格中最常遇到的特点和事实，并且以之创造成生活图景和人物典型”[②]。优秀的“艺术家的感受，能在事物外表之下体会内在的真实”[③]。

（3）思想倾向和情感的隐蔽性。艺术是以情动人的，任何艺术家在事实上都难以做到纯客观。但是现实主义艺术家往往隐藏自己的情感和倾向，将它们有机融合在客观的生活描绘之中，通过对生活真实的、具体的、历史的描绘自然而然地流露出来。

与此相适应，现实主义在表现手法上，往往要求运用朴素的艺术语言，客观、写实地叙述和描绘，冷静、细腻地刻画人物和事件，从而构成了现实主义的外部特征。

2. 浪漫主义创作方法

作为贯穿艺术史的创作方法，浪漫主义与现实主义一样是自古有之的，古代的图腾艺术与古代神话中就已大量存在。埃及石刻狮身人面的斯芬克斯，中国殷商时代青铜器图案中的饕餮，李白、郭沫若、惠特曼、拜伦的诗，德拉克洛瓦、

---

① 契诃夫：《契诃夫论文学》第35页，人民文学出版社1958年版。

② 高尔基：《俄国文学史》第201页，新文艺出版社1956年版。

③ 《罗丹艺术论》第19页，人民美术出版社1978年版。

籍里柯的画，但丁、雨果、吴承恩的小说等等优秀作品，也是令人目不暇接的。

浪漫主义创作方法是指艺术家以奔放的主观激情，按照理想的面貌表现生活的创作方法。它的基本特征是：创作的重心是追求理想，创造奇幻型的艺术形象和强烈的主观抒情色彩。

（1）创作的重心是追求理想　现实主义是按照生活实际存在的样子去再现生活，而浪漫主义则力图按照人们所希望的、理想中认为应该如此的样子去表现生活的理想。所以，浪漫主义往往通过描绘人们“应有的”生活景象，表现人们的理想、愿望以及人们对现实的态度。然而在现实中理想与现实是矛盾的，因此，浪漫主义艺术家往往通过描绘人们所希望的美好世界来超越现实，如同席勒所说，就是“试图用美丽的理想去代替那不足的真实”。[①]可见，浪漫主义实质上是文艺中的理想主义。然而，现实主义也并非不表现理想，但他们往往通过对现实生活的真实、具体而客观的描绘，通过对生活本身的本质规律的揭示来表现理想，而不会像浪漫主义那样，为了表现自己的理想而创造出一个理想的甚至人间没有的世界。

（2）创造奇幻型的艺术形象　既然浪漫主义追求的是所希望的理想的境界，就往往是与日常生活不同的、在客观生活中难以如实存在的奇特的艺术形象。它往往以奇幻的想象重新创造出客观世界以外的奇人、奇事、奇境等超凡的另一种生活情景和艺术形象，如孙悟空、宙斯等。

尽管浪漫主义往往选择神话传说或奇闻轶事造成描绘对象的神奇，但它“再造”的艺术仍然是以对现实生活的感受为基础的。如果说现实主义创作原则侧重于表现客观的物理世界的真实，描绘的对象是“形神皆似”，那么浪漫主义创作原则则侧重于表现主观的心理世界的真实，艺术形象主要追求“神似”。刻画形象主要依据人物性格和情感真实的逻辑，而非依据生活现象的逻辑。李白的诗句“燕山雪花大如席”；汤显祖《牡丹亭》中杜丽娘为了爱情而死又死而复生，虽不符合生活逻辑，但符合人物、事件的情感逻辑和情感真实。

（3）强烈的主观抒情色彩　主观性是浪漫主义的重要特征，如同客观性是现实主义的重要特征一样。与现实主义作品思想倾向和情感的隐蔽性相反，浪漫主义具有强烈的主观抒情色彩，往往塑造充满激情的情感形象。这是因为浪漫主义艺术家在创作中激情澎湃，喜怒哀乐溢于言表，思想遨游于现实之上，情感处在激荡之中，以主观激情熔铸客观世界，直接表现自己所向往的理想世界，抒情主人公

---

① 《席勒评传》第55页，作家出版社1955年版。

与艺术形象合二而一，强调内心感受的真实。

正因为如此，浪漫主义在艺术表现手法上，常常运用奇妙的幻想、强烈的对比、绚丽的色彩、昂扬的节奏、夸张的语言、离奇的情节，甚至超越时空，构成奇幻特色，形成浪漫主义的外部特征。

（二）创作方法的多样性

前面我们着重介绍了贯穿艺术史的两大主流——现实主义和浪漫主义创作方法。但是，创作方法是多样的。在某个具体的历史时期，某种创作方法可能是主要的，但往往也有其他创作方法同时存在，新的创作方法也会不断产生，各创作方法还会相互影响、取长补短。这是人类审美意识发展的必然结果。下面简要介绍其他几种较有影响的创作方法：

1. 古典主义创作方法　古典主义是欧洲封建社会向资本主义过渡时期产生的一种创作方法。它的主要原则是要求创作忠于自然又合乎理想，强调复古，甚至采用古代题材来表现艺术家对现实的态度，因此后人也称其为“新古典主义”。它的鲜明特征是崇尚理性与理智、排斥感情，讲求共性与规则，往往以抽象的共性代替具体的个性，强调克制自我的感情和欲望，服从国家的需要，为君主专制的利益服务。而且这种思想倾向是通过人物之口直接宣讲的，而不像现实主义的隐蔽性。古典主义在创作上要求结构严谨，有许多严格的要求和“法规”，如按照“三一律”创作剧本，即故事必须发生在同一地点，情节一致（情节应构成一个有机的整体），时间一致（限于一昼夜之内）；采用诗的语言，即把文体和语言分为雅俗两种，粗词俗字不能出现在悲剧中，等等。它具有一定的现实主义因素，又有较大的保守性和封闭性。代表作有高乃依的悲剧《熙德》、大卫的绘画《荷拉斯兄弟之盟》等。

2. 自然主义创作方法　自然主义作为一种艺术思潮和创作方法产生于十九世纪的法国，后波及欧洲。它的基本原则是采取“纯”客观的态度，从事实出发再现客观事物，强调描绘的实录性和详尽性，不要求典型化。从生物学、遗传学的角度来描写、解释人的思想行为、自然和社会，揭示造成人物社会命运的自然原因。这种创作思想与十九世纪崇尚科学的时代精神有内在的联系。自然主义在文学中的代表作是左拉的小说，如《娜娜》等；在美术中，与文学在表现形式和意义上都有所不同。“被称为‘自然主义’的米勒的绘画，实际上更符合现实主义的创作原则。而只追求眼睛所看见、所感受的印象主义和点彩派美术，

其所遵循的思想原则倒是真正自然主义的。”①

3. 西方现代主义艺术　西方现代主义艺术虽也有“主义”之称，却没有一种与之相应的统一的创作方法。它是一个较宽泛的概念，是十九世纪末以来西方各种文艺新潮和艺术流派的总称，包括象征主义、表现主义、立体主义、未来主义、后期印象主义、超现实主义等等。西方现代主义文艺从思想观念到审美特征都与十九世纪以前的传统文艺有着很大的不同。所谓“现代”，是以区别“传统”而言的，它以反传统为宗旨。它是在两次世界大战动荡不宁的社会现实和战后异化的社会环境下，在现代西方文化思潮和哲学思潮的基础上，艺术家们在作品里集中体现出带有抽象意味的对人类生存环境的绝望感、人的生存本身难以忍受的“形而上”的痛苦等等复杂的感受。“现代派作品在思想内容方面的典型特征是它所表现的对现代西方资本主义文化和文明的深切的危机意识和紧迫的变革意识。”它集中体现在“在人类四种基本关系上的全面扭曲和严重异化：在人与社会、人与自然、人与人、人与自我四种关系上的尖锐矛盾和畸形脱节，以及由之产生的精神创伤和变态心理、悲观绝望的情绪和虚无主义的思想”②。

在艺术特征方面，主观性、内向性是现代主义的重要特征，往往侧重于以本能为主导的多变化的内心来反映现实，常常把现实世界和心理世界搅拌起来表现，追求的是现实世界挤压之下的心理世界的真实以及心理世界扭曲之下的现实世界的真实。主题思想的譬喻性、模糊性和多义性，是由于现代社会科学尤其是哲学、心理学等广泛渗入的结果。因此，“对于理智的强调，对于辩证的兴趣，对于悖论逻辑的爱好以及象征、譬喻、寓言等手段的运用，都说明了他们对于作品中一种哲学品性的自觉的追求”。西方现代主义还表现出思想方式的“非理性”，作品主人公的“非英雄化”倾向；艺术作品的结构趋于松散而复杂，随着哲学成分的加重，情节淡化甚至被取消，人物的抽象化、寓意的象征化，很多作品中的人物往往是思想的载体，追求“较深刻的哲理内涵和尽可能多的信息量”，从而启发观众去思考，并且“厌繁求简、返璞归真”。在表现手法上主张“间离”，即“把人们熟悉的经验陌生化，引起人们从另一个角度重新认识这经验”；追求表现的创新，常常使用象征、譬喻、寓言、暗示、无意识、意识流、梦幻、荒诞、悖谬等探索方式和表现手段，从而传递事物背后不可言传的意义③。

---

① 王宏建、袁宝林主编：《美术概论》第211页，高等教育出版社1994年版。

② 袁可嘉：《欧美现代派文学概论》第8－9页，上海文艺出版社1993年版。

③ 叶廷芳：《现代审美意识的觉醒》第30－43页，华夏出版社、安徽文艺出版社1995年版；袁可嘉：《欧美现代派文学概论》第15、22页，上海文艺出版社1993年版。

进入二十世纪后半叶，西方艺术进入了后现代阶段，其影响迅速遍及全球。后现代艺术是二十世纪中期以后，西方后工业社会现实矛盾中所产生的一种文化艺术思潮，是多国化的资本主义社会文化艺术高度商品化和高度媒介化的产物。它的含义尚无统一的界定。它企图突破传统乃至现代主义的审美范畴，漠视主观感情、个性和风格，强调客观性，作者与作品分离；广泛运用大众传播媒介，突出“复制”的作用；主张艺术的多元价值取向；更多地致力于解构，崇尚解构主义；反中心、反权威、反深度，追求平面性、大众性、游戏性、娱乐性，打破艺术与生活的界限，使艺术生活化和世俗化；艺术创作只是一种对混乱、变形、零散化的外部世界的随意性的体验和个体绝对自由的选择，即“怎么都行”；因此，“艺术不再是静观的对象，而是一种行动的艺术。艺术本义存在于每次不可重复的参与之中，存在于每次‘行动’所产生的新的意义之中”[①]。

在艺术表现上，后现代主义往往采用反讽、拼贴、荒诞、调侃、亵渎、嘲弄化模仿、矛盾叙述、中断等手法，直观地表现出当代世界的不确定性和分解状态。由上可见，后现代主义既是现代主义的继承，却又背离和超越了现代主义。

现代主义及后现代主义艺术的问题非常复杂，它们的产生和发展，自有其特殊的历史、社会、时代的背景和原因，待另做专门研究。关于现代主义的产生及原因，可参看本章艺术思潮部分的初步探讨。

以上我们对艺术史上重要的创作方法进行了探讨。应当看到，创作方法在艺术史中是发展变化的。某些老的创作方法消亡了，某些新的创作方法产生了；同一种创作方法在不同的时代中，随着艺术的发展也会呈现出不同的风貌。仅以现实主义创作方法为例，在它的发展过程中，并不拘泥于写实和再现，而是借鉴、渗透了其他创作方法中有益的内容，从而获得了更大的艺术表现力。西方艺术界“在多元格局的竞争中，现实主义自己也在求生存、求发展。在保持本体的前提下，它不断从泛表现主义那里吸取新的表现手法，以充实和丰富自己，如象征、梦幻、意识流、怪诞、变形等都很常见，使现实主义的面貌焕然一新”[②]。我国当代作品中，王蒙小说中运用了意识流的创作手法；罗中立油画《父亲》运用了超级写实主义手法；钱绍武雕塑《李大钊纪念碑》则吸取了西方立体主义的某些因素，等等。它说明，现实主义是一个历史的开放的体系，具有广阔的生命力；它也说明，任何创作方法只有不断吸取他人的优长，强健自己的体

---

① 王岳川：《后现代主义文化研究》第261页，北京大学出版社1992年版。

② 叶廷芳：《现代审美意识的觉醒》第29页，华夏出版社、安徽文艺出版社1995年版。

魄，才能在艺术的发展中充满勃勃生机。

二、艺术流派与艺术思潮

艺术史上出现过多种多样的艺术流派和艺术思潮，每个历史阶段留下的众多的艺术作品，表现出了多姿多彩的艺术风格，形成了人类艺术这座百花园中五彩缤纷、目不暇接的艺术世界，而与此相关的理论问题也为历来的艺术理论家们所重视。下面重点谈谈艺术流派与艺术思潮的形成原因、特点及其与艺术创作方法的关系和意义。

（一）艺术流派

艺术史上有各种不同的艺术流派，如写实派、浪漫派、边塞派、岭南派、象征派、印象派、左岸派、荒诞派等等。那么，什么是艺术流派？要具备哪些条件才能称为一个艺术流派呢？

所谓艺术流派，是指在一定的历史阶段内，由一些思想倾向、艺术主张、创作方法、艺术风格等方面相近或相似的艺术家，自觉或不自觉地形成的艺术家群体。这就说明，艺术流派必须具备下面两个基本条件：要有一些具有一定影响的或大或小的艺术家群，只有少数一两个艺术家是称不上艺术流派的；这些艺术家由于生活在同一个历史空间，容易产生对社会生活、艺术创作基本相同或相近的看法和理解，即他们彼此有着相近的思想倾向、审美主张（包括审美趣味），以至在艺术创作的题材处理、表现手段和方法、艺术风格等诸方面有相似之处。

艺术流派是在人类艺术发展到一定阶段才出现的。在原始社会的各种技艺中（黑格尔称之为“艺术前的艺术”，实际上是一种艺术前的技艺）所表现出来的平实古朴的集体风格，是不具个性的集体意识的由模仿实物而来的一般化的特点。只有发展到社会有了分工，艺术工作者从体力劳动中独立出来以后，才开始有了艺术个性和风格，而这又为后来出现的艺术流派准备了条件。艺术流派的出现是艺术史进一步发展的结果。最早往往是由在艺术上有突出成就的艺术家及其艺术作品产生了较大影响和效法的效应，才形成为后人所称之为艺术流派的。只有到了近代，才出现了一些有目的有组织有宣言的自觉的艺术流派。

也就是说，艺术流派的形成有自觉和不自觉两种情况。所谓自觉形成的艺术流派，是指在一定的历史时期和社会条件下，由一些思想倾向、艺术见解、作

品风格相近的艺术家自觉地组织起来，成立一定的组织，公开打出自己的主张或艺术纲领，出版一定刊物，组织和培养自己的创作队伍，有自己的代表性艺术家和代表作，甚至还能联系自己的观众群等等。这是严格意义上的艺术流派。如西方现代派中的超现实主义就是这种自觉的艺术流派。一九一九年，该流派的首领和主要骨干布勒东、艾吕雅、阿拉贡办了杂志《文学》，宣传他们的主张，并于一九二四年发表超现实主义第一号宣言，正式建立超现实主义文学流派，代表作家及作品如布勒东的诗集《磁场》等。继之这一流派的创作席卷了绘画、建筑、音乐、电影、戏剧等艺术门类，形成了艺术思潮，其中尤以绘画成就最大，如恩斯特、达利等一批杰出的艺术家及作品。

不自觉形成的艺术流派，往往是由一个或几个代表性的艺术家及他们直接或间接的追随者自然而然地形成的。这些艺术派别一般没有共同的纲领或组织，也没有共同的艺术宣言，甚至其中有些自己并不意识到属于某一流派，在后人的艺术鉴赏和总结艺术发展时，被概括为某一流派的。也就是说，它们的确定在很大程度上是凭理论家的阐发、社会的公认和欣赏者的默许。如中国文学史上宋代的江西诗派；西方的左岸派电影、野兽派绘画、荒诞派戏剧等等，均属此类。

艺术流派是多种多样的。它是艺术不断发展、多样化与繁荣的表现。其命名的依据大约可分为下列几种：

以艺术倾向、艺术风格、创作方法等命名。如浪漫派、古典派、象征派、印象派、唯美派、荒诞派等属此类。

以艺术大师的名字命名。如中国京剧梅兰芳开创的梅派等，德国戏剧家布莱希特开创的布莱希特戏剧体系等等。

以艺术流派产生的地区命名。如中国的桐城派、岭南画派；西方意大利的佛罗伦萨画派，法国的左岸派电影等。

（二）艺术思潮

艺术思潮是指在一定的社会思潮和哲学思潮的影响下，在艺术领域中出现的新的影响广泛的艺术思想和创作倾向的潮流。

艺术思潮的产生，总有它由以产生的特定的时代变革和社会文化背景。首先，艺术思潮与当时的社会思潮尤其是哲学思潮有密切的关系。社会思潮往往是当时思想意识领域的某些趋向或潮流，这种趋向或潮流会影响到生活的各个方面，从而形成群体性的社会风尚，它也必然会影响到文艺领域的变革，突出

反映了特定时代的艺术倾向和审美理想。中国汉魏时期的“建安风骨”、齐梁时代的艳丽文风、唐代的古文运动等文艺思潮；西方艺术史中古典主义、浪漫主义、批判现实主义、社会主义现实主义、现代主义等文艺思潮，都是在当时特定的社会思潮和哲学思潮的直接影响下，提出新的艺术思想和创作倾向的一股潮流。仅以其中的现代主义艺术思潮为例，这股十九世纪后半期萌芽、二十世纪初崛起、二十世纪中期逐渐衰落（转入后现代）的艺术潮流，其产生的社会文化背景有由世界大战造成生灵涂炭而引发的精神崩溃；由社会主义国家的建立撼动了固有的观念；由社会异化造成的心灵扭曲；由尼采从根本上动摇了西方人的信仰；由弗洛伊德的无意识学说引发的继哥白尼的日心说、达尔文的进化论之后对人类自身的一次最遥远的放逐；由量子力学和相对论等现代自然科学的革命强化的人们对传统和理性的怀疑等而陷入的精神危机，从而导致人们对社会及自身的重新审视，使传统的重客观、重理性的文化思想蒙上了虚幻的色彩。因此，重主观、非理性、具有虚无主义色彩的社会文化思潮兴盛起来，叔本华、尼采的唯意志论，柏格森的生命哲学、直觉主义，弗洛伊德的精神分析学等等，强烈地冲击着文艺界，其作品的主题往往含有譬喻性，背后均有其哲学、心理学等的基础，从而形成了波澜壮阔的现代主义文艺思潮。

其次，艺术思潮的产生还有艺术自身的发展对艺术思想提出新的要求的原因。众所周知，在西方的文艺传统中，由古希腊的雕塑、荷马史诗等艺术体现出的重写实的倾向和艺术传统，经亚里士多德为代表的模仿论的阐发，是西方美学和艺术的正宗，绵延两千多年。其间虽然夸张、变形、抽象、象征等手法兼而有之，但重写实是其艺术主流。此主流到十九世纪六十年代批判现实主义时已到达顶峰，再超越它已很困难，必须另辟蹊径以求得发展。同时，当时很多艺术家也已相对厌倦了流传两千多年的写实传统，希望寻找新的表现方式来表达内心的感受，因而现代派画家“转而在东方艺术、非洲艺术、原始艺术和儿童艺术里寻找新的冲动”。他们“迷恋的变形美、装饰美、稚拙美和抽象美，是有其美学追求的”[①]，它体现了一种写实艺术向写意、表现艺术发展的趋势。这在其他艺术领域也是如此。如西方戏剧，也由写实向写意发展，由外向戏向内向戏发展，这尤以西方现代派戏剧为代表；由或话、或歌、或舞的单体剧向含歌舞戏于一炉的多体戏剧发展，如美国的音乐剧热潮（实为歌舞剧）。[②]这些艺术

① 邵大箴：《传统美术与现代派》第308页，四川人民出版社1983年版。

② 苏国荣：《从世界戏剧潮流看中国戏曲》，《戏剧美学思维》第117页，中国戏剧出版社1987年版。

自身发展提出的新要求与西方当时流行的社会思潮相融合，受现代哲学、心理学以及十九世纪以来象征主义的审丑意识和康德、柏格森等人关于艺术的无功利性、艺本是直觉等学说的影响，强调直觉、下意识、梦幻、本能、荒诞、象征等等，与传统艺术形成鲜明对照，出现了声势浩大的西方现代主义文艺思潮。

艺术思潮往往具有两个特征：①新的艺术思想。其中包含新的艺术主张、创作倾向及其反对的对象，以及由新的创作倾向引发的创作活动，包括新的创作原则、艺术手法及体现出的风格特色等。在这个新的艺术思想和创作倾向里，具有符合当时社会思潮和审美需求的重要因素，因而富有号召力，是形成艺术思潮的内在动因；然而在其中也包含着某些不科学的内容，这是它以后随着社会思潮的衰落而衰落的根源。同时，艺术探索中的新与旧总是发展变化的，此时为新的，彼时即为旧的。当一种艺术规范被确立后，随着艺术的创新，往往会引起后来者对原有规范的变革。当这种变革意识成为共识、形成运动，艺术思潮也就应运而生了。②群体性潮流。因为艺术思潮往往是以倡导某种艺术思想的一个或几个艺术流派为核心而形成的审美群体创作活动的潮流化，因此，它是在一定艺术思想和创作倾向下的群体性活动，而且表现为声势浩大、影响广泛的艺术运动和艺术思潮。

（三）艺术流派、艺术思潮与创作方法的关系

艺术流派、艺术思潮、创作方法等术语既有区别，又有密切联系。

首先，就艺术流派和艺术思潮的区别来说，艺术流派是艺术主张、创作倾向、艺术风格等相近或相似的创作主体的群体化，而风格成于个人，因为风格是创作者独特艺术个性的集中表现，是艺术家创作成熟的标志，具有风格的艺术家未必是哪个流派的成员，但同一流派的艺术家却往往具有相近的艺术主张和艺术风格，这是流派的一个特点。推而广之，便有了艺术的民族风格、时代风格等等。而艺术思潮则是在一定的历史阶段，以一个或几个艺术流派为核心，在相近的艺术思想、创作倾向下进行诸种艺术活动而形成的影响很大的艺术潮流。也就是说，在一个大的艺术思潮中是包含着多个艺术流派的，或是在同一个艺术思潮中可以分化为多个流派。艺术思潮偏重于从社会历史的方面来把握某种艺术思想和审美主张，而艺术流派则偏重从艺术史的角度由艺术主张和风格特色的基本认同而产生的。艺术流派在多数情况下往往是指某一门类艺术中的派别，而艺术思潮则往往包容多个艺术门类中的多个艺术流派。

艺术流派和艺术思潮也是互为前提条件而具统一性的。有时流派的发展和扩大可以形成跨艺术门类的艺术思潮，思潮是以流派为基础的，如十九世纪前期浪漫主义流派发展成席卷欧洲的艺术思潮；有时艺术思潮也可以生发出各种艺术流派，如现代主义艺术思潮就包括众多的艺术流派和创作主张，形式多种多样，方法五花八门，各艺术流派相继汇合成一股强大的艺术思潮。同时，当特别大的艺术思潮产生后，其内部亦可引发或派生多种子思潮，这种子思潮往往是大艺术思潮引发下的艺术流派发展而来的，跨艺术门类的。如西方现代主义大思潮中的表现主义子思潮，它是个声势很大、影响深远的艺术运动，发轫于戏剧，以美术为先锋，推动起诗歌、小说、音乐、电影、建筑等艺术门类，中心在德国而波及欧美，于一九一〇年至一九二〇年间形成高潮，一九二四年随着超现实主义的兴起而衰微。

艺术创作方法与艺术流派、艺术思潮的关系也是既有区别又有密切联系的。在近代艺术史上，三者的关系常常非常密切。特定的创作方法体现了特定的艺术思潮、流派的审美文化精神；某一艺术流派、艺术思潮往往要推崇与之相应的一定的创作方法；而创作方法也因艺术流派和艺术思潮而得以迅速发展，如古典主义、浪漫主义等。但是，艺术流派是艺术派别，创作方法相近只是流派形成的多种原因中的一种；艺术流派与艺术思潮是特定历史时期的艺术现象，创作方法则是艺术家从事艺术创作时所遵循的基本原则，是从人类全部艺术创作中总结出来的基本的创作路数，故是广泛的艺术现象。同时，创作方法具有普适性，可以为各个艺术家、艺术流派、艺术思潮自由选取，在一定的艺术思潮中的各个流派所选用的创作方法也是五花八门的，如在西方现代主义的不同流派中，现实主义、浪漫主义等创作方法的某种普适性影响程度不同地存在着；欧洲古典主义虽是现实主义的一个变种，同时也夹杂着其他创作方法的因素，如浪漫主义的因素。由此可见，各艺术家、各艺术流派、艺术思潮对于创作方法原则上是可以根据自己的需要而自由选用的，没有严格的限制；各创作方法之间也没有绝对的界限，它们是相互渗透，互为作用的。

由于艺术流派、艺术思潮和创作方法之间的关系非常复杂，尤其是十九世纪上半叶的浪漫主义和现实主义需做进一步阐释。由于创作方法具有普适性的特点，在贯穿艺术史的发展中，运用现实主义和浪漫主义创作方法的艺术创作及作品是汗牛充栋的；而在十九世纪前期特定历史阶段的浪漫主义和继之而来的批判现实主义，则首先是作为艺术流派出现的，后来又都发展为席卷欧美的艺术思潮。在这些艺术思潮中活跃在各国的、各艺术门类中分别存在的浪漫主

义或现实主义诸流派，又都各自遵循其浪漫主义的或现实主义的创作方法的基本原则，产生了一大批优秀的代表性艺术家及作品以及相应的理论阐发。因此，十九世纪上半叶欧洲的浪漫主义和现实主义既是艺术流派，又发展为艺术思潮，其间又充分体现了创作方法的基本原则，从某种意义上可视为三位一体。

研究艺术流派、思潮与创作方法是有其现实意义的。首先，有利于直接推动各时代艺术的蓬勃发展。艺术流派与艺术思潮直接推动了各时代艺术的发展，这从艺术史特别是近代艺术史上表现出来的主要艺术流派、艺术思潮的兴衰得失的流变过程中可清楚地看到。各个时代、各艺术流派和艺术思潮的产生，往往有其内在的社会动因和艺术动因，在竞争中，其艺术思想和艺术创作如果适应了历史发展的需要和艺术创作的规律，便会应运地产生和兴盛起来，反之，便走向衰亡。而且随着人类历史继续向前发展和人类审美意识的进一步提高，艺术思潮、流派的活动和作用也越来越会呈现出自觉的目的性。因此，研究艺术流派、思潮，探索其内部的原因和规律，对于增强艺术创作的自觉性，推动艺术的发展具有重要意义。

其次，有助于深入了解艺术家及其作品的内在意义。在艺术流派、艺术思潮中搏击或在其裹挟、影响下的艺术家，感受着社会的脉搏，呼唤着时代的强音，其作品必然体现出与该时代社会思潮及艺术思潮的内在联系。如果不了解该时代的社会及艺术思潮，则很难把握艺术家的创作及作品深广的社会历史背景及其历史地位，影响对艺术作品内在意义和深层意蕴的把握。如果对欧洲文艺复兴运动毫不了解，我们对但丁《神曲》的内涵和地位的理解就不会有什么深度；如果对西方现代主义艺术思潮一无所知，也无法理解卡夫卡《变形记》中的主人公一夜之间变成了大甲虫所揭示的对异化世界的深刻感受。

再次，进一步证明再现与表现相统一是艺术自身的规律之一。现实主义和浪漫主义创作方法由于体现和依据的是再现与表现辩证统一的艺术规律而具有强大生命力和开放体系的特点，从而可以随着艺术史的发展而不断吸收、丰富、调整、更新，有机地互相渗透地结合在一起，在艺术史的长河中永不衰竭地遨游前进。再现与表现是从人类开始出现文艺创作直至今天的任何艺术家都会遇到的首先要解决的问题。人类的任何生产活动（包括物质生产和精神生产）都是客观物质对象和主观思想感情的统一，属于精神生产的艺术创作更加突出地需要首先解决这一问题。在艺术创作中的主体思想感情和客观社会生活原本都是不可缺少的两个方面，但在创作过程中，由于每个艺术家的个性、气质和艺术趣味等不同，有的作者自觉不自觉地偏重对生活的客观描绘，有的则偏重对思

想感情的主观抒发，因而随之出现的艺术作品便有偏重再现和偏重表现的区分。随着人类艺术史的发展和人们对艺术生产特点和规律认识的深化，便自然而然地出现了偏重再现的现实主义和偏重表现的浪漫主义的创作方法与流派。也就是说，现实主义和浪漫主义创作方法和流派因其符合艺术创作是再现与表现相统一的艺术规律，而具有极大的包容性和生命力。如果我们从这个角度和意义去看现实主义和浪漫主义创作方法，则会感到作为“开放体系”应是它们的本来之义，并且随着时代的发展，人们将更加自觉地驾驭这个艺术规律，使它们开放得更加符合各个新时代的要求。现在欧美第一流的艺术家也都认识到了艺术创作应当具有开放的精神，吸取其他诸流派的精华和一切适宜的艺术表现手法来丰富自己、充实自己。择其善者而从之，其不善者而改之。正如一九八一年诺贝尔奖获得者卡奈蒂所说：“一切榜样中的精华我都向他鞠躬致敬。”“现在这一观点可以说在西方已普遍深入人心：判断一部作品是不是现实主义的，不在于它采用哪种形式，而在于它采用的这种形式事实上反映了或表现了现实没有。”①

由于现实的社会生活是不断发展的，因此每个时代的艺术家所反映或表现的生活就必然是不同的。从近代艺术思潮、流派和创作方法的发展经验和教训中可以肯定地说，艺术的任何创作方法为了在艺术史的长河中，在各个艺术流派的竞争中立于不败之地，就需要把握这两点：①要随着时代的发展而吸取新的时代的社会生活养料和时代精神的乳汁；②要善于不断吸取其他诸流派艺术创作原则和表现手法中之精华来充实自己。惟其如此，才能不断地壮大和发展起来，使自己的本体和原则变得更充实、更有活力和更优化。

思考题：

1. 艺术家与社会的关系是怎样的？为什么要强调艺术工作者必须要有为艺术而献身的精神？

2. 为什么说艺术家是艺术生产过程的主宰者？所谓艺术生产和艺术作品的不可替代性是什么意思？

3. 艺术家应当具有哪些方面的修养和审美创造能力？艺术心理定势有哪些奇异的功能？为什么说不断优化艺术心理定势是艺术修养的最高目标？

4. 艺术创作过程可分为哪些基本阶段？

---

① 叶廷芳：《现代审美意识的觉醒》第30、65页，华夏出版社、安徽文艺出版社1995年版。

5. 什么是意识？什么是无意识？无意识有哪些种类？它与意识的关系是怎样的？

6. 灵感有什么特征？灵感产生的条件是什么？为什么艺术灵感的顿悟正好就是艺术家所急需要解决的问题？揭示产生灵感的条件的意义是什么？

7. 形象思维有哪些特征？形象思维逻辑有哪些思维形式和思维规律？掌握形象思维逻辑有什么意义？

8. 什么是艺术思维？艺术思维中的形象思维和抽象思维是怎样互相转化的？

9. 什么是艺术的创作方法？艺术创作方法与表现手法的关系是怎样的？

10. 现实主义和浪漫主义各有什么特征？为什么说现实主义和浪漫主义两大创作方法是艺术史的主流？

11. 什么是艺术思潮？什么是艺术流派？两者的关系怎样？研究艺术思潮、艺术流派和创作方法有什么现实意义？

本章主要参考书目：

吕景云、朱丰顺：《艺术心理学新论》，文化艺术出版社1999年版。

王宏建、袁宝林主编：《美术概论》，高等教育出版社1994年版。

黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆1979年版。

《罗丹艺术论》，人民美术出版社1978年版。

叶廷芳：《现代审美意识的觉醒》，华夏出版社、安徽文艺出版社1994年版。

第五章　艺术作品论

在前一章考察了艺术家的创作活动之后，我们就要再进一步，考察艺术创作活动的成果——艺术作品。作为艺术家精神生产的成果，艺术作品具有物态化的存在方式，它标志着艺术家创作活动的完成，同时也是艺术接受与消费的基础。艺术作品是艺术的真实存在，是艺术价值的真正载体，又是一个独立的整体，它包含着丰富的内容，集中地体现了人类的审美经验、审美意识和审美创造。这意味着，艺术作品是一个重要的研究课题，在理论上人们可以从不同的角度和方面去阐释它和研究它。在本章中，我们将主要讨论艺术作品的构成因素、艺术作品的相关属性以及艺术作品的艺术美等方面的问题。

第一节　艺术作品的构成因素

任何一部艺术作品，当它作为欣赏对象的时候，都是在经过了艺术创作熔炉的冶炼之后，以一个由它的各种因素、层次融合而成的完全的整体形态展现出来的。但与艺术创作的特点在于融会、综合相反，剖析、分解恰是理论研究的特点。以完整形态出现的艺术作品一旦到了理论研究的领域，就会被分解为各个组成因素和层次。

对于艺术作品这个有机的整体，我们可以从结构层次上，把它的构成因素概括为两个方面：外在的物质形式方面和内在的精神内容方面。在具体的艺术作品中，这两个方面的因素是相互渗透、融会合一的。艺术理论与实践都需要我们本着探秘式的剖析、分解的原则展开对于构成艺术作品内容与形式诸因素的研讨，这有助于加深对艺术作品的理解，从而更自觉地进入艺术创作和艺术

鉴赏的领域。

一、艺术作品内容与形式的辩证认识

（一）从前面的章节中我们已经了解到，艺术作品不是天然的自在自为之物，而是艺术家心智的结晶、艺术创作的成果，是“艺术家——艺术创作活动——艺术作品——艺术接受”这一系统的艺术流程“链”上的重要环节。这个“链”是一个流程，艺术作品是这个流程的一个点，它既是独立的，又与其他各环节之间紧密关联，并形成了缺一不可的关系。我们所要探讨的就是在这个位置上的艺术作品的内容与形式，并由此引出我们的两方面的思考。

首先，艺术作品经过孕育、生产的过程，物化成形于艺术创作的终端而获得了独立的生命，从此世上增添了一个具有独一无二内容与形式的客观存在的艺术作品，它有自己的空间、自己的“个性”，所以，对待艺术作品应以专门的目光给予关注。对艺术作品进行研究，首先应立足于作品本身，对其内容与形式诸因素进行分析。另一方面，艺术作品也和世上任何事物一样，在自己的位置上，以自己的方式与其他事物构成各种关系，如果忽视这些关系，就不可能真正了解艺术的本质特征，尤其是艺术作品的人为的且是精神劳动产品的这一性质永不会改变，其外缘联系可以说就是构成它的本质内容的一部分。艺术作品有条件地获得了生命，其艺术生命也是有条件地存在与延续——在不断的艺术鉴赏中或得到延展，或者消亡。其实，若从根本上来看，艺术作品也只有在这个位置上它才是艺术作品，一旦离开这个位置，那它就或者消失，或者什么都不是。

有了上面的思考，就有可能避免两种对艺术作品的错误认识。一种是把艺术作品仅仅作为研究其他事物或现象的附属品，从而机械地分割开作品的内容与形式，并弃形式于不顾，而把作品完全定性于其传道明理的内容一边，让内容仅成为装载政治、道德、哲学、心理学等等的容器，或仅作为指引到作者、鉴赏者及历史、时代生活中去的指路牌。这种理论的结果必然导致对艺术作品的非艺术化的认识。这种错误倾向盛行于二十世纪上半叶的苏联，并产生了广泛的影响。另一种是利用艺术作品与现实生活的差异性这一点，而把艺术作品从它由以产生和发展的各种背景中完全地抽取出来，拒绝社会、时代、政治、经济、历史、文化等因素对艺术作品内容的影响、干预和作者主观因素及鉴赏者的感受对艺术作品内容的部分规定性，强调艺术作品是一个自身完善的整体，不需

要从外部得到解释，主张艺术作品中只有形式，没有其他成分。这种切断艺术作品与社会文化一切联系而对艺术作品进行彻底孤立研究的方法，其必然的结果是走向形式主义的道路而导致对艺术作品的片面解释。二十世纪初俄国形式主义文学理论学派和之后的欧美新批评派的某些理论及唯美主义的理论即持这种视点，其影响至今犹在。

上述两种观点相左的倾向，从表面看，是对艺术作品内容与形式的不同侧重或说极端主张的问题，但本质上却能找到共同点，即都未能正确地认识艺术与现实生活的审美关系，具体一点说，都是错误地把艺术作品的内容等同于现实生活的内容，由此，一个视艺术作品内容为通向现实生活的通道而加以舍弃，只承认形式，不承认内容，以此宣布艺术作品与现实生活无关（这是误解，其实形式与社会生活不无关系）；一个视艺术作品为一大容置现实的工具，随意往里面装添现实内容，让它超载负重，尽力加以利用。其结果两者都因此走向了极端，对艺术作品做出了片面性的解释。

明确了应该避免的，同时也就对应该坚持的有了更为清晰的认识。

（二）艺术作品内容与形式两个概念的产生是有其本质依据的，因为对于艺术作品做这样两个方面的思考不仅符合艺术欣赏的规律，而且也符合艺术创作的规律。

虽然对于艺术作品的内容与形式可以分开来加以思考，但这并不是说在具体的艺术作品中内容与形式是可以分开来的。事实上，在具体的艺术作品中，内容与形式是不可分离的统一体的两个方面，内容是有形式的内容，形式是有内容的形式，“内容即具有形式于其自身”，“内容非他，即形式之回转到内容，形式非他，即内容回转到形式”，[①]内容与形式两者都以对方的存在而存在，是互相包容互相转化的关系。如果要问，是否存在只有内容而无形式的艺术作品？回答是不存在。因为任何一部艺术作品的内容都不是抽象的存在，而是凭借一定的物质材料组成的感性形象才得以展现并诉诸我们的感官的。艺术作品若没有了与之相应的物质形式——文学作品的内容失去了语言、文字；音乐作品的内容失去了节奏、旋律；美术作品的内容失去了色彩、线条、形体等等，那么，这文学作品、音乐作品和美术作品的内容用什么来予以体现呢？而无法得以体现的内容当然是不存在的。同样，也不存在只有形式而无内容的艺术作品，因为诸如上述的那些物质形式因素之所以具有了艺术的价值，那是因为它们体现了某种

① 黑格尔：《小逻辑》第286页，三联书店1954年版。

精神性的内涵，就是说，它们本身都已浸透了内容的“汁液”才具有了某种表现力的含义。正因为艺术作品的内容与形式是个如此内在地毫无间隔地结合在一起的整体，所以符号学美学以“符号语义”与“符号本身”来区分作品的内容与形式，这是有道理的。“我们只能按照意义与符号的区别来区分作品的内容与形式，把内容为该作品所含有的精神充填物、精神的含义、精神的信息，而把形式视为用词、声音、动作、花纹、颜色、体积表示的这一信息、这一意义、这一含义的物质体现。”[①]若单从艺术欣赏的一方面来看，艺术作品所呈现出来的是形式，这形式被认知、被体验了就是内容。

艺术作品的内容与形式所包含的因素可概括为主题、题材、结构、艺术语言、体裁等。作品的内容由内到外地浸润在每个因素里并向外释放着。而艺术欣赏的过程却反向而行，是从体裁、艺术语言、结构、题材直到主题的步步深入，从而达到对内容的深刻领悟。

在我们分别对艺术作品的内容与形式进行分析的时候，根据上述这几种因素的主要特点而把主题与题材划归内容的范畴，把结构和艺术语言、体裁划归形式的范畴。基于内容与形式的相互包容的辩证关系，所以，这种划分也是相对的。

艺术作品是一个有机的整体，所有的组成因素都是非常重要的、不可或缺的。当我们论述每一个因素时，都以同样的真诚尽述它的特长。

二、艺术作品的内容

（一）对艺术作品内容的理解

我们在欣赏艺术作品的时候，最先感受到的是形式，透过形式才进入到对内容的体验。作品内容是它的形式的含义，是作品中表现出来的具体的、生动的生活和情感内涵。

艺术作品的内容来源于艺术家对生活的认识和理解，是艺术家与人生、社会进行精神交往的中介。作品中的生活、情感形态虽与客观物质世界中的生活、情感形态不无相通相似之处，但两者又不能等同，这是由艺术的本质所规定了的。艺术作品是一种特殊的精神生产性质的创造物，所谓对生活的选择、加工、改造，其实就是艺术家在个人体验的基础上，按照自己的审美理想、愿望、意志，

---

① 《卡冈美学教程》第434页，北京大学出版社1990年版。

对生活加以重组、创造。所以，天生带有倾向性质的创作主体的情感、意志等主观因素融入艺术作品的内容而成为内容的重要因素，这是必然的事情。鲁迅的小说《祝福》的内容中不仅包括五四前后旧中国的一个劳动妇女祥林嫂的悲惨命运始末，及以此为线索而展开的具体的生活情节、画面，而且也包含了作者鲁迅的情感态度——对封建社会制度的憎恨、批判，和对封建礼教的牺牲者祥林嫂的深切同情。世界名画《蒙娜丽莎》不仅展现出十五世纪西方新兴资产阶级的妇女温柔、优美的形象，而且我们从那一双永远微笑着的眼睛中和那安详的神情中窥见到了作者的倾慕和爱悦之情。在作品中，艺术家的主观情感倾向不仅是组成作品内容的重要因素，而且也是区别艺术与非艺术形式的明显标志。徐悲鸿笔下的马与生物教科书中的马，虽然两者都是马的形式，但却有不同的意义。前者是艺术的形象，而后者则是自然的形象。因为前者除了具有马的外在形式之外，还具有了某种精神的含义，这精神的含义来源于艺术家的具有丰富内蕴的情感，这马的形式已成为了艺术家思想、意志、理想、情感的载体，是富有表现力的形式了，所以它获得了艺术的魅力。

艺术作品内容是艺术家在意识中创造出来的，所以是一种精神性的内涵。精神本无形，无以把握，但具体的文字、语言、音响、色彩、线条等形式因素却具有可被感官感觉到的特性。有了这些形式，精神性内涵才有所附丽，有了感性显现的机会，并得以诉诸欣赏者的感官与心灵。欣赏者对作品内容的体验也是在意识中进行的，属于精神性的体验，与对物质的客观现实的体验是不相同的。现实自然世界中从树上摘下来的红色的桃子，与以画布、色彩、线条等为物质材料所画的作品中的红色桃子相比，前者是纯物质的，作为物质对象，它所传递出来的主要是它的物质属性信息：肉香汁甜，人们接受了这个信息所引起的是自然的欲望：想吃。而画上的那只桃子，它所传递出来的是精神的信息并直接诉诸心灵，人们投以审美的眼光，获得的是审美的感受，理解了它的精神内涵——对大自然的赞美或它的喜寿的象征意义。

艺术作品作用于人的是精神，我们常说艺术作品能够陶冶人的情操、净化人的心灵、打动人的情感等，这种精神力量就来自于作品的内容，具体地说是来自于内容中的情感与思想，即我国古代理论中的情与理。关于作品中的情感与思想的关系与作用，在下面对主题的论述中将给予说明。

艺术作品的内容不是抽象的概括说明，而是题材、主题、情节、细节等因素化合融会的具体、生动、完整的展现。所以，离开一部作品，而要去尽述这部作品的内容几乎是不可能的事。因为归纳概括出来的内容都不能代替真正意义上

的具体作品的内容。我们常常见到对作品内容所做的介绍性的文字，如《白毛女》表现的是旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人，剧中反映了几千年封建统治阶级对农民的剥削压迫，等等。这些介绍性的文字很有必要，是有实用价值的。但写得再详尽也只是作品内容的梗概，任何介绍和评论都无法做到对作品内容的完整表述，因为它们无法做到把作品本身的具体的艺术形象呈现出来。所以要想真正了解一部艺术作品的内容，只有从头到尾地把它欣赏完，真正领会它的含义。这一点，对于任何门类的艺术作品来说都不例外，尤其是音乐作品的内容，更不是用文字所能完全表述的。因为音乐作品的内容除了借用标题、歌词、歌剧剧情等所传达出来的非音乐性的内容外，还包含“基本情绪、风格体系和精神特征”[①]这三方面直觉可听、非想象的音乐性内容。所以，对于音乐作品来说，非用自己的耳朵听过，而且体验了，否则就无从了解它的全部内容。音乐辞典、名著欣赏之类的书籍中对于作品内容的介绍都不是真正意义上的作品的内容，或者说不是作品的全部内容。当然这些书籍的一些常识性的介绍，对于提高欣赏者的审美意识和审美能力是非常必要的。

从艺术欣赏的角度来看，艺术作品的内容具有不确定性的特点。对于艺术作品内容的掌握情况因人而异，就是说接受作品内容是需要一定的条件的。对于一个文盲来说，世界名著《红楼梦》也仅是一张张带墨痕的白纸，对于非音乐的耳朵，贝多芬的《第九交响曲》也只不过是一种声音而已。这是两个极端的例子。对于一般的欣赏群体来说，也存在着鉴赏能力与审美经验的差异性。艺术欣赏不是对作品中所规定的内容的简单接受，而是较为复杂的精神活动。欣赏者各有不同的生活经验、情绪记忆、形象记忆，面对同一作品的内容，就会产生不同的联想、想象、体会，在某种程度上，欣赏者是参与了作品内容的再创造的。所以“有一千个读者，就有一千个哈姆雷特”这种说法是有道理的。因此，也可以说，作品的内容是艺术家和艺术欣赏者共同创造完成的。

（二）艺术作品内容的构成因素

艺术作品的内容由题材和主题两种因素构成。

1. 题材

题材的概念有两种含义。一种是指艺术作品中所表现、描绘的生活、情感

---

① 张前、王次炤：《音乐美学基础》第81页，人民音乐出版社1998年8月版。

的范围或性质，也称取材范围，这是广义的题材的概念。人们往往从这个意义上来区分艺术作品的种类，如“言情片”、“灾难片”（电影）、“山水花鸟画”、“人物画”等等。实际就是“爱情题材”、“灾难题材”、“山水花鸟题材”、“人物题材”。其他诸如“战争题材”、“历史题材”、“神话题材”、“儿童题材”、“悲剧题材”等，都是从不同层次上对取材范围、性质的概括性的强调。这种广义的题材概念与一部具体作品中的题材相比，它是宽泛的，带有归类的性质。它体现出来的不是具体作品中题材的独特性，而是与其他作品的题材的共性特征。

另一种是狭义的题材的概念，指的是构成已被规定了的作品内容的基本的材料，即作品中表现出来的具体的生活形态和情感形态。在小说、戏剧、影视、绘画等作品中，题材就是所叙述、描绘的具体事件、景物等，用高尔基的话说“是作品中具体事件和人物的相互作用”①。例如美国影片《泰坦尼克号》的题材，狭义地讲，就是片中全部的故事情节和人物活动所组成的画面；广义地讲，这部影片的题材既可称为“灾难题材”，也可称为“爱情题材”。

上述两种题材的概念各有其含义和价值，人们通常在不同的层次和意义上分别对它们加以使用。

题材与素材既有联系又有区别。题材是从素材中提炼、加工而形成的，素材是题材的原材料。艺术素材蕴藏于广阔的社会生活之中，丰富多彩的社会生活、姿态万千的自然风物都可能成为艺术的素材，但只有因艺术家兴趣所致而进入创作视野，并能引起创作冲动的感性的生活材料，或原创的艺术资料，才可称为素材。素材的来源是多方面的：亲身经历、耳闻目睹、口头传说、书籍记载等等。作家巴金就是以自身经历为素材提炼、加工成《家》、《春》、《秋》的题材的。小说《小二黑结婚》是作家赵树理根据他所住小山村里耳闻目睹的真人真事加工写成的。那些真人真事是生活的原始材料，赵树理对它产生了兴趣而积累了起来，这时，这些原始材料就成了素材。当他根据自己的创作意图对这些素材进行改造、概括，并组织成为《小二黑结婚》时，这些素材就转变为题材了。

素材是题材的基础，在各门类艺术的创作之前都不会放弃素材的积累这一重要环节。美术家们用速写、素描、写生、照片等方式来积累形象资料，影、视、小说作家们更是重视从生活中而来的素材库藏，作曲家们尤其重视对民族民间的原创民歌、舞曲的积累。俄罗斯十九世纪作曲家格林卡把他在乡间听到并广泛流

① 《卡冈美学教程》第435页，北京大学出版社1990年版。

传的两首最能反映俄罗斯人民生活本质方面的民歌——婚礼歌曲《从山后，从高高的山后》和舞蹈歌曲《卡玛林斯卡亚》作为创作素材，直接用进他所创作的《卡玛林斯卡亚》幻想曲并成为作品的主题。由于对这种原始艺术资料的成功运用，使这首交响乐曲不但描绘出俄罗斯农村生活的鲜明画面，而且也准确有力地揭示了俄罗斯人民的性格特征。

从对素材的积累到对素材的加工、取舍、提炼，都体现了艺术家对客观现实生活的某种关注、倾向，体现了艺术家的审美情趣、艺术的眼光和艺术的功力。虽然题材不是制约作品价值的惟一因素，但对题材的选取是真正进入到艺术创作的第一步，所以选材是关涉到作品的定向，甚至成败的第一关键。这种说法不为过。艺术家只有做出了最佳的选择，才能找到与自己所要表达的思想、情感相契合的最恰当的题材。鲁迅所说："选材要严，开掘要深，不可将一点琐屑的没有意思的事故，便填成一篇以创作丰富自乐。"[①]就是对题材的意义的充分重视。

针对题材的作用和价值，在艺术理论中曾有过两种著名的观点——"题材无差别论"和"题材决定论"。直观两个题目便知，前者对题材的价值和作用是漠视的，不承认题材之间存在意义上的差异，所以选材无关紧要；而后者是明确地用题材的价值代替作品的价值，把题材的地位和价值强调到越界的程度。这两种观点都有偏颇之处，很明显都是违反艺术的原理的。对此，我们认为题材的美学价值和社会意义不容忽视，题材与题材之间的差别是客观存在的。但对题材用"决定"一词来定位它的作用和价值却是不科学的。

任何观点的提出都有其理论的根据和目的。"题材无差别论"的理论根据是把艺术只规定于形式一方面，而对于艺术价值来说，题材只不过是借以表达艺术家的艺术感受的一种媒介而已。"只有外行和一般大众才对题材和故事感兴趣，而美术家们则只关心那些与绘画、雕塑等的本质特征相联系的艺术语言，比如说，空间、结构、色彩、线条等在作品中的艺术表现。"[②]从艺术家对艺术语言的关心和钻研中，可见艺术家的素质和修养；但从对艺术作品的其他因素的排斥中也可见艺术思想的偏颇。作为艺术内容，题材中所包含的社会意义从精神上会给人们以启迪，任何时代都不会对艺术的这一社会作用采取拒绝的态度。另外，艺术作品的价值是从整体上体现出来的。诚然，我们可以从内容与形式两方面

---

① 《鲁迅全集》第四卷第368页，人民文学出版社1991年版。

② 《美术概论》第217页，高等教育出版社1997年版。

去强调各自的价值，但这绝非以排斥对方为条件的。作品的价值是艺术的各种因素的价值之和，而不是任何一方可以替代的。既然作品中内容与形式诸种因素密不可分地融为一体，想舍对方而独占价值的“荣誉”，那怎么可能呢？

只有在承认题材的价值的基础上，才能谈题材的差异性。选材绝非无足轻重的事，除了上述的为了作品自身的完美而需要从严选材之外，对题材性质的差异也应有所认识。

社会生活多种多样，生活意义也各有不同。取材于社会生活的题材与题材之间必然存在着差异，有表现艰苦卓绝斗争生活的“重大历史题材”，也有表现生活小浪花的“普通生活题材”，这些都是社会所需要的题材。但不同的题材在思想容量和社会意义上的差别也是客观存在的，就是说，题材的性质关系到作品的美学价值和社会意义。面对着一幅普通的人物画和罗中立的《父亲》，在没有任何其他客观因素制约的情况下所做出的公允评价的结果，肯定是后者的价值更高。但这并不是说那幅普通的人物画就没有价值。题材之间不但存在差异，而且可以进一步地说，并不是所有的生活素材都可以作为题材的。鲁迅说：“世间实在还有写不进小说里去的人。比如画家，他画蛇，画鳄鱼，画龟，画栗子壳，画字纸篓，画垃圾堆，但没有谁画毛毛虫，画癞头疮，画鼻涕，画大便，就是一样的道理。”[①]作为艺术，作品的题材是应该具有艺术的标准的，并非凡是生活中有的，就可以在艺术中去表现。如果以完整的艺术观念来考虑，题材不只是内容的问题。题材的最低标准是要具备一定的美学价值和一定的社会意义，只有如此，才值得在艺术中去表现它。

题材的差异性是“题材决定论”由此生发的理论依据，但“题材决定论”从根本上是违反艺术原理的。“决定”后面是一个变数，可以随意添上什么内容——阶级性质、审美价值、社会意义等等。但这些都非题材自身所能决定了的。整部《红楼梦》的题材可以概括为封建社会的老老少少才子佳人们的生活情景画面，但不能说《红楼梦》就是封建阶级性质的艺术作品。题材仅是作品内容中的一个成分，无论如何它的作用不能超越自身的能力。“选材要严”，“开掘”也“要深”。在具有丰富的生活感受、深刻的思想见识和深厚的艺术功力的艺术家笔下，不论是革命战争的大题材，还是花鸟鱼虫的小题材，都能使作品蕴藏着深刻的精神内涵和广泛的社会意义。艺术作品的审美价值、社会意义是由统一在一起的内容和形式的完美程度决定的。

---

① 《鲁迅全集》第六卷第483页，人民文学出版社1991年版。

“题材决定论”的观点自古以来就在艺术理论中占有异常重要的地位。如在西方美术理论中，把题材划分为宗教、神话、历史、风俗、风景、静物这样一个自上而下的等级次序，就是题材决定论的一种表现形式。这种题材等级的划分，充分体现了神权统治阶级的思想、意志。从这个理论观点产生的历史渊源和目的来看，其理论视角一开始就是超越了审美界限的，它把艺术的内容与社会的一切文化意识形态、社会生活意义粘滞在一起，以致很容易在一定的历史条件下使艺术成为统治者肆意玩弄的工具，成为政治家、道学家们思想观念的传声筒，在这种情况下，艺术自然就可能远离自身，成为一种赤裸裸的宣传政治思想和道德观念的工具。

“题材决定论”与“百花齐放”的艺术方针唱反调，也是对艺术家的创作个性的压制。茅盾曾说：“重大题材的作品好比百花园里的参天松树，而重大题材以外的作品好比百花园里绕阶沿砌的映山红，光有松柏，这百花园未免单调，正如光有映山红未免单调一样。”[①]社会主义艺术提倡题材差异性与多样性的统一，只有这样，才能满足社会对艺术的多方面的要求。

2. 主题

“主题”一词始创于德国，本是音乐术语，指的是乐曲中最富特征性的核心乐段。“主题”是本世纪二十年代从对外国文艺理论的翻译中自日本引进我国的。在我国的古文论中与主题相似的概念有“意”、“义”、“旨”、“主脑”、“主旨”等。

主题的产生有两个基本的条件，一是作品的题材，二是作者的思想感情。

作品的主题是透过题材所暗示出来的思想内涵，是作者的主观情思与题材本身的客观意义的“契合”中生发出的具有某种社会意义的思想。用高尔基的话说，作品的主题“是从作者的经验中产生，由生活暗示给他的一种思想”。

作品的主题往往被称为作品的灵魂，是“统帅”，这是有道理的。主题是构成艺术作品的主导因素。在叙事性作品中，主题虽然是作者在对题材的不断深入认识、理解、分析过程中头脑中逐渐形成的一个明确的思想，也就是说是从题材中提炼出来的，但是如果缺少了这个明确的思想的内在的“统帅”、“组织”作用，就是再丰富的重大题材，也只不过是一堆零散的生活材料的堆砌，这样的作品，其思想容量和艺术价值相对来讲要减少许多。在造型及叙事性作品中，情节的安排、人物性格的发展等无不是在主题的导引下有序地进行的。“题材是用艺术手段再现的物理的、物质的过程，而主题是由社会生活本身的进程提出

① 《文艺学新编》第457页，辽宁大学出版社1987年版。

的精神问题。”[①]《红楼梦》中描绘记叙的那些纯物理的、物质的过程，比如许多细节——食品的烹饪、化妆品的调制、丰盛的茄子宴一茄多吃等等，若离开了与小说中的具体环境情节的联系，那么这些描绘和记叙就意义不大了。但事实上，这些描绘和记叙已经嵌进小说的情节中。从这些细节中反映的是封建贵族家庭的豪华的生活状况，这些细节也就从纯物理的过程向精神内容转化，在主题表现中起到不可缺少的作用。正因如此，这些描写和记叙才是十分必要的，同时也是引人入胜的。相反，如果在作品中使那些物理的、生物的（比如性描写）、经济的过程描写游离于主题统帅之外，比如，尽管把工厂生产出新产品的制造过程描绘得十分真实详细，却未能使人从中体味到某种精神意义，这部作品不可能是成功的。我国明清之际的思想家王夫之说：“无论诗歌与长行文字，俱以意为主。意犹帅也，无帅之兵，谓之乌合。……烟云泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵。”[②]这段话很形象地说明了主题的意义和作用。我国当代的电影理论家张骏祥在《谈电影剧本创作中的三个问题》中以很大篇幅阐述主题在剧本中的意义。他认为在剧本中，不仅仅是主要线索，“就是一切结构细节也和主题思想有关，或者说，应该以主题思想为取舍标准”。[③]

普列汉诺夫在针对托尔斯泰的情感论阐述不同看法时说：“艺术既表现人们的感情，也表现人们的思想。”其根源是艺术家在感受生活的同时不可能不思考生活，不可能不对生活下判断，“纯客观的，没有是非之心、好恶之心的感受，是不可能的。作品是对于具体事物生动直观的结果，也是理性思考的结果”。“艺术家的眼睛和思想家的眼睛，本来是二而一的。”[④]作品中的思想主导方面来自艺术家。艺术家思想情感的总体倾向在艺术作品中是通过主题集中表现出来的。生活在十九世纪的挪威的戏剧家亨利克·易卜生，创作了著名的批判现实主义的话剧《玩偶之家》，这部作品反映了当时的资本主义社会中，在男权社会法制的制约下，资产阶级家庭生活中的男女不平等及妇女的觉醒。这个主题是从剧中的题材体现出来的，也是易卜生对当时社会直观和思考的结果，是他本着个人的性格、修养、经验等，用心智对他所处环境中的生活状态进行批判，而获得的精神的结晶——思想。

---

① 《卡冈美学教程》第436页，北京大学出版社1990年版。

② 《夕堂永日绪论·内编》。

③ 《论剧作》第271页，人民文学出版社1979年版。

④ 同上，第284页。

艺术作品中的情感与思想，即我国文论中的情与理。情与理是构成作品的内容的重要因素。情与理在作品中“并非抽象地表现，而是用生动的形象来表现”（普列汉诺夫语）。情与理在作品中是融为一体的，或寓理于情，体现为“不说之理”，或寓情于理，体现为“理趣”，情与理就以这样的形态熔铸于题材之中，如盐之溶于水。主题其实就是在艺术鉴赏中，从作品中提炼出凝聚而成的情、理的“精髓”。它是艺术作品的精神力量之所在。

艺术作品的主题呈现出多样化的特点，这与题材的差异性和艺术家主观情感、思想、审美理想等方面的不同及对题材内涵的开掘角度等都有关系。因此，艺术作品的主题可以是政治性的，哲学性的，伦理性的，宗教性的，生活情趣及自然之美等性质的。

在不同的艺术门类、样式或同一门类的不同题材的作品中，主题的体现方式有所不同。文学、戏剧、电影等叙事性艺术作品的主题一般来说比较明确、系统，而音乐、绘画、舞蹈等艺术作品的主题则较为含蓄，书法和某些工艺作品的主题更淡弱，有的作品无主题，比如一些现代作品及一些单纯的图案画，追求形式美就是其主要或者惟一目的。

在描写和表现自然现象或事物的作品中，题材是自然现象或事物本身，而主题则往往是它们的象征意义，或通过这些自然现象和事物的结构关系所传达出来的某种含义。比如中国的文人雅士在诗、画中特别偏爱松、竹、梅、莲等题材，那是因为这些自然物都具有象征性的精神内涵——松柏的伟岸、坚强，竹的清廉、高洁，梅的孤芳自赏，莲的出污泥而不染等。在这些品格中，艺术家找到了情感的寄托，在以这一类的自然物为题材的作品中，这些精神内容就是作品的主题。

音乐是一门比较特殊的艺术，音乐主题的表现形式是多层次的。音乐作品中的主题是由乐曲中的很“活跃”的能发挥作用的旋律，即被称为动机的旋律发展而形成的。乐曲的动机，是一种具有一定节奏型的音型小结构，“它是可以独立的最小单位的乐思，当动机的发展形成了具有一定特征和一定完整性的片断，并具有呈示意义时，就可称为主题。主题是作品发展的重要基础，也是作品的核心。它的数量及样式可多可少，视作品而定，但它常出现于作品的呈示部分，有较鲜明的特点”。“音乐的主题既有表现功能又有结构功能，作为内容，主题的感情色调是很明显的，例如歌唱性的，抒情性的，风俗性的，动力性的，戏剧性的等等。在标题音乐中，主题常被作为大自然、人物、事件，甚至抽象的思维、概念的象征或类比、暗示。音乐在发展中间，主题常会再现、变化、分裂、综合，从而体现出内容的发展变化，因而具有不同的含义。…… 从形式上看，主题也

决定形式的发展，主题展开变化按照一定的逻辑就逐步构成了曲式，并且主题本身往往也影响了体裁和样式。”①

当我们接触到一部作品时，题材是显现的，因为题材是属于艺术形式层次上的外部内容。而主题是一种蕴含，较隐蔽，往往是在了解了题材之后，经过回味、琢磨、认识，才能悟出其弦外之音、感情倾向，进而总结出作品的主题。从这个意义上讲，主题是具有不确定性质的，其原因在前面关于内容问题的论述中已有所提及。这里举例加以说明，比如《红楼梦》的主题，多年来一直是红学界争论的问题之一。人们从不同的角度对它的主题给予抽象、概括——表现封建贵族家庭的没落、封建清王朝的衰败，歌颂宝黛爱情，表现悲天悯人、看破红尘等等。对《红楼梦》主题的众说纷纭这一现象可以从两方面给以解释：其一，这部鸿篇巨制的容量厚阔、内涵丰富，主题意蕴纵横交错，难以抽象概括出中心思想来，所以称《红楼梦》是多主题的；其次，也表明了对于艺术作品来说，从外部的抽象概括中得出的主题思想，可能永远会是相对而言的。

三、艺术作品的形式

艺术作品的内容之所以成其为内容，那是因为具有了与之相应的形式，使内容物化为一种客观的存在。艺术作品的形式，就是作品内容的具体存在的样式。

艺术作品的形式基本上是由内在的结构和外显的艺术语言两种形式因素构成的。通常称结构为内部形式，艺术语言为外部形式。在具体作品中，这内、外两种形式因素是紧密相关、相互渗透、不可分离的。

（一）结构

艺术作品的结构，就是作品中各个局部之间、题材各因素之间的内在关联与组织的样式。这个“结构”指的是存在于具体作品中与艺术语言等其他形式因素一起体现作品内容的名词性的结构。在理论中对作品结构的认识，就是对结构的目的性、功能性的认识。结构的目的性与功能性是统一的，即在于把作品中的各个部分、因素组织成一个既和谐统一，又多样变化的有机整体。

单从结构的角度来看，艺术创作犹如盖房子。明朝王骥德在《曲律·论章法》

---

① 叶纯之、蒋一民：《音乐美学导论》第87－88页，北京大学出版社1988年版。

中谈论戏曲的结构时说："作曲，犹造宫室者然。工师之作室也，必先定规式，自前门而厅，而堂，或三进，或五进，或七进。又自西厢而及轩寮……前后左右，高低远近，尺寸无不了然胸中，而后可施斤斫。作曲者亦必先分段数，从何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作后段收煞，整整在目，而后可施结撰。此法，从古之为文，为辞赋，为歌者皆然。"[①]在中国古代文论里，类似的比喻性论述很多，意在强调整体的结构设计在艺术创作中的重要意义。

艺术作品不是由材料的简单堆砌而形成的，在艺术创作过程中，充分利用艺术的材料（包含艺术家的感受、印象等）按照艺术理想、创作意图，和各门类艺术形式的一些基本原则来创建、组织和构架，这是使内容向物化显现推进的第一步，是作品成形的第一关键。从内容与形式关系的角度来考察作品的结构，那么，围绕主题来组织、构架材料，就是结构的重要特性。

在不同种类的艺术中，结构因素有着不同的表现形态。下面将对具有代表性的几种艺术的结构形态进行概括的分析，意在帮助我们对艺术作品结构形式有更进一步的具体的了解。

在美术理论中称美术作品的结构为"布局"、"构图"、"经营位置"等。这些词语已经说明了结构在美术作品中的意义。结构在美术作品中体现为题材因素、形象及与之相关的色彩、明暗、光线、线条等在作品中的位置及相互的联系。这些都属"大政方针"式的先决性的构架，对作品的成败所起的作用不言自明。"画须站得住，故不可不重布局结构，亦即取舍、虚实、主次、疏密、掩映、斜正、撑持、开合、呼应等原则。"[②]这些原则很有代表性，具有普遍的意义，尤其像"取舍"、"虚实"、"主次"、"疏密"、"开合"、"呼应"等，在各门类艺术中都是组织结构所要考虑并要解决的问题。

在小说类叙事性作品中，结构的功能主要表现在故事的编织，包括不同人物之间关系的建立，及由此引出的细节、情节、环境的安排，主、次线索的穿插、开头结尾的设置、事件详略的处理，叙述顺序的布置等。小说与造型艺术一样，也有个"经营位置"的问题。在小说中叫"布局谋篇"。总之，通过一定的合理的组织结构，才会使形象的各部分、各因素之间的关系得到妥当的处理、安排，进而使作品的内容得到充分的表现。

作为综合了戏剧、音乐、美术、文学等各种艺术因素的电影艺术作品，我们

---

① 《中国古代文论类编》上卷第558－559页，海峡文艺出版社1990年版。

② 《潘天寿谈艺录》第117－118页，浙江人民美术出版社1997年版。

可以从不同层次上，比如从画面的构图、戏剧故事的编织、音乐与画面的情绪、节奏的衔接、配合等方面来思考作品结构的问题。但电影就是电影，“电影艺术的基础是蒙太奇”[①]（这是普多夫金1928年在他的《论电影的编剧、导演和演员》中的开篇语，直到今天也未过时）。电影把综合进来的各种艺术因素，最终都纳入到自己特有的结构体系——镜头与镜头的组接关系中。

电影艺术中有分镜头和蒙太奇的概念，实际上分镜头和蒙太奇是电影创作过程中最具实际意义的一项活动的两个操作方面。分镜头——蒙太奇符合艺术创作的选择、加工和组织构架的一般规律。影片中的每一个镜头都是整体构思中的一个单元，所谓蒙太奇，就是按照整体的构思，和一定的结构规则，把一个个单元给以组接、综合，从而形成了电影艺术的特殊表现手段、自己的艺术语言。可以说，电影的语言是结构中的语言，因为内部结构是镜头组接的依据。“结构是电影思维所由体现的骨架。”[②]电影是在结构中叙事和说话的，影片中不同性质的结构如表现性的、叙述性的、象征性的、隐喻性的等结构，就会形成与之相应性质的电影语言。

电影的结构既有组织结构的功能，又有表现的功能。电影镜头中的构图和镜头的剪辑，都体现出某种意义，把影片中所要传达的思想、感情无言地提示给观众。比如，屋子里正在举行婚礼，隔窗望见外面走过送葬的队伍。这样的构图其象征意义是很清楚的：这是错误的婚姻，不幸将会来临。再如电影《白毛女》中，前一个镜头是恶霸地主黄世仁在厅堂帷幕前凌辱喜儿，下接的是高悬的匾额“积善堂”三个字的特写镜头。把这样两个镜头接在一起，就是对地主阶级凶残、伪善本质的揭露和批判。

“电影形象内容是特定结构中的内容，离开这个结构就不能存在，所以电影结构又是内容的组成部分。结构是已具雏形的内容和尚无细节的形式，是内容与形式之间的过渡地带。”[③]

考察音乐作品的结构特征要从音乐作品内容与形式的独特关系谈起。组成音乐作品的物质材料是抽象的、不具语义性的音响，这就形成了音乐作品内容与形式的独特关系。与“形式隐伏在内容中”[④]的具象艺术不同，音乐是一种“内容隐

---

① 欧纳斯特·林格伦：《论电影艺术》第43页，中国电影出版社1993年版。

② 《电影美学》第158页，中国文联出版公司1983年版。

③ 同上。

④ 叶纯之、蒋一民：《音乐美学导论》第128页，北京大学出版社1988年版。

伏在形式中”[①]的艺术。从某种意义上来讲，音乐的形式即它的内容，形式因素在音乐作品中占有特殊重要的地位。音乐作品的结构就是音乐形式的构成方式。音乐作品的形式之所以是一个严密的有机整体，而不是音响的“杂乱无章的偶然集合体”，[②]那是因为在音乐作品中，从局部到整体，结构的功能性得到了最充分的体现。音乐作品结构的作用在于，使音乐语言的各种因素依照一定的音乐的逻辑，得到了合理的组织安排，使作品成为发展变化、多样统一的有机整体。

音乐作品的形式是由不同层次的因素构成的，最基本的形式元素是与情感因素相对应的力度、速度、色彩、节奏（节拍）、音程（音高）等。而通常被称为音乐语言的旋律、和声、复调、配器、曲式等因素，就是对这些基本的形式元素的有效组织和运用，它们之中都包含两个以上的基本形式元素在其内。音乐语言的每个因素本身，既是音乐形式的组织手段，又是音乐内容的表现手段。比如既是形式又是内容的旋律、主题，它们在作品中的结构作用十分突出。再如和声、配器等因素也都具有结构的功能。复调可以说表现的就是一种结构美，起码是一种结构意义大于表现意义的因素。至于曲式，那是各种形式因素按照一定的关系所构成的具体的音乐样式，是一种具表现功能的结构模式。比如西方音乐的二段体、三段体、奏鸣曲式、回旋曲式、各种变奏曲式等等；中国传统的宋词、元曲等也都有各自的格律、模式。唐代大曲的模式是：“散序”（慢板引子）、“靸”（过渡段）、“中序”（抒情的慢板歌唱）、“破”（快板的舞曲），琴曲《广陵散》的曲式是：“开指”、“小序”、“大序”、“快板”、“正声”、“乱声”、“后序”等等。

曲式作为结构模式，虽是形式上的特点，但它却是为内容服务的。音乐也如其他艺术一样，最初的形式创造一般都是为自由表达内容的，是无意于规律而合规律的。既然潜在的形式规律被总结、固定了下来，那么其最初的对于一定内容的适应性也会相应地跟随而来，以至一定的曲式对内容具有一定的规定性（起码在一定的历史时期内）。这样，曲式就成为传达一定情感内容的载体，通过这一载体，使具有一定修养的听众也就容易做到对作品内容的理解。

正如每部作品内容都是独特的一样，每部作品的形式也是独特的。况且，曲式也是在发展变化的。从这个意义上讲，每部音乐作品都是一部曲式。当然，只有那些经典作品的结构，才会以严谨的音乐逻辑、高品位的规格，呈现出思想的魅力和程式美的魅力。因此，它们常常被作为曲式分析的范例，为大家所

---

① 叶纯之、蒋一尼：《音乐美学导论》第128页，北京大学出版社1988年。

② 同上，第82页。

学习、鉴赏。

音乐作品结构的基本要素有重复、对比、层递发展、对称均衡等。这些要素都是技术性很强的发展乐思的重要手段，也是符合音乐形式美原则的一些基本结构方式。不同作曲家的个性化地对这些要素的运用，就会创造出风格各异的音乐作品。

戏剧作品中的生活、思想容量很大，与情节小说类似。但戏剧结构和小说结构却有完全不同的含义。戏剧不是如小说一般的叙述，而是以演员的动作（包括语言、行动、心理活动等），在由有限的舞台时空所构成的一个个情节场面中当众表演故事。“一出戏就是一个庞大的动作体系。”[①]所以，戏剧结构的基本任务就是“选择不同人物的动作，把它们组织在一起，使它具有完整性和统一性”。[②]动作性及戏剧舞台的时空特性，形成了对戏剧结构的“苛刻”要求。剧作家要以特殊的舞台时空构架思维，在高度集中凝练的框架结构中线索清晰而紧凑地编织繁杂丰富的内容，做到让众多的人物在集中的同一场面中合情合理地构成具体的关系，把戏剧动作、冲突、情境纳入到因果相承、紧密联接的场面中，让戏剧矛盾的发生、发展按照因果逻辑向前推进，直到解决。高度的凝练集中是戏剧结构的大原则，其他结构上的一些必要手段如明场、暗场的设置，悬念的提出，情绪的起伏，节奏的掌握等都是在大的框架下的运作。诚然，戏剧是综合性艺术，其魅力来自于整体的成功。但相对而言，结构之于戏剧，其作用超乎寻常——与其他戏剧因素相比，结构是第一义的，对此，中外戏剧理论家们多有清楚的认识。布莱希特曾说过结构是“戏剧的灵魂”，“是举足轻重的部分”。[③]亚里士多德在《诗学》中总结出悲剧的六个成分：形象、性格、情节（在《诗学》中，“情节”指主要情节，有时候可译为“布局”）、言词、歌曲与思想。“六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排”[④]，“只要有布局，即情节有安排，一定更能产生悲剧的效果……”[⑤]，“因此，情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂”[⑥]。我国清代著名戏剧理论家李渔，在戏剧表现这一层次上提出“结构第一”的理论。他在《闲情偶寄·结构第一》中说：“至于结构二字，则在

---

① 谭霈生：《论戏剧性》第258页，北京大学出版社1984年版。

② 同上。

③ 《文艺理论译丛》1958年第1期第159页。

④ 《西方文论选》上卷第59页，上海译文出版社1988年版。

⑤ 同上，第60页。

⑥ 同上，第60页。

引商刻羽之先，拈韵抽毫之始……”[①]他说有的戏剧作者费心制作，惨淡经营，用心良苦，但却不能搬上舞台演出，其原因“非审音协律之难，而结构全部规模之未善也”[②]。毛病出在全篇（剧）的结构不当上。

艺术实践证明，如果一出戏的结构欠佳，就将一损俱损，这部作品在艺术上的成功的可能性就近乎为零了。所以，在表现层次上认为戏剧的结构是第一义的，这种认识是正确的，因为它与戏剧的客观规律相符合。

（二）艺术语言

语言，是人类最基本的交往、表意的工具和方式。艺术语言，是一种比喻的说法，指的是它在艺术作品中起到类似语言的表情达意的作用。事实上艺术语言就是艺术作品的物质表现手段，是作品的外部形式。

艺术语言是“感性的、表象性的和情感化的……”[③]艺术语言的这一重要特征是艺术本质构成的一个方面。艺术语言虽然与人类自然语言有着同样的达情表意的目的与功能，但两者所采取的方式和途径却不相同。艺术语言不是如自然语言那样用已经成为客观实体抽象符号的文字词语来达到对世界的清晰、精确的认识和了解。比如“桌子”一词，作为符号，它是客观真实存在的桌子实体的抽象。文字语言中的“桌子”与客观实体的桌子是一一对应的精确的关系。就是说，自然语言对客观世界的观照是实际的、精确的。而艺术语言却是表象的，它对世界的观照是情感化的，因而带有象征性的意味。一幅画或一首乐曲的艺术语言所“告诉”我们的不仅是客观世界的实际存在，而且还“告诉”我们客观世界所存在的某种意义。画家程十发在《生活·艺术·生活》[④]一文中讲到他的关于一幅画的创作过程：他想以年轻钢琴家顾圣婴被迫害致死的事作为题材，来表现“文革”时成千上万的类似事件。经过反复构思设计，最后的处理是嵇康正在抚琴吟唱，旁立一女僮，手持一觥。画中既无刽子手，也无血淋淋的场面，但画面语言明显地表明，嵇康面对死亡从容不迫，女僮对嵇康满怀敬仰之情。程十发在文中说：“或许有人会问，嵇康旁边的那位女孩是谁？无疑，我会直截了当地说，

---

① 《中国古代文论类编》上卷第561页，海峡文艺出版社1990年版。

② 同上。

③ 何国瑞主编：《艺术生产原理》第355页，人民文学出版社1989年版。

④ 《美学与艺术讲演录续编》第350页，上海人民出版社1989年版。

那女孩就是我。”“我正是想通过这样的艺术处理来表达我，以及所有幸存于世的人们对英杰的怀念。所以，艺术作品的最后形式并不一定就是原来灵感的模样。”画家最初的立意是很现实的和理性的——表现“文革”时成千上万的类似事件。但最后是以情感化的形象的艺术语言，象征性地表达了“幸存于世的人们对英杰的怀念”的情感内容。这与纪念性的文章的语言确属两个语言系统。

每个种类的艺术都有自己独特的语言。不同种类的艺术语言由不同的物质媒介材料所构成。文学语言是由加工提炼了的人民口头语言和书面文字语言组成的；美术语言由颜料、木石、泥巴、金属、体积、面积、色彩、线条、笔墨等材料因素组成；音乐语言是诉诸听觉的音响，包含旋律、节奏、和声、复调、配器、曲式等因素；舞蹈语言是人体的规范化了的有韵律、节奏的动作；戏剧与电影都是综合性的艺术，表现手段也是多方面的，但它们各自都有属于本质性的主要的表现手段，即自己的独特的语言，戏剧的主要表现手段是动作（包括说、唱等），而电影则是画面、蒙太奇。

上述的构成艺术语言的各种物质材料，在未进入作品之前，它们并无任何艺术的特征，就是说，它们仅仅具有成为艺术语言的可能性，比如孤立的单纯的音响、线条、泥巴、颜色等。它们只是它们自身。只有当它们从属于特定的创作意图，被利用起来，即按照一定的规律进行组合和运动，成为了具体艺术形象的体现者时，它们才能现实地发挥构成艺术作品外部形式的作用。

在具体的作品中，艺术语言与结构密切配合，在结构的“牵引”、安排下，艺术语言承担着描绘、叙述、抒情等塑造艺术形象、传达艺术内容的任务。艺术作品的完成，最终是由艺术语言给予实现的。

艺术语言是艺术形象的感性外观，属于艺术知觉的结构层次。在艺术欣赏的过程中，最先接触的是艺术语言，并通过艺术语言达到对艺术作品的感知。作为艺术传达和艺术欣赏的重要媒介，不论是艺术创作还是艺术欣赏，都应对艺术语言有所了解，否则就无法理解艺术，或者说无法真正理解艺术。

艺术语言具有两个最基本的功能，其一是塑造艺术形象、传达艺术内容；其二是审美的功能。这两方面的功能是否得以实现，或实现的状况如何，取决于艺术语言运用的质量和水平。高质量高水平的艺术语言具有准确、鲜明、生动、丰富、新颖等特点。小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》以准确、鲜明、生动、丰富、新颖的音乐语言成功地塑造了梁、祝的爱情悲剧形象，是一部音乐语言运用得十分成功的典范性的作品。《梁祝》（简称）是一部单乐章的小提琴协奏曲。乐曲以家喻户晓的梁、祝爱情故事为题材，以浙江越剧唱腔为音乐素材，两者的准确

结合，形成了这部作品音乐语言通俗易懂的基本特色。《梁祝》成功地把民间戏曲音乐引入交响乐，并把音乐结构与剧情的发展成功地结合成有机的整体（呈示部“草桥结拜”——展开部“英台抗婚”——再现部“坟前化蝶”），形成一种极富民族特色的新颖丰富的音乐语言。作品以奏鸣曲式恰当地表现了戏剧性的冲突，并且采用了小提琴与交响乐队协奏的形式，以小提琴的特殊音色和气质使爱情的主题、情感的波动起伏得以充分、细腻地抒发，并与交响乐队的极富动感、色彩的音响交相呼应，形成个体与群体连绵不断的应答，如怨如慕、如泣如诉，烘托出深沉的情感与浓厚的悲剧气氛。《梁祝》以绚丽的色彩、优美的旋律、通俗易懂的音乐语言给人以美的享受，多年来受到人们的喜爱。

综前所述，说明了艺术语言在艺术作品中的作用之重要。所以，熟练地掌握和成功地运用艺术语言，对于艺术创作来说是合情合理的要求。但做到这一点十分不易，否则做个艺术家就不是太难的事了。艺术语言之所以难于熟练地掌握和运用，首先是因为每一门类的艺术语言都有它自己的物质特性和美学特征，这就需要做专门的研究和学习。另外，还因为艺术语言是最灵活多样的一种形式因素，各门类艺术语言的每一种因素比如音乐语言的旋律、节奏、色彩、配器、和声等；美术语言的线条、色彩、构图等；文学语言的文字、词语等等，它们自身都潜在地具有无穷变化的可能性。同时，各因素之间的组合关系也是十分自由、丰富多彩的，这也正是艺术语言的丰富性与差异性同具的根本原因。艺术家在进行艺术构思伊始就面对着多种的艺术语言的选择，这就需要艺术才能加艺术技巧的独创性的判断，才会使艺术创作进入佳境。

对于艺术语言的丰富性及对于艺术语言的物质特性、美学特征的研究，是掌握艺术技巧的基础。比如画家起码要对笔墨、颜色、纸、画布的特性有所了解，尤其以线描和笔墨为表现基础的中国绘画，其笔墨的学问就很深很广，经过学习，才会掌握丰富多变化的笔墨技巧和诸如设色、勾勒、钩皴、点染、浓淡干湿等等技法和表现手段。对于音乐创作来说，必须对旋律学、配器法、和声学、乐器学、复调、曲式、作曲技法等学科进行专业的学习、研究和不断的艺术实践，以便做到在音乐创作中较熟练地运用各种音乐手段。以此类推，其他各门类的艺术语言无不是在专门的研究和学习中，在长期的艺术实践中做到熟练掌握并运用自如的。

艺术语言的丰富多彩与客观现实生活的丰富多变化之间存在着内在的联系。作为表现手段的艺术语言必然与所表现内容相适应。所以，随着时代经济、科技、文化的发展和社会审美观念的不断更新变化，艺术语言的创新、再造就成为了必然的规律，从古至今各个历史时期的艺术发展状况就是最好的说明。

四、艺术作品的内容与形式的关系

艺术作品的内容与形式是对立统一、互相包容、互相转化的关系。两者都以对方的存在而存在。不可想象会存在没有内容的形式和没有形式的内容。所以，也不存在只有形式或只有内容的艺术作品。“如果形式是内容的表现，它必和内容紧密地联系着，你要想把它从内容分出来，那就意味着消灭了内容；反过来也一样，你要想把内容从形式分出来，那就等于消灭了形式。”[①]在已经完成的具体的作品中，内容与形式紧密结合，成为一个整体的两个方面。

当我们欣赏一部主题鲜明、内容感人的优秀作品时，总是能从中领悟到作品中在表现形式上的独特匠心。比如贝多芬的《欢乐颂》(《第九交响曲》的第四乐章，变奏曲式)为了深刻充分地表达对世界人民相亲相爱和平共处的虔诚祈盼的思想感情，作曲家在这一章里突破了交响曲的形式规范，在第二部分里采用了大合唱的形式，以德国诗人席勒的同名诗作为歌词，配以与德国民歌十分近似的音乐主题，高唱：“拥抱起来，亿万人民！”昂扬热情的声浪在持续的高音区里涌动如潮，由快板转为急板，最后在辉煌的团结的凯歌声中结束全曲。《欢乐颂》是内容与形式完美结合的典范性的音乐作品，它以昂扬热情的通俗的音乐形式，传达出全世界人民的理想和憧憬。自一八二四年首演至今，在一百多年间，《欢乐颂》已成为世界人民的宝贵财富，成为世界大同的理想象征，在国际和各国的重大庆典上，作为典礼性的音乐一直被演奏、传唱。

《欢乐颂》一例可以说明，在成功的艺术作品中内容与形式是不可以随意更动的。对于那些不够完美的艺术作品，我们也总是能透过其表现形式上的缺陷，找出它的内容的不足。就是说，作品不成功，是由内容与形式两方面造成的。当一部表现重大历史事件的作品没有获得好评，成为失败的作品时，我们不可以简单地做如下的评价：作品内容很好，就是形式欠佳。因为重大历史事件乃至作者的观点、意图等等都不能替代作品中被实际地体现出来的内容。在这部作品中，没有通过相应的引人入胜的艺术形式，把这重大的历史事件生动地表现出来，所以，它的失败是内容和形式的共同失败。

在理论界曾存在过关于艺术作品的内容与形式谁更重要、谁决定谁的争论。其实这种争论很抽象，是不真实的，也是没有多大意义的。不过，如果我们以艺术交往活动系统中的不同位置为着眼点，把内容与形式的关系的问题放到创

---

① 《别林斯基论文学》第147页，新文艺出版社1958年版。

作活动和鉴赏活动的过程中，使其具体化，这样的考察，就可能得出更为准确的接近事实的结论，也可以进一步扩展我们对作品内容与形式的认识。

说内容决定形式，实际上这只能是从艺术创作过程的角度考察两者的关系而得出的结论。在艺术创作的过程中，从抽象的逻辑意义上来看，内容先于形式，这种说法也不无道理。因为艺术家总是先有了某种情感的蓄势与冲动、创作的意图和关于意象的思考，而把这些思考外化为物质的艺术的形式，那是第二位的事情。“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。”[①]这里的“缀文”与“观文”正是创作和欣赏的两个阶段。在创作时，“情动”在先，“辞发”在后。构思中的内容比形式活跃、丰富，这也是事实。在对形式的思考中，总是离不开情感、意图、意象等内容因素的相应要求。总之，在构思中，形式是追随内容的变化而变化的。但，这里有一个问题：这种内容决定形式的观点是建立在创作过程中内容与形式是割裂开来的基础之上的。既艺术作品的内容在未外化为形式之前。在艺术家头脑中仅是想象、意图、意象，是些先于形式的模糊不清的东西。它们没有语言外壳，没有形象，与形式无关，只是到了艺术表现时，形式因素才参与进来，把构思和艺术表现分为截然不同的两个阶段，而创作过程就是通过物质媒介和相应的表现手段，把这些模糊不清的没有形式因素的东西变成外在的可感知的形象。

这不符合艺术创作的事实。因为艺术家总是从具体的有内容有形式的生活当中受到感发而产生创作冲动和意图的。凡是生活都是有着具体的形态的生活，若没有形式，生活的内容也不存在。从生活到艺术，是具体的生活内容与形态向艺术家的创作意图和艺术表现的转换。小说家在进行小说创作时，头脑中决非云雾一团，而是一个个准备随时登场的活灵活现的人物形象和一个个具体的生活情节、场面。郑板桥画竹的“眼中之竹”、“胸中之竹”和“手中之竹”三个阶段的转换即是竹的内容与形式的共同的转换。从音乐创作中更可以证明这一点，作曲家在构思中，如果不存在想象中的音乐形式——旋律、节奏，那简直是不可能的事。所以，从本质意义上来看，在艺术创作过程中，内容与形式是统一在一起的，两者不是谁决定谁和谁先谁后的关系，而是在矛盾的统一中互相寻找着最佳的相应的契机，在磨合中共同向前推进的关系。当艺术家在构思时出现找不到恰当的表现形式的时候，也即内容尚未清晰明朗的时候，当然，在分析作品时，我们可以抽象地想当然地说，因为有这样的内容，所以用这

① 《文心雕龙校注》第307页，中华书局1964年版。

样的形式来表现，这样的分析是允许的，但这并不等于把内容与形式分为先后、主次。至于艺术家在进行创作时对艺术形式的选择，那是属于具体操作的思考问题，也决不意味着形式的滞后。事实上，艺术家很少有对自己的作品感到十分满意的情况，始终想到要进一步修改自己的作品，实际上，那就是在寻找内容与形式的最佳契合点。电影往往被称为遗憾的艺术，其实，岂止是电影，许多种类的艺术都可称为遗憾的艺术，因为很难有机会再得以修改。这也可以从一个方面说明，作品的内容与形式的真正的完美统一，从普遍意义上来看，那只是个艺术的理想，是艺术家们永远在努力寻求的一种艺术境界。

说形式先于内容、决定内容，这是从艺术鉴赏即接受活动的角度考察两者关系而得出的结论。这个结论在接受活动中具有有条件的合理性。

艺术作品的内容与形式在艺术接受活动中与艺术创作活动中的表现方式有所不同。在艺术创作活动中，如前所述，作品的内容与形式作为一个统一体，是在相互探索、寻找中逐渐明确、深化，最后达到完整统一的。但从接受角度看，对内容与形式的关系就有了另一种理解。艺术作品在作为接受对象时，已是被完成了的整体。艺术欣赏必须从对形式的解读、感受开始，进而才能达到对内容、意蕴的把握。所谓“观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显”是说，欣赏者首先接触到的是“辞”，通过作品的文进入到作品的情感欣赏或审美，无一不是先与艺术形式打交道的，作品中哪怕是极隐蔽幽深的情感，最后也都是被形式揭示出来的。如果对艺术语言、形式规律缺乏了解，也就无法“读”懂艺术的内容。另外，形式是内容的外观，形式不佳，肯定会影响对内容的欣赏。所以，在接受活动中，从这一意义上来说，艺术形式确是具有先行性的，而且也是有决定作用的。另外，从接受角度来看美术、电影、音乐等作品，它们的形式自身就是内容。因为这些作品的内容不仅是由题材、主题等因素所构成的，形式本身就具有一定的意味，就是说，这些作品的形式不但体现了内容，同时它们也决定了自身的内容。因为从艺术自身规律的意义上来看，艺术形式所具有的某种意味并非由内容而是由形式自身的特征所决定的。

第二节　艺术作品的相关属性

从前面的分析可以看出，内容与形式是构成艺术作品的两个主要因素。但

是，在任何一件已经完成了的具体的艺术作品中，这两个因素都是有机地统一在一起的，是一个整体的两个方面，它们相互推移、相互渗透、相互联系，密不可分，内容不能离开形式，形式也不能脱离内容。

艺术内容与艺术形式相互渗透、融而为一，形成一个有机的整体。艺术作品就是以这样一个有机的整体呈现在欣赏者面前。在进行艺术鉴赏的过程中，欣赏者往往还会进一步注意到这一内容与形式相统一的艺术整体的深层意蕴，以及由形式制约着的内容所显现的意境和由内容到形式所显示的风格；欣赏者还往往会更进一步注意到体现着艺术作品美学品格和文化品格的格调与品位。意蕴、意境与风格，以及格调和品位等，都是艺术作品的重要属性，它们与构成艺术作品的内容与形式问题相关联，又是在更深一个层次上关系到艺术成就和艺术美的重要问题。因此，对这些问题加以考察和研究，有助于加深对艺术作品的认识和理解。

一、艺术作品的意蕴、意境与风格

（一）艺术作品的意蕴

所谓“意蕴”，是指艺术作品内在的含义、意义或意味。英国现代艺术理论家克莱夫·贝尔曾把艺术作品的特性解释为“有意义的形式”（Significant form）[①]，从而把艺术作品的“意义”（“意味”、“意蕴”）放在了重要的理论层面。西方现当代美学诸流派如符号学美学、图像学美学、接受美学、解释美学等，也都对艺术作品的“意义”从不同的角度，用不同的方法进行了深入的研究。德裔美国图像学艺术史家潘诺夫斯基曾提出从三个方面确定艺术作品的意义：第一，对基本的或自然的形象进行确定；第二，对从属性的、约定俗成和象征性内容进行确定；第三，对上述二者进行分析，并确定其综合性意义，并要考虑到艺术家对主题所做的风格性处理及其哲学性内涵。[②]英国文学批评家瑞恰慈竟列举出十六种有关作品意义的定义，如：一种与他物之间的独特而又不可分离的联系；某一意向中的事件；对于某一类事物在我们未来的经验中的可行的推断；被某事物激

① 参见克莱夫·贝尔：《艺术》，中国文联出版公司1984年版。原文为：“Art”，1913年纽约版。中译本将原文“有意义的形式”翻译成“有意味的形式”，似乎更有中国美学特色，突出了艺术作品的意蕴，兼有“意义”和“韵味”的含义。

② 参见潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，辽宁人民出版社1987年版。

起的情感；某一象征符号的使用者应当具有的指涉，等等。

从意义、意味或意蕴的角度考察艺术作品，不仅可以从新的视角和新的层面理解作品的主题、题材等内容因素，而且可以在更宽广的意义上把握作品的组织结构、艺术语言等形式因素，从而更好地理解和把握艺术作品内容与形式的辩证统一关系。

艺术作品的意蕴大致可以分为四个层次。第一个层次寓于各门类艺术的物质材料之中，如文学的语言文字、舞蹈的形体动作、音乐的音响节律、绘画的笔墨色彩、雕塑的泥土木石等等。这即是说，每一种类的艺术媒介材料不仅具有特定的物质特性，而且创作主体对它也有特定的审美感受，正是后者构成了艺术作品中物质材料的意蕴。进一步说，作品中的物质材料不仅能使艺术家的审美意象和美的观念获得物质的外壳，而且它本身也是作品中审美观念的一个有机组成部分。英国雕刻家亨利·摩尔在其青铜或大理石作品中，向欣赏者充分显示了物质材料的审美意蕴；而李可染的山水画则充分表现出具有极高审美价值的中国画笔墨意味。

艺术作品意蕴的第二个层次包含在作品的形式构成之中。电影作品中的分镜头和蒙太奇、镜头中的构图和剪辑，音乐作品中的音乐形式构成方式，美术作品中的点、线、面和形体的组织关系，以及与这些相应的各种艺术表现手法，都包含着艺术作品的意蕴。

艺术作品意蕴的第三个层次，是作品中的物象、事件、情节等的指称含义和表现意义，相当于潘诺夫斯基所说的艺术作品中第一方面的意义，即自然的意义。所谓指称含义，是指作品中描写的对象是什么，比如说“人”、“山”、“树”、“道路”等具体对象，以及“劳动”、“离别”、“爱情”、“战争”等情节事件。所谓表现意义，是指这些对象和情节在作品中呈现出来的情感和情绪等方面的表现特征，如“愤怒”、“热烈”、“忧郁”、“欢乐”、“悲怆”等。

艺术作品意蕴的第四个层次是文化意义，相当于潘诺夫斯基所说的作品中第二和第三方面的意义，即约定俗成的意义和本质的意义。这两方面的意义都属于文化的范畴，但它们又有不同。

第一方面是艺术作品中的物象、形象和情节自身的文化意义，基督教文化中的蛇和苹果，中国传统文化中的龙和凤，都具有固定的约定俗成的含义；米开朗基罗的《最后的审判》、敦煌壁画《萨埵那太子舍身饲虎图》中的情节和事件，在不同的宗教上也都有着确定的意义。艺术作品中文化意义的第二方面，是指作品中所包含的时代精神、民族精神以及当时社会生活中各种观念的总和。例

如，西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画中的文化意义与史前人类渔猎经济生活紧密相关；贝多芬《命运交响曲》的文化意义，在于它给人们造成的心理震撼使人把命运的主题同当时巨大的社会变迁与社会风潮联系了起来；大卫的《荷加斯兄弟的宣誓》和《马拉之死》等新古典主义作品中的文化意义，就在于它们体现了当时法国资产阶级大革命的时代精神；中国的水墨山水画与中国传统哲学中道家思想的联系，反映了中华民族的传统文化精神及其哲学性内涵；而作为中华人民共和国国歌的《义勇军进行曲》的文化意义，在于它以鲜明、强烈、雄壮的节奏充分表现出二十世纪中国人民为争取国家的独立、统一、民主、富强前仆后继、浴血斗争的伟大时代精神和民族精神。艺术作品中文化意义的特点，正是与时代精神、民族精神以及各种社会观念和广泛的社会生活息息相关，从而使作品中内容与形式相统一的艺术形象具有了文化上的符号功能。

在上述艺术作品意蕴的四个层次中，第一、二、四这三个层次更适合说明音乐、建筑、工艺、书法及现代舞和现代抽象美术作品中的意义构成方式；而在叙事性文学、戏剧、电影和写实性美术作品中的意义，则同时包容了所有四个层次。艺术作品中意蕴的各个层次之间是相互联系、相互制约、相互渗透的，它们只有在作品的整体性中才能得以确定。

艺术作品中的意蕴有三个显著的特点。第一，它是感性的、具体的，存在于作品的具体艺术形象之中，而不像哲学等其他社会科学中的概念，完全排除了感性因素成为纯抽象的理论范畴。第二，它是多义的，这种多义性首先与意蕴的多层次有关，其次与作品中艺术形象的具体性、非概念性有关。第三，它具有历史的生成性，与不同接受主体对作品意蕴的不同认识、不同感受和体验相关联。关于这一点，我们将在艺术的接受论一章中再详细论述。

（二）艺术作品的意境

意境，是中国传统美学中的一个重要的范畴，在古代大量的文论和画论中有十分充分的论述。

“意境”作为一个美学概念，最早出现在魏晋南北朝时期的文学创作与批评中，当时就有“意象”说和“境界”说。在唐代，诗人王昌龄和释皎然提出了“取境”、“缘境”的理论，刘禹锡和文艺理论家司空图又进一步提出了“象外之象”、“景外之景”、“思与境偕”等创作见解。明清两代，围绕着“意”与“境”的关系问题又进行了广泛深入的探讨。明代文艺理论家朱承爵提出了“意境融彻”的

主张，清代诗人和文学批评家叶燮强调“意”与“境”并重，主张“舒写胸臆”与“发挥景物”应该有机地结合起来。近代文学家林纾和美学家王国维则强调“意”的重要性。林纾认为，“唯能立意，方能创建”。王国维认为，创辞应服从于创意，力倡“内美”，提出了诗词创作中以“意”胜的“有我之境”和以“境”胜的“无我之境”两种不同的审美理想。这里特别应该提到王国维，他在其多种著作中关于意境的精辟论述，使“意境”成为中国美学史上最有生命力和最有理论价值的一个美学和艺术学范畴。

那么，什么叫做“意境”呢？王国维在其《元剧之文章》中说：“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”[①]在他的另一部重要理论著作《人间词话》中，他又把意境称为“境界”：“境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。”[②]由此可见，所谓“意境”，首先就是情与景的交融。王夫之说：“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情。”[③]在其他艺术作品中，情形也是一样的，为了创造有意境的艺术作品，艺术家们应将自己的情感注入到对象之中，成为一种客观化的情感，即移情于物、托物抒情，只有这样，才能创造出“写山则情满于山，画水则意溢于水”、意与境合、情景交融、感人至深的“意境”。

“意境”不仅只是情与景的融合，而且也是艺术家的思想、审美观念及审美理想与客观景物的融合。当然，这个“思”所包含的思想、观念、理想并非是一些抽象的概念，而是和艺术家的情感交织在一起的。这意味着，从主体方面看，“意境”中的“意”并非某种单纯的情感和情绪，而是情中有理，理中有情的。情因理而使“意”具有了深刻性和普遍性；理因情而使“意”具有打动人的灵魂的力量。宗白华先生在《中国艺术意境之诞生》一文中，引用前人的观点，从主体方面谈到了意境中三个不同层面的结构，“始境，情胜也；又境，气胜也；终境，格胜也”[④]。宗白华解释说：“‘情’是心灵对于印象的直接反映，‘气’是‘生气远出’的生命，‘格’是映射着人格的高尚格调。”[⑤]这说明，主体方面的“意”

---

① 《中国美学史资料选编》第454页，中华书局1980年版。

② 同上，第453页。

③ 同上，第278页。

④ 蔡小石：《拜石山房词》，转引自宗白华《美学散步》第64页，上海人民出版社1981年版。

⑤ 宗白华：《美学散步》第64页，上海人民出版社1981年版。

是一个集“情”、“理”、“气”、“格”等多种因素的复合体。当然，在具体的作品中，既有以情胜的，也有以格胜的，并且也正是这样的差别，形成了各类具体艺术作品中的不同意境。清代画家兼理论家笪重光在《画筌》一书中把山水画划分为“实境”、“真境”和“神境”三种境界，从主体方面看，就是对客观对象的不同态度和对艺术的不同追求产生的。更进一步看，意境结构中的所谓情、理、气、格与境的关系，从根本上说，也就是一个主体与客体、世界与自我之间的关系。在意境中，自我的隐显不仅体现着自我对世界的态度，也由此制约着不同的意境的创造。王国维说：“有有我之境，有无我之境……有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”[①]前者是那些意与境合，思与境偕，以真境求神境的作品。在这些作品中，自我融合于世界之中，“山川与予神遇而迹化”，以天地之心为本，作品风格也犹如出水芙蓉，自然天成。后者则是那些境由意造，以情构景，因心造境的作品。

在艺术作品中，意境是通过客观物象来表达的，这样，“外师造化”、“行万里路”就成为艺术家创造意境的根本途径，简言之，主体的“意”所包含的“情”、“理”、“气”、“格”等，并不是凭空产生的，它们来源于现实生活，来源于对宇宙、人生和社会的真切体验。不过，对艺术家来说，还必须把他体验到的真情实感通过艺术语言转化为作品中的“意境”，获得可传达的普遍性。在中国古代美学理论中，“虚实相生”的理论就与创造作品的意境有密切的联系。如笪重光在他的《画筌》中就把“虚实相生”与绘画艺术中的各种境界联系起来考虑。他说：“空本难图，实景清而空景现。神无可绘、真境逼而神境生。位置相戾，有画处属赘疣。虚实相生，无画处皆成妙境。”[②]在艺术作品中，所能描绘的对象总是有限的，这就要求艺术家要善于精选物象，经营位置，以实求虚、以有求无，以真求神，把无限寓于有限之中，才能创造出“象外有象”的有“意境”的艺术作品来。

“意境”虽是中国文论、画论、诗论及戏剧理论中一个独特的美学范畴，但创造意境，这却是古今中外人类艺术创造中的一个具有规律性的普遍现象。

艺术创作，如我们在上一章中所讲的，总要创造出具体、生动、鲜明的艺术形象——审美意象。艺术作品所创造的意象整体，如果合乎现实生活的情景，能使欣赏者如见其人、如闻其声、如临其境，心驰神往，这就是由于作品创造了

---

① 王国维：《人间词话》，《中国美学史资料选编》第434页，中华书局1980版。

② 笪重光：《画筌》，《中国画论类编》第809页，人民美术出版社1986年版。

一种鲜明的意境。这即是说，意境是艺术作品整体所呈现给欣赏者的景真、情深、意切的出神入化的艺术境界，是内容与形式完美统一的有机整体中偏重于内容方面所表现出来的艺术效果。意境能使欣赏者通过想象和联想，如身入其境，在思想感情上受到感染。成功的、优秀的艺术作品往往能使情与景、意与境、物与我、情与理、形与神等因素和谐地交融在一起，即塑造鲜明生动的艺术形象，使作品产生强烈的感染力。

（三）艺术作品的风格

如果说，意境是艺术作品内容与形式有机统一的艺术整体中偏重于内在意蕴的方面，那么，风格就是其偏重于外在形态的方面。

风格是什么？简单地说，风格就是艺术作品的因于内而符于外的风貌，是艺术作品在整体上呈现出的具有代表性的面貌。

“风格”一词源于希腊文，它原来的含义是“柱子”、“棍子”，后来把写字的棍子叫“风格”。在罗马作家特伦斯和西塞罗的著作里，该词演变出另一种含义，即书体、文体，表示以文字表达思想的某种特定方式，西文如法语、英语中的“style”一词即由此而来。随着时代的发展，“风格”一词逐渐超出了文学语言的范围，进入了各个部门艺术的领域，成了一个美学范畴和文艺学范畴。在中国，风格一词至少在魏晋时期就已出现，当时主要是谈论人的风度品格。到南朝刘宋时，该词已用于文学批评，移指文章的风范格局，刘勰在《文心雕龙·体性》篇中解释为“夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也”。在唐代的画论中，风格常常被用做绘画艺术的品评用语；近现代以来，该词在中国美学、艺术理论及文学批评中被广泛使用。

风格不同于一般的艺术特色或创作个性，它是通过艺术作品表现出来的相对稳定、更为深刻也更为本质地反映出时代、民族及艺术家个人精神气质、审美观念、审美情趣、审美理想等内在特征的外部印记。风格的形成是时代、民族和艺术家在艺术上超越了幼稚阶段，摆脱了各种模式化的束缚，从而趋向成熟的标志。

风格是由艺术作品的独特内容与形式相统一，并由作为创作主体的艺术家的个性特征与时代、民族等社会历史条件相统一而形成的。风格虽然与艺术作品的内容与形式都有关系，但从根本上说，它是使形式与内容以特定方式统一起来的一种核心力量。我们必须超越形式与内容以及内容与形式的统一关系而

从更高的层次上把握和理解作品风格的含义。当然，为了具体把握艺术作品的风格，我们可以从不同的角度和层次来对其进行确定，比如说，从文化学的角度把握艺术作品的时代风格、民族风格；从艺术学的角度把握艺术家的个人风格，以及一定的地域和群体的艺术家们所呈现出来的风格类型等；同时，也可以从创作、接受等角度来看风格的功能和作用。但是上述的一切都离不开具体的艺术作品，离不开个体的艺术家的创造，所以，我们将首先从艺术家和艺术作品开始来讨论风格问题。

我们说一个艺术家在艺术上是成熟的，这实际上就是说他已形成了自己的艺术风格。当然，艺术家个人风格的形成是一个艰难而又困苦的过程，涉及众多方面的因素和条件，既有艺术家主观方面的原因，又有社会历史等客观方面的原因。从艺术家的主观方面看，他的审美趣味、生活经验、文化教养、艺术修养、才能和个性等都对风格的形成有着直接的影响，从这种意义上说，艺术家的艺术风格，就是他的全部人格的体现。正如马克思所说，“风格就是人”，“形式是我的精神的个性”。刘勰曾从作家的“才”、“气”、“学”、“习”等先天禀赋和后天修养几个方面说明造成不同艺术风格的主观条件。他说：“才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并情性所铄，陶染所凝，是以笔区云谲，文苑波诡者矣。故辞理庸儁，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气；事义浅深，未闻乖其学；体式雅郑，鲜有反其习；各师成心，其异如画。”[①]从客观方面看，一定历史时期的社会风尚，政治、经济、文化方面的倾向，以及由此而形成的对传统的态度也会对艺术家的个人风格的形成起一定的作用。虽说艺术家个人风格的形成是一个过程，但它一旦形成，就具有稳定性，反过来对艺术家的创作起引导的作用，或者说，它具有那种把艺术家的各种才能导向一个既定目标的力量，通过这种力量，艺术家就会有观察和体验生活的独特视角，构思和创作艺术作品的特定方式。苏联美学家鲍列夫把风格视为贯穿于作品与形式之中的“基因组”是很有道理的，从艺术家的个人风格看，这个“基因组”不仅体现在艺术家的一幅作品中，而且体现在他的某一个时期，某一类型的众多作品之中而成为一种相对稳定的因素。这同时意味着，艺术家一旦获得这个“基因组”，他也就能从一个被动的学习者、模仿者成为一个主动的创造者，一个揭示生活中新的意义和价值的主体。所以，从艺术家的角度来看，艺术作品的风格就是他的一个在艺术上真正被客观化、社会化的自我。他也因此而有可能以艺术的名义获得社会

---

① 刘勰：《文心雕龙》“体性”篇。

的认可，他的作品，也会因风格的独创性而成为人类文化传统中的一部分。

艺术家作为社会中的一员，必然会受到当时的社会思潮和艺术思潮的影响。当这种影响使一批艺术家的作品呈现出某些相似的特征时，就形成了所谓的流派，或者说流派意义上的风格。决定流派风格特征的因素，虽说是多方面的，但其主导因素必须是明确的，比如说在印象派的绘画风格中，最为重要的因素就是对光与色的追求，由此出发才带来了一系列的其他变化，使其作品在选材、构图、表现方法等方面都与他们以前的艺术流派，比如古典主义风格、浪漫主义风格的作品拉开了距离。确立艺术作品风格特征的一个基本原则是差异。但是，在判断艺术家个人风格与流派风格是否成熟时，差异性还必须与创造性结合起来。也就是说，艺术家的艺术风格是否成熟，某一流派的风格是否具有美学上的价值，不仅要考察作品本身的深度和广度，而且还应从它与艺术传统中已有的风格之间的差异程度与独创性的程度来衡量。换句话说，艺术家的个人风格和某一流派的风格如果是非常有意义的，它就能承上启下，成为人类艺术历史发展过程中独立的一个环节。

从文化学的角度研究艺术作品的风格，我们就会涉及到时代风格和民族风格的概念。如果说时代风格更多地受到当时的政治、经济、社会意识形态的影响的话，那么，民族风格则更多地与该民族的地理气候特征、文化风俗、思维方式、行为方式、对世界和人生的基本态度等相对稳定的因素相关联。艺术作品中的民族风格与时代风格无疑受到时代精神和民族精神的影响，但同时，它们也是民族精神和时代精神的一部分，是建构它们的力量之一。从人类历史发展的过程看，民族精神和时代精神在人类早期的历史中，是通过一种无意识的方式对艺术家的作品风格施加影响的。因为在人类历史的早期，艺术家们作为工匠并不能自觉地意识到他在创造一种属于自己的艺术风格，他只不过是根据流传下来的习俗、惯例和规范进行艺术作品的创造，他也不能意识到自然环境、文化风俗对其作品风格的形成有什么作用，他们把如此这般地创造艺术作品完全看成是一个自然的过程。这里“自然”的意思只是说，艺术家在创造、制作艺术作品时，没有想到要有意去创造一种独特的风格，去反映时代和民族的精神。因为他们没有一种作为艺术家的自我意识。所以我们把这种风格的形成过程看成是一个自然的过程。随着艺术相对于其他文化形态的独立，艺术家的功能和作用也相应发生变化，艺术家的自我意识增强，艺术风格的创造才从一个自然的过程转变为一个有意识的自律过程。这种转变过程我们可以从古埃及艺术风格几千年不变，而现当代艺术风格更换不迭的对比之中理解到这一点。

艺术风格具有多样化与同一性的特征。现实社会生活本身无限丰富的多样性、艺术家独特的创作个性以及欣赏者审美需求的复杂性，决定了艺术风格的多样化。可以说，艺术史上一切有成就的艺术家，其作品都具有自己独特的不同于他人的艺术风格。例如，米开朗基罗《奴隶》的雄健不同于拉斐尔《圣母》的优雅，范宽《溪山行旅》的壮美不同于马远《踏歌图》的清润，贝多芬《英雄交响曲》的雄浑不同于舒曼《梦幻曲》的婉约，劳伦斯·奥立佛《哈姆雷特》的深沉不同于卓别林《摩登时代》的苦涩的滑稽，等等。即使是同一艺术家的作品，也会在不同时期具有不同的多样的风格，如毕加索的“蓝色时期”、“立体主义时期”、“超现实主义时期”的作品风格迥异，齐白石早期、中期和晚期的绘画作品也经历了从清丽到苍奇的巨变。

但是另一方面，也有许多艺术家由于性格上或思想上的特定原因，或受到时代的、民族的、阶级的审美意识和艺术发展的制约，他们的作品可能在风格的倾向上有着某些大致相近或类似之处，从而显示出风格的一致性。刘勰曾把艺术作品的风格划分为“典雅”、“远奥”、“精约”、“显附”、“繁缛”、“壮丽”、“新奇”、“轻靡”等八种情况，这种对于风格的总体倾向的划分，不是没有道理的。

艺术作品风格的多样化与一致性，往往相互联系、相互渗透，呈现出十分错综复杂的现象，在进行艺术欣赏和艺术评论时应注意区别。

二、艺术作品的格调与品位

（一）艺术作品的格调

格调是艺术作品中一个重要的属性，它既与作品的风格和意境、形式和内容有密切的关系，又有自身特定的内涵。“意境”是意与象、情与景、物与我的统一关系在作品中的整体呈现，风格是作品的总体倾向和艺术家创作个性的主要特征；而格调则是在作品中表现出来的美学品格和思想情操，是艺术家艺术造诣、文化修养、审美理想和思想品格的总汇体现。

艺术作品的格调有高下雅俗之分。它们首先体现在作品的思想内容和创作立意方面。清代张庚曾言：“盖画品高下，不在乎迹，在乎意。”对生活中真、善、美与假、恶、丑的判断能力在很大程度上决定着创作格调的高低。一般来讲，进步的世界观、积极的人生观、健康的审美理想以及创作上的社会责任感是创作高格调的艺术作品的基础和前提。所以中国历史上一直十分强调作者的思想

品质对创作的直接影响，有“人品不高，用墨无法”之说。画品与人品，美与善在中国传统美学思想上是统一的。

俗与雅是衡量作品格调高低的一个重要标准。一件作品如果只是迎合市俗的一般嗜好，或是以奇巧炫人耳目，仅仅满足于某种官能刺激，这样的作品就会被贬斥为庸俗浅薄；如果作品在思想内容和形式风格上不但为人们所乐于接受，并且能有益于人们的身心健康，使人的感情得到净化，思想得到提高，这样的作品就会被社会誉为格调高雅纯正。高格调的艺术作品一般来说有着健康的内容，深刻的思想，也就是说，它能触及生活的本质，展示生活的丰富性与复杂性，给世界和人生以新的解释，赋予生活以新的意义。在格调高的作品中还能体现艺术家的独立人格和严肃认真地对待社会、人生与自我的态度。

在艺术上，格调高的作品可分为两种作品类型，一种类型是，在作品中能看出艺术家深厚的传统功力，并能恰如其分地用它们来表达相应的思想感情，既不装腔作势，也不矫揉造作；另一种是那种富有探索性和独创性的作品，从这类作品中能看到艺术家对传统的艺术观念的批判和所开辟的新的艺术领域。低格调作品则不一样，在这类作品中，人们到处都能看到那种讨好迎合观众低级趣味的东西。在内容上既没有思想深度，更无自己的想法，而是人云亦云。格调低的作品，在艺术上模仿抄袭传统的手法，作品的语言俗气浅薄。必须说明的是作品格调的高低与作品的种类没有关系。在油画作品中会有许多低格调的作品，在漫画中也同样有许多高格调的杰作；长篇小说中不乏低俗之作，抒情短诗中则有很多高雅名篇。

艺术创作是以审美方式反映生活、影响人心的，这样，作品的格调就不但取决于作者的思想境界，同时也取决于作者所能达到的艺术境界，就是说作品的格调高低既要看表现了什么，同时也要看如何表现和表现得如何。内容不健康的作品自然谈不上高格调，健康的内容如果缺乏完美的表现形式，缺少内容与形式的统一，艺术格调也会受到严重的影响。

格调与风格是两个既有联系又有区别的范畴，二者都是艺术家在创作中艺术个性的集中体现。风格更多地体现在艺术家基于个人的生活感受和艺术气质，在运用富有个性的艺术语言时所形成的不同于他人的艺术风貌，而格调则是这种个人的艺术风貌所具有的美学品格，多指渗透在作品中的意蕴和情调。独特的艺术风貌只有与崇高的艺术格调统一起来，才会产生优秀的作品。形式再新颖，风格再独特，如果情调不健康，也会直接削弱作品的艺术价值。从这个意义上讲，格调较之风格有着更为重要的实践意义。从创作角度看，它是作者思想境界和

艺术境界的最高体现；从欣赏角度看，它是艺术批评的重要的标准之一。

（二）艺术作品的品位

艺术作品既有格调高低、雅俗之分，也有不同品位之别。这两个概念的第一个差异在于，格调是一个从作品价值的两极（如高低、雅俗）把握作品不同属性的范畴，品位则是从作品中再细分出差异、层次和等级的范畴。在中国绘画理论中，把绘画作品分为逸品、神品、妙品、能品或是上中下三品等，就是为了从批评的角度确立作品不同品位之间的差异和不同特征，建立起相应的等级次序。格调与品位的第二个区别是，格调虽然与艺术表达方式相关联，但更多地涉及到作品的思想内容。品位虽然也涉及到作品的内容，但与作品的审美趣味、艺术追求和表达方式有更多的关系。艺术作品中不同品位的形成是艺术家从不同的艺术观念出发把握生活的结果。比如说在中国绘画理论中就认为逸品是那种“笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表”的作品，而妙品则“笔精墨妙，不知所然”。这也就是说，在艺术表现形式上，逸笔草草、聊写胸中逸气与精雕细琢、严谨精细的作品之间，是有很大差别的。这种差别反映了艺术家对待世界的不同态度，对艺术的不同追求，对审美趣味的特定偏爱和喜好，由此也就形成了不同品位的艺术作品。

这里需要做些说明的是，所谓“品位”，原是矿物学上的术语，指矿石中有用元素或它的化合物含量的百分率，含量的百分率愈高，品位愈高。近十年以来，电视、报纸、刊物等传媒频繁出现这个词，从而将其引入文艺批评和文艺理论领域。我们认为，评判一件艺术作品的“品位”高低，主要是看该作品中有益于提高人们精神素质的文化含量和美学含量的高低。

三、艺术作品的商品属性

（一）问题的提出

这个问题，是在市场经济条件下和所谓“全球经济一体化”的国际大背景下，艺术实践向艺术理论提出的一个新的、必须面对、必须思考和必须回答的问题。

我国经过三十年的改革开放，社会经济已从计划经济转型为社会主义市场经济，在文化艺术领域出现了大量新的现象和新的事物，如：文化产业的建立，

文化市场的发展，画廊、画商、书商、音乐经纪人、演员经纪人、影视戏剧制作商的大量涌现，等等。另外，以美国为首的西方世界在“全球经济一体化”的总体目标下，迅速将其文化产品推向全球，如好莱坞的电影、VCD 唱盘、卡拉 OK 制品及各类音像影视制品等，于是所谓“知识产权保护”、“文化市场准入”等问题相继提出。在这种情况下，艺术家的创作、艺术作品的质量愈来愈受到发行量、收视率、票房价值等经济因素的制约和影响，艺术家的精神劳动产品即艺术作品也愈来愈带有商品的色彩。那么，从理论上探讨和回答艺术作品是否也属于商品，或者说是否具有商品属性，对于进一步认识艺术的本质和规律，对于艺术的健康发展，就显得十分必要和十分迫切了。

（二）艺术作品本质上是精神产品

我们在第一章第一节讨论艺术的社会生产问题时曾提出：一、艺术生产是一种特殊的精神生产，它一方面以物质生产为基础，有着一般生产的普遍性，另一方面又具有自身的相对独立性和不同于一般物质生产的特殊性。二、艺术生产的产品即艺术作品有自己的特殊属性，主要是审美属性，本质上是精神产品。三、在现代社会中，艺术作品在进入流通领域即市场的过程中也具有一定的商品属性，但商品属性不是艺术作品的主要属性和本质属性。

关于艺术生产与一般物质生产的不同或本质区别，我们在该节中曾从人的需要与生产的目的性、产品的消费、生产的过程与结果等三个方面进行了比较和论证。我们认为，艺术是一种自由的精神生产和审美创造，审美是它的本质特征。在审美创造中，艺术把人的主观活动与客观世界高度统一起来；它一方面将主体对客观世界的审美体验和审美认识物化或对象化到艺术作品中，另一方面又为人类提供了精神消费的产品即艺术作品，通过影响人的精神最终影响客观世界。这正是艺术作为精神生产和艺术作品作为精神产品的实质或本质。

认识到艺术作品本质上是具有审美意义的精神产品，对于在市场经济条件下正确把握和处理艺术作品社会效益与经济效益的关系，避免走资本主义艺术生产异化的弯路，健康地发展我国社会主义文学与艺术，是十分重要的。

（三）艺术作品的商品属性

我们在前面曾提到，艺术作品在进入市场的过程中，也具有一定的商品属性。

为了弄清艺术作品是否也属于商品，或者说具有商品属性，我们首先必须弄清楚什么是商品。从马克思主义政治经济学的观点看，商品就是那些用于交换的劳动产品，从这个定义出发来考察艺术作品，则首先必须承认，艺术作品是劳动产品，因为它必须付出艺术家艰苦的劳动。但是劳动产品并不必然就是商品，比如说艺术家不出卖自己的作品，完全是为个人欣赏而作，或者是作为礼物赠送他人，这样，艺术作品就像农民自留地上那些只留给自己吃的蔬菜一样，只是些劳动产品，它们只有使用价值而没有交换价值，不是商品或不具有商品属性。但是，一旦艺术家的作品进入市场进行交换，以换取相应的报酬，艺术作品就变成了商品。所以，从这里我们可以看出，虽然艺术作品作为一种劳动产品具有必然性，但它是否同时也是商品，则必须有相应的条件，这个条件就是它是否进入市场进行交换，实现其商业价值。所谓艺术的商品属性，也就是它作为劳动产品和交换物双重属性的统一，缺一不可。

当然，作为商品的艺术作品是一种特殊商品。首先，它是一个欣赏的对象，是精神的产品，具有不同于其他一般商品的特殊使用价值。其次，艺术作品不同于一般产品的地方还在于它受到传统文化和当时社会各种思想观念和风尚的影响。由于这两点，艺术作品的价值在艺术市场的交换过程中并不一定能真正得到实现。比如说，一件投入了艺术家大量精神劳动的艺术作品，由于其内容的深刻性，艺术上的独创性而不能为当时的社会所接受，在交换中也就有可能不能实现其价值，得到相应的经济上的报酬。反之，那种迎合庸俗趣味、格调低下的作品，虽然只花费了艺术家不多的劳动，但却有可能在交换中充分甚至过分实现其价值。所以，在艺术作品的交换过程中，在一定历史条件和时间范围之内，价值与价格的背离可能是相当严重的。尽管如此，我们仍然不能否认艺术作品在当代市场经济中具有商品属性这一基本事实。当然，就像任何商品一样，艺术作品的这种商品属性并不是内在于作品的一种属性，而是在艺术市场的交换中，由市场经济这种特定的社会制度附加在作品身上的一种外在的社会属性。因为从根本上说，艺术作品之所以为艺术作品，还在于它是一个审美的对象。所以，真正有内在价值的艺术作品是因它所具有的艺术性而不是因其表面的商业价值和价格。但是，在当代社会，艺术作品的商品化已是一个不可逆转的趋势。市场因素一方面可以帮助艺术家获得从事再生产的经济支持，促进艺术的繁荣；另一方面又有可能使艺术家蜕变为商人的雇佣，艺术创作完全受商品价值规律的支配。可以说，市场对艺术发展的积极因素和消极因素同时并存。所以，政府部门如何通过相应的措施，如税法、文化政策等来调节艺术市场，

使艺术作品能在社会的流通、交换过程中及精神文明建设中，对创作和欣赏发挥应有的积极作用，是一件非常重要的工作。与艺术作品的商品属性相关的艺术市场及其利弊等问题，我们在接受论中还要讨论。

第三节　艺术作品的艺术美

在本书第一章第三节，我们已就艺术与美的关系、艺术的审美本质与审美特征等问题做过专门的论述，其中也涉及到艺术美的问题。下面，我们再从艺术作品的角度集中考察一下艺术美的有关问题。

所谓“艺术美”，是指艺术作品的美。它是由艺术家的审美意识而产生、艺术家按照美的规律并为着美的目的而创造的作品的美。艺术美是美的高级形态，具有比现实美更高的审美价值，给人以更强烈的审美感受。创造艺术美，是艺术创作的最高要求和根本要求，是艺术家艺术造诣的极致，也是艺术作品价值的最高准则。

一、艺术美的根源

艺术美不是凭空产生的，也不是人们主观意识中固有的，而是现实美（包括自然美与社会美）在艺术家头脑中反映的产物。就艺术美与现实美的关系而言，现实美是第一性的，艺术美是第二性的。现实美是人类社会生活中现实事物的美，是不以人的主观意识为转移的客观存在。艺术美是现实美的反映、深化和升华，是人的合目的性与合规律性的审美创造。

艺术作品的艺术美与现实美（包括自然美与社会美）有很大的不同，与人类社会生活本身更具有很大的区别，但从根源上看，前者来源于后者，也就是说，只有现实生活才是艺术作品艺术美的源泉。那么，什么是现实生活呢？从它的范围来说，就是人类社会多种生活（政治生活、经济生活、文化生活、精神生活、情感生活等等）的相互渗透、相互联系的现实整体，或者说我们每天置身于其中的活生生的现实情境本身。从价值上来说，它既包含着真善美，也有假恶丑。从时间上来说，就是它的当代性，即包含着过去和未来时间维度的当代性。每个时代都有其自身的当代性。现实生活的当代性换句话说就是它

有着自己历史时期的根本问题、主要趋势和特殊矛盾。现实生活的范围与价值正是在这一当代性的基础上显示出它们的意义。从这种意义上说，任何时代的艺术作品中的艺术美首先就是反映了这种当代性的社会生活的结果。文艺复兴时期各类艺术作品中的艺术美与当时人文主义的精神是密切相关的；延安木刻作品中的艺术美则可以说是当时革命斗争的产物，事实上，正是这种历史情境使作品中的艺术美具有了特定的形式意味和独特的价值。艺术作品中的艺术美不仅来自现实生活，而且来自自然界的美。印象派美术作品中的光与色，中国山水画中意境的特定美感都是艺术家们研究自然，“外师造化”，“行万里路”的结果。所以，艺术作品中的艺术美从根本上说，来源于人类的现实生活，来自对大自然的深切感受，是艺术家对社会生活和自然界的审美体验和审美认识的物化形态。艺术美是人对现实审美认识的集中表现，是艺术家根据现实生活（包括美的现实和丑的现实）而创造的第二现实的美。关于这一点，第一章已有专门的论述，这里不再重复。从现实生活是艺术美的源泉这一点上看，毛泽东的如下论述确实是很精辟的：“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、用之不竭的惟一的源泉。”①

二、艺术美的条件

我们说，创造艺术美是艺术创作的最高要求和根本要求，这是由艺术的审美本质所决定的。那么，如何创造艺术美呢？或者说，创造艺术美有哪些条件呢？

首先，美的艺术作品必须是完整的，其内容与形式必须是和谐的、统一的。可以说，艺术内容与艺术形式的完美统一，是艺术作品艺术美的必要条件。内容与形式的任何不协调、不适应以至相分裂，都会破坏艺术作品的完整，当然更谈不上艺术作品的艺术美。我们在第一章第三节中所谈的形式美和形式感，也是在有限的范围内才有审美意义，因为我们在谈艺术的形式美时，实际上已经涉及到它所包含的社会意义即内容了。没有绝对纯粹的形式美，单纯的“平平仄仄”无论怎样工整也构不成优美的诗词，波状线是美的，但如果把它画在少女的背上就破坏了形象的完整，只有形式与内容完美统一，才可能有艺术作品

① 《毛泽东选集》第860页，人民出版社1991年版。

的美。

另外，我们在分析艺术作品的相关属性时，曾谈到作品的意蕴、意境、风格与格调等问题，应该说，这些因素也都是创造艺术美的条件。一件艺术作品若能创造出一种意境，也就是能够描绘出现实的活生生的情景，做到情景交融，就会有一定吸引人的力量；而若能创造出一种风格，也就是能够表现出与独特的意境相应的气派，就能加深欣赏者的印象和感动，这样的作品就具备了艺术美的条件。所谓条件，就是说，艺术作品的意境和风格虽是艺术成就的表现，也是优秀艺术作品的基本要求，但不是最高要求。因为与创造意境有关的思想情感有着性质上的差异，意境也就会有性质上的不同。同是意境，就其性质而言，有着高下之分、文野之分。风格也是如此，同是具有独特风格的作品，由于不同艺术家的思想情感、审美情趣、性格特点的不同，也就有着不同的倾向。有些作品的风格或为浮夸，或为艰涩，或为俗媚，或为其他不健康的倾向，这就不能不是说作品的缺点。而有的作品，其风格或为刚健，或为绮丽，或为豪放，或为婉约，总体上表现出一种健康的倾向，这就成为作品的优点。因此，要使艺术作品成为优秀的、具有艺术美的作品，就要努力创造出健康向上的意境、风格以及格调。这又关系到“真”与“善”的问题。

我们在第一章中已经论述过美与真和善的关系。简言之，真是艺术美的基础，善是艺术美的前提。一切创造了艺术美的作品，都必定以其鲜明生动的艺术形象充分地表现出社会生活的真理，同时又都突出地体现出艺术家真挚的思想感情和个性的善。这就是艺术的美。因此，艺术作品的艺术美，是真、善、美三位一体，高度统一的。

三、艺术美的特征

关于艺术美的特征，我们在第一章里已经有过许多的论述。这里，只是将分散在各节中的有关要点集中起来，做些必要的强调和补充。

首先，艺术美高于现实美。黑格尔认为，“艺术美高于自然美。因为艺术美是由心灵产生和再生的美，心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少”[①]。黑格尔在这里所说的“自然”不仅包括自然美，也包括社会生活。在黑格尔看来，只有心灵才能把杂多归于统一，把理念显现于

① 黑格尔：《美学》第一卷第4页，商务印书馆1979年版。

感性之中，这种观点意味着自然本身是不完整、不集中、不充分、不完善的。很显然，黑格尔在否认艺术美的惟一源泉是现实生活这一点上是错误的，因为他没有看到现实生活的丰富性、复杂性和无限的可能性对作品中艺术美的产生所具有的重大作用，同时也没有看到艺术家作为社会生活中的一员，社会生活是他的艺术创造的根基和出发点。就像一个人不能揪着他自己的头发离开地球一样，艺术家也不能离开他生活于其中的社会。但是，从另一方面说，艺术作品中的艺术美确实已与现实生活的原生形态有了本质的区别。用歌德的话说，艺术作品中的艺术美已是“第二自然”，这也就是说，它是一个新的现实、一个新的实在。从这个意义上说，黑格尔的观点及其解释的方式是有其合理性的。作品中这个新的“现实”与“实在”在艺术美方面的表现，只有从它与现实生活的区别和差异中才能得到真正的理解。首先，我们可以说现实生活总是处在流动、变化、转瞬即逝的状态之中，它就像奔腾不息的江河那样不能使自己停留。艺术作品中的艺术美则犹如一个水坝，能截住流动的生活，并把它们转化为包含了观念和意义的物质形态。这样，艺术作品的艺术美就超越了生活自身流动的特点而具有永恒性。当然，从作品意义的生成角度看，它同样会因作品自身的历史性和现实生活的变化发展而向未来的时间无限开放。但是，这种可能性首先是建立在艺术作品能超越现实生活的流动性、暂时性这一基础之上的。艺术作品中艺术美的永恒性也意味着它能超越创造它的艺术家的生命的有限性而使其不朽。曹丕在《典论·论文》中谈到作品的永恒性时，虽然指的是文学作品，但同样也适合来说明各门类艺术作品中艺术美的永恒性及这种永恒性在人类社会生活中的重大作用。他说，“盖文章经国之大业，不朽之盛事，年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必要之常期，未若文章之无穷，是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后”[①]。从空间范围看，现实生活无边无际，范围极其广泛，并且各种生活形态相互渗透，没有固定的形式和边界。同时，现实生活中的美还受着各种偶然的条件，如时间、地点、情境等的制约。艺术作品中的艺术美则不一样，它能通过相应的物质材料和艺术语言，把现实生活中那些值得去表现、去展示的部分从中分离出来，使其获得相应的音乐、舞蹈、文学、戏剧、绘画、雕塑等形式。假如说画框是把美术作品、舞台是把戏剧作品与现实生活隔离开来的一道屏障的话，那么，艺术语言则是使现实生活以一种新的方式展现在作品之中，而这也就是艺术美。但是，

① 曹丕：《典论·论文》，《中国美学史资料选编》第136页，中华书局1980年版。

现实生活的这种存在方式已不同于现实生活本身。因为实际上它已是现实生活的一种反映形式，在里面注入了艺术家的热情、理想和观念，具有生活本身不可比拟的统一性和普遍性。毛泽东说："人类的社会生活虽是文学艺术的惟一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想，因此就更带普遍性。"①由于艺术作品的艺术美具有上述特点，即超越生活流变的永恒性，以及组织生活的统一性与普遍性，这样，它也就获得了传播自身魅力的能力。这就是说，不管是在时间上还是在空间上，现实生活中的美的传播能力都是有限的，它只能在很小的范围内和很短的时间中为接近它的那一部分人所欣赏和接受。而艺术作品的艺术美则能超越时空的限制，向不同时空的众多接受者施加影响，更进一步看，艺术美的这种传播能力也正是艺术传统赖以积累的基础。

前面谈到，在艺术作品的艺术美中注入了艺术家的理想和愿望，从而也就使它在思想上具有导向性，在情感上具有感染力。这就像柏拉图早在几千年前就看到的那样，作品中的美犹如磁铁那样，能感动和吸引接受他的人们。在中国古代的文艺理论中也从不同的角度谈到艺术作品的艺术美的导向性和感染力。张彦远说"图画者，有国之鸿宝，理乱之纪纲"，王微则从"情致"的角度谈到艺术作品艺术美的感染力，他在《叙画》中说："望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐，珪璋之深，岂能仿佛之哉？按图按牒，效异山海。绿林扬风，白水激涧。呜呼！岂独远诸指掌，亦以神明降之，此画之情也。"

艺术作品艺术美的另一重大特征是它的创造性。现实生活及其美是原生态的，它就是它自身，而艺术作品的美，如上所述，则是艺术家对现实生活及其美进行观察、体验、思考、创造的结果。艺术家的特殊个性、理想和对生活的洞察力，能改造生活的原生形态而使其作品富有创造性。所以艺术作品的美不仅是时代精神的体现，而且也能参与到时代精神的建构过程之中去，最终成为时代精神自身不可缺少的一部分。艺术作品的这种独创性及其理想的特征所带来的另一结果是它在反作用于生活时，能成为现实生活的楷模，成为现实生活中人们向往、追求的理想生活，进而改变现实生活本身。

从上面的论述中我们可以看出，在与现实生活的比较中，艺术作品的艺术

① 《毛泽东选集》第861页，人民出版社1991年版。

美具有超越现实生活的永恒性、统一性与普遍性，广泛的传播性、导向性与感染力，以及高于生活的独创性等特征。事实上，正是这些特征使艺术成为人类社会一项不朽的事业。

思考题：

1. 怎样理解艺术作品的内容？
2. 试论艺术作品形式的意义。
3. 如何理解艺术作品内容与形式的关系？
4. 简单解释艺术作品的“意蕴”、“意境”、“风格”、“格调”与“品位”。
5. 如何认识艺术作品的商品属性？
6. 结合第一章的有关内容，试论艺术美。

本章参考书目：

《卡冈美学教程》，北京大学出版社1990年版。
张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社1998年版。
王宏建、袁宝林主编：《美术概论》，高等教育出版社1994年版。
宗白华：《美学与意境》，人民出版社1988年版。
《论剧作》，人民文学出版社1979年版。
贾文昭主编：《中国古代文论类编》，海峡出版社1990年版。
钟惦棐主编：《电影美学》，中国文联出版公司1983年版。
谭霈生：《论戏剧性》，北京大学出版社1984年版。
黄佐临：《导演的话》，上海文艺出版社1979年版。
叶朗：《现代美学体系》，北京大学出版社1988年版。

第六章　艺术接受论

从接受角度研究艺术活动中的相关问题是本章的主要任务。在这一章中，我们将讨论艺术接受的性质与特征；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。

第一节　艺术接受的性质与社会环节

一、艺术接受的性质与特征

（一）艺术接受与艺术的本质

艺术本质的诸方面特征是通过艺术活动的各个方面，包括艺术接受活动表现出来的。在此，我们将从艺术接受与艺术本质的关系中考察艺术接受的性质与特征。

1．艺术接受是构成艺术活动完整性的重要环节

艺术既是一种意识形态，也是人类社会生活中的一种活动方式。这种活动不仅表现为艺术家的创作活动，而且同样表现为艺术作品在社会生活中的传播、接受与消费的过程。这意味着，艺术活动是由相互联系、先后承接、动态发展的各个环节联结而成的整体。正是在这一整体中，艺术的接受与消费占有重要的地位。

首先，艺术接受和消费在其现实性上是艺术活动的完成。在上一章，我们讨论了艺术创作和艺术作品等相关问题，但从艺术活动的完整性考察，它们还仅只是艺术活动的前两个环节。虽然没有艺术生产活动，没有艺术作品的存在，

艺术的接受与消费就没有对象。但同样，如果没有艺术的接受与消费，艺术创作与艺术作品就都不能真正实现自己的价值，完成自己的任务。正是在这层意义上，我们可以说，艺术的接受与消费在其现实性上是艺术活动的完成。

其次，艺术的接受与消费在潜在的意义上又同时是整个艺术活动在观念与动机上的起点。虽然如上所述，在其现实的运动过程中，艺术的接受和消费是整个艺术活动的完成，但正如马克思在讨论生产与消费的关系中所指出的那样，消费对生产来说并不是被动的，“因为消费创造出新的生产的需要，因而创造出生产的观念上的内在动机，后者是生产的前提。消费创造出生产的动力；它也创造出在生产中作为决定目的的东西而发生作用的对象。…… 消费在观念上提出生产的对象，作为内心的意象、作为需要、作为动力和目的”[①]。这意味着，艺术的接受与消费也必然以观念上的动机、目的构成艺术活动的起点和开端。

第三，艺术的接受与消费贯穿于整个艺术生产活动之中。德国接受美学家伊瑟尔提出的“隐含的读者”概念，对于我们讨论这个问题或许会有所帮助。伊瑟尔认为：隐含的读者“既体现了本文潜在意义的预先构成作用，又体现了读者通过阅读过程对这种潜在性的实现”[②]。他又认为这个“隐含的读者”不是真实的读者，“理所当然，作为一种概念，‘隐含的读者’的本质牢固地存在于本文的结构之中；它是一种结构，决不能把它和任何真实读者等同起来”[③]。从艺术接受对艺术创作的影响方面看，“隐含的观众”既是隐含的，又具有现实性。所以，我们可以把“隐含的观众”分为两类，他们分别以不同的方式渗透、参与到艺术家的创作活动中去。第一类可称之为社会学意义的“隐含的观众”。这就是说，艺术家在创作过程中，有意无意都得考虑自己的艺术作品将被哪一社会阶层、社会群体所接受。比如说如果作品接受的对象是市民阶层，或者说是一般的普通大众，那么，创作者在选材、风格、语言等方面就必须考虑到这一阶层人的接受能力和接受水平，从而使作品真正做到使他们“喜闻乐见”。如果是探索性作品，目的是解决艺术史中的某些问题，并对其进行实验性探索，那么这类艺术家心目中“潜在的观众”则只是一小部分对这类艺术问题同样感兴趣的艺术家、专家、学者和有较高鉴赏力的人。当然，社会接受群体与艺术创作的辩证关系是随历史的发展而变化的。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》明确

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第94页，人民出版社1995年版。

② 朱立元：《接受美学》第192页，上海人民出版社1989年版。

③ 伊瑟尔：《审美过程研究》第45－46页，中国人民大学出版社1988年版。

谈到的“普及”与“提高”的关系，也可看成是从接受角度对接受群体与艺术创作之间关系的论述。第二类“隐含的观众”是美学意义上的。也许只有这类观众才真正与伊瑟尔所说的“隐含的读者”概念相吻合。伊瑟尔把这个概念分为相互联系的两个方面，即本文结构的读者角色和构造活动的读者角色。从艺术接受的角度看，前者是“在本文中表现出来的不同视野，读者综合这些视野所由之出发的优势点，以及这些视野汇聚到一起的相遇处”[①]。它是与艺术创作过程同一的构造过程。如古希腊柱式的比例和形式结构，就已内在地包含着接受者的视错觉和修正的可能性。再如达·芬奇的作品《最后的晚餐》，当他把十二个人物都放在餐桌后，而不像他之前的艺术家所做的那样，把他们安排成一个围桌而坐的封闭结构时，显然就是为了让接受者感受到在场的每一个人的内心变化。这意味着这种带有戏剧性的描写方式、构图特征已把观众的视野植入其中了，因为达·芬奇在创作过程中已为接受者设置了一个观察它的立场。后者即指在接受艺术作品时进行具体构造活动的“隐含的观众”，他像前者一样是贯穿在艺术家的整个创作过程中，支配和制约着艺术家的构思、选材、风格、语言运用和意义表达的。

2. 艺术接受方式与艺术的本质

在关于艺术本质的各种理论中，学者们更多地注意到了两个方面：一是艺术家（如表现论、潜意识论等）；另一方面是艺术作品（如模仿论、形式主义、符号论等），往往忽略了艺术的接受方式在艺术本质中的重要作用。马克思说：“一个存在物如果在自身之外没有对象，就不是对象性的存在物。一个存在物如果本身不是第三者的对象，就没有任何存在物作为自己的对象，也就是说，它没有对象性的关系，它的存在就不是对象性的存在。”[②]这意味着，艺术之所以为艺术，最根本的原因还在于它是与艺术接受和消费联系在一起的；创作主体和作品与接受和消费主体构成了特定的对象性关系。马克思在谈到生产与消费的关系时说，“因为正是消费替产品创造了主体，产品对这个主体才是产品”，“因为产品之所以是产品，不是它作为物化了的活动，而只是作为活动着的主体的对象”。[③]

西方一些现代美学家对艺术接受与艺术本质的关系也有较多的论述。如存在主义美学家萨特在题为《为什么写作》的著作中，就充分论证了读者阅读对于

---

① 伊瑟尔：《审美过程研究》第47页，中国人民大学出版社1988年版。

② 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第168页，人民出版社1979年版。

③ 《马克思恩格斯选集》第二卷第94页，人民出版社1995年版。

文学作品的重要性。他说："只有为了别人，才有艺术；只有通过别人，才有艺术。"[①]现象学美学家杜夫海纳从胡塞尔的"意向性"概念出发谈到了接受者对于艺术作品的重要性。他说："观众不仅是认可作品的证人，而且还是以各自方式完成它的执行者；要显现，审美对象就需要观众。"[②]

但是，当艺术作为一种对象存在于人类生活中时，实际上可以从许多角度、用各不相同的方式去接受。接受方式和态度不同，艺术作品所呈现出来的性质则不一样。一位历史学家，可以从史学角度去接受和研究《清明上河图》，从而把它仅作为研究宋代民情风俗的旁证。在这历史学的接受方式中，《清明上河图》就是历史文献，它作为审美对象存在的特征就被历史学的接受方式给遮蔽了。杜夫海纳说："是否说博物馆的最后一位参观者走出之后大门一关，画就不再存在了呢？不是。它的存在并没有被感知。这对任何对象都是如此。我们只能说：那时它再也不作为审美对象而存在，只作为东西而存在。如果人们愿意的话，也可以说它作为作品，就是说仅仅作为可能的审美对象而存在。"[③]那么，使艺术作品的审美属性能呈现出来的特定接受方式和态度到底是什么呢？这就是美学家们常提到的审美态度。而所谓审美态度，就是对艺术作品采取一种无功利、超利害的观赏态度。当然，这里的"无利害"和"超功利"是相对于人们在日常生活中对事物的功利态度比较而言的。在日常生活中，我们看到苹果，考虑的是它的可食性，而它的鲜艳的色彩则可能仅只是一个表示它的新鲜程度的标志；看到一张不友善的脸，我们只会紧张甚至恐惧。很显然，在这种态度下，我们就往往会忽略对象的审美属性而仅只把那些感性的形式作为识别对象的符号。从艺术上讲，离我们最近的一个极端例子是"文革"时期对待艺术作品的非审美态度。我们都记得那段曾把水墨山水作为黑画来批判、认为文人画与封建主义是同一的历史。在这种强烈的政治态度面前，中国画自身的审美属性显然就无法呈现出来。这说明，艺术不但必须以自身的存在方式与社会中的其他事物区别开来，而且在接受方式上也要求有特定的审美接受方式——审美态度与它相适应，从而使艺术作品在其现实性上成为艺术作品。

3. 艺术接受是艺术返回社会生活的必由之路

艺术作为人类社会的意识形态之一，是对社会生活的一种反映形式。但是艺

---

① 《萨特研究》第6页，中国社会科学出版社1989年版。

② 杜夫海纳：《美学与哲学》第54－55页，中国社会科学出版社1985年版。

③ 同上。

术家们并不是单纯为了反映生活而去从事艺术创作的，他们的最终目的还是希望通过对生活的反映来干预、参与，甚至重新建构我们的社会生活。萨特说："不管你是以什么方式来到文学界的，不管你曾经宣扬过什么观点，文学把你投入战斗……一旦你开始写作，不管你愿意不愿意，你已经介入了。"[①]鲁迅先生的"匕首"、"投枪"理论，也强调了艺术作品参与社会生活的作用。但是要做到这一点，就必须通过艺术的接受与消费环节，只有这样，艺术作品才能在返回社会生活的过程中，去完成干预、建构生活的使命，这可以从如下几个方面来理解。

首先，艺术返回社会生活就内在于艺术接受和消费的形式中。从创作主体和接受主体的数量关系看，两者是不对称的，接受主体要大大多于创作主体。事实上，接受主体本身就是人类社会生活的主体，他们的社会实践，他们的情感、思想、信仰，他们的喜怒哀乐构成了社会生活丰富的内涵和感性形式，成为艺术家反映的对象。所以，当艺术家的作品通过社会的传播中介而与广大的接受主体发生关系时，本身就意味着作品已返回社会生活。

其次，艺术的接受与消费使艺术重返社会生活还表现在它对社会生活的影响和构造新的社会生活上。科西克说："每一个艺术作品都具有统一而不可分割的双重特性：它是对现实的表现，但是它也构造现存的现实——不是在作品之前或者作品之后进行构造，而实际上正是在作品之中进行构造……艺术作品不是对现实概念的具体说明。作为作品和艺术，它再现现实，因此它也不可分割地同时构造现实。"[②]从接受的角度看，艺术作品所构造的现实生活还仅只是潜在的，它必须通过接受才能转换为现实。进一步看，也许是更为重要的方面还在于通过对艺术作品的接受，接受者不但被作品所构造的新的现实所感动，从而能以新的态度，新的眼光，重新审视、理解现实生活，而且还能在现实生活中通过社会性的实践活动把精神力量转化为物质力量，在社会实践中重新构造我们的现实。

（二）艺术接受与艺术作品

1. 艺术作品是一个有待实现的对象

当艺术作品被创造出来还未进入接受过程之前，它在两层含义上还仅只是一个有待实现的对象：第一层含义是指接受使作品从潜在的可能性转换为现实

---

① 《萨特研究》第24页，中国社会科学出版社1989年版。

② 伊瑟尔：《审美过程研究》第107页，中国人民大学出版社1988年版。

性。这一点我们在上面谈到产品与消费的关系时，引用马克思的一段话（“因为产品之所以是产品，不是它作为物化了的活动，而只是作为活动着的主体的对象”）给予了说明，在此不赘述。

第二层含义是指艺术作品作为一个召唤结构，只有接受活动的参与才能实现它的意义和价值。这将是我们在这一部分要着重讨论的问题。

我们知道，艺术作品虽然必须通过物质材料才能存在。但从根本上说它不是一块石头、一堆颜料，也就是说，它不是物质对象而是精神对象、意识的对象。因为在艺术作品中注入了艺术家的情感、思想、气质，有着丰富的社会内容和感人的审美价值。很显然，当这些内在于艺术作品之中的东西还没有被接受者感受、理解、体验和阐释时，它们还仅只是一个潜在的存在物。这是艺术作品之所以是一个有待在接受中实现的对象的理由之一。

理由之二是：艺术家们在表达自己的情感、思想和审美理想时，总是要运用艺术语言，因为他不可能不通过语言的中介去把握外在的社会生活和内在的思想情感。但是，艺术语言与其所指的广阔对象（社会生活、思想情感、自然界的美）比较起来，总是有限的。当艺术家进入到一幅具体作品的创造过程中时，他只能对艺术语言的各种可能性进行有限选择。这意味着，艺术家必须充分考虑语言的有限性与对象的丰富性、多义性之间的关系，对反映的对象进行有意识的取舍、提炼和加工，通过语言的有限性呈现、暗示出对象意味的无限丰富性，从而使作品能“言有尽而意无穷”，“羚羊挂角，无迹可求”。这样，艺术作品的结构就不可能是一个封闭的、面面俱到的结构，而是为接受者留有想象的余地和阐释空间的开放结构。按伊加登的说法，艺术作品是需要接受者再度创造和具体化的艺术图式；伊瑟尔则认为，艺术作品的结构是一种召唤的结构，只有接受者的积极参与才能填补和具体化这个艺术图式中的空白和不确定点，完成这个召唤结构。

2. 艺术作品召唤结构的实现

伊加登在研究文学作品的结构时，把它分为六个层次：（1）语言现象层，如韵律、语速、语调等，它们不是一种物理的声音，因为它在与作品的其他层次相结合时是有含义的；（2）语义单位层，包括词、句、段各级语音单位的意义及它们的组合；（3）表现的客体层，它是虚构的人物、事件、背景等组成的一个作品的“世界”；（4）图式化层面，文学作品的有限词句不能再现或表现实在客体的一切方面，它呈现给读者的“世界”只是图式化的、纲要性的，所以，它总是有空白和不确定的地方；（5）思想观点层，即作品整体表现出来的思想和情感倾

向；(6)形而上性质层，这是作品客体层的一个重要功能。伊加登认为，这六个层次各有其相对独立性，又相互联系交织成一个复调结构的整体。伊加登的阅读现象学正是建立在对文学作品结构认识基础上的。

虽然像美术、音乐、戏剧、电影、舞蹈等艺术作品的结构由于自身存在方式的特征而与文学作品有很大区别，但它们同样是一个“召唤的结构”，需要接受者的参与才能完成。以美术为例，我们可以把美术作品的“召唤结构”分为这样几个层次：第一，物质材料层。这是文学作品可以忽略（白纸黑字）而美术作品必须加以强调的层面。这是因为在美术作品中，它不仅像文学作品中的物质材料一样起着承载作品的作用，而且本身就是美术语言的一部分而具有含义和审美价值。用木头还是青铜制作雕塑；用宣纸还是用油画颜料画画，其审美属性和作品含义是不一样的。当然，必须说明的是物质材料只有与下述其他几个层面结合时才有意义。第二，形式结构层。不管是抽象作品还是具象作品，都存在着抽象的形式结构层。这个层面在美术作品中不仅表现为视觉形态，而且包含着肌理、笔墨、笔触趣味等内容。第三，客体所指含义层。它更多地体现在写实性和有形象的作品中。（详后）第四，意义集合层。它是指前三个部分相互结合所产生的作品中各层面意义的汇聚。美术作品结构的召唤性就存在于各层面和各层面的相互联结中，它们只有通过接受才能被具体化，并转化为被实现了的美术作品。这一转化过程可具体描述如下：

先谈物质材料层。这个层面的召唤性特征表现在它必须向接受者的视触等知觉转换，比如颜料必须向色彩转换，雕塑的材料必须向体量感等知觉转换。当然，如上所述，物质材料层对接受者审美知觉的依赖所具有的召唤性特征，只有与其他几个层面同时发生作用才有意义。因为，对自然界的石头，随便涂抹的一块颜色，我们都会有所知觉，但那却不是对美术作品的审美接受。

在形式结构层面，接受者的参与和创造具有重要作用。这一方面，我们将在第三节中给予详细论述。

在美术作品结构的第三层次上，其召唤性结构首先体现在时间与运动方面。具象作品，特别是那些带有戏剧性、情节性的美术作品，由于只能表现时间过程中的一个瞬间，这样，这一瞬间的过去和未来则需要接受者在想象中创造和添补。如在《最后的晚餐》这幅画中，作者选取的是耶稣说“你们中间有人出卖了我”的那一瞬间，这前后的戏剧性情节，则只能由接受者通过对画面的理解和想象来完成了。其次，这个层面的召唤性结构表现在人物的表情所具有的含义上，最著名的例子是《蒙娜丽莎》那“神秘的微笑”，它的不确定性和不断变化的

意味已经并还将激起接受者对它的含义进行猜测和体验的欲望。反过来说，也只有通过接受者对它的不确定性和无限可能性的体验和想象，该作品才能在其现实性上转换为美术作品。这个层面召唤性的第三个方面表现在接受者对作品形象本身的补偿和完成上，在写实作品中，不管它是多么地接近对象，它总会在不同的方面和角度偏离对象，这对于中国绘画艺术来说还是一个重要的美学原则，如“似与不似之间”的理论，就充分考虑到了接受者的创造性在作品中的重要作用。再如中国山水画、中国园林中的空间布局（如“曲径通幽”）也是通过有限的空间和物象唤起接受者对无限空间和“象外之象”的想象的。第四，典型形象的召唤性特征。所谓典型形象就是在个别中包含着一般的形象。接受者通过对典型形象，以及这一典型形象所包含的情感、思想、意义、环境气氛的欣赏，联想到许多与其相同的形象。康德的“审美意象”概念就涉及到了典型形象召唤性的问题。他说：“我所说的审美的意象是指想象力所形成的一种形象显现，它能引人想到很多的东西，却又不可能由任何明确的思想或概念把它充分表达出来，因此也没有语言能完全适合它，批它变成可以理解的。”①

第四个层次是意义与意味的集合层。可以说这是最能体现美术作品召唤性特征的层面。如果与伊加登对文学作品的结构分析做类比，那么这一层面就有点类似于他所说的纲要性的图式化层面。因为只有在意义的联结、集合与汇聚中，才能出现众多的空白和不定点。这种联结、集合与汇聚就像一张网的形态那样，虽然形成了更多的明确网点，但也留下了更多的空白和不确定点。再以《最后的晚餐》这幅画为例：作品中每个人物的身份、性格在圣经故事中都有比较明确的含义，作品的情节也有相对明确的界限。但是当这些属于第三层面的东西与形式，也即艺术手法、语言特征结合时，则产生了新的意义，即构图方式、位置安排、色彩光线的运用等也同样参与到题材、人物、情节等含义中来。通过形式结构层面，作品中人物、情节、题材等的原始含义，不管大小都会有所改变（有时甚至能产生与原始含义完全相反的含义），这样就使空白和不确定点越来越多。同时，如果每位接受者集合、汇聚这些意义的方式和路线不同，其空白、不明确和明确之间的关系也会有很大差异，从而使作品的意义产生无限组合的可能性，这样，就需要接受者去填补、去想象、去创造，这就是所谓接受理解的相对性，从接受角度看，它正是美术作品的召唤性赐予接受者的一份厚礼。

---

① 朱光潜：《西方美学史》第399页，人民文学出版社1979年版。

（三）艺术接受是一个无限的创造过程

王朝闻先生早在二十世纪五十年代就提出了接受中再创造、再评论的理论。他说："艺术形象，其实不过是借有限的但也就是有力的诱导物，让欣赏者利用他们的那些和特定的艺术形象有联系的生活经验，发挥想象，接受以至'丰富'或'提炼'着既成的艺术形象。……这种精神活动，姑且把它叫做'再创造'吧。"①

王朝闻先生首先提出的"再创造"、"再评价"理论深刻地看到了接受是对艺术家创造的再创造，对艺术家的评价的再评价；看到了接受者与创造者之间双向互动的关系，还启示了接受者与接受者、创造者与创造者、创造者与接受者之间多边复杂的互动关系。照我们的初步理解，在这个理论中，接受者与创造者之间的关系并不是一次性的，而是无限的、过程性的。如果考虑到人类文化，包括艺术是在历史中无限发展的过程这一点，我们就会更好地理解艺术接受的创造性理论，因为艺术接受中的创造性是与人类的历史性、人的存在的历史性紧密相关的。所谓"再创造"与"再评价"的接受现象也是这历史性中的一种表现形态。

艺术接受是一个无限的创造过程的根据，首先在于艺术作品属于哲学家波普尔所说的"第三世界"中的存在者。即它与纯自然物的"第一世界"不同，它负载着主体给予它的意义，具有符号功能。同时它也与"第二世界"中的纯主观的思想和观念不同，因为思想和观念已被物化在相应的物质媒材上而具有客观性。这意味着它不管是在空间上，还是在时间上都能面对不同地域的接受者；能超越作者的时代去面对历史中无限的接受者。

其次，对艺术作品接受的无限创造过程的根据还在于作品本身结构的召唤性特征。这一点，我们在上面已谈到，在此不予赘述。

第三，历史的发展不仅在时间上是一个先后相继、不断向前的不可逆的过程，而且在形态上它还是由先后之间的差异、区别、变化、不同所构成的。没有后一点，可以说人类只是生活在有时间但无历史的状态中。因为人类的历史不像自来水管中流的水，能在容量、深浅、速度、温度等方面保持前后的同一，而是更像大河中的水，因地势的变化而会在不同地段呈现出宽窄、曲直、急缓、深浅、速度等差异。正是人类历史发展的这种特点为艺术作品在历史中被接受

---

① 《王朝闻文艺论集》第二集第123页，上海文艺出版社1979年版。

者无限地创造奠定了基础。因为这样，不同历史中的接受主体就会对同一件作品有不同的感受、理解和体验而有所创造。

从根本上说，这种创造性还在于阐释学家伽达默尔所说的历史视野与现代视野的融合。也就是说，任何一个企图去理解（接受）历史中艺术作品的主体，都必然带上他所处时代的精神，他那个时代所关心的问题，那个时代的“偏见”和“热情”，这样，他对某一作品的理解和感受就会不同于以前历史中的接受者，他将用新的眼光，带着新的问题去接受它、评价它、创造它。正是在历史中永远也不会消失的“现代视野”，不会重复的“现代视野”使艺术接受中的创造和评价能在无限的历史过程中展开。马克思在谈到希腊艺术的“永恒魅力”时说：“困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”[①]马克思从儿童和成年人之间的差异、不同历史条件之间的差异与距离来解释希腊艺术的“永恒魅力”，这从一定意义上说，也是从人类存在的历史性角度去考察和思考接受现象的本质特征的。在历史发展过程中，艺术作品的增殖方式也为接受者的无限创造提供了可能性。举例来说，达·芬奇的美术作品会随拉斐尔的作品的出现展示出拉斐尔没有出现时的新意义，这就意味着，达·芬奇之后任何一个画家，任何一个流派，如风格主义、巴洛克、新古典主义、现代主义的出现，都将使他作品的意义和价值发生变化，在每一个历史时期，都必须对达·芬奇的作品进行重新解释和评价。这是因为在只有达·芬奇和他以前的艺术作品时，当时的接受者就只能把它放在当时已有的艺术历史的参照系中进行接受。而后来历史中任何一种有影响力的艺术作品、风格、流派的出现，都在不同程度上改变了当时接受者理解他的作品的参照系，从而形成新的接受与理解的参照系，在这个基础上，新一代的接受者也就会与过去的接受者相比对作品能有新的认识、新的理解、新的创造。实际上，每一个“现代”都有新的“过去”。所以，艺术史不仅是“老子”给“儿子”以启发、教导和力量的过程，同时也是“儿子”为“老子”不断增添新的光辉、为其作品增加新的意义的过程。豪泽说：“荷马时代的条件已经消失得无影无踪，我们只能通过新古典主义、文艺复兴、但丁和弗吉尔的中介来进行一番追溯。”[②]“中介”是可以在历史中无限增加的，那么重新“进行一番追溯”也就将无限进行下去。正是在这一前提下，

---

① 《王朝闻文艺论集》第二集第123页，上海文艺出版社1979年版。

② 阿诺德·豪泽：《艺术社会学》第141页，学林出版社1987年版。

人们才提出，每一时代的艺术史家、艺术批评家，作为历史中的接受者，都应该重写艺术史，重新评价历史中的艺术作品。豪泽说："过去的东西就其本质而言是没有意义的，它的意义仅仅是从与现在的联系中获得的，因此历史必须不断地予以重写，艺术作品必须不断地予以重新解释。"①

更进一步看，接受的无限创造性还表现在不同历史时代的接受者与接受者之间的互动关系中。因为接受者在接受历史中的艺术作品时，虽然是直接面对作品观赏的，但是在他观念中，则已注入了不同时代的接受者对作品的评价，而新的评价和阐释也正是在前人评价和阐释的基础上产生的。

艺术接受创造的无限性不仅表现在人类历史发展的客观和历时性上，而且也表现在个体有限的生命过程中和社会群体接受的共时性组合上。也就是说，同一作品会随我们不断接受新的知识，开拓新的视野的成长过程而获得新的含义。从社会群体接受角度看，个人之间在气质、思想、修养等方面的差异也能使艺术作品在同一个时代中呈现出无限丰富的意义。

从上面的论述我们可以看出，正是人类社会文化的历史性；主体存在的历史性；艺术作品结构的召唤性构成了艺术接受的无限创造性和评价性的客观依据。

二、艺术接受的社会环境与环节

（一）艺术接受的社会环境——艺术世界

前面谈到，艺术作为一种意识形态既是对社会生活的反映，也通过艺术的接受活动对社会生活发生影响，这就是艺术创造和接受的社会性特征。但是，从艺术作品到接受者之间还须通过一定的社会途径和传播环节。更具体地说，艺术接受活动需要一个相应的社会环境为其提供场所和设备；需要管理、运用、操作这些场所和设备的主体；以及支配这一接受的社会环境的规则和制度才有可能。从某种意义上说，这也是艺术活动的社会学特征。下面，我们就从这一角度研究艺术接受的社会环境——艺术世界和艺术接受的中介。

1. "艺术世界"的构造

在西方当代美学理论中，有学者曾从"艺术世界"的角度思考艺术品与艺术本质等问题，这一思路对于我们理解艺术接受的社会环境及其功能有启发性。

---

① 阿诺德·豪泽：《艺术社会学》第184－185页，学林出版社1987年版。

“艺术世界”的概念首先是由丹托在一篇题为《艺术世界》的论文中提出的。著名美学家迪基继承了这一概念，并在一个更为宽泛的基础上对其进行了重新阐释和发挥。他用“艺术世界”来指艺术品赖以存在的庞大社会制度。[①]他提到了展览馆、艺术学院等作为这一社会制度中的机构的例证。同时提到了艺术家、记者、批评家、艺术史家、文艺理论家、美学家等在“艺术世界”中的重要作用。迪基的理论兴趣仅在于确定何为艺术品的条件和本质。我们认为，在事实上，这个“艺术世界”同时也是美术接受的社会环境。豪泽在谈到艺术的传播问题时也提出了一个“中介体制”的概念。他说：“在艺术创作和艺术消费之间的中介体制是艺术传播的必经之路，它们可以说是艺术社会学的流动网。这些中介体制包括宫廷、沙龙、同人俱乐部、艺术家茶话会、艺术家协会、艺术家聚居地、艺术工作室、学校、艺术学院、剧院、音乐会、出版社、博物馆、展览会和各种非官方的艺术团体。”[②]我们可以把豪泽的“中介体制”理论和迪基的“艺术世界”理论综合起来考察艺术接受的社会环境——“艺术世界”的构造，及其三个组成部分。

第一部分是“艺术世界”中为接受做出贡献的各种意义上的主体。首先是艺术家，是他们为艺术的接受提供了最直接的对象——艺术作品。其次是批评家，豪泽称他们为“中介者”和在艺术家与接受者之间的“第三者”。第三是艺术理论家和美学家，他们虽然不对具体的艺术作品的传播和接受起直接的作用，但是他们却能通过对艺术世界中的各种问题进行理论上的思考，比如说艺术的本质；艺术家的地位；艺术史的发展规律；艺术与社会、宗教、政治等的关系等等，来直接影响艺术家的创作思想；批评家的批评方法；艺术史家的史学观；艺术世界中作品的传播方式；艺术世界中的惯例和制度，并通过它们间接影响艺术接受的潮流与趋向。第四是艺术史家。艺术史家一方面是历史中艺术作品的直接接受者，另一方面也是艺术传统的阐释者。对于艺术接受来说，艺术史家的作用和力量像批评家一样是巨大的。他们作为艺术历史的研究整理者，能告知接受者历史中艺术作品产生的时代，文化艺术特征，风格特点，题材含义，为他们提供接受对象各方面的知识和材料，引导他们怎样对待历史中艺术作品的变化与差异，从而使接受者能从一定的广度和深度去理解、感受、欣赏历史中的艺术作品。第五，在艺术世界中，还有一大批在各种艺术机构中任职的工作人员，

---

① 《当代美学》第101－117页，光明日报出版社1986年版。

② 阿诺德·豪泽：《艺术社会学》第168页、学林出版社1987年版。

如艺术编辑、艺术教师、展览馆和博物馆中研究和管理的人员。其他还有出版商、画廊老板、艺术经纪人等。这些人有两个特点：第一个特点是他们中的许多人同时就是上述某一领域的专家，如艺术史家、艺术批评家等。第二个特点是他们对艺术接受的作用也是通过他们任职的机构来发挥作用的。这一点，我们将在“艺术接受的社会环节”这一部分再予以论述。

艺术接受的社会环境——“艺术世界”中的第二部分是各种艺术机构，也就是豪泽所说的“中介体制”那一部分。在美术中，它们首先是美术展览馆、博物馆、画廊等展览和收藏机构，在音乐、戏剧和电影中，则是剧场、音乐厅、电影院等。可以说它们是“艺术世界”中最为重要的艺术接受的社会中介机构，并且不同的艺术门类有不同的中介机构，由此而形成不同的艺术接受方式。比如说，对于文学接受来说，最为重要的中介是出版社和书店，并且文学阅读活动只要有一定的条件，任何场合都可进行。而美术作品的接受方式则不一样，它的原作性使其区别文学作品的可复制性和非原作性。所以，美术接受的最有效方式是对美术原作的欣赏，这意味着，美术的大众接受必须在固定的展览场所进行。而喜欢欣赏音乐的人，则最好去音乐厅现场感受音乐的魅力。

在艺术机构中，艺术出版社在艺术接受活动中起着展览馆、音乐厅、剧场等所不能替代的重要作用。从美术作品的接受角度看，复制品虽然不能使接受者感受到原作本身完整的审美属性，但是复制品则能使成千上万的人欣赏到因受条件限制而不能看到原作的美术作品，这无疑为美术作品的普及和向社会文化生活的渗透创造了条件。

艺术教育机构，如艺术学校、中小学的艺术教育在艺术接受中也扮演着重要角色。这可以从两个方面来看，第一方面是艺术教育本身就是接受、理解、欣赏、学习艺术作品的一种方式。第二个方面是通过培养专门的艺术创作人才来影响艺术接受活动。美术发展的历史证明，自艺术教育进入艺术世界中以来，每一时代的艺术接受都不同程度地受到各类艺术学院的影响。

艺术接受的社会环境——“艺术世界”中的第三个重要部分是支配艺术世界运转的规则和制度。它们是在人类历史和艺术史的发展过程中逐渐形成的，对艺术的接受具有约定俗成的强制、调节力量和导向作用。事实上，一个对艺术世界中的规则和惯例一无所知的人，在面对一幅艺术作品时，就会像一个原始人或“外星”人那样，是不会像我们这样对其进行审美接受的。有一个人类学方面的例子也许可以说明这个问题：一位画家在一个原始部落体验生活，并用速写的形式画了许多牛，但是当这位画家要离开该部落时，这个部落的人却不准

他把画的那些牛带走，他们认为如果把这些“牛”带走了，他们又吃什么呢。显然，在这个部落的文化习俗惯例中，是不存在我们这个世界中把形象作为审美、欣赏的对象来接受的惯例和制度的。这说明，艺术接受虽然在其现实性上直接面对的是艺术作品，但支配接受者以怎样的方式和态度去接受艺术作品，则与这一社会中的文化习俗、惯例和制度息息相关，这就像只有懂得象棋规则的人才能从象棋的角度有效地观赏这一游戏一样。

上述艺术接受的社会环境——艺术世界中的三个部分是内在地相互关联的，去掉任何一个部分都将影响到艺术的接受。同时，艺术世界还有两个明显的特点值得我们注意:第一个特点是艺术世界是一个专业化的世界。所谓专业化的世界，从艺术接受的角度看，就是为了人们从审美的立场去接受艺术作品而建立的世界。当然这并不意味着在艺术界中，不涉及宗教、政治、哲学、伦理等内容；但是，这个世界就其自身的本质特征来说则是拒绝人们用纯政治的、道德的、宗教的态度去接受艺术作品的，他们应把这些态度融化、渗透在审美的态度中。同时，这个专业化的世界是随人类的历史发展逐步建立起来的。从社会学而不是心理学的角度看，当艺术作品在当时社会中的作用还仅具有宗教的、巫术的、政治的、说教的功能时，即当它们还仅只是为死人的灵魂、上帝的威严、政治家的丰功伟绩等明确的实用目的而存在时，为审美而设的专业化的美术世界在其现实性上就还不存在。还原历史，汉代的墓室壁画，莫高窟中的宗教美术，刻在图拉真柱上的纪实性浮雕，当时的人们是否能从审美的角度去接受它们是很值得怀疑的。

艺术世界的第二个明显特点是：由于艺术世界的存在，艺术作品在传播、接受过程中的中介就逐渐增多，接受过程也越来越复杂。在人类社会早期，图像的接受活动同样需要相应的中介。但是这些中介本身就是人类日常生活、精神生活的活动场所（如教堂、神庙、进行节日庆典的广场等），对于艺术作品的接受来说不具有中介性。因为在本质上，它们不像艺术展览馆那样是专为审美而设立的。如民间美术，虽然它们被贴在窗上、门上、墙上，但这些场所并不具有中介性。所以，在艺术世界未建立之前，艺术作品与接受者之间在其社会学的意义上是无中介性的。因为在那时，艺术作品就像我们房间中的其他物品一样是生活的一部分而融入在我们的生活之中。这意味着艺术世界的建立虽然为审美接受创造了条件，但是它的中介性特征也使艺术与生活的距离拉得越来越大。也就是说，当那些曾经在历史上承担着宗教、政治等实用功能的图像进入美术博物馆而成为审美接受的对象——美术作品时，它们也就丧失了在当时生活中的重要作用，切断了与当时生活融为一体的亲密关系，而仅只在符号和象

征的层面上指向当时的社会生活。

2. “艺术世界”的性质与功能

关于“艺术世界”对艺术接受的作用，我们在上面已涉及了一些，在这一部分我们将做更系统的讨论。

①中介性。所谓中介性，首先是指艺术世界能在艺术家与观众、艺术作品与接受活动之间起沟通的桥梁作用。没有这一中介，虽然艺术作品也能在一定的范围内被接受（如艺术家的亲朋好友等），但从社会学的角度看，它的接受范围则必然是非常有限的。当然，艺术世界作为中介，既沟通也隔离艺术作品与接受者之间的联系，艺术世界中介性的沟通功能使艺术作品的接受大众化、社会化成为可能。它的隔离功能的消极性使艺术家与观众的关系变得陌生与疏远，限制了艺术家的创造力；它的积极性在于保证了艺术家创作的相对自由，使他能少受外来非艺术力量的干扰（当然这并不意味着艺术家会不受当时社会的影响），同时也扩大了接受者选择接受对象的广度、深度，并保证了接受者选择接受对象的自由。

②接受性。艺术世界作为艺术接受的中介环节，它自身就表现出接受性。比如说中介体制中的各种机构（如艺术展览馆、音乐厅、剧场等），在为艺术作品和接受者提供传播和接受场所、设备等条件之前，它自身就必须首先接受那些艺术作品。所以，在中介体制中，接受与传播是密不可分的。而从艺术活动的过程看，中介体制的接受性与中介性的统一只不过是整个艺术活动过程中的不同环节和不同表现方式而已。因为相对于艺术作品来说，中介体制的活动首先是接受活动，而相对于大众的接受活动来说，中介体制则是传播的中介。再从艺术世界中各种主体的情况看也是一样。比如说为接受者提供接受对象——艺术作品的艺术家，也同样要接受历史中和同时代的艺术家们创作的艺术作品。艺术批评家、理论家、艺术史家，首先也是艺术作品的接受者，然后才是艺术作品的阐释者和传播者。可以说，艺术接受活动首先就发生在艺术世界内部，没有它，艺术世界就不可能运转，从而也就没有足够的力量把艺术作品推向社会，成为大众的接受对象。

③主动性。艺术世界作为艺术接受活动的中介，它并不是被动地把艺术家们的作品毫无选择地介绍给接受者的，而是各个机构、各个环节都以自身的特点和方式主动地参与到接受活动中，影响并导向艺术接受的趋势、潮流、深度与广度。也就是说，由于艺术世界中相关因素主动干预接受过程，从艺术家创作的美术作品到接受者真正欣赏到的艺术作品之间，事实上已有很大的差异，

因为它们已是艺术世界中的诸机构通过严格的标准和程序进行选择和重新组织过的。这意味着，美术世界中的有关因素虽然不直接创作艺术作品，但是它却通过对艺术作品的有选择的接受、介绍、传播而影响艺术的接受活动；调节接受与创作之间的关系。

④制度性与惯例性。艺术世界是一个为艺术创造和审美接受而设立的专门化世界。这种专业性，从社会学的角度看，是以它的制度和惯例来维持的。比如说美术馆、音乐厅、剧场的功能，艺术学院的职能，艺术史家的任务等，都是通过社会分工等合法的方式被授予的。而艺术世界的制度性又受到艺术传统中惯例的影响。所谓惯例是指在人类艺术历史的发展过程中，逐渐地、潜在地形成的一些约定俗成的规则，如艺术作品的分类规则，何谓中国画、何谓艺术品、何谓舞蹈等等。比如说，当一个接受者第一次面对“波普”艺术时，可能就会因其不符合艺术已有的分类规则而无法接受它。在现代中国画中，有许多作品因摒弃了传统的笔墨趣味和笔墨功夫而受到指责，也可看成是艺术世界中惯例的力量在接受活动中的巨大影响的例子。

（二）艺术接受的社会环节

在上面，我们对艺术作品的接受必须通过艺术世界进行了讨论。但是为了更具体地理解这种接受活动，在这一部分，我们将以美术为例对艺术接受具体的社会过程和环节给予论述。

1. 艺术展览馆

艺术展览馆是艺术世界的中介体制之一，是美术接受和传播的重要机构和场所，它对于艺术家来说是他的作品走向社会接受过程的第一步；从大众接受角度看，艺术展览馆是他们了解、感受当代艺术作品的最初环节，了解、感受当代艺术界的发展趋势和潮流的重要中介。这一特点，正是艺术展览馆区别于艺术博物馆的地方。由于这一区别，艺术展览馆在接受和传播艺术作品方面，其覆盖面是最大的，选择的标准也是最宽容的。这是因为艺术展览馆所接受的并不是已经成为大师的艺术家，成为经典性的艺术作品，而是那些有可能成为艺术史中的大师的艺术家和经典性的艺术作品。这种可能性要求艺术展览馆尽可能选择各种风格的艺术作品，并为艺术上具有探索性、实验性的作品提供传播机会，以便使广大的艺术接受者能真正地在“百花齐放”的艺术作品面前发挥自己接受的主动性，也就是说，艺术展览馆必须把对作品优劣的裁决权交给广大

的接受者。

2. 新闻媒介

在艺术接受的环节与中介中，新闻媒介显然并不是艺术世界中的一部分（专业性杂志除外），但它却是艺术接受的一个非常重要的环节和中介。我们这里所说的新闻媒介包括报纸、杂志、电视与电台。形式有广告、报道、介绍和评论等。新闻媒介对于接受的影响主要在于它的新闻性，即它可以准确、及时地向接受者报道、介绍在什么时间，什么地点，举办哪种类型的艺术作品展览和演出。有些报道还可以与评论相结合，对展览和演出的艺术作品从各个角度进行新闻性的批评。新闻媒介的传播和评论对于当时有条件的接受者来说，其主要作用在于激发他们去欣赏原作的兴趣和热情；对于无条件的接受者来说，它的价值则主要是扩大展览和作品在社会文化中的影响。当然，对于艺术史家来说，他们中有一部分还会有历史文献价值。新闻媒介作为一种工具是非审美的，但它对大众接受心理的影响则是巨大的，特别是当它在作品的基础上，与制造明星效应和艺术家的神话相结合时，就更是如此了。

3. 艺术出版社

前面谈到，艺术作品存在的特点在于它的原作性。除了个别品种如版画能通过有限复制而不失其原作的审美价值外，其他种类的艺术作品在原作性的含义上，其审美价值都是独一无二的，这种特征虽然能以展览的形式给予保证，并能使作品有一定的接受面，但是它的传播和接受的范围到底是有限的。艺术出版社（包括专业性杂志），正好可以弥补这一缺陷。如果说艺术展览是艺术作品在接受方面大众化的第一步的话，那么艺术出版社通过对艺术作品的复制发行，则可以说是艺术接受大众化的完成。但正如前所述，图像复制对于接受来说是有很大局限的，因为印刷机器等因素的参与，原作中许多精彩的东西就会丧失一些，从而影响艺术接受的质量。

艺术出版社对美术接受另一方面的影响表现在：它可以把艺术理论家、批评家、艺术史家对艺术世界的思考；对艺术史及艺术作品的阐释、理解所写成的著作出版发行，给广大接受者以指导。在艺术接受中，虽然对艺术作品本身直接的、感性的接受固然是最重要的，但是接受过程同样包含着理性的思考，受到各种观念的调节和引导。这意味着美术接受必然以文字语言对世界和作品的理解为前提。从更深的层次看，人类所有的文化，纵使那些本身不是文字语言形态的文化（如美术、音乐、舞蹈作品），也都是建立在语言对世界的理解这一基础上的。事实上，在接受艺术作品的过程中，我们的视知觉和身体方面的知觉

总是与语言的理解方式交织在一起的。没有这一点，艺术作品的深层意蕴和通过历史文化积淀起来的审美趣味都将荡然无存。正是在这一意义上，艺术出版社能广泛而又深刻地影响美术接受活动。

一般来说，能进入出版领域的艺术作品，是在展览之后，通过社会接受过程检验的艺术作品。这样，那些能出版发行的艺术作品，都有一定的学术价值。对艺术接受活动来说，艺术出版社无疑有艺术展览馆不可替代的作用。

4. 艺术博物馆

艺术博物馆曾被人比喻为“艺术作品的陵墓”。“在这个陵墓中，艺术作品过着一种抽象的、与世隔绝的生活，它们已经与产生它们的生活、与它们曾在这种生活中完成的实际任务隔断了联系。”[①]自杜威以来，西方思想界和艺术界，不管是在理论上还是在实践上都存在着一股反艺术博物馆、艺术展览馆的潮流。杜威认为，艺术博物馆和艺术展览馆割断了观众与他们实际生活经验的连续性。后现代艺术，如行为艺术、环境艺术、观念艺术、大地艺术等都突破了艺术展览馆和博物馆那堵墙的限制而直接与人类当下的生活方式相结合，强调接受者直接参与艺术作品的创造过程的重要意义，从而能使接受者的生活经验与艺术感受之间保持内在的一致性和连续性。所以，反对艺术博物馆，从接受的角度看，就是反对西方美学传统中审美静观的美学思想，也是反对艺术的贵族化倾向。无可否认，强调接受者在艺术活动中的参与作用，抨击艺术博物馆的负面价值，从而创造出新的艺术作品和新的艺术接受方式是有意义的。但是，这只是问题的一个方面，对于接受者来说，艺术博物馆的积极作用同样是不可低估的。因为从另一方面看艺术博物馆并不是陵墓，而是人类艺术史、文化史和艺术传统的保存者，因为博物馆中的艺术作品能永远与不同历史中的接受者对话、交流。这一特点，使前述艺术接受的无限创造性成为可能。进一步看，通过对艺术博物馆中过去历史上艺术作品的理解，接受者也能更易于理解、欣赏当代艺术作品，因为当代艺术是以艺术史的发展为其前提和出发点的。

艺术接受之所以要通过艺术博物馆这一中介环节，除了艺术作品的原作性特征外，还与他对历史上汗牛充栋的艺术作品的严格选择有关系。这是因为任何一个历史时期的艺术作品都没有全部保存下来的价值，实际上只有那些通过展览、批评、出版等各个环节的选择和淘汰而被证明有生命力、能代表时代精神的艺术作品才能被保存下来，进入艺术博物馆。从艺术接受角度看，也只有

---

① 阿诺德·豪泽：《艺术社会学》第173页，学林出版社1987年版。

这些作品才具有了被历史无限接受的可能性和现实性。

豪泽说："要说明某种艺术风格概念的形成，一个民族的艺术成就，要说明艺术发展过程中的各种趋势，就必须占有具有一定广度的艺术作品。然而要做到这一点，博物馆就必须收藏在美学风格上相互冲突的作品。博物馆的任务就是在那些孤立的作品之间建立有意义的联系。"[①]这意味着，艺术博物馆的这种功能能为艺术接受做出它自己所特有的贡献。

通过艺术博物馆，接受者就能在空间上欣赏到世界各地的艺术作品，可以说，"世界艺术"的概念，只有通过艺术博物馆等传播中介和接受场所才能形成。从时间方面看，接受者不仅能在艺术博物馆中欣赏到不同历史时期的艺术作品，而且还能从不同历史时期作品之间的联系中来理解、体验每一幅艺术作品。

5. 艺术市场

艺术作品就其本质而言是审美对象、精神产品，但是在商品经济社会中，它又可以成为艺术市场中交换的对象，具有商品的属性。在短时间内，艺术作品的审美价值和商品价值往往会发生矛盾，这种矛盾来自买主的口味与艺术探索和艺术作为精神产品之间的矛盾。一般来说，艺术作品的购买者，对既保存了传统样式和审美趣味而又略有创新的作品更愿意投资，而对那些探索性、实验性，与传统样式和审美趣味差异较大的作品则持谨慎的态度。但是从很长的历史过程看，艺术作品的审美价值和商品价值还是能统一的。不过，这种统一就像价值与价格的关系那样，总是上下浮动的。必须特别说明的是，这种上下浮动不仅受到市场经济规律的支配，而且也受到意识形态方面力量的影响，与社会文化、政治等方面的因素相联系。大概正是这一点，使艺术作品的商品价值（包括带有意识形态性的一切精神产品）与一般的商品有了本质的区别。

从艺术接受的角度看，艺术市场无疑是非常重要的中介性环节。这表现在如下几个方面：第一，艺术市场使成千上万的艺术作品进入大众的家庭中，成为他们精神生活的一部分。第二，在艺术市场中，音像制造商、画廊老板、艺术经纪人为了经济方面的利益，会与艺术评论家、新闻媒介、出版部门配合来调节、引导艺术创作的趋势和走向，影响艺术接受者的审美趣味和对艺术品的购买趋向。当这种调节、引导和影响与艺术自身的发展规律相符合时，它就具有积极作用；反之，它则只会败坏大众的审美趣味，也给艺术创作带来不良的后果。第三，艺术市场像其他中介体制一样，既联结也隔离着艺术家与接受者的关系。

---

① 阿诺德·豪泽：《艺术社会学》第172页，学林出版社1987年版。

这使艺术创作者能较自由地创作和处置自己的作品，能摆脱昔日艺术赞助人、长期雇佣者、直接合同者和艺术活动支持者对他们创作的控制，同时也使艺术家与接受者之间更为平等的交换关系成为可能。艺术市场的负面价值也是有的，原因在于前面所谈到的购买者往往更愿意出钱买那些与传统样式和传统的审美趣味相吻合的美术作品。这就限制了许多艺术家的创造性，也扼杀了他们的艺术探索精神。这种状况无疑也会给艺术的接受活动带来不良的影响。

6. 艺术院校

在人类社会中，任何一位为社会提供物质或精神产品的人，都首先是以一个学习者、接受者的身份开始的。这一事实可以说明艺术院校和艺术教育在艺术接受活动中的重要性，以及它们之间的内在一致性。这首先表现在中小学及师范院校的普及性艺术教育方面。这种教育能提高整个社会对艺术作品的审美接受能力。其次是通过培养专业艺术创作人才来影响艺术接受的趋势与结构。这是因为，新一代艺术家的出现，必然会影响到艺术接受者的审美趣味和接受方式。

艺术院校作为艺术知识、艺术作品传播的中介环节，有三点是与上述那些中介环节不同的：第一是它有一套行之有效和系统的教育方式，能使接受者在循序渐进的教育过程中获得有关的艺术知识和欣赏艺术作品的方法。第二是强制性。对于接受者来说，是否去艺术博物馆、艺术展览馆或剧场观赏艺术作品，完全取决于内在的需要和对艺术的兴趣程度。但学校的艺术教育则不一样，它有固定的时间和场所；有相应的强制性纪律促使接受者学习到相应的知识。第三是基础性。学校中的艺术教育是从人类已有的艺术传统中精选出精华的部分传授给艺术接受者的，这样，接受者在学校中学到的往往是那些有关艺术和艺术作品的最基本，也是最重要的知识，它的作用在于为接受者未来接触大量复杂的、风格各异的艺术作品提供一些必备的条件。

三、艺术接受与艺术批评

艺术批评的对象主要是艺术作品，这意味着艺术批评自身就是艺术接受的一种方式，或者说是艺术接受活动中的一个层次，它与欣赏性的接受方式和层次有很大区别。这种区别表现在对艺术作品欣赏性的接受方式主要是一种直觉活动。在接受过程中，欣赏者一直保持着对作品感性形象完整性的感知，关注作品的审美属性和审美价值，并且个人的审美趣味和爱好在欣赏性接受中起着

主要作用，简言之，欣赏性接受是一种直觉性、主观性和享乐性都较强的接受方式。批评性的接受方式则主要是一种理性的科学探究活动，它必须从一定的立场和观点出发，在对作品进行分析比较的基础上，挖掘作品的深层意蕴；重建作品内部各因素，以及作品与社会文化、意识形态、艺术史之间的联系，并在这种联系中来分析、阐释作品的意义和价值、作品的得失、作品的艺术特征、作品所包含的艺术规律等问题。但是批评式的接受是建立在欣赏性的接受基础上的，是欣赏式接受方式的深化，具有客观性、科学性和实用性的特征。正是这一点，使它能以各种方式反作用于艺术创作和欣赏性的接受方式，成为调节艺术创作和大众接受之间的重要中介力量。这主要表现在如下几个方面：

首先，艺术批评在艺术家的创作与大众接受之间起沟通、调节和引导的作用。这是因为从艺术家的角度看，他所创作的艺术作品，由于受到种种条件的限制，并不能直接面对广大的接受者，它必须通过上述艺术世界中种种合法性的中介环节，如美术作品就必须通过美术展览馆、画廊等机构才能与广大接受者见面。音乐作品则必须通过音乐厅的演奏才可能与听众接触。但是，实际上这些中介环节并不会接受这一时期中所有艺术家的全部艺术作品，而是必须在一定的艺术水平和思想内涵上对其进行严格的选择，才能把那些符合要求的艺术作品介绍给广大观众。这种选择的工作就是艺术批评家的职责。特别是一些大展或专题性的大展，往往还要成立评委会来负责挑选入展的作品，这些评委的工作，尽管只是在实践的层面上展开的，但无疑就是对艺术作品的批评。而从广大接受者的角度看，在面对众多的、风格各异的艺术作品时，也需要艺术批评给予引导，从而在艺术作品与广大接受者之间建立起广泛而有效的联系。也就是说，艺术批评将通过对作品的审美价值、思想意义、风格特征、艺术手法等各个方面的阐释，给广大接受者以理论上的指导，从而使他们能有效地理解、感受和体验艺术作品。

其次，艺术批评还能通过对艺术作品的批评来影响艺术家的创作活动，进而影响艺术的接受。这是因为，艺术批评对作品的分析和评价不仅能对欣赏性的接受给以理论上的指导，而且也会对艺术家的创作起调节作用，这一点，我们能从艺术史上风格更迭、思潮转向的过程中明显地看到艺术批评调节、导向艺术创作的巨大作用。举例来说，弗莱和贝尔对后期印象派的推崇，明代董其昌对文人画的赞赏，五四时期对“四王”的抨击都极大地改变了当时艺术创作的局面，也改变了当时的艺术接受状况。必须指出，这种批评往往带有极其强烈的价值判断的色彩，有时甚至与意识形态的力量结为一体，有着非常明显的倾向

性。比如说贝尔为了确立后期印象派在美术史上的地位，曾不惜贬低再现性绘画的艺术价值和历史功绩；董其昌对“北宗”的轻蔑；五四时期对“四王”，包括对文人画的批判，都充分体现了艺术批评强烈的倾向性特征。事实上，也正是艺术批评这种明确的倾向性和强烈的价值判断，使其具有了调节、导向艺术创作的力量。而艺术创作的变化，也必然反过来改变和影响艺术接受的状况。当然，我们认为，艺术批评的意识形态性与学术性；价值判断的倾向性与科学研究的客观性，必须在符合艺术自身发展规律的基础上统一起来，才能对艺术创作和艺术接受起到积极的作用。否则，我们就只能看到“文革”时期那种艺术批评调节和导向出来的艺术创作局面，从而使亿万中国人民仅只能欣赏到“红、光、亮”式的样板画和样板戏。

第三，艺术批评对艺术创作的调节还体现在对作品的社会接受效果进行考察这个方面。因为艺术家创作艺术作品的最终目的还是为了给广大接受者提供精神方面的食粮。这意味着，艺术家就必须关心、了解广大接受者的精神需要，这样，艺术作品的社会效果就成了调节艺术创作的巨大力量。但事实上，艺术家并不能从广大接受者那儿直接了解到自己作品所产生的社会效果，而只能通过各种中介才有可能做到这一点。而艺术批评不仅只是对作品本身进行分析，而且也会对作品所产生的社会效果进行考察，以此来调节、引导艺术家的创作。而艺术创作的变化，也就会反过来改变艺术接受的趋势与结构。

总之，艺术批评作为一门学科，本身就是一项艰苦的创造性活动；从接受角度看，它也是艺术接受的方式之一；而从创作与大众接受的关系角度看，它又是调节、引导它们，并使其相互促进和发展的重要中介力量。所以，我们可以说，艺术批评具有集创造性、接受性与中介性于一体的特征。

第二节　艺术接受与艺术欣赏

一、艺术欣赏的性质与特征

在艺术接受活动中，艺术欣赏是一种最主要的艺术接受方式，也是其他一切艺术接受方式，如艺术批评、艺术史研究的基础。同时，在所有艺术活动中，艺术欣赏还是参与人数最多而最具大众性、群众性的艺术活动。在现代社会中，

一个人可以不从事艺术创作、艺术批评和艺术史等专业性的艺术工作，但他不可能不或多或少地欣赏艺术，如观赏电影、听音乐、观看美术作品等。但是，从理论上讲，什么才是艺术欣赏活动的性质与特征呢？这就是我们在此将要探讨的问题。

从性质上看，艺术欣赏首先是一种认识活动。这种认识既包含着对艺术作品的形式、风格、艺术语言和艺术技巧的认识与理解；也包含着对作品中的题材意义、主题思想、人生经验、道德判断等的认识与理解；更进一步说，在艺术欣赏中，欣赏者还能通过作品深入认识和理解广大的现实世界。其次，艺术欣赏作为一种认识活动，与阅读科学、哲学著作时的认识和理解活动不一样，这是因为艺术欣赏在本质上是一种审美的认识活动，欣赏者是通过感性的形式和形象来理解和把握真理的，而不是通过抽象的概念和范畴。第三，与同样属于审美认识的艺术批评、艺术史研究等艺术接受方式比较起来，艺术欣赏的特点还在于它是一种非反思性的审美认识活动：这就是说在艺术欣赏过程中，欣赏主体和欣赏客体——艺术作品——总是处在一种直接的、不间断的交流和对话之中。我们认为，正是艺术欣赏的这种非反思性的审美认识方式的特殊性，使它具有了以下几方面的性质和特征：

（一）在艺术欣赏中，感性和理性是统一和互渗的

这是因为一方面，艺术欣赏的对象，即艺术作品本身就是以感性和形象的方式呈现给欣赏者的，如美术作品中的线条、色彩和明暗；戏剧和电影中的人物形象和生活环境；音乐作品中的节奏和旋律等。事实上，正是艺术欣赏对象的感性特征，要求欣赏者以感性的方式欣赏艺术作品，只有这样，欣赏者才有可能在艺术欣赏的过程中得到审美的享受与愉悦，同时，由于不同的艺术门类采用不同的物质材料、艺术媒介和艺术语言而具有不同的感性特征，于是在艺术欣赏中，对欣赏者的感性需求也不一样。这正如马克思所说的那样："眼睛对对象的感受与耳朵不同，而眼睛的对象不同于耳朵的对象。每一种本质力量的独特性，恰恰是这种本质力量的独特的本质。"[①]如在欣赏美术作品时，最主要的感性方式是视觉；对于音乐艺术来说，主要是听觉；而在欣赏戏剧、电影、舞蹈等艺术形式时，视觉和听觉都起着重要的作用。除视觉、听觉之外，欣赏主体

① 马克思：《1844年经济学－哲学手稿》第79页，人民出版社1995年版。

的其他感觉对于欣赏艺术作品也会起到辅助的作用，如触觉对于雕塑和绘画笔触，嗅觉、味觉对于色彩，运动觉对于节奏等。这意味着，尽管在艺术欣赏中，视觉和听觉是最主要的两种感性认识的方式，但是，各种感觉的“联合”所形成的合力——“联觉”，在艺术欣赏中，对于全面而又深入地感受和体悟艺术作品的形式和意味具有重要的价值。

另一方面，艺术作品虽然是以感性的方式呈现给欣赏者的，但它又不止于感性，而是在感性的形式和形象中，包含着真理、道德、社会理想等丰富的理性内容。艺术作品的这种理性特征，也就必然需要欣赏者的理性参与，才能真正把握艺术作品的精神内涵。

上面我们分别从感性和理性两个方面讨论了艺术欣赏中欣赏主体的心理内容。但必须说明的是，在艺术欣赏中，感性和理性不是分裂的，而是一种感性中有理性、理性中有感性，即两者相互交融、相互渗透的关系。这样的结果是，艺术欣赏中的理性，不同于阅读科学和理论著作过程中的那种理性，艺术欣赏中的感性也不同于一般的感性认识。但是从理论上讲，我们应该怎样认识艺术欣赏中感性和理性的统一与互渗呢？或者换句话说，艺术欣赏中的感性与理性是在什么样的基础上，通过什么方式统一和互渗的呢？我们认为，是每一门艺术所使用的“艺术语言”，把欣赏者在欣赏艺术的过程中的感性与理性统一起来的。比如说电影艺术中艺术语言之一的“蒙太奇”，就是通过画面与画面之间的组合、切换等方式来表达作品思想内涵的。这说明，“蒙太奇”这种电影艺术语言，既是形象的、感性的，又能通过形象、画面之间的组合，构成可理解的意义，从而达到言说深刻的理性内容的目的。这同时也意味着，在艺术欣赏中，感性和理性之所以能和谐自由、两相无碍地交融和互渗，就在于艺术家是用“艺术语言”来表达情感，用感性形式和形象来显现真理的。而从审美能力的角度看，艺术欣赏者如果要提高艺术欣赏水平，即能从审美的角度全面深刻地理解和体悟艺术作品的审美魅力，也就必须对各种艺术门类所使用的不同艺术语言的独特性有所了解，才能在艺术欣赏中获得真正的审美愉悦和享受。

（二）在艺术欣赏中充满着联想和想象

在欣赏艺术时，我们都会有这种体会，那就是我们往往会根据艺术作品提供的形式和内容，如故事情节、艺术手法等，对其进行想象性的再创造。这种想象，一般来说，都是在欣赏者已有的生活阅历、人生体验、知识结构、价值取

向的水平上展开的。在联想和想象中，欣赏者把自己投入到作品之中，从而使欣赏者与作品、作品与广大的现实生活、历史时空联结起来。这意味着，艺术欣赏中的联想和想象，既是认识理解艺术作品的特殊方式，也是艺术欣赏中审美享受的重要条件。

艺术欣赏中的联想和想象，会因不同的艺术门类所采用的不同艺术语言和存在方式而不同。如在造型艺术中，不管是二度空间的绘画艺术，还是三度空间的雕塑艺术，它们都有一个基本特点，那就是它们都只能以空间的、静止的方式而存在，都只能表达时间过程中的一个瞬间。正是基于这些特点，德国美学家莱辛认为，造型艺术必须选择事物和事件发展过程中最富孕育性的一瞬间来暗示它们的过去和未来。而从艺术欣赏的角度看，这一瞬间所暗示的过去和未来则需要欣赏者的联想和想象去丰富、去创造、去确定。

（三）在艺术欣赏中始终饱含着感情

在艺术欣赏中，不仅充满了欣赏者的想象，而且在这种想象中，始终包含着感情。我们甚至可以这样认为，在艺术欣赏中，没有情感的想象是不可想象的。

托尔斯泰在他的美学著作《论艺术》中认为艺术是“这样一项人类的活动：一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的情感传达给别人，而别人为这些情感所感染，也体验到这些感情”[①]。在所有重要的美学家和艺术家看来，艺术创造和欣赏都需要情感已是一个不可争辩的事实，但是，从艺术欣赏的角度看，对于艺术欣赏中的情感性质和来源则有不同看法。对于浪漫主义和表现主义理论家来说，情感无疑来源于艺术家，托尔斯泰基本上也持这种看法；因为在他看来，欣赏者在作品中体验到的情感也就是艺术家曾经体验到的情感。在形式主义如结构主义、新批评等理论家看来，在情感的性质和来源上，艺术家的情感在艺术欣赏和艺术批评中是不重要的，这是因为所谓艺术中的情感，完全是艺术语言建构起来的，它来自艺术语言自身的自律性和语义特征，而与艺术家的情感没有关系。在这种理论看来，艺术欣赏中的情感既不源于艺术家，也不来自欣赏者，而是艺术作品本身语义呈现的结果。在关于艺术欣赏中的情感来源问题上，还有一种观点认为，艺术欣赏中的情感完全来自欣赏者，而与创作作品的艺术家的情感没有关系。持这种观点的代表是中国古代的美学家嵇

① 托尔斯泰：《论艺术》第47－48页，人民文学出版社1958年版。

康，他在《声无哀乐论》中说："心之与声，明为二物。二物之诚然，则求情者不留观于形貌，揆心者不借听于声音也。察者欲因声以知心，不亦外乎？"[①]这是认为声音，当然也包括以声音为媒介的音乐，和人的感情是不同的两种事物，音乐的声音是客观的音调，并未包含哀乐的感情；而哀乐的感情，则完全出自人的内心，与音乐的音调没有关系。

我们认为，在艺术欣赏中，艺术作品中的情感是最重要，也是最具普遍意义的。这是因为从艺术创造和欣赏的角度看，艺术家通过艺术语言要表达和欣赏者从艺术作品中所体验到的，都已不可能是艺术家和欣赏者个人的私人情感，而是通过艺术语言符号化、客观化、普遍化的人类共同的情感。事实上，正是艺术表达情感这一特征，使艺术欣赏能让不同时代、不同民族的人们，超越历史和文化的限制而达到相互了解、相互交流的目的。

二、艺术接受与艺术欣赏的过程

（一）准备阶段

1. 定向与期待

在日常生活中，我们总是在自己的需要、兴趣、目的指引下注意某些事物而忽略某些事物，此时，我们也就处在心理定向的心理状态之中了，那些被我们视而不见的事物则成了被注意的事物的背景。从主体内在接受和欣赏的过程看，当主体准备去观赏某一艺术作品，或在面对艺术作品的时候，同样必须有与艺术作品这一对象性质相符合的心理定向，才能进入接受和欣赏状态的过程中。因为很显然，我们在艺术馆不应像在百货商店那样采取同样的心理定向，否则，艺术作品的审美属性就不能呈现出来而区别于一般性的实用性物品，接受者也就不可能进入艺术接受和欣赏的过程与状态中去。

当接受者有了相应的接受和欣赏艺术作品的心理定向时，他的注意就有了相应的方向，与此同时，他对将要接受的艺术作品，也就会产生相应的期待。期待是比心理定向更进一步的接受和欣赏的心理准备状态。首先，在期待中，接受者会根据已有的艺术知识；对即将接受的艺术作品的背景材料的了解程度，对其各个方面，如风格、含义等进行猜测。这意味着，接受者接受期待的深度

---

① 嵇康：《声无哀乐论》，《中国美学史资料选编》第150页，中华书局1980年版。

与广度是建立在过去已有接受和欣赏经验基础上的。一般而言，接受者的审美经验越丰富，对当时艺术界的情况和艺术史知识知道得越多，他对即将接受的艺术作品的期待水平就越高。其次，期待能使接受者处在一种激动而兴奋的心理状态中。这种期待所带来的激动是与对物质享受的期待不同的，它是对即将得到一次美的享受、心灵的净化和洗礼的向往之情。

2. 审美态度的形成

接受者心理定向与期待的形成过程，同时也就是他的审美态度的形成过程。对于艺术作品的接受来说，在其准备阶段，审美态度的形成具有重要意义，它是接受者能否在具体的接受过程中，从艺术的、审美的角度与艺术作品交流和对话的心理基础。这是因为如前所述，审美态度是直接与艺术作品的本质特征联系在一起的。当然，在接受和欣赏艺术作品的过程中，审美态度是贯穿始终的，但审美态度的形成比之在接受过程中的维持更重要。因为当接受者直接欣赏艺术作品时，起主导作用的审美意识、审美理想、审美趣味则必然与人类的思想、伦理、政治、社会风俗等紧密相关。在此时，审美态度则只能在无意识的层面上保持审美接受的无利害性，从而使渗透在审美意识、审美理想中的利害性能在审美态度的范围内活动，而不使其转化为具体的、实际性的实践活动。

接受者审美态度的形成，同样需要主客观方面的条件。从客观条件方面看，艺术世界中中介体制的文化功能，艺术作品的存在方式（是形象、形式而不是实物）都能唤起接受者的审美态度。从主观方面看，接受者的审美经验以及相关的艺术知识，都对他的审美态度的形成起着重要作用。从这种意义上说，审美态度也是接受者审美能力的一种表现形式。

（二）初级阶段

1. 知觉——完形与弥散

在艺术接受和欣赏的初级阶段，视、听知觉是接受的主要方式。当然，在讨论这个问题时，我们必须随时注意根据艺术的空间存在方式（虚幻性）和占有空间的方式（固定性或流动性）来进行。同时，在艺术接受的准备阶段所形成的心理定向、期待、审美态度并不会随着进一步的接受过程的展开而消失，而是会随着接受过程的深入，由新的内容所维持，当然，它们也会改变在初始阶段中的位置，比如，处在潜在的或边缘的状态中。

接受者面对艺术作品时，最初感知到的是作品中可视的形态、形象和形式，

如美术作品中的色彩、线条、光影、描绘的对象；音乐中的节奏、旋律；舞蹈中的动作、手势、眼神、服装等。完形心理学认为，接受者对作品外在形式的感知并不是散乱无序的，这首先是因为艺术家在创作过程中就是按照审美知觉模式进行的，从而使作品本身就具有完整性和有序性。完形心理学家卡夫卡说："艺术品是作为一种结构感染人们的。这意味着它不是各组成部分的简单的集合，而是各部分相互依存的整体。"①

从接受和欣赏的角度看，即使艺术家对作品的形式与结构给予了精心的组织，接受者在接受过程中还必须对作品进行视、听知觉的完形，具体说，这种心理活动是由完形和简化的方式来完成的。举例来说，当我们欣赏柯勒惠支的美术作品《反抗》时，首先感知到的是画面上两个大三角形之间力的图式，即作为背景的、处在画面左方的老妇形象，构成了一个与画面垂直的三角形，从画面右向左冲锋前进的一组工人形象则组成了与画面平行的另一个三角形。这种对作品总体形式结构特征的把握，是与简化，也即省略掉众多的细节、使其趋向简单有序的形式的感知过程同时进行的。当然，完形与简化并不只是停留在对作品整体结构的把握上，作为一种心理能力，它同样能深入把握作品中每一个具体的形式结构，只不过是这种把握方式仍然是完形和简化的活动。

完形心理学对我们从视、听知觉的角度研究艺术作品的接受是很有意义的。但是这并不意味着这种理论就是完美无缺的。从实际的接受经验看，至少有如下两点是必须对其进行修正的。第一，对于视觉艺术来说，一般接受者对于写实性的作品形式结构的整体把握是相当困难的。这是因为接受者容易被明确的形象吸引，而无法觉察隐藏在形象之中和形象之间内在的张力关系与完形的形式结构。如像拉斐尔的《西斯廷圣母》，一般的接受者则很难越过对具体形象的辨认而感知到形象之间所组成的那个三角形的完形结构。这意味着，从艺术接受的视知觉阶段看，完形心理学中人类先天就具有完形与简化能力的观点，只在某种程度上具有正确性。涉及到许多复杂结构的艺术作品时，后天对完形能力的训练和培养仍然是非常重要的。比如说沃尔夫林对西方古典艺术与巴洛克艺术两种风格的形式特征的研究分析，显然是以他对美术作品长期的鉴赏训练所积累的经验为基础的。

第二点是：在对艺术作品视、听知觉的接受过程中，与完形相反的另一面，即弥散性，也是完形心理学所忽略的。所谓弥散性就是在接受和欣赏艺术作品

---

① 《当代美学》第412页，光明日报出版社1986年版。

时，接受者不是有意识地去从复杂的形式结构中抽取、完形、简化出一个简单明了的形式结构，而是把视觉和听觉弥散在作品的细节上，去感受笔触、刀法、声音、动作的韵味，颜色的细微差别，光影之间的微妙过渡等。比如在欣赏中国山水画时，对笔墨趣味的知觉和感觉则不能靠完形的方式，而必须以弥散的方式才能与其性质相吻合。再如在欣赏印象派的油画作品时，如果接受者仅只是在完形简化的水平上活动，那么，印象派大师们作品中光与色的交织，潇洒自由的笔触等审美属性就无法感受到，从而难以全面把握作品的审美属性。对弥散性深有研究的埃伦茨韦格说："为了实现这种全面掌握，就需要放松意识的狭小焦点，使之扩大为某种表面上的空洞的、神思恍惚的凝视。…… 在法国印象主义和早期立体主义艺术中，已经明显地缺乏稳定的焦点了。毕加索的立体主义的画把统一的表面全部扯开，使之形成了若干附加的、破碎的平面，我们的眼睛可以对它们进行多种组合。…… 美国的动作绘画、法国的泼料绘画和大量现代音乐已经几乎使避免稳定的聚焦成为原则，在这些艺术里，我们的听觉、视觉没有任何完整的线条、紧凑的结构可依据，我们的注意力也落得漫无目的地荡游。"①

2. 知觉——错觉

在艺术接受的视、听知觉活动中，错觉具有重要意义，并呈现出多种方式，下面我们就分别给予描述。

①空间错觉。对视觉艺术而言，接受者对艺术作品的空间错觉，与艺术作品的存在方式，或者更具体地说，与它占有空间和呈现空间的方式有关系。即一方面，艺术作品，不管它是三维的雕塑、舞蹈、戏剧，还是二维的绘画和电影，在其物质性方面都必须占有一定的空间；但另一方面，正如苏珊·朗格所认为的那样，对于视觉艺术来说，更为本质的空间特征是它所呈现给接受者的空间，即"虚幻的空间"。它是与作品实际占有的空间不同的，并且也只相对于主体的视知觉——错觉才能存在。如在中国山水画中，天地万物，容于方寸之间；中国画论中的"卧游"、"神游"、"以大观小"等都是以接受者的错觉对作品"虚幻空间"的把握为前提的。贡布里希在《艺术与错觉》一书中，对西方写实艺术的虚幻空间的创造与接受从心理学的角度进行了很有价值的研究，对于我们理解这方面的问题具有启发性。但同时也应看到，接受者不但能在写实性的作品中感受到"虚幻空间"的存在；而且同样能在抽象作品中感受到；甚至也体现在对

① 《当代美学》第421页，光明日报出版社1986年版。

实际占有三度空间的雕塑作品的把握中。比如，在抽象作品的接受过程中，视知觉一错觉通过对作品中虚实、位置、形状等方面的把握，同样能感受到作品中“虚幻空间”的存在。再如雕塑，接受者的视错觉可以在实有空间中感受到非实有的虚幻空间的存在。如对罗丹《加莱义民》的接受，就可以通过对这群人物各方面的特征，如意义、表情、方向等感受到虽未呈现但却可感知到的虚幻空间的存在，并且也正是它的存在，使这群雕塑能从一个非实有的空间中向观众走来，给观众以力量和美的享受。

②*物象错觉及其他*。对作品中物象的错觉，更多地体现在对写实性绘画的接受中。历史上也充满了关于作品中的形象是以怎样的逼真性欺骗了接受者的故事。如古希腊画家宙克西斯画的葡萄，使麻雀信以为真。后来，另一个古希腊画家巴尔拉修邀请宙克西斯去他的画室，在那里，他向宙克西斯显示他也能做类似的事。到了画室，巴尔拉修请宙克西斯把画上的遮布拿开，然而遮布却是画上去的。宙克西斯承认巴尔拉修比他高明：我骗过了麻雀，但你却骗过了我。[①]在中国文献记载中，接受者把艺术形象与真实物等同起来的故事也有很多。虽说这些故事的神话特征是显而易见的，但在艺术接受中，对物象的错觉仍然是有价值的，否则，我们只能看到颜料的堆积。同时这些故事也说明，要想达到物象错觉，接受者在面对作品中的形象时，就必须超越对作品中物质材料如媒介的知觉而对作品中的色彩、线条、明暗、空间、形态结构、透视等方面进行组织和转换。当然，作品的种类不同，接受者对物象的错觉程度和方式就不一样。如中国画、版画、雕塑等，主要是对形的错觉；而西方的写实性油画，其视觉错觉则几乎表现在所有的方面。

对艺术作品中物象的视错觉，仍然是以接受者的生活经验、文化和艺术传统中对作品形象的原型知觉为其背景和参照系的。举一个不是写实绘画，而是生活中的视错觉例证，也许可以说明接受者的生活环境、文化传统对物象错觉接受的影响。如被称为狮子座的黄道带的星座，在南美印第安人那里则不是斜着将它看成一头狮子，而是把它看成一只俯视的大龙虾。因为南美印第安人的生存环境是海而不是狮子出没的森林。再如从埃及人的美术作品中所描绘的物象看，显然与希腊人的描绘方式有很大的区别，这种根源于文化艺术传统中的描绘方式，从接受角度看，也会反作用于接受者对物象的观看和接受方式，影响到对作品中物象的视错觉。

---

① 参见克里斯和库尔茨：《关于艺术家形象的传说神话和魔力》，浙江美术学院出版社1992年版。

在对艺术作品的接受过程中，错觉还可以表现在运动方面。有一个有趣的例子能说明这一点，即马奈画的马，四腿同时腾空，给人以强烈的运动感，但从快速拍摄的马的照片看，马的腿在奔跑时却并非如此。西方现代艺术中的光效应艺术，通过对抽象形式的组合，使接受者能感到画面中的形似乎在不停地运动。实际上我们还可通过对作品中形象的位置、方向等感受到运动的存在。对运动的错觉是艺术接受中审美快感的一个重要组成部分，因为它与我们自身生命的运动和生命存在的形式是同构的。

对艺术作品的错觉还表现在比例上。六朝时的著名雕塑家戴颙的儿子戴逵在审看瓦官寺铸的六丈铜像时，发现面太瘦的原因不是真的面瘦，而是由于肩胛骨太肥。当把正常比例的肩胛减掉一些后，面部也就不瘦了。这正是接受的角度（仰视）所造成的比例错觉。古希腊著名的巴特农神庙，在石柱与台基的比例上，也是充分利用了接受者在比例方面的错觉。

3. 知觉——“差异原理”与“陌生化”

前面谈到，接受者在接受和欣赏过程中对艺术作品是有所期待的，构成接受者期待的内容则是他的生活经验和过去的审美接受经验。从前者看，接受者必然是以对日常生活中的事物原型的认识和感受来作为理解、知觉艺术作品的形象为恒定的参照系的。但艺术作品，不管它在形象方面怎样接近日常生活中的原型，都会因艺术种类的不同而在不同的方面对其有所偏离，从而构成了艺术作品与现实原型之间的差异，同时也构成了艺术作品与接受者期待之间的矛盾关系：一方面，接受者对与原型有差异的形象特别敏感，因为它能从司空见惯的原型背景中跳出来，被置入前景，这样就很容易引起接受者的注意；另一方面，两者之间的差异又调动了接受者在两者之间填补其空缺和不确定性的欲望。中国画论中“似与不似”的美学原则，很显然就与这一“差异原理”相近似。

当然，在事实上，接受者不但生活在一个日常生活的原型世界中，而且同样生活在艺术家们所提供的作品世界中，这样，接受者所熟悉的艺术作品的风格、样式、技巧、手法，就会先行构成他对将要接受的艺术作品的期待。也就是说，一个接受者在审视艺术作品时，他的头脑中绝不可能是一片空白，而是在过去对艺术作品熟悉的基础上有所期待的。一般而言，在接受过程中，那些与接受者的期待有差异，从而能产生一定程度“陌生感”的艺术作品更能吸引他的注意。从绝对的意义上来说，每一件艺术品，都会有区别其他艺术品的方面和地方，但是在风格样式的层面上则并非如此。艺术的历史也证明了陈陈相因的艺术作品是大量存在的。当然，“差异”与“陌生”是有一定限度的。当艺术作品

的知觉样式与接受者的期待水平离得太远时，接受者就会失去判断对象的依据而不知所措。在有些情况下，他甚至会因他所接受的美学价值观受到冲击而拒绝接受这类艺术作品，甚至会对其进行攻击和漫骂。这在艺术史上也是屡见不鲜的事。如拉斯金在攻击惠斯勒的作品时，就属于这种情况。再如“哥特艺术”、“印象派”、“野兽派”等艺术史上的风格与流派的出现，在起初都因离人们的期待水平太远而受到过攻击。从这些带贬义的流派名称中，我们就能理解这一点。但是这些流派之所以能最终在艺术史上被接受和承认，还是说明它们处在当时的期待水平的最大限度之内。如果野兽派在文艺复兴时期出现，一方面也许是不可能的，另一方面也可以想象，它会因超出当时的期待水平太远而不可能被接受。信息论认为，在信息中，如果所有的信息都是接受者知道的，就激不起接受欲望，从知识的角度看，对接受者也会毫无收获；但反之，如果信息中的大部分，甚至全部信息都是新的，超出了接受者已具备的知识基础和期待水平，同样也不可能达到被接受的目的。信息接受中的这种限度与艺术视听知觉接受中“差异”与“陌生”的限度是相同的。

（三）高级阶段

1. 理解

艺术作品不仅是视听知觉的接受对象，而且也是理解的对象。当然，接受中的理解在视听知觉阶段就已发生了，阿恩海姆写了一本题为《视觉思维》的书，正是为了说明视觉在理解世界中的重要性。现代兴起的视觉认识心理学作为认知心理学的一个分支，它的研究成果也证明了视觉在理解图像含义方面的作用。但是，视听知觉理解的直接性是显而易见的，并且在美术接受过程中也是异常重要的阶段和审美快感的来源。但是，艺术中的音乐、美术、戏剧、舞蹈等作品，既是视听知觉的艺术，又具有超越视听知觉之外的东西需要反思去把握和理解。并且只有当知觉的形态和形象转化为反思的材料；直接性转化为间接性；审美快感转化为反思性的理解愉悦时，接受者才能达到对艺术作品深入全面的把握。

①理解和前理解。接受者对艺术作品的理解总是建立在他过去对艺术作品的理解，甚至包括对人类文化理解的基础上的。接受美学理论称此为“前理解”或“审美的期待视野”。为了明白这一点，我们可以用一个假设来给予说明。现有一个外星人来到地球，突然发现地球上有人们称之为艺术作品的东

西。如果这个外星人的知识背景、文化传统和惯例和我们完全不一样，必然发生的情形是：他绝不会像我们这样去理解艺术作品，而是会把它纳入到他所理解的文化传统中去理解。这一例证意味着，接受者不可能在一块白板的状态下，在没有一点前理解的基础上去理解艺术作品。前理解是对艺术作品进行理解的前提条件，没有它，接受者就没有通道和途径进入艺术作品之中去展开理解的活动。

接受美学家尧斯把前理解的内容分成三个方面："首先，通过熟悉的标准或类型的内在诗学；其次通过文学史背景中熟悉的作品之间的隐秘关系；第三，通过虚构与真实之间、语言的诗歌功能与实践功能之间的对立运动来实现。"[①]尧斯在此所说的前理解的内容虽然是文学的，但我们完全可以把它转换为对艺术作品前理解的内容上来。这就是：接受者在理解活动之中，首先必须对艺术作品的类型有一定的熟悉和相应的知识，如什么是油画、国画等等；对它们的内在关系和区别有一定的感性经验。其次，对艺术的发展历史和当代艺术的状况，如他们的题材、风格、思潮的特点；它们之间的先后顺序；相互之间的影响等有一定的了解。这样，在对艺术作品进行理解时，就能把它们放在一个广大的前理解的背景上来进行。最后，接受者对现实生活的经验、感受和理解，同样也会作为前理解中的一个重要部分渗透到对艺术作品的理解中来。前理解还包括能在形象的审美功能和实用功能（如巫术、看图识字、教学挂图、符号标志等图像）之间做出分辨的能力。但是，我们也必须看到，尧斯所说的前理解的三个部分仅涉及到审美方面的内容。然而事实上，为了真正地理解美术作品，在我们的前理解中同样包括我们的世界观、宇宙观、人生观，以及相应的自然科学与社会科学方面的知识。试以理解中国石窟中的宗教艺术为例，如果对佛教本身的知识一点都不知道，即在我们的前理解中没有佛教及相关知识，我们就不可能真正理解这些美术作品的意义。

关于在艺术中前理解与理解的关系还可以用发生心理学等理论模式给予说明。也就是说，艺术接受的每一次理解活动都是以我们的前理解为条件的。但是在理解的过程中，即使是面对曾经多次接受过的作品，也会力求有新的发现。作品本身也会向接受者提出新的问题，前理解也会因遇到艺术作品中新的未知东西的抵抗而不能完全理解它们。这样接受者就必须以新的方式去适应它们，比如说通过向专家请教；翻找有关资料等方式来与对象"匹配"，以达到对作品

① 《接受美学与接受理论》第31页，辽宁人民出版社1987年版。

的真正理解。反之则是不求甚解，仍然回到过去的水平上去。这一理解过程的结束又形成了接受者的新知识，从而在下一次理解活动中，他的前理解中又有了更广更深的内容，从而使他能在更高的水平上理解艺术作品。

从另一个角度看，与前面所说的“期待”与“差异”和“陌生”之间的关系一样，如果一件艺术作品没有为接受者提出超越了他的前理解内容的东西，即接受者在理解的道路上完全畅通无阻，那么，艺术接受和欣赏的过程也就会变得索然无味。

②理解的循环。理解的循环是解释学一直讨论的问题。这个循环可用狄尔泰的一段话来界定：“整体只有通过理解它的部分才能得到理解，而对部分的理解又只能通过对整体的理解。”[①]这一现象同样存在于艺术接受的理解过程之中。必须说明的是，在此我们不从哲学的角度去讨论“理解的循环”问题，而仅只就艺术接受中的理解做一些描述。我们可以从五个方面来看艺术接受中理解循环的现象。首先，从对一件作品的理解看，接受者必须理解作品中的部分才能理解整体。但是，在此时，对艺术作品中部分的理解是局部的和孤立的，也就是说，即使我们理解了作品的所有部分，也并非意味着我们就理解了整个作品。比如说，通过佛传故事，我们也许能理解敦煌石窟中早期壁画作品中的那些形象的含义，理解整幅作品中的一个方面，如题材的含义。但是，这并不意味着我们就理解了这些作品的真正含义，这是因为这些局部形象的含义只有在整体的结构中才能构成这一作品的含义。如同是基督在十字架上，它们作为局部的形象其含义在《圣经》中是有一定的确定性的，但是，可以肯定地说，这个形象出现在提香作品中与出现在超现实主义画家达利的作品中，其含义则是完全不同的，因为基督是处在不同的作品整体结构中的。所以，接受者必须从局部的理解向整体的理解过渡，或者说，在理解部分的同时，不要忘记把它们放在整体之中去把握，在把握整体时，不忘记部分与部分之间的相互制约关系。

其次，任何一件艺术作品都是特定历史文化的产物，相对于这样一个广大的历史文化背景来说，艺术作品只不过是它的一部分。要理解塞尚的作品，就必须理解塞尚的时代和构成塞尚作品的文化背景；要理解大卫的作品，就必须了解法国大革命，了解拿破仑，甚至包括了解古罗马的古典主义。

第三，在中国，“知人论世”同样是接受者理解艺术作品的一个原则。中国画论中关于人品与画品关系的论述是这一原则的具体体现。而艺术作品与艺术

---

① 殷鼎：《理解的命运》第145页，三联书店1988年版。

家的整个人生经历比较起来，又仅只是他的一个部分，一个侧面的体现。这意味着，要理解某位艺术家的艺术作品，就必须从整体上了解这位艺术家的出身、生活经历、思想态度、个性气质等。在这里，理解的循环表现为从作品（部分）到艺术家（整体）再到作品（部分）的循环。

第四，在文学理论中，有一个“互文性”概念，用来表达历史上文学作品之间的相互关系。在艺术理论中，虽然没有这一言简意赅的概念，但“互文性”，也即历史上的艺术作品相互关联、相互影响这一事实还是存在的。这意味着，任何一件作品，都是艺术历史中所有作品的一个回音，也是对所有艺术作品的反应和挑战。当马奈从深度走向平面时，就同时表达了他对东方艺术（如日本美术）和西方传统艺术的态度。从对艺术作品的理解看，在此层面上接受者又得进入另一意义上的理解的循环。即他只有在理解人类整体艺术史的基础上，才能理解个别艺术作品，也只有在理解每一件艺术作品的基础上，才能深刻理解人类的艺术历史和艺术作品的“互文性”关系。也许对艺术作品理解的开放性正体现在它与人类整体艺术史的“互文性”关系之中。

第五，上述对艺术作品理解的四个循环，相对于这四者的总和来说，又都是局部的、部分的，这意味着，在这四者之间同样有一个理解的循环问题。

在艺术接受的理解活动中，大概没有一个接受者能逃避这一循环，所不同的只是谁能更有效地进入并充分地利用这一循环，从而达到真正地、深刻地理解艺术作品的目的。

③*理解中的还原和误解*。在艺术接受理解中，能否还原作者的意图和艺术作品自身的原意，从解释学的角度看，是存在两种完全对立的观点的。当涉及到对历史中艺术作品的理解时，还原是否可能的问题就更为突出。坚持能够还原的解释学家赫施认为，对历史中作品的理解，可在两个层面上进行，一是理解作品的含义。这是作品本身的含义，同时也就是作者的意图，它是不可能随历史的变化，也即历史性而改变的，它永远是它自身。这样本文的含义就是可复制的，还原理解的可能性正存在于本文含义这一特征之中，而对它的还原构成了解释和理解的有效性和客观性。

但是，正如伽达默尔所认为的那样，本文的意义是在历史中存在并生成的，每一代人对前一代人作品的理解都会带上自己时代的特点，即他所说的“偏见”。因为在事实上，我们确实不可能把自己完全变成一个古希腊人而用他们的眼光去理解其作品的含义；更不可能把自己变成一个汉代的工匠，去理解他在创造那些墓室壁画时的真正意图。对此，赫施则认为对作品的理解还可在另一个层面上进行，

即对作品意义的理解。他认为，含义和意义是不同的，含义存在于作者用一系列符号所要表达的事物中，“而意义则是指含义与某个人、某个系统、某个情境或与某个完全任意的事物之间的关系”[①]。与还原本文含义的理解比较起来，或者说相对含义来说，对作品意义的理解，也就是对作品含义的误解。

从艺术接受过程的理解看，我们认为还原和误解都有其客观的依据，也都有其存在的必然性和价值，代表了接受者在理解艺术作品时的两种不同的努力方向。从还原角度看，不管接受者能否在真正的意义上把艺术作品的含义还原到当时的历史、当时作者意图的水平上，这种企图是永远值得鼓励的。从误解，也即对作品意义的理解方面看也是完全有必要的。因为历史本身具有意义生成的能力。如浪漫主义的出现，人们开始重新理解中世纪的艺术；由于现代艺术的出现，人们又开始重新理解原始艺术，尼采称此为历史的“逆动力”，柏格森则认为历史中的现在可以创造过去。这是因为过去的历史在与现在的历史联系中会产生新的意义，获得新的价值。在经历了五四运动以来中国画的创新之后，人们又发现，即使是在“四王”这样被称之为“复古”、“保守”的美术家的作品中，同样隐藏着新的意义有待重新加以理解。所以，在艺术接受过程中，误解不但是不可避免的，而且是正当的。

当然，必须说明的是，并不是任何误解都是有价值的。在误解中同样有“正误”与“反误”之分。而反误，正是我们在理解艺术作品时必须极力加以避免的，特别是当它与政治、与绞刑架连在一起时，则更是如此。

2. 体验

在艺术作品接受过程中，体验既是最高级的阶段，也是最能与艺术作品的存在方式和本质特征相吻合的接受方式。这是因为，首先，体验虽然与知觉阶段的直接性、无概念性有相近似的地方，但是由于它是建立在反思性的、间接性的理解把握基础上的，所以，在体验中包含着对作品中深刻内涵的把握。其次，在体验阶段，虽然也有理解的深刻性和客观性，但是，体验已在作品与主体之间消除了概念、知识、反思性思考的屏障而能直接与作品交流，并以各自的整体性直接相遇。也就是说，在体验中作品内容完全转化为有意味的形式；作品形式也无不闪烁着作品的意蕴和意味的光辉。在主体方面，日常生活中的主体、自我被在作品中体验到的主体与自我所取代。正是在体验中，艺术作品与接受者达到了亲密无间、相互融合的同一。就像立普斯所说的那样：“我感到活动并不是对着对象而是就在对象里面，我感到欣赏，也不是对着我的活动，而

① 赫施：《解释的有效性》第17页，三联书店1991年版。

是就在我的活动里面”[①]。这意味着，在体验中，接受者是在艺术作品中感受到的自我，艺术作品的整体意味也是在体验中被给予和被确定的。

那么，体验作为艺术接受活动中的一种方式，它的心理结构，或者说，它的活动方式又是怎样的呢？人们常用“直觉”、“理性直观”或是用“想象”等概念来说明体验的特征。但是，它们都只说出了这种接受方式的结果，而没有真正触及到体验活动本身的特征。我们认为，康德在《判断力批判》中谈审美心理机制和心理基础时，有一段话是值得重视的。他说：“反映一个对象的形象显现，如果要成为认识的来源，就要涉及想象力和知解力，想象力用来把多种感性观照因素综合起来，知解力则用来把多种形象显现统一起来。”[②]这种想象力和知解力自由和谐的活动方式正是体验的心理机制，因为只有这样，才能在接受艺术作品中把主体与客体、直觉与理性、直接性与深刻性统一起来。

3. 回味

孔子在闻《韶》乐后，“三月不知肉味”，感叹“不图为乐之至于斯也”！这就是孔子在听完《韶》乐后，仍能感到它的余音萦绕，并在余音中回味而忘记了生理上的快乐（肉味）。这在艺术接受活动中也是一样的。虽然我们已经离开了艺术作品，走出了展厅和音乐厅，但是，那些富有审美魅力的伟大作品仍然会在很长一段时间一直以表象的形式留存在我们的记忆中，供我们回味思索。

回味是接受者对所接受的艺术作品的一次重要选择，因为能够使接受者再度回味的必然是那些深深打动了接受者的作品，是那些吸引了接受者的注意，并在直接的接受过程中促使接受者去仔细理解、欣赏、体验过的艺术作品。艺术作品能否进入接受者的回味中，则是检验它的社会价值和艺术价值的试金石。从艺术接受和欣赏的角度看，至少可以这样说，那些能真正成为人类艺术传统中一部分的艺术作品，必然是那些能在人类的记忆中被不断回味的艺术作品，而那些过目即忘，或是轰动一时，昙花一现的艺术作品，都不能在人类的记忆和回味中留下痕迹，自然也就不能成为艺术传统中的组成部分。

回味也是艺术作品发挥其社会功能的重要环节。因为那些能净化接受者的心灵，激发接受者的崇高感、自信心，进而领悟人生真谛，认识人生意义和生命价值的艺术作品，也必然是那些能在接受者的记忆中长期滞留、反复思索和回味的艺术作品。

---

① 朱光潜：《西方美学史》下卷第609页，人民文学出版社1979年版。

② 同上，第364页。

三、艺术欣赏的共鸣现象和共同美感

在艺术欣赏活动中，当欣赏者被艺术作品所感染，从而达到与作品的色彩、线条共呼吸；与作品中的人物共命运，思其所思，爱其所爱，恨其所恨时，这种现象，就是艺术欣赏中的共鸣现象。它最主要的特征就是在欣赏者和艺术作品之间消除了主客体之间的距离，达到了相互融合和亲密无间的契合。当然，在艺术欣赏中要达到这种境界，从客体方面来说，艺术作品本身必须在艺术水平和思想内容上是优秀的，富有艺术感染力；从主体方面来说，则需要具备相应的艺术修养、知识积累和人生阅历。正如鲁迅先生所说的那样："是弹琴人么，别人心上也须有弦索，才会出声；是发声器么，别人也须是发声器，才会共鸣。"①

艺术欣赏中的共鸣现象，会因不同艺术门类的艺术语言方式而有不同的表现方式。在文学欣赏中，引起欣赏者共鸣的主要是文学语言的审美魅力，叙事作品中描写的人物命运、社会理想、人生境界等；对于音乐作品来说，则是音乐的节奏和旋律表达的情感与欣赏者情感的和谐与共鸣；而对于造型艺术中的抽象艺术和建筑艺术来讲，艺术欣赏中的共鸣则表现为艺术作品中的形式和色彩构成，空间结构所组成的力的模式，与欣赏者的生理结构和心理感受之间的异质同构，达到完全融合的水平。移情学派美学家在谈到欣赏古希腊建筑中的道芮式石柱的感受时说："在我的眼前，石柱仿佛自己在凝成整体和耸立上腾，就像我自己在镇定自持，昂然挺立，或是抗拒自己身体重量压力而继续维持这种挺立姿态时所做的一样。"②

在艺术欣赏中，共鸣现象的产生还涉及到许多复杂的条件和因素，其中包括生活在不同文化传统、社会阶层中的民族和阶级对共鸣的影响。列宁在《欧仁·鲍狄埃》一文中写道："一个有觉悟的工人，不管他来到哪个国家，不管命运把他抛到哪里，不管他怎样感到自己是异邦人，言语不通，举目无亲，远离祖国——他都可以凭《国际歌》的熟悉的曲调，给自己找到同志和朋友。"由于《国际歌》反映了工人阶级的共同理想和追求，所以她也就能超越民族和国家的界限，引起所有工人阶级的共鸣。从民族性对艺术欣赏中共鸣现象的影响看，由于不同民族有不同的文化传统，其中包括道德观、人生观、宇宙观等，这样，不同民族也就有不同的创造艺术、理解艺术和欣赏艺术的方式。如某一民族的

---

① 《鲁迅全集》第一卷第423页，人民文学出版社1992年版。

② 朱光潜：《西方美学史》下卷第607页，人民文学出版社1979年版。

优秀艺术作品，虽然能在这一民族的欣赏者中产生强烈的共鸣，但对另一民族的欣赏者来说，则会因文化差异无法得到欣赏者的赞赏和共鸣。这种文化现象，特别容易发生在不同民族文化之间缺少交往和相互了解的时期。如在清代，当西方绘画引入中国时，当时的著名画家邹一桂对它的评价则是非常低的。在他看来，西方的写实绘画形同死物，没有艺术所必备的气韵和生动。从今天的角度看，这一例子还意味着，艺术欣赏中的共鸣现象与特定的历史局限性相关联。当历史的发展突破了它的局限性之后，那些在某些时期内，只能在某一民族内部引起共鸣的艺术作品，则可能为全人类所欣赏。历史的局限性对艺术欣赏中共鸣现象的影响还表现在那些富有探索性、实验性的艺术作品的历史命运上。我们今天为之赞叹的印象派艺术，在一百多年前刚出现时，则曾遭受到各种打击、批评和误解。

在艺术欣赏的共鸣现象中，一方面不同的阶级、民族和阶层的人确实存在着差异和矛盾，另一方面，某些优秀的艺术作品，对于不同阶级、民族和阶层的人来说，又都能产生共鸣。这一事实说明，对于人类而言，超越不同民族、阶级和阶层差异的共同美和共同美感是存在的。托尔斯泰说："一个中国人的眼泪和笑声会感染我，正像一个俄国人的笑声和眼泪一样，绘画、音乐和诗（如果它被翻译成我所理解的语言）也正是这样的情形。吉尔吉斯人和日本人的歌曲能感动我，虽然不如感动吉尔吉斯人和日本人那样深。日本的绘画、印度的建筑和阿拉伯的神话也同样感动我。""伟大的艺术作品之所以伟大，正因为它们是所有的人都能理解的。约瑟的故事译成中文之后，能感动中国人。释迦牟尼的故事能感动我们。建筑物、图画、雕像和音乐作品也是如此。"①

关于艺术欣赏和审美活动中的共同美感问题，中外美学史中也有较丰富的思想。在中国古代美学思想中，孟子是较早对共同美感做出解释的美学家。他说："口之于味也，有同耆焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色，有同美焉。"②

在西方美学史中，也有许多关于共同美感的思想，如哈奇生等美学家采取二分法的方式，把美分为绝对美和相对美两种，并认为绝对美就是那种对于任何人来说都能引起相同美感的美；而相对美则处在仁者见仁，智者见智的美感领域之中。事实上，关于审美和艺术欣赏中共同美感的思想，都建立在两个基本的理论假设上，一是认为能引起共同美感的审美对象主要是形式而不是内

① 托尔斯泰：《论艺术》，人民文学出版社1958年版。

② 孟子：《告子章句上》，《中国美学史资料选编》第24页，中华书局1980年版。

容；二是认为人类具有相同的生理结构和心理感受，相同的生理欲求和心理需要。德国美学家康德在论述美感的共同性时，也是持有上述两个基本理论假设的，但是，康德对共同美感论述的深刻之处在于，他把共同美感，也即审美判断中的普遍性和必然性与理性判断中的普遍性和必然性给予了区分。康德认为审美判断的共同性和必然性不是建立在概念、客观目的基础上的普遍性和必然性，而是对象的表象和形式与主体的主观目的相契合的普遍性和必然性。康德说："美是不涉概念而普遍地使人愉快的。"[①] "美是一个对象的符合目的性的形式，但感觉到这形式美时并不凭对于某一目的的表现。"[②]在康德看来，审美判断中的共同性既不是理论上的客观普遍性和必然性，也与实践上的道德判断的必然性不同，而只是一种范例的共同性和普遍性。

艺术欣赏中美感的共同性和差异性都是客观存在的事实，它们并不相互排斥、相互矛盾，而是共存于人类的艺术欣赏活动之中。从理论上讲，我们则可以把艺术欣赏中美感的共同性和差异性视为我们看待、思考这一问题的两个角度。虽然这两个角度看到了艺术欣赏中美感的不同方面，但在事实上又只有多角度地研究艺术欣赏中的美感问题，才能全面地把握和理解人类艺术欣赏活动中的丰富性和复杂性。

第三节　艺术的审美教育

从另一个角度看，艺术的接受与消费过程，也是艺术发挥它的社会功能和审美教育作用的过程，而艺术的社会功能与审美教育作用又只有在艺术的接受与消费过程中才能得以实现。正是由于它们之间的这种相互关系，我们把艺术的社会功能与审美教育这一重要的理论问题，放在接受论一章中来论述。此外，艺术的功能问题，又是同艺术的本质问题紧密联系在一起的，不同的艺术本质论会导致不同的艺术功能论。例如，我们在第一章第一节中曾谈到，有一种艺术本质论认为，艺术与现实生活无关，艺术仅仅是艺术家个人主观意识的产物，这种艺术本质论就必然会导致否认艺术的社会功用，把艺术看成是与社会无关

① 康德：《判断力批判》（上卷），商务印书馆1964年版。

② 同上。

的纯然个人的事业。马克思主义的艺术本质论则认为，作为社会意识形态的艺术是经济基础的上层建筑，是社会生活的全面的审美的反映，因此它十分重视和强调艺术的社会功能，把艺术看成是整个社会大厦的一个组成部分，认为艺术对于社会的发展能够起到一定的积极作用或消极作用，而艺术的这种作用又不是其他任何社会事物可以替代的，这就是艺术的审美教育作用。这样，本节所要探讨的问题，是与第一章第一节相呼应的。

一、艺术的社会功能

关于艺术的功能，不同的理论家有各自不同的考虑和归纳。如苏联美学家卡冈在他的《美学教程》中，把艺术分为交往功能、启蒙功能、教育功能、享乐功能等。还有人指出，艺术具有情感或情绪的宣泄功能、精神慰藉功能、心理医疗功能等等。但就艺术的社会功能或社会作用而言，一般的艺术理论大都将其归纳为主要的三种，即认识功能、教育功能和审美功能。这种逻辑上的划分，虽说没有说明三者之间的关系，但还是比较全面地概括了艺术在人类社会生活中所具有的几种主要功能。实际上，我国唐代的张彦远早在一千多年前就已看到了艺术的这三种社会功能。他在《历代名画记》中指出，艺术可以“成教化、助人伦、穷神变、测幽微”[①]，可以“鉴戒贤愚，怡悦情性”[②]。如果说，“成教化、助人伦”、“鉴戒贤愚”指的是道德教化功能的话，那么“穷神变、测幽微”就是指认识功能，而“怡悦情性”显然是指艺术的审美功能了。

（一）艺术的认识功能

艺术往往通过典型的艺术形象反映出一个时代的生活和人们的精神面貌，欣赏者则可以从不同的艺术作品中认识到不同时代、不同国家、不同民族的具体生动的生活情景，以及生活在那个时代中的各种人物形象，了解他们的性格特点、思想感情和精神面貌，从而扩大自己的生活视野，认识现实、认识历史、认识真理。这就是艺术的认识功能。

鲁迅先生认为艺术可以表现文化，实际上说的也就是艺术的认识作用。他

---

① 张彦远：《历代名画记》卷一第1页，人民美术出版社1963年版。

② 同上，卷六第134页。

在1913年写的《儗播布美术意见书》中明确指出了艺术的认识功能，“凡有美术，皆足以征表一时及一族之思维，故亦即国魂之现象；若精神递变，美术辄从之以转移。此诸品物，长留人世，故虽武功文教，与时间同其灰灭，而赖有美术为之保存，俾在方来，有所考见。他若盛典佚事，胜地名人，亦往往以美术之力，得以永住”[①]。鲁迅在这里所说的“美术”，是包括文学、戏剧、绘画、雕塑、音乐等在内的广义的“美术”，亦即艺术。他看到，时代变了，艺术也会随之变化，如果一个时代的“武功文教”等都毁灭了，过去的时代一去而不复返，但只要有艺术作品能够保存留传下来，后人就可以通过这些作品认识当时的时代。我们可以从周口店遗存的石器或阿尔塔米拉的洞窟壁画中认识史前社会的狩猎经济；可以从《诗经》中认识两三千年前我国奴隶社会的生活情景，了解当时人民的劳苦与追求、婚姻和爱情等；也可以从马王堆汉墓帛画中认识我国早期封建社会的文化、信仰和统治阶级的奢侈豪华的生活；更可以从敦煌艺术宝窟中比较全面地认识从十六国到宋、元各个历史时代的社会生活、风土人情以及经济、政治、军事、文化、宗教、民族生活的情况。

可以说，任何真正的艺术作品都具有不同程度、不同性质的认识作用。戈雅的著名油画《1808年5月2日的起义》和《枪杀起义者》等，可以让我们了解当时西班牙马德里人民反抗侵略者的悲壮斗争生活，从而认识正义，认识真理；米勒的作品又可以使我们了解法国十九世纪农村的生活情景和农民的命运，从《拾穗》、《播种》、《晚钟》、《牧羊女》、《扶锄的农民》等作品中，我们可以了解法国农民的淳朴性格、他们的劳动生活和精神状态，进而可以认识一个国家、一个民族和一个时代。

艺术的这种认识功能在我国古代文艺理论中受到了充分的重视。如，孔子在论诗时就说，“小子何莫学夫《诗》？《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。”（《论语·泰伯》）西晋文学家场陆机说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”他是从文章和绘画中看到了文艺的认识作用的，“宣物”和“存形”都可以帮助人们认识历史和现实。

马克思主义历来重视艺术对现实的认识作用。马克思说希腊艺术“是一种规范和高不可及的范本”，因为它使人们看到了“历史上的人类童年时代”。[②]恩格斯曾说他从巴尔扎克的《人间喜剧》中学到的东西，超过了从某些经济学家著

---

① 《鲁迅全集》第8卷第47页，人民文学出版社1981年版。

② 《马克思恩格斯选集》第二卷第114页，人民出版社1995年版。

作中所学的知识。列宁把列夫·托尔斯泰的小说看成是“俄国革命的镜子”[①]，从这面镜子里，人们可以清楚地看出“革命的某些本质方面”[②]。在这里，马克思主义的经典作家涉及到的虽说主要是文学，但也同样适合说明艺术的认识功能。毛泽东指出：“革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进……使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”[③]艺术除了能够帮助人们认识作品中所反映的社会生活，还能帮助和推动人们认识普通的实际生活，并起到“改造自己的环境”的作用，这是艺术认识作用的最终目的。

在上面，我们主要从艺术作品所描写的对象这一方面来谈艺术的认识功能。实际上，艺术的认识功能也体现在艺术的描写方式，也即语言形态中。这可以从两个方面来理解：首先，艺术作品一旦被创作出来，就具有了超越时空的可能性，不同时代的历史，不同民族的精神也就会因此而被保存下来，成为后人认识的对象。其次，艺术作品的形式，比如说它的风格样式、结构特征等也可以成为人们认识一个时代、一个民族主体精神面貌的依据。比如说我们能从古埃及与古希腊雕塑风格样式的巨大差异中看到两种不同社会制度、思维方式、宗教信仰的不同视觉表达形式：古埃及的雕塑风格刻板、平直，显然与其专制的社会结构有关系；而古希腊雕塑表现出来的“高贵的单纯”和“静穆的伟大”的形式意味则反映了古希腊民主政治制度的特征。从中国的园林造型样式与结构中，人们则可以体会到中华民族追求人与自然的和谐即“天人合一”的那种情怀。所以，我们不仅能通过艺术作品所描绘的对象来认识世界和历史，而且也可以从艺术把握对象的方式中认识一个民族的精神和一代人的生活等方面的内容。

（二）艺术的教育功能

艺术的教育功能，是指艺术作品能够对人们起到思想教育和道德教育的作用。这一点，在我国古代文论、诗论和画论中都受到重视。例如，孔子曾经用绘画比喻“礼”，用雕刻比喻教育，用诗和音乐来比喻他的政治理想，希望以艺术为手段，通过诗教和乐教达到他“克己复礼”的政治目的。荀子也说：“诗言

---

① 《列宁论文学与艺术》第201页，人民文学出版社1983年版。

② 同上。

③ 《毛泽东论文艺》第49页，人民文学出版社1992年版。

是其志也，礼言是其行也，乐言是其和也。”（《荀子·儒教》）在荀子看来，礼要求人们在行动上，诗要求人们在思想志向上，音乐要求人们在性情方面符合社会的道德规范。又如东汉王延寿就认为绘画的作用就是“恶以诫世，善以示后”[①]，魏曹植说“存于鉴戒者图画也”[②]，谢赫在其著名画论《画品》中一开头就提出了“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”[③]的艺术功能论。这些文论、画论作家都非常强调艺术的政教和德教功能，主张艺术作品要有思想性，要能教育人们服从本阶级的道德规范。

和过去各个时代的各个阶级一样，无产阶级也非常重视艺术的思想教育作用和道德教育作用。鲁迅先生说“美术可以辅翼道德。美术之目的，虽与道德不尽符，然其力足以渊邃人之性情，崇高人之好尚，亦可辅道德以为治。物质文明，日益曼衍，人情因亦日趋于肤浅；今以此优美而崇大之，则高洁之情独存，邪秽之念不作，不待惩劝，而国又安”[④]。周恩来也曾多次强调指出，艺术家作为人类“灵魂的工程师”，应当使自己的作品起到教育人民、教育后代的作用，要使人民从艺术中“得到鼓舞，受到激励，奋发起来”[⑤]。

优秀的艺术作品，总是在帮助人们认识生活的同时，也教育人们对生活采取正确的态度和看法，培养人们美好的道德情操，促进人们奋发向上。艺术之所以能产生教育作用，是因为艺术家们在创作过程中，不仅反映现实，而且还会对现实生活做出评价，由此提出自己的理想和愿望，表达自己对人生与世界的体验和感受。因此，艺术家往往也是思想家，他总是要用自己的思想去影响欣赏者的思想，用自己的道德观念去改造欣赏者的道德观念。无论他是否自觉地这样去做，他作品所具有的这种思想教育或道德教育功能却是客观存在着的。当然，艺术的教育功能并不是通过概念化、公式化的说教方式来实现的，因为艺术作为一种语言形式，不是用逻辑推理的方式来证明一种观念、一种道德的正确性和有效性，艺术作品中的形象也不是被在某种道德观念和真理上的一件外衣。这意味着，在艺术作品中形象与观念，包括道德观念应水乳交融地结合在一起才能真正起到教育人们的作用。

艺术的教育功能在不同的艺术种类和形态中会有不同的侧重和表现。在有

---

① 《中国画论类编》第10页，人民美术出版社1986年版。

② 同上，第12页。

③ 同上，第355页。

④ 《鲁迅全集》第8卷第47页，人民文学出版社1981年版。

⑤ 《周恩来论文艺》第153页，人民文学出版社1979年版。

些作品和种类中，比较容易注入思想、道德方面的内容，如长篇小说、戏剧、电影、电视剧、历史画、纪念碑雕刻等；而有一些，比如说中国山水画、花鸟画以及轻音乐等，则很难在这一方面有所作为。所以，我们应从比较宽泛的意义上来理解艺术的教育功能。我们认为，从整体和最根本的意义上来说，艺术作品的教育功能体现在它能使人们对自然、社会、人生、他人与自我采取一种正确的伦理态度。这种态度首先是对人类社会中美好的事物与正义的事业的热爱，对进步的信仰，对真理的追求。就像我们能从德拉克洛瓦的《自由神领导人民》、达·芬奇的《最后的晚餐》、米开朗基罗的《最后的审判》、董希文的《开国大典》等类似的作品中所感受到的那样。其次，这种态度包括对生命的崇敬，对苦难的同情，对罪恶的愤慨。如古希腊的雕塑《维纳斯》、米开朗基罗的人体艺术、罗中立的《父亲》、王式廓的《血衣》、毕加索的《格尔尼卡》等，就能唤起人们的这些感情。而像李可染的山水画、齐白石的花鸟画的教育功能则体现在它们能使人们更热爱自然、生命和生活。至于那些充满幽默的漫画，也可以使人们在对待人生的各个方面有一种宽厚豁达的胸怀。总之，艺术的教育功能体现在各个方面，对此，我们不应做狭义的理解。

（三）艺术的审美功能

艺术除了认识功能和教育功能之外，还有一个更重要的功能——审美功能。科学可以使我们认识抽象真理，艺术则能使人认识形象的真理，而且同时能够激动人的情绪，使人产生美的感受与感动；科学可以作用于人的理知，艺术则不仅能作用于人的理知，同时还能作用于人的感情。艺术的这种不同于科学的特殊作用即美感作用，或叫审美作用。我国古代的文艺理论家也非常重视艺术的审美功能，如宗炳的“畅神说”，姚最的“悦情”说，张彦远的“怡悦情性”说，都不同程度地涉及到了艺术的审美功能。的确，优秀的艺术作品都有一种魅力，使人欣赏时能够感到非常愉快和满足。这种魅力或特殊的美感作用，从根本上说，就是因为优秀的艺术作品中有美，艺术中的美可以唤起人们的美感，艺术的美感作用正是由艺术的美所决定的。

关于艺术的审美功能，我们可以从如下几个层次来理解。首先，在艺术的认识、教育功能中，实际上已包含着审美的作用。比如说艺术作品中表现出来的对自然的热爱、对生命的崇敬、对真理的追求本身就已有着“怡悦情性”和“畅神”的审美因素。其次，从艺术作品的形式角度看，艺术的审美功能更是体

现在不同的艺术形态中。比如说实用美术，不仅使人们的衣食住行实用、方便，而且有着美的外观。虽然在生活中，人们并不会有意识地时刻关注这些围绕着他们的美的形式和形态，但这些美却以一种整体的和谐气氛感染人们的情绪，使人们愉悦和心情舒畅。在纯粹为了人们的精神享受而创作的艺术作品中，包括优美、崇高、怪诞等多种形态，可以肯定地说，他们给人们的审美享受也是有很大区别的。比如说，沃林格曾用美学中移情学派的“移情”概念来解释西方的古希腊和文艺复兴时期等古典形态的艺术，认为移情的审美体验特点就是“审美享受是一种客观化的自我享受”[①]。沃林格的贡献不在于他提出了移情的概念，因为移情学派早在他之前就已由立普斯等人建立起来了，他的贡献在于把“移情”的审美体验与艺术的具体形态联系在一起来论述。他的独特贡献则在于提出了与“移情”相反的另一种审美体验——抽象冲动这个概念。沃林格认为，原始艺术、古代东方艺术以及晚期罗马艺术、早期基督教艺术的形态给人的审美体验，都可以归入抽象冲动这一范畴之中。他在论述抽象活动的特点时说，在抽象活动中，“我们更多地所看到的是这样一种活动，这种活动把特别容易唤起人们功利需求的外在世界的单个事物从其对其他事物的依赖和从属中解放了出来，并根除它的演变，从而使之永恒”[②]。在沃林格看来，在这种艺术形态中人类能从外物巨大的杂乱无章中摆脱出来，获得心灵的安息。事实上，正是艺术形态的丰富性和各自的特点，使艺术在整体上能发挥其巨大的审美功能。

艺术的审美功能与美的观念息息相关，关于这个问题，我们在第一章中已有所论及，还将在下面的审美教育中再予以论述。

（四）艺术的三种社会功能之间的关系

我们说艺术具有认识功能、教育功能和审美功能，但并不是说艺术中的某一类作品是以认识功能为主，另一类作品是以教育功能为主，第三类作品则是以审美功能为主。我们说艺术中有真、有善、有美，也并不是说在艺术中真、善、美是相互分割、互不相关的。如果那样看待问题，就割裂了真、善、美三者的关系，割裂了艺术的认识、教育、审美三种功能之间的关系。实际上，艺术的认识、教育、审美三种功能的关系，正如艺术中的真、善、美三者的关系

---

① 沃林格：《抽象与移情》第5页，辽宁人民出版社1987年版。

② 同上，第21页。

一样，是一个辩证统一的关系。我们只有在进行理论分析时才可以暂时把它们分开来加以说明，而实际上在每一件具体的艺术作品中它们都是统一的，密不可分的。

艺术的认识功能基于对现实生活的真实反映，真实性是艺术作品的基本要求，缺乏真实性的作品也不可能帮助人们正确地认识生活的真理。但艺术的真，既不同于普通实际生活的真，也不同于科学的真。它既是现象的真，又是本质的真；既是形象的真，又是典型化了的真。这种显现着真理的本质的现象或典型的形象，也就是艺术的美。而美在一定条件下总是要引起人们的美感，所以，艺术的认识功能，总要通过审美功能才能得以实现。一件枯燥无味、不能引起人们美感的艺术作品，也不可能帮助人们认识任何生活的真理，起到艺术的教育作用。但反过来说，艺术的审美作用又都包容着认识功能与教育功能，艺术的思想教育作用和道德教育作用也必须通过艺术的审美作用来完成。一件艺术作品，要达到影响人、教育人、改造人的目的，必须首先感染人的情绪，打动人的心灵，陶醉人的精神。艺术不是单纯的说教，政治报告代替不了艺术。另一方面，如何看待抒情诗、山水诗、花鸟画或轻音乐呢？有人认为山水诗、花鸟画的艺术社会功能主要是审美功能，而认识功能和教育功能是不重要的，在这种情况下，艺术的审美作用有其独立的意义。这种理论上的偏差根本在于对美和美感的片面看法。事实上，一切好的、健康的或者说美的艺术作品，除能给人以美感之外，同时又都对人们有一定的认识作用与教育意义。一幅好的山水花鸟画，不但能使人悦目，而且会给人以理知的满足，使人更好地认识自然的美，领悟艺术家在美的艺术形象中所要表达的纯真的思想感情，并在美的享受中受到教育。人们在欣赏齐白石的作品时，除了欣赏画家那鲜明的色彩和简洁的笔墨（形式美）之外，也欣赏那些栩栩如生的花鸟草虫的神情和动态（自然美），更欣赏画家在作品中所倾注的对生活的强烈的爱和淳朴的思想感情（艺术家的个性美），在欣赏艺术作品的同时；欣赏者的艺术情趣和生活情趣也受到影响，即从中受到了教育。正如马克思所说，“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众”[①]。这也就是说，好的艺术能够培养和提高人们高尚的艺术趣味和对美的认识能力。在这个意义上讲，审美作用同样也是艺术对人们起到的认识作用和教育作用。

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第95页，人民出版社1972年版。

二、艺术的审美教育

艺术的审美教育是建立在艺术所具有的功能以及与艺术这种语言形态相适应的接受方式基础上的。由于这一点，艺术的审美教育在整个审美教育中都具有特殊的意义和重要性。同时也意味着，我们在讨论艺术的审美教育这个问题时，不仅要涉及一般的审美教育理论，也要研究艺术审美教育的特殊性。

当我们把艺术的审美教育作为一个问题来讨论时，就说明我们已在事实上承认了这样一个前提，那就是不管是在个体发生的意义上，还是在人类发生的意义上，我们都不具备天生的审美能力，包括对艺术的审美能力。当然，这并不是说，我们天生就不具备任何发展审美能力的生理与心理基础。因为实际上，我们都有观看世界的眼睛和一般所说的想象力。但是如何把它们转化为审美的眼睛和审美的想象力则只能依赖审美教育。下面，我们将从艺术的审美教育与美的观念、艺术的审美教育与审美能力、艺术审美教育的特点几个方面来讨论有关的问题。

（一）艺术的审美教育与美的观念

在艺术的审美教育中，培养接受者的审美观念具有重要意义，这是因为我们的审美感受能力、审美趣味等都与其发生紧密的联系。可以这样说，美的观念既是联结美与美感的中介，又是美感发生的基础。那么什么是美的观念呢？美的观念就是那些既反映美的事物的种类的本质和规律，又反映经过典型化了的、非常鲜明的美的事物的个体的现象和形式；既有感性认识中的具体形象，又有理性认识中的高度概括性，既有某类事物的个别性，又有该类事物的普遍性的观念。比如说，人们通过对中国农民的认识，形成了关于他们的美的观念，再来欣赏罗中立的油画作品《父亲》，就能感受到这幅作品的深刻性和巨大的震撼力，对这幅作品的审美感情也就会自然流露出来。很显然，一个没有受过任何教育、包括审美教育的小孩，在这幅作品面前是不会感受到它的美的。当然，人与人之间关于美的观念是有差异的，有些甚至是相互对立的，这种差异与对立既在审美能力方面表现出来，也与不同阶层、不同集团、不同阶级的意识，或者说世界观有联系。罗中立的《父亲》展出不久，就引发了一场理论上的大辩论，各方力量从各自的立场出发来评价这幅作品，既有肯定的赞扬，也有否定的批评。实际上，这场争论归根到底就是关于美的观念的争论。对《父

亲》持否定态度的人，就认为这幅作品所描绘的农民不符合他心目中关于中国农民的美的观念。又如，“对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义”，“忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都没有什么感觉；贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美”。[①]这说明，在对美的认识基础上产生的美的观念，是人们对艺术作品进行审美观照的基础，正是在这一基础上形成了人们的审美趣味和偏爱，以及各种审美能力。所以，在进行艺术的审美教育中，培养人们的正确而又深刻的美的观念应当是首要的任务。

（二）艺术的审美教育与审美能力

毫无疑问，对艺术的审美能力的培养和教育必须以一般的认识能力、想象力、直觉能力为基础，但是这些能力本身并不就是审美能力。从最本质的意义上来说，审美能力不是那种能通过逻辑推理辨别出真假、善恶的能力；也不是那种通过长久的训练，仅凭直觉就能把握股市行情的能力。这意味着，艺术的审美教育要培养的是一种特殊的能力，它们包括对艺术的审美态度，对艺术作品的形式、结构、语言特征、风格样式的感受力以及对艺术具有丰富的审美经验。

在前面，我们曾从接受与艺术的本质，艺术接受的内在过程等角度论述了审美态度的性质和它在艺术接受活动中的重要地位与作用，也曾谈到审美态度本身就是一种审美能力。而从艺术审美教育的角度看，我们想着重强调的是，审美态度，包括对艺术的审美态度，是通过审美教育的过程培养出来的。美国心理学家加德纳等人通过研究证明，只有到了九——十三岁的儿童才能逐步学会以审美的态度对待艺术作品。当然，这里所包含的前提条件则是必须有正常的审美教育，即有接触、欣赏艺术作品的机会和条件，在学校有相应的美育课程。

对艺术的审美态度，从理论上说就是人们必须对艺术作品采取一种超功利的审美观照态度，而不要像在日常生活中那样只关心对象是什么和有什么用途。但是，审美态度并不是一个空洞无物的东西，它需要各种审美能力来支持。这些能力，首先就是对艺术作品形式的领悟能力和感受能力。

从培养人们对艺术的审美能力这一特定立场来看，对形式的感受能力的教育应予以特别重视，从某种意义上说，它比之传授艺术作品所涉及到的有关知识更为重要。比如说，纵使我们通晓《清明上河图》中所有的历史知识，能为作

---

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第126页，人民出版社1979年版。

品中出现的每件事物和每个人物命名，并说出他们的来龙去脉，也不能证明我们在审美的意义上把握住了这幅作品。不可否认，具备与作品有关的知识，如作品所描写的对象的知识，作品自身的有关知识（作者的出身、作者的时代等）是审美把握作品形式的基本条件，但只有把这些知识与作品的形式，如它的构图、色彩、线条、明暗、风格样式联系起来整体感受和领悟，这些知识才能转换为一种审美经验。卡西尔说："艺术家不仅必须感受事物的内在意义和他们的道德生命，他还必须给他的感情以外形。艺术想象的最高最独特的力量表现在这后一种活动中。外形化意味着不只是体现在看得见或摸得着的某种特殊的物质媒介如黏土、青铜、大理石中，而是体现在激发美感的形式中：韵律、色调、线条和布局以及具有立体感的造型。在艺术品中，正是这些形式的结构、平衡和秩序感染了我们。"[①]这意味着，在艺术的审美教育中，培养接受者对形式的感受力和领悟力具有重要意义。前面说到，审美态度的形成与其他审美能力的发展有联系，事实上，这种联系主要表现在对形式的审美能力方面。这是因为，人们之所以能把一件艺术作品中的对象与它所描写的对象即原型区别开来，就在于人们始终把它看成是一个由色彩、线条等艺术语言描绘出来的形象，而不是对象本身。反过来说，也正是审美态度使人们对形式的感受力和领悟力得以加强与深化，因为正是审美态度使人们能把注意力投在作品的形式和形象方面。

必须看到，艺术作品是一个由形式和内容相互联系而成的整体，对形式的感受一刻也不能离开对内容的把握。所以，艺术的审美教育从最终的意义上来说，就是要培养人们对艺术作品的整体把握能力，这种能力也可表述为对艺术作品具有丰富的审美经验。而这种经验只有在既关注作品的形式，也领悟作品形式所包含的意味，更从整体上理解作品所呈现出来的意义中才能获得。艺术作品并不像车尔尼雪夫斯基所说的那样是生活的替代品，而是对生活的重新构造和解释。因为艺术家以艺术语言为媒介，在作品中注入了自己的情感、气质与理解，这样，作品中的世界也就获得了区别于生活本身的新的意义，使人们能获得新的经验。从这种意义上说，艺术的审美教育也就是使人们通过对艺术作品的审美接受，获得更为丰富的对世界、人生、社会的审美经验，从新的角度和立场来观察、理解、体验生活与生命。有一个众所周知的例证可以帮助我们理解这个问题。画家路德维希·李希特曾说，他和三个朋友同画一处风景，并要求尽可能真实地复制所看到的对象，但结果就是画出了四幅不相同的风景画。

---

① 卡西尔：《人论》第196页，上海译文出版社1985年版。

这一事实不仅意味着对象的色彩、线条、明暗等都是通过艺术家的个人气质来领悟的，而且还说明，同一处风景由于四位不同气质的艺术家的介入而获得了更多的表现形态，这样，接受者也就会因此而获得更多的审美经验。艺术史上说伦敦人正是在看了印象派画家画的伦敦的雾的作品之后，才知道和感受到伦敦的雾原来是有颜色的，在此之前，他们一直认为伦敦的雾只有一种颜色，即灰色。在中国，我们也常用“江山如画”来形容一处山水的美丽。这一切都意味着这样一个事实：这个世界由于艺术家们所创作的无数艺术作品的介入和存在，才大大丰富了我们的审美经验。而这也正是艺术的审美教育必须极力加以培养的。

（三）艺术审美教育的特点

1. “寓教于乐”

艺术审美教育的第一个特点可概括为“寓教于乐”四个字。“寓教于乐”是由古罗马的文艺理论家贺拉斯最早提出来的。他说：“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣，他写的东西应给人以快感，同时对生活有帮助……寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望。”[①]对于贺拉斯所说的“教”我们都能理解，但是对于“乐”，我们则还得在贺拉斯的基础上做些补充说明：首先，这个“乐”区别于一般所说的那种快乐，而是一种关注、体验艺术作品中的美所感受到的快乐，或者说是一种被物化、客观化的美感而区别于那种纯粹生理上的快感。其次，这个“乐”并不仅只是那种肯定意义上的快乐，而且还包括接受像莎士比亚的悲剧、卡夫卡的小说、勋伯格的音乐、毕加索的绘画，以及蒙克那种表现主义、达利那种超现实主义的作品中的悲痛、神秘、怪诞、恐怖的形式与形象所引起的快乐。第三，这个“乐”还可进一步指在接受艺术作品时，人们获得了新的活动方式和观察世界的新方式，因为人们的生活因这种区别于日常生活的活动方式而富有节奏感和丰富性。这就是我们通常所说的艺术可以丰富人们的精神生活。

艺术审美教育的“寓教于乐”这一特点说明，审美教育实际上涉及到艺术功能的各个方面，而不仅只是对美的形式的教育。

2. 潜移默化

艺术审美教育的第二个特点是“潜移默化”，使人们在不知不觉中既得到美的享受，又在精神方面得到净化。也就是说，艺术的审美教育所产生的影响不

---

① 贺拉斯：《诗艺》第155页，人民文学出版社1982年版。

是通过硬性灌输，也不是通过纪律约束强迫接受获得的，而是艺术作品所包含的美和意义熏陶、感染了接受者的结果。柏拉图在谈到文艺作品对培养人们的美学爱好时说："我们不是应该寻找一些有本领的艺术家，把自然的优美方面描绘出来，使我们的青年们像住在风和日暖的地带一样，四周一切都对健康有益，天天耳濡目染于优美的作品，像从一种清幽境界呼吸一阵清风，来呼吸它们的好影响，使他们不知不觉地从小就培养起对于美的爱好，并且培养起融美于心灵的习惯吗？"①

艺术作品是以感性形象的具体性和生动性来表达作者的思想情感的，这意味着接受者必须以全身心的力量投入到作品之中去感受它的美与意味，与其同呼吸，共命运，产生共鸣，因为只有这样，接受者才能感受到作品的全部魅力。在这种情形中，接受者将被作品所吸引而不可能有任何反思和有意识的记忆来中断和阻隔自己与作品亲密无间的直接交流。正是在这一过程中，接受者在不知不觉中受到作品的感染和教育，精神境界也就会在不知不觉中发生变化。可以这样说，艺术的审美教育这种"潜移默化"的作用和特点就像和风细雨之于禾苗，虽使之茁壮成长但又是润物无声的。

三、艺术审美教育的意义

（一）艺术的审美教育与人的全面发展

马克思主义的创始人曾认为"个人的全面发展……这也正是共产主义者所向往的"②。所谓"个人的全面发展"，也就是人以一种全面的方式，作为一个完整的人占有自己的全面本质。但是，这种占有则以人的全面发展的能力为前提条件，这些能力在审美方面就表现为能享受美的能力。在现代社会，艺术世界已成为我们生活中不可缺少的一部分，它围绕着我们并渗透在我们生活的各个方面。一个人如果对它们的存在熟视无睹，或是即使愿意去欣赏它们，但却没有审美能力得到应有的审美享受，那么这个人的生活空间与精神空间则都将是狭窄和有限的。

进一步看，与其他的精神文化形式比如说科学、哲学、心理学、社会学等比

---

① 《柏拉图文艺对话集》第62页，人民文学出版社1963年版。

② 《马克思恩格斯全集》第三卷第330页，人民出版社1979年版。

较起来，艺术不但有理性的认识，感性的魅力，而且在反映、描写人类、自然、人生等方面的内容时，还具有全面、具体的性质。也就是说，在艺术作品中，生活的各个方面、各个领域能相互关联呈现为一个统一的整体。同时，艺术作品的感性特征能呈现出外在世界与我们内在世界（如情感）的具体性，这样它就能使我们细致入微地体验自然的内在生命，人生的悲欢苦乐，现实生活的复杂性与多面性，艺术家们的创造精神等。这意味着，审美教育可以使人们更全面、更具体地感受到现实生活的意义。审美教育的这种意义在今天尤为显得重要，这是因为在现代社会，由于社会分工的专门化，人们已越来越容易被固定在一个非常有限的工作岗位上，这种情形容易片面发展人的本质力量的某些方面，而其他一些本质力量则因抑制而得不到发展，这样，人也就容易丧失对生活全面的、具体的感受力而成为一个“单面人”、片面的人。

（二）审美教育在国民教育中的位置

审美教育的意义虽然早在孔子的言论中已有一些表述，但真正成为我国国民教育中的一个组成部分，则是近现代的事。自蔡元培提出“以美育代宗教”的思想，到新中国成立后正式把美育列入与德育、智育、体育并行的一项内容，说明美育，也即审美教育已在我国国民教育体系中占有重要地位。一九九九年，中共中央和国务院通过一项关于推进国民素质教育的重要决定，其中第六条专门谈到美育的重要地位：“美育不仅能陶冶情操、提高素养，而且有助于开发智力，对于促进学生全面发展具有不可替代的作用。”[①]当然，美育与其他教育之间是相互联系相互渗透的统一体，这种联系表现在：首先，德育、智育、体育是美育的基础。这是因为审美教育是综合性的教育，它涉及到生活、历史、社会、自然等广泛的知识领域，这就需要接受者有较为广阔的知识背景和一定的理解能力，才能形成美的观念，对美的艺术品产生美的感受，积累审美经验。也就是说，一个人的审美能力的发展，除了需要审美教育外，德育、智育、体育的参与和合作也是至关重要的。其次，审美教育对于德育、智育、体育也有反作用，比如说，在德育方面，艺术作品甚至可以作为教学的辅导材料，使受教育者通过可感的形象领悟好的品德在人生中的重要性。审美教育对直觉能力、想象

① 《中共中央国务院关于深化教育改革全面推进素质教育的决定》，见《人民日报》1999年6月17日第1版、第5版。

力等方面的培养，对于人的智能的发展也有促进作用。也许审美教育对于其他教育的促进作用最为重要的方面还表现在，它能培养受教育者完整、健全的人格，从而使他们能更有效地在德智体方面得到发展。第三，审美教育在整个国民教育中属于更高层次的教育。蔡元培曾说："譬之人身，军国民主义者，筋骨也，用以自卫；实利主义者，胃肠也，用以营养；公民道德者，呼吸机循环机也，周贯全体；美育者，神经系也，所以传导；世界观者，心理作用也，附丽于神经系而无迹象之可求。此即五者不可偏废之理也。"[①]在这里，蔡元培把美育比做神经系统，强调了美育在保持各种教育协调统一中的重要作用，同时也说明美育在整个教育中是属于最高层次的活动，这不仅是指美育必须在其他教育的基础上才能有效地进行，而且还意味着，比之其他教育，审美教育在更大的程度上受着经济条件的制约。墨子说："食必常饱，然后求美；衣必求暖，然后求丽；居必常安，然后求乐。"总之，不管是从哪种意义说，审美教育在我国社会主义精神文明建设中占有重要的地位。审美教育能帮助人们形成健康的审美趣味和正确的美学观念，提高人们欣赏美、感受美和创造美的能力，从而使他们成为一个在真善美、知情意各方面全面发展的人。

思考题：

1. 艺术接受与艺术本质的关系如何？艺术接受与艺术作品的关系如何？为什么说艺术接受是一个再创造和无限创造的过程？
2. 简要描述艺术接受的社会环境；"艺术世界"的性质与功能是什么？
3. 艺术接受的社会环节有哪些？
4. 艺术批评的性质、特征与作用？
5. 艺术欣赏的性质与特征？
6. 简要描述艺术欣赏的过程。
7. 如何理解艺术欣赏中的共鸣现象与共同美感？
8. 艺术的社会功能主要有哪些？它们之间的相互关系如何？
9. 艺术的审美教育的任务是什么？艺术审美教育的特点有哪些？
10. 简述艺术审美教育在提高全民素质教育中的位置和意义。

---

① 蔡元培：《蔡元培美学文选》第5页，北京大学出版社1983年版。

本章参考书目：

朱立元：《接受美学》，上海人民出版社1989年版。
伊瑟尔：《审美过程研究》，中国人民大学出版社1988年版。
杜夫海纳：《美学与哲学》，中国社会科学出版社1985年版。
王朝闻：《王朝闻文艺论集》，上海文艺出版社1979年版。
豪泽尔：《艺术社会学》，学林出版社1987年版。
尧斯：《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社1987年版。
《鲁迅论美术》，人民美术出版社1982年版。
卡西尔：《人论》，上海译文出版社1985年版。
贺拉斯：《诗艺》，人民文学出版社1982年版。
柏拉图：《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社1963年版。
蔡元培：《蔡元培美学文选》，北京大学出版社1983年版。
《中国画论类编》，人民美术出版社1986年版。
马克思：《1844年经济学－哲学手稿》，人民出版社1979年版。
《马克思恩格斯论艺术》，中国社会科学出版社1985年版。
《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社1983年版。
《毛泽东论文艺》，人民文学出版社1992年版。
《周恩来论文艺》，人民文学出版社1979年版。

附录

学习《艺术概论》简要参考书目

一、马克思主义文艺理论经典论著

- 马克思:《政治经济学批判》(序言·导言),《马克思恩格斯选集》第二卷,人民出版社1995年版。
- 马克思:《关于费尔巴哈的提纲》,《马克思恩格斯选集》第一卷,人民出版社1995年版。
- 马克思:《1844年经济学-哲学手稿》,《马克思恩格斯全集》第四十二卷,人民出版社1979年版。

  马克思、恩格斯:《德意志意识形态》,《马克思恩格斯选集》第一卷,人民出版社1995年版。

  恩格斯:《在马克思墓前的讲话》,《马克思恩格斯选集》第三卷,人民出版社1995年版。

  恩格斯:《反杜林论·引论》,同上书。
- 恩格斯:《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》,同上书,第四卷。
- 列宁:《唯物主义和经验批判主义》,《列宁选集》第二卷,人民出版社1995年版。

  列宁:《哲学笔记》(费尔巴哈《宗教本质讲演录》一书摘要、黑格尔《逻辑学》一书摘要),人民出版社1974年版。
- 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东论文艺》,人民文学出版社1992年版。

- 邓小平:《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》,《邓小平文选》第二卷,人民出版社1994年版。

普列汉诺夫:《论艺术(没有地址的信)》,三联书店1973年版。

《马克思、恩格斯论文学与艺术》,人民出版社1982年版。

《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社1983年版。

二、西方文艺理论重要论著

- 《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版。

《外国理论家作家论形象思维》,中国社会科学出版社1979年版。

《西方画论辑要》,江苏美术出版社1990年版。

《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社1983年版。

- 《西方文论选》,上海译文出版社1988年版。
- 柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,人民文学出版社1963年版。
- 亚里士多德:《诗学》,人民文学出版社1962年版。

达·芬奇:《达·芬奇论绘画》,人民美术出版社1979年版。

荷加斯:《美的分析》,人民美术出版社1986年版。

狄德罗:《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社1984年版。

莱辛:《拉奥孔》,人民文学出版社1979年版。

维柯:《新科学》,人民文学出版社1987年版。

- 康德:《判断力批判》上卷,商务印书馆1964年版。

《歌德谈话录》,人民文学出版社1979年版。

席勒:《审美教育书简》,北京大学出版社1985年版。

- 黑格尔:《美学》一、二、三卷(共四卷),商务印书馆1979年版。

《安格尔论艺术》,辽宁美术出版社1979年版。

《德拉克洛瓦论美术和美术家》,辽宁美术出版社1981年版。

《罗丹艺术论》,人民美术出版社1978年版。

丹纳:《艺术哲学》,人民文学出版社1963年版。

格罗塞:《艺术的起源》,商务印书馆1984年版。

鲍桑葵:《美学史》,商务印书馆1985年版。

克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年版。
列夫·托尔斯泰:《论艺术》,人民文学出版社1958年。
《别林斯基论文学》,新文艺出版社1958年版。
车尔尼雪夫斯基:《艺术与现实的审美关系》,人民文学出版社1979年版。
高尔基:《论文学》,人民文学出版社1978年版。
弗洛伊德:《弗洛伊德美学论文选》,上海译文出版社1986年版。
荣格:《寻找心灵奥秘的现代人》,中国社科文献出版社1987年版。
《心理学与文学》,三联书店1987年版。
科林伍德:《艺术原理》,中国社会科学出版社1985年版。
克莱夫·贝尔:《艺术》,中国文艺联合出版公司1984年版。
《欧洲现代画派画论选》,人民美术出版社1980年版。
康定斯基:《论艺术的精神》,中国社会科学出版社1987年版。
卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年版。
苏珊·朗格:《艺术问题》、《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年版。
巴尔特:《符号学美学》,辽宁人民出版社1987年版。
杜夫海纳:《美学与哲学》,中国社会科学出版社1985年版。
阿恩海姆:《艺术与视知觉》,中国社会科学出版社1984年版。
潘诺夫斯基:《视觉艺术的含义》,辽宁人民出版社1987年版。
贡布里希:《艺术与错觉》,浙江摄影出版社1987年版。
卢卡契:《审美特性》,中国社会科学出版社1985年版。
波斯彼洛夫:《论美和艺术》,上海译文出版社1981年版。
里德:《艺术与社会》,工人出版社1989年版。
豪泽尔:《艺术社会学》,学林出版社1987年版。
博厄斯:《原始艺术》,上海文艺出版社1989年版。
维戈斯基:《艺术心理学》,上海文艺出版社1985年版。
伽达默尔:《真理与方法》,辽宁人民出版社1987年版。
尧斯:《接受美学与接受理论》,辽宁人民出版社1987年版。
李普曼:《当代美学》,光明日报出版社1986年版。
杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社1986年版。
马尔库塞:《现代美学析疑》,文化艺术出版社1987年版。
卡冈:《卡冈美学教程》,北京大学出版社1990年版。

《艺术哲学经典选读》，北京大学出版社2002年版。

三、中国古代文艺理论重要论著

- 《中国美学史资料选编》（上、下册），中华书局1980－1981年版。
  《中国画论类编》，人民美术出版社1986年版。
  《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社1990年版。
  《中国古代文论类编》，海峡出版社1990年版。
- 《中国历代文论选》，上海古籍出版社1979年版。
  《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1981年版。
  《中国书论辑要》，江苏美术出版社1988年版。
  《论语译注》，中华书局1980年版。
  《孟子译注》，中华书局1960年版。
  《老子注译》，中华书局1984年版。
  《庄子今注今译》，中华书局。
  《乐记批注》，人民音乐出版社1976年版。
  《论衡注释》，中华书局1979年版。
  曹丕：《典论·论文》。
  陆机：《文赋》。
  顾愷之：《魏晋胜流画赞》、《论画》。
  钟嵘：《诗品》。
  宗炳：《画山水序》
  王微：《叙画》。
  谢赫：《古画品录》。
- 刘勰：《文心雕龙》（参阅人民文学出版社1978年版）。
  姚最：《续画品》。
  张彦远：《历代名画记》。
  司空图：《二于四诗品》。
  孙过庭：《书谱》。
  荆浩：《笔法记》。

沈括:《梦溪笔谈》。

郭熙、郭思:《林泉高致》。

严羽:《沧浪诗话》。

李渔:《闲情偶寄》。

王夫之:《姜斋诗话》。

叶燮:《原诗》。

石涛:《苦瓜和尚画语录》、《大涤子题画诗跋》。

郑燮:《板桥全集》、《板桥题画》。

- 刘熙载:《艺概》(参阅上海古籍出版社1978年版)。

笪重光:《画筌》、《中国画论类编》,人民美术出版社1986年版。

王国维:《人间词话》、《元剧之文章》、《红楼梦评论》。

四、中国现当代文艺理论重要论著

蔡元培:《蔡元培美学文选》,北京大学出版社1983年版。

朱光潜:《朱光潜美学文集》(一、二、三、四卷),上海文艺出版社1982年版。

- 朱光潜:《西方美学史》,人民文学出版社1979年版。

蔡仪:《新美学》(改写本一、二、三卷),中国社会科学出版社1985年、1991年、1995年版。

- 蔡仪:《美学原理》,湖南人民出版社1985年版。

李泽厚:《美学论集》,上海文艺出版社1980年版。

李泽厚:《美的历程》,中国社会科学出版社1984年版。

王朝闻:《美学概论》,人民出版社1981年版。

王朝闻:《审美谈》,人民出版社1984年版。

宗白华:《美学散步》,上海人民出版社1981年版。

宗白华:《美学与意境》,人民出版社1988年版。

钱钟书:《谈艺录》,中华书局1983年版。

蒋孔阳:《德国古典美学》,商务印书馆1980年版。

蒋孔阳:《蒋孔阳美学艺术论集》,江西人民出版社1988年版。

叶朗:《现代美学体系》,北京大学出版社1988年版。

- 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年版。

马奇:《艺术的社会学解释》，中国人民大学出版社1988年版。
• 朱狄:《当代西方美学》，人民出版社1984年版。
毛崇杰等:《二十世纪西方美学主流》，吉林教育出版社1993年版。
董学文等:《现代美学新维度》，北京大学出版社1990年版。
郑涌:《批判哲学与解释哲学》，中国社会科学出版社1993年版。
谷方:《主体性哲学与文化问题》，中国和平出版社1994年版。
邢煦寰:《艺术掌握论》，中国青年出版社1996年版。
吕景云、朱丰顺:《艺术心理学新论》，文化艺术出版社1999年版。
汪流等:《艺术特征论》，文化艺术出版社1984年版。
王宏建、袁宝林:《美术概论》，高等教育出版社1994年版。
张前、王次炤:《音乐美学基础》，人民音乐出版社1992年版。
俞人豪:《音乐学概论》，人民音乐出版社1997年版。
黄佐临:《导演的话》，上海文艺出版社1979年版。
《论剧作》，人民文学出版社1979年版。
谭霈生:《论戏剧性》，北京大学出版社1984年版。
梅兰芳:《梅兰芳戏剧散论》，中国戏剧出版社1959年版。
《电影表演探索》，中国电影出版社1979年版。
《论电影的编剧、导演和演员》，中国电影出版社1957年版。
蔡仪:《文学概论》，人民文学出版社1979年版。
以群:《文学的基本原理》，上海文艺出版社1980年版。
何国瑞:《艺术生产原理》，人民文学出版社1989年版。
童庆炳:《文学概论新编》，北京师范大学出版社1995年版。
《艺术概论》，文化艺术出版社1983年版。
顾建华:《艺术引论》，高等教育出版社1989年版。
孙美兰:《艺术概论》，高等教育出版社1989年版。
丁涛:《艺术概论》，辽宁美术出版社2001年版。
毛崇杰:《走出后现代》，河南大学出版社2009年版。

以上凡列各类学习书目近一百五十种，难免以偏概全，仅供《艺术概论》课教师在教学和研究中，以及学生在课外阅读时参考。其中，书名前带“•”的二十几种较为重要，师生如有时间和兴趣，可做些较为深入的学习或研究。

图书在版编目（CIP）数据

艺术概论：2010版/王宏建主编．—3版．—北京：文化艺术出版社，2010.7

ISBN 978-7-5039-4335-5

Ⅰ.①艺… Ⅱ.①王… 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（2010）第115444号

艺术概论

主　　编　王宏建
责任编辑　仲　江
装帧设计　刘玲子
出版发行　文化艺術出版社
地　　址　北京市东城区东四八条52号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）64813345　64813346（总编室）
　　（010）64813384　64813385（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2010年10月第1版
　　2011年12月第3次印刷
开　　本　710×1000毫米　1/16
印　　张　25　　彩页4
字　　数　400千字
书　　号　ISBN 978-7-5039-4335-5
定　　价　38.00元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

CAEE

ISBN 978-7-5039-4335-5

9 787503 943355 >

定价：38.00元