

第一章

艺术的本质

学习要点 及目标

1. 理解不同艺术理论对艺术本质的不同观念和思想认识，结合艺术史思考各种艺术理论在艺术发展实践中的作用。
2. 艺术本质的理解与认识，把握艺术的内涵与特征。
3. 分析比较各种艺术本质理论的区别与联系，明白各种艺术理论在讨论艺术现象时的有效范围；从社会、认识、审美的角度把握艺术的本质。

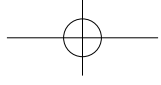


第一章 微课

本章 导读

如今，人们走进艺术博物馆或艺术展览馆确实是需要一点运气的。也许你会见到你所期待的经典作品，与之产生共鸣，为之折服、感动，久久不愿离去；也许在你遇到一些你不曾了解的当代艺术家们前卫的实验戏剧、装置艺术、偶发艺术、行为艺术时，难免会一头雾水，产生“这也算艺术？”的疑问。因为这些作品无法提供给我们所期待的在以往经典作品中展现的那种令人折服的技巧或视听觉感染力。

然而，时代变了，不同的时代会因为艺术观念的不同而产生不同的具有时代特征的艺术作品。无论如何，当我们谈及艺术，当我们面对艺术作品时，“什么是艺术”都是一个绕不开的问题，是各种艺术理论学说首先要面对和解答的问题。在本章中，我们将通过对艺术观念演变的梳理，分析几种主要的艺术本质理论差异，从社会、认识、审美几个方面探讨艺术的本质。



引导案例

1917年，艺术界发生了一件石破天惊的事——法国艺术家马塞尔·杜尚把一个他从商店里买来的陶瓷小便池署上“R. Mutt”的字样，并冠以《泉》（图1-1）的名字匿名送到美国独立艺术家展览，要求作为艺术品展出，从而引起了轩然大波，成为现代艺术史上里程碑式的事件。

而他对这件作品的具体阐述为：“这件东西是谁动手做的并不重要，关键在于这个生活中普通的东西，被放在一个新地方，人们给了它一个新的名字和新的观看角度，它原来的作用消失了，却获得了一个新内容。”

很明显，杜尚之所以把小便池命名为《泉》，一方面是它确实有水淋淋的外表，但更多的却是对传统艺术大师们所画的各种泉的讽刺和嘲弄。

在2004年，英国艺术界举行了一项评选，《泉》击败了现代艺术大师毕加索的《亚威农少女》和波普艺术家安迪·沃霍尔的《金色玛丽莲》，成为现代艺术中影响力最大的作品。在此次评选中，竟有64%的评委把票投给了杜尚的《泉》，而名列第二位的毕加索名画《亚威农少女》只得到了42%的选票。要知道，《亚威农少女》一直被视为立体画派的开山之作，也一度被艺术界奉为现代艺术的第一部伟大杰作。

杜尚《泉》的意义在于颠覆了人们对艺术品的传统观念。因为很少会有什么东西能让人们思考艺术实际上是什么，或它是如何被表达的；在大家的潜意识里艺术要么是绘画，要么是雕塑，有谁会将签了名的小便器视为一件艺术作品呢？在小便器摇身一变成为艺术品的梦幻变化中，小便器便变得不同寻常，使得人们审视物体的角度也相应地发生改变。不登大雅之堂的小便器，也就随之被视为格调高雅的艺术品。

对于人们对杜尚《泉》的惊呼与疑问，德国艺术家约瑟夫·博伊斯（图1-2）在理论上给出了回答：“人人都是艺术家。”而他的作品往往也是艺术对日常生活的介入与思考。



图 1-1 杜尚《泉》

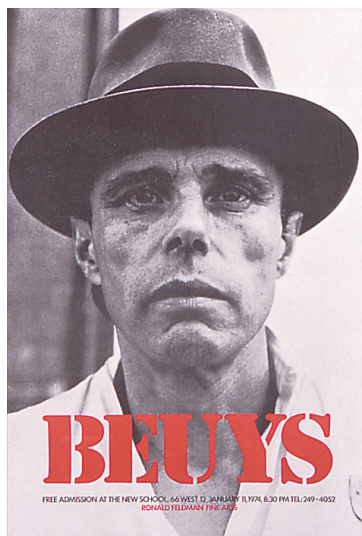
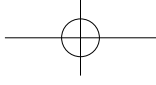


图 1-2 德国艺术家约瑟夫·博伊斯



在他看来,艺术不只是艺术家的作品,每个以充满生命力的态度独立思考,拥有自由自在的创造力与想象力的人,都是艺术家。因此,自由,等于创作,等于人类,生活本身就是创作的表现,创作也是人类存在的唯一可感形式。

例如,在博伊斯《给卡塞尔的 7000 棵橡树》这个作品(与其说是作品,不如说是个计划)中,7000 次反复的创始动作让人和其所处的地点因此联结,通过栽植一棵树和一个花岗石砖的象征性举动,让这个场所和周遭的环境区隔开来。被选中的是橡树,因为它经常被用来代表日耳曼人的灵魂。这 7000 棵橡树也因此代表一个相当稠密的群体。假如人等同于树,那么聚集大量个人的城市就是一个森林。

他的目的是号召每一个接受此计划的人,愿意在城市的空间内与他人共同且公开地参与这个行动。任何想要参与的人都可以买下并种植(对于不住在卡塞尔市的居民,可以请人代替栽种)一棵或数棵树。这个计划是一个“对于所有摧残生活和自然的力量发出警告的行动”,而透过这个口号,他的作品成为哲学的实践,强调人与自然的深层关系,以及每个个体必须身体力行,以超越那些远离自然的力量。

这真是“你不说倒还明白,你越说我越糊涂了”。博伊斯的理论并没能让人们更明白艺术的本质。那么,究竟什么才是艺术呢?这正是本章所要回答的问题。

第一节 艺术观念的演变

背景资料

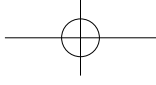
从历史的角度来说,不同的时代会有不同的艺术,也会出现不同的艺术观念,人类的艺术史是不断发展变化的,人们的艺术观念也在不断地发展与演变。创造了灿烂辉煌的古代文明的艺术大师们在面对当代多元而纷繁的艺术时,怕是也要瞠目结舌吧!因为当艺术发展到后现代的今天,甚至“艺术是什么”这样一个涉及艺术本质的观念问题都被消解,被认为是应该抛弃的伪问题,因为它普遍地被认为是不可能的,也是无解的。

艺术从远古的混沌中走来,渐渐清晰,正当人类以为认识并掌握它时,它似乎又渐渐模糊。法国的蒂埃里·德·迪弗在其著作《艺术之名》中写道:“在这个由艺术显示并强化了了的象征功能之外,人类命名为艺术的东西失去了同一性,分裂成为多种多样的艺术以及数不胜数的风格和样式。”我们要学习艺术、研究艺术,就先从了解和研究艺术观念在东西方的演化开始吧。

一、艺术观念在西方的演化

(一) 技艺

在古希腊时期,各门类艺术空前繁荣,促使了思想家们对艺术的性质和功能进行反思,人类第一次提出了“艺术是什么”这样一个问题。



在古希腊的先贤们看来,艺术首先是一种“技艺”,是一种物质实践活动。这与古希腊人对世界的朴素的认识有关。因为他们把世界分为自然界和人类世界两个既对立又有差异的相互关联的世界。他们看到通过人的实践活动,把自然界的石头转化为人类世界的东西,而完成这种转化的就是“技艺”,也就是艺术。例如,把自然界的石头雕刻成人的样子(图1-3)。

所以,当时的艺术观念比今天要宽泛得多,赶马车、播种、收割这些看起来跟艺术风马牛不相及的事情,在当时也是艺术。古希腊最初对艺术的理解是艺术是以“技艺”为特征的,代表人造世界,这不仅包括现在我们理解的艺术活动,还包括一些生产活动,诸如天文学、医学等在当代被称为科学的学科。



图 1-3 古希腊米隆《掷铁饼者》

(二) 模仿的艺术

在古希腊时期,与现代艺术观念相对应的艺术形式如雕塑、绘画、音乐、戏剧等非常发达,已经达到了一个高峰。这些艺术形式有着共同的直观的特征,那就是对外部世界的模仿。因此,古希腊人把艺术进一步划分为两类。一类是如天文、几何、制皮鞋等不模仿自然的艺术;另一类是以模仿外部世界为特征的“模仿的艺术”,这一观念与我们现在对艺术的认识较为吻合。

那么,现在的艺术观念与古希腊“模仿的艺术”观念相吻合的原因是什么呢?是因为现在的艺术是从古代艺术发展而来,还是因为艺术本该就是这样呢?

(三) “自由艺术”与“机械艺术”

正是由于古希腊人对艺术认识的宽泛性(除了自然的东西,人类其他活动大都可纳入艺术的范畴),才给人们认识艺术、探讨艺术留下了广阔的空间。实际上,古希腊人对艺术还有各种各样的划分,比如还有把艺术分为“实用的艺术”和“娱乐的艺术”。这里介绍几个影响较大的艺术分类。

古希腊人还根据是否需要体力劳作而把艺术分为“自由艺术”和“辅助性艺术”或“粗俗的艺术”。因为辅助性艺术需要耗费大量的体力,一般是中下等人才做的工作,因而又被称作“粗俗的艺术”,而不需要大量体力的如绘画、诗歌、几何、天文等则被称为“自由艺术”。到了文艺复兴时期,虽然艺术的分类并没有什么变化,但由于几位天才艺术家的杰出表现,使得机械艺术中诸如雕塑、绘画等造型艺术也具有了与自由艺术相类似的地位。

现在我们回顾从古希腊到文艺复兴关于艺术观念的不断演化,便可以获得以下几方面的认识。

首先,很多在今天被称为科学的学科,在文艺复兴之前往往被归到艺术的门类里。这是因为这些人类活动都与规则 and 知识有关,因而被当作艺术来看待。

其次,虽然当时对艺术的限定很宽泛,几乎所有的人类活动都被当作艺术来看待,但今天看来,唯独跟艺术关系极为密切的哲学没有被提及。究其原因,是当时人们把人的思想活动和“技艺”相对立,而哲学正是思想活动的代表,因而也就被划分到当时的艺术之外了。

最后,人们对诗歌是否应划分到艺术之内,有着不同的争论。柏拉图认为诗歌与灵感有关,是思想活动,所以不属于艺术。而他的学生亚里士多德则认为诗歌也是对现实及自然的模仿,因而也属于艺术。

(四) 美的艺术

到了17世纪,法国诗人、作家佩罗提出了“美的艺术”这一概念,以和以往的自由艺术相区别,这在历史上是比较早的。美的艺术包括建筑、绘画、雕塑、诗歌、音乐、雄辩术、光学和力学(击剑)。这里除了击剑和光学以外,其他几类与我们现代的艺术概念非常接近。

美的艺术真正成为现代艺术的概念是在18世纪法国理论家巴特的《内涵共同原理的美的艺术》一书面世之后,人们逐渐接受并广泛传播开来。巴特所确立的美没有任何实用价值,而纯粹是以愉悦、享乐为目的,包括音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈。而这五类也与以往的模仿的艺术相暗合。

巴特把艺术与美结合起来,确立“美的艺术”,对其有着重大意义。虽然在文艺复兴时期,人们就发现了古希腊与古罗马艺术的魅力,并把艺术与美结合起来讨论,但把美作为划分艺术的性质、范围和种类的基本原则是从巴特开始的。

至此,艺术与科学才得以区分开来;艺术内部也有了纯艺术和实用艺术的划分;艺术也得以建立自己的体系,与手工业区分开来;也为进一步研究艺术的特征及部门艺术的特点提供了平台和基石。模仿和美成为艺术的重要特征被加以讨论。

案例 1-1

文艺复兴三杰

案例说明:

列奥纳多·达·芬奇多才多艺,是意大利文艺复兴时期最负盛名的美术家(其美术作品图1-4、图1-5)、雕塑家、建筑家、地理学家、工程师、科学家、文艺理论家、大哲学家、诗人、音乐家和发明家。他多才而长寿,尤以绘画为最,壁画《最后的晚餐》、祭坛画《岩间圣母》和肖像画《蒙娜丽莎》是他一生的三大杰作。这三幅作品是达·芬奇为世界艺术宝库留下的珍品中的珍品,是欧洲艺术的拱顶之石。

拉斐尔·桑西是意大利画家,以其作品《圣母子》闻名于世。他笔下的圣母都以母性的温情和青春健美体现了人文主义思想。1509年,他被罗马教皇尤里乌斯二世邀去绘制梵蒂冈皇宫壁画(图1-6),其中签字厅的壁画最为杰出。

这批遍布大厅四壁和屋顶的绘画,分别代表了人类精神活动的4个方面:神学、哲学、诗学和法学。作品除发挥了他特有的绘画风格外,还特别注意到了绘画表现与建筑装饰的

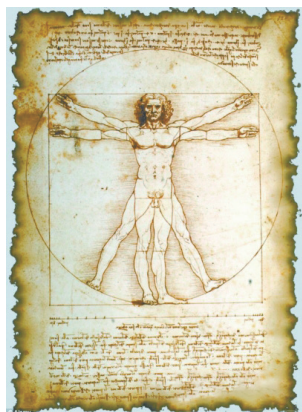
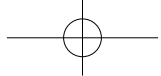


图 1-4 达·芬奇研究人体比例草图

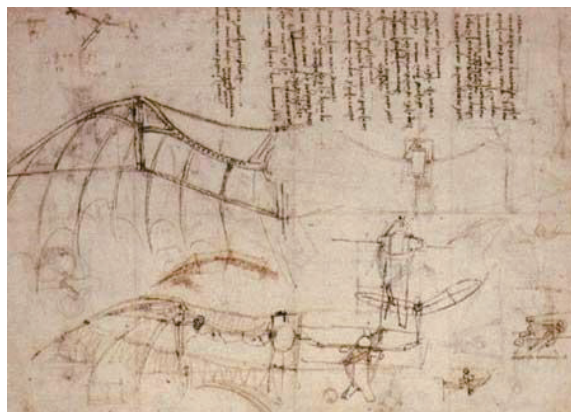


图 1-5 达·芬奇设计的飞行器手稿

充分和谐，给人以庄重显明、丰富多彩之感。

米开朗基罗·博那罗蒂 (Michelangelo Bo that Rorty, 1475—1564 年)，意大利文艺复兴时期伟大的绘画家、雕塑家和建筑师，文艺复兴时期雕塑艺术成就最高的代表。1496 年，米开朗基罗来到罗马，创作了第一批代表作《酒神巴库斯》和《哀悼基督》等。1501 年，他回到佛罗伦萨，用了四年时间完成了举世闻名的《大卫》(图 1-7)。

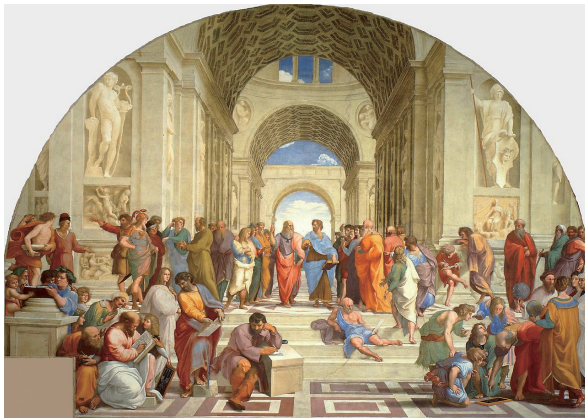


图 1-6 意大利拉斐尔《雅典学院》

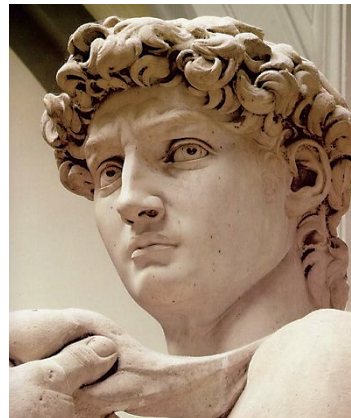


图 1-7 意大利米开朗基罗《大卫》(部分)

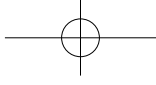
案例点评:

文艺复兴时期的造型艺术家都普遍研究透视学、几何学以及解剖学，从而使造型艺术有了与“自由艺术”相近的性质，使绘画等造型艺术获得了类似于文学、哲学等思想活动同等的地位，达·芬奇甚至专门为此而撰文。

其实当时，人们的艺术观念并没有发生根本性的变化，但是由于被称为“文艺复兴三杰”的达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔的杰出贡献，造型艺术的社会地位获得了提升。

二、艺术观念在中国的演化

由于古代中国对外交往很频繁，所以外来文化往往会被融入中国的传统文化中。到了



近现代,西方文化在坚船利炮的轰鸣中全面冲击了中华传统文化的方方面面,这成为中华文明发展的一个分水岭,对艺术观念的理解当然也不例外。所以下面将以古代和现代两部分来考察中国的艺术观念的演变。

(一) 古代中国对艺术的认识

在古代中国,艺的繁体字为“藝”,有以人手扶草苗的意味,在《说文解字》中,“藝”也被明确注释为“种”,含有种植的意思,可见早期艺术也有劳作的成分。

中国社会的发展逐渐形成了一个积极参与艺术创作的特殊的士大夫阶层,而他们都是**有地位、有身份的,从事的都是琴棋书画、诗词歌赋之类的雅事,而那些与艺术有关却要耗费体力的如建筑、造像等活动就由匠人们去做。因而,中国就形成了以文人士大夫的艺术观为代表的对艺术的认知。

古代中国的艺术大致可分为两类:一类是以文人士大夫为代表的,用来“畅神”“媚道”,类似于我们今天所说的“纯艺术”;另一类是包括壁画、造像、雕刻、烧瓷等可以用来谋生的服务于生活的艺术,类似于今天所说的“实用艺术”。这两种艺术观念的对立也是很明显的。直到魏晋时期,中国才形成了与今天相接近的艺术观念。

(二) 近现代西方艺术观念引入中国

“西方艺术”这一概念最早是在20世纪初期由日本传入中国的,继而被普遍接受,至今也不过一百多年的历史。

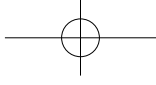
王国维最早使用的“美术”概念,跟我们现在所说的专指造型艺术的美术是不一样的,它更多的是指“美的艺术”,包括文学、音乐、舞蹈、造型等在内的统称。

美的艺术传入中国后,蔡元培曾根据西方学术研究的实际,进一步把美术进行了狭义和广义的区分。1920年,蔡元培在《新潮》上发表《美术的起源》一文,指出“美术有狭义的,广义的。狭义的,是专指建筑、造像(雕刻)、图画与工艺美术(包装饰品等)等。广义的,除上列各种美术外,又包含文学、音乐、舞蹈等。西洋人著的美术史,用狭义;美学或美术学,用广义。”^①

我们应该看到,美的艺术的引入,对中国文化艺术的影响广泛而深刻,人们的审美观念、审美情趣、艺术创作甚至文化走向都有了不同程度的变化,从而推动了中国近现代文化艺术的发展。

通过对中外艺术含义变迁的梳理,不难发现,艺术含义的确认是一个历史的过程,与特定的文化背景密切相关。当“艺术”传入中国时,已经是一个比较成熟而又系统完整的艺术概念了。这使我们能够利用这一完整艺术观念对中国古代艺术进行梳理、重构,从而使中国古代艺术具有现代学科含义,使中国古代文化更加系统化,学科化。但另一方面,用一个外来的体系概念来套具有几千年历史、自成体系的中国古代艺术,难免会“鞋不合脚”,造成对中国古代艺术的误读,掩盖了它原本具有的独特价值。

^① 蔡元培.蔡元培文选[M].北京:北京大学出版社,1983.



案例 1-2

阎立本《步辇图》

案例说明：

阎立本是我国隋唐时期著名画家，他精于丹青，工于写真，官至右相。世人都喜爱他的绘画艺术，他却自以为耻。传说有一次太宗与群臣游玩，独令阎立本在台阶上作画，太监传话喊画师而不呼其官位。阎立本以此为辱，告诫后人不要学画。如图 1-8 所示为阎立本所作的《步辇图》。



图 1-8 阎立本《步辇图》(部分)

案例点评：

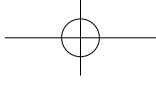
从上文可以看出，虽然阎立本酷爱绘画且“工于写真”，但却把奉皇帝之命在众人面前作画这件在当今看来可以光宗耀祖的事当成奇耻大辱。

这在今天看来有些奇怪，然而在古代，这种“奇巧淫技”却被视作是卑贱之人做的事情，阎立本作为堂堂主爵郎中却被唤作“画师”，在众人面前俯首瞻望座宾，怎能不羞愧难当呢！难怪会回家教训子孙说：“你们以后可千万别学画画啊，看看我，都被人家当杂役使唤了。”究其根本，还是与当时对艺术概念的理解与认识有着极大的关系。

第二节 历史上主要的艺术本质理论

背景 资料

对于艺术的定义，古今中外有着多种说法和理论，各有各的合理成分，也各有各的不足之处。在上一节中外艺术概念的演变中已做了简要梳理，这里将对在历史上影响深远，并且与人类艺术实践关系密切的模仿论、表现论、形式论和惯例论加以讨论。



之所以选择这几种学说,一方面是因为它们极具代表性,影响深远;另一方面是因为它们都处在不同的历史时期,都是在对艺术的探讨与争鸣中生成和发展的,代表了不同历史阶段人们对艺术本质问题的思考:古典时期模仿论一枝独秀,现代时期表现论和形式论交相辉映,而后现代时期惯例论又引领时尚。这几种理论不光在时间上前后顺延,在内容上也有着密切的关联。

一、模仿论与再现论

(一) 模仿论

模仿论在历史上对西方艺术的影响最大,也是最早出现的较完整的艺术理论,从古希腊开始直至19世纪,一直在艺术创作中占据中心地位。在这一理论的指导下,西方艺术达到鼎盛,艺术名家浩若星辰,传世杰作不胜枚举。当然,模仿论自身也有一个发展演变的过程,在不同的历史时期也有不同的侧重。

简单地说,模仿论者认为艺术就是对世界的模仿和再现。那么这就必然会牵涉到模仿的方法、模本(主要是艺术作品及其中描绘的形象)、模仿的对象以及这三者之间的关系等基本问题。也就是本体问题、价值问题、艺术问题和审美问题。本体问题和价值问题往往被人们归属于他律论的范畴,后两个问题则属于自律论的范畴。我们把从艺术他律的角度考察写实和叙事的艺术称为模仿论,而把从自律的角度考察写实和叙事的艺术称为再现论。

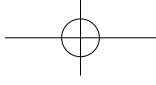
1. 模仿论的本体问题

所谓模仿论的本体问题,实际上可以理解为艺术与外部世界的关系问题,对这一关系,唯物主义与唯心主义有着对立的观点(唯物认为物质第一性,意识第二性,而唯心正好相反)。唯物和唯心主义都接受模仿论,只是在谁模仿谁的问题上是颠倒对立的,但都认为判断艺术真实与否的标准是看艺术与原型的相似度。

历史上,柏拉图从本体论的角度探讨了艺术与对象之间的真实性关系、其影响尤为重大。我们在前文介绍的关于艺术理论研究的几种方法里已经对他的“三张床”的学说进行了介绍。柏拉图把模仿艺术看作与镜子的功能相当,这一说法时至今日仍很有市场,只是表达方式不同罢了。

柏拉图的哲学思想是唯心的,他把某种虚无缥缈的“理念”(理念上的床)看作世界的本原,看作是第一性的,而现实世界(现实中可以供人休息的床)不过是对理念的模仿,模仿的艺术作品(画家画的床)是对模本的模仿,因而柏拉图对模仿艺术是持否定观点的,认为模仿艺术是虚假的、不真实的。

我们可以从两方面来理解柏拉图的意思:一方面,无论模仿艺术表现得有多么接近现实世界,那也只是镜中月水中花,因而不真实;另一方面,在柏拉图看来,现实世界是“理念”的翻版,对翻版的再翻版当然就没有真实性可言。因为理念是普遍而本质的,这正是模仿艺术所不具备的。19世纪的俄国哲学家车尔尼雪夫斯基也贬低模仿艺术,认为原型比模本真实,而且认为艺术家无法达到像镜子一样的模仿水平。



柏拉图的学生亚里士多德则扬弃了老师的观点，他认为艺术是对现实的模仿，而且可以比现实更加真实。

要理解亚里士多德的观点，我们不妨看看他在《诗学》中对这一问题的解释：“诗人的职责不在描述已发生的事，而在描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。”诗人与历史家的差别不在于诗人用韵文而历史家用散文——希罗多德的历史著作可以改写成韵文，不管它是韵文还是散文，仍是一种历史。两者真正的差别在于历史家描述已发生的事，而诗人却描述可能发生的事，因此，诗比历史更哲学，更严肃：因为诗所说的多半带有普遍性，而历史所说的则是个别的事。

所谓普遍性是指某一类型的人，按照可然律或必然律，在某种场合会说些什么话，做些什么事——诗的目的就在于此，尽管它在所写的人物上安上姓名。至于所谓特殊的事就如亚尔西巴德所做之事或所遭遇到的事。

“像画家和其他形象创造者一样，诗人既然是一种摹仿者，他就必然在三种方式中选择一种去摹仿事物，照事物的本来的样子去摹仿，照事物为人们所说所想的样子去摹仿，或是照事物应当有的样子去摹仿。”^①由此可见，亚里士多德所说的真实其实是一种逻辑上的真实，是事物发展的必然性，因为模仿艺术品所描绘的符合人们的日常生活经验，因而可行度高。

案例 1-3

《教皇英诺森十世肖像》

案例说明：

《教皇英诺森十世肖像》(图 1-9)是西班牙画家委拉斯开兹绘制的罗马教皇英诺森十世的著名肖像画。画面在紫红的底色上衬以闪闪发光的黄色烛光，对比强烈，具有一种威严感。画家准确地抓住了人物瞬间复杂的内在精神状态，把人物的性格特征表现得淋漓尽致。

案例点评：

在这幅肖像画中，画家既表现了此人的凶狠和狡猾，又表现了这个七十六岁老头子精神上的虚弱。画面上的教皇，尽管脸上流露出一刹那坚强有力的神情，但是他放在椅上的两只手都显得分外软弱无力。画家巧妙地抓住了这一点使人物形象变得更富有个性，从而给观众增加了很多的联想。

教皇看到这张画时，惊讶而又不安地说了一句话：“过分像了。”可见此画的高度写实和逼真。这也正是亚里士多德所说的模仿艺术比现实更真实的意思。这幅真实、深刻的肖像杰作在罗马引起了轰动，许多人临摹它，像对待奇迹似地研究和欣赏它。



图 1-9 西班牙委拉斯开兹
《教皇英诺森十世肖像》

① 亚里士多德. 诗学 [M], 罗念生, 译. 北京: 人民文学出版社, 1962.