










第一篇 艺术的本质、特征与功能

 第一章 艺术的本质	3
 第二章 艺术的特征	9
 第三章 艺术的功能	20


第二篇 艺术的起源和发展


 第一章 关于艺术起源的不同观点	29
 第二章 艺术的发展	37

第三篇 艺术创作


 第一章 艺术创作主体——艺术家	57
 第二章 艺术创作过程	64




 第三章 艺术创作心理 70


 第四章 艺术风格、艺术流派、艺术思潮 74

第四篇 艺术作品

 第一章 艺术作品的层次 81

 第二章 典型和意境 90

第五篇 艺术鉴赏与艺术批评

 第一章 艺术鉴赏的审美过程与审美心理 97

 第二章 艺术批评 104

A decorative graphic featuring a central circular frame. Above the frame is a dark banner with the text '第一篇'. The frame is surrounded by various elements: two stars at the top right, a ruler and pencil at the bottom right, and a star at the bottom left. The background has a dotted pattern in the corners.

第一篇

艺术的本质、 特征与功能



第一章 艺术的本质

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

一、关于艺术本质的几种传统观点

据不完全统计，从中国先秦时期和古希腊开始，给艺术下的定义迄今已有上百种，从不同的角度探讨了艺术的本质特征。下面介绍其中比较经典的几种观点。

1. 主观唯心主义艺术观

主观唯心主义把主体的主观精神，如感觉、经验、心灵、意识、观念、意志等看作是意识世界中一切事物产生和存在的根源与基础，而外部世界上的一切事物则是意识体的主观精神所派生的，它是这些主观精神的显现。因此，在主观唯心主义者看来，主观精神是本源的、第一性的，而外部世界的事物则是派生的、第二性的。片面地极端的理解主观唯心主义会导致唯我论。主观唯心主义把外部世界上的一切事物都看作是自我主观精神的显现和产物。实际上就是认为外部世界上的一切事物都由每个自我的主观精神决定，没有每个意识体自我的主观精神，也就没有外部世界上的事物，即客观世界依赖于主观精神而存在。这种哲学观反应在艺术上的表现形式为主观精神说。这种观点认为**艺术是“自我意识的表现”，是“生命本体的冲动”**。

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

康德的这种意志自由论成为后来的唯意志主义的思想来源之一。处在19世纪和20世纪转折点上的德国哲学家尼采认为，人的主观意志是世上万事万物的主宰，也是推动历史发展的根本动因。在尼采那里，主观意志被说成是主宰一切的独立实体，本能欲望被夸大为具有无限的能动性。尤其值得指出的是，尼采是从美学问题开始他的哲学活动的。在他的第



一部著作《悲剧的诞生》中,尼采用日神阿波罗和酒神狄奥尼索斯的象征来说明艺术的起源、艺术的本质和功用,乃至人生的意义等等,它们成为尼采全部美学和哲学的前提。尼采把日神冲动和酒神冲动看做艺术的两种根源,把“梦”和“醉”看做审美的两种基本状态。他强调,日神精神和酒神精神都植根于人的深层本能,其区别仅仅在于,前者是用美的面纱来遮盖人生的悲剧面目,使人沉湎于梦幻中;后者却是一种痛苦与狂喜交织的癫狂状态,使人在极度的情绪放纵中来揭开人生的悲剧面目。

(释义:阿波罗原则讲求实事求是、理性和秩序,狄奥尼索斯原则与狂热、过度和不稳定联系在一起。因此日神精神代表着理性精神,酒神精神代表着情感力量。比如尼采就认为,音乐是纯粹的酒神艺术,而酒神精神心灵的一种至深的本能,酒神状态是整个情绪系统的激动亢奋,醉是酒神精神在日常中的表现,音乐是酒神精神在艺术中的表现。尼采倡导酒神精神说。他很为他破天荒把酒神现象阐发为形而上学而感到得意,自称为“酒神哲学家”。事实上,酒神精神也的确是尼采哲学的特色之所在)

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

2. 客观唯心主义艺术观

客观唯心主义是唯心主义哲学的两种基本形式之一。客观唯心主义指出某种客观的精神或原则(原理)是先于物质世界并独立于物质世界而存在的本体,而物质世界(或外部世界)则不过是这种客观精神或原则的外化或表现。它认为在物质世界和人类产生之前就独立存在着一种客观精神(理念、理式、理、绝对精神、绝对观念等),这种客观精神在其发展过程中,产生了物质世界。因此,客观精神在先,是物质世界的本原,是第一性的;物质世界在后,是客观精神的表现和派生物,是第二性的。这种哲学观反应在艺术中则为客观精神说。这种观点认为艺术是“理念”或者客观“宇宙精神”的体现。古希腊哲学家柏拉图是较早对艺术的本质进行哲学探讨的学者。

柏拉图认为,理念世界是第一性的,感性世界是第二性的,而艺术世界仅仅是第三性的。也就是说,只有理念世界才是真实的,而现实世界只是理念世界的摹本,那么,艺术世界当然更不真实了,艺术只能算作“摹本的摹本”,“影子的影子”,“和真实隔着三层”。这样一来,艺术是对现实的模仿,而现实又是对理念的模仿。显然,柏拉图对艺术本质的认识,是基于他客观唯心主义的哲学观。德国古典美学集大成者黑格尔对艺术本质的认识同样也建立在客观唯心主义哲学体系之上。黑格尔美学思想的核心是:“美就是理念的感性显现”,同样把艺术的本质归结于“理念”或“绝对精神”。但是,黑格尔关于美和艺术的看法又包含了深刻的辩证法思想,他认为,“理念”是内容,“感性显现”是表现形式,二者是统一的。艺术离不开内容,也离不开形式;离不开理性,也离不开感性。在艺术作品中,人们总是可以从有限的感性形象认识到无限的普遍真理。

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

3.机械唯物主义艺术观

这是一种单纯用古典力学解释一切自然现象的观点。它把物质的物理、化学和生物的性质都归结为力学的性质,把物理的、化学的和生物的系统 and 运动形式都归结为力学的系统和运动形式,认为自然界中的一切事物都完全服从于机械因果律。这种哲学观反应在艺术领域则体现为模仿说或再现说。这种观点认为艺术是对现实的“模仿”,发展到后来,更认为艺术是“社会生活的再现”。古希腊的亚里士多德在人类思想史上第一个以独立体系来阐明美学概念,他认为艺术是对现实的“模仿”。他首先肯定了现实世界的真实性,从而也就肯定了“模仿”现实的艺术的真实性。同时,亚里士多德进一步认为,艺术所具有的这种“模仿”功能,使得艺术甚至比它所“模仿”的现实世界更加真实。他强调,艺术所“模仿”的不只是现实世界的外形或现象,而且是现实世界内在本质的和规律。因此他认为,诗人和画家不应当“照事物本来的样子去模仿”,而是应当“照事物的应当有的样子去模仿”,也就是说,还应当表现出事物的本质特征来。亚里士多德的“模仿说”对艺术实践产生了很大的影响,从中世纪、文艺复兴到十七八世纪一直为欧洲许多美学家、艺术家所信奉。俄国19世纪革命民主主义者车尔尼雪夫斯基从他关于“美是生活”的论断出发,认为艺术是对生活的“再现”,是对客观现实的“再现”。车尔尼雪夫斯基的基本论点是艺术反映现实,但他所理解的现实生活,不仅包括客观存在的自然界,而且包括人们的社会生活,从而更加具有深刻的社会内容。

车尔尼雪夫斯基进一步指出,对于“美是生活”的论断应当作如下解释:“任何事物,我们在那里面看得见依照我们的理解应当如此的生活,那就是美的;任何东西,凡是显示出生活或使我们想起生活的,那就是美的。”从这个角度肯定了美离不开人的理想,肯定了现实生活是艺术的源泉,艺术家在说明生活和对生活作判断时又必须发挥自己的主观能动性。但是,车尔尼雪夫斯基机械唯物论的缺陷,使他在美学和艺术思想中充满了矛盾,尤其是他过分抬高现实美,贬低艺术美,他在一个很有名的比喻中,曾经把生活比作金条,把艺术作品比作钞票,以此说明艺术只是生活的代替品,自身缺少内在的价值,显示出机械唯物主义的偏见。

4.形式主义艺术观

其典型特征是脱离现实生活,强调审美活动的独立性和艺术形式的绝对化,认为是形式决定内容,而不是内容决定形式。形成于20世纪初,以俄国的形式主义流派最具代表性,其代表人物是什克洛夫斯基、雅科布松、艾亨鲍姆,以及英国的弗莱和贝尔。形式主义的艺术



观,是一种强调美在线条、形体、色彩、声音、文字等组合关系中或艺术作品结构中的艺术观。20世纪以来,英国艺术批评家罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔对这种形式观做了阐述。弗莱认为,形式是绘画艺术最本质的东西,由线条和色彩的排列构成的形式,把“秩序”和“多样性”融为一体,使人产生出一种独特的愉快。这种愉快感受不同于再现性内容引起的感情,后者会很快消失,而形式引起的愉快感受却永远不会消失和减弱。贝尔则指出,再现性内容不仅无助于美的形式,而且会损害它。由线条、色彩或体块等要素组成的关系,自有一种独特的意味,是一种“**有意味的形式**”(贝尔),只有它才能产生出审美感情。“有意味的形式”是艺术的一个不以时代的变化而改变的永恒的美的特征,可以为不同时期、不同文化的观赏者所识别和喜爱。欣赏艺术无须求助于现实生活内容和日常生活感情,艺术不是激发寻常感情的工具,它把人们从现实世界带向神秘的世界。使人进入一种陶醉状态,这才是真正的审美感情。

贝尔极力攻击再现性、写实性绘画,并将原始艺术列为最优秀的艺术,因为原始艺术不带叙述性质,从中看不到精确的再现,只有“有意味的形式”。

弗莱则认为人具有过双重生活的可能性,一种是现实生活,一种是想像生活。想像生活不导致有用的行动,审美情感是一种关于形式的情感,他十分强调构图,称赞后印象派是对形式观念构图的复归。

二、马克思主义的艺术本质观

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

这种特殊的精神生产——“艺术生产”理论提供了三层启示:

第一,艺术生产理论揭示了艺术的起源、性质和特点。

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

其次,从艺术的性质和特点来看,艺术生产理论告诉我们,艺术作为审美主客体关系的最高形式,艺术美包含着两个方面的内容,一方面艺术是对客观社会生活的反映,另一方面艺术又凝聚着艺术家主观的审美理想和情感愿望。也就是说,艺术美既有客观的因素,又有主观的因素,这两方面通过艺术家的创作活动互相渗透、彼此融合,并物化为具有艺术形象

的艺术作品。因而,艺术的审美价值必然是主客体的有机统一。艺术生产的突出特点,是把创作主体(艺术家)强烈的主观因素渗透到整个艺术创作过程,并融会到艺术作品之中。人类的生产实践活动本身就是一种创造性的劳动,艺术生产作为一种特殊的精神生产,当然就更是一种自由自觉的创造性劳动了。艺术生产固然离不开客观现实,社会现实生活是艺术创作的源泉和基础,但艺术生产同样不能离开主观创造,只有当艺术家调动他强烈而丰富的想象来从事创作时,才能塑造出有血有肉、生动感人的艺术形象。从这种意义上讲,艺术必然是心与物的结合、主观与客观的结合、再现与表现的结合。

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

第二,艺术生产理论阐明了两种生产的“不平衡关系”。

艺术作为一种特殊的社会意识形态,它的发展不能脱离一定时代的物质生产条件。艺术的发展,从最终原因上讲总是在一定的经济基础上形成的。但是,艺术生产理论告诉我们,艺术生产作为一种特殊的精神生产相对的独立性。在社会发展历史的某些阶段上,艺术的繁荣与社会物质生产的发展呈现出某种不平衡现象,例如,古希腊艺术的繁荣说明艺术的繁盛时期绝不是同社会的一般发展成比例的。再如,19世纪的俄国还是一个经济上十分落后的国家,社会还残存着农奴制,经济远远落后于西欧资本主义各国。但是,19世纪的俄国却在文学、戏剧、音乐、美术、舞蹈等艺术领域呈现出空前繁荣的局面,例如音乐上,涌现出杰出的作曲家柴可夫斯基,以及以穆索尔斯基、里姆斯基·科萨柯夫为代表的“强力集团”;美术上,涌现出以列宾、苏里科夫、列维坦等为代表的“巡回展览画派”;舞蹈方面,出现了《天鹅湖》、《睡美人》等一批优秀的大型古典芭蕾舞剧作品。

第三,艺术生产理论揭示了艺术系统的奥秘。

艺术生产理论把艺术创作——艺术作品——艺术鉴赏这三个相互联系的环节,作为一个完整的系统来研究,从而揭示出艺术作品与欣赏者、对象与主体、生产与消费之间相互依存、相互转化的辩证关系。艺术创作可以说是艺术的“生产阶段”,它是创作主体(艺术家)对创作客体(社会生活)能动反映的过程。艺术作品可以看做是艺术生产的“产品”。艺术鉴赏则可以看做是艺术的“消费阶段”,它是欣赏主体(读者、观众、听众)在和欣赏客体(艺术作品)的相互作用之中得到艺术享受的过程。

艺术是人类掌握世界的四种方式之一,它通过感性的形象来反映世界,表达情感。马克



思提出了人类思维着的头脑用艺术的、宗教的、实践的和理论的四种方式掌握世界。马克思将艺术视为人类在精神上掌握世界的四大方式之一,足见他对艺术的重视。客观世界不仅作为人类认识的对象、信仰的对象而存在,而且还作为人类关照的、体验的、审美的对象而存在。马克思在《手稿》中关于人的本质力量对象化的观点,认为人的本质力量所具有的丰富性,使客观世界作为不同的对象而存在,它们分别确证着人的不同主体动力。因此,艺术作为一种掌握世界的特殊方式,一方面它征服客观世界,一方面又丰富和确证着人的本质力量,因此,艺术是人类精神世界中不可缺少的一个组成部分。

艺术是为着审美目的、按照美的规律进行的审美创造,是人的本质力量的对象化。艺术生产作为一种特殊的精神生产,决定了艺术必然具有主体性的特征,这种特性分别表现在艺术创作、艺术作品和艺术鉴赏三个系统中。艺术创作与艺术鉴赏都是人类自身主体力量在审美活动中的自我肯定与自我实现。艺术家进行艺术创作时,在自身本质力量对象化的创作过程中产生无比的喜悦。在鉴赏中表现在鉴赏主体总是要根据自己的生活经验、艺术修养、兴趣爱好、思想情感和审美理想,充分展现自己的聪明、智慧和才能,对作品中的艺术形象进行加工改造、补充丰富,进行审美的再创造,将自身的本质力量对象化到艺术作品之中,从而获得极其强烈的美感,在其中可以享受到创造的愉悦。



第二章 艺术的特征

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

一、形象性

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

关于艺术形象,可以从以下三方面来看。

1. 艺术形象是客观与主观的统一

任何艺术作品的形象都是具体的、感性的,都体现着一定的思想感情,都是客观因素与主观因素的有机统一。鲁迅先生曾经说过,画家所画的,雕塑家所雕塑的,“表面上是一张画,一个雕像,其实是他的思想和人格的表现”。例如意大利文艺复兴时期画家达·芬奇的《蒙娜丽莎》,是画家在这个人物形象身上寄托了自己的审美理想,是通过这幅作品,表现文艺复兴时期摆脱了中世纪的宗教束缚和封建统治的人文主义思想,是对人生和现实的赞美。

中国美学十分重视“传神”。传神的艺术作品,不但反映了对象的本质特征,而且表现了艺术家对生活、人物的理解。如五代南唐画家顾闳中的作品《韩熙载夜宴图》五个连续的画面描绘了夜宴的排场很豪华,气氛很热烈,但仔细观察画面,韩熙载始终处于沉思、压抑的精神状态,反映出内心的矛盾和精神的空虚。这一人物形象的生动性和深刻性,充分显画家对生活与人物的深刻理解。

对于不同的艺术门类来说,艺术形象这种客观因素与主观因素的统一,具有各自不同的



特点。对于雕塑、绘画等造型艺术来说,往往是在再现生活的艺术形象中,渗透着艺术家的思想情感,这种主客观的统一,常常表现为主观因素消溶在客观形象之中。而另一些艺术门类,则更善于直接表现艺术家的思想情感,间接和曲折地反映社会生活,这些艺术门类中主客观的统一,则表现为客观因素消溶在主观因素之中。在音乐中,所谓“音乐形象”同绘画、雕塑的视觉可见的形象不一样,它是用有组织的乐音来构成艺术形象,音乐的主要内容,是作者对现实生活的主观感受和思想情感。俄国著名作曲家穆索尔斯基的钢琴套曲《图画展览会》,套曲由十首小曲组成,每首小曲以一幅图画为依据,并用“漫步”主题将它们连接在一起。乐曲没有单纯地描绘图画画面,而是深入地表现作曲家观看这些图画后的种种体验和感受,达到了客观因素与主观因素的高度统一、理性与感性的高度统一。

2. 艺术形象是内容与形式的统一

任何艺术形象都离不开内容,也离不开形式,二者是有机统一的。艺术欣赏中,直接作用于欣赏者感官的是艺术形式,但艺术形式之所以能感动人、影响人,是由于这种形式生动鲜明地体现出深刻的思想内容。中外美学史上,对这方面有过许多精辟的论述。法国著名雕塑家罗丹讲过:“没有一件艺术作品,单靠线条或色调的匀称,仅仅为了视觉满足的作品,能够打动人的。”从传统画论来看,东晋时期顾恺之就提出绘画要“以形写神”,南齐谢赫论绘画六法时,其中第一条就是“气韵生动”,都强调绘画不但要形似,更重要的是要神似。通过形象所表达的,不仅是视觉所直接看到的外貌或外形,而且有无法直接看到,却可以感觉到、领会到的内容和意蕴。

优秀的艺术作品,必然具有深刻的思想内涵和完美的艺术形式,二者有机统一,才使其具有令人惊叹的感人魅力。罗丹为巴尔扎克创作雕像时,罗丹抱着崇敬的心情,决心以雕像来再现大文学家的英灵。为此,罗丹不但阅读了许多有关资料,亲自到巴尔扎克的故乡采访,还找到几个外貌特征酷似大文豪的模特儿,甚至专程去找当年为巴尔扎克制衣的老裁缝,从那里找到巴尔扎克准确的身材尺寸作参考。经过这样艰苦的努力,罗丹终于找到了创作的灵感,选择了巴尔扎克习惯在深夜写作时穿着睡袍漫步构思来作为雕像的外形轮廓。正因为罗丹的《巴尔扎克像》以如此朴实、简练的艺术手法,来突出这位伟大作家内在的精神气质,使得这座雕像取得了巨大的成功。《巴尔扎克像》摒弃了一切细枝末节,这位大文豪的手和脚都被掩盖在长袍之中,使观众的注意力集中到头部,尤其是那双炯炯有神、气宇不凡的双眼,突出了这位伟大的批判现实主义作家与众不同的气质。这座雕像的成功,就在于内容和形式的完美统一,真正在形似的基础上达到了神似。

3. 艺术形象是个性与共性的统一

综观中外艺术宝库中浩如烟海的艺术作品,凡是成功的艺术形象,无不具有鲜明而独特的个性,同时又具有丰富而广泛的社会概括性。正因为达到了个性与共性的高度统一,才使得这些艺术形象具有不朽的艺术生命力。清代金人瑞在赞叹《水浒传》中的人物形象时就曾经说过:“《水浒》所叙,一百八人,人有其性情,人有其气质,人有其形状,人有其声口。”黑格

尔也认为,《荷马史诗》中,每一个英雄都是许多性格特征的充满生气的总和,“每个人都是一个整体,本身就是个世界,每个人都是一个完满的有生气的人,而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”。

世界上的万事万物都是个性和共性的统一体,共性存在于千差万别的个性之中,个性总是共性的不同方式的表现。一切事物都是在带有偶然性的个别现象中,体现出带有必然性的共同本质和规律来。因而,许多艺术家在总结创造艺术形象的经验时,总是把能否从生活中捕捉到这种具有独特个性特征,同时又具有普遍意义的事物,当作成败的关键。例如,鲁迅先生塑造的阿 Q 这一艺术形象,不仅具有活生生的个性,具有极为深刻的性格内涵,而且从一个侧面反映了那个特定的时代并概括出全民族的国民性弱点。

艺术形象的这种**个性与共性的统一,最集中地体现为艺术典型**。所谓艺术典型,就是艺术家运用典型化的方法,创造出来的具有栩栩如生的鲜明个性并体现出普遍意义的典型形象。例如阿 Q 这一人物形象,就是中国文学宝库中一个不可多得的艺术典型。**艺术典型与艺术形象既有联系,又有区别。从根本上讲,二者都是个性与共性的有机统一,具有共同的实质。但是,艺术典型比起艺术形象来,又具有更强烈的个性与更广泛的共性。也就是说,艺术典型更加独特,也更加普遍,它是艺术形象的凝练与升华。**所以,只有那些优秀的艺术家,才能在自己的作品中创造出具有不朽生命力的典型形象来,这钱典型必定具有个性鲜明的艺术独创性,而且又能非常深刻地揭示出社会生活的本质和意义。

二、情感性

情感性指文艺作品能够表现、传达、交流和激起人的情感的特殊性能。文学艺术与科学理论不同,它虽然包含有认识的成分,但同时也是与认识活动性质不同的情感活动,即它在进行认识的同时,也表现创作主体对外在世界的**情感态度、评价和倾向。情感不仅是文艺创作的动力,也是文艺的重要对象、原料和作品的主要内容之一。**在创作中,艺术家把自己的情感移入对象之中,赋予对象以生命,使其主观化、情趣化,从而使作品以情动人,增强艺术的感染力,发挥它的社会作用。没有情感,就没有艺术。但并非任何情感的表现都可以成为艺术。艺术中的情感必须深沉、丰富、凝聚,是一种高级的社会情感,又是一种审美情感,既具有艺术家个人的特点,又包含着普遍性的社会历史内容。唯其如此,它才能使众多的欣赏者产生共鸣。它和思想性交融在一起,又必须寄寓在可以感知的具体形象之中,通过一定的物质材和而传达出来。这样,才能达到情感性与思想性、形象性的完美统一,文艺作品才会有强烈的艺术魅力和艺术感染力。**从一定意义上讲,再现生活与表现情感是艺术的两种基本功能。**只不过有的艺术种类如造型艺术,长于再现而拙于表现,常常通过直接再现社会生活中的人物和事情,来间接地表现艺术家的审美情感;而音乐、舞蹈这一类表情艺术,却长于表现而拙于再现,往往直接表现和揭示内心情感,间接地反映社会生活。汉代的《毛诗序》中“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”,就强调了艺术在抒发情感方面具有独特的力量。音乐通过有组织的乐音和舞蹈中人的形体动作等通过力度的强弱、节奏的快慢、幅度和能量的大小等多种方式,来表现人们繁复多样、深刻细腻的内心情感。正因为如此,我们可以感受到《二泉映月》的哀怨,《金蛇狂舞》的热烈,《春江花月夜》的恬静,《江河水》的悲泣;《红绸舞》的热烈欢快,《荷花舞》的清新幽静,贝多芬的激情奔放,莫扎特的优美细腻,德彪西的朦胧伤感,柴可夫斯基作品的忧郁深沉,《天鹅之死》的奋力拼搏,《罗密欧与朱丽叶》的无限深情。

艺术创造、艺术欣赏都具有明显的情感属性。在艺术创造领域,由于艺术生产是一种特殊的精神生产,它的突出特点是把艺术家强烈的主观因素渗透到艺术创作之中,并且“物化”为艺术作品和艺术形象,因此,艺术家在艺术创作中占有核心地位,艺术家的内在精神世界显得尤其重要和突出。艺术家自身的感受、情感、思想、心境、愿望、志趣等因素,对艺术创作活动都有着至关重要的意义。正因为如此,艺术家必须具有超出常人的敏锐感受力、异于常人的丰富情感、强于常人的艺术想象力。杜勃罗留波夫曾经说过:“在思想家与艺术家之间,还有这种区别,后者的感受力要远比前者生动得多,强烈得多。他们两者都是根据他们的意识已经接触到的事实,来提炼自己的世界观的。可是一个感受力比较敏锐的人,一个有‘艺术家气质’的人,当他在周围的现实世界中,看到了某一事物的最初事实时,他就会发生强烈的感动。”这就是讲,艺术家作为创作主体,绝不能冷冰冰地对待生活,也不能像思想家、科学家那样冷静客观地对待事物。艺术家应当具有特别敏锐的观察、体验与感受生活的能力,并且将自己强烈的情感和逼真的想象力融入艺术作品中,才能创作出有血有肉、生动感人的艺术形象。明代剧作家汤显祖在创作《牡丹亭》时,当写到杜丽娘因情感梦,因梦而病,相思病危之际,禁不住泪如泉涌,独自躲进一间堆柴的屋子里哭泣。

作为艺术创作的主体,艺术家与社会生活有着十分密切的关系。一方面,社会生活是艺术创作的源泉和基础,因而,艺术家对社会生活的观察和体验就显得十分重要。历代艺术家们在这方面都有着许多深切的感受和体会。如唐代画家张璪有一句名言“外师造化,中得心源”,就是强调画家要向大自然学习。艺术家对社会生活的这种观察与感受又分为直接体验与间接体验两种情况。另一方面,艺术家本人作为创作主体,总是属于一定的民族和时代,他与社会生活有着千丝万缕的联系。因此,艺术家在进行艺术创作时,不仅需要从社会生活中吸取创作的素材和灵感,而且要对社会生活作出判断和评价,自觉或不自觉地表明自己的倾向和态度,从主观方面也折射和体现出社会生活的影响来。

艺术创作离不开社会生活,**艺术鉴赏也同样离不开社会生活。**鉴赏主体总是在自己生活经验的基础上去感受、体验和理解艺术作品的。鉴赏者的生活经验越丰富、越深刻,越有助于对艺术作品的审美欣赏。反之,鉴赏者在生活经历中从未直接或间接经历过的内容,在欣赏艺术作品时就往往难以接受或体会不深。艺术鉴赏中,情感作为一种审美心理因素也有着非常重要的地位与作用。强烈的情感体验,正是审美活动区别于科学活动与道德意识活动的一个最为显著的特点。心理学家把人所特有的复杂的社会性情感称为高级情感,并

划分为道德感、美感、理智感三种。情感在审美心理中具有非常重要的作用。中外许多美学家都认为,审美心理是注意、感知、联想、想象、情感、理解等多种心理因素的统一体。这些心理因素是如何在审美心理中统一起来的呢?它们并不是机械地相加或简单地堆积,而是通过情感作为中介,形成了有机统一的审美心理。艺术鉴赏中的情感活动,以注意和感知为基础,与联想和想象密不可分,并通过理解因素在感性里表现理性,在理性中积淀感性。

三、审美性

(一)艺术以美的形式唤起人的审美愉悦

从艺术生产的角度来看,任何艺术作品都必须具有以下两个条件:其一,它必须是人类艺术生产的产品;其二,它必须具有审美价值,即审美性。正是这两点,使艺术品和其他一切非艺术品区分开来。

1.艺术的审美性是人类审美意识的集中体现

作为一种特殊的精神生产,艺术生产的目的是为了**满足人类的审美需要**。事实上,艺术作为人类精神文化的一种特殊形态,它本身就是审美意识物质形态化了的集中体现。

美学理论告诉我们,美的形态分为**自然美与艺术美**,二者之间的区别在于**艺术美直接凝聚着人类劳动和智慧的结晶**。所以,泰山的雄伟、华山的险峻、黄山的奇特、峨眉的秀丽,虽然从最终原因来看,都是由于人类社会实践漫长历史中审美主客体关系的建立而形成,但是,这些天然风景之美,毕竟都是大自然造就的。艺术美却不同了,任何艺术作品都必然是人所创造的,凝聚着人类劳动和智慧的结晶。然而,我们又必须注意到,并不是人类一切劳动和智慧的创造物都可以称为艺术品。只有那些能够给人以精神上的愉悦和快感,也就是具有审美价值或审美性的人类创造物,才能称为艺术品。

艺术的审美性,集中体现了人类的审美意识。审美意识的产生和发展,离不开人类的社会实践。艺术也正是在漫长的历史发展过程中,终于完成了由实用向审美的过渡,成为人类审美活动的最高形式。艺术美作为现实的反映形态,是**艺术家创造性劳动的产物**,比现实生活中的美更加集中和更加典型,能够更加充分地满足人的审美需要。同时,艺术又是人类审美意识物质形态化的表现。任何艺术都有自己特殊的物质材料和艺术语言,例如文学是运用语言文字,绘画是运用线条色彩,音乐是利用音响,舞蹈是利用肢体等等。这些物质材料和艺术语言,使得本来仅存于人们头脑中的审美意识,“物化”为可供其他人欣赏的艺术作品。这样,艺术就成为传达和交流人们审美意识的一种手段。艺术家通过艺术创作所产生的艺术作品,把自己的审美意识传达给读者、观众和听众,而欣赏者也是通过这种艺术欣赏使自己的审美需要获得满足。此外,通过艺术的物质材料和手段,人们还可以使人类千百年来的审美意识记录和保存下来,世世代代地流传下去,成为人类巨大的精神文化宝库。

2.艺术的审美性是真、善、美的结晶

艺术美之所以高于现实美,是由于通过艺术家的创造性劳动,把现实生活中的真、善、美



凝聚到了艺术作品中。

艺术中的“真”，并不等于生活真实，而是要通过艺术家的创造性劳动，通过提炼和加工，使生活真实升华为艺术真实，也就是化“真”为“美”，通过艺术形象体现出来。艺术中的“善”，也并不是道德说教，同样要通过艺术家的精心创作，使艺术家的人生态度和道德评价渗透到艺术作品之中，也就是化“善”为“美”，体现为生动感人、有血有肉的艺术形象。例如《清明上河图》，就鲜明地体现出艺术中这种真、善、美的统一。这幅画卷取材于生活真实，它所描绘的沿街、河旁、桥上各色人物，足有几十种职业，上百种姿态，情绪也各不相同，反映出北宋首都汴京各阶层人物的生活。这幅画不仅在美术史上占有重要地位，同时也为民俗学、建筑学、历史学提供了翔实的研究资料，具有同样重要的艺术价值和历史价值。此外，这幅画又突破了自唐、五代以来，宫廷画家多以贵族官宦生活为主题的人物画的桎梏，而是以中下层市民的现实生活为题材，直接反映市民的生活理想和审美情趣，它的人民性和现实性直接影响到后来明清插图和年画的发展，也深刻体现出艺术家对创造了当时繁华汴京的广大劳动人民的歌颂和赞美。然而，艺术家并没有局限于生活真实，更没有流于道德说教，而是通过化“真”为“美”和化“善”为“美”，达到真、善、美的融合。画家娴熟地运用了散点透视法，融时空于一炉，摄万象于笔端，使整幅图画有起伏有高潮，舟桥屋宇刻画入微，人物情态生动逼真，具有极高的艺术水平和审美价值。

这里，还需要谈一谈艺术的审美性和“丑”的关系问题。毫无疑问，生活中除了真、善、美，也有假、恶、丑。但是，生活中“丑”的东西，经过艺术家的创造性劳动，同样要通过审美特征在艺术作品中体现出来。这就是说，在生活中我们既可以找到美的现象又可以找到丑的现象，在艺术中却一概都以审美性表现出来。生活中的“丑”经过艺术家的能动创造变成了艺术美。事物本身“丑”的性质并没有变，但是作为艺术形象它已经有了审美意义。如莫里哀的著名讽刺喜剧《吝啬鬼》，成功地塑造了阿巴贡这一极端自私而贪婪的人物形象，深刻地揭露出资产阶级贪财如命的本质。类似的例子还有莎士比亚的著名喜剧《威尼斯商人》中贪婪无厌的高利贷者夏洛克，这是一个唯利是图、贪财如命的典型人物形象；莎翁著名悲剧《麦克白》中的女主人公麦克白夫人，是一个内心丑恶的女人，她唆使丈夫谋害国王，最后自己也因罪行重负而发疯。这些优秀的艺术作品，都是通过艺术的审美性，使“丑”的人物形象获得了不朽的艺术魅力。

3. 艺术的审美性是内容美和形式美的统一

艺术美注重形式，但并不脱离内容，它是二者的有机统一。

中外艺术史上，形式美的问题受到许多艺术家的重视。谢赫在《古画品录》中提出的“绘画六法”，是对我国古代绘画实践的系统总结，这就是：“一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传移摹写是也。”谢赫的“绘画六法”作为一个互相联系的整体，其中的“气韵生动”是对绘画作品总的要求，而其他几条都涉及艺术形式问题。文艺理论家别林斯基也同样强调：现实的美只在内容，而艺术则把它融化

在优美的形式里,因此,绘画才优于现实。

事实上,每种艺术都有自己特殊的形式美。由于各种艺术长期的历史发展,每个艺术门类在运用形式美的规则方面,都积累了许多宝贵的经验和规律。然而,这些形式美的法则又并不是凝固不变的,艺术贵在创新,随着艺术实践的不断发展和建筑艺术的突飞猛进,形式美的法则也在不断变化和发展。艺术家们在自己的创作实践中,不断探索和寻找美的形式,从内容出发去选择最恰当的形式以加强艺术的表现力,从而使得艺术的形式美日益丰富和发展。以建筑为例,自从古希腊开始,人们就将“黄金分割”理论奉为建筑艺术形式美的法则,强调建筑物各个部分间的比例。随着大工业生产的发展和建筑艺术的突飞猛进,建筑师们都扬弃了传统的形式美法则,坚决反对在艺术形式美上的整齐划一,提倡建筑艺术形式美的探索和创新。闻名于世的悉尼歌剧院,刻意追求造型美,设计十分独特。它远看像是一支迎风扬帆的船队,近看又像是一组巨大的贝壳雕塑,也像一朵巨大的白荷花,与周围的海水融为一体。整个建筑物包括巨大的歌剧厅、音乐厅、餐厅、排演厅和展览厅等。它造塑的奇妙之处,不仅在于建筑物的四面富于艺术感染力,而且屋顶也精心设计为十分漂亮的第五个“立面”,供人从空中或周围的高层建筑上观赏。悉尼歌剧院这种奇异独特、别具匠心的造型美,使之成为世界现代建筑的一个瑰宝,吸引了千千万万的游览者,成为了澳大利亚整个国家的象征。

当然,艺术的形式美,不能脱离艺术的内容美,因为艺术的形式美在于它生动鲜明地体现出内容。如刘勰在《文心雕龙》中强调:“故情者文之经,辞者理之纬;经正而后纬成,理定而后辞畅,此立文之本源也。”他认为,形式应当服从于内容,真正的艺术美不在词藻的华丽,而在于确切生动地表现内容。王维认为,“凡画山水,意在笔先”,强调画山水草木同画人物一样,必须显示出对象的内在精神来。黑格尔美学的核心是“美是理念的感性显现”,认为艺术美的本质在于感性形式体现出理性内容。帕特农神庙鲜明地体现出盛行于古希腊时代的“美就是和谐”的美学理想,与之相反,悉尼歌剧院却具有鲜明突出的个性,它的设计师丹麦建筑家伍重强调现代建筑应当从属于自然环境,崇尚“有机建筑”理论,认为建筑应与周围环境有机融合在一起,仿佛是自然而然“生长”出来的一样。在海滩上设计建造的悉尼歌剧院,远远望去,似万顷碧波中的片片白帆,又如荷花盛开,充满浪漫的诗情画意。这些例子都从一个侧面说明,艺术的审美性是内容和形式的完美统一。

(二)传统美学的两种范畴

优美和崇高是审美实践活动发展中最基本的两种审美形态,人类审美活动是围绕两大圆心展开的,或者说在人类的审美形态中,历来都存在着两个对举并列的范畴,西方美学家称之为优美和崇高,中国古代美学家则称之为阴柔之美和阳刚之美。在审美的领域中,他们建基于人类的社会实践基础之上,体现了人类存在体验的不同方面。

1. 优美

优美是壮美或崇高的对称,是审美主体在观赏具有审美价值的客观对象时,主客体之间所呈现出来的和谐统一的美,是一种婉约柔和的美。优美作为审美形态的审美对象,一般具

有小巧、轻缓、柔和等形式特征,对于优美的对象,常常以清新、秀丽、柔媚、娇小、精致、幽静、淡雅、素净、轻盈等加以描述。

优美作为审美形态,基本上可以体现如下特征:

(1)**优美是超然优雅的人生境界的真实表现。**优美的审美形态是一种让人感到轻松愉快、超然物外的情绪状态,优美是人在现实存在中对自身实践的肯定,在人生存在的和谐圆融状态中,体悟到人生和谐优雅的境界。因此,在审美主体的感受中,人的存在得以自我观照,从而呈现出一种轻松愉快的和谐状态。这是优美最基本的意向内涵。

(2)**优美是秀雅协调的外在性特征。**在外在形式上,优美表现出清秀、典雅、柔和、协调的特点,具有宁静、平和、淡远的性质。山明水秀,风和日丽,清雅脱俗都是典型意向。“细雨鱼儿出,微风燕子斜”所描绘的诗情画意就是优美。

(3)**优美是和谐化一的内容。**在审美意象所蕴含的内容上,优美的各个审美要素处于一种和谐化一的状态,它们相互融合,浑然一体。王维的“明月松间照,清泉石上流”,明月柔和的光晕,静谧地洒在林间,清泉潺潺,在碎石间流淌。这是一幅优美的画面,明月,松林、清泉、细石、动静有致,协调化一,浑然一体。

(4)**优美是心旷神怡、愉悦轻快的审美体验。**优美的审美形态使人产生优美感,优美感一般具有和谐、平静、松弛、舒畅的心理特征。优美感的心里特征表现为与对象主体之间的和谐。优美是理性内容和感性形式、理想与现实、个体与社会及自然与自在、主观的合目性与客观的合规律性的和谐统一。

2.崇高

崇高又称壮美,它主要指对象以其粗犷、博大的感性姿态,劲健的物质力量和精神力量,雄伟的气势,给人以心灵的震撼,进而受到强烈的鼓舞和激越,引起人们产生敬仰和赞叹的情怀,从而提升和扩大人的精神境界。崇高作为审美形态,最为主要的是它是一种**对立和冲突的审美体验**。崇高是一个相对弱小却代表正义与善的主体与强大的敌对势力奋斗抗争的过程,通过这种奋斗与抗争展示人的精神与力量。因此,崇高是人的精神与力量的动态展示。崇高的价值载体首先是体现这种冲突与抗争过程的艺术作品。但崇高不仅仅限于艺术作品中,人的现实的活动过程就常常显示出崇高。

(1)崇高有着不同的体现形式

首先,崇高体现为人与自然的对立和超越。人在自然中体验到的崇高,是那些体积大,力度强的事物所具有的一种审美属性。它通过人类的实践活动而进入人的审美视野,并因为人的超越之感而获得审美意义,从而对人类有一种激励性和鼓舞性。如高山大川、海洋广漠、雄风惊雷、暴风骤雨等,还有像动物中的雄狮、猛虎、雄鹰等,它们都因为人们从它们上面感悟到力量,从而认同了自身的超越而获得美感。

其次,崇高体现为人与社会的对立与超越。这主要体现在人的创造物和人的精神品格两个方面。在人的社会创造中,人通过自身的劳动实践,创造出属于自己的人的精神品

格,人因为战胜社会、自我的有限性,从而获得精神的解放,也就体验到一种崇高感。

第三,艺术作品的崇高风格。人的崇高体验通过艺术作品加以表现和反映,是自然和社会中崇高的集中表现形式。崇高的艺术在内容上都反映了自然和社会中雄伟壮阔的事物,王国维在《人间词话》中指出:“明月照积雪”,“大江流日夜”,“中天悬明镜”,“长河落日圆”此种境界可谓“千古奇观”。这里他从外在形式分析了崇高的内涵。也就是表现为语言的奔放、色彩的强烈、画面的雄阔、线条的粗犷等特点。

崇高与壮美有联系,因为壮美的对象占有大的空间,具有疾速的时间,力量强大,性质刚硬,往往引起人先惊后喜的审美感受。崇高主体面对的对象同样是强大的、有力的,正是这样,才造成了环境的艰苦、冲突的激烈,人的审美愉快也要由痛感转化而来。因此,历史上许多美学家把崇高与壮美相提并论。但是,崇高与壮美是有区别的。壮美是显示人类活动的一种结果,是人的胜利的静示。壮美的对象可以是一种自然的存在,崇高的对象则是与人的活动有着必然的联系。自然界的事物也能引起人的崇高感,那是因为人把自然事物拟人化了,使它具有一种象征性。

(2)崇高和优美的区别

首先,如果优美体现的是和谐化一的人生境界的话,那么,崇高则体现的是伟大超越的人生境界。

其次,崇高是生存的深层意义,是理性的人,在认识到自身的有限性后,对无限性的追索和超越。

最后,正是在这种人生存在的超越中,体悟到积极向上的审美情感,从而导引人走向崇高的人生境界。

(三)军旅艺术的特殊审美品格

军旅艺术的审美世界中处处洋溢着一种壮怀激烈的英雄主义精神,它内在地导源于人类生命意识的底层,蕴藏着极为丰富的人文意义及美学内涵同时也标示出军旅艺术创作的审美追求和价值取向。

1.对“力”的崇拜

人类对于“力”的仰仗和崇拜是与生俱来的,它是雄性文化的心理基因,也是英雄主义的精神源头。马克思在论述神话时曾精辟地指出:“任何神话都是人类借助想象以征服自然力,支配自然力,把自然力加以形象化的结果。”当人类社会向前发展,人们逐渐走出原始蒙昧状态,自然界不再成为人类的唯一威胁和头号威胁的时候,人类对“力”的崇拜热情并未减退,只是转向了人类的内部。在人间的残酷争斗中力量的对抗与角逐更加激烈。随着人类战争的频仍进行和战争意识的迅猛发展,对“力”的崇拜升腾为一种人类自身的英雄意识,英雄人物成为一个部族或民族中最具威力和强势的卓越代表,对“力”的崇拜热情拥有了越来越强烈的人文内涵。对“力”的崇拜热情涵载于军旅艺术审美的精神指向中,暗示出人类永恒的对抗与征服意识。冲突、对抗、征服作为背景早已成为人类永远无法逃脱的劫数。

2. 尚武精神

生成于人类“力”的崇拜热情的尚武精神,是英雄主义的心理基石,常言道:男孩子在一起不玩打仗游戏才怪,尚武精神是与人类的天性相伴生的。正如马克思所言,战争比和平发达得更早。当然,成人的战争要比孩子们的残酷得多,那是一场场带有强烈目的性的厮杀与拼搏,他们带来人类心灵深处永远不可弥合的创痛与噩梦。然而人类面对战争,又从来不会因为它的悲剧性恶果而退避三舍,相反却前赴后继在所不辞。是什么让人类这样着魔地迷恋武力?人类学对于原始人类的心理探寻似乎可以给出一种解释。原始人类“向生而死”的生死观,即他们面对死亡的浑然和乐观态度是尚武精神的心理胚胎。在原始人类看来,人的生命如同自然界生物的生死轮回一样,植物种子播进地里来年长出新的植物来,因此死正是新生的开始,所以“视死如归”。从我国古楚民族面对死亡的表现中可见一斑:与中原汉族面对死亡的所谓“泣之以血”的哀伤相比,古楚民族是以“乐”观去面对死亡的,即所谓“以歌代哭”载歌载舞地欢送亡灵。在楚民看来,死亡如同回归祖先生活的地方,所以敢于死乐于死。更何况又是为了民族利益而死,更是无所畏惧、慷慨赴死。这种面对死亡的乐观主义态度正是尚武精神的内在心理基因。诸如“方阵舞”、“对阵舞”、“破阵舞”和各种武术对打,崇尚勇武作为一种民族风尚显而易见。尚武精神作为英雄主义的心理基础充满着“生”与“死”对立统一的辩证意味,是军旅文艺审美的基本品格体现。

3. 悲壮:走向毁灭的崇高

悲壮是英雄主义表达的审美特质,也标志着军旅悲剧英雄的精神特征。鲁迅先生在与喜剧对照中,对悲剧本质作了精彩概括:“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”。悲剧常常以悲剧人物毁灭前的抗争和牺牲去凝铸其崇高。悲剧主人公面对强大的敌对势力,并不因可能的悲剧结局而退缩,而是表现出勇敢的抗争和无畏的勇气,在显示了对敌对势力的巨大冲击力之后,走向毁灭,同时又从毁灭中获得永生,犹如凤凰涅槃,这是一种壮烈的刚强的悲。《史记·刺客列传》中用“易水之歌”写荆轲的壮士诀别,营造出撼动人心的悲壮氛围。在易水边的萧萧寒风中,这位被选中去刺杀秦王嬴政的壮士,抱定了不论成功与否、绝无回还之日的必死决心,在众多身着丧装的送行人簇拥下,和高渐离筑声反复诵唱:“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还!”这种毁灭之前冒死一搏的悲壮,铸就了“易水之歌”的主旋律,荆轲血洒咸阳宫,再也未能回到易水之畔,但那个视死如归的悲壮形象与“易水之歌”这千古绝唱一起永久地留存在册。军旅文艺所强化和突现的正是这样一种审美品质——英雄的悲壮。

四、独创性

优美动人的艺术作品,总是和独创性联系在一起,所谓“别出心裁”、“匠心独运”、“别开生面”,这些成语出现在艺术创作领域,用文艺科学的术语来说,就是艺术作品的独创性,艺术拥有不可复制的独特品格。艺术作品是否具有独创性,关系着一部作品的成败,这

是一个值得十分重视的问题。

艺术创作就意味着一种创造,只有创造才能产生真正具有艺术价值的作品。创造首先要向古今中外一切优秀作家学习,吸取他们的宝贵的创作经验,作为自己创作实践的借鉴。但借鉴决不等于沿袭和模仿,决不能代替自己的创造。人们讨厌千篇一律,千部一腔的作品,而喜爱清新独创,别开生面的作品,别林斯基说:“在一部真正的艺术作品中,一切形象都新颖的,独创的,没有重复之弊,而是每一个都过着自己独特的生活。”在艺术构思上不沿袭,不模仿,不落窠臼;而真正做到别开生面,清新独创,这是优美作品的重要特征之一。重视独创件,是我国文艺创作的优良传统。独创性是作品艺术生命诞生的重要因素,是作品产生艺术魅力的必要条件。任何一部作品都具有长远的艺术寿命和动人的美感力量,都和它的独创性分不开。



华图教育
HUATU.COM



第三章 艺术的功能

在艺术生产活动中,艺术家通过艺术创作来表现和传达自己的审美意识和审美理想;读者、观众、听众则通过艺术欣赏来获得美感,并满足自己的审美需要。艺术这种特殊的社会意识形态,就是通过艺术创作——艺术作品——艺术欣赏这样一个艺术生产的全过程,来影响人的精神面貌和思想感情,最终对社会生活产生多方面的作用和影响。

一、审美功能的重要性

古今中外的思想家和艺术家们,曾经从各种不同的角度来研究和分析艺术的作用和功能,发现艺术具有认知功能、教育功能、娱乐功能、智力开发功能、心理平衡功能等许多社会功能,苏联有的美学家甚至概括出艺术具有交际功能、启迪功能、预测功能、劝导功能等 14 种社会功能。但是,我们认为,尽管艺术具有各种各样的社会功能,**审美功能却是艺术最主要和最基本的特性**。正是由于审美价值渗透在艺术的其他各种功能之中,才使得艺术具有自己独立存在的价值和意义,才使得艺术具有与其他文化形态迥然不同的独特社会功能。虽然艺术具有认知功能,但艺术的审美认知功能与科学的认知功能迥然不同;虽然艺术具有教育功能,但艺术的审美教育功能与道德教育迥然不同;虽然艺术具有娱乐功能,但艺术的审美娱乐功能与其他类型的娱乐活动更是迥然不同。或者换句话讲,艺术作为人类的文化形态之一,之所以区别于哲学、宗教、道德、科学等其他文化形态,就是由于**艺术始终把创造和实现审美价值来满足人的审美需要,作为自己最主要和最基本的功能**。

所以,艺术作为人类审美意识的最高表现形式,它的多重社会功能始终是以审美价值为基础的,艺术的各种社会功能只有在审美价值的基础上才能发挥作用。举例来讲,一篇论述道德的文章如果思想深刻、逻辑清晰,富有教育意义,但完全没有美学的意义和审美价值,缺乏文学性和艺术性,那么,它只能算作一篇优秀的学术论文,而不能算作艺术作品。又比如,一座居民住宅楼,如果设计周密、施工认真,使用起来非常方便,但这座楼房在造型和装饰等方面毫无艺术性可言,没有美的追求,那么,它只能算作一座设计施工精良的楼房,而不能算作建筑艺术品。反观澳大利亚悉尼歌剧院,尽管它包括音乐厅、餐厅、展览厅等,具有多种实用功能,但由于它独特的造型美,使它成为当代世界建筑艺术中的一个优秀作品。可见,任何艺术品都必须具有审美价值,能够满足人的审美需要。艺术的各种社会功能,也只有在审美价值的基础上才能真正发挥作用。

艺术的具体社会功能有许多种,但主要的应当是审美教育功能、审美认知功能、审美娱乐功能这三种功能。

二、审美教育功能

艺术的**审美教育功能**主要指的是人们通过艺术鉴赏活动,受到真、善、美的艺术感染,思想上受到启迪,实践上找到榜样,认识上的到提高,在潜移默化的作用下,引起人的思想、感情、理想、追求发生深刻的变化,引导人们正确的理解和认识生活,树立正确的人生观和价值观。

艺术的审美教育功能具有以下三个特点:**“以情感人”、“潜移默化”、“寓教于乐”**。

艺术审美教育功能的第一个特点是**“以情感人”**。**以情感人是艺术教育与其他教育之间最鲜明的区别**。艺术作品总是灌注着艺术家的思想情感,通过生动感人的艺术描绘,作用于欣赏者的感情,使人受到强烈的感染和熏陶。所以,艺术的教育作用绝不是干巴巴的道德说教,更不是板着面孔的道德训诫,而是以情感人、以情动人,通过艺术强烈的感染性,使欣赏者自觉自愿地受到教育。1876年,当俄国大作家列夫·托尔斯泰在莫斯科音乐学院为他专场举办的音乐会上,听了柴可夫斯基的《D大调弦乐四重奏》的第二乐章,即《如歌的行板》后,感动得流下了眼泪。托尔斯泰说,在这首乐曲中,“我已经接触到忍受苦难的人民的灵魂深处”。因为《如歌的行板》作为柴可夫斯基前期的代表作品之一,产生于俄国社会经历重大变革和动荡的时代,在沙皇政府的专制统治下,这是一个政治和文化统治最黑暗的时期,柴可夫斯基在这部作品中,灌注了自己对于俄罗斯民族遭受苦难的深沉感情。所以,当托尔斯泰在倾听这首乐曲时,被深深打动,受到强烈的艺术感染,从这支曲子的旋律中感受到深刻而丰富的内涵,并为之而动情泪下。这个生动的例子充分表明,艺术具有以情感人的巨大力量。

艺术审美教育功能的第二个特点是**“潜移默化”**。艺术作品对人的教育,常常是在**毫无强制的情况下,使欣赏者自由自愿、不知不觉地受到感染心灵得到净化**。就拿爱国主义教育来说,伦理学在进行爱国主义教育时,首先要从理论上阐明什么是爱国主义,其次要从史料上分析爱国主义的历史演变过程,还要联系实际阐明为什么要提倡爱国主义等等。而在艺术作品中,从屈原《离骚》中“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”,到北朝民歌《木兰诗》中“万里赴戎机,关山度若飞”;从唐代诗人高适《燕歌行》中“汉家烟尘在东北,汉将辞家破残贼”,到杜甫《春望》中“国破山河在,城春草木深”;从南宋诗人陆游《示儿》中“王师北定中原日,家祭无忘告乃翁”,到文天祥《正气歌》中“当其贯日月,生死安足论”,这许许多多感情迸发、气势磅礴的诗篇,无不凝聚着强烈的爱国主义精神,体现出诗人忧国忧民的博大胸怀。这种强烈的感染力和冲击力,确实是其他社会意识形态所达不到的。应当说,在**艺术作品这种长期潜移默化作用下而形成的思想情操,常常具有更强的稳固性和延续性,常常成为人生观、世界观中最核心的组成部分**。

艺术审美教育作用的第三个特点是**“寓教于乐”**。这就是强调,应当把思想教育融合到



艺术审美娱乐之中。关于这方面的内容,我们在下面还要介绍,这里不再多讲。

三、审美认知功能

艺术的审美认知功能主要指的是人们**通过艺术鉴赏活动,可以更加深刻地认识自然现象,认识社会,认识历史,认识人生**。艺术是一种审美的意识形态,它的反映本质是审美的而不是科学的。是一种不同于科学的反映,是拟人化的反映,即它的反映是体验的、形象的,而不是抽象的、概念的。

首先,艺术对于社会、历史、人生具有审美认知功能;由于艺术活动具有反映与创造统一、再现与表现统一、主体和客体统一等特点,往往能够更加深刻地揭示社会、历史、人生的真谛和内涵,更能反映社会生活的深度和广度,并且常常是通过生动感人的艺术形象,给人们带来难以忘却的社会生活知识。正因为如此,马克思主义经典作家们历来重视艺术的审美认知作用。马克思在评价 19 世纪英国作家狄更斯、萨克雷等人的作品时说,他们“在自己的卓越的、描写生动的书籍中向世界揭示的政治和社会真理,比一切职业政客、政论家和道德家加在一起所揭示的还要多”。恩格斯在谈到巴尔扎克的社会小说《人间喜剧》时,认为从这里所学到的东西,“比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多”。列宁把列夫·托尔斯泰的小说看成是“俄国革命的镜子”,因为这些作品深刻地表现了“俄国千百万农民在俄国资产阶级革命快要到来的时候的思想和情绪”。除了文学作品以外,其他艺术形式也都不同程度地存在着这种审美认知作用,例如,电影、电视、戏剧、绘画等艺术门类,都能够通过直观可视的艺术形象,将早已逝去的古代生活或难以见到的异国生活置于人们眼前,大大拓展了人们的视野,增加了人们对中外古今的社会生活的了解,为我们认识社会、历史、人生提供了极其宝贵的形象资料。艺术的这种审美认知作用可以突破时间和空间的局限,真是做到了“观古今于须臾,览四海于一瞬”。

其次,对于大至天体、小至细胞的自然现象,艺术也具有审美认知作用;以电视艺术为例,专门以传播科学知识为主要内容的美国国家地理频道和探索频道等,之所以在全世界拥有大量观众,就是因为它们充分调动了电视的先进手段与艺术手法,将上至宇宙天体、下至地理生物的广博内容,以形象生动、趣味隽永的方式深入浅出地介绍给广大电视观众,使人们在欣赏电视精美画面的同时,不知不觉地学到许多科学文化知识。2001 年中央电视台新开设的科教频道,也是以“教育品格、科学品质、文化品位”为宗旨,通过《走近科学》、《探索发现》、《科技之光》等众多内容丰富、制作精良的电视科教栏目和节目,传播和普及现代科学知识。有相当数量的学者甚至认为,在后工业社会里,艺术成为大众传播媒介的重要组成部分,使得艺术具有信息功能和交际功能,艺术的这种功能甚至比起普通语言来更富有特色。他们认为:“艺术的交际——信息功能可以使人们交流思想,有可能使人们研究时代久远的历史经验和地理遥远的民族经验……用舞蹈语言、绘画语言、建筑、雕塑、实用——装饰艺术语言交流思想是比较通俗易懂的,比用语言交流更易于为其他国家和人民所接受。所以,艺术交流思想的可能性要比普通语言更加广泛,而且质量也更高。”

最后,艺术又具有自己独特的认知功能,这就是艺术的审美认知功能。它在帮助人们认识社会人生时,能够发挥其他社会科学、自然科学所不能代替的作用。由于艺术的认知作用是以艺术的审美价值为基础,在反映对象的本质特征时,又表现出艺术家对社会人生的理解和评价,在真实描绘生活细节时,还揭示出生活的本质规律,在反映客观世界的同时,也反映人的思想、情感、情绪、愿望等主观世界,使得艺术具有与自然科学和社会科学不同的特殊审美认知功能。艺术作品将生活真实升华为艺术真实,通过现象揭示本质,通过偶然揭示必然,通过个别显示一般,通过客观显示主观,使艺术的审美认知功能具有深刻的内涵。例如,我国古典小说的优秀代表作品《红楼梦》,以贾宝玉、林黛玉的爱情悲剧为主线,形象地展示出封建社会必然走向崩溃的历史趋势,具有广阔的社会背景。这部小说涉及当时的政治、经济、法律、文化、教育、宗教、道德等各方面错综复杂的矛盾冲突,使读者不仅可以从中了解封建社会由盛而衰的历史过程,还可以了解到当时的社会风俗、生活方式,乃至饮食、医药、园林建筑等多方面的知识,堪称一部反映当时社会生活的形象的百科全书。

四、审美娱乐功能

艺术的审美娱乐作用,主要是指通过艺术欣赏活动,使人们的审美需要得到满足,获得精神享受和审美愉悦,愉心悦目、畅神益智,通过阅读作品或观赏演出,使身心得到愉快和休息。物质产品是为了满足人们生存的需要,精神产品则是为了满足人们心灵的需要。艺术作为一种特殊的精神产品,能够给人们带来审美的愉悦和心理的快感。事实上,日常生活中绝大多数人进电影院、进剧院、进音乐厅或美术馆,都是为了休息和娱乐,而主要不是为了获取知识或接受教育。但是,我们过去的不少艺术理论,却有意回避或忌讳谈论艺术的审美娱乐功能。

古希腊的亚里士多德就认为,人的本能、情感和欲望有得到正当满足的权利,艺术应当使人得到快感。在他之后,古罗马美学家贺拉斯更是明确提出艺术应当“寓教于乐,既劝诱读者,又使他喜爱,才能符合众望”。这种“寓教于乐”的思想,不仅在西方很有影响,在中国先秦时期的艺术理论著作《乐记》中,也有类似的思想。《乐记》总结了秦以前的音乐美学思想,涉及审美和艺术中的一些重要问题,对于艺术的娱乐作用,也从儒家观点出发做了进一步的阐述:“‘乐者乐也。’君子乐得其道,小人乐得其欲。以道制欲,则乐而不乱;以欲忘道,则惑而不乐。”可见,从儒家观点来看,艺术也应当给人们带来快乐,只不过强调,贵族阶级的快乐是因为从中可以“得道”,而平民百姓的快乐是因为欲望得到了满足,因而必须“以道制欲”,才能做到既从中得到快乐又不致引起混乱,如果“以欲忘道”,只会引起惑乱,也得不到快乐。

艺术作品之所以受人欢迎,在于它能给人以精神上的享受。人们通过欣赏艺术作品,能使其审美需要得到满足,精神上产生一种愉悦、美感。如同艺术创作是一种自由自觉的活动,艺术家在创作中处于一种完全忘我的状态,沉醉其中,并获得极大的满足和快乐一样,艺术欣赏同样也是一种自由自觉的活动,欣赏艺术作品时,读者、观众或听众也同样处于一种



忘我的状态,沉醉在艺术天地中流连忘返,获得极大的满足和快乐。尤其是伴随着经济的不断发展和人民群众生活水平的不断提高,当人们衣、食、住、行的物质生活需要得到基本满足以后,人们对于精神生活的追求会越来越高,艺术的普及程度也会日益扩大,电视机、录音机、录像机、CD、VCD、DVD等一批新型艺术器材进入千家万户,正反映出艺术的这种发展趋势。

艺术审美娱乐功能的另一个方面,是使人们通过艺术欣赏得到积极的休息,从而更好地投入新的工作。无论是从事体力劳动或脑力劳动的人,无论是生理上还是心理上,都需要在紧张的劳动之余,通过休息和娱乐来消除疲劳。艺术欣赏确实是一种令人陶醉的积极的休息方式,具有畅神益智的功能。艺术的这种功能甚至逐渐被运用到医疗方面。20世纪50年代以来,音乐疗法逐渐引起各国医学界和音乐工作者的兴趣和重视,美、英等国先后创办了各种音乐医疗的刊物,运用音乐手段来治疗某些病症,并在这方面进行了一系列研究工作,美国某些高等院校还专门设立了艺术疗法的学位。西方现当代心理学的许多流派,都十分重视艺术对欣赏者深层心理的宣泄作用或净化作用,认为艺术可以使人们在现实生活中受到压抑或无法实现的情绪、愿望、期待、理想,通过艺术创造的想象世界或梦幻世界得到完成和满足。美国著名人本主义心理学家马斯洛(1908—1970)更是认为,人生的最高境界是一种“高峰体验”,在这种时刻里,人会感受到强烈的幸福、狂喜、顿悟、完美。马斯洛认为,“高峰体验”尤其存在于人的高级精神活动之中,也就是人处在最佳状态的时候并感受到最高快乐的实现。马斯洛认为,不但诗人和艺术家在创作狂热时是处于“高峰体验”之中,甚至聆听一首感人至深的音乐乐曲也可以产生“高峰体验”。

此外,艺术审美娱乐功能还有一个很重要的方面,就是前面曾提到过的寓教于乐。通过艺术欣赏,人们不仅可以满足精神上的审美需要,身心得到积极的休息,而且还可以从中受到教育和启迪。艺术的审美教育功能、审美认知功能和审美娱乐功能三者是一个有机的整体,具有不可分割的联系。尤其是艺术的审美教育作用要做到以情感人和潜移默化,就必须通过寓教于乐来激动人、感染人,将艺术的思想性寓于审美娱乐性之中。周恩来同志曾讲道:“有人问我:文艺的教育作用和娱乐作用是否是统一的?是辩证的统一。群众看戏、看电影是要从中得到娱乐和休息,你通过典型化的形象表演,教育寓于其中,寓于娱乐之中。”所以,我们应当把艺术的教育作用、认知作用、娱乐作用三者统一起来认识和理解,因为**艺术的各种社会功能都是建立在艺术审美价值的统一基础之上。**

五、关于美育和艺术教育

艺术教育**是美育的核心**,它的根本目标是培养全面发展的人。艺术教育承担着开启人的感知力、理解力、想象力、创造力,使人的内心情感和谐发展的重任。

1. 美育

早在先秦时期,孔子就提出了“兴于《诗》,立于礼,成于乐”的思想,奠定了中国古代教育“礼乐相济”的理论基础,把符合儒家之礼的艺术,视为道德教育的特殊方式。古希腊的柏拉

图也同样把审美教育视为道德教育的一种特殊方式或补充手段,认为审美教育从属于道德教育。

美育理论体系的建立则是在世界近代史上才开始的,“美育”(即“审美教育”)这个概念,也是直到近代,才由18世纪德国美学家席勒正式提出来。席勒在《美育书简》这一美学理论名著中,不但首次提出了“美育”这一概念,而且系统阐述了他的美育思想。席勒已经不限于仅仅从道德教育的特殊方式这一角度来看待美育,而是从自然与人、感性与理性等基本哲学命题出发,从改变近代人的存在方式,使人重新获得自由、和谐、全面的发展,实现人性的复归这一更加广阔的领域来论述美育,使西方的美育理论进入到一个更新的阶段。

席勒是德国古典美学的代表人物之一,他深深受到康德思想的影响。席勒最主要的美学著作《美育书简》,本来是他写给一位丹麦亲王的27封信,信中专门论述了他自己对于审美教育的看法,后来这些信公开发表并结集成册。

席勒作为18世纪德国杰出的思想家之一,已经认识到大工业社会造成的社会矛盾和人性分裂,他还朦胧地意识到资本主义生产关系带来的劳动异化,使近代人丧失了人性的和谐,所以,席勒极力主张通过美育来培养理想的人、完美的人、全面和谐发展的人。从美育理论的发展历史来看,席勒对于美育的认识,确实突破了古希腊时期单纯把美育作为道德教育的特殊方式或补充手段的狭隘观点,把美育提到培养全面发展的人的高度来加以认识,对后来世界各国的美育理论产生了很大影响。席勒还指出:“有促进健康的教育,有促进认识的教育,有促进道德的教育,还有促进鉴赏力和美的教育。这最后一种教育的目的在于,培养我们感性和精神力量的整体达到尽可能和谐。”席勒在这里更是明确地把体、智、德、美四项教育并提,使美育具有了独立的地位和任务。事实上,德、智、体、美作为人类教育的四个方面,各有自己不同的目标和方式,美育在培养全面发展的人这方面,具有不可替代的重要作用。

西方近代美育理论的发展,对20世纪初期的中国产生了很大影响。我国最早公开将美育与德育、智育相提并论来提倡美育的是清末学者王国维。尤其是近代的教育家蔡元培,更是大力倡导美育,蔡元培还提出了“以美育带宗教”的主张。认为这是人类文化发展的必然趋势。他把西方康德、席勒的思想和中国古代美育传统糅合到一起,形成了自己的美育思想。他说:“美育者,应用美学之理论于教育,以陶冶感情为目的者也。”这种看法,突出了情感在美育中的重要地位,强调美育是陶冶人的感情,改造人的世界观,使人达到一种新的精神境界的最好途径。然而,在当时的社会条件下这些设想和主张是无法真正实现的。

2. 艺术教育

美育的核心是艺术教育,艺术教育是实施美育的主要手段,虽然美学理论关于美的形态有自然美、社会美、艺术美的划分,实施美育的途径又有家庭教育、学校教育、社会教育的区分,但普遍认为艺术教育是实施美育的主要手段。由于艺术具有审美认知审美教育、审美娱乐等独特的功能和作用,具有以情感人、潜移默化、寓教于乐等特点,使得艺术教育成为审美教育的主要内容和主要方式。



从**广义上来讲**,艺术教育的根本目标是培养全面发展的人;强调普及艺术的基本知识和基本原理,通过对优秀艺术作品的评价和欣赏,来提高人们的审美修养和艺术鉴赏力,培养人们健全的审美心理结构。同时,从**狭义上来讲**,艺术教育被理解为对于培养艺术家或专业艺术人才所进行的各种理论和实践教育,如各种专业艺术学校正是如此。

在当代社会中,这种广义的艺术教育显得更加必要和紧迫。特别是 20 世纪下半叶以来,随着电子工业、宇航工业、信息技术、生物工程、海洋开发等迅猛发展,科学技术和生产力以人类历史上前所未有的速度获得了巨大的发展。一方面造成了物质财富的极大丰富,人们在物质生活方面变得更加舒适和富有,有了更多的闲暇时间和消遣需要。另一方面,高科技社会又使社会分工更加专门化和职业化,人们的日常生活都被程序化和符号化,高效率的工作节奏加重了人的精神压力,物欲横流更是给人类社会带来了深刻的危机和隐患,人们在精神生活方面反而变得更加焦虑和不安。这种物质与精神、感性与理性的分裂,造成了当代社会中人的精神空虚,找不到精神的寄托和归宿,孤独、荒诞、颓废、悲观弥漫于精神领域。人们渴望超出有限的物质生存需要,追求更高的精神生活。

在这种情况下,艺术格外受到当代人的青睐。人们需要在艺术中恢复自身的全面发展,防止感性与理性的分裂,在艺术天地里恢复心理平衡与精神和谐,通过对艺术与美的追求,提高人的价值,达到个性的发展,实现人格的完善。大科学家爱因斯坦喜爱音乐、精通文学,他除了大量阅读文学作品外,还经常拉小提琴和弹钢琴,他特别喜欢陀思妥耶夫斯基的小说和贝多芬的音乐作品。爱因斯坦本人曾讲过,在科学领域和艺术领域里对真、善、美的不断追求,照亮了他的生活道路,对艺术的爱好,丰富和培育了他的感知力、想象力和创造力。著名物理学家李政道教授 1993 年在北京炎黄艺术馆召开的“科学与艺术研讨会”上有一句名言“科学与艺术是一个硬币的两面,谁也离不开谁。”



第二篇

艺术的起源
和发展





第一章 关于艺术起源的不同观点

在人类社会历史中,艺术最初究竟是怎样产生的?自古以来,人们就试图回答这个问题。关于艺术起源的问题,曾经被人们称为发生学的美学,就是要研究和探讨艺术产生的原因与过程。

艺术确实有着极其漫长的发展历史,考古发现,人类最初的艺术活动始于上万年前的冰河时期。由于年代的悠久遥远,艺术起源的问题蒙上了一层神秘的色彩。过去美术史教科书上提到人类最早的美术作品,便是西班牙阿尔塔米拉洞穴的野牛画,距今约有2万年的历史。但是,1997年考古学家在澳大利亚发现了距今7万年前的岩画,人类的美术史一下子被向前推进数万年。相信随着考古新成果的不断涌现,人类艺术史可能比人们想象的还要漫长久远。早在人类社会发展的初期,处于蒙昧时期的人类就开始试图用神话传说来解释艺术的起源。于是,西方出现了文艺女神缪斯的神话,中国出现了夏禹的儿子启偷记天帝的音乐并带回人间的传说。

当人类进入文明社会以后,哲学家、美学家和文艺理论家们,对艺术起源的问题从理论上进行了种种探索,形成了许多不同的观点,产生了许多不同的体系。影响较大的主要有以下五种。

一、艺术起源于“模仿”

古希腊哲学家德谟克利特认为艺术是对于自然地模仿,他说:“从蜘蛛我们学会了织布和缝补,从燕子学会了造房子,从天鹅和黄莺我们学会了歌唱。”后来,亚里士多德更加进一步的认为模仿是人的本能。他认为所有的文艺都是“模仿”,不管是何种样式和种类的艺术,“这一切实际上是模仿,只是有三点差别,即模仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所用的方式不同。”他认为,由于“模仿所用的媒介不同”,而有不同种类的艺术,如画家和雕刻家是用颜色和线条来模仿,诗人、戏剧演员和歌唱家则是用声音来模仿。由于模仿“所取的对象不同”,因而形成了悲剧和喜剧,他认为喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人,悲剧总是模仿比我们今天的人好的人。由于模仿“所用的方式不同”,才出现了史诗、抒情诗和戏剧的差别。因此,亚里士多德强调,所有的艺术都起源于对自然界和社会现实的模仿。

模仿说既具备一定的合理性,同时也有其局限性。其合理之处在于早期的人类艺术,特



别是原始艺术，“模仿”占有相当大的成分。西班牙阿尔塔米拉洞穴中发现的史前壁画上，有20多个旧石器时代动物的形象，其中包括野牛、野猪、母鹿等，这些动物形象被描绘得非常逼真、生动，有正在跑的，有已经受了伤的，也有被追赶而陷于绝境的，显然都是对现实生活中动物各种神情姿态的模仿和记录。中国古代认为音乐也是由模仿现实生活中的自然音响而来，《管子》中讲道：音乐是模仿动物的声音而来的，“宫商角徵羽”五声中，“凡听羽，如鸟在树。凡听宫，如牛鸣崑中。凡听商，如离群羊”等等。对于原始艺术来说，“模仿”确实是一种极其重要的手段。此外，这种说法也肯定了艺术来源于客观的自然界和社会现实，其中包含着朴素唯物主义的观点，具有进步的和合理的内容。

但是，这种说法只是触及了事物的表面，而没有揭示事物的本质。在生产力如此低下的情况下，原始人花费如此多的精力去绘制野牛、野猪，绝不是单纯地为模仿而模仿。对于原始艺术来说，“模仿”更多的是一种手段，而不是目的。正如鲁迅所说：“画在西班牙的阿尔塔米拉洞里的野牛，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19世纪的艺术家那么悠闲，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。”此外，这种说法还把“模仿”归结于人的本性，没有找到“模仿”背后的创作意图，因此，未能说明艺术产生的根本原因。

二、艺术起源于“游戏”

这种说法主要是由18世纪德国哲学家席勒和19世纪英国哲学家斯宾塞提出来的，后来的艺术史家曾把艺术起源的这种说法称之为“席勒——斯宾塞理论”。这种理论在19世纪末和20世纪初曾经被许多人所信奉。

这种说法认为，艺术活动或审美活动起源于人类所具有的游戏本能，它表现在两个方面，一方面是由于人类具有过剩的精力，另一方面是人将这种过剩的精力运用到没有实际效用、没有功利目的的活动中，体现为一种自由的“游戏”。席勒在他著名的《美育书简》中指出，人的“感性冲动”和“理性冲动”，必须通过“游戏冲动”才能有机地协调起来。他认为，人在现实生活中，既要受自然力量和物质需要的强迫，又要受理性法则的种种约束和强迫，是不自由的。人只有在“游戏”时，才能摆脱自然的强迫和理性的强迫，获得真正的自由，也就是说，只有通过“游戏人才能实现物质与精神、感性与理性的和谐统一，因此，人总是想利用自己过剩的精力，来创造一个自由的天地。席勒以动物为例来说明“游戏”是与生俱来的本能，他说：“当狮子不为饥饿所迫，无须和其他野兽搏斗时，它的剩余精力就为本身开辟了一个对象，它使雄壮的吼声响彻荒野，它的旺盛的精力就在这无目的的使用中得到了享受。”席勒进一步认为，人的这种“游戏”本能或冲动，就是艺术创作的动机。在这种无功利、无目的的自由活动中，人的过剩精力得到了发泄，从而获得快乐，亦即美的愉快的享受。

后来，斯宾塞又进一步发挥和补充了这种说法。他认为，人作为高等动物，比起低等动

物来有更多的过剩精力。艺术和游戏,就是人的这种过剩精力的发泄。斯宾塞强调,“游戏”的主要特征是没有实际的功利目的,它并不是维持生活所必需的活动过程,而是为了消耗肌体中积聚的过剩精力,并在自由地发泄这种过剩精力时获得快感和美感。因此,人的审美活动和艺术活动,从实质上来讲,无非也是一种“游戏”,美感就是从“游戏”中获得发泄过剩精力的愉快。

游戏说既有其合理性,也有其局限性。其有价值的成分具体可以体现在以下几点:

首先,这种说法肯定了人们只有在不为生活所迫,也就是只有在满足了衣食住行的基本物质生活需要的条件下,才可能有过剩的精力来从事“游戏”,即艺术活动和审美活动。事实上,在人类漫长的发展历史中,只有当物质生产达到了一定的水平,也就是能够维持人的生命和种族的延续时,才有可能从事精神生产,也才会有艺术的诞生。其次,这种说法将艺术和“游戏”联系在一起,在某种程度上也揭示出了艺术的部分特殊性。例如,艺术和“游戏”一样,它们与人们实际生活中的物质需要相距甚远,而是主要为了满足人们的精神需要,都是超功利的。“游戏”是人的天性,人在闲暇时间里需要游戏和娱乐,使身心得到愉快与轻松。从这个角度来讲“游戏”是人的生理需要与心理需要。

但是,艺术起源于“游戏”的说法,仅仅从生物学或心理学的角度出发,仍然未能揭示出艺术产生的最终原因。尤其是这种说法把“游戏”看做人和动物共有的本能,更是错误的论断,因为艺术活动与审美活动仅仅属于人类社会所专有。事实上,动物的“游戏”可以归结为过剩精力的发泄,而人的“游戏”则是为了精神需要的满足,二者之间有着严格的区别。人的“游戏”是以使用工具的物质生产活动为基础,并且具有了超越动物性的情感和想象等社会内容,成为一种具有符号性的文化活动。正是人的社会实践活动,使得人类和动物界真正区分开来。而艺术起源于“游戏”的说法脱离了人类的社会实践,所以仍然不能揭开艺术诞生的真正奥秘。

三、艺术起源于“表现”

这种说法在东西方都有着悠久的历史,如汉代的《毛诗序》中就讲到“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”。19世纪后期以来,艺术起源于“表现”的说法,在西方文艺界具有较大的影响,完全可以说,西方现代主义文艺思潮的主要理论基础,就是强调艺术应当“表现自我”。

系统地以理论方式提出这种说法的应当首推意大利美学家克罗齐。克罗齐生活在19世纪末、20世纪初,他的美学思想的核心是“直觉即表现”。从这一美学思想出发,克罗齐认为艺术的本质是直觉,直觉的来源是情感,直觉即表现,因而,艺术归根结底是情感的表现。克罗齐还认为,表现作为心灵过程是在心灵中完成的,真正的艺术活动只能在艺术家的心灵中完成,艺术家没有传达他心灵中作品的必要。他强调,艺术既不是功利的活动,也不是道德的活动,艺术甚至也不能分类。因为在他看来,一切艺术无非都是情感的表现而已。在他之后,英国史学家科林伍德对克罗齐的“表现说”作了进一步的详尽发挥。



科林伍德认为,艺术不是再现和模仿,更不是单纯的游戏,巫术虽然与艺术关系密切,但巫术实质上是达到预定目的的手段,“巫术的目的总是而且仅仅是激发某种情感”。他举例说:一个部落在将要和它的邻居打仗之前先跳战争舞,目的在于逐步激起好战的情感,部落的战士们跳着跳着这种舞蹈,就激发起战斗的情感来,并且坚信自己是不可战胜的了。因此,科林伍德认为,只有表现情感的艺术才是所谓“真正的艺术”,艺术就是艺术家的主观想象和情感的表现。

毫无疑问,艺术确实要表现情感,艺术家确实是通过自己的作品向他人、向社会表现自己的思想和情感。但是,把艺术的起源归结为“表现”,**脱离人类的社会实践,脱离原始社会生产力低下的实际情况,仍然是把现象当作本质,把结果当作原因**,同样不能科学地阐明艺术的起源问题。

四、艺术起源于“巫术”

20世纪以来,艺术起源于“巫术”的理论,在西方学术界越来越受到欢迎,至今仍然占据优势,成为西方在艺术起源问题上影响最大的一种理论。**英国著名人类学家爱德华·泰勒**在他的《原始文化》一书中,最早提出艺术起源于“巫术”的理论主张。他认为,原始人思维的方式同现代人有很大的不同,对原始人来说,周围的世界异常陌生和神秘,令人敬畏。**原始人思维的最主要特点是万物有灵**。山川草木、鸟兽虫鱼,在原始人看来都是有灵的,并且都可以与人交感。人类学家们发现,从现代残存的原始部落中,确实可以找到大量人与动物交感的现象。在考古学中也发现,许多史前洞穴中的动物遗骨,都被堆放得整整齐齐、叠置有序,这样的精心堆放,意味着原始人对自己猎食的动物怀有敬畏之情,通过这样的礼仪,在食完兽肉后,对野兽之灵表示惋惜和敬意。另一位英国著名人类学家弗雷泽在他的名著《金枝》一书中,更是认为原始部落的一切风俗、仪式和信仰,都起源于交感巫术。弗雷泽认为,人类最早是想用巫术去控制神秘的自然界,这显然是办不到的;于是,人类又创立了宗教来求得神的恩惠;当宗教在现实中也证明是无效时,人类才逐渐创立了各门科学,以此来揭示自然界的奥秘。

考古发现,早期的造型艺术确实与巫术有关。我国现存最早的岩画,是江苏省连云港市郊锦屏山的将军崖岩画。此处岩画属于新石器时期,距今已有三四千年历史,主要内容为人面、兽面、农作物以及各种符号。在近十个人面像中,基本上都有一条线向下通到禾苗、谷穗等农作物的图案上,中间杂以许多似为计数的圆点符号,反映出我国古代先民对土地的崇拜和依赖。这幅反映农业部落社会生活的岩画,体现出与原始巫术的深刻联系。此外,欧洲发现的大量史前洞穴壁画,则体现出狩猎部落的生活,往往也具有某种神秘的巫术目的。例如,大多数史前洞穴壁画都是在洞穴的深处,在这样黑暗的洞穴深处画画,显然主要不是为了欣赏,而是带有某种神秘的巫术目的。尤其是某些洞穴中的壁画,考古学家们发现曾先后被原始人画过三次之多,据推测这是由于第一次作画后,狩猎者捕获了猎物,于是又回到这个灵验的地方来再次作画。显然,这些洞穴壁画具有明显的巫术动机。

原始歌舞与巫术也有着密切的联系。美国著名美学家托马斯·门罗在《艺术的发展及其他文化史理论》一书中指出,原始歌舞常常被原始人用来保证巫术的成功,祈求下雨就泼水,祈求打雷就击鼓,祈求捕获野兽就扮演受伤的野兽等等。艺术史学家希尔恩在《艺术的起源》一书中,也详细介绍了原始舞蹈与交感巫术的联系。希尔恩认为:“当北美印第安人,或卡菲尔人,或黑人在表演舞蹈时,这种舞蹈全部都是对狩猎活动的模仿……这些模仿有着一种实践的目的、因为世界上的所有猎人都希望能把猎物引入自己的射程之内,按照交感巫术的原理,这是可以通过模仿来办到的。因此一场野牛舞,在原始人看来就可以强迫野牛进入猎人的射击距离之内来。”

巫术说的合理性就在于艺术的产生最初确实是与巫术有密切联系的,但艺术起源于“巫术”的理论又并不十分准确,也有其局限性。因为原始时代的巫术活动是直接和当时原始人类的生产劳动密切联系在一起的。就拿上述例子来讲,将军崖岩画反映出我国古代原始农业部落的生活,而欧洲史前洞穴壁画则体现出原始人的狩猎生活。科林伍德在他的《艺术原理》一书中认为:“巫术”一词通常根本没有明确的含义,它常被用来表示原始社会中某种实用的倾向或某些实际的活动,“可是巫术与艺术之间的相似是既强烈而又切近的,巫术活动总是包含着像舞蹈、歌唱、绘画或造型艺术等活动”。毫无疑问,对于艺术的起源来讲,这种作为原始文化的图腾歌舞、巫术礼仪曾经延续了一个非常长的历史时期。这些原始的艺术活动虽然具有明显的巫术动机或巫术目的,但归根结底还是离不开人类的实践活动,尤其是物质生产活动。在原始社会生产力低下和人类早期认识水平低下的情况下,人们无法把握自身,更无法支配自然界,于是原始人便寄托于巫术,使得巫术与原始社会的日常生活与生产劳动都有了密切的联系。因此,关于艺术的起源尽管有上述种种说法,但最终还是应当归结于人类的社会实践活动。

五、艺术起源于“劳动”

在欧洲大陆,自从19世纪末叶以来,民族学家与艺术史学家中,就广为流传艺术起源于“劳动”的理论。俄国的普列汉诺夫在1900年完成了专著《没有地址的信》,通过对原始音乐、原始舞蹈、原始绘画的分析,以大量人种学、民族学、人类学和民俗学的文献证明,系统地论述了艺术的起源及其发展问题,并且得出了艺术发生于“劳动”的观点。普列汉诺夫明确表示赞同毕歇尔的看法:“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,然而这三位一体的基本的组成部分是劳动,其余的组成部分只有从属的意义。”普列汉诺夫进一步指出:“劳动先于艺术,总之,人最初是从功利观点来观察事物和现象,只是后来才站到审美的观点上来看待它们。”

艺术起源的问题和人类起源的问题紧紧联系在一起。因为,只有人类才有艺术,探讨艺术的起源,实质上就是探索早期人类为什么创造艺术和他们怎样创造了艺术。考古学和人类学的研究,以及近百年来世界各地所发现的古人类化石和石器时代的遗物,都不断证明劳动在从猿到人进化过程中的重要意义。恩格斯指出:“首先是劳动,然后是语言和劳动一

起,成为两个最主要的推动力,在它们的影响下,猿的脑髓就逐渐地变成了人的脑髓。”正是由于劳动,才使人从自然界分离出来,形成了与动物不同的生存方式。从这种意义上讲,劳动创造了人本身。

劳动创造了人,也为艺术的产生提供了前提。劳动中工具的制造有着特殊的重要意义,它的出现标志着从猿到人过渡阶段的结束,也标志着人类文化的起源。制造工具这一点,最鲜明地体现了人类有意识、有目的的活动,从工具造型的演变上可以充分看出人类自由创造的特性,也可以看出实用价值先于审美价值、艺术产生于非艺术这样一个漫长的历史演进过程。

在生产劳动实践中,人类各种感觉器官与感觉能力也不断发达,人开始有能力进行愈来愈复杂的活动,完成了一个异常漫长的自然身心的“人化”过程,形成了人类的文化心理结构,其中包括人的审美心理结构。例如,原始民族喜欢红色一类的强烈色调,山顶洞人在他们同伴的尸体旁撒上矿物质的红粉,山顶洞人装饰品的穿孔几乎也都是红色,因为它们都用赤铁矿染过,虽然这是出于某种原始巫术礼仪的需要,但毕竟表明,红色的感性形式中积淀了社会内容,红色引起的感性愉快中积淀了人的想象和理解,或许原始人从红色想到了与他们生命攸关的火,或许想到了温暖的太阳,或许想到了生命之本的鲜血,反映出主体文化心理结构的形式。所以说,生产劳动实践创造了艺术的主体——人,为艺术的产生创造了前提。

劳动说是我国占据很大比重的说法,但其亦是合理性与局限性兼具。**应当承认,虽然物质生产劳动是艺术起源的根本原因,但是,艺术的产生却不能简单地完全归结为劳动。**从劳动到艺术的诞生,曾经经过了巫术礼仪、图腾歌舞等中间阶段,并且是一个相当漫长的历史阶段,最后才诞生了纯粹审美意义上的艺术。对于刚刚脱离动物界的原始人来讲,他们的认识能力十分低下,对许多自然现象都感到十分神秘,不可理解。可怕的大自然使原始人产生了巨大的恐惧心理和敬畏意识,于是,原始自然宗教便应运而生。在原始社会中,原始宗教就是这样与原始文化彼此不分、混沌为一。原始的巫术礼仪、图腾崇拜等,更是与原始艺术彼此融合、难以区分。毫无疑问,从艺术发生学的观点来看,生产劳动显然是艺术起源的根本原因。但是,艺术起源又是一个十分复杂的问题,它很可能是多因的,而并非单因的,是多元的,而不是单一的。**艺术是人类创造的特定精神文化现象,我们应当从多个方面,从更加广泛深入的层面去考察和探究它的根源。**

六、艺术起源的多元复合论

关于艺术起源的问题,除了上面提到的“模仿说”、“游戏说”、“巫术说”、“表现说”,以及“劳动说”等几种具有较大影响的理论外,还有其他许多说法。应当承认,这些说法都从某一个角度或某一个侧面探讨了艺术的产生,有助于揭示艺术起源的奥秘。在艺术诞生的最初阶段,艺术可能本来就是由多种多样的因素促成的,因此,在追溯它得以产生的原因时不能不带有多元论的倾向。至于各门原始艺术形式的出现,更是难以归结为某种单一的原因。

因而,在艺术的起源问题上,出现这样许许多多说法就不奇怪了。

法国结构主义者阿尔都塞,理论研究范围相当广泛,尤其是他将结构主义符号学与精神分析学结合起来,用于研究马克思主义关于经济基础和上层建筑的理论,用于意识形态批评研究,在西方学术界产生了重要影响。阿尔都塞在《矛盾与多元决定》中,认为黑格尔辩证法的结构与马克思主义辩证法的结构之间最大的区别,就在于黑格尔的辩证法是一元论(绝对精神)的,而马克思的辩证法是多元论的。在此基础上,阿尔都塞提出了“多元决定论”,认为任何文化现象的产生,都有多种多样的复杂原因,而不是由一个简单原因造成的。

对于艺术的起源这样复杂的问题来讲,恐怕更不能用单一的原因去解释。在原始社会,原始生产劳动、原始宗教(巫术)、原始艺术(图腾歌舞、原始岩画等)等等,几乎很难区分开来,它们共同组成了原始社会人类的实践活动。**原始人类从事的实践活动,可能既是巫术活动,又是艺术活动,同时也具有生产劳动的性质。**艺术史学家希尔恩就认为,艺术本身就是一种综合性现象,因此,研究艺术的起源必须从社会学、人类学、心理学等多学科相结合的角度采取综合研究方法,才能真正揭示艺术起源的奥秘。在其代表作《艺术的起源》一书中,希尔恩从揭示艺术的非审美因素入手,将艺术的发生与人类最基本的生活冲动联系起来进行考察。他认为,导致艺术产生的最基本的人类生活冲动大体上可以分为六类,即知识传达、记忆保存、恋爱与性欲冲动、劳动、战争、巫术等。在此基础上,希尔恩进一步对艺术的起源进行了心理学研究,并且将心理学研究与社会学、人类学研究结合起来,突出了艺术冲动和艺术表现的社会原因及人类学基础,揭示出艺术从非审美的功利性活动逐渐向审美活动过渡的发展历程。尤其是,“他从原始人类生活的不同侧面研究艺术起源,揭示了艺术起源的多重因素,而不是像有些理论家那样仅仅归之为单一因素。这样的做法尽管会使人感到有多元论或折中论之嫌,然而可能更接近真理。因为正如希尔恩所有力地分析的那样,原始人类的诸种基本生活冲动都与原始艺术是紧密地结合在一起的,那么我们有什么理由怀疑,这诸种生活冲动不是促使艺术产生的基本原因呢?”

因此,原始文化、原始生产劳动、原始宗教、原始艺术就是这样互相融合在一起,延续了相当长的一个历史时期,因此**艺术的起源应当是原始文化、原始劳动、原始宗教、原始艺术的长期融合。**从这种意义上讲,艺术的起源应当是一个相当漫长的历史过程。在这个漫长的历史过程中,原始人类模仿自然的本能(“模仿说”)、表现情感的需要(“表现说”)、游戏的需要(“游戏说”)渗透其中,尤其是对于原始人类来讲更为重要的原始巫术(“巫术说”)与原始生产劳动(“劳动说”),更是在其中发挥了决定性的作用。在这个漫长的历史过程中,人们现在所理解的纯粹意义上的艺术才逐渐独立出来。

综上所述,从艺术起源的多元决定论中,我们可以清楚地看出,艺术的产生经历了一个由实用到审美、以巫术为中介、以劳动为前提的漫长历史发展过程,其中也渗透着人类模仿的需要、表现的冲动和游戏的本能。艺术的产生虽然是多元决定的,但是,“巫术说”与“劳动说”更为重要。从根本上讲,艺术的起源最终应归结为人类的实践活动。事实



上,巫术在原始社会中同样是人类的一种实践活动。对于原始人来说,巫术具有特殊的实用性,他们甚至认为巫术的作用远远大于工具,拥有巨大的威力。原始社会中的这种巫术礼仪活动,同原始人的采集、狩猎等生产活动和社会群体交往活动融合在一起,形成了渗透到物质领域和精神领域各个方面的原始文化。正是在这种原始文化的土壤上,艺术才得以产生和发展起来。





第二章 艺术的发展

一、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**传承与创新**;第二,从艺术的横向联系来看,不同民族艺术之间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**。

(一) 艺术发展的传承性

1. 历史传承性是艺术发展的普遍规律

所谓艺术发展的历史传承性,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传承保留。它揭示了艺术发展历史之间的必然的、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。

艺术发展的历史传承性主要表现在以下三个方面:

(1) 艺术作品思想内容的传承。

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传承。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) 艺术作品形式的传承。

艺术作品的形式对内容具有相对独立性,因而传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传承关系。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传承关系。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传承,“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传承。

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,而是传承以往的艺术种类:美术、音乐、舞蹈、文学、戏剧、电影等等。艺术种类又是发展的,新的艺术种类也不是凭空建立起来的。元代杂剧的创立,就其内容来说,是传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,是传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对戏曲这一艺术种类的形成起到了重要的作用。离开了传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传承的。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。

2. 艺术发展具有历史传承性的原因

(1) 艺术发展的历史传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、资金和环境为新一代所改变,但另一方面,它们也预先规定新一代的生活条件,使它们得到一定的发展和具有特殊的性质。”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传承性。

(2) 艺术发展的历史传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。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传承性。

(3) 艺术发展的历史传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,要表现生活就要传承前代艺术家表现生活的形式和技巧。学习西画就要传承焦点透视、光线明暗、比例对称、色彩关系等等,学习国画就要传承十八描法以及皴、擦、点、染等基本笔墨技法。

3. 传承艺术遗产的原则

传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。”

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。 **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。

要坚持传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”即全盘传承,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。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。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?”

“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“不需要传承的关系”,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。“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。”

4. 艺术传承的条件和类型

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,如何从中选取有用的东西加以传承,并不是一件随意的工作。一般说来,艺术传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传承的可能性。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。徐悲鸿所传承的是传统绘画形式,而对于现代派艺术非但不予传承,反而加以排斥。

艺术传承的条件决定了艺术遗产传承的类型。艺术遗产传承的类型有两种:

第一,同一艺术风格渐进延续中的传承。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,传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,后者传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。

第二,不同艺术风格飞跃断裂的传承。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,不可能产生传承关系;但是,它与肯定阶段的艺术在风格上又具有某些相似性,必然会产生传承关系。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。”

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。中世纪的艺术并不传承古希腊的艺术,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传承中世纪的艺术,“哥特式建筑”被称作粗野的、不文明的艺术。

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。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。

(二) 艺术发展的创新性

1. 创新是艺术发展的必然规律

创新是一切时代、一切民族艺术发展过程的必然规律。

首先,创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。这是艺术创新的客观必然性。

其次,创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,创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创新的必要性。

第四,创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创新的必然性。

2. 艺术发展过程中创新的表现

(1) 从艺术作品来说,创新可以表现为艺术作品内容的创新与艺术作品形式的创新。

艺术内容的创新即创造新的艺术形象、表现新的思想感情,这是艺术作品创新的主导方面。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创新。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《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。

艺术内容的创新必然带来艺术形式的创新,即艺术作品组织结构与艺术语言的创新。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,创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,创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,却送他的学生八个大字:“学我者生,似我者死。”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。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) 从创新的程度来说,创新可以区分为同一艺术风格延续中的创新与不同艺术风格转变中的创新。

在艺术发展过程中,所谓同一艺术风格延续中的创新,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,潘天寿的创新是对八大山人艺术风格某些方面的创新(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创新如齐白石对吴昌硕,张大千对石涛,凡·代克对鲁本斯,安格尔对大卫等等。

所谓不同艺术风格转变中的创新,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传统艺术风格等等。

3. 艺术发展过程中传承与创新的关系

艺术发展过程中传承与创新是辩证的统一,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”是传承,“打出来”是创新。它表现在两个方面:

第一,创新是传承的目的。离开创新的传承是复古主义,只有以创新为目的传承才是科学的批判传承。

第二,传承是创新的基础。离开传承的创新是虚无主义,只有在传承基础上的创新才是成功的创新。

任何时代、任何民族的艺术都是在传承与创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。

(三) 军旅艺术的传承与创新之间的关系

军旅艺术传承与创新之间息息相关。其传承主要有两点:**明确的责任意识、使命担当以及民族精神、我军传统和英雄主义。**军旅艺术主旋律就是真善美、革命英雄主义精神以及能打仗和打胜仗,其从社会价值和艺术特征就决定了其传承方向,同时还要求艺术家关注社会和军队现实生活,将现实主义与浪漫主义相结合,并不断进行艺术创新。孕育红色基因是构建社会主义核心价值观的重要组成部分,**充满主旋律和正能量的意识形态是军旅艺术作品孕育、发扬和传承的核心因素。**

但只有传承的军旅艺术作品是不够的。习主席结合古今中外优秀的文艺作品,指出目前我国文艺创作存在着有数量缺质量、有“高原”缺“高峰”的现象。为何当代中国没有和《红楼梦》、《战争与和平》一样伟大的经典作品?如何突破这种瓶颈?

习近平主席指出:建设一支听党指挥、能打胜仗、作风优良的人民军队,是党在新形势下的强军目标,强军目标的提出,为军队各项工作注入了新的时代内涵和实践要求,明确了新的更高标准和努力方向。军队文艺在我军历史上从来都是军队政治工作不可缺少的组成部分,为完成我党我军在不同阶段的历史任务提供了强大精神动力和文化支持。因此,服从服务于强军目标是新形势下军队文艺的使命职责。当然,这也是军队文艺自身发展的需要。文艺不仅继承传统,更是在反映新时代新事物的创新中求发展。我军正在进行的围绕强军目标的伟大实践,正是新时代新事物新变革。所以,强调军队文艺为强军目标服务,也是繁荣自己发展自己的内在要求。

军旅艺术在创新过程中需要注意以下几点:

1. 着眼强军之魂,军队文艺应在弘扬时代主旋律中追求多样发展。听党指挥是强军目

标的灵魂,它决定着军队建设的政治方向,是我军能打仗、打胜仗的政治保证,是保持人民军队优良作风的关键所在。因此,聚焦强军目标,要求军队文艺始终能够成为举旗铸魂的重要力量。发挥军队文艺举旗铸魂功能,必须弘扬时代主旋律。弘扬时代主旋律,对我军来讲,就是要弘扬爱国主义、集体主义、革命英雄主义的主文艺。

2.扭住强军之要,军队文艺应在为生成和提高战斗力服务中凸现时代特色能打胜仗是实现强军目标之要。强军主要体现在能打胜仗,因此聚焦强军目标,要求军队文艺始终能够紧紧围绕能打仗、打胜仗创新发展。

3.夯实强军之基,军队文艺应在转作风、正风气上彰显文化功能。优良作风的形成需要军人的良好形象来推动,优良作风的形成也需要文艺来导向与引领。

4.契合强军主体,军队文艺应在满足官兵需求中寻求市场效益实现强军目标,广大官兵是主体。官兵是军队战斗力的基础和主体,处于强军实践最前线。因此,聚焦强军目标,要求军队文艺必须调动官兵的积极性、主动性、创造性。文艺是调动官兵积极性、主动性的有效手段。

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。**

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产生影响。”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产生影响,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。

(一)艺术与经济的相互关系

艺术这种社会意识形态同经济基础是最一般的、最普遍的关系。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。原始人类最早的工艺品是打制的石器,人类就用这些石器同自然界进行了生存的斗争。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,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,而从不表现植物。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。但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”。“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。

从根本上来讲,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。总体而言,其关系大致可以反映为以下四点。

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。”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性质。例如,法国的路易十五终生奢靡,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、弗拉戈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、压迫的社会产生了,与此相适应,青铜器上狰狞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。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。”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. 艺术与经济的不平衡性

此内容在第一篇(马克思主义艺术生产理论)已经有过基本论述,在此进一步进行说明。

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,这就是艺术与经济的不平衡性。表现在以下几个方面:

(1)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。

(2)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”,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。列夫·托尔斯泰创作了世界文学中第一流的作品;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。

(3)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”。

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。我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,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,仍然以一定的经济发展为前提,即是战乱时期的魏晋六朝的艺术,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”。

最后,艺术对于经济而言,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。

(二)艺术与政治的相互影响

政治在上层建筑中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。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。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。”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。**如元代倪雲林、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。

从历史总体上讲艺术作品往往带有一定的政治倾向性或一定阶级性,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;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》、德拉克洛瓦的《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;但也还有许多不直接带有明显政治色彩的优秀艺术作品,如、抒情音乐、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。

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”。把艺术发展的根本动力归结

为政治,就否定了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。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。

第二,认为“政治不是艺术发展的任何动力,政治与艺术无关。”“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。

政治与艺术的关系具体说来是相互影响的关系。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。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。

(三)艺术与哲学的相互影响

哲学作为人类理性的最高形式,要对作为人类感性最高形式的艺术产生影响,必然经过美学这一中介。美学作为哲学的一个分支,就是用理性的方法来研究感性认识。从这个意义上来讲,黑格尔更是干脆将美学称之为“艺术哲学”,明确指出美学在艺术与哲学之间的桥梁作用。

当然,美学的范围和对象绝不仅仅限于艺术,美学的研究对象既包括艺术美,又包括自然美和其他一切现实美,以及审美主客体关系和审美意识等更具普遍性的一般规律。尽管美学的范围和对象非常广泛,它包括客观世界的美和人对客观世界的美的反映的全部领域,但作为审美意识的集中表现,艺术毕竟是美学研究的主要对象。古今中外许多著名哲学家,常常也是对艺术发展产生了重大影响的美学家。例如,孔子提出了以“礼”、“乐”为中心的美学思想,并用“兴、观、群、怨”等范畴对诗的特点和功能作了概括,要求做到美与善的统一、文与质的统一等等,对后来整个封建时代的艺术发展产生了极大的影响。庄子的美学与哲学更是浑然一体,追求个体的自由和无限的境界,形成了以自然无为为至上之美的理论基础。综观整个中国美学史,以孔子为代表的儒家美学和以庄子为代表的道家美学,还有后来的禅宗佛学,对古代中国艺术的发展具有极其深远的影响。

1. 哲学对艺术的影响

哲学对艺术的影响,首先表现在对艺术家的影响。艺术家在从事创作活动时,总会自觉或不自觉地受到特定哲学思想的影响,并通过自己的艺术作品表现或流露出来。李白的审美理想,深受庄子美学推崇天然之美的思想影响,他不但大力倡导“自然”、“清真”的风格,赞赏“清水出芙蓉,天然去雕饰”的天然之美,并且自觉地把这种美学境界作为毕生的追求,他那些传诵千古的佳作,往往也是最富于天然之美的诗篇。



哲学对艺术的影响,还表现在出现了一批哲理性的艺术作品。例如奥地利作家卡夫卡的作品,深受存在主义先驱克尔凯郭尔等人的非理性主义哲学思潮的影响,成为影响西方现代主义文学的表现主义、存在主义、荒诞派的代表作品。卡夫卡的小说《变形记》,情节并不复杂,故事讲一个推销员早上醒来后发现自己变成了一只甲壳虫,最后悲惨地死去。这篇小说集中体现出卡夫卡的存在主义哲学观念,主要是孤独感、危机感、“人即非人”等,具有强烈的非理性主义哲理色彩。当然,这篇小说也在客观上揭露了资本主义社会中,人已丧失自我存在的价值,随时都有被这个社会吞噬的危险。

哲学对艺术的影响,更表现在它能起到促进艺术潮流形成的作用。例如,作为现代主义文艺重要流派之一的超现实主义,就是以法国唯心主义哲学家柏格森的直觉主义为理论基础的。文学界出现了布勒东的散文《动物与人》,阿拉贡的散文集《巴黎的农民》等;美术界出现了西班牙画家达利的油画《记忆的永恒》等典型的作品;电影界也出现了西班牙导演布努艾尔拍摄的《一条安达鲁狗》等超现实主义影片。可以说,各种艺术思潮总是与一定的哲学观相联系,具有各自不同的哲学基础。

2. 艺术对哲学的影响

当然,哲学对艺术的影响是相对的,并不是每个艺术家都在自己的作品中表露哲学观点,更不是每个艺术作品都非得具有哲理性。同时,艺术也对哲学产生一定的影响,艺术可以启迪哲学家的思维,艺术作品也可以传播特定的哲学思想。尤其是哲学家对艺术的思考,往往成为其哲学体系的重要组成部分,如黑格尔、叔本华、尼采等均是如此。

(四) 艺术与宗教的相互影响

艺术的起源是一个相当漫长的历史过程,最初的原始艺术与原始文化、原始宗教融合在一起,只是到后来才逐渐独立出来。可见,艺术从产生的那一天起,就与宗教结下了不解之缘。在以后的人类文化历史发展进程中,艺术与宗教也有着极其密切的关系,二者相互影响,在世界各国的艺术史上都可以找出这方面的大量例证来。

许多思想家、美学家们都注意到宗教与艺术之间的紧密联系,并试图从认识论的角度加以解释。黑格尔认为,最接近艺术的领域就是宗教。因为在黑格尔的客观唯心主义体系里,人类认识绝对真理有三种方式:最初级的方式是艺术,它以感性形象显现真理;较高级的方式是宗教,它强调主体的情感和观念;最高级的方式是哲学,它以自由思考将主体与客体、感性与理性统一起来了。英国著名美学家克莱夫·贝尔的《艺术》一书,被不少人看做是现代派艺术理论的柱石,他强调“艺术和宗教是人们摆脱现实环境达到迷狂境界的两个途径。审美的狂喜和宗教的狂热是联合在一起的两个派别。艺术与宗教都是达到同一类心理状态的手段”。

应当承认,艺术与宗教在认识、掌握世界的方式上确实有某些共同之处。感知、想象、联想、情感等诸多心理因素,在艺术与宗教领域中都占有同样重要的地位。审美感情与宗教感情一样,往往都是超脱日常生活的感情,追求精神愉悦而不是物质满足。

当然,艺术与宗教之间的这种密切联系,更重要的原因就是**宗教对艺术的利用**。尤其是

在中世纪的欧洲,宗教具有至高无上的地位,其影响遍及当时社会物质生活与精神文化生活的各个方面,宗教艺术几乎取代了世俗的艺术,直接影响着各种艺术的发展。宗教对艺术的利用,不仅在西方存在,在中国也同样存在,尤其是佛教传入中国后,对中国各门艺术都产生了很大的影响,仅仅从敦煌、云冈、龙门、麦积山这四大石窟,就可以看到佛教对绘画、雕塑、建筑的巨大影响。

1. 宗教影响艺术

宗教对艺术的影响,首先表现在利用各门艺术来宣传宗教,为艺术提供了宗教题材和内容。从世界各民族的文学史来看,最初的源头都可以追溯到由宗教文化背景所产生的神话故事。古希伯来文学对欧洲文学产生过深远的影响,犹太教《圣经》中,包含着亚当夏娃、洪水方舟等许多著名神话传说,具有浓郁的宗教心理和宗教情感。作为欧洲文学开端的古希腊文学,也是源于古希腊神话。从建筑艺术来看,从古埃及的金字塔和古希腊的神庙,到中世纪遍布欧洲的哥特式教堂,从佛教的庙宇到伊斯兰教的清真寺,都可以看到宗教的巨大影响。敦煌、云冈等石窟中大量宗教题材的绘画、雕塑,更是直接以造型艺术的方式,讲述了各种佛经故事,塑造出佛、菩萨、天王、力士等宗教人物形象。

其次,宗教对艺术的影响,还表现在它具有促进艺术发展和阻碍艺术发展两种相反的作用上。由于宗教常常利用艺术来形象地宣传教义,为许多艺术家提供了艺术实践的天地和舞台,在客观上起到了推动艺术发展的实际促进作用。但是,宗教又在一定程度上阻碍着艺术的发展,如中世纪欧洲的教会文学,其基本主题是宣传基督教教义,宣扬“原罪”、禁欲主义和宿命论思想,产生了大量艺术低劣的福音故事、赞美诗、宗教剧等,使这个时期的艺术沦为替宗教服务的“神学婢女”。直到后来的“文艺复兴运动”,鲜明地提出了以人为中心的人文主义思想体系,来反对中世纪以神为中心的封建教会统治,才涌现出达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔等杰出画家,以及意大利但丁的诗歌《神曲》、薄伽丘的小说《十日谈》,法国拉伯雷的小说《巨人传》,西班牙塞万提斯的小《堂·吉珂德》,英国莎士比亚的戏剧等优秀的文学作品,为后来欧洲艺术的发展重新奠定了基础。

2. 艺术影响宗教

艺术影响宗教,首先表现为参与宗教活动。早在艺术诞生的初期,原始的歌舞、表演、绘画、雕刻等,在当时也是一种巫术或宗教活动,远古的图腾歌舞本身就是一种狂热的巫术礼仪活动。这种原始图腾歌舞有如痴如狂的舞蹈,也有狂喊高呼的咒语,还有敲打奏鸣的器乐,更有类似绘画作品的图腾面具,以及带有戏剧性的原始宗教祭祀仪式等,只是到后来,这种图腾歌舞才衍变分化为歌、舞、诗、乐、绘画、戏剧等等。人类进入文明社会以后,艺术仍然参与着宗教活动,从音乐来看,基督教有唱诗班,有多声部的宗教歌曲,有管风琴弹奏的音乐,还有专门的弥撒曲、安魂曲等宗教音乐,用于基督教各种不同的宗教仪式或宗教活动中。

其次,艺术影响宗教还表现在宣扬宗教思想上。例如佛教传入我国后,在唐代产生了“变文”这种宗教宣传的新方式。所谓“变文”,就是以说唱的形式讲述佛教故事,宣传佛教教义。这种方式有散文,有韵文,可说可唱,具有艺术的生动性、通俗性等特点,成为唐代向一

般民众普及佛教教义的重要文艺形式。这些“变文”将大量的佛经故事以通俗易懂的方式向群众进行灌输,在民间广为流传,其作用不可低估。后世的戏剧、曲艺、文学、歌舞中,都可以找到它们的影响和痕迹。

再次,艺术影响宗教更表现在强化宗教氛围上。哥特式教堂,从外现上看,它那高耸的尖塔直刺青天使人敬畏,阴冷的墙面和框架式结构使人震惊。教堂内部狭长窄高的空间,以及一排排瘦长的柱子形成一种腾空而上的动感,使人产生超脱尘世向天国接近的幻觉,再加上教堂内墙壁或玻璃窗上的基督教故事绘画,洪亮的管风琴声、唱诗班的歌声,有力地增强了神秘的宗教情感和宗教色彩,以多种艺术的方式强化了宗教的氛围。

3. 艺术与宗教的区别

尽管艺术与宗教有着密切的联系,宗教对艺术的产生与发展都产生过直接的影响,但是,艺术与宗教二者毕竟有着本质的区别。马克思指出:“宗教里的苦难既是现实的苦难的表现,又是对这种现实的苦难的抗议。宗教是被压迫生灵的叹息,是无情世界的感情。正像它是没有精神的制度的精神一样。宗教是人民的鸦片。”马克思这段经典式的论述,深刻揭示了宗教产生的社会历史根源、阶级根源和认识论根源。从根本上讲,宗教是人的自我意识的丧失,艺术却是对人的自由创造本质的确证;宗教劝人到天国去寻求精神安慰,艺术却鼓励人们热爱并珍惜现实生活;宗教作为鸦片麻痹人的精神,艺术却是培养全面和谐发展个性的必要手段。因此,虽然宗教由于利用艺术而在一定程度上推动了艺术的发展,但从本质上讲,宗教也阻碍、束缚和限制着文艺的发展。

(五) 艺术与道德的相互影响

所谓道德,是指人们在社会生活中形成的关于善与恶、是与非、正义与非正义等等伦理观念和行为习惯的总和,它包括道德意识、道德关系、道德活动内容。道德是社会的道德,它随着人类社会的产生而产生,随着人类社会的发展而变化。道德作为一种社会意识形态,总是建立在特定的经济基础之上。道德作为一种社会文化现象,又与其他精神文化有着紧密的关系,其中尤其同艺术有着特别密切的关系。

艺术与道德的这种特殊关系,甚至成为中外古今艺术理论中的一个争论焦点。许多著名的思想家、美学家、艺术家都对此发表了各自不同的看法,概括起来,主要有这样三种观点:一种观点是把艺术完全当作道德教育的手段,否认艺术与道德的根本区别;另一种观点却截然相反,完全否定艺术与道德的内在联系,认为表现道德内容会损害艺术;第三种观点则承认艺术与道德的紧密关系,认为二者互相影响,具有内在的联系,同时又承认二者的根本区别,用寓教于乐取代道德说教。

道德与艺术的这种紧密联系表现在两个方面:

1. 道德影响艺术

这种影响首先表现在,一定时代和一定社会的伦理道德思想总是要通过艺术作品的主题、题材、情节、人物、思想性、倾向性、内蕴等体现出来。任何艺术,不管是文学、戏剧、电影、电视,还是建筑、绘画、音乐、舞蹈,总是一定时代的社会生活的反映,而社会生活的重

要组成部分就是人们的道德生活,因此,艺术作品常常包含有道德的内容,通过塑造典型形象的手法来反映人们的道德面貌。托尔斯泰著名的“三部曲”《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》、《复活》几乎都深深触及伦理道德问题,尤其是《复活》这部小说更是通过玛丝洛娃的悲惨遭遇和聂赫留朵夫赎罪的行动,着重表现了他们精神和道德的“复活”过程。一些著名的戏剧作品如话剧《玩偶之家》、歌剧《茶花女》、戏曲《秦香莲》等,一些著名的影片如《魂断蓝桥》、《一江春水向东流》等,电视连续剧《渴望》等引起轰动,其重要原因就是它们深深涉及道德内容,反映出不同时代、不同社会、不同人物的道德情感和道德行为。

其次,道德对艺术的影响,尤其表现在艺术家的世界观和道德观对艺术创作有重大的影响。艺术是社会生活在艺术家头脑中反映的产物,因而在描写和表现人们的道德面貌与道德生活时,必然要融入艺术家自己的道德评价和道德判断。换言之,通过艺术作品,我们可以感觉到艺术家本人的道德观。以小仲马的小说《茶花女》为例,小仲马创作这部长篇小说时,正是19世纪法国七月王朝时期,没落的贵族阶级和新兴的资产阶级都疯狂追求花天酒地的享乐生活,面对这世风日下的丑陋现实,小仲马的道德观和创作态度都发生了重大变化。他深深追悔自己早期作品的浅薄无聊,用他自己的话来讲,就是“任何文学,若不把完善道德、理想和有益作为目的,都是病态的、不健全的文学”,探讨社会道德问题便成为他创作《茶花女》的主旨。因此,小仲马在这部作品中,一反当时的世俗道德标准,把同情和赞美都给予了一个出身贫苦、堕入风尘又无力自拔的妓女,也就是作品的女主人公玛格丽特,小仲马以白色的茶花来象征她高尚的情操和美好的心灵。同时,小仲马又在作品中无情地揭露了上流社会道德的虚伪,融入了作家自己鲜明的道德评价。

2. 艺术影响道德

这种影响主要表现在艺术作品对人民群众的道德教育作用上。由于艺术具有生动、感人的形象和特殊的魅力,因此,它对道德观念的评价和道德行为的选择都具有很大的影响。一部优秀的艺术作品,可以提高人们的道德水平和精神境界。奥斯特洛夫斯基的名著《钢铁是怎样炼成的》,曾经激励和鼓舞着千百万人,以生命不息、奋斗不止的顽强精神投入到生活、工作、斗争中去。保尔·柯察金这个人物形象,经历了战场的搏斗、生活的磨难、爱情的挫折、疾病的痛苦等种种考验,以惊人的毅力战胜了这一切困难,他那坚强的个性和勇敢的精神,影响到许多青年人。此外,艺术对道德的影响,还表现在它能够对社会道德意识和道德观念的改变产生一定程度的影响。例如,五四新文化运动的主要内容就是宣传科学与民主,反对旧道德和旧思想,提倡新道德和新思想,反对旧文学,提倡新文学,是一场彻底地反对封建文化的运动。针对当时尊孔读经的逆流,陈独秀、李大钊、鲁迅等发表了大量文章,批驳了以三纲五常为中心的封建礼教,严斥儒家的所谓“仁义道德”是“吃人”的教条。文艺方面,以鲁迅《狂人日记》为代表的一批艺术作品,不但在中国文学发展史上划出了一个崭新的历史阶段,而且对社会道德意识和道德观念的变化,也产生了深刻的影响。

3. 艺术与道德的区别

虽然艺术与道德之间有着密切的联系,但是,作为两种不同的文化现象,它们毕竟有着

本质的区别。从范围来看,艺术不仅可以反映人们的道德关系,而且可以表现人们的政治关系、经济关系、法律关系等等,所以,艺术是从更广泛的范围来反映人们的社会生活。从方式来看,道德是以概念、原则和规范来反映人与人之间的关系,艺术却是以形象来具体地描写、刻画或表现这种关系。从评价标准来看,道德评价和审美评价之间也存在着差异,前者常常以“善”为唯一标准,后者往往以“真善美”的统一为标准。此外,还应当看到,并非一切艺术作品都必须具有道德内容,如风景摄影、花鸟画、器乐曲等,许多都不会涉及道德内容。尤其需要指出的是,对于那些具备道德内容的艺术作品来说,也需要寓教于乐,也就是将道德内容有机地融合在艺术形象之中,使其化善为美,具有审美的教育作用,而不能够干巴巴地道德说教,只有这样,才能真正对欣赏者产生潜移默化的影响。只有真正做到化善为美,才能使艺术作品达到思想性和艺术性的完美统一,具有极大的影响和魅力。

(六) 艺术与科学的关系

从文化学的角度来看,科学技术也是人类社会一种重要的文化现象。各种自然科学理论是精神文化的重要组成部分,同时又可以通过技术的形式直接转化为社会生产力,创造出人类的物质文化。特别是20世纪下半叶以来,随着计算机技术、信息技术、生物技术、宇航技术的迅猛发展,科学技术正在日新月异地改变着人类社会的面貌。尤其是在科学技术飞速发展的当代社会中,科技革命和科技进步深刻改变了人类的生产方式和生活方式,对人类文化产生了巨大的影响,涉及哲学、道德、宗教、艺术等各个领域。

现代艺术学面临的一个重要课题,就是艺术与科学技术的关系。由于现代新技术革命给人类社会带来的深刻影响,已经极大地改变了现代文化的面貌,对于现代艺术的发展也产生了非常复杂的影响,所以,现当代国际上许多著名的美学家、艺术学家,甚至许多享誉世界的著名科学家,都在思索艺术与科技的关系问题。

从总体上讲,艺术与科学二者之间既有联系,又有区别。

从人类文化史来看,艺术与科学之间早有联系。艺术与科学联姻,有着三个辉煌时期。第一个辉煌时期,是在古希腊时期。早在公元前6世纪,古希腊的毕达哥拉斯学派就提出了“美是和谐”的思想,他们把数与和谐的原则当作宇宙间万事万物的根源,提出了“黄金分割”的理论,以及音乐里的数量比例关系,并将这些理论运用到各门类艺术中去。艺术与科学联姻的第二个辉煌时期,是在文艺复兴时期。14世纪到16世纪的欧洲文艺复兴运动自然科学有极大的发展,哥白尼的日心说沉重打击了几千年来上帝创造世界的宗教传说,哥伦布和麦哲伦等人在地理方面的发现,以及伽利略在数学、物理学方面的创造发明,使人们对宇宙有了新的认识,形成了新的世界观和方法论,对艺术也产生了极大的影响。达·芬奇既是大艺术家,又是科学家和工程师,他在解剖学、植物学、光学、力学、工程机械等科学领域都有巨大成就,他把几何学、透视学的原理运用到绘画艺术中。艺术与科学联姻的第三个辉煌时期,是自20世纪下半叶以来,至今仍然方兴未艾的当代社会。现代科学技术对艺术产生了巨大的影响,不但为艺术提供了从未有过的大众传播媒介,而且创造出了新的艺术种类和艺术形式,如电影艺术、电视艺术和计算机多媒体艺术等。人类历史上这三次科学与艺术结合

特别紧密的辉煌时期,同时也是人类文化史的三个辉煌时期——古希腊时期、文艺复兴时期与当代社会,同时还是人类科学技术飞速发展的时期,更是人类艺术繁荣昌盛的时期。从这个角度来看,这三个辉煌时期的出现,就不是偶然的了,而是有着内在的必然规律,因为它们都是科学与艺术飞速发展的时期,也是人类物质文明与精神文明飞速发展的时期。

同时,艺术与科学之间确实又有很大的不同,并且在一定程度上存在着对立的现象。从本质上讲,科学是人类认识客观世界的知识总和;艺术是人类进行审美创造的最高形式。从目的上讲,科学求真,它的任务是揭示事物发展的客观规律;艺术求美,它的任务是满足人们精神文化生活方面的审美需要。从思维方式上讲,科学主要运用抽象思维,强调理性因素;艺术主要运用形象思维,强调情感因素。从具体操作来讲,科学应当客观冷静地对待事物,准确地揭示事物的本来面目;艺术则是一种主观色彩很浓的创造活动,它除了反映生活外还应当评价生活与表现情感。从成果上讲,科学理论应当具有普遍性,放之四海而皆准;艺术作品必须具有独创性,可谓前无古人后无来者。

作为两种不同的文化现象,科学与艺术之间确实存在着根本的区别。特别是15世纪以来近代科学的产生与发展,使数学、力学、天文学、物理学、化学等各部门自然科学有了严格的分类和迅速的进展,促成了社会生产力的巨大进步,同时也带来了负面的影响,形成了孤立的、静止的、形而上学的思维方式和社会分工的日益细密。特别是资本主义生产方式更加剧了这种矛盾,最终导致了席勒所说的人的“感性冲动”与“理性冲动”的分裂与对立。尤其是当代社会中大众文化与大众传媒的复制性,以众多的复制物取代了本应独一无二存在的艺术品,不仅是对于物质的复制,也是对于精神的复制,日复一日地为人们提供着大同小异的流行文化,使人们成为高科技创造出来的大众传媒的奴隶。因此,我们认为,科学与艺术既有联系又有区别,二者之间既有一定程度的对立,又在很大程度上互相促进。

(七) 军旅艺术与时代发展之间的关系

习主席《在文艺工作座谈会上的讲话》强调指出:“每个时代都有每个时代的精神。我曾经讲过,实现中国梦必须走中国道路、弘扬中国精神、凝聚中国力量。”纵观中国的历史,每个时代都有属于自己的精神特质,诸如先秦的旷达飘逸,魏晋的风流洒脱,两汉的正大堂皇,盛唐的雄强庄严等等。这些时代精神特质的形成,无不与该时代的历史境遇有着密切关系,无不与该时代的文艺风范有着紧密的关联。作为中国文艺大河之一脉的军事文艺在自觉融入中国文艺发展主潮的同时,也始终保持着符合自身内在规律的鲜明而特殊的精神特质。

艺术创作最根本的还是要聚焦于人。当代青年军人不仅和李云龙不同,甚至与许三多也有差异。他们并没有苦大仇深,甚至许多是娇生惯养长大的;他们或者是高学历,或者经过商。基层连长的妻子也可能开着红色轿车到营房来接人,指导员的妻子也能够到大城市打工。当我们把新一代军人的军魂放在战争背景、和平环境和市场经济的三维空间中观察锻造时,会发现军魂中蕴藏的许多新特质。我军已经有半个世纪未打大仗了,在和平环境下,官兵思维方式和生活方式已大大区别于以往。如今,社会多元,而军队与社会有着千丝万缕、不可分割的联系,军人不是生活在真空中。“文变染乎世情,兴废系乎时序”。军改中

的一代军人履行的是新的使命,于生活是崭新的,于创作是陌生的。**讲好新时期强军梦的故事,离不开对当下生活“三维空间”的观察和熟悉,离不开把镜头对准新一代青年军人的特质,**

与人民军队的建立相伴而生的军旅文艺,由于以阐释军魂为志向,其价值诉求和审美趣味体现着可贵的文化自觉和文化立场,是传递社会主流价值的重要题材,也是当下文艺由高原向高峰攀登的重要生长点。近年来,一些优秀的重大革命历史题材作品,在将党史、军史的重大事件化为民族记忆、历史记忆的过程中,功不可没;而反映当代军旅生活的现实题材创作,也同步记录着军队变革的步履。

那么,当前军事文艺的时代精神特质又该如何理解和把握呢?伴随着历史进步而不断发展的军事文艺应该以弘扬中国精神,凝聚中国力量为己任,积极回应时代的召唤,聚焦中国梦强军梦的时代主题,惟其如此,才可能最终成为中华民族伟大复兴的精神强音和文化先声。**弘扬中国精神**,意味着军事文艺应当植根于中国文化传统,彰显强健的民族精神,坚持社会主义核心价值观,爱国主义、英雄主义、理想主义是中国军事文艺的精神传统,那么在当下,我们应该更加旗帜鲜明地坚持和发扬这个传统。**回应时代召唤**意味着军事文艺应当敏锐感知改革的时代脉动,融入强军兴军伟大征程,塑造“四有”新一代革命军人形象,进而形成自身鲜明的精神特质;**精神强音和文化先声**,意味着军事文艺应当成为引领时代风尚的先锋,主动回击和反驳庸俗化、泛娱乐化等文艺乱象,以自身经典的艺术魅力和持久的社会影响打动人、感染人、鼓舞人,让爱国主义、英雄主义、理想主义的黄钟大吕之音轰鸣如雷,强势回归,在中国文艺史和精神史上留下浓墨重彩的一笔。

A central graphic featuring a dark grey banner with the text '第三篇' (Part 3) in white. Below the banner is a large white circle containing the text '艺术创作' (Art Creation) in black. The circle is surrounded by various decorative elements: a ruler with a red '1' and '2' on the left, a hand holding a pencil on the bottom right, and several stars and triangles scattered around. The entire graphic is set against a white background with decorative dotted patterns in the corners.

第三篇

艺术创作



第一章 艺术创作主体——艺术家

艺术家是艺术创作的主体,也是艺术创造的首要因素,是专门从事艺术生产的创造者的总称。艺术家应当具备艺术的天赋和艺术的才能,掌握专门的艺术技能和技巧,具有丰富的情感和艺术的修养,能够通过自己的创造性劳动来满足人们特殊的精神需要即审美需要。

一、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。其主体性包括以下两个方面:

1. 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。

2. 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。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。

二、艺术家的社会性

艺术家与社会生活的关系(艺术家的生活经历与艺术创作之间的关系):

1. 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环境、社会制度、民族文化以及社会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无不打下了这些方面的印记。正是**艺术家与他所处的社会生活有着千丝万缕的联系,因而显示出艺术家的个性特征及艺术作品的差异性和不可替代性**。

一方面,**社会生活是艺术创作的源泉和基础**,因而,艺术家对社会生活的观察和体验就显得十分重要。历代艺术家们在这方面都有着许多深切的感受和体会。如唐代画家张璪有一句名言“外师造化,中得心源”,就是强调画家要向大自然学习,这也是对于绘画创作中主客体关系的一个精辟独到的概括。清代绘画大师石涛也有一句名言,叫做“搜尽奇峰打草稿”,石涛本人正是数十年遍游祖国山山水水,把客观的山川景物通过主观的感受和理解熔

铸为独具特色的山水画。对于中外文学家来说,丰富的生活积累更是进行创作活动的基础和源泉。如果曹雪芹幼年不是过着“锦衣纨绔、饴甘饕肥”的贵族公子生活,他在穷愁潦倒的晚年未必能写出《红楼梦》中那些数不清的大小筵席上各种各样的山珍海味,以及名目繁多、花样百出的许多吃法。如果曹家当年不是作为江南显赫一时的“江宁织造”,曾经先后四次在曹家大宅恭迎康熙皇帝圣驾的话,恐怕曹雪芹也不能将“元春省亲”的盛大场面写得那样有声有色、栩栩如生。

艺术家对社会生活的这种观察与感受又分为**直接体验与间接体验**两种情况。所谓直接体验,是指艺术家在生活中亲历的所见、所闻、所感、所遇这些亲身经历往往成为艺术家创作的原料,激发起艺术家的创作欲望,激发起艺术家生动的想象和丰富的情感感。所谓间接体验,是指艺术家从他人的言谈和著作中所吸取的生活经验,这些间接的生活体验常常可以扩大艺术家的视野,拓展艺术家的生活积累,诱发艺术家的创作灵感。例如,托尔斯泰在家乡听到检察官讲述了一个贵族青年对一个青年女仆始乱终弃的故事,激发了他的创作冲动和灵感,经过近十年的艰苦创作,终于完成了长篇小说《复活》。一般来讲在艺术家与社会生活的关系中,**直接体验是基本的,它是艺术创作的基础;间接体验是必要的,它是艺术创作的补充。**

2. 艺术家对社会的影响和推动作用

艺术家的成长离不开他所赖以生长的社会环境,那么他对这个环境也就了解得比较清楚和透彻,因而产生强烈的如何发扬其优点、改进其不足与缺陷以推进社会的进步和发展的愿望。**艺术家选择的是运用审美的形式与影响和推动社会的进步和发展事业,从而提高国民的精神素质,为社会培养进而造就懂得艺术和能够鉴赏美的大众。这就是艺术家的神圣职责。**

另一方面,艺术家本人作为创作主体,总是属于一定的民族和时代,他与社会生活有着千丝万缕的联系。因此,艺术家在进行艺术创作时,不仅需要从社会生活中吸取创作的素材和灵感,而且要对社会生活作出判断和评价,自觉或不自觉地表明自己的倾向和态度,从主观方面也折射和体现出社会生活的影响来。俄国大作家列夫·托尔斯泰对此有着深切的体会。他花了几年的时间来创作和修改名著《安娜·卡列尼娜》。由于托尔斯泰本人深受宗教的影响,崇奉“道德自我完善”,在这本书的初稿里,一开始安娜被写成一个不守妇道、“自甘堕落”的坏女人,作为“有罪的妻子”而应受到上帝的惩罚。但是,严酷的社会现实生活迫使托尔斯泰改变了自己最初的构思。尤其是1861年俄国农奴制改革之后,随着经济上摆脱了封建农奴制,人们的精神也必然要求进一步从封建桎梏下解放出来,安娜追求自由、敢于反抗现存婚姻制度的大胆行为,正是体现出急剧变革时代中现实社会生活的呼声和要求。因此,托翁后来终于把女主人公安娜塑造成一位勇于追求爱情自由和个人幸福的19世纪70年代的俄罗斯妇女形象。

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。

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代代的人民传不绝。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……”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。”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”。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值”等为首要标准的。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,一方面社会生活对艺术家的思想情感和创作风格产生了深刻的影响,并且社会生活作为艺术创作的客体,为艺术家提供了创作的素材和灵感;另一方面,艺术家凭自己的主观努力,影响和推动着社会进步。

三、艺术家的才能和修养

艺术家是艺术创造的主体,也是艺术创造的首要因素。艺术家是审美活动的体验者和实践者,也是审美精神产品的创造者和生产者。他们首先要对现实生活进行体验和感受,唤起艺术情思,再把这种艺术情思通过一定的艺术手段加以表现,从而创造出艺术作品。艺术家是掌握专门的艺术技能与技巧的人,具有良好的修养和突出的审美能力,以及独立的人格和丰富的感情。艺术才能,是指艺术家创造艺术形象的能力,它是先天禀赋和后天训练培养相融合而形成的艺术创造力。艺术家应具备的修养和能力主要有:

1. 敏锐的感知和丰富的感情

艺术家具有敏锐的感知、丰富的感情。由于艺术生产是一种特殊的精神生产,它的突出特点是把艺术家强烈的主观因素渗透到艺术创作之中,并且“物化”为艺术作品和艺术形

象,因此,艺术家在艺术创作中占有核心地位,艺术家的内在精神世界显得尤其重要和突出。艺术家自身的感受、情感、思想、心境、愿望、志趣等因素,对艺术创作活动都有着至关重要的意义。正因为如此,艺术家必须具有超出常人的敏锐感知,异于常人的丰富情感。艺术家应当具有特别敏锐的观察、体验与感觉生活的能力,并且将自己强烈的情感和逼真的想象力融入艺术作品中,才能创作出有血有肉、生动感人的艺术形象。

2.创造性的艺术想象力

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和创造的能力。

艺术家必须具备创造性的想象力。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。”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”。

3.精湛高超的技艺

对于艺术生产来讲,就是要创造出艺术作品或艺术形象,这就要求艺术家应当具有精湛高超的艺术表现的技巧和艺术传达的能力。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。精湛高超的艺术技艺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。”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。

4.丰富的生活阅历和体验

丰富曲折的生活体验是艺术创作的基本材料和前提条件。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、左右逢源的构思和创作出内涵深刻、感人至深的艺术作品。

5.深厚的文化修养与深刻的思想力

艺术工作者应具备的文化素养大致分为三类:一、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一些基础知识。二、姊妹艺术文化。三、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。

深厚的文化修养与深刻的思想力能帮助艺术家从整体上提高创作的境界,文化素养与艺术思想直接影响艺术的表现力。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,则往往体现在艺术思想、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。文化素养与思想力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的洞悉现实、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。

6.对艺术的信仰和献身精神

由于艺术生产是一种自由自觉的精神生产,真正的艺术家绝不把艺术作为谋生或获取名利的手段,而是看作自己毕生的事业和追求,并为之奉献自己的全部心血和生命。司马迁遭受酷刑后发愤著书,写出了将历史的科学性和文学的优美性巧妙结合在一起的巨著《史记》,在中国文学史上产生了相当大的影响,被鲁迅誉之为“史家之绝唱,无韵之《离骚》”。社会责任感和对艺术执着的爱,在艺术创作活动中往往转化成为强烈真挚的感情,成为艺术家进行创作的内在动力,从这种意义上完全可以讲,一切伟大的作品都是艺术家的呕心沥血之作。

7.军旅文艺对于军旅艺术家的特殊要求

习近平总书记要求文艺工作者“要自觉坚守艺术理想,不断提高学养、涵养、修养,加强思想积累、知识储备、文化修养、艺术训练”,这其实说出了艺术家创作出好作品的基本前提。而对于军旅艺术家来说,首先我们是军人,是一名战士,对军队、对社会是有责任、有担当的,不能把自己等同于一般意义上的作家。习总书记曾指出“我国作家艺术家应该成为时代风气的先觉者、先行者、先倡者”,军旅艺术家更是应当把这一要求作为自己的艺术宗旨。军旅艺术家应该更多地为时代抒写、为人民抒怀、为官兵抒情,时刻关注军队的新军事变革和现代化建设。从这个意义上说,保持军人本色、坚守艺术理想,是一种最起码的担当。军旅艺术家的担当,还表现在要具有“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐”的文化情怀,与这个国家和民族休戚与共、荣辱相依。在社会转型期,在金钱至上、物欲横流、空虚浮躁的考验下,假如军旅艺术家只关注个人的感受,放弃或淡化对社会发展、对军队建设的责任,甚至跟风去追逐“市场效益”,其作品就必然矮化,必然不会有大格局、高境界。从这个意义上说,军旅艺术家的社会责任和时代担当,更多来自于自身对崇高理想的追求和革命信念的坚守。

军队文化赋予了军队文艺以独特内涵,军队艺术家、军队文艺工作者是军队战斗力的重要一部分,因此对于艺术家的要求必然是特别的。

- (1)按照军队文艺发展方向进行——“二为”方针(为人民服务、为社会主义服务)
- (2)高尚的理想和情操,对中国特色社会主义的保护有担当;

- (3) 所创军队艺术作品不仅要有娱乐精神,而且意识形态的教育功能,树立主流价值观;
- (4) 要把国家利益放在第一位;
- (5) 在中西文化对抗的竞争中,树立中国军事文艺的一席之地;
- (6) 不仅要注重自身形象的建设,另一方面提升军队文艺“潜移默化”的教育功能。





第二章 艺术创作过程

艺术创作活动是人类特有的一种高级的、复杂的精神活动与实践活动。它是指艺术家在创作欲望的推动下,运用一定的艺术语言和艺术手法技巧通过艺术的加工和创造,将自己的生活体验与思想情感转化为具体、生动可感的艺术形象,将自己的审美意识物态化为艺术作品。

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。所谓“眼中之竹”,就是指艺术家应当观察生活、感受生活,这是艺术创作的准备阶段或酝酿阶段,也就是艺术体验活动。所谓“胸中之竹”,是指艺术家有了艺术体验和创作欲望后,正式开始了在头脑中的艺术创作,形成主客体统一的审美意象,俗话讲就是打腹稿,也就是艺术构思活动。所谓“手中之竹”,是指艺术家通过艺术媒介或艺术语言,将审美意象物态化为可供其他人欣赏的艺术形象,形成艺术作品,也就是艺术传达活动。

但是,必须强调指出的是,这种划分只具有相对的意义,事实上这三者并不能截然分开。在艺术传达过程中,艺术家仍在不断地补充或修正原来的艺术构思;在艺术构思过程中,则已经考虑到艺术传达和艺术表现的问题了。只是为了叙述的方便,我们才分开来进行介绍。

一、艺术体验

艺术体验是指一种活跃的、丰富的、深刻的内心活动,它伴随着强烈的情感、情绪把艺术家长期对于生活的感受、观察和思考,形成艺术创作的基础和前提,乃至萌发不可遏制的创作欲望。

艺术家在观察生活、思考生活、体验生活的过程中,必然有大量的所见、所闻、所知、所感,在脑海里积累,一旦这种体验积累升华到不吐不快的程度,艺术家的创作激情就会像像开闸的洪水一样喷涌而出,一发而不可收。郑板桥画竹,就是由于他平生酷爱竹子,经常注意观察和体验,尤其是在秋天清晨早早起床到园中观看竹子,只见烟光、日影、露气都浮动于竹子的疏枝密叶之间,这种独特的审美体验不禁使画家怦然心动,“胸中勃勃,遂有画意”,“因而磨墨展纸,落墨倏作变相”,使“眼中之竹”和“胸中之竹”变成了“手中之竹”。尽管艺术

家的创作动机多种多样、各不相同,但独特的体验与生活的积累始终是其中的一个重要原因。

艺术体验的几种类型:有意体验、无意体验、直接体验、间接体验。

1.有意体验

有意体验又叫做自觉艺术体验,是指艺术家为了艺术创作而进行的艺术体验。中国古代艺术家特别强调自觉艺术体验,提出“外师造化,中得心源”、“读万卷书、行万里路”等。道家师法自然的哲学思想是中国艺术家的一贯主张。中国诗人、画家特别喜爱旅游,正如李白所说“一生爱入名山游”。这正是自觉艺术体验。据郭若虚在《图画见闻志》中的记载,唐代画家吴道子在裴将军的剑舞中得到了一次深刻的艺术体验,从而完成了一生中最为得意的作品,这是关于有意体验的一个典型例子。

2.无意体验

无意体验是指自发的艺术体验。它是生活中自然积淀下来的心理经验,它的形成是一个长期的过程。童年生活往往构成艺术家自发艺术体验的源泉。许多艺术家并不是为了成为艺术家才去进行艺术体验,而是因为艺术体验太丰富、太深刻了,以至于他不得不用艺术来表达自己的心灵感受。“清初四僧”之一的朱耷,是朱元璋十六子宁献王朱权的后裔,明朝灭亡时他才19岁,不久父亲去世,内心极度忧郁、悲愤,他便假装聋哑、隐姓埋名遁迹空门,潜居山野,以保存自己。后来他开始画画,作品中自然而然就带有他的人生经历。这是关于无意体验的一个典型例子。

3.直接体验

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。

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。”专业艺术家为进行创作常常会进行这样的艺术体验。法国文学大师巴尔扎克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. 间接体验

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。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。

二、艺术构思

艺术构思是在艺术家头脑中形成主客体统一的审美意象。审美意象则是指在对客观世界审美感知与体验的基础上,融会主观的思想、感情、愿望、理想,在艺术家头脑中经过艺术创造形成的意象。这种主客体统一的审美意象,一旦经过艺术媒介或艺术语言等物质手段传达出来,就成为艺术作品的艺术形象。因此,艺术构思阶段的主要任务,就是形成或产生这种审美意象。想象和情感是艺术构思活动中最重要的心理因素。

1. 想象与情感

黑格尔十分重视想象在艺术创作中的作用,他甚至认为“真正的创造就是艺术想象的活动”,因为“艺术不仅可以利用自然界丰富多彩的形形色色,而且还可以用创造的想象自己去另外创造无穷无尽的形象”。所以,黑格尔强调指出:“最杰出的艺术本领就是想象。”高尔基更是从艺术思维和形象思维的高度来说明想象在艺术创造中的作用,认为想象是一种高度自由的思想活动,正是想象使艺术家具有了自由创造的思维能力。

想象在艺术构思活动中之所以具有这样重要的地位和作用,是因为**想象具有在原来生活的基础上创造新形象的能力**。心理学家认为:“所谓想象,就是我们的大脑两半球在条件刺激物的影响之下,以我们从知觉所得来而且在记忆中所保存的回忆的表象的材料,通过分析与综合的加工作用,创造出来未曾知觉过的甚或是未曾存在过的事物的形象的过程。”正

是由于想象具有这种创造的能力,使它在**艺术创作构思活动中占有核心的地位**。艺术家们可以凭借想象创造出源于生活并高于生活的艺术世界,创造出艺术家未曾亲身经历过的事件和未曾亲身接触过的人物。

在艺术构思活动中,除了想象以外,情感也是一个十分重要的心理因素,贯穿于艺术创作的始终。如果说想象是艺术构思的核心,那么**情感就是艺术构思的动力**。在艺术构思活动中,尽管有感知、理解、联想、想象等多种心理因素,但它们都是在情感的渗透和影响下发挥作用的,只有在艺术家炽烈情感的浇灌下,才能形成审美意象,完成艺术构思。中外艺术家们非常重视情感在艺术创作中的作用,著名匈牙利音乐家李斯特认为:音乐之所以被人称为最崇高的艺术,“那主要是因为音乐是不假任何外力,直接沁人心脾的最纯的感情的火焰,它是从口吸入的空气,它是生命的血管中流动着的血液”。在古代的诗论、画论、文论、赋论、戏曲论中有大量的论述,说明所有这些艺术种类或艺术体裁,在创作构思活动中,都离不开艺术家真挚浓烈的情感。一旦艺术家融入了主观情感,客观景物也会放射出生命的光彩。

2. 审美意象的形成

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,对生活活素材进行概括、提炼、加工、虚构,在头脑中孕育成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**。

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。

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。

第二阶段的主要特征是: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“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。

三、艺术传达

艺术传达活动是艺术家借助一定的物质材料和艺术语言,运用艺术技巧和艺术手法,将自己在艺术构思活动中形成的审美意象物态化,成为可供其他人欣赏的艺术作品和艺术形象。

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“胸中之竹”,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。

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。

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”。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。”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。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。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。

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,力求创新的艺术学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。

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,选择恰当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耐人寻味的典型形象或至臻意境。

总结:

其实,对于所有的艺术门类来讲,艺术创作活动中,体验、构思与传达都是**互相依存、彼此渗透的**,艺术创作既有精神活动性质,又有实践活动性质,既有内心的体验与构思,又有外部的传达和表现,通过这么一种高级复杂的艺术创造活动,将艺术家的审美意识物态化为艺术作品和艺术形象。



第三章 艺术创作心理

一、形象思维、抽象思维与灵感思维

关于**形象思维**，文艺界和学术界至今仍有各种不同的看法。我们认为形象思维是人类能动地认识和反映世界的基本形式之一，也是艺术创作的主要思维方式。形象思维则是运用一定的形象来感知、把握和认识事物，也就是**通过具体、感性的形象来达到对事物本质规律认识的一种思维形式**。

形象思维有许多特点，但基本的有这么三条：第一，形象思维过程始终不能离开感性形象。如同抽象思维始终离不开概念一样，形象思维的特点是自始至终离不开具体可感的形象，总是运用形象来进行思维。第二，形象思维过程不依靠逻辑推理，而是始终依靠想象、情感等多种心理功能。尤其是想象和联想成为形象思维的主要活动方式，情感对形象思维也具有特殊的作用。第三，形象思维具有整体性的特点。如果说抽象思维侧重于分析那么形象思维更侧重于综合。形形象思维更加强调从整体上去把握事物，通过事物的整体形象来把握其内在的本质和规律。

所谓**抽象思维**，就是指**运用概念来进行判断、推理和论证的一种思维形式**。抽象思维主要应用于社会科学、自然科学等领域，侧重于理论与逻辑推理。但是，如同科学研究中抽象思维常有形象思维伴随一样，在艺术创作与欣赏中**形象思维也常有抽象思维的伴随**。在艺术构思与创造的过程中，诸如作品体裁的选择、主题的提炼、结构的安排、人物性格的设计、表现手法的选择等等，或多或少都离不开抽象思维活动。画家安格尔认为：“艺术的生命就是深刻的思维和崇高的激情。”可见，在绘画这样的造型艺术中，也不能完全脱离抽象思维。有的诗歌以生动形象的语言，体现出寓意深邃、耐人寻味的深刻哲理，如苏轼的“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，王安石的“不畏浮云遮望眼，只缘身在最高层”等等。特别是由于近现代科学技术的极大发展，抽象思维日益渗透进艺术领域，扩大了艺术表现的手法和天地。20世纪上半叶出现的抽象主义画派，大大发展了西方绘画中的抽象化倾向，今天欧美各国画廊到处可见这种抽象派绘画作品。当然，必须强调指出的是，抽象思维在艺术活动中，必须服从于形象思维的规律，有机融合在形象思维之中。

所谓**灵感思维**，是指在创造活动中，人的大脑皮层高度兴奋时的一种特殊的心理状态和思维形式，它是在一定的抽象思维或形象思维的基础上，突如其来地产生出新概念或新意象

的顿悟式思维形式。在科学、艺术等创造性活动中,都客观存在着这种灵感思维。

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。

事实上,早在古希腊时期,人们就注意到灵感的存在。古希腊哲学家德谟克利特就说过:“一位诗人以热情并在神圣的灵感之下所作成的切诗句,当然是美的。”中外美学家、艺术家们对灵感也有大量的论述,但常常是在肯定灵感作用的同时,又给灵感蒙上了一层神秘的色彩。其实,现代生理学、心理学和思维科学的发展,正在逐步揭开灵感的奥秘。作为一种特殊的精神现象,灵感并不是什么神的恩赐,而是**创造性活动中种特殊的心理状态或思维形式**。在艺术创作中,任何灵感的产生都离不开艺术家的冥思苦想、长期寻觅、艰辛探索,犹如人们常讲的“踏破铁鞋无觅处,得来全不费功夫”,其实,这种茅塞顿开、突然触发的灵感,好像是不期而遇、突然涌现的,实际上已经有“踏破铁鞋”的艰苦寻觅过程作为基础和前提。柴可夫斯基指出:“灵感是这样一位客人,他不爱拜访懒惰者。”黑格尔更是用形象的语言生动地阐述了这个道理:“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。”

波兰著名钢琴家肖邦创作最著名的《c小调练习曲》(《革命练习曲》)时,他正在赴西欧的途中,难以遏止的创作灵感使他不顾旅途劳顿仅花几天时间就完成了这首著名的练习曲。事实上,肖邦早在1830年11月在国外听到华沙爆发革命起义的消息后,心情非常激动,创作冲动就开始时时撩扰着他的心灵,而一年后在赴西欧途中听到华沙革命失败的消息,巨大的悲痛激发了他的创作灵感,这首钢琴曲正是他内心情感的总爆发。显然,灵感并非神秘莫测,它是艺术家长期精心构思、艰苦寻觅的精神能量在一瞬间的突然爆发,它与无意识或潜意识也有一定关系,我们将在下一个问题中涉及。

总之,在艺术创作活动中,形象思维与抽象思维、灵感思维构成了十分复杂的辩证关系,它们彼此渗透、相互影响,共同构成了艺术思维。**艺术思维中,形象思维是主体,但抽象思维和灵感思维也在积极发挥作用。**

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。**



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。动物就达不到这样的高水平。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。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、无意识以及艺术直觉、即兴等都是不可能产生和出现的。

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。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许多无意识的例证,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。

我们认为,在普通心理学的意义上,无意识是相对于意识而言的。在艺术创作中,这种无意识与灵感、直觉等有着密切的联系。无意识其实也是人的一种心理活动,它是人脑一种特殊的反映形式。古今中外,常有科学家和艺术家在“梦”或“醉”的状态下获得灵感。俄国化学家门捷列夫在研究化学元素周期表时,很长一段时期总得不到合理的排列,却意外地在梦中见到了这张周期表,各种元素都已排列在正确的位置上;德国有机化学家库克虽冥思苦想,仍无法揭示苯的化学结构式,后来忽然在梦中看见一条蛇咬住自己的尾巴,于是悟出六碳环的化学结构式。有的科学家在梦中获得了科学成果,有的诗人在梦中获得了佳句,有的音乐家在梦中捕捉到旋律,有的画家在梦中见到了人物的形象,这样的例子不胜枚举。此外,有的艺术家在酒醉时进入艺术创作的银佳瞬间。“李白斗酒诗百篇”,“张旭三杯草圣传,脱帽露顶王公前,挥毫落笔如云烟”,生动地体现了诗人李白和书法家张旭酒后思如泉涌、不能自己的创作冲动。显然,“梦”和“醉”的状态,都是意识活动减弱或停止、无意识活动大大增强的时期,在这个特殊的时期里,原来长期积累的素材和资料在违反常规的方式下相互碰撞,迸发出意想不到的灵感的火花。而这种灵感火花在完全清醒的正常状态下却无法得到。中外艺术史上这些事例说明,不自觉的无意识思维活动,常常成为艺术创造灵感和直觉的源泉。

从总体上看,艺术创作无疑是艺术家有目的、有意识的创作活动,意识在艺术创作中起着主要和支配的作用。然而,在艺术创作中又确实存在着一些无意识或下意识的活动,这种无意识或下意识常常成为激发顿悟、灵感的契机。事实上,无意识或下意识并不神秘,它也是人的一种正常心理活动。意识与无意识之间构成了一种辩证的关系。为什么有时在“梦”和“醉”的情况下,艺术家能突然获得创作灵感呢?这是因为在这种情况下,艺术家的大脑皮

层暂时从紧张的创作状态中得到放松,在无意识或下意识的状态下,突破了常规思维的局限和束缚,以异于平时的方式冲破了原来的框架,获得了创造性的飞跃,顿悟或灵感不期而至。事实上,正如我们前面讲到的,这种灵感并不是从天上掉下来的,也不是神的赐予,而是艺术家长期艰苦的艺术构思过程的瞬间爆发。显然,在**无意识中渗透着意识,在感性中交织着理性,在灵感中凝聚着艺术家孜孜不倦的追求和长期的潜心苦思。**

艺术创作心理异常复杂,其中存在着多种心理因素的活动,蕴藏着极其奥妙的心理现象和心理规律。随着现代科学技术与人类文化的发展,最终会揭示出艺术创作心理的奥秘来。





第四章 艺术风格、艺术流派、艺术思潮

中外艺术史上凡是杰出的艺术家都有自己鲜明独特的风格。这种风格体现在这一位艺术家的全部创作之中,体现在他的作品的内容与形式等各方面。例如,同为唐代大诗人,李白诗风雄奇豪放,具有强烈的浪漫主义色彩,杜甫诗风沉郁圆熟,把现实主义传统推向一个新的阶段。又如,同是德国音乐家,巴赫的风格与贝多芬的风格截然不同;同是意大利文艺复兴时期的著名画家,拉斐尔的画风与达·芬奇的画风的区别可以说是一目了然。

同时,中外艺术史上的某一个历史时期里,一批思想倾向、艺术倾向和创作风格相近或相似的艺术师们,又会形成一定的艺术流派。如如美术中的巡回展览画派、印象主义画派、野兽主义画派等,音乐中的柏林乐派、威尼斯乐派、意大利乐派等。

除了艺术风格与艺术流派外,在中外艺术史上一定的历史阶段,以几个或多个艺术流派为核心,涉及多个艺术门类,在当时的社会思潮和哲学思潮的影响下,会形成具有相似或相近的艺术思想与创作倾向的艺术潮流。应当指出,在多数情况下,艺术流派往往是指某一个艺术门类中的派别,而艺术思潮则往往包括多个艺术门类中的许多艺术流派。最明显的例子就是西方现代主义艺术思潮,涵盖了文学、戏剧、美术、音乐、舞蹈、建筑、电影等在内的多个艺术门类,并且具有为数众多、名称各异的艺术流派。正是由于艺术天地中有着这样许许多多的艺术风格、艺术流派和艺术思潮,才使得艺术殿堂如此多姿多彩、百花争艳。艺术风格促进和推动了定艺术流派的形成,艺术流派又反过来扩大和发展了这种艺术风格的影响。者相互促进,相互推动,共同促成了艺术创作的繁荣发展。艺术思潮则是定历史时期的社会思潮和哲学思潮引起的文艺领域的变革所形成的具有相近创作倾向的群体性艺术潮流。因此,我们在讨论艺术创作时,不能不涉及艺术风格、艺术流派和艺术思潮的问题。

一、艺术风格

如果用一句话来简单概括,艺术风格就是指艺术家的创作在总体上表现出来的独特的创作个性与鲜明的艺术特色。事实上,艺术风格是非常复杂的,它既与艺术家主观方面的特点有关,也与题材的客观方面的特点分不开,它涉及艺术作品内容与形式的各个层面,从艺术作品的整体上呈现出来。正因为如此,对于艺术风格历来有多种理解和区分的方法。

1. 艺术风格的多样性

艺术风格最鲜明的一个特点,就是它的多样性。任何一个艺术门类,我们都可以从中发

现多种多样的艺术风格;任何一位出色的艺术家,我们都可以发现他与众不同、具有个性的艺术风格。艺术风格多样性的形成,主要来自以下几个方面:

第一,艺术风格的多样性,首先来自艺术家独特的创作个性。艺术生产作为一种特殊的精神生产,必然要在艺术作品上留下艺术家个人的印记。艺术家作为艺术生产的创作主体,他的性格、气质、禀赋、才能、心理等各方面的种种特点,都很自然地会投射和熔铸到他所创作的艺术作品之中,即通过创造性劳动使主体对象化到精神产品之中。中国古代文论常讲“文如其人”,画论讲“画如其人”,法国文艺理论家布封讲“风格即人”,实质上都是强调艺术风格体现出艺术家的精神特性。艺术心理学的研究证明,艺术家独特的性格、气质等内在个性心理特征,确实对创作风格产生了很大的影响。

第二,艺术风格的形成更离不开艺术家独特的人生道路、生活环境、阅历修养和艺术追求。正因为如此,艺术家在创作过程中,从题材的选择到主题的提炼,从艺术结构到艺术语言,都体现出鲜明的创作个性。也正因为如此,艺术家从艺术体验到艺术构思,直到艺术传达和表现,始终具有自己独特的审美体验、构思方式和表现角度,从而形成自己的艺术风格。法国后印象派画家的代表人物高更,如果不是因为厌倦了上流社会的生活,毅然放弃职业和家庭来到南太平洋的热带岛屿上,亲身体验和经历了原始社会的生活与带有神秘色彩的风土人情,就不可能创造出这种富有原始情趣的绘画风格来。所以说,艺术风格的形成,有艺术家个人的性格、气质等内在心理特征和独特的人生道路、生活阅历等主观方面的原因,但是,从根本上来讲,艺术家的创作个性又不能不受到他所在的社会环境的制约。由于艺术家总是处在一定的时代、民族文化、地域之中,使得艺术家的创作总是在个体性中体现出社会性,在主观性中体现出客观性。因此我们说,艺术风格是艺术家在创作中表现出来的独特的创作个性,它来源于艺术家主观方面的独特性,同时又凝聚着文化特色、时代精神、民族特性等多方面的客观社会因素。

第三,艺术风格的多样性,还来自审美需求的多样化。由于欣赏主体存在着不同的社会层次、文化层次、年龄层次,属于不同的民族、不同的地区造成审美需要的千差万别,反过来刺激和推动着不同艺术风格的形成。对于音乐爱好者来说,有的喜欢贝多芬的气势磅礴的《英雄交响曲》,有的喜欢勃拉姆斯的安谧恬静的田园风俗画式的作品《第二交响曲》。对于美术爱好者来讲,有的喜欢欣赏野兽派画家马蒂斯色彩狂野、笔触飞扬、形态奇特的作品,有的喜欢欣赏后印象派画家凡·高色彩明快、富于运动感的作品。这些不同的艺术欣赏需求,促成了艺术生产中绚烂多彩的艺术风格。

2. 艺术风格的民族特色

艺术风格的另一个重要特征,就是它常常具有鲜明的民族特色和时代特色。中外艺术史上,我们可以看到,每个民族的艺术总是具有某些共同的特征,形成艺术的民族风格;每个时代的艺术也常常具有某些相似之处,形成艺术的时代风格。从某种意义上讲,这种民族风格或时代风格,体现出艺术风格的一致性,它与艺术风格的多样性一道,共同形成了辩证统一的关系,使艺术风格既有多样性,又有一致性。艺术风格的多样性与一致性,往往互相联



系、互相渗透,呈现出十分复杂的状况,需要我们认真区别。艺术风格的民族特色,是由本民族的地理环境、社会状况、文化传统、风俗习惯等多种因素决定的,体现出本民族的审美理想和审美需要,但归根结底还是根源于本民族的社会生活与经济基础。19世纪法国著名艺术史学家丹纳在《艺术哲学》一书中认为,种族、环境、时代这三个原则决定着艺术的发展。比如尽管同样是文艺复兴时期的艺术,意大利绘画与德国绘画的风格就存在着明显的区别,这是由于种族与环境不同所造成的。意大利画家的作品都在不同程度上体现出当时地中海沿岸繁华富裕的世俗气氛与色彩绚丽的自然风光,以及艺术家对生活、对自然的热爱,宗教的题材也富有生活的气息,用诗意的笔触和流畅的线条来表现人体美。而同时期德国画家的作品仿佛都蕴含着深刻的哲理,在作品中流露出“深刻的宗教情绪”。

从美学的角度来看,艺术的民族风格又离不开民族的文化心理结构。民族风格的形成,离不开各个民族独特的文化心理结构,它以一种“集体无意识”(荣格语)的方式积淀下来,并且世代承传、延续下去。宗白华先生在《论中西画法的渊源与基础》一文中,详细分析了中国画与西洋画之间的区别。他指出,中西绘画的根本区别就是二者来源于各自不同的文化基础。事实上,从中西的建筑、文学、戏剧、音乐等各个门类的比较中,也同样可以得出这一结论来。同样是园林艺术,中国传统园林与阿拉伯式园林迥然不同;同样是皇宫,北京的故宫同法国爱丽舍宫的区别,简直可以说一目了然。从总体上讲,艺术的民族风格就是要体现出民族的精神、性格和气质,体现出民族的文化、风俗和习惯,体现出民族的审美理想和美学传统。

3. 艺术风格的时代特色

艺术风格的时代特色,是指同一时代的艺术作品常常具有某些共同的特征,体现出这个时代占主导地位的审美理想和审美追求。仅仅从实用艺术中的青铜器来看,就可以看出不同时代具有不同的艺术特色。商周时代,是我国奴隶社会的鼎盛时期,青铜艺术也随之达到了极盛的阶段,尤其是商代晚期和西周早期的青铜器,一般体积庞大厚重,尤其流行一种“饕餮”兽面纹,显示出一种神秘的威力,一种狰狞的美,它带有明显的奴隶社会的印记,象征着奴隶主阶级统治的权威和秩序。到了春秋战国时期,奴隶制度逐渐瓦解,诸侯争霸,王室衰微,呈现“礼崩乐坏”的局面,这个时期的青铜器已经不再为王室所垄断和专用,相当一部分青铜器转为日常生活器皿,器壁变薄,器物变轻,特别讲究器用、造型、纹饰的统一,并且出现了狩猎、采桑、宴乐、攻占等生活气息浓郁的纹饰图案。

正是由于艺术风格既有多样性,又有民族特色和时代特色,使得中外艺术的宝库琳琅满目,目不暇接,奇葩异卉随处可见,多种多样,异彩纷呈。

二、艺术流派

一般来讲,艺术风格体现出艺术家的创作个性,艺术流派则体现出风格相似或相近的艺术家们的共性。

艺术流派,是指在中外艺术发展的一定历史时期里,由一批思想倾向、美学主张、创作方

法和表现风格方面相似或相近的艺术家所形成的艺术派别。这些艺术派别的形成有时是自觉的,有一定的组织形式或共同宣言;有时是不自觉的,仅仅因为创作风格类型的相近而组合在一起。这些艺术派别有的局限于一种艺术门类或体裁,有的则包括不同艺术门类或体裁的艺术家。

艺术流派的形成非常复杂,有着各种各样的情况。概括起来讲,大致有以下三种类型:

1.一批具有相同艺术主张的艺术家们,自觉结合而形成的艺术流派。他们或者有一定的组织和名称,或者有共同的艺术宣言,甚至与其他艺术流派展开论争,以宣传自己的艺术主张。例如,20世纪西方现代主义文艺流派之一的达达主义,就是法籍罗马尼亚诗人查拉和其他几个年轻诗人与艺术家于1916年在瑞士苏黎世形成的。在一次聚会中,他们随便把刺刀尖戳到法语辞典中的“Dada”一词,便把它作为他们的艺术社团的名称。这个词的原意是“玩具小马”,而他们正是要取一个无意义的名字,表明他们同一切历史的、现实的、文学的、政治上的事物绝对不调和的立场。这也是第一次世界大战在知识分子中所引起的变态精神的反应。达达主义的影响主要是在诗歌、绘画等领域。这种自觉形成的艺术流派,还有我国现代文学史上的创造社、新月派、文学研究会,西方艺术流派中的超现实主义、未来主义、意象主义、表现主义等。

2.由一批艺术风格相近或相似的艺术家们,不自觉而形成的艺术流派。这些艺术派别一般没有固定的组织或纲领,也没有共同的艺术宣言。这些艺术流派的形成也有多种多样的原因。有的是由于某一地区集中了一批艺术风格相近似的艺术家,因而自然而然地形成了某一艺术流派。例如,美术上的威尼斯画派,就是由于16世纪意大利威尼斯岛上,集中了贝里尼父子、提香、乔尔乔涅等一批著名画家,崇尚人文主义美学思想,推崇色彩鲜明形象丰满的艺术风格而得名。又如盛唐边塞诗派,就是因为当时边塞战事不断,诗人们纷纷走向战场,把亲身体验到的战争场面、塞外风光、边疆生活,以及征人怨妇的离情别恨,发之于诗歌,于是,逐渐形成了以岑参、高适为代表的盛唐边塞诗派。总之,这些艺术流派都没有明确的组织和宣言,而是由于种种原因,不自觉地结合而形成的。

3.艺术家们本身并没有形成流派的计划或意愿,甚至自己并没意识到属于某一流派,只是由于艺术风格的相似或相近,被后世人们在艺术鉴赏或艺术批评中,将其归纳为特定的流派。例如,中国文学史上著名的“建安文学”,当时并没有形成明确或固定的艺术流派,只是由于汉末魏初时期特殊的社会历史环境,以曹氏父子和建安七子为代表的一批文学家,以慷慨悲壮的情感和刚健明快的语言,写出了一大批以“风骨”著称的文学作品,使这一时期文坛呈现出十分兴盛的局面,成为我国文学发展史上最光辉的时期之一,对后世产生了巨大的影响,初唐诗人陈子昂力矫六朝柔靡文风时,标举“汉魏风骨”,因此,后世才把汉末魏初时期以曹氏父子和建安七子为代表的文学流派称之为“建安文学”。

除了以上三种类型外,艺术流派的形成还存在着其他一些情况。尤其需要指出的是,艺术流派的出现常常与一定的社会历史条件相联系。例如19世纪60年代俄国的“巡回展览画派”,就是由于在当时俄国民主运动高潮的冲击下,列宾、苏里柯夫、列维坦等一批画家创



作出大量优秀的美术作品,揭露残酷的农奴制度,反映俄罗斯人民深重的苦难,成为世界美术史上的著名流派。

三、艺术思潮

艺术思潮,是指在一定社会历史条件下,特别是在一定的社会思潮和哲学思潮的影响下,艺术领域所发生的具有广泛影响的思想潮流和创作倾向。

艺术思潮与艺术风格、艺术流派之间有着密切的关系,但又存在着明显的区别。一般来讲,艺术风格是创作主体独特个性的表现,艺术流派则是风格相近或相似的创作主体的群体化,而艺术思潮却是倡导某种文艺思想的几个或多个艺术流派所形成的一种艺术潮流。简言之,艺术风格、艺术流派和艺术思潮,分别针对个体、群体,以及在一定历史时期内具有相当规模的较大群体而言。中外艺术史上,某种艺术流派可能发展成为一种艺术思潮,而每个艺术思潮却可能包容许多艺术流派和不同的创作方法。艺术流派往往是指某一个艺术门类中的派别,艺术思潮却常常包容各个艺术门类中的多个艺术流派。艺术思潮侧重于从社会历史的角度来把握某种创作思想或创作主张,艺术流派侧重于从艺术史的角度来区分各种具有不同特点的艺术派别。所以,它们之间既有联系,又有差别。中外艺术史上,曾经出现过不少艺术思潮,突出地反映了某一特定时代的社会思潮和审美理想,对各门艺术都程度不同地产生了重大影响。仅仅从 17 世纪以来,在艺术史上产生过重大影响的艺术思潮,就有古典主义、浪漫主义、现实主义、自然主义、西方现代主义思潮,以及 20 世纪后半叶开始出现的后现代主义等等。

在西方现代主义艺术思潮中,包括了众多的艺术流派和创作主张,如存在主义文学、荒诞派戏剧、意识流小说、野兽派绘画、新浪潮电影等等。西方现代主义就是这样许许多多西方艺术流派的总称,形式多种多样,方法五花八门。





第一章 艺术作品的层次

艺术作品是指艺术生产的成果或产品,它是艺术家运用一定的物质媒介和艺术语言,通过艺术构思和艺术创作,将头脑中形成的主客体统一的审美意象物态化,创造出来的审美鉴赏的对象。

在整个艺术生产活动中,艺术作品处于中心的地位与中心的环节。一方面,它是艺术家创造性劳动的产物,是艺术生产的产品,另一方面,它又是欣赏者完成艺术鉴赏的基础和起点,是艺术鉴赏的对象。因此,我们有必要对艺术作品本身进行认真的分析研究。

一般艺术理论在谈到艺术作品时,常常只把它看做是内容与形式的统一。实际上,艺术作品作为艺术生产的产品,具有更加复杂丰富的内涵。从艺术作品的构成来看,它既是**内容与形式的统一,又是感性与理性的统一,还是再现与表现的统一**。从艺术作品的结构来看,任何艺术作品都**既是一个有机的整体,又可以划分为不同的层次**。

歌德曾经讲过:“艺术要通过一个完整体向世界说话。”我们在欣赏任何一件艺术作品时,都是把它当作一个完美的整体来进行欣赏的。但是,当我们对艺术作品进行剖析和研究时,我们又会发现,一部小说、一首乐曲、一幅绘画、一部电影等等,几乎都可以被看做是由三个层次组合而成的。第一层是艺术语言,它是作品外在的形式结构,是由文字、声音、线条、色彩、画面等所构成的层次。第二层是艺术形象,它是作品内在的结构,是艺术家的审美意象的物态化,不同的艺术作品可以分别具有视觉形象、听觉形象、综合形象、文学形象等。第三层是艺术意蕴,优秀的艺术作品往往具有巨大的普遍性和深刻的思想性,具有象征和寓意、哲理或诗情,这种深藏在艺术作品中的意蕴,常常需要鉴赏者仔细品味才能领会到。我们在欣赏一件艺术作品时,经常是既欣赏它完美的艺术语言,又欣赏它动人的艺术形象,还欣赏它深刻的艺术意蕴。

一、艺术语言

语言是人类最重要的交际工具,是人们在相互交流中表达思想感情的手段。为了表达人们内心的思想情感,人类把语言作为工具,不但创造出了口头语言和文字语言,还创造出了一种特殊的语言——艺术语言。

所谓艺术语言,是指任何一门艺术都有自己独特的表现方式和手段,运用独特的物质媒介来进行艺术创作,从而使得这门艺术具有自己独具的美学特性和艺术特征。这种独特的

表现方式或表现手段,就叫做艺术语言。

各门艺术都有自己独特的艺术语言,例如,绘画语言包括线条、色彩、构图等,音乐语言包括旋律、和声、节奏等,电影语言包括画面、声音、蒙太奇等。这些艺术语言,不但是创造艺术形象的表现手段,并且本身就具有审美价值。人们在艺术鉴赏活动中,不但欣赏它们所创造出来的艺术形象,同时也在欣赏经过精心构思、富有创造性的艺术语言。例如,当我们在欣赏法国 19 世纪著名印象派画家莫奈的代表作品《青蛙塘》的时候,首先注意到的就是它与众不同的线条、色彩和构图。在这幅典型的印象派风格绘画作品中,莫奈特意使用了富有节奏感的笔触来表现水面上的光的波纹,这种笔触所表现出来的光的波动,突出地给人以波光闪耀的感觉。此外,这幅作品在构图上也很有特点,画家把水中的游艇精心设计成一种放射的形状,加上一座小桥向画面外延伸的线条,使人感觉到画面虽小,但这个水上游乐园的面积似乎很宽广。正是这种独特的线条、色彩和构图,正是这种精心构思、具有独创性的艺术语言,使这幅作品成为世界名画之一。可见,艺术作品首先诉诸于欣赏者感官的就是**线条、色彩、构图、声音、画面、文字等艺术语言**,它们是人们感受艺术美的直接对象,从这个意义上讲,艺术语言本身也具有独立的审美意义。当然,**艺术语言更重要的作用还是创造艺术形象**。正是艺术语言,使艺术家头脑中的审美意象物态化为艺术形象。艺术语言的运用,对创造艺术形象起着直接的作用。拿电影语言来说吧,电影镜头画面是电影语言的基本元素,不同的镜头画面可以创造出不同的艺术形象。特写镜头,是用来突出或强调人物和事物的细部的,如一双眼睛、一支枪口等,影片《人到中年》里就有许多陆文婷目睹的特写镜头,用来表现人物复杂的内心活动。近景,仿佛是一种肖像描写,用来表现人物的容貌、动作、表情、神态等,影片《李双双》中,喜旺当选为记工员后,连续四个近景镜头,拍摄了喜旺与双双夫妻间既矛盾又恩爱的感情活动。远景镜头,可以将人物和环境融为一体,借景抒情,如影片《林则徐》中,林则徐在江边送别故人,大江茫茫,一叶扁舟,孤帆远影碧空尽,这个远景镜头蕴藏着无限的诗情画意。此外,还有变焦距镜头、长镜头、仰拍镜头、俯拍镜头、主观镜头等,都可以根据不同的艺术构思来创造出不同的艺术形象。艺术家正是通过艺术语言,塑造出各种各样的艺术形象,来表达自己对于生活的独特体验和感受,将这些体验和感受传达给读者、听众和观众。

由于艺术语言在艺术作品中具有如此重要的作用,所以各门艺术都十分重视对于艺术语言的研究和运用。中国画十分重视笔墨的作用,中国画丰富的用墨技巧使得墨色似乎能替代一切颜色,用墨可以绘制山川草木、花鸟人物、梅兰竹菊、世间万物。这是因为中国画的墨色中,实际上具有非常丰富而又十分细微的变化,传统画论中讲到“墨分五彩”,就是讲墨具有焦、浓、重、淡、清五种不同的色度,这些变化使墨色具有了丰富的色彩感,给人以不同的审美感受。例如齐白石的《虾》,主要运用淡墨,层次多变,富有透明感,生动地表现出虾在水中浮游的动势,以及虾外硬内柔、透明如玉的身躯。这幅画之所以能达到这样高的艺术水平,除了齐白石长期观察虾的生活习性以外,也与他国画艺术语言的熟练运用分不开,尤其是他仔细钻研过笔墨纸张如何才能适应画虾的要求,甚至专门试验过利用不同含水量的

笔墨在宣纸上渗化的特殊效果来表现虾体的透明感,因而,齐白石所画的虾享誉中外,具有独特的艺术魅力。所以,各门艺术,都非常重视艺术语言的掌握和运用。

由于艺术语言不但可以创造艺术形象,而且自身也具有审美价值,所以,各门艺术的艺术家们都致力于艺术语言的创新与探索。从这种意义上讲,艺术的创新也必然包括艺术语言的创新。以电影为例,20世纪70年代以来,现代电影在电影语言上有了显著的变革和创新,综合运动镜头(包括推、拉、摇、移、跟镜头和俯仰拍摄等)、快速摄影、变焦距镜头、跳接、定格等电影语言广为流行。影片《现代启示录》尖锐地揭露和谴责了美军当年在侵越战争中的残暴罪行,并且运用各种创新的艺术语言真实地再现了战争的残酷性与恐怖性。影片中,美军飞机进攻的场面就大量运用了综合运动镜头、变焦距镜头等多种电影语言,呈现在银幕上的是大批美军直升飞机对河岸及附近的村庄进行俯冲轰炸,岸边的椰林处在一片火海之中,飞机上的离音喇叭里正播放者瓦格纳的音乐。尤其是有一个综合运动镜头,使观众仿佛身临其境地看到一架美军直升飞机正追逐着一个越南妇女,飞机不断地低飞,企图用飞机上的起落架去刮掉这个妇女的脑袋,妇女拼命地逃跑,双手紧紧抱住自己的头,这一镜头使人们观看影片时如临其境,心灵受到极大的冲击和震颤。又如苏联影片《这里的黎明静悄悄》,也同样创造性地运用了多种电影语言来表现人物、展示情节和渲染气氛。尤其是这部电影充分运用了色彩语言来造成强烈鲜明的对比,使色彩在影片中成为一种重要的造型手段。影片的开头和结尾是描写战后一群青年人来到宁静的郊外草坪上野餐,采用了正常的彩色胶片拍摄,表现在和平安宁的生活。影片中,五位女战士在战争中的场面,则是采用黑白胶片来拍摄,突出了战争的残酷和严峻。而影片中姑娘们对和平时期的回忆,则采用了高调摄影,使影片呈现一种柔和的淡彩色,来表现姑娘们对逝去的美好生活的向往,带有一种诗意的梦幻情调。这部影片采用了彩色画面、黑白画面、高调摄影画面这三种不同的电影画面语言,创造出三种不同的时空,形成了强烈的对比,分别表现了战后的幸福、战争的残酷、战前的宁静,以特有的色彩魅力和富于艺术性的电影语言,生动地展现出女战士丰富的内心感情世界和多彩的理想,从而启示人们要特别珍惜和平幸福的生活。

除了艺术家们的不断探索与创新外,艺术语言的发展同科技进步也有密切的关系。19世纪末叶以来,科学技术的迅猛发展对艺术产生了广泛而巨大的影响,不但直接促成了电影、电视等新兴艺术门类的诞生,而且不断丰富、完善和发展了艺术语言。例如,电影从无声到有声、从黑白到彩色,以及大量采用计算机多媒体技术进行创作与制作,乃至目前正在迅速发展的数字技术电影等等,都与现代科技的发展有着极其密切的关系。以音乐为例,电子音乐的出现极大的丰富了音乐的表现手段。

从一定意义上讲,任何艺术作品的形成,任何艺术形象的创造,都离不开一定的物质传达手段客观化、对象化的过程。正是由于艺术语言或艺术符号的作用,艺术创作才得以完成,艺术家的审美体验和审美构思才得以从意识状态物化为艺术作品和艺术形象,人类才可能在相互之间进行艺术交流。艺术语言或艺术符号本身具有独立的审美价值,人们在欣赏艺术作品时,首先接触到的就是线条、色彩、声音、画面等这样一些人的感官能够直接感知的



艺术作品的外部特征。当然,艺术语言或艺术符号的主要作用不是创造艺术形象,在物质的、感性的外壳中蕴藏着意识的、精神的内涵。除此之外,艺术语言或艺术符号还是人类艺术思维的工具,因而各门艺术都有自己独特的艺术语言体系或艺术符号体系,画家用线条、色彩来构思创作,音乐家用旋律、和声来构思创作,电影艺术家用画面、声音、蒙太奇来构思创作等等,从这种意义上讲,对于艺术语言和艺术符号的研究,应当成为美学和艺术学的一项重要内容。

二、艺术形象

从艺术作品的构成层次来看,人们在欣赏艺术品时,首先接触到的自然是色彩、线条、声音、文字、画面等外部特征,但它们仅仅是艺术表现的手段,艺术语言和表现手法是为了塑造艺术形象。或者换句话讲,艺术语言和表现手法的主要作用,是将艺术家头脑中主客观统一的审美意象物态化为艺术作品中的艺术形象。可见,艺术形象构成了艺术作品的第二个层次。

从艺术作品的角度来看,艺术形象可以分为视觉形象、听觉形象、综合形象与文学形象。它们既有共性,又有各自的特性。

1. 视觉形象

是指由人的眼睛直接感受到的艺术形象,视觉形象的构成材料都是空间性的。例如,一幅绘画,一件雕塑,一幅书法作品,一座建筑物,一幅摄影作品,或者一件实用工艺品,这些艺术作品中的形象都是视觉形象。艺术中的视觉形象直接作用于欣赏者的视觉感官,因而特别富有直观性和生动性。这类艺术形象常常带有明显的再现性,如摄影艺术最重要的美学特征之一便是纪实性或再现性,它表现的总是客观存在的事物,摄取的影像与被摄对象的外貌形态几乎完全一致,给人以逼真的感觉。当然,作为艺术形象的一个种类,视觉形象同样凝聚着艺术家的思想感情,就拿绘画艺术来讲吧,它除了纪实性之外,同样具有创造性,在作品中表现出画家的主观情感,具有独特的形式美。例如我国五代时期的南唐著名画家顾闳中,曾经根据南唐后主李煜的旨意,画出了著名的《韩熙载夜宴图》。韩熙载原本是南唐大臣,因看到政局日下、前途险恶,故意纵情于声色犬马,有意回避朝政。南唐后主于是派顾闳中前往韩家窥探真情,顾闳中用“心识默记”的方式画下了这一著名长卷。全画共分为“听乐”、“赏舞”、“休息”、“清吹”、“散宴”等五段,韩熙载本人在画中共出现五次,但神色始终郁郁不乐,充分体现出画家传神的高超技巧。

2. 听觉形象

是指由人的耳朵直接感受到的艺术形象,听觉形象的构成材料是时间性的。艺术中的听觉形象主要是指音乐作品的形象。音乐作为声音的艺术,有着自己的特点,它通过音响在时间上的流动,再通过有规律的变化与组合,最后构成使人们的听觉感官能够直接感受到的艺术形象。由于听觉形象具有空灵性和抽象性的特点,使得人们在欣赏音乐作品时,主要依靠情感的体验来把握音乐形象,也使得音乐形象具有不确定性、多义性和朦胧性,这既是音

乐的局限,也是音乐的长处,能够为欣赏者的联想、想象与情感体验留下更多自由的空间。例如肖邦著名的钢琴曲《一分钟圆舞曲》,据说是描写一只爱咬着自己的尾巴急速打转玩耍的小狗,但它所包含的音乐形象十分丰富,它不仅具有小狗嬉戏的外在形象,而且也包含着温柔文雅的内在表情,圆舞曲的中间部分清新爽朗、沁人心脾,人们认为这恰恰是肖邦音乐的独到之处,就是在简练的音乐中表现出丰富细腻的内容。其实,这也是音乐形象共有的特点。

3.文学形象

是指诗歌、散文、小说、报告文学等,依靠语言作为媒介来塑造的形象。文学形象最鲜明的特征是间接性。它不像视觉形象或听觉形象那样可以看得见、听得着,直接感受得到,而是要通过语言的引导,凭借想象来把握。有的学者称语言艺术是“想象的艺术”,这是有一定道理的。绘画、雕塑、建筑、舞蹈、音乐、戏剧、电影、电视等所塑造的艺术形象,都直接作用于人们的感官,通过视觉、听觉和触觉可以直接感受到,但文学作品所塑造的形象,却是人的感官不能直接感受的,它需要读者凭借自身的生活经验,在阅读作品的过程中,通过积极的联想和想象,才会在脑海中呈现出活生生的形象画面来,这就是文学形象的间接性。例如《红楼梦》中的林黛玉这个人物形象,越剧舞台上、电影银幕上和电视连续剧里都有不同的演员饰演过这一人物,在戏曲、电影和电视中的林黛玉形象是观众直接看见的,而且是非常熟悉的。但小说《红楼梦》中林黛玉的形象,在一千个读者心目中,就可能有一千个不同的样子。正如西方谚语所讲“有一千个读者,就有一千个哈姆雷特。”从这个意义上讲,文学形象为读者提供了更加广阔的想象天地,可以在欣赏过程中更加自由地进行再创造,获得更多的审美快感。此外,作为语言艺术,文学作品不仅可以描绘视觉形象、听觉形象,而且可以描绘人的嗅觉、触觉、味觉等各种感觉;不仅可以描绘静态形象,而且可以描绘动态形象;在人物形象塑造方面,不仅可以从外部描写人的肖像、动作和语言,而且也可以从内部去描写人的内心世界和心理活动。文学形象由于具有以上的特点,所以它最少受到时间和空间的限制,具有最大的自由,可以多方面地展示广阔而复杂的社会生活。

4.综合形象

是指话剧、戏曲、电影、电视等综合艺术中的艺术形象,既有视觉形象、听觉形象,还有文学形象。它们综合成为一个有机的整体,因此,这些门类中的艺术形象,可以统称为综合形象。综合形象有一个与众不同的特点,就是它往往是通过演员在舞台、银幕或荧屏上同观众见面来完成,因此,表演艺术在综合形象的塑造中具有十分重要的地位。正因为这样,中外许许多多著名的表演艺术家,以及他们在舞台上或银幕上所饰演的角色,已经在广大观众心目中留下了极其深刻的印象,充分体现出综合艺术感人的艺术魅力。同时,综合形象还有一个不容忽视的特点,就是它常常是集体创作的结晶,虽然戏剧影视演员在综合形象的创造中具有重要的作用,但同时也离不开各个部门的配合。例如银幕上的综合形象,既需要演员精湛的表演,同时也需要编剧、导演、摄影、美工、化妆等多个部门配合。

艺术形象虽然可以区分为视觉形象、听觉形象、文学形象和综合形象,但它们的基本特



征却是相同的。作为艺术反映生活的基本形式,艺术形象是艺术作品的核心。在艺术作品中,艺术语言是为了塑造艺术形象,而艺术意蕴也是蕴藏在艺术形象之中。从这种意义上讲,没有艺术形象就没有艺术作品。艺术形象不仅具有具体可感的形象性,而且具有概括性,它把广泛的生活内容概括在形象之中。艺术形象又具有情感性和思想性,在艺术形象中融进了艺术家爱憎悲欢的情感,处处渗透着作者对生活的思考和评价。艺术形象还具有审美意义,它凝聚着艺术家的审美理想和审美情趣,闪耀着艺术创造的光辉,能给欣赏者以美的享受。

三、艺术意蕴

一切艺术作品都必然具有艺术语言和艺术形象这两个层次。但是,对于优秀的艺术作品来讲,还应当具有第三个层次,即艺术意蕴。

艺术意蕴,是指深藏在艺术作品中内在的含义或意味,常常具有多义性、模糊性和朦胧性,体现为一种哲理、诗情或神韵,经常是只可意会,不可言传,需要欣赏者反复领会、细心感悟,用全部心灵去探究和领悟,它也是艺术作品具有不朽的艺术魅力的根本原因。

黑格尔曾经讲过:“意蕴总是比直接显现的形象更为深远的一种东西。艺术作品应该具有意蕴。”黑格尔举了一个例子来说明,他认为,就像一个人的眼睛、面孔、皮肤、肌肉,乃至整个形状,都显现出这个人的灵魂和心胸一样,艺术作品也是要通过线条、色彩、音响、文字和其他媒介,通过整体的艺术形象,来“显现出一种内在的生气,情感,灵魂,风骨和精神,这就是我们所说的艺术作品的意蕴”。显然,黑格尔认为意蕴就是艺术作品的灵魂,它必须通过整个艺术作品才能体现出来。

法国现象学美学的代表人物杜夫海纳,在分析艺术作品的基本结构时,认为艺术作品分为感性、主题和表现三层。杜夫海纳认为艺术作品的第一层是感性,它包括物质质料(如雕塑用石头,绘画用画布)和艺术质料(如雕塑的形状,绘画的线条、色彩其实就是指艺术作品的物质媒介和艺术语言)。他认为艺术作品的第二层是主题,就是由物质质料和艺术质料构成了再现形象。杜夫海纳认为艺术作品的第三层是表现,使得艺术作品的意义具有多重性,不可穷尽性,它是作品结构的最高层,也是艺术作品最本质的东西。

此外,英国著名艺术理论家克莱夫·贝尔在《艺术》一书中,提出了“艺术乃是有意味的形式”的论点,成为世界各国美学界最流行的口头禅。贝尔认为:“艺术品中必定存在着某种特性;离开它,艺术品就不能作为艺术品而存在;有了它,任何作品至少不会一点价值也没有。这是一种什么性质呢?……可做解释的回答只有一个,那就是‘有意味的形式’。”贝尔强调,这种“形式”是指艺术品内的各个部分和质素构成的关系,这种“意味”则是一种极为特殊、难以言传的审美感情。

事实上,中国美学史上尽管没有明确提出意蕴这一概念,但历代美学家、艺术家们对这一问题却有大量精辟的论述。从总体上讲,中国传统艺术由于深受儒家美学、道家美学和禅宗美学的影响,形成了自己独特的中国传统艺术精神,渗透到中国艺术的各个门类。例

如,中国画论、书论都对艺术作品中“形”与“神”的关系有大量的论述。东晋顾恺之绘画思想的核心就是“以形写神”,与他同时代的画家宗炳,以及南齐的画论家谢赫,都对“形神”问题发表了很有见地的看法。唐代书法家张怀瓘把书法艺术分为神、妙、能三品,认为“风骨神气者居上”。中国诗论、文论对这一问题也有许多论述,如唐代诗论家司空图提出诗歌应当具有“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”,看到了优秀的文学作品应当具有比艺术形象本身更加深广隽永的内涵,这种内涵蕴藏在诗的形象内,只能凭借欣赏者的细心体察、玩味、感悟、领会,才能真正认识和理解。

严格地讲,关于艺术意蕴很难给出一个准确的定义,属于一个仁者见仁、智者见智的范畴。但是,为了加深对艺术意蕴的理解,我们可以从以下几个方面来加以认识:

第一,艺术意蕴从一定意义上来讲,就是艺术作品蕴藏的文化涵义和人文精神。中外古今优秀的艺术作品,正是因为具有深刻的艺术意蕴,从而体现出较高的文化品格和艺术价值,具有经久不衰的艺术魅力。美国艺术史学家、著名图像学家潘洛夫斯基主张艺术史学者必须充分利用与艺术作品相关的政治的、宗教的、哲学的、社会的、历史的、心理的多方面文献,从而真正深刻理解和认识艺术作品本身的内在意义。潘洛夫斯基认为,应当对视觉艺术中的图像进行深度阐释,因为艺术本身就是文化的征兆,艺术史是人类文化史或文明史的一个组成部分。从潘洛夫斯基的图像学观念来看,可以从三个方面来把握图像的意义:首先是“**自然的意义**”,主要是指通过常识就能认识的人物、事物、对象和母题等,例如图像中的山、水、树、石等等;其次是“**习俗的意义**”,主要指约定俗成的或者具有象征意义的内容,例如中国画里的梅兰竹菊“四君子”,就是因为梅的冰肌玉骨、兰的清雅幽香、竹的虚心坚毅、菊的傲霜斗雪,具有直接的象征意义,西方绘画中百合花是纯洁的象征,无花果是智慧的象征等等;再次是“**内在的意义**”,从某种意义上,更可以称之为是一种综合内涵。“由于图像的‘内在的意义’是一种象征的、形式化的价值,它凝聚了作品问世时特定时代的历史、政治、科学、宗教等诸方面的征兆,因而相应的阐释就难度尤加。阐释者不仅要熟知图像标志的意义及其文本的依据,而且还要了解特定的观念史、社会和宗教的体制特点、时代的理性态度,以及广博的外语知识,总之,必须是一个文化史学者乃至人文主义学者。”不难看出,潘洛夫斯基的后两层涵义,即“**习俗的意义**”和“**内在的意义**”,都应当属于文化的范畴,并具有文化的意义。显然,艺术意蕴作为民族文化审美心理的积淀,凝聚着具有民族特色与时代特色的文化内涵。

第二,艺术意蕴就是指艺术作品应当在有限中体现出无限,在偶然中蕴藏着必然,在个别中包含着普遍。优秀的艺术作品总是通过生动感人的艺术形象,来传达出深刻的人生哲理或思想内涵。例如徐悲鸿的《风雨鸡鸣》中有着深刻的艺术意蕴,当时正值日寇铁蹄践踏神州大地之际,中华民族正处在水深火热之中,一贯热爱祖国的徐悲鸿,从《诗经·风雨篇》中“风雨如晦,鸡鸣不已”的诗句受到启发,借这只挺胸昂首站在石头上引吭长鸣的大公鸡,来激发人们奋起抗日的勇气和决心。唐代文学家陈子昂的《登幽州台歌》,全诗仅有四句:“前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下!”这首抒情短诗,既没有描绘

什么生活场景,也没有清晰地写出什么人物形象,却能够千古传诵,除了这首诗语言质朴自然,音节抑扬变化,富于艺术感染力之外,更由于它具有震撼人心的艺术意蕴,具有终极关怀的意义和价值,诗人俯仰古今,在茫茫空间与无穷时间中,感叹着人生的短暂和有限,在与宇宙时空的撞击中,产生了慷慨悲凉的感受和无限的惆怅之情。

第三,艺术作品中的这种深层意蕴,有时由于具有多义性和模糊性,不但欣赏者意见纷纷、各说不一,甚至有时连艺术家自己也说不明白。意大利佛罗伦萨美第奇教堂内,保存着米开朗基罗的四件大理石雕刻,即《晨》、《暮》、《昼》、《夜》。对于这四件雕刻作品的真正含义有许多种说法,存在着很大的分歧。相比之下,或许米开朗基罗的学生、著名美术史学家瓦萨里的解释更有说服力。瓦萨里认为,这四件雕刻作品寓意深刻,它们象征着时间的流逝和世事的变迁,除此之外,它们的构图大多给人以不稳定的感觉,人物的神情显露出惶恐与悲伤,联系到米开朗基罗本人曾经写过的一首诗(“睡眠是甜蜜的,成为顽石更是幸福。只要世上还有罪恶与耻辱,不见不闻,无知无觉,于我是最大的满足。不要惊醒我。”)显然,这几件雕刻作品蕴涵着米开朗基罗对人生、历史、社会的深刻思索。它们蕴藏着无穷的意味,这意味往往又很难说得清楚。

第四,艺术作品中的这种意蕴,并不完全是由艺术形象体现出来的主题思想。比起艺术作品的主题思想来,艺术意蕴是一种更加形而上的东西。它是一种哲理或诗情,常常是只可意会,不可言传;它是这样一种艺术境界,即“此中有真意,欲辨已忘言”,只有通过对整个作品的领悟和体味才能把握内在的意蕴。许多情况下,对作品的艺术意蕴的阐释,都只能接近它,而无法穷尽它。歌德的诗剧《浮士德》是德国文学最杰出的作品,也是世界文学不朽的名著,作者花费近60年时间才将其最终完成。故事取材于德国中世纪的民间传说,以德国和欧洲18世纪到19世纪的社会现实为背景,剧本通过书斋、爱情、宫廷、梦幻等方面的场景,展示了浮士德在学业、感情、仕途、艺术多方面追求不息的历程。这部作品具有非常复杂的思想内涵和艺术意蕴,100多年来,世界各国的专家、学者曾经对它进行过多方面的研究,写出了上百部专著和无数篇论文,不断地探索和发现深藏在这部作品中的艺术意蕴。有的从时代特征出发,认为这部作品反映了资产阶级上升时期先进知识分子为美好理想,不断追求的进取精神;有的从作者论出发,认为浮士德性格上的深刻矛盾恰恰是作者歌德本人性格矛盾的深刻体现;有的从结构主义出发,认为浮士德与魔鬼靡非斯特的形象对比,体现出美与丑、善与恶的对立统一和尖锐斗争;有的从哲学高度来探讨,认为这是一部探索人类前途命运的史诗。从《浮士德》这个例子可以看到,艺术意蕴常常超越了作品自身特定的历史内容,具有更加普遍和深刻的思想内涵。在一定意义上讲,具有艺术意蕴的作品,常常达到了“终极关怀”的高度,因为人类的情感是共同的,家庭、亲情、友谊、爱情等等是属于全人类共通的情感;生命、死亡、存在、毁灭、宇宙、时空等等这些终极关怀的问题也是全人类共同思考的问题;真、善、美更是全人类共同珍惜的价值。因此,优秀的文艺作品常常在艺术意蕴中或多或少、或隐或显地体现出这些深刻的内涵,并通过艺术的方式加以体现。

第五,在艺术作品的层次构成中,任何一个作品都必须具有前两个层次,即艺术语言和

艺术形象。作为第三个层次的艺术意蕴,则并不是每一个艺术作品都必须具有的,某些偏重于娱乐性、功利性或纪实性的作品,常常就不存在这一层次。但是,从总体上讲,正是这三个层次的完美结合,才形成了流传后世的优秀艺术作品。艺术作品的这三个层次具有相对独立的意义,其中每一个层次都有着自身的审美价值,人们在欣赏艺术作品时都会感受到。有的艺术作品或许只有其中某一个层次比较突出,或者有独创的艺术语言,或者有感人的艺术形象,或者有发人深思的艺术意蕴。但是,真正优秀的中外经典艺术作品,总是在这三个方面都卓有成就,并且将这三个层次有机融合为一个整体。从某种意义上讲,这样的作品才是传世不朽的艺术作品。





第二章 典型和意境

作为美学范畴,典型和意境对各门艺术都具有普遍意义。二者既有联系,又有区别。

一般来讲,典型重再现,意境重表现;典型重写实,意境重抒情;典型重描绘鲜明的人物形象,意境重抒发艺术家的内心世界。以再现为主的各门艺术,如小说、戏剧、电影、电视剧等,常常更侧重于在作品中塑造典型;以表现为主的各门艺术,如抒情诗、山水画、音乐、建筑、书法等,常常更侧重于在作品中创造意境。在西方文艺理论中,典型论占有极重要的地位;在中国古代文艺理论中,则是意境论占有十分重要的地位。

一、典型

1. 什么是典型

典型,又称典型人物、典型性格或典型形象,是指艺术作品中塑造得成功的人物形象。关于典型问题,长期以来存在着不同看法,还有一种广义的解释,认为典型应当包括典型人物、典型事件、典型环境等。但不管怎样,**典型的核心是塑造鲜明生动的人物形象**,这一点是为大多数人所公认的。

西方文艺理论中,对于典型有大量的论述。黑格尔强调,艺术作品中的**人物形象应当是个性非常鲜明,又富于代表性的**，“每个人都是一个整体,本身就是一个世界,每个人都是一个完满的有生气的人,而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”。别林斯基指出:“创作本身的显著标志之一,就是这典型性——如果可以这样说的话——这就是作者的文章印记。在一位真正有才能的人写来,每一个人物都是典型,每一个典型对于读者都是似曾相识的不相识者。”别林斯基还举了许多例子来说明,他认为奥赛罗就是嫉妒褊狭的典型人物,哈姆雷特就是优柔寡断的典型人物等。真正阐明典型问题的,是马克思、恩格斯关于典型的论述。**恩格斯认为,优秀的艺术作品中,典型人物形象应当是个别性与普遍性的高度有机的统一体**，“每个人都是典型,但同时又是一定的单个人,正如老黑格尔所说的,是一个‘这个’”。为了真正地塑造好典型,就需要“真实地再现典型环境中的典型人物”。

典型人物形象,确实是优秀艺术作品的一个显著特征。我们只要稍微浏览一下,就会发现艺术长廊中许许多多脍炙人口的艺术典型。《水浒传》中勇猛鲁莽、见义勇为的鲁智深,秉性刚烈、性格倔强的武松,脾气暴躁、心地善良的李逵;《三国演义》中足智多谋、料事如神的诸葛亮,狡猾奸诈、欺世盗名的曹操,粗豪威猛、急躁暴烈的张飞;《红与黑》中性格复杂、不择

手段往上爬的于连;《欧也妮·葛朗台》中贪婪成性、狡诈吝高的老葛朗台……正是这些有血有肉、个性鲜明的人物形象,使得这些优秀作品长期受到人们的喜爱,广为流传,影响深远,具有巨大的艺术感染力和永久的艺术生命力。

艺术典型是普遍性与特殊性的有机统一,又是必然性与偶然性的有机统一。任何艺术典型,都是在鲜明生动的个性中体现出广泛普遍的共性,在独一无二的个别形象中体现出具有普遍性的某些规律。**艺术典型的个性,是指作品中人物形象非常独特,不仅有独特的外表、独特的行为、独特的生活习惯,而且有独特的性格、独特的感情、独特的内心世界,也就是说,这个人物形象应当是独一无二,不可重复的。**例如,奥勃洛摩夫这个人物,他的主要性格特征就是懒惰,他还年轻,又颇有教养,却整天穿着睡衣,把一生大好时光都消磨在睡眠上,甚至在做梦时也梦见睡觉。这个年轻的贵族完全丧失了常人生活的意志和兴趣,尽管朋友和女友用尽种种办法想使他振作起来,但仍然无济于事,友谊和爱情在奥勃洛摩夫看来都只不过是麻烦而已。他仍然又回到寄生虫式的生活中,最后躺在床上默默地死去。这个人物是俄国19世纪批判现实主义作家们所塑造的“多余人”形象的一个典型,“奥勃洛摩夫性格”实际上是那个时代的标志,象征着旧俄国腐朽寄生的生活方式必将灭亡,从这种意义上讲,这个独一无二的个性又体现出某种时代和阶级的共性。广而言之,这种“奥勃洛摩夫性格”更是一种具有极大概括力的人类性格典型,甚至在不同时代、不同阶级的人物身上都可能具有。列宁指出:“在俄国生活中曾有过这样的典型,这就是奥勃洛摩夫,他老是躺在床上制定计划。从那时起,已经过去很长一段时间了。俄国经历了三次革命,但仍然存在着许多奥勃洛摩夫,因为奥勃洛摩夫不仅是地主,而且是农民,不仅是农民,而且是知识分子,不仅是知识分子,而且是工人和共产党员。我们只要看一下我们如何开会,如何在各委员会里工作,就可以说老奥勃洛摩夫依然存在。”

艺术典型不仅在个性中体现出共性,在特殊性中体现出普遍性,而且也在现象中体现出本质,在偶然中体现出必然来。这就是说,在具有个性的典型人物形象的塑造中,应当体现出具有一定社会内容和社会意义的必然规律。典型人物作为个人来讲,他的遭遇、经历、命运、性格、行为等等可能具有偶然性,具有不可重复性,但是,在他的这种偶然性中,又常常体现出特定的社会生活与历史发展的必然性。祥林嫂的一生是个悲剧,她两次丧夫,孩子又被狼叼走,连遭种种痛苦和折磨,仅从她的遭遇和经历来看,祥林嫂这个人物形象确实具有某种偶然性。但是,在这个典型人物身上,我们又可以发现社会历史的必然性,这就是封建宗法制度和封建礼教的吃人本质决定了祥林嫂一生悲惨的命运,祥林嫂无论如何挣扎,最终也无法逃脱被吞噬的命运。正因为如此,才使得祥林嫂这个人物形象,成为旧中国农村被侮辱、被损害的劳动妇女的典型。

2.“扁平人物”与“圆形人物”

西方文艺理论中,曾经把文艺作品中性格单一化的人物称之为“扁平人物”,而把具有复杂性格的人物称之为“圆形人物”。例如,英国评论家福斯特指出:“17世纪时,扁平人物称为‘性格’人物,而现在有时被称作类型人物或漫画人物。他们最单纯的形式,就是按照一个



简单的意念或特性而被创造出来。如果这些人物再增多一个因素,我们开始画的弧线即趋于圆形。”显然,典型人物应当是血肉丰满的圆形人物,而不是具有单一性格的扁形人物。朱光潜先生在《谈美书简》中介绍了福斯特的这一观点,并且指出区分圆形人物和扁形人物的关键在于前者体现出矛盾冲突,而后者却见不到矛盾冲突的发展。由此可见,必须深刻揭示人物性格内在的矛盾性,真正展现人物性格的丰富性和复杂性,表现人物深邃的灵魂与内心世界,才能塑造出具有较高审美价值的典型人物。

艺术作品要想塑造出具有典型意义的人物形象,首先需要艺术家从生活真实与艺术真实出发,对客观现实生活加以艺术概括,在大量的生活素材中发掘出典型人物的原型,再经过艺术加工和艺术虚构,创作出具有较高典型性的艺术形象来。

二、意境

1. 什么是意境

意境,是中国古典美学传统的一个重要范畴。中国古典诗、画、文、赋、书法、音乐、建筑、戏曲都十分重视意境。意境就是艺术中一种情景交融的境界,是艺术中主客观因素的有机统一。意境中既有来自艺术家主观的“情”,又有来自客观现实升华的“境”,“情”和“境”是有机地融合在一起的,境中有情,情中有境。意境是主观情感与客观景物相熔铸的产物,它是情与景、意与境的统一。

意境,是中华民族在长期艺术实践中形成的一种审美理想境界。作为美学范畴的意境,孕育于先秦至魏晋南北朝时期,诞生于唐代。还需要指出的是,意境作为中国古典美学的重要范畴,直接受到了佛教的影响。佛教自东汉传入中国后,魏晋时与玄学结合,到唐代进一步发展并趋于中国化。从一定意义上讲,中国禅宗对于意境范畴的形成产生了直接的重大影响,然而意境范畴的思想源头却可以追溯到先秦的老庄哲学与魏晋玄学。从中国古典诗论来看,唐代诗人王昌龄所作的《诗格》中,就把诗分为三境:物境、情境、意境。特别是王国维认为境界应当包括情感与景物两方面,“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。”他所说的境界,其实质就是意境。南朝刘勰在《文心雕龙》中,更是明确提出“情以物迁,辞以情发”。显然,意境是中国美学史上关于艺术美的一个重要标准。

2. 意境的特点

文艺理论教科书一般都将其归结为情与景的融合,以及艺术家的审美理想与客观景物的融合等等。这种解释当然没有错,只是过于空泛,未能真正揭示出意境范畴内在的特殊涵义。除了情景交融的境界外,意境至少还具有以下三个方面的特点:

第一,意境是一种若有若无的朦胧美。陶渊明诗曰:“此中有真意,欲辨已忘言。”意境首先是作为文学艺术中一种空灵境界出现的。在中国传统哲学和艺术思想中,理性与感性、精神与物质从来都是彼此依存、相互联系的,二者总是在不同层次上处于高度的统一之中。在中国传统艺术境界里,更多地将其分为**虚与实**两个部分。虚与实可以说是中国传统美学对

构成审美对象的两大要素的区分,心与物、情与景、意与象、神与形等等,大体上讲,前者为虚,后者为实。由此可以看出,意境的实的部分存在于画面、文字、乐曲及想象的意象之中;而虚的部分,即意境之重要或本质的部分存在于想象和感悟之中。

中国传统艺术十分讲究虚实结合。戏曲的舞台表演是虚实结合的,演员手上的一根马鞭和几个程式化动作,可以让观众感觉他骑在马上跑过了几百里路程。中国绘画中的空白绝不是多余的部分,相反,这种空白恰恰是整幅画中最有味的地方,这种空白处可以是天,可以是地,也可以是水。“虚实相生,无画处皆成妙境”。中国园林建筑也很重视空间的处理,利用借景、分景、隔景等美学手法,把实景和虚景结合起来,充分利用虚景,从而扩大和丰富建筑的空间和意境。

第二,意境是一种由有限到无限的超越美。中国传统美学与艺术理论,从来就是追求一种“韵外之致”或“味外之旨”。魏晋时期王弼就提出了“得象忘言,得意忘象”,就是力求突破言、象的有限性,追求意的无限性,以有限表现无限,从而达到“言有尽而意无穷”的境界。唐代司空图《二十四诗品·雄浑篇》中更是提出了“超以象外,得其环中”,以世间万物的现象为“环”,而将中国古代处于宇宙生命本体地位的道作为“环中”,就是要通过“象”去体认宇宙生命本体的“道”,通过有限达到无限,由实达虚,升华超越于物象之外,追求一种博大深沉的宇宙观与历史人生感。

正因为如此,中国古典诗文追求言外之意,中国古典音乐追求弦外之音,中国古典绘画追求画外之情,都是要通过有限的艺术形象达到无限的艺术意境。正如西晋文学家陆机在《文赋》中所讲:“观古今于须臾,抚四海于一瞬”,“笼天地于形内,挫万物于笔端”。苏轼曾经评价王维的诗和画,流传下来影响极大的两句名言:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”“诗中有画”,就是指诗中应有画的意境,诗歌最宝贵的并不在文字之内,而在文字之外,就是那种只可意会、不可言传的意境;“画中有诗”,就是讲绘画也要有诗的韵味,使诗情和画面融会在一起,通过绘画形象所表达的,不仅是视觉看得到的景色人物等等,而且还有视觉无法看到,却可以感受到、领悟到的东西,也就是从有限的绘画中体悟到无限的意蕴。

相传宋徽宗时,北宋画院多以命题画方式来招考画师,其实就是要求画师创造绘画意境来表达诗意。有人们熟悉的“野水无人渡,孤舟尽日横”,仅画一舟人卧于船头,手横一支竹笛,则诗意全出。“深山藏古寺”,根本看不见崇山峻岭之中的庙宇,只画一个在山下小溪边舀水的小和尚足矣。“竹锁桥边卖酒家”,画上看不到酒店,只在桥头画了一片竹林,竹林里挑出卖酒的小旗,形象地表达出“锁”字的含义。艺术作品往往通过创造意境,使欣赏者获得蕴藉隽永、余味无穷的美感,从而具有独特的审美价值与艺术魅力。在意境中,境是基础,如果没有境,也就没有艺术形象,这样一来,情与意也就无从产生,更无所寄托。在创造意境时,艺术家们都十分注意精心选择自然界富有诗意特征的事物或景物,例如画家常以梅、兰、竹、菊入画,就是因为这些自然形象具有的个性与品格,符合文人高士理想的品格和情操,以它们来寄托情怀的例子不胜枚举。

第三,意境是一种不设不施的自然美。中国美学史上,历来有两种不同的美的理想,一



一种是“错采镂金，雕缛满眼”的美，另一种是“初发芙蓉，自然可爱”的美。“上述两种美感，两种美的理想，在中国历史上一直贯穿下来。”（宗白华）应当指出，这两种不同的审美理想，代表着各自不同的艺术风格和审美追求，都创造出了富有特色的艺术作品，例如商周的青铜器、楚辞、汉赋，乃至明清的瓷器，以及戏曲舞台上绚丽多彩的服装，为数众多的民间刺绣、年画、剪纸等，都以富丽的色彩与精致的制作而著称于世，堪称“错采镂金”之美。而王羲之的书法、顾恺之的画、陶渊明的诗，以及宋代定窑的白瓷和龙泉窑的青瓷，以及“元四家”、“明四家”和清代“扬州八怪”的绘画作品，乃至朴实无华的明代家具等，则堪称为“初发芙蓉，自然可爱”的美。

宗白华先生指出：“魏晋六朝是一个转变的关键，划分了两个阶段。从这个时候起，中国人的美感走到了一个新的方面，表现出一种新的美的理想。那就是认为‘初发芙蓉’比之于‘错采镂金’是一种更高的美的境界……这是美学思想上的一个大的解放。诗、书、画开始成为活泼泼的生活的表现，独立的自我表现。”这样一个境界，被称为“天趣”、“天然”、“天真”，以自然的“天”的品格来表示，而“天”的对立面则是“人工”，是“巧”。在中国传统艺术中，如果说绘画书法追求自然打的是“天”的旗号，那么，文学（诗歌、散文）追求自然更多的则是打的“真”的旗号。而这种自然纯真，正是中国古典美学传统十分重视的一种风格。唐代大诗人李白和杜甫都曾经大力倡导这种风格，李白认为诗贵“自然”、“清真”，提倡“清水出芙蓉，天然去雕饰”；杜甫则强调作诗应当“直取性情真”。宋代苏轼更是要求诗文应当“绚烂之极归于平淡”，认为这种自然无华的美才是最高境界的美。总而言之，意境追求天然之美，追求纯真之美，追求素朴之美，归结为一种自然天真的审美趣味，对中国传统美学产生了巨大的影响。

3. 艺术意境与艺术典型的异同

艺术意境与艺术典型二者之间既有区别，又有联系。前面讲到，一般认为，意境重表现、重抒情，以创造景物意象为主；典型则是重再现、重写实，以塑造人物形象为主。然而，意境在景物中也有人物，意境的产生本身就是情景交融的结果，它一方面以自然景物的意象描述为主，另一方面也必然熔铸进艺术家的思想情感和美学情趣。简言之，如果说典型是在主客体统一中侧重于客体，那么意境却是在主客体统一中侧重于主体；前者侧重于塑造人物形象，后者侧重于抒发艺术家自己的情感。尤其需要指出的是：虽然典型与意境二者之间有着明显的区别，但二者至少在有一点上是共同的或一致的，即它们**都是在有限的艺术形象中，体现出无限的艺术意蕴**。艺术典型是在个别的人物形象身上体现出共性、普遍性和本质必然性，艺术意境则是在情景交融的境界中让人们领悟出无穷的“象外之象，景外之景”，乃至某种说不清、道不明的深层意蕴。或许，从有限中把握无限，正是艺术的极致境界。因此，典型和意境才在艺术作品中占有如此重要的地位。

总之，典型与意境是属于同一层次的范畴，二者之间既有区别，又有联系。优秀的艺术作品在刻画艺术形象时，都应当努力达到典型或意境的艺术高度。



第五篇



艺术鉴赏与
艺术批评



第一章 艺术鉴赏的审美过程与审美心理

艺术生产的全部过程包括艺术创作、艺术作品和艺术鉴赏这三个部分或三个环节,它们共同组成了一个完整的艺术系统。

艺术鉴赏不同于一般意义上的欣赏。所谓**艺术鉴赏**,是指读者、观众、听众凭借艺术作品而展开的一种积极的、主动的**审美再创造活动**。从这个意义上讲,艺术鉴赏体现在“人们对艺术形象感受、理解和评判的过程。人们在鉴赏中的思维活动和感情活动一般从艺术形象的具体感受出发,实现由感性阶段到理性阶段的飞跃”。因此,**鉴赏的本身便是一种审美的再创造**。

在艺术的审美过程中,各种心理要素之间发生着极其微妙和复杂的相互作用,它们相互融会交织在一起,共同构成了完整的审美心理结构。虽然艺术鉴赏似乎是一种本能的、直觉的活动,仿佛是不假思索便在瞬间内完成,然而其中却包含着非常复杂的心理活动内容,各种心理要素在其中形成了一个动态的审美心理过程。

由于艺术鉴赏的审美心理既是一个完整的过程,又是一个动态的过程,这就使得**艺术鉴赏的审美过程在一定程度上呈现出阶段性和层次性**。下面,我们就来分别介绍一下。

一、艺术鉴赏的发生阶段及其审美心理

1. 艺术鉴赏的发生阶段

人们在艺术欣赏中几乎都有这样的体会,当我们听一首乐曲或者看一幅绘画时,立刻会感到它美或是不美,完全是一种直观的感受,根本无需思索或考虑。这就是**审美直觉**,属于**艺术鉴赏的发生阶段,是艺术鉴赏活动的开始**。这个阶段的人们在审美活动或艺术鉴赏活动中对于**审美对象或艺术形象具有一种不假思索而即刻把握与领悟的能力**。被称为美学之父的18世纪德国哲学家、美学家鲍姆嘉通,在1750年第一次使用“美学”(Aesthetics)这个术语,标志着美学作为一门独立学科的诞生。这个词照希腊文原意来看是“感觉学”的意思,也就是一门研究直觉的知识的科学。可见,审美与艺术活动都离不开直觉。17世纪英国美学家夏夫兹博里认为:“眼睛一看到形状,耳朵一听到声音,就立刻认识到美,秀雅与和谐。”

鉴赏发生阶段的特点就是直观性和直接性。这种直观性,就是我们欣赏艺术作品必须亲身去感受,听音乐必须亲自去听,看电影必须亲自去看,读小说必须亲自去阅读,在感性直



观的艺术鉴赏活动中,才能得到艺术的享受和审美的愉悦。这也是艺术与科学等其他人类实践活动的重要区别之一,它不能通过间接经验而获得审美感受,必须鉴赏主体亲身参与和直接感受。任何优秀的艺术品,光靠别人转述或传达都不会产生真正的美感,只有亲身去看、去听,才会感受到震撼心灵的艺术魅力。著名画家德拉克洛瓦在日记中真实地记录了他观看法国画坛浪漫主义先驱席里柯的著名油画《梅杜萨之筏》后的感受:“当席里柯在画他的《梅杜萨之筏》的时候,允许我去看他工作,它给我这样强大的印象,当我走出画室后,我像疯人一样地跑回家,一步不停,直到我到家为止。显然,德拉克洛瓦如果不是自己亲自感受,这幅画绝不会给他“这样强大的印象”。

审美直觉的另一个重要特点便是直接性。这种直接性常常表现为一种**不假思索地直接把握或领悟,这种把握或领悟又常常是在一瞬间完成的,无需通过逻辑判断或理性思维**。梁启超曾经谈到他儿时读唐代李商隐诗歌的体会,虽然晦涩难懂,然而,这些诗却写得相当美,即使不懂内容,读起来也使人陶醉。梁启超说:“这些诗,他讲的什么事,我理会不着;拆开一句一句的叫我解释,我连文义也解不出来。但我觉得它美,读起来令我精神上得到一种新鲜的愉快。”这就是审美发生阶段的直接感知艺术形象的效果。

审美与艺术活动中的这种直觉性是客观存在的。但是,有的美学家却过分夸大直觉性的作用,甚至给它罩上了一层唯心主义的神秘色彩,例如意大利近代美学家克罗齐就宣扬“直觉说”,认为直觉就是表现,就是艺术,就是一切,根本否定了理智、想象等在美感中的作用,把直觉的作用夸大到极端。事实上,美感虽然具有非概念的直觉性,但并不是纯感性的东西,必须包含着理性因素,在感性直观中积淀着理性内容。鲁迅认为,美感的特殊性的确表现为直接性,但在这种直觉性中也潜伏着理智性和功利性。**艺术鉴赏正是在直觉的形式中,达到对艺术作品和艺术形象整体的认识,通过感性和理性融为一体的直观能力,达到对作品的把握和领悟。**

事实上,人的**审美直觉能力并不是天生具有的,而是后天教育训练和艺术实践的结果**。儿童往往看不懂达·芬奇的画,也感受不到贝多芬交响音乐之美,只有当他长成人并有一定艺术修养后,他才会凭审美直觉来领略这些艺术品之美。这种审美感受的直接性和瞬时性,是他经过长时期经验积累而形成的一种直观把握能力。可见,这种一瞬间完成、不假思索的审美直觉能力,实际上是鉴赏主体长时期艺术实践与生活经验积累的结果。这种**审美直觉性是在无意识中渗透着意识,在感性中积淀着理性,在瞬间性中潜藏着长期艺术实践的经验**。

2.发生阶段的审美心理:感知、直觉

艺术鉴赏心理是以感知为基础的,它包含着简单的感觉和较复杂的知觉。感觉是指客观事物直接作用于人的感觉器官,在人脑中产生的对事物个别属性的反映,**感觉是一切认识活动的基础,也是审美感受的心理基础**。人们在欣赏艺术作品时,必须以直接的感知方式,去感知对象的色彩、线条、形状、声音等等,在艺术鉴赏中主要运用的是视觉和听觉这两种高级感官,也就是马克思所讲的“感受音乐的耳朵”和“感受形式美的眼睛”。现代心理学

研究表明,人类感知所得信息总和的85%以上来自视听感官。所谓**知觉**,则是在感觉的基础上对事物的综合的、整体性的把握。知觉具有整体性、选择性、理解性和恒常性等基本特征,它是一种更加积极主动的心理活动。在艺术鉴赏活动中,知觉起着至关重要的作用。感觉和知觉合称为感知,感觉是知觉的基础,知觉是感觉的深入,在艺术欣赏中二者通常都是交织在一起,共同发挥作用的。

审美感知,是审美主体调动视觉、听觉等相应的感觉器官对艺术作品实现感性把握,是艺术鉴赏的审美心理的基础。因此,鉴赏主体要想提高自己的艺术欣赏水平,就必须逐步训练和培养自己敏锐的艺术感知力。只有对艺术作品具有了较强的感受能力,才能真正领略到艺术美。这种感知在审美鉴赏的过程中是在一瞬间完成的,也就是直接会产生一种审美直觉,审美直觉前面已有论述,在此不再过多赘述。

审美愉悦可以分为**悦耳悦目、悦心悅意、悦志悦神**三个层次,在审美鉴赏的发生阶段,其主要表现为“悦耳悦目”。“悦耳悦目”是指个体以耳、目为主的,包括其他审美感官,全部审美感官所体验的愉快感受。

二、艺术鉴赏的发展阶段及其审美心理

1. 艺术鉴赏的发展阶段

艺术鉴赏的发展阶段是整个审美活动过程的**中心环节**,是指鉴赏主体在审美发生的基础上,调动再创造的想象力和联想力,激起丰富的情感,设身处地地生活到艺术作品之中,获得心灵的审美愉悦,把外在作品中的艺术形象转化为鉴赏者自身的生命活动。

在艺术鉴赏活动中,审美发生阶段主要是艺术作品作用于鉴赏主体,整个心理活动相对处于被动状态,体现为一种感性直观的审美感受,审美发展阶段则主要是鉴赏主体反作用于艺术作品,整个心理活动处于一种主动状态,体现为一种积极的审美再创造活动。鲁迅指出:“文学虽然有普遍性,但因读者的体验不同而有变化,读者倘若没有类似的体验,它也就失去了效力。”当代美国人本主义心理学家马斯洛则认为“高峰体验”是人在自我实现的创造过程中产生的最激荡人心的时刻,它使人如痴如醉、销魂落魄,“这些美好的瞬间体验来自爱情,和异性结合,来自审美感受(特别是音乐),来自创造冲动和创造激情(伟大的灵感),来自意义重大的领悟和发现……”马斯洛指出这种“高峰体验”几乎存在于人类活动的一切领域,但最容易发生在艺术和审美领域。艺术鉴赏活动中,审美体验越丰富、越深刻,心灵受到的震撼越强烈、越深沉,鉴赏者就能获得更加高级的审美愉悦。

2. 发展阶段的审美心理:想象、联想、情感;

艺术鉴赏中的审美体验,包含着许多心理因素在其中积极地活动。它必须以感知和直觉为基础,同时更加侧重于鉴赏者对于艺术作品的再创造,因此,想象、联想和情感在其中更加活跃,发挥着更加积极和重要的作用。

审美体验中,想象和联想最为活跃。这是由于艺术作品的形象,仅仅是提供了艺术鉴赏的条件,要把它变为鉴赏者内心的艺术形象,就必须通过审美的联想和想象,进行新的、再创



造的活动,如此才能变成鉴赏者自身的东西。艺术作品中的形象还只是一堆材料,需要鉴赏者展开想象的翅膀,才能将它们组成生动的艺术形象呈现在头脑里。因此,康德认为想象力“它有本领,能从真正的自然界所呈供的素材里创造出另一个想象的自然界”。《西游记》中孙悟空、猪八戒、唐三藏等人物形象之所以在读者的头脑中栩栩如生,《水浒传》中林冲、鲁智深、李逵、武松等人物形象之所以具有各自鲜明的人物性格,都是由于艺术作品为读者的想象插上了翅膀,使鉴赏者在自己的头脑中对这些艺术形象如闻其声,如见其人。与此同时,联想和想象的作用更表现在它们在艺术鉴赏中填补了艺术作品的空白。

审美体验中,情感也发挥着极其重要的作用。体验的世界也就是情感的世界。**艺术鉴赏的整个过程都带有浓郁的感情色彩,然而,在审美体验阶段中,情感色彩更加强烈。**在审美直觉阶段,鉴赏主体的心理活动还处于相对被动的状态,主要是对作品整体进行注意和感知,几乎立刻对作品的感性直观形式产生一种直觉的反应。而在审美体验阶段则不同了,鉴赏主体的各种心理因素处于**积极主动的状态**,随着对艺术作品和艺术形象的深刻领悟和理解,鉴赏者的审美情感也被充分地调动起来,激发出来,尤其是想象和联想更是推动着审美情感的发展深化,使之变得更加强烈和深刻。在审美体验中,**鉴赏主体的审美想象越丰富,审美理解越透彻,那么他的审美情感就会越强烈、越深刻。**20世纪初,莫斯科大众剧院为俄罗斯医学界代表大会演出契诃夫的剧本《万尼亚舅舅》,剧中人物的悲剧性命运深深打动了观看演出的医生们,剧场大厅里哭声四起,演出结束后,医学界的名流还以大会的名义专门给契诃夫发去了贺电。高尔基也多次看过这出剧,他在给契诃夫的信中说他自己边看边流泪,剧场里“观众在哭,演员们也哭”。事实上,艺术的魅力常常就在于以情感人,以情动人。

在艺术鉴赏的发展阶段即审美体验阶段,想象、联想、情感等多种心理因素异常活跃,整个心理活动始终处于一种积极主动的状态。比起审美发生阶段来,它更加体现出审美再创造的特点,鉴赏主体以自己全部的人生经验去体验艺术形象,从中获得极大的审美享受和审美快感。对于一般欣赏者来说,达到审美体验阶段也就基本上完成了对艺术作品的欣赏。然而,它还不是艺术鉴赏的最高境界。艺术鉴赏活动的最高境界是审美升华的高潮阶段。

在这个阶段人们能够达到的一种心理状态是“悦心惬意”,这是一种通过审美想象、审美情感,从感官快速上升到全身心的愉悦的美感享受,类似我们通常所说的那种“只可意会不可言传”的美感体验。

三、艺术鉴赏的高潮阶段及其审美心理

1. 艺术鉴赏的高潮阶段

这是艺术鉴赏活动的最高境界,审美高潮是指鉴赏主体在审美发生和审美发展的基础上达到一种精神的自由境界,通过艺术鉴赏的审美再创造活动,在艺术作品和艺术形象中直观自身,通过共鸣、理解、启悟等过程最终实现本质力量的对象化。宗白华在论述艺术的境界时指出:“从直观感相的摹写,活跃生命的传达,到最高灵境的启示,可以有三层次。”他认

为,只有达到了最高的艺术境界,才能“既使心灵和宇宙净化,又使心灵和宇宙深化,使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境”。实际上,在艺术鉴赏活动中,审美直觉阶段主要是客体(艺术品)作用于主体(鉴赏者),体现为一种感性直观的审美感受,获得的是一种感官层次的悦耳悦目的审美愉快;审美体验阶段则主要是主体(鉴赏者)反作用于客体(艺术品),体现为一种积极的审美再创造活动,获得的是一种情感层次的悦心悦意的审美愉快;而**审美升华阶段却是在前面两个阶段的基础上,达到了一个更高的阶段,通过更高层次的审美再创造活动,实现了主体(鉴赏者)与客体(艺术品)的浑然合一,发生了共鸣与顿悟,使鉴赏主体的心灵得到净化,精神得到升华,获得的是一种悦志悦神的精神人格层次上的审美愉快,完成了艺术鉴赏的审美过程的超越。**

2.高潮阶段的审美心理:共鸣、理解、启悟;

在艺术鉴赏的审美高潮阶段中,同样存在着多种心理因素的积极活动,存在着感知、联想、想象、情感等各种心理要素的复杂作用,但其中的共鸣、理解、启悟因素最为活跃。

共鸣,是审美升华阶段时常发生的一种现象。所谓**共鸣,是指在艺术鉴赏过程中,鉴赏主体在审美直觉和审美体验的基础上,深深地被艺术作品所感动、所吸引,以至于达到忘我的境界,由此达到鉴赏主体与艺术形象之间契合一致,物我同一,物我两忘。**共鸣是鉴赏过程中情感、想象等多种心理功能达到最强烈程度的表现,同时也离不开对作品意蕴的深入的感受和理解。因此,共鸣不仅具有艺术鉴赏审美心理的各种特征,而且也是艺术鉴赏活动的高峰和极致。白居易的《琵琶行》刻画了一个沦落天涯的琵琶女的形象,诗人从她演奏的琵琶曲中找到感情寄托,被哀婉的乐曲深深打动,“座中泣下谁最多,江州司马青衫湿”,产生了强烈的共鸣,发出了“同是天涯沦落人,相逢何必曾相识”的感慨。而汉武帝读了司马相如的《子虚赋》后,惋惜地说:“朕独不得与此人同时!”可见,艺术鉴赏中的共鸣,就是艺术家通过自己的作品所传达出的思想情感,强烈地打动了鉴赏者的心灵,使得艺术家心灵和鉴赏者心灵发生共鸣。

在艺术鉴赏的审美升华阶段存在着多种心理因素中,**理解因素最为活跃。**艺术作品既是一个有机的整体,又可以划分为不同的层次。人们在欣赏艺术作品时,总是把它当作一个完美的整体来进行欣赏,然而,在艺术鉴赏活动中,人们的审美感受又总是由简单到复杂、由表层向深层、由感性到理性、由外观到内蕴逐渐发展深化的。因此,在艺术鉴赏时,发生阶段(直觉)和发展阶段(体验)常常集中在欣赏作品的艺术语言和艺术形象,**只有到了高潮阶段(审美升华)阶段,才更加集中于欣赏作品内在的艺术意蕴,使艺术鉴赏的感性直观达到理性升华。**大凡优秀的艺术作品总是在生动感人的艺术形象中,富有更多形而上意味的追求。这种艺术意蕴常常是只可意会,不可言传,它使艺术作品在有限中体现出无限,在偶然中蕴藏着必然,在个别中包含着普遍。艺术鉴赏的高潮阶段正是需要鉴赏主体去思索、理解、领悟这种艺术意蕴。当然,这里所说的理解已经不同于发生阶段和发展阶段的理解,它更多地表现为一种哲理的顿悟和理性的直觉。正因为如此,人们在欣赏莎士比亚的“四大悲剧”《哈姆雷特》、《奥赛罗》、《李尔王》、《麦克白》时,透过其中生动丰富的戏剧情节和有血有肉的人

物形象,不但可以感受到资本主义兴起时期错综复杂的社会矛盾,而且可以从主人公的悲剧性命运中感悟到许多人生的哲理,诚如鲁迅所说“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”,在悲剧的美感中显示出认识与情感相统一的理性力量。贝多芬的《第九交响曲》是他全部创作的高峰和总结,这部作品构思广阔,形象丰富,它还扩大了当时交响曲的规模和范围,变成由交响乐队、合唱、独唱、重唱所表演的一部宏伟颂歌。人们在欣赏《第九交响曲》时,不仅被它排山倒海的气势和悲壮激昂的主题所感染,而且能够感受到它那震撼心灵的哲理性和英雄性,因为“它充满了关于人类的命运的思想,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”。

启悟(顿悟),是艺术鉴赏高潮阶段时常发生的现象。我们在鉴赏艺术作品最深层次的意蕴时,既不能依靠直觉,也不能依靠体验,甚至不能依靠单纯的理解。由于艺术意蕴大多是将无穷之意蕴含在有尽之言中,具有多义性和模糊性,要把握这种“言外之意”、“弦外之音”或“象外之旨”,就必须通过哲理的启悟和理性的直觉。这时的直觉不同于艺术鉴赏刚开始时的直觉,而是渗透着理解因素的更高级的直觉,这种直觉可以透过艺术作品感性直观的外部形象,直接把握作品最内在、最深刻的艺术意蕴。鉴赏主体此时此刻将自己的心灵完全沉浸在艺术的境界里,在一刹那间获得启悟,从艺术的体验世界上升到艺术的超验世界,对作品达到形而上的理解,审美感受得到理性的升华。法国古典主义画家路易·大卫最著名的作品《马拉之死》,记录了法国大革命时期的革命领袖、“人民之友”马拉被刺死的情景,这幅画情节十分单纯,场面也很简单,犹如一座雕塑,又仿佛是一个电影中的特写镜头,画上被刺后的马拉斜靠在浴缸边,他的头颅和手无力地下垂,鲜血从胸膛缓缓流出,庄重而深沉的色彩使人感到震惊,观众的心灵在一刹那间受到了极大的冲击和震撼,在理性的直觉中升华出一种崇高的悲剧氛围,不禁肃然起敬。显然,启悟中有直觉,但这种直觉已经在想象、联想、情感等多种心理因素的基础上渗透进了理性的色彩;启悟中有理解,启悟中的理解也不同于一般意义上的理解,它是将感性和理性、认识与情感、体验与思维、直觉与理解融汇在一起,是艺术鉴赏高潮阶段一种更加深刻的理解。

从哲学——美学的意义上讲,艺术鉴赏的高潮阶段,实际上就是鉴赏主体通过审美再创造活动,在鉴赏对象(艺术作品和艺术形象)中直观自身,实现人的本质力量对象化,从而引起审美愉悦,产生美感。艺术美同样鲜明地体现出审美主客体的相互作用,艺术生产作为一种特殊的精神生产正是集中体现出这种规律。对于艺术创作来讲,一方面社会生活是创作的源泉和基础,另一方面艺术作品又体现出艺术家的审美理想和审美态度,它是艺术家创造性劳动的产物。对于艺术鉴赏来讲,一方面艺术作品作为审美客体,凝聚着艺术家的创造性劳动,另一方面鉴赏主体又需要通过审美再创造活动,在主客体相互作用中达到顿悟和共鸣,从而产生精神上极大的审美愉悦。

“悦神悦志”(或者“悦志悦神”)是审美的最高境界,它引发人们对生活的领悟,是指个体在直觉客观对象时,在审美感受基础上产生的突然觉醒。与悦耳悦目和悦心悦意区别是:悦耳悦目的特点表现为直接性、易变性;它一方面仍带有生理特点,另一方面由于人的心

理因素的渗透,力图超出感官的生理限制,又不免带有心理特点,与悦心悦意、悦志悦神相比较,悦耳悦目主要是人的审美感知愉悦,仍带有某些感官快适,突出表现的是感性的特点。而悦心悦意是指审美主体通过感觉知觉的审美愉悦,领会到审美意象中的某些意蕴,获得一种诸心理功能的和谐所产生的美感享受,更多的是人的审美心理愉悦,特点则表现为和谐性、意会性和稳定性。悦志悦神是指审美主体在精神境界所产生的愉悦,它是审美主体在审美活动最高层次上获得的一种精神满足,是人生理想的实现而产生的愉悦,特点则主要表现为:美与真的交织、美与善的交织。

四、总结

艺术鉴赏是一个从初级向高级、从外部向内部、从感性到理性、从浅层感受到深层体味的过程,三个阶段彼此依托、互相渗透、互相融合。人们在欣赏艺术作品时,总是把它当作一个完美的整体来进行欣赏,然而,在艺术鉴赏活动中,人们的审美感受又总是由简单到复杂、由表层向深层、由感性到理性、由外观到内蕴逐渐发展深化的。因此,在艺术鉴赏时,发生阶段和发展阶段常常集中在欣赏作品的艺术语言和艺术形象,只有到了审美升华阶段,才更加集中于欣赏作品内在的艺术意蕴,使艺术鉴赏的感性直观达到理性升华。大凡优秀的艺术作品总是在生动感人的艺术形象中,富有更多形而上意味的追求。这种艺术意蕴常常是只可意会,不可言传,它使艺术作品在有限中体现出无限,在偶然中蕴藏着必然,在个别中包含着普遍。高潮阶段正是需要鉴赏主体去思索、理解、领悟这种艺术意蕴。



第二章 艺术批评

一、艺术批评的作用

1. 艺术鉴赏与艺术批评的关系

在艺术系统中,艺术批评也是一个十分活跃的因素。艺术批评与艺术鉴赏是两个紧密联系而又有很大区别的活动。艺术批评离不开艺术鉴赏,它只能在艺术鉴赏的基础上才能进行。同时,艺术批评作为艺术接受的高级阶段,它并不仅仅停留在鉴赏阶段,而是需要在艺术鉴赏的基础上进一步深化和发展,在一定的艺术理论指导下,对艺术作品和艺术现象进行细致深入的研究分析,并作出理论上的鉴别和论断。

艺术批评从某种意义上讲,可以说是艺术创作与艺术鉴赏之间的一座桥梁,对二者都具有直接的指导作用。因此,有必要对艺术批评作一番探讨。

2. 艺术批评的主要作用

随着艺术生产的发展,人们为了探究艺术作品的成败得失,总结艺术创作的教训,提高艺术鉴赏的能力和水平,便形成和发展了艺术批评。例如,曹丕的《典论·论文》对“建安七子”的作品进行了分析评价,钟嵘的《诗品》更是对一百多位诗人和他们的作品进行了品评。在西方,从文艺复兴到启蒙运动,法国的伏尔泰、狄德罗和德国的莱辛、歌德等人的文艺批评活动产生了巨大的影响。尤其是20世纪以来,艺术批评更是有了长足的发展,以至于有人把20世纪称之为“艺术批评的自觉时代”。特别是20世纪下半叶以来,文艺批评在西方更是发展迅速,各种艺术批评方法和流派层出不穷,而且还出现了对文艺批评本身进行研究的独立学科,被称之为“批评的批评”或“批评的理论”的文艺批评学,出现了诸如艾布拉姆斯的“批评四要素”范式理论,以及克里格《批评理论》之类的研究成果。这些现象充分表明,艺术批评在艺术生产的全过程中发挥着越来越重要的作用。

艺术批评的第一个作用就是帮助人们更好地鉴赏艺术作品,提高鉴赏能力和鉴赏水平。艺术作品往往具有艺术语言、艺术形象和艺术意蕴等几个层次,与此同时,艺术作品的构成因素中,又存在着内容与形式、感性与理性、再现与表现的统一,因此,艺术作品深刻的思想内涵和真正的艺术魅力,常常不是一下子就能领悟和把握到的,这就需要艺术批评来发现和评价优秀的作品,指导和帮助广大群众进行艺术鉴赏。俄国著名诗人普希金曾指出:“批评是揭示文学艺术作品的美和缺点的科学。”因为艺术批评家具有高度的鉴赏力和判断力,并

且在鉴赏的基础上对艺术作品进行了科学的、认真的、全面的分析和研究,能够从人们未曾注意的地方发现作品的审美价值,能够更加正确、更加深刻地理解艺术作品和艺术现象,从而给人们艺术鉴赏以有益的指导、帮助和启发。

艺术批评的第二个作用就是通过对艺术作品的评价,形成对艺术创作的反馈。艺术创作是一种复杂的精神生产,艺术家需要广大读者、观众、听众和批评家的帮助,才能深刻地认识自己,不断地提高自己。曹雪芹在巨著《红楼梦》的写作过程中,正是边听取意见,边修改提高,“披阅十载,增删五次”,尤其是脂砚斋的评点更为其增色不少,据“脂评”的批语透露,秦可卿之死这一段故事,曹雪芹也是根据他的意见进行了修改的。正因为《红楼梦》与脂砚斋的评点之间有如此密切的关系,所以流传抄本的书名叫做《脂砚斋重评石头记》,后来的红学家们在研究这本书时也总是离不开研究脂砚斋的评点。

艺术批评的第三个作用就是丰富和发展艺术理论,推动艺术科学的繁荣发展。一般来讲,艺术学的主要内容包括艺术理论、艺术批评和艺术史三方面的内容。艺术批评的主要任务是对艺术作品的分析和评价,同时也包括对于各种艺术现象(如思潮、流派)的考察和探讨。一方面,艺术批评必须以一定的艺术理论作指导,利用艺术史研究提供的成果,另一方面,艺术批评也总是通过分析新作品,评论新作家,发现新问题,总结新经验,从而不断丰富和发展艺术理论和艺术史的研究成果,使艺术理论和艺术史研究从现实的艺术实践中不断获取新的资料和新的素材。正如别林斯基所说:“这说明了批评为什么这样重要,这样普遍;说明了它为什么引起广泛的注意,博得这样大的声望,这样大的威力。”

二、艺术批评的特征

1. 艺术批评具有科学性

艺术批评家需要在艺术鉴赏的基础上,运用一定的哲学、美学和艺术学理论,对艺术作品和艺术现象进行分析与研究,并且作出判断与评价,为人们提供具有理论性和系统性的知识。由于艺术批评是一种偏重于理性分析的科学活动,它同艺术鉴赏既有联系,又有区别。一般来讲,艺术鉴赏偏重于感性,艺术批评则偏重于理性;艺术鉴赏更多带有个人主观性的特点,艺术批评则需要符合客观规律性。因此,鉴赏可以不含有批评的意味,但批评却必然是经历过鉴赏这个阶段。一个艺术爱好者,绝不应该止于鉴赏,应该作进一步的批评,因为只有批评,才能认识艺术的真面目,才能对于艺术有正确的批评。艺术批评的这种科学性特点,使得它必然要从社会科学和自然科学的各学科中吸取观点、理论和方法,呈现出多元化和综合化的趋势。尤其是20世纪以来,随着现代科学的不断发展,艺术批评从心理学、语言学、社会学、文化人类学、民俗学等许多学科中吸取了不少研究成果,形成了多种多样的批评方法和流派。其中影响较大的包括心理批评、原型批评、英国新批评学派、社会批评、语义学派、结构主义、现象学批评、分解主义、阐释学等等。形形色色的批评方法与流派,使艺术批评成为一门独立的学科。



2. 艺术批评具有艺术性

艺术批评作为一门特殊的科学,与其他的科学不同,它**既需要冷静的头脑,也需要强烈的感情,既离不开理性的分析,更离不开艺术的感受**。艺术批评必须以艺术鉴赏中的具体感受为出发点,因而**优秀的批评家应该具有敏锐的感知力、丰富的想象力和强烈的情感体验**,这样才能真正认识和把握作品的成败得失。尤其是艺术批评文章也应当具有艺术的感染力,才能真正打动读者,说服读者,真正发挥批评的作用。从某种意义上讲,**艺术批评是一门科学,也是一种文艺体裁**。优秀的艺术批评文章不仅应当逻辑清晰、论证严谨,而且应当文字优美、生动感人,给人们一种特殊的美感享受。事实上,不少优秀的艺术批评文章,本身就是一篇优秀的散文,如西晋陆机的《文赋》就是一篇用赋体形式写成的文论,其中的“观古今于须臾,抚四海于一瞬”等名句,流传千古,至今不衰。

3. 艺术批评具有思想性

艺术批评的思想性是用来**评价艺术作品思想内容高低好坏的尺度**。艺术作品的思想性主要是指:**从作品的艺术形象和艺术表现中所显示出来的社会政治倾向和道德情感倾向的总和**。思想倾向尺度就是分析和衡量艺术作品对历史变迁和社会生活是否进行正确表现的准则。如果作品能歌颂与赞美进步的生活、鞭挞和批判腐朽的生活,那么这部作品的思想倾向便是健康积极的,思想价值也就比较高。否则就是消极的,甚至是落后的。情感道德尺度是衡量和评价艺术作品中所表现的情感道德是否真诚高尚的标准。其目的是帮助鉴赏者更加清醒和深刻地认识生活,把握人生,树立正确的世界观。批评家必须满腔热情地去肯定那些文明战胜野蛮、正义战胜邪恶、公正战胜偏私、真诚战胜虚伪的艺术作品。

4. 艺术批评具有时代性

艺术本身具有鲜明的时代性,对艺术的认识与评价便随着艺术观念的变化而带有了不同的时代特征。以我国为例,古代中国倡导“温柔敦厚”,倡导“文德”论,而新中国成立后则强调“文艺为人民服务”的批评原则,其时代的特性十分鲜明。值得注意的是,近年来受文化消费市场的推动,艺术批评的时代特征在悄然发生变化。一些严肃的艺术批评家关注了市场经济条件下的艺术创作并通过对这类作品的批评,推动了新时代中国审美精神、品格的发展与变化。然而,也有一些艺术批评文章,不是建立在对艺术作品的审美感受的基础上完成,更没有经过深入的艺术理解与再创造,而是在经济利益的驱使下,以生产、制造的方式炮制而成。这样的批评家与策展人、赞助商一起,合力打造了一批批文化消费市场的文化消费产品,对艺术的发展产生了较大的负面影响。