

北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社



Yishuxue
Yuanli 王一川 主编

艺术学原理

艺术专业核心课系列教材
王一川 主编

新世纪高等学校教材





新世纪高等学校教材

艺术专业核心课系列教材

王一川 主编

艺术学原理

Yishuxue

Yuanli 王一川 主编



北京师范大学出版集团

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP

北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP) 数据

艺术学原理/王一川主编. —北京: 北京师范大学出版社, 2011.7

(新世纪高等学校教材. 艺术专业核心课系列教材)

ISBN 978-7-303-13003-0

I. ①艺… II. ①王… III. ①艺术学—高等学校—教材
IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 107285 号

营销中心电话 010-58802181 58808006
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn

北京新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印刷: 北京中印联印务有限公司

经销: 全国新华书店

开本: 170 mm × 230 mm

印张: 20.25

字数: 330 千字

版次: 2011 年 7 月第 1 版

印次: 2011 年 7 月第 1 次印刷

定价: 32.00 元

策划编辑: 陈佳宵

责任编辑: 陈佳宵

美术编辑: 毛 佳

装帧设计: 艾博堂工作室

责任校对: 李 茵

责任印制: 李 啸

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

编 委 会

主 编

王一川

编写组成员(以姓氏笔画排序)

王一川 石天强 张新赞 罗 成
唐宏峰 桂 琳 郭必恒 高 岭
梁 刚

主编简介

王一川，1959年生，四川乐山沐川人。现为北京大学艺术学院院长、教授，北京师范大学教授。曾先后任北京师范大学文学院副院长、研究生院常务副院长、教务处处长、艺术与传媒学院院长。教育部2005年度“长江学者”特聘教授。获教育部第五届高等学校教学名师奖。中华美学学会副会长、中国文艺理论学会副会长、中国高校影视联盟副主任。在四川大学、北京大学和北京师范大学先后取得文学学士、硕士和博士学位。曾赴牛津大学、多伦多大学和哈佛大学等访学。近年主要致力于艺术学、美学、文艺美学及电影评论的相关领域研究。著有《意义的瞬间生成》、《语言乌托邦》、《中国现代卡里斯马典型》、《修辞论美学》、《中国形象诗学》、《张艺谋神话的终结》、《中国现代性体验的发生》、《文学理论》、《中国现代学引论》等。主编《美学与美育》、《新编美学教程》、《大众文化导论》、《大学美学》等。

内容提要

本书是面向艺术学升格为独立学科门类后的学科发展实际，以新思路和新体例撰写的艺术学原理著作，同时也是高校艺术概论或艺术学理论课程教材。全书立意在中国艺术学理论领域作出创新，主要从当代立场、新传统范畴、体制化思路和中西交融视野出发，对艺术观念、艺术体制、艺术品、艺术与文化、艺术发展、艺术创作、艺术鉴赏、艺术批评作了新的阐述。特别是在中国古典“感兴”范畴及其现代形态“兴辞”的当代阐发、艺术体制思路的贯彻及当代艺术实例的分析等方面，提出了新问题和新见解。全书构思新颖，体例上有新开拓，实例丰富，论述浅显易懂，适合中等以上文化程度读者阅读，可用作高校艺术学、汉语言文学、哲学、历史学等专业课程教材，也可用作其他学科专业的通识课程教材，还可供其他艺术学理论及美学爱好者阅读。

总序

王一川

教材，过去又叫讲义，是教师的学术智慧和教学匠心的高度凝聚，也是高等学校人才培养的一种规范化载体。鲁迅的《中国小说史略》就是他当年在北京大学授课时的讲义。像鲁迅这样的名家与名师通过面对面的授课对学子成长的影响力必定是巨大的，但他或他们终究会老去，好在其独特学识和见地能借讲义或教材之薪火而代代相传，衣被学人，远非一代。教材佳作的重要性于此可见一斑。

古人讲“无规矩不成方圆”，教材的作用大约正在于为教师的教学和学子的学习提供一种共同的富于原创性、结构性和示范性的“规矩”。就现代高等艺术专业人才培养来说，核心课程教材正是教学所不可或缺的一个重要环节，堪称高等艺术专业人才培养的生命力范式。有什么样的艺术专业人才培养理念，就应当有什么样的艺术专业课程教材去加以规范和定型。学校培养目标、专业培养传统和教师艺术造诣及艺术理念等，都需要通过教材去规范和具体化，并依托教材的运用去实施。正是教材把特定的人才培养理念、目标和任务等，以准确、清晰、系统而又完备的方式，具体地阐发出来，通过课堂教学及自学而濡染艺术学子的身心，化为他们成长与成才的规范化轨道。有了这条规范化轨道，艺术专业教师的艺术创新与课堂传授，以及艺术学子的修习与实践，就都获得了共同一致的努力方向和重心。而倘若没有这些教材，艺术专业人才培养

养势必会丧失必需的规范或范式，从而最终失去生命活力。如此，编写艺术专业核心课程教材的重要性不言而喻。

北京师范大学艺术学科已有近百年的发展历史，而作为其目前主要依托的艺术与传媒学院，多年来瞄准我国艺术学科改革开放的前沿，在艺术专业办学特色和教材建设方面都取得了丰富的经验。近几年来，随着我国高等艺术专业的快速发展、艺术学研究的日趋活跃以及社会公众的艺术素养提升需求的持续旺盛，新编和修订能满足当前艺术人才培养新需要的高等艺术专业核心课程教材，已成为艺术学科专业发展的一项重要而又迫切的工作，应当作为艺术学科专业发展的大事来考虑。

目前我国高等艺术专业类型已变得越来越丰富。不仅有优势尽显的艺术专业院校及培养基础艺术师资的师范院校快速恢复和发展艺术类专业，更有综合大学、理工科大学大力创办新兴艺术专业，这就对艺术专业课程优质教材提出了愈益旺盛的需求。更由于上述艺术类专业所处的不同位置，它们对艺术专业课程优质教材的需求往往变得各不相同：有的偏重于艺术技巧的练习，有的侧重于艺术研究素养的提升；有的强调基础，有的注重应用；有的偏爱纯艺术，有的倾心于实用艺术，如此等等。因此，编写适合于上述不同类型的各具特色的高等艺术专业人才培养需要的新型核心课程教材，势在必行。

艺术与传媒学院不仅注重强化办学特色，同时注重特色教材建设，因为我们认识到，特色教材正是办学特色的一种高度提炼和创造性概括，也是这种办学特色的一种传递和彰显。正是考虑到这一点，我们与北京师范大学出版社决定共同携手应对 21 世纪艺术人才培养的新挑战和新前景，编撰一批艺术专业核心课特色教材。首先，我国艺术学科专业建设有了长足的进步，艺术理论和艺术史论领域都出现新的开拓，需要及时地转化到艺术专业核心课教材建设，特别是富于特色的教材建设中。其次，我国艺术活动和高等艺术教育实践都已经和正在发生一系列新变化，出现了一些新现象、新问题，需要特色教材及时地对它们做出必要的回应。最后，国外艺术学教材新成果也值得借鉴，以及时更新我们的教材。面对这些新挑战和新前景，我们希望能够通过创编和修订新的特色教材去积极应战，为我国高等艺术专业教育的发展尽绵薄之力。

本套艺术专业核心课系列教材，是北京师范大学艺术与传媒学院作为教育部创意人才培养实验区的建设成果和作为北京市高等学校特色专业建设点的建设成果在教材领域的一次概括和汇集。我们希望能把上述建设过

程中富于我院特色的一些新探索、新尝试及新的实践成果，以教材形式加以凝聚，并尽力寻求和实现一些创新。首先是在以往艺术学教材建设基础上，立足于21世纪我国高等艺术专业教学的新需求，反映近十年来，特别是近三年来我院创意人才培养实验区建设和特色专业建设的新成果。同时，密切关注和吸纳国内外艺术专业教学的前沿成果，力求在教材的理念、体系、体例、媒介手段等方面做出新的富于特色的开拓。这次的重点在艺术类各专业核心课程特色教材，主要是艺术学各分支学科专业概论和艺术史课程教材。这方面的更新需求格外强烈，可以优先编撰、出版。同时，还要适当兼顾出版艺术学各学科专业的专业课教材以及体现我院学科专业特色的专业选修课程教材。由于如此，本套系列教材在专题上是开放的，可以根据教学改革与教学实践的延伸，而及时加入新的选题。

本套特色教材系列拟在编写体例上寻求新的突破。具体表现在如下方面：一是理念前沿而又表述浅显，就是尽力让教材在理念上开拓、创新，而在表述上浅显易懂；二是体例简洁而又论证具体，就是寻求在理论体系上简洁、凝练，在个案分析方面具体而又生动；三是编写配套多媒体课件或网络教材，建设相应的课程网站等。

我们深知，目前国内艺术专业课程教材建设正呈现出众声喧哗与争鸣的活跃局面，每一种声音都有其特殊音色。如果我们的特色探索与尝试能有幸加入到这种喧哗与争鸣中，与其他音色交织成多声部交响曲，相信对我国高等艺术学府之间的特色辉映与互动是有益的。

2010年9月12日于北京林萃西里

目 录

导 论 /1

第一章 艺术与艺术学 /7

- 一、从艺术到艺术学 9
- 二、艺术学的对象、属性和方法 17

第二章 艺术观念 /23

- 一、历史上主要艺术观念 25
- 二、关于艺术定义的现代争论 36
- 三、从艺术特性去定义艺术 42
- 四、艺术的定义：以兴辞为中心 45
- 五、艺术的特征 47
- [本章摘要] 54
- [思考与练习] 55
- [深度阅读书目] 55

第三章 艺术体制 /57

- 一、从艺术品到艺术体制 59
- 二、现代艺术自律体制的建构 64
- 三、当代中国艺术体制分析 68
- 四、艺术体制与兴辞 79
- [本章摘要] 82
- [思考与练习] 82

[深度阅读书目]	82
第四章 艺术品 /85	
一、认识艺术品	87
二、艺术兴媒	91
三、艺术兴辞	99
四、艺术兴象	106
五、艺术兴格	119
[本章摘要]	125
[思考与练习]	126
[深度阅读书目]	126
第五章 艺术门类 /127	
一、艺术的分类	129
二、从公众感兴看艺术门类	133
三、各门艺术之间的关系	159
[本章摘要]	164
[思考与练习]	165
[深度阅读书目]	165
第六章 艺术与文化 /167	
一、艺术的文化性	169
二、艺术的跨文化性	175
三、艺术与其他学科的关系	181
[本章摘要]	187
[思考与练习]	188
[深度阅读书目]	188
第七章 艺术发展 /189	
一、艺术的早期发生	191
二、艺术的发展	204

三、艺术的当代发展	212
四、艺术流派和艺术思潮	217
[本章摘要]	221
[思考与练习]	222
[深度阅读书目]	222
第八章 艺术创作 /225	
一、历史上的艺术创作观念	227
二、艺术创作的当代特征	229
三、中国艺术创作的“感兴”传统	233
四、艺术创作的过程	235
[本章摘要]	245
[思考与练习]	245
[深度阅读书目]	246
第九章 艺术鉴赏 /247	
一、兴会及其构成	249
二、兴会的过程	255
三、兴会的创造性与艺术经典	260
四、兴会与艺术素养	263
[本章摘要]	266
[思考与练习]	266
[深度阅读书目]	267
第十章 艺术批评 /269	
一、艺术批评及其功能	271
二、艺术批评的种类与流派	278
三、中国艺术批评的演变	284
四、兴辞批评	292
五、兴辞批评的素养	304

[本章摘要]	308
[思考与练习]	308
[深度阅读书目]	308

后 记 / 310

导 论

“艺术”还不够，还要加上“学”且带着“原理”？当你打开这本《艺术学原理》时，可能立时会生出这样的疑问。

理解艺术何以成为一门学问，并不是困难的事。当你不满足于仅仅创作或鉴赏艺术，而是渴望进一步追究艺术对人生的价值及其深层奥秘时，艺术学就已在你心中悄然萌芽了。六朝理论家刘勰写道：“山沓水匝，树杂云合。目即往还，心亦吐纳。春日迟迟，秋风飒飒。情往似赠，兴来如答。”（《文心雕龙·物色》）说的是当你面对自然界山川草木景象及其节律变化，引发内心激荡时，禁不住会以中国人特有的“感兴”体验去回应，而艺术创作往往就是在这样的“兴来如答”中发生的。刘勰的这一观察及其运用“感兴”范畴去概括的做法，难道不正意味着对艺术创作奥秘的一种艺术学思考吗？古今中外优秀或杰出的艺术家，不仅能创作出优秀的艺术品，也同时能在自己的艺术体验、创作和鉴赏中灌注独创的艺术学意识、思想或理论，同时与这种独创的艺术学与艺术品一道百世流芳，留下作为优秀的艺术家和艺术理论家的声誉。

宋代文学家、书画家苏东坡就是这样一位在艺术学领域中创作与理论兼擅的大文豪（尽管他那时还不可能用“艺术品”、“艺术学”一类词语）。他在自己的诗文书画创作生涯中提出了一系列闪光的艺术学思想，如诗文应“有为而作，精悍确苦，言必中当世之过。凿凿乎如五谷，必可以疗饥，断断乎如药石，必可以伐病”（《鳧绎先生文集序》）；

艺术创新的秘诀在于“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”（《王维吴道子画》）；创作的理想境界在于“如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止。文理自然，姿态横生”（《答谢民师书》）；艺术品风格表现为“诗画本一律，天工与清新”（《书鄱陵王主簿所画折枝》）等。他还这样强调艺术素养对人的风范的重要功能：“腹有诗书气自华。”（《和董传留别》）说的是当你胸中拥有丰厚的艺术（“诗书”）涵养时，自然就会气度不凡。为什么会这样认为呢？追其根源，实际上就会进而思考艺术对人生有何意义及作用，而这也就意味着进入艺术学反思境界了。

东坡还留下了“江山如画，一时多少豪杰”的传世名句。直到今天，人们每每看见妙不可言的自然美景，也还会不禁感叹“江山如画”或“风景如画”。这正代表人们自觉或不自觉地去用“艺术之眼”去观照现实，从而美化人生的生活体验。而这种“如画”体验的产生，其实也正源于人们心中的并不一定自觉但却是实实在在的对艺术和人生关系的艺术学反思。

古希腊人常说：“艺术长存，人生短促！”说的是艺术的永恒性与人生的短暂性之间的辩证关系，也同样包含着对艺术与人生关系的艺术学思考。

可见，艺术学并不神秘，而是产生于人们在艺术创作或鉴赏过程中生起的好奇心。艺术学正是要进一步反思艺术对人生的意义和作用。

德国美学家席勒曾说：“严肃啊，人生！明朗啊，艺术！”（《华伦斯坦》）。日本美学家今道友信在肯定的基础上补充说：“幸福啊，思维！”（《美的相位及艺术》）不妨把他们两人的表述联系起来，获得下述理解：人生是严肃的，柴米油盐、生老病死等都需要我们以认真严肃的姿态去适应、去行动、去改变；艺术是明朗的，它如一束光芒把人生旅途照亮，温暖我们的可能一度寒冷的内心，指引我们始终朝向光明的目标前行；艺术学是幸福的，它会引领我们在对人生与艺术的体验中，不断反思人生与艺术的相互依存关系，让我们把自己从艺术创作或鉴赏中获得的东西进一步回注入我们的艺术生活乃至整个生活之中，以便我们有更加充实而又幸福的人生。

显然，艺术学的作用正在于，让我们在严肃的人生行动和明朗的艺术体验基础上，获得一种理性反思的愉快。因为，人的本性决定了，他不会仅仅满足于人生行动和艺术体验，而是要在此基础上升腾和超越起来，思考它们对自己的意义。

本书正是想为有意进入艺术学领域游历的读者朋友，提供一幅粗略的艺术学认知“地图”。有关这幅“地图”的绘制思路和体例，有必要预先介绍

一下。

当前我国艺术学界在艺术学理论领域已经取得了一系列成果，也形成了若干研究路径，对我们产生过有益的启发。本书希望在借鉴前人和时贤成果的基础上，在艺术学原理探究方面开展属于我们自己的一次新的理论历险。这种理论历险集中体现为如下四方面追求：当代立场、新传统范畴、体制化思路和中西交融视点。

第一，当代立场。这里的“当代”主要是指1978年改革开放以来，特别是进入21世纪以来的中国艺术状况，立场则是指观察问题的角度或立足点。当代立场，并不是说只有中国当代艺术状况才是合理的或正当的，而仅仅意味着以对中国当代艺术现象的概括和艺术理论现象的反思为基本立足点，去重新打量古今中外艺术状况，并从事新的艺术学理论建构。这是本书的一个鲜明的理论特色追求。本书拟立足于改革开放以来至今，特别是21世纪以来中国当代艺术活动及艺术理论的新状况，但又并不仅限于此，而是要由此当代立场去观察、阐发和整合古今中外艺术及艺术理论的历史资源，同时又注重吸纳当代中国与世界艺术活动和艺术理论中的新问题及新成果，从而使这两方面理论资源都融入当前艺术学原理建构中。

第二，新传统范畴。与上述当代立场紧密交融的是新传统范畴的运用。新传统范畴，是指我们的艺术学理论的核心概念及总体思路，既来自对中华民族艺术理论传统的继承，同时又带有新的现代艺术理论的建构特质。这意味着要从中华民族艺术理论传统长河中去寻找、选取那些由古至今能够“传”下来的艺术学思想或观念，并对其从当代立场予以新的激活或体认，如此形成新传统范畴。这集中体现在本书的核心范畴——“感兴”及其新形态“兴辞”的运用上。作为本书理论框架的基点和贯串整体的核心概念，“感兴”一方面来自中国传统艺术理论，属于其中长期产生影响的一个重要概念和思想传统；另一方面，又可以在现代和当代中外艺术理论的视野中获得一种新的理解、改造，产生出新的阐释功能，因而具有一种新传统特质。这样，我们将根据对中国艺术理论传统及其现代意义的特定理解，运用现代和当代中外艺术理论，对“感兴”范畴加以重新阐释和发挥，使其效力于对当代艺术创作和艺术理论现象的阐释，由此努力探索具有新传统风貌的当代艺术学理论建设之路。

第三，体制化思路。这是指一种把艺术视为现代性社会与文化制度建设的内容，并认为艺术因此受这种制度塑造和规范的研究思路。我国现代

艺术学界长期以来深受康德式审美与艺术的无功利性立场的影响，相信艺术是一种纯粹的个性创造与自由表达。正如青年鲁迅所阐述的，“顾实则美术诚谛，固在发扬真美，以娱人情，比其见利致用，乃不期之成果。沾沾于用，甚嫌执持”^①。他那时认为艺术的宗旨是要以纯美去娱乐人心，但如果局限于现实的功用，那就太固执了。这一思想诚然在今天仍有其合理性，但同样也应看到，现代性社会体制和文化体制对艺术活动具有制约、塑造、规范等基本作用，从而规定了艺术在社会生活中的地位和作用。因此，与把艺术视为纯粹的个性创造与自由表达方式这一通常思路不同，体制化思路致力于揭示艺术与特定的现代性制度的依存关系。既然特定的艺术现象是特定的艺术体制加以建构、规范的产物，那么，对这种特定艺术现象的理解也必须从特定的艺术体制入手。

第四，中西交融视点。这是指对艺术和艺术学理论的认知都着眼于中国知识传统与西方知识传统的基于当代立场的交流和融汇。这就是力求从当代立场去融通中国艺术学传统视点和西方艺术学传统视点，形成古今中西艺术学理论视点的交会。马克思和恩格斯早就观察到，“各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多民族的和地方的文学形成了一种世界的文学”^②。在全球化程度日益加剧、信息技术和媒介技术高度发达、市场经济和国际贸易十分活跃的今天，世界各国艺术和艺术学理论的交融已经变得更为平常了，如此，中西交融视点就更应当成为我们的艺术学理论的一种不言而喻的必然选择。但我们的这种中西交融视点绝非一般的中国与西方的交流和融汇，而是依托上述当代立场和新传统范畴而具体实施的，也就是一种基于当代立场和新传统思维的中西交融视点。

具体地说，本书尝试把当代立场、新传统范畴、体制化思路和中西交融视点统合起来探索，目的还是要尽力显示当前全球化时代中国艺术的特质和中国艺术学理论的特色。

在体例上，本书拟设十章，依次为艺术与艺术学、艺术观念、艺术体

^① 鲁迅：《假播布美术意见书》，《鲁迅全集》，第8卷，47页，北京，人民文学出版社，1981。

^② [德]马克思、恩格斯：《共产党宣言》，《马克思恩格斯选集》，第1卷，276页，北京，人民出版社，1995。

制、艺术品、艺术门类、艺术与文化、艺术发展、艺术创作、艺术鉴赏、艺术批评。第一章阐明“艺术与艺术学”的关系，艺术学的对象、属性和学习方法等。第二章“艺术观念”要在梳理古今中外主要艺术观念基础上，阐明本书的独特的理论创新之所在，即对“感兴”传统及其“兴辞”形态的理解和推演，从而点明本书的核心范畴和基础。第三章“艺术体制”同样体现了本书的独特考虑，就是艺术是特定社会的艺术体制的产物，具有复杂的特性。第四章“艺术品”具体阐述艺术品的兴辞构造及其具体显示。第五章“艺术门类”注意从公众的感知角度去划分艺术门类，体现了来自感兴视角的一种新意。第六章“艺术与文化”也是着力呈现艺术兴辞与文化的关系。第七章“艺术发展”回溯古今中外艺术发生和发展的历史。第八章“艺术创作”介绍艺术家的感兴发动及其兴象创造过程。第九章“艺术鉴赏”集中讨论公众的艺术兴会过程。第十章“艺术批评”在介绍中外批评方法的基础上，探讨兴辞批评的一些问题。

如果说，上面的顺序安排主要是从艺术学原理角度出发确立的，也就是依“感兴”及“兴辞”范畴的推演逻辑人为地建构的；读者在自学时，也完全可以突破上面的章节顺序，而自主选择从任一章节开始阅读和思考。

课堂教学同样如此，师生的教与学都可以各自任选一章开头。比如，可以尝试这样的教学顺序：艺术与艺术学→艺术发展→艺术与文化→艺术观念→艺术体制→艺术品→艺术门类→艺术创作→艺术鉴赏→艺术批评。设想教学过程好比旅行者面对一个中国传统的四合院。当你走过相当于门廊或屏风的本章后，先进入艺术学的前院（或称南房），在那里修习有关艺术发展、艺术与文化的知识，从而把以往有关艺术和艺术学的知识加以温习和整合；在此铺垫基础上，携带着对古今中外艺术史知识的初步了解，再步入本书的后院（或称北房）即堂奥部分，也就是艺术观念、艺术体制和艺术品三章，它们都从“感兴”及“兴辞”角度去阐述，属全书理论探索和创新的核心，也是教学上的重点和难点所在；接下来的艺术门类章，算是步入四合院的长满花草的庭院中，也是尝试从公众对艺术“感兴”及“兴辞”的鉴赏角度去探讨艺术门类和体裁，有助于由此新角度认识和把握各种艺术门类的具体特点；艺术创作和艺术鉴赏两章，相当于东院和西院，分别从艺术家的“感兴”及“兴辞”创造与公众的接受角度去认知艺术；最后，艺术批评章算是沟通各院之间的游廊，着眼于大学生对艺术批评知识的了解和在批评实践中的具体训练。这样的四合院式安排，与其

说它是一个天然如此的有机整体，不如说是为便于教学而尝试建构起来的看似有机的人工构造。而换了别的艺术学者，自可以有其别样的艺术学旅行设计。

每章正文后附有本章摘要、思考与练习、深度阅读书目，是为了便于自学和纵深阅读。同时，每章中有意取消“节”的划分，是为了简化理论层次，尽量使理论框架简赅、明晰。

其实，只要能在艺术学领域里用心探究和思考，你就会有所得！那就让我们共同开始这段不一定轻松但终将愉快的艺术学旅程吧！

第一章

艺术与艺术学

本书叫“艺术学原理”，是一部有关艺术活动与艺术学理论的理性反思的著述，同时也是高校“艺术概论”或“艺术学概论”或“艺术学原理”课程的教材。我们以为自己多少已经熟悉的艺术和未必那么熟悉的艺术学理论，到底包含哪些知识？这是本书试图予以初步讨论和简略回答的问题。

一、从艺术到艺术学

艺术与艺术学之间有着怎样的关系呢？曾遇到一些初学艺术学的朋友这样问：我从小就知道艺术对人生有益，我喜欢它，愿一生都有它的陪伴，所以我只要亲身体会艺术、了解艺术知识或者掌握艺术技巧就够了，但为什么还要学艺术学呢？艺术学真的有学习和掌握的必要吗？这类问题问得确有道理，那就让我们去尝试解答吧。

1. 从蒋彝的“中国之眼”说起

要了解艺术与艺术学的关系，不妨从艺术学子或其他艺术爱好者可能面对的实际问题谈起。当你面对一片自然风景，你的内心体验和艺术创作会与他人完全相同，甚至创作出相近或完全一致的艺术品来吗？而就艺术鉴赏来说，在世界各国艺术与文化交往日益频繁的现代和当代，欣赏本国艺术和其他国家的民族艺术都早已成为平常的事了，你面对本国传统艺术与面对外国艺术时的体验会完全一致吗？这些艺术创作和艺术鉴赏是确实的，但它们是否一点也不需要艺术学的介入呢？

旅英中国画家蒋彝(Chiang Yee, 1903—1977)曾使 20 世纪 30 年代的英国刮起一缕“中国之眼”(Chinese Eyes)旋风。英国西北部有个湖畔地区(The Lake district)，那里不仅宁静的湖光山色引人入胜，而且还是孕育英国浪漫主义艺术的圣地，甚至被视为英国人的“心灵之乡”。浪漫主义诗人华兹华斯就有“痛苦世界里安宁的中心”之说。那里有个德温特湖(Derwentwater, 图 1)。曾有英国浪漫主义画家无名氏绘有石版画《德温特湖：面朝博罗德尔的景色》(图 2)。年轻的蒋彝深入属于英国人心灵故乡的湖畔地区，以独特的“中国之眼”和中国诗书画合一技法，创作了歌咏湖畔风光的系列诗歌、文和画集《哑行者湖区画记》(1937)，展开中国艺术与英国艺术之间的创作与研究相结合的比较。其中，就有一幅水墨画《德温特湖畔之牛》(图 3)。

蒋彝在游历过属于英国人心灵圣地的湖区后，自信地发现自己竟能同

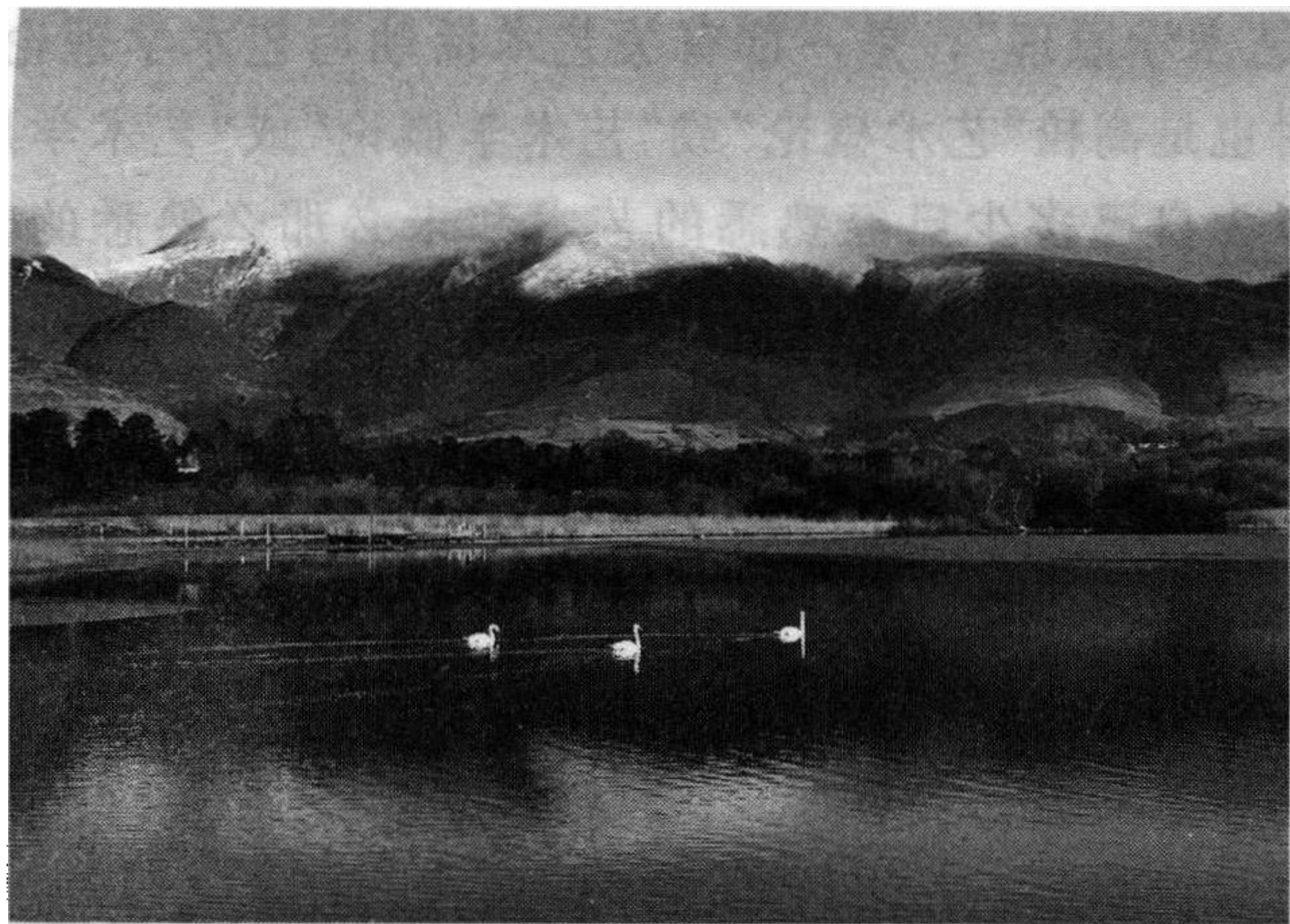


图1 德温特湖照片



图2 无名氏：《德温特湖：面朝博罗德尔的景色》(1826)

华兹华斯等英国艺术家展开艺术心灵之间的对话和沟通，所以他自感获得了如同在中国庐山等故乡山水间所获得的相同印象：“我无法随意在大自然中找到惊喜，不论在中国或英伦，山壑、坚石、林木、溪流，即便是表面形貌或有不同，却都留给我类似的印象。在湖区的许多时刻，我以为自己回到了故乡。”^①难怪他的水墨画《德温特湖畔之牛》颇易让中国观众产生类似大多中国山水画的熟悉之感。原因在哪里？他自己这样阐述说：“艺术家

^① 蒋彝：《湖区画记》，朱凤莲译，145页，上海，上海人民出版社，2010。



图3 蒋彝：《德温特湖畔之牛》(1936)

永远不能期望画出大自然的真貌，只能描绘个人眼中领悟到的某一面。中国艺术家尽力挥洒胸中山水，而非自然中的山水，因之不以肖似为目的。然而，因为他们的作品是源于对大自然最纯粹的印象，本质上仍是种摹拟。”^①他的这些出人意料而又颇具合理性的创作和观察，在英国产生了热烈的反响。

有趣的问题摆在我们面前：面对来自几乎同一视角的德温特湖畔风景，中英两国画家的观察和描绘效果却颇为不同，从而引发了不同的审美鉴赏：当英国公众早已习惯于本国画家的出自典型的焦点透视法的“如画”描绘时（见图2），中国画家蒋彝却以“中国之眼”去观察，以中国水墨画所惯用的散点透视法及相关处理手段，呈现出别样的湖畔风光（见图3），令华兹华斯的后代们同样赏心悦目和倾心称赞。于是，问题就出来了：同一视角中的湖区风景何以能让人产生不同的艺术体验、艺术创作及其作品，而且又能产生不同而又同样愉悦的艺术鉴赏呢？怎样解释这种特定的艺术现象呢？显然，光有艺术品鉴赏而缺乏必要的更加深入且缜密的艺术学思考，虽然可以产生一定的艺术感动，但却是无法深入分析乃至圆满回答这类问题的。

对此，学识渊博的英国艺术理论家赫伯特·里德（Herbert Read, 1893—1968）在给蒋彝的《哑行者湖区画记》作序时，敏锐地提出了一种艺术学观察：虽然“英国人对风景很敏锐，我们有自己伟大的风景画传统，更有传世的山水诗”，但“蒋先生这位诗人兼画家，却大胆无畏地踏入我国的圣殿，以他自己的方式致敬。他手持毛笔画具，创作一本书，画下一系列的山水

^① 蒋彝：《湖区画记》，朱凤莲译，97页，上海，上海人民出版社，2010。

画，挑战我们的自满”。蒋彝的贡献简直堪比华兹华斯：“蒋先生和渥尔渥斯(即华兹华斯——引者按)皆清楚表明，所有真实的感受与思维都是相通的。人与自然的关系，就是两种永恒的关系，天地恒在人恒在。会变的是人类表述与感知这层关系本质的能力。”里德从中英两国画家的比较中，看到的是不同民族心灵之间的共通性和再现这种共通性的能力的变化性。有鉴于此，他索性这样以蒋彝的口吻盛赞他在沟通中英两国艺术方面的突出成就：“我的艺术观，我的技法，简而言之，即我的艺术，并不受地理空间所束缚。那是全人类共通的，可表现中国山水，也可诠释你们英国的景致。”^①

与里德的艺术学眼光看到的是中英两国艺术家在心灵上相通而又在创作能力上相异不同，多年后的英国艺术史家贡布里希(E. H. Gombrich, 1909—2001)却更多地看到属于文化传统与艺术传统所制约的差异。他在《艺术与错觉》(1960)中，专门引用蒋彝的水墨画《德温特湖畔之牛》(图3)，并把它同上述浪漫主义绘画《德温特湖：面朝博罗德尔的景色》(图2)加以比较。贡布里希把上述中英绘画差异的根源，独特地解释为中国人独一无二的“中国之眼”的作用，当然还包括了它们背后的“中国传统”、“中国图式”等属于中国艺术与美学传统的元素。对他来说，所谓“中国之眼”并非说中英两国人的眼睛在生理上有什么根本不同，而只是意味着，它们之间存在着由文化传统及艺术传统长期涵养或熏染出来的差异。正是中国固有的文化与艺术传统塑造了中国人独特的“中国之眼”。“我们可以看到比较固定的中国传统语汇是怎样像筛子一样只允许已有图式的那些特征进入画面。艺术家会被可以用它的惯用手法去描绘的那些母题所吸引。他审视风景时，那些能够成功地跟他业已掌握的图式相匹配的景象就会跃然而出，成为注意的中心。”他认为，与“中国之眼”相匹配的是中国人独特的“心理定势”，这种心理定势“使得艺术家在四周的景色中寻找一些他能够描绘的方面”。正是借助对这个有趣实例的分析，贡布里希提出了自己的一个影响甚广的独家见解：“绘画是一种独特的活动，所以艺术家的倾向是看到他要画的东西，而不是画他所看到的东西。”^②绘画并非如镜子一样反射画家肉眼看到

^① [英]里德：《序》，见蒋彝：《湖区画记》，朱凤莲译，21~23页，上海，上海人民出版社，2010。

^② [英]贡布里希：《艺术与错觉》，林夕、李本正、范景中译，101页，杭州，浙江摄影出版社，1987。

的生活实景，而不过是按画家心中所想象的那样描绘生活幻景。如此，才可能解释蒋彝的画与英国浪漫主义绘画的不同。贡布里希在这里做的独特理论分析或许会引发争鸣，但他毕竟给出了一种来自他的艺术学立场的特定解释，有助于我们从一个方面加深对艺术品的体验和回味。

面对蒋彝的水墨画，这里竟然出现了来自蒋彝自己、里德和贡布里希三家相互不同的艺术学阐释。尽管这种不同依赖于从若干方面去深入分析，但其本身可以让人看到，艺术与艺术学之间其实不存在天然的鸿沟，而是存在相互依存的关系：艺术品的构成、鉴赏及解释本身，就必定包含着特定的与具体艺术符号系统和艺术技巧等相匹配的一整套艺术学知识体系，并由特定艺术学知识体系乃至更加深广的文化传统构成。那些表面看来自然而然的艺术现象，其实背后可能蕴涵着源远流长的特定艺术学传统及文化传统。正像蒋彝的湖区风景画与英国画家的湖区风景画的区别需要分别由各自民族的绘画传统去加以说明一样，每一种艺术品都可能依托着特定民族的艺术学传统，或呼唤着特定民族的艺术学传统和文化传统去加以解释，同时还期待着从“人类共通性”或比较艺术学等角度去予以阐发。有一点是可以肯定的：无论是中国画家蒋彝，还是上述英国浪漫主义画家、艺术理论家、艺术史家，都总是在自己的艺术创作、鉴赏及评论言行中，蕴涵着独特的艺术学思想及主张。这样看来，艺术与艺术学之间是内在地相互依存的，而从艺术上升到艺术学就是必然的了。

2. 艺术与艺术学的关系

艺术与艺术学是两个彼此不同但又相互联系的概念。一般说来，艺术是指诉诸人们五官感觉的包含想象、情感及思想的媒介与符号形式，例如常见的音乐、舞蹈、文学、绘画、书法、电影、电视艺术等门类（详见本书第五章）；艺术学是指关于艺术现象的理论反思，也就是对诉诸人们五官感觉的包含想象、情感及思想的媒介与符号形式的理性研究，例如对音乐、舞蹈、文学、绘画、书法、电影、电视艺术等的研究。可以说，艺术与艺术学是彼此不同的两回事。正如论者所说，“有艺术，是一回事，有艺术理论，又是另一方面的问题。我们深感如果后者能接近前者且在某种情况下了解前者便好。对于喜爱艺术，艺术理论并非必要。‘如同我们并不需要有

爱的理论而能够恋爱，我们也不须要依凭一种爱艺术的理论来喜爱艺术。”^①诚然如此，但事实上，艺术与艺术学的联系却远比人们想象得密切。人们在欣赏了一部特定的艺术佳作之余，总难免充满好奇地问为什么和究竟怎样。古希腊时代的亚里士多德正是在对悲剧加以欣赏之余而做出了系统的理性反思，从而完成《诗学》这部不朽的古代艺术学经典之作。

比较而言，艺术是有关人类生活图景及其意义的丰富多彩、姿态万千的感性传播形式，它在打动我们感官的同时可能还会深深地嵌入我们的心神；艺术学更多地是对艺术的富于理性的反思方式，它让我们冷静地思考艺术现象的奥秘。一般地说，艺术属于人生意义的感性传播方式，艺术学则属于人生意义的理性传播方式。

但艺术和艺术学又是彼此相通、相互依存的。一方面，人们创作和鉴赏艺术品都需要借助一定的艺术学眼光或艺术学知识，即便并不具备专门的艺术学理论素养；另一方面，人们认知艺术学也同样需要凭借具体可感的艺术现象。这就是说，艺术需要上升到艺术学理论高度才能更清晰地观照自身，而艺术学需要沉落到艺术现象中才能找到自身的基础。而贯穿于艺术与艺术学之间的线索正是人生意义的体验、呈现与反思。

3. 艺术学的发生与发展

为了进一步认识艺术学，需要适当了解它的历史和现状。艺术学，最初来自德文 Kunstwissenschaft，在英文中没有完全对应的词语，只能大致对应于艺术理论(art theory)。德国 19 世纪美术史家康拉德·费德勒(Konrad Fiedler, 1841—1895)虽然未曾使用过艺术学这一学科名称，但率先明确区分了艺术与美以及艺术的学问与美的学问，被视为“艺术学之祖”。^{*}他认为，美与快感有关，艺术则是对真理的感性认识，遵循普遍法则。艺术的本质不在于美而在于形象的构成。由此，艺术与美不同，关于艺术的学问也应与美学区别开来，所以应当创立一门关于艺术的独立学科。可以说，正是费德勒明确了艺术学的特殊的对象领域，促进了艺术学科的自觉意识的产生。

随后，还是来自德国的两位学者的工作，标志着艺术学学科获得真正的诞生。一位是玛克斯·德索(Max Dessoir, 1867—1947)，德国柏林大学

^① [法] 琼-吕克·夏吕姆：《艺术原理》，陈英德、张弥弥译，7 页，台北，艺术家出版社，2007。

教授；另一位是爱弥尔·乌提兹(Emil Utitz, 1883—1956)，德国美学家。他们对一般艺术学的探索及倡导，使一般艺术学的思想得到普及。德索最早提出“一般艺术学”概念，于1906年出版《美学与一般艺术学》(中译本为《美学与艺术理论》)。他的一般艺术学是与美学相并立的一门独立学科。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允的评判。美学，倘若其内容确定而独成一家，倘若其疆界分明的话，便不能去越俎代庖。我们再也不应该不诚实地去掩饰这两个领域之间的差别了”。他认为，诚然，“美学在范围上超越于艺术”，但另一方面，“美学并没有包罗一切我们总称为艺术的那些人类创造活动的内容与目标”。艺术的目的并不在于单纯地创造美和满足审美愉悦，而是具有更广泛、丰富的社会功能。而相对于个别艺术的理论，如诗学、音乐学、美术学等“对每一种艺术的形式和规律作纯粹的理论性探讨”而言，“从认识论的角度去考察这些学科的设想、方法和目标，研究艺术的性质与价值，以及作品的客观性”，正是一般艺术学的任务。^① 乌提兹的代表作是《一般艺术学基础论》，主张用更为统一的观点和研究方法来考察艺术问题，特别是用某种核心元素统串一般艺术学的学科体系，这种核心元素便是艺术的本质。首先必须回答“艺术是什么”这一本质问题，而对其他问题的探讨需以此为前提进行。

在中国，有关艺术的思想和对艺术学理论的认识具有悠久的历史，堪称世界艺术和艺术学理论园地的一朵奇葩，但现代意义上艺术概念的使用和艺术学理论探究的开展，却是20世纪初即清末以来才有的。王国维较早使用艺术或美术概念^②。滕固在1923年指出：“艺术学(Kunstwissenschaft)已经独立成一种科学了。……艺术学并不是美学。”^③宗白华在其写于1926年至1928年间的《艺术学》讲稿中论及：“艺术学本为美学之一。不过，其方法和内容，美学有时不能代表之，故近年乃有艺术学独立之运动。”^④此后还有一些学者陆续发表有关艺术学的论著和译著。

^① 参见[德]德索：《美学与艺术理论》，兰金仁译，2~3页，北京，中国社会科学出版社，1987。

^② 参见李心峰主编：《20世纪中国艺术理论主题史》，12~13页，沈阳，辽海出版社，2005。

^③ 滕固：《艺术学上所见的文化之起源》，见沈宁编：《滕固艺术文集》，243页，上海，上海人民美术出版社，2003。

^④ 宗白华：《艺术学》，见《宗白华全集》，第1卷，496页，合肥，安徽教育出版社，1994。

但艺术学在中国获得真正的生机，还是在 20 世纪 70 年代末之后到改革开放以来，特别是 90 年代以来。随着改革开放进程的深入及国民艺术生活的迅速发展，艺术学终于逐渐地从美学和文艺学的从属学科中分离出来，成为一门独立学科。在 1983 年、1990 年颁布的高校和科研机构授予博士和硕士学位的学科目录中，“艺术学”成为文学门类中与“中国语言文学”和“外国语言文学”平行的一级学科。到 1997 年，文学门类中除增设“新闻传播学”为一级学科外，一级学科艺术学所属二级学科调整为八个，即艺术学、音乐学、美术学、设计艺术学、戏剧戏曲学、电影学、广播电视艺术学和舞蹈学。^① 进入 2011 年，由于艺术在国民生活中的地位和作用日益提升，加上艺术学界的协同努力，国家终于允许艺术学从独立的一级学科升格为独立的学科门类^②。

正是在独立学科门类的意义上，艺术学可以有广义和狭义两种含义。广义艺术学是指一种与哲学、经济学、法学、教育学、文学、历史学、理学、工学、农学、医学、军事学、管理学等并立的学科门类，它包含五个一级学科，即艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学、美术学、设计学。狭义艺术学是指广义艺术学即艺术学门类下设的一级学科，是同音乐与舞蹈学、戏剧与影视学等并立的艺术学理论，包含若干二级学科，如艺术理论、艺术史、艺术批评、艺术教育、艺术管理、跨媒介艺术学等。

4. 艺术学的含义

本书的艺术学概念，是在艺术学升格为独立学科门类的意义上使用的，便于现行人才培养体制的实施，主要是指狭义艺术学，即是艺术学理论的简称，是指对各种具体艺术活动及艺术学理论本身的反思方式，也就是对诉诸五官感觉的包含想象、情感及思想的媒介与符号形式的反思方式，以及对艺术学理论自身的反思方式。

但与此同时，这种狭义艺术学又必须以广义艺术学的学科内容为对象

^① 补充说明，国家 1998 年颁布的本专科学科专业目录对艺术类做了调整，细化为音乐学、作曲与作曲技术理论、音乐表演、绘画、雕塑、美术学、艺术设计学、艺术设计、舞蹈学、舞蹈编导、戏剧学、表演、导演、戏剧影视文学、戏剧影视美术设计、摄影、录音艺术、动画、播音与主持艺术、广播电视编导等 20 个本科专业。同时又允许一些培养单位在此目录之外自主增设本科专业。

^② 国务院学位委员会于 2011 年 2 月 13 日正式通过艺术学升格为独立学科门类的决议。

加以研究，也就是要从音乐与舞蹈学、戏剧与影视学、美术学、设计学和艺术学理论自身等的现象实际中加以理论概括和分析。

这就是说，这里的艺术学虽然主要是在狭义艺术学意义上使用，但同时却又必须面向广义艺术学对象，即音乐、美术、设计艺术、戏剧、戏曲、电影、电视艺术和舞蹈等具体艺术门类现象。

二、艺术学的对象、属性和方法

艺术学作为一门独立学科，应当有自己的独特研究对象、属性和方法。

1. 艺术学的对象

作为艺术学门类中的一级学科的艺术学理论，艺术学应当以具有显著艺术特征的艺术及艺术学理论自身作为研究对象。

第一，艺术学的对象是具有显著的艺术特征的艺术。事实上，哪些才可以称为艺术，本身在今天就已成为一个疑难了。艺术现象历来姿态万千，当前艺术更是呈现出复杂难辨的情形，特别是与日常生活和媒体景观等形成纷纭繁复的相互缠绕，从而对艺术学的对象进行分辨本身就构成挑战。这一挑战突出地表现在，艺术学的对象仅仅是那些具有显著的艺术特征的艺术，还是除此之外再加上那些具有隐蔽的艺术特征的艺术？也就是说，艺术学的对象是作为“显性文化”的艺术，还是在作为“显性文化”的艺术之上再加上作为“隐性文化”的艺术？（参见本书第二章第三部分）如果是前者，那艺术学的对象的范围就比较明确，即仅仅以具有显著艺术特征的艺术为研究对象；而如果是后者，那么，不仅具有显著艺术特征的艺术，而且具有隐性艺术特征的艺术都可以纳入艺术学的研究对象的范围。本书把艺术学的研究对象限定在具有显著艺术特征的艺术上，而不打算专门纳入那些具有隐性艺术特征的艺术现象。这样，艺术学的对象中就需要排除那些只具有隐性艺术特征的艺术，如广义的流行文化，如青年亚文化生活方式和时装、体育、大众媒介中的纪实和新闻部分、私人表现形式等。取而代之，本书主张，艺术学应以具有显著艺术特征的艺术为研究对象，如美的艺术或高雅艺术，流行艺术（或低俗艺术、大众艺术），民间艺术，亚文化艺术，网络艺术产品。（参见本书第二章第三部分）

需要说明的是，这里的艺术并不仅仅是指供鉴赏的艺术作品，而且还包括艺术家及其创作活动、艺术公众及其鉴赏活动以及其他相关的艺术

活动。

第二，艺术学的对象还应包括艺术学理论自身。艺术学不仅要研究具有显著艺术特征的艺术，而且还要研究艺术学理论(或艺术理论)自身，也就是要返身研究那以艺术为对象的艺术学理论本身并反思它们之所以如此的缘由。这就是说，艺术学要研究古今中外艺术学理论本身的发生、演变状况。例如，中国古代艺术理论、中国现代艺术理论、中国艺术史，西方古代艺术理论、西方现代艺术理论、西方艺术史等，都应当成为艺术学的对象。

这样，艺术学的对象是指具有显著艺术特征的艺术和艺术学理论自身。

2. 艺术学的属性

从属性上讲，艺术学主要是一门人文学科。与自然科学以实验手段研究对象不同，也与社会科学以实证等手段研究对象不同，艺术学是以体验、阐释、论证等手段去研究艺术活动和艺术学自身的人文学科。当然，在一定程度上，艺术学也需要借鉴社会科学如社会学、传播学、经济学等的研究手段，从而形成艺术学研究的跨学科交响。具体地说，艺术学的属性一般有如下几方面：

第一，理论性。也可作抽象性或反思性。这是指艺术学具有对艺术现象加以理解和论述从而形成关于艺术的系统知识的特性。诚然，某些艺术品，特别是现代艺术品如“观念艺术”、“元艺术”等可能会以某种“抽象”手段去传达新的生活体验，体现出某种理论性或抽象性，从而使得艺术品与艺术学之间在“理论性”(或抽象性)上有时竟然显得相互无限地接近了。不过，与艺术品的理论性主要在于，通过抽象概括而尝试获得一种能唤起新体验的符号表意系统不同，艺术学的理论性则更多地在于，从姿态万千的艺术形象世界中提取出可以由概念、判断和推理等方式去表述的带有某种普遍性的东西，形成带有逻辑性或连贯性的知识系统。例如，应当如何理解艺术与人的关系？按照马克思的高度抽象的表述，艺术不妨视为“人的本质的对象化”^①。这一抽象表述包含了如下丰富的意思：在艺术活动中，人把自身现有的和潜在的物质力量和精神力量都投入其中，自由地游戏和创造，幻化出动情娱性的活生生的审美世界。由此看，艺术活动就可以高度

^① [德]马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》，第3卷，304~305页，北京，人民出版社，2002。

抽象地概括为一种展示人的内在本质力量的高级精神活动。不过，还有一点区别并非可有可无：艺术品的理论性是面向艺术家共同体而言的，艺术学的理论性则是面向艺术学者共同体的，两者在当代艺术体制中各有其不同的体制化功能，只要在各自共同体内部获得一种承认即可。当然，艺术学的理论性把握尽管多种多样，但都必须依托于艺术实践。毛泽东说：“真正的理论在世界上只有一种，就是从客观实际抽出来又在客观实际中得到了证明的理论，没有任何别的东西可以称得起我们所讲的理论。”^①艺术学应当以马克思主义为指导，总结历代艺术实践经验，反思古今中外艺术理论成果，特别是坚持面向当代艺术活动实践去抽取和提炼我们的理论性概括。

第二，客观性。这也可称为学理性，是指艺术学具有贴近对象的和符合理性的特性。艺术学虽然依赖于艺术学者的个人精神劳动，但这种个人精神劳动却讲究一定程度的贴近对象和理性化，也就是要求艺术学者克服一己利益、好恶，上升到理性的高度去冷静地分析、解剖对象，达到一种客观性。俄国诗人普希金说过：“批评是科学。批评是揭示文学艺术作品的美和缺点的科学。它是以充分理解艺术家或作家在自己的作品中所遵循的规则、深刻研究典范的作用和积极观察当代突出的现象为基础的。”^②这里的“科学”不应当从自然科学的确定性着眼，而应当从对对象的客观理解角度去把握，从而可以见出艺术批评贴近对象的属性及相应的理性色彩。实际上，艺术学需要在一定的艺术体验和艺术发现基础上做出尽可能客观的判断。

第三，评价性。这是指艺术学具有依据价值尺度去评判对象的特性。由于艺术来自社会生活，并携带着艺术家的社会关怀和个性追求，因此，以艺术现象为对象的艺术学也必然或明或暗地蕴涵对社会生活现象的独特价值评价。由于艺术学者之间的价值尺度不同，因而不同的艺术学者即使在面对同一艺术对象时，也都可能得出彼此不同的评价。所谓“价值中立”在艺术学中是不可能存在的。艺术学者必然会在一定的客观性前提下对对象做出这样或那样的主体评价。需要注意的是，艺术学的这种评价性与

^① 毛泽东：《整顿党的作风》，见《毛泽东选集》，第3卷，817页，北京，人民出版社，1991。

^② [俄]普希金：《论批评》，李邦媛译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，373页，上海，上海译文出版社，1979。

通常的道德立场、政治观点是不同的。恩格斯曾说“我们决不是从道德的、党派的观点来责备歌德，而只是从美学和历史的观点来责备他；我们并不是用道德的、政治的、或‘人的’尺度来衡量他”^①。换言之，他只是“从美学观点和史学观点，以非常高的、即最高的标准来衡量”作品^②。这就是说，艺术学的评价性应当是以恩格斯阐述的“美学观点”与“历史观点”相统一的评价原则为基础的，是艺术学者对社会生活的审美体验与历史观照相交融的特殊评价。

第四，个性。也就是艺术学的学术个性，是指艺术学理论总是要体现艺术学者的独特的个体学术立场、观点和气质。正像艺术家总是“在一切中发见自我，在自我中发见一切；发见了自我，然后可创造我的个性”^③，从而导致艺术世界风格、流派、思潮多种多样一样，一种艺术学主张、一个艺术学者、一个艺术学派乃至一国艺术学传统，也都可以而且应该养成属于自身的与众不同的独特学术特征或气质。与自然科学总是以新学说取代、刷新或推翻旧的学说不同，新的艺术学说常常不是简单地取代、刷新或推翻旧的艺术学说，而更可能是在旧学说的旁边树起与之不同但又同样富于里程碑意义的新的学术标杆。也就是说，无论旧的艺术学说还是新的艺术学说，它们之间可能不存在简单的真假、对错之分，而更多的是从各自不同角度去丰富人们对艺术和艺术学的特定认知而已。德国古典美学家如温克尔曼、莱辛、康德、席勒、黑格尔、谢林、费希特等之间，尽管各自可能存在片面性乃至偏颇，但并不存在简单的谁对谁错的关系，而是各自从不同角度去丰富了那个特定时代人们对审美与艺术活动的认知，并凭借各自不同的个性去共同代表那个特定时代美学与艺术学的丰富多样性，协力铸就了德国古典美学的学术丰碑之林。我国现代艺术学者王国维、蔡元培、朱光潜、宗白华、滕固等也都是从各自角度去探索艺术及艺术学的，为我们留下了一座座姿态各异但又同样耀眼的艺术学知识丰碑。总之，艺术学理论和艺术学者都不是以其学术全面性或公允性而是以独特学术个性去实现自身价值认同的。在这个意义上说，学术个性正是艺术学及艺术学者的

① [德]恩格斯：《诗歌和散文中的德国社会主义》，见《马克思恩格斯全集》，第4卷，257页，北京，人民出版社，1958。

② 参见[德]恩格斯：《致斐·拉萨尔》（1859年5月18日），见《马克思恩格斯选集》，第4卷，561页，北京，人民出版社，1995。

③ 滕固：《体验与艺术》，见沈宁编：《滕固艺术文集》，62页，上海，上海人民美术出版社，2003。

精神生命之所在。

艺术学当然还有其他多种属性，例如政治性(或意识形态性)、学科性(或跨学科性)、人文性(或文化性)，等等，但主要的有如上几种，它们实际上是相互交融且难以分离的。

3. 艺术学的方法

艺术学的方法，是指艺术学的观察、分析艺术问题的方式与法则。其实，艺术学并不存在一成不变的固定的研究方法。围绕艺术中人生意义的体验、呈现与反思等问题，任何方法都可以为艺术学所采用。

艺术学的总的研究方法，应当是马克思主义，也就是辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观和方法论，是中国化马克思主义的理论成果。在此基础上，艺术学应当吸纳古今中外具有合理性的或有价值的研究方法。

在具体研究中，艺术学的方法可以多种多样，主要是视被研究对象的特点而论。简要地说，艺术学的方法可以有如下种类：艺术美学、艺术语言学、艺术社会学、艺术心理学、艺术传播学、艺术教育学等。

而作为上述方法的具体化，还可以采取多种具体研究方法或手段：可以采取形而上与形而下的手段，也就是理论思辨的研究与实证研究；可以从事具体艺术现象文本的阐释；可以进行宏观研究，也可以做微观分析；可以一方面运用定量研究方法，从数量上描述艺术现象的总体结构，建构艺术现象的定量模型，另一方面运用定性研究方法，如观察、访谈、专题讨论等资料收集及相关内容分析等。

第二章 艺术观念

凡涉足艺术学科专业，总离不开这样的问题：艺术究竟是什么？我该如何去把握和运用它？这样我们就不得不进入艺术观念层面。艺术观念问题牵涉艺术在我们生活中的价值及作用等领域，属于艺术学理论的核心层面，需要在梳理历史上主要艺术观念的基础上加以讨论。

一、历史上主要艺术观念

艺术观念，在这里是指有关“艺术是什么”的思考。中外历史上，艺术观念可谓林林总总，莫衷一是。这里不妨对来自西方和中国的两种艺术观念传统作简要描述。

在西方，最引人注目且影响甚大的是艺术本质论传统及其在 20 世纪的演变。艺术本质论传统是自古希腊形成的以追问艺术的终极原因为中心，并据此回答艺术的所有其他问题的思想原型。古希腊思想家柏拉图(Plato, 公元前 427—公元前 347)主张，美的事物之所以美，主要不在于美的事物本身，而在于美的事物之所以美的那个根本原因——这就是“美本身”即“美的理念”。事物之所以美，是由于它含有了一种根本的“美本身”，即“美的理念”。这种“美本身”或“美的理念”正是美的本质之所在。正是从柏拉图的追问开始，西方形成了以追问美的本质为中心的艺术本质论传统。凡是思考艺术问题，首先和最重要的就是思考艺术的本质，这被视为解决艺术的所有其他问题的先决条件和基础。从古希腊到 20 世纪初，西方的艺术本质论传统经历过大约四次变化，先后出现过如下四种曾经占主导地位的艺术观念，它们是模仿论、理念论、表现论和形式论。

中国古代是在自身的独特文化土壤上耕耘艺术观念的，出现过多种不同的艺术观念。这里只是集中谈谈感兴传统。感兴传统是一种把艺术创作和鉴赏都归结为人对物的感兴的观念。它代表了中国人对艺术的一种独特的认知。

下面不妨把来自西方的模仿论、理念论、表现论及形式论与来自中国的感兴论并置起来，对历史上的主要艺术观念作一种简要梳理。在梳理过程中，会注意就中西相关的艺术观念作点比较分析。

1. 模仿论

模仿论(mimetic theories, 也译作摹仿论), 是一种有关艺术来自人对现实的模仿的观念。模仿论是关于艺术的本质在于对宇宙万物的模仿(im-

tation)的观念体系。这是西方最古老且影响深远的一种艺术本质论。主要代表人物有柏拉图、亚里士多德等。

就现有资料看，古希腊思想家赫拉克利特(Herakleitos, 约公元前 540—约公元前 480 与 470 之间)最早明确提出“艺术……显然是由于摹仿自然”的论点^①。这种艺术模仿论首先是从人对动物行为的模仿上立论的。德谟克里特(Demokritos, 约公元前 460—公元前 370)进而指出：“在许多重要的事情上，我们是摹仿禽兽，作禽兽的小学生的。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由此看，人类“从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌”。后来，人们更主要的是在人对事物形象的模拟上来立论，认为艺术来源于人对“自然”(世界)的模仿。这给后世西方艺术观念以很大的影响(参见本书第七章)。

有意思的是，当艺术被视为对现实的模仿的产物时，肯定和否定的观念就随之产生了。模仿论在古希腊时期就存在着两种对立观念：否定性模仿论和肯定性模仿论。否定性模仿论以柏拉图为代表，认为艺术仅仅模仿世界的“影子的影子”，同作为世界的本质的“理念”隔了三层，因此是虚假的。由此，他否定了艺术存在的合理性。肯定性模仿论则以柏拉图的弟子亚里士多德(Aristoteles, 或译亚理斯多德，公元前 384—公元前 322)为代表。亚里士多德继承老师的模仿说，但却作了大胆的颠倒：艺术所模仿的世界并非“理念”的虚假影像，而是同样可以达到真理的境界。他甚至认为，诗比历史记录包含更大的真理性，能揭示事物的内在本质。亚里士多德论证说，模仿出自人的天性，模仿的艺术既能给人们带来“快感”，又能帮助其“求知”。^③“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。”画家和雕刻家“用颜色和姿态来制造形象，摹仿许多事物”；行吟诗人、演员、歌唱家和舞蹈家“借姿态的节奏来

① 参见[希腊]赫拉克利特：《著作残篇》，见北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《古希腊罗马哲学》，19页，北京，商务印书馆，1982。

② [希腊]德谟克里特：《著作残篇》，见北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《古希腊罗马哲学》，112页，北京，商务印书馆，1982。

③ 参见[希腊]亚理斯多德：《诗学》，罗念生译，见《诗学诗艺》，11页，北京，人民文学出版社，1962。

摹仿各种‘性格’、感受和行动”；史诗“用语言来摹仿”。^① 喜剧和悲剧的差别也只在模仿的对象的不同：喜剧“总是摹仿比我们今天的人坏的人”，悲剧“总是模仿比我们今天的人好的人”。^② 他甚至从模仿角度对悲剧作了界说：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿……借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”^③ 既然艺术通过模仿可以揭示现实的本质并给人们带来陶冶，那么，艺术显然就是有益于人们生活的文化形态了。这种肯定性模仿论奠定了西方模仿论的理论基础，对后世产生了深远的影响。

中国古代虽然没有西方的本质论传统以及模仿论之类艺术观念，但也出现过有关艺术模仿动物的观念。《易·系辞》提出了“观物取象”的见解，表明中国人也注意到，艺术的产生与人“观”天地鸟兽的运动、变化状况并加以模仿的行为有关。一些艺术观念正是由这种“观物取象”观衍生出来的。例如，认为音乐最初就是模仿动物的声音而来。《吕氏春秋·大乐篇》：“黄帝令伶伦作为律。伶伦……听凤凰之鸣，以制十二律。”《吕氏春秋·仲夏记》：“帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林之音以歌……”五代画家荆浩在《笔法记》里提出“度物象而取其真”。清代文论家叶燮《原诗·内篇》主张“表天地万物之情状”。这些看法从不同角度继承和发展了中国原初的“观物取象”说，代表了中国人特有的艺术模仿观念。当然，这些观念并没有发展成为西方式的艺术本质论传统。

由此看，西方的艺术模仿论体现了自身的特点：主张艺术来自对社会现实的模仿，能再现社会现实的本质，并能产生陶冶作用。这种模仿论后来发展成为西方艺术观念的主流理论，统治长达两千年。直到18世纪末至19世纪初欧洲出现浪漫主义艺术思潮，这种模仿论的主流地位才被掀翻，但至今仍有其启迪的力量。

2. 理念论

理念论(the theories of ideas)，是有关艺术来自客观的精神的呈现的观念。主要代表人物有柏拉图、黑格尔等。根据古希腊哲学家柏拉图的学说，

① 参见[希腊]亚理斯多德：《诗学》，罗念生译，见《诗学诗艺》，3、4页，北京，人民文学出版社，1962。

② 同上书，8、9页。

③ 同上书，19页。

艺术是“理念”这种客观的“宇宙精神”的体现。柏拉图认为，一种客观的理念才是世界的最终本质，是第一性的；由理念产生的感性世界是第二性的，而艺术仅仅是第三性的。所以艺术同真理隔了三层，是虚假的幻象，应当被驱逐出所谓“理想国”。

与柏拉图在否定的意义上运用这种客观精神论(the theories of objective spirit)不同，德国哲学家黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831)却是在肯定意义上赋予这种客观精神论以新的内涵和功能。他把在柏拉图那里仿佛永恒不变的“理念”改造成为一种不断地辩证运动和变化的历史过程，从而得出“美是理念的感性显现”这一中心命题，以及艺术在于客观精神即理念的辩证显现的新观念。

黑格尔从理念及其辩证运动构成世界的本质出发，提出了艺术类型的辩证演变思路。黑格尔认为，“艺术表现的普遍性并不是由外因决定，而是由它本身按照它的概念来决定的，因此是这个概念才自发展或自化为一个整体中的各种特殊的表现方式”^①。根据这个辩证运动原则，理念在其发展过程的每一特殊阶段上，都应当有一种不同的表现方式和它在该阶段的内在定性紧密结合在一起。这样，黑格尔从理念与其感性显现方式和阶段之间应当形成内在统一关系的角度，把艺术类型依发展变化轨迹划分为如下

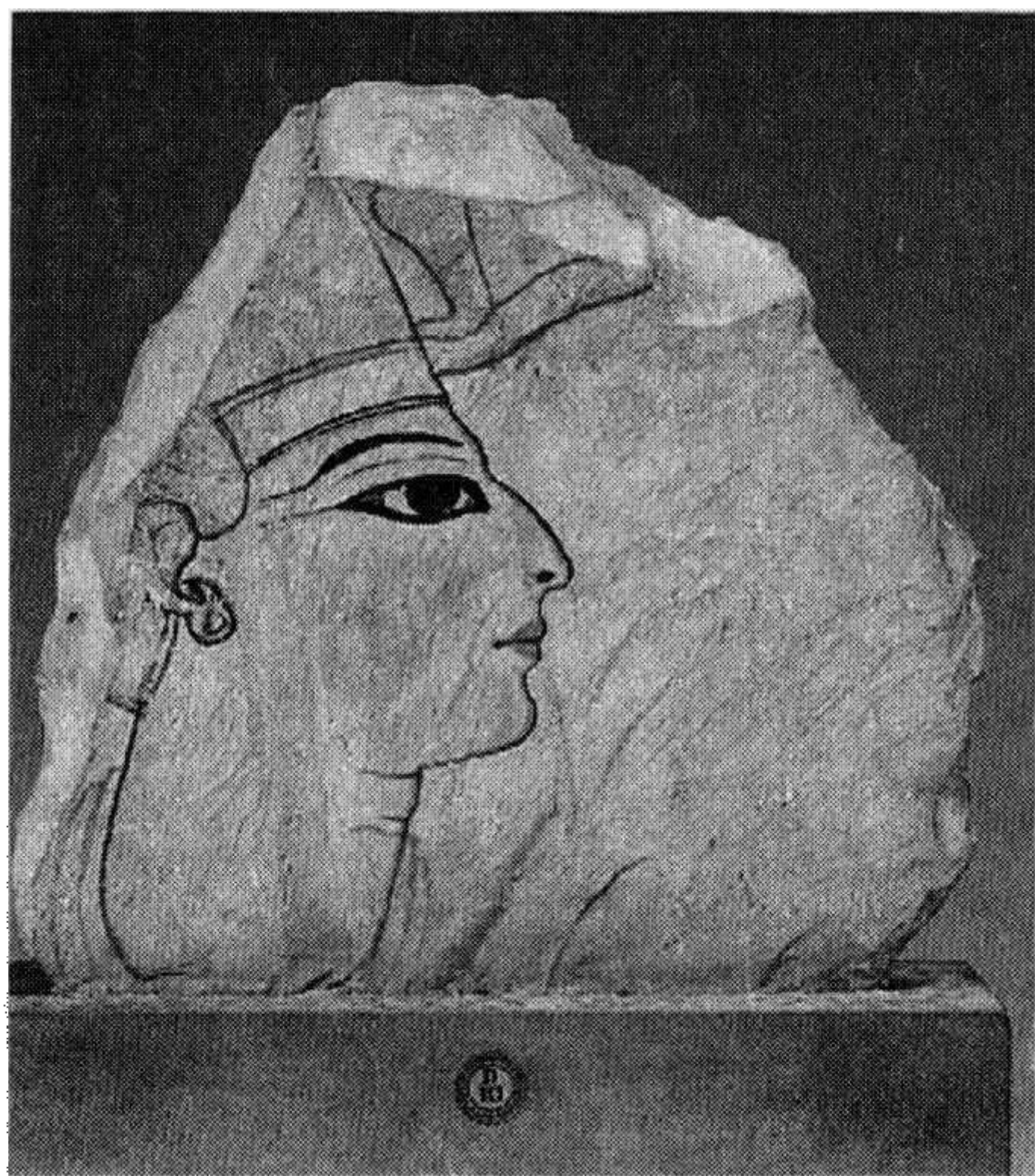


图4 《王室肖像的素描》(古埃及)

三种：象征型艺术、古典型和浪漫型艺术。下面不妨从这三种艺术类型去认识黑格尔的理念论的基本特质。

(1)象征型艺术。它位于理念发展的初级阶段，被称为“艺术前的艺术”。理念由于本身“还是抽象的，未受定性的”，“还在摸索它的正确的艺术表达方式”，所以“不能由它本身产生出一种适合的表现形式”，而只能到自身以外的外在世界里去寻找现成的客观的表现方式。这样，象征型艺术的特点就在于，理念只能用现成的客观事物形象去隐约地暗示自身，而

^① [德]黑格尔：《美学》，第2卷，朱光潜译，3页，北京，商务印书馆，1979。

这些客观事物形象往往可能是“有所损坏或歪曲”的。^① 在象征型艺术阶段，理念常常越出它的外在形式，不能完全和形式融成一体。象征型艺术的代表有东方各民族如古埃及、波斯、印度的艺术等。如古埃及《王室肖像的素描》(图4)虽然尽力勾勒出人物的侧面形象，但在技巧上显然还存在着时代的局限。

(2)古典型艺术。它由理念持续演化而成。与在象征型艺术中理念与形象显现不相统一、理念尚未受到定性不同，古典型艺术让理念作为享有精神自由、自己确定自己的主体，在自身的概念里获得了与自身相符合的外在形象，从而可以与这个适合于自己的实际存在的形象融为一体。黑格尔认为，“这种内容与形式的完全适合的统一就是第二种艺术类型即古典型的**基础**”。在古典型艺术中，内容与形式达到独立完整的统一，形成一种自由的整体。古希腊雕刻，例如《米洛的维纳斯》(图5)，就是这种古典型艺术的典范样式。黑格尔写道：“到了古典型，艺术就已达达到它所特有的概念，就能把理念作为精神的个性，很完满地纳入它的肉体的实际存在里，使外在的东西第一次才不再和它所对应表现的意义相对立而保持自己的独立。”^②这种古典型艺术的特征就是美，即理念的感性显现的完满实现形态。整体具有独立自足性，正是古典型艺术的基本定性。由于如此，古典型艺术总是要用完全由精神灌注而显出生气的人的躯体来表现理念及其具体化了的明确而自觉的个性。

(3)浪漫型艺术。它标志着理念发展的最后阶段。具有独立自由精神而向往无限运动的理

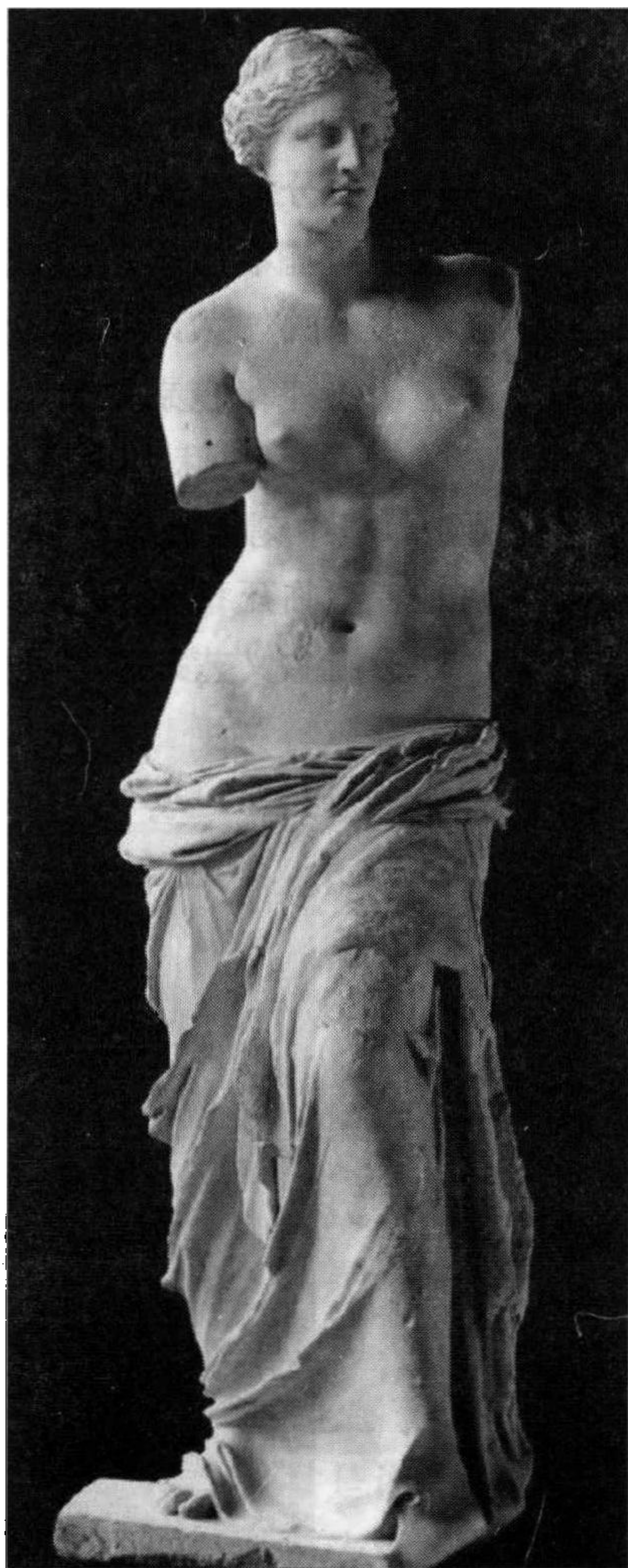


图5 《米洛的维纳斯》

^① 参见[德]黑格尔：《美学》，第2卷，朱光潜译，4~5页，北京，商务印书馆，1979。

^② 同上书，6页。

念，当其不再能圆满地实现于外在世界时，就会寻求返回自身，“即作为精神而存在”，因为绝对理念只能在它本身上存在。因此，理念就丧失了在一典型艺术阶段所有的“内在意义与外在形象的吻合”状况，“离开外在世界而退回它本身”，这就产生了浪漫型艺术。与象征型艺术使无限的理念被束缚在有限的形式内部不同，浪漫型艺术让理念溢出有限的形式而返回到无限自由的自身。“这种精神返回到它本身的情况就形成了浪漫型艺术的基本原则。”^①这时，形象就变成一种无足轻重的外在因素，出现了内容与形式的一种新的分裂。黑格尔还进一步规定浪漫型艺术的特征：“抒情仿佛是浪漫型艺术的基本特征，它的这种调质也影响到史诗和戏剧，甚至于像一阵由心灵吹来的气息，也围绕造型艺术作品(雕刻)荡漾着，因为在造型艺术作品里，精神和心灵要通过其中每一形象向精神和心灵说话。”^②法国画家泰奥多尔·籍里柯(Theodore Gericault)于1819年创作的油画《梅杜萨之筏》(图6)集中刻画海难事件中筏上幸存者发现天边船影时的瞬间景象，烘托出遇难者濒临死亡而渴望拯救的种种情状，开创了浪漫主义绘画的先河。在这种浪漫主义艺术中，无限的理念似乎总是竭力挣脱有限形式的束缚而回归自身。



图6 籍里柯：《梅杜萨之筏》

① [德]黑格尔：《美学》，第2卷，朱光潜译，275页，北京，商务印书馆，1979。

② 同上书，287页。

黑格尔在按理念的感性显现的不同程度和表现方式把艺术分为象征型、古典型、浪漫型三种类型后，又从这三种类型在具体艺术作品中的表现方式着眼，为它们匹配出相应的艺术样式：与象征型艺术对应的是建筑，与古典型艺术对应的是雕刻，与浪漫型艺术对应的是绘画、音乐和诗。

3. 表现论

表现论(expressive theories)也称主观精神论(the theories of subjective spirit),是有关艺术来自人的主观精神、情感或心理的自我表现的看法。比如说艺术是“自我意识的表现”,是“生命本体的冲动”等。德国哲学家康德(Immanuel Kant, 1724—1804)倡导艺术是艺术家们的天才、想象的造物,属于“自由的艺术”,是无功利的自由创造,是形式的艺术。这为艺术理论和艺术创作领域的表现论的兴盛铺平了道路。意大利美学家克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)提出的“美就是直觉、直觉就是表现、表现就是艺术”的观点,为现代艺术中的表现主义提供了理论支撑。

艺术作品总是由特定的人创作的。这创作作品的人就是艺术家或作者。艺术家在创作时总会借助艺术品去表现他个人的体验,以便唤起观众的相同体验,因此,艺术也可以视为艺术家的表现活动的产物。与模仿论坚持艺术来自对世界的模仿不同,表现论强调艺术是艺术家情感外在表现的产物。

强调艺术是艺术家的表现的产物、重视艺术家在作品中的表现活动,是中国古代艺术观念的一个重要传统,尽管中西之间存在文化背景及理念等的诸多不同。形成于先秦的“诗言志”说,就是这种源远流长的表现观的早期代表。它认为,诗歌是作者的情感和志向的表现。但中国古代艺术表现观念的一个突出特点在于,艺术家表现观往往是与前述反映世界的观点(即“观物取象”说)和谐共存的。六朝钟嵘《诗品序》认为:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”天地之气感荡万物,万物的变化感荡人,引起人的体验,这种体验急切地要表现为诗乐舞合一的艺术。这是说,作品一方面是对“物”的世界的反映,另一方面又是对“人”的心灵的表现。陆机在《文赋》里更提出了“诗缘情”的观点,主张诗是表达人的情感的艺术样式。

与中国古代文学观念很早就重视表现(诗言志、诗缘情)不同,西方由于长期标举模仿论,对艺术的表现活动的认识则远比中国产生得晚。只是到了18、19世纪之交的浪漫主义思潮中,艺术作为艺术家的情感表现的观

念才得以兴盛。英国诗人华兹华斯(William Wordsworth, 1770—1850)在1800年明确提出“诗是强烈感情的自然流露(Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings)”。^①“感情”或“情感”的“自然流露”被视为诗的创作中最重要的。诗并不想“模仿”什么,而只是要表现诗人个人的情感。他的朋友、诗人柯勒律治(Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834)也认为:“有一个特点是所有真正的诗人所共有的,就是他们写诗是出于内在的本质,不是由任何外界的东西所引起的。”^②他们一致地抛弃了艺术是生活的模仿的古老观点,而认为诗是作家、诗人思想感情的表现。

中西方的表现论是有一定合理性的,它准确地揭示了艺术同艺术家个人的情感表现活动的密切联系。不过,西方“表现”论与中国的“诗言志”论毕竟有明显不同:西方突出强调艺术家的决定作用,而中国坚持人与自然是同一的关系。

表现论在支撑其艺术观的思维模式上与艺术模仿论并无根本差异,只不过把重心从社会现实拉回到自我。它不再主张艺术模仿或再现社会现实,而是强调艺术表现自我情感;认为艺术的成功来自艺术家的情感或想象力;不是思想而是情感具有决定性地位;坚持鉴赏过程应全力理解艺术家的原意;艺术家的主体能力(情感和想象力等)成为关注的焦点。不过,艺术表现论在过分重视情感表现作用的同时,常常难免对社会因素的作用有所轻视。

4. 形式论

艺术总是要用形式来说话的,没有一定的艺术形式何来艺术的意义?形式在艺术中的意义不言而喻。但形式论(the theories of form)的特殊之处在于,它是一种有关艺术品是一种纯形式构造的看法。它反对那种重视艺术内容或艺术思想的观点。也就是说,艺术的根本属性不在于现实的模仿、理念的显现或情感的表现,而在于形式的构造。康德的《判断力批判》已经体现了审美判断关乎艺术形式、艺术美在形式的思想。19世纪中叶的汉斯立克尖锐地批驳了音乐美在于情感表现的传统观点,直截了当地主张“音乐

^① [英]华兹华斯:《〈抒情歌谣集〉序言》,曹葆华译,见刘若端编:《十九世纪英国诗人论诗》,22页,北京,人民文学出版社,1984。

^② [英]柯尔立治:《诗的本质》,刘若端译,见刘若端编:《十九世纪英国诗人论诗》,111页,北京,人民文学出版社,1984。

美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中”^①。他明确把音乐美归结为音乐的形式因素，甚至断言：“音乐的内容就是乐音的运动形式。”^②这等于用艺术形式取代甚至取消了艺术内容。英国唯美主义者王尔德(Oscar Wilde, 1854—1900)出于“为艺术而艺术”的理念，颠倒艺术是生活的镜子的通常观点，认为“生活模仿艺术，生活事实上是镜子，而艺术却是现实”，强调“生活模仿艺术远甚于艺术模仿生活”，“艺术除了表现自身以外不表现任何东西”，并把这一点标榜为“新美学的原则”^③。这一切都是因为，他认定形式才是艺术中最根本的要素：“真正的艺术家不是从情感到形式，而是从形式到思想和激情。”也就是说，艺术家“是从形式中得到灵感，纯粹从形式中得到灵感”。相反，“一种真正的激情会毁掉他，真正发生的任何事件对艺术都是有害的”。他的结论是，“躯体就是灵魂，不仅在艺术当中是这样，在生活的每一个领域里，形式都是万物的起点。……是的，形式就是一切”^④。这种有关“艺术只在形式、形式就是一切”的观点，已经是真正意义上的形式主义主张了。到了20世纪初俄国形式主义代表人物雅各布逊(Roman Jakobson, 1896—1982)那里，文学理论的对象不是文学，而是“文学性”，也就是使一部作品成为文学作品的东西。使一部作品成为文学作品就需要对材料进行形式化处理，注重作品要素如何表达，而这些形式因素正是文学作品之根本属性所在。

中国从古至今不乏艺术形式理论。六朝时期人物画家顾恺之的“以形写神”说、山水画家宗炳的“以形媚道”说、文论家刘勰的“隐秀”说，以及宋代江西诗派黄庭坚的“夺胎换骨”和“点铁成金”说等，都体现出中国古典艺术理论在艺术形式上的独特智慧。这种独特智慧表现在，它们总是注重内在意义与表现形式之间形成的一种辩证关系，所以产生了形与神、形(器)与道、言与意等特有的辩证命题。这些辩证命题的总纲，就是艺术形式最终为艺术意义表达服务。这也就是为什么，古代艺术理论对形、器、言的研

① [奥]汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，49页，北京，人民音乐出版社，1982。

② 同上书，50页。

③ [英]王尔德：《谎言的衰朽(对话录)》，杨恒达译，见赵澧、徐京安主编：《唯美主义》，127、132、135页，北京，中国人民大学出版社，1988。

④ [英]王尔德：《作为艺术家的批评家》，杨慧林译，见赵澧、徐京安主编：《唯美主义》，174、175页，北京，中国人民大学出版社，1988。

究都最终分别落实到神、道、意等意义范畴而非形式范畴上面。江西诗派所提出的“夺胎换骨”和“点铁成金”等炼字法，目的最终还是为了炼意。难怪江西诗派的黄庭坚会指出：“古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也。文章最为儒者末事，然既学之，有不可不知其曲折，幸熟思之。至于推之使高，如泰山之崇崛，如垂天之云；作之使雄壮，如沧江八月之涛，海运吞舟之鱼，又不可守绳墨令简陋也。”^①同时，还需要指出的是，中国古代对艺术形式的关注主要侧重于直觉体验的，而非像西方那样偏重于抽象的或思辨的探讨。

5. 感兴论

感兴论是一种来自中国传统的有关艺术是个人感兴的产物的看法。在中国古人那里，艺术是个人感兴的产物。“艺事必藉兴会乃得淋漓尽致。”^②与西方作为神灵附体的灵感不同，感兴是一种来自日常生活中的感物过程的人生意义直觉。感兴也作兴会、诗兴、兴致等。“感”，是“感物”、“物感”之意，代表个体对事物的认知和体验；“兴”，是指从平常状态中骤然兴起、起来，代表个体身心进入一种高度兴奋状态。重要的是，感兴被视为个体从物质生活情境中兴起、奋起而达到一种身心愉悦状态的一个标志。感兴不仅可以来自个人生活的体验，而且更应该来自通过个人而对超个人的社会生活境遇的体验。

从内在构成看，艺术中的感兴往往必然指向独特的符号构造，即要以符号形式去创造特殊的意义系统，从而传达感兴中生成的人生意义直觉。叶燮指出：“原夫作诗者之肇端，而有事乎此也，必先有所触以兴起其意，而后措诸辞，属为句，敷之而成章。当其有所触而兴起也，其意、其辞、其句劈空而起，皆自无而有，随在取之于心；出而为情、为景、为事，人未尝言之，而自我始言之。故言者与闻其言者，诚可悦而永也。”^③紧跟着感兴而“兴起”的必然是“辞”、“句”、“章”等符号组织，它们仿佛“自无而有，随在取之于心”和“自我始言之”。而这些携带着活生生的感兴的兴辞，

^① (北宋)黄庭坚：《与洪甥驹父》，见蒋述卓等：《宋代文艺理论集成》，347页，北京，中国社会科学出版社，2000。

^② (清)方薰：《山静居画论》，见俞剑华编著：《中国古代画论类编》上卷，237页，北京，人民美术出版社，2007。

^③ (清)叶燮：《原诗》，见王夫之等撰：《清诗话》下卷，567页，上海，上海古籍出版社，1978。

又可以在公众中唤起相同的感兴，“故言者与闻其言者，诚可悦而永也”。

这样，感兴就不只是普通的心理反应或心理过程的形式化，而是一种特殊的、深层的有关人生意义的直觉的形式化；同时，这种被形式化的直觉也不只是单纯的心理过程，而是同人的物质生活及身体状态紧紧地交融在一起，从而是人的身心的复杂的融汇状态，属于一种特殊的存在一体验，或特殊的身体—精神交融状态。可以说，感兴是人的身体与心理、物质状况与精神感受、意识与无意识、情感与理智等要素之间在符号形式中的多重组合。感兴，实质上是符号形式中创生的人对人生意义的直觉。

从魏晋到唐代，感兴逐渐地成为艺术的一种被普遍认可的属性^①。特别是在唐代，以李白、杜甫为突出代表，文人、艺术家都相信，作文、赋诗、绘画、书法、作曲等无不来自个人的感兴或诗兴。曾来唐求法的日本名僧遍照金刚这样记载那时的流行艺术观念：“感兴势者，人心至感，必有应说，物色万象，爽然有如感会。亦有其例。如常建诗云：‘泠泠七弦遍，万木澄佳音。能使江月白，又令江水深。’又王维《哭殷四诗》云：‘泱莽寒郊外，萧条闻哭声。愁云为苍茫，飞鸟不能鸣。’”^②唐朝人相信，写诗都依赖于“感兴”的发动。“自古文章，起于无作，兴于自然，感激而成，都无许练，发言以当，应物便是。”有些诗人甚至特别讲究等待“兴发”或“发兴”：“凡诗人，夜间床头明置一盏灯。若睡来任睡，睡觉即起，兴发意生，精神清爽，了了明白，皆须身在意中。若诗中无身，即诗从何有？若不书身心，何以为诗？是故诗者，书身心之行李，序当时之愤气。”^③做诗正是“兴发意生”的产物。没有“兴”，就没法做诗。

对于感兴在艺术创作中的作用，清代郑板桥的论述对今人颇有启迪价值：

江馆清秋，晨起看竹，烟光日影雾气，皆浮动于疏枝密叶之间，胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之，

^① 参见胡经之主编：《中国古典美学丛编》中卷，319～340页，北京，中华书局，1988。

^② [日]遍照金刚：《文镜秘府论·地卷·十七势》，见遍照金刚撰、卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》（一），393页，北京，中华书局，2006。

^③ 同上书，1329页。

意在笔先者，定则也；在法外者，化机也。独画云乎哉！^①

这位一生酷爱竹子并热心画竹的画家，以画竹为例形象地阐发了感兴在创作中的具体演变过程。按照他关于作画过程的自我认识，创作过程中的感兴似乎可以依次分为如下四阶段：园中之竹、眼中之竹、胸中之竹、手中之竹。第一是园中之竹，这是客观存在的园林或庭院中的竹子，它诱发了画家的“感物”愿望，使其生出感兴，这属于艺术感兴的客观条件或对象。第二是眼中之竹，这是园中之竹映现在画家个人感官里的印象，它是个人对客观的园中之竹兴发感动的产物，代表艺术感兴的开端或发动。第三是胸中之竹，这是画家在头脑中对眼中之竹进一步加工和改造的产物，灌注进画家个人的情感、理想、趣味等主体构成，代表艺术感兴的高潮阶段。第四是手中之竹，这是画家把胸中之竹转化成可感的媒介形式的成品状态，代表艺术感兴的完成阶段。这四个阶段的划分，颇为形象而又准确地阐明了艺术创作中感兴的演变和传递状况。

以上简要介绍了五种艺术观念，它们当然不能涵盖有关艺术的所有中、西方思想，而只不过是揭示了其中的主要思路。特别要指出的是，中国古人从来就不讲究用西方式精确概念去界定艺术或艺术本质，而是偏好直觉式描述，点到即止，并不追求严密的论证和细致的推导。

二、关于艺术定义的现代争论

从上面来自西方的艺术本质论传统可见，艺术是什么、能否下定义，是从古至今人们试图回答的一个关键问题。进入 20 世纪以来，西方艺术理论与美学界曾经出现过几次艺术界定热潮，形成了艺术界定问题上的现代争论：首先是给艺术下定义，随后认为艺术无法定义，再后来认为艺术仍可定义，最后是出现了艺术定义的新路径。

1. 艺术的定义

进入 20 世纪以来，欧洲逐渐出现了一种给艺术下定义的热潮。这其中最有影响的首先要数克莱夫·贝尔的“有意味的形式”说。克莱夫·贝尔

^① (清)郑燮：《题画》，见《郑板桥文集》，吴可校点，146 页，成都，巴蜀书社，1997。

(Clive Bell, 1881—1964)是英国艺术理论家,被视为现代西方形式主义艺术理论的一位有广泛影响力的代言人。《艺术》(1913)一书集中体现了他的带有某种形式主义色彩的艺术学与美学理论。在他之前,浪漫主义所代表的艺术是情感表现的思潮,把艺术的内容美观念推向了高潮;后来的汉斯立克的音乐美在于音响运动形式的观点,代表了另外一种极端——艺术美在于形式美。而克莱夫·贝尔提出“有意味的形式”说,则体现了一种明显的改造后再加以调和的新意图。

贝尔对找到艺术的唯一的“性质”并对其加以定义持坚信无疑的态度。他相信,“艺术品中必定存在着某种特性;离开它,艺术品就不能作为艺术品而存在;有了它,任何作品至少不会一点价值也没有”。他认为,“一切视觉艺术品中具有某种共性”,这就是“有意味的形式”。他的具体界定如下:“在各个不同的作品中,线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系,激起我们的审美感情。这种线、色的关系和组合,这些审美的感人的形式,我称之为有意味的形式。‘有意味的形式’,就是一切视觉艺术的共同性质。”^①这里明确地提出了艺术的新定义:艺术是有意味的形式。这里的意味,是指消除了一般日常情感的无功利的审美情感。它虽然对浪漫主义式情感及想象力的浓度有明显的淡化,但仍然保留了对主体审美情感或感情的承认和重视。形式,主要是指艺术品的色彩和线条等要素所构成的组织,它本身也可以“激起我们的审美感情”。同时,这种可以激发审美情感的形式,以其特有的抽象性和非再现性,是可以区别于日常生活中的一般形式的。更重要的是,贝尔坚持,艺术作为“有意味的形式”,不过是要通过特有的形式组合而唤起个人的审美感情而已,不可能进一步向思想或理性开放。艺术在以形式激发审美感情时,不会携带信息和知识的东西,也排除思想和理性,就是反对理性的介入和对任何外部世界的模仿或再现。

这显然是一种带有明显的形式主义特征的艺术理论。它即使还不能称为典型的形式主义,但的确已为现代艺术中的形式主义倾向和抽象艺术潮流等提供了一种理论根据或理论启迪。

在贝尔前后,克罗齐和科林伍德的表现说显示了定义艺术的另一种努力。这里的艺术即表现说,是20世纪初由意大利美学家克罗齐提出、后来

^① [英]贝尔:《艺术》,周金环、马钟元译,4页,北京,中国文联出版公司,1984。

被英国美学家科林伍德发挥的一种把艺术和美视为人的情感表现的美学学说。克罗齐在《美学原理》(1902)中提出,美是直觉,直觉即表现,表现即艺术,“美学只有一种,就是直觉(或表现的知识)的科学”。^①这一学说认为艺术是一种直觉,也是内在情感的表现。克罗齐在无限度地相信个体直觉的同时,排斥理性和技巧在艺术中的作用。作为哲学家和历史学家的科林伍德(Robin Crearge Collingwood, 1889—1943),在《艺术原理》(1938)中虽然沿用克罗齐的上述观点,但同时又强调想象在其中的参与功能。科林伍德认为,艺术可定义为人的情感的表现,它是一种纯粹主观想象的活动。但又不赞成克罗齐突出纯粹直觉的做法,认为艺术想象是一种主动的活动,因而在没有思想参与的情况下进行想象是大可怀疑的。他指出,“真正的艺术作品不是看见的,也不是听到的,而是想象中的某种东西”^②。审美活动是思维在意识中使感觉经验转化为想象的活动。通过想象,主体意识到自己本来没有意识到的情感,并把它提升为自觉的情感,使其获得表现。他还以莎士比亚为例进一步论证说,“这一切都是常识了。而其结论早经莎士比亚的提修斯说过了,‘最好的戏剧(作为实际被感官所感知的“艺术作品”)也不过是人生的一个阴影,最坏的戏剧只要用想象修补它们,也就不那么坏了”^③。他反复强调,艺术想象不是对现成情感的单纯表现,而是对本来并不明朗的内在情感的一种探测和使之“明朗化”的过程。正是凭借对想象力在直觉中的功能的指认,科林伍德对克罗齐的表现说作了一种修补。

克罗齐和科林伍德的表现说通过对直觉的表现的强调,为界定艺术提供了一条与形式主义不同的新路径,也因此为现代主义艺术中的直觉主义、无意识等潮流提供了一种理论支撑。

2. 艺术无法定义

20世纪50年代,在奥地利哲学家维特根斯坦的影响下,一批“新维特根斯坦主义”者以莫里斯·韦茨(Morris Weitz)和威廉·肯尼克(William

^① 参见[意]克罗齐:《美学原理》,朱光潜译,见《美学原理美学纲要》,21页,北京,外国文学出版社,1983。

^② [英]科林伍德:《艺术原理》,王至元译,146页,北京,中国社会科学出版社,1985。

^③ 同上书,147页。

Kennick)为代表,提出艺术无法定义的新看法。

韦茨的《美学中理论的作用》(1956)率先作出断言:艺术是开放概念,只存在“家族相似”,故不能定义。肯尼克进而在《传统美学是否基于一个错误?》(1958)中认为,很难发现艺术的共性。人们会假设艺术的本质是非常隐秘的,不过只要我们努力寻找就会发现答案。这样的解释不恰当,“回答‘艺术是什么’之所以如此困难,并不是艺术品的本质中有什么神秘或复杂的东西而造成的。……困难并不在于艺术品本身,而在于艺术的概念”^①。肯尼克沿用韦茨观点,从意义即用法出发,认为艺术的意义在于我们对它的使用。由于艺术概念在我们的生活中会以多种不同的方式被使用,因此不能像定义氮一样精确地定义艺术。他还这样描述说:

试设想在一个大仓库里存放了各种东西——一切图画、交响乐、舞曲谱、赞美诗、机器、工具、船只、房屋、教堂、庙宇、塑像、花瓶、诗集、散文集、家具、服装、报纸、邮票、花卉树木、石块和乐器等等。现在我们吩咐一个人到仓库里去把所有的艺术品取出来。那么,虽然事实上由于那种以艺术品的共性为标准的艺术的定义还没有人提出,这个人也因此不知道这一定义,他仍会干得相当成功……如果我们吩咐他把库房中一切有意味的形式或一切有所表现的物体搬出来,那他一定会感到踌躇。^②

这样,你即使手中掌握了艺术的定义(如“有意味的形式”之类),却也无助于实际中对艺术品的甄别和理解。他的建议是,虽然艺术没有共性,但是应该去寻找不同艺术之间的相似性。结论如下:“虽然一切艺术品的共同点无法找到,在一些差异悬殊的艺术品之间寻求相似点的努力都颇为有效,这种寻求偶尔是美学家作出的定义的产物。”^③他相信,艺术理论或美学的任务,不是去给艺术作精确界定,而是寻找艺术品之间的“相似点”。

3. 艺术可定义

艺术可定义的代表,首先要数美国艺术理论家阿瑟·丹托(Arthur

^① [美]肯尼克:《传统美学是否基于一个错误?》,见李普曼编:《当代美学》,邓鹏译,224页,北京,光明日报出版社,1986。

^② 同上书,226页。

^③ 同上书,239页。

Danto), 尽管他本人无意于定义艺术。他在《艺术界》(*The Artworld*, 1964)一文中申辩说,“把某种事物视为艺术, 需要不受眼光干扰的某种东西——这就是一种艺术理论环境, 一种对艺术史的认识, 即一种艺术界”^①。他的“艺术界”概念的创立具有一种开创性意义, 这等于发现, 艺术的存在及界定都至少依赖于一个必要的社会条件——被社会的艺术理论环境或艺术体制赋予了某种资格。而在这方面作出真正具体的理论建树的要推乔治·迪基(George Dickie)。他在《定义艺术》(1969)中通过运用“艺术体制”(institution of art)理论为艺术定义开辟了新道路。他给艺术下了这样的新定义:“一件描述意义上的艺术品是(1)一件人工制品; (2)社会或某些社会的亚组织授予其被欣赏的候选品资格。”两年后, 面对一些质疑, 他又在《艺术与审美: 一次体制分析》(1971)中作了修正:“类别意义上的艺术品是(1)一件人工制品; (2)代表某一社会体制[艺术界(*the artworld*)]而行动的某个人或某些人授予其被欣赏的候选品资格。”^②

丹托和迪基先后从艺术体制方面为艺术定义作出了积极的推进。“丹托强调了艺术史和艺术理论对辨别艺术的重要性, 而迪基则试图以描绘创造艺术所必需的社会语境的方式来找出这一可能性。”这两位艺术理论家“所做的转向为艺术理论建构的其后发展创造了条件, 他们都离开了对艺术的显性且去语境化的属性的强调, 而转向了对非显性的、依赖于语境(历史—社会)特征之重要性的强调”^③。

4. 艺术定义的新近尝试

在西方艺术理论界, 有关艺术定义的新近尝试要数贝伊斯·高特(Berys Gaut)的论文《作为簇概念的“艺术”》。他的观点是, 艺术是一种簇概念。按照他的论述, 簇概念是要表明, “决定概念的适用性有多重标准, 但没有一个标准是必要条件”。这就是说, 艺术的定义是由多重标准共同支

① Arthur Danto, “The Artworld”, in *Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition*, ed. Dabney Townsend, Beijing: Thomson Learning and Peking University Press, 2002, p. 333. ([美]汤森德编:《美学经典选读》, 英文影印版, 333页, 北京, 北京大学出版社, 2002)

② [美]迪基:《艺术的体制理论》, 见诺埃尔·卡罗尔编著:《今日艺术理论》, 殷曼特、郑从容译, 115、116页, 南京, 南京大学出版社, 2010。

③ [美]卡罗尔编著:《今日艺术理论》, 殷曼特、郑从容译, 16页, 南京, 南京大学出版社, 2010。

撑起来的，但其中没有任何一种标准属于必不可少的条件。“以艺术为例，假使我们能够找到几组属性，比如，优美，具有表达力，具有原创性，结构复杂而又统一，只要具备了它们中的任何几项，那么该物件便是艺术品。这些属性中没有一样是所有艺术品都必须具备的，但是所有艺术品都应该具备其中一部分。”^①这显然是一种真正多元而又开放的艺术界定方式。同时，高特还提出这种簇概念的具体使用方法：（1）概念解释应当满足直觉判断；（2）具有足够的规范性；（3）具有启发式应用。

按照上述观念和方法，高特就为作为“簇概念”的艺术品归纳出下列多重属性：（1）拥有正面的审美属性，如优美、典雅；（2）具有情感表现力；（3）在智力上有挑战性；（4）在形式上既复杂又统一；（5）能够表达错综复杂的含义；（6）展现某种个人观点；（7）是创造性想象力的一种发挥；（8）是运用高超技艺完成的工艺品或演出；（9）某种属于已有的艺术形式，如音乐、绘画、电影等；（10）产生于某个创作艺术品的动机。^②一下子同时并列这样十种艺术属性，可以说把能想到的主要艺术属性都列举出来了。高特还特别证明，“这些标准对某物是否是艺术品并不是个别必要条件”，以致抽掉其中任何一项也不足以损害整体属性。高特索性自己列出下列可能的反论：（1）并非所有艺术品都是优美或典雅的；（2）并非所有艺术品都表达情感；（3）并非所有艺术品都在智力上有挑战性；（4）并非所有艺术品都具有复杂而统一的形式；（5）并非所有艺术品都含有复杂的深意；（6）并非所有艺术品都关心创新性；（7）并非所有艺术品都体现创作者个人视角；（8）并非所有艺术品都是高超技艺的产物；（9）并非所有艺术品都可以囊括在现有艺术类型中；（10）并非所有艺术品都是为艺术而创作的产品。^③尽管有这些可能的反论存在，但艺术的多重属性还是可以成立的。

从上面的讨论可见，进入20世纪以来，艺术定义问题步入前所未有的活跃期，出现了种种不同的艺术观念和艺术主张。值得注意的是下面三点：

第一，围绕艺术定义出现不同观点的争论，本身就表明艺术定义问题已逐渐地从以往形而上的本质论领域解放出来，被引入开放地带，获得重新打量的机会。按照以往形而上学的本质论传统，艺术是模仿、客观精神

① [美]高特：《作为簇概念的“艺术”》，见诺埃尔·卡罗尔编著：《今日艺术理论》，殷曼特、郑从容译，33页，南京，南京大学出版社，2010。

② 同上书，34页。

③ 同上书，38~39页。

再现、主观精神表现或形式的呈现，而今这些传统信条都被打破了，人们得以重新看待艺术的特性、地位和作用等问题。

第二，特别是从 20 世纪 50 年代起，西方围绕艺术定义而发生持续的争论，这本身就体现了艺术问题在“二战”后社会生活中的新地位和新角色。从乱世生活环境到和平生活环境的转变，促使艺术的地位和角色发生新变化，从而在艺术定义问题上获得强烈反响。

第三，艺术定义问题从可定义到不可定义再到仍可定义的转变过程，体现了艺术研究从形而上思辨方法到社会体制研究方法的转变趋势。这种转变趋势本身表明，艺术在现代社会中的体制化程度已经和正在变得越来
越深入。

三、从艺术特性去定义艺术

在经过了 20 世纪围绕艺术定义而展开的现代争论后，中外学术界都倾向于认为，不能再按以往形而上学的本质论传统去给艺术下永恒不变的定义了。那种为艺术预先设定来自思辨王国的唯一的终极原因即本质的做法，是徒劳的和不必要的。因为，它不仅不能给人们认识和体验艺术带来多少实际的帮助，反倒阻碍人们去自由地发现艺术的多重奥秘。具体地说就是，那种用某个抽象词语去定义艺术的做法，不能再沿用了。

取而代之，当代中外学者多倾向于认为，不必给艺术下精确的定义。其中也有的认为，可描述艺术的大致特征或特性。英国社会学家维多利亚·亚历山大(Victoria D. Alexander)在《艺术社会学》中就直截了当地认为，“定义通常是用学术的语言限定那些原本直观上就很明白的事物。我不打算给出这样一个可供撰写论文或参加考试时引用的正式定义”。原因在于，“用抽象词汇定义‘艺术’根本就是不可行的。因为，‘艺术是什么’(即便是广义的)，是由社会界定的，这意味着它必将受到多种相互冲突的因素的影响”。鉴于艺术是受到“社会”的“多种相互冲突的因素的影响”的产物，因而应当“用更宽广的笔触描绘一幅画卷，来呈现本书要涵盖的多样文化形式”^①。这样，定义艺术的权利应当还给“社会”的艺术体制。她转而引用并认可社会学家贝克(Howard Becker)从语境出发界定艺术的做法：“我们说

^① [英]亚历山大：《艺术社会学》，章浩、沈杨译，2 页，南京，江苏美术出版社，2009。

的‘艺术’，通常指的是：一件具有审美价值的作品（然而审美价值同样需要界定）、一件受到某种美学思想认可的作品、一件展示在适当地点的作品（在博物馆中悬挂、在音乐上会演奏）。然而，大多数艺术作品，只具有上述部分而不是全部特征。”^①贝克主张艺术所包含的范畴由社会决定，艺术由构成艺术界的群体界定。贝克和亚历山大都主张，艺术的定义应当符合艺术在艺术界群体中实际被赋予的地位和作用，而左右这一切的正是特定社会的艺术体制或艺术制度。

正是出于对艺术体制的尊重，亚历山大主张从艺术在艺术体制中的“特征”去更为宽泛地描绘艺术的画卷，也就是通过描述艺术的多重特征而“定义”艺术：“虽然我们可能不能正式地、抽象地界定艺术，但在大多数艺术形式之间，的确存在着许多共同特征。”^②她确定的可以定义艺术的共同特征有如下四点：（1）存在着艺术产品；（2）它公开传播；（3）它是一种为了享受而进行的体验；（4）艺术由其物理的和社会的语境界定。这四点特征依次显示了艺术的四重特性或属性，即物品可感性、人际传媒性、娱乐体验性和社会语境性。它们确实可被视为任何艺术品都必须具备的“共同特征”。按照这种以特征来充当的定义，艺术是一种公开传播的可以满足人的体验和享受的产品。

不过，随着人类艺术活动向日常生活的渗透和日常生活向艺术的贴近，以及相关的信息技术、媒介技术、消费文化等的日益发达和活跃，世界上完全符合上述四点“共同特征”的“艺术品”毕竟太多，多得无法一一考察，所以上述艺术定义显得过于宽泛。为了进一步缩小和确定艺术学的特定研究范围，亚历山大又援引葛瑞斯伍德(Wendy Griswold)在《变化世界中的文化和社会》(1994)中提出的隐性文化与显性文化的区分。隐性文化(implicit culture)是指社会生活中隐藏的关于我们如何生活和思考的抽象特征，显性文化(explicit)则是指社会生活中可以触及的建构，如一场表演或是一个人工制品。亚历山大主张排除作为隐性文化的艺术，而只集中考察作为显性文化的艺术。^③

^① [美]贝克：《艺术界》(Art Worlds, 1982)，转引自亚历山大：《艺术社会学》，章浩、沈杨译，3页，南京，江苏美术出版社，2009。

^② [英]亚历山大：《艺术社会学》，章浩、沈杨译，3页，南京，江苏美术出版社，2009。

^③ 同上书，4页。

艺术	非艺术
1. 美的艺术 歌剧 交响乐 绘画和雕塑 实验表演艺术 舞蹈、芭蕾舞、现代舞等 文学	1. 流行文化(广义) 风潮和时尚 服装潮流 蓝色牛仔褲的意义 对头发染色和身体设计(文身、穿孔)的态度 作为生活方式的亚文化 青年文化 消费主义 含有文化意义的工业产品
2. 流行艺术 流行音乐(摇滚、流行、乡村) 流行小说 电影 电视剧和情景喜剧 广告(平面广告和电视广告)	2. 体育
3. 民间艺术 民俗音乐 缝纫	3. 大众媒介: 纪实和新闻部分 电视和平面广告 纪录片 时事 犯罪实录 科普节目 万维网
4. 亚文化艺术 (但不包括人们的生活方式)	4. 私人表现形式 个人速写 信手涂鸦 艺术治疗
5. 网络艺术产品 网络艺术 视觉博物馆 音乐程序	5. 很多很多其他事物
<p style="text-align: center;">灰色地带 (位于本书定义之外, 可能含有强大的艺术元素) 高级时装 烹饪, 特别是高级烹饪 世界摔跤联盟 </p>	

如此，被排除在外的作为隐性文化的艺术有四类：(1)广义的流行文化，如青年亚文化生活方式、时装；(2)体育；(3)大众媒介中的纪实和新闻部分；(4)私人表现形式。而被归入艺术范畴的作为显性文化的艺术，由如下五类组成：(1)美的艺术或高雅艺术；(2)流行艺术(或低俗艺术、大众艺术)；(3)民间艺术；(4)亚文化艺术；(5)网络艺术作品。这样，隐性的艺术被归入非艺术，而显性的艺术被视为艺术。从而有艺术和非艺术的具体文化表现形式(见上表^①)：

从上面的表格，可以清楚地看到亚历山大所认为的应进入艺术学专业研究视野的艺术的范围。这个界说总的来看是恰当的和可以成立的。不过，还需要指出，右侧一栏的“非艺术”其实应当更贴切地称为“泛艺术”(或“泛审美”)，因为它们可能体现一些泛化于生活或实用过程中的“艺术”特征。同时，它们还可能同“灰色地带”的众多表现形式一道，在生活或实用过程中体现较明显的“艺术”特性。或者说，它们可能会主动吸纳来自左侧一栏的“艺术”元素，甚至是其中的“美的艺术”或“高雅艺术”的元素。当然，另一方面，“艺术”也常常从“非艺术”或“泛艺术”一方汲取创作资源。

总之，我们需要在坚持作为显性文化的“艺术”概念的基础上，适当注意“非艺术”或“泛艺术”同“艺术”之间存在的相互作用和相互渗透。

四、艺术的定义：以兴辞为中心

我们的看法是，一方面，那种给艺术以唯一正确定义的传统企图确实不能再沿袭下去了，更为合理的做法是转而去描述艺术的特性或特征。但另一方面，也不必完全否定和轻易放弃给艺术下定义的传统做法，而是承认这种传统做法自有其不可替代的优点，那就是简便易记，方便初学者。我们要否定的只是给艺术下唯一正确定义的那种绝对的和独断的做法。

于是，我们设想出一种变通的做法：不妨把对艺术特性的描述当做艺术定义来看待和操作，从而用定义艺术的方式去描述艺术特性，一是为了进一步把握认识艺术特性；二是为了帮助初学者简便易记。

^① 参见[英]亚历山大：《艺术社会学》，章浩、沈杨译，4页，南京，江苏美术出版社，2009。

1. 艺术定义的原则

在 21 世纪头十年业已过去的当前，来进行艺术定义工作，我们需要首先认真考虑一些相关的前提或条件，以使我们的工作更为务实和有效。主要的有如下三点原则：

第一，以特性代替本质。尽管艺术本质追求目前已被视为虚妄，但根据艺术的共同特征或特性而提出临时的操作性定义仍有必要。特别是对初学艺术理论的年轻学子来说，简短而明确的操作性艺术定义有助于他们在短时间内把握住要领。但这只不过是一种艺术理论教与学上的权宜之计，属于艺术理论的入门路标。真正重要的是，学子们沿着这路标而懂得如何对丰富繁复的艺术现象进行自主的思考。

第二，立足于现当代艺术及艺术体制。在这种定义艺术的时候，要善于以现代以来处在全球文化交会中的现当代中外艺术现象及艺术体制为中心，而非像古人那样仅仅根据古代艺术状况去描述。

第三，中国艺术与美学传统视角。作为中国学人，应当特别注意从中国本土艺术特性与文化传统的视角，去寻求对丰富复杂的中外艺术现象的综合理解，为建设带有新传统意味的中国艺术理论奠定基础。正由于如此，来自中国艺术与美学的“感兴”传统的“兴辞”概念，就可以作为我们定义艺术的一个中心范畴。对古往今来的中国艺术家和受众来说，艺术品是必须能够唤起他们的“感兴”或“兴会”的符号或媒介形式。我们的艺术定义不妨以此为中心展开。

2. 艺术定义

根据上面三条艺术定义原则，我们通过描述艺术的传统特征给出艺术定义：艺术是一种在社会语境中通过传播兴辞而唤起公众兴会的媒介形式。

这个定义的基本意思有这么四层：第一，艺术是一种特定的媒介形式；第二，它发生在特定的社会语境及艺术体制中；第三，它的主要任务是传播兴辞；第四，它的目的是唤起公众的兴会。

这个定义并没有对艺术是什么或艺术的本质给出精确的界说，而主要从中国传统美学视角出发对艺术的特性作了描述。

3. 当前艺术概念的指称范围

我们这里的艺术概念到底要涵盖多大的范围？借鉴前述维多利亚·亚

历山大在其《艺术社会学》中提出的作为“显性文化”的“艺术”观念，可得出我们的艺术概念的大致指称范围如下：

(1)美的艺术或高雅艺术，如歌剧、交响乐、绘画和雕塑、实验表演艺术、舞蹈、文学等。

(2)流行艺术，如流行音乐、流行小说、电影、电视剧和情景喜剧、广告等。

(3)民间艺术，即社区环境下的艺术实践，如民俗音乐、公园歌舞、地书等。

(4)亚文化艺术(但不包括人们的生活方式)。

(5)网络艺术产品，如网上艺术、视觉博物馆、音乐程序等。

这里舍弃作为“隐性文化”的远为庞杂的“非艺术”现象，而只列出我们认为艺术学理论应当直接探讨的作为“显性文化”的“艺术”。之所以作这样的取舍，是考虑到当前作为“显性文化”的“艺术”本来就已经在不断拓展和演变而难以把握了。如果再把那些作为“隐性文化”的“非艺术”都尽数纳入，艺术学理论就会因研究对象无边无际而难以实际开展。所以从当前艺术学理论的实际操作着眼，仅仅考察那些显性艺术现象，是一种相对更为合理的选择。当然，在具体的艺术制作和鉴赏及艺术学研究中，“显性文化”现象同未曾列为直接探讨范围的“隐性文化”或“非艺术”现象之间，其实具有远为丰富而又复杂的密切关联。艺术家总是从生活感兴出发创作艺术，而他的生活感兴的种种资源可能已经包括了某些“隐性文化”或“非艺术”现象。一位电影编剧或导演就可能从作为“隐性文化”的广义的“流行文化”中吸纳某些时尚元素。这样，艺术理论家及批评家在从事实际的艺术研究中，就可能不得不对“显性文化”与其“隐性文化”资源之间的关联，乃至与更为广阔而复杂的生活源泉之间的关联，展开必要的比较分析。

五、艺术的特征

艺术的特征，是指艺术区别于其他文化形态如神话、语言、宗教、哲学、科技等的独特标志。如何认识艺术的特征呢？

1. 艺术特征的多重性

对艺术特征，也不能沿用以往形而上思路，而应当看到它的复杂性和开放性。这时，有必要借鉴前述贝伊斯·高特(Berys Gaut)关于“簇概念”

的论述，认识到艺术特征不能由某个单一的本质规定去概括，而应当带有某种“簇概念”性质：艺术特征是由多重标志共同支撑起来的，但其中没有任何一种标志属于必不可少的条件。这就是说，艺术特征具有多重性。

2. 艺术的主要特征

根据前面关于艺术定义的描述，在尽可能简化的意义上，可以得到艺术的主要特征如下（排列不分先后）：传媒性、兴辞性、兴象性、语境性、兴蕴性。

第一，传媒性。这是艺术的传播性和媒介性的合称，是指艺术具有依靠可感的中介物体才能传播给他人的特性。这是说艺术总是要通过媒介形式传达给他人。仅仅满足于“孤芳自赏”或“藏之名山”，不是艺术的本性。艺术的真正本性是实现人际传播，即实现个人与个人之间、个人与群体之间、群体与群体之间的人际传播。出版、表演、展览、拍卖……都体现了艺术的传媒性。城市雕塑（景观）、公共艺术、园林、行为艺术等艺术形态，本身就具有传媒性。尽管在当前媒介之间的相互汇通及借鉴已成为艺术制作的大趋势，但不同门类的艺术，毕竟还是习惯于重点运用各自不同的传播媒介。诗歌、美术、音乐、舞蹈等各有其偏重的传播媒介，而传播媒介的偏重又会影响到艺术意义的差异。加拿大传播学家伊尼斯（Harold Innis, 1894—1952）认为，一种传播媒介对于知识在空间和时间中的传输会产生重要的影响，而对这种时间或空间因素的相对注重，将意味着被植入其中的文化出现一种意义的偏斜^①。“我们大致能够设想，一种传播媒介的长期使用将在一定程度上决定被传播的知识的特性，并且认为，它的普及性影响终将创造一种文明，在这种文明中，生活及其变动性将变得非常难于维持，一种新媒介的优势将成为导致一种新文明诞生的力量。”^②这种观点注意到传播媒介会导致被传输的知识的意义出现某种偏斜，甚至还会进而促进一种新文明的出现。与伊尼斯强调新媒介导致新文明的诞生不同，麦克卢汉（Marshall McLuhan, 1911—1980）更是指出，“媒介”即是“人的延伸”。正是传媒的发达使全球变成了“地球村”。他还提出“媒介即讯息”的著名论断：“媒介即讯息只不过是说：任何媒介（即人的任何延伸）对个人和社会产生的

^① 参见 Harold Innis, *The Bias of Communication*, Toronto: University of Toronto Press, 1951, p. 33.

^② Ibid., p. 34.

影响，都是由新尺度引起的，这种新尺度是被我们的每一次延伸或每一种新技术引导进我们的事务中的。”^①新媒介的产生并不仅仅意味着一种新工具，而是社会的一种“新尺度”的创造；而这种社会“新尺度”势必会意味着新的社会内容，或者成为新内容的一部分。

进入 21 世纪以来，随着传媒技术和消费文化等的迅速发展和演变，艺术的传媒性在人们的艺术生活中正变得越来越引人注目。一部艺术作品，往往可能会通过多种不同的媒介形式而得到传播，从而具有跨媒介性。旅美作家艾米的长篇小说《山楂树之恋》先是通过互联网走红文坛，随即又被张艺谋导演改编成电影，这一新闻又大力促进了该小说纸质书（杂志和书籍）的畅销，从而呈现出从网络文学媒介到电影媒介再到杂志和书籍媒介等之间的多重跨媒介转换。这样一来，《山楂树之恋》就借助多种传媒形式的持续传播而覆盖了大量的社会公众，并形成多重信息量层层叠加的奇特效果，从而体现了突出的传媒性。

第二，兴辞性。这是指艺术内部各要素有着自己的感兴修辞方式及其外部表现形态。这是专门从中国艺术理论传统来说的。这种中国传统总是要求艺术以令人感动又蕴藉深厚的感兴修辞来说话。兴辞是由特定的传媒形式传达的能唤起公众兴会的符号修辞形式。艺术总要以兴辞形式传达特定的信息。用以形成兴辞的自然因素很多，通常有色彩、形体和声音。而使得兴辞呈现出艺术形式美风貌的组合规律，



图 7 范宽《溪山行旅图》

^① M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: New American Library, 1964, p. 23.

则有整齐一律、对称均衡、比例匀称、节奏韵律、多样统一等。北宋画家范宽的《溪山行旅图》(图7)用实中求虚、虚实相生的方法来形成其兴辞形态。画面满而不实,实中透虚。由云气自然断开为两个部分,巨峰显得上实下虚,虚处与下部近景的实处彼此形成鲜明对比,空间透出深远,画面灵动而又幽深。右侧山峰有一线飞瀑,实中透虚。左侧露出较多的天空,山峦由浓渐淡,层层推远,画面满而不拥塞。下半部是实写,树石均用浓墨勾画皴擦,苍茫浑厚。溪流与山道使下部在平实繁杂中也闪露出一丝灵气。

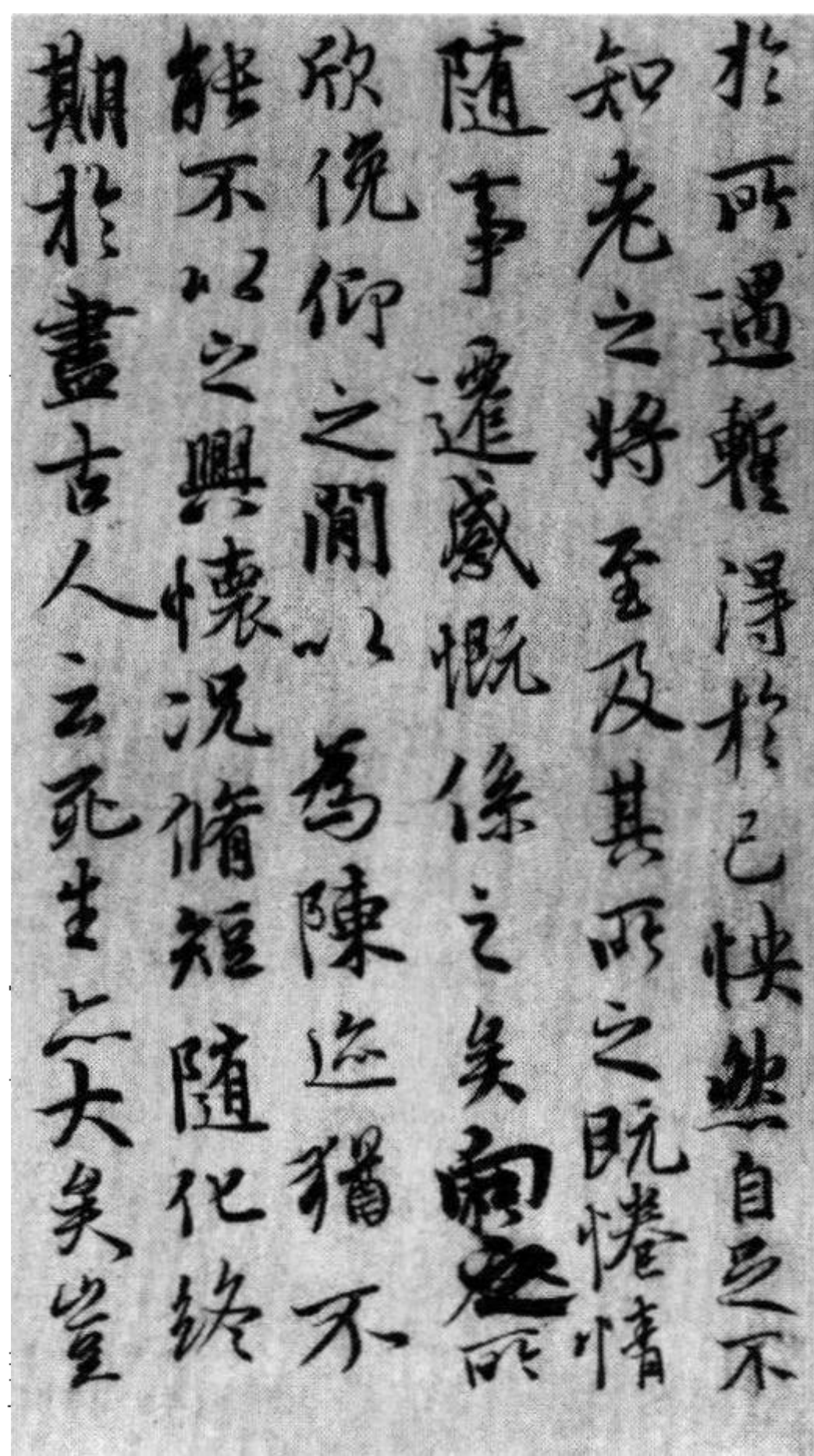


图8 王羲之《兰亭集序》(摹本)

王羲之的书法《兰亭集序》(图8)共28行,每行字之间行距大体一样,但字与字之间的疏密则有变化,如此多样而又统一的布局法中,透露出书法家非凡的美学匠心。

艺术美终究是以兴辞表达出来的。但在艺术美是在内容还是在形式的问题上,历来存在着两种不同观点及其交锋。一种认为艺术美在思想内容,其代表人物及理论先后有柏拉图的美在理念说、黑格尔的美是理念的感性显现说等。另一种认为艺术美在形式,其突出代表及理论有康德的美在形式说,汉斯立克的音乐美在音响运动说。中国当代画家吴冠中(1919—2010)针对我国美术界长期独尊“写实主义”而排斥“形式美”的偏颇,在“新时期”开初就明确主张:“形式美是美术教

学的主要内容,描画对象的能力只是绘画手法之一,它始终只是辅助捕捉对象美感的手段,居于从属地位。而如何认识、理解对象的美感,分析并掌握构成其美感的形式因素,应是美术教学的一个重要环节、美术院校学生的主食!”^①这里重视绘画的“形式美”,目的在于伸张形式因素在美术中的重要性,特别是为在“文化大革命”中被排斥的形式美追求恢复名誉,此举本身有其美学合理性和历史合理性;但因此而认定“描画对象的能力”只属于“辅助手段”及“从属地位”,相信也会造

^① 吴冠中:《绘画的形式美》,见《我负丹青——吴冠中自传》,251页,北京,人民文学出版社,2007。

成新的偏颇。其实，真正成功的兴辞总是那种能够创造性地传达艺术家感兴的修辞组合形式。在这个意义上，没有必要在艺术内容与艺术形式之间作生硬的区分，而应当看到，艺术内容与艺术形式是必然地统一在兴辞中的。

第三，兴象性。这是指艺术形象具有感兴灌注的特性。形象是指艺术创造的可感的生活画面，兴象则是指艺术的可感的生活画面携带着感兴、由感兴灌注而成。艺术总是要以兴象去诉诸观众。在绘画中，色彩与形体在画家的感兴中组合成兴象。在书法中，线的艺术构成了兴象。兴象，可以是具体可感的形象即具象，也可以是抽象难感的带有观念意味的形象即抽象。无论是具象艺术还是抽象艺术，它们总是要创造特定的兴象去感染公众。

艺术兴象可以有如下分类：象征、典型、意境、仿像。象征是那种其意蕴不能直接呈现而需要间接暗示出来的兴象，在原始艺术、现代主义艺术中都有其突出表现。典型是那种可以指向普遍的社会本质的独特个别的兴象，属于现实主义艺术的基本特色。意境是那种在情景交融、阴阳互动和虚实相生中开拓出空无幻象的兴象，一向被视为中国古典抒情艺术的突出特性。仿像(simulacrum)是那种大量复制、真实而又没有任何深层本源及任何所指的空洞的符号形态，则与后现代主义艺术紧密相连。

第四，语境性。这是指艺术兴辞在其中产生或施加影响的特定社会生活状况，包括经济基础、时代心理、自然(或地理)环境、文化传统、艺术制度、学术制度等。艺术总是在特定的社会语境中产生和发挥作用的。艺术具有语境性，是指从事艺术活动的艺术家和公众总是在特定的社会状况中生活的，他们的社会状况会影响到艺术创作或欣赏。马克思指出：“人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。……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。”这里关于经济基础决定上层建筑、社会存在制约社会意识的思想，正揭示了艺术的语境性在艺术特征中的根本地位。艺术自身无论具有何种特殊性(例如人们所说的“自律性”)，最终都“必须从物质生活的矛盾中，从社会生产力和生产关系

之间的现存冲突中去解释”^①。毛泽东关于“社会生活”是“一切文学艺术取之不尽、用之不竭的唯一的源泉”的主张^②，更具体地揭示了社会语境对艺术的制约作用。

对艺术的这种语境性，可以联系古今中外艺术理论去作更深广的理解。六朝钟嵘在论述感兴的来源时说过：

若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫，或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，孀闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘返；女有扬娥入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？故曰：“《诗》，可以群，可以怨。”使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗矣。^③

这里实际上可以看做是对感兴赖以生成的多重社会语境的一种揭示：首先，“四候之感”属自然节律引发诗人的感兴，有自然语境之感兴；其次，“嘉会”与“离群”属伦理亲情变化引发诗人的感兴，有伦理语境之感兴；最后，“楚臣去境，汉妾辞宫……”等属政治与社会动荡引发诗人的感兴，有政治语境之感兴。而“非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情”及“使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗矣”，则陈述了诗歌感兴对社会语境的影响：诗歌不仅可以表现个体的生活体验，而且更对生活有着安抚或劝慰作用。唐代张彦远针对绘画也说过类似的话：“夫画者，成教化，助人伦。穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。发于天然，非繇述作。”^④绘画的感兴一方面来自社会语境，另一方面也会回头对社会语境施加影响，起到“成教化，助人伦……”等作用。

① 马克思：《〈政治经济学批判〉序言》，见《马克思恩格斯选集》，第2卷，32～33页，北京，人民出版社，1995。

② 参见毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，见《毛泽东选集》，第3卷，860页，北京，人民出版社，1991。

③ （梁）钟嵘：《诗品》，见徐达译注：《诗品全译》，12页，贵阳，贵州人民出版社，1992。

④ （唐）张彦远：《历代名画记》，见承载译著：《历代名画记全译》，2页，贵阳，贵州人民出版社，1999

进入 21 世纪以来的社会语境对艺术的作用方式变得更加复杂，其对艺术的影响也更加耐人寻味。美国社会学家阿尔君·阿帕杜莱 (Arjun Appadurai) 认识到“全球化”以来多重社会语境因素对艺术产生了重要影响，因而判断说“全球互动的中心问题是文化同质化 (cultural homogenization) 与文化异质化 (cultural heterogenization) 之间的张力”。他认为，全球化给世界以及艺术状况增加了复杂度：与全球化进程相伴随的总是“本土化”，而与“同质化”相连的总是“异质化”。由此，他相信出现了“全球文化经济中的断裂和差异”，并提出五种“景观” (scapes) 模式予以探讨：一是种群景观 (ethnoscapes)，二是媒体景观 (mediascapes)，三是科技景观 (technoscapes)，四是金融景观 (finanscapes)，五是意识形态景观 (ideoscapes)^①。对这五种景观模式不妨从艺术的语境性角度去简要理解：种群景观是指全球化所强化的个人和群体的种族及民族特异性及其与同质化的冲突会对艺术产生影响；媒体景观是指各种媒体的生产和传播信息的能力及世界形象制造能力及其对生活的影响力空前强大；科技景观是指科技变革及其跨越各种界限的流动对艺术传播的影响越来越显著；金融景观是指多种资本或金融因素的全球配置对艺术和消费产生新的复杂影响；意识形态景观是指特定的社会权力关系和权力冲突给予艺术以深刻的制约作用。

第五，兴蕴性。这是指艺术对观众具有兴味蕴藉效果。这也是中国艺术理论及美学传统赋予艺术的一个基本特征。兴味，是指艺术品要富于深长的感兴意味；蕴藉，又写作“酝藉”或“蕴藉”，来自中国古典美学。“蕴”原意是积聚、收藏，引申而为含义深奥；“藉”原意是草垫，有依托之义，引申而为含蓄。这样，“蕴藉”在用于品评人物时，多指人物品性的宽容和富于涵养。而在文艺领域，它是指文艺作品中那种意义含蓄有余、蓄积深厚的状况。刘勰《文心雕龙·定势》指出：“综意浅切者，类乏酝藉”，批评那些命意浅显直切的作品，大都缺乏“酝藉”。他把“酝(蕴)藉”作为评价文艺作品成就的重要标准之一。他进而强调“深文隐蔚，余味曲包”，意义深刻的文章总是显得文采丰盛，而把不尽的意味曲折地包藏其中。这样的文章才能“使酝藉者蓄隐而意愉”，令喜好“酝藉”的读者阅读“酝藉”之作而充

^① 参见 Arjun Appadurai, 'Disjuncture and difference in the global cultural economy,' in *Theory, Culture & Society*, 7: 296. [美]阿帕杜莱：《全球文化经济中的断裂与差异》，陈燕谷译，见汪晖、陈燕谷主编：《文化与公共性》，528~535 页，北京，生活·读书·新知三联书店，1998。

满欣喜。

按照中国艺术理论及美学传统，艺术应当蕴藏着丰厚的兴味，它们在公众的鉴赏中总是会具有剩余及衍生特性，以致在艺术鉴赏结束后还会长久地给予主体以感动。六朝钟嵘就相信，“文已尽而意有余，兴也”^①。他把艺术鉴赏中出现的“文已尽”而“意有余”这一特定状况，看做“兴”的基本特质。宋代欧阳修引用梅尧臣的话说：“必能状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外，然后为至矣。”这里把“言外”生发出的“不尽之意”看做诗歌的“至”高境界，同钟嵘有关“兴”的阐发是一致的。对这种“言外不尽之意”现象，梅尧臣称赞温庭筠的“鸡声茅店月，人迹板桥霜”和贾岛的“怪禽啼旷野，落日恐行人”堪为示范：“则道路辛苦，羁愁旅思，岂不见于言外乎？”^②针对王维《终南别业》中的名句，明代恽向《道生论画山水》这样阐释说：“‘行到水穷处，坐看云起时’，此十个字，寻味不尽，解说不得，故画中之人，须别有天地，潇洒奇妙，此是河阳本色。”^③真正的绘画佳作就是要像这两行诗句的效果一样，让人们“寻味不尽，解说不得”。实际上，不仅诗歌追求言外之意，而且绘画也如此。“画有尽而意无尽，故人各以意运法，法亦妙有不同。”^④对这种兴蕴性的追求，实际上早已成为自古以来未曾中断的中国艺术与美学的一大传统。

[本章摘要]

历史上主要艺术观念有模仿论、理念论、表现论、形式论和感兴论。模仿论是一种有关艺术来自人对现实的模仿的观念。理念论是有关艺术来自客观的精神的呈现的观念。表现论是有关艺术来自人的主观精神、情感或心理的自我表现的看法。形式论是一种有关艺术品是一种纯形式构造的看法。感兴论是一种来自中国传统的有关艺术是个人感兴的产物的看法。西方现代艺术理论与美学界曾出现过艺术界定问题上的争论：先是给艺术

① (梁)钟嵘：《诗品序》，见钟嵘著、徐达译著：《诗品全译》，10页，贵阳，贵州人民出版社，1992。

② (宋)欧阳修：《六一诗话》，见吴文治主编：《宋诗话全编》，第1卷，214~215页，南京，凤凰出版社，1998。

③ (明)恽向：《道生论画山水》，见俞剑华编著：《中国古代画论类编》下卷，767页，北京，人民美术出版社，2007。

④ (清)方薰：《山静居画论》，见俞剑华编著：《中国古代画论类编》上卷，242页，北京，人民美术出版社，2007。

下定义，后认为艺术无法定义，再后来认为艺术仍可定义，近期出现艺术定义的新路径。可以从艺术特性去定义艺术如下：艺术是一种在社会语境中通过传播兴辞而唤起公众兴会的媒介形式。艺术的特征是指艺术区别于其他文化形态如神话、语言、宗教、哲学、科技等的独特标志，主要有传媒性、兴辞性、兴象性、语境性、兴蕴性。传媒性是指艺术具有依靠可感的中介物体才能传播给他人的特性。兴辞性是指艺术内部各要素有着自己的感兴修辞方式及其外部表现形态。兴象性是指艺术形象具有感兴灌注的特性。语境性是指艺术兴辞在其中产生或施加影响的特定社会生活状况，包括经济基础、时代心理、自然(或地理)环境、文化传统、艺术制度、学术制度等。兴蕴性是指艺术对观众具有兴味蕴藉效果。

[思考与练习]

1. 想想除了本书所列举的艺术观念外，还有哪些艺术观念值得注意？
2. 当我们今天不再给艺术下精确定义时，艺术理论的主要精力应该放到什么地方去呢？
3. 举例描述艺术的主要特征。
4. 结合当前艺术创作或鉴赏实例，谈谈艺术的特性。

[深度阅读书目]

1. [德]黑格尔：《美学》，第2卷，朱光潜译，北京，商务印书馆，1979。
2. [英]亚历山大：《艺术社会学》，章浩、沈杨译，3页，南京，江苏美术出版社，2009。
3. [美]卡罗尔：《今日艺术理论》，殷曼惇、郑从容译，南京，南京大学出版社，2010。
4. 马克思：《〈政治经济学批判〉序言》，见《马克思恩格斯选集》第2卷，32~33页，北京，人民出版社，1995。
5. [美]阿帕杜莱：《全球文化经济中的断裂与差异》，陈燕谷译，见汪晖、陈燕谷主编：《文化与公共性》，北京，生活·读书·新知三联书店，1998。

第三章 艺术体制

在了解了艺术观念的历史演变、中国艺术的兴辞特性及其相关要求之后，现在需要看到的是，艺术是存在于一个结构性的艺术体制之内的。正是某一时期的特定艺术体制在一定程度上决定了何为艺术和艺术如何被人们理解和接受。

一、从艺术品到艺术体制

艺术体制是特定时期存在的关于艺术的理念与知识系统，以及艺术品赖以存在的生产、传播、消费、评价的完整的社会机制。从艺术体制概念去观照，可见艺术品生存于一个动态的社会网络关系场域中，不同的行动者(艺术家、艺术商、批评家、博物馆负责人等)在此携带自己的文化资本进行权力争夺或合作，从而使得艺术成为社会生活需要的一种文化样式。

1. 作为观念与制度的艺术界

不妨从两个艺术实例开始我们的讨论。其一，20世纪艺术史上最著名的事件莫过于1917年的杜尚(Marcel Duchamp, 1887—1968)事件了。这位法国艺术家在一个小便器上写下“R. MUTT 1917”字样，将其命名为《泉》，送到纽约独立艺术家协会展览。这一现成品艺术引起了巨大的讨论和争议。人们不禁要问，一个生活中实用的小便器居然也可以成为艺术品？其二，1983年和1984年，韩东先后写作《有关大雁塔》、《你见过大海》两首诗，“有关大雁塔/我们又能够知道些什么/有很多人从远方赶来/为了爬上去……做一做英雄/然后下来”，“你见过大海/你想象过/大海/你想象过大海/然后见到它/就是这样”。如此诗句，使新生代诗人远离了所有的前辈，诗歌不再有“诗意”，诗的语言与日常语言日益接受。

以上两例都堪称当代艺术的代表。它们都向人们重新提出“何为艺术”的问题。如果日用现成品、日常语句都可以成为艺术或诗，那么艺术/诗的特性在何处？艺术与非艺术的区别又在何处？回答这样的问题，显然不应该从已经成问题的艺术对象本身去寻找答案，而是迫使我们目光投向艺术品周围的东西，将问题从“什么是艺术”转换到“是什么使某物被看做是艺术”，即从艺术的本质转换到艺术品的资格或身份。

问题视阈的转换就带出了“艺术体制”这一当代艺术社会学的核心范畴。阿瑟·丹托(Arthur Danto, 1924—)、乔治·迪基(George Dickie, 1926—)、布迪厄(Pierre Bourdieu, 1930—2002)、比格尔(Peter Bürger, 1936—)等

理论家都对艺术体制的问题做出了重要研究。丹托在其 1964 年的《艺术界》(*The Artworld*)一文中指出,新的艺术实践带来的直接问题是,在什么情况下艺术品区别于日常物品?他的阐释表明,某物的艺术品身份是在特定的历史情境中实现的,这种历史情境就是包括“艺术理论环境”和“对艺术史的认识”在内的“艺术界”^①(参见本书第二章)。这就是说,一件作品成为艺术,并不仅仅是因为它自身的物质属性,而是外在于它的一种普遍的艺术观念使其被接受为艺术。某一时期的艺术观念与知识所构成的“语境”赋予某个日常物品以艺术之名。可以想见,杜尚的小便器、沃霍尔的汤罐,只有在 20 世纪才可能被看做是艺术,后现代艺术思潮为其提供了接受的知识氛围。

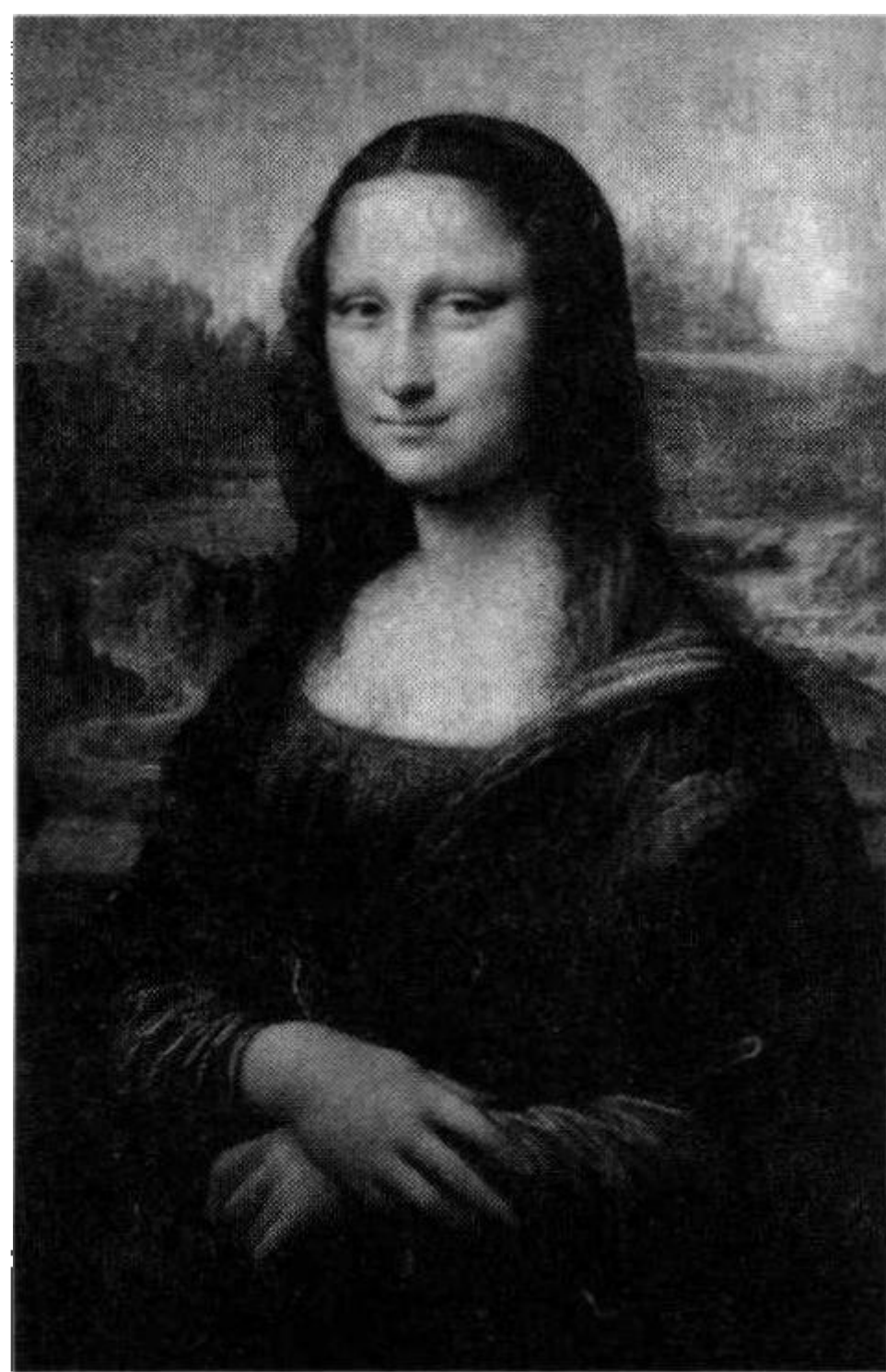


图 9 达·芬奇:《蒙娜丽莎》

丹托主张“阐释构成艺术品”。^②当代艺术作品特别依赖于阐释,在阐释中,呈现于观者眼前的物质材料和表象才会生发出意义,正是这一意义赋予其“艺术品”的资格。丹托将一件艺术品分为两重意义,即作品的外观表层形象和这一外观所涉及的种种深层观念。比如达·芬奇的《蒙娜丽莎》(图 9),这位贵妇的亲切形象是第一层意义,而形象背后所涉及的文化意义、文艺复兴时期的人文精神、艺术观念的变化等则是作品的第二层意义。而这第二层意义才是《蒙娜丽莎》之所以是艺术品的关键,一旦这第二层意义所涉及的概念改变,《蒙娜丽莎》也许就是另一种意义上的艺术品,甚至不是艺术品(如果不是文艺复兴时期的世俗化思潮,一位普通贵妇[而非圣母、天使]也许根本不能入画)。这也就是为什么杜尚仅仅在《蒙娜丽莎》上添了两撇胡子,《蒙娜丽莎》就成了《L. H. O. O. Q》。杜尚实际上是通过这一行为,

^① 参见 Arthur Danto, 'The Artworld,' in *Aesthetics: The Big Questions*, ed. Carolyn Korsmeyer, Cambridge: Blackwell, 1998, p. 40.

^② 参见[美]丹托:《艺术的终结》,欧阳英译,21页,南京,江苏人民出版社,2001。

改变了《蒙娜丽莎》的第二层意义，使其变为达达主义的挑战。^①

这第二层的意义，即决定艺术品资格的特定历史时期的艺术观念和思潮，常常由艺术家和批评家等组成的“艺术界”阐发出来，与其作品同时呈现给观者。这已成为当代艺术展览的惯例。比如装置作品《运动的张力》（2009，图10），沿展厅围墙布置钢管，内有钢球滚动发出巨大声音，同时地面有两个巨大的铁球不断不规则地移动。艺术史家这样阐释说：“作为这个展览的主要概念，‘运动’在这里具有多种含义，既是实体的也是声音的，既是主体的也是客体的，既是雕塑的也是建筑的。这种多重意义的交汇使我们重新思考作品、空间与观者的关系……《运动的张力》有若一个巨大工地的压缩和抽象，凝聚了紧张建设的力度、嘈杂和危险，因此也可以被看做是飞速发展和变化中的当代中国的一个喻言。”^②阐释所起到的就是文化区分的功能，将艺术与日常之物区别开来。现代艺术作品在脱离了古典的视觉之美后，艺术之名的获得就时刻依赖于一种来自艺术史家或艺术批评家的观念的语境。然而，如果一定时期的社会思想语境与作品不匹配，作品的接受与其价值确定就会遇挫。

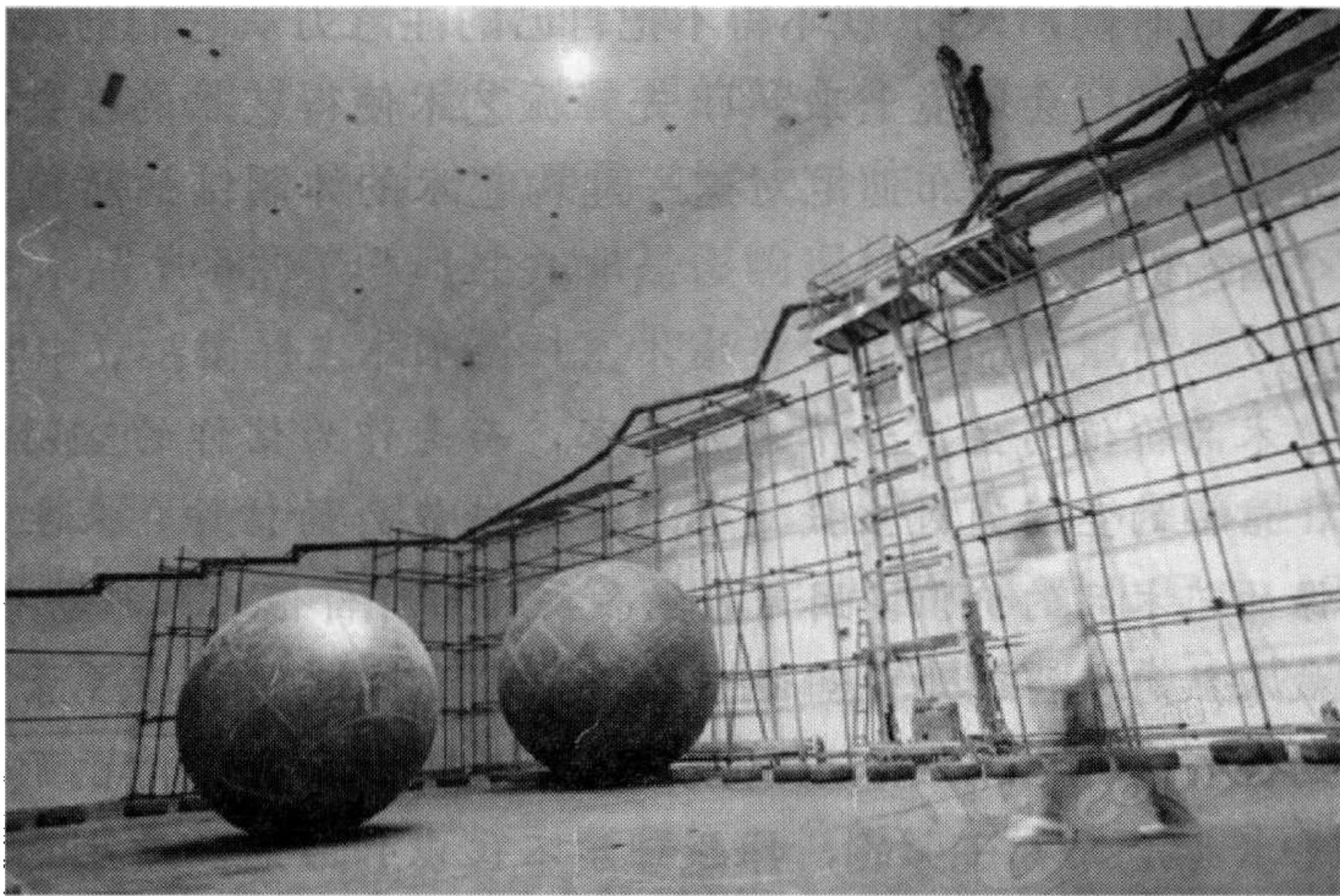


图10 隋建国：《运动的张力》

^① 参见殷曼婷：《“艺术界”理论建构及其现代意义》，22页，北京，社会科学文献出版社，2009。

^② 见《中国艺术研究院·中国当代艺术院》，非公开出版。

2. 作为网络机构的艺术体制

丹托的视野和思路拓宽了当代艺术理论的思考领域。迪基随后发展出“艺术体制理论”的观点，其结论是：类别意义上的艺术品是一种人工制品，代表某种社会制度（即艺术界）的一个人或一些人授予它具有欣赏对象资格的地位。^① 迪基强调社会体制在艺术品获得其资格时的作用，其理论带有更鲜明的社会学色彩。丹托和迪基对艺术品及其“语境”之间关系的兴趣，表明两人的视线都已离开传统视域中物质形态的艺术品，而集中关注某物在特定历史阶段如何被其共同体的制度所认可。这一“制度”指的是一个广泛而相互连接的社会关系网络，在这个网络中，艺术品自身的美学属性所能发挥的作用必须被重新认识。

迪基指出，达达主义等先锋派艺术有力暴露了一种常被忽视的“人类活动——授予艺术地位的活动”。虽然艺术家一直在给他们的作品授予艺术地位，但当这些作品符合彼时的艺术规范，观众乃至美学家、批评家的注意力就都会集中在作品本身“令人炫目的表面特征上”。而当作品挑战了规范、毫无美感可言的时候，人们“就不得不把自己的注意力从它们的表面性质转移到作品本身及其社会环境上来”^②，先锋派艺术使得艺术的社会的与历史的建构性充分暴露出来。布迪厄对这一建构艺术的体制结构所包括的各种要素有一个清晰的概括：

艺术品价值的生产者不是艺术家，而是作为信仰的空间的生产场，信仰的空间通过生产对艺术家创造能力的信仰，来生产作为偶像的艺术品的价值。因为艺术品要作为有价值的象征物存在，只有被人熟悉或得到承认，也就是在社会意义上被有审美素养和能力的公众作为艺术品加以制度化，审美素养和能力对于了解和认可艺术品是必不可少的，作品科学不仅以作品的物质生产而且以作品价值也就是对作品价值信仰的生产为目标。

作品科学不仅应考虑作品在物质方面的直接生产者（艺术家、作家，等等），还要考虑一整套因素和制度，后者通过生产对一般

^① 参见[美]迪基：《何为艺术？》（Ⅱ），见李普曼编：《当代美学》，邓鹏译，110页，北京，光明日报出版社，1986。

^② 同上书，109页。

意义上的艺术品价值和艺术品之间差别价值的信仰，参加艺术品的生产，这个整体包括批评家、艺术史学家、出版商、画廊经理、商人、博物馆馆长、赞助人、收藏家、至尊地位的认可机构、学院、沙龙、评判委员会，等等。此外，还要考虑所有主管艺术的政治和行政机构(各种不同的部门，随时代而变化，如国家博物馆管理处、美术管理处，等等)，它们能对艺术市场发生影响：或通过不管有无经济利益(收购、补助金、奖金、助学金，等等)的至尊至圣地位的裁决，或通过调节措施(在纳税方面给赞助人或收藏家好处)。还不能忘记一些机构的成员，他们促进生产者(美术学校等)生产和消费者生产，通过负责消费者艺术趣味启蒙教育的教授和父母，帮助他们辨认艺术品、也就是艺术品的价值。^①

这就是艺术体制的作用网络，布迪厄以严格的社会学语境和绝对的历史化使得一切审美乌托邦变为幻象。艺术的区别价值是由权力空间赋予的。现在，判断一个艺术家价值的标准大概有：“1. 是否参加过重要的国际年度展；2. 是否在重要的艺术馆做过个展，或者有长期作品陈列；3. 是否被重要的艺术杂志介绍过；4. 是否被重要的基金会、艺术馆收藏过作品；5. 国际拍卖上的价格；6. 是否被重要的艺术史著作记载过，记载地位如何。”^②可见，艺术品本身的美学属性并非是影响现代艺术家身份的主要因素，而包含各种中介结构的艺术体制对艺术家身份和作品价值的建构则有着更为直接的影响力。

前文所举的两个实例中，必须注意的是，杜尚的小便器是摆在展览会上，而非普通人的家中；韩东的诗是印在诗集中，而非写在一张便条上。可见，作品所在的位置对于其艺术品资格的重要性。展览会或诗集，不只是特殊的地点或物品，而是可以给放置于其中的物品以艺术之名的地方，是权力空间。展览会的主办方、画廊经理、诗集的出版商都是可以“授予它具有欣赏对象资格的地位”的人。这一权力空间召唤一种对艺术的信仰和认同。同样一幅涂鸦画在街角的墙上则通常被人无视，若被画框框住，则似

^① [法]布迪厄：《艺术的法则》，276~277页，刘晖译，北京，中央编译出版社，2001。

^② 张晓凌：《再塑中国当代美术的国际形象》，见中国美术家协会理论委员会编：《回顾与展望——改革开放三十年美术理论与创作》，济南，山东美术出版社，2008。

乎就是艺术，因为画框框住的对象要求观者以一种特别的眼光来看待它，就好像分行排列的句子怎么读着都像诗。艺术在某种程度上也是一种惯例或习俗。

我们可以来看一个有趣的例子。美国哲学家奎因(W. O. Quine, 1908—2000)的名著《从逻辑的观点看》中开宗明义的第一句话是：“关于本体论的问题，令人好奇的正是它的简单性。”显而易见，这是属于哲学判断的一句话，与文学、想象和诗意没太大关系。不过，如果我们将其换种形式，分行排列如下：

关于本体论的问题
令人好奇的正是它的
简单性

只字未改，但味道似乎变了，仿佛成了诗？分行排列，打断了连续的、自动性的阅读，阅读的目光与语气变得断续、迟疑，一种特别的意味呼之欲出——文学。分行的形式符合了某种关于诗歌的现代观念，那些静悄悄的空格让人感到不知所措，赋予这些文字以一种特别的意味，呼唤读者对之予以一种特别的注意。^①就仿佛是一幅涂鸦被装入画框，一堆乱七八糟的铁丝被放进展厅，体制或惯例赋予其艺术之名，它等待着被阐释。卡勒(Jonathan Culler, 1944—)在分析文学是什么这一问题时，层层推进，最后得出的权宜之计是“文学就是一个特定的社会认为是文学的任何作品，也就是由文化来裁决，认为可以算作文学作品的任何文本”^②。这就是体制的命名效力。

二、现代艺术自律体制的建构

前文所举几个当代艺术实例，都以一种非常规的形式提示我们“艺术体制”的存在——表面上不具有审美价值的作品怎样才能被看做是艺术，这同时也让人们反过来对审美原则本身进行思考，看到现代艺术自律体制的存在。对这种艺术自律体制进行考察，会看到它不是神圣之物，而是一种历

① 参见[美]卡勒：《文学理论》，李平译，25页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

② 同上书，23页。

史建构的产物，是资产阶级艺术自我发展的结果。这正是比格尔和布迪厄所思考的问题。考察现代艺术自律体制的建立与发展，会使我们对艺术体制的构成和操作有更具体的了解。

1. 布迪厄：艺术场的自律化建构

布迪厄对现代艺术自律体制进行了社会化与历史化的深刻分析。他以“文学场/艺术场/文化生产场”来指称文学艺术所内在的“一个遵循自身的运行和变化规律的空间，内部结构就是个体或集团占据的位置之间的客观关系结构，这些个体或集团处于为合法性而竞争的形势下”^①。可见此艺术场范畴与这里所讨论的艺术体制概念相似。

布迪厄梳理了19世纪以来欧洲艺术场的自律化过程。他认为在19世纪中叶，以波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire, 1821—1867)、福楼拜(Gustave Flaubert, 1821—1880)、马奈(Adouard Manet, 1832—1883)为代表的一股新力量在不同的艺术领域开始了对传统秩序的挑战。他们的挑战的核心主要不在于艺术语言与形式的创造，而在于对社会权力与经济资本的抗拒，并以这种决裂和独立为新的艺术原则，使得艺术场逐渐走向自主化。艺术自律法则的确立对统治者权力和市场经济主义构成了挑战。评价的权威转移到同行圈子内，艺术家所属的小的艺术共同体的认可足以使其保持自信，拒绝金钱和短期声誉，追求业内赞誉。这种象征资本所赋予的合法性使其可以挑战古典价值的清规戒律，并有在一定的时期内转化为经济资本的可能。这种艺术家自我确认、自我立法的纯生产，除了自己产生的要求之外，不承认别的要求。

这一艺术自律化的过程，与美学理论与艺术观念的支持相伴随。康德美学早已宣称美的无功利性和无目的性，席勒的美学观念也必须以艺术与社会生活实践的脱离为前提，这必定要走到“为艺术而艺术”的唯美主义路途上来。而19世纪浪漫主义时期的个人主义观念，也为纯艺术和创造性的艺术家的出现铺垫了道路。浪漫主义和康德美学的天才观最直接促成了现代的强调个人创造性的艺术家形象的出现。艺术家从此成为神圣孤高而有许多特权(比如愤世嫉俗、不遵礼法)的人。

艺术自律一旦被确立，其历史建构的起源就被遗忘，而成为仿佛亘古

^① [法]布迪厄：《艺术的法则：文学场的生成和结构》，刘晖译，262页，北京，中央编译出版社，2001。

如斯的东西，艺术品与艺术家的偶像崇拜已经变得牢不可破。纯文化生产成为最严格和限制最多的定义，是一串排除和驱逐的产物。纯生产将为市场而作的大众生产和为政治/宗教权力和社会实践而作的古典生产排斥出去，确立了自身的崇高地位。“竞争的中心焦点是艺术合法性的垄断，尤其是权威话语权力的垄断，包括说谁被允许自称作家等，甚或说谁是作家和谁有权利说谁是作家。”^①而艺术自律的原则最终战胜了其他原则，通过将大众生产斥之为地摊艺术，将政治性社会性的写作命名为“不纯的文学”，自律性艺术垄断了艺术的合法性定义。而这种对自律性的维护实际上是为艺术家争取最大的控制权力。“维护生产的自主性，即是将艺术家所能控制的因素置于前位，即形式、方式、风格等，而非‘主题’这种外部指涉物，因为后者包含着对于功能的屈从，即使这种屈从只是在最基本的层面，即表征、指代、陈说某物这一层面上。这也意味着拒绝认同任何必要性，除非这种必要性被铭写在所讨论的艺术规则的具体传统之中……”^②布迪厄坚持从社会学的角度看待审美自律制度的生成与效果，高雅与通俗的趣味区隔，实际与社会权力和等级分层的不平等构成了合谋的关系，而非反抗。艺术家以文化资本和象征资本掩盖了经济追求，以此使文化等级柔和化、隐身化。事实上，“各种趣味并不是一种天赋，而是教育与教养的产物，它直接关系到欣赏者所在家族的社会地位(出身)及其所能获得的教育水平。当趣味取代了阶级分层中的阶级，成为文化等级分层中的评判标准时，当各种宣称自身是无利害、无目的的审美趣味在标榜如高雅与低俗艺术这样的美学区分时，社会不平等与社会权力关系就在文化再生产中得到了传承”^③。

2. 比格尔：先锋派对艺术自律体制的挑战

布迪厄猛烈抨击了审美判断的超历史的幻想，认为诸如艺术品的造就、艺术家的生成、纯粹的审美经验的出现，以及美学话语的滋生等问题，都必须被“历史化”。在某种程度上，比格尔从一个不同的角度接续了布迪厄

① [法]布迪厄：《艺术的法则：文学场的生成和结构》，刘晖译，271页，北京，中央编译出版社，2001。

② [法]布迪厄：《〈区隔：趣味判断的社会批判〉引言》，10页，见陶东风、金元浦、高丙中主编：《文化研究》，第4辑，北京，中央编译出版社，2003。

③ 殷曼特：《“艺术界”理论建构及其现代意义》，140页，北京，社会科学文献出版社，2009。

的话题。两人完成了接力，共同考掘出现代艺术体制的建构过程。前者的论述从福楼拜、波德莱尔(现代主义)开始，梳理现代主义的艺术自治场域如何建立，后者则从杜尚(达达主义、先锋派)开始，探讨先锋派艺术如何打破艺术自治的神话，从而反过来凸显出现代主义艺术体制的建构性。比格尔认为，只有在先锋派运动之后，对艺术体制的批判才成为可能。因为先锋派艺术直接挑战了现代“艺术”概念本身，由此这一范畴才被人们所意识到。^①

比格尔反对传统的包罗万象的“现代主义艺术”概念，认为先锋派不是从象征主义到唯美主义的现代主义的一部分，而是对现代主义的彻底否定。达达主义、超现实主义所挑战的不是一种过往的艺术形式或风格，而是艺术自律的体制本身。唯美主义对艺术自律性及对建立一个审美经验的独立王国作用的极端强调，使得先锋派艺术可以清楚地认识到自律性艺术的社会意义已经彻底丧失，从而试图把艺术重新拉回到社会实践之中。历史上的先锋派是20世纪艺术史上第一个反对现代艺术自律体制的运动。在此以前的运动都是以对自律性的接受为前提。^②比格尔进一步指出，当先锋主义者主张艺术再次与实践联系在一起的时候，不是指艺术作品的内容应该具有社会意义，而是指艺术在社会中起作用的方式。^③在达达主义、波普艺术那里，艺术直接介入日常生活或社会实践，审美自律的信条彻底失效。

比格尔论述的两个基点于此显现出来，第一，着眼于艺术在社会中发挥作用的方式。无论是自律还是非自律的艺术观念，都不在于作品的内容或形式，而是由其与社会实践的关系来决定。第二，揭示出艺术体制的自反性。当唯美主义使得艺术的自律性达到极端，艺术与社会实践的关系被完全割裂，原本作为体制框架的自主性原则本身成为作品的内容之时，体制本身就进入了自我批判的阶段。比格尔将先锋派艺术看做是“资产阶级社会中艺术的自我批判”，通过对艺术体制自反性的分析，比格尔建立起一种“批判的文学科学”。对一个对象的批判如何可能？比格尔实际上暗示了一个“外部”的位置，只有真正站在对象之外，才可能实行有效的批判。比格

① 参见[德]比格尔：《先锋派理论》，高建平译，58页，北京，商务印书馆，2002。

② 参见[德]约亨·舒尔特·扎赛：《先锋派理论·英译本序言》，见[德]比格尔：《先锋派理论》，高建平译，10页，北京，商务印书馆，2002。

③ 参见[德]比格尔：《先锋派理论》，高建平译，120页，北京，商务印书馆，2002。

尔区分了“体系内的批判”和“自我批判”的不同。体系内批判是在同一个体制内进行的一个阶段对另一个阶段的批判；而“自我批判”则针对这一体制本身，它使得对这一体制的总体认识成为可能。比如，“为了实现资产阶级社会的自我批判，就必须首先存在着无产阶级。由于无产阶级的出现才使人们认识到，自由主义是一种意识形态”^①。艺术领域也是如此，就像历史的先锋派同现代艺术史上的任何创新不同，它第一次站在自律体制之外，由此使艺术自律被问题化，显现出审美自律的历史建构性。

通过布迪厄和比格尔对艺术场和先锋派的分析，我们对现代自律艺术体制的生成及其结构有了基本的了解。由于有了对18世纪以来的现代审美自律体制(观念、机构、批评)的历史性的认识，目击原有的艺术品价值和审美判断的神圣性与自足性的消解，以及体制的网络关系取代审美的本质属性的历史性过程，就可以更清晰地把握艺术体制在艺术中的作用。

三、当代中国艺术体制分析

如何理解当代中国的艺术体制及其对艺术的影响状况？从国家艺术组织到民间美术馆、从政府资助到全球资本投资、从国家院团到独立艺术家群落、从文联与各艺术行业协会到策展人制度和独立的艺术批评、从内在意义与形式自足的传统作品到时常指涉外部政治权力与生活事件的综合材料艺术，面对这一丰富而复杂的当代艺术体制，传统的作品分析、单纯的审美判断与形式批评，已经不足以解释当代艺术生态了。必须将作为各种因素与力量相互关联、进行合作与斗争的权力场域的艺术体制当作真正的考察对象，才能对当代艺术状况有恰当的理解。下面分别从几个方面来具体领略当前我国的艺术体制状况。

1. 国家艺术组织

国家艺术组织指的是政府领导的文化事业机构，对国家的文化艺术的生产、分配与消费进行管理，倡导和实施符合国家主流价值体系与文化导向的艺术创作。这是当前中国艺术体制的最高级组织。它具体包括各级政府文化厅局、广播电影电视局、各种艺术行业协会(文联、作协、影协、美

^① 参见[德]比格尔：《先锋派理论》，高建平译，88～90页，北京，商务印书馆，2002。

协、舞协等)等管理部门,国家艺术院团(各级剧团、画院、歌舞团、国有制片厂)等创作部门,以及博物馆、美术馆、大剧院等展演机构,等等。国家艺术组织在当前我国艺术体制中占据很重要的位置,构成主流文化生产的源泉。

国家艺术组织的首要责任与作用就在于引导和鼓励符合主流价值体系的艺术创作。文化部、国家广播电影电视总局、作协、文联等管理部门负有审查全国艺术创作的责任,协调各艺术作品与主流价值观的关系。比如国家广电总局设立“重大革命与历史题材电影、电视剧”办公室(简称“重大办”),专门负责对重大革命历史题材的艺术创作进行审查。同时,国家艺术管理部门组织展览、演出和对外艺术活动等,塑造国家形象,打造国家文化软实力。比如,中国美术家协会强调“美协工作的指导思想是:统筹国内国际两个大局:于内熔铸中国气派,切实推进中国美术的繁荣发展;于外塑造国家形象,切实增强中国美术的国际影响力”^①。因此,美协积极开展中外美术交流,比如实行“当代中国美术精品世界行”五年计划工程,着重推出新中国成立60年,尤其是改革开放30年以及近十年的具有中国气派和中国特色的精品力作。

除了管理部门的审查与组织之外,国家各级艺术院团还直接担负着创作主流艺术作品的责任。比如为庆祝中华人民共和国成立60周年和中国共产党建党90周年,中影集团投拍电影《建国大业》和《建党伟业》,弘扬主旋律,讴歌中国共产党的成立和新中国的诞生。为庆祝新中国成立60周年,



图 11 “向祖国汇报——新中国美术 60 年”展览作品

^① 吴长江:《熔铸中国气派 塑造国家形象》,载《美术报》,2008-12-11。

中国美术馆主办“向祖国汇报——新中国美术 60 年”(图 11)和“国家重大历史题材美术创作工程作品展”的大型展览。2011 年伊始,国家话剧院排演老舍作品《四世同堂》,由田沁鑫导演,在话剧舞台上再现中国人的抗争热血与家国情怀。

除了国家院团直接创作,政府艺术组织还通过多种形式的资金资助、评奖体系等来鼓励艺术家进行主流价值观的艺术创作。各级政府通常设有不同的艺术创作基金,比如 2008 年云南省设立了 2000 万元的“云南文学艺术创作奖励基金”,以鼓励云南省特色的文艺创作与文化产业发展。而各种政府奖项主要有鲁迅、茅盾文学奖,金鸡、百花奖(电影),梅花奖、文华奖(戏曲)等。政府奖作为重要的象征资本,将为艺术家带来更有利的资助与创作条件。这些政府奖的评选必然带有主流价值体系的色彩,评选标准注重作品的价值取向与艺术形式创新的平衡。近年来国家文学奖获奖作品日益“温情化”,比如 2010 年鲁迅文学奖获奖作品——车延高诗集《走向温暖》体现出明丽、健康的诗风。纵观金鸡奖最佳影片奖名单,“双黄蛋”通常是政治与艺术的平衡,比如 2003 年的《惊涛骇浪》与《暖》。而近年来主流大片的盛行,如《云水谣》、《集结号》、《建国大业》、《风声》等平衡商业制作和主旋律价值观的作品,可以说正是国家艺术组织以多种方式积极倡导和协调的体制化结果。

2009 年国家成立了中国当代艺术院,作为一个政府艺术机构,它容纳了一些曾经处在政府体制之外的当代艺术家。这可以看作是一个象征事件:非主流的当代艺术家开始获得合法的体制化身份,国家艺术体制内资源已经开始用于曾经被视为非法的前卫、现代或当代艺术创作。而第六代导演的纷纷浮出水面,在电影局许可下拍片,也属同样的事件。如何看待这样的从艺术体制外向艺术体制内转变的体制化现象?一方面是政府体制与意识形态的松动和灵活,国家艺术体制在不断进行改革和调整;而另一方面,必须看到的是当代艺术及其语境本身在发生变化,全球资本力量培育出的艺术空间,将独立艺术与政府体制融合为一个适应产业与市场的共同体。在共同的经济目标下,无论是意识形态还是美学追求都被整合在一起。这就涉及当今的艺术市场机制。

2. 艺术市场机制

艺术市场机制是当前我国艺术体制的一个重要的组成部分和动力。在国家院团成员,作协、美协会员等依靠国家体制的艺术家之外,当代艺术

生产的主力军更多的是民间的、独立的、依靠市场的艺术家群体。艺术市场是理解当代艺术体制的核心要素。艺术市场机制是指艺术家通过非政府渠道的资金生产出艺术品，艺术品在市场上自由流通，换取利润，获得投资回报，形成一个持续性的生产与再生产的链条。21世纪以来，中国当代艺术市场开始逐步发育，这里包括文学出版市场、电影产业、演出市场和艺术品市场等。一个以市场为动力的链条主要包括下面几个过程：

第一，艺术制作资金投入渠道多样化。这种资金主要为民间商业资助和种种国际艺术基金。前者如香港艺人刘德华个人出资运作的“亚洲新星导”计划，资助有潜力的青年导演拍片，宁浩《疯狂的石头》就是计划成果之一，同时获得好口碑和高收益。还有李安推出的“华语青年导演计划”等，都在努力为青年导演提供机会。后者如美国当代艺术基金、法国卡地亚当代艺术基金会等，对亚洲当代艺术的发展格外关注，蔡国强、汪建伟、张晓刚等当代艺术家均获得过此类资助。还有各种大型企业的商业资助，通过冠名或者广告取得收益（或者并不寻求经济回报而意在口碑、形象等象征收益）。比如汽车公司雪佛兰科鲁兹品牌资助由中国电影集团和优酷网共同出品的“11度青春系列电影”计划，拍摄了11部表现80后青春的短片，其中肖央的《老男孩》引发了热议和追捧。

第二，艺术生产者依靠资助进行创作。比如青年戏剧导演邵泽辉接受商业资本资助排演过《麻花Ⅱ》等商业戏剧，也接受政府资助排演过《福娃》等儿童剧，更接受“北京国际青年戏剧节”等的邀请导演了《变老之前远去》、《太阳·弑》等理想主义或前卫抽象的戏剧。^①主要不依靠政府资助而依靠市场的体制外的艺术家，构成了当代中国艺术生态中颇有活力的主体。考察这一群体，我们会看到像北京圆明园、“798”、宋庄等艺术家聚居群落，看到众多的艺术创作者和他们的工作室。除了具体的生产者之外，还要看到一些当代艺术的推广机构，比如电影方面的现象工作室和伊比利亚当代艺术中心影像档案馆等就是比较著名的机构，它们举办活动，组织展映，推介作品，推动中国电影的发展。

第三，艺术产品获得市场回报。艺术作品完成后进入市场，演出靠观众和票房，艺术品靠出售或拍卖。21世纪以来，中国电影产业兴起，票房逐年飙升，2010年已突破100亿元。而画廊与展览则是当代艺术进入市场

^① 参见邵泽辉、黄盈：《当下的戏剧生态和我们的文化选择》，载《艺术评论》，2010(5)。

的主要途径。画家的作品通常需要寻找有实力的画廊进行代理，所得则按比例分账。艺术展和艺术博览会一方面是面向公众的作品展示，更重要的另一方面是艺术家与画廊、买家、收藏家、批评家等建立联系的途径。国内目前主要的常设艺术展览包括上海双年展、北京双年展、广州双年展等。艺术博览会则具有更明确的商业目标，如中国国际画廊博览会(CIGE)等是“一种艺术商品集中展示交流与交易的形式、一种将艺术审美与商品经济有机结合的组织活动”^①。拍卖与收藏也是艺术品市场的重要组成部分，近两年，一些中国当代艺术作品在国际艺术拍卖市场上创造了天价，引发热议。

在这条直接的生产链之外，各种非政府的评奖体系也是艺术市场的重要组成部分。国外的各种艺术奖项一直是中国当代艺术发展的重要推动，“电影节电影”的称谓是以第五、第六代为代表的中国艺术电影发展的重要特质，张艺谋、陈凯歌、张元、贾樟柯、娄烨等导演都是首先在威尼斯、戛纳等国际电影节上崭露头角，进而引发国内的注意。先锋艺术领域也是如此，翻看当代艺术代表人物的简历，比如徐冰、蔡国强等，其个展与奖项绝大部分都是在海外举行和获得的。同时，国内各种民间奖项也日益繁多，并且影响越来越大。比如文学方面的“华语文学传媒大奖”，2003年由《南方都市报》正式设立，标举纯文学，迄今已举办八届，属民间操作，相对中立，且得到越来越多的好感和信任，声望日隆。奖励体系是象征资本分配的重要机制，业内声望与权威的获得、“美”、“好”和“艺术”的标准的制定，都与评奖有着紧密的关系。

以上所述的资金、生产、市场链条构成了艺术生产与再生产的动力循环体制。在这里，当资本与艺术的紧密关系取代了国家艺术组织中主流价值体系与艺术的紧密关系时，中国当代艺术的体制显然已经发生了深刻的变化。一位美术史研究者曾评价1992年广州双年展的破冰之处：“‘双年展’不同于中国大陆的任何一次展览。在操作的经济背景方面，‘投资’代替了过去的‘赞助’；在操作的主体方面，公司企业代替了过去的文化机构；在操作的程序方面，具有法律效力的合同书代替了过去的行政‘通知书’；在操作的学术背景方面，由批评家组成的评审委员会代替了过去以艺术家为主的‘评选班子’；在操作的目的方面，经济、社会、学术领域的全面‘生

^① 武洪滨：《我国当代艺术博览会的生态特征》，载《艺术评论》，2010(8)。

效’代替了单一的、领域狭窄的并且总是争论不休的艺术‘成功’。”^①广州双年展是中国最早摆脱计划经济时代政府组织行为的常设展览，众多的“代替”标示出体制的深刻变化，此后，企业投资、市场运作、策展人制度等开始成为艺术展的基本模式。

当代30年的艺术发展，一方面仍面临着如何协调与国家主流文化的关系问题，另一方面也许更为严重的则是全球资本带来的压力，尽管伴随着自由。资本不过是另一种意识形态。国际资本连带的是西方意识形态，纯粹商业资本连带的则是媚俗的大众意识形态。中国当代艺术发展一直面对的最大批评就是迎合西方价值观念要求，单纯展现“中国奇观”（儒道、功夫、性压抑、黄种人形象、“文化大革命”、社会主义记忆、阴暗的底层生活等）。“后殖民”状态与自我东方主义，是当代艺术进行反思的起点，如何寻求真正的中国问题，如何在介入西式现代文化结构的同时重新找到本土经验，更具有挑战意义。而日益严重的商业诉求则带来大众媚俗，小剧场话剧由先锋实验戏剧发展到今天的商业演出，“麻花”式的爆笑喜剧、减压喜剧逐渐占据了戏剧市场的主要份额。当代艺术展览也已经成为全球资本生产、展示和消费的集散地，日益成为艺术资本交易和大众文化享乐的场所，成为喧嚣华丽的时尚秀场和节日狂欢。

很多时候，艺术作品日益成为一个博弈的空间，资本与艺术在争夺意义。但效果是，“有着各自不同兴趣、利益的艺术家的、艺术机构和跨国公司形成了共谋，而这一关系鲜明地体现出了深陷全球化漩涡中的中国艺术的反讽本质”，艺术最终只能屈从于时尚。^②而如果要在这样的几重矛盾中有所突破，依靠的绝不仅仅是艺术家个人的创作改变，而是整个艺术体制的自反性与自主性。

3. 艺术产业与艺术传媒

艺术产业与艺术传媒是当代中国艺术体制的重要组成部分。国家艺术组织由于总是突出展示鲜明的主流价值体系属性，其与当代民间艺术生产

^① 吕澎：《展开90年代》，见《中国当代艺术的历史进程与市场化》，北京，北京大学出版社，2010。

^② 参见[美]鲁晓鹏：《重塑北京城市空间——跨国建筑、先锋艺术和本土纪录片》，载《艺术评论》，2010(12)。

之间存在一种差异、对抗、矛盾或协商等关系，故当代艺术（包括先锋文学、独立电影、实验艺术）曾有过一段为政府体制所不容、位居“地下”的不具有合法性的历史。然而，随着改革的深入与文化市场的兴起，国家艺术组织与当代艺术在当前似乎更多地呈现出一种协商合作、各取所需的新型关系。改革文化体制、发展文化艺术产业是近年来国家的文化政策，各种当代艺术逐渐成为政府发展文化产业的重要对象。像上海双年展、云之南纪录电影节、北京“798 艺术区”等曾经一度令政府的文化管理体制尴尬的艺术活动，转而成为国家文化产业发展的一个显赫部分。上海双年展如今获得上海市委、宣传部、文广局大力资助与支持，其被重视的意义是“为上海的新都市文化与精神文明建设开辟了一个全球性的宣传、展示窗口，创造了巨大的社会效应”，政府从中看到繁荣的上海艺术产业，艺术品的意义诉求或批判色彩则被有意淡化。再如“798 艺术区”曾是种种前卫艺术诞生的“问题区域”，如今则成为北京著名的地标和旅游区。^①

所谓艺术产业，是从经济角度来看待艺术创作与生产，将艺术理解为一种类工业化的，有着一定标准与规模的产品生产、传播与消费活动的概念。它既可以满足公众的精神文化需求，更可以创造利润、促进经济发展。艺术产业首先是一种看待艺术的思路问题。过去通常把文化艺术单纯看做是宣传教育和公益性事业，对其所具有的商品属性和经济属性认识不足。改革开放以来，尤其是进入 21 世纪以来，随着传统的艺术“事业”开始向艺术“产业”发展，艺术被视为一种生产力，艺术产业被视为国民经济新的增长点。这样的认识逐渐为人接受。党的“十六大”提出发展文化产业的战略任务，2009 年，国务院会议通过《文化产业振兴规划》。从产业视点来看，艺术不再仅是思想或形式的表达、给人以精神的影响，而更是一种绿色产业、朝阳产业，可以创造产值、提供大量就业机会。

比如张艺谋导演制作的“印象”系列大型山水实景演出就是艺术产业的成功案例。从 2004 年起，张艺谋及其创作团队分别在阳朔、丽江、杭州等地制作了“印象·刘三姐”、“印象·丽江”、“印象·西湖”等结合当地山水实景与歌舞表演的大型演出。这些演出均以艺术产业的模式进行运作，通

^① 在 2005 年，北京旅游局发布《“798 艺术区”调研报告》，有意利用艺术家的资源建设“文化旅游消费区”，同年，北京市文化创意产业领导小组授予其“文化创意产业集聚区”的牌子，“798 艺术区”获得了合法化的地位。

常是当地政府立项，政府文化部门与旅游局和当地企业共同投资，聘请著名导演，结合当地自然资源与文化资源，制作出常年可演、地域风情浓厚的山水实景演出。这些演出与当地旅游经济很好地结合在一起，以公司模式进行管理，创造了良好的票房经济收益。比如“印象·刘三姐”演出两年半后，门票收入总计7900万元，同时对当地旅游和其他产业起到了明显的拉动效应。再如台湾的“表演工作坊”，是著名戏剧导演赖声川创立的舞台剧团，主要代表作有《暗恋桃花源》、《那一夜，我们说相声》、《宝岛一村》等。赖声川是少有的获得艺术与商业双重成功的导演，他积极开辟大陆市场，认为“表演工作坊在台湾作了这么多年，可以兼顾到艺术和创意，就是因为我们没有回避商业这件事情。我觉得商业是一部分，但我们也不把商业定位为最重要的目标，因为如此定位我们的戏会走样。但是，我们如果完全不管它的话，可能大家也看不到我们的戏”^①。正是这样的认识使其剧作通常在口碑和票房上同时获得丰收。从产业的角度看待艺术，可以为艺术提供自身进行生产与再生产的动力，市场所形成的生产链条的活力远远大于单纯的政府买单。

另外，从产业的角度来看艺术体制，艺术传媒的作用必然被突出出来，因为艺术品只有经过广泛的传播才会成为拥有大量消费者的艺术商品。利奥塔(Jean-Francois Lyotard, 1924—1998)曾总结当代社会中知识的生产与传播机制，认为在后现代社会，知识的传播甚至重于知识的生产。^② 以此来看艺术也是一样的，当代艺术必须通过各种媒介进行传播，才能真正实现自身。

从广义来讲，艺术传媒是指艺术品从生产到消费(接受)的所有中介。比如画廊、展览；电影院、电视机；剧场；各种艺术推广机构；报纸、期刊、网络等，只有经过它们，各种艺术品才能被接受和消费，进而产生经济价值。而从狭义来讲，艺术传媒则专指以艺术为主要内容的大众传播媒体，包括各种艺术类报纸和刊物、电视艺术节目、艺术图书出版社和艺术网站等，它们刊载各种艺术信息、传播各方艺术批评、推介重要的艺术家，等等。无论广义还是狭义，艺术传媒并不生产艺术对象，而是传播艺术对

^① 转引自陈美霞：《台湾表演艺术产业生态》，载《艺苑》，2009(8)。

^② 参见[法]利奥塔：《后现代状态：关于知识的报告》，车槿山译，北京，生活·读书·新知三联书店，1997。

象，但传播可以无限扩大对象的影响。在当代，一个对象如果没有进入大众传播，就仿佛并不存在一样。比如，现在，画家通常需要在重要的艺术刊物上发表系列作品，同时配以专家评论文章，以此传播和提升画家及其作品的声名。《江苏画刊》、《美术》、《中国美术报》等十几种美术报刊在美术界一直发挥重要作用。再如，一部电影在公映之前通常要作大规模的宣传活动，由报刊刊载八卦消息、由电视直播首映活动、由网络开辟官方网站。由于宣传不足而导致票房惨淡的例子非常多，最近的例子如《东风雨》^①。实际上，在大众传媒的时代，艺术家的传媒意识大为增强，尤其是网络传媒门槛低，艺术家常常自觉地进行“自我媒体化”，无需求助高门槛的传统纸媒或电视媒体，而直接借助网络进行自我传播。

艺术产业与艺术传媒的出现，是当代艺术生态发展的结果。一方面，从产业与传播角度看待艺术，的确会解放艺术生产力，提高艺术创作的活力，创造经济价值。另一方面，必须同时看到艺术产业与艺术传媒所带来的功利性。强调产业，以商业和资本为导向必然带来艺术的媚俗化问题；强调传媒，则必然会突出中介而淡化内容意义。因此，艺术产业要走健康发展的路，艺术传媒则要注意学术性，以公正的标准和良好的品位宣扬高水平的艺术。

4. 艺术批评体系

艺术批评体系是当代中国艺术体制中的一个活跃部分。20世纪80年代以来，不仅艺术创作中种种创新、实验不断出现，同时从文学到美术、电影等各个领域，艺术批评兴盛，新的艺术理论和观念对应新的艺术现象。艺术批评、观念和理论的更新对于新艺术形式的兴起、展开与接受起到了推波助澜的作用。当代艺术创作的兴盛与批评的兴盛相伴相生，艺术理论与批评为先锋艺术正名、授权、赋予其合法性。

可以“朦胧诗”论争为例。“文化大革命”结束后，舒婷等一批诗人以一种充满暗示与含混的诗风在文坛搅起轩然大波，“朦胧诗”的称谓即由章明的一篇批评文章《令人气闷的“朦胧”》而起。“朦胧诗”显然是对此前充满了

^① 《东风雨》的制作和演员阵容都很强大，但宣传力度很不够，导致票房惨淡，当然也有其他原因，比如导演柳云龙的文艺诉求与电影商业效果之间的矛盾。

豪情与动员的人民诗歌原则的反动，不仅是诗之语言形式，更重要的是诗歌所表达出的思想观念与情绪的复杂性。一些批评家和诗人倾向于否定“朦胧诗”的创作，而以谢冕、孙绍振、徐敬亚为代表的“崛起论”者则大胆肯定“朦胧诗”的创作倾向。在持续数年、影响整个文坛甚至社会的这场论争中，支持派最终获得了更大的声音。而在文学史的书写上，“朦胧诗”派最终也被定位为新时期文学启蒙与思想解放的一次光荣的绽放。扩大到整个20世纪80年代文学批评来看，批评话语与文学知识生产释放出了巨大的能量，可以说，如果没有“主体性”、“纯文学”、“个人/自我”等新启蒙话语，“80年代文学”就是不可能的。正是由于批评家的劳动，80年代文学才成为我们所熟知的“伤痕”、“反思”、“寻根”、“先锋”的连续谱系。^①

在美术方面，艺术批评起到了同样的破坏与解放的作用。以“星星美展”、“85美术新潮”为开端的当代美术创新，给传统美术观念和由政府美协、美术馆体制带来巨大冲击，象征主义、表现主义、立体主义等西方艺术理念的中国变体将巨大的理解难题带给艺术批评与理论界。从一开始，一些前卫美术批评家就与艺术家联手，承担着阐释与自我阐释的任务，如“大灵魂”、“理性精神”、“终极关怀”等被理解为新美术思潮的核心观念。批评家在推动新潮与创造方面起到了很大作用。而进入20世纪90年代，批评家的身份更加多元，许多批评家开始策划展览，批评家兼做策展人，使得批评开始具有实践性。批评家依据自己的趣味，提出学术命题，以此来筹划资金、选择艺术家、组织一个展览。在这个过程中，批评家的权力扩大了，在展览中可以更充分地体现作为策展人的批评家自己的艺术思想，实现自己的学术追求。这在过去由政府举办的各种庆祝性、纪念性展览中是从不曾出现的。^②

通过以上艺术批评家发挥作用的例子，可以清楚地看到丹托与布迪厄所言的一定时期的艺术观念与美学理论作为“语境”而对艺术品的意义。当代艺术观念从纯艺术发展到泛艺术，在关于什么是艺术、艺术可以有怎样的面貌与表述方式的问题上，理解已经变得宽容了。从最抽象自律的观念艺术，到与政治含义和社会实践、日常生活融为一体的行为艺术、装置与

^① 参见程光炜：《“批评”与“作家作品”的差异性》，载《文艺争鸣》，2010(9)。

^② 参见贾方舟：《当代艺术与艺术体制》，见《中国现代美术理论批评文丛·贾方舟卷》，北京，人民美术出版社，2009。

综合媒体艺术，都被包含在艺术的框架当中。

5. 艺术学科体制

讨论当代中国艺术体制，必须看到艺术学科体制在其中发挥的重要作用。艺术学科体制，是指由国家各级艺术教育体系和高等艺术学科制度组成的艺术人才培养与学术研究相互交融的制度。在其中，艺术教育保证艺术人才的制度性培育和供应，艺术学科为艺术的崇高价值、艺术在自然科学与人文学科等各门学问中的位置提供体制性支持。

现代学院教育是当代艺术教育的主要体制，它取代了传统的作坊式、学徒式体制。文艺复兴时期的意大利半岛画坊林立，达·芬奇就曾在著名的佛罗伦萨作坊里当学徒，接受严格的实践训练，画鸡蛋的故事为我们所耳熟能详。而现在美术教育的主体已经变为专业美术学院，学生们学习艺术理论和各种美术流派、风格史，再接受各种绘画的技巧训练。各类专业艺术院校如中央美术学院、中央戏剧学院、中央音乐学院、北京电影学院、北京舞蹈学院等，就是培养专业艺术人才的摇篮。除此外，综合性大学通常也设立艺术学院，容纳美术、音乐、舞蹈、电影等多种艺术门类，培养具有专业水平的艺术生产者。这些艺术教育机构培育出来的是当代艺术生产的主要力量。

艺术学成为一门学科则表明艺术在学术体制中的位置获得确立。艺术学在20世纪90年代作为一级学科被纳入国家高等教育学科体系之中，如今又被国务院学位委员会增设为新的独立学科门类，从而使艺术学有了自己的门类学位（以前仅仅被囊括在“文学”门类学位体制中），这意味着艺术学科的特性和自主性更加明确。作为一门学科门类的艺术学，不再仅是技艺，而是具有更高的文化品位和理论研究的意义。同时，艺术学作为艺术理论，与哲学和历史学等人类高级智力活动具有同等的学科价值。

以学院教育为主的艺术教育体制和艺术学科体系，整体而言，将艺术越来越区隔为一个精英的、高贵的行业，而普通的没有接受过专门教育的人无法参与。与其他行业不同，想要从事艺术行业的人几乎从儿童时代起就要接受特殊的训练。艺术院校的招考也与普通高校不同。学院教育总体上以经典教育为主，让艺术学子除练习基本的艺术技巧外，还要学习伟大作品、伟大艺术家，接受古典传统滋养。由此，艺术也越来越被神圣化，

艺术家通常具有特别的光环——艺术天才。另外，艺术学院在维护艺术经典教育的同时，也在引领实验艺术的最新发展。很多教师同时也是前卫艺术家、策展人、批评家和艺术史研究者，由几重身份叠合在一起。学院本身也是一个各方角力的空间，传统学派与当代艺术践行者之间时常发生艺术观念与资源的争夺。

以上对当代中国艺术体制的主要方面进行了分析。从国家艺术组织、艺术市场体系、艺术产业与艺术传媒、艺术批评体系、艺术学科体制等组成的“艺术界”^①可以见出，艺术体制实际上是一个由多种要素和力量进行协作与斗争的社会场域，各个方面相互交叉、共同发挥作用。当代艺术早已不是一个单纯依据审美就可以达到自足的实体了，对当代艺术的把握必然意味着对一个远为庞大且复杂的社会体制的认识和观照。

四、艺术体制与兴辞

对艺术体制的分析至此已经把我们引向了一个消解了任何实体与本质的艺术观。然而，辩证的思考必然要求对结论进行自我反思。审美判断在艺术体制中是否还有位置？一定历史时期内相对稳固的艺术体制如何接纳新变？在体制性的框架内艺术是否还具有一些内在的特质？艺术的体制性与兴辞属性之间可否融通？观众对艺术品的审美要求如何与体制惯性进行协调？

1. 两种相互交汇的视角

前文通过奎因的例子，表明分行排列作为现代诗之体制如何使哲学话语被接受为诗，那么是不是所有的文字分行排列后都可以看做是诗呢？

用力搅拌
放置五分钟
待用

^① 在考察当代中国艺术体制时，还可以加上民间艺术习俗的作用。

显然，无论怎样读，这段文字都无法被理解为诗。这是不是意味着仍然是文学本身有某种内在特质才能使体制在其上发挥作用呢？分行这一体制在召唤读者以一种特别的注意来对待这一对象，产生一种对艺术的期待。奎因的那句话在“本体论”、“令人好奇”和“简单性”之间构成一种有意味的悖论关系，让人可以对这些文字本身（而非其外的东西）不断进行体味、琢磨，恰恰是这种富于兴辞意味的内在特质支持了此前的期待。而描述炸鸡过程的文字则很难支持这种艺术的注意力。权力可以赋予某个作品以艺术之名，但大多数情况下对象仍需有某种内在的东西支持这一命名。因此，卡勒的结论是，“我们可以把文学作品理解为具有某种属性或者某种特点的语言。我们也可以把文学看作程式的创造，或者某种关注的结果。哪一种视角也无法成功地把另一种全部包含进去。所以你必须二者之间不断地变换自己的位置”，“有时研读对象具有成为文学作品的特点；但也有时是文学语境使我们把它看作文学作品”。^①即是说，艺术的外在体制与内在“兴辞”特质之间应当是相互交汇的，它们的相互交汇点构成艺术之为艺术的必要条件。

尽管艺术体制是一个具有很强解释力的范畴，但我们也不应该在将其极端化的同时而彻底否认另一个视角。在很多情况下，艺术仍有其内在特性，本书在第四章中给出了艺术的特性是“一种在社会语境中通过传播兴辞而唤起公众兴会的媒介形式”。兴辞是艺术品所携带的情感思想与语言形式，在特定的“艺术体制”和“文化语境”下，这种情感与形式会被识别出来。艺术自身的兴辞与外在的体制之间达成一种协商关系，兴辞要求体制的认可才能被识别和接受，就像布莱希特的实验戏剧需要特定的艺术观念与时代氛围才会被理解，而体制的要求也需要兴辞的支持才会实现。

2. 艺术体制下的兴辞创造与接受

一定时期的艺术体制约束着彼时艺术的创作与接受。但必须看到，体制与创造之间是相反相成的张力关系，一定的体制保证着规律性的创造，而新的创造则会不断冲击旧有体制，预生新的体制。艺术体制的这一特性

^① 参见[美]卡勒：《文学理论》，李平译，28～29页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

被称为“弱体制性”^①，以此来回应艺术体制理论完全排斥“创造”、“个人”等现代美学基石的僵化的一面。弱体制性主要指艺术体制是一种动态的网络关系结构，此“结构既控制着主体的社会实践”，但又“不会在根本上限制突破常规的行为的出现，甚至会鼓励行动者发展和变化的需要”^②。在艺术场中，突破常规、寻求新变是基本规则，艺术体制鼓励对体制自身的挑战。比如拼贴这一手法在毕加索的时代是对当时艺术规范的挑战，备受责难，而到了沃霍尔这里，已经成为一种新的惯例而被接受，是后现代主义艺术的典型形式。

因此，艺术体制不同于一般的社会体制，其内蕴了对自身的造反与超越。在一种主流体制下，总会有新的兴辞创造不断出现。比如中国电影在2003年《英雄》出现之后，商业大片就一直是主流的创作体制，票房不断飙升，但观众口碑一直不佳。大量商业性与娱乐性的电影层出不穷，武侠大片、爱情小品、搞笑喜剧等模式成为制片的主流，这种模式具有一定的票房保障，因而不断被复制。不过，当古装大片和喜剧小品逐渐成为当下中国电影制作体制的时候，挑战这种体制、重塑主流意识形态的主旋律制作时而出现，并获得口碑与票房的双丰收，比如《集结号》、《十月围城》、《唐山大地震》等。这表明纯粹商业与娱乐的制作模式并不能满足观众的欣赏需求，新的更富于兴辞蕴藉与思想意义的作品逐渐成为另一种模式。2009年贺岁档的两部影片《三枪拍案惊奇》与《十月围城》构成了有意味的对比。前者是典型的商业喜剧，秉承了所有的商业元素，但由于影片内涵“寡俗”^③，遭到众多观众与影评人的批评；而后者虽然宣扬一种旧有的革命理想，但蕴含了浓厚的兴味蕴藉，以小人物的牺牲表达崇高的革命精神，感动了观众。

可见，在既成艺术体制下，也可能有新的兴辞创造出现。另外，从鉴赏方面来说，观众对于艺术品的鉴赏与接受，也是在艺术体制与兴辞需求

① 殷曼婷：《“艺术界”理论建构及其现代意义》，187页，北京，社会科学文献出版社，2009。

② [英]吉登斯：《社会的构成：结构化理论大纲》，转引自殷曼婷：《“艺术界”理论建构及其现代意义》，187页，北京，社会科学文献出版社，2009。

③ 参见王一川：《中国电影拒绝寡俗——从张艺谋导演经历看〈三枪拍案惊奇〉》，载《当代电影》，2010(2)。

的双重视角下才能实现的。艺术体制为观众提供了基本的外在接受语境，而艺术品的兴辞属性则为观众的鉴赏活动提供了基于中国美学的兴味蕴藉传统及其体制化过程的内在的对象。比如同样定位于商业喜剧的《我的唐朝兄弟》，在商业体制的包装下，同时有着丰富的意涵，让观众在欣赏时体味到某种余味。

【本章摘要】

当代先锋艺术的案例逼迫人们将艺术的本质问题转变为艺术品的资格或身份问题的时候，就涉及艺术体制这一当代艺术社会学的核心范畴。丹托、迪基、布迪厄、比格尔等理论家都对艺术体制的问题做了研究。艺术体制是特定时期存在的关于艺术的观念与知识系统，以及艺术品赖以存在的生产、消费、评价的完整的社会机制。艺术体制将艺术品放置到一个动态的网络关系中，在这一场域内，不同的行动者（艺术家、艺术商、批评家、博物馆负责人等）携带着自己的文化资本进行权力争夺或合作，在这一过程中，艺术之名被确立。如何理解当代中国的艺术状况？必须考察由国家艺术组织、艺术市场机制、艺术批评体系、艺术教育与艺术学科体系等几方面构成的整体的艺术体制，才能对其有恰当的把握。尽管艺术体制是一个具有很强解释力的范畴，但我们也不应该将其极端化，艺术仍有其内在的兴辞特质，兴辞与体制之间达成一种相互认可与支持的协商关系。

【思考与练习】

1. 如何理解艺术体制这一概念？
2. 从艺术品到艺术体制，理论对艺术的理解发生了什么变化？
3. 请举出一个现代艺术案例，分析艺术体制在其中的作用。
4. 试以某一艺术门类为例，分析其从生产到消费的全过程，以此来理解作为一个网络关系的艺术体制的存在。

【深度阅读书目】

1. [美]迪基：《何为艺术？》（Ⅱ），见李普曼编：《当代美学》，邓鹏译，北京，光明日报出版社，1986。
2. [法]布迪厄：《艺术的法则》，刘晖译，北京，中央编译出版社，2001。
3. [美]卡勒：《文学理论》，李平译，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

4. [德]比格尔：《先锋派理论》，高建平译，北京，商务印书馆，2002。
5. 吕澎：《中国当代艺术的历史进程与市场化趋势》，北京，北京大学出版社，2010。

第四章 艺术品

艺术品，也可称艺术作品，是艺术活动最核心的组成部分。艺术对人生的意义，总是通过公众对艺术品的直接感知和鉴赏而实现的。艺术品总能通过其独特的艺术兴象，触燃人类的隐秘情感与理智火花，再经由得意忘言般的艺术情境的引领，穿越自然、功利、道德等境界而达于至高的天地境界^①。

一、认识艺术品

要考察艺术现象，就不得不回答这样的问题：什么是艺术品？人们或许会好奇：艺术品是什么难道还不清楚？绘画、雕塑、音乐、舞蹈、诗歌、戏剧等，这些不都是艺术品？这些的确都是艺术品，但人们认识艺术品并不仅仅是满足于指认这些本可以毫不费力地获得的常识，而是希望就艺术品的内在规定性或特性得到进一步解答。我们不妨先从两条途径来简要梳理，然后尝试提供有关艺术品观念的一种新型理解。一方面，需将艺术品的界定置于历史线索中，看到艺术品并无固定的围栏，它是边界不断游移的一片牧野；另一方面，要将艺术品的界定置于理论辨析中，明白艺术品界定并非如日常感受到的那般清晰可辨，而是一再陷入物质与心象的矛盾缠绕中。

1. 艺术品界定的历时线索

艺术品界定范围的变化，根源于艺术自身的历史语义迁移，其发展脉络大致可以分为四个阶段^②：

第一，古希腊罗马时期。今日英文的艺术 art 一词来源于拉丁文 ars，而 ars 又源自希腊文 τεχνη。该词拉丁文和希腊文的意义，不同于今天所理解的艺术，它泛指一切制作某种对象所需的技巧，诸如建房、雕像、造船、制床、裁衣、演说等。凡人工技巧性事项，都属于艺术。相应地，艺术品自然也包含了上述技巧运用的种种对象(物)。但是，诗歌因出于自由缪斯赋予的灵感，不算技巧，被排除在外。这时期的艺术品包括了美术作品、手工艺作品甚至部分科学作品。

^① 参见冯友兰：《新原人》，43～54页，北京，生活·读书·新知三联书店，2007。

^② 这四个阶段的划分，据[波兰]塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》，刘文潭译，13～75页，上海，上海译文出版社，2006。

第二，中世纪。中世纪继承古希腊罗马的艺术概念，明确区分“自由的艺术”和“机械的艺术”两种类型。前者包含七种：逻辑、修辞学、文法、算术、几何、天文学以及音乐；后者也包含七种：*ars victuari*（在于营养百姓），*lanificaria*（为百姓提供衣饰），*architectura*（在于庇护百姓），*suffragatoria*（在于运输百姓），*medicinaria*（在于医疗百姓），*megotiatoria*（使百姓交易），*militaria*（在于防御百姓）。艺术品的范围仍然与实用物品、科学作品相一致。值得注意的是，诗歌因其缺乏技巧性，绘画、雕塑因其更少功利性都被排除在艺术之外。

第三，15至19世纪。艺术逐渐与手工艺和科学分离，人们开始把艺术看做一种由技巧、作用与人类产品所构成的独特种类。它逐渐拥有诸多命名：“设计的”艺术、“巧妙的”艺术、“音乐的”艺术、“高贵的”艺术、“纪念性的”艺术、“图画的”艺术、“诗意的”艺术、“文雅的”艺术、“快活的”艺术等。直到1747年，法国哲学家夏尔·巴托(Charles Batteux, 1713—1780)将“美术”(the fine arts)赋予区别于科学和手工艺的独特的艺术种类，以美的艺术为核心的近代艺术概念才真正得以建立。同时，巴托将“美术”范围划定为七种对象：绘画、雕刻、音乐、诗歌、舞蹈、建筑、雄辩。

第四，20世纪以来。透过美来界定艺术品的方式以及相应的形而上的界定，逐渐受到质疑乃至完全失效(参见本书第二章第二部分)。前卫艺术、通俗艺术、设计艺术、日常艺术，各种艺术观念异彩纷呈。摄影、电影、电视、景观造园、工业建筑，甚至饭盒、可乐罐、海报、洁具等日常用品，无不可纳入艺术品领域。由此，艺术品又再次泛化为“万类霜天竞自由”的奇特景象。

归结来看，艺术品波澜起伏的历史演绎，经历了由泛化到集约化再到泛化的过程。其囊括范围时而开阔，时而狭隘，并不存在某一固定化或绝对的边界。

2. 艺术品界定的理论区别

艺术品的界定除开历时演绎的外延变迁，其实还存在着理论区别的内涵差异。艺术品之为艺术品需要符合哪些条件，关于这些的讨论便是“艺术本体论”(the ontology of art)的研究。它追问：艺术作品究竟是物理对象还是想象性实体？在什么条件下艺术作品才开始存在、继续存在或者停止存在？

日常生活中，人们想当然地认为艺术创作的成果便是艺术品。正如美

学家爱米·托马森(Amie L. Thomasson)的总结:

我们通常认为艺术作品是通过艺术家、作曲家或作家的想象性、创造性活动,在某一时间内和特定的文化及历史环境中被创造出来的。一旦被创造出来,艺术作品通常被认为是相对稳定和持久的公众性存在物,可供那些至少对关于艺术作品的某些特征能合乎法则地发表意见的不同的人们来观赏、聆听或阅读。^①

这种“想象性、创造性”标准诚然可以概括艺术品的一般特征,但其中隐藏着关系到艺术品定位的一对重要矛盾:物质与心象。艺术品究竟是一种物质还是一种心象?观赏绘画、雕塑时,我们会毫不犹豫地将油彩涂敷的画作、大理石制成的雕像视为艺术品,似乎艺术品确是一种物质性实体。但当倾听交响乐《命运》、观赏芭蕾舞《天鹅湖》时,艺术品存在于哪里?是记载曲子和文字的乐谱、纸稿这些物质实体?还是经由物质媒介激发的某种足以撩动我们心弦的感兴心象?

艺术本体论在历史上曾有过三种不同思路^②。第一种思路,艺术品是物理对象。这以沃尔海姆(Richard Wollheim)和沃尔特斯托夫(Wolterstorff)为代表,把诸如大理石块、着色的画布、声波系列、纸上的记号等视为艺术品的标志。第二种思路,艺术品是想象性的心象活动。这以科林伍德和保罗·萨特为代表。科林伍德(R. G. Collinwood, 1889—1943)指出:“在我们观看一幅画、一尊雕塑或一出戏时,我们实际见到的东西和我们想象中见到的东西之间有某种差异;在听音乐或听讲演时,实际听到的东西和想象中听到的东西之间也有某种差异。”^③艺术品不是画布、声音、石头等外部对象,而是由艺术家提供出来帮助欣赏者重建艺术家创作的“总体性想象经验”。萨特(Jean-Paul Sartre, 1905—1980)则以观赏查理八世的肖像画为例,区分了作为画布的“现实对象”和作为“查理八世”的“审美对象”。他认为,画布、画框这些可知觉的现实物体并不等于艺术品,只有当观赏

^① [美]爱米·托马森:《艺术本体论》,彭锋等译,见彼得·基维主编:《美学指南》,65页,南京,南京大学出版社,2008。

^② 同上书,66~69页。

^③ [英]罗宾·乔治·科林伍德:《艺术原理》,王至元、陈华中译,146页,北京,中国社会科学出版社,1985。

意识转变为想象性的时刻，艺术品才会真正显身。艺术品是一种“想象性实体”^①。第三种思路，艺术品既非物理对象也非心理想象，而是某种抽象类型或结构。沃尔海姆认为，文学和音乐作品不是物理对象，而是类型(types)，其复制品或表演是这种类型的记号(token)。沃尔特斯托夫则把音乐、文学、戏剧甚至某些视觉艺术(版画、铸造型雕塑、可复制的建筑)都当作“范型种类”，即由其中的规范性属性决定的种类。格雷戈里·柯里(Gregory Currie)则主张：所有的艺术品都是抽象类型，原则上能够拥有众多实例。按此理解，艺术品根本不能被艺术家所创造，而仅仅是从已有永恒存在的类型中被挑选出来的。

这三种思路对艺术品的判定大致分别对应于实体论、心理论和形而上学论三条思维轨迹。艺术品的身份属性在此呈现尴尬处境。

3. 艺术品界定

出于对物质与心象之争的同样关注，美学家奥斯本(Harold Osborne, 1905—1987)主张抛开哲学讨论而回到“经验王国”重新思考。他区分了三类艺术品：第一，“物理基础”的艺术品，以绘画与雕塑为代表；第二，“记录”的艺术品，以音乐与诗歌为代表；第三，“非记录”的表演艺术品，以舞蹈，未经记载的民间诗歌、民歌乃至具有审美特性的某些传统仪式为代表^②。由此，奥斯本就艺术品给出了一个“现象的”定义：“艺术品并非物质事物，而是一种持久的可能性，它通常依靠某物质媒介来体现或记录，属于一种具体的感性印象。”^③这个界定更为凝练，但过于经验化的特征使得它还缺乏严密的逻辑说服力。

文论家韦勒克和沃伦在探讨文学作品本体论时，也遇到了同一问题。他们追问：什么是真正的诗？我们应该到什么地方去寻找它？它是怎样存在的？他们相继批判了四种传统答案：(1)诗歌是一种人工制品，具有像雕刻或绘画一样的性质；(2)文学作品的本质存在于讲述者或者诗歌读者发出的声音序列中；(3)诗是读者的体验；(4)诗是作者的经验。他们认为，物质形态或心理经验，都无法将诗的特性讲清：“真正的诗必然是由一些标准

① [法]萨特：《想象心理学》，褚朔维译，284页，北京，光明日报出版社，1988。

② 参见[英]奥斯本：《鉴赏的艺术》，王柯平等译，204~206页，成都，四川人民出版社，2006。

③ 同上书，207页。

组成的一种结构。”^①由此，他们以诗(文学)为代表对艺术品作了如下界定：“它既不是实在的(物理的，像一尊雕像那样)，也不是精神的(心理上的，像愉快或痛苦的经验那样)，也不是理想的(像一个三角形那样)。它是一套存在于各种主观之间的理想观念的标准的体系。”^②他们否定了实体论、心理理论和形而上学论三种片面界定，转而借鉴现象学方法，将艺术品(文学)界定为一套“由几个层面构成的体系”。但他们的五个层面划分(声音层面、意义单元、意象和隐喻、神话、形式与技巧)还主要停留在文学领域，不能完全适应艺术品的界定。

综合奥斯本的经验研究和韦勒克、沃伦的本体论研究，将前者对物质媒介、心理经验、记录过程的三要素归纳同后者关于艺术品作为系统层面结构的理解相融合，同时，考虑到艺术作为“一种在社会语境中通过传播兴辞而唤起公众兴会的媒介形式”的定位(见本书第二章)，不妨暂且对“艺术品”定义如下：艺术品是受艺术体制影响而生成的一套多层兴辞结构系统，它以兴媒为物质载体，以兴辞为呈现方式，以兴象为核心内容，以兴格为区别特征。每件艺术品的具体存在形态均包括兴媒层、兴辞层、兴象层、兴格层四个层面。

这一定义尝试将经验研究的洞见融入本体研究的系统之中，在中国艺术的感兴传统视野下，重新理解艺术品的定义及其存在形态。由于艺术体制已有专章论述，此不赘述。鉴于艺术品定义上的困难，上面这个定义也不过是一种操作性尝试而已，目的只在进一步阐明我们的特定艺术观念。下面，就以这个定义为基础，逐层深入了解艺术品的存在形态。

二、艺术兴媒

艺术兴媒，是指可以承载艺术家感兴并能触发公众感兴的艺术媒介。在此，媒介是感兴的媒介，感兴是媒介的感兴。我们欣赏任何艺术品，最先接触到的并非艺术符号或者形象，而是某种可以触发感兴的物质媒介，这就是艺术兴媒。作为多层兴辞结构系统，艺术兴媒造成的兴媒层是艺术品结构的第一层面，直接影响着艺术品的创作效果与接受体验。

^① [美]韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，158页，北京，生活·读书·新知三联书店，1984。

^② 同上书，164页。

1. 艺术媒介及其类型

媒介(*medium/media*, 也译为媒体)。Medium 源自拉丁文 *medium*, 意指“中间”。16、17 世纪, 这个英文词被广泛应用, 具有“中介机构”或“中间物”意义。20 世纪, 它的复数形式 *media* 被普遍使用, 用以指称报纸与广播等新闻传播通讯。按照英国文化学家雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams, 1921—1988)有关媒介的三个含义的归纳^①以及其他论者的相关阐发^②, 媒介可以有三层含义: 一是物理含义, 媒介作为介质形式(*form*); 二是技术含义, 媒介作为传播材具(*tool*); 三是社会含义, 媒介作为系统机构(*institutions*)。艺术媒介, 是指在社会语境中传播兴辞和唤起公众兴会所需采用的具体承载物质、材具和途径。艺术媒介相应包含三个层面: 作为介质的艺术媒介(媒质), 作为材具的艺术媒介(媒材), 作为机构的艺术媒介(媒体)。

(1)媒质。媒质, 是艺术创作或接受过程中所使用的具有物理性和自然性的介质。媒质是艺术品的最基本要素。没有媒质, 就不可能将艺术感兴由灵感构思的心理状态转化为现实可感的物理状态。举凡世间一切物质材料、生理功能都可作为艺术兴会沟通的媒质。概括来说, 最基本的艺术媒质是声音和图像, 它们指涉人类体验自然社会、传递感悟兴会最主要的两类途径: 听一说, 看一写。古人认为“夫耳目, 心之枢机也”(《国语·周语》)。声与色, 正是对人体中这两类最具审美能力感官的刺激介质。正如《淮南子》所说:

凡人之所以生者, 衣与食也。今囚之冥室之中, 虽养之以刍豢, 衣之以绮绣, 不能乐也: 以目之无见, 耳之无闻。穿隙穴, 见雨零, 则快然而叹之, 况开户发牖, 从冥冥见炤炤乎? 从冥冥见炤炤, 犹尚肆然而喜, 又况出室坐堂, 见日月光乎? 见日月光, 旷然而乐, 又况登泰山, 履石封, 以望八荒, 视天都若盖, 江河

^① 参见[英]雷蒙德·威廉斯:《关键词》, 刘建基译, 299~300页, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 2005。

^② 参见[美]约翰·费斯克主编:《关键概念: 传播与文化研究辞典》, 李彬译, 161页, 北京, 新华出版社, 2003。

若带，又况万物在其间者乎！其为乐岂不大哉！^①

人之为人，衣食住行之外，尚有精神之乐的需求。这种“乐”，超越了动物性生存欲求，向往着由近及远、由小及大、由声色及万物的审美悠游境界。这一境界，正从耳目闻见发端。无论雨零之景、熠熠之貌，还是日月之光、八荒之疆，无论天都若盖，还是江河若带，世间万物均以其声音和图像扑入耳目，激起创作者或欣赏者内心的瞬间兴会。其实，这两种最基本的介质又是依靠声波、光线在空气或水中传播。

因此，以这两种最核心介质为基础，艺术还广泛吸收并转化使用万物作为衍生性媒质。《尚书·洪范》曾记载古代“五行”物质观：“五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革，土曰稼穡。”借鉴于此，衍生性艺术媒质可分为水质、火质、木质、金质、土质。就艺术品而言，听觉型、视觉型或综合型，都在五行媒质之中巧妙搭配、灵活运用。如雕塑主要依靠图像媒质来传情达意，但其衍生性媒质可涉及木质、金质或土质。雕塑家罗丹耗时七年精心创作的伟大雕像《巴尔扎克》，就是金质（青铜）的艺术品，著名雕像《思想者》采用的是土质（大理石），中国民间艺术“根雕”则采用木质（树根）。又如音乐，主要依靠声音媒质来荡魂摄魄，但其衍生性媒质可采用木质、金质、土质甚至水质、火质进行创作。早在周代，古人就根据乐器材料分出金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类，称为“八音”。及今，木质如中国传统乐器的笙、箫、笛、篪，金质如西方管乐器小号、中音号、长号、圆号、大号，土质如埙、陶笛、陶鼓。至于水质的音乐，主要以当代著名音乐家谭盾为代表，他近年致力于以水为媒，通过水盆、水管、摇水器、水锣、水音琴等数十种水装置，通过控制水流速度、筛水、拍击等

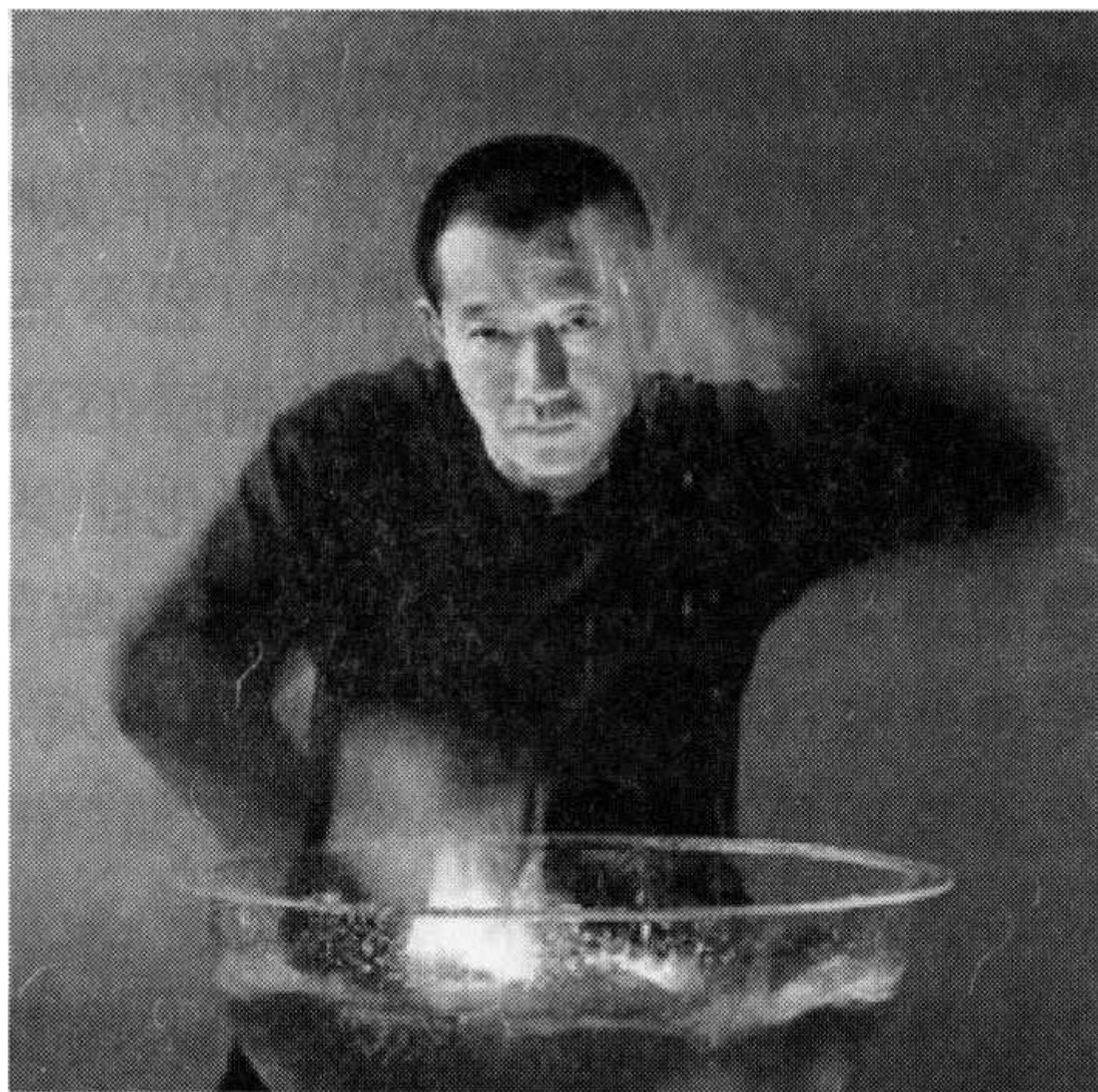


图 12 谭盾在演奏《水乐》

^① 《淮南子·泰族训》，转引自北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》（上），97页，北京，中华书局，1980。

手段，让水发出各种声响，演奏出丰富旋律。除开“水乐”，谭盾还创制了“纸乐”、“土乐”，并称为“有机音乐三部曲”。火质的音乐，其实泛指各类以电为媒的电子音乐乃至数字音乐。再如绘画，主要依靠图像媒质来起兴感会，但其衍生性媒质也是不一而足。西方绘画重要的媒质有蛋彩、壁画、油画、水彩和丙烯酸等颜料。颜料之外，有时还添加染料及粘合剂，起到调色胶合作用^①。中国绘画又称丹青，曾采用漆、水、石墨、烟墨、丹砂、颜料等作为媒质^②。综观中西绘画，也都在水、木、土、金、火五类延伸性媒质之内。

(2)媒材。媒材，是艺术创作或接受过程中所使用的具有保存性和传播性的材具。艺术品有了媒质，仅是有了一种传递声音、突显形象的物质介质，它还需要有适应不同时代和社会需求的媒材来承担传播兴会、保存文化的功能。媒材一般包括两个层面：第一，保存性媒材。它倾向于指涉存储媒质所携带信息和内容的容器。传统保存性媒材有甲骨、竹简、帛、纸、石碑、岩洞壁、钟鼎礼器、墓葬明器、生活用具等，现代保存性媒材有照片、磁带、唱片、幻灯片、电影胶片、录像带、CD光盘、DVD光盘、电脑硬盘，甚至录音棚设备、摄影机及其镜头、辅助工具、机械设备等。第二，传播性媒材。它倾向于指涉传播信息内容的技术设备或社会机制。它包括通讯类(驿马、电报、电话、传真、电子邮件、可视电话、移动电话等)、广播类(布告、报纸、杂志、无线电、电视等)和网络类(Internet“因特网”、VOD“随选视讯”、视频分享网站等)这样三大类。

(3)媒体。媒体，是艺术创作或接受过程中所依赖的具有生产性和组织性的信息传播机构。在当代，艺术品如果仅有信息保存和传播的手段，而缺乏相应地有着一定规模和制度的社会组织或机构来进行展演和运营，就会“养在深闺人未识”。根据文化社会学家戴安娜·克兰对美国文化生产组织的划分，文化媒体现有三大领域^③：第一种是核心领域(core domain)，它包括电视(如ABC、CBS、NBC等)、电影(如时代华纳、迪斯尼、20世纪福克斯等)以及重要的报纸(如《华盛顿邮报》、《纽约时报》、《华尔街日

① 参见[美]F. 大卫·马丁、李·A. 雅各布斯：《艺术和人文：艺术导论》，包慧怡、黄少婷译，68~76页，上海，上海社会科学院出版社，2007。

② 参见钱存训：《书于竹帛：中国古代的文字记录》，142~148页，上海，上海书店，2003。

③ 参见[美]戴安娜·克兰：《文化生产：媒体与都市艺术》，赵国新译，6~7页，南京，译林出版社，2001。

报》等),它们向本国乃至全世界受众进行着广泛传播。第二种是边缘领域(peripheral domain),它包括互联网^①、广播网、唱片公司以及杂志和图书出版社这类组织,它们广泛传播文化,但因受众群体年龄和生活方式差异而具有较强针对性。随着数字化技术、多媒体和因特网等传播技术日新月异的更新换代,大众传播正发生着剧烈变革,原先面向社会公众的大众传播开始出现日益增强的分众传播趋势。网络兴起打破了报纸、广播、电视三足鼎立局面,极大地推动了信息传播的个性化进程,“广播”(broadcasting)变成“窄播”(narrowcasting),受众也开始由被动的接受被安排的节目开始转变为拥有调阅任何信息主动权的主动者。第三种是都市文化(urban culture)领域,它在都市背景下生产,并广泛传播给地方观众。它包括音乐会、展览、博览会、游行、表演、戏剧等,都市文化组织通常与亚文化或艺术文化的文化网络紧密相关,提供给人们那些核心领域和边缘领域中传播的主流文化、流行文化之外遭遗忘的文化信息。这一划分也大致符合我国艺术媒体的实际。

2. 艺术媒介的作用

艺术媒介在艺术创作、传播、接受的整体过程中构成了最基础的第一环节。可以说,艺术媒介潜移默化地影响着艺术兴辞的调整、艺术兴象的生成和艺术兴格的展现。艺术媒介的作用具体表现为三方面:

(1)媒辞调整。艺术媒介影响着艺术兴辞的调整和适应。德国美学家莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781)在《拉奥孔》中曾探讨过“诗与画的界限”,即区分两种艺术媒介——文字(声音)与图像——的不同修辞功效。关于古希腊神话拉奥孔故事,许多艺术作品都曾有展现,最为著名的当属古罗马的拉奥孔群雕(图 13)和诗人维吉尔的史诗《伊尼特》。莱辛通过比较二者对拉奥孔被毒蛇咬死这一情节的展现,提出了造型艺术和叙事艺术,用以规定绘画与诗歌之间的差别。从媒介视角看,绘画使用“空间中的形体和颜色”,而诗使用“时间中发出的声音”,因此得出结论:

既然符号无可争辩地应该和符号所代表的事物互相协调;那么,在空间中并列的符号就只宜于表现那些全体或部分本来也是

^① 其实,在边缘领域内,还有一种重要的媒体组织,那就是互联网。克兰的《文化生产》写于1992年,尚未关注到网络社会的兴起,因此,我们这里做了一点补充。

在空间中并列的事物，而在时间中先后承续的符号也就只宜于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物。^①

莱辛认为，不同媒介会影响不同的符号编码规则，作为空间艺术的并列符号，如绘画、雕塑宜于呈现发生在空间中的静态事件，而作为时间艺术的承续符号，如诗(文学)、歌(音乐)则宜于表现发生在时间中的动态事件。

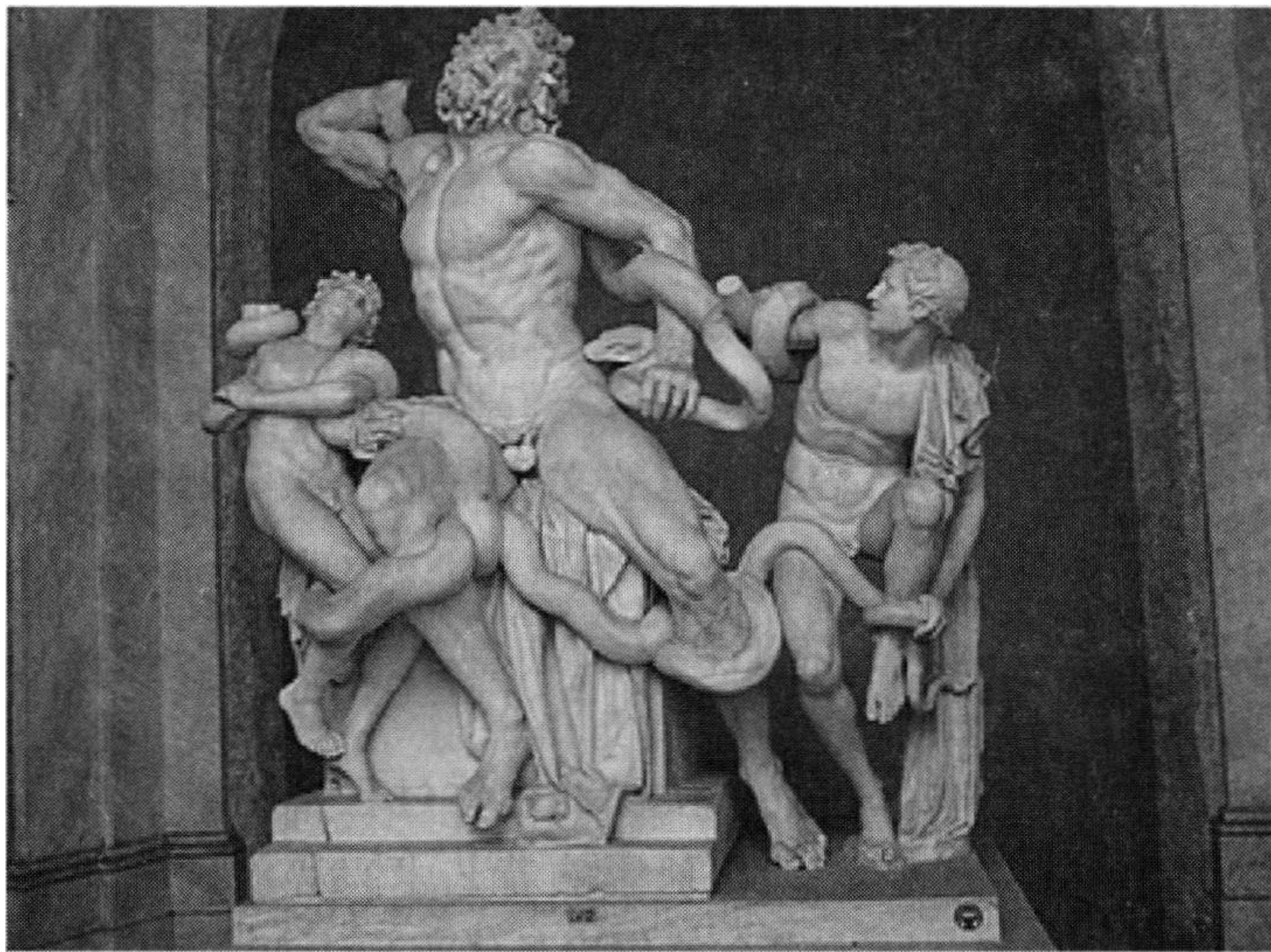


图 13 拉奥孔群雕

(2)媒象生成。艺术媒介影响着艺术兴象的生成和型构。德国哲学家卡西尔(Enst Cassirer, 1874—1945)曾谈及：“艺术确实是表现的，但是没有构型(formative)它就不可能表现。而这种构型过程是在某种感性媒介物中进行的。”^②这说明，艺术兴象的表现离不开艺术修辞(构型)，而艺术修辞又受到艺术媒介(感性媒介物)的直接影响。因此，艺术媒介关乎艺术兴象的生成与型构。

以中国书法为例，汉代隶书是书法史上的一个重要阶段，它上承篆书，下启楷书。汉隶又称“八分”，主要特征在于“波磔”，即书法中的捺笔。现代书法家沈尹默解释：“磔有撑张开来的意思，又叫作波。是取它具有曲折

① [德]莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，82页，北京，人民文学出版社，1981。

② [德]卡西尔：《人论》，甘阳译，180页，上海，上海译文出版社，1985。

流行之态。流俗一般叫作捺，是三过笔形成的，所以有一波三折之说。”^①波磔有何特别呢？不妨先来看看这幅东汉《礼器碑》的拓片（图 14）。

美学家蒋勋分析，隶书的造型，有两个鲜明特点：一是结构上倾向于扁平，强调水平线条；二是每字夸张凸显一条水平线，以毛笔的“逆入、平出、挑起”造成所谓的“波磔”。传统书法研究通常认为西汉隶书没有波磔，蒋勋对此有着不同意见。首先，他指出，与过去依据传世石刻汉隶判定隶书波磔成熟于东汉不同，通过出土实物即竹简或木简，会发现隶书波磔其实早在西汉已经成熟^②。这一艺术考证正涉及艺术媒介问题，对于汉隶书写，常用竹简和刻写石碑对艺术兴象的塑造竟有这般差距。缘由

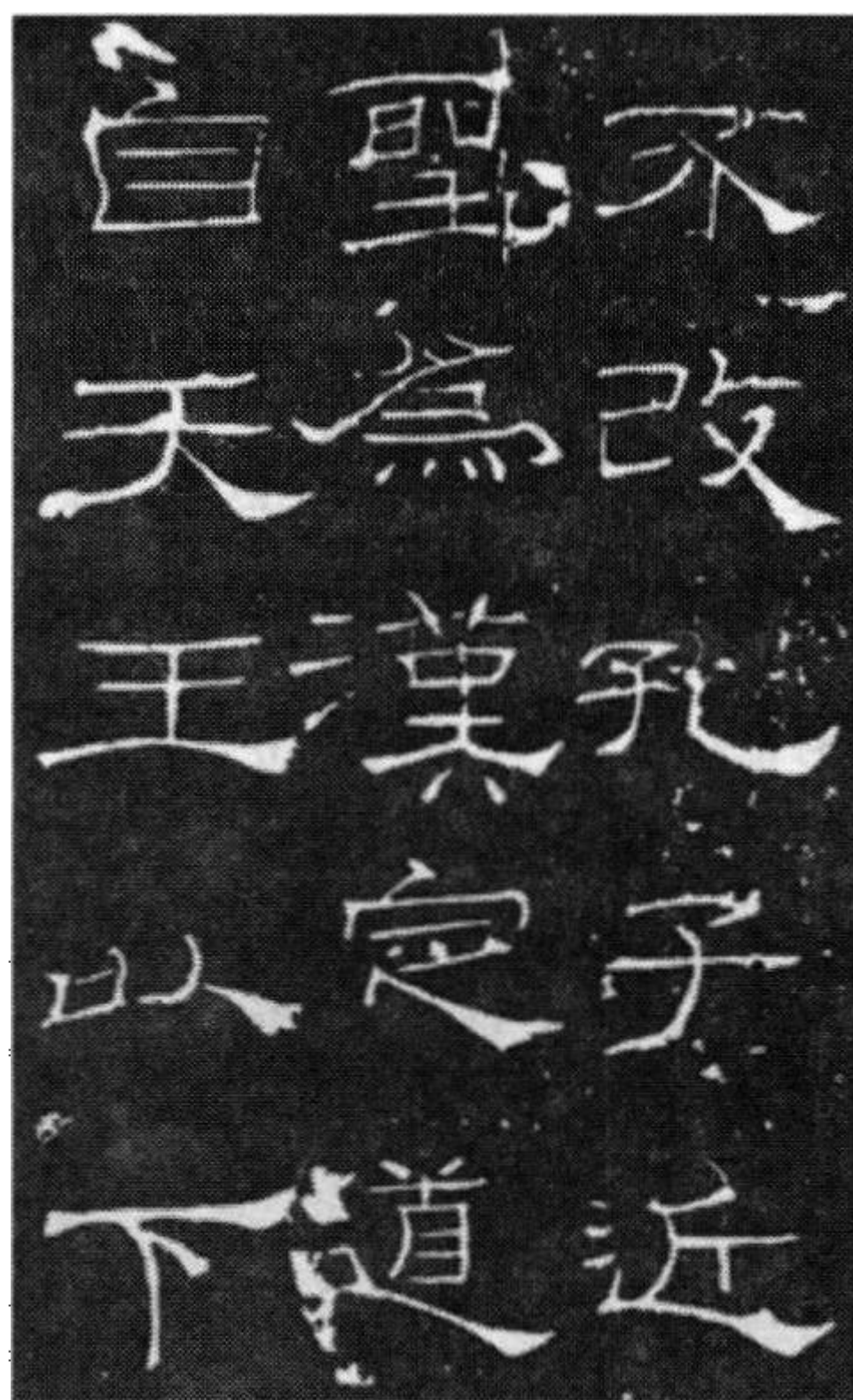


图 14 东汉《礼器碑》拓片

在于，竹简难于保存更为原始的艺术相貌，而石头屹立地面，留存百世而清晰可辨。因此，依据不同媒介去认识艺术史会产生有着巨大差异的理解。其次，根据他的看法推论，汉隶出现“水平”与“波磔”的艺术兴象，正源自媒介和感兴的双重作用。一方面，“行走在竹简木片上的毛笔，每一根横向线条必须抵抗许多垂直的粗纤维，水平线条在竹简上特别粗重，垂直线条因为被竹木纹影响反而不明显，在结笔的一竖常常故意处理成弧状”。这说明，汉隶出现波磔，缘由在于汉字的横向书写与记录媒材竹简的纵向纤维处于一种张力之中，横的运笔要克服竖的阻力，因此用力粗重，凸显横向水平结构；另一方面，波磔“其实是水平线条的延续，使这水平的去势向左右荡开，似乎扩展了无限的空间”，“在那样狭长的窄木条上完成了何其辽阔雄健的水平线”，既有“飞张而昂扬的气度”，又有“均衡稳重的结构”^③。这说明，水平和波磔还暗含了汉代那种积极进取而又博大稳重的时代精神的兴会彰显。

^① 沈尹默：《历代名家学书经验谈辑要释义》，转引自（清）刘熙载撰、袁津琥校注：《艺概注稿》，645页，北京，中华书局，2009。

^② 参见蒋勋：《美的沉思：中国艺术思想刍论》，72~76页，上海，文汇出版社，2005。

^③ 同上书，79、82页。

(3)媒格展现。艺术媒介影响着艺术兴格的展现和区别。(有关艺术兴格见本章第五部分)一般来说,艺术兴格受制于作者兴性与作品风格,但艺术品在实际传播过程中又必然受到艺术媒介影响。《世说新语·识鉴》曾引《孟嘉列传》记载:“(桓温)又问:‘听伎,丝不如竹,竹不如肉,何也?’(孟嘉)答曰:‘渐近自然。’”古人品乐,以自然为准,视媒介不同,而有丝、竹、肉之差别,这种差别既是艺术媒介的,但更是艺术兴格的,由媒介而影响艺术品的感兴程度,使欣赏者产生或自然或人为的感兴。

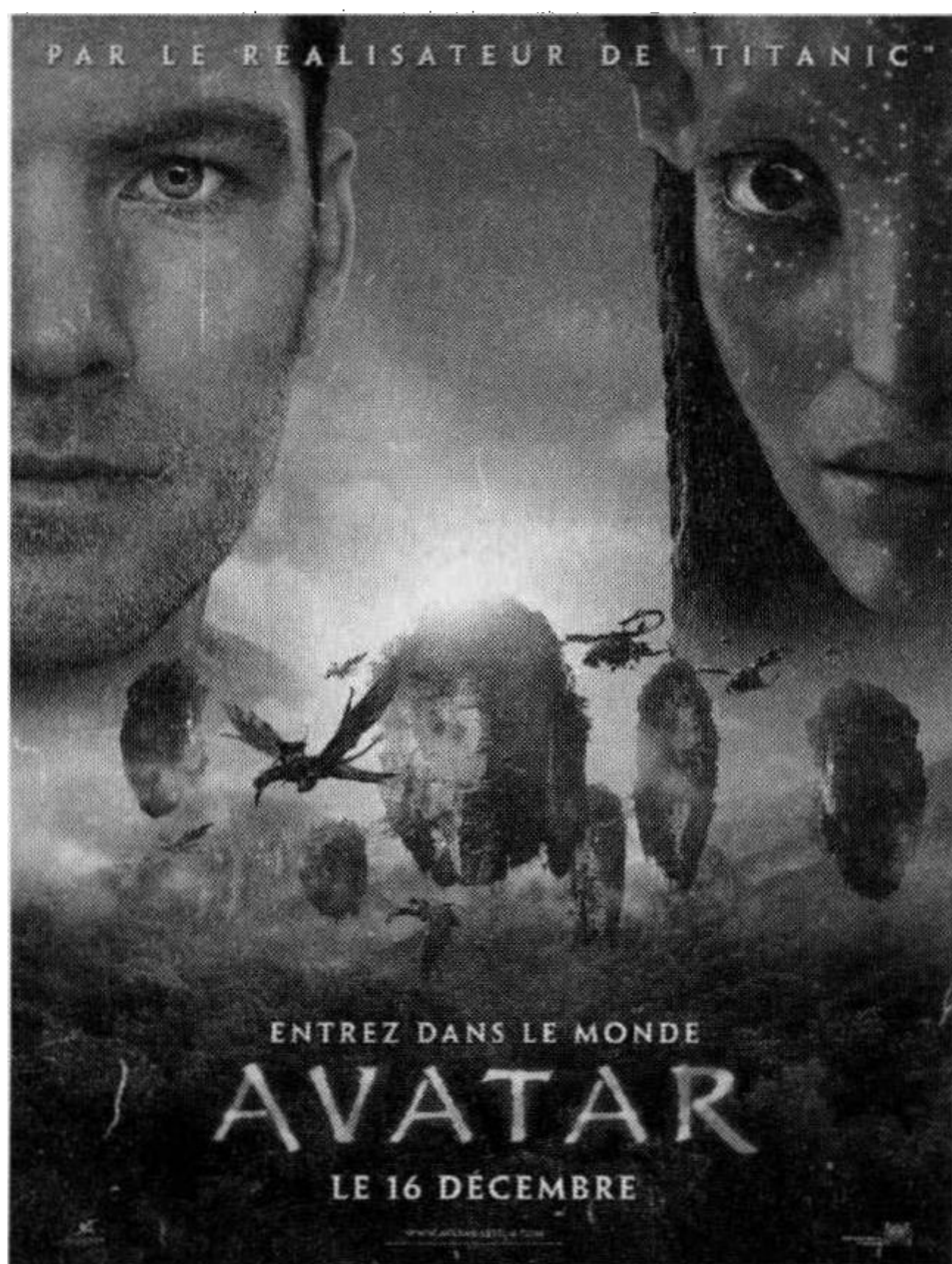


图 15 3D 电影《阿凡达》宣传海报

从古代到现代,艺术媒介无不影响着艺术兴格的呈现。电影作为一种通过摄影机拍摄、记录在胶片上,并通过放映或者其他播出渠道提供给观众的艺术,其艺术兴格的生成极大受制于媒介技术的发展。因为摄影机能够在每秒钟连续拍摄下早期 16 格后来 24 格的画面,才有流畅自然风格的电影视觉诞生;因为录音技术的发展,才有与画面同步的声音。因而,摄影机的镜头、辅助工具、机械设备直接影响到电影的风格效果,包括画面的感光度、景深关系、清晰度等。摄影机的运动性能、变焦能力、快门技术也直接影响到画面效果。没有广角镜头,就不可能有《公民

凯恩》(Citizen Kane, 1941)中经典的景深画面;没有斯坦尼康手持摄影设备,就不可能有王家卫《重庆森林》(1994)等电影中的快速不规则运动的镜头^①。当电脑出现后,数字技术更是推动了《指环王》(The Lord of the Rings, 2001)、《阿凡达》(Avatar, 2009, 图 15)等电影运用数字合成、3D 特效形成全新的视觉风格。

^① 参见尹鸿:《当代电影艺术导论》,19~20页,北京,高等教育出版社,2007。

三、艺术兴辞

艺术兴辞，是指具有调整、畅达个体体验和理想与现实生存境遇间关系作用的符号表意方式。人们通过创造特定的带有实践意向的符号表意形式，以实现个体体验和理想与现实生存境遇之间的关系的调整和畅达。在此，修辞是感兴的修辞，感兴是修辞的感兴。艺术兴辞涉及艺术品的符号编码规则，它所造成的兴辞层正是艺术品结构的第二个层面。

1. 艺术符号的感兴修辞性

艺术的感兴修辞性，是指艺术具有感物而兴、兴而修辞的特性。首先来看“感兴”，它指人对自身生存境遇的深沉体验与超拔追求。“感兴”暗含了艺术体验的两层状态：感，侧重于个体性“知—情—意”心理结构对外界事或物的感知与体验；兴，则侧重于由个体性的内在体验引发个体与自然、他人、群体的情感沟通功效。据考证，兴，繁体字作“興”，古文字学家认为“興”是众人合力举物时发出的声音，意味着某种原始巫术仪式^①。进而，作为巫术仪式的“興”追求的正是众人合举的那一文字符号“同”。“‘同’就是‘兴’的核心，它的追求目标。人们把‘同’置于‘興’的中心，置于舞的中心，置于舞人们的中心，是为了凸现它”，又说：“兴由‘同’与‘舞’两部分合成，就是在对个体生命的无限欢欣里达到对永恒的大同模式的占有和享受。”^②“舞”不正是艺术的象征吗？“兴”本身就意味着通过艺术来实现人间大同的理想境界。由感及兴，囊括了“活的体验”与“同的追求”双重内涵。但要“感兴”所包蕴的激情与理性“具体化”、“肉身化”^③，则需要考虑“修辞”。

再来看“修辞”，它指人借助艺术媒介将深沉体验与超拔追求编码化、具象化的符号实践。一般认为，修辞应属于文学语言范畴。但自古希腊以来，修辞学就一直在艺术中占据着重要位置。亚里士多德明确提出了“修辞学”：“一种在任何一个问题上找出可能的说法方式的功能。”^④他认为修辞

① 参见陈世骧：《陈世骧文存》，154～155页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

② 王一川：《审美体验论》，236～237页，天津，百花文艺出版社，1992。

③ 宗白华：《美学散步》，70页，上海，上海人民出版社，1981。

④ [古希腊]亚里士多德：《修辞学》，罗念生译，23页，上海，上海人民出版社，2006。

术是“属于艺术本身的或然式证明”，“艺术本身”是指“能由法则和人类的能力提供”，这通于古希腊“艺术/技术”合一的意义。长期以来，修辞都被视为说话的艺术。到了20世纪，美国修辞学家博克(Kenneth Burke, 1897—1995)把修辞定义为“人类主体为着对其他人类主体形成态度或诱发行为而使用语言”。修辞“植根在语言本身的一个基本功能中……即语言被用作一种象征手段，在那些天生就能应答符号的存在中诱发合作”^①。博克搁置了古典性“说服”意涵，而启用了现代性“认同”意涵去解释修辞。依据“认同”修辞观，我们不妨将“修辞”引进艺术领域。如果说文学是用适当的文学语言(文字)来表述观点沟通认同，那么，艺术则是通过艺术语言(如色彩、线条、肢体、音符、装置等)来传情达意建立认同。在此，“语言”不再是传统意义上的文字符号，其本质实际已扩展为一种“符号实践”的内涵。所谓“符号实践”，是指“人类创造和运用符号以便认识和改造世界与自我的社会过程”^②。作为“符号实践”内涵的“修辞”正好辉映着“感兴”所致力内在超拔诉求。

依此，艺术兴辞由“感兴”和“修辞”构成，前者提供深沉体验与超拔理想，后者提供符号实践的具体途径，后者通过适当编码方式将前者予以形式化、具象化。

2. 艺术兴辞的特征

艺术门类纷繁复杂，如果要分门别类地介绍各艺术符号实践的编码法则，恐怕数不胜数。因此，归纳艺术兴辞特征将不依据艺术门类展开，主要还是围绕“感兴”和“修辞”的相互诱发和建构关系来进行。艺术兴辞在艺术品中的编码特征可从两个方面来概括：首先是以辞运兴，它包括隐兴与转兴；其次是兴中现辞，它包括蕴辞与秀辞。

(1)隐兴与转兴。“隐兴”与“转兴”，是从艺术兴辞角度对“隐喻”与“转喻”这对语言学学术语的一种转化性使用。隐喻和转喻，本是两种常见的文学修辞格形式。“小时候/乡愁是一枚小小的邮票/我在这头/母亲在那头”(余光中《乡愁》)，这是隐喻，以邮票比喻乡愁。“给我一片雪花白啊雪花白/信一样的雪花白/家信的等待/是乡愁的等待”(余光中《乡愁四韵》)，这是转喻，以颜色(雪花白)提及家信，再带出乡愁。俄国语言学家雅各布逊(Ro-

① 转引自王一川：《文学理论》，54～55页，成都，四川人民出版社，2003。

② 同上书，87页。

man Jakobson, 1896—1982)认为,语言具有组合功能和选择功能两大系统。组合功能可以连词成句,选择功能可以选择最恰当的词。隐喻与语言构建的选择功能相关,基于相似性原则,意味着替换的可能性;转喻则与语言构建的组合功能相关,基于邻近性原则,意味着延伸的可能性。就前两首诗歌来看,第一首的“乡愁”和“邮票”,“我”和“母亲”,从语言构建逻辑上讲都是隐喻,从修辞格上讲,乡愁与邮票是明喻,我和母亲是暗喻(暗指台湾和大陆),呈现出可替换的相似性原则;第二首的“雪花白”、“家信”和“乡愁”,从语言构建逻辑上看则是转喻,由“白色”想到“家信”,由“家信”兴发等待渴盼的“乡愁”,呈现出可延伸的邻近性原则。雅各布逊将隐喻和转喻由普通修辞格提升为了文学性的两种基本构成方式。他认为,这两种关系可以出现在文学构成的任何层面,它们是创造文学结构的基本方式。

不仅如此,雅各布逊其实还涉及了隐喻和转喻在艺术领域的阐释力:

这两种方式总有一个居支配地位,这并不只限于语言艺术。同样的游移不定也发生在非语言的符号系统里。绘画史中的一个突出的例子是立体派明显的转喻趋向。在立体派中,物象变形成一系列提喻;超现实主义画家则回之以公开的隐喻态度。甚至从格里菲斯(D. W. Griffith)的作品问世以来,一般说来,电影艺术由于其角度、透视和“拍摄”焦点变化的技巧的高度发展,已抛弃了戏剧传统,使一系列提喻式的“特写”和转喻式的“拍摄位置”系统化了。在这样的画面中,诸如卓别林的某些电影画面,这些手法随后为具有“叠入”的新颖的隐喻“蒙太奇”所取代——亦即电影的明喻。^①

在雅各布逊看来,隐喻和转喻完全可以成为整个符号领域的一种编码法则。他举的例子是绘画中的立体派和超现实主义的纷争。立体派追求几何形体的美,强调形式的排列组合所产生的美感,否定从一个视点观察、表现事物的传统方法,把三度空间的画面描绘成平面两度空间的画面。超现实主义则强调梦幻与现实的统一,力图把生与死、梦境与现实统一起来,受弗洛伊德理论影响很深。下面两幅画,一幅是毕加索 1907 年创作的油画《亚

^① [美]罗曼·雅各布逊:《隐喻和转喻的两极》,周宪译,见《激进的美学锋芒》,419页,北京,中国人民大学出版社,2003。

维农的少女》(图 16), 它引发了西方现代绘画的革命性突破。其人物形象和背景都被分解为带角的几何块面, 正面的脸和侧面的鼻子、侧面的脸和正面的眼睛结合在一起, 这种立体派风格彻底打破了文艺复兴以来的透视法则; 一幅是达利 1931 年创作的油画《记忆的永恒》(图 17), 它表现了一个梦幻般散落的世界, 物体清晰而无序地散落着, 似乎浸湿得软瘫瘫的钟表耷拉在树枝上, 这种超现实主义风格展现出一种无意识的幽寂场景。依雅各布逊的观点, 毕加索显然倾向转喻法则构图, 达利则倾向隐喻法则构图, 前者是观看物理空间邻近性的探索, 而后者则是窥测心理时间相似性的努力。



图 16 毕加索:《亚维农的少女》(油画, 1907)

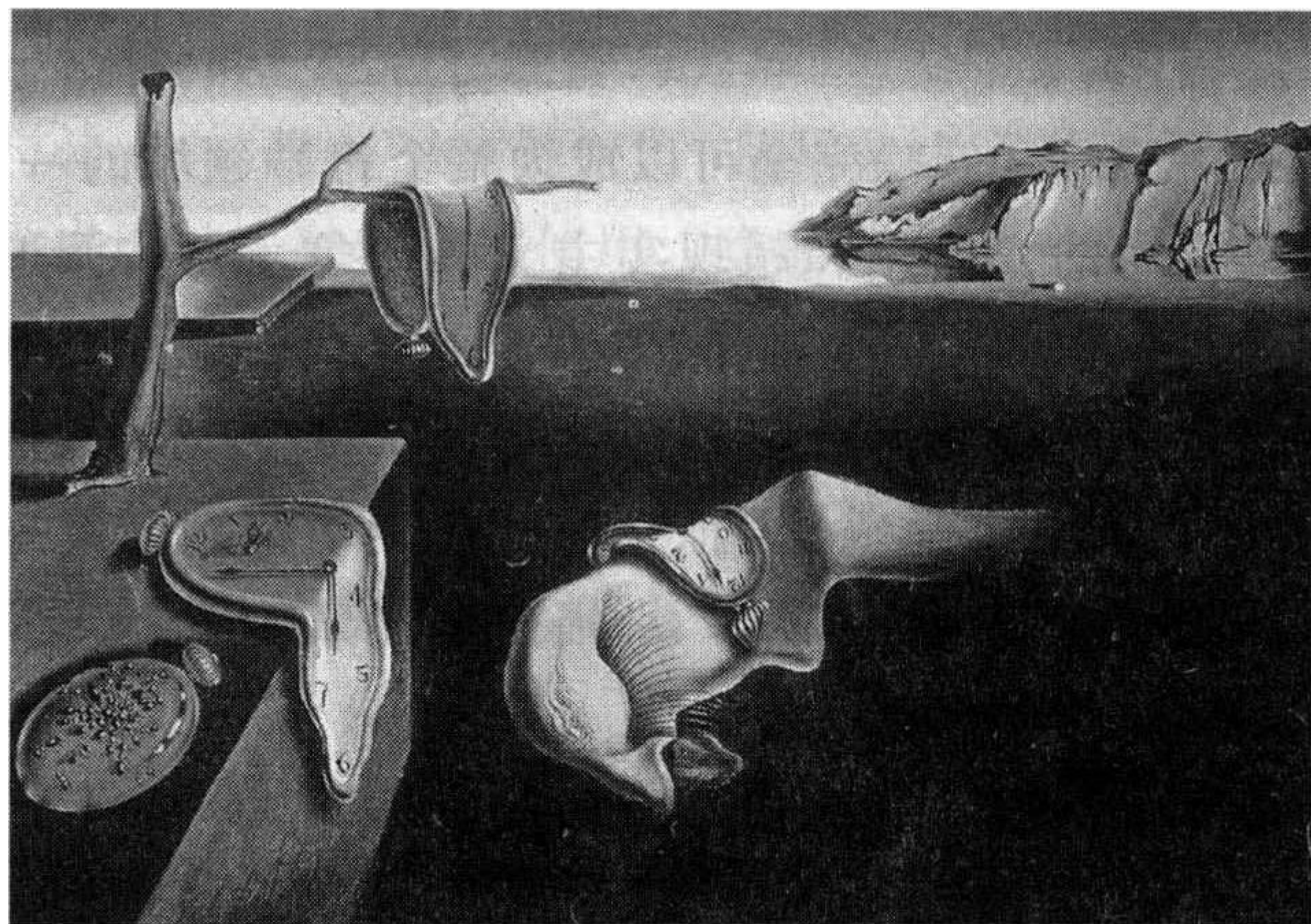


图 17 达利:《记忆的永恒》(油画, 1931)

如果作为富于艺术感兴的编码法则来理解，不妨分别将隐喻和转喻称之为“隐兴”和“转兴”。兴，即兴起情感之意，它依靠“隐”或“转”两种修辞编码法则得以呈现。再来看诗歌，余光中表达乡愁，采用隐兴和转兴这两种不同修辞方式，随编码差异而有兴味区别。作为隐兴的《乡愁》，在乡愁与邮票之间的六个汉字、在“我在这头”与“母亲在那头”之间的段落分隔，无不侧重于暗示空间的距离；作为转兴的《乡愁四韵》，在“雪花白啊雪花白”、“信一样的雪花白”、“家信的等待”这一连串的絮叨，断断续续，情感此起彼伏，语词悠游婉转，侧重于提示时间的距离。绘画中，毕加索绘画是以立体形式向人们展示观看世界方式多面性的转兴实践，而达利则是以超现实形式向人们暗示内心隐秘时间角落寂寥散碎的隐兴实践。因此，感兴视角的加入及改造，使得隐兴和转兴真正成为理解艺术兴辞特征的绝好方式。

隐兴和转兴，并不局限于文学、绘画领域，除雅各布逊提示的电影“特写”和“拍摄位置”、蒙太奇之外，电影剪辑中的组合剪辑、场面调度、交叉剪辑、分割画面、叠化、跳切等技巧，乃至音乐或作为象征或作为叙事的不同使用^①，都可以视为隐兴和转兴在更广泛的范围内开展的修辞实践。

(2) 蕴辞与秀辞。“蕴辞”与“秀辞”，是对传统文艺理论中“隐秀”这对概念的转化性使用。《文心雕龙·隐秀》：“是以文之英蕤，有秀有隐。隐也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之独拔者也。隐以复意为工，秀以卓绝为巧，斯乃旧章之懿绩，才情之嘉会也。”这是说，优秀的作品有“隐”与“秀”两种特点。所谓“隐”，就是含有字面意义以外的内容；所谓“秀”，就是作品中特别突出的句子。“隐”以内容丰富为工巧，“秀”以卓越独特为精妙^②。在中国传统文艺批评中，“隐秀”存在着一个强大的兴辞论述传统。宋代梅圣俞论曰：“诗家虽率意，而造语亦难。若意新语工，得前人所未道者，斯为善也。必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外，然后为至矣。”（《六一诗话》）宋代张戒《岁寒堂诗话》：“情在词外曰隐，状溢目前曰秀。”清代冯班《钝吟杂录》：“诗有活句，隐秀之词也。直叙事理，或有词无意，死句也。隐者，兴在象外，言尽而意不尽者也；秀者，章中迫出

^① 参见[美]詹尼弗·范茜秋：《电影化叙事》，王旭峰译，桂林，广西师范大学出版社，2009。[匈]伊芙特·皮洛：《世俗神话》，崔君衍译，北京，中国电影出版社，2003。

^② 参见陆侃如、牟世金：《文心雕龙译注》，484页，济南，齐鲁书社，1995。

之词，意象生动者也。”古人注重隐秀的文学兴辞特征，其实，一旦将“辞”不仅仅理解为“词”（文、篇、语、言、词），而是普泛理解为符号实践的话，那么隐秀就转化为了艺术兴辞的“蕴辞”和“秀辞”。

蕴辞，是指艺术符号编码在传递感兴体验的过程中具有蕴藉性与含蓄性。秀辞，是指艺术符号编码在传递感兴体验的过程中具有直观性与形象性。在优秀的艺术品中，两者相辅相成。需要注意，蕴辞不同于隐兴。蕴辞着意于艺术符号的内在蕴藉性和含蓄性，编码特征是由少及多；而隐兴着意于艺术符号的外在相似性和选择性，编码特征是由此及彼。总体来看，隐兴与转兴，是以辞运兴的编码特征，而蕴辞与秀辞，则是兴中见辞的编码特征。

蕴辞和秀辞的作用，相当于美学家苏珊·朗格讲的“幻象”：“艺术符号是艺术家创造出来的一种以视觉的、诗歌的、音乐的或其他形式出现的印象——是通过艺术的创造活动而产生出来的一种幻象。”^①幻象是由“幻”和“象”组成，“幻”由蕴辞构建，“象”则由秀辞凸显。蕴辞，强调通过虚拟性形式编码达致富于兴味的蕴藉性艺术效果；秀辞，则强调通过直观性形式编码达致充满生机的形象性艺术效果。任何优秀的艺术品，既具有突出鲜明的直观形象以激发感兴，又具有浑厚悠长的蕴藉空间以悠游余兴。

蕴辞与秀辞在艺术品中的具体编码方式，可借鉴苏珊·朗格对于空间幻象与时间幻象的区分来加以概括^②。基于空间幻象的艺术，主要有绘画、雕塑和建筑。就绘画而言，它创造的是一种“虚幻的景致”（苏珊·朗格语）：一方面，它创造了一个完整独立、内容齐备的感性空间，各种景致仿如自然，直击心神，此即秀辞；另一方面，它又虚幻而富于蕴藉，它并非真实空间，而是通过二维平面营造出体积感，往往还富于兴味意蕴，此即蕴辞。文艺复兴早期作品《乔凡尼·阿尔诺和他的新娘》（图 18），高不足一米，却精致秀丽，色彩鲜艳。虽然画作不大，但是人物形象鲜明有致。男人宣誓的姿势，女人抚腹的表情都非常醒目，室内器物、主人衣饰也都笔法精细，裘皮松软，器皿光泽，家具雕镂，一切符号形式无不秀拔卓著。同时，画作又孕育深意。这并非普通肖像，而是一次婚礼仪式画。在白日的房间中，

^① [美]苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，58页，北京，中国社会科学出版社，1983。

^② 参见[美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，第五章、第六章、第七章，北京，中国社会科学出版社，1986。

一支蜡烛孤独燃烧，隐现无所不知无所不在的基督，使婚礼显得神圣。两位主人脚下的小狗，则象征着感情的忠诚。墙上的水晶珠和洁净的镜子，均隐含了纯洁爱情的兴味。甚至窗台和桌上的苹果，也暗示出亚当夏娃原罪之前的人类清白^①。因而，一切符号形式无不兴味深长。就雕塑而言，它创造的是一个“虚幻的能动的体积”（苏珊·朗格语）。以《米洛的维纳斯》（图5）为例，它的形体栩栩如生，身体的比例协调，圆润富有生气的肉体，尤其是覆盖下半身的衣裙，显出古希腊服饰特有“薄而湿的”^②感觉，视觉空间呈现出鲜明触觉观效，这是秀辞展现；同时，这些还不足以构成它的伟大性，再看维纳斯略微放低腰身的姿态和悠闲稍息的站姿，又令人品味无穷，仿如目击了来自古希腊的独有精神气韵，即所谓“高贵的单纯”和“静穆的伟大”^③。秀辞造成了单纯和静穆的视觉印象，蕴辞却激发了高贵和伟大的兴发体验。就建筑而言，它创造的是一个“虚幻的场所”（苏珊·朗格语）。一所房屋，看上去是实在的客观地理标识，是具有使用功能的事物，可是一旦社会历史发生改变，整个场所给人的感觉也随之变化。实在材料、地理位置、建筑风格都是建筑艺术的秀辞，作为人类文化创造物的本质却是建筑艺术的蕴辞。《牡丹亭》唱词哀怨：“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付于断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。”《桃花扇》唱词悲情：“眼看他起朱楼，眼看他宴宾客，眼看他楼塌了。……残山梦最真，旧境丢



图18 扬·凡·爱克：《乔凡尼·阿尔诺和他的新娘》（油画，1434）

① 参见[英]苏珊·伍德福德：《剑桥艺术史·绘画观赏》，钱乘旦译，98页，南京，译林出版社，2009。

② [德]温克尔曼：《希腊人的艺术》，邵大箴译，16页，桂林，广西师范大学出版社，2001。

③ 同上书，18页。

难掉。”断井颓垣，楼起楼塌，建筑艺术虽是雅秀或奢华的实在场所，但在历史文化中又无不呈现出它的某种虚幻意蕴来。基于时间幻象的艺术，主要是诗歌和音乐。诗歌即文学兴辞的“隐秀”，不再赘述。就音乐而言，它所创造的的是一个“虚幻的时间序列”（苏珊·朗格语）。音乐通过节奏、旋律、音调使时间似乎可听，连续不断的弹奏或抚弄出来的串串音符，将时间流似乎从整体的世界中分离出来，时间化身为一种纯粹音符的纯粹连续。错落的节奏、鲜明的音调和动听的旋律，构成了音乐的秀辞，而流动的兴韵、从世界抽身而出的时间悠游感，又构成了音乐的蕴辞。

四、艺术兴象

艺术兴象，是指基于媒辞传达而虚拟生成且富于感兴深蕴的艺术形象构造。在此，形象是感兴的形象，感兴是形象的感兴。当我们穿越过兴媒层、兴辞层，便进入了兴象层，这也是艺术品整体的最核心层面。前述的物质载体、符号编码都为塑造感人情思、动人心魄的艺术兴象服务。可以说，艺术兴象决定着艺术品最终的成败。

1. 艺术作品的兴象

兴象，是兴中之象，指包含活生生的感兴深蕴的艺术形象。要界定“兴象”观念，不得不涉及普通艺术观念中更常见的“形象”。形象，是对应英文 image 的现代翻译。中国传统艺术理论中，“形”和“象”是两个单音节词汇，分别指示不同意义。《周易·系辞上》：“见乃谓之象，形乃谓之器。”见乃谓之象，是说一件东西在那里，它通过我的眼睛观看所呈现出来的直观映象，叫做“象”；形乃谓之器，则是说形是事物的客观形体、形器^①。古代多将形、象并列而提，如《周易·系辞上》：“在天成象，在地成形。”《管子·君臣上》：“天有常象，地有常形，人有常礼。”《文心雕龙·原道》：“日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形。”古人称日月星辰为天象，正是因为它们可望而不可触，不能断定它们是否是实体存在，故只能就主观视觉感受而称之为“象”。相对来说，地上的事物可见还可触摸，因而称“形”。“形”和“象”的区别，根本在于是客观属性，还是主观视觉^②。当中

① 参见李壮鹰：《中国诗学六论》，187页，济南，齐鲁书社，1989。

② 参见李壮鹰：《逸园丛录》，316~318页，济南，齐鲁书社，2005。

国现代艺术理论开始普遍使用“形象”之后，却逐渐遗忘了“形”和“象”的上述内在差异，发展出诸多衍生术语，如“人物形象”、“银幕形象”、“舞蹈形象”、“音乐形象”，等等。这一现代性术语，以形象对立理性，提出“形象思维”区别于“理性思维”，以此强调文学艺术在表达意念方面与哲学、科学等其他文化形态的区别。立意虽好，但太过执著于与科学、哲学对照，易流于将文学艺术解释为对外在世界的写实呈现，而颠倒了文艺创作与欣赏中“象”之于“形”的根本地位。

鉴于此，这里启用中国传统艺术论的“兴象”。对于兴象，中国古人多有论述。唐代殷璠《河岳英灵集》：“既多兴象，复备风骨。”明代胡应麟《诗薮》：“钹歌述情，兴象超拔。”“盛唐绝句，兴象玲珑。”明代许学夷《诗源辨体》：“唐人律诗，以兴象为主。”所谓兴象，是兴中之象，艺术家创作起兴的过程中，既随物宛转，又与心徘徊，图其形而得之于象，悟其韵而灌之于兴。叶燮《原诗》：“呈于象，感于目，会于心。”可谓深得“兴象”三昧。德国美学家席勒(J. C. F. von Schiller, 1759—1805)曾提出“活的形象”。席勒认为，人的身上存在着两种对立力量，一种是感性冲动，来自人的感性天性，要求人不断变化；一种是形式冲动，来自人的理性天性，要求人服从规律。这两种力量都有片面性，如果人偏执一端，人性则会零落破碎。席勒提出要通过第三种力量，即游戏冲动，来建构“活的形象”，真正熔铸完整人性。“活的形象”，是指“表示现象的一切审美特性”、“最广义的美”^①。席勒举例，一块大理石虽然没有生命，通过建筑师和雕刻家的手却可以变为活的形象，而一个人尽管有生命、有形象，但并不因此就是活的形象。只有当形式是在感觉中活着，生活在知性中取得形式的时候，才能诞生“活的形象”。在“活的形象”中，物质形式与主观感兴、客观生活与艺术形式将会得到统一。其中，发挥关键作用的是想象力：“想象力提供活的形象。”^②“活的形象”相通于中国传统艺术论的“兴象”。

显然，“兴象”包含了两个方面的意思：象由兴起，象源于主观感觉（主要是视听）的触发乃至起兴，经由兴媒传播、兴辞建构而呈现；兴自象生，兴也源于对外在物象或内在心象的顿悟或把捉，刹那照面，摇荡情性，氤氲化生。

① [德]席勒：《审美教育书简》，冯至、范大灿译，77页，北京，北京大学出版社，1985。

② [德]席勒：《秀美与尊严》，张玉能译，236页，北京，文化艺术出版社，1996。

2. 艺术兴象的特征

艺术兴象的特征，大致包括四个方面的属性：媒辞性、虚拟性、情感性、蕴藉性。

(1)媒辞性。艺术兴象的媒辞性，是指媒介和修辞对兴象具有建构作用。兴象涉及对现实物象或主观心象的描绘或展示，它是由艺术兴媒运用各种物质、手段、技术、机制加以表现、记载、保存和传播的，也是由艺术兴辞运用隐兴和转兴、蕴辞和秀辞等符号编码方式塑造成形的。绘画、书法，需要笔墨纸砚、粉彩油泥等介质载体，辅之以骨法用笔、随类赋彩、经营位置等符码编制；雕塑、建筑，需要水木土石等介质载体，辅之以凿铍、刻镂、构图、设计等符码编制；舞蹈、戏曲，需要行动自如的人身肢体，以及舞台、美工、服饰、音响、道具等各种设备作为物质载体，辅之以或“圆、曲、拧、倾、含”（中国舞蹈）或“开、绷、立、直、长”（西方芭蕾），乃至“手、眼、身、法、步”（中国戏曲）的符码编制。种种艺术兴象，须得依赖媒介和修辞，才能真正营造出来。

(2)虚拟性。艺术兴象的虚拟性，是指艺术兴象并非真实存在的客观实体，而是接受者观赏或想象过程中产生的虚拟性意象。虚拟性源于艺术品中艺术形式对物质质料的利用和克服。席勒曾以雕刻为例指出，在石像雕刻的创作过程中，存在三种不同自然本性的斗争：表现对象的自然本性，

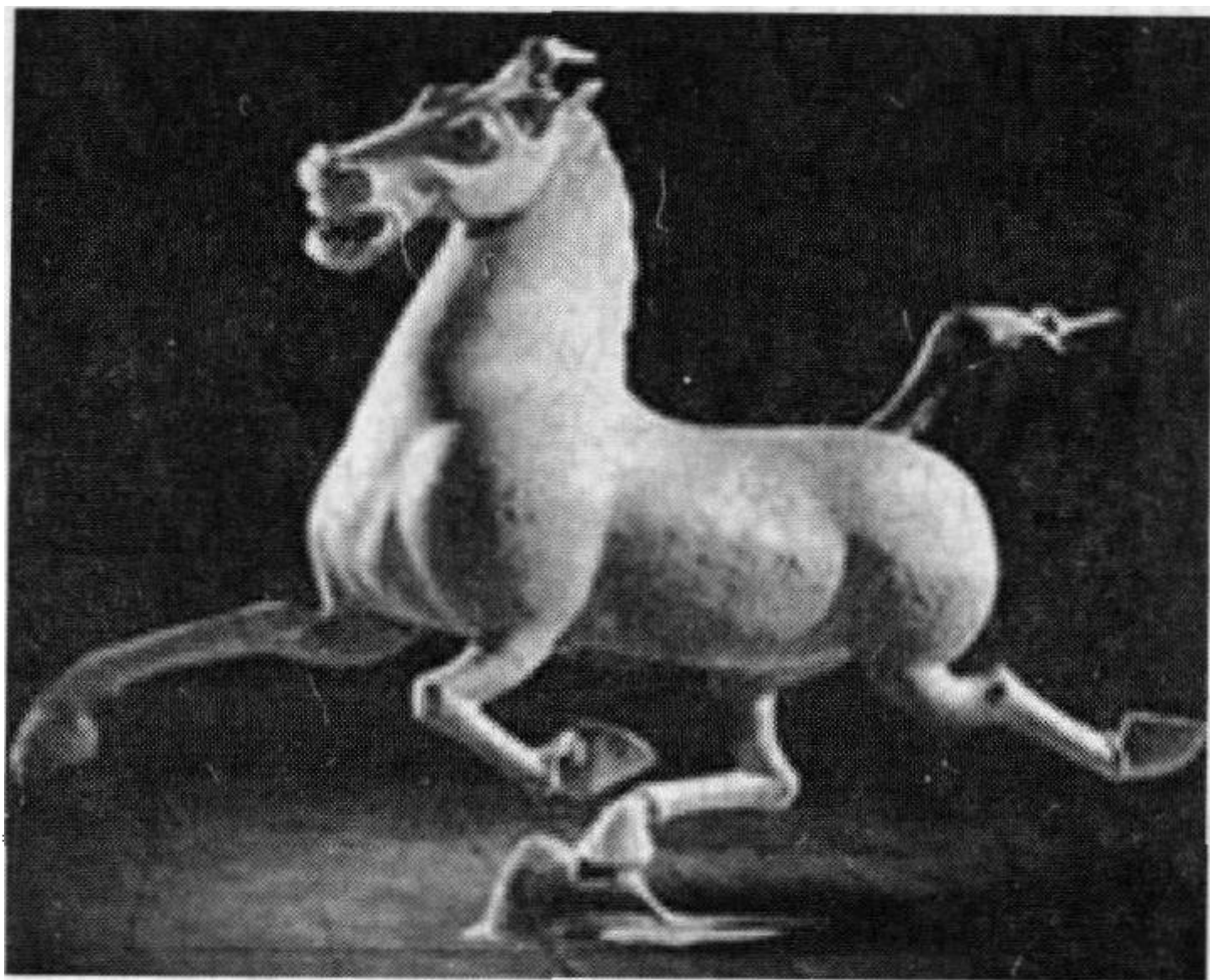


图 19 《马踏飞燕》(东汉青铜器)

表现质料的自然本性，艺术家的自然本性^①。以中国汉代青铜器《马踏飞燕》(图 19)为例，它的兴象创造存在着三种自然本性的斗争：作为对象的奔马、飞燕的本性，作为质料的青铜的本性，作为创作者的艺匠的本性。按席勒解释，只有当质料和作者的自然本性消失在了被模仿者的自然本性中，当物体消失于意象中时，艺术品才呈现出活的形象。当我们看到矫健俊美的奔马一

^① 参见[德]席勒：《秀美与尊严》，张玉能译，76页，北京，文化艺术出版社，1996。

蹄踏在一只惊恐万分的龙雀背上时，顿时似乎忘却了青铜的厚重和艺匠的手工，眼里只有惊心动魄的一幅画面呈现出的豪迈进取兴象。

(3)情感性。艺术兴象的情感性，是指虚拟意象往往传达特定情感态度。艺术兴象不仅具体可感，而且能缘情而兴、兴而现情。托尔斯泰(Лев Николаевич Толстой, 1828—1910)认为：“艺术起始于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人，便在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在标志表达出来。”^①苏珊·朗格也说：“艺术品本质上就是一种表现情感的形式。”^②无疑，情感性正是兴象的最核心要素。以舞蹈为例，艺术家欧阳予倩(1889—1962)认为：“舞蹈是单独用动作来传达感情的。舞蹈和雕刻有极为近似之点：雕刻贵能抓住人物一刹那间留下的形象，表现一个感情的顶点；舞蹈可以说是活动的雕刻，它所表现的是感情的高度集中。”^③东汉傅毅的《舞赋》曾记载一次舞蹈兴象：“于是蹶节鼓陈，舒意自广。游心无垠，远思长想。其始兴也，若俯若仰，若来若往。雍容惆怅，不可为象。”(《昭明文选·卷十七》)伴随鼓声的节奏，舞者起舞，意态舒展广阔，似心游无边境界。舞蹈正式开场，舞者兴会人情，舞姿俯仰往来，一投手，一举足，却又变为形态顿乏，如惆怅失意。随舞蹈的动作兴象，观者情感此起彼伏。优秀的舞蹈兴象，确是一往情深。

(4)蕴藉性。艺术兴象的蕴藉性，是指艺术兴象往往兴味深长、余韵袅

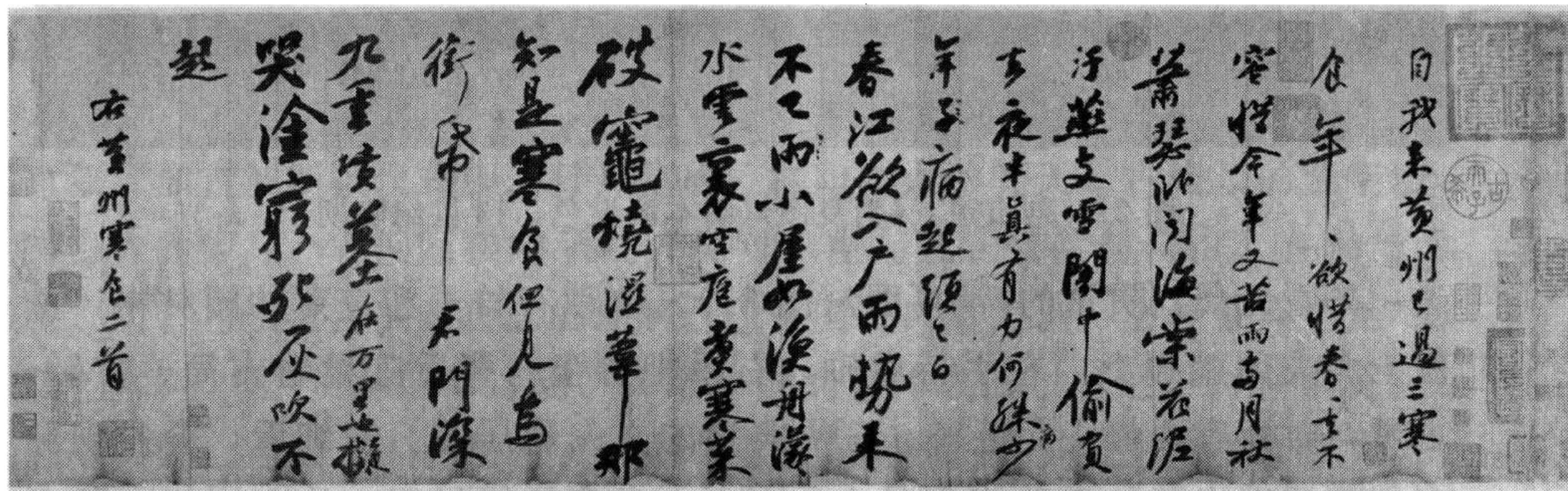


图 20 苏轼：《黄州寒食诗帖》

① [俄]列夫·托尔斯泰：《什么是艺术》，丰陈宝译，见《列夫·托尔斯泰文集》，第14卷，173页，北京，人民文学出版社，2000。

② [美]苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，7页，北京，中国社会科学出版社，1983。

③ 欧阳予倩：《发扬我国舞蹈艺术的优良传统》，见《欧阳予倩全集》，第5卷，205页，上海，上海文艺出版社，1990。

袅。蕴藉性的典范形态分为两种：含蓄和含混。含蓄，是指具体兴象在有限符号构造中传递出的无限意味，即小中蓄大；含混，是指具体兴象在看似单义确定的符号构造中蕴蓄了多重不确定的意义，即一中生多。以传统书画为例，先看宋代苏轼的《黄州寒食诗帖》(图 20)。苏轼书法，用笔自然随意。传统书法讲究“悬腕”，而东坡写字懒懒，以手靠桌，他常自嘲为“石压蛤蟆体”。就此，美学家蒋勋赞曰：“领悟了美的放弃比美的执著更难，也更重要。”又说：“美，其实是最后回来做自己而已。”就这幅书法兴象而言，它的意味深长既有结构布局的随意自然，更有细微独字的黯然神伤。其中，“‘卧闻’两字极妙，尤其是‘闻’的最后一笔，像垂挂的死蛇；像蚯蚓死尸，东坡在线条里注入了落魄，失意，沮丧，百无聊赖的慵懶。线条像一根松掉的琴弦上喑哑的声音，失声了，荒腔走板，沙哑中却都是落魄的辛酸。”^①此即有限符号通于无限意味的含蓄。



图 21 刘贯道：《消夏图》(绢本淡设色，13 世纪晚期)

再看元代刘贯道的《消夏图》(图 21)。在种有竹子和芭蕉的园林中，一位士大夫闲躺榻上，左手持卷轴，右手把拂尘，背后陈设着古简、古钟、古琴，对面有两位侍女走来。一幅典型的文人隐居图。但细看，会发现更多细节透露出某种意义的含混。画面主人身旁的屏风里，绘有同样一位士大夫，但却是另一派景象：童子研墨、案牍行文，活脱脱一位身居要职、忙于公务的士大夫。再细看，在第二位士大夫的身后还有一扇屏风，屏风上却是无穷悠远的山水空间。美术史家巫鸿指出，这是传统绘画中普遍存

^① 蒋勋：《苍凉的独白书写：寒食帖》，40~42 页，北京，文化艺术出版社，2010。

在的“重屏”现象，它反映了“士大夫生活的二元性”^①。其实，这幅画远不止反映出二元性这么简单，其艺术兴象极为含混：其一，表达文人闲适隐居的日常生活及其自然舒展的人生态度；其二，表达文人繁忙理政的公务生活及其治国平天下的人生态度；其三，画里两重屏风的对照，营造出“闲适文人/繁忙文人”、“繁忙文人/悠远山水”双重对立，前者身处隐居而心向政事，后者身处政事却又心向自然，呈现出传统文人“庙堂/江湖”的纠缠情结；其四，回到画作的历史语境，元代是一个文人被极度贬低的时代，现实中闲适的文人形象，是否还潜藏着某种郁郁不得志的情结，而只能将兼济天下化为身后屏画以间接传情呢？其五，其实整个画面本身原来就是一幅屏风画，当我们最后意识到它原来也是虚构之物时，前述四重意味或许更耐人寻味。此即看似单义实为多重的含混。

3. 艺术兴象的类型

艺术兴象的类型，大致可以分为象征、典型、意境、仿象四种。

(1)象征。象征，是指那种其意蕴不能直接呈现而需要间接暗示出来的兴象，在原始艺术、现代主义艺术中都有突出表现。象征的艺术特点是神秘性理念和暗示性手法的融合。按照黑格尔的看法，象征是直接呈现于感性观照的一种现成事物，这种事物的意义并不在于本身，而是经由暗示指涉一种广泛普遍的意义。象征的本质是“一种在外表形状上就已可暗示要表达的那种思想内容的符号”^②。艺术象征的表现主要是古文明的仪式或建筑意象，如古波斯教仪式中的日月星辰，古印度人的梵天，古埃及的金字塔、狮身人面像等，它们间接暗示出人类对于生与死、自然与自由、有限与无限、短暂与永恒等抽象理念的理解。以中国古典舞为例，中国古典舞是“划圆艺术”，“圆”贯穿形体运动、舞蹈构图的整体表演过程之中。它讲究“三圆”（平圆、立圆、8字圆）、“两圈”（大圈套小圈），其要领是“以腰为轴，以圆为律；四肢为轮，轴轮转动”。它以“云手”、“山膀”、“风火轮”各种肢体动作配合脚下运动路线的“圆场”共同构成了整体舞蹈兴象。它的象征本质在于：“中国舞蹈运动的本象就是太极图象。”^③这暗示着中国传统文化生

^① [美]巫鸿：《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，文丹译，108页，上海，上海人民出版社，2009。

^② [德]黑格尔：《美学》，第2卷，朱光潜译，10、11页，北京，商务印书馆，1979。

^③ 袁禾：《中国舞蹈意象概论》，36页，北京，文化艺术出版社，2007。



图 22 摩罗：《莎乐美》(油画，1871年)

生不息、回环往复的宇宙生命观念。

19世纪末，西方兴起象征主义艺术潮流，再次推动了艺术象征的新发展。1886年，诗人让·莫雷亚斯发表《象征主义宣言》。随后，法国诗人马拉美(Stephane Mallarme, 1842—1898)将象征主义界定为：“通过一点一滴地引起人们对某物的联想，从而显现出一种情绪；或者反过来说，通过择取某物并从中抽出一种‘情绪’的艺术。”同时代诗人波德莱尔、音乐家瓦格纳等都受此影响创作了丰富的象征型兴象。20世纪著名诗人艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)则提出作为象征手法的“客观对应物”：“激起那种独特情感的一套物体、一种境遇、一连串事物。”^①这样，象征

在理念界定与具体手段上作为艺术兴象的重要类型最终得以确立，其主要代表有诗歌象征，如波德莱尔《恶之花》、瓦莱里《海滨墓园》、里尔克《豹》、艾略特《荒原》；有戏剧象征，如梅特林克《青鸟》；有绘画象征，如摩罗《莎乐美》(图 22)、夏凡纳《信鸽》，等等。

(2)典型。典型是那种可以指向普遍的社会本质的独特个别的兴象，属于现实主义艺术的基本特色。典型的艺术特点是魅力性理念与特征性手法的融合。

一方面，典型要求艺术兴象具有内在深蕴的魅力性。它包含两层意义：其一，它是通常理解的艺术魅力，即艺术兴象抓人眼球的审美能力；其二，它更兼有深厚的社会文化意义，这可用德国社会学家马克斯·韦伯(Max Weber, 1864—1920)的“卡里斯马”(Charisma)概念。“卡里斯马”，原是早期基督教语汇，本义为神圣天赋，指有神助的人物。韦伯在探讨西方社会合法性统治时，区分了三种合法性统治类型：法理型(依靠法律正当性、价值合理性的正当性行使统治)、传统型(依靠习惯的正当性行使统治)、卡里

^① [英]查德威克：《象征主义》，郭洋生译，2页，石家庄，花山文艺出版社，1989。

斯马型(依靠情感的正当性行使统治)。卡里斯马是指在社会各行业中具有原创性、富于神圣感召力的人物的特殊品质。后来,美国学者希尔斯(Edward Shils, 1910—1995)拓展了卡里斯马的含义,提出举凡社会中的行为模式、角色、制度、象征符号和实际物体,当其多少体现出原创性、神圣感召力等超凡特征时,都可说具有卡里斯马品质^①。艺术典型的魅力性,不仅是普通审美魅力,更兼有神圣性、原创性和感召力三重特殊魅力。

另一方面,典型要求艺术兴象具有外在鲜明的特征性。德国艺术鉴赏家希尔特提出“特征”(Charakteristische)概念,指“艺术形象中个别细节把所要表现的内容突出地表现出来的那种妥帖性”^②。比如在戏剧中,人们有各种各样的举动、交谈、吃饭、睡觉、穿衣等,但凡和剧本真正内容无关的举动都应抛弃,要使每个行为都对剧本的核心情节有意义。艺术特征应是外在具体、生动、独特形象和内在深刻、丰富、凝练本质的结合。艺术特征可分为两个层次:第一,典型的整体,应该有贯穿性的“总特征”;第二,典型的局部,应该糅合言语、动作、场景等各种细节特征性来塑造总特征。

总之,艺术典型是普遍与特殊、个性与共性、神圣魅力与凝练特征的融合。不妨看看中国新时期画家罗中立的油画《父亲》(图 23),这是一幅艺术典型的代表作。它的局部特征十分细致,用自然色彩和照相手法,写实性创造了一位老农形象:布满皱纹的面孔,捧着掺和了浑浊黄沙的水碗,



图 23 罗中立:《父亲》
(布面油画, 1980)

^① 参见王一川:《中国现代卡里斯马典型》, 5~9页, 昆明, 云南人民出版社, 1995。

^② [德]黑格尔:《美学》, 第1卷, 朱光潜译, 22页, 北京, 商务印书馆, 1979。朱光潜在译文正文中将之翻译为“特性”, 但在脚注中说明:“或译‘特征’, 近于‘典型的’。”这里一律改动为“特征”。

饱经沧桑的悲苦目光，油黑的指甲，“亚洲铜”般的肤色。它的整体特征则是通过“采用了毛泽东画像的尺寸”，“表现了道德丰碑与平凡农夫之间的矛盾性”^①。无疑，新时期伊始的《父亲》具有浓烈的神圣性、原创性和感召力。神圣性源于“父亲”命名，“以父之名”能激起某种无可辩驳的神圣感；原创性在于作品大胆使用伟人肖像画标准去刻画普通人；感召性在于这种平凡老父的不平凡放大，激发了人们对历史与现实、理想与生活之间矛盾的批判性反思。综合来看，这幅画作不愧是新时期最重要的艺术典型代表。

(3)意境。意境是那种在情景交游、阴阳互动和虚实相生中开拓出空无幻象的兴象，一向被视为中国古典抒情艺术的突出特性。意境的艺术特点是道源性理念与兴游性手法的融合。

意境，作为中国传统艺术兴象的代表，缘于唐代。唐以前只有“意象”，唐代出现“境”的概念，源于佛学兴盛的影响，而后“境”逐渐取代“象”。“境”，本于佛家语“境界”，梵语为 Visaya，意指“由眼、耳、鼻、舌、身、意六根所具备的六识之功能而感知的色、声、香、味、触、法六种感受”。叶嘉莹解释，“境界”其实“乃是专以感觉经验之特质为主的”，“境界之产生全赖吾人感受之作用，境界之存在全在吾人感受之所及，因此外在世界在未经过吾人感受之功能而予以再现时，并不得称之为‘境界’”^②。唐代王昌龄《诗格》最早提出“意境”，他将诗境分为三种：物境、情境和意境。后来历代均有涉及“意境”的讨论，但真正使意境获得现代生命，始自晚清王国维《人间诗话》标举“意境”或“境界”，随后美学家宗白华在《中国艺术意境之诞生》(1943)、《中国诗画中所表现的空间意识》(1949)等论著中，进一步将其提升为“中国心灵的幽情壮采”^③。

一方面，意境强调阴阳耦合、虚实化生的道源性理念^④。道源性理念，是指渊源自“生生之道”的传统理念。首先，《周易·系辞上》：“一阴一阳之谓道。”生命之道体现为阳刚与阴柔。《周易·系辞下》：“阴阳合德而刚柔有体。”阴柔是指富于静态和柔感的生命要素，而阳刚则是偏于动态和力感的生命要素。耦，原为两人配合从事耕作，又有成双配偶之意。阴阳耦合，

① 高名潞：《墙：中国当代艺术的历史与边界》，68页，北京，中国人民大学出版社，2006。

② 叶嘉莹：《王国维及其文学批评》，192页，石家庄，河北教育出版社，1997。

③ 宗白华：《美学散步》，68页，上海，上海人民出版社，1981。

④ 参见王一川：《文学理论》，269~270页，成都，四川人民出版社，2003。

指阴柔与阳刚成对共存而又相互化生的状况。其次，中国古典宇宙观认为宇宙本体是“无中生有”，虚空与实在可以相互转化，由此本体论呈现出的艺术意境可以展现为多重含义：无形与有形、隐性与显性、具象与抽象、实境与虚境，等等。

另一方面，意境强调情景交游、余兴悠长的兴游性手法。首先是情境交游，王国维曾认为文学有“景”和“情”两种“原质”^①，艺术中亦有此二原质，过去一般称为“情景交融”，这里改“融”为“游”，在于“游”更能凸显艺术意境中情与景的互看、互渗、互爱、互玩之意义。感兴遇景，兴入景中，景随兴现。情景之间，交游往复，互为友朋，所谓“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”（辛弃疾《贺新郎》）。其次是余兴悠长，情景交游的后果并不是照面而过、陌如路人，而是彼此渗透心神，激荡起悠长邈远的余兴流韵，使艺术意境令人长久回味，仿有余香。

谈现代中国艺术意境的代表，以台湾著名编舞家林怀民的舞蹈创作为例。1973年，林怀民创办现代舞团“云门舞集”，取名自中国传说中最早的乐舞，以示对传统美学精神的向往。“云门舞集”编排演出了《九歌》、《水月》、《竹梦》、《行草》（图24）等诸多作品。林怀民的编舞，致力于“现代而又中国的新型舞蹈”^②。他融合了西方现代舞（主要是美国舞蹈家玛莎·葛兰姆“缩腹—延伸”技巧）和中国传统戏曲（京剧、昆曲）、舞蹈的肢体语言，甚至中国传统文化艺术兴象（文学、书法）。比如《行草》，通过现代舞蹈编码与传统书法展开对话。舞者或着黑色舞服，或上身赤裸，或带有水袖。背景使用书法名作如王羲之《快雪时晴帖》、怀素《自叙帖》和苏东坡《寒食帖》，甚至简单至极的“永字八法”。配合背景书法的呈现，舞者挥洒身姿，纵跃飞腾，时而狂放，时而内敛，将悠行狂草的笔力转化为舞肢形式的虚力，将古典书法的狂飙奔放演绎为现代身躯的行云流水。宗白华曾说：“‘舞’是中国一切艺术境界的典型。中国的书法、画法都趋向飞舞。”^③无疑，“云门舞集”正是这种致力于中国现代艺术意境的创造努力。舞者们与道兴会，虚实相生，柔肢劲力，阴阳流转。舞韵与书型同和，舞姿与笔势同节。人体与字体的交游，引人兴向古典，追思玄冥。

^① 王国维：《文学小言》，见郭绍虞编：《中国历代文论选》，第4卷，379页，上海，上海古籍出版社，1980。

^② 林怀民：《云门舞集与我》，16页，上海，文汇出版社，2002。

^③ 宗白华：《美学散步》，68页，上海，上海人民出版社，1981。

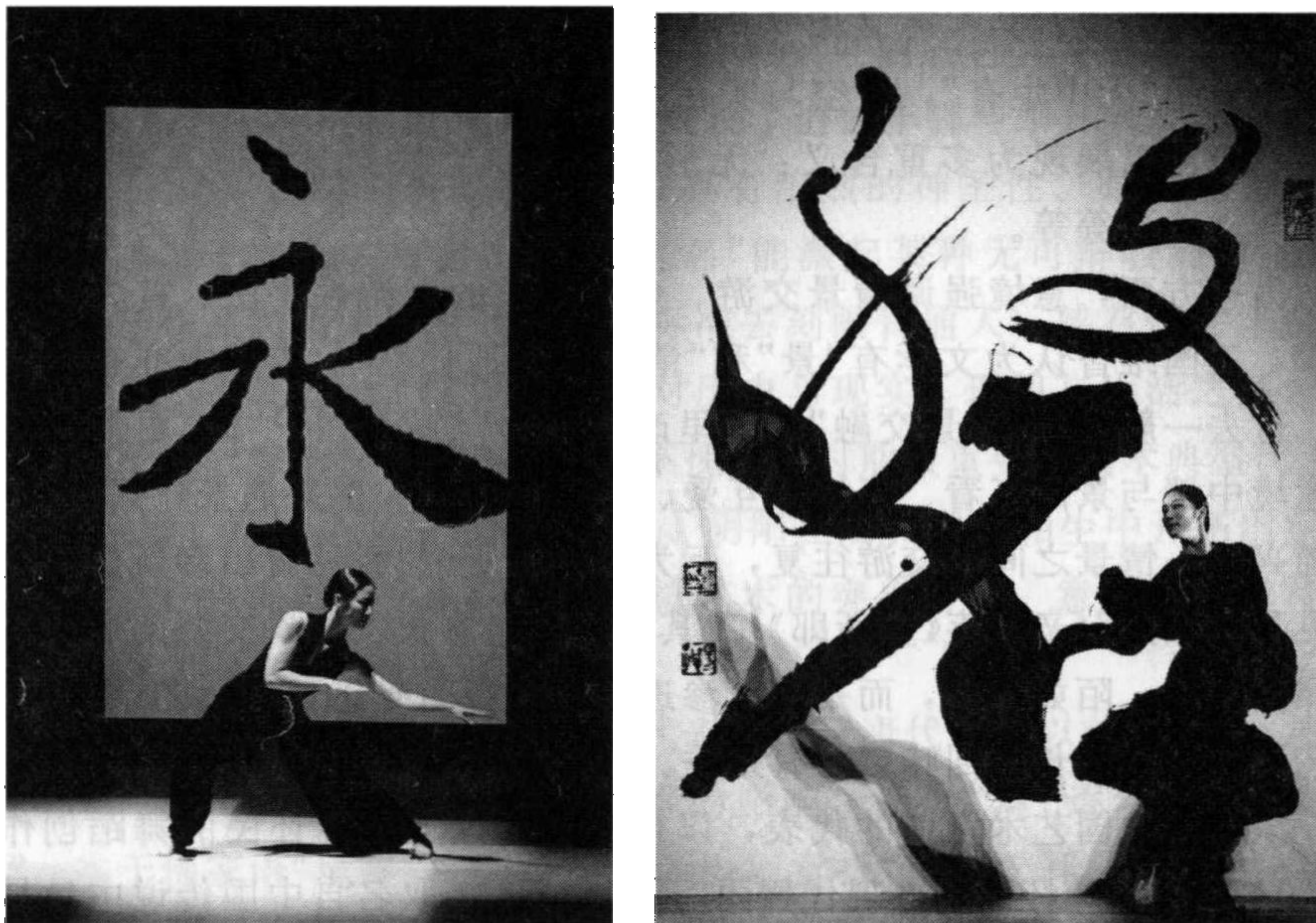


图 24 林怀民编舞：《行草》(中国现代舞)

(4)仿象。仿象(或译类象, simulacrum)是指那种大量复制、真实而又没有任何深层本源及任何所指的空洞的符号形态, 与后现代主义艺术紧密相连。仿象的艺术特点是祛魅性理念与仿真性手法的融合。

仿象, 是法国哲学家鲍德里亚(Jean Baudrillard, 1929—2007)创造的术语。基于人类符号实践的变迁, 鲍德里亚将近代以来的社会形象制造分为三个阶段^①: 仿造、生产和仿真。第一阶段是仿造, 是从文艺复兴到工业革命的古典时期, 符号模仿“自然”, 仿制品从假背心到假牙、仿大理石室内装饰、巨大的巴洛克舞台布景装置, 这就是第一级仿象——自然仿象; 第二阶段是生产, 是从工业革命到 20 世纪中叶的现代时期, 符号开始渗透生产过程, 通过制造与使用机器, 工业技术可以生产出无限系列的同一物体, 这就是第二级仿象——工业仿象; 第三阶段是仿真, 是从 20 世纪下半叶以来至今的后现代时期, 符号开始不需要任何客观本源的自我繁殖, 它创造出了充满虚拟性和数字性的最高级仿象——纯粹仿象。

一方面, 艺术仿象凸显出去深度、虚无感的祛魅性理念。后现代之前

^① 参见[法]鲍德里亚:《象征交换与死亡》, 车槿山译, 67~87页, 南京, 译林出版社, 2006。

的艺术兴象都有一种深度模式的追求，象征追索文化形式，典型追求逼真反映，意境追问天地精神。后现代文化却使一切深度模式失去意义，艺术兴象不再有本质精神，它仅仅是无数符号、画面、图像、光影、言语、肢体的无穷复制。历史感丧失，时间中止，兴象甚至混同于日常商品，不再具有传统的神奇魅力。如美国艺术家安迪·沃霍尔(Andy Warhol, 1928—1987)的作品，致力于展示机器生产式复制，采用丝网印刷技术来制作，使完全相同的主题元素或不同色相的主题元素在同一作品中不断重复出现，最著名的有《玛丽莲·梦露》(图 25)。商业广告的形象包装和艺术兴象之间的区别完全消失，面对同一形象的重叠，人们只能感到哑口无言。



图 25 沃霍尔：《玛丽莲·梦露》(丝网版画，1962)

另一方面，艺术仿象强调仿真性手法。要注意的是，“仿真”不同于“摹仿”。摹仿，是一种渊源古老的表情达意手段，它的创造物是“摹本”，广义上可包括象征(摹精神)、典型(摹人事)和意境(摹意念)；仿真，则是后现代社会兴起的一种消弭真实与虚构、现实与审美、实在与表象等界限的手段，它的创造物是“仿象”。20世纪早期，德国美学家本雅明曾洞察“机械复制时代”将造成艺术“灵韵”消逝。后来，随着计算机出现及数码技术发展，绘画、摄影、电影、音乐等都进入“仿象”阶段。按照美国学者杰姆逊的解释^①，“摹本”(copy)和“仿象”(simulacrum)的不同在于：摹本基于原作而存在，摹本和原作之间有着必然距离。摹本只具有价值从属性，原本才具有真正价值；仿象则不同，它是那些没有原本的东西的摹本，原本的

丧失，造成了价值秩序的空洞化。因此，仿真不同于摹仿，它是指一种不涉及客观事物但却又具有极端真实效果的符号生产实践行为。

说到后现代艺术仿象，美国电影《黑客帝国》(The Matrix, 1999, 图 26)是一个重要代表。主人公尼奥(Neo)一直过着平常的生活，直到神秘人物莫菲斯(Morpheus)、崔妮蒂(Trinity)等人把他带回“真实的荒漠”——一个黑暗恐怖令人绝望的地底王国，尼奥才明白所谓真实的世界其实是机器创造的虚拟世界，名为矩阵(matrix)，那只是一个存在于人们脑中的仿象世界。电影中甚至用了鲍德里亚的著作《仿象与仿真》

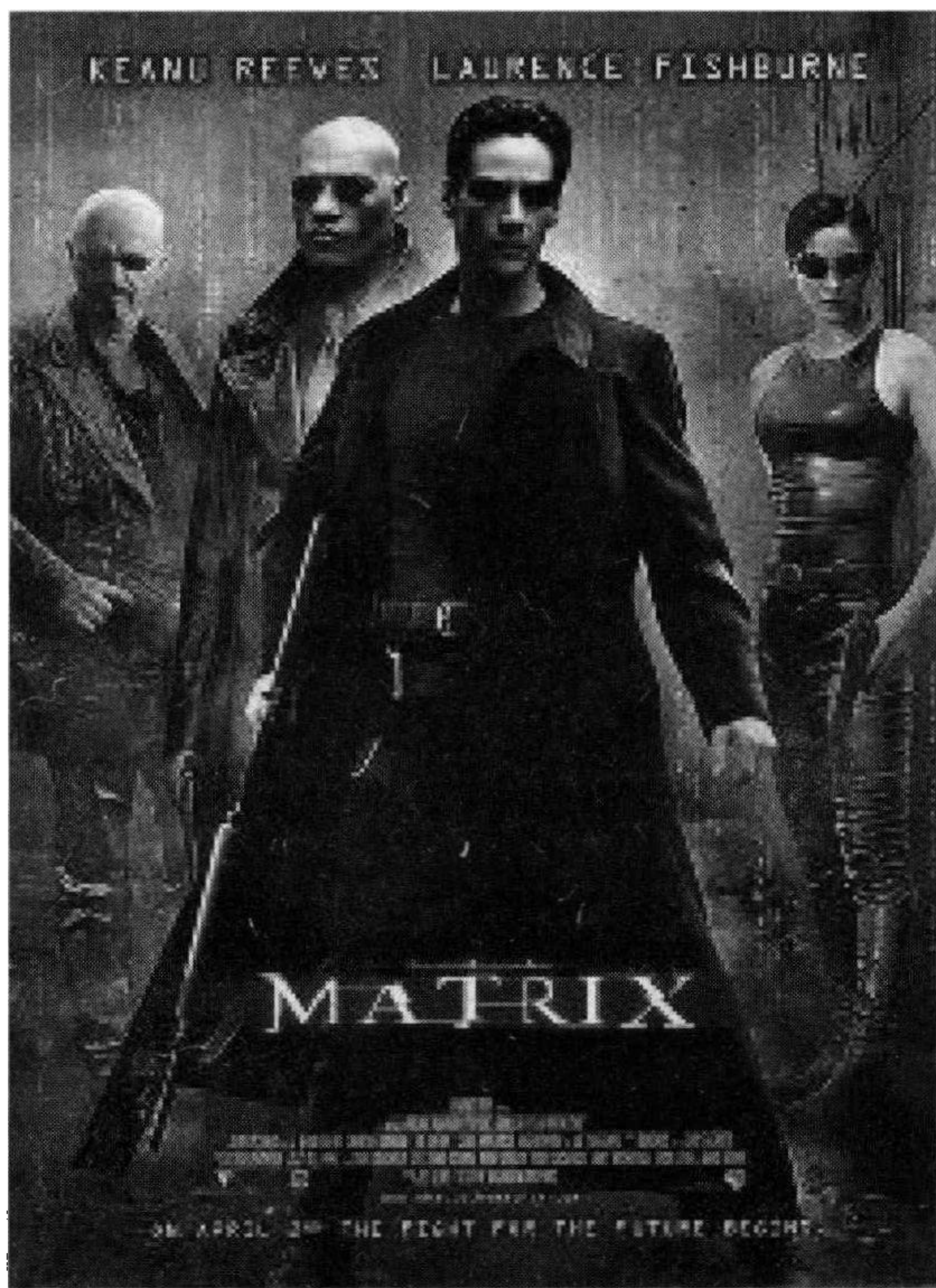


图 26 沃卓斯基兄弟：
《黑客帝国》(电影，1999)

^① 参见[美]杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，218页，北京，北京大学出版社，1997。

(simulacrum and simulation)作为道具来暗示这一主题。电影制作上也采用了大量的数字合成技术以及“子弹时间”、时间定格画面 360 度旋转等特殊的慢镜头处理，造成仿真而夸张的视觉特效。电影有力展现了导演对于后现代仿象社会的深刻思考。

五、艺术兴格

艺术兴格，是指基于艺术家内在感兴情性而呈现为艺术品外在体貌特征的艺术风韵格调。在此，风格是感兴的风格，感兴是风格的感兴。当我们品味完兴象层蕴藉生发的悠长余兴之后，会发现这种兴味随作者、时代、地域而迥异或相似，这就进入了艺术品整体的最后层面：兴格层。

1. 艺术兴格的构成

艺术兴格，即艺术作品的感兴风格，这略微区别于一般的“艺术风格”说法，它由艺术感兴和艺术风格熔铸而成。风格，英文是 Style，也翻译为“文体”。文学研究兼用“文体”和“风格”，其区别在于：当 Style 偏于作家情性特点时，多用“风格”；而当 Style 偏于文本体式时，则用“文体”^①。当 Style 用于艺术，宜暂搁“文体”而采用“风格”，兼及感兴的根本性质而有艺术兴格。

黑格尔曾区分“作风”与“风格”：作风为个别作者所特有，风格则是某种艺术特有的表现方式。作风反映出艺术家的个别且偶然的特点，风格则需要服从艺术材料条件要求和规律。黑格尔认为，艺术家需要克服二者，表现出一种真正的“独创性”：

艺术家的独创性不仅见于他服从风格的规律，而且还要见于他在主体方面得到灵感，因而不只是听命于个人的特殊的作风，而是能掌握一种本身有理性的题材，受艺术家主体性的指导，把这题材表现出来，既符合所选艺术种类的本质和概念，又符合艺

^① 参见重庆炳主编：《文学理论教程》（第4版），277页，北京，高等教育出版社，2008。

术理想的普遍概念。^①

所谓艺术独创性，其实就是“艺术兴格”。借鉴于此，我们不妨从整体结构和构成方式两个层面来理解艺术兴格的构成。

整体结构上，艺术兴格大致由作者兴性与作品风格两个部分构成。

首先，作者兴性是指艺术家在创作过程中激发与投入的感兴体验。作者兴性不同于日常个性，日常个性是指艺术家日常状态禀有的人格心理特征，比如自私/无私、庸俗/雅致、自卑/自信、愚钝/敏锐，等等。一方面，日常个性是创作兴性的重要基础，人在日常生活中的态度、行为、性情往往对创作会有间接影响；另一方面，作者兴性又远远超出日常个性，呈现出略显神秘的色彩。在创作过程中，艺术家或迷狂若癫，或废寝忘食，在漫长积蕴或刹那顿悟的兴会之际，创作出具有独特蕴藉的艺术品。这种作者兴性明显有别于艺术家的日常个性，它是艺术家的气质禀赋、思维能力、审美趣味、艺术才能等主观因素在面对创作对象时所激发出的高峰潜能。瑞士心理学家荣格(Carl Gustav Jung, 1875—1961)曾区分“作为个人的艺术家”(the artist as a man)和“作为艺术家的个人”(the man as an artist)。作为个人的艺术家，是指艺术家在个人生活中的现实人格，比如艺术家在现实生活中可能是市侩、庸人、傻瓜、精神病患者等，但这种个人生活特性对于艺术是非本质的；而作为艺术家的个人，则是指受集体无意识驱动在艺术创作过程中的人格，他是一种“集体的人”^②。这种看似神秘的“集体无意识”正来源于现实生活对创作者的整体塑造，包括知识、情感、意志等影响，在日常个性中不易显露，一旦形之于艺术品，这种独特整全的作者兴性则展现得淋漓尽致。

其次，作品风格是指艺术品在创作之中或者完成之后所呈现的风韵格调。风格一说，自古有之。它既可指人的风度、风韵，如《后汉书·桓帝纪》：“膺风格秀整，高自标特，欲以天下风教是非为己任。”《晋书·和峤传》：“峤少有风格，慕舅夏侯玄之为人，厚自崇重。”同时，它又可指文章或艺术中流露出来的格调特色，如《文心雕龙·议对》：“及陆机断议，亦有

^① [德]黑格尔：《美学》，朱光潜译，第3卷(上)，373页，北京，商务印书馆，1981。

^② [瑞士]荣格：《心理学与文学》，冯川译，141页，北京，生活·读书·新知三联书店，1987。

锋颖，而腴辞弗翦，颇累文骨，亦各有美，风格存焉。”清代袁枚《随园诗话补遗》卷五：“金陵有二诗人：一蔡芷衫，一燕山南。蔡专主风格浑古，燕专尚心思雕刻。”其中，风偏于人的气质品度，格偏于作品的客观特征。因此，古人言风度、风韵、风骨，倾向于人的内在品性，而言格调、格力、格致，则倾向于作品的外在体貌。

艺术兴格，正是由主观的创作兴性和客观的作品风格融汇而呈现。

构成方式上，艺术兴格的形成又可分为三个环节：兴，风，格。兴，即作者兴性；风，即创作风韵；格，即作品格调。作者兴性(兴)是艺术兴格的前提条件，它提供了艺术创作所需的情感动力、审美趣味、思想观念与行动意志，在个体独特性中蕴涵着社会普遍性；创作风韵(风)是艺术兴格的中介环节，所谓“怳怳述情，必始乎风”(《文心雕龙·风骨》)，它使创作兴性以某种独特风度品位的方式渗透到艺术品之中，使兴性整体性过渡为格调具体性；作品格调(格)则是艺术兴格的外在体貌，它显示艺术品可辨识区别的一系列外在式样或特征，整体性、普遍性最终展现为具体性、独特性。从“兴”到“风”，最后完成为“格”，正是艺术品由“空的理念”走向“实的显现”的过程，也是艺术兴格真正完成特殊性与普遍性相互交融的过程。但这种分判仅是一种方便说明，实际上，在一件艺术品的整体中，作者兴性、创作风韵、作品格调是“你中有我、我中有你”，交互相融、难分彼此。

2. 艺术兴格的类型

艺术兴格的类型，依据艺术门类不同，可分为：文学兴格、绘画兴格、音乐兴格、雕塑兴格、建筑兴格、舞蹈兴格、电影兴格，等等。艺术的每种具体门类都有自己独特的艺术兴格类型，并且又都依据时代、民族、地域的不同而形成诸如时代兴格、民族兴格、地域兴格等诸多类型分支。对于繁复多姿的兴格类型，无法一一采录，这里以文学、绘画和音乐为例，择要介绍艺术兴格类型划分的经典观点。

第一，文学兴格。中国文学中最著名的兴格类型是由刘勰在《文心雕龙·体性》中提出的。按他的主张，文学兴格应是一个情动言形、理发文见的生成过程。个人由于受才、气、学、习等诸因素影响，便造成文学作品在辞理、风趣、事义和体式上的差别。“各师成心，其异如面”，正是刘勰对文学兴格塑造的一个高度凝练的表述。他将文学分为“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。”同时，八种兴格还构成两两相对局势：“雅与奇反，奥与显殊，繁与约舛，壮与轻乖。”刘勰认为，这“八体”能囊括当时所有的文学。但八种兴格并不仅仅是文章辞赋的表面特征，它更可经“沿隐至显”、“因内符外”等方式追溯出作者兴性、创作风韵的深刻根源，如“贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢”，等等。可以说，刘勰代表了中国古代对文学兴格的典型理解。

西方文学中，德国学者威克纳格以文学活动中作者与读者交流所需的“精神机能”为标准，将文学风格区分为智力的、想象的和感情的三类^①。智力的风格，意在促成可以理解的再现，要求文学表现具有清晰性；想象的风格，意在通过实际形式去探索观念，要求文学表现具有生动性；感情的风格，意在使作者的感受和共鸣对读者产生相应作用，要求文学表现具有激情性。无疑，在威克纳格这里，文学兴格也是与作者兴性通过作品风格传递的观念紧密相关的。

第二，绘画兴格。中国传统绘画的兴格类型，是以“逸、神、妙、能”为代表的画品传统。唐代张怀瓘《画品断》曾将绘画兴格分为神、妙、能三品，随后，唐代画论家朱景玄又将“逸”品加入：“以张怀瓘《画品断》神、妙、能三品，定其等格，上、中、下又分为三，其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”^②到了宋代，黄休复重新编定绘画四品的等级秩序，从而形成了中国绘画独特的兴格类型区分：

画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。大凡画艺，应物象形。其天机迥高，思与神合，创意立体，妙合化权，非谓开厨已走，拔壁而飞，故目之曰神格尔。画之于人，各有本情，笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类运斤于斫鼻，自心付手，曲尽玄微，故目之曰妙格尔。画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格尔。^③

^① 参见[德]威克纳格：《诗学、修辞学、风格论》，25页，见《文学风格论》，王元化译，上海，上海译文出版社，1982。

^② (唐)朱景玄：《唐朝名画录》，见陈世宁、周积寅主编：《中国古典艺术理论辑注》，18页，南京，东南大学出版社，2010。

^③ (北宋)黄休复：《益州名画录》，见陈世宁、周积寅主编：《中国古典艺术理论辑注》，25~26页，南京，东南大学出版社，2010。

中国画论讲究由形及神，由象及意，由“自然”、“天机”、“本情”和“形象”来定夺四品。可见，中国传统绘画的品评其实也正是一种艺术兴格判断。

西方传统绘画兴格类型划分的重要代表，是瑞士著名艺术史家沃尔夫林(Heinrich Wölfflin, 1864—1945)。他将艺术研究从艺术家转向了艺术品本身，力图创建一部“无名的艺术史”。“无名的艺术史”是针对浪漫主义观点而提出的。浪漫主义认为，艺术是由艺术天才们发掘自己的特殊想象力而创作出来影响、改变世界的。沃尔夫林则认为，研究艺术就要忘记特定艺术家的身份和名字，以往的美术史“主要把风格设想为一种表现，是一个时代和民族的性情的表现，而且也是个人气质的表现”，而沃尔夫林所关注的则是“艺术品的作品质”，即“风格”^①。沃尔夫林的艺术风格学研究，受到康德、黑格尔、布克哈特、狄尔泰等人的影响，致力于寻找一个时期或一种风格的“核心思想”。他运用心理学方法去探求风格背后的奥秘，即“一切事物都反映了一个文化创造一种形式或某种‘对形式的情感’(formgefuehl)的意志”^②。沃尔夫林以欧洲文艺复兴盛期与巴洛克时期(16世纪与17世纪)的绘画为例，提出了一套关于绘画风格的细致论述。他认为，传统上将欧洲绘画从文艺复兴盛期(16世纪)向巴洛克时期(17世纪)的转变视为“古典”向“巴洛克”的转变，这不能说明任何的风格问题。当深入比较这两个时代的绘画作品，就能发现这是“风格的两个单元”，它包括五对风格概念的对立发展：(1)从线描方法到图绘方法的发展；(2)从平面到纵深的发展；(3)从封闭形式到开放形式的发展；(4)从多样性到同一性的发展；(5)主题从绝对清晰到相对清晰的发展^③。虽然，沃尔夫林侧重从绘画视觉风格来划分类型，但他的解释还是结合到了时代的集体精神和情感之中，因此，这仍然可视为艺术兴格的类型划分。

第三，音乐兴格。中国传统音乐中，较为著名的音乐兴格批评，是《左传》记载的“季札观乐”：

吴公子札来聘……请观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，

① [瑞士]H. 沃尔夫林：《艺术风格学》，潘耀昌译，9~10页，沈阳，辽宁人民出版社，1987。

② [美]温尼·海德·米奈：《艺术史的历史》，李建群等译，151页，上海，上海人民出版社，2007。

③ 参见[瑞士]H. 沃尔夫林：《艺术风格学》，潘耀昌译，15~18页，沈阳，辽宁人民出版社，1987。

曰：“美哉！始基之矣，犹未也，然则勤而不怨矣。”为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰：“美哉，渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？”为之歌《王》曰：“美哉！思而不惧，其周之东乎！”为之歌《郑》，曰：“美哉！其细已甚，民弗堪也。是其先亡乎？”为之歌《齐》，曰：“美哉，泱泱乎！大风也哉！表东海者，其大公乎？国未可量也。”为之歌《豳》，曰：“美哉，荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？”为之歌《秦》，曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎！”为之歌《魏》，曰：“美哉，汾汾乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也。”^①

季札观乐，品之以美、渊、细、泱泱、荡、夏声、汾汾等音乐格调，继而兴发富于政治意味的“比德”体验，这奠定了中国音乐兴格类型区别的重要基础。除此之外，《荀子·乐论》也记载：

声乐之象：鼓大丽，钟统实，磬廉制，竽、笙肃和，箎、箫发猛，埙、篪翁博，瑟易良，琴妇好，歌清尽，舞意天道兼。鼓其乐之君邪！故鼓似天，钟似地，磬似水，竽、笙、箎、箫似星辰日月，鞀、祝、拊、鼙、控、楬似万物。^②

随演奏器物的不同，音乐风格显现出迥然差异，但无论是大丽、统实、廉制，还是肃和、发猛、翁博，抑或易良、妇好、清尽，归根结底都要“比德”于天地万物。“大乐”与“大礼”相通，激发起一种与天地同和同节的兴会体验，呈现出传统兴性与作品风格的糅合。

西方音乐中，古希腊的人们将音乐划分为多立克型(Doric)、爱奥尼亚(Ionian)和弗利吉亚(Phrygian)三种曲式。分类的基础在于每一种曲式对群众所产生的效果不同。多立克型使人感到严肃，爱奥尼亚使人感到温柔，弗利吉亚使人感到刺激。此外，也有如五声、七声音阶风格，大调、小调风格，主调、复调风格等类型划分。到了近现代，人们更趋向于以时代标

^① 《左传·襄公二十九年》，见陈世宁、周积寅主编：《中国古典艺术理论辑注》，297页，南京，东南大学出版社，2010。

^② 《荀子·乐论》，见陈世宁、周积寅主编：《中国古典艺术理论辑注》，312页，南京，东南大学出版社，2010。

准来划分音乐兴格的类型，如俄国音乐学家谢·斯克列勃科夫将西方音乐的风格类型划分为：古典前时期风格、古典主义风格、浪漫主义风格和现代音乐风格^①。

3. 艺术兴格的作用

艺术兴格具有的作用大致有四个方面：其一，艺术兴格可以有效地将艺术品的独特性加以彰显，使得艺术品在艺术兴媒、艺术兴辞和艺术兴象的塑造后，进一步彰显出艺术品作为整体其自身拥有的独特韵调。其二，艺术兴格可以帮助艺术家认识自我创作的独特性所在，形成明确的个体艺术品格，进而甚至能形成有影响的艺术流派或艺术思潮。其三，艺术兴格可以不断挑战艺术接受者对艺术品的欣赏、判断和评价能力，使得欣赏者的艺术品评能力随着艺术兴格或微妙或明显地发展而共同进步。其四，艺术兴格可以逐步推动整个艺术创作、欣赏、批评范式的不断前进，“一代有一代之文学”，同理，一代有一代之艺术，而这其中最为关键的正是能否形成黑格尔所说“独创性”意义上的艺术兴格。

[本章摘要]

艺术品，也称艺术作品，它是受艺术体制影响创作生成的一套多层兴辞结构系统。它以艺术兴媒为物质载体，以艺术兴辞为呈现方式，以艺术兴象为核心内容，以艺术兴格为区别特征。艺术品的存在形态包括兴媒层、兴辞层、兴象层、兴格层四个层面。艺术兴媒，指具有表述创作感兴或触发接受感兴等作用的艺术媒介载体。它包含了媒质、媒材、媒体三个层面，具有媒辞调整、媒象生成、媒格展现等作用。艺术兴辞，指具有调达体验理想与生存境遇间关系作用的符号实践方式。它由“感兴”和“修辞”构成，前者提供深沉体验与超拔理想，后者提供符号实践具体途径，后者通过适当编码方式将前者予以形式化、具象化。艺术兴辞的编码特征分为：隐兴与转兴，蕴辞与秀辞。艺术兴象，指基于媒辞传达而虚拟生成且富于感兴深蕴的艺术形象构造。它具有媒辞性、虚拟性、情感性、蕴藉性等特征，并有象征、典型、意境、仿象四种类型。艺术兴格，指基于艺术家内在感兴情性而呈现于艺术品外在体貌特征的艺术风韵格调。整体结构上，它由

^① 参见[俄]谢·斯克列勃科夫：《音乐风格的艺术原则》，陈复君译，北京，中央音乐学院出版社，2008。

作者兴性与作品风格两个部分构成；构成方式上，它由兴、风、格三个层次构成。艺术兴格的类型，依据艺术门类不同，可分为文学兴格、绘画兴格、音乐兴格、雕塑兴格、建筑兴格、舞蹈兴格、电影兴格等。艺术兴格对于艺术品、艺术家、艺术欣赏者乃至艺术本身都具有十分重要的作用。

[思考与练习]

1. 简述历史上关于艺术品的各种理解。
2. 如何理解艺术兴媒的作用？
3. 艺术兴辞的编码特征是什么？请结合具体艺术品简要分析。
4. 你怎样理解艺术仿象？试比较一下艺术仿象与艺术典型的区别。
5. 试比较艺术兴格与艺术风格的同异。

[深度阅读书目]

1. [德]莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，北京，人民文学出版社，1981。
2. [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，北京，中国社会科学出版社，1986。
3. [瑞士]H. 沃尔夫林：《艺术风格学》，潘耀昌译，沈阳，辽宁人民出版社，1987。
4. 王一川：《审美体验论》，天津，百花文艺出版社，1992。
5. [波]塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》，刘文潭译，上海，上海译文出版社，2006。
6. 陈世宁、周积寅主编：《中国古典艺术理论辑注》，南京，东南大学出版社，2010。

第五章 艺术门类



在实际的艺术实践中，艺术作品的兴辞世界是由众多艺术门类构成的，而每一艺术门类又自成体系且可分化出多种体裁。艺术学理论要在努力探求艺术的普遍规律的同时，深入挖掘各门类艺术的特殊规律。

一、艺术的分类

研究艺术分类问题及各门艺术的特征，不但可以对艺术有整体和全面的了解，也可以把握特定门类艺术的具体特点，同时还有利于深入认识各门类艺术的创作和鉴赏活动。

1. 艺术门类的多样性

艺术的门类是多种多样的，它随着社会历史和艺术自身的发展而不断变化。在发展过程中，有些消失了，有些保存并不断发展，又产生出新的艺术门类。各种艺术的发生与发展，同一定的社会语境需求相适应。在一定的物质生活基础上，需求不断增加，促使艺术门类日益向多样化发展。

原始状态的艺术一般只有两种类型，造型艺术与歌舞艺术。关于原始歌舞，战国时期编纂的《吕氏春秋》中的《古乐篇》有这样的记载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”从这段对远古歌舞的描述中可以看到，原始歌舞是舞蹈、音乐、文学“三位一体”的，还没有具体的分门别类。随着社会生活的不断发展和艺术自身的成长壮大，艺术的门类开始呈现出多样化的趋势。汉代人写的《毛诗序》就对诗、歌、舞之间的联系和区别作了分析：“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。”作者指出诗、歌、舞三种艺术之间有内在联系，即均表达了人们的审美感受。但这三种艺术在艺术手段上有着不同，这就导致不同艺术门类的划分。歌词从歌舞中独立出来就产生了文学，文学在自身发展过程中又不断产生出更多的体裁。魏晋南北朝时的文艺理论家就探讨了文学各种体裁的分类。曹丕在《典论·论文》中说：“夫文本同而末异：盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。此四科不同，故能之者偏也，唯通才能备其体。”陆机在《文赋》里提出并描述了诗、赋、碑、诔等各种文学体裁的区分。音乐和舞蹈虽然始终有着密切的联系，但也逐渐分化为两个独立不同的艺术门类。

艺术门类渐趋多样化，不但是艺术自身分化的结果，同时还由于综合

利用其他艺术手段而创造出新的艺术门类。公元前5世纪的古希腊悲剧，即以文学发展到一定程度为前提，悲剧的台词用诗体，有很高的文学价值。开场通过角色的台词交代剧情，戏剧演出中有合唱队演出的歌舞与合唱。形成于南宋至元代的戏曲，借鉴了音乐、舞蹈、武术、杂技等表演技巧，成为熔唱念做打于一炉的独特的戏剧形式。

到了近现代，生产力的迅猛发展和科学技术的加速进步，为艺术的繁衍嬗变提供了崭新和丰厚的物质基础，艺术门类也呈现出加速分化、综合和创新的新趋势。19世纪中叶发明的摄影术，创造了新兴的摄影艺术。在摄影的基础上，电影于1895年诞生，旋即风靡世界，成为最具群众性的新的艺术门类。近年来，电视艺术又以它生产快捷、能够直接进入千家万户的特有优势，成为最有影响力的一门新兴艺术。电影和电视是科学与美学、艺术与技术相结合的现代新型艺术。正是凭借其建立在科技基础之上的技术与审美交融的综合优势，电影和电视艺术迅速发展成为新型的现代艺术门类。随着网络时代的到来，基于国际互联网和移动网络的新锐艺术又在不断丰富着艺术的门类。

2. 艺术门类划分

对艺术进行分类研究，是出于艺术作品的形态日益丰富多样这一必然要求。这种分类有助于确定各门类艺术的特征，并了解它们之间的相互关系。

古今中外，许多著名的美学家、艺术家，都曾探索过艺术门类的分类原则。中国古代文论《毛诗序》中，就分析了诗、歌、舞三种不同艺术的联系和区别。清末刘熙载在《艺概》中提及的“艺”，包括了诗、词、曲、赋、散文、书法等艺术门类。在西方，亚里士多德(Aristotle, 公元前384~公元前322)最早系统提出艺术分类原则：“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。”^①他认为各种艺术有共同的本质即“摹仿”，又提出了区分不同艺术的原则，即摹仿的媒介、对象和方式的不同。

从艺术概念去思考各艺术门类的是法国的夏尔·巴托(Charles Batteux, 1713—1780)。他在1747年出版的《简化成一个单一原则的美的艺术》一书中，以摹仿作为原则考察了音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈这五种

^① [希腊]亚里士多德：《诗学》，罗念生等译，3页，北京，人民文学出版社，1962。

艺术，还加上两种相关的艺术即建筑和雄辩，让它们组成一个包含七种艺术的完整的艺术体系，并称之为“美的艺术”或“美术”(fine arts)。由此，“美的艺术”摆脱了技艺和科学，成为一个完全独立的概念。巴托“在世界美学思想史上首先划出了‘艺术世界’，把它从手工技艺、科学、宗教领域中区分开来，并以此为艺术世界内部结构的分析创造了条件”^①。(参见本书第四章第一部分)这标志着现代艺术概念的诞生，西方现代艺术体系和理论也随之逐渐建立。

后来的美学家，依据日益丰富的艺术创作和艺术经验，对艺术的分类作了进一步探讨。18世纪德国启蒙思想家莱辛(G. E. Lessing, 1729—1781)以古希腊著名雕塑《拉奥孔》为题著书，论述了“画与诗的界限”。莱辛从艺术模仿自然这个基本原则出发，从艺术的媒介、题材和作品的艺术效果等方面，论证了造型艺术和语言艺术的区别。

德国哲学家康德和黑格尔都提出过艺术分类的标准。康德(Immanuel Kant, 1724—1804)在《判断力批判》中，以人的语言表现的三个组成因素为标准，把艺术区分为三类：第一类为词即语言艺术，第二类为姿态即造型艺术，第三类为音乐即感觉游戏的艺术。黑格尔(Friedrich Hegel, 1770—1831)在《美学》中根据理念内容和物质形式相统一的原则，对各种艺术作出了逻辑与历史结合的分类，提出了独特的三分法：第一类为象征型艺术，第二类为古典型艺术，第三类为浪漫型艺术。

以上有关中外传统艺术的各种分类，虽都有一定的局限性，但均为现代更合理可行的艺术分类提供了启迪。

事实上，艺术分类是在任何一种文化中都产生过的，而不同艺术门类之间的等级结构在不同的文化中却不尽相同。在中国古代，最重要的艺术类型是诗、文、书、画。而在阿拉伯—伊斯兰文化中，各门类艺术主要是以清真寺建筑为核心组织起来的。西方从文艺复兴时起就逐渐地把文学、绘画、雕塑、建筑、音乐、戏剧等统一作为一个艺术体系，探讨其作为艺术的共同特征和规律。在现代科学技术迅猛发展的基础上，又有两门新兴艺术门类电影和电视进入这个体系。随着西方文化的全球扩展，这种艺术分类方式成为卷进全球化进程的一切民族国家文化的艺术分类基础。今天的艺术门类，主要是借鉴现代西方学术分类机制而设置的。

^① [俄]卡冈：《艺术形态学》，凌继尧译，53~54页，北京，生活·读书·新知三联书店，1986。

在近现代艺术理论中，由于看问题的角度不同、依据的标准不同，艺术分类也是纷繁复杂的。较为主要的艺术分类方式有如下几种：

第一，形象构成分类法。这是指从艺术形象的存在方式划分艺术门类。艺术形象的存在方式通常有两大形式：时间和空间。由此分为三类艺术：一是空间艺术，包括建筑、绘画、雕塑、摄影等；二是时间艺术，包括音乐、文学等；三是时空合一艺术，包括戏剧、电影、电视等。

第二，形象感知分类法。这是指从艺术形象的感知方式划分艺术门类。由此分为四类艺术：一是视觉艺术，包括建筑、绘画、雕塑、摄影等；二是听觉艺术，主要是音乐；三是视听综合艺术，包括戏剧、电影、电视等；四是视觉想象综合艺术，主要指文学。

第三，形象外形分类法。这是指从艺术形象的外在存在形态划分艺术门类。这种存在形态有两大形式：静与动。由此分为三类艺术：一是静态艺术，包括建筑、绘画、雕塑、摄影等；二是动态艺术，包括音乐、舞蹈、戏剧、电影、电视等；三是动静综合艺术，指文学。

第四，形象反映分类法。这是指从艺术形象对客体世界的反映方式划分艺术门类。由此见出两类艺术：一是再现艺术，即从艺术中可明显见出对客体对象的再现，包括绘画、雕塑、小说、戏剧、影视等；二是表现艺术，即从艺术中更多地感受到艺术家主体的心灵表现，包括音乐、舞蹈、建筑、诗歌等。

第五，形象媒介分类法。这是指从艺术形象构成的物质媒介划分艺术门类。由此见出四类艺术：一是造型艺术，包括建筑、绘画、雕塑、摄影等；二是表演艺术，包括音乐、舞蹈等；三是语言艺术，包括诗歌、小说、散文等；四是综合艺术，包括戏剧、戏曲、电影、电视艺术等。

以上五种艺术分类方式，都属于共时地按不同标准进行的分类。艺术是社会生活的反映，随着人类生产实践和艺术实践的发展，艺术的审美形态也有规律地发生着变化。艺术的形态也可以历时地分为传统艺术与现代艺术两大类。传统艺术一般指古代艺术，是各民族在长期的艺术史发展中逐步形成并流传下来的、具有持久传承性的艺术的总和。传统艺术具有鲜明的民族特色和地域特色。现代艺术一般是指各民族在 20 世纪以来的艺术发展中逐步形成并流传下来的、具有实验性和探索性的艺术的总和。现代艺术是在 20 世纪人类社会的政治、经济和文化领域均发生急剧变化的社会语境中产生的，呈现出多元化的发展格局。对传统艺术与现代艺术的分类比较研究，可以辨析出艺术在现当代发展与转型的清晰轨迹。

以上这些艺术分类标准都有一定的科学性、合理性和实用价值，但由于它们各自都是采取某一角度、依据某一标准，也都存在着一定的局限性。它们的合理性在于，从各自的角度出发进行艺术分类，都可以在一定程度上揭示艺术的某些特征和规律。局限在于将纷繁复杂的艺术体系划分为几大类，属于一种相对意义上的分割，难免过于宽泛和笼统。有的类型中的具体品种之间差异很大，难以用统一标准来阐明其各自特点和规律。不过，各种艺术分类方法虽存在局限，但也具有各自的特点和优势，可以互相补充。各门艺术之间存在着内在的联系和一致性，具有彼此共通的规律。有人把音乐称为“流动的建筑”，把建筑称为“凝固的音乐”，这反映出某些艺术门类之间存在着密切联系。尤其随着艺术的发展，这种联系更加增强。艺术门类的多样性与统一性，使得人类的艺术领域更加丰富多彩。

所以，艺术分类的意义在于，通过分析揭示各门类艺术自身的特性和发展规律，以及它们不同的承载介质，可以了解它们各自塑造艺术形象的不同物质媒介和独特艺术形式，从而有助于艺术家和公众更加深入地认识各门类艺术的审美特征和美学规律，提升艺术创造力和艺术素养。

二、从公众感兴看艺术门类

事实上，艺术分类并不存在绝对的标准，而目前可见的任何一种艺术分类都各有其得失。人们大可以从不同角度对艺术门类进行研究，提供多种不同的分类方式，从而丰富对于各门类艺术现象的认识和把握。但是，为便于认识和把握艺术作品的存在，本书还是要从我们对艺术和艺术学理论的特定理解角度，向读者提供一种艺术门类的划分方式，这可以称为感兴方式分类法。这是指从艺术作品唤起公众感兴的方式之不同去划分艺术门类。

具体说来，从艺术作品唤起公众感兴的视野看，艺术门类可以有两大类：一类是直观艺术，这是指公众以形象直观方式去感受艺术品的兴辞；另一类是非直观艺术，这是指公众以非形象直观方式或间接方式去感受艺术品的兴辞。在直观艺术中，根据有关人的五官感觉的认识，还可以作出如下细分：视觉直观艺术、听觉直观艺术、视听综合直观艺术。同时，非直观艺术是专指由公众的文字素养及想象力匹配起作用的艺术门类，这就是语言艺术即文学。如此，可获得如下四种艺术门类系列：

第一，视觉直观艺术(绘画、雕塑、摄影、工艺、现代设计、建筑与园

林、书法)；

第二，听觉直观艺术(音乐)；

第三，视听综合直观艺术(舞蹈、戏剧、戏曲、电影、电视)；

第四，非直观艺术(文学)。

下面就根据这种感兴方式分类法，对各门艺术的基本特征和规律作简要阐述。

1. 视觉直观艺术

视觉直观艺术，是指用一定物质媒介和手段塑造具有视觉直观性的艺术形象以唤起公众感兴的艺术。它一般包括绘画、雕塑、摄影、工艺、现代设计、建筑、书法、篆刻等门类，也通称为美术。视觉直观艺术是以视觉感受为基础的直观性艺术，运用色彩、线条、形体等符号组织形式来获得确定的艺术形象，直接诉诸视觉感官以唤起欣赏者的兴会。

视觉直观艺术塑造形象的物质媒介多种多样，如颜料、水墨、布、纸、木、石、玻璃、金属、胶卷、相纸等。它以可视的物质材料，在二维或三维空间，通过构图、透视、用光等手段，塑造直观的平面或立体的艺术形象。所以，视觉直观艺术又可称为造型艺术、空间艺术、静态艺术。形式美的法则在视觉直观艺术中运用得尤其广泛和普遍。视觉直观艺术运用形式美的造型规律，把自然界和社会生活中的物质材料，加工整合成各门类艺术的艺术形式外观。艺术家以其独特艺术形式创造出平面或立体的艺术形象，其形象中的意蕴更突出地表现为象征和寓意。视觉直观艺术正是凭借这种特定方式去反映社会生活、表现审美意识和思想感情。

视觉直观艺术总是存在于一定的空间中，以静止的形式反映动态过程。它往往选取事物运动变化中的瞬间典型情状，通过瞬间静态最大限度地暗示动态，传播信息，引发欣赏者的丰富联想和想象。视觉直观艺术由于具有凝固不变的静态形象，可使人们反复观赏，并且流传久远，因而成为时代变迁发展的历史文化见证。

下面介绍视觉直观艺术主要的具体门类，其每一门类又具有各自的基本特性。

(1)绘画。绘画是运用笔墨颜料、纸帛画布等物质媒介，通过线条、色彩、构图、明暗等表现手段，在二维空间描绘平面形象的艺术。绘画种类繁多，按照使用的工具材料，可分为中国画、油画、版画、水彩画、水粉画、粉笔画等；按照题材内容，又可分为肖像画、风景画、风俗画、历史

画、宗教画、静物画、动物画等；按照表现形式，还可分为壁画、年画、连环画、宣传画、漫画、组画、插图等。绘画的基本特性是：

第一，形象确定。绘画虽然是在二维空间的平面上描绘形象，但通过透视、色彩、比例、构图等手段构成的独特艺术语言，在描绘人物形象、社会现象和自然风光时，可以表现出事物的纵深和各个侧面，造成视觉上的质感和逼真效果，使绘画艺术较之其他艺术在形象描绘上更为具体确定。晋代文艺理论家陆机在《文赋》中说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”表现事物的具体形貌色彩正是绘画的特长。

第二，取材广泛。绘画以其独特的艺术语言，可以精确地再现生活的多样性和丰富性，自然风景、人物形象、生活场景都能通过绘画表现出来，从而使绘画的取材范围十分广泛。在绘画中，可以对人物的动作、姿态、神情做直接的刻画，如唐代周昉的《簪花仕女图》(图 27)，取材于贵妇人悠闲的生活，画面通过盛开的辛夷花、贵妇人身披的薄纱上衣透露了暮春时节一股暖意，暗示了画面的时令特征。这些贵妇人都是盛装，衣饰华丽，色泽鲜艳，面容修饰入时，充分展现了锦衣玉食的奢华的贵族气度，同时通过春天里的不同场景的“采花”、“赏花”活动，特别是通过对贵妇人们一种懒散和略带惆怅的举止的刻画，强烈表现了封建社会贵妇人特有的那种孤寂的内心世界。绘画不但能再现人物的具体背景，而且能够展示人物的内心冲突、人物之间及与周围环境的关系。如俄国画家列宾(Repin, 1844—1930)的《伏尔加河纤夫》，就表现了俄国人民生活的苦难深重和对理想社会



图 27 周昉：《簪花仕女图》

的渴望。由于绘画的二维空间性和鲜明的色彩，静物和风景的题材在绘画中占有重要一席，如意境高远的中国山水画和追求光影效果的西方印象派绘画。

(2)雕塑。雕塑是以耐磨性和可塑性物质媒介(如玉、石、土、木、石膏、金属等)，通过雕、刻、塑等表现手法，在三维空间塑造具有实体性的立体形象的艺术。雕塑按材料和技法的不同，可分为“雕”与“塑”两大类，“雕”是对硬材料的雕刻，“塑”是对软材料的塑造。按形象和背景的不同，一般分为圆雕、浮雕和透雕。按体裁不同，可分为纪念性雕塑、装饰性雕塑、民俗性雕塑、园林雕塑等。雕塑的基本特征是：实体性、理想性、单纯性。

第一，实体性。具体、生动、富有表现力和空间变化的形体，构成雕塑的艺术语言。用这种符号塑造出来的雕塑形象，都是一种立体形象，具有空间中的实体性。雕塑直接借助物质媒介呈现，物质材料本身的质地也就构成了雕塑艺术形象的质感美。由于雕塑的实体性，人们可以从不同的角度、不同的距离移动式地去欣赏同一作品，从而能欣赏到凝固于形象瞬间动作姿态中的多面性表现。雕塑形象直观、可触，还可在明暗不同的光线下给人以不同的审美感受。

第二，理想性。雕塑主要塑造人体形象，特别是社会生活中的崇高形象，因而使人的精神、人的本质力量得到理想化的表现。无论东方还是西方，雕塑的理想性特点，在古代表现为大量对神的形象的塑造，在现代则主要表现为对英雄形象的刻画。如人民英雄纪念碑的浮雕所塑造的群像，成为中国人民英勇奋斗、追求理想的精神象征。



图 28 罗丹：《巴尔扎克像》

第三，单纯性。由于艺术语言的特点，雕塑一般没有背景，也较难表现人物之间的关系，因而要求形象塑造的单纯性。单纯不是单调化，并不与丰富完整矛盾。雕塑形象的单纯性，有利于突出表现特定人物的精神面貌性格的某些侧面，使形象更具概括性和寓意性。如法国雕塑家罗丹(Auguste Rodin, 1840—

1917)塑造的《巴尔扎克像》(图 28), 尽管结构单纯, 但通过线条简练的睡衣、人物带有倦态仰首凝视的表情神态、蓬松的头发, 非常集中地把这位伟大作家热情而理智的高傲灵魂呈现了出来, 在造型的单纯性中体现了思想感情的纯粹性。

(3)摄影。摄影是以胶片、相纸、电子感光元件等为物质媒介, 通过光学、化学等科学方法和构图、影调、色彩等表现手段, 记录呈现于照相机镜头前的真实形象的艺术。摄影按作品的题材可分为新闻摄影、人像摄影、风光摄影、建筑摄影、舞台摄影、体育摄影等。摄影的基本特性是:

第一, 客观纪实性。摄影艺术的纪实特征, 表现在它必须面对被摄对象进行现场拍摄, 直接从客观事物转瞬即逝的运动状态中, 如实地再现生活中的人物、时间、环境。很多优秀的摄影作品往往是抓拍或抢拍到的。纪实性是摄影区别于绘画和雕塑的重要特征, 摄影只能抓拍或摆拍呈现于照相机、摄像机镜头前的客观事物。摄影艺术的纪实性, 使它成为最能体现再现特点的造型艺术。摄影所特有技术设备、科学方法和构图、光线、影调等表现手段, 使它能够逼真地把被拍对象的外观形态再现出来, 使作品形象达到客观纪实的艺术效果。

第二, 典型创意性。摄影艺术要通过纪实手段, 在再现客观生活中达到艺术真实, 就必须使其艺术形象具有典型化的创意。摄影的典型创意, 是通过直接从现实生活的真实人物、事件、环境中, 去选择和捕捉既有个性特征又能突出反映生活真谛和本质的瞬间来创造艺术形象。在瞬间的抓取中记录下具有典型意义的形象, 这就是摄影理论所说的“决定性的瞬间”。摄影的画面要有典型创意, 决定于艺术家的审美素质和慧眼, 也要创造性地运用摄影技术和艺术手段。肖像摄影以抓拍和摆拍的方式来完成, 摄影者要通过细心观察, 捕捉人物的姿态、动作、外貌或面部表情的具有典型性的最佳时机, 充分利用角度的选择和光线的运用, 在作品中体现出人物的内心情感、性格特征和精神气质。

第三, 光影美与技艺美。光影美是摄影艺术用光的明暗所形成的深浅不同的影调。光是摄影的灵魂, 是塑造摄影艺术形象的基本造型语言。摄影用光来作画, 是通过光表现景物影像的过程。因此, 摄影又称为“光与影”的艺术。摄影家有意地将光影效果与影调层次作为自己在摄影造型时的重要因素。巧妙、生动的光影效果是优秀摄影艺术作品的必备因素之一。技艺美是在创作中采用一些添加的技艺手段而获得的新颖的造型效果。光影美与技艺美有创意的结合, 往往为所表现的内容或营造的意象增光添彩。



图 29 陈复礼：《搏斗》

如香港著名摄影家陈复礼的《搏斗》(图 29)，画面上是表现逆光中呈剪影的船员们为了生存同心协力和惊涛骇浪殊死搏斗，驾驶小舟奋勇前进。天空上呈弧形的较为明亮、卷曲的白云，在深暗背景衬托下，更显得风云变幻，惊险异常。《搏斗》据作者介绍是用两底合成的，一张与海浪搏斗的小舟照片拍自越南，另一张卷曲的白云拍自香港，在拍摄时镜头前加用红色滤光镜以突出白云。多底合成效果构成新颖的画面形象，巧妙地利用了客观实体的形式感，又与原有物象拉开了距离取得创新效果。《搏斗》的形象鲜明、内涵深刻，既有摄影的艺术感染力和美学价值，又富有哲理和思想

价值，寓意着人生的不断拼搏。

(4) 工艺。工艺，即工艺美术，是以一定的物质媒介，运用造型设计和色彩装饰等方法 and 技巧，在二维或三维空间制作具有实用价值和审美价值的形象的艺术。工艺可划分为实用工艺和装饰工艺两大类。还可将其划分为三类：传统工艺，包括陶瓷、漆器、刺绣、家具等；民间工艺，包括面塑、风筝、年画、剪纸等；现代工艺，包括服装设计、室内装潢、商业美术、书籍装帧等。工艺美术的基本特性是：

第一，实用与审美的统一。工艺作为艺术化的日常生活用品，既有实用价值，又有审美价值。对于实用工艺品如服装、家具等，实用价值占主导地位，首先要考虑实用，满足人们实际生活的使用功能。同时，审美价值要服务于实用目的，满足人们精神上的美感需要。因此，实用工艺的创作设计原则是实用、经济、美观。中外的陶瓷器皿都同时具有实用价值和审美价值。对于装饰工艺如玉刻、牙雕、刺绣等，审美价值则占有突出的地位，追求装饰性的效果。装饰工艺往往通过夸张、变形等艺术手法，将取材于现实的花草鸟兽图案化、装饰化，创造出具有象征意义的，或体现某种抽象、宽泛、蒙眬的情感气氛的艺术形象。装饰工艺的实用价值已不明显或完全消失。

第二，因材施艺，重在造型。工艺美术品是对一定的物质材料进行加工而成的，设计时必须充分研究原材料的性能以发挥其特长，显示出材料质地的自然美感，使作品收到良好的艺术效果。玉雕中的“巧用俏色”，就是巧妙利用材料的色泽、材质，使石材尽量发挥其美质。如：有些木雕利用树根的天然形态，随物赋形，稍加雕琢，即能制成生动传神的人物、动物等造型。工艺美术在创造艺术形象时，主要遵循形式美的规律，运用线条、色彩、形体、构图等因素来造型具有重要意义。

(5)现代设计。现代设计也称现代工业设计或工业设计，是20世纪中叶发展起来的一个新兴艺术范畴，几乎包括一切现代工业产品的造型设计。“它是工业革命后，从包豪斯到现在国际上广泛兴起的一门交叉性应用学科，既区别于手工业品制作也不同于纯艺术品创作，它是在现代大工业生产基础上产生的工业产品创新的社会实践形态。”^①

为了克服机械化大生产的产品缺乏美感的弊端，适应工业化社会带来的新形式法则，把新的造型概念转化为符合大众审美习惯的视觉语言，从德国工业联盟到包豪斯工业设计学院，一大批现代艺术家致力于总结和创造现代设计造型理论，他们提出了“技术和艺术相结合”、“设计以人为本”的设计思想，同时主张把握技术、功能、材料和经济法则，讲究标准化艺术造型，使现代设计真正发展成熟起来。

现代设计是现代生产方式和商品经济高度发展的产物，是社会科学与技术科学相互渗透、相互融合的产物，是艺术与技术的结合。现代工业产品的艺术设计，被称为“迪扎因”(design)，这是目前国际上广泛流行的技术美学的重要术语，它是指在现代科技最新成果基础上，全面考虑劳动生产的经济、实用、美观和工艺需要而进行的设计。这种设计不仅涉及现代科技最新成果，而且还涉及对整个社会生活的美化。

现代设计从设计领域分类，大致包括三方面的内容：

第一是视觉传达设计，指利用视觉图像进行信息传达的设计，因其以信息传达为最终目的，所以是一种“为了传达的设计”。视觉传达设计主要符号是视觉图像，是指设计师以视觉途径表达自身意图的，并引起人与人之间信息交流的具体形状和姿态。视觉图像的构成要素是字体、标志、插图、设计影像和电脑图形。视觉设计有平面的、立体的和动态的设计，范

^① 李泽厚、汝信主编：《美学百科全书》，154页，北京，社会科学文献出版社，1990。

围十分广泛。

第二是产品设计，指对产品的造型、结构和功能等方面进行综合性设计，以便生产制造出符合人类需要的实用、经济、美观的产品。因此，产品设计是一种“为了使用的设计”，也称为“造物艺术”。产品设计的要素是功能、造型和物质技术条件。从家具、餐具、服装等日常生活用品到汽车、飞机、计算机等高新技术产品，都属于产品设计的范畴，它最突出的特点，是将造型艺术与工业产品结合起来，使得工业产品艺术化。

第三是环境设计，指对各种自然环境和人工环境因素加以改造和组织，对物质环境进行空间设计，使之符合人的行为需要和审美需要。环境设计对人体生存空间的设计，其目的是提供人类生存和生活的场所，因此也被看作是“为了居住的设计”。这一场所如果以建筑物为边界，可以划分为室内设计 and 室外设计两个部分。环境设计的要素有实体要素和虚体要素。在此基础上的环境艺术对人的生存活动场所进行艺术化处理，从而创造出舒适优美的生存环境。

现代设计配合工业生产，创造出了大批既有先进的技术性能，又有新颖美观形式的产品。这件由保罗·汉宁森(Poul Henningsen)设计的灯具(图30)用金属和塑料制成，高69cm，完成于1958年，它是为在公共场所悬挂而设计的。在设计思想上，设计师考虑到了最大限度地防止反射光的产生，同时又能使光线所能达到的范围在最大限度上扩张。这一现代工业产品设计的经典之作，至今为各国设计师所津津乐道。

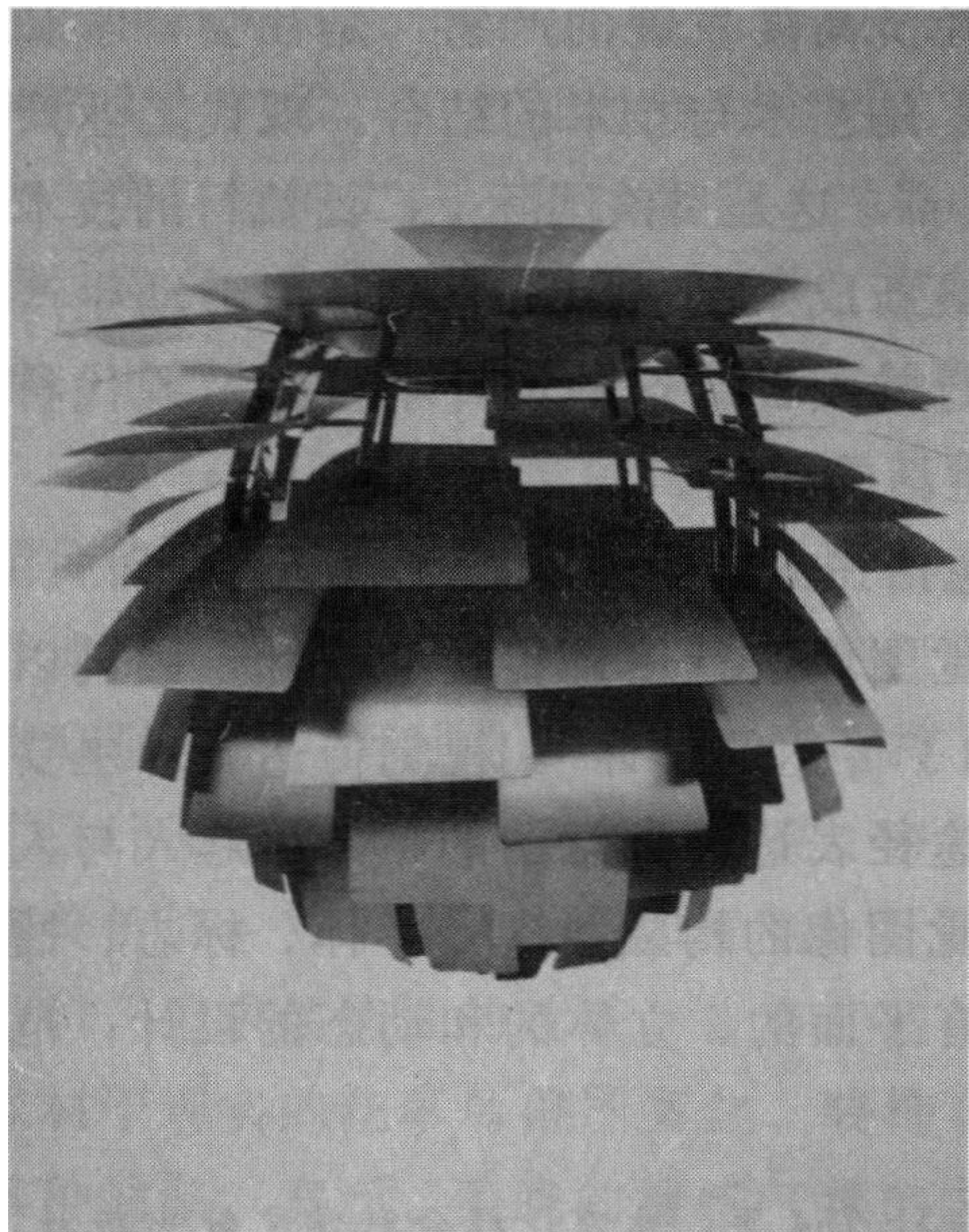


图30 保罗·汉宁森：灯具

现代设计既是一种科技活动，又是一种经济活动，还是一种艺术性创造活动。艺术性是设计的核心价值，它对于设计的科技性和经济性起到制约和平衡的作用。现代设计的本质，是针对现代的大批量工业化生产，通过设计在产品中体现出技术与艺术的统一，使产品既能满足人的物质需要，又能满足人的精神需要。随着科学技术和工业生产的加速发展，现代设计在社会生

产生活中的重要作用将日益凸显。

(6)建筑与园林。建筑在这里不是指一般任何建筑，而是仅仅指进入艺术范畴的建筑，也就是建筑中的艺术。建筑是使用实体性的物质媒介，通过体形处理、群体组合、空间构图、环境配置等手段，建构具有文化内涵的巨大空间形象的艺术。建筑按照使用目的，可分为住宅建筑、生产建筑、公共建筑、文化建筑、园林建筑、纪念性建筑、陵寝建筑、宗教建筑等。建筑的基本特性是：

第一，双重性。建筑具有物质与精神、实用与审美的双重属性。这是从与绘画、雕塑等突出审美性或精神性的其他视觉直观艺术比较的角度来说的。建筑首先具有物质性的使用功能，它的存在受到物质条件和物质材料的制约；同时它又具有精神性的审美功能，满足人们的精神需要。物质性与精神性的结合、实用功能与审美功能的结合，是建筑艺术独具的特点。建筑的物质性与精神性的比重，在不同建筑中有很大差别，如仓库、车间、住宅等，主要侧重于物质性，而宫殿、教堂、园林、陵墓等则主要侧重于精神性。只有那些在精神性因素上达到一定高度的作品，才能上升为真正的建筑艺术。

第二，象征性。建筑不直接模仿和再现现实，而是以其巨大形体创造出一种情绪氛围，概括性地反映一定时代和民族的精神风貌、审美理想和文化内涵。因此，建筑是表现性的象征艺术。现代建筑学家梁思成说：“建筑虽也反映生活，却不能再现生活。绘画、雕塑、戏剧、舞蹈能够表达它赞成什么，反对什么。建筑就很难做到这一点。建筑虽然也引起人们的感情反映，但它只能表达一定的气氛，或是庄严雄伟，或是明朗轻快，或是神秘恐怖。”^①建筑是人们表达精神情感的象征符号，如南京中山陵的总平面形状设计成钟形，以象征孙中山领导的民主革命就像唤醒民众的警钟，具有深刻的寓意。

第三，空间广阔性。与绘画和雕塑一般不需要占据多少空间不同，建筑艺术要同自然环境、人文环境等具有延伸规模的空间存在互相协调、借用、衬托，彼此融为一体，以构成特定的表现空间，造成与环境的整体美。如阿拉伯联合酋长国迪拜的一栋于2010年1月4日竣工启用的世界第一摩天大楼哈利法塔(Khalifa Tower, 图31)，原名迪拜塔，整体建筑有160层，总高828米，由韩国三星公司负责营造，是人类历史上首个高度超过

^① 梁思成：《建筑和建筑的艺术特征》，载《人民日报》，1961-07-26。

800 米的建筑物。哈利法塔的设计为伊斯兰教建筑风格，建筑设计采用了一种具有挑战性的单式结构，由连为一体的管状多塔组成，具有太空时代风格的外形，楼面为“Y”字形，并由三个建筑部分逐渐连贯成一个核心体，从沙漠上升，以上螺旋的模式，减少大楼的剖面使它直往天际至顶端，中央核心转化成尖塔。Y 字形的楼面使得哈利法塔有巨大的空间视野享受。迪拜塔观景台创纪录地设在第 124 层，在景观层，整个迪拜市容尽收眼底，可俯瞰海湾，被誉为世界第八奇迹的“棕榈岛”和建设中的“世界岛”都能一览无余。哈利法塔在迪拜以外数十公里处的沙丘中仍依稀可见；若从天空俯视，它就像一根银针直插云霄。哈利法塔建筑与环境的结合构成广阔的表现空间。



图 31 [美]阿德里安·史密斯(Adrian Smith): 哈利法塔

园林是建筑艺术的一种类型。园林是运用一定的技术和艺术手段，通过改造地形，对山水、树木、花草、建筑等各种重要因素进行综合安排而形成的供人休闲与观赏的自然景观。园林是自然美和艺术美的融会，实用与美观的统一。世界园林体系主要分为：中国体系、欧洲体系、西亚体系。

中国古典园林生成以来，一直沿着“崇尚自然”的道路不断发展、完善，终于形成了中国园林典雅精致、自然写意的独特风格，体现了人与自然的和谐。中国园林布局随意，不尚雕饰，别有幽趣。无论是皇家园林还是私家园林，构造方式大致是遵循“采土筑山”或“深林绝涧”的原则，博采自然山水之精华，借鉴中国山水画的意境和构图方法，叠石造山，建亭修阁，

并在周围布置奇花异木，放养珍禽怪兽，将山水田园之野趣与富贵奢侈之豪气融为一体。中国古典园林与文学、绘画、雕塑等艺术结合，营造出诗情画意的意境。

西亚园林体系，主要是指巴比伦、埃及、古波斯的园林，它们采取方直的规划、齐正的栽植和规则的水渠，园林风貌较为严整。后来这一手法为阿拉伯人所继承，成为伊斯兰园林的主要传统，并使其又有新的发展，在平面布置上把园林建成“田”字，用纵横轴线分作四区，十字林荫路交叉处设置中心水池，把水当作园林的灵魂，使水在园林中尽量发挥作用。印度的泰姬陵是其典型代表。

欧洲园林体系，在发展演变中较多地吸收了西亚风格，互相借鉴渗透，最后形成“规整和有序”的园林艺术特色。西方造园艺术的发展轨迹，其总体风格一直是规则几何型，崇尚“人工美”，从总体布局到草坪花木的修剪，比较讲究对称，构图规整严密，形成几何规则式园林。欧洲园林以法国园林为代表。法国的凡尔赛宫花园堪称欧洲最具古典主义风格的园林艺术。

(7) 书法。书法是中华民族特有的以汉字符号为基础的一种表现性造型艺术。书法是以笔、墨、纸为物质媒介，以用笔、用墨、结构、章法等为表现手段，通过点画运动来塑造汉字的抽象性形象、表现精神志趣的艺术。汉字书法可以分为五种书体，即：篆书、隶书、楷书、行书、草书。篆书又可分为大篆、小篆。行书可分为行楷、行草。草书可分为章草、今草、狂草。书法的基本特性是：

第一，书为心画。这是指书法属于一种表现人类心灵的艺术。汉代扬雄在《法言·问神》中说：“书，心画也。”书法艺术的首要特征是借笔墨线条、形体结构等来表现人的品格、气质、情操，抒发书写者的喜怒哀乐，书法的极致是和人的精神相通的。苏轼因“乌台诗案”受新党排斥，贬谪黄州团练副使，郁郁不得志。他的《黄州寒食诗帖》(图 20)正是在这种精神状况下有感而书的。通篇彰显动势，起伏跌宕，迅疾而稳健，痛快淋漓，一气呵成。诗句里心境情感的变化曲线都寓于点画线条的变化中，正锋或侧锋之间转换多变，顺手断联，浑然天成。结字手法也显奇特，大小、疏密、轻重、宽窄都参差错落，姿态万千。作为一种表现性空间艺术，书法不像绘画、雕塑可以再现自然对象，但仍可概括表现自然的运动节奏，凭借人的心灵与自然形式之间的内在联系来表现人的精神状况。美学家宗白华指

出书法艺术的“美就是势、是力、是虎虎有生气的节奏”^①。书法强调用笔的势、力、节奏，书写出字的筋、骨、血、肉，也是为了显示出人的生命律动和心理内涵。书法不仅可以抒发个人情怀，还能表现特定时代的美学情调和文化精神，如从王羲之书法的妍美潇洒可窥见晋人风度，由颜真卿书法的雄浑刚健可感受盛唐景象。

第二，线的抽象。书法的造型特征是高度抽象化的“线”的艺术。书法家沈尹默说：“世人公认中国书法是最高艺术，就是因为它显示了惊人的奇迹，无色而具有图画的灿烂，无声而有音乐的和谐，引人欣赏，心畅神怡。”^②书法虽然不直接再现具体生活，也能达到这样的艺术境界，正是因为它能把万物抽象化为点线，为书法家尽情表现精神志趣提供了自由驰骋的手段。书法能成为中国民族艺术的至境，是因为它的书写对象是由方块字发展而来的汉字，其基本笔画是点、横、竖、撇、捺、提、折、钩，这些“线”的交叉变化所形成的形体结构和动势，构成了书法艺术绘画般的意境美和音乐般的节奏美。而正是由于书法艺术的展现，汉字这种抽象化的象征符号里浸透着中华民族鲜明的民族精神和强烈的生命意识。

2. 听觉直观艺术

听觉直观艺术是指用一定音响和表演手段为媒介来塑造诉诸公众听觉的艺术形象的艺术，主要是指音乐。听觉直观艺术是以听觉感受为基础的直观性艺术，运用音响、旋律、节奏、织体、和声等艺术语言来获得不确定的艺术形象，直接诉诸听觉感官以唤起欣赏者的兴会。

听觉直观艺术以乐音塑造形象，表现情感，在一定时间内展开并完成，以连续流动的乐音组合成动态的抽象的时间形象。所以，听觉直观艺术又可称为音响艺术、时间艺术、动态艺术。听觉艺术必须通过一定形式的表演，才能将所塑造的艺术形象直接作用于欣赏者的听觉，也被称为表演艺术，其形象是即时的，随着表演的开端而肇始，随着表演的结束而中止。

听觉直观艺术塑造形象所使用的声音材料本身不具备概念含义，所以，音乐虽可以用声音来间接表现听不到的事物，但其内容含义是非语义性的，音乐反映生活的主要形式是用自身特有的旋律进行象征性暗示。听觉直观艺术可以从时间上分析各种过程，擅长于表现事物的运动和人的生命活动

^① 宗白华：《美学散步》，144页，上海，上海人民出版社，1981。

^② 沈尹默：《书法乱弹》，载《人民日报》，1989-02-21。

的内在状态，能最直接、强烈、细腻、充分地表达人的内心情感。

音乐是听觉直观艺术的主要形态。它以乐音塑造形象、表现情感，在一定时间内展开并完成，以连续流动的乐音组合成动态的抽象的时间形象。音乐以听觉感受为基础，其不确定的艺术形象直接诉诸欣赏者的听觉感官使其获得审美感受。音乐可分为声乐和器乐两大类。声乐是指以人声歌唱为主的音乐，分为男声、女声和童声，高音、中音和低音。现代中国，把声乐分为美声唱法、民族唱法和通俗唱法三大类。器乐是指以乐器发声来演奏的音乐，可分为弦乐、管乐、弹拨乐和打击乐四大类。声乐的体裁有颂歌、抒情歌曲、叙事歌曲、进行曲等。器乐的体裁有序曲、协奏曲、奏鸣曲、夜曲、舞曲、幻想曲、交响曲等。音乐的基本特性是：

第一，乐音性。音乐是声音的艺术，它以声音为媒介来塑造音乐形象。这种声音不是一般意义上的声音，而是一种有组织、有规律的和谐的音乐，包括旋律、节奏、和声、调式、调性、复调、曲式等要素。由这些要素构成的音响符号体系，才能塑造出富有情感和审美感染力的音乐形象。乐音虽然来源于自然界和社会生活，但却不是对大自然的声响和人的语音等的简单模拟。乐音是人类对自然声响和人的语音等原材料加以重新组织而构成的特殊音响符号体系。在音乐中使用的，大体上就是现在的钢琴上所能奏出的88个音。乐音是人类创造的一个完美的极富表现力的音响过程。在音乐中，最生动感人的是由一系列乐音组织而形成的旋律。它最鲜明，易被人感知，能够表现乐曲的内容、风格、体裁以及民族特征等，是塑造音乐形象的最主要手段，因而被人称作最具魅力的“音乐灵魂”。如捷克民族乐派作曲家斯美塔纳(Bedřich Smetana, 1824—1884)的交响诗套曲《我的祖国》的第二乐意《沃尔塔瓦河》，描绘纵贯捷克美丽富饶国土的沃尔塔瓦河的风光。作品以一系列乐音创造性地构成了沃尔塔瓦河如歌的旋律，这个旋律向前推动，最后发展成波澜壮阔的捷克民族的母亲河形象。

第二，不确定性。音乐是表现性的并在时间中展开的艺术，它用非视觉的抽象音响符号去塑造音乐形象，作用于人的听觉，再通过听觉激发人的想象、联想和情感等心理活动，所以音乐形象是变化不定的或有歧义的，具有不确定性。音乐的音响没有语义性，音乐的铺陈也没有可视性，音响就是感情的直接载体，因而音乐形象没有具象的意义。它只是通过流动的音响、旋律、节奏、和声等去暗示生活的意义，象征作者的情感和情绪。音乐形象会对听众产生强烈的情感震撼，令其在脑海中浮现出“画面”，但它本身并不能提供实在确定的形象。

贝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770—1827)的《第三交响曲》表现了他对1789年法国资产阶级革命的敬仰和对共和英雄的崇拜感情,但却不可能具体表现法国大革命的事件和领袖人物,其音乐形象只是一种感情化、性格化的形象。即使在一些“描绘性”较强的标题音乐作品中,人们感受到的也是带有暗示、象征意味的形象。当然,艺术中的表现和再现是统一的,作为表现艺术的音乐,在塑造音乐形象时也会借助再现的因素。

3. 视听综合直观艺术

视听综合直观艺术,是指综合运用多种艺术门类的物质媒介和表现形式,去塑造诉诸公众视觉和听觉的艺术形象的艺术,主要有舞蹈、戏剧、戏曲、电影、电视艺术等。这种艺术门类是由多种艺术因素综合而成的,欣赏者需要同时兼用视觉和听觉去直观感受。这类艺术综合了文学(剧本)、表演、音乐、绘画(化装、灯光)、建筑(布景)、工艺(服装、道具)等多种艺术因素,塑造舞台形象或银幕、荧屏形象,组成新的艺术整体。视听综合直观艺术是以视听觉感受为基础的直观性艺术,运用多种艺术形式来获得相对确定的艺术形象,直接诉诸视听觉感官以唤起欣赏者的兴会。

视听综合直观艺术吸取了各艺术门类的表现形式和方法,并将视觉直观艺术与听觉直观艺术、时间艺术与空间艺术、动态艺术与静态艺术、再现艺术与表现艺术、造型艺术与表演艺术的特征融汇在一起,从而形成了自己独特的审美特征,成为最富艺术表现力和感染力的艺术。

视听综合直观艺术最基本的审美特征是综合性。这主要表现在两方面:一是多种艺术门类的融合。它使各种参与构成形象的物质媒介和表现手段之间产生内在的联系,发挥出具有整体优势的系统效应。在融合过程中,各门类艺术既保持和发挥着各自的功能,又突破了某些原有的规律,受到某一综合艺术门类特殊规律的限制。各种艺术元素一旦进入视听综合直观艺术之后,就不再具有它的独立性,而成为新的艺术门类的有机组成部分,具有崭新的意义,产生出一种新的特质。二是观众视觉和听觉体验的融合。与绘画和音乐分别诉诸观众的视觉和听觉不同,视听综合直观艺术要同时调动观众的视觉和听觉去欣赏艺术形象。

在视听综合直观艺术中,各种单一艺术成分的地位和作用并不是均等的,而是有主从之分。视听综合直观艺术都重视文学性,文学剧本是作品的根基和成功的前提,有“一剧之本”之称。但视听综合直观艺术旨在创造出直接诉诸观众视听感官的综合性艺术形象,观众所欣赏的主要还是演员

的表演，所以表演性具有突出的作用，表演居各种艺术成分之首，处于主导和统帅的地位。综合性艺术形象在舞蹈、戏剧、戏曲中，集中表现为通过演员的直接表演而展现的舞台形象；在电影、电视艺术中，集中表现为由运动的声音和画面构成的银幕或屏幕形象。

视听综合直观艺术由于综合吸取各门类艺术的长处，能表现广阔的社会生活，具有紧张激烈的戏剧性冲突和真切感人的情感冲击力，可以创造出蕴涵丰富的艺术意蕴并极具艺术概括力和表现力的艺术形象。视听综合直观艺术的形象多是在较完整的故事情节中塑造的人物形象，因此，其形象的思想内涵、人生哲理和道德取向一般比较明显，但一些表现性较强的或先锋派艺术作品，其艺术意蕴也会蒙眬或多义，需要观众去深入开掘。

在视听综合直观艺术中，戏剧和戏曲是历史悠久、较为古老的艺术，电影和电视艺术则是科学与美学、艺术与技术相结合的新型现代艺术。视听综合直观艺术完美地融合了各艺术门类的多种艺术因素，形成了丰富的艺术表现形式和强大的艺术感染力。戏剧和戏曲以其直观的现场表演，电影和电视艺术以其先进的传播媒介，具有培养广大群众综合艺术素养的功能。由电影和电视艺术共同组成的建立在科技基础上的影视文化，作为现代科技和艺术结合而形成的新型综合艺术，对人类现代文化生活正产生越来越大的影响。

视听综合直观艺术主要包括：舞蹈、戏剧、戏曲、电影、电视艺术。

(1)舞蹈。舞蹈是以经过编排的人体动作为物质媒介、塑造在一定空间内合着时间展开的艺术形象，并直观动态地外化思想感情的艺术。舞蹈一般可以分为生活舞蹈和艺术舞蹈两大类。生活舞蹈是指与人们日常生活联系密切的舞蹈，包括习俗舞蹈、社交舞蹈、宗教舞蹈、体育舞蹈、教育舞蹈等。艺术舞蹈是指由舞蹈演员在舞台上表演的舞蹈。从表现形态上分，有独舞、双人舞、三人舞、群舞、组舞等；从表现特征上分，有情绪舞、情节舞、舞剧等；从表现风格上分，有民间舞、宫廷舞、古典舞、现代舞等。舞蹈的基本特性是：

第一，动态造型性。舞蹈是一种时空艺术，它的突出特征就是动态的造型。舞蹈由人体的表情、姿态、动作来塑造形象，其造型具有流动性特点，只存在于表演过程之中。舞蹈与雕塑都直接诉诸视觉，都有三维空间的造型性。但舞蹈既有存在于一定空间的立体造型，又活动于一定时间过程中，因而被称作“流动的雕塑”。舞蹈的动态造型特点，更便于表现人的情感及起伏变化的具体过程。舞蹈艺术的造型也是动静结合的，静态造型

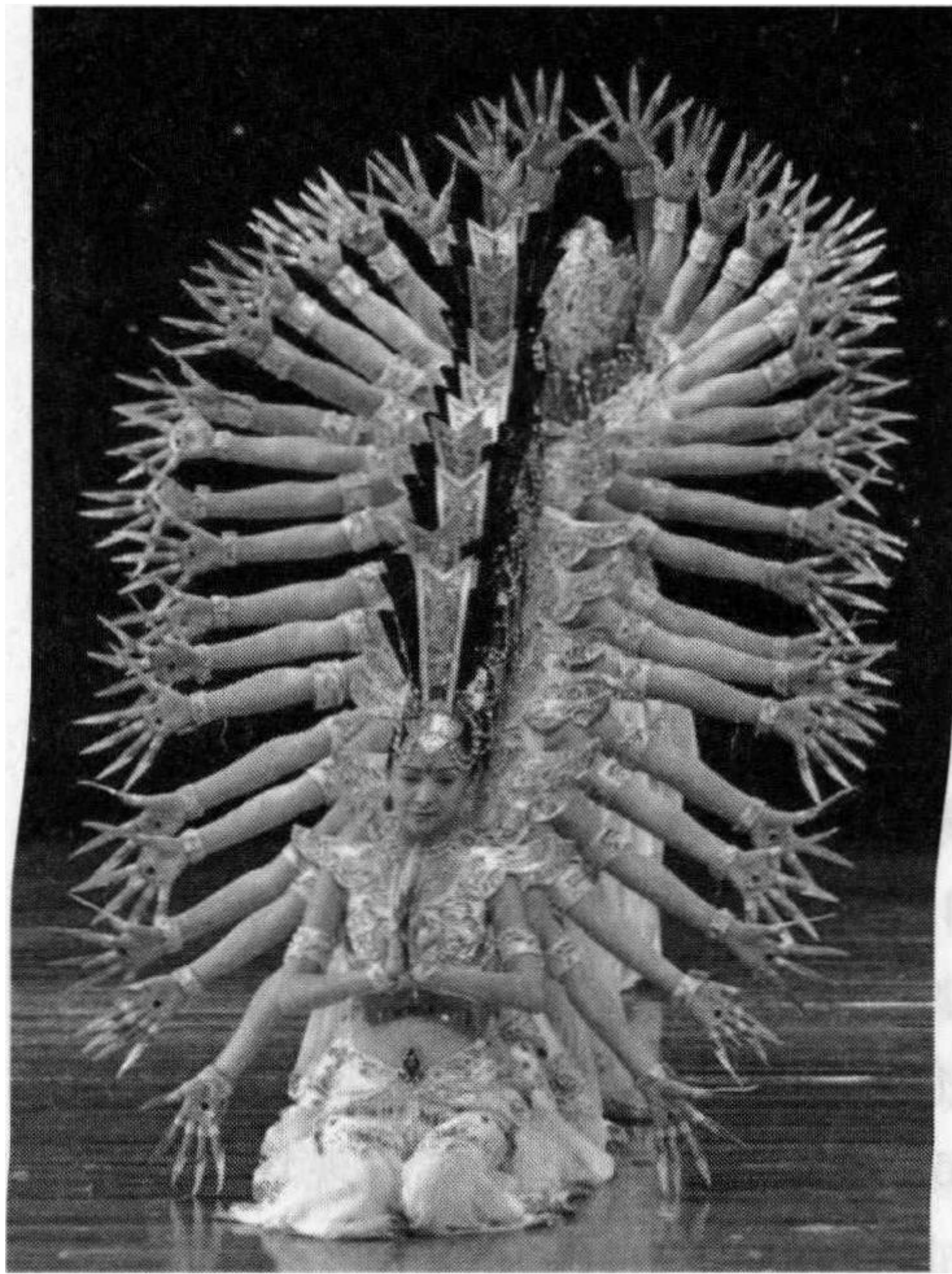


图 32 《千手观音》(舞蹈)

是舞蹈动作的短暂停顿(如亮相),往往是情感的集中表现;而动态造型是舞蹈动作在时间中的流动,常常展现情感的发展过程。作为一种时空艺术,舞蹈的空间造型和时间流动是互相依存的,构成舞蹈形象的呈现方式。舞蹈形象就是由人体在一定时空内的富有激情的动作所呈现的直观动态形象。2005年央视春晚中的舞蹈《千手观音》(图32),在带有佛界梵音韵味的乐曲伴随下,舞者的圣洁灵动的舞姿美轮美奂,千手千眼的变换展示和连绵起伏的人体动作中流动着美的韵律。当千只纤手曼颤,千只慧眼闪烁,组出“盛世开屏”的画面时,传说中的千

手千眼观音竟被演绎得如此典雅和动人心魄,象征着爱洒人间的精神力量,展示了东方舞蹈的风韵与魅力,让观众的感觉和心灵都同时受到一次洗礼和震撼。这部作品主题立意新颖别致,既张扬了舞蹈的现代形式美感,又保留了古典神韵的雅致深沉。

第二,动作程式化和虚拟化。作为一种表现艺术,舞蹈的情感表达是以高度程式化和虚拟化的舞蹈动作来实现的。人体动作经过规范化和抽象化,形成了具有概括意义的程式化舞蹈动作。这些舞蹈动作丰富了艺术的表现手段,使得某些难以用语言言说的精神状态和情感体验得以细致入微地抒发出来。我国古典舞讲究手、眼、身、法、步按照一定程式的完美结合;欧洲芭蕾舞中的足尖站立和托、举、推、拉、扶、转等技巧动作,也都具有严格的规范和程式。程式化使舞蹈动作整齐规范,可以较稳定地传达特定的情感内涵。而美国舞蹈家邓肯所开创的现代舞却要摆脱古典芭蕾的程式束缚,以自然奔放的舞蹈动作自由地表现思想感情。不过,旧的程式打破了,新的程式仍会规范出来。舞蹈动作的虚拟化,是以生产生活实践为基础,以艺术的假定为前提,把生活中的动作加以夸张变形,使其成为具有高度概括力的表现性动作。

(2)戏剧。戏剧是以演员的形体表演为媒介,以对话和动作为基本表现

手段，按照剧本规定的情境在舞台上当众塑造艺术形象的艺术。戏剧在西方国家是指话剧。在中国，广义的戏剧包括话剧、歌剧、舞剧、诗剧、哑剧、戏曲等。本书此处只论及狭义的戏剧即话剧。戏剧的种类，按作品容量大小，可分为多幕剧和独幕剧；按题材不同，可分为历史剧、现代剧、儿童剧、童话剧；按作品反映的矛盾冲突的性质和意义的不同，可分为悲剧、喜剧和正剧。戏剧的基本特性是：

第一，以表演为中心。戏剧是以演员的表演为中心的。一出戏的演出，大都有文学剧本为演员的表演提供再创造的基础。音乐伴奏可以对演员的表演起辅助作用，强化人物内心情感和渲染气氛。舞台布景、道具、服装、化妆、灯光等也为演员创造舞台形象服务。演员的表演始终处于戏剧的主导地位。戏剧是动作的艺术。演员在戏剧中的表演，就是以自身的动作来刻画和塑造人物形象。戏剧动作包括：外部动作、“言语动作”和静止动作。外部动作是指人的形体动作，演员在表演时可以通过一个个形体动作，富有表现力地披露人物内心隐秘，揭示人物性格。如《哈姆雷特》中那个谋害亲兄、篡夺王位的克劳狄斯，临死前仍拼命爬向掉在地上的王冠，这个动作充分暴露出这个人物的权欲和野心。“言语动作”包括对话、独白等，即台词。对话或独白可以使人物的心理活动得以外现，并给对方产生影响和冲击力。静止动作是演员表演时的瞬间停顿、沉默，它实际上是人物内心冲突的表现。如《北京人》中愫芳在曾文清终于一事无成返家时那片刻的沉默中，就表现出愫芳对他的爱怨交织、深深失望的复杂心理活动。演员通过戏剧动作的表演，可以表现引人入胜的情节、紧张尖锐的戏剧冲突，塑造鲜明生动的人物形象。

第二，戏剧性。戏剧艺术通过人物与人物、人物与环境的对立，以及人物自身存在的矛盾所引起的冲突，构成戏剧性。没有冲突就没有戏剧。戏剧必须通过角色之间的对话和动作，来展开冲突和交锋。戏剧冲突由于舞台演出限定，必须高度集中激烈。戏剧冲突可以推动剧情的发展。《麦克白》的戏剧冲突就是表现在将决定自我命运的天平交给了角色本身，所有的罪恶都是自己亲手铸就的，旁人只是推波助澜的角色。例如，麦克白遇见三个女巫，得到指示，认为自己能够得到王位，但此时的麦克白有野心但绝不是狂妄自大的阴谋家，他还拥有良知。但是，在其夫人的一再怂恿之下，他的野心膨胀，最终做出了弑君篡位的举动。《麦克白》整部剧的戏剧冲突集中于主人公及其妻子的内心风暴。在麦克白自己的内心冲突过程中，雄心蜕变为野心，而野心的实现又带来一系列新的罪恶。戏剧冲突造成层

层递进式的剧情，将麦克白一步步走向深渊的挣扎与屈服、清醒与混沌表现得淋漓尽致。

第三，剧场性。戏剧由演员在剧场的舞台上为观众进行现场表演，演员创造形象的过程也就是观众欣赏的过程，因而演员与观众的感情可以直接交流，并带动观众之间的相互影响，这种当堂反馈的情感交流就形成了戏剧生动的剧场性。对于演员来说，他扮演的角色应当是真实感人的舞台形象，表演应该形神兼备，传达出角色独特的性格气质和内心情感，这样才能打动观众。观众在欣赏舞台上演员的精彩表演时，又会以自己的情感反应反过来激发演员的情绪，影响演员的表演。演员的表演还会带动观众之间的情感交流。戏剧把演员和观众聚集在一个特定的空间中，共同对戏剧中展开的生活事件和人物行为进行体验、思考和评价，人们既相互感应，又相互确证，交流的结果会使人们的精神趋于一致，形成一种集体意识。戏剧、戏曲的剧场性，造成一种特殊的精神交流的审美氛围。“各种戏剧演出形式，都是社会用来把它的行为准则传达给它的成员们的主要工具之一。这种思想交流的作用，一方面在于鼓励效仿，一方面提供必须防止和避免的行为准则。”^①这种“三角反馈”的交流效果，会大大激活观众的审美感受力，并使其对作品做更深入的思索、判断和理解。剧场性是戏剧重要的特征，也是戏剧的审美优势所在。

(3)戏曲。它是中国传统戏剧形式的总称。它是以演员的形体表演为媒介，以唱、念、做、打为基本表现手段，在舞台上塑造艺术形象的艺术。戏曲种类繁多，据不完全统计，我国各地有300多个剧种，其中最有代表性的剧种，主要有：京剧、昆曲、豫剧、越剧、评剧、秦腔、粤剧、川剧、黄梅戏、花鼓戏等。戏曲既具有戏剧的共同特征，又以其独特的表现手段而形成自己的基本特性：

第一，歌、舞、剧的融合。中国戏曲把戏剧的内容与歌舞的形式高度完美地结合起来，比戏剧更具综合性。戏剧情节、歌唱和舞蹈这三方面的复杂结合，使戏剧具有表现性的表演风格和独特的表现手段，用戏曲的惯用语就是“唱、念、做、打”，因而戏曲有“载歌载舞”的特点。“唱”就是角色通过各种唱腔来叙述故事，抒发人物的内心情感，在戏曲表演中占有重要地位。“念”是指角色所念的道白，是一种诗化了的对话。“做”是指演员在舞台上表演的特种形体动作。“打”是指演员表演的各种扑翻武打动作。

^① [英]艾思林：《戏剧剖析》，罗婉华译，12页，北京，中国戏剧出版社，1981。

戏曲中的做和打具有舞蹈的节奏和韵律。演员在戏曲表演中熟练运用唱、念、做、打的功夫，并与剧情有机结合，创造出侧重表现性的戏曲舞台形象的美。即便是表演同一脚本，不同的演员也可以塑造出不同的角色形象，由此形成了“名角”在中国戏曲中的特殊表现力这一传统。

第二，程式性。中国戏曲的程式，是指戏曲中的演员角色、行当、表演动作和音乐唱腔等方面，都有一些固定的程式规范。演员角色行当的程式性，是根据角色不同的性别、年龄、身份、性格等特点，一般划分为“生、旦、净、丑”四种基本类型，每种类型又可派生出更细致的行当。不同的角色在化妆、服装、表演上都有一些特殊的规定。表演动作的程式性，是指不同角色在舞台上的一招一式都有相对固定的格式，如做功的身段、云手、眼神、抬腿动足、跑圆场等，都必须按一定的程式进行。常用的格式性动作还有固定的名称，如“起霸”就是通过一整套披甲、整冠、蹬靴、扎靠的舞蹈动作，来表现武将战前准备的情景。戏曲的唱腔和器乐伴奏，有曲牌或板式的规范。各种器乐曲牌都有特定的用途，分别用于不同的角色和不同的场合。戏曲的程式性，既规范了戏曲表演，又培养了观众对戏曲的审美习惯。

第三，虚拟性。虚拟性是指中国戏曲在动作、布景、舞台时空等方面的非写实的假定特性。这可以从中国古典美学“以形写神”、“以虚代实”原则找到依据。戏曲演员表演时多用虚拟动作，不用实物或只用部分实物，依靠某些特定的表演动作暗示出某种实物或情境的存在。如用手势开关门窗、穿针引线、以鞭代马、以桨代船等。如京剧《白蛇传》中老艄公和白娘子、小青在小船上颠簸起伏、随波逐流的情景，就完全是由虚拟动作表现出来的。传统戏曲舞台大多不用布景，常常只设一桌二椅为道具来虚拟环境，在不同的剧情中，通过演员的表演可以展示出不同的环境。这给演员表演留出了更多的舞台空间，也给观众欣赏提供了更大的想象空间。戏曲舞台时空的虚拟性，是通过演员的唱、念、做、打，以虚拟的手法来表现时间和空间，具有灵活的表现性。

戏曲以歌、舞、剧相融合的程式化、虚拟性表演，在世界戏剧艺术中独树一帜。

(4)电影。它是艺术与科技和商业相结合，以银幕声音和画面为媒介，以镜头和蒙太奇为主要表现手段，在运动的时间和空间中创造感性直观形象的艺术。从总体上讲，电影可以分为故事片、纪录片、科教片、美术片四大类。电影艺术最主要的样式故事片又可做具体的划分，按体裁的叙事

结构分类，有诗电影、散文电影、小说电影和戏剧式电影；按电影类型划分，有喜剧片、历史片、情节片、爱情片、战争片、歌舞片、儿童片、科幻片、动作片、伦理片、犯罪片、恐怖片等。电影的基本特性是：

第一，蒙太奇。蒙太奇是法文 montage 的译音，原为建筑学用语，意为构成和装配，借用到电影中，表示镜头的组接和剪辑。蒙太奇是电影艺术独特的表现手段和结构方式，它将不同的镜头、声音、画面根据导演的创作构思组接成段落，再组接成一部完整的影片。苏联导演普多夫金(Pudovkin, 1893—1953)说：“电影艺术的基础是蒙太奇。”^①蒙太奇的艺术功能包括：通过镜头组接再造时空来叙述完整的故事情节；通过镜头的组合创造情绪氛围；通过镜头组接显示画面之间的隐喻关系和象征性；镜头组合之间的种种变化会以节奏的方式创造电影风格。

蒙太奇的组接对象包括画面与画面，画面与声音，画面与声音、色彩等，从而形成声画同步和多种形式的声画对位，创造出视听综合、时空复合的银幕形象。蒙太奇手法多样，常用的有：平行蒙太奇，指将同一时间和不同空间发生的事情交替组接起来，并列叙述的蒙太奇，这种手法打破了舞台时空的局限。交叉蒙太奇，指将同一时间不同空间发生的相互紧密联系的情节交替组接的蒙太奇，可制造悬念、加快节奏、强化戏剧冲突。重复蒙太奇，指相同或相似的镜头在影片中反复出现的组合方式，可起强调和暗示作用。蒙太奇通过画面的对比、交叉、比喻、象征等手法，把人物的动作和心理，把与主题密切联系的细节和场景有机地穿插组合在一起，简练、形象而又深刻地揭示事物的本质，含蓄而又鲜明地表现艺术家对生活的理解和评价，使电影在表现力和感染力方面具有独特的深度和强度。

第二，造型性与运动性的统一。电影首先诉诸观众的是直观的视觉形象，因此造型性是电影的重要特征。造型的审美意义主要表现为视觉形象的造型美和其中所蕴涵的情感美和意蕴美，在电影中，色彩、画面、光线和构图都是视觉造型的艺术手段。作为时空艺术，电影的视觉形象又是视听结合的活动形象，运动性可以说是电影最富魅力的特性。法国电影理论家马尔丹说：“运动正是电影画面最独特和最重要的特征。”^②充满动感的画面，不仅给观众带来视听感官的愉悦，还可调动激发观众的情绪，使其获

^① [苏联]普多夫金：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，355页，北京，中国电影出版社，1957。

^② [法]马尔丹：《电影语言》，1页，北京，中国电影出版社，1982。

得审美满足。从美学特性来看，电影作为时空艺术，它的造型性和运动性是辩证统一的，电影的视觉形象在空间中存在，在时间中延展。在观看电影时，造型和运动是不可分的，我们是在特定的时空中整体感受一部作品，当感受到画面造型美的时候，实际上已经感受到了运动；当感受到运动美的时候，已在视觉中看到了画面造型。这种画面运动性有两重含义，一方面，是指被拍摄对象自身的运动，只有电影才能完整地、真实地展示事物的运动，而电影也对运动着的事物特别感兴趣。另一方面，是指包含着因摄影机的移动以及镜头焦距的变化所造成的运动感。所谓“摄影机的移动”，不仅可以追随正在运动着的人物和其他物象，也可以使物象活动的背景不断变化，这就可以造成一种特殊的运动感。这种运动感并非在于事物自身的运动，而是由于镜头的推、拉、摇、移、跟、升、降与变焦所造成的运动的幻觉。

第三，逼真性与假定性的统一。由电影的技术特性决定，电影从诞生起就具有其他艺术难以比拟的真实再现生活的逼真性。电影能够在银幕上产生高度逼真的视听效果，不但能再现事物的形状、颜色和声音，而且能够再现人物和事物的活动，还能通过特写镜头再现事物的一些最细微的特征。但电影绝不是对客观现实的机械实录，它是通过故事、结构、场景、角色等的假定，来表现艺术家的主观情思和审美追求，在电影再造的时空中塑造形象，逼真性和假定性同时并存于影片的银幕形象中。电影是逼真性和假定性的辩证统一。逼真性强调反映和再现，注重外在的真实；假定性强调创造和表现，追求本质的真实。受电影技术特性的制约，艺术家必须把具有真切感的艺术形象呈现给观众，假定性不能脱离逼真性；受电影艺术特性的制约，艺术家在逼真地再现对象时，总要赋予对象某种意味，逼真性也不能脱离假定性。因此，电影是逼真与假定、再现与表现的完美统一。

(5)电视艺术。它是以屏幕上的声音和画面为媒介，综合电影和戏剧的多种表现手段来塑造形象，以家庭为主要传播对象的艺术。电视艺术与电影作为姊妹艺术，在审美特性、表现手法上有许多相同或相似之处。电视艺术包括电视剧、电视文艺晚会、电视风光片、电视艺术片、音乐电视、舞蹈电视等。电视艺术的集中标志和主要类型应该说是电视剧艺术。电视剧的主要品种可以分为：电视单本剧、电视连续剧、电视系列剧、电视报道剧、电视小品等。电视剧的基本特性是：

第一，制作快捷。电视是艺术与现代科学技术的结合，由于它的技术

条件，电视剧具有周期短、制作快的特点，可以及时反映社会现实。电视剧和电影采用了不同的技术原理，电影使用摄影机和胶片，电视剧则使用摄像机和磁带，所以在拍摄时比电影轻便得多。另外，电视剧拍摄、录像的艺术效果可以在现场直接看到，及时修改，还可以同期录音、当场剪辑。由于电视剧制作快捷的特点，就使电视剧能够迅速地反映社会现实生活，及时地将人们关心的社会问题、有影响的文学作品或新闻报道加以改编、拍摄和播放，从而产生极大的社会反响。

第二，贴近生活。电视的“小屏幕”，使电视剧更适宜以家庭生活或社会生活为主要题材，要求在剧情内容、服装道具、环境布置，特别是演员表演等方面更加本色、自然和生活化。电影可以自由地运用各种景别，而电视的屏幕小，限制了它空间表现的深度和广度，不适宜用远景和全景去表现千军万马的大场面，而更适于用中、近景和特写镜头，细致入微地去表现日常生活和家庭生活。由于电视剧适于家庭观赏的特点，使表现日常生活的电视剧，比同类题材的电影更能激发观众的情感共鸣。如《家有儿女》、《激情燃烧的岁月》、《金婚风雨情》等，故事都直接、真实地反映现实生活，收到了很好的收视效果。

第三，介入随意。电视剧的家庭观赏方式，带来了欣赏时的介入性和随意性，这就要求电视剧要以精心设计的情节为主要手段来吸引观众。电视观众一般都是在家里观看，可以自由随意收看并当场评论，常保持清醒的自我意识。这使电视剧的情节显得十分重要，只有情节紧凑、矛盾尖锐、艺术性强的作品才能抓住观众。为了增强对观众的艺术感染力，电视剧要做到人物形象鲜明，情节跌宕起伏，既要通俗易懂，又要雅俗共赏。电视剧要照顾到观众的审美心理，调动各种艺术手段满足他们的参与意识，给观众以想象的空间和介入的机会，使之与剧情中的人物产生情感共鸣。

电视剧正在探索发展之中，它的特征还有待于在艺术实践中进一步探求和总结。由电影和电视共同组成的影视文化，作为现代科学技术和艺术结合而形成的新型综合艺术，对人类现代文化生活，正在产生越来越大的影响。

4. 非直观艺术

非直观艺术是指由公众的语言文字素养与想象力相匹配，而在头脑中唤起形象直观的艺术门类，这就是语言艺术即文学。文学是以语言文字为物质媒介和表现手段，塑造具有间接性艺术形象的艺术。语言艺术是以联想和想象为基础的非直观性艺术，运用富有文采的语言文字来获得不确定

的艺术形象，诉诸想象以唤起欣赏者的兴会。

语言是构成文学作品的媒介。离开了语言，就无所谓文学。因而，文学被称为“语言艺术”。语言是以语音为物质外壳、以语词为建筑材料、以语法为结构规律而构成的符号体系。语言是人类思维和表达思想的工具，也是人类社会最基本的信息载体。各种体裁的作品如诗歌、小说、散文、剧本等都必须以语言符号为存在方式来呈现。法国结构主义文学理论家罗兰·巴尔特(Roland Barthes, 1915—1980)就明确提出：“语言是文学的生命，‘是文学生存的世界，文学的全部内容都包括在书写活动之中。’^①

文学形象是一种间接性形象。文学形象的间接性，是指文学作品是用“文字”即“语言符号”来描绘形象的。语言符号虽然也有声音或书面的载体，能为人们的知觉所把握，但不能直接再现事物本身的形象诉诸读者的感官。读者必须懂得符号的意义，具有一定的文字素养，通过对文字的阅读、语义的理解，根据语言符号的提示与刺激，在头脑中产生想象和联想，间接地来体味、把握和理解，唤起以往类似的经验和体验，才能感受到作品中的形象。文学形象不具直观性，没有物化形态，是一种必须诉诸想象才能被感知和领悟的间接性形象。因而又把语言艺术称作“想象的艺术”。形象的间接性使文学区别于其他直观性艺术。

语言媒介具有决定作用。由于文学塑造形象的间接性，文学形象不可能给人以直接的可视外形，语言媒介的决定作用就显得更加突出。它必须对形象进行细致入微地刻画、多方面地描绘，才能使所塑造的形象有血有肉、栩栩如生，使读者如闻其声、如见其人、如临其境，感到真实可信。由于语言艺术塑造形象的间接性，文学作品还能提供给读者以充分想象和再创造的广阔空间。

语言艺术在刻画人物内心世界方面具有更大的优越性。其他艺术形式只能从人物的外表、动作、神态等来表现，而语言艺术则可以采取多种方式来表现。有时通过人物语言、表情、行动、姿态乃至景物的描绘来表现和烘托人物的思想感情；有时可由作者直接描写人物的内心活动，把它细致入微地表现出来。

文学具有表情达意的深邃性。语言是人类因表情达意的需要而创造的，用来反映客观现实，交流思想感情的符号系统。它是思维的工具，“语言是

^① [英]杰弗森等著：《西方现代文学理论概述与比较》，陈昭全等译，98页，长沙，湖南文艺出版社，1986。

思想的直接现实。……无论思想或语言都不能独自组成特殊的王国，它们只是现实生活的表现”^①。这表明，语言不是表达思想（意义）的简单“工具”，而是思想的“直接现实”。语言也是文学的“直接现实”。语言不仅表达意义而且本身就是意义的组成部分，同人的思维活动有着极为密切的关系。因而，语言艺术能够深刻、细腻地表现人物的情感世界和心理活动，表现作家的感情评价和人生思考，生动、明确地表现思想和传达信息，从而获得超越其他艺术的心灵深度和哲理深度。

作为非直观艺术的文学，本身是一个艺术门类，而由文学作品的不同结构形式所决定，文学又形成多种体裁。下面，论述文学作品的体裁及其基本特性。主要有：诗歌、小说、散文、剧本。

（1）诗歌。诗歌是一种语词凝练、结构跳跃、富有节奏和韵律、高度集中地反映生活和表达思想感情的文学体裁。诗可以分成抒情诗和叙事诗、格律诗和自由诗等。诗歌的基本特性是：凝练性、跳跃性和音乐性。

第一，凝练性。这体现在诗歌用精粹凝练的文学语词去创造饱含情感和想象的艺术形象，集中而概括地反映社会生活。它反映生活不是以广泛性和丰富性取胜，而是以集中性和深刻性见长。它要求精选生活材料，抓住感受最深、表现力最强的生活事件、现象和自然景物，用极概括的艺术形象达到对现实的审美反映。诗歌反映生活的高度集中性，要求诗歌的语词也必须极为凝练、精粹，以极少的言语去表现丰富的内涵。

第二，跳跃性。这是指诗歌因遵循想象和情感的逻辑，常省略语言中的过渡、转折词语，打破语法规则，在结构上具有大幅度的跳跃。诗歌的跳跃多由两个或两个以上的动作构成，动作之间没有持续性，只被同一个情感线索维系着。在动作、形象、图景之间的跳跃性结构方式，以断续表现连贯，以局部概括整体，给读者驰骋想象留下了广阔空间。诗歌的跳跃性有多种形态，如时空综合跳跃、主客观的跳跃、关联动作跳跃、平行式跳跃和对比式跳跃等。选择何种跳跃方式，主要取决于诗歌所要反映的生活和表达的思想情感。

第三，音乐性。这是指诗歌语言精练、含蓄、优美，具有如同音乐那样的节奏和韵律。诗歌的节奏主要指诗句中长短、强弱不同的声音形成有规律的变化。安排停顿是形成诗歌节奏的重要手段。我国古代诗歌中的停

^① [德]马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，见《马克思恩格斯全集》，第3卷，525页，北京，人民出版社，1972。

顿有严格的规定，一般是四言二顿、五言三顿、七言五顿。调配声调也有助于加强节奏感。有规律地搭配诗句中的平仄，便形成起伏交替的节奏。诗歌的韵律，也称押韵，主要指同韵母的字在相同位置上有秩序地重复出现。诗歌既要追求自身的节奏韵律之美，也应服从于思想情感的表现。优秀的诗歌通过节奏和韵律的安排，可以达到和谐整齐的感官审美效果，促进思想情感的抒发，创造出含蓄深远的审美意境。

(2)小说。小说是一种侧重刻画人物形象、叙述故事情节、描写生活环境的文学体裁。小说可以分为长篇小说、中篇小说、短篇小说和小小说、文言小说与白话小说等。小说的基本特性是：

第一，深入细致地刻画人物形象。描写人物是小说的显著特点。同诗歌、散文和剧本等文学样式相比，小说在刻画人物上有着远为丰富的表现手段，可以多侧面、多视角、深入细致地塑造性格复杂的人物形象。例如，既有人物言语，也有叙述人言语；既能描绘人物的外貌举止，也能表现其心理活动；还可以通过对话、行动、视角转换及环境气氛的烘托等多种手段，达到刻画人物形象的目的。如古典小说《水浒传》中，就利用各种手段塑造了宋江、鲁智深、林冲、武松、李逵等性格鲜明、栩栩如生的农民起义英雄形象。

第二，叙述完整复杂的情节。小说总是要讲述故事，而故事则是由情节构成。因篇幅容量的自由，小说最适于构造完整复杂的情节。情节与人物密切相关，是人物性格发展的历史。因而小说总是特别注重情节叙述，在生活事件的发展过程中，展示多种多样的矛盾冲突，以丰富复杂的情节去刻画人物，反映广阔的社会生活。如托尔斯泰(Lev Nikolaevich Tolstoy, 1828—1910)的小说《战争与和平》以四大贵族家庭的生活为情节线索，气势磅礴地反映了19世纪初到20年代俄国社会处于战争与和平中的重大历史事件。这部巨著场面宏大，情节结构复杂而清晰，人物丰富多彩且形象鲜明，具有一种大海般恢宏壮阔的美。

第三，具体充分地描写生活环境。小说中人物的活动和情节的发生发展，都离不开一定的社会环境和自然环境。环境描写是刻画人物性格、展示故事情节的重要手段。只有充分地描写环境，才能具体而真实地揭示人物活动和事件的发展脉络，刻画人物形象。小说与诗歌和散文相比，在环境描写上具有更大的自由度。《红楼梦》在对大观园环境的细致描写中，不仅展现出不同人物的身份、地位和性格，而且通过环境变迁的详尽描绘，显示出贾府与贾宝玉、林黛玉等人物命运的变化。

(3)散文。文学散文是一种题材广泛、结构灵活，注重抒写真实感受和境遇的文学体裁。文学意义上的散文，是与诗歌、小说和剧本等并列的一种文学样式，包括抒情散文、叙事散文、议论散文、杂文和游记等。散文的基本特性是：

第一，题材广泛多样。散文在选择题材上不受时空限制，有广泛的自由，古今中外，人文自然，几乎无所不包。散文可以轻松自如地写人、叙事、抒情和状物，它往往摄取一个生活片断或一个事件的侧面，表达特定的感触和思绪。题材广泛多样，是中国古代和现代散文的一个共同传统。如唐代散文大家柳宗元的题材，当代作家秦牧的散文题材涉猎的对象都十分广泛。

第二，结构自由灵活。散文由于自由灵活，在结构形式上比较“散”，没有固定的模式。如果说，小说如精心结构的建筑，诗歌如浑然无迹的明珠，那散文就是自由自在的行云流水。但是，散文之“散”是“形散而神不散”，“形”是作品的结构，“神”是蕴藏在作品中的意蕴和主题；“形散”指散文结构自由随意，不拘成法；“神不散”指散文的意蕴深刻、主题明确。形散而神不散正是散文独具的审美特色。

第三，抒写真实感受。散文注重描写人在现实生活中的主观感受和特殊境遇。所谓“有感而发”、“有为而作”正突出揭示了散文的这一特征。即便是叙事或议论，也都要建立在描写真情实感的基础上。散文中抒写最多的是作家的亲身经历、切身感受和真挚情怀。

(4)剧本。剧本是指戏剧文学和影视文学。剧本是综合艺术的基础，戏剧、戏曲、电影、电视等作品的创作，都是以编写文学剧本开始的，都有自己的剧本创作规律。戏剧文学是戏剧性和文学性结合的产物，影视文学是电影性和文学性结合的产物。

戏剧文学是一种侧重以人物台词为手段、集中反映矛盾冲突的文学体裁。戏剧文学的基本特性是：其一，浓缩地反映现实生活。其二，集中地表现矛盾冲突。同样由于时空限制，剧本要把矛盾冲突加以高度地集中，使之达到尖锐和激烈的程度。其三，以人物台词推进戏剧动作。

影视文学是一种以动态的可视形象，逼真地反映现实生活的文学体裁。影视文学的基本特性是：其一，可视性，就是要考虑到拍摄需要和放映效果，应尽量将剧本中的一切人物和事件转化为可见的视觉形象。其二，动作性，是指剧本中的人物形象必须具有造型表现力上的明快动作性，应力求用动作来表现人物的思想、感情和意愿。

三、各门艺术之间的关系

上面对各门艺术之间的界限和特性作了简要描述，但在实际生活中，它们之间的关系远为复杂，需要具体辨析。

1. 各门艺术的相互联系

各门艺术之间的关系不只是相互区别，它们之间又是相互联系和相互汇通的。历史上许多美学家和理论家分别从时间、空间，视觉、听觉，动态、静态以及再现与表现等方面对艺术进行分类研究，这实际上就体现了人们对于艺术的内在联系和特性的认识。各门艺术都是在一定社会语境中，通过媒介形式传播兴辞塑造感性形象从而唤起公众的兴会，因此，它们之间既相互区别又相互联系。这可以从三方面去理解。

从审美形式看，各门类艺术发生相互联系，是因为它们在创造符号表意形式时共同地运用了形式美法则。对称、均衡、节奏、韵律、对比、比例、明暗、虚实、多样统一，等等，都是形式美的法则，它们在各艺术门类中的运用，虽有不同的具体处理方法，但同时也有相通之处。如音乐与舞蹈的密切联系，就是因为二者都有鲜明的节奏，并借此表达丰富的内在感情。节奏使音乐和舞蹈相联系，增强了它们的艺术表现力。音乐可以使舞蹈的内容表达得更丰富、更有感染力；舞蹈可以使音乐的内涵表现得更具体、更形象。所以有人说，音乐是舞蹈的灵魂，舞蹈是音乐的回声。

苏珊·朗格(Susanne K. Langer, 1895—1982)对于节奏这一形式美法则作出了自己的阐释。她认为，不仅动态艺术而且静态艺术都存在着节奏。节奏不仅指周期性，而且意味着一种连续事件的机能性。“节奏的本质是紧接着前事件完成的后事件的准备……节奏是前过程转化而来的新的紧张的建立。它们根本不需要均匀的时间。但是产生其新转折点的位置，必须是前过程的结尾中固有的。”^①朗格把节奏和机能而不是时间的周期联系起来，证明静态艺术也存在节奏。她认为，节奏的内涵是情感变化，这体现了生命和艺术的共同特征，所以艺术才能激发强烈的情感。因而节奏就成为艺术的普遍特征，可以使时空艺术之间、视听艺术之间产生内在联系：视觉

^① [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，126页，北京，中国社会科学出版社，1986。

直观艺术以线条流动和色彩对比产生节奏；听觉直观艺术以声音高低和旋律长短产生节奏；时间艺术以符号展开的急缓产生节奏；空间艺术以其力度表现的强弱产生节奏。这一观点可以帮助我们理解为什么人们在对雕塑、建筑的欣赏中可以感受到如音乐般的节奏感甚至旋律性，也可以从对舞蹈、音乐的欣赏中，得到与绘画、书法相通的兴味。

从审美功能看，一些艺术门类，彼此之间由于审美功能等方面更为密切的甚至不可分离的关系，使它们经常联系在一起。如建筑与园林在功能方面都是为人类创造生存、生活和发展环境的艺术，又同样是在地面上占据一定空间来展示其不可移动的形态，因此就有条件也有需要使二者互相配合。一般说来，园林中都有某些形式的建筑，而建筑只要有条件就会营造附属于自身的园林。在中国园林中，不论是皇家园林还是私家园林，其中的建筑往往构成整个园林景观的主体。园林中的建筑，以造景为宗旨，供人观赏和游览。中国园林中的建筑一般是亭、台、楼、阁、廊、榭等。北京的颐和园，以万寿山上从排云殿到佛香阁成片组成的建筑具有很大的规模，构成园林景观的主体，极具观赏价值。南方私家园林如苏州园林，因其本来的功能主要就是居住，建筑在其中更是占据着突出位置和较大比重。西方园林中尽管一般不包括主体建筑，单指园中的喷泉、水池、花坛、园灯等，但园林与建筑也是互相连接、互相映衬的，如法国的凡尔赛宫和枫丹白露。建筑与园林的另一种结合形式是园林附属于建筑。传统格局是在宅院或宅外设置庭园或花园。现代格局则呈现多元化，有的现代小区的园林在设计上注重与建筑相结合，形成一体的绿化体系，强调连绵不断的绿化系统和流动景观空间，打破以建筑为界面围合庭院的刻板模式，而是以花园围绕建筑，使建筑坐落在花园中。还有的现代高楼在建筑的顶端设置园林。建筑与园林的多样化结合，创造出更加理想的生存环境。

从审美感兴看，各门类艺术间会发生相互联系和汇通，是因为有基于联觉之上的艺术通感在发挥作用。联觉是指人的各种感觉器官相互沟通、共同感觉同一对象的现象，主要有视听联觉，也包括嗅觉、味觉、触觉之间的相互沟通。艺术通感就是指由视觉与听觉等的相互联系和转化而产生的艺术感受。人们在听音乐时，往往会产生鲜明生动的视觉形象，如伯牙鼓琴，钟子期就听出志在高山、意在流水。正是由于视觉直观形象与听觉直观形象可以相互沟通和转化，才出现了“建筑是凝固的音乐，音乐是流动的建筑”的说法。建筑以流动的线条、多层次的空间变化仿佛产生了一种旋律感，而音乐以其乐音的结构似乎造成了一种空间的实体。唐代书法家张

旭擅长草书，有一次观公孙大娘舞剑，忽有所感，悟出书法和乐舞相通的真谛，遂笔法大进，这是视觉直观艺术之间的通感。语言既可以表现视觉形象，如色彩、形体，也可以传达听觉印象，如各种声音，还可以传达味觉、嗅觉等。语言符号介入音乐，就可造成艺术通感，突破单一感觉的限制，表达更为丰富的情感体验。如德彪西的一首乐曲，标题是《夜的芬芳》，音乐和“夜”并无必然联系，更不能表现香味，但通过语言符号的提示，乐曲中宁静的情绪就不仅使人联想到柔美的夜色，还仿佛使人感受到夜晚空气的清新和花卉植物的芬芳，唤起欣赏者丰富的审美感兴。

2. 各门艺术的分化与综合

每个艺术门类都是开放的体系，只要具备一定的条件，都会从其他艺术中吸取营养，甚至同其他艺术结合起来创造出新的艺术门类。随着社会语境的变化，各门类艺术之间的联系和影响日益增强，不断分化与综合，呈现出复杂多样的状况。

(1)吸收与借鉴使艺术门类相互综合丰富发展。一个艺术门类从它本身的需用出发，从其他艺术门类吸收某种实质性的成分，借鉴对方的长处，可使自己不断的丰富发展。古人讲“书画同源”，是说中国画与书法源出于一，有共同规律。画家、书法家都注重“计白当黑”的笔墨知识，即把空白作为一种重要表现因素。中国画很多技法来源于中国书法。绘画借助于书法，综合书法的技法，往往不仅强化了主题思想，而且增添了形式上的美感。吴昌硕的《紫藤图》(图 33)，可视作中国画与书法的完美结合。画家坚实的书法功底促成了他善于造势的绘画风格。画面上盘曲缠绕的藤枝，形成一实一虚两条控制全幅的垂直线，从右上直下的长款，是垂直线的重复，增加了画面的气势和力度。几组藤叶，从画面左侧以斜势飘入画中，打破了单调和平静，丰富了画面，也正恰合题诗中的

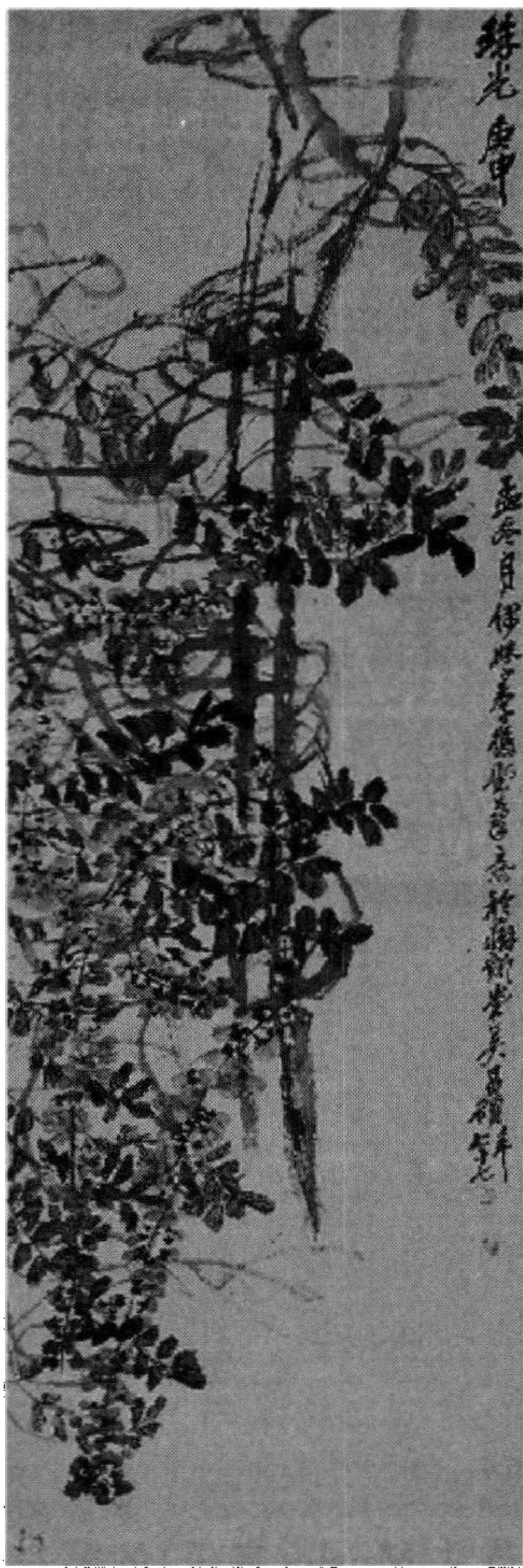


图 33 吴昌硕：《紫藤图》

“飘”字。整幅作品虽率意随心，实则精微，寓乱于规矩之中，强烈地表现了中国画的气派和精髓。中国画正是在与书法的密切联系中不断取其所长、丰富自身，从而走向成熟。

电影艺术作为综合艺术，在其发展初期，曾经和戏剧有过密切的联系，如我国第一部电影就是京剧戏曲片《定军山》。在一个阶段里，电影主要从戏剧那里借用艺术表现手法和形式，如戏剧冲突和人物台词。以后又主要从文学方面借鉴艺术表现技巧，如心理描写、多角度叙述等。虽然由于蒙太奇手法的产生使电影发展成为一门独立的艺术，但电影仍和戏剧、文学、绘画有着密切的联系，而且还综合了音乐及其他艺术成分，并使其转化为电影的表现手段，成为电影艺术的有机组成部分。

当社会进入大众传媒时代以后，各门类艺术之间有了更多互相借鉴和影响的条件，如文学现今受到影视的极大冲击，表面上，文学与影视之间相互异质而敌对，但在实际中却相互倚重、渗透或协调，从而结成一种杂体互渗关系：一方面，影视以文学原著为改编基础，借文学肩膀攀上至尊地位；另一方面，文学又借影视改编而重振旗鼓，扩大影响。同时，文学与影视艺术基于叙事之上的汇通，在二者之间形成一种新的互动和相互借鉴，使影视在成为独立艺术之后，仍然需要从文学中汲取营养，而文学也因借成熟影视艺术的推动，自觉地凸显其“电影性”而日益丰富着自己的叙述手段。

(2)现代科技和经济的影响使艺术门类日益多样化。20世纪，世界出现科技和经济的高速发展。20世纪中叶以来，现代科技和经济的影响使艺术门类日益多样化。摄影术是人类近代史上一项伟大的技术发明。摄影艺术作为摄影术的文化衍生物，伴随着摄影技术的发展而发展起来。进入20世纪，随着现代科技的发展与人们文化艺术观念的更新，摄影器材的轻便化和胶片感光度的提高，使摄影艺术在技术与艺术两方面都有了迅速的发展，走进了更广阔的天地，逐渐成为一门科学与艺术相结合的独立的艺术门类，派生了众多的类别。摄影按感光材料和画面色彩，可分为黑白摄影和彩色摄影；按摄影方法和技术，可分为航空摄影、水下摄影、全息摄影、红外线摄影、显微摄影等。

摄影技术与艺术的成熟催生了电影和电视艺术。电视技术与艺术的迅速崛起，又带动了新的艺术门类的诞生，如音乐电视MTV。MTV的M是英文Music(音乐)的第一个字母，TV是英文电视的缩写，MTV可直译为音乐电视。20世纪80年代初，美国有线电视网开办了一个新栏目MTV，

内容都是通俗歌曲，由于节目制作精巧而广受欢迎。之后，英、法、日、澳等国家的电视台也相继开始制作播放类似节目，并为 MTV 的制作定型，即用最好的歌曲配以最精美的画面，使原本只是听觉艺术的歌曲，变为视觉和听觉结合的一种崭新的艺术样式，从而在世界范围内流行开来。

艺术与现代工业生产相结合而形成的现代设计，是一股澎湃于整个社会生活领域的宏大艺术新潮。现代设计是技术与艺术的综合。在设计中，技术和艺术是矛盾的统一体，两者完美结合，造就优良的设计。技术在革新发展，艺术在不断变化，社会文化语境对设计提出新的需求，现代设计也就日益创生着新的门类。仅以视觉传达设计为例，它包括：视觉图像设计、广告设计、包装设计、图书设计、CI 设计、展示设计和多媒体设计，等等。现代设计不仅满足了人们的物质生活与精神生活需要，同时也影响到艺术领域中美学观念的更新，催动着新的艺术门类的诞生。

(3)现代艺术观念的嬗变使艺术分类更趋复杂化。19 世纪末以来，艺术变化之迅急和猛烈令人震撼不已。现代艺术、后现代艺术花样无穷、新潮迭出的艺术观念和艺术实践，对传统艺术和艺术理论在全方位上展开了巨大且强劲的冲击。现代艺术观念的嬗变使艺术的分类更趋复杂化。如“波普艺术”，最早出现在 20 世纪 50 年代的英国，60 年代末成为世界上最重要的现代艺术流派，是对大众传播媒介所创造的“大众艺术”的简称。波普艺术家使用不同于传统艺术的语言符号，利用废品、实物、照片等组成画面，再用颜色进行拼合，打破了传统的绘画、雕塑与工艺等艺术门类的界限。

波普艺术是展示时代生活的艺术。它把象征消费文明和机械文明的废物、影像加以堆砌和集合，作为艺术品来创造，以表示现代城市文明的种种性格、特征和内涵。波普艺术一方面沿着与科技结合的方向发展，一方面又向实际生活渗透。向实际的生活环境渗透的结果，便产生出新的综合艺术。最早制作这种综合艺术的有美国的劳申伯格 (Robert Rauschenberg, 1925—2008)。劳申伯格主张“用真实的世界创造真实的世界”，认为艺术就是生活，生



图 34 劳申伯格：《姓名缩写》

活就是创造。他的“集成艺术”的代表作《姓名缩写》(图 34), 是把一个破旧的轮胎套在一只安哥拉羊的身上, 并把它安置在一块由各种视觉图像随意拼贴的木板上。由于这个作品是以实物的拼贴直接构成的, 完全打破了绘画与雕塑、架上艺术与实物艺术的界限, 不单纯是绘画, 也不单纯是雕塑, 而成为一种复杂的、很难归类的新的综合性艺术。劳申伯格的集成艺术把日常生活中最平凡的东西, 甚至废物与垃圾也当作素材加以利用, 在初展时曾引起社会极大的义愤, 但事实证明, 他的这种难以按传统分类的艺术恰是以商品经济和流行文化为特征的当代社会语境的真实写照。

正如布洛克(H. G. Blocker)指出:“事实上, 在传统艺术的概念中, 它的任何一个部分都受到现代艺术家的挑剔; 反过来, 现代的许多艺术品, 只有当我们把它们看做向传统艺术概念中的某一个方面挑战时, 对它们的分析才会变得有意思起来。”^①面对现代艺术观念的嬗变带来的艺术分类的复杂化, 应该结合艺术的发展转换视角做出新的分析。随着社会语境的变化, 历史悠久的传统艺术门类会不断吸收新的营养更新自己的面貌; 而现代艺术也会锐意创新不断涌现出新的艺术形式, 艺术门类的分化与综合必然呈现出多元和开放的态势。

[本章摘要]

艺术作品的世界是由众多艺术门类构成的, 而每一艺术门类又自成体系且可分化出多种体裁。艺术学理论要在努力探求艺术的普遍规律的同时, 深入挖掘各门类艺术的特殊规律。艺术门类多种多样, 随社会历史和艺术自身的发展而不断变化。在近现代艺术理论中, 由于看问题角度不同、依据标准不同, 艺术分类也纷繁复杂。主要的艺术分类有如下几种: 形象构成分类法、形象感知分类法、形象外形分类法、形象反映分类法、形象媒介分类法。艺术的形态也可以历时地分为传统艺术与现代艺术。本书从对艺术和艺术学理论的特定理解角度, 提出感兴方式分类法。这是指从艺术作品唤起公众感兴的方式划分艺术门类, 可以有两大种类: 一类是直观艺术, 另一类是非直观艺术。在直观艺术中, 根据有关人的五官感觉的认识, 还可以作出如下细分: 视觉直观艺术、听觉直观艺术、视听综合直观艺术。同时, 非直观艺术是专指由公众的文字素养及想象力匹配起作用的艺术门

^① [美]G. H. 布洛克:《现代艺术哲学》, 滕守尧译, 249页, 成都, 四川人民出版社, 1998。

类，这就是语言艺术即文学。如此，可获得如下四种艺术门类系列：视觉直观艺术主要包括绘画、雕塑、摄影、工艺、建筑与园林、现代设计、书法等具体的门类。听觉直观艺术主要指音乐。视听综合直观艺术主要包括：舞蹈、戏剧、戏曲、电影、电视。非直观艺术是指文学。

各门艺术之间既相互区别又相互联系，这可以从三方面去理解。从审美形式看，各门类艺术发生相互联系，是因为它们在创造符号表意形式时共同地运用了形式美法则。从审美功能看，一些艺术门类，彼此之间由于审美功能等方面更为密切的甚至不可分离的关系，使它们经常联系在一起。从审美感兴看，各门类艺术间会发生相互联系和汇通，是因为有基于联觉之上的艺术通感在发挥作用。随着社会语境的变化，各门类艺术之间的联系和影响日益增强，不断分化与综合，呈现出复杂多样的状况：吸收与借鉴使艺术门类相互综合丰富发展；现代科技和经济的影响使艺术门类日益多样化；现代艺术观念的嬗变使艺术分类更趋复杂化。

〔思考与练习〕

1. 近现代艺术理论中较为主要的艺术分类有几种？如何理解艺术分类的意义？
2. 如何理解作为视听综合直观艺术最基本的审美特征综合性？
3. 为什么把语言艺术称作“想象的艺术”？文学区别于其他直观性艺术的特点是什么？
4. 关于各门艺术之间的联系，可以从哪些方面去理解？
5. 随着社会语境的变化，各门类艺术之间的分化与综合呈现出怎样复杂多样的状况？

〔深度阅读书目〕

1. 宗白华：《美学散步》，上海，上海人民出版社，1981。
2. [英]杰弗森等著：《西方现代文学理论概述与比较》，陈昭全等译，长沙，湖南文艺出版社，1986。
3. [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，北京，中国社会科学出版社，1986。
4. [美]G. H. 布洛克：《现代艺术哲学》，滕守尧译，成都，四川人民出版社，1998。

第六章

艺术与文化

本章所要探讨的是艺术和文化的关系。在这个问题上历来仁者见仁、智者见智，其复杂度超出了人们的想象。至少在艺术的兴辞层面（见本书第二章和第四章），我们有一种感觉：有时候，艺术似乎等同于文化；但更多的时候，艺术似乎又远远超越了文化。那么，艺术与文化究竟是什么关系？这就是本章试图回答的问题。

一、艺术的文化性

艺术是一种情感性的兴辞实践活动。对于创作者而言，艺术创作过程是将个体的情感观念兴辞化的过程——通过旋律、色彩、木头、石头，甚至是金属等物质介质，将这种情感观念定型化。对于欣赏者而言，艺术是将已经凝聚为一的艺术兴辞还原为个体情感观念的再创造过程。而对于传播者来说，艺术是一个凭借艺术兴辞在创作者和欣赏者之间建立起兴辞沟通的过程。但是无论是创作者、欣赏者还是传播者，其艺术实践行为都必须存在于具体的文化语境中，艺术产品的创造、传播和接受，其意义的生成与阐释也都发生于具体的文化状态中。而这就涉及那个非常重要的问题：艺术与文化的关系是什么？

1. 艺术在文化中的地位

文化(culture)是一个十分复杂的概念，迄今为止，还没有一个统一的、为所有人所认同的文化界定。从最为宽泛的角度讲，文化是人类思想、情感与社会生活和实践的集合；而艺术则是人类文化中的情感性兴辞实践活动。从狭义的角度讲，文化等同于艺术，在社会结构中，它表征着人类精神世界的情感和观念，并通过具体的物质材料和身体实践活动表现出来。

按照英国文化学者雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams, 1921—1988)的观点，文化的含义可以涉及三个层次。一是文化可以用来描述18世纪以来思想、精神与美学发展的一般历史过程；二是文化可以用来表示一种特殊的生活方式——一个民族、一个时期、一个群体或全体人类；三是文化可以用来指代艺术，即文化“用来描述关于知性的作品与活动，尤其是艺术方面的。这通常是现在最普遍的用法：culture是指音乐、文学、绘画与雕

刻、戏剧和电影”^①。威廉斯认为，第三类用法的发生相对较晚，而它的重要发展则是进入20世纪之后的事情了。概括一下威廉斯的观点，大致可以看到，“文化”的三个层面的含义，其一，文化是一种观念与思想的发展史，如哲学的、美学的、历史观念的、文学理论的等。其二，文化是一种人类生活方式，它既可以用来描述全体人类，如人类文化、我们共同的文化等；也可以用来描述某一类人的生存方式，如印第安文化、印度文化、阿拉伯文化等；还可以用来描述人类生活的某一个方面，如饮食文化，居住文化等。其三，文化是一种人类精神活动的结果，这种精神活动与观念性的、实践性活动根本的不同之处在于，它直接关乎人类的情感态度，具有认识世界的价值。用本书的术语来说，这种情感观念以一种兴辞的形式表达出来，具像为一系列艺术兴辞类型，如电影、电视、戏剧、雕塑、绘画、音乐等。

威廉斯对文化的区分，其根源还在康德对人类理智认识能力“知”、“情”、“意”的区分，其中“知”即威廉斯所谓文化的观念形式，“意”即文化的实践形式，而“情”即文化的艺术形式。但在康德那里，情是人类观念领域和实践领域的桥梁，也只有通过情这个桥梁，人类得以构成自我完整的认知精神结构。情的这种功能，在威廉斯那里显然是不存在的。威廉斯对文化形式的第三种界定基本上也就是狭义观念上的文化含义，也是在这个意义上，文化已经等同于艺术。而照此推论，艺术就是文化以情感的形式传达出来的兴辞形式，此定义应该说与美国著名美学家苏珊·朗格对于艺术的理解相接近。

按照威廉斯的区分方式和本书观点推论，像齐白石的画、启功的字、罗丹的雕塑、卓别林的电影显然属于第三类，是人类情感活动兴辞化后的结果，它与人的经济活动、道德实践活动等存在方式，与人的思想认识处于并列的层面上。当我们关注这些艺术品的风格、美感、构图、工艺、技巧等因素的时候，我们是在从事一项艺术活动。当我们从哲学、宗教、经济、政治等视角对它们进行抽象的逻辑思考，探讨其背后所蕴涵的思想观念的时候，我们是在进行一项理论思辨活动。而当我们关注于这些作品的历史成因、时代特征、经济状况、政治制度、商业价值等因素的时候，我们是在社会生活与实践的层面上，审视这些艺术品——这其中的很多问题都是非艺术的，但的确的确是文化的。

^① [英]威廉斯：《关键词：文化与社会的词汇》，刘建基译，106页，北京，生活·读书·新知三联书店，2005。

艺术与社会文化的关系也十分复杂，艺术活动不是文化生活的简单反映；在社会文化结构中，艺术是这个结构的上层建筑，而且是离文化相对较远的一个组成部分。

在马克思主义的理论思考中，一个经典的问题就是“基础”(base)和“上层建筑”(superstructure)之间的关系问题。这个问题的诉讼纷争，由来已久。一般而言，多数研究者相信，所谓“基础”(或经济基础)是由生产力和生产关系构成的社会经济结构，与这种经济结构相适应的，是由此基础生产出来的“上层建筑”——特定形式的法律和政治、特定的国家形态。但是上层建筑的内涵更为丰富，它还包括特定形式的社会意识——政治的、宗教的、哲学的、美学的、艺术的、伦理的，等等。这些就是马克思所说的意识形态的东西。“意识形态的职能也是使社会统治阶级的权利合法化；归根结蒂，一个社会的统治意识即是那个社会的统治阶级的意识。”^①从马克思主义的角度来看，艺术当然是社会上层建筑的组成部分，尽管它可能也是离经济基础最远的一个部分，但这并不意味着艺术可以与世隔绝，相反，它会以各种方式直接或间接地折射整个时代。因此，马克思认为对艺术“必须从物质生活的矛盾中，从社会生产力和生产关系之间的现存冲突中去解释”^②。

显然，马克思主义的认识观念告诉我们，如果我们将文化视为一个结构的话，艺术就是这个结构中离经济基础最远的一个部分。它不是如同政治、法律、宗教这些形态一样，直接反映基础的基本要求，而是与它存在着一定的距离。诚然我们很难从刘海粟的人体、徐悲鸿的马等艺术作品中直接看到民国时代的经济实力、社会结构、生产状况等基本社会因素，但我们可以通过考察他们作品的艺术风格，通过将 these 作品与中国古典时期的艺术作品相比较，发现其与众不同之处，从而思考这些创作者的艺术背景、社会身份、审美趣味等问题，而这些因素又都直接决定了刘海粟、徐悲鸿等艺术作品的基本艺术形态与风格。更主要的是，我们可以通过考察这些作品的技术水准、材料特征、塑造手法等物质因素，通过将其置于艺术品诞生的文化语境，发现当时的社会生产力状况、生产制度、生产规模等社会因素，还有与之相适应的生产关系等问题，由此而认识当时的文

① [英]伊格尔顿：《马克思主义与文学批评》，文宝译，9页，北京，人民文学出版社，1980。

② [德]马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，见《马克思恩格斯选集》，第2卷，83页，北京，人民出版社，1972。

化观念。在这一点上，艺术品的确具有认识世界的功能，也就是威廉斯所谓的“知”的功能。

如果说威廉斯的认识为我们理解艺术与人类情感的关系提供了解决之道的話，那么马克思的理解则为我们理解艺术与社会文化的关系，提供了基本的思路。作为人类文化的情感形式，马克思承认艺术与社会现实之间的关系极为复杂，它不是简单的线性联系，即出现什么样的现实形态就一定会有与之相适应的艺术产品及活动，否则我们就难以理解人类历史中的诸多艺术文化现象，比如中国的魏晋时代，在政治上是极为黑暗的，但在艺术上却是十分活跃的。这种艺术实践与文化现实之间的悖反，仅仅通过艺术品本身是难以解释的，而这就必须进入到文化的领域。

2. 艺术与其他文化形态

人类文化是一个复杂的结构，艺术在这个结构中与其他文化因素有着复杂且多样的联系，这种联系有些可以直接反映在艺术文本中，有些则很难通过艺术文本直接表现出来。我们在此讨论的，就是艺术与其他文化形态之间的复杂关系。

第一，其他文化形态对艺术的影响具有复杂性。现实的政治、经济、宗教、道德、哲学、思想等文化形态会直接影响艺术实践活动的对象、主题、内容和价值取向，尽管具体的艺术实践会表现为不同的形式和风格，同时这些文化形态对艺术影响的力度并不一样。比较而言，政治、经济、宗教对艺术的影响更为直接而有效，而道德、哲学与思想等形态的影响相对小一些。

例如，同样是反法西斯战争，我们可以看到象征主义风格的艺术作品，如徐悲鸿 1941 年创作的《愚公移山》(图 35)；也可以看到表现主义风格的作品，如毕加索 1937 年创作的《格尔尼卡》(图 36)。徐悲鸿的《愚公移山》将对

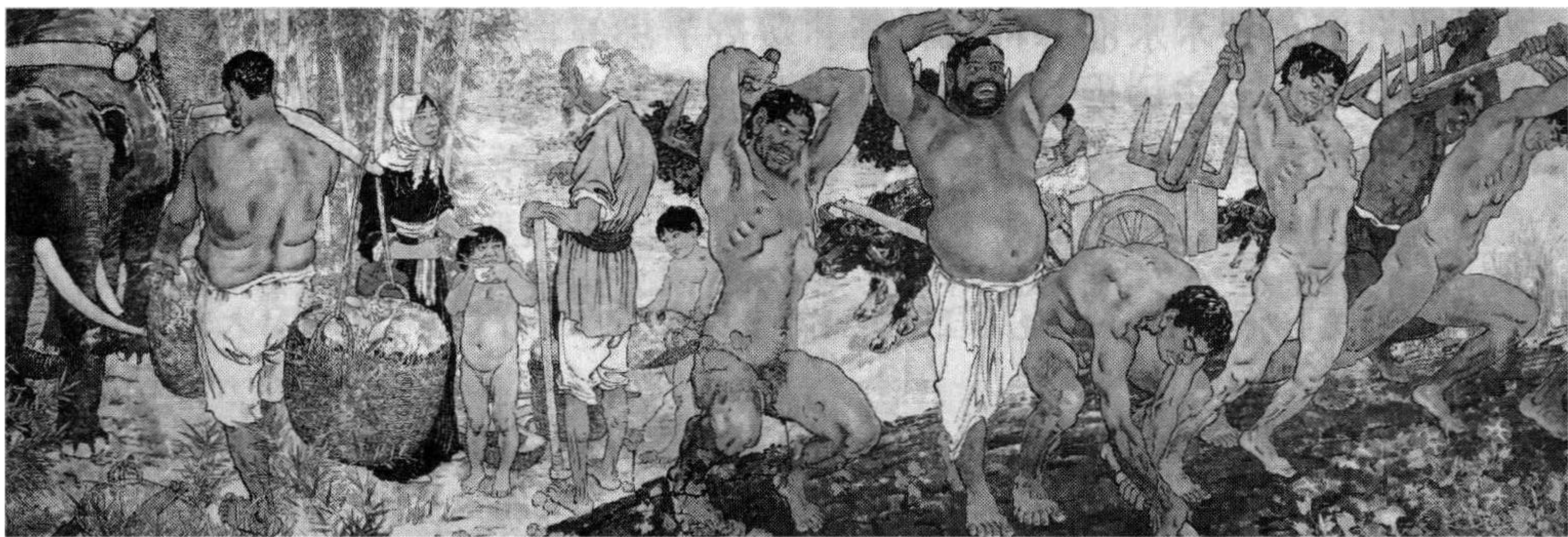


图 35 徐悲鸿：《愚公移山》

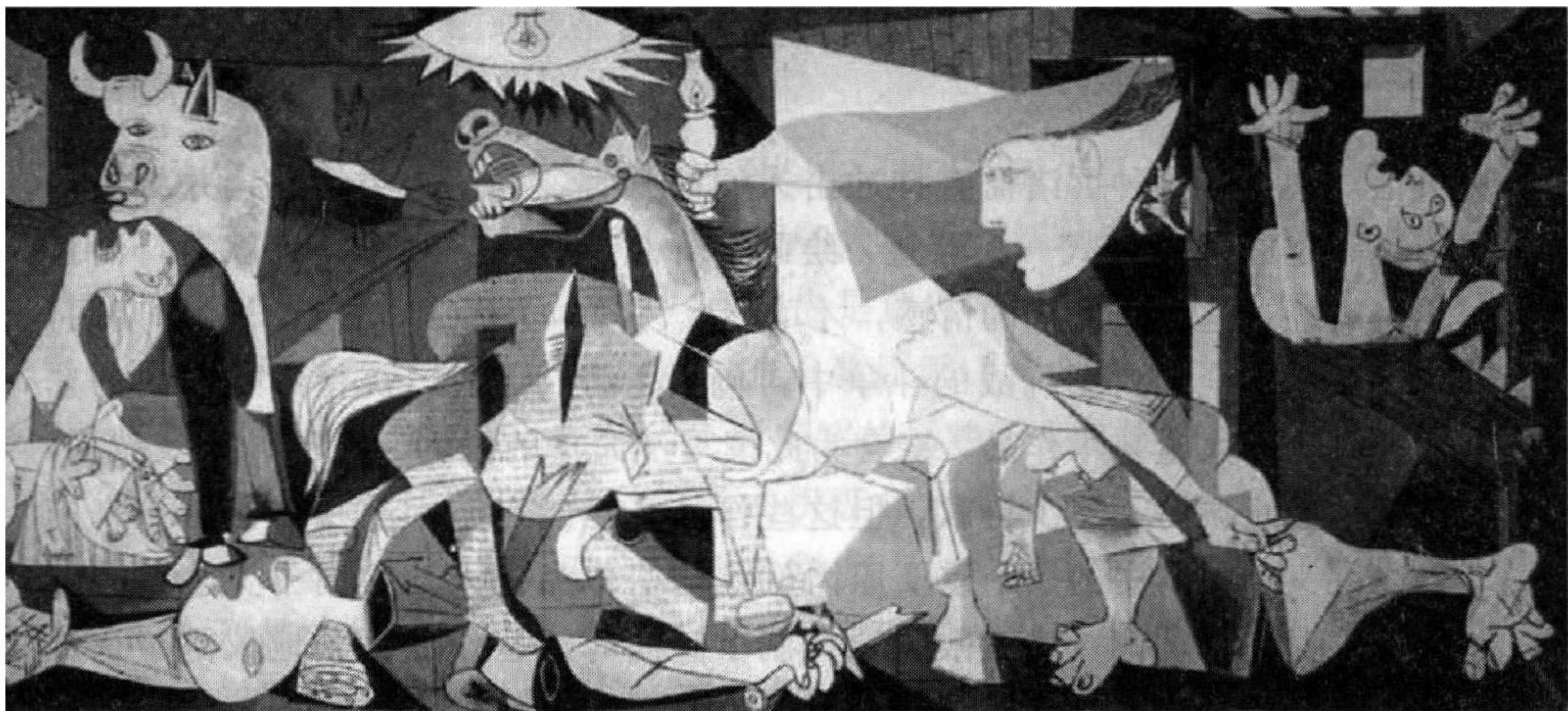


图 36 毕加索：《格尔尼卡》

现实的情感寄托于历史的写实中，画面以右侧和中间为主体的前景是几个顶天立地的壮汉奋力击石的场面，人物身体个个饱满、粗犷，充满了力量和勇魄，同时身体在高度上几乎冲破画面，气势如虹。而左侧的老者愚公则半侧身对着后人在讲述什么。在人物比例上左侧的人物稍小于右侧，从而形成了画面的中景，并塑造出了画面的立体空间感。这种人物形象和画面组织形式，有力地传达出民族凝聚为一的精神气质，并表现出中华民族抗战到底、绝不屈服的意志。而毕加索的《格尔尼卡》则在构图上完全不同。画面中的所有形象都被故意非常凌乱地置于同一个平面上，丧失了立体空间感，它们似乎被什么强大的力量压平，而人物与动物的眼睛都被放大，透出或惊恐或死亡的表情，形象的白色与背景的深色构成了强烈的对比。这种刻意平面化的构图有效传达出战争对于人和世界的压迫，它并非是对现实的精雕细刻，但却以抽象的形式传达出作者的价值态度。尽管这两幅作品在画面构图、美学风格上差异极大，但在主题、内容和思想倾向上却是相接近的，它们都是对现实政治语境的直接反映。

第二，其他文化形态要影响艺术，必须艺术化。现实的政治、经济、宗教、道德、哲学、思想等文化形态会影响艺术创作对象的选择方式，但这个过程必须艺术化，即兴辞化。也只有经过兴辞表现后的现实，才有可能成为艺术。对于此，鲁迅先生曾经说过，固然文艺是一种宣传，但并非所有的宣传都是文艺，文艺之为文艺，必然是有宣传无法达到的功用和目的。^① 艺术虽然也要诉诸现实的政治、经济、宗教、道德、哲学、思想等

^① 参见鲁迅：《文艺与革命》，见《鲁迅全集》，第4卷，84页，北京，人民文学出版社，1981。

价值观念，但这种诉诸需直接冲击人们的感官，直达人类情感，并必然地通过一定的艺术形式——雕塑、绘画、舞蹈、音乐、戏剧、诗歌等，而且也只有经过这种形式化的情感，才可能成为艺术。因此，在抗日战争期间，为了激励民众加入到抗战的斗争中，包括老舍、艾青、冼星海等在内的艺术家创作了大量艺术作品，老舍为此撰写了大量的戏词、曲子、大鼓鼓词，艾青也为之撰写了不少诗歌，但这些作品真正能以艺术品身份留传下来的却少之又少。其中的一个重要原因就是这些作品极大地突出了文艺宣传的功用，而艺术功能被最大限度地抑制了。同时这些作品紧紧地依附于这种现实——这在当时是必须的，而且是完全可以理解的。但当这些作品存在的文化语境消失后，这些作品的政治功能也会随之丧失，由于缺少艺术性，这些作品也就丧失了传播下去的可能性。

而且，这些社会文化因素还会进而影响到艺术作品的形式、手法等创作因素。抗日战争时期的延安文艺，早期的作品多朴拙、短小、简单，尽管这些艺术作品的创作者不乏出类拔萃者，如诗人艾青、漫画家华君武、作家丁玲……但这些作品的创作形式显然极大地受制于当时的经济条件。延安的物质条件最初处于极度匮乏的状态，甚至是连写作用的纸张也处于稀缺的状态，这些物质材料中的相当一部分又要首先满足于战争的现实需要，而可用于文艺创作的显然是少之又少。这种状态一直持续到1941年延安发起经济运动之后才得到逐步地改善。与此同时的另外一个现实状况是，延安的艺术接受群体以农民为主，军队中的军人也多是农民出身，整体的文化水准并不高。同时这个群体的前理解也多是传统民间艺术形式。正是这种物资的匮乏和接受群体的现实，在相当长的时间里，影响了延安的艺术形式，甚至一直影响到1949年后的艺术创作，比如墙报、歌谣、快板、秧歌剧、章回体小说等艺术形式兴盛，即使如诗歌创作，也是短诗流行。这是现实的物质经济状况、政治要求对艺术形式影响的直接表现。

第三，艺术独立性及其对其他文化形态的反作用。当然，我们还要注意到艺术作品的独立性，还有它对诸多文化因素的反作用。对于此，马克思探讨经济基础和上层建筑之间的关系时曾说过，经济基础决定上层建筑，但上层建筑绝对不会被动地去为经济基础所决定，它一定要发挥其主动性，积极地为符合其价值观念的经济基础的诞生、发展乃至巩固创造条件。而能够传世的艺术品之所以能够成为艺术品，一个重要的原因就是艺术家的艺术创作不是简单地、线性地反映现实，艺术家往往要发挥其主观能动性，将现实中的各种因素转化为符合其情感、观念、意志、道德的个性化的东

西，再形之于手，由此赋予艺术品一种“唯一性”。这正是马克思所一再强调的，对事物、现实、感性的理解应该从“人的感性活动”、从人的社会“实践”、从人的“主观”方面去把握。^①而这也是黄胄笔下的驴、徐悲鸿纸上的马、齐白石所画的虾无法被完全复制的重要原因。正是这种主观性使得艺术品获得了相对的独立性，也使得它对现实的反映不是直接的。

此外，艺术品还会以其特定的形式积极介入现实，塑造人们对现实的认识，这不仅表现在艺术品对现实的批判上——如罗中立的《父亲》给受众带来的强烈震撼和对现实的深刻反思；还表现在艺术对新的价值观念的传播上、对新生的社会文化观念的积极推动上。以罗中立的《父亲》为例，《父亲》在它诞生的时代，受到了一些人的质疑，质疑的原因不仅仅是这幅画的内容——表现了一位有些呆滞、木讷、贫困的农民父亲的形象。质疑者的疑问是“中国农民难道是这个样子吗”？而对《父亲》的质疑还来自它的表现形式，罗中立采取了领袖像的方式去表现一个普通农民，正是这种形式对人们的视觉形成了强烈的冲击，并引起一些人的怀疑——能否用表现领袖的方式去表现一个农民？事实证明罗中立的选择是正确的，这一选择不仅冲击了旧有的观念，而且带给人们以新的认识：在生命的意义上，普通人的价值和领袖是一样的。而这正是艺术品积极介入现实带来的结果。

二、艺术的跨文化性

我们在这里讨论的艺术的跨文化性具有如下两个层面的含义。其一是艺术品因为表达了人类共通的情感和价值，具有超越本民族文化的特质，并为其他民族文化所欣赏和传播，这使得艺术品具有超时空性。其二是由于现代交通媒介和信息传播媒介的发达，人类的艺术实践活动正在超越族群限制和地域限制，从而在不同的文化语境中发生、传播和接受。

人类社会是多元化的，民族是多样化的，这就决定了人类的艺术活动也必然是多元和多样的，随着人类文化沟通的不断频繁，艺术品的跨文化发生、传播和接受的问题也变得日益突出。我们下面就讨论这个问题。

^① 参见[德]马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，见《马克思恩格斯选集》，第1卷，16页，北京，人民出版社，1972。

1. 全球化与艺术的跨文化交流

首先要简单说一下全球化的问题。全球化之所以在今天引起普遍的关注，是与现代交通技术、通信技术、电子信息技术的发展有着密切关系的。这些技术带给我们一种感受上的错觉，即地球变成了一个“村”，信息的传播、人与人之间沟通中曾经存在的那些天然的障碍被打破了。人类从未感觉如此接近；那种沦落天涯、孤独无依的古典主义空间感受似乎已经消失了，而这就是所谓的“全球化”带给人的一种主观感受。从主观上讲，全球化是指“世界的压缩，又指认为世界是一个整体的意识的增强”^①。从客观上讲，全球化则指“快速发展、不断密集的相互联系和互相依存的网络系统”^②。

美国学者阿帕杜莱(Arjun Appadurai, 1949—)认为，全球化在文化流动中制造出五种图景，即人种图景、媒体图景、科技图景、金融图景和意识形态图景。阿帕杜莱强调，他之所以用“图景”(scape)这个词，其目的在于“表示这些景观流动的和不规则的形态，它们深刻地体现了国际资本的特征，正如它们也同样深刻地体现了国际流行的服装款式的特征”^③。阿帕杜莱对全球化这五种图景的描述，对我们理解艺术的跨文化交流特征具有一定的启示作用，促使我们从一个动态的、非线性的情态去思考这一问题。

第一，艺术活动中的人种因素相互交叉，构成了前所未有的人种奇观。这里面的人种因素基本上又由四个方面的因素构成，即艺术的创作者、被表现者、传播者和接收者。在前全球化时代，艺术的这四个因素在总体上是一致的，创作者受自己所处的时空限制，往往表现对象与自己是一致的，而艺术作品的传播者和欣赏者也在时空上与创作者具有很强的共通性，艺术作品因此只是在一定的时空领域中被传播，这种空间限制也使得艺术品形成了特色鲜明的地域性美学风格。而来自遥远地域的艺术作品不仅十分稀少、难得，而且在风格、审美特征、艺术技法等多个方面与当地艺术形成了极为鲜明的对比。也因此，此类艺术品不仅价格奇高，而且只能为少

① [美]罗伯森：《全球化——社会理论和全球文化》，梁光严译，11页，上海，上海人民出版社，2000。

② [英]汤姆林森：《全球化与文化》，郭英剑译，2页，南京，南京大学出版社，2002。

③ [美]阿帕杜莱：《全球文化经济中的断裂与差异》，陈燕谷译，529页，见汪晖、陈燕谷主编：《文化与公共性》，北京，生活·读书·新知三联书店，2005。

数权贵所把玩。这些跨文化的艺术品因之是“养在深闺人未识”，如清朝康熙时收在宫中的西洋机械座钟、欧洲各王公贵胄收藏的来自东方的各种精致瓷器，都是常人难得一见的。

但是在全球化时代，这种人种上的单一性特征被彻底打破了，尽管由于全球化深入程度的不同，艺术品的人种多样化的程度在不同的地域也不同，但从总体上，这个进程是不可逆的。艺术的创作者、被表现者、传播者和接受者都可能是完全不同的，也许创作者在美国，而表现的对象则是来自中国的一只熊猫，它的传播者则既有美国人、欧洲人，也有印度人、中国人，它的欣赏者更可能是千差万别。艺术作品因此要接受不同的人类群体的审视，这也在一定程度上增加了艺术品创作的难度。一件在中国人看来是价值连城的艺术品，可能在其他人的眼睛里是不名一文的，张艺谋在国内收到不俗票房的《十面埋伏》到了欧美却无人问津，就是一例。同样，美国好莱坞迪斯尼公司倾力打造的动画片《花木兰》在中国遭到冷遇，也是这个原因。

进而言之，在一件艺术品的创作、传播、接受过程中，任何一个单一过程中的人种因素都有可能是多样化的，这尤其表现在集体创作的艺术产品上。来自不同地域的人会带来不同的价值观念，从而在创作上形成不同的价值观念的冲突，而艺术创作的过程就是这些不同的价值观念、审美观念、艺术风格、创作技法等因素相互碰撞与融合的过程。

第二，现代媒介与现代技术在当代艺术的跨文化传播中扮演着越来越重要的角色。在交通媒介不发达的时代，艺术品的远距离运送主要依靠船舶、牲畜、人力等自然力量。这种自然条件的限制使得艺术品的传播不仅在数量上十分有限，在质量上难以保证，而且传播过程的风险极高。有限的、来自异域的艺术品也因此变得奇货可居，价格高昂。而现代交通工具运输能力上的大幅度提升，不仅在运送产品的数量上成倍地增长，而且现代的运送体系、保险方式都可以有效地保证产品的质量，大幅降低产品在输送过程中的风险。所以在20世纪90年代，雕塑大师罗丹的名作《思想者》(图37)曾从法国巴黎远赴中国北京美术馆参展；同样在2010年的世界博览会上，来自童话王国丹麦的国宝“小美人鱼”也远渡重洋来上海展出。与之相似的，中国陕西出土的秦兵马俑，也曾多次到世界各地巡展。这种不同文化之间的艺术品的交流形式，离开现代交通运输的能力，是难以想象的。而现代交通工具便捷、安全、低廉的特点，为地域间的文化沟通提供了基本的物质保证。

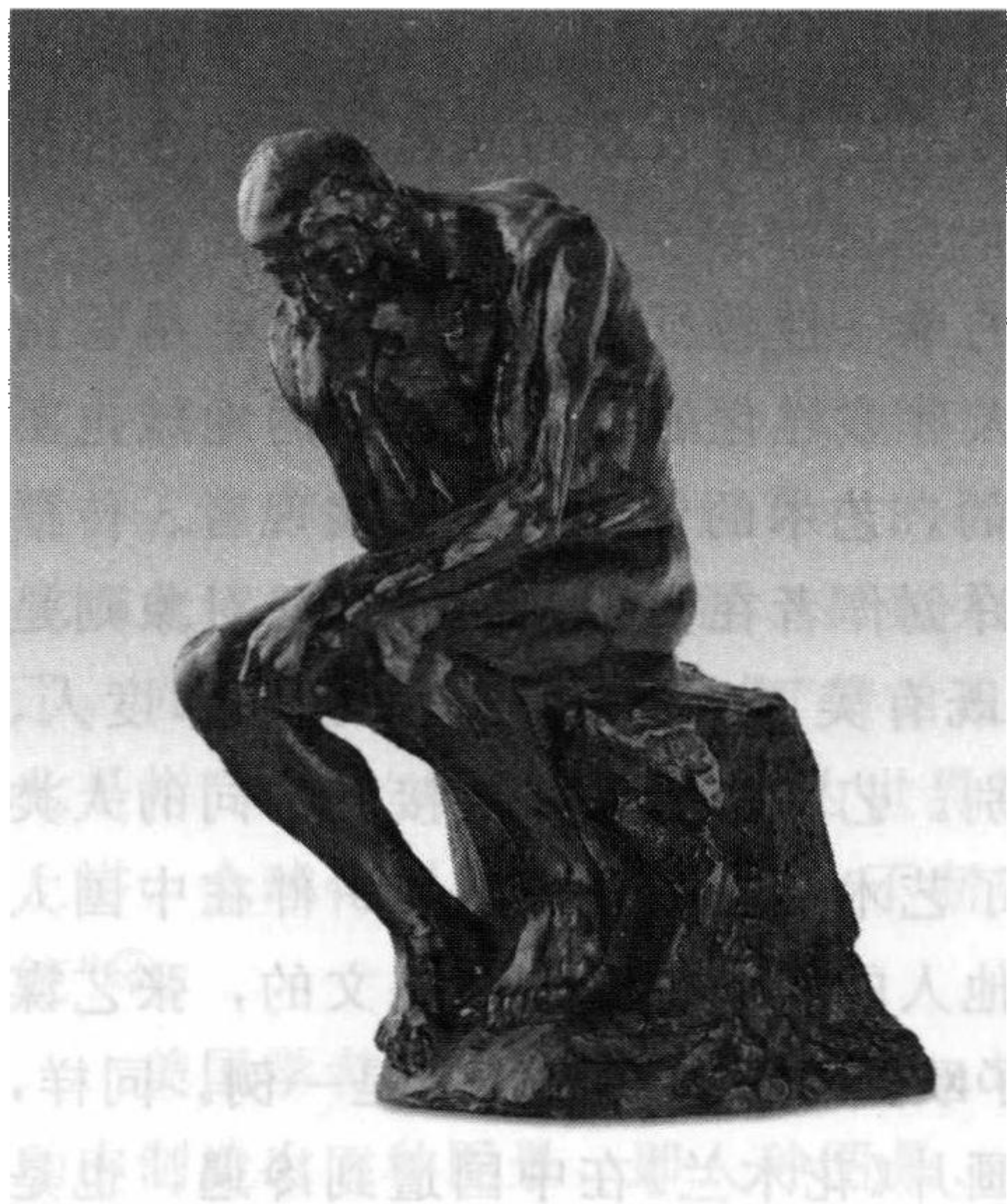


图 37 罗丹：《思想者》

第三，与交通媒介相比，现代通信媒介在文化交流中所扮演的角色更为重要，尤其是现代电子媒介的发展，虚拟网络空间的建立，对于艺术的跨文化交流，起到了极大的促进作用。许多博物馆、画廊、艺术工作室都建立了网络平台，提供丰富的艺术资讯，为来自不同地域的人提供资讯服务。不同地域的艺术家，也可以通过万维网交流彼此的观念、召开学术会议、促进不同思想的碰撞。而任何一个普通的观众，都可以从互联网上免费下载自己所喜爱的艺术作品的电子图像。电子媒介的发达，也使对艺术品欣

赏的门槛大幅降低，艺术品的展示形式也变得更加丰富多彩。埃及的狮身人面像、法国的埃菲尔铁塔、印度的泰姬陵、日本京都的古建筑群、悉尼的歌剧院都可以同时并列于电子屏幕上，真正实现了一块屏幕、一个世界的奇观。

第四，艺术品的创作和传播背后的体制需求、经济支撑、意识形态观念也变得日益复杂，并以十分微妙而复杂的形式影响到艺术品的制作、传播和接受。在前全球化时代，艺术品的制作都相对简单，其中一个原因就是其背后的经济支撑、意识形态观念相对单一。如欧洲古典时期的音乐制作，巴赫、莫扎特、贝多芬、舒曼等音乐家，多服务于皇室或贵族，他们的日常生活也由这些贵胄支持，音乐的演奏场景也多在宫廷，服务对象也是以贵族为主。这种经济与意识形态相对单一的背景，使得这些音乐家的作品多显得华贵而雅致、静朗而清新、激昂而奔放。但在全球化的时代，这种相对单一的经济和意识形态背景已经不存在了，比如中国的钢琴师郎朗、李云迪，小提琴手李传韵，华裔大提琴师马友友、作曲家谭盾等。一方面他们是中国人的时候要服务于国家的政府体制及意识形态需求——赈灾义演、国家主办的大型文体活动，等等；另一方面，他们又都是国际知名唱片公司的签约人员，要服务于唱片公司的既有利益，按期全球巡演。这两者之间既有相统一的地方，也有相冲突之处。不同的经

济利益、不同的体制需求及意识形态观念，在全球化的时代处于一种复杂而多变的博弈关系网中，而艺术家在这种网络中的身份也变得极为复杂——明星、艺术家、爱国人士、个体创作者等。不同的价值观念都会以不同的形式，通过艺术家的艺术实践活动，以符号的形式被塑造出来，从而展现给公众一个极为复杂的信息网络。应该说，随着全球化进程的不断深入，这种信息的复杂多样性也会日益突出。

2. 民族艺术与世界艺术

民族艺术，是指具有鲜明民族特征的艺术实践活动。这一民族特征不仅表现在艺术文本的内容和形式层面，还表现在艺术思维形式与实践方式等诸多方面。

首先，民族特征贯穿于艺术的内容和形式层面，并使艺术实践活动具有鲜明的地域文化特征。同样是古典时代的绘画，中国画与欧洲油画不仅在表现内容上不同，而且在表现形式上差异鲜明。中国画长于山水写意，而欧洲油画的自然描绘更近于写实。中国画的山水表现更重于虚实的相互映衬，以实写虚，以虚为归一。欧洲油画则追求对自然景色的逼真摹写，真实的再造，并以此再造为归宿。中国画的图画构图中并没有明显的中心点，因为它追求欣赏者目光在整个画面的游走，“游”成为中国画欣赏的重要精神。欧洲画则追求一种静观的精神，强调欣赏者与画面之间的距离性感受，凝神于一点。此“一点”即画面中焦点透视存在的外在原因。

其次，在艺术思维和实践方式上，我们同样看到这种民族性表现的差异。例如，中国画追求一种艺术虚境的塑造，而实境存在的目的还是为虚境的创生。这一追求的目的显然与老庄思想对中国艺术精神的影响有着密切的关系。而欧洲古典时期的绘画中，肖像绘画更为发达，这种发达一方面源自于古希腊的人体观念传统，另一方面也与欧洲文艺复兴时期人本主义思想的兴起有着密切的关系。与之相适应，在艺术实践方式上，中国毛笔的笔尖更为柔软，它利于一种柔和型线条的描绘；而欧洲油画笔的笔尖则更坚硬，它利于一种色块效果的塑造。这种差异性的存在，显然是民族性差异的直接表现。与毛笔相适应的宣纸，其墨色吸收能力对形成深浅相应、虚实相生的画面图景有着重要的衬托作用。而欧洲油画则实现于坚硬的、有一定厚度的画布上，这种材料更利于色块儿的涂抹与叠加，从而实现光与色在画布上的表现，而这种材质的确更适用于油画画笔的坚硬。

世界艺术，是指表现了全人类各民族的共同美感的艺术实践活动，这

一活动同时还具有为人类所公认的情感、观念和价值。世界艺术并不是存在于民族艺术之上的，毋宁说，它是存在于民族艺术之中的，它以民族艺术为基础，当民族艺术传达了为人类所公认的普遍性价值和美感的时候，民族艺术就超越了其民族性而成为世界艺术。例如中国民俗文化中的十二生肖艺术，就跨越了中华文化圈，进入到各个民族国家中，现在每到农历新年，世界各个地区都会制作销售与十二生肖有关的各类艺术品，这些艺术品设计上千差万别，风格上彼此不同，种类上花样繁多，但所表达的祈福颂祥的观念是一致的，从而形成了世界性的十二生肖艺术文化。

但在全球化语境中，民族艺术和世界艺术正处于一种复杂多样的关系网络中。全球化并不是一种无所不能的力量，伴随着全球化浪潮的是对全球化的抵制、反抗，与全球同质性相对应的是全球异质性，这两种力量相互抗衡，甚至被认为是难以彼此兼容，“都力图吃掉对方”^①。如果说全球同质性在资本力量、意识形态力量、媒介传播力量的支撑下，试图推进一种统一的标准的话，那么全球异质性则就是对这种统一性标准的反抗，并努力突出地域文化的差异性，并以此差异性为其独特的符号表征，存在于世界上。而民族艺术和世界艺术就处于这样一种既对抗又统一的力量网络中。如果说在传播层面上，民族艺术与地方性、差异性、特殊性有着内在关联的话，那么世界艺术就与全球性、同一性、普遍性有着不可分割的关系。

第一，民族艺术无疑具有浓郁的地方性色彩，但这种地方性必须具有为多个民族所公认的价值观念，才能具有跨文化性，从而成为世界艺术。这里面不得不提的一个典型文化事件是华裔导演李安拍摄的动作片《卧虎藏龙》，影片在2001年美国第73届奥斯卡奖评审中拿到包括“最佳外语片”奖在内的四个奖项，深为欧美人士所喜欢。但这种赋予了浓郁中国传统文人气质的武侠电影却在中国遭到了冷遇，票房惨败。其重要原因，就是李安的这部影片虽然拍的是中国人的故事，但却是给欧美人看的。这种拍摄视角要求导演必须跳出中国人的审美价值观念，而从欧美人的审美角度去审视中国传统的武侠影片。他必须舍弃只有中国人才能理解的“武侠”的含义，而赋予角色以欧美人能够接受的男女情爱观念。显然，李安一方面接受了传统中国人的价值观念，同时在欧美打拼多年的经历也使他对此差异的把握炉火纯青；因此影片尽管讲的是传统中国人的故事，却能为欧美人所激

^① [美]阿帕杜莱：《全球文化经济中的断裂与差异》，陈燕谷译，543页，见汪晖、陈燕谷主编：《文化与公共性》，北京，生活·读书·新知三联书店，2005。

赏。但这种价值观念，显然与中国民间文化中的武侠观念差之远矣，也因此很难为中国普通民众所接受。

第二，民族艺术必须适应现代社会的要求、与时俱进，才能为现代社会所接纳，并产生广泛的影响，且得以延续下去。在今天，很多具有浓郁地方性色彩的艺术都面临着生存的困境，这几乎成为世界性的文化现象，如中国的地方戏吕剧、晋剧，日本的能剧，流传于世界各地的民族民谣……这些地方性艺术在欧美强势媒介传播的冲击下，在全球资本的急剧扩张下，在当代快餐文化的挤压下，几乎丧失了抵抗的力量。没有继承者，没有观众，更没有传播；一些国家和地区尽管对这些艺术形式采取了抢救措施，并尽力投入资金去维持，但也给人一种难以为继的感觉。究其深层原因，首先，这些艺术形式丧失了自我调整、自我生产的基本能力；文化语境的巨大变迁也使这些艺术形式丧失了其赖以存在的基本支撑。也因此，外部的经济输血难以维持其内在体质的虚弱，这些艺术形式的衰败因之难以避免。其次，这些艺术形式表现的内容基本上与现代人的生活方式、生存节奏、生存体验没有直接的关联，从而丧失了艺术品赖以存在的观众基础。而由国家采取的经济支持政策只是将这些艺术形式蜕变为温室内的鲜花，精致漂亮，但面色苍白。

第三，民族艺术也必须借助现代媒介的传播力量，在现代资本的支撑下，走向世界。艺术如果没有传播，就不会有生命。同样，艺术如果不能与资本——经济资本、政治资本及媒介资本——联姻，并通过资本以实现资本的增值，艺术也就不会获得传播的可能。在资本的逻辑演变为终极力量的时代中，艺术离开这种力量，几乎没有存在的空间。而这也是欧美发达国家艺术品传播的基本前提。好莱坞的电影、欧洲的古典主义音乐和绘画，几乎都是在经济资本、国家资本或文化资本的支撑下，行销世界各地。也是在这种传播力量的支持下，这些艺术品获得了“世界艺术”的称号。

三、艺术与其他学科的关系

人们丰富的社会实践已经证实，艺术领域不是孤立的，而是与社会科学、自然科学、技术科学的发展有着广泛而密切的关系。一方面，艺术创造以各种形式预示着人类未来的发展方向，如法国著名作家儒勒·凡尔纳在其文学产品中所做的大胆预言——到深海去旅行、登月球去探险，这些艺术想象都已经变成了现实。美国著名导演斯皮尔伯格拍摄的“星战”系列

电影和卡梅隆的《阿凡达》对人类未来星际航行的想象，又在预示着人类新的未来。这些艺术想象，对激发新的科技探索，促使人类不断追寻新的未来，无疑具有激励作用。另一方面，人类在各个领域中研究视野的拓展、研究方法的推进、研究成果的积累，对于新的艺术创作的产生无疑具有多样的推动作用。下面，我们就来探讨艺术与这些学科之间的关系。

1. 艺术与人文社会科学

艺术与人文社会科学的关系密切且复杂，一方面，人文社会科学的发展会在多个层面对艺术实践产生深刻且复杂的影响；另一方面，艺术实践也会引起人文学科对某一社会文化现象的关注，激发起新的探索热潮。如1989年春季在北京美术馆举办的新中国成立后首次裸体油画展，就激起了社会文化各个学科的关注，而此次画展也因此成为中国新时期艺术发展的一个标志性事件。以下，我们主要谈一下人文社会科学对艺术活动的影响。

人文社会科学的发展可以为艺术创作提供观念上的变革，从而带动新的艺术实践的出现。如20世纪初期弗洛伊德心理学的发展极大地促进了人类对自身无意识领域的探索，使人们真正注意到人的内心世界中长时间隐藏的秘密。弗洛伊德对人的意识层面的区分——意识、前意识、无意识，还有对无意识的强调，都促使不少艺术实践活动努力表现人的无意识。在文学艺术中出现了意识流写作方式的探索，在电影艺术中，出现了用镜头语言展示人的无意识活动的画面，一些更为极端的影视探索刻意使用长镜头这种语言形式，以展示世界在人的眼中呈现的主观色彩。而在绘画领域中，运用不同的色彩展示人的意识结构，以及人的无意识世界对人的精神活动的控制，成为一种潮流。应该说，弗洛伊德心理学的发展极大地促进了艺术表现手法的革新，人的感觉、直觉、表象等感知领域成为艺术实践活动探索的对象。

人文社会科学的发展还促进了艺术实践活动在表现方式方法上的变革。在这里尤其要提的是人类学对艺术实践活动探索的影响。人类学从起源上，是西方殖民主义文化的产物，其产生的原始诉求，是为了探索世界不同地区的异质文化，从而为殖民者提供理论和价值的支撑。也因此，人类学在最初对欧洲之外的他者文化进行描述时，语言中充满了蔑视、贬低的色彩，如众所周知的“土著”(aborigine)这个词，就是个贬义词，现在一般翻译为“原住民”。也因此，在18世纪到20世纪初期的欧洲艺术表现中，“原住民”的形象多是肮脏的、愚蠢的、落后的、蒙昧的、卑贱的，这种形象充斥于

绘画、雕塑、影视产品的制作中，如英国笛福小说《鲁滨逊漂流记》(图38)中的奴隶星期五，美国米高梅公司出品的卡通电视《猫和老鼠》中的原住民等都是这种形象。随着现代人文学科的发展，人类学逐步演变为一个独立的学科，并且追求一种价值多元主义的立场，其观念也向客观、平等、科学的方向发展，这就为艺术表现提供了新的价值根据。也因此，在新的艺术产品中出现的原住民，在形象、价值、观念等多个方面发生了根本性的变化。法国电影导演吕克·贝松《阿黛拉的非凡冒险》中的古埃及人的形象风趣、幽默且彬彬有礼，他们斥责法国人实在是太粗鲁了。而在当代美国好莱坞电影中——尤其是在一些所谓的“大片儿”中，多会看到正义的有色人种形象，如曾在中国热映的《2012》中的科学家、美国总统，卡梅隆《阿凡达》中的纳美人……这种变化产生的一个原因，就是人文学科研究深化的结果。

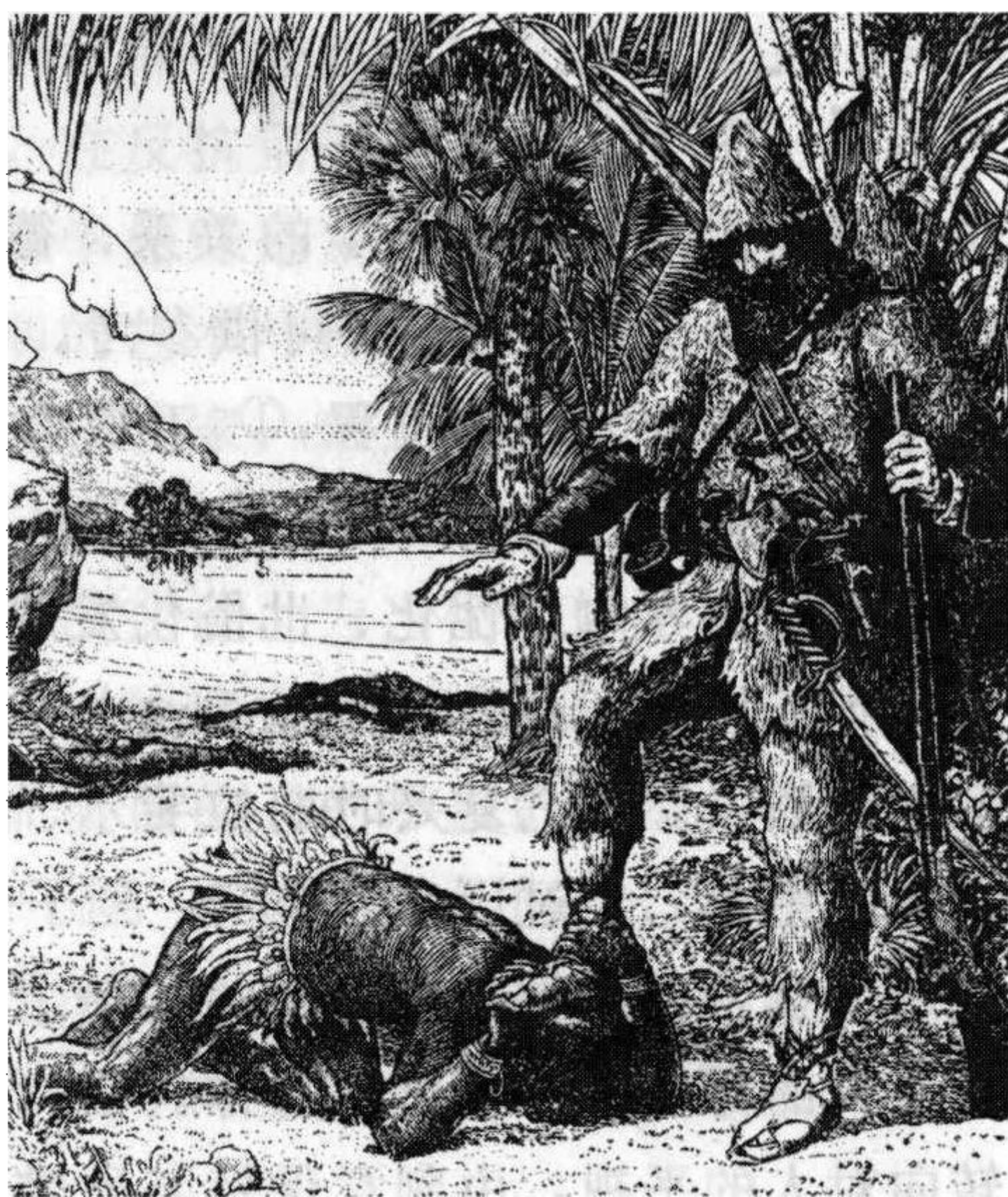


图 38 “鲁滨逊与星期五”

此外，人文社会科学的发展为艺术实践活动搭建了新的艺术交流的平台。价值多元化、文化平等的观念，是当代人文学科发展的主导趋势。全球化的时代，面对纷繁多样的文化交汇——这种交汇不仅是观念上的，还是器物层面的，是采取对抗的姿态面对这种文化——如美国著名的保守主义学者亨廷顿所言，还是采取合作的态度，以平等的方式对待彼此，在保持文化差异的同时，发现不同文化间的共同点，以搭建文化交流的平台。显然，这是当今世界所有文化体系在文化交流中必须面对的问题。非常幸运的是，在今天，后者成为世界不同文化地区发展的主导观念。文化上的这种姿态实际上也决定了不同文化间的艺术实践活动的姿态。艺术活动的价值即在于其独特性，而艺术实践活动的合作也是在以独特性为前提的基础上，发掘不同艺术实践活动中的共同性价值，如此，独特的艺术实践活动才具有跨文化交流的可能。应该说在今天，这种方式已经构成了艺术交流活动的基本价值取向。而这种价值取向的形成显然与人文学科所采取的开放式的、平等的价值取向，有着密不可分的关联。

2. 艺术与自然科学

关于艺术与自然科学的关系，德国社会学家马克斯·韦伯(Max Weber, 1864—1920)的看法可供参考。他认为，自然科学发展的历史就是人类社会整体的去魅化过程，^①正是自然科学的进步揭开了社会文化中宗教性力量、巫术性力量背后的秘密，从而荡涤了世俗世界上曾经笼罩的神秘感，而使世界向理性化、世俗化发展，人的日常世界、日常生活、普通情感得到了肯定。而艺术实践活动中曾经被赋予的神秘性、神圣性价值观念也逐渐消失。文艺复兴时期拉斐尔、米开朗基罗、达·芬奇艺术作品中的宗教性主题，经过历史的演变，到了19世纪，逐渐向普通人的日常生活的主题转变。在人物身体形象的塑造上，由塑造神圣身体、完美身体向塑造普通人的身体、日常化的身体转变。在艺术风格上，艺术品由对人的俯视转向对人的平视，由刻意保持与欣赏者的距离转向走近欣赏者。艺术的价值功能，也在自然科学的发展进程中，由服务于宗教性的神圣价值、服务于宫廷贵族等特权阶层，向服务于芸芸众生、服务于社会资本转变。这一系列巨大的变化产生的原因之一是来自于自然科学的进步对世界的现实秩序的重新塑造，人由上帝之子演变为由动物进化而成，人由“宇宙之中心、万物之灵长”转变为万物之一种。地球由世界的中心转变为宇宙中最普通的一颗行星，世界由上帝神圣力量的塑造转变为宇宙神奇力量的演化。这种科学观念上的巨大进步，不仅极大地拓展了人类的视野，而且增强了人类探索世界的能力，艺术也因此而成为这一历史巨变的记录员。

即如中国人而言，19世纪用现代科学观念与科技力量武装起来的欧美商业资本的发展，不仅摧毁了古老的中央帝国的梦想，而且将中国由“天下”转变为“国家”，由世界的“中央之国”转变为世界之一国。中国艺术也由传统的以老庄思想为主导的抽象性写意艺术，^②向切近西方写实主义观念为主导的现代艺术转变。而写实主义艺术形式的发生与发展，从科学发展的角度看，恰恰也是现代生物学、物理学、宇宙学、化学、医学、数学等学科发生演变的过程。正是这种科学理性精神延伸到了艺术领域，主导着艺术家对世界表现的方式方法。

^① 参见[德]韦伯：《学术与政治》，冯克利译，29页，北京，生活·读书·新知三联书店，1999。

^② 徐复观：《中国艺术精神》，自序，3页，沈阳，春风文艺出版社，1987。

从发生学的角度看，艺术与自然科学并不是对抗的关系，而是一枚硬币的两面，是彼此促进的共生性力量，在反抗宗教神学的历史中，在人文主义精神萌发的时间流转中，艺术与科学始终是紧密地结合在一起的。所以马克思一直惊叹于欧洲文艺复兴时期的艺术与科学巨匠，达·芬奇既是画家也是物理学家，是解剖学家也是天文学家；米开朗基罗是雕塑家也是数学家；笛卡尔集数学家与哲学家于一身；而哲学家康德则对宇宙学有着浓厚的兴趣，并提出了天体形成的星云演变说，为当代天体形成的理论奠定了基础。这些人才华横溢、涉猎广泛，他们为当代诸多学科的诞生奠定了基础，他们也成为马克思心中理想而全面的人的形象的原型。因此，我们看到科学与艺术总是紧密地结合在一起，在数学、几何学、物理学的发展下，诞生了现代欧美绘画中普遍采用的三角透视画法，并以此塑造绘画构图中的立体性幻觉。而现代医学、解剖学的发展也为绘画、雕塑对人体的准确再现提供了科学的基础。

反之，科学的发展必然地符合艺术规律，对简洁表达的追求、对美的追求，不仅是艺术的目标，也是科学的目标。物理学家杨振宁说过，狄拉克在1963年写道，使一个方程具有美感比使它去符合实验更重要，今天，狄拉克的话中包含着巨大的真理性，尤其是相对于许多物理学家而言。杨振宁进一步解释道：“有时候，如果遵循你的本能提供的通向美的问题而前进，你会获得深刻的真理，即使这种真理与实验是相矛盾的。”^①同样，物理学家爱因斯坦也讲过，“照亮我的道路，并不断给我新的勇气去愉快地正视生活的理想，是善、美和真”^②。而这种价值上的终极性，不仅属于科学，也属于艺术。由此可知，在价值终极上，艺术与科学是相通的；也因此，很多科学巨匠，在对科学穷本溯源之后，最终会回到艺术的立场上，阐发其对世界的真知灼见。同样，不少艺术巨匠在穷尽艺术的天道之后，会发现其中与科学的息息相通之处。因此，将科学与艺术置于遥遥相对的两级，并认为此二者为水火难容之力量，不仅是肤浅的，而且是违背了基本的社会规律的。

① 转引自李泽厚：《美学四讲》，98页，北京，生活·读书·新知三联书店，1989。

② [美]爱因斯坦：《我的世界观》，见《爱因斯坦文集》，第3卷，中文编译本，43页，北京，商务印书馆，1979。

3. 艺术与技术科学

与自然科学的发展改变人对世界的认识所不同的是，技术科学的发展为艺术创作提供的是实现的物质手段和方式，离开了艺术创作所需要的方式方法，再美丽的艺术想象也不过是空中楼阁。

由于现代科技的进步，艺术创作过程中所蕴涵的时代特征、技术含量越来越高，通过技术控制以追求一种独特的艺术效果，为很多人所接受。如在2008年北京奥运会期间，著名爆破艺术家蔡国强运用现代技术手段控制烟花散落的方式，于开幕式开始阶段在鸟巢上空制造的烟花日晷造型，还有29个大脚印从永定门迈向鸟巢主体育馆的过程，便是现代技术手段融入大型艺术创作活动的范例。这种控制的实现一是要控制烟花弹发射时的压力，再有所使用的烟花弹内装有电子芯片，以此控制烟花升空的高度和烟花散落的分散度，通过这种技术实现烟火在空中的造型。高技术的使用实现了高精度的控制，这在以前是难以想象的。此外，现代技术还常常被应用于艺术品的修复工作，在修复之前，通过计算机技术模拟修复效果，以达到最大限度地保护艺术品的目的。

而微电子技术、通信技术的发展为艺术品的传播和接受提供了前所未有的便利条件。在全球化的时代，艺术品的传播介质正经历着由物质性介质主导向电子介质主导转变的过程。艺术品的艺术性，尽管依然具有决定性的作用，但其传播与接受却并不由其物质性决定。电子介质可以使不同地域的人通过网络平台，以极为低廉的方式欣赏到原作；同时由于复制技术的高度发达，对原作的逼真性再现也变得极为简便。因此，尽管达·芬奇的《蒙娜丽莎》被珍藏在卢浮宫中，但这并不妨碍人们欣赏水平极高的复制品，人们也很难辨别复制品和原作之间存在的那些细微差异。复制品给欣赏者带来的视觉震惊不仅丝毫不会低于原作，甚至由于其在整体上表现出来的完美感，使得人们似乎更容易接受复制品。

电子介质的传播方式无疑跨越了严格的时空限制，不仅使人们欣赏原作变得极为简易，同时也使保存原作变得十分便捷，且代价低廉。也因此，正如本雅明所表明的，艺术复制品的大量存在，尽管无法威胁原作的独一无二性，但无疑也会贬低原作诞生地的独一无二性。^① 达·芬奇及其画作

^① 参见[德]本雅明：《可技术复制时代的艺术作品》，见《经验与贫乏》，王炳均、杨劲译，262~263页，天津，百花文艺出版社，1999。

《蒙娜丽莎》的诞生地充满了各种各样的神秘传说，这些传说至今还在吸引着大量的学者投入毕生精力去探究其中所蕴涵的各种各样的奥秘。如今这一切已经随着电子复制品的海量诞生而变得无足轻重了。大量电子复制品的存在构成了一幅独特的网络复制品奇观，那些图像尺寸大小、清晰度、解析度、色彩几乎完全一样的复制品可以随时随地下载下来，存在于人们的电脑、手机、电子阅读器等移动电子设备中。

最后，技术科学的发展不仅使艺术品走进人们的日常生活，也使人的日常生活艺术化、审美化。艺术品正在由原来高高在上由众人仰视的地位，转变为人们日常生活的组成部分。人们与这些艺术品之间不仅仅是欣赏关系，更多的是消遣、娱乐的关系。这些艺术品更多地转变为一种装点个人生活的背景、饰品或者玩物，从而促进了人们日常生活的艺术化。而这就是本雅明所谓的对原作的贬低。对于此种深刻的变化，德国学者韦尔施(Wolfgang Iser, 1946—)声称，人们日常生活的艺术化正在使艺术变得过剩，使美变得令人乏味，而真正的艺术就只能以反艺术美的姿态出现了。^①

尽管韦尔施的观点略显消极，但他的确提出了现代艺术发展的新趋势，这一趋势的确与当代科学技术的发展存在着内在的关系。而这一观念中蕴涵的革命性启示是，技术能力不仅仅是一种手段，在这种手段中还蕴涵着颠覆性的思维力量，而这也是促使新的艺术诞生的动力源之一。

[本章摘要]

本章所探讨的基本问题是艺术与文化的关系问题。从广义的角度看，文化是人类思想、情感与社会生活和实践的集合。而从狭义的角度讲，文化等同于艺术。艺术存在于文化之中，但是文化中的上层建筑。艺术与经济、道德、宗教、哲学等文化因素的关系十分复杂，它以主观的方式折射这些文化因素，但它同样会积极影响文化观念、文化演变，塑造新的文化意识。

艺术的跨文化交流中存在着新的创作图景、媒介图景和接受图景，现代运输体系和电子传播方式极大地促进了艺术的跨文化互动，同时也带来新的问题，其直接表现就是民族艺术和世界艺术的矛盾。民族艺术鲜明地

^① 参见[德]韦尔施：《重构美学》，陆扬、张岩冰译，165~169页，上海，上海译文出版社，2002。

域特征、个性特征、族群特征与世界艺术所追求的跨民族的公认的价值观念既相矛盾，也相统一。而民族艺术也必须适应新的时代变化，融入这一新的文化语境，才有可能获得延续的力量。

艺术与人文社会科学、自然科学和技术科学发展之间的关系比较复杂。后者是艺术在观念、方法、手段上实现变革的重要推进力量。艺术与这些学科不是对抗关系，而是互相促进的关系。艺术不仅为新科技的发展、为人文社会观念的演变提供新的思考，而且还会为之提供具有启示性的力量。

[思考与练习]

1. 如何看到艺术与文化的关系？
2. 艺术与政治、经济、宗教、道德等文化观念的关系是什么样的？
3. 如何认识全球化语境中的艺术的跨文化交流活动？
4. 如何理解民族艺术与世界艺术之间的关系？
5. 人文社会科学、自然科学和技术科学与艺术的关系是什么样的？

[深度阅读书目]

1. [英]威廉斯：《关键词：文化与社会的词汇》，刘建基译，北京，生活·读书·新知三联书店，2005。
2. [英]伊格尔顿：《马克思主义与文学批评》，文宝译，北京，人民文学出版社，1980。
3. [英]汤姆林森：《全球化与文化》，郭英剑译，南京，南京大学出版社，2002。
4. [德]本雅明：《可技术复制时代的艺术作品》，见《经验与贫乏》，王炳均、杨劲译，天津，百花文艺出版社，1999。
5. 戴吾三、刘兵译编：《艺术与科学读本》，上海，上海交通大学出版社，2008。

第七章 艺术发展

作为艺术学的研究对象，艺术从原始时代发生直到今天，已经经历了相当长的历史时期，呈现出多种多样的形态：从原始美术与歌舞，到古典时期的绘画、雕塑、园林、音乐、舞蹈、戏曲，再到现代以来产生的电影、电视、摄影艺术，以及信息时代以来的数字艺术，等等。艺术由涓涓细流汇成了大江长河。那么，如何理解艺术早期发生的过程？艺术的发展又有怎样的状况和规律？这是艺术学无法回避的重要问题。

一、艺术的早期发生

艺术在蒙昧的原始创造活动中闪现出了灵光，那些岩壁上留下的远古时代的刻画和雕塑，以及原始歌舞，都蕴涵着艺术的因子，标志着艺术的萌芽。艺术的发生一直以来是艺术研究领域的重点之一，对于这一问题的阐释会对当代艺术的发展产生一定的影响。艺术发生学作为当代艺术学体系中一门不可或缺的学科，它就是探究艺术在人类文明产生的过程之中如何从无到有、从萌芽到成型，以及早期艺术类型的学说。

1. 历史上的艺术发生理论

随着人类艺术活动的发展，艺术的样式日渐丰富，艺术的表现力和独特性越来越受到人们的重视。然而，艺术在早期发生时的形态对我们来说是粗略的，所以有关艺术起源问题的解释至今仍存在很多困惑。众多的艺术发生理论伴随着艺术活动的深入发展，经历了一个渐次演变的过程。模仿说、游戏说、巫术说、劳动说等，都是历史上曾经出现过的解释艺术发生的理论模式。尽管这些学说中有的理论模式在我们今天确实显得有些稚嫩，但它们都与人类特定历史时期的认识水平相契合，同时也与那一时期人类的艺术创造相适应。就像古希腊时期的模仿说，是一种我们今天看来有失简单的艺术理论，但它所对应的是古希腊时期伟大而杰出的雕塑艺术成就。被德国美术史家温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann, 1717—1768)称之为“高贵的单纯和静穆的伟大”的作品正是如此^①，比如《掷铁饼者》(图 39)、《断臂维纳斯》等。难怪马克思曾说，古希腊的艺术和史诗“就

^① 参见[德]J. 温克尔曼：《论古代艺术》，邵大箴译，141页，北京，中国人民大学出版社，1989。

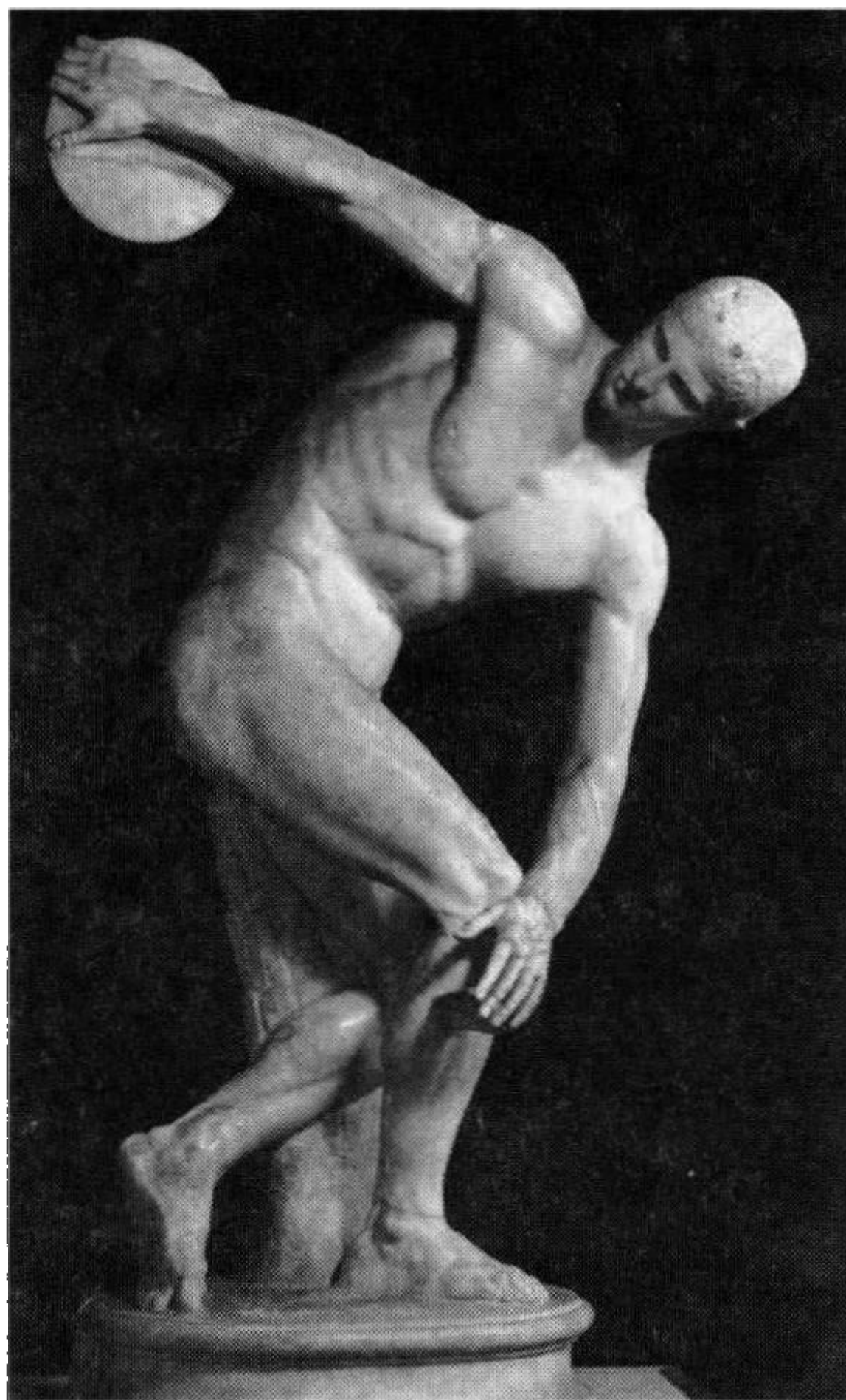


图 39 《掷铁饼者》(古希腊雕塑)

某方面说还是一种规范和高不可及的范本”^①。这就启发我们慎重地、客观地看待历史上的艺术发生理论。

(1) 模仿说

模仿说(或称摹仿说)是西方最早出现的一种艺术发生理论(参见本书第二章)。它认为艺术起源于人类对自然或现实生活的模仿。它认定人类具有一种“模仿本能”,通过这种本能对自然和社会生活加以模仿,从而创造出艺术。古希腊哲学家德谟克利特(Demokritos, 约前 460—前 370)指出:“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亚里士多德(Aristoteles, 前 384—前 322)较为系统地阐述了这一理论,他首先设定模仿是人类与生俱来的本性,

人类通过模仿自然和社会的活动获得快感,因而也就产生了艺术。由于模仿所使用的介质不同,所模仿的对象不同,所使用的方式不同而产生了美术、史诗、戏剧等艺术门类。亚里士多德认为人类在模仿中能够由表及里,通过概括、归纳、提炼而认识事物的本质。中国古代也有类似的说法,上古典籍《周易·系辞》中说:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地;观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物。”所谓“鸟兽之文”就是我们今天看到在远古的陶器和青铜器上所发现的各种动植物图案,《周易》的论者认为这些图案起源于对自然的观察和模拟。同样的记述还有,如“师蜘蛛而结网”(《抱朴子》),黄帝“作律,有凤凰之鸣以别十二律”(《吕氏春秋》)等。模仿说反映了古人通过观察和模拟这两种主要手段而认识和改造自然的思维方式,包含着朴素的唯物主义思想。

模仿说是西方文艺传统中的一种占主要位置的艺术发生理论,经历了

^① [德]马克思:《〈政治经济学批判导言〉》,见《马克思恩格斯选集》,第2卷,114页,北京,人民出版社,1972。

^② 北京大学哲学系编:《古希腊罗马哲学》,112页,北京,生活·读书·新知三联书店,1957。

近两千年的发展变化。在文艺复兴时期之后，它又被增添进新的表述，发展成为一种新的理论，被后人称之为“再现说”。文艺复兴时期艺术家如达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452—1519)就认为艺术是“第二自然”，艺术就像镜子一样折射着自然和人生。莎士比亚(W. William Shakespeare, 1564—1616)也持同样观点，认为艺术的目的是反映自然，坚持戏剧要真实客观。当然，在我们今天看来，艺术中无疑包含着模拟性因素，但它又绝不是简单的模拟，而是绝对模拟中也渗透着创作者个性因素。所谓千人千面，绝不雷同；还有情感因素，是推动艺术活动的动力。因此，模仿说显然是有一定局限性的。

(2) 游戏说

游戏说的核心观点在于，艺术活动起源于人类的游戏本能。这一学说最初是由18世纪德国哲学家、作家席勒(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759—1805)提出来的。到19世纪，英国哲学家斯宾塞(Herbert Spencer, 1820—1903)加以发展。然后又由现代德国心理学家谷鲁斯(Karl Groos, 1861—1946)进一步完善，至今仍有一定的影响。这一学说认为，人类往往具有“过剩的精力”，而且喜欢把这种“过剩的精力”投射到没有功利性的活动中。当人们把自己“过剩的精力”运用于非功利的活动中，就体现为一种自由的游戏，由此产生了艺术。这一学说的哲学根源是德国古典哲学创始人之一的康德(Immanuel Kant, 1724—1804)的理论模式。康德坚称美是无功利的，艺术产生于“想象力的自由游戏”。至今，关于艺术究竟有无功利性，仍是艺术界一个争论不休的问题。

席勒在《美育书简》中提出，人在现实生活中，既受到感性冲动的强迫，又受到理性法则的束缚，因而是自由的。人们仅仅以功利为目的来观察外界，无法获得快乐。人只有摆脱了物质与功利的强迫，才能偏爱无功利的外观。而且，只有当人发现了没有任何利害关系的纯粹外观的时候，自由的游戏才开始了，也就是审美及真正的人性开始了，从而艺术开始了。“当狮子不为饥饿所迫，无须和其它野兽搏斗时，它的剩余精力就为本身开辟了一个对象，它使雄壮的吼声响彻荒野，它的旺盛精力就在这无目的的使用中得到了享受。”^①席勒认为，人的这种游戏本能或冲动，是调和理性与感性的矛盾的“润滑剂”。正是这种无功利、无目的的自由游戏，才能创造一个物质与精神、感性与理性和谐的世界。游戏推动了艺术的发生，使

^① [德]席勒：《美育书简》，徐恒醇译，140页，北京，中国文联出版公司，1984。

原始人无规则的跳跃逐渐成为舞蹈，发之于情的声音逐渐成为歌曲。同时在游戏中，人的精力得到了发泄，也得到了精神的愉快、审美的享受。

斯宾塞则进一步阐释说，游戏与审美有一个共同的特征，就是两者都不能直接有助于维持生命，都与功利无关。低等动物将全部精力都用于维持生命和延续种族生存，不具备剩余精力。高等动物则具有剩余精力，其所用之道就是游戏。他为席勒的“游戏说”找到了一个根源——“剩余精力”。在自由地发泄过剩精力过程中，人获得了快感和美感，创造了艺术，因而“游戏—审美—艺术”所构筑的生存方式，成为与人类的功利性活动方式相对应的另一类无功利性活动方式。

在“游戏说”的影响下，一定历史时期出现的“为艺术而艺术”的主张，曾经风靡一时。艺术家们力图脱离现实束缚而进入一种自由创作的境界。中国现代文学史上以郭沫若为首的文学社团“创造社”就曾明确以此为口号。然而“游戏说”在解释艺术起源时，局限也是比较明显的，尤其是不能解释原始艺术神秘而富有神话含义的仪式活动，这些仪式活动绝非个人的自由游戏，当然是有目的和功利的。

德国学者谷鲁斯试图引入现代心理学理论解决这一内在的矛盾。他的“内模仿说”认为，人类的游戏绝不是没有目的的，他们把自己的目的隐含在游戏之中，小女孩喂玩具娃娃吃饭是为了培养将来做母亲的才能，小猫扑线团是为了练习捕捉老鼠的本领，小男孩玩打仗游戏是为了培养作战的本领，这些都是受到他们为了将来的生存做准备的本能冲动的驱使。可以看到，谷鲁斯仍然承认艺术源于游戏，但游戏本身含着一种人们意识不到的目的性。这一观点也正符合了康德的“无目的性的合目的性”的命题。但不管是否承认目的性，这一学派认为艺术应当是精神自由的产物的观点是不变的。“游戏说”本质上反映了人类进入现代社会以来的烦恼，因为此时的理性和功利造就了现代化的伟大成果，极大地改善和提升了人类的生活水平，但与此同时也极大地束缚了人的精神自由，使人在功利性的劳碌中疲于奔命。这时，只有放弃功利和理性，才仿佛能得到片刻的解脱。艺术因此也有助于缓解社会压力，放松紧张的神经。但以此来解释艺术起源，却也未免如鲁迅先生所说的太“摩登”了，是现代人的观念强加于原始艺术的产物。

(3) 巫术说

巫术说是主张艺术发端于原始巫术的学说。19世纪以来，随着人类学、文化学、民俗学、考古学等学科研究成果的不断公布，人们对于原始



图 40 修拉：《大碗岛的星期天》

巫术活动有了更深入的了解，艺术起源于原始巫术的说法被很多人所承认，它成为 20 世纪影响最大的理论。所谓巫术，是指原始人类利用幻想的超自然神奇力量来实现他们功利性目的的法术。在原始社会，人类的生存能力很不发达，种族力量薄弱，生产力水平低下，于是他们以想象的方式将意志强加于征服对象的身上，以意念中的幻想能力，消除疾病与灾患，获取丰硕的生活资料，或者是取得部族战争的胜利。原始巫术基于“万物有灵”的观念，创造了各种各样的神灵祷告和祝咒活动，其中的歌舞表现和器物刻画均含有神化色彩。原始巫术是原始人类征服自然的主要手段之一，它以含混整一的方式，包含人类跨入文明时代最初阶段的政治、军事、经济、教育、艺术等活动的內容。

巫术说最早是由英国人类学家爱德华·泰勒(Edward Burnett Tylor, 1832—1917)在《原始文化》一书中提出的，泰勒认为，原始人类的世界观就是给一切现象加上无所不在的人格化的神灵的任性作用。他们让自己的幻想塞满自己的住宅、周围环境、地面和太空。简言之，由于巫术活动在那个时代无处不在，于是作为包含于原始巫术中的原始艺术就必然是巫术所派生出来的。另外一位英国人类学家弗雷泽(Sir James George Frazer, 1854—1941)在《金枝》一书中，提出了各原始部落的风俗、神话、仪式和信仰起源于交感巫术的理论。他认为，人类最早靠巫术来控制世界，但巫术的功用毕竟是虚幻的，因此又创造了宗教来祈求神的恩泽，最后随着科学

体系的创立，宗教控制人的思想的神学制度也被打破，人类又进入了今天的以科学阐释世界的时代。

巫术说的艺术起源说有着考古学的依据，从一个侧面表明艺术起源的“非纯粹性”，对于19世纪以来的“为艺术而艺术”的抽离艺术精神性的思潮给予了有力的反驳。现代考古确实证明了原始巫术与原始艺术之间的千丝万缕的联系。比如我国20世纪50年代在西安半坡出土的人面鱼纹彩陶盆，盆的内壁上用黑彩绘出两组对称的人面鱼纹。人面概括成圆形，眼睛细而平直，鼻梁挺直，嘴旁分置两个变形鱼纹，两耳旁画着相对的两条小鱼，构成形象奇特的人鱼合体形象。关于这个图像的解释有多种说法：一说是祭拜人格化的神灵——鱼神，祈祷在捕鱼活动中获得丰产；还有说法是巫师脸上画鱼纹，戴着鱼的耳饰品，寓意为巫师请鱼附体，进入冥界为夭折的儿童招魂；再有说法是鱼隐喻“男女相合”之义，人面鱼纹具有祈求生殖繁衍、族丁兴旺的含义。人面鱼纹彩陶盆，整体图案构图古拙、简洁而又奇幻、怪异，是仰韶彩陶工艺的代表作之一。关于它的产生的解释都与巫术的祝祷相关，这是较为忠实于当时的状况的。原始歌舞与巫术也有着密切的联系。原始歌舞常常被原始人用来保证巫术的成功，是一种保证巫术成功的手段。芬兰艺术史家希尔恩(Yrjö Hirn, 1870—1952)在《艺术的起源》一书中，指出原始舞蹈与交感巫术存在联系。北美印第安人或卡菲尔人，或者黑人在表演舞蹈时，全部都是对狩猎活动的模仿。这些模仿有一种实践的目的，因为世界上所有猎人都希望能把猎物引入自己的射程内。按着交感巫术的原理，这是可以通过模仿来办到的。我国当代学者李泽厚认为我国最早的诗、舞、乐都是从巫术中产生的。巫术活动产生的心理“积淀”催生了最初的美感。

尽管原始艺术与原始巫术存在密切联系，但认为艺术源于巫术，却忽略了人作为创造主体的另外一种实践形式，即使用工具改造自然的劳动实践活动。原始人不可能整天跳舞唱歌娱神，他们更重要的实践活动是为了生存而进行的渔猎和采集等活动。野兽或者是植物的形象最终是要在劳动中成为他的对象，而不是通过幻想。因此，艺术创造的形象离不开劳动中感知和体验。从艺术的起源来讲，原始文化的图腾歌舞这种巫术礼仪确实在一个相当长的历史时期与艺术活动相伴相生，但单纯以此来概括艺术的起源，不能完全令人信服。

(4) 劳动说

劳动说认为，艺术起源于人类的劳动创造。恩格斯说：“首先是劳动，

然后是语言和劳动一起，成为两个最主要的推动力，在它们的影响下，猿的脑髓就逐渐地变成了人的脑髓。后者和前者虽然十分相似，但是就大小和完善的程度来说，远远超过前者。在脑髓进一步发展的同时，它的最密切的工具，即感觉器官，也进一步发展起来了。”^①由于劳动，人从自然界分离出来，形成了与动物不同的生存方式，逐渐锻炼出灵巧的双手和高度发达的大脑，形成人的各种感觉器官及相应的感觉和思维能力，并且形成相互之间表达思想感情的语言。所以说，劳动创造了人本身。在劳动中人开始逐渐进行越来越复杂的活动，完成了自然身心的“人化”过程，形成了人类的文化心理结构，包括人的审美心理结构。俄国早期马克思主义者普列汉诺夫(Georgii Valentinovich Plekhanov, 1856—1918)在《没有地址的信》一书中，阐述了艺术起源于劳动的理论。他说：“(非洲)部落妇女手上戴着一动就响的金属环子。她们往往聚集在一起用手磨自己的麦子，随着手臂有规律的运动唱起歌来，这些歌声是同她们的环子有节奏的响声十分和谐的。”^②普列汉诺夫还引用大量原始音乐、舞蹈、美术的资料，详细论证他的观点。他认为，原始艺术是适应劳动的需要并在劳动实践过程中产生的，与原始人的劳动生活和生产斗争有着密切的联系。

我国古代也有类似的论述。《淮南子·道应训》说：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”描绘出人们集体抬木头时为了协力省劲，由一人领唱、众人应和、提高生产效率的情景。鲁迅说：“人类在未有文字之前，就有了创作的，可惜没有人记下，也没有法子记下。我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表。其中有一个叫道‘杭育杭育派’，那么这就是创作。……倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也就是文学家，是‘杭育杭育派’。”^③可见鲁迅认为劳动在艺术起源过程中发挥了重要作用。然而，他并未明确说艺术的产生全部由劳动实践决定。

虽然劳动是艺术起源的重要原因，但是艺术的产生却不能简单地仅仅

① 《马克思恩格斯选集》，第3卷，512页，北京，人民出版社，1972。

② [俄]普列汉诺夫：《没有地址的信》，曹葆华译，37~38页，北京，人民文学出版社，1962。

③ 鲁迅：《且介亭杂文·门外文谈》，《鲁迅全集》，第6卷，94页，北京，人民文学出版社，1981。

归因于劳动，因为劳动本身不能直接产生艺术。除劳动外，其他社会生活，例如政治、战争、情爱和休息等，也都与艺术存在着必然的联系。



图 41 米勒：《拾穗者》

2. 艺术发生的历史过程

艺术发生并不是一个孤立的现象，而是伴随人类的原始文化创造活动一起产生的。追溯艺术的发生，应该从人类文明的一般历史进程入手，否则艺术就会沦为后起的文明现象，失去了它原生性文明形式的光彩。从人类文明的最初发生状况看，艺术也确实包含在文明起源这一伟大的历史过程之中，参与了人类意识萌发和人类社会形成的全过程，并在这一过程中发挥了重要的历史作用。

艺术发生的准确时限是无从考据的，正如人类社会起源于何时不能确定一样。艺术伴随着人类文明的曙光出现，并且与文明的发展相始终，它是文明成果的主要表征之一。考古发现了人类在大约 300 多万年前制造的最早的器物——石刀，它是一件包含着人类制造法则的工具。人类在改造自然的活动中也塑造了自我，形成了自己的内在尺度，审美标准也是尺度之一。艺术因子蕴涵在人类所创造的事物中。最初的创造物是比较简单的实用品，人们制造它们的时候还没有太多的审美意识。接着是准艺术品阶

段，它们既是实用品，也包含着人类审美意识，这一阶段大约开始于距今约4万年至3万年以前的旧石器时代，其标志是雕刻和岩画、原始歌舞、器物和人体装饰的出现。大约从4千年多年前开始，艺术品的精神性特征日益显著，审美意识越来越浓厚，并逐步形成一些明确的审美准则。此后，随着人类文明的繁荣，艺术也逐渐独立成为一个门类。从实际的过程来看，艺术发生是人类审美意识日渐强化、审美规则逐步形成的过程。然而，艺术发生又不单纯是一个审美发生的问题。艺术发生一般可以从以下三个方面来观察。

第一，原始艺术是原始信仰的外化。原始信仰的外化正是艺术发生的必要中介。在原始社会的相当长的一段时期内，人类认为万物都有它们自己的生命和守护神灵，对自然界充满敬畏。人类为了自我的生存和发展，在与自然界事物展开食物猎取和改造自然等活动的时候，总是借助祭祀、祈祷等仪式活动而赋予改造自然过程以神秘和通灵的色彩。在仪式活动中，人们跳舞唱歌，或者在崖壁或洞穴的石壁上刻下具有神秘意义的图画，这一方面是为了取悦于神灵，向神灵献祭，让神灵保护自己不受伤害；另一方面也是为了禁咒食物对象，让食物对象变得便于猎取和收获。这些仪式活动中就蕴涵着原始歌舞和原始美术，它们显示出艺术活动的早期萌芽。

一直被当作中华文明的标志之一的龙凤形象，就是来自原始图腾崇拜。我国现有记载中仍然可见它们走入中华文明的痕迹。在远古时代，人们的生产力和武器仍然处于十分落后的状况，极易受到野兽的攻击，也经常受到自然灾害的侵袭，因此人们就创造了龙这样的猛兽形象来保佑自己的部族。龙的图像是多种动物拼凑而成的，是一个复合的结构。现在的龙是具有鹿角、牛耳、驼头、兔眼、蛇颈、鱼鳞、鹰爪的形象。它由最初

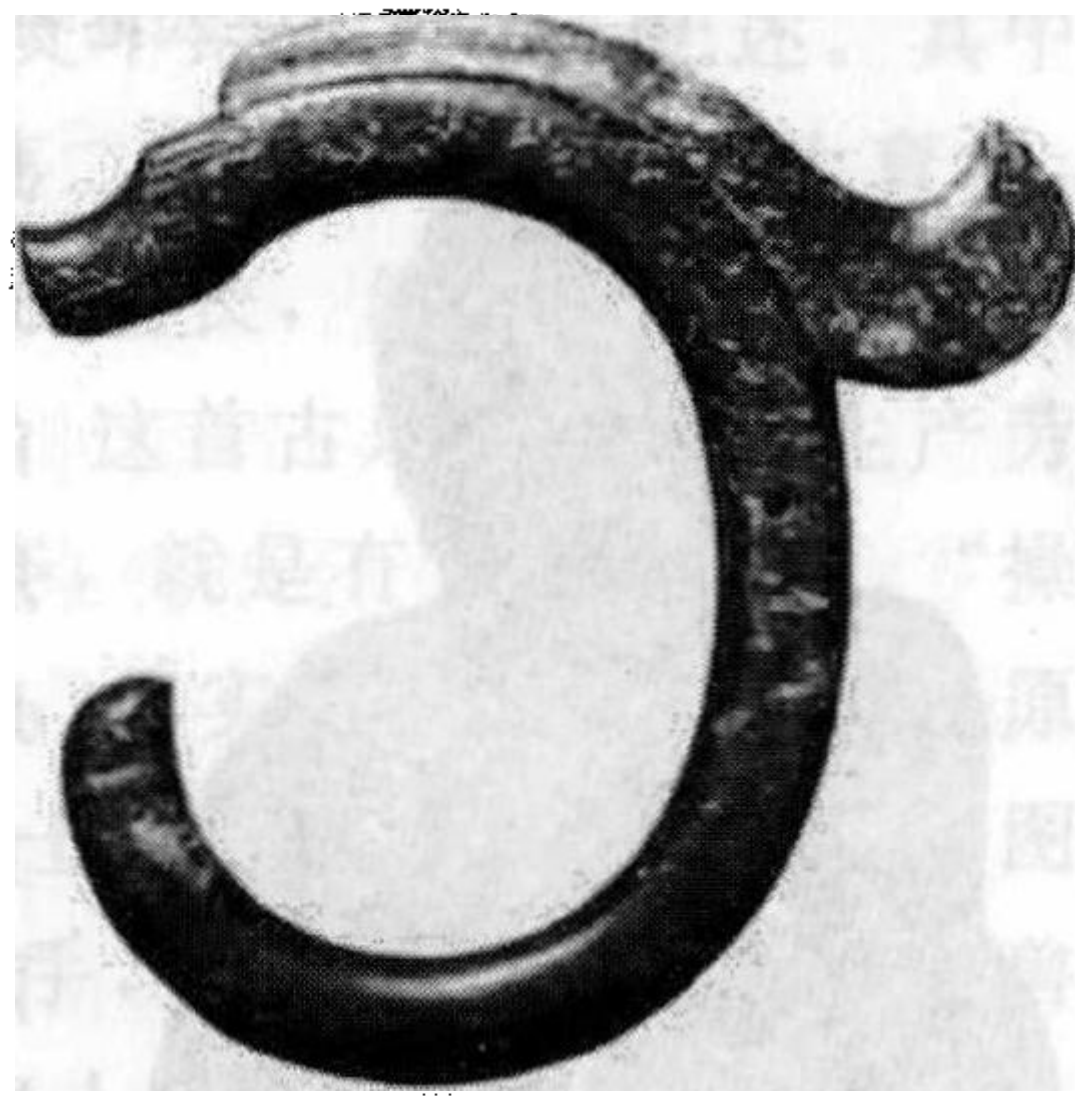


图 42 碧玉龙(红山文化)

的简单的人类想象物演变而来，经历了复杂化的过程。凤鸟也是一个想象的图像。商部族的诞生神话中就有这样的故事：商的大母简狄吞食了玄鸟的蛋而生下商的祖先契。在秦部族的诞生神话中也有大母女修吞食大鸟的蛋而生下秦的祖先的记述。这些神话都反映了上古时期人们对幽微未知的神鸟的信仰。对神鸟的信仰促成了凤鸟图像的产生和完备，在历史过程中逐渐演化成今天的凤凰的样子。

再如，在江苏省连云港市郊锦屏山将军崖摩崖石刻(图 43)上，可以看到关于植物神的信仰，摩崖石刻的画面形象包括人面、农作物、鸟兽面、星象等符号。其中一幅石刻中有一组类似于草的丛生植物，在其上面又有像气球一样飘升飞舞的图案。联系上下两部分观察，不难看出，这就是反映原始农业的图景：原始人认为植物是有灵的，飘升的球状物恰似植物的神灵。这组画面刻在崖壁上，正反映了人们竭力抽取出禾类作物的神灵、

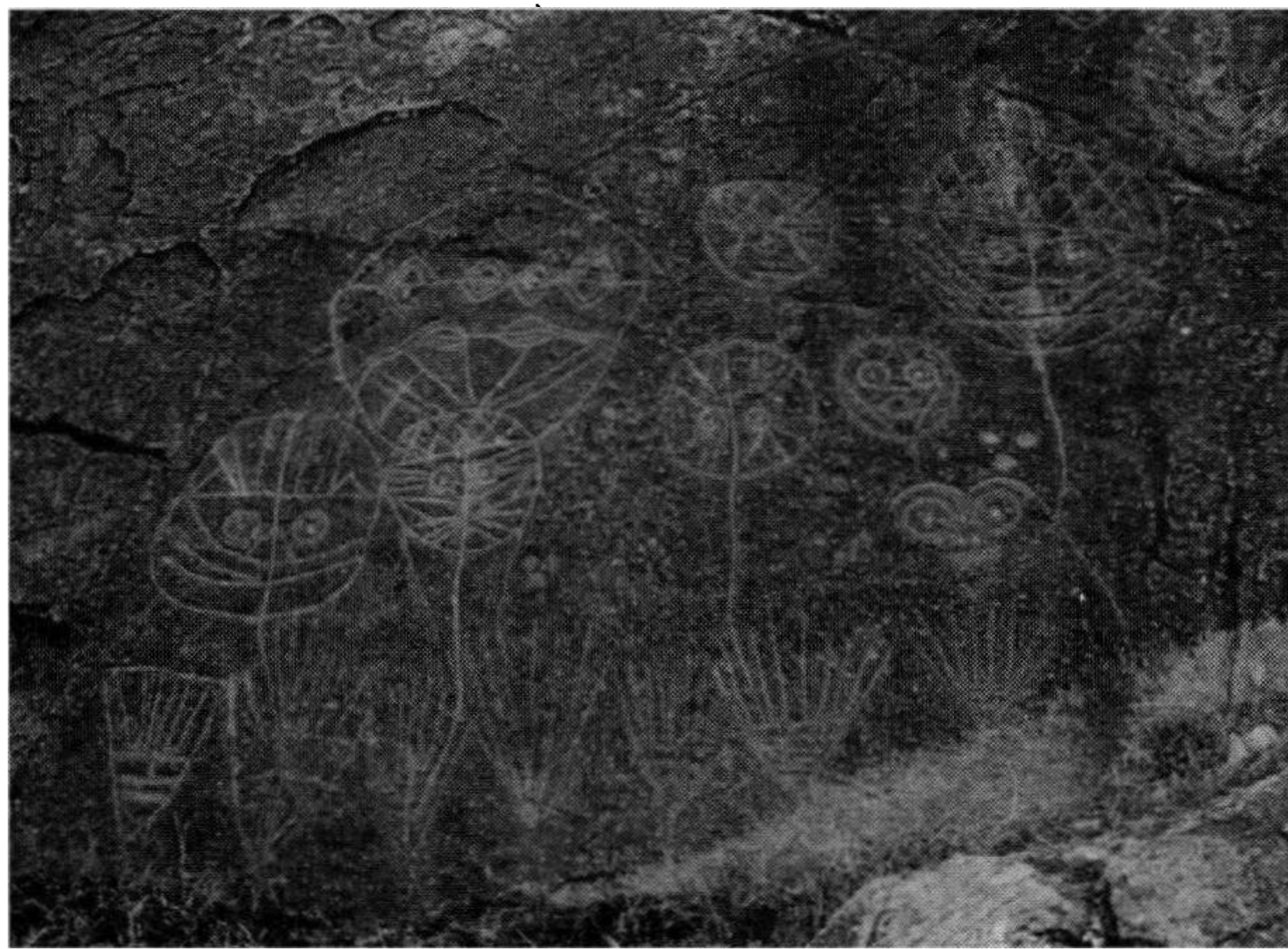


图 43 江苏连云港将军崖植物石刻

通过对神灵的祝祷而影响禾类植物的生长的集体渴望。

将军崖的石刻中蕴涵着原始美术起源的线索。在祝祷活动中，人们刻画下最原始的形象，其技法在刻画活动中不断得到发展变化，图像也经历了不断丰富过程，由此艺术也在其中不断发育和成长。在奥



图 44 《维林多夫母神》
(奥地利出土)

地利发现的《维林多夫母神》(图 44)和在法国发现的《手持角杯的裸女》，是原始时代人类创造的雕塑艺术精品。《维林多夫母神》雕刻了一个肥胖、成熟、有力的女性，她的头发均匀卷曲地排列在整个头部上，胸部突出，腹部宽厚，女性特征被强调到极其夸张的地步。它是距今两万多年前的旧石器时代作品。雕像之所以强调肥胖，突出双乳和臀部，是因为在原始氏族社会中，这样的妇女能更好地生产和养育下一代。因此人们雕刻心目中的母神时，特地歌颂她的强大的生育力。这正是一种生殖崇拜的表现。《手持角杯的裸女》是在法国鲁塞尔岩廊石壁发现的浮雕作品，从形态上看，一位女子右手托着一只角杯，左手搭在稍为隆起的腹上，披肩长发绕在左肩，与《维林多夫母神》雕塑一

样具有丰乳和肥臀。她同样也是当时人们膜拜的母神，象征着部族的生殖力。这两件雕塑作品都是作为仪式上供奉的崇拜物而存在的，可以想见当时人们围绕着她们唱歌跳舞、祷告祝咒的情形。她们是人类雕塑艺术萌芽时期的代表作，同时不可避免地内含着原始信仰的因素。

原始歌舞也和原始信仰活动有关。“舞的初文是巫。在甲骨文中，舞、巫两字都写作相同，因此知道巫与舞原是同一个字。”^①我国古代先秦时期典籍《尚书》中记载一个名叫夔的乐官“击石拊石，百兽率舞”，就是指远古时人们敲击着石头伴奏，化装成各种野兽的形象在跳舞。我国古代典籍《吕氏春秋·古乐》中记载了原始歌舞的样子：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：



图 45 青海上孙家寨舞蹈彩陶盆

一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。”葛天氏是我国上古时代一个部落的名称，这个部落在祭祀活动中表演的八段歌舞，文中给予了一一记述。其中第一段“载民”的“载”字当“始”讲，歌咏祖先；第二段“玄鸟”是祭祀生育神，是凤鸟传说的表征；以下接着歌咏草木、五谷的生长，然后又表演祭祀天地的活动；最后第八段“总禽兽之极”是结束曲。这首古乐反映原始生产劳动和原始信仰。它有歌有舞，“投足”是一种舞姿，就是有节奏的顿足。“操牛尾”是拿着牛尾巴舞蹈，有人认为象征着耕作，其实是不正确的，这是原始动物图腾崇拜的象征。例如考古发现的青海上孙家寨的舞蹈彩陶盆(图45)，内壁上舞者共三组，每组五人，手拉着手，面向一致，臀部有野兽的尾巴作装饰，这条尾巴就表现了部族对于豹身人面的西王母的崇拜。

第二，原始艺术是实用功利的产物。实用功利是推动原始艺术发生的动力。如前所述，刻画在将军崖上的植物神灵和雕塑作品《维林多夫母神》和《手持角杯的裸女》都为祈祷丰收或繁殖的目的而创作。人类原始艺术都具有功利性，那时的人们还不会无缘无故地以创作自娱。1879年，西班牙考古学者桑图拉带着小女儿玛丽到阿尔塔米拉山洞寻找古代遗物。小玛丽

^① 常任侠：《中国舞蹈史话》，12页，上海，上海文艺出版社，1983。

无意中发现洞顶和壁面上画满了红色、黑色、黄色的野牛、野马、野鹿等动物(图 46)。这些画面都是先在洞壁上刻出简单而准确的轮廓,然后再涂上多样的色彩,所画的动物姿态逼真、生动。阿尔塔米拉洞由此闻名遐迩,被称为“史前的西斯廷教堂”(西斯廷教堂是以米开朗基罗的巨幅天顶画而称著的艺术圣殿)。法国西南部道尔多尼州在 1940 年发现了著名的拉斯科洞窟壁画,它是原始人的庞大的画廊。由一条长长的、宽狭不等的通道组成,尤其是其中的一个外形不规则的圆厅最为壮观,洞顶画有 65 头大型动物形象,拉斯科洞窟壁画与阿尔塔米拉岩洞壁画齐名,被誉为“史前的卢浮宫”。



图 46 西班牙阿尔塔米拉岩洞壁画

关于阿尔塔米拉壁画,一段时期有学者认为那是原始人劳动之余的涂抹,它反映了人类的“雅兴”,证明了艺术的无功利性。鲁迅对这种观点给予了强有力的批驳。他说:“画在西班牙阿尔塔米拉洞里的野牛,是有名的原始人的遗迹,许多艺术史学家说,这正是‘为艺术而艺术’,

原始人是画着玩的。但这种解释未免过于‘摩登’,因为原始人没有 19 世纪的文艺家那么悠闲,他画的一只牛,是有缘故的,为的是关于野牛,或者是猎取野牛、禁咒野牛的事。”^①鲁迅先生的话可谓一语中的。把艺术看作是无功利的游戏之作,那是近代以来才有的艺术观念,在原始人那里,艺术不是用来消闲的,恰恰是为了达到祝祷或生产目的而创作的。那时人们认为,只要他们画出所要猎获的动物的画来,用投枪等捕猎工具击打着画面,狩猎时动物就会屈服于他们的魔力。画什么正是表达他们要征服什么,因此原始美术均具有很强的实用性和功利性。

与此相契合的是,人们在原始时代的洞窟壁画中往往能发现人的手印,这种手印经常出现在动物形象附近,是使用巫祝活动赋予手印以神奇的力量,从而达到控制野兽的目的。在我国内蒙古的阴山岩画中有一幅打猎图中刻画了箭镞触到了羚羊的臀部的形象,表示猎人已将羚羊射中,这同样

^① 鲁迅:《鲁迅全集》,第 6 卷,69 页,北京,人民文学出版社,1981。

也表达的是猎人的愿望和目的。我国上古有农历三月上巳节庆祝活动，这一天人们在野外对歌和跳舞，男女互相表达情感，充满健康、奔放、自然的色彩。《诗经·郑风·溱洧》中就描述了男女相聚于溱河与洧河上，歌唱盘桓并相赠芍药的风俗。这个时候，男女“奔者不禁”，大胆结合。这种歌舞活动明显带有鼓励生殖繁衍的目的，因为在原始社会中，部族的强大极端地依赖于人口的多寡，生殖自然就成为当务之要。

第三，原始艺术的形式和美感经历了长期的历史演化。原始艺术的形式和美感是在历史进程中逐步层积和演化的。艺术从发生到成型经历了一个较长的时间段，这比人类有文字记载以来的历史还要长得多。目前我国有文字可考的历史不到4千年，而原始的美术、歌舞、说唱艺术等却经历了几万年，甚至几十万年的积累和演化过程。艺术正是在这一层积的过程中逐渐地塑造和进阶着。距今3万年前旧石器时代周口店的山顶洞人，遗存下来一些打制石器和十分粗糙的石头装饰物，它们在外形上和天然石块的差别并不明显，但毕竟体现出人类自觉的、有意识的创造活动，表明装饰观念产生了。距今5千年前新石器时代西安半坡仰韶文化中的石器，已是比较精致的磨制石器，常见的有斧、凿、镞等。这些磨制石器在造型上具有对称均衡等美的特征，说明感性形式在逐步积累和丰富。陶器的演变过程也是如此。最初的陶器是用来盛水和装粮食的，但是到后来，原始人在制作陶器时更加自觉地运用形式美的法则，在陶器的造型和装饰上发挥出更多想象的成分和制作技巧，从黄河流域的仰韶、龙山等文化遗址出土的彩陶制品，上面有鱼纹、鸟纹、蛙纹、花纹等动植物图形和抽象几何纹饰，比较繁复多样，表明人越来越懂得自觉地“按照美的规律构造”^①。

与艺术形式和美感相连的审美意象，也在人类社会历史进程中不断层积着，不断促进人类审美心理结构的完善。例如，“红色”的意象的形成：山顶洞人在他们同伴的尸体旁撒上矿物质的红粉，他们的装饰品的穿孔几乎也都是红色。对欧洲的尼安德特人墓葬的发掘表明，死者遗骸周围同样撒有红色碎石片，其年代比山顶洞人还要早些。红色的使用出于原始信仰，代表了火，表示给死者以温暖，这种感性形式在人类的社会、文化、心理中逐步层积，最终形成引起人类感性愉悦的审美意象。当代美学家李泽厚认为：“仰韶、马家窑的某些几何纹样已比较清晰地表明，他们是由动物形

^① [德]马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》，第3卷，274页，北京，人民出版社，2002。

象的写实而逐渐变为抽象化、符号化的。由再现到表现，由写实到符号化，这正是一个由内容到形式的积淀过程，也正是美作为‘有意味的形式’的原始形成过程。”^①李泽厚从英国形式主义美学家克莱夫·贝尔的“有意味的形式”的艺术观念出发，说明人类的原始艺术形式经历了一个历史积淀的过程。这个积淀遵循由内容到形式、由具象到符号化的规律。这个观点在一定程度上表明了人类原始艺术渐进层积的总体态势，但同样需要看到，在这一演化过程中所出现的却并非简单地由内容到形式的积淀，而是在仰韶和马家窑文化中，具象的图像和抽象的几何线条同时存在；并且具象和抽象均作为特定的艺术形式而在此后艺术史上并存发展。

可以看到，艺术发生以原始信仰外化为必要中介，受到实用功利的推动，经由形式和美感的长期历史演化而来。艺术在人类社会的历史进程中不断丰富和发展自己，总有一天会从混同一体的文化状态中走出，成为一个相对独立的领域。

二、艺术的发展

人类艺术的发展进程纷繁复杂，仿佛是一幅幅由相互作用的、无穷无尽的各种联系交织起来的图画。原始艺术、古典艺术、现代艺术、后现代艺术，人类的艺术活动呈现出繁复多样的历史风貌。艺术的发展和演变具有不可重复性，正如一个人成年后不可重复他的童年生活一样，人类的艺术活动也不能简单地重复历史上发生过的东西。但是，在悠久的艺术发展进程中，总有某些规律性内容存在着，可以被我们认识和描述。

1. 艺术发展的动力

艺术发展是多种力量和因素复合作用的结果，包括经济的发展水平、政治的开明程度等都对艺术产生重要影响，当然也有艺术自身的积累因素，但根本动力是人类的生产劳动实践。

第一，生产劳动实践为艺术发展创造了基础。马克思主义认为，生产劳动实践是人们有意识、有目的地使用工具、征服自然以满足自己需要的活动。生产劳动实践创造了人自身的意识和思想，然后人类才可能从事复

^① 李泽厚：《美学三书·美的历程》，18页，天津，天津社会科学出版社，2003。

杂的、精神性的艺术活动。同时，生产劳动实践也为艺术活动提供了丰富的源泉，是艺术活动内容的主要来源。没有了人类的生产实践活动，艺术活动无从谈起。在现代生产中，艺术更是成为一种带有产业性的生产形式，满足人的审美需求的同时也创造了经济价值，推动着生产实践的发展。

第二，生产劳动实践水平内在地决定着艺术发展的阶段。一定的艺术发展阶段总是与那个时代的生产劳动实践的水平相适应的，在生产力十分低下、生产关系十分简单的原始社会里，艺术的发展直接为生产工具所决定。人类最早的工艺品是打制石器。这些石器反映着当时人与自然之间的关系：自然力十分强大，而人类处于弱小的地位，他们使用简单的工具努力在自然物上留下自己生存的痕迹，艺术的精神性和审美性让位于实用性。到了新石器时代，人类开始农耕文明，陶器作为主要的器具展示出了人类塑形的力量，在陶器上，人类留下日益丰富的形象塑造，包括动植物肖形器具和具象的或抽象的图案。这表明生产工具有了很大发展，这种新的生产劳动实践也就决定了艺术的内容与形态。由于当时是母系氏族公社形式，因此雕像大都是女性，并极力夸大女性生殖力量。进入阶级社会以后，人类的生产工具以金属器具为主，改造自然的力量得到了大幅提升，因此造型艺术、歌舞艺术相应有了跨越式的发展，艺术的审美性和精神性需求高涨。同样的道理，由于现代影像技术的发展而促成了影视艺术，计算机技术的发展催生了新媒体艺术的产生。

第三，与生产劳动实践相适应的经济基础制约和影响艺术发展。马克思主义把人类的社会结构划分为经济基础和上层建筑两大部分。经济基础是与一定的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。上层建筑是建立在经济基础之上的政治制度及思维方式、世界观或社会意识形态的总和。马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中说：“在不同所有制形式上，在生存的社会条件上，耸立着由各种不同情感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。”^①恩格斯在《反杜林论·引论》中说：“每一个时代的社会经济结构形成现实基础，每一个历史时期由法律设施和政治设施以及宗教的、哲学的和其他的观点所构成的全部上层建筑，归根到底都是应由这个基础来说明的。”^②根据马克思主义观点，上层建筑包括两个部分：一是政治、法律等制度，包括相应的机构及其措施；一是

^① 《马克思恩格斯全集》，第8卷，149页，北京，人民出版社，1998。

^② 《马克思恩格斯选集》，第3卷，66页，北京，人民出版社，1972。

社会意识形态。社会意识形态有许多种形式，主要指政治观点、法律观点、道德观念以及哲学、宗教、艺术等。艺术属于意识形态，它的发展也要受到经济基础的制约和影响。例如在旧石器时代，由于人类处于原始狩猎经济时代，因此在岩壁和洞窟中出现大量的动物图案，如阴山岩画和欧洲洞穴壁画中描绘的图像多是动物形象，这正反映了当时人类社会的狩猎经济活动，植物图案很少出现。在新石器时代人类进入农业社会后，造型艺术中开始出现植物的形象，这与农耕经济相适应。再例如中国古代的艺术大发展的时代大多是经济繁荣的时期，强盛的汉代有浪漫而雄浑的画像和雕刻，在高度发达的唐代，诗歌、小说、绘画、书法、音乐、舞蹈等多种门类的艺术同时发展到崭新的阶段。

2. 艺术发展中的平衡与不平衡

所谓的艺术发展中的平衡与不平衡是指艺术与社会物质基础之间的关系而言的。艺术总体上与社会物质基础的发展水平同步，但在特殊的时期，二者之间也呈现出相异的步调。艺术是特定时代的产物，它势必要受到这一历史时期的主导性力量——社会生产力的制约。在人类生产力低下的原始社会，人们在自然面前处于无能为力的地位，于是幻想出来一些超人的神或神化的人，这就产生了神话故事。随着生产力的发展及人们征服自然能力的增强，产生神话的物质基础也就随之消失了，神话也就成为一种历史遗迹。人类进入阶级社会以后，艺术与社会物质基础之间的关系变得复杂，然而它们之间基本的关系始终是存在的，艺术归根到底是社会物质基础的反映，二者在总体上是平衡的。中国商周时代是中国青铜艺术的鼎盛时期，这是由商周时期青铜器广泛生产和使用决定的，到战国时代，随着铁器的普及，青铜艺术也走入了衰落。魏晋时文论家刘勰在《文心雕龙·时序篇》中说：“时运交移，质文代变”；“歌谣文理，与世推移”；“文变染乎世情，兴废系乎时序”，深刻指出了时代的发展推动着文艺协调一致地演化的普遍规律。法国社会学家丹纳曾说：“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。这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因。”^①在艺术发展的成因上，丹纳主张“时代、环境、种族”的三要素说，也正从一个侧面揭示了社会物质基础对于艺术的根本影响力。

^① [法]丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，7页，北京，人民文学出版社，1994。

可是，社会物质基础对于艺术的制约和影响作用并不是直接的，往往要经过一定社会、制度的因素等中介环节起作用。社会物质基础与艺术虽然有密切的关系，但并不是机械地互为因果关系。艺术的发展与社会物质基础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，有时甚至与社会物质基础呈反方向发展，这体现了艺术与社会物质基础的不平衡性。从根本上讲，艺术是被社会物质基础决定的，但艺术又有其相对的独立性和特殊性，在某种程度上，艺术一经产生，就不是消极地反映物质基础，而是要对物质基础发生反作用，即会对社会的发展起到一定程度的促进或阻碍作用。在特定的社会物质基础改变后，旧的艺术形态并不一定会随之消失，还会在相当长的时间内发生影响。马克思在《〈政治经济学〉导言》中也注意到了这种不平衡的关系，因此他在总体肯定艺术与社会物质基础的基本关系的同时，特意说明：“关于艺术，大家知道，它的一定的繁盛时期决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。”^①艺术与社会物质基础的不平衡现象在历史上出现过多次，例如中国古代的魏晋南北朝时期，经历了东汉末年的黄巾起义、三国时期的战乱、南北朝的军事冲突，社会物质基础受到极大破坏，出现了哀鸿遍野、千里无鸡鸣的惨状。但这种时代恰恰也促使人的生命意识觉醒，在文艺与哲学上都取得了很大的发展，形成了文艺自觉的局面。

总体来说，任何形态的艺术，都是受制于一定社会物质基础，与此同时，文艺又反作用于物质基础，具有相对的独立性，因此，艺术与社会物质基础之间存在着双向的、交互作用的辩证关系。因此，我们应该以辩证的、发展的眼光来看待二者之间的关系。

3. 艺术发展中的继承与创新

继承与创新之间的辩证和互动关系是直接推动艺术自身发展的重要因素。任何艺术都是在前代艺术的基础上发展而来的，同样，一个时代的艺术又总是对前一个时代的艺术进行反思、变革从而产生新的创造。继承与创新构成了艺术发展中矛盾统一的基本范畴，形成相互交错、相辅相成的关系。

艺术发展必有继承性。所谓艺术发展的继承性，是指前代的艺术总是给后代的艺术以明显的或潜在的巨大影响；后代的艺术又总是要在前代艺

^① 《马克思恩格斯全集》，第46卷(上)，48、49页，北京，人民出版社，1998。

术的基础上发展。尽管有时后代艺术表现出对前代艺术明确的批判性，甚至是一种刻意叛逆，但实质上它仍然是以前代艺术为基础的。正如唐朝初期，陈子昂对于六朝文学的批评，认为六朝文学空洞乏味，走入辞藻游戏的死胡同，但实际上六朝文学追求的形式美深深地影响到了唐代诗歌，最终促成了律诗和绝句的成熟，没有六朝时期在诗歌形式方面的探索，律诗和绝句在唐代的成熟是不可想象的。再如唐代美术的繁荣，就是从六朝美术领域的突破之上发展而来的。所以，没有艺术的继承性，就没有艺术的发展史。

艺术发展具有继承性是由两方面的原因决定的。第一，艺术发展赖以存在的社会物质生活具有连续性，社会的物质生活的发展像一条奔涌不息的河流，构成一个绵延不断的过程。马克思在论述法国大革命时曾说：“人们创造自己的历史，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这表明过去的历史形成了当下现实的一个基础，制约着当下的发展。艺术是社会生活的反映，社会物质生活的连续性决定了艺术发展的继承性。第二，艺术自身的发展具有承续性。艺术是以形象的方式构筑特定审美世界的活动，艺术自身的形式和美感在不断的积累，前代艺术是今天艺术出发的基点，今天的艺术又成为下一代艺术的基础，这是一个不中断的连续过程，没有任何艺术产生于真空之中。瑞士美术史家海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin, 1864—1945)在其著作《艺术风格学》里考察了文艺复兴和巴洛克时期的绘画风格后，得出结论认为，每一位艺术家都发现在他之前就已经存在着一些视觉可能性，并受其束缚。不是所有一切在所有的时代都是可能发生的。在艺术领域，前代艺术成就一方面造就了后代艺术的可能性，同时势必对后代艺术产生规范性的影响。继承关系在艺术领域比比皆是，例如中国园林艺术重视模拟自然山水，构筑人工的自然环境，而西方园林艺术重视由中心向外扩展的整齐对称布局，这是两种截然不同的风格，但都与各自世代的园林形式和审美规范的累积分不开，从晋代著名的金谷园到后代的苏州拙政园、扬州个园等，从古希腊罗马的竞技场到近代欧洲园林，都展现出一脉相承的特点。

艺术继承的对象存于两个方面。第一，对本民族艺术传统的继承，这从艺术形式、艺术精神和文化内涵等项中体现出来。例如，从艺术形式

^① 《马克思恩格斯选集》，第1卷，603页，北京，人民出版社，1972。

看，中国国画艺术是世界艺术领域的独特创造，国画艺术发展的根在中国。传统国画重情趣和写意，近代以来受到西方油画艺术的影响，出现了写实的画风，但其独特的笔墨意韵追求并未发生根本改变。还有诸如日本的浮世绘，中国的国乐，等等，都是民族独特的艺术形式，它们随着民族的存在而延续着自己的形式传统。从艺术精神看，民族艺术的特有思维方式和情感取向也是继承的重要方面。例如，气韵生动、含蓄内敛、意境深远的精神特质，一直是中国艺术家追求的崇高目标。从文化内涵看，艺术自萌生以来，便形成了独有的传统范畴和价值体系，艺术本身构成了一种独立的文化系统，文化的内涵渗透在艺术之中，成为艺术不可分离的内在要素。文化如同包围人们的空气，人们总是在不自觉的状态下被文化所濡染和熏陶，在艺术家进行创作的时候，他所继承的文化精神也从作品中流露了出来。当代著名画家吴冠中曾提出“笔墨为零”的主张，反对国画中过分追求意趣而脱离了绘画的具象性特点，看似他与传统艺术有巨大鸿沟，然而在他的画作中，一撇一捺之中又闪现着传统绘画的写意性特点，分明是深受中国文化传统影响所致。有时一个旗帜鲜明地反传统的文艺家，例如鲁迅，可能在他作品中又不自觉地蕴涵着文化传统的因子，鲁迅写诗往往是传统的律诗体。这种现象体现出了文化的烙印。第二，艺术继承的对象还有其他民族和文化的艺术成果。艺术要勇于吸纳其他民族的一切优秀艺术成分，“他山之石，可以攻玉”。别人的优势和长处可能恰是我们的劣势和短处，艺术在取长补短中方能健康地发展，闭关自守的态度不可取。从中国艺术发展历史看，艺术繁荣的时代总是一个大胆吸收其他民族艺术成就的时代，汉代和唐代的音乐都深受西域音乐的影响，西域的箜篌、胡琴等乐器的传入和流行极大地丰富了中国音乐的表现形式。唐代流行从西域而来的胡旋舞，也是对中国原有舞蹈形式的一次丰富和发展。

艺术继承的内容主要包括三个方面：表现方法、审美观念和艺术文化。第一，从表现方法上看，首先包括诸如创作技巧、创作手段、创作题材等内容。每一门类的艺术都有自己特定的表现手段，例如西画中焦点透视、光线明暗、比例对称、色彩关系等，国画中的“十八描法”以及皴、擦、点、染等基本笔墨技法，这些都是从业人员所需要继承的。在创作题材方面，不同的艺术又有自己习惯使用的题材，例如西画中对于人体的偏好，它借此来表现人的本质力量和女性形体的曲线美，再例如中国绘画中对于梅、兰、竹、菊的喜爱，梅、兰、竹、菊本是自然之物，并不具有人的感情，但中国传统花鸟画赋予了它们人的高洁、独立不移的品格，这四种自然之

物就成为“四君子”，是中国人生命精神和文化品格的象征，寄托着中国艺术家的审美理想和审美追求。第二，从审美观念看，人们的审美观念和审美理想具有承续性，艺术总是在继承过去的思想和观念的基础上加以创造，推动艺术的历史变革。审美观念继承有时会打破具体艺术门类的限制而对整体的艺术产生深刻的影响。中国古代的意境观念，本来产生于文学领域，但被引入绘画领域，对文人绘画产生重大影响。即便在当代电影中也能处处觅见它的身影，影视画面的构成、镜头的推移、光线的明暗搭配都能透露出电影工作者对意境的追求，尽管我们也许已无法再沿用古典意境范畴去做阐释和评价了。张艺谋导演喜欢在画面中以空亭为中心构图，电影《我的父亲母亲》中在空旷的原野上立着一座简陋的木亭，《英雄》中在湖面中心小岛上有一座精致的亭子，这都与中国传统美学观念暗暗契合，用美学家宗白华的话说就是：“中国人爱在山水中设置空亭一所。戴醇士说：‘群山郁苍，群木苍蔚，空亭翼然，吐纳云气。’一座空亭竟成为山川灵气动荡吐纳的交点和山川精神聚积的处所。”^①第三，从艺术文化看，艺术文化传统中的非物质性方面是继承的重点，具体表现为蕴涵在艺术中的情愫和体悟。不同民族的人对艺术的省悟和感受是不同的，前人在从事艺术创作实践的时候，不仅留下了艺术技法等内容，同时也积淀了精神品性和情感因素。中国山水画中体现的人与自然的和谐，西方绘画在真实描摹自然中展现出人的本质力量，等等，这种现象在美术、音乐等领域也是明显存在的。

艺术要有继承，但又不能停留在继承的层面上无所作为，在艺术继承中应防止僵化、停滞的做法，继承是一方面，另一方面又要赋予艺术传统以新的活力和生命。同时，继承也并不意味着将所有传统的东西全部拿来，一概吸收，而是一个去粗取精、推陈出新的过程，这也意味着艺术必然要在继承基础上坚持创新精神。

艺术必须创新。原因来自四个方面，第一，创新是由艺术的内容所决定的。艺术是生活的反映，生活是发展的，因而，反映生活的艺术也不可能停滞不前。第二，创新是由艺术的性质所决定的。艺术的生命就在于创新，没有创新就没有艺术，齐白石对自己的学生说“似我者死，学我者生”，意思就是说如果学生拘泥于自己的创作，亦步亦趋，就会走入死胡同，因为你永远也不是齐白石；反之，如果学习了齐白石的创作精神，在老师的基础上有所创新，才能开创自己的绘画新天地。第三，创新是由艺术创作

^① 宗白华：《艺境》，101页，北京大学出版社，1999。

主体的独特性所决定的。艺术家都是独立的个体，世界上没有两片完全相同的树叶，也没有两个完全相同的艺术家。个性不同的艺术家在从事创作的时候不可能不打上他个人的主观印迹，因此只有敢于坚持个性的艺术家才能在创新之路上推陈出新。第四，创新是由欣赏者的审美需求所决定的。欣赏者总是求新、求异、求变的，欣赏者的这一需求决定了艺术创新的必要性。

艺术创新体现在内容和形式两个方面。从内容上看，每一个时代都有这个时代特定的新问题、新现象，艺术家应该敏锐地发现属于他自己时代的独特的审美认识和时代精神，并通过自己的作品展现出来。所谓“江山代有才人出，各领风骚数百年”，面对火热的生活，艺术应该有创造新艺术形象、表现新思想感情、呈现新时代气质的勇气。从形式上看，一代人有一代人的艺术表现方式，复制过去就意味着消灭自己。任何艺术潮流都有萌芽、成熟、衰亡的历史过程，这是不可避免的历史法则，只有在艺术形式、艺术语言、艺术表现手法等方面有必要的创新才能寻找到独特艺术道路。从古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义，再到现代主义，艺术的创新从未停止过。

艺术创新不仅表现为突破过去的典范，还表现为不断超越自己。有个性的艺术创作者，往往并不满足于对先辈和同辈艺术家的学习，而是在学习中寻求突破，求新求变，确立新的典范。晋代著名书法家王献之的父亲是被尊为“书圣”的王羲之，面对父亲的辉煌成就，王献之并没有固守常规，而是大胆加入了自己对书法的理解和创造，终于在巨人般的父亲的面前创作出了自己独特的书法艺术，成为一代大书法家。超越自我比超越他人更为困难。齐白石最初的绘画是以“冷逸”著称的，当时的国画大师陈师曾劝他改变画风，尝试“雄健烂漫”的风格，并以“画吾自画自合古，何必低首求同群”的诗句来激励他。57岁的齐白石以不同常人的勇气毅然开始了对自己画风的变革，他称之为“衰年变法”，他发誓说，我即便在变革中失败，落得身败名裂下场，也在所不辞。将来如果饿死在京城，你们也不必怜悯我，我自问内心是畅快的。毕加索也是一位不断超越自我的大师，他早年绘画有强烈的写实性，画作《人生》已经得到了认可，但他却毅然转变画风，开始创作带有强烈变形特征的立体主义绘画，并最终取得更大的艺术成就。

对于艺术的继承与创新之间的关系，著名画家和艺术思想家潘天寿做过精彩的阐述，他说：“凡事有常必有变。常，承也；变，革也。承易而革

难。然常从非常来，变从有常起，非一朝一夕偶然得之。”^①所谓“常”就是既定的艺术规则 and 传统，所谓“变”就是对传统的革新。艺术要有继承，同时又有革新，今天所革新的内容，明天又转化为传统，在继承与创新二者之中，创新是最困难的，并非轻易能得到。因此，在艺术发展中继承和创新是紧密联结在一起的，没有继承，便不会有创新；没有创新，继承也失去了意义。继承是必然步骤，创新是关键环节。

三、艺术的当代发展

工业革命以来，机器取代了人力，物质财富迅速增加，人类社会形态发生了根本性的变革，以市场为杠杆的商业和消费成为主导性的因素，渗透到人类生活的各个方面，艺术也概莫能外。传统的艺术形式依然存在，但已被注入了新的气息，甚至改头换面出现。当代的影像技术、媒体交互技术、信息技术催生了新的艺术形式，同时也改变了传统艺术的传播方式。当代的艺术在一定程度上仍可视为具有审美性和形象性的鉴赏对象，但与此同时又作为特定的经济产业类型而存在，其所具有的文化传播和意识形态渗透功能又引发了各国艺术之间复杂的交流和博弈关系。可以说，艺术在当代处在一个多元、竞争、交融、剧变的格局之中，这其中无疑折射出人类历史进入现代期以来所面临的种种生存境遇。

1. 当代艺术经济与审美

艺术作为商品流通的现象在新石器时代晚期就已经出现，那时已经有专业性的作坊产生。人类进入阶级社会以来，艺术品的交换价值愈发凸显，直至今日，商业对艺术的渗透更是无孔不入。艺术品一旦普遍地作为一种可供交换的商品被创作，它的原始生产方式就会改变，它的生态也势必发生转化，其精神内涵也随之产生微妙的变化。艺术品作为商品被生产，必然在生产过程中为使用者的需求所约束，因此变成了既带有强烈个性的精神产品，又受到市场供需关系调节的消费对象。

第一，艺术作为当代社会生产形式之一，其本身带有商品属性，深受经济因素的浸染。马克思在论述古希腊艺术的时候，提出了“艺术生产”的

^① 潘天寿：《听天阁画谈随笔》，8页，上海，上海人民美术出版社，1980。

概念，在他看来，古希腊的艺术是一种全民性的史诗般的艺术，这种艺术创作方式和艺术存在形态随着上古时代的消亡而湮灭。他在《〈政治经济学批判〉导言》中说：“就某些艺术形式，例如史诗来说，甚至谁都承认：当艺术生产（注：指艺术创作）一旦作为艺术生产（注：指生产有交换价值的艺术商品）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。”^①马克思的话的逻辑结论就是，古希腊之后，人类进入了“艺术生产”的时代，古希腊艺术就不可能再出现。中国的情况也是如此，在原始社会，艺术是整体民族的创造，在史诗和神话中表现尤为突出，部族总是精心挑选出他们中的一部分人，演唱创世史诗和部族神话传说，这是一种独特的艺术存在方式，中国古代盘古开天辟地、女娲补天和抔土造人、夸父逐日等神话，以及夏部族的鲧胸坼而生大禹、商部族的简狄吞玄鸟的坠卵而生契、周部族的姜嫄踩巨人脚印而生后稷等部族诞生传说，这些都不是个人所能创作出来的，而是作为民族的精神支柱，在世代口耳相传中逐步丰富和发展起来。而进入阶级社会之后，艺术的创作主要依赖于作坊和工匠，劳动分工更为明确，艺术的交换价值日益显著，于是进入了马克思所说的受供需关系调节的艺术生产时代。再进入到工业化社会以来，艺术生产跨入了德国批评家瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin, 1892—1940）所说的“机械复制时代”，艺术通过印刷术和电子媒介广泛传播，艺术品的商品性得到极大的强化，它甚至成为艺术创作的前提条件。

第二，当代艺术作为普遍性消费对象存在，促使艺术的审美泛化的趋势越发显著。当代艺术通过大众消费广泛进入日常生活，包括装修、饮食、旅游等活动都以艺术的名义添加自己的使用价值。艺术与广告结缘越趋紧密，消费社会所形成的花样翻新的广告意识弥漫艺术的各个环节，就像空气笼罩地球表层一样。在工业化以来逐渐形成的消费社会中，审美仍然存在，但其作为经济工具与美化模型的特征愈发显著，生活的一切都有意贴上了审美的标签。艺术与日常生活之间原有的反映与被反映关系，正在变成相互渗透、相互生产及相互消费关系。当代的艺术发展的新变化也势必引起人们对于艺术传统观念的重新审视。

第三，当代艺术经济的繁荣和大众文化的勃兴，使艺术素养培育成为

^① 《马克思恩格斯选集》，第2卷，112~113页，北京，人民出版社，1972。

艺术发展的关键要素。面对当代艺术的新变化，不能简单地否定艺术的生产和商业化，而应关注在艺术商业化的同时，如何提升人们艺术知识储备、艺术鉴赏水平和审美能力，由此而提高民族整体文化艺术素养。艺术经典在当代往往被广告和海报大量使用，借以突出工业产品的人文追求，然而，艺术经典的长久存在，根本上不是靠广告的发掘，而是靠一代又一代有一定艺术修养的人们的品鉴和赏析。同样的道理，商品化社会形态对于艺术创作也并非洪水猛兽，关键在于艺术创作主体是否有意识地提升自己的创作水平和审美素养，而不是把艺术作为哗众取宠的工具。

2. 现代传媒与艺术发展

工业化以来，特别是无线电和影像技术的发展催生广播电视产生以来，人类信息传播方式经历了一场革命性的变化，人类社会进入了大众传播的时代，信息传播的速度和广度是工业革命前所无法比拟的。20世纪80年代以来的计算机技术又促使互联网诞生和推广，海量信息涌动在世界的每一个角落，每一个互联网的用户都可能成为一个信息发布的中心。进入21世纪以来，传播速度进一步加快，传播范围日益扩大，传播的单向沟通已变为高交互式的双向模式，形成了跨媒介的交互作用和媒介互渗的新景观。

第一，现代传媒的高速发展打破传统的思维定式，促使人们重新思考传媒与社会、与文化、与艺术的关系。加拿大著名传播学家麦克卢汉(Marshall McLuhan, 1911—1980)在《理解媒介》一书中提出了“媒介即是讯息”的理论，媒介在传统的理解中只不过是传播工具，在麦克卢汉的理论中，任何媒介都是人体的延伸，一种媒介的产生会在社会中产生新的行为标准和方式，媒介创造新的环境并改变人们的生活和思维方式，他预言人类世界将会成为“地球村”。麦克卢汉的学生，美国学者尼尔·波兹曼(Neil Postman, 1931—2003)，在《娱乐至死》一书中进而提出了“媒介即隐喻”的观点，他认为媒介用一种隐蔽但有力的方式，来定义现实世界，它指导着我们看待和了解事物的方式。但人们却不会自觉地注意到这双无形的手。他以电视媒介为例，电视的一般表达方式是娱乐，电视的普及使一切公众话语都日渐以娱乐的方式出现，并成为一种文化精神。一切文化内容都心甘情愿地成为娱乐的附庸，而且毫无怨言，甚至无声无息，“其结果是我们成了一个娱乐至死的物种”。

第二，现代传媒在很大程度上改变了艺术的生态。在生产水平和传播能力相对较低的传统社会中，从艺术创作到艺术欣赏之间，环节相对较少，

关系更为简单和直接。那时影响艺术社会化程度的主要因素是艺术创作主体的素养和技巧，因此传统时期的艺术理论也相应地集中在对于艺术创作规律的研究上，对于艺术传播、艺术接受等方面的问题少有问津。在传媒时代，艺术的社会化程度被动地决定于传媒，因此艺术变为一个公共域场，成为各种主体竞相争夺的“名利场”。为了博得“眼球”，各种艺术主体上演千奇百怪的惊异行为。艺术接受和艺术传播成为当代艺术研究的重点领域。人们认识到，为了避免在传媒高度发达的当代，出现如波兹曼所说的“文化成为一个监狱”的现象，最有力的手段还是应该进行更广泛和深入的艺术教育和媒介素养培育。

第三，当代跨媒介交融环境使艺术展现出先前时代所不具备的新表征，主要表现在三个方面。其一，当代艺术越来越依赖于媒介技术变革，新媒体技术广泛地运用于艺术创作的各个领域，每一次媒介技术的更新和应用都有可能带来艺术生产的革命性的变化。正如广泛使用3D技术的电影《阿凡达》的上映带来了电影业由平面影像向立体影像的转变，进而影响到电视产品，研制3D电视机和3D放送制式成为厂家的必然选择。其二，多种艺术方式的综合运用成为一种显著的趋势，当代艺术呈现出了视觉、听觉、触觉等感官俱全的主动体验和形式多样的新样态。艺术活动中出现的这种多种媒介交互影响与渗透对艺术创作和鉴赏产生深刻影响。例如北京奥运会的开幕式，就是一场融绘画、雕塑、音乐、舞蹈、新媒体艺术于一体的宏大的视听盛宴。其三，现代传媒发展必然带来艺术观念的更新和艺术教育方式的变革，促使艺术素养和媒介素养的并合式培育成为必然选择。理解艺术已不能满足于仅仅运用以往的单一的艺术或美学方法，而需要调动艺术学、美学、传播学、社会学、教育学等跨学科手段，进行跨媒介研究与多学科融会交叉的综合研究。

3. 全球化语境与艺术发展

所谓全球化是指17世纪以来首先由欧洲主导而发生的全球联系不断增强，人类生活和意识在全球规模的基础上发展，国与国、地方与地方之间在经贸、文化上互相交流与竞争程度加深的趋势。全球化时代，文化艺术以生产、符号、模式、观念四种形态迅速传播和流动。文化艺术处于不断“结构化”的进程中。文化艺术的全球化不是某个个人、或地区、或民族、或国家的单向行为，而是关联全球无数个人、地区、民族、国家的文化交往实践，多种因素、多种主体在全球化平台上以累积性互动、联动构成丰

富多彩的全球化景观。

全球化时代的文化现象是令人眼花缭乱的，美国学者阿帕杜莱(Arjun Appadurai, 1949—)提出“全球图景”下定位文化艺术的五个维度，即种族图景、媒体图景、科技图景、金融图景和意识形态图景，而全球文化互动的中心问题是同质化与异质化之间的紧张关系。这一观点对于理解全球化语境中艺术发展具有启发价值，艺术品在一个国家或一个地方创作，但其定位可能是全球化的，例如张艺谋导演拍摄《英雄》和《十面埋伏》，都积极角逐奥斯卡最佳外语片奖。再例如，某些国家出于“文化保护”的需要完全拒绝放映好莱坞电影，也反映了一种以异质化对抗同质化的努力。

全球化语境下艺术发展的比较显著的表征主要是交融性、变异性和本土化等。第一，从交融性上看，任何一种艺术其自身具有传播的属性，正是通过艺术的流传和扩散，不同文化间相互借用艺术符号和表现方式，人类艺术才得以交流和持续发展。例如法国画家高更发现原始艺术和东方艺术而革新画风，荷兰画家凡·高对于日本浮世绘的借鉴而形成自己独特的技法。在全球化时代，包括传播媒介和交通系统的异常发达和繁荣，令不同文化艺术之间的交融更加频繁和深入，也促使艺术文化在碰撞、交融的过程中不断发生着新的变化。由美国制作上映的影片《阿凡达》引起全球性的3D热潮，中国的文化符号熊猫、功夫、花木兰摇身一变成为好莱坞的新卖点，香港电影《无间道》剧本的版权被美国公司买去拍摄了《无间行者》，等等。全球化语境下艺术交融的直接性、即时性和广泛性上都远远超过了从前，造成了地方生活事件同远距离的世界状况具有必然的互动性关联的全球交融模式。第二，从变性性上看，艺术原有的相对封闭的一元自足形态瓦解，更多地表现为杂语喧哗、流动变幻的多元认同体制。艺术在某种程度上已经跨越国家和文化所构筑的界限而随着认同的多元而时刻产生着变异，例如李安大部分电影以中国的历史和文化为背景，但从价值取向上突出个性自由的西方视点，在电影《色戒》中表现得尤为显著。《色戒》在中国上映后，引发了很多人的不满，但也有另外的人击节叫好。这正折射出全球化语境中艺术认同的多元化和无所不在的变性性。第三，从本土化上看，全球化语境中的民族艺术生存危机促使“本土化”热情高涨，追求异质化、本土化成为对抗全球体制影响的一种意识形态。而“本土化”一旦上升为意识形态，便被艺术生产资本的全球化扩张战略所利用，它通过全球性艺术产品竭力融入本土情节而获取更大的社会和经济利益。例如电影《2012》对于中国拯救世界的一个细节的渲染使众多的中国观众走入影院，

在中国获得了超高票房。

四、艺术流派和艺术思潮

自从人类创造了艺术以来，经历了数万年的发展演进，艺术总体上呈现出精彩纷呈、变化万端的局面，多种多样艺术流派和艺术思潮的不断出现和更迭是艺术史中常见的现象，它们是研究和认识艺术十分重要的范畴。

1. 艺术流派

艺术流派是指在一定的历史时期里，由一批思想倾向、美学主张、创作方法和表现风格方面大致相同或近似的艺术家，自觉或不自觉地结合而成的艺术集团或派别。有时艺术流派体现为有共同思想倾向、艺术观点，并有一定组织形式和结社名称的艺术家社团；有的又是趣味相投或共同生活在某一地域的艺术家所结成的松散的团体；还有的是在不自觉的情况下以某种艺术元素为标识结合成的一个艺术群体。

形成艺术流派的先决条件，是必须具有一定数量的艺术家和较为丰富多样的艺术表现手段，因此，艺术流派的出现是艺术发展到一定成熟阶段的产物。一种艺术流派的形成与美学观念、创作方法、艺术风格、艺术表现手法有着不可分割的联系，从具体情形看大致有以下几种情况：

第一，自觉结成的艺术社团。是在特定的历史时期和社会条件下，由一些思想倾向、艺术观念、作品风格相近的艺术家自觉组织起来而形成的艺术流派。这种艺术流派往往成立了一定的社团性组织，发表共同的艺术主张，并出版一定刊物，组织和培养自己的创作队伍，有代表性的艺术家和代表作，积极与其他的艺术主张展开论争。例如 19 世纪末到 20 世纪 30 年代西方现代主义艺术运动中出现的未来主义、达达主义、表现主义、抽象主义等。以达达主义为例，它是 1916 年至 1923 年间出现于法国、德国和瑞士的一种艺术流派，它试图通过废除传统的文化和美学形式发现真正的现实。自 1919 年在巴黎成立了达达团体后，巴黎的文艺杂志《文学》就成了达达主义者的喉舌。参加这一流派的艺术家有：马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp, 1887—1968）、马克斯·恩斯特（Max Ernst, 1891—1976）等。达达主义虽然曾一度引起人们的注意，但终因精神空虚而不能持久。到 1921 年，巴黎的一些大学生抬着象征“达达”的纸人，把它扔进塞纳河“淹死”，以表示对达达主义的憎恨。1923 年，达达主义流派的成员举行最后

一次集会后宣告崩溃，它的许多成员随即转向，参加到超现实主义的行列。我国现代文学史上第一个纯文学社团“文学研究会”也是自觉的艺术流派。它成立于五四新文化运动中，由沈雁冰、郑振铎等 12 人发起，公布了自己的宣言，接办并革新了《小说月报》，在《时事新报》上创办了《文学旬刊》，将它们作为机关刊物，还编辑了《文学研究会丛书》，出版丛书近百种。他们主张为人生而艺术，提倡文学创作的现实主义原则，强调文学应表现“人生”、“社会”，为“改造人生”、“唤醒民众”服务，要着重“描写黑暗专制”，等等。他们创作了许多崭新的文学作品，还重视对外国文学的翻译与介绍工作。这一艺术流派以其崭新的文学理论与创作实践，形成了具有广泛影响的流派运动，沉重地打击了反现实主义文艺主张和封建复古派，对新文学的发展起到了积极的推动作用。这种自觉形成的艺术流派，在我国现代文学史上还有创造社、语丝社、新月派等。

第二，由艺术创作的兴格、题材、技巧、理论主张相近，或生活于共同地域的一群艺术家在交往和唱和中形成的艺术流派，这种艺术流派只是彼此艺术见解、兴格、倾向、爱好等大体相同，一般没有什么固定组织，也没有形成明确一致的共同文艺纲领。例如，我国诗歌史上的山水田园诗派、边塞诗派等就是根据直接相近的取材区分的；宋词中的豪放派和婉约派就是直接以不同的风格特点来概括的；以创作思想和创作方法为标志的，如古典派、印象派、浪漫派、象征派、批判现实主义，等等。有时在特定的地域集中了一批艺术趣味相投的艺术家，往往会形成以地域为联结纽带的艺术流派。例如美术史上的威尼斯画派，崇尚人文主义美学思想，推崇色彩鲜明、形象丰满的艺术兴格，它是因为在一个地区集中了贝里尼父子、提香、乔尔乔涅等一批艺术兴格相近的艺术家而自然而然地形成的艺术流派。还有绘画领域中的佛罗伦萨画派，文学领域的江西诗派、桐城派等，都是直接以地域特征命名的。

第三，艺术家们本身并没有形成流派的计划或意愿，甚至自己并未意识到属于某一流派，只是由于艺术家们的创作和表现风格近似，而在后人的艺术鉴赏或艺术批评中，被归纳概括为特定流派。例如在某一时段，有的艺术家针对当时的社会现实或某种艺术倾向，提出一定的艺术主张，倡导某种艺术原则，这些原则被一些追随者们接受，并成为他们的创作规范，在不断地艺术实践当中，其理论又被补充、充实，归纳为一定的艺术流派。如清代的桐城派，创始人方苞提出“义法”说，主张学习《左传》、《史记》等古典作品，继方苞之后，刘大魁又加以发展，后姚鼐集理论之大成，提出

了“义理、考据、文章”三者合一的古文理论，由此形成了“桐城派”。再如，中国文学史上著名的“建安文学”，当时并没有形成明确或固定的艺术流派，只是由于汉末魏初时期特殊的社会历史环境，以曹氏父子和建安七子为代表的一批文学家们，继承了汉乐府民歌的现实主义精神，用五言诗的形式反映当时社会动乱，以慷慨激昂的情感和刚健遒劲的语言，写出了一大批以“风骨”著称的文学作品。唐代的陈子昂等力矫六朝浮华文风时，提出了恢复和发扬“建安风骨”，从而推动了唐诗的发展。后世因陈子昂等的倡导而将以曹氏父子和建安七子为代表的文学流派称为“建安文学”。

艺术流派的形成与一定时期的社会历史条件相联系，例如“文学研究会”的产生就是与艺术家渴望以文学唤醒国民，改变当时中国积贫积弱的社会现实的意图有关。同时，艺术流派也是艺术的内容和形式自身积累发展的产物，例如桐城派对于长达两千多年的中国古代散文文法的总结和归纳，形成了较为完整的古文创作理论体系。在当代社会中，不同艺术流派频繁出现，不同主张的流派之间发生论争，是艺术领域的一种较为普遍的现象。艺术流派对于艺术发展的作用是十分显著的，它往往会影响一个时代艺术的发展与走势。艺术流派常常汇聚众多艺术家和艺术作品，他们相近或相同的思想倾向和艺术追求形成某种浩大的声势，引领那个时代艺术风潮。例如，达达主义追求非理性状态，拒绝约定俗成的艺术标准，追求无意的、随兴而做的艺术创作方式深深影响了后来的立体主义和超现实主义等流派。艺术流派就其性质而言也有文野、雅俗、高低之分，但不同的艺术流派是艺术发展中不可缺少的要素，不同艺术流派的出现及相互之间的争鸣，是推动艺术发展和繁荣的重要条件。20世纪初欧美现代主义流派蜂起，相互竞争，推动着现代主义思潮持续激荡。中国现代文学中的“文学研究会”和“创造社”，作为两个不同文学流派，它们之间正常的竞赛，大大丰富了中国现代新文学的园地。

2. 艺术思潮

艺术思潮是指在一定的社会和文化的思潮影响下，在艺术领域中出现的具有较大影响的思想 and 创作上的潮流化运动。

在中外艺术史中，艺术思潮都是具有深刻而显著的影响力的艺术变革和发展运动。在艺术发展的每个阶段几乎都有一种占主导地位、影响广泛的艺术思潮。在欧洲，如16世纪的文艺复兴、17世纪的古典主义、18世纪的启蒙主义、19世纪的浪漫主义和批判现实主义、20世纪早期的现代主

义和后期的后现代主义，等等。在中国，如汉代的浪漫风习、齐梁时代的浮华辞藻、唐代大气磅礴、宋代文人情怀、明清的性情至上、五四时期的新文化运动，等等。艺术思潮的兴起，一般是先在若干艺术作品中露出端倪，接着在广泛的艺术领域中迅速展开，它往往提出某种与现有艺术理论不同甚至对立的理论主张或口号，并以其理论和创作的独特性和新颖性争取社会认同、结合同仁并形成流派，在与现有的不同倾向的论争或竞逐中达到高潮。作为社会思潮的构成部分，艺术思潮的产生和发展有着深刻的社会历史和文化思想根源。但艺术思潮作为一种艺术现象，也是艺术自身规律性运动和发展的结果。一种新的艺术思潮的产生往往影响到该时期艺术观念和艺术创作方法的变更，它不同程度地对各门艺术都产生了重要的影响。例如西方现代主义艺术思潮，萌芽是始于19世纪中叶象征主义的出现，以法国象征主义诗人波德莱尔的诗集《恶之花》为标志，后来在后期印象主义那里得到了深入发展，并在20世纪初作为一种艺术思潮正式形成，一时风靡欧美，影响力之大几乎达到彻底改变古典主义、浪漫主义和批判现实主义所形成的艺术范式，使文艺从内容和形式上进入了一个“新纪元”。例如以法国为中心的超现实主义、以意大利为中心的未来主义、以德国为中心的表现主义、以英美为中心的意识流文学等众多流派和创作方法，几乎是同时在欧美盛行开来。

艺术思潮在人类的艺术史上不断更迭和发展，具有一定生成、繁盛和衰落的周期。在西方艺术发展的过程中，有五种艺术思潮持续时间较长、影响力较大，即古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义和后现代主义。

古典主义讲究理性精神和严整的形式，戏剧领域的“三一律”（即一时、一地完成一个故事），绘画领域严格的焦点透视法等都是其集中体现。

浪漫主义是18世纪末兴起的一种崇尚想象、自然、象征和神话的艺术思潮，在文学领域以华兹华斯、拜伦、雪莱、济慈、雨果等为代表，在绘画领域有德拉克洛瓦的崇尚幻想的夸张画风，等等。

现实主义又称为批判现实主义，它是对浪漫主义的一次纠偏，它注重客观性、典型性和批判性，代表作家有司汤达、巴尔扎克、福楼拜、狄更斯、果戈理、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基等，代表画家有《拾穗者》的作者米勒等，现实主义总是致力于大胆暴露社会问题，体现了强烈的批判性。

现代主义是在西方19世纪末到20世纪初兴起的多种艺术思潮的统称，它受到尼采哲学、弗洛伊德精神分析学的影响，追求深度模式和意义呈现，崇尚暗示性，着力刻画个体心理现实，如“意识流”、“超现实”等；致力于

揭示个体生存的“荒诞”性，如荒诞派戏剧；具有较强的先锋性，曲折地传达对西方社会危机的拯救意图。

后现代主义形成于20世纪60年代，它着力削平以往艺术的审美深度模式，去除艺术品的意义；与历史传统相割裂，显示出“精神分裂症”式的当下时间；去除主体意识，人被描写成为非中心化、非身份化的主体；随着大众文化工业带来形象的复制，艺术成为仿象或类象(simulacrum)，即没有原本的摹本，审美距离遭到冷落。例如美国波普主义画家安迪·沃霍尔的拼贴画《玛丽莲·梦露》，文学领域的“黑色幽默”、拉美魔幻现实主义等。

19世纪到20世纪这百多年以来，欧美艺术思潮纷至沓来地流入中国，古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义，甚至现代主义、后现代艺术等都在这百年间在中国艺术史上留下了自己的痕迹。与此同时，中国古代在不同时期涌现出来的艺术思潮，如魏晋玄学思潮、唐代古文运动、明清性灵说等文艺传统等也持续地对当代的艺术产生影响。

艺术思潮具有两个基本的特征，即新的艺术思想和艺术发展群体化的潮流。在当代它明显是具有流动性的，表现为艺术思潮跨国界的流动，有由发达国家向发展中国家的流入，也有反向的流动，例如产生于拉美的魔幻现实主义一度风靡西欧。同时，在当代，艺术思潮又呈现出多样化同时又交叉化的趋向，例如中国当代电影中现实主义、现代主义和后现代主义的兼容并存，美术、音乐、文学等领域也概莫能外。

[本章摘要]

艺术发生学是探究艺术在人类文明产生的过程之中如何从无到有、从萌芽到成型，以及早期艺术类型的学说。历史上关于艺术发生的理论主要有：模仿说，认为艺术起源于对自然或现实生活的模仿；游戏说，认为艺术起源于人类的游戏本能；巫术说，主张艺术发端于原始巫术；劳动说，认为艺术起源于人类的劳动创造。艺术是伴随着人类的原始文化创造活动产生的。考察艺术发生有三个重要维度：艺术发生与人类的原始信仰关系；艺术的发生与实用功利的关系；原始艺术的形式和美感在历史进程中的层积和演化。

艺术发展是多种力量复合作用的结果，然而其根本动力是人类的生产劳动实践。艺术发展中存在着平衡与不平衡现象，艺术总体上与社会物质基础的发展水平同步，但在特殊的时期，二者之间也呈现出相异的步调。

继承与创新构成了艺术发展中一对矛盾统一的范畴，形成相互交错、相辅相成的关系。艺术发展必有继承性，艺术继承的对象首先是对本民族艺术传统的继承，还有其他民族艺术成果。艺术继承的内容主要包括三个方面：表现方法、审美观念和艺术文化。艺术必须创新，艺术创新体现在内容和形式两个方面。

当代艺术处在一个多元、竞争、交融、剧变的格局之中，艺术的商品性得到极大的强化，“艺术生产”所形成的商品氛围已弥漫了艺术的各个环节，审美仍然存在，但作为经济工具和美化模型特征愈发显著，应提升人们艺术知识储备、艺术鉴赏水平和审美能力，创造新的艺术经典。现代传媒的高速发展形成了跨媒介的交互作用和媒介互渗的新景观，使艺术展现出先前时代所不具备的高交互性、多样性的特点，当代艺术越来越依赖于媒介技术变革，多种艺术方式的综合运用成为一种显著的趋势。全球化使文化艺术以生产、符号、模式、观念四种形态迅速传播和流动。全球化语境下艺术的主要表征有交融性、变异性和本土化等。

艺术流派是指在一定的历史时期里，由一批思想倾向、美学主张、创作方法和表现风格方面大致相同或近似的艺术家自觉或不自觉地结合而成的艺术集团或派别。不同艺术流派的出现及相互之间的争鸣，是推动艺术发展和繁荣的重要条件。艺术思潮是指在一定的社会的和文化的思潮影响下，在艺术领域中出现的具有较大影响的思想 and 创作的潮流化运动。艺术思潮具有两个基本的特征，即新的艺术思想和艺术发展群体化的潮流，当代又表现为明显的流动性和兼容性。

[思考与练习]

1. 历史上关于艺术发生有哪些重要理论？
2. 如何把握艺术发生的一般历史过程？
3. 艺术发展中存在着什么样的规律，怎样理解这些规律？
4. 当代艺术发展出现了新现象和新问题，它们与人类社会的现代化进程存在着怎样的关系？
5. 什么是艺术流派和艺术思潮，它们对于艺术发展有什么样的作用？

[深度阅读书目]

1. [德]席勒：《美育书简》，徐恒醇译，北京，中国文联出版公司，1984。
2. [德]马克思：《1844年经济学哲学手稿》序言、导言，见《马克思恩格斯全集》，第42卷，北京，人民出版社，1998。

3. [英]爱德华·泰勒：《原始文化》，连树声译，南宁，广西师范大学出版社，2005。
4. 朱狄：《艺术的起源》，北京，中国青年出版社，1999。
5. 王一川：《大学美学》，北京，高等教育出版社，2007。
6. 迟柯主编：《西方美术理论文选：古希腊到20世纪》上、下册，南京，江苏教育出版社，2002。
7. [瑞士]海因里希·沃尔夫林：《艺术风格学》，潘耀昌译，北京，中国人民大学出版社，2005。

第八章 艺术创作

艺术作品从何而来？它是艺术家的艺术创造与艺术制作活动的结晶，而艺术家可以是个人也可以是群体。当你对这种艺术创作行为及其过程发生探究兴趣时，就自然而然地进入到艺术创作问题中。

一、历史上的艺术创作观念

纵观从古代至 20 世纪之前的中外艺术及艺术理论史，占主流的艺术创作观念大都围绕或紧密关涉艺术家这个创造主体。这里不妨就历史上主要艺术创作观念作简要介绍。

第一，“虚静”说。“虚静”是中国古代艺术创作论中颇具特色的范畴。刘勰在《文心雕龙·神思》中明确指出“陶钧文思，贵在虚静，疏淪无藏，澡雪精神”，强调艺术家必须排除外界事物的干扰与内心种种杂念的纠缠，从而进入一种虚空、宁静的特定精神状态。在此基础上，画家才能“凝神遐思，妙悟自然，物我两忘，离形去智”（张彦远《历代名画记》）；音乐家才能“目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心太玄”（嵇康）；文学家才能“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境”（苏轼）。显然，其思想渊源可上溯至提出“涤除玄鉴”和“心斋”、“坐忘”等哲学命题的先秦老庄学派。

第二，“愤书”说。中国古代的“愤书”说也不可不提。司马迁在《太史公自序》中认为包括《离骚》在内的许多名作，“大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者”。汉魏之际，桓谭继承司马迁的“愤书”之说，在《新论》中提出：“贾谊不左迁矢志，则文采不发。”清代蒲松龄自叙《聊斋志异》乃“集腋为裘，妄续幽冥之录；浮白载笔，仅成孤愤之书”。从古人的论述看，“愤”的内涵是多方面的，既包含烦闷、失望、哀怨、痛苦，又有悲痛、仇恨、愤恨、愤怒等心理因素，而“发愤”就是上述种种积郁情感的宣泄。在中国古人看来，苦闷不平的情感能构成强大的艺术创作动力，有时甚至成为衡量艺术成就高低的标志，所谓“和平之音淡薄，而愁思之声要妙”（韩愈《荆潭唱和诗序》）。

第三，“模仿”说。古希腊“模仿说”是西方最古老的艺术创作观念，认为文艺都是来自对自然的模仿（imitation，也译摹仿）。模仿既是一个原则也是一个过程，通过它，试图模仿的一方努力使自己“像”或“近似于”被模仿的另一方。古希腊哲人德谟克里特曾发表过极富仿生论色彩的见解：“从

蜘蛛我们学会了织布和缝补……从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”^① 在古希腊一直广为流行的模仿说，到了柏拉图和亚里士多德的手里才真正理论化。柏拉图的模仿说是否定性的，他认为艺术家的感官知觉不能揭示事物的真相而只能显露表面现象，因此，艺术只是虚假的幻影，不足为信。亚里士多德师从柏拉图，但他却对模仿说作了相反的肯定性理解，认为艺术模仿活动同样可以通向真理，可以揭示事物的真实本质。这些“模仿说”无一例外作了如下预设：艺术家与外在世界构成了主客二分的关系，外在世界不是可亲近的“你”，而是有待被发现、被认识的外在的“它”（参见本书第二章和第七章）。

第四，“表现”说。它把艺术创作看成是人类心灵的一种表现。这种观念早在古希腊文艺思想中就露出端倪，如柏拉图关于诗歌创作的“神灵凭附”说等。只不过19世纪以来，它才广泛地为浪漫派艺术家、理论家所提倡。英国诗人华兹华斯强调“诗是强烈情感的自然流露，它起源于在平静中回味起来的情感”^②，雪莱则声称“一般说来，诗可以解作‘想象的表现’”^③。在浪漫主义者那里，诗歌已经成为艺术的代表和象征，甚至可以说，诗就是艺术本身。所以雪莱才会充满自信地宣称：“审美力最充沛的人，便是从最广义来说的诗人；诗人在表现社会或自然对自己心灵的影响时，其表现方法所产生的快感，能感染别人……诗人们……不仅创造了语言，音乐，舞蹈，建筑，雕塑和绘画；他们也是法律的制定者，文明社会的创立者，人生百艺的发明者，他们更是导师。”^④这就是说，“诗”的重要性在于它是人的主体心灵的主观表达，是一种能够引领人类文明不断进步的感性力量（参见本书第二章）。

第五，“移情说”。它相信对象之所以美在于人把情感移入对象中。这是19世纪末20世纪初在西方占支配地位的艺术创作理论之一。“移情作用”在德文中的原文为“Einfühlung”，最初采用这个词的是德国美学家罗伯特·费肖尔，后来立普斯对“移情作用”作了更加系统深入的研究，因而学

① [希腊]德谟克里特：《著作残篇》，见北京大学哲学系外国哲学教研室编译：《古希腊罗马哲学》，112页，北京，商务印书馆，1961。

② [英]华兹华斯：《抒情歌谣集1800年版序言》，见伍蠡甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》中卷，54页，北京，北京大学出版社，1986。

③ [英]雪莱：《为诗辩护》，见伍蠡甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》中卷，67页，北京，北京大学出版社，1986。

④ 同上书，68~69页。

术界多把“移情说”和他的名字联系在一起。在立普斯看来，移情作用“就是这里所确定的一种事实：对象就是我自己，根据这一标志，我的这种自我就是对象；也就是说，自我和对象的对立消失了，或则说，并不曾存在”^①。他在《空间美学》这部书里，举古希腊建筑中的“多利克”石柱为例，对移情作用作了详细说明。

第六，“原欲升华”说。它认为艺术创作来自个体原欲的升华。精神分析美学产生于20世纪初，弗洛伊德以此为理论基础，认定艺术创作行为是人的原欲的升华，对现代艺术学产生很大影响。在他看来，人的心理最深层的动力或原始的基础，不是理性、意识，而是本能、无意识，其内容就是原欲或“力比多”(Libido，性本能)。弗洛伊德否认艺术是一种模仿或情感表现等传统艺术观，而在《精神分析引论》和《文明及其不满》等著作中，明确视艺术创造为一种“力比多转移”方式。“力比多”作为人的最原始的本能冲动，其目标是寻求快乐，然而在现实生活中，人的这种欲望往往无法得到满足，于是它便受到压抑，退缩到无意识深层，其结果是产生痛苦、焦虑，甚至导致精神失常。于是为了补偿起见，“它舍却性的目标，而转向他种高尚的目标”^②，艺术创造或科学活动等都是“本能的升华”的具体途径。弗洛伊德通过对《俄狄浦斯王》、《哈姆雷特》、《卡拉玛佐夫兄弟》等不同时代名著的阐释，企图论证包括这些作品在内的一切艺术，都是根源于艺术家的所谓“俄狄浦斯情结”。他把艺术家个人的原欲看成艺术创造的唯一基础，无视艺术创作的深刻历史根源和宏观社会背景，是有失偏颇的。

这些观念从各自不同角度去探索艺术创作的根源，虽然难免有其视角和观点局限，但毕竟对认识艺术创作的特点有参考作用。

二、艺术创作的当代特征

从当代艺术的实际状况看，艺术创作已不再像康德美学所标举的那样单纯凭借个体想象力的自由驱使，而是日益呈现出个人创造行为与主流价值体系的整合要求、文化产业体制的商业营销活动相交融的新特征。这就

^① [德]立普斯：《移情、内摹仿和器官感觉》，见伍蠡甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》中卷，471页，北京，北京大学出版社，1986。

^② [奥]弗洛伊德：《精神分析引论》，高觉敷译，9页，北京，商务印书馆，1984。

是说，在当代艺术创作中，个人的个性表达渴望、主流价值体系的整合需要和文化产业体制的商业利益要求是密切交融的。

第一，个性化仍是艺术的生命。无论当代艺术如何演进，艺术家的个性化追求依然重要，是艺术的生命。法国“新浪潮运动”代表任务之一特吕弗甚至认为：“电影较小说更有个性，像忏悔，像日记，是属于个人的和自传性质的。年轻的导演们将用第一人称表达自己，叙述他们的经历。”^①特吕弗的著名影片《四百下》以他自己少年时期的坎坷经历为原型，通过平凡的日常生活和非戏剧化的、倾向于写实性的艺术手法，如非职业演员出演、大量采用实景拍摄和自然光照明、大量使用长镜头等，层层深入地展现了小主人公安托万孤独、敏感、苦闷、叛逆的内心世界。陈凯歌的《黄土地》通过黄河和黄土地的“流淌着的安详和凝滞中的躁动”展开文化反思；^②姜文的《阳光灿烂的日子》则试图构造以“飘舞的红旗”、“喧闹的锣鼓”和“狂奔的孩子”为代表的有力声像重拾“一个正处在青春期的国家中一群处于青春期的孩子”的青春记忆；^③张艺谋凭借《英雄》展示了“一种新的中国电影美学——暂且叫做视觉凸现性美学”^④。

第二，产业化体制的制约作用。不过，当代艺术的产业化进程决定了艺术不再单纯是艺术家个性的挥洒园地，而很大程度上是当代文化产业体制的体制化结果。特别是电影，它不再可能纯然是导演个人才情在银幕上的纵情挥洒，不再仅仅是他们的不计票房乃至摆脱文化管理体制的制约的自由创造，而必须首先适应文化产业体制的改革要求。1993年1月5日，随着《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》的正式文件下发，国内的电影体制改革随之铺开。电影主管部门职能主要定位为宏观统筹规划、

① 转引自陈旭光：《电影艺术讲稿》，109～110页，北京，新世界出版社，2002。

② 参见陈凯歌：《我怎样拍〈黄土地〉》，见罗艺军主编：《20世纪中国电影理论文选》下卷，648页，北京，中国电影出版社，2003。

③ 姜文：《〈阳光灿烂的日子〉导演阐述》，见苏牧：《〈阳光灿烂的日子〉读解》，266页，上海，上海人民出版社，2007。

④ 具体而言，是指“那种视觉画面及其愉悦效果凸显于事物再现和情感表现意图之上从而体现独立审美价值的美学观念，即是视觉镜头的力量和效果远远超出事物刻画和情感表现需要而体现自主性的美学观。在这种视觉凸现性美学中，视觉的冲击和快感是第一性的，它使得事物再现和情感表现仿佛只成为它的次要陪衬、点缀或必要的影子”。引自王一川：《全球化时代的中国视觉流——〈英雄〉与视觉凸现性美学的惨胜》，载《电影艺术》，2003(2)。

提供各种政策服务以及检查监督等，中影公司只保留“国外影片进口”的独家权利，各制片厂出品的影片可以自行处理国内外的发行销售事宜。各省市纷纷成立电影股份集团公司，将电影企业由原来的“全民所有制”转变为“股份制”，由原来的“事业型”转变为“经营性”。新的电影制播体制必然会对中国电影导演的创作观念产生重塑作用。回顾 20 世纪 80 年代中期，《黄土地》、《一个和八个》、《孩子王》等代表着中国电影当时最前卫、最反叛、最极致水平的作品都是拥有很少观众的。可以说，那时“第五代”导演们的头脑中根本没有“市场”这个概念。但是伴随着电影业被推向市场以及他们自身创作心态的日趋成熟和眼界的国际化，“第五代”导演的电影创作日益与大众的欣赏口味相结合，不断学习适应乃至引领电影产业化大潮。

张艺谋的《英雄》和《十面埋伏》，以一个充满东方魅力的“武侠品牌”走出了一条推动中国电影出征全球主流市场的道路。国产大片《英雄》的成功预示着好莱坞商业运作模式开始进入中国。一部优秀的影片就是一个能吸引消费者购买的品牌。具体说来，《英雄》的品牌效应来自以下三方面：明星品牌、导演及制作班子品牌、影片发行及衍生品开发品牌，三者互有区别但又紧密联系。

《英雄》的明星品牌从身价达 1000 万美元的“功夫皇帝”李连杰，到章子怡、梁朝伟、陈道明、张曼玉、甄子丹等，各个都是国际大牌明星，他们本身就是票房的保证。《英雄》的第二块招牌是其豪华的制作班底。除了国际知名导演张艺谋，被张艺谋招至麾下的也都身怀绝技：担纲《卧虎藏龙》作曲的谭盾，曾任《笑傲江湖》、《东方不败》、《新龙门客栈》武术指导的程晓东，参与黑泽明作品《乱》而获得奥斯卡最佳服装设计奖的日本设计师和田惠美等。此外，《英雄》由北京新画面影业有限公司发行，北京“耐可思传媒”负责宣传策划。这两家公司在中国电影业界的美誉度和营销实力共筑了《英雄》的第三张牌。好莱坞有一种“营销大于影片”的理念。有了品牌，自然有了票房，更为重要的是，从此可以在后电影产品开发中，获得滚雪球般的市场收益。《英雄》首先从纵向分销渠道取得了创纪录的票房收入和贴片广告收入，再从横向分销渠道取得 CD、VCD、DVD、电视数码节目和宽带电影节目的版权收入，最后从立体分销模式取得一系列后电影产品收入——从推出同名小说《英雄》到纪录片《缘起》发行再到漫画、邮票和音像制品的发售。

张艺谋《英雄》的有益开拓具有标本意义，树立了导演个人独特视觉美学追求与现代电影制作发行体系及社会主流意识形态较好融合的一个范例。

片中的残剑(梁朝伟饰)主张“秦王不能杀”，他与飞雪(张曼玉饰)联手杀入宫内，却在关键时刻放弃“刺秦”。秦王嬴政从残剑的书法中悟道：“剑法的第一层境界讲求人剑合一，剑就是人，人就是剑，手中寸草，也是利器。其第二层境界，讲求手中无剑，剑在心中，虽赤手空拳，却能以剑气杀敌于百步之外。剑法的最高境界，则是手中无剑，心中也无剑，是以大胸怀包容一切，那便是不杀，便是和平。”在残剑看来，七国连年战乱，百姓受苦，唯有秦王能停止战乱，一统天下。因此，他甘心承受所有的非议和误解，毅然放弃刺秦。另一个赵国刺客无名(李连杰饰)最终也接受了他的想法。残剑和无名以天下苍生为念，选择放弃刺秦是能够自圆其说的，也符合当今世界谋求和平发展与统一安定的主流意识形态。

第三，在产业化体制下创作符合主流价值体系的艺术品牌。当代艺术创作的一个新特征在于，需要让艺术家的个性化追求沿着艺术产业化的体制轨道运行，直到打造出符合主流价值体系的艺术品牌。冯小刚的贺岁片一向广受市场和主流价值体系认可，同时又不失某种属于中国当代艺术的独特的个性特征，从而具备当代艺术创作的典型特征。冯小刚从不以“精英”自诩，对自身市民身份有明确认同，擅长以一种温情、平视的方式去描述都市小人物或平民在日常生活中的悲喜剧。他的新作《非诚勿扰》在主人公秦奋(葛优饰)与不同对象一路征婚的过程中，编织进各种当下的流行元素，诸如同性恋、推销墓地、未婚先孕、“小三”、炒股，等等。尤为值得注意的是，影片首尾推销“分歧终端机”的桥段，着意凸显了导演借助人物之口所要表达的“21世纪什么最贵，和谐”的主题指向。从叙事结构上看，可以将《非诚勿扰》这种小品串联式的形态看成是《甲方乙方》(冯小刚导演，1997年)的某种延续，在秦奋与梁笑笑(舒淇饰)之间关系这一主体线索的铺展中，显现了“和谐”这一被主流价值体系和大众文化心理普遍接受的价值观。

当代艺术视野中的中国文学也同样体现作家个性、机构制作与社会整合需求的统一。1993年9月28日，作家周洪与出版社签约被“买断”的消息传出，一石激起千层浪，成为世所瞩目的新闻。有人戏称，这是中国内地作家第一张“卖身契”。在文化市场的作用下，一些高雅文学作品也不能完全置身事外。例如，具有较强历史感和思想深度的《白鹿原》，就是在出版商精心策划的宣传攻势中热热闹闹地走向读者的。应当看到，文学的大众化趋势与其主流价值体系倾向的温和、沉稳并行不悖。例如曾在文化市场行销上获得巨大成功的“布老虎”系列爱情小说就很聪明地将“性”设定为

主要卖点，签约女作家笔下的“性”通常文雅浪漫，男作家笔下的“性”也不会过“度”。这种文学“自律”有效保证了“布老虎”的生存安全。“布老虎”丛书明确定位阅读主体为“白领”阶层，生活中他们是循规蹈矩又不时“渴望激情”的成功人士。丛书中有不少小说讲述“遭遇激情”的故事，但“布老虎”的激情并不会真正破坏什么，即使烧毁了婚姻，也不会烧毁对于人类本性美好的信任。发生冲突的人最终会达成和解、宽容。激情而不导致堕落，即使堕落了也必须再度向“真善美”升华。这就构成市民社会能够接纳的“稳定的价值观”。

总之，当代艺术不可避免地走向社会群体整合诉求、大众文化心理需求和创作者个性表达要求之间的平衡与统一。

三、中国艺术创作的“感兴”传统

感兴论代表了中国人对于艺术创作的独特认识，构成一种深厚的历史传统。孔子最早提出“诗可以兴”的命题。子曰：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。”又说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”不过，孔子并没有对“兴”作出明确界定，以致引起后人做过各种各样的猜测和阐释。汉儒大都倾向于以“美刺”解释比兴。魏晋以后，随着“诗缘情”观念的提出，触物起情成为人们关注的重要问题。相应地，“兴”开始从一种修辞手法发展为一个重要审美范畴。尽管作为“六义”之一的兴的影响仍在，但兴的重心，已不在传达方式而在心物相感了。^①刘勰在《文心雕龙·比兴》中提出“起情故兴体以立”，在《诠赋》篇中又指出“睹物兴情”、“情以物兴”等。以“起情”释兴，把兴置放在心物之间加以考察，是刘勰的重要理论贡献。自此，从感物角度解释兴遂成为人们的共识。署名贾岛的《二南密旨》说：“感物曰兴。兴者，情也。谓外感于物，内动于情，情不可遏，故曰兴。”这正点明了感兴的基本意思：它是外感事物、内动情感而又情不可遏的特殊状态的产物。^②举例说来，“北风卷地白草折，胡天八月即飞雪。忽如一夜春风来，千树万树梨花开”是唐代诗人岑参在《白雪歌送武判官归京》中形容边塞异域风光的名句，由此可窥见审美感兴的三大特征。

^① 参见张海明：《经与纬的交结——中国古代文艺学范畴论要》，108页，昆明，云南人民出版社，1994。

^② 参见王一川：《文学理论》，78页，成都，四川人民出版社，2003。

第一，审美感兴是艺术家发生在瞬间的直觉。岑参心中灵光一闪，沟通了北国飞雪与南国梨花之间的奇异关联。审美感兴就这样翩然而至。陆机说得好：“观古今于须臾，抚四海于一瞬”；刘勰则描述为“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里”。审美感兴是艺术家对于人生某个刹那的永恒直觉。

第二，审美感兴是艺术家对生命理想形象的顿悟。德国美学家席勒早就说过，美在于“活的形象”。离开了生命，不见了形象，审美感兴就无从谈起。岑参的“功名只向马上取，真是英雄一丈夫”的积极进取精神只有依托于“千树万树梨花开”的理想形象才不致堕入玄虚。

第三，审美感兴是艺术家个体的亲历体验。岑参把边关萧索苦寒的雪景化作一片绚丽烂漫，显示出高度个人化的豪壮情怀。清人沈德潜由此做出“参诗能作奇语，尤长于边塞”的定评，翁方刚也认为“嘉州之奇峭，入唐以来所未有。又以边塞之作，奇气益出”。

从上面的讨论可见，审美感兴是艺术家日常经验的升华，是个体在亲历中对理想的生命形象的直觉或顿悟。

中国古典感兴美学(或艺术理论)传统受到现代美学家宗白华的大力推崇。在宗先生看来，舞蹈是艺术家起兴、发兴状况的绝佳象征。用他的话说：“尤其是‘舞’……它不仅是一切艺术表现的究竟状态，且是宇宙创化过程的象征。艺术家在这时失落自己于造化的核心，沉冥入神，‘穷元妙于意表，合神变乎天机’(唐代大批评家张彦远论画语)。”“是有真宰，与之浮沉”(司空图《诗品》语)，从深不可测的玄冥的体验中升华而出，行神如空，行气如虹。在这时只有‘舞’，这最紧密的律法和最热烈的旋动，能使这深不可测的玄冥的境界具象化、肉身化。”^①这段精彩论述出自其代表作《美学散步》，也是他生前唯一一部结集出版的美学著作。宗白华不注重什么理论体系的建构，而是以自由自在、无拘无束的“散步”方式展开艺术思考，一片天机，灵性感受，随性而来。他的名篇《中国艺术意境之诞生》、《中西画法所表现的空间意识》、《论〈世说新语〉与晋人的美》等，都很好保持或还原了未经逻辑宰割的审美感兴的原初完整性。

比较而言，中国的感兴论创作美学不追求表述的精确性、明晰性，以及理论的系统化、科学化，而是强调艺术家对于天人合一境界的瞬间领悟。刘勰对此曾做出充满诗意的表述：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦

^① 宗白华：《美学散步》，79页，上海，上海人民出版社，1981。

摇焉。……献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝。天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。……目既往还，心亦吐纳。春日迟迟，秋风飒飒，情往似赠，兴来如答。”^①在中国古人看来，感兴的最精妙处是难以言喻的，所谓“此中有真意，欲辩已忘言”，“悠悠心会，妙处难与君说”，它“只可意会，不可言传”。因而感兴论非同一般地强调体验、体味、意会，而不讲概念的分析、推理等。

西方的艺术创作理论虽然也反对抽象概念分析对艺术体验精妙处的危害，但它毕竟深深植根于西方理性主义哲学传统之中。尼采称之为“审美苏格拉底主义”，坚持“理解然后美”的原则，原因即在于此。加达默尔在《真理与方法》中说得明白：“正是狄尔泰首先赋予这个词以一种概念性功能……正是由于这种词汇的精确化，才在狄尔泰那里出现了‘体验’这个词。”^②不妨这样说，西方的艺术创作论归根到底还是摆脱不了思辨美学的烙印。

在中西艺术创作理论中如果有所谓最高本体，那么在中国这个本体就是“道”，在西方则是“逻各斯”。这两者都是千变万化的宇宙中的永恒之物和万物之源，但其不同之处在于，“道”倾向于“无”，是不可言说的；“逻各斯”倾向于“有”，是可以言说的（尽管在 20 世纪发生了变化）。中西有别的本体论传统衍生出不同的艺术创作观念。

四、艺术创作的过程^③

艺术创作过程是具体艺术作品的生成过程，大致包含感物、感兴、伫兴、意兴、神思、定兴等几个基本环节。以下不妨从中国艺术创作的“感兴”传统出发，去适当汇通中西方艺术创作观念及创作经验。

① (梁)刘勰：《文心雕龙注释》，周振甫注，493 页，北京，人民文学出版社，1981。

② [德]加达默尔：《真理与方法》，洪汉鼎译，79 页，上海，上海文艺出版社，1999。

③ 参考了王一川《文学理论》(四川人民出版社，2003)和《感兴传统面对生活～文化的物化——当代美学的一个新课题》(载《文艺争鸣》，2010 第 13 期)中的相关论述。

1. 感物

这里所说的“感物”或“物感”，与西方那种作为神灵附体的带有神秘意味的灵感不同，不过是一种来自日常生活过程本身的人生意义直觉，代表个体对事物的认知和体验。英国诗人雪莱在《伊斯兰的起义·序》中这样自述：“我从童年就熟悉山岭、湖泊、海洋和寂静的森林。我与‘危险’结成了游伴，看它在悬崖峭壁的边沿上嬉戏。我曾踏过冰封的阿尔卑斯山，曾在白朗峰之麓居住。我曾在遥远的原野上漂泊。我曾泛舟于波澜壮阔的江上，夜以继日地驶过山间的急湍，看日出、日落，看满天繁星闪现。我见过不少人烟稠密的城市，处处看到群众的情操如何昂扬、磅礴、低沉、递变。我见过暴政和战争的明目张胆、暴戾恣睢的场景；多少城市和乡村变成了零零落落的断壁废墟，赤身裸体的居民们在荒凉的门前坐以待毙。……我就是从这些泉源中吸取了我的诗歌形象的养料。”^①中国人则早就讲究“用笔不灵看燕舞，行文无序赏花开”，与大自然有着更为亲切、亲密的感情。“物色之动，心亦摇焉”，这是刘勰《文心雕龙·物色》篇对大自然感发力量的生动描绘。他视大自然的“山林皋壤”为“文思奥府”，认为艺术家的“风骚之情”离不开“江山之助”。我国第一部诗歌总集《诗经》中就有许多对自然现象的精微观察和自然风景的生动描绘。至魏晋间，中国山水诗即蔚为大观；南北朝，山水画亦卓然独立。

“外师造化，中得心源”、“搜尽奇峰打草稿”，成为历代中国画家的自觉实践。宋代画家范宽初师名家李成，后渐有所悟，感慨道“与其师人，不若师造化”。于是游京中，遍览奇景，对景造意，终于自成一家。明代画家王安道曾从学于大画家夏圭，并深得其旨。后来他游览了华山，见奇秀天出，“乃知三十年学画，不过纸绢相承”，于是“屏去旧习，复从事写山，以意匠就天，作图四十幅，皆得华山天趣”。当有人问他师谁而成，他说：“吾师心，心师目，目师华山。”清代画家布颜图的山水画独成一局，多得之于秦陇巴蜀、滇黔粤桂的山川，后来他的学生向他请教画山水画的秘诀，他写诗作答：“万壑奔腾势不羁，一峰自有一峰姿。问谁求取玄元理，多拜名山作法师。”

一般说来，感物是艺术创作不可或缺的初始阶段。当然，对音乐这种

^① [英]雪莱：《伊斯兰的起义·序言》，王科一译，5~6页，上海，上海译文出版社，1978。

抽象直观艺术而言，作曲家就有可能不到某个确定的生活第一线去，而仍然能够展开创作活动。这自然需要一定的前提，例如要有大量的第二手资料(特别是音乐资料)和丰富的联想能力等。^①比才没有去过西班牙，他仅仅根据第二手资料便创作出举世闻名的《卡门》。这种创作方式在音乐家那里很普遍，许多幻想曲、随想曲都是这样写出来的。一个人没有到过黄河，但是到过大渡河，他就有可能根据对大渡河汹涌澎湃的印象来抒发对中华民族母亲河——黄河的感情。显然，音乐艺术创作并不否定“感物”，而只是说它和感物体验的关联相对间接或隐蔽而已。

2. 感兴

感兴与感物其实是难以分割的。感兴就是感物起兴，强调艺术家从平常状态中骤然兴起，代表个体身心进入一种高度兴奋状态。举例说来，唐代“草圣”张旭有“张颠”的雅号。他性格豪放，嗜好饮酒，常在大醉后手舞足蹈，然后回到桌前，提笔落墨，一挥而就，有时竟用头发沾着墨汁疾书。张旭在酒醒后，观赏自己的书法，但见龙飞凤舞，仪态万方，以为有神力相助。可见，酒在他那里成为进入艺术创作状态的灵媒。

正所谓“凭空何处造情文，还使灵光助几分”。单靠丰富的材料和经验的积累，并不能确保马上创作出佳品来。俄国大诗人普希金曾在抒情诗《秋》里这样描述这种感兴冲动的触发，“诗兴油然而生：/抒情的波涛冲击着我的心灵，/心灵颤动着，呼唤着，如在梦乡寻觅”。

中国现代诗人郭沫若描述在五四时代创作新诗时说，有时感兴冲动的突然来袭竟使他差不多发狂了：“《地球，我的母亲》是民国八年学校刚好放了年假的时候做的。那天上半天跑到福冈图书馆去看书，突然受到了诗兴的袭击，便出了馆，在馆后僻静的石子路上，把‘下驮’(日本木屐)脱了，赤着脚度来度去，时而又率性倒在路上睡着，想真切地和‘地球母亲’亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱。——这在现在看来，觉得有点发狂，然而当时却着实是感受着迫切。”^②

艺术家要进入这种感兴勃发状态是有条件，老庄关于“虚静”的理论为

^① 参见叶纯之、蒋一民：《音乐美学导论》，132~133页，北京，北京大学出版社，1988。

^② 郭沫若：《我的作诗的经过》，见江溶、申家仁编：《创作例话》，254页，北京，中国青年出版社，1986。

后世所继承发展。陆机《文赋》中认为，创作时应“罄澄心以凝思”。朱熹在评论时人的创作时指出，这些人之所以写不出好诗，“只是心里闹不虚静之故”。中国古代艺术家为了进入虚静境界，有时还有种种看起来颇为怪异的举动。如《西京杂记》载司马相如创作《子虚》、《上林》二赋时“意思萧散，不复与外事相关，控引天地，错综古今，忽然如睡，焕然乃兴，几百日而后成”。《圣朝名画评》载宋画家厉昭庆每欲挥毫，“必求虚静之室无尘埃处，覆其四面，只留尺余，始肯命意”。正所谓“水停以鉴，火静而朗”，虚静是涵养文机，激发艺术家感兴的必要心理条件。

3. 伫兴

有时艺术创作不能仅仅依据一次或两次感兴，而往往有赖于平时积累和储备感兴——这就是伫兴。伫，有久立等待和贮积的意思。伫兴，就是等待和贮积感兴的过程。从根本上说，伫兴要求艺术家首先不是以艺术家的身份，而是以普通人的身份去生存，去承受生活的悲欢离合、喜怒哀乐，而这正意味着对生活的深层感受、理解、想象等积累和深化过程。

《红楼梦》里秦可卿的房间门口挂有一副对联：“世事洞明皆学问，人情练达即文章。”这两句话，可说是对写作活动与作家生活体验关系的极佳概括。一个作家只有酸甜苦辣都品尝到，痛苦和欢乐都经历过，才谈得上真正的创作。曹雪芹若不是亲历了从“诗礼簪缨之族”的繁华到“举家食粥酒常赊”的困顿，断然不能把封建社会由盛而衰的历史变迁描写得那样生动逼真；蒲松龄若非一生潦倒、屡试不中，就不能将把封建科场的弊端抨击得那样痛快深刻。当然，这样的伫兴往往是在不知不觉中进行的，属于无意识伫兴。而这种无意识伫兴与专为文艺创作展开的有意识伫兴是相互交织、相互转化的。清人魏禧在《宗子发文集序》中指出：“人生平耳目，所见所闻，身所经历，莫不有其所以然之理。……譬之富人积财，金玉布帛，竹头木屑，粪土之属，无不预贮，初不必有所用之，而当其必需，则粪土之用，有时可与金玉同功。”在文学上很有造诣的美国思想家爱默生也有类似见解。他把自己从17岁开始的整整写了55年的234册日记，风趣地称作“储蓄银行”。他说，正是这个“银行”保证了他日后创作所需的各项“资金”。

文艺史上有许多事实证明他们的见解是正确的。俄国著名犹太作家肖洛姆·阿莱汉，13岁失去了母亲，他的继母为人凶悍，经常打骂他。肖洛姆·阿莱汉习以为常以后，慢慢觉得他的继母骂人的话尖酸刻薄，很有特点，于是，他就偷偷地拿个本子把后妈咒骂他的话记录下来，例如：

“吃——让蛆虫把你吃掉!”“叫——让你牙疼得叫起来!”“缝——给你缝寿衣!”即使是“写”这样的字,她也有办法连成一句句绝妙的咒骂:“写——给你写张药方!”“写人——把你写入死人的名册里!”后来,肖洛姆·阿莱汉把这些词汇编成一部小词典,命名为《后母的词汇》,有意识地把后母的词汇用到作品中去,使他笔下的那些尖酸刻薄的人物呼之欲出。

广义文化修养的累积对艺术家的创作活动同样重要。“作家不一定是学者,诚然。但是……大作家都称得上是学者。高尔基如果只会洗碗碟和做面包,毕竟也算不得高尔基,他在他的‘大学’里读了比一般大学生更多的书。如果清代也有学士、硕士、博士这些名堂,曹雪芹当能在好几个领域(如韵学、中医学、园林建筑学、烹调学……)通过论文答辩而获得学位的吧?现代文学史上的几位大作家:鲁迅、郭沫若、茅盾、叶圣陶、巴金、曹禺、谢冰心……有哪一位不是文通古今、学贯中西的呢?”^①严羽在《沧浪诗话》中说得好:“诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书、多穷理,则不能极其至。”的确,艺术创作过程的顺利展开,有赖艺术家各方面丰厚的感兴储备。

表演艺术也同样需要多方面的文化滋养与生活积累。京剧艺术大师梅兰芳认为,中国戏曲在服装、道具、化装、表演上综合起来看,可以说是活动的水墨画。为此,他先后拜吴昌硕、王梦白、齐白石为师,在绘画方面取得很高造诣,只不过为戏名所掩,鲜为人知。无独有偶,电影表演艺术大师赵丹于1930年曾就读于上海美专,师从黄宝虹、潘天寿等专攻山水画,同时参加进步戏剧活动,为其后来耀眼的明星生涯铸就坚实艺术与生活根基。

4. 意兴

“意兴”或“兴意”是“兴发意生”的简称,就是说艺术家在“感兴”勃发之时往往伴随着“意”的生成,指在感兴的瞬间产生艺术发现和最初的艺术语言与形象火花。郑燮在《板桥题画诗跋集》中写道:“江馆秋竹,晨起看竹,烟光、日影、露气,皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃,遂有画意。”胡应麟在《诗薮》中谈到这样的妙境:“神动天随……精凝思极,耳目都融,奇言玄语,恍惚呈露,如游龙惊电。”

^① 王蒙:《一个值得探讨的问题——谈我国作家的非学者化》,见《北京作家谈创作》,248~249页,北京,十月文艺出版社,1985。

这种情形在西方艺术家那里表现得同样明显。法国作家罗曼·罗兰创作长篇名著《约翰·克利斯朵夫》，就缘于一次作者站在霞尼古勒山上突然萌生的“意兴”。1880年春，24岁的罗曼·罗兰有一次登上罗马郊外的小山——霞尼古勒山。他仰观满天彩霞，俯瞰夕阳照耀的罗马城，忽然心有所动：“我第一次意识到我的生命，自由的、赤裸裸的生命。这是一道闪光。”霎时，仿佛瞥见克利斯朵夫这个人物从地平线“站立着涌现出来”，“就在这儿，《约翰·克利斯朵夫》开始被孕育。当然，他那时还没有成形。可是他的生命的核心，已经下了种”^①。这段话颇为传神地道出克利斯朵夫这个伟大艺术形象胚胎的最初诞生过程。康·帕乌斯托夫斯基则在《金蔷薇》中心有灵犀地描绘说：“不知从何而来的源源不绝的词汇，以及突然出现的能统驭人类心灵的诗的力量混合在一起”，正好像“一个古老的魔箱，盖子砰的一声飞起来了，里面藏着神秘的思想 and 沉沉欲睡的感情，还藏着所有大地的魅力——大地的一切花朵、颜色和声音、郁馥的微风、海洋的无涯、森林的喧哗、爱情的痛苦、儿童的咿呀声”，这些全都复苏起来，开始往外涌。^②

意兴就是这样一个神奇的精灵，在艺术家创作过程中发挥至关重要的作用。所以雪莱才会在《为诗辩护》中指出：“诗不象推理那种凭意志决定而发挥的力量，人不能说：‘我要作诗。’即使是最伟大的诗人也不能说这类话。”^③不同于文学这一语言艺术，音乐艺术的特点是以音响为其物质材料，现实生活、具体对象、思想、情感、意境等都要转化为乐音为主所构成的音响。动机(motive)是西方音乐旋律中最小的单位，也被视为创作中乐思的“胚胎”，是渐次发展的音型或旋律的“最小公倍数”或“最大公因数”。最典型的例子便是贝多芬《第五交响曲》(俗称《命运交响曲》)第一乐章的音乐形象“命运敲门声”——1个小三度音程加4个音符，其中3个是重复音。贝多芬曾对兴特勒自述说：“命运便是这样来叩门的。它统率着全部乐曲。渺小的人得凭着意志之力和它肉搏——在命运连续呼召之下，回答的永远是

^① 罗大冈：《罗曼·罗兰在创作〈约翰·克利斯朵夫〉时期的思想情况》，载《文学评论》，1963(1)。

^② 参见[苏联]康·帕乌斯托夫斯基：《金蔷薇》，戴晓译，179页，上海，上海译文出版社，2007。

^③ [英]雪莱：《为诗辩护》，缪灵珠译，见伍鑫甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》中卷，78页，北京，北京大学出版社，1986。

幽咽的问号。人挣扎着，抱着一腔的希望和毅力。”^①不妨这样说，“意兴”在西方作曲家那里就是指音乐动机的生成，在此基础上形成乐节、乐句或乐段。

5. 神思

神思，是指艺术家精心构思组织感兴使之成为感兴修辞系统的过程，也可称作“构兴”阶段。刘勰在《文心雕龙》中把“神思”的重要性提到了“馭文之首术，谋篇之大端”的地位，认为“文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，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。神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心”。这里，刘勰把艺术构思的“枢机”归结为“辞令”，也就是艺术语言—形象的表达。

就拿余光中的《乡愁》来说：“小时候/乡愁是一枚小小的邮票/我在这头/母亲在那头//长大后/乡愁是一张窄窄的船票/我在这头/新娘在那头//后来呵/乡愁是一方矮矮的坟墓/我在外头/母亲呵在里头//而现在/乡愁是一湾浅浅的海峡/我在这头/大陆在那头。”这首诗构思十分巧妙。乡愁，本是人们所普遍体验过的情感意绪，但却往往是心中所有、笔底所无。诗人则从广阔时空中提取了四个典型意象：邮票、船票、坟墓和海峡。在意象组合方面，《乡愁》通过“小时候”、“长大后”、“后来呵”、“而现在”等语序词加以贯穿，概括了诗人漫长的生活历程和对祖国的绵绵深情。如果说邮票、船票和坟墓，还仅限于诗人个体悲欢的倾诉，那么到了“而现在/乡愁是一湾浅浅的海峡/我在这头/大陆在那头”，则将个人愁思与巨大的国族之恋相汇合。这首诗在艺术创作上的最大成功之处在于，诗人构想出一个近乎完美的表达海外赤子恋家怀国情怀的意象体系。

一般说来，艺术构思是需要遵循一定规则的。明代戏曲理论家王骥德在《曲律》中就说：“作曲，犹造宫室者然。工师之作室也，必先定规式……而后可施斤斫。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，而后可施结撰。此法，从古之为文、为辞赋、为歌诗者皆然。”不过，值艺术家激情难遏、意兴勃发之际，又往

^① [法]罗曼·罗兰：《贝多芬传》，傅雷译，见《傅雷译传记五种》，230页，北京，生活·读书·新知三联书店，1988。

往要打破通常的创作步骤。清代大画家石涛指出：“凡事有经必有权，有法必有化。”这就是说，艺术构思有“定则”，也有“化机”，“定则”寓于“化机”之中，没有一成不变的“定则”。日本明治时代的著名文艺评论家小泉八云在《作品的构成》一文中讲到一位画家，画马不是先画马头，而是从马尾画起。据张彦远记述，唐代大画家吴道子画人物并不总从脑袋画起，有时竟“或从臂起，或从足先”，但画出的形象仍然“肤脉连结”，栩栩如生。“阴阳不测之谓神”，神思充分体现艺术创作领域的云谲波诡、千变万化。

应当看到，艺术家神思的展开与其想象力和无意识活动有密切关联。正如黑格尔在《美学》中指出的：“如果谈到本领，最杰出的艺术本领就是想象。……想象是创造性的。”^①中国现代白话诗人刘大白的《秋江的晚上》就很典型地体现这种文学想象的创造性特征。刘大白诗如下：“归巢的鸟儿，/尽管是倦了，/还驮著斜阳回去。//双翅一翻，/把斜阳掉在江上；/头白的芦苇，/也妆成一瞬的红颜了。”归鸟与夕阳本来相距遥远，刘大白却说“归巢的鸟儿……驮著斜阳回去”，这就突出鸟倦的程度，因为驮是一种负荷，而鸟驮的又居然是太阳。此外，作者不说落日沉入江中，而说落日被鸟翅翻掉在江里，也表现出刘大白的一种奇伟的想象力。相比之下，冯至在情诗《蛇》中的想象就更加出人意料了。冯至的《蛇》如下：“我的寂寞是一条长蛇，/冰冷地没有言语——/姑娘，你万一梦到它时，/千万啊，莫要悚惧！//它是我忠诚的侣伴，/心里害着热烈的乡思：/它在想着那茂密的草原，/——你头上的，浓郁的乌丝。//它月光一般轻轻地，/从你那儿潜潜走过；/为我把你的梦境衔了来，/像一枝绯红的花朵。”一般人对蛇总是怀着厌恶、惧怕的心理，然而冯至笔下的蛇却使人感到亲切可爱。抒情主人公当心爱的姑娘不在身边时，感到无比寂寞；他将这寂寞比作一条长蛇，借蛇的游走、乡思、归来，抒发其对姑娘深沉的爱恋。作者由姑娘头上的浓郁的乌丝，想到“茂密的草原”，还将姑娘的梦境比作“一枝绯红的花朵”。这些天马行空的想象，引人遐思。

艺术与梦相关，特别突出体现一些艺术家能在梦中进行创作，产生奇思妙想。苏联马雅可夫斯基在《我怎样做诗？》中讲过，他为了表现一孤独的男人对他的爱人的疼爱，整整想了两天，也找不到恰当的诗句。第三天夜里又琢磨到半夜，仍一无所获，便干脆去睡觉。不想睡到后半夜在梦中忽

^① [德]黑格尔：《美学》，朱光潜译，见朱光潜：《朱光潜全集》，第13卷，343页，合肥，安徽教育出版社，1990。

然闪过这样的诗句：“我将保护和疼爱/你的身体，/就像一个在战争中残废了的，/对任何人都不需要了的兵士爱护着/他唯一的一条腿。”此时他迷迷糊糊跳下床，在黑暗中摸着一根烧焦的火柴梗，在香烟盒上匆匆写下了“唯一的腿”几个字，然后又睡着了。第二天早上他看到烟盒上的字，非常奇怪，足足想了两个小时，才想起梦中之事，把诗句补足。英国的柯勒律治、美国的爱伦·坡均经常在梦中或在梦幻的状态下进行创作活动。如果艺术家能随时注意捕捉自己潜意识世界迸发的火花，必定会给神思插上一飞冲天的羽翼。

需要说明的是，在影视、戏剧等艺术门类中，神思更多带有集体创造性特征。例如电影艺术的综合性就集中表现在完整有序的集体创作上，文学编剧、导演、演员、摄影、美术、音乐、录音、剪辑各个职能部门的工作人员共同组成一个创作协同体——摄制组，在导演的指挥下共同创作一部电影。导演要在文学剧本提供的基础上，经过总体构思，将未来影片中拟塑造的声画结合的银幕形象，通过分镜头的方式予以呈现。分镜头剧本是导演为影片设计的施工蓝图，大多采用表格形式，一般设有镜号、景别、摄法、长度、内容、音响、音乐等栏目。有些比较详细的分镜头剧本，还附有画面设计草图和艺术处理说明等。正如美国电影理论家波布克的所概括的：“电影的艺术是牢固地安放在一个方形的底座上的。可以说是高耸在一个四边形——电影剧本、导演、摄影和剪辑的基础之上。艺术上最成功的影片是这四个基本元素都同样有力的影片。”^①

6. 定兴

定兴，是指艺术家使内心创构的感兴修辞系统变成完整的艺术文本，并能提供给读者或观众加以品鉴的过程，包括通常所说的“二度创作”和修改、润饰等。

有人说舞蹈是“看得见的音乐”、“流动着的绘画和活的雕塑”、“人体律动的诗篇”等，无疑正是由于舞蹈演员扮演二度创作的重要角色，才使得不可捉摸的旋律可视化，让伫立不动的雕塑、静止的图画流动起来。^② 举例

^① [美]李·R. 波布克：《电影的元素》，伍葑卿译，6页，北京，中国电影出版社，1986。

^② 参见隆荫培等：《舞蹈艺术概论》，379～380页，上海，上海音乐出版社，1997。

说,《敦煌彩塑》是由罗秉钰编创、杨华首演的。这部作品的构思及舞蹈动作、造型姿态都是罗秉钰经过长期的学习、研究创编出来的,但编导的这些设想又是通过杨华的人体运动和表演,外化为客观存在的舞蹈形象的。这时杨华的人体就是罗秉钰表现她的艺术构思的物质材料,也可以说是编导创造艺术形象的工具。不过,杨华通过她的身体所表现出来的,又不完全是罗秉钰原先的构思,而只能是她接受了编导的排练以后所表现出的部分,再加上她个人创造的那一部分的“和”。这个“和”,绝不是以上两部分的简单相加,而是演员按照美的规律予以融化之后的创造性显现。因此,对这个新的舞蹈形象来说,她既是传达者,又是创造者。舞蹈表演是舞蹈艺术的中心环节。我国著名诗人艾青这样赞美苏联舞蹈家乌兰诺娃表演的《小夜曲》,“像云一样柔软,像风一样轻,比夜更宁静——人体在太空里游行”。

定兴在文学等艺术门类中主要体现在修订环节。美国作家海明威《永别了,武器》的最后一页修改了三十几遍。他的另一代表作《老人与海》的手稿竟朗读了两百遍才付印。作家改稿也常见这样的情形:稿子已经送出去了,作家又想取回来加以修正。欧阳修曾替韩琦写了篇《昼锦堂记》,派人骑马送去之后,若有所思,又急速派人追回原稿。其实,欧阳修只添了两个文言虚字“而”:原先开头两句是“仕宦至将相,富贵归故乡”,后改为“仕宦而至将相,富贵而归故乡”。改动虽不大,但意思多了一个转折,音调也读来更加抑扬顿挫。

文学史上许多精品的成文定稿,都经历了几年甚至几十年的光阴。孔尚任的《桃花扇》,三易其稿,费时十五年;曹雪芹《红楼梦》,增删五次,披阅十载;歌德的《浮士德》几乎耗尽作者毕生精力,逝世前一年歌德还在补写修改第五幕。^① 这些作家何以对作品的最终成文如此重视呢?“不畏先生嗔,但畏后生笑”,欧阳修的这句话,代表了他们的心声。在其他艺术领域也同样如此。列宾的名作《涅瓦河畔的普希金》在画架上摆了二十多年,普希金的形象至少改了一百多次,头部那块地方因为多次修改,颜色太厚而鼓了起来。

现代艺术的定兴状况要复杂些。对文学创作来说,作家的原稿还要经过出版机构的审定、编辑、印刷才进入市场流通环节。就目前中国内地电

^① 参见江溶、申家仁:《创作例话》,541~542页,北京,中国青年出版社,1986。

影来说，须经广电总局的审查批准才能上映，大体要历经以下几个步骤：首先，制片单位自己先审一遍，确保影片在思想内容和技术质量上没有问题；然后，由制片单位向电影局递交一份审查申请书；接着就是审查委员会举行看片，正式进入审查流程。看完片后，由审查委员们提意见，意见越多说明影片的问题越大，如果意见少到没有，那就是直接通过审查。委员们提完意见后，电影局会向制片单位回复一个“修改意见”，制片单位须按照这个“修改意见”对影片进行修改，然后将影片递交审查委员会进行复审。如果没有问题，即可得到电影局颁发的“电影公映许可证”。如果还有问题，就继续修改，直到能通过审查。

总之，大致经过感物、感兴、伫兴、意兴、神思和定兴等几个阶段，面向读者或观众的艺术作品就宣告诞生了。

〔本章摘要〕

纵观中外艺术史，占主流的艺术创作观念大都围绕或紧密关涉艺术家这个创造主体。着眼当代艺术创作的实践，艺术创作已日益呈现出个人创造行为与群体整合要求、文化产业机构的商业制作及营销活动相交融的新特征。感兴论代表了中国人对于艺术创作的独特认识，构成一种深厚的历史传统。

艺术创作过程是具体艺术作品的生成过程，大致包含感物、感兴、伫兴、意兴、神思、定兴等几个基本环节。这里所说的“感物”或“物感”，与西方那种作为神灵附体的带有神秘意味的灵感不同，不过是一种来自日常生活过程本身的人生意义直觉，代表个体对事物的认知和体验。感兴就是感物起兴，强调艺术家从平常状态中骤然兴起，代表个体身心进入一种高度兴奋状态。伫兴，是指等待和贮积感兴的过程。“意兴”或“兴意”是“兴发意生”的简称，就是说感兴勃发时往往伴随着“意”的生成，指在感兴的瞬间产生艺术发现和最初的艺术语言与形象火花。神思，是指艺术家精心构思组织感兴使之成为感兴修辞系统的过程。定兴，则指艺术家使内心创构的感兴修辞系统变成完整的艺术文本，并能提供给读者或观众加以品鉴的过程。

〔思考与练习〕

1. 简述中外历史上的主要艺术创作观念。
2. 如何理解当代艺术创作的特征？

3. 如何理解中国艺术创作论“感兴”传统？
4. 艺术创作过程可以大致划分为哪几个阶段，试结合各门类艺术的具体实例加以说明。

[深度阅读书目]

1. 江溶、申家仁编：《创作例话》，北京，中国青年出版社，1986。
2. 王宁、顾明栋编：《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》，北京，北京大学出版社，1987。
3. 叶纯之等著：《音乐美学导论》，北京，北京大学出版社，1988。
4. [德]歌德：《歌德谈话录》，爱克曼辑录，朱光潜译，见朱光潜：《朱光潜全集》，第17卷，合肥，安徽教育出版社，1989。
5. [苏联]康·帕乌斯托夫斯基：《金蔷薇》，戴骢译，上海，上海译文出版社，2007。
6. 张庚：《戏曲美学论》，上海，上海书画出版社，2004。

第九章 艺术鉴赏

艺术品由艺术家和文化产业机构合力创作出来，是要供公众进行艺术鉴赏的。艺术鉴赏是公众鉴别和赏析艺术品及其兴味蕴藉的过程。公众的艺术鉴赏才是评判艺术品价值高低的竞技场。本章将继续从兴辞范畴出发，对艺术鉴赏过程中的兴会状况予以描述。

一、兴会及其构成

艺术鉴赏，在中国人看来就是公众或受众对艺术品的兴辞构造所产生的一种兴会过程。但在现代艺术理论中，兴会受到真正重视却是晚近的事情。

1. 受众的作用和地位

在西方艺术理论中，受众的地位直到 20 世纪中叶之前都还是被忽视的。包括古典主义、浪漫主义、现实主义和现代主义在内，艺术理论家们都认为，受众的作用远远不如艺术家。艺术家及其创作才是艺术活动的核心。按照这种观点，真正的艺术作品往往来自于创作者的天才、想象和个性。艺术品的接受者只有以同样无功利的态度去欣赏艺术品，才可能领略到艺术品中所蕴藏的艺术家的创造意图。艺术家被尊为艺术活动中的主动者，坦然地接受受众的顶礼膜拜。而受众只是一个被动的角色。

但这种情况在 20 世纪中叶之后有所改变。随着现象学、阐释学和接受美学理论的兴起，受众的地位得到提高。研究者逐渐认识到，受众在艺术鉴赏过程中不仅不是被动角色，反而是一种主动角色，甚至可能成为艺术活动中的中心。一件艺术品缺少了受众的接受过程，就不能称其为一件已完成的作品。受众在艺术鉴赏过程中，会主动参与建构，发挥自己的创造才能，甚至可以说是受众和创造者共同创作了它。受众在接受艺术品的过程中，可以自由地进行意义建构，使艺术品发生超出创作者意愿的意义变异，甚至消解艺术品的原意。艺术鉴赏由此成为另一种创造性过程。其中德国“康斯坦茨学派”的两位代表人物尧斯(Hans Robert Jauss, 1921—1997)和伊瑟尔(Wolfgang Iser, 1926—)被称为接受美学的双子星座。伊瑟尔认为艺术品可以被称作一个“再现的客体”。它凝聚了创作者全部生活的想象世界，向欣赏者发出一种“召唤”。欣赏者去填充文本框架中的未定性处和空白点。所以，艺术品意义的生成就是艺术品与欣赏者相互作用的产物。艺术家完成的艺术品仍处于一种潜在的状态，有待通过欣赏者的欣

赏予以现实化和具体化。理解在接受美学看来就是体验。通过体验来消除历史时空的距离，通过欣赏者的生命体验进入创作者的意向世界，达到水乳交融的沟通状态。期待视野则是尧斯理论中最为重要的方法论。所谓期待视野，主要指的是接受主体在欣赏艺术品之前所具有的先在的理解结构或心理图式。在欣赏艺术品时，这种先在理解结构或心理图式往往由文本激活，具有一种文本心理指向并形成和文本交互作用的心理势能和意义期待结构。在尧斯看来，正是期待视野与作品间的距离，熟悉的先在审美经验与新作品的接受所需求的视野的变化之间的距离，决定着文学作品的艺术特性。

与阐释学过于抽象的艺术鉴赏理论相比，20世纪60年代兴起的“文化研究”学派对受众的研究显得更加细致。英国伯明翰学派的代表人物斯图尔特·霍尔(Stuart Hall, 1932—)在其经典性的论文《电视话语的编码和解码》中提出一种变动性的接受者角色。^①他认为，艺术编码不是一种强制性的编码过程。在强制性的编码过程中，编码者具有绝对的权威作用，解码必须以编码为准绳。比如交通信号，电报电码等。而艺术编码过程中，解码者却具有很大的自由度。霍尔以电视接受为例来说明这个问题。公众对电视节目的观看并不一定是一种被动的臣服，而可以体现出三种不同的解码立场。第一种是统治性——霸权性立场。在这样的情况下，受众完全受到电视制作者的意图控制。第二种是协商性的立场。受众可以在接受过程中透射进自己的某种独立态度。第三种是反抗性立场。公众可以站在对立面瓦解电视的意图。

比如以最近热播的电视剧《蜗居》为例来说明。按照霍尔的理论，观众在面对这部电视剧的时候，就可能产生三种不同的解码立场。一种是观众完全臣服于电视制作者意图的立场，比如同情其中的女主人公海清和海藻，谴责宋思明这样的所谓成功人士，其实是利用手中的权力满足自己的贪欲。还有一种却是一种反抗性的立场。比如同情贪官宋思明，甚至羡慕其中宋思明与海藻之间所谓的爱情。但更多的观众则是采取协商性的立场。通过对这部电视剧中人物的看法来投射进自己的独立态度，表达对各种社会问题的见解。比如这部电视剧中出现的城市房奴问题、“小三”问题、权力腐

^① 参见 Hall, Stuart. Encoding and Decoding in Television Discourse, During, Simon. ed. *The Cultural Studies Reader*, second edition, London: Routledge, 1993, pp. 507~517.

败问题、女性社会地位问题，等等。正是因为这种协商性视角的进入，才使得这部电视剧引起了很大的社会反响。可见，观众在观看这部电视剧的过程中已经参与进了电视剧的意义建构过程，成为电视剧意义生成的一个重要维度。按照这个理论，艺术鉴赏者的角色就是变动不居的了。而且根据不同的艺术鉴赏语境有所变化。

伯明翰学派的受众变动的理论更多的关注点还在意识形态层面。而按照当前的文化消费或文化产业理论来看的话，受众还有一个重要的角色，那就是消费者。艺术作品接受者会像消费其他商品一样消费艺术品。此时，艺术品对于接受者而言，就不仅是审美对象，同时也成为消费对象了。随着消费社会的到来，艺术品的这种商品属性更应该引起我们的重视。人们现今就是置身在一个被自己所制造的商品所包围的环境中。而艺术品也成为这个商品爆炸时代的一类商品而已。文化和商品就呈现为一种杂糅的状态。比如在一些大型的购物中心之中，艺术品与食品、日用品等摆放在一起，成为人们消费的一部分。而在这样的情境之下，艺术品早已丧失了康德以来被赋予的所谓无功利性，成为平常物而已。人们在消费服装、食品的同时，可以选择买上几本自己喜爱的书籍，或者看场电影或话剧。可见，艺术品接受过程同时伴随着的就是一种微妙而又重要的商品消费特征。而且消费在艺术品接受过程中还发挥着重要的作用。第一，消费可以确证艺术品的价值。因为缺少了消费这一环节，艺术创作是无法获得其社会意义的。第二，消费可以调整艺术创作的结构和趋向。消费者喜欢购买何种艺术作品表明他们自己的时尚和个人趣味，必然促使艺术家积极捕捉卖点，调整已有的生产结构。可见由于消费的作用，艺术家和艺术品接受者之间形成一种互动关系。一方面，艺术品可以调整大众的审美品位；但另一方面，大众的消费也可以反过来影响或制约艺术创作的方向。第三，消费还可以打破艺术领域的现成权力垄断。由于艺术消费市场的存在，各个阶层、群体、民族的消费者都有可能破除本阶层、群体或民族的现成规则去购买各种艺术品，这在一定程度上可以破除艺术领域已有的权力垄断，带来一种个体解放的效果。比如中国 20 世纪 80 年代的思想解放思潮与当时可以重新自由购买各种文学艺术品之间就有着直接的联系。《中国人读书透视——1978 到 1998 年大众读书生活变迁调查》这本书的调查结果可以向我们展示，从 1978 年开始，大量的西方 19 世纪经典的文学作品、科普类作品，还有以金庸、琼瑶为代表的港台通俗文学在读者所购买的书籍中占有越来越大的比例。20 世纪 80 年代初，张瑜和郭凯敏主演的《庐山恋》，作为

“文化大革命”后国内首部表现爱情主题的电影，获得当时人们的消费追捧。当年的新人张瑜也凭这部《庐山恋》成为 20 世纪 80 年代观众心中的“梦中情人”。这些都说明了通过对艺术作品的消费，使“文化大革命”十年中对个体的压抑的局面被慢慢打破，个体解放的步伐在不断加快。

2. 从潜在的作品到现实的作品

上面我们提到的都是西方关于艺术鉴赏的理论。从以上理论可以看出，艺术鉴赏已经不可能固守在“无功利”的阵地上，实际上是与意识形态、商品消费等密切相连的。但是，并不是说由此就可以不再关注艺术的审美属性，而仅仅将艺术品等同于普通的商品。相反，在适当地向当前日益普及的文化消费现实开放的同时，更要重视艺术的审美属性。在商品大潮中伸张它的审美属性。

在这种情况下，与以上西方受众理论比较起来，中国古典文论中的有关艺术鉴赏的兴会的论述也是值得我们去重新挖掘和重视的。所谓兴会，是指艺术品接受者借助于艺术品欣赏而激发自身感兴的过程。兴会理论关注艺术鉴赏过程中的审美接受，弥补了西方接受理论中过于哲理化的倾向，而且有利于构筑切合中国人审美体验的艺术鉴赏理论。如果我们从艺术品接受的层次来看，可以将兴会分为四个层面：

(1) 感触。艺术品接受者首先是以自己的感官去欣赏和理解艺术品，感受其构成和特色。比如以两部最近热映的电影为例。《阿凡达》是 2010 年年初上映的一部具有独特魅力的 3D 电影。影片运用了最新的 3D 艺术，营造出一种让人身临其境的视觉享受。观众在观看这部影片时，会调动自己的听觉、视觉的全部能量，游弋在潘多拉星球的奇幻世界里，为创作者的想象力而惊叹。而《盗梦空间》是 2010 年年底上映的另一部非常有特色的电影。电影通过镜头语言把观众带入人的梦境之中，让梦境具有真实可感的特质，同时又使人感觉似乎遥不可及。这种独特的艺术感受只有观影者可以体会到。

(2) 生兴。艺术品的原创性的特色激发内心的感兴波澜。正是因为积极地调动全身心的感触，才使欣赏者能够进入一个新的层次——生兴。《阿凡达》这部电影表现出的地球人的贪婪、暴力与自私。与之对比的却是潘多拉星球上生物的美好与纯真。他们对信仰的坚持、对自然的敬畏让我们去思考自己在地球这样一个人类家园上所犯下的累累罪孽。而《盗梦空间》中男主角费尽千辛万苦才回到两个孩子的身边，摆脱自己潜意识中的黑暗地

带，会让观众产生一种强烈的同情心和对现实生活的珍惜。

(3)兴会。接受者在艺术品独特魅力的激发下沉入特别感动的体验境界，发现人生的深厚奥秘。兴会首先一个要点就是不能离开文本的修辞。同时另一个要点就是这种文本修辞所带来的多样而又复杂的心理感动过程。《阿凡达》中令人震撼的视听体验，让我们与那些被入侵的潘多拉星球居民一道感受到地球人的残酷和血腥。男主人公杰克在最后的决战中险些失掉自己的生命。而最后贪婪的地球人终于被消灭，被拯救的潘多拉星球其实也是人类最后一块乐土的暗喻。如果人类继续破坏自己的家园，毁灭就不再是天方夜谭。

(4)兴味。接受者有时可以透过艺术品体悟到更为蒙眬、深邃而悠长的感兴意味。这个层面是兴会中最为美妙、最有中国人独特体验的所在。“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之间，其旨归在可解不可解之会；言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引人于冥漠恍惚之境，所以为至也。”^①

值得注意的是，我们不能将兴会理解为那种完全无形的超验境界，而是由感触而产生的一种无限境界。感触的对象可能是有限的，比如电影中我们所感触到声、光、影的组合等。但兴味要强调的是有限的感触所带来的感兴的开放性、主观性和可变性。比如一些大众文化文本，以满足日常娱乐需要为主，其激发的感兴可能是有限的。而有些感触却能带来无限的感兴，而这往往是一向注重深度意蕴的高雅文本的要求。从感触到兴会，艺术品的审美价值在于原创性的艺术品如何将欣赏者牵引到对原创性的感兴的领悟和享受上。《阿凡达》中激烈、逼真的视觉和听觉的感受让欣赏者进入一个形而上的思索和探索过程。人类的贪婪作为一种原欲与人类追求美好和谐的天性之间的悖论难道真的无法解答，毁灭是否就是人类的宿命呢？

综上所述，艺术品的接受过程应该是文化消费和审美接受相互渗透的过程。《文学理论》曾提出“文学消受”的概念^②，我们不妨把这个概念借用过来提出一种艺术消受的概念。提出艺术消受的概念，主要是为了将艺术鉴赏过程中消费接受和审美接受之间相互伴随、渗透和影响的状况显示出

^① (清)叶燮：《原诗》，见王夫之等撰：《清诗话》下卷，584页，上海，上海古籍出版社，1978。

^② 参见王一川：《文学理论》，324页，成都，四川人民出版社，2003。

来。艺术鉴赏就是文化消费和审美接受相结合的过程。由此，艺术鉴赏研究就强调了媒体宣传、市场行情、发行渠道、销售策略、消费时尚、接受状况、交流过程等环节及其相互作用。

正是由于艺术品接受过程中出现的艺术消受的事实，于是兴会在不同的艺术品接受过程中会呈现出不尽相同的状况。如果借鉴霍尔的三种解码模式来看的话，会出现：第一，服从创作者感兴。第二，与创作者感兴相协商。第三，反抗创作者感兴。还可以补充三种情况：第四，接受者创造出新感兴。第五，接受者完全失落了创作者原初的感兴。第六，接受者被第三者引导。

同时，由于艺术品的属性有多种类别，比如主导文化的艺术品、高雅文化的艺术品、大众文化的艺术品、民间文化的艺术品，等等。在不同的艺术品种中，兴会也是有着巨大的差异的。我们可以做一个简要的分类：

(1)得意忘兴。主要指那种借助感兴领会意义，之后便忘却感兴的接受状态。主导文化的艺术作品往往以一定的感兴特征先声夺人，吸引欣赏者的欣赏兴趣，但主要的目的则是以此传达社会整合的内涵。一旦意图实现了，感兴本身就变得不那么重要了。比如中国当代的主旋律影片、欧洲中世纪的宗教剧、“文化大革命”时期的样板戏等，就属于这种类型的兴会。

(2)兴意不离。主要指感兴与领悟意义不相分离的接受状况。这常常是高雅艺术品对于接受效果的明确追求。接收者接受时一方面受到感兴触发，另一方面获得深刻的意义。以基耶斯洛夫斯基的《红》、《白》、《蓝》三部电影为例。“三色”系列是基耶斯洛夫斯基充满人道主义和人文思想的巨作。他的作品毫无例外是对现实的追问，以细致而精密的情节来讲述故事，从普通人的运生命运动中阐释他对生命的尊重和见解，宿命和宗教是不能缺少的。众所周知，蓝、白、红分别代表法国大革命的三大主题：自由、平等和博爱。基耶斯洛夫斯基没有明确的告诉读者他的判断，他选择了一种暧昧的态度，他期待着读者与观众的参与，他把最后判断的权力交给了读者与观众，这恰好是基耶斯洛夫斯基的魅力所在。所以，欣赏这样的艺术品就是一种兴意不离的状态。

(3)得兴忘意。这主要是指那种专注于获取感兴而遗忘意义的接受状态。大众文化的艺术品常常以感兴去娱乐接受者，让他们因为这种娱乐的沉浸而舍弃对意义的渴望。比如某些流行歌曲、畅销书、娱乐片等，都属于这种更注重于感兴享受，忽视意义接受的艺术类型。

(4)兴意自娱。这主要是指那种通过兴与意而获得自娱的接受状况。民

间文化的艺术品很注重以兴与意作用于接受者。接受者从他们熟悉的日常生活的场景中获得丰富的兴与意，从而陶醉其中。而不必有体现主导文化和高雅文化的艺术品所必需的那种更深层的意义追寻。比如民间的剪纸作品、泥塑作品、民间戏剧等，表达着日常生活的场景，让老百姓自娱自乐。

在很多情况下，这四种状况其实也可以同时显现在任何一种文化文本的阅读之中，或者形成相互渗透的局面，一种文化文本可能更突出其主导性特点。

二、兴会的过程

兴会过程依赖于多方面因素的共同作用，下面主要谈其中的几种：受众素养、语境引导、审美期待、审美感受、审美评价、兴味品评。

1. 受众素养

鉴赏并不是一个自然而然的事情，而是一种特殊的能力，需要专门的培养和学习。《庄子·齐物论》中有“对牛弹琴”这么一个寓言。其中讲到一个叫公明仪的人对着一头牛操“清角之曲”，而牛依然伏食如故。在这里，“清角之曲”是审美对象，是高雅之曲。而牛却对它无动于衷。这虽是一则寓言，但却揭示了一个深刻的道理，即当客体具有很高的审美价值，而主体却不具备相应的审美素养时，客体的审美价值就是不可能实现的。艺术的审美价值只有通过具备相应素养的审美主体的积极的审美鉴赏，才能获得充分体现。鉴赏者如果不具备以上思维能力而对审美客体无动于衷，最终便构不成艺术鉴赏活动。

由于每一个审美主体所处的时代、阶级、民族、环境等的不同和文化素养的不同，因而对同一作品的审美态度也可能不尽相同。“一千个读者就有一千个哈姆雷特。”艺术修养有高低，生活经历有深浅，性格爱好也人各有异。因此主观条件的不同，构成了艺术鉴赏中的个人差异，也正如刘勰《文心雕龙·知音》所说：“慷慨者逆声而击节，蕴藉者见密而高蹈，浮慧者观绮而跃心，爱奇者闻诡而惊听。”^①

顾长卫的影片《立春》讲述了一个小县城中的几位艺术追求者的悲剧。一

^① 周振甫：《文心雕龙今译》，437页，北京，中华书局，1986。

一个歌剧演员、一个芭蕾舞演员和一个画画的艺术青年，因为得不到周围人的理解而生活于一种困顿之中。影片中很有意味的一个镜头是在一个街头的表演活动中，观看的群众在芭蕾舞演员的表演过程中纷纷离开，最后只剩下这个舞蹈者在孤独而无奈地舞着。当欣赏者的素养不能与艺术作品相匹配时，整个审美活动是根本进行不下去的。

2. 语境引导

所谓语境引导，是指艺术品欣赏者所身处其中的现实语境对于艺术品接受的微妙而重要的导向作用。比如特定时段的文化语境、文化消费状况、媒介时尚引导，等等。美国社会学学者雷斯曼在其著作《孤独的人群》中用引导一词表述个人性格在社会中形成的根源，他分别区分出从古到今的三种引导类型：传统型引导、内在型引导、他者型引导。雷斯曼认为，与传统农业社会相对应的是传统引导性格，人们通过继承传统而获得行为方式。与工业社会相对应的是内在引导性格，个人的内在精神、团体组织模式等成为新的性格之源。而后工业社会所对应的则是他者引导性格，一种个人无法透彻了解的陌生力量在引导着人的行为。雷斯曼的理论给我们很大的启示。

尤其是在当下，一个艺术品欣赏者的欣赏行为往往会受到各种复杂因素的影响。比如媒介引导。艺术品生产企业在媒介上发布各种艺术品信息，以期引起消费者的购买欲望。比如市场行情。艺术品消费市场由于多重因素决定的主导倾向，也会为消费者的具体的艺术品的选择提供重要的参照。比如形象引导。艺术品的装帧设计，组成内容等往往构成艺术产品的一种文化商品形象，引导消费者加以认同。认同愿望也是艺术品欣赏者的一种重要引导。比如欣赏者此时此地在生活中迫切关心怎样的问题也会极大地影响到他的购买意向。如果某件艺术品在媒介宣传、文化市场行情、产品形象引导因素方面恰好地投合了欣赏者当下的个人认同愿望，就可以导致购买行为发生。比如某本畅销书的热卖、某部电视剧的热播，等等，都离不开语境引导的重要作用。所以，在当代的艺术品消费过程中，艺术品生产者越来越重视语境引导的重要性，在艺术品营销上下足工夫，从而刺激了艺术品消费行为的发生。

20世纪90年代初期中国内地的畅销书销售就是一个很有趣的个案。比如当时《王朔文集》的宣传，出版策划人金丽红谈到过当时不仅有宣传广告词，还有签名售书活动，还在报纸上做大幅的广告，调起读者的胃口。这

些都使得《王朔文集》在 90 年代初成为名副其实的畅销书。比如 2010 年贺岁片的宣传战，陈凯歌的《赵氏孤儿》，姜文的《让子弹飞》和冯小刚的《非诚勿扰 2》三部电影，充分利用各种媒介展开轰炸性的宣传攻势。比如导演在自己的微博上不断挑起口水战。而之前又传出演员的感情绯闻，等等。其目的都是为了勾起观众的好奇心和猎奇心理，使观众肯走进电影院。

3. 审美期待

我们可以借鉴尧斯的期待视野这个概念来说明，艺术品接受者在接受艺术品之前所具有的影响他对艺术品接受的诸多经验图式。比如艺术知识、艺术素养、艺术理想等，这些都会在接受过程中发挥重要作用。这些预先因素对于随之而来的艺术品接受是必要的暗示、预示或准备因素。它们一旦被激活，就会在艺术品接受过程中“根据这类本文的流派和风格的特殊规则被完整地保持下去，或被改变，重新定向，或讽刺性地获得实现。……这一新的文本唤起了接受者的期待视野和由先前本文所形成的准则，而这一期待视野和这一准则则处在不断变化，修正，改变，甚至再生产之中”^①。

20 世纪 90 年代纯文学走入困顿的历史场景可以为我们说明审美期待在审美活动中占有十分重要的作用。当时以西方现代派文艺理论为主要理论资源的文学精英集团所进行的文学形式变革是以挑战现实主义文学原则为基本出发点的，这种挑战实际上也是对普通读者长期以来形成的现实主义审美习惯的挑战。从而使文学与普通读者的审美期待越来越远，在很大程度上导致了 90 年代纯文学走入曲高和寡的局面。^②

需要注意的是，为了进入一种良性的艺术鉴赏过程之中，接受者在接受过程中应该保持一种超脱态度。如果说，前面的语境引导表明艺术品接受过程与现实生活不可分割的联系。但进入真正的欣赏过程中，还是要从现实生活中适当地脱出身来，采取一种超功利的态度。欣赏者要想达到一种比较愉悦的欣赏状态，必须明确此刻不是生活实景，而是审美虚境。否则实际功利的考虑会妨碍欣赏者沉浸于艺术的审美世界之中。刘勰在《文心

^① [德]尧斯、霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁、金元浦译，29 页，辽宁人民出版社，1987。

^② 参见邵燕君：《倾斜的文学场——当代文学生产机制的市场化转型》，168 页，南京，江苏人民出版社，2003。

雕龙·神思》篇中说的“陶钧文思，贵在虚静。疏淪五藏，澡雪精神”就是这个意思。如果不虚不静，不仅无法体会到艺术之美，而且也影响了下面的审美过程。要想更好地欣赏一件艺术品，首先要保证的就是将自我与审美对象分开，保持一定的距离。并且要消除自我的偏见、成见。

4. 审美感受

欣赏者对艺术品的感知和理解。这也是审美过程中的核心内容。审美感受最突出的特征是艺术品与审美主体产生了强烈的共鸣，艺术品与主体的期望达到了和谐的统一，艺术品的节奏性、韵律性、生动性、形象性、运动性等与主体的同类因素结合到一起。例如，当我们观看北宋画家张择端的《清明上河图》时，作品以长卷形式，采用散点透视的构图法，将繁杂的景物纳入统一而富于变化的画卷中。画中主要分两部分，一部分是农村，另一部分是市集。画中人物 648 个，牲畜 96 头，房屋 122 座，各式桥梁 5 座，树木 174 棵，船只 25 艘，各式车辆 15 辆，轿子 8 顶，整幅长卷注重情节，构图疏密有致，富有节奏感和韵律的变化，生动记录了中国 12 世纪城市生活的面貌，这在中国乃至世界绘画史上都是独一无二的。通过联想和想象，我们理解到宋代生活的繁华与富庶，同时也感慨这种繁华在后世所遭受的毁损。更联想到画家坎坷的身世和这幅作品在历史沧桑中漂浮的命运。由此，美感体验更加丰富和深刻。这时的美感体验达到了整个审美过程的高潮，心旷神怡，心驰神往，整个身心沉醉于美的感受之中，其他任何心理活动都处于窒息状态，出现了审美高潮阶段所表现出的“呆”、“惑”和“愚”的状态。经过一段较长时间的审视之后，我们会发出内心的感叹。审美感受是一种较长时间的心理过程。如果第一次审视不能做出恰当的理解，还要做出重复扫描或回返观照等更加细致的认识活动，直至理解其意义、体验到美感为止。比如我们反复听一首乐曲，看一幅名画，欣赏一部电影，等等。

5. 审美评价

审美评价是欣赏者反复的品评艺术品余兴的过程。优秀的艺术品总是会使欣赏者在欣赏结束之后情不自禁地回头反复品味，感兴勃发。这种现象是普遍存在于任何审美过程中的。比如随着幕布的降落，我们对戏剧的观照结束，自然而然地会对戏剧做出一些评价。当我们从美展大厅走进休息室时，不由自主地会倾吐自我观感。总之，当人们的审美观照一结束，

随之而来的一定是对审美对象的评价。

与审美感受相比，审美评价更加重视理性的思考。在审美观照过程中，我们来不及进行理性的思考，理性认识受到极大的限制。审美观照结束后，理性的恢复使我们开始了正常的认识过程。在审美评价过程中，我们个人的审美意识活跃起来，并与审美对象进行对比分析，同时发表自己的看法。

审美评价一方面是主观的，它取决于审美修养、思想水平、个人的生活情感好恶，等等。所以同一件艺术品，人们会形成不同的审美评价。另一方面，由于人们的审美评价机制是在社会实践中形成的，受到某个特定的社会、民族、阶级的共同观念以及人类普遍情感的影响，因而审美过程中社会自觉或者不自觉地遵循着一个共同的以客观社会实践为前提的审美标准。所以审美评价真实与否、深刻与否，又是有一个客观的标准的。审美评价不能创造出审美价值，但是审美价值却必定要通过评价才能被认识。评价有可能符合也可能不符合原有价值。当审美评价符合审美价值时，两者之间的关系是真实的；反之，则是虚假的、错误的。

中国现代文学史上的许多作家作品的命运就与审美评价有着密切的关系。在20世纪80年代之前的中国现代文学史中，沈从文、张爱玲的作品虽然有不少的读者十分喜欢，但在文学史的写作中，他们的作品一直被给予较低的评价。这就是与当时的社会审美评价机制有关。但到了80年代之后，由于社会审美评价机制的改变，沈从文、张爱玲的作品在文学史上的地位不断提高，甚至进入到经典的行列。还有比如费穆在1948年拍摄的《小城之春》一直没有受到电影评论界的重视，直到“文化大革命”之后才开始被重新评价，到现在已经是中国电影界公认的经典性作品，它被誉为中国电影艺术的一部巅峰之作！

6. 兴味品评

兴味品评是指审美过程结束之后，审美感受持续活跃，进而向欣赏者的现实生活或明或暗地推进的过程。这个过程正是受众对余兴藉蕴的获取和生发过程。有些艺术品的魅力或效果是深长的，可以在欣赏者的生活中产生这样或那样的影响，比如引导价值选择甚至是改变人生道路。法国作家司汤达的名作《红与黑》中，描写了主人公于连最爱读的两本书，一本是《拿破仑回忆录》，另一本是卢梭的《忏悔录》，而正是这两本书改变了于连的命运，也可以说是这两本书成为于连的人生导引。在路遥所写的《平凡的世界》中，我们可以将这部作品中提到的孙少平阅读过的书列一个书单：

《钢铁是怎样炼成的》、《创业史》、《红岩》、《牛虻》、《艰难时世》、《简·爱》、《苦难的历程》、《复活》、《欧也妮·葛朗台》、《白轮船》、《红与黑》。这个书单中除开少数十七年文学中的“红色经典”之外，绝大部分都属于19世纪欧洲经典现实主义的作品。这些作品中出现的主人公正是在资本主义上升时期，通过个人奋斗追求自己幸福的主人公形象。在艺术上这些作品既有现实主义的精雕细刻，更有一种永恒的人性的光辉，这正是写作者路遥创作最大的营养源泉。而这些作品也极大地改变了主人公孙少平的人生选择。

三、兴会的创造性与艺术经典

兴会不仅不是一种被动的活动，相反具有很强的创造性。正是由于兴会的作用，使得审美活动成为艺术过程的重要组成部分。也正是借助兴会，使一些优秀的艺术作品得以流传下来，成为艺术经典。

1. 兴会的创造性

从前面的兴会过程的论述我们可以看出，艺术欣赏不仅不是一种被动的活动，而且是一项主动的、具有很强创造性的活动。现代心理学告诉我们，人的眼睛并不是像镜子一样观看事物。即使只是观看一件极其简单的东西，也需要经过大脑视觉区的极其复杂的识别和组织活动。可见，眼睛只是一个接受信息的器官，大脑才是处理和组织信息的器官。所以，在视觉活动中，起主导作用的器官不是眼睛而是大脑。正是这种看的二度性，使我们的视觉能摆脱自然刺激的制约，从新的方向去看物象。在这个方向上，看不是一种刺激反应的单向活动，而是体现了人的有机整体生命意向的选择性、创造性和组织性的活动。

比如，我们的视觉具有把对象形状完形化的趋向和作用。通过完形活动，不仅美化了对象，而且对对象进行了定型和分类。可见，人的视觉是有偏见的，因为人是一个有机的生命系统，人的各种心理活动都会影响着我们的感受。由此也就形成了个人看待万事万物的独特眼光。如果说普遍的眼光是习惯和规范的话，个人的眼光则是一种反习惯、反规范，它使人见到了与众不同的世界景象。

审美的看就是兴会。它是我们的创造力和表现力的自觉运用。一方面，它让我们的眼睛摆脱概念认识和功利欲望的束缚，返回到更直接、更原始

的身体与世界交融的观看运动中。同时，它又让我们最内在的情感投入其中。可见，兴会不仅需要一双敏锐的眼睛，而且需要一个想象力强盛的大脑，更需要一颗热情而敏感的心灵。兴会由此成为一项以知觉为基础的想象性的人生体验活动。它向人们敞开了一个有意味的意象世界，人们在这个世界里创造性地体验自我与世界的根本统一，体验自我生存的无限意义和价值。这就是我们所说的共鸣和濡染。这种审美体验不仅是人生的乐事，而且也具有很强的创造性。列奥·斯特劳斯在《什么是自由教育》中写道，“实际上，无论学生的精通程度如何，他们都只能通过伟大的书来接近不再是学生的老师，接近最伟大的心灵。因而，自由教育在于以特有的小心，研读最伟大的心灵所留下的伟大的书——在这种研读中，较有经验的学生帮助那些经验较少者，包括初学者”^①。斯特劳斯所强调的就是对于经典作品的共鸣和濡染。

比如 20 世纪美国作家海明威对 19 世纪美国作家马克·吐温的《哈克贝利·芬历险记》的阅读，既是一种濡染，同时也是一种共鸣。马克·吐温是 19 世纪美国文学最杰出的代表。他的作品确立了美国文学一个经典性的主题——成长。而海明威正是在这个角度上成为 20 世纪美国文学描述成长主题的又一位经典作家。他的作品中塑造的男性成长形象就是对马克·吐温笔下男孩形象的一种解读和继续。

再比如，要提到中国 20 世纪 80 年代中后期出现的寻根派文学，就不得不提到一位哥伦比亚作家马尔克斯和他的作品《百年孤独》。1986 年马尔克斯凭借这部作品获得了诺贝尔文学奖。这部作品在中国作家中引起了很大的反响。马尔克斯对拉丁美洲文化的独特表达使中国作家们产生了强烈的共鸣。于是寻找民族之根、文化之根的寻根派文学在 80 年代中后期在中国当代文坛上形成一种潮流。

而伯牙与钟子期知音相逢的故事，更是中国音乐史上的千古绝唱。“伯牙鼓琴，钟子期听之。方鼓琴而志在太山。钟子期曰：‘善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。’少选之闲，而志在流水。钟子期又曰：‘善哉乎鼓琴，汤汤若流水。’”（《吕氏春秋·本味》）古人弹琴，本意不是表演，而是明心见性，希望通过音乐来表达自己的曲折巧妙的心境。伯牙为天下妙手，曲高和寡，但却能遇到钟子期如此知音。钟子期对伯牙就是一种深刻的共鸣。

^① [美]列奥·斯特劳斯：《什么是自由教育》，见刘小枫、陈少明主编：《古典传统与自由教育》，5 页，北京，华夏出版社，2005。

2. 兴会与经典传承

兴会使文化在对经典的反复欣赏中得以传承发展。刘勰《文心雕龙·宗经》中说：“经也者，恒久之至道，不刊之鸿教也。故象天地，效鬼神，参物序，制人纪；洞性灵之奥区，极文章之骨髓者也。”^①宗白华先生在《中国诗画中所表现的空间意识》中也写道：“用心灵的俯仰的眼睛来看空间万象，我们的诗和画中所表现的空间意识，不是像那代表希腊空间感觉的有轮廓的立体雕像，不是像那表现埃及空间感的墓中的直线甬道，也不是那代表近代欧洲精神的伦勃朗的油画中渺茫无际追寻着的深空，而是俯仰自得的节奏化的音乐化了的中国人的宇宙感。”^②这种中国人特有的思维方式和情感表达方式正是通过兴会一代又一代传承下来。

《赵氏孤儿》的传承就是一个有趣的例证。这个故事最早应该来源于《史记·赵世家》。在《史记·赵世家》中，司马迁不惜笔墨，写出了一段人物生动、情节感人的故事，为以后各种版本的赵氏孤儿故事勾勒出了蓝本。其中的重点人物是赵氏门客程婴和公孙杵臼。两人设计保全了赵氏孤儿，尤其是程婴的形象十分引人注目。程婴身负忘恩负义、出卖朋友、残害忠良的“骂名”，偷出赵氏孤儿来到了山高谷深、僻静荒芜的孟山隐居起来。这一隐居就是十五年，就是这片与世隔绝的沟谷中，积聚了一老一少的复仇力量。赵氏孤儿终于长成了顶天立地的汉子。苍天不负有心人，程婴与赵武，在朝中韩厥的帮助下，里应外合，灭掉了权臣屠岸贾。赵氏冤情、程婴忠义和公孙杵臼忠烈都大白于天下。最后的程婴，并未品味胜利的美酒，十数年积聚的丧子、丧君及丧友之痛一并袭上心头。程婴自刎而死，赵武为此服孝三年。程婴这个人物身上所弘扬的守信、忠义、隐忍、坚毅、奉献等人格力量，成为后来中国人人格特征的理想摹本。所以这个故事不断流传，各种戏剧种类不断改写这个故事，但程婴这个形象的基本人格特征始终没有改变。

王国维在《宋元戏剧考》中，把《赵氏孤儿》与《窦娥冤》并列，称之“即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也”。法国作家伏尔泰以这个题材写出《中国孤儿》，在欧洲引起了很大的影响。还有人把它同莎士比亚的杰作《哈姆莱

^① 周振甫：《文心雕龙今译》，26页，北京，中华书局，1986。

^② 宗白华：《中国诗画中所表现的空间意识》，见《艺境》，217页，北京，北京大学出版社，1997。

特》作比较。由此可见《赵氏孤儿》影响之大。2010年，第五代导演代表陈凯歌又以赵氏孤儿的故事为蓝本，拍出了新版的电影《赵氏孤儿》。可以说，作为经典的《赵氏孤儿》不仅通过各种艺术形式濡染了一代又一代中国人，也引起了不同时代中国人的共鸣。在中国人的心目中，程婴就是理想的中国英雄的形象。

四、兴会与艺术素养

兴会更大的作用在于通过艺术鉴赏作用现实人生，它在人格塑造中发挥重要的作用。由此，给我们带来的思考是艺术教育的整体思路应该转向提升国民艺术素养上来。

1. 兴会与人格塑造

我们承认艺术欣赏对人生有多种作用，它可以是欲望的替代性满足，可以是认识、教育的工具，也可以是单纯的游戏。但艺术欣赏对于人生最根本的价值是引导我们展开一个自我与世界统一真实境界，在这个境界中体验人生的最深刻丰富的意味。而兴会的过程正是个体与艺术之间发生联系的一个有机过程。这个过程把艺术欣赏从单纯的娱乐活动深化为培养、塑造人的艺术品格的教育活动。不仅可以培养出敏锐的感觉力、活跃的创造力，还可以培养出宽厚热情的心胸、面向世界的自由精神等人格素质的综合品格。

布鲁姆在《西方正典——伟大作家和不朽作品》中写道：“莎士比亚或塞万提斯，荷马或但丁，乔叟或拉伯雷，阅读他们作品的真正作用是增进内在自我的成长。”^①艺术大师丰子恺也说过：“圆满的人格好比是一个鼎，真、善、美好比鼎的三足。缺了一点，鼎就站不住，而三者之中，相互的关系如下：真、善为美的基础，美是真、善的完成。”^②在他看来，艺术品是真善美完美结合的统一体，也就是真善美的统一。丰子恺接着指出：“教育是教人以真善美的理想，使窥见崇高广大的人世的。再从心理学上说，

^① [美]哈罗德·布鲁姆：《西方正典——伟大作家和不朽作品》，江宁康译，10页，南京，译林出版社，2005。

^② 丰子恺：《艺术与人生》，223页，长沙，湖南文艺出版社，2002。

真、善、美就是知、意、情，知意情三而一并发育，造成崇高的人格。”^①由此可知，在丰子恺的世界里，教育，尤其是艺术教育，要以真、善、美为内容，以健全人格塑造为落脚点的。艺术对人格的培养体现在以下两个方面：

第一，宽阔的心胸。兴会第一等的要旨就是培养欣赏者宽阔的心胸。当我们去欣赏陶渊明的诗词“夏日长抱饥，寒夜无被眠，造夕思鸡鸣，及晨原鸟迁”时，我们感受到陶渊明宁可忍受这种生活的窘迫，却要融入大自然的怀抱中，这其中蕴涵的既是清静淡泊的生活态度，同时也显示出作者傲岸独立的人格品质。李白的“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”的诗句，在兴会阶段，读者同样被李白那不畏权贵、个性率直、具有人格魅力的诗人形象所打动。当你来到西安参观秦始皇兵马俑时，不用看清这些兵马俑的姿态、容貌，首先就会被这支地下军队的磅礴阵势所震撼。而当你行走在洛阳龙门石窟的洛水两岸时，那尊高达 17.14 米的卢舍那大佛似乎用他的悲天悯人、惠及天下的眼神凝视着你。让你内心升腾起一种强烈的壮美感。这就是中国雕塑艺术追求大气象的魅力。在一次次的由艺术带来的兴会过程之中，欣赏者被艺术所激荡，使自己的心胸在艺术的感召下“阅乔岳以形培萎，酌沧波以喻畎浍。无私于轻重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞如镜矣”^②。

第二，丰富的情感。刘小枫在《这一代人的怕与爱》中深情地写道：“每一代人大概都有自己青春与共的伴枕书。我们这一代曾疯狂地吞噬着《钢铁是怎样炼成的》和《牛氓》中的激情，吞噬着语录的教诲，谁也没有想到，这一切竟然会被《金蔷薇》这本薄薄的小册子给取代了！我们的心灵不再为保尔的遭遇而流泪，而是为维罗纳晚悼的钟声而流泪。这是两种截然不同的理想，可以说，理想主义的土壤已然重新耕耘，我们已经开始倾近怕和爱的生活。”^③一部小说给了欣赏者如此大的震撼，这正是艺术的巨大力量。1981 年，青年画家罗中立的油画《父亲》在中国美术馆展览时，引起了巨大的轰动。这是中国油画史上前所未有的大幅头像。看着眼前满是皱纹苍老的面孔，几乎所有的评委都被深深打动了。据说，这一天评委们在画

① 丰子恺：《丰子恺文集》，224 页，杭州，浙江教育出版社，1996。

② 周振甫：《文心雕龙今译》，438 页，北京，中华书局，1986。

③ 刘小枫：《这一代人的怕和爱》，14 页，北京，生活·读书·新知三联书店，1996。

像前站了很久，细细品味着画像的每一个细节。评委吴冠中认为，作品表现的人物完全是我们上一代的父亲形象的一个概括，用“我的”太小了，应该把“我的”拿掉，就留“父亲”，就代表那一代父亲。欣赏者正是通过对这幅作品的欣赏激起了对农民、父辈的复杂的情感体验，带来了巨大的心灵震撼。

2. 兴会与国民艺术素养的养成

美学家李泽厚先生提出人的审美能力形态的三个层次说：悦耳悦目、悦心悦意、悦志悦神。悦耳悦目指的是人的耳目感到快乐。这个层次虽然看来属于非常单纯的感官愉快，但积淀了社会性。悦心悦意指的是通过耳目愉快走向内心的状态，是审美经验中最常见、最大量、最普通的形态。比悦耳悦目具有更突出的精神性和社会性。悦志悦神则是人类所具有的最高等级的审美能力，属于在道德的基础上达到某种超道德的人生感性境界。^①李泽厚先生这里所谈的在我们看来其实就涉及国民艺术素养。“国民艺术素养是指国民面对艺术时展现的选择、理解、质疑、评估和创造等个体素质和涵养，由媒介素养、形式素养及其他相关素养的总和构成。”^②从感兴的角度来说，国民艺术素养包含媒介触兴、形式起兴、兴象体验、兴味品鉴、生活移兴。从国民艺术素养的角度来看，我们今天所面临的艺术活动不再是单纯的个人创造，更多的是作为文化产业机构的批量产品出现。而且不再是完全以艺术家本人的创造力及个体人格为中心，也不完全以传统的经典标准为最高追求。艺术活动常常深嵌入通俗的物质生活过程之中，形成精神生活和物质生活的复杂的交融。在这样的情况下，公众的艺术素养及其养成在整个艺术活动中显得更加重要。

从艺术学的教学和艺术研究角度来说的话，原来的以艺术家为重心的艺术心理学视野，以艺术品为重心的艺术符号学视野以及以公众艺术鉴赏为重心的艺术鉴赏美学视野，就需要转换为新的以艺术公赏力为重心的艺术素养学视野。也就是把公众或国民的艺术审美素养及其养成作为艺术研究的主要对象。国民艺术素养研究在目前面临的重大任务就是如何让国民

^① 参见李泽厚：《美学四讲》，154～171页，北京，生活·读书·新知三联书店，1989。

^② 王一川：《建国60年艺术学重心位移及国民艺术素养研究》，载《天津社会科学》，2009(3)。

具备艺术慧眼以便真正获得优质的艺术享受和精神提升。拥有艺术慧眼，就是拥有高度的艺术公赏力，这才是当代艺术学需要研究的新的课题，而兴会在其中可以发挥巨大的作用。

[本章摘要]

在西方的艺术理论中，受众在艺术活动中的地位直到 20 世纪中叶之前都是被忽视的。但这种情况在 20 世纪中叶之后有所改变。研究者逐渐认识到，受众在艺术鉴赏过程中不仅不是被动角色，反而是一种主动角色，甚至可能成为艺术活动的中心。中国古典文论中有关艺术鉴赏的兴会的论述，也是值得我们去重新挖掘和重视的。所谓兴会，是指艺术品接受者借助于艺术品欣赏而激发自身感兴的过程。兴会理论关注艺术鉴赏过程中的审美接受，弥补了西方接受理论中过于哲理化的倾向，而且有利于构筑切合中国人审美体验的艺术鉴赏理论。兴会还具有很强的创造性，它对于艺术经典的传承发挥着重要的作用。审美的看就是兴会，它是我们的创造力和表现力的自觉运用。

中国人特有的思维方式和情感表达方式正是通过兴会一代又一代传承下来。兴会的过程正是个体与艺术之间发生联系的一个有机过程。这个过程把艺术欣赏从单纯的娱乐活动深化为培养、塑造人的艺术品格的教育活动。不仅可以培养出敏锐的感觉力、活跃的创造力，还可以培养出宽厚热情的心胸、面向世界的自由精神等人格素质的综合品格。从国民艺术素养的角度来看，我们今天所面临的艺术活动不再是单纯的个人创造，更多的是作为文化产业机构的批量产品出现。艺术活动常常深嵌入通俗的物质生活过程之中，形成精神生活和物质生活的复杂的交融。在这样的情况下，公众的艺术素养及其养成在整个艺术活动中显得更加重要。国民艺术素养研究在目前面临的重大任务就是如何让国民具备艺术慧眼以便真正获得优质的艺术享受和精神提升。兴会在其中可以发挥巨大的作用。

[思考与练习]

1. 什么是兴会？它由哪些内容构成？
2. 兴会的类型有哪些？
3. 兴会的过程是怎样的？
4. 兴会与艺术经典的传承之间有什么关系？
5. 兴会与国民艺术素养养成之间的关系？

[深度阅读书目]

1. 宗白华：《艺境》，北京，北京大学出版社，1997。
2. [美]哈罗德·布鲁姆：《西方正典——伟大作家和不朽作品》，江宁康译，南京，译林出版社，2005。
3. 丰子恺：《艺术与人生》，长沙，湖南文艺出版社，2002。
4. [德]尧斯：《审美经验与文学解释学》，顾建光等译，上海，上海译文出版社，1997。
5. 罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，南宁，广西师范大学出版社，2003。

第十章

艺术批评

读本书好似一趟旅行，在浏览了前面各章之后，你可能觉得有话要说：同意或不同意本书的一些观点，或者想就某个艺术现象说说自己的看法。如果这样，那么你实际上已经开始了本章的游历。艺术批评虽为本书最后一章，却不是最不重要或可有可无的篇章，而是艺术学原理链条不可或缺的重要一环，也是艺术学理论课程体系中总结性与应用性紧密贯通的单元——艺术学子只有从艺术学原理的教学中了解了艺术批评知识、接受了艺术批评训练并掌握初步的艺术批评技能时，才算真正完成了这门课程的修读。因为，特定的艺术学理论往往是通过具体的艺术批评呈现、阐发、论证和接受检验的。本章将介绍初步的艺术批评知识，进而阐述兴辞批评的有关问题。

一、艺术批评及其功能

艺术批评是观众、读者、欣赏者对艺术现象的“评头论足”。艺术批评是在艺术鉴赏之后的事情——一个人不满足于仅仅鉴赏，而是想进一步发表他对一件作品、一位艺术家、一些艺术现象的“意见”，那么艺术批评就开始了。

1. 艺术批评的含义

什么是艺术批评？本书所说的批评，不是含有道德或者政治意图的“责难”，而是指艺术鉴赏者（批评家）对艺术现象的理性思考和判断。艺术批评属于艺术理论的领域。

批评无处不在。就像一百多年前列夫·托尔斯泰所言：“随便拿起一份现代的报纸，都可以找到戏剧和音乐的专栏；几乎在每期报纸上都可以找到描写某一个展览会或某一幅画的文章，都可以找到关于新出版的艺术内容的书籍、诗、中篇小说和长篇小说的评介。”^①今天我们的传媒更加发达，尤其是互联网的迅速普及，真正实现了“天涯若比邻”。潮水一样的信息在各种媒介中涌动，人们可以相当自由与广泛地表达自己对于艺术的见解，参与到艺术评论这一公共领域。

从形式看，艺术批评可短可长，或庄或谐。它可以是饭桌上关于一幅

^① 参见[苏联]列夫·托尔斯泰：《艺术论》，丰陈宝译，1页，北京，人民文学出版社，1958。

绘画、一首歌的闲谈，从剧场、影院出来后和朋友的聊天，网上的一则留言，报纸上的一则短评，艺术家之间的通信，访谈，学术刊物上的一篇文章，一部专门的批评著作，等等，这些属于艺术批评的范畴。从内容看，涉及艺术的各个门类：视觉直观艺术（美术、设计、建筑、书法）、听觉直观艺术（音乐）、视听觉综合直观艺术（舞蹈、戏剧、戏曲、电影、电视）、非直观艺术（文学）……但无论如何，艺术批评都意味着要对与艺术家、作品、艺术史以及艺术现象相关的其他现象作具体的思考和评价。例如，天涯社区“影视评论”栏里一名网友发表《对中国电影的一些意见》：

三爷说：中国电影看见曙光了，高潮即将来临！

院线说：一年比一年挣钱了！

观众说：一个比一个失望！

我说：我想×××

真的是创作力低下吗？我看不是。难道是审查很严格吗？……现在的审查很宽松很宽松。那是哪里的问题呢？难道是我们的智商出现问题了吗？

玩不了特技，就好好讲故事；故事不行，演员好点；演员不行，摄影好点；摄影不行，服装造型好点；服装造型不好，场景好点；场景不行，档期好点；档期不行，音乐好点；音乐不行，看看我们还能记住什么，你就努力地搞。如果连这个也不行，那你就是没有讲故事的天分，别玩了，上床去睡吧，或者干点别的。别搞得电影院怨声载道的，搞得观众个个像个怨妇。我们的钱，也是辛辛苦苦挣的，别让我们觉得浪费好吗？求求你们了！我都无话可说了！

这则短评，三四百字，写得相当精彩。不满与无奈的口吻包含在一系列有力的反问与排比句之中，从故事、演员、摄影、服装造型、场景、档期、音乐诸多方面对中国电影提出了批评。不仅反思了中国电影目前存在的问题，并且说出了广大观众对中国电影的“期待视野”。同时，这则短评具有一种网友发言时的“酷评”风格，让人过目不忘。

但是，本书主要讨论的艺术批评，主要指现代意义上的学术型艺术批评。确切地说，真正的艺术批评往往是严肃的。是指目前在高校、研究机构、文化机关等，相关学者开展的注重学理的批评话语。网络上或许时常

会有网友“灵光一现”的精彩的艺术评论，但是它们还不算严格学术意义上的艺术批评。

在大致了解什么是艺术批评之后，下一个问题接着来了：艺术批评有哪些属性？提到这个问题，不免会有争论。艺术批评从属性上看，是艺术、科学还是意识形态？历来有着不同意见。第一种，批评是艺术说。主张批评是艺术的人，强调批评艺术只能用艺术的方式去批评，所以认定批评文字本身就应富于艺术性。一些艺术家、诗人、作家和美学家尤其赞同此说，他们往往反对批评成为冷静的理性文字。第二种，批评是科学说。认为批评是科学或学科的人，依据的恰是艺术与科学(或学科)的区分原则(艺术是情感的，而科学是理性的)，相信只有科学或学科才能揭示艺术的奥秘。一些科学家、人文学者持此说，而不愿批评论文也像文学作品、艺术作品那样燃烧着激情和想象。第三种，批评是意识形态说。强调批评是意识形态的人，竭力证明批评像艺术作品那样具有意识形态属性，是特定的话语与社会权力关系发生冲突的敏感领域之一。一些哲学家、社会学家、政治学家坚持这一立场。^①

这三种观点各有其合理性，确实道出了艺术批评的一些属性或特点。我们认为，艺术批评是关于艺术现象的思考与写作方式，具有艺术性、学科性和意识形态性。至于艺术性、学科性和意识形态性中间何者更突出，则需要视具体批评的情形而定。单纯坚持或否定上述三种属性之任何一种，都是片面的。例如，如果一味坚持批评是艺术而否定学科性和意识形态性，就会竞相把批评文字写成诗或美文，那批评的冷峻的理性和学术性可能受到削弱。而倘若认定批评是学科而非艺术或意识形态，那就会为了学术性而忽略艺术性及这种学术性本身与现实权力关系间的微妙关联。同理，主张批评就是意识形态而不存在艺术性和学科性，则会重新落入“文化大革命”时那种强调批评就是政治斗争的“斗争哲学”的旋涡。因此，艺术批评是一种同时包含艺术性、学科性和意识形态性的思考与写作方式。

2. 艺术批评的标准

艺术批评需要什么样的标准与原则？这是初涉艺术批评常常会问到的

^① 比如，“西方马克思主义”代表人物之一特里·伊格尔顿就认为，批评和审美活动都和特定的意识形态密切相关。可参见他的《批评和意识形态》、《瓦尔特·本雅明或革命批评》、《审美意识形态》等著作。

问题。艺术批评首先需要一定的标准。1928年，鲁迅在《文艺与革命》中说中国批评家所用的尺度有很多：“有英国美国尺，有德国尺，有俄国尺，有日本尺，自然又有中国尺，或者兼用各种尺。”^①1934年在《批评家的批评家》中又谈道：“我们曾经在文艺批评史上见过没有一定圈子的批评吗？都有的，或者是美的圈，或者是真实的圈，或者是前进的圈。没有一定圈子的批评家，那才是怪汉子呢。”^②这表明，任何批评者在批评的时候，都有一个或隐或现的“圈子”，这里的圈子大可以理解为批评者的知识背景、所在集团/阶层，小的方面就是他批评时运用的标准。

从词源学看，“批评”一词，古希腊文为 *criterium*(*κριτηριον*)，原本就是“判断的标准”的意思^③。一般说来，“标准”或者“尺度”意味着一种选择的依据，一种有所取舍的凭借。让我们看一些批评的例子。孔子对《诗经》的批评，所谓“诗三百，一言以蔽之，曰：思无邪”。又言“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”。前一句是道德评价，后一句用今天的话说是认识论和社会学批评。孔子坚持的是“文艺教化功能”的标准。老子尝言：“信言不美，美言不信。”后世如荀子则说：“凡言不合先王，不顺礼义，谓之奸言；虽辩，君子不听。”^④荀子的话可以说是较早地为文艺批评“立法”，定下了批评的标准，也是从合乎礼法的角度去说的。刘勰提出批评的“六观”——“一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商。”^⑤这是给读者提出了六条进入作品的视角，或者说定了六条批评的标准，形式与内容并重。

古代西方，和中国古代类似，大多是从艺术作品的社会功能去讨论批评的标准问题。如柏拉图在其“理想国”中，就制定了标准来筛选(其实是排斥)理想国中不需要的诗人和他们的作品。柏拉图曾言：“愈美，就愈不宜

① 鲁迅：《文艺与革命》，见《鲁迅全集》，第4卷，83页，北京，人民文学出版社，2005。

② 鲁迅：《批评家的批评家》，见《鲁迅全集》，第5卷，449页，北京，人民文学出版社，2005。

③ 参见罗念生、水建馥编：《古希腊语汉语词典》，482页，北京，商务印书馆，2005。

④ (战国)荀子：《非相篇第五》，见《诸子集成》，第2卷，53页，上海，上海书店，1986。

⑤ (梁)刘勰：《文心雕龙·知音》，见周振甫：《文心雕龙今译》，432页，北京，中华书局，1986。

于讲给要自由，宁死不做奴隶的青年人和成年人听。”^①美是自由的象征，对于统治阶层来说，美的作品不适合给“宁死不做奴隶”的人听。是否有利于理想国的统治成了诗歌批评的唯一标准。到了亚里士多德，就把诗歌的政治教化功能与审美尺度分开了：“衡量诗和衡量社会道德正确与否，标准不一样；衡量诗和衡量其他艺术正确与否，标准也不一样。在诗里，错误分为两种：艺术本身的错误和偶然的错误。……而缺乏表现力，这是艺术本身的错误。”^②亚里士多德不仅把政治标准与诗的标准分别开来，而且把诗与其他艺术的衡量标准也分别看待，这显然比柏拉图进步不少。同时，从柏拉图和亚里士多德开始，西方艺术批评史上，形成了两大批评标准：政治(社会、现实)的标准与美学(诗、艺术)的标准。前者侧重的是“真与善”的标准，后者在意的是“美”的尺度。

真、善、美的具体形式和内容有所不同。不同时代、不同民族、具体的艺术家，又有很大差异，最好不要抽象地谈批评的标准，而应该结合具体的历史语境、批评对象和批评方法来讨论。首先，标准与尺度是历史性的，不存在永恒不变的艺术批评的标准或尺度，没有不变的标准。其次，批评者不能把自我作为批评的唯一标准。哲学家、艺术批评家狄德罗告诫我们：“如果只拿自己当作范例或者当作评判者，我们的争论自然会没完没了。有多少人就有多少不同的衡量标准，而且同一个人在他一生之中有多少显然不同的时期，就有多少不同的尺度。”^③最后，批评的尺度总是具有客观性，比如他所具有的知识素养、他使用的批评方法等。

以上的讨论，读者或许能从中有所启发，但我们无意给出一个恒定的艺术批评标准。这里不妨以翻译家、戏剧家、文艺批评家李健吾在1939年的话作为结束：

许多人以为我是“为艺术而艺术”的人，今天我要特别在这里向诸位说明我的立场，我要提出的标准有两点：

(一)人生经验：批评应该是独立的，有标准的；人生的色象

① [希腊]柏拉图：《文艺对话录》，朱光潜译，36页，北京，人民文学出版社，1962。

② [希腊]亚里士多德：《诗学》，罗念生译，92页，北京，人民文学出版社，1962。

③ [法]狄德罗：《作家和批评家》，徐继增、陆达成译，见《狄德罗美学论文选》，212页，北京，人民文学出版社，2008。

是很复杂的，我们不可以用一个字去决定……我们应该用人生的经验去了解，去体会，去批评作品。……艺术是以人生为根据的；批评者的经验——实际的和想象的——如抵不住作者时他就不配批评。……以人生经验为批评的标准我们必须活的广泛运用，它不是死的条件。

(二)杰作：以过去的杰作作为标准比抽象的条件好，因为杰作的创造是根据人生的经验……批评家不能被作品所吸了进去，而是要把作品吸过来。^①

李健吾提醒我们，批评家的自我经验(主观方面)在批评中是灵活的条件，不是僵死的标尺。而艺术史上的“杰作”(经典化的作品)作为“客观”存在，是艺术批评的重要参照。

3. 艺术批评的功能

“批评有什么用？当批评刚想迈出第一步时，这巨大而可怕的问号就一把揪住了它的领子。”^②波德莱尔如是说。

一般说来，艺术研究不外乎艺术史、艺术理论和艺术批评三门学科。但是很长一个时期以来，对艺术的研究似乎就是研究艺术史和艺术理论，而对批评重视不够，意大利艺术史家、艺术批评家里奥奈罗·文杜里(Venturi, Lionello 1885—1961)就对艺术研究中仅仅满足于“博物馆志”式的资料梳理相当不满，他认为这仅仅是“基础性工作”，不能把全部精力倾注在这类工作上。文杜里认为：“文献出版和文献注释虽然在发展，可是对于艺术作品或艺术家的批评判断的论述却没有发展，甚至更为不幸的是根本没有意识到这种评判的必要性。”“在美学与艺术之间，艺术观点和艺术直觉之间的联系，则是艺术批评。”^③

在艺术家和欣赏者之间是艺术品，而艺术品一旦被创造出来，负责对它欣赏和解释的是接受者，并非艺术家本人(虽然也有艺术家自己站出来为

^① 李健吾讲、文哲研究组记录：《文学批评的标准》，载《文哲》，1939年第1卷第6期。

^② [法]波德莱尔：《批评有什么用？》，见《1846年的沙龙》，郭宏安译，189页，桂林，广西师范大学出版社，2002。

^③ [意]里奥奈罗·文杜里：《西方艺术批评史》，迟柯译，2~3页、8页，江苏教育出版社，2005。

作品说话，但这毕竟不是一种高明的做法，接受者有权按自己的理解去解释)。批评家也是欣赏者，只是批评家不仅仅欣赏艺术品，他还要对艺术品及其相关现象作出发现、解读、阐释和判断。

第一，艺术批评的发现功能。发现有才华的艺术家，发现新的艺术动向，发掘有价值的艺术创造等。比如，现代主义文学和艺术以独树一帜的风格，彻底颠覆了以往的古典主义和浪漫主义文学和艺术。但是，现代主义的一个区别以往任何艺术的地方在于其晦涩难懂。为什么会这样？西班牙思想家、艺术批评家奥尔加特·伊·加塞特(Ortega Y. Gasset)在1925年，就写评论文章准确指出：“有必要将尚未流行与无法通俗区分开来。新生的艺术风格总要经过一段时间才能为大众接受；它尚未流行起来，但是并不是无法通俗。”^①现代主义艺术强调的是艺术性本身，它注定与大众格格不入。“新艺术无法通俗”——这是批评家加塞特的独到发现。艺术批评就是要在纷繁复杂的艺术现象中，发现普遍性和规律性的东西。

第二，艺术批评的阐释功能。指出或者发现一种艺术现象中的规律，这还不够。艺术品是创造性的精神产品，其内蕴的价值不会自动显现(甚至有人认为艺术的内涵是神秘不可言的)，好比矿石，需要敲开其坚硬的外壳，才能提炼出“精金美玉”。这就是艺术批评的阐释功能，就是发掘艺术品蕴藏的精神价值。这些精神价值可以是关于美本身的、道德伦理的、宗教的、社会现实的，等等。例如，达·芬奇在创作《蒙娜丽莎》时，还不像今天这样受人尊敬，论名气甚至还不能与米开朗基罗或拉斐尔相比。但是因为历代批评家对这幅画的“内涵与意义”的不断阐释，如司汤达、戈蒂耶、佩特、王尔德等，这幅画变得越发出名^②。能够看出，艺术作品和艺术家名望的建立，离不开艺术批评。

第三，艺术批评的评价功能。一件艺术品可能具有很多方面或者某一方面的价值：美学的、心理学的、社会学的、宗教的、伦理学的、教育学的……它自身的这些价值需要被指出并加以肯定，这也是批评的重要功能之一。一个批评家笔下的评价，是和他所坚持的批评原则、判断标准分不开的。例如坚持社会学立场的批评家，往往从认识论、社会学的立场来解

^① [西班牙] 奥尔加特·伊·加塞特：《艺术的去人性化》，莫尼娅译，3页，南京，译林出版社，2010。

^② 参见[英] 唐纳德·萨松：《蒙娜丽莎微笑五百年》，周元晓、赵永健译，上海，上海人民出版社，2004。

释艺术现象。又如，奥地利心理学家西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud)在分析达·芬奇的画作《蒙娜丽莎》(图9)时，采用的是精神分析的方法，从达·芬奇的童年对母亲微笑的记忆入手，从而做出了一个惊人的判断：(模特的)“微笑唤醒了长大成人的列奥那多对他童年的早期的记忆”，“当他成了一位画家时，他就努力用画笔来再现这个微笑，在所有的画中表现这个微笑”^①。弗洛伊德的评价是精神分析意义上的。

需要注意的是，在具体的批评实践中，发现、阐释和评价往往是分不开的，阐释中有判断和评价，而新的发现又意味着新的阐释空间和新的价值评价。

当然，艺术批评的作用，不仅限于以上三点。尤其在今天，媒介和信息社会中，艺术批评也正面临着新的角色转型。

二、艺术批评的种类与流派

艺术批评存在着不同的种类和流派，这同时意味着艺术批评存在着不同方法。学习艺术批评一个重要方面是要了解批评的种类(类型)、方法(模式)。

1. 艺术批评的种类

艺术批评按照不同的标准，可以划分为不同的种类。首先，按批评对象的不同，可分为美术批评、音乐批评、戏剧批评、摄影批评、电影批评、电视批评、雕刻建筑批评、文学批评，等等。这里面还可以进一步分为“作品专论”和艺术家“人物专论”，前者如书论、画论、乐论，后者如艺术家传记研究。这种分类方法是目前高校、文化艺术机构中常见的理解和分类方式。

其次，按批评文体的时间演变，可分为古典型批评和现代型批评。如中国古典型批评，其表达样式是文言文，像中国古典的书论、画论、乐论、文论就是这样。现代型批评，更多的是借鉴了西方学术批评的思维方式和表达方式，注重的是概念的清晰性、行文的逻辑性、词语的准确性等，一

^① (奥)弗洛伊德：《弗洛伊德文集》，第7卷，106~108页，长春，长春出版社，2004。弗洛伊德对作家艺术家的精神分析，也可以参考《弗洛伊德论美文选》(张唤民、陈伟奇译，上海，知识出版社，1987)。

般使用的是白话文。还有一些对话形式的，如《柏拉图文艺对话录》；艺术家的访谈、信札、日记，如《达·芬奇笔记》、《凡·高艺术书简》、《达利访谈录》，等等。如前所言，本书所涉及的主要是现代意义上的学术型的艺术批评，同时古典型批评和非学术化批评的价值同样受到我们的尊重与承认。

最后，按批评方法的差异和批评标准的不同，又可以分为社会历史批评、意识形态批评、传记批评、精神分析批评、符号学批评、形式主义批评、现象学批评、解释学批评、结构主义批评、文化批评、媒介批评，等等。

美国批评家艾布拉姆斯提出过文艺的四要素：艺术家、艺术品、接受者、世界。^① 这些批评的不同类型，都有所侧重。如，社会历史批评侧重点在“世界(社会)”，传记批评重心在“艺术家”，现象学批评看重“艺术品”本身，解释学和读者反应批评站在“接受者(读者)”的立场上进行艺术阐释。

分类是为了理解的方便，而在实际的批评实践中，往往是多种方法的综合运用。批评家选择的批评方法、批评尺度以及艺术的种类和样式决定了批评的类型。

2. 艺术批评的流派

历史上产生过各种各样的批评流派，艺术批评的方法也多种多样，这里只作概略性描述。需要注意的是，艺术批评总是活生生的具体分析和评价过程，不存在固定不变的可以指导具体批评的方法。

(1) 古典感兴批评。这是艺术批评流派(方法)之一，属于中国古代独具特色的批评样式，是以富于感兴的阅读和评论去尽可能还原文本感兴的批评方式。在中国古代，从孔子的“兴于诗”到叶燮的“兴起”，感兴批评经历了漫长的发展演变历程，形成了自身的模式。第一，从批评的宇宙观基础看，感兴批评表现了一种万事万物相异而又相类似的宇宙观，力求揭示艺术世界以及现实世界共同存在的兴发感动关系。第二，从批评的重心或焦点看，感兴批评主要谈论艺术所展现的个体生活体验即“感兴”。第三，从批评的思维方式看，感兴批评崇尚与感兴相近的瞬间感悟或直觉，强调以感兴批评去还原艺术感兴，而轻视或反对推理式批评。第四，从批评的表述文体看，感兴批评多采用富于文采的点评体甚至诗体，而不愿意推演出

^① 参见[美]M. H. 艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郇稚牛、张照进、童庆生译，北京，北京大学出版社，1989。

逻辑严密的学术论著体。

唐代书论家张怀瓘论书法家王献之：

献之……率尔师心，冥合天矩。观其逸志，莫之与京。至于行、草兴合，如孤峰四绝，迥出天外，其峭峻不可量也。尔其雄武神纵，灵姿秀出。藏武仲之智，卞庄子之勇。或大鹏抟风，长鲸喷浪。悬崖坠石，惊电遗光。察其所由，则意逸乎笔，未见其止。盖欲夺龙蛇之飞动，掩钟、张之神气。惜其阳秋尚富，纵逸不羈。天骨未全，有时而琐。人有求书，罕能得者。虽权贵所逼，了不介怀。偶其兴会，则触遇造笔，皆发于衷，不从于外，亦由或默或语，即铜鞮伯华之行也。①

王献之书法(图 47)的美妙，激起了批评家的想象。艺术创造起于“兴

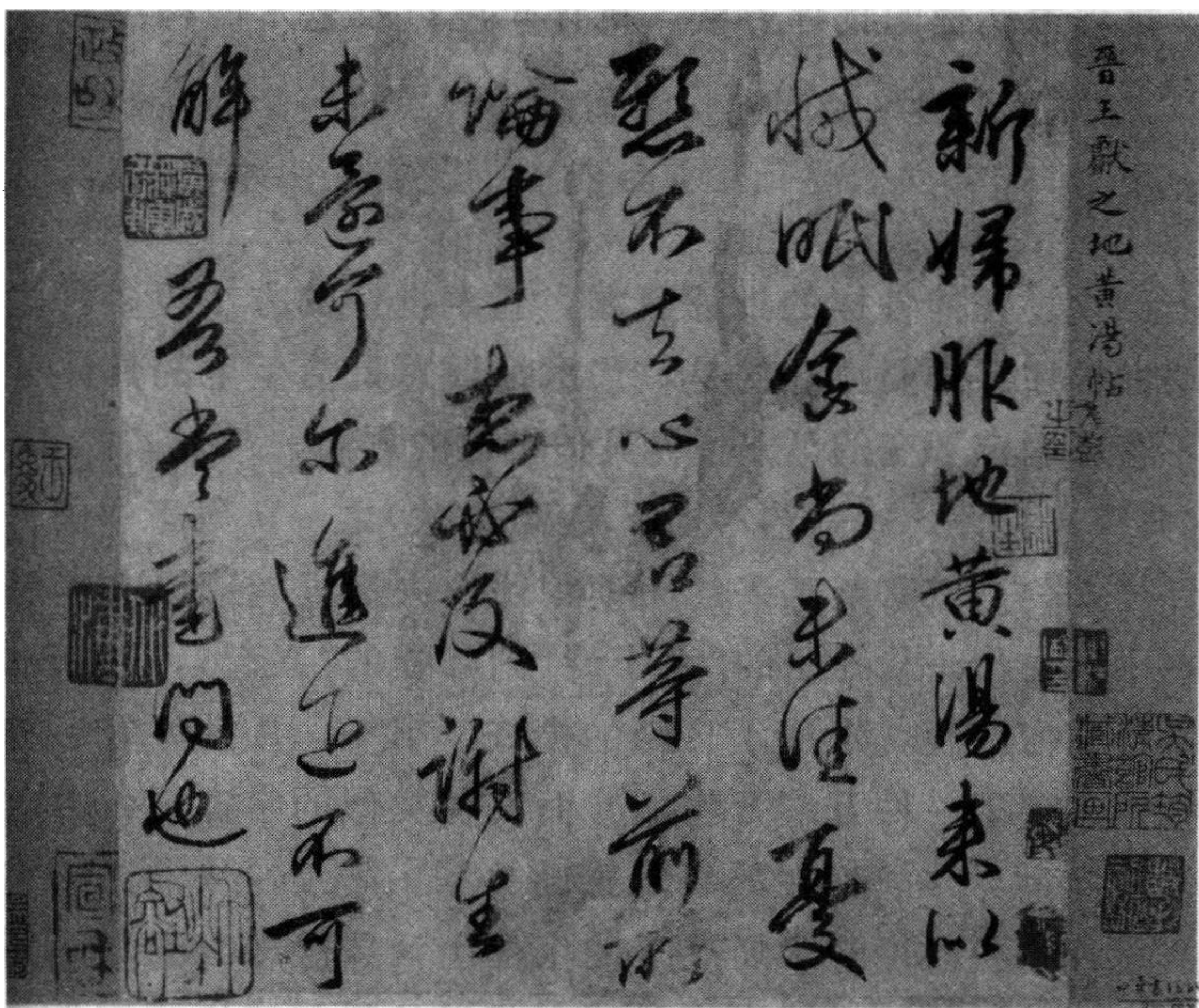


图 47 王献之：《地黄汤帖》

① (唐)张怀瓘：《书断》，见胡经之主编：《中国古典美学丛编》中卷，322页，北京，中华书局，1988。

会”，书法符号表现的是书写者内心瞬间的高峰体验。古典感兴批评模式的关键点，在于从艺术文本中寻求感兴的呈现状况。这里所寻求的感兴，并不是简单的个人生存体验，而是在个人生存体验中蕴藉的对于社会生活状况的活的体验。

(2)社会历史批评。社会历史批评是一种从社会历史的视角考察、分析、阐释和评价艺术现象的批评方法。它关注艺术现象的背景，特别是种族、环境、时代(丹纳在《艺术哲学》中提出)等要素。通常将艺术置于特定的社会历史语境中去研究艺术的意义和价值。

社会历史批评是一个家族最为庞大的批评流派，也是最为常用的批评方法。艺术史研究中艺术家生平、时代条件等介绍与分析都是典型的社会历史批评。马克思主义批评方法也属于社会历史批评。需要注意的是在运用此方法时，要避免生硬地把艺术作品与社会现实等同起来，导致庸俗社会学批评。

(3)精神分析批评。精神分析批评的鼻祖是奥地利心理学家弗洛伊德。后经过弗洛伊德的弟子荣格(Carl G. Jung, 1875—1961)、马尔库塞(Herbert Marcuse, 1898—1979)、拉康(Jacques Lacan, 1901—1981)、齐泽克(Slavoj Zizek 1949—)等人不断丰富发展，形成了一个重要的批评流派。

精神分析批评认为，“力比多”(libido 即“性力”)是艺术家创造的源泉，艺术作品是在潜意识引领下艺术家“白日梦”的表现。精神分析批评分外重视作家、艺术家的“童年经验”，因为作品往往影射出其童年记忆，尤其是艺术家的“俄狄浦斯情结”(Oedipus complex)(又称“恋母情结”)。在弗洛伊德的思想基础上，荣格发展了“集体无意识”学说，马尔库塞把性压抑与社会革命相联系，拉康提出“镜像理论”，齐泽克继承了拉康的学术思想并把意识、无意识与意识形态批判结合在一起。

(4)意识形态批评。这是指 20 世纪 60 年代至 80 年代在欧美流行的“西方马克思主义”批评模式，其

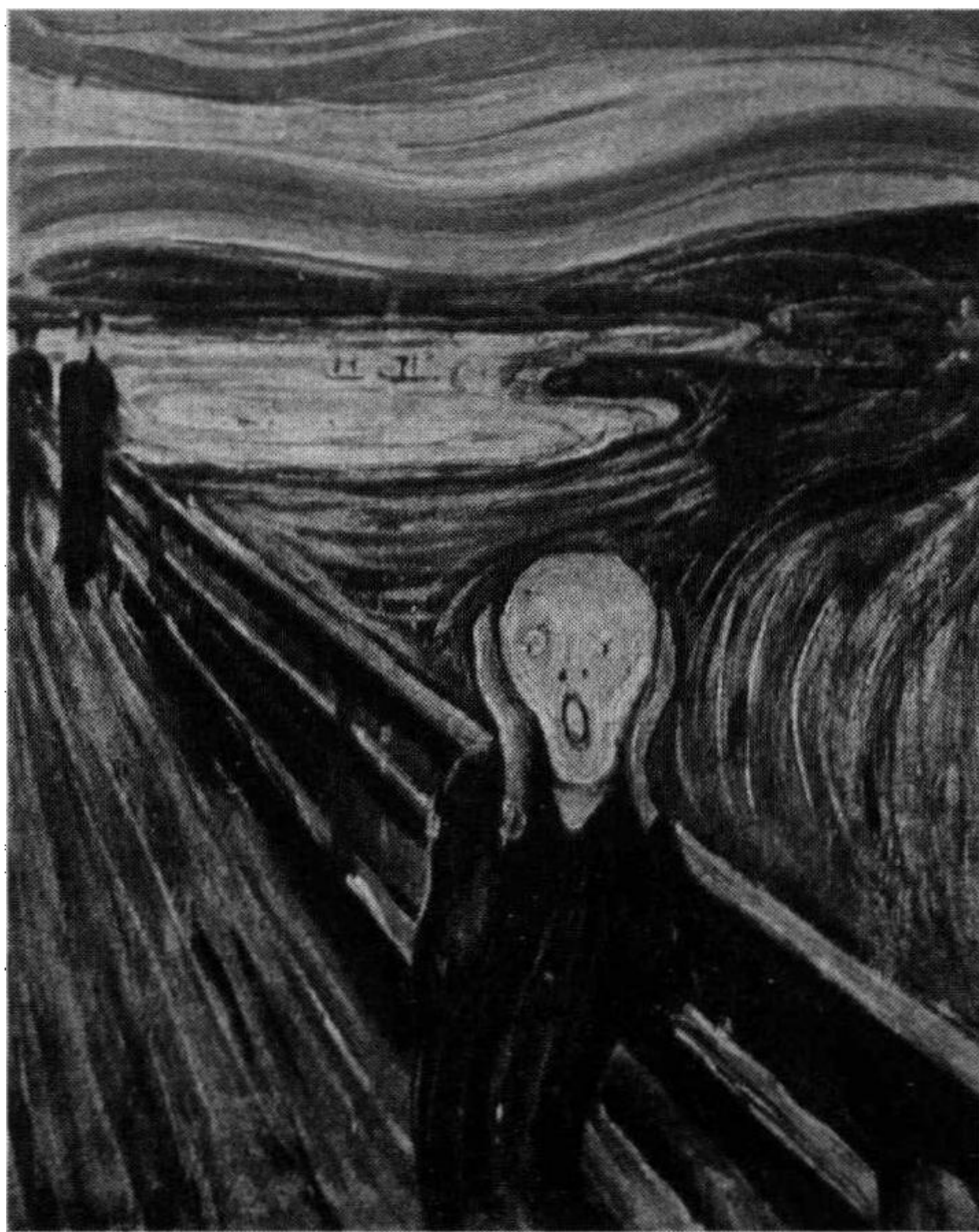


图 48 爱德华·蒙克：《呐喊》(油画，1893)

代表人物有法国的阿尔杜塞(Louis Althusser, 1918—1980)、英国的伊格尔顿(Terry Eagleton, 1943—)和美国的杰姆逊(Fredric Jameson, 1934—)等。这种批评模式的主要特色有:第一,艺术不再是对意识形态的直接反映,而是通过特定语言结构而作出的想象性再现或“挖空”;第二,艺术语言及其意识形态蕴涵成为批评的主要对象;第三,批评的焦点在于借助形式主义、语言学、符号学模型重构意识形态及更深邃且微妙的历史;第四,批评的方式为文本细读与意识形态阐释的结合。杰姆逊的《政治无意识》是这种批评模式的典范作品。他在中国的演讲录《后现代主义与文化理论》中(1986)对后现代主义文化、爱德华·蒙克的《呐喊》(图48)、毕加索的《格尔尼卡》(图36)、安迪·沃霍尔的艺术品(图25)、凡·高的《农鞋》等作了具体分析。

(5)符号学批评。符号学起源于瑞士语言学家索绪尔的理论。符号学理论认为,几乎所有的文化媒介样式,文学(字)、绘画、雕塑、影视、广告、交通信号标志,等等,都可以看做表征意义的文化符号。作为文本(text)艺术品是一个表征意义的符号系统,符号学批评关注文本的意义是如何产生的。

比如,电影中的影像、文字、音乐、动作、场景、物品等符号样式,都是符号学批评解读、破译的对象。在艺术批评中,“电影符号学”已经成为一门重要的学科^①,并且从其他学科和领域如心理分析、意识形态理论不断汲取营养,逐步成长起来。像法国学者克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz, 1913—1993)的《电影:语言还是泛语言》、《想象的能指:精神分析与电影》,意大利学者安伯托·艾柯(Umberto Eco, 1932—)的《电影符码的分节》,以及意大利导演帕索里尼(Pier Paolo Pasolini, 1922—1975)的《诗的电影》等。

(6)“文化研究”批评。这是指20世纪90年代流行于西方的批评模式,它是英国20世纪60年代后期兴起的伯明翰“文化研究”(Cultural Studies)学派在北美和澳洲进一步扩展的结果。这种批评模式的特点有:第一,文学和艺术被视为更大的文化实践的一部分;第二,艺术的大众文化、民间文化、亚文化等边缘文化类型成为批评关注的主要对象;第三,批评的焦点在于文本中的异质文化冲突;第四,对文本的具有跨学科特色的文化分

^① 1964年,法国学者克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz, 1913—1993),出版《电影:语言还是言语?》一书,标志着电影符号学的诞生。

析成为主要的批评方式。

除了上面描述的批评流派和方法以外，当然还可以举出一些，诸如读者反映批评、女性主义批评、后殖民批评等，但上述已能大致显示现有批评流派和模式的总体轮廓了。

3. 艺术批评与艺术理论的互动

关于艺术原理与艺术作品之间的关系，我们可以从以下方面进行分析。

第一，作品产生在前，其后才是批评。艺术理论、美学原理是在大量艺术和美学事实之上产生的，一个矛盾地方在于，这些理论被人们生产出来之后，又反过来想“指导”创作，这是错误的，它颠倒了批评的本末。理论只是一个有力的佐证，而不是硬性的标准。中国人懂得这一点。明代郝经就说：“古之为文，法在文成之后，辞由理发，文自辞生，法以文着，相因而成也，非与求法而作之也。后世之为文也，则不然。先求法度，然后措辞以求理……故后人为文，法在文成之前，以理从辞，以辞从文，以文从法。”^①郝经所说“法”大致相当于今天的“理论”或“原理”。从创作上看，艺术家创作不应是从现成的“法”出发，就像歌德认为诗人不应从抽象观念出发去写诗一样，一名作家、艺术家应该从具体的、生动的形象开始。但这不是否定艺术创造没有任何可以依循的规则，“文固有法，不必志于法。法当立诸己，不当泥诸人”^②。每一个创写作者，都有自己的“法”，只是这个“法”，不应该扩大，不应要求每个作者都去“依法(同样的法)写作”。纵观艺术史，批评家与艺术家之间存在所谓“指导”与“被指导”而产生伟大作品的，实在少之又少。

第二，在较长时间里，不少人存在一种理论高于批评的等级制观点，以为批评只是理论的运用形态，理论是第一性的而批评是第二性的。这是对于艺术批评与艺术理论间关系的一种误解，既是对艺术批评的贬低，又是对艺术理论的曲解。

第三，本书认为，艺术批评是艺术理论的生长域。艺术批评不只是理论武器的实战演习场，而且是理论武器的制造场。批评不是现成理论的简单应用，而是新理论的生成。正是在对具体艺术现象的批评中，新的理论开始寻找自身的生长沃土。可以肯定地说，理论绝不是简单地来自理论家

① (元)郝经：《郝文忠公陵川文集》，334~335页，太原，山西人民出版社，2006。

② 同上书，336页。

的思辨头脑，而正是来自对于活生生的艺术感兴的批评。在这个意义上，艺术批评与艺术理论实际上是一回事：都是对于特定艺术现象的理性思考。所不同的只是它们的侧重点：艺术理论侧重于在对特定艺术现象的分析和评价中提取出具有一定普遍性的概括，而艺术批评则侧重于对特定艺术现象的具体分析和评价本身。两者体现了同一过程的不同方面而已。

三、中国艺术批评的演变

中国的艺术批评是独特的。上面提到的古典感兴批评，就是中国艺术批评最典型的体现之一。中国艺术批评是一笔巨大的财富。从古典到现代，中国艺术批评发生了艰难的转型，这种转型一直持续到今天。

1. 中国古代艺术批评

中国古典艺术批评和中国古代艺术一样，取得了辉煌的成就，形成了世界艺术批评史上独有的中国艺术批评精神。下面将分别从批评类型、美学范畴、思维方式和表达形式等方面简要谈谈中国古代艺术批评。

第一，批评的类型十分丰富，涉及古典艺术的各个门类。乐论、画论、文论、书论、乐论、戏曲论、工艺、建筑园林论等。《毛诗序》说：“情动于中而行于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”这一段话，准确地说明了情感在诗、歌（音乐）、舞蹈中的主导作用。再如《论语》中涉及艺术批评相关部分：

子夏问曰：“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。何谓也？”子曰：“绘事后素。”

曰：“礼后乎？”子曰：“起予者商也，始可与言《诗》已矣。”（《论语·八佾》）

子曰：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”（《论语·述而》）

孔子谈论艺术时往往与“道”、“德”、“仁”等相结合。“道”是理想信念，根据在“德”，“仁”是依靠，同时游憩于礼、乐、射、御、书、数六艺之中。这里的“艺”虽然不是今天意义上的“艺术”，但孔子所讲“六艺”显然包含“艺术”。艺术教育教育的重要组成部分。

中国古代特别是早期的一些艺术批评，多散见于哲学、文学、史学著

作中，随着历史尤其是艺术自身的发展演进，后来才渐渐独立出来。以画论为例，魏晋开始才有真正成系统的美术批评文章和著作。这一时期的画论著述大致可分为三类，第一类以理论讨论为主的，如顾恺之著的《魏晋胜流画赞》、《论画》和《画云台山记》；宗炳的《画山水序》、王微《叙画》等。第二类是记载画家创作思想和绘画史的著述，同时还对作品作出高下优劣的“品评”，以南朝画家、绘画理论家谢赫《画品》（《古画品录》）、姚最《续画品》（《续画品录》）为代表。第三类是记录作品名目的著述，例如孙畅之的《述画记》、记载梁代太清年间（547—549）宫廷藏画的《梁太清目》等，开启了历代宫廷府藏作品著录的风气。

第二，美学范畴上看，中国艺术批评的美学范畴与西方截然不同。如，“兴”、“象”、“意”、“形”、“神”、“品”、“味”、“和”、“气”、“风骨”、“骨法”、“自然”，等等。西方艺术批评则离不开“模仿”、“再现”、“表现”、“抽象”、“形式”、“本体”、“理念”、“移情”以及各式各样的“主义”。

中国艺术批评的美学范畴或来源于中国哲学、或源自文学、或来自生命体验、或来自艺术实践本身。如谢赫就提出“画有六法”：“一气韵生动是也。二骨法用笔是也。三应物象形是也。四随类赋彩是也。五经营位置是也。六传移模写是也。”^①

“气”原本是中国哲学中具有本体意义的概念，是一种表征生命意志的形象化符号。魏晋南北朝时期“气韵”多用于评价人的精神风貌、仪表气度，后来也用在文学和艺术上。谢赫的这一段话，语言简短，论述精到。谢赫“六法”被称为中国绘画“千古不易”的核心美学范畴，是中国艺术评价和审美要求的核心尺度之一。

第三，在思维方式上，中国艺术批评重直觉、印象和瞬间感受，具有非逻辑性、非定义性，是一种充满比喻、象征和暗示的话语方式，喜欢以艺术化的方式谈论艺术。比如以“诗论诗”、“以诗论书”、“以诗论画”等。像清代书画家黄钺的《二十四画品》，就以诗的形式阐释谢赫“六法”中的“气韵”：

气韵

六法之难，气韵为最。

^①（南齐）谢赫：《古画品录序》，见俞剑华编著：《中国画论类编》，355页，北京，人民美术出版社，1986。

意居笔先，妙在画外。
如音栖弦，如烟成霭，
天风冷冷，水波澹澹。
体物周流，无小无大。
读万卷书，庶几心会。^①

黄钺并没有给“气韵”以抽象的方式下定义，而是进行形象化的描述。首先，认为“六法”中，“气韵”最难得，下笔之前，画成之后，最能看出气韵是否存在。其次，气韵没有大小之分，就像音乐栖于琴弦，又像轻烟袅袅化作云霭。最后，指出艺术家后天修养的重要性，读书万卷方能领悟艺术的秘密。

另外，中国古代的艺术批评家，不像现代艺术批评专业分工那么明显。他们许多既是批评家也是艺术家，批评与理论是他们艺术创作之外自觉的行为，其理论与作品往往可以互相印证。如顾恺之擅长人物、佛像、山水（图49），他在《论画》中提出的“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也”，正可以看做是他绘画实践的心得。



图 49 顾恺之：《洛神赋图》

^①（清）黄钺：《二十四画品》，见俞剑华编著：《中国画论类编》，439页，北京，人民美术出版社，1986。注：澹澹(huò huò)：渔网入水声。

以上只是就中国古代艺术批评的一些显著特征来说的，并不能全面概括成就辉煌的中国古典艺术批评，这是学习时需要注意的。

2. 中国现代艺术批评

中国现代艺术批评，是伴随着中国近现代社会变革开始的，绘画、音乐、戏剧以及其他艺术样式曾经是社会变革的重要的文化力量。

王国维是中国现代艺术批评的开端。比如，王国维的《红楼梦评论》抛却了中国传统的考据、评点式的批评，更加注重《红楼梦》的审美价值，而不是传统的作者、社会背景、版本等外部因素。尤其重要的是王国维把西方批评的思维方式和批评方法引入到中国文艺批评中，在《红楼梦评论》中，王国维把西方哲学家叔本华的人生哲学、生命意志等运用到《红楼梦》研究中，开辟了一种新的研究范式。

不仅在文学上，在美术批评上，王国维同样有所建树。写于1908年的《〈中国名画集〉序》以文言写成，一千余字，涉及中国绘画史、美学教育的意义、中西绘画之差异等方面。王国维明确提出“我国绘事自为一宗”，进而分析中国绘画说：“绘影绘声则有所短，一邱一壑则有所长。凡厥反唇，胥由韞椟；今则假以印刷，广彼流传。贾舶东来，慧光西被，不使蜻蜓岛国独辉日出之光，罗马故国专称美日之国。”^①一册画集，王国维从人类艺术的角度，看到它对整个世界（尤其是西方）的意义，在他看来中国美术应该让西方人也长长见识。王国维站在民族艺术的立场上，高度评价中国艺术。王国维是古典艺术批评的终结者，同时也是现代艺术批评的肇始之人。

但是，王国维的文化自信心，并没能改变欧风美雨中，中国传统艺术和艺术批评日渐式微、风雨飘摇的命运。随着五四新文化运动，白话文确立了主导地位，文言写作衰落，艺术批评样式也随之改变。西方批评范式和批评方法的引入，逻辑、体系以及概念明晰性成为现代批评的重要标志。科学、理性、历史、实证等西方学术范式成为中国艺术研究和艺术批评中的常见范式。随之而来的是中国艺术批评现代意识的确立，这是一个漫长而复杂的过程。下面以美术批评为例，着重从以下几个方面来分析中国现代艺术批评呈现出的种种特征。

第一，反对传统，主张“西化”。五四新文化运动，不仅文坛高呼“文学

^① 王国维：《〈中国名画集〉序》，见郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》上卷，8页，上海，上海书画出版社，1999。

革命”的口号，随后举起革命大旗的还有美术界，1918年《新青年》上陈独秀等人提出“美术革命”，要“革王画的命”，矛头直指中国文人画。认为中国美术应该向西方学习，彻底抛弃传统文人画的路子。“美术革命论”在艺术批评界引发了长久的论争，产生了巨大的影响。这是一股强大的反传统潮流，梁启超的《美术与科学》等也有类似的观点。

第二，反西方现代主义艺术，倡导革命现实主义艺术。中国艺术对西方艺术思潮并非全盘接受，而是结合中国社会现实有所选择。还以美术为例，1929年在南京举办了第一届全国美术展，徐悲鸿写了系列文章阐发他对艺术的看法。如那篇著名的《惑》：“中国有破天荒之全国美术展览会，可云喜事，值得称贺。而最可称贺者，乃在无腮惹纳(Cezanne)、马梯是(Matisse)、薄奈尔(Bonnard)等无耻之徒之作。”^①称西方现代派画家为“无耻之徒”，这已经不是艺术批评了，接近“谩骂”。接着徐悲鸿的“惑”，诗人批评家徐志摩即撰文对徐悲鸿的艺术批评观念进行反驳，徐志摩认为艺术是独立的，不能以道德的标准做艺术批评的尺度^②。这可视为中国艺术批评史上的一次著名论争了。

现代主义艺术在中国总是命运不佳，20世纪30年代昙花一现的现实主义艺术社团“决澜社”也是一个证明。与先锋前卫的艺术探索相比，当时的中国更需要有现实力量的艺术形式。

第三，积极倡导古今中西融合的艺术道路。随着时间的推移，人们越来越认识到一味反传统或全盘西化“此路不通”。一些艺术家尝试如何在中西古今激荡的大潮中逐步找到艺术创造的“熔点”。检索这一时段的文献资料，我们能够发现，既有林风眠写于1927年的热切感怀的《致全国艺术界书》，也有傅抱石的雄文《中华民族美术之展望与建设》，更有常书鸿1933年写于巴黎的高瞻远瞩的《中国新艺术运动过去的错误与今后的展望》。

以常书鸿的这篇文章为例，它极具现代艺术批评风格，可以说是中国现代艺术批评成熟的一个重要标志。此文相当深入地讨论了新文化运动以来的戏剧、建筑、雕刻、图案、电影、照相、舞蹈、绘画等艺术形式。其

^① 徐悲鸿：《惑》，见郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》上卷，200页，上海，上海书画出版社，1999。注：腮惹纳(Cezanne)即保罗·塞尚(Paul Cezanne, 1839—1906)、马梯是(Henri Matisse, 1869—1954)又译“马斯蒂”、薄奈尔(Bonnard, Pierre, 1867—1947)又译“博纳尔”、“波纳尔”等。

^② 参见徐志摩：《我也“惑”——与徐悲鸿先生书》，见郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》上卷，203~213页，上海，上海书画出版社，1999。

核心问题是：如何在古今中西的潮流交汇中“确定中国艺术的形式”。常书鸿“希望中国人能在西洋艺术独特的形式中，得到艺术技巧与艺术理论的新启示”，并指出了新艺术形式创造内涵与途径：“所谓新艺术形式的创造，就是现代中国人的灵魂在艺术上的显现，不是洋画的抄袭，不是国画的保存，也不是中西画的合璧。只要能够表示民族性，只要能够表示时代精神，艺术家个人的风格，不论采取洋法或国法都还是中国新艺术的形式。”“要创造中国新艺术的形式不能太在表现方法上顾虑，而要艺术家的个人本能特性的显示。我以为中国艺术家具有中国人的脑袋，中国人的思想，中国人的习俗风尚，所谓个人本能的特性应该就是中国全民族的特性。”^①

今天我们读来，依然觉得具有相当的说服力，依然能够给我们艺术创造以启示。这是批评的力量。

融合古今中外，谈何容易？但是现代中国的艺术家们勇敢而富有艺术的天分，他们积极探索未知的艺术道路，并留下了丰厚的艺术遗产。画家林风眠先生就是“中西融合”绘画实践的代表。林先生擅长仕女、京剧人物、渔村风情、静物等。看他的这幅《仕女图》(图 50)。仕女画是中国绘画的经典题材，然而林风眠汲取了马蒂斯、毕加索等西方艺术家的灵感，

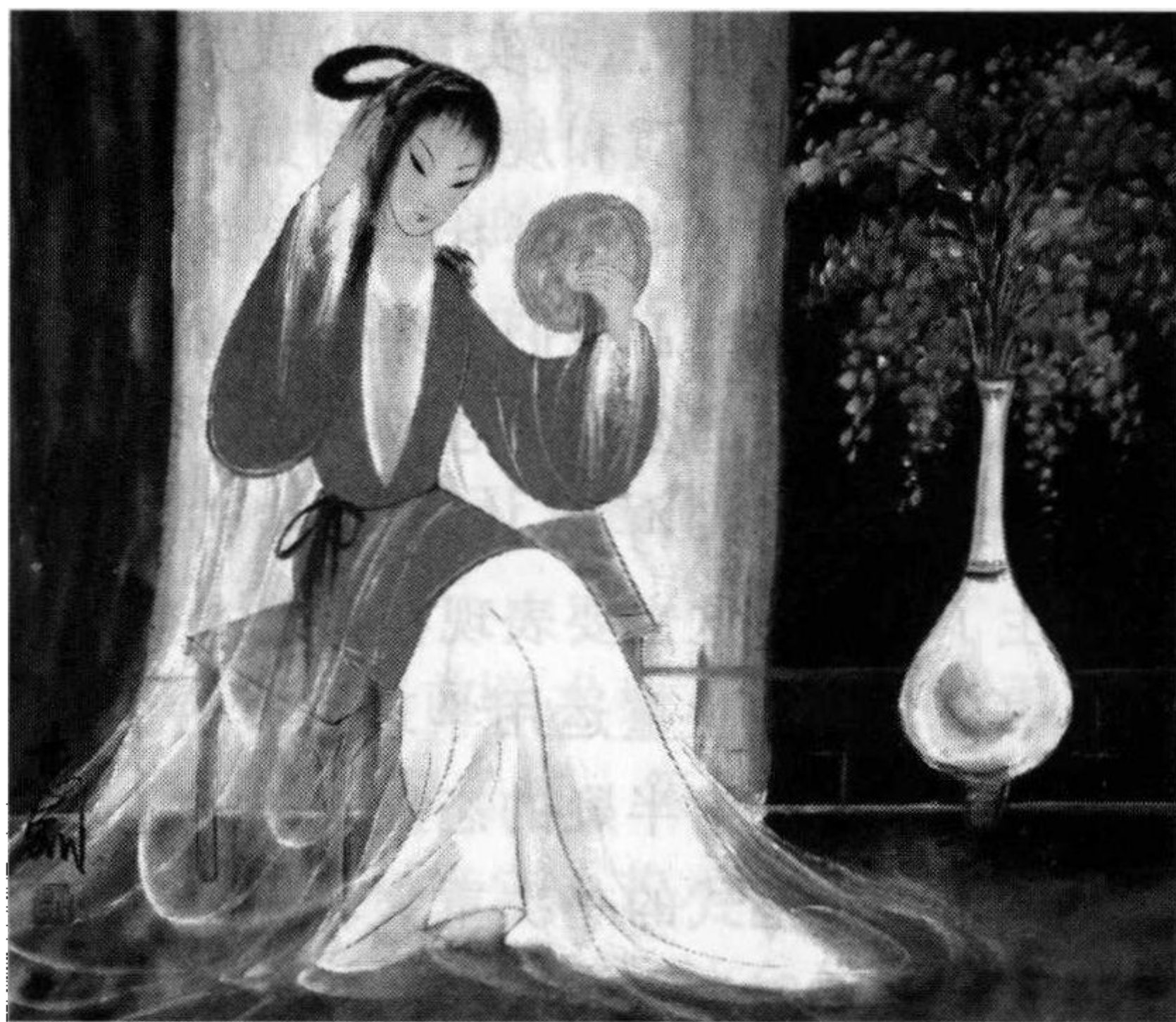


图 50 林风眠：《仕女图》

融古烁今，自成一家。他的仕女图突破传统横或竖的构图方式，采用西方绘画的正方形构图，在“方形布阵”中达到一种非对称的均衡效果。用笔活泼、轻盈、圆润，“吴带当风”，翩然若舞，如梦似幻。东方女性的细眉凤眼、温婉柔顺的贤淑才情都表现在画中，同时现代气息扑面而来。

^① 常书鸿：《中国新艺术运到过去的错误与今后的展望》，见郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》上卷，332~334页，上海，上海书画出版社，1999。

3. 中国当前艺术批评

1949年以来中国内地的艺术批评，延续了延安时期的艺术为工农兵服务的指导精神。这里我们重点分析的是“文化大革命”结束后、改革开放以来的当代学术型艺术批评状况及其走向。改革开放30余年来，我国内地学术型艺术批评已经经历了大致两次转向——暂且分别称作启蒙论转向和专业论转向，而目前正在面临一次新的转向。^①

第一次，1978年至1989年的“启蒙论转向”。此一时段里，艺术批评家的角色在于，引导社会公众对艺术品采取坚信无疑的态度，通过对艺术品的欣赏而揭示其思想启蒙意义。批评家们自觉地把艺术品看做真实的“生活教科书”，其依托的知识论范式是艺术真实性原则，认为艺术品通过想象性（浪漫主义）、典型性（现实主义）或荒诞性（现代主义）等原则，可以真实地反映社会生活的本质和规律。例如，油画《父亲》、小说及电影《芙蓉镇》等作品，在批评家眼中正是社会生活的真实反映。这一点同那时的艺术家的创作追求是一致的：他们不约而同地自觉表现或再现社会生活的真实画卷，以便开启被蒙昧的公众的心智。

第二次，1990年至1999年的“专业论转向”。大约十年间，批评家的角色发生了变化。这主要表现在，艺术批评家们从思想的广场退回学子课堂、个人书房，更加注重运用学理方式去引导年轻学人（而非普通社会公众），对艺术品采取半信半疑的态度。从对艺术坚信无疑到对艺术半信半疑，确实是艺术美学范式的一次重大转向。这意味着，批评家们把艺术品看做半实半虚的人工制品，其依托的知识论范式是艺术符号学原则。这种符号学原则假定，艺术文本由表层和深层双重文本组成，表层艺术文本是可信的、确定的，而深层潜文本是多义需要探测的。艺术品正是显意与隐意（心理学）或符号与意义（符号学）的组合体，或者具有“互文性”和“双重文本性”（后结构主义）等。这个时段的批评家们不断鼓动起与社会变化和公众诉求越来越疏离的学院式学理探索与学术研究热潮。

值得注意的是，这个时段的学术型批评不得不面对正在兴起的新闻消遣型批评的强大攻势。当学术型批评躲进学院院墙，孤守专业城池时，新闻消遣型批评却正在借助大众媒体的威力在社会公众中攻城略地、声威愈

^① 以下论述，主要依据王一川：《艺术批评的素养论转向》，载《文艺争鸣》，2009（1）。

加显赫。正是在这样日甚一日的攻守转换中，学术型批评逐渐丧失掉艺术批评的主阵地，而让位于新闻消遣型批评。

新闻消遣型批评，完整地应当称作艺术领域的新闻消遣型批评，是一种在艺术研究界可能长期得不到正视却能量巨大的艺术批评类型，它侧重于报道或分析艺术领域相关新闻逸事，着力迎合社会公众的消遣、休闲或娱乐需要。这些艺术性的新闻逸事往往在媒体的文化娱乐版、时尚杂志、文娱频道和栏目等中出现，时效性强、娱乐性强，特别能吸引普通公众眼球，不断引发新的社会时尚流。当前，这类艺术批评比其他任何一种批评类型都更能打动广大的普通公众，潜移默化地培养他们的艺术趣味和艺术鉴赏倾向，使其获得休闲的满足，同时推销了作品。但是，这种批评往往容易受到商业机构和出版商逐利动机的影响，有可能出现媚俗、庸俗的追捧，误导公众。

当前我国学术型艺术批评面临的一种特殊情势在于：一方面，它还在执著、纠缠于此前启蒙论转向和专业论转向时段的旧案老账，而似乎无限期推迟对新问题的及时探讨、回应；另一方面，面对新闻消遣型批评的咄咄逼人的强大攻势，却缺乏有效的应对措施，反而是节节败退，躲在学院格局内孤芳自赏，几乎丧失掉在社会公众中的吸引力和征服力。这样看来，学术型艺术批评的改变显然是势在必行了。

第三次，学术型批评的“素养论转向”。当前学术型艺术批评正面临一种新的复杂局面。对此，有四个相关因素值得重视。第一，从创作来说，艺术创作的产业化趋向已经变得愈来愈显著和坚定。艺术创作已置身在大众文化或消费文化的汪洋大海中。第二，从接受来说，社会公众的艺术欣赏已不再以承受理性启蒙为主导动机，而是转而寻求娱乐、消遣或好玩。如此，造成艺术批评的受众群体发生改变，从思想型受众群体变为娱乐型受众群体。第三，从批评方式来说，崛起的新闻消遣型批评在社会公众中的吸引力和感染力已变得愈来愈强大和稳固，毫不留情地把学术型批评挤压到冷寂的边缘。目前它的一个特殊优势在于，通过国际互联网的娱乐新闻报道以及论坛、博客等手段，可以即时吸引大量公众积极参与，产生互动共生效果，从而保持在社会公众中的影响，并不断在社会公众中制造娱乐兴奋点或时尚流。

学术型艺术批评要走出目前的新困扰，就需要毫不犹豫地实施自身的批评战略转向，这里暂且称作艺术批评的素养论转向。这种素养论转向是说，学术型艺术批评应当走出以往的启蒙论转向和专业论转向困境，转而

集中关注全体国民对于艺术产业的大量制作和新闻消遣型批评的大量袭击如何加以识别、鉴别、辨析和批判等问题。这实际上就是提出了如何提升国民艺术素养的问题。艺术批评的素养论转向，意味着艺术批评要把国民艺术素养作为自身的新的核心问题加以探究，这要求批评家进入到新的国民艺术素养的问题情境中，着力提升当前电子媒介时代面临困扰的国民艺术素养。当然，严格说来，艺术批评的素养论转向应当更恰当地理解为总体上的艺术素养论转向在批评领域的一种具体展开。总体上的艺术素养论转向应当导致完整的艺术素养学的建立，在其中艺术素养批评可以承担自身的部分任务。

以上就 30 年以来，内地学术型批评的大致脉络做了一个勾勒。需要注意的是每一次“转向”并非是旧的批评消失、新的批评诞生，其实就目前情况看，当代艺术批评，是一个多元共存的局面。启蒙型批评依然有活力，专业学术型批评是学术刊物的主要形式，新闻消遣型批评日益声势浩大，而艺术素养论的批评转向，也初露端倪，越发显示出它存在的必要性和可能性。

四、兴辞批评

在本书第二章“艺术观念”中，我们把艺术定义为“是一种在社会语境中通过传播兴辞而唤起公众兴会的媒介形式”，那么这里，我们同样认为，艺术批评可以是经由文本（艺术媒介）而进入深层意蕴的一种描述、分析、解释和评价活动。

1. 兴辞批评的含义

感兴修辞批评，也可简称兴辞批评，是由注重个体体验的感兴论与突出特定语境中的艺术语言效果的修辞论两者融会起来的批评框架。这是一种在特定语境中阐释文本语言并由此显示其感兴蕴藉的批评方式。文本就是指作者创造的供欣赏的特定媒介构成品，而语境则是包含几重含义——首先指特定文本中的上下文，其次指这一文本所生成于其中的特定时间段的更大而丰富的文化文本，最后是指最终影响这种文本意义生成的与生产方式相关的最基本的历史情境。

感兴修辞批评的一个显著特色，是致力于文本体验、分析与语境阐释会通的路径。这就是，首先欣赏艺术文本，唤起直接的个体感兴；其次作

具体的文本分析，揭示其艺术上个别或独特特色，以便为文本意义及意蕴阐释提供基础；再次根据对文本的感兴及其独特性的分析，建构起与之相关的更为广泛的语境阐释模式；最后把上述文本感兴与艺术特色带入具体的语境中加以阐释，发现文本的深层无意识意蕴。

2. 兴辞批评的阐释圈

感兴修辞批评的阐释圈，是指感兴修辞批评特有的由若干循环互动的同心圆组成的阐释程序^①。这一循环互动阐释过程可以包括如下五个阐释圈：文本感兴激活、文本形式阐释、文本深层结构阐释、文本与语境的相互阐释、文本独特意义阐释。

(1)文本感兴激活。批评者的首要任务是在欣赏基础上激活自身的感兴，即唤起对于文本的活生生的个体感性直觉，在这种直觉中尽可能抓取文本的独特意蕴。

(2)文本形式阐释。这是指在激活感兴基础上细致欣赏文本的艺术形式，以便发现富于特殊意义的个别特点。例如，寻找文本中独特的表现形式、艺术技巧或布局构造、风格特征等形式构造。这种以寻找个别艺术形式特点为特征的文本形式阐释，是感兴修辞批评展开的第一步骤。

(3)文本深层结构阐释。这是指基于文本形式阐释发掘深层隐伏的无意识语言及其意义。例如，根据找出的独特的表现形式、艺术技巧或布局构造、风格特征等发现更深层的幽微的无意识蕴涵。而要理解这种无意识蕴涵，又不能仅仅局限于文本内部，而是需要结合现实生活状况。艺术文本总是要与现实生活发生这样或那样的联系，从而指向人对现实生活的意义阐释。这就必须进展到下一阐释圈。

(4)文本与语境的相互阐释。这是指把上述形式阐释与深层结构阐释置放到特定语境中去作具体的修辞效果阐释，揭示文本与现实生活之间的微妙而又重要的修辞性联系。这种修辞性联系是说，艺术文本的意义既不完全在于它本身，也不完全在于它之外的现实生活，而是存在于它与现实生活的象征性关联之中。艺术文本正是现实生活的种种矛盾的一种象征性解决方式。

(5)文本独特意义阐释。这是指在如上分析的基础上最终阐发文本的独

^① 参考克杰姆逊的三个同心圆模式，见[美]弗雷德里·杰姆逊：《政治无意识》，王逢振、陈永国译，74~102页，北京，中国社会科学出版社，1999。

一无二的审美与文化意义——文本的感兴修辞内涵。对于具体艺术文本展开艺术批评，绝不要求面面俱到。那种对文本的每一方面都加以评论的要求实在不切实际，更无必要。一次独特而又有效的艺术批评，应当着力发现特定文本所显示的与众不同的独特的审美与文化意义。

这五个阐释圈其实是相互渗透和相互依赖的。尤其是前四个阐释圈有时彼此密切渗透、交织而难以分别，它们都指向或服务于第五个阐释圈——即对艺术文本独特意义的追寻。

3. 兴辞批评的步骤

与上述五个阐释圈相应，感兴修辞批评有着如下具体操作步骤：触辞起兴、借型窥意、叩显开隐、文境互赖、学科串释、依文立论。

第一，触辞起兴。这是指批评者由接触文本兴辞而唤起个体感兴的过程。这是批评者从普通欣赏者进展到艺术批评的过渡环节，也可以视为艺术批评的最初步骤。

第二，借型窥意。这是指批评者借助形式主义、语言学、符号学批评模型窥见文本中的意兴的过程。一种模型的引入意味着一种新的意义空间的绽开。这些模型虽不是万能的，但如果运用得当，也确实可以起到发掘文本深层意义的作用。

第三，叩显开隐。这是指批评者叩探文本的显在意义层面从而开启其隐在意义层面的过程。艺术文本总是一种由双重文本组成的文本。第一重文本是显在文本，这是欣赏者按常规欣赏时把握到的较为明显地呈现的形式与意义形态，又称意识文本。这一重文本与作者的创作目的和特定文本欣赏所需要的通常规范如旋律、节奏、技法、色彩、线条等有关。第二重文本则是隐在文本，这是批评者所要寻求的被隐匿的形式与意义形态，又称无意识文本。这一重文本常常忽略或瓦解作者创作意图从而出人意料地开启出新的形式与意义空间，从而显示出文本的无限阐释的可能性。艺术文本总是包含显在文本和隐在文本的双重文本，具有双重文本性。双重文本性，是指艺术文本内部存在着彼此密切关联的显在文本与隐在文本现象。艺术批评的任务之一，正是通过细致地叩探显在文本而找到进入隐在文本的隐秘通道，由此开掘出隐在文本，从而显示出艺术文本的形式与意义构成的复杂性。

第四，文境互赖。这是指批评者根据特定语境欣赏文本，又根据这种文本欣赏而回头阐释语境，从而形成文本与语境在阐释上的相互依赖特点

的过程。这包含两方面：一方面，文本阐释依赖于语境阐释。这要求批评者把文本置放在特定语境中去阐释，而特定语境则是批评者根据自身对社会、文化或历史的理解而建构起来的。通过建构这种语境，批评者为进入文本开辟出富于历史感的合适通道。另一方面，语境阐释依赖于文本阐释。批评者对于语境的建构，也极大地依赖于文本的独特的意义构成的分析。这样，批评者通过语境而阐释文本，又通过文本而阐释语境，这种文境互赖性阐释也正是批评的乐趣所在。

第五，学科串释。这是指批评者运用多种学科知识去通串地阐释文本的过程。在当代艺术批评中，由美学、哲学、社会学、人类学、政治学、地理学等多学科组成的跨学科阐释受到批评家们的青睐。这种跨学科阐释是要揭示文本的多元意义构成及其复杂关联。

第六，依文立论。这是指依据对艺术文本的具体阐释而确立新的理论。感兴修辞批评要求批评者致力于理论探索，但不能抽象地阐述形而上理论，而必须通过对艺术文本的阐释提出可从文本分析中得到证明的具体的新理论。

举例来说，对陆川导演的《寻枪》不少批评者都有自己的理解和阐释。有学者就把寻枪事件看做一个特定的符号系统(艺术文本)，从地点与人、寻枪与寻地、依地生存与无地生存、固体性格与流体性格等方面，用文化分析的方法，透过这一符号系统去“发现”其中潜藏的文化意义。

附录：关于电影《寻枪》的一次兴辞批评尝试——

无地焦虑和流体性格的生成

人们当然可以从各自的角度去品味“寻枪”的深层文化寓意，如导演陆川自己说“《寻枪》所表现的焦虑其实是对理想的找寻”，然而，我个人更感兴趣的却是影片中的地点与寻枪事件之间的微妙关系。我觉得，正是寻枪事件的发生地点，在影片文本中具有一种特别的文化意味。在今天这个变化迅捷的“全球化”社会里，地点与人的生存的关系变得如此紧密且重要，以致如果不考虑地点角色，社会事件及人的生存变化的究竟就难以说清道明。不妨把文化理解为在符号系统中表达意义的行为过程，而寻枪事件就构成一个特定的符号系统，它应当包含着或被赋予了某种特定的意义。文化分析需要透过这一符号系统去尝试“发现”其中潜藏的

意义。

(1)地点与人。寻枪事件发生的地点是中国西南边陲小镇云理乡。主人公马山是镇上一个普通警察。这个偏僻小镇有他的妻子和儿子、他的家，他也心满意足地以此为家。但发生在这一地点的丢枪事件，突然间扰乱了他的平静生活：他时时处处感到这个地点不安全了，不再是属于他的家了。由于找不到原来日夜不离身的枪，他的原有的地点感失去了：家不再是家，妹妹和妹夫不再令他感到亲切，派出所也不再是他的单位（他被命令脱掉民警制服），生死之交朋友的话不再令他相信，初恋情人的回答也让他无所适从……似乎短短一夜间，整个小镇对他呈现出了全然陌生的面孔，这个原本亲如家的地点转眼间变成一个恐怖凶险的场所。马山感到了一种从来没有过的焦虑：原来熟悉的地方骤然间变得陌生和敌对了，不得不急切地在这无地情境中通过寻枪来重新找到可以安身的地点。

云理乡看来是封闭的地方。根据似乎很明显：地理位置偏僻、民风淳厚，而马山的日常生活一般不出小镇圈子，他所遇见的人也主要就是本乡本土人。但实际上，这样一个看似封闭的地方小镇，已经正在发生着巨大变化、地方事件处处与小镇外的变化相牵连。或者不如说，这个原来被错觉为封闭地方的小镇，其实早已处在外部风雨的隐蔽而又剧烈的摇撼之中。首先，因为丢枪事件发生，公安局局长带领大批干警专程从县城赶来指挥寻枪，这种外来人员流动表明，小镇其实并不封闭。其次，按这位盛怒的公安局局长的权威论断，丢失的手枪如果被罪犯带到省城和北京，将会危及国家心脏的安全。这意味着，小镇丢失的小小手枪实际上可能关系到全国的安危。再次，马山的初恋情人李小萌南下打工又回来，可见这里人的生活方式已经与其他地方联系在一起了。最后，马山终于破案，是由于他个人冒险走出了小镇。这表明，发生在小镇的地方事件与外地和全国状况是紧密相连的，地方与全国实际上具有内在联系。而正是由于这种地方与全国的联系的存在，才使得丢枪与寻枪事件对于马山本人具有如此重要的生存意义。

(2)寻枪与寻地。枪在影片中是一个实物或器物、一个可以杀人的武器，可以视为生存地点的具体物质凝聚形态。所以，枪

既可以是人的生命及其地点的守护者，也可以是生命及其地点的终结者。马山的枪丢失，直接威胁到马山和其他人的命运：第一，他自己的警察生命、个人生活因此而处在危机中；第二，他的家庭因此而失去了往日的平静、温暖和谐；第三，他与妹妹和妹夫的关系受到影响；第四，他与几位好友的关系因此被推入信任危机境地；第五，他的派出所所长和同事以及县公安局局长都因此承受了巨大压力；第六，他与初恋情人李小萌的关系因此而蒙上阴影；第七，李小萌甚至就被这支枪误杀身死；第八，卖羊肉粉的人因为拣到手枪并用他杀人而成为“杀人犯”。总之，马山丢枪后遇到的每个人几乎都与枪发生了关系，他们的生活和命运都被笼罩在枪的阴影下，成为枪的折光。显然，枪在这里不仅仅是危及生命的器物，而且已经成为一种含义丰富的象征符号：它是主人公马山和其他人命运的象征符号。可以说，枪在这里代表着支配人的生活的一整套社会语言系统。具体地说，首先，枪的存在象征马山及其小镇乡亲享受着原初的平静与和谐生活；其次，枪的丢失象征这种生活遭遇巨大变故和危机；最后，寻枪过程则象征着对上述变故与危机生活进行重新调整的努力。

需要看到，枪的意义是同地点的意义紧紧相连的。作为一件具体的人工器物，枪投寄了人的凝聚于地点的理想生存意念——以枪确保小镇安宁，小镇在枪的保卫下归于安宁。相反，如果枪丢失，个人和小镇都立即陷入前所未有的风险境地。枪显然成了人在地点中幸福生存意念的集中凝聚。枪是既有物性又有人性之物，是物性与人性的物质凝聚。观众可以清楚地看到，有枪时，马山的生存地点是安宁的和可靠的。枪在，表明马山的基本生存地点在，他的整个生活处在稳定状态，其表现场景是和谐的家庭。随后，枪不在了，马山的生存就立即被抛入风雨飘摇中：让全家失去安宁，离家四处寻找，焦急而无助地穿行在一间间房屋、一条条大街小道、一座座山包、一个个亲朋好友邻居同事之间，其表现场景则从家庭变成了变动不定的小镇游走场面。正是在丧家之犬般的盲目的左奔右突中，他内心的强烈的难以遏止的无地彷徨、无地焦虑表现得异常清晰。而影片多次重复出现的寻枪过程中的慌乱行走或追逐镜头，强化了这种无家可归的迷乱景致，也反过来象征着马山内心剧烈的无地焦虑。他即便是回家，却再也

无法享受到家庭原有的安宁了，以致在床上痛苦地发现与妻子做爱的能力都丧失了。可以说，失去了枪，马山看起来只是失去了工作的重要器物，但实际上等于失去了他赖以生存的基本场所——地点。失去地点，也就等于失去了自我的身份。他人在此地而心却高悬别处，处处体验到无地的空虚；他四处奔走，就是要为自己找回可靠的生存之地。

于是，寻枪就等于寻地，通过寻地而寻求化解无地焦虑；而寻地也就意味着寻找自我，重新寻求身份认同，找回在丢枪事件中丢失的自我。正是在这场寻枪危机中，地点对于马山生存的意义一下子凸显出来。它有力地表明了一个事实：地点是人的生存的具体物质场所，是人的具体生存意念或理想的物化形态。正如海德格尔指出：“‘地点’(place)把人放置在这样一种方式中，以致它显示出他的生存的外在镣铐(external bond)，并同时显示出他的自由和现实的深度(depths of his freedom and reality)。”这表明，地点是人的具体生存方式的显示，它同时代表了人的生存的外部规则限制与内部自由深度。枪对马山的意义正在于它象征着马山的具体生存地点依托，既可以使他生之有地，也可以使他生之无地。由此才可以理解如下判断：失枪如失地，寻枪如寻地，得枪如得地。这样，寻枪其实就可以视为对凝聚在地点中的个人生存方式的寻找。

(3)依地生存与无地生存。马山为最终寻得枪而付出两件沉重“代价”：第一，他的初恋情人李小萌被这支枪杀死了。而正是李小萌的被杀，让这扑朔迷离的丢枪案件取得重大突破：马山看到了枪的线索，从而制定了最后的有效破案方案。第二，他主动地以自己的身体为代价寻找到枪。应当注意到，这两件对于马山来说十分沉重的“代价”，都与地点有关。李小萌曾经在小镇与马山初恋，后来又离开小镇与别人恋爱，最后返回小镇与周晓刚同居。可见她是个善于变动地点的女人，而这种地点变动在她那里就与情人变动和生活方式变动交织在一起，并实际上最终成为她的生存变动的象征。马山当年与她分手，也许正与地点观念上的不可调和的分歧有关：马山喜欢待在原地不动，而她则更愿意移动地点，到外面的世界去闯荡。马山最后不得不依靠善于变动地点的初恋情人推进他的破案工作，这一事实表明案件同地点变动紧密

相连。而马山最终破案，则直接得力于来自他本人的两个原因：一是以身诱枪。身体是人的生存地点的最具体而又细小的单元。人的身体可以说是那些更大的地点单元，如宇宙、地球、国家、民族、社会、群体、村镇、房屋等的作用力的集中凝聚。对于马山此时的问题困境来说，身体成了强烈的无地焦虑的最后的解决场所，因为之前的左奔右突已让他感到舍此别无他法了。他清醒地意识到，自己酒醉丢枪造成的奇耻大辱简直就是不可理喻的和难以饶恕的，因而只能用自己的躯体去救赎。也就是说，只有动用自己的身体，这一事件造成的身份认同焦虑才会安然化解。所以，他唯有凭借身体流动才能诱出手枪的事实，表明无地焦虑只能用地点流动去解决。二是流动生存。马山终于走出小镇在外部的火车站去解决问题。火车站是一个地点、一个可以通向和连通无数遥远地点的地点，它象征着人的生存的无地点或非地点，代表着人的生存的无限开放的状态及其可能性。我个人尤其感兴趣的是，马山走出小镇走向火车站，并且在火车站最终寻获手枪及持枪人这一结局，在影片中具有丰富而又复杂的深层象征意义：它暗示，中国社会已经和正在发生如此巨大变化，以致小镇人的生存不再仅仅寄托于小镇一地，而是与小镇外无数地点及其组成的全国境遇紧紧相连，从而体现出无地生存这一特征；而同理，小镇人的生存难题的解决，也不能只局限于小镇本身，而需要把小镇同外地甚至全国联系起来。这表明，现实的个人生存是无地的，即不再有固定的地点或不局限于封闭的地方，无地的焦虑支配着每个人；而同样，个人的理想的生存也处在无地的寻找过程中，即在从一个地点向另一地点、由此地向异地的不停的寻找中，无地的焦虑只能以无地的寻找去排遣或化解。

如果上面的简要读解多少有点合理处，那么可以见出《寻枪》包含的一点现实文化意味：正像马山被身不由己地推入无地焦虑并寻求化解一样，当前中国人恒定不变的可信赖的地点情结已经和正在被肢解，而代之以变动不居的处在风险中的无地生存。这种无地生存的一个基本标志，就是生存的流动性，即个人生活必然地时常处在从此地向异地的流动中。当前中国人日常生活的流动性比以往有了极大和极快的增长：大量农民离开祖辈居住地流向陌生而活跃的都市，成为都市民工或打工仔身份；市民游向风

光优美的异地或异国，成为跨地或跨国游客身份；就业者从此单位跳到更具诱惑力的彼单位，成为跳槽者。如此等等。这种地点流动直接影响到身份变动。人们的地点流动不再是出于“调动”，即不再像过去那样从属于或受制于党和国家的行政控制，而是取决于面对社会和自然环境的空前生存压力或生存风险而做出的个体选择。在当前体制下，面对空前凸显的生存风险，个人已经不再有“单位”或“领导”作依靠，而不得不自己起来寻求“保险”的生存，其基本的做法就是地点流动。所以，与其说是今天的个人更喜欢流动，不如说是他们的新的生存环境和生存理想决定了他们不得不流动，在流动中寻求可靠的安全的地点。近年一些影片对于当前生活的刻画，正表现了这种地点流动性。《不见不散》让刘元和李清分别流向美国，最后又双双回归祖国母亲的怀抱。这一跨国流动故事之所以取得票房丰收，原因之一应在于它满足了日渐增长的流动人口的无地焦虑和自我认同需要。在《美丽新世界》里，土里土气的乡下人张宝根和既看重钱更重视身份的上海姑娘黄近芳之间的爱情纠葛，正显示了流动人口面临的异地人通婚这一社会问题。《一个都不能少》中的乡村少年魏敏芝，为了挣得代课教师工资，不得不流向城市去苦苦寻找走失于城市的小学生张慧科，直到上电视含泪倾诉，感动得城里人纷纷涌向水泉村救助失学儿童，从而形成城乡互流新景观。《一声叹息》里的中年编剧梁亚洲，为尽快写出剧本而旅行到海南，在这里与女助手李小丹坠入情网。地点流动引发了新的性别、情感、婚姻和家庭等社会问题。《玻璃是透明的》中的人物“小四川”等，多是从外地流向上海的民工，他们在上海的悲欢离合无一不显露出地点流动带来的深刻的无地焦虑和身份认同渴望。

如果说，过去的生存是一种依地生存状况，即是人的生存与具体地点的可信赖的相互依存状况，突出人的生存对于特定地点的依存关系，那么，现在则变成了无地生存。在依地生存中，个人的生活总是与具体地点紧紧相连的，总是局限于特定的乡土，如马山起初满足于与妻儿一道生活在云理乡，那是他个人已经适应并心中满足的温柔乡；而在新的无地生存中，他的原有生活地点丧失了安宁与和谐，变得不像他心目中的地点即变成无地点或非地点了，这使他不得不如马山那样焦虑地走出小镇奔走于异地，

在此地与彼地间焦急地游走。这样，同个人与具体地点和谐共处的依地生存状况相反，无地生存则是人的生存的没有可靠地点而总在寻找中的状况，以及一个地点的生存对于其他地点及全国的生存的相互依存状况。可以说，依地生存代表的是人对自身的生存于一地的错觉或幻觉，而无地生存则是这种自我幻觉走向解体的产物。依地生存的典型体验状态是稳定与和谐感，而无地生存的典型体验状态则是流动中的无地焦虑。从上面所说的刘元和李清、张宝根、魏敏芝、梁亚洲、“小四川”等人物中正可以领略到这种无地焦虑的景观，而马山的寻枪经历显然把当前中国人的这种无地焦虑推向最富有张力的顶点。

(4) 固体性格与流体性格。不同的生活方式会塑造出不同的“社会性格”。社会性格，美国社会学家大卫·雷斯曼认为，是指特定社会群体中共同分享的那部分性格，是个人用以接触世界与他人的一种方式。可见，社会性格是指人接触世界和他人时的具体方式。与依地生存相适应的社会性格，可暂且称为固体性格，即在接触世界和他人时更趋向于稳定与不变。这样性格的人往往喜静厌动，更多地固守于一个地点，相应地，满足于一种工作、爱好及稳定的家庭生活，敬重传统，不愿变化等。影片开头马山在阁楼上沉睡不醒，正是他起初的固体性格的一个典范性象征镜头。只是当他被妻子叫醒后，他的依地生存的酣梦才被强行终结了，从此被抛入无地生存的焦虑之中。从影片叙述看，马山只有过一次外出当兵经历，而且差点死去（幸亏战友冒险救援）。也许这次外出历险促使他厌倦流动而偏爱稳定，从而形成固体性格。

而与无地生存方式相适应的社会性格又是什么呢？不妨暂且说是流体性格，即在接触世界和他人时更趋向于灵活与变动。这样性格的人总是动多于静，不愿待在一个固定地点，而是寻求流动，在流动中发现新的生存可能性。马山从被妻子叫醒时起，就被迫开始了在本镇内不断流动的新生活，直到走出小镇走向外地火车站。他在火车站成功地以身体诱出手枪抓捕“凶手”后，“长时间”地倒地不起。这一与开头酣睡不起细节相类似和呼应的细节，可以说显示了他对起初的固体性格的最后的反思。而这之后的出人意料的突然跃起和胜利者似的坚定不移的行走姿态，则显示了他对原初固体性格的最终否定——他由此完成了从固体性格向流

体性格的转型再生历程。他本来似乎是死定了，宛如影片开头时那般在一个地点长睡不醒，但一种突然的力量促使他一跃而起，在异地流动中走向新生。这种突然的复苏力量，可以说正来自他在无地焦虑中对地点流动的认同过程。

作为马山个人有生以来空前严重的危机性事件，寻枪过程无疑构成他从固体性格转向流体性格的关键契机。正是在充满无地焦虑的寻枪过程中，马山的固体性格断裂或肢解了，他被迫转入不停顿地流动状态，逐渐地生成新的流体性格。由此看，寻枪可以被视为一种高度凝缩的“小模型”，积聚了这两种社会性格之间的剧烈冲突以及必然的转型状况。而联系当前文化语境看，这一“小模型”则可以视为一种包含深层意义的符号系统，象征着当前正在持续的一场推动中国人生存方式及相应的社会性格转型的意义深远的重大历史性过程。人们对这一历史性过程自然可以从不同角度加以理解，正像对寻枪事件可以各有理解一样。

(5)无地生存及其意义。当然，对上述无地生存、无地焦虑或流体性格不应作简单的理解。无地生存其实可以引申出两种不同的可能性：一种在于，无地生存代表当前中国人的一种不可逃避的普遍宿命——地方性生存总是与全国状况具有紧密联系，而全国性变化往往会影响到地方的生存。如果联系当前有关“全球化”理论加以理解，则不妨说得更宽泛些：正像地方性生存与全国性变化紧密相连一样，中国人的当前生存状况也不得不受制于地球上一个遥远角落的微妙变化。正如吉登斯(Anthony Giddens)的“地方—全球辩证法”(local—global dialectic)所表述的那样：“地方生活样式习惯已经具有了全球必然性。这样，我做出买一些种类的衣服的决定，就意味着不仅面向国际劳动力公司，而且也面向地球生态系统。”人们已别无选择地生存在全球范围的无地焦虑中。然而，无地生存还有着另一种可能性：它代表着当前中国人的一种自主选择——你可以通过地点流动寻找新的生活方式，这正像马山通过走出云理乡而最终实现破案一样。当然，由于每个人面对的生存环境及其挑战各不相同，所采取的应战策略也不一致，因而你所付出的代价可能大小不同，你最终选择的生活方式也就存在差异。马山在无计可施、走投无路的情形下，只能勇敢地以自己的身体或生命为代价去换得持枪人现身。这一代价诚然

是过于惨重的，但正是在这种付出中马山终于赢得了生命的最高价值——换来小镇人以及与它相依为命的县城人、省城人和北京人的安全。所以，无地生存既表明个人生活的地点制约性，也指向理想的生活理念选择及其相应的地点流动行为。

从无地生存的上述两种可能性不难见出寻枪事件的社会意义。寻枪可以视为中国的当前全球化境遇的一个影像寓言。我这里所理解的全球化不是所谓“全球一体化”、“同一化”或“美国化”，而是指如下状况：地方生活总是受到远距离的其他民族生活的这样或那样的影响，因而如果不从全球范围内思考就难以理解地方生活及其变化。马山丢枪的后果，如果被仅仅理解成危及云理乡小镇安全，则远远不足以阐明他及其他公安干警的焦虑的实质；只有当它被阐释为时刻威胁着省城和祖国心脏北京的安危时，即只有当这个地点的事件被纳入全国视野去透视时，他们的焦虑才变得可以理解了，具有充分的合理性。在地方生活的全国性或全球性语境中，个人的无地焦虑和地点流动都具有一种必然性。

而或许正是由于如此，经常处于流动中的中国人，会情不自禁地喜欢上通俗歌曲《常回家看看》（车行词，戚建波曲，1998）。对此不妨略作分析，以为一则旁证。“找点空闲找点时间，领着孩子常回家看看。带上笑容带上祝愿，陪同爱人常回家看看。妈妈准备了一些唠叨，爸爸张罗了一桌好饭。生活的烦恼，跟妈妈说。工作的事情，向爸爸谈谈。常回家看看，回家看看，哪怕帮妈妈刷刷筷子洗洗碗。老人不图儿女为家做多大贡献，一辈子不容易就图个团团圆圆。常回家看看回家看看，哪怕给爸爸捶捶后背揉揉肩。老人不图儿女为家做多大贡献，一辈子总操心奔个平平安安。”“常回家看看”，一声充满亲情而又温和的规劝，胜过千言万语、千呼万唤，煽动起、催动着千千万万男男女女的无地焦虑和回家情怀，使得他们不远千里万里排除千难万难也要奔回父母的身边实现短暂的团圆。“回家”是来自过去的生活地点及其固定生活记忆的无意识召唤，看来构成对当下无地生存与流动性格的一种否定，和对原初依地生存及固体性格的一种回归。但问题就在于，这种对无地生存或流动生活的否定，却恰恰是通过地点流动本身来完成的，从而就形成以流动否定流动的奇特悖论，结果是使地点流动无尽地再生产下去。同时，“回家”而不是“在家”，

“回家看看”而不是“在家待着”，表明无地焦虑以及流动生存注定了会循环往复地持续下去，从而不停顿地再生产出人们的“常回家看看”这一日常生活欲望。道理很简单：愈是流动在外的游子，对“家”的记忆才会愈益珍视，他们的“常回家看看”的无意识渴望才会因被压抑而变得愈益强烈，从而推演出“常离家生活”又“常回家看看”的互动型生存轨迹，形成流动——回家——再流动的循环圈。诚然，这首歌并没有在字面上特别强调地点的重要性，但实际上，整首歌在其字里行间都在述说着人们的一个日常现实——流动、流动、再流动，以及由此而生的种种生存体验。无论如何，在《常回家看看》的旋律中，这种无地焦虑和流动生存已经推演成为当前中国人的一种普遍命运和自主选择。《寻枪》透过马山的寻枪过程，更是在对一个高度浓缩的特殊时刻的强力轰击和细密探测中，让公众体验到渗透于日常生活的无所不在的无地焦虑和流动生存现实。如此，影片的文化意义已经显露了。^①

五、兴辞批评的素养

理论上讲，人人可为批评家，可是实际并非如此。真正做一位批评家，尤其是一位学术型批评家，需要相当的素养，王尔德甚至认为“批评要求比创造高得多的教养”^②。

1. 兴辞批评的主体

兴辞批评的主体，指的就是批评家。如何才能成为一名合格的批评家？一位批评家应该具有哪些素质？我们不妨从以下几个方面做些界定与分析。

第一，敏锐的感悟力。和艺术创造一样，批评家也需要一颗敏感的心，因为艺术是情感的表达，一个麻木冷漠的人是无法进入艺术作品的。刘勰《文心雕龙·物色篇》如此描绘自然物色动人情志的状态：

① 王一川：《无地焦虑和流体性格的生成》，载《当代电影》，2002(3)。

② [爱尔兰]王尔德：《谎言的衰落——王尔德艺术批评文选》，萧易译，114页，南京，江苏教育出版社，2004。

春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英华秀其清气，物色相召，人谁获安？是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心。况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉！

……

赞曰：山沓水匝，树杂云合。目既往还，心亦吐纳。春日迟迟，秋风飒飒。情往似赠，兴来如答。^①

刘勰启示我们，一个艺术家要如此，一个批评家也应该如此——如此的敏感。敏感应该是一种批评的“气质”——“批评家首先要具备气质——一种对美和美留给我们的各种印象的高度敏感的气质”^②。

第二，准确的判断力。艺术批评是一项创造性的活动，它要求人们有不仅仅会描述艺术现象、分析艺术问题、解释艺术的价值，更重要的是要有美学上的判断力。批评家的这种判断力，不是凭空生出，而是日常训练的结果。鲁迅先生评司马迁《史记》是“史家之绝唱，无韵之离骚”，真可谓一锤定音，几近不易之论。鲁迅凭的是什么？凭的是丰富的艺术经验、深刻的人生体验、开阔的批评胸怀和敏锐的判断力。

从这个意义上看，广博的艺术素养(熟悉艺术史和批评史以及其他社会科学、人文学科，甚至自然科学的知识)和丰富的人生经验是形成艺术判断力的必要条件。正如刘勰所言“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器；故圆照之匠，务先博观。阅乔岳以形培塿，酌沧波以喻畎浍，无私于轻重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞如镜矣”^③。讲的就是批评中的判断力的问题。

第三，良好的文字表达力。所有的艺术批评都要以语言文字的形式表

① (梁)刘勰：《文心雕龙·物色》，见周振甫：《文心雕龙今译》，409、413页，北京，中华书局，1986。

② [英]王尔德：《谎言的衰落——王尔德艺术批评文选》，萧易译，167页，南京，江苏教育出版社，2004。

③ (梁)刘勰：《文心雕龙·知音》，见周振甫：《文心雕龙今译》，432页，北京，中华书局，1986。

达出来。感受是一回事，判断力其次，最后仍然得落实到具体词句。批评家无论批评哪一种艺术形式，其劳动成果一般都是文章の様式。这就需要批评家有良好的文字表达力。一件艺术品悦之在目，品评在心，言之在文。这也是我们下面要谈到的另一个问题——批评写作。

2. 兴辞批评写作

本节主要谈如何把自己的欣赏感受，准确出色地用文字表达出来的问题。

批评始于欣赏，欣赏生出感受，然后才是文辞的铺陈，文笔的运用。而个人感觉是最具个性的，欣赏的要义在于抓住那最具个性的感觉——然而这往往也是最难的。我们时常会把别人的感受作为自己的感受，因此有关艺术作品的导读、注解之类，或有碍于欣赏。如果感觉是最具个性的，那么对感觉的表现也应该如此。问题在于，怎么写？本雅明曾在给朋友的信中表达过自己对批评本身的看法：“如果想在评论领域里建立一种名声，这就意味着你必须把评论重新建设成一种文体。”^①

第一，从欣赏到感受，从感受到文字。一般说来，批评在创作之后，总是先有艺术作品的产生，然后才有批评的产生。批评者不是高高凌驾于上方的法官，板着严厉的面孔进行裁断，让人敬而远之。批评者是欣赏者、读者，但又与欣赏者、读者不一样，因为他不仅仅要欣赏、阅读，一个批评者还要把他的欣赏和阅读的经验、感受以文字的形式报告出来，而一个普通欣赏者却可以把自己的感受存在心里。但是仅仅有欣赏感受还不是一篇批评，就像仅仅有灵感或者观念之类的还不够成诗一样。批评是被逻辑化后的阅读感受，批评者的生命感觉充溢文字当中，构成一篇富有人性的文章。文字之于批评者像锯子、锤头之于木匠、铁匠，从这个意义上说，批评者也不过是匠人的一种，批评也是一门手艺，只不过这门手艺的媒介是语言文字。

乔治·布莱的《批评意识》向我们提示了如何通过感觉进入艺术品。每一次新的阅读和欣赏都是面对一个陌生的（有时是熟悉又陌生）的主体意识，一个意识与另一个意识的接触只有通过欣赏。语言（兼指艺术符号和语言文字）既是批评的起点，也是批评的终点。一个朴素的也是最基本的看法，

^① 转引自[美]汉娜·阿伦特：《〈启迪〉导言》，见刘北成：《本雅明思想肖像》“附录”，242页，上海，上海人民出版社，1998。

“批评的问题，归根结底是一个阅读问题”^①。这话有更深的含义，它启发我们批评的空间取决于欣赏和阅读的空间，批评的自由度取决于欣赏的自由度。说到底，阅读(感觉)要自由，批评才能自由，表达才能自由。虽然完全放弃自我或者追求绝对的没有限制的自由也违反批评的目的，但是我们至少可以做到尽量放弃成见或者先入为主式的意图在先。如批评者所言“我反对带着‘成见’去读书……在我读到一本新书的时候，我永远不先想到这是左翼，还是右翼，这是时髦，这是潮流。先让那本书含有的灵魂和我的灵魂相互直接来往。那是一个最愉悦的境界”^②。读书和其他艺术欣赏一样，自由地阅读、欣赏，自由地写作。一个批评家如果能够忠实于自己的欣赏感受，再能按照自己的内心去写作，这是一件幸福的事情，批评到此就完成了一大半。或许这是永远达不到的目标，但却需要这样的目标来指引我们的批评。

第二，描述、分析、阐释和评价。批评的写作如果用更加程式化的表述方式来说，一般是这样：描述—分析—阐释—评价(判断)。第一步，在描述时，可以对艺术家和艺术品的传记性资料进行一个简洁的介绍，然而描述作品的艺术要素，譬如一尊雕塑，它的主题、物质材料、色彩、姿态、表情、线条等。第二步，在描述的基础上进行分析，可以对作品的构成形式、技法运用、整体与局部的关系、美的比例以及整个作品由形式呈现出来的风格等进行分析。第三步，阐释作品的深层意蕴。一件艺术品内在的气韵、意境如何，它包含什么样的感情样式？隐藏着哪些思想、道德和价值观念？这些在作品中往往是隐而不显的，需要批评家去发现、去发掘、去阐释，上面谈到历代批评家对《蒙娜丽莎》的阐释就是这样。从分析到阐释是一个由表及里、由形式符号层面到深层意蕴层的解读过程。最后一步是做出判断。即批评家以艺术史为参照，以自己人生经验为坐标，对艺术品的价值做出的优劣好坏的判断。到此，基本完成了一次艺术批评的过程，这个过程必须以语言文字的形式呈现在读者面前。

第三，批评文字也期待有风格的表达。今天科学化的艺术批评占据了艺术批评的主阵地，但是这并非完全排斥艺术化的批评话语方式。一个批

^① 郭宏安：“重建阅读空间”(代序)，见《从蒙田到加缪——重建法国文学的阅读空间》，4页，北京，生活·读书·新知三联书店，2007。

^② 李健吾：《与吉文书》，见《李健吾批评文集》，276~277页，珠海，珠海出版社，1998。

评者如果能把诗化写作和逻辑分析结合起来，将艺术家的激情与学者的严密、渊博结合起来，形成一种“美丽而坚硬”的批评文字风格，那岂不是我们梦寐以求的?!

[本章摘要]

艺术批评是以文字的形式表达对艺术现象的见解。在性质上，它具有艺术性、学科性和意识形态性。艺术批评需要人生经验和艺术经验的结合，这也构成了艺术批评标准的历史性和灵活性；艺术批评具有发现、阐释和评价的功能。按照不同的尺度可以把艺术批评划分为不同的类型，不同的类型意味着不同的方法，无论是古典感兴批评还是现代批评流派的社会历史批评、精神分析批评、意识形态批评、符号学批评、文化研究批评都只是众多批评理论模式中的一种。艺术批评与艺术理论是一种互动互生的关系。

中国艺术批评的历史演变可以从古代、现代和当前三个时段以及批评文文体、学术范式、内容特征、转变历程等方面加以把握。兴辞批评认为，批评可以是经由文本(艺术媒介)进入深层意蕴的一种描述、分析、解释和评价活动。感兴修辞批评包括五个阐释圈：文本感兴激活、文本形式阐释、文本深层结构阐释、文本与语境的相互阐释、文本独特意义阐释。与五个阐释圈相应，感兴修辞批评有如下具体操作步骤：触辞起兴、借型窥意、叩显开隐、文境互赖、学科串释、依文立论。敏锐的感悟力、准确的判断力以及良好的文字表达力构成了兴辞批评主体的素养。批评形成文字的过程是从欣赏到感受、从感受到文字的动态过程，其间伴随着描述、分析、解释和评价的批评活动。学术化的批评文字也可以具有个性与风格。

[思考与练习]

1. 艺术批评的价值与意义何在?
2. 中国艺术批评有何特点?
3. 结合兴辞批评的模式写一篇艺术批评文章。

[深度阅读书目]

1. 徐复观：《中国艺术精神》，上海，华东师范大学出版社，2002。
2. 李泽厚：《美的历程》，北京，生活·读书·新知三联书店，2009。
3. 宗白华：《美学散步》，上海，上海人民出版社，1981。
4. 叶朗：《中国美学史大纲》，上海，上海人民出版社，2005。

5. 郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》上、下卷，上海，上海书画出版社，1999。
6. 朱光潜：《西方美学史》，北京，人民文学出版社，2002。
7. [意]里奥奈罗·文杜里：《西方艺术批评史》，迟柯译，南京，江苏教育出版社，2005。
8. [法]狄德罗：《狄德罗美学论文选》，北京，人民文学出版社，1984。
9. [法]波德莱尔：《1846年的沙龙》（即《波德莱尔美学论文选》，人民文学出版社，1987）郭宏安译，桂林，广西师范大学出版社，2002。
10. [英]王尔德：《谎言的衰落——王尔德艺术批评文选》，萧易译，南京，江苏教育出版社，2004。

后 记

从2007年起，我因工作需要，将教学和研究工作的重心逐渐地移向了艺术学科，尽管文艺学的教学与研究仍在继续。当然过去二十多年间做美学及文艺美学时，也已有文学与艺术通贯的意向，但毕竟那时缺乏更充足的实践机缘。正是在以艺术学为重心的这几年来里，我有机会分别承担了艺术类本科生“艺术概论”和硕士生“艺术理论”课程。从原来面向汉语言文学专业的“文学概论”、“美学”和“文艺学专题”等课程而转向艺术学科专业的艺术理论课程教学，对我来说是一场新挑战，因为，音乐、舞蹈、美术、电影、电视艺术、戏剧、书法等“艺术”门类，虽然与“文学”门类同为“艺术”，其相通处自不待言，但之间毕竟有诸多不同，依赖属于“艺术学”的新学养，从而需作必要的调整、变通直至实际教学中的实践。正是在经历了这几年艺术学教学和研究中的初步摸索与积累后，面对艺术学理论课程教学的急需，我感到应该着手编写一部艺术学原理著作和教材了，虽自知在艺术学理论领域本来是该浸润更长时间的。这一想法有幸得到一群年轻的志同道合朋友的赞同和支持。这正是本书编撰的由来。

面对这些年来同类书籍和教材层出不穷的局面(这是好事)，我希望我们的这本讨论艺术学原理的书，不仅能吸纳学界方家的成果，而且还能有出自自己独特探索的创新意念及个人心得，以此新意加入到当前艺术学理论领域的众家争鸣中。也就是说，要写就须有新意，否则不如不写。我考虑的新意在于，面向当前我国新的艺术活动和艺术学科发展实际，基于我这些年来的特定理论探索和教学积累，在此基础上作出必要的新探索。所以，我在做总体构思和设计时，就把自己这些年来陆续标举的新传统范畴“感兴”及“兴辞”用上了，并且尽力突出当代立场、体制化思路和中西交融视点等特色。对我提出的这些新思路和创新目标，加盟本书的年轻同道们都尽力根据他们自己教研工作中的独特积累、理解和探索去实现，有的章节甚至属开拓之举，这些都令我心怀感动和感激。大家根据我的总体构思和设计分别撰稿和修改，中间还提出一些具体意见和建议，最后由我审稿、统稿。我一旦发现问题，又返回去请他们修改，有的还不厌其烦地改两遍、三遍。尽管如此，艺术学原理领域毕竟牵涉广泛，涵盖各艺术门类及跨学科知识，难关重重，稍不留神就会遭遇陷阱。我作为主编艺术学原理著作

方面的新手，自身学力和经验都很有限，审稿和统稿过程难免留下缺憾。本书如有所得，应归功于他们；而如有所失，无论总体思路及设计的不足，还是审稿和统稿不严，则都应由我承担。郭必恒副教授提出了编写本书的动议。在书稿的体例及版面调整方面，张新赞博士给予了协助。值此机会，我要郑重地向他们致谢。本书具体分工如下：

- 第一章 艺术与艺术学：王一川(北京大学、北京师范大学)
- 第二章 艺术观念：王一川(北京大学、北京师范大学)
- 第三章 艺术体制：唐宏峰(文化部艺术研究院)
- 第四章 艺术品：罗成(中山大学)
- 第五章 艺术门类：高岭(北京广播电视大学)
- 第六章 艺术与文化：石天强(北京航空航天大学)
- 第七章 艺术发展：郭必恒(北京师范大学)
- 第八章 艺术创作：梁刚(北京邮电大学)
- 第九章 艺术鉴赏：桂琳(中国青年政治学院)
- 第十章 艺术批评：张新赞(北京工商大学)

本书的编撰工作得到北京师范大学出版社各级领导和策划编辑陈佳宵的支持和帮助，特向他们致谢。

自知本书仅属初浅尝试，各章各点都可能存在不足，请各位读者方家指正。



2010年12月20日于北京林萃西里

补记：在本书即将出版时，传来今天上午国务院学位委员会会议正式通过艺术学从“文学”门类下的一级学科升格为新的独立的“艺术学”门类的消息。这对我国艺术学学科的发展无疑是好消息，当然也会带来新的挑战。我愿本书的探究能为新的艺术学门类和艺术学理论一级学科的进展尽绵薄之力。

2011年2月13日



新世纪高等学校教材

艺术专业核心课系列教材

● 艺术学原理

艺术学研究方法

新媒体艺术概论

纪录片制作

影视剪辑教程

电视节目策划教程

西方现代美术史

造型基础：透视·构图·解剖

世界舞蹈史

民族舞蹈创作教程

ISBN 978-7-303-13003-0



9 787303 130030 >

定价：32.00元