

全国高校艺术类研究生入学考试参考用书

艺术概论

姚 杰 编著

中国传媒大学 出版社

全国高校艺术类研究生入学考试参考用书

艺术概论

姚 杰 编著

中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术概论/姚杰编著.——北京:中国传媒大学出版社,2015.5

ISBN 978-7-5657-1278-4

I. ①艺… II. ①姚… III. ①艺术理论—研究生—入学考试—
自学参考资料 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 026037 号

艺术概论

编 著 姚 杰

责任编辑 吴 磊

责任印制 阳金洲

封面制作 泰博瑞国际文化传媒

出 版 人 王巧林

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024

电 话 86—10—65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 787×1092mm 1/16

印 张 23.75

字 数 563 千字

版 次 2015 年 5 月第 1 版 2015 年 5 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-1278-4/J · 1278 定 价 58.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

前言

本书专门针对全国各高校艺术类研究生入学考试的《艺术概论》科目而编写,涵盖了诸如中国传媒大学、中国人民大学、北京师范大学、北京电影学院、中央戏剧学院等高校。

作为“概论”,本书在编写时从知识体系的完整性、考试重点的针对性入手,将艺术理论与艺术现象的结合,以求做到通俗易懂,继而能够为读者朋友灵活运用。

本书主要分为了以下几个部分:

第一编:艺术本质论

侧重探讨艺术的本质、要素、特征、艺术与美的关系、美的领域、审美经验等问题。

第二编:艺术发展论

侧重探讨艺术的起源、功能,艺术系统和其他文化系统之间的关系,艺术的中西关系、古今关系、雅俗关系。

第三编:艺术创作论

侧重探讨艺术创作的本质、过程、风格、流派、思潮、艺术创作的主体、艺术创作的客体、艺术创作的价值追求。

第四编:艺术传播论

侧重探讨艺术传播的要素关系、艺术传播者、艺术传播媒介、艺术传播中的作品、艺术传播中的受众、艺术传播效果。

第五编:艺术作品论

侧重探讨艺术作品的文本构成、审美层次、至境形态。

第六编:艺术接受论

侧重探讨艺术接受的意义、特征、过程、鉴赏型艺术接受、批评型艺术接受。

第七编:艺术门类论

侧重探讨艺术门类的划分标准、艺术的相通性、艺术的相异性、各门类艺术的基本特点和分类。

本书在汇编过程中,参考、引用了国内外诸多学者的著作,特此向这些学者表示由衷地感谢,具体参考书目详见后文。

由于诸多原因,本书难免出现一些纰漏和错误,敬请各位读者朋友不吝指出。

为了方便各位同学更好地掌握《艺术概论》的知识,应对相关的考试,本书还推出了配套的讲课视频、在线讲座、模拟考试等服务,请各位同学务必关注作者的微信号860981238,新浪微博:@一航考研,以及我们的主页一航考研网(www.cucyh.com)。

目 录

前 言 /1

第一编 艺术本质论

第一章 艺术的本质 /2

第一节 再现说 /2

第二节 表现说 /4

第三节 再现与表现的关系 /6

第四节 艺术是审美的意识形态 /8

第五节 客观精神说 /10

第六节 形式说 /12

第七节 后现代主义视角下的艺术本质论 /13

第二章 艺术的要素 /15

第一节 世界 /15

第二节 作者 /16

第三节 作品 /17

第四节 读者 /17

第三章 艺术的特征 /19

第一节 形象性 /19

第二节 主体性 /21

第三节 审美性 /25

第四节 情感性 /26

第五节 无功利性和功利性 /30

第四章 艺术美学 /31

第一节 美与美感 /31

第二节 现实美和艺术美 /33

第三节 美感的共同性和相对性 /36

第四节 美的局部性和整体性 /38

第五章 美的领域 /40

第一节 自然美 /40

第二节 社会美 /41

第三节 艺术美 /43

第四节 技术美 /45

第六章 西方审美经验 /49

第一节 优美 /49

第二节 崇高 /50

第三节 悲剧 /51

第四节 喜剧 /52

第五节 丑 /53

第六节 荒诞 /54

第七章 中国审美经验 /56

第一节 沉郁 /56

第二节 飘逸 /57

第三节 空灵 /59

第二编 艺术发展论

第一章 艺术起源论 /64

第一节 模仿说 /64

第二节 巫术说 /65

第三节 表现说 /67

第四节 游戏说 /67

第五节 劳动说 /68

第六节 多元决定论 /69

第二章 艺术功能论 /71

第一节 认知功能 /71

第二节 教育功能 /72

第三节 娱乐功能 /73

第三章 艺术系统论 /77

第一节 艺术与哲学 /77

第二节	艺术与宗教	/80
第三节	艺术与道德	/83
第四节	艺术与时代	/86
第五节	艺术与民族	/88
第六节	艺术与经济	/89
第七节	艺术与政治	/95
第八节	艺术与科技	/97
第九节	艺术与新媒体	/102
第十节	艺术与法律	/104
第十一节	艺术与逆境	/106
第四章	艺术的高雅与通俗	/111
第一节	高雅文化	/111
第二节	通俗文化	/112
第三节	雅俗文化之关系	/113
第四节	媒介文化的雅与俗	/115
第五章	艺术的继承与创新	/118
第一节	继承	/118
第二节	创新	/121
第三节	继承与创新的关系	/123
第六章	艺术的世界性与民族性	/126
第一节	艺术的民族性	/126
第二节	艺术的世界性	/127
第三节	艺术的世界性和民族性的关系	/128
第四节	中国文艺的全球化	/133
第三编	艺术创作论	
第一章	艺术创作本质	/140
第二章	艺术创造的主体	/143
第一节	艺术创造主体的解释	/143
第二节	优秀艺术家必备的素质	/146
第三章	艺术创造的客体	/153
第一节	客体即“自然”说	/153
第二节	客体即“情感”说	/153
第三节	艺术创造的客体是特殊的社会生活	/154
第四章	艺术创造的主客体关系	/158
第一节	艺术创造中主客体关系的特点	/158

第二节 艺术创造中主客体的双向互动 /159

第三节 艺术创造是主观与客观的统一 /160

第五章 艺术创作过程 /162

第一节 体验 /162

第二节 构思 /164

第三节 传达 /169

第六章 艺术风格 /172

第一节 艺术风格概述 /172

第二节 艺术风格的成因 /174

第三节 艺术风格的类型 /178

第四节 艺术风格的价值 /179

第七章 艺术流派、艺术思潮、艺术创作方法 /181

第一节 艺术流派 /181

第二节 艺术思潮 /182

第三节 艺术创作方法 /182

第八章 艺术创造的价值追求 /194

第一节 真 /194

第二节 善 /199

第三节 美 /202

第四编 艺术传播论

第一章 艺术传播概述 /206

第一节 艺术传播的五要素 /206

第二节 艺术传播的特点 /208

第二章 艺术传播者 /209

第一节 艺术传播主体关系 /209

第二节 艺术传播者的必备素质 /210

第三章 艺术传播媒介 /211

第一节 传媒类型 /211

第二节 大众传媒对艺术传播的意义 /213

第四章 艺术传播中的作品 /214

第五章 艺术传播中的受众 /216

第六章 艺术传播效果 /218

第五编 艺术作品论

第一章 艺术作品的构成 /222

第一节 艺术作品的内容 /222

第二节 作品的形式 /225

第三节 形式和内容的重要性比较 /227

第四节 能指与所指——形式与内容的关系 /231

第五节 形式大于内容 /233

第二章 艺术作品的审美层次 /237

第一节 言 /238

第二节 象 /240

第三节 意 /242

第三章 艺术作品的至境形态 /245

第一节 典型 /245

第二节 意境 /250

第三节 意象 /256

第六编 艺术接受论

第一章 艺术接受概述 /264

第二章 艺术接受过程 /271

第一节 艺术接受的发生 /271

第二节 艺术接受的发展 /274

第三节 艺术接受的高潮 /278

第四节 审美鉴赏过程的三个阶段 /280

第三章 艺术批评 /282

第一节 艺术批评概述 /282

第二节 艺术批评的标准 /287

第七编 艺术门类论

第一章 艺术门类概述 /292

第一节 艺术门类的划分 /292

第二节 艺术门类的相通性 /298

第三节 艺术门类的相异性 /301

第四节 媒介传达与艺术深度 /305

第二章 音乐	/308
第一节 音乐基础知识	/308
第二节 中国音乐类型概述	/310
第三节 西方音乐类型概述	/313
第三章 舞蹈	/317
第一节 舞蹈基础知识	/317
第二节 舞蹈类型概述	/317
第四章 美术	/320
第一节 美术基础知识	/320
第二节 美术类型概述	/320
第五章 戏剧	/331
第一节 戏剧基础知识	/331
第二节 戏剧类型概述	/335
第六章 电影	/339
第一节 电影基础知识	/339
第二节 电影类型概述	/347
第七章 电视	/352
第一节 电视基础知识	/352
第二节 电视类型概述	/358
第八章 文学	/362
第一节 文学基础知识	/362
第二节 文学类型概述	/363
参考书目	/366
花有重开日,人无再少年(代后记)	/368

第一编

艺术本质论

第一章

艺术的本质

艺术的本质,是艺术这种事物的根本性质,是在艺术的外在形态掩饰之下的特质,是艺术之所以为艺术的内在规定性。

当我们平时问“艺术是什么”时,很多人会回答说是“音乐、美术、戏剧、影视”等,但这种回答只是回答了艺术的外在感性形态,而非艺术的内在本质。外在形态和内在本质当然是不同的。每一种事物都有自己的感性形态,但外在的形态不等于内在的本质,它只是事物的外在表征,即我们可以通过感官直接把握的特点。本质则潜藏于形态,借外在形态显示自己,又决定着形态。

就此而言,我们认为,艺术是两种存在的体现,即物质的存在和观念的存在。从物质的存在而言,艺术作品是一个物质实体,是以特定物质为手段形成的艺术符号系统,是内容和形式的有机整体,它使艺术呈现为一种现象。而这种现象是受制于艺术的观念存在的,后者借前者传达自己,但它本身不能直观,这种观念的存在才是艺术的本质所在。按照马克思主义的文艺观来说,艺术的本质是一种意识形态(即观念),而且是一种审美的意识形态。

这个本质决定了艺术同其他事物如政治、经济、道德、哲学、宗教等的联系与区别。从联系上看,它们都是一种观念,一种意识形态;从区别上看,艺术是审美的意识形态,审美决定了它们的区别。再进一步说,音乐、美术、戏剧、影视这些具体的艺术门类的本质都是一样的,它们都是一种观念;只是这种审美的观念在具体外化为物质形态的时候各有所异而已。

当然,以上所述的只是马克思文艺观下的艺术的本质论,事实上,中外艺术理论史上不乏各种各样的见解。由于研究方法和研究对象的不同,关于艺术本质的解释也各有不同,比如客观精神说、主观精神说、再现说、形式主义、后现代主义等,都从各自的立场和方法提出了自己的观点。

第一节 再现说

有研究者崇尚将艺术作为符号体系来看待,认为这个符号体系所要表达的客体对象就是艺术的本质。在这种研究方法下,有两个观点影响最大:一个是再现说,认为艺术的本质是表达客观生活;一个是表现说,认为艺术的本质是表达内心意识。

一、再现说的定义

再现说,又叫模仿说,起源于朴素唯物主义,认为艺术的本质是对人所处的客观世界的一种模仿或再现。将客观世界这种现实的存在转化为头脑中的观念的存在,就是人对世界的认识;再将头脑中的观念物化为客观的符号体系,其结果就是客观世界的艺术再现。

二、再现说的各种观点

这种认识的过程很符合人们的实际经验,所以很多文艺理论家、艺术家持有这种观点。早在古希腊时期西方就开始流行“模仿说”,认为艺术是对现实的模仿。赫拉克利特就说:“艺术模仿自然,显然也是如此:绘画混合白色和黑色、黄色和红色的颜料,描绘出酷似原物的形象。”

持“模仿说”最有名的代表人物便是亚里士多德,他从艺术与现实的关系考察艺术,认为艺术“实际上是模仿”,是对现实世界的模仿,画家和雕塑家用颜色和姿态来模仿,诗人和歌唱家用声音来模仿,舞蹈是借姿态的节奏来模仿,史诗用语言来模仿,悲剧用行动来模仿,等等。亚里士多德这一观点对西方文艺理论影响非常深远,直开西方艺术再现论之先河,车尔尼雪夫斯基就直接在《论亚里士多德的〈诗学〉》里如是评价,“亚里士多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人,他的概念竟雄霸了二千余年”。

文艺复兴时期的意大利画家达·芬奇也持模仿说,他说:“绘画是自然界一切可见事物的唯一模仿者……是自然的合法的女儿,因为它是从自然产生的。”

英国文学家莎士比亚则说:“自有戏剧以来,它的目的始终是反映自然。”

俄国19世纪民主主义革命者也倡导模仿说,车尔尼雪夫斯基提出了“美是生活”的论断,把反映现实生活看作是艺术的第一要义,他在《艺术与现代的审美关系》一书中明确提出,“艺术的第一目的是再现现实”,“再现生活是艺术的一般性格的特点,是它的本质”。

俄国的文艺理论家别林斯基也认为,“艺术是现实的复制;从而,艺术的任务不是修改,不是美化生活,而是显示生活实际存在的科学”。

在中国,持类似观点的人也不在少数。尤其在绘画这种擅长直观感受的再现型艺术门类的理论中,更是常见,典型代表便是“师造化”说,这种理念是中国绘画美学思想的一条主线,“造化”泛指天地、自然界和一切主体之外的事物。师造化,便是强调艺术家要向自然学习,要真实地反映现实。隋代姚最在《续画品》中提出“心师造化”的观点;唐代画家张璪主张“外师造化,中得心源”;五代画家荆浩在《笔法记》中倡导“度物象而取其真”;明代公安派的袁宏道在《瓶花斋论画》中写道:“善画者师物不师人,善学者师心不师道,善为师者师森罗万象,不师先辈”;王履在其《华山图序》中说:“苟非识华山之形,我其能图耶?……吾师心,心师目,目师华山”,等等。这些都可为艺术的再现本质之明证。

三、再现说的缺陷

朴素唯物主义下的再现论虽然重视和强调了艺术创作来源于客观现实生活,但也

把这种客观因素过分夸大,忽视和否认艺术家的创造性劳动。车尔尼雪夫斯基本人在提出“美是生活”这个论断的同时,就认为现实美高于艺术美,排斥艺术创作中的创造性想象,否定艺术家的能动作用,说艺术只是现实的苍白的复制、拙劣的模仿,甚至责备艺术造不出一个可以吃的苹果来。

四、再现说的艺术创作手法——再现

一般而言,在艺术本质论上持再现说的往往侧重于使用再现或写实的创作手法。这种手法,又往往被现实主义艺术创作所青睐。

所谓再现,是指艺术家在其作品中对他所认识的客观对象或社会生活的具体描绘,在创作手法上偏重于写实,追求感性形式的完美和现象的真实;在创作中倾向于认识客体,模仿现实。再现艺术是中外艺术史上的主要倾向,其作品平易近人,如实摹写,生动细腻,具有独特的审美魅力,一般容易为观众所欣赏和接受,拥有广大的群众基础。其特点是感性的现实和冷静的理智在创作中起主导作用,观察缜密,技法严格,细节真实。

当然,我们认为,再现不是对客观现实的机械反映,不是纯客观的复制现实,而是艺术家将他所认识的客观现实,按照美的规律,通过一定的物质媒介如文字、语言、音律、节奏、线条、色彩、青铜、大理石等,充分传达和表现出来。再现离不开艺术家的主观能动作用,离不开他对社会生活和客观世界的认识、选择、提炼、加工和改造,体现着他的目的和本质力量。因此,再现的真实不是客观世界本身的真实,而是艺术的真实,这不同于生活的真实。

第二节 表现说

一、表现说的定义

表现说,也可称其为主观精神说,起源于主观唯心主义哲学。表现说认为,艺术是艺术家个人主观意识的产物,艺术创作是由于纯主观意识的活动,同外界事物无关,同社会现实无关。

二、表现说的各种观点

从宏观看,中国传统艺术理论对艺术本质的认识,往往侧重表现说。古籍《尚书·尧典》中就明确提出了“诗言志”的观点,这里的“志”指的是情感、意志的意思,“言志”说的就是抒发内心的情感、意志,强调的是对主体心灵世界的表现,所以《毛诗序》说“诗者,志之所以也,在心为志,发言为诗。情动于中而形之于言……”。这些侧重表现的理论,在后来严羽的“妙悟说”,袁宏道的“性灵说”,李贽的“童心说”,也不断被提及。

西方虽然自亚里士多德以来,一直侧重再现论,但也有观点认为艺术的本质乃是表现主观精神的。

首先就是康德,康德将艺术视作为一种以理性为基础的意志活动的创造。诗是想象力的自由游戏,音乐是感觉游戏的艺术,艺术和游戏在自由这一点上是相通的,因

此,审美也应当是无功利的。

其次是尼采,他将艺术视作人内心精神的一种外在表现。在《悲剧的诞生》中,他把西方艺术精神分为日神精神和酒神精神。日神精神代表理性、庄严、崇高,以绘画、建筑、雕塑为代表,是理智、秩序、规则和文雅的艺术。酒神精神代表感性、冲动、放纵、迷狂,以音乐为代表,是恶毒、混乱和疯狂的艺术。前者代表着理智的理想,而后者则表现人的潜意识。艺术就是这些主观精神的外现。

到了近现代,意大利表现主义美学的代表人物克罗齐的观点更有典型性。他认为,“艺术是幻想或直觉”,“直觉只能来自于情感,基于情感”,“艺术的直觉总是抒情的直觉”,是一种心灵的活动。克罗齐的理论核心是直觉,而其直觉又是表象以下的,“毫不带理智的关系”,“也还未成为理性的概念”。克罗齐在哲学上强调精神是唯一的存在,认为历史是精神发展的过程,直觉是认识的唯一源泉,否认人能凭借感觉、理性和实践活动去认识世界。

美国著名符号学美学家苏珊·朗格也认为:“艺术是人类情感的符号表现。”

美国学者艾布拉姆斯在表现说上的看法则显得比较温和:“一件艺术品本质上是内心世界的外化,是激情支配下的创造,是诗人的感受、思想、情感的共同体现。因此,一首诗的本质和主题,是诗人心灵的属性和活动;如果以外部世界的某些方面作为诗的本质和主题,也必须先经诗人心灵的情感和心理活动由事实变而为诗。”

三、表现说的缺陷

表现论虽然重视和强调了艺术创作中,艺术家作为创作主体的地位和作用;却把这种主观因素过分夸大到绝对化的程度,以至完全否认客观因素的存在。尤其是主观唯心主义体系下的艺术本质论,其否认艺术的社会本质上更是有诸多偏颇。

我们认为,艺术创作中不可能没有作为创作主体的艺术家这个“我”,但如果把哲学上的自我作为解释艺术的基本概念,其思想方法上的错误就很明显了。“自我”本是德国18世纪主观唯心主义哲学家费希特的用语,他批判了康德哲学中的唯物主义成分,否认有所谓“自在之物”的存在,认为“自我”是唯一的实在,它创造整个客观世界。费希特的“自我”是认识的主体,又是意志活动的主体,“自我”为了活动,就设定了跟自身对立的“非我”即自然界或客观世界,即是说,客体是主体所建立或创造的。这种理论是主观唯心主义哲学达到极端的“唯我论”,即认为世界上只有“我”是存在的,客观世界的一切都是主观意志所创造的。用这种理论研究艺术,就必然要否认艺术与现实社会生活的关系,而主张艺术只是“自我”的表现,是主观意志、意识、感觉或情感的表现。

四、表现说的艺术创作手法——表现

一般而言,在艺术本质论上持表现说的往往侧重于表现或写意的创作手法。这种手法,又往往被浪漫主义艺术创作所青睐。

所谓表现,是指艺术家运用艺术表现手段来表达自己的情感体验和审美理想,在创作手法上偏重于理想地、情感地表现对象或抛弃具体的物象,追求超感觉的内容和观念,常常采取象征、寓意、夸张、变形以至抽象等艺术语言,以突破感受的经验习惯;

在创作倾向上,则偏重于表现主体意识,直抒胸怀。表现性艺术具有震撼人心、高度概括、不求形似等特点,是中外艺术史上的又一个主要倾向。

我们认为,任何艺术作品,其形象上都凝聚着艺术家的主观思想感情,是他的个性的表现,是他的主体意识的表现,同时也是他对社会生活的审美认识、审美评价和审美理想的表现。

第三节 再现与表现的关系

我们认为,艺术的本质是实践基础上审美主客体的统一,是再现与表现的统一。同时,在东西方的艺术发展史上,对再现和表现的理解,呈现出了一种逆向运动的流变特点。

一、统一性

从历史发展的角度来看,艺术是“社会的人”与自然界漫长生产实践活动的产物;从艺术创作的角度来看,艺术又是艺术家这个创作主体与社会生活这个创作客体相互作用的结果。因此,艺术是主观的人和客观的物的一种统一,它既要反映外在生活的客观世界,同时又要反映内在心理的主观世界。既有再现,又有表现,二者的统一是必然的、普遍的。虽然在不同门类、不同形态、不同风格、不同流派、不同创作方法的艺术作品中,主观与客观这两种因素各有侧重,但仅仅是侧重不同、侧重的程度而已,都不可能完全排除再现或表现中的任何一种因素。

(一)再现之中有表现

我们都知道现实主义艺术偏重客观的再现,强调写实与逼真。但是,在实际创作中,现实主义艺术中的形象又都体现着艺术家的主观意识。

现实主义艺术的代表画家库尔贝的《石工》《割麦的农妇》等作品,真实地再现了19世纪法国普通劳动人民的生活,看来一切都符合客观实际,但画中所体现的不正是作者对于当时社会生活的独特认识和评价吗?

罗中立运用照相写实主义手法创作的《父亲》,表面上看起来似乎是完全客观的再现,非常注重细节的逼真。但观众站在这幅画前被强烈地感染和震撼了,他们体会到,在这一客观再现的艺术形象里面,恰恰表现了作者强烈的情感和主观的态度,以及他对现实的认识和理想。

(二)表现之中有再现

浪漫主义艺术偏重主观的表现,强调情感与理想;但是,谁又能否认浪漫主义艺术中的形象都有客观的基础和现实生活的来源呢?

德拉克洛瓦是浪漫主义艺术大师,他的代表作《自由女神引导人民》中的自由女神形象是主观理想的象征,同时也是人民的化身,而这幅画所反映的不正是1830年法国人民“七月起义”这一客观现实吗?

现代主义艺术大师毕加索的名作《格尔尼卡》,从创作方法来看,显然侧重表现主观的强烈思想感情。但是,他的思想感情却有着社会生活的客观根源,如果没有德国

法西斯对这座历史文化名城毁灭性的轰炸,恐怕也不会有这件名作的问世。正如毕加索自己所说:“艺术家同样是一位时刻留心世界事务的人,他们可能悲痛、激动或者幸福……怎能以漠然的态度超然于生活之外呢?”

因此,就艺术创作的手段或方法而言,无论是侧重反映客观对象特征的“再现”还是侧重抒发主观感受的“表现”,所创造出来的艺术形象都是主观与客观的统一。纯客观或纯主观的艺术形象,实际上是不存在的。

至于如何完美地做到将再现和表现融合为一,这一点,我国清朝美学家刘熙载就有精辟的论述。他说,艺术应当做到咏物(再现)与咏怀(表现)的统一,这就要求艺术家应该力求做到亲知亲见、体物入微、事理曲尽、物我无间。艺术家对所描写的生活,必须有亲身经历、亲身感受,而且要有情感体验、情感交流,做到物我无间,以至物我同一,只有这样,才能在艺术作品中把再现与表现统一。

二、流变性

值得一提的是,作为艺术创作手法的再现和表现,并无谁高谁低之分。创作手法的发展也并非就一定和与历史发展成正比的,事实是,纵观世界艺术史,可以发现,东西方在对再现与表现的侧重上呈一个相反的方向交叉发展,日本美学家今道友信就此提出了一种逆向运动理论,来阐述东西方关于再现和表现发展的历史脉络。他认为,西方艺术思想主要是从再现向表现发展,而东方则是从表现向再现发展。

西方自柏拉图和亚里士多德以降,崇尚模仿和再现,成为艺术理论的主流;从19世纪中期的象征主义开始,西方艺术理论模仿观的主导地位慢慢让位于表现论思潮,这里面有社会原因,当然也有艺术自身求变的原因。

中国古代艺术倒是表现论占据上风的,从庄子崇尚的游鱼之乐,顾恺之崇尚的传神之论,谢赫崇尚的气韵生动,一直到公安派的性灵说、李贽的童心说等,对于内心体验之标格,历来是中国古代艺术理论的一个重要诉求点。至于自近现代开始从表现转为再现,这很大程度上是历史的原因。1840年鸦片战争以来,民族自尊心一度受辱与西学东渐之风结合,使得国人开始接受西方文化;同时社会现实之残酷要求艺术理论界必须对艺术与社会之关系作出一个正面的回应。因此,我们可以看到,在整个反帝反封建的近现代时期,现实性或者说是一种功利性要求艺术不能再只是表现主观精神而无视社会实践,即使要表现主观精神,这精神也必须同社会现实结合起来。因此,在这种社会背景下,现实主义的艺术再现论思潮才终于登上主流殿堂,尤其是毛泽东同志1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后,更是有了一个名正言顺的政治基础。

关于中西艺术理论发展之模式可由下图式总结之:



综上所述,我们不必为是再现高明还是表现高明而争论不休,也不必对西方的现代派艺术的表现手段过于崇拜得不知自我,作为创作的手法,并无高下之分,关键是如何运用这些手法达到神秘的审美境界,那才是艺术的目的。按照文化价值相对论的说