

艺术原理

顾永芝 著

YI SHU YUAN LI



作者简介

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

序

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

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

论著在以下三个方面,给我留下了深刻的印象:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

包忠文
癸丑年 庚子月 猿日

内 容 提 要

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

摇图书在版编目(CIP)数据

摇艺术原理 / 甄永芝著. — 南京 : 东南大学出版社 , 2014.12
ISBN 978-7-315-36125-5

摇I. ①甄… II. ①甄… III. ①艺术原理—教材 IV. ①J0

摇I 摇艺 摇援 援 II 摇甄 摇援 援 III 摇艺术原理—教材摇IV 摇J0

摇中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 251014 号

东南大学出版社出版发行

(南京四牌楼 圆号摇邮编 211109)

出版人 宋增民

江苏省新华书店经销摇摇溧阳晨明印刷有限公司印刷

开本 787mm×1092mm 1/16 摇印张 12.5 摇字数 250 千字

2014 年 12 月第 1 版摇摇2014 年 12 月第 1 次印刷

印数 1—5000 册摇摇定价 28.00 元

(凡因印装质量问题 ,可与读者服务部联系调换。电话 025-83596925)

目摇摇录

绪论

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

第一章 艺术活动

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

目摇摇录

摇复习思考题	(100)
第二章摇艺术对象	
摇 第一节摇艺术对象的客体性和主体性	(100)
摇一、艺术对象的客体性	(100)
摇二、艺术对象的主体性	(100)
摇三、坚持“三贴近”实现艺术对象客体性和主体性的统一	(100)
摇 第二节摇艺术对象的特殊性和当代性	(100)
摇一、艺术对象的特殊性	(100)
摇二、艺术对象的当代性	(100)
摇三、弘扬主旋律 提倡多样化	(100)
摇 第三节摇艺术的真实性和倾向性	(100)
摇一、艺术的真实性	(100)
摇二、艺术的倾向性	(100)
摇三、艺术的倾向性与真实性的关系	(100)
摇复习思考题	(100)
第三章摇艺术种类	
摇 第一节摇艺术的分类	(100)
摇一、艺术分类的意义	(100)
摇二、艺术分类的历史性	(100)
摇三、艺术分类的多样性	(100)
摇 第二节摇造型艺术	(100)
摇一、造型艺术的含义及其特征	(100)
摇二、绘画艺术	(100)
摇三、雕塑艺术	(100)
摇四、书法艺术	(100)
摇五、摄影艺术	(100)
摇 第三节摇实用艺术	(100)
摇一、工艺美术	(100)
摇二、设计艺术	(100)
摇三、建筑艺术	(100)
摇四、园林艺术	(100)

艺术原理

YI SHU YUAN LI

摇第四节摇表演艺术 (158)

 摇一、音乐艺术 (158)

 摇二、舞蹈艺术 (160)

 摇三、曲艺 (162)

 摇四、杂技艺术 (164)

摇第五节摇语言艺术(文学) (166)

 摇一、文学的含义及其特征 (166)

 摇二、文学的体裁及其特征 (168)

摇第六节摇综合艺术 (170)

 摇一、戏剧艺术 (170)

 摇二、戏曲艺术 (172)

 摇三、电影艺术 (174)

 摇四、电视艺术 (176)

摇第七节摇各类各种艺术之间的关系 (178)

 摇复习思考题 (180)

第四章摇艺术创作

摇 第一节摇艺术创作主体 (182)

 摇一、艺术创作主体的含义 (182)

 摇二、艺术家的地位、作用和价值 (184)

 摇三、艺术家的修养 (186)

 摇四、艺术创作中主体和客体的关系 (188)

摇第二节摇艺术创作过程 (190)

 摇一、艺术体验 (190)

 摇二、艺术构思 (192)

 摇三、艺术表现 (194)

摇第三节摇艺术创作心理 (196)

 摇一、审美心理定势 (196)

 摇二、艺术创作的心理要素 (198)

 摇三、艺术思维 (200)

摇第四节摇艺术创作方法 (202)

 摇一、创作方法的含义 (202)

 摇二、创作方法的主流 (204)

目
录

摇三、创作方法的多样性	(猿猿)
摇复习思考题	(猿猿)
第五章摇艺术作品	
摇 第一节摇艺术作品的构成	(猿圆)
摇一、艺术作品是内容与形式的统一	(猿圆)
摇二、艺术作品是感性与理性的统一	(猿圆)
摇三、艺术作品是再现与表现的统一	(猿圆)
摇 第二节摇艺术作品的层次	(猿圆)
摇一、艺术语言	(猿圆)
摇二、艺术形象	(猿圆)
摇三、艺术意蕴	(猿圆)
摇 第三节摇典型和意境	(猿圆)
摇一、艺术典型的含义	(猿圆)
摇二、艺术典型的范畴	(猿圆)
摇三、艺术典型的创造	(猿圆)
摇四、意境的含义、特点及其创造	(猿圆)
摇 第四节摇艺术风格、艺术流派和艺术思潮	(猿圆)
摇一、艺术风格	(猿圆)
摇二、艺术流派	(猿圆)
摇三、艺术思潮	(猿圆)
摇复习思考题	(猿猿)
第六章摇艺术接受	
摇 第一节摇艺术传播	(猿圆)
摇一、艺术传播的含义	(猿圆)
摇二、艺术传播的要素	(猿圆)
摇三、艺术传播的方式	(猿圆)
摇 第二节摇艺术鉴赏	(猿圆)
摇一、艺术鉴赏的含义	(猿圆)
摇二、艺术鉴赏的特点	(猿圆)
摇三、艺术鉴赏的主体性	(猿圆)
摇四、艺术鉴赏的过程	(猿圆)

艺术原理

YI SHU YUAN LI

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

目
录

绪摇摇论

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

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

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

一、艺术学的产生及其发展

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

① 朱光潜:《西方美学史》(上卷),人民文学出版社1983年版,第1页。

② 朱光潜:《西方美学史》(上卷),人民文学出版社1983年版,第1页。

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

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

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

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

② 参见李心峰：《元艺术学》，广西师范大学出版社2005年版，第100页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

进一步提出了“一般艺术学”的概念。德国美学家、艺术学家爱弥尔·乌提兹(1884—1956)在此基础上再向前推进,更指明了一般艺术学的核心问题是艺术的本质问题。他们出版的一系列学术著作进一步确立了艺术学的学科地位。接着,在法、英、美、俄、日等国,艺术学都相继兴盛起来。艺术学在19世纪后半叶产生,比美学的独立晚了一个多世纪,是一门更为年轻的学科。

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

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

绪
论

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

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

摇摇摇摇

艺术原理

YI THU YUAN LI

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

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

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

① 司马迁:《史记》第源册,中华书局缘缘年第四版,第缘缘页。

② 司马迁:《史记》第源册,中华书局缘缘年第四版,第缘缘页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

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

明清时期是我国艺术理论走向现代、走向世界的时期。这主要表现在:第一,充满了个性解放、民主精神等反封建传统的时代色彩。明代李贽提出“童心说”,袁宏道提出“性灵说”,汤显祖提出“世总为情”,清代袁枚倡导“性灵说”,都在强调情感论、个性论、天才论方面显示了张扬主体性、个性解放的民主精神。第二,平民艺术、大众文化的张扬。如李渔对戏曲艺术“非末枝”的宣扬,金圣叹对小说《水浒》和戏曲《西厢》等大众艺术的评点,都突出了大众审美倾向。第三,对艺术本体的研究达到了空前的高度。如李渔以“登场”的“观听咸宜”的舞台性为核心对戏剧本体研究达到了前所未有的成就;王骥德在《曲律》中强调“本色”,要“令老妪解得”,能“入众耳”,强调“声调之美”,“意新语俊,字响调圆”,“有色有声”;金圣叹强调小说的特质是虚构,核心是塑造典型性格,基本元素是细节描写;徐渭强调绘画的笔墨;石涛则将绘画技法和哲学意义概括为绘画本体意义上的“一画”,也就是通贯宇宙、人生、艺术生命力运动的线条及其根本法则,等等。都空前地对艺术本体作出了精深研究,并达到了前无古人的理论高度。第四,多种艺术理论专著实现了专业化、系统化、理论化,实际上形成了具有中国特色的特殊的艺术学理论。如戏剧学方面的《闲情偶寄》、《曲律》,音乐学方面的朱权的《太和正音谱》、徐上瀛的《溪山琴况》、徐大椿的《乐府传声》,绘画学方面的石涛的《画语录》,造园学方面的计成的《园冶》等等。其中,特别是李渔(1633—1699)的《闲情偶寄》,不仅充分阐述了戏剧艺术的本体特征,而且涉及音乐、建筑等诸多艺术门类,更具系统性和理论色彩,将我国的传统艺术理论推到一个新阶段。18世纪中后期出现的刘熙载(1804—1847)的《艺概》,可以说是我国古代文论、诗词曲话、书论等文艺思想的理论综述,是我国传统艺术理论的进一步发展,是注重理论概括的艺术学、美学思想专著,是我国古代艺术理论、美学思想成熟形态的一个范例。《艺概》书名的意义,就在于自觉地注重理论概括,正如作者在《艺概·叙》中所说:“举此以概乎彼,举少以概乎多”,论艺“好言其概”。这倒好像是现在的“艺术概论”的最早表述。《艺概》在艺术的本质、艺术创作、艺术鉴赏、艺术风格、艺术真实、艺术意象、艺术意境等方面均有精辟见解。这一方面充分说明了我国在艺术学理论的建树方面和艺术学学科的建设方面都是历史悠久、成果辉煌、卓有贡献的,另一方面也表现了由于专有名称、对象领域和概念体系等方面的模糊,还不能说在我国首先建立了艺术学学科。

19世纪末,特别是20世纪以来,西方艺术学、美学传入中国,进一步推动了我

绪
摇
摇
论

摇摇摇缘

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

20世纪初期,形式论成为中国艺术学的显著特征。王国维(1877—1926)是将西方美学、艺术学引入中国并研究中国文艺,提出创见,成绩卓著的第一人。他在《红楼梦评论》、《人间词话》和《宋元戏曲史》中,探讨了文艺创作和文艺批评的许多带有规律性的问题。在康德美学的超功利和自律性性质的影响下,王国维特别注重艺术作品的形式,认为艺术作品之所以美,就在于它的形式。他首先把艺术理论中形式这一重要概念突显出来,并把艺术的形式和人生、人格建构结合起来。蔡元培(1869—1954)和早期的宗白华(1897—1986)也都意识到形式对艺术作品的重要性。蔡元培认为艺术具有普遍性和超越性就在于艺术有着与科学和道德不同的形式特征。宗白华把形式视为通向具有形而上哲学意味的审美和生命境界的中介。他们注重艺术的形式,却又不同于西方的形式主义,他们同时把形式和人生结合起来。王国维经由形式通向人生的超脱,蔡元培经由形式通向人生中现代新人格的审美教育,宗白华经由形式通向人生中的宇宙生命境界。

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

20世纪初期是中国艺术学的形成时期。在这一时期,一方面以形式论为其主要特征,另一方面又呈现出多元并峙的态势。例如,梁启超主张文艺的政治实用性,章太炎提出技巧论,1905年诞生于北京的文学研究会以“为人生”为宗旨,强调

① 《鲁迅全集》第1卷,人民文学出版社1956年版,第371—372页。

② 《鲁迅全集》第1卷,人民文学出版社1956年版,第24页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

再现论,前期创造社倡导“为艺术而艺术”,突出“自我表现”,强调表现论;鲁迅则在综合再现论、表现论、实用论、审美论中将艺术的独立性和依存性统一起来。

20世纪中期,政治意识形态论是中国艺术学的主流倾向。

这一时期主要从 20 年代开始,以左翼作家联盟(左联)为核心,在一系列的论争和批判中,确立了政治意识形态论的文学艺术理论。其核心内容包括三个方面:第一,“武器论”的本质观;第二,“大众化”的方向论;第三,“现实主义”的创作方法论^①。鲁迅指出:“文学不借人,也无以表现‘性’,一用人,而且还在阶段社会里,即断不能免掉所属的阶级性……倘说,因为我们是人,所以以表现人性为限,那么,无产者就因为是无产阶级,所以要做无产文学。”^②“无产文学,是无产阶级解放斗争底一翼,它跟着无产阶级的社会的势力的成长而成长”^③。鲜明地阐述了文学与无产阶级革命事业的密切联系。在左联的纲领中更明确提出了艺术是阶级斗争的武器。

1942 年 5 月,毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中明确指出:“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分,作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器,帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”“在现在世界上,一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级,属于一定的政治路线的。为艺术的艺术,超阶级的艺术,和政治并行或互相独立的艺术,实际上是不存在的。”^④及至 20 年代、30 年代、40 年代,整整半个世纪,政治意识形态论都处于主流地位。这里存在着两个问题:一是如何看待政治意识形态论的是非得失;二是如何看待毛泽东文艺思想。

政治意识形态论是在特定的历史条件下产生的,因而不仅具有合理性和必要性,而且具有现实可能性。在连续的国内革命战争、抗日战争、解放战争和抗美援朝战争等激烈的阶级斗争、政治斗争、民族斗争中,政治始终处于中心地位,政治意识形态自然也成为包括艺术在内的社会意识形态和社会活动的核心。

政治意识形态论还是在马克思列宁主义影响下产生的。马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义关于经济基础和上层建筑、阶级斗争和历史发展的理论,列宁于 1903 年发表的《党的组织和党的出版物》中关于文艺和党的事业的关系的论述,都导致了政治意识形态论的产生。

政治意识形态论也是在创建新文艺和新艺术理论的需要下产生的。中国共产党领导的无产阶级革命事业,觉醒了或正在觉醒的中国人民,社会生活中流行的形形色色与时代不相适应的文艺作品和文艺思潮,都需要产生新的革命文艺及其理论,政治意识形态论也就应运而生。

绪
论

① 包忠文:《现代文学观念发展史》,江苏教育出版社 1999 年版,第 100 页。

② 《鲁迅全集》第 5 卷,人民文学出版社 1959 年版,第 100 页。

③ 《鲁迅全集》第 5 卷,人民文学出版社 1959 年版,第 100 页。

④ 《毛泽东选集》第 3 卷,人民出版社 1965 年第 4 版,第 865 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

艺术确实具有社会意识形态性质,艺术也不能脱离政治,更不能脱离人民、脱离现实、脱离时代,因此,政治意识形态论不仅具有历史合理性,而且具有一定的理论合理性,在实践中也曾催化了新文艺的兴起,“文艺和艺术是一个重要的有成绩的部门。”^①。但是,把艺术仅仅归结为政治意识形态,不仅严重忽视了艺术自身的特征,而且把艺术意识形态等同于政治意识形态,使艺术蕴涵的丰富复杂的意识形态内涵简单化了,从而在实践中产生了庸俗社会学、极“左”等倾向,妨碍了艺术的繁荣发展,带来了艺术理论的混乱。

《在延安文艺座谈会上的讲话》虽然具有浓厚的政治意识形态论倾向,但仍然是我国第一部既具有现代理论形态又具有中国特色的系统的马克思主义美学和艺术学著作,是我国美学和艺术学发展史上的一个重要里程碑,并以此为核心形成了毛泽东文艺思想的科学体系。

毛泽东文艺思想是毛泽东思想的有机组成部分,是以毛泽东为核心,包括周恩来、刘少奇、邓小平等许多中国马克思主义者集体智慧的科学提炼和理论概括。毛泽东文艺思想是中国化的马克思主义艺术观和艺术理论的集中体现,也是20世纪中期艺术学原理的最高成就。在毛泽东文艺思想指导下,中国艺术产生了翻天覆地的变化,出现了空前的繁盛,产生了辉煌的成果。无论是过去、现在还是未来,毛泽东文艺思想总是指引艺术繁荣和艺术学发展的一面旗帜。

正如包忠文先生所说:毛泽东文艺思想是“一个完整的融合着民族化和现代化特点的文艺理论体系”。这个体系包括“文艺方向”、“文艺方针”、“文艺方法”、“文艺家道路”、“文艺批评”等五个主要方面^②。毛泽东文艺思想以文艺为人民为中心,以建立民族的、科学的、大众的文化为目标,将艺术的独立性、本体规律和艺术的依存性、客观规律统一起来,形成了特有的理论体系,解决了一系列争论不休、悬而未决的艺术理论问题,开创了我国既具有现代性又具有民族特色的马克思主义艺术学道路。其中,特别是艺术和人民的关系,艺术和生活的关系,艺术和革命事业的关系,艺术的继承和创新的关系,艺术创作主体和艺术接受主体的关系,艺术活动系统内部的关系及其与艺术活动外部系统的关系等等,都作出了科学的回答和全面的阐述。

邓小平文艺理论是邓小平理论的有机组成部分,是毛泽东文艺思想的弘扬和发展,将马克思主义文艺理论推向了一个新境界、新品位、新高度,树立了新的里程碑。邓小平《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》最为集中、鲜明地体现了邓小平文艺理论,就像毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》最为集中、鲜明地体现了毛泽东文艺思想一样,都是深刻体现马克思主义唯物史观和文艺观的经典性文献。

邓小平文艺理论最为突出的贡献,一是确立了全新的“人民为本”的思想。邓

① 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1965年第4版,第1000页。

② 包忠文:《当代中国文艺理论史》,江苏教育出版社1995年版,第36页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

小平文艺理论不仅始终把“人民”放在全部理论的中心,指明“人民是文艺工作者的母亲”,而且深刻而又科学地揭示了“人”的社会历史内涵,具体回答并解决了文艺的人学本质和人物创造的美学原理。二是确立了全新的“实践”观。邓小平文艺理论是以实践为起点、标准和终点的崭新的马克思主义艺术学体系。其实践既不是黑格尔式的精神实践,也不是单纯的阶级斗争实践,而是以发展生产力为中心的社会主义“四化”建设实践。其实践主体既不是个人,也不是集团,而是人民群众。因此,社会主义文艺实践的方向和道路是满足人民精神生活的多方面需要,培养社会主义新人,提高整个社会的思想、文化、道德水平。社会主义文艺实践的重要课题很多,例如,在党对文艺事业的领导,对艺术规律的尊重,对文艺与政治、文艺与人民和文艺方向、文艺方针、文艺政策的重新阐发等方面,都既坚持了马克思主义和毛泽东思想的基本原则,又根据中国社会主义建设的新形势和世界新格局作出了创造性发展。例如,1980年《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》明确指出:“党对文艺工作的领导,不是发号施令,不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务,而是根据文学艺术的特征和发展规律,帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文学艺术事业……文艺这种复杂的精神劳动,非常需要文艺家发挥个人的创造精神。”^①

绪
摇
摇
论

20世纪后期,审美论成为中国艺术学的基本潮流。

20世纪80年代以后,中国的社会生活和政治意识形态都发生了重大变化,艺术和艺术学也挣脱了极“左”政治的羁绊,把探讨艺术的审美性作为艺术学研究的核心主题。不同观点、不同学派的美学家、艺术理论家几乎异口同声地表明艺术是一种审美性存在,审美是艺术的本质和特征。

突出艺术的审美性,不仅纠正了极端功利主义艺术理论的偏颇,而且强调了艺术自身的特殊性,推进了艺术学的现代性建设。但是,其中也包含了另一种片面性,就是在注重艺术自身的特性也就是艺术的独立性时,又忽视了艺术与整体世界、整体社会生活的关联也就是艺术的依存性,同样把复杂的艺术问题简单化、狭窄化了。

于是,艺术与意识形态的审美关系得到了重视,艺术学家们纷纷提出,艺术是审美意识形态,把审美和意识形态联系起来,既吸收了初、中、后期的合理因素,又弥补了其中的不足。但是,审美意识形态不能完全概括艺术的特质,艺术学不等同于美学,艺术审美也不同于自然审美、社会审美。因此,王杰在《审美幻象——现代美学导论》中,根据中西方现代美学与艺术理论及其实践,认为隐藏在艺术活动中的变形机制决定了艺术是一种特殊的审美意识形态形式。

总之,20世纪的中国艺术学都包含着某种意识形态性,只不过时弱时强、重此

^① 《邓小平文选》第3卷,人民出版社1993年第2版,第144页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

轻彼罢了。艺术学是人文科学,艺术本身和艺术经验是其最基本的出发点,其中具有意识形态层面,又具有非意识形态层面,有反映和再现的内容,也有创造和表现的内容,有自律性和超功利性的一面又有他律性和功利性的一面等等。艺术是开放的、多维的,因而只有在多元的、多层面的辩证的大综合中,才有可能推动艺术学的更大发展。

二、艺术学的对象

一个独立的富有自己品格的学科的建立,必须要有专有研究对象领域的确立。艺术学的产生和发展,离不开研究对象的明确和深化。有无确定的专有研究对象,不仅是有无学科自觉性的标志,而且是学科能否独立及其发展程度的标志。艺术学的研究对象虽然各有所见,尚未形成共识,但各自的对象领域是十分明确的,而分歧恰好说明了学科自觉性的提高和艺术研究的深入和发展。

艺术学的研究对象,一般认为是艺术,艺术学是研究艺术的特有规律的科学。艺术学研究艺术,这是自费德勒以来的传统观点,顾名思义,这也是合乎事理的,但总令人感到有点笼统、模糊。例如,这艺术是指文学、音乐、美术、戏剧、舞蹈、影视等艺术形态上不同品类的综合体呢,还是指艺术之所以是艺术的特殊本质?如果是指前者,艺术学则成了音乐学、美术学、戏剧学、舞蹈学、影视学等等分支学科的集合体而不是更高层次的概括;如果是指后者,艺术学则只停留于哲学层面或美学层面,仅仅研究艺术的本质或艺术美了,如果这样,艺术学便又退回从属于美学以至哲学的老路了。如果是指二者的统一,艺术学也只是对艺术的本质和对艺术的分类研究,只是艺术和艺术形态的结合。有的著述正是这样建构框架的,这显然是不全面、不完整的。

此外,艺术是指艺术作品呢,还是指艺术的客观对象抑或艺术的创作主体、接受主体?如果是指前者,艺术学则只限于对艺术创作的成果研究,艺术学就只是文本学、艺术语言学或结构学了;如果是指后者,艺术学则只限于对艺术客体或艺术主体的研究,那样,艺术学就又只是艺术社会学或艺术心理学了。许多艺术学著作正是从其中某一方面作为其对象领域的,虽各在其研究领域中有所突破,但终究不能以偏概全地代替艺术学。

近来,有的学者进一步指出:“艺术学是研究艺术的现象、艺术规律和艺术本质的人文学科,是对各门类艺术进行宏观、整体、综合和一般性研究的学问。”^①在艺术学以艺术为研究对象的基础上,既更明确地指出了从艺术现象到艺术规律,又更概括地指出了对各门类艺术的高度综合的一般性研究。这对上述某些笼统性和偏颇性的研究对象是很大的突破,是对艺术学以艺术为研究对象的补益和发展。

^① 《厦门大学学报·哲社版》1999年第1期。

但遗憾的是仍未能一语破的地指明艺术到底是指人类的一种特殊活动 ,还是这活动的过程、成果及其涉及的方方面面。虽然主要是阐述“艺术学不可能是一个单一的学科 ,而是一个有着众多分支学科和边缘学科的体系” ,但在阐明艺术学的研究对象时 ,仍未能完全突破艺术学以艺术为研究对象的局限。

于是 ,充满建设艺术学热情和学科开拓精神的当代艺术学家 ,在深入研究中力补此缺 ,他们有的进一步指出 ,艺术学的对象是艺术世界 ,“艺术学的对象是艺术世界这一独立具体的领域 ,确切地说是艺术世界的系统整体”^① ,并对艺术世界的整体性、开放性、交叉性、发展性进行了系统的阐述。这是很有见地的。将艺术世界作为艺术学的研究对象 ,不仅避免了以艺术为研究对象的笼统性 ,而且避免了艺术学、美学都以艺术为研究对象的重复性 ,进一步使艺术学从美学、文艺学等相邻学科中分离出来 ,获得了独立的品格 ,显示了学科的自觉。但是 ,这仍有捉襟见肘之处。例如 :

第一 ,艺术世界是人的主体创造又是客观现实世界的投射 ,是通过虚构由人创造的既联系于又超越于客观现存世界之外的另一世界。但它既已被创造出来 ,也就成为客观存在 ,成为客观世界中的一部分。艺术学以此为研究对象 ,在客观上就容易造成种种误解 ,或把艺术理解为艺术作品的总和 ,艺术学只以艺术作品为研究对象 ,或把艺术世界理解为客观现实世界的对应物 ,艺术学只是艺术社会学或艺术文化学 ,或把艺术世界理解为艺术家的创造 ,忽略了人们的接受 ,艺术学只是创作心理学等等。这样的误解以及由此而来的立论、阐释 ,在艺术学史上屡见不鲜。当然 ,可以对艺术世界的整体性等等作出全面而完整的阐释 ,但“艺术世界”本身往往表示静态存在而非动态过程 ,在顾名思义中难免引起种种误解 ,形成种种歧义。

第二 ,艺术世界就其是 人造世界而言 ,与客观现存世界是对应的 ,但它毕竟是从现实世界中产生的 ,又归属于客观世界。如果认为艺术学以艺术世界为对象 ,就可能会被误解为艺术世界好像能脱离客观世界而独立存在似的 ,这样就可能会造成与客观世界的偏离。

第三 ,艺术学研究整体的艺术世界 ,但美学、文艺学甚至伦理学、哲学、历史学等诸多学科也都涉及艺术世界 ,尽管是部分地交叉或重合 ,却都包含了以艺术世界为对象。这样 ,本想从对象领域的独特性中来显示艺术学的学科自觉性和独立性 ,结果反而又交融于相邻学科之中 ,难免产生了模糊。

那么 ,艺术学的研究对象是什么呢 ?

对确定艺术学的学科地位具有重大贡献的德国柏林大学教授玛克斯·狄索瓦曾经提出 :“一般艺术学的责任是在一切方面为伟大的艺术活动作出公正的评

绪
摇
摇
论

① 李心峰 :《元艺术学》,广西师范大学出版社 2007 年版 ,第 25 页。

判。”^①他虽然意在论述一般艺术学和特殊艺术学的不同对象,却点明了一般艺术学注重于艺术活动的评判。这就很鲜明地启示人们,艺术学是研究艺术活动的科学。列夫·托尔斯泰(1828—1910)在《艺术论》中给艺术下定义时一再强调艺术就是艺术活动。他说:“艺术是这样的一项人类活动:一个人用某种外在的标志有意识地把自已体验过的感情传达给别人,而别人为这些感情所感染,也体验到这些感情。”^②尽管他过分偏重于感情,对艺术的本质的阐述比较偏颇,但强调艺术是艺术活动,是人类的感情活动,是很有见地的。由此也可知,关于艺术的学科——艺术学,实际上就是以艺术活动为研究对象的。

艺术活动的出发点和归属都是艺术作品。艺术作品是艺术活动的中心,而离开了艺术活动,艺术作品不仅无从产生,也毫无意义。以艺术活动为研究对象,既包含了艺术作品及其创作和接受,又不致将艺术活动和艺术作品混为一谈。毛泽东指出:“作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”^③明确指出文艺作品是观念形态。而在《实践论》中则又明确指出:“人的社会实践,不限于生产活动一种形式,还有多种其他的形式,阶级斗争,政治生活,科学和艺术的活动,总之社会实际生活的一切领域都是社会的人所参加的。”^④明确指出艺术活动是人类的社会实践之一。恩格斯早就指出:“马克思发现了人类历史的发展规律,即历来为繁茂芜杂的意识形态所掩盖着的一个简单事实:人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等;所以,直接的生活资料的生产,因而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段,便构成为基础,人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念,就是从这个基础上发展起来的”上层建筑^⑤。在这个关于经济基础和上层建筑的经典论述中,先后两次提及的“艺术”是有显著区别的,前者是指艺术活动,后者是指关于艺术观念。由此可见,艺术学研究的对象不宜笼统地说成艺术,而应明确指出是艺术活动。

本人在1989年1月出版的《审美概论》中曾经提出:“美学以审美活动为研究对象”,同样,本人觉得艺术学应以艺术活动为研究对象。

艺术学研究的对象是人类的艺术活动,这不仅更能突出它的个性,充分显示其学科独立性,而且更能显示其对象领域的体系性、整体性和综合性、开放性。艺术活动是以艺术生产和消费(创作和接受)为中心的,既联系到客观世界的方方面面,又联系到主观世界的方方面面,还联系到整个艺术活动的过程、结果、影响等方

① 李心峰:《元艺术学》,广西师范大学出版社1997年版,第14页。

② 列夫·托尔斯泰:《艺术论》,人民文学出版社1958年版,第1页。

③ 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1955年第2版,第859页。

④ 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1955年第2版,第273页。

⑤ 《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1995年版,第283页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

方面面,而它们又始终在广泛联系中不断发展变化,其体系性、整体性、综合性、开放性是十分突出的。况且,美学研究审美活动,审美活动虽然包含了艺术活动,但美学研究的对象不能只限于艺术活动,艺术学的研究对象也不能扩展到艺术活动以外的其他审美活动。美学只从审美角度研究艺术活动,艺术学却不只是从审美方面研究艺术活动。艺术学既要研究艺术活动和人类其他社会活动的依存性,又要研究艺术活动的独立性,既要研究艺术活动的审美性,又要研究艺术活动的意识形态性、人文性、规律性等等。这样,艺术学就很明显地从美学中独立出来。至于文艺学(文学学)、音乐学、美术学等等,只分别研究文学活动、音乐活动、美术活动,它们与艺术学的既区别又联系的关系,从研究对象也可表现出来。

艺术学研究的对象是人类的艺术活动,这不仅更能突出它的动态结构及其整体性,而且更能显示其主观能动性和客观依存性。这是因为:

第一,艺术活动是人类在社会实践的基础上,通过想象、虚构创造心目中既联系又超越于现存客观世界的形象体系以获得自我实现的愉悦的精神活动。这一活动自有其在创造和接受、主体和客体之间运作的封闭性,又始终在动态的变化发展之中。其封闭体系的整体性和动态结构的发展性以及艺术家、艺术接受者的主观能动性和永远联系于社会历史、现实生活的依存性,都表明了艺术学的对象领域是独特而又完整的。

第二,艺术活动总是以艺术作品为主轴而展开的。艺术家从事艺术创作的成果是艺术作品。艺术传播的首要因素就是以艺术作品为核心的艺术信息。艺术教育始终以艺术作品为出发点和归宿,艺术管理的目的也在于多出好作品。而艺术作品又是以客观现实世界为源泉创造出来的,在接受过程中又最终回归到客观现实世界,其中又都依赖于创作主体和接受主体。因此,艺术作品不仅联系于一切艺术活动的环节,而且直接联系于艺术主体和艺术客体。艺术作品是艺术活动的出发点和旨归,是艺术活动的中心和中介。艺术学以艺术活动为研究对象,就不仅构成了自己的系统整体,而且突出了以作品为中心,在全部框架结构中都要围绕着这一轴心,这就形成了学科体系的中心及其有机整体。

第三,艺术活动是人类掌握世界的特殊方式之一,是精神活动,也是一种独特的社会实践。艺术学以艺术活动为研究对象,就自然而然地立足于人类的社会实践,既着眼于艺术活动的特殊性,探讨其独特的内在规律,又着眼于艺术活动与人类其他社会实践的普遍联系,探讨其外部规律,就更使自己的理论大厦牢固地建立在实践基础之上,并能多角度、全方位地探讨艺术活动的规律,避免艺术学史上偏执于本体论、社会学、文化学、人类学、现象学、解释学以及其他种种视角的一端,以能在整合中进行整体性的多层次的探讨。

第四,艺术活动既是以主观创造为动力的自由自觉的活动领域,又是围绕着可以直接感受而又难以穷尽的鲜明形象进行的。因此,艺术活动是充满创造性、开拓

绪
论

摇摇摇摇猿

艺术原理

YI THU YU LUN LI

性的活动,是以形象的创造和接受为纽带的,是一种独特的审美活动。现实客观世界的自然物和社会事物可以直接进入审美领域,成为审美对象,但只能作为艺术创作过程中的感受对象,而绝不会成为艺术创造的成品,不会成为艺术活动的中心——艺术作品。黄山可以直接成为审美对象,观赏黄山就是审美活动,却不是艺术活动。只有在审美感受的基础上进行想象和艺术虚构,创造出绘画作品,这才是画家的艺术活动,其作品进入观众的接受过程,才是接受者的艺术活动。这样,在研究对象上的区别,美学和艺术学也就自然成为两门不同的学科。而审美活动又渗透于艺术活动之中,美学与艺术学又结下了不解之缘。

总之,艺术学的研究对象是人类的艺术活动。人类的艺术活动既是历时性、共时性的,又是区域性、独创性的,因此,艺术学的对象既包含了古往今来人类共同的艺术活动,又更面对着本民族、本国特别是现实的艺术活动。这样,艺术学就必然具有人类性、民族性、历史性、现代性、继承性、发展性等特点。这就必须“学习外国的长处,来整理中国的,创造出中国自己的,有独特的民族风格的东西。”^①

艺术不是科学,艺术活动不同于科学活动,以艺术活动为研究对象的艺术学不是艺术活动本身,艺术学不是艺术,而是科学。科学有自然科学、社会科学、人文科学之分,艺术学属于人文科学。因为艺术活动虽然离不开人类社会,但更离不开人,离不开人的生命、生活、命运、情感,特别是人的精神,艺术活动产生的价值是人文价值,艺术精神的核心是人文精神,其根本是人的彻底解放和人的全面发展,所以艺术学属于人文科学。艺术学是研究人类艺术活动规律的人文科学。

三、艺术学的构成

艺术学是人文科学中的一门独立的学科,其本身又分为一系列分支学科。艺术学首先由一般艺术学和特殊艺术学构成。一般艺术学是研究各种艺术活动的共同规律的艺术学,特殊艺术学是研究某种艺术活动的特殊规律的艺术学。

其次,一般艺术学主要由艺术原理、艺术史、艺术批评三大分支构成。艺术原理主要是研究艺术活动的一般规律和基本理论以及艺术活动各要素、各环节之间的关系和每一要素、每一环节自身的特有规律的艺术学。艺术原理是对人类一切艺术活动的共同规律所作出的高度概括的理论结晶,是艺术学的核心。艺术原理也就是通常所说的艺术理论。艺术史是历史地、具体地考察艺术活动的发生、发展、继承、革新以及历代艺术家及其作品的创作、接受的轨迹和规律的艺术学。艺术史侧重于人类艺术活动的纵向研究,从人类艺术活动不断发展、变化的过程中开拓未来,是艺术学的基础。艺术批评是以艺术作品为中心推及艺术活动的所有要素、环节和一定社会历史时期的艺术思潮、艺术运动等的成败得失、优劣兴衰进行

^① 毛泽东:《同音乐工作者的谈话》,《人民日报》1959年9月10日。

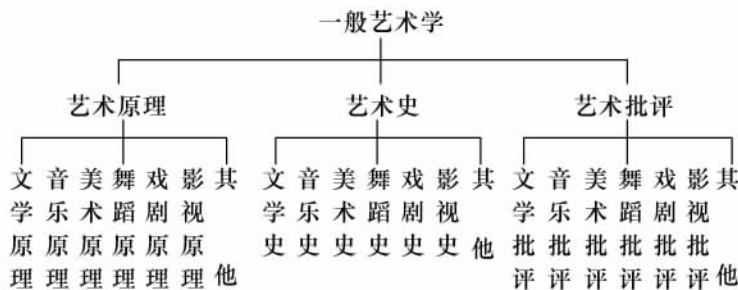
艺术原理

YI SHU YUAN LI

考察、阐释、评论的艺术学。艺术批评是艺术学中最富有生机的部分,是艺术活动和艺术学发展的动力。艺术原理来自于艺术实践,是对艺术活动的理论概括,并以艺术史和艺术批评为依托,一方面不断从艺术活动历史的发展中和新形势下的艺术活动中发现新的真理,另一方面不断从艺术史研究的新成果和艺术批评的新见解中吸收营养,不停顿地丰富发展自己。艺术原理是极具活力的,是永远处于动态的发展之中的。艺术史以艺术原理为指导,并须上升到艺术原理,还不断从艺术批评中吸纳新成果,既不是历史上艺术现象的罗列,也不是各代艺术品的静态介绍,倒好像是历史性的系统的艺术批评,是具有历史深度的宏观评述和鞭辟入里的微观论述的高度统一。艺术批评不仅以艺术原理为指导思想,还从艺术批评中丰富和发展艺术原理,不仅以艺术史为参照、依据,还直接对艺术史开展艺术批评,并对现实艺术活动的批评中不断完善和延伸艺术史。由此可见,艺术原理、艺术史、艺术批评的对象领域都是艺术活动,因而它们同为艺术学的组成部分,但以在艺术活动方面各有其特定的具体范畴,因而又是艺术学中各自独立的分支学科。它们的专有对象范畴又都包含了历时性和共时性因素,既具有纵向的发展,又具有横向的联系,都贯穿着时代精神和人格力量。艺术原理、艺术史和艺术批评构成了一般艺术学的三个各自独立而又互相联系的分支学科。

绪
论

一般艺术学的三个分支均可按照艺术门类再分为许多部门,每一部门还可再多层次地不断细分。这样,一般艺术学和特殊艺术学也就出现了交叉,表现出不可分割的联系。现只就一般艺术学的三个分支和每一分支的下一个层次分类列表于下:



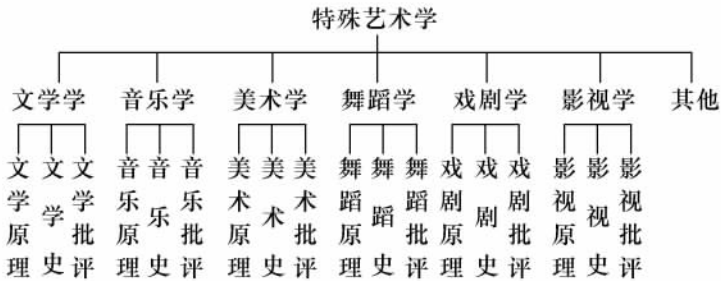
第三级的任何一个部分仍可多层次地分类。如



艺术原理

YI THU YUAN LI

特殊艺术学按照艺术品类可分为文学学、音乐学、美术学、舞蹈学、戏剧学、影视学等等分支。每一分支还可分为不同层次,如音乐学可分为音乐原理、音乐史、音乐批评等等。如下表:



总之,艺术学由一般艺术学和特殊艺术学构成。一般艺术学由艺术原理、艺术史、艺术批评构成,特殊艺术学由各专门研究某一艺术品类的学科群构成,它们还可在多种组合中多层次地分为多种系列互相联系而又自成系统的学科群。

再次,除了艺术学内部的多层次构成以外,在艺术学外部,艺术学与其他相关学科的联系又形成了一系统的边缘学科群。例如,艺术学与美学相结合构成了艺术美学,其中又包括文学美学、音乐美学、绘画美学、影视美学、书法美学等。其他还有艺术人类学、艺术文化学、艺术经济学、艺术心理学、艺术教育、艺术传播学、艺术管理学、比较艺术学、中国艺术学等等。它们之中的任何一门分支学科,还可按照不同艺术品类、不同时段、不同国家、民族、地区等等再分解下去,形成了各种各样、丰富多彩、气象万千的艺术学学科群。

四、艺术学的目的

- 学习、研究、建设艺术学的目的,主要是:
- 第一,指导、繁荣、发展、提高人类的艺术活动。艺术学以艺术活动为对象,产生并发展于人类艺术活动的基础之上,其目的,并非停留于说明、阐释艺术活动,而是从中探讨规律,用以指导现实的艺术活动,使之不断提高,日益繁荣、发展。在当前,学习、研究、建设艺术学的目的之一,就是繁荣、发展社会主义艺术事业,推动我国先进文化的发展。
 - 第二,推进、丰富、提高人类的物质文明和精神文明以及政治文明建设,促进人和社会的发展、进步和完善。艺术活动是娱乐活动,更是审美活动、精神活动,不仅直接关系到精神文明,而且越来越广泛地渗入生产和生活的各个方面,直接关系到物质文明。艺术活动的层次、品位高低,已成为人和社会进步的具体表现之一。艺术学促进艺术活动的提高,归根到底,是在推进人类文明建设和社会的进步。而且,艺术学本身还直接联系到古今中外的学术成果,在其继承、吸纳、创新中,自然

艺术原理

YI SHU YUAN LI

形成了人类的广泛交流,人类的物质文明、精神文明成果也就随之沟通、交融,人类文明建设也就得到更大的促进。

第三,加强艺术学自身的学科建设。艺术学是一门极其重要的人文学科,虽很年轻,却发展迅猛。学习、研究艺术学,就是为了加强学科建设,使之更加科学化、现代化、体系化,以建设有中国特色的马克思主义艺术学。

高等艺术院校和其他高等学校的相关专业普遍开设的艺术概论课实际上是一般艺术学概论,主要属于一般艺术学中的艺术原理,是艺术学的入门课,是艺术学的基础理论课。艺术概论属于艺术学学科,是阐述艺术学的基本原理和基础知识的一门课程。艺术概论就是艺术学概论,就是艺术学的基本原理,主要研究、探讨艺术活动的基本性质、基本规律以及艺术活动系统、艺术种类等方面的基础理论。艺术概论不是艺术学、艺术理论的全部原理,也不是艺术史概论,不是艺术鉴赏和艺术作品评析,而是阐述艺术学的基础理论。为了阐明艺术学的基础知识,必然涉及艺术史、艺术鉴赏和艺术批评,因而要有一定的艺术史知识和艺术作品的赏析知识以及各门类艺术的基本知识,但重点仍是艺术学的基本理论。为了明确学科定位,为了提高学科自觉性,故将本书命名为《艺术原理》。《艺术原理》是艺术概论课程的深化和专门化。

绪
论

艺术概论的主要内容是:艺术活动的构成、发生发展、性质特征及其功能;艺术对象的依存性和独特性;艺术种类的划分、共性和个性;艺术创造主体和客体、艺术创作过程和心理、创作方法;艺术作品的构成、层次和艺术风格、流派、思潮;艺术传播和艺术接受、艺术批评和艺术市场等。

开设艺术概论的目的主要是:

第一,帮助学生树立马克思主义艺术观。

马克思主义世界观是辩证唯物主义和历史唯物主义,艺术观是世界观的组成部分,而艺术家的世界观、人生观、价值观最明显而大量地体现于艺术观之中。只有帮助学生树立马克思主义艺术观,才能使其正确地观照艺术问题,分析解决艺术问题。这样,才能坚持正确的方向和道路。

马克思主义活的灵魂是具体情况具体分析;毛泽东思想的精髓是实践是检验真理的标准;邓小平理论的核心是解放思想,实事求是。其中辩证唯物主义和历史唯物主义观是一脉相承的。树立马克思主义艺术观,首先要以马克思列宁主义、毛泽东思想、邓小平理论和“三个代表”作为学习和研究艺术的指导思想。其次,要在系统、全面地掌握艺术活动的基本规律中确立马克思主义艺术观。再次,要在坚持实践、坚持发展、坚持方向中确立马克思主义艺术观。

坚持实践,首先要投身于艺术实践和其他必要的社会实践,真正认识社会,把握时代精神,认清现实社会中的艺术走向,明确艺术活动的目的。毛泽东说:“人的社会实践,不限于生产活动一种形式,还有多种其他的形式,阶级斗争,政治生

摇摇摇摇苑

艺术原理

YI THU YU LI

活 科学和艺术的活动 总之社会实际生活的一切领域都是社会的人所参加的。”^① 艺术活动本身就是社会实践 并和其他社会实践相关联 这就更要坚持实践 不仅从中发现并检验艺术理论 而且从中明确一切艺术活动都以满足人民要求和推动社会历史发展为旨归。其次 要认清国情 认清时代 一切从实际出发 既要使艺术学原理符合艺术实际 符合时代与社会的要求 又要使艺术学建设始终围绕着艺术生产力的解放和发展。第三 艺术活动是一种特殊的社会实践 既联系于又超越于其他社会实践 所以 投身实践就必须投身于实现国家富强、民族振兴、社会和谐、人民幸福的时代洪流之中 同时按照艺术规律精心地开展艺术活动 推动艺术事业的繁荣和发展 推动艺术学理论的发展 推动马克思主义艺术观的确立。

坚持发展 一要坚持以人为本 全面、协调、可持续的发展观。二要解放思想 崇尚科学 反对因循守旧 反对拟古仿洋 反对重复前人 坚持创新。三要继承革新 吸收一切有益的理论成果 在眼观六路、耳听八方的基础上 立足当前 立足自己 发现新问题 研究新问题 发展新思维。对待前人的成果 无论是中国古代的 还是西方当前的 都应大胆吸收 都须为己所用。人类历史已进入一个新世纪 人类的生活也日益现代化 艺术学也处于现代性转换之中 这就更需立足中国实际 充分吸纳人类已有成果 努力创新 实现现代性转换。

坚持方向 就是坚持社会主义文化性质 坚持先进文化的发展方向 坚持社会主义文艺方向 贯彻江泽民同志《在庆祝中国共产党成立八十周年大会上的讲话》精神 坚持“以科学的理论武装人 以正确的舆论引导人 以高尚的精神塑造人 以优秀的作品鼓舞人。坚持和巩固马克思主义的指导地位 帮助人们树立正确的世界观、人生观和价值观 坚定对马克思主义的信仰 坚定对社会主义的信念 增强对改革开放和现代化建设的信心 增强对党和政府的信任 增强自主意识、竞争意识、效率意识、民主法制意识和开拓创新精神。”^②

树立马克思主义艺术观 不仅要坚持以马克思列宁主义、毛泽东思想、邓小平理论和“三个代表”为指导思想 而且要认真学习、切实领会马克思、恩格斯、列宁、毛泽东、邓小平等经典作家们关于文艺论述的精髓 还要吃透当前党中央关于文化艺术工作的精神 从而立足当代中国的现实和时代高峰 能够高瞻远瞩地分辨古往今来、中外各国的艺术理论、艺术实践的成败得失、利弊优劣、精华糟粕 从而既能融会贯通、坚持发展 又能保持清醒、坚持方向。例如在纷至沓来的当代西方形形色色的文艺思潮面前 诸如象征主义、形式主义、精神分析、直觉主义、存在主义、结构主义、解构主义、女权主义、接受理论等等 既不必回避拒绝 也不要人云亦云、无

① 《毛泽东选集》第 5 卷 人民出版社 1955 年第 1 版 第 100 页。

② 中央保持共产党员先进性教育活动领导小组办公室：《保持共产党员先进性教育读本》，党建读物出版社 2003 年第 1 版 第 100 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

所适从,而要能独立分辨,在接受、辨析、吸纳中丰富和发展自己。

第二,掌握艺术学的基础知识和基本原理。

艺术学较之哲学、美学等抽象学科虽是具有具体对象领域的具体学科,但它毕竟不是艺术活动本身,而是研究艺术活动的科学。科学总是运用概念进行逻辑推理而得出结论的,因此,不能有半点的含糊。有关概念、原理不仅要清晰、准确,而且要相互关联,具有逻辑性、系统性。要掌握艺术学的基础知识和基本原理,首先要锻炼、发展自己的抽象思维能力。其次,要在弄清概念的基础上,能独立进行推理、论证和系统而简明的阐述。再次,要能联系实际,独立思考,分析和解决艺术活动中的问题。对已有的艺术学原理,对前人的研究成果,也可提出质疑,要在学习前人的基础上超越前人。这就是说,面对艺术学理论和艺术活动实践,能够明确回答:这是什么?为什么?怎么办?

要掌握艺术学的基础知识和基本原理,就要读书、思考、实践,既要记忆,更要理解,还要运用。学习知识,总是要记忆的,但不是死记硬背,要在理解中记忆。只有理解了,才能记住,才能化为自己的知识。这就要独立思考,在多看、多读、多听、多思的基础上,开动脑筋,真正理解。同时,自觉地结合实际,应用于实际。刻苦钻研是学习的必需品格,自觉认真是获得知识的前提,排除困难是求知的阶梯,独立思考是创新的前提。马克思在《资本论》《法文本的序和跋》中针对当时某些读者阅读时望难却步的情况写道:“在科学上面是没有平坦的大路可走的,只有那在崎岖小路的攀登上不畏劳苦的人,有希望到达光辉的顶点。”^①这应该永远是我们的座右铭。

第三,提高艺术活动的能力。

理论的作用就在于指导实践,学习和研究艺术学的最终目的就在于指导人们遵循审美规律和艺术规律,进行能动的创作、接受和批评,推进艺术活动的健康发展。艺术活动的开展,艺术事业的繁荣,艺术工作的成就,归根到底,在于艺术活动的主体,在于其人格力量和艺术活动能力的大小、强弱。学习艺术概论课程,就是要在提高理论水平,丰富艺术修养的基础上,培养、提高和发展艺术创作、艺术接受、艺术批评以及艺术教育、艺术管理、艺术传播的能力。在发展社会主义市场经济、建设有中国特色的社会主义新形势下,更需要艺术活动的能力。知识是能力的基础,能力是知识在实践中的创造性应用。知识就是力量,能力就是成果,是社会竞争中的胜利保证。只有具有丰富的艺术学知识及其巨大的艺术活动能力,才能创造辉煌的业绩,推动社会主义艺术事业的繁荣和发展。

绪
论

① 马克思:《资本论》第1卷,人民出版社1975年版,第41页。

五、艺术学的方法

方法是完成任务、实现目标、达到目的的手段。方法论是艺术学研究和艺术概论课程学习中不可忽视的重要环节。其研究方法主要包括三个层面 这就是：

第一 哲学方法。马克思主义哲学方法论 是研究艺术学的总体方法论。其中最主要的就是坚持辩证唯物主义和历史唯物主义的认识论 坚持理论与实践相结合的原则 坚持恩格斯倡导并运用的合力论方法。其中 特别是物质与精神、理论与实践、历史与现实、作用力与反作用力以及艺术活动中主体与客体、再现与表现、意识与无意识、真实与幻象、现实主义与浪漫主义、感性与理性、审美与意识、创作与接受、中与外、古与今、继承与创新等等一系列的辩证关系 都需要依靠马克思主义哲学方法全面研究 科学阐述。

合力论方法的特点 首先在于整体性。整体地观照各种力的作用 整体研究各种力的关系 整体掌握各种力作用的结果。因此 对艺术活动要整体观照 艺术是社会的、文化的、生命的、审美的各种现象交错而成的特殊形态 是情、意、理、象等多种因素相互作用而产生的“合力”现象。其次在于统一性。各种作用力无论是推动力还是阻力 无论是在过程中还是在过程后 都统一作用于同一物 都形成统一的效果。因此 研究艺术学既要分析 又要概括、综合 既要抓住主流 又不要忽视非主流 既要注意艺术的独立性 又要注重艺术的依存性 而且在统一中形成艺术的“这一个”。例如 各种因素对艺术的渗透 不能顾此失彼 也不能停留于一个个因素之中 而应统一为特有的艺术有机整体。又如各不相同甚至对立的艺术思潮、艺术观点、艺术口号 也应当在一一分析中统一为互补或互消的基本规律。再次在于动态性。合力的形成是动态地发展、变化的结果 艺术活动本身也是在动态的发展、变化之中 即使是静态的艺术作品也在动态的传播、接受之中发生着动态的变化。因此 艺术学必须与时俱进。

第二 科学方法。借用行之有效的其他科学方法 如逻辑方法、系统论方法等 研究艺术活动的实践及其规律。

马克思主义哲学方法是艺术学研究的总体方法论 主要作为指导原则 因此 还要运用其他相关的科学方法。艺术学是科学 必然通过概念、范畴、判断、推理等逻辑的方法来揭示艺术活动的客观规律。因此 逻辑的方法是研究艺术学极为重要的方法论。在这里 特别要强调三点：一是艺术活动本身不运用概念推理 而是依靠形象、情感 而研究艺术活动的艺术学必须运用逻辑的方法 因此 我们要学会并习惯于把握并运用概念 学会并习惯于掌握从具体到抽象、从实践到理论的逻辑方法。二是运用逻辑方法 首先要把握艺术学的逻辑起点。艺术学的逻辑起点在哪里？有人说是形式 有人说是审美 有人说是意识形态 有人说是心理等等 由此 出现了各不相同的逻辑过程 引出了各不相同的判断 形成了各不相同的艺术

艺术原理

YI SHU YUAN LI

学理论。根据马克思主义哲学方法论,艺术学的逻辑起点应当是艺术活动。三是逻辑的方法要和历史的方法相结合。运用逻辑的方法不能只靠单纯的逻辑推理,也不能不顾事实生搬硬套某种思想框架,更不能制造背离艺术活动实践的艺术理论,而是要使历史的方法和逻辑的方法结合起来。恩格斯指出:“必须重新研究全部历史,必须详细研究各种社会形态存在的条件,然后设法从这些条件中找出相应的政治、私法、美学、哲学、宗教等等的观点。”^①从历史条件中找出相应的观点,是历史的方法,也是逻辑的方法,是历史与逻辑相结合的方法,也就是恩格斯所说的“历史从哪里开始,思想进程也应当从哪里开始”^②的方法。一方面,从历史条件出发,找准逻辑起点,一方面从历史实践中提炼、抽象出观点、思想、概念等。各种各样的艺术思想、艺术理论都产生于一定的历史条件,研究古今中外的艺术理论,都必须从发展中和历史联系中去发现、把握逻辑关系,进行逻辑梳理,形成体系,展开逻辑阐述和论证,达到历史和逻辑的准确性。

艺术学研究还要运用系统论的方法。系统论强调事物是多层次的、系统的、完整的有机构成体。这就要把马克思主义关于事物普遍联系的学说具体化,把艺术活动的具体实践、具体现象放在具有普遍联系的社会系统里去考察和分析,把不同品类的艺术活动放在具有普遍联系的艺术系统中、文化系统里去考察和分析,从社会系统、人生系统、文化系统、审美系统、艺术系统等多方面、多层次地分析研究艺术活动。

第三,艺术学方法。运用艺术学学科特有的方法去研究艺术领域的各种问题。例如,社会学方法、人类学方法、心理学方法、文本学方法、接受美学方法等等,都是艺术学特有的方法。这样,可以多角度、全方位地进行研究。

在艺术学本身特有的方法中,特别要强调古今中外化的方法。古与今、中与外的关系,在整个 20 世纪,在当前,可以说是贯穿始终的问题。是“以古律今”呢,还是“以今律古”?是“厚古薄今”呢,还是“厚今薄古”?是“是中非外”呢,还是“是外非中”?是“国粹化”呢,还是“全球化”?是坚持民族特色呢,还是与世界接轨?其中还是毛泽东的“古为今用,洋为中用”、“推陈出新”的古今中外化最为恰当。1956 年,毛泽东在和音乐工作者的谈话中指出,要以中国艺术为基础,吸收一些外国的东西进入自己的创造,向古人学习是为了现在的活人,向外国人学习是为了今天的中国人。

运用古今中外化方法,既要了解中国古代的艺术理论、艺术实践,又要了解外国的艺术理论和艺术实践,更要了解当前时代和人民的要求,将古今中外融会贯通,发展为现代的具有中国特色的马克思主义艺术学。

绪
论

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 253 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 4 卷,人民出版社 1995 年版,第 483 页。

古今中外的艺术理论归纳起来,主要有三大话语体系和四大学理系统。三大话语体系是 ① 西方艺术理论话语体系和这种话语体系的本土化。② 中国艺术理论话语体系和这种话语体系的现代化。③ 马克思主义艺术理论话语体系和这种话语体系的中国化。四大学理系统是 ① 以艺术与历史的关系为主要研究对象的历史主义学理系统。② 以艺术和人的关系为主要研究对象的人本主义学理系统。③ 以艺术和审美的关系为主要研究对象的审美主义学理系统。④ 以艺术与文本的关系为主要研究对象的文本主义学理系统。

古今中外化,就是要在新形势下整合各种艺术理论的话语体系和学理系统,建立马克思主义艺术学的新体系。例如,在中西艺术理论话语体系方面,既存在着明显不同,也有融合之处。

中国古代艺术理论是极为丰厚、深远的,其主要特点在于:在艺术思维方面,强调综合性、整体性,往往追求一种模糊美、空灵美,令人思之不尽,回味无穷;在再现客体方面,强调神、气、道,不强调模仿形;在表现主体方面,强调个体融合于群体的主体人格精神,不强调个体自我的自由意志;在真善美关系方面,强调尽善尽美,注重美和善的联结,而不过分追求美和真的密不可分;在艺术本体方面,强调中和,追求适度,避免走极端,即使悲剧也要有一个圆满结局;在艺术表现方面强调写意,追求意境、神韵,注重虚实相生,形成虚拟、程式化;在理论形态方面,多为感悟式的经验性的诗意描述,较少明确的概念和严密的体系。不同学派之间多为连续凝聚,较少对立批驳。

西方艺术理论思辨色彩浓厚,个体自由意志强烈,在古希腊形成期就出现了以柏拉图、亚里士多德为代表的理念说、模仿说两种对立艺术观的理论专著。在黑暗的中世纪以后出现了文艺复兴,艺术理论空前发展,及至 18 世纪,西方古典艺术理论以康德、黑格尔为代表到达顶峰,并以别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫为代表开始了现代转型,进而以马克思、恩格斯为代表创立了马克思主义美学和艺术学,成为全世界文艺科学的最高峰。19 世纪以来,现代派艺术理论思潮迭起,学派林立,流派纷呈,在各自的领域里,在各不相同的某些方面,均有开拓创新,甚至进入人类有史以来同项研究的极致,但又都各有偏颇,难以避免片面性。

中西艺术理论形成发展于各自的历史土壤之中,但又都是人类对自己艺术活动的研究的理论成果积聚,因此既有共同之处,又有明显的区别。这里,只极其简单地作一比较,可从一斑以窥全豹。

中西传统艺术理论在强调人的生命意识、在注重主客体关系的统一、在追求真善美统一的艺术精神、在表现对人的终极关怀、倡导重建精神家园等方面,都有极其相似之处。但由于所处社会、历史、地域和民族精神等等的差异,因而艺术理论也呈现出各自不同的特色。这主要表现在:

第一,在关于艺术主体和艺术客体的关系上,虽然都注重于统一,但西方强调

艺术原理

YI THU YU LUN LI

魄,皆从虚灵中来,若专于实处求力,虽不少规矩,而未知入画之妙。”^①比方画竹子,西画强调惟妙惟肖,与自然之竹酷似,要真;中国画强调传神达意,注重笔情墨趣,要善。前者注重再现客体,后者注重表现主体的情致、旨趣。

第三,在理论形态上,西方传统艺术理论强调科学实证精神,注重概念、推理的严密逻辑性,往往是自成体系的抽象阐述,形成了抽象取义的思辨传统。中国传统艺术理论强调自我体验,注重经验描述,往往是诗情激荡,言近旨远,就像艺术本身充满感染力,言而未尽,令人回味无穷,形成了直觉体味的感悟传统。历代诗话词话、乐论画论,虽似只言片语,概念含混,术语不一,却是直接体验,感同身受,令人信服,引发联想,使艺术理论与艺术实践紧密相联。

中西艺术理论各有所长,亦有所短,因而不能妄自菲薄,也不能唯我独尊。只有弘扬自己民族的优秀传统,吸纳外国艺术理论的有益成分,融会贯通古今中外,才能建设有中国特色的马克思主义艺术学。

他山之石可以攻玉。对待西方的艺术和艺术学,要敢于“拿来”,充分吸纳,积极运用,化为己有。但不能顶礼膜拜,瞻他人马首是望,也不要生吞活剥,一切照搬,甚至鹦鹉学舌,滥用外来语,不仅失去汉语规范,甚至造成“失语”现象。

温故而知新。对待我国的优秀艺术传统,要珍重爱惜,深入挖掘,充分继承,更要梳理提炼,揭示理论精神。但同样不是生吞活剥,一切搬用,更不是实行国粹主义,恢复古代的用语。许多艺术学术语,虽系外来语,却已同化于现代汉语之中,就根本无须再加以剔除而更换为古代汉语。诸如形象、典型、真实性、浪漫主义等等,早已为国人所熟悉,就大可不必更换。至于我们特有的气韵、神韵、意境、味旨等等,当然应予吸纳,而且加以科学规范,使之焕发新的光彩。如果一味复古,同样也会造成“失语”现象。

在理论形态上,一方面要吸纳西方传统艺术学中注重概念明确、推理严密、自成体系的长处,一方面要弘扬我国传统艺术学理论中言简意赅、语约意丰、充满灵性、发人深省的特色。在概念的内涵和外延上,在论述的逻辑性上,在体系的完整、框架结构的严密和内容的厚实、语言的精密以及充满感染力和说服力等方面,都应达到更高的层次。

运用古今中外化方法研究艺术学,建设现代化的具有中国特色的艺术学,不是中国传统艺术理论的转录、复述,而是中国传统艺术精神和理论精华的重新凝聚和发展,也是外国艺术学的渗透和运用,更是马克思主义艺术学的中国化和我国当前国情和艺术状况及其未来指向的提炼和科学概括。

^① 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社1983年版,第10页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

摇摇复习思考题

- 摇摇什么是艺术学？其研究的对象是什么？
- 摇摇什么是一般艺术学和特殊艺术学？它们各有哪些分支？
- 摇摇艺术学作为一门独立的学科出现在哪一个世纪？“艺术学之父”是谁？为什么称他为“艺术学之父”？
- 摇摇我国艺术理论发展的基本轨迹是什么？其中有哪些著名的论著？
- 摇摇毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》和邓小平《在中国文学艺术工作者第四次全国代表大会上的祝词》的重大意义是什么？
- 摇摇艺术概论是一门什么课程？为什么要学习它？
- 摇摇中西传统艺术理论的区别主要表现在哪些方面？
- 摇摇你是怎样看待艺术学的方法论的？你是怎样看待“合力论”和古今中外化的方法的？

绪
摇摇
摇摇
摇摇
论

第一章 艺术活动

艺术活动是人们通过形象创造和接受,掌握世界、实现人生追求、满足审美需要、获得身心愉悦的精神文化活动。这种精神文化活动主要表现为特殊的审美活动。艺术审美活动不同于以自然美、社会美为对象的审美活动之处在于:第一,艺术活动的对象虽也是客体世界,但须经过主体体验、虚构和创造;第二,艺术活动是自觉的、有意识的感性和理性统一的社会功利活动;第三,艺术活动能创造出丑的审美价值,使丑审美化。

艺术活动是人类社会活动的组成部分,一方面密切联系于人类的全部社会活动,具有依存性;一方面又不同于其他社会活动,具有自己的特殊性和独立性。同时,艺术活动本身又包含了许多相互关联而又各具特色的音乐活动、美术活动、舞蹈活动、戏剧活动、影视活动、文学活动等等。其中的种种关系、特点,都构成了艺术学的研究范畴。

这里,我们先从艺术活动的一般知识和基本原理入手,然后再一一深入展开。

第一节 艺术活动的构成

艺术活动作为相对独立的完整系统,包含着一系列的子系统。其构成主要包含三个层面,这就是艺术活动的构成要素、艺术活动的基本环节和艺术活动的主要形态。

一、艺术活动的构成要素

艺术活动的构成要素是指任何类型(形态)的艺术活动和任何艺术活动的环节都包含着一系列必要的因素,缺乏其中之一,就无法进行艺术活动。艺术活动是由多种要素构成的综合复合体,其基本要素是:艺术客体、艺术主体、艺术作品和艺术物质条件。

艺术活动的第一个必要因素是艺术客体的存在。

艺术客体是指客体世界,也就是艺术活动的对象,是艺术活动所反映和表现的客观社会生活及自然界。具有审美价值的客体世界是艺术创造主体观照的主要对象。

客体世界是艺术活动的前提和归宿。艺术活动不仅产生、发展于人类在客体

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第一章 摇摇艺术活动

世界中的社会实践,而且始终以客体世界为对象,反映和表现对客体世界的体验和发现,并最终回归对客体世界的领悟和创造。但是,客体世界中的一切并不全是艺术客体,只有其中具有审美价值的社会生活、人和事、自然景物等才是艺术反映和表现的对象。审美价值不仅基于客体世界的自身属性,而且依赖于艺术主体的创造。只有满足了人民的审美需要,才具有审美价值,而只有包含了伟大的民族精神、时代的发展要求、社会的进步思想、人民的心灵呼唤和精湛的艺术技巧,才能满足人民的审美需要。

客体世界的核心是人,人是实践主体,因此,人是艺术表现的中心对象,艺术活动始终围绕着人,以人为本,充分体察、展现、揭示世态人生,创造审美价值。

艺术活动的第二个必要因素是艺术主体的存在。

艺术主体是指从事或参与艺术活动的人,其中主要是指艺术家和受众。艺术家是创造艺术作品的人,受众是接受艺术作品的人。艺术主体是人,但不是任何人在任何时候都是艺术主体,只有具备一定的艺术素质、审美态度并正在从事或参与艺术活动的人,才是艺术主体。艺术活动是一种审美活动,艺术主体实质上就是审美主体,是自觉地、有意识地从从事艺术审美活动的审美主体。

在艺术活动中,艺术主体和艺术客体是对立的统一。主客体互相依存,离开了客体就无所谓主体,离开了主体也无所谓客体。艺术客体不仅是艺术主体从事艺术活动的源泉、对象,而且是艺术主体自身产生和发展的土壤,艺术主体不仅是发现、感受、体验、领悟艺术客体的主体,而且是选择、提炼、改造、创造艺术客体的主体。没有艺术主体就无法开展艺术活动,没有比较发展的艺术主体,艺术活动的品位也无法提高。

艺术主体包括艺术创作主体、艺术接受主体和艺术传播主体、艺术教育主体、艺术管理主体等等。但是,归根到底,艺术主体是人民。这不仅因为艺术创作主体等等主体都是人民,而且都以广大人民为主体。人民不仅是艺术创作、艺术表现的主体,而且是艺术接受的主体。人民的这种主体地位,是艺术生命之本。这是因为,第一,人民是实现艺术价值的主体。艺术赖以生存、发展的生命线就是适应人民的需要。艺术的审美价值并不是由艺术创作者、生产者、经营者单方面创造的,而是与接受者共同创造的,而且主要依靠接受者再创造。有了接受,才能产生实际效应,才能实现价值。第二,人民是评价和决定艺术作品生命的主体。艺术作品能否为人民喜闻乐见,能否为人民接纳,是其能否生存、流传、占有市场的关键,也就是它的生命线。因此,艺术既要满足人民群众精神文化需求,又要促进人的全面发展和社会进步。第三,人民是实现艺术以人为本的目标的主体。以人为本,不是以少数人为本,也不是以人局部的、暂时的利益为本,而是如胡锦涛同志所说,“要以实现人的全面发展为目标,从人民群众的根本利益出发谋发展、促发展,不断满足人民群众日益增长的物

艺术原理

ART PRINCIPLE

质文化需要,切实保障人民群众的经济、政治和文化权益,让发展的成果惠及全体人民。”^①艺术属于人民,只有以人民为主体,艺术活动以人为本才扎下了根基。

艺术活动的第三个必要因素是艺术作品的存在。

艺术作品是艺术活动的中心。艺术创作的成果是艺术作品,艺术接受的对象是艺术作品,艺术传播的对象、艺术教育的手段、艺术管理的目的都是艺术作品。离开了艺术作品,艺术活动就失去意义,也无法进行。

艺术作品是艺术创作和艺术制作的成果,是由艺术主体创造的审美意识物态化和客体世界主体化的结晶。

艺术家创造艺术作品,一方面基于客体世界,一方面基于自己的审美意识,是艺术客体和艺术主体的交融统一。这种统一是通过一定的物质手段展现出来的具体形态,是艺术家产生于一定客体世界中的审美意识转化为物质形态的存在方式。艺术作品既是艺术客体和艺术主体联结的纽带,又是艺术主体中艺术家和受众之间实现精神交流和审美对话的中介。艺术活动正是通过艺术作品实现了人类主体和现实客体、人类主体和主体、主体和自我之间的交流。

艺术作品以艺术客体和艺术主体为产生的前提,但一旦产生出来,就成为一个独立自足的整体,作为客观存在物成为人们鉴赏和批评的对象,成为包含了丰富内容和审美形式的审美对象。

艺术作品是基于现实客体世界创造出来的,同时又超越了现实客体,因而具有永恒性,能够超越时空。艺术作品是具体的物质形态,同时又超越了直接的感性形态本身而具有普遍性、广泛的传播性和感染性。艺术作品是艺术主体创造性劳动的结果,既具有审美价值,又具有消费价值,因而又具有不可重复的独创性、商品性和导向性。艺术作品是人类文化载体,是人类不可缺少的精神食粮。

艺术活动的第四个必要因素是物质条件的存在。

艺术活动主要是一种精神活动,但必须具备一定的物质条件。这主要包括:

- ① 艺术活动的工具。如笔、刀、乐器、服装、道具、照相机、摄像机、放映机等等。
- ② 艺术活动的材料。如纸、布、土、石、木、颜料、油彩、胶片等等器材。
- ③ 艺术活动的设施。如展厅、剧场、影院、排练厅、音乐厅、印刷厂以及电台、电视台等等场所和传播设施。
- ④ 艺术活动的科技手段。如计算机技术的越来越普遍地运用。

艺术活动的物质条件是必不可少的,物质条件的完善是提高艺术活动质量的重要条件。但物质条件本身不能代替艺术活动,艺术活动的核心是充满人文精神的审美创造,物质条件只有充分体现、展示人类的精神力量才具有审美价值,才会转化为人民的生命力、创造力和凝聚力,才能熔铸成引导社会前进的伟大精神,才

^① 中央保持共产党员先进性教育活动领导小组办公室:《保持共产党员先进性教育读本》,党建读物出版社2003年第1版,第155页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

能代表先进文化的前进方向。

因此,艺术活动的物质条件必须融进精神条件之中,整合为艺术环境。时代精神、先进思想、高尚情操、审美时尚、文化氛围、社会风气等等与丰厚的物质条件、先进的科学技术相结合,构成了艺术活动的环境,这是繁荣和发展艺术活动的必要因素之一。

二、艺术活动的基本环节

艺术创作与制作、艺术传播与接受、艺术教育与管理是艺术活动的基本环节。

艺术创作与制作是艺术活动的首要环节。

艺术创作是指艺术家基于自身的审美经验和审美体验,运用特定的艺术语言和材料,将其审美意识物化为艺术形象或艺术意境的创造性活动。艺术创作的主体是艺术家,艺术创作的基点是艺术家的审美经验和审美体验。审美经验是群体的、民族的以及人类的审美实践的积淀和个人以往审美实践的积累相融合而形成的审美心理能力和审美素质。审美体验是艺术家对艺术客体的感同身受的体悟,是一个动情、移情、感悟的审美化过程。审美经验是直接经验和间接经验的结合,也是群体经验和自我个体经验的统一。审美体验是直接的自我主体的独特而深切的体悟。艺术创作的手段主要是作为物质载体的艺术语言和丰富多样的艺术手法、方式。例如绘画的线条、色彩、构图和工笔、写意、泼墨、泼彩、虚实相生、计白当黑等等。艺术创作的任务是塑造艺术形象,基本过程是从审美意象的孕育到艺术形象的创造成功,而艺术形象除了人物、物象以外,还有侧重于抒情的情境和情景交融的意境等。总之,艺术创作是一种创造活动,最终要创造出与众不同、前所未有的充满首创精神的艺术作品。

艺术制作是指与艺术创作密切相关的另一种艺术生产的表现形态,它更多地体现出以物质性制作为主的特点。在当代艺术活动中,艺术制作的地位日趋重要,具有了相对独立性。例如音像作品的制作,就是在音乐创作、影视创作的基础上,以物质媒介和科技手段对艺术家创作的相关作品进行再创造并进行批量生产,从而促进了艺术作品传播。艺术制作具有更为明显的艺术生产特征,因为它既以物质制作为主,又进行批量复制,其成果往往直接投放市场,作为商品流通。艺术制作也包含着创作因素,渗透了精神性创造。如音乐,不仅使声画组合,视听结合,而且使声音和演唱者的形貌更加美化、更加传神、更易接受。艺术创作以个体为主,具有鲜明的个体性和个性化特色;艺术制作一般是集体进行,具有群体性特征,个体性不突出。人类最初的艺术创作主要是集体性的,后来,随着生产力的发展和分工的出现,个体性、主体性越来越显著,艺术家成了专业创作人员。当代,社会生产力和科学技术高度发达,艺术生产不仅日益将个体性创作和集体性制作联系在一起,而且科技含量日渐提高,对物质条件的要求和依赖也就更为突出,艺术

摇摇摇摇

艺术原理

YI THU YUAN LI

创作和艺术制作自然互相结合,创作中具有了制作因素,艺术作品更为成功。

其次,艺术活动的环节还包括艺术传播和艺术接受。

艺术传播是指借助于一定的物质媒介和传播方式,将多种艺术信息传递给接受者的过程。

艺术接受是指在传播的基础上,以艺术作品为对象,以鉴赏者为主体,积极能动地消费、鉴赏和批评艺术作品等的活动。

艺术创作和艺术制作是为了艺术接受,艺术接受不仅是艺术功能产生和实现的途径,而且是推动艺术创作和艺术制作的重要因素。如果说艺术创作和制作是生产,那么艺术接受就是消费。这正如马克思所说:“生产为消费提供外在的对象,消费为生产提供想象的对象。”“没有生产就没有消费,没有消费就没有生产。”^①同样,没有创作就没有接受,没有接受也就没有创作。艺术接受是艺术活动的不可缺少的基本环节,也是直接关系到整个艺术活动的重要环节。艺术接受包括消遣性消费、艺术鉴赏和艺术批评。

艺术接受的对象是艺术作品,而艺术作品和艺术接受者之间必须经过一定的社会途径和传播环节。艺术传播构成了艺术活动的必不可少的基本环节之一。人类艺术活动发展至今,艺术传播经由口头传播到印刷传播和电子传播三大阶段。科学技术的迅猛发展,电子、卫星、计算机的广泛运用,使艺术传播方式和功能得到了空前发展,使艺术活动的效能空前提高,艺术创作和艺术接受随之面貌一新。

最后,艺术活动的环节还有艺术教育和艺术管理。

艺术教育分为专业性的艺术教育和素质性的艺术教育。前者以培养各类专门艺术人才为宗旨,系统地进行各种专业理论和专业技能、技术、专业实践以及政治、文化、体育等教育。如各级各类艺术院校。后者作为美育的核心,以提高全民素质,培养“有理想、有道德、有文化、有纪律”的全面发展的社会主义事业建设者和接班人为宗旨,主要通过开设音乐、美术等艺术课程进行。这种艺术教育贯穿于幼儿教育、中小学教育、职业教育、成人教育、高等教育和家庭、社会教育之中。但无论哪种艺术教育都须贯穿旨在提高全面素质的审美教育。

审美教育也就是美育,是指运用审美的方式实施教育,旨在提高人们的审美感受力、审美创造力以及审美情趣,以促其人格的完善和全民族整体素质的提升。艺术教育就是美育的核心,也是实施美育的主要途径。

美育在人类社会早就有之,无论是中国的孔子还是古希腊的柏拉图都一再倡导,孔子还身体力行,在自己的教育实践中施行。但“美育”这一名称的提出以及美育理论体系的建立,则是从19世纪德国美学家席勒(1775—1805)开始的。席勒认识到资本主义社会造成的社会矛盾和人性分裂,主张通过美育来培养理想的

^① 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第327页。

人、完美的人、全面和谐发展的人。席勒突破了西方从古希腊以来只把美育当作道德教育的特殊方式或补充手段的传统观点,把美育提到培养全面发展的人的高度来认识,这是很有见地的,并对世界各国的美育理论产生了重大影响。席勒指出:“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。”^①席勒把德、智、体、美并提,使美育具有了独立的地位和任务。

在我国,“美育”一词,首先是由蔡元培(字鹤园)从德文译出的。蔡元培曾出任民国政府第一任教育总长,后又长期担任北京大学校长,不仅传播、研究美育理论,还具体组织实施美育,并提出了“以美育代宗教”^②的主张。他明确指出:“美育者,应用美学之理论于教育,以陶养感情为目的者也。”^③对美育理论和美育实践都作出了重大贡献。

新中国成立以后,不仅在全社会开展美育,而且日益深入地进行了美育理论探讨。特别是党的十一届三中全会以后,开展社会主义精神文明教育,实行“五讲四美”,全面推进素质教育。1993年,《中共中央、国务院关于深化教育改革全面推进素质教育的决定》明确指出:“实施素质教育,就是全面贯彻党的教育方针,以提高国民素质为根本宗旨,以培养学生的创新精神和实践能力为重点,造就‘有理想、有道德、有文化、有纪律’的、德智体美等全面发展的社会主义事业建设者和接班人。”这不仅阐明了实施素质教育的宗旨、重点和目标,而且特别强调了美育在素质教育中的地位。这个《决定》还进一步指出:“美育不仅能陶冶情操、提高素质,而且有助于开发智力,对于促进学生全面发展具有不可替代的作用”,必须“将美育融入学校教育全过程”。这充分表明,我国的美育已进入了前所未有的新时期。

美育的根本任务就是实施全面素质教育,提高国民素质,造就全面发展的社会主义事业的建设者和接班人。这是德、智、体、美诸育的统一目标,也是美育的终极目的。美育的本职工作就是按照美的规律,主要通过审美欣赏和审美创造在自我感化中,提高审美素质,培育、发展和完善作为审美主体的人。美育着重于提高审美素质,其中主要包括:第一,培养马克思主义审美观,坚定崇高的审美理想,净化审美情趣,加大审美追求的力度。第二,提高审美能力,不断加强和发展审美感受能力、审美鉴赏能力以及审美创造能力。其中主要包括发达的审美感官和高度的审美想象力、领悟力、判断力等心理能力以及独特的发现美、创造美的创新能力、实践能力。第三,培养审美人格。这主要包括做一个爱美恶丑,热爱美、追求美,能够

① 席勒:《美育书简》,中国文联出版公司1985年版,第15页。

② 《蔡元培美学文选》,北京大学出版社1983年版,第15页。

③ 《蔡元培美学文选》,北京大学出版社1983年版,第15页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

穿透现实人生,充满审美心境的审美主体,具有高尚审美品位的独立从事创新创造的人,能够“作为一个完整的人,占有自己的全面的本质”^①的获得审美愉悦、具有整体性的人。

美育的特点主要在于:

第一,形象直觉性。美育主要通过审美直觉形象进行,是一种形象化教育,寓理性于感性形象之中。在生动、具体的形象感染下,不知不觉地受到感染、熏陶,获得了心灵净化,受到教育。

第二,情感体验性。美育以情动人,以情感人,通过亲身情感体验,经过自我感化,产生心灵震撼,陶冶了情性,提高了情操,获得了教育。美育寓理于情,具有巨大的感染力。

第三,自主愉悦性。美育充分发挥受教育者的主体性,调动其主观能动性,使之主动投入,积极参与,既在美感享受中获得最大乐趣,又在潜移默化之中深受教益,还在自我感化中增强了主体性,激越起创新精神,提高了实践能力。美育寓教于乐,具有强大的吸引力,提高了主体地位,增强了自主意识。

实施美育的途径和方式多种多样,既可以通过家庭教育、学校教育和社会教育进行,又可以运用自然美、社会美和艺术美进行,但其中的核心和主要途径是艺术教育。这正如蒋孔阳所说:“艺术的教育虽然不是审美教育的全部,但离开了艺术来谈审美教育,正好像离开了空气来谈植物的生长一样,同样是不可思议的。”^②这是因为:

第一,艺术教育本身就是以审美教育为宗旨。艺术教育无论是艺术技能训练,还是艺术文化传授,其中都贯穿着人类优秀的艺术作品——艺术美的载体,其艺术素质的培育,实质上就是审美素质的提高。而且,艺术美是美的典型形态,具有永久的魅力,通过艺术美实施美育,自然是不可缺少的主要途径和重要方式。

第二,艺术揭开了生活中真假、善恶、美丑的秘密,提高了人们的识别能力,充满了审美教育功能。例如,在生活中,美丑不一定是一目了然的,有时不仅混淆不清,甚至还会颠倒。《红楼梦》中林黛玉和薛宝钗的为人,周围的人多是褒薛的,好像薛的圆滑、善解人意比之林的任性、尖刻要美得多,而《红楼梦》通过层层展示,深刻揭示了林之真情和薛之假意,揭开了美丑的真谛,提高了人们的审美境界和审美能力,产生了巨大的审美教育意义。

第三,艺术开拓了人们的内宇宙,展现了人们的心灵,说出了人们共同的“心声”,产生了强烈的感情共鸣,具有极大的审美教育作用。《红楼梦》中林黛玉的葬花和焚稿,越剧《红楼梦》中的贾宝玉哭灵,都以最真挚的感情及其深刻的意蕴震撼了人们的心灵,呼唤了人们的“心声”,引起了强烈的感情共鸣,产生了巨大的审

① 《马克思恩格斯全集》第1卷,人民出版社1959年版,第55页。

② 蒋孔阳:《谈谈审美教育》,《红旗》1959年第4期。

艺术原理

ART PRINCIPLE

第一章
摇摇艺术活动

美效应。

艺术的力量不可抗拒,艺术的审美教育功能极为显著,美育离不开艺术教育,艺术教育
是美育的核心,是实施美育的主要途径。

艺术教育主要通过指导人们进行艺术创作、艺术鉴赏等活动,实现美育目标,培养全面发展的新人。其中以美育为主,同时也包含着德、智、体诸育和艺术本体教育。具体说来,艺术教育的主要任务是:

第一,普及艺术知识,提高艺术修养。

随着人类社会的发展,艺术活动已遍及整个人类,艺术因素已经渗透到人类生活、生产的一切方面,当代社会中几乎人人都离不开艺术。普及艺术知识,提高艺术修养,进行艺术教育,已经成为人们的普遍需求。只有具备艺术的基础知识,熟悉艺术的基本规律,懂得各类艺术的基本特征,才能提高艺术修养,才能更好地进行艺术鉴赏,才能更充分的获得艺术享受。

普及艺术知识,提高艺术修养,主要通过艺术作品进行。古今中外的优秀艺术作品是艺术教育的最好教材,提高对它们的鉴赏能力,必须通过对它们的鉴赏才能实现。这正如马克思所说:“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众”,“只有音乐才能激起人的音乐感,对于没有音乐感的耳朵说来,最美的音乐也毫无意义,不是对象。”^①

第二,健全艺术心理结构,提高艺术活动能力。

艺术活动主要是一种精神性的实践活动,需要艺术主体具有健全的艺术心理结构,才能提高艺术活动能力。健全的艺术心理结构主要包括由群体和个体艺术经验积淀而形成的艺术心理定势和自身独特的艺术心理个性以及艺术心理过程。艺术心理定势是一种比较稳定的艺术心理状态和艺术模式。个性心理是一种独特的心理面貌。艺术心理过程主要包括艺术感知、艺术想象、艺术思维、艺术灵感、艺术领悟等心理因素。健全心理结构,既要加强并发展艺术心理定势,端正、发展个性心理,又要完善、提高心理过程中的各种心理能力。其中尤其要充分发挥艺术想象力和创造力。

第三,陶冶情操,培养完美人格。

列宁说:“没有‘人的情感’就从来没有也不可能有人对于真理的追求。”^②艺术充满了情感力量,不仅最能激起人们的情感体验,而且能够净化情感,陶冶情操、美化心灵、完善人格。艺术教育以此为任务,通过情感感染进行情感教育,通向高超的审美境界,不仅推动了人的全面发展,而且促进了社会进步。

艺术管理是对艺术活动、艺术系统进行计划、组织、协调、控制等一系列有目的

① 《马克思恩格斯论艺术》第 1 卷,中国社会科学出版社 1983 年版,第 156-158 页。

② 《列宁全集》第 40 卷,人民出版社 1959 年版,第 143 页。

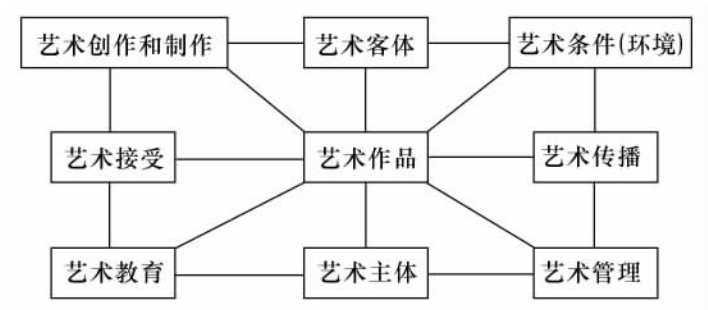
艺术原理

YI THU YUAN LI

的连续的艺术活动。艺术管理的要素是：① 管理者，就是实施管理职能的个人或集体。如艺术领导机关和艺术部门中有职务有能力的领导者。② 管理对象，就是管理活动所施予的客体。其中主要包括被管理的人、财、物、时间、空间、信息、活动等以及一定的艺术机构、艺术部门的整体、部门及其相互关系。③ 管理手段，就是实施管理的方式和条件。如艺术管理的组织、机构、权力、法规、技术等。艺术管理的目标就是出人才，出作品，也就是在社会主义文艺方向指引下，努力培养出新时代的艺术大师和一批又一批优秀的艺术家以及艺术管理人才，创造出更多更好的艺术精品。我国艺术管理机构主要包括：① 领导机构。如党中央宣传部和地方各级党委宣传部以及文化部、厅局等政府有关机构。② 专业机构。主要是从中央到地方的文学艺术界联合会（简称文联）及其所属的音乐家协会、美术家协会、书法家协会、舞蹈家协会、戏剧家协会、电影家协会等等以及与之平行的全国作家协会，省、市作家协会（简称作协）。③ 事业机构。其中有各级各类艺术院、团，如中国京剧院、江苏歌舞剧院、南京市话剧团等；有各类高等、中等艺术院校，如中国美术学院、上海音乐学院、南京艺术学院、江苏戏剧学校等；有画院、美术馆、艺术研究院等等。其中的演出团体已走向企业化。④ 协调机构。如有关艺术团体建立的群众性的艺术委员会等。⑤ 商业机构。如电影放映发行公司、艺术品拍卖会等。

艺术管理是艺术活动中不可缺少的环节之一。

总之，艺术活动是一个相对独立的完整系统，其构成要素和基本环节之间都互相关联、沟通，形成了一个网络。如下图：



由此可知，艺术活动实际上就是人类以艺术作品为中心所从事的一系列旨在掌握世界、实现人生追求、获得审美享受的特殊的社会活动。这种活动由许多相互关联的要素和环节构成。这些要素和环节是互相联系而又彼此独立的。这些要素和环节既是丰富多样的，可以继续分解，也是主次分明的，可以合称为要素或环节，可以加以合并、简化，择其要者，可以归纳为四大构成要素或四大环节，这就是：客体世界；艺术创作和艺术制作；艺术作品；艺术传播和艺术接受。

三、艺术活动的主要形态

艺术活动是由一系列各种具体艺术门类的活动构成的 ,形成了许多虽有关联却极不相同的形态。艺术活动是一个个具体的某种艺术形态中的独特艺术样式的活动 ,笼统的抽象的艺术活动实际上是不存在的。因此艺术活动又是由一个个具体艺术形态的活动构成的。根据我国当前的主要艺术品种 ,艺术活动呈现出 多种形态。这些艺术形态又都各分为种种样式、体裁。多种形态是 :

- ① 绘画活动。
- ② 雕塑活动。
- ③ 工艺美术和设计艺术活动。
- ④ 建筑艺术和园林艺术活动。
- ⑤ 书法艺术活动。
- ⑥ 摄影艺术活动。
- ⑦ 音乐活动。
- ⑧ 舞蹈活动。
- ⑨ 曲艺活动。
- ⑩ 杂技活动。
- ⑪ 文学活动。
- ⑫ 戏剧活动。
- ⑬ 电影艺术活动。
- ⑭ 电视艺术活动。

第二节 摇摇艺术活动的发生和发展

人类的艺术活动有一个发生、发展的过程。艺术活动的发生就是艺术活动的起源 ,也就是人类最初的艺术活动是怎样产生的。艺术活动产生之后 ,又在不断地发展变化 ,艺术活动发展的原因是什么 ,也是值得研究的。探讨艺术活动发生发展的规律 ,不仅关系到艺术活动的本质问题 ,而且关系到艺术活动自身及其与其他社会活动的关系 ,因而对当代艺术事业的发展和对艺术学建设都是很有意义的。

一、艺术活动的发生

艺术活动是人的行为 ,只有人类出现以后才有人类的艺术活动。人类起源的前提和最初的最基本的活动是生产劳动。在生产实践之中孕育了审美实践、审美意识 ,然后才出现了艺术活动。这正如恩格斯所说 :“ 由于手、发音器官和脑髓不仅在每个人身上 ,而且在社会中共起作用 ,人才有能力进行愈来愈复杂的活动 ,提出和达到愈摇摇摇摇缘

艺术原理

ART PRINCIPLE

来愈高的目的。劳动本身一代一代地变得更加不同、更加完善和更加多方面。除打猎和畜牧外,又有了农业。农业以后又有了纺纱、织布、冶金、制陶器和航行。同商业和手工业一起,最后出现了艺术和科学,从部落发展成了民族和国家。”^①

关于艺术发生的原因,历来众说纷纭,因而形成了许多不同的艺术发生学说。其中主要有:

摹仿发生说

摹仿发生说认为,艺术起源于人类对于自然或现实生活的摹仿。这是一种有关艺术起源的最古老的理论,它在古希腊的哲学家中比较流行。赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等人均持这种观点。摹仿说在西方的影响极其深远。

在古希腊,赫拉克利特(约公元前 540—前 470)提出了艺术是自然的摹仿之后,德谟克利特(约公元前 470—前 350)继承和发展了这种摹仿说。他说:“从蜘蛛我们学会了织布和缝补;从燕子学会了造房子;从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”^②柏拉图认为,艺术是对事物的摹仿,事物是对理念的摹仿,因而艺术是摹仿的摹仿。亚里士多德(公元前 384—前 322)更明确地指出:“诗的起源仿佛有两个原因,都是出于人的天性。人从孩提的时候起就有摹仿的本能……人对于摹仿的作品总是感到快感。”(“两个原因”是指摹仿的本能和音调感、节奏感,也有说是摹仿的本能和对摹仿的作品感到的快感)他认为,一切艺术都是“摹仿”,“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿,只是有三点差别,即摹仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所采的方式不同。”^③亚里士多德不仅明确指出艺术起源于摹仿,而且使摹仿说系统化、理论化,因而成为摹仿发生说的代表者。

摹仿发生说具有一定的合理性。这表现在:第一,在原始艺术中,摹仿占有相当多的部分。人类最早的艺术活动可能往往采用摹仿的方法。第二,强调了艺术活动与客体世界的关系。第三,提出了艺术活动的发生与人的心理的密切关系。人有摹仿的天性,也就是发现了初期人类的心理特点,并由此而产生了艺术活动。

摹仿发生说也有明显的局限性。这主要是:将摹仿归结为人的天性或本能,虽然包含了艺术活动中的主、客观因素,但忽略了人的社会实践因素和情感因素,因而未能彻底揭开艺术活动主体的能动性、创造性,只停留于再现,忽略了艺术的表现性因素,因而具有片面性。

① 《马克思恩格斯选集》第 3 卷,人民出版社 1995 年版,第 243 页。

② 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1983 年版,第 24 页。

③ 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1983 年版,第 24 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第一章 摇摇艺术活动

摇摇游戏发生说

游戏发生说认为,艺术活动起源于人类所具有的游戏本能。一方面由于人类具有过剩的精力,同时由于人类可以将这种过剩的精力投入到没有功利性的活动中,于是体现为一种自由的游戏。德国的席勒是游戏发生说的首倡者,英国的斯宾塞和德国的谷鲁斯也都持有这种观点。

席勒是18世纪德国启蒙运动时期著名的诗人、剧作家、美学家和历史学家,他在《审美教育书简》中不仅阐述了美育理论,而且提出了艺术起源于游戏。康德在《判断力批判》中曾经说过艺术是“自由游戏”,席勒加以发展,形成了完善的游戏发生学说。席勒认为,“人并不满足于自然的需要,他要求有所剩余。”有了剩余就可以游戏。游戏和想象力结合,“企图创造一个自由的形式,就最后一跃而为审美的游戏了”。于是,“欢乐的毫无规则的跳纵变成舞蹈,手臂的乱挥乱动变成优美而协调的哑剧,因感情而发的杂乱的声音得到发展,并开始服从节奏,逐渐成为歌唱。”^①

英国哲学家斯宾塞(1820—1883)进一步发挥了席勒的观点,认为游戏和艺术都是过剩精力的发泄,都不用来满足直接的需要,而是自由地发泄过剩精力,从中获得快感,产生美感。这种观点被后人称之为“席勒—斯宾塞理论。”

德国哲学家、美学家、心理学家谷鲁斯(1857—1927)认为艺术的创造和鉴赏是一种摹仿性的游戏,这主要是一种“内摹仿”,而游戏也不是完全没有实际功利目的,是为了将来的实际生活做准备或做练习,如小女孩抱着娃娃做游戏,就是为了将来当母亲。

游戏发生说的合理性在于:第一,原始人的游戏活动推动了艺术活动的发生,游戏发生说部分地符合历史情况。第二,游戏说的愉悦性、超功利性和自由性对艺术本质和特征的探讨具有积极意义。

其局限性主要在于:第一,过分偏重于生物学意义,忽略了艺术活动发生的社会原因。第二,过分强调了艺术与劳动、艺术与功利的分离,具有片面性。第三,游戏与艺术不能等同,游戏的短暂性、自娱性与艺术的永久性、社会性是有区别的。因此,不能认为艺术起源于游戏。

摇摇表现发生说

表现发生说认为,艺术起源于人类情感表现和交流的需要。我国古代多主此说,如《毛诗·序》说:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”在西方,19世纪后期以来,表现发生说对现代社会的艺术活动产生了巨大的影响。持这一观点的有法国美学家维隆、意大利美学家克罗齐、英国史学家柯林伍德、美国学者苏珊·朗格等。

① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社1984年版,第145页。

艺术原理

ART THEORY

系统提出表现发生说的首推意大利哲学家、美学家克罗齐(1863—1952)。克罗齐提出“直觉即表现”,认为“艺术即直觉”,“直觉只能来自情感基于情感”,“艺术的直觉总是抒情的直觉”,“艺术并不是起于意志”,艺术不是功利活动,不是道德活动,而是直觉活动,直觉就是美,就是艺术^①。在他看来,一切艺术都是情感的表现,都来源于情感。

英国哲学家、美学家科林伍德(1897—1952)继承并发展了克罗齐艺术即直觉即表现的观点,认为艺术是艺术家情感的表现,是在创造性想象中得到表现的自我情感。他在《艺术原理》中说:“艺术家是一个表现他的情感的人。”“表现创造了它所表现的情感,因为这种有色彩的情感只有在得到表现时才存在。”^②他把克罗齐的表现即直觉发展为表现即想象。

美国最著名的符号论美学家苏珊·朗格(1896—1985)既高度赞赏科林伍德的情感表现论,又批评他没有区分一般表现与艺术表现。她在《情感与形式》中给艺术下的定义是:“艺术乃是象征着人类情感的形式之创造。”她在《艺术符号和艺术中的符号》中指出:“所谓艺术品,说到底也就是情感的表现。”“所谓艺术符号,也就是表现性形式。”“艺术中使用的符号是一种暗喻,一种包含着公开或隐藏的真实意义的形象,而艺术符号却是一种终极的意象——一种非理性的和不可用言语表达的意象,一种诉诸于直接的知觉的意象,一种充满了情感、生命和富有个性化的意象,一种诉诸于感受的活的东西。”^③她把以克罗齐、科林伍德为代表的现代西方美学中影响很大的表现主义美学的艺术表现论发展为艺术是情感的符号的符号论美学的艺术表现论。

表现发生说在西方影响较大。在此之前,俄国著名作家列夫·托尔斯泰(1828—1910)在《什么是艺术》(旧译为《艺术论》)中就曾说过:“一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人,于是在自己心里重新唤起这种感情,并用某种外在的标志把它表达出来——这就是艺术的起源。”^④

表现发生说的合理性在于:第一,在艺术的发生过程中,情感的确具有推动作用。第二,艺术确实要表现情感。但是,表现发生说也存在着局限性。主要表现在:第一,脱离社会实践,只把艺术的发生归结为情感表现,不能真正揭示艺术的起源。第二,仅仅局限于表现,忽略了再现性的一面,不符合艺术是再现和表现的统一的实质。

人的喜怒哀乐不是来自生物的本能,而是来自社会实践。离开人们的社会实

① 马奇:《西方美学史资料选编》(下卷),上海人民出版社 1986 年版,第 225 页。

② 蒋孔阳:《二十世纪西方美学名著选》(上卷),复旦大学出版社 1986 年版,第 190 页。

③ 蒋孔阳:《二十世纪西方美学名著选》(下卷),复旦大学出版社 1986 年版,第 193 页。

④ 伍蠡甫、蒋孔阳、秘燕生:《西方文论选》(下卷),上海译文出版社 1983 年版,第 194 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第一章 摇摇艺术活动

实践,单纯从生物学或心理学的角度出发,都无法科学地解释艺术的起源问题。

巫术发生说

巫术发生说认为,艺术起源于原始民族的巫术仪式活动。所谓巫术,就是人利用虚构的超自然的力量来实现自己某种愿望的法术。巫术发生说是19世纪末直到现代在西方最具影响的关于艺术起源的理论。最早是由英国人类学家爱德华·泰勒在《原始文化》一书中提出的,后来又由同是英国人类学家的詹姆斯·弗雷泽加以发挥,巫术发生说因此又被称为“泰勒—弗雷泽理论”。

巫术发生说认为,原始人把周围的世界看成是神秘的,一切都充满了亲族关系,认为万物有灵,都可与人发生交感,于是产生了巫术,产生了图腾崇拜。史前洞穴壁画,有的动物被刺或打击过,有的掉入陷阱,有的画成垂死挣扎的样子,认为这对远距离的狩猎对象具有遥控能力,狩猎时就会像画中一样,使人如愿以偿。这些壁画就是因巫术而发生的。巫术活动所创造的艺术增强了巫术气氛,形成逼真感,使人进入幻觉真实,产生愉悦之情,获得了审美享受。

应该承认,最初艺术的产生确有不少与巫术活动有关,巫术发生说对此的解释基本上是合理的。但是,脱离社会实践只讲原始心理,又是其明显的局限性,而且,并不是所有原始艺术都与巫术有关。

劳动发生说

劳动发生说认为,艺术产生的根本动力和原因在于人类的实践活动,尤其是占主导地位的物质生产实践活动。艺术起源于劳动是对艺术产生的根本原因的最具影响的理论阐释之一。马克思提出,劳动创造了美;恩格斯指出,劳动创造了人。俄国早期的马克思主义者普列汉诺夫(1856—1929)极力主张劳动发生论,是劳动发生说的代表。他在《没有地址的信》等著作中充分探讨和分析了艺术起源于劳动的问题,认为艺术、美和美感的产生都是劳动的结果。我国20世纪学术界多倾向于劳动发生说,认为劳动既为艺术的发生创造了条件,又是艺术发生的最基本的动力。其理由是:

艺术起源于生产劳动,首先因为生产劳动创造了艺术赖以产生的主体。艺术活动的主体是人,而人的发达的头脑、灵巧的双手和敏锐的感觉器官以及人本身都是在劳动实践中创造出来、发达起来的。恩格斯指出:“首先是劳动,然后是语言和劳动一起,成了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人的脑髓。”“手不仅是劳动的器官,它还是劳动的产物。只是由于劳动,由于和日新月异的动作相适应,由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起的骨骼的特别发展遗传下来,而且由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作,人的手才达到这样高度的完善,在这个基础上它才能仿

艺术原理

ART PRINCIPLE

佛凭着魔力似的产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”^①由于劳动，人的头脑、人的手、人的感觉器官以及语言、思维才发达起来，艺术的产生也才具备了主体。

艺术起源于生产劳动，还因为生产劳动使艺术的产生具备了客体对象和主体需求。艺术活动以客体世界为对象，而客体世界是在社会实践首先是生产实践中展现出来的。马克思说：“眼睛变成了人的眼睛，正像眼睛的对象变成了社会的、人的、由人并为了人创造出来的对象一样。”^②其关键就在于生产实践，在以自然为对象的生产实践中，人对象化了，人发现、认识并改造了客体，客体世界才成了人的对象。马克思在《资本论》中指出：“必须对于任何自然力实行社会的管理，为了经济活动的利益把它加以支配，借助人類艺术对它进行大规模的掌握——就是这些在工业历史上起着决定性的作用。”^③劳动同时激发了人类的艺术需求。

根据考古学和人类学的材料，最初的艺术活动出现于旧石器时代后期，如原始人的歌唱、音乐、舞蹈、绘画和雕刻等等。它们的产生，往往是为了适应劳动的需要。“假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作……是‘杭育杭育派’。”^④普列汉诺夫说：“生产过程的技术操作性质，对于伴随工作的歌的内容，也有着决定性的影响。”巴戈包斯族的男女在种稻的日子里，“男子走在前面，一面跳舞，一面把铁镐插入地里。妇女跟在他们后面，把谷粒撒到男子们所挖的洼里，用土把它盖好。……舞蹈本身在这样的情况下是劳动者的动作的单纯的再现。”“装饰图案的发展是和原始技术的发展，换句话说，是和生产力的发展有着密切和明显的联系。”^⑤音乐、舞蹈、装饰美术、绘画、雕刻等等，都是当时劳动生活的反映。《吕氏春秋·古乐》说：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰载民，二曰系鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总万物之极。”这种歌、舞、诗的结合体，也多是反映生产劳动的。就是我国古代的神话，如《女娲补天》、《后羿射日》、《夸父逐日》等等，也是表现征服自然的劳动理想的。

如前所述，艺术产生的动因也是原始人类在劳动中出现的需要。在劳动中，为了组织劳动，为了协同动作，提高效率，交流情感，鼓舞情绪，减轻疲劳，便发出有节奏的声音，做出有节奏的动作，于是产生了诗乐舞合一的艺术。在劳动之余，为了欢庆劳动收获，为了将劳动中获得的对自然的认识和技术传给下一代，便通过游戏再现劳动的情景，因而产生了艺术。在劳动之前或之后，为了祈望征服自然，祈望

① 《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第100页。

② 《马克思恩格斯论艺术》第1卷，中国社会科学出版社1984年版，第15页。

③ 《马克思恩格斯论艺术》第1卷，中国社会科学出版社1984年版，第15页。

④ 《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1956年版，第100页。

⑤ 普列汉诺夫：《没有地址的信·艺术与社会生活》，人民文学出版社1956年版，第100页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

获得预期的成果,便通过巫术等活动进行祈求,于是出现了相关的艺术作品。

艺术起源于劳动,也因为劳动赋予了艺术的形式。音乐的节奏,诗歌的韵律,舞蹈的动作,美术的线条,形式美的法则,都来自劳动实践。人们在打鱼、捕猎、耕种、编织等劳动中,感觉、认识到了节奏、韵律、对称、均衡、疏密、交叉、连续、反复、重选、变化、统一等形式规律。例如,在摩擦、刮削过程中熟练了画线的技能,在采摘、狩猎过程中掌握了山的金字塔形特点,由山的稳固而形成了金字塔形的稳固感,在劳动过程中发现了自身站立时的正三角形很稳定,便又对倒三角形形成了危机感。乐器也是劳动工具的变形(钟是耕锄工具的演化,馨是石刀的演化,琴弦是弓弦的演化)。刘安在《淮南子》中指出了歌曲是出于劳动呼声:“今举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之,此举重劝力之歌也。”普列汉诺夫指出:“在原始部落那里,每种劳动有自己的歌,歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏。”“所以不难了解,他们的简单的音乐作品是怎样从劳动工具与其对象接触时所发出的声音中产生出来的。”^①

多元发生说

以往关于艺术发生的诸种学说均有其合理性,但也不同程度地存在着片面性。多元发生说认为艺术的发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的历史发展过程,原始人类模仿自然的本能(模仿说)、表现情感的寓意(表现说)、游戏的冲动(游戏说)也渗透其中,尤其是对于原始人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。

恩格斯指出:“历史过程中的决定性因素归根到底是现实生活的生产和再生产……但是对历史斗争的进程发生影响并且在许多情况下主要是决定着这一斗争的形式的,还有上层建筑的各种因素。”“有无数互相交错的力量,有无数个力的平行四边形,而由此就产生出一个总的结果,即历史事变,这个结果又可以看作一个作为整体的、不自觉地 and 不由自主地起着作用的力量们的产物。”^②

艺术的发生也不能只停留于某种单一的理论,一方面,以劳动为根本的原因,一方面是由多种多样的因素促成的,是许多个力融合为一个总的合力而产生的。

总之,艺术的起源应当是多因的而并非是单因的,但归根结底,艺术的产生和发展是人类社会实践活动的必然产物。

二、艺术活动的发展

艺术在人类社会发展的过程中产生,也随着社会的发展而发展。艺术的发展,

① 普列汉诺夫:《没有地址的信·艺术与社会生活》,人民文学出版社 1953 年版,第 143 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 3 卷,人民出版社 1995 年版,第 243 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

总是以社会的经济发展为基础,为经济基础所制约,同时又受到上层建筑中诸因素特别是政治的重大影响。这正如恩格斯所指出的:“政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是,它们又都互相影响并对经济基础产生影响。”^①

艺术的发展始终植根于社会。在人类社会生活的结构中,经济基础是与一定物质生产力相适应的、由社会生产关系的总和构成的现实物质基础。建立在经济基础之上的上层建筑,是由经济基础影响和制约的政治制度及思想方式、世界观或社会意识形态的总和。艺术既属于意识形态,又具有不同于其他意识形态的特性。

经济基础的发展对于意识形态具有较强的制约和影响作用,同样,艺术的发展也要受到经济的制约和影响。以生产劳动为中心的人们的经济活动是推动艺术发展的根本动力。

艺术发展的根本原因在于经济,这是因为:

第一,经济是社会的基础,也是决定一切的根本原因。这正如恩格斯所说:“人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等;所以,直接的物质的生活资料的生产,因而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段,便构成为基础。”^②失去这个基础,人类社会就存在不下去了,艺术等等自然也就没有存在的基础,更何言发展。

第二,影响艺术发展的政治、道德、宗教、哲学等等因素都要受到经济的制约和影响,因而影响艺术发展的根本原因在于经济。恩格斯说:“在这些现实关系中,尽管其他的条件——政治的和思想的——对于经济条件有很大影响,但经济条件归根到底还是具有决定意义的,它构成一条贯穿于全部发展进程并唯一能使我们理解这个发展进程的红线。”^③

第三,艺术发展的物质条件、科技手段等等,都是以生产劳动为中心的经济活动提供的。艺术市场的建立和发展,对艺术的发展无疑地具有推动作用,但艺术市场本身仍旧依赖于经济活动。

江泽民同志提出的“三个代表”的第一个“代表”就是“代表中国先进生产力的发展要求”,并深刻指出:“无论什么样的生产关系和上层建筑,都要随着生产力的发展而发展。”^④艺术的发展必须以此为根基,由此而“代表中国先进文化的前进方向”,“代表中国最广大人民的利益”。

在艺术的发展过程中,经济虽是推动艺术发展的根本原因,但艺术的发展与经济

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 3 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 3 页。

③ 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 3 页。

④ 江泽民:《在庆祝中国共产党成立八十周年大会上的讲话》,人民出版社 2000 年版,第 5 页。

的发展并不总是同步的,有时艺术的发展显得快些,有时显得慢些,有时甚至与经济呈反方向发展。这种现象,正是马克思所指出的物质生产与精神生产的不平衡关系。这也就是说,艺术的发展和经济的发展还存在着不平衡的关系。马克思指出:“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。”^①物质生产是精神生产的基础和前提,并制约着精神生产,但这不等于物质生产的发展和艺术等精神生产的发展是同步的,所以,马克思又特别强调了“物质生产的发展例如同艺术生产的不平衡关系”。他进一步指出:“关于艺术,大家知道,它的一定的繁盛时期绝不是同社会的一般发展成比例的,因而也绝不是同仿佛是社会组织骨骼的物质基础的一般发展成比例的。”^②这种不平衡关系主要表现在:

第一,在艺术本身的领域里各种艺术形式的发展不平衡。其中有的只能产生于物质生产的不发达阶段上,例如希腊神话只能出现在人类初期那种对自然的观点和对社会关系的观点,而当物质生产发展了,随着自然力被支配,神话也就消失了。

第二,整个艺术领域同社会的一般发展的关系存在着不平衡现象。如在奴隶社会初期,物质生产发展水平不高,古希腊艺术却呈现出一片繁盛景象。

第三,经济落后的国家,有的有时却比经济发达的国家出现了艺术的繁荣。如18世纪的德国,哲学、美学、文学的发展却超过了经济比较发达的英国和法国。19世纪的俄国文学和艺术又超过了经济更为发达的德国。

物质生产的发展同艺术生产发展的不平衡,其原因主要在于:艺术生产的发展不仅要受到物质生产的制约,而且要受到上层建筑中各种因素的影响,还受到艺术本身的传统和现状的影响。有时,经济虽不发达,思想却很活跃,政治、宗教等等又很有利于艺术发展,艺术本身也蓄势充分,艺术便繁荣发展起来。因此,经济的兴衰与艺术的兴衰虽然有着密切的关系,但并不是机械地互为因果关系的。那种认为“经济繁盛,艺术一定繁荣;经济衰退,艺术也就衰落”的看法是缺乏根据的。

经济是推动艺术发展的根本原因,但经济对于艺术的制约和影响作用并不是直接的,往往要经过一些中介环节,其中包括政治的、社会的、制度的等各种因素。因此,政治、道德、宗教、哲学等等上层建筑因素也是推动或影响艺术发展的重要原因。

艺术发展的原因除了经济和政治等上层建筑的外部原因外,还有艺术自身的内在原因。艺术自身的继承和创新的辩证运动,是艺术发展的内在原因或本体规律。

三、艺术发展中的继承与创新

艺术的发展是在艺术的客观规律和自在规律的交互作用下进行的。艺术发展

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第180页。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第180-181页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

的客观规律主要是指以人类社会的发展和演进为基础和前提,其中以生产劳动为中心的经济活动是根本原因,政治、法律、道德、哲学、宗教等全部上层建筑因素的互相作用是重要条件。艺术发展的自在规律是指艺术自身的继承发展的历史性,其中主要是指艺术的历史继承性和创新发展性。继承和创新在促进艺术发展的各种因素中是一对重要的范畴,它们的辩证关系,是艺术发展的一条基本规律。

艺术在不断发展,但不是在废墟上凭空发展,而是在继承传统的基础上发展。每一时代的杰出艺术,总是以其先驱者的成果为出发点,创造出堪作后来者楷模的新作品。艺术的发展离不开自己的历史传统,总是在思想内容和艺术形式上吸取了历史上艺术养分的基础上进行革新、创造。这种新时代的艺术在思想、艺术上前后相承的关系,就是艺术的历史继承性。

艺术的发展之所以具有历史继承性,是因为人类历史的发展都是在已有条件下进行的。马克思指出:“人们自己创造出自己的历史,但是他们并不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。”^①人类社会是这样,文化以及其中的艺术也是这样。任何新的艺术的出现,不仅受到一定社会的经济、政治、文化等的影响,而且受到自身的历史传统的影响。它必须在继承艺术遗产的基础上才能发展。没有继承,就没有发展。艺术发展阶段上的每一里程碑,既是古代艺术传统发展的必然结果,也是现代艺术发展的必要前提。

所谓艺术发展的自身历史继承性,就是指每一时代的艺术对于后来的艺术,都是一种既定的存在和条件,后一时代的艺术必然要在前一时代的艺术基础上得以发展。艺术发展过程中的这种内在继承性,反映着社会意识形态和人们审美观念的连续性。正因为如此,人类的历史才在连续性中不断发展。社会主义艺术同样是在继承以往社会中的艺术遗产的基础上发展起来的。列宁说:“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。”^②

艺术的历史继承性,首先表现为对本民族艺术传统的吸收和接受。每个民族都有自身的历史发展过程,都有自己独特的生活习俗和传统风尚,都有自己的长处,都有与之相关的艺术活动方式和特点,都形成了自己的优秀艺术传统。人类的艺术活动都是各特定的民族艺术活动,都是在各自的民族土壤中发生发展的,因而都注重对本民族艺术遗产的吸取和接受,努力弘扬自己民族的优秀传统,创造富有民族特色的新艺术。“在当代中国,发展先进文化,就是发展有中国特色社会主义

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第123页。

② 《列宁选集》第2卷,人民出版社1995年版,第173页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

的文化”^①；“它是我们这个民族的，带有我们民族的特性”；“中国现时的新文化也是从古代的旧文化发展而来的，因此，我们必须尊重自己的历史，决不能割断历史”^②。

艺术的历史继承性，还表现在对其他民族和国家优秀文化和艺术成果的吸纳。人类的文化、艺术都是相通的，都在互相交流、借鉴中取长补短，从而使自己得到更为长足的发展。毛泽东一再强调：“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。”^③“我们的方针是，一切民族、一切国家的长处都要学，政治、经济、科学、技术、文学、艺术的一切真正好的东西都要学。”^④“应该学习外国的长处，来整理中国的，创造出中国自己的，有独特的民族风格的东西。”^⑤这说明：第一，必须充分吸纳其他民族和国家的艺术成果，充分展开文化交流。第二，吸纳其他民族和国家的艺术成果，是为了发展中国自己的艺术。第三，吸纳是为了创新。“发展社会主义文化，必须继承和发扬一切优秀的文化，必须充分体现时代精神和创造精神，必须具有世界眼光，增强感召力。”^⑥

艺术的历史继承性，除在对象上表现为对中外古今一切优秀艺术成果的吸纳之外，在内涵上还突出地表现为对艺术的形式与技巧、内容、审美观念和创作方法等方面的优秀传统的继承。

首先，表现在内容上的继承。优秀的艺术作品都是人类精神文化和精神品性的结晶，充满了高尚的思想、品德、情感、才智、人格等精神内涵，而且丰厚、深邃。对其继承是多方面的、立体化的。例如，强烈的爱情情怀，坚贞的民族气节，积极的人生态度，伟大的人格力量，感人的亲情、友情、乡情、爱情，无穷的创造精神、进取精神，顽强的生命意志和自强意识，坦荡的胸襟，超脱的怀抱，强调和谐的整体意识和人伦观念等等，构成了无限丰富美妙的精神品性。这些，都是应该继承的。在内容的继承方面，除了精神内涵以外，还表现在题材方面的继承。马克思说：“希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤……希腊艺术的前提是希腊神话……这是希腊艺术的素材。……埃及神话决不能成为希腊艺术的土壤和母胎。”^⑦希腊戏剧、希腊绘画和雕塑往往从希腊神话中汲取题材，埃斯库罗斯的《普罗米修斯》、索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、欧里庇德斯的《美狄亚》以及希腊雕刻《米洛的

① 江泽民：《在庆祝中国共产党成立八十周年大会上的讲话》，人民出版社 2000 年版，第 5 页。

② 《毛泽东选集》第 1 卷，人民出版社 1991 年第 1 版，第 7 页。

③ 《毛泽东选集》第 3 卷，人民出版社 1991 年第 1 版，第 1 页。

④ 《毛泽东选集》第 3 卷，人民出版社 1991 年版，第 1 页。

⑤ 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，《人民日报》1956 年 9 月 1 日。

⑥ 江泽民：《在庆祝中国共产党成立八十周年大会上的讲话》，人民出版社 2000 年版，第 1 页。

⑦ 《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1995 年版，第 1 页。

艺术原理

YI THU YU LI

维纳斯》、《拉奥孔》等等,都取材于希腊神话。中国传统花鸟画中被称为“四君子”的梅、兰、竹、菊,至今仍为画家们常用的题材。

其次,表现在艺术形式方面的继承。在人类艺术史上,艺术形式一般都是经历了从简单到复杂,从单一到多元,从粗陋到精致的发展过程。其中的关键,就是一代代艺术家在原有基础上的不断创造,前代的创造成为后代的新依据,后代的创造既是前代的发展,又是后来者的新基础,一代代继承,一代代发展,人类的艺术才日益丰盛、完美。就艺术种类而言,原来诗、歌、舞三位一体,在不断继承和创新中,已发展成为如今无比丰富多样而且相当完善的文学、音乐、舞蹈各自独立的系统。文学又从口头文学发展到纸质印刷文学再发展到网络文学。又如在小说的结构、绘画的构图、书法的布局以及各种艺术语言等方面,也都是在继承中不断发展。中国小说“花分两朵,各摘一枝”的平行结构方式,仍然在文学、戏剧、影视中被广泛采用。在艺术技巧方面,更是继承不迭。绘画中的“绘事后素”,虚实相生以及晕、染、皴、擦等技法技巧,戏剧中的悬念、惊奇,相声中的包袱和抖包袱等等,都在不断地继承之中。

再次,表现在审美观念和创作方法方面的继承。审美观念是人们关于美丑的总体意象和基本看法。人类的审美观念既有共通之处,又有各不相同的民族特色。艺术传统实际上就是人们审美观念的具体体现。艺术发展中的继承性归根到底集中表现为审美观念的继承。这种继承不仅是对本民族审美观念的继承,而且是对其他民族审美观念的吸纳,其中既包括了共同性,也包括了相异性。例如,中西审美观念在追求人文精神、追求真善美的统一方面是共通的,但其中在强调真和美的统一与强调善和美的统一方面又呈现出不同特色。西方尚实,强调对自然的摹仿和对形式美的追求;中国尚意,强调对社会人生的体悟和对意境、神韵的追求。在不断继承和发展中,中西艺术在这种审美观念上的民族特色始终清晰可见。与此同时,对其他民族艺术中的不同审美观念也在继承之列,一方面从中丰富、补充了自己,一方面也由此而形成了新的艺术流派甚至艺术思潮。如 20 世纪以来,我国写实艺术的兴起,当代种种现代主义艺术的出现,都是一种交叉继承。这样,往往又在创作方法上表现出来。现实主义和浪漫主义日益完善,不断发展,并在中西碰撞中各自形成民族特色,也在吸纳中走上趋同。中华民族艺术的优秀传统之一就是兼容并蓄,极具包容性。例如唐代音乐就包容了外国音乐和国内少数民族音乐,《霓裳羽衣舞》就是“胡乐”和汉族音乐结合的产物。

艺术的继承是艺术发展中的继承。艺术发展的过程是一个不断除旧布新、推陈出新的过程。其间,继承和创新是紧紧连在一起的,继承是为了创新,创新以继承为基础,没有继承,便不会有创新,没有创新,继承就失去意义。在艺术发展中,继承是手段,创新是目的。江泽民同志指出:“发展社会主义文化,必须继承和发扬一切优秀的文化,必须充分体现时代精神和创造精神,必须具有世界眼光,增强

艺术原理

YI SHU YUAN LI

感召力。中华民族的优秀文化传统,党和人民从五四运动以来形成的革命文化传统,人类社会创造的一切先进文明成果,我们都要积极继承和发扬。我国几千年历史留下了丰富的文化遗产,我们应该取其精华,去其糟粕,结合时代精神加以继承和发展,做到古为今用。同时必须结合新的实践和时代的要求,结合人民群众精神文化生活的需要,积极进行文化创新,努力繁荣先进文化,把亿万人民紧紧吸引在有中国特色社会主义文化的伟大旗帜下。”^①

据此,更可知,在艺术的继承和创新方面,必须做到:

第一,坚持继承。继承是创新的基础。因此,“必须继承和发扬一切优秀的文化”,其中主要包括三部分,这就是“中华民族的优秀文化传统,党和人民从五四运动以来形成的革命文化传统,人类社会创造的一切先进文明成果”,古今中外,只要有益,都要继承,特别是将近一个世纪以来的革命传统,更要发扬光大。

第二,坚持批判继承的原则。艺术虽有历史继承性,但各个历史时期的艺术都是在当时当地的社会生活中产生的,都有优秀的、进步的和粗劣的、落后的甚至反动的部分。产生于新的历史条件下的艺术继承过去的艺术遗产,总是有选择的,有革新和创造的。继承不是重复、因袭。没有继承,艺术自然没有发展,全盘接受,简单重复,也绝不是发展。继承与创新,是对立的统一,孤立地舍弃任何一个方面,都不能发展。刘勰曾以“通”与“变”将继承与创新对举,认为“文辞气力,通变则久”,并认为通过“凭情以会通,负气以适变”和“望今制奇,参古定法”,把“通”和“变”统一起来^②。毛泽东指出:“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,吸收其民主性的精华,是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件;但是决不能无批判地兼收并蓄。”^③为了创新,就要坚持批判的原则,批判继承,实质上就是对过去的文化遗产在鉴别中决定取舍,也就是“取其精华,去其糟粕”。例如,儒家思想既有强调积极进取、强化人格修养的一面,也有轻视人民、脱离群众、缺乏民主的一面;道家思想既有超脱旷达的一面,也有消极无为的一面。对待它们,应该取其精华,去其糟粕。

第三,坚持创新。创新是在继承的基础上进行新的艺术实践。在批判继承的基础上,坚持在艺术内容、艺术形式、艺术语言、艺术表现手法等方面的新创造,不断适应新的时代人们对于审美文化和艺术的需求。艺术贵在创造。创新是艺术的生命,也是一切时代、一切民族艺术发展过程中的必然规律。艺术的对象是客体世界,客体世界始终在发展中日新月异,艺术也必须随之发展、创新。艺术的本性就是创造,离开了创新,艺术也就结束了。而且,艺术的接受者都是求新、求异、求变

① 江泽民:《在庆祝中国共产党成立八十周年大会上的讲话》,人民出版社 1999 年版,第 10 页。

② 范文澜:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社 1958 年版,第 323 页。

③ 《毛泽东选集》第 4 卷,人民出版社 1965 年第 4 版,第 702 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

的,艺术只有不断创新,才能满足广大人民的需求。同时,优秀的艺术家都是充满独创精神的,他们思想感情的独特性和艺术思维的创造性也决定了艺术创新的必然性。艺术要创新,关键在于“结合新的实践和时代的要求,结合人民群众精神文化生活的需要”。这就是通常所说的艺术家要贴近实际,贴近生活,贴近群众。新,既不是主观幻想,也不是因袭西方。新的源泉是新的实践,新的时代,新的人民。因此,要创新,首先要从博大精深的优秀艺术传统中吸取养分,并结合现实,糅进时代的内涵、活力。其次,立足当代,从丰富多彩的群众社会实践中,从日新月异的科学文明成果中汲取营养,不断创新。创新精神是一个人、一个民族、一个国家的生命力的集中表现,艺术更是如此。但只有立足当代,弘扬时代精神,才能创新,才能创造出代表中国先进文化前进方向的新的艺术作品。再次,立足人民,努力创新。以人民为母亲,从人民出发,为满足人民需要,创造出代表最广大人民根本利益的新作品。因此,创新还要和创业、创优结合起来,努力创造出思想精深、艺术精湛、制作精良的艺术精品。最后,立足中华,面向世界。既要弘扬民族传统,又要“具有世界眼光”,努力创造出有中国特色的社会主义艺术,并将其推向世界。

首先,艺术的创新表现在艺术作品的内容创新和形式创新。

艺术内容的创新,主要是从发掘新题材、提炼新主题中,通过创造新的艺术形象,表现新的思想感情。随着内容的创新,出现了形式的创新,在结构、艺术语言、艺术表现手法等方面都带来了新的突破。例如中国古代的雕塑、石刻艺术,在秦代以武力统一全国的氛围中呈现出“神武鹰扬”的时代特征,如兵马俑。汉代则“气势古拙”,如霍去病墓前的石刻《马踏匈奴》和《卧虎》,以其恢宏气势和古拙手法,显示了西汉的壮烈辉煌。甘肃天水麦积山北魏时期的雕塑,充分反映了魏晋时期的“神韵雅朴”的时代特征。而隋唐时的“仪态轩昂,华美典雅,丰腴圆润”,宋元时的“灰色凝炼”,明清时的“余光明媚”,都是切合各自时代,在艺术内容和艺术形式方面变革、创新的表现。西方也是如此。古希腊艺术的静穆和谐、庄重典雅,中世纪的轻盈高耸、飞腾向上,文艺复兴时的明朗舒展、自由奔放,古典主义的凝重、规范,浪漫主义的激情喷涌,现实主义的深沉思索,现代派的新奇怪诞,都是艺术作品的内容和形式在不同时期的革新创造。

其次,艺术的创新,还表现在艺术家对他人的超越和对自我的超越。

一个艺术家要善于学习前辈艺术家,更要超越前辈艺术家,青出于蓝而胜于蓝。亦步亦趋、因袭前人,是永远不能创新的。李可染说,踩着前人的脚印前进,最佳的结果也只能是“亚军”。对待同辈艺术家,也应该虚心学习,不能存有门户之见,文人相轻,学习他人目的是为了超越他人。齐白石不仅以超越他人为己任,而且勉励后人要具有这种超越精神:“学我者生,似我者死。”李苦禅向齐白石学习,就不以笔墨造型为目标,而注重于创造精神、全面修养和高尚人格,以求获得超越。

潘天寿师承八大,又超越了八大。超越他人固然不易,超越自己更为困难。但只有

艺术原理

YI SHU YUAN LI

不断超越自己,才能永远创新,才能永葆艺术青春。像齐白石、梅兰芳、刘海粟等艺术大师,都是生命不止,创新不息,一再超越自己的。毕加索也是不断超越自己的,80岁时仍具有青年人的创新精神,被称为“世界上最年轻的艺术家的”。

第四,正确对待继承和创新的关系,反对在对待艺术遗产问题上的两种错误倾向。继承和创新是艺术发展过程中的一对重要范畴和基本规律,是紧密相联、不可分割的。继承是创新的手段,创新是继承的目的。将它们割裂开来或摆错关系,都将形成不良倾向。在对待艺术遗产的问题上,历来存在着两种错误倾向,一是历史虚无主义和民族虚无主义,一是复古主义和全盘西化。虚无主义是一种否定艺术遗产的价值、否定继承艺术遗产的意义的错误倾向。这种观点认为,古代的艺术,无论是外国的还是中国的,都是过时的、落后的,要一概排斥,反对继承。这是一种割断历史的态度,违反了历史发展的辩证法,是十分有害的。“文化大革命”时期,将古代艺术一概称为“封、资、修”和“帝王将相,才子佳人”,一律横扫,全部否定,非但没有使艺术得到发展,反而形成了空前的萧条景象。复古主义和全盘西化是一种拜倒在古人和洋人脚下的保守落后的崇洋媚外的错误倾向。复古主义者把中国古代的东西一概奉为经典,顶礼膜拜,陶醉于摹仿古人,既反对创新,又反对吸收外来艺术的有益成分,排外复古,阻挠了艺术的发展。这种倾向,现在已不是主流,但仍未灭迹。全盘西化者则否定民族艺术传统,一切以西方为范本,奉外国艺术为经典,以舶来品代替自己的创造,以世界化、全球化否定中国特色。这在20世纪的头尾都曾鼓噪一时。

总之,对待艺术遗产,既要继承,又要推陈出新。吸收其中一切有益的东西,是为了创造中国特色的社会主义先进艺术。

古人说:“夫学古人者,固非求其似之谓也。”^①“不泥古法,不执己见,惟在活而已矣。”^②“学书有‘三时’,‘至如初学分布,但求平正;既知平正,务追险绝;既能险绝,复归平正;初谓未及,中则过之,后乃通会。通会之际,人书俱老’”^③。都说明了继承和创新是相辅相成的。而对待艺术遗产的态度,应该如毛泽东所说:“对于中国古代文化,同样,既不是一概排斥,也不是盲目搬用,而是批判地接受它,以利于推进中国的新文化。”“对于外国文化,排外主义的方针是错误的,应当尽量吸收进步的外国文化,以为发展中国新文化的借镜;盲目搬用的方针也是错误的,应当以中国人民的实际需要为基础,批判地吸收外国文化。”^④

① 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社,1983年版,第140页。

② 《郑板桥集·题画》,上海古籍出版社,1983年新1版,第140页。

③ 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局,1984年版,第140页。

④ 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社,1955年第1版,第140页。

四、社会主义文艺方向、方针

当前,我国艺术的发展目标是在“三个代表”的思想指引下,弘扬先进文化,建设先进文化,发展先进文化,创造代表先进文化前进方向的既有中国特色又走向世界的社会主义艺术。坚持并贯彻社会主义文艺方向、方针和“三贴近”是实现这个目标的重要保证。

一、社会主义文艺方向

文艺方向是文艺为谁服务的问题。文艺为谁服务,这是文艺性质的根本标志。我国当前的社会主义文艺方向就是为人民服务,为社会主义服务。

社会主义文艺方向的提出,已经历了一个多世纪,是经由马克思、恩格斯倡导,列宁提出和毛泽东、邓小平根据中国实际不断发展而日趋明确的。

恩格斯在写于1845年底—1846年初的《诗歌和散文中的德国社会主义》中首先提出了要“歌颂倔强的、叱咤风云的和革命的无产者”^①。1848年,恩格斯在给玛·哈克奈斯的信上又指出:“工人阶级对他们四周的压迫环境所进行的叛逆的反抗,他们为恢复自己做人的地位所作的剧烈的努力——半自觉或自觉的,都属于历史,因而也应当在现实主义领域内占有自己的地位。”^②这是对艺术创作的题材、艺术作品的表现对象和艺术形象创造的史无前例的崭新主张,也是对新兴艺术性质的深刻揭示,是对社会主义文艺方向的最早的提倡。后来,列宁更明确指出:“艺术是属于人民的。它必须在广大劳动群众的底层有其最深厚的根基。它必须为这些群众所了解和爱好。它必须结合这些群众的感情、思想和意志,并提高它们。”^③1939年还在《党的组织和党的出版物》中,明确提出并深刻论述了文艺要为千百万劳动群众服务。1940年毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中,明确提出了文艺为最广大的人民群众,首先为工农兵服务的方向。后来,文艺方向被仅仅局限于为工农兵服务,为无产阶级政治服务。1978年邓小平根据马克思列宁主义、毛泽东思想的基本原理,结合我国新时期的具体情况,辩证地阐述了文艺与人民的关系,提出了“人民需要艺术,艺术更需要人民”和“人民是文艺工作者的母亲”的重要思想^④。1980年7月19日,《人民日报》发表了《文艺为人民服务、文艺为社会主义服务》的社论,提出了为人民服务、为社会主义服务(简称“二为”方向)的文艺方向。这是对工农兵方向的丰富和发展,是我国现阶段文艺的性质、任务和目的的高度概括。为人民服务,就是为除了一小撮敌对分子外的全体人民,包括工

① 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,中国社会科学出版社1983年版,第153页。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1959年版,第190页。

③ 《列宁论文学与艺术》(二),人民文学出版社1959年版,第150页。

④ 《邓小平文选》第3卷,人民出版社1993年第3版,第150页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

人、农民、士兵、知识分子、干部和一切拥护社会主义、热爱祖国的人们服务。为社会主义服务 就是为社会主义的经济、政治、军事、文化等各项事业的根本需要服务 ,为建设社会主义物质文明、精神文明、政治文明服务 就是为建设有中国特色的社会主义服务。“二为”方向包括了工农兵方向 ,但比其更全面、更科学 ,也更符合我国的现实情况。

为人民服务、为社会主义服务的社会主义文艺方向 ,是根据我国社会主义新时期的党的基本路线和我国目前阶级关系的变化以及社会主义社会基本矛盾的改变的实际情况提出来的。在社会主义现代化建设的新时期 ,社会主要矛盾已从无产阶级与资产阶级之间、社会主义道路与资本主义道路之间的斗争转为人民日益增长的物质文化需要同落后的社会生产之间的矛盾 ,“阶级斗争为纲”自然被“以经济建设为中心”所代替。社会上的阶级关系也发生了极大变化 ,例如 ,知识分子已成为工人阶级的一部分 ,地主、资产阶级作为一个阶级已不存在 ,其具体成员甚至一些代表人物已成为人民的一员 ,他们也应成为文艺的服务对象。“文艺为工农兵服务”、“文艺为政治服务” ,已与新历史时期的新任务、新形势不相适应。

为人民服务 ,为社会主义服务 科学地概括了社会主义文艺的使命和功能。社会主义文艺的目的就是最大限度地满足社会主义时期的最广大人民群众群众的审美需要 ,满足人们的多种精神需求。为人民服务、为社会主义服务是对其使命和功能的最好概括。为工农兵服务 ,为政治服务 不仅不适应新形势 ,而且容易导致文艺内容的狭窄化、单一化 ,导致艺术表现的公式化、概念化 ,导致领导工作上利用行政手段对艺术和学术问题横加干涉 ,从而阻挠了文艺的繁荣发展。“二为”既肯定了历史上的正确经验 ,又纠正了历史上“左”的偏颇 ,既端正了文艺方向 ,又开拓了文艺道路 ,促进了社会主义文艺的繁荣。

文艺为人民服务 ,为社会主义服务 ,是历史发展的必然要求 ,是社会主义现代化建设的需要。历史唯物主义告诉我们 ,人民群众不仅是物质财富的创造者 ,而且是精神财富的创造者。劳动人民既创造了艺术赖以生存的物质基础 ,还以自己的生活和斗争哺育了艺术家 ,更以自己的创作作为专业创作提供了丰富的营养。艺术只有归还给它的主人 ,历史的创造者——人民 ,才能不断繁荣发展 ,才能把颠倒了的历史颠倒过来。而且 ,在人民当家作主的社会主义社会里 ,一切都应为了人民 ,一切都应依靠人民 ,一切都应体现对人的尊重和关怀 ,都须以人为本。社会主义文艺事业同样如此。以经济建设为中心的社会主义现代化建设 ,是当前人民最根本的利益 ,为社会主义现代化服务 ,归根到底仍是为人民服务。

为人民服务 ,为社会主义服务 ,没有降低对文艺工作的要求 ,而是更增强了文艺工作者的社会责任感和历史使命感。文艺工作者是实现“二为”方向、建设先进文化的骨干力量 ,应该成为德艺双馨、创造艺术精品、推动全社会实践“三个代表”的榜样。“二为”方向 ,既不是限制太死、控制太严 ,又不是无目标、无要求。我们

摇摇摇摇

艺术原理

YI THU YUAN LI

只有坚持这一方向,社会主义文艺才能沿着正确轨道生机勃勃地日益繁荣昌盛。

坚持“二为”方向,首先要明确艺术事业是党和国家社会主义事业的组成部分,艺术是民族精神的火炬,是凝聚人心、感召社会的动力,努力使艺术汇入先进文化的洪流,体现先进文化的内在要求和发展方向,渗透先进文化的精神,使艺术充满时代精神,成为提升人的精神生活、促进人的自我完善和全面发展的强大支柱。

其次,要自觉深入群众,贴近实际,贴近生活,贴近群众,心系社会,情系人民,致力于反映人民的生活和斗争,反映人民群众的理想愿望和审美要求,反映社会主义现代化建设的光辉业绩,反映人民在改革开放中主体素质的日益改善和思想观念的不断更新。恩格斯曾经赞赏道:“近十年来,在小说的性质方面发生了一个彻底的革命,先前在这类著作中充当主人公的是国王和王子,现在却是穷人和受轻视的阶级了,而构成小说内容的,则是这些人的生活和命运、欢乐和痛苦。……作家当中的这个新流派……无疑的是时代的旗帜。”^①艺术描写对象的转变,不仅仅是题材问题,而且还关系到艺术的性质问题,是直接体现了为什么人服务的问题。正因为如此,恩格斯才如此高度评价、赞颂艺术从只表现国王和王子到反映人民的“生活和命运、欢乐和痛苦”的转变,认为这是“彻底的革命”,是“时代的旗帜”。毛泽东更进一步指出:“作为观念形态的文艺作品,都是一定社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺,则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”^②邓小平进一步指出:“自觉地在人民的生活中汲取题材、主题、情节、语言、诗情和画意,用人民创造历史的奋发精神来哺育自己,这就是我们社会主义文艺事业兴旺发达的根本道路。”^③与人民同呼吸,共命运,充分反映人民的生活和命运,赞美人民用诚实劳动争取美好生活的思想和精神,表现社会主义现代化建设,讴歌民族团结、社会进步、人民幸福,高扬爱国主义、集体主义、社会主义思想和精神,正是为人民服务、为社会主义服务的具体体现。但是,这绝不意味着只能表现人民的生活和斗争,而是强调为人民服务的宗旨,强调按照为人民服务、为社会主义服务的方向去选择、提炼题材,去广开创新源泉,广开智慧源泉,“诗文随世运,无日不趋新”。

坚持“二为”方向,还要努力塑造社会主义新人形象,充分揭示时代精神。社会主义新人,是社会主义时代精神的代表,是社会主义物质文明和精神文明、政治文明建设的先锋,既是现实生活中社会主义倾向的集中反映,又是共产主义理想的鲜明体现。社会主义艺术应该根据实际生活塑造各种各样的人物形象,但更应该努力塑造社会主义新人形象,就像邓小平所提出的那样:“我们的文艺,应当在描写和培养社

① 《马克思恩格斯全集》第1卷,人民出版社1955年版,第240页。

② 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1955年第4版,第154页。

③ 《邓小平文选》第3卷,人民出版社1993年第4版,第154-155页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

会主义新人方面付出更大努力,取得更丰硕的成果。要塑造四个现代化建设的创业者,表现他们那种有革命理想和科学态度、有高尚情操和创造能力、有开阔眼界和求实精神的崭新面貌。要通过这些新人的形象,来激发广大群众的社会主义积极性,推动他们从事四个现代化建设的历史性创造活动。”^①塑造艺术形象,尤其是艺术典型,始终是艺术创作的中心课题,而致力于塑造什么样的艺术形象和艺术典型,以什么作为艺术作品的主人公,往往直接关系到艺术的性质。社会主义艺术应该集中力量塑造社会主义新人形象,应该努力创造出当代的新典型,应该将此放在中心位置,同时,努力创造出各种各样的艺术形象,但都应充满新时期的时代精神,以提高全社会的精神境界、人生境界,体现社会主义艺术的先进性,满足人民的需求。

坚持“二为”方向,还必须遵循艺术规律,既要弘扬民族艺术的优秀传统,又要不断创新,创造人民所喜闻乐见的艺术形式,创造饱含时代气息的世态人生面貌,创造充满艺术魅力的艺术作品。以丰富多样的题材、体裁、风格满足人民的审美享受,适应广大人民的要求。人民的审美情趣,人民对艺术的要求,都是在不断发展的,艺术只有不断创新,才能满足人民的要求,才能日益发展。

阐释社会主义文艺方针

文艺方针是关于贯彻文艺方向的基本原则。我国的社会主义文艺方针是:百花齐放,推陈出新,洋为中用,古为今用。这个十六字方针是毛泽东陆续提出、逐步完善起来的。后来,邓小平明确指出要坚持这一方针。

毛泽东从发展社会主义艺术的需要出发,根据艺术发展的客观规律,运用历史唯物主义和辩证唯物主义的原理,在我国革命文艺的实践中,先后提出了百花齐放、推陈出新、古为今用、洋为中用的文艺方针。1954年,毛泽东为“延安平剧研究院成立特刊”题词为“推陈出新”。1955年,在关于京剧是全部继承还是全部取消的争论中,毛泽东给戏曲界题词“百花齐放,推陈出新”。1956年,在一封《对中央音乐学院的意见》信上批示了“古为今用,洋为中用”。这样,十六字文艺方针就被完整地提了出来。1980年,邓小平在《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》中强调要“坚持百花齐放、推陈出新、洋为中用、古为今用的方针,在艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展,在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论。”^②

“百花齐放”就是指艺术的多样化和自由发展,“在艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展,在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论”。

“推陈出新”是对艺术的批判继承和革新创造的发展规律的科学概括,就是推封建主义、资本主义之陈,出社会主义之新。“推”就是批判、扬弃和借鉴,就是对艺术遗产进行历史的评价、检验和改造、利用,并非把“陈”推了出去,一股脑儿地

① 《邓小平文选》第3卷,人民出版社1993年第2版,第143-144页。

② 《邓小平文选》第3卷,人民出版社1993年第2版,第144页。

全部抛弃，“出”就是革新、创造，就是在传统的基础上创造出新的作品来。所以，首先要发掘传统，继承传统，以传统为基础，不要割断历史，同时要突破传统，既广泛地吸取和发展传统中一切有益的因素，又坚决排除一切与旧制度相联系、与新现实相抵触的旧思想、旧观念，在此基础上创造出反映社会主义时代新生活的具有革命的思想内容和完美的艺术形式的新作品来。

“古为今用”就是继承古代的艺术遗产，是为了认识历史，吸取历史经验，运用于发展社会主义艺术，指导现实斗争。例如：采用艺术遗产中的有益材料，结合当前现实，创作出新作品；从遗产中吸收艺术技巧、艺术手法以及创作方法、艺术形式中的有益东西，应用于社会主义艺术的创作；从艺术遗产中发现和总结我国艺术创作的规律的特点，发展我国的马克思主义美学和艺术学，指导当前的艺术实践。

“洋为中用”就是接受外国艺术的长处，用来改进和发扬中国的东西，创造中国自己的、有独特的民族风格的新艺术。毛泽东说：“应当以中国人民的实际需要为基础，批判地吸收外国文化。”^①“一切外国的东西，如同我们对于食物一样，必须经过自己的口腔咀嚼和胃肠运动，送进唾液、胃液、肠液，把它分解为精华和糟粕两部分，然后排泄其糟粕，吸收其精华，才能对我们的身体有益，决不能生吞活剥地毫无批判的吸收。”^②

“百花齐放、推陈出新、洋为中用、古为今用”的十六字方针和“百花齐放、百家争鸣”的八字方针是一种什么关系呢？

“百花齐放，百家争鸣”是我国发展社会主义科学、文化和艺术的总方针，是毛泽东于1956年5月在最高国务会议上提出来的，后来在《在省市自治区党委书记会议上的讲话》、《关于正确处理人民内部矛盾的问题》和《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》等著作中均作了精辟的阐述。他说：“‘百花齐放，百家争鸣’的方针，是促进艺术发展和科学进步的方针，是促进我国的社会主义文化繁荣的方针，艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。利用行政力量，强制推行一种风格、一种学派，禁止另一种风格、另一种学派，我们认为会有害于艺术和科学的发展。艺术和科学中的是非问题，应当通过艺术界、科学界的自由讨论去解决。通过艺术和科学的实践去解决，而不应当采取简单的方法去解决。”^③

“百花齐放，百家争鸣”是包括艺术在内的总方针，“百花齐放，推陈出新，洋为中用，古为今用”只是文艺方针，前者包括后者，后者是前者在文艺上的具体化。

在艺术活动中，人们往往用“百花齐放，百家争鸣”指称文艺方针，许多领导人

① 《毛泽东选集》第 7 卷，人民出版社 1965 年第 4 版，第 515 页。

② 《毛泽东选集》第 4 卷，人民出版社 1965 年第 4 版，第 274 页。

③ 《毛泽东选集》第 7 卷，人民出版社 1965 年版，第 515 页。

的讲话也常用“百花齐放，百家争鸣”的总方针同时指称文艺方针，这都是可以的、正确的。

第三节 摇摇艺术活动的本质与特征

艺术是什么？这是艺术学的中心课题，却又是更难回答而又必须回答的问题。千百年来，人们探索不断，答案层出不穷，但至今仍莫衷一是。于是，就像柏拉图说美是难的一样，不少人又说，艺术的界定是难的。

人们可以不假思索地说：“音乐是艺术”，“绘画是艺术”，“戏剧是艺术”等等，却不会贸然脱口：“艺术是音乐”，“艺术是绘画”，“艺术是戏剧”等等。因此，要回答艺术是什么，就不能停留于种种艺术形态，不能简单地当作是音乐、绘画、戏剧等诸种艺术形态之和。要尽可能比较准确地回答艺术是什么，不仅要能揭示一切艺术形态的共有特质，而且要能全方位地阐明艺术自身的内在规律和外部联系，使其从纷繁复杂的宇宙万物中突现出来。

一、艺术活动的本质观概述

艺术活动是人类的社会活动之一。人类的一切活动，归根到底，都是为了人的生存、发展和幸福，艺术活动当然也不例外。因此，艺术活动永远包容在人类的一切活动之中，广泛联系着人类其他活动。艺术活动又是一种独特的人类活动，具有自身的特殊性，不同于其他人类活动。艺术活动既不能脱离客观世界，又不能脱离主观世界，却又不等同于它们。如果只从某一视角观照、探讨其本质，便自然仁者见仁，智者见智。古往今来，众说纷纭，其原因恐怕主要就在这里。

对艺术活动本质的不同观点，归纳起来，主要有如下一些类型：

再现论

再现论是关于艺术本质的一种重要观点。再现论认为，艺术是客观现实世界的再现。这类观点之中主要包括模仿说、镜像说、如实反映说等。

模仿说认为，艺术是自然的模仿。这是西方传统艺术思想的根基。西方艺术理论的奠基者古希腊思想家赫拉克利特说：“艺术模仿自然”，“绘画混合白色和黑色、黄色和红色的颜料，酷似原物的形象”^①。苏格拉底也说：“绘画是对所见之物的描绘……借助颜色模仿凹陷与凸起，阴影与光亮，坚硬与柔软，平与不平，准确地把它们再现出来。”^②亚里士多德则更加系统、全面地总结并阐述了这种艺术是模仿的观点。他说：“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

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社 1984 年版，第 79 页。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社 1984 年版，第 80 页。

艺术原理

ART THEORY

同,所取的对象不同,所采的方式不同。”^①在西方,这种模仿说,从古希腊到18世纪启蒙时期、19世纪批判现实主义时期、20世纪现代主义时期的超级现实主义或照相现实主义等流派,都一直绵延不断。

与模仿说如出一辙而又稍有变化的则是镜像说。镜像说认为,艺术是镜子里的映像。例如,意大利文艺复兴时期的学者阿尔贝蒂就提出要“把绘画看作捕捉艺术原形的镜子”^②。达·芬奇也说:“镜子为画家之师。”“画家的心应当像一面镜子,将自己转化为对象的颜色,并如实摄进摆在面前所有的物体的形象。应该晓得,假使你不是一个能够用艺术再现自然一切形态的多才多艺的能手,也就不是一位高明的画家。”“图画就能像一面大镜子中看见的自然物。”^③而在我国传统的画论中也曾一再强调以自然为师,要外师造化,虽不像西方这样极度偏激,却也包含着再现观。艺术要像镜子一样地如实复映客观现实,和艺术要如实地模仿客体,都同样强调再现,强调对客观现实的如实复制,只不过镜像说较之模仿说来说包含了镜子这一反映的主体,镜像就不一定完全等同于模仿的客体。这正如雨果所说:“戏剧应该是一面集中的镜子,它不仅不减弱原来的颜色和光彩,而且把它们集中起来,凝聚起来,把微光化为光明,把光明化为火光。”^④这就大大超越了模仿说和其他镜像说的机械再现。

在模仿说、镜像说的基础上,再现论进一步发展到反映论。这种反映论认为,艺术是对客观世界的如实反映。19世纪俄国革命民主主义文艺理论批评家别林斯基、车尔尼雪夫斯基等在强调艺术是生活的再现时更进一步从真实性中发展到典型性。别林斯基说,现实主义艺术的“显著特色在于对现实的忠实,它不改造生活,而是把生活复制、再现,像凸出的镜子一样,在一种观点之下把生活的复杂多彩的现象反映出来,从这些现象里面汲取那构成丰满的、生气勃勃的、统一的图画时所必需的种种东西。”^⑤他给果戈理的作品下定义时说:“艺术是在其全部真实性上的现实的复制。”一方面强调像镜子一样的忠实再现,一方面又提倡“像凸出的镜子一样”反映现实,其对生活“复制、再现”就明显地渗透了主体“观点”,甚至“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”^⑥。车尔尼雪夫斯基说:“艺术是自然和生活的再现……再现应当尽可能保存被再现的事物的本质,因此艺术的创造应当尽可能减少抽象的东西,尽可能在生动的图画的个别的

① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社1984年版,第15页。

② 《美术论丛》1983年第1期第10页。

③ 《芬奇论绘画》,人民美术出版社1984年版,第15页。

④ 伍蠡甫、蒋孔阳、秘燕生:《西方文论选》(下卷),上海译文出版社1984年版,第15页。

⑤ 伍蠡甫、蒋孔阳、秘燕生:《西方文论选》(下卷),上海译文出版社1984年版,第15页。

⑥ 伍蠡甫、蒋孔阳、秘燕生:《西方文论选》(下卷),上海译文出版社1984年版,第15页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

形象中具体地表现一切。”^①同样在强调再现时提倡以个别反映本质,以具象代替抽象,使模仿、镜像式的再现进展到更多包含主体的反映观。

认为艺术是模仿,是镜像,是生活的再现或反映,都肯定和强调了艺术对客观世界、社会生活的依赖关系,强调了艺术的对象是客观世界,甚至还在不同程度上涉及艺术的形象性和艺术家的主体创造。这无疑是正确的,是通向艺术的本质的必由之路。艺术都具有再现性因素,都以客体世界为对象,但艺术又都具有表现性因素,表现主体的思想感情。艺术毕竟不是客观世界本身,艺术家的心灵毕竟不是机械的镜子,艺术不是客观世界的机械模仿、复映、再现以至如实反映,艺术是艺术家根据客观世界的主观创造,艺术活动不只是与客观世界的单向度关系,从生活到艺术包含着一系列丰富复杂的因素和过程,艺术的特质是深沉而多向度的。因此,再现论虽颇多合理内核,却偏执一端,只强调了艺术对客观世界的依存性,而忽视了艺术的主观能动性,未能真正揭示艺术的本质。

列宁将反映论发展到辩证唯物主义和历史唯物主义的高度,并应用于文艺评价。他精辟地指出:“物存在于我们之外。我们的知觉和表象是物的映象。实践检验这些映象,区别它们的真伪。”“社会意识反映社会存在,这就是马克思的学说。反映可能是对被反映者的近似正确的复写,可是如果说它们是等同的,那就荒谬了。”^②这不仅强调了意识反映存在,而且指出二者不能等同,因为这种反映只能“近似正确”,还可能虚伪、错误,其中具有主观能动性,要依靠“实践检验”。因此,他强调,要“从事实的全部总和、从事实的联系去掌握事实”,“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家,那么他就一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质的方面”^③。这样的反映论,是上述再现论诸观点所望尘莫及的。这是对揭示艺术本质的最有价值的理论基础。长期以来,正是以此来界定艺术的本质的,如:“艺术是社会生活的反映”,“艺术是社会生活的主观反映”,“艺术是社会生活的审美反映”等等。这虽很富有真理性,但仍不完善,甚至在客观上产生了许多漠视艺术规律的消极影响。

表现论

表现论也是艺术史上关于艺术本质的一种重要观点。表现论认为,艺术是人类主观心灵的表现。其中包括情感说、生命说、无意识说、天才说等等观点。

情感说以为,艺术是感情的表现。这是很为普遍的观点。列夫·托尔斯泰说:“艺术是人与人之间相互交际的手段之一。”“艺术是这样的一项人类活动:一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人,而别人为这些感情

① 伍蠡甫、蒋孔阳、秘燕生:《西方文论选》(下卷),上海译文出版社 1984 年版,第 235 页。

② 列宁:《唯物主义和经验批判主义》,人民出版社 1959 年版,第 233 页。

③ 北京大学中文系文艺理论教研室:《文学理论学习资料》(上),北京大学出版社 1984 年版,第 162 页。

所感染,也体验到这些感情。”^①提出艺术是包孕在形象中的感情,这种感情必须是亲身体验过的,还必须在授者和受者之间获得同样的体验,这是相当深刻的。然而艺术的特质并不只限于感情。

英国艺术理论家贝尔认为:“‘有意味的形式’,就是一切视觉艺术的共同性质。”而所谓意味,就是审视形式时产生的感情。“伟大艺术之所以能保持长久而又不失色,是因为它所唤起的感情是不受时间、地点制约的”,“一切审美方式……都是主观的”^②。意大利著名哲学家克罗齐提出:“艺术即直觉”,“直觉只能来自情感,基于情感”,“艺术的直觉总是抒情的直觉”^③。无论是艺术是有意味的形式,还是艺术即直觉,都强调了艺术是情感表现,艺术是主观表现。他们从另一视角切入艺术本质,虽也有不少可取之处,但仍难免偏执于另一端。

从主体感情出发,有的把艺术归为生命表现,这就是生命说。例如美国画家斯迪尔说:“在我的画里面,空间和事物表象都转化成了心灵实体”,“以阐明、传播充满自由原则的生命力为己任”^④。法国唯心主义哲学家柏格森认为,艺术“总是表现心灵状态的”,“在我们灵魂的深处,我们将会听到那发自我们内心生命的永不停歇的曲调——一种有时是愉快的,但更多的是充满了哀怨并且总是富有独创性的音乐”,“通过事物的色彩和形相所显现的,就能够认识到事物的内在生命”,“戏剧家展示在我们面前的是灵魂的生命史,是感情和事件的活生生的结构——一句话,是某种一度发生过而再也不会重复的东西”^⑤。强调艺术发自心灵深处,表现心灵和内在生命,充满生命力,都是极为可取的,但以表现主观世界来代替反映客观现实,就又走上了另一极端。

认为艺术是主观表现,于是进而认为艺术是天才的创造,甚至是神的创造,这就是关于艺术本质观中的天才说、神力说。德国古典哲学和美学的奠基者康德认为:“美的艺术只有作为天才的作品才有可能”,而“天才是天生的心灵素质”,“天才就是那天赋的才能,它给艺术制定法规”^⑥。古希腊唯心主义思想家柏拉图则认为:“荷马创作史诗”并非凭技艺的规矩,而是依附神的驱遣”,“诗人并非借自己的力量在无知无觉中说出那些珍贵的辞句,而是由神凭附着来向人说话”,“诗人只是神的代言人,由神凭附着”^⑦。强调艺术创作的才能,强调艺术创作时的才智和

① 伍蠡甫、蒋孔阳、秘燕生:《西方文论选》(下卷),上海译文出版社 1989 年版,第 194 页。

② 马奇:《西方美术史资料选编》(下卷),上海人民出版社 1989 年版,第 194 页。

③ 马奇:《西方美术史资料选编》(下卷),上海人民出版社 1989 年版,第 194 页。

④ 杨身源、张弘昕:《西方画论辑要》,江苏美术出版社 1989 年版,第 194 页。

⑤ 伍蠡甫、蒋孔阳、秘燕生:《西方文论选》(下卷),上海译文出版社 1989 年版,第 194 页。

⑥ 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1989 年版,第 194 页。

⑦ 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1989 年版,第 194 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第一章 摇摇艺术活动

激情喷涌有如神的驱遣 都指出了艺术活动的特殊性 ,甚至涉及灵感 ,都未尝没有可取之处 ,但只强调天赋 ,强调神力 ,从单纯主体到天国 ,就不仅玄之又玄 ,而且完全背离了社会实践 ,自然也就不可能真正揭示艺术的本质了。

只从主观表现探讨艺术本质 ,到了 19 世纪又出现了心理分析美学的艺术观 ,其创立者和主要代表就是奥地利心理学家西格蒙特·弗洛伊德(弗洛伊德)。他认为人类精神活动大部分是无意识的 ,最主要的精神能源是原欲 ,亦即性生命力 ,也就是本能 ,其产生的内驱力受到自我和超我的压制 ,便产生了转换、移置和升华。艺术就是原欲的升华。他说 :“性力特别把文化活动提供给那些杰出的精力旺盛的人……原来的性的目标置换成了另一种不再是性的但在心理上仍旧与性有联系的目标 ,这种置换能力称为升华的能力。”^①艺术作品不过是艺术家在原欲支配下制造的幻想 ,通过心理分析就能找出艺术家个人生活的印象、机遇、经验与他们的作品之间的关系。强调艺术家的深层意识与作品的关系 ,开创了无意识领域 ,应该说是具有开拓意义的 ,但只以此代表多方面多角度的探究 ,忽视现实世界 ,忽视主观意识和无意识的丰富性 ,导致泛性化 ,又是非常极端的。

无论是把艺术的本质归之于感情、心灵 ,还是归之于生命力、无意识、天才等 ,都是在强调艺术是人的主体表现。这种主体论的表现观 ,是对再现论的反拨。法国画家马蒂斯说 :“画家不用再从事于琐细的单体的描写……我们对绘画有更高的要求。它服务于表现艺术家内心的幻象。”^②凡·高也说 :“艺术 ,这就是人被加到自然里去 ,这自然是他解放出来的 ,这现实 ,这真理 ,却具备着一层艺术家在那里表达出来的意义 ,即使他画的是瓦片、矿石、冰块或一个桥拱……那宝贵的呈到光明里来的珍珠 ,即人的心灵。我在全部自然中 ,例如在树木中 ,见到表情 ,甚至见到心灵。”^③从见物不见人的再现论到强调主体作用的表现论 ,是对艺术本质的探索的崭新开拓 ,是对主体的创造意识和情感体验及其心灵探究的积极掘进 ,因而大大推动了艺术本质观的进展和艺术理论的发展 ,是不能轻易地以唯心主义而全盘否定的。自古以来 ,艺术都具有表现性因素 ,都要表现艺术主体的思想感情、生命、心灵以及无意识 ,表现论强调于此是有合理性的。但艺术同时具有再现性 ,不能脱离客体世界 ,表现论只强调表现主体 ,是一种见人不见物的偏向 ,其对客观现实尤其是对社会实践的偏离 ,又陷入了另一极端 ,最终还是未能揭示艺术的本质。

艺术表现主体心灵、情性、风神等 ,在我国传统艺术理论中特别盛行 ,可以说是一以贯之的 ,不仅较少绝对化 ,而且很有自己的特色。这主要表现在 :

第一 ,言志、缘情。《尚书·尧典》首创“诗言志、歌永言” ,成为我国历代诗论、

① 胡经文 :《西方文艺理论名著教程》,北京大学出版社 1995 年版 ,第 240 页。

② 杨身源、张弘昕 :《西方画论辑要》,江苏美术出版社 1989 年版 ,第 218 页。

③ 杨身源、张弘昕 :《西方画论辑要》,江苏美术出版社 1989 年版 ,第 218 页。

艺术原理

YI THU YU LILY

乐论以至艺术思想的开山纲领 强调了诗、歌等艺术表现思想感情的特点。后来，虽有人强调言志 强调道德规范 强调“教化”，有人强调缘情 强调“饥者歌其食，劳者歌其事”，但总是使二者趋于统一，所谓“包管万虑 其名曰心 感物而动 乃呼为志……《艺文志》云：‘哀乐之情感 歌咏之声发’，此之谓也。”^①不仅使志和情、诗与歌归于统一，而且使志情等主体心灵与客观之物关联起来（“感物而动”），从而在连续凝聚中避免走向极端。荀子就是这样揭示音乐的本质的：“夫乐者，乐也 人情之所必不免也。故人不能无乐，乐则必发于声音 形于动静 而人之道 声音动静 性术之变 尽是矣。”^②强调音乐产生于人们的需求 强调音乐表现了人们内在思想感情的变化，把客观需求和主观表现结合起来。《礼记·乐记》进一步指出：“凡音之起 由人心生也。人心之动 物使之然也 感于物而动 故形于声 声相应 故生变 变成方 谓之音 比音而乐之 及干戚羽旄 谓之乐。”将主体情志和客体事物 将声、音、乐的区别和联系 都较好地统一起来。

第二 发愤而作。弗洛伊德将艺术创作的驱动力归之于意识中的原欲 我国古代艺术思想家们则常常归之于受制被压的人格力量。所谓“男女有所怨恨 相从而歌。饥者歌其食 劳者歌其事”^③，所谓“凡物不得其平则鸣”^④，所谓“《诗》三百篇 大抵圣贤发愤之所为作也。此人皆意有所郁结 不得通其道也 故述往事 思来者”^⑤，都是强调发愤著书 都着重指出艺术出自怨恨之情 是在屈辱环境中奔涌出来的人格力量。他们虽然同样主张艺术是主体心灵、情感的表现 但很少只停留于个体情欲 而往往不仅强调主体情志与客体事物的关联，“感于物而动” 而且强调主体情志是客观生活的回应、反拨 不平则鸣 发愤而作。这就既表明了怨恨之情的抒发是客观生活使然 又表明了主体情志的表现是为了对客观生活有所裨益，“述往事 思来者”。

第三 独抒性灵。尽管中国历代统治者强调社会理性 约束个人情性 艺术要宗经、明圣、载道 起教化作用 但历来的有识之士仍不断奋力张扬个性 强调艺术独抒性灵。庄子追求逍遥游境界 陶潜（~~猿缘-猿园~~）归于田园 主张“质性自然” 李贽（~~猿缘-猿园~~）倡导“童心” 袁宏道（~~猿缘-猿园~~）则大声疾呼：“独抒性灵 不拘格套” 只有“任性而发 尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲” 认为“世人所难得者唯趣”，只有如赤子婴儿 得之自然，“率心而行 无所忌惮” 方“不知有趣 然无往而

① 郭绍虞：《中国历代文论选》第 1 册，上海古籍出版社 1979 年版，第 2 页。

② 章诗同：《荀子简注》，上海人民出版社 1979 年版，第 10 页。

③ 郭绍虞：《中国历代文论选》第 1 册，上海古籍出版社 1979 年版，第 2 页。

④ 北京大学哲学系美学教研室：《中国美学史资料选编》（上），中华书局 1980 年版，第 10 页。

⑤ 郭绍虞：《中国历代文论选》第 1 册，上海古籍出版社 1979 年版，第 2 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

非趣也”^①。这种独抒性灵的艺术本质观,主要强调真心真情,反对矫饰、虚假,与只停留于个人情性甚至无意识的主张是不可同日而语的。

^① 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(下),中华书局 员圆年 版,第 员源- 员缘 页。

理念论

理念论是关于艺术本质的又一观点。理念论认为艺术是理念的感性显现,这种理念论之中还包括概念论。

首倡这种艺术本质观的是古希腊的柏拉图。他针对当时盛行的模仿说,提出了理念说,认为艺术世界依存现实世界,现实世界依存理念世界,理性世界是第一性的,感性世界是第二性的,艺术世界是第三性的,艺术是摹本的摹本,影子的影子,与真理隔着三层。他说:“床不是有三种吗?第一种是在自然中本有的,我想无妨说是神制造的,因为没有旁人能制造它;第二种是木匠制造的;第三种是画家制造的。”第一种“就是‘床之所以为床’的那个理式,也就是床的真实体。”“图画只是外形的摹仿”,“和真实体隔得很远”,“只是一种影像”^①。艺术只是一种理念的显现,是对理念的摹本的摹本。

黑格尔继承了柏拉图艺术是理念的本质观,但又扬弃了他的抽象性,赋予其感性显现。黑格尔明确指出:艺术“是概念到感性事物的外化”,“因为艺术的任务在于用感性形象来表现理念,以供直接观照,而不是用思想和纯粹心灵性的形式来表现,因为艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一,所以艺术在符合艺术概念的实际作品中所达到的高度和优点,就要取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度。”并直接下定义道:“美就是理念的感性显现。”^②黑格尔认为理念是概念与客观存在的统一,美即理念,艺术美高于自然,是真正的美,美是理念的感性显现,也可以说,艺术是理念的感性显现。他认为艺术是概念、思想的外化,强调以感性形象表现理念,包含了很多合理内核,特别是既强调艺术理性内涵,又强调艺术的感性特征,都是非常合理的。但是脱离客观现实世界,脱离社会实践,说艺术是思想的外化,是概念的感性显现,仍旧是唯心主义的。

这种概念论的艺术本质观在我国曾经一度盛行,甚至形成一时思潮。在 20 世纪六七十年代,“主题先行”说、从概念到表象说、“理性决定”说等等新的概念论曾横行一时。江青就曾从概念性的阶级斗争、路线斗争需要去炮制艺术作品,《虹南作战史》、《西沙儿女》、《西沙之战》以及语录歌、忠字舞等就是其模型。而“领导出主题,群众出生活,作家艺术家出技巧”的所谓“三结合”的创作班子,就是从固定的概念出发炮制文艺作品的途径。

艺术总是渗透了思想、理性甚至概念的,但绝不是理性、概念的直接呈现,也不能用来图解思想、理性、概念。艺术形象不是科学标本,也不是科学挂图。艺术不是用形象说明概念,而是把概念融入形象。艺术作品的主题渗透在全部艺术描写之中,是自然而然地流露出来的,而不是主题先行、按图索骥。这正如契诃夫所说,

① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1983 年版,第 148~149 页。

② 黑格尔:《美学》第 1 卷,商务印书馆 1979 年版,第 161 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

在艺术创作中,活的形象创造思想,可是思想并不创造形象。理念论、概念论虽然在强调艺术的意蕴、思想内涵方面有其可取之处,但只从理念、概念出发,就从根本上颠倒了物质和精神的关系,脱离了客观现实,脱离了社会实践,因而仍未正确揭示艺术的本质。

灞本体论

本体论是关于艺术本质的又一种观点。本体论认为艺术是艺术自身的内在自足性。这是把艺术作品本身当作艺术的本体的本质观。

本体论本来是一个哲学用语,指的是研究宇宙、世界的本质、本原、根据的学问,后被引申为对文学艺术作品自身(本体)的研究,成为一种本体论文艺理论。其代表主要是 19 世纪以来的俄国形式主义、英美新批评派和法国结构主义。俄国形式主义诗学认为,文学作品是一种独立自足体,与作家、读者、社会等作品以外的因素无关,诗学只是语文工艺学。英美新批评派的真正奠基者美国诗人、文学批评家约翰·克娄·兰色姆认为文学作品是一个封闭的、独立的、自足的存在客体,不能把诗的本质界定为“感情发泄”、“逻辑论证”、“道德说教”,而是作品自身,作品本身是自立的,是为了自身的目的而存在的。结构主义诗学则把文学和语言等同起来,认为文学作品是封闭的语言结构自足体。俄国形式主义、英美新批评派和结构主义者把艺术的本质从客体世界、主体心灵和理念、概念转入艺术本体,转入语言学研究,只不过前者重在语音学,中者重在语义学,后者重在语法学,虽然他们在强调艺术本身的某些特征,从艺术自身探讨艺术的本质,具有开拓性和合理性,但都是脱离内容只重语言、结构等的形式,都属于形式主义。

本体论实质上就是形式论。强调形式,对艺术而言是极其重要的,但艺术不只是形式,即使把艺术称为生命形式,也还是失之偏颇的。

纒天人合一论

这是中国艺术理论中最为突出、最为普遍认同的艺术本质观。这种本质观认为艺术是个人与宇宙的根本同一,是主客体交融统一后的具有超越性的审美境界。

天人合一论的主要含义就是主体融入客体或者客体融入主体后的物我合一的超越状态及其艺术境界。中国艺术理论中的情景交融、形神兼备、声情并茂、虚实相生、似与不似、艺品人品合一、“外师造化,中得心源”等等观点,都是天人合一的体现,其最高境界则是庄子向往的“逍遥游”,有如庄周梦蝶、庖丁解牛。

天人合一论比起再现论、表现论、概念论以及本体论来,都较少片面性,表现了某种再现和表现、概念和本体的统一,其中既包含了客体的“天”,又包含了主体的“人”,既包含了艺术自身的特殊手段(如比兴、象征等手法和追求空灵的语言、结构等),又包含了意蕴、情意(特别是其中的“道”和人格魅力)。而且天人合一不是交杂混合,而是水乳交融般的一致不二的崭新的审美境界。这就避免了向两极分化、好走极端的西方式的偏向,较易形成由有限到无限、由此岸到彼岸的艺术效果。

摇摇摇摇

这对在艺术活动中强调人与自然、人与社会、人与人以及人与自我的和谐而消解其中的对立、对生态美的建设,都是有意义的。但是,在理论阐述中,在规律性的探讨中,也较少西方式的科学理性和严密体系,往往显得概念模糊,只能意会难以言传,因而也会走向玄妙、玄虚或歧义丛生。而且,在宗法制社会中,人被解释为臣民,天被解释为君主,“天人合一”被政治化、等级化了,“天人合一”也就成了封建统治的思想基础,成了“官本位”的社会体制,“天人合一”也就离开了艺术轨道。另外,“天人合一”也不是天然的、绝对的,因为天和地既有合的一面,也有冲突、对立的一面。对“天人合一”,既要全面、完整地加以解析,也要历史地加以体察,还要着重从艺术活动中的主客体关系及其交融统一中加以领悟。

二、对艺术活动本质的初步探讨

马克思曾经对艺术作出过三个论断。在《政治经济学批判 导言》中指出艺术是一种把握世界的方式。这就是说,艺术是一种特殊的认识世界和改造世界的社会实践活动。在《政治经济学批判》中,指明艺术是一种社会意识形态。在《政治经济学批判 导言》中还同时指出艺术是一种生产。这些,虽然不是对艺术是什么的直接规定,但都包含了艺术本质的内涵。毛泽东也曾指出:“人的社会实践,不限于生产活动一种形式,还有多种其他的形式,阶级斗争,政治生活,科学和艺术的活动,总之社会实际生活的一切领域都是社会的人参加的。因此,人的认识,在物质生活以外,还从政治生活文化生活中(与物质生活密切联系)在各种不同程度上,知道人和人的各种关系。”^①这至少启示我们:第一,艺术活动是人的社会实践之一;第二,艺术活动虽“与物质生活密切联系”却是非物质性的社会实践,具有社会意识形态性;第三,通过艺术活动,同样可以“知道人和人的各种关系”以及对世界的掌握;第四,艺术是一种特殊的生产,社会意识形态性不是其唯一的属性。这些,虽都不是给艺术下定义,但都包含着解决艺术是什么这一难题的钥匙。

一、艺术是一种人类活动

艺术不等于艺术作品,而是以艺术作品为中介既包括着艺术家的艺术创作又包括着广大群众的艺术接受,既联系于客观世界又联系于一个个主体——作者和受众,因而既是主体的人和客观世界之间的交往、交流,又是艺术家主体和受众主体的人和客观世界之间的交往、交流。这种交往、交流本身就是一种活动,而交往、交流的方式主要是艺术创作和艺术接受,创作和接受本身也是艺术活动。由此可见,艺术不是静态的艺术作品,而是动态的艺术活动。没有创作这一艺术活动就根本无从产生艺术作品,没有接受这一艺术活动,艺术作品就毫无意义,就无从产生功能。艺术实际上就是以作品为中介通过创作和接受等环节以客观社会生活为对

艺术原理

^① 《毛泽东选集》第1卷,人民出版社1955年第4版,第147页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

象,以艺术家和受众为主体的人类活动。这种活动,归根到底,是人们为了认识、改造客观世界以及人际交流、交往及其自我实现需要而从事的一种社会实践,这是一种既联系于又区别于其他一切社会实践的特殊社会实践。一方面艺术活动与人类的其他活动具有依存性,一方面又具有不同于其他活动的独立性。

艺术活动是人类的一种精神文化活动

人类活动主要包括物质活动和精神活动两大领域。艺术活动主要是精神文化活动。艺术活动虽不是物质活动,但不仅联系于物质活动,而且依赖于物质活动。艺术活动的对象包含了物质活动的社会生活和物质生产,与人类的物质生活紧密相联。艺术活动的设施、工具、材料等等都依赖于物质活动提供。艺术活动中的思想、观念、感情等也都直接或间接地来自于物质活动及其中所形成的经济关系。所以艺术活动是不能离开物质活动的。毛泽东曾经指出:“马克思主义者认为人类的生产活动是最基本的实践活动,是决定其他一切活动的东西。”^①马克思说:“他们的物质关系形成他们的一切关系的基础。这些物质关系不过是他们的物质的和个体的活动所借以实现的必然形式罢了。”^②人类的物质活动是一切精神活动的基础,艺术活动也是以物质活动为基础的。但是,艺术活动本身不是物质活动,而是精神文化活动。艺术活动的领域主要是非物质性的精神文化领域,是对现实世界的精神超越,也是在精神上对现实世界的依存和回归,是通过重建精神家园进入一个更畅适的人生境界。其成果主要是精神性产品,其功能主要是作用于人们的精神。而且,艺术活动都是由一个个的主体独立地进行的,具有强烈的主体性、个别性、独特性等不同于物质活动的特点。艺术活动总是有目的、有意识的活动,是通过人脑对社会存在的映象进行创作和欣赏,艺术主体的思想意识和社会生活中的社会意识,都会互相交融并自然而然地渗透于艺术活动之中,艺术因而必然具有社会意识形态性。因此,艺术在整体社会结构中属于上层建筑的社会意识形态。

艺术活动之中包含了社会意识,具有一般社会意识形态特征,因而任何时候都不能脱离社会存在,艺术与社会生活具有客观依存性,艺术永远把社会效益放在首位,具有上层建筑性质。艺术为经济基础所决定并服务于经济基础,受上层建筑诸因素影响,并对它们产生影响。艺术活动以艺术作品为纽带,艺术作品既具有客观依存性又具有主观创造性和自身独立性。恩格斯在《反杜林论》中指出:“世界的体系的第一个思想映象,总是在客观上被历史状况所限制,在主观上被得出该思想映象的人的肉体状况和精神状况所限制。”^③艺术是人类的精神活动,既是客观世界的思想映象,又是人们的主观创造,因而,在客观上必然与一定历史时期的社会

① 《毛泽东选集》第 5 卷,人民出版社 1955 年第 3 版,第 1441 页。
② 《马克思恩格斯论艺术》第 1 卷,中国社会科学出版社 1983 年版,第 15 页。
③ 《马克思恩格斯选集》第 3 卷,人民出版社 1995 年版,第 274 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

意识相关联,在主观上必然与自己的社会意识相关联,其中必然充满了社会意识。这样,艺术也就必然具有社会意识形态性质。这是探讨艺术本质的重要前提和理论基础,也是探讨艺术本质的逻辑起点。艺术的本质首先就在于社会意识形态性。

艺术具有社会意识形态性,但不能因此就断定“艺术是一种社会意识形态”,“艺术是一种社会意识”^①。姑且不论把“社会意识形态”和“社会意识”混为一谈的随意性,而把艺术归之于社会意识形态,就起码是以偏概全地把艺术当作了艺术作品。毛泽东说:“作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”^②明明是说的文艺作品而不是文艺。恩格斯说:“人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等;所以,直接的物质的生活资料的生产,因而一个民族或一个时代的一定经济发展阶段,便构成为基础,人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念,就是从这个基础上发展起来的,因而,也必须由这个基础来解释。”^③这里同样十分清楚,“从事政治、科学、艺术、宗教等等”其中的艺术分明是指艺术活动,是说明艺术活动是在物质活动的基础上产生的一种非物质的精神活动。“艺术以至宗教观念”中分明指关于艺术的观念,艺术观念属于上层建筑中的社会意识形态。艺术活动虽然和艺术观念密切相关,但不能把二者混为一谈,艺术活动是人的实践,艺术观念是人的社会意识,前者是主观见之于客观的活动,后者是人的主观的意识。这就表明,艺术一方面具有社会意识形态性质,一方面又不能把艺术和社会意识形态划上等号。这不仅因为艺术的社会意识形态性具有独特性,而且因为艺术还具有非社会意识形态性。

把艺术断定为是一种社会意识形态还与误以为艺术是对社会生活的认识有关。他们根据反映论原理明确说:“艺术是对世界的一种能动的认识。”^④应该说,这种观点在强调艺术与客观世界、艺术与社会生活的密不可分的联系和与唯心主义、旧唯物主义的区分等方面是很有积极意义的,但只把艺术界定在认识上,又是比较偏颇的。认识虽以社会实践为前提,但以冷静的客观的科学态度去观察、研究客观对象,从而得出带有规律性的结论,以求知为目标,以推理为手段,以概念为表达方式,“认识的过程,第一步,是开始接触外界事务,属于感觉的阶段。第二步,是综合感觉的材料加以整理和改造,属于概念、判断和推理的阶段”^⑤。艺术虽也以客观事物为对象,却以参与者的身份投入其中,亲身体验,激情奔涌,以审美为目标,以艺术虚构为手段,以形象为表述方式,始终不脱离直觉体验,因而不同于认识

① 高等艺术院校《艺术概论》编写组:《艺术概论》,文化艺术出版社 1984 年版,第 1 页。

② 《毛泽东选集》第 3 卷,人民出版社 1965 年第 1 版,第 802 页。

③ 《马克思恩格斯选集》第 3 卷,人民出版社 1995 年版,第 1 页。

④ 王宏建:《艺术概论》,文化艺术出版社 1984 年版,第 1 页。

⑤ 《毛泽东选集》第 1 卷,人民出版社 1965 年第 1 版,第 100 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第一章 摇摇艺术活动

过程。因此,艺术活动包含了认识,包含了从感性认识上升到理性认识,但始终不脱离感性形态,而且大大强化了这种感性形态。别林斯基说:“艺术是对于真理的直感的观察,或者说是用形象来思维。”^①他没有简单地把艺术说成是对于真理的认识,而是强调了直感观察和形象思维,其中虽也有不完善之处,但既强调直感性、形象性,又强调直感性与不自觉性的区别,这是关于艺术是认识的观点所不可企及的。即使是在阐述艺术的特殊性时涉及“艺术是对世界的一种能动的认识”,但断言艺术是认识总是混淆了艺术体验和科学认识的区别。因此,不能只以认识论的观点去看待艺术本质,不能把艺术只界定在一般社会意识形态上。艺术还具有自身的特殊性质,其中的社会意识形态是一种特殊的意识形态,也就是审美意识形态。

艺术具有社会意识形态性质,是一种审美意识形态,其中,还具有非社会意识形态性质。这是因为,第一,艺术包含着无意识活动。无论是在艺术创作还是在艺术接受之中,均有无意识的参与,本能无意识、梦幻无意识、误差无意识、病患无意识、集体无意识,特别是习惯无意识,在艺术思维中具有十分突出的作用。这无论是在演唱、演奏、舞台表演还是在作画、写诗、写小说以及艺术接受中都是实际存在的。由此可见,艺术不完全是意识活动。第二,艺术还包含着一种生产形态,也是一种生产活动、消费活动,具有商品属性。马克思说:“如果物质生产本身不从它的特殊的历史的形式来看,那就不可能理解与它相适应的精神生产的特征以及这两种生产的相互作用。”^②“当艺术生产一旦作为艺术生产出现,它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来,因此在艺术本身的领域内,某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。”^③这就是说,人类的生产和物质生产和精神生产两大形式,艺术生产属于精神生产。艺术等精神生产与物质生产紧密相联,相互作用,都具有生产的一般特性,而艺术生产又具有特殊性。凡生产都是为了消费,艺术创作是生产,艺术接受是消费,其中介便是艺术作品。艺术作品是艺术生产的产品,又是艺术接受(消费)的对象,从生产到消费也需在市场上流通,在艺术市场上流通的艺术作品便是商品。因为它是精神产品,所以具有社会意识形态性质,因为它是市场流通中的商品,所以又具有非社会意识形态属性,尤其是其中所包含的使用价值和价值中的许多因素。例如,经济价值部分并不属于社会意识形态。因此,不能笼统地把艺术与社会意识形态等同起来。

当然,也不能把艺术和一般物质商品等同起来。一般物质商品是不具有社会

① 别林斯基著,满涛译:《文学的幻想》,安徽文艺出版社,1985年版,第240页。

② 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,中国社会科学出版社,1984年版,第100页。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1995年版,第571页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

意识形态性质的,但作为艺术生产这一特殊精神生产形式生产出来的艺术商品是具有鲜明的社会意识形态性质的。艺术生产主要创造审美价值,满足人们精神需要,充满了创造主体的思想感情;物质生产则主要创造经济价值,满足人们的物质需要,一般不物化主观情思。因此,不能像一般物质商品那样只以经济效益为准绳,而要在强调社会效益的前提下讲究经济效益。这表明,艺术既具有社会意识形态性,又具有非社会意识形态性,艺术是二者的有机统一。既不能把艺术和非社会意识形态等同起来,也不能把艺术和社会意识形态等同起来。如果否认了艺术的非社会意识形态性,就会否认艺术的特殊性,就会导致艺术从属于政治,重蹈公式化、概念化、简单化和对艺术横加干涉的覆辙。

但是,这决不意味着艺术不具有社会意识形态性质。恰恰相反,艺术是充满了社会意识形态性的精神活动。其中不仅包括了人们关于艺术观念,包括了艺术的创造者和接受者的社会意识,而且包括了艺术对象——客观社会生活中的种种意识形态。艺术的这种社会意识形态性是客观存在,而且有时十分鲜明、强烈。任何艺术、任何时候都不可避免。如果否认了艺术的社会意识形态性,就会导致艺术与社会的分离,就会否认艺术的社会功能、社会效益,就会否认艺术家的社会责任感,就会偏离社会主义文艺方向。

艺术活动本身主要是精神性的,艺术活动又充满了社会意识形态性,因而无论从艺术活动的实质来看,还是从艺术活动的内涵来看,艺术活动都是一种精神性的实践活动,是一种特殊的商品的生产,是一种文化现象,是社会意识形态性和非社会意识形态性的统一。

艺术活动是人类的一种审美活动

艺术是精神活动,却又不同于其他任何精神活动,艺术具有一般意识形态特性,又具有自身的特殊性质,这主要在于,艺术的出发点和归宿都在于审美,艺术是一种审美活动。

人类的精神活动主要有知、情、意三个方面,除了求真而实现认知的科学活动和向善而显示意志的伦理活动等以外,就是愉情悦性的审美活动。审美活动的最高层次就是艺术活动。这正如黑格尔所说:“艺术美高于自然。因为艺术美是由心灵(也有译为“精神”的——引者)产生和再生的美,心灵和它的产品比自然和它的现象高多少,艺术美也就比自然美高多少。”“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。”^①艺术无论是起源于劳动还是起源于游戏、巫术等等,其直接动因都是为了满足审美需要。“艺术的真正职责就在于帮助人认识到心灵的最高旨趣。”^②人的心灵的最高

① 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1979年版,第158页。

② 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1979年版,第158页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第一章 摇摇艺术活动

旨趣也就是精神上的最高层次的需求,这就是自我实现的需求。人在精神上的自我实现,宗教之外,主要就是审美了。而审美活动尤其是其中的艺术活动,不仅能满足精神上自我实现的需求,而且能推动其自我实现的实践。人的自我实现,归根到底,就是充分展现人的本质力量,最大限度地实现人生价值,使人类境界从自然境界、超越境界进入终极超越境界。人类的自然境界就是历史处于原始社会时期的人的境界和人生之初的儿童境界。超越境界就是人的自觉化的功利境界和道德境界。终极超越境界就是超越死亡的最高自觉的生命境界。这是自觉追求、不断实现在有限的生命中去获得无限价值的境界。审美天地就是这种自我实现的境界,审美价值就是通向这种境界的价值。艺术就是以具体生动的感性形态直接展示或启示人类走向终极超越境界,建造人类精神家园,描绘和揭示人的本质的丰富性,促进人生价值的实现,满足人们的审美需求。

艺术是人类的一种审美活动,首先表现在审美目的上。艺术的目的在于满足人们的审美需求。高尔基说:“人们爱听悦耳而有旋律的声音,爱看鲜明的色彩,爱把自己的环境改变得比原来的更好、更美,艺术的目的是夸张美好的东西,使它更加美好,夸大坏的——仇视人和丑化人的东西,使它引起厌恶,激发人的决心,来消灭……生活中可耻的卑鄙龌龊。”^①人们在现实世界之外,还要创造、欣赏艺术世界,就是为了最大限度地获得审美享受。审美享受不仅是怡情悦性,从中得到消闲愉悦,而且是怡心悅志,从中获得心灵净化和人格升华,在身心愉悦之中,提高了审美能力,发展了审美情趣,树立了审美理想,激越了审美创造的激情,推动了人和环境的审美建设。一句话,艺术这种最高层次的审美活动促进了人类自身的解放和社会的进步。因此,艺术必须以审美为旨趣,以审美为区别于其他一切精神活动的显著特色。

其次,艺术是人类的一种审美活动表现在艺术对象上。艺术的对象要有审美价值。人类的精神活动都以客观世界为对象,但其具体选择的对象或以科学价值或以道德价值为前提,只有艺术以审美价值为尺度,只选择具有审美价值的客体世界为对象。鲁迅在《半夏小集》中指出:“因为世间实在还有写不进小说里去的人,倘写进去而又逼真,这小说便被毁坏。譬如画家,他画蛇,画鳄鱼,画龟,画果子壳,画字纸篓,画垃圾堆,但没有谁画毛毛虫,画癞头疮,画鼻涕,画大便,就是一样的道理。”^②艺术的对象应该是具有审美价值的事物,而不是客观世界的一切。诚然,在艺术史上什么都画都写的也有其人,把现成的小便器当作艺术品的,把小丑当作英雄的,把愚昧当作革命的,把性行为当作“味精”肆意渲染的等等,简直无所不用其极,其失去的不仅是审美价值,而且是艺术自身。真正的艺术既“夸张美好的”,又

① 高尔基:《论文学》,人民文学出版社 1955 年版,第 55 页。

② 《鲁迅全集》第 2 卷,人民文学出版社 1955 年版,第 30 页。

“夸大坏的”，使美更美，使丑更丑。美的对象从正面显示了它的审美价值，丑的对象经过艺术加工使之更丑，更令人深恶痛绝，从对丑的否定中，间接肯定了美。对丑的艺术处理，可以更突出丑的面貌及其本质，也可以揭示使之丑的原因，还可以从丑的形态中突出其某些美的特质或因素，总之，要使其具有审美价值。如果只是露骨地展现丑恶现象，欣赏玩味丑行恶迹，甚至宣扬、标榜丑态秽行，以丑为美，那就使艺术美堕落为艺术丑而失去了艺术自身。果戈理曾经说过，你如果不把现时的卑鄙龌龊的全部深度显示出来，你另外就无法使社会，甚至使整个世代的人去瞻望美好的事物。他的《钦差大臣》就是从满台卑鄙龌龊的小丑中深刻揭露了沙皇制度和官场的黑暗，从根本上鞭挞、否定了丑，而“使整个世代的人去瞻望美好的事物”，获得了极其崇高的审美价值。

总之，艺术的对象不同于科学、道德等人类其他精神活动的对象，艺术对象的独特性就在于具有审美价值。具有审美价值的对象是对人的美学的发现，是对人的本质也就是自由自觉地创造的整体显示，它既不局限于人生的经济、政治、文化等诸多因素之一，又不局限于单一形态的美姿美质，而包括整体社会人生和丰富多样的事物形态以及崇高、优美、悲、喜、荒诞、中和等等不同形态。无论是何种形态，都统一于对美的直接肯定或间接肯定。美无论在胜利还是在毁灭中，都获得直接肯定，丑或者美丑混合中的丑无论是伪装为美或者一时混淆还是不可一世，都会在历史发展中展现出原形和毁灭的必然趋势而获得美的间接肯定。此外，具有审美价值的对象也不是孤立的，并不绝缘于其他价值，审美价值本身并不排斥科学价值、伦理价值、法律价值以及政治价值和文化价值等等。因此，艺术对象又是与客观社会和人类的其他精神活动以至物质活动相关联的，是广阔无比的，是对现实人生、人的心灵、人格、命运的整体观照。

再次，艺术是人类的审美活动还表现在审美判断上。无论是艺术家还是艺术的接受者，无论是艺术创作还是艺术欣赏，都不可避免地包含着各自的审美判断，都渗透了审美倾向性。车尔尼雪夫斯基说：“艺术的主要作用是再现生活中引人兴趣的一切事物，说明生活、对生活现象下判断，这也常常被摆在首要地位，在诗歌作品中更是如此。”^①他从再现生活、说明生活和对生活现象下判断三个方面强调艺术与生活的关系，以从生活出发代替从理念出发，并强调主体作用，都是很有意义的，但未能进一步阐明这种“说明”和“判断”是不同于科学认识的。实际上，艺术对生活的“说明”和“判断”是一种特殊的审美判断。

审美判断不是抽象思维的产物，而是形象思维的过程及其成果。审美判断不是抽象的科学概念，而是感性形态的直觉评判。审美判断面对的是如何美和如何丑，是对审美特性及其价值的感受、领悟和评价。审美判断渗透于艺术创造和欣赏

① 伍蠡甫、蒋孔阳、秘燕生：《西方文论选》（下卷），上海译文出版社 1983 年版，第 143 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

过程之中,包容于艺术对象和艺术想象之中,是创造审美价值和领悟审美价值的心理进程,也是联结、融化主体思想感情和客体感性形态为一体的催化剂。审美判断总是自觉不自觉地、有意无意地渗透于艺术活动的全过程和一切环节,因而使艺术始终显现出鲜明的审美色彩。这连主张模仿自然的法国雕塑大师罗丹都曾明确指出:“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。”^①“能够发现出美来”,不仅在于审美观照,更在于审美判断。发现美和创造美,发现艺术对象的审美价值和创造出艺术的审美价值,都依赖于艺术主体的审美判断,离开了审美判断,不但不能发现美,还会引起美丑不分甚至美丑颠倒。

此外,艺术是人类的审美活动不仅表现在审美内容上,而且表现在审美形式上,这也是与人类其他精神活动的不同特征之一。科学活动、道德活动等等虽也有其形式,但并不强调形式美。艺术的审美内容既包括具有审美价值的客观的社会生活,又包括艺术家和受众的审美意识、审美情感及其二者的和谐而完美的统一。然而,这种完美统一而达到的内容美,又都依存于审美形式之中。可见,按照形式美的要素及其组合规律创造适应内容的审美形式也是至为重要的。大自然的声音、色彩、形状虽然丰富无比,却不能成为悦耳动听、充满审美意蕴的音乐和形态万千、色彩和谐包含无限审美情趣的绘画、雕塑,这就要依靠艺术家的创造。而广大受众也首先在美的形式感染之下才进入审美内容的。因此,对审美形式的创造和感受、领悟,是艺术活动的关键,是艺术审美特性的重要表现。例如,生活中人的面孔不一定与其心灵相一致,而戏曲脸谱就要恰如其分地显现出人物的性格特征及其内心世界,并呈现出气象万千的形式美。生活中被迫挣扎在死亡线上的人可能是蓬头垢面、破衣烂衫甚至血肉模糊,戏剧舞台上、造型艺术中却要创造出符合形式美规律的视觉形态。现实事物的形式再美也是自在的自然形态,总有所局限,天生的嗓子再好,总不太纯净、完美,而艺术是有意并尽力创造自为的充满审美价值的审美形式,所以,声乐艺术总要创造出摄人心魄的美妙歌声。艺术总是以美感染人、动人情性的。审美是艺术的本质属性。

艺术活动是一种以虚构为手段的审美活动

艺术是审美活动,但不是一般的审美活动,而是一种特殊的审美活动。在以自然美、社会美为对象的审美活动中,面对的是现实客体,注重的是现实对象的真貌,想象的翅膀可以自由张开,却不可以超越现实世界进入虚构幻境。黄山就是黄山,雷锋就是雷锋,不能脱离真实客体而随意虚构创造。而艺术审美,虽然也以现实世界为源泉,却不以其本身为审美对象,而是据此创造出另一个世界——人造的艺术世界来,以其为审美对象开展审美活动。艺术是在人造世界中的审美活动,是既联

第一章 摇摇艺术活动

① 罗丹口述,葛赛尔记,沈琪译:《罗丹艺术论》,人民美术出版社,1958年版,第1页。

艺术原理

YI THU YUAN LI

系于现实世界又超越于现实世界的,是通过虚构而创造出来的超物质的精神幻象的审美天地。虚构性是艺术的独有特性,是艺术的本质属性之一。这是因为,第一,没有虚构就没有艺术创造,艺术是人创造的审美世界,必须依靠虚构。第二,艺术是完整的,既要通过个别显现一般,又要由此岸通向彼岸,还要充满直觉性和感染力,这就不能不进行艺术概括,不能不进行艺术虚构。第三,艺术必须将零星、分散的生活现象集中起来加以典型化,在有限的时空中创造无限的审美意蕴,这就必须借助于虚构。可以说,没有虚构,就不能创造,也就没有艺术。

19世纪法国画家德拉克洛瓦曾经明确指出:“甚至连最固执的写实主义者,描绘自然时,也不得不采用一些虚构的手法。在进行构图时,他不可能满足于某个孤立的生活片断,或者满足于若干相互孤立的生活片断的堆砌。他必须把若干片断有机地结合起来,使画面成为一个统一的整体……”因为绘画“只不过是一种借托,不过是画家的心灵与观众之间的一座桥梁而已”^①。现实生活中的审美活动只是主体与客体之间的交往,而艺术审美不仅是主体与客体之间的交往,甚至是历史客体和主体与现实主体之间的交往。这种交往主要是心灵的碰撞,是以艺术作品为桥梁也就是中介沟通的。艺术作品是人创造的主体世界,是虽来自却已独立于客观现实世界的人造的心灵的世界。这个人造的心灵的世界是源于客观现实世界并终究要反馈于客观现实世界的,但毕竟是以人的主体心灵创造的,是为了实现主体之间和主客体之间的审美交流的。因而无论是艺术作品的创造者还是接受者,都要充分发挥自己的创造力、想象力,通过艺术想象进行艺术概括,创造出虚构的幻象表达自己的审美理想、审美情趣来满足人生需求。没有虚构,就没有艺术。艺术以虚构而产生,以虚构而被接受,以虚构而获得永恒的生命活力。

但是,人造世界很多,现实中从天上的卫星到地上的各种物质产品,琳琅满目,但它们是物质世界,是实物创造,而不是虚构的精神世界。虚构的人造世界也远非艺术一种,例如宗教,也是通过虚构塑造人造世界满足某种精神需求的,但不是艺术这样的审美活动,既缺乏艺术这样发人深省、激发审美追求的积极内容,又缺乏艺术这样注重审美形式的创造。即使某些宗教艺术如宗教音乐、宗教绘画等等也具有完美的形式,但它们已成为艺术世界的组成部分,并非因其宗教性,而是因其审美性才融入艺术之中的。因此,宗教的虚构与艺术的虚构是不同的。宗教的虚构在创造出教义之后,最多在传教中予以补充、丰富,而不会重新虚构,它的虚构是一次性的,而艺术的虚构是永无止境的,不仅每一件艺术作品都充满独创性的虚构,而且每一次艺术欣赏也都有不同的虚构。更为重要的是,宗教和艺术虚构的内容和目的迥然有别,在激发人生的态度上也有积极进取和消极无为的区别,在社会功能和人生追求等方面都是不可同日而语的,有着明显的本质区别。

^① 杨身源、张弘晰:《西方画论辑要》,江苏美术出版社,1995年版,第145页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

艺术的虚构具有显著的话语性特征,不同品类的艺术、不同的艺术家和接受者均有其独特的话语特征。不同的话语形成不同的文本,呈现出丰富多彩的艺术个性。因此,艺术创造还需凭借精湛的技艺、熟练的技巧,尤其是驾驭艺术语言的能力。缺乏话语、缺乏技艺,是无法进行虚构的。技艺性和虚构性都是艺术的本质特征之一。

综上所述,艺术的本质是多级的,首先在于社会意识形态性,其次在于审美性(其中自然包含着形象性、情感性和无意识性),再次在于想象虚构性,最后还在于话语技艺性。据此,我们可以这样界定艺术:艺术是在对社会人生的整体观照和亲身体验中,通过一定的物质手段和专门技艺进行虚构,创造鲜明独特的审美直觉形象,实现主客体之间和主体之间交往以提高人生境界的一种审美活动。简言之,艺术是以特有的艺术语言体系为媒介,以虚构为手段,以形象或意境创造为旨归的为了满足人们的审美需要的精神文化活动。

三、艺术活动与其他精神文化活动的关系

人类文化系统主要包括物质文化、制度文化和精神文化三大要素。其中,物质文化是基础,制度文化是中介,精神文化是核心。艺术和上层建筑中的其他意识形态都属于精神文化。精神文化诸要素之间都是互相关联、彼此作用的。作为审美意识形态,艺术与哲学、宗教、道德等意识形态各部门以及政治、科学等都有着密切的联系,一方面,艺术受它们影响,另一方面,艺术也影响它们。

一、艺术与哲学

哲学是关于世界观和方法论的学问,主要从事自然界、人类社会和人的思维等领域中带有普遍性的根本规律的研究,代表着人类理性的最高形式。艺术代表人类感性的最高形式,虽与哲学显著不同,但又具有极其密切的关系。哲学主要通过美学这一中介对于艺术产生影响,艺术也可以通过审美创造对哲学家的思维及其思想产生启迪,从而在一定程度上影响哲学。这主要表现在:

第一,哲学家与艺术家的互相影响。艺术家从事艺术创作时,总是自觉或不自觉地受到哲学思想的影响,在创作方法的选择、艺术题材的提炼、艺术形象和艺术意蕴以及艺术形式的创造等等方面都有明显的表现。李白选择浪漫主义,杜甫选择现实主义,都与李白受道家哲学思想影响、杜甫受儒家哲学思想影响有关。又如,道家提倡非人工的自然理想美,老子强调“素”与“玄”两种非华丽的颜色,认为“五色令人目盲”,而素色与玄色即是白与黑,却受到重视。唐代道家思想盛行,绘画中青绿山水渐废而文人水墨山水肇兴。王维《山水诀》说:“夫画道之中,水墨最为上,肇自然之性,成造化之功。”^①强调水墨画(白黑)进入非人工的自然境界。

① 周积寅:《中国画论辑画》,江苏美术出版社 2003 年版,第 195 页。

艺术原理

ART THEORY

张彦远在《历代名画记》中也说：“夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化亡言，神工独运。草木敷荣，不待丹绿之采；云雪飘扬，不待铅粉而白；山不待空青而翠；风不待五色而绛。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”^①

同样，艺术家以自己的艺术创作也形象地启迪、丰富了哲学家的哲学思想。例如，在《论语》中就记载了孔子多次受《诗经》、音乐、绘画等启发或以之宣扬自己的哲学思维。有一次，孔子的学生子贡提出“贫而无谄，富而无骄”的见解，并征求孔子的意见。孔子说：“可也，未若贫而乐，富而好礼者也。”^②子贡即引用《诗经》中“如切如磋，如琢如磨”的句子表示自己举一反三，孔子大为赞赏，认为这样才可以与之研讨《诗经》。而另外一次，从《诗经》描绘美人的“巧笑倩兮，美目盼兮，素以谓绚兮”的诗句中受到启发，又联系到“绘事后素”，从而丰富了礼后于仁的思想^③。

第二，哲学引发了哲理性的艺术作品，艺术丰富了哲学理论。我国宋代大兴理学，推动了哲理诗的创作，而哲理诗又推动了理学思想的传播。朱熹（~~朱熹~~—~~朱熹~~）是其主要代表之一，他在哲学上认为理是第一性的，在美学上强调存天理，去美饰，在艺术上便主张文道合一，认为文道一本，文从道出，道外无文。由此而产生的哲理诗，则往往宣扬符合封建伦理三纲五常的理性。而另一方面，宋代不少文人在哲学上将儒道释融为一体，自然审美观大为发展。欧阳修（~~欧阳修~~—~~欧阳修~~）提出了“寓意于物”之后，苏轼（~~苏轼~~—~~苏轼~~）发展为“寓意于物而不留意于物”的审美观，郭熙则以提倡山水画创作消解文人们欲归隐山水自然而又不忍离开市井生活的矛盾，这样，诗文、山水画等艺术创作也随之渗透了与之相连的哲理性。又如奥地利作家卡夫卡（~~卡夫卡~~—~~卡夫卡~~）深受存在主义非理性主义哲学思想影响，创作了一系列作为西方现代主义文学主要代表之一的小说，其中短篇小说《变形记》以象征手法揭露了当代资本主义社会人与人之间的冷漠和异化现象，其存在第一而又孤独无依，人与人之间互为“监狱”等等存在主义哲理充溢于非理性主义的描写之中。

第三，哲学思潮推动了艺术潮流的形成。例如我国明代后期，出现了求真反伪、倡导精神解放的思潮，美学上便有提倡抒发真情的徐渭（~~徐渭~~—~~徐渭~~）、弃伪存真倡导“童心说”的李贽（~~李贽~~—~~李贽~~）在前，鼓吹“独抒性灵，不拘格套”的袁宏道（~~袁宏道~~—~~袁宏道~~）在后，于是，汤显祖（~~汤显祖~~—~~汤显祖~~）旗帜鲜明地提出“世总为情”的观点，创作了《牡丹亭》等传奇作品，形成了主情论戏剧潮流——临川派。随之，以袁宏道三兄弟为代表的文学上的公安派，形成了打破传统文学偏见的新潮流。西方

① 周积寅：《中国画论辑要》，江苏美术出版社，~~1984~~年版，第~~100~~页。

② 刘俊田、林松、禹克坤：《四书全译》，贵州人民出版社，~~1995~~年版，第~~180~~页。

③ 刘俊田、林松、禹克坤：《四书全译》，贵州人民出版社，~~1995~~年版，第~~180~~页。

古典主义、浪漫主义、现实主义、自然主义、现代主义等艺术潮流的形式,几乎无不与哲学思潮相连。例如,法国哲学家柏格森把“生命冲动”作为世界万物的主宰,认为只有人的梦幻世界或直觉领域才能达到绝对真实,这就是“超现实”。在这种直觉主义哲学思潮的影响下,19世纪末20年代在欧洲出现了超现实主义艺术流派,在文学、美术、电影等领域都形成了一种潮流,西班牙画家达利就是其中之一。

哲学影响艺术,并不是在艺术中写哲学讲义,而是往往以美学为中介。美学介于哲学和艺术学之间,美学及其中包含的哲学思想渗透于艺术形象的意蕴之中。艺术也可以传播哲学思想、启迪哲理、推动哲学思考,对哲学产生影响。哲学家对艺术的思考,不仅丰富了哲学体系,而且发生、发展了哲学性学科的美学,哲学家和美学家往往一身二兼,康德、黑格尔就是著名代表。

艺术与宗教

艺术与宗教在早期曾经融合一起,在其后的发展进程中也有着极其密切的关系,它们在认识与掌握世界的方式上有着相似之处。宗教长期利用艺术来宣传教义,在客观上促进了艺术的发展,同时艺术也在不断影响着宗教。但由于宗教和艺术在思维方式和终极目的上的根本差别,就决定了它们的本质区别。

在艺术发生之初,艺术与巫术、原始宗教往往融合一起,相辅相成,以后逐渐各自独立后,仍旧关系密切,互相影响。宗教对艺术的发展具有重要影响,曾经作为推动力促进了艺术的发展,也曾经作为阻力影响了艺术的发展。宗教利用艺术进行宣传,为艺术的发展提供了条件,提供了题材,扩大了影响。例如建筑艺术在宗教的推动下,埃及金字塔、古希腊神庙、哥特式教堂、佛教庙宇、伊斯兰教的清真寺成了人类建筑艺术史上的一座座丰碑。而宗教绘画、雕塑、音乐、戏剧、文学等等,也在艺术史上留下了许多辉煌的篇章。美声唱法的形成,也与教堂唱诗班、阉人歌手直接关联。而宗教的黑暗统治也阻碍了艺术的发展,欧洲中世纪就是艺术发展的低谷。同时,艺术也影响了宗教,这首先表现在艺术参与了宗教活动,推动了宗教感情的发散,如弥撒曲、安魂曲等基督教音乐、佛教音乐、道教音乐等都直接参与宗教活动,渲染了宗教气氛,激越了宗教感情,扩大了宗教影响;其次,表现在宣传宗教思想上,如唐代变文宣讲佛教教义,宗教绘画、雕塑、建筑等等,直接塑造宗教偶像,演述宗教故事,宣传宗教思想,推动了宗教的发展。

但是,艺术与宗教毕竟不同,它们性质迥异。马克思说:“宗教是那些还没有获得自己或是再度丧失了自己的人的自我意识和自我感觉。……宗教把人的本质变成了幻想的现实性”;“宗教里的苦难即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”^①。在幻想性、现实性、情感性、形象性等方面,宗教

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第1页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

与艺术有许多相似之处,所以它们联系密切,但从根本上讲,宗教是人的自我意识、人的本质力量的丧失,艺术却是人的自我意识的张扬、人的本质力量的确证。宗教用幻想劝人脱离现实到天国去寻求精神安慰,艺术却通过幻想激发理想以更积极地投身于现实,去创建美好人生。宗教净化生活情感,使人异化为虚幻教主的奴仆,艺术却在审美活动中净化生活情感,以发展个性、提高素质、全面占有自己的本质,成为世界和自我的主人。总之,宗教是反科学的,艺术却是科学的孪生姐妹。

艺术道德

道德是指人们在社会生活中形成的伦理观念和行为习惯的总和。道德与艺术的联系相当紧密,既表现在一定社会的伦理道德总要通过艺术的内容和精神得以体现,又表现在艺术以审美的方式对道德观念进行思考并加以表现,从而影响人们的道德观念。

艺术是真善美的统一,道德主要在于善,二者既互相关联又互相区别。艺术以客体世界为对象,以社会生活中的人为主体,社会生活中的道德观念、道德行为不仅会反映到艺术中来,而且艺术主体总是不可避免地具有一定的道德观和道德感的,而社会主流意识也在不断倡导某种道德,这就使得艺术具有了道德内涵,善和美紧密相联。中国传统艺术中的文道关系虽有“文以载道”和“文道合一”的区分,但艺术中的道德内涵不可缺少是共通的。音乐的教化功能,从中国的先秦时期和西方的古希腊时期起就都大加倡导。道德评价既渗透在艺术作品中,也渗透在艺术批评中,同时表现在人品、艺品的张扬之中。道德对艺术内容的净化,对“美善相乐”的促成,都具有重要意义。

艺术对社会道德的高扬,对精神文明建设、对以德治国也具有重大作用。这首先表现在艺术对道德观念的净化、强化产生重大影响。如庆祝建党 100 周年的一系列影视、音乐作品,反腐倡廉的一系列文学、影视作品,在张扬社会主义、共产主义道德观,批判资产阶级以至封建主义道德观方面都发挥了重大作用。其次,表现在道德行为的具体展现具有表率或借鉴作用。其中尤其是叙事性艺术作品如小说、戏剧、影视等,直接展开了人物各种道德行为的描绘,善恶美丑,形形色色,使人在直接感受、亲身体验中受到潜移默化的影响。再次,表现在提高人们的道德识别力、判断力上。艺术活动中不仅渗透了道德活动,还渗透了道德评价,这就使人在艺术感染中不知不觉随之识别善恶美丑,从而提高了道德判断力,强化了道德感。

但是,把艺术完全当作道德教育的手段,否认艺术和道德的区别,或者完全否认艺术与道德的内在联系,都是偏颇的。艺术和道德既互相联系,又互相区别,既不能割裂,又不能等同。艺术和道德的区别主要在于:第一,艺术是审美形态,以创造审美价值为旨归,从内容到形式都要通向美,道德属于一般意识形态,强调观念、行为中的伦理价值,不强调美,尤其不强调形式美。第二,艺术不都包含道德内容,特别是以自然景物为对象的艺术作品不一定都要表达道德观,体现道德精神,道德却要贯穿于人

艺术原理

YI SHU YUAN LI

的一切行为之中。第三,艺术的道德内涵特别注重其历史感,以艺术反映的具体历史时代为转移,不能使道德标准超越特定的历史规范,有其明确的现在时和过去时,道德往往针对当下而言,也就是在现实中的道德观、道德感、道德行为是否符合当前的道德规范。新道德在现实中总是不断代替旧道德,走向历史的未来。

艺术与政治

艺术与政治的关系一直很复杂,强调亲密时,几乎等同起来,强调疏离时,又风马牛不相及。这是艺术和政治关系上的两种主要偏向,前者认为艺术从属于政治,艺术是政治的附庸;后者认为艺术与政治无关,离开政治越远越好。

应该如何摆正二者的关系呢?

政治是经济的集中反映,政治对于包括艺术在内的上层建筑和意识形态领域各部门的影响是最为直接和广泛的。艺术活动会受到政治的制约和影响,同时也可以对政治产生影响,二者是相互联系和统一的关系。政治在一定程度上可以影响和引导艺术的方向,良好的政治环境可以保障艺术得到更快、更健康的发展。艺术也可以通过自身显现的审美情感和精神倾向,对人们的政治思想产生一定的作用,从而影响政治的方向和发展。

马克思明确指出:“随着经济基础的变更,全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。在考察这些变革时,必须时刻把下面两者区别开来:一种是生产的经济条件方面所发生的物质的、可以用自然科学的精确性指明的变革,一种是人们借以意识到这个冲突并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的,简言之,意识形态的形式。”^①恩格斯也特别强调:“人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等;所以,直接的物质的生活资料的生产,因而一个民族或一个时代的一定经济发展阶段,便构成为基础,人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念,就是从这个基础上发展起来的,因而,也必须由这个基础来解释,而不是像过去那样做得相反。”^②由此可见,政治,无论作为国家制度还是关于政治的意识形态的形式,都属于一定经济基础的上层建筑。艺术,作为一种观念或意识形态的形式,也属于一定经济基础的上层建筑。在这个方面,它们是属于同一性质、同一范畴的。政治、艺术等上层建筑的诸要素都以经济为基础,都对经济产生影响,又都互相影响,并以政治的影响为最。这正如恩格斯所说:“政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等发展是以经济发展为基础的。但是,它们又都互相影响并对经济基础发生影响。……在这些现实关系中,尽管其他的条件——政治的和思想的——对于经济条件有很大的影响,但经济条件归根到底还是具有决定意

① 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,中国社会科学出版社1989年版,第5页。

② 《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1995年版,第243页。

义的,它构成一条贯穿于全部发展进程并唯一能使我们理解这个发展进程的红线。”^①由此可见,第一,政治和艺术都属于一定经济基础的上层建筑,都是由经济基础决定的,并都对经济基础产生影响,因而政治和艺术不是决定和被决定的关系。第二,上层建筑内部各因素之间互相产生影响,因而艺术既受到政治、道德、法律、宗教等等的影 响,又影响它们,“为艺术而艺术”是不可能的。第三,政治与经济基础的关系最为密切,“政治是经济的集中表现”^②。政治是上层建筑诸因素的关键,与上层建筑各因素的关系最为密切,因而艺术和政治又不是一种平行的关系。艺术往往由政治引导方向。在建设有中国特色的社会主义的新时期,政治和艺术都更应该为经济建设服务,它们之间也在其中不断互相产生影响。总之,艺术不能脱离政治,但也不属于政治。

长期以来,我国曾强调文艺从属于政治,坚持艺术为政治服务,甚至为党的中心任务服务,为阶级斗争、路线斗争服务,以致对艺术横加干涉,使艺术政治化、简单化,成为政治的传声筒,走了很多弯路。毛泽东在抗日战争时期,在中华民族的生死关头,特别强调:“在现在世界上,一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级,属于一定的政治路线的。”“文艺是从属于政治的,但又反转来给予伟大的影响于政治。”^③应该说,这是特定历史时期的要求,是具有历史合理性的。但后来越演越烈,造成失误。1957年11月,邓小平着重指出:“我们坚持‘双百’方针和‘三不主义’,不继续提文艺从属于政治这样的口号,因为这个口号容易成为对文艺横加干涉的理论根据,长期的实践证明它对文艺的发展利少害多。但是,这当然不是说文艺可以脱离政治。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。培养社会主义新人就是政治。”^④这是关于艺术与政治的关系最全面、最准确的阐述。艺术既不能脱离政治,又不从属于政治,这是完全符合马克思主义经济基础和上层建筑的原理的,也是完全符合当前中国国情的。

政治和艺术同为社会的上层建筑,都为经济基础所决定,并都为经济基础服务。只是艺术同经济基础的联系是间接的,要考虑到其间的中间环节。这个中间环节的因素很多,其中最重要的就是政治。当前,社会主义中国正在进行经济建设,阶级斗争已不是国内主要矛盾,建设有中国特色的社会主义是最大的政治,和平与发展是当代世界的两大主题。所以,艺术不从属于政治,但也不能脱离政治。

艺术不能脱离政治,这是马克思主义艺术学的基本原理之一。

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1955年版,第372页。

② 《列宁全集》第38卷,人民出版社1955年版,第372页。

③ 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1955年第1版,第555-556页。

④ 《邓小平文选》第3卷,人民出版社1993年第1版,第155-156页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第一章 摇摇艺术活动

恩格斯在谈到文艺复兴时期的艺术家时指出：“他们的特征是他们几乎全部处在时代运动中，在实际斗争中生活着和活动着，站在这一方面或那一方面进行斗争，一些人用舌和笔，一些人则两者并用。”^①可见，艺术是不能脱离政治的。

周恩来曾经对文艺工作者语重心长地说：“如果你们不喜欢看政治舞台上的斗争，那么，你们在艺术舞台上就反映不出动人的东西来……文艺工作者不能把自己放在政治舞台外面，而要把艺术舞台同政治舞台结合起来。”^②鲁迅也曾明确指出：“据我的意思，即使是从前的人，那诗文完全超于政治的所谓‘田园诗人’，‘山林诗人’，是没有的。完全超出于人间世的，也是没有的。既然是超出于世，则当然连诗文也没有。诗文也是人事，既有诗，就可以知道于世事未能忘情。”^③在人间，只要还有政治，艺术是不可能超出政治、脱离政治的。

艺术不能脱离政治，首先是因为艺术是有意识的创造活动。艺术作品是有目的地创造出来的，它不可能摆脱一定的政治立场、一定的阶级意识的影响，并总是发挥一定的社会作用。艺术的倾向性之中就包含了艺术的政治倾向性。

艺术不能脱离政治，也是艺术史上的事实所充分证明了的。战国时期的荀子就强调用音乐教化人民，他说：“夫声乐之入人也深，其化人也速，故先王谨为之文……乐者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王导之以礼乐而民和睦。”^④19世纪法国士兵李赛尔创作的《莱茵军战歌》（即《马赛曲》）鼓舞了很多人的爱国热情。而《国际歌》则以震撼人心的雄伟壮丽的曲调，激励全世界无产者团结起来，为“英特纳雄耐尔”的实现而英勇斗争。

艺术不能脱离政治也是统治阶级的需要。在阶级社会中，任何统治阶级都千方百计地巩固自己的统治，其中也必然利用艺术来为自己服务，而不允许艺术来破坏自己的统治。所以，艺术想要脱离政治也脱离不了。无产阶级的政治是革命的政治，是广大人民群众的政治，因而才敢于公开主张艺术不能脱离政治，并不断指引艺术的方向，保障艺术得到更快、更健康的发展。

艺术不能脱离政治，还必须分清政治的性质和艺术表现政治的方式。政治有推动和阻碍社会历史发展而表现为革命的和反动的区别，优秀的艺术作品要与革命政治相联系。而艺术的政治倾向性也有明显、直接和隐晦、曲折之分，其中的具体情景是千差万别、丰富多彩的。与特定历史时期的政治相联系的优秀的艺术作品却不随着与之联系的政治的消亡而消亡，如屈原的《离骚》并不因其中的政治理想早已成为过去而失去光辉，恰恰相反，它具有永久的魅力，历久不衰，与日月同辉。

① 《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第1页。

② 《周恩来论文艺》，人民文学出版社1983年版，第1页。

③ 《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1956年版，第1页。

④ 章诗同：《荀子简注》，上海人民出版社1989年版，第1页。

艺术不能脱离政治,但也不是完全从属于政治。艺术与政治联系密切,但艺术不是政治,它有着自身的特殊规律。政治、哲学、艺术等等都制约于一定的社会经济结构,都是构成上层建筑的因素。经济作为生产关系的总和,影响人们的意识和制约人们的行为,有时候通过政治,有时候通过哲学,有时候通过宗教,有时候通过艺术或其他意识形态,但往往是通过这一切的总和。普列汉诺夫说得好:“这一切‘因素’的相互关系,正如个别每一个‘因素’的力量一样,是依在这个经济基础上产生了怎样的社会关系为转移的,而这种情况本身是由这个经济基础的性质所决定的。在不同的社会经济阶段上,任何一种意识形态都在不同的程度上受到其他意识形态的影响。”^①政治和艺术都制约于经济基础,都互相发生影响,为经济基础服务。艺术不从属于政治,艺术和政治都从属于经济基础。因此,艺术为政治服务的口号也不宜再提。这还因为:

第一,艺术为政治服务不能概括艺术的全部复杂的现象。艺术的题材、形式、风格多种多样,有的艺术具有鲜明的政治倾向,有的艺术不一定反映出明显的政治内容。而且,艺术不仅受政治影响,还受哲学、道德、宗教、美学等等影响。强调艺术从属于政治,艺术为政治服务,势必要在一切艺术中硬塞进政治口号,造成公式化、概念化,或者硬要将一些山水画、花鸟画、抒情乐曲、工艺美术、抒情小诗等排斥于艺术之外。强调艺术从属于政治,不仅容易成为对艺术横加干涉的理论根据,而且会成为规定艺术配合当时当地的某项具体政治任务的理由。这样就容易违背艺术规律,使艺术脱离生活,从政治概念出发,局限于一时一地具体工作任务,堵塞了艺术的富有创造性的广阔道路,损坏了艺术,也损坏了艺术对政治的积极作用。

第二,艺术为政治服务不符合艺术的全部反映对象。艺术是通过艺术形象反映以人为中心的社会生活的,而人们的全部生活以至整个社会生活,并不全都是政治生活。政治生活在社会生活中占据重要地位,同整个社会生活有着千丝万缕的联系,艺术不能不反映政治生活,艺术不能脱离政治,但不能把整个社会生活都当作是政治生活,政治生活不能囊括社会生活的一切,社会生活除了政治生活以外,还有其他多种多样的生活。因此,艺术为政治服务的口号是不全面的。

第三,艺术为政治服务不能概括艺术的全部社会功能。艺术的社会功能主要是审美功能,其中除了审美教育功能外,还有审美认识功能、审美娱乐功能、审美调节功能等等。只强调艺术为政治服务,艺术的审美功能就丧失了,艺术如只是政治宣传品,就不是艺术了。

第四,艺术为政治服务不符合我国社会主义初级阶段的基本路线。在社会主义初级阶段,我们党的建设有中国特色的社会主义的基本路线是:领导和团结全国各族人民,以经济建设为中心,坚持四项基本原则,坚持改革开放,自力更生,艰苦

^① 北京师范大学:《文学理论学习参考资料》,春风文艺出版社,1985年版,第144页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

创业 ,为把我国建设成为富强、民主、文明的社会主义现代化国家而奋斗。如果离开以经济建设为中心 ,再提“ 为政治服务 ” ,就容易重又导致“ 以阶级斗争为纲 ” ,造成“ 左 ” 的危害 ,这就是艺术和政治的辩证关系。

艺术原理

YI THU YU LUN LI

摇摇不提艺术为政治服务,不是削弱艺术与政治的关系,而是促使这种关系更加正常,更加合理,更加全面。艺术接受政治的制约和影响,同时也对政治施加影响,这就是艺术和政治的辩证关系。

摇摇艺术与科学

科学也是人类社会的一种重要文化现象,它与艺术在本质上有许多一致之处,同时在其发展进程中也有一定的区别。现代科学技术为艺术提供了新的物质手段和传播手段,并促使新的艺术形式的产生和美学观念的变化。在思维方式、价值追求等方面,艺术也一直对科学的发展具有重要的影响。

艺术与科学既有联系又有区别。其联系表现在:第一,艺术和科学都是社会文化现象,都以客体世界为对象,都以人生美满、社会进步为目标。第二,艺术与科学相互推动,艺术家和科学家可以一身二兼。例如古希腊的毕达哥拉斯学派把数与和谐当作万物根源,不仅提出了“美是和谐”和黄金分割理论,而且将数量比例关系应用于音乐、建筑、雕塑、绘画等艺术之中。而像张衡、达·芬奇这样既是科学家又是艺术家的人在历史上屡见不鲜。第三,艺术和科学都是发现和创造,都要充分发挥想象力和创造力。其区别主要在于:一是在性质上,科学是人类认识世界的知识总和,艺术是人类审美创造的最高形式;二是在目的上,科学探求客观规律,为了求真,艺术创造审美价值,为了致美;三是在思维方式上,科学主要运用抽象思维,艺术主要运用形象思维;四是在创造途径上,科学强调冷静、客观、抽象、追求普遍性,艺术强调抒情、主观虚构、具象,追求独创性。

艺术与科学不同,但艺术在科学的影响下推进了发展的进程。这主要表现在:第一,科学为艺术提供了新材料、新的物质手段和传播手段,推动了艺术创造和艺术接受。例如,高科技的渗透,使影视艺术的创造力、表现力空前高涨。现代传播手段使人类文化从口头传播、印刷传播发展到电子传播,为艺术提供了前所未有的广阔天地,极大地推动了艺术的发展。第二,科学技术促使新的艺术种类的产生和艺术手段的完善。例如,摄影、电影、电视、电子音乐、网络文学等艺术的产生和发展,戏剧等舞台艺术手段以至文学创作手段的改善,大大推动了艺术的发展。第三,现代科技促使了美学观念、艺术思想的变革。例如,影视艺术的高科技因素促使了再现性与表现性、逼真性与假定性审美观念的融合和统一。又如系统论、控制论、信息论、模糊数学等观点和方法的应用,极大地推动了审美观念和艺术思想的变革,网络拉近了作者和读者的心理距离,促使主体意识的多向流变。同样,艺术以永不停息的创新精神、无穷无尽的美妙想象不断推动了科学发现,艺术以巨大的形象感染力和审美魅力,促进了科学知识的传播,并在越来越广泛的领域,促进了科学的艺术化、审美化,使科学和艺术日益融合,推动了科学和艺术的共同发展。

四、艺术活动的特征

艺术的本质是指艺术内部的特有的规律,是艺术所以为艺术的内在的质的规定性,是在艺术的自身规律及其与艺术相关联的其他事物的客观规律交融并碰撞之中揭示出来的。艺术的特征则是指艺术自身独特的外部表现,是艺术区别于其他事物的外部特色,是在艺术的自身展开中显示出来的。艺术的特征是由艺术的本质规定的,是艺术的本质具体呈现于外的集中表现,从艺术特征可以探寻艺术的本质,二者紧密相联,不可分割。但是,艺术的特征和艺术的本质又是有差别的,它们不能互相代替或换位。这主要表现在:第一,艺术的本质是始终稳定如一的,艺术的特征虽也稳定却时有变化。第二,艺术的本质深藏于艺术的内部,是具有决定性意义的,艺术的特征则呈现于艺术的外部,是由艺术的本质决定的。

艺术的本质是充满了创新精神的审美意识形态。艺术的特征主要表现在这种意识形态的形象性、情感性和审美性、虚构性等方面。艺术的特征是多方面的,而艺术的最基本特征则是形象性。

在探讨了艺术的本质之后,再进一步了解艺术的特征,这不仅对掌握艺术规律,坚持艺术自身的独立品格关系重大,而且对正确揭示艺术与艺术之外的世界的关系也有重要意义。艺术活动的特征主要是:

一、艺术活动的形象性

艺术活动的特征是多种多样的,其基本特征则是形象性。艺术的技艺性、虚构性、话语性、构成性等特殊性都是用来塑造艺术形象的,而审美性、情感性、哲理性等特征也都渗透于艺术形象之中,是通过艺术形象显现出来的。艺术最显著、最重要的特征,就是鲜明的形象性,艺术创作的基本任务和起码要求就是创造具体生动的艺术形象,艺术接受的过程也始终围绕着艺术形象,艺术区别于其他社会意识形态的地方也首先在于形象性。丧失了形象性,就等于取消了艺术。艺术形象是艺术活动的显著标志。

形象性是艺术活动的基本特征,首先因为艺术掌握世界的方式区别于其他人类活动的方式。

马克思在《政治经济学批判》导言中明确提出了人类掌握世界的四种方式,他指出:“整体,当它在头脑中作为被思维的整体而出现时,是思维着的头脑的产物,这个头脑用它所专有的方式掌握世界,而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践—精神的掌握的。”^①这就是人类掌握世界的理论的、艺术的、宗教的和实践—精神的四种不同的方式。理论的方式是运用概念、推理对世界的抽象表现,艺术的方式是通过想象创造艺术形象对世界的具体反映,宗教的方式是通过神秘幻

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第500页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

象对世界的虚幻反映 实践—精神的方式是通过内心意象对世界的实践性认知。

掌握世界的方式 就是能动地认识、反映和改造世界的方式。马克思所指出的四种掌握世界的方式 ,虽然不能绝对地说只有这四种方式 ,但起码可以说这是人类掌握世界的最基本四种方式。这四种方式中 ,只有艺术的方式是形象性的方式。宗教的方式虽也有宗教幻象 ,但它不仅是虚幻的、歪曲的、粗俗地反映形式 ,而且是宗教观念的化身 ,是宗教观念的模式化的符号 ,既缺乏客观真实性 ,又缺乏主观创造性 ,与艺术形象大相径庭。至于宗教艺术 ,那已不主要属于宗教的方式 ,而是被宗教利用的艺术的方式。实践—精神的方式虽也具有内心意象这样的形象因素 ,但只是存在于实践主体头脑中的目的性形象 ,是用抽象概念表述的具体行动计划方案、设计蓝图等等 ,与艺术形象也是迥然有别的。只有艺术的方式是完全采用重新创造艺术形象的方式。这种形象的方式 不仅根源于现实世界的真实情景 ,而且始终围绕着艺术形象 ,从孕育形象(内心意象)到使意象物化 ,创造出可以直接感受的艺术形象。艺术形象都应该是富于独创性的 ,而不应落入公式化、模式化的窠臼。形象性是艺术掌握世界的特有方式。

其次 ,形象性是艺术的基本特征 ,是因为艺术的目的、对象和掌握对象的途径不同于其他人类活动。

艺术的目的和科学的、宗教的目的不同。科学的目的在于发现真理 ,启智求真 ,从而按照客观规律去改造客观世界和主观世界 ,因而努力从个别事物中发现普遍规律 ,把具体感性的东西转化为抽象的概念、定理或公式。宗教的目的在于逃避现实、麻醉精神 ,从而维护现存秩序或任人摆布 ,因而以幻象代替现实 ,以教义代替思想 ,以戒律代替自由。艺术的目的在于给人以审美享受 ,在重新创造审美世界中自由地观照自己 ,启示人生 ,体验现实 ,展示理想 ,扬美抑丑。而最能引起美感、成为审美对象、引起审美愉悦的 ,只能是体现人的本质和本质力量的感性事物。“美是在个别的、活生生的事物 ,而不是在抽象的思想。”“艺术的创造应当尽可能减少抽象的东西 ,尽可能在生动的图画和个别的形象中具体地表现一切。”^①科学以理服人 ,通过概念、推理诉诸人们的理智 ;艺术以情感人 ,通过形象的感性直觉 ,诉诸人们的感情。

艺术的对象和科学的对象不同。艺术和科学虽然都离不开社会生活、人和自然界 ,但科学的直接对象是人类的共同本质——生理的或心理的普遍规律 ,社会或自然的某一方面的共同规律 ,艺术的对象则主要是人、人的思想感情、命运和生活。这不是抽象的人 ,而是现实的、具体的、活生生的作为“一切社会关系的总和”的人。反映这样的人 ,就不仅要描写作为某个人群或倾向的代表的个别人的本质的外在表现 ,如言谈、举止、风度、情性、兴趣等 ,而且要表现人与人之间 ,人与环境之

^① 车尔尼雪夫斯基著 周杨译 :《生活与美学》,人民文学出版社 1957 年版 ,第 23 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

第一章 摇摇艺术活动

间的各种复杂而又具体的关系。这就必须通过形象来反映。

艺术和科学认识、反映生活的途径也不相同。科学从具体到抽象,从个别到一般,从若干具体材料中引出抽象的结论,它所掌握的感性材料越多,科学结论就越准确。艺术则是从具体到具体,从许多具体的素材中概括出更为鲜明、生动、具体的统一题材,塑造出艺术形象,它所掌握的感性材料越突出,形象才越鲜明。艺术的特点是用形象反映生活。

再次,形象性是艺术的基本特征,是因为形象性是艺术的一切特征的会聚点。

艺术的各种各样的特征都集中体现于形象特征。艺术的技艺性、虚构性特点,归根到底,都是为了更成功地塑造艺术形象,其技艺的高超与否,运用得是否恰如其分,也都体现于形象性。至于虚构的程度、性质,同样是以艺术形象为出发点和归宿的。艺术的审美性、情感性、哲理性等特征,都要通过形象性来体现。《蒙娜丽莎》的审美价值和歌颂人自身的高度热情及以人取代神、人性美、人生美是永恒的等哲理性意蕴都是通过人物形象显示出来的。而艺术的形式特征,都是用以创造形象,并且都反映在艺术形象上。离开了形象性,其他特征便失去依托,甚至失去了用武之地。艺术的一切特征都会聚于形象性,形象性是艺术的基本特征。周恩来说:“无论是音乐语言还是绘画语言都要通过形象、典型来表现,没有了形象,文艺本身就不存在。”^①艺术之所以是艺术,最显著的标志就是形象性。

此外,形象性是艺术的基本特征早为中外艺术理论家、艺术家所认识并实行。

几乎可以说,自古以来,无论中外,人们从一开始就认识到艺术的基本特征是形象性,无论是在艺术创作还是在艺术接受中,都以形象为纽带。这是因为,艺术一产生,就塑造形象,艺术理论家们也一开始就体悟到这一点。尽管这有一个从模糊到清晰、从不自觉到自觉的过程,但终究说明了这是艺术本身存在的基本特征。

在西方,柏拉图虽然鼓吹理念论,贬斥艺术,但还是说出了艺术是“影像”^②的这一基本特征。亚里士多德强调摹仿,但仍旧指出艺术“用颜色和姿态来制造形象”^③。黑格尔强调绝对精神,同样认为:“艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显示真实。”^④果戈理说:“我的职责是用生动的形象,而不是用议论来说明事物。”^⑤别林斯基更精确地论述道:“科学是对于真理的思辨的、辩证法的发展,是一种直截了当地、不依靠任何手段地表达出来的思想。反之,艺术,从而也就是诗,则是对于真理的直接的发挥,在它里面,思想是通过形象说出来的,起主要作用的是

① 《周恩来选集》(下卷),人民出版社 1984 年版,第 347 页。
② 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1982 年版,第 145 页。
③ 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1982 年版,第 146 页。
④ 黑格尔:《美学》第 1 卷,商务印书馆 1979 年版,第 125 页。
⑤ 北京师范大学:《文学理论学习参考资料》(上),春风文艺出版社 1985 年版,第 42 页。

摇摇摇摇缘

艺术原理

YI THU YUAN LI

想象。科学通过理性的分解活动,从活生生的形象中把普遍观念显示出来。……科学通过思想直截了当地对理智发生作用;艺术则是直接地对一个人的感情发生作用。”^①普列汉诺夫认为用生动的形象来表现思想感情是艺术的最主要的特点。卢那察尔斯基断言,一个艺术家如果不用形象来说话,虽然他可以做一个好人,但肯定是一个蹩脚的艺术家的。

在我国古代的文论、诗论、画论、乐论和小说戏曲评点中,亦很重视艺术的形象特征。其中关于赋比兴、情与采、形与神、意与象、意与境、情与景、象外之象等的论说,都无不强调了艺术的形象特征。例如,《毛诗·序》说:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”^②《荀子·乐论》说:“夫乐者,乐也,人情之所必不免也。故人不能无乐,乐则必发于声音,形于动静;而人之道,声音动静,性术之变尽是矣。”^③刘勰在《文心雕龙·体性》中指出:“夫情动而言形,理发而文见,盖沿隐以至显,因内而符外者也。”就是对书法艺术,也强调形象性,杨雄在《法言》中说:“书,心画也。”^④蔡邕说:“为书之体,须入其形,若坐若行,若飞若动,若往若来,若卧若起,若愁若喜,若虫食木叶,若利剑长戈,若强弓硬矢,若水火,若云雾,若日月,纵横有可象者,方得谓之书矣。”^⑤至于绘画,更是强调“气韵生动”、“传神写照”等等形神兼备的形象刻画。

这样不厌其烦地引述,旨在说明人类历来就认识到艺术的基本特征是形象性,因而无论是以何种缘由背离艺术的这一基本特征,都是对艺术的损害。

形象,即审美形象,在广义上包括审美的情境和意境。形象把握是艺术活动特有的方式,是主体对于客体瞬间领悟式的审美创造,它是感性的而不是推理的,是体验的而不是分析的。但是,形象把握又不能离开理性,理性在分析时代氛围、遴选素材和题材、构思主题和情节、选择表现形式等方面均有举足轻重的作用。艺术的感性形象之中总是充满了理性内涵、人文意蕴。

形象是具体的、感性的。艺术总是以具体的、感性的形态诉诸人们的五官感觉,将鲜明、生动的情景和事物、人生呈现于前。艺术创作的首要任务就是塑造艺术形象,艺术接受的关键也在于感受、体验、领悟艺术形象,艺术评论、艺术教育也都须从艺术形象入手。总之,艺术家对社会生活的感受、体验和发现,始终是面对

① 别林斯基:《俄国文学史试论》,转引自北师大《文学理论学习参考资料》(上),春风文艺出版社 1985 年版,第 4 页。

② 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局 1984 年版,第 1 页。

③ 章诗同:《荀子简注》,上海人民出版社 1983 年版,第 1 页。

④ 季伏昆:《中国书论辑要》,江苏美术出版社 1985 年版,第 1 页。

⑤ 季伏昆:《中国书论辑要》,江苏美术出版社 1985 年版,第 1 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

着活生生的感性事物和具体人生,艺术家的创作过程始终是围绕着感性材料孕育并塑造形象体系的过程。艺术活动始终是感性的形象活动。

但是,艺术活动并不停留于具体的感性形象,形象本身也不纯粹是感性的,感性之中渗透了理性。形象的创造不依靠推理,始终围绕着感性形态,同时又离不开理性,在理性的指引之下,选择、提炼题材,深化主题,组织结构,进行典型化,使感性形态之中充满了理性内涵,形象之中渗透了理性意蕴。感性与理性、形象与意蕴获得了和谐统一。形象都是个别的、具体的、感性的,理性则是普遍的、一般的、规律性的,形象与理性的统一,个别的形象才包孕着普遍性,特殊性之中才显示了规律性,艺术才能够以个别表现一般,才能够以少总多,一以当十,见微知著,从现象揭示本质,从有限通向无限。艺术活动区别于人类的其他活动,不仅表现在外在的感性形态上,而且表现在内在的理性意蕴上。外在的感性形态主要就是形象,内在的理性意蕴实质上就是艺术活动的与众不同的目的性,也就是艺术活动的感性形态所包含或显现的意义、情趣、哲理和价值等的独有特色。艺术的意蕴完全渗透在艺术形象之中,是艺术形象自身的所指或内涵。因此,无论是艺术创作还是艺术接受,都应该从艺术形象中显现或发掘其意蕴。尽管其中充满了艺术家、受众的主观情志、自我体验、想象和创造,充满了人生哲理,但也不能脱离具体的、感性的艺术形象以及客观真理。

例如,达·芬奇创造的《蒙娜丽莎》,在当时习以为常的宗教气息中,以现实生活中的青年女性为对象,首先着重刻画其美,不仅全部用柔和的曲线突现女性的形象美,而且以暗淡服饰中的三处高光强化女性面孔、胸颈和双手等肌肤的生命活力,同时以正三角形构图表现其端庄,而且创造了用色的薄雾法,使人物的眼角、嘴唇微微上扬,面部肌肉微微放松,从而创造了空前的神秘微笑。形象的美丽、端庄和内在的生命活力以及内心的笑意,都显示了文艺复兴时期的理性精神。现实生活中的人、人性超过了神,人不仅美丽、端庄,而且具有无限生机,对自己的命运,对摆脱神,对掌握世界,对用以人为本代替以神为本,永远充满信心、充满乐观精神。形象与理性获得了高度统一,艺术也就产生了永恒的审美价值。

如果只停留于形象本身,就像当前某些艺术作品那样,一味渲染美女帅哥,或者一味刻画其丑,甚至流落到身体写作、下半身写作,完全背离人文精神,失去理性光泽,其形象再具体、再感性,也是缺乏艺术价值和审美意义的。

如果只是抽象地表现理性,丧失了形象性,抽象到不可理喻,其理性也无从显示。如果直接喊出理性,不通过形象显现出来,那只是“传声筒”而不是艺术。艺术应该是形象和理性的统一,通过感性形象显示理性。

摇摇艺术活动的情感性

艺术活动不仅是充满了理性意蕴的形象活动 ,而且是包含了认识因素的情感活动。情感性是继形象性之后的又一显著特征。艺术中的情感是审美情感 ,是一种无功利的具有人类普遍性的情感。情感在艺术活动动机的生成、形象创造与接受过程中均是重要的心理因素之一 ,同时又是艺术创作的基本元素。但是 ,艺术活动也包含认知因素 ,认知在艺术活动中意味着客观的、理智的反映。在审美情感的深层往往隐含着理性的认知 ,包含着引发情感的客体世界和主体世界的逻辑认知。

艺术活动是高层次的审美活动。审美活动不仅是形象活动 ,而且都是情感活动 ,审美判断都是情感判断 ,审美价值都包含着满足人们交流感情需要的情感价值 ,艺术活动必然是情感活动 ,充满了感人至深的情感色彩。

科学活动、道德活动、法律活动、宗教活动等等也具有感情色彩 ,但都是在以理服人或反复说教的基础上来传达某种感情的 ,而且 ,还往往要抑制许多主体情感通向某种统一的感情。艺术不仅始终以情感人 ,唤醒、调动、激发人的生命本身的潜在情感 ,而且在情感魅力的感染下实现人们之间的情感交流 ,使情感更加深化、美化和净化。

列夫·托尔斯泰极其注重艺术活动的情感特征 ,他一再强调 :“ 艺术是这样一种人类活动 :一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人 ,而别人受到感染 ,也体验到这些感情。”^①“ 区分真正的艺术与虚假的艺术的肯定无疑的标志 ,是艺术的感染性。”^②他强调艺术的情感感染性 ,无疑是正确的、深刻的。这充分表明 ,艺术活动的重要特征鲜明地表现为情感性。但是 ,他把艺术只定义为情感活动 ,而且只强调用“ 外在的标志 ”来“ 传达 ”感情 ,没有认识到艺术的情感是与审美特征和思想内涵紧密相联的 ,情感之中渗透了理性认识因素 ,因而是片面的。

艺术的感情不仅有因有果 ,有具体表现形态 ,而且植根于心灵 ,源自客观世界 ,充满了人的生命内涵和社会内涵 ,因而既联系于审美特性及其功能 ,又联系于理性内涵及其社会价值。情感性是艺术活动中艺术主体和现实世界客体、艺术家和艺术受众交融统一的重要枢纽。因此 ,艺术的情感特征及其巨大的感染力 ,主要来自艺术主体的情感体验 ,既要真切体验到客观现实世界中的丰厚情感 ,又要自己真正动情、移情、入情。

艺术家是极富于激情的 ,“ 倘我们赏识美的事物 ,而以伦理学的眼光来论动机 ,必求其‘ 无所为 ’ ,则第一先得与生物离绝。”“ 感情已经冰结的思想家 ,即对于

① 列夫·托尔斯泰 :《论创作》,漓江出版社 1984 年版 ,第 5 页。

② 列夫·托尔斯泰 :《艺术论》,人民文学出版社 1958 年版 ,第 1 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄。”^①艺术家只有自己动了真情,才能创作出充满感情的艺术作品;艺术的接受者只有投入感情,才能沉浸于艺术的情感世界中获得亲身体验而引发共鸣。贺拉斯说:“你自己先要笑,才能引起别人脸上的笑,同样,你自己得哭,才能在别人脸上引起哭的反应,你要我哭,首先你自己得感觉悲痛。”^②艺术活动中情感都是艺术主体对客体世界的亲身体验,是真情实感,不是装模作样,不是矫情,而且不仅符合事理逻辑,还符合情感逻辑,是情感体验与逻辑认知的统一。

艺术以情动人,情感是美感的重要构成因素,也是艺术形象具有感染力的主要原因。但是,艺术的情感性是同形象性紧密相联的,也是隐含着理性认知的。艺术情感是超越了日常生活的审美情感,既不是纯生理、纯心理的反应,也不是由于个人的直接功利产生的,而是基于审美认识而产生的一种特殊的心理现象。艺术情感的这种特殊性,一方面超越了具体的直接的功利目的而具有很广泛的普遍性,能引起古往今来的艺术主体的共鸣;另一方面又充满了审美认识和审美领悟,隐含着深刻的人生感悟、社会体验和理性认知,能发人深省,激越悟性。在艺术活动中,情感和思想、感性和理性,也就是情感和认知是互相渗透、有机统一的。

例如歌曲《吐鲁番的葡萄熟了》,充满了阿娜尔罕对克里木的纯真爱情,也充满了军民之间的鱼水深情,因而动人心魄,感染力极强,演唱者和听众都同时浸沉在这一情感体验中。与此同时,情感的生成、发展、激越、升华,都是伴随着葡萄苗的栽插、灌溉、成长、结果而合乎逻辑的发展的。而葡萄的成熟过程就是情感(爱情)的发展过程,在这个过程中,不仅是爱情与幸福劳动的统一,而且是幸福生活与边防军保卫祖国的统一,还是葡萄藤般缠绕似的鱼水之情的形象展现。情感体验和逻辑认知达到了高度的有机统一,情感与认知已是相互渗透的统一体。

摇摇艺术活动的审美性

艺术活动的特征除了形象性、情感性之外,还在于审美性。艺术的审美特性是区别于其他社会活动以及意识形态活动的根本标志,但同时艺术又具有文化特性、意识形态特性。艺术的审美特性是形象的、情感的和多义的,它规范着艺术活动的基本倾向;艺术的文化特性则是深沉的、丰富的和多样的,它使艺术的历史性、人文性以及现实性精神更为彰显而深邃;艺术的意识形态特性则是隐藏在审美特性之中的,它使艺术的审美世界具有了更为广阔和深邃的社会内涵。

艺术活动是人类最高层次的审美活动,其意蕴归根到底就是扬美抑丑,建造一座既基于现实世界又超越于现实世界的精神家园,也就是审美境界。其对象无论是美还是丑,都要具有审美价值,其目的都是为了激越起审美追求的热忱,唤醒人

① 《鲁迅全集》第 7 卷,人民文学出版社 1981 年版,第 103 页。

② 贺拉斯:《诗艺》,人民文学出版社 1954 年版,第 1 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

们爱美的天性,获得极大的审美享受。艺术创作,实际上就是为人们创造新的审美对象;艺术接受,实际上就是对艺术作品也就是审美对象的观照、感受和领悟。艺术活动充满了审美特性,艺术活动都是审美活动。

艺术活动包含了认知因素,但始终是一种审美认知,是对客观世界和主观心灵的整体观照、感性体验和审美领悟,是不同于科学认识的,既不诉诸于抽象的概念,又不着力于论理说教。但艺术仍是对世界的一种把握,不但是对世界的一种认知和改造,而且是一种人类文化现象。艺术包含着美的魅力,艺术活动的显著特点在于审美性。这种审美性,不仅包含了审美认识,而且渗透了审美文化,并与人类的其他文化形态互相关联,艺术美是真、善、美的高度统一,艺术是审美文化的结晶。

艺术活动也具有符号价值,能够动情启智,却始终是人审美需求、人的生命需要的自然流露,是在亲身体验中动情启智的。艺术符号既是审美符号,又是文化符号,其审美品格和文化品格是交融统一的。艺术语言中不仅积淀了物质文化,而且充溢着精神文化。符号论认为艺术是一种运用符号传达思想感情的活动,既强调了艺术意蕴的思想感情内涵,又强调了艺术的符号形态,是颇有合理因素的,但只停留于用符号传达,那传达思想感情的符号或符号中传达的思想感情就只能是认知对象,而不是切身体验的审美对象,艺术活动只成了符号活动,既脱离了审美特性,也脱离了文化特性。

艺术活动是人类的审美活动,又是人类的文化活动,艺术的审美特性和艺术的文化特性、艺术的审美品格和艺术的文化品格紧密相联,互相渗透,有机统一。艺术之中的审美特性实际上就是文化精神的张扬,艺术之中的文化元素实质上就是审美价值的根基。无论人们把《红楼梦》称为世罕其俦的艺术珍品还是百科全书式的名著、中华民族文化的结晶或封建社会的没落史,其审美性和文化性的融合,却是不争的事实和基本的共识。

艺术活动的商业性

艺术还是一种生产形态,自然具有商品属性。它不仅物化了人类劳动,而且必须为了满足人们的需要。一旦进入流通领域,艺术活动也就成为商业活动,艺术品成为商品,艺术家也就成了劳动力商品。这不仅在资本主义世界已习以为常,就是在社会主义初级阶段的我国,也在现实中屡屡出现。艺术市场已不再是要不要、可不可以的问题,而是如何繁荣、发展和规范的问题。艺术具有商业特性,这是不容置疑的。

然而,艺术又不是一般的生产形态,它创造的是精神产品、文化产品。精神文化产品必然具有社会意识形态特性。艺术的商品属性是和艺术的社会意识形态性紧密相联的。商品只为了求得最大的经济效益,艺术具有商品属性,当然也要追求经济效益。但艺术同时具有社会意识形态属性,因而必须追求社会效益,而且要把社会效益放在第一位。忽视艺术的经济效益是不可取的,只追求经济效益,以致媚

俗、炒作、抄袭、亵渎经典,甚至出卖人格,丧失社会效益,也是十分有害的。

艺术活动是人类带有商业性的审美意识形态活动,它把审美置于首要地位,其中又饱含着商业性和意识形态特性。所以,艺术活动既是独特的、与众不同的,具有自身的特有规律,也就是按照美的规律去创造,又要考虑市场规律,还处于一定的社会历史时期,永远联系于社会的经济基础和上层建筑诸因素,即还要按照客观规律性和主观目的性去创造。

艺术活动的这一特征,使艺术活动既不同于其他人类精神活动,又不同于其他商业活动。其他社会意识形态活动不能强调经济效益,不能使政治、道德、法律等等成为商品。其他商业活动只追求经济效益,艺术活动不仅商业特性显著,而且意识形态特性明显,因此,艺术活动中充满了感情活动,也包含了理性活动。艺术作品都是有主题的,情感之中积淀了思想,艺术和思想紧密相联,不能只追求经济效益,优秀的艺术家同时是优秀的思想家,优秀的艺术作品都是思想性、艺术性和观赏性兼备而且是高度统一的。

第四节 摇摇艺术活动的功能

艺术活动的功能是指艺术活动对人生、对社会所产生的积极影响,特别是指艺术作品所发挥的作用。

艺术的发生发展都联系于艺术的功能。艺术越是发挥有利于人生、有利于社会的功能,就越能实现自身价值,也就越能获得繁荣和发展。艺术主要以社会生活为客观对象,并经过艺术家的虚构、创造和广大受众的接受,发挥一定的社会作用,产生独特的功能,再影响艺术创作和艺术接受,从而形成了艺术发展的特殊轨迹。探讨艺术功能的规律,阐述艺术功能的原理,不仅对于更充分地发挥艺术的积极功能,而且对艺术创作和艺术接受以至整个艺术活动,都是很有意义的。

一、艺术活动功能的多样性

艺术活动的功能历来不是单一的,它具有非常广阔的多样性。孔子说:“小子何莫学夫《诗》?《诗》,可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君;多识于鸟兽草木之名。”^①这是对艺术多种功能的最早阐述。在古希腊,亚里士多德在《政治学》中指出,艺术的功能有三种,这就是教育功能、净化功能和精神享受功能。他同样阐明了艺术功能的多样性。前苏联美学家卡冈认为艺术具有交往功能、启蒙功能、教育功能、享乐功能等多种。也有人认为艺术还具有宣泄功能、调节功能、预测功能、心理医疗功能等等丰富多样性。这说明,艺术的功能确实是多种

① 刘俊田、林松、禹克坤:《四书全译》,贵州人民出版社1995年版,第145页。

多样的。但长期以来,在我国许多艺术理论教材和著述里往往只从认识、教育、审美三个方面阐述艺术的功能,高等艺术院校《艺术概论》编写组编写的《艺术概论》甚至说:“艺术的社会作用有三:认识作用、教育作用和美感作用。”^①这是对艺术功能的不太准确的一种阐释。它一方面忽视了艺术功能的多样性,绝对地说“艺术的社会作用有三”,连“在多种艺术功能中主要有”这样比较客观的词语都没有,不免显得武断、绝对;另一方面它又忽视了艺术功能的主导性,把审美功能与其他功能平行并列,好像艺术功能中的认识、教育、审美等方面是互相分割的,审美功能之外还有脱离审美功能的认识功能和教育功能。那样的认识、教育功能,也就无异于科学的功能和政治、道德等的功能了。这是不妥的。

艺术功能的多样性是随着艺术本身的历史发展而变迁的,人们对艺术功能多样性的认识也是随着艺术的历史发展而变迁的。

在文字出现以前的岩画,有如画在岩石上的史书,具有文字功能和史书功能。作为图腾崇拜的图画,显然具有原始宗教功能。先民们狩猎后的舞蹈,既具有游戏消闲功能,又具有传授狩猎技艺的教育功能。原始歌谣则充满了减轻劳动强度的娱乐功能、组织和传授劳动的启蒙功能以及审美功能等等。原始艺术的功能基本上是经历了从实用功能向审美功能、从单一功能向多种功能发展的历史过程的。

进入阶级社会以后,艺术的功能越来越向以教化为主要功能的转换。《毛诗·序》认为:“正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王以是经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗。”^②亚里士多德认为:音乐的作用是教育、净化和精神享受。“要达到教育的目的,就应选用伦理的乐调;但是在集会中听旁人演奏时,我们就宜听行动的乐调和激昂的乐调。”^③都特别强调道德教化功能,以维护社会秩序,巩固统治。与此同时,由于对艺术特性的认识,也开始提出艺术的审美功能、娱乐功能,显示了对艺术功能多样性的发现,但仍注重教化功能。随着艺术本身的丰富和发展,随着社会生活的丰富和发展,随着人的需求的丰富和发展,艺术功能的多样性日益显露出来,人们的认识也日益在艺术功能的主导性中发现了多样性。孔子提出“兴观群怨”四种功能,梁启超提出“熏、浸、刺、提”四种作用(熏陶、入化、刺激、外化)。鲁迅认为:“人是进化的长索子上的一个环,木刻和其他的艺术也一样,它在这长路上尽着环子的任务,助成奋斗,向上,美化的诸种行动。”^④与此同时,审美功能也越来越突现出来。例如我国自魏晋南北朝以来,山水田园诗、山水画、花鸟画以及抒情性强烈的音乐、舞蹈,已经淡化了道德教化功能而注重审美功

① 高等艺术院校《艺术概论》编写组:《艺术概论》,文化艺术出版社 1984 年版,第 123 页。

② 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局 1984 年版,第 154 页。

③ 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1983 年版,第 287 页。

④ 《鲁迅全集》第 5 卷,人民文学出版社 1959 年版,第 527 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

能。在建设有中国特色的社会主义的今天,全面推行素质教育,艺术作为审美教育的主要途径,其审美功能更为突出,审美功能成为艺术的主导功能。一方面,艺术功能的多样性日益宽广;另一方面,艺术功能的主导性更为显著。

艺术功能是多种多样的,这在国内外已形成共识。但艺术功能到底有多少,又莫衷一是,而且也不可能说尽道明。前苏联美学家斯托洛维奇在《审美价值的本质》一书中,曾对艺术的功能进行了详尽的研究。他认为,艺术具有认识功能、预测功能、评价功能、暗示功能、净化功能、补偿功能、享乐功能、娱乐功能、启迪功能、交际功能、社会组织功能、社会化功能、教育功能和启蒙功能等十四种,并以创造和反映方面组成纵轴,由心理和社会方面组成横轴,构成由十字坐标向外扩展的环状图,虽很系统、丰富,但仍不算完善,因为艺术不是科学,难以量化,用绝对的数字表示艺术的功能有多少,倒反而不科学了。而其中所列举的功能,有些还很有价值。如预测功能,主要是指艺术不仅在现实存在中而且在现实发展的可能性中反映现实世界,从而具有从现在猜测到未来的功能。净化功能是指艺术在对一些现存事物的消解中,从对压抑精神世界的状态的摆脱中促使心灵纯净的作用。补偿功能则是指艺术以幻想补充现实世界,以虚构唤起现实体验,从而起到弥补生活经验不足的功能。这种补偿功能可能有益于人生产生正向作用,也可能使人在麻醉中获得慰藉,丧失意志,产生有害于人生的负面作用。我国出版的有关著述,大都从审美功能之中着重阐述认识功能、教育功能、娱乐功能等。

艺术的功能是多种多样的,而且在艺术本身的发展过程中,在人类社会发展的不同时期,对艺术功能的某种或某些方面的强调又各有不同,这是必须首先明确的。其次,在具体阐述中,也不必将众多的艺术功能无论是十几种还是几十种一一加以说明,可着重阐述其中最为普遍、最主要的几种,但应将艺术的主导功能即审美功能和其他功能统一起来。

艺术功能是多种多样的,其原因主要在于:

第一,艺术的对象是整个人生、整个生活、整个世界。而人生、生活和世界是极为丰富多彩的,需要具有多种效能满足己需。艺术在反映多样化的整个人生、生活、世界时,不可能只限于一端,只反作用于人生、社会的单一方面,这就自然产生出多种功能。

第二,艺术的品种,艺术自身的结构、物质手段和艺术活动的模式都是丰富多样的,其所产生的功能也自然是多种多样的。

第三,艺术的内容和形式总是随着客观世界和主观世界的变化发展而不断产生变动,其功能也随之多样化。

第四,艺术主体在对生活和艺术的感受、体验、创造及探求中不仅具有多层次、多向度的感悟,而且不断在变化中深化、开拓,艺术的功能自然也就随之多样化。

二、艺术活动功能的主导性

艺术活动的功能是丰富多样的,但又不是彼此分割或平行并列的,其中贯穿着一个中心,便又形成了艺术功能的主导性,并由此而构成了艺术功能系统。在这个系统中,各种相互关联的功能均统一于某一功能之中,这个功能就是主导功能。艺术的主导功能是审美功能。

艺术功能的主导性是指艺术的多种功能以某一功能为基础并以其为发展方向的特性。在艺术史上,有时把教育功能当作艺术的主导功能,有时把认识功能、娱乐功能作为主导功能等等。但在强调艺术功能的主导性方面还是有其共同性的,问题在于把什么作为艺术的主导功能。要确定艺术的主导功能,必然联系到艺术的本质。如果只认为艺术是社会意识形态,那么,艺术的主导功能就是教育、教化功能;如果只认为艺术是游戏等,那么,艺术的主导功能就是消闲、娱乐。我们认为艺术是一种特殊的审美活动,艺术的本质主要是审美意识形态,艺术的主导功能也就是审美功能。

审美功能之所以成为艺术的主导功能,就因为它在诸种功能中具有主导作用。这主要表现在:

第一,艺术的所有功能都联结于审美功能,审美功能使艺术的各种功能形成系统。例如,无论是认识功能、教育功能,还是补偿功能、娱乐功能等等,都由于审美功能而联结起来、统一起来。艺术的认识功能、教育功能、评价功能等等都从属于审美认识、审美教育、审美评价等。审美功能不仅使它们都充满了审美意蕴,而且使它们在审美形象、审美情感中统一起来,从而成为互相联系的系统,显示了艺术功能的特殊性和统一性。艺术的补偿功能、调节功能、娱乐功能等等从属于审美功能,不仅从审美功能中更加强化了自己,使艺术主体在审美境界中获得了更大的补偿、调节和娱乐等等,而且从审美功能中更加得到升华,从而不断向高品位提升,补偿功能就会从审美快感中获得生活的良药,对人生、对健康就更有补益,就不会把艺术的补偿当作麻醉剂;调节功能也会从审美状态中更加达到身心和谐、物我交流、主客统一,从而在高层次上消解矛盾,获得和谐、平衡,就不致从躲避、忍耐中消极地得到调节;娱乐功能同样从审美享受中获得心灵净化,产生身心愉悦,达到精神满足,超越感官刺激,脱离低级趣味。这样,艺术的各种功能不仅得以互相关联,形成统一的系统,而且得以提升,走向高品位。

第二,艺术的功能之所以区别于人文社会科学等的功能而具有独特性,就在于审美功能。任何一门人文社会科学都有认识功能,艺术也有认识功能,其区别在于前者是科学认识,诉之于理性,后者是审美认识,诉之于感性。宗教具有补偿功能,艺术也有补偿功能,其区别也在于前者通过说教从精神麻醉中得到补偿,后者通过审美体验从心灵净化中获得补偿。伦理学具有教育功能,艺术也具有教育功能,

艺术原理

YI SHU YUAN LI

其区别仍在于前者是从道德规范到道德行为进行灌输,具有强制性,后者是从审美感受到审美教育进行感悟,具有潜移默化性。语言具有交际功能,艺术也有交际功能,其区别在于前者通过词语的音和义实现人际交流,后者通过审美形象达到情感交流。总之,艺术的每一种功能都与审美功能发生关系,使其具有自身的特色,因而区别于其他科学、宗教等类似的功能。艺术的各种功能实际上都以审美功能为主导,都包容于审美功能之中,都是审美功能的具体展开,都应该分别称为审美调节功能、审美认识功能、审美教育功能、审美补偿功能、审美娱乐功能、审美交际功能等等。

第三,艺术的全部功能都统一于审美功能之中,都在审美功能的统率下呈现为既相关联而又各不相同的方面,艺术的功能因此才得以形成中心突出、多向扩展的功能系统。艺术的功能再多,如果脱离了主导性的审美功能则互不相关,杂乱无序,这是与结构紧凑、中心突出、形象鲜明、完整统一的艺术作品不相符合的。从孔子的“兴观群怨”说到现在把认识、教育、美感、娱乐并列的功能观,从亚里士多德的净化、情感、求知的艺术功能观到斯托洛维奇的十字坐标环状图式的诸多功能说,都由于不同程度地忽视了艺术功能的审美主导性,因而不是失之于杂乱无序,就是失之于互不关联,使艺术的功能难以归之于多样统一的本来面貌。

第四,归根到底,艺术的功能观和艺术的本质观是一脉相承的。艺术是以虚构为手段的审美活动,艺术的功能自然以审美功能为主导。把艺术的多种功能平行并列,或只以教育功能、娱乐功能等等之一为主导功能,都是不同的艺术本质观的表现。再现论者强调认识功能,表现论者强调宣泄功能,本体论者强调娱乐功能,天人合一论者强调超越功能,理念论者强调教育功能,审美论者自然把审美功能作为艺术诸多功能的主导功能。

艺术的审美功能就是艺术通过创造、领悟具有审美价值的艺术形象在培育审美观、提高审美人格、发展审美能力、完善审美关系等方面所起到的积极作用。这也就是艺术作品帮助人们感受美、热爱美、追求美、创造美并给人以情绪的激动和感觉的快适以及精神上的满足与愉悦的作用。审美功能的核心是审美教育功能。

马克思认为,人类的实践活动同动物的本能生产活动最显著的区别就在于人们“按照美的规律来建造”。而人类的劳动产品,除了艺术都是在实用的基础上讲求美,只有艺术不是直接为了满足实用的需要,而是为了满足人们的审美需要,并且从中提高人们的审美能力,净化人们的审美意识,培养欣赏美、创造美的人。艺术的这种审美功能,从马克思的以下论述中也可鲜明地显示出来:“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众,——任何其他产品也都是这样。因此,生产不仅为主体生产对象,而且也为对象生产主体。”^①

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第257页。

艺术的审美功能主要表现在：

第一，产生美感，给人以审美享受。茅盾说：“我们都有过这样的经验：看到某些自然物或人造的艺术品，我们往往要发生一种情绪上的激动，也许是愉快兴奋，也许是悲哀激昂，不管是前者，还是后者，总之我们是被感动了。这样的感情上的激动（对艺术品或自然物）叫做欣赏，也就是，我们对所看到的事物起了美感。”^①艺术使人产生美感，可以是直接对美本身的感受，体验到表现对象的美，也可以是通过丑的揭露间接地感受美，体验到表现目的的美。艺术使人产生美感，还可以在外在的美和内在的美的统一或对立中形成。在对立的情况下，内在的美更为瞩目、感人，甚至会让内在的美消除了外在的丑。艺术产生美感，给人以审美享受，有时非常强烈持久，使人废寝忘食，不能自己。孔子在齐国听到韶乐，“三月不知肉味”，杜甫听到美妙的音乐后认为“此曲只应天上有，人间那得几回闻？”都显示了美感的强烈性和持久性，显示了审美享受的快适和愉悦。

第二，表现在提高人的审美能力和净化人的审美意识上。亚里士多德在论及音乐的净化和精神享受作用时指出：“有些人受宗教狂热支配时，一听到宗教的乐调就卷入迷狂状态，随后就安静下来，仿佛受到了一种治疗和净化。这种情形当然也适用于受哀怜、恐惧以及其他类似情绪影响的人。某些人特别容易受某种情绪的影响，他们也可以在不同程度上受到音乐的激动，受到净化，因而心里感到一种轻松舒畅的快感。因此，具有净化作用的歌曲可以产生一种无害的快感。”^②艺术对人的心灵的净化作用，不仅使情感净化，而且使情操高尚，使审美意识升华，还使审美能力增强。艺术可以培养和训练能够辨别音律的耳朵，能够欣赏形式美的眼睛，能够感受美、判断美的头脑，能够提高对审美信息的选择能力和接受能力。其中特别是对艺术形式的感受力和领悟力，这是审美能力的极其重要的因素。这正如卡西尔所说：“艺术家不仅必须感受事物的内在意义和他们的道德生命，他还必须给他的感情以外形。艺术想象的最高最独特的力量表现在这后一种活动中。外形化意味着不只是体现在看得见或摸得着的某种特殊的物质媒介如粘土、青铜、大理石中，而且是体现在激发美感的形式中，韵律、色调、线条和布局以及具有立体感的造型。在艺术品中，正是这些形式的结构、平衡和秩序感染了我们。”^③艺术家要具有使艺术作品内容外形化的审美能力，接受者要具有感受、领悟艺术作品形式的审美能力，这都要依靠艺术的审美功能来培育。

第三，归根结底，表现在培养具有审美素质和审美人格的人上。优秀的艺术作品给人以高尚的审美享受，激起人们认识美、热爱美、追求美的高度热情，这对改善

① 茅盾：《鼓吹集》，作家出版社，1983年版，第23页。

② 转引自伍蠡甫、蒋孔阳：《西方文论选》（上卷），上海译文出版社，1983年版，第237页。

③ 卡西尔：《人论》，上海译文出版社，1985年版，第102页。

人们的素质 美化人 提高整个中华民族的精神境界具有重大的意义。艺术的审美作用就主要在于培养人们的这种审美素质 能够分辨美丑 为创造美而坚持不懈。这既是认识美丑、认识社会的认识作用 又是培育有理想、有道德、有文化、有纪律的社会主义公民的教育作用 还是使人们获得审美愉悦的娱乐作用。由此也可见 艺术的认识作用、教育作用和娱乐作用都包括统一于艺术的审美作用之中。

素质是人的感觉器官和神经系统方面的稳定性品格。素质不仅成为人本身固有的做人基质 而且是人的身心发展和价值取向与自我实现的内在依据。一个人的素质体现于生理、心理、文化、科技、创新精神、实践能力等诸多方面。所以 人应该具有全面素质。审美素质不仅是其中的重要因素 而且直接关系到全面素质的培养。“只有审美观照才是真正的全面反映 只有审美占有才是真正的全面占有 只有审美活动才是‘以一种全面的方式’、‘作为一个完整的人 占有自己的全面本质’的实践活动。”^①艺术的审美功能最集中地表现在培养人的审美素质以至全面素质上。其中 除了上述的净化审美意识、提高审美能力等等以外 就主要在于发展审美人格。“人格是一种关于自身精神质量的品级和自觉强烈的自我意识。一般来说 包括认知、意志、情感三种心理品质 也就是智能人格、品德人格和审美人格三种。审美人格实际上包含了智能人格和品德人格 是真善美的高度统一。”^②艺术培育审美人格首先在于发展主体独立性 弘扬创新精神 提高实践能力 同时提高审美品位 还要努力复归人的整体性 推进人的全面发展 消除人的片面性 全面提高人的素质 使人格更加完美。

三、艺术活动功能的主要方面

艺术活动的功能是多种多样的 又都是联结于审美功能的。各种功能之间是互相渗透的 单一的独立的认识功能、教育功能、娱乐功能等等 实际上是不存在的。

艺术活动的审美功能渗透于艺术功能的各个方面 其中主要有审美认识功能、审美教育功能、审美娱乐功能和审美调节功能等方面。

一、审美认识功能

艺术的审美认识功能主要是指艺术具有帮助人们认识美丑、辨识美丑、提高审美认识能力的作用 也就是通过艺术活动能够获得关于自然和社会的知识和信息 从而提高审美能力。

艺术不仅直接显现了人们对客观生活的观察、体验、认识和评价 而且形象地表达了人们对人生境界和社会历史的理想和创造 因而具有显著的审美认识功能。艺术的审美认识功能既表现在对自然现象的审美认识 又表现在对社会、对历史、

① 顾永芝：《审美概论》，江苏美术出版社 2005 年版，第 145 页。

② 顾永芝：《审美散论》，江苏文艺出版社 2005 年版，第 145 页。

对人生的审美认识。马克思称赞狄更斯等人说：“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、政治家和道德家加在一起所揭示的还要多。”^①恩格斯称赞巴尔扎克说：“他在《人间喜剧》里给我们提供了一部法国‘社会’特别是巴黎‘上流社会’的卓越的现实主义历史……我从这里，甚至在经济细节方面如革命以后动产和不动产的重新分配所学到的东西，也要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。”^②《三国演义》帮助我们认识东汉末年的社会面貌和魏、蜀、吴三国分治中国的情景，《清明上河图》帮助我们认识北宋都城汴京的种种面貌和风物民情，琵琶大曲《十面埋伏》则帮助我们认识到楚汉相争的激战情景和丰富复杂的人的内心感情。这些认识价值，既是形象的、具体的，又是具有本质意义的，而且从中直接体验到社会、人生、情感的审美价值，因而都会聚于审美功能。艺术的审美认识功能是通过鲜明生动的艺术形象显示出来的，因此，艺术的审美认识功能的特点首先是感染性，是在艺术形象的感染下，经过情感体验，在不知不觉中受到影响，获得了审美认识价值。其次是多义性，是在艺术形象的感染下，经过艺术主体各不相同的想象和再创造产生了不尽相同甚至大不相同的认识意义。而且艺术的审美认识功能不像以概念为表述方式的科学那样清晰、准确，在艺术形象的显示中认识意义是多方面的，加之艺术主体的体验、体悟是不尽相同的，因而同一艺术作品、艺术活动产生的实际功能是难以完全一致的。

艺术的审美认识功能的大小有无，决定于艺术作品反映社会生活的真实程度、广泛程度和深刻程度。只有真实地反映了社会生活的艺术作品才具有认识作用，而具有高度真实性的作品，其认识功能也就更大。真实性是艺术作品认识功能的基础和前提。因此，无论是再现生活的作品还是表现性的、写意性的作品，无论是现实主义的还是浪漫主义的作品，只要从生活出发，揭示生活的内在本质和历史发展规律，具有真实性，就会产生巨大的审美认识功能。

艺术的审美认识功能是巨大的，也是十分明显的。但是，应该指出，第一，艺术作品、艺术活动不仅有品位、层次、价值的高低、优劣之别，而且有品类、体裁、题材等等的不同，因而审美认识功能的大小、巨细甚至有无是各不相同的。第二，艺术的一般认识价值是有限的，对此不能估价过高，不能与科学等量齐观。例如，在认识自然现象方面，艺术比不上自然科学，在认识社会、认识历史方面，艺术比不上社会科学、历史学。因为，艺术总是要进行虚构创造的，所以不能把艺术当作科学，不能依靠艺术去掌握科学规律，去认识历史原貌。

艺术的认识功能是独特的，是艺术特有的审美认识功能，主要是在人生感悟中

① 《马克思恩格斯全集》第 5 卷，人民出版社 1955 年版，第 252 页。
② 《马克思恩格斯选集》第 3 卷，人民出版社 1995 年版，第 500—501 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

认识美丑 ,提高审美认识能力 ,因而又能发挥任何科学都不能代替的作用。艺术的审美认识功能的基础是审美价值 ,审美价值主要在于对象的审美属性满足了人们的审美需求。艺术在反映客体世界时 ,总是表现了艺术主体的感悟和评价 ,在描绘生活现象、细节时 ,总是力图揭示其中的价值、意义和本质 ,在再现中总是充满了表现 ,客观物象中充满了人的情思、心志、理想 ,艺术的有限形象总是渗透了某种无限性 ,这是任何科学难以企及的。例如 ,《红楼梦》以贾宝玉、林黛玉的爱情悲剧为主线 ,形象地展现出封建社会必然崩溃的历史趋势。其中 ,描绘了极为广阔的社会人生图画 ,揭示了当时政治、经济、文化、教育、宗教、道德等各方面错综复杂的矛盾冲突 ,不仅使人从中了解到封建社会末期的历史社会风貌及其由盛而衰的历史过程 ,而且使人从中增加了许多社会、生活、人生、文艺、医药、管理、人文等中国文化的种种知识。一方面 ,它不是科学著作、不是历史教科书 ,不能按图索骥 ;另一方面 ,它又给人以种种启示、感悟 ,是任何自然科学、社会科学及其历史学不可企及的 ,它既是百科丛书式的、中华民族文化的结晶 ,更是审美价值的高度凝聚。

一、审美教育功能

艺术的审美教育功能主要是指艺术具有陶冶情操、净化心灵、提高审美素质 ,培育全面发展的新人等方面的积极作用。也就是通过艺术活动受到真、善、美的感染和熏陶 ,引起思想、感情、理想、追求等发生深刻变化 ,从而产生培育人、提高人生境界、净化社会风气、改善环境等方面的正面影响。

恩格斯指出 :“请允许我提一下优秀的德国画家许布涅尔的一幅画 ,从宣传社会主义这个角度来看 ,这幅画所起的作用要比一百本小册子大得多。”^①列宁赞颂《国际歌》的作者欧仁·鲍狄埃说 :“他就用自己的战斗歌曲对法国生活中所发生的一切巨大事件做出反应 ,唤醒落后的人们的觉悟 ,号召工人团结一致 ,鞭笞法国的资产阶级和资产阶级政府。”^②优秀的艺术作品确实能够“帮助群众推动历史的前进”。

优秀的艺术作品在帮助人们认识生活的同时 ,还教育人们对待生活采取正确的看法和态度 ,树立正确的人生观和世界观。冼星海曾经说过 ,歌曲对革命 ,犹如盐对于人类 ,是有着同样重要的作用 ,盐能增强人类体力 ,歌曲也能增强革命力量 ,激发革命热情。我国古代关于“优孟衣冠”的传说 ,也表明了这一点。相传春秋时楚国优人孟 ,在楚庄王举行寿宴时 ,化妆成已故的相国孙叔敖 ,使楚王深受感动 ,从而抚恤了孙的遗属。这除了表明我国的化妆表演艺术历史悠久外 ,还具体表现了艺术的教育作用。《国际歌》鼓舞了多少革命者奔赴战场或慷慨就义 ! 艺术史上的一系列正面典型和英雄人物形象 ,成为人们的学习榜样 ,不断鼓舞、激励着人们去从事新的斗争 ,发

① 《马克思恩格斯论艺术》第 1 卷 ,中国社会科学出版社 1983 年版 ,第 345 页。

② 《列宁选集》第 4 卷 ,人民出版社 1995 年版 ,第 154 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

挥了极其重大的教育作用。世界上许多伟大的艺术家以艺术珍品教育了人们,推动了历史的发展。无产阶级革命导师也从艺术作品中汲取了营养和力量,如马克思对但丁、恩格斯对巴尔扎克、列宁对托尔斯泰、毛泽东对鲁迅,都是这样。但是,艺术的教育功能绝不是要求艺术家在艺术作品中进行赤裸裸的说教,对读者、观众耳提面命、板起面孔训人,而是通过艺术形象来感染人们,将深邃的思想隐藏在鲜明的艺术形象中。这正如恩格斯所说:“作者的见解愈隐蔽,对艺术作品来说就愈好。”^①

艺术的教育功能归根到底是审美教育功能,主要是培育人的审美素质,发展人的审美人格,从而为创造美而奋斗的作用。这都是通过美的熏陶而实现的。因此,艺术的审美教育功能是潜移默化的,是通过艺术形象的巨大艺术感染力去吸引人们心甘情愿接受的。艺术的审美教育功能是一个动情、移情和不知不觉的过程,具有以情感人、潜移默化和寓教于乐等特点。

艺术审美教育功能的特点首先是以情感人。艺术的教育功能不同于政治、伦理学等的教育功能,它不是干巴巴的道德说教,也不是板起面孔训诫,而是以情感人。1876年,当列夫·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《大调弦乐四重奏的第二乐章》(即《如歌的行板》)后,使他从中接触到忍受苦难的人民的灵魂深处,情不自禁地流下了眼泪。

其次,艺术审美教育功能的特点是潜移默化。艺术审美教育功能的发挥是不知不觉、自然而然的过程。这是在艺术魅力的感染、熏陶和召唤之下所产生的潜移默化效应。这种效应似乎毫不张扬,却具有更为强烈的稳固性和延续性。从屈原的《离骚》到北朝民歌《木兰诗》,从李白、杜甫的诗篇到陆游、辛弃疾的诗、词,从元杂剧到明清传奇,人们都会在潜移默化之中,增强了民族气节和爱国热忱及其审美情操。

此外,艺术的审美教育功能的特点是“寓教于乐”。“寓教于乐”是两千年前古罗马的文艺理论家贺拉斯首先明确提出来的。他说:“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣,他写的东西应给人以快感,同时对生活有帮助……寓教于乐,既劝谕读者,又使他喜爱,才能符合众望。”^②“寓教于乐”是艺术发挥教育功能的主要特点,就是要把教育作用寄托于娱乐作用之中。周恩来指出:“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。”^③教育性通过娱乐性显示出来,娱乐性中包含着教育性,这就是艺术的教育作用和娱乐作用的辩证统一,就是“寓教于乐”的基本含义。

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第545页。

② 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社1983年版,第54页。

③ 《周恩来选集》(下卷),人民出版社1989年版,第340页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

第一章 摇摇艺术活动

艺术的审美教育功能因具体作品而异。例如,规模宏伟的长篇小说与简洁短小的抒情诗,气势磅礴的交响音乐与轻松活泼的民间小调,反映重大题材的油画与勾勒花鸟虫鱼的小品,在表现生活的角度和容量上,在思想意义的深度和广度上各不相同,其教育功能的大小和具体方面也都有别。又如直接再现生活本来面貌的话剧和侧重表现生活的情境、具有较强的技艺性和形式美的戏曲,其教育功能在思想性、审美性等方面都各有所长。又如,音乐通过“感人心”而“治人心”,工艺美术通过巧夺天工的技艺而令人赏心悦目,杂技艺术通过灵敏、熟练、准确、惊人的高超技能令人为其机智勇敢、一往无前的精神而叹服不已,漫画、相声则以强烈的幽默感使人们在轻快的笑声中与丑恶诀别。不同的艺术作品具有不同程度、不同方面的教育功能,艺术创作应当丰富多彩,百花争艳。

当然,不是一切艺术作品都具有教育功能。艺术的教育功能主要决定于艺术形象的审美价值、社会价值和艺术的倾向性的性质。艺术家对社会生活的体验、感悟越深刻,自己的思想情操越高尚,所塑造的艺术形象越具有典型性,主题越鲜明,倾向性越进步,其作品就越能给人们以深刻的教育和积极的影响。艺术形象高度的真实性和进步的倾向性的完美统一,是艺术的教育功能的根本保证。

对艺术的审美教育功能,既不能忽视、否定,也不能夸大或强调过头,同样不能千篇一律地对不同体裁、门类、题材的艺术作品一刀切。无论是把艺术当作宣传教育的“传声筒”,还是把艺术当作消遣玩乐的工具,都是对审美教育功能的背离。

摇摇审美娱乐功能

艺术的审美娱乐功能是指艺术具有以强烈的感染力激起美感,使人能够得到身心调节、获得审美享受和精神愉悦的积极作用。

艺术的审美娱乐功能是人们欣赏艺术作品的直接动因,是对欣赏者要求获得娱乐、休息和精神调剂的满足,但其核心是在审美享受中的快感,是一种高尚的健康的快感。因此,娱乐功能绝不停留在感官上,而是从生理快感上升到美感,从瞬间畅适进入审美的精神家园,是从感受、体验到艺术作品中的审美价值引起的快适,是一种高品位的审美愉悦。

艺术的审美娱乐功能首先表现为使人获得审美满足,产生精神愉悦。其次,表现为使人获得休息。再次,表现为“寓教于乐”。由此可见,审美娱乐功能的特点是身心畅适与精神愉悦的统一,是一种审美享受的快适。

前苏联美学家鲍列夫说:“艺术使人们得到快乐,并使人们参与艺术家的创造。古希腊人早就注意到一种特殊的,什么也不像的审美快乐,并把它区别于肉欲的快乐,这种特殊的快乐是一种伴随着艺术的所有功能,使其别具色彩的精神享受。”^①

① 鲍列夫:《美学》,中国文联出版公司1982年版,第104页。

艺术原理

YI THU YU LILY

艺术都应该使人快乐,“乐者,乐也。”^①艺术使人在快乐中获得休息,产生精神上的审美享受,并不知不觉地从感悟人生真谛中受到启示、教育。艺术具有双重效应,既给人以愉悦,又给人以教育。

艺术都应具有娱乐功能,使人产生快感,这种快感是具有审美价值的,应该使人产生“正确的美感”。如果是粗俗的快感,失去审美价值,那只能产生马克思在《道德化的批判和批判化的道德》中所指出的“美学上的反感。”^②

恩格斯指出:“民间故事书的使命是使农民在繁重的劳动之余,傍晚疲惫地回到家里时消遣解闷,振奋精神,得到慰藉,使他忘却劳累,把他那块贫瘠的田地变成芳香馥郁的花园……民间故事还有一个使命,这就是同圣经一样使农民有明确的道德感,使他意识到自己的力量、自己的权利和自己的自由,激发他的勇气并唤起他对祖国的热爱。”^③愉悦和教益是一切艺术的审美娱乐功能都应该同时具备的。

艺术的审美娱乐功能表现在一切种类和样式的艺术作品之中,无论是喜剧还是悲剧性的艺术作品都具有娱乐功能,都能给人以审美享受,产生审美愉悦,获得娱乐、休息和某种精神满足,既可以从否定丑中产生畅快、娱乐,也可以从歌颂美或美的毁灭中产生崇敬、痛感之中获得愉悦。

艺术的审美娱乐功能同样以审美价值为基础,其中主要体现为艺术形象的生动性、鲜明性、感染性和审美意境的超越性。任意的插科打诨,廉价的逗乐取笑,故意的刺激感官,并不能充分发挥娱乐功能,反而会破坏了高层次的真正的审美娱乐功能。只有创造出具体生动、充满艺术魅力的感人形象,创造出完美的艺术形式,具有高度的审美价值,艺术才具有巨大的审美娱乐功能。只有创造出高超的审美意境,才能更使人超越个人功利,才能更产生审美娱乐功能。

艺术审美调节功能

审美调节功能是指艺术具有调节主客体关系、主体之间的关系和自我关系以达到自身和谐、人际关系和谐、社会和谐的重大作用。

在实际生活中,人和自然、人和社会、人和人、人和自我往往会产生失谐、失衡现象,自我心理随之不平衡。从失谐、失衡到和谐、平衡,艺术具有重大的调节功能。艺术以自己丰富多彩的审美境界或转移失衡心态,或宣泄郁结于胸的不平衡之气,或开拓新境界,从而获得自我调节,从失谐到和谐,从失衡到平衡。

美国好莱坞出品的武打、枪战片,从拳脚相加到机枪射击、大炮轰鸣,使因失谐、失衡而血气方刚的青年很过了一把瘾,好斗的情绪得到了宣泄,产生了调节功能。而在大打出手之后,又总是回归于法律后再结局,使观众从影片回到现实,仍

① 章诗同:《荀子简注》,上海人民出版社 1979 年版,第 105 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 150 页。

③ 《马克思恩格斯论艺术》第 3 卷,中国社会科学出版社 1983 年版,第 183 页。

要遵守法律 不能像影片中那样乱来。

管子说：“凡人之生也，必以平正，所以失之，必以喜怒忧患。是故止怒莫若诗，去忧莫若乐，节乐莫若礼，守礼莫若敬，守敬莫若静。内静外敬，能反其性，性将大定。”^①指出人生在世，应处于平衡、和谐之中，一旦失衡、失谐，就要调节，艺术从情感入手，能够陶冶人的情性，使身心获得调节。

艺术的调节功能必须通过艺术主体的自我感受、体验、内省、感悟或转移。自我参与的主体性和审美超越性是其主要特征。一旦失谐、失衡，就须主动转入艺术活动，或创作，或欣赏，积极而主动地投入，在自我感悟中获得调节。从艺术活动中获得调节，主要因为从中产生了审美超越，超越了个人功利，摆脱了生活中个人得失的困扰，从而获得调节。经当代科学测试，从事书画活动，使脑电波平稳，身心自然产生和谐、平衡，因而有益于健康，延年益寿。

艺术的审美调节功能的基础仍然是审美价值。审美价值在这里主要体现为艺术意境的深度、高度和审美追求的力度。艺术意境高妙深远，实际上就建造了一座引人入胜的精神家园，就更易吸引人进入其中，达到审美超越状态，从而获得调节。而主体自身的审美追求力度，则是在主动参与中走向审美超越、实现身心调节的强大动力。

艺术的功能多种多样，难以穷尽。上述几种功能尽管不同的艺术作品各有所侧重，但都统一于艺术形象之中，统一于审美功能之中。认识功能、教育功能和娱乐功能等既各自有别，又都互相渗透，认识功能之中包含着教育功能、娱乐功能，教育功能之中也包含着认识功能、娱乐功能，而娱乐功能之中寄寓着认识功能、教育功能。它们是一个有机整体，不可分割。当然，就具体作品而言，其社会功能各有其重点方面，有的认识功能比较突出，有的教育功能比较强烈，有的娱乐功能或调节功能比较显著，但都不可缺乏审美功能，“以美辅德”，“以美益智”，“以美促体”。

四、艺术活动功能的特殊性

艺术是人类的一种精神文化活动，其功能也是精神性的。黑格尔说：“艺术作品却不仅是作为感性对象，只诉之于感性掌握的，它一方面是感性的，另一方面却基本上是诉之于心灵的，心灵也受它感动，从它得到某种满足。”“艺术的真正职责就在于帮助人认识到心灵的最高旨趣。”^②艺术的功能在于通过感性形态作用于人的心灵，影响人的感情、精神，再通过受感染的人去发挥社会作用。由此可见，艺术产生社会功能的途径，不是像物质产品那样直接对社会产生影响，而是通过影响人

① 陆一帆：《美学原理学习参考资料》（下），海南人民出版社 1995 年版，第 143 页。

② 黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 14 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

的精神再由人去对社会产生影响,也就是从主观世界到客观世界,从人到社会、自然、历史。艺术功能的发挥有其自身的独特性。

艺术功能的特殊性主要表现在以下几个方面:

潜在性

艺术的功能潜藏在艺术作品之中,只有通过艺术创造、艺术接受等活动才能发挥出来。艺术的功能是一种内在的潜力,是一种潜能,要转化为实际功效,关键在于展开艺术活动,而艺术接受是其主要环节。因此,艺术家必须保持与受众的密切关系,必须在创作过程中就要考虑到艺术接受,心中要永远装着作为受众的广大人民,为人民而创作,为人民所利用,为人民喜闻乐见。艺术功能的潜在性特点还表现在艺术功能的发挥是潜移默化的。艺术作用于人的心灵,是心灵在艺术的感染、感悟下,自然而然地不知不觉地受到影响,产生变化。这种影响和变化,不仅是任何人不可替代的,而且连自己也始料未及的,甚至是不可言传、难以示之于他人的。艺术功能的发挥,不像物质产品那样会立竿见影,而是在潜移默化之中,“润物细无声”,滴水穿石,聚沙成塔,直到点石为金。艺术功能的这种潜在性的特点,一般表现为潜移默化的熏陶、感染,但在特殊情况下也会引起突变,或由于长期陶冶后的集中爆发,或在群情激奋的特殊境界中,使人激情奔涌,立即采取行动,产生强烈而显著的客观效应,如法国大革命时,群众高唱《马赛曲》向巴士底狱进军。

超越性

艺术本身就是既依赖于客观现实又超越于客观现实的,艺术是人类最高层次的审美活动,是在审美超越中进行的。艺术功能也就必然具有超越性。

首先,艺术功能的超越性表现在超越时空上。艺术功能的发挥是不受时空限制的。艺术作品虽然产生于特定的时空,具有时代的、民族的、地域的种种特色,但其功能并不限于一时一地。优秀的艺术作品属于全人类,具有永久性。马克思说希腊神话具有永久的魅力。古典艺术作品永放光彩,其功能是无穷无尽的,其审美价值不但不因岁月久远而耗损,反而会日益增值。在空间上也是不断拓展的,艺术的功能是不受地区、国度甚至星球限制的,艺术交流是人类交往的重要方式之一,音乐本身就具有人类的普遍可传达性,艺术的功能是国际性的。

其次,艺术的超越功能表现在超越感性形态上。艺术都诉之于感性,感性形态都是具体的、个别的,艺术的功能从具体的、个别的感性形态产生,却又不局限于此,都超越了个体的、具体的感性形态而进入了更为深远、更为广阔的方面,甚至由此岸驶向彼岸,由有限通往无限。小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的艺术功能决不停留于相爱男女的殉情,而是不仅表现了对纯真爱情、对美好人生的追求,还显示了对丑恶、对黑暗社会的否定。雕塑《米洛的维纳斯》和达·芬奇的《蒙娜丽莎》也都从女性美通向人性美,被称为具有十个资产阶级人权宣言的魅力和作用。

《诗经·秦风·蒹葭》抒写了对所谓“伊人”的向往追寻而又渺茫难及的意绪和执

艺术原理

YI SHU YUAN LI

著缠绵而又略带感伤的情调 ,人们从爱情体验中超越出来 ,可唤起更为深远的人生体验 ,既可激起对爱情的追寻 ,也可激起对美好人生的追求。其百折不回的执著精神 ,其曲折、艰难的人生历程 ,其渺茫、失望的凄苦 ,其坚定不移的理想 ,都具有极其深远的超越意义。

此外 ,艺术功能的超越性特点还表现在超越个人功利上。艺术不是物质活动 ,其功能也就自然超越了实用功利性。艺术功能的发挥 ,必须依靠艺术主体的创作或接受等活动 ,但又超越了个人功利性。这一方面是在脱离直接功利的基础上产生具有潜在功利性的功能 ,另一方面是在艺术主体本身发挥超越个人功利的作用。艺术是一种审美活动 ,艺术的功能是在美感享受的前提下发挥的 ,而美感具有分享性 ,不是自私的 ,由此而产生的功能也不是自私自利的 ,是在主体与客体、个体主体与群体主体的交流交往中产生的 ,是超越了个人功利的。一旦局限于个人功利之中 ,美感也就消失了 ,艺术的功能也就异化为非艺术的功能了。

艺术整体性

艺术功能的整体性 ,一方面是指艺术的多种功能均统一于审美功能 ,各个不同方面的功能是作为一个有机的整体去影响人的精神 ,产生社会效果的 ;另一方面是指某一艺术作品的整体在整个社会生活中的作用 ,既不是仅仅指作品的某一部分甚至只言片语所产生的影响 ,也不是仅仅指在一部分甚至个别人身上所产生的影响。艺术功能的整体性是指艺术的社会作用的大小有无不仅仅在艺术作品本身 ,而且同时要从人的整个社会实践去考察 ,也就是要联系一定历史时期的政治斗争形势、思想意识潮流、群众审美要求等等社会条件考察。社会条件在不断地发展变化 ,因此 ,同一作品在不同的社会条件下就会发生不同的社会影响。易卜生的《玩偶之家》、小仲马的《茶花女》对我国“五四”时期迫切要求反帝反封建的青年们产生了极其强烈的社会反响 ,而在社会主义现代化建设的新时期 ,其实际影响并没有那么重大了。王实甫的《西厢记》可以强烈地震撼着贾宝玉、林黛玉渴求自由、自主的心灵 ,却不能再那样震撼已获自由恋爱权利的当代青年们。艺术功能的产生 ,还与艺术接受者的思想、感情、意趣等有关。因此 ,某些人在艺术活动中发生意外 ,某些人利用影视艺术中披露的手段犯罪 ,不能轻易因之责难艺术家及其作品 ,个别效果不能代替艺术功能的整体性。此外 ,也不能简单地以艺术作品在一时一地对一部分人的影响来判断它的价值和作用 ,一时的得失不能代替艺术功能的整体性 ,而应当联系整个社会生活的历史进程来判断。

艺术多向度性

艺术的功能是多方面的 ,发挥功能也是整体性的 ,但功能的具体产生又具有多向度性的特点。就每一个单个的艺术作品或艺术活动而言 ,其蕴藏的功能可能是多方面的 ,也可能是单方面的 ,它们在实际展开时呈现出多向度性。具有多种功能的自然会多向度展开 ,具有单一功能的也会在接受中因受众各异而多向度展开 ,产

摇摇摇摇缘

艺术原理

YI THU YU LILY

生不同的实际功能。同时,艺术功能的产生都依靠艺术主体,艺术家和受众的动机、追求、意趣等又各有差异,这就出现了多向度的选择、感受和感悟,因而艺术功能的实际发挥是千差万别的。“一千个观众就有一千个哈姆雷特。”人们既可根据自己的经历、好恶去领悟,也可根据自己的理想、意愿去再创造,同一艺术作品在不同的接受者中会产生不同的功能,这也说明了由多向度性而产生的不同艺术效果。

意外性

艺术功能的发挥是一次又一次的,一次次创作和欣赏,一次次艺术接受,产生了一次次实际功能。但是,在对同一艺术作品的反复欣赏中,不仅一次次产生不尽相同的效应,而且在哪一次达到最佳效能是无法预料的,往往会出现意外性效果。此外,在任何一次艺术活动中,都有可能出现不期而至的意外效能,产生始料未及的影响,表现了意外性特点。

艺术功能的意外性,首先因为实际功能产生于一个个活生生的主体,而他们均有各自的心态和不断变化的情绪,往往出现意外结果。其次是因为艺术功能的精神性,功能的产生都在特定的心理活动过程之中。人的心理活动过程是包含着各种心理因素的,其中也包括无意识活动。无意识的涌现,便带来了意外性。此外,人的心理活动还受到客观环境、条件和主观生理、心理诸多因素的影响,艺术又是以感性形态动人情性的,便很易出现种种意外性。本来是为了消闲娱乐参加艺术活动,结果竟意外地受到启示或教育,甚至因此而改变了自己的人生道路。本来是为了追求某种实用功利而进行艺术活动,结果却意外地受到了强烈感染而对人生产生了新的感悟,受到了精神上的猛烈冲击。本来是兴致勃勃地投入艺术活动,结果居然引起了巨大的失落而心灰意冷。本来是满怀失望而姑妄为之,结果却产生了大有所获的喜悦。艺术的功能具有意外性,艺术主体应当清醒地对待这种意外性,自觉地扬美抑丑,张扬正面价值,消解负面影响。

五、艺术活动的社会效益和经济效益

艺术活动是审美活动,具有社会意识形态性,与社会生活具有不可分割的关系,应当对社会负责,必须强调社会效益。艺术也是一种制作精神产品的生产,渗透了人的劳动,包含着价值,并能满足人们的消费需求,也就是为社会创造了价值,其成果——艺术作品也就具有了商品属性。艺术产业是经济生活的一个组成部分,艺术产品进入流通领域便形成了艺术市场,艺术作品也自然成了商品。艺术家是这种特殊商品的生产者,艺术作品凝聚了艺术家的劳动创造,属于艺术家的知识产权,知识产权受到法律保护。艺术既具有社会意识形态属性,又具有商品属性。因此,艺术的功能既表现为社会效益,又表现为经济效益。

艺术的社会效益是指艺术对社会进步、人生幸福、人的本质力量的张扬所产生的积极影响。其中的关键就在于对人的培育和激励,在于提高人的素质,给人以审

艺术原理

YI SHU YUAN LI

美享受 培育社会主义新人。因此 必须坚持为人民服务、为社会主义服务的文艺方向 以高度的社会责任感和历史使命感投入艺术活动。艺术家应当始终是“人类灵魂的工程师”。

艺术的经济效益是指艺术在社会主义市场经济条件下 发展艺术市场 打入艺术市场 强化竞争力 尽可能以较少的经济投入获得较大的经济利益。其中的关键就在于充分运用经济杠杆 遵循市场规律 发挥经济的驱动力 调动积极性 以艺术精品占领市场 获取经济利益。

艺术的社会效益和经济效益是缺一不可的 但在任何情况下都必须坚持把社会效益放在首位 同时讲究经济效益 努力实现社会效益与经济效益的统一。

艺术的社会效益和经济效益是对立的统一。它们是对立的 往往顾此失彼 强调于此 削弱于彼 就像在现实生活中出现的那样 一强调社会效益 就把什么都当作政治任务 由国家包下来 艺术活动越多 经济贴补就越大。一强调经济效益 就信奉拜金主义 一切向钱看 有的甚至为了金钱而丧失国格人格。当前 追求经济效益忽视社会效益的偏向比较明显 浮躁情绪就往往产生于急功近利 因而忽视艺术质量。拜金主义更是单纯追求经济效益的表现。为了钱 有的丧失了艺术家的良心 为了钱 有的故意媚俗 迎合低级趣味 为了钱 粗制滥造 甚至抄袭、剽窃、盗版等等。其实 社会效益和经济效益是统一的 都以艺术精品为中心。有了优秀的艺术作品 为人民喜闻乐见 就会既出社会效益 又出经济效益。

为了实现社会效益和经济效益的统一 首先要努力创作和生产出更多的思想性、艺术性和观赏性相结合的优秀艺术作品 在产生重大的社会效益中获得巨大的经济效益。其次 要积极创造艺术市场 规范艺术市场 繁荣与发展艺术市场 在艺术市场中使艺术生产与艺术消费互相推动 实现艺术的社会效益和经济效益的统一。艺术作品的生产和流通 艺术的接受(消费)都既要遵循艺术规律 又要适应市场经济体制的要求。市场机制既是艺术生产活力的来源 又是艺术的社会效益和经济效益最佳统一的契机。再次 要端正艺术思想 转变陈旧观念 坚持科学发展观 以人为本 全面、协调、可持续发展 全面协调两个效益 自觉地实现社会效益和经济效益的统一。

在社会主义市场经济条件下 一切艺术创作都要面向市场 讲究经济效益 但又不能听任市场的自发选择 使经济效益变成主要的甚至唯一的目标。艺术是精神文化活动 必须时刻把社会效益放在首位 实现社会效益和经济效益的统一。因此 在艺术市场中 既要满足群众多层次的文化需求 又不能放弃以优秀作品鼓舞人的社会责任。

摇摇复习思考题

摇摇什么是艺术活动？艺术活动的构成主要有哪些层次？其构成要素和基本环节有哪些？

摇摇艺术活动的发生学说主要有哪几种，其代表人物是谁？它们各有何合理性和局限性？你是怎样看待艺术的发生的？

摇摇艺术活动的发展主要有哪些原因？其根本原因是什么？为什么？

摇摇如何全面地看待艺术的发展和经济的发展关系？什么是马克思所说的不平衡关系？为什么会产生这种不平衡关系？

摇摇在艺术发展的各种因素中，什么是一对重要的范畴和基本规律？它们之间的相互关系如何？

摇摇艺术的历史继承性主要表现在哪些对象范畴和内涵？举例说明。

摇摇我们应该以何种态度对待艺术的历史继承性？其历来的主要错误倾向是什么？

摇摇什么是文艺方向和文艺方针？我国当前的社会主义文艺方向和社会主义文艺方针是什么？

摇摇什么是艺术的再现论、表现论、本体论和天人合一论？你是怎样看待它们的合理性和局限性的？

摇摇为什么不能简单地说艺术是或者不是社会意识形态？

摇摇为什么说艺术是一种审美活动？这种审美活动与以自然美、社会美为对象的审美活动有何不同？

摇摇艺术一定要经过虚构吗？为什么？

摇摇艺术活动的性质是什么？它与人类其他的精神文化活动有何关系？

摇摇艺术活动的特征是什么？举例说明。

摇摇什么是艺术活动的功能？艺术活动的主导功能是什么？艺术活动的功能主要表现在哪些方面？

摇摇什么是“寓教于乐”？为什么要“寓教于乐”？

摇摇艺术活动功能的特点是什么？请略加阐述。

摇摇你是怎样看待艺术活动的社会效益和经济效益的？请联系实际加以阐述。

第二章 艺术对象

艺术是人类以虚构为手段的审美意识活动。无论从虚构还是从意识活动来说,都是必须依赖一定的客观对象。马克思说:“人们是自己的观念、思想等等的生产者,但这里所说的人们是现实的,从事活动的人们,他们受着自己的生产力的一定发展以及与这种发展相适应的交往(直到它的最遥远的形式)的制约。意识在任何时候都只能是被意识到了的存在,而人们的存在就是他们的实际生活过程。”^①因此,无论是艺术观念的产生,还是艺术活动的进行,都来自现实的处于实际生活过程中的人。人在实际生活过程的实践对象是包括自己在内的客体世界。具有审美价值的客体世界是艺术活动的对象,而人们的实际社会生活是艺术对象的主要来源。

第一节 艺术对象的客体性和主体性

艺术对象的客体是客体世界,艺术对象的把握在于艺术活动的主体。一方面,艺术的对象来自不以人们的主观意志为转移的客体世界;另一方面,只有通过艺术创造主体或艺术接受主体的感受、体验、选择等实践活动,客体世界才能成为艺术对象。这样就形成了艺术对象的客体性和主体性。这种客体性和主体性又都交融、统一于艺术对象之中,艺术与客体世界便结下了不解之缘。如何全面地对待艺术与客体世界的关系,就不仅是艺术学中最基本的理论问题,而且是艺术实践中的根本问题。

一、艺术对象的客体性

艺术对象的客体性是指艺术对象源于客体世界的特性。这是艺术对客体世界的依存性。艺术对象的源泉是客观存在的大自然和社会生活,而大自然中的山水景物、花鸟虫鱼等等一旦成为艺术对象,便都渗透了人的思想感情,反映了一定的社会生活情境,因而都或多或少、或深或浅、或明或暗地表现了一定的社会生活内涵。这样,艺术对象的选取、加工的客观依据往往是社会生活。所以,艺术和客体世界的关系,归根到底,主要是艺术和社会生活的关系。毛泽东指出:“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢?作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第1页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

藏,这是自然形态的东西,是粗糙的东西,但也是最生动、最丰富、最基本的东西;在这点上说,它们使一切文学艺术相形见绌,它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉,因为只能有这样的源泉,此外不能有第二个源泉。有人说,书本上的文艺作品,古代的和外国的文艺作品,不也是源泉吗?实际上,过去的文艺作品不是源而是流,是古人 and 外国人根据他们彼时彼地所得到的人民生活中的文学艺术原料创造出来的东西。我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产,批判地吸收其中一切有益的东西,作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的,这里有文野之分、高低之分、快慢之分。”^①这里虽然主要是就文艺作品和文艺创作而言的,但十分精辟地阐明了社会生活是文艺的源泉。

艺术的源泉主要是指艺术对象的来源、根源,艺术的源泉是社会生活。艺术的流是指艺术对象的支流,是指古今中外根据当时社会生活创作的文艺作品。“源”和“流”都是一种比喻,艺术好比长江之水,其源源不断、滔滔不绝,就在于以唐古拉山脉各拉丹冬雪山为源泉,其奔腾不息、汹涌澎湃,就在于汇集了千百条支流。艺术以社会生活为源,以古往今来的文艺作品为流,就会日益繁荣昌盛。

社会生活是文艺的源泉,这是辩证唯物主义和历史唯物主义世界观的体现。物质和精神、存在和意识、生活 and 艺术,都是后者以前者为本源的。马克思说:“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识。”“观念的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的物质的东西而已。”^②列宁说:“物、世界、环境是不依赖于我们而存在的。我们的感觉、我们的意识只是外部世界的映象,不言而喻,没有被反映者,就不能有反映,被反映者是不依赖于反映者而存在的。”^③艺术是一种精神活动。艺术作品是一种观念形态,都必然为物质生活的生产方式,为外部世界的社会存在、社会生活所决定。因此,毛泽东关于社会生活是艺术的源泉的论断是正确的,是应该坚持的。

社会生活是艺术的源泉,这是始终被艺术实践所证实了的。

艺术的产生和发展是社会生活的需要,艺术创作 and 欣赏的动机也来自生活的激发。原始艺术的产生,不管是对劳动对象、劳动生活的直接描绘,还是通过巫术祈求未来,抑或以游戏在娱乐中交流、休憩,都与当时的社会实践以及和外部世界的联系相关,也都由于当时实际生活的需要、生命活动的需要。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

① 《毛泽东选集》第 3 卷,人民出版社 1965 年第 2 版,第 800 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 4 卷,人民出版社 1995 年版,第 180 页。

③ 列宁:《唯物主义 and 经验批判主义》,人民出版社 1959 年版,第 24 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

而 随着这些自然力之实际上被支配 ,神话也就消失了。印刷所广场旁边 ,法玛还成什么?希腊艺术的前提是希腊神话 ,也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。这是希腊艺术的素材。不是随便一种神话 ,就是说 ,不是对自然(这里指一切对象 ,包括社会在内)的随便一种不自觉的加工。埃及神话决不能成为希腊艺术的土壤和母胎。”^①这就是说 ,神话的产生 ,是当时人们征服自然力的社会生活的需要 ,神话的消失 ,是因为发展了的社会生活不再有这种需要 ,而希腊神话、埃及神话等等只能产生于各自的社会生活土壤。一句话 ,艺术的产生和发展 ,都是基于一定的社会生活的 ,社会生活是艺术的源泉。

在第一章中 ,曾经提到我国古代历来有不平则鸣、发奋著述之说 ,也就是说 ,艺术家的创作欲望、创作动机都是由社会生活激发的。司马迁在《报任安书》中说 :“文王拘而演《周易》;仲尼厄而作《春秋》;屈原放逐 ,乃赋《离骚》;左丘失明 ,厥有《国语》;孙子膑脚 ,兵法修列 ;不韦迁焉 ,世传《吕览》;韩非囚秦 ,《说难》、《孤愤》;《诗》三百篇 ,大抵圣贤发愤之所为作也。此人皆意有郁结 ,不得通其道 ,故述往事 ,思来者。”述往思来的动机 ,来自社会生活造成的心灵郁结。个人命运系于社会 ,国家、民族命运亦呈现于社会 ,生活在其中的艺术家受到触动 ,激发创作冲动 ,或假之以言 ,或假之以声 ,通过特定的艺术语言传达出来。所谓“有不得已者而后言。其歌也有思 ,其哭也有怀 ,凡出乎口而为声者 ,其皆有弗平者乎!乐也者 ,郁于中而泄于外者也 ,择其善鸣者而假之鸣。”^②艺术充满了情感色彩 ,情感来自于社会生活。艺术创作是这样 ,艺术欣赏也是这样。人们从艺术天地中得到情感宣泄 ,获取慰藉 ,吸取教益 ,产生美感 ,都自觉不自觉地由于社会生活中的失谐失衡而从艺术欣赏中得到调节以通向和谐、平衡。这些 ,同样都源于社会生活。

艺术作品的内容和形式也都源于社会生活。

以真人真事为题材的艺术作品来自社会生活 ,这是不言而喻的。达·芬奇的《蒙娜丽莎》不仅以现实生活中银行家的妻子为模特儿 ,而且以资本主义方兴未艾的社会现实为背景 ,画面上的人物外貌、神情和所体现出来的深邃意义都是当时社会生活的反映。顾闳中根据真人真事绘制的《韩熙载夜宴图》是我国南唐时期封建统治者醉生梦死的享乐生活和官僚们沉溺酒色、以求自保的忧郁心情的写照 ,是当时社会生活的真实反映。小仲马根据自己的亲身经历创作的《茶花女》,通过妓女玛格丽特与富家公子阿芒的恋爱悲剧 ,揭露了法国“七月王朝”时期金融贵族的腐化堕落和资产阶级道德的虚伪无耻 ,描绘了被污辱被损害者的痛苦生活 ,反映了当时社会的真实情景。在我国民间流传了四百余年的琵琶大曲《十面埋伏》,描写刘邦和项羽的垓下之战 ,表现了楚汉相争时千军万马冲锋陷阵的激战场面 ,是当时

① 《马克思恩格斯选集》第 4 卷 ,人民出版社 1995 年版 ,第 504 页。

② 北京大学哲学系美学教研室 :《中国美学史资料选编》(上) ,中华书局 1980 年版 ,第 100-101 页。

艺术原理

YI THU YUAN LI

社会生活的直接反映。即使原始社会陶器上的鱼形纹样和水波图案,也是原始人渔猎生活的反映。

以想象虚构而创作的艺术作品,同样来自于社会生活。其实,一切艺术作品都要进行艺术虚构,即使是上述以真人真事为题材的作品也有虚构。而虚构实际上是在艺术概括中的创造,是运用感性经验中所形成的丰富表象重新组合、变形、加工,以产生新形象。由此可见,虚构依靠想象,想象依据表象,表象形成于现实世界中的感知,感知的对象就是生活其中的客观世界。艺术虚构绝不是凭空捏造,而是以社会生活为基础,是对社会生活深切体验后的创造性想象,是要切近生活真实从而创造出艺术真实的。贺拉斯说:“虚构的目的在引人欢喜,因此,必须切近真实。”^①毕加索于1937年创作的《格尔尼卡》,塑造的是富于立体主义造型特点的象征性形象,马匹、公牛、士兵、妇女,挣扎的、痛哭的、呼救的,手持油灯的,手握短剑的,交相错杂,而且形体断裂分割,线条僵硬杂乱,纯属虚构,但混乱之中给人以强烈的刺激,给人以不安、痛苦、震惊之感,给人油然而生法西斯野蛮轰炸历史名城格尔尼卡造成的巨大灾难的感受。这幅长约3米、宽约2.5米的传世巨作,形象全是虚构的,但内容和形式都是法西斯暴行的真实表现,都是以社会生活为源泉的。列宾的《伏尔加河上的纤夫》是虚构的,王式廓的《血衣》也是虚构的,可他们都是以各自所处的社会生活为依据的。列宾在伏尔加河写生时的见闻,王式廓在我国土地改革中的见闻,都是他们创作的源泉。

以非现实、超现实的手法塑造上天入地的鬼神妖魔形象的艺术作品,仍旧以社会生活为源泉。这正如鲁迅所说:“天才们无论怎样说大话,归根结底,还是不能凭空创造。描神画鬼,毫无对证,本可以专靠神思,所谓‘天马行空’似的挥写了,然而他们写出来的,也不过是三只眼,长颈子,就是在常见的人体上增加了眼睛一只,增长了颈子二三尺而已。”^②敦煌壁画中的飞天,其形象来自于生活中的人,其思想来自于生活中的佛教观,其意愿也来自于当时社会中人们对极乐世界的向往,对美好前景的追求。这些,都表现了那超现实的形象也正是社会生活的曲折反映。又如19世纪法国浪漫主义作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》,表现一个失恋的音乐家在梦幻中所产生的种种稀奇古怪的幻象,不仅是作曲家自己对爱尔兰女演员史密逊的爱情生活的反映,而且其幻想性和失望性正是当时一些有识之士追求善良和幸福而难以实现的社会生活的表现。19世纪德国音乐家舒曼认为,如果在宁静的海洋上的某一个荒岛上,一个莫扎特,一个拉斐尔,也只能是一个村夫而已。脱离了人间的社会生活,任何天才也成不了音乐家、画家。

直接抒发内心感情的艺术作品,也源于生活。艺术作品所抒之情,都是生活在

① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社1983年版,第56页。

② 《鲁迅全集》第2卷,人民文学出版社1955年版,第100页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

一定社会关系中的活生生的人的感情,都是由于社会生活中的人、事、物而引起的,都是随着生活遭遇、随着社会生活的变动而变化发展的。因此,任何感情都包含着社会生活内容,都依存于社会生活中的人,都以社会生活为源泉。音乐是直接抒情的,“乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也”^①。情来自客观生活。刘勰说:“岁有其物,物有其容,情以物迁,辞以情发。”^②艺术抒情,情发自内心,却来自客观世界。唐代画家张璪说:“外师造化,中得心源。”^③同样强调情感来自客观现实。例如,贾作光创作并于1984年在大连首演的现代舞蹈《海浪》,从模拟海燕的剪影和海燕的各种独特的展翅动作到表现汹涌的波涛和飞舞的浪花形态,尽情抒发了充满青春活力的昂扬奋发精神和博大深沉的情怀,这无疑是党的十一届三中全会后全国掀起社会主义现代化建设热潮的时代风貌的生动展现。“情寄于舞,舞表于情,情舞交融,形神兼备”的情貌神韵,恰恰是源于20世纪80年代的社会生活的。又如岳飞的《满江红》(“怒发冲冠”),直接抒发了渴求建功立业、报仇雪耻、收复国土的爱国热忱。其情之烈,正是南宋时期抗金斗争和朝廷内主战派与主和派斗争激烈的社会生活的反映,也是广大爱国志士在彼时彼地精神面貌的表现,其源泉仍是社会生活。

至于以历史为题材的艺术作品,同样是以社会生活为源泉的。那作为题材的历史事件、历史人物本来就是当时社会生活的反映,而后代的艺术家也总是一方面从作为彼时彼地社会生活反映的文字、图表等资料中收集素材,另一方面从此时此地的社会生活出发,根据自己所处的社会生活去体味历史情景,根据自己所处的社会生活中的思想观点去认识历史生活,根据现实生活的需要产生了创作动机,因而它同样是以社会生活为源泉的。例如历史剧《屈原》、《蔡文姬》、《文成公主》、《大风歌》和历史小说《李自成》的作者除搜集了大量的历史资料外,还都具有实际的生活经验。郭沫若在抗日战争时期的重庆创作了《屈原》,在社会主义祖国各民族团结的新时期中,创作了《蔡文姬》,甚至把女主人公比作自己。所以,反映历史题材的作品仍然离不开现实的社会生活。

再以电视连续剧《雍正王朝》和《还珠格格》为例,前者是历史剧,后者是“戏说”一类的“历史剧”,实质是基本上违背历史生活原貌的重新创作,可以说是借助古装表演的现代戏。《雍正王朝》以其历史深度和现实力度既真实展现了我国清初康乾盛世之间具有承上启下意义的雍正王朝的社会历史风貌,又比较准确地喻示了当前社会生活中的某些情景。其源泉既是彼时彼地的社会生活,又是此时此地的社会生活,在古今社会生活的交会点上显示了它的历史深度和现实力度。

① 司马迁:《史记》第1源册,中华书局1982年第4版,第1页。

② 范文澜:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社1984年版,第237页。

③ 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社1983年版,第2页。

《还珠格格》其人其事基本上没有历史依据,但其寓民情于王室之中的平民化、世俗化、人性化、家庭化和戏剧化的鲜明风情,不仅使其充满了古今世俗社会的生活气息,而且在突出真情实意中表现“化戾气为祥和”这一人性主题的现实趋同性和广泛感染性。森严、冷峻、残酷的皇宫王室成了温暖、温馨、温存的世俗家庭,人与人之间,无论是君臣、父子、夫妻、主仆,还是仇敌、朋友、情侣、乡邻,都在“化力气为糰糊”中走向爱。这实际上完全源于琼瑶等艺术家所生活的现实社会对爱心、真情和由此而产生的质朴、淳厚的人际关系的向往和追求,这同样是来自于现实生活的。争相收视的欣赏热情也同样出自于对现实生活的调剂、改善以致从真情化中提高人生境界的愿望和需求。创作和欣赏都以社会生活为源泉。

第一章中曾提到包括社会生活和自然界在内的客体世界构成了艺术的对象,现在又说艺术的源泉是社会生活,这主要表明,自然界虽是艺术的客观对象,但一成为艺术对象就社会生活化了。

在艺术作品中往往以自然景物作为反映对象,有些艺术,如山水画、花鸟画、田园牧歌等等,就是以自然景物为直接对象的,但它们仍是社会生活的反映,而不只是自然景物的反映。这是因为,艺术作品中的自然景物已不是纯自然,而是人化、社会化了的自然,有的直接用来作为社会现象的象征,有的用来作为社会环境和社会气氛的体现、烘托或渲染;艺术作品中的自然景物总是渗透了人的思想、观念、感情,是人化了的自然,不再是自然形态的第一自然。艺术作品中直接再现的是自然景物,表现的却是社会生活中的情态、情景。例如江南丝竹《春江花月夜》,乐曲中所显示出来的那和风吹皱的一江春水,那花影摇曳在月光荡漾之中的水面,那桨声、水声、谯楼的钟鼓声和悠扬的渔歌,汇集成一幅美丽的春江夜色图画,这图画充满了对美的追求、赞赏的心态,从而具有崇高的审美价值。这种社会化、人化了的自然景色,已成为社会生活的反映。所以,以自然景物为对象的艺术作品,其源泉仍是社会生活,归根到底,它们是社会生活的反映,而不是自然景物的反映,当然也不能说是社会生活和自然景物的共同反映。恩格斯说:“一切观念都来自经验,都是现实的反映——正确的或歪曲的反映。”^①人的正确思想、错误思想都不是从天上掉下来的,也不是从头脑中自动生成的,而是来自实践。艺术作品无论是真实地反映了社会生活,还是歪曲了现实生活,“都来自经验”,都源于生活,“都是现实的反映”。这是因为,社会生活中有真善美,也有假恶丑,艺术家和受众也有求真向善致美和求假向恶逐丑的区别,因而对艺术对象也有不相同的选择、辨析、创造和认同,艺术也便有真善美和假恶丑之别,但它们也都有其生活根源。

一切艺术作品都来自社会生活,都是社会生活的反映。无论是艺术作品的内容,还是艺术作品的形式,都与一定的社会生活必然地联系在一起。相传我国黄帝时代

^① 《马克思恩格斯全集》第4卷,人民出版社1955年版,第25页。

的歌谣《弹歌》：“断竹 续竹，飞土 逐肉。”那没有剥削、没有压迫的简单劳动过程，那单调、短促的节奏，那单一的结构、朴素的语言，都是当时运用简陋生产工具劳动的情景的反映，其内容和形式都来自原始社会的生活。而《诗经》中的《七月》、《伐檀》等，不仅在内容上表现了当时奴隶阶级和奴隶主阶级的对立，而且在形式上也表现了当时社会生活的丰富和发展。古代希腊艺术和中国殷周时代的青铜艺术虽都产生于奴隶制社会，但由于两种奴隶制的经济和政治差别，前者所体现的是活泼自由的思想，是相当程度的“人的解放”；后者则是对于人的压抑，具有一种君临头上的神秘的威慑力量。希腊艺术源于希腊所特有的城邦民主制的奴隶制的社会生活，中国青铜艺术则源于东方寡头专制的奴隶制的社会生活。至于现代西方戏剧舞台上曾经风靡一时的荒诞派戏剧，如《椅子》、《秃头歌女》等，其情节尽管荒诞不经，但仍然是资本主义社会生产畸形发展引起人们思想混乱的社会生活的反映。

艺术风格也同样来自社会生活。例如，艺术的民族风格正是基于不同民族的生活特点。蒙古族舞蹈豪放，正是在辽阔草原上的游牧生活中形成的民族性格的反映，傣族舞蹈柔美，是在山清水秀的环境中定居的农业生活所形成的民族性格的反映，西班牙舞热烈洒脱，与其民族崇拜斗牛士分不开，缅甸舞温文庄重，则与信奉佛教有关。至于时代风格、个人风格，也总是来源于一定时代的社会生活和艺术家独特的生活经历。

艺术对象来自客观的社会生活，这是不容置疑的。鲁迅明确指出：“我以为文艺大概由于现在生活的感受，亲身所感到的，便影印到文艺中去。”“文艺家的话其实还是社会的话，他不过感觉灵敏，早感到早说出来。”^①

二、艺术对象的主体性

社会生活是艺术的源泉，这是千真万确的真理，但艺术不是社会生活的翻版、复映或机械再现，而是以社会生活为来源的重新创造，是必然经过艺术家个人的选择、体验、概括、集中、想象、虚构和自我创造的，因而必然有鲜明的主体性。

艺术对象的主体性是指艺术主体（艺术家和艺术接受者）在对艺术对象的选择、体验、重建等过程中所显现的自主性、创造性和独特性等主体特性。艺术对象以社会生活为源，但其取舍、加工均决定于主体。这是主体地位在艺术活动中的确立，是主体在与客体的交互作用中显示出来的活力的表征。

从社会生活到艺术作品，从艺术作品体验社会生活，这一系列的艺术创作和欣赏活动过程都是由极具主体性的人进行的。人，无论是艺术家，还是艺术的受众，都是独具思想、情性并从事社会实践的活生生的主体，都“使自己的生命活动本身变成自己的意志和意识的对象”，“通过实践创造对象世界”，“人不仅像在意识中

① 《鲁迅全集》第 7 卷，人民文学出版社 1983 年版，第 554 页。

那样理智地复现自己,而且能动地、现实地复现自己,从而在他所创造的世界中直观自身。”^①艺术家创造艺术世界,艺术接受者进入艺术世界,都以社会生活为源泉“创造对象世界”,从中“能动地、现实地复现自己”。这个成为艺术对象之后经过重新创造的社会生活,绝不是原生态的自然客体,而是充满了人的主体性,已成为主体化的被创造出来的“对象世界”。

社会生活作为艺术的源泉,成为艺术的对象,都必须经过人的头脑。对世界的艺术的掌握方式,是马克思所说的人类以头脑掌握世界的四种专有方式之一。艺术地掌握世界的方式是不同于其他理论、宗教、实践—精神的方式的,但都须经过人的头脑。人脑是掌握世界的物质器官,意识是人脑的机能。这一方面进一步表明了意识依赖于人脑所反映的客观物质世界;另一方面又表明了意识反映客观世界具有鲜明的主体性。反映客观世界必须依赖于人脑,而作为历史发展的产物,人脑是千差万别的,意识只能是客观世界的主体反映。意识的主体性不仅表现在不同的主体(不同的人脑)对同一客观对象的反映具有差别性,而且表现在人脑的主观映象对客观世界的反映只是近似摹写,有时甚至还会发生失真以致歪曲的反映。

人脑不是机械,它对客观世界的反映不仅各有差异,而且不是消极的复映、摹写,而是一个主动、积极、创造性的过程。人脑反映客观世界具有主观能动性。

人脑反映客观世界的主观能动性就是意识的能动性,也就是指人们在实践的基础上能动地认识世界和改造世界的能力和作用。这主要表现在:

第一,人脑不仅能够反映客观世界的表面现象,而且能够在大量感性材料的基础上通过概括、分析、比较、综合等心理活动,反映客观世界的本质和规律。

第二,人脑不仅能够反映当前的客观世界,还能够追溯过去推测未来,进行想象和虚构。

第三,人脑反映客观世界的意识活动是在一定的思想指导下,有目的、有计划地进行的。这正如恩格斯所说:“人离开动物愈远,他们对自然界的作用就愈带有经过思考的、有计划的、向着一定的和事先知道的目标前进的特征。”^②

第四,人脑反映客观世界不仅能够深刻揭示客观世界的本质和规律,而且还能够根据对这些本质和规律的正确认识,能动地指导人们的实践活动,并通过实践去改造客观世界和主观世界。这正如毛泽东所说:“通过实践而发现真理,又通过实践而证实真理和发展真理。从感性认识而能动地发展到理性认识,又从理性认识而能动地指导革命实践,改造主观世界和客观世界。”^③

人脑反映客观世界具有主观能动性,艺术反映社会生活通过艺术家的头脑,自

① 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,中国社会科学出版社1984年版,第154页。

② 《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1959年版,第257页。

③ 《毛泽东选集》第1卷,人民出版社1955年第2版,第147页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

然也具有主体性。艺术的主体性是指艺术反映社会生活的主观能动性,也就是艺术创作、艺术欣赏和艺术评论中艺术家等审美主体所呈现出来的主体感受、主体情感、主体创造和主体素质等群体主体和个体主体的特殊性。

艺术反映社会生活的主体性主要在于:

第一,表现在艺术家对社会生活的主体观照、选择和体验上。艺术家观照、体验社会生活,总是从自己的世界观和立场出发,从自己的审美理想、审美情趣出发,从自己特有的生活经验、生活体验和艺术感受出发,并以自己的特殊眼光去发现生活中的底蕴,因而呈现出各不相同的特色,显示了主体的差异性和主观创造性。例如同是生活在半殖民地半封建社会的新文化运动的主将,鲁迅无比深刻地揭示了旧社会给我国人民造成的“国民性”的劣根性,郭沫若则以火一般的热情极其鲜明地呼唤新世界的诞生。他们都以当时的社会生活为源泉,而创造出来的艺术作品的意蕴、风格却显著不同,这就是由于他们对生活的观照、体验不同而显现出来的艺术主体性。

第二,艺术反映社会生活的主体性还表现在主体情感上。艺术家不仅反映自己所观照、感受、体验和理解过的社会生活,而且倾注了自己对所反映的社会生活的爱憎、希望和评价。艺术作品中总是渗透着艺术家的感情,并从自己的爱憎感情出发,使创造的人物“不是比一般人好就是比一般人坏”^①。艺术作品中的人物、物象、意境等等无一不饱含着艺术家的感情倾向,所谓“载哀者闻歌声而泣,载乐者见哭者而笑”^②。在阿 匝、祥林嫂、闰土、华老栓、孔乙己等人物身上,无一不凝聚着鲁迅“哀其不幸,怒其不争”的强烈感情。这种鲜明的主体情感,是形成艺术情感特征的根本原因。清代戏曲家黄周星说得对,戏曲的妙处“不过三字尽之,曰‘能感人’而已。感人者,喜则欲歌、欲舞,悲则欲泣、欲诉,怒则欲杀、欲割”^③。艺术能以情感人,就是由于艺术家本人首先动了情,具有强烈的主体情感。而艺术家的感情倾向不同,自然会使哪怕是同样题材的作品具有不同的感情色彩。因此,艺术家不仅要具有丰富、强烈的主体情感,而且要具有健康、高尚的审美情感。这就要自觉地将丰富的情感建立在正确的思想基础之上,既通情又达理,如戏曲谚语所说的那样:“戏无情不动人,戏无理不服人,戏无技不惊人”。

第三,艺术反映社会生活的主体性还表现在主体创造上。艺术作品是艺术家的主动的创造,是艺术家对生活中的自然形式进行了合乎艺术规律的改造结果。艺术家从积累素材到艺术构思、艺术表现,艺术接受主体从感受到欣赏、评论作品,都充满了主体的创造性。这种创造性不仅是对生活的集中、概括、提炼,而且是对

① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1983 年版,第 236 页。

② 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局 1984 年版,第 237 页。

③ 中国戏曲研究院:《中国古典戏曲论著集成》第 7 集,中国戏剧出版社 1982 年版,第 514 页。

生活和艺术作品的加工改造,还是通过虚构对生活 and 艺术作品的重新构建,并且按照不同种类艺术的特征,根据艺术主体的特长,进行合乎艺术规律的创建。艺术的审美价值一方面源于艺术对象的审美属性,一方面在于艺术主体的创造,而且关键在于艺术主体的创造。艺术主体不仅使本来具有某种审美属性的对象创造成为具有极高审美价值的艺术形象,而且使本无审美价值的对象创造出具有审美价值,甚至极高审美价值的艺术形象。但是,艺术的主体创造性不是主观随意性,主体创造性是以社会生活为源泉的,是在尊重社会生活的客观规律的基础上充分发挥的,而不是背离社会生活的纯主观活动。歌德曾经正确地指出:“艺术家对于自然有着双重关系:他既是自然的主宰,又是自然的奴隶。”^①艺术反映社会生活的主体创造性与社会生活的客观规律性应是机器的统一。

第四,艺术反映社会生活的主体性主要表现在主体素质和主体心态上。艺术主体的素质,无论是思想感情、品德情操、文化艺术素养、民族心理积淀,还是个人气质、性格、人格力量以及在长期社会实践中形成的特有心态、特殊有意识和无意识的心理定势,都会自然而然地渗透于艺术创作、艺术欣赏和艺术评论之中。例如艺术作品的真实性、倾向性、艺术性等特征主要来自于艺术家的主体素质。

艺术的主体性是必然的,只有充分发挥主体性,艺术才能繁荣、发展。否认主体性和只承认主体性都是偏执一端。而且,艺术的主体性总是历史的、具体的,只有在一定历史时期的社会关系中才能确认具体的主体性,超历史、超时代的抽象的主体性实际上并不存在。同时,艺术的主体性既包含了人类、民族、家族等的群体主体的特色,也包含了创作和欣赏个体主体的特征。因此,艺术接受要充分理解艺术家主体的生理心理素质,使其历史具体性和个人独特性统一起来,知人论世或者论世知人。

艺术的主体性和“艺术是自我表现”虽然在强调主观能动性方面有其相似之处,但这是两个有着本质区别的概念。前者是在以社会生活为源泉的前提下,在社会实践的基础上,使主体与客体获得更高程度的统一;后者则以主体与客体相分离为前提,宣扬以一己之“自我”为中心,置客观现实于不顾,为所欲为地表现“自我”。

社会主义艺术要充分发挥艺术的主体性,一方面要正确发挥马克思主义对艺术的指导作用,坚持社会主义文艺方向,真正实行创作自由、评论自由,充分发挥其创造性;另一方面要努力提高艺术家的主体素质,促进艺术的繁荣昌盛。

总之,艺术对象的客观来源是社会生活,但社会生活不可能自然地、直接地成为艺术的对象,必须经过主体的能动作用。因此,艺术与社会生活的关系是辩证的统一,社会生活是艺术的源泉,艺术必须永远植根于社会生活之中,艺术永远受到

^① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社,1984年版,第190页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

社会历史和时代精神、民族特色的影响,具有他律性。但社会生活绝不是艺术,艺术是按照自身规律根据社会生活的主观创造,必然对社会生活进行改造重建,充满了主体色彩。艺术中的生活情景,不仅是客观社会生活的再现和表现,“而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此,就更带普遍性。”^①艺术对象的客体性和主体性在更高的层次上得到了统一。

艺术对象的客体性和主体性是交融统一的,其客体性是主体化了的,其主体性是客体化了的,它们绝不是彼此对立、有此无彼的,也不是互相隔离、各自独立的。艺术对象的客体性和艺术的再现论好像都在强调艺术依赖于客观世界,其实它们不仅在所指范畴上不同,前者指艺术对象的来源,后者是指艺术的本质,而且在主客体的统一与否上也有区别,前者包含了主客体的统一,后者只强调再现客体。艺术对象的主体性和艺术的表现论也是这样,虽然它们都强调艺术主体的主观能动作用,但前者是就艺术对象而言,后者是就艺术的本质而言,前者强调对象的主体性与客体性的统一,后者只强调表现主体。

总之,艺术以社会生活为源泉,又是艺术主体的独特发现和重新创造,并对社会生活产生重大影响。这就是艺术和社会生活的辩证关系。

三、坚持“三贴近”,实现艺术对象客体性和主体性的统一

艺术对象的客体性和主体性的高度统一,关键在于客观社会生活的主体化和艺术主体的客体化。这种主客体交互作用、转化、统一的契机就在于坚持“三贴近”。

社会生活在本质上是实践的,而社会实践实际上就是“从客观外界得到感觉经验”和“变主观的东西为客观的东西”的过程^②,也就是在对象化过程中,主体发现以致创造了客体对象,客体对象也创造了主体,主体和客体在社会实践中获得了新的统一。这正如马克思所说:“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众,……生产不仅为主体生产对象,而且也为对象生产主体。”^③艺术家要把握艺术对象,艺术受众要领悟艺术对象,其根本途径就是社会实践,艺术主体的社会实践只有坚持“三贴近”才能使自己的社会实践与广大人民的社会实践联系起来,使艺术主体与实际生活、人民群众联系起来,使艺术对象的客体性和主体性统一起来。

“三贴近”就是贴近实际,贴近生活,贴近群众。这是党的十六大以来,以胡锦涛同志为总书记的党中央对宣传思想工作提出的一项重要要求,也是艺术活动的一条重要指导原则。“三贴近”是对毛泽东“深入工农兵群众,深入实际斗争”和

① 《毛泽东选集》第 3 卷,人民出版社 1965 年第 4 版,第 857 页。

② 《毛泽东选集》第 3 卷,人民出版社 1965 年第 4 版,第 857 页。

③ 《马克思恩格斯论艺术》第 1 卷,中国社会科学出版社 1984 年版,第 137-138 页。

艺术原理

YI THU YU AN LI

邓小平“一切进步文艺工作者的艺术生命,就在于他们同人民之间的血肉联系”的继承和发展。

贴近实际,就是坚持立足于社会主义初级阶段这个最大的实际,艺术对象的发掘、选择、创造都须贴近这一实际,其客体性和主体性都须在这个基础上充分体现时代性,展示规律性,充满创造性。

贴近生活,就是深入到火热的现实生活中去,关注生活中的重大问题,使艺术对象以至整个艺术活动都充满生活色彩,洋溢生活气息,揭示出生活本质。

贴近群众,就是深深扎根于群众之中,把握群众的脉搏,了解群众的愿望,表达群众的心声,为群众喜闻乐见,与群众情投意合。

“三贴近”是一个相互联系、相互渗透的有机整体,不可将其割裂,使其孤立起来。实际,是社会生活的实际,是人民群众的生活实际;生活,是丰富多彩的实际生活,是人民群众的实际生活;群众,是社会实际中的群众,是生活中的群众。实际、生活和群众三位一体,和谐统一。实际是根基,生活是源泉,群众是出发点和落脚点。“三贴近”的根本指向是人民群众。艺术活动,尤其是艺术创作,都应该从我国社会主义现代化建设中的人民群众出发,为了满足广大人民群众的需要,坚实地扎根于实际生活之中,从实际生活中汲取永不枯竭的创作源泉,在人民群众的历史创造中进行艺术创造,在人民的进步中造就艺术的进步。

首先,坚持“三贴近”,要牢牢把握先进文化的前进方向,坚持“二为”方向和“双百”方针,巩固马克思主义在意识形态领域的主导地位,唱响主旋律,发展多样化,在多元中求主导,在多样中成主体,在多选择中争主流,不断提高建设社会主义先进文化的能力,创建中华艺术的新辉煌。

其次,坚持“三贴近”,在艺术活动中牢牢把握“以人为本”的理念,做到尊重人、理解人、关心人、帮助人、表现人,充分展现实际生活中人民群众的生存状态和发展面貌,深刻揭示实际生活中人民群众的丰富情感和厚实的内心世界,生动塑造实际生活中创造历史的人民群众的丰富多样的艺术形象,不断创造出无愧于新时代的优秀作品,从而在满足群众的需要中激励群众,在服务群众中引导群众,在帮助群众中教育群众,在丰富群众的精神生活中提高全民素质,促进人的全面发展。

第三,坚持“三贴近”,要牢牢把握实际的本质、生活的主流和人民的愿望。贴近,不仅是紧紧地接近,深入、深切地相依相连,而且是心明眼亮的洞察,充满真知灼见的发现,既不是浮光掠影,蜻蜓点水,也不是机械照搬,简单复制,被动跟随。客观实际的真谛和主体对实际的本质、生活的主流、群众的愿望的发现达到了高度的统一,艺术对象的客体性和主体性也就获得了有机统一。那种把低级趣味当作通俗易懂,把迎合媚俗当作喜闻乐见,把哗众取宠当作生动活泼,把“身体写作”当作新潮时髦,把炒作戏说当作时代色彩,把“后现代”奉为真经等等,都不是“三贴近”,都是对“三贴近”的曲解。只有在贴近实际的本质、生活的主流、人民的愿望

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第二章 摇摇艺术对象

中,才能通过艺术创造,营造健康向上的审美氛围,表现时代前进的要求和历史发展的趋势,从而增强人们的信念、创新的热情和奋进的力量,推进和谐社会的构建。

第四,坚持“三贴近”,要不断投入社会实践,不断深入生活。

深入生活,投身于社会实践,才能实现“三贴近”,才能在“三贴近”中获得艺术的源泉,发现、发掘源于生活的艺术对象,才能保持艺术对象的客体性。深入生活,艺术家才会与社会生活的主体——人民相贴近,才会与人民同呼吸,与时代共脉搏,才会获得与人民、时代、社会生活主流相一致的思想、感情、认识,也才会使自己的主体性和现实的客体性统一起来。因此,无论从汲取创作源泉还是加强自身主体建设而言,艺术家都必须永不停歇地深入生活,实现“三贴近”。

深入生活,才不会脱离群众的实际生活,才会使艺术对象的客体性和主体性在实际生活之中统一起来。这是因为:第一,艺术对象来自社会生活。艺术主体只有通过深入生活,才会从客观生活中发现并提炼艺术对象,才会使艺术对象具有客体性,才会使自己的主体性与对象的客体性获得统一。第二,选择和创造艺术对象的主体存在于社会生活中。艺术家和受众都是生活在一定历史时期的人,只有在实际生活中,才能找准自己的位置,才能强化自己的主体性,才能使自己的主体性与广大人民的主体性息息相通,才能获得更为贴近群众、贴近实际的主体性,才能使主体性与客体性获得天然联系。第三,艺术主体只有在深入生活的实践过程中,才能使自我主体与客体生活统一起来。艺术家的自我主体与以广大人民群众为核心的社会主体的统一,艺术家的思想感情与人民、与时代的统一,只有在深入生活的实践中,从熟悉、沟通、交融中才能实现。两千年前,贺拉斯就说过:“我劝告已经懂得写什么的作家到生活中到风俗习惯中去寻找模型,从那里汲取活生生的语言吧。”^①

在建设有中国特色的社会主义的新时期,邓小平更为深刻地指出:“人民是文艺工作者的母亲。一切进步文艺工作者的艺术生命,就在于他们同人民之间的血肉联系。忘记、忽略或是割断这种联系,艺术生命就会枯竭。人民需要艺术,艺术更需要人民。自觉地在人民的生活中汲取题材、主题、情节、语言、诗情和画意,用人民创造历史的奋发精神来哺育自己,这就是我们社会主义文艺事业兴旺发达的根本道路。”^②艺术生命在于同人民的血肉联系,自觉地深入群众生活,坚持“三贴近”,不仅能获得创作题材,而且受到感召,在思想、生活、技巧诸方面都会获得新的生命,因而这既是文艺工作者的艺术生命所在,又是文艺事业兴旺的根本道路。

不深入生活,不坚持“三贴近”,脱离社会实践,不仅不能进入创作过程,而且也难以成为一个人民艺术家。鲁迅指出:“倘若不和实际的社会斗争接触,单关在

① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社1989年版,第154页。

② 《邓小平文选》,人民出版社1993年版,第154-155页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

玻璃窗内做文章,研究问题,那是无论怎样激烈,‘左’都是容易办到的,然而一碰到实际,便即刻要撞碎了”,“‘左翼’作家是很容易成为‘右翼’作家的”^①。

现已进入 21 世纪,“现代科学技术正在突飞猛进,世界多极化和经济全球化的趋势继续发展,人类社会的进步正处于重要历史关头。各国都面临着机遇和挑战。和平与发展仍然是我们这个时代的潮流。”^②在中国,社会生活面临着前所未有的变革与转型,也就是由计划经济向市场经济、由传统农业社会向现代化社会、由单一的主流文化向主导与多样相统一的文化及其创新的转型。时代面貌、社会生活、人民精神日益更新,飞跃发展,艺术以此为对象,艺术家更能自由驰骋才华,充分发挥创造力,也更需要紧密贴近实际,贴近生活,贴近群众,去感受、表现滚滚向前的时代潮流和层出不穷的新人新事。

半个多世纪前,毛泽东就强调:“中国的革命的文学家艺术家,有出息的文学家艺术家,必须到群众中去,必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去,到火热的斗争中去,到唯一的最广大最丰富的源泉中去观察、体验、研究、分析一切人,一切阶级,一切群众,一切生动的生活形式和斗争形式,一切文学和艺术的原始材料,然后才有可能进入创作过程。否则你的劳动就没有对象,你就只能做鲁迅在他的遗嘱里所谆谆嘱咐他的儿子万不可做的那种空头文学家,或空头艺术家。”^③在新时期,这仍旧是至理名言,是很值得艺术家们深思并付诸实施的。

当前,生活领域更为广阔,尤其是深入到新时期的人民群众的社会主义现代化建设之中,既是无比广阔的,又是以时代的主流为重心的。因此,艺术家自己的生活领域虽也是社会生活的组成部分,也同样可以作为艺术的对象,但不能只限于此,必须拓宽视野,扩大生活范畴,贴近人民群众的实际生活。哪里有生活,哪里就有艺术,尽管不无道理,但必须与当前的改革开放和社会主义现代化建设的时代主题相关联,也就是与广大人民群众的实际生活相关联,这就必须突破狭小的生活圈子,投入时代的洪流。这是因为,第一,个人的生活范围毕竟是有限的,以此作为艺术的对象总是有局限性的,而人民的生活是广阔无比、无穷无尽的,才是艺术取之不尽、用之不竭的源泉。第二,个人的生活虽也是人民生活的一部分,也会反射时代的光辉,但总不像人民生活那样始终是时代巨潮的主流,始终充满了时代的光辉,因而以自己个人的生活为艺术对象,也必须使之在时代光辉的照耀之下,在与人民生活的联系之中,才能具有高度的真实性和巨大的思想深度。第三,人民生活、人民实践蕴藏和创造着崇高的思想精神价值,其创造历史的奋发精神,不仅是艺术的对象,而且是艺术家的精神食粮,是艺术生命的源泉。一旦脱离人民生活,

① 《鲁迅全集》第 3 卷,人民文学出版社 1958 年,第 103 页。

② 江泽民:《在第 144 届万国邮政联盟大会开幕式上的致辞》,《新华日报》1998 年 10 月 10 日,粤版。

③ 《毛泽东选集》第 3 卷,人民出版社 1965 年第 4 版,第 1541-1542 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第二章 摇摇艺术对象

与人民分离 就必然像邓小平所说的那样：“艺术生命就会枯竭。”我国现代的许多艺术家往往在起初创作了一些优秀之作后，由于逐渐脱离人民生活，便江郎才尽，像流星般的一闪即消失了。当前存在的审美低俗化、日常生活豪华化、历史戏说化、人文精神失落化以及无病呻吟的种种弊端，就是背离“三贴近”的结果。也有许多艺术家始终以人民为母亲，与时俱进，也就始终才华横溢，优秀之作层出不穷，甚至从一个高峰跃入一个又一个新高峰。

江泽民同志在对“中国文联‘万里采风’活动五周年”的批示中指出：“社会生活是文艺创作的唯一源泉。只要我们坚持贯彻落实党的文艺方针，真正投身人民群众进行改革开放和现代化建设的伟大实践，深入体验当代中国发展和进步的历史进程，就一定能不断创作出无愧于我们这个时代的优秀作品。”^①这是繁荣和发展我国新世纪文艺事业的方向。

深入生活、坚持“三贴近”是长期的。这至少包括两个方面：一是不能蜻蜓点水，做做样子，走走过场，那是无“深入”、“贴近”可言的。应该沉下去进入人民生活之中，要有一定的时间长度。二是不能一劳永逸，一次深入了，还有以后不断的深入，从事艺术工作一辈子，就得一辈子深入生活。过去的深入不能代替现在的深入，现在的深入也不能代替将来的深入，这是一个无限的过程。

深入生活、坚持“三贴近”是真心实意、全心全意的。这就是说，第一，自觉真诚，不是装潢门面，做做样子，虚情假意。第二，质朴真心，作为生活的参与者，投入其中，既不是高高在上，指手画脚，又不是身立圈外，袖手旁观，也不是体育裁判，拍板裁定。第三，诚恳虚心，以人民为师，以人民为母亲，虚心学习，甘当小学生。第四，认真用心，感受生活，注重审美发现，积累素材，汲取创作源泉，充实心智，激发创作欲望，甚至涌现灵感，进入创作过程。

深入生活、坚持“三贴近”是高品位、高层次的。人民生活中也有鱼目混珠，也有消极落后之处。艺术家应该高瞻远瞩，应该独具慧眼，发现常人发现不了的美，看穿常人看不清的丑，甚至把生活丑转化为艺术美。艺术家既不能平视生活，如实复映，也不能超然物外，想入非非，背离现实，更不能追腥逐臭，品位低下。因此，深入生活、坚持“三贴近”的同时，要自觉地加强马克思列宁主义、毛泽东思想、邓小平理论和“三个代表”重要思想的学习，在“三贴近”的实践中，坚持先进文化的前进方向，提高艺术学、美学以及专业技能、技巧等方面的素养，要研究社会，研究历史，研究民俗风情，研究民族文化、民间文化的发展变化等等。伟大的艺术家和伟大的思想家总是密切相联的。高品位、高层次地深入生活也总是与艺术精品的产生密切相联的。

深入生活、坚持“三贴近”还要发展为对历史、对时代、对人生和艺术的体验。

^① 《人民日报》2004年 缘月 缘日。

艺术家应该从深入生活中获得历史感、时代感、人生感,凝聚为艺术感、审美感,要把社会的时代的话题转换为自己的话题、艺术的话题。

第二节 艺术对象的特殊性和当代性

社会生活是艺术对象的源泉,也是人文社会科学的源泉,它们都是以社会生活为对象的。但是,它们不仅反映社会生活的方式不同,一个是形象展示,一个是理论阐述,而且反映社会生活的方面也不同,一个是几乎无所不包,一个是只限于某一方面。在此基础上,形成了各自的特色,艺术的对象便具有了自己的特殊性。

社会生活是艺术对象的客体,社会生活始终在变化发展中。随着世界格局、时代潮流和人类物质生活、精神生活的发展变化,艺术对象的客体和主体也都发生了变化,艺术对象便形成了鲜明的当代特色。艺术对象的当代性是对传统的艺术对象的超越和革新,但也包含着对优秀传统文化的消解和对人文精神的某种淡化,是瑕瑜互见的。

一、艺术对象的特殊性

审美性

艺术以社会生活为对象,不同于人文社会科学之处,首先就在于审美性。

艺术选择对象,必须具有审美价值。“审美价值是能满足人们的审美需要,给人审美享受的客观事物的属性”^①。具体地说,就是能够满足人们爱美的天性、激起感情共振、达到自我实现愿望的贯注于事物之中的人在一定社会关系中自由自觉的实践精神和力量。客观事物的审美属性是产生审美价值的物质基础,能否满足人们的审美需要,是审美价值的关键所在。因此,艺术家必须从生活中发现、选取符合人民审美愿望的富有审美属性的素材。邓小平早就在《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》中指出:“我国历史悠久,地域辽阔,人口众多,不同民族、不同职业、不同年龄、不同经历和不同教育程度的人们,有多样的生活习俗、文化传统和艺术爱好。雄伟和细腻,严肃和诙谐,抒情和哲理,只要能够使人们得到教育和启发,得到娱乐和美的享受,都应当在我们的文艺园地里占有自己的位置。”^②

艺术对象的范畴是辽阔的,艺术对象的形态是多样的,但都须“使人们得到教育和启发,得到娱乐和美的享受”,也就是要有审美价值。

艺术家要能选取具有审美价值的对象,关键在于发现。罗丹说:“美是到处都有

① 顾永芝:《审美概论》,江苏美术出版社,2005年版,第1页。

② 《邓小平选集》,人民出版社,1983年版,第1页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第二章 摇摇艺术对象

的。对于我们的眼睛 不是缺少美 而是缺少发现。”“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。”^①

艺术家要能够善于发现生活中的美,关键在于自己的美的心灵和追求美的力度及接近美的勇气、胆识。自身心灵不美的人,即使遍地皆美也无从发现;不能为美献身者,即使发现了美也不敢把握、选取;不能执著追求美的人,即使抓住了美也会放弃、偏离。普洛丁说:“眼睛如果要能观照对象,就得设法使自己和那对象相近似,眼睛如果还没有变得像太阳,它就看不见太阳;心灵也是如此,本身如果不美就看不见美。所以,一切人都必须先变成神圣的和美的,才能观照神圣的美。”^②这就好像蜜蜂恋花、苍蝇逐臭一样,自我心灵美,就易于发现美;自我审美理想高尚,就易于分辨美丑;易于进入高品位;自我审美能力强,就易于捕捉新的审美信息;自我自觉贴近实际,贴近生活,贴近群众,就易于把握实际生活中广大人民群众丰富无比的美。总之,若要艺品高,先要人品高;若要能发现美或发掘审美价值,先要自己心中有美。“眼睛如果还没有变得像太阳,它就看不见太阳。”

艺术家的神圣使命就在于寻觅美、发现美、创造美,把美带给人间,用美烛照人生。在选择艺术对象时,必然以审美价值为旨归。齐白石画虾,不仅由于他从小爱虾,熟悉虾,而且终身细心观察虾,不断面对活虾写生,潜心探索虾的审美价值。18岁前,所画之虾已经形态逼真,超越古人,但仍深感虾的质感不强,精神不足,审美价值还不高。22岁时,虾的质感增强,头部、脑部前端坚硬感明显,腹部节与节之间似连似断,中部拱起,仿佛正在蠕动。虾的长臂钳伸屈自如,三节之中以前端一节为粗,充满力感,后腿由十条减为八条,更显精神。28岁时,不仅虾腿由八条减为六条,虾眼由两个浓墨点改画成两横笔,而且在虾的头胸部的淡墨上加上一笔浓墨,在对比之中,更显虾的重量、质感,更显虾的躯干透明,因而也就更突出了虾的生命活力。38岁时,又减去一条后腿,虾腿只有五条,虾身却更显精神,其鲜活的体态,富有弹性的透明体,自由自在的姿态,充满了生命律动,在最美的结构中呈现出最大的审美价值。生活中的虾一旦成为艺术的对象,艺术家追求的不是虾的解剖生理结构,也不是外形酷肖的躯体,更不是生长过程,而是蕴藏其中的生命力及其引发的无限美好联想所显示出来的审美价值。艺术对象必然是具有审美价值的对象,无论是以美的事物为对象,还是以丑的事物为对象,都须发现、揭示、突出其中所蕴含的审美价值。如果虚假地、歪曲地美化或丑化对象,如果有如苍蝇逐臭似的寻找、捕获腐朽、污秽,那就从根本上违背了艺术追求美的目标,那就亵渎了艺术。

艺术对象的审美特性,不仅区别于人文社会科学以科学价值、道德价值、法律

① 罗丹口述 葛赛尔记 沈琪译:《罗丹艺术论》,人民美术出版社 1988 年版,第 120 页。

② 陆一帆:《爱美名言与轶事》,海南人民出版社 1983 年版,第 1 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

价值等等为目标的对象 而且由此形成了艺术不同于人文社会科学的形象特征和情感特性。因为审美价值都是蕴涵于具体生动的形象之中 都是充满情感色彩和情感内涵的。例如面对同一棵松树 植物学家追寻其科学价值 探求其真 研究它的品种及土壤、光照等客观规律 木匠寻求实用功利价值 探求其善 研究能制作什么家具 画家则追寻其审美价值 探求其美 观照、创造其高大、挺拔、繁茂的感性形态 显现其品格、精神。

虚构性

艺术对象是客观存在的社会生活和大自然 但客体世界只有经过人的主体把握 才能成为艺术的对象。人在观察、体验、理解也就是把握客体世界时 都经过了各自的筛选、过滤和想象、加工。在这一客体世界主体化的过程之中 不仅进行了增删、取舍 而且进行了集中、概括 其中的夸张、变形、虚构、创造 已使原生态的社会生活和大自然大为改观 甚至面目全非。虽然依旧没有背离客体世界 但已是主体重新创造的艺术世界里的客体情貌 是充满了虚构性的艺术对象。

因此 艺术对象虽来自客体世界 但绝对不等同于客体世界。音乐中的声音不等于自然界和社会生活中的声音 绘画、雕塑中的形貌不同于自然形态的物象 。“小说中的时间和空间并不是现实生活中的时间和空间。即使看起来是最现实主义的一部小说 甚至就是自然主义人生的片段 都不过是根据某些艺术成规而虚构成的” 。“文学艺术”“处理的都是一个虚构的世界、想象的世界。”^①艺术对象的虚构性不仅因为艺术对象的选取、加工过程中的主体化 而且因为艺术创作过程中的典型化。毛泽东说：“文艺就把这种日常的现象集中起来 把其中的矛盾和斗争典型化 造成文学作品或艺术作品 就能使人民群众惊醒起来 感奋起来 推动人民群众走向团结和斗争 实行改造自己的环境。”^②社会生活只是艺术的原料 这原料在加工、制作的过程中 经过艺术家一系列的创造性劳动 才能成为艺术品。其中的主体化、典型化 主要依赖于想象、虚构。这样 原生态的艺术对象就改造为非原生意象上的对象 因而也就具有了艺术感染力和较高的审美价值 也就具有了社会功能。由此可见 艺术的对象必然具有虚构性 甚至可以说 没有虚构就没有艺术。

艺术的对象具有虚构性 人文社会科学的对象却不能虚构。历史学的对象必然是真实存在的历史事实 伦理学的对象必然是实实在在的道德规范 经济学的对象必然是社会中实有的经济现象 就是艺术学的对象也必然是人类真实存在的艺术活动 它们绝不能背离事实而虚构。至于自然科学更是如此 丝毫虚构不得。医学如果有一点虚构 那就会人命关天 航空航天如果有一点虚构 那后果不堪设想。这是因为 科学探索的是客观规律 其所依据的事物必须真实可靠 也就是说 科学

① 韦勒克·沃伦著 刘象愚等译：《文学理论》，生活·读书·新知三联书店 1985年版，第 155页。

② 《毛泽东选集》第 3卷，人民出版社 1965年第 4版，第 855页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第二章 摇摇艺术对象

的对象必须是真正实有的事实。而艺术追求的却是富有审美价值的人生境界,必须依靠虚构创造审美形象。所以,电视连续剧《还珠格格》中的种种人物及其生活情貌,只能是艺术的对象,而不能成为历史学的对象。历史学如果以此为对象,那就破绽百出、错误丛生,从而成为伪科学了。

艺术对象的虚构性并非胡编乱造,它仍需依靠客观的社会生活,从生活出发,并能在高层次上回归生活。艺术虚构的只是生活现象,而事理、人情定要真实,它尽可以不同于生活真实,却一定要创造出艺术真实,将一定历史时期的生活本质、人情世态以至发展趋向更集中、更真实地显示出来。因此,归根到底,艺术的对象仍存在于社会生活之中。

摇摇整体性

艺术对象的源泉是社会生活。社会生活广阔无比,是全面的,又是整体的。社会生活是全面的,它包括了从物质的社会生活到精神的、情感的社会生活,从外宇宙到内宇宙的各种领域。社会生活是整体的,其中的各种领域以及每一领域中的方方面面都是互相联系的。艺术对象的整体性就是指艺术对象的个别性、局部性、特殊性之中都渗透、体现了社会生活和大自然的普遍关联及其必然走向,人类社会生活的普遍联系应当显示于任何具体的艺术对象之中。

艺术对象的主体是人。人是有生命的自然存在物,更是从事各种社会实践的主体,因而一方面作为受动者接受自然界和社会的制约,另一方面作为能动者去改造自然、社会及其主观世界,是客体和主体的统一。人作为艺术的对象,既是被刻画的客体形象,又是活生生地按照各自性格逻辑行动着、发展着的主体形象。艺术以人为对象,就必然整体地展现这个客体和主体相统一的人,人心是人的主客体统一的结合点,人心的指向及其稳定、高尚、振奋不仅使人的客体性和主体性在更高的层面上统一起来,而且与国魂、国脉、国力统一起来,达到极大的整体性。科学以人为对象,完全把人作为客体来研究,从中探索客观规律。如果也同时把人作为主体,按其性格逻辑行事,则人体解剖、外科手术、生理学、心理学、法学、伦理学等等的研究则几乎是不可能的,其中共同的客观规律也是无法寻觅的。由此可见,艺术对象的整体性是不同于科学对象的单一性、专门性的。

艺术对象以人为主,而人总是生活在一定历史时期的社会生活和自然条件下,艺术对象就又形成了以人为纽带的自然、社会、历史和人的系列整体性。艺术可以以自然或历史为对象,也可以以现实社会为对象,还可以以互相联系、依存中的既互生又互动的整个系列为对象,但又必须围绕着人,围绕着现实生活中有灵魂有血肉的活生生的人。这不仅因为人是万物之灵,是世界上的唯一主体,是对象系列的核心,而且因为人是艺术的出发点和归宿,是艺术的终极目的,是艺术形象的中心。所以,艺术中的自然都人化、社会化了,艺术中的历史也现实化、人情化了。艺术对象的系列性是其整体特性的又一表现,是不同于科学对象只是其中某一方面的单

摇摇摇摇摇摇

一性的。

艺术对象以人为主,而人总是生活在现实世界之中,成为社会关系的总和。一方面,任何个人都要和人类群体发生多重联系;另一方面,任何个体自己也生活在多种范畴之中,一个人会承担许多不同的社会角色。因此,任何艺术的具体对象可以是人和社会的某一方面、某一片段,但必然涉及其他人、涉及生活的许多方面。人的物质生活、精神生活和其中的方方面面都是极其丰富、无限广阔而深沉的,它们又相互联结、相互渗透,尤其是活生生的人,不可能是单一的。艺术以人为主要对象,就必然涉及人的诸多方面而呈现出丰富多样性,具有整体性特征。例如《红楼梦》不仅从四百多个各种职业、阶级、阶层、性格的人物刻画中展现出我国封建社会末期广阔、丰富的社会生活情貌,而且充分揭示了我国哲学、医学、建筑学、文艺学等等传统文化的丰采和意蕴,从而成为中国古代文化最全面、最集中也是最准确的形象显示。其对象的整体性特征是极为明显、最为杰出的。电视连续剧《开国领袖毛泽东》既突出了毛泽东开创新中国的丰功伟绩和伟大丰采及其丰富细腻的性格光辉,而且无比广阔地展现了开国前后各种形式的斗争和国内、国际上的时代风云以及社会面貌,还在与战友、乡耆、宿师、部属、亲友、平民、仇敌以及外国元首各色人等的交往、相处及其错综复杂的关系中,生动地显现出怒则拍案而起、痛则泪流满面、喜则开怀大笑、忧则彻夜不眠、刚则当机立断、柔则情意深长等等无比鲜明而深如海洋清如秋水的内心世界。无论在社会生活的广度和深度方面,还是在刻画人物丰富而细腻的性格方面,都充分显示了艺术对象的整体性。

以广阔的历史画卷为对象的艺术作品是整体性的,以社会生活的点滴情景为对象的艺术作品也应该是整体性的。这并不是要把某一局部当着全局来表现,而是要在全局的烛照之下,由局部联系到全局,透过部分显示整体。例如,抒情歌曲《我爱你,塞北的雪》,虽然仅仅以北方的雪为对象,但经过拟人化,雪已成了晶莹、剔透、纯洁、美丽而又甘心奉献自己于祖国大地的少女的化身,以爱慕、颂扬的深情演唱,更显示了对纯真、高尚的情怀和美的追求与赞颂。这样,“塞北的雪”的单向度的情貌,便通向了中华民族生活和心灵的整体风范。

二、艺术对象的当代性

在人类的艺术史上,由于对艺术对象的再现性和表现性往往各执一端,因而很少从艺术对象的客体性和主体性的统一上去开拓艺术的对象。马克思主义艺术学的经典作家们由于自己所处的文化背景的特殊性和时代性的需要,在全面、辩证地阐述艺术对象时也往往特别强调其中的某一方面,某些后来者便偏于一端更加向一面发展,以致离开了经典作家们的原意。例如,由于唯心主义的猖獗和消极浪漫主义的兴起,马克思、恩格斯就特别强调客观规律性对主观能动性的制约,特别推崇现实主义,主张“现实主义的意思是,除细节的真实外,还要真实地再现典型环

境中的典型人物。”“一个人物的性格不仅表现在他做什么,而且表现在他怎样做。”“根据我对戏剧的这种看法,介绍那时的五光十色的平民社会,会提供完全不同的材料使剧本生动起来,会给在前台表演的贵族的国民运动提供一幅十分宝贵的背景,只有在这种情况下,才会使这个运动本身显示本来的面目。”^①恩格斯的这些论述,不但是正确的,而且极有针对性,但在客观上显得特别强调艺术对象的客体性,特别强调人物性格的外部表现,特别强调艺术对象的本来面目。有些人便由此只强调再现,强调现实主义,而忽视了表现,忽视了浪漫主义。恩格斯晚年时,提出了主客体交互作用的理论,并把它们所形成的“合力”比喻为“平行四边形”。他坦率地说:“我们在反驳我们的论敌时,常常不得不强调被他们否认的主要原则,并且不是始终都有时间、地点和机会来给其他参与交互作用的因素,以应有的重视。”^②在中国的革命和建设实践中,毛泽东非常重视人的主观能动性,强调人的因素第一,因而在艺术上往往强调浪漫主义,他不仅自己是个浪漫主义诗人,而且特别提出了革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法,表现了对发挥人的主观能动性,对主体性和浪漫主义的特别注重。有些人也由此而走向极端,甚至鼓吹假大空文艺,完全违背了毛泽东的初衷。艺术对象的客体性、主体性及其统一性,在历史上往往对某一方面时有强调,一方面形成了潮流更迭,面貌日新,一方面又造成了偏颇、失误。党的十一届三中全会以后,我国艺术事业出现了空前的繁荣,在艺术对象方面更是开拓不已。艺术作品形成了由政治型向社会型的转化,由单纯的教育型向多元的审美型的转化,由基本模式型向独立创造型的转化,由艺术方法的单一型向艺术方法的多元型的转化,由客体真实向主体真实,由被动反映向主动创造的转化等趋势,艺术的对象也显示了显著的开拓性,同时也产生了一些程度不同的局限性。这主要表现在:

第一,对人自身存在及其价值的开拓。

当代艺术对人的生存状态表现出了极大的关注,对人生价值的发现及其实现进行了深入的发掘,并以此贯穿于艺术的对象之中。以人为中心,对人性、人情、人的命运和人生价值的观照、思索、关怀和表现,历来是艺术对象的中心,或者直接描绘、讴歌人性美、人情美和对美好人生的追求、向往,或者揭露、鞭挞败坏人生美的人性丑,或者毫不隐晦地表示了对自我失落的惶惑、痛苦和对人生美的怀疑、动摇。其直面社会人生的程度和品位虽有差异,但对人的关怀、注重是一致的。

然而,由于在特定的历史时期,过分强调政治价值、社会价值,并使之与人生价值对立起来,艺术对象的中心——人便被消解,艺术的人学性遭受厄运,人性美、人情美和人生价值以及人的主体性受到扭曲,人被“神化”、“物化”、“概念化”了。

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 3 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 3 页。

西方古典主义时期曾经这样,我国“文化大革命”时期更是如此。党的十一届三中全会以后,人们重新发现、重新认识到人的价值,迫切需要恢复人的尊严,提高人的价值。于是,人的生存状态、人生命运在艺术对象中日益突出,并获得了新的开拓。

这首先表现在直面人生,对人性、人情和人的尊严的充分肯定。电影《小花》虽以革命战争为素材,却只以之为背景而充分展开了人情美。电影《芙蓉镇》虽然以特殊环境中的小人物被扭曲的人性为对象,却特别突出了对人生美和人的尊严的强调和追求。油画《父亲》虽以勤劳、善良、刻苦的中国农民为对象,却集中表现了对劳动人民生存状态的关注,掀起了关怀人生命运的感情冲击波,产生了撼人心魄的巨大艺术感染力。歌曲《十五的月亮》虽以战争为背景,渲染的却是感人至深的人性美和人情美。

其次,表现在对人性扭曲和人生价值丧失等的深沉思索。廖冰兄于 20 世纪 80 年代初创作的漫画《自嘲》就充满了这种深刻的内涵。在被击破的陶瓮断片中间,手脚蜷缩、身躯佝偻变形、神态木然呆滞的画家好像仍在瓮内,难以恢复常态。画面上方写道:“四凶覆灭后写此自嘲并嘲与我相类者。”这就更为深沉严峻地表明,“四人帮”摧毁后,禁锢精神、扭曲人性的牢笼已经打破,人性如何复苏、思想如何解放、人生价值如何重建呢?这种对人生和世事的深沉思考是很发人深省的,是对艺术对象充满真知灼见的开拓。

再次,表现在对影响人的命运的历史文化背景的探索。社会政治和经济曾经是影响人的命运的重要原因,当代艺术曾经不遗余力地以对人的社会政治命运的思考作为艺术对象的主潮,电影《天云山传奇》,话剧《丹心谱》,绘画《悲》,交响乐《交响幻想曲》都是从关注社会政治问题中体现对人的命运的关怀和思索的。但是,影响人的命运的还有更深沉的历史文化传统所积淀而形成的自我心灵原因。因此,随着时代的发展,艺术对象的着重点便又转入了对历史文化背景的思考。传统文化所形成的国民素质,由此而产生的思维方式、心理定势以及生活方式、习俗、交往等等文化特征,也往往成为自己命运的内驱力。从中篇小说到电影的《人到中年》,就充分揭示了以陆文婷医生为代表的我国知识分子的传统美德的历史文化原因。他们兢兢业业,默默奉献,面对艰难险恶仍旧忍辱负重,救死扶伤,呕心沥血,无悔无怨,凝聚了中华民族的文化精神。在传统人文精神的弘扬之中,许多作品(如《黄土地》、《野山》等等),也从不同角度揭示了某些历史文化所形成的精神重负。在传统文化背景上显示人的文化意识是在关心人的生存状态中对艺术对象的又一层开拓。

毋庸讳言,在这些开拓之中,也形成了某种局限性。例如,在人性的开掘中,有的把人的社会属性自然化;有的过分追求自我价值,以致极端主观化、自我化、内向化;有的则超越时代、历史、社会,抽象地追求文化意蕴。

第二,对人的内宇宙的深层开掘。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

当代艺术对象在以人为表现中心时,不仅仍旧注重行动描绘,而且在表现做什么、怎样做时,还特别注重想什么、怎样想,尽力揭示人的内心世界,向内宇宙的深层开掘,因而使人物性格的展现及其成因都得到了淋漓尽致的披露。例如,为庆祝中华人民共和国成立 50 周年而摄制的电视连续剧《开国领袖毛泽东》,就不仅刻画了一代伟人毛泽东在纷繁复杂的矛盾冲突中的所作所为,而且深深剖析了他深邃无比而又坦诚率直的内心世界。

1995 年江苏文艺出版社出版的李心田的思辨小说《寻梦三千年》,以全新的视角,直接描写当代知识分子的心路历程。因秉公办事、抵制领导徇私舞弊而被贬获罪的省社科院院长何之光的内心世界如何呢?这是小说题材的核心。小说不仅描写了中国知识分子忧国忧民的心怀和往往事与愿违、欲做忠臣反被当作逆子的惨痛际遇,而且从中国三千年的文化背景中深刻发掘了企盼建立独立人格而始终难觅的内心世界。这在深入发掘人的内宇宙中,不只是表示了对人的价值的关怀,不只是对历史文化前景的探索,更是从内心世界深入揭示了独立人格难以确立的缘由——“一种惯性已深入到灵魂之中,而这个魂是一时半时散不去的。”^①从根深蒂固的习惯势力、习惯心理中挣脱出来,迈出新步,尽管不易,却势在必行。所以,必须“思想更解放一点,胆子更大一点,步子更快一点。”^②又如路遥的中篇小说《人生》中对悲剧人物高加林的刻画,着重从内心世界的追求新世界、新人生与传统文化、内在良心的冲突中,深刻揭示了在社会变迁中人生道路选择的矛盾,给人以极大的启示。又如军旅题材创作也往往从传统的敌我斗争、驰骋沙场的艺术表现转向对军人深层个性心理的探询。在对人的心理层面的开掘中,当代艺术对象展现了令人瞩目的新气象,但有的也出现了脱离现实实践的偏颇,出现了回避生活矛盾、淡化作品情节、放松人物行动描写致使缺乏艺术魅力的偏向。

第三,对生活空间的开拓。

作为艺术对象源泉的社会生活,原本就是无限宽广的。但在艺术创作中曾经一度形成了许多禁区,生活空间无形地被挤占得越来越狭窄。当代艺术冲破了种种禁区,新的生活领域不断拓展,艺术的对象空前广阔,艺术也空前繁盛起来。文学上从伤痕文学、反思文学、寻根文学、改革文学到市井文学、女性文学、新移民文学、新写实小说、历史小说直至流行性的“现代文学读物”;绘画上从山水、花鸟、人物到新文人画、院体画;艺术设计从传统的工艺美术到现代几乎无所不至的工业设计、环境设计;音乐、戏剧、影视、舞蹈等等也在古今中外无所不至的空间、时间上,从生活的各种场景到人们的心灵世界,不断向广度和深度开拓,甚至从丑和荒诞中发掘诗情画意和审美价值。

① 李心田:《寻梦三千年·后记》,江苏文艺出版社 1995 年版,第 100 页。

② 《邓小平文选》第 3 卷,人民出版社 1993 年版,第 370 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

在生活空间的开拓中,也出现了一些弊端。例如 ① 过多地转向古代历史,转向对历史的似是而非的戏说,甚至胡编乱造。清宫戏、慈禧戏,一度成了热点,却又缺少《雍正王朝》那样的历史深度。有一部电视剧居然编造杨贵妃和李太白谈情说爱。② 过多地转向生活琐事,调侃人生,追求平庸化、无聊化,公开“玩”起艺术来,以致品位降低,格调不高,缺乏审美价值。③ 过多地转向感觉、无意识、享受等层面,出现了价值失范现象。有的把握生活的指导思想失落了,有的完全否定了政治理性、科技理性、道德理性而停留于感觉、感性阶段,只是“跟着感觉走”,仅仅为了“过一把瘾”,以致产生了人文精神失落的现象。

第四,艺术作品存在方式的变革引起了艺术对象的空前开拓。

人类文化的发展,已经从口头文化、印刷文化进入了电子文化的新阶段,艺术作品的存在方式也日益打破了原有品种的限制。本来,各种艺术品种都有自己独特的存在方式,如文学以单纯的纸质文学,绘画、雕塑以纸质、布质、石质等的图像,舞蹈以人自身的动作,音乐以声音等等为存在方式,而随着电子文化的出现,电视、电脑成为最为新颖、广阔、迅速的传媒工具,声画组合的视、听形态日益成为不同艺术的共有存在方式。因此,艺术的文化性能更加突出,大众化倾向日趋显著,艺术的对象也随之更切合大众,也随之突破了原有品种的限制,视觉听觉化、听觉视觉化,甚至想象也视听化了。这是前所未有的变革和开拓,但也带来了艺术审美的复制化、普泛化、模式化以致生活方式的道德价格化、情感技术化、人际关系交换化、人性物化及其艺术创作的制作化等等倾向。

三、弘扬主旋律,提倡多样化

艺术对象是广阔无比、丰富多样的,当代社会生活和人生面貌的日新月异更为艺术对象开辟了越来越宽广的前景,同时,任何一个历史时期的社会生活和人的心态、人生追求也都有主流、主潮。这样,艺术的对象必然是主导性和多样性的统一。正因为如此,党和国家才提出了“弘扬主旋律,提倡多样化”的文艺主张,并将此作为繁荣和发展我国社会主义文艺的重要途径之一,一再强调,大力实行。

江泽民同志《在全国宣传思想工作会议上的讲话》指出:“弘扬主旋律,就是要在建设有中国特色社会主义的理论和党的基本路线的指导下,大力倡导一切有利于发扬爱国主义、集体主义、社会主义的思想和精神,大力倡导一切有利于改革开放和现代化建设的思想和精神,大力倡导一切有利于民族团结、社会进步、人民幸福的思想和精神,大力倡导一切用诚实劳动争取美好生活的思想和精神。”^①邓小平更早指出:“文艺创作必须充分表现我们人民的优秀品质,赞美人民在革命和建设、在同各种敌人和各种困难的斗争中所取得的伟大胜利。我们的文艺应当在

^① 《人民日报》1995年 7月 26日。

描写和培养社会主义新人方面付出更大的努力,取得更丰硕的成果。要塑造四个现代化建设的创业者,表现他们那种有远大理想和科学态度、有高尚情操和创造能力、有宽阔眼界和求实精神的崭新面貌。”^①这都是对“弘扬主旋律”的最好阐释。

主旋律,原指多声部音乐中的主要曲调,这里引申为文艺创作中的主要对象和所体现的时代精神。“弘扬主旋律”就是要以当代社会生活的主流和时代主潮为艺术创作的主要对象,并从中尽力弘扬社会主义时代精神。与此同时,还须提倡多样化,也就是要尽力拓展艺术对象的宽度,发掘艺术对象的深度,只要符合国情民情,艺术的对象是没有禁区的。艺术题材、主题、形式、风格、创作方法等等不仅提倡多样,而且鼓励艺术家的自由创造。提倡多样化,就是在拓展艺术对象空间的基础上,提倡艺术作品和艺术活动的丰富多样和繁荣昌盛。主旋律和多样化是辩证的统一关系,是相互依存、相互补益的,主旋律本身也是多样化的,多样化之中也是包含主旋律的。因此,弘扬主旋律,同时要丰富多彩,在艺术对象的多样化之中,要弘扬时代和生活的主旋律,在艺术表现的多样化之中,要富有民族特色和时代气息。坚持弘扬主旋律和提倡多样化的统一,正是当代艺术对象的主导性和多样性相统一的显著标志。

主旋律是生活的主流,是时代精神,是中华民族的光辉传统,是时代美、人生美的鲜明显现。艺术对象只有突出主旋律,才能既符合生活原貌又切合主体精神,从而获得艺术对象的客体性和主体性的统一,才能创造出艺术精品,才能为人民喜闻乐见,才能为人民服务,为社会主义服务,才能充分发挥艺术的社会功能,产生巨大的社会效益和经济效益,艺术本身也才能获得发展。凡是在艺术史上留下光辉一页的艺术作品,凡是具有永久魅力的艺术作品,都是与时代共脉搏,和人民同呼吸,跟历史步伐相合拍的,也就是弘扬了彼时彼地的“主旋律”的。因此,无论从艺术的社会作用还是从艺术本身的发展来说,艺术对象都应该突出主旋律。

提倡多样化的原因主要是:第一,作为艺术对象的社会生活和艺术对象主体的人及其人生本身就是丰富多样的。只有提倡多样化,才能符合生活的丰富多样;只有提倡多样化,才能符合生活的真情实貌。第二,人民对艺术的需求是丰富多样的。同一个人、同一群人对艺术的期待是丰富多彩的,不同的人、不同的群体对艺术的需求更是各不相同。艺术只有坚持发展多样化,才能满足广大人民的需求。第三,艺术形态本身是丰富多样的,最适合自己的对象也是各有各别的。小说的对象与音乐的对象,绘画的对象与工业设计的对象都有所不同,只有提倡多样化,各种形态的艺术品类才会更加繁荣昌盛。第四,艺术家对生活的感受及其特长和艺术风格也不尽相同。只有按照各自最拿手、最善于表现的对象进行艺术创作,才会充分发挥艺术家的特长,才能创造出异彩纷呈的作品,艺术世界才会五彩缤纷、百

① 《邓小平文选》第 4 卷,人民出版社 1995 年第 4 版,第 142 页。

花齐放、繁荣发展。

弘扬主旋律,提倡多样化,是新时期以来我国在艺术对象方面最显著的当代特色的集中表现,也是继续开拓、发掘艺术对象的指针。

第三节 摇艺术的真实性和倾向性

艺术的真实性和艺术的倾向性尽管遭受过长期的曲解、误读,引起了种种非议,但一切艺术活动又都是与其密切相关的。因此,这不仅是艺术当中不可回避的课题,而且是始终影响着艺术创作、艺术欣赏和艺术批评的。

真实是艺术的生命,倾向性是艺术的灵魂。艺术的真实性不仅是现实主义艺术孜孜以求的目标,而且是浪漫主义艺术和其他一切有益于人生的艺术的重要基石。马克思明确指出:“如果用伦勃朗的强烈色彩把革命派的领导人无论是革命前的秘密组织里的或是报刊上的,或是革命时期中的正式领导人——终于栩栩如生地描绘出来,那就太理想了。在现有的一切绘画中,始终没有把这些人物真实地描绘出来,而只是把他们画成一种官场人物,脚穿厚底靴,头上绕着灵光圈。在这些形象被夸张了的拉斐尔式的画像中,一切绘画的真实性都消失了。”^①

艺术的倾向性是一切艺术都必然存在的。优秀的艺术家总是在追求真实的基础上力求具有进步的倾向性,并尽量使其获得统一。社会主义艺术的根本特征就在于革命的倾向性和高度的真实性的完美统一。恩格斯强调指出:“悲剧之父埃斯库罗斯和喜剧之父阿里斯托芬都是有强烈倾向的诗人,但丁和塞万提斯也不逊色,而席勒的《阴谋与爱情》的主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧。现代的那些写出优秀小说的俄国人和挪威人全是有倾向的作家。”^②

一、艺术的真实性

艺术真实性的含义

艺术的真实性就是艺术中重建的人生情貌和生活景象及其主观情志与一定历史时期的社会生活主流和历史趋向以及广大人民的愿望相一致的程度。

艺术的真实性,首先要求艺术创作和艺术接受等要从现实的社会生活出发,要符合社会生活的主流、时代的主潮及其发展趋向,使所塑造的艺术形象和它所反映的对象符合生活主流以及社会发展方向。现实主义艺术的真实性,不仅要来自生活、忠于生活,还要以生活的本来样式来反映生活。“在全部赤裸和真实中来再现生活”,“把

① 《马克思恩格斯全集》第 3 卷,人民出版社 1959 年版,第 363-364 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 3 卷,人民出版社 1995 年版,第 363 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

全部可怕的丑恶和全部庄严的美一起揭发出来,好像用解剖刀切开一样。”^①文艺和生活达到了令人信服的一致性。浪漫主义的真实性和真实性,同样来自生活、忠于生活,尽管它以生活应有的样式而不是本来的样式来反映生活,却仍是根据客观现实的生活主流和人民的愿望创造出来的。艺术的真理性就是要深深扎根于现实的土壤之中,符合生活的实际,展现生活的主流、时代的趋向或与其相关联的情貌。

但是,这不是孤立地、零星地如实表现生活中的任何细节、任何个别的局部的现象。生活真实虽是艺术的对象,是艺术真实的源泉,但以生活真实为对象的作品,并不是生活真实本身,必须与生活全貌相符合,必须具有整体性。这就是说,任何一部艺术作品的具体对象虽是个别的、局部的,却是整个社会生活的缩影,是具有全局性的普遍意义的。它是从与整体生活的关联中来把握某一个别的、局部的生活情景的,是从这一生活事实与其他生活事实联结中来认识具体事实的,是从大量的生活事实的概括中浓缩、凝聚为某种个别的、局部的生活情景的。因此,作品中反映的生活,哪怕只是社会生活中的一个小片段,也是一个具有整体性的“小天地”,其全部形象所构成的生活图画,是与客观的社会生活的总体面貌相一致的。反映社会生活整体性的关键,一是在与整个社会生活的正确联系中表现了艺术对象的个别性和实际生活的全局性、整体性的统一;二是作品中所有人物、事件和环境组成的生活图景,是一定历史时期社会生活的缩影,是与社会生活的主流息息相通的。例如鲁迅的《药》,一方面将华老栓为独生子谋求治病的“药”同夏瑜被杀害联系起来,另一方面将茶馆中各种人物围绕着“药”的各种言行组合起来,构成一幅完整的生活图景,成为劳动人民在精神上受奴役而处于愚昧状态,封建统治者镇压革命、愚弄人民和旧民主主义革命者脱离人民而惨遭杀害的旧中国社会生活的缩影,并且在现实的发展中展现出后继者将重觅根治黑暗社会新“药”的历史动向。尽管小说所刻画的人物、事件是个别的、局部的,但由于作者是从生活总体上、从社会生活的联系及其发展动向中来把握它、认识它并反映它的,因而获得高度的真实性和巨大的思想深度。如果只追求某些局部的暂时的生活现象的真实,脱离特定的时代和环境,脱离事物的发展过程,脱离与整个社会生活的正确联系,脱离社会生活的主流,使作品中全部人物、事件所组成的生活图景与现实生活的整体面貌对立起来,就必然违背了客观真实,违背了整个社会生活的真实面貌,因而即使是事实真实,也是丧失了艺术真实性的。

当然,这里所说的整体性,并不是指反映生活的全貌,也不是指反映生活的全过程,那是任何文艺作品都无法达到的,而是指作品中所表现的那一部分生活或情境,是符合现实生活的整体面貌的,是在正确的相互联系中成为整个社会生活的有机组成部分,是“通过想象的焦点集中在艺术作品狭隘的框子里、缩图似的表现出

^① 《别林斯基选集》第1卷,人民文学出版社1958年版,第1页。

艺术原理

YI THU YU LI

来的世界的一部分”^①，是特定的历史时代的社会生活、社会思潮和人生情态的真实体现。

艺术真实是艺术家对整个社会生活的正确感受和体验，有选择地并进行了艺术加工和重新创造的结果，其中的关键在于发现。如果说科学家在于发明，那么，艺术家就在于发现，从生活中发现别人没有发现或发现不了的新东西。因此，艺术的真实性之中充满了艺术家的主体性、主体精神，是再现和表现的统一。停留于生活本身的复写，停留于自我，都不可能创造出艺术真实。

其次，艺术作品中所反映的生活、情境，不仅要符合实际生活的总体面貌，还要表现出它的精神，也就是反映生活的主流及其时代精神。只有这样，才会创造出艺术真实。

社会生活是无限广阔、极其丰富、多种多样的，生活的现象更是千变万化、错综复杂，并且都隐含着某种本质。体验、感悟并表现生活的本质仍是必要的，而且应该具有无限的丰富性和多样性。艺术家既不能只停留于自己耳闻目睹的生活现象，从而毫无选择地抄录生活中所有的事件和细节，不加区别地复制、摹拟生活中的一切表象，甚至把假象当真实，把支流当主流，把腐朽当神奇，也不能把抽象的概念当作生活本质的揭示。鲁迅在《中国小说史略》中分析清末谴责小说《官场现形记》和《二十年目睹之怪现状》时，在肯定它们进步性的同时，也准确地批判了这类小说的“臆说颇多”和“言违真实”的严重弊病。他批判李宝嘉（伯元）的《官场现形记》是“臆说颇多，难云实录”，批评吴沃尧（趸人）的《二十年目睹之怪现状》是“描写失之张皇，时或伤于溢恶，言违真实，则感人之力顿微，终不过连篇‘话柄’，仅足供闲散者谈笑之资而已。”^②电视剧《天宝轶事》对杨玉环颇多溢美，《黑洞》对大毒枭过多地宣扬其孝母，许多影视作品一味地颂扬“皇上”，大肆渲染享乐人生或“食利者的美感”，忽略了对特定历史时期本质的艺术概括，因而都显得不真实。

艺术揭示生活的本质，既不能脱离生活的具体性、直接性去写哲学讲义，又不能背离生活的本来面目，想入非非。“现象是本质的显现。”^③“规律和本质是表示人对现象、对世界等等的认识深化的同一类的（同一序列的）概念，或者说得更确切些，是同等程度的概念。”^④本质是通过现象显示出来的，本质是生活中真实含有的，而不是游离于艺术形象之外的。油画《父亲》的真实性，就在于不仅按照生活的本来面目，形象地显示了我国老一辈农民的艰辛过去和勤劳的现在，显示了对人的生存状态和人生价值的深切关注，而且从人物的音容笑貌中鲜明地展现出社会

① 《别林斯基选集》第 1 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 15 页。

② 《鲁迅全集》第 3 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 103 页。

③ 《列宁全集》第 3 卷，人民出版社 1958 年版，第 15 页。

④ 《列宁全集》第 3 卷，人民出版社 1958 年版，第 15 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第二章 摇摇艺术对象

主义时代的光辉,显示了老一辈劳动人民对新社会的热爱和对光明的未来的信念。揭示生活本质的具体性、直接性和描绘生活现象的质朴性、深刻性水乳交融般地统一于艺术形象之中。

荣获第一届全国交响音乐作品奖的《交响幻想曲》(朱践耳曲),之所以能够具有反映社会生活的深度、强烈的时代气息和鼓舞人的巨大力量,也就是因为它不是停留在反映社会生活中烈士们为真理而献身的一般悲剧现象上,而是深刻展示出这种献身的悲剧意义和震撼人心的强大力量以及烈士为之献身的正义事业和所坚持的真理的不可战胜。作品以“文化大革命”中张志新烈士被无辜杀害为题材,但远远超越了这一具体历史事件,就像诗人公刘的《哎,大森林》一样,升华到对民族命运的历史反思。这样由现象到本质、由烈士献身的过程到展现历史风云和时代精神的升华,使作品得到了很高的真实性。乐曲尖厉的引子主题,就像一个强烈的问号和惊叹号,一下子就呈现出那奇特的历史风貌,提出了一个发人深省的问题:坚持真理怎么却被杀害?接着,乐曲从淳朴、秀丽而又善于思考的第一主题到激动不安的第二主题的发展,真理的呐喊声三次被切断直到最后消失,从悲歌到赞歌的发展,引子主题的再现,都是通过感情的升华,揭示出人民热爱真理、坚持真理、捍卫真理以及真理不可战胜的客观规律。作品就是这样从生活本身揭示出客观规律,从完整统一的音乐形象中揭示出生活的本质,艺术的真实性当然也就达到了相当的高度。

艺术的真实性,还要在符合生活实际的基础上抒发真情实感。庄子说:“真者,精诚之至也。不精不诚,不能动人。故强哭者虽悲不哀,强怒者虽严不威,强亲者虽笑不和。真悲无声而哀,真怒未发而威,真亲未笑而和。真在内者,神动于外,是所以贵真也。”^①强调情真意切,精诚动人,是很有价值的。艺术的真实性,不仅要事真、理真,而且要情真。情真,首先要精诚,情发自内心,与矫厉不可同日而语。表演艺术更要有切身体验,只有自己先被打动,才能打动观众、听众。同时,所抒之情要与人民之情相合拍,要抒人民之情,而与一己之私情迥然有别。当前的矫情化倾向,个人化、表面化甚至私利化倾向,都应转变为真情,转变为代人民抒情。

总之,艺术反映生活,既必须具有生活的直接性和表面性,又不只限于再现直接的、表面的生活现象,既必须表现生活的本质,又不是本质的直接的概念的说明。真实不能只归结为对生活现象逼真的精确的描绘,也不能只归结为对生活本质的图解。它既不是自然形态的生活现象,也不是观念形态的抽象概念,而是生活现象的真实和生活本质的真实的统一,是客观的实际生活和艺术家对生活的正确感悟和艺术概括及其真情实感的统一。它通过对生活现象的充分概括和精辟创造,充分地、深刻地揭示出生活固有的本质特征,显示出历史发展的正确方向和必然

^① 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局1984年版,第141页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

途径。

艺术原理

艺术原理

摇摇摇生活真实和艺术真实

生活是一个极为广泛的范畴,人类的一切活动都可概括在内。生活又总是处于一定的历史阶段,具有鲜明的时代色彩;生活还处在矛盾的发展中,每一历史时期的社会生活又是有主次之分,主流与非主流、本质与非本质之别的,每一生活现象并不都是一定历史时期社会生活的本质表现。列宁指出:“非本质的东西,假象的东西,表面的东西常常消失,不像‘本质’那样‘扎实’,那样‘稳固’。例如,河水的流动就是泡沫在上面,深流在下面。然而就连泡沫也是本质的表现。”^①“泡沫”似的假象也是本质的表现,但那是“本质自身在自身中的表现”^②。如果丑伪装成美,假伪装成真,恶伪装成善,其真善美的假象恰恰就是假恶丑本质的表现,而绝不是真正的真善美。所以,列宁特别指出:“假象,越本质的否定的本性。”^③假象本身不假,但那毕竟是伪装的,只有将伪装剥去才见真实,把假象揭穿才显出真正的本质。因此,生活真实并不就是生活事实。生活中实际存在的各种各样的现象都是客观事实,但不一定都是生活真谛的真实显示,不一定都称得上生活真实。生活真实是指反映了一定历史时期的社会生活的某些本质、规律的实际存在的生活现象和生活的基本事实。可见,生活事实并不都能成为文艺作品的题材,有些生活事实,并非生活真实,是不宜直接进入文艺作品的。但是,生活真实又必然是生活事实。如果把生活真实与生活事实对立起来,那就有可能重蹈主观臆断的覆辙,就会导致虚假,走向矫情,成为“假大空”文艺。

艺术真实是艺术化了的生活真实,就是艺术家从生活真实中提炼、加工、概括和创造出来的,是艺术中重建的生活景象、艺术形象与实际生活的主流和历史趋向相一致的具体情貌。艺术真实是对生活真实的净化、深化和美化,是生活真实和艺术家审美意识相统一的产物。生活真实不包含艺术家的主观思想,是客观存在的自然形态的东西,是艺术真实的基础,艺术真实则必然包括艺术家对生活的选择、体验、领悟和创造,而且是正确的体验、领悟和创造,是观念形态的东西,是生活真实的升华,比生活真实更集中、更典型、更有普遍性。

艺术真实来自生活真实,却又不同于生活真实,二者具有双重的不可比拟性。

其一,艺术真实与生活真实的丰富性和多样性不可比拟。实际的社会生活是艺术取之不尽、用之不竭的唯一源泉,其内容的丰富性和形式的多样性,是一切艺术作品都不可比拟的。任何一幅绘画都不能把实际生活中那些丰富无比、千差万别的色彩全部描绘出来,任何一件雕塑品都不能把实际生活中各种人物多种多样

① 《列宁全集》第 38 卷,人民出版社 1958 年版,第 150 页。

② 《列宁全集》第 38 卷,人民出版社 1958 年版,第 150 页。

③ 《列宁全集》第 38 卷,人民出版社 1958 年版,第 150 页。

艺术原理

YI THU YU LI

的形态表现出来,任何一首乐曲都不能把生活中各种声音的完整性和复杂性表达出来,任何一部小说、电影、戏剧也同样不能把生活中各种错综复杂的矛盾冲突再现出来。而且实际生活千变万化,始终处于发展变化之中,甚至是在飞跃发展之中,新陈代谢,变幻无穷。就此而言,也就是从整个社会生活的广阔、多样、丰富和发展来说,艺术作品是远远地处于生活之下的,是低于生活的,艺术真实与生活真实是不可比拟的。说明这一点,并不是要使艺术家面对丰富多彩的客观生活望洋兴叹、裹足不前,而是表示艺术反映社会生活永远不能穷尽,创作题材永远不会枯竭,追求艺术真实的艺术家绝不会把自己封闭于象牙塔之中,必须坚持“三贴近”,努力创造艺术真实。

其二,生活真实与艺术真实的典型性不可比拟。优秀的艺术作品都是现实生活的集中、概括、虚构和创造,是社会生活的本质、规律的形象揭示,是社会生活发展方向的审美发现,它更加深刻、全面、典型地反映了社会生活,创造了现实无与伦比的艺术美。因此,尽管实际生活无限丰富,但人们并不只陶醉于大自然的莺歌燕舞、鸟语花香,而要求欣赏音乐、舞蹈;人们并不满足于阳光赤橙黄绿青蓝紫的五彩缤纷的自然景色,而要求观赏美术作品;人们并不停留于日常生活中的矛盾纠纷,而要求看电影、看小说等等。这是艺术与生活的又一不可比拟性。就此而言,也就是从艺术作品所反映的那一方面社会生活的深刻性、鲜明性和典型性来说,艺术又是远远超出实际生活之上,是高于生活的。所以,毛泽东精辟地指出:“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉,虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容,但是人民还是不满于前者而要求后者。这是为什么呢?因为虽然两者都是美,但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性。”^①

艺术真实与生活真实的这种双重不可比拟性是密不可分的统一体,舍弃哪一方都是反真实的主张。舍弃前者,艺术真实成了无源之水、无本之木,成了“假大空”的代名词,根本无真实可言;舍弃后者,艺术真实成了生活真实的复写,艺术真实也就失去了存在的意义。

高尔基曾经生动地比喻道:“艺术家创造艺术的真实,像蜜蜂酿蜜一样,蜜蜂是从各种花里一点一滴地采集最必要的成分的。”^②艺术真实是从生活真实中提炼出来的精华,是艺术家像蜜蜂那样,以辛勤的劳动,从生活的鲜花里提取出来、创造出来的“蜜”。“蜜”来自鲜花而高于鲜花。与生活真实站在同一高度来观察生活真实、表现生活真实,就像只能采摘花朵而不能采集花汁酿蜜一样,是不可能真正

① 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1955年第4版,第1515页。

② 高尔基:《给青年作者》,中国青年出版社1959年版,第126页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

感受生活、体验生活、发现生活真谛、领悟人生意义从而集中、概括、创造,进入艺术真实的。因此,艺术的真实性是与艺术家的世界观、人生观、价值观、主体人格和熟悉生活的程度以及艺术修养紧密关联的。只有运用马克思主义世界观去观察、体验、分析、认识生活,才有可能创造社会主义艺术的艺术真实。“文艺工作者要努力学习马列主义、毛泽东思想,提高自己认识生活、分析生活、透过现象抓住事物本质的能力。”^①

正确认识艺术的真实性

真实,是古往今来艺术家们孜孜不倦地追求的目标,但他们对真实的理解却不尽相同:有的局限于客观对象,只追求事实真实,强调逼真的摹仿;有的局限于主观世界,只注重态度真诚,只要求感情真实,只强调合情合理等。这些各持一端的真实观,虽都有其合理之处,并据此创造了许多影响深远的艺术品,但毕竟有所偏颇,甚至走向极端,不是失之于停留在生活表面的偶然现象,就是失之于脱离生活的主观臆断。因此,我们必须正确认识艺术的真实性。

(一) 正确认识艺术的真实性等术语的含义

第一,分辨艺术的真实性和艺术真实的区别。二者虽然都是立足于艺术和社会生活的统一关系,但其含义并不完全相同。艺术的真实性是指艺术和社会生活的主流及其与历史发展的方向相一致的程度,艺术真实是指艺术和社会生活的主流及其与历史发展的方向相一致的具体情貌。前者主要指程度,因而有高低之分;后者主要指形象实体,因而属于有无之别。二者不可混为一谈。

第二,分辨真实和事实的区别。艺术真实不等于生活事实。生活事实是客观存在的真人真事,有据可查,是零星、分散的自然形态的东西;艺术真实是艺术家从生活事实中提炼出来的,经过艺术概括,通过想象、虚构创造出来的,渗透了艺术家主体感受和主观评价的观念形态的东西。艺术真实虽以生活事实为源泉,却不是生活事实的直录,不能用生活事实印证艺术真实。

第三,分辨艺术真实和生活本质的区别。艺术真实必然要揭示生活的本质,但它不是生活本质本身。因为艺术真实是通过艺术形象来展示生活本质的,而不是对生活本质的抽象阐述。而且,艺术真实所揭示出的生活本质是充满了感情色彩和审美意义的。本质只渗透于艺术真实之中,绝非直接陈述;艺术真实必须显示生活本质,却不空洞说教。

第四,分辨艺术真实和真情实感的区别。艺术真实包含了艺术家的真情实感,但真情实感并不就是艺术真实。单靠真情实感和主观态度的真诚,单凭逻辑上的合情合理,不从实际生活的真实面貌出发,是创造不出真实的。而且笼统地讲真

^① 《邓小平文选》第4卷,人民出版社1995年第4版,第154页。

艺术原理

YI THU YU LI

诚,讲合情合理,不能表明这真诚和合情合理是否来自社会主体或生活主流,反而被误解为创造艺术真实只依赖于主观世界,以为只要真诚,看到什么就写什么,只要合情合理,要怎么写就怎么写。这样离开生活真实只就主观态度真诚讲真实,或者离开进步的倾向性,只从合情合理讲真实,离开社会实践,是很难反映出现实生活的真实面貌的。艺术家真挚的主观思想感情只有与所反映的客观现实的真实性相一致,只有产生于广大人民的社会实践,只有与时代精神、人民的愿望和历史发展的方向相一致,才可能达到艺术的真实性。

(圆) 正确认识艺术的真实性的地位

鲁迅说“‘讽刺’的生命是真实”,同样,艺术的生命也在于真实。

恩格斯非常重视艺术的真实性,他不仅强调艺术创作要真实,而且把真实当作艺术批评的重要标准。他说:“如果一部具有社会主义倾向的小说通过对现实关系的真实描写……即使作者没有直接提出任何解决办法,甚至作者有时并没有明确地表明自己的立场,但我认为这部小说也完全完成了自己的使命。”^①这就是说,真实是艺术创作成功的首要条件。恩格斯肯定哈克奈斯的《城市姑娘》,是由于它“现实主义的真实性的”^②;他批评《城市姑娘》,又由于它“还不是充分的现实主义的”,因为“现实主义的意思是,除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物”^③。《城市姑娘》虽然具有细节的真实性和人物本身的某些真实性,但作品中人物所处的环境是不真实的,这就大大降低了它的思想价值和艺术价值。可见,艺术是不能脱离真实的。

真实是艺术的生命,首先在于真实使艺术和社会生活获得了统一,奠定了艺术的现实基础,给艺术吹进了活的精神。整个艺术史充分表明,凡是广泛流传、经久不衰的杰出作品,都是真实地展现了一定历史时期的生活主流,真实地显示了一定社会的时代精神的。曹雪芹真实地再现了我国封建贵族家庭必然崩溃的历史风貌,巴尔扎克真实地“提供了一部法国‘社会’特别是巴黎‘上流社会’的卓越的现实主义历史”^④,列夫·托尔斯泰真实地“创作了无与伦比的俄国生活的图画”^⑤,他们才享有现实主义大师的盛誉,他们的作品才成为千古传颂的不朽的艺术珍品。

其次,真实使艺术显示了进步的倾向性。倾向性是艺术家立场、世界观、思想情趣、审美理想等等在作品中的体现,是艺术活动的价值指向,在艺术作品中是通过对现实关系的真实揭示呈现出来的。进步的倾向性,反映了符合历史发展方向

① 《马克思恩格斯选集》第 源卷,人民出版社 员玖捌年 第 缘页。

② 《马克思恩格斯选集》第 源卷,人民出版社 员玖捌年 第 源页。

③ 《马克思恩格斯选集》第 源卷,人民出版社 员玖捌年 第 源页。

④ 《马克思恩格斯选集》第 源卷,人民出版社 员玖捌年 第 源页。

⑤ 《列宁选集》第 圆卷,人民出版社 员玖捌年 第 猿页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

和广大人民群众的思想、愿望、利益,而这只有通过现实关系的真实描写才能显露出来。这是因为,真实与真理在实质上是相通的。真理在于概念、推理、判断与客体的一致,是对客观现实的规律性反映。艺术的真实性也是这样,只不过是对客观现实的规律性的形象反映。真实的艺术,也就是反映了客观真理的艺术,也就是发掘了生活的内在意义、人生价值和创造了生活新境界并包括了艺术家对生活的正确发现和评判的艺术,因而也就是包孕着进步的倾向性的艺术。它不仅帮助人们认识真理,而且激起人们去追求真理,为真理而斗争。艺术的进步倾向性是不能脱离艺术的真实性而存在的。艺术越真实,越是正确地反映了实际生活的真实面貌,就越具有真理性,也就越具有进步的倾向性,越能以其巨大的思想冲击力去影响人们,发挥其积极的社会作用。反之,歪曲生活,描写虚假,鼓动矫情,只能宣扬谬误,表现落后的甚至反动的倾向,只能腐蚀、毒害人们的灵魂,造成恶劣的社会效果。真实性与人民性和进步的倾向性是紧密相联的,真和善不可分割,真、善和美也密切相联。《水浒》的强大生命力,首先就在于它真实地描绘了北宋末年广大人民被逼上梁山的历史风貌,从而显示了农民起义的正义性。而《荡寇志》的天折,正因为它歪曲了这一历史事实,把梁山好汉写成流寇,把封建统治者的血腥镇压写成天经地义,因而失去了艺术生命。

真实,还是艺术作品产生艺术魅力和审美价值的基础。艺术的感染力首先来自真实,美也首先在于真。真实的艺术,因为真实地反映了生活的原貌,真正揭示了生活中实有的美和丑,展示了它们必然的发展趋向,就自然而然地在人们面前展现出一幅真实动人的图画来,使人们不禁身入其境,受其左右,不能自己。古代多少女子看了《牡丹亭》后,情不自禁地向往纯真爱情,去追求理想中的自由幸福,就连汤显祖自己也和剧中人一样边哭边念边写。曲波创作《林海雪原》时,自己不感觉是坐在温暖的宿舍里,而是在林海雪原里,和小分队的战友们在一起。巴金在写《家》时,仿佛跟自己的人物一同受苦,一同在魔爪下挣扎,一同欢笑,一同哀哭。艺术家创造的艺术真实首先激起自己的真情,并通过真情实感,更增添了作品的真实性,因而也就产生了惊人的艺术感染力,产生了打动受众心灵的美感作用。

艺术的真、善、美是不可分割的,求真、向善、致美紧密相联。真是基础和前提,失去了真,也就无善、无美可言。真实是艺术的生命,是应该不断坚持、努力实现并不断提高的。

真实是艺术的生命,但并不是对艺术的唯一要求,也不是艺术的最终目的。艺术的最终目的是为了**满足人民的审美享受**。艺术的进步倾向性虽然联系于真实性,但真实性还不就是进步的倾向性。艺术一方面必须真实,一方面又不能只限于真实,真之外,还有善和美。《红楼梦》之所以伟大,就因为它不仅真,而且善、美;《金瓶梅》是真实的,并且给《红楼梦》以极大的影响,在我国小说史上具有里程碑

摇摇摇摇猿

艺术原理

YI THU YU LUN LI

的意义,但不够美、不太善,因而其思想价值和审美价值就不能与《红楼梦》媲美。艺术只有达到真善美的统一,达到真实性和进步的倾向性的统一,才具有较大的思想价值和艺术价值。

(狗) 正确认识艺术真实的创造

艺术真实的创造,关键在于艺术家在坚持贴近实际、贴近生活、贴近群众中把握生活主流和历史方向的准确性以及表现社会生活主流的形象性、生动性。这首先要以深刻的思想和伟大的人格精神正确认识生活,发现生活的真谛,把握生活的脉搏,发觉别人尚未发觉的生活中的美和丑。“艺术家所见到的自然,不同于普通人眼中的自然,因为艺术家的感受,能在事物外表之下体会内在真实。”^①

其次,要正确认识和正确表现生活中的两种事实。高尔基认为生活中存在着两种真实,并且指出:“我们值不值得特别强调我们正在离开的那个旧的真实呢,我们值不值得强调生活的黑暗面呢?应该同它们斗争,需要自我批评,应该记住有不少坏东西,但同时我们也有我们正在创造的从来不曾有过的美好东西。我们需要哪种真实呢?需要那种作为目标摆在我们面前和由我们摆在整个劳动世界面前的真实。”^②我们社会生活的真正面貌既有光明面,又有阴暗面,而且光明面是主导的力量,阴暗面是非主导的、暂时的,正在不断被克服的。艺术的真实性就是既要歌颂光明面,又要揭露阴暗面,并且表现出它们的矛盾和斗争,显示其发展的必然趋势。对党和人民的革命历史和他们为社会主义现代化而奋斗的英雄事迹,应该充分发现,热情讴歌;对社会主义现代化建设中需要解决的问题,应该站在党和人民的立场,以积极的态度加以揭示;对待生活中的阴暗面,对待各种各样的腐败现象,对待形形色色的违法、犯法行为,对待一切破坏、违背“三个代表”的言行,对待破坏祖国统一的人和事应该而且必须大胆揭露,勇敢斗争,坚决否定。但是,不能以丑为美,以美为丑,不能使价值失范,将人生价值、审美价值引向歧途。否则,是不可能创造艺术真实的。

此外,艺术真实的创造与艺术的典型性、理想性、独创性都是密切关联的。

艺术的真实性和典型化是息息相通的。无论是歌颂生活中的光明面,还是揭露生活中的阴暗面,都须进行艺术概括,都须进行典型化,把真实性和典型性统一起来。只有透过现象看本质,只有从日常生活中揭示出重大的社会意义,只有把某种生活现象放在一定的社会历史中加以考察,把某些生活事件与整个时代联系起来,才能创造典型,才能更富有真实性。艺术形象的典型性越高,真实性就越显著。同样,越真实,也就越可能富有典型性。

① 罗丹口述,葛赛尔记,沈琪译:《罗丹艺术论》,人民美术出版社,1980年版,第183页。

② 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1958年版,第100页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

艺术的真实性与共产主义的理想,与革命浪漫主义精神也是一致的。生活中存在着理想,当前的现代化建设,未来的共产主义,就是我们为之奋斗的理想。很难想象,失去了理想的生活,背离了理想的现实,将是一种什么样的情景。离开了现实生活中的理想,也就离开了生活真实,磨灭了理想的光辉,也就自然削弱了艺术的真实性。在艺术作品中,无产阶级理想的光辉愈强烈,艺术的真实性也就愈高。高尔基在《母亲》中所塑造的巴威尔以及母亲的光辉形象,就倾注了无产阶级的理想,因而也就获得了文学史上无与伦比的高度真实性。没有理想的真实,是自然主义的真实,是鼠目寸光的真实,是某些个别现象的真实、感觉的真实。而“感觉材料固然是客观外界某些真实性的反映……但它们仅是片面的和表面的东西,这种反映是不完全的,是没有反映事物本质的”^①,因而也是不真实的。当然,把理想当现实,用乌托邦代替现实,粉饰现实,也是不真实的。

艺术的真实性与艺术的独创性也是相联的。生活千差万别,纷繁复杂,任何一部艺术作品都应该是对生活的某一新发现,都应该是别开生面的。艺术真实的创造,应该像生活本身那样千姿百态,丰富多彩,而且是一个无限的过程。因此,艺术真实的创造永远是独特的、新颖的,而不是因袭模仿、千篇一律的。

创造艺术真实,还有赖于丰富的艺术素养,熟练的艺术技巧,高度的艺术才能。要创造艺术真实,必须加强实践,加强主体素质的提高,加强思想修养和艺术修养。

二、艺术的倾向性

艺术倾向性的必然性

车尔尼雪夫斯基说:“文学不能不是某一种思想倾向的体现者。这是一种它的本性中所包含的使命,——这是一种它即使要想摆脱也没有力量可以摆脱的使命。”^②他在《生活与美学》中又指出:“倾向表现在一切艺术里。”^③文学是这样,其他艺术也是这样。

艺术作品是社会生活在艺术家头脑中审美反映的产物,无论是从艺术所反映的客观社会生活来说,还是从艺术家认识、反映客观社会生活的主观意向来说,艺术都不可避免地具有某种倾向性。

任何一个历史阶段的社会生活本身总是具有符合其发展方向的基本倾向,同时也具有与此相通或相悖的多种倾向。这无论从社会生活中的经济领域、政治领

① 《毛泽东选集》第1卷,人民出版社1955年第1版,第151-152页。

② 车尔尼雪夫斯基著,辛未艾译:《车尔尼雪夫斯基论文学》(上卷),人民文学出版社1957年版,第151页。

③ 伍蠡甫、蒋孔阳、秘燕生:《西方文论选》(下卷),上海译文出版社1980年版,第151页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

域、思想领域还是从文化等其他领域来看,都无不如此。就思想领域来说,正如马克思和恩格斯所说:“统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。”“占统治地位的思想不过是占统治地位的物质关系在观念上的表现,不过是以思想形式表现出来的占统治地位的物质关系。”^①其倾向性自然十分明显。总之,艺术所反映的客观对象主要是社会生活中的活生生的人及其关系,人的思想感情和人与人之间的各种关系及其构成的社会生活,都体现出一定的方向,也就是倾向。一定的社会生活中的某种倾向的总和,适应并预示着社会历史发展的前进方向,便构成这一历史阶段的时代精神,违背、阻挠社会历史的发展,便构成这一历史阶段的反动思潮。时代精神、反动思潮及其他,都是客观存在,都是社会生活中实际存在的各种倾向性,而不是人们的主观臆断。艺术反映客观的社会生活,不能不同时反映出这样或那样的客观存在的倾向,因而也就不能不具有某种倾向性。但艺术反映社会生活不是机械模仿,不是镜子式的复映,而是通过艺术家的观察、体验、认识、概括和再创造的能动的反映。艺术家都是生活在一定社会历史时期的活生生的人,总是在一定的社会存在中产生一定的社会意识,具有政治的、哲学的、道德的、宗教的、美学的等等观念和思想倾向,具有一定的世界观,并总是按照自己的世界观去认识、评价和表现社会生活,去发现、识别、褒贬社会生活中的客观倾向,同时将自己的审美理想和爱憎感情倾注其中,这样创造出来的艺术作品必然显露出某种倾向性。

由此可见,艺术只要反映社会生活,只要是经由艺术家创造出来,就不能不具有一定的倾向性。这正如蔡特金所说:“排斥‘倾向’于艺术之外的判决完全是欺人之谈。任何一个时代的宏伟有力的艺术作品,无不散发着倾向的热烈气息。因为倾向不是别的,只能是思想内容。艺术而无思想就成了炫耀技巧、追求形式的东西,毫无价值可言。玷辱、亵渎了艺术的,绝不是思想内容,绝不是倾向。恰恰相反,倾向应该而且能够创造和提高艺术价值。”^②

一、艺术的倾向性的含义

艺术的倾向性主要是指艺术作品思想内容的性质和艺术活动的价值指向。就艺术作品而言,是指艺术家的阶级立场、政治态度、思想感情和审美意识等等的总和与艺术作品中所反映的具体对象本身固有的客观意义融为一体而呈现出来的方向,也就是艺术作品中形象地展现出来的社会意义、历史意义和美学意义等诸种意义的性质及所达到的程度。就艺术活动而言,是指艺术主体从事艺术活动的动机

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第180页。

② 转引自北京大学中文系文艺理论教研室:《文学理论学习资料》(上),北京大学出版社1984年第1版,第100页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第一章 摇摇艺术对象

及其实际追求的目标。

艺术的倾向性既包括客观事物也就是艺术对象(社会生活)本身固有的意义,也包括艺术家和受众的主观倾向,是主观和客观的结合、交融和统一,二者缺一不可。

如果把艺术的倾向性仅仅归之于艺术主体的主观倾向,甚至只归结于阶级立场和政治态度,那是不利于艺术的发展和繁荣的。这是因为:第一,容易造成主观随意性。艺术会因之脱离所反映的对象,随心所欲、牵强附会地硬将自己的某种意向强行兜售,这就会像马克思批评拉萨尔那样地“把个人变成时代精神的单纯的传声筒”^①。第二,容易造成与真实性的对立。倾向性本包含着社会生活本身的客观意义,因而它与真实性首先在反映社会生活的客观一致性上统一起来。如果把倾向性只限于主观方面,就会背离生活真实,按照主观倾向剪裁现实,甚至歪曲现实,胡编乱造,与真实性相对立。第三,容易导致不再深入现实生活,不向生活的深度开掘,割断艺术和人民的血肉联系,沉溺于自我之中,停止对客观真理的探求。这不仅会失去艺术的真实性,而且也会失去进步的倾向性。倾向性原是包括着客观对象本身的固有意义的,艺术家只有努力发掘社会生活所蕴含的积极意义,揭示现实中的客观真理,艺术的倾向性才会有新意、有深度。而且,艺术家自身也才会在体验客观真理和时代精神中得到提高、进步。如果只限于主观倾向,就不会着眼于开掘生活,就会脱离客观真理,就难以把握生活的底蕴,就会大大削弱乃至破坏艺术的进步倾向性。而把艺术的倾向性仅仅说成是艺术家的阶级立场和政治态度的体现,不仅违背了人们丰富多彩的生活和精神世界不只是阶级色彩和政治内容的实际情况,而且会因此将一大批不直接表现阶级的政治的观点的艺术品种(如山水花鸟画、图案、轻音乐、情绪舞、山水诗等等)打入“另册”,对它们不是一概否定,就是横加干涉、任意篡改,而且,“容易成为对文艺横加干涉的理论根据”,“利少害多”^②。

如果把艺术的倾向性仅仅归之于客观的社会生活所存在的实际意义,那同样是错误的。离开了艺术家的主观倾向和主观能动性,那就会照抄生活,同样不能去开掘生活,提炼生活,就会只停留于生活真实,用真实性代替倾向性,放松艺术家自身的思想建设。其实,艺术家的主观倾向,对艺术的倾向性具有决定性意义。艺术主体只有掌握马列主义、毛泽东思想、邓小平理论和“三个代表”的重要思想,才能发掘客观现实中所蕴含的真理,才能把事情的现象“只看作人们的向导,一进了门

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民文学出版社1995年版,第344页。

② 《邓小平文选》第3卷,人民出版社1993年第3版,第133页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

就要抓住它的实质”^①,才不至于“强调那些非本质方面、非主流方面的东西”^②,才能在真实性的基础上,显示出社会主义倾向性。必须指出,只有进步的革命的倾向性特别是社会主义倾向性,才渗透在对现实关系的真实描写之中,才与真实性获得了统一。而落后的反动的倾向性则建立在歪曲生活的基础上,与真实性是对立的。倾向性存在于一切艺术之中,只不过性质相异程度不同罢了。而真实性不是一切艺术都具备的,只有优秀的艺术作品才具有真实性。

马克思曾经指出:“人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得处处都把内在尺度运用到对象上去;因此,人也按照美的规律来建造。”^③这就是说,人在创造美的活动中,既按照不同对象所属的不同种的尺度,又把人的内在尺度运用到客观对象上去。所谓“按照任何一个种的尺度来进行生产”,就是按照客观对象本身固有的形态和性质来生产,也就是符合客观规律性,是事物的“真”;所谓“把内在尺度运用到对象上去”,就是把人的尺度、人类自身的要求和目的以及审美标准运用到对象上去,也就是合目的性,是善,是具有审美意义的倾向性。艺术的倾向性也是这样“建造”的,一方面认识、发掘、提炼和表现客观对象本身的内在意义——种的尺度,一方面又同时把自己的主观倾向(政治的、思想的、审美的等等)——内在尺度运用到客观对象上去,从而创造出主客观相结合的统一的艺术倾向性。可见,艺术的倾向性既不是纯客观的东西,又不是纯主观的东西,而是客观对象的内在意义和艺术主体主观倾向的结合、交融和统一。

艺术的倾向性的丰富性、复杂性

艺术的倾向性渗透在一切艺术之中,倾向性的具体表现又是极其丰富复杂、多种多样的。

第一,艺术的倾向性的性质丰富复杂、多种多样。艺术的倾向性不仅有进步的和落后的、革命的和反动的种种区别,而且有介于其间的各不相同的性质和程度的诸多倾向性。特别是在同一艺术作品中,往往是进步的、落后的倾向性凝聚在一起,所谓蜜糖和砒霜合二为一,这在古代的艺术作品中尤为常见。

第二,艺术的倾向性的表现丰富复杂,多种多样。艺术的倾向性可以表现为阶级性、党性,也可以表现为人民性、民族性,还可以表现为人性;可以表现为鲜明的政治倾向性,也可以表现为思想的、道德的、宗教的、哲学的以及美学的等等倾向;可以表现为诸多方面的倾向,也可以只表现为某一方面例如美学方面的倾向。这些丰富多样的倾向性在具体作品中可能是统一和谐的,也可能是互相矛盾的,而其

① 《毛泽东选集》第1卷,人民出版社1955年第1版,第28页。

② 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1955年版,第154页。

③ 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1959年版,第28页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

中的统一性或矛盾性又呈现出千姿百态,各具特色。

例如,其中的阶级倾向性,这在阶级社会中,尤其是在阶级斗争十分明显甚至非常尖锐的时期,是比较鲜明的。这正如鲁迅所说:“文学不借人,也无以表示‘性’,一用人,而且还在阶级社会里,即断不能免掉所属的阶级性,无需加以‘束缚’,实乃出于必然。”^①但是,艺术的阶级性的表现十分复杂,很有差异,时而鲜明,时而淡薄,时而趋于激化,时而走向淡化,而且就在趋于激化,表现非常鲜明之时,不同的阶级性也会互相渗透而呈现出极其复杂、丰富多样的面貌来。

例如,在中国封建社会中,忠、孝、节、义等封建思想就渗透在许多进步的和落后的倾向性的艺术作品中。在欧洲资产阶级上升时期,由于“进行革命的阶级,仅就它对抗另一个阶级这一点来说,从一开始就不是作为一个阶级,而是作为全社会的代表出现的,它俨然以社会全体群众的姿态反对唯一的统治阶级。”^②因此,这个阶级的艺术,既反映了本阶级的意识,又与当时其他被压迫阶级的共同利益有联系。如舒曼的《蝴蝶》、《狂欢节》和柴可夫斯基的《第六(悲怆)交响乐》,雨果的《巴黎圣母院》,普希金、莱蒙托夫的诗篇,都表现了对光明未来的追求,对黑暗现实的诅咒,对自由民主的呼吁,显示了那个时代的革命精神和革命倾向。这不仅代表了新兴资产阶级的利益,也符合农民、手工业工人及其他受压迫阶级的利益。

况且,艺术是用形象反映生活的,艺术家的阶级倾向性体现在艺术形象内,渗透在对生活现象的具体反映中。这样,艺术形象所显示出来的客观意义会与艺术家原来的主观思想不完全一致,特别是当艺术家忠实于现实生活,真实地反映了生活规律时,作品的实际思想意义会远远超出艺术家本身阶级意识的局限。而且,由于艺术反映的社会生活十分广阔,作品的题材、体裁多种多样,有些直接反映阶级矛盾和阶级斗争的作品,其阶级性比较明显,而且有些仍是表现日常生活和自然景物的作品,其阶级性则比较隐晦、曲折、淡薄。如山水花鸟画,如某些抒发个人情感的乐曲,如以图案、花卉为主的设计艺术,如某些情绪舞、抒情小诗等等,它们所表现的情趣和意愿仍具有倾向性,但往往会为各个不同阶级所共赏,因此,不能乱贴阶级性标签,牵强附会,随意比附。

孟子说:“口之于味也,有同耆焉;耳之于声也,有同听焉;目之于色也,有同美焉。至于心,独无所同然乎?心之所同然者何也?谓理也,义也。圣人先得我心之所同然耳。故理义之悦我心,犹刍豢之悦我口。”^③社会生活中各阶级之间互相产生影响,各阶级的人也有相通之人性,艺术又具有历史继承性,人们的美感自然也

① 《鲁迅全集》第 1 卷,人民文学出版社 1956 年版,第 100 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1959 年版,第 236 页。

③ 杨伯峻:《孟子译注》(下),中华书局 1960 年版,第 100 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

有相通之处,不同时代不同阶级的人有时会喜爱同一艺术作品,被同一艺术形象所感动,在思想感情的某一方面产生共鸣。正因为如此,优秀艺术作品的生命才具有久远性。例如,孙悟空大闹天宫的斗争性,梁山伯与祝英台的坚贞爱情,包公、海瑞的刚直不阿、铁面无私,还有直接反映自然美的艺术作品,都使不同时代不同阶级的人们产生过共鸣。这种共鸣,在本质上虽有不同的具体因素,但从中可以看出共同美和共同美感是存在的,艺术的阶级性并不是清一色的,而是极为丰富复杂的。不同阶级的阶级性是对立的,又是互相依存的,其中也有共通之处。

第三,艺术的倾向性包含着客观对象的内在意义和艺术家主观倾向两个方面,这在具体作品中有时是统一的,有时是矛盾的,其统一性和矛盾性同样是纷繁复杂、气象万千的。

当艺术家以进步、革命的立场、世界观和高度的艺术修养去观察、体验、认识、发掘、分析和概括并反映客观对象中蕴含的积极意义时,艺术家的先进意识与客观现实中表现了历史发展的必然趋势是一致的,这在作品中便表现为进步的革命的倾向,其倾向性与真实性是统一的。而当艺术家以落后的、反动的立场、世界观去观察、体验、认识、发掘、分析和概括并反映客观对象中的消极意义,艺术家的腐朽意识与客观现实中背离历史发展方向的消极意义也得到了统一,这在作品中表现为落后的反动的倾向,其倾向性与真实性是背离的。

然而,还有另一种情况,这就是艺术家的主观倾向和艺术作品实际体现出来的客观对象的固有意义不一致。例如,有的艺术家主观倾向基本上还算进步,但未能发掘并表现出客观对象中固有的积极意义,却把某种消极的东西当作积极的东西来歌颂,或者把某种积极的东西当作消极的东西来鞭挞。这一般由于生活知识贫乏,艺术概括能力低下,塑造艺术形象的功力不够,当然,归根到底,还是思想认识能力较差。对待这种失误,只有实事求是地进行细致入微的分析,通过批评与自我批评吸取教训。也有的艺术家,特别是古典艺术家,由于阶级的历史的局限,其主观倾向具有某些落后甚至反动的因素,但由于其观察生活的洞察力和艺术概括与塑造形象的功力都很惊人,就能揭示出客观现实中某些积极意义。如渴望补封建社会之天的曹雪芹,却以生动的艺术形象展现出封建社会必然崩溃的历史画卷。“巴尔扎克在政治上是一个正统派”,“而他经常毫不掩饰地加以赞赏的人物,却正是他政治上的死对头,圣玛丽修道院的共和党英雄们。”^①

艺术的倾向性中的主观性与客观性的统一和矛盾,其关键在于艺术家的世界观。“世界观的重要表现是为谁服务。”^②世界观不仅直接制约着艺术家的主观倾

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 1 页。

② 《邓小平文选》第 3 卷,人民出版社 1993 年第 3 版,第 2 页。

向,而且引导着他们去接触、发现、褒贬某种客观倾向。艺术家的世界观是艺术的倾向性的性质和程度的决定性因素,它以明确的目的性和自觉的选择性制约着客观对象。例如同是画梅花,王冕突出其飘逸,以象征隐士;何香凝描绘出铮铮铁骨、傲然挺立,表达对反动势力的抗争;关山月表现出一派生机,洋溢着欣欣向荣、俏不争春的喜悦;李苦禅则以怒放图表现了粉碎“四人帮”以后全国人民特别是老知识分子的欢乐和把一切献给祖国建设的热忱。这些梅花的形象所显示出来的不同的倾向性,既具有各自所处历史时期的时代色彩,又表现了画家各自思想和品格。古典艺术家在倾向性上所显示出来的矛盾,正是他们世界观的矛盾因素所致。

艺术家的思想、感情、人品和世界观,不仅往往瑕瑜互见、正误交杂,而且还在不断地发展和变化之中,由此而造成的艺术的倾向性就显得极为复杂多样。有的交相错杂,陷于自我矛盾之中,有时某一方面比较突出,客观效应差异明显。在同一艺术家的不同作品之中,在同一艺术家的同一作品之中,都会呈现出倾向性的复杂多样性。

三、艺术的倾向性与真实性的关系

艺术的倾向性和真实性既有密切的联系,又有显著的区别。倾向性存在于一切艺术作品之中,只不过性质殊异程度不同罢了。因此,凡艺术都具有倾向性,却不一定都具有真实性。真实性不是一切艺术作品都具备的,只有优秀的艺术作品,具有进步的倾向性的艺术作品,才可能具有真实性。倾向性侧重于艺术家的主体意识,主要指艺术形象的思想价值和社会意义,真实性侧重于生活的客观面貌,主要指艺术形象的客观基础。但二者又都不是纯主观或纯客观的,真实性来自客观社会生活,同时又包含了艺术家对社会生活的真正发现和主观体验;倾向性表现了艺术家的主体意识,同时又包含了社会生活的客观意义,因此艺术的倾向性和真实性又是紧密相联、相互作用的。真实性是进步的倾向性的基础,它不但与进步的倾向性相一致,而且对进步的倾向性产生重要影响,是进步的倾向性的载体、凭依和前提。而进步的倾向性又是真实性的灵魂,它可以提高和加强真实性,使艺术表现紧扣社会生活的真正面貌和内在本质。进步的倾向性隐藏在真实性之中,它是从对客观世界的正确表现中显示出来的。这正如恩格斯所说:“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来,而不应当特别把它指点出来。”^①

但是,只有进步的倾向性才渗透在对现实关系的真实描写之中,才与真实性获得了统一,而落后的反动的倾向性则建立在歪曲生活的基础上,与真实性是对立的。社会主义艺术应当使社会主义倾向性与真实性获得高度的完美统一。

^① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 4 页。

摇摇复习思考题

- 邕艺术对象与客体世界和艺术家主观世界有何关系？
- 邕什么是“三贴近”？如何坚持“三贴近”？
- 邕艺术对象的特殊性主要表现在哪些方面？请联系实际加以阐述。
- 邕举例说明当代艺术对象的开拓性和局限性。
- 邕什么是弘扬主旋律、提倡多样化？为什么要弘扬主旋律、提倡多样化？弘
扬主旋律和提倡多样化的关系如何？
- 邕艺术和社会生活的关系怎样？请全面加以阐述。
- 邕电子传媒的运用对艺术的对象产生了哪些影响？
- 邕什么是艺术的真实性？什么是艺术真实？
- 邕什么是艺术的倾向性？能不能消解艺术的倾向性？为什么？
- 邕艺术的真实性和艺术的倾向性的关系如何？请谈谈自己的看法。

第三章摇艺术种类

在人类的物质世界和精神世界中,艺术是一个独特的领域。艺术本身,无论从艺术活动还是艺术作品来说,都是一个整体,一个囊括古往今来一切艺术的集合群体,也是一种综合和概括。其内部,是一个个具体的、感性的艺术活动和各自独立的艺术作品。前者是艺术领域的整体,是一般;后者是艺术领域的个体,是个别。而在这整体和个体、一般和个别之间还存在着中介环节,这就是艺术的种类。

艺术的种类既是整个艺术的分类,又是许多艺术个体的集合、归纳。一方面,它使混沌一片的艺术整体分为一系列明晰可辨的群体;另一方面,使无限的艺术个体归属于有限的品种、类型。艺术种类就是对整体艺术的条块切割和对艺术个体的分组归类,它是许多彼此具有共同性而又与其他艺术个体具有相异性的不同艺术个体的集合群。

对艺术种类的划分,由来已久。例如,在我国汉代的《毛诗·序》中,就从表情达意的深度区分了诗、歌、舞,认为“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”在《乐记》里则更明确指出:“诗,言其志也。歌,咏其声也。舞,动其容也。”在古希腊,亚里士多德在《诗学》中说:“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿,只是有三点差别,即摹仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所采的方式不同。”如绘画“用颜色和姿态来制造形象”,音乐“用声音来摹仿”^①“喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人,悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。”史诗“时而用叙述手法,时而叫人物出场”,有的艺术则“用动作来摹仿。”^②现在,关于艺术分类的理论已发展到相当高度,以致形成了艺术学中的一个独立的分支学科,前苏联美学家卡冈称之为“艺术形态学”,我国艺术学家李心峰称之为“艺术类型学”。有关的专著不断涌现,对此的研究不断深入。

① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1983 年版,第 2 页。

② 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1983 年版,第 2 页。

第一节 摇艺术的分类

一、艺术分类的意义

首先,艺术分类的意义在于通过对艺术整体的分组和对艺术个体的归类,在一般艺术和个别艺术之间架起一座桥梁,使无比广泛而多样的艺术现象及其共同本质与无限众多的具体艺术活动及其各有各别的个别作品密切联系起来,从而在有限的艺术品类之中,既能在宏观上认识艺术整体,又能在微观上认识艺术个体,并在二者的统一中更好地认识艺术本体。

在实际生活中,人们无论从事何种艺术活动,直接接触的总是一个个具体可感的艺术品,不可能接触到作为高度综合和全面概括的“艺术”,但又都是通过接触一个个具体可感的艺术品通向对整体艺术的把握的,其中的必由之路就是艺术的分类。例如通过《蒙娜丽莎》、《米洛的维纳斯》、《江山如此多娇》等作品了解美术,通过《二泉映月》、《英雄交响曲》、《国际歌》等了解音乐,通过《哈姆雷特》、《雷雨》、《贵妃醉酒》等了解戏剧,通过《天鹅湖》、《孔雀舞》、《秧歌》等了解舞蹈,通过《离骚》、《红楼梦》、《复活》等了解文学等等,然后才能掌握艺术。只从本质上对待艺术,只从某一具体作品对待艺术,都是难以把握艺术整体和艺术个体的。任何人不可能穷尽艺术个体,也不可能只凭借单个的艺术个体就能认识艺术整体,同样不可能脱离整体艺术只局限于艺术个体。要能从艺术个体通向艺术整体,要能在艺术整体的映照之下从事个别的具体的艺术活动,只有以艺术种类为中介,在整体和个体、一般和个别的结合中,才能准确地认识艺术,才能提升一个个具体艺术活动的品位,才能提高艺术学的学理。

其次,艺术分类的意义在于通过揭示各类艺术的自身特性,更加深入地认识和掌握各类艺术的独特规律,提高和发展各类艺术。不同的艺术门类,具有各不相同的物质媒介、艺术语言、内在结构和技能技巧,又都具有共同的审美特征。在同类艺术之中,在各类艺术之间,在艺术之外,都呈现出千丝万缕的联系和千差万别的特色。因此,通过对艺术种类的研究,就会加深对各类艺术的形态特征和审美特质以及艺术的内外联系的全方位考察和多方面把握,从而在艺术内部各自扬长避短,发展优势,相互借鉴;在艺术外部贴近实际,贴近生活,贴近群众,与时俱进,推动艺术的繁荣和发展。

第三,艺术分类的意义在于通过对各类艺术的相异性和一致性的认识和把握,更好地开展艺术管理、艺术教育和审美教育工作,更好地进行艺术创造和艺术接受。艺术,只有通过具体种类才能存在,才能成为艺术实体。人们的任何艺术活动都是具体的、各有各别的,都须遵循各自的特有规律和所属类别以及所有艺术的共

艺术原理

YI SHU YUAN LI

同规律。研究艺术分类,掌握各类艺术的不同特征,了解各类艺术之间的内在联系,在相异性和相同性的统一中,才能更好地开展一切艺术活动。

二、艺术分类的历史性

艺术分类的历史性,一方面是指艺术种类的形成都是为了适应一定历史时期的社会生活及其艺术本身发展的需要,经过较长时间的积淀才完成的,因而各种艺术的形成均具有历史的、时代的、民族的特色;另一方面是指艺术分类的标准及其具体划分也是基于一定历史时期的社会生活及其艺术本身的发展状况,因而在不同的历史时期具有不同的分类。

艺术是以社会生活为主要对象的,艺术作品的种类的形成,都与一定历史时期的社会生活有关。由于社会历史的发展,由于人们实践活动和认识能力的深化,由于物质条件和科学技术水平的提高,与之相适应的艺术的种类也就随之形成、发展。因此,在社会发展的较低阶段,艺术的种类也较为简单。随着社会生活的发展,艺术的种类也就日趋复杂多样。例如,原始部落的群众,随着劳动的节奏,随着手上、耳边、脚上的装饰品的响声,一面唱歌,一面敲打劳动工具,节奏感很强,旋律性很弱,没有一点和声概念,词句很粗略,舞蹈动作很单调,装饰品的工艺水平也很低,而且音乐、文学、舞蹈三位一体,还不能形成音乐、舞蹈、文学的分类。随着社会生活的发展,艺术的不同种类也就越来越鲜明,越来越复杂,不仅音乐、舞蹈、文学等艺术分门别类,而且每一种艺术中又可多层次地继续分组归类,特别是新的艺术品种纷纷涌现。

艺术种类的发展受到社会生产、社会意识和历史条件的制约。古希腊崇尚体育,人体雕刻便得到发展,而由于奴隶制思想体系的局限,直接反映社会生活的矛盾和冲突的小说发达不起来。在欧洲中世纪宗教思想的影响下,表现人性美、人体美的艺术种类便衰落下来。

由于不同历史时期不同民族的社会生活的不同,艺术种类的形成还具有民族性。如古希腊先后特别发达的是史诗和戏剧,而我国同时期特别发达的是抒情诗和音乐、舞蹈,当法国盛行“三一律”的古典主义戏剧时,我国载歌载舞、讲究音律的长篇传奇戏剧却冲破了杂剧的固定体制充分发达起来。

艺术作品的种类的形成还与艺术传统的继承、创新和艺术创作经验的积累密切相关。在每一历史时期,艺术作品的种类,既保存着一般特征,又不断发展变化。它是由简单到复杂、由粗糙到完美的一个发展过程。如我国的诗歌,从原始的“杭育杭育”的劳动呼声开始,在长期的继承、发展过程中,出现了四言、五言、七言、长短句、格律诗、新诗等多种体裁。我国的声乐,从原始的劳动呼声,逐渐发展为戏曲唱腔(不同剧种、不同行当形成各具特色的声腔)、歌剧、声乐演唱中的美声唱法、民族唱法和通俗唱法等多种类型。在其发展过程中,每一种类,一方面继承传统,

摇摇摇摇

艺术原理

ART PRINCIPLE

形成独有的特色 ;另一方面又不断革新、创造 ,日益发展。优秀的艺术家在继承传统的基础上 ,还充分发挥自己的创造力 ,使自己所运用的那一种类型的艺术得到了新的发展。如刘海粟将油画和中国画的特点有机地融合起来 ,在中国画创作中 ,不仅泼墨 ,而且泼彩 ,在油画创作中 ,也融会了中国画的技法 ,既发展了油画 ,又发展了中国画。中国歌剧的民族化和京剧的现代化也是如此。

在艺术种类的发展过程中 ,有些种类和体裁只存在于一定的历史阶段 ,随着历史条件和生活基础的改变而逐渐消亡。如某些宗教音乐 ,我国的大赋、骈文、八股文和雅、颂音乐等等 ,都是这样。

总之 ,艺术种类的形成、发展、演变和消亡 ,都受社会生活的制约 ,受到艺术传统、艺术家的创造能力的影响。艺术工作者必须在熟悉与掌握有关艺术种类特点的基础上 ,根据一定历史时期社会生活的需要和广大人民的需要 ,不断发展与完善它们。

艺术的分类在不同的历史时期还有不同的分法。例如 ,亚里士多德根据艺术是摹仿便从艺术对现实的摹仿媒介、对象、方式的不同 ,区分了绘画与音乐、悲剧与喜剧、史诗与戏剧等。黑格尔根据理念和形象的不同关系 ,从历史发展的角度 ,把艺术分为象征型、古典型和浪漫型三类。前苏联美学家卡冈运用系统论方法 ,以样式为中心 ,按照类别、门类、样式、品种、种类和体裁等多层次地把艺术逐一分类。

三、艺术分类的多样性

艺术世界纷纭繁缛 ,丰富无比 ,既各各有别 ,又交互融合 ,形成了分辨清晰而又错综复杂的种种门类 ,再加上人们划分艺术种类的原则和视角不同 ,艺术的分类更呈现为丰富多样性。其中最主要的分类大约有以下儿种 :

(一) 以艺术反映客体世界的方式为依据 ,把艺术分为再现艺术(绘画、雕塑、小说等)、表现艺术(音乐、舞蹈、建筑等)和再现表现艺术(戏剧、影视等)三类。

(二) 以艺术作品的存在方式为依据 ,把艺术划分为空间艺术、时间艺术和时空艺术三类。空间艺术包括绘画、雕塑、工艺美术、摄影艺术、建筑艺术等 ;时间艺术包括音乐、曲艺、文学等 ;时空艺术包括舞蹈、杂技、戏剧、影视等。

(三) 以对艺术作品的感知方式为依据 ,把艺术划分为视觉艺术、听觉艺术、视听艺术和想象艺术四类。视觉艺术包括绘画、雕塑、工艺美术、书法、摄影艺术、舞蹈、杂技和建筑艺术等 ;听觉艺术包括音乐、曲艺等 ;视听艺术包括戏剧、影视等 ;想象艺术主要是指文学。

(四) 以艺术作品的物化形式为依据 ,把艺术分为静态艺术和动态艺术两类。前者包括绘画、雕塑、工艺美术、书法、摄影艺术、建筑艺术等 ;后者包括音乐、舞蹈、曲艺、杂技、戏剧、影视等。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

摇摇(缘)以艺术的功能为依据,把艺术分为美的艺术和实用艺术两类。前者包括绘画、雕塑、音乐、舞蹈、曲艺、摄影艺术、杂技、戏剧、影视等;后者包括建筑艺术、园林艺术、工艺美术等。

(远)以现代中国艺术的自然体系为依据,把艺术分为建筑艺术、实用—装饰工艺术、书法、绘画、雕塑、语言艺术(文学)、音乐、舞蹈、戏剧、曲艺、杂技、摄影艺术、电影艺术、电视艺术十四种,并根据其亲缘关系归纳为文学、美术、演出艺术(包括音乐、舞蹈、戏剧、曲艺、杂技)和映像艺术(包括摄影、电影、电视)四大类^①。

此外,还有其他种种艺术分类方法。例如,在当代中国,李泽厚按照表现与再现、动与静两大原则,把艺术分为表现静的艺术(实用艺术:工艺、建筑)、表现动的艺术(表情艺术:音乐、舞蹈)、再现静的艺术(造型艺术:绘画、雕塑)、再现动的艺术(综合艺术:戏剧、电视)和语言艺术(文学)五类。王朝闻以物质手段为标志,把艺术分为建筑艺术、实用工艺、绘画、雕塑、音乐、舞蹈、语言艺术、戏剧、电影九类。蔡仪以客观美为依据,把艺术分为以反映现实的现象美为基础的艺术(工艺美术、建筑、音乐、舞蹈等)、以反映现实的个体美与种类美为基础的艺术(绘画、雕塑等)和以反映现实的社会关系美为基础的艺术(文学、戏剧、电影等)三类。陆梅林则以观念和物质形态为依据,把艺术分为观念形态的艺术和物质形态的艺术两大类,前者是音乐、舞蹈、文学、绘画、雕塑、戏剧、电影、电视艺术等,后者是工艺美术、建筑艺术、书法艺术、摄影艺术等。

以上种种艺术分类都有其合理性、实用性和科学性,虽然难免存在不同的局限性,但都有存在价值,不必取此舍彼,强求一致。而且,艺术的分类都是相对的,因为艺术本身就具有互渗互融性,在发展变化过程中,艺术之间更加交错、互融,在互异性中出现了更多的共同性。例如戏剧和影视之间,现代艺术设计和工艺美术以至绘画、雕塑之间,都呈现出许多互渗互融的共同性,即使在传统艺术品种之间,舞蹈不仅离不开音乐,而且与雕塑互相交融,舞蹈必须造型,成为活动的雕塑,雕塑是静止的舞蹈。声乐含有文学因素,文学语言讲究音乐性。“诗中有画,画中有诗。”“绘画是不说话的诗歌,诗歌是看不见的绘画。”表现了诗和画的交融、互渗。有些艺术的种类和体裁很难区分,如屈原的《离骚》很难说它只是叙事诗或只是抒情诗,郭沫若的《女神之再生》是诗剧,既可属于戏剧,又可属于诗歌。别林斯基在将诗区分为叙事诗、抒情诗、戏剧诗之后特别指出:“虽然所有这三类诗歌,都是作为独立的因素,彼此分离地存在着,可是,当出现在个别的诗歌作品里的时候,它们相互之间不是经常划着明显的界限的。相反,它们常常混杂在一起而出现,因此,有的按照形式看来是叙事的作品,却具有戏剧的性质,反之亦然。”^②

① 李心峰:《艺术类型学》,文化艺术出版社,1985年版,第158~160页。

② 别林斯基著,满涛译:《文学的幻想》,安徽文艺出版社,1989年版,第194页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

艺术的分类尽管各各有别,但对于长期形成的按照塑造艺术形象的材料和技法把艺术分为音乐、舞蹈、文学、戏剧、电影以及美术(绘画、雕塑、建筑)等,还是基本一致的。虽也有微小区别,但主要在将它们归为几大类上差异较大。根据目前我国最为常见、最为习惯的艺术品种划分,主要有以下十四种:

- (一) 绘画。
- (二) 雕塑。
- (三) 书法艺术。
- (四) 摄影艺术。
- (五) 工艺美术和艺术设计。
- (六) 建筑艺术和园林艺术。
- (七) 音乐。
- (八) 舞蹈。
- (九) 曲艺。
- (十) 杂技。
- (十一) 文学。
- (十二) 戏剧。
- (十三) 电影艺术。
- (十四) 电视艺术。

从本质上讲,艺术作品就是以物态化的方式传达出艺术家的审美经验和审美意识。因此,艺术分类的美学原则,应当把艺术形态的物质存在方式与审美意识物态化的内容特征作为根本的依据,也就是根据艺术形象的创造方式,将艺术分为五大类,这就是造型艺术(绘画、雕塑、书法、摄影)、实用艺术(工艺美术和设计艺术、建筑艺术和园林艺术)、表演艺术(音乐、舞蹈、曲艺、杂技)、语言艺术(文学)和综合艺术(戏剧、电影艺术、电视艺术)。

第二节 造型艺术

造型艺术通常也称为美术。“美术”一词,在中国古代没有出现,直到 19 世纪初才从西方传入中国。起初,美术是美的艺术的意思,美术即为艺术,后来,才逐渐专指造型艺术。1918 年 9 月 14 日蔡元培在刚刚创立的北平美术专门学校开学典礼上特别指出:“美术本包有文学、音乐、建筑、雕刻、图画等科。惟文学一科,通例属文科大学,音乐则各国多立专校。故美术学校,恒以关系视觉之美术为范围。”^①美术从此专指造型艺术。但长期以来,美术不仅包括绘画、雕塑、书法、摄影等造型

^① 蔡元培:《蔡元培美学文选》,北京大学出版社 1983 年版,第 20 页。

艺术 还包括工艺美术、设计艺术、建筑艺术和园林艺术等实用艺术。

一、造型艺术的含义及其特征

造型艺术又被称为空间艺术、视觉艺术、静态艺术 ,是以一定的工具和物质材料 ,在一定的空间里塑造形体 ,创造视觉可以直接感受的静态形象来满足人们精神上审美需求的艺术。

造型艺术主要包括绘画、雕塑、书法、摄影艺术四种。工艺美术、建筑艺术等实用艺术本来也属于造型艺术 ,但因其具有实用性 ,故另立实用艺术类型。造型艺术中的绘画、雕塑等不同品种各具特色 ,但又都具有共同的区别于其他种类艺术的基本特征。

造型艺术的主要特征是 :

第一 造型性。造型艺术之所以被称为造型艺术 ,就因为它塑造艺术形象的基本手段在于造型。造型是美术的最主要的特征。所谓造型 ,就是塑造形体 ,塑造存在于一定空间可以直观的视觉形象。谢赫提出的绘画“六法”中的“应物象形” ,强调的就是这种造型特点。

造型 ,首先在于刻画表现对象的外部形态。绘画、雕塑等创作先得形似、形准 ,必须抓住事物的外部特征 ,选择最富有表现力、最能显现事物特色的形貌 ,将其具体、生动地塑造出来。美术接受也必须从外形入手 ,从把握形体的外部特征中体悟、揭示其内蕴意。艺术的基本特征是形象性 ,美术形象的基本特征就在于塑造外在可视的直觉形象。

美术造型以客观对象的形状、色彩为基础。形状依赖于线条、明暗、色彩、块面等来表现 ,色彩、明暗等又与光线密切相关。因此 ,观察、把握事物的外部特征和掌握线条、色彩等表现手段 ,是造型的前提。

其次 ,美术造型更要传神。造型艺术要形似 ,却不停留于形似 ,而是“以形写神” ,通过形体塑造 ,充分显现其神采、精神 ,表现其中蕴含的思想感情、时代精神等审美意蕴。造型的灵魂就在于选择、创造最能表现内在精神的外在形貌 ,是以再现客观形体表现内蕴意。《蒙娜丽莎》不仅突出女性前额、颈胸、双手的明媚 ,而且集中塑造其面部发自内心的神秘微笑 ;《米洛的维纳斯》不仅突出匀称、丰满、杂形的躯体和端庄的面容 ,而且有意省略双手使其断臂 ,都是为了更加突出女性美、人性美、人生美以及实现人的尊严和解放的时代美。

造型艺术既要“应物象形”、“以形写神” ,又要因表现对象和具体品种而异。例如绘画、雕塑、摄影可以塑造对象的逼真形体 ,书法却不能酷肖客体面貌。前者侧重再现事物本来面貌 ,后者侧重表现主观情志。但都要运用造型手段 ,通过外在的形表现内在的精神。前者寓情于形内 ,后者传神于形外 ,也就是通过外在形体的运动气势、结构布局等喻示或象征其中的意蕴。

第二 视觉性。造型艺术塑造的形象是视觉形象,造型艺术对眼睛提出形象。视觉性是造型艺术的显著特征。要塑造视觉可以直接感知的艺术形象,就要善于捕捉生活中富有视觉美感的对象,并通过点、线、面、体、颜色等创造出具体可见的形态,以展示出眼睛看得见的美。视觉感受最为鲜明具体,最易产生一种亲眼目睹、身临其境的实感,最能激起直观其中神韵、意境的美感享受。视觉形象不仅是看得见的直观形态,而且是饱含思想感情的灵魂实体。要通过视觉直接感受的形象去唤起观众的丰富联想和无穷思索,展示出蕴含其中的深刻内涵。这就不仅要“应物象形”,要形准、结构准,还要出神入化、形神兼备、情景交融。视觉形象既要能看,还要好看、耐看,这就要造型鲜明可感、美好动人、蕴含丰富,要充分运用物质材料在空间组合、排列的形式美规律,创造视觉美。籍里柯的《梅杜萨之筏》就是通过对立的两个三角形构图的对比来形成强烈的生与死、光明与黑暗搏斗的视觉效果,故宫建筑皇权至上的意蕴也是通过对称均衡等形式美给视觉以强烈感受而显示出来的。

欣赏造型艺术的视觉形象,在引起视觉冲击力的同时,必须由形到神,由景入情,由视觉印象引发联想,通过心领神会获得内在意义。而且必须尽可能地欣赏原作,用自己的眼睛去探寻其中的神韵,才可能到达最佳审美境界。这是任何赝品、任何间接欣赏都不可替代的。造型语言不同于文学语言,只要具有正常视觉经验的人均可观赏,而且不经翻译就可被不同国家、不同民族的人所接受。

第三 空间性。造型艺术形象是空间形象,其空间性,一方面是指形象本身必须占据一定的空间,或在平面(二维空间)上,或在立体(三维空间)上,总是要占有一定的面积或体积,也就是要在一定的空间里才能存在;另一方面是指形象表现的客观对象必须具有空间感。立体的雕塑有如实物一样具有空间性质自不必说,平面的绘画也需展示景、物、人的立体感,表现它们之间的上下位置、远近距离、前后层次、左右间隔、虚实黑白等空间关系,使视觉直接感受到真切的空间性质。正因为造型艺术形象具有这种空间的存在方式特性,所以造型艺术也才被称为空间艺术。

中国画讲究“经营位置”,也就是在绘画的构图中,妥善处理画面结构与绘画内容的空间关系。根据透视学、解剖学原理,通过明暗、色彩、层次的变化,显示空间感,以达到“尺幅千里”的审美效应,真正实现“宣物莫大于言,存形莫善于画”。如关山月、傅抱石合作的中国画《江山如此多娇》,近景为高山峻岭,苍松翠柏,一派生机;中景是茫茫雪原,层峦叠嶂,开阔而平远;远景是一轮旭日冉冉升起,霞光万道,在无比广阔的空间中,更显气势恢宏,场面浩大,胸怀无限,激情喷涌,生机勃勃。

第四 静态性。美术造型是在空间上的可视造型,不可能在时间上展开和排列,因而不能像舞蹈那样创造可视的活动的造型图像,也不能像影视艺术那样创造

可视图像的连续发展、不断变换的运动画面。造型艺术只塑造静态可视的空间形象。造型艺术形象只能反映事物在发展过程中某一瞬间的状态,因而不仅是静态的而且是瞬间的。造型艺术形象的静态造型使其在表现事物的发展过程、显示时间的流动、展开情节方面具有局限性。但是,如果能够选准并充分展现事件发展过程中最有审美意义、最有感染力、最能联想到前因后果的那一瞬间,也就是抓住了“最富于孕育性的一顷刻”,那么就不仅可以从静态造型中产生动态效果,而且能变短为长,使本来的局限性转化为特有的长处。因为静态的形象是永久不变的,而音乐、舞蹈等动态形象是不停地运动的,因而难以久存。所以,造型艺术能使那最富于“孕育性”的一瞬间固定下来,任人玩味、欣赏,并使之永驻人间。例如古希腊雕塑家米隆的雕塑作品《掷铁饼者》就抓住了运动员手握铁饼即将奋力一掷的那一瞬间。他弯腰扭身,右腿弯曲,脚拖后而点地,全身力量落在右脚,左手轻扶右膝,右手持铁饼平托于后,身体保持平衡,作即将掷出之势,全身的肌肉都由此发生了变化,充满了运动和生命的活力。这最动人心魄的一刹那,在实际举行的运动会上,在舞蹈艺术中,都是稍纵即逝的,雕塑家能使之固定下来,常驻不变,可以反复欣赏,持之永久。达·芬奇《最后的晚餐》抓住耶稣一句“你们当中有人出卖了我”而在门徒中激起强烈反响的一瞬间,列宾《意外归来》抓住被流放的革命者突然回到家引起全家老小意外反应的一瞬间,米勒《倚锄的男子》抓住疲惫不堪在劳动中倚锄而歇的农民所呈现出的神情的那一瞬间,都使人从中获得了有关事件发展过程的联想,产生了动态效应。这正如莱辛所说:“绘画在它的同时并列的构图里,只能运用动作中的某一顷刻,所以就要选择最富于孕育性的一顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”^①这一顷刻,实际上是事物将要发展到高潮的时候,是最典型,最有凝聚力、表现力的时刻,也是最能包括和显示事物发展过程来龙去脉的时刻,因而能从瞬间静态中显示出动感来,从当下的瞬间静态中透出过去和未来。

二、绘画艺术

绘画是造型艺术的主要品种之一,是使用纸、布、木板等物质材料,运用线条、色彩和块面等元素,通过构图、造型和设色等手段,在二维空间里创造具有立体感的静态的视觉形象或情境的造型艺术。绘画在造型艺术中处于基础地位。

绘画的主要特点是:

第一,在造型上,具有平面上的立体感,注重形式的变幻。绘画所占据的空间是二维空间,但塑造的艺术形象要具有立体感,要根据透视学、解剖学原理,准确地反映出空间关系,充分显示形式美。

^① 莱辛著,朱光潜译:《拉奥孔》,人民文学出版社,1980年版,第1页。

绘画在二维空间中塑造具有立体感的视觉形象,主要依靠由线条、色彩、构图等构成的独特的艺术语言。线条是物体在空间中的主观分界,是画家最注重的造型手段。米开朗琪罗说,只要凭借一条直线就能区分画家技艺的高低。线条不仅标志形体在空间中的位置和状态,而且体现物体的生命内涵,具有丰富的抒情表意作用。一般来说,水平线显得安静、平稳,垂直线显得庄严、升腾,斜线显得动荡不稳,折线显得转折对立,曲线显得优美、柔和,波状线显得轻快、流畅,辐射状放射线显得奔放、热烈等等。通过线条变化,既显示出形式的变幻,又体现了丰富的意味。色彩是物体在光照中的主观感应,是画家的重要造型手段。它不仅更加再现真实客体,而且更能强烈地表现主观情志,并创造出变幻无穷的形式美。通过人们的视觉经验联想,色彩有冷暖、轻重、远近、明暗等等之别。构图是画家在平面上对物体位置及其关系的精心安排。构图不仅具体展现画面的有机整体感,而且深刻显示画面的内蕴。正三角形构图显得安稳,倒三角形构图显得动荡,侧三角形构图显示运动。德迦《舞台上的舞女》采用鸟瞰式构图,更在舒臂旋转的芭蕾舞女演员的舞姿中显现出内在的生命力和极富魅力的造型美。达维特《荷拉斯兄弟之誓》采用横向三大块构图法,更显庄严、肃穆和沉重。珂勒惠支的铜版画《磨镰刀》采用饱满的构图法更显愤怒、反抗之情。无比丰富的绘画语言创造了千变万化的形式美。绘画极为注重形式感。丰富多样、变幻莫测的形式,不仅增强了画面的立体感,而且深化了意蕴。

一切艺术都讲究形式美,作为视觉艺术的绘画,更注重通过形式的变幻来表现精神性内涵,创造具有相对独立性的形式美。绘画艺术的发展,也就是形式变幻的历程。各种各样的中国画的笔墨技法,丰富多彩的西方油画的明暗、色调等技法,都体现了形式的变幻。

中国画采用特制的毛笔、黑墨在宣纸或绢帛上作画,“笔墨”不仅成为中国画技法的核心,而且成为中国画学理的支柱,也是中国画形式变幻的标志。“笔”是指钩、勒、皴、点等笔法,“墨”是指烘、染、泼、积等墨法。笔法技巧,使中国画表现出变化无穷的线条情趣,墨法技巧还使墨色产生浓、淡、干、湿等丰富而细微的色度变化。笔墨相互映衬、有机结合,创造了丰富无比、变幻无穷的形式美。中国画还将绘画、诗文、书法、篆刻四者有机结合,形成了诗、书、画、印统一的特有的形式美。

西方油画采用油质颜料在布、木板或厚纸板上作画,色彩鲜艳,丰富无比,充分表现出物体的质感,又具有覆盖力,易于修改,并在数千年的创造中,积累了明暗、块面、色彩、解剖、透视等技法和画理,产生了不断变幻的形式美,形成了一个又一个的发展变化。例如,文艺复兴时期的绘画,根据人体解剖和透视学原理,着重塑造人体美,强调写实,突出生命活力。古典主义强调规整的构图,浪漫主义则强调动感,现实主义绘画强调客观描绘,现代派绘画特别注重形式创新,冲破一切传统,形成了一个又一个的流派。其中,以莫奈为代表的印象派绘画,突出光色的丰富变

艺术原理

YI SHU YUAN LI

化,冲破了西方写实传统的严谨造型,如在《日出·印象》中,一反传统绘画精确的轮廓和僵硬的色调,通过微妙的色彩变化和不同的色彩情绪,将晨雾笼罩中日出时的港口景象栩栩如生地描绘出来。物象轮廓虽然朦胧,但画面情绪极为生动活泼,形式的变幻带来了新的生机。又如以西班牙画家毕加索为代表的立体主义,强调任意安排画面,或把一个物象的四个面同时展现在一个平面上,或分解物体,再重新组合,如《格尔尼卡》通过被肢解的形体和低沉的色调,强烈控诉了法西斯轰炸历史名城格尔尼卡的暴行。以马蒂斯为代表的“野兽派”,注重内在情感的图像化,色彩强烈,线条粗犷,形象夸张,狂怪而充满野性,如《舞蹈》,以灵动而粗放的线条、单纯而明快的色彩,勾画出在天地间狂舞的人体,在旋动的形式中宣泄了毫无束缚的情绪。以挪威画家蒙克为先驱的“表现派”,通过富于情绪的色彩与线条,追求画面形式的表现力,如《呐喊》,以惨烈的色彩,翻腾的线条,变形的形象,表现出灵魂的不安与痛苦。俄国画家康定斯基开创的“抽象派”,认为绘画不靠物象支持,而靠色彩、线条与形状主宰,如《即兴》,只通过线条、色彩、块面、形体、构图等形式因素独立表达某种情感或精神,以绘画形式刺激视觉感受,以激活思维。更令人费解的超现实主义绘画,只在形式上打破视觉习惯,将现实中的事物进行不合逻辑的重新组合,在怪诞荒谬中营造梦幻般的情境,如西班牙画家达利的《记忆的永恒》,以三个柔软如面的时钟挂在枯枝、方台、生物肢体上,似乎在象征失去功能的生命存在和生命衍生的痛苦以及受欺凌的无奈等等。绘画形式的变幻,几乎成了绘画发展的鲜明标志。

第二,在色彩上,具有最强烈的表现力。绘画在再现生活的丰富色彩方面具有特殊的表现力,它能逼真地表现物象的形状、体积、质感、量感,能极其细致地反映出在不同时间、不同季节、不同对象以及对象之间丰富复杂而又细腻微妙的色彩变化。油画是最注重色彩的,既运用色彩增强描绘对象的真实感,又突出其情感特征。中国画主张“随类赋彩”、“以色貌色”,以表现客观事物的固有色为主,即使同是墨色,也要分为焦、浓、重、淡、清五色,再加上宣纸的白色,便是“五墨”“六彩”,同样具有丰富的色彩感觉。

如法国画家莫奈(1840—1926)将理查士·亨利对光线研究的科学成果应用于写生,打破了传统色彩学上固有色的概念,对客观对象的色彩分析,注重视觉感受,创作并展示了与古典风景画迥然有别的《日出·印象》,因而被戏称为“印象派”。这幅画以丰富而鲜活的色彩描绘了晨雾笼罩中日出时的港口景象。在由淡紫、微红、蓝灰和橙黄等组成的色调中,一轮红日拖着海水中一缕橙黄的波光生机勃勃地冉冉升起,海水、天空以及其他景物都在朝阳的辉映下呈现出丰富多样、明度各异的暖色调,与原本蓝水蓝天交错渗透,浑然一体,形成了一种明快而又有点朦胧的色彩氛围,激荡着生动活泼的生命律动,充满了强烈的色彩表现力。

又如齐白石(1864—1959)的水墨画《虾》,虽全用墨色画出三只大虾,但其深

摇摇摇摇

浅浓淡和水分渗透的干湿,清晰地显现出色彩的丰富变化,把虾体的形态、动感和在水中游动的活泼、灵敏、机警的生命力刻画得栩栩如生。左右一对浓墨眼睛,脑袋中间用一点焦墨,左右两笔淡墨,虾的头部便显得色彩变化多端。虾身的硬壳透明,由深到浅,腰部一笔一节,由粗渐细,体态有躬有直,情趣各异。虾尾三笔,浓淡相宜,既有弹力,又有透明感,呈现出色彩变化丰富。触须的细淡,柔中见刚,前爪的粗细、浓淡,开合自如,显露出无限生机。用墨的浓淡深浅、润湿干燥,“五彩”“六色”自现,用水的巧妙、高超,虾身永远湿淋淋的,就像真的生活在水中,画面空白之处俨然是一溪清水,生命活力顿现。

第三,在表现时间上,突出瞬间的凝固。绘画不能直接表现事件随时间而延续发展的各个环节,只是在画面所描绘的“瞬间”范围内直接表现事件,并通过对现在这一瞬间的精确描绘,间接地显示过去和未来。这就要高度概括、集中,选择最富有表现力的“瞬间”,精密构图,突出中心,开拓容量。这样,绘画不仅使人和物最美妙动人的一瞬高度集中起来,凝固不变,而且使人物之间、事物之间微妙复杂的关系概括为瞬间态势,凝固不动,让人洞察其中之妙。顾闳中的《韩熙载夜宴图》就无限深刻而细致地将人物表面快乐、内心愁苦以及各种人物的形貌、心灵及其关系都凝固于瞬间情态,任人细察深思。这幅图卷共分听乐、观舞、歇息、清吹、散宴五部,连续展开。主人公韩熙载本是北方人,后唐时举进士,深怀政治抱负,名闻遐迩,其父被杀后,逃至南唐,中主时建议北伐,统一全国,未被采纳,失去良机。后主即位,国势衰微,无能为力,采取逃避退却态度,虽纵情声色,仍沉郁寡欢。画院待诏顾闳中奉命作画,真实细致地予以再现。如图卷之一《听乐》,将所有人物的表情都集中于“听”的那一瞬间。演奏者虽偏坐于左侧,却是所有人物的视觉中心和倾听对象。与之正面相对、端坐于右侧主位的韩熙载正凝神专注,若有所思,身旁的红衣青年,激动得前倾欲倒,忙用右手撑定,其他人有的侧身转体,有的回眸注视,有的合掌赞叹,有的相视欲语,就连侍女们也屏声敛气,全神贯注,即使藏身屏风之后,也情不自禁地探出半身。姿态、表情、手势各有不同,但都沉醉于音乐之中。寂静无声的瞬间凝固,却传送出动人心魄的美妙音乐和无穷无尽的思绪、情意。画面的瞬间凝固,翻腾着无限的情思,静态之中饱含着动态,瞬间之中展现出永久。

第四,在表现对象上,具有很大的容量和丰富的意味。绘画较之其他造型艺术,最能自由而广阔地再现客观现实,既可任意选择对象,甚至任意虚构,又可广阔描绘背景,主体形象、陪体形象和背景形象都可展现于画面,所以容量较大,更能展示丰富的意味。绘画非常注重对意味的追求,在造型中强调立意传神,在画面效果上追求深远的意境,努力使主观情志、审美理想和人格精神物化于绘画形象之中,使其意味丰富。同时,因为绘画容量大,题材广阔多样,更便于画家自由发挥,创造出具有丰富意味的作品。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

法国杰出的古典主义画家普桑(1593—1665)的《阿卡迪亚的牧人》就是一幅容量很大、意味丰富深长的作品。阿卡迪亚是希腊传说中的幸福乐土。画中着重表现了阿卡迪亚牧人在墓前的沉思。在阳光和煦、草木葱茏的田野上,一个用石块砌成的陵墓立于画面中心,色调灰暗,明媚的背景中蒙上了一层悲凉而神秘的阴影。中间一个穿着古典服装的人正在辨认墓碑上的铭文:“我也曾在阿卡迪亚生活过。”左右两个牧人,一个注视铭文深思,一个用手指着铭文回首询问。右侧一位类似希腊雕刻中的妇女正神态安详地把右手放在询问者的肩上回答他的问题。这位自然和理智化身的女神似乎在说:“生死是自然法则,即使生活在阿卡迪亚,死亡也不可避免,也无须惧怕。”在死亡面前的平静和安详的神态,恰好给躁动中的牧人以心理上的抚慰和情绪上的安定。加之构图的平稳和柔和以及灿烂的金色色调中的悲剧氛围,更显示了对待生死之人生大事的哲学思考,更包含了极其丰富深沉的意味。

绘画可以分为各种不同的品种。从使用工具材料分,有素描、中国画、油画、版画、水彩画、水粉画等;从作品的形式分,有壁画、年画、连环画、宣传画、漫画等;从表现对象的不同分,有风景画、静物画、肖像画、风俗画、历史画、宗教画等。

素描是在画纸上,用铅笔、钢笔、毛笔、炭条等工具,以单色塑造物象形体的绘画艺术。素描既是一项独立的画种,又是造型艺术的基础。

中国画简称国画,是在宣纸、绢帛上,用毛笔、墨等工具,以线条、墨色为基本造型手段,塑造形象、表情达意的绘画艺术。中国画是我国特有的传统画种,具有极高的国际地位,它与诗词、书法、篆刻相结合,具有丰富的表现力和形式美。中国画的题材有人物、山水、花鸟之分,技法有工笔、写意之别,创作有构思、笔墨、设色、收拾诸过程,实为我国艺术宝库中的珠玑。

油画产生于欧洲,是西方传统绘画的代表,具有极高的表现力,因使用油质颜料而得名。它是在画布、厚纸、墙壁上,用笔、刀、油质颜料等工具,以明暗、色彩等为基本造型手段,塑造形象、反映生活的造型艺术。油画的色彩极为丰富,而且其颜料有极大的覆盖力,涂改自由,坚实耐久,能充分表现对象的复杂色调和层次,历史悠久,影响深远。油画传入中国后,又融入了中国画的表现手法,显示了中国特色。

版画是在木板、石板、铜板等不同质地的版面上,用刀、笔等工具,通过绘、刻、印等手段塑造形象、反映生活的造型艺术。版画因版面材料的不同可分为木刻版画、石刻版画和铜刻版画等;因材料质地和印刷方法不同可分为凸版、凹版、平版三种。

壁画是在建筑物的墙壁、梁柱、天花板、地面或非人工建筑的天然壁面上通过绘画、工艺制作或科技手段创造视觉形象的平面空间艺术。壁画的主要特征是:

- ① 依附性。壁画依附于人工或天然的壁面,必须因材施艺。壁画要强化建筑物的摇摇摇摇摇摇

使用功能,突出建筑结构美,材料要与建筑材料相谐调。② 公众性。壁画随所依附的壁面时刻向公众开放,是最公开化、大众化的。因此既要有中国特色,高扬人民性、民族性和时代性,又要注重创新,以新气象去感应新时代,感染新大众。③ 综合性。壁画创作要与建筑物、周边环境和社会公众心理协调,要在所使用的天然、人工和实物等各种材料中获得和谐统一,要使各种技法和不同美学思想(再现和表现、绘画性和装饰性等)获得和谐统一。

水彩画是运用水彩颜料作画的一种绘画艺术。水彩颜料是用胶水调制而成的,透明而单纯,用水溶解后即可作画。其特点主要是:具有透明感,善于晕化渲染,明快柔和,缺少覆盖力。

水粉画是运用水粉颜料作画的一种绘画艺术。水粉颜料也是用水调和,含有不同程度的粉质。其特点主要是:缺乏透明感,具有厚重感,具有覆盖力,广泛应用于宣传画,兼有油画和水彩画的一些特长。

中西传统绘画具有各不相同的民族特色,在现当代的艺术文化交流中,虽然相互吸收、互融互渗,但仍有区别。这主要表现在:

在刻画艺术形象上,中国绘画(国画)尚意重善,注重神韵,强调以形写神,以貌取神,借景写意,气韵生动;西方绘画(油画)尚形求真,注重形体,讲究比例、结构、解剖特征,强调形体、质感的准确,注重具体、逼真。

在意境的创造上,中国绘画注重以意动人,西方绘画注重以景动人。前者尚意,后者尚形,前者重表现,后者重再现。

在虚实关系的处理上,中国绘画注重计白当黑,有意留白,凡白底皆有画意;西方绘画不留空白底子,全部填满,令人犹如身临其境。

在主要造型手法上,中国绘画强调笔情墨韵,注重以线造型;西方绘画强调结构、体面、质感,注重明暗造型。

在色彩处理上,中国绘画注重物体的固有色,以正常光线下物体占主导地位的色彩为依据;西方绘画注重物体的条件色,以光源色和环境色为依据,重视组织色彩调子,如色相上的黄调子、红调子、绿调子,明度上的亮调子、灰调子、深调子,色性上的冷调子、暖调子等等。

在透视方法上,中国绘画往往运用散点透视,不固定立脚点,不受固定视域局限,张择端的《清明上河图》就是如此;西方绘画多用焦点透视,固定立脚点,只摄取一定视域范围内的物体,如《最后的晚餐》。

在画幅装潢方面,中国画以纸、绫、绢、木轴等装裱成长卷、立轴、扇面,便于携带;西方油画则以木、石膏、金属等制成外框,难以携带,却豪华气派。

此外,中国画还与诗、书、印融为一体,相映成趣,形成和谐统一的整体美。

三、雕塑艺术

雕塑是在三维空间的立体形式中,以土、木、石和金属等物质材料,通过雕刻或塑造手段,创造实体性的艺术形象,反映社会生活的造型艺术。

雕塑是人类文化史上最古老的艺术品种之一。在远古时期的原始社会里,雕塑就已作为实用工艺品被创制出来。我国秦始皇陵兵马俑,规模空前,气势磅礴,形象逼真,性格鲜明,被誉为世界第八奇观,表现了我国古代雕塑艺术的辉煌成就。西方雕塑也是源远流长,早在古希腊罗马时期,便已达到了很高的水平,《掷铁饼者》和《米洛斯的维纳斯》就是其杰出的代表。

雕塑的主要特点是:

第一,形象的实体性。雕塑在三维空间中塑造的立体形象是具体的、物质性的,观赏者可以从不同角度和距离去感受形象丰富多样的状貌,还能通过触摸直接感受质感。罗丹就觉得《米洛斯的维纳斯》不仅能给人以肌体的温暖感觉,而且给人以真实的生命感。苏州西园有一尊济公像,从左面看过去是笑容满面,从右面看过去是一脸愁容,从正面看却是啼笑皆非,一张脸上有三副相,从不同角度欣赏获得不同的审美感受。这种效果是只能在二维空间中塑造具有立体感的平面形象的绘画所不能企及的。

雕塑形象具有实体性,并不等于实体性的形象就是雕塑。这是因为:其一,雕塑是物质与技艺的统一。雕塑直接利用物质材料进行创作,必须凭借高度熟练的造型技巧和精湛的雕、刻、塑等技艺,把创作和制作高度统一起来。其二,雕塑是造型与观念的融合。其实体性中必须充满思想感情才具有生命力。黑格尔认为:“雕刻形象的基本任务在于把还未发展成为主体的特殊个性的那种精神实体灌注到一个人体形象里,使精神实体与人体形象协调一致,突出地表现出与精神相契合的身体形状中一般的常住不变的东西,排除偶然的变动不居的东西,而同时又使形象并不缺乏个性。”^①雕塑实体形象与精神的契合以及实现个性化等是雕塑创作的关键。雕塑艺术非常注重形式感,在造型上既要创造美的结构与形体,又要渗入特定的观念与精神内涵。所以,雕塑形象更为凝炼、集中、概括。

例如古希腊雕塑《米洛斯的维纳斯》,又被称为《米洛斯的阿芙罗蒂德》,相传为亚力山德罗斯所作,大理石雕像,1820年发现于米洛斯岛,因而冠以岛名。阿芙罗蒂德是希腊罗马神话中美与爱的女神,罗马时称作维纳斯。雕塑技巧高超,手法浑厚朴实,雕像身躯微曲,成S形,充满了女性人体的曲线美,下肢虽为衣裙所蔽,却以舒卷自然的衣裙,显示出人体的动态结构,倍增丰富变化和含蓄之美。整座雕像虽然缺失双臂,但栩栩如生的姿态神情,仍显完美精当。头身之比为1:1.618,身躯

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第3卷(上),商务印书馆1959年版,第144页。

上下之比和胸肩与臀部之比,均合乎黄金分割律,而头、颈、胸、腹各部位起伏的形体结构和丰腴饱满、劲健柔润的肌肤,不仅更显人体之美,而且充满了生命活力和青春魅力。端庄而略带矜持的神情,优美之中又呈现出崇高、圣洁之美。人体美与精神美的高度统一,更显示了雕塑的造型与审美理念的统一。这尊雕塑的审美形态,不仅是希腊人审美理想的典范,而且长期以来成为人体雕塑美的经典,甚至将其当作美的化身。

又如南京雨花台烈士纪念馆入口处广场上的烈士群雕《浩气长存》,以仰视造型,不仅更加突出了烈士们从容就义、大义凛然的高大形象,而且在升腾感中充分揭示了烈士们永垂不朽、浩气长存的主题。物质材料依靠高超技艺才能成为艺术品,造型特点处处流露出审美理念,时时放射出思想的火花。

第二,对象的单纯性。雕塑的主要表现对象是人,主要表现人体美,不表现也难以直接表现人物活动的环境和背景。因此,雕塑的表现对象和造型都比较单纯。但是,没有任何一种艺术能像雕塑那样将人体美表现得那样实在、真切而又富有生命感。

雕塑对象的单纯性不是简单性,而是要高度凝炼地抓住形体与心灵相契合的最突出、最鲜明的动态和表情,以表现出无限的意蕴和永恒的魅力。因此,雕塑家对素材特别要提炼、取舍,从个性中显示出普遍性、概括性,在造型中,渗入观念,展现思想感情。例如,西汉名将霍去病墓前的石刻《马踏匈奴》、《卧虎》就以极其凝炼的手法和象征手法,通过威武雄壮、昂首挺立的战马踏住匈奴首领和伏虎暂时安睡似乎随时随地可以腾跃而起,显示了墓主的功勋和英气永存的纪念性主题。又如宋代以黏土捏塑经火烧制而成的《泥孩儿摔跤》,以极其简练的手法,塑造了五个姿态各异而又都陶醉于摔跤游戏中的孩子形象,生动逼真,神采毕现,在个性张扬中充满了纯真童趣,洋溢着生机活力,创造了天真活泼的童稚美。雕塑特别注重象征性,以表现主题,如南京六朝陵墓上的动物石雕。南京栖霞山甘家巷南狮子冲的陈文帝永宁陵神道的石麒麟是其中最为精美的极品。麒麟是我国传统艺术中的瑞兽形象,六朝时受佛教文化影响,常作为帝陵前的护法神物。永宁陵的麒麟石刻以整块巨石雕成,重约 15000 千克,更显沉稳雄健。在外部造型上,突出昂扬的头颅、浑圆的胸膛、壮实的四肢和刚健的脚掌,更为气宇轩昂;在神态上,极力刻画环目张口,舌尖上翘,双翅振奋,阔步迈进,突出了疾恶如仇、一往无前、不可抗拒的威猛气势;而飘逸的额须、柔细的体纹、健美的身躯,油然而生超脱情怀,并在刚毅雄伟之中顿现神采飞扬,洒脱俊秀。现实与理想、今生与来世、壮美与秀美浑然一体,颇具宗教风味和南方特色。但其驱邪除恶的英姿、昂首挺胸的神态和矫健飘逸的风采,又充分显示了当时人民结束社会纷乱、消除苦难、向往美好未来的美好愿望。

第三,色彩的单调性。最早的雕塑是赋色的,后来过渡到不涂颜色,主要借助物质材料本身的表面特征和质地,借助于造型与自然光彩,在单色的塑体上获得明暗层次及其所产生的色彩感。雕塑的单调色彩虽然大大逊色于绘画,但其给人的

艺术原理

YI THU YU AN LI

色彩感仍是强烈的。因此,雕塑非常注重充分发挥材质美,因材施艺。如运用大理石的细腻润滑突出维纳斯的女性美,用花岗岩的坚硬粗糙突出英雄的威武坚毅。罗丹还从大理石雕成的维纳斯像中产生了丰富的色彩感,他赞赏道:“你瞧瞧在乳房上的强烈的光,肌肉上的有力的暗影,你瞧这些金光,像云雾一般,在神圣的身躯最细致部分上颤动的微光,这些明暗交接线,处理得如此精微,好像要融化在空气中。你觉得怎样?这难道不是黑与白卓绝的交响曲吗?……伟大的雕塑家是和最优秀的画家,尤其和最优秀的版画家,同样是色彩家。”^①

雕塑主要采用雕、塑两种制作方法。由于雕塑深度的不同,雕塑一般分为圆雕和浮雕两类。圆雕是指不附在任何背景上,可以从四面欣赏的完全立体雕塑。圆雕雕像的前后左右各面均需雕出,是立于空间中的实体形象,具有实在的体积。进行创作时,要注重体积感、厚重感,要便于人们从周围任何角度观赏。浮雕是指在平板上雕出凸起的立体形象的雕塑。它介于平面绘画和立体雕塑之间,把雕塑的具体性、立体性和绘画的描绘性结合起来,往往辅以装饰性背景。根据雕刻的深浅与厚度,浮雕还分为高浮雕、浅浮雕、中浮雕。雕塑按使用材料可分为石雕、木雕、牙雕、泥塑、铜塑等;按功能则可分为纪念性雕塑、城市雕塑、建筑装饰雕塑、宗教雕塑、陵墓雕塑、园林雕塑、陈列性雕塑;按塑造的人物实体可分为头像、胸像、半身像、全身像、群像等。

四、书法艺术

书法艺术实质上是汉字的书写艺术,是以线条的组合、变化来创造文字美、情意美的造型艺术。它主要通过用笔用墨、结构章法及线条组合、变化等方式塑造字形美、创造意境美、表现主体情思和审美追求的造型艺术。

书法艺术是中华民族特有的一种艺术品种,也是中华民族精神的体现,而且具有一种深刻强大的民族凝聚力。书法艺术不仅中国有,而且我国周围的国家以至欧美都有,如朝鲜、新加坡、马来西亚、泰国、日本等,尤其是日本人对书法(书道)的研究特别注重,但都是以汉字为根基的。

汉字的书写本是日常生活中的实用活动,在此基础上逐渐发展为一门独特的艺术。书法艺术往往是从汉字作为实用工具的书写开始的,虽然汉字的书写不一定是书法艺术,但书法艺术是不能脱离汉字书写的。

书法艺术的基本特征是:

第一,以汉字为根通过线条和组合,创造形态美。书法是建立在汉字基础上的艺术,书法与汉字密不可分。书法艺术产生于汉字的书写之中,书法形象的视觉效应也产生于汉字书写本身。汉字自身的形态特征,既限定了书写的规范化,必须保

^① 罗丹口述,葛赛尔记,沈琪译:《罗丹艺术论》,人民美术出版社,1958年版,第17页。

持汉字的基本字形,又丰富了书法创作,使之充分发挥汉字字形的生命力,创造出意态万千的视觉形态美。书法艺术的形态美实际上就是汉字字形的审美化,是在汉字的空间定势和空间运动的对立统一中创造出来的,是笔画美、结体美和篇章美的交融统一。汉字的点、横、竖、折、撇、捺、挑、钩等笔画,既有其规范要求,又有其无限的自由创造天地。这些各不相同的笔画构成了千变万化的线条,长短粗细、浓淡枯湿、刚劲柔和、急促舒缓、仪态万千,再经有机组合,疏密相间,松紧有度,顾盼多姿,更是千姿百态,形成独特、奇丽的形式美。根据一定的法则组合笔画为字,谓之结体。结体美既生成于笔画美,更生成于笔画组合的关系美。这种组合关系美是由主从、包容、疏密、虚实、繁简、疾徐、顾盼、同异等等辩证关系构成的多样统一美。按照美的规律将若干个单字组织成有机整体就形成了篇章美。篇章美主要在于贯通而富于变化。计白当黑,虚实相生,欹正顾盼,脉脉相连,一气贯通,都是篇章美(布局美)的表现。笔画、结体、篇章(章法、布局)是书法艺术的重要元素,它们都是在一次性书写的基础上创造书法艺术形象的必然因素。线条组合是书法艺术的鲜明特点。书法的“线条组合”,就是指以笔画为基础的结体、布局体现出来的动静、起伏、关联、枯润等变化而形成的文字形态和整体气韵、情势。

宗白华认为:“中国人写的字,能够成为艺术品,有两个主要因素:一是由于中国字的起始是象形的;二是中国人用的笔。”^①汉字源于象形,书法艺术以此为根,正如古人所说,力求以字像物,若鸟之形,若虫食禾,若山若树,纵横有托,根据字形本身尽力创造书法形态美。书法家笔下的“江”、“河”、“海”诸字,往往令人仿佛目睹流水,耳闻水声,心系水势。但书法形态绝不停留于状物图貌,绝不注重于再现客体外形,而尽量从字形形态中突出其中的筋骨血肉,建构充满生命活力的生命躯体,在以字造型中抒情传神。

书法以字为根,通过线条与组合,创造书法形态,必须掌握汉字的书写规则及其基本技法。其中主要是汉字字形规范以及笔画、结体、布局、用笔、用墨等等技艺,尤其是线条的运动轨迹及其组合,更需以心为之,所谓“书,心画也”。例如用笔必须笔法和笔意相结合。笔法,就是用笔的方法,包括执笔和运笔以及行笔用锋的方式、技法及其效果。宗白华说:“用笔有中锋、侧锋、藏锋、出锋、方笔、圆笔、轻重、疾徐等等区别,皆所以运用单纯的点画而成其变化,来表现丰富的内心情感和世界诸形相。”^②用笔“始于一画,界破了虚空,留下了笔迹,即流出人心之美,也流出万象之美。”^③因此,历来重视从“永”字八法练起。用墨,指墨的着色程度,如浓淡、枯润等,使墨色富于变化。笔意,就是书家主体情思、精神在笔法中的贯穿和外

① 宗白华:《美学与意境》,人民出版社 1987 年版,第 145 页。

② 宗白华:《美学与意境》,人民出版社 1987 年版,第 145 页。

③ 宗白华:《美学与意境》,人民出版社 1987 年版,第 145 页。

化。书法以汉字为根创造的书法形象是形态美和情意美的统一。

第二 寓动于静 创造情感与象征统一的情意美。书法形象是空间静态形象,但构成书法形象基础的汉字每一笔画都富于变化,具有动感。笔画和线条的运动形成的节奏、气势及其内在的情思,便呈现出特有的韵律。这种韵律实质上是生命的律动,是人的自由、自觉和创造精神的张扬。这正如宗白华所说:“中国的书法,是节奏化了的自然,表达着深一层的对生命形象的构思,成为反映生命的艺术。”^①

书法的笔墨都是充满了情趣的。用笔中的笔法和笔意相连,用墨中的浓淡枯润也由意蕴使然。唐代颜真卿的楷书多用浓墨,更显端庄厚重、气势雄浑;明代董其昌的行书常用淡墨,突出古淡潇洒,俊秀闲逸。笔墨、结构、章法、韵律等等都在动态之中凝聚为静态的生命形象,呈现为生动气韵。这种寓动于静的气韵,既充满了情感色彩,又饱含着思理、情意,在情感与象征的统一中,达到宇宙精神与人的创造精神、“节奏化了的自然”与生命律动的主体的交融统一,充分显示了以“天人合一”为最高审美境界的中国艺术精神。

被称为“天下第一行书”的王羲之的《兰亭集序》,就是创造了寓动于静的气韵美的典范。书家面对良辰、美景、赏心、乐事,即兴挥毫,一气呵成,书法美与文学美相映成趣。其闲逸的字体,道媚的笔画,舒展的结体,洒脱的布局,流畅的笔势,清丽的墨色,变化莫测而又符合法度,俊雅而又活泼的书法形态,在仰俯顾盼之中形成有机整体,充满了洒落畅达之情,洋溢着主体的自然天性和人格风采。其间又以象征性,将主体风韵、意趣与客观景物、人事契合神遇,汇集为主体生命意识向宇宙精神的渗透,凝结为饱含“天人合一”意蕴的气韵美。这正如宗白华所说:“王羲之的《兰亭集序》,不仅每个字结构优美,更注意全篇的章法布白,前后相管领,相相应,有主题,有变化。全篇有十八个‘之’字,每个结体不同,神态各异,暗示着变化,却又贯穿和联系着全篇。既执行着管领的任务,又于变化中前后相互接应,构成全幅的联络,使全篇从第一字‘永’到末一字‘文’一气贯注,风神潇洒,不粘不脱,表现王羲之的精神风度,也标出晋人对于美的最高理想。”^②唐太宗赞其为“点曳之工,裁成之妙”,黄庭坚认为“无一字一笔,不可人意”。王羲之历来享有“书圣”美誉。

第三 具体形态中的抽象美。书法艺术以字形为造型基础,创造了具体可视的文字形态美,并展现出主客体相联相通的情态、气势,具有一定的具象性。但是,具体的书法形态不是摹绘实物,不是再现客观世界中的人、事、物,书写的内容又是通过文字符号表达的,即使是文学作品也难以将文学形象书法化,书法又必然要表达情意,因而具有明显的抽象性。书法艺术的抽象性中又包含着具象性,由字的形体

① 宗白华:《美学与意境》,人民出版社 1987 年版,第 192 页。

② 宗白华:《美学与意境》,人民出版社 1987 年版,第 193 页。

美、笔墨、线条的动态美等相统一而形成的主客体相对应的共相。书法形态、书写内容和书法家情意对于客观事物的对应性,不是完全抽象的。由此可见,书法艺术是具象性和抽象性的统一,从具体的形态中表达情思美、人格美、生命美、天人合一的意境美。书法形象、具体的字体形态以及书法由文字表达的语义对于客观事物的对应性,都形成了书法艺术的具象性特征,但又不是对这些意蕴的直接再现,而是在对应中的象征性反映,具有含蓄、朦胧、模糊以及不够确定等特点。如果抛弃书法艺术的表意性,只停留于笔墨游戏,或抛弃书法艺术的字体形态,进行拆字游戏,都是偏离书法以具象示抽象、具象与抽象相统一的特征的,因而也是对书法艺术的脱离。

总之,书法形象、字体形态是具象与抽象、写形和表意、抒情和象征、造型和传神的和谐统一。

例如,毛泽东在翻越长征途中最后一座高山——六盘山时写下的《清平乐·六盘山》:“天高云淡,望断南飞雁。不到长城非好汉,屈指行程二万……”词中的前两句,抒写了在缕缕白云偶尔掠过秋高气爽的晴空时,雁群正乘着秋风向南飞去,思绪万千、满怀深情的诗人在目送秋雁时不仅望得远望得久,而且望得连雁影都完全消失了还在久久凝望。这是因为,大雁飞往之处,正是埋葬着无数战友的原南方根据地,是红军撤离后人民生活在水深火热之中的苏区土地。大雁历来被称为“信使”,“望断”是饱含了多少情意的神态啊!这种神态在书法作品中如何体现呢?解放后毛泽东以此词赠友人时,充分发挥了书法的大小、欹正、大开大合的风格特征。第一行先向右偏斜再向左偏斜一连八字;第二行赫然书一“雁”字,突兀而起,醒目惊人,具有强烈的视觉冲击力,使每一观赏者都好像词中抒情主人公那样注目飞雁、神往南方、心驰意荡。具象的文字形态和抽象的情意融成一体。而林散之书此条幅时,则特别运用拖笔的具体形态表达了同样的抽象情意。他在第一行写下了“天高云淡”,第二行只写“望断”二字,而“断”的最后一笔,则由第二字的位置一直拖延到行末,占了整整两个字的位置,而且使之笔直延伸,由粗而细,由浓而淡,就仿佛目送秋雁的视线,由近及远,由大到小,由清晰到模糊,直至慢慢消失。这一竖的拖笔是具体、形象的,就在这具象的形态中,同样饱含了对战友、对苏区群众的无限怀念之情。具象和抽象同样获得了统一。

第四,比较稳定的形式美。书法艺术以汉字为根,汉字是稳定的,每一个字的笔画构成和上下、左右、内外等的结构形式以及用笔、用墨的方法、“永”字八法等等,都是相当稳定的。学书法者必须临摹碑、帖,熟悉诸种字体,在坚实的基本功的基础上才能够自由创造。书法艺术的形式美不仅比较稳定,而且极为重要。书写内容对书法的内容并非无关,但书法艺术的内容不仅表现于书写内容,更重要的是从书法艺术的形式亦即点画、线条、布局等的变化运动中显露出来。因此,书法艺术更偏重于形式。书写内容好对书法艺术可以相得益彰,却不可互相代替。书写

艺术原理

YI SHU YUAN LI

内容好不好不一定书艺高,书写内容不好不一定书艺低,人品不好也可能书艺很高。书法艺术的形式美具有更大的独立性,具有更为强烈的感染力,因而更为偏重。书法艺术的形式美具有较大的稳定性,笔法、结体、布局的基本规律都较稳定,执笔和运笔的方法,点、画、撇、捺、钩等基本笔画线条的运动规律,不同书体的布局安排,都有比较稳定的要求。这种比较稳定的形式所反映的情感内容却是不稳定的,这是书法艺术的重要特点之一。

书法艺术的品种一般按书体分为篆书、隶书、楷书、行书、草书五种。篆书是古体字,有大篆、小篆之分。大篆是先秦时期的字体,包括甲骨文、金文;小篆是秦始皇统一中国后所使用的统一文字。篆书笔画由各种曲线、圆圈、圆点组成,笔画和笔法都较简单。汉代出现了雄浑豪放的隶书和自由飞动的草书。隶书由篆书发展而成。它把篆书的弧线、圆圈、圆点转化为点、横竖直线和斜横曲线。魏晋时期,楷书、行书、草书更加齐备和完善。楷书在隶书的基础上形成点、横、撇、捺、钩等基本笔画,草书将其简化、改造并连带,行书则在楷、草之间,是日常使用得最多的。

书法艺术历来是指使用毛笔的软笔书写艺术,现在在运用钢笔等硬笔书写时,也日益讲究书写艺术,于是硬笔书法便发展为书法艺术中的一个特有品种。

我国书法艺术源远流长,从远古的殷商算起,历经了秦汉的辉煌,魏晋的风韵,隋唐的鼎盛,宋元的尚意,明清的延续,直到现代的普及、发展并走向世界。我国的书法艺术历史悠久、影响深远,是中华民族艺术精神的集中体现。

五、摄影艺术

摄影艺术是运用现代科技手段通过照相机的拍摄,面对客观现实当即创造可视画面来反映生活、表现主体情意的造型艺术。摄影艺术特别注重纪实性,构图、光线和色调是它的独特的造型手段。

摄影艺术是在现代科技发展的基础上产生的一门新兴艺术。法国物理学家、画家达盖尔于1839年发明了摄影术,便在实际运用中逐渐形成了一门科学与艺术相结合的独立的艺术品种。摄影作为实用技术被广泛地运用于现代生活的各个领域,如科学实验、太空探测、新闻报道、文教卫生等。摄影艺术将技术与艺术结合起来,则主要不是为了实用,而是为了满足人们的审美需要。摄影艺术的发展,既没有取代绘画,也没有成为单纯的科技手段,而是在科技和艺术的结合中成为独具艺术魅力并极为广泛运用的新型艺术。

摄影艺术的基本特征是:

第一 纪实性。摄影艺术不仅直接面对客观存在,而且真实纪录客观存在。再现生活真实的纪实性是摄影艺术区别于其他艺术特别是绘画、雕塑、影视等艺术的显著特征。

首先,摄影艺术的纪实性表现在运用科技手段将客观存在的人、事、景、物等逼

真地记录下来。

艺术原理

ART PRINCIPLE

真而精确地再现出来。摄影艺术作品最具有客观性、具体性、逼真性,令人如身历其境,使人能永远目睹人间最难忘的一瞬。歌德笔下的浮士德曾经有一个幻想:“站住吧,瞬间,你真美!”摄影艺术实现了这个幻想,把生活事实、把稍纵即逝的美丽瞬间永久地记录了下来。这正如鲍列夫所说:“摄影艺术的特点在于,它能留下记录性的造型形象。纪录性就是摄影的‘黄金保障’。”^①

其次,摄影艺术的纪实性表现在现场抓拍上。客观存在的景物、人和事都是不断地变化发展的,摄影艺术要逼真地予以再现,必须直接面对被摄对象,亲临现场,当面拍摄,而且要抓住时机进行抓拍或抢拍,以免时过境迁,造成不可弥补的遗憾。许多优秀的摄影作品都是现场抓拍的。如意大利摄影家乔·洛蒂拍摄的《周恩来》就是面对周恩来坐在沙发上沉思时的瞬间抓拍的。1974年,洛蒂随意大利政府代表团访华,周恩来总理晚上在人民大会堂先接见法国代表团,洛蒂在接见厅确认了周总理后,便在周总理接见意大利代表团时,一直在观察接见厅的光线、设施、布局,揣摩拍摄角度。当接见完毕一一告别离开时,洛蒂最后一个走到总理身边,请求为之拍照。获准后,当即拍了一张,不满意,恰好有人在大厅门口叫了总理一声,总理上身微微向左转动,双眼向门口望去,洛蒂抓住这一瞬间按下了快门。一件经典性的摄影艺术作品便被创造出来。后来,邓颖超亲自对洛蒂说:“你为周总理拍的那张照片是他所有的照片中最好的一张,我对你表示感谢。”在这幅令人无法忘记的经典性摄影作品中,周恩来不顾年老病重,在连续接见外国代表团后,斜靠在沙发上稍事休息。他身躯微侧,面容坚毅,剑眉微蹙,目光炯炯,神情专注,其中凝聚的魄力、意志和信心,深深地震撼着人们的心灵。摄影艺术家通过现场抓拍,无比真实而又高度集中地突出了人物在瞬间的富于特征的姿态和表现,形象地表现了周恩来鞠躬尽瘁、死而后已的全心全意为人民服务的精神风范和人格力量。

再次,摄影艺术的纪实性表现在当下性。摄影艺术的对象是客观存在的人、事、景、物,都是具有特定的时空的,而且都存在于摄影艺术家的眼前。因此,只能当下拍摄,只能塑造当下存在的客观事物的瞬间形象。一般来说,摄影艺术不能拍摄过去和未来的事物,不能表现客观世界中并不实际存在的事物。

最后,摄影艺术的纪实性是营造的真实。纪实不是纯客观的复印,而是经过了艺术家的主观创造,包含了艺术家的主体情感和对客体对象的评价,在再现之中包含了表现。摄影艺术是纪实性与艺术性、典型性的统一。

第二,选择性。通过选择、构思创造特定的时空。摄影艺术总是在特定的时空中创造特定时空中的形象,这就要进行选择 and 创造。摄影艺术既是艺术,就不会只停留于再现客观世界、停留于对生活现象原封不动地作实录,还必须进行艺术创造。摄影艺术的创造性又不能违背客观纪实性去任意虚构,却有可能而且必须去

^① 鲍列夫著,乔修业、常谢枫译:《美学》,中国文联出版公司,1982年版,第198页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

积极营造真实,选择最能表现创作主体情思、最能反映客观对象精神的真人真事、实景实物的典型特征。因此,摄影艺术的典型性、创造性集中体现于选择性上。摄影艺术的选择性是指摄影艺术在造型过程中对真实客体的审美选择。

摄影艺术的选择性首先表现在选择对象上。大千世界,人情事态,美景风光,丰富多彩,无穷无尽,把镜头对准哪里,就是一种选择性的创造。这正如摄影家逸名所说:“照相机只有一只眼睛——镜头,它只能记录可见世界的一角。摄影者有第二只眼睛,它能进行选择。艺术家则有第三只眼睛,它富有独创性的想象力。只有这第三只眼睛才能透视人们的内心世界。”^①选择就是创造,这是摄影艺术成功的基础。摄影艺术家必须以审美眼光去发现具有审美价值的对象,去选择其中最富于审美价值的特征,去突出最具有典型性的部分或整体,去“塑造富有艺术表现力的形象并用静止不动的人像或画面真实地刻画出现实的本质方面”^②。

其次,摄影艺术的选择性表现在取景上。取景就是画面构图,就是从现场混乱无序的状态中选择最有层次、最能反映客观事物真实、最具有审美价值、最富有创造性、典型性的部分空间构成相机方框中的画面整体。完整的画面构图一般由主体、陪体和背景组成。其中的主次安排、层次布局、互相关联等等,都在于摄影家的审美选择和统一构思,也就是艺术家的创造。这种选择和创造,不仅要具有空间确定性,而且要具有时间确定性,更要有时空的典型性。如法国摄影家布勒松的《替爸爸买啤酒》,以怀抱酒瓶昂首挺胸的少年为主体,以注视并取笑他的小女孩为陪体,以喧闹的街市为背景,充分表现了少年为爸爸做事而兴高采烈、不为人取笑和热闹景色所动的真诚而深厚的父子亲情。

再次,摄影艺术的选择性还表现在人为的创造上。如利用自然光的反射或人工光创造特有的光影效果,借助于滤色镜创造符合主观意图的色调,采用两次甚至多次曝光,甚至进行暗房处理等等,进行艺术创造。

第三,光影性。归根到底,摄影艺术是光和影的艺术,是与太阳合作的艺术。光线和影调(包括色调)是摄影艺术独特的造型手段,光影和构图的结合便是摄影艺术形象的创造。

摄影用光有自然光和人工光两类。自然光以太阳为光源,人工光是用各种照明器材发射出来的。前者在于选择和利用,后者在于自由配置和调节。摄影用光包括正面光、侧面光、逆光、顶光、脚光等,可以灵活运用,以加强空间感、立体感、主题性、感染性等审美效应。

影调是指黑白摄影中画面明暗层次的基调;色调是指彩色摄影中色彩配置的基调。影调由光线对物体的照射而产生,并随之变化而变化,主要分为黑、白、灰三

① 转引自李心峰:《艺术类型学》,文化艺术出版社,1995年版,第140页。

② 鲍列夫著,乔修业、常谢枫译:《美学》,中国文联出版公司,1982年版,第140页。

大层次。白色和浅灰为主形成高调,黑色、深灰为主形成低调,黑白强烈对比形成硬调。高调纯净、明亮,低调厚重、深沉,硬调对比鲜明。色调也由光的照射而产生。色调虽来自镜头前客观事物的自然色彩,但也可用滤色镜来进行人工调整和改变,更可从曝光、用光、拍摄角度的选择和感光材料、洗印技术等进行艺术处理。影调和色调的处理,可以产生对比、烘托、和谐、统一、变化等艺术效果,使摄影作品具有浓郁的抒情气息和丰富深厚的意蕴。

摄影艺术虽较年轻,却发展很快,世界各国已出现了众多的风格和流派。绘画主义摄影追求画面效果,取景、用光、影调都有严格限制。纪实主义摄影强调纪实,要直接逼真地表现客观事物原貌。印象主义摄影主张表现摄影者的瞬间印象和独特感受,注重光和色,讲究形式美和装饰性,追求画面效果的朦胧性。超现实主义摄影多用叠印叠放、多重曝光,强调怪诞变形,表现神秘世界等等。

摄影艺术的样式、体裁繁多。按感光材料和画面颜色,可分为黑白摄影和彩色摄影;按题材可分为新闻摄影、风光摄影、人像摄影、建筑摄影、静物摄影、体育摄影、舞台摄影、广告摄影等;按体裁可分为独幅照片、成组照片、连续照片、剪辑照片等。

人像摄影又称肖像摄影,是以表现人物形象为主的摄影。人物摄影主要通过人物的姿态、动作、表情、体貌和服饰等等来揭示人物的思想感情、精神气质、性格品性及其所蕴含的时代色彩和社会风貌。人物摄影可根据对象和需要选择头像、胸像、半身像、全身像或群像。人物摄影可以通过抢拍或摆拍来完成。

风光摄影是以表现自然景物、景观和生态环境为主的摄影,其关键在于把自然美转化为艺术美。因此,风光摄影一方面必须面对真实存在的客体自然,另一方面又不能只停留于再现自然景物,而必须寓情于景,寄意于物,实现情景交融、物我合一,创造出充满诗情画意的意境和包孕理性内涵的意蕴。

建筑摄影是以表现建筑物之美为主的摄影,把摄影美与建筑美统一起来。建筑摄影艺术家应在掌握建筑基本规律及其个性特征的基础上,仔细观察,精心挑选,认真构思,抓住特定建筑物或建筑群的形体、布局、色调、质感等特征,将其特有的形态及其包含的历史文化内涵、人格、精神、科技水平形象地展现出来。

舞台摄影是以表现舞台演出艺术美为主的摄影。舞台摄影要在演出现场面对稍纵即逝的动人场面或最美妙的一瞬,立即抢拍下来。摄影艺术家除了高超的摄影技艺和审美素养外,还必须熟悉演出的节目和演员,才能不失时机地将最能体现节目风貌和演员风采的瞬间固定下来。

新闻摄影是以表现新闻原貌为主的摄影。它包容了以上各种摄影对象,人、事、物、艺术等等,只要与新闻有关,都可成为新闻摄影的对象。一方面要具有新闻那样的真实性、时效性、尖锐性;另一方面又要具有摄影艺术的光影性、典型性、审美性。其范围是超过了任何一种摄影的,其即兴性、抓拍性也是超过了任何一种摄影。

影的。新闻摄影是即时的, 又是最为宝贵的历史资料, 因而更要在观察中尽心选择, 并当机立断按下快门。

第三节 摇实用艺术

实用艺术一般多归属于造型艺术,因为在造型性、空间性、视觉性、静态性等特性方面都与造型艺术相同。但是,实用艺术与造型艺术以及与其他任何艺术又迥然有别,这就是实用,要具有使用价值,能供人们在生产、生活中实际应用,同时又是艺术,具有审美价值,能供人欣赏,引起美感。物质使用性和精神审美性的融合,是实用艺术独有的特点。而随着社会的发展,实用艺术越来越深入到人类生活、生产的各个领域,实用艺术更有必要从造型艺术中分化出来,成为特有的一种艺术门类。实用艺术是艺术世界中的一个特有种类,主要包括工艺美术和现代设计艺术、建筑艺术和园林艺术。

一、工艺美术

工艺美术亦称实用工艺,是最古老的艺术品种之一。工艺美术泛指人类日常生活用品的制造艺术,是一种审美与实用、物质与精神相统一的富于装饰性和技艺性的实用艺术。

工艺美术是人类历史上最古老的艺术种类之一,也是中华民族灿烂的艺术宝库中的重要组成部分。我国的工艺美术至少已有五千年的历史。从原始社会时期的彩陶到奴隶社会时期的青铜器,从战国、秦、汉封建社会早期的漆器到唐代的丝绸和“唐三彩”,从宋代精美的陶瓷工艺到明代简洁古朴的木器和清代富丽华贵的景泰蓝以及明清时期的云锦,构成了丰富多彩、花团锦簇的我国悠久辉煌的历史文化,呈现出无比鲜明的民族特色和时代风采。

工艺美术的主要特征是：

第一,作品的双重性。工艺美术是“工艺”与“美术”的结合,是物质生产与艺术创作的结合,工艺品是物质产品和精神产品、实用与审美、生产与创造的结合物,它既有使用价值,具有较强的物质特性,又有审美价值,具有鲜明的精神特性。它既能满足生活需要,又能美化生活。它几乎囊括了衣食住行等人类日常生活的一切方面,具有极其广泛的群众性。有些专供玩赏的工艺品,虽已失去实用价值,但也往往曾经用作含有政治性、宗教性的礼器、法器等而具有某种实用功利性。工艺美术的双重性特点首先表现为实用与审美的统一,工艺美术先要有实用性,将审美性寓于实用性之中,在设计、创造、制作时,应当围绕着实际使用要求进行,同时注重审美性,使二者统一起来。例如出土于青海省大通县距今约五千年的《舞蹈纹彩陶盆》,内壁口沿画有三组舞蹈人,每组五人,手拉着手,头朝同一方向侧看,头

第三章 摇艺术种类

摇摇摇撮葩

艺术原理

YI THU YU LUN LI

后有发辫,身有尾饰,双腿微开,正在按照一定的节奏跳舞。盛水之后,人们席地围坐,仿佛就置身于岸边舞蹈的现场,实用之中包含着极大的审美价值。

工艺美术的双重性特点还表现为物质与精神的统一。工艺美术作品首先是物质产品,其时代性、民族性、审美性、社会性等人文精神均渗透于物质性之中,达到物质性与精神性的统一。中国自新石器时代就用作装饰品的玉器,在物质本身的质地洁美莹润等特征之中渗透了人的精神、品格,“以玉比德”成为中国人的审美传统。工艺产品在设计和制作中一般要注重适用、经济、美观。适用主要就功能而言,既要坚固耐用、适合方便,又要适应环境,满足使用者的需要。经济主要就价格和利润而言,既要省工省料,降低成本,物美价廉,适应人民消费水平和经济能力,又要全面安排生产、销售、消费,使制作者获得利润。美观主要就审美价值而言,工艺品应当尽可能做到造型美、装饰美、色彩美、材料美,在使用价值中同时具有审美价值。总之,工艺美术是美的物化和物的美化的统一,它必须将审美和实用统一于造物活动中,将艺术创作、艺术制作统一于物质生产之中。

第二,制作的针对性。工艺品的设计、制作首先受到物质材料的制约,必须针对现有材料,因材施艺,巧用材料的自然形态,巧借所饰物品的自然形状。如根据树根的自然形态造型,在圆形器皿上进行圆形构图等。因此,工艺品的制作要突出材质美,要具有高超的技艺性。工艺美术是技能与创造的统一。从选材到构思,从制作到创造,都要凭借专有技能、技巧,进行艺术创造。巧夺天工的高超技艺会令人叹为观止,并使人从中观赏到人的本质力量,产生强烈的审美效果。如扬州玉雕厂曾经从新疆和田购得一长形玉,晶莹剔透,但上端有一黑块,将其锯掉,非常可惜。一位老工艺师根据材质特点,将其创作为黛玉葬花,那块黑斑正好制成锄头,浑然天成,使整个形象更加栩栩如生。其次,工艺品的设计、制作还受到生产条件的制约,必须针对实际生产过程,把艺术效果和用料、用工、成本与生产能力、制作条件等工艺过程统一起来考虑。

第三,制作的装饰性。工艺美术是艺术创作和物质生产的统一,这种统一往往集中表现在艺术制作上。艺术制作根据产品功能及其设计主要在造型、色彩、纹样等等方面进行装饰性创造。装饰是指在物品的实用价值之外,通过在物品的表面增加附属的东西以创造审美价值,这实质上就是对物的美化。装饰性就是指这种装饰特性,与绘画性相对应。一般说来,前者注重形式美,后者注重内容美,前者侧重于写意,后者侧重于写实,前者专注于美,后者既可以刻画美又可以刻画丑。例如,工艺美术的造型往往不直接模仿客观对象的自然形态和正常的颜色,而带着明显的夸张和变形,色彩比较单纯、明快、强烈,装饰纹样带有抽象象征意义,着重表现出一定的情绪、气氛、格调、风尚和情趣,从中反映出一种美好的愿望。因而在手法上主要根据材料和工艺技术进行提炼、概括、夸张、变形、渲染,使客观对象图案化、装饰化,使之成为象征性的体现朦胧宽泛的意味和情感的工艺形象。工艺美术

艺术原理

ART PRINCIPLE

的装饰性很突出。在工艺美术中,图案具有特别重要的意义,绘画、雕塑的应用必须富于装饰性。工艺美术形象一般是活泼可爱、充满生气、吉祥如意的肯定性形象,假恶丑的形象一般是不受欢迎的。

工艺美术的范围极为广泛,几乎涉及人类生活的各个方面。具体来说,主要包括三大类:一类是日常生活中的实用工艺,如茶具、餐具、灯具、卧具、家具等方面的工艺美术品;一类是民间工艺美术品,如编织、蜡染、扎染、泥塑、木雕、剪纸等方面的工艺美术品,其中多为传统手工艺;一类是特种工艺美术品,如景泰蓝器皿、牙雕、玉雕、红木家具、瓷器等,材料珍贵,工艺精细,价格高昂,是传统手工艺中的精品。

工艺美术不仅广泛进入人类的日常生活,而且渗透到工商业机关学校的众多方面,不仅创作于手工艺,而且批量生产于机械工艺。随着工业化的发展,现代科技与艺术相结合,人类的造物活动已从以手工业为主的工艺美术发展为以工业为基础的现代设计艺术。

二、设计艺术

设计艺术也称现代设计、工业设计或工业美术,是工业革命后在国际上发展起来的一个新兴艺术范畴,是围绕着某种生产目的或制作意图进行的审美创造。

马克思说:“工业的历史和工业的已经产生的对象性的存在,是一本打开了的关于人的本质力量的书,是感性地摆在我们面前的人的心理学。”^①自18世纪工业革命以来,生产方式的改变带来了生活的改变,工业产品的生产、消费日益普遍,更加提高了人们的物质需求,也扩大了人们的审美需求,工业生产也越来越需要将实用与审美统一于产品中,现代科技和艺术审美也随之日益走向统一。工业设计、现代设计艺术也就应运而生。

19世纪后半叶,英国威廉·莫里斯(William Morris)针对机械批量化工业产品粗制滥造的弊端,倡导了一场风行英国及全欧的“工艺美术运动”,提出:“不要在你家中放一件虽然你认为有用,但你认为并不美的东西。”1868年成立了“艺术与手工艺协会”,掀起了复兴手工艺品的热潮。他亲自设计和制作各种生活用品,推动了艺术设计,但未能解决大工业机器生产条件下技术与艺术、机械与手工之间的矛盾。在此影响下,19世纪后期,法国、比利时等国引发了一场新艺术运动,主张艺术与技术相结合,提倡艺术家从事产品设计,但不反对工业化,使萌芽于英国的现代设计思想在欧洲发展起来。

1907年德国成立了“德意志制造业同盟”,强调产品的社会属性与艺术性、技术性的统一,代表了新时代的设计思想及其成果。1919年德国成立了包豪斯设计

① 《马克思恩格斯全集》第1卷,人民出版社1959年版,第50页。

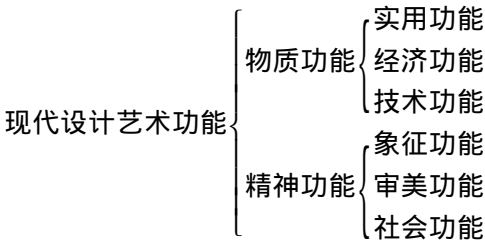
学院,强调训练和实验,使工艺和技术得到更完善的结合,提倡教育与社会生产实践相结合,主张手工艺与机器生产的结合,使产品设计能投入批量生产,满足人的物质和精神的双重需要,既大大推动了现代设计的发展,又为现代设计教育奠定了基础。

从 20 世纪 20 年代后期到 30 年代,美国成为世界上的设计大国,各发达国家的工业设计也走向成熟,提倡整体性设计,使设计成为人与社会、环境、文化等系统化过程。20 世纪 30 年代以后,有人认为进入后工业化时代,随之出现了后现代设计,追求多元化、个性化,新德里美国大使馆、悉尼歌剧院、巴西议会大厦、法国蓬皮杜国家艺术与文化中心、日本代代木体育馆等都是在建筑设计方面的代表。

设计,从广义上说,主要是设想和计划,是围绕着某一目的进行事先的构想和筹划,并使之形成具体计划或方案的活动,其中主要包括构想和确定两大关键。构想是对未来产品的形态、功能、工作目标、工作过程等的创造性设想,关键在于创意,确定是经审视、选择后的认定,并通过语言、文字、符号、图纸或模型等使之外化为定案的过程。从狭义上说,设计是指融艺术、科学、经济于一体的构想、创造和实现全面新价值的过程。这不仅是指艺术和科学的结合,而且是指艺术、科学和经济的结合,不仅包括创意、构思的构想过程,而且包括创造性的行为过程,还包括目的性、实用性、审美性和经济价值等的实现过程。设计艺术在设计的科技和艺术以及经济的结合中主要就其中的艺术因素而言,从艺术家的角度努力使艺术设计和科技设计以至生产制作及其经济效益结合起来。设计艺术从时间上可分为手工业时代的设计、工业化时代的设计和后工业化时代的设计。现代设计艺术实质上就是现代工业设计艺术。

现代设计艺术是在工业化的基础上,以宜人为宗旨,对物质产品和精神产品的功能、结构、形态、人和物之间的关系以及材料工艺等方面进行全面的艺术构想和确定以及创造行为和价值实现的审美创造活动。

现代设计艺术的要素主要包括功能、造型、材料、人因等四个方面。其中的功能包括物质功能和精神功能。



材料因素中包含着技术因素,无论是材料的选用、创造,还是技术手段的采用,都必须充分考虑并解决人与产品及其环境和社会之间的整体关系。人因主要指人和物之间要以宜人中心,按照人因工程学、人体工程学原理设计,特别注重产品

全方位的设计和生产 不再停留于美化物品。

第二 工艺美术属于个人技艺产品的多 小批量或单件制作多 现代设计艺术是科学家与艺术家的合作 是机械化、电气化的大批量生产 多数人集体制作 是工作方式上的系统化、结构化、程序化的变革。

第三 工艺美术兴盛于农业社会 适应于农业文明 比较符合小农经济时代的思维方式、表达方式和审美时尚 现代设计艺术兴盛于现代工业社会 适应于工业文明 比较符合科技时代、信息时代、网络时代的思维方式、表达方式和审美时尚。

三、建筑艺术

建筑艺术是通过建筑物的体积布局、比例关系、空间组合、结构形式和种种装饰而构成统一的实体形象 反映一定历史时代和民族风貌的实用与审美相结合的实用性造型艺术。

建筑是建筑物和构筑物的通称 是人类用物质材料修建或构筑的居住和活动的场所。建筑艺术则是在实用和审美统一中 创造文化价值与审美价值相统一的建筑形象的一种艺术品种。两千年前古罗马建筑师维特鲁威提出的实用、坚固、美观的建筑原则 至今仍为人们所遵循。其中包含的实用性与审美性、技术性与艺术性相统一的特征 正是建筑艺术所共具的。

建筑艺术的基本特征是：

第一 形象的象征性。建筑物均是具有实用功能的实体 是用砖瓦、木石、金属等物质材料建筑的具体实在物 但其艺术形象却不是具体、实在、再现的 而具有明显的抽象性、模糊性、象征性。例如巴黎圣母院所塑造的宗教形象没有形象本体的具体性 而是通过形式美引起象征性的联想展露出来。这座高耸、敞亮、秀美的哥特式教堂 正面中层的玫瑰形窗口 小于其他窗口并呈圆形 以产生一种位居中央的吸引力 同时 又安排在主要部位的正方形里稍上一点的地方 不仅使垂直力大于水平力的整个建筑获得平衡 而且产生了一种上升感 神圣的宗教形象也就在抽象的象征中显现出来。这座教堂的正面是一对高达 84 余米的钟塔 靠近后面是一座高达 157 米的尖塔 充满了一种上升、凌空、升天的宗教意味 造成了教堂凌驾于城市之上具有无限权威的气势 象征着宗教至上的意味。又如文艺复兴时期意大利的建筑 用柱式比拟人体 但毕竟柱子不是具体的人体形象 其肯定人的人文主义思想仍是从柱子象征人体、再象征对人的肯定中表现出来的。中山陵的建筑形象也是通过建筑实体的象征性显示出来的。中山陵是中国工程师吕彦直（1894—1957）设计的现代大型建筑群 其陵墓建筑美与孙中山先生的人格美交相辉映 浑然一体。然而 这不能直接塑造孙中山形象 而主要依靠建筑实体的象征性展示出来。其一 依钟山形势建陵 将牌坊、碑亭、祭堂、墓室等不同个体安置于同一中轴线上 以 17 级台阶组成的墓道贯穿 连成整体 聚散相因 并与青山蓝天相接 广

艺术原理

YI SHU YUAN LI

阔高深,完整统一,与振兴中华的崇高志向相得益彰。其二,整个建筑形如大钟,仿佛警钟长鸣,正是“革命尚未成功,同志仍须努力”的写照。其三,中西合璧,民族传统与西洋风格交融统一,正是中山先生融合中西、开放革新精神的展示。其四,仰视可睹,俯视见奇,拾级而上,即可瞻仰,回首俯视,台阶顿失,八层平台相连,如同平地,放眼四望,山河壮丽,岗峦叠翠,气象万千。中山先生伟大而平凡的人格魅力,坦途出于攀登、美丽出于奋斗的哲理,均映现于建筑形象之中。建筑艺术的象征性是多重的,一方面具有总体象征意味,另一方面建筑的各组成部分也含有特定的象征性。例如中山陵统一整体成为孙中山精神的象征,而钟山之基和大钟之形以及平台、墓道等等也各有象征意味,就连猿级台阶的数量也有象征意义。“猿”暗示三民主义,“怨”指九州方圆,即中国,“圆”表明国共两党合作。集中显示了孙中山先生坚持国共合作,振兴中华,实现三民主义的理想和信念。各部分的象征性又统一为整体象征性,多重组合,完整统一。建筑艺术的象征性特征是通过种种手段表达精神内涵、充满情意、哲理、追求最高境界的显露。多重的象征意味是建筑艺术的显著特征。

第二,环境的人格化。建筑艺术创造了体积庞大的一座座实体,既成为一个个独立自在的环境实体,又与周围景物等等构成了整个环境空间,其营造的环境,又都是人格化的体现。建筑环境的人格化充满了深刻的历史文化内涵,因此,建筑被称为“石头的史书”。前苏联美学家鲍列夫认为:“人们惯于把建筑称作世界的编年史,当歌曲和传说都已沉寂,已无任何东西能使人们回想起一去不返的古代民族时,只有建筑还在说话。在‘石书’的篇页上记载着人类历史的时代。”^①欧洲中世纪的“哥特式建筑”是当时社会生活特别是宗教精神的人格化。15世纪~16世纪的文艺复兴式建筑注重创造健康、向上的建筑形象,抵制神权至上的“哥特式建筑”。16世纪初兴起的“罗可可式建筑”则是封建贵族追求富丽堂皇的审美趣味的反映。18世纪后期特别是19世纪以来,现代建筑不仅摒弃了传统建筑的繁缛化装饰,追求简洁、实用、大方,而且使用新型建筑材料和建筑技术,创造了新的建筑形式,呈现出一种几何化和标准化的流行样式,通过形体上的变化与布局上的秩序突出简洁、明快、单纯美,实现建筑自身的独立美感,充分体现了现代工业社会的审美追求。例如现代建筑特征明显的包豪斯校舍,首先,突出功能因素,据此分析格局,划分体块,把教学楼和实习楼置于临街处,体块大,处于主要位置,将宿舍楼置于其后,体块小,处于次要位置。使之连接的是低层的礼堂和餐厅。其次,格局变化丰富,打破传统的对称性,注重面积、体块、高低、朝向的变化与对比,纵横交错,变化有致,富于直线感与体积感。再次,材料对比明显,大面积的玻璃幕墙与砖混材料外墙的白色抹灰,形成了虚实、轻重、明暗材质对比,突出了材料的自然美。无论是

① 鲍列夫著,乔修业、常谢枫译:《美学》,中国文联出版公司1982年版,第154页。

建筑实体还是环境空间的人格化,都是通过建筑物的总体布局、结构比例、对称均衡、呼应变化等构成的总体形态和完整意境及其环境关系而表现出来的。整个建筑物,所有建筑装饰,以及人、建筑和环境等关系都要协调和谐,都必须构成一个有机统一的整体,造成一种韵律、节奏,形成一个系统,就像一首乐曲那样,形成一种意境,引起人们联想,产生审美效应。建筑艺术的节奏美、韵律美、意境美,与音乐艺术颇有共通之处。因此,人们又把建筑艺术称之为“凝固的音乐”。例如北京故宫,就是通过整个建筑群,使正殿处于中轴线上,而且渐次升高,两侧建筑对称均衡地护卫着它,就像一首旋律平稳、音程渐次爬高、庄严肃穆的古代音乐,造成一种中心突出而至高无上的意境,显示了一统皇权的至尊至贵。建筑的总体性不仅表现在建筑物本身的和谐、统一、完整,而且表现在建筑与周围环境的和谐、统一、完整。建筑虽然受到固定地点的限制,但建筑艺术要求建筑与周围环境达到协调一致,互相融为一体,从而形成更为广阔深远的意境。例如北京的颐和园就把背后的玉泉山和远处的西山一并纳入整体结构,使整个建筑显得更加广阔深远。我国园林建筑中很强调“借景”,像杜甫在《绝句四首》中所描绘的那样:“两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船。”由眼前的近景、远景,再借助于窗外的山岭和门前的泊舟、江流,由实而虚,开拓境界,在有限的空间里创造出无比开阔的意境。把建筑与周围世界联系起来,就是要在更大的范围中达到总体性,实现环境人格化,创造建筑美。南京夫子庙地区的建筑群突出古代文化意蕴,新街口地区的建筑群则突出现代化大都市的特点。总之,建筑的总体性形成了建筑形象的象征,使环境人格化,从而反映一定历史时期的审美意识,揭示某种时代精神。

第三,造型的形式美追求和功能的实用性、纪念性。建筑艺术是一种空间造型艺术,在立体空间中造型,其内外空间的处理及其造型,特别追求形式美,通过空间、形体、比例、均衡、节奏、色彩、装饰等形式美因素及其组合规律创造造型美,形成风格各异的形式美。建筑艺术的形式美体现在建筑物中,而建筑设计如果只出于单纯的审美追求而与实用性完全脱节,那么不仅所建造的屋宇厅堂等建筑物失去实用价值,而且也不能真正体现和谐贴切的建筑之美。因此,建筑艺术必须具有实用性功能,也就是能供人们居住使用,或者具有纪念意义。建筑必须适用、坚固、美观三结合,使造型的形式美追求和功能的实用性、纪念性统一起来,审美价值与使用价值统一起来。如北京天坛,主要运用空间组合,通过创造各种内外空间来构成体现特定意蕴的形式美。其整体平面是正方形,中间以白石砌成三层圆台,在方圆组合的建筑实体和具象造型中,显示了“天圆地方”的中国传统的宇宙观,而高耸的圆丘坛与周围低矮的围墙在鲜明的对比中,不但拓展了祭祀空间,而且倍增崇高感和神秘感。

建筑艺术根据社会需要可分为民用建筑(如民宅、商店等)、公共建筑(如图书馆、会议厅等)、娱乐建筑(如电影院、音乐厅等)、工业建筑(如仓库、厂房等)、宗教

艺术原理

YI SHU YUAN LI

建筑(如寺庙、教堂)等。根据人们的审美需要可分为纪念性建筑(如陵墓、纪念堂等)和园林建筑等等。普通建筑艺术实用功能往往超过审美功能,园林、纪念性的建筑艺术则往往审美功能超过实用功能。但一切建筑艺术都是实用与审美的对立统一,虽有侧重,却不偏废。

四、园林艺术

园林艺术是利用多种技术手段和艺术手法,在一定地域凭借山水、花木、建筑等组成实体形象,创造意境,抒情明志,形成景观美的实用性造型艺术。

园林艺术在广义上是建筑艺术的一种类型,由于园林艺术更注重观赏性,突出自然美,创造包含艺术美、社会美而又独具情趣的园林美,具有自身独特性,因而将其单列成为与建筑艺术并列的实用艺术品种之一。园林艺术要选用适当的地域,精心构思,通过筑山、叠石、理水、种植花草、营造建筑、布置园路等途径,创造自然因素和人文因素相统一的景观,既可居住又可观赏,成为美的环境和游憩之处。

园林艺术的基本特征是:

第一,自然真实性。园林艺术运用各种自然物质材料,通过对自然的浓缩,创造具有自然真实性的景观美。

园林艺术首先追求自然实物美。所选材料,均为自然物,无论是山水、花木,还是亭台楼阁、厅堂廊榭,都是自然实物。其次,人工营造,浓缩自然,宛若天成,极具自然真实性。园林艺术不仅利用实物造园,而且按照自然风貌浓缩,建成栩栩如生的自然生态环境。承德避暑山庄将南北风光和皇宫禁苑浓缩一处,并且按照统一比例,将紫禁城以致全国风貌几乎浓缩于避暑山庄之中,在此避暑,仍像君临天下。苏州拙政园山水相间,池柳山林,水廊山径,互相辉映,水色天光,山景建筑,连成一片,宛若江南水乡自然景观的浓缩。再次,园林建筑与周围环境融为一体,更显自然真实性。扬州的何园(又名寄啸山庄),分东、西两部分,以游廊相连。东部的八角园门、楠木船厅、六柱亭、半月台与西部形如蝴蝶的七间楼厅(通称蝴蝶厅)相映成趣。游人穿长廊,跨小桥,入花厅,登楼远眺,鳞次栉比的扬州楼房和曲折有致的街巷以及运河港湾、通衢桥梁与园林融为一体,不仅更显境界开阔,充满地方特色,而且犹如身历自然风光,更为自然真实。

第二,艺术审美性。建造园林,我国历来强调九分设计,一分施工,也就是特别注重艺术构思,在浓缩的自然中追求精神内涵,突出意境的创造。园林以实物造境,在自然真实性中充满艺术审美性。

园林艺术调动一切艺术手段,突出意境创造,达到艺术美和自然美的统一。其中,主要是空间处理,要可敛可放,流动变化,具有空灵美。宗白华说:“可行、可望、可游、可居,这也是园林艺术的基本思想。园林中也有建筑,要能够居人,使人获得休息。但它不只是为了居人,它还必须可游、可行、可望。”“为了丰富对于空

摇摇摇摇缘

艺术原理

YI THU YU LAN LI

间的美感,在园林建筑中就要采用种种手法来布置空间、组织空间、创造空间,例如借景、分景、隔景等等。”“无论是借景、对景,还是隔景、分景,都是通过布置空间、组织空间、创造空间、扩大空间的种种手法,丰富美的感受,创造了艺术的意境。”^①园林的设计和建造就在于通过对空间的处理,创造独特的意境,充分显示艺术美。

第三,整体综合性。园林艺术首先将自然美、社会美和艺术美整合为生态环境美。园林空间总是划分为许多小庭院,形成许多景观空间,既呈现出丰富多彩的自然美,又在空间布局方面显示深刻的社会意蕴,体现了艺术匠心。园林景观与园主起居宅第连为一体,自然景色与社会人事紧密相联。园中又必叠石为山,引水为池,种植花木,自然美中蕴藏诗情画意,自然美、社会美、艺术美和谐统一为有机整体。其次,园林艺术将各种艺术熔为一炉,具有整体综合美。园林中的建筑美、楹联美、文学美、绘画美、雕塑美、书法美以及工艺美等等往往珠联璧合,形成整体综合美。如苏州留园,不仅建筑宏伟,内部装饰陈设古朴典雅,而且长廊壁嵌历代书家石刻,达四百多方,被称为“留园法帖”,使诸种艺术美互相辉映,更形成了典雅的整体美。再次,园林艺术的整体综合性还表现在空间和时间的结合上。园林的空间处理是由许多分割而成的相对独立的小空间形成似分若合的连续风景空间整体,这一连续的空间整体的创造和欣赏均离不开时间。园林的创造必然注入时间因素,空间在时间中展开。欣赏者也必然在时间的流动中进入内部,探幽发微,把握空间整体美。在园林艺术中,时间空间紧密相联,互相转化,在时空序列中更充分地展现人的思绪和情感变化,更全面地表现各种自然风景美,调动视、听、嗅、味、触等五官感觉,形成全身心的整体综合美感。总之,园林美是一种不能分割的整体艺术美。

园林按创建对象分为人工创造的园林和依自然原貌改造的园林;按艺术风格分为规则式园林(几何式园林、图案式园林)、自然式园林(风景式园林、山水式园林)和混合式园林;按世界地区分为欧洲园林、阿拉伯园林和东方园林。

东方园林以中国园林为代表。中国园林历史悠久,到秦汉时已形成了以湖水为中心,堆山建岛、修筑宫室的“一池三山”格局。明、清两代在北京修建的北海、中南海和清代修建的颐和园等,都依水而建。当代园林建筑也多采用这种格局。中国园林崇尚自然却又不模仿自然,形成了风景式、山水式的独有特色,就像一幅巨大的山水画。“虽由人工,宛自天成。”诗情画意般的意境美,是中国园林的主要追求。中国园林按地区分布分为北方园林和南方园林;按使用性质分为皇家园林和私家园林。北方园林以皇家园林为代表,南方园林以私家园林为代表。前者保存得最完整、规模最大的北京颐和园,后者保存得最好的苏州园林。现代园林艺术又增加了各种公共花园(如街心花园、文化公园、室内花园等)、自然公园和森林公园等。

^① 宗白华:《美学与意境》,人民出版社,1987年版,第151页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

欧洲园林以法国园林为代表。法国园林崇尚人工美,在17世纪就形成了这一特色。如凡尔赛宫园林,由规整的几何图案构成,花坛、道路、水池、草坪和修剪过的矮树等互相配合,平坦开阔,井然有序,真可谓是强迫自然接受均衡的法则,显示出规整式特色。意大利园林一般与郊外别墅连在一起,分为中心花园和外围林园两部分,讲究对称、均衡,仍采用规则式布局,注重流水、喷泉等水的效果。

阿拉伯园林发端于古代巴比伦和波斯。波斯园林的格局以十字形道路交叉处的水池为中心,四周被十字形道路整齐地分割成四块,中心是水池和喷泉,花园低于地面,为下沉式,建筑物位于园地的一端,形成了混合式特点。阿拉伯地区继承了这一特色。其影响遍及中东、北非、西班牙、印度等地。

第四节 摇摇表演艺术

表演艺术是指演员在舞台上按照一定的文本或范式当众创造视听形象抒情表意的表现性艺术。表演艺术的基本特征就是表演性和表现性。表演艺术主要包括音乐、舞蹈、曲艺和杂技。戏剧、影视艺术虽也包括演员表演,但还包括其他许多艺术因素,而且主要突出再现性,所以将它们归入综合艺术,而不列于表演艺术之内。

一、音乐艺术

音乐艺术是以人声或乐器声音为材料,通过有组织的乐音,在时间的流动中创造审美情境,构成听觉形象,直接抒发感情、反映生活的表演艺术。音乐艺术以旋律、节奏、和声、配器、复调等为基本手段,以抒发人的审美感情为目标,具有较强的情感表现力和情绪感染力。

声音和时间是音乐的两大要素。声音具有物理性、生理性,也具有心理性、社会性。音乐就是通过声音的物理性、生理性来表现心理性、社会性的。时间具有流动性、时值性,音乐也就必须在时间中掌握声音的关系之网。按照一定的节奏、节拍以至调式、调性关系把高低、长短不同的乐音组织起来,塑造音乐形象,表现一定的思想感情,就成为旋律。旋律在音乐艺术中最具有表现力,被称为音乐的灵魂。节奏是音乐的基本表现手段,是指音响的长短、强弱等有规律的组合,是旋律的骨干。和声也是音乐的基本表现手段,是指多声部音乐中按照一定关系组成重叠复合的音响现象,使音乐具有结构感、色彩感和立体感。配器主要指管弦系中各种乐器的配合。其配器法主要包括各种乐器的性能、发音原理、演奏法和各种管弦乐器的运用和配合。复调是指若干旋律同时进行而构成互相关联的有机整体,在横向上各自独立,在纵向上形成和声关系。

音乐艺术的主要特征是:

第一,情感的涌流。

艺术原理

YI THU YUAN LI

音乐用声音集中塑造情感形象。音乐是声音艺术,音乐形象是用声音作为物质材料塑造出来的。音乐所使用的声音材料既不同于其他艺术的物质材料,也不同于大自然的原始声音,而是从声音世界中选择、提炼、概括出来的一系列有组织的“乐音”。音乐形象就是通过这“乐音”,通过音调、音色、节奏、旋律、和声等音乐语言塑造出来的奔流不息的情感形象。

音乐用声音塑造形象,但不把声音作为符号外壳,不像语言那样通过声音表达明确的语义,不把声音作为限定概念的手段。音乐用声音塑形象,不把声音作为造型的手段,也不好用声音来造型。音乐用声音塑造形象,同样不用声音去再现客观现实的具体情景。音乐作品中常有对自然界和社会生活中声音现象的模拟,如在民间乐曲《百鸟朝凤》和小提琴曲《苗岭的早晨》中,可以听到模拟鸟鸣的声音,但那不仅没有塑造出鸟的具体形态,而且是通过鸟的不同鸣叫声形成莺歌燕舞、鸟语花香的欢乐氛围,主要是用来抒情的。音乐是通过声音来直接表达情感的,音乐形象是情感形象,是情感的涌动和奔流。

情感本身是一种动态过程,并主要表现为力度的强弱和节奏的张弛。音乐的声音也是动态的,而且最富于力度感和节奏感,动态的声音刺激最能激起人们的情感,能迅速、直接地引起人们的情感反应并支配人们的情感。诗朗诵的声音比起诗的文字符号,一声撕人心肺的哭声比起悲痛万状的容貌都更具有撼人心魄的情感表现力。音乐就是运用乐音的运动形态和感情的运动形态之间的对应关系、类比关系来直接表达情感共相,并由此而联系到社会人生,因而具有强烈的感染性。音乐不只是表现瞬间的情感流露,而且是在乐音运动中表达了情感的起伏跌宕和发展变化。乐音的激荡回旋,层层推进,反复渲染,最强烈也最细致地表达了情感。“四面楚歌”能够瓦解项羽的军心,“京城女”的琵琶演奏能够产生“满座重闻皆掩泣”、“江州司马青衫湿”的情感效应,都表现了音乐形象以情动人的特点。

以情动人是一切艺术的共同特征,音乐不仅具有更为巨大的情感表现力,而且是直接抒情、直接体验情感,是感情的奔涌。音乐形象本身就是情感形象,音乐形象的展开就是情感的直接抒发,就是欣赏者自我情感的直接体验。其他艺术的情感抒发是通过具体形态、具体人物在具体事件中的情感反应表达出来的,欣赏者的情感体验也总是通过具体事物而引发的。音乐则是直接抒发,直接体验。音乐形象是情感本身,而不只是情感的载体。所以,古人强调“乐者,音之所由生也;其本在人心之感于物也”^①、“乐者,心之动也。声者,乐之象也”^②。自古以来,我国历来强调,音乐表演要“以情带声,声情并茂”。音乐最能表现心灵,也最能打动心灵,音乐是情感的涌流。

① 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局,1985年版,第23页。

② 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局,1985年版,第23页。

音乐形象是用声音塑造的情感形象,但音乐所反映的对象不仅是声音世界,也不仅仅是抒发感情者的主观世界,而且是由声音所概括比拟的各种感官对象的广大现实,是由情感引起联想的有关社会生活。音乐同样是社会生活的反映。但是,音乐反映社会生活不是语义性的,而是比拟性的,是乐音引起的情感反应与生活经历中引起情感反应的事物的比拟,是通过表达感情来使人联想到那曾引起类似情感反映的客观对象。因此,音乐形象所展示的情感不是纯主观的、个人的、偶然的,而是带有社会普遍性的。音乐艺术抒发的情感是超越了日常生活情感,超越了个人的、直接的功利性情感的审美情感。这正如鲍列夫所说:“音乐用自己的音调形象概括地反映生活的本质过程。”“以人类语言的声调为基础的特别种类的音调传达着情绪上的感受和情感化的思想——这就是音乐形象的本质。”^①

第二 想象的自由。

音乐是经过二度创作在时间中进行的听觉艺术,无论是从二度创作还是从时间运动、诉诸听觉而言,音乐都是最擅长于自由想象的艺术。

音乐是时间艺术,具有时间上的连续性和变动性。音乐在时间中发展,在时间中进行,而且是连续的运动,是音乐的所有组成部分的陆续呈现,是按照共同的时值要求有规律地在时间中展开。音乐在展开中不断发展变化,即使暂时休止,时间也未停顿,音乐也未中止。音乐在创作、表演、接受中,始终随着时间运动连续不断,其想象也一刻不停,而且迅速变化,自由展开,不断变动发展。

音乐是听觉艺术,它通过乐音运动作用于欣赏者的听觉,引起情感反应。因此,音乐只有成为听觉所能直接感受的东西,才能成为审美对象,才能产生审美效应。这一方面要使耳朵可以听、乐于听,要适应听觉感受;另一方面又要有音乐的耳朵才能够听、听得好。音乐依赖于音乐耳朵,音乐的耳朵又是音乐培养的。对耳朵的适应和训练的耳朵都是很重要的。音乐是听觉艺术,欣赏者从听觉感受音乐后,还得通过联想,充分展开想象,才能进行再创造,在头脑中形成想象性形象。听觉感受的是声音,头脑中出现的是想象性形象,心灵上受到震撼的是情感。这情感是音乐艺术激发的,同时是通过音乐主体和想象而获得共鸣的。音乐活动的始终都充满了自由的想象。

音乐是在时间上展开的听觉艺术,但音乐作品不能直接诉诸听觉。音乐创作不像其他艺术创作那样作品一旦完成,创作活动便告结束,在音乐作品和欣赏者之间还必须有一个中间环节,那就是音乐作品的演唱或演奏。只有这样,音乐才转化为听觉直接感受的乐音运动。因此,音乐同时是表演艺术,要通过演员的二度创作,通过表演者的演唱、演奏,音乐形象才能展示出来。而表演者对音乐作品的理解和表现都要凭借想象。想象自由奔放,各各有别,又使音乐作品在表演中出现种种变异和差别。

① 鲍列夫著,乔修业、常谢枫译:《美学》,中国文联出版公司,1985年版,第155页。

艺术原理

YI THU YU LI

美术作品在观众面前呈现出来的始终如一,音乐作品在听众面前呈现出来的却始终不同,每一次表演都是一次新的创造,都包含着想象的自由。同一部音乐作品因表演者的不同,表演的时间、场合不同而各具特色。无论是音乐创作还是音乐接受,不仅特别要充分运用想象,而且想象极为自由,无拘无束,奔腾不息。

第三,声音的象征性。

音乐与社会的联系主要通过声音比拟而产生象征意味。音色的变化和对比,声音力度的变化和对比,声音高低、急缓的变化和对比等等,都会产生无比丰富的象征意味。这种象征性又比较朦胧多义,因而产生了音乐意蕴的宽泛性。

在音乐界,关于内容的确定性与不确定性之争由来已久。有的认为音乐无具体内容可言,是不确定的;有的认为音乐有具体内容,是确定的,能直接反映社会生活。其实,音乐内容主要是指作为对社会生活的主观感受的情感内涵,是整个音乐通过乐音运动呈现出来的情感指向,是既确定的,又不确定的,是确定性与不确定性的统一。音乐形象主要体现感情相共,其情感倾向性是确定的。而这种情感反应总因事而起,并由此引起听众联想,音乐中的情感倾向与听众的生活经历联系起来,从而与社会生活发生比拟性的联系,产生象征意味,音乐内容也就具有了确定性。由象征而产生的内容领悟往往是多义的,因此,音乐内容的确定性之中又包含着不确定性。情感倾向是确定的,但情感的具体内涵又是不确定的,情感反应与社会生活中产生某种情感反应的事物的联系是确定的,但所联系的具体事物又是不确定的,音乐表达情感是确定的,但刻画情感的表现形态、描绘客观事物的具体形象、表达一定的思想观念又是不确定的。音乐内容是确定性与不确定性的统一,具有宽泛性特征,其内容是可以感受、体验、认知的,同时又是可以引申、想象、再创造的。音乐的余音绕梁、回味无穷、捉摸不透的审美效应就是这样产生的。而且,这一方面表明了音乐与所有艺术一样,都具有社会意识形态特性;另一方面又具有其他艺术不同的特点,内容极为宽泛,有确定的范围而无限定的对象,更易引起不同时期、不同思想倾向的人们的共鸣。例如,19世纪俄罗斯乐派中最有影响的作曲家之一的柴可夫斯基(1840—1893)于1892年创作的《第六交响曲》(悲怆),将现实的苦闷理想的美好和死亡的威胁以及人与命运的矛盾交织成一颗善良之心的情绪变化,塑造了这一时期知识分子的悲剧形象。其中通过音乐从叹息到激动并归结到安宁所显示出的俄罗斯知识分子在社会变革时期惶惑不安、无所适从的思想情绪是确定的,因而不断引起人们共鸣,但其中的知识分子的具体形象,其情感倾向产生的具体原因又是不确定的,因而不断引起联想,引起各种人由于各种原因所产生的苦闷彷徨情绪的共鸣。

总之,音乐以声音作为象征媒介,依靠声音的特有属性与情感的契合,与客观事物的对应而产生象征意味,因而既产生了确定性与不确定性,又产生了耐人寻味的无比深长的意味。这是不同于其他艺术品种的又一特色。

艺术原理

ART PRINCIPLE

第四,音乐最具有亲和力。

音乐的亲和力首先表现在不同艺术之间的结合上。音乐最易和其他艺术融合,其他艺术也常借音乐来增强表现力,互相补益,相得益彰,音乐成了另一种艺术的感情体验,另一种艺术也成为音乐情感的直观显现。

其次,音乐的亲和力表现在能与最广泛的听众亲和,也就是具有普遍可传达性。

美术形象可以不经翻译而为不同国家不同民族的人们所欣赏,但作为美术形象组成部分的诗词、书法、印章以及标题等则要通过翻译才可理解。这些文字部分对欣赏很有影响。音乐的标题、声乐的歌词虽也如此,但其曲谱的识读、乐曲的欣赏均可直接进行。人们可以欣赏任何国家的音乐,音乐的语言是直接交流的“世界语”,音乐的普遍可传达性超过了其他艺术。

音乐艺术是人类最古老的艺术品种之一。我国的音乐文化历史悠久,传统深厚。在河南舞阳贾湖新石器早期遗址出土的成批骨笛,有七个音孔,能吹奏出具有音阶结构的音列,距今已达八千年。在浙江余姚河姆渡遗址出土的骨哨和陶埙,距今也有七千余年。作为我国古代打击乐器的编钟,商代以来为铜制,依一定的音列排列组成。春秋晚期在湖北省随县曾侯乙墓出土的编钟是战国时期(约公元前4世纪)的乐器,共27件,分三层悬挂,重达2500公斤以上,音域达五个八度之广,中下层基本音列为七声音阶,中部音区十二律具备,可演奏中外较复杂的乐曲,令人叹为观止,被认为是世界音乐史上的重大发现。先秦时期是我国早期音乐的繁盛期,伯乐、师旷等音乐家和晏婴、荀子等音乐理论家是其突出代表。孔子已强调音乐教育,提出了兴、观、群、怨的四大功能。汉魏时期,我国音乐创作、表演及其理论都达到了重大发展,汉武帝时还正式建立专门音乐机构——乐府。隋唐时期,我国音乐空前繁盛,唐代教坊成为音乐舞蹈人才的荟萃之地,长安乐工多达万人以上,隋唐音乐专著达100多卷。宋元明清时期,以元杂剧、南北曲、昆曲等为代表的中国音乐文化更为博大精深。及至近现代,融会古今中外,结合现实社会,联系人民群众,我国音乐艺术在蓬勃发展之中独树一帜,更为全世界所瞩目。在纪念抗日战争胜利70周年之际,中央电视台播放的电视连续剧《冼星海》成功地塑造了人民音乐家冼星海的形象。冼星海(1905—1945)是我国现代音乐史上最著名的作曲家之一,创作了大量表现中华民族精神、反映中国人民抗日斗争、具有鲜明民族特色的音乐作品,其中的《黄河大合唱》已成为中外音乐史上的经典作品。

西方音乐文化在古希腊时期已达到较高水平。稍后于我国孔子的亚里士多德认为音乐具有教育、净化和精神享受三大功能。及至中世纪,宗教音乐中的赞美歌和多声部合唱得到了巨大发展。15世纪末,歌剧产生,西方音乐蓬勃发展,许多著名音乐家、音乐作品、音乐流派随之纷纷涌现。16~18世纪在古典主义前叶巴洛克时期的重要音乐家有巴赫(1685—1750)和亨德尔(1685—1759)。这时的歌剧、组曲、奏鸣曲、协奏曲等音乐体裁已初步成型。从18世纪下半叶到19世纪初在维

也纳形成的古典乐派,以海顿、莫扎特和贝多芬为代表,崇尚理性,强调道德力量,追求结构严谨、手法洗练和形式完美,注重戏剧性对比和冲突的展开,成为当时的典范。他们确立了近代奏鸣曲结构,也确立了以奏鸣曲式为主体的交响曲、协奏曲等器乐套曲体裁。海顿(奥地利作曲家),把交响乐固定为四个乐章形式,并形成一套完整的交响乐队编制。音乐充满了乐观、开朗的气质,其中为人熟知的有《惊愕交响曲》、《告别交响曲》等。莫扎特(奥地利作曲家),创作领域广阔,涉及当时各种体裁,尤以小夜曲著称,在其《第一小夜曲》中以《大调弦乐小夜曲》最受欢迎。贝多芬(德国作曲家),集古典主义音乐之大成,开浪漫主义音乐之先河,对后世音乐的发展产生了极其深远的影响。著名作品有《田园交响曲》、《命运交响曲》、《英雄交响曲》、《第九交响曲》等。19世纪在欧洲兴起了浪漫主义音乐,强调激情,强调主观幻想,强调表现个性,前期代表有奥地利作曲家舒伯特(奥地利作曲家)、法国作曲家柏辽兹(法国作曲家)、波兰钢琴家、作曲家肖邦(波兰作曲家)、德国作曲家舒曼(德国作曲家)和匈牙利作曲家、钢琴家李斯特(匈牙利作曲家)等,后期代表有德国作曲家瓦格纳(德国作曲家)和勃拉姆斯(德国作曲家)、俄国作曲家柴可夫斯基(俄国作曲家)等。19世纪中叶,欧洲又兴起了民族乐派,注重采用本国的民间音乐和本民族的历史和传说为创作素材,强调民族风格和民族特色。主要代表人物有挪威的格里格(挪威作曲家),主要作品是管弦乐组曲《培尔·金特》等;有捷克的德沃夏克(捷克作曲家),主要作品有《新世界交响曲》等;还有俄国强力集团的著名音乐家穆索尔斯基(俄国作曲家)、里姆斯基-柯萨科夫(俄国作曲家)、鲍罗丁(俄国作曲家)等。20世纪西方音乐流派众多,变化纷纭,其中主要有以法国作曲家德彪西(法国作曲家)为代表的印象派音乐,以奥地利作曲家勋伯格(奥地利作曲家)为代表的表现派音乐,以俄国作曲家斯特拉文斯基(俄国作曲家)为代表的新古典主义音乐等。

音乐在艺术世界中属于表演艺术门类,其本身又分为声乐和器乐两大类型。

声乐是用人的声音演唱的音乐,又有不同的声种和演唱形式之分。声种是指声乐中的人声的分类,分为男声、女声、童声三种;按音域可分为高音、中音和低音。女声中的女高音按音色的特点还可分为花腔女高音、抒情女高音、戏剧女高音等。女声中还有女中音、女低音。男声中分男高音、男中音、男低音。男高音按音色特点还可分为抒情性男高音和戏剧性男高音。童声是指“变声”前的儿童的声音,其音色接近女声。声乐的演唱形式分为独唱、齐唱、重唱、合唱、表演唱等。歌曲可分为颂歌、抒情歌曲、叙事歌曲、进行曲等。

器乐是用乐器演奏的音乐,其中又可按乐器和演奏形式分成若干种类。按乐器可分为弦乐、管乐、弹拨乐、打击乐等。按演奏形式可分为独奏、齐奏、重奏、伴奏、合奏等。器乐作品有序曲、协奏曲、奏鸣曲、交响曲等。

音乐按其结构形式还可分为若干体裁。声乐体裁可分为民歌(如号子、山歌、

艺术原理

YI SHU YUAN LI

小调、儿歌、民间歌舞曲等)、说唱音乐(如大鼓、琴书、弹词、道情等)、戏曲音乐、歌剧等,按歌曲风格、演唱方式、发声技艺又分为美声唱法、民族唱法、通俗唱法。

二、舞蹈艺术

舞蹈是以审美规范化了的有组织、有节奏的人体动作为主要表现手段,运用节奏、表情、构图、造型和空间运动等要素,创造形象和表达感情、反映生活的表演艺术。

舞蹈的主要特点是:

第一 动作性。舞蹈是形体动作的艺术,它主要依靠人的形体动作和姿态造型来塑造形象。动作性是舞蹈艺术的主要特征。

人体动作是人们表情达意的主要手段之一,它虽不像语言那样表达准确、具体,却比语言更富有感染力。人体动作是人的心理、生理的直接表述,可以表述语言无法形容的心境、心态、心情。“生命的机能是动,而舞便是节奏的动,或更准确点,有节奏的移易地点的动,所以它直接是生命机能的表演。”^①所以,舞蹈不仅以人体动作为物质手段来塑造形象,而且通过人体的动作来直观抒情、展开冲突、显示情境。舞蹈的这一动作性特点,要求题材等内容都须富有动作性。抒情表意、刻画性格、展开情节,都要依靠人体动作。《罗密欧与朱丽叶》改编成舞剧,男女主人公在化装舞会上一见钟情时的语言交流便改为朱丽叶摘掉罗密欧的假面具,罗密欧把她举起来,她张开双臂,弯下腰,凝视着他等等一系列动作来表现。舞蹈中的物象甚至道具也要尽可能通过人体动作来表现。如在舞剧《凤鸣岐山》中,纣王把宫女扔进蛇盆取乐,那缠绕宫女的蛇就是用人体动作表现的;《卖火柴的小女孩》划火柴取暖,那火焰也是通过“火焰姑娘”的人体动作来表现的;舞剧《茶花女》中赌桌上的纸牌也用穿着黑桃、红心、梅花、方块图案衣服的女演员的动作来表示。由于舞蹈的动作性特点,服装也要轻盈、单薄,突出人体线条美,舞台布景要简练,舞台表演区要开阔,灯光也常以追光跟踪,都要尽力增加人体动作的表现力。

舞蹈动作是一系列有组织、有节奏、有韵律的审美规范化了的动作。舞蹈演员的体形、容貌要具有尽可能完美的天赋条件,更要经过严格的训练,具有高超的技艺性。舞蹈作品的动作组合要形成系列,既要规范,又要符合形式美规律,形成程式。程式是审美化、规范化的固定表演动作系列,如卧鱼、单腿旋转等。因此,舞蹈动作又具有虚拟性等特征。由此可见,人体动作不一定是舞蹈动作,舞蹈动作是系列化、规范化、审美化的人体动作。

舞蹈动作一般分为表现性动作、叙述性动作和装饰性动作。表现性动作没有明确具体的指向性,其含义是宽泛、多义的,一个动作可以与其他动作组成不同的舞蹈语汇,表现不同的内容。尽管它也来自客观现实,但在其长期演变和发展中逐

① 《闻一多全集》第 1 卷,三联书店 1953 年版,第 153 页。

渐远离了生活范本而具有独立性,甚至形成程式,如仰首、前倾、抬手、伸腿等一系列动作,可以表示盼望,可以表示祈求,也可以表示等待、苦闷等等。叙述性动作具有明确具体的指向性,如开门关门、上楼下楼、穿针引线、坐船骑马等等。装饰性动作没有明确具体的含义,用来美化动作,增加效果、转换场景或情节,如跳跃、旋转等大量技巧性动作。

舞蹈动作一方面来自自然的人体,是人体的躯干、四肢等等自然本能的提炼、加工;另一方面来源于现实生活,是人们在生活中流露情感的相应动作和自然事物的动态或姿势的规范化、技能化。因此,舞蹈艺术的源泉仍是社会生活,但不是社会生活具体情景的直接再现,而是社会生活凝结为情感状态的审美表现。

第二,造型性。舞蹈的人体动作在运动过程中,每一瞬间都显示一定的姿势和状态,每一姿势和状态都是要达到规格化、技能化、美化,这就要讲究造型。舞蹈造型是整个舞台构图的组成部分。造型性与舞台调度的构图性紧密相联。舞蹈的造型性特点既表现在运动中的每一动作都要具有雕塑感,又表现在运动中的系列动作的瞬间“凝固”和起止转换的连续性。瞬间停顿的人体造型,使具有典型意义的动作得到强化,使动作系列具有层次感,使动作运动的起点与终点清晰化,使动态的潜在流向在静态中得到延伸与深化,使观众在动荡不安的不稳定感受中获得片刻的宁静和思索,使舞蹈在静动交替中获得无限的表现力。这样,舞蹈艺术和雕塑艺术又形成了密切联系,所谓“雕塑是静止的舞蹈,舞蹈是活动的雕塑”。舞蹈的造型性、动作性、节奏性等特点结合起来,就成了时间艺术与空间艺术、视觉艺术与听觉艺术的综合体,舞蹈也就成了流动的雕塑、有形的音乐。这正如古人所说:“舞者,乐之容也。”

舞蹈造型一般分为戏剧性造型和装饰性造型。前者带有具体的指向性,能够清楚地展示人物的性格特征、人物间的关系和所处的环境,如呼叫、期待、向往、悲伤等动作造型;后者没有明确具体的指向性,表现为动作的连续、转换、对比和技巧的结束等,如单脚旋转后的造型、“卧鱼”完成后的造型。

舞蹈造型一般是静态的,但其生命在于“动感”。因此,舞蹈造型要以静示动,以休止的造型显示动作的趋向,使静态造型成为动态发展的转折点。

第三,节奏性。舞蹈的动作性、造型性都在一个统一的基调上连贯、流畅、有节奏地发展变化,形成一定的韵律。我国舞蹈理论家吴晓邦认为,表情、节奏和构图是构成舞蹈的三大要素。舞蹈节奏的起伏跌宕,不仅直接表情达意,而且形成了舞蹈的韵律美。舞蹈动作只有按照一定的节奏才能编排程序,构成系列,舞蹈也才能成为表情达意的艺术。节奏性是舞蹈不可缺少的一个显著特征。

一般说来,事物都是有节奏的,艺术也是有节奏感的。但舞蹈的节奏性更为强烈,更有特色。节奏是规范舞蹈动作的重要纽带,脱离了节奏,舞蹈就无法存在。

正因为如此,舞蹈与音乐结下了不解之缘,二者往往联系在一起。舞蹈通过有节奏

艺术原理

YI SHU YUAN LI

的人体动作表现情感的外在形态,音乐通过有节奏的乐音运动表现情感的内在体验。无节奏的人体动作不能成为舞蹈,但有节奏的人体动作也不能都成为舞蹈。人的劳动动作(如划船、打铁、插秧)和自然动作(如走路)都是有节奏的人体动作。京剧中的台步、圆场、手势也都是有节奏的人体动作,但都算不上舞蹈。舞蹈的节奏性具有自己的特色,它不仅表现于生理节奏,而且更重要的是依据于心理节奏,并以此作为动作和造型的表现手段和组织形式,从而表现人物内在的情感运动。所以,一般的有节奏的划船动作不是舞蹈,京剧《秋江》中的划船动作就是舞蹈;一般的台步、圆场、手势算不上舞蹈,京剧《贵妃醉酒》中的醉酒系列动作就成了充满韵律和审美情境的舞蹈。

舞蹈的节奏性繁杂多样。由于节奏的不同和节奏特点表现的部位不同,舞蹈呈现出各不相同的样式和特点。例如,蒙古舞的节奏特点表现在双肩和手臂上,新疆舞的节奏特点表现在头颈和双脚踢踏上,朝鲜舞的节奏特点表现在呼吸上,击节性舞蹈的节奏特点表现在手中道具的打击上,腰铃舞的节奏特点表现在腰胯的扭动上等等。

第四,抒情性。人体动作的富于诗意的美,人体动作具体可感地表达情感和社会生活发展变化的能力,人体动作直接而巨大的感染力,构成了舞蹈的抒情性特点。舞蹈动作难以叙事,更难以说理,却善于抒情,它能把感情波涛和微妙变化凝聚为一两个动作或一大段舞段,生动细致、淋漓尽致、惟妙惟肖地抒发出来。例如《红绸舞》中手持火焰般红绸的演员以大幅度动作奔腾起舞,渲染了热烈的场面,表现了欢乐、激越的情绪。又如芭蕾舞《天鹅之死》,借纯洁、高雅的天鹅在濒临死亡的瞬间动作,表现了对生命和光明的渴望感情。舞蹈《希望》以仰面向上,右手撑地,左臂左腿直指上方的形体动作,细致而动人地表达了苦闷中的渴望、痛苦中的挣扎的感情。

抒情性是艺术的共同特征,音乐的抒情性非常直接,舞蹈的抒情性不仅更加直接,而且更为直观。舞蹈通过人本身的动作直接抒情,形成了强烈的视觉冲击力,直观到情感的迸发、变化等模样。抒情的直观性是舞蹈的特点。音乐虽然直接抒情,却不能直观,只能通过声音直接感受,绘画能够直观,但不是直接抒情。舞蹈艺术要求人体动作中的每一根筋肉都要充满情感,舞蹈家要用心灵支配肉体,要用训练有素的形体和舞蹈技能去准确、敏捷地表现感情。而且,舞蹈演员的神态、面部表情的自然流露,特别是充满情意的目光,更深沉而具体地表现了感情。由此可见,舞蹈是表现性艺术。

舞蹈也是人类历史上古老的艺术品种之一。最早的舞蹈往往是诗、歌、舞三位一体。我国商代的巫舞,周代的文舞、武舞,春秋战国时期的优舞,以及汉代百戏中的舞蹈,都曾盛行一时。唐代舞蹈更为繁荣、兴盛,无论是豪华壮观的大型宫廷乐舞“立部伎”,还是精致典雅的小型宫廷宴乐“坐部伎”,以及包括剑器舞、胡腾舞、

艺术原理

ART PRINCIPLE

胡旋舞等在内的“健舞”和歌舞大曲《霓裳羽衣舞》,丰富多样的民间舞,都蔚为壮观。杜甫曾写诗赞颂道“昔有佳人公孙氏,一舞剑器动四方。观者如山色沮丧,天地为之久低昂。耀如羿射九日落,矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒,罢如江海凝青光。……先帝侍女八千人,公孙剑器初第一。”公孙大娘这样杰出的舞蹈家的出现,亦由此可知唐代舞蹈艺术的兴旺发达。宋代的民间“舞队”的盛行,元明清戏曲演出中的舞蹈表演,都在发展中丰富了我国舞蹈艺术的民族特色。

欧洲舞蹈艺术也由来已久,在宫廷和民间都早已盛行。1581年,意大利籍艺术家在法国宫廷排演了《王后喜剧芭蕾》,开创了芭蕾舞艺术,欧洲各国随之盛行起来。16世纪开办了第一批芭蕾舞学校。18世纪发展到鼎盛时期,形成了芭蕾艺术的意大利学派、法国学派和俄罗斯学派,出现了《吉赛尔》、《天鹅湖》、《睡美人》等一批闻名于世的经典作品。19世纪初,美国女舞蹈家邓肯强调摆脱古典舞的束缚,主张用自然的舞蹈动作抒发内心情感,甚至把交响乐转化为舞蹈,开创了现代舞先河。与此同时,世界各国的民族民间舞也在突破地区局限更加发展起来。例如印度的古典舞、印度尼西亚的巴厘舞,日本的盆舞、朝鲜的长鼓舞、斯里兰卡的象舞、墨西哥的踢踏舞、波兰的马祖卡舞和非洲的手鼓舞等等,都各具特色,异彩纷呈。

舞蹈的分类法也是多样化的,分类的依据不同,分法也不一样。

根据舞蹈的作用和目的可分为自娱性舞蹈和艺术舞蹈。自娱性舞蹈是人们在日常生活中自身直接参加、交往,获得娱乐的一种舞蹈,一般以舞会形式进行。自娱性舞蹈的特点就是自身的表演性、自娱性和群众性。自娱性舞蹈又分为交谊舞、集体舞。交谊舞包括布鲁斯(慢四步)、狐步舞(快四步)、华尔兹(快三步慢三步)、探戈、迪斯科等等。艺术舞蹈是按照艺术规律经过舞蹈家的创作并表演供别人观赏的舞蹈,一般在舞台上进行。主题的明确性、形象的鲜明性、形式的完整性、技巧的高超性等等是其主要要求。

按照舞蹈的风格特点可分为民族舞、民间舞、古典舞、芭蕾舞、现代舞。古典舞是在民间舞基础上经过加工、整理而流传下来的具有典范意义和古典风格的舞蹈。民间舞是指劳动人民所创造并流传于民间具有鲜明的民族特点和群众性的舞蹈。我国民间舞的特点主要是载歌载舞,巧用道具,叙事性、自娱性与表演性相统一。东方舞是指中亚、东南亚、阿拉伯一带的民间舞,如印度舞、缅甸舞,以细腻的面部表情及演技和丰富的上身动作及各种手势形成自己的独特风格。现代舞是19世纪初出现的,主要作品有舞蹈《马赛曲》、贝多芬《第七交响曲》、门德尔松《春》等。

按照舞蹈的表现形式特点可分为独舞、双人舞、三人舞、群舞、音乐舞蹈史诗等等。

按照舞蹈的内容特点可分为舞剧、情节舞和情绪舞。舞剧是以舞蹈为主要表现手段,结合音乐、哑剧等塑造人物、开展戏剧冲突的戏剧形式。情节舞是展现生

艺术原理

YI SHU YUAN LI

活事件、表现人物性格、具有一定情节的舞蹈。情绪舞是抒发感情或状物写景等意境清新、动作优美、节奏流畅的舞蹈。

三、曲艺

曲艺是中国特有的各种说唱艺术的总称,它是由演员通过说、诵、弹唱等手段当众演述故事的表演艺术。

曲艺是中国的古老艺术品种之一,具有悠久的历史 and 广泛的群众性,同时常从民间进入宫廷,说明了曲艺能够雅俗共赏。曲艺源于民间说故事、讲笑话,形成于汉代,成熟于唐代,繁荣于宋代,发展于明清,鼎盛于现当代。“曲艺”之名直到1956年建立中华全国曲艺改进会筹务委员会时才开始商定并使用的。

曲艺的基本特征是:

第一,艺术因素的多样性。曲艺不仅包含了文学因素,还包含了音乐因素、表演因素,是文学、音乐、表演三合一的表演艺术。曲艺首先要有脚本,无论是评话、相声还是快板、评弹、大鼓,都先得有个文学脚本,演员据以表演。演员表演时,说唱兼备,还要表演,甚至自拉、自弹、自唱。文学、音乐、表演浑然一体,较之其他表演艺术具有较多的综合性,较之综合艺术,其综合的因素远远少于戏剧、影视。例如,曲艺几乎不需要美术参与,而且主要依靠演员表演,所以还不能归属于综合艺术,仍列入表演艺术之中。

曲艺演员往往一身兼任多角,不仅音乐、表演等不同艺术因素集于演员一身,而且演员在表演过程中,既是叙述者,又是扮演者,一会儿作为局外人在叙述故事,一会儿作为当事人扮演角色。甚至一人同时扮演许多角色,采用声腔变化或改变身体部位等,将不同人物表演得活灵活现。此外,曲艺演员在表演中有说有唱,叙事、抒情、议论,灵活多便,不同艺术因素,不同角色,不同方法,全集于演员一身。这是曲艺的综合性、艺术因素的多样性的又一表现,也是曲艺的综合性不同于综合艺术的综合性之处。曲艺的不同艺术因素综合于演员一身,戏剧、影视的综合性主要表现在许多艺术家甚至科学家的分工合作。曲艺属于表演艺术。

第二,演出的灵便性。曲艺的演出可以在舞台上,也可以在只要能使演员容身的任何地方。因此,它对演出场地没有特别要求,自由灵活,十分方便。演出时,由于演员一人身兼几种角色,所以不必化装成所演角色,也不需要特殊的舞台布景和繁复的道具,舞台美术无需讲究。这样,演出就很简便灵活。

曲艺演出非常灵活简便,不仅很有利于表演面向大众,而且很适合群众自己表演,再加上曲艺通俗易懂,内容也为大众喜闻乐见,所以极具群众性、大众性。

第三,曲种的丰富性。曲艺品种极为丰富,据1956年统计,我国现代流传的曲种有160多种之多。按照艺术表现手法、音乐曲调和演出方式的不同,可把汉族曲艺分为评话、相声、快板、鼓曲四大类。

艺术原理

YI THU YU LI

评话又称评书,包括北方评书、苏州评话、扬州评话、福州评话、湖北评书、四川评书等,其表演全靠演员将说、表、白、评融为一炉。“表”为第三人称叙述故事;“白”为代言,即以第一人称摹拟书中人物说话;“评”是对书中人物事件加以评议。演员只靠一桌一椅一块醒木,娓娓动听地叙述故事,栩栩如生地摹拟人物言语、动作、姿态制造悬念、惊奇,千方百计地紧紧吸引住听众。其主要手法在于:讲说清晰、流畅、生动,表演真实感人,使人如身临其境,故事曲折动人,扣人心弦。

相声是以说、学、逗、唱为主要表演手段的喜剧性曲艺。其主要特点是寓庄于谐,在笑声中显示庄严主题。其主要手法是打“包袱”和抖“包袱”,也就是运用各种手法把笑料包藏起来,时机一成熟,突然全部抖开,引起笑声,谓之“包袱响了”。其中,往往使用情节演进中突然出岔子的办法,使“包袱”响起来。演员常常沿着情节发展的走向将情节层层推进,当大家顺着走向形成思维惯性时,突然情节转了180度弯,“包袱”响了。例如相声《五支笔》:

摇摇乙:那我要是戴一支钢笔呢?

摇摇甲:那不用说,高小程度。

摇摇乙:噢!我戴两支钢笔。

摇摇甲:初中啊。

摇摇乙:我戴三支?

摇摇甲:高中啊。

摇摇乙:我戴四支?

摇摇甲:那你就上大学了。

摇摇乙:我要戴五支呢?

摇摇甲:你要戴五支啊?

摇摇乙:我就是大学教授。

摇摇甲:不,修理钢笔的。

先造成钢笔佩戴越多文化程度越高的惯性思维,最后突然一转,形成反向效果,不仅产生喜剧效应,而且发人深省。

快板是由演员自击快板或节子按着节奏念诵韵文,叙述并表演故事或抒情的曲艺。快板流行于全国各地,主要有快板书、数来宝、山东快书、天津快板等样式。

鼓曲是以唱为主并有乐器伴奏的演唱故事的曲艺。按照音乐唱词、伴奏乐器和演出方式的不同,分为大鼓、弹词、琴书等类别。其特点主要是唱中有乐器伴奏、叙事线索单纯、形式灵活多样。大鼓中北方大鼓主要有京韵大鼓、梅花大鼓、山东大鼓、乐亭大鼓、河南坠子等,南方大鼓主要有扬州鼓词和温州鼓词等。弹词又叫南词,主要有苏州弹词、扬州弹词、四平南词、绍兴平湖调等。琴书亦称扬琴,主要有北京琴书、山东琴书、安徽琴书、四川扬琴、贵州琴书等。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

四、杂技艺术

杂技艺术是在实际存在的时空中,运用自身体能和智能进行奇异表演,塑造显示人的最高能力的各种形象的表演艺术。

杂技是人类的古老艺术之一。根据考古发现,四千多年前古埃及已有抛耍三个球的杂技,春秋初我国已有侏儒爬竿的杂技表演。杂技现已成为世界各地广泛流行的表演艺术,其技艺也已发展到令人难以想象的程度。如1881年在伦敦杂技大赛期间,在表演《空中飞人》时,墨西哥演员用黑布蒙头,直体空翻两周接手转猿园度,美国演员蒙着眼睛在空中居然空翻三周后再接手。

杂技艺术的基本特征是:

第一,行当的众多性。杂技的行当、项目无比丰富,异彩纷呈,既表现为人体每一部位的特殊技能,又表现为人在和自然关系中的无与伦比的种种技能。前者如顶技、口技、手技、蹬技、踩技、武术、爬竿、走索、柔术、杂耍等等;后者如车技、魔术、马术、驯兽等等。杂技就是众多技艺表演的总称。各种技艺各有专长,各有所司,分成种种行当,分则丰富多样,合则综合为统一的杂技艺术。行当的众多性,表演项目的丰富性,这是杂技艺术的构成特点。

第二,技艺的奇异性。奇异性是杂技艺术的基础,也是杂技艺术的外在特征。杂技艺术由各种各样的技艺构成,而这些技艺不仅集中表现于人的身体,而且显示了人的智慧,更表现为不可思议的超常性、奇特性。人的体能、智能的显示,不一定是杂技,但杂技所表现的,恰恰就是超常的、奇异的身心技艺。摹仿各种声音既惟妙惟肖又很富情趣的口技,头顶许多器皿、手执旋盘仍自如翻滚的顶技,身柔如同粉团可以任意揉捏的柔术,越地腾空如同失去地心引力的走索和空中飞人以及种种难以置信的魔术、驯兽等等技艺,都奇异非凡,非目睹不能置信。其惊险、紧张、叹为观止的奇异技艺,既构成了杂技艺术的特有的形式,又展现了杂技艺术的特殊内容。

第三,人的无限权威性。杂技是各种特殊技艺的合称,具体表现为惊人的超常技能。这些技能何以成为专门艺术呢?艺术不仅要塑造艺术形象,而且要创造审美价值,那么,杂技艺术的艺术形象及其审美价值是什么?这是杂技艺术的本质特征。

杂技艺术的种种惊人技艺、惊险表演,都充分显示了人的无限权威性。人不仅在控制、调动自身肢体和充分发挥体能方面,而且在驯服野兽、调动动物体能、改造客体自然等方面,都具有惊人的创造性和伟大的智力,都充分显示了人自由自觉创造的本质力量。杂技艺术的超常性的奇异表演,集中刻画的就是具有最高能力的人物形象,鲜明显现的就是充满无限权威的人的本质力量。其审美价值及其形象特征就是超常技艺表演中的具有无限权威的人的本质力量以及具体表现出来的各种惊人的技艺。这正如鲍列夫所说:“杂技中的奇异性不仅仅是形式,也是一种特

殊的艺术内容 :它能显示人对于动物、对于空间、对于自己的身体、对于自己的情绪 ,一句话 ,对于整个世界的无限权威。”^①这种无限权威就是人的本质力量的充分展示 ,就是具有最高能力的人的形象的创造。

因此 ,“ 杂技演员不仅追求几乎超自然的运动指标 ,他还要塑造完成最高任务者的形象 ,还要按照表演的节奏和内部联系 ,按照各动作间精心设计的衔接方法和与同伴巧妙的合作方式创造某种艺术产品。”^②杂技表演是创造艺术形象的艺术作品 ,既要表现人的最高能力 ,显示人的无限权威 ,也就是人的本质力量 ,又要创造符合并体现这些的节奏、方式、形态等形式美。但是 ,杂技表演不同于戏剧、舞蹈等表演 ,这主要在于杂技表演是在真实的时空中面对真实的物体进行真实的表演 ,是如实的、逼真的。杂技艺术的惊人技艺和高难度动作不同于体育竞赛 ,因为“ 杂技不是创造记录 ,而是表现自己最高能力的人的形象。”^③

第五节 摇语言艺术(文学)

一、文学的含义及其特征

语言艺术即文学。文学是以语言或文字符号为物化手段 ,塑造想象性形象 ,广泛地反映社会生活的语言艺术。文学语言是经过加工提炼了的人民口头语言和书面文字语言。创作主体通过对于语言的审美把握来塑造艺术形象 ,表现思想感情。

文学在艺术领域中具有极其重要的意义。这是因为 :^① 其他许多艺术 ,如声乐、绘画、戏剧、电影等等都离不开文学 ,文学成为很多艺术的基础。^② 文学思潮往往领先于其他艺术思潮 ,具有较为明显的超前性。^③ 文学采用语言作为媒介和手段来塑造形象 ,从而产生与其他艺术在性质上的重大区别。因此 ,本来属于艺术家族一员的文学 ,人们便往往把它从艺术中提取出来 ,而与艺术并称为“ 文学艺术” ,简称“ 文艺” 。甚至在学科分类上 ,把文学作为一级学科 ,艺术诸门类反而从属于它 ,都归属于文学。文学具有特殊的地位 ,又是一个庞大的艺术门类 ,历史悠久 ,成果辉煌 ,形成了自己系统的、独特的艺术规律和审美特征。其关键就在于以语言或文字符号来塑造艺术形象 ,这是文学的独有特色 ,文学的一系列特点都由此而产生出来。

文学的主要特征是 :

第一 ,文学形象的间接性。

① 鲍列夫著 ,乔修业、常谢枫译 :《美学》 ,中国文联出版公司 1985 年版 ,第 1 页。

② 鲍列夫著 ,乔修业、常谢枫译 :《美学》 ,中国文联出版公司 1985 年版 ,第 1 页。

③ 鲍列夫著 ,乔修业、常谢枫译 :《美学》 ,中国文联出版公司 1985 年版 ,第 1 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

因为语言富有形象性而又不能直接诉之于感官,所以文学形象既具有鲜明性、生动性,又具有间接性。文学形象不是视觉的,也不是听觉的,而是想象的,它不能通过感官直接感受,必须以语言为中介,通过读者或听众的阅、听,再经过想象才能把握、理解。因此,一方面文学能从更多的侧面来揭示形象的丰富内容,给欣赏者提供想象和再创造的广阔天地,具有某种模糊性,形成很值得回味的朦胧美;另一方面又受到语言的限制,对于不懂该语言的人是毫无意义的。文学形象的间接性,是文学区别于其他一切艺术的重要特征之一。其他艺术形象直接作用于人们的感官,文学形象要凭借读者自身的生活经验和文化修养,在接受中依靠想象,才能活生生地呈现出来。这不仅构成了文学形象的间接性,而且充分显示了主体再创造性。文学在接受过程中是最富于再创造性的,是最具有想象的空间的。文学作品的审美价值往往在接受中不断获得再创造。四四多年前的《诗经》曾经产生了多少不同的价值,至今仍被不断更新。文学是想象性艺术。

第二,反映生活的广阔性。

由于语言和思维密切相关,只要人们想到的就能通过语言表述出来,语言可以直述任何生活现象和思想内涵,文学也就能多方面地展示社会生活。语言艺术最少受时间、空间的限制,它能够自由地从一个行动地点转换到另一个行动地点,从一个瞬间转移到另一个瞬间,具有极大的自由性。它的容量大,反映的面广,能够突破现实时空,实现时间和空间的自由延伸,可以从各个方面用多种多样的方法全方位多角度地展示广阔而复杂的社会生活。《三国演义》可以描写整整一个历史时期多方面的社会生活,表现数十年间宏伟的战争场面、复杂细致的政治斗争和日常生活情景,刻画上百的人物,这是其他任何艺术都不能与之相比的。而且,文学作品不仅可以描写人物的外表形态,还善于刻画人物丰富细腻的内心世界,充分揭示人物的精神面貌。因此,文学形象极为丰满,文学反映生活极为广阔。

第三,思想感情的鲜明性。

由于语言是人们的交际工具,是思想的直接现实,具有明显的语义性,所以,用语言塑造的艺术形象也就具有更为明确的思想感情和更为广泛的群众性。文学作品最能够鲜明地甚至直接地表达作者的爱憎和对生活的评价,它不仅在具体的形象描绘中渗透着作者鲜明的倾向性,而且可以从中直接抒发感情,对生活现象作判断。这种思想感情的鲜明性,还有反映生活的广泛性,又使文学作品具有较大的群众性。只要懂得文学作品使用的语言,一般都能接受它。语言能够直接表达人的思想,直接披露人的内心世界,揭示人物最复杂、最丰富、最隐秘的情感;文学就更能塑造思想感情丰富、深邃的人物形象,在思想感情的广度和深度上远远超过了其他艺术。例如,《红楼梦》第 四回,通过黛玉葬花,将其言行、内心和葬花词融为一体,非常细致、深刻地展示了寄人篱下的贵族少女悲悼自怜的复杂情感。林黛玉的容貌、身世和落花的身姿、遭遇互相映衬,此景此情,交互辉映,其中情意鲜明、生

摇摇摇摇

动,催人泪下,文学情感更为丰富、复杂、细腻,而且更为鲜明、深切。文学表义的鲜明性和形象刻画的具体性是紧密相联的。语言文字既能表义,又能描绘、抒情,因此文学内涵既很鲜明,又很形象具体,而且非常含蓄,发人深思。

二、文学的体裁及其特征

对待文学作品的分类,一般有三分法和四分法两种。前者根据文学作品内容性质分为叙事文学、抒情文学和戏剧文学三个种类;后者根据文学作品的语言、结构等形式特点分为诗歌、小说、戏剧、影视文学和散文四种体裁。我国对文学作品的分类常采用四分法。

一、诗歌

诗歌是最早的文学样式,也是最基本的文学样式。在文学的起源中,最早出现的是诗歌,诗歌是文学史的开篇。在文学的发展史上,诗歌是文学的母体,散文产生于抒情诗,小说、戏剧产生于叙事诗。

诗歌本应是“诗”和“歌”的总称,它们几乎同步产生,又往往血肉相连。诗是歌词,歌是诗的音乐演唱,两者合二为一。后来,诗逐渐从歌中分离以至独立出来,不再合乐,不再唱,而只是吟诵,正如班固在《汉书·艺文志》中所说:“诵其言谓之诗,咏其声谓之歌。”“诗歌”的习惯连称,却只有“诗”这一偏义了。

诗歌是运用有节奏、有韵律的语言高度集中而又充满情感意味地反映社会生活,表达思想感情的文学体裁。

中国是一个诗歌大国。诗人遍及国中,代代相传;诗作诗话犹如灿烂群星,光照千古;诗体丰富多彩,层出不穷;诗的传诵,无人不为,无时不在,并不断融入日常生活语言。写诗、诵诗、鉴赏诗,早已成为中华民族的优良传统。

诗歌的基本特征主要有以下四个方面:

第一,高度的集中性。集中性是一切文学体裁的特点,但以诗为最。诗最集中地表现生活中的典型情貌,以惊人的艺术概括力将生活情景浓缩、凝聚,将感情铺扬、升华,以最凝炼的画面抒发最深厚的诗情。它不必像小说、戏剧那样详尽地描写细节、铺排地展开情节、细致地刻画人物外貌,也不必像散文那样首尾呼应,前后连贯地叙事、抒情、状物、写景,而特别注重场景的集中、情感的凝聚和结构的跳跃。例如《诗经·卫风·氓》第一章:

氓之蚩蚩,抱布贸丝。
匪来贸丝,来即我谋。
送子涉淇,至于顿丘。
匪我愆期,子无良媒。
将子无怒,秋以为期。

这里集中抒写男女主人公的订婚,又把订婚过程凝聚为求婚、送别、应婚三种

艺术原理

YI SHU YUAN LI

情景,更把求婚浓缩于氓满脸笑容的模样和“抱布贸丝”的伪装以及迫不及待、紧追不舍的情态上。这就不仅高度集中地反映生活,而且高度集中地刻画了氓的伪善性格。至于女主人公的反应则一下跳过,只以送别时既表示了深情,又表示了拒绝。而氓的反响,又加跳跃,只从女主人公的两次答话中间接反映出来。一方面,女主人公被追问而说出拒绝的理由:“子无良媒。”这既表现了女主人公的审慎、清醒和情意,又表现了氓的急不可耐。另一方面,女主人公的应承是在“将子无怒”之后,清楚地表达了氓遭拒绝后发火生气,一反“蚩蚩”之态。从一方同时刻画了另一方,从看似并不连贯的场景中实是连接紧凑。其凝聚性、跳跃性,都是诗的高度集中性的表现。若是散文、小说、戏剧将不仅要细致地刻画双方容貌,而且要以详尽的言行、细节充分展开其中的冲突和双方的内心世界。而诗,竟是如此高度集中、凝聚,却又对比地突出了双方性格。

第二 强烈的抒情性。文学作品都要抒情,但诗的抒情色彩不仅最为强烈、浓郁,而且最为直接、鲜明。感情是诗的生命,饱满的激情是诗篇成功的关键。抒情诗固然首先在于抒情,叙事诗同样要重在抒情。叙事诗、戏剧诗的故事不是叙述出来的,而是歌唱也就是以情抒发出来的。例如,白居易在《长恨歌》中抒写杨玉环被迫致死,只以“宛转蛾眉马前死”一句表明,不仅省略了许多小说、戏剧必须大肆渲染的细节,而且特别抒情地表达出杨玉环在李隆基马前无可奈何地“宛转”死去的痛苦情态。接着,通篇无字无句不在抒发李隆基在长饮自己酿就的苦酒时的痛苦、遗恨,途中的凄风薄日,行宫的夜雨月色,池苑的芙蓉柳叶,长夜的孤灯钟鼓,无处无时不在长恨之中。浓郁的抒情气息喷溢全诗,以致不少人误以为是抒情诗而非叙事诗了。陈鸿的《长恨歌传》虽是“传”,《长恨歌》的,但因是小说,便以细节描写、人物刻画为主,抒情气息自然不像《长恨歌》那样浓厚了。

诗情洋溢,但离不开形象。诗的饱满激情与诗的鲜明、生动的形象是互为表里的。《长恨歌》中的情感波涛全都翻腾于形象之中,或以景托情,或因景动情,或情融于景,或因情设景,所谓一切景语皆情语也。“归来池苑皆依旧,太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉,对此如何不泪垂!春风桃李花开日,秋雨梧桐叶落时。”字字如泪,却又融化于种种形象之中。灿烂的芙蓉花,婀娜的柳枝,弯弯的柳叶,春风桃李,秋雨梧桐,全都饱含苦思冥想的遗恨,全都包含着由春到秋、由美景到凄苦的永不停息的“长恨”。

诗情不仅与形象相连,而且与思想相通。诗情画意,既表明情入于画(形象),又表明意(思想)融于情。诗中的情感越是真挚、强烈,思想也越是深刻、丰满。言志缘情,是我国传统诗教的精华之一。刘勰说:“文采所以饰言,而辩丽本于情性,故情者,文之经,辞者,理之纬。”^①诗情和诗理是血肉相连的。如王之涣《登鹳雀

① 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社,1958年版,第155页。

楼》：“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。”在壮丽辽阔的画面中，不仅激荡着慕恋美景的热烈情怀，而且洋溢着高瞻远瞩和勇于攀登的人生哲理。

我国文学史上第一位杰出的诗人屈原，创作了中国文学史上最早的长篇抒情诗《离骚》，其浓郁的诗情和完美的形象以及深厚的意蕴达到了水乳交融般的统一。诗中运用了一系列自然意象群、神话意象群、历史意象群和爱情意象群等构建了一个庞大而和谐的形象象征系统，使诗情既与形象相连又与思想相通。其中在展现抒情主人公的人格美时，不仅充满了擅无地之美、得人道之正和怀爱国之忧的“内美”，而且充满了集自然之灵、尚历史之贤和致社会之美的“修能”，更充满了恶时俗之丑、抗命运之乖和忍内心之苦的人格力量。即使在抒发爱国之情时，也将自我的生命活动融注于国家前途和人民命运之中，从而使诗情和人生哲理、生命形象和忧国忧民之情意获得了高度统一。《离骚》是一部光照千古，彪炳史册，可与日月争光的千古绝唱，是一篇伟大心灵的悲剧，也是一块堪称为民族魂的丰碑，更是我国浪漫主义诗歌的最早典范。

第三，鲜明的音乐性。诗和歌本来就是孪生姊妹，诗可唱可诵，具有鲜明的音乐性。鲁迅说：“诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就好。”^①毛泽东要求新诗须精练，大体整齐、押韵，并指明诗要朗朗上口，给人以音乐感，不仅要能使眼睛好看，而且要能使嘴好诵好唱。

诗的音乐性首先表现在强烈的节奏感上。“节奏就是运动秩序，是事物的时间和力度方面处于运动中的有规则的反复变化。”^②诗的节奏实质上就是诗情激荡的波状线，抑扬顿挫，高低起伏。郭沫若说：“节奏之于诗是它的外形，也是它的生命，我们可以说没有诗是没有节奏的，没有节奏的便不是诗。”^③例如，杜甫《丹青引赠曹将军霸》一诗的开头：“将军魏武之子孙，于今为庶为清门。英雄割据虽已矣，文采风流今尚存。”造成扬抑抑扬的强烈心理节奏，从情感和意旨方面显示了曹霸出身高贵和现已衰落及盛世虽逝和文采尚存的鲜明对比，从而在盛和衰的情意激荡中跳跃着抑扬顿挫的节奏。又如，李白在《将进酒》中根据酒兴和诗情的激越腾跃，创造了疾徐相间的强烈节奏，开头以多音组的长句“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回”等形成较为平缓舒展的节奏，显示巨人式的忧伤，再以连续的三音组的七言句，使节奏由平缓而增快，表达了诗情由悲向乐的转换。接着，酒兴更浓，情感更烈，进入狂放状态，节奏便快速起来，似乎已按捺不住，跃出诗句，一连串

① 《鲁迅全集》第5卷，人民文学出版社1959年版，第100页。

② 顾永芝：《审美概论》，江苏美术出版社1989年版，第152—153页。

③ 《沫若文集》第5卷，人民文学出版社1958年版，第100页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

使用了只有一个音组的三字句：“岑夫子，丹丘生，将进酒，杯莫停。”昂扬的酒兴和傲岸不羁、狂放激越的诗情高扬于疾速而强烈的节奏之中。

诗的音乐性还表现在和谐的韵律之中。韵律是富有感情色彩的节奏，是人的生命的律动。“诗之精神在其内在的韵律……内在的韵律便是‘情绪的自然消涨’。”^①诗的韵律显现于语言的押韵、声调的组合、音节的排列和诗行、章节的分布等等方面，不仅直接强化了诗的音乐性，而且直接浓化了诗的感情色彩。

诗要押韵。韵形成了回旋往复的情感波澜，加强了节奏感，并在首韵中引发心理期待，在末韵中造成回味效应，从而在反复咏叹中更加增加抒情气息。韵有头韵、内韵和脚韵，一般押脚韵，就是在诗行尤其是成偶数诗行的最后一字选取韵母相同的字。如何其芳《生活是多么广阔》的第一节：

生活是多么广阔，
生活是海洋。
凡是生活的地方就有快乐和宝藏。

第二、三两行的最后一字“洋”和“藏”是同一韵母，押韵，是脚韵。第一、二两行开头的“生活”，押韵，是头韵。第一行的“活”和“阔”，第三行的“方”和“藏”，都分别在同一诗行中押韵，这是内韵。

诗要分行排列。诗在分行排列中，不仅直接给人以视觉上的绘画美和建筑美享受，而且直接给人以听觉上的音乐享受，尤其给人以诗情起伏、激荡的直接美感。例如，闻一多《死水》的首尾两节：

这是一沟绝望的死水，
清风吹不起半点漪沦。
不如多扔些破铜烂铁，
爽性泼你的剩菜残羹。
……
这是一沟绝望的死水，
这里断不是美的所在。
不如让给丑恶来开垦，
看他造出个什么世界。

全诗五节，每节四句，每句九字组合为四个音组（音步），整齐一律，具有强烈的建筑美感和音乐美感。而在这方方正正类似豆腐干的排列中，不正是对丧失生气已成死水一潭的旧中国、旧事物的满腔愤慨和断然否定么？绝对地赞赏和笼统地否定这种方阵式的排列，都是从纯形式出发的。《死水》的分行排列形式与诗的主旨是完全统一的，讥讽为“豆腐干体”是不公正的。艾青说得好：“格律是文字对

^① 《沫若文集》第 5 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 444 页。

艺术原理

YI THU YU LUN LI

于思想与情感的控制,是诗的防止散文的芜杂与松散的一种羁勒;但当格律已成了仅只囚禁思想与情感的刑具时,格律就成了诗的障碍与绞杀。”^①

诗的音乐性还表现在语言的语调、声调等音响效应上。诗的语言是可诵可唱的,因而对每一个字的发音及其音响组合都是很讲究的。俄语诗在词的音节构成及其重音非重音的组合、排列上要按抑和扬组合为有规则的系列,汉语诗则要按照字的声调在平仄关系上组合为有规则的系列,都像音乐的旋律那样,抑扬顿挫,高低起伏,充满了音乐美。

第四,回味无穷的意境美。意境是由主观情志和客观物象交融统一而形成的超越此情此景的艺术境界。意境由物境和情境融合后升华而成的。情景交融,言近旨远,律精韵长,诗情画意,都是诗歌意境创造的一般手法。意境浅露,无味可回,也就失去了诗。诗是最讲究意境美的。例如,陶渊明《饮酒》之五的“采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。”曾被王国维誉为“无我之境”的典范。东篱之菊,南边之山,夕照之景,还巢之鸟,自由自在,安然悠闲,其中采菊之人,即见山看景望鸟之人,也一样地自由自在,安然悠闲。客观物象映现在主体之情中,主体之情融会于客体自然之中,人与大自然浑然一体,有如天成。这种天人合一的意境,是诗人追求的人生境界的显现,是诗人归隐后悠闲恬淡的生活情趣的显露,也是对现实世界的反拨,对世外桃源的创建。其中的意味是远远超越了菊花、南山、夕阳和飞鸟等景物及悠然之情的。

四 散文

散文是最为丰富多样、繁复驳杂因而最难界定的文学样式。在我国古代,将散文与韵文、骈文对举,把不押韵、不重对偶的散体文章,均称为散文,包括经、史、传等各种散体文章,这其中就自然包含了许多非文学作品。后来,又把讲究韵律的诗歌以外的文学样式,统称之为散文,这其中也就包含了小说和戏剧文学。现在,一般把诗歌、小说、戏剧、影视文学以外的文学样式,都称为散文,包括杂文、随笔、特写等。

巴金说:“只要不是诗歌,又没有完整的故事,也不曾写出什么人物,更不是专门发议论讲道理,却又不太枯燥,而且还有一点感情,像这样的文章我都叫做‘散文’。”^②这种界定好像笼统,实际上指明了散文既是文学作品又不是诗和以故事情节塑造人物形象的小说、戏剧影视文学。

散文是一种自由灵活、不受拘束、手法多样、迅速反映生活感受的文学体裁。散文是日常生活中最为常见、最为普遍运用的文学样式,也是我国源远流长、精品遍及各代的基本文学样式。中国散文传统极为深厚,经、史、子、集,多为散文,且精

① 艾青:《诗论》,人民文学出版社 1980 年版,第 158 页。

② 《巴金文集》第 1 卷,人民文学出版社 1984 年版,第 154 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第三章 摇摇艺术种类

品不断,体裁众多,骈赋、古文、游记、传记、小品、论说,是我国古代散文中最为杰出的品种。

散文的基本特征是:

第一,散文是最灵活、最自由、最没有拘束的文学体裁。散文在选材方面,最无拘束,灵活自由。社会生活中一切有意义的事物,都可以运用散文体裁迅速地表现出来,大到国计民生,小到日常琐事,大到天地宇宙,小到一草一木,无不进入散文领域。散文既不像小说、戏剧影视文学那样选择较为完整的历史事件、现实题材,要有丰富的情节、丰满的人物,也不像诗歌那样高度集中、凝聚,而好像“是生活的博物馆,它所陈列的,哪怕是一皿一器,一幅断笺,一片碎瓷,也无不揭示着深刻的社会意义。”^①例如唐宋八大家之首的韩愈的散文,有的从重大的社会生活出发,如《原道》通过推崇儒家之道来排斥道家佛家,《原毁》通过推崇严于律己、宽以待人来谴责嫉贤妒能;有的随感而生,记物寓意,以小言含大道理,如《杂说一》以貌似不经的龙云之事,阐明了社会人事中虽为主从却又互补的关系,既抒发了穷士的不平之气,又嘲讽了缺乏待士之道的社会现实,《杂说四》以马取喻,全面地展示了用人之道:得士必须识士,得士又须善待士,得士更须善用士。

散文在表现方面,也最无拘束,灵活自由。叙事、抒情、状物、写景,刻画人物,说理驳难,感兴骋怀,夹叙夹议,情理交融,无所不可。它既不必情节完整、故事惊人,也无需突出人物形象,又不受韵律、篇幅的拘束,可长可短,可实可虚,“随便”、任意地自由驰骋性情、吐露心曲。鲁迅的《我们不再受骗了》,以议论为主,严正驳斥帝国主义及其走狗的无耻谰言;魏巍的《谁是最可爱的人》以描绘为主,热情歌颂中国人民志愿军的英雄品质;茅盾的《白杨礼赞》,以抒情为主,高度赞美了中国人民的坚强意志和斗争精神。

第二,散文是最强调真实的文学体裁。散文有如绘画写生,又像摄影艺术和记录影片,必须依据真实存在的对象。散文不能仰仗虚构、依靠幻想,而是以真人真事、真情真理为凭依。叙事要描述真人真事,写景要符合自然风光,抒情要有真情实感,说理要通达事理人情。时间、空间,均要确实;历史、地理,都要确凿。可以说,散文的对象,无一处没有来历。但是,这绝不意味着平庸模仿、机械抄录,散文在反映社会生活时同样要集中、概括,艺术加工,然而绝不改变事实真相。《史记》、《汉书》的人物传记均有历史依据;柳宗元的《永州八记》,徐弘祖的《徐霞客游记》,都符合自然山水真貌;欧阳修的《秋声赋》,苏轼的《前赤壁赋》,都是真情实感的如实抒写。散文特写尤其注重真人真事。散文应该是与虚假绝缘的。那些捕风捉影、任意编造、无中生有、造谣惑众的“散文”,根本不能充作文学中的散文。周立波在《散文特写选·序言》中特别强调:“描述真人真事是散文的首要的特

^① 柯灵:《散文——文学的轻骑队》,1955年10月15日《人民日报》。

征。”这是很有见地的,也是应该坚持的。

第三 散文是既注重白描又注重华美的文学体裁。白描原是中国画不用色彩,只用简练线条勾勒物象的技法,后借用为文学手法,指不注重修饰和铺陈,而以简练笔墨突出对象主要特征的表现手法,一般概括为“有真意,去粉饰,少做作,勿卖弄”。虽然在小说等体裁中也运用白描,但散文特别注重运用白描来刻画人物,再现场景。这更促使散文能够“形散神不散”。如韩愈在《张中丞传后叙》中,熔叙事、议论、抒情于一炉,既力破对张巡的种种谬说,又突出张巡就义情状,并洋溢着敬仰之情。在庞杂的内容中,借助于白描手法,使中心突出,浑然一体。写人虽多,却以张巡为中心。写张巡,有才情横溢,有关心士卒,却以英勇不屈为主。写英勇就义,则只突出“巡就戮时,颜色不乱,阳阳如平常”。写关心下属,主要突出对部下的终极关怀:“男儿死耳,不可为不义屈!”鼓励其保持高尚气节。

注重白描,却不是平淡无味。这正如周立波所说:“散文没有小说似的幻想和情节,缺乏戏剧的戏剧性,也不像诗歌一样,专事抒情,穷求韵律。为了保持艺术的魅力,它更应当重视文章的流畅和华美。”注重华美,首先在于创造诗一般的意境。散文的意境既有情景交融后的迷人,也有事理渗透后的深邃,还有逸兴遄飞的动人。它既实在真切,又言近旨远。其次,在于字斟句酌,流畅华美。散文的语言没有诗歌那样的韵律,却有诗的韵味,没有戏剧台词那样的动作性,却有演员念白般的精彩和动人。散文的语言应该像磁石吸铁那样吸引着读者。此外,散文的结构,既要自然,又要紧凑,像行云流水般的清淡自然,像众星拱月般的集中紧凑。所谓“形散神不散”,主要指散文既贵散又忌散。所贵者,运笔如风,自然而然,似不经心随手拾来,无矫饰做作之态,这是所谓“形散”。所忌者,拖沓累赘,杂乱无章,缺乏中心,而应字字玑珠,环扣主题,形似散,神实不散。

散文一般分为叙事散文、抒情散文、议论散文三大类。叙事散文侧重状物,摹事写人,把作家的主观情态渗透于叙事写景和刻画人物之中。如唐代柳宗元的山水游记《小石潭记》、东晋陶渊明的《桃花源记》和现代朱自清的《背影》等。叙事散文包括报告文学、特写、速写、传记文学、游记等。抒情散文注重抒发作者主观感受,通过托物言志或借景抒情,抒发作者对现实世界的深切感受和独特情思,将浓郁的思想感情融于动人的生活画面之中。如现代作家朱自清的《荷塘月色》、冰心的《往事》等。议论散文强调政论和文学的结合,通过精辟深刻的说理和妙趣横生的议论以及奔涌翻腾的情感,使理论的说理力和情感的感染力交融统一,例如先秦诸子散文和鲁迅的杂文。

獾小说

小说是以叙述故事、塑造人物形象为主的文学体裁。情节、人物、环境是小说的三大要素。我国小说源于神话和传说,小说之名起于汉,历经唐人传奇、宋元话本、明清章回小说直到现代小说。

小说是容量最大的文学样式。别林斯基说：“长篇和中篇小说是最广泛的、包罗万象的一类诗，才能在这里感到无限的自由。其中结合了一切其他类别的诗：既有作者对所描写事件的感情的吐露——抒情诗，也有使人物更为鲜明而突出表达自己的手段——戏剧因素。其他类的诗所不能容忍的旁白、议论和教训，在长篇和中篇小说里都有其合法的地位。”^①小说最能广阔而又细致地反映生活，天上、人间、地下，无所不可写透描尽。《三国演义》描绘了从东汉末年到西晋统一整整一个历史时期，《红楼梦》反映了封建贵族必然没落崩溃的历史命运，《暴风骤雨》表现了中国农村亘古未有的翻天覆地的变化。它们的生活容量是其他任何文学体裁都不可比拟的。同时，小说又极强调细节描写，因而在广阔的生活画面之中又极为细致周详。

小说的主要特征是：

第一，小说最少受时间、空间限制，因而能够细致而多方面地刻画人物性格。小说的对象可以在时间上包容一生，一个历史阶段甚至整个人类的发展史，在空间上可以从一处到任何一处，而且可以任意转换，从一个时期，一个场景随即跳跃到任何一个时期，任何一个国度、地区、场合。这样，就更能细致、丰富、多方面地展现人物性格。李心田的长篇小说《寻梦三千年》，将主人公何之光放在当前中国经济转轨和中国三千年传统文化的背景下，将他因秉公处事、抵制领导徇私情而获罪，因而与老子、孔子、屈原、管仲、嵇康、周公旦以及马寅初、老舍等知识分子的命运联系起来，极大地突破了时空限制，从而不仅更细致、多方面地刻画了新时代知识分子的深沉心理和性格特征，而且展示了三千年来中国知识分子寻求坚守独立人格的艰难历程。

高尔基说：“在长篇小说和中篇小说里，作者所描写的人物借作者的助力而活动，作者总是和他们在一起，他暗示读者必须怎样了解他们，给读者解释所描写的人物的隐秘思想和隐藏的行为动机，借自然与环境的描绘来衬托他们的心情，总之，经常小心翼翼地把他们引向自己的目标，自由地、常常是十分巧妙地（这里读者不易觉察的），然而任意地掌握他们的动作、言语、行动和相互关系，一心一意把小说的人物写成艺术上最鲜明和最有说服力的人物。”^②小说刻画人物性格，可以运用肖像描写、行动描写、言语描写、心理描写、环境描写、景物描写、人际关系描写等手法，作家还可直接出面介绍、评价、议论，几乎无所不用其极，因而刻画得不仅细致入微、惟妙惟肖，而且丰富复杂、深刻透彻。正如狄德罗所说：“小说对于人物的姿态和动作可以描写到一切细微末节。”^③这是其他文学样式难以企及的。

① 《别林斯基论文学》，新文艺出版社 1955 年版，第 104 页。
② 高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社 1955 年版，第 104 页。
③ 《文艺理论译丛》，1955 年第 1 期，第 1 页。

艺术原理

YI THU YU LI

但是,小说的形象只能依靠读者的阅读,在想象中激活,不能像戏剧那样直接感受。小说形象诉诸读者的想象,可以掩卷沉思,也可以反复阅读,反复揣摩,渐次深入。

第二,小说最能复杂曲折、完整多样地描述事件,因而具有情节的生动性和丰富性。小说总是以生活事件组成故事,展开情节。没有故事,没有情节,就没有小说。诗、散文不一定都有情节,即使有,也不复杂、多样。戏剧必须有情节,而且要完整,但仍不能像小说那样多样复杂,要一以贯之,一目了然。尤其是长篇小说,故事丰富多样,情节曲折复杂,矛盾交叉叠起,此伏彼起。《水浒传》中光是林冲被逼上梁山就经过误入白虎堂、大闹野猪林、火烧草料场等一系列事件,不仅贯穿着官逼民反的主线,而且旁及由高俅、高衙内、陆谦和鲁智深、杨志以及李小二等各阶层人物构成的复杂多样的社会矛盾和人际关系,情节的展开层层叠叠,曲折复杂。《红楼梦》中众多的人物关系和无比复杂的多重矛盾,叠合于日常生活事件中,构成了丰富生动的情节发展,反映了我国封建社会末期错综复杂的社会关系、思想文化风貌及其在各色人等心中激起的感情波涛。其故事情节主线极为分明,而穿插的事件层出不穷,其广阔多样、丰富深刻、曲折复杂,简直无与伦比。即使是短篇小说、微型小说,也都以某一事件贯穿,构成相对完整的情节,成为人物性格的发展史。

情节和人物、环境是小说的三大要素,而人物性格的呈现就贯穿于情节的发展过程和周围的环境之中。

第三,小说最能充分、具体地表现人物活动的环境。环境描写,不仅是小说展现时代风貌、交代人物活动背景的必要手段,而且是刻画人物性格和展示情节发展不可缺少的部分。恩格斯针对哈克奈斯的小说《城市姑娘》特别强调指出:“据我看来,现实主义的意思是,除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物。您的人物,就他们本身而言,是够典型的,但是环绕着这些人物并促使他们行动的环境,也许就不是那样典型了。”^①小说中的环境是必不可少的,是最能充分展现的,而且应该是典型的。

诗和散文也往往以环境来渲染气氛,但不能充分展开,戏剧也离不开规定情境,但只限于简洁的提示,只有小说既可以通过人物感受环境,也可以直接详细描写,甚至不惜篇幅,详细渲染。小说家对环境的描写是最为细致详尽、广阔丰富的,是最少受限制的。

第四,小说最能丰富多样地选择叙述方式。诗和散文都可以自由地选择叙述方式,但诗更充满了抒情主人公的情怀,戏剧文学只用人物对话,不依赖于叙述语言,小说则既包含了叙述人语言,又包含了人物语言,而且在叙述方式上包容了两

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第1页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

个方面:小说的叙述,不是第一人称,就是第三人称。第一人称的叙述,都是由作品中的人物之一直接叙述的,这个人物可以是作者自己,也可以是其他人物,或者二者兼有。第一人称的小说,除了特别假托某一人物为“我”来叙述外,主要表现在自传体小说、日记体小说、书信体小说和回忆录体小说之中。第三人称的叙述方式是作者从旁叙述,叙述人就是作者。作者仿佛无所不知,可以洞察一切人物,可以根据自己的观点任意叙述自己所要叙述的一切,可以直接出面议论、评析、说明,也可以用人物的眼光观察事物,还可以交叉使用叙述方式,比起诗和散文来丰富得多。

灞戏剧影视文学

戏剧文学和影视文学主要是指戏剧剧本和电影电视剧本。戏剧文学和影视文学都属于语言艺术,都可以供读者案头阅读,但又都须投入舞台演出和实地拍摄,因而又有所不同。戏剧文学虽然也有供案头阅读的,但以可供演出的为佳,应该按照剧本的要求进行创作和鉴赏。戏剧文学的基本特征是:

第一,冲突性。没有冲突就没有戏剧,冲突性是戏剧文学的生命,是它的首要特征。一切叙事性文学艺术作品,都要反映生活中的矛盾,但戏剧文学不仅更加注重矛盾,而且必须使矛盾爆发为冲突,使其尖锐、紧张、激烈。整个戏剧情节、结构,都须紧扣中心事件,在有限的舞台时空里,酝酿矛盾,聚集矛盾,爆发冲突,一次次较量,一次次胜负不定,一次次进入危机,又一次次产生转折,更一次次激化,直到最后一搏,形成高潮,解决问题。这正如周恩来所说:“剧本要写冲突,要写矛盾。冲突本身必然要发展,不然形不成高潮。从头到尾冲突不突出,或突出而不发展,都不好。”^①

戏剧冲突首先要有真实性、典型性和进步的倾向性;其次要有尖锐性、层次性和激化及其解决的合理性;再次还要有节奏感,有艺术魅力,其中尤其是悬念的安排、惊奇的出现最为扣人心弦;最后要紧扣人物性格,精心刻画人物性格。

第二,行动性。戏剧文学只能以人物语言,通过对话或曲文来展开冲突,刻画人物。因此,戏剧语言必须具有行动性。一方面充满可见性行动,使演员便于表演,使观众亲眼可睹;另一方面充满心理行动,含有丰富的内心体验(潜台词),展露人物丰富而复杂的思想活动。例如,曹禺在《胆剑篇》第五幕中描写夫差和勾践会面的一段对话:

夫差:姑苏一别,二十年了!

勾践:勾践一直侍奉大王,战战兢兢,不敢怠慢。

夫差:你不忘本就好,吴越一水之隔,朝发可以夕至嘛。

两个人的对话,表面上都很礼貌,客客气气,实际上谁的心中都忘不了侵吞与

^① 《周恩来论文艺》,人民文学出版社,1983年版,第5页。

艺术原理

YI THU YU LI

被侵吞的历史,尖锐的矛盾包含在每一句话之中。同时,其中又都包含了丰富而深刻的潜台词。夫差在叙旧中不无自傲地炫耀灭越已二十年了,也不无警惕地观察勾践的动静。勾践谦恭之中深藏着至死不忘雪耻之志,夫差的回答则明明给予警告、威胁。

戏剧文学即使在刻画人物内心世界时,也尽量通过戏剧行为来展现,而不能滥用内心独白。例如在小说《家》中刻画鸣凤自杀前的内心冲突,采用的是小说擅长的心理描写手法,而在曹禺改编的话剧《家》中,则让鸣凤一连去找觉慧三次,把鸣凤在自杀前痛苦万状而又复杂多变的心路历程通过可见性的行动充分展现出来。

第三,性格化。戏剧文学的最高任务就是塑造形象,刻画性格。而这又完全依靠于对话,依靠于人物自己的语言。所以,戏剧语言应该高度个性化,具有充分的表现力。剧本中的对话,既要符合人物的身份、年龄、性格及其规定情境,又要准确、生动地表达人物的思想感情。高尔基说:“在剧本里,他不能对观众揭示什么。剧中人物之被创造出来,仅仅是依靠他们的台词,即纯粹的口语,而不是叙述的语言。明白这一点是很重要的,因为,要使剧中人物在舞台上,在演员的表演中,具有艺术价值和社会性的说服力,就必须使每个人物的台词具有严格的独特性和充分的表现力——只有在这种条件下,观众才懂得,每个剧中人物的一言一行,只能像是作者所确定和舞台上的演员所表现的那样。”^①在剧本中,是不允许剧作家存在的,这是和小说主要由作家叙述、分析和介绍完全不同的。小说中的对话也要性格化,但对话不是主要的,而剧本全是对话,人物必须按照自己的思想感情在特定的情境中说出自己的话,做出自己的反应,是始终性格化的。周恩来特别强调戏剧语言,他说:“话剧是一种综合艺术……其中最重要的是语言的艺术化,话剧要通过语言打动人。”^②

第四,口语化。戏剧文学是供舞台演出用的,是供观众看和听的,所以在语言的冲突性、行动性和性格化之中,还要口语化,要使演员朗朗上口,要使观众声声入耳。李渔在《闲情偶寄》中指出:“曲文之词采,与诗文之词采非但不同,且要判然相反。何也?诗文之词采贵典雅而贱粗俗,宜蕴藉而忌分明,词曲不然,话则本之街谈巷议,事则取其直说明言。”“一句聱牙,俾听者耳中生棘;数言清亮,使观者倦处生神。”戏剧语言口语化,既要通俗易懂,又要响亮动听。戏剧本来就是大众艺术,其语言自然要大众化、口语化,不能使剧本变为只供少数人阅读的书面文学。

影视文学比起戏剧文学来,要尽量少用对话,更要避免长篇独白。可以运用叙述语言和描绘性语言,但必须有利于摄制成活动的影视画面。其特点主要在于:

第一,视觉性。影视文学中的一切叙述、描写,都须能够用银幕、屏幕上的可视画

① 《文学论文选》,人民文学出版社,1985年版,第408页。

② 《周恩来选集》(下卷),人民出版社,1989年版,第747页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

面表现出来。戏剧文学要便于演员行动,影视文学要能在外形上进行视觉造型,即使是心理活动,也要能转换为视觉画面。影视文学必须避免印象式的描写和抽象的概述、议论。例如在小说《青春之歌》中,对林道静贴传单的描述长达两页,而在电影剧本中,则将其中的心理描写删除,只用几十个字描绘林道静贴传单的动作和神态。

第二,时空转换的自由性和连接性。戏剧文学考虑到舞台限制,时空要高度集中,不能任意转换;影视文学只要为了内容需要,可以随时超越时空限制,自由转换。但要强化内在联系,使其不仅互相衔接紧凑,而且在连接中产生巨大的表现力。因此,要采用影视蒙太奇的表达方式,要运用蒙太奇的组接方式进行结构。

第三,听觉性。影视文学在注重视觉造型的基础上,还需要充分发挥声音的作用,便于创造声画组合的画面。但人物对话应该少而精,而且要高度性格化。

网络文学

网络文学是随着新型媒介的出现而产生的一种不同于传统纸质文学的新型的文学品种。1995年全球第一家中文电子周刊《华夏文摘》在北美创刊,随之世界各国相继出现了中文网络。1999年,中国内地正式加入国际互联网。中文网络文学已跨越了15年时光。

网络文学的含义,一般是指在互联网上原创的文学,也就是一种用电脑创作在互联网上传播,供网络用户浏览或参与的新型文学样式。如果从广义上说,凡是网上传播的文学都是网络文学,这就未免过于宽泛,甚至连传统文学也涵盖其中了。这就好像用通过电视传播的艺术来界定电视艺术一样,均因太宽泛而含义不明。如果从极端的狭义上说,则网络文学仅指生存于网络的独特形式的超文本的互动文学。这虽强调了网络文学的独特性,但又因与传统文学完全脱离,加之至今数量太少,所以也不太适宜。

网络文学的基本特征主要在于:

第一,开放性。网络文学不同于传统纸质文学之处,首先在于开放性。网络文学的创作、发表、接受都是开放的,都是十分自由的,作者可以即兴创作,随时发布,欣赏、批评也可同步进行。这里没有权威的裁定者,没有决定能否发表的编审者,也没有确定其优劣好坏的决断者。网络文学已从传统文学的权力决断走向权利的开放。作者恣情纵性,畅所欲言,自主发布,接受者自动、主动接受,自主修改,自主评述,自由自在。

第二,互动性。创作和接受本来就是紧密相联,处于交互作用的互动关系中,网络文学具有更彻底的互动性。首先,作者在创作过程中,一边创作一边发布,接受者随即一边接受一边评述,甚至直接参与创作,作者与接受者在文学作品的创作过程中就是互动的,这是传统纸质文学不可能达到的。其次,在接受过程中,接受者在欣赏、评述、批评中,不仅与作者的创作过程相结合而产生互动作用,而且作者也同时对接受者的欣赏、评述、批评随时做出反应,就是接受者之间,也同时在交流

摇摇摇摇

中产生互动性。传统纸质文学在阅读中是不可能实现如此同时而广泛、彻底的互动性的。

第三,民间性。网络文学的出现,是文学向民间的回归,文学创作成为上网者的普通行为,他们创造网络文学作品时,丝毫不必顾忌编辑等的兴趣和评价,只是痛快淋漓地抒发、宣泄自身的情感、愿望,也不必顾忌传统的文学准则,不必拘泥于文学形式、手法、技巧等传统范式,只是有感即发,自己对生活有何感受就发表什么,无须求证他人,因而不会被“作家”的头衔所囿,不会受到置身其中的种种限制。网络文学活动不仅可以直接参与,而且上网者都可自行参与,这是最具有大众性、广泛性、自主性的民间文学活动。

网络文学出现的意义主要在于:

第一,网络文学不仅突破了传统的文学观念,而且突破了传统的审美观念。文学的精英性、精典性被网络文学的即兴性、普通性、个人化冲破了,审美的精神性、人文性、高尚性被网络文学的身体性、享乐性、世俗性突破了。这种改变,对文学活动和审美活动以及其中的思维方式和理论研究的丰富、发展都是很有意义的。例如,网络文本对纸质文本的改变,读屏对读书的改变,读图对读文的改变,多媒体对单媒体的改变,生理性的快感对精神性的美感的改变等等,都带来了一系列的巨变及其理论研究的新课题。

第二,网络文学影响了人类文化和人类自身的发展。网络文学不仅是一种新型的艺术形式,而且是一种新型的文化形式。这种文化形式的载体是先进的,但其所表达的内容是否先进呢?我们应该如何全面开创由此而引发的先进文化呢?这是网络文学带来的不可漠然置之的文化影响。不仅如此,网络是全球化的,网络文学推动了全球化,同时也应该推动中国文化在全世界的影响。网络文学还是人类自身发展的成果,同时也应该推动人类自身素质的全面建设和高度发展。在这方面,网络文学的出现及其发展是更具有意义的。

我国网络文学存在的问题主要是:

第一,低俗化。网络文学在审美价值上追求非意识形态化,往往脱离人文精神,停留于生理快感,因而出现了语言粗鄙化,情趣低俗化,伦理颓败化,甚至成为人性恶的发泄出口。

第二,随意化。网络文学在创作和接受中充斥着随意化,缺乏精心构思,也缺乏深刻领悟,又通过视像交流,因而形成了自身的许多不平衡,如媒体之长而价值低,形式之长而内容短,数量之长而质量差。

对待网络文学一要重视,二要研究,三要引导,以促其健康发展。

第六节 摇综合艺术

综合艺术是指由许多艺术因素综合而成的一种艺术类型。它一方面包含了文学、绘画、音乐、舞蹈以及建筑、工艺美术等等艺术品种 ;另一方面又不是诸多艺术品种的混合 ,而是构成了另外一种具有独立品格的艺术。在综合艺术中 ,文学是基础 ,表演是中心 ,导演是关键。

综合艺术不仅综合了许多艺术因素 ,而且综合了现代科技因素和美学因素。综合艺术的创作和制作 ,越来越运用现代科技 ,照明、录音、摄制等等都离不开现代科技 ,电脑也进入了创作和制作。综合艺术还将再现和表现、逼真和虚拟、具象和抽象、移情和距离等不同美学因素综合为一体。

综合艺术的综合性带来了创作的集体性。综合艺术依靠大家分工合作 ,协调一致 ,才能创作成功。

综合艺术主要包括戏剧艺术、戏曲艺术、电影艺术和电视艺术。

一、戏剧艺术

戏剧尽管产生于文学、音乐、舞蹈、绘画、雕刻、建筑之后 ,却也是一种古老的艺术。两千多年前 ,亚里士多德就曾给悲剧下定义 :“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿 ,它的媒介是语言 ,具有各种悦耳之音 ,分别在剧的各部分使用 ,摹仿方式是借人物的动作来表述 ,而不是采用叙述法 ;借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”^①这虽然说的是悲剧 ,但强调的行动摹仿、戏剧语言、动作表演和陶冶感情 ,都是对戏剧特征的具有普遍的概括。抓住戏剧艺术的特征为其下定义 ,要算 19 世纪后期美国戏剧理论家汉密尔顿的比较完备。他说 ,戏剧乃是由演员在舞台上以客观的动作 ,以感情的而不是理智的力量 ,当众表演的一场人与人的意志冲突。

戏剧是以文学剧本为基础 ,通过演员在舞台上当众表演故事情节 ,在一定时间内展开矛盾冲突 ,运用多种艺术手法塑造形象反映生活的综合艺术。剧本、演员、观众、剧场是戏剧不可缺少的四个基本要素。简单地说 ,戏剧就是演员在舞台上当众表演故事情节的综合艺术。

戏剧艺术的特征主要是 :

第一 综合多样性。综合与多样是戏剧的表征。戏剧是一种综合艺术 ,一方面 ,在艺术学的层次上 ,它是许多单项艺术的综合体 ,包括了文学(剧本)、音乐(唱腔、伴奏、音响等)、美术(布景、灯光、道具、化妆、服饰等)、舞蹈(形体造型)等多种

① 伍鑫甫、蒋孔阳 :《西方文论选》(上卷) ,上海译文出版社 1989 年版 ,第 5 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

艺术元素 ;另一方面 在美学层次上 它还是几种艺术分类的综合体 既是时空的综合 又是视听的综合 既具有音乐、诗歌的时间性和听觉性 又具有绘画、雕塑的空间性和视觉性 是视与听、时与空、动与静、再现与表现以及造型与表演的综合。这种艺术学上许多艺术元素的综合和美学层次上多种审美形态的综合 大大提高了戏剧的表现力和观赏性。

戏剧的综合性不是凑合、拼盘 不是把各种艺术因素合拢、堆砌起来 而是以文学、音乐、美术、舞蹈等艺术为媒介 创造成为一种独立的艺术。因此 戏剧中的每一种艺术成分 都不是独立的艺术 都失去了独立性。各种艺术成分经过有机融合而达到高度统一成为另一种独立的艺术 这就是戏剧。

戏剧艺术的综合性带来了创作上的集体性 戏剧同时是集体艺术。文学、绘画、雕塑等等艺术可以个人的创作方式进行 戏剧却是规模巨大、关系复杂的集体创作艺术 是由剧作者、导演、演员以及服装、道具、布景、灯光、效果、音响等工作人员共同创作的。在集体创作中 各方面都很重要 缺一不可 但又要协调一致 通过各自的艺术创作形成一个统一的整体 创作出高度统一、完整的独立的戏剧艺术。在戏剧的集体创作中 剧作家的剧本是基础 导演是全剧创作的总体设计师和演出的组织者 演员是戏剧艺术的主要体现者 表演是戏剧艺术的中心 舞台美术和音乐等等都是缺一不可的重要因素 各有各的重要位置 但都要围绕着表演中心 在导演的统一组织下 共同进行统一的艺术创造。

戏剧艺术具有综合性 同时还具有多样性。西方戏剧和中国戏曲固然各有特色 戏剧和戏曲又分别各自呈现出丰富多样性 而在戏剧的每一构成要素及其组合中 也是异彩纷呈的。例如其中的演员表演 其风格、流派以及角色本身都是极为多样化的。

第二 舞台行动性。戏剧是一种剧场艺术 以演员在舞台上当众表演为中心 通过演员的活的语言和形体动作来塑造活生生的、直接呈现在观众面前的舞台形象。演员在舞台上的行动是戏剧的基础。

首先 戏剧艺术的舞台行动性是指戏剧是一种表演艺术。所谓表演 是指演员按照剧本的规定情境和角色性格 在导演指导下创造艺术形象的行动。演员表演主要依靠语言和动作 这是表演的两大支柱。动作是可视的行动、行为 是外在的 是内心世界的外化。语言较之动作 能够传达更复杂、更深刻、更强烈、更丰富的思想和感情 语言是思想的直接现实。戏剧表演的语言也须富于行动性 不仅要有外在行动性 而且具有内在行动性 这就是内心独白和心理视像。内心独白是指演员没有台词时所饰人物的心理活动 不是在心里默念台词。心理视像更含有理性 在规定情境中确定视像定位 其感性形态的对象化和理性内涵的深化就是心理视像的内在动作化。演员以自身的语言和动作等等为创造工具创造舞台人物形象。创造者同时是创造工具 创造主体同时是创造客体 演员与角色均统一表现于演员自

艺术原理

YI SHU YUAN LI

身。演员主要依靠自己的舞台行动进行创造。没有演员的表演,也就没有戏剧。创造主体的演员以自己的全部身心为工具创造出供人观赏的舞台形象。演员是自己同时又是创造的角色,演员与角色统一于自身。但演员又不是角色本身,二者同时存在着鲜明的复杂矛盾。斯坦尼斯拉夫斯基强调演员的“第一自我”和角色的“第二自我”完全融为一体,强调通过体验再现生活造成生活幻觉,忽视了演员与角色之间的矛盾。布莱希特则强调“间离效果”,要求演员与角色之间保持距离,戏剧演出要使感情效果让给理智效果,忽视了演员与角色之间的统一。梅兰芳根据中国戏曲特点,另辟蹊径,既不只强调合一,也不只强调距离,而是强调“假戏真做”,演员与角色之间既是合一的,又是有距离的,真假互变,虚实相生,演员和角色内外一体,舞台上下相通。周恩来也有类似看法,他认为:“演员自己要做到客观逼真,主观认真。像斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样完全变成角色,是不可能的。只能做到逼真。但是主观上要认真地演,演武松要像武松,演曹操要像曹操。应当是又像又不像,二者辩证地统一起来。”^①

演员在舞台上创造角色,是当众当下表演的,每一次演出都是新的创造。而这种创造,主要依靠舞台行动。舞台行动虽来自生活行动,却不同于生活行动,不仅要适应规定情境,适应人物性格,而且要适应观众欣赏,还要创造艺术美。演员的舞台行动是戏剧的中心环节。

其次,舞台行动性是指戏剧是一种群众性的直观艺术,观众对于戏剧演出有着特殊的作用。戏剧演出的整个过程同时是观众的欣赏过程,演员的创作过程同时也是观众参与创作的过程。创造过程与欣赏过程,创作者与欣赏者,演员与群众直接地统一起来。演员与观众当下的直接交流集中于舞台行动,也就是演员的表演。观众一方面欣赏演员的表演,另一方面又以自己的情感反应影响着演员的表演。观众与演员在舞台行动中紧紧联系在一起。人们欣赏其他艺术作品大都通过作品使创作者、欣赏者联系起来,产生交流,而戏剧则同观众直接交流,通过舞台上活生生的真人(演员)当众表演使观众产生立体感、逼真感,从而直接受到感染,随之激起相应的情感反应,形成剧场效果。这种效果又反作用于舞台上的演员,进一步推动,影响其创造。这样不断地交流,也是一个不断继续创造的过程。由观众反应形成的剧场效果是整个戏剧创作的重要因素,是戏剧效应的显著标志,也是戏剧区别于其他艺术的重要特点之一。

戏剧特别注重剧场效应。剧场效应是戏剧艺术创造的直接效果,不仅立竿见影,而且当即反馈,是创造与接受,演员与观众的直接交流。观众是戏剧的重要构成要素,观众学是戏剧学的重要分支。观众既是戏剧的接受者,又是戏剧的创造者和评论者。依靠观众,培养观众,联系观众,是戏剧创作中必不可少的组成部分。

^① 《周恩来选集》(下卷),人民出版社 1984 年版,第 705 页。

艺术原理

YI THU YU LI

此外,戏剧艺术的舞台行动性还表现在演出时间要适度,场景要集中,不能使观众过于疲劳,也不能频繁地变换剧情地点。一切都要符合剧场演出要求。总之,戏剧创造要扣紧舞台行动,各种艺术元素都要突出舞台行动,演员更要训练自己,提高自己,实现舞台行动的性格化、审美化。舞台行动虽然来自生活行动,却又不同于生活行动,只有将生活行动转化为舞台行动,演员才进入角色,开始了艺术创造。

第三,戏剧冲突性。矛盾冲突是戏剧的核心。戏剧艺术的本质特征就是在观众面前直观地再现社会生活中的矛盾冲突,展现人物之间以及人物自身的矛盾冲突。没有矛盾冲突,就没有戏。戏剧总是以特定人物在特定的时间、地点为了各自的目的构成特定的纠葛,展开一系列的冲突,从而组成戏剧故事,产生戏剧性。戏剧必须展开行动,只议论而不行动的人物不是戏剧人物,仅仅是朗诵者。而戏剧行动,实质上就是戏剧冲突,就是戏剧人物在规定情境中由于精神世界的差异而发生冲突,并沿着共同的线索,一次次交锋,一次次进入势均力敌、千钧一发的危险境地,又一次次地产生转折,更一次次激化,终于进入决战,形成高潮,解决问题。戏剧冲突的发展过程,就是戏剧人物的行动过程,所以,列夫·托尔斯泰说:“戏剧不应当是把一个人的一生告诉我们,而应当把他放在这样的地位,打上这样一个结子,在解开这个结子的时候,他就完全显露出来。”^①戏剧行动,无论是外在动作还是内心独白、心理视像,都是围绕着戏剧冲突的。戏剧要有戏,戏就是矛盾冲突。这是须臾不可脱离,不可停止的。

例如,杜牧《过华清宫》一诗通过意象转换、组合引发诗意:“长安回望绣成堆,山顶千门次第开。一骑红尘妃子笑,无人知是荔枝来。”洪昇在《长生殿》中反映这一事件时则通过一系列冲突构成戏剧故事:杨贵妃生日前夕,在路边和驿站,使臣快马踏坏农民庄稼,踏死瞎子夫妻中的一个,在驿站换马时无马可换(马都为送荔枝跑死了),拿驿卒出气。一个个戏剧冲突构成了戏剧特有的戏剧性,构成了戏剧的行动性。其他艺术也可能产生戏剧性效果,但不像戏剧这样无时无刻不在戏剧冲突之中。戏剧冲突贯穿始终,戏剧冲突沿着明晰的线索不断展开,并且要集中、凝练,造成悬念、惊奇,增强戏剧性效果。

戏剧艺术的分类多种多样。

按照表现手段的不同,可分为话剧、歌剧、戏曲、舞剧、哑剧等品种。话剧是以人物的语言动作作为表现手段的戏剧;歌剧是以音乐语言和动作为表现手段的戏剧;戏曲是以唱、念、做、打为表现手段的中国戏剧;舞剧是以舞蹈语言和动作作为表现手段的戏剧;哑剧是以演员的表情动作作为表现手段的戏剧。

按照演出方式的不同,可分为舞台剧、广场剧、活报剧、广播剧等等。

^① 苏联科学院哲学研究所、艺术史研究所:《马克思列宁主义美学原理》(下),生活·读书·新知三

联书店1959年版,第232页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

按照题材的范围不同,可分为现代剧、历史剧、儿童剧、童话剧、神话剧等等。

按照容量、篇幅的大小不同,可分为独幕剧和多幕剧。

按照矛盾冲突的性质不同,可分为悲剧、喜剧、正剧三种。正剧,也称严肃戏剧,包括了悲剧、喜剧之外的几乎全部戏剧。悲剧是指具有历史存在合理性的人物、事物在必然性的矛盾冲突中得不到合理存在而遭受苦难或死亡的戏剧。悲剧冲突是“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”^①。悲剧的作用,主要在于把人生有价值的东西毁灭给人看,使观众在悲痛、怜悯、恐惧之中产生美感,从而陶冶情操、净化心灵。悲剧的体裁主要分为英雄悲剧和无辜者悲剧、非正义者悲剧。最早出现的悲剧是古希腊悲剧,题材多为神话传说和英雄史诗。代表古希腊悲剧艺术最高成就的埃斯库罗斯,被称为“悲剧之父”,其代表作是《被缚的普罗米修斯》。反映这一历史阶段的社会力量和自然规律成为人们不可理解和不可抗拒的命运的悲剧称为命运悲剧,索福克勒斯的《俄狄浦斯王》为其代表。中世纪末期出现的性格悲剧,反映在封建势力与反封建势力的斗争中由于人文主义者的性格原因而造成悲剧,其代表是莎士比亚的《哈姆雷特》。及至资本主义社会,揭露社会罪恶的悲剧被称为社会悲剧,法国作家小仲马根据自己创作的同名小说改编的悲剧《茶花女》是其代表。喜剧是反映主人公为某种程度的幻想目的错误地与现实环境相冲突显示自身与真善美不相协调而滑稽可笑的戏剧。马克思指出:“用另外一个本质的假象来把自己的本质掩盖起来,并求助于伪善和诡辩……历史不断前进,经过许多阶段才把陈旧的生活形式送进坟墓。世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧。”^②可见,喜剧是新生事物在取得胜利后或即将取得胜利时对旧事物的否定。喜剧冲突是悖理的,喜剧人物是自相矛盾的,喜剧效果是让人们在笑声中与昨天告别,是在对丑的否定中肯定美,在对现实丑的揭露中显示崇高的审美理想。喜剧的基本特征是寓庄于谐,把严肃、庄重的主题寄托在诙谐、风趣、戏谑的形式之中。喜剧的体裁主要分为讽刺喜剧(如《钦差大臣》)、幽默喜剧(如《李双双》)和滑稽喜剧(如《满意勿满意》)。喜剧按照主人公的性质可分为肯定型喜剧和否定型喜剧。

喜剧同样最早出现在古希腊。古希腊著名的喜剧家阿里斯托芬被称为“喜剧之父”,代表作有《骑士》等。莎士比亚的喜剧作品有《威尼斯商人》、《第十二夜》等。莫里哀是著名的法国古典主义喜剧作家,代表作有《太太学堂》、《唐璜》、《吝啬鬼》、《伪君子》等。西方著名的喜剧作品还有意大利哥尔多尼的《一仆二主》,法国博马舍的《费加罗的婚礼》,俄国果戈理的《钦差大臣》以及瑞士当代剧作家迪伦马特的《老妇还乡》等等。

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第100页。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第100页。

二、戏曲艺术

戏曲是我国传统的戏剧形式,是戏剧的一种独特形式。它既具有戏剧的一般特征,又具有自己独特的表现手段和审美特征。戏曲将表现审美意境作为最高的艺术追求,唱、念、做、打是其主要的表现手段,程式化、虚拟性是其主要特征。戏曲既不同于话剧以说为主、歌剧以唱为主、舞剧以舞为主,又综合了话剧、歌剧、舞剧等的说、唱、舞,而且有极其广泛的群众性。

中国戏曲品种繁多,据不完全统计全国剧种至少有三百多个,包括全国性剧种和地方性剧种。其中具有代表性的主要有京剧、昆曲、越剧、豫剧、黄梅戏等等。在世界上,古希腊戏剧、印度梵剧和中国戏曲并称为三种古老的戏剧艺术。

戏曲是以唱、念、做、打及其程式为基本手段,通过演员在舞台上当众表演故事、反映生活、创造审美意境的中国戏剧。这正如王国维所说:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”^①

戏曲艺术的主要特征是:

第一,高度的综合性。综合性是一切戏剧艺术的共同特征,而戏曲艺术的综合性在范围上更广,在程度上更深。“戏曲”即是有“戏”可看,有“曲”可听,是视觉艺术与听觉艺术、空间艺术与时间艺术、造型艺术与表演艺术的高度综合。它不仅广泛地调动了文学、音乐、舞蹈、雕塑、杂技、武术等诸多艺术和技艺的表现力,成为更加全面的综合艺术,而且将多种艺术因素和技艺集中统一于演员一身,唱、念、做、打浑然一体,具有更高程度的综合。

第二,鲜明的写意性。戏曲注重传神写意,以创造审美意境为最高追求,诗情画意,意蕴深远。西方戏剧侧重于写实,中国戏曲侧重于写意。写意就是从实事、实境、实物和自然形态的言行中解脱出来,运用真假结合、虚实相间的手法,超越细节真实、客观真实而达到更高的神似境界和更深的本质真实。戏曲艺术的这种写意性主要表现在生活、动作、语言和舞美四个方面。生活的写意性是指戏曲反映生活,但不追求逼真地再现生活,而往往将生活形态加以高度集中、概括、夸张、变形和美化,突破时空限制,表现性强。如一个圆场可以表示走过千山万水,一声更锣可以表示度过一夜,几个龙套可以代表千军万马。动作的写意性是指戏曲演员的表演具有显著的虚拟性。所谓虚拟性,就是指戏曲演员表演多用虚拟动作暗示舞台上并不存在的实物或情境。如以鞭代马,以桨代舟,以旗代车,以手势、身段表示各种活动指向,在道具布景方面,在舞台时空方面都具有虚拟性。《秋江》中陈妙常乘坐艖公的小船去追赶潘必正,只通过一把桨和两个人物的动作,就产生了水和船的感觉,产生了“神游”江上的妙趣横生的审美效应。戏曲艺术的虚拟性并非虚

^① 王国维:《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1984年版,第1页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

假亦非虚无缥缈,而是虚实相生,由实而虚,以虚补实。语言的写意性是指戏曲语言的诗化,语言本身及演员的念白都讲究韵味,强调抒情和创造意境。舞美的写意性是指舞台上基本上不使用确指的真景真道具,舞台的时空不固定,舞台的规定情境主要由演员的表演“带”出来,道具也不确指,往往一物多用,随着演员的表演而改变。

第三,独特的程式性。程式是戏曲艺术对自然形态的生活动作、人物面貌等进行艺术加工而形成的具有固定格式的系列化、审美化、规范化了的表现形式。程式是中国戏曲的主要特点,是戏曲艺术形式美的集中体现。戏曲程式具体表现于表演身段、剧本形式、角色行当、音乐唱腔、化妆服装、舞台装置等各个方面。例如,戏曲文学的程式表现在上场引子、下场诗、自报家门、抒情性和叙事性的大段唱词等方面。又如角色行当分生、旦、净、末、丑几大类,每一类又分为若干小类,每类的唱、念、做、打“四功”和手、眼、身、法、步“五法”都有一套严格的程式。如武将出场的“起霸”程式就是由演员提甲出场、亮相、云手、踢腿、弓箭步、骑马蹲裆式、跨腿、整袖、整冠紧甲等一系列动作而连贯组成的格式。在音乐唱腔方面有成套的声腔和板式以及打击乐的整套锣鼓经。在服装化妆方面有蟒靠等一套固定的服装形式和根据各种类型人物的特征而形成的脸谱等等。戏曲艺术除了一般的程式外,还有许多特技、绝技和高难度动作,从而形成了又一系列的独特程式。但是,戏曲程式不等于模式,戏曲人物行当化也不等于类型化、雷同化,正如戏曲谚语所说:“一套程式,万千性格。”同一程式在不同情境、不同角色、不同演员的具体运用方面,又会显出千差万别。在程式化之中,戏曲艺术的创造者们具有极为广阔的创造天地。

近来,戏曲在以现代生活为题材创造新剧目时,对上述传统特征也进行了革新。如在道具、布景等方面运用实景,在表演程式、音乐唱腔等方面也进行了新的探索。中国戏曲在继承传统和创新方面,都在不断进行新的开拓。

三、电影艺术

电影艺术是19世纪末才出现的新型艺术。由于电影艺术出现在音乐、舞蹈、绘画、雕塑、戏剧、建筑之后,所以曾被称为“第七艺术”。1895年12月28日晚上,法国人卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆地下室里,放映了他们自己拍摄的短片《火车进站》、《水浇园丁》等,标志着电影的正式诞生。从此,电影艺术迅速发展起来。电影首先通过摄影机将客观物象记录在胶片上,成为连贯性的静态画格,然后再由放映机把静态的画格投射到银幕上恢复其运动状态,供人观赏。因此,电影是现代科学技术的产物。随着现代科技的发展,电影已经历了从无声到有声、从黑白到彩色、从普通银幕到宽银幕的演进并正在日益形成更为丰富的技术手段和艺术语言,同时引起了电影美学思想和流派的嬗变。

艺术原理

ART PRINCIPLE

电影艺术具有高度的综合性,其综合性的独特之处首先表现在各种艺术因素的综合与许多现代科学技术手段的综合相统一。电影技术的发展、改进,促进了电影艺术的创造、发展,电影艺术的发展对科学技术提出了新的要求。电影艺术与电影技术的综合促进了它们的相互启迪、相互推动。其次,还表现在美学的综合上。电影艺术是表现艺术与再现艺术的综合,通过高度逼真的直观形象表现艺术家的抽象的主观感受,逼真的视听形象与深刻的主观感受、假定的时空和高层次的哲理性的结合,成为电影艺术的更高更深的综合性表现。再次,电影艺术还是生产形态和意识形态的综合。因此,电影是艺术,是文化,是政治,同时也是工业,是商业,是科学。电影在用镜头看着世界,我们又超越世界看着镜头,电影在人们观看的客体世界中又创造了一个新的观看世界。

电影艺术是以现代科技为手段,以画面为基本元素,以画面、声音、色彩为媒介,在时间和空间的运动中创造直观感性的银幕形象和意境,表现思想感情,反映社会生活的综合艺术。画面、声音和蒙太奇是电影艺术的主要艺术语言和表现方法。

电影艺术的基本特征是:

第一,画面的运动性。画面是电影艺术的基本单位,一部电影都是由许多画面(镜头)构成的。画面和声音、色彩的融合,表明电影是视听艺术,首先是视觉艺术;电影艺术的银幕形象是视听形象,首先是视觉形象。可视性是电影画面的首要特征。电影艺术塑造银幕形象,首先侧重于人物的形体动作,而尽量减少对话成分。即使是对话的独白或者展现内心世界,都要追求可视性,尽量呈示于外在形态,成为可视的画面。其次,注重于运动中的人物表情,通过动态的表情和动作揭示人物的内心世界。电影最善于将人物的表情和动作的微妙变化,无比清晰地呈现在观众面前。例如《早春二月》中萧涧秋听说文嫂自杀后,手中的毛笔颤抖着对不准笔套,可视地揭示出内心的强烈震惊和痛苦。总之,电影是让观众看的,既要能看,又要好看,每一个镜头,都像一幅动人的画。

电影画面是可视的,同时又是运动的。连续运动的画面,是电影的独有特征。没有连续运动的画面,就没有电影。没有内在的主体心理运动,就没有较高的审美价值。电影是运动的艺术。法国电影理论家马赛尔·马尔丹说:“正是这种运动使最早的电影观众看到树叶在微风中摇晃或一列火车向他们直冲而来时惊叹不已。为此,运动正是电影画面最独特和最重要的特征。”^①电影运动形式包括客体运动、主体运动和主客体运动。客体运动就是拍摄对象的运动,通过定点摄影拍摄客体的运动。其中包括演员表演、景物变化、道具运用等等。主体运动是创造主体通过变化摄影机的位置和镜头,既表现客体运动,又表现主体感受。如远景、中景、近景、特写等镜头的变化运动,推、拉、摇、移、升、降等摄影机角度等的变化运动。

^① 马赛尔·马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社,1980年版,第1页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

主客体的复合运动是指以影片中人物为视点作为摄影机的视点,拍摄主客体之间的复合运动。三种运动形式建构成电影运动的有机整体。美国在 20 世纪三四十年代摄制的西部片经常运用骑马追逐的镜头,现代世界各国的惊险影片中常有汽车追逐的画面,都是在发挥电影的运动性特征。

第二,时空的自由性。电影艺术运动的画面随时可以打破时间和空间的界限,天南地北,昼夜古今,可以瞬息万变。电影的时空,不仅转换自由,而且跨度自由,时间可以跨越成年累月甚至几十年上百年,空间可以跨越国度、地球以至无限。不仅如此,电影还能通过摄影机的拍摄技术,人为地变换时空状态,如通过加速镜头使花开花落等过程直接呈现在观众面前,使漫长的时间距离凝集于短短的几分几秒之内,还可能通过慢镜头使快速运动清晰可见,通过定格使飘忽即逝的运动形态获得静止以仔细辨识,通过重复出现使在同一时空中出现的情景多次反复。电影的时空自由性既表现于无限自由地再现真实时空,又表现于自由地创造现实中难以存在或难以表现的时空。电影时空十分自由,通过重组和再造,两个或几个或更多相联结的镜头可以显现瞬间变化,也可以展示历史沧桑,可以漫步于细小狭窄的微观空间,也可以驰骋在阔大无比的宏观世界。

自由地重组和再造电影时空,首先要注重真实。追求真实,是电影艺术的生命。电影时空的重组和再造,既要符合规定情境中的客观真实,又要符合当时的心理真实,这就要具有单个镜头的可信性、确实性。无论是人物的一举手一投足,一颦一笑,还是自然界的风雨雷电、云雾山川,无论是室内的一桌一椅、坛坛罐罐,还是大千世界的无限风光,都是逼真酷肖,不能有任何虚假感。观众可以指责整部影片的情节虚假、人物失实,却不能挑剔一个个画面上的具体人物的谬误。还要具有细节真实。电影不仅注重细节刻画,而且非常强调细节真实。吃饭喝水,洗澡穿衣,淋雨淹水,战争流血,无一不酷肖生活事实。饥饿的馋涎,伤病的痛苦,悲哀的泪水,欢乐的笑容,无不惟妙惟肖。此外,要具有整体的客观可视性。电影通过画面反映生活,一个个画面都是客观物质世界的复映,整部影片都是客观世界的视觉反映。艺术家的主观感受、哲理思考全都渗透于可视的客观画面之中,艺术的表现性渗透于再现性之中。因此,电影艺术家更为尊重客观世界,更注意约束主观随意性,侧重于将自己的主体意识隐藏在客观的银幕形象后面。电影的逼真性更表现在心理真实上。电影通过摄影机拍摄客观现实,不仅能逼真地复映出生活的原貌、现实的本相,如实地再现生活的流程和现实的运动态势,而且能真实地展现人的心灵世界,显示人在特定环境中独特的感受和体验。例如,运用特写镜头,真实地突现出人物最细微的情态变化,眼睛的闪动、睫毛的颤抖、嘴唇的微微抖动等等,都能细致入微地显现出复杂的情感变化和潜在的心理活动。电影可以通过真实的客观镜头再现人的心理真实,还可以通过假定性的再现镜头来展现心理真实。例如用假定性的色彩造型,把整个天地变成红色,显示人物壮烈的心理真实(《红高粱》);

摇摇摇

艺术原理

YI THU YU LUN LI

用假定的声音造型,隐去茶室的嘈杂声,表现女主人公与心爱的情人忍痛分开后充满内心痛苦的独白(《相见恨晚》)。电影的逼真性不等于纯客观性,其主体性同样很强烈,只不过包孕在客观画面之中。电影是画面的逼真性与艺术假定性的统一,而画面的逼真性和艺术的假定性都集中表现了人物的心理真实。

自由地重组和再造电影时空,还要以艺术创造主客体之间的交互运动和互渗互融为基础形式,通过现实世界和精神空间的交错表现,使客体世界和人生道路达到交融统一。同时,还要全面、整体地在音画组合中实现电影时空的重组和再造。

第三,手法的独特性。电影形象是银幕形象,通过放映显现出来。电影语言是用来塑造银幕形象的手段,是通过画面、声音、色彩集中进行银幕造型的材料、媒介和方法。电影语言的基本元素是画面,也就是镜头,电影的基本单位也是镜头,是用摄影机不间断地拍摄下来的一个片断。根据摄影机与拍摄对象之间的距离,镜头可分为特写、近景、中景、全景、远景五种;根据拍摄方法分为推、拉、摇、移、跟镜头、变焦镜头、长镜头等。电影的拍摄不像戏剧演出那样按情节发展的次序展开,而是分镜头拍摄。如将其自然联结起来,是不连贯的,甚至是乱七八糟的、无意义的。这就要根据创作构思、意图、剧情发展将这些不同的镜头、场面、段落重新组合,建构成一部完整的影片。如何组合,就产生了电影艺术独特的手法。

电影艺术独特的手法首推蒙太奇。蒙太奇来自法语,原文为建筑学上的构成、装配,借用到电影艺术上,主要是指镜头与镜头的组接。蒙太奇作为电影的基本结构手法、叙述方法,包括了分镜头和镜头、场面、段落的安排和组合的全部艺术技巧。蒙太奇还包括电影艺术独特的形象思维方法即蒙太奇思维和电影剪辑的具体技巧和技法。蒙太奇思维主要是指电影编导在想象中形成连续不断、结构独特、节奏准确而又合乎逻辑的画面与声音形象的思维活动。

蒙太奇并非从电影诞生时就有,而是随着电影艺术的日趋成熟不断发展、完善的。电影诞生初期只是现实生活或舞台演出的原始记录,不分镜头,只用固定的全景镜头拍摄一个场面,再将其机械粘接,没有蒙太奇。后来,电影艺术家们在实践中采用分镜头方法,形成了多视点、多空间,蒙太奇也就应运而生。在蒙太奇的产生发展中,英国、美国和前苏联的导演都有重大贡献,尤以前苏联的爱森斯坦和普多夫金贡献最大。爱森斯坦的经典名言是:“两个蒙太奇镜头的对列,不是二数之和而更像二数之积。”^①

蒙太奇不仅使电影的一个个镜头按照艺术家的构思组接为有机的整体,而且使镜头与镜头组接之后产生了大大超越镜头本身之和的表现力和审美效应,使观众能够超越镜头本身的具体情状、鲜明表象进入内在的本质。例如《白毛女》中黄世仁强奸喜儿的镜头与“积善堂”特写镜头的组接,其深刻含义就不仅在于表现强

^① 转引自《电影艺术译丛》1980年第一辑第7页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

奸的地点,更是对地主阶级伪善、丑恶本质的揭示。蒙太奇使电影真正成为一门独立的艺术。蒙太奇手法主要有:① 平行蒙太奇。用平行发展的手法,把在同一时间里发生在不同地点的事件交替组接起来,加快交替节奏,造成双方同赴目标的紧迫气氛,既增强了时空表现力,又增强了艺术感染力。如《铁道游击队》中,前一个镜头是王军举枪要杀害芳林嫂和群众,后一个镜头是刘洪等游击队员飞马奔赴刑场救援。紧张惊险,激起情感震荡。又如日本电影《绝唱》中男女主人公在同一时间不同地点同唱《伐木歌》的镜头组接,就是平行蒙太奇。② 交替蒙太奇。交替出现两种不同的镜头,造成悬念。如一坏人在火车上安放爆炸物,公安员乘坐吉普车交替出现,紧张急迫,扣人心弦。③ 对比蒙太奇。将两种极不相同的情景紧接一起,形成反差,产生对比。如《一江春水向东流》中一面是张忠良大宴宾客,花天酒地;一面是原配妻子在辛勤操劳,端盆送菜。④ 象征蒙太奇。将两种不同性质的生活情景组接起来,形成象征、隐喻效果。如《海滩》中新兴石油城的建设与破败的村镇、原始的捕鱼方法组接在一起,象征了历史发展进程中新旧交替的冲突。⑤ 复现的蒙太奇。同一镜头反复出现,尽情渲染。如《欢颜》中女主人公梦境中张天师追杀镜头的反复出现;《这里黎明静悄悄》中丽达丈夫上前线离家时回头一望的镜头的反复出现,都渲染了各自的强烈感情。

蒙太奇是电影艺术的独特艺术手法,但不是唯一手法。二次大战之后,法国电影理论家安德列·巴赞提出了长镜头理论。巴赞认为,电影是现实的“渐近线”,应该无限地接近现实,运用长镜头和景深镜头,才能保证事件的过程受到尊重,才能让观众看到现实空间的全貌和事物的实际联系,才具有真实感。

长镜头也是电影艺术的独特手法之一,是指用相等于实际时间和空间的镜头来拍摄对象全过程的电影手法。长镜头具有叙述的完整感、表义的丰富性和画面的开放性三大美学优势。长镜头以侧重镜头内部的处理来代替蒙太奇,在再现事物的独特原貌方面,在坚持电影影像本体特色方面,在揭示生活的发展过程方面,均有独特之处,但具有客观主义倾向。蒙太奇和长镜头是电影发展史上的两大潮流,蒙太奇是强调按作者主观思想组接镜头的意念派,长镜头是强调记录客观真实的纪实派,二者各有千秋,应该和谐统一。美国电影理论家布里安·汉德逊提出了蒙太奇与长镜头共存是可能的。在电影创作中二者可以交错并用,取长补短。

电影按内容的特点可分为故事片(由演员扮演具有完整故事情节的影片)、纪录片(对社会生活作专题性如实报道的影片)、科教片(形象化地介绍、解释科学技术的影片)、美术片(不以真人实物,而以各种美术手段反映生活的影片,如动画片、木偶片、剪纸影片)等。这就是通常所说的“四大片种”。

电影艺术最主要的样式是故事片。故事片按照文学体裁的划分方法可以分为诗电影、散文电影、小说电影和戏剧电影。20世纪50年代,电影主要向诗歌学习,蒙太奇诗电影成为主流,如爱森斯坦的《战舰波将金号》(1925)、普多夫金的《母

摇摇摇摇缘

艺术原理

YI THU YU LUN LI

亲》(1940)等。1940~1949年代,电影主要向戏剧学习,戏剧式电影以美国好莱坞最为著名,出现了《魂断蓝桥》(1940)、《卡萨布兰卡》(1942)等名作。1950~1959年代,电影主要向散文和小说学习,使纪实性电影达到高峰,意大利的《罗马,不设防的城市》(1950)、《罗果和他的兄弟们》(1950)是其代表。故事片的样式还可分为喜剧片、悲剧片、正剧片(按矛盾冲突性质分)和惊险片、侦探片、科幻片、武打片、歌舞片、战争片(按题材、风格分)等。其中的喜剧片还可再分为讽刺喜剧片(《钦差大臣》)、抒情喜剧片(《五朵金花》)、音乐喜剧片(《刘三姐》)、滑稽喜剧片(《小小得月楼》)等。

电影音乐的构思完全以影片中的思想感情、视觉形象和剧情结构为基础,它在揭示人物内心世界、烘托、渲染环境、推进情节发展和增强艺术感染力等方面均有极其重要的意义。除音乐配音外,还有概括表现作品主题的主题歌,主题歌以外的歌曲称为插曲。

电影中表示时间和空间转换的方法一般又分为淡入、淡出(也叫渐显、渐隐),化出、化入(也叫溶出、溶入)和划出、划入(也叫划过)。淡入是指一个画面从完全黑暗到逐渐显露以至完全清晰的过程,表示剧情一个段落的开端;淡出则指一个画面从清晰到逐渐黑暗直到完全隐没的过程,表示剧情一个段落的结束。这样可增强完整的段落感,如同戏剧分幕分场一样。化出是指一个画面逐渐隐去,化入则是指另一个画面同时显露出来,这样以示剧情徐徐过渡,并使前后连贯。划出是指像翻书似的将前一画面揭去,划入则指后一画面同时显露出来,这用来表示场景的迅速转换。

四、电视艺术

电视属于大众传播媒介,既有传播新闻信息的功能,又有教育和娱乐的功能。电视艺术主要是指运用电视手段创作和传播艺术作品的综合艺术,其中主要包括电视剧、电视文艺专题片、电视综艺节目、音乐电视(MTV)等。

电视艺术是迄今为止最年轻的艺术。1929年英国广播公司在伦敦正式播放电视节目,标志着电视的诞生。1929年美国正式播放彩色电视节目,标志着电视的新发展。随后,卫星转播电视成功,又显示了电视的突飞猛进。录像机的出现,有线电视、高清晰度电视的出现,手机电视的应用,都更反映了电视的飞速发展。我国于1958年开始播放黑白电视节目,1960年开始播放彩色电视节目,1958年在原北京电视台基础上成立了中央电视台,1959年建成中央电视台彩色中心。目前,电视已遍及全国城乡,发展极其迅猛,影响越来越大。

电视艺术与电影艺术都是综合艺术,都是现代科技的产物,都采用画面、声音、色彩、蒙太奇等艺术语言,在艺术表现手法上也有不少相似之处,因而常常被合称为影视艺术。前面所阐述的电影艺术的特征,同时也就是电视艺术的特征,是影视

艺术原理

YI SHU YUAN LI

艺术的共同特征。但是,电视艺术是一门独立的艺术品种,有其自身独有的美学特征,也就是具有与电影艺术的不同之处。这主要表现在:

第一,画面小。首先,电视屏幕小,电视画面不仅与戏剧舞台小得不可比拟,而且比电影银幕小得多。同以观看的最佳距离来计算,一般屏幕面积只是银幕面积的 $\frac{1}{16}$ 。所以,电视艺术难以表现规模宏伟的场面,难以同时展现众多的人物。在镜头的运用上,多采用中景、近景和特写,少运用远景和全景。在艺术创造上,更强调人物集中,冲突集中,线索清晰,更注重人物的心态、情境和性格冲突,尽量避免反映波澜壮阔的历史画面。电视艺术具有比电影、戏剧更为丰富、自由的表现手段,但由于画面小要注意收缩、集中,在丰富中集中,在自由舒展中收缩,让观众紧紧盯住屏幕上的主体视觉形象。其次,电视画面清晰度较差。由于电视和电影分别采用了两种完全不同的技术原理,电视画面的清晰度较之电影要差,因此画面人物要小,场面不宜太大,而且场景的转换不宜太快,要让观众看清人物,弄清剧情。再次,电视单元容量小。因为画面小,清晰度差,光线闪烁快,所以容易引起视觉疲劳。戏剧的单元演出时间为 $15\sim 25$ 分钟,电影的单元放映时间为 $10\sim 15$ 分钟,电视艺术单元最佳时限为 $5\sim 10$ 分钟。

第二,参与性。观赏电视艺术一般是在活动自由的家庭中,无须遵守剧场影院规则,欣赏环境、欣赏心理、欣赏方式都具有极大的自主性、随意性,观众可以随意收看并当场评论。观众的直接介入性或参与性就形成了电视艺术的观赏特点。电视艺术要能抓住观众,提高收视率,就应当关注观众兴趣,调动各种艺术手段来吸引观众,在情节、场景、题材、表演等各个方面根据观众的审美心理作特殊的艺术处理,给观众以想象的空间和介入的机会,使观众随时产生移情和共鸣。例如,首先要注重反映人们普遍关心的题材,要与人们休戚相关,要与观众贴近,要能雅俗共赏。其次,要有新意,要给人以新的启示,要从日常生活、伦理道德、社会问题中揭示出新的东西,提出值得思考、探索的新问题,发人深省。再次,电视剧要力求矛盾集中,冲突展开快。一方面主题鲜明,线索清晰,结构紧凑,使人一目了然;另一方面又悬念迭起,惊奇时现,扣人心弦。每一集电视剧除了承上启下以外,要有相对的完整性,人物和事件相对集中,矛盾冲突也要在发展中形成这一集的高潮,使人可单独欣赏。此外,在家庭中观赏,距离最近,电视剧的细节刻画、特写镜头就具有更为重要的意义。电视特写可以延续长久,内心独白可以运用许久,人物面部表情可以用来叙述事件,眨眨眼,皱皱眉,撇撇嘴,就可显示事件的急剧变化。最后,电视艺术既要适应观众审美兴趣,符合当前审美时尚,又要领先于审美风尚,引导并不断提高观众的审美品位。

第三,生活化。电视艺术是最大众化的艺术,无论在播放还是收视的空间上和~~时间上~~都具有极大的广泛性,而电视观赏的介入性(参与性)以及创作的室内性等,更显示了电视艺术的生活化特点。

艺术原理

YI THU YU LUN LI

作为电视艺术的主要类型,电视剧的制作周期短,成本较低,技术设备轻便灵巧,室内戏较多,因而更能及时地反映现实,更能向历史文化的深层开拓,也更能深刻地揭示当前人们心理结构的嬗变。电视艺术的生活化特点之中也就包含着当代性。一方面,电视艺术深入到千家万户,融入生活,在剧情内容、演员表演、服装道具、环境布置等方面亲切、自然,酷肖现实生活,完全生活化;另一方面又不媚俗,不迎合低俗化倾向,而是与时俱进,向生活深处开掘,具有鲜明的当代特色。

电视剧是电视艺术的主体。电视剧的品种很多,主要包括电视连续剧、电视系列剧、电视单本剧、电视短剧、电视小品等。

(一) 连续剧

电视连续剧是一种长篇短制式的陆续展开人生、社会、历史漫长过程的电视剧。电视连续剧都是分集叙述一个大故事,集与集之间互相承接连续,每集的容量和规模大体相同,全剧情节复杂,脉络清晰,冲突连锁相因,篇幅长。长是电视连续剧的重要特征。日本电视连续剧《血疑》^①集,《排球女将》^②集,《阿信》^③集;我国录制的《康熙大帝》^④集,《四世同堂》^⑤集,《红楼梦》^⑥集;英国电视连续剧《加冕典礼街》^⑦集,连续播放了十五年以上。成功的电视连续剧一般采用开放式艺术结构,采用以事为经、以人为纬的叙事方式,注重设置悬念,着重渲染感情,抒写人物命运,让人们在关心、期待中一集一集地收看下去,甚至使剧中人成为休戚与共的家庭成员而望经常见面——收视。

(二) 系列剧

系列剧是一种采用横向并列结构互相关联而又相对独立的多集电视剧。连续剧采用承接、递进、发展的纵向连续结构。如我国的《冼星海》、《吕梁英雄传》、《古城谍影》等都围绕着一人一事或一段历史连续发展,属于电视连续剧。山东电视台录制的《武松》、《林冲》、《鲁智深》就是《水浒》人物系列剧,它们互相之间既有关联,又独立成剧,但并不互相承接、递进、连续发展,而是各自独立展开。因此,连续剧再长,总有尽头;系列剧单篇再短,却可永无休止。

(三) 单本剧、电视短剧、电视小品

单本剧、电视短剧、电视小品都是在一定时间里一次性播完的电视剧。所不同的主要是:单本剧是在以^⑧源^⑨分钟为一个单元时间播完的;电视短剧一般在^⑩猿分钟内播完;电视小品篇幅更小,长则十多分钟,短则几十秒,就可播完。单本剧、电视短剧都有一完整的故事,电视小品不需要有完整的情节,只是对生活的一瞥,是对生活某一现象的及时反映。

(四) 电视报告文学和电视小说

电视报告文学是把电视报道与艺术创作结合起来的一种艺术性纪实电视片。它以刻画人物为主,以真人真事为依据,运用电视手段加以强调、渲染,因而比专题片、风光片、新闻片更有感染力。

电视小说是一种容量大、兼容性强、表现力丰富的叙述性声画艺术,它注重于发挥语言功能,采用小说的叙述方法,多用长镜头,注重日常生活和细节刻画,多用室内景,融合了电视、电影、小说、戏剧的长处,是很有发展前途的一种电视艺术。

第七节 摇摇各类各种艺术之间的关系

各种艺术均有特殊的个性,又都具有共同的本质和共同的特征,具有共同性。这种共同性与特殊性的统一集中反映在各种艺术之间在相互影响、相互渗透中扬长避短,发展自己的优势和特色。

不同艺术品种之间的联系首先表现为互相配合,互相渗透。有时在题材上互相借鉴甚至改编。例如,希腊神话成为希腊戏剧、绘画、雕塑等许多艺术题材的来源。小说、戏剧、电影以至音乐、美术、舞蹈等作品往往互相改编。各类各种艺术之间在题材上互相吸收,古往今来,一以贯之。有时互相配合,或以乐配诗,以乐配舞,或以舞配乐,以诗配画,种种不一。有时不同艺术品种结合为一种新的艺术品种,如综合艺术,如小说、摄影艺术结合为摄影小说,文学与电脑艺术结合为网络文学。这不仅增强了各种艺术自身的表现力,而且推动了整个艺术的发展,甚至促进了新的艺术品种的产生。

文学与其他各种艺术之间存在着极其广泛的联系。歌曲是诗乐的结合,标题音乐包含着文学因素,文学也渗透了音乐,语言的韵律、情节的节奏都具有音乐性。戏剧、电影、电视剧以文学为基础,文学也从中吸取了丰富的艺术表现手法。“诗中有画,画中有诗”,诗画结合,情景交融,绘画形象的描绘性和文学形象的立体化,都表现了语言艺术与造型艺术的密切联系。舞蹈首先要有文学脚本,文学也从舞蹈中获得了形象刻画的造型美、运动感。

美术与其他艺术之间也联系密切。雕塑、绘画的明暗引起视觉的强弱变化,书法、服装、建筑的节奏、韵律感,都与音乐相关联。雕塑是静止的舞蹈,舞蹈是活动的雕塑。戏剧、电影综合艺术更包含着美术,布景、灯光、化妆、服装、道具全都依靠美术,美术也从中开拓了自己的艺术领域。

音乐与其他艺术同样具有不可分割的联系。音乐与舞蹈紧密相联,舞蹈有韵律的动作体现了音乐的节奏和旋律,舞蹈队形的变换相当于音乐的和声。音乐与美术、文学、戏剧、电影等艺术也都密切相联。

各种艺术之间的密切联系还表现为互相学习,互相吸收,取长补短。这是促使各种艺术丰富发展自己独特的表现力的重要途径,是艺术发展的基本规律之一。因此,伟大的艺术家不只是局限于自己所从事的艺术门类,而是兼收并蓄,触类旁通。涉猎广阔的艺术领域,具有丰富的艺术修养,这是攀登艺术高峰的雄厚基础,是成为艺术大师的必然途径。这正如德国浪漫主义音乐家舒曼所说:“有教养的

摇摇摇摇摇摇

艺术原理

YI THU YU AN LI

音乐家能从拉斐尔的圣母像得到不少启发。同样,美术家可以从莫扎特的交响乐获益不浅。不仅如此,对于雕塑家来说,每个演员都是静止不动的雕像,而对于演员来说,雕塑家的作品又何尝不是活跃的人物?在一个美术家的心目中,诗歌却成了图画,而音乐家则善于把图画用声音体现出来。”^①杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》一诗的《序》中特别强调:“吴人张旭,善草书书贴,数常于邺县见公孙大娘舞西河剑器,自此草书长进,豪荡感激。”

此外,各类各种艺术之间联系更表现为艺术思想、审美观念、创作方法等的互相影响、互相推动上。例如,意大利文艺复兴思潮从建筑到雕塑、绘画并推及欧洲各国的音乐、戏剧、文学,在人类历史上形成了一个特殊的年代,一方面与中世纪一刀两断,另一方面又与古代一脉相承,在各类各种艺术的互相推动中,开创了崭新的艺术道路,表明了人类建立一个人文世界的强烈愿望。

总之,艺术的繁荣发展,一方面在突出自己的个性中不断强化自己,甚至分化出新的艺术品种;另一方面在吸取、借鉴以至结合其他艺术中更加充实自己,提高自己,甚至重新综合为新的艺术品种。不断地分化,不断地综合,构成了艺术自身发展的轨迹。

复习思考题

1. 艺术的分类主要有哪些不同的分法?

2. 造型艺术的特点是什么?主要包括哪些艺术品种?它们的基本含义、特征和主要类型各是什么?

3. 什么是建筑艺术和园林艺术?它们各主要分为哪些类型?

4. 表演艺术包括哪些艺术品种?其中音乐和舞蹈的含义、特征和类型各是什么?举例说明。

5. 文学的特征是什么?主要包括哪些体裁?其主要特征各是什么?举例说明。

6. 综合艺术主要包括哪些艺术品种?戏剧和戏曲有何不同?戏剧按照矛盾冲突的性质分为哪几类?电影艺术和电视艺术有何共同和不同之处,它们又分为哪几类?

7. 请结合自己的专业,谈谈自己在艺术创造、艺术鉴赏和艺术学习中如何把握这门艺术的特点并吸取其他艺术品种的长处的?

8. 请以各类各种艺术中的某一典范作品为例,说明其所属艺术品种的主要特征。

^① 《舒曼论音乐与音乐家》,人民音乐出版社 1954 年版,第 15 页。

第四章摇艺术创作

艺术活动主要围绕着艺术作品展开,而艺术作品是艺术创作的成果,艺术创作自然是艺术活动中极其重要的环节。艺术创作不仅依赖于创作主体——艺术家,而且依赖于艺术创作客体——客观世界,还联结于艺术创作的成果——艺术作品以及艺术作品的接受。对艺术创作规律的研究,是艺术学的主要课题之一。

对艺术创作的研究,本章主要从艺术创作主体、艺术创作过程、艺术创作心理和艺术创作方法四个方面依次展开。

第一节摇艺术创作主体

一、艺术创作主体的含义

艺术创作主体就是艺术家。艺术家是人类审美活动的体验者和实践者,也是审美精神产品的创作者和生产者。他们不但掌握专门的技能与技巧,具有良好的修养和突出的审美能力,而且具有独立的人格和丰富的感情。同时,艺术家又是具体的人和社会的人。艺术家的生命在于创造。艺术家是人类社会发展的历史的产物。

随着人类劳动生产的发展,社会出现了分工,体力劳动和脑力劳动产生了分离,艺术生产作为一种独立的创造活动也从物质生产中分离出来,专门从事艺术创作的艺术家便应运而生。艺术创作主体从物质生产劳动者到一般精神生产者再到专门从事审美精神生产的艺术家,是经历了漫长的历史发展过程的。最初的艺术创作者就是直接从事物质生产的劳动者,社会出现分工以后,一部分人从物质生产中分离出来,专门从事哲学、文化、艺术等方面的活动,其中主要从事艺术创作的人也往往与其他精神活动交相错杂,尚未从一般精神活动中分离出来,专门从事艺术创作的艺术家也未成为独立的群体。随着社会的发展,人类的审美需求日益突出,日益专门化和社会化,专门从事艺术创作这种审美精神生产的艺术家群体才逐渐形成。

艺术家产生于人类社会,成长发展于人类社会。艺术家都是具体的人和社会的人,跟普通的人一样,也是特定历史时期的社会成员之一,负有共同的社会职责。这主要表现在:

艺术原理

YI THU YU AN LI

第一,艺术家跟普通人一样,总是生活在一定的社会 and 人类群体之中,其思想、言行及其艺术活动必然带有一定的社会性,带有人类特定群体的阶级的、阶层的、社会集团的思想感情、审美观念、价值取向和思维定势、习俗特点等,并由此而形成自己的审美倾向,与一定的社会和群体相关联。艺术家和其他人一样都生存并发展于一定的社会之中,还要影响于社会,因而具有社会性。

第二,艺术家和普通人一样,都生活在一定的历史时代,都受制于特定历史时代的经济、政治、文化、宗教、社会心理、审美时尚等等,其艺术创作及其成果(作品)都具有浓厚的历史意蕴和鲜明的时代色彩,都与一定的历史时代相关联。艺术家和其他人一样都具有历史性。

第三,艺术家和普通人一样,都生活在一定的民族聚居区域,都深受一定的民族传统影响,都属于一定的民族,都从文化心理到生活习俗具有显著的民族特色。艺术家的艺术活动及其创造的艺术作品不可避免地呈现出民族特性。艺术家和其他人一样都具有民族性。

第四,艺术家和普通人一样都是独立存在的个体,都有自己的爱好、兴趣、习惯、理想和追求等个性特点,都要求独立自主,在艺术创造中充满了自己的主体性。艺术家和其他人一样都具有主体性。

艺术家是普通人又不同于一般人,是社会一种特殊的群体,其所承担的社会职责和身份地位及其才情、技艺、修养等方面都是与众不同的。艺术家是审美精神产品的创作者和生产者,是给人类带来审美享受和欢乐愉悦的人,是推动整个社会物质文明、精神文明发展的“灵魂的工程师”,是社会生活中影响大、地位稳、声望高、受人尊重以至敬仰的人。艺术家是人类精神财富的创造者、生产者,其不同于一般人的独特之处,主要表现在:

第一,艺术家是充满首创精神的人。艺术贵在创新,艺术作品是独一无二的,从事艺术创作的艺术家不仅不能重复他人,也不能重复自己,其任何艺术创作都应该是首创。充满首创精神的艺术家都是拥有自我意识、自我思想和艺术见解的主体性相当强烈的人。主体性的强弱高低是人的发展的标志,主体性的发展关键在于人的潜能的开发、文化知识的内化和自身素质的提高。人的主体性与创造性又是紧密相联的。所以,艺术家应该是具有独立人格、全面素质和丰富知识、高度创造能力的人。充满着首创精神的艺术家还是站在时代前列,领先社会思潮,不断改革、创新的思想解放的开路先锋。艺术家与保守落后应该是绝缘的。艺术家具有永久不衰的生命活力,艺术家的创造活动是永葆青春的。充满首创精神的艺术家在艺术创造中始终开拓艺术作品的独特创意性,艺术家是最能发现美、最能创新、最能超越以往的革新家。拼搏了整整一个世纪的艺术大师刘海粟就具有这种不断创新的艺术首创精神,他在中国第一个创办美术专门学校,第一个在课堂上使用裸体模特儿,第一个实行旅行写生,第一个冲破学院绘画体制,终身强调主体首创精

艺术原理

YI SHU YUAN LI

神并身体力行,不断开拓绘画境界,注重创意。这都是艺术家首创精神的集中体现。

第二,艺术家是充满激情的人。艺术以情感人,艺术家是一个情感丰富、激情洋溢并善于充分而具体表达情感的人。黑格尔说:“艺术作品既然把心灵性的东西表现于目可见耳可闻的直接的事物,艺术家就不能用纯粹是思考的心灵活动形式,而是要守在感觉和情感的范围内,或是说得更精确一点,要用感性材料去表现心灵性的东西。”^①艺术家从感受生活到产生创作欲望,从艺术构思到艺术表现,始终是激情奔涌的,而且充分竭力表达自己的感情,“用从外在世界吸收来的各种现象的图形,去把在他心里活动着和酝酿着的东西表现出来”^②。屈原在受排挤,遭打击,被流放,身处逆境时,面对国势日艰忧心如焚,满腔爱国热忱,一身凛然正气,胸怀理想,甘愿献身,化成浓厚诗情,创作了传颂千古的伟大诗篇《离骚》。

第三,艺术家是充满生活悟性的人。艺术家的职责就是从事审美精神生产,因此,艺术家自己首先是审美活动的体验者和实践者。只有在亲身体验和实践的基础上,才能从事审美精神生产。而审美体验和实践及其艺术创作都植根于现实生活。艺术家不仅要体验现实生活,还要领悟现实生活,这就要有生活悟性。生活实际上就是人们生命活动的过程。艺术家时刻处于生活之中,并有意识、有目的地参加丰富多样的生活实践,具有丰富而深厚的生活经历,而且更具有对生活的悟性,能够把握住时代的脉搏、生活的底蕴和生命存在的真谛。艺术家总是以自己的生命之火去点明或照亮人类生命的进程,总是以自己对生活 and 人生的悟性去发现别人不易发现的东西,创造出生命律动中扣人心弦的美妙乐章。

第四,艺术家是充满审美创造能力的人。艺术创造是人类一种高级的、特殊的、复杂的审美创造活动和精神生产过程,艺术家作为艺术创造主体,必须具有高度的审美创造能力。艺术的生命就在于创造审美价值,艺术家的成就就出于自己的审美创造功能。表演艺术家的唱念做打和口眼手身步具有无穷无尽的审美创造功能。梅兰芳的指法千变万化、美妙非常,他的双手被称为“会说话的手”。齐白石在年过花甲之后,还在不断精益求精,创造出出神入化的活虾形象。而画史上“踏花归来马蹄香”、“深山藏古寺”、用最少的笔墨画最多的骆驼以及“十里蛙声出清泉”等等典故,都是画家们审美创造能力的具体展示。

总之,艺术家是既普通又特殊的人。艺术家是艺术创作主体,是审美精神产品的生产者,是人类文明的创建者,是具有强烈的主体意识、独立的人格、丰富的情感、良好的修养和高度的审美创造能力的社会精英。要言之,艺术家是从事艺术创作并获得一定成就的生产劳动者。

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1989年版,第145页。

② 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1989年版,第145页。

二、艺术家的地位、作用和价值

艺术是人类社会生活中必不可少的一部分,艺术家是人类社会结构中必不可少的成员,并总是生存于一定社会结构的特定位置上,优秀的艺术家的艺术创作会成为“经国之大业,不朽之盛事”^①,有的有时则作为青楼酒肆之娱。艺术家的地位、作用和价值不仅直接关系到艺术的发展,而且直接关系到人自身和社会历史的发展。但是,艺术家的地位、作用和价值的高低、大小,并非越推崇或越贬斥越好,而是尽可能列于整个社会结构体系中最为恰当的位置上。

一、艺术家的地位

艺术家的地位是指艺术家在特定历史时期中所处的社会层次,也就是社会对艺术家的身份、作用和价值所认同和规定的程度。艺术家地位的高低及其恰当与否,直接影响到艺术家作用的发挥和艺术家价值的实现,而艺术家作用发挥的程度与价值实现的大小,又影响到艺术家的地位的高低。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中一开头就强调指出:“我们要战胜敌人,首先要依靠手里拿枪的军队。但是仅仅有这种军队是不够的,我们还要有文化的军队,这是团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队。”这是战争年代对艺术家地位的表述,也是艺术家作用的发挥和价值的实现极为显著的时候。“在‘五四’以来的文化战线上,文学和艺术是一个重要的有成绩的部门”,在“十年内战时期有了大的发展”,但其存在的问题,又影响了艺术家作用的充分发挥和价值的充分实现^②。在建设社会主义现代化的新时期,邓小平一方面充分肯定艺术家的崇高社会地位,明确指出:“不论是对于满足人民精神生活多方面的需要,对于培养社会主义新人,对于提高整个社会的思想、文化、道德水平,文艺工作都负有其他部门所不能代替的重要责任。”^③艺术家是“灵魂的工程师”^④,另一方面提出“有些混迹于艺术界、出版界、文物界的人简直成了唯利是图的商人”,有些艺术家“热心于写阴暗的、灰色的以至胡编乱造、歪曲革命的历史和现实的东西。有些人大肆鼓吹西方的所谓‘现代派’思潮,公开宣扬文学艺术的最高目的就是‘表现自我’,或者宣传抽象的人性论、人道主义,认为所谓社会主义条件下人的异化应当成为创作的主题,个别的作品还宣传色情。”^⑤同样说明了艺术家的地位既决定于客观社会又决定于主观自我。

全面而恰当地确定艺术家的地位,首先在客观上由社会确定艺术和艺术家应

① 北京大学哲学系美学教研室:《中国美术史资料选编》(上),中华书局 1984 年版,第 154 页。
② 《毛泽东选集》第 3 卷,人民出版社 1965 年第 1 版,第 867 页。
③ 《邓小平文选》第 3 卷,人民出版社 1993 年第 1 版,第 182 页。
④ 《邓小平文选》第 3 卷,人民出版社 1993 年版,第 184 页。
⑤ 《邓小平文选》第 3 卷,人民出版社 1993 年版,第 184 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

有的社会地位。艺术的地位直接关系到艺术家的地位。社会的主导政治和主流思潮对艺术的注重、关心和需要程度,直接决定了艺术家的地位;社会本身的发展程度、人民的生存状态及其对艺术需求的强度,也影响到艺术家的地位。如果当权者认识到艺术和艺术家对推动社会发展的重大作用,关注到人民需要艺术,就会提高艺术家的地位;如果社会繁荣、安定、和谐,人民生活水平提高,大家对艺术的需求更加迫切、日益提高,艺术家的地位也就随之提高;如果人民审美追求的力度加大,对精神家园的向往急迫,艺术家的社会地位会得到确认。总之,社会的政治、经济、文化特别是人民的愿望等等都是决定艺术家社会地位的客观条件。

其次,在主观上,艺术家的地位又是由艺术家自己决定的。例如,艺术家的社会责任感越是强烈,艺术家的人品越是高尚,艺术家的人格魅力越是巨大,艺术家的创作成就越高,艺术家的地位就越高。梅兰芳在国土沦陷之时,面对凶恶的日本侵略军昂然蓄须明志;在朝鲜前线慰问演出时,宁可自己顶风演唱,也要让志愿军战士背着风观赏;当他的表演艺术已经饮誉中外时,仍旧精益求精,勤奋刻苦,力求完善、完美。他的地位自然也就非常高。而那些用假唱欺骗听众,迟迟不肯出场、漫天要价却又偷税漏税、成为“混迹于艺术界”的“唯利是图的商人”的艺术家,怎么可能提高自身的地位呢?

人品之外,艺品的高低也直接影响到艺术家自身的地位。艺术家能够创造出具有巨大的思想价值和艺术价值的艺术精品,自然就有极高的地位。“桃李不言,下自成蹊”。艺术家都是用作品说话的,艺术作品也是最有说服力的。艺术家以自己的优秀作品给人们以宝贵的精神食粮,为社会为人民带来无限的审美享受和深刻的人生启示,社会和人民必将给其以更大的回报,艺术家的地位自然随之提高。艺术家地位的高低,不在于头顶上桂冠的光环和口舌间自吹自擂的闪烁,而主要在于的人品和艺品,在于自己对社会、对人民的奉献。

艺术家的社会地位如何,只有充分而全面地分析其主客观因素的具体影响和直接展示,才能比较准确的予以界定和把握。

一、艺术家的作用

艺术家的作用是指艺术家对社会、对人生所产生的效能,也就是艺术家有何用处。这主要表现在:

第一,艺术家具有创造艺术作品的作用。艺术家对社会、对人生所发挥的作用,最主要的就是创造艺术作品,创造独一无二、前所未有的审美精神产品。艺术家是从事审美精神生产的人。

依照马克思、恩格斯对社会实践活动进程的分析,可以将人类生产活动分为物质生产和精神生产,精神生产始终是以物质生产为前提和基础的。物质生产制约和决定着精神生产的性质,同时精神生产又具有相对的独立性,并且体现出与物质生产不同的特殊性,且能推动或阻碍物质生产的发展。而艺术创作又是特殊的精

摇摇摇 摇摇摇

神生产,即审美的精神生产,艺术家正是从事审美精神生产的人。

艺术家从事审美精神生产,也是劳动者,其劳动也是生产力,可以实现由精神价值向物质价值的转换。艺术家的作用就在于创造审美精神产品,既可以感染、提高人们的精神,又可以在艺术市场中产生经济效益。艺术家从事艺术创作,关键在于创造意识、创作才能和物化技艺。艺术家的艺术创作始终都应是对已有艺术作品的拓展和超越,也是对自己以往创作的拓展和超越。无论是抄袭他人还是抄袭自己,都是失去艺术家作用的确证。一个艺术家已经获得的创作成就,只能表明以往所发挥的作用,如果从此以后再也不从事创作或再也创造不出优秀的艺术作品,其存在的作用也就随之结束。艺术家的创造应是永无止境的,生命不息,创造不止。

第二,艺术家具有塑造人类心灵的作用。艺术家用自己的心灵从事创造,也用自己创造的艺术作品去塑造人类的心灵。正因为如此,艺术家才被称作人类灵魂的工程师。艺术家创作的艺术作品,实际上为人类建造了一座精神家园,创造了一种崇高的审美境界,展现了现实人生的状态以及通向理想人生的途径,既满足了人们的心灵欲求,又净化了人们的心灵,更重新塑造了人们的心灵。这种心灵塑造,是用美来陶冶、熏浸的,是通过心灵的震撼而潜移默化地实现的。艺术创作就是审美创造,艺术家是人类审美活动最深刻的体验者和最高层次的实践者,是按照美的规律为人类创造完善的审美对象的人,是通过艺术作品引导人们端正审美价值以至人生价值定向并激发、强化人们从事审美价值以至人生价值创造的灵魂的工程师。艺术家塑造人类心灵的作用是通过自己创作的艺术作品来实现的,这集中表现在价值定向和价值创造两个方面,主要通过艺术接受在艺术创作主体和接受主体的心灵碰撞中获得自我心灵的调节、慰藉、感染、陶冶以至重塑而达到的。因此,艺术家必须不断净化自己的心灵,以塑造人类心灵为己任、为职责,努力创作出更多、更好的艺术作品。

第三,艺术家具有推动艺术发展的作用。艺术的发展总是在艺术自身的继承与创新的辩证运动中,在艺术与社会经济、政治、文化等的密切关联中日益发展的,而且主要是通过一代代、一群群艺术家的创造而实现的。艺术发展史实际上就是艺术家的成就史。艺术家应该高度自觉地把推动艺术的发展作为自己义不容辞的责任和应尽的义务,不仅为人生、为社会、为人民而创作,而且为艺术事业而创作,不仅用自己的创作行为和创作作品去启迪人们对艺术和人生的感悟,激发人们关心艺术、热爱艺术以至参与艺术实践的热情,而且超越自我创作,全身心地投入整体艺术事业,在全社会的艺术思潮、创作倾向和时代潮流中认定方向,把自己的艺术创作汇入整体艺术活动之中,尽心尽力地推动艺术事业的繁荣和发展。因此,任何排斥异己、文人相轻、拉帮结派的丑陋旧习和无视他人、只顾自己以及目空一切或压制新人的作风,都是对艺术的发展有害无益的。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

摇摇艺术家的价值

价值 在这里主要是指自我对他人、个体对群体对社会以及部分对整体所具有的意义和积极作用。艺术家的价值就是艺术家的艺术活动及其创作的艺术作品对社会人生和历史发展所产生的积极影响和存在意义。从艺术整体而言,艺术家对人类社会的存在和发展、对人的生存和发展、对艺术的存在和发展,都具有不可或缺的意义,因而是最具有宝贵的价值的。从艺术家个体而言,上述意义的大小有无,则是不尽相同甚至迥然有别的,因而不是每个艺术家都有宝贵价值的。

艺术家的价值主要表现为现实价值、历史价值和艺术价值。

艺术家的现实价值是指艺术家的艺术活动及其创作的艺术作品对当下所处现实社会产生的有效影响的积极意义。如鲁迅的小说和杂文对半殖民地半封建社会的彻底揭露、鞭挞,王式廓的《血衣》对解放区土地改革的深入开展,冼星海的《黄河大合唱》对民族精神的弘扬,郭沫若的《屈原》对投降派的批判,都充分显示了艺术家的现实价值。艺术家越是置身于现实社会的时代潮流中,越是对现实社会产生巨大的正面影响,发挥积极的作用,而且范围广、力度大、层次高,就越是具有现实价值。艺术家首先应该追求现实价值的实现,其次才是追求历史价值的实现。而且,具有了现实价值,也往往会具有历史价值。当然,现实价值和历史价值并不一定是紧密相联的。一方面,有些艺术家虽然一度具有现实价值,但可能似昙花一现,流星一闪,而失去了历史价值;另一方面,有些艺术家由于客观的、主观的种种原因,在世时不为人所重视,未能显示其现实价值,而随着时间的推移,日益为人所注重,充分显露了他在艺术发展史上的巨大价值。

艺术家的历史价值是指艺术家在艺术发展史上留存的积极意义和正面作用。这主要包括两个方面:一个是指艺术家的艺术活动及其作品对当时的社会、人生、艺术和未来的社会历史的发展都具有推动作用。如田汉作词、聂耳作曲的《义勇军进行曲》在当时极具催人奋进的现实价值,在以后作为中华人民共和国国歌,仍继续激越着中华民族自强不息、不屈不挠的奋斗精神。另一个是指艺术家的艺术活动及其作品对艺术的发展具有极其重要的作用,甚至具有里程碑意义。如库尔贝之于现实主义绘画,籍里柯、德拉克罗瓦之于浪漫主义绘画,赛尚之于现代绘画等等,都对艺术发展史具有开创性意义,都具有极大的历史价值。

艺术家的艺术价值是指艺术家对具体艺术品种或艺术的某一方面具有革新、创造、促进发展的重要作用 and 实际意义。如创造了新的艺术品种,开创了新的艺术风格、艺术流派,开拓了艺术观念、艺术手法、艺术内容或形式等等。屈原对楚辞体的开拓,韩愈、柳宗元对单行散体散文的开创,王羲之对行书、张旭对草书的贡献,梅兰芳对戏剧表演原理的创新,都是极具艺术价值的。

艺术家的现实价值、历史价值和艺术价值都是互相关联、互相包含而又互相区别的。现实价值存在于历史价值、艺术价值之中,艺术价值也存在于现实价值和历

摇摇摇摇摇摇

史价值之中。但现实价值大,历史价值、艺术价值不一定大;艺术价值大,现实价值、历史价值未必大;历史价值大,现实价值也未必大。现实价值是艺术家的首要价值,历史价值是艺术家的永恒价值,艺术价值是艺术家的本体价值。

当代中国艺术家在走向现代、走向未来、走向世界的新格局中,更应认清并努力实现自己的价值。首先,要面对新时代、新现实的社会生活,切实把握时代精神。这就要坚持贴近实际、贴近生活、贴近群众。其次,要坚持、发展民族性。既充分吸纳其他民族艺术的有益的东西,又保持自己民族的特质,既继承中华民族艺术的优良传统,又不断革新创造,开创新的面貌。再次,要创建现代性,既注重当代的意义,又适应未来的发展,具有未来性和前瞻性。创建现代性,必须吸取西方现代派艺术之长,但现代性不等于现代派,更不等于西化,只能取其精华,绝非取而代之。最后,要坚持开放性。要把中国艺术的发展,置于无限广阔的时空中,一方面沟通中外古今,另一方面联结艺术、文化和物质文明、精神文明,在全方位、多视角的开放性之中建设当代中国艺术。

三、艺术家的修养

艺术家的地位、作用和价值的大小及其实现,关键在于艺术家自身。艺术家虽不无天资禀赋因素,但其根本仍在于后天的自我修养。

艺术家的修养就是艺术家为了更好地从事艺术活动,创造出优秀的艺术作品,实现自身价值,承担庄严的社会职责,通过主观努力,进行自觉的学习、锻炼和培养,加强主体建设,提高全面素质及其所达到的程度。

修养的关键在于人的主体建设,在于启示、引导直至完成人自身的塑造。中国传统美学的重要特征就是特别强调修身养性、树人立德等人的主体美建设。儒、道、释三家都是如此。孔子说:“吾十有五而志于学,三十而立,四十而不惑,五十而知天命,六十而耳顺,七十而从心所欲,不逾矩。”^①孟子说:“天将降大任于是人也,必将苦其心志,劳其筋骨,饿其体肤,空乏其身,行拂乱其所为。所以动心忍性,曾益其所不能。”^②作为儒家经典教材之一的《大学》一开头就强调:“古之欲明明德于天下者,先治其国;欲治其国者,先齐其家;欲齐其家者,先修其身;欲修其身者,先正其心;欲正其心者,先诚其意;欲诚其意者,先致其知;致知在格物。……自天子以至于庶人,壹是皆以修身为本。”^③老子提倡“居、善地;心、善渊;与、善仁;言、善信;政、善治;事、善能;动、善时。”^④

① 刘俊田、林松、禹克坤:《四书全译》,贵州人民出版社 1995 年版,第 280 页。

② 刘俊田、林松、禹克坤:《四书全译》,贵州人民出版社 1995 年版,第 284 页。

③ 刘俊男、林松、禹克坤:《四书全译》,贵州人民出版社 1995 年版,第 284 页。

④ 张松如:《老子说解》,齐鲁书社 1985 年版,第 284 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

通过主观努力,加强自我修养,对于每一个人都是必需的。艺术家是人类灵魂的工程师,直接参与塑造人、培育人、建设人的工作,更需要进行修养。艺术家的修养程度,不仅直接关系到自身建设和艺术事业的繁荣、发展,而且关系到整个社会、整个人类的建设和完善。

艺术家加强修养首先是自己能否成为艺术家的先决条件。艺术家是具有特殊的艺术才能的人,艺术家的艺术才能固然具有天赋的因素,具有一定的生理基础,但决定性因素还是社会实践、培养教育和自我修养。同是达到录取条件进入同一艺术院校同一专业的学生,受到同样的培养、教育,结果往往差异惊人,其重要原因就在于主观努力,在于自我修养。不加强修养,缺乏修养的人,是难以成为艺术家的。即使已经成为艺术家,如不继续加强修养,也会失去艺术家的桂冠,甚至为人民所唾弃。加强修养,不仅对于能否成为艺术家,成为什么样的艺术家,而且对于能否永远成为艺术家,都具有决定性的意义。

艺术家加强修养还是能否承担社会职责、成为人民所需要的优秀艺术家的重要前提。艺术家的工作虽然有个体性的特点,却是整个社会分工的一部分,因而不是个人的事业,不是个人可以为所欲为的。艺术家个人创造的成果一经产生便成为客观存在,便对社会、对人们发生这样或那样的影响,便产生了一定的社会效果。艺术工作是艺术家作为社会成员对社会所承担的职能和责任,是艺术家的社会职业,是艺术家的社会使命和社会职责,是公民责任的具体化、专业化。鲁迅指出:“文艺是国民精神所发的火光,同时也是引导国民精神的前途的灯火。”^①艺术家的劳动成果要成为这样的“灯火”,就要有高度的事业心和责任感,就要以严肃认真的态度对待艺术创作以及一切艺术活动,就要自觉、主动地注重社会效果,不断提高艺术作品的质量。艺术家确立了高度的社会责任感和使命感,就不会只陶醉于个人的“自我表现”,而会最大限度地关心人民的权利和尊严,最大限度地满足时代的要求,最有效地推动社会的发展,从而成为人民的喉舌、时代的代言人,成为人民所需要的优秀艺术家。这正如别林斯基所说:“没有一个诗人能够由于自身和依赖自身而伟大,他既不能依赖自己的痛苦,也不能依赖自己的幸福,任何伟大的诗人之所以伟大,是因为他的痛苦和幸福紧紧根植于社会和历史的土壤里,他从而成为社会、时代以及人类的代表和喉舌。”^②社会主义艺术家更是人民的喉舌和代言人,更要以人民的事业,以四化建设为己任,更要以高度的社会责任感对待自己的工作。“在艺术上精益求精,力戒粗制滥造,认真严肃地考虑自己作品的社会效果,力求把最好的精神食粮贡献给人民”^③。要做到上述要求,就必须加强修养。

① 《鲁迅全集》第 1 卷,人民文学出版社 1956 年版,第 100 页。

② 《别林斯基论文学》,新文艺出版社 1956 年版,第 100 页。

③ 《邓小平文选》第 3 卷,人民出版社 1993 年第 3 版,第 100 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

艺术家加强修养同时还是掌握艺术规律,按照艺术工作的特殊性卓有成效地开展艺术活动的必要途径。艺术工作尤其是艺术创作具有自身的特殊规律,艺术家的劳动也具有自身的特殊性。艺术家只有通过主观努力,熟练地掌握和自如地运用艺术规律及其特有的技能和技巧,只有真正理解和切实遵照艺术劳动的精神性、个体性、技艺性和创造性等特点,才能有效地开展艺术工作,才能优化艺术活动。无论是艺术创作、艺术鉴赏、艺术评论,还是艺术管理,都必须遵循这种特殊规律,都必须通过这种独特的方式实现统一的目标。

艺术的表现对象和接受对象都是无比广阔深厚的,艺术家修养的内容也必然是极为丰富、广博、精深的。艺术家的修养集中表现在以下几个方面:

第一,艺术家要加强思想修养,树立先进的世界观和审美观,具有深邃的思想。

伟大的艺术家往往都是伟大的思想家。领先于时代潮流和充满首创精神的艺术作品,都基于艺术家深邃的思想。艺术家只有对人生真谛和社会发展规律的精深体察和领悟,只有产生自己独特的认识和发现及其精辟的见解,才能发幽探微,开创出领先于时代的优秀的艺术作品。在艺术史上留下光辉一页的艺术作品,一般都具有独特的思想意义和哲理光彩。这样的作品的产生,其决定性因素就是艺术家的深刻的思想修养。

莎士比亚生活在文艺复兴时期,具有深刻的人文主义思想,认为戏剧应该是时代的缩影,他的戏剧创作成为当时人文主义新文艺的最高峰。《哈姆雷特》广泛而深刻地反映了欧洲15-16世纪之交的社会生活,展现了封建社会解体、资本主义方兴未艾时代英国平民社会的五光十色,揭示了封建势力卷土重来、颠倒混乱时期亟待重整乾坤而又忧虑彷徨的重重矛盾,从“历史的必然要求和这个要求实际上不可能实现之间的悲剧性冲突”^①中,充分显示了历史发展的必然走向和深厚的思想内涵。

鲁迅说:“我以为根本问题是在作者可是一个‘革命人’,倘是的,则无论写的是什么事,用的是什么材料,即都是‘革命文学’。从喷泉里出来的都是水,从血管里出来的都是血。”^②“美术家固然须有精熟的技工,但尤须有进步的思想与高尚的人格。他的制作,表面上是一张画或一个雕像,其实是他的思想与人格的表现。令我们看了,不但欢喜赏玩,尤能发生感动,造成精神上的影响。”^③无论从创作还是从接受角度而言,艺术家都应该具有进步而且深刻的思想。

进步而又深刻的思想与世界观、人生观、价值观、审美观直接关联。世界观是人们对整个世界,包括自然现象和社会现象等的基本观点的总和,人生观、价值观、

① 恩格斯:《致斐·拉萨尔》,《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1995年版,第403页。

② 《鲁迅全集》第3卷,人民文学出版社1959年版,第377页。

③ 《鲁迅全集》第3卷,人民文学出版社1959年版,第377页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

审美观、社会观和自然观等都包含在世界观之中。世界观的核心是哲学观点,人生观是世界观的重要部分,是对人生的基本看法;价值观是人生观的核心,是对人生价值的基本看法;审美观是世界观、人生观的重要组成部分,是对审美活动的基本看法。被国务院授予“人民艺术家”荣誉称号的已故豫剧大师常香玉,因为树立了全心全意为人民服务的世界观、人生观和价值观,才成为对祖国、对人民、对艺术无比忠诚和热爱的人民艺术家。她说,对农民来说,没有比种地更大的,地比天大;对演员来说,没有比演戏更大的,戏比天大。抗美援朝时期,一个小战士因为值勤,错过了看她的演出,她就专门到他面前放开嗓子唱了几段。1950年10月14日,癌细胞已扩散到她全身,腹腔已糜烂,每天便血十几次,但得知剧团正在奥运工地慰问河南籍民工后,她坚持迎着凛冽寒风在露天舞台为民工清唱了一段。数月后,她就与世长辞了。

世界观的转变,是人的根本转变。先进的世界观促使艺术家比较正确地观察、体验和认识客观世界及主观世界,树立正确的创作目的和动机,选择恰当的创作方法,提高艺术作品的格调 and 品位,激发健康的感情,创造崇高的审美境界,端正品行,实现艺术家的积极作用和价值。罗中立的油画作品《父亲》,把辛劳一生、默默耕耘的老农作为人类衣食父母的形象来刻画。他嘴唇干裂,满脸皱纹,手端粗碗,以水解渴,生活在贫困之中,却仍目光慈祥,以其巨大的思想震撼力和无比的艺术感染力冲击着人们的心灵。画家对劳动创造和对衣食父母的敬仰、关注和思索,正是马克思主义世界观和审美观的鲜明展示。

加强思想修养,树立进步的世界观,古今中外杰出的艺术家不仅如此,而且形成共识。毕加索说:难道作为画家仅仅只有一双眼睛?作为音乐家只有一对耳朵?作为诗人就只有一具心琴?相反,艺术家同时也应该是一个政治家,他会经常感觉到与他有关的悲欢事件……绘画绝不是为了装饰住宅,它是抵抗和打击敌人的战斗武器^①。清人松年在《颐年论画》中指出:“书画清高,首重人品。品节既优,不但人人重其笔墨,更钦仰其人。”^②清代画家张式在《画谭》中也说:“言身之文,画心之文也。学画当先修身,身修则心气和平,能应万物。”^③思想修养是艺术家做人 and 为艺的根本。

第二,艺术家要加强知识修养,应当具备广博的知识和合理的知识结构以及深厚的文化素养。

浅薄无知不是艺术,也成不了艺术家。艺术和艺术家都富有深刻的文化内涵,具有丰富的感情,深刻的思想认识,独到的社会发现和人生领悟以及高尚的审美品

① 邵人葳:《传统美术与现代派》,四川人民出版社,1983年版,第105页。

② 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社,1983年版,第174页。

③ 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社,1983年版,第174页。

格等等。艺术家必须加强知识修养。

人类社会的各类学科及其知识都是相通的,艺术家的表现对象不仅涉及整个社会人生和大千世界,而且涉及自然科学、人文社会科学以及艺术学、美学知识等等,还关系到古今中外,这就要通古博今,学贯中西。其中主要包括:

(一) 加强自然科学知识修养。

人类已进入知识经济时代,科技不仅是生产力,与人类社会发展直接关联,而且日益渗入日常生活,直接进入艺术领域,无论是从艺术对象方面看,科学活动已成为艺术表现的重要对象,还是从艺术创作、传播、工具等方面看,艺术活动越来越依赖于科学技术,如电脑的普遍运用。加强自然科学知识修养是艺术家跟上时代发展,从事艺术创作的必然要求。

(二) 加强人文社会科学知识修养。

艺术的对象以人为中心,艺术与社会密切相关,艺术家只有具备丰厚的人文社会科学知识,才能更了解人,了解社会,才能更好地与之沟通,更快地有所发现,产生真知灼见,创造出充满人文精神的新作品。艺术家要广博而精深地感受、体验、把握人和社会,必须具有丰富深厚的人文社会科学知识。

(三) 加强艺术知识修养。

艺术的各门类知识虽有差别,却密切联系,互渗互通。艺术家应该尽可能掌握更多门类艺术的知识,与自己所从事的专门艺术融会贯通,取长补短,从而开创新局面。法国作曲家印象派音乐的创始人德彪西不仅深受俄国音乐影响,而且受到象征派诗人和印象派画家以及东方文化艺术的感染,才在自己的创作中开创了印象派音乐,尝试在音乐中表现色彩的变幻。美国舞蹈家现代舞蹈的创始人邓肯青年时代既研究过绘画、雕塑、戏剧、音乐,又懂得尼采哲学、惠特曼诗歌,在丰富的艺术修养的基础上,在身、心、灵的统一中,以舞蹈展示人的生命力,以自然的舞蹈动作打破了古典芭蕾传统的束缚,开创了舞蹈艺术的新面貌。

(四) 加强生活知识修养。

社会生活是艺术创作的源泉,艺术家生活经验和生活知识的广度和深度,直接关系到艺术家的成就。生活是无比宽广的海洋,生活知识包含无比浩繁的内容,时代、历史、民族、地域、国家等时空知识,政治、经济、科技、文化、审美、伦理、法律、宗教等方面的知识,都是广阔无比的。艺术家应该尽可能地掌握、熟悉丰富多样的生活知识。

第三,艺术家要加强情感修养,具有丰富而强烈的健康感情,具有比较完整的审美情感,具有独立的人格。

情感是艺术的重要特征,是艺术的主要基质之一。没有情感就没有艺术魅力,没有感人的审美情感,就没有艺术美。

首先,艺术家的情感要丰富而且强烈。艺术家的情感较之常人更具敏感性,更

艺术原理

YI SHU YUAN LI

具易发性,而且更有持久性,同时更为丰富多彩。情感往往产生于与自己的关系之中,艺术家的情感更为广泛、多样,对周遭事物,几乎无不感之于怀,动之以情,而且喜怒哀乐,丰富多样,并善于转移、转化。其情感强度几乎无与伦比,不可自己。非如此,不能进入状态,从创作欲望的激发到意象的生成,从艺术构思到物化形态,都在激情洋溢之中。艺术家的情感修养,首先要从此处入手。

其次,艺术家的情感必须净化、健康、有品位。艺术家的情感是自我的、主体的,同时也是时代的、民族的、人民的。艺术家的自我不是单个的个体,应该是群体、大众的凝聚,艺术家是人民的代言人,艺术家的情感应该永是人民的心声。

再次,艺术家是审美创造者,其情感应从日常生活情感升华为审美情感。审美情感超越了个人的切身利益、功利关系,超越了直接现实客体,因而具有极为宽泛、极为深刻的意蕴,而且具有富于审美品格的表现形态,从而包含着高度的审美价值。艺术家的情感如不升华至此,是很难创作出优秀的作品的。

人人都有感情,艺术家的感情更为感人,品位更高,这就必须从加强修养中获得。

最后,艺术家的情感修养,最终要形成独立、完善的人格。人格是一种关于自身精神质量的品级的自觉而强烈的自我意识。独立而完善的人格是产生高品位艺术作品的根本,艺术家应该具有积极进取的充满责任感的健全的健全人格。独立的人格是自主性强,具有创造精神,坚定不移,不为邪恶势力所屈服、不为名利金钱所淹没、不为困苦险恶所动摇、不为平庸寂寞所困扰的高尚人格。积极进取的充满责任感的人格是始终忧国忧民、昂扬奋发、认真刻苦的有为有成的人格。鲁迅说:“没有冲破一切传统思想和手法的闯将,中国是不会有真的新文艺的。”^①具有独立人格的艺术家就是这样的闯将,鲁迅就是其中杰出的代表。

第四,艺术家要加强艺术修养,提高审美创造能力。

艺术修养除了上述的艺术知识之外,主要在于艺术活动能力。艺术活动能力包括艺术创作、接受和艺术评论、教育、管理以及艺术传播等等多方面的能力。对艺术家而言,主要在于艺术创作能力,也就是审美创造能力。

艺术家的审美创造能力集中表现在高度发达的审美感官和审美心理以及艺术表现能力等方面。其中主要包括:

(一) 敏锐的感受能力。

杜勃罗留波夫说:“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

^① 《鲁迅全集》第 5 卷,人民文学出版社 1959 年版,第 104 页。

感动。”^①感受事物是从事艺术创造的前提。艺术家非常善于观察和捕捉客观事物的感性特征、情感内涵及其理性意蕴,并以独到的审美视角敏锐地产生审美感受,从而引起创作欲望,激起创作动机,形成意象基础。敏锐的艺术感受力是艺术修养、艺术素质的坚实基础。

艺术家敏锐的艺术感受力的培养,首先在于培养发达的审美感官,其中最重要的就是眼睛和耳朵。这正如苏珊·朗格所说:“所谓艺术家的眼睛,就是能将看到的事物(或声音、运动、事件)同化为内在形象的眼睛,也就是将表现性和情感意味移入到外部世界之中的能力。艺术家从现实生活中所取得的一个图案、一束鲜花、一片风景、一桩历史事件或一桩回忆、生活中的任意一种花样或课题,都被转化为一件浸透着艺术活力的想象物,这样一来,就使每一个普通的现实物都染上一种创造物所应具有的意味。”^②

其次,在于习惯成自然。艺术家要自觉地有意识地培养自己随时随地捕捉创作素材的能力,久而久之,便自然形成一种不知不觉、情不自禁的职业习惯,从而提高了感受事物的修养。

再次,坚持并发展自己艺术感受的独特性。艺术家的感受应该是独特的,这不仅表现在艺术专业本身的独特性,各人偏重的艺术品种不同,而且表现在具体感受的重点、角度、方法和内容不同,应该各具慧眼。这正如罗丹所说:“伟大的艺术家,到处听见心灵在回答他的心灵。”“风景画家也许更进一步——不仅在动物身上看见宇宙灵魂的反映,而且在树木、荆丛、原野、山丘中也看见。一般人看来不过是树木和土地,在伟大的风景画家眼中,却像是硕大动物的形象。柯罗在树顶上、草地上和水面上看见的是善良;米勒在这些地方所见的却是苦痛和命运的安排。”^③

(圆)丰富的艺术想象力。

丰富的想象是艺术才华的根基。黑格尔说:“如果谈到本领,最杰出的艺术本领就是想象。”^④艺术想象是通过对表象进行分析、综合、重组、虚构创造新形象的心理过程。艺术家只有通过创造性的艺术想象,才能把生活表象转化为艺术形象,才能把自己强烈的感情投入艺术作品中,才能创作出感人至深的艺术作品。明代戏曲大师汤显祖创作《牡丹亭》时,写到春香祭奠杜丽娘时,竟独自走进柴房,一边表演春香动作,一边痛哭失声,把自己想象为春香了。法国小说家福楼拜在《包法利夫人》中写到包法利夫人自杀时,好像自己口中也有砒霜的味道。

① 辛未艾译:《杜勃罗留波夫选集》第1卷,上海译文出版社1983年版,第100页。

② 苏珊·朗格著,滕守尧、朱疆源译:《艺术问题》,中国社会科学出版社1986年版,第126~127页。

③ 罗丹口述,葛赛尔记,沈琪译:《罗丹艺术论》,人民美术出版社1982年版,第12页。

④ 黑格尔著,朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1980年版,第140页。

艺术家的想象包括没有特定目的、不自觉的、不由自主的无意想象和有目的、有意识、自觉的有意想象,包括由感知等而形成相应形象的再造想象和独立创造出新形象的创造想象,包括由此及彼的联想和重构全新形象的构想等等。艺术家的想象应该丰富多样,是全方位、多角度的,其中尤以有意想象、创造想象、构想为主。

想象的基础是表象,表象来自于客观世界。艺术家想象力的培养,首先要加强社会实践,丰富生活经验。其次要多读书,多观摩,多思索,从中提高想象力。

(獐 精湛的艺术技巧。

技巧是以技能、技法、技术等为基础的,但技巧不等于技能、技法、技术。技能、技法等是从事艺术创作的基本手段、基本功夫,技巧则是运用技能、技法、技术创造独特性艺术作品的本领。戏曲演员具有唱念做打的基本功,具有熟练的技能、技法,但只有独创地以此创造出成功的人物形象,才能是技巧。由此可见,艺术技巧是艺术家运用艺术技能、技法、技术创造艺术作品、塑造艺术形象的本领。

艺术技巧是艺术才能在艺术创作中的集中表现。艺术才能是艺术家从事艺术创作的能力,这种能力具体表现为熟练的艺术技巧。所以,加强艺术修养,提高审美创造能力,非常重要的就是提高艺术技巧。

提高艺术技巧,首先要有扎实、深厚的艺术专业基本功,掌握熟练的专业技能、技法、技术,其中心就是掌握自己所从事的具体艺术专业品类的艺术语言和结构艺术,这是审美创造能力的基础。其次,要有驾驭素材、感受和重建审美意象的创造力。再次,要有运用物质材料和艺术手法创造艺术形象的表现能力。

四、艺术创作中主体和客体的关系

艺术创作主体就是艺术家,艺术创作客体就是包括社会生活和大自然的客观世界。艺术创作的实质,就是艺术家把客观世界转化为艺术世界,也就是艺术创作主体和艺术创作客体从分离、对立转化为交融统一的过程。这样,在艺术创作中,艺术创作主客体就形成了一种独特的关系,这种关系既不是简单的主客二分,也不是机械的主客结合。

首先,艺术创作中的主客体关系是对应存在的关系。在艺术创作中,主体是感知、体验、理解、反映和创造艺术创作客体的主体,客体则是激发主体被感知、被体验、被理解、被反映和被创造的客体。它们是感知与被感知的关系,是体验与被体验的关系,是理解与被理解的关系,是反映与被反映的关系,一句话,它们互相对应,彼此依存。

其次,艺术创作中的主客体关系是双向交流和相互作用的关系。艺术创作中的主体既是能动的,又是受动的。其能动性主要表现在:①从客体世界中选择对象、体验对象是主动性的。②在审美意象的生成过程中,主体的意识活动是主导性的。③在艺术形象的物态化过程中,主体的作用是创造性的。其受动性主要表

摇摇摇摇

现在 ① 主体受到物质客观世界的制约。社会地位、生活环境、物质条件、市场规律等等都制约着主体的艺术创作。② 主体受到精神客观世界的制约。社会心理、时代精神、审美时尚、艺术价值取向等等也都制约着主体的艺术创作。例如,时代精神是主流社会意识形态和主流文化的集中体现,是代表了当前社会文化发展基本趋向的主导精神,艺术家的创作活动不可能独立其外或与之对立。主体能动于客体又受动于客体,表明了创作活动中的主客体必然是双向交流、互相作用的。主体可以影响客体,作用于客体,客体也可以影响主体,作用于主体。主体可以向客体运动、转化,客体也可以向主体运动、转化。艺术创作活动实质上就是主体客体化和客体主体化的辩证运动过程。中国传统艺术精神的主要因素就是追求这种主客统一也就是天人合一的审美境界。《庄子·齐物论》中的庄生梦蝶,分不清是自己化蝶还是蝴蝶变人,实际上就是物我而忘、天人合一的审美境界。艺术创作中的主客体都已不是原生态的主客体了,而是彼此影响、转化后的你中有我、我中有你的全新的艺术形象或审美情境、意境。它们绝非是彼此相加、机械结合。

再次,艺术创作中的主客体关系,是以客体为基础、以主体为主导的关系。一方面,艺术创作客体不断成为主体创作的依托、凭借;另一方面主体又始终处于主导地位。是否以客体作为创作的前提和基础,如何选择、提炼、加工、改造以至虚构,创造来自客体的题材,如何实现主客体的双向交流,直至如何创作出优秀的艺术作品,尽管不能缺少创作客体,但创作主体始终是主导,是核心。艺术创作,归根到底,是艺术家的创造活动,其成败得失,关键是自己,怨天尤人或等待、观望都无济于事。

清代著名画家郑板桥曾经把画竹的过程分为“眼中之竹”、“胸中之竹”和“手中之竹”。“眼中之竹”是画家通过眼睛经由心灵观察、感知、体验过的客观之竹。这竹既是感染了画家的客体,又是经过主体移情、主体化了的客体。“眼中之竹”不仅与画家构成了对应存在,而且经历了初期的双向交流,已成了具有客体之形和主体之情的绘画对象。这是艺术体验中的主客体交融和统一。“胸中之竹”实质上是在艺术构思中孕育出的审美意象,是在主客体互相作用、双向交流之后形成的现实中竹的客观形象和画家主观情意相融合的艺术意象。这意象已是客体主体化和主体客体化的交融统一。“手中之竹”已是画家运用绘画语言把竹之意象塑造为直接为人感知的艺术形象。这种作为艺术形象的竹子,既是客观之竹的反映,又不是原生态的客观之竹,而是饱含着艺术家主体情态、理想并改变了客观之竹原貌的竹子的审美形象。“手中之竹”既是艺术家主体人格的化身,又是客观之竹的典型反映,此为竹子呢,还是郑板桥?可以说都是,又都不是。经过艺术创作主客体的双向交流、相互作用,艺术形象已是双方的有机凝聚,既是主体和客体,又不是原来的主体和客体,而是彼此交融后的新的有机统一体。在这从“眼中之竹”到“手中之竹”的整个创作过程中,作为自然客体的竹子始终是艺术创作的基础,是提供

创作题材和激起创作欲望以及感染创作主体的来源,而作为创作主体的艺术家始终起主导作用,决定着艺术创作的成败得失。

第二节 摇摇艺术创作过程

艺术创作过程,实质上就是客观世界移入艺术家的头脑并加以审美改造、创新和运用特有艺术语言给予物化的主体化过程,也就是艺术家在认识生活、体验生活、创造生活和表现生活中客体世界主体化和主体心灵对象化的交融统一过程。

艺术创作是一个极其复杂的过程。在这个过程中,艺术家是全身心地投入,调动自己的全部生活经验、知识智能、强烈情感、心理机能,如醉如痴,不能自己,并反复在自我心灵与表现对象的碰撞中不断获得提升、超越。其中,单是意识和无意识的交织渗入,丰富多样的感情投入,不仅复杂无比,而且始料未及,难以自喻。

艺术创作还是一个非常艰苦的过程。在这个过程中,艺术家呕心沥血,费尽心机,废寝忘餐,要付出全部的心血和智慧,进行艰苦的劳动,反复锤炼。

艺术创作又是一个审美享受的过程。艺术创作是审美创造,在这个过程中,艺术家的审美感受和审美创作力极为高涨,从现实体验到审美意象的生成直到艺术形象的完成,始终激荡于审美价值的发现与创造之中,其中自然伴随着审美享受。艺术创作中的苦与乐、艰难与成功、付出与享受,都是同在的。

艺术创作过程中包含着三个基本环节,这就是艺术体验、艺术构思和艺术表现。这三个环节表面看来好像是依次发展的,实际上,因为艺术创作的复杂性和艺术家的主体素质的差异性以及艺术的种类、题材、体裁等等的丰富性,它们既是环环相扣、层层发展的,又是互相渗透、相辅相成、无法分解、不能截然分开的。正因为如此,我们才将其称之为“环节”,而不叫做“阶段”。环节是环环紧扣的,任何一个都可置于前列,没有固定的次序,阶段只能一个接一个,不可超越,不可变换先后位置。如果称之为阶段就不符合创作过程中的实际情况。

一、艺术体验

艺术体验是艺术创作的基础,是艺术创作的准备或开端。艺术体验并非一朝一夕之事,而是长期的甚至终身的过程。艺术创作的发生,实质上都是起始于艺术创作主体对客观世界的艺术体验。

艺术体验是艺术创作主体在长期积淀的审美经验的基础上,充分调动情感、想象等一系列心理因素,对特定的艺术对象进行审视、体味和理解的过程。

艺术体验主要包括:

第一,材料的储备和审美经验的积累。任何生产,任何活动,都需要一定的材料。即使是思维活动也离不开语言材料。至于物质生产以及精神生产,都更需要

摇摇摇摇

材料。艺术创作是一种精神生产,当然也需要材料,而且材料越丰富越突出越好。雨果在 35 岁时,曾经在巴黎法院门前的广场上看到一位年轻的女仆遭受酷刑的惨状,以后在长篇小说《巴黎圣母院》和《悲惨世界》中都有所反映。著名画家苏里柯夫说,许多年前,他偶然看见雪地上有一只乌鸦。乌鸦站在雪地上,一只翅膀向下垂着,远远看去,一个黑点停在雪地上,非常突出。在好些年里,他不能忘记这个黑点。后来创作了《女贵族莫洛佐娃》。画中因反对沙皇而遭流放的女贵族穿着黑色衣服被游街示众,在冰天雪地的人海中,虽戴着手铐却为万民景仰,在行进的雪橇中,一身黑衣极为突出,也极为光辉夺目。创作材料直接关系到艺术创作。艺术创作材料主要是指来自客体世界的艺术对象,也就是通常所说的素材。

如第二章所述,艺术创作材料是以社会生活为源泉的,艺术家只有深入生活,注重对社会、对人生、对自然进行观照、体验,才能获得创作材料,才能加深自己的审美体验。但是,创作材料并非都要亲身经历才可获得。鲁迅在《叶紫作〈丰收〉序》中开头就指出:“作者写出创作来,对于其中的事情,虽然不必亲历过,最好是经历过。诘难者问:那么,写杀人最好是自己杀过人,写妓女还得去卖淫么?答曰:不然。我所谓经历,是所遇、所见、所闻,并不一定是所作,但所作自然也可以包含在里面。”^①由此可见,获取艺术创作材料的途径,有直接的和间接的两种。直接的就是直接参加社会实践,投身其中,不仅是自己“亲历”,而且是自己“所作”,切身感受,直接体验。这是获取艺术创作材料最根本的途径。间接的就是通过访问、参观、查阅资料等间接方式搜集艺术创作材料,弥补亲身经历的不足。这是获取艺术创作材料不可缺少的一种途径。直接的亲历是基本的途径,间接的经历是必要的补充,但后者必须以前者为前提,前者以后者为补充。没有直接的亲历,只靠间接材料是难以获得创作成功的。没有间接材料,视野必然狭窄,受自己生命过程的时间限制和空间限制,势必孤陋寡闻,难以获得丰富而多方面的材料。

艺术创作材料的积累既有艺术家自孩提时就亲身经历的积淀,又有从事艺术创作以后的有意识的自觉积累。这是一个永无止境的过程。在这个积累材料的过程中,艺术家的亲身体验是如影随形同步发生的,而且始终是在审美观照中进行审美感受。生活材料的储备和审美经验的积累是紧密相联的。所谓审美经验,是审美主体在审美活动中积累起来的审美知识、审美才能等的总和。因此,艺术体验中的材料积累不只是储存物质材料,同时是丰富审美经验。因此,艺术家必须从审美角度去观察、体验、感受、积累生活材料,把生活材料的储备和审美经验的积累统一起来。同时,要使客观对象主体化、主体思想感情对象化。在深入体验中,贯穿了艺术家对客观世界、对社会人生的认识、体悟和理解,融会了客观社会生活主体化和艺术家主观感受的客体化,达到了艺术对象的客体性和主体性的统一。这样,材

^① 《鲁迅全集》第 3 卷,人民文学出版社 1958 年版,第 100 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

料的储备就不是纯客观的原封不动的照抄照录,而是在客观实际生活的基础上展开想象,通过虚构来弥补实际生活之不足,使积累的材料之中包含着想象和虚构的因素。总之,审美性、想象性和主体性是材料储备和审美经验积累过程中的主要特点。

例如,达·芬奇在创作《最后的晚餐》时,除了感受《圣经》里的有关故事外,更主要的是到生活中去进行广泛的观察和体验,而且从审美的角度去感受。例如,为了创造那个因三十枚银币出卖耶稣的叛徒犹大的形象,他观察了许多人,画了很多人的速写和素描,画的草图达数百张之多。他不仅在寻找人物的外形特征,而且在对客观生活中的种种人物包括市场和罪犯聚集处的流氓、赌徒的艺术感受中把握人物灵魂深处的丑恶。他觉得自己所观察到的强盗、骗子、流氓、赌徒等人的面孔上还保留着人的某些羞惭、哀伤、忏悔的神情,还不是他所要塑造的犹大。后来,从街头一个骑在高头大马上鞭打无辜贫妇的官吏脸上,才发现了自己所要寻找的“犹大”。这里,已同时注入了艺术家的感情和想象。认识、情感和创造有机地统一于艺术感受之中。

第二,审美发现和审美领悟的发生。材料的储备和审美经验的积累,主要是指对客观材料的搜集和积聚。审美发现和审美领悟主要是指创作主体对客观材料的主观体悟,是一种心灵上的认同、情感上的契合和审美价值上的发现,是一个动情、移情、化情、感悟的客体主体化过程。

创作材料的储备和审美经验的积累,无论是直接的还是间接的,都必须亲身体验,犹如身临其境,感同身受。创作主体与对象在交融中发生心灵感应,产生心灵对话,从而在体验中经过交互作用而实现心物契合神遇,主客体交融统一。这种统一,是充满情感体验、审美体验和围绕着具体形态的,同时又是心灵上的震撼和审美升华。

在艺术体验中,创作主体不断加深了对客观生活的感悟和理解,生发了对生活形态及其意蕴的独特发现,触动了审美经验中多种多样的相关记忆,当前的和以往积累的材料和经验产生了互渗互融,并在重新组合中促成了审美意象的生成,这就是审美发现。总之,审美发现是指创作主体在积累创作材料和艺术体验中对蕴含其中的审美价值及其主要形态的领悟、发现和初步的再创造,而且开始超越客观对象的感性形态,进入内在的意蕴,从而领悟了创作对象的内在精神。审美发现和审美领悟是材料的准备和审美经验积累中的内化过程,是激起创作欲望和产生创作动机的基础。

审美发现和审美领悟的发生是在材料的储备和审美经验积累的基础上,为了一定的创作目的而产生的。这是一个有意识的自觉过程,是创作主体自觉追求的结果。因此,艺术家需要解除杂念,全身心投入,加深艺术体验,才能有所发现,有所领悟。我国北宋时期著名的山水画家范宽,曾只身一人到太华山、终南山,终年

摇摇摇摇

与自然为友,体验山水的四时变化和朝夕不同,领悟了山水情性和人生真谛,发现了其中的奇特之美。独辟蹊径地创作了《溪山行旅图》,成为画史上“对景造意”、“与山传神”的不朽之作。画面中主峰迎面矗立,山崖陡峭,气势浑厚,山间飞瀑如练,山下薄雾空蒙,山间小路上骡马如蚁,奋力前行,横向行旅之艰和纵向峻岭之峭,山雾蒙蒙之隔与山石质感之明,交相辉映,溪山之貌和行旅之情以及其中意蕴,可谓形神兼备,气韵飞扬。

第三,创造欲望的萌动和创造动机的生成。创造欲望是产生创造行为的要求,创造动机是从事艺术创造的愿望和目的。前者主要是指要创作,后者主要是指为何要创作。这是艺术创造起始时的强烈的心理状态。创造欲望的萌动和创造动机的生成,都是在积累审美经验、进行生活体验的基础上,伴随着审美发现而萌动的。有时直接产生于生活体验之中,有时由于客观事物的刺激,触动了审美经验中的敏感点,引发了创造欲望和创造动机。例如,郑板桥画竹,他种竹、赏竹、爱竹,在反复观赏、体验之中,“胸中勃勃,遂有画意”,产生了创造欲望和创造动机。“眼中之竹”(艺术体验中的对象)和“胸中之竹”(艺术构思中的审美意象)便进入向“手中之竹”(艺术表现中的形象)的飞跃。又如,在 20 世纪 50 年代,党中央极其注重对危害人民生命的血吸虫病的防治。1955 年,毛泽东亲自视察疫区,并发出“一定要消灭血吸虫病”的号召。随之,采取各种措施,治防并举,努力根除。1958 年 8 月 14 日,正在杭州视察工作的毛泽东,仔细阅读了当天《人民日报》上登载江西省余江县彻底消灭血吸虫病的通讯后非常高兴,随即在创作的《送瘟神》两首诗的小序中写道:“读六月三十日《人民日报》,余江县消灭了血吸虫。浮想联翩,夜不能寐。遥望南天,欣然命笔。”可见,创造欲望和动机的生成,是在长期关注和亲身体验之中产生的,是从事艺术创作的动力和指向,是创作激情的奔涌激荡。冼星海在巴黎留学时生活贫困,寒夜之中,冷风嘶吼,心也随之撼动,人生的辛酸,祖国的苦难,一并涌动起来,创作欲望和动机油然而生,于是借风抒怀,创作了一首颇受赞誉的乐曲《风》。

创造欲望是艺术创作的强大动力,驱使着艺术家把自己的审美经验和审美发现如鲠在喉不吐不快,以强烈的激情和坚定的毅力,构思成艺术意象,创造出文艺作品。创造动机是艺术创作中的指向,时刻规范着艺术创作的方向,使感性经验和感情奔涌之中同时渗透着理性意蕴。

从积累素材、体验生活到审美发现,从中产生创造欲望和创造动机,这是艺术体验中的主要过程。这个过程三个方面的紧密相联、互为依托的。它们有时会依次推进,但往往同步深化,有时感触于一个偶然事物或场景,但都基于长期的生活积淀和审美经验。其深度和高度均取决于艺术家的全面修养。

二、艺术构思

艺术构思是艺术创作过程中的中心环节,是艺术家在对社会生活的艺术体验和艺术发现并产生创造欲望和创造动机之后的必然发展,也是艺术表现的前提,是艺术家的心理活动和创造能力特别高涨的时候,是一种十分复杂、十分艰苦而又十分愉悦的特殊精神活动。

艺术构思是艺术家在艺术体验的基础上,以特定的创作动机为引导,通过各种心理活动和特定的艺术思维方式,对原始素材进行加工、提炼、组合,在头脑中形成艺术意象的过程。

艺术构思以艺术体验为基础,以审美情感为动力,对来自客观现实的材料和信息进行梳理、筛选、提炼、加工、组合、创造,同时将主体情感融会其中,在客体主体化、主体客体化的交互作用中形成了主体和客体相统一、感性和理性相统一、现象和本质相统一的艺术意象。

艺术构思以孕育审美意象为主要任务。意象是我国古代美学思想的重要因素之一,也是西方艺术学中经常使用的概念。意象一方面表示意和象的统一,也就是主体情志和客体物象的统一,是艺术家审美情感与客观事物相融合的产物;另一方面表示意中之象,也就是只存在于心理结构之中尚未呈现为外在的感性形态。艺术创作过程中的审美意象就是艺术家在自己的头脑中创造出来的主观情意与客观物象交融统一的艺术形象。艺术意象不是纯客观的生活形象,也不是艺术作品中的艺术形象。而是前者的创造性发展,是后者的尚未成形的胚胎。由此可知,艺术意象是艺术家在构思的过程中,将主体的审美情感、审美认识与把握到的客观审美物象相融合,并以一定的艺术表现方式和语言为媒介,所形成的存在于主体观念中的艺术形象或情境。

艺术构思中孕育和创造的是整体意象系统,而不是单个的孤立的意象。无论是人物、事态,还是物象、情境等,都在艺术构思的全过程中逐渐清晰、完善起来。艺术构思是从形象的触发开始的。艺术家在有了深厚的生活积累并对其进行了深切的体验之后,对其中的人物、事件、物象、情境等感受最深的,掀起了自己的感情波涛,沟通了记忆、想象等等心理活动,便萌发了创造欲望,或者由于在生活中受到某一偶然事物的诱导,触动了记忆中的许多审美感受,便爆发了创作冲动,随之也就进入了艺术构思。于是,紧紧围绕着这一触发的生活形象,调动起记忆仓库中的一系列表象,展开了一系列的心理活动,进行集中、概括,进行想象、虚构,从形象的外表到形象的内蕴融会贯通,直到整个意象体系的形成。法国著名雕塑家奥古斯特·罗丹在构思雕塑作品时,让模特儿来回走着或者坐着,他静观默察,捕捉他所需要的动作姿态和神情,细细揣摩品味模特儿身上的生命的美。而一旦受到某种形象的触发,便通过记忆,运用想象和虚构,从外形到心灵酝酿成完美的审美意象。

摇摇摇摇摇摇

艺术原理

ART PRINCIPLE

他说：“要一个模特儿在整个模铸的过程中保持着生动的姿态，这是不可能的。我呢，我把姿态的全部保留在记忆中，而不断要求模特儿符合我的记忆。还有更重要的。模铸仅仅是表现外形，而我，则特别注重于表达心灵——心灵当然是‘自然’的一部分。我看见整个的真理，不仅仅是表面的真理。我强调最能传达我要体现的那种心理状态的各种线条。”^①罗丹既强调从生活真实出发，从现实（“自然”）出发，又强调从“表现外形”到“表达心灵”，从“表面真理”到“整个真理”，还强调雕塑形象的独特性，并强调艺术家的主体性，强调“符合我的记忆”，这是他艺术构思的实际经验，也是艺术创作过程中的客观规律。艺术构思中的意象孕育，就是这样在客观对象的基础上，获得形象的触发之后，在外在真实与内在真实、外形与心灵、表面真理与整个真理的统一中，充分发挥主体作用，酝酿出完美的艺术意象体系。

艺术构思的中心是提炼、深化主题，也就是在立象之中同时立意。艺术构思包括了艺术作品的内容和形式方面的各种因素，题材的选择，主题的开掘，情节结构的安排，艺术意象的酝酿，艺术语言的锤炼，艺术形式的探求，都要综合考虑。但贯穿其中的红线，依据的中心，则是主题的提炼和深化，其他各个方面都要围绕着主题的开拓、发掘而展开。立意是构思的第一要素，是艺术家从艺术体验中产生创作动机的深化和凝聚，是对艺术作品意蕴、意味、意境的自觉追求，也就是主题的提炼、拓展。当然，立意是与立象互为表里紧密相联的。例如，俄国画家列宾在创作《伏尔加河上的纤夫》的艺术构思中，就是以主题的提炼和深化为轴心的。他起初想把劳动者的苦难和社会的不公平作为主题，因而题材的选择、构图的安排等等便成为把疲惫、悲苦的纤夫们与在岸上游乐的公子小姐们对照起来描绘。后来，主题深化为表现劳动人民的潜在力量和高尚的心灵，画面上便改变为只表现纤夫，而且赋予淳朴善良、智慧坚毅的外形和心灵。

想象是构思的重要支柱。孕育意象依靠想象，立意同样依靠想象。只有充分发挥想象力，才能立象以尽意。立象和立意在想象中交融统一。由此可见，艺术构思中的意象孕育和主题提炼是同步展开的，艺术意象的孕育过程就是主题的提炼过程，意象的清晰、完美同时是主题的深化、鲜明；主题的提炼、深化完全贯穿于意象的孕育之中。因此，艺术构思的结果，就是主题和意象系列的融会贯通，立象和立意的高度统一。

艺术构思是艺术创作过程中最艰苦最紧张的阶段，也是从生活素材到艺术作品的中心环节，直接关系到艺术作品的成败得失，艺术家平时的生活积累、艺术修养、聪明才智、主体意识得到了最充分的检验和展露。这就要求艺术家必须精心构思，反复琢磨，探究素材的内蕴，加强艺术概括，遵循典型化规律，提高审美价值，孕育出完美的艺术意象。

^① 罗丹口述，葛赛尔记，沈琪译：《罗丹艺术论》，人民美术出版社，1958年版，第5页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

艺术构思的方式是多种多样的,有的艺术家习惯于“打腹稿”,静思默想,深思熟虑,一气呵成;有的喜欢“写提纲”,画草图;有的边思边记边改,等等。但一般都经由艺术意象的萌发到艺术意象的成熟,其中都贯穿了对客观生活景象和主观体验的化解、整合和重塑。基本方式一般是:

第一,整合。整合是化解后的重组和综合。艺术家在艺术构思中,必然对自己获得的生活材料进行筛选,去粗取精,在分析、化解中进行重新组合。这种重组都是以创作意图为中心的,首先将已有的相关意象进行整合、重塑,同时通过想象进行虚构创造,并将客体事态物象和主体情感理想加以有机整合,形成复合意象。例如,陈心豪在创作电视剧和小说《红色康乃馨》的构思中,原打算塑造一个敢为老百姓说话的年轻、正直的律师,以弘扬“依法治国”、“以德治国”的精神。后又根据自己在农场和钢铁厂工作的生活经验进行重组和整合,就自然地把律师的故事和国有资产流失的案件糅合起来,形成了一个贯穿始终的故事,形成了完整的意象系统,同时将律师的公正执法与反腐败联系起来,进而深化了主题,产生了更为新颖而又深刻的意象。鲁迅先生《阿·匝正传》中的阿·匝也是在整合中叠加了当时许多中国人的形象特征和性格特征而构思出来的艺术典型。

第二,变形。变形是艺术创作全过程中经常运用的一种手法,但在艺术构思中已经充分展开。在艺术构思中,变形是改变客体原貌,强化、突出、夸大某些特征,弱化、遮蔽、缩小另外一些特征,凭借想象虚构,重新组合,甚至进行超越常理的夸张,创造出迥异于客体而又切合事理人情的全新审美意象的方式。变形是一种特殊的综合,是对生活材料加大主观建构的化解与整合。变形几乎出现于一切艺术创作中,在浪漫主义艺术和现代主义艺术中尤为显著、突出和强调。变形的具体做法通常是:其一,放大与缩小。就是将物象事态、情境的整体与部分加以放大或缩小,形成一定的畸变,以特别显现其中的意蕴,并形成巨大的感受冲击力,引起强烈的心灵震撼。如漫画中的人物形象塑造,往往采用变形手法。其二,夸张。就是特别强调和大力突出人、事、物以及情、意、理等方面的部分或个别特征。放大也是一种夸张,但放大后的变形主要在于形相,而夸张除了形相的夸张外,还表现在内在情意以及时间、空间等各个方面。如“燕山雪花大如席”,“一川碎石大如斗,随风满地石乱走”,“黄河之水天上来”,“朝如青丝暮如雪”,“遂令天下父母心,不重生男重生女”等等。其三,幻异。就是以超越真情实景的不平常形态、情境等造成奇异、虚幻,引人走进一个变化莫测、亦真亦幻的无限时空,创造出一种空灵美、朦胧美。如江南丝竹《春江花月夜》、柏辽兹的《幻想交响曲》、孙悟空大闹天宫等等。

第三,移情。情感是艺术的重要特征,渗透于整个艺术创作和全部艺术活动之中。在艺术构思中,情感既是内驱力,又是形成意象的中介,这集中表现在移情之中。移情就是在艺术构思中从日常生活情感升华为审美情感重又外化入客观物象之中,在主观情思与客观物象的反复交互作用下形成了主客体统一、情象交融的审

摇摇摇摇猿

艺术原理

YI THU YU LUN LI

美意象。艺术构思在于孕育意象,意象的生成以情感为纽带,创造主体根据表现情感的需要对客观生活材料和亲身体验作出选择、取舍和改造、重建,并更强烈地移入、倾注情感于其中,从而形成的一切景象、色彩、声音、形态都同时是情感的显露。移情直接关系到艺术意象的生成,直接关系到艺术结构的排列、组织和艺术语言的选择、运用以及艺术意蕴的凝结和深化。移情既包括把人物的情感体验移入山水、雷电等无生命的自然物和花草树木、动物之中,也包括将自己在此时此地、此景此物中体验的感情移入类似的彼时彼地、彼景彼物之中。

第四,立意。立意就是意蕴凝结,也就是确立创作意图,贯穿创作意图,凝结并深化创作意图,使艺术意象不断成熟,主题不断完善并蕴含哲理的过程和方式。立意是构思的核心,是意和象获得有机统一的关键。立意的高低深浅,决定于艺术家的思想深度和审美情感的强度,并直接影响到艺术作品的审美价值和社会功能。

如果说立象是艺术构思的任务,那么,立意就是艺术构思的中心。《周易·系辞上》说:“立象以尽意。”清楚地说明了立象与立意的关系:立象的目的是尽意,象为意立,意靠象现,意寓象中。立象和立意的统一,就是艺术意象的生成。

艺术构思与艺术体验是紧密相联而又互相渗透的,它们既前后衔接,又交叉补充。虽然艺术构思发生在艺术体验之后,但艺术构思过程中亦会再到生活中去加强艺术体验,在艺术体验过程中同样会出现艺术构思。艺术构思和艺术体验不是决然分开,互不关联的,但二者又有明显的区别,这主要表现在:

第一,艺术构思是依据一定的中心进行的,是艺术家根据自己的创作意图主动地自觉地展开的,其间充满了艺术家的主观能动性。艺术体验则是在生活中点点滴滴地进行的,是零星的、分散的,为客观现实所制约,不可能由艺术家的主观意志所决定,只能是生活中有什么才能体验到什么,而不可能随心所欲、任凭心灵驰骋。因此,艺术体验难以有一确定的中心,艺术家受客观生活的限制,是在受动中发挥能动作用。

第二,艺术构思是艺术体验的深化,已将艺术体验中零碎、散乱的素材系列化、整体化,并形成了统一的意象体系。艺术体验还达不到这样的程度,其中虽也不无虚构、创造之处,但只是对现实感受的补充而已,不像艺术构思中的全面创造,不能形成统一、完整的意象体系。

第三,艺术构思完全是一种思维活动,还停留在艺术家的意识中,还没有见诸实现,还是他人无所知晓的。艺术体验则是主体对客体的感受、体验,是从感受到知觉到构成表象展开思维的过程,其心理活动主要是审美感知和审美情感。艺术构思已把艺术体验中所获得的表象加工为意象,其心理活动主要是想象和审美情感。艺术构思虽然孕育成意象体系,但还没有物态化,这就要依靠艺术表现。

三、艺术表现

艺术表现又称艺术传达,是艺术创作过程的完成阶段。如果说艺术构思是“十月怀胎”,那么艺术表现则是“一朝分娩”。艺术表现是指艺术家选择并运用特定的艺术语言将自己艺术构思中已经基本形成的艺术意象最终呈现为物态性的客观存在,使之成为具体、可感的艺术形象或艺术情境的过程。在整个创作过程中,艺术构思一旦成熟,即赋予其物质形式亦即进入艺术表现,使艺术构思物态化。艺术构思是艺术表现的前提和基础,艺术表现则是艺术构思的发展、深化和物态化。艺术表现和艺术构思虽是两个不同的创作环节,但两者是紧密地联系在一起的,有时很难截然分开。一边进行艺术构思,一边就进行艺术表现;一边进行艺术表现,一边展开艺术构思。

艺术表现是艺术作品的内容和形式相统一的过程,必须遵循内容决定形式的规律,同时必须遵循形式美的法则,既要调动一切艺术手段来充分展现艺术作品的内容,又要竭尽全力创造形式美,力求达到内容与形式的高度统一,不仅将艺术构思完整地表现出来,而且补充、发展原来的构思,并使之成为完美的艺术品。

艺术表现是一种创造性的艺术实践过程,创作主体在物化的表现过程中呈现出鲜明的审美倾向。艺术家必须熟练地驾驭艺术语言,运用艺术技巧,必须充分发挥创造力,不断创新,努力创造出新颖的作品。这就要首先提升审美理想,端正审美情趣,使艺术作品的审美倾向不仅非常鲜明,而且非常进步,同时要掌握艺术语言的性能、规律,掌握各种艺术手法,具备艺术表现的技能技巧,还要具有创新精神,不因循守旧,不看风使舵,不随波逐流,要有杜甫“语不惊人死不休”的那一股子艺术家的决心和勇气。否则,艺术构思再完美也是无法创造出优秀的艺术作品的。有时想得很好就是写不出,画不出,唱不出,这是因为缺乏艺术表现的能力。相反,艺术表现能力强,不仅能恰如其分地将艺术构思表现出来,而且还反过来促进了艺术构思的完美化。只有在艺术构思的基础上搞好艺术表现,才能创造出具有较高审美价值的作品。贝多芬在创作《第九交响乐》时,不仅运用了通常的音乐语言,还第一次采用了合唱的手法,以席勒的《欢乐颂》作为最后一章的歌词,这就更加充分地反映了资产阶级“自由、平等、博爱”的民主思想,更增强了艺术感染力。刘天华首先将先进的新的作曲的方法和演奏技巧运用于我国二胡艺术的作曲与演奏,使我国二胡艺术呈现出崭新的风貌,获得了极大的丰富和发展。

艺术表现是一个具体的创造过程,是艺术构思的物化过程。主体在物化过程中应不断进行艺术语言的锤炼,提高艺术技巧,从而得心应手地完成艺术创作。黑格尔指出:“艺术创作还有一个重要的方面,即艺术外表的工作,因为艺术作品有一个纯然是技巧的方面,很接近于手工业,这一方面在建筑和雕刻中最为重要,在图画和音乐中次之,在诗歌中又次之。这种熟练技巧不是从灵感来的,它完全要靠

艺术原理

ART PRINCIPLE

思索、勤勉和练习。一个艺术家必须具有这种熟练技巧,才可以驾驭外在的材料,不致因为它们不听命而受到妨碍。”^①这就必须遵循各种艺术的特殊规律。艺术表现总是某一具体创作的表现过程,总是创作某一种类的具体作品,因而必须考虑这门艺术的表现特点,知其所长及所短。如绘画长于造型和表现色彩而短于表现时间,音乐则长于抒情,是时间艺术,却短于描绘。在创作的艺术表现阶段,就须依据各门类艺术的特点,扬长避短,甚至化短为长。此外,还要根据所创作的作品的题材、体裁等具体特点来选择与之相适应的恰如其分的艺术语言和表现手法。如演奏二胡乐曲《江河水》,就既要发挥音乐是时间艺术、表演艺术而长于抒情的特长,又要考虑到这是一支反映旧社会人民苦难生活的民间器乐曲,因而在艺术表现——演奏时,就要充分运用音乐语言,在如泣如诉和充满怨愤的回旋发展的曲调中来尽情抒发人民心中郁结的痛苦和反抗的情绪。

艺术表现虽然要以艺术构思为基础,要把艺术构思物态化,把艺术意象符号化,但仍以主题的提炼、意蕴的深化和形象的完美化为重要使命。艺术意蕴将在物化过程中获得提升。因此,仍要继续构思,不断创意,深化主题,提升意蕴,从而不断修正艺术构思,甚至重新进行艺术构思。法捷耶夫改变了美谛克自杀的结局,鲁迅让阿 匝在“大团圆”中结束一生,列夫·托尔斯泰重新描绘了安娜·卡列尼娜,都改变了原来的艺术构思,使艺术意蕴在物化过程中得到了提升。艺术内涵获得深化的表征是形象、意境或典型的生成。因此,艺术表现的关键是艺术形象创造的完成。

总之,在艺术表现的过程中,创作主体的审美倾向逐步明确,艺术语言得到锤炼,艺术意蕴得到升华,艺术作品得到完成。

第三节 艺术创作心理

艺术创作是一项非常复杂的审美创造过程,在艺术体验、艺术构思和艺术表现的全过程中,还贯穿着极为复杂的心理活动。没有心理活动,就不会有艺术创作活动,也不会有艺术接受等活动。一切生活现象只有变成艺术主体的心理现象才有可能变为艺术现象。

人的心理是人脑的机能,是客观存在的主观反映,由心理过程、心理状态和个性心理三部分组成。艺术创作心理也包含这三部分,但更为独特、鲜明。这主要表现在审美心理定势、艺术创作心理要素和艺术思维等方面。

^① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1980年版,第145页。

一、审美心理定势

审美心理定势是审美主体在进入当前审美活动时先已存在并规范着审美活动品级的由人类群体审美经验积淀和个体审美经验积累形成的比较稳定的审美心理状态和审美模式。群体的和个体的积淀交融统一于主体的心理活动之中,形成了普遍性和特殊性相统一的审美心理状态,并以鲜明的个性心理特征表现出来。艺术创作中的审美心理定势,集中表现在艺术体验中的习惯选择性、某种灵敏性和独特的倾向性,在艺术构思、艺术表现中也都不知不觉地迅即进入自己的审美模式。

审美心理定势既有助于发展审美能力,强化心理优势,形成各自独特的审美习惯和非凡的审美敏锐力,极大地推动了艺术创作,也约束了审美创造性,形成了保守、僵化的审美格局和难以改变的审美模式,产生了创作障碍。艺术家应该清醒地意识到审美心理定势的双重性,自觉地不断强化、发展审美心理定势的正效应,同时自觉地大量吸取新的审美信息,不断充实、丰富、陶冶自己的审美心理定势,抑制以至克服审美心理定势的负效应。

在艺术创作中,已经获得成功的艺术家往往会出现创作心理障碍。这种障碍可能来自社会的政治、伦理、宗教等等意识形态方面的原因,也可能来自周围人们的种种压力,例如知名后的颂扬、指责和期待值的升高等等,但最主要的还是来自于自己,来自于审美心理定势。原先的审美心理定势推动艺术家创作走向成功,也约束了艺术家创作的更大发展。艺术贵在创新,艺术接受者喜欢新鲜,艺术家在创造了新鲜的作品获得成功之后,容易囿于原来的审美心理定势,使以后的创作日益失去新鲜的意义,久而久之便故步自封,创作心态枯萎,形成创作障碍。审美心理定势在以往的审美潮流中形成,也须在新的审美潮流中发展,保持其动态的发展特点,艺术创作就不易处于胶滞状态,就不会失去活力。艺术家不断发展自我心理定势,每一次创作都当作新的开始,锐意创新,重新塑造,就会冲破障碍,不断开创新局面。

二、艺术创作的心理学要素

艺术创作中的心理活动是一个诸多心理因素和谐融合、综合发展的过程,感知、直觉、想象、情感、思维、理解等共同参与其中。艺术创作的心理学要素是:

1. 审美感知

感知是感觉和知觉的合称。感觉是指客观事物经由人的感觉器官在人的头脑中的主观映象,是对事物个别属性的当下反映。审美感觉是人在审美活动中的一种特殊感觉,是我们进入审美世界的第一个台阶。知觉,则是在感觉的基础上对事物的综合的、整体性的把握。审美知觉的对象不是事物的客观物理属性,而是事物的审美属性。审美感觉和知觉通常是交织在一起共同发挥作用的。艺术感知是最高层次的

审美感知。艺术感知是艺术主体对直接呈现于感官的艺术对象由个别感性特征到整体形象的情感反映。艺术创作中的审美感知既表现在艺术体验中对客观事物和社会生活的由个别属性到整体形象的认识和体验,又表现在艺术构思和艺术表现中对艺术意象、艺术形象的体察和检验。审美感知是我们进入审美经验的门户,是艺术创作心理整个结构的基础。审美感知中的感觉和知觉虽在反映个别属性和反映整体特征上有差别,但是紧密相联、不可分割的,知觉以感觉为基础,感觉必然走向知觉。因此,只是跟着感觉走,既是不可靠的,也是不可能存在的。

审美感知的特点主要是情感性、整体性和选择性。审美感知带有浓郁的情感色彩,往往因此对同一对象而产生不同感知,并触发想象和理解,使审美心理活动不断深化。审美感知总是完整地、整体地把握对象,而不是支离破碎地一个一个地部分把握。审美感知还具有选择性,总是选择对象中最能引起美感的特征,并能促使人们专注于审美对象。在艺术创作中,艺术感知常常发展为艺术联觉和艺术统觉。联觉又称通感,是不同艺术感觉的挪移、转换、渗透而使一种感觉兼有另一种感觉的心理现象。人的五官感觉既各司其职,各有所用,又相互联系,相互沟通。色彩在于视觉,但可通向冷暖、轻重等非视觉效果,声音在于听觉,也可联系于视觉,本属于视听的音、形、色等,还可以引起味觉。这种五官感觉的彼此沟通,便形成了联觉或通感,其中也渗透了联想,既反映了客观事物之间的联系,也反映了主体心理因素之间的联系。这在艺术创作中可以突破感知对象的形态局限,丰富表现手法,有助于创造出更为光彩照人、具有立体感的丰满、生动的艺术形象。统觉是知觉的升华,就是从对当前客体对象的形态感知中联系到主体以往的审美经验体味到内蕴的心理现象。这实际上已是多种心理因素的自然结合,丰富和发展了艺术感知,推动并深化了艺术创作心理。例如在第七届中国广告节上获奖的广告作品《油条骨头》,画面上的油条酷似传统早餐食品,酥松香脆,下面的一行小字“假如它支撑你的身体……”立即使人想起骨质疏松必须补钙,右下方的虽不显眼的小小的巨能钙商品商标却更能震撼人心。这种独特构思引起的巨大效应,就是充分发挥了统觉作用。

审美感知的过程是非常迅速和敏捷的,因为它直接联系到主体的全部审美经验和各种心理因素。其中的审美心理定势就是长期积淀成的心理图式,它与当前感知对象的图式如果具有一定差异,也就是不完全相同也不完全不同,就更能引起敏锐的感知。既熟悉又陌生的对象是最易引起同质同构和异质同构并形成审美期待的。艺术创作还需注意接受者的这种心理特征,既要使之熟悉又要在陌生化中形成期待,急于并乐于接受。

审美直觉

审美直觉是艺术创作中极为重要的心理要素,是艺术家从对客体外在形式、感性形态的直接感知中达到理性领悟的心理现象。

20世纪在西方很有影响的德国哲学家恩斯特·卡西尔曾经指出：“科学的概念解释并不排斥艺术的直观解释。每一方都有它自己的观察角度，并且可以说都有它自己的折射角度。……在形式中见出实在与从原因中认识实在是同样重要和不可缺少的任务。……艺术教会我们将事物形象化，而不是仅仅将它概念化或功利化。艺术给予我们以实在的更丰富、更生动的五彩缤纷的形象，也使我们更深刻地洞见了实在的形式结构。”^①艺术对客体世界的直观的、形象的反映，也就是审美反映的直觉性。只有在审美直觉中，客体感性世界和人类的主体情感世界才能保持无限的丰富多样性和鲜明的具体生动性。审美直觉虽然属于感性范畴，始终指向感性形态，但人类在漫长的社会实践特别是艺术实践中，主体的直觉心理和客体的感性形态之中都已积淀了理性内涵，审美直觉的感性感知中，就不仅渗透了理性因素，而且受到理性制约和影响。

审美直觉的特点主要在于：

第一，审美直觉关注于感性感知。审美直觉始终指向感性形象，集中注意于对象的具体形态，关注其形式，保持直观色彩。这正如卡西尔所说：“在艺术中，我们专注于现象的直接外观，并且最充分地欣赏着这种外观的全部丰富性和多样性。”^②

第二，审美直觉集中于直接性、整体性感知。审美直觉直接指向对象，既不依赖于中介物，又不依靠分析演绎，而且集中于对象的整体形态，既不局限于个别特征，也不只限于当下所见所闻，而是将直接的总体感知与审美经验结合起来，感知形象和表象形象以及意象形象融为一体，感性形态和内在意蕴、客体面貌和主体情意也都融化合一。

第三，审美直觉渗透了情感性，存在着模糊性。审美直觉在形象感知中总是充满了情感色彩，审美主体在对艺术对象的直觉感知中既饱含着情感态度和情感指向，也产生了审美愉悦，从而穿透外在形态进入内在意蕴。但它毕竟不是概念抽象、理性阐释，因而又具有某种难以言状的模糊性、朦胧性，似此若彼，留下广阔的创造空间。

例如，在《牡丹亭·惊梦》中，杜丽娘对园中春色的审美直觉既是感性的、直接的，又是动情的、模糊的。绚烂美丽的景色激发了她爱春惜美、叹虚怨室的复杂情绪。这种情景却又难以言传，无论是“摇漾”着的撩人春色，还是“付与断井颓垣”的哀怨惆怅，都是直接的感性感知，又是似明若暗的情思激越。感性和理性，情感性和思维性，模糊性和确定性，都统一于审美直觉之中。

摇摇审美想象

① 卡西尔著，甘阳译：《人论》，上海译文出版社，1985年版，第104页。

② 卡西尔著，甘阳译：《人论》，上海译文出版社，1985年版，第104页。

审美想象是在记忆表象的基础上,经过有目的组织和改造,创造新的艺术形象或意境的过程,同时是逻辑推理潜在作用的结果。审美想象是艺术家获得丰厚审美经验以及从事艺术创作活动中最重要的心理因素之一,是艺术才华和审美能力的显著标志。黑格尔说:“真正的创造就是艺术想象的活动。”“艺术家还必须凭借他的想象来创造外在的艺术品。”^①别林斯基说:“创造过程只有通过想象才能够完成。”^②审美想象在艺术创作、艺术接受等艺术活动中都具有极其重要的作用。想象是超越局限的翅膀,没有想象,谁都无法摆脱自我时空、经验、见闻等局限,只有依靠想象,才能到达彼岸。想象是形成理想的阶梯,没有审美想象,就不能出现审美理想,不能创造出超越现实的理想美和艺术美。想象还是典型化的依托,没有审美想象,就不可能创造出高度概括而又高度个性化的典型形象。

审美想象的分类具有多层次性。根据想象时有无目的和意识来划分,则有无意想象和有意想象;从想象的性质和效应划分,有积极想象和消极想象;从想象的创造功能来划分,有再造想象和创造想象;从想象与表象的联系来划分,则有联想、构想和幻想等等。艺术家的创作活动主要依靠创造性想象。

再造想象是根据感知对象或语言的描述以及声音、色彩、图形等的示意,在头脑中再造出相应的新形象的过程。再造想象主要是根据符号刺激再现现实存在的形象,其创造性虽不显著,却仍包含着想象者的某些创造,并非对现实的机械复制,而是在自己的独特的审美经验中出现的相关的新形象。

创造想象是不依据现成事物原貌或语言等符号描述、示意而在头脑中独立创造出新形象的过程。创造想象的主要特点是自由、独立的,是新颖、独创的。艺术创作主要依靠创造想象。

再造想象和创造想象虽是两种不同的想象,但都以感知为前提,以记忆表象为基础,都产生新形象,而且往往互相渗透。在艺术创作中,创造想象中包含着再造想象,在艺术接受中,再造想象中也包含着创造想象。它们是既互相区别又互相联系的。

审美联想是指审美主体由当前感知的事物而引发产生有关的另一事物的心理过程。联想在由此及彼中使艺术创作和艺术接受的形象更为丰富、鲜明,更为丰厚、深刻。联想之中包括着再造想象和创造想象。

联想主要分为接近联想、类比联想、对比联想和关系联想等几类。

接近联想是对时间上或空间上接近的相关事物而引发的联想。如毛泽东《浪淘沙·北戴河》:“大雨落幽燕,白浪滔天,秦皇岛外打鱼船。一片汪洋都不见,知向谁边?往事越千年,魏武挥鞭,东临碣石有遗篇。萧瑟秋风今又是,换了人间。”

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆,1980年版,第140页。

② 陆一帆:《美学原理学习参考资料》(下),海南人民出版社,1985年版,第151页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

由风浪中的大海联想到大海中的渔船,由眼前的大海联想到一千多年前来此的曹操及其诗篇,再引起抚今追昔的感慨,连锁发展,均因时空接近而引发联想。

类比联想是对在性质或状态上相似的事物之间的联想。如王昌龄《彩莲曲》之二:“荷叶罗裙一色裁,芙蓉笑脸两边开。乱入池中看不见,闻歌始觉有人来。”从荷叶到罗裙,从荷花到笑脸,都是互相类似而引起的联想。

对比联想是对特点或性质相反的事物的联想。如“朱门酒肉臭,路有冻死骨。”如王维《息夫人》:“莫以今时宠,能忘旧日恩。看花满眼泪,不共楚王言。”以春秋时息国君主的妻子被楚王据为己有始终不和楚王说一句话为题,将“莫以”和“能忘”、“时宠”和“旧恩”、“看花”和“满眼泪”等等两两对照,在对比联想中以无言的形象充分揭示了人格被污损、精神受创伤的息夫人内心的无比怨愤。而且,王维写作此诗,是由于唐玄宗之兄宁王宪谋取卖饼者妻之后,目睹其妻仍钟情于卖饼者引起满座凄异,又从接近联想中以古喻今,并感动了宁王放回卖饼者妻。

关系联想是对感知的事物引起其意义及与之相关联的事物的联想。如由水果联想到苹果、梨、香蕉等具有从属关系的事物,由下雨联想到地面潮湿、路滑慢行等具有因果关系的事物等等。关系联想的审美意义主要表现在:第一,有助于从审美对象的外部特征联想到内蕴。第二,有助于从审美对象的现实面貌及其意义联想到它的历史或未来的状态及其意义。第三,有助于从审美对象的结果联想到它产生的原因或者由原因联想到结果。第四,有助于从审美对象的部分特征联想到它的整体或全部特征。

审美联想由此及彼,层层推进,以再造想象为纽带,进入创造想象,在许多表象的联结中,创造出新颖、独特的艺术形象。在艺术创作中,各种联想往往互相渗透,而且常常和审美构想相结合。

在审美想象中,接近联想、类比联想、对比联想和关系联想有时单向展开,有时交错或连续展开。它们在艺术创作和艺术接受中具有极其重要的作用,许多优美动人的比喻就是联想的结果,许多优秀的作品就是从联想中产生的。曹植的《七步诗》就是以豆和豆萁比拟兄弟关系的联想来使曹丕敛凶息怒的。

构想是融化诸种表象重构全新形象的心理过程。联想是在表象间转移的想象,构想则是表象化合后重新建构新形象的想象。审美联想经表象转移而创造的新形象是以联想为途径而通向构想的。审美构想和审美联想在与表象的组合、建构关系方面虽有差别,但在艺术创作和艺术接受中又有密切的联系。联想可以通向构想,构想可以通过联想而实现。

审美幻想是在审美活动中为了某种愿望而对生活远景和未来的一种超越现实的自由不羁的创造性想象。艺术幻想是最无拘无束、最充满创造力的艺术想象,它以现实为基础,以生活本色和逻辑为依据,最大限度地突破实际生活和自己感受的局限,将现实生活无限地升华,创造出现实中并不存在却可能存在的事物形象,进

入最奇妙的艺术境界。幻想有积极的幻想和消极的幻想两种。前者符合生活本质和逻辑,催人积极向上,具有正价值;后者违背生活本质和逻辑,陷入虚妄、荒诞的表象境地,令人消沉悲观,成为一种有害的空想。

审美想象是审美活动中的一种特殊想象,其特点主要是:第一,审美想象以人
为中心,具有人格化特征。在审美想象中,总是围绕着人,围绕着活生生的作为社会关系总和的人而不断展开。想象中的人和事以及各种物象,都与人相关,或充满人性人情,或象征人情事理,或喻示环境、渲染气氛,或表达愿望、暗示理想等等,都人格化、人情化了。第二,审美想象在整合中突出个性鲜明的审美意象,充满了创造性。审美想象是积极的、能动的、具有创造性的。想象的本质就在于创造。审美想象特别注重创造鲜明、生动的独特意象,在个性化和概括化的交互作用中孕育出完美的审美意象。第三,审美想象离不开表象记忆。想象的基础是人在生活中积累的表象记忆。表象是在记忆中保持的客观事物的形象。所谓见多识广,实质上就是生活宽广,实践广泛,保留的表象众多,自然知识丰富,也最能引发想象,获取新形象、新知识。第四,审美想象伴随着强烈的情感体验。在审美想象中,始终饱含着情感,它不仅成为唤起记忆表象以推动想象的媒介,而且成为发展想象的动力。第五,审美想象要符合生活和情感的逻辑。生活的逻辑体现在社会生活的相互联系、相互制约之中。社会生活总体运动的方向和生活的总体与局部、个别与个别之间的联系,就是生活逻辑的主要表现。审美想象不管多么变化莫测,都必须与生活逻辑契合,同时还要符合情感逻辑。情感的产生、变化和发展,不仅与相应的社会生活相关联,而且有其内在的结构和模式。例如柔和的情感结构犹如清风、明月、平湖、幽谷,所谓柔情似水,温馨如风;壮烈的情感则类似骄阳、烈火、巨浪、苍松,所谓心潮澎湃,气贯长虹。审美想象中始终充满情感,这情感既要符合生活逻辑,也要符合情感逻辑,不仅要远离偶然性、个别性,而且要与相应的物象关联,互相对应,相映成趣。所以,审美想象不是空穴来风,要有生活依据和情感依据,也就是要符合事理人情。

审美情感

人类的心理一般分为认识过程、情感过程和意志过程,也就是通常所说的认知、情感、意志。认知侧重于客体,是主体对客观事物的特性及其相互关系的反映过程。意志侧重于主体,是人自觉确定目的并支配自己去实现目的的心理过程。情感侧重于主客体关系,是人对客观现实的一种特殊的心理反应,也就是主体的思想意识与客观事物之间发生关系时所引起的肯定或否定等的态度体验和表现。情感总是与思想认识相连,情感与认知、意志具有不可分割的关系。因此,情感有健康的和不健康的两种性质之分。健康的情感有利于正确的思想认识的发展;不健康的情感则往往与错误的思想认识联系在一起。情感还有低级的和高级的层次不同,低级情感是客观事物与人的生理关系而引起的生理快感和痛感等等,高级情感

是客观事物与人的社会需要的精神关系而引起的道德感、理智感和美感等等。低级情感可以升华为高级情感,高级情感也会降落为低级情感。审美情感属于高级情感,主要是美感,也渗透了道德感、理智感,还包含着生理快感或痛感。

审美情感是审美主体对客观对象是否符合自己的审美需要所作出的一种心理反应。艺术情感是典型的审美情感,是知情意的和谐统一,贯穿于艺术活动的全过程,对艺术创作具有更为重要的作用。在艺术创作中,审美情感是联系感知、表象、想象、理解、判断等心理因素的中间环节,它综合并统摄了诸种心理功能,是推动艺术创作思维进展的内驱力。

审美情感是艺术创作的基本动力,主要表现在:① 审美情感是艺术创作心理的媒介和推进器,既引发感知、想象、理解等各种心理因素,又加大其强度、力度,推动其发展,激起强烈的创造力,从而获得最佳效应。② 审美情感直接导致艺术作品的情感倾向和情感浓度,是艺术创作成败得失的重要因素。③ 审美情感激活创作对象,实现移情,使本无生命的客体材料注入生命的活力,使有生命的对象焕发出更为丰富而强烈的情感,使艺术作品充满感染力。④ 审美情感使主客体的日常生活情感获得提升,从日常生活情感升华为审美情感,更能陶冶情性,净化心灵,发挥艺术的审美功能。

与人的日常生活情感相比,创作主体的审美情感更加丰富、深沉和细腻,是多层次、多类型的,同时具有很强的个性色彩。所以,审美情感来自于日常生活情感但又不同于日常生活情感。这主要表现在:

第一 形象性。审美情感始终与客观事物的具体形态结合在一起,直接对完整、生动的形象产生情感,直接受所创造的艺术意象的制约,并转化为艺术形象的感人至深的情感,情感表现与形象的展现是统一的。

第二 超越性。审美情感超越了个体主体的情感,通向了社会主体情感,具有非常广阔而深刻的社会意义。审美情感不但超越了个体性,还超越了一般功利性,追求更为普遍、更为丰富、更为久远的审美价值。审美情感中也就更蕴含着理性内涵,甚至充满了哲理性。审美情感远比日常情感丰富、深沉和细腻,而且富于美感。

第三 独特性。审美情感具有普遍性,容易产生共鸣,同时呈现出强烈的个性色彩,具有鲜明的独特性。因此,审美情感是丰富多彩的,是多层次、多类型的,更为沁人心脾,荡气回肠,难以自禁。

第四 愉悦性。审美情感几乎囊括了人类各种各样的情感形态,但最终都在美感中获得了审美享受的愉悦,即使是悲剧的痛感也转化为审美愉悦。日常生活情感不可能从忧伤、悲痛、愤怒中产生愉悦,生理快感也不一定升华为审美快感。审美情感是高层次的人类情感,超越了个体的、功利的直接目的,又渗透了深厚的理性意蕴,在赏心悦目、怡神悦志中进入了更高的人生境界,获得了情感升华的愉悦。

艺术原理

YI THU YUAN LI

因此，“子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：‘不图为乐之至于斯也。’”^①，审美情感而“入人也深，其化人也速”^②。

① 刘俊田、林松、禹克坤：《四书全译》，贵州人民出版社 1995 年版，第 157 页。

② 北京大学《荀子》注释组：《荀子新注》，中华书局 1983 年版，第 347 页。

摇摇摇摇审美理解

理解是认识事物和事物之间的联系及其本质、规律的一种思维活动。审美理解是作为主体的人在审美过程中对其与客体世界的关系,对艺术活动及其规律的认识、领悟或把握。

理解主要在于揭示事物之间的联系,而事物之间的联系既有外部联系又有内部联系。一般说来,前者是感性的,后者是理性的。审美理解不仅要把握外部联系,而且要把握内部联系,在感性把握中包含了理性把握,主要不是依靠概念、推理、判断等抽象思维形式,而主要依靠形象思维,与感知、想象、情感等审美心理要素紧密沟通,具有鲜明生动的形象性。

审美理解是和感知、情感、想象等心理因素交织在一起的、领悟式的理解,体现出积淀在感性中的理性,渗透于全部艺术创作心理因素中,并没有一个独立的理解阶段,紧密与感知、情感、想象等心理因素相连,又强化、深化了这些心理因素。审美理解是对积淀在感性中的理性的直接领悟,是从对感性形象的感知、想象等之中直接领悟的。其中包含着审美判断和逻辑推理,但未抽象为概念,仍旧不能脱离具体形象。

审美理解包含了对生活事件与艺术情节、日常生活情感与审美情感、事实与虚构、生活与艺术等等之间的联系和区别的理解,包含了对艺术形象的感性形态及其意义和题材、主题、技法等方面的理解,包含了对艺术形式的意味和审美价值的理解,还包含了对审美经验的丰富和审美心理定势的发展的理解等等。

审美理解是美感深化的表现和必要环节,对于艺术感知的深化、艺术想象的发展、艺术情感的升华以及对艺术意蕴的形成、把握和深化都具有巨大的促进作用。

第一,审美感知包含着理解因素。感知的经验中积淀了理解,并渗透于当前的感知,审美感知才达到了整体性、选择性、情感性,才发挥了积极作用。

第二,审美想象包含着理解因素。想象是建立在对事物普遍联系的理解基础之上的,没有理解,想象几乎是不可能的。而且想象本身也包含着理性内容,如果离开了理解的参与,是不可能达到的。

第三,情感与理解互相推动。情感推动了理解的深化,理解不仅使情感强烈,而且使情感意味深长。

第四,审美理解提高了审美效应。艺术创作中的理解促使艺术意蕴的形成和强化,艺术鉴赏中的理解,加深了对艺术意蕴以及“弦外之音”、“象外之意”、“味中之旨”的领悟,加强了美感,提高了审美效应。

三、艺术思维

思维是人类的高级神经活动,是人脑反映客观世界的高级形式,是客观世界刺激我们脑神经后所引起的一系列反映活动。思维是在感性材料的基础上,在客观

摇摇摇摇

世界作用于人类的感官之后产生的。毛泽东说：“人在实践过程中，开始只是看到过程中各个事物的现象方面，看到各个事物的片面，看到各个事物之间的外部联系……社会实践的继续，使人们在实践中引起感觉和印象的东西反复了多次，于是在人们的脑子里生起了一个认识过程中的突变（即飞跃），产生了概念……认识的真正任务在于经过感觉而到达于思维，到达于逐步了解客观事物的内部矛盾，了解它的规律性，了解这一过程 and 那一过程间的内部联系，即到达于论理的认识。”^①从感性认识到理性认识的飞跃，关键在于思维。思维基于实践中的感知，是人类认识世界的重要心理因素。

人类的思维方式不是单一的。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中论述了人类认识世界的“四种方式”和“两条道路”。人脑掌握世界的“四种方式”就是理论的掌握和艺术的、宗教的、实践—精神的掌握。马克思称之为人类认识世界的“两条道路”是：“在第一条道路上，完整的表象蒸发为抽象的规定；在第二条道路上，抽象的规定在思维行程中导致具体的再现……从抽象上升到具体的方法，只是思维用来掌握具体并把它当作一个精神上具体再现出来的方式。”^②

人类思维的方式是多种多样的，其中最基本的就是抽象思维和形象思维。从具体形象到抽象概括，“完整的表象蒸发为抽象的规定”，这就是抽象思维，也就是对世界的理论的掌握；从具体形象到具体形象，“思维用来掌握具体并把它当作一个精神上的具体再现出来的方式”，就是形象思维，也就是对世界的艺术的掌握。科学思维主要是抽象思维，但也渗透了形象思维。艺术思维主要是形象思维，但也渗透了抽象思维。

艺术思维包括形象思维、抽象思维和灵感。

一、形象思维

在人类思维的发展史上，形象思维是先于抽象思维的，抽象思维是从形象思维发展而来的。随着人类审美活动和艺术创造的产生和发展，人类关于形象思维的理论也在逐步形成和发展。

形象思维的理论源远流长，而“形象思维”的提出，却是近一百多年来的事。无论是外国还是中国，人们也总是从形象思维的某些具体特性到理论上的概括直至确定名称并构成理论体系的。例如，在古希腊，柏拉图从艺术创作时如醉如狂的感情激荡方面看到了艺术创作思维方式的一些特点，斐罗斯屈拉特则从艺术创作时的想象的创造性、理想性和自由性方面涉及形象思维的另外一些特点。后来，意大利哲学家维柯、英国哲学家培根都进一步论述了艺术创造过程中的想象力，推进了形象思维的理论探讨。维柯在 1709 年出版的《新科学》中提出了“诗性的智

① 《毛泽东选集》第 1 卷，人民出版社 1955 年第 1 版，第 153 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1959 年版，第 153 页。

慧”并认为以已度物的隐喻和想象性的类概念是其两条基本原则。“诗性的智慧”已类似于形象思维。德国古典美学的杰出代表康德、黑格尔则越来越深入地探讨了艺术创造过程“直观的理性”的思维特点,黑格尔十分明确地指出了艺术创造要用图画般的明确的感性形象去了解和创造观念和形象。他们虽然仍旧没有明确提出形象思维的概念,但已指出了形象思维的特点是具体的、生动的、可感的。

第一次把“形象”和“思维”联系起来,明确提出“形象思维”并对其作了全面而系统的论述的是俄国民粹主义文艺理论批评家别林斯基。他在 1847 年写成直到逝世以后的 1857 年才发表的《艺术概念》中明确指出:“艺术是对于真理的直感的观察,或者说是用形象来思维。”艺术的直感是“毫无任何媒介而直接发于自身的行动。”但直感不是不自觉,“现象的直感性是艺术的基本法则,确定不移的条件,赋予艺术崇高的、神秘的意义;可是,不自觉性不但不是艺术的必要的属性,并且是跟艺术敌对的,贬低艺术的。”^①别林斯基在前人的基础上,创立并较全面地阐述了形象思维理论。

在我国,也很早就开始了对艺术创作过程中思维特点的研究。例如,《毛诗·序》对《诗经》艺术手法赋、比、兴的论述就涉及形象思维问题。又如,在对艺术构思的探讨中就直接论述到形象思维的特征,陆机在《文赋》中阐明艺术构思时“精鹜八极,心游万仞”,刘勰在《文心雕龙》中指出“思理为妙,神与物游”,叶燮在《原诗》中指出诗歌创作的思维特点是“幽渺以为理,想象以为事,惝恍以为情”等等。他们虽然没有明确提出形象思维的概念,但都论述了艺术创作过程中的思维是伴随着形象、想象和感情的,都实际接触到形象思维的问题。

在马克思主义经典作家中,马克思、恩格斯、列宁都实际论述了艺术创作中思维的特殊性,但明确使用“形象思维”这一概念的是毛泽东。他在 1957 年给陈毅的信中连续三次强调“诗要用形象思维”^②。形象思维是人们认识世界的客观规律之一,是艺术创作过程中的主要思维方式。

根据现代心理学提供的材料,形象思维一般可以分为三种类型:原始表象思维、日常生活中的自发性形象思维和艺术思维中的形象思维。

原始表象思维是指发生在抽象思维之前的只凭借感知、表象等具象信息系统进行最简单的联想推理和判断的思维活动。这是最低层次的形象思维,是原始人群和现代婴幼儿的思维方式。这种思维还没有上升到理性认识和遵循事理逻辑的程度,只依靠具体表象来对周围事物进行综合概括。如结绳记事,逢大事结一大结,小事结一小结,大小之间、数量之间的关系还主要依靠表象之间的联系来反映。这种表象思维在高层次的形象思维中是不可或缺的基本因素。

① 别林斯基著,满涛译:《文学的幻想》,安徽文艺出版社 1985 年版,第 240 页。

② 《毛泽东书信选集》,人民出版社 1983 年版,第 285 页。

日常生活中自发性形象思维是指人们在日常生活中触景生情而自发产生的形象联想等想象活动以及科学研究、工程技术设计和生产劳动中的具体幻想与形象联想。例如,一朵白云、一缕炊烟、一抹晚霞、一片落叶、一簇鲜花、一个背影、一个眼神、一块矿石都会引起浮想联翩。这种思维一般是即兴的,漫无目的的,它不依据一定的中心去创造艺术形象,而只依据眼前的表象和记忆中的表象进行再造性想象。其中有的是审美的或者包含着审美因素,有的是非审美的,但都不是专门的审美活动。所以,日常自发性形象思维虽是较高层次的形象思维,却还不是最高层次的形象思维。

艺术思维中的形象思维是最高层次、最典型的形象思维。我们所要阐述的就是这种最高层次的形象思维。

形象思维是艺术家在艺术创作活动中从发现和体验生活到进行艺术构思、形成艺术意象,并将其物化为艺术形象或艺术情境的整个过程中所采取的一种主要思维方式,它是运用形象,体验感情,通过化解与整合等复杂心理活动进行整体形象创造的一种思维方法。形象思维具有具象性、情感性、创造性等特点。其具体表现是:

第一,具象性。形象思维的具象性是指形象思维始终以具体可感的事象或物象作为思维的材料。在形象思维中,充满了表象活动。表象是客观事物映现在头脑中的具体形象。表象系列的呈现、组合、扬弃、加工、改造的过程,就是作为主观思想感情与客观事物的表象相统一、客观事物的外部形貌与内在的本质相统一、思维主体的感性认识与理性认识相统一的意象的形成过程。在这个过程中,思维主体的认识从感性认识上升到理性认识,思维客体的形貌和内在意蕴都更趋主体化,思维材料的表象转化为意象,自始至终都没有完全舍弃具体的感性材料,都是运用具体的“形象”而不是运用抽象的概念进行的。艺术家在这个过程中,把感觉能力与理解能力结合在一道,通过感性的形式来对客观生活进行理性的分析和综合,在艺术意象的孕育中来实现从感性认识到理性认识的飞跃。在这里,对生活素材进行集中、概括,不是逐步抛开具体的感性材料走向抽象的概念,而是始终不脱离感性材料。艺术家的分析,是对感性材料的分析;艺术家的判断,是对感性材料的判断;艺术家的推理,也是对感性材料的推理。在形象思维过程中对生活现象的本质的揭示和概括是与对具体的富有感染力的感性材料的选择和创造同时进行的,认识的飞跃和对感性材料的集中、概括都统一于艺术形象的塑造,其成果就是饱含着丰富的思想感情和深刻的意蕴相统一的具体、鲜明、生动的艺术形象的诞生。例如,在音乐思维中,就贯穿着来自现实世界的声音形象——音调,正是在音调中,最鲜明地表现了音乐的感性的声音的特征。贝多芬曾经明确说过,他在作曲时,思想中总有一幅画,并且按这幅画去创作。据说,有一次贝多芬的年轻朋友把他推到钢琴旁,要他当场把心中想到的人及其性格弹奏出来,然后由在场的人猜出他所表达

的是谁,居然全都猜中了。这不仅表明了音乐家的高超技巧,而且显示了他的思维始终贯穿着具体感性材料,以形象为起点,以形象为终结。巴尔扎克在艺术创作过程中,竟然与自己创造的人物形象争吵起来,他气愤地责骂自己创造的形象为恶棍,要给他点颜色瞧瞧。他在创作中的思维活动是具象的,也是充满情感的。

有人根据思维必须运用语言(概念)的一般规律来否定形象思维的特殊规律,这是完全错误的。形象思维动用语词来思维,不是经过概念造成抽象的理论,而是运用语词来描绘形象。词既有概括性,又有形象性、具体性和情感性,它们可以构成形象的生动图景。例如“矛盾”一词,既可以用来表现抽象的概念,也可以用来描绘一个卖矛和盾的人自相矛盾的生动情景。特别是在一定的语境下,按照语法规则和修辞手段把若干词组合起来,就可以构成一幅形象生动的图画。如“春风又绿江南岸”,春风、绿、江南、岸等词都有其概括性和形象性,整个诗句就既是江南春景的一种概括,又是一幅生气盎然、大地复苏的形象写照。又如“孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流”,在送别的语境中,景色和情谊都跃然纸上。“碧云天,黄叶地,西风紧、北雁南飞,晓来谁染霜林醉?总是离人泪”,“听得道一声去也,松了金钏,遥望见十里长亭,减了玉肌。”在被迫分离中,通过夸张等手法,就把无限忧伤的离情别绪,十分形象、具体地描绘出来。形象思维虽然也运用语言、概念,但偏重于运用语言、概念的具体性,而不像抽象思维偏重其抽象性。形象思维始终结合着形象来思维的这一具象性特点,是极其显著的。

第二,情感性。形象思维的情感性是指形象思维过程中始终充满了丰富的审美感情色彩。艺术创作是充满情感色彩的审美活动,艺术家始终在情感体验之中,并不断将自身的情感渗透进表现对象之中,实行移情,创造出富有情感色彩的充满灵性的艺术意象以至艺术形象。贺拉斯说:“一首诗仅仅具有美是不够的,还必须有魅力,必须能按作者愿望,左右读者的心灵,你自己先要笑,才能引起别人脸上的笑容,同样,你自己得哭,才能在别人脸上引起哭的反应。”^①列宁说,没有人的情感,就从来没有也不可能有人对于真理的追求。没有情感就更不可能展开形象思维,进行艺术创造。古人云:“情动于中而形于言……情发于声,声成文谓之音。”^②“《诗》三百篇,大抵圣贤发愤之所为作也。”^③情感不仅推动着艺术家对生活真理的追求,而且直接渗透于艺术形象的塑造中。形象思维的整个过程和全部内容都贯穿着情感活动。曹雪芹说他写《红楼梦》“字字看来皆是血,十年辛苦不寻常”。梁斌说他写《红旗谱》时曾经无数次地掉下眼泪,是流着眼泪写完这本书的。贝多芬有一次竟激动地跪在路心写作,以致使一群送葬的人等他写完了才通过。而另

① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论述》(上卷),上海译文出版社 1983 年版,第 154 页。

② 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局 1984 年版,第 14 页。

③ 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局 1984 年版,第 15 页。

艺术原理

YI THU YUAN LI

一次在他走进一家饭馆吃饭时只顾精心构思自己的乐章,在感情奔泻中竟忘了吃饭,却要算账、付钱。艺术创作中的形象思维是充满了感情活动的,强烈的感情与活生生的形象紧密地联系在一起。

艺术创造中形象思维的感情活动,不仅在程度上是强烈的,在时间上是长久的,在思维过程中是贯穿始终的,而且是在审美理想的基础上产生的审美评价。这种评价是饱含着思想的感情判断,是情与理的高度统一。形象思维中的感情活动不管多么强烈、深沉,甚至好像处于迷狂状态,但都是按照一定的审美理想对现实生活的加工、改造和评价,既不是超越现实的主观迷狂,也不是失去思想、理智的神经质。因此,在形象思维中,由于强烈的情感色彩而对现实生活中的事物产生的变形、夸张,都是适度的,有目的的,都是渗透了审美理想的审美评价。

第三,创造性。形象思维的创造性是指在原有思维材料的基础上促成新形象或新意境的生成。形象思维过程始终通过想象创造出新形象,具有突出的审美创造功能。形象思维通过表象,发挥想象,就在于创造出前所未有的新形象。形象思维突出的审美创造力是与想象的作用相连的。

想象在整个思维过程中具有突出的意义。想象不仅是形象思维的基本手段,而且是虚构的重要基础。只有凭借想象,进行虚构,才能弥补实际生活经验和感受之不足,才能创造出丰满、动人而又具有概括性的艺术形象。因为想象在形象思维中具有特别突出的重要意义,所以高尔基甚至把艺术想象称之为形象思维。虽然想象有艺术想象和非艺术想象之分,艺术想象也不能代替形象思维的全部心理环节,但艺术想象充分显示了形象思维的创造功能。达·芬奇曾经向人介绍充分动用想象来进行创作的方法,说正当构思一幅风景画时,观察一堵污渍斑斑的墙面或五光十色的石子,通过想象就会发现其中似乎真的有不少风景:纵横分布的山岳、河流、岩石、树木、大平原、山谷、丘陵以及人物的动作、表情、服装等等。我国宋代著名山水画家宋迪也曾向陈用之推荐过这一依靠想象进行形象思维以充分发挥创造力的方法。沈括在《梦溪笔谈》中写道:“往岁小窑村陈用之善画,迪见其画山水,谓之曰:‘汝画信工,但少天趣。’用之深伏其言曰:‘常患其不及古人者,正在于此。’迪曰:‘此不难耳,汝先当求一败墙,张绢素讫,倚之败墙之上,朝夕观之。观之既久,隔素见败墙之上,高下曲折,皆成山水之象。心存目想:高者为山,下者为水,坎者为谷,缺者为涧,湿者为近,晦者为远。神领意造,恍然见其有人禽草木飞动往来之象,了然在目。则随意命笔,默以神会,自然境毕天就,不类人为,是谓活笔。’用之自此画格进。”^①形象思维的巨大创造力在艺术想象中得到了充分体现。毛泽东在《送瘟神》一诗序文中所说的“浮想联翩”就是在形象思维过程中运用想象创造新形象的真实写照。在音乐思维中,如要表现黎明,就往往利用能引起鲜明

^① 沈括撰,刘尚荣校点:《梦溪笔谈》,辽宁教育出版社,1988年版,第28页。

联想的清晨的声音原形象 在创造性想象中 ,有的利用钟声 ,有的利用公鸡叫 ,有的利用鸟的歌唱和潺潺的流水声。柴可夫斯基在《叶甫盖尼·奥涅金》中则用牧笛式的音调表达了清晨。艺术家在想象中各自施展自己的创造力。在形象思维中 ,运用想象和虚构 ,尽力创造新形象 ,重新组合生活的画面 ,重新安排人生的悲欢离合 ,经过由此及彼、举一反三的联想和构想以及幻想 ,把许多看来好像互不相关的生活情景和故事片段结合起来 ,推想人物和事件的发展前途 ,充实生动的细节 ,补充直接经验的不足 ,丰富艺术形象。刘勰说 :“文之思也 ,其神远矣。故寂然疑虑 ,思接千载 ;悄焉动容 ,视通万里 ;吟咏之间 ,吐纳珠玉之声 ;眉睫之前 ,卷舒风云之色 ,其思理之致乎。故思理为妙 ,神与物游。”^①形象思维运用想象借助虚构 ,使所塑造的艺术形象更加鲜明、生动 ,更有创造性。抽象思维虽然偶尔也运用想象和虚构来预想科学研究的前景 ,探讨科学研究的新途径 ,但在实际过程中 ,必须充分占有实际材料和数据 ,通过明确的概念 ,严密的推理 ,得出科学的结论 ,而不能依赖于想象和虚构来补充其不足。它不可能像形象思维那样 ,依靠幻想 ,通过嫦娥奔月或“杨柳轻扬直上重霄九”来遨游太空 ,直上月亮 ,身入九天 ,探讨宇宙的秘密 ,而要运用精确的概念 ,严密的推理 ,通过反复实验 ,制造出精密的宇宙飞船 ,才能登上月球 ,进行宇宙探测。科学研究中运用想象更多地表现为发现规律 ,表现为制作新事物 ;艺术创作中运用想象 ,表现为创造新形象 ,表现为审美理想的形象化、鲜明化、深层化。形象思维的整个过程都在孕育、创造独一无二的艺术形象。创造性是形象思维的特点 ,也是它的功能。

第四 ,整体性。形象思维的整体性是指在形象思维过程中始终从事物的必然联系中注重生活的全面性、形象的完整性和艺术的整体性。抽象思维注重分析 ,形象思维注重整合。在艺术创作中 ,艺术家总是把生活当成完整的画面 ,把形象当成有机的整体 ,即使只突出某一点 ,也从其与整体的关联中反映全貌 ,因小见大 ,由此及彼 ,达到全面、完整。形象思维过程中始终关注整体 ,创造丰富多彩的艺术意象及其形象体系。在艺术创作中 ,形象思维的整体性决定了艺术作品的完整性。艺术作品应该是完美无缺的 ,应该是组合得天衣无缝的整体。形象思维不仅周密地构建完整的艺术意象 ,而且忍痛割爱妨碍整体形象的有关部分。罗丹指出 :“当一位雕塑家塑造人像时 ,不管是一座怎样的人像 ,第一要全盘考虑总的动作 ;然后 ,一直到工作完成为止 ,要胸有成竹 ,牢牢记住这一座人像的总的概念是什么。为了把作品最细微的地方不断地归结到这个中心思想上去和它紧密地结合在一起 ,如果没有十分强烈的思想上的努力 ,这是做不到的。”^②全盘考虑总的动作 ,并归结到中心思想上去 ,这就是形象思维的整体性。正因为如此。罗丹在创作巴尔扎克雕像

① 刘勰著 ,范文澜注 :《文心雕龙注》(下) ,人民文学出版社 1958 年版 ,第 193 页。

② 罗丹口述 ,葛赛尔记 ,沈琪译 :《罗丹艺术论》 ,人民美术出版社 1957 年版 ,第 184~185 页。

时,当三个学生对雕像的双手赞不绝口时,他立即抡起斧子砍掉了这双手,指出手太突出了,已不属于雕像的整体。完美的艺术品,没有任何一部分是比整体更为重要的。由此也可知道《米洛斯的维纳斯》断臂的原因了。

形象思维的整体性主要表现在:①完整、统一。事象、物象、人物等等都具有相对的独立性、完整性。内容与形式、情节与人物、题材与主题等等,都必须完整统一。②中心突出、主次分明。一切艺术表现都须紧扣中心、突出中心。这个中心就是主旨。③形象思维的具象性、情感性、创造性等特点均须统一为有机整体,这就是形象体系。④形象思维侧重于整合,平时零星、分散、互不关联的表象在想象、虚构中结合起来,通过整合,构成有机整体。形象思维的整体性表现在艺术体验中主要是面对整个人生,表现在艺术构思、艺术表现中主要是致力于创造整体形象和完整的形象体系,而科学研究中的抽象思维总是分门别类,不仅专注于某一方面,而且一层层分析,虽也进行综合,却是以分析为基础的。艺术家在创作过程中,总是把生活当成完整的画面,把人、事、物当成完整的形象来进行思维的。

二、抽象思维

抽象思维是人类普遍具有的思维形式,是运用概念来进行判断、推理和论证的思维方式。抽象思维主要应用于哲学、社会科学、自然科学等领域,侧重于理论研究和逻辑推理。形象思维主要应用于艺术创作和审美活动等领域,侧重于形象创造和情感体验。它们虽是两种不同的思维方式,具有差异性,但又都是思维,又具有同一性。

形象思维与抽象思维的同一性主要表现在:

第一,形象思维与抽象思维都是客观现实的反映,都产生于人类的社会实践中,都是创造性思维。

第二,形象思维和抽象思维都遵循思维的一般规律,都是在感性材料的基础上由感性认识上升到理性认识的过程,都是动用语言等物质材料进行思维的动态过程,都具有思维主体的主观能动性,都是思维主体对客观对象的感知、认识和反映。

第三,形象思维和抽象思维无论在科学研究还是在艺术创作中,都会相互交叉和转化。

形象思维和抽象思维的差异性主要表现在:

第一,形象思维对感官提供的直观材料作形象化的处理,是“拟容取心”,亦即从大量直观材料中提炼、概括出最能显示生活本质的直观性最强的感性材料;抽象思维对感官提供的直观材料作抽象化的处理,是“舍容取心”,亦即从大量的直观材料中概括出抽象的概念,而舍弃了认识对象的个别感性形式,只保留了具有普遍性的理性内容。

第二,形象思维用个性显示共性,遵循着个性化的情感逻辑,力图通过鲜明独特的个性表达生活的普遍规律,达到艺术的真实性、典型性;抽象思维用共性概括

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第四章 摇摇艺术创作

个性,遵循着共性的理智逻辑,力图通过精确的概念、严密的推理概括最大限度的事理,达到科学的精确性。

第三,形象思维可以运用线条、色彩、音响、旋律、动作、语言等各种各样、丰富多彩的具象表现手段,使其中的概念成为包含着表象、想象和情感的具体化概念,塑造出完美的艺术形象。抽象思维只具备一种抽象表现手段,使其中的概念尽量具有广泛的普遍性,成为高度抽象化的概念,达到精确的科学性。

第四,形象思维主要是人们感受、发现、欣赏并创造美的思维形式,抽象思维则是认识、揭示、反映客观真理的思维形式。

在科学研究中,主要运用抽象思维,同时也运用形象思维,并具有自身的特点。这主要表现在:一是科学研究把形象思维作为自己的辅助性思维方式;二是科学研究中运用形象思维主要在于启迪和激活科研思路,以想象、情感等因素促使科研呈现出更为生动、鲜活的状态;三是科学研究中的形象思维都在抽象思维的主导下进行,不断抑制着想象、情感等的任意发挥、发展,以免导致科研失误。

在艺术创造中,艺术家主要运用形象思维,同时也运用抽象思维。形象思维和抽象思维在艺术家的创作活动中共同起作用,二者可以相互补充和促进。抽象思维在艺术创作中的作用主要表现为导向性和辅助性。抽象思维往往引导形象思维遵循着客观规律和逻辑性,走向更为深邃的意蕴和更为完善的感性形态,对形象思维的更为周密、深刻和恰如其分都具有辅助作用。在艺术创作中,抽象思维和形象思维互相渗透,互相补充,构成一个有机整体,推动着艺术创作的发展。认为形象思维排斥抽象思维,在艺术创作中只需要形象思维、不需要抽象思维的开发是缺乏根据的;认为在艺术创作中形象思维和抽象思维交替出现,在这里用形象思维,在那里用抽象思维,分工进行,也是不恰当的。在艺术创作中,形象思维与抽象思维相辅相成,紧密相联,互相补充,互相促进,互相结合,在主题的提炼、结构的安排、性格的展开、情节的发展、形象的创造以及艺术手法的运用等等方面,都离不开具体生动的感性形象,也离不开判断、推理,包含着形象思维和抽象思维。例如《红楼梦》第三回是这样描写王熙凤初见林黛玉的:

一语未完,只听后院中有笑语声,说:“我来迟了,没有迎接远客!”黛玉思忖着:“这些人个个皆敛声屏气如此,这来者是谁,这样放诞无礼?”心下想时,只见一群媳妇丫环拥着一个丽人从后房进来……黛玉连忙起身接见。贾母笑道:“你不认得她,她是我们这里有名的一个泼辣货,南京所谓‘辣子’,你只叫她‘凤辣子’就是了。”黛玉正不知如何称呼,众姐妹忙告诉黛玉道:“这是琏二嫂子。”……黛玉忙赔笑见礼,以“嫂”呼之。这熙凤携着黛玉的手,上下仔细打量一回,便仍送至贾母身边坐下,因笑道:“天下真有这样标致人儿!我今日才算看见了!况且这通身的气派竟不像老祖宗的外孙女儿,竟像是嫡亲的孙女儿似的,怨不得老祖宗天天嘴里

摇摇摇摇

心里放不下。——只可怜我这妹妹命苦，怎么姑妈偏就去世了呢！”说着便用手帕擦泪，贾母笑道：“我才好了，你又要来招我，你妹妹远路才来，身子又弱，也才劝住了，快别再提了。”熙凤听了，忙转悲为喜：“正是呢！我一见妹妹，一心都在她身上，又是喜欢，又是伤心，竟忘了老祖宗了，该打，该打！”又忙拉着黛玉的手问道：“妹妹几岁了，可也上过学？现吃什么药？在这里别想家，要什么吃的，什么玩的，只管告诉我，丫头老婆们不好，也只管告诉我。”黛玉一一答应。

作者从黛玉的视听中，一层进一层地展现出活生生的画面，先闻其声，再见其人，先见一个总的轮廓（“丽人”），再见其服饰、眉眼、体态、言行，层次、脉络极为清楚。这不仅符合生活常理，初次见面由远而近，从整体到部分逐层观察，而且符合林黛玉细致、聪敏、谨慎的性格，符合初进贾府的规定情境，更同时刻画了林黛玉、王熙凤的言行、心理，栩栩如生。而人物语言，无论是贾母的戏称“凤辣子”，还是王熙凤的一大段讨好话，也都是形象鲜明、逻辑严密、理性内涵深邃的。王熙凤明明处处讨好贾母，却处处围绕着林黛玉，故意在表面上把贾母放在一边，实质上完全以关心、体贴林黛玉表示与贾母心往一处想，是最关心、最体贴贾母的。如嘴上说“竟忘了老祖宗了”，但实际上心里、言行上全在老祖宗身上。这种入木三分的刻画，形象鲜明，神情毕现，同时充满理性内涵，人物外部感性形态都是内在心理的展示，人物关系的感性亲情显现，都是封建社会内在矛盾的揭示。这样深层次地揭示人物性格的本质，这样广阔地展现人物之间的关系，显然离不开一定的概念推理，离不开抽象思维，而它又完全融贯在形象的描绘之中。那凤姐的身份、气派和讨好贾母的伶牙俐齿、随机应变以及问得人喘不过气来的殷勤模样和主妇派头，全都活灵活现，跃然纸上。抽象思维融于形象思维之中。

在音乐创作中，音调的选择和音调的逻辑概括、曲式的形成是结合在一起的。音乐思维的每一个元素（不论是旋律还是复调音乐、和声、节奏、力度、速度和乐器法）都有着自己的音调（音乐形象的感性基础）和逻辑推理两个方面。这两个方面的对立统一，是形象思维与抽象思维的交融，其结果就是音乐形象的产生。

又如苏轼《题西林壁》：

横看成岭侧成峰，
远近高低各不同。
不识庐山真面目，
只缘身在此山中。

庐山诸峰错落、连绵起伏、形态各异的具体形象及其置身其中诸多局限难识事物真貌的哲理，都在形象思维和抽象思维的结合中融为一体。

形象思维和抽象思维在一定条件下还可能相互转化。教师在教学过程中使用形象化教学手段，运用直观性原则进行典型事例分析，把抽象的道理转化为生动的

形象 或从生动的形象中概括出抽象的概念 就是两种思维方式的转化。著名的科普作家高士其 将许多抽象的科学知识变为生动的形象、有趣的故事 就是从抽象思维转化为形象思维的突出代表。马克思在《资本论》中 常从许多的生动事例中概括出精确的科学结论 也显示了形象思维向抽象思维的转化。在艺术创作中 主题的深化 情节的发展 结构的安排 形象的塑造 艺术手法的运用 都包含着形象思维与抽象思维的不断转化、不断渗透、不断交融。《题西林壁》中的庐山形象所蕴含的哲理 就是两种思维的相互转化及其统一。思维所动用的概念都是从感性形象中概括出来的 都具有抽象性和一定的具体性 而且不同的概念包含着程度不同的抽象性和具体性。比较富于具体性的概念容易向形象转化 比较富于抽象性的概念容易向抽象转化 侧重于概念的哪一方面 思维也就会偏重于哪一种形式。形象思维和抽象思维的相互转化 进一步表明了两种思维形式的某种同一性。

总之 形象思维与抽象思维可以在艺术家的创作活动中相互交叉和转化。它们既互相区别又互相联系 在艺术创作中 有机地结合在一起 抽象思维渗透在形象思维之中 融于对生活素材的集中、概括和艺术表现之中。优秀的艺术家往往同时是杰出的思想家 他们既有深刻的抽象思考的能力 又有丰富的艺术想象力。抽象思维和形象思维在艺术创作过程中的统一关系 从推理小说、思想电影、抽象绘画、哲理性作品等创作中更能得到证明。

抽象思维有机融合于形象思维之中 、“如水中盐……无痕有味”^① 以形象思维为主并融合了抽象思维的艺术创作 才能在作品中实现感性与理性、情感与认识、美感与思想的统一。

灵感

钱学森说：“凡是有创造经验的同志都知道光靠形象思维和抽象思维不能创造 不能突破 要创造要突破得有灵感。”“创造是思维中的‘灵感’ 是一种不同于形象思维和抽象思维的思维形式。”^②灵感经常出现在艺术创造、科学研究、技术革新等创造性实践活动之中 它是一种特殊的思维形式 却又往往与形象思维、抽象思维紧紧相随。

艺术创作中的灵感 是指艺术家在创作活动中的某一时间内 突然出现精神高度亢奋 思维极为活跃的特殊心理现象 呈现为远远超出平常水准的创作冲动和创作能力 艺术构思或传达通过顿悟获得飞跃。灵感是艺术家在成熟运用抽象思维和形象思维的基础上 意识和无意识的相互作用下产生的。

灵感的特点主要是：

第一 突发性。灵感是突然发生的 也是飘忽即逝的 难以预料 难以控制。思

① 钱钟书：《谈艺录》，中华书局 1981 年版，第 104 页。

② 钱学森：《关于形象思维的一封信》，载《中国社会科学》1980 年第 1 期。

维主体需要迅即捕捉,充分发挥其创造功能。

灵感的这一特点,艺术家深有体验,古人也早就发觉。陆机在《文赋》中说:“若夫感应之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止。”李德裕在《文章论》中说:“文之为物,自然灵气,惚恍而来,不思而至。”谢榛在《四溟诗话》中说:“诗有天机,待时而发,触物而成,虽幽寻苦索,不易得也。”灵感突然发生,“不思而至”,“来不可遏,去不可止”,“虽幽寻苦索”,盼其来临,却就是“千呼万唤不出来”。有时却偏偏在无意之中不期而至,“众里寻他千百度,蓦然回首,那人却在灯火阑珊处”。灵感突然爆发,难以强求,不可预测,显得神秘,才以奇妙的“灵感”一词称之,才使古人以为是神的灵气的赋予。柏拉图就说:“凡是高明的诗人,无论在史诗或抒情诗方面,都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌,而是因为他们得到灵感,有神力凭附着。……诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西,不得灵感,不失去平常理智而陷入迷狂,就没有能力创造,就不能作诗或代神说话。”^①他强调艺术创造中的灵感作用,指出灵感的“迷狂”状态,都是很合理的,但认为迷狂是失去理智的,是“神力凭附”,又是其局限性。

灵感发生的突然性事先不可预料,是由于处于创造性劳动之中的创造主体在偶然时刻对偶然性事件价值的突然发现。这种突发性和偶然性,似乎神奇莫测,实质上却有规律可循,偶然性中包含着必然性,突然性中体现了必然性。灵感不是任何人在任何时候都可获得的,它只发生在专注于创造性劳动的人身上,它在艺术创作中只发生在具有深厚的生活基础和丰富的艺术修养并正在精心构思、专心创作的艺术家身上,而且只发生在获得某种机遇、受到客观事物诱发的情境之中。创作主体长期积累的生活经验,丰富而深切的审美体验和广博的知识积淀以及注意力高度集中的创作实践,都是灵感生成的必然前提。此外,艺术家主观思想感情的涌流和某种客观因素的触动、引发,都促使灵感突然爆发,形成了才思泉涌、意象纷呈、创造欲望及其能力不可遏制的“迷狂”状态。这就是所谓“长期积累,偶然得之”。这是好像干柴烈火,先要堆集干柴,然后,只要一星火种引燃,便一下成为熊熊烈焰。

例如托尔斯泰年老时,一次在田野上,看到一些小草被车轮碾过后仍有些还在顽强地迎风生长,开出小花,表现出旺盛的生命力,突然爆发了灵感,创作了中篇小说《哈吉·穆拉特》,塑造了一个生命力旺盛、意志坚强的人物形象。灵感的发生是突然的、偶然的,但他在 1854 年以自愿者的身份到俄国的高加索服兵役,参加战斗,具有亲身经历和体验,而且致力于创作,一旦受到诱发,青年时期的生活经历仿佛就在眼前,又是突然性中的必然性因素。又如电视系列剧《济公》主题歌的词作者张鸿西同志在续拍第七、八集重写主题歌《一半脸儿》时,既要改变“鞋儿破、帽儿破”的济公外貌,又要突出济公性格,正当苦思冥想捕捉济公语言形象时,突然

^① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1982 年版,第 85 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第四章 摇摇艺术创作

听说苏州一座庙宇里的济公佛像是阴阳脸,便诱发了灵感,写出《一半脸儿》的歌词。灵感是突然出现的,但它的基础是艺术家的长期积累。

第二 超常性。所谓超常性,是指灵感来时,艺术家精神振奋、创造欲望、创造能力等等都远远超出平常水准而产生飞跃获得空前效应的特性。灵感出现时,创作主体呈现出一种异乎寻常的精神亢奋,像着了魔一样地迷狂。艺术家在激情的沸腾中,各种心理因素高度综合起来,才思敏捷,想象活跃,艺术意象纷至沓来,艺术语言有如泉涌,艺术表现能力空前强烈,真是才华横溢,妙语连珠,智慧超凡。这正如罗曼·罗兰在《约翰·克利斯朵夫》第二册中所描绘的那样:“你感受到血管里头有的是燃烧着整个宇宙的烈火。陶醉的灵魂在锅炉里沸腾,像埋在酒桶里的葡萄。千千万万的生与死的种子都在心中活动。……奋激极于近点的元素,平时被自然界的规律——维持精神的平衡而使万物得以生存的规律——幽禁在牢笼里的,这时可突围而出,在你意识消灭的时候统治一切,显得巨大无比,莫可名状。”郭沫若创作《凤凰涅槃》时就是这样,他在课堂上念书时诗意袭来了,写了一半,到晚上诗意又来了再写另一半,他感到浑身作寒作热,连牙齿都在打战,控制不住自己的激情,呈现为精神亢奋,甚至处于一种迷狂状态,而诗才横溢,作品喷涌而出。

灵感的超常性显得有点神秘,特别是处于极度亢奋中的迷狂状态,更有点捉摸不透。其实,这都是以客观社会生活的积累和心理活动的生理基础——大脑为物质条件的,以艺术家专注于艺术对象、意识的明确指向性和无意识的充分激发为主观动力的,因而如醉如痴、如迷如狂的精神亢奋也就在情理之中了。而且,灵感出现时的迷狂与精神病的迷狂也具有本质的差别。前者是精神兴奋时的迷狂,后者是失去理智的迷狂。二者的区别具体表现在:灵感是有意识的心理活动,其亢奋性是明智的,是受理智支配的,而精神病的迷狂是无意识的心理错乱,是丧失理智的。灵感的亢奋性有特定的目的,是人在自由创造中的自觉活动,对艺术家来说就是按照美的规律创造艺术美,它是有目的、有意识的自觉活动的产物;而精神病迷狂是无目的、无意识的非自觉性活动,是一种精神错乱。俗话说,诗人与疯子只隔了一层纸,这层纸就是两种迷狂的本质区别。总之,灵感的亢奋性虽是超常的,却是创造主体在物质、精神等客观基础上充分发挥主观能动性所呈现出来的一种状态,它在似乎无意识、非自觉的状态中表现了有意识的、自觉的创造效能。在这个意义上,同样可以说,灵感是意识与无意识、自觉与不自觉的统一,它是人的主观能动性,而不是“神力凭附”。

第三 创造性。灵感出现在劳动过程中最富于创造性和效率最高的一瞬间,强烈的意志冲动力和创造冲击力喷薄而出,久思不解的问题豁然开朗。黑格尔在阐释灵感时就强调了这种创造性的能力、活力和爆发力,他说:“想象的活动和完成作品中技巧的运用,作为艺术家的一种能力单独来看,就是人们通常所说的灵感。”“灵感就是这种活跃地进行构造形象的情况本身”、“就是完全沉浸在主题里,

摇摇摇摇

艺术原理

ART PRINCIPLE

不到把它表现为完满的艺术形象时决不肯罢休的那种情况。”^①创造欲望的空前旺盛,创造能力的空前高涨,创造效率的空前提高,创造效果的空前完美,是灵感的创造性特征的具体表现。如果说突发性是灵感的显著标志,超常性是灵感的鲜明表现,那么创造性则是灵感的根本特性。

第四,易逝性。灵感的易逝性是指灵感持续的时间极为短暂、稍纵即逝的特性。这是因为,灵感的出现,大脑皮层处于高度兴奋状态,精神昂扬,极为紧张,一时迷狂,此种非常亢奋的超常心理是难以长久地持续下去的,一方面心理承受不了,另一方面容易失去平衡,导致心理紊乱,会使暂时的迷狂转化为病态迷狂。同时,因为灵感中包含着深层的无意识因素,不受主体理性支配,往往求之不来,留之仍去,是不可长久地保持住灵感状态的。灵感好像火花,突然喷射出辉煌的火焰,极为猛烈,一下子照亮了思维,转眼之间又飘忽即逝。在它燃烧的一瞬间,最为美丽,最富于创造力。因此,艺术家在艺术创作中,不仅要尽力创造条件,形成契机,能够进入灵感状态,而且要抓住时机,在灵感到来之时,排除一切干扰,消除一切杂念,捕捉一切闪念,扣紧情感律动,迅速整合为审美意象,化入整体形象思维,推动艺术创作。

形象思维与灵感的关系主要表现为有一定的联系,往往产生交互作用。灵感是在形象思维和抽象思维的基础上衍生出来的,是形象思维和抽象思维极为专注、非常凝神时的产物。灵感又以自己的超常创造力和高度亢奋性推动着形象思维和抽象思维的空前发展,使其产生顿悟,获得突破。艺术创作中的形象思维和灵感具有交互作用,灵感是形象思维的深度表现。它们互相推动,紧密相联,又互不取代,一起走向创作成功。

灵感的出现,在偶然性中存在着必然性,它的产生具有一系列主客观条件。例如,艺术家对社会生活的深切体验和强烈感受,特别是站在时代前列的思想境界,与人民血肉相联的情感以及对蓬勃发展的新生活的热切关注和深入理解,是产生灵感的先决条件。深厚的生活基础、精湛的艺术技巧和丰富的文化艺术修养是获得灵感的必要前提。艰苦的艺术构思、高度的精神集中、辛勤的创造性劳动是出现灵感的坚实基础。必要的外界条件的刺激,是爆发灵感的客观机遇。

缺乏上述条件,灵感是不会来临的。郑板桥说:“精神专一,奋苦数十年,神将相之,鬼将告之,人将启之,物将发之。不奋苦而求速效,只落得少日浮夸,老来窘隘而已。”^②黑格尔也曾指出,依靠香槟酒,躺在青草地上,始终获不得灵感,“单靠存心要创作的意愿也召唤不出灵感来。谁要胸中本来还没有什么内容在活跃鼓动,还要东张西望地搜求材料,只是下定决心要得到灵感,好写一首诗,画一幅画或

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆,1979年版,第144-145页。

② 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社,1983年版,第5页。

是发明一个乐曲,那么,不管他有多大才能,他也决不能单凭这种意愿就可以抓住一个美好的意思或是产生一部有价值的作品。无论是感官的刺激,还是单纯的意志和决心,都不能引起真正的灵感。”^①没有“奋苦数十年”,就不可能“物将发之”。灵感的出现具有客观规律性。

灵感的客观规律性不仅表现在产生的条件上,而且表现在哲学、心理学、美学等科学基础上。

在哲学上,灵感具有认识论根源。灵感属于社会意识范畴,是客观存在的事物在人脑中的特殊反映。灵感的产生,是在长期的生活实践、艺术实践的基础上,由于反复思考而出现的认识的飞跃。这种飞跃,既是由感性认识到理性认识的质的深化,又是对事物的感性特征更鲜明、更新颖的把握,感性形象的鲜明化体现了对事物的质的认识的升华。这是认识论的共同规律,也是灵感认识的特殊规律。

在心理学上,灵感具有生理心理基础。灵感的生理机制是人脑中旧的联系在受到客观事物的刺激后形成了新的暂时联系。灵感的心理基础是各种心理要素紧张而复杂、多样而统一地交织活动,空前的敏锐感知、奇妙想象、炽热感情、紧张思维和顽强意志等都会集于新的意象的创造,各种神经元之间的相互作用、相互联系突然增加,一些平时处于抑制状态的神经元被激活,记忆中的表象被唤醒,许多无意识被释放,新的思想、新的意象纷纷涌入思维,于是出现了高峰体验,产生了灵感。

在美学上,灵感符合美的创造规律。灵感的出现,是人在创造性劳动中主观能动性充分发挥的结果。艺术灵感正是在人们的自由创造中,按照美的规律认识美、创造美,对人的本质力量的突然领悟和鲜明显现。黑格尔认为,外在的自然不能成为美的艺术作品,只有“受过心灵洗礼的东西……才是艺术作品。艺术作品抓住事件、个别人物以及行动的转变和结局所具有的人的旨趣和精神价值,把它表现出来,这就比起原来非艺术的现实世界所能体现的,更为纯粹,也更为鲜明”^②。“一幅风景画是根据艺术家的情感和识见描绘出来的,因此,这样出自心灵的作品就要高于本来的自然风景。”^③艺术美的创造必须“具有人的旨趣和精神价值”,要“根据艺术家的情感和识见”,也就是要充分发挥主观能动性,使创造主体的人的本质力量和客观对象蕴含的人的本质力量在碰撞中突然统一起来,主体还来不及把握思维过程,而思维结果已突然跃入意识领域,于是出现了顿悟,产生了灵感。这正如一首《悟道诗》所说:“尽日寻春不见春,芒鞋踏遍陇头云。归来笑拈梅花嗅,春在枝头已十分。”因为“尽日寻春”,到处寻觅,才会终于出现顿悟,春天就在身旁眼

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1989年版,第140页。

② 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1989年版,第140页。

③ 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1989年版,第140页。

前。灵感产生的过程 实质上就是执著地追求美、发现美、创造美的过程。

第四节 艺术创作方法

艺术通过形象审美地反映社会生活 经历了艺术家艺术地认识、体验生活和反映、创造生活的全部创造过程。在整个创造过程中 ,艺术家总是依据一定的原则 ,遵循一定的规律 ,去处理生活和艺术主体的关系 ,并据以塑造艺术形象 ,这就是对创作方法的选择和运用。

运用什么创作方法进行艺术创作 ,直接关系到艺术家的审美意识和创作道路 ,更直接关系到艺术作品的成败得失。研究艺术的创作方法 ,熟悉创作方法的基本类别及其特征 ,对于艺术创作、艺术欣赏和艺术批评都是很有意义的 ,对于马克思主义艺术学的进一步发展也极为有益。

一、艺术创作方法的含义

艺术创作方法又称艺术方法、创作原则 ,是指艺术家在创作过程中对主观思想感情和客观社会生活的关系 ,是对塑造艺术形象的依据和方法 ,所采取的基本态度和所遵循的基本原则。例如 ,是强调再现客体原貌、按生活的本来样子进行创作 ,还是强调表现主观情志、按生活应有的样子去进行创作 ,这就是创作方法问题。

艺术创作方法一般包含以下三个层面 :一是创作精神 ,也就是处理艺术与现实关系的指导思想 ;二是塑造艺术形象的原则 ,是从现实生活出发 ,以现实生活为归宿呢 ,还是从主观出发 ,以自我为归宿 ,等等 ;三是艺术表现手法。三者以创作精神为核心结合为有机的统一体。创作方法中包含着艺术表现手法 ,但创作方法不只是艺术创作中的具体手法和艺术技巧。创作方法是艺术家的审美观、艺术思想在创作中的体现 ,是指导创作的基本原则 ,对艺术创作的影响是全局性的。艺术技巧是指运用线条、色彩、音响和技法等艺术手段塑造形象、反映生活、表现主题的一整套技能。艺术手法是指塑造形象、反映生活、表现内容的具体方法 ,如文学中的叙述、描写、抒情 绘画中的点、染、皴、擦 ,音乐中的模进、反复以及夸张、变形、纪实、虚拟等。它们对艺术创作的影响是局部的 ,只对艺术形象的具体塑造起作用 ,而且 ,艺术手法本身不包括政治的、道德的、哲学的等思想倾向。创作方法是思想性因素与技巧性因素的有机统一 ,它不等于技巧、技法、艺术手法 ,却又离不开艺术技巧和艺术手法 ,而是利用它们来增添自己的特色。不同的创作方法 ,往往运用不同的艺术手法。现实主义善于运用朴实的充满生活气息的艺术语言 ,组织符合生活逻辑的情节结构 ;浪漫主义则常运用夸张的艺术语言、曲折离奇的情节等等。这些不同的艺术手法统一起来 ,就构成了特定的创作方法的外部特征。所以 ,创作方法不就是艺术手法 ,但又与艺术手法有关。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

艺术创作总是运用一定的创作方法,而每一种创作方法的形成,又总是与一定的历史条件、一定的社会思潮、一定的艺术个性和一定的艺术观相关。创作方法既随着社会历史的发展和艺术实践(包括艺术创作、艺术接受、艺术批评和艺术理论研究等)的深入而不断丰富、完善,又具有相对的稳定性和明显的继承性。一种创作方法的形成和兴盛,既有其历史传统和时代因素,又影响和推动了当时和今后的艺术活动。有出息的艺术家总是在接受前人创作经验的基础上,采用适合自己的创作方法,又根据自己所处时代的需要,进行革新创造,使创作方法不断得到丰富和发展。

艺术创作方法和艺术思潮密切相关,但又互不相同。艺术思潮是在一定历史时期内适应经济变革和政治斗争的需要,在政治的、哲学的、美学的以及其他社会思潮影响下,受到社会力量的赞助而形成的一种有影响的艺术潮流和创作倾向。艺术思潮的形成往往以创作方法为基础,甚至以创作方法为标志,而创作方法也因艺术思潮而得到蓬勃发展,如欧洲 18 世纪末至 19 世纪的古典主义,19 世纪末至 20 世纪初的浪漫主义、批判现实主义和 20 世纪末至 21 世纪的现代派等等。但艺术思潮属于历史范畴,是一定历史时期的艺术现象,具有新的思想追求和社会群体倾向等特征;创作方法是艺术家从事艺术创作时所遵循的基本原则,是广泛的艺术现象,具有明显的继承性和个体特征。在一定的历史时期,一些世界观、生活经验和艺术修养比较接近的艺术家,常会采用同一种创作方法,形成流派,甚至成为一个时期的艺术潮流,发生较为深远的影响。

艺术创作方法不是单一的,而是多样的。在艺术发展史上曾出现过许多不同的创作方法,就是在同一时代甚至同一艺术家的作品中,也往往会采用不同的创作方法。马克思说:“每个原理都有其出现的世纪”^①。任何一种创作方法的兴起都不是偶然的,既不是任何人的杜撰,又不是一朝一夕形成的,而是许多艺术家长期的艺术实践的结果。在历史上,有其渊源;在现实中,有其思想根源和社会根源;在艺术家本人,又有其艺术修养、艺术爱好和艺术个性的缘由。因此创作方法必然具有一定的历史性,不同时代、不同思想倾向的艺术家,总是提出或采用适合自己要求的创作方法。

但是,艺术创作方法又不是孤立的。不同的创作方法之间不是完全绝缘的,它们一方面会互相影响、互相渗透、互相取长补短,另一方面还能够相互结合。例如,现实主义和自然主义,浪漫主义和神秘主义、抽象主义,立体主义和未来主义,超现实主义和抽象主义就有可能相互转化,而现实主义和浪漫主义又往往会结合起来。创作方法也就始终处于发展、变化之中。

一定的艺术创作方法,同时是一定的艺术批评方法。

^① 《马克思恩格斯全集》第 3 卷,人民出版社 1959 年版,第 500 页。

二、艺术创作方法的主流

艺术创作方法是多种多样的,无论是在艺术发展的历史长河中,还是在同一时代的艺术活动中,艺术的创作方法都是丰富多彩、各具特色的。但是,正如高尔基所说:“主要的‘潮流’或流派共有两个,这就是浪漫主义和现实主义。”^①

现实主义和浪漫主义是贯穿人类艺术史始终的两大创作方法,成了丰富多样的创作方法中的两大主流。这是因为:第一,自艺术产生时起,就出现了重再现客观现实和重表现主观理想的现实主义和浪漫主义两大倾向。之后,它们或此起彼伏,或并行不悖,或相互结合地,不断发展于人类的艺术史中。第二,现实主义和浪漫主义往往影响了其他创作方法。历史上不断涌现的许多创作方法,都直接或间接地受到现实主义和浪漫主义的影响,不是从再现客体方面就是从表现主体方面各自发展、变化。古典主义、自然主义、超级写实主义就是从现实主义的重再现中演变而来,象征主义、表现主义、荒诞派等便是从浪漫主义的重表现中嬗变出来的。第三,现实主义和浪漫主义不断吸纳别的创作方法之长补己之短,始终不断发展,呈现出旺盛的生命力,因而历久不衰,成为主流。第四,创作方法的实质就是处理客观世界和主观情志之间关系的原则,而现实主义和浪漫主义的主要特点就在于分别强调其中之一而又兼有另一方面,因而是创作方法中对待主客体关系的主要体现,它们也就成了创作方法的主流。

现实主义和浪漫主义的提出

现实主义和浪漫主义作为艺术创作方法是随着人类的艺术创作而一同问世的,但在理论上作为专有名称的提出,却是两个多世纪前的事。

1827年,德国诗人席勒在《论素朴的诗与感伤的诗》一文中,指出素朴的诗——现实主义的诗是“尽可能完善地摹仿现实”,“经常具有感觉的真实”^②。

1827年10月18日席勒在给歌德的信中说:“现实主义不会造就一个诗人。”1828年10月18日的信上又说:“如果一个诗人缺乏想象”不能越出感觉的范围,只限于“现实主义”,则他的诗就是“模糊不清和庸俗的”^③。

爱克曼在《歌德谈话录》(1827年10月18日)中引歌德的话说:“古典诗和浪漫诗的概念现已传遍全世界,引起许多争执和分歧。这个概念起源于席勒和我两人。我主张诗应采取从客观世界出发的原则,认为只有这种方法才可取。但是席勒却用完全主观的方法去写作,认为只有他那种方法才是正确的。为了针对我来为他自己辩护,席勒写了一篇论文,题为《论素朴的诗和感伤的诗》,他想向我证

① 高尔基:《论文学》,人民文学出版社1958年版,第150页。

② 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社1983年版,第190-191页。

③ 转引自《文艺学专题研究》,华中工学院出版社1982年版,第100页。

明 我违反了自己的意志 实在是浪漫的。”^①

席勒和歌德提出了现实主义和浪漫主义的名称之后 并未立即得到广泛采用。1804年 雨果在法国发表了浪漫主义宣言书——《克伦威尔·序言》。1825年 法国画家居斯塔夫·库尔贝由于自己的画未被巴黎万国博览会入选 便以“现实主义画家库尔贝的个人展览会”为名 展出了包括被退回的《画室》、《奥尔良的葬礼》等14幅画 引起轰动 现实主义和浪漫主义之名也就在全世界通行起来。

一、现实主义的历史性

现实主义创作方法虽然自古有之 但它有漫长的发展过程 具有鲜明的历史性。在不同的历史时期 现实主义具有不同的具体特征 呈现出多种多样的形态和性质。各种现实主义 既有思想倾向的区别 又有艺术价值的差异。在其发展过程中 它不仅不断从所处时代中吸收新鲜养分 而且还不断吸收其他创作方法的有益成分丰富、滋补自己 因而永远显得朝气蓬勃 经久不衰。一成不变的 超历史的绝对的现实主义是根本不存在的。

归纳起来 现实主义的历史发展 大致经历了这样几个阶段：

第一 古代素朴的现实主义。这是现实主义的起始阶段 在西方 以希腊艺术为代表 在我国 以《诗经》为标志 它们都已显示了现实主义的真实性和典型性的基本特征 虽然还不成熟 但已具雏形 现实主义的光辉已经令人夺目。

第二 古代发达的现实主义。这是现实主义的成熟阶段 在西方 以文艺复兴时的现实主义为代表 在我国 以唐代现实主义艺术为标志 它们广泛而深刻地反映社会生活 提出并表现了许多富有社会意义的主题 在反映社会生活的真实性、典型性方面 在塑造艺术形象方面 在艺术手法方面 在自觉的理论建树方面 都达到了空前未有的高度。现实主义创作方法高度发达起来 日趋成熟。

第三 批判现实主义。这是古典现实主义发展的最高阶段。在西方 以欧洲19世纪的批判现实主义艺术为代表 其中尤以英、法、俄、德等国的批判现实主义文艺的成就最为辉煌。在我国 则以元杂剧、明传奇和明清小说为标志 无论是在反映社会生活的真实性、广阔性、深刻性和时代性等方面 还是在运用丰富多彩的艺术手法塑造典型环境中的典型人物方面 都达到了空前的成熟 跃上了古典现实主义的最高峰。欧洲批判现实主义奠基于18世纪70年代 兴盛于19世纪40年代 其作品展现了一幅幅血淋淋的资本主义发展的历史画卷 描绘了资本主义社会的深刻危机和资产阶级的种种丑恶的鲜明图景 塑造了一系列文艺史上从未出现过的富有典型意义的艺术形象 空前广泛而深刻地反映了社会生活的本质方面。马克思认为批判现实主义艺术家“在自己的卓越的、描写生动的书籍中向世界揭示的政

^① 转引自朱光潜：《西方美学史》（下卷），人民文学出版社1979年第4版，第74页。

艺术原理

YI THU YUAN LI

治和社会真理,比一切职业政客、政治家和道德家加在一起所揭示的还要多。”^①但是,它们只是揭露和批判,却既不能揭露罪恶根源,又不能否定私有制,更不能正确地展示社会发展的必然前景。这正如高尔基所说:“它只是批判,并不肯定什么,或者是——更坏一些——转而肯定它曾经否定了的东西。”^②

第四,革命现实主义。这是现实主义在无产阶级革命时代的新的的发展。其开创性主要表现在以马克思主义为指导,在真实反映现实中揭示社会历史发展的方向,充满社会主义时代精神和广大人民群众的思想感情,以及革命乐观主义精神,并在弘扬民族精神和继承人类优秀艺术传统的基础上努力创新,因而创造了人类历史上前所未有的艺术成果。其缺陷主要在于过分强调政治倾向性,甚至以政治代替艺术,以致产生公式化、概念化倾向。现在,现实主义仍在不断发展。一方面不断从新的社会生活中、新的艺术实践中增添新鲜的活的因素;另一方面不断从其他各种创作方法中吸取有益的成分。因此,现实主义从来不是封闭的,而始终在开放中日益发展。

现实主义的含义及其特征

高尔基在《俄国文学史》一书中说:“现实主义到底是什么呢?简略地说,是客观地描写现实,这种描写从纷乱的生活事件、人们的相互关系和性格中,攫取那些最具有一般意义、最常复演的东西,组织那些在事件和性格中最常遇到的特点和事实,并且以之创造成生活画景和人物典型。……现实主义作家倾向于综合,归并他的时代一切人们所特有的、具备一般意义的特点,使之成为唯一完美的形象。而这个唯一的形象就是典型的形象,而且除了它的和谐、它的美这些美学价值以外,它对于我们还具有无可争辩的历史文献之价值。”^③莎士比亚说:“自有戏剧以来,它的目的始终是反映人生,显示善恶的本来面目,给它的时代看一看自己演变发展的模型。”(《汉姆雷特》)他们都是从反映生活的精确性,概括生活的典型性和描绘人物、事件的普遍性等方面来阐释现实主义的。

由此可见,现实主义是按照社会生活的本来面目塑造艺术形象,精确、真实、典型地再现实际生活的一种创作方法。

现实主义的基本特征是:

第一,反映生活的再现性。现实主义在对待艺术与生活的关系上,强调按照客观世界的本来面目和生活本身固有的逻辑,在精确地反映实际生活中揭示社会生活的本质。再现生活是现实主义的首要特征。

现实主义的首要原则就是客观真实性,真实地、精确地再现现实。真实是艺术

① 《马克思恩格斯全集》第5卷,人民出版社1955年版,第255页。

② 高尔基:《文学论文选》,人民文学出版社1935年版,第145页。

③ 转引自北京师范大学:《文学理论学习参考资料》(下),春风文艺出版社1984年版,第145页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第四章 摇摇艺术创作

的生命,现实主义尤其注重真实性,而且按照生活的本来样子来反映现实,客观地、具体地再现现实生活的本来面貌,真实地揭示现实关系。现实主义的真实性和真实性,简直就像现实生活本身一样,如同把现实生活活生生地呈现在我们面前,使人感同身受。这正如高尔基所说:“对于人和人的生活作真实的不加粉饰的描写的,谓之现实主义。”^①亚里士多德很早就要求按照人本来的样子描绘现实,别林斯基也曾一再指出:“我们要求的不是生活的理想,而是生活本身,像它原来的那样。”现实主义“极度忠实于生活”,“生活是一幅真正的肖像画,十分逼真地抓住一切”,“他的人物,是真正的人,像他们实际的那样,应该的那样”^②。首先公开举起现实主义旗帜的法国画家库尔贝在他个人画展的中心位置安放的大幅油画《画室》,原题是《在我的画室里,一个集中了我七年艺术家生活的真实的寓言》,就是现实主义这一基本特征的艺术再现。整个画面分为三个层面:左边是画家在家乡经常接触的农民、工人、猎人、牧师、犹太人等艺术的表现对象,表明他是从日常生活中的普通人物中取材的;右边是画家在巴黎艺术生活中经常来往的小说家、诗人、哲学家、收藏家等艺术的创造者、鉴赏者;而中间则是画家本人在堂堂正正地坐着作画,不顾左右两边人群的议论,显示了艺术家独立的人格和思想。在满屋子的人中,只有一个小孩和一个女裸体模特儿在看库尔贝作画。小孩寓示“无邪的眼睛”,在真诚地、如实地对待生活和创作;女裸体模特儿在把遮在身上的披布逐渐取下,体现了画家的创作原则——赤裸裸地反映现实。画题为“真实的寓言”,寓意就主要在于现实主义的主要特征就是这赤裸裸的真实。画家的这次展览会的目录上最后写道:“像我所见到的那样,如实地表现出我那个时代的风俗、思想和它的面貌,一句话,创造活的艺术,这就是我的目的。”这无疑现实主义的宣言,是现实主义画家所据以创作的基本原则,是按照生活的本来样子反映生活这一现实主义首要特征的鲜明表述和正确概括。古往今来,现实主义的绘画、雕塑、音乐、文学、戏剧和电影等等,都无不这样像生活本身那样真实地反映生活。

我国北宋末年宫廷翰林画院著名画家张择端的社会风俗画杰作《清明上河图》简直就是当时社会生活的再现。它无比真实地描绘了清明时节北宋京城汴梁以及汴河两岸的繁华景象和自然风光。全图分为三个段落:先描绘郊外田野春色,然后描绘汴河两岸的繁华景象,最后描绘市井街道和行人拥挤的热闹情景。其场面之大,细节之活,令人惊异,数百人物神情各异,车马骡驴呼之欲出,桥梁船只、房屋城楼历历在目,北宋时期的人文、地理、社会风貌活灵活现。画家采用多视点的构图方式,疏密有致,节奏疾徐相间,将宏伟、繁杂的场面一一展现出来,对人物、景物的刻画,以工带写,以写润工,奔放、细密、生动、传神。其现实主义精神及其艺术

① 《高尔基论文学》,人民文学出版社 1958 年版,第 15 页。

② 《别林斯基选集》第 1 卷,时代出版社 1954 年版,第 15 页。

价值、历史价值 都是彪炳史册的。

但是 现实生活的本来面目并不是指现存生活表面的外在形态 现实主义不是照搬生活中的真人真事 而是按照生活的本来面目 根据生活本身固有的逻辑 去发掘、揭示生活的真正本质。恩格斯指出：“在黑格尔看来，凡是现存的绝非无条件地也是现实的。在他看来，现实的属性仅仅属于那同时是必然的东西。”“在发展的进程中，以前的一切现实的东西都会成为不现实的，都会丧失自己的必然性、自己的存在的权利、自己的合理性；一种新的、富有生命力的现实的东西就会起来代替正在衰亡的现实的东西，——如果旧东西足够理智，不加抵抗即行死亡，那就和平地代替，如果旧的东西抵抗这种必然性，那就通过暴力来代替。”^①这就表明：现实生活不就是现存生活的表面形态，现实生活有其自身的发展逻辑，“现实性绝不是某种社会制度或政治制度在一切环境和一切时代所固有的属性”^②，而具有必然的发展规律。所以，现实主义不是简单地抄录生活，不是机械地复制生活，不是只停留于现存的生活，不是任意地反映现存生活的一切方面。现实生活的真实性，不仅是如实地按照生活的本来面目再现生活的现象，还要通过现象按其本来面目揭示生活的本质，展示生活发展的必然趋向。“艺术家的感受，能在事物外表之下体会内在真实。”^③例如库尔贝的著名代表作《打石工》，画上的人物和真人同样大，两个破衣烂裤的工人在烈日下沉重地打石、搬石，人物的劳动和粗厚的衣服以及土地、石块、身躯都显得极其坚实沉重，简直就像现场拍摄下来那样符合生活的本来面目，但同时从中深刻地揭示了生活的本质。就在这与真人同样大小的长达猿米的画幅里，就是对只有君主贵人才能如此入画的传统艺术观念的挑战，而画家用阔大的笔和刮刀涂上颜色所显示的重量感和体积感，正是对工人沉重的劳动和贫困的生活的再现，而两个工人一老一小，老的嘴巴已瘪，已经太老，小的尚未发育成年，仍旧很小，这就充分显示工人们从小到老，都是在艰辛劳动，这就形象地展示了工人们在剥削制度下一生的痛苦命运。这两个工人的面孔故意不画出来，则进一步揭示了劳动者从未受人重视，就这样劳累穷困、默默无闻地度过一生的社会生活的本质面貌。工人的沉重劳动、贫困生活和毫无社会地位，既是这幅画描绘的生活现象，也是这幅画揭示的生活本质，现象真实和本质真实及其内在逻辑，都在生活的本来面目中得到了再现。

真实性并不是现实主义的独有特征，但现实主义的真实性的确具有与众不同的特点。这主要表现在：①现实主义的对象不仅存在于实际生活之中，而且按照生活本身的样子来反映，其艺术真实就像生活真实那样如实地展现在人们面前。②现

① 《马克思恩格斯选集》第 3 卷，人民出版社 1995 年版，第 401 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 3 卷，人民出版社 1995 年版，第 401 页。

③ 罗丹口述，葛赛尔记，沈琪译：《罗丹艺术论》，人民美术出版社 1987 年版，第 8 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

现实主义的情节发展、人物性格的成长和各种场景、事物的展开都严格符合生活本身的逻辑,合乎情理,因而现实主义的真实性是实际存在或可能存在的,是合理的、可信的。③现实主义的细节描写是精确而逼真的,简直与生活本身一模一样,虽是虚构,却可乱真。④现实主义的真实性与典型性、倾向性水乳交融般地融合在一起的。

第二,艺术形象的普通性。现实主义的形象塑造注重按照实际生活中的人、事件、景物,根据其客观属性,进行典型化、塑造具有典型意义的日常生活中普通人的艺术形象。“普通人”既是指身处下层的普通百姓,又是指虽身处高层却不奇特而具有普通人的普通性。

恩格斯非常注重现实主义,他一再强调现实主义艺术要表现无产者,表现工人阶级,一方面强调普通性,另一方面又强调典型性。他在1888年给玛·哈克奈斯的信中说:“据我看来,现实主义的意思是,除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物。”①强调现实主义艺术的典型化,强调要根据现实生活,把人物放在特定的时代环境中塑造为艺术典型。

现实主义艺术的典型化,首先着眼于实际生活的普通人物、普通事件和情景。库尔贝的《奥尔南的葬礼》画的是一群农民和普通劳动者为一个躺在棺材里的奥尔南农民送葬;《打石工》画的是两个普通的工人,而且都用了只有贵族才有权享用的那么大的画幅。列宾的《伏尔加河上的纤夫》,王式廓的《血衣》,齐白石的虾、螃蟹、大白菜、小蝌蚪以及聂耳、冼星海的音乐创作等等,都是表现实际生活中普通工人、农民、小人物和普通景物的。当然,现实主义艺术不仅仅塑造平民百姓和日常事物的艺术形象,还塑造人民领袖、革命英雄、非凡人物和王公贵族、主教僧侣以及雄狮猛兽、异草奇花等艺术形象,但他们不仅都来自于实际生活、扎根于实际生活之中,而且都像生活中的普通人物、普通事物那样可亲可近又可信。例如苏联电影《列宁在1918》中的列宁形象,这是举世罕见的伟大的无产阶级革命家的光辉形象,同时又是一个普通人,他不仅随和地围起工人妻子为即将出生的婴儿做的衣服,显得那样天真、真诚,而且在主持了开辟人类社会新纪元的会议之后,盖着别人的斗篷,枕着别人的书籍,睡在别人的地板上,跟一个普通工人没有两样。在托尔斯泰、巴尔扎克、曹雪芹等艺术大师的作品中,塑造了一系列贵族形象,但都像普通人一样有着七情六欲,都同样生活在现实生活中的种种矛盾之中,都因之而喜、怒、哀、乐,都还是实际生活中普通人的真实再现。现实主义的人物形象塑造都强调人化,而反对神化,宁可把神塑造为人,而不把人塑造为神。

现实主义艺术的典型化,还着重于客观对象的本身属性,极力将艺术家的主体认识、主体情感和主体意愿等等熔铸到客体对象之中,突出艺术典型的客观性。巴

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第140页。

尔扎克说：“法国社会将要作历史家，我只当它的书记，编制恶习和德行的清单、搜集情欲的主要事实、刻画性格、选择社会上主要事件、结合几个性质相同的性格的特点糅成典型人物，这样我也许可以写出许多历史家忘记了写的历史，就是说风俗史。”^①福楼拜在《给尚特比女士》的信中说：“《包法利夫人》没有一点是真的。这完全是一个虚构的故事，这里没有一点关于我的感情的东西，也没有一点关于我的生活的东西。正相反，虚象（假如有的话）来自作品的客观性。这是我的一个原则，不应当写自己。艺术家在他的作品中，应当像上帝在造物中一样，销声匿迹，而又万能，到处感觉到，就是看不见他。”^②这两位现实主义大师都根据自己的创作实践阐明了描写的客观性，既从客观生活出发，又把自己的主体融入客观的描写之中，仿佛是客观对象的直接再现。

现实主义艺术的典型化，还同时侧重于现实关系的真实揭示。根据现实生活的无限丰富性和复杂性以及相互关联性，现实主义非常重视对现实关系的如实展现，既不从自我主观推测出发，对生活任意制造或剪裁，也不从表面现象出发，只停留于客观现实本身的局部情景，而是在事物之间的必然联系中，尽力展现时代风貌，将人物、环境和时代统一起来，从而与生活本来面目一样。例如冼星海的《黄河大合唱》，通过对黄河的历史关系、现实关系的真实揭示，充分反映了中华民族历史悠久、灾难深重、不屈不挠和希望之所在，广阔地展现了中国共产党领导之下的波澜壮阔的抗日战争画卷。

总之，描写的客观性和形象的典型性的高度融合，构成了现实主义的第二个基本特征。

第三，倾向的隐蔽性。现实主义的倾向性是鲜明的，但都渗透在真实再现之中，在艺术对象的主体化和创作主体的对象化的双向交流中，侧重于创作主体的对象化，通过艺术形象自然地流露出倾向性。现实主义的倾向性是隐蔽的，渗透于真实性之中，现实主义的情感性是深刻的，渗透于形象性之中。因此，其客观意义往往与艺术家的主观意图不尽相同。恩格斯指出：“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。我所指的现实主义甚至可以违背作者的见解而表露出来。”并以巴尔扎克为例，认为这位“现实主义大师”“不得不违反自己的阶级同情和政治偏见，他看到了他心爱的贵族们灭亡的必然性，从而把他们描写成不配有更好命运的人……这一切我认为是现实主义的最伟大胜利之一，是老巴尔扎克最重大的特点之一。”^③这个最伟大的胜利和最大的特点之一，就是指现实主义艺术的倾向性是极其隐蔽的，因而艺术描写的客观性及其实际意义会超越艺术家的主观局限性。

① 《文艺理论译丛》第1卷第1期第1页。

② 《译文》第1卷第1期第1页。

③ 《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第100页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

倾向性的隐蔽性主要在于 :① 按照实际生活的本来样子揭示现实关系 ,显示生活本身的发展趋向 ;② 创作主体的主观倾向不仅要融会在客观生活的固有意义之中 ,而且要以艺术对象的本来意义为转移 ,用客观必然性来纠正、消除主体的偶然性 ;③ 倾向性不是直接指点出来 ,而是通过艺术形象自然而然地流露出来。

第四 ,艺术手法的朴直性。现实主义在艺术手法上侧重于细腻的描绘、客观的叙述、冷静的刻画和运用朴素的语言。汉代刘安在《淮南子·说山训》中指出 :“画西施之面 ,美而不可说(悦) ,规孟贲(战国时勇士)之目 ,大而不可畏 ,君形者(人物精神)亡(无)焉。”清朝邹一桂《小山画谱》指出 :“画忌六气 :一曰俗气 ,如村女涂脂 ;二曰匠气 ,工而无韵 ;三曰火气 ,有笔仗而锋芒太露 ;四曰草气 ,粗率过甚 ,绝少文雅 ;五曰闺阁气 ,苗条软弱 ,全无骨力 ;六曰蹴黑气 ,无知妄作 ,恶不可耐。”都是指在艺术手法上 ,要朴实、深沉 ,要细致、客观 ,要以形写神 ,要恰如其分。齐白石的画 ,聂耳的乐曲 ,茅盾、巴金的小说 ,都以朴实的艺术语言、朴直的手法塑造鲜明的形象 ,展现生活的原貌。只有使用这样的艺术语言 ,这样的艺术手法 ,才能反映生活的本来面目 ,才能具有现实主义精神。

现实主义艺术在对生活进行艺术概括时 ,也运用虚构、想象和夸张 ,但它始终忠实于生活本身的规律 ,仍然和生活实际存在的样子很相似。

现实主义艺术也表现理想 ,但是 ,它不直接描绘理想境界 ,不通过生活中根本不可能存在的幻想形象来表现 ,而是通过对现实生活的真实描写 ,通过对艺术形象的典型化来表现 ,理想渗透在现实中 ,依旧不失去生活的本来面目。

总之 ,现实主义艺术 ,一方面必须面对现实 ,忠实于现实 ,把现实世界的状貌像我们所感觉的那样真实地再现出来 ;另一方面又必须解剖生活 ,概括生活 ,卓有远见地洞察其本质 ,发掘其深远的社会意义 ,把握住时代的脉搏 ,展现出历史发展的必然趋势 ,从而“以历史为媒介 ,完成了艺术与生活的结合”^①。

灞现实主义局限性

毋庸讳言 ,现实主义也具有局限性 ,这主要表现在 :

第一 ,现实主义特别强调客观描写 ,注重刻画事物的外貌 ,注重人物的外在言行 ,也就是把再现客体的外宇宙作为主要对象 ,虽也进行心理描写 ,但多作为外在行动的补充 ,因而未能充分发掘人的内宇宙 ,在充分而深刻地揭示人的内心世界的丰富性、复杂性和多变性等方面显得乏力。恩格斯曾经强调 :“一个人物的性格不仅表现在他做什么 ,而且表现在他怎样做。”^②后来又特别指出 :“我们在反驳我们的论敌时 ,常常不得不强调被他们否认的主要原则 ,并且不是始终有时间、地点和

① 《别林斯基选集》第 1 卷 ,时代出版社 1954 年版 ,第 11 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 3 卷 ,人民出版社 1995 年版 ,第 400 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

机会来给其他参与交互作用的因素以应有重视。”^①在现实主义中强调外在行动描写是十分必要的,但毕竟忽视了内宇宙的开掘。现代艺术特别注重内宇宙的开掘,弥补了现实主义艺术的不足,但又往往放弃了现实主义对客观世界的依赖和对人物行动的生动展示。当前,优秀的现实主义艺术应当注重对现代人内心世界的揭示,不仅反映做什么和怎么做,还展现想什么和怎么想,把人的自我价值、自我尊严、自我意识提到空前的高度,把人的行为的内在依据,把人的无限丰富复杂性,越来越深刻地刻画出来。

第二,现实主义特别强调再现客体世界,而忽视了表现主体,在面向未来、表现理想、充分揭示人的主体地位和实现人的自我价值以及发挥人的主观能动性方面,往往囿于当前现实和客观条件而限制了远见卓识,影响了主体性的充分发挥,在表现艺术家主观情志和表现理想方面都存在局限性。

第三,现实主义特别强调细节真实、描绘逼真,往往受描写的精确性、客观性和理性化的限制,节奏不快,意味不浓,境界不深,审美情趣不够多样化,典型性格缺乏多侧面、多层次的复合结构和动态变异,容易导致平面化、普泛化,甚至过分追求相同类型的代表性,缺乏个性化和独创性。

但是,现实主义具有无限的生命力,这不仅因为它始终紧扣客观现实,而且始终是一个“历史地开放的体系”,不断随着现实生活的发展而发展,不断在发展的过程中吸收其他创作方法的有益成分滋补自己,丰富自己,发展自己。这正如罗歇·加罗第在《无边的现实主义》一书中所说:“现实主义是无边的,因为现实主义发展没有终期,人类现实的发展也没有最终期。在这个发展的旅程中,现实主义没有确定的码头,没有最终的港口,即使以大卫·吉尔倍、巴尔扎克或者司汤达这些威名赫赫的名字的港口,也非最后停泊的所在。”^②现实主义已经经历了一个漫长的历史发展过程,成为创作方法的主流之一,必将在新形势下,在新的客观现实的基础上,充分吸纳其他创作方法之长,继续发展更新,放射出新的光辉。

二、浪漫主义的含义及其特征

浪漫主义也是在艺术实践中不断丰富和发展起来的。在原始艺术中,在古代的神话传说中,就具有鲜明的浪漫主义因素。希腊悲剧《被缚的普罗米修斯》、我国战国时代的大诗人屈原的《离骚》,都是杰出的浪漫主义作品。到了18世纪末和19世纪初,欧洲新兴资产阶级为了反对封建主义,追求个性解放和实现“自由、平等、博爱”的社会理想,打破古典主义的清规戒律,掀起了浪漫主义运动,出现了许多浪漫主义的杰出代表。无产阶级登上历史舞台后,在马克思主义世界观指导下,歌颂和表现共产主义理想,浪漫主义出现了新的品格,发展到更新的阶段。

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第100页。

② 《现代文艺理论译丛》1983年第1期第100页。

浪漫主义是主流创作方法之一,它同样可以达到艺术的真实性和典型性。浪漫主义在性质上可区分为积极浪漫主义和消极浪漫主义、革命浪漫主义和反动浪漫主义,但不管何种浪漫主义,都具有浪漫主义的基本特征。

浪漫主义是按照主观世界的理想面貌,以强烈的感情、大胆的夸张、绮丽的想象、奇特的景象塑造异乎寻常的形象,以假想的逻辑再造生活的表现主体愿望的一种创作方法。

浪漫主义的基本特征是:

第一,主观理想性。浪漫主义按照主观世界的理想面貌,注重主观感受,表现生活的理想。再造生活是浪漫主义的首要特征。

如果说,客观现实性是现实主义的最主要特征,那么,主观理想性就是浪漫主义的最本质特征。虽然它们都具有来自一定历史时代的社会生活的客观性和艺术家的认识、体验、概括、评价和创造的主观性,但现实主义在精确地再现社会生活的客观面貌中渗透了主观性,而浪漫主义则在主观表现中体现了社会生活的某种客观性。浪漫主义不强调以客观现实为直接表现对象,而依据主观感受,以生活中的理想或主观世界的理想生活为直接表现对象,是客观现实的主观化或者主观化了的客观现实。浪漫主义的主观性主要在于不注重如实地再现客观生活,而强烈地表现主观理想,按照主观的愿望或幻想创造出另一个世界。席勒早就说过:浪漫主义“诗人的任务就必然是把现实提高到理想,或者是表现理想”^①。浪漫主义小说家乔治·桑说:“我们相信艺术的使命,是一种情感和爱的使命……艺术不是对于现实世界的研究,而是对于理想的真实的追求。”^②别林斯基也指出:“浪漫主义艺术把地上的东西搬到天上,它的追求总是朝向现实和生活的彼岸。”^③可见,浪漫主义实质上就是理想主义。例如,19世纪法国浪漫主义作曲家柏辽兹在《幻想交响曲》中,就以自己与爱尔兰女演员史密逊的爱情经历为题材,展现出青年音乐家失恋后服毒自杀而未遂却在梦幻中产生了种种稀奇古怪的情景,从现实中的失望升腾到主观世界中的幻觉,通过对幻觉世界的表现,显示了艺术家对美好生活的追求和向往。浪漫主义的理想性偏重于自我的主观感受。尽管这种主观感受归根到底仍旧来自客观世界,但毕竟是一种主观幻想。这种主观幻想可能是幻想到未来的理想世界,也可能是幻想过去的“黄金时代”,这一方面使浪漫主义区分为“积极的”和“消极的”,另一方面又构成了无论是积极浪漫主义还是消极浪漫主义的共同的主要特征。

第二,形象的奇特性。浪漫主义注重以假想的逻辑再造生活,创造异乎寻常的

① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社1983年版,第194页。

② 乔治·桑:《魔沼》,平明出版社1955年版,第78-79页。

③ 《别林斯基选集》第1卷,时代出版社1954年版,第145页。

奇特形象。

高尔基说：“如果我们在从既定的现实中所抽出的意义上面再加上——依据假想的逻辑加以推想——所愿望的、所可能的东西，这样来补充形象，那么我们就有了浪漫主义。”^①现实主义按照客观生活本身固有的逻辑进行艺术概括，塑造艺术形象，浪漫主义“依据假想的逻辑”进行艺术虚构，塑造艺术形象。“假想的逻辑”也就是异乎寻常超越现实的逻辑，是运用超现实的手段来表现艺术主体的主观理想，曲折地反映现实。这就是我国古代艺术理论家对浪漫主义特征所概括的一个“奇”字。刘勰指出：“屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云。观其艳说，则笼罩雅颂，故知炜烨之奇意，出乎纵横之诡俗也。”^②“自风雅寝声，莫或抽绪，奇文郁起，其《离骚》哉！”^③清人张书坤认为《西游记》有五奇：奇地（如龙宫地府、玉阙瑶池）；奇人（如行者、八戒、如来、观音）；奇事（如反天宫、游地府）；奇想（如开卷以天地之数起，结尾以经藏之数终）；奇文（如左右回环，前呼后应）。“奇”就是艺术形象的奇特，就是与日常生活不同，就是客观现实中难以如实存在的，也就是以假想的逻辑重新再造客观世界之外的另一种生活情景，以塑造非凡的艺术形象或意境。正因为如此，雨果才宣称：“浪漫主义，其真正的定义，不过是文学上的自由主义而已。”^④其之所以“自由”，就由于不必像现实主义那样严格遵循客观生活本身固有的逻辑，而可以任意驰骋想象，按照主观愿望，通过假想的逻辑去再造生活。雨果自己就是这样进行创作的。例如，在《巴黎圣母院》中按照假想的逻辑，再造了生活中美丑对立的鲜明图景，外在美与内在美高度统一的艾斯梅哈尔达和外在丑与内在丑相统一的副主教克罗德的对立，外在美与内在丑相对立的侍卫队长法比和外在丑与内在美相对立的敲钟人加西莫多的对立及其自身的对立。吉卜赛女郎和敲钟人本都是普通人，艺术家却赋予其奇特的外貌、奇特的性格和奇特的人生，从而塑造出不普通的奇特形象。这就是浪漫主义在形象刻画方面的特点。

浪漫主义以假想的逻辑再造生活，可以运用超现实的手段“上天入地”，塑造鬼神狐怪等奇幻形象，也可以通过现实题材塑造奇特形象。法国 19 世纪初期成为浪漫主义画派先导的第一张绘画，就是籍里柯根据 1816 年的沉船事件用“写实”手法创作出来的《梅杜萨之筏》。画家为了揭露法国波旁王朝官僚政治的腐朽，申诉遇难人民的冤屈，在走访了生还者、观察了濒临死亡的病人、制作了木筏模型等创作准备之后，并没有严格遵循生活逻辑，而是自己的人生理想以假想的逻辑

① 高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社 1958 年版，第 148 页。
② 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》（下），人民文学出版社 1958 年版，第 240 页。
③ 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》（上），人民文学出版社 1958 年版，第 148 页。
④ 雨果：《欧那尼序》，转引自北京师范大学《文学理论学习参考资料》（下），春风文艺出版社 1980 年版，第 120 页。

塑造了一系列个性鲜明、姿态奔放、充满求生激情的艺术形象,表现了对黑暗现实的强烈不满和冲破牢笼要求解放的理想。这幅画通过随波涌起的斜形木筏,突起了两个对抗的三角形:一个是人群前倾呼救的三角形,一个是帆桅后倒的三角形,显示了两股力量(生与死、黑暗与光明、牢笼与解放等等)的矛盾。而木筏上的十几个人,有的已冻饿而死,有的奄奄一息。一旦发现远处有船,活着的全部拼命呼救,甚至连死者都好像要苏醒过来。其中一个黑人登高远眺,举起红衬衣,构成了第一个三角形的顶点,也形成了这幅激动人心的图画的高潮。

第三,情意的直白性。浪漫主义偏重于直抒胸臆,激情喷涌,倾向性鲜明。

由于浪漫主义偏重于对理想世界的热烈追求,偏重于对客观世界的主观感受,所以,浪漫主义艺术家注重于情感形象的塑造。强烈的主观感情色彩,澎湃的热情,火山爆发式的激情,直接抒发,甚至直接表白,便成了浪漫主义的又一重要特征。例如上述的《梅杜萨之筏》就充满了震撼人心的情感力量。法国浪漫主义绘画的主将被称为“浪漫主义雄狮”的德拉克洛瓦,特别注重以奔放的色彩氛围,宏伟的气势,强烈渲染情感的深度与力度,直接表达主观情意。如其代表作《自由引导人民》,取材于1830年法国七月革命中巴黎人民进行的惊心动魄的街垒战,画面上在刻画巴黎街头激战的场面中,特别在中心位置塑造了一位一手举旗、一手持枪,鼓励人们奋勇向前的被称为“自由女神”的女性形象。她上身赤裸,健硕而丰满的身躯,回首振臂高呼的姿态,在硝烟弥漫的战场上,正引导人民踏着战友的鲜血勇往直前。她是自由与权利的精神象征,是人性与解放的思想旗帜,也是英勇奋进的战士的化身,其所显露的浪漫理想,感情倾向是十分鲜明、显著的。女神形象及其背影的色彩是明亮的暖色调,显现出光明与未来,自由与理想;战斗的人群则隐在浓重偏冷的色调中,表明正在与黑暗和陈旧搏斗,正在摆脱精神束缚。其明暗、冷暖的对比,正是理想和现实的冲突。其中的寓意正是浪漫主义以色彩直接抒情表意的体现。浪漫主义不像现实主义那样侧重于冷静、客观地再现现实,使倾向隐匿其中,而往往直抒胸臆,抒情主人公与艺术形象合二为一,呈现出抒发主观情感的直接性。这正如别林斯基所说:“席勒的《强盗》(这篇好像从年轻的精力充沛的灵魂深处喷射出来的熔岩似的火热的粗犷的颂诗)……在这里说话的,不是人物,而是作者;在这整部作品里,没有生活的真实,却有感情的真实;没有现实,没有戏剧,但却有无穷的诗;情势是虚伪的,情节是不自然的,但感情是真实的,思想是深刻的。”^①浪漫主义也不像现实主义那样注重客观真实形象的塑造,而着重塑造情感形象,充满磅礴的激情,宏伟的气势。这在柏辽兹、肖邦等浪漫主义音乐家的作品中显而易见,就是在美术作品中也是如此。如《自由引导人民》和法国浪漫主义雕塑家吕德的浮雕《马赛曲》都着力塑造了情感形象。无论是其中举着三色国旗的

① 别林斯基著,满涛译:《文学的幻想》,安徽文艺出版社1985年版,第154-155页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

半裸的自由女神,还是其中振翅翱翔、双臂高举、挥剑向前、张口怒吼、失去女性温柔的胜利女神,以及与他们相呼应、相统一的画面上的整个形象体系,都充满了争自由、求解放的战斗激情和英雄主义,整个画面都回荡着撼人心魄的激情。直抒胸臆的情感形象,同时往往直接表达了倾向性,有时甚至毫无隐蔽地直接表达,使倾向性十分鲜明。

第四,手法的超现实性。浪漫主义的艺术手法特别注重奇异的主观想象和大胆的夸张变形等。

由于浪漫主义偏重于表现主观理想、主观感受和主观情感,所以,往往纵意驰骋主观想象,不像现实主义那样细致、精确地再现生活,而往往以极度的夸张、显著的变形、奇丽的幻想、缤纷的艺术语言和离奇的情节,甚至超越时空,天上地下人间连成一片,构成奇幻特色,形成浪漫主义的外部特征。例如上述《自由引导着人民》和《马赛曲》中的自由女神和胜利女神可以与人们一起战斗,并通过不同类事物间的表象进行重新分解、综合,让胜利女神长上翅膀,并像男子汉一样英武雄健。又如汤显祖的《牡丹亭》可以让人物死而复生,因情而死,缘情而生;吴承恩的《西游记》让人、神、鬼、仙、妖组成一个互相联系的奇幻世界;李白用“朝为青丝暮成雪”把人的衰老夸张为朝夕之间,用“白发三千丈”把愁情夸张得无以复加等等。

浪漫主义的性质

浪漫主义偏重于表现创作主体的主观理想、主观感受、主观情感和主观创造,但理想、情感等等性质殊异,浪漫主义的主观性与现实生活的客观性也具有不同性质的关系,因此浪漫主义就区分为不同的性质。这正如高尔基所指出的:“在浪漫主义中还必须把两个极端不同的流派区别出来:消极的浪漫主义,——它或者粉饰现实,企图使人和现实妥协,或者使人逃避现实,徒然堕入自己内心世界的深渊,堕入‘不祥的人生之谜’,爱与死等思想中去……积极的浪漫主义,则企图加强人的生活意志,在他心中唤起他对现实和现实的一切压迫的反抗。”^①

积极浪漫主义和消极浪漫主义都是浪漫主义,所以都具有重主观理想的共同特征,但它们又是性质不同的浪漫主义,具有显著的区别,这主要表现在:

第一,在主观性与客观性的关系上,虽然艺术都是艺术主体与艺术客体的互相融合、互相转化而具有主观性和客观性,虽然任何一种浪漫主义的主观性都有其产生的客观基础,但其主观性能否与客观性相统一,在什么基础上统一,是在社会实践的基础上还是在主观幻想中相统一,因而能否具有艺术真实性,能否具有进步的倾向性,就成了积极浪漫主义与消极浪漫主义的主要区别之一。

积极浪漫主义的主观性不仅以现实生活为基础,而且是对现实生活客观规律

^① 高尔基:《谈谈我怎样学习写作》,转引自北京大学中文系《文艺理论学习资料》(修订本)(下),北京大学出版社,1985年版,第347页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

的主观把握,是与客观性统一的。这种主观性是与现实生活的客观性、历史性、时代性、人民性紧密联系在一起的,因而也是与艺术的真实性相统一的。消极浪漫主义的主观性虽然也是特定历史时期社会生活的某种反映,但是违背了现实生活的客观规律,是对现实生活的歪曲把握,因而是脱离现实生活的,是与客观性、艺术真实性和进步的倾向性相背离的。

第二,在理想性与现实性的关系上,积极浪漫主义的理想扎根于现实之中,是对客观现实发展趋势的主观把握,面向未来,表现了虽未存在却必将到来的美好理想,使生活变得更有生气,更丰富美好,更令人向往;消极浪漫主义的理想则是脱离现实、缺乏具体社会历史根据的空中楼阁,不是表现为怀古,就是表现为遁世,在逃避现实中寻求一丝安宁、慰藉。对于消极浪漫主义来说,正如马克思所指出的:“过去至少社会发展的某一阶段的兴盛时代使他欢欣鼓舞,现代却使他悲观失望,未来则使他心惊胆怕。”^①积极浪漫主义艺术具有真实性、典型性,消极浪漫主义艺术丧失了真实性、典型性。古人说:《楚辞》“酌奇而不失其真,玩华而不坠其实”^②。《聊斋志异》虽描绘、刻画鬼狐,却充满了社会人事之理,万物之性,人生之情。《西游记》也“幻中有真”。它们都显示了积极浪漫主义的本色。而消极浪漫主义则是“雕空凿景,画脂镂冰”。

第三,在主观情感方面,积极浪漫主义由于表现了一定历史时期的进步理想,主观性与客观性相统一,对生活的态度是积极的,因而感情激荡昂扬,奋发向上,乐观明快,气势磅礴;消极浪漫主义由于沉醉于对失去的天堂的怀念,表现了对生活的绝望和悲哀,因而感情颓废,悲观低沉,气氛灰暗。

革命浪漫主义是积极浪漫主义发展的新阶段。革命浪漫主义与积极浪漫主义的区别主要表现在:

第一,在指导思想,革命浪漫主义以马克思主义世界观为指导,积极浪漫主义则往往以民主主义、民族主义、人道主义为指导。革命浪漫主义也谴责一切非人道的形象,充满了革命人道主义精神,但不像积极浪漫主义那样只用抽象的人道与非人道的标准去观察和评价历史,而是以马克思主义关于人的全面自由发展的学说和以人为本的科学发展观为依据,具体地分析社会制度、事件、人物等等在人类历史进步的客观必然历程中所起的作用。

第二,在理想的性质上,革命浪漫主义所展现的是共产主义理想,是在本国国情基础上的社会主义、共产主义的光辉前景;积极浪漫主义的理想是非共产主义的,往往仅限于人道主义或民主主义。当然,积极浪漫主义在新的历史时代也会发展到革命浪漫主义。

① 《马克思恩格斯全集》第 3 卷,人民出版社 1959 年版,第 100 页。

② 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》(上),人民文学出版社 1958 年版,第 190 页。

第三,在塑造情感形象方面,革命浪漫主义的强烈的主观激情是广大人民群众感情的结晶,是人民精神的升华,其情感形象是与人民群众密切结合的,是革命英雄主义、集体英雄主义。积极浪漫主义的主观激情往往是艺术家的个体感受,与人民群众还有距离,其情感形象往往是个人英雄主义。例如,1959年第十三届全国摄影展览的获奖作品《浩气长存》,利用仰拍和叠印等手法,强调和突出了南京雨花台革命烈士群像雕塑的革命英雄主义精神,使形象高耸入云,仿佛向长空飞升而去,充满了英雄气概,洋溢着战斗的豪情,表现了烈士们永垂不朽,显示了革命浪漫主义特色。

积极浪漫主义的局限性

积极浪漫主义比起消极浪漫主义来,具有更多的合理性、进步性,作为浪漫主义,在人类文艺史上也创造了一系列辉煌的篇章。但就浪漫主义创作方法本身而言,无论何种浪漫主义也都有其局限性。这主要表现在:

第一,浪漫主义极力表现理想,致力于再造生活,往往放松对现实生活的体验和发掘,不大注重社会实践,容易形成想入非非,从而脱离现实、脱离人民。

第二,浪漫主义强调自我主体,强调自我表现,在主客体关系上,自我感受、自我宣泄、自我表现有余,再现客体、关注客体、联结客体不足。在情理关系上,激情有余,深沉不足,抒情有余,喻理不足,视听冲击力有余,意境创造和意蕴深化不足。

第三,浪漫主义追求奇幻,热衷华丽,强调夸张、变形,主张标新立异,虽能创新,却天马行空,容易形成玄虚、空泛。

浪漫主义只有扎根于现实,贴近实际,贴近生活,贴近群众,吸纳现实主义等其他创作方法之长,补己之短,才能日益光大、发展。

当前,我国的艺术事业出现了空前的繁荣和发展,在艺术的创作方法方面也是百花齐放,异彩纷呈。但是,脱离广大人民群众的生活和实践的不良倾向,缺乏坚定而明确的信念和理想的不良倾向比较明显,甚至愈演愈烈。不少作品,既缺乏现实主义的生活厚度和宽度,又缺乏浪漫主义理想和情感的高度和力度。这除了艺术家的艺术观、审美观方面的问题以外,恐怕也与视现实主义和浪漫主义为过时有关。其实,现实主义和浪漫主义在发展中非但不会过时,反而会日新月异。

三、艺术创作方法的多样性

创作方法虽以现实主义和浪漫主义为主流,但其类型是多种多样的。在特定的历史时期,一种创作方法可能是主要的,但同时存在着其他创作方法,并往往互相产生影响。随着时代的发展,有的创作方法消亡了,有的创作方法产生出来,呈现出无限的丰富多样性。在人类艺术史上曾经出现过许多盛极一时的创作方法,例如:

摇摇古典主义

古典主义是17世纪至18世纪初封建社会向资本主义社会过渡时期在欧洲形成的艺术文化思潮,也是一种独特的创作方法。因为它把古希腊、罗马的古典艺术奉为典范,从中寻求题材,表达自己的思想感情,反映时代精神,故自称为“古典主义”。古典主义艺术以17世纪法国发展得最为完善,直到18世纪浪漫主义兴起后才逐渐消失。

古典主义产生的政治基础是法国建立的在欧洲最为强大的中央集权的君主专制制度。这种中央集权制,是上层资产阶级与封建贵族相妥协的结果。正如马克思所说:“17世纪一80年代的革命依次穿上了罗马共和国和罗马帝国的服装”,“穿着这种久受崇敬的服装,用这种借来的语言,演出世界历史的新场面。”^①为了适应这种中央集权制,在文艺上便推崇一切要有一个中心标准,要有法则,要规范化,要服从权威,于是产生了古典主义。

古典主义产生的哲学、美学基础是笛卡儿的唯理主义。唯理主义是一种认识论,认为理性是知识的源泉,一切要凭理性去判断,理性不能解决的不能凭信仰就可以了事,而感性只能引人误入迷途。这一方面否认了教会权威,主张以理性代替盲目信仰;另一方面又颠倒了理性与感性、认识与实践的关系,认为真理不是靠实践来检验,而是看概念是否清晰和明确。反映到美学上,就不仅忽视实践,而且忽视想象,文艺完全成了理智的产物。古典主义就是以此为思想基础的。

古典主义的特点主要是:

第一,具有鲜明的倾向性,政治上拥护王权,主张国家统一,歌颂“贤明的君主”。

第二,崇尚理性,克制情欲,宣扬个人利益服从国家利益,在道德上要克制个人感情,服从公民义务。

第三,以古希腊、罗马艺术为典范,模仿古代,模仿自然(包括自然风景和被理性所净化的客观世界)。

第四,艺术形式规范化,要崇高、严肃、庄重和整齐,要富有规律性。例如,戏剧创作要符合“三一律”,即时间、地点、行动一致,也就是剧中情节不超过一昼夜(时间的统一),在同一地方进行(地点的统一),在单一的意向下发展(行动的统一、情节的统一)。

法国古典主义艺术以戏剧成就最为突出,其代表有悲剧家高乃依和拉辛、喜剧家莫里哀。法国古典主义绘画的成就也很突出。如古典主义绘画的奠基人普桑(1593—1665)的代表作《阿卡迪亚的牧人》,达维特的《荷拉斯兄弟之誓》、《马拉之死》以及安格尔的《大宫女》、《泉》等。法国新古典主义绘画的代表画家达维特(1748—1825)在《马拉之死》中,以单纯而深暗的色彩占满画面的上部,以下半部

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第254页。

的犹如新闻照片的写实表现,突出革命党领导人马拉被刺于浴缸的鲜明形象,以极大的压抑、憋闷和悲痛震撼着人们的心灵。画家运用古代墓碑雕塑的形式和厚重有力的笔触,简洁明快地处理人物与背景,细节与整体的对比关系,更显示了一种纪念碑式的历史永恒感。另一幅取材于古罗马历史传说的《荷拉斯兄弟之誓》,描绘阿尔贝城和罗马城发生战争时,荷拉斯兄弟前去征伐具有亲属关系的吉利亚斯兄弟,典型地表现以古希腊、罗马艺术为范本,崇尚理性,牺牲个人,服从封建国家的古典主义的创作原则。而在构图上以三个拱门将画面分割为三等份,画中人物各居其一,也表现了古典主义艺术形式的规范化。同时,三个坚实稳重的拱门又象征着国家利益,喻示着民族精神与英雄主义的坚定牢固。欧洲古典主义音乐以德国的巴赫、亨德尔、贝多芬和奥地利的海顿、莫扎特等作曲家的作品为代表,充分体现了古典主义提倡的理性主义审美观。

古典主义在一定程度上反映了当时社会生活的面貌,表现了反对封建专制主义和教权主义的斗争精神,加强了当时人们的民族观念和国家的责任感,注重艺术的社会作用,用历史题材为现实服务,具有现实主义因素。但它迎合宫廷贵族的趣味,人物缺乏个性,概念化,强调形式格律,成为艺术家创作的清规戒律,具有较为严重的保守性、抽象化和形式主义倾向。

马克思指出:“毫无疑问,路易十四时期的法国剧作家从理论上构思的那种三一律,是建立在对希腊戏剧(及其解释者亚里士多德)的曲解上的。但是,另一方面,同样毫无疑问,他们正是依照他们自己艺术的需要来理解希腊人的,因而在达西埃和其他人向他们正确解释了亚里士多德以后,他们还是长期坚持这种所谓的‘古典’戏剧。”^①古典主义的这种两重性起初主要表现为进步性,后来,它所特具的脱离现实生活、抽象化、形式主义、模式化的倾向日益发展,便失掉了它的进步性,因而也就为浪漫主义取而代之。

如果说,现实主义是一种客观型的创作方法,浪漫主义是一种主观型的创作方法,那么,古典主义则是一种复合型的创作方法。古典主义艺术既要再现客观生活,又要表现主观观念,意欲通向主客观的对立统一,导致现实与理想、情感与理智、天才与勤奋的结合。这种结合主要表现在类型化的典型创造和圆满的结局的安排上。古典主义类型化的人物既再现了客观生活,又表现了某种观念。如熙德是荣誉的化身,贺拉斯是义务的代表,阿巴贡是吝啬的同义词,答尔丢夫是伪君子的代名词。其结局又往往在一种“大团圆”式的艺术梦幻中化解了冲突。如《伪君子》中的奥尔恭上当受骗本当遭受厄运,结果出现了英明的国王,惩恶扬善,使其转危为安。古典主义的这种再现性和表现性,是基于类型化和人为的“大团圆”,既不是现实主义又不是浪漫主义所倡导的,也是不同于符合生活真实的再现和发

^① 《马克思恩格斯全集》第40卷,人民出版社1956年版,第256页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

自真情实感的表现的。

自然主义

自然主义是产生于欧洲 19 世纪 70 年代 ,盛行于 80 年代到 90 年代的一种资产阶级文艺思潮 ,也是影响比较深远的一种创作方法。

自然主义是用生物学的观点来观察和认识社会生活 ,主张以纯客观的态度如实再现客观事物 ,强调描绘的实录性、详尽性 ,反对典型化的一种创作方法。

自然主义的基本特征是 :

第一 ,用生物学的观点来考察社会生活 ,用生理原因解释人物性格 ,强调人的生物本能 ,主张用自然规律代替社会规律 ,把艺术的发展变化归结为地理环境。

第二 ,纯客观地记录生活的表面现象 ,详细描写生活琐事、变态心理和反常事例 ,背离社会生活的本质规律 ,反对典型化。

第三 ,强调自然状态 ,从生物学、遗传学角度阐释人的言行 ,注重揭示人生命运的自然原因 ;“认为自然状态是人类本性的真正状态 ” ;“只有动物的本性才是一种不可疑的东西 ”^①。自然主义的大师是法国的左拉。他不仅在理论上强调艺术的纯客观性和生物性 ,而且身体力行。但是 ,他自己的创作实践并没有完全遵循自己的自然主义理论 ,他那由二十部长篇小说组成的《卢贡—马卡尔家族》,以自然主义笔法反映拿破仑三世时代的法国社会生活 ,在一定程度上暴露了资本主义社会的某些黑暗现象 ,而具有现实主义因素。但是 ,自然主义理论及其创作方法无论是过去还是现在都对艺术创作带来了极为有害的影响 ,例如渲染色情 ,描写凶杀 ,拘泥于生活琐事 ,局限于个别生活现象 ,热衷于原始性 ,强调人性的自然性 ,鼓吹自我化 ,追求表面真实 ,忽视典型化 ,热衷于庸俗、浅薄等等。在音乐创作中 ,以音响的模仿代替感情的表现 ,或者夸大表情 ,追求刺激 ,用道白腔、叫嚷或私语代替声乐 ,把和声变成刺耳的音响的集合等等。

现代主义

现代主义又称现代派 ,是指 19 世纪末以来在欧美等国家兴起的 ,同传统的审美观、艺术观相对立的 ,以怀疑和变革资本主义文明 ,开掘内心世界和无意识领域为共同倾向的种种艺术流派和创作方法。如象征主义、表现主义、立体主义、未来主义、印象主义、超现实主义、意识流、荒诞派等等。

西方现代派的产生和形成有其社会根源和思想根源。资本主义世界中人与社会、人与人、人与自然和人与自我的关系的扭曲和异化及其精神危机是现代主义产生的社会根源。西方现代反理性主义的种种哲学思潮 ,是现代主义产生的思想根源。尼采的唯意志论 ,弗洛伊德的精神分析学 ,柏格森的直觉主义 ,萨特的存在主

^① 马克思 :《法的历史学派的哲学宣言》。《马克思恩格斯论艺术》第 4 卷 ,中国社会科学出版社 1983 年版 ,第 404 页。

义,对现代主义艺术影响都很大。

现代主义是强调自我表现的主观型创作方法,认为真实、真理都在于自我的主观感受,自我永远是唯一真实的存在。这种“自我”不同于浪漫主义反抗现实世界、改造现实世界的“自我”,而是一种处于非理性的个体情绪体验中的“自我”,是植根于社会异化、理性危机、人与自然、人与社会、人与人、人与自我彻底分裂的处于恐惧感、危机感压迫之下的梦境、幻觉中的非理性、非逻辑的直觉体验和本能冲动中的自我。

现代主义的思想特征主要是对现代西方资本主义文化和文明的危机意识和变革意识,其集中表现就是在人与社会、人与人、人与自然、人与自我等四种基本关系上的全面扭曲和严重异化。

在人与社会的关系上,现代主义过分强调艺术的个人化、主体化、自我化,往往因此而与社会相对立。这具有揭示资本主义社会丑恶的积极意义,也有只表现自我、脱离实践的消极影响。

在人与人的关系上,现代主义揭示了人与人之间的冷漠、残酷的可怕图景。一方面揭露了资本主义社会关系的阴森可怖;另一方面又否定了人们彼此沟通的可能性、现实性和必要性。在现代主义那里,人们相互之间只能构成对方的“地狱”,彼此竞争、争夺、仇恨,根本无互相关心、帮助、友爱可言。上下左右、劳资亲朋,甚至亲人之间,都是如此。丈夫早上见到妻子,嘴上说“祝你平安”,心里想“愿你早死!”结婚数十年的夫妻在外面相见谈论了半天,最后才恍然大悟,原来是夫妻。一个小公务员突然变成一只小甲虫,在所有亲属都毫不关心的情况下,独自默默地冻饿而死。

在人与自然的关系上,现代主义突出对自然缺陷的抗争,突出人本性的非人化现象,突出人们在物质畸形发达的情况下产生的精神危机。波德莱尔说:“一个艺术家的首要任务……是向自然抗议。”汪尔德说:“艺术不是自然的镜子,而是对自然缺陷的抗争”^①。现代主义既不像积极浪漫主义那样讴歌自然,又不像批判现实主义那样重视物质世界,而只认为自然、物质世界都是丑的、恶的,天空不过是一块尸布,地球不过是柴炭和灰烬的混合物,风景用自己的线条表明它仅是一具巨大的尸体。客观世界在现代主义那里消失了,只有人的意识,人工创造的艺术才是美的。

在人与自我的关系上,现代主义表现了对自我的意义、自我的稳定性和可靠性的严格怀疑。这主要表现在,第一,自我的丧失。寻找自我的失败,丧失自我的悲哀,是经常表达的主题。荒诞派戏剧不仅表现外部世界毫无意义,物压迫人、主宰人,而且表现人生的荒诞,人不知自己究竟是什么,虽“寻找自我”,可这个“自我”又总是寻找不到。如荒诞派戏剧的创始者之一法国尤奈斯库的《秃头歌女》,不仅夫妻关系不能得到确认,而且连本人的身份也无从明确。在贝克特(法国)的《等

^① 《外国现代派作品选》第 5 册(上),上海文艺出版社 1985 年版,第 185 页。

待戈多》中，不仅人物的言行和客观世界一样都无聊而不可思议，而且人们活着的唯一指望就是“等待戈多”，可戈多始终等待不到，戈多到底是什么或是谁，谁也不知道。自我丧失了，找也找不到，只有日复一日无聊地、无穷尽地“等待”。第二，自我的分裂。现代主义经常表现自我中各个组成部分的分裂倒置，从本能、直觉、无意识的角度去展示与理性的尖锐冲突，显示理性与本能、直觉的分裂倒置，从而表现出反理性倾向，自我仿佛成了无意识的本能。第三，自我的否定。现代主义往往用虚无主义的眼光看待世界，否定一切，也否定了自我。例如意大利未来主义诗人帕拉采斯基于1914年写的《我是谁》，就力图摆脱客观现实，否定客观世界和自我，只剩下“疯狂”、“忧愁”、“悲哀”三种心态：

我是谁？
我，或许是一名诗人？
不，当然不是。
我的心灵之笔
仅仅描写一个奇怪的字眼——
“疯狂”。

我，也许是一名画家？
不，也不是。
我的心灵的画布
仅仅反映一种色彩——
“忧愁”。

那么，我是一名音乐家？
同样不是。
我的心灵的键盘
仅仅弹奏一个音符——
“悲哀”。

我……究竟是谁？
我把一片放大镜
置于我的心灵前
请世人把它细细地
察看。
我是谁？
——我的心灵驱使的小丑。

现代主义的艺术特征主要表现为重主观表现，重艺术想象，重形式创新。
现代主义强调内心世界的开掘，重主观性，重内向性，重表现，认为艺术家是通
摇摇摇摇录

过艺术想象创造客体,表现主体。现代主义不屑于反映客观世界的本来面貌,冲破了现实主义再现外部世界的藩篱,也不直抒胸臆,表达火山爆发式的感情,跳出了浪漫主义表现主观情感的模式,而往往运用变形等种种艺术手法,曲折隐晦、模糊朦胧地表现主观情感,揭示内心世界的深层意识。印象派、后期印象派、表现派等现代主义绘画,关心的不是画什么,而是怎么画,也就是不去重视素描形体的准确,而是通过色、光、气的变化和种种变形、重新组合等夸张手法,强调主观感受,表达内心世界。例如荷兰后期印象派画家凡·高(1853—1890)认为自然物象只是表达主观情绪的载体和象征,他用色彩来揭示人的精神,表现人的生命,如被世人熟知的《向日葵》,不仅散发着秋天的成熟,而且狂放地表现出对生活的热烈渴望和顽强追求。他极力运用丰富的黄颜色和流动有力的笔触,并通过背景的淡蓝色与黄色向日葵的对比衬映,表现出花朵飞动的神采和葵子成熟的沉实质感,使之充溢着欢快的情调,从中抒发自己炽热的感情。又如世界著名的立体主义绘画大师,西班牙画家毕加索(1881—1973)的《格尔尼卡》,以黑、白、灰三色组成低沉的调子,把人和物分割成各种几何图形,再重新组叠成动乱形象,表现了战争带给人类的巨大灾难,从中表达了一种不安和愤怒的情绪。现代主义重视开掘内心世界,向人们心灵深处探幽发微,无疑是有益于艺术创造的。但有的只强调表现自我,而且把潜意识当成了深层次的内心世界,把人的社会意识只归之为生物本能,像超现实主义绘画那样把互不相干的不伦不类的形象拼合在一起,在可解与不可解之间显示潜意识,又是不可取的。

现代主义重艺术想象,特别强调自由联想。这种自由联想往往凭个人的主观直觉和幻觉展开。如把阳光说成是从太阳踢出来的“足球”,就显得离奇乖戾。又如超现实主义的典型画家达利(原籍西班牙,后入美国)就主张像个狂人那样去作画,把混乱的意识集中起来,让作品从幻觉中涌现出来,以加强人们对于世界的怀疑。他的著名的代表作《内战的预感》(1937),把人体拆散再重新组合起来。让一只胳膊长在大腿上,手又握住另一只大腿的根部,脚却踩在拆下来的屁股上,狞笑着的人头从大腿上长出来,内脏似的物体抛满了地面。用这样的自由联想,来显示一场残酷战争的噩梦。达利1931年创作的《记忆的永恒》以三个柔软得像面一样的时钟为主要对象,分别挂在枯枝、方台和奇怪的生物上,表现了一个产生错觉的痛苦的梦境和幻觉的世界。现代主义自由联想的主观随意性一方面有助于扩大表现手法;另一方面又使作品变得晦涩难懂。

现代主义非常强调形式创新,注重艺术形式、表现手法的独创和新奇,反对一切传统。现代主义极为摒弃传统的故事叙述法、层次分明的结构法、固定光线的明暗和色彩表现法等手法,常采用形象、色彩、声画的对比、暗示、烘托、象征等手法。但这些具体形象、声音、色彩、情节等等又往往作为内心活动的道具,使其丧失独立性,因而情节似有若无,结构杂乱不清,语言晦涩难懂,意念的象征新奇怪诞,艺术

艺术原理

YI SHU YUAN LI

形象扑朔迷离,思想内容朦胧抽象。现代派的抽象化、意念化、新奇化的倾向,对丰富艺术形象的内涵、深化作品的主题、开拓艺术手法的创新是有意义的,但彻底否定艺术传统,也是不符合艺术规律的。

现代主义是人类艺术史上出现的种种新奇独特的创作方法和艺术思潮,在世界上产生了广泛而深远的影响,具有一定的认识价值、思想价值和艺术价值。无视它,全盘否定它,或者盲目崇拜、一味模仿,甚至认为现代化就是实行现代派,都是不恰当的。我们应该接触它、了解它,取其所长,为我所用,以发展我国社会主义艺术。

一、社会主义现实主义

社会主义现实主义是苏联《文学报》于 1934 年 3 月 16 日就联共(布)中央《关于改组文学艺术团体》决议而发表的一篇文章中首先提出的。同年 3 月 16 日,斯大林在高尔基家中同一些作家谈话时肯定了这一称呼。同年 3 月 16 日~3 月 18 日,苏联作家协会筹备委员会对此进行了专门讨论。1934 年 3 月 18 日第一次全苏作家代表大会通过的章程,不仅明确使用了“社会主义现实主义”,而且作了明确阐释。从此,社会主义现实主义几乎传遍了全世界,我国在 1958 年以前也一直使用、宣传、提倡社会主义现实主义。

社会主义现实主义在 20 世纪盛行了半个世纪之久,确实在人类艺术史上开辟了一个新纪元,创造了一系列艺术精品,积累了丰富的艺术经验,产生了巨大的影响。虽然随着人类历史的发展,随着社会主义现实主义自身局限性的日益明显,社会主义现实主义已经淡出,但其历史意义不可淡忘。

社会主义现实主义吸收了传统现实主义的特质,又赋予了与众不同的新性质,使现实主义得到了新的发展。

关于社会主义现实主义的特点,在 1934 年苏联第一次作家代表大会通过的《苏联作家协会章程》中曾作了明确的说明:“社会主义的现实主义,作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法,要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实,同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”“社会主义的现实主义保证艺术创作有特殊的可能性去表现创造的主动性,选择多种多样的形式、风格和体裁。”^①

由此可见,社会主义现实主义的特征是:

第一,要在现实的革命发展中真实地、历史具体地反映现实。

俄国早期的马克思主义文艺评论家卢那察尔斯基说:“社会主义现实主义者把现实理解为一种发展,一种在对立物的不断斗争中进行的运动。”“不了解发展

^① 北京师范大学中文系理论教研室:《文学理论学习参考资料》(下),春风文艺出版社 1980 年版,第 404 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

过程的人永远看不到真实,因为真实并不像它的本身,它不是停在原地不动的,真实在飞跃,真实就是发展,真实就是冲突,真实就是斗争,真实就是明天……没有从发展中分析现实,所以这样的真实同社会主义现实主义毫不相干。”^①社会主义现实主义在真实地再现生活中错综复杂的矛盾和斗争的同时,要正确、鲜明地展示出这些矛盾的发展前途和解决方法。因此,社会主义现实主义既要真实地揭露生活中存在的陈规恶习,又要真实地表现生活中存在的新人新事及其新的精神面貌,还要真实地展示它们的发展趋向,生动地反映出在运动中、在发展中的生活,并具有鲜明的历史具体性。

第二,“艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”。

社会主义现实主义要以马克思主义世界观为指导,在作品中渗透社会主义精神,具有鲜明的社会主义倾向性。它应当充分发现并具体反映广大人民群众的社会精神,并以此来教育、影响广大人民群众,把生活的真理告诉给人民群众,把生活的本质及其发展规律揭示给人民群众,让人民群众敢于面对现实,正视矛盾,不仅用社会主义精神去摧毁旧世界,而且要按照社会主义理想去创建新世界。社会主义现实主义艺术家应当“成为以社会主义精神改造人们意识的积极组织者”^②,真正成为斯大林所称呼的“人类灵魂的工程师”,以优秀的艺术作品培养社会主义新人。

社会主义现实主义的社会主义精神不是从外面硬加进去、硬贴上去的,也不是与艺术的真实性相对立的,而是渗透在艺术形象之中,渗透在全部的“真实地、历史具体地反映现实”之中。社会主义现实主义从生活真实出发,以典型化的艺术形象显示社会主义倾向性,使社会主义思想倾向性寓于真实的艺术形象之中。

第三,社会主义现实主义的特征还在于把革命浪漫主义作为自己的有机组成部分。

日丹诺夫(1897—1958)在第一次全苏作家代表大会上指出:“我们说:社会主义现实主义是苏联文学和文学批评的基本方法,而这是以下列一点为前提的:革命的浪漫主义应当作为一个组成部分列入文学的创造里去,因为我们党的全部生活、工人阶级的全部生活及其斗争,就在于把最严肃的、最冷静的实际工作跟最伟大的英雄气概和雄伟的远景结合起来。我们党之所以始终是强有力的,就是因为它过去和现在都把加倍的实事求是精神和实际性,去跟辽阔的远景、不断前进的志向,为建设共产主义社会的斗争结合起来。苏联文学应当善于表现出我们的英雄,应当善于展望到我们的明天。这并不是乌托邦,因为我们的明天已经在今天被有计

① 蒋路译:《卢那察尔斯基论文学》,人民文学出版社 1955 年版,第 5 页。

② 《日丹诺夫论文学与艺术》,人民文学出版社 1955 年版,第 5 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

第四章 摇摇艺术创作

划的自觉的工作准备好了。”^①社会主义现实主义不同于以往的任何现实主义，就在于以“通向未来”的观点来反映现实，把反映现实和表现理想结合起来，而旧现实主义不能遵循社会发展规律指出一条通向美好的理想的前进道路，他们的理想也只是一种超现实的幻想。社会主义现实主义的浪漫主义精神也不同于以往的浪漫主义，它不回避现实矛盾，它不是纯主观的想入非非，而是立足于生活真实，从中有所发现，通过对现实的真实反映来表现理想，展示现实发展的必然规律。这正如周恩来所说：“革命的现实主义和革命的理想主义结合起来就是社会主义现实主义。”^②

第四，社会主义现实主义的特征还在于艺术形式、风格、体裁的多样化。

法捷耶夫曾强调社会主义现实主义艺术个性的丰富，强调“少来一些教育，多依靠生活和文学本身的活生生的实践”^③。高尔基说：“社会主义现实主义是从这样的信念出发的：个人能力的全面的、和谐的发展，只有在无产阶级的、共产主义组织起来的社会里才有可能。”^④这都说明了社会主义现实主义是鼓励创造性和主张丰富多样性的创作方法。

社会主义现实主义是现实主义的新发展，开辟了艺术的新篇章，产生了一系列空前辉煌的艺术作品。但也存在着明显的局限性。这主要表现在：①只强调社会主义现实主义，忽视了创作方法的多样化，影响了社会主义艺术的繁荣发展。②社会主义现实主义艺术创造了一系列可歌可泣的英雄典型，激励了一代又一代人，但在艺术形象的塑造上，政治倾向简单化，人物性格平面化，产生了公式化、概念化、模式化等不良倾向。③在阐释社会主义现实主义时，虽然表明革命浪漫主义是其组成部分，但名称本身以及本体概念中并不具有革命浪漫主义的内涵。在客观上就明显排斥了浪漫主义，也排斥了其他创作方法。这样，对艺术的主体性的充分发挥，对内心世界的深入开掘，尤其是对艺术的多样化以致对艺术的繁荣和发展都是不利的。④社会主义现实主义用“社会主义”限制现实主义，不仅使艺术明显政治化，而且使艺术只局限于固定的范畴里，并在实践中过分强调社会主义倾向，忽视艺术规律，只强调肯定新事物、歌颂光明面，忽视否定旧事物、揭露阴暗面，因而忽视了对多种多样艺术形象的塑造，忽视了对艺术形象的复杂性的开拓，忽视了塑造多层次、多侧面的立体化的艺术形象，而且过分突出了政治性，往往限制太

① 《日丹诺夫论文学与艺术》，人民文学出版社 1953 年版，第 5 页。

② 《周恩来论文艺》，人民文学出版社 1980 年版，第 2 页。

③ 北京师范大学中文系文艺理论教研室：《文学理论学习参考资料》（下），春风文艺出版社 1981 年版，第 2 页。

④ 北京师范大学中文系文艺理论教研室：《文学理论学习参考资料》（下），春风文艺出版社 1981 年版，第 2 页。

多,限制太死,因而走向了反面。

社会主义现实主义已经成为历史,其中的经验和教训还是非常值得研究和记取的。

继续革命现实主义和革命浪漫主义相结合

革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法,是毛泽东于1958年5月提出来的。郭沫若、茅盾、周扬以及广大文艺工作者很快就予以接受,并在理论上进行了探讨,在实践上进行了试探。

1958年,我国国内曾经刮起一阵“左倾”共产风,在国际上,中苏关系恶化。在这种形势下提出革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法,不能不包含着“左”的影响。以后,随着“左”倾思潮的加剧,革命现实主义和革命浪漫主义相结合更加受到“左”的干扰和侵蚀。在“左”的阴影笼罩下,这种创作方法日益受到曲解,以致偏离轨道,使人们不愿意接受。

革命现实主义和革命浪漫主义相结合虽然从它提出的那一天起就受到“左”的影响,但它的提出还是有依据的。

第一,有理论依据。马克思、恩格斯在《共产党宣言》中指出:“共产党人为工人阶级的最近的目的和利益而斗争,但是他们在当前的运动中同时代表运动的未来。”^①列宁也曾指出:“不仅要解释过去,而且要大胆预察未来,并勇敢地从事实际活动以实现未来。”^②革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法正是要把现实和理想、现在与未来、客观规律和主观能动性、求实精神与革命胆略结合起来,这是符合马克思主义哲学基本原理的。

第二,有艺术依据。现实主义和浪漫主义是文艺史上最基本的两种创作方法,它们虽各有特点和长处,但并非完全绝缘。一方面,这两种创作方法都可以通过不同的途径达到共同的真实性和典型性;另一方面,各自侧重的反映现实和表现理想又都会在实践中统一起来。浪漫主义的思想产生于现实主义的现实基础上,现实主义的现实描绘又必然导向浪漫主义的理想。因此,在文艺上,现实主义与浪漫主义既分流为两种主要思潮,又往往产生合流现象。这在艺术创作实践中屡见不鲜,在艺术理论探讨上也层出不穷。前者如汉乐府《孔雀东南飞》、元杂剧关汉卿的《窦娥冤》以及根据民间传说改编的《梁山伯与祝英台》等。后者如普列汉诺夫早就说过:“著名的法国浪漫派画家戴拉克洛亚在他的日记里提到,也相当著名的达维德的许多画,都是现实主义与理想主义的独创的融合。”^③德洛克洛瓦《自由领导人民》是浪漫主义的杰作,但其中对巴黎街头激战的描绘却充满了现实主义

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第183页。

② 《列宁选集》第4卷,人民出版社1989年版,第124页。

③ 《文艺理论译丛》1958年第1期。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

精神。高尔基在 1935 年也曾指出：“现实主义和浪漫精神必须结合起来。不是现实主义者，不是浪漫主义者，同时却又是现实主义者，又是浪漫主义者，好像同一物的两面。”^①他曾经设想：“是否应该寻找一种可能性，把现实主义和浪漫主义结合成为第三种东西，即能够用鲜明的色彩来描写英雄的现代生活，并用更崇高、更适当的语调来谈论它呢？”^②阿·托尔斯泰认为，塑造新时期的建设新世界的巨人典型，“就是浪漫主义和现实主义的结合点”^③。毛泽东本人早在 1942 年《给延安鲁迅艺术学院题词》中就提倡“抗日的现实主义，革命的浪漫主义”。由此可见，毛泽东是根据文艺史的发展规律，总结了艺术经验之后提出了这一新的创作方法的。这正如茅盾所说：“毛主席倡导的革命现实主义和革命浪漫主义相结合，是文学艺术史上优秀的文艺传统的光辉总结和发展。”^④

第三，有现实依据。社会主义制度的建立，社会主义建设事业的蓬勃发展，马克思主义的传播，人民群众中英雄业绩的涌现，崭新的时代风貌的出现，建设现实与创建未来达到高度一致和有机统一的社会主义现实生活，都需要文艺运用新的创作方法来表现。而且，社会主义现实主义其名称本身毕竟没有明确揭示革命浪漫主义的内涵，在文艺实践中往往引起对浪漫主义的忽视，有的甚至简单机械地把现实主义与反现实主义的斗争作为文艺史研究中的一根红线，将丰富复杂的文艺史单一化，把浪漫主义或归为现实主义，或归为反现实主义。提出革命现实主义和革命浪漫主义相结合，在客观上也避免了对现实主义或对浪漫主义的忽视。另外，由于中苏两党、中苏两国关系的恶化，现实生活中民族精神的高扬，也须提出自己特有的新的创作方法。但是，革命现实主义和革命浪漫主义相结合在提出时以及提出之后的相当长的时间里，又偏重于浪漫主义，而且将浪漫主义片面化、狂热化，使之与当时“左”的社会思潮、社会现实汇集为一股“左倾”巨浪，从而危害了文艺，危害了社会主义事业。

革命现实主义和革命浪漫主义相结合与社会主义现实主义在实质上是一致的，但又是社会主义现实主义的补充、丰富和发展，其特征是：① 以现实主义为基础，以浪漫主义为主导，自觉地把革命的理想与客观的现实有机地统一起来。例如毛泽东《念奴娇·昆仑》就既精确地描绘昆仑的巍峨雄姿，揭示了中华民族受迫害遭侵略的真实历史，又展现了彻底改造世界，“环球同此凉热”的共产主义崇高理

① 北京师范大学中文系文艺理论教研室：《文学理论学习参考资料》（下），春风文艺出版社 1984 年版，第 308 页。

② 高尔基：《论文学》，人民文学出版社 1958 年版，第 181 页。

③ 北京师范大学中文系文艺理论教研室：《文学理论学习参考资料》（下），春风文艺出版社 1984 年版，第 308 页。

④ 《红旗》1958 年第 1 期。

想。“既要有理想,又要结合现实”、“立足于今天的人民之中,表现得更远、更广、更深、更大”^①。②社会主义倾向性和艺术真实性的高度统一。恩格斯一面称赞具有强烈的“政治倾向”的作家,一面又主张“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来”,他指出:“一部具有社会主义倾向的小说通过对现实关系的真实描写,来打破关于这些关系的流行的传统幻想,动摇资产阶级世界的乐观主义,不可避免地引起对于现存事物的永世长存的怀疑,那么,即使作者没有直接提出任何解决办法,甚至作者有时并没有明确地表明自己的立场,但我认为这部小说也完全完成了自己的使命。”^②这就不仅指明了文艺作品既要有政治倾向性,又要有真实性,而且指出,政治倾向性通过对“现实关系真实描写”流露出来,寓于真实性之中,不必“直接提出”或“明确地表明”。毛泽东也曾指出,要达到政治性和真实性的统一。革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法,正是要达到这二者的有机统一。③革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法的特征,还在于塑造杰出的而又并非空想的英雄人物以及其他各种各样的艺术典型,热情歌颂人民生活中的光明面,大胆揭露社会的阴暗面,把歌颂新世界与批判旧世界结合起来。英雄人物是我们时代的代表,塑造站在时代前列当代英雄人物的光辉形象,描绘现代化建设的壮丽图景,展现党在社会主义初级阶段的基本路线的日益实现,始终是社会主义艺术的重要课题。这对当前我们艺术界的平庸化、非英雄化的倾向还是很有启示的。④革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法,还丰富了艺术表现手法,使艺术史上两种最主要的创作方法和不同表现手法统一起来,既吸取一切优秀艺术的创作经验和表现手法,又鼓励艺术家创造新的手法,为艺术的繁荣和发展开辟了宽广的道路。

列宁指出:“使一种新的政治(不仅政治的)思想声誉扫地,受到损害,其最有效的方法就是以维护为名,把它弄到荒谬绝伦的地步。因为任何真理,如果把它说得‘过火’,加以夸大,把它运用到实际所能应用的范围以外去,便可以弄到荒谬绝伦的地步,而且在这种情形下,甚至必然会变成荒谬绝伦的东西。”^③革命现实主义和革命浪漫主义相结合就经历了这样的命运。例如,“四人帮”就将其歪曲为“三突出”,也就是在艺术创作中要在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出主要英雄人物,而英雄人物要“高、大、全”。这样,艺术创作中的人物塑造就不仅单一化、模式化,而且虚假化、神魔化。而当全国进入“文化大革命”的狂热阶段,革命现实主义和革命浪漫主义相结合更走向了反面。

革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法,从提出到淡出,经历了三十

① 《周恩来论文艺》,人民出版社 1983 年版,第 70 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 3 卷,人民出版社 1995 年版,第 358 页。

③ 《列宁选集》第 3 卷,人民出版社 1989 年版,第 100 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

个年头 ,在理论上曾经进行了较为长期的探讨 ,在实践上 ,据以创作的优秀作品实在不多 ,其中的学理问题还有待于深入研究与探讨。例如 ,在创作方法上 ,究竟要不要提出甚至规定一种创作方法 ?看来 ,还是顺其自然为好。历史上已经出现过丰富多样的创作方法 ,也都各具特色 ,各有其合理性 ,并不断产生裂变或更迭。它们一方面共同建构了人类异彩纷呈的艺术史 ,另一方面留下了各不相同的遗憾。创作方法还将如何翻新 ,那是历史的必然 ,但濯旧迎新也是必要的。当代艺术家选择哪种创作方法 ,创造什么创作方法 ,自然属于艺术家的自由。但努力奋进 ,高扬个性 ,发展特色 ,不断创作出无愧于自己生活的时代的更为辉煌的艺术作品 ,满足人民的审美需要 ,推动社会的进步 ,当是艺术家义不容辞的职责。

第四章 摇摇艺术创作

复习思考题

摇摇艺术家应该是怎样的人 ,应该具备哪些修养和能力 ?

摇摇艺术创作中主体与客体的关系如何 ?举例说明。

摇摇艺术创作过程的基本环节有哪些 ?每个环节有何特征 ?

摇摇什么是审美心理定势 ?它对艺术创作有何影响 ?

摇摇什么是审美感知 ?它在艺术创作中有何作用 ?

摇摇什么是审美想象 ?它在艺术创作中有何作用 ?

摇摇什么是审美情感 ?它在艺术创作中有何作用 ?

摇摇什么是审美理解 ?它在艺术创作中有何作用 ?

摇摇什么是形象思维 ?其特点是什么 ?在艺术创作中形象思维和抽象思维的关系如何 ?举例说明。

摇摇什么是灵感 ?其特点是什么 ?

摇摇什么是创作方法 ?创作方法主要有哪些 ?

摇摇创作方法的主流是什么 ?它们的主要特点是什么 ?举例说明。

第五章 艺术作品

艺术作品是艺术生产的产品,是艺术创作的成果,是艺术家运用一定的媒介和艺术语言,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对象,也是满足人们精神生活需求的一种审美消费品。艺术作品不仅是艺术生产和艺术消费之间的中介,而且联结了艺术家和人民群众,联结了艺术主体和艺术客体。艺术作品是艺术活动的中心,是艺术学的重要研究课题。这里,主要从艺术作品的构成、层次入手,同时涉及艺术典型和意境以及艺术风格、艺术流派、艺术思潮等基本问题。

第一节 艺术作品的构成

艺术作品的构成是指从艺术作品的横向结构研究其构成因素,这主要包括:内容与形式的统一、感性与理性的统一、再现与表现的统一。

一、艺术作品是内容与形式的统一

1. 艺术作品内容含义

艺术作品的内容是指经过艺术家体验、加工和创造的人类生活,其中既包含着对客观存在的一定的社会生活的能动反映,又凝聚着艺术家对一定社会生活的感受和评价,融入艺术家的知、情、意。在具体作品中,艺术作品的内容主要指题材、主题、人物、环境、情节等诸多要素的总和。题材和主题是艺术作品内容的主要要素。

艺术作品的内容首先具有客观性,它来自客观的现实生活,是社会生活的反映。但它又不等于客观的现实生活本身,因为它不是客观的实际生活的如实摹拟,而是经过了艺术家的体验、选择、提炼、加工和创造,是社会生活的能动反映,渗透了艺术家的主观情志和虚构创造。因此,艺术作品的内容和艺术的反映对象是不尽相同的。一方面,艺术作品的内容源于客体世界;另一方面它又是艺术家的主观创造。别林斯基说:“一个人在伟大画家所画的肖像中,甚至比他在银板照片上的影像还更像自己,因为伟大的画家用突出的线条把隐藏在这个人内心中的一切东西,也许是构成这个人的秘密的一切东西,全都勾勒出来了。”^①艺术作品的内容的

^① 《别林斯基论文学》,新文艺出版社,1955年版,第55页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

客观性不就是客观的社会生活,这不仅因为其中渗透了艺术家的思想情趣和审美评价等主观性,是心灵化了的客观现实,人化了的自然,而且因为客观的社会生活具有无限的丰富性和不断的发展变化性,艺术作品的内容则总是有限的,只能反映社会生活的一定方面,不能囊括社会生活的一切。

艺术作品的内容同时具有主观性,是艺术家对客观现实生活的独特发现、有意概括和自觉创造,充满了艺术家的主观感受、思想情趣和审美评价。艺术作品的内容融入了艺术家知、情、意的全部心理内涵,同时是艺术家主观世界的凝聚。但它既不是抽象意念的表白,也不是纯主观的“自我”。艺术作品的内容的主观性不仅来自客观性、反映客观性,而且渗透于客观性之中。艺术作品的内容不是某种抽象的理念、“绝对观念”,也不只是艺术家的主观思想和内心活动的自我表现或是其政治观点、哲学观点的直接表露。

艺术作品的内容包括客体世界和人的主观世界,但不是二者相加之和,不是先摹拟一些客观现象,再抒发感慨或先主观抒情表意再列举一些客观现象,而是客体主体化和主体客体化的统一。

总之,艺术作品的内容既不就是客观的现实生活,也不就是艺术家的主观世界,而是艺术家对社会生活的切身体验和形象认知以及虚构、创造,是客观的社会生活与艺术家的主观感受的统一,是客观的真实与主观的真情的统一,是渗透了主观性的客观现实,是表现了客观现实的主观思想情趣。艺术作品的内容都包含着客观和主观两方面的因素,不同的艺术作品可能有所偏重,却不能有所偏废。因此,艺术作品的内容也总是通过对客观现实生活的具体反映来揭示一定的思想意义,表达一定的倾向。客观性与主观性的统一,具体的生活图景与内在的思想意义的统一,人类的实际生活和艺术家的主观思想感情的统一,构成了艺术作品的内容。

主客观统一而成的艺术作品的内容,不是统一于客观存在的物质世界,而是统一于艺术家的精神世界,是艺术家在意识中创造出来的,具有一种精神性的内涵,属于意识形态范畴。欣赏者对艺术作品内容的体验、领悟,也是在意识中进行的,同样属于精神活动。艺术作品传递出来的信息是精神信息,是审美信息,作用于精神,诉诸于心灵,从而怡情悦性,陶冶情操,净化心灵。艺术作品内容的精神性特质是不可忽视的,尽管它要通过外在形式获得表现。

艺术作品的内容具有客观性、主观性、精神性,还具有形象性特征,这是由题材、主题、人物、环境、情节等因素融会而成的具体、生动、完整的形象展现。

艺术作品的构成要素

艺术作品内容的构成因素包括题材、主题、情节、人物、物象、环境等等,其中最主要的构成因素是题材和主题,这不仅因为任何艺术作品的内容都包含了这两个基本因素,而且它们也是其他构成因素的中心和基础。

摇摇摇摇录

题材

题材是艺术作品的内容因素之一,通常有广义和狭义两种不同的含义。广义的题材,泛指艺术作品反映对象所属的社会生活领域,也就是社会生活的某一方面,如工业题材、农村题材、军事题材、知识分子题材、历史题材、现实题材、改革题材、知青题材等等。广义的题材,只是指题材的方面,是对题材的生活范围的分类,而不是指具体作品的具体题材。我们在这里所说的艺术作品的题材,是指狭义的题材,是指艺术作品中直接反映的对象,用以构成艺术形象、体现主题的具体生活材料,也就是艺术家所认识、体验、选取和创造并构成艺术作品内容的一系列具有内在联系和相对完整性的生活材料。因此,对待具体作品的题材,不能仅仅因为同属于社会生活某一领域中的某一方面,就笼统地认为是同一题材。例如同是表现游船触礁沉没事件的美国影片《泰坦尼克号》和法国画家籍里柯的《梅杜萨之筏》,前者的题材是影片中全部的情节和人物活动组成的全部画面及其音响,主要表现为在救援中显示出的人类之爱;后者的题材则是画面上直接呈现的所有人物、物象及其行为、状态以及包含的事件,主要表现为在生死搏斗中显示出对上层统治者草菅人命的抗争。

题材是在素材的基础上形成的。素材是艺术家在生活实践中,通过观察、体验、分析、研究而积累起来的原始形态的生活材料。素材和题材既具有不可分割的联系,又具有明显的区别。其联系表现在:素材是形成题材的基础,题材是对素材进行整理、选择、加工、提炼和虚构的结果。因此,素材越丰富、越真实,题材的选择、提炼才越广阔、深刻、有意义。其区别主要表现在:① 素材是原始形态的生活材料,题材是经过整理、选择、加工、提炼和虚构的生活材料,前者是自然形态的东西,属于客观存在的范畴,后者是观念形成的东西,属于意识形态范畴。② 素材是分散零乱、不成体系的生活材料,题材是有内在联系的一系列相对完整的具体事物。③ 素材留存于艺术家的记忆里或速写本、笔记本中,题材只存在于具体作品之中。艺术家在创作之前都有一个积累素材的环节,作家非常重视日常生活中人物姿态、言行、举止特征和各种事件、矛盾冲突等素材的积累,画家常以速写、写生、照片等来积累素材,作曲家除深入生活外,还注重采风,搜集原创民歌、舞曲以及不同剧种的戏曲音乐等等。

题材的形成,既决定于艺术家的生活实践,又决定于他的世界观和思想深度、人格力量以及艺术修养。客观现实生活是题材的源泉和基础。题材不是凭空产生的,而是在生活实践中获得的。艺术家总是从自己的生活实践出发,选取自己最熟悉的认为最有意义的材料作为作品的题材,而他选择什么,舍弃什么,集中什么,突出什么,又都自觉不自觉地受着他的世界观、审美理想、审美情趣等主观因素的支配。此外,艺术家善于表现什么题材,还与他的艺术专长、艺术功力等密切相关。

题材问题是艺术作品反映什么、表现什么的问题。题材虽然不能决定艺术作

品的价值高低,却直接关系到艺术作品的成败得失,题材是有价值、有意义的。这是因为:①题材是构成艺术形象、体现主题的具体生活材料。艺术家把自己的生活体验熔铸为艺术形象,就必须选择、提炼恰当的题材。离开了题材,任何作品都无法创造出来。由此可见,题材是艺术作品必不可少的,是有价值的。②题材是艺术作品的构成因素,题材具有不同的社会容量和审美价值,具有不同的社会意义,直接关系到艺术作品的思想内容和审美价值。因此,题材必须选择、提炼,发掘其思想价值和审美价值,题材是有价值的。

对待题材问题,我们既要提倡题材的多样化,又不要对任何题材都不加区别地采取同等的态度,一定要坚持“弘扬主旋律,提倡多样化”,既要反对“题材决定论”,又要反对“题材无差别论”。当前艺术创作中题材选择的历史戏说风、帝王宫廷生活风、当代人的豪华摆阔风等盛行下的脱离广大人民群众实际生活、具体实践的不良倾向相当严重,亟待纠正。

恩格斯曾经特别指出:“近十年来,在小说的性质方面发生了一个彻底的革命,先前在这类著作中充当主人公的是国王和王子,现在却是穷人和受轻视的阶级了,而构成小说内容的,则是这些人的生活和命运、欢乐和痛苦。”他根据小说题材的这种变革,盛赞这些作家(乔治·桑和狄更斯等)“无疑地是时代的旗帜”①,这对当前题材选择上存在的问题是很有教益的。

主题

主题又叫主旨或主题思想,是艺术作品中提出和解决的基本问题。艺术作品的主题是指通过形象体系所表现和揭示出来的中心思想。一部作品,特别是比较大型的作品,往往提出很多问题,显示多方面的意义,但其中必有一个贯穿始终的主要问题、主要思想,而主题就是这个贯穿整部作品的中心思想。艺术家创作艺术作品,总是要表达某种思想感情,总是要提出问题,表明态度,宣传自己的主张。因此,任何艺术作品都不可能没有主题,只有鲜明与隐晦、深刻与肤浅、正确与错误的不同。

主题是在艺术作品的全部丰富内容中展开的,不是像贴标签那样外加上去的。在真正的艺术作品中,每个故事、每个人物、每个细节都参加到展示主题思想中来。所以,为了表达主题和理解、分析主题,就必须认真组织或深刻领会作品中的全部生活现象和一切事件、人物、细节、场面。

主题是通过艺术形象表现出来的,完全渗透在形象之中。恩格斯指出:“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来,而不应当特别把它指点出来。”②离开生动的形象空发议论,从概念出发图解主题,使主题游离于形象之外,实际上就是取消了主题,毁坏了艺术作品。鲁迅说:“我们需要的,不是作品后面添上去的口

① 《马克思恩格斯全集》第1卷,人民出版社1955年版,第255页。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第155页。

艺术原理

YI THU YUAN LI

号和矫作的尾巴,而是那全部作品中的真实的生活,生龙活虎的战斗,跳动着的脉搏,思想和热情,等等。”^①

主题是从现实生活中获得的,是从题材中提炼、概括出来的。高尔基指出:“主题是从作者的体验中产生、由生活暗示给他的一种思想,可是它蓄积在他的印象里还未形成,当它要求用形象来体现时,它会在作者心中唤起一种欲望——赋予它一个形式。”^②先有主题后找生活的观点,完全颠倒了主题与现实生活的关系。

主题是艺术家的主观情思和题材本身的客观意义的融合。一方面,主题中包含着题材本身的意义;另一方面,主题中又有艺术家主体情思的移入。这种移入和融合,首先表现在对题材内涵的深入发掘,其次表现在发掘中的提炼。这既是对题材内涵和主观情思磨合的提炼,又是对最能体现这种磨合后主旨的题材本身的提炼、整合以至虚构创造,最后还表现在所有艺术表现中的主题升华和统一。白毛仙姑的故事具有阶级压迫和反抗的客观意义,也有破除迷信的内涵,在提炼中,艺术家主体情思与题材内涵融合,便在舍弃后者、强调前者的基础上产生升华,歌剧《白毛女》的主题成为旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人。

主题的形成离不开艺术家的生活实践和艺术实践,也离不开艺术家的思想感情。但主题与艺术家创作前的主观意图或指导思想是不同的,这主要表现在:

第一,主题是在社会实践中形成的,是同艺术家的生活经验、社会生活的具体情景联系在一起的,而主观意图或指导思想是理论认识的结果。因此,艺术作品的主题只能在一定思想观念的指导下,从具体的生活体验中提炼出来,而不能从思想观念出发,把主题变成某种观念的图解。

第二,主题是艺术创造过程完成之后才定型的,与艺术家原先的创作意图不会完全相同,甚至大不相同。在创作过程中,改变原来的意图是经常发生的,而且,艺术形象所显示出来的客观意义,也就是艺术作品的实际主题,与艺术家的主观意图也往往不尽相同,甚至大相径庭。

艺术形象的客观意义超越了艺术家的主观意图,艺术欣赏者从艺术形象中所体悟到的思想情趣,所获得的思想价值、艺术价值比艺术家的创作意图更深刻、更丰富,这就是通常所说的“形象大于思想”。这一方面由于具体、生动、丰富的艺术形象具有多方面的意义,又含蓄、朦胧,给人以广阔的领悟以致再创造的余地;另一方面也由于艺术欣赏者总是通过自己的主观想象、体验和审美经验理解并发掘主题,使作品的主题主体化,因而与艺术家的创作意图产生了差距。

主题具有时代性,在阶级社会中还具有阶级性。认为历代艺术作品中具有某些万古不变的主题,提倡“永恒的主题”是不科学的。这是因为,艺术作品中的某

① 《鲁迅全集》第 3 卷,人民文学出版社 1958 年版,第 545-546 页。

② 高尔基:《论文学》,人民文学出版社 1958 年版,第 144 页。

些主题虽然具有比较长久、普遍的意义,但都不能脱离其所处的历史时代,都不可避免地打上时代的烙印。主题是艺术家体验生活、认识生活、表现生活的结果,生活在不断发展,艺术家的思想感情在不断变化,任何主题不管多么具有普遍意义,多么长久,都不可能万古不变,不可能“永恒”。例如,对坚贞的爱情的赞美,可算是比较普遍、比较长远的主题,但不仅在群婚时代根本无坚贞的爱情可言,而且在奴隶社会、封建社会、资本主义社会以至社会主义社会,坚贞的爱情的具体内涵和表现形态也是各有各别的。恩格斯指出:

在荷马的史诗中,被俘虏的年轻妇女都成了胜利者的肉欲的牺牲品;军事首领们按照他们的军阶依次选择其中的最美丽者;大家也知道全部《伊利亚特》都是以阿基里斯和亚加米农二人争夺这样一个女奴隶的纠纷为中心的。荷马的史诗每提到一个重要的英雄,都要讲到同他共享帐篷和枕席的被俘的姑娘。这些姑娘也被带回胜利者的故乡和家里去同居。……对于正式的妻子,则要她容忍这一切,要她自己严格保持贞操和夫妻的忠诚。虽然英雄时代的希腊妇女比文明时代的妇女更受尊敬,但是归根结蒂,她对于男子说来仍不过是他的嗣子的母亲、他的主要的管家婆和女奴隶的总管而已,他可以随意纳这些女奴隶为妾,而且事实上也是这样做的^①。

主题具有时代性、阶级性,但同时具有多样性。艺术作品的主题呈现出的多样化的特点,与题材本身的多样化有关,与艺术家的主观情思有关,与对题材内涵的发掘也有关。艺术作品主题的多样化,首先表现在主题的性质不同,政治的、伦理的、宗教的、审美的等等不同,进步的、落后的、健康的、庸俗的种种不一。其次表现在不同种类的艺术作品不同,明确的、系统的、复杂的、模糊的、个别的、单纯的多种多样。有些主题只是一种审美评价,例如,流沙、海浪的起伏给人以动态的美,高山的矗立和地平线的平静给人以稳定的美,白云悠悠、溪水涓涓给人以轻柔清爽的美。同以一朵含苞待放的玫瑰花作画,可以突出它的色彩和形态显示其优美,也可以用来象征青春和爱情,还可以通过它的刺来让人领悟“保卫芬芳、美好”的生活逻辑。主题是多样化的。

主题与题材的关系十分密切,主题寓于题材之中,题材离不开主题的统率,题材是构成和展示主题的物质基础,主题是组织题材的中心。主题通过题材而得以表现,不能游离于题材之外,题材根据主题而得以成为有机整体,不能脱离主题而存在。但是,主题与题材又有明显的区别,题材是艺术作品中一系列的具体生活材料,主题是这些生活材料所显示出来的中心思想,前者是具体的活生生的,后者是包孕其中的内在的思想意义。

^① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 300 页。

艺术原理

YI THU YUAN LI

主题与题材的这种既有联系又有区别的关系,要求艺术家在创作时应把题材的选择和主题的提炼紧密地统一起来。一方面要尽力选择具有较大的社会容量和审美价值的题材;另一方面要深刻发掘、形象揭示题材所蕴含的社会意义和审美价值。这就是鲁迅所倡导的“选材要严,开掘要深”。

情节

情节是叙事性艺术作品中展示人物性格、表现人物之间相互关系的一系列生活事件的发展过程。情节由生活事件构成,这些生活事件由于人物的行动、人物之间的矛盾冲突而展开。因此,情节是一个动态过程,是围绕着某一中心事件而展开的一系列生活事件的变化和发展情态。这些生活事件发展、变化的根源在于社会矛盾。所以,情节的根源是社会矛盾及其冲突。情节还是人物性格发展的历史,情节的发展是为了展示人物性格。人物的活动、人物之间的行动与反行动的冲突形成了一个个紧密相联的生活事件,构成了情节的发展。这正如高尔基所说:“情节,即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——某种性格、典型的成长和构成的历史。”^①

情节只有叙事性的艺术作品才具有。

冲突是情节发展的动力。情节必须通过有机的事件系列展现社会生活中人与人之间、人与环境之间、人与自身之间的矛盾冲突。因此,就像任何事件、任何矛盾冲突具有发生、发展和解决的过程一样,情节的发展也是一个有机的连续的过程,其中包括序幕、开端、发展、高潮、结局、尾声六个环节。

在展开矛盾冲突之前,先交代故事发生的时间、地点、环境和主要人物,这就是情节的序幕。序幕只构成背景,不决定故事发展的内容和性质。如歌剧《白毛女》第一幕第一场,杨白劳躲债回家,穆仁智讨租要债和小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》(以下简称《梁祝》)开头部分的《引子——鸟语花香》,都是交代故事发生的背景,尚未展开冲突,都是情节发展的序幕。

矛盾冲突的开始,也就是作品中基本矛盾正式展开的第一个事件,就是情节的开端。如《白毛女》第一幕第二场,黄世仁强迫杨白劳用女儿抵债,《梁祝》呈示部中的爱情主题(草桥结拜),都是以后一系列矛盾冲突的起点,引起和推动了以后情节的发展,并显示了矛盾冲突的性质及其发展趋势。

随着第一个冲突的发生,继而展开的种种矛盾冲突,一个又一个事件,起伏连绵,陆续展开,逐渐激化,如喜儿被抢、受折磨、逃入深山,变成“白毛仙姑”等,《梁祝》中的同窗三载、十八相送、逼婚抗婚等,都属于情节的发展部分。情节的发展,也是人物生活和相互关系的变化,是人物性格的成长、发展过程。它表明冲突是怎样达到决定性关头的。发展是情节的主要组成部分。

^① 高尔基:《文学论文选》,人民文学出版社,1958年版,第100页。

矛盾冲突发展到顶点,人物命运到了决定关头,事件达到成败的关键,情节进入极紧张、尖锐的阶段,就是情节发展的高潮。如《白毛女》中的斗争黄世仁和《梁祝》展开部中的楼台会,都是充分表现人物性格、决定人物命运、揭示主题思想的紧要关头,是矛盾的高峰、冲突的顶点,是情节的高潮部分。在情节的高潮部分,作品的主题、人物的性格,得到了最集中、最充分的表现,作品的艺术感染力也最强。因此,在情节的发展过程中,要孕育着高潮,经过一层层铺垫,一旦时机成熟,一下爆发出来,通过对一次平衡状态的破坏从而解决冲突。

矛盾冲突发展到高潮之后所产生的最后效果是矛盾得到了解决,或者开端时提出的问题得到了解答,或者显示了问题无法解答,情节发展结束,谓之结局。如黄世仁被枪决,祝英台跳入梁墓。结局在情节中具有十分重要的意义,它不仅使情节的发展有头有尾,具有完整性,而且集中表现了艺术家对人物、对生活的态度,从而使作品的主题深刻而鲜明地表现出来。

矛盾冲突基本获得解决之后,也就是情节的发展结束之后,为了展示或补充交代主要人物今后的命运,为了对中心事件的发生、发展作出必要的评价,往往在结局之后再安排个尾声。尾声能使艺术作品的主题更充分、更完整地表现出来。如《梁祝》中的化蝶,就在梁祝的爱情悲剧之后,展现了人们对美满爱情、自由和幸福的热切向往和胜利的愿望,更强化、深化了作品的主题。

一部叙事性艺术作品的情节必须包括开端、发展、高潮、结局这四个部分,序幕和尾声视具体作品的实际需要而决定有无,或全有,或全无,或只有其中之一。

情节在叙事性的艺术作品中具有十分重要的意义。恩格斯曾经强调指出:“较大的思想深度和意识到的历史内容,同莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性的完美的融合……正是戏剧的未来。”^①生动、丰富而又典型的艺术情节不仅使人物性格栩栩如生,艺术形象更加感人,主题思想得到充分展现,而且使作品产生了一种扣人心弦的力量,具有一种撼人心魄的艺术魅力,形成了无与伦比的审美价值。提炼艺术情节,是艺术创作中不可忽视的重要课题。

情节是由人物性格决定的,并为展现人物性格服务,情节与人物性格具有不可分割的辩证关系,因此,艺术情节首先要服从于人物性格。有什么样的人物性格,就有什么样的情节。艺术家总是从人物性格出发来构思、提炼、组织情节的,也就是因人设事。为了塑造孙悟空勇敢、诙谐的性格,组织了一系列奇奇怪怪的磨难的情节;为了表现诸葛亮的智慧、睿明、才能,安排了一系列大大小小的战役;为了突出林冲的委曲求全、逆来顺受,提炼了一系列反反复复遭受屈辱的情节。情节的安排,故事的发展,事件的组织,都必须和人物性格紧密相联,都必须深入揭示人物的内心世界,都必须表现人物做什么、怎么做、想什么、怎么想的具体性、丰富性和复

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第461页。

杂性。人物性格只有在情节的发展中才得以展现,只有把人物安排到一定的矛盾冲突中,也就是安排在情节中,性格才生动鲜明。情节也只有紧扣人物性格、符合人物性格的发展逻辑,才能产生艺术魅力。由此可见,情节应该服从、展现人物性格,不能脱离人物性格而只追求单纯的情节性。

情节还必须具有真实性和典型性。艺术作品中的矛盾冲突,必须符合生活的发展规律,必须深刻地揭示出冲突的性质,充分展开冲突的尖锐性、紧张性和复杂性,正确地表现出冲突的必然结果或趋向。作为情节基础的冲突,必须是生活矛盾的升华,是生活本质的典型反映。情节的提炼,必须从生活中的实际矛盾出发,必须掌握其独特性,发掘其规律性,创造出真实、典型的艺术情节。

离开生活中的矛盾冲突,离开人物性格的发展逻辑,甚至不惜影响主题思想的集中性和鲜明性,一味地追求情节的曲折离奇,就会堕入唯情节论的泥坑。在叙事性作品中,冲突的发展是展开情节的动力,没有矛盾冲突,就无法展开情节。回避和掩盖现实生活中的矛盾冲突,人为地组织情节(如热衷于“误会法”),就会丧失情节的真实性。现实生活中的矛盾冲突是错综复杂的,生活中所发生的事件也是多种多样的,既有大端巨节,又有细枝末节,艺术家要善于从中选取最能反映时代风采,最能展示人物性格,最合乎情理而又合乎人情的事件,经过提炼、加工、改造,经过艺术概括,创造出富有典型意义的情节。果戈理从官场的一件逸闻中,把一个官吏丢失猎枪的极普通的故事发展为一个社会悲剧,创作了举世闻名的《外套》,就是提炼情节,使之真实化、典型化的范例。艺术情节中的事件可以是生活中实有的,也可以是没有的,果戈理从广阔的社会生活出发,改变了逸闻中故事的结尾、人物的命运、事件的环境以及事件本身(作为奢侈品的猎枪改换为必需品的外套),使小说的情节提炼为真正典型的艺术情节,从主人公不幸的生活和最后不幸的去世深刻揭示了当时社会制度的冷酷残忍。

情节除了必须符合人物性格和生活中的矛盾冲突的发展规律,具有真实性、典型性外,还要具有完整性。作品中的情节和生活中的矛盾冲突一样,总是有头有尾、有起有伏,有一个完整的发展过程的。情节的发展从序幕到尾声或从开端到结局应该连贯、完整。在实际创作中,在安排情节时,情节的部分还可以根据主题需要予以倒置,将结局放在开头,采用倒叙的手法,如鲁迅的《祝福》。还可以采用插叙、意识流等手法,使时空交错,或平行展开,或顺序展开,或插叙、倒叙、顺叙交错,等等不一。在按照完整性、统一性要求设计、安排情节时,只要从揭示主题、刻画人物、加强艺术感染力出发,同样具有广阔的创造天地。

情节是加强作品艺术感染力的重要因素。要提高情节的艺术性,要像恩格斯所号召的那样,讲究情节的生动性和丰富性。小说、电视剧、电影、戏剧等艺术作品固然如此,音乐、美术作品中具有情节性的也要这样。绘画、雕塑等造型艺术不可能表现随时间而发展的事件,它的情节的构成只能是静止的一个瞬间,只能在有限

艺术原理

YI SHU YUAN LI

的空间里描绘事件的一瞬间,这就更要集中、概括,将情节发展中最富有意义的一刹那,最能够表现事件的“来踪去迹”的一顷刻,最富有“孕育性”,最能理解到后一顷刻和前一顷刻的那一个瞬间,鲜明地突出在画面上,使画面上的每一个形象都要成为发展情节的一个线索,给整个情节带来自己的特别的东西从而构成整个行动,让观众猜测到画面上的事件以前发生了什么事,是什么原因引起的,以后将要发生什么事,从而克服绘画在时间上的局限性,使静止的画面呈现出明显的动势,形成动人的情节。如苏里柯夫的油画《女贵族莫洛卓娃》,选择了女主人公在押送途中与广大群众和形形色色的旁观者相会时各具情感的瞬间,描绘了许多人物,其中每一个人物都对画的情节发展直接相连,像宗教迷信者的狂乱、激昂的女贵族的表情、老太婆的惋惜心情、僧侣幸灾乐祸的嬉笑,都是互相补充的情节线索,形成了画中统一的悲剧情节。音乐情节的展开也必须引人入胜,充满吸引力,其中标题性就是音乐情节具体化的有力手段,也是贯穿始终的音乐的发展线索。例如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》,其中围绕着爱情主题展开的大、小提琴的二重奏,就充分显示了情节的发展。在引子之后,和谐、舒缓而优美地奏出爱情主题,充分显示了草桥结拜时的心心相印;而在轻松的快板之后,低沉、缓慢地奏出同一主题,则表现了送别时的依依不舍;在逼婚之后,无限哀怨、沉痛、如泣如诉地重奏出爱情主题,则充分表达了楼台会时痛不欲生的悲剧氛围。总之,情节的发展要脉络分明而又曲折多姿。既可以人物为中心组织故事,安排情节,又可以事件为线索展开情节,来龙去脉,一清二楚。同时又要波浪起伏,一波未平,一波又起,从一个又一个的矛盾冲突的产生、发展和错综交织中推向高潮,具有丰富性。整个情节要扣紧中心事件,抓住纠葛,不断提出悬念,造成惊奇,引人入胜,使情节生动感人。艺术作品的情节要具有丰富性、生动性,要像列夫·托尔斯泰所指出的那样:“作者应该抓住……不是客客气气地抓到手中而是有力地……作者应该引导读者到他所想要引到的地方,而不允许东张西望。他应该……引导读者跟着自己的人物前进再前进。”^①

摇摇艺术作品的形式

艺术作品的形式,是指艺术作品内容的存在方式,亦即作品的内部联系和外部表现形态。其内部联系表现为内部形式,包括内容诸要素之间的相互联系和组织方式,主要指结构;其外部表现形态呈现为外部形式,即表现内容的方式和手段,包括艺术语言、艺术手法、类型体裁等。结构和艺术语言是构成艺术作品形式的最基本的要素。

结构是艺术作品的形式因素之一,是艺术作品的内容的组织、安排和构造。结构的作用就是把艺术作品的各个内容因素、各个部分组织成一个有机的整体,从而突出艺术形象,表达主题思想。

^① 转引自谢皮洛娃:《文艺学概论》,人民文学出版社1985年版,第55页。

艺术原理

YI THU YU AN LI

结构的基本环节是剪裁和布局。这如同缝制衣服和建造房屋一样,其一,要量体裁衣,按意选材,把从生活中积累的素材加以选择、揉碎、组合,进行一番精心的剪裁。刘勰称之为“熔裁”。他说:“规范本体谓之熔,剪裁浮词谓之裁。裁则芜秽不生,熔则纲领昭畅,譬绳墨之审分,斧斤之斫削矣。骈拇枝指,由侈于性,附赘悬疣,实侈于形。二意两出,义之骈枝也;同辞重句,文之赘疣也。”^①这不仅说明了剪裁的必要,而且指明了剪裁要围绕中心事件、主题思想,又要提炼精华,删繁就简,突出形式美,使质和形、意和辞都很鲜明、突出、简练、深刻,无一赘疣。李渔也曾指出:“编戏有如缝衣,其初则以完全者剪碎,其后又以剪碎者凑成。剪碎易,凑成难。凑成之工,全在针线紧密;一节偶疏,全篇之破绽出矣。”^②既说明了剪裁的过程,又指明了剪裁的技巧。这正如一首古诗所说:“着色原资妙选材,也须结构匠心裁。可怜绝艳芙蓉粉,涂在无盐脸上来。”其二,要精心安排、严密组织剪裁后的材料,详略先后,疏密黑白,虚实明暗,对比反复,框架规模,段落层次,都得考虑周到,筹划得当,安排妥切,以使艺术作品成为一幅统一、完整的社会生活图画。这就是结构的另一重要环节——布局,也就是绘画中的构图。正如李渔所说:“至于‘结构’二字,则在引商刻羽之先,拈韵抽毫之始,如造物之赋形,当其精血初凝,胞胎未就,先为制定全形,使点血而具五官百骸之势。倘先无成局,而由项及踵,逐段滋生,则人之一身,当有无数断续之痕,而血气为之中阻矣。工师之建宅亦然,基址初平,间架未立,先筹何处建厅,何方开户,栋需何木,梁用何材,必俟成局了然,始可挥斤运斧。”^③布局构思要抓住总体轮廓、精血主旨、框架层次等重要关节。王骥德在《曲律》中也指出:“作曲者,亦必先分段数,以何意起,何意接,何意作中段敷衍,何意作后段收煞,整整在目,而后可施结构。”^④都说明了布局的重要性及其方法。

对结构艺术的主要要求是:

第一,结构要服从主题思想的需要。无论是通盘的整体组织,还是局部的细节安排,都要为表现主题思想服务。例如鲁迅的《药》,在两个家庭、两种悲剧、两条路线的交错发展中,通过一个找错了治痨病的药,一个没有找准救国救民的药,充分、鲜明地表现了资产阶级旧民主主义革命“此路不通”,必须另寻新路的主题。歌剧《白毛女》的结构之所以从《北风吹》、《扎头绳》开始,让天真、美丽、淳朴、可爱的喜儿形象展现在观众面前,继而又一步步表现她被逼成“白毛仙姑”,后来又恢复了做人的权利,就是为了突出“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”的主

① 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社,1958年版,第234页。

② 李渔:《闲情偶寄》(上),时代文艺出版社,1983年版,第5页。

③ 李渔:《闲情偶寄》(上),时代文艺出版社,1983年版,第5页。

④ 中国戏曲研究院:《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959年版,第5页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

题。又如小提琴协奏曲《梁祝》中的爱情主题和电影《冰山上的来客》插曲《花儿为什么这样红》在不同情景中反复出现,都推动了情节的发展,展示了作品的主题。乐曲的结构、绘画的构图,不管采取何种方式,都是在追求形式美中突出主题。

第二,结构要像李渔所提出的“立主脑”、“减头绪”、“密针线”那样,达到完整、和谐、统一。哪怕是一支四句头的歌曲或者是淡淡几笔的速写,都要具有完整性和统一性。这就要分清主次,突出中心,要前后照顾,通篇相连,要合理布局,疏密有致,使作品成为一幅完美的生活图画。正如列夫·托尔斯泰所说:“在真正的艺术作品——诗、戏剧、图画、歌曲、交响乐里,我们不可能从一个位置上抽出一句诗、一场戏、一个图形、一小节音乐,把它放在另一个位置上,而不致损害整个作品的意义,正像我们不可能从生物的某一个部位取出一个器官来放在另一个部位而不致毁灭该生物的生命一样。”^①在叙事性的作品中,安排结构时,要围绕主要矛盾和主要人物来组织材料,配置细节,区分主次、轻重,突出主题。

第三,结构要适应各种不同体裁的特点。在文学作品中,抒情诗的结构比较单纯,小说的结构要线索分明,剧本要高度集中。这些叙事类艺术作品的结构,特别注重巧妙地组织和安排情节。如曹禺的话剧《雷雨》,将 18 年的故事集中安排在一昼夜间,以回溯式的结构方式,通过直叙与倒叙相结合、往事与现实相结合的手法,将阶级冲突、思想冲突、道德冲突和亲情冲突融为一体,深刻揭示了封建资产阶级家庭的虚伪和罪恶。而绘画,因为只能在有限的画面表现生活的某个“瞬间”,其结构(也就是构图)就必须遵循透视法和解剖规律,适应视觉特性,必须有一个思想的中心(不一定是几何的中心),不是仅仅应用三角形的、锥形的、对称的或是俯视仰视、按对角线或平排地布置人物等等的配方,而应以画中人物的心理联系为基础,突出思想中心。例如在达·芬奇的《最后的晚餐》中,各个人物都被一条微妙和动人的内在联系的线索连接起来,所有人物都集中在“你们中间有人出卖了我”这句话上。尽管 12 个门徒不是全都盯着耶稣,却都统一于这个思想中心,使构图完整、和谐、统一,使情节充分展开了。构图还必须有最高限度的表现力,要摒弃所有多余的东西,避免重复和模仿,不要使所有的人物都在演同一个思想角色,或者使一连串的物象、人物只用来填补空白,只为了表现均衡,而应该在多样中表现统一,就要像《最后的晚餐》那样,绝没有一个人物和另一个人物相同。而在音乐作品中,为了展开情节、表现主题,主旋律、主题歌不断反复出现,有时整个作品简直就是某一乐句的模进、发展。

第四,结构要具有独创性和民族性。作品的具体内容不同,结构也应是独特的。结构必须按照生活事理的逻辑、事物发展的客观规律,根据作品的内容进行艺术创造,要出新,要突破已有的格局,不能在现成的模式中浇铸。那种一见钟情,后

^① 列夫·托尔斯泰:《艺术论》,人民文学出版社 1958 年版,第 180 页。

艺术原理

YI THU YU AN LI

花园私订终身,公子落难,小姐受苦,中状元大团圆或队长保守,坏人破坏,支书帮助,群众诉苦,揪出特务,方才觉悟的结构俗套,是缺乏艺术生命力的。结构要新颖、独创,要合乎情理,出人意外,不落俗套,耐人寻味,同时要适应本民族的艺术欣赏习惯,要有民族特色。我国传统的结构方式往往在多样变化中仍旧线索分明,层次清楚,有头有尾,前后照应,上下贯通,为广大群众所喜闻乐见。对待传统的结构方式当然不能墨守成规,创造具有民族特色的艺术结构,不是对传统结构方式抱残守缺,而是在传统的基础上,吸收外国艺术结构的长处,进行革新创造,既冲破传统,又继承了传统的民族特色。根据主题、题材的需要,可以采用放射型、波浪式、螺旋式、平行展开以及意识流等等丰富多样的结构方式,还可以创造出自己独特的艺术结构,但仍然具有中国气派的结构艺术的民族特色。

《红楼梦》的结构艺术是经典性的,仅以第 115 回~116 回为例即可见一斑。这两回集中写宝玉挨打,其层次为挨打前、挨打中和挨打后。挨打前是情节发展的铺垫,在结构上连续安排了连锁发展的三件事:一是贾雨村来访,宝玉厌恶;二是王府索要优伶,宝玉结交“戏子”;三是贾环构陷,宝玉与丫环亲密无间。三件事层层推进,不仅构成了挨打的必然性,而且深刻揭示了两条人生道路的势不两立以及贵族、官府间和亲人间的勾心斗角、你死我活的不可调和的矛盾,既展开了冲突,又揭示了性质、刻画了人物,紧扣着全书主旨。在痛打中通过打和劝,更彻底地暴露了封建贵族家庭中父子、夫妻、母子间丰富复杂、尖锐深刻的矛盾。挨打后集中刻画了薛宝钗和林黛玉前来探望的截然不同的言行举止,既丰富了人物性格,更突出了挨打之后的效应,不是叛逆与卫道的消除,而是各种人物倾向哪一边的态度更加鲜明和自觉化,因而其冲突在壁垒分明中更为加剧,封建家庭必然没落、封建社会必然崩溃的主题也就更加鲜明昭著了。

艺术语言也是艺术作品形式的主要构成因素,这在下一节专门阐述。

艺术手法是艺术作品的形式因素之一,是艺术家从事艺术创作时借助一定的物质材料和艺术媒介塑造艺术形象、成就艺术作品的方式和手段。黑格尔认为:“真正的艺术家都有一种天生自然的推动力,一种直接的需要,非把自己的情感思想马上表现为艺术形象不可。这种形象表现的方式正是他的感受和知觉的方式,他毫不费力地在自己身上找到这种方式……正如画家把他的情感马上就变成形状和颜色……凡是在他的想象中活着的東西好像马上就转到手指头上,就像凡是我们所想到的东西马上就转到口上说出来,或是我们一遇到最深处的思想、观念和情感,马上就由姿势态度上现出一样。”^①要把生活体验、艺术构思物化为艺术形象,必须充分掌握丰富的艺术手法,具有高度熟练却好像自然而然显现出来的技能、技巧。

艺术手法是历代艺术家创造并积累下来的具有规律性、模式化的塑造艺术形

^① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第 1 卷,商务印书馆 1979 年版,第 140 页。

象、创作艺术作品的一系列方式方法。这在不同艺术门类中形成了不同的体系。如中国绘画中的工笔、写意,点、染、皴、擦、描,书法中的提、按、顿、驻,中锋、侧锋、藏锋、露锋,诗中的比兴,小说中的反衬、烘托、铺垫、拟人、拟物等等。艺术技巧是运用艺术手法成功地塑造形象、表达情志、显示主题的艺术创造能力。

体裁是指艺术作品的存在样式。艺术的种类是关于整个艺术的分类,体裁则是对某一类艺术之中的再分类。体裁的划分主要根据艺术作品形式的特点。例如文学,在种类上是语言艺术,在其内部,又分为诗歌、散文、小说、戏剧影视文学四种体裁。体裁属于形式因素,每一具体艺术作品都表现为一定的样式,在结构、艺术语言、艺术手法等方面均有特色。掌握不同体裁的特点,对于按照体裁的特点进行艺术创造,对于创造形式美、体现内容美并不断完善与发展各种体裁都是很有益的。

一、艺术作品的内容和形式的关系

艺术作品的内容和形式是统一的和不可分割的有机体。在艺术创作中,内容常常起到主导的作用,形式的选择应以是否适应内容的需要为原则,但同时,形式又呈现相对的独立性,它不仅具有独立的审美价值,而且艺术形式的择取与变化,可以直接影响和制约内容的审美价值的实现。艺术作品内容与形式的和谐统一才能充分体现艺术魅力。

艺术作品的内容和形式是不能分割的。这正如别林斯基所说:“如果形式是内容的表现,它必和内容紧密地联系着,你要想把它从内容中分出来,那就意味消灭了内容;反过来也一样,你要想把内容从形式中分出来,那就等于消灭了形式。”^①在具体的艺术作品中,内容和形式是不可分离的有机统一体,内容是有形式的内容,形式是有内容的形式,二者均以对方的存在为条件,失去一方,另一方也就不存在了。但是,内容和形式不是并列的,内容是主导的,形式要适应内容。斯大林曾一再强调:“一切都依这个形式包含有什么内容为转移。”^②“在发展过程中,内容先于形式,形式落后于内容。”^③

在艺术创作中,内容常常起主导作用,形式的选择是以能否适应内容的需要为原则的。艺术家总是先有了一定的内容,然后才选取适当的形式,总是先考虑反映什么社会生活,选择什么题材,揭示什么主题,然后再根据这个内容的需要,决定采用什么样的形式来表现。刘勰说:“夫情动而言形,理发而文见,盖沿隐以至显,因内而符外者也。”^④也是说形式是根据内容的需要而产生的。如欢庆的感情和悲伤的感情的抒发,在音乐上就要通过不同的音调、节奏、旋律来表现,因而庆丰收的乐

① 《别林斯基论文学》,新文艺出版社,1955年版,第1页。

② 《斯大林全集》第1卷,人民出版社,1954年版,第100页。

③ 《斯大林全集》第1卷,人民出版社,1954年版,第100页。

④ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社,1958年版,第100页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

曲和追悼会的哀乐必然要采取不同的形式。可见,形式的选择是为了适应内容的需要。例如,有三个电影镜头:葬一个人在笑。遭手枪直指。糟同一个人惊恐的脸。按什么顺序组接呢?作为形式因素的结构,就要适应人物性格的刻画和主题的需要,也就是以内容为主导。如果此人懦弱,要变节,则按葬遭糟的顺序组接;如果此人勇敢,则按糟遭葬顺序组接。

从艺术的发展过程来看,内容对形式的主导和决定作用,还表现在艺术形式总是随着内容的发展变化而发展变化。“在社会生活中,也首先是外部条件发生变化,首先是物质条件发生变化,然后人们的思维,人们的风俗习惯,人们的世界观也相应地发生变化。”^①随着社会生活的变化,艺术作品有了新的内容,艺术形式也就发生相应的变化。正是由于内容的变化,才引起了形式的变化。形式是由内容决定的,是以内容为转移的。例如“五四”时期,随着新民主主义革命运动的开展,我国社会生活的各个方面都发生了巨大的变化,作为社会生活的反映的文学艺术的内容也随之发生了变化。正是由于内容变了,过去的旧形式不能表现新的内容,于是有的被淘汰,有的被改造,同时还出现了新的形式。如在语言上,白话文代替了文言文,在体裁上,新体诗代替了旧体诗,小说也不都分回了,杂文、报告文学出现了,话剧开始兴旺起来。又如,反映社会主义生活的现代京剧、戏曲,为了适应新的内容,唱腔、表演程式以及自报家门的结构方式等等形式因素也都随之发生了变化。例如,现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等,在保持京剧特色的基础上,对音乐、舞美、表演、念白、打斗等方面都进行了一系列成功的改革,可以说,是继承和创新的典范,也是内容和形式相统一的典范。它们虽然被“四人帮”插手、利用,被规定为“革命样板戏”,被限定为“唯我独尊”,造成恶果,但广大艺术家集体创作的成果仍然是京剧艺术发展的里程碑,这是不应抹杀的。当然,内容的更新并不意味着旧形式的全部抛弃。新形式往往吸取旧形式中对于表现新内容有用的成分。那些被保留下来、用于表现新内容的旧形式,也不是原封不动地照搬,而是经过了改造。这正如鲁迅所说:“旧形式是采取,必有所删除,既有删除,必有所增益,这结果是新形式的出现,也就是变革。”^②

在艺术创造中,内容起主导作用,但形式也具有相对的独立性,它不仅具有自身的审美价值,还影响到内容的审美价值,形式对内容具有反作用。这主要表现在:

第一,形式具有独立的审美价值。艺术形式有其自身的特有规律,按照形式美法则创造也具有相对独立性的审美价值。例如舞台调度的各种构图,可以按照对称均衡、整齐一律、对比调和、多样统一等形式美规律创造出千姿百态的形式美。

① 《斯大林全集》第1卷,人民出版社1953年版,第100页。

② 《鲁迅全集》第3卷,人民文学出版社1958年版,第100页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

绘画的线条、色彩、构图也可分别显示出各自特有的美,令人随即产生视觉美感。黑格尔说:“一般地说,音乐听起来就像云雀在高空中歌唱的那种欢乐的声音,把痛苦和欢乐尽量叫喊出来并不是音乐,在音乐里纵然是表现痛苦,也要有一种甜蜜的声调渗透到怨诉里,使它明朗化,使人觉得能听到这种甜蜜的怨诉,就是忍受它所表现的那痛苦也是值的。”^①作为构成音乐形式美的主要因素——声音,是具有独立的审美价值的。歌唱家是从练声开始培养的,二胡演奏家是从运弓、把位、揉弦等开始培养的,这都是为了创造音乐特有的形式美。

艺术形式之所以具有相对独立性,具有独立的审美价值,是因为它以直观性赋予了艺术作品的具体形态。形式的具体形态,一方面是外形式形成的感知对象,另一方面是内形式对内容由潜在质转化为现实体后成为直观对象,内形式和外形式的和谐统一,构成了艺术作品的整体形式,成为内容的存在方式,成为人们审美观照的直接对象。作为直观对象的形式,虽然包含了内容,但其本身首先被直接感知,也就具有了相对独立的审美价值。

第二,形式与内容会出现差异,形式具有相对独立性。例如,在艺术的发展过程中,形式的变化往往滞后于内容。虽然新的内容总是这样或那样地导致形式中新的特征的出现,但是,内容发生变化时,旧的形式并不一定立即消失。在创造表达新内容的新形式的开始阶段,会运用那些与旧的内容有联系的旧形式的特征,在这种继承旧形式的基础上,经过不断革新、创造,这些旧形式的特征才慢慢消失,完全与新内容相适应的新形式才健全起来。又如,不同的形式可以表达相近或相似的内容,相同的形式也可以用来表达不一样的内容。前者如同是歌颂雷锋精神,可能用电影、诗歌、话剧、绘画、雕塑等等不同的形式来表现;后者如同是采用“卜算子”的形式,毛泽东的咏梅词和陆游的咏梅词的内容则迥然不同。还有,在艺术作品中,内容和形式不一定都达到了完美的统一,往往会出现不同程度的差异,或者内容较美而形式不完善,或者内容不美形式却较完美,人品与艺品也会产生种种矛盾。这说明,内容对形式虽然起主导作用,但并非内容好形式随之也会好。形式具有相对独立性,艺术家还须具有创造形式美的技能、技巧,才能创造出优秀的艺术作品;艺术接受者要有感受形式美的能力,才能进行艺术鉴赏和艺术批评。然而,形式的独立性是相对的,因为形式不能脱离内容而独立存在。

第三,形式对内容的表达具有重大影响。形式不像镜子那样消极地反映内容,而是积极地影响着内容,这也就是形式的积极性。完美的形式,能够帮助内容的充分表达,增强作品的艺术感染力;拙劣的形式,会妨碍内容的正确表达,削弱作品的艺术感染力。在艺术创作过程中,艺术家在致力于创造形式时,同时洗练着内容,形式更加完美,内容也更加完善。因此,创造完美的艺术形式,也是充分表现美

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1979年版,第44页。

好内容的一个重要条件。

形式的积极性还表现在艺术欣赏中。当我们被某一完美的艺术形式所吸引时,并不觉得仅仅是在受到形式的感染,而同时深深意识到包含在形式中的内容。这是因为,优秀的艺术作品总是使内容和形式达到有机的统一,内容通过形式显示出来,形式表现了内容。

形式的积极性也表现在它不只是受内容的制约,还受到组成形式的材料的自然规律性的影响。如管弦乐作品的作曲法,不仅取决于作品内容的特点,而且受到各乐器音色配合的音响条件的影响。画家把色彩涂到画布上时,不但考虑到内容的展开,还考虑到色彩相互作用的光学规律。

总之,艺术作品的内容和形式是辩证的统一。艺术家应该努力创造内容和形式高度统一的艺术作品,创造既具有高度审美价值的内容又具有高度审美价值的形式并使之达到完美统一的艺术精品。艺术美是以内容和形式的统一为前提的。因此,毛泽东指出:“我们的要求则是政治和艺术的统一,内容和形式的统一,革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。缺乏艺术性的艺术品,无论政治上怎样进步,也是没有力量的。因此,我们既反对政治观点错误的艺术品,也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。”^①1958年10月10日,毛泽东在同中国音乐家协会的负责同志讲话时又指出:“社会主义的内容,民族的形式,在政治方面是如此,在艺术方面也是如此。西洋的一般音乐原理要和中国的实际相结合,这样就可以产生很丰富的表现形式。”^②

二、艺术作品是感性与理性的统一

1. 艺术作品中的感性因素

在艺术作品中,感性更多地是指蕴含于作品之中的情感因素,以及寄寓在形式之中的感性特色。

构成艺术作品感性因素的首先是情感。情感因素是艺术主体将自己的情感体验移入、投放、渗透于艺术作品而蕴含的感染力及其外在标志。列夫·托尔斯泰认为:“人们用艺术互相传达感情……一个用听觉或视觉接受别人所表达的感情的人,能够体验到那个表达自己感情的人所体验过的同样的感情。”“艺术活动就是建立在人们能够受别人感情的感染这一基础上的。”^③情感属于感性因素不仅因为情感总是通过外在标志表现出来的,而且因为情感的体验、交流和感染往往是直觉的。世界最著名的立体派绘画大师西班牙画家毕加索的《格尔尼卡》,无论从黑、

① 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1961年第2版,第1301~1302页。

② 《人民日报》1958年10月10日。

③ 列夫·托尔斯泰:《艺术论》,人民文学出版社1958年版,第1页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

白、灰组成的低沉调子中,还是从画面上支离破碎的残断肢体以及种种惊恐、呼叫中,都充溢着对法西斯战争给人类造成巨大灾难的控诉。画家自己也说:“我清楚地表明了对把西班牙沉浸在痛苦与死亡的海洋中的好战集团的厌恶和鄙视。”^①又如现代美国著名写实画家诺尔曼·罗克威克(1898—1988)的代表作《送儿上学》,在微微驼背弯腰、面呈忧虑沉郁神色的父亲和昂首挺胸、满怀憧憬未来和急盼走向新生活的儿子的鲜明对比中,充满了父辈望子成龙的无限深情以及其中的无比艰辛。当代中国画家傅抱石、关山月的宏幅巨作《江山如此多娇》,洋溢着对新中国由衷赞美和无比热爱的深情。这些绘画的情感形成强烈的视觉冲击力,激荡于画面上,呈现出艺术作品的感性特色。

其次,构成艺术作品感性因素的是感性材料。黑格尔说:“外在因素的第二个方面是艺术用作表现媒介的感性材料本身。这方面的统一在于材料本身有单纯的定性和一致性。材料不应成为不明确的掺杂和单纯的混合,特别是不应显得不纯洁……例如在绘画里,颜色不应该是脏的或是灰暗的,应该是本身明确单纯的……音乐的音质也要单纯……人发出的音调也是如此,它必须是纯粹地自由地从喉嗓和胸膛发出来,不能让乐器声渗进来搅乱,也不能像哑音那样露出没有克服的搅扰和障碍。就单纯的感性方面的关系来说,音质的美就在于具有明确的不摇摆的定性,保持着不受异调夹杂的鲜明性和纯洁性,音乐有别于噪音和杂音,理由也正在此。”^②塑造艺术形象的媒介是感性材料,这种感性材料因艺术品种而异,如绘画的色彩、音乐的声音等等。但它们都必须单纯、鲜明、统一。这样,不仅更易为人直接感知,而且富于美感。

再次,构成艺术作品感性因素的是感性材料的组合方式。这就是形式美规律,如整齐一律、对称均衡、比例匀称、节奏韵律、对比调和、多样统一等。有关的感性材料按照形式美规律组合之后,就会“造成一种新的,目可见耳可闻的艺术的世界。”^③

此外,构成艺术作品感性因素的是艺术形象的感性形态。一切艺术形象都是具体可感、鲜明生动的,它们通过各自的感性材料及其组合方式统一形成有声有色有形的具体形态,呈现出鲜明的感性特色。艺术作品的感性特色寄寓在艺术形式之中,是艺术形式直接显示的具体形态特征。它们不仅像音乐、绘画那样使人目可见耳可闻,像文学那样栩栩如生,令人如见其人,如闻其声,如临其境,如历其事,而且呈现出千差万别、五彩缤纷、美妙各异的感性特色。

艺术作品的理性因素

① 刘惠民、韩萍、魏家范:《世界绘画》(外国卷),湖南少年儿童出版社,1993年版,第22页。

② 黑格尔著,朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆,1979年版,第140—141页。

③ 黑格尔著,朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆,1979年版,第141页。

艺术原理

YI THU YU LUN LI

在艺术作品中,理性是指通过作品的形象及意境所凸现出的理性内涵。

所谓理性,在哲学上是指与感性相对应的反映事物本质的概念体系和理论系统及其产生理论的判断、推理等思想活动。这正如毛泽东所说:“要完全地反映整个的事物,反映事物的本质,反映事物的内部规律性,就必须经过思考作用,将丰富的感觉材料加以去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作工夫,造成概念和理论的系统,就必须从感性认识跃进到理性认识。”^①艺术作品中的理性,同样包含了这种“去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里”的理智活动和“反映事物的本质”的理性内涵,但始终渗透于感情和感性形态之中。

艺术作品的理性因素首先是指渗透于情感中的理智因素。艺术作品中的情感因素既不是日常生活情感,也不是一时的情感冲动,而是渗透了理智因素的审美情感。这是一种令人怦然心动的情思,是饱含着思想的情感,是受理智引导的情感。如《格尔尼卡》中激荡不安的情感翻腾里就充满了对战争灾难的理智思考,从而凸现出对法西斯好战集团的强烈谴责和愤怒控诉。《送儿上学》中涌动的深沉父爱里渗透了对往昔艰辛的思考和未来的忧虑,而儿子的满心憧憬更引起并突出了这种深沉的思虑。艺术主体在创造或接受艺术作品时的移情之中,总是包含着理智因素而不断深化情感内涵,使情感和思想获得高度统一。

艺术作品中的理性因素还主要是一种显示事理、充满理趣、揭示真理、反映本质的理性内涵。徐悲鸿在日寇侵占了我东北三省、中华民族处于生死存亡关头时创作了《田横五百士》,从群情激奋、同仇敌忾的形象群体中充分显示了中华民族的民族精神和不可战胜的伟大力量。杜牧在《将赴吴兴登乐游原一绝》中写道:“清时有味是无能,闲爱孤云静受僧。欲把一麾江海去,乐游原上望昭陵。”不仅在看似与世无争的平淡中抒发了怀才不遇的愤懑,而且在对世事的感慨中充满了对现实的忧虑和对贞观之治的向往。“乐游原上望昭陵”包含了多么丰厚而深刻的理性内涵,其现实与以往的对比,其对时局的忧虑和对天下大治的向往,对自己遭遇的不满和欲展抱负的壮志,都在感性之中显露出深沉的理性内涵。

任何门类的任何艺术作品都是感性的,同时又都是含有理性因素的,其区别只是显隐、深浅、优劣不同。

艺术作品的感性与理性的统一

在艺术作品中感性与理性的统一主要表现在两个方面:一方面表现为感性形式与理性内容的统一;另一方面表现为情感因素与理性精神的统一。

首先,艺术作品是感性形式与理性内容的统一。艺术作品呈现于人们面前的都是具体可感的形式,是鲜明生动、千姿百态的情态,无论是形状、色彩、声音等感性材料有机组合后而显露的整体形态,还是连续或交错系统展现的事态、人物性格

^① 《毛泽东选集》第1卷,人民出版社1955年第4版,第151页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

过程 都是可见可闻的感性形象 具有鲜明的感性特征。而在这具体生动的感性形式中无不渗透、包含着一定的理性内容。这正如黑格尔一再强调的:“艺术用感性形式表现最崇高的东西 因此 使这最崇高的东西更接近自然现象 更接近我们的感觉和情感。”“艺术作品却不仅是作为感性对象 只诉之于感性掌握的 它一方面是感性的 另一方面却基本上是诉之于心灵的 心灵也受它感动 从它得到某种满足。”^①“最崇高的东西”“诉之于心灵的”都是感性形式中所包含的理性内容。

例如 芭蕾舞剧《天鹅湖》第二幕 当被魔法变成白天鹅的公主奥杰塔和王子西格夫里德消除了疑虑而相爱后 四只小天鹅在满地银辉的湖畔欢快地跳起了小天鹅舞。音乐在大管吹奏的短促的顿音背景上 由两只双簧管吹奏出活泼、明快、朴实动人的旋律 四只小天鹅在音乐中翩翩起舞 她们手臂交叉 足尖着地 轻盈优雅 欢快明畅 既展现出活泼可爱的小天鹅身姿 又显露出她们发自内心的喜悦之情。在这鲜明生动的感性形式中 既表露了小天鹅们乐人之乐的仁爱心肠和爱憎分明的正义情怀 也更烘托了王子敢于牺牲自己的坚贞爱情 从而张扬了爱使世界美好的理性精神 感性形式和理性内容获得了统一。又如北宋大文豪、书画家苏轼的《枯木竹石图》 以怪石奇树相应 石形残缺 极不规则 皴硬怪异 但沉静自在 安稳如山 形态鲜明 松树干枯 倾弯欲倒 破损断裂 虬屈郁结 枝条昂然 依然屹立。感性形象之中 充满人生坎坷 显露屡遭打击但又磊落洒脱、生气盎然。其与命运抗争的精神和耿直豪爽的情怀以及当时政治风云的变幻等等理性内容都与感性形式获得了完美的统一。

其次 艺术作品是情感因素和理性精神的统一。艺术作品中的情感来自于艺术家的情感体验 艺术家体验过的情感已经获得升华 不仅从日常生活情感升华为审美情感 而且从个人情感升华为社会情感、时代情感、民族情感乃至全人类情感。在这种体验和升华的过程中 始终受到思想和理智的制约 情感之中充满了理性内涵 情感包含了理性 情感因素与理性精神获得了统一。

例如八大山人朱耷的《荷花小鸟》 画面上孤石倒立 残荷斜挂 一只水鸟缩着脖子 瞪着白眼 孤独地蹲在石头顶上 一片凄清、衰败、孤峭、冷峻景象 伤感、愤懑的情感之中既包含了仇恨满清统治的民族意识 又显露了没落贵族无可奈何的沮丧情调。这正如郑板桥在题他的画中所说:“横涂竖抹千千幅 墨点无多泪点多。”丧失故国的哀痛之情流溢于画面之上 而情感之中充满了求全求生的人生之苦和对造成此苦的清朝统治者的刻骨仇恨 其中的历史变迁和人生命运相连的理性内涵是相当深沉的。八大山人废名弃姓 装聋作哑 哭笑无常 画后落款 八大山人连缀一起 似哭似笑 其内心之苦是颇具内涵的。又如齐白石在垂暮之年创作的《祖国万岁》 在苍劲的万年青叶丛中挺立起一簇繁茂无比的鲜花 洋溢着热爱生命、

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷 商务印书馆1980年版 第50页。

赞美祖国的炽烈之情。而这种强烈的爱国之情中又渗透了深厚的理性精神,历经万古的万年青,不仅永远叶茂长青,而且花簇繁盛,在象征祖国繁荣富强之中还充满了时代精神和理想的光辉,情感因素与理性精神得到了完美统一。贝多芬的《热情奏鸣曲》充满了火山爆发式的激情,同时又充满了悲剧意蕴和顽强的斗争精神,饱含着理性内涵。列宁听了以后深受感染,极为赞赏,认为这是音乐创作的奇迹。

三、艺术作品是再现与表现的统一

再现是指在艺术创作中将客体世界及人物真实地呈现于作品之中。例如,桌子上放着盘子、苹果、玻璃杯等物品,这是客观物品的自身呈现,静物写生画,通过线条、色彩等把它们真实地呈现于画面上,这幅画就是它们的再现。

艺术的对象是客观世界,艺术的源泉是社会生活,艺术作品都包含了再现因素。以真实再现客体世界中的人、物、事为主的艺术作品固然是再现的,即使是不着重描摹、重现客体世界的真貌实情的艺术作品,哪怕像宗教画、抽象画、《西游记》、《聊斋志异》那样,也不仅与客体世界有关,而且同样显露了客体世界中人、事、物的一些基本特征,不管何种神仙魔怪,总具有人的某些面貌和情欲、思想,因而都包含着再现性因素。从这个意义来说,一切艺术作品都是再现的。

表现是指在艺术创作中重在表达主体的情感和理想,以及对客体世界的思考和评判。

有些艺术作品是重在表现的,如音乐作品侧重于抒情,也最善于抒情,主要表现艺术主体的情志和对客体世界的主观感受和评判,是表现的。但艺术活动都是主体开展的,艺术创作是艺术家的主体创造,对客体世界的观照、体验、吸取甚至再现,都依赖于艺术主体,艺术主体都是充满思想感情的人,在整个艺术活动中,不仅始终移情其中,而且总是不断给予审美判断,充满了主观思考和评价,即使是再现客体之中,也必然包含着这种主观情志,具有表现性因素。从这个意义来说,一切艺术作品又都是表现的。

在艺术实践中,有些艺术作品重在再现,如绘画、雕塑、小说、影视等,基本上是再现艺术;有些艺术作品重在表现,如音乐、舞蹈、建筑、抒情诗等,基本上是表现艺术。但是,一切艺术作品都既是再现的,又都是表现的,再现和表现从来都是紧密联系的,在侧重再现的艺术作品中,不可能没有表现的因素;在侧重表现的艺术作品中,也不会没有再现的因素,其间只是存在比重大小的差别。再现性艺术作品同样需要融入主体的情感和理想,表达作者的思想和情趣;表现性艺术作品也要注重对客体世界及其规律的遵循,只不过它所表达的主要是心理和情感的真实。在理论上,有提倡再现的,也有提倡表现的,但其中也有情不自禁地走向再现与表现相统一的。例如,车尔尼雪夫斯基非常强调艺术再现现实,甚至认为艺术作品与现实

的关系就好像印画对它所复制的原画的关系,是再现的。但他又提出艺术再现生活,还要说明生活,对生活现象下判断。这就是说,再现中还包含了表现。列夫·托尔斯泰是主张表现的,但他的作品竟展现了“俄国生活的无比的图画”,“是最清醒的现实主义”^①。

《红楼梦》是我国封建社会末期封建大家庭及其整个社会生活的再现,但也表达了曹雪芹对当时社会现实和《红楼梦》中再现的各种人物命运的思考和评判以及自己的情感与理想。一方面,他对大观园这个有情世界倾注了深切的同情,表达了自己的人生理想;另一方面又对与大观园有情世界相对立的整个封建社会这个无情世界表现出无比愤慨,表达了人生理想无法实现的无奈和悲愤。《红楼梦》是再现和表现的统一。琵琶古曲《十面埋伏》深刻表现了楚汉相争时激战中的心理感受和情感世界,也真实地再现了垓下之战的过程及其情感表现的客观现实,仍是再现和表现的统一。

第二节 摇摇艺术作品的层次

艺术作品的构成主要是从横向上来剖析和研究艺术作品的构成要素。艺术作品的层次主要是从纵向上由外到内剖析和研究艺术作品作为完整的有机体的结构。对艺术作品由外到内、由表及里进行剖析,一般分为三个层次,这就是:艺术语言、艺术形象、艺术意蕴。外表层是直接诉诸人们感官的,是由文字、声音、线条、色彩、形体等等构成的外在物质形态,这就是艺术语言;中间层是既具有物化形态又具有内在结构、体现一定内容的可感可悟的具体形象,这就是艺术形象;内在层次是深藏于艺术作品之中的深刻内涵,这就是艺术意蕴。

一、艺术语言

摇摇艺术语言的含义

语言是人类的交际工具,是人们在交往中用以表达思想、交流感情的手段。人们口头上言说的语言称为言语或口头语言,用种种符号作为补充、替代的称为文字语言。口头语言和文字语言构成了人类的自然语言。艺术语言则是人类在艺术活动中创造的一种特殊语言,指的是艺术作品的物质表现手段,在艺术作品中具有与自然语言相似的表情达意功能。艺术语言与自然语言具有类似的功能,但又与自然语言显著不同。艺术语言可以由自然语言构成,也可以由非自然语言构成。

艺术语言是创作主体在特定艺术种类的创作活动中,运用独特的物质材料和媒介,按照审美法则进行艺术表现的手段和方式。

^① 《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》,人民文学出版社1959年版,第151页。

艺术原理

YI THU YUAN LI

艺术语言一般是由物质材料、艺术媒介和艺术手段等要素构成的。

物质材料是艺术创造时使用的原料,如雕塑用的木料、石材、陶土、金属等,绘画用的笔墨纸张、颜料画布等,摄影用的胶片、显影剂、定影剂等,舞蹈用的人的肢体、动作等,音乐用的手指、声带等。

艺术媒介是连接艺术材料和艺术手段、联系艺术作品与鉴赏主体的中介物。如电影的拍摄、放映设备,电视的播放、接受器材,舞台表演的灯光、服装、布景、道具等。

艺术手段是艺术创作中通过艺术媒介、运用物质材料进行艺术创造的具体方式、方法。艺术手段是艺术语言的主体,因艺术门类的不同而异,是艺术语言中最丰富、最富有表现力的部分。如绘画的线条、色彩、构图,音乐的旋律、节奏,电影的画面、声音、蒙太奇等。

艺术语言是各门类艺术创作的媒介和形式的总称。艺术语言又可具体划分为文学语言、音乐语言、绘画语言、电影语言等。

文学语言主要是指文学使用的艺术语言,是从人民口头语言、古代书面语言和外来语言提炼出来的,语言形式是言语的和文字的。文学语言较少受物质条件影响,最能自由运用。文学语言的基本材料最为丰富,人民语言是其取之不尽、用之不竭的源泉,其叙述方式、描绘、议论手段也是多种多样、非常丰富的,但它不能直接为人感受,以之创造的形象具有间接性。

音乐语言包括旋律和声、节奏及其组合规则等,绘画语言包括线条、色彩、构图及其组合规律等,电影语言包括画面、声音、色彩、蒙太奇及其组合方式等。

艺术语言的特征

艺术语言不是自然语言,即使以自然语言为源泉的文学语言,也不同于自然语言。艺术语言的主要特征是:

第一,艺术语言的多样性、丰富性和发展性。艺术语言具有多样性和丰富性,并在艺术发展中不断变化和革新。

艺术语言的丰富多样性首先表现在艺术品种的多样性上。艺术的品种日益增多,越分越细,不同种类、体裁的艺术作品都有其独特的艺术语言,影视语言不同于戏剧语言和其他艺术语言,电影语言和电视语言也各具特色,丰富多样的艺术品种呈现出丰富多样的艺术语言。中国画的艺术语言主要是由笔墨线条等构成的,而笔墨线条的造型语言又是极其丰富的,“笔有筋骨皮肉四势,筋骨在内,皮肉在外……一笔之中,初则润泽,渐次干涩。润泽者皮肉也,干涩者筋骨也”,“用笔有起伏,起伏之间有折叠、顿挫、婉转之势”,“墨有黑白浓淡干湿六彩”。^①线条则有“铁线描”、“游丝描”、“行云流水描”、“竹叶描”、“减笔描”、“柴笔描”等。在点、

^① 许祖良、洪桥:《中国古典画论选择》,辽宁美术出版社,1983年版,第103-104页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

染、皴、擦的诸多手法中,为了表现树木、山石的丰富形态和多样质感,清代画家郑绩在《梦幻居学画简明·论皴》中总结了十六种皴法。他说:“古人写山水,皴分十六家。曰披麻、曰云头、曰芝麻、曰乱麻、曰折带、曰马牙、曰斧劈、曰雨点、曰弹涡、曰骷髅、曰矾头、曰荷叶、曰牛毛、曰解索、曰鬼皮、曰乱柴。此十六家皴法,即十六样山石名目,并非杜撰。”

其次,艺术语言的丰富多样性表现在艺术家的独创性上。艺术家在艺术创作中充满了独创性,其中就包括了语言创造。一方面,在历代艺术家的创作和积淀中形成了时代的民族的品类的语言特色,如戏曲程式及其活用,中国画创作中的“墨分五彩”及其应用都丰富无比;另一方面,艺术家个人总在不断进行艺术语言的革新创造,呈现出个人的语言特色,显示出艺术语言的无限丰富多样性。例如潘天寿(1897—1957)曾学过八大山人、吴昌硕等前辈大师的画,继承了他们的中国画语言,同时又进行创新,形成了自己富有特色的艺术语言。他根据自己在雁荡山直接写生得来的题材而创作的《雁荡山花》,不仅以雁荡山常见的石龙爪、野菊花、野栀子花、竹子等野草闲花入画,通过精心布局,虚实对照,创造了生气蓬勃、优美动人、充满生命力的绘画形象,而且创造了自己独特的艺术语言。例如,运用传统的折枝手法而又进行革新创造。一般折枝花只三枝两枝,或右侧而生,或左边横斜,或上往下垂,或由下向上。而《雁荡山花》将竹、菊、石龙爪等交错在一起,收头截足,将花头都收在画幅之内,将花根、草根都截在画面之外,疏密相间,虚实相生,画内之景,天然清纯,画外之景,生机无限,风姿意趣,气象一新。

再次,艺术语言的丰富多样性表现在发展上。艺术门类越发展越多,艺术家在艺术创作中越来越有新的发现、新的发展和创新,整体艺术语言随之日益发展。此外,科技的发展,新的物质材料的日益增多,表现手段的不断发展,都使艺术语言越来越丰富多样。例如用丙烯颜料作画,用新材料镶嵌,用电声器材增强音乐效果,用电脑制作效果图,用电脑参与影视制作等等,都使艺术语言更为丰满。

第二,艺术语言的个性化。艺术语言是渗透了艺术家独特个性的特殊语言,具有鲜明的个性特征,并往往因此形成了艺术的语言风格。艺术家应在创造活动中不断锤炼语言,追求艺术形式与表现手段的创新。艺术家的艺术语言取舍各异,创造不同,往往形成了各自的语言特色。鲁迅的艺术语言辛辣犀利,老舍的北京风情,赵树理的通俗质朴,个性都很显著。中国戏曲语言也极具独特性,精练含蓄,意味深长,虽形成一系列程式,却各有个性。例如青衣的水袖,喜则舞袖,怒则掷袖,气则甩袖,羞则掩面,惊则垂袖,拒则外抖,惶则内抖,就是如此。梅兰芳在《宇宙锋》中表现少妇金殿装疯的复杂心态时,就成功地运用了这些丰富多彩的艺术语言,鲜明而又含蓄、生动而又精练地塑造了令人回味无穷的艺术形象。在绘画方面,同以水墨画见长的画家,其艺术语言也各具特色。如齐白石淳朴自然,潘天寿峭拔天然,吴作人蕴藉潇洒,黄胄粗犷奔放。

摇摇摇摇袁

艺术原理

YI THU YU LI

第三,艺术语言的鲜明生动性。

艺术语言要准确、鲜明、生动地塑造艺术形象,表现艺术作品的内容。艺术语言本来就是塑造艺术形象、表现作品内容、反映社会生活的物质手段,因此,它不仅要为其服务,而且要准确、鲜明、生动地表现它们。准确,是指能够恰如其分、恰到好处地把客观对象和主观思想感情表现出来;鲜明,是指艺术语言明确清晰,毫不含糊地突出客观对象的特色和艺术家的主观情致;生动,是指艺术语言新鲜、形象、感人,活灵活现地展现出客观对象和主观情致的具体面貌。准确是鲜明、生动的基础和前提,鲜明、生动增强了准确的表现力和感染力,三者是统一的。例如蒙古族流传的乐曲《嘎达梅林》,为了塑造民族英雄嘎达梅林豪迈而壮烈的形象,为了表达人民对英雄的颂赞、怀念和哀悼,不仅选择了豪迈庄重的音调和从容有力的节奏,而且采用上下句构成的短调子,使下句是上句的变化重复,就既显示了嘎达梅林的爽朗、豪迈、悲壮而又朴质、坦率,与人民心连心的英雄风貌,又深沉地表现了广大人民对他的无限怀念、不尽的哀思和由衷的歌颂。乐曲的音乐语言准确、鲜明、生动,把颂歌与哀歌、豪迈与深沉紧密地结合在一起,确切而动人地表现了作品的内容。

艺术语言的功能

艺术语言具有两个基本功能:一是塑造艺术形象;二是自身的审美价值。艺术语言是用来塑造艺术形象、表达作品内容的。艺术语言的选择、锤炼以至创新,都以此为出发点和归宿,应该是言尽其意,而不是以辞害意。艺术语言是审美意象的物态化手段,是艺术形式的基本要素之一,是艺术欣赏时人们感受艺术美的第一直接对象,有其自身的审美价值,具有审美功能。例如何占豪、陈刚于1982年创作的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》,把民间音乐引入交响乐,将奏鸣曲式与梁祝故事结合成有机整体,创造了具有民族特色而又新颖丰富的音乐语言,其艺术语言非常成功地塑造了不同的艺术形象。乐曲中反复出现的爱情主题,优美明媚,缠绵悱恻,生动地表达了梁祝真挚、深厚的情谊及其对美好爱情、幸福生活的追求。而在不同情境下大小提琴演奏这一主题,形成梁祝的相互对答,既形成了情节的发展,又层层深入地揭示了人物的内心世界。如结拜时的心心相印,惜别时的依依不舍,楼台会时的痛不欲生,绘声绘色,淋漓尽致,既刻画了人物形象,又突出了音乐语言自身的审美价值。四十多年来,这段音乐一直脍炙人口,家喻户晓,感人至深。

3	5.6	1.2	615		5.1	6535	2	-		223	76	5.6	12	
31	6561	5	-		3.5	72	61	5		3.53	5.672	6.	56	
1.2	5.3	232	165		3	1	6.165	3.561		5.	0	0	0	

这样的语言有如涓涓山泉,在畅流中回旋曲折,沁人心脾,令人回肠荡气,既生

艺术原理

YI SHU YUAN LI

动地塑造了形象,又优美动人,具有极高的审美价值。

又如曾获莫斯科电影节大奖的前苏联影片《这里的黎明静悄悄》,充分运用色彩语言进行强烈对比,刻画人物,展示主题。其中,采用正常的彩色胶片拍摄,表现出当前和平安宁的生活,用黑白片突出以往战争的残酷和严峻,用高调摄影呈现出柔和的淡彩色,表现对逝去的美好生活的回忆。丰富多样的色彩语言不仅展现了人物丰富多彩的内心世界,而且创造了电影画面语言特有的美。

二、艺术形象

艺术形象的含义

形象,原意指人和物的形体相貌,也就是样子的意思。后来一般是从修辞学的角度来使用它,指语言具有鲜明、具体、生动的表现力,如说“星星之火,可以燎原”、“坐井观天”、“骑虎难下”、“云破月来花弄影”、“春风又绿江南岸”、“红杏枝头春意闹”等很形象。也有用来专指人的容貌的,如说“这个人的形象好”等等。

艺术形象是艺术学的专有名词,即使简称形象,也有别于日常生活中和修辞学方面有关形象的一般意义。艺术形象是艺术反映社会生活的特殊方式,是通过审美主体与审美客体的相互交融,并由主体创作出来的具有强烈的感情色彩和审美价值的具体生动的人生图画或情境。

艺术形象既包括鲜明生动的人物,也包括其他富有审美特征的情境、画面或意境。艺术形象是艺术家创作的艺术成果,也是广大受众的审美对象。

艺术形象是艺术作品中的形象体系。这有多层意义:第一,凡是进入艺术作品中的一草一木,片砖断瓦,雨雾雷电,人事物品,都应该成为独具审美价值的整个形象体系中不可或缺的艺术形象。如昆曲《十五贯》中的斧头,《雷雨》中的雷雨,《红灯记》中的密电码和信号灯,不仅成为戏剧中展开冲突的线索,而且是规定情境和人物形象的具体展示。《米洛斯的维纳斯》的披巾、《巴尔扎克》的睡衣、《拉奥孔》的巨蟒、《西斯廷圣母》的帷幔都是独具审美价值的具体形象。第二,艺术形象虽以人物形象为主,但又不只限于人物形象,同时还包括各种各样独具形态的物象和千差万别的情绪状态、意境。物象主要是指景物、场面、环境等。意境是指生活图景与思想感情融于一体而又超越其有限性的艺术境界。作为艺术形象组成因素的物象、意境,虽然不就是人物形象,但都与人物形象有关,或直接用来烘托、表现人物形象,或直接从中表达艺术家对生活的感受、思想、情趣,或用以刻画抒情主人公或艺术家自我的特有形象。第三,一切艺术形象都是整个形象体系的有机组成部分,都统一于主题,都互相关联、影响、烘托、反衬,在交互作用中既突出中心形象,又各自相得益彰、交相辉映,是主导性和多样性的统一。

从艺术作品的角度来看,艺术形象一般可分为视觉形象、听觉形象、文学形象和综合形象四类。它们既具有艺术形象的共同特征,又具有各自的特性。

摇摇摇摇摇摇

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是空间性的,具有直观性,且往往带有明显的再现性特征。绘画形象、雕塑形象、书法形象、摄影形象以及实用艺术形象都是视觉形象。舞蹈形象、戏剧影视形象也都具有视觉性,但不完全是视觉形象。

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,具有直接性、空灵性和表现性等特性。听觉形象主要是音乐形象。舞蹈形象、戏剧影视形象也具有听觉性,但就主要方面而言,它们不属于听觉形象。

文学形象是指依靠语言为媒介塑造出来的艺术形象,其主要特征是间接性、想象性。文学是想象艺术,不能直接诉之于视听觉,不能直接感受。但它最少受时空限制,能够自如而广阔地展示社会生活的复杂性、深层性。

综合形象是指包含了视觉形象、听觉形象和文学形象而又独具特色的艺术形象,是视听和时空以及想象高度统一的艺术形象,主要包括戏剧形象和影视形象。

艺术形象中的视觉形象、听觉形象、文学形象和综合形象各有特色,互相区别,但其基本特征又是相同的。艺术形象是艺术反映社会生活的特殊方式,是艺术家根据现实生活各种现象加以艺术概括创造出来的,是具体生动的人生图画,是艺术作品的核心。从艺术作品的构成来说,艺术形象是艺术作品的内容和形式诸要素的统一体,既联结于内容,又联结于形式。从艺术作品的层次来说,艺术形象是艺术语言和艺术意蕴的结合体,艺术语言是用来塑造艺术形象的,艺术意蕴也蕴藏在艺术形象之中。艺术创作的中心任务就在于塑造艺术形象,艺术欣赏的关键也在于感受和领悟艺术形象。艺术形象不仅是具体可感的个别形象,而且具有程度不同的概括性,是个性和共性的统一。艺术形象不仅融入了艺术家丰富而强烈的情感,而且渗透了艺术家对社会、对人生的思考和评价,是感性和理性、情感和思想的统一。艺术形象不仅具有形式美特征,而且凝聚了艺术家的审美理想、审美情趣和审美创造,是审美性和社会性的统一。

艺术形象的特征

第一,艺术形象是感性与理性、个性与共性、思想与情感的统一。

艺术形象是生动、鲜明、具体、独特、可感的,又是艺术家对生活亲身体验、有所发现并加以选择、提炼、集中、概括乃至虚构的产物。艺术形象不管通过什么手段塑造出来,都是栩栩如生地呈现在读者、观众面前,其音容笑貌、举止性情或形态外表、心境神情,都仿佛抬眼便见,举手可及,其具体情景,使人有如身临其境,好像直接与之接触一样。艺术形象是一幅具体生动的图画,给人以直接的感性的感觉。不论是直接诉诸观众感官的直观性形象,还是通过语言、声音激起读者、听众想象的间接性形象,都是具体的、活生生的,都具有感性直觉性。电影《二泉映月》中的人物命运、思想感情以及惠山、太湖的湖光山色等等情景,我们固然可以从银幕上直接感受,即使是听了《二泉映月》的演奏,从那悠扬委婉的琴声中,也会在想象中

艺术原理

YI SHU YUAN LI

出现那无锡惠山第二泉的优美夜色与旧社会人民的痛苦生活和无限幽怨相对照映衬的具体情景,甚至仿佛直接感受到那龙嘴中滴出的点点泉水有如声声抽泣以及水中时隐时现地映照出来的月色有如由哀怨、痛苦、希望和失望交织而成的苦难者的身影。乐曲从下行的叹息音调开始,立即使人进入了苦难时代的痛苦情境。接着,第一主题只在中音区的八度间徘徊,缓慢、低沉,仿佛正在痛苦挣扎,以寻求一条生路。第二主题进入高音,旋律更为优美,激越之中充满了不平之鸣,显示了对美好人生的向往。两个主题交替出现,并用颤弓演奏,希望与失望交织,更显激动不安。当呼喊音调出现,乐曲进入高潮,抗争与追求也达到顶点,但突然下降两个八度,跌入低谷,回到痛苦的现实,更是悲愤满腔。最后以询问音调结束全曲,仿佛无可奈何地询问天地:出路在哪里呢?感性直觉的音乐形象之中饱含着在苦难中求生、在无奈中挣扎、在黑暗中追求的深厚感情,充满了热爱美、向往美、追求美以至创造美的审美意蕴。

艺术形象是具体可感、生动鲜明的。但是,艺术形象不是社会生活的复制品,不是客观现实形象的翻版,而是艺术家的主观创造。艺术家在对社会生活有所发现并亲身体验之后,进行选择、提炼、加工、改造时,既突出了它的独特性,又概括了它的共同性,还渗透了强烈的感情,使其感性形态中充满了感情色彩和理性意蕴。艺术形象不仅活生生地呈现在人们的感性直觉中,而且以巨大的感情内驱力和深刻的内在意义吸引着人们,感染着人们,启示着人们,显示出无比强烈的艺术魅力。艺术形象的感性呈现,不是随意的、无序的,而是有意识地、系统地按照一定的意图,表达一定的理性意义而展示出来的。艺术形象的感性特征之中都渗透了理性意义。达·芬奇的杰出肖像画《蒙娜丽莎》,就概括了同时代新兴资产阶级妇女的精神面貌,她那迷人的微笑,对未来新生活的憧憬,对实现人生美的信念,就是从封建社会解放出来的资产阶级妇女结束了中世纪痛苦生活的象征,显示了战胜封建制度的胜利、欢愉。歌曲《周总理,您在哪里》概括了全国人民对自己的总理的无限思念之情。阿·匝这一艺术形象,不仅概括了贫苦农民的痛苦生活和革命要求,而且概括了统治阶级所造成的精神创伤,展现了“精神胜利法”的可笑、可悲、可痛。其中“哀其不幸,怒其不争”的感情波澜及其深厚内涵,直到今天仍令人激动不已,思之不尽。艺术形象感性直觉的鲜明程度和感情强度及其思想深度,是产生艺术魅力的基础。优秀的艺术家决不停留于个别的、局部的社会现象,总是力图在更广阔的范围内、更深的程度上概括生活,显示时代的发展和社会进步的历史进程,创造出具体生动而又充满感情魅力和理性深度的艺术形象。例如,列夫·托尔斯泰从一件诉讼案件中受到启发,通过艺术概括,创作了《复活》,塑造了卡秋莎·玛丝洛娃等艺术形象。这些形象都具有极大的概括性。农奴少女玛丝洛娃的遭遇是千百万受迫害的劳动妇女命运的缩影,从这里,深刻揭露了当时社会中法庭、监狱和政权机关的黑暗以及官吏的昏庸腐败和法律的虚伪。作者为了塑造具体而又

摇摇摇摇摇摇

具有概括性的玛丝洛娃这一形象,仅是对她的肖像描写就前后修改了二十次。第一次手稿是“她是个瘦削而丑陋的黑发女人,她所以丑陋,是因为她那个扁塌的鼻子。后来修改为:一个矮矮个子的黑发女人,与其说她是胖的,还不如说是瘦的。她的脸本来并不漂亮,而且在脸上又带着堕落过的痕迹。第二十次手稿才定为:

一个小小的、胸脯丰满的年轻女人,贴身穿一套白色的布衣布裙,外面套一件灰色的囚大衣……她头上扎着头巾,明明故意的让一两络头发从发巾里面溜出来,披在额头。这女人的面色显出长久受着监禁的人的那种苍白,叫人联想到地窖里储藏着的番薯所发的芽……两只眼睛又黑又亮,虽然浮肿,却仍旧放光(其中有一只眼睛稍稍有点斜睨),跟她那惨白的脸儿恰好成了有力的对照。

这样的描写,就不仅更加鲜明、具体,把善良、聪明、本很纯洁的玛丝洛娃·卡秋莎写得活灵活现,而且在这鲜明的感性外貌中更加具有情感力度和理性深度。纯真而对人生美充满渴望的少女被无辜地穿上囚大衣,被逼为娼,显示出某种堕落。美在遭受破坏,但内心的纯真、对光明的追求仍未消失,这无论在给人以强烈的感情震动还是给人以理性的启示,都是极具震撼力的。

艺术形象总是凝聚着艺术家的思想感情,无论是人物、物象还是意境都是饱含着思想感情的。这是艺术感染力所在。情感性不仅是艺术形象的重要内涵,而且是创造艺术形象的强大动力,是产生艺术魅力的基础。只有艺术家本人对塑造的形象动了情,产生了真情实感,塑造出来的艺术形象才能动人。这正如赵丹所说:“戏还是要以情动人。现在的通病,是演戏用体力,用嗓子,就是不用心。演戏需要动心,不能靠喊,喊感情是不行的,越喊越空,越不能感染观众。”^①清代戏剧家黄周星认为戏曲之妙“不过三字尽之,曰‘能感人’而已。感人者,喜则欲歌、欲舞,悲则欲泣、欲诉,怒则欲杀、欲割。”^②但是,人的情感总是建立在一定的思想基础上的,是受思想支配的,感情与思想是相互渗透的。鲁迅说:“美术家固然须有精熟的技工,但尤须有进步的思想与高尚的人格。他的制作,表面上是一张画或一个雕像,其实是他的思想与人格的表现。”^③刘勰曾经指出:“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。”^④这里所说的情和理,也就是感情和思想。可见,艺术形象不仅充满了感情色彩,而且具有思想倾向性,是情与理的统一,情受制于理,理经情而显,情理交融,通情达理。

总之,艺术形象是感性的,但饱含着理性,是感性和理性的统一。艺术形象是

① 《人民戏剧》1984年第5期第8页。

② 中国戏曲研究院:《中国古典戏曲论著集成》第7集,中国戏剧出版社1983年版,第500页。

③ 《鲁迅全集》第5卷,人民文学出版社1959年版,第340页。

④ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社1959年版,第240页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

个别的、与众不同的,但又具有一些人或事物的共同特征,使人从中感到自己熟悉的人、事、物的某些影子,是个性与共性的统一。艺术形象是客观物象与艺术家主观情志融合的产物,具体可感之中包含了艺术家的主观评价和情思,是思想与感情的统一。

第二,艺术形象是时代特色、民族传统和个人独创的统一。艺术形象来自客观存在的社会生活,又经过艺术家的主观创造,但艺术形象既不是客观现实,不是作为反映对象的客体本身,不是实用性的东西,也不是纯粹的精神世界,不是创作主体的自我,不是脱离实践的主观梦呓。艺术形象是现实生活的客体性和艺术家精神世界的主体性的统一,是实践性与精神性的统一。

艺术形象的客体性,主要是指艺术形象来自客观的社会生活,是艺术家对社会生活的审美观照、审美体验和审美创造的结果。这是艺术形象的客观依存性。艺术形象的客体性还包括形象展示的客观存在性,也就是艺术形象是以客观描绘或抒写的具体场面、情节、人物、物象等等展现出来的。但是,客体世界都存在于一定的时空中,因而都必然具有时代的、民族的特征,艺术形象的客体性中也都极其鲜明地呈现出时代特色和民族传统。而且,艺术自身的发展,一方面总是在民族传统的基础上,另一方面又总是适应时代的要求,其时代性和民族性及其碰撞,又必然渗透于艺术形象之中,显示出时代特色和民族传统。

艺术形象的主体性首先是指艺术形象是作为审美主体的艺术家创造的,其次是指艺术形象中饱含着艺术家的主体认识、主体情感、主体创造和主体素质,同时还指艺术形象是艺术家主体意识的物化形态,是一种个人的独立创造。因此,艺术形象都应该是与众不同的,也是与自己以往的创造不同的。就是说,真正的、优秀的艺术形象应当是举世无双的,是独创的。艺术形象的独创性又是在一定时代、一定民族的社会生活中,在艺术潮流和艺术传统的基础上,在艺术家自己积淀的时代的民族的艺术精神的影响下而出现的,艺术形象就必然是时代特色、民族传统和个人独创的统一。

艺术形象的时代特色、民族传统和个人独创性是有机的辩证的统一。它们具体统一于个人的独创性之中,在鲜明的个性里充满了时代的、民族的某些共性。民族传统也不是一成不变的,而是在时代精神的照射之下,经过革新创造,渗透在个人的独创之中。这种统一的最高体现,就是民族的、科学的、大众的、有中国特色的社会主义文化在艺术形象中的凝聚。

例如,为纪念抗日战争胜利 70 周年,中央电视台播放的电视连续剧《冼星海》中塑造的冼星海的形象,就充分呈现出中华民族精神和当年反法西斯斗争的时代特色以及将音乐创作与个人的人生道路及其时代精神、民族精神融为一体而显现出的独特性。现代舞剧《红色娘子军》运用西方的芭蕾舞,在保存原有艺术传统特色的基础上经过革新创造,糅合了中国民间舞蹈,使时代性、中华民族的民族性和独

摇摇摇摇

创性在塑造艺术形象方面得到了水乳交融般的统一。这对当前的艺术创新是颇有启示的。中国画的出路在哪里？完全推翻传统另砌炉灶吗？只能限于传统原封不动吗？重新回到仕女画、文人画的老路吗？恐怕都不是。中国画毕竟是中国画，不管怎么改革创新，仍然是中国画，而绝不是其他任何画种。在此基础上，只有走进新时代，贴近实际，贴近生活，贴近群众，大胆创新，实现时代特色、民族传统和个人独创性的统一，才是宽广的出路。目空一切，打倒一切，不埋头于基本功锤炼，只停留于豪言壮语，是成不了气候的。同样，故步自封，埋首于画室，超然于现代化建设和时代潮流之外，不注入新的活力，不大胆革新创造，也是成不了气候的。其中的关键就是时代性、民族性和独创性的统一。声乐的美声唱法、民族唱法和通俗唱法在各显神通之中也应相互取长补短，在时代性、民族性和独创性的结合中，谋求得到更高层次的发展。停留在舞台上用大拖把写字，通过分解汉字笔画，图解某种意义，弄得字不像字、画不像画的“现代书法”等等，恐怕都是误入歧途的“独创”。

艺术贵在创新。创新不是不要传统，不是脱离艺术规律的随意性，而应该是对社会生活的独特发现和驾驭艺术规律的独特创造。这就要熟悉生活，从当前的时代生活出发，善于捕捉充满时代精神和民族特色的一切生活现象，善于捕捉人物或事件的特性。哪怕是极其微小、转瞬即逝的，也要用来塑造使人永世不忘的艺术形象。例如按原著改编的电影《复活》，以特写镜头显示玛丝洛娃前后两次接受赠款的不同神态和动作：第一次是受欺骗而感迷惘，表现了她的天真纯洁；第二次趁机伸手而动作敏捷，表现了她的堕落和寡情。在特定环境下的特定动作和神态，表现了人物的独特性格，也展现了时代的民族特色。

达·芬奇指出：“我告诉画家们任何时候都不应该摹仿别人的风格，因为，如果那样，他在艺术上只配称作自然的孙子，而不是自然的儿子。须知，自然界的事物是那么丰富多姿，所以最好还是诉诸自然，而不是求助于那些拜自然为师的画家。”^①艺术形象是植根于现实基础上的创造。当然，这种创造也是离不开古代传统和当代艺术潮流的，是在继承性当中的创造，是继承性与独创性的统一。毛泽东指出：“文学艺术对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义。”^②艺术创作应该匠心独运，创造出具有独创性而又饱含时代色彩和民族特性的艺术形象来。

第三，艺术形象是审美价值、商品价值和娱乐价值的统一。

审美价值是超越了个人功利的，商品价值不仅直接表现为个人功利，而且是局限于物质利益，而娱乐价值则主要表现为自我满足时的身心愉悦，既是功利的又是超功利的。三者的统一，是对立碰撞中的统一，统一于娱乐价值之中。

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 524 页。

② 《毛泽东选集》第 3 卷，人民出版社 1965 年第 4 版，第 834 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

如前所述,艺术的娱乐功能主要在于艺术形象的生动性、感染性。艺术形象在感染人之时,就使人获得了生理上、心理上的某种满足,从而产生了身心愉悦,得到了休息和调节。这种愉悦,实质上是一种审美享受。娱乐价值产生于审美价值,是愉情悦性、愉心悦志的高层次的精神满足。娱乐如果脱离了美感,娱乐价值脱离了审美价值,娱乐价值也就失去了品位,娱乐也就降落为感官刺激了。可见,艺术形象的娱乐价值是不能脱离审美价值的。

在市场经济条件下,一切艺术作品都具有商品属性,其商品价值主要体现在艺术形象之中。艺术形象具体、生动、感人而又意蕴丰厚,观赏性强,审美价值高,就越是受到人们喜爱,越能激起消费欲望,也就越会产生商品价值。马克思针对资本主义社会中劳动的不同性质,将劳动区分为生产劳动和非生产劳动,其分水岭在于是否创造剩余价值。他以艺术创作为例说:“一个自行卖唱的歌女是非生产劳动者。但是,同一个歌女,被剧院老板雇用,老板为了赚钱而让她去唱歌,她就是生产劳动者,因为她生产资本。”^①“一个演员,哪怕是丑角,只要他被资本家(剧院老板)雇用,他偿还给资本家的劳动,多于他以工资形式从资本家那里取得的劳动,那么,他就是生产劳动者。”^②在社会主义市场经济条件下,虽然与资本主义条件下为资本家生产资本不同,但艺术家的劳动也往往会为有关人获得经济利益,因而也是商品价值的生产者。他在艺术作品中创造的艺术形象自然也具有商品价值,可以通过流通供人消费而产生经济效益。这当然具有个人功利性。有时,也会与审美价值产生碰撞,形成冲突,顾此失彼。

但是,归根到底,艺术形象的商品价值只有以审美价值为灵魂,以娱乐价值为依托,才会持久,才会不断增殖,才会产生社会效益与经济效益相统一的最佳效应。

艺术形象的商品价值如果失去了审美价值,那就成了赚钱的工具,就失去了自身存在的价值,如果失去了娱乐价值,人们就不会接受,就不去消费,其商品价值也就无从实现。人天生是要娱乐的,这是人的生命活动、人的精神需求和人的发展的必要因素。一个全面发展的人,一个素质健全的人,必然既懂得工作和学习又懂得休息和娱乐。一个有情趣的人,在工作、学习、生活以至在苦难中,都会发现其中的乐趣,因而始终积极向上,昂扬乐观,不仅始终懂得生活的意义,而且懂得在娱乐中加强生活情趣,发掘人生价值。艺术形象只有具有娱乐价值才能为人们喜闻乐见,才能使其中的审美价值、商品价值获得实现。艺术形象的审美价值、娱乐价值和商品价值最终是统一于娱乐价值的。但是娱乐的性质有异,品位有高低,可以起净化心灵、美化人生的作用,也可以起腐蚀、蜕化作用。因此,娱乐价值必然融化于审美价值之中。

① 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,中国社会科学出版社1984年版,第104页。

② 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,中国社会科学出版社1984年版,第104页。

三、艺术意蕴

艺术意蕴是指在艺术作品中蕴含的深层的人生哲理、诗情画意或精神内涵,它是艺术主体对于艺术典型或意境深刻领悟和创造的结果。艺术意蕴具有多义性、模糊性和朦胧性。艺术意蕴是艺术创作的最高境界。

黑格尔非常强调艺术的意蕴。他引用歌德的话说:“古人的最高原则是意蕴”。他阐述道:“遇到一件艺术作品,我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西,然后再追究它的意蕴或内容。”这是“一种内在的东西,即一种意蕴,一种灌注生气于外在形式的意蕴。”^①就好像“人的眼睛、面孔、皮肉乃至整个形状都显现出灵魂和心胸,这里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……要显现出一种内在的生气、情感、灵魂、风骨和精神。”^②

意蕴是艺术作品最深层次的内在精神,又是通过艺术语言、艺术形象显现出来的,它属于艺术作品的内容,但又比一般性的内容更为深刻、更为深远、更具有普遍性,更通向无限性,因而是艺术的“最高原则”,但同时又是更难体察、把握的。

古往今来的中外艺术家、美学家和艺术理论家大都注重艺术意蕴的创造。例如,当代法国现象学美学家杜夫海纳认为艺术作品的基本结构分为感性、主题和表现三层。第一层是感性,相当于艺术语言;第二层是主题,是由物质质料和艺术质料构成的再现现象;第三层是表现,是作品结构的最高层,使艺术作品的意义具有多重性和不可穷尽性。这个“表现”实质上也是指艺术意蕴。英国艺术理论家克莱夫·贝尔(1897—1978)在1958年出版的《艺术》一书中提出:“‘有意味的形式’是艺术品之基本性质……感动我们的不是它们的形式,而是这些形式所暗示、传达的思想和信息。”^③“有意味的形式”虽然过分地强调了主观情感,但其中也饱含着对艺术意蕴的注重。我国艺术史上虽然久久未能明确提出“意蕴”这一概念,但在实践和理论上都非常重视这一命题。例如,我国古代特别注重形神关系,战国时荀子在《天论》中就提出“形具而神生”;东晋顾恺之强调“以形写神”;唐代书法家张怀瓘把画分为神、妙、能三品;朱景玄又另加逸品;北宋画家黄休复在论述逸、神、妙、能四格时,特别推崇逸格,认为它“得之自然”,“出于意表”,强调出于自然,有意外之趣。唐代诗论家提出诗要有“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”。明代朱权强调“唱若游云之飞太空,上下无碍,悠悠扬扬,出其自然,使人所之,可以顿释烦闷,和悦性情。得者以之。故曰:‘一声唱到融神处,毛骨萧然六

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1989年版,第104页。

② 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1989年版,第104页。

③ 马奇:《西方美学史资料选编》(下卷),上海人民出版社1986年版,第154页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

月寒’。”^①清人祝凤喈提出：“乐曲以音传神，犹之诗文以字明其意义也。……一切情状，皆可宣之于乐，以传其神而会其意者焉。”^②都强调艺术作品以传神会意为要。这实质上就是主张艺术语言、艺术形象都要充分显示艺术意蕴。

艺术意蕴是艺术作品中最深层的精神内涵，远远超越了一般内容，超越了艺术作品的一般主题。一切艺术作品都有内容，都表达了一定的主题，但不一定具有艺术意蕴。艺术意蕴是指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，通过生动感人的艺术形象传达出深刻的人生哲理或思想内涵。显示艺术意蕴的不仅仅是一般艺术形象，而且还是艺术典型，是艺术典型中所包含的普遍性所体现的社会本质及其历史发展规律。鲁迅的《药》通过对夏瑜和华老栓两个典型人物的刻画，充分揭示了人民群众愚昧落后的原因和辛亥革命失败的原因的内在联系，并展示了历史发展的必然趋势以及人自身的发展和社会变革、历史发展的关系，创造了深刻的意蕴。艺术意蕴远远超过了用人血馒头治肺病和用暗杀来治疗社会弊病都用错药的主题。艺术意蕴已从此岸驶向彼岸，从有限走向无限，从偶然通向必然，从个别显示一般，因而它是深层的人生哲理，是诗情画意般的精神内涵。

艺术意蕴蕴涵于艺术作品的深层，因而不能一目了然，也不能完全穷尽，还难以说透道尽。这就好像陶潜在《饮酒》之五中所创造的意境和意蕴那样：“此中有真意，欲辨已忘言。”

由此可见，艺术意蕴具有模糊性、朦胧性和多义性。这是因为，第一，艺术意蕴是一种形而上的哲理，它渗透于艺术形象之中，不是直接表述、阐明的，而是艺术主体对艺术形象领悟之后发现的。这种领悟不仅具有模糊性，而且具有多义性。第二，艺术意蕴存在于艺术形象的整体性、深刻性之中，接受主体各从自己的审美体验和审美角度出发往往各有偏重，产生不同的理解，这就产生多义性。但是，艺术意蕴的模糊性是与科学原理相对而言的，并非不可理喻，它渗透于感性形象之中，还是可以领悟、可以探究的。艺术意蕴的多义性也不是主观随意性，它蕴藏于客观存在的艺术作品之中，既有客观依据，也有社会中的客观标准。

艺术意蕴的创造和领悟，都依赖于艺术主体的时代精神、实际生活阅历、思想深度和艺术修养等自我素质。艺术意蕴不是任何艺术家都能创造出来的，也不是任何艺术欣赏者都能领悟的。当前艺术创作的问题之一，就是缺乏艺术意蕴的作品过多，浅薄的打斗片、娱乐性的历史戏说片、历史胡说片，对屏幕的占有量太大，还有以“表现自我”为能事的，鼓吹“私人化创作”，展览自己空虚、无聊的内心，有的甚至津津有味地恶形恶状地表现性行为，与艺术意蕴背道而驰。艺术家应该提

① 文化部文学艺术研究院音乐研究所：《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1985年版，第100页。

② 文化部文学艺术研究院音乐研究所：《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1985年版，第100页。

高自身素质,以创造艺术意蕴为己任,不断提高艺术创作的审美品位。虽然艺术作品的层次构成有艺术语言、艺术形象、艺术意蕴三大层次,但并不是所有艺术作品都天然具备。顾此失彼者常常有之,有的艺术作品往往只有其中的一两个层次比较突出,另外的层次相当薄弱。优秀的艺术作品应该将三个层次有机地融合为一个整体,当前,尤其要注重艺术意蕴的创造。艺术作品层次构成的三大要素既是互相联系的,又都具有相对的独立性。优秀的艺术作品应将这三个层次融合为一个有机整体。

第三节 典型和意境

艺术典型和意境是艺术创作的重要课题之一。塑造艺术形象,只表明其作品具备了艺术的基本品性,但不能显示其艺术成就所达到的高度。只有使艺术形象高度典型化,升华为艺术典型,才真正表明其所达到的高度成就。

艺术形象典型化和创造艺术典型,这本是艺术家和艺术学家的共识,但由于二十世纪中期以来对艺术典型的曲解、误解,特别是六、七十年代,将艺术典型模式化、神化、政治化,强调“三突出”和“高大全”,将艺术典型异化为千篇一律的概念化、类型化的偶像,异化为不食人间烟火的神仙,异化为阶级斗争、路线斗争的政治工具,以致造成二十世纪年代以来的“反拨”,形成了淡化艺术典型的创造以致消解典型化、走向平庸化的不良倾向。

笼罩在艺术典型上的迷雾,泼在艺术典型上的脏水,这是别有用心者的伎俩和一些理论工作者的糊涂。而在驱散迷雾、洗刷脏水时,要还其本来面目,一方面要弘扬创造艺术典型的优良传统,另一方面要开拓创造艺术典型的新局面。

意境是中国古代艺术创作特别注重的课题,也是中国古代艺术理论中极其重要的论题。意境和典型对各种艺术都有普遍意义,它们之间是既有联系,可以互相融合,又有区别,不要互相代替。

一、艺术典型的含义

“典型”一词,在我国,在外国,早就有之,而且都以铸造器物的模子为原意。《说文·土部》:“型,铸器之法也。”段玉裁注:“以木为之曰模,以竹曰范,引申之为典型。”现在常用来指具有代表性的人物或事件。希腊文 $\tau\omicron\upsilon\pi\omicron\varsigma$ 英文 $model$ 都是典型,都是指类型,也就是指事物的共同模样,具有普遍性。后来,在艺术学上使用“典型”,西方常常由此而产生类型化的偏颇。

艺术典型,又称典型形象,简称典型,是指艺术作品中高度概括的,具有一定社会本质的个性化的艺术形象或形象体系,它包括典型人物、典型环境等。

艺术典型都是艺术形象,是个性和共性高度完美统一的艺术形象。它不仅具

艺术原理

YI SHU YUAN LI

有艺术形象的全部特征,而且远远超过了艺术形象的成就,是艺术形象中最优秀的部分,因此,艺术形象不都是艺术典型。

艺术典型是艺术家审美创造的结果。一方面,艺术家要在准确把握社会生活和透彻了解历史趋向的基础上具有自己的独特发现,也就是对生活、对历史、对时代的熟识既要有广度和深度,又要充满创新精神;另一方面,艺术家要有亲身体验,情真意切,感同身受,激情满怀,同时还要在崇高的审美理想的指引之下,具有超越此岸,超越自我、个体、局部的情怀,从在场的敞亮之中走向不在场的隐蔽,从而进入以一当十、以少总多,以个别表现一般、以有限显示无限的高超美妙的艺术境界。这样,艺术典型才是真实性和倾向性、情感性和哲理性、认识性和审美性、个别和一般、有限性和无限性、隐蔽性和敞亮性的高度统一。

艺术典型是社会意义和审美价值的高度统一,是思想性和艺术性的高度统一,因而是艺术创作达到高度成就的重要标志。艺术形象有鲜明和不鲜明、生动和不生动的区别,还有有没有价值、价值大不大之分,艺术典型不仅形象鲜明、生动,具有高度的社会价值、审美价值以及高度的真实性、进步的倾向性等等,而且达到了这些不同方面的高度统一。

艺术典型是个性和共性的高度统一。艺术典型都是个性鲜明的艺术形象,其独特的个性是独一无二、举世无双的,同时又具有高度的概括性、广泛的普遍性、深刻的共性。

别林斯基说:“创作独创性的,或者更确切地说,创作本身的显著标志之一,就是典型性——如果可以这样说的话,——这就是作者的纹章印记。在一位具有真正才能的人写来,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。”^①

“似曾相识的不相识者”,习惯上译为“熟悉的陌生人”,这是别林斯基对艺术典型的特质的形象概括。“熟悉”或“相识”,是指典型的普遍性、共性。因为艺术典型不仅来自于生活真实,而且是生活本质的集中概括,具有广泛的普遍性,使人感到似曾相识。“不相识”或“陌生”,是指艺术典型的独特个性。因为艺术典型是艺术家对生活的独特发现和重新创造,是一个独具个性的与众不同的“这个”,所以使人感到“陌生”或“不相识”。马克思和恩格斯非常强调艺术典型是个性和共性的高度统一,他们既反对“恶劣的个性化”,强调概括化,又反对抽象化,强调个性化。恩格斯一方面反对“恶劣的个性化”,提倡“主要人物是一定的阶级和倾向的代表,因而也是他们时代的一定思想的代表,他们的动机不是从琐碎的个人欲望中,而是从他们所处的历史潮流中得来的。”^②要达到时代的、历史的、高度的概括

① 《别林斯基选集》第1卷,上海文艺出版社1959年版,第151号。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1959年版,第144-145页。

性,一方面反对把个性“消融到原则里去”^①,提倡“卓越的个性刻画”^②,明确指出:“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’,而且应当是如此。”^③马克思批评拉萨尔的《弗兰茨·冯·济金根》“把个人变成时代精神的单纯的传声筒”;“在性格的描写方面看不到什么特出的东西”,主要人物“被描写得太抽象了”^④,实际上也就是主张个性和普遍性的统一。

艺术典型必须是个性鲜明的艺术形象,又必须是揭示了社会的本质、具有普遍意义的艺术形象,也就是共性和个性的有机统一。社会的本质就是社会发展的内部规律。要正确地反映这个规律,就不仅要反映出新旧事物的矛盾斗争,而且要在真实描写社会现实关系中揭示出它的必然的发展趋势,还要表现占主导地位的力量。

在阶级社会里,这种新旧事物的矛盾斗争往往表现为阶级与阶级之间的矛盾斗争,所以,艺术典型中的共性不能脱离阶级性,但又不仅仅限于阶级性,是阶级性与超阶级性的有机统一。这就是说,艺术典型既可以超越某种单一的阶级性,具有更为广泛的概括性,也可以只表现某一历史时期某一阶级内部的某种特性,具有更为深刻的社会意义和审美价值。因此,不能把艺术典型与阶级性混为一谈,不能认为一个阶级只有一个典型。如阿·匝,一方面没有概括当时农民阶级阶级性的主要本质,只反映某一方面非主要的属性;另一方面又大大超越了他所属的阶级性,概括了更大范围的某一类的共同本质。其“精神胜利法”,农民阶级有,其他阶级也有,过去有,现在也有,它在阿·匝身上虽有其独有特色,但同时体现了辛亥革命失败后,中国共产党成立以前这一朦胧时期许多阶级、阶层的消极的精神特征。这种精神特征既是半封建半殖民地社会的本质反映,也是国民性中劣根性的艺术表现,同时也是保守落后、愚昧无知和自我满足、缺乏创新精神的集中体现。其普遍性是超越时空的,其独特性又是亘古未有的。列宁也曾以冈察洛夫《奥勃洛摩夫》的主人公为例说道:“在俄国生活中曾有这样的典型,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仍然存在,所以必须长期地洗刷清扫他,督促鞭策他,才会产生一些效果。”^⑤列宁把开会迷、懒汉称

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 1 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 1 页。

③ 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 1 页。

④ 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 1 页。

⑤ 《列宁全集》第 3 卷,人民出版社 1959 年版,第 1 页。

之为奥勃洛摩夫,可见奥勃洛摩夫这一典型,不仅仅是地主阶级的阶级性的艺术概括,它还同时是懒惰等倾向的概括。这不仅超越了阶级性,而且超越了时代性。可见,艺术典型的共性可以是“一定的阶级的代表”,也可以是“一定的倾向的代表”。因此,有些典型简直可以当作普通名词来读。

艺术典型不仅具有广泛的共性,而且具有鲜明的个性。个性就是艺术形象的独有的特征,是富有审美意义的外在的、内在的特点的总和,表现在人物独特的感情、气质、爱好、习惯、教养、心理等等方面。这是独一无二、不可重复的。就是同一阶级、同一阶层或集团的人,甚至同一类型的性格的人,他们的个性也不尽相同。《水浒》中同是起义英雄而又都耿直豪爽的李逵、武松、鲁智深也是各自有别的。这正如金圣叹所说:“《水浒传》只是写人粗鲁处,便有许多写法。如鲁达粗鲁是性急,史进粗鲁是少年任气,李逵粗鲁是蛮,武松粗鲁是豪杰不受羁勒,阮小七粗鲁是悲愤无说处,焦挺粗鲁是气质不好。”^①达·芬奇的《最后的晚餐》,当耶稣摊开双手说了一句话后,十二个门徒各有反响,这不仅在构图中形成了多样统一的形式美,而且也塑造了性格各异的人物典型。周恩来说:“性格是各人不同的,如果人人都说一样的话,还有什么听头?陈老总说话有他的方式,我说话有我的方式,怎么能有一个固定的标准呢?写出性格来就会有不同的人物,不能把活生生的生活写成死气沉沉的。生产上也是提倡多品种高质量的。党委书记、团长、机会主义者,都不能是一个类型的。黄继光有黄继光的性格,董存瑞有董存瑞的性格。”^②艺术典型是共性和个性的辩证统一,通过鲜明的个性,表现一定阶级、阶层、集团或社会、历史的共同本质,是鲜明的个性,又是某种范围的共性的概括。艺术典型中共性与个性的关系,也就是矛盾的普遍性和特殊性的关系,个性愈鲜明的艺术形象,应当愈有普遍的意义,愈有普遍意义的艺术形象,也应愈有鲜明、生动的个性特征。共性寓于个性之中,个性反映了共性。这样的艺术形象才是艺术典型。由此可见,艺术典型的共性自然地渗透在个性里,而不是另外粘贴上去的。正如高尔基所说,共同性、普遍性等等不是镶嵌在人物脸上的黑痣。如果只有片面的个性,而忽视了对共同的本质特征的艺术概括,就会变成恩格斯所批评的“恶劣的个性化”。如果只有共性而缺乏鲜明的个性,就是概念化的人物,就是马克思所批评的“时代精神的单纯的传声筒”。

艺术典型是共性与个性的统一,强调任何一方面而忽视另外一方面都是有害的。“类型即典型”和“个性即典型”是其中有代表性的两种偏向。

“类型即典型”就是把对某一类人物、事件的共同特征的概括当成了艺术典型。这种观点渊源于“典型”一词的原意,用同一个模子翻造出来的东西,当然都

① 《金圣叹全集》第1卷,江苏古籍出版社1983年版,第158-160页。

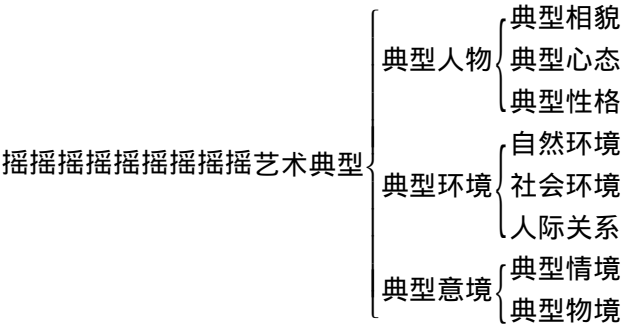
② 《周恩来论文艺》,人民文学出版社1983年版,第154页。

是相同的,因而,艺术典型也被当成了类型。巴尔扎克认为典型是类的样本。别林斯基说:“典型的本质在于:例如,即使在描写挑水人的时候,也不要只描写某一个挑水人,而是借一个人写出一切挑水的人。”^①这种观点虽然强调了典型必须具有较大的概括性、普遍性,但不能只强调这一方面,不能把典型中的共性与个性割裂开来。至于有意鼓吹类型化,把典型人物从具体的社会关系中抽象出来,导致公式化、概念化、模式化和一种类型一个典型的单一化、雷同化的不良倾向。这是很有危害的。

“个性即典型”就是将绘声绘色的个性描写当成了艺术典型,甚至用生物学、病理学的观点来看待人物的个性。有的人只着眼于生活中个别的却又无重要意义的事物,像高尔基曾经批评过的那样,选择六指的人作主人公,揭示其奇特的心理,以此当作个性,其实“是人工地将某种特别的多余物加在正常的心灵上面”。他们以为有了个性,共性就自然寓于其中,以为一提到共性就会妨碍个性刻画,这种观点,虽然强调了个性刻画,但把个性和共性对立起来,同样是割裂了典型中的个性和共性的辩证统一关系,同样背离了典型的真正含义。

二、艺术典型的范畴

如同艺术形象是一个完整的有机的体系一样,艺术典型也是如此。艺术典型虽然以典型人物为主体、为中心,但绝不只限于典型人物,而且典型人物的刻画也离不开其他典型范畴的刻画。艺术典型既是一个庞大的系统,范畴广阔,又是一个互相关联的有机整体。艺术典型的范畴主要是:



艺术典型体系的第一级范畴主要是典型人物、典型环境、典型意境。其中以典型人物为主体,典型人物的核心又是典型性格。这是因为:① 典型环境是典型人物生活的客观条件,是形成其性格并驱使其行动的现实基础,是以典型人物为中心的。② 典型意境都渗透了典型人物的感情、品性、情操和理想、愿望等等,都离不开典型人物,归根到底,都是典型人物性格、心态等的直接流露或折射。③ 典型

① 《别林斯基论文学》,新文艺出版社,1955年版,第5页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

人物的刻画,又主要在于典型性格的刻画。人物的鲜明、生动与否,关键在于性格。性格不仅驱使人物的言行有独特的表现,而且显示典型环境的独特性及其普遍意义。

在叙事性的艺术作品中,可以塑造典型环境中的典型人物,自然能够创造艺术典型;在抒情性或其他不直接刻画人物形象的艺术作品中,虽然不以塑造典型环境中的典型人物为目标,但仍可以创造典型情境或意境,因而也可以创造艺术典型。小说、戏剧、影视、人物画、人物摄影、雕塑等可以创造典型人物这样的艺术典型;歌曲、山水画、抒情诗等也可以创造典型情境或意境这样的艺术典型。罗中立的《父亲》是人物画,固然能够创造老一辈农民的艺术典型;傅抱石、关山月的《江山如此多娇》是山水画,同样能够创造充满诗情画意的爱国主义的典型情境;小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》在矛盾冲突中固然能创造出艺术典型;二胡曲《二泉映月》在深沉的抒情中同样能够创造艺术典型;由于艺术典型范畴的广泛性,艺术典型的创造几乎可以遍及各类艺术,艺术典型本身也呈现出千姿百态,丰富无比。

艺术典型体系的第二级范畴主要是第一级范畴中又各包含着许多层面。其中主要是:

典型人物包括典型相貌、典型心态、典型性格,其核心是典型性格。典型人物的塑造主要就是典型性格的刻画,但典型人物不就是典型性格。典型性格是指典型人物表现在态度、行为、思想、感情、兴趣等方面的心理特点。典型人物除了主要指典型性格以外,还包括外部形貌和内在心态。虽然典型人物的外部形貌和内在心态也需要展露典型性格,但外部形貌和内在心态还不就是典型性格。因为外部形貌还有其生理因素,内在心态还有无意识因素,虽然不能脱离典型性格,但不一定都是典型性格本身。

典型性格应该是多侧面、多层次的复合结构,是丰富多彩、错综复杂的,而不应该是单一的。一般说来,典型性格的构成,在平面结构上要呈现出多样性,围绕着主导性格展现出丰富多样的性格特征;在立体结构上,要呈现出对立性,围绕着主导性格展现出颇多差异甚至两极对立、互有冲突的性格特征;在实际行动中,也就是在社会实践中,要呈现出流动性,性格时时处于动态的发展变化之中。性格不能固定不变。因此,塑造典型性格,要向精神意识伸展,向心灵深处开掘,不仅要表现其做什么和怎么做,还要展现其想什么和怎么想。要拓宽典型性格的审美范畴,提高其审美价值,要在再现与表现的统一中,象征、隐喻与具体展现的统一中,开拓塑造典型性格的途径和手法。

在西方艺术史上,典型性格的刻画就曾经经历了扁形、圆形和心态型等发展过程。扁形人物的性格近乎单一。古典主义艺术的典型多是如此。如17世纪法国古典主义喜剧家莫里哀《伪君子》中的答尔丢夫、《吝啬鬼》中的阿尔巴公,18世纪法国古典主义画家大卫的《荷拉斯兄弟之誓》中的荷拉斯父子,都是著名的艺术典

摇摇摇摇

型,但性格单一,是某种类型的代表,或是虚伪,或是吝啬,或是为了履行公民义务而大义灭亲,都属于扁形人物。圆形人物是指性格丰富多彩甚至具有对立两极的立体形象。如法国19世纪浪漫主义作家雨果在《巴黎圣母院》、《悲惨世界》、《九三年》等长篇小说中塑造的加西莫多、沙威和郭文叔侄等典型人物,现实主义作家司汤达在《红与黑》中塑造的于连等典型人物的性格,都是丰富复杂甚至是自相对立的。心态型典型人物主要是指内心深沉、内在性格丰满的人物,现代艺术创造的艺术典型就是如此。如罗马尼亚当代画家科尔内留·巴巴的代表作《在田野上休息》,以现实主义手法,集中刻画了一位脸色憔悴、目光充满忧伤的农妇形象,她守护在熟睡于田野里的孩子和丈夫身旁,其内心世界、内在性格是极其丰满深沉的。又如当代西班牙画家达利的代表作《怪物的发明》,以超现实主义的手法,在一个精灵向维纳斯献礼和一群男女过度纵欲之时,着重刻画了一男一女(据说是画家夫妇)的凝神注视和沉思,充分显示了人物在光怪陆离的现实世界中丰富复杂的内在性格。创造典型人物,无论是扁形的还是圆形的、心态型的都无可厚非,只要能够在艺术上创新,在思想上时代感强烈,都会走向成功。如果能够将三者成功地加以统一,避免极端,就会更为突出。

典型环境也是艺术典型之一,就是典型人物所生活的、形成其性格并驱使其行动的体现了一定历史时期的社会关系本质和时代的总的发展趋势的特定的具体环境。环境是人们现实生活一切外在条件的总和,包括社会环境(时代、民族、阶级等等)、自然环境(地域、气候等等)和人与人之间的关系(社会关系、亲友关系等等)。这一切正构成了人与现实的关系。典型环境中尤以人与人之间的关系最为重要,这是揭示现实关系、显示社会本质、展现历史发展趋势的核心。这一典型人物以外的所有典型人物及其相互关系以及与这一典型人物的关系均构成了他的典型环境的重要方面。

典型环境是总的社会历史风貌和具体人物生活于其中的具体环境的统一,是具体性、个别性与概括性、一般性的统一,是个性与共性的统一,是现象与本质的统一。例如,俄国19世纪巡回画派中最杰出的画家列宾(弗拉基米尔·伊里奇·列宾)的代表作之一《突然归来》塑造了一个因从事革命而被流放多年突然回到家里的政治犯这个典型人物。他除了眼睛中闪耀着光辉外,脸上没有任何表情。这种鲜明、独特的“内热外冷”的性格特征正是被严酷的岁月磨炼得非常冷静的革命者的共同特征和沙皇制度对人民残害的本质的具体表现。构成这一典型人物的典型环境,除了室内布置外,主要就是通过人物之间的关系来展开的。当这个革命者突然回到家里后,为其开门的女仆把他当作陌生人,小女儿也已不认识他,并无意外反应,钢琴旁的妻子转过身来,惊喜交加,老母亲最为激动,突然站起来几乎要跌倒,一下子又好像惊呆了,几乎不敢相信儿子竟会回来。这些人物之间的关系,具体鲜明地显示了当时的典型环境。这既是独特的,这个革命者所独处其中的,又是概括的,是沙

皇俄国镇压人民、人民更加坚强的社会历史岁月的深刻反映。

典型人物与典型环境的关系是紧密相联而又互相作用的。典型人物总是处于一定的典型环境中,典型性格总是在一定的典型环境中产生并形成的,典型环境决定了典型人物的思想行为,典型环境又是通过典型人物的活动和典型人物之间的相互关系展现出来的,典型人物之间还可构成对方的典型环境,典型人物还对典型环境发生重大影响,推动或阻碍其发展,影响其发展方向。这正如马克思、恩格斯所说:“人创造环境,同样环境也创造人。”^①典型人物的自我意识及其对所处环境的认识和能动作用,典型人物的言行所涉及的社会关系,典型人物的活动而与周围人物、周围环境所发生的矛盾冲突,都构成了典型人物对典型环境的能动的改造作用。

例如,贾宝玉这一典型人物的典型性格,既是在中国封建社会即将崩溃、资本主义萌芽已经出现和大观园这个“温柔富贵乡”的典型环境中产生、形成和发展的,又极大地推动了封建大家庭的崩溃,影响了周围环境的发展变化。又如二胡乐曲《战马奔腾》在战马奔腾的环境中展现出解放军战士的飒爽英姿,解放军勇往直前的英雄形象更加显示了战马奔腾的环境,典型环境和典型人物有机地、紧密地交织在一起。乐曲一开始的解放军进行曲,既显示了军号嘹亮的雄伟环境,也表现了雄赳赳气昂昂的英雄人物。那急骤的马蹄声、雄壮的战马嘶鸣声和战马奔腾时风的呼啸声,都形象地展现出战马奔腾的环境,也鲜明地表现了解放军一往无前的英雄气概。在我国传统的艺术创作中,往往通过典型人物的活动来展现典型环境,如戏曲舞台上,通过戏剧人物的行动、表演来展现环境及其变动。又如齐白石画虾不画水,但从虾在水中游动的活灵活现的神态,使人感到满纸皆水。这比把水具象化更能体现虾的典型环境,更能激起想象使虾如此自由自在的引发生命活力的美好环境。在艺术创作中,如果离开一定的社会关系和生活环境,不去揭示形成人物性格的社会根源,那么人物的存在就失去了依据,典型人物就无从表现。同样,离开了典型人物,典型环境就毫无意义,也无从揭示。典型环境和典型人物,失去哪一方面都不可能成为典型,因此,必须“真实地再现典型环境中的典型人物”^②。

典型意境和情境是艺术典型的重要范畴,中国艺术尤其注重于此。典型意境主要包括典型情境、典型物境及其二者的统一。

叙事型艺术作品一般都通过情节刻画人物,能够像恩格斯所提倡的那样,“真实地再现典型环境中的典型人物”。抒情型艺术作品却不拘泥于此,但同样能够创造艺术典型,只不过有其自身的特点而已。这个特点主要就是在状物抒情中创造出典型意境,表达典型情趣,抒发典型感情,描绘典型物象。

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 1 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 1 页。

三、艺术典型的创造

艺术典型是优秀艺术作品的一个显著特征,尤其是在叙事性艺术作品中,塑造出鲜明的典型人物形象具有十分重要的意义。创造艺术典型,要求在鲜明生动的个性中体现出广泛普遍的共性,对社会现实关系的真实描写是艺术典型塑造的起点,要真实地再现典型环境中的典型人物,典型直接或间接地体现着艺术家的审美理想。

艺术创作首先要塑造鲜明、生动的艺术形象。这正如周恩来所说:“无论是音乐语言,还是绘画语言,都要通过形象、典型来表现,没有了形象,文艺本身就不存在。”^①同时,要努力提高艺术形象的典型性,直到创造出艺术典型。

典型性是指艺术形象以鲜明生动的个性体现广泛普遍的共性所达到的程度。艺术形象的典型性越高,就越能成为艺术典型。艺术典型都是艺术形象,艺术形象不一定都能达到艺术典型的高度。创造艺术典型,是艺术创作的最高要求,也是艺术创作的优秀成果。艺术典型的创造,应该遵循典型化规律,也就是遵循创造艺术典型的规律。

第一,要在鲜明生动的个性中体现出广泛普遍的共性。

典型化必须从生活出发。生活是创作之源,也是典型化之根。不仅要有丰富的生活积累,还要有对生活的深切体验,更要有对生活的独特发现,才能进行典型化。要从社会整体的真实出发,充分、准确地反映社会的本质,创造鲜明独创的艺术典型。我国古代的先哲们对此早有精辟论述。孔颖达在《诗大序·疏》中指出,诗人不仅要“览一国之意以为己心”,而且要“总天下之心”,“说天下之事,发见四方之风”,艺术作品才能“称文小而其指极大,举类迥而见义远”^②,才能“以少总多”、“触类而长”^③、“称名也小,取类也大”^④。

典型化的过程包括个性化、概括化两个方面,也就是在典型化过程中动人的个性描绘与深刻的社会概括是水乳交融般地统一在一起的。这两个方面在创作过程中是辩证统一,是不可分割的,而不是机械的相加、生硬的混合。一方面艺术地概括共性,另一方面艺术地突出个性,把现实生活中许多人物、事件的共性、个性同时活生生地统一到典型人物身上。典型化的过程是离不开具体可感的形象的。“这些形象……清楚得如同白昼迎面相逢,在笔尖赋予他们形式之前就看见了他们,正像拉斐尔在用画笔把玛董娜的形象移置于画布之前,先已看见了这个天上的神造的形象一样。也正像莫扎特、贝多芬、海登在用笔把音符移写到纸上之前,先已听

① 《周恩来选集》(下卷),人民出版社 1984 年版,第 345 页。

② 郭绍虞:《中国历代文论选》第 1 册,上海古籍出版社 1979 年版,第 25 页。

③ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社 1958 年版,第 235 页。

④ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社 1958 年版,第 235 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

到了这些从灵魂里激发出来的神妙的音响一样。”^①在提炼、突出艺术形象的个性特征中,同时也就概括、升华了其中的共性。我国著名的民族舞蹈家杨丽萍于1995年创作并表演的独舞《雀之灵》,在以丰富变化的肢体语言惟妙惟肖地创造了孔雀个性鲜明的独特形象之中,同时从天地交合、阴阳协调中突出了孔雀的灵性。这灵性是孔雀的,也是大自然的,更是与大自然融为一体的人的真正灵性。个性化之中包含了无限广泛的概括化。

第二,典型化的起点是真实描写社会现实关系。艺术家只有从客观现实出发,把握现实事物之间的联系,真实体验到人是社会关系的总和,才能具体真实地展现出社会现实关系。曹雪芹创造贾宝玉这一艺术典型,就是把他放在上自贵妃娘娘的姐姐,下至丫环、戏子、周围王公贵族、公子小姐等几乎整个封建社会现实关系的交会点,在真实描写社会现实关系的同时,刻画了典型环境中的典型人物。又如西班牙画家委拉斯凯兹的肖像画《教皇英诺森十世》,根据教皇本人创作而成。画像通过豪华的服装、珠光宝气的座椅、凶相毕露的目光、肥厚的鼻子下紧闭的嘴,生动细致地再现了这个显赫权贵的外貌和威严中带着贪婪、凶狠中透出狡诈的性格特征,同时又通过他后缩的腹部和下垂的无力的手,深刻地揭露了他内在的虚弱本质。这既是教皇本人的肖像画,又是一切凶残、腐朽的没落权贵的典型形象。在这凶残、显赫而又虚弱的外形中,真实地透示了一切没落权贵外强中干的矛盾关系以及与社会现实相对立的关系。而他手上即将发出的签署后的命令,更是这种现实关系的集中体现。这样创造出来的典型,不是真人真事的机械复写,也不是凭空创造,而是对真人真事有所选择、取舍,并进行艺术概括而又符合真人真事的创造。《教皇英诺森十世》通过肖像写生,揭示出真实的社会现实关系,凸现出个性中的共性,使真实性和典型性获得了高度的统一,因而连教皇本人也认为“太像了”,一些神父看到画像还以为是教皇本人哩!

第三,创造艺术典型要真实地再现典型环境中的典型人物。1845年,恩格斯在写给玛·哈克奈斯的信上就她的小说《城市姑娘》评述道:“如果我要提出什么批评的话,那就是,您的小说也许还不是充分的现实主义的。据我看来,现实主义的意思是,除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物。您的人物,就他们本身而言,是够典型的;但是环绕着这些人物并促使他们行动的环境,也许就不是那样典型了。在《城市姑娘》里,工人阶级是以消极群众的形象出现的,他们不能自助,甚至没有表现出(作出)任何企图自助的努力。想使这样的工人阶级摆脱其贫困而麻木的处境的一切企图都来自外面,来自上面。如果这是对1840年或1845年,即圣西门和罗伯特·欧文的时代的正确描写,那么,在1845年,在一个有幸参加了战斗无产阶级的大半部斗争差不多五十年之久的人看来,这就不可能

^① 《别林斯基选集》第1卷,上海文艺出版社1959年版,第150页。

艺术原理

YI THU YUAN LI

是正确的了。”^①《城市姑娘》的人物本身是典型的,但环境不典型,要创造艺术典型,必须要真实地再现典型环境中的典型人物。

典型环境同样是个性和共性的高度统一。《城市姑娘》中的环境不典型,既因为缺乏所处时代的特征,又因为缺乏对当时现实关系的普遍概括,还因为未能真实地再现典型环境中的典型人物。

真实地再现典型环境中的典型人物,要准确反映出环境与人物的辩证关系。环境环绕着人物并促使人物行动,人物既受环境影响又能改变以致创造环境。孙悟空受制于佛法无边,既翻不出如来佛的手掌,又摆脱不了头上的紧箍,这一方面使其改变了任性,另一方面又突出了他的忠诚、机警和无畏,同时,他又几乎改变了整个环境,开拓出新天地,开创了新的人生道路。创造艺术典型,既要塑造出一定环境中的一定性格,又要在改变或适应环境中突现出相应的性格,使人物与人物、人物与环境之间的关系获得统一。真实地再现典型环境中的典型人物,还要展示出环境的时代色彩和人物性格的时代性,实现人物之间、人物与环境之间的关系和时代特色的统一。曹禺的《雷雨》按照“三一律”原则,通过两个家庭八个人物在一天内发生的悲剧故事,表现了 20 世纪初的社会矛盾和家庭矛盾以及封建制度、封建思想对人的禁锢与摧残。笼罩于全剧的低气压,禁锢于牢笼中的人物的燥热、躁动,就是典型环境下典型性格的展现。周公馆是封建制带有资本主义因素的半封建半殖民地社会的缩影,这里闷热、烦躁,使人难以喘息,却又密封禁锢,欲冲破又屈从,人性被摧残而扭曲。环境和人物都是当时时代的真实,因而典型并具有永恒的艺术魅力。

真实地再现典型环境中的典型人物,还要在真实性中提高典型性。真实性与典型性在本质上是—致的,应当是相得益彰、相辅相成。但在艺术创作中,有时被对立起来。像《城市姑娘》那样,局部现实中的真实,违背了时代的整体的真实,因而不典型。像京剧《海港》那样,为了强调阶级斗争,提升典型性,硬是把一个偶然的散包事故,夸大为长期潜伏的敌人的蓄意破坏,既丧失了真实性,也丧失了典型性。

第四,创造艺术典型,要有进步的、高尚的审美理想。审美理想是审美主体向往、追求的最高审美境界。艺术典型总是直接或间接地体现着艺术家的审美理想。艺术家的审美理想如何,直接关系到艺术典型的创造。艺术家应该自觉地树立进步、高尚的审美理想,在审美理想的指引下,在客体世界中发现美,在艺术创作中创造美。审美理想不仅帮助艺术创作主体发现现实美,分辨现实中的美和丑,而且帮助艺术创作主体高瞻远瞩地看到现实世界的美和丑与未来世界的美和丑的关系,从而在现实与理想的必然联系中创造出更具典型性的美和丑,创造出更有思想价

^① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 100 页。

值和艺术价值的艺术典型。当前艺术创作中缺乏艺术典型的原因,就在于丧失了思想的深度、生活的厚度、艺术的力度以及审美理想的高度。局限于生活表面,停留于感官刺激,热衷于经济利益,甚至追求低级趣味,降低审美品位,是其具体表现。艺术典型都是极具审美价值的,创造不出审美价值,自然也就创造不出艺术典型。离开审美理想,审美价值自然随之丧失。创造艺术典型与展现审美理想密切相关。

总之,创造艺术典型是艺术创作中的重大课题。只有孜孜不倦,加大审美追求,精益求精,努力创造出艺术典型,才能以艺术精品领航当代,开拓未来,不断在艺术史上增添新的篇章。

四、意境的含义、特点及其创造

意境是我国传统美学的一个重要范畴,是中国艺术精神的鲜明体现,是关于艺术本体的一种精辟见解。意境论在我国源远流长,可追溯到先秦时的中和、比兴、文质、立象尽意、名小类大、言近旨远以及刘勰等的意象说、心物说等,及至唐代,王昌龄将佛学术语“境”引进诗论,正式提出了“意境”说,随之,从诗词曲到书画、音乐以至戏曲等所有艺术门类都强调意境的创造,意境也就从作为抒情型艺术的基本特征发展到对一般艺术的重要要求。例如,王昌龄在《诗格》中提出:“诗有三境”。“一曰物境”、“二曰情境”、“三曰意境”。皎然提出“诗情缘境发”。刘禹锡提出“境生于象外”。司空图提出“韵外之致”、“味外之旨”。张彦远提出“夫象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”荆浩提出“画者,画也,度物象而取其真。”“夫画有六要:一曰气,二曰韵,三曰思,四曰景,五曰笔,六曰墨。”张怀瓘则以“因象—立形—终彰”概括了书法意境和书法艺术形象的创造过程。及至20世纪初,我国现代美学的开创者王国维使中国古典美学的意境论形成了具有现代形态的体系。他认为,意境为艺术创作之本,意境的构成要素以景、情为主,也包括叙事等,意境的分类主要有有我之境和无我之境,意境的表现要真切、鲜明、自然,“写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出”^①;意境的创造,关键在于“诗人对宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之。出乎其外,故能观之。入乎其内,故有生气。出乎其外,故有高致。”^②

意境是指艺术作品中所描绘的客观物象、事物、场景和主观情致、意味、思想融为一体而形成的一种具有无限超越性的审美境界。这种超越性的审美境界主要表现为情景交融、虚实统一、主客统一。其中要能够蕴含或昭示深刻的人生哲理及宇宙意识的至高境界。意境由事、物、情、理等构成,是情与景、意与境、心与物、主体

① 转引自陆一帆:《美学原理学习参考资料》(下),海南人民出版社1995年版,第155页。

② 转引自陆一帆:《美学原理学习参考资料》(下),海南人民出版社1995年版,第155页。

与客体、物理与生命、人生境界与艺术境界、现实与理想、个别与一般、有限与无限的高度统一。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”有机地融合在一起，境中有情，情中有境。作为意境要素的情和景及其统一后的审美境界，都达到了独特性和普遍性的完美融合，其情不仅真切，而且从一己感情的真实表现出社会感情的真实，其景不仅是个别客观世界的真实，而且表现出特定历史时期整个客观世界、宇宙人生的真实，情景交融并获得升华，由实而虚，由具体之情和景通向极为普遍的意境，有限之中包含了无限，这就形成了意境——艺术意境，这就是艺术典型，甚至超越了一般典型的意味。

艺术意境的特点主要是：

第一，意境是一种若有若无的朦胧美。意境都是虚实相生的，都是从具象而抽象，从意象、形象到无穷无尽的意味，是从有到无的。有，是艺术作品中具体刻画的人、景、物，呈现于画面、声音、形体、镜头、文字等，这是可以直接观照的；无，是看不到、听不到、摸不着的，是从有而引发的无限想象，从有参悟出的形而上的哲理、意味，只能意会，不能言传，似有若无。意境的这种特点，也就是老子所说的：“大音希声”，“大象无形”。例如，江南丝竹《春江花月夜》，在优美的旋律里，在回旋往复的荡漾中，在宁静、安详而又起伏自如的节奏中，不知不觉进入了一片如诗如画的审美天地，进入了无限平和、无限美好的人生境地。这种状况，既是身在其中，又是似有若无，是一种可以感悟而不可观照的朦胧美。

第二，意境是一种有限无限的超越美。艺术作品中的意境存在于有限的具体描绘、刻画、抒发等表现之中，存在于直接表达的人、景、物等的有限之中。脱离了有限，失去了有限，意境便是无花之香，无盐之咸。但只有某花之香、某物之味，只有有限之景物，还不是意境，只有超越了具体的、有限的物象、事物、场景，进入无限的时间、空间，对人生、历史、宇宙产生了哲理性的感悟，形成了无限意味，才是艺术意境。意境既是有限之“象”，又是对“象”的无限超越，是“象外之象”，“景外之景”，是一种有限无限的超越美。

王维在《山居秋暝》中，通过明月、清泉、莲舟、竹林等一系列意象，刻画了自己隐居之处的无比寂静、安宁、纯净，其直接描绘的景物鲜明、生动得令人犹如身历其境，感同身受。同时又发人深思，感悟不止：这样静似无人、纯非凡尘的时空，是一种人格精神，是一种人生境界，还是一种社会理想，或是一种极乐世界？它是现实的有限的终南山，还是超越时空的无限境界？这就是有限与无限相统一的超越美，就是艺术意境。

第三，意境是一种不设不施的自然美。意境是艺术家在艺术作品中创造出来的艺术美，是人工产品，却无雕琢、斧痕之迹，宛若天成，犹如“羚羊挂角，无迹可求”，表现为不设不施的自然美。

不设不施，不是毫不作为。不作为，不创造，不刻意追求，不会有意境。不设不

艺术原理

YI SHU YUAN LI

施,是不矫揉造作,是自然而然,“清水出芙蓉,天然去雕饰”。不设不施,还指情景交融、虚实相生等都是互相渗透、浑然天成。意境中的情是景中情,意是境中意,虚实相而生,无限存在于有限之中,二者有机统一,自然而然。不设不施,还是指创造意境要顺其自然,从客观现实出发,从真情实感出发,具有天然之美、朴素之美、纯真之美,艺术美与自然美融合为一,就像陶潜的“采菊东篱下,悠然见南山”那样,明明是“我”在采、在看,却似乎都在无意之中,“我”亦在大自然之中,主客交融,天人合一,成为“无我之境”,艺术美融入自然美之中。

意境的创造是艺术创作的关键。清人笪重光在《画筌》中说:“绘法多门,诸不具论,其天怀意境之合,笔墨气韵之微,于兹编可会通焉。”^①今人李可染则认为:“意境是艺术的灵魂。”^②只有创造了意境,才能形神兼备,才能取之象外,获得象外之象。意境不只是情景交融,而且是情景交融后所获得的象外之象、韵外之致所产生的一种最佳的审美效应。因此,意境不仅要美,还要真和善,是真善美的统一。只有写出真景,抒出真情,才能有意境;只有揭示生活本质,反映历史规律,表现高尚的人品,才能有意境;也只有具有审美价值,才能有意境。

意境的真谛是因实而生虚,因境而生意,由有限而通向无限,由物理世界进入人生世界、意味世界。因此,不仅要把具象的“境”和抽象的“意”统一起来,还必须升华为超越特定物境或情境的审美意境。王羲之《兰亭集序》中的良辰美景、修禊之事和仰观俯察中的乐与悲及其人生感悟,不仅交融统一,而且从具体的兰亭集会升华为宇宙人生的高超境界。

意境的创造,往往通过情景交融而形成。情景交融的手法很多:其一,情随景生,情景交相辉映,如王昌龄《闺怨》:“闺中少妇不知愁,春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色,悔教夫婿觅封侯。”春天景色本令人陶醉,思妇心中却陡生悔恨之愁,情由景而至。古代画论说:“真山水之烟岚,四时不同:春山淡冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡。”^③四时之景,四时之情,融为一体。其二,移情入景,借景抒情,创造意境。如白居易《长相思》:“汴水流,泗水流,流到瓜洲古渡头,吴山点点愁。”这也正如清人恽向跋所说:“画以意为主,意至而气韵出焉。气韵非着色晕墨之所能求也。意或在全幅,或不在全幅,或一枝两枝,或一重两重,或一点两点,或如人,或如禽,或如神仙圣贤狂简之士,或如佛,或荒寒而瘦硬,或逶迤而崛强,或深阔而放肆。每家造极各有一块得意处,为人想之所不能到,则全体生动矣。”^④其三,体贴物情,物我交融。明人唐志契在《绘事微言》中说:

① 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社,1983年版,第10页。

② 《美学研究》,1983年第1期。

③ 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社,1983年版,第10页。

④ 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社,1983年版,第10页。

“凡画山水，最要得山水性情，得其性情，山便得环抱起伏之势，如跳如坐，如俯仰，如挂脚，自然山性即我性，山情即我情，而落笔不生软矣。水便得涛浪澎湃之势，如绮如云，如奔如怒，如鬼面，自然水性即我性，水情即我情，而落笔不板呆矣。或问山水何性情之有？不知山性即止而情态则面面生动，水性虽流而情状则浪浪具形。”^①其关键，就在于艺术家要善于体贴物情，把自己摆进去，融入其中，则得之性情，获之意境。像杜甫《春夜喜雨》“随风潜入夜，润物细无声”所创造的意境就是这样形成的。

意境在各种艺术中都要创造，就好像各类艺术都可创造艺术典型一样。意境和典型可以交叉叠合，典型意境是艺术典型之一，艺术典型的其他范畴也可同时创造出意境，例如典型环境的创造可以同时是意境的创造。意境和典型是相联的。但意境和典型又是两个不同的范畴，不能互相代替，具有明显的区别。

一般说来，西方艺术理论注重典型论，中国艺术理论注重意境论。典型论中，强调再现，重视写实，着重刻画人物形象，要求真实地再现典型环境中的典型性格，因而在叙事性的艺术作品中，在以再现性为主的艺术品种中，如小说、戏剧、电影、电视剧等，更侧重于塑造典型。在意境论中，强调表现，重视抒情写意，着重抒发主观情志，要求深刻揭示内心世界，注重传神，主张气韵生动，提倡言近旨远，语约义丰，言有尽而意无穷，因而在抒情性的艺术作品中，在以表现性为主的艺术品种中，如抒情诗、山水画、音乐、舞蹈、书法、建筑等，更侧重于创造意境。

总之，意境和典型都要在有限的艺术语言和艺术形象中显现出无限的意蕴，它们都是艺术创造所追求的高目标，也是艺术作品中的高层次。无论是叙事性、抒情性的艺术作品，还是以再现性、表现性为主的艺术品类，都应该在创造艺术形象时努力达到典型或意境的高度。

第四节 艺术风格、艺术流派与艺术思潮

一、艺术风格

艺术风格是艺术实践和艺术理论的一个重要课题，它对于艺术创作、艺术欣赏和艺术理论研究，都具有十分重要的意义。探讨艺术风格，可以促使艺术家发挥自己的艺术专长，发挥其创造力，不断开拓反映社会生活的新领域，创造出具有长久艺术魅力的作品。探讨艺术风格，还可以提高艺术接受者的艺术欣赏能力，丰富艺术知识，培养多方面的审美情趣，进行审美教育。探讨艺术风格，同时可以推进理论研究，有利于总结创作经验，掌握艺术规律，促进社会主义艺术的繁荣发展。对

^① 周积寅：《中国画论辑要》，江苏美术出版社 1983 年版，第 100 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

艺术风格的研究,已成为艺术学中具有独立性的一门学科——艺术风格学。

一、艺术风格的含义

艺术风格就是艺术家的创作个性与艺术作品的语言、情境交互作用所呈现出的相对稳定的整体性艺术特色。风格是一个艺术家创作个性成熟的标志,也是作品达到较高艺术水准的标志。在我国京剧史上,同为男扮女角又都闻名中外的四位旦角表演艺术大师被合称为“四大名旦”,就风格各异。梅兰芳雍容富丽,程砚秋深沉委婉,荀慧生俏丽清新,尚小云刚劲洒脱。

“风格”一词,在我国魏晋时期就已出现。原来是指人的风度与品格,到南朝刘宋时已用于文学批评,移指作品的风范格局。法国18世纪评论家布封在《论风格》一文中提出了“风格即人”的著名论点,后受到马克思的赞赏与认同。由此可知,艺术风格主要产生于艺术家而表现于艺术作品之中,是艺术家个人的精神气质、创作个性和聪明才智的结晶。

艺术风格主要表现于作品中,主要是指体现在艺术作品中的艺术家的风格。艺术风格不是任何艺术家、艺术作品都有的。只有从内容和形式的统一中体现出独有的特色,在自己所有的或主要的作品中显示出与众不同的统一特点,才形成了自己的风格。风格不是艺术作品构成的基本因素,只是艺术家创作个性成熟的标志,是艺术作品达到较高艺术水准的标志。艺术风格的表现主要在于:

第一,题材选择的一贯性。例如,刘天华的二胡曲多以知识分子对现实生活的感触为题材,形成了深沉、思索、激越的风格特征;阿炳的二胡曲多以下层人民在现实生活中受煎熬为题材,显示了沉郁、委婉的风格特征。又如元代汤垕在《画鉴》中所说:“周昉善画贵游人物,又善写真。作仕女多秾丽丰肥,有富贵气。张萱工仕女人物,尤长于婴儿。不在周昉之右……画妇人以朱晕耳根,以此为别,览者不可不知也。”^①

第二,主题的独创性。例如,同是以昭君出塞为题材的戏剧,马致远《汉宫秋》旨在表彰民族气节、抨击软弱无能,故把王昭君写成民族矛盾的牺牲品,充满了凄怨、感伤的情调。郭沫若《王昭君》旨在反封建、争自由,故把王昭君写成自愿下嫁匈奴,显得十分悲壮。曹禺《王昭君》旨在歌颂民族团结,故把王昭君写成主动请求出塞,风格明朗而欢快。不同的主题开掘,都与剧作家所处的时代紧密相关,都是艺术风格的具体表现。

第三,独特的形象塑造。例如,同是法国印象派画家,雷诺阿喜欢描绘青年妇女和儿童的形象,色调明丽柔和,画面上洋溢着欢乐的气氛。凡·高无论画人物或景物,都显得粗犷沉重,甚至暴烈。又如冈察洛夫喜爱塑造“多余人”的形象,托尔斯泰乐于塑造“忏悔的贵族”,鲁迅则主要塑造落后的国民性的形象。

^① 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社1983年版,第102-103页。

艺术原理

YI THU YU LUN LI

第四,艺术语言的独特运用。例如,李长白和陈大羽绘画的不同风格,就总是先从艺术语言上显示出来的。前者善于以工笔重彩,精描细绘,情态逼真,细致入微,风格富丽纤巧;后者则善于以写意手法,大起大落,抓住主要特征一挥而就,形象栩栩如生,风格潇洒豪放。又如曹禺的戏剧语言含蓄深刻,充满潜在冲突;老舍的戏剧语言幽默生动,充满北京韵味。

艺术风格也通过艺术所表现的生活特点及艺术家的独特评价表现出来。例如闵惠芬的二胡演奏风格,也是通过她所表现的悲剧内容及其对人物的深厚感情表现出来的。无论在《二泉映月》、《宝玉哭灵》,还是在《让天下劳苦人都解放》的演奏中,都显示了那深沉、细致、浑厚而极富情节性的风格特点。

此外,艺术风格还表现在情节的提炼、结构的安排、艺术手法的运用以及创作方法的选择等方面。

艺术风格是艺术家个人的主观特性与作品对现实反映的客观独特性的统一,它具体表现在作品的内容与形式、思想与艺术的各个方面。在真正具有艺术风格的作品里,艺术家对现实的反映,一方面具有不可重复的独创性,另一方面又是客观真实的深刻揭示。因此,艺术风格是艺术家创作个性成熟的表现,是艺术作品达到较高艺术水准的标志。

艺术风格的形成

艺术风格的形成有着多方面的原因,归纳起来主要有主观的与客观的两个方面的原因。

主观原因是作为创作主体的艺术家的自身条件所决定的内在原因,这是形成艺术风格的首要原因。其中主要包括:

第一,心理素质。艺术家的气质、情感、趣味等等心理素质影响了创作个性,形成了艺术风格。这正如刘勰所说:“才有庸俊,气有刚柔,学有浅深,习有雅郑,并情性所铄,陶染所凝,是以笔区云谲,文苑波诡者矣。……若总其归涂,则数穷八体:一曰典雅,二曰远奥,三曰精约,四曰显附,五曰繁缛,六曰壮丽,七曰新奇,八曰轻靡。”^①这“才”(才能)“气”(气质)“学”(修养)“习”(习染)的个人的主观因素,导致了所举八种风格的形成,也就是通常所说的“文如其人”。德国大诗人歌德说:“一个作家的风格是他的内心生活的准确标志。所以一个人如果想写出明白的风格,他首先就要心里明白;如果想写出雄伟的风格,他也首先就要有雄伟的人格。”^②气质是人的心理活动的比较稳定的动力特征。一般说来,人的气质分为四种基本类型,这就是胆汁质(暴烈型)、多血质(活泼型)、粘液质(安静型)、抑郁质(抑郁型)。俄国文学史上的著名作家普希金、赫尔岑、克雷洛夫和果戈理就分别

① 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社,1958年版,第325页。

② 爱克曼辑录,朱光潜译:《歌德谈话录》,人民文学出版社,1955年版,第365页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

属于以上四种不同的气质,并因此而促使他们形成了不同的艺术风格。

第二,生活经历。艺术家的个人生活经历及其对生活的独特感受对艺术风格的形成具有重大影响。因为这不仅会影响到艺术家的心理素质,形成特有的创作个性,而且直接关系到题材的选择和主题的开掘,从而影响到艺术风格的形成。艺术家的生活经历总是发生在一定历史时期的社会生活中,社会生活的时代风尚、民族传统必然影响到艺术家,从而影响到艺术风格的形成。例如法国画家米勒,在巴黎郊区农村生活了 10 年,对农民的辛劳、农村的朴实具有深切的感受,他的《拾穗》、《晚钟》、《播种者》等作品,都体现了具有鲜明的农村特色的艺术风格。又如“扬州八怪”之一的金农,博学多才,却一生怀才不遇,在绘画上,山水、花鸟、人物均善,他画马,在画名远扬,“布衣雄世”之时,画西域大宛马,桀骜不羁;后生活困顿,画马苍苍凉凉,“有顾影酸嘶自怜之态”;晚年,万念俱焚,马已由现实马变成梦中之马。画风与人生相联。

第三,思想修养。艺术家的世界观、人生观、价值观以及哲学的、宗教的、道德的、美学的种种思想倾向及其深度,都会渗透于艺术作品之中,形成艺术作品的思想倾向和精神内涵,并影响到整个创作过程中的价值取向,影响到艺术风格的形成。如李白,一生不畏权贵,蔑视功名,高标独立,追求自由,他的诗气势飞腾,飘逸清新,独树一帜,诗人也被称作“诗仙”。

第四,艺术修养。艺术家的艺术素养、艺术才华对于艺术地感受生活、创造生活,对于继承和革新,对于发展创作个性,形成艺术风格,都具有重大影响。

总之,艺术家的自身素质是形成艺术风格的主观因素,生理、心理、生活、思想、艺术等等素质是不可分割的有机整体,其中心就是人格力量。艺术家的艺术风格,实质上就是自身人格和修养、经验、艺术追求以及艺术题材、体裁、语言等元素构成的统一整体呈现出来的艺术特色。

艺术风格的形成除了主观原因外,还有客观原因,这主要是:

第一,时代因素和社会因素。一定历史时期的社会风尚、时代精神对艺术风格的形成具有重大影响。这不仅由此形成了时代风格,使同一时期的艺术作品具有共同的时代特征,而且形成了艺术家个人风格中的时代因素和社会因素。冼星海的《黄河大合唱》慷慨激昂、悲壮深沉的风格特征,与抗日战争时期广大人民的苦难和救亡图存的民族精神、时代风貌紧密相联,这是任何远离时代精神的艺术家不可能达到的。《乐记》也早就指出:“治世之音安,以乐其政和;乱世之音怨,以怒其政乖;亡国之音哀,以思其民困。”^①一定时代的社会风气 and 生活方式以及艺术风尚直接影响到艺术家自己的思想行为、生活方式,并必然在自己的艺术创造中做出选择,从而形成特定的风格或者改变原有的风格。

① 北京大学哲学系美学教研室:《中国美学史资料选编》(上),中华书局 1985 年版,第 230 页。

艺术原理

YI THU YU LUN LI

第二,民族因素。艺术家都从属于一定的民族,民族精神渗透于心理素质、文化传统、生活方式等等之中,这就必然不知不觉地影响到艺术创作,自然而然地形成民族特色,既形成共同的民族风格,也形成自己独特风格中的民族因素。毛泽东说:“艺术的基本原理有其共同性,但表现形式要多样化,要有民族形式和民族风格。……音乐可以采取外国的合理原则,也可以用外国乐器,但是总要有民族特色,要有自己的特殊风格,独树一帜。”^①民族因素是形成艺术风格的客观原因之一,这种影响可能是不自觉的,自然而然的,但艺术家应该自觉地努力创造民族风格,发展自己风格的民族特色。

第三,文化因素。社会的文化状况、文化氛围特别是审美需求和文化消费倾向,都不断影响着艺术创造,成为艺术风格形成和变化的文化因素。例如我国明代艺术世俗化倾向的出现,大众化艺术的蓬勃发展,明白晓畅、通俗易懂的艺术风格的兴起,都与市民文化的涌动具有密切关系。当前许多消闲性艺术、娱乐性艺术及其柔媚、轻靡风格的兴起,与一些人的审美追求、文化消费倾向直接相关。这种文化状况应予不断提高,应向先进文化的方向发展,与提高人的全面素质和社会文明程度同步前进。

艺术风格既包括艺术家个人的风格,也包括流派风格、时代风格和民族风格。

艺术风格的特性

第一,继承与独创。艺术风格是前人艺术风格的继承、弘扬和艺术家独特创造的统一。

艺术风格具有明显的继承性。这不仅因为艺术本身具有继承性,而且因为艺术家在创作活动中往往从前人的创作中吸取营养,特别是从前人创作中吸取与自己的审美追求、艺术趣味和艺术风格相接近的因素,也特别容易对与自己情投意合的艺术成果产生共鸣并予以接受,形成了艺术风格的继承性。

艺术风格更具有独创性。继承前人只是形成风格的基础,而艺术风格的形成,关键在于独创。因袭、模仿是不可能形成自己风格的。风格就是特色,特色是创造出来的。不同艺术家的不同风格都是各自独创性的表现,不能互相代替。这正如严羽所说:“子美不能为太白之飘逸,太白不能为子美之沉郁。太白《梦游天姥吟》、《远别离》等,子美不能道;子美《北征》、《兵车行》、《垂老别》等,太白不能作。”^②布封说:“风格必须有全部智力机能的配合与活动……摹仿从来也不能创造出什么”^③。“才能是来自独创性。独创性是思维、观察、理解和判断的一种独特的

① 毛泽东:《同音乐工作者的谈话》,人民出版社 1959 年版,第 1 页。

② 严羽著,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》,人民文学出版社 1983 年版,第 1 页。

③ 《译文》1956 年 10 月号第 1 页。

方式。”^①独创性是艺术风格的显著特性,但只有在继承性的基础上,在丰厚的艺术修养中,才能以特有的视角,从艺术体验、艺术构思到艺术表现,创造出特色鲜明的艺术风格来。杜甫的沉郁风格,一方面是对汉乐府诗“感于哀乐,缘事而发”的继承;另一方面更是在继承的基础上,从唐代由盛而衰的现实生活出发,创立了新乐府诗,并形成了自己独特的充满了时代色彩的沉郁风格。

第二 稳定与渐变。艺术风格贯穿于艺术创造的许多阶段和方面,存在于一系列的艺术作品中,具有稳定性和连续性。李白的飘逸和杜甫的沉郁,表现在他们的连续创作和一首首诗篇中,不可能朝夕更改、此是彼非的。但是,艺术风格又不是一成不变的。一种风格形成之后,还在不断地发展、变化,日益成熟,不断提高。也可能逐渐地改变原来的风格,形成不同于自己以往的新风格。但不管是原来风格的完善,还是原来风格的改变,都是逐步的、渐变的过程。这是艺术风格的渐变性。稳定性是相对的,渐变性是绝对的,稳定性与渐变性的统一,是艺术风格的又一特征。例如西班牙画家毕加索,一方面具有比较稳定的立体主义画风,另一方面又随着生活经历的变化而不断改变,其中经历了蓝色时期、玫瑰色时期、黑人时期、分析时期、综合时期等等不同阶段。蓝色时期,怀才不遇,穷困潦倒,画面悲凉,大片蓝色。玫瑰色时期,生活改善,画面由冷变暖,蓝色转为玫瑰色。黑人时期,生活富裕,注重物体空间形态,运用黑人雕刻语言,明亮爽快而又骚动不安,如1907年创作的《亚威依少女》。1937年创作的《格尔尼卡》,只用黑、白、灰三色,表现了画家对法西斯的仇恨,对人民的关心,艺术风格又进入了一个新阶段。

第三 多样与同一。社会生活的复杂多样,艺术家创作个性的千差万别,群众对艺术的需要和爱好的差别性,规定了艺术风格的多样性。

艺术风格的多样性既表现为不同时代、不同民族、不同地域的艺术家创造了各不相同的艺术风格,又表现为同一艺术家会同时创造出风格不同的艺术作品。

艺术风格是艺术创作的独特表现。艺术家在艺术创作中,总是独辟蹊径,大胆创新,创立自己独特的风格。许许多多独具一格的作品,形形色色的艺术创新,形成了艺术风格的丰富多样性。艺术家创作个性的丰富性,艺术家们“各一其性”,“彼此不能相为”,形成了艺术风格的多样性。从艺术家的群体来说,众多的艺术家呈现出众多的创作个性,自然也就形成了众多的艺术风格。在任何一个时代、任何一个民族、任何一个地域,总有一群艺术家,总有各自不同的创作个性,也总是形成丰富多样的艺术风格。

而艺术家个体,一方面有其特有的创作个性,创立了自己独特的艺术风格;另一方面,这种创作个性、艺术风格也不是一成不变的,而是随着生活经历的变化、思想感情和艺术观点的变化而不断地发展变化,具有变异性。例如齐白石早期的作

① 《文艺理论译丛》1985年第3期第42页。

品注重写实,风格细致朴拙,六十多岁后,注重神似,强调形神兼备,风格则刚健清新。莎士比亚的风格昂扬乐观、热情进取,晚期的作品则较低沉迷惘。艺术家个体风格的变异性可以是量变的差异,也可以是由量变至质变的区别。但都清楚地说明了艺术风格是多样的,而不是单一的。不仅如此,艺术家的艺术风格还可以同时有别。李清照的词凄婉柔美,但也有金刚怒目式的作品;杜诗沉郁,也有《春夜喜雨》等清新明丽之作;莎士比亚的戏剧风格既在纵向上表现出了发展的多样性,又在横向上表现出特有的悲剧风格和特有的喜剧风格的多样性。如果艺术家以一成不变的风格去应付不同的内容和形式,缺乏风格的多样性,就会作茧自缚,难以不断创新。

风格是丰富多样的,但同时又具有同一性。艺术风格的同一性主要表现在两个方面:一方面,艺术家的个人风格发展、变化,有多样性,但总是保持着一贯的、稳定的风格特点,具有同一性;另一方面,艺术家群体各自形成自己的独特风格,各有差异,丰富多样,但同时又有继承传统的同一性和呈现出同一时代、民族的共同特色而具有时代风格和民族风格的同一性。

具有各自不同的创作个性而形成不同风格的艺术家,无论在什么时候又都不可能超越他们所生活的时代、所属的民族,他们各不相同的艺术风格又融会于同一时代风格、民族风格之中,因而又具有同一性。这正如法国启蒙主义作家伏尔泰所说:“谁要是考察一下所有其他各种艺术,他就可以发现每种艺术都具有标志着产生这种艺术的国家的特殊气质。”^①可见,艺术家体现在艺术作品中的风格的多样性同时又具有所属的时代风格、民族风格的同一性。而艺术家的个人风格既在变异性中呈现出多样性,又在稳定性中显示出同一性。艺术家风格的发展变化,无论是量变还是质变,都程度不同地保持着自己风格的某种独特性,而显示出稳定性、同一性,是变异性与稳定性的统一,多样性与同一性的统一。例如,鲁迅的风格由前期的沉郁、冷峻发展到后期沉郁中透出乐观、冷峻中闪烁着刚毅的变化。在其变异性中,一方面呈现出前后期风格的多样性,另一方面又保持着一贯的冷峻、深沉的风格,具有稳定性、一致性。王维的风格由早年的壮美、振奋发展到晚年的优美、低沉的变化,是属于创作个性的性质转变,是质的变化。在这种变异中,固然显示了前后风格的不同,但在创造意境方面又是前后一贯的,是其风格的稳定性、一致性的表现。王维诗作的意境美从着重描写社会美转向着重描写自然美,从着重创造壮美的意境转向着重创造优美的意境,进一步显示了艺术风格是变异性与稳定性、多样性与同一性的统一。总之,无论从群体来说,还是从个体来说,艺术风格都是多样性和同一性的统一。即使在同一个时代,其风格、民族风格、流派风格之中也包含着丰富多样性,在同一的个人风格之中包含着不断变化发展的多样性。同

^① 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社,1984年版,第140页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

样 在多样化的艺术风格中也包含着多方位、多层次的同一性。艺术风格的多样性和同一性是辩证的统一。同一是异中有同 ,是多样性中的同一 ;多样是同中有异 ,是同一性中的多样。两者的统一 构成了艺术风格的又一特征。

二、艺术流派

丰富多样、各呈异彩的艺术风格 ,在一定时期内 ,可以按照实际情况大体区分为一些基本风格类型。各种风格类型 ,在共同的思想倾向、艺术倾向、审美倾向的基础上 ,便可发展为流派风格 ,这就出现了艺术流派。艺术流派的产生 ,是艺术发展和繁荣的表现。

一、艺术流派的含义

艺术流派是指思想倾向、审美观念、艺术趣味、创作风格相似或相近的一些艺术家构成的结合体。

艺术流派与艺术风格有着密切的联系。艺术风格是形成流派的基本条件之一 ,同一流派的艺术家 ,具有这一流派的共同的艺术风格 ,被称之为流派风格。共同的艺术风格构成了艺术流派的重要基础。流派与风格密切相联。但是 ,艺术流派与艺术风格又有明显的区别。这主要表现在 :

第一 ,艺术流派是艺术发展到一定高度以后出现了众多有成就的艺术家才产生的 ,艺术风格则是随着成熟的艺术家及其作品的出现而出现的。艺术风格先于艺术流派而出现 ,两者不是同步产生的。

第二 ,艺术流派是一些艺术家结合成的群体 ,艺术风格主要是指艺术家个体的创作特色 ,两者含义不同。

第三 ,艺术流派不仅包括艺术风格的相似 ,还包括思想倾向、艺术倾向、审美倾向的相似 ,而且 ,同一流派的艺术风格虽然相近 ,却不完全相同 ,还具有不同的特色 ,流派风格之间的差异性要比艺术家个人风格的差异性大得多。

二、艺术流派与创作方法也有着密切的联系。这主要表现在 :

第一 ,创作方法是形成艺术流派的基本条件之一 ,同一流派的艺术家一般都运用相同的创作方法 ,有的艺术流派就是由于创作方法相同而组合起来的。

第二 ,在特定的时期 ,艺术流派与创作方法合二为一。如产生于 18 世纪初期的法国的古典主义和在 18 世纪末 19 世纪初突起的浪漫主义以及在 19 世纪中叶兴起的现实主义、19 世纪后期的自然主义、20 世纪以来的各种现代主义 ,都既是创作方法 ,又是艺术流派。这些艺术流派都是用创作方法命名的。

但是 ,艺术流派毕竟不等于创作方法 ,两者具有明显的差别。艺术流派是一群艺术家的结合体 ,创作方法是认识生活、反映生活、塑造形象的基本原则 ,两者的含义不同。而且 ,创作方法不是形成艺术流派的唯一因素 ,艺术流派所运用的创作方法也往往不会完全相同。此外 ,创作方法是任何艺术家在创作时都必须运用的 ,艺

艺术原理

YI THU YU AN LI

术流派却不是艺术家都必须加入的。由此可见,不能把艺术流派与创作方法混为一谈。

艺术流派与艺术宗派也不能混为一谈。尽管艺术史上有些艺术流派变成了艺术宗派,有的艺术流派的成员还存在宗派情绪,但流派不是宗派。流派之间的矛盾、斗争,不都是宗派之争。流派之间的矛盾和冲突主要属于艺术范畴,是艺术主张和艺术思想的不同而引起的艺术之争。但流派之间更多的是共荣共生关系,在互相学习中求得共同发展,在互相竞争中推动艺术事业的繁荣。所以,流派与宗派是有原则区别的。

艺术流派的形成

艺术流派的形成有深刻的社会发展和艺术发展的原因。在社会因素方面,经济状况发展到较高水平,政治环境较为宽松,尚能允许艺术家具有相对自由的创作倾向,社会思潮比较活跃,艺术流派的形成和发展就具备了客观基础。首先,要依靠社会物质生产的高度发展。在洪荒时代是不可能产生艺术流派的。春秋战国时期出现了诸子百家,是因为当时的物质生产获得了空前发展。其次,要具有思想比较自由、活跃的社会条件。在思想禁锢、万马齐喑的时代是不可能出现众多的艺术流派的。西方在文艺复兴、启蒙时期,我国在春秋战国、盛唐和“五四”时期,艺术流派纷纷涌现,就是因为思想活跃。再次,艺术流派的产生,艺术流派的斗争,都是一定社会思潮的反映。我国明代中叶在戏剧领域里出现了以汤显祖为代表的重内容的临川派与以沈璟为首的重形式、讲究声律美的吴江派的对立,就是当时社会思潮中新旧矛盾的反映。欧洲浪漫主义与古典主义的斗争,则具有明显的思想倾向。社会因素是艺术流派形成的客观基础,艺术自身的因素是艺术流派形成的内部条件,是艺术流派产生的主要原因。在艺术因素方面,艺术发展到较高阶段,艺术思潮纷纷涌现,艺术家的创作个性和艺术风格丰富多彩,艺术作品竞相出现,竞争局面日益形成,艺术流派也就应运而生。例如,艺术在发展过程中,积累了日益丰富的经验,形成了较高的艺术技巧,出现了众多的有成就有声誉的艺术家及其有影响的作品,艺术流派就随之产生。而艺术流派越是更多地出现,艺术也越在竞赛中获得发展。艺术流派的产生,是艺术发展和繁荣的表现。艺术流派的兴旺,又推动了艺术的发展和繁荣。由此可见,艺术流派的竞争,是艺术发展的客观规律之一。

此外,艺术流派的产生,还显示了艺术家在不断探索、开拓艺术道路。任何流派都具有丰富的艺术经验,在艺术上也总有可取之处。形成流派的艺术家也总是自觉不自觉地流派中切磋琢磨,在流派之间比较、探讨、总结、积累、发掘、创造艺术经验,为艺术的发展贡献力量。

艺术流派的形成是一种复杂的现象,客观的诸多社会原因和艺术自身的种种原因交相错杂,主次纷纭,显隐各异。其结合方式,一般有三种形态。

第一种是自觉形成的,有一定的组织形式和共同的艺术主张。这样的流派往

往由一些艺术家有意倡导,成立一定的组织,确定名称,制定明确的纲领,发表宣言,宣传自己的艺术主张,吸引、接收了更多的艺术家而形成艺术流派。例如,在我国现代戏剧史上,1931年10月,在中国共产党领导下,沈端先(夏衍)、郑伯奇等在上海组织了上海艺术剧社,提出了“新兴戏剧”,稍后即改称“无产阶级戏剧”,还创办了《艺术》、《沙仑》两个戏剧电影专刊,冯乃超、钱杏邨、孟超、朱光、石凌鹤、陈波儿、司徒慧敏等相继参加,并据此开展戏剧创作、演出活动,形成了我国第一个左翼戏剧流派。

第二种是不自觉形成的,是一些艺术主张、艺术风格、艺术类型等相近或相似的艺术家不自觉而形成的艺术流派。这一般是在艺术实践中自然形成的,没有固定的组织和纲领,也没有共同的艺术宣言。例如威尼斯画派,是由于15世纪意大利威尼斯岛上集中了贝里尼父子、提香等一批画家,崇尚人文主义,提倡色彩鲜明、形象丰满而形成的。我国唐代的边塞诗派和山水田园诗派,宋代的婉约词派和豪放词派,都是这种自发形成的流派。京剧旦角表演艺术的梅、程、荀、尚四大流派,也是一些表演艺术家分别以梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云作为自己的典范,一方面相继师承,另一方面创造了具有共同特色的戏剧作品、舞台形象和艺术经验,便自然而然地形成了艺术流派,人们对其进行归纳、总结时,便以这“四大名旦”的姓氏作为流派的称呼。

第三种是由后世人们归纳出的特定的流派。这种流派的艺术家在一定时期具有相似的艺术风格或艺术主张,但又没有形成流派的计划和意愿,甚至没有意识到自己属于何种流派,却逐渐得到一些艺术家的赞同或仿效,形成风气,得到社会认同,后人在艺术鉴赏、艺术批评中,将其归纳为特定的艺术流派。我国魏晋时期的“建安文学”和宋代的“江西诗派”、清代的“桐城派”以及西方现代派戏剧中以法国尤奈斯库为代表的“荒诞派”,都属于这种艺术流派。

艺术流派不管是自觉形成的还是自发形成的,都需有下列条件:

第一,要有一个或几个有一定成就的艺术家成为流派的代表、核心或骨干。

第二,要有一定数量的艺术家及其在社会上产生了一定影响而又具有共同的流派风格的作品。

第三,要有相当丰富的艺术经验或明确的创作主张以至理论纲领。

第四,要得到艺术界以至社会的认可。

三、艺术流派的竞争

艺术流派的产生,是艺术存在的客观现象。社会主义艺术不仅提倡创立艺术流派,还鼓励各种流派的自由竞争。当前,在我国,竞争机制已遍及各行各业,艺术也只有在竞争中才能发展,这就更应展开流派之间的竞争。在竞争中,一方面会日益显示出是非、高低、文野之分;另一方面会更加互相促进、取长补短、共同提高、不断发展。

邓小平同志指出：“我国历史悠久，地域辽阔，人口众多，不同民族、不同职业、不同年龄、不同经历和不同教育程度的人们，有多样的生活习俗、文化传统和艺术爱好。雄伟和细腻，严肃和诙谐，抒情和哲理，只要能够使人们得到教育和启发，得到娱乐和美的享受，都应当在我们的文艺园地里占有自己的位置。”^①他还指出：“在文艺队伍内部，在各种类、各流派的文艺工作者之间，在从事创作与从事文艺批评的同志之间，在文艺家与广大读者之间，都要提倡同志式的、友好的讨论，提倡摆事实、讲道理。允许批评，允许反批评，要坚持真理，修正错误。”^②流派之间的竞争，要有一个共同的前提，这就是为人民服务，为社会主义服务，“使人们得到教育和启发，得到娱乐和美的享受”。流派之间的竞争还要有一个共同的原则，这就是“要提倡同志式的、友好的讨论”，“要坚持真理，修正错误”。

艺术流派之间的自由竞争，绝非宗派之间的争名夺利。竞争的终极目的，不是谁挤垮谁，而是在相互促进中各树一帜，异彩纷呈，形成万紫千红、百花争艳的繁盛局面。清人钱泳在《履园画学》中指出：“画家有南北之分，工南派者或轻北宗，工北派者亦笑南宗，余以为皆非也。无论南北，只要有笔有墨，便是名家。”^③流派之间有时确实难分轩轻，因而不必厚此薄彼。文人相轻的旧习，门户之见的保守，结党营私的劣迹，都是与艺术流派之间的自由竞争背道而驰的。而在流派内部或在某些流派之间互相吹捧、自我吹嘘，甚至不择手段利用媒体故意炒作，更是为人所不齿。

三、艺术思潮

艺术思潮是指在一定的社会条件下，由于受到某种社会思潮和哲学思潮的影响，艺术领域所出现的具有较大影响的思想潮流和创作倾向。

艺术思潮与艺术流派、艺术风格之间存在着密切的联系和显著的区别。艺术思潮的出现，往往是由于不同艺术流派所形成的艺术潮流，有时，甚至艺术潮流就是以艺术流派为标志的。艺术流派的形成也往往与艺术风格有关，有时就是因为艺术风格的相近或相似才形成了共同的艺术流派。但是，它们又各不相同，一般说来，艺术风格主要是指艺术家个体一贯的创作特色，艺术流派是艺术风格相近或相似的创作主体的群体的表现，艺术思潮常常包含一个时期内多个艺术门类中多个流派的艺术主张。

艺术思潮是社会性的，它对艺术的影响是全局性的。所以，单靠一些艺术家的艺术风格或一两个艺术流派是难以形成艺术思潮的。只有在广阔的社会背景下，

① 《邓小平文选》第 4 卷，人民出版社 1993 年第 4 版，第 104 页。

② 《邓小平文选》第 4 卷，人民出版社 1993 年第 4 版，第 104 页。

③ 周积寅：《中国画论辑要》，江苏美术出版社 1983 年版，第 143 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

已经涌动着某种社会思潮 ,形成了推动、波及主要思想倾向的哲学思潮 ,才会出现相应的艺术思潮。例如在欧洲艺术史上 ,自 17 世纪以来 ,就相继出现过古典主义、浪漫主义、现实主义、自然主义、现代主义和后现代主义等艺术思潮。

艺术思潮的出现 ,有时是社会历史发展的必然结果。例如随着封建集权制的出现产生了古典主义 ,随着资本主义新潮的涌动 ,浪漫主义又取代了古典主义。有时是由于主流意识形态的提倡 ,如我国 1949 年以后出现的革命现实主义和革命浪漫主义相结合的潮流 ,20 世纪 50 年代后期出现的“三突出”创作潮流 ;有时则是包括以上两个方面以及其他方面的综合因素而引发的等等。

艺术思潮对社会和艺术的发展不一定都起推动作用 ,都产生正面效应。这是因为艺术思潮具有各不相同的性质 ,有的顺应了历史潮流、时代潮流 ,有的则逆历史潮流而动 ,有的则兼而有之。因此 ,对待艺术思潮要具有识别能力 ,注意取舍 ,不能随波逐流 ,也不能无所适从。当代的艺术思潮层出不穷 ,这显示了社会和艺术的发展是迅猛异常的 ,但也往往漂浮着许多泡沫。艺术家应该驾驭泡沫下的潮流 ,推动其走向社会发展和艺术发展的轨道。

复习思考题

1. 艺术作品的构成要素主要包括哪些方面？

2. 什么是艺术作品的内容和形式？它们各包含哪些要素？艺术作品中内容和形式的关系如何？

3. 艺术作品中的感性和理性、再现和表现各指什么？两者之间的关系如何？

4. 什么是艺术语言？其主要特性和功能各是什么？

5. 什么是艺术作品的三个层次？什么是艺术形象？其特点是什么？举例说明。

6. 什么是艺术意蕴？其主要特点是什么？

7. 什么是艺术典型？什么是“熟悉的陌生人”？

8. 什么是意境？意境的主要特色是什么？

9. 什么是典型性和典型化？艺术典型的范畴主要有哪几个方面？

10. 什么是艺术风格、艺术流派和艺术思潮？三者的关系如何？艺术流派的形成主要有哪三种情况？

第六章 艺术接受

艺术活动主要是以艺术作品为中心展开的艺术创作与艺术接受互为因果的一系列审美活动。没有艺术创作固然没有艺术接受,没有艺术接受,同样也没有艺术创作。艺术创作的成果是艺术作品,艺术接受的对象是艺术作品,艺术创作和艺术接受通过艺术作品联系起来。在艺术接受中,充分显示了人们的艺术审美需要,因而艺术接受不仅使艺术创作的成果——艺术作品的价值获得实现,而且不断给艺术创作以巨大动力和明确导向,并通过艺术作品使艺术创作与艺术接受、艺术家和人民、艺术与社会、艺术与人生发生了沟通和联系。艺术接受是艺术活动不可或缺的主要环节之一,也是艺术学、美学的重要研究课题。

但是,艺术创作的成果——艺术作品不会自动地呈现在艺术接受者面前,中间还有一个艺术传播过程,而越来越多的艺术作品还要进入艺术市场,通过艺术市场方可获得艺术作品,得以接受。因此,探讨艺术接受的基本原理,主要分四个层次进行,这就是艺术传播、艺术鉴赏、艺术批评和艺术市场。

第一节 艺术传播

一、艺术传播的含义

传播指的是某种信息在时间和空间的移动和变化,进而达到公共化和社会化的过程。艺术传播是指艺术信息的传递和交流,是艺术信息在社会系统中的运行。艺术传播具有公共化与个人化相互交融的特点。它借助一定的物质媒介和传播方式,将艺术信息传递给艺术接受者,使其得到扩展。概括地说,艺术传播是指借助于一定的物质媒介和传播方式,将艺术信息传递给艺术接受者,在公共化与个人化的交融中使其得到扩展的过程。

传播是人类社会一种古老的现象,是伴随着人类社会的产生而出现的,并随着人类社会的发展而不断提高和完善。人类社会传播的发展已经经历了三大阶段,这就是口头传播、印刷传播和电子传播。在电子传播时代,印刷传播和口头传播不仅不会消失,而且在应用高科技中得到极大的发展。对传播进行专门的系统研究,并使之成为一门独立的学科——传播学,这是 20 世纪 50 年代发生的。直到 20 世纪 80 年代,我国对传播学的研究才开始兴起。

对传播含义的理解,有的认为传播是共享信息的过程,有的认为是传递信息、实现交流的手段,有的认为是对一组告知性符号采取同一意向的行为等等。如果加以综合、概括,传播是通过信息在时空中的移动和变化使之公共化和社会化的过程。

传播的对象是信息。信息一词古已有之,但长期以来将其与消息、信号一样理解。近代以来,随着科技的发达和人类活动场所的扩展,日益要求远距离、快速度地传输信息,才对信息专门进行科学研究。尽管至今见仁见智,但大多认为信息既不是物质也不是能量,但又既是物质的又是精神的。信息是由物理载体与语义构成的统一整体,是物质和意识的结合。信息是客观事物的存在形式或运动状态及其间接的反映与表述。其中事物的存在形式或运动状态本身称为直接信息,事物的存在形式或运动状态的反映、表达和描述称为间接信息。信息具有可用性、寄载性、滞后性、可处理性、传递性、共享性、无限性等特征。信息与材料、能源一起构成了现代科学技术的三大支柱^①。信息是传播的中心,就好像艺术作品是艺术活动的中心一样。没有信息,传播就成了无源之水、无本之本。传播首先要有信息,要有确切、新鲜而又极具价值的信息。

艺术传播中的艺术信息主要是艺术作品,是既具有物理载体又具有语义承载的艺术作品。所谓物理载体,主要是指艺术作品具体存在的物质材料、艺术语言和外部表现形式,如绘画作品的颜料、纸张和线条、色彩、构图,音乐的乐器、旋律、节奏,戏剧的舞台、对白、动作,电影的胶片、蒙太奇等等。所谓语义承载,主要是指蕴藏在物质材料和外在形式中的审美意蕴。艺术信息只有具有物理载体,才能得以存在,才能进入传播过程,只有具有语义承载,才能产生审美价值,传播才有意义。艺术传播归根到底就是将艺术信息传递给艺术接受者的过程。

艺术传播是艺术信息的共享行为,是艺术信息的公共化过程,全体社会成员都可获取,都可共享。但是,对艺术信息的接受,又是一个个的具体主体进行的,是个人化过程。艺术传播的特点就是公共化和个人化的相互交融。

二、艺术传播的要素

艺术传播主体、艺术传播内容、传播媒介、受传者和传播效果是构成艺术传播的五大要素。

艺术传播主体即艺术传播者,是指艺术传播活动中控制与发送艺术信息的人或机构。传播者可以是传播个体,也可以是传播群体。前者如某位画家、歌手、演员等艺术家个体和某位编辑等,后者如剧团、电视台、编辑部等艺术传播机构以及其中的群体人员。艺术传播主体的构成人员主要是艺术家和编辑。因为艺术家是

^① 李冀:《教育管理辞典》,海南人民出版社 1989 年版,第 183 页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

艺术信息的创造者,编辑是艺术信息的发送者。没有艺术家,就没有艺术信息传播;没有编辑,就难以有高质量的艺术信息传播。所以,提高艺术传播水平,关键在于传播主体。首先要加强和提高艺术家的社会责任感和艺术创造水平,同时要加强对编辑的社会责任感和艺术鉴别能力,还要提高他们在艺术传播活动中的地位,充分发挥他们的作用。

艺术传播内容是指通过传播媒介传送的艺术信息。艺术信息主要是艺术作品,同时包括一切艺术活动的存在形式、具体状态以及对它的表达和描述。例如关于艺术创作、艺术接受、艺术批评、艺术教育等的动态、趋势、潮流等等信息,关于社会审美倾向、艺术举措等方面的信息。中央电视台电影频道在“佳片有约”专题中边放映影片边评介,就是传播以艺术作品为主又超越艺术作品的艺术信息。艺术信息主要是艺术作品但又不只限于艺术作品。艺术信息是艺术传播的对象,是艺术传播的重要因素。

艺术传播媒介就是在艺术传播活动中用来承载并传递艺术信息的载体和渠道。艺术传播首先要有承载艺术信息的工具(载体),如电影的拷贝、电视剧的胶卷或碟片、音乐的唱片或盒带等等。艺术传播还要有传递艺术信息的通道,如发行电影片和放映电影的渠道、发送和接收电视信号的线路或覆盖面等。艺术传播媒介有口头媒介、印刷媒介和电子媒介等。口头媒介如用于传播评书、相声、演唱等的人的发声器官等;印刷媒介如用于传播文学、绘画、摄影等作品的书籍、报纸、杂志等;电子媒介如用于传播电影、电视剧、广播剧的电子音像等。传播媒介的作用主要在于扩大传播范围,提高传播效率。口头传播媒介只限于面对面的直接传播,范围最小,时间最短,效率最低;印刷传播媒介则不仅扩展了传播的空间和时间,而且提高了效率;电子传播媒介时空最为扩大延展,效率也最高。比起最初的口头传播媒介来,印刷传播媒介和电子传播媒介实质上是对作为口头传播媒介的人体的延伸。报刊是对人的眼睛的延伸,广播是对人的耳朵的延伸,影视是对人的眼睛、耳朵的同时延伸。

受传者是指艺术传播中接收到艺术信息的观众、听众或读者。受传者包括单个艺术接受者、艺术接受群和不同接受层次者。其中往往是指艺术鉴赏活动中的观众、听众和读者。受传者不仅是艺术传播的重要因素,是实现传播目的的关键,是使艺术信息的可用性从潜在的可能转化为现实效用的决定性因素。受传者不仅是艺术信息的接受者,而且还是艺术信息价值的发现者和评估者,也是艺术信息的反馈者,对艺术信息的创造和传播具有不可估量的推动或限制作用。由此可见,受传者是受动和能动的统一。所以,艺术传播必须以受传者为出发点和归宿,为受传者着想,为受传者负责,并尽力发挥受传者的能动作用。

传播效果是指艺术信息在传播活动中产生的效应及其对受传者产生的影响程度。传播效果是艺术信息和受传者共同作用的结果。如果艺术作品好,受传者的

艺术原理

YI SHU YUAN LI

接受水平高,能动性强,效果自然好;否则,效果必差。如果彼此优劣、高低不一致,则效果会出现种种差异。由于艺术作品本身的多义性、模糊性和受传者自身的差异,传播效果也就呈现出多样化、矛盾化特点。要提高传播效果,既要选择传播内容,又要培养、提高受传者的水平。艺术传播主体必须注重传播效果,不能只关注发行量、收视率、票房价值,要随时随地从审美效应的反馈中把握审美风尚,端正创作,改善传播,提高传播效果。

三、艺术传播的方式

艺术传播的方式有多种。历史上先后出现口头传播、文字传播、印刷传播、电子传播和网络传播等方式。在现代社会中艺术传播的主要方式有现场表演传播方式、展览性传播方式和大众传播方式。

现场表演传播方式是指传播者与受传者面对面进行艺术信息传播的方式,具有沟通直接、手段多样、反馈及时、互动性强等特点。如剧场演出就是最古老而最常见的传播方式,其特点主要是:

第一,艺术的传播者和受传者均在现场,是一种面对面的当下直接传播。这种传播方式使传播者和受传者拉近了时空距离,直接沟通,甚至融为一体,更加感同身受,提高了传播效果,但空间范围小,延续时间短,受益面很小。

第二,直接运用艺术语言为传播媒介。这时的艺术语言往往以演示的形式出现,可视可闻,手段多样,丰富多彩。

第三,传播与交流同时进行。这种艺术传播往往是传播者与表演者合二为一,传播主体就是创造主体,台上的表演者也就是自己创造的艺术信息的传播者。台上的传播者与台下的受传者不断产生交流,互动性极强。这不仅推进了共同创造,随时随地引起现场共鸣,而且及时反馈,在交互作用中提高了传播效用。

展览性传播方式是指在一定的场所陈列艺术作品供观众直接接受艺术信息的传播方式。传播者只发出艺术信息,不与受传者直接交流,即使传播者也在现场,仍是如此。在展览性传播方式中,传播者只作为艺术信息的发送者,受传者只与其发出的艺术信息交流,而不是与传播者交流。例如在美术展览厅,作为受传者的观众,只观赏作为传播者的艺术家创造的艺术作品,无论艺术家本人在场不在场,都不影响这一艺术传播。

展览性传播方式也是一种古老的传播方式,主要用于绘画、雕塑、摄影、书法以及其他有关造型艺术、实用艺术的美术馆、博物馆、画廊以及现场的展览。在展览性传播方式中,创作、传播与观赏、交流、反馈不能同时进行,交流速度、强度和信

息反馈都较慢较弱,难以产生剧场效应,但传播的空间大、时间长,受传者可以静观细察,反复观赏,慢慢琢磨、感悟和理解,容易进入深层次。这种传播方式是一种特殊的群体传播形式,它面向社会公众,但不是公开传播,而是限制在特定的空间,具有

摇摇摇摇

艺术原理

YI THU YUAN LI

一定的现场感和双向性。

大众传播方式是指专业化的媒介组织运用先进的传播技术进行大规模艺术信息传播活动的方式,主要包括报刊、广播、影视、网络等。它是科学技术发展到一定程度之后才出现的一种传播方式,传播空前广泛而快速。它吸收了现场传播方式和展览性传播方式的长处,又尽量避免其短处,但也有其局限性。其特点主要是:

第一,通过文字、图像、声音等符号进行传播,艺术信息量大。文字是语言艺术的载体,声音是表演艺术特别是音乐的载体,图像是造型艺术的载体,也是表演艺术的载体,声、像组合是综合艺术的载体。以此为符号进行传播,几乎涵盖了全部艺术品种。各种艺术信息都可以作为大众传播方式的对象。现场传播方式主要局限于表演艺术,展览性传播方式主要局限于造型艺术,而大众传播方式不仅能传播表演艺术、造型艺术,而且能传播其他任何艺术。在各种传播方式中,大众传播方式传播的艺术信息量是最大最丰富而且是最快捷的。

第二,采用机械系统复制艺术信息,突破了传播中的时空限制,在艺术信息的间接性中渗透了更多的直接性。大众传播方式中的艺术信息一般都经过了机械复制。复制的数量可以远远超过原件的千万倍,可以在同一时空或不同时空中传播,不像原件只能在限定的时空中才能传播。复制品虽然不是“真迹”,具有间接性、假定性,但通过现代科技手段,不仅可以复制得惟妙惟肖,以假乱真,而且可以通过放大或缩小,使其全貌和任何细微之处都可无比清晰地展现在受传者面前,显得更为逼真。但是,受传者接受的毕竟多是复制的艺术信息,而且经过了传播者各自不尽相同的处理,因此也会带来审美惰性和制作化的负效应。

第三,拥有广泛和众多的受传者。大众传播手段既可以大量复制艺术信息,又可以大批量印制书面艺术作品,再通过现代传媒,一下子就可将艺术信息传送到千家万户,无论是天南海北,还是边陲山寨,无论是男女老少,还是工农学商,都可成为受传者。如除夕时中央电视台举办的春节联欢晚会同时拥有 5 亿左右的电视观众,《三国演义》等长篇小说一版再版,数百年来赢得了多少读者,这是现场传播方式和展览性传播方式无法企及的。但是,大众传播方式的接受,由于是分散的、自主的,因而具有随意性和自由性,这既方便了接受,又带来了接受难以完整、全面和被动性的缺陷。

第四,传播者和受传者的交流和沟通,艺术信息的选择和反馈受到限制。大众传播方式加大了传播者和受传者之间的时空距离,二者之间难以交流和沟通,传播者难以真正把握受传者的审美倾向和接受意向,审美信息的选择往往带有主观性、片面性,艺术信息的反馈难以及时、全面、完整,传播者和受传者之间的心理距离也会因此而加大,甚至形成某种隔阂。艺术传播者应该采取各种措施深入受传者,加强并扩大交流、沟通,与受传者心连心,提高艺术传播效应。

各种艺术传播方式均各有所长,各有所短。要充分发挥艺术传播的作用,提高

艺术原理

YI SHU YUAN LI

艺术传播的效应,一方面要不断改进和完善各自的传播方式;另一方面不同的传播方式既可各尽所长,又可互相取长补短,相互融合,发挥更大的优势。例如中央电视台“心连心”艺术团赴西部地区慰问演出,既运用现场传播方式当面观赏,当面对交流,当面反馈,又运用大众传播方式通过电视转播并进行录像复制,在现场直播中,既突破时空,又使无限广泛的受传者犹如身临其境。

第二节 艺术鉴赏

艺术传播将艺术作品传递给艺术接受者,艺术接受者得以进行艺术消费。艺术消费的层次主要分为消遣性消费、鉴赏性消费和批评性消费三种。消遣性消费主要是娱乐性的,鉴赏性消费主要是审美体验性的,批评性消费主要是理性思辨性的。三者之间也有程度不同的相互渗透,但区别是十分明显的。

一、艺术鉴赏的含义

艺术鉴赏通常又被称作艺术欣赏,二者好像是可以互为通用的同义词,其实不然。欣赏和鉴赏在词义和具体使用方面,都有明显的区别。欣赏可以表示喜欢或者认为好,如“大家都很欣赏这位艺术家”,“人们都很欣赏这幅画”,这里就不能用“鉴赏”代替“欣赏”。鉴赏主要指对艺术作品和文物的鉴别和欣赏。艺术欣赏和艺术鉴赏都属于艺术接受的第二层次,但艺术欣赏主要是情感性艺术消费,侧重于审美感性观赏,艺术鉴赏则在审美感性欣赏中渗透了鉴别、评析、判断等理性活动。艺术鉴赏较之艺术欣赏,范围更广,程度更深,层次更高。

艺术鉴赏是一种以艺术作品为对象、以受众为主体的艺术接受活动,是接受者在审美经验的基础上对艺术作品的价值、属性的主动选择、吸纳和扬弃的积极能动的再创造的审美活动。

艺术鉴赏是艺术活动不可缺少的必要环节,但又不能离开整体艺术活动。一方面,艺术创作以艺术鉴赏为旨归,艺术鉴赏不仅制约着艺术创作,而且刺激、推动或者阻挡着艺术创作的发展。艺术批评也以艺术鉴赏为基础,只有先通过艺术鉴赏,才能开展艺术批评。另一方面,艺术鉴赏又以艺术创作和艺术批评为依托,如果没有艺术创作,艺术鉴赏就没有对象,如果没有艺术批评,艺术鉴赏就缺乏指引,就难以深入,就只能停留在自发的低层次。高品位、高层次的艺术鉴赏推动了艺术创作和艺术批评的发展,优秀的艺术创作成果和公正而充满真知灼见的艺术批评也提高了艺术鉴赏水平。

艺术鉴赏还是艺术价值、艺术功能得以实现的关键。艺术鉴赏就是对艺术作品价值的唤醒、发掘、接受和再创造,使艺术和人、艺术和社会在现实中产生交互作用,实现了艺术的社会功能。

艺术鉴赏是鉴赏主体积极主动地进行审美再创造的活动。艺术鉴赏以艺术作品为对象,以鉴赏者为主体。艺术作品实际蕴涵的审美价值是艺术鉴赏的客观依据,并不断培育甚至创造着鉴赏主体。鉴赏主体是艺术鉴赏的核心,没有具备鉴赏能力的鉴赏主体,艺术作品就无法被接受,艺术作品所蕴含的一切价值就无法释放、无法被吸纳,也无法获得实现。在艺术鉴赏中,作为鉴赏对象的艺术作品始终制约着鉴赏主体,鉴赏主体又始终把鉴赏对象纳入自己的主观意向中,尽力冲破鉴赏对象的制约。在艺术鉴赏中鉴赏主体对艺术作品并不是被动消极的接受,而是积极主动的再创造,不仅发掘了艺术作品中潜在的价值,而且在此基础上进行了再创造。

因此,要提高艺术活动的品位,提高艺术鉴赏水平,既要提高精品意识,创作更多更好的艺术作品,又要培育鉴赏主体。在艺术鉴赏中,鉴赏主体的能动性贯穿始终,不仅主动选择鉴赏对象,而且选择鉴赏对象的价值取向,不仅感受、体验鉴赏对象,而且吸纳鉴赏对象的有关价值,不仅评判鉴赏对象,而且主动予以扬弃。鉴赏主体能动性的发挥,既要有丰厚的审美经验,又要有较高的艺术鉴赏能力。所以,马克思深刻指出:“从主体方面来看:只有音乐才能激起人的音乐感,对于没有音乐感的耳朵说来,最美的音乐也毫无意义,不是对象……所以社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于人的本质的客观地展开的丰富性,主体的、人的感性的丰富性,如有音乐感的耳朵,能感受形式美的眼睛。总之,那些能成为人的享受的感觉,即确证自己的人的本质力量的感觉,才一部分发展起来,一部分产生出来。”^①鉴赏主体只有充分发展自己这种“确证自己的人的本质力量的感觉”,提高鉴赏能力,才能不断提高艺术鉴赏水平。

艺术鉴赏还是鉴赏主体的人的本质力量的自我确定和自我实现。艺术创作是创作主体的本质力量的自我确定和自我实现,艺术鉴赏也是如此。在艺术鉴赏中,艺术鉴赏主体不仅感受、体验、领悟渗透于艺术作品中的人的本质力量,而且在再创造中充分展现了自己的智慧和才能,充分发挥了自己的主观能动性,也就是将自身的人的本质力量对象化到艺术作品之中,从中确证并实现了自己的本质力量,产生了美感,获得了愉悦。

二、艺术鉴赏的特点

艺术鉴赏是鉴赏主体与鉴赏对象——艺术作品之间由对立而趋于统一的心理过程

这首先表现为制约与反制约的统一。艺术作品质的规定性、量的限制性和感性形式的鲜明性制约着主体鉴赏的性质、方向、范围和特点,而主体的审美理想、审

^① 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,中国社会科学出版社1989年版,第143页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

美追求、审美趣味和审美能力等等构成的主观能动性又影响、改变甚至重新创造出主体化的鉴赏对象,尽力突破其制约。在这种制约与反制约的对立中,鉴赏主体从陌生走向接纳并发展到互相渗透以至互相创造而在新的基础上达到了统一。

其次,表现为受动与能动的统一。艺术鉴赏主体受动于鉴赏对象,按照鉴赏对象的客体形态去感受、体验和接受。鉴赏不能脱离鉴赏对象,应从真正体悟作品原貌出发,也就是说艺术鉴赏是受动的。但是,鉴赏主体又时时以自己的主观能动性去发掘以至创造鉴赏对象的内涵,并结合自己的审美经验,与其他艺术作品比较,从而更深刻地体悟到它的价值、属性。鉴赏对象主体化了,鉴赏主体也对象化了,两者由对立走向了统一。

再次,表现为艺术作品文本与鉴赏主体期待的统一。艺术鉴赏都是以具体的艺术作品为依据的,每一艺术作品的文本都是固有的,都有其召唤结构,也就是自己的意义和引发想象的结构空白,都有可能对某些接受者具有召唤力。但是,每一鉴赏主体又都有自己的期待视野,希望这样或那样。这样,文本的召唤结构和主体的期待视野就不可能完全吻合,就会产生碰撞,形成对立,满足的愉悦和失望的烦躁就会随之产生。随着鉴赏的深入展开,主体的期待视野随之得到调整或重构,文本的结构在被接受过程中也逐渐纳入了更新后的期待视野,两者在交融中实现了统一。

此外,艺术鉴赏还是艺术心理诸要素的整体化过程。艺术鉴赏几乎包括了审美心理的全部要素,其中尤以审美直觉与感知、体验与想象、理解与创造等最为重要。艺术鉴赏中的心理活动,既是一个心理层次不断深化的过程,又是随着心理流程不断发展,实现心理诸要素整体化的过程。

因此,艺术鉴赏是感性形态认知和情感体验与理性意蕴领悟的统一,是知情意的统一。

黑格尔说:“艺术作品当然是诉之于感性掌握的。……却不仅是作为感性对象,只诉之于感性掌握的,它一方面是感性的,另一方面却基本上是诉之于心灵的,心灵也受它感动,从它得到某种满足。”^①艺术鉴赏以艺术作品为对象,当然也要从感性到理性、从感情到理智,从感受、认识感性形态,产生情感体验,直至意蕴领悟。

艺术鉴赏中充满了求知和智识。这不仅表现在艺术语言、艺术形象方面,而且表现在艺术意蕴的广博性和深刻性。其中关于艺术的、美学的、文化的以及社会的、历史的等等几乎无所不包的知识必然在鉴赏中呈现出来。这正如别林斯基所说:“对于我们,只是欣赏还不够——我们还想求知;没有智识,我们就谈不到欣赏。假如有人说,某某作品使他很兴奋,可是却不能解释这种快感,追究不出快感的原因何在,这种人就是自欺欺人。由不能理解的艺术作品所引起的兴奋是痛苦

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆1979年版,第1页。

艺术原理

ART APPRECIATION

的兴奋。”^①艺术鉴赏中不仅包括了求知,而且是求知、情感和理性领悟的统一。

艺术鉴赏都是从感性形态感知开始的,并一直保持着感性印象,同时始终在艺术形象的感染下,感情激荡,情意飞扬。其中,又伴随着理性指导和理性认识与判断,在知情意的统一中逐步深化。如在对《红楼梦》第33回的鉴赏中,逐步感知贾宝玉挨打的缘由时,发觉贾环被斥趁机向贾政诬陷贾宝玉“逼淫母婢”而激起贾政要把贾宝玉往死里打,便情不自禁地将憎恨投向贾环、赵姨娘和贾政,将同情、忧虑投向贾宝玉,情感激荡不已。在这感性感知和情感激荡之中,又渗透了理性领悟,同时深切体悟到这种诬陷和毒打的根本原因:贾环庶出,想出人头地,其母赵姨娘要获得主子身份,夺得大权,都须置贾宝玉于死地,才能使贾环取而代之,赵姨娘也才会子荣母贵,贾宝玉与婢女等下人平等交往恰恰与贾政安排的与官府交往的封建正统之路背道而驰,直接关系到维护还是叛逆封建礼教和封建社会秩序。贾政打贾宝玉就不是一般的老子打儿子,而是封建秩序的维护者对叛逆者的镇压。这就更加强化了情感体验,更加扩大了认知领域,诸如嫡庶矛盾、父子、夫妻、母子、兄弟等冲突中显露的封建礼教的虚伪性、脆弱性和残酷性,以及当时社会历史中出现的新生力量及其与旧势力的对立等等,并激起了审美追求、人生追求和社会追求的力量。知情意、感性和理性、情感和理智不仅统一在一起,而且在互相推动中不断进入更新更高的层次。

艺术鉴赏是艺术价值的消费和增值相统一的过程

艺术价值蕴藏在艺术作品之中,只有通过艺术鉴赏才能释放出来,才能进入消费过程,也才能产生社会影响,实现其功能。因此,艺术鉴赏实际上就是艺术价值的发掘和消费,就是艺术潜在功能的发挥。如果说艺术创作是艺术生产,那么艺术鉴赏就是艺术消费。但是,艺术鉴赏中的艺术价值消费不同于其他物质产品实用价值的消费,后者是产品价值的消耗过程,饭菜、衣服、车辆、住房等等的消费,都是它们价值的损耗以至消亡,而前者的消费,非但不是其价值的耗损,反而是其价值的增值。《红楼梦》、《蒙娜丽莎》、《二泉映月》在被消费也就是被鉴赏的过程中,不但没有损耗它们价值的一丝一毫,而且使其价值得到了发掘以至提升,并获得实现,也就是增值了。一桌饭菜被消费了,其他人不可能再消费这桌饭菜,因为它们的价值被消耗掉了。《红楼梦》被消费了,其价值并未受到耗损,别人照样阅读、鉴赏、消费,消费的人越多,其价值的发掘、实现和创造也就越多越大,其价值增值了。艺术鉴赏是艺术价值的消费,但不是艺术价值的耗损,而是艺术价值的增值。

艺术鉴赏是封闭性与开放性相统一的心理流动过程

关于艺术鉴赏的心理流程,后将专题阐述,这里只就其中的封闭性和开放性作一概述。艺术鉴赏的封闭性是指鉴赏对象(艺术作品)具有稳定的常态和鉴赏主

^① 《别林斯基论文学》,新文艺出版社,1955年版,第404页。

体心理流动的封闭网络状态。艺术作品作为鉴赏对象,是固定的客观存在,是定型的产品,具有稳定的常态。阿炳的《二泉映月》、《听松》和刘天华的《良宵》、《光明行》都已定型,不可互易,也不可更改。鉴赏时只能限制在各自的常态中,不可任意增删修改,应该封闭于作品本身。主体在鉴赏时,其全部心理流程都按照自己的审美心理定势和心理网络展开,其他任何主体都不可替代,是封闭的。所以,艺术鉴赏既具有客观规定性,又具有主观差异性。“一千个观众就有一千个哈姆雷特”表明:一方面,不管主观差异性有多大,鉴赏对象都不会失去自身稳定的常态,因为他还是哈姆雷特,而不会是李尔王、奥赛罗、麦克佩斯或罗密欧;另一方面,由于鉴赏主体心理流程的自我封闭状态,对鉴赏对象的感受、领悟就各有不同,大家经鉴赏而主体化了的哈姆雷特就会千差万别。正因为这样,鉴赏中必须以莎士比亚用诗一般的语言所塑造的哈姆雷特为依据,而不能产生任何主观随意性,艺术鉴赏才具有同一性,才具有客观标准。同时,主体心理流程与客观对象处于不断往来的封闭体系中,就形成了渐进与顿悟、传递与反馈、接受与阐释的种种交叉和不断深化的心理流动的网络结构。因此,主体就必须集中审美注意专注于鉴赏对象,避免主观随意性的想入非非和虚妄判断。

艺术鉴赏的开放性是指鉴赏对象具有被感悟和阐释的延展性、不确定性以及鉴赏主体审美经验积淀的无限性。艺术作品是定型的产品,不可改变,但艺术作品的感性形象及其意蕴并不是恒定不变的,它在有限性中渗透了无限性,因而在鉴赏中被不断赋予了新的意义,因而是开放的。例如,《红楼梦》自问世以来,人们纷纷求其深义,“揣测之说,久而遂多”。鲁迅曾择要概括为:“纳兰成德家事说”;“清世祖与董鄂妃故事说”;“康熙朝政治状态说”;“作者自叙说”多种^①。此外还有封建家族崩溃史、阶级斗争史、百科全书、中华民族文化集成等诸说。由此可见,艺术作品的意蕴永远是开放性的。在艺术鉴赏中,鉴赏主体总是以自己的审美经验为基础,而鉴赏主体的审美经验始终是在开放中不断积淀的,既有纵向的历史积淀,又有横向的现实积淀。其审美理想、审美能力等等也是不断地变化发展的,艺术鉴赏也是时有新意的。正因为艺术鉴赏的开放性,所以,艺术鉴赏,即使同一主体对同一对象的鉴赏,也不会一劳永逸。艺术鉴赏时时是新鲜的。

三、艺术鉴赏的主体性

如前所述,在艺术鉴赏中,鉴赏主体充满了主观能动性,具有强烈的主体性。这主要表现在:

第一,对艺术作品审美娱乐属性的享用。艺术作品本身具有审美娱乐属性,鉴赏主体投入艺术鉴赏的直接动机一般都是消闲、休息、娱乐。艺术鉴赏的主体性首

^① 《鲁迅全集》第 9 卷,人民文学出版社 1958 年版,第 404 页。

先就表现在发掘艺术作品本身的审美娱乐属性,并尽情地享用这种属性。

鉴赏主体对艺术作品审美娱乐属性的享用,首先在审美享受中获得愉悦。在艺术鉴赏中,主体总是从好看好听入手,不是一饱眼福,就是一饱耳福,也就是尽情感受艺术作品的形式美,在愉耳悦目中获得审美享受。这是从生理快感向心理快感的提升。鉴赏主体沉浸于艺术美之中,如痴如醉,接受美的熏陶,享受美的愉悦,心旷神怡,无比娱乐。孔子在音乐鉴赏后获得了巨大的审美享受,竟然达到“三月不知肉味”的娱乐程度,他表现于享用音乐的审美娱乐属性的主体性可以说强烈到无以复加的地步了。

其次,鉴赏主体对艺术作品审美娱乐属性的享用,表现在从情感宣泄中获得快慰。人生在世,难免胸有郁闷,而艺术作品不仅描绘了人生众相,抒发了人间真情,而且总是伸张了人间正义,这就使处于现实矛盾之中的鉴赏主体从艺术天地中获得了感情宣泄,并在审美理想的烛照之下超越了自我不适,不但获得感情调节,产生快慰,而且产生了情感升华,在更高的层次上享用了艺术作品的审美娱乐属性。这样,精神舒畅了,肉体舒展了,全身心都在休息中获得了快乐。恩格斯曾经描述道:“民间故事书的使命是使农民在繁重的劳动之余,傍晚疲惫地回到家里时消遣解闷,振奋精神,得到慰藉,使他忘却劳累,把他那块贫瘠的田地变成芳香馥郁的花园。”^①鉴赏主体从艺术作品中受到了情感熏陶,现实中种种不适的情绪、情感,或者得到了宣泄,或者得到了转移,或者得到了净化,从日常生活情感进入了审美情感,从而得到快乐、振奋和慰藉,获得积极的休息,也就是享用了艺术作品的审美娱乐价值。

再次,在审美超越中达到畅神益智,获得审美娱乐。在艺术鉴赏中,主体性的发展不仅表现在对具体作品的个别感性形式和所抒之情的感受和体验,从而产生视听之娱和感情奔涌,而且会超越具体作品的具体形态,走向更为广阔、持久和众多的情境,产生审美超越,情不自禁地开拓了胸怀,开启了心智,神畅气爽,快适愉悦。这是在艺术作品营造的美的精神时空中获得的心灵喜悦,是对艺术作品审美娱乐价值更深刻的享用。

鉴赏主体对艺术作品审美娱乐属性的享用,实际上是在共鸣中实现的,是在艺术作品的引发下,关涉到自己,由于艺术作品中形象的刺激力,从中发现了自己的生活内容,发现了自己或从自己看见了他人。所以,在艺术鉴赏中能否获得审美享受,能否产生身心愉悦,以及在多高层次上享用其审美娱乐属性,关键在于鉴赏者主体性的发展水平及其发挥程度。当然,鉴赏对象的价值指向也是极为重要的因素。

第二,对艺术作品审美认知属性的认知。艺术作品具有审美认知属性,不仅将

^① 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,中国社会科学出版社1983年版,第147页。

美和丑的真实面貌及其关系展现在鉴赏者面前,而且将社会生活的方方面面、人生命运和千姿百态的人们的外表和灵魂以及自然景物呈现于前,从而像一面生活的镜子,犹如生活的教科书,发挥巨大的审美认知功能。

艺术鉴赏主体总是从艺术作品中产生种种认知,扩大了审美的、社会的、人生的、自然的以及其他各个方面的知识,提高了审美认识能力。恩格斯说:“巴尔扎克,我认为他是比过去、现在和未来的一切左拉都要伟大得多的现实主义大师,他在《人间喜剧》里给我们提供了一部法国‘社会’特别是巴黎‘上流社会’的卓越的现实主义历史……在这幅中心图画的四周,他汇集了法国社会的全部历史,我从这里,甚至在经济细节方面(如革命以后动产和不动产的重新分配)所学到的东西,也要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。”^①这不仅充分表明了艺术作品具有认识价值,而且鉴赏者只要充分发挥主体性,就可能达到像恩格斯这样的认知高度。

艺术鉴赏主体除了从艺术作品中获得休息、产生愉悦之外,还可以了解客观世界,丰富人生经验,领悟人生真谛,实现认识价值。鉴赏主体可能在不自觉中认知了鉴赏对象的某些认识属性,也可能在高度自觉中获得了更大的认识价值,其关键仍在于主体性的高度和发挥程度。

但是,艺术鉴赏中的认知是对艺术作品审美认知属性的认知,是对审美价值的认知,是对自然界、社会、人生中所蕴含的审美价值的认知,它不同于科学认知,既不能代替对相关科学知识的学习,也不能采取一般认识活动的方法和途径,而必须围绕着艺术形象,按照艺术规律,把握艺术作品中所反映和表达的自然、社会、人情貌及其审美价值,其审美认知和审美享受等等是联系在一起的。

第三,对艺术作品文化价值的阐释。艺术作品是精神创造的结晶,充满了人文内涵,包含了广博丰富而深厚的文化价值。艺术鉴赏的过程,也就是对艺术作品文化价值的阐释过程。

首先,鉴赏主体的文化阐释要知人论世,弄清艺术作品产生的时代特征和艺术家的创作动机及其思想、艺术倾向。只有这样,才能在广阔而实际的文化背景下阐释其文化价值。

其次,要纲举目张,以民族文化精神和特定时代的人文精神为核心、为纲,体验、认知、阐释鉴赏对象的文化价值,才能在其与民族精神、时代精神的契合程度、体现方向等方面确定其文化价值定位。因此,艺术鉴赏不能孤立进行,不能只局限于单个作品,而应在与民族精神、时代精神和历史风貌的关系中阐释其文化价值,才能纲举目张。这样的阐释才会中肯、准确。

再次,要尽力发掘人格力量。艺术是人学,艺术的文化价值主要在于人文精

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1995 年版,第 401—402 页。

艺术原理

YI THU YU LUN LI

神,而人文精神又往往集中体现于人格力量。而且,艺术作品无论是状物抒情,还是写人图貌,都渗透了人格力量和人文精神。文化价值的阐释,应该由此出发。有些艺术作品失落了人文精神,丧失了人格力量,也就很难体现出真正的文化价值。

最后,要全面、完整。文化,在广义上是指人类在社会历史实践过程中所创造的物质财富和精神财富的总和,在狭义上特指精神财富,也就是社会意识形态以及与之相适应的制度及组织机构。艺术作品中的文化价值是极其广泛的,包括艺术的、审美的、政治的、经济的、法律的、道德的、宗教的、哲学的等等内涵,是全面而完整的,不能只就一点不及其余。同时,又以审美文化为核心,由此扩展、涉及文化的一切方面。对艺术作品文化价值的阐释,既不能偏于一端,又不能脱离审美文化,要全面阐释,整体对待,同时突出其主要方面。

例如我国清代杰出的戏剧家孔尚任创作的传奇作品《桃花扇》,根据真人真事,通过复社文人侯方域和秦淮名妓李香君悲欢离合的爱情故事,抒写南明王朝覆灭的“兴亡之感”,反映明朝末年动荡不安的社会面貌,揭露封建统治者腐败、荒淫、祸国殃民的丑恶行径,歌颂忠臣志士和下层人民的爱国情怀和民族气节。

《桃花扇》的艺术结构成就,主要表现在以主线贯穿、多线并进交叉,广阔而深刻地展开了历史底蕴。全剧以标志侯、李爱情的一把桃花扇为凝聚点,以外任武将、内廷君臣、复社文人和歌妓艺人等四条线索的并进和交错展开戏剧冲突,既丰富、生动,又主线分明。一柄题有诗画的宫扇本是侯方域赠给李香君的信物,但当扇面上以香君之血点染成折枝桃花而被称为桃花扇时,又成了国家兴亡、权奸误国和民族气节的见证。这柄贯穿全剧的桃花扇在种种周折中历经沧桑,又使抗清名将和误国君臣以及报国无门的名士、艺人等各条线索、各种人生、各种命运、各式灵魂纠结在一起,在无比的广度和深度上展开冲突,展现社会历史风云。

《桃花扇》的艺术成就还表现在人物塑造上。在人物安排上,以侯、李为中心,形成了一个完整的形象体系。在人物刻画上,集中突出了权奸之私(谋私利、报私恩、复私仇等)和误国之罪以及忠勇臣民之公和报国之情。在人物关系上,在所有忠臣名将、文人名士之外,更加倾力刻画了秦淮歌妓李香君不因私废公、充满民族气节、敢于直面斗争的光彩照人的形象。

《桃花扇》深厚的文化价值阐释,先要将其放在明末清初的时代背景下,才能体验其中的“兴亡之感”、爱国之情。再以民族精神和人文精神为核心,更深刻、更广泛地体悟、认知在国家、民族处于生死关头的人们的生命追求、人生道路及其心灵,尤其是各种各样的人格表现。同时,进一步阐释蕴藏其中的历史文化、艺术文化、衣食住行、生活、习俗等等文化内涵。例如,特有的秦淮文化风貌,文人结社惩恶扬善的文化内涵,传奇演出的文化传统以及宫廷文化、民间文化、宗教文化等等,都有鲜明反映。对其中文化价值的阐释,在抓住其中主导的审美文化以外,还要达到全面、完整。

对艺术作品文化价值的阐释,包含了更多的理性思考,但仍没有超越对艺术作

品的审美鉴赏,仍然与形象直觉、情感体验和审美享受密切结合。

第四,对艺术作品形象、情境或意境的再创造。艺术作品价值的释放和实现,艺术作品功能的实际产生,都依赖于艺术鉴赏。而艺术鉴赏不是完全被动的接受,鉴赏主体不是一张白纸,否则是无法投入鉴赏的。艺术鉴赏者在接受艺术信息时,总是联系到自己的审美经验,从自身的生活阅历、人生态度、思想感情和艺术见解等出发,对艺术作品进行主体化的感受、体验、体悟及其创造,其中到处渗透了主体性。任何鉴赏主体听到的音乐,观看到的绘画,并不全是实际演唱、演奏的音乐,并不全是实际展出的绘画,因为在鉴赏主体的视听中,已经包含了自己的感受、体悟和重新创造。所以,艺术鉴赏的主体性充分表现在对艺术作品的重新创造中。这种创造是在艺术家创作艺术作品的基础上进行的第二次创造,所以被称为“再创造”。没有这种再创造,艺术作品不可能被接受。因为只有通过鉴赏主体的感受、体验和领悟等等,艺术作品才进入了主体心灵,才能被接受。鉴赏主体心目中的鉴赏对象,已经在再创造中主体化了,已经不同于艺术家创造出来的艺术作品。只有经过主体的这种积极的能动的再创造,才会在鉴赏中奇迹般地出现静中显动、因小见大、以少总多、由物及人、思接古今等审美效应。

例如根据小说《飘》改编并摄制的美国彩色故事片《乱世佳人》,被誉为好莱坞历史上最伟大的史诗式电影。影片以美国南北战争为背景,以郝思嘉与白瑞德的爱情故事为主线,充分展现了时代风云,塑造了性格鲜明而又深具历史感的人物形象,宏伟壮观的历史场面和广阔的田园风光交相辉映,令人难忘。在鉴赏中,对影片的主旨,对男女主人公以及与之相联系的各种人物,不仅具有极其广阔的再创造空间,而且引起种种不同的再创造结果。其再创造的深度、广度,主要在于鉴赏者的主体性。

艺术创作和艺术鉴赏都是人的主体力量的自我肯定和自我实现,都渗透了主体创造性。艺术创作是创造,艺术鉴赏也包含了创造。在鉴赏中,总是对作品中的艺术形象、意境等进行加工改造、补充丰富,进行审美再创造,并在再创造中获得了欢乐,产生了愉悦。当然,艺术鉴赏中的再创造是以艺术作品为前提的,不能背离鉴赏对象任意“创造”。

四、艺术鉴赏的过程

艺术鉴赏的过程不仅仅是指艺术鉴赏中的感知、想象、体验、领悟艺术作品的心理流程,还包括在艺术鉴赏前和鉴赏之中鉴赏主体的审美期待和鉴赏结束时的审美效应。

审美期待

审美期待是艺术鉴赏的准备阶段,是指审美主体在审美接受之前或接受过程之中,由于个人和社会的原因,对自我心目中既成的审美形态、审美模式产生的审

摇摇摇摇袁

美需要并望得到满足的心理状态。

审美期待的形成和变化主要基于个人和社会的原因。社会原因包括社会条件、时代风尚、文化习俗、民族性格、艺术发展史等因素 ;个人原因包括世界观、政治态度、哲学思想、审美趣味、情感倾向、艺术素养、身心特点、审美动机、审美心境等因素。这些因素的总体、局部或个别有所改变 ,都会引起审美期待的变化。

审美期待形成了期待视野。在艺术鉴赏过程中的审美期待集中指向艺术作品 ,对艺术作品的期待视野主要分为文体期待、意象期待和意蕴期待。

文体期待是指艺术鉴赏主体对艺术作品的类型或形式特征而引发的期待指向。这种期待指向 ,不仅表明鉴赏主体对音乐、绘画、戏剧、影视等等艺术类型的需要 ,而且表明对具体艺术作品的形式特征所具有的一种特有的艺术韵味和艺术魅力的期待。

意象期待是指艺术鉴赏主体对艺术作品中特定的意象或形象而引发的期待指向。这种期待指向 ,不仅意味着鉴赏主体对意象或形象的类别的偏爱 ,而且意味着鉴赏主体对意象或形象的意蕴或艺术表现的关注。如对英雄形象或殉情形象、现实形象或幻想形象的不同期待指向 ,对哲理性强或现实性强的形象意蕴的不同追求 ,对艺术表现技巧不同特色的期待指向 ,都是意象期待。

意蕴期待是指鉴赏主体对艺术作品呈现的深层的审美意蕴、人生哲理和情感境界而引发的期待指向。这种指向 ,表明鉴赏主体对合乎自己审美兴趣和人生态度的情感内涵、思想倾向和人生境界的偏爱和追求。这是高层次、高品位的艺术鉴赏的标志。

审美期待视野按照鉴赏主体的自身组成还可以分为个体期待视野和群体期待视野。前者就个体鉴赏主体而言 ,具有丰富复杂的差异性 ;后者就社会的、民族的、时代的广大鉴赏主体而言 ,具有鲜明的社会倾向性 ,甚至反映了某种艺术思潮。但是 ,群体期待视野是由于个体期待视野的积聚而产生的 ,个体期待视野也渗透了群体期待视野的一些因素 ,两者是互相关联、互相影响的。

艺术鉴赏流程

艺术鉴赏过程中始终充满了艺术心理活动 ,调动了一系列心理因素 ,并处于动态的发展变化之中。鉴赏流程包括艺术的直觉与感知。体验与想象、理解与创造。

第一 ,直觉与感知。艺术直觉是指人们在艺术审美活动中对于审美对象具有一种不假思索而即刻把握与领悟的能力。审美感知是指人们在注意审美对象形式特点的同时 ,也开始关注审美对象的意义。

艺术鉴赏往往是在直觉与感知的心理基础上开始的 ,它将使鉴赏者完成对艺术作品形式美的注意和对其意义的直观感受。

例如《红楼梦》第 8 回描写林黛玉偶然听到《牡丹亭》曲文就是从直觉与感知进入艺术鉴赏的 :

摇摇摇摇摇

这里黛玉见宝玉去了,听见众姐妹也不在房中,自己闷闷的。正欲回房,刚走到梨香院墙角外,只听见墙内笛韵悠扬,歌声婉转,黛玉便知是那十二个女孩子演习戏文。虽未留心去听,偶然两句吹到耳朵内,明明白白一字不落道:“原来是姹紫嫣红开遍,似这般,都付与断井颓垣……”黛玉听了,倒也十分感慨缠绵,便止步侧耳细听,又唱道是:“良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院……”听了这两句,不觉点头自叹,心下自思:原来戏上也有好文章,可惜世人只知看戏,未必能领略其中的趣味。想毕,又后悔不该胡想,耽误了听曲子。再听时,恰唱到:“只为你如花美眷,似水流年……”黛玉听了这两句,不觉心动神摇。又听道:“你在幽闺自怜……”等句,越发如醉如痴,站立不住,便一蹲身坐在一块山子石上,细嚼“如花美眷,似水流年”八个字的滋味。忽又想起前日在古人诗中,有“水流花谢两无情”之句,再词中又有“流水落花春去也,天上人间”之句,都一时想起来,凝聚在一处。仔细忖度,不觉心痛神驰,眼中落泪。

林黛玉的艺术鉴赏是随机性的,事先既未自选对象,也无心理准备,仅是偶然涉及。但是,《牡丹亭》曲文恰好在她的期待视野之中,便情不自禁地进入直觉与感知。从偶然吹入耳内到止步细听,在注意鉴赏对象形式特点的同时,开始关注到其中的意义,并在曲文字句的直接感受中不假思索地进入了内意味的体悟。

直觉能以形象感知直接引发顿悟,能使人直接由形式感知产生审美感受,这是因为审美感知中潜藏着鉴赏主体的全部生活经验和审美经验,并和想象、情感、理解等心理因素相联。林黛玉一听到《牡丹亭》的有关曲文便立即产生感悟,就因为一下调动起自己的生活遭遇、处境和文学鉴赏经验,才引发顿悟,产生审美感受。她起初只是从感觉中引起关注,在投入时才被“如花美眷,似水流年”深深打动,而“幽闺自怜”更触动自己,从直觉感知进入了直觉领悟,这才“心痛神驰,眼中落泪”。

感知是鉴赏的开始,也是鉴赏的基础,直觉则是审美感知和艺术鉴赏心理的显著特征。例如对绘画作品的鉴赏,首先从画面视像感知开始,在感觉形的基础上,感知形的意义,在感觉色调的明亮暗淡中,感知其中表情的宁静或躁动,在感知形式的和谐或冲突中,体悟其中的意味,从而在直觉中引发顿悟,产生审美感受,并向体验与想象、理解与创造发展。

第二,体验与想象。随着直觉与感知的深入,鉴赏主体以自身审美经验为基础,潜入作品规定情境之中进行审美体验,不断推进与作品中情感的交流与融合。同时由于审美想象的展开,鉴赏者可以与作品或艺术家对话,洞察其深层意蕴,并使审美愉悦逐渐生成。这就是艺术鉴赏中的体验与想象。

例如林黛玉在听到《牡丹亭》的有关曲文之后,立即在被吸引之后,一边加深感知,一边结合自身审美经验,进入了入情和动情状态,感到“十分感慨缠绵”,并

摇摇摇摇缘

艺术原理

YI THU YU LUN LI

感慨“世人只知看戏,未必能领略其中的趣味”,那就意味着自己与作品中的情感实现了交流与融合,不仅“心动神摇”、“如醉如痴”,而且“站立不住,便一蹲身坐在一块山子石上”。与此同时,自身经验中类似的情感体验纷纷涌现出来,并在联想中,从古人诗词到鉴赏对象,从自身处境到作品情境,在主客体的情感交流中更为融合,剧中人的情感与鉴赏者林黛玉的情感更为融合,并在洞察其意蕴后“不觉心痛神驰,眼中落泪”。

体验和想象是艺术鉴赏过程中的中心环节,是产生审美“高峰体验”的关键。“高峰体验”是在审美活动中产生的最激荡人心的时刻,是使人如痴如醉、销魂落魄的境地。在艺术鉴赏中,外在于鉴赏者的艺术形象,转化为鉴赏者内心的活生生的形象,必须通过体验与想象。一方面,艺术作品形象与内心意象在体验中获得交流与融合;另一方面,艺术作品的召唤结构,也就是作品中留下的“空白”或“不确定性”,在鉴赏者的想象中得到补充和再创造,这样充满感情体验的新形象自然把鉴赏主体推上了“高峰体验”。

19世纪后期法国伟大的雕塑家罗丹的著名雕塑作品《思想者》(原为《地狱之门》组塑的一部分,后翻铸成铜像)塑造了一个巨人般的男子,眉头紧锁,低头沉思,弓腰屈膝坐着,右臂有力地支持着因思考而格外沉重的头,全身肌肉紧张,小腿收缩,脚趾有力地扣住地面,表现出为拯救人类的苦难而陷入深沉思考的一种极度痛苦的情绪。鉴赏时,在感知了作品的具体形态之后,随即进入对其痛苦与思考的体验与想象。他为何痛苦?他在思考什么?他不仅为深受苦难的人们而痛苦,而且为一时拯救无法而痛苦;他不仅在思考如何使人类摆脱苦难,而且思考人类存在的价值、人生的意义、命运的走向。总之,他在为人文精神的难以实现而痛苦,为人文精神的高扬而思考。通过体验与想象,不仅使外在形象转化为内在形象,而且对作品本身存在的“空白”和“不确定性”,召唤着自己运用想象力去进行再创造,深入探寻其内涵,并发展为理解与创造。

第三,理解与创造。在直觉与感知、体验与想象的基础上,鉴赏主体对鉴赏对象进入了理解和创造。理解既包括对于作品的形象、情境、形式、语言的审美认知,也包括对于作品整体价值的追寻。艺术鉴赏的目标是接受者再创造的完成。鉴赏者对于艺术作品中形象、情境、典型和意境的补充、完善与变异,正是再创造的结晶。

鉴赏主体对艺术作品的理解,无论是形象、情境、形式、语言的审美认知,还是对作品整体价值的追寻,都具有深层性、整体性、创造性和愉悦性特色。深层性是指从语言、形象进入意蕴领悟。整体性是指对文本的阐释、形象体系的领悟和意蕴的发掘都是完整、全面的把握。创造性是指鉴赏主体对艺术意蕴的独特发现和对形象等的能动补充。愉悦性是指其中贯穿了审美享受,从中获得休息、娱乐。理解的过程同时是丰富、补充、扩展、完善鉴赏对象的再创造过程,是填补其空白、发掘

其意蕴的过程 因而理解与创造是一个统一的过程。

鉴赏中对艺术作品的理解有理解和误解之别。理解 是指鉴赏者对意蕴的准确阐释以及与作者的创作意图、作品的意蕴和艺术价值相适应。误解则是与其相悖。理解可能也有不恰当之处 误解也可能具有某种可取之处 但在其基本倾向上 毕竟存在着本质上的区别。在艺术鉴赏中 应当对艺术作品力求理解 力避误解。

在艺术鉴赏活动中 直觉与感知主要是客体(作品)作用于主体(鉴赏者) 是一种感性直观的审美感受 是一种产生悦耳悦目的感官愉悦 体验想象主要是主体反作用于客体 是一种积极主动的交流和再创造活动 是一种产生情感层次的审美愉悦 理解与创造则是在高层次上通过主客体的双向交流和互动作用而达到了有机融合 产生了共鸣与顿悟 鉴赏者在心灵净化和精神升华中获得了最大的审美享受 实现了审美超越。鉴赏主体获得的审美形象 既是艺术家在作品中塑造的艺术形象 又不是它的简单还原 既是鉴赏主体根据自己的经历、情感、思想和审美理想再创造出来的新形象 又不是只凭自己想象、虚构、自主创造出来的独立形象。它是艺术作品中原有形象与鉴赏主体再创造的统一。这就好像各个不同鉴赏主体心目中的林黛玉和薛宝钗的形象不尽相同 但仍然都是林黛玉和薛宝钗 绝不会使她们互相错位。因此 鉴赏主体无论怎样再创造 也不能脱离艺术作品的客观规定性。

陈钢、何占豪于 1959 年冬创作 1960 年首演的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》以民间传说为题材 并吸取了越剧曲调 采用奏鸣曲式 成为中国音乐史上具有鲜明民族特色、最有影响的单乐章的小提琴协奏曲。

乐曲在引子呈现出一片春光之后 随即在呈示部突出爱情主题 以淳朴、优美而感人的旋律 呈现出草桥结拜的和谐、美好。展开部低沉、阴暗的封建主题和小提琴奏出的激越、不安的感人旋律展开了不可调和的冲突。之后 在如泣如诉、痛不欲生之中展开了大小提琴对答式的爱情主题 构成了抗婚、楼台会和哭灵投坟。再现部再现爱情主题 表现了化蝶和后世代代传颂的情景。

鉴赏这首乐曲 在直觉与感知中感受到乐曲的发展层次和旋律等的变化过程 以及其中所包含的故事情节 并在体验与想象中加强了情感体验 发挥了想象力 补充并完善了故事内容 进一步在理解和再创造中 不仅领悟到纯真爱情的美好 为之斗争到底的可贵 而且感悟到对人生美、对一切美的追求不懈才是真正的美 并进而理解到社会的进步是人们追求美的结晶。至此 乐曲的审美价值释放了 鉴赏中的审美超越也得到了实现。

审美效应

审美效应 在这里 是指艺术鉴赏的效果 也就是艺术鉴赏所产生的作用、所达到的目的。艺术鉴赏的审美效应主要有共鸣、净化、领悟三种表现。

第一 共鸣。共鸣是指在鉴赏过程中 鉴赏者为作品中的思想情感、理想愿望

摇摇摇摇

艺术原理

YI THU YU LI

以及人物命运所打动,从而形成的一种强烈的心灵感应状态。不同时代、不同阶级、不同民族的鉴赏者,在鉴赏同一部艺术作品时可能会产生相同或相近的审美感受,也可以称作共鸣。

艺术鉴赏中的共鸣,表现在鉴赏者和鉴赏对象之间,实际上是鉴赏主体和创作主体之间的共鸣,是艺术家通过自己的艺术作品所传达的思想情感,强烈地震撼和打动了鉴赏者的心灵,使彼此的心灵产生了共鸣。这是因为,鉴赏主体和创作主体的心理结构、生理机能和社会性内容都有共通之处。艺术鉴赏主体在艺术作品的感染下,不知不觉忘却了自我,融入艺术作品之中,爱其所爱,恨其所恨,犹如身历其境,感同身受,与作品、作者的思想感情交融统一,激起了类似的感情波涛,汹涌澎湃,不可自己。共鸣只有在鉴赏对象和鉴赏主体的思想感情、理想愿望发生了感应和交流之后才能产生。共鸣主要产生在思想感情方面,既是艺术作品本身具有强烈的艺术感染力的表现,也是鉴赏主体进入了审美心境,专心投入鉴赏、实施移情的结果。共鸣的强度、力度和深度,既是显示艺术作品价值高低的重要尺度,也是显示鉴赏主体的审美态度、审美能力和自身素质高低强弱的标尺。产生共鸣的人数越多,程度越强,一般说来,艺术价值也越大;反之,则艺术价值也多不高。当然,其中也会出现不平衡现象。一是“曲高和寡”的现象也确实存在;二是共鸣主要在于思想感情上的感应,并不是完全一致;三是艺术感染力强并不等于意蕴深厚;四是有人采用不正当手段竞争,进行商业炒作,有意制造“共鸣”等等。所以,暂未形成共鸣的作品不一定没有价值,掀起轰动效应的不一定是精品。

共鸣是艺术鉴赏中出现的客观现象。黑格尔说:“真正不朽的艺术作品当然是一切时代和一切民族所能共赏的。”“就是供观照欣赏的艺术作品,也就是为群众的艺术作品,群众有权利要求按照自己的信仰、情感和思想在艺术作品里重新发现它自己,而且能和所表现的对象起共鸣。”^①马克思肯定古希腊艺术至今仍能给我们以艺术享受,列宁认为托尔斯泰的作品永远值得珍视和阅读,这都表明艺术鉴赏中的共鸣现象是确实存在的。

不同时代、不同阶级、不同民族的鉴赏者,在鉴赏同一部艺术作品时产生相同或相近的审美感受,引起程度不同的共鸣,主要是由于人类有某些相通的属性所致。“口之于味也,有同嗜焉;耳之于声也,有同听焉;目之于色也,有同美焉。”^②优秀的艺术作品往往能够表现人类的共同特性,因而能超越时空,使更多的人产生共鸣。

例如鉴赏杨丽萍于 1994 年创作并表演的独舞《雀之灵》,不仅为其惟妙惟肖、形神兼似、丰富多彩、优美动人的肢体语言活灵活现地展现出孔雀的美丽、可爱而心动神驰,而且为其舞蹈神韵、自然灵气和生命律动产生强烈共鸣,为内容美和形

① 黑格尔著 朱光潜译:《美学》第 1 卷,商务印书馆 1979 年版,第 147-148 页。

② 刘俊田、林松、禹克坤:《四书全译》,贵州人民出版社 1993 年版,第 147 页。

式美的自然融合产生心灵净化。当其相继在菲律宾、新加坡、俄罗斯、美国、加拿大、日本等国和中国台湾演出时，都产生了强烈的共鸣。

第二，净化。净化是古希腊哲学家提出的。亚里士多德在《政治学》中提出：“音乐应该学习，并不只是为着某一个目的，而是同时为着几个目的，那就是①教育，②净化（关于“净化”这个词的意义，我们在这里只约略提及，将来在《诗学》里还要详细说明）（《诗学》已残缺，现存的《诗学》没有关于“净化”的详细说明——引者），③精神享受，也就是紧张劳动后的安静和休息。……有些人受宗教狂热支配时，一听到宗教的乐调就卷入迷狂状态，随后就安静下来，仿佛受到了一种治疗和净化。这种情形当然也适用于受哀怜、恐惧以及其他类似情绪影响的人。某些人特别容易受某种情绪的影响，他们也可以在不同程度上受到音乐的激动，受到净化，因而心里感到一种轻松舒畅的快感。因此，具有净化作用的歌曲可以产生一种无害的快感。”①由此可知，亚里士多德的“净化”说，主要是指艺术能使某种过分强烈的情绪因宣泄而归于平静，达到心理健康，产生无害的快感。他把艺术的净化功能放在教育和娱乐之间，也表明了艺术对情绪的净化，既可有益于心理健康，有益于社会，从而通向教育功能，又可产生无害的快感，从而通向精神享受，得到娱乐、休息。在《诗学》里，他说悲剧净化哀怜和恐惧的情绪，在这里说音乐净化过度的热情，并指出其他情绪也可受到净化。这就是说，艺术能净化人的情绪、情感，引申开来，就是艺术能够净化思想感情，净化心灵。

作为艺术鉴赏的审美效应之一，净化是指接受者通过对于艺术作品的鉴赏和共鸣的产生，使情感得到陶冶，精神得到调节，人格得到提升的状态。

例如，1941年高尔基儿童电影制片厂出品，罗斯托茨基导演的苏联彩色故事片《这里的黎明静悄悄》，描述几位女战士在男准尉带领下与德国兵周旋并相继牺牲，表现了女兵们对美好生活的向往和对和平与祖国的誓死捍卫，显示了战争、女性、生存等问题的哲学思考和人生哲理。在鉴赏中，不断产生共鸣，也不断使情感、精神和人格都获得净化。

净化是在共鸣基础上的深化，是在鉴赏主体和对象产生了心灵感应之后，从中获得了情感、人格、精神上的提升，进入了审美体验后的较高层次。这是在潜移默化之中自然而然生成的一种审美状态。艺术的熏陶、陶冶、感化等等，主要就是这种净化效应。一个长期受到艺术感染的人，一个经常投入艺术鉴赏的人，一个生活在艺术天地、真正热爱艺术的人，一般说来，都程度不同地受到了净化，也都程度不同地提高了审美素质，进入了较高的人生境界。附庸风雅的人，往往用艺术来装潢门面，也可从另一面表明艺术的净化作用。净化只能发生在对优秀艺术作品的鉴赏之中。提高鉴赏的审美效应，既要选择鉴赏对象，又要提高主体素质。

① 伍蠡甫、蒋孔阳：《西方文论选》（上卷），上海译文出版社1984年版，第224—225页。

第三 领悟。领悟是指接受者在鉴赏艺术作品时 ,由此引发的对于世界奥秘的洞悉 ,对人生真谛的彻悟以及精神境界的升华。这是一种更高层次的审美效应。

艺术鉴赏的最终目的和最深层次是对艺术意蕴的领悟。这虽然没有脱离感性直觉、情感激荡 ,但不仅已超越了艺术作品的具体形象、情境或意境 ,而且已超越了情感本身 ,已进入了象外之象、象外之旨和弦外之音 ,通向人生哲理、世界奥秘 ,从有限中发现无限。如聆听贝多芬的《第五交响曲》(《命运交响曲》) ,从英雄主题与群众主题的交错发展中 ,从奋斗不息的情感波涛中 ,深入到对时代、对人生、对个人命运的探求 ,在领悟作品意蕴之中 ,同时升华了人格 ,提高了精神境界。法国古典主义画家大卫(~~丹尼斯·朗~~)根据自己曾与马拉会面的回忆和马拉被刺后的面部速写创作的《马拉之死》 ,生动地刻画了法国大革命时期的革命领袖 ,主办《人民之友报》的马拉的感人形象。作品并未停留于被刺事件的描绘 ,而是从马拉被刺时的形态、行为中突出了艺术意蕴。马拉浸泡在浴缸中是在治病 ,马拉被刺于浴缸中是只有这个时候杀人犯才有机可乘。而这时马拉手持笔和纸 ,仍在工作 ,纸上的文字表明 ,马拉正在为烈士家属排忧解难。马拉在病痛中仍在关心人民 ,帮助人民 ,他死于为人民谋利益之中。马拉的胸口正流淌着鲜血 ,他自己除了战斗的笔之外一无所有 ,唯一属于自己的鲜血还在付出。这些感人的画面 ,从马拉之死中促使人们去领悟人生价值、人生真谛 ,去领悟心灵世界和现实世界的奥秘 ,去升华人们的悲剧精神。只有达到这样的审美领悟 ,艺术鉴赏才进入了高层次的审美效应。

艺术鉴赏中的共鸣、净化、领悟等效应的层次是逐渐推进而深化的 ,但这三个层次是紧密相联、相互渗透的。在共鸣的基础上得到净化 ,在净化中通向领悟 ,而领悟之中既有净化 ,又有共鸣 ,净化同样离不开共鸣 ,离不开领悟。它们在交融而又不断深化中 ,提高了审美效应。

第三节 艺术批评

一、艺术批评的含义

“批评”一词源于希腊 ,意思是做出判断。对艺术作品及艺术活动做出判断 ,指出成就和问题 ,阐明其成败得失及其原因 ,就是艺术批评。由于艺术批评和艺术理论都属于艺术学 ,都属于人文社会科学 ,艺术批评又离不开艺术理论 ,既以艺术理论为指导 ,又归结为艺术理论 ,通常便把它们联系起来 ,称为艺术评论。

艺术批评是根据一定的思想立场和美学原则 ,对以艺术作品为中心的一切艺术现象进行理性分析和科学评价的创造性文化活动。

艺术批评是在艺术作品产生之后才出现的。没有艺术创作及其作品 ,艺术批评就无从产生 ,因此 ,艺术批评是艺术创作的产物。艺术批评不能脱离艺术创作、

艺术原理

YI SHU YUAN LI

艺术实践。艺术批评既要从艺术创作、艺术实践出发,又要指导艺术创作、艺术实践,给其以积极影响,推动其发展。这正如鲁迅所说:“文艺必须有批评,批评如果不对了,就得用批评来抗争,这才能够使文艺和批评一同前进,如果一律掩住嘴,算是文坛已经干净,那所得的结果倒是要相反的。”^①

艺术批评是一种特殊的艺术活动,是艺术系统中非常活跃的因素,既属于高层次的艺术接受活动,又对艺术创作、艺术接受等所有艺术活动系统进行理性分析和科学评价,又属于艺术学中具有相对独立性的一门分支学科。

艺术批评的对象以艺术作品为中心,包括人类的一切艺术活动和一切艺术现象。艺术批评的范畴极为广阔,但无论从哪一个方面进行,都不能脱离艺术作品。

艺术批评是在艺术鉴赏的基础上发展起来的。艺术批评和艺术鉴赏关系密切,不可分割。艺术鉴赏是艺术批评的基础,艺术批评是艺术鉴赏的深化;开展艺术批评首先要进行艺术鉴赏,进行艺术鉴赏又要以艺术批评为指导。艺术批评与艺术鉴赏相辅相成,互相依存。但艺术批评又不同于艺术鉴赏,二者还具有明显的区别,这主要是:

第一,对象范围不同。艺术鉴赏的对象只是艺术作品,范围较小。艺术批评的对象却包括一切艺术活动和艺术现象,不仅是艺术作品,而且旁及艺术思潮、艺术理论、艺术流派、艺术运动、艺术家、艺术史以及艺术批评本身,范围宽广。

第二,性质不同。艺术鉴赏是艺术活动、审美活动,是艺术学研究的对象之一;艺术批评不仅仅是艺术活动,还是一门科学,是一般艺术学的一个特殊分支,属于人文学科。

第三,思维方式不同。艺术鉴赏是人们的一种形象思维活动,不脱离艺术作品的具体形象,偏重于感性,更多地带有主观色彩。艺术批评主要是人们的一种抽象思维活动,通过概念、判断、推理,对批评对象达到理性认识,偏重于理性,更需要符合客观规律。

艺术批评是一门科学。“科学的任务在于把可见的流露在现象表现上的运动,还原为现实的内部运动”^②。在艺术作品中,思想观点、理性认识都融化在艺术形象里,艺术批评正是把融化在艺术形象里的思想观点、理性认识来一个“还原”,把“流露”在艺术形象中的社会意义揭示出来,把从塑造形象中显示社会意义的艺术技巧发掘出来,把蕴藏在其中的艺术意蕴揭示出来,并从中总结出规律性的东西,以推动艺术的发展。

贺拉斯曾经把艺术批评比喻为磨刀石,他说:“磨刀石的作用,能使钢刀锋利,

① 《鲁迅全集》第 3 卷,人民文学出版社 1958 年版,第 371 页。

② 马克思:《资本论》第 3 卷,人民出版社 1975 年版,第 371 页。

艺术原理

YI THU YUAN LI

虽然它自己切不动什么。”^①鲁迅说：“批评家的职务不但是剪除恶草，还得灌溉佳花——佳花的苗。”^②艺术批评具有明确的指向、鲜明的观点和强烈的审美倾向，不仅应该旗帜鲜明地提倡某种艺术主张，反对某种艺术倾向，而且应该是科学的、公正的、令人信服的。当前的艺术批评应该从建设先进文化，发展、繁荣艺术出发，富有真知灼见，但商业性的炒作，廉价恭维吹捧的、应酬的，缺乏创见的，仍屡见不鲜。这正如恩格斯所说：“这种永无止境的恭维奉承，这种调和主义的妄图，以及扮演文学上的淫媒和掮客的热情，是令人无法容忍的。”^③

因此，开展艺术批评，首先要坚持科学性。艺术批评要具有科学性，必须以马克思列宁主义、毛泽东思想、邓小平理论和“三个代表”的重要思想为指导，必须按照科学发展现，以抽象思维为主，按照形式逻辑和辩证逻辑的要求，从感性到理性，从现象到本质，探讨艺术规律，必须坚持实事求是的科学态度，客观、公正地开展艺术批评。这正如莱辛所说：“真正的批评家并不是从自己的艺术见解来推演出法则，而是根据事物本身所要求的法则来构成自己的艺术见解。”^④

其次，要坚持审美性。艺术批评的对象是艺术活动，并以艺术作品为中心，它们具有显著的审美特征。艺术批评必须从美学原则出发，进行美学分析，发掘其审美价值，探讨审美创造、审美欣赏和审美批评规律。

再次，要具有意识形态性。艺术批评具有明确的艺术倾向，在分析、评判艺术作品及其他艺术活动因素时，应该注意其意识形态归属，应该尊奉推动社会发展的进步的意识形态，从而立于社会发展的前列。因而，艺术批评应当贯穿人文准则，应该思想进步，情趣健康，扬美抑丑，应该剪除恶草，浇灌佳花，具有坚定的原则性和鲜明的思想性。

艺术批评具有二重性特点，是科学性与艺术性的统一。首先，艺术批评具有科学性。艺术批评本身就是艺术学的一个分支，属于人文科学。艺术批评的开展，也须在艺术鉴赏的基础上，运用一定的哲学、美学和艺术学原理，对艺术活动、艺术现象进行分析、研究，并作出判断和评价，为人们提供具有理论性和系统性的知识，主要通过理论阐述，诉诸人们的理智。其次，艺术批评具有艺术性。艺术批评的对象是艺术活动，它不仅需要理性认知，诉诸理智，而且需要感性直觉，诉诸情感。艺术批评的前提是艺术鉴赏，只有以艺术鉴赏中的艺术感受为出发点，展开丰富的想

① 北京师范大学中文系文艺理论教研室：《文学理论学习参考资料》（下），春风文艺出版社 1985 年版，第 154 页。

② 《鲁迅全集》第 3 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 140 页。

③ 北京师范大学中文系文艺理论教研室：《文学理论学习参考资料》（下），春风文艺出版社 1985 年版，第 154 页。

④ 北京师范大学中文系文艺理论教研室：《文学理论学习参考资料》（下），春风文艺出版社 1985 年版，第 154 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

象,进行强烈的情感体验,才能体悟艺术作品,并对其进行分析、研究、评判。而且,艺术批评的目标主要在于评判艺术作品、艺术活动的艺术价值、审美价值,这就更不能失去艺术性。艺术批评的表述主要通过著作,其著述,既要有严密的逻辑性,论点鲜明,论证严谨,判断准确,也要有艺术感染力,文字优美,生动感人,具有美感,将科学性与艺术性统一起来。

总之,艺术批评是一门特殊的科学,其特殊性就在于艺术性。艺术性强调个性,科学性强调普遍性,所以,艺术批评既带有强烈的个人色彩,又具有客观的共同标准。艺术批评的标准是思想性和艺术性的完美统一。思想性是指进步的思想意义和较高的思想水平;艺术性是指较高的艺术价值,如艺术结构、艺术语言、艺术手法、艺术技巧、形象塑造、艺术方法、形式美等方面所达到的成就。

艺术批评是艺术和科学的统一,既不能简单地归属于艺术,也不能简单地归属于科学,它不仅从人文科学、社会科学角度进行评析,而且从自然科学中吸收养分,创造性地运用自然科学方法,它同时还遵照艺术规律、审美规律开展评析,发挥主观创造性。由此可见,艺术批评的性质是一种文化活动,是一种创造性的文化活动。

二、艺术批评的形态

在艺术批评史上出现过多种批评形态,其批评空间基本上处于“世界”、“艺术家”、“艺术作品”、“读者(接受者)”这样艺术活动四要素构成的视野之内。艺术批评的形态主要有社会历史批评、心理学批评、文本批评、接受批评等。

社会历史批评模式

社会历史批评模式立足于“世界”来评价艺术。这一批评模式强调艺术作品是艺术家创造出来的,而艺术家总是处于一定的社会历史环境中,艺术作品必然自觉或不自觉地上打上这个社会历史环境的印记。因此,社会历史批评模式的一个共同特征在于,通过艺术作品本身发现它所反映的社会历史本质,最终阐释艺术作品本身。艺术作品价值的高低取决于它对社会历史生活的深刻反映程度以及对社会生活的影响力。如19世纪法国丹纳(1813—1883)在其《艺术哲学》中从种族、环境和时代三要素出发,进行艺术批评。

社会历史批评是以艺术与社会的关系为基准,着重评价艺术的社会作用和历史价值的一种艺术批评形态。这种艺术批评主要以艺术作品为中心,把作品产生的时代背景、艺术家的生平和社会影响联系起来,着重考察其社会功能和历史价值。

社会历史批评在艺术史上早就有之。我国先秦时代,孟子就提出“知人论世”说。他提倡:“故说诗者,不以文害辞,不以辞害志,以意逆志,是为得之。”^①“颂其

① 刘俊田、林松、禹克坤:《四书全译》,贵州人民出版社1995年版,第245页。

诗,读其书,不知其人,可乎?是以论其世也。”^①鲁迅也主张开展社会历史批评,他说:“我总以为倘要论文,最好是顾及全篇,并且顾及作者的全人,以及他所处的历史状态,这才较为确凿。”^②在西方,人们也很早就注重社会历史批评,亚里士多德在《诗学》中提出:“在判断一言一行是好是坏的时候,不但要看言行本身是善是恶,而且要看言者行者为谁,对象为谁,时间系何时,方式属何种,动机为什么,例如要取得更高的善,或者要避免更坏的恶。”^③指出对艺术作品中人物的评价要联系到人与现实的关系。别林斯基更明确指出:“历史的批评,是必要的。特别在今天,当我们的世纪有了肯定的历史倾向的时候,忽略这种批评就意味着扼杀了艺术,或者更贴切地说,把批评庸俗化起来,每件艺术作品必须一成不变地和时代、和当时的历史关联起来。从艺术家和社会的关系上面去考察,研究艺术家的生活及性格等等也常常有助于理解他的创作。但另一方面,也不能将艺术本身的美学要求置于不顾。”^④法国史学家、批评家丹纳在《艺术哲学》中提出了艺术批评的种族、环境、时代三个因素。他认为“艺术家本身连同他所产生的全部作品,也不是孤立的。有一个包括艺术家在内的总体,比艺术家更广大,就是他所隶属的同时同地的艺术宗派或艺术家家族。”“要了解一件艺术品,一个艺术家,一群艺术家,必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况。”“精神文明的产物和动植物界的产物一样,只能用各自的环境来解释。”^⑤这是对社会历史批评模式系统的理论阐述。后来,恩格斯提出了历史的和美学的相结合的批评的方法,把社会历史批评形态发展到一个更完善的高度。

马克思主义批评是社会历史批评的延伸和发展,这种批评形态长期成为我国艺术批评领域的主流。社会历史批评形态在我国曾经一度陷入庸俗社会学,出现了不少弊端。但社会历史批评形态是不可缺少的,当前艺术创作和艺术批评的不良倾向也与此有关。当然,社会历史批评不是唯一的艺术批评形态,它自身也应吸取其他批评形态之长,不断发展、完善。

开展艺术批评不能脱离一定的社会历史,不能脱离艺术家周围的艺术群体以及他所生活的环境和时代。评价琵琶曲《十面埋伏》,自然联系到楚汉相争;评价二胡独奏曲《二泉映月》,必然联系到阿炳生活的环境和所处的时代;评价冼星海的《黄河大合唱》不可离开抗日战争;评价老舍的《茶馆》不能脱离 20 世纪 40 年

① 刘俊田、林松、禹克坤:《四书全译》,贵州人民出版社 1995 年版,第 540~541 页。

② 《鲁迅全集》第 3 卷,人民文学出版社 1958 年版,第 140 页。

③ 伍蠡甫、蒋孔阳:《西方文论选》(上卷),上海译文出版社 1982 年版,第 181~182 页。

④ 北京师范大学中文系文艺理论教研室:《文学理论学习参考资料》(下),春风文艺出版社 1984 年版,第 181 页。

⑤ 丹纳:《艺术哲学》,安徽文艺出版社 1988 年版,第 144~145 页。

代以前半个世纪的中国历史等等。社会历史批评形态在当代艺术批评中仍然不可抛弃,但不能模式化、庸俗化、单一化。

心理学批评模式

心理学批评从创作主体——艺术家的精神世界入手来评价艺术。它既可以从艺术家的创作动机、创作中的心理活动来理解艺术作品,也可以从艺术作品折射出的心理因素出发来反观艺术家的心理状态。如19世纪奥地利心理学家弗洛伊德运用精神分析方法来研究艺术现象和艺术作品。

心理批评是运用心理学的方法对艺术活动特别是艺术作品进行心理分析,探求心理根源的一种艺术批评形态。这种批评形态主要是近一个多世纪以来在西方兴起的,流派众多,如实验心理学批评、格式塔心理学批评、精神分析等。

实验心理学产生于19世纪末年代的德国,实验美学的创立者是德国心理学家费希纳(1801—1887),他总结了一系列心理学规律,认为它们支配着人类的审美心理。据此开展艺术批评,采用心理实验的方法,被称为实验心理学批评。如通过心理实验,测量哪些颜色、哪些形状、哪些声音、哪些比例最能使人产生美感。这种方法把十分复杂的问题简单化了,只能作为辅助手段加以运用。

格式塔心理学批评源自格式塔学派,这是20世纪初产生于德国的现代西方心理学的主要流派之一。格式塔心理学批评认为艺术创作是艺术家将自己对力的感受输送到艺术形象中去,使事物形象结构与人的力的模式产生“异质同构”。这样,人们才能在艺术作品中,直接感受到某种“活力”、“生命”和“运动”等性质。格式塔心理学批评对艺术创作和艺术鉴赏等审美心理的描述影响很大,但对大脑力场的描述,科学依据不充足,对社会历史因素过于忽视,带有唯心论色彩。

精神分析批评也称为心理分析批评,是根据奥地利精神病学家弗洛伊德创立的心理分析美学开展的一种心理批评形态。弗洛伊德认为,人的精神活动是由意识、前意识、无意识共同形成的一个动态结构。无意识是人的本能,其核心是性欲,典型表现就是“俄狄浦斯情结”,也就是恋母情结。他据此进行艺术批评,认为达·芬奇《岩间圣母》中婴儿的神态表现出恋母情结,就是画家这个孤儿自己恋母情结的一种表现;认为《哈姆雷特》中的王子犹豫不决,一再错过复仇机会,就因为他内心深处怀有恋母情结,而观众兴趣盎然,也由于无意识中存有这种情结。戏剧正是扣住这一情结,才触动人们心灵,使积郁于心的这种情绪得以公开宣泄,才产生了美感。弗洛伊德开拓了无意识领域,对美学、艺术学颇有建树,但其泛性论色彩,连他的学生荣格(1875—1961)也予以反对。荣格发展了老师的无意识理论,提出了“集体无意识”学说,认为人脑在历史进化中,留下了长远社会经验(主要是种族)的生理痕迹,形成了各种无意识的原型,代代相传,成为每个人的“集体无意识”,体现于个人,又具有超个人性质。审美心理因而是个体性和普遍性的统一。

摇摇摇摇文本批评模式

文本批评认为艺术作品本身是一个自足的整体 ,其意蕴和魅力需要从文本中寻求。尤其注重艺术作品的文本语言和物质媒介。如 20 世纪西方符号学强调对艺术作品本身或艺术符号的研究。

文本批评是以艺术作品本身为中心的艺术批评形态。文本批评认为 ,艺术作品是不依赖任何外在东西的独立自足的整体 ,是一种有组织的符号结构。文本批评不从历史背景、艺术家生平、心理结构、创作动机等出发 ,只从作品本身的语言、结构等形式出发 ,追寻作品自身的意蕴和审美价值。20 世纪美国音乐家汉斯立克 (1815—1900) 在《论音乐的美》一书中指出 :音乐的美存在于乐音的组合之中 ,与任何非音乐的思想范围没有关系。音乐所表现的是纯音乐性的观念即乐音进行的各种不同形式 ,而不是情感。音乐的内容就是乐音运动形式^①。英国艺术批评家克莱夫·贝尔 (1897—1978) 在《艺术》一书中提出 :“在每件作品中 ,激起我们审美情感的是以一种独特的方式组合起来的线条和色彩 ,以及某些形式及其相互关系。这些线条和色彩之间的相互关系与组合 ,这些给人以审美享受的形式 ,我称之为‘有意味的形式’。‘有意味的形式’也就是所有视觉艺术作品所共有的一种性质。”^②认为艺术作品就是“有意味的形式”就是由语言、结构构成的形式。

符号论美学的奠基人德国哲学家恩斯特·卡西尔 (1898—1972) 认为 :“艺术是一种符号表示……艺术的主题要在我们感性经验本身中的确定的基本结构要素中去找寻 ,即在线条、图案中 ,在建筑、音乐的形式中寻找。”^③美国最著名的符号论美学家苏珊·朗格 (1896—1985) 认为艺术是情感的符号。她在《情感与形式》中给艺术下的定义是“艺术乃是象征着人类情感的形式之创造。”并认为“音乐是感情生活的音调比拟。”^④她在 1955 年的一次讲演中强调 :“我认为 ,所谓艺术符号” ,“就是情感的意象” ,“这种意象就是通过空间、音乐中的音程或其他一些虚幻的和可塑性的媒介创造出来的生命和情感的客观形式”^⑤。

文本批评强调艺术作品本身 ,强调艺术本体 ,强调艺术本体对文本的研究 ,是有贡献的 ,也是在艺术批评中不可偏废的 ,这对那些偏离艺术作品、偏离文本、捕风捉影、任意发挥的主观主义的、庸俗社会学的所谓艺术批评是应该引起醒悟的。但是文本批评只停留于文本、形式 ,有的既摆脱艺术与客观世界的联系 ,又摆脱艺术与人的主观世界的联系 ,只关注艺术作品的形式 ,实质上就是语言 ,语言的语境、语

① 叶纯之、蒋一民 :《音乐美学导论》,北京大学出版社 1985 年版 ,第 104 页。
② 蒋孔阳 :《20 世纪西方美学名著选》(上) ,复旦大学出版社 1986 年版 ,第 154 页。
③ 蒋孔阳 :《20 世纪西方美学名著选》(下) ,复旦大学出版社 1986 年版 ,第 155 页。
④ 蒋孔阳 :《20 世纪西方美学名著选》(下) ,复旦大学出版社 1986 年版 ,第 155 页。
⑤ 蒋孔阳 :《20 世纪西方美学名著选》(下) ,复旦大学出版社 1986 年版 ,第 155 页。

义以及能指(符号本身)、所指(符号所表达的意义)等,仍是偏颇的。

文本批评的主要流派是结构主义批评和符号学批评。

摇摇接受批评模式

接受批评模式强调从接受者的角度研究艺术活动,认为观众、听众和读者的接受过程才是艺术研究的中心所在。这种模式突出了接受者在鉴赏艺术作品过程中的能动性和创造性。如 20 世纪 50 年代出现在德国的以尧斯和伊塞尔为代表的接受美学强调从接受者的角度研究艺术作品和艺术史。

接受美学的创始人、德国康士坦茨大学教授汉斯·罗伯特·尧斯在《文学史向文学理论的挑战》中强调指出:“文学的历史性并不取决于对既定‘文学事实’的组织整理,而是取决于对文学作品的不断体验。”要“以接受和效果的美学为基础”重建文学史。“文学的历史是一种审美接受与创作的过程。这个过程是在具有接受能力的读者、善于思考的批评家和不断创作的作者对文学的本文的实现中发生的。”^①接受美学主要理论家之一、德国康士坦茨大学教授沃尔夫冈·伊塞尔集中研究了接受者的整个接受行为,他说:“阅读任何文学作品,关键在于作品结构与其接受者之间的相互作用。”“文学作品有艺术的和审美的两个极点:艺术的极点是作者的本文,审美的极点则通过读者的阅读而实现。”读者介入本文,“介入指的不仅仅是要求读者使本文中的位置‘内在化’,而且指诱引他促使这些位置相互作用并转化。结果,审美对象出现了,空域的结构组织了这一介入,同时显示出这一结构与阅读主体之间的密切联系。”^②接受批评模式是在批评文本批评模式严重脱离社会和现实的倾向中产生的。文本批评把艺术作品视为唯一对象,把解释作为唯一目的,割断了艺术与社会、艺术与历史的联系。接受批评强调接受者的作用,重视艺术作品产生社会效果的过程,揭示了创作、作品、接受之间的辩证关系,特别是研究了审美主体接受的能动性,对艺术批评、艺术史、艺术理论的内容、方法和范畴的补充和改革,都是很有意义的。但把主体的接受从整个审美活动中割裂开来,孤立地强调接受具有超越作家、作品的决定性作用,也显然是偏颇的。

摇摇伦理批评模式

伦理批评就是道德批评,是以道德为标准对艺术作品进行评价的一种艺术批评形态。伦理批评的基本范畴是善和恶,对艺术的功能特别强调教化。这种批评是很古老的。西方在古希腊时期就有“美善同体”说,我国在先秦时就出现了“美善相乐”说,都认为美必是善,善的才是美的。《论语·为政》说,孔子评价《诗经》,认为“诗三百,一言以蔽之,曰:思无邪”,强调的就是道德规范。对艺术教化功能的强调,几乎贯穿了中国艺术史。例如,在绘画方面,谢赫说:“图绘者莫不明劝

① 蒋孔阳:《20 世纪西方美学名著选》(下),复旦大学出版社 1985 年版,第 194 页。

② 蒋孔阳:《20 世纪西方美学名著选》(下),复旦大学出版社 1985 年版,第 194 页。

诚 著升沉 行载寂寥 披图可鉴。”^①张彦远说：“夫画者 成教化 助人伦 穷神变 测幽微。”^②在音乐方面 荀子说：“乐者 圣人之所乐也 而可以善民心 其感人深 其移风易俗 故先王导之以礼乐而民和睦。”“唱和有应 善恶相象。”^③班固说：“乐所以荡涤 反其邪恶也……移风易俗 莫善于乐。”^④《毛诗序》明确指出 艺术的功能在于“经夫妇 成孝敬 厚人伦 美教化 移风俗。”^⑤系统地阐述了伦理批评的主要方面。伦理批评在艺术批评中也是不可缺少的 它对强化艺术的道德教育作用 对促进社会主义精神文明建设 都是有重大作用的。但是 道德是历史的发展的 道德标准、道德行为规范既有其继承性 又有其发展变异性 这是进行伦理批评时必须认真把握的。而且 伦理批评不能孤立化、绝对化 因为美虽然不能失去善、但美毕竟不是善。运用伦理批评模式 既不能脱离社会历史批评 也不能脱离文本批评和接受批评等。

艺术批评的形态很多 甚至层出不穷 各有特色 也各有所长 可以自由选择、自由创造 也可以分别结合 以其中之一为主 再取其他批评形态之长 补己之短。但不管采取何种批评形态 都应遵循“二为”方向和文艺方针 以高度的社会责任感和社会主义艺术事业的使命感 掌握先进文化的前进方向 有利于创造艺术精品 满足人民群众的审美需求。

三、艺术批评的功能

艺术批评对艺术创作、艺术鉴赏的提高 对艺术理论的发展 对艺术作品的社会价值、审美价值的发掘及其实现 对提高人的审美素质和建设社会主义精神文明 都具有极其重大的作用。

艺术批评的功能主要表现在：

第一 通过对艺术作品的分析和阐释 评判其审美价值。艺术作品是多重层次的组合及其统一 又展现于具体的形象 一方面可以直接感受 另一方面又难以深刻感受 存在着多义性、模糊性和复杂性。艺术批评主要以艺术作品为对象 对艺术作品进行分析和阐释 不仅能够比较准确而又深刻地发掘其审美价值 而且给予科学评判 就能够显现其本来面目 实现其价值。艺术批评对艺术作品审美价值的科学分析和准确阐释 不仅能推动艺术家的创作和大众接受之间的沟通 而且能够促进艺术作品在艺术史上的价值的建立和整体价值在接受中的认同。

① 周积寅：《中国画论辑要》，江苏美术出版社 1983年版 第 27页。

② 周积寅：《中国画论辑要》，江苏美术出版社 1983年版 第 28页。

③ 文化部文化艺术研究院音乐研究所：《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社 1985年版 第 14页。

④ 文化部文化艺术研究院音乐研究所：《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社 1985年版 第 27页。

⑤ 文化部文化艺术研究院音乐研究所：《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社 1985年版 第 28页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

首先,艺术批评全面而深刻地分析和阐释了艺术作品的内容。例如,列宁对列夫·托尔斯泰小说的分析,不仅深刻指出其内容的革命性和落后性,而且深刻指出其内容既突出地体现了整个第一次俄国革命的历史特点,它的力量和它的弱点,又暴露了作家不理解产生俄国所遭遇的危机的原因和摆脱这个危机的方法。列宁对托尔斯泰小说内容的分析和阐释,对其审美价值的评判,不仅使人们更透彻地理解了作品,而且使人们获得了艺术批评的典范。

其次,艺术批评精到地分析了艺术作品的形式。对艺术形式的分析,既更精辟地阐释了内容,又更鲜明地突出了形式美,艺术作品的审美价值及其在形象塑造、结构安排、语言运用以及艺术技巧等方面的成就更充分地得到了显示。例如,宗白华在分析敦煌艺术的意义和价值时,特别指出:“线条、色彩、形象,无一不飞动奔放,虎虎有生气。‘飞’是他们的精神理想,飞腾动荡是那时艺术境界的特征。”“敦煌人像,全是在飞腾的舞姿中(连立像、坐像的躯体也是在扭曲的舞姿中);人像的着重点不在体积而在那克服了地心吸力的飞动旋律。所以身体上的主要衣饰不是贴体的衫褐,而是飘荡飞举的缠绕着的带纹(在北魏画里有全以带纹代替衣饰的)。佛背的火焰似的圆光,足下波浪似的莲座,联合着这许多带纹组成一幅广大繁复的旋律,象征着宇宙节奏,以容包这躯体的节奏于其中。”^①这样精辟的艺术分析,不仅更深刻地揭示了敦煌艺术的审美价值,而且精到地阐明了中国人像造型不同于希腊人体艺术着重于体积的民族特色。

再次,艺术批评整体地评判了艺术作品的价值。艺术作品的生命在于其创造的价值——思想价值、艺术价值。其价值的阐述、评判主要依靠艺术批评。艺术批评对艺术作品价值的整体评判,是衡量其成败得失的关键,是艺术作品能否流传多久的主要因素之一。我国书法艺术价值的不断阐发,王羲之《兰亭集序》价值的高扬,不仅流芳百世,而且成为世界艺术瑰宝。而在艺术史上被埋没或一度被埋没的艺术作品、艺术家,往往因为未被艺术批评发现而默默无闻。艺术批评对艺术作品价值的阐发和评判直接关系到艺术作品价值的实现与否,无论是审美价值还是商品价值都是如此。艺术批评的这种功能又决定于艺术批评本身的正当与否。被称为“天下第一行书”的《兰亭集序》是王羲之平生最得意之作,被作为传家宝代代相传,虽终失传,但只就唐人摹本,亦被视为书中神品。全书共 324 行 3240 字,笔墨淋漓酣畅,一气呵成,文学美和书法美交融统一,情意美和景色美浑然一体,人生理想和宇宙精神在良辰美景、赏心乐目中契合神遇,凝聚为“乐”,集中体现于书法形象之中。整部作品,结体、章法、笔法、墨色都很完美,其中二十几个“之”字,各不相同,各具风韵,令人神往,王羲之因而享有“书圣”盛誉。

第二,通过将批评的信息反馈给艺术家,对创作产生影响。艺术家创作的艺术

① 宗白华:《艺境》,北京大学出版社 2009 年版,第 10 页。

艺术原理

YI THU YU LUN LI

作品投放社会以后,一方面接受鉴赏者的信息反馈,另一方面接受艺术批评的反馈,这对艺术创作的发展具有不可或缺的作用。夏衍说:“我个人体会,有批评总比没有批评好,批评不外两种,一种是批评得对的,另一种是批评得不对。对的,对作者有好处,不对的,可以通过争鸣来解决。我觉得,作者写出一个新戏之后,真正可怕的是批评者的沉默。我想,一个诚实的作家,对于舆论界的沉默,是一件最寂寞的事情。我们不该把批评家当作敌人,而应该把批评家当诤友。”^①艺术家从批评家那里总会获得启示、帮助甚至教益的。这主要表现在:

其一,艺术批评对艺术作品的分析、阐释和评判,使艺术家从中获得启示,或直接明确自己作品的成败得失,或借鉴别人作品的经验教训,起码知道自己作品的客观效应,都会对自己创作的提高、改进发生有益影响。如曹雪芹在创作《红楼梦》的过程中,受到脂砚斋评点的影响,不断修改提高,其中秦可卿之死,就是按其意见做了修改。

其二,艺术批评对艺术作品价值的阐发和评判,对艺术思潮、艺术规律等的探讨,对时代要求、人民愿望和社会发展趋向与艺术的关系的阐述,对艺术的继承和创新等一系列问题的研究,都给艺术创作以指导,从而对艺术创作的发展、提高具有重大的推动作用。如别林斯基在对果戈理小说的评述中肯定了他的现实主义精神,大大鼓舞了果戈理沿着现实主义道路创作了《钦差大臣》和《死魂灵》等名作。

其三,艺术批评对促进当代艺术家之间的交流、促进中外艺术家和古今艺术家的交流具有重要意义。

第三,通过艺术批评的开展,对艺术接受者的鉴赏活动予以影响和指导。艺术批评是在艺术鉴赏基础上对以艺术作品为中心的艺术活动进行分析、评价和判断的文化活动,是对艺术鉴赏的理论升华,因而又回过头来引导、指导艺术鉴赏的提高和发展。这主要表现在:①引导或指导艺术鉴赏选择对象。②引导或指导艺术鉴赏沿着审美轨道健康发展。③帮助艺术鉴赏领略和体悟艺术作品所含的深厚意蕴、审美倾向及其艺术成就。④帮助艺术鉴赏者提高艺术素质,提高审美能力,扩展艺术、文化以及社会等方面的知识领域。

艺术批评应该时刻与群众性的艺术鉴赏相联系,既从人民群众的鉴赏中吸取营养,又富有针对性地指导群众性艺术鉴赏。艺术批评既要联系社会实践和艺术实践,又要以艺术理论为指导,并为艺术理论的发展作出贡献。实践性、理论性、学术性应该是艺术批评的重要品格。

第四,通过艺术批评,协调艺术与意识形态其他领域的关系,促进社会文化的发展。艺术批评的功能不仅表现在艺术活动的内部,而且表现在艺术活动的外部。作为特殊的社会意识形态的艺术,不仅与一定的经济相关联,而且更与意识形态领

^① 夏衍:《论创作》,人民文学出版社 1980 年版,第 254 页。

艺术原理

YI SHU YUAN LI

域的各方面密切相关。艺术批评通过以艺术作品为中心的一切艺术现象的分析、评述、阐述,就可以协调这些关系。一方面,引导艺术密切其中的关系,以免出现任何的脱离、疏远、对立;一方面,又要引导艺术维护自身的特殊性、独立性,以免出现任何被取而代之或成为附庸的倾向。艺术不能脱离社会意识形态尤其是其中的政治,但又不从属于政治以及其他社会意识形态。艺术批评就具有这种协调功能,维护艺术正常运行的轨道,不致偏离而走入任何一侧。

艺术是社会文化的重要组成部分。社会文化的核心是人文精神,而优秀的艺术作品历来都是人文精神的凝聚及其弘扬。通过艺术批评,不仅更加鲜明、深刻地揭示出艺术作品所蕴藏的人文精神,而且在协调艺术与其他意识形态领域的关系中,更指明当前人文精神的主要内涵以及先进文化的前进方向,从而提高文化品位,推动整体社会文化的建设和发展。

第四节 摇摇艺术市场

艺术作品一旦被创作出来,就成为独立的客观存在物,并面对公众,供人欣赏、交流或收藏。艺术作品的发布往往以一定的形式进入流通领域。艺术作品作为交换对象进行流通,不仅牵涉到艺术家的创作,还牵涉到艺术批评家的评析、艺术鉴定家的鉴别、艺术收藏家的收购和艺术企业家的投资,这样,就必然出现了以艺术品流通、交易为中心的艺术市场。

一、艺术市场的含义

市场是指商品交换的场所。艺术市场是指艺术产品和艺术劳务在社会上流通的行为和交换的场所。

艺术市场存在的前提是:

第一,社会经济形态主要是市场经济或是市场经济比较发达的经济。我国艺术市场的开放,正是以社会主义市场经济的建立和发展为前提的。

第二,艺术创作和艺术制作成为艺术生产。马克思说:“生产的结果是商品,是使用价值,它们具有离开生产者和消费者而独立的形式,因而能在生产和消费之间的一段时间内存在,并能在这段时间内作为可以出卖的商品而流通,如书、画以及一切脱离艺术家的艺术活动而单独存在的艺术作品”^①。马克思虽然是就资本主义生产而言的,但在社会主义的今天,书法、绘画、文学、音乐、戏剧、影视等艺术作品都已作为商品进入流通领域,甚至有些艺术家本人也有时进入市场。例如一个剧团的歌手被临时雇去演唱(走穴),本人不仅获得了高额出场费,而且给经营

^① 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,中国社会科学出版社1984年版,第104页。

艺术原理

ART PRINCIPLE

者获取了高额利润。艺术作品是精神产品,同时是可以进入流通领域的商品或具有商品属性。艺术作品既具有意识形态性质,也具有生产形态性质。

第三,把艺术家和艺术作品推向市场,建立艺术市场是有利的或者利大于弊。有人认为,建立艺术市场容易助长“拜金主义”,艺术生产会沦为少数人赚钱工具,艺术家会见利忘义,不惜“媚俗”,艺术界会出现媚俗者富、精心创作者穷的不公现象,艺术伪劣产品不断涌现等等,所以建立艺术市场是有害的。其实,上述弊端不一定都因艺术市场而滋生,其中的主要原因是艺术家的世界观、人生观、价值观、艺术观的问题。而且,事物都具有利和弊的两重性。一方面要弄清是利大于弊,还是弊大于利;另一方面从有利于还是不利于社会发展来衡量,还要研究能否实现其向有利的方面转化。艺术市场的建立应该说是利大于弊,而且对整个社会主义市场经济的发展有利。通过努力,可减少以至克服艺术市场的负面影响。艺术市场建立的好处是:①公平、公正、公开地将艺术价值转化为经济价值,有利于解放艺术生产力。②有利于将竞争机制引入艺术创作。③有利于满足广大群众对艺术的不同需求。④有利于按照群众需要进行新的创造。⑤促进艺术传播,提高艺术家的社会地位,推动艺术购买和艺术收藏,有利于艺术事业的繁荣和发展,有利于经济的繁荣和发展。

我国艺术市场的建立不是从现在开始的,远在唐代就已形成。及至宋代,艺术市场达到了空前的兴盛与繁荣,元代有所削弱,明代又兴盛起来,清代更为繁盛,以后日趋衰落。党的十一届三中全会以后,中国艺术市场开始重新建立,并在发展壮大中日趋规范。目前,艺术品拍卖公司已经从无到有,从少到多,从草创到规范,影片的首映权、电视剧的首播权均已按市场机制运行;许多文艺演出和艺术比赛,也在市场中运作,作家签约、签名售书等等,实际上都是投向市场。艺术市场的形成和发展,其本身就是我国艺术事业空前繁盛的标志,而且正在推动着艺术事业更加繁荣地发展。

二、艺术市场的要素

艺术市场的建构需要具备一系列的因素,其中最不可缺少的是艺术家、批评家、收藏家、经营者等要素。

第一,艺术家是构成艺术市场的首要因素。艺术市场的建立和发展,必须拥有一支艺术家队伍。这首先因为艺术市场的建立和运转,必须具有一批艺术价值高、可供流通、交易的艺术作品,而艺术作品是艺术家创作的成果。没有艺术家,就没有艺术作品,没有艺术作品,就没有艺术市场。其次,因为有些艺术作品要靠艺术家当下当面以自身为基质进行创作,如演唱、演奏、曲艺和戏剧表演、舞蹈、杂技等,其演出市场的建立,必须依靠有关艺术家。没有艺术家,相关的艺术市场就无法建立。再次,知名艺术家的参与,不仅是艺术市场中艺术品的根本保障,而且是信誉

艺术原理

YI SHU YUAN LI

的直接体现。

但是,艺术市场的繁盛,需要艺术价值高的艺术作品和人品艺品都高的艺术家。缺乏艺术价值的艺术作品也就缺乏收藏价值,当然也就失去市场。艺术水平不高或者人品低下的所谓“艺术家”不会赢得观众,不会吸引顾客,当然也就不会占领市场。

艺术家是艺术市场的首要因素,具有一种潜在的或直接的左右艺术市场的作用。同时,艺术市场也会造就艺术家。艺术市场的需求,不断鼓动起艺术家创新的积极性;艺术市场的竞争性,不断鞭策着艺术家的不懈努力;艺术市场的功利性,不断激起艺术家的创造力。艺术市场可以造就艺术大师,也可以从中生长出蝇营狗苟之徒。艺术家自身素质的提高是赢得市场和繁荣市场的关键。

第二,批评家是构成艺术市场的重要因素。在正常的艺术市场中,艺术作品的价格是由它的审美价值决定的。而艺术作品的审美价值,主要靠批评家来评价、鉴定和确认。在市场机制比较健全的国家,未经批评家评价、鉴别和认定的艺术品,一般是无法进入艺术市场的,即使进入了“一级市场”(日常销售市场),也难以卖个好价钱。可见,批评家是构成艺术市场不可缺少的重要因素。

批评家对艺术市场的作用主要有三个方面:其一,评估艺术作品。批评家对艺术作品的审美价值作出准确的评估,从而确定其价格。其二,引导消费。批评家将审美价值高、高雅、健康、值得收藏的艺术作品介绍给消费者,告诉消费者对艺术作品鉴别、选择的标准和依据,既引导正当消费,又提高消费者的审美鉴赏力。其三,影响市场。艺术批评家根据自己的学识、经验和对繁荣艺术市场的热情,指导市场经营者对投资取向、产品开发、价格标定和促销方式等等作出正确的选择和决策,指导艺术市场的正常运转,发现并帮助解决艺术市场上出现的弊端。艺术市场上的买卖双方都希望从投入中获得回报,作为卖方的艺术家希望自己的作品被社会接受,卖出好价钱以作为自己投入劳动的回报。作为买方的鉴赏者和收藏家希望买到好作品,既满足审美享受的需求,又望能保值、增值,以作为自己投入购买力的回报。如何才能实现呢?只有靠批评家公正而确切的鉴别和评价。艺术市场的经营者、管理者希望市场繁盛,运转正常,也想依靠批评家的指导。所以,批评家介入艺术市场,对艺术市场的繁盛具有保证作用,对艺术市场的健康发展具有导向作用。

进入艺术市场的批评家应该在人品和艺品及其学识素养等方面都是很优秀的专家、学者。批评家在艺术市场中应该达到三个要求:一是权威性。对艺术作品的鉴别、品评和认定是准确的,是实事求是并富有真知灼见的。二是公正性。只认艺术作品,不管其买卖双方是谁都按质论价,按作品自身决断,决不因人而异,决不因利而为,决不违心而论,公正无私,为人信服。三是可接受性。谦虚谨慎,平易近人,为人民所接受。鉴别作品,做出评判,简明扼要,为买卖双方所接受。介入市

场,公正无私,为买卖双方着想,做其朋友,为市场所接受。

第三,收藏家及其收藏机构是构成艺术市场的主要因素。收藏家及其收藏机构是主要的买方,是经济实力雄厚而又独具艺术慧眼的买方,并以自己的购买行为及其购买倾向,影响着广大的艺术消费者,从而形成巨大的购买力,这是艺术市场能否建立和运转以及繁荣发展的主要原因。现在的市场是买方市场,消费者、购买者是“上帝”,艺术市场的建立、运作和发展是不可缺失收藏家等艺术购买者的。

收藏家及其收藏机构的购买倾向还直接影响着艺术家创作的指向。艺术走向市场,实质上就是艺术为消费而生产,为销售而创作。艺术家的创作和制作紧紧联系于收藏家及其收藏机构,收藏者给艺术家以重大影响,是艺术市场中极其重要的因素。

收藏家及其收藏机构不仅是艺术市场的主要构成因素,还是产生广泛社会效应、推动整个艺术市场发展的重要力量。例如,1850年英国铁路养老基金会开始投资艺术品,截止到1957年,共投资1000万英镑。1957~1983年,在国际拍卖市场上大量抛售,获得了可观的回报。如以1000万英镑买进的马蒂斯的一座青铜像,卖到1500万英镑;以100万英镑买进的毕沙罗的一幅肖像画,卖到1500万英镑;以1000万英镑买进的莫奈的一幅圣母像,卖到1500万英镑。由于其拍卖的佳作过多,底价又高,便将世界艺术市场的行情迅速抬起,对于拉动艺术市场需求,确定艺术品价位,推动艺术市场发展都大有益处。

目前,我国企业收藏艺术品已经出现,但为数太少,收藏家及其收藏机构相当弱小,因而艺术市场还主要是对外销售,艺术市场还需加大投资,努力发展。

第四,艺术品经营者是构成艺术市场的必要因素。艺术品经营者包括经营艺术品的商人、艺术家的经纪人、艺术企业家以及画廊、博物馆、美术馆、剧场、影院等艺术品经营客体机构。艺术品经营者不仅联系于艺术家、批评家、收藏家,使艺术市场的构成要素组合为艺术市场,而且使艺术品实际进入流通,实现其审美价值和商品价值。没有艺术品经营者,就难以建立艺术市场;没有艺术经营者的成功经营,就不会出现健康、完善的艺术市场和艺术市场的有效运转。艺术经营者是艺术市场的必要因素。

艺术品经营者应该成为具有专门素养和学识而又精明能干的艺术品商人。他们应该具备如下条件:

- (员) 精通艺术品经营之道。
- (圆) 具有艺术鉴赏家和艺术批评家的素质和才能。
- (獭) 具有经营艺术品的管理能力和有效运作艺术市场的才干。
- (源) 具有较强的经济实力。
- (缘) 要有较高的信誉。

构成艺术市场的因素,除了艺术家、批评家、收藏家和经营者之外,还有其他许

艺术原理

YI SHU YUAN LI

多因素。例如新闻媒体既能及时传播艺术市场信息,制造舆论和声势,又能推动艺术市场运作,还能宣传艺术市场知识,帮助人们理解艺术市场,从而投入艺术市场。还有艺术教育者及其机构,对培养艺术市场人才、提高进入艺术市场的生产者(艺术家)、营销者(艺术商)和消费者(欣赏者和收藏家)的艺术鉴赏力、推动艺术市场的发展都具有巨大作用。此外,艺术经纪人,作为艺术生产和艺术消费之间的中介也是不可缺少的。艺术策划人在筹谋、计划以至安排艺术经营活动、发展艺术市场和推动艺术创作等方面也具有重要作用,而广大受众则更是其中的必要因素。

三、艺术市场的建设

我国艺术市场虽然历史悠久,但社会主义艺术市场的建立直到 20 世纪 90 年代才起步。近十年来,我国社会主义艺术市场已经初具规模,群众性的艺术消费日益发展,企业家投资已经出现,进入艺术市场的艺术家、批评家日益增多,人们的观念已明显改变,市场立法日趋完善,书画市场、影视市场以及演艺市场等已在运转中显示出优势,已经成为我国社会主义市场经济的有机组成部分。

在艺术市场的运作中也出现了不可忽视的问题,其中主要有:

第一,赝品泛滥。据媒体报道,济南有名的英雄山大型文化市场,名家名画满眼皆是,100 元、200 元就可买下一幅,而且货源充足,要多少有多少。总政话剧团一位美术师 1995 年的获奖作品《红绣衣》还在自家放着,1995 年 9 月的一天,他在北京一家饭店的画廊里亲眼看到有标价 10 万元的同样作品出售。作假者已在黑市上形成“京津活”、“安徽活”、“苏南活”、“扬州活”等等名噪一时的流派。他们采用古代或现代国外的多种伪造技术,有相当的设备和投资,大批制作假画,进行批量生产和销售,严重地扰乱了艺术市场,败坏了国家声誉。

1995 年文化部颁布了《美术品经营管理办法》,但据以采取的市场管理措施不得力,不法之徒仍旧看准这个赚钱仅次于贩卖军火和毒品的美术赝品交易,为非作歹。

第二,媚俗倾向。商品价值不但不是艺术品的唯一价值,而且不是艺术品的主要价值。艺术作品的核心是其审美价值,商品价值是由审美价值决定的。在艺术市场中,有人完全陶醉于商品价值,将审美价值置之脑后,迁就部分消费者,不惜从艺术殿堂降入污泥浊水。艺术作品的通俗化甚至世俗化,只要能满足广大人民的审美需求,都应鼓励,但用什么去满足人民的需求呢?只能是健康有益的,而且,应从满足需求中提高人的素质,提高社会文明程度。因此,通俗化、世俗化并不等于低层次乃至下作的“媚俗”。艺术是要给人娱乐的,但娱乐是审美享受的愉悦,而不是“媚俗”。“媚俗”以牺牲审美价值为代价去换取商品价值,是对艺术的践踏。宣扬暴力、卖弄色相、瞎说历史、包装帝王、以丑为美的所谓“艺术作品”不断挤占艺术市场,实在是对艺术市场、对艺术、对社会的一种污染。

第三,缺乏规范。我国艺术市场既要考虑中国国情,具有中国特色,又要遵守

艺术原理

ART PRINCIPLE

国际艺术市场的规则,实现规范化。但目前还处在无序状态,存在不少不规范的现象,如经营制度不健全,随便定价,人为哄抬,艺术家私下交易,艺术品与通俗工艺品混杂,仿制品与原创作品不分,假唱假货骗人,以偶然的市場成功取代真正的艺术成就等等,这都要在艺术市场建设中予以扭转。

第四,素质较差。作为艺术市场构成要素的人员在素质上既不全面,又缺乏高度发展。这无论在经营上表现出来的驾驭市场的能力,还是在艺术品的鉴定上表现出来的艺术素养,都有明显的不足。艺术市场的运作实际上就是各种市场主体的行为,市场主体的素质直接影响了艺术市场。在这个意义上,艺术市场建设,实质上应是人的素质建设,就是艺术生产者、艺术消费者、艺术经营者等各种市场主体的素质建设。

我国社会主义艺术市场的建设,首先要坚持为人民服务、为社会主义服务的文艺方向。艺术品的价值标准和经营方向,艺术市场的规范,都应以此为准则,特别是当代艺术作品的创作、制作、鉴定等等,都应按照文艺方向,鼓励、促进艺术精品

的涌现。

其次,加强艺术教育、努力提高素质。进入艺术市场的生产者、消费者和营销者都应该接受更广泛、更系统的艺术教育,不断提高自己的艺术鉴赏能力。这里的艺术教育虽然包括艺术院校的专门教育、学位教育,但主要是指各种形式的艺术教育。例如,在举行艺术品展销会、拍卖活动、音乐会、电影周、新片新戏上映上演时,同时举办各种艺术讲座,聘请有关专家、批评家结合实例,重点讲授。至于艺术院校的专业艺术教育,从专业设计到课程安排以及教学内容和方法,都必须深入改革,努力培养适应市场需求的艺术人才。

提高素质,还要鼓励、组织大批有胆识、有才干、有能力和具有高素质、高修养的人参与艺术市场,特别是要有高级专门人才参与。1995年,上海朵云轩首届中国书画拍卖会之所以成功,就因为那是一种高层次、高品位的文化投资,不仅聘请了著名书画家、鉴定家谢稚柳、程十发、马承源为顾问,而且聘请了著名专家、学者、教授参与日常工作,在商业活动中显示了高度的学术性。

提高素质是多方面的,不仅要有艺术史、艺术理论方面的知识和艺术鉴赏力,还要具有艺术经营、财务管理、营销策划、调配资源、组织专家、利用媒体、与人合作等方面的高超能力、优良品质和精湛技巧。

再次,健全法规,规范市场。市场经济是法制经济。艺术市场的健全、规范和繁荣发展,与健全法规紧密相联。艺术市场法规有保护性法规和防范性法规两大类。著作权保护法是保护性法规,《关于认定淫秽及色情出版物的暂行规定》属于防范性法规。我国已制定了关于艺术市场的一系列法规,但尚不完善,而且执行不力,应在完善和实行上下工夫。例如,1995年,一幅被认为是伪作的画被上海朵云轩和香港永成公司拍卖了,此画署名吴冠中。吴冠中向上海市中级人民法

艺术原理

YI SHU YUAN LI

院提出诉讼,说那不是他的作品。1995年 9月 5日,10月 8日,法院两次开庭审理,吴冠中说不是己作,有人说就是他的原作。法庭真假难辨,难以判决,最后不了了之。这充分说明,只有健全法规并切实实行,才能打击制假作伪,才能规范市场,使艺术市场走向有序化。1996年 5月 1日,国务院颁布了《营业性演出管理条例》,北京就据此对 1995年 9月 1日晚的非法演出进行了处罚。这是北京红地艺术中心与中央民族乐团部分演员以及海淀剧院共同主办的音乐会,因演出内容与广告宣传严重不符,观众强烈不满,导致退票风波。因红地艺术中心不具备主办演出资格,又未与演员单位签过任何协议,举办非法演出,被罚款 10万元,海淀剧院未对主办者的身份进行验证,也被罚款 10万元。这对艺术市场走向规范是有益的。

此外,发展投资经营实体,提高艺术品购买力,推动艺术市场运转。投资经营实体是指具有高度艺术鉴赏力和经济实力的个人、群体或团体。投资经营实体是主要的买主,是市场运转和繁荣的重要保证。像北京电影放映单位竞买新片首映权,上海有大力投资购买国内外名画的经济实体,都曾推动了艺术市场的发展,但为数甚少。无论是国家的美术馆、博物馆等收藏机构,还是经济实力雄厚的企业和企业主,都应具有高瞻远瞩的目光投入艺术市场,这样不仅会对艺术市场的繁盛,而且会对整个社会主义市场经济的发展作出重大贡献。

复习思考题

1. 什么是艺术传播?其构成要素是什么?
2. 艺术传播的方式有哪几种?它们的特点是什么?
3. 什么是艺术鉴赏?其特点是什么?
4. 艺术鉴赏的主体性主要表现在哪些方面?举例说明。
5. 什么是审美期待?艺术鉴赏中的期待视野主要分为哪几种?
6. 艺术鉴赏中的心理流程主要包括什么?请结合实例加以阐述。
7. 艺术鉴赏的审美效应主要表现在哪里?举例说明。
8. 什么是艺术批评?艺术批评的主要特点是什么?
9. 艺术批评的形态主要有哪几种?它们的主要内涵是什么?请联系实际略加阐述。
10. 艺术批评的功能主要表现在哪些方面?请略加阐述。
11. 什么是艺术市场?其构成要素是什么?
12. 我国当前艺术市场存在的问题是什么?你认为应如何加强我国艺术市场的建设?

主要参考书目

员摇马克思恩格斯选集(员~源卷)掇北京:人民出版社 员怨怨圆
圆摇马克思恩格斯论艺术(员~源卷)掇北京:中国社会科学出版社 员怨怨圆
猿摇列宁选集(员~源卷)掇北京:人民出版社 员怨怨圆
源摇毛泽东选集(员~源卷)掇北京:人民出版社 员怨怨圆
缘摇邓小平文选(员~猿卷)掇北京:人民出版社 员怨怨源
远摇中央保持共产党员先进性教育活动领导小组办公室掇保持共产党员先进性教育读本掇北京:党建读物出版社 圆园园缘
苑摇鲁迅掇鲁迅全集(员~远卷)掇北京:人民文学出版社 员怨怨圆
愿摇北京大学哲学系美学教研室掇中国美学史资料选编(上、下)掇北京:中华书局 员怨怨圆
怨摇北京大学中文系文艺理论教研室掇文学理论学习资料(上、下)掇北京:北京大学出版社 员怨怨圆
员园摇蔡元培掇蔡元培美学文选掇北京:北京大学出版社 员怨怨猿
员员摇王国维掇人间词话掇成都:四川人民出版社 员怨怨圆
员圆摇宗白华掇艺境掇北京:北京大学出版社 员怨怨苑
员猿摇郭绍虞掇中国历代文论选(员~源册)掇上海:上海古籍出版社 员怨怨圆
员源摇郭绍虞掇中国近代文论选(上、下)掇北京:人民文学出版社 员怨怨圆
员缘摇王永生掇中国现代文论选(员~猿册)掇贵阳:贵州人民出版社 员怨怨源
员远摇包忠文掇当代中国文艺理论史掇南京:江苏教育出版社 员怨怨愿
员苑摇包忠文掇现代文学观念发展史掇南京:江苏教育出版社 员怨怨圆
员愿摇郎绍君,王玉池掇中国书画鉴赏辞典掇北京:中国青年出版社 员怨怨源
员怨摇张蔷掇世界美术欣赏丛书掇长沙:湖南少年儿童出版社 员怨怨圆
圆园摇左庄伟,曹志林掇中外经典美术鉴赏掇南京:江苏美术出版社 员怨怨愿
圆员摇司马迁掇史记(第源册)掇北京:中华书局 员怨怨圆
圆圆摇文化部文学艺术研究院音乐研究所掇中国古代乐论选辑掇北京:人民音乐出版社 员怨怨圆
圆猿摇茅原掇中外名曲赏析掇南京:江苏文艺出版社 员怨怨愿
圆源摇周积寅掇中国画论辑要掇南京:江苏美术出版社 员怨怨缘
圆缘摇杨身源,张弘听掇西方画论辑要掇南京:江苏美术出版社 员怨怨圆
圆远摇季伏昆掇中国书论辑要掇南京:江苏美术出版社 员怨怨愿
圆苑摇伍蠡甫,胡经之掇西方文艺理论名著选编掇北京:北京大学出版社 员怨怨缘
圆愿摇伍蠡甫等掇西方文论选(上、下)掇上海:上海译文出版社 员怨怨怨
圆怨摇马奇掇西方美学史资料选编(上、下)掇上海:上海人民出版社 员怨怨苑

艺术原理

YI SHU YUAN LI

猿摇蒋孔阳援四世纪西方美学名著选(上、下)援上海:复旦大学出版社,猿愿苑
猿摇黑格尔著,朱光潜译援美学(员~猿卷)援北京:商务印书馆,猿愿怨
猿摇别林斯基著,满涛译援文学的幻想援合肥:安徽文艺出版社,猿愿远
猿摇车尔尼雪夫斯基著,周扬译援生活与美学援北京:人民文学出版社,猿愿苑
猿摇鲍列夫著,乔修业,常谢枫译援美学援北京:中国文联出版公司,猿愿远
猿摇丹纳著,傅雷译援艺术哲学援合肥:安徽文艺出版社,猿愿愿
猿摇莱辛著,朱光潜译援拉奥孔援北京:人民文学出版社,猿愿远
猿摇雅克·德比奇等著,徐庆平译援西方艺术史援海口:海南出版社,圆园园园
猿摇罗宾·乔治·科林伍德著,汪生元,陈华中译援艺术原理援北京:中国社会科学出版社,猿愿缘
猿摇爱克曼辑录,朱光潜译援歌德谈话录援北京:人民文学出版社,圆园园猿
源摇罗丹口述,葛赛尔记,沈琪译援罗丹艺术论援北京:人民美术出版社,猿苑园
源摇西格蒙德·弗洛伊德著,张唤民,陈伟奇译援弗洛伊德论美文选援上海:知识出版社,猿愿苑
源摇恩斯特·卡西尔著,甘阳译援人论援上海:上海译文出版社,猿愿缘
源摇周来祥援西方美学主潮援桂林:广西师范大学出版社,猿愿苑
源摇汤麟援外国美术史援武汉:湖北美术出版社,猿愿员
源摇李心峰援无艺术学援桂林:广西师范大学出版社,猿愿苑
源摇李心峰援艺术类型学援北京:文化艺术出版社,猿愿愿
源摇彭吉象援艺术学概论援北京:北京大学出版社,猿愿源
源摇段茂南,冯能保援艺术学基本原理援南京:江苏文艺出版社,猿苑园
源摇王宏建援艺术概论援北京:文化艺术出版社,圆园园园
缘摇胡经之援文艺美学援北京:北京大学出版社,猿愿怨
缘摇叶纯之,蒋一民援音乐美学导论援北京:北京大学出版社,猿愿愿
缘摇启功援书法概论援北京:北京师范大学出版社,猿愿远
缘摇董介人援全国高校摄影教育论文集援南京:南京师范大学出版社,圆园园园
缘摇高鑫援电视艺术学援北京:北京师范大学出版社,猿愿愿
缘摇李冉苒等援电影表演艺术概论援北京:中国电影出版社,猿愿缘
缘摇日丹著,于培才译援影片的美学援北京:中国电影出版社,猿苑园
缘摇汪流援电影编剧学援北京:北京广播学院出版社,圆园园园
缘摇傅敏援傅雷文集·艺术卷援合肥:安徽文艺出版社,猿愿愿
缘摇朱仁夫援中国现代书法史援北京:北京大学出版社,猿愿远
远摇吕景云,朱丰顺援艺术心理学新论援北京:北京文化艺术出版社,猿愿怨
远摇教育部高校学生司,教育部考试中心援全国各类成人高等学校招生复习考试大纲(专科起点升本科)援北京:高等教育出版社,圆园园缘

主要参考书目

摇摇摇摇猿愿怨

艺术原理

YI SHU YUAN LI

远瑶郭青春撰艺术概论撰北京 高等教育出版社 圆瑶缘
远瑶顾永芝撰审美散论撰南京 江苏文艺出版社 员瑶缘
远瑶顾永芝撰艺术概论撰南京 江苏古籍出版社 员瑶怨
远瑶顾永芝撰艺术学概论撰北京 中国社会出版社 圆瑶员
远瑶顾永芝撰审美概论撰南京 江苏美术出版社 员瑶源
远瑶顾永芝撰审美散论撰南京 江苏文艺出版社 员瑶缘

艺术原理

后摇记

艺术学成为一门独立的学科是从与美学分离开始的,而艺术学又始终不能与美学脱轨。艺术学本当包容于文艺学之中,但文艺学又实际上成为专门研究文学活动的文学学,艺术学归属于文艺学呢,还是文艺学归属于艺术学抑或二者并列都归属于美学?无论人们怎样见仁见智,但文艺学与美学和文艺学的亲缘关系都是极为密切的,同时又不可互相取代。这一方面表现在它们都是人文科学中的独立学科,另一方面表现在它们的研究对象都是人类活动中各自不同的艺术活动、审美活动和文学活动。其中的互相依存性和各自独立性便随之显示出来。

这本《艺术原理》的基本构想正由此而形成。第一,艺术学以艺术活动为研究对象。一方面按照艺术活动的基本元素建构框架体系,另一方面按照艺术活动和一切社会活动的依存性和独特性阐发其中的基本原理。第二,艺术活动是高层次的审美活动。艺术活动的功利性、审美性和文化性等都是从对象化中实现艺术客体和艺术主体的交融、统一和超越而展现出来的。第三,人文科学的根本属性是人文价值,是推进人的彻底解放和人的全面发展。这就是艺术学、文艺学和美学的契合点,是艺术活动和审美活动的旨归,是艺术价值和审美价值的最高体现。第四,艺术活动的历史发展和当代展开,都具有一系列的本体规律,其学理性往往凝聚于人类优秀的艺术作品之中,因而在艺术原理的阐述中时时贯穿着艺术作品的赏析。第五,作为教材,既要具有通用性,又要具有创新性,因而在参照教育部《全国各类成人高等学校招生复习考试大纲(专科起点升本科)》的有关规定时,既有不尽相同的论述,也提出一些新课题进行探讨,同时力求达到概念清晰、观点鲜明、论述翔实、条理分明、语言明白晓畅,具有可读性,便于自学。其中存在的不当之处,伏望专家和广大读者批评指正。

在写作和出版过程中,得到了三江学院的充分支持。以陈万年同志为领导核心的三江学院非常注重提高教育教学质量,非常注重教材建设,非常注重编写三江学院高质量有特色的教材。这使本书的写作获得了强大的动力支持和出版的根本保证。常务副院长骆志斌教授、副院长叶俊教授和教材科罗秀坤老师以及中文系、艺术系、策划系的同仁们都给予了极大的支持和帮助。否则,写作和出版都是难以想象的。谨在此表示衷心的感谢。著名文艺理论批评家、原南京大学中文系主任、博士生导师、现三江学院中文系主任、我的数十年如一日的良师益友包忠文教授,不仅以其巨大的人格魅力和乐于助人、学而不厌、诲人不倦的精神不断感染着我,

后摇记

摇摇摇

艺术原理

YI THU YUAN LI

而且以其渊博的学识和敏锐、深邃的学术见解不断启迪着我 ,最近 ,又在百忙之中审阅了书稿 ,为之作序 ,高屋建瓴地阐述了一系列发人深省的问题 ,他对我长期帮助、关心和指导 ,令我刻骨铭心 ,感激不尽。

艺术学是一门非常年轻的学科 ,许多基本原理 ,包括艺术学自身的学科定位 ,至今还在商讨、研究之中。本书也提出了一些己见 ,以求教于方家。艺术学的发展在学科内部固然不能脱离其下位的美术学、音乐学、舞蹈学、戏剧学、影视学等专门学科 ,但绝不能再停留于其中的任何一种之中 ,应该对所有这些下位的专门学科进行综合研究 ,而且进行更高层次的深刻的研究 ,才能上升为艺术学 ;在学科外部 ,既不能脱离自然科学、社会科学、文化科学以及生命科学等 ,也不能以之相代 ,更不能脱离当前的社会实践 ,特别是对新时期的人文价值、艺术的人学性质和艺术的本体特性尤须进行与时俱进的理论探讨和实践创新 ,艺术学才会走在科学发展的正道上。

顾永芝

2005年5月15日于三江学院