

<<中国艺术形象发展史纲>>

图书基本信息

书名：<<中国艺术形象发展史纲>>

13位ISBN编号：9787806687567

10位ISBN编号：7806687564

出版时间：2004-1

出版时间：上海学林图书发行部

作者：陈伟

页数：385

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<中国艺术形象发展史纲>>

前言

马克思主义认为：存在决定意识，社会存在决定社会意识。

按照马克思主义的原理来研究文艺作品和审美意识的发展史，其实可以很明确：既然人只有解决了衣食温饱之后才可能从事文艺等意识形态的活动，那么，在人类没有解决生存问题之前，怎么可能会有所谓“原始艺术”的存在呢？不过，从先人的遗迹看，他们的确给我们留下了许多至今无法企及的“艺术品”，这又怎样解释呢？如果用形而上学的眼光看，要么否认它们是“艺术品”，要么肯定它们是“原始艺术”。

但这两种解释都不全面。

用辩证的和历史的的眼光看，它们既是功利的、非艺术的，又是审美的、艺术的。

在它们所产生的年代，在创造它们的先人那儿，它们是非艺术的、为实用功利服务的；而在今天，在我们看来，它们却具有极大的审美价值，是地地道道的艺术品。

只有这样看所谓的“原始艺术”，才真正符合马克思主义的唯物史观。

然而，现在有很多文学史和艺术史却混淆了先人作品产生时的意义和它们在今天的意义，导致了读者对先人作品的诸多误认，例如，中国和外国许多艺术史，从“原始艺术”讲起，一直讲到现代艺术，似乎艺术品的内涵是一以贯之的，殊不知原始人的“艺术品”内涵根本不同于现代人的艺术品内涵，换句话说，原始人的作品中根本没有现代艺术品的意思。

再如，中国文学史，从原始民歌、《诗经》和“楚辞”讲起，一直讲到近代文学作品，但实际上，尽管同是文学作品，后代的文学作品是文艺性质的，是语言的艺术作品，而原始民歌、《诗经》和“楚辞”却不是艺术性质的，仅仅是一种替代语言的表达方式。

诸如此类，说到底都是没有很好地应用马克思主义的唯物史观来研究文学史和艺术史的结果。

本书以马克思主义的唯物史观为指导，以实践为例证，探索中国艺术形象的生成、发展与文艺美学精神的变迁，力图科学地解释前人误认的一些文艺史问题。

“艺术形象”的概念内容很广，本书不可能也没有能力对其进行穷尽式的探索。

本书主要抓住每一时期的典型事例，如史前社会的墓葬红粉、商周时期的青铜文化、唐代的诗歌、清代的《红楼梦》等，剖析其审美意识的本质，作为这一时期艺术形象的代表，揭示它们在中国审美意识发展中承前启后的作用。

因此本书的标题虽然为“中国艺术形象发展史纲”，其实带有较多的艺术形象史论和艺术的审美意识发展史的色彩。

这个课题及这样的写法似乎不多，我们亦是“因题制宜”，抛砖引玉，以便更好地推动我国社会主义文化事业的向前发展。

<<中国艺术形象发展史纲>>

内容概要

《中国艺术形象发展史纲》以马克思主义的唯物史观为指导并以实践为例证，探讨中国艺术形象的生成、发展与文艺美学精神的变迁，并试图重新解释一些文艺史问题。

<<中国艺术形象发展史纲>>

书籍目录

前言导论 第一节 艺术与艺术形象的定义第二节 中国艺术形象发展史作为文艺美学学科分支的性质 第三节 中国艺术形象发展史的内容第四节 中国艺术形象发展史的范围第五节 中国艺术形象发展史的方法第一章 中国前艺术时代的形象特点和美学载体第一节 色彩崇拜、原始图腾与审美对象 第二节 象形文字、易象之象与审美对象第三节 青铜文化的前美学性质第四节 北方的“史文化”与《诗经》的形象特点第五节 南方的“巫文化”与《楚辞》的形象特点第六节 先秦两汉作品中的寓言性表象第二章 中国古典艺术时期的形象特点和美学精神第一节 魏晋南北朝艺术形象之生成 第二节 从唐诗看唐代艺术形象的发展第三节 从宋词看宋代艺术形象的变迁 第四节 从“三言”“二拍”看明清艺术形象的美学性质第五节 从《红楼梦》看艺术形象审美本质的大突破 第三章 中国现代艺术时期的形象特点和美学精神 第一节 五四时期的新美学精神和新艺术形象第二节 20世纪40年代至80年代中期的新古典主义艺术形象第三节 社会主义市场经济条件下艺术形象的历史转型小结 参考书目 后记

<<中国艺术形象发展史纲>>

章节摘录

书摘 中国艺术形象在历史发展中形成了好几种历史类型，这些形象的历史类型与美学形态的历史阶段既有相合之处，也有不相合之处。

第一，前艺术时期的形象类型。

前艺术时期的形象类型是一种统称，统称艺术自觉时代之前——即完全以审美为目的的作品创造出来之前——所产生的全部形象。

前艺术时期不等于前美学时期。

自觉的艺术晶的产生是美学精神高度发达的产物。

因此，前美学时期与自觉的美学形态时期之分界比前艺术时期与艺术的自觉时期之分界早得多。

前美学时期与自觉的美学形态时期——即最早的古典美学形态时期——的分界线，如前所述，大约在后期奴隶制社会时期，即中国历史上的东周时期。

自觉的美学形态形成后，成了中国人社会实践和美学理想的追求目标，如“和”、“尽善尽美”等便是其基本范畴。

此后相当长一段时期里，在社会功利性实践的前提下，文学作品、绘画作品、音乐作品等都把美学形态的要求作为实践的理想目标而迅速发展起来了。

这些作品本身尽管还没有一件是专为审美的目的而被创造，但它们蕴含的形象已日趋符合最早自觉的美学形态——古典的美学形态——的精神本质了。

第二，古典艺术时期的形象类型。

不断的量变最终必然导致质变。

生产力的不断发展，美学形态的不断成熟，最终终于迎来了文艺的自觉时代，开始产生了专门以审美为目的的作品，开始创作了专门被人欣赏的文艺形象。

这个时间大致在中国的魏晋时期。

文艺的自觉时代的到来，首先是由于生产力的发展，使社会上的一部分人不必从事与生产实践直接有关的活动，而专门进行文艺创作。

在魏晋，经过了汉末的农民大起义和连年的军阀混战，全国人口大减，社会的生活消费亦大降，同时战后统治集团为收买人心，巩固其基础，推行轻徭薄赋、鼓励农耕的政策，以致非灾之年社会养得起一批不直接从事生产劳动的成员。

其次，从曹魏的曹丕起，统治集团实行收买门阀贵族的“九品中正法”，使世族子弟轻易就能有显赫的头衔和丰厚的俸禄。

但统治者并不放心这些贵族子弟，往往将他们投闲置散，而他们中的有些人饱食终日也不想蹈人官场。

这批人终日无事可做，其中一些素质好的才俊就逐渐发展成了专门创作以审美为目的的作品的文学家和艺术家，像嵇康、谢灵运、宗炳等人即是代表。

第三，审美活动的成熟促使一部分人对世界的掌握样式从功利实践中分离出来，成为了名副其实的艺术品。

在魏晋之前，人的审美活动总是与功利性的实践活动联系在一起，美的规律主要体现在对社会功利性实践的指导下。

如诗歌、绘画、雕塑的创作，都是为功利性实践服务的，最主要的标志是，它们从不运用自然山水的题材，从不歌颂自然山水的美丽。

至魏晋，随着审美活动的成熟，人对世界的艺术掌握真正从功利性审美活动中分离了出来，成为纯粹的审美活动的结晶物。

反映在作品的题材上，就是山水诗和风景画的应运而生。

山水诗和风景画在一般情况下是难以蕴含功利性的目的的。

山水诗和风景画的逐渐流行意味着不含功利目的性的、纯粹以审美为目的的艺术作品在中国的诞生，意味着中国文艺自觉时代的真正到来，也意味着中国形象的发展从非艺术的表象真正蜕变成了艺术形象。

<<中国艺术形象发展史纲>>

第四，其他意识形态观念对艺术本质的确立起了重要的促进作用。

在魏晋时期，思想界十分活跃，儒、道、释相互争锋，时常迸发出绚丽的火花，如“形”、“神”孰重孰轻的争论、“神”灭与“神”不灭的争论、言能尽意和言不尽意的争论，都对艺术本质的确立起了重大的促进作用，魏晋南北朝之后，中国文学家和艺术家在创作中所推崇的“求神似不求形似”、“意在言外”等等准则，都可看作是这一时期思想结果的延续。

以上种种形成了中国文艺的自觉时代。

在魏晋呱呱坠地的艺术婴儿，是古典美学形态成熟的体现，是古典美学形态的艺术化结晶。这决定了古典艺术时期的形象类型必然是古典式的，即在各种“大一统”或“小一统”的范围里以和谐为中心来塑造形象，并以农业生产社会特有的道德准则和审美标准对艺术形象下判断，在这段时间里，几乎不存在没有被判断过的艺术形象。

这段时间从魏晋开始大致到20世纪初的五四时期结束。

其后在新古典主义美学形态下创作的艺术形象，可看作是这种艺术形象类型的余绪或变种发展。

古典艺术类型的特征是什么？古典艺术类型的特征是封闭性的经济体系和“大而全”、“小而全”的生产方式的反映，那就是，以为整个世界都在既有的认识能力、实践能力及相关的道德法律的掌握之中。

因此，“好有好报，恶有恶报”、“天网恢恢，疏而不漏”、“有情人终成眷属”、“坏心人必遭天谴”，成了它经典的模式。

在人物形象的塑造上，“好人皆好，坏人皆坏”的类型理念占有绝对的统治地位。

第三种形象类型是近代艺术时期的形象类型。

近代艺术类型的特征是近代工商经济和社会大协作的生产方式的反映，那就是，承认客体世界规律的无限性和主体把握客体的能力的有限性，这样既承认了悲剧的客观存在和不可避免，又肯定了人把握世界能力的可发展性和追求理想的可贵。

这是人类真正开始敢于直面现实的体现。

与此同时，工商经济对人的主体性的发展起到了重要的促进作用。

商品经济的主要原则是等价交换。

等价交换的前提是商品的拥有者对商品的交换具有支配权。

这样，随着商品经济的发达，社会中的各种物品越来越多地成为商品可被用来进行等价交换，人在社会中拥有的主体自律性便也越来越强了。

这些社会特征反映在文艺形象中就形成了注重个性、强调客观真实性、同时不回避真正的悲剧性的近代艺术类型。

以上五种美学形态下的三种艺术形象类型，就是中国艺术形象发展史要探索的范围。

先人从色彩崇拜发展到图腾崇拜，无论在观念的内涵上还是在观念的表达上都是一个巨大的进步。

在原始思维中，观念的孕育往往离不开具体的事物形象，人与人之间要表达某种观念也离不开具体实物的比附，而色彩崇拜可以看作是人类思维发展中的第一阶段的抽象能力的表现。

通过色彩表达“形象”，从而也就表达了需要传达的观念。

在图像表达观念方面，人的思维越成熟，对形象的要求也越高。

相反，对色彩的要求则越低。

早期的原始人，正由于思维不成熟，因此在表达观念方面特别重视色对形的关系。

在这一表达与被表达的关系中，从思维的内涵看，因为所要表达的观念并不复杂，观念只被分成几类，或好，或坏，或有利，或有害，或喜庆，或哀悼；这样的话，简单的几种色彩作为表达符号使也能够胜任了。

从思维的传达来看，色彩崇拜虽然是为了表现“形象”，亦即表现原始人的观念，但这种观念毕竟在传达符号里没有被确定地表达出来，“形象”也没有十分确定地外化为传达符号，那些色彩对于“形象”还只有象征的意义。

被传达者在接受媒介物一色彩后，还要在自己的思维中使观念形成，即把“形象”还原出来。

随着生产力的不断发展，人的思维能力的不断发展，观念——“形象”的逐渐丰富，最原始的象征物

<<中国艺术形象发展史纲>>

——色彩——便开始表露出不堪胜任传达人类观念的符号的角色。

在这种情况下，人类便把观念——“形象”——直接作为传达符号表现了出来，于是产生了原始图腾和以宗教仪式咒符为主的观念性形象。

另一方面，在人类思维逐渐发达的情况下，色彩本身也具有了越来越多的概括性意义，以致最终没有任何一个具体形象——意义能被某一种色彩所包含无遗，而某一种具体色彩也不能被任何一个具体形象——观念所垄断。

这样，使用色彩本身比探求色彩下的意义具有了更大的普遍性。

传达的内容物化在传达的形式上，使传达的形式本身具有了意义。

于是，色彩便从传达符号中被分离了出来，被放到既神圣又抽象的地位，同时也被掠去了形象的内涵——观念。

从人类色彩崇拜的角度看，前后期的形式是同一的，但在内容上却起了质的变化，其标志就是图腾符号及一系列宗教仪式咒符的产生。

中国古代神话、传说与欧洲、古希腊的神话传说，其中的神只有很大的不同。

在古希腊的神话中，奥林庇斯山上的神祇都是人格化的，与人一样有七情六欲，只不过比人更有智慧，更有力量一些。

而在中国古代的神话中，神祇却是非人格化的，具有更多的超然性。

古希腊的神能够从神山上下来，生活在人的中间，与人打成一片，甚至调笑偷情，生儿育女。

古中国的神却永远高高在上。

人对他们只能仰视，在对他们崇敬的心理外面，包着一层恐惧的外壳。

所以说，中国的神实际具有图腾的意义。

在西方发掘出的原始部落的遗址中，或在现代还存在的少数原始部落中，我们可以看到，他们崇拜的图腾都是静止的，如摩尔根《古代社会》一书所提到的澳洲原始部落，他们崇拜的动物图腾就是这样。

他们把崇拜的图腾与作为观念传达晶的形象符号分了开来。

从观念所源出的思维角度来分析，他们是实物思维——图腾崇拜与形象思维——表象符号、图画传达观念同时并存的。

在中国原始社会，先人把崇拜的图腾和作为观念传达晶的符号看作是一致的，这从《山海经》等书记载的神话中可以看出，因此，神灵们虽然高高在上，虽然具有各种各样动物的属性，他们却是会活动的。

这反映出，中国的先人在图腾崇拜阶段实物思维的能力没有与形象思维的能力作为两个分支来发展，而是融合在一起发展了。

在这个意义上说，中国原始社会中原始部落所崇拜的图腾与形象是一致的，图腾性质的神灵就是中国文化史上最早作为客体被产生出来的形象。

而其他作为宗教仪式咒符的形象，与当时社会图腾崇拜这个中心是密不可分的。

但是，“这些图形单从直接使我们观照到的方面看并不能满足我们，还迫使我们越过这方向更远的方向去看，去探索它的意义，而这意义比起图形本身是较深远的。

”山这种史实决定了这些原始形象有两种性质：第一，非艺术性。

第二，越来越抽象化发展的势头。

这些事实也推翻了近代某些人类学家对先人社会的种种错误假设。

<<中国艺术形象发展史纲>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>