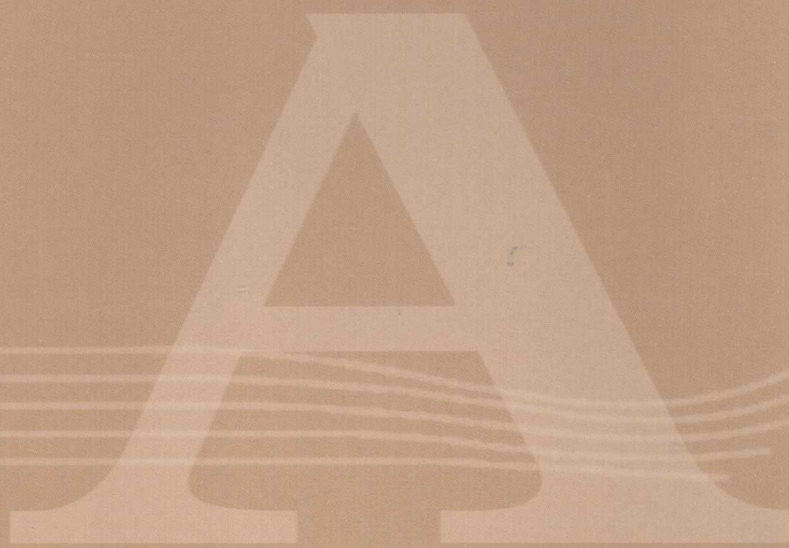


21^{世纪}
SHIJI
艺术
素质教育大系
YISHU SUZHI JIAOYU DAXI



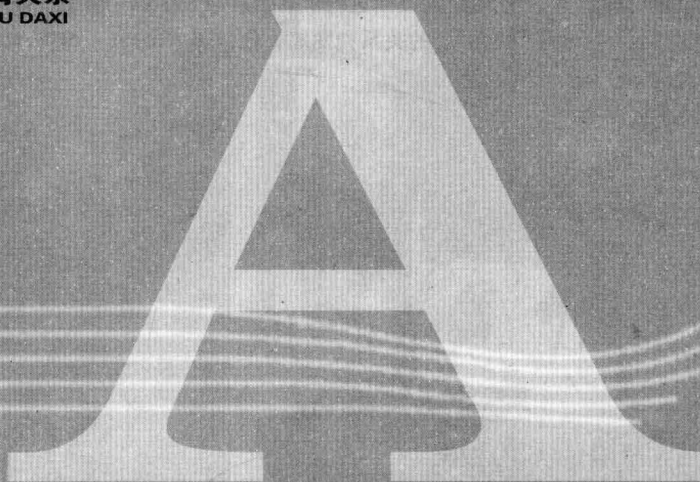
走进美术

Zoujin Meishu

张珂 王雁 编著

华南理工大学出版社

21^{世纪}
SHIJI
艺术
素质教育大系
YISHU SUZHI JIAOYU DAXI



走进美术馆
Zoujin Meishu
江苏工业学院图书馆
藏书章

张珂 王雁 编著

华南理工大学出版社

· 广州 ·

内 容 简 介

美术是一个非常大的概念,美术史可以说就是一部人类发展史,它牵涉到人们生活的各个方面,进而对于社会的发展也有着重要的影响。本书从美术本身,美术与社会,美术与生活以及主要美术名词、画派、画家、作品欣赏这四个大的方面进行了通俗易懂地讲解。全书涉及东西方美术、美术概念、实用美术、美术语言以及造型风格之间的关系和发展变化,从整体意义上将美术作为人类文化问题的有机组成部分,充满了实证性和历史感。

图书在版编目(CIP)数据

走进美术/张珂,王雁编著. —广州:华南理工大学出版社, 2008. 11
(21 世纪艺术素质教育大系)
ISBN 978-7-5623-2880-3

I. 走… II. ①张…②王… III. 美术-鉴赏-高等学校-教材 IV. J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 030548 号

总 发 行: 华南理工大学出版社 (广州五山华南理工大学 17 号楼, 邮编 510640)

营销部电话: 020-87113487 87110964 87111048 (传真)

E-mail: z2cb@scut.edu.cn

<http://www.scutpress.com.cn>

责任编辑: 庄 严

印 刷 者: 广州市穗彩印厂

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16 印张: 10 字数: 243 千

版 次: 2008 年 11 月第 1 版 2008 年 11 月第 1 次印刷

印 数: 1 ~ 3000 册

定 价: 32.00 元

版权所有 盗版必究

总 序

当前,我国高等学校艺术教育工作已进入一个新阶段,国家教育主管部门高度重视这一工作,全社会也普遍关注这一工作。教育部曾颁布《学校艺术教育工作规程》(教育部令第13号),以推动普通高等学校公共艺术教育的课程设置和教学工作步入规范化、制度化的轨道,促进普通高等学校艺术教育工作积极展开。

为此,2006年3月教育部办公厅下发了《全国普通高等学校公共艺术课程指导方案》(简称《课程方案》)的通知。通知指出:“公共艺术课程是为了培养社会主义现代化建设所需要的高素质人才而设立的限定性选修课程,对于提高审美素养、培养创新精神和实践能力、塑造健全人格具有不可替代的作用。公共艺术课程与高等学校其他公共课程同样是我国高等教育课程体系的重要组成部分,是高等学校实施美育的主要途径。公共艺术课程教学是高等学校艺术教育工作的中心环节。”“应将公共艺术课程纳入各专业本科的教学计划之中,专科可参照执行。”

《课程方案》中提出了8门艺术限定性选修课程:艺术导论、音乐鉴赏、美术鉴赏、影视鉴赏、戏剧鉴赏、舞蹈鉴赏、书法鉴赏、戏曲鉴赏;并提出了若干任意性选修课程,包括作品赏析类、艺术史论类、艺术批评类、艺术实践类;同时对选修课程开设和教学质量的保障体系提出了具体要求。

在这一形势下,华南理工大学组织优秀作者队伍,编写了与《课程方案》相匹配的“21世纪艺术素质教育大系”。在这些作者中,不乏全国艺术教育领域的知名学者、专家,他们有着丰富的专业知识和大学艺术教育的教学经验,一些从海外归来的学者还带来了国外这方面的经验。相信这个系列图书能对大学生在树立正确的审美观、提高人文素养和审美能力、扩展自己的知识结构和学术视野方面有所帮助。

第一批将要出版的图书有9种:《走进美国音乐》(何平)、《西方早期音乐文化》(邓希路)、《走进歌剧》(李泉)、《走进中国传统音乐》(李茵)、《走进中国经典民歌》(王勇杰)、《走进陶瓷艺术》(黄修林)、《走进摄影》(李瑞)、《走进美术》(张珂)、《音乐素质培养与综合训练》(白翎)。这9种图书涵盖了中外音乐、艺术导论、戏剧、美术、书法等方面课

程内容，既有艺术史论的知识视点，又有作品赏析的特征，同时也兼括了艺术实践和艺术批评的内容。

可以相信，第一批的这9种图书将为《课程方案》的实施和具体深化课程的知识内涵发挥重要作用。第二批图书将包括影视、舞蹈、戏曲等方面的内容。

何 平

2008年8月

前 言

《走进美术》作为美术学研究的基础论或方法论，提出了一些新的观点。近年，美术被分成了诸多专业，各个美术专业因材质和技法等的不同，其研究方法也就随之发生了很大的差异。大多研究者和美术创作者在这种风潮中，只追求果实与花朵，而对于培养它们的根基和土壤却显得毫不关心。这种倾向的结果是不可能有丰富的内容，只是一个就事论事的、单调的研究理论。美术在历史的发展中，是一个整体的延续，并与人们的生活与社会是相依为命的。全书分为四大部分。

第一章“美术与情操”，我们澄清了艺术学中美术（Fine Arts, Beaux-art）的概念以及这个概念史的发展。从1750年堡穆嘎尔腾（A. G. Baumgarten 1714—1762）作为“感性认识的美术学”之后，又从康德（L. Kant 1724—1804）的“美的批判”发展到黑格尔（G. W. F. Herel 1770—1831）的“艺术哲学”，19世纪出现的结合经验与实证的“艺术学”等，都是我们应该了解的有关美学的理论基础。这些美学思想都深入到了人们的生活之中，形成了美的时尚，形成了美术的概念。

第二章“生活中的美术”阐述了在人类发展相当长的历史时期里面，美术就如同人类的衣、食、住、行、用一样，是人们日常生活的一部分，亦是人们生产劳动创造的一部分。不论是器用性造物、人们的穿着或精神面貌展示，总是以美术与地域、物产的特征，与人类生存、繁衍的需求，与社会生产、生活的方式，与信仰、宗教意识形态以及与科学、技术的发展程度等密不可分。设计、建筑、服装作为生活空间的一部分，都成为了美术表现的重要场所。

第三章是“美术与社会”。讲述了作为理论的美术批评、作为经济的美术市场。美术对于我们，通过美术馆、画廊、出版物、电视等，已经成为一个非常普遍的存在。美术及美术鉴赏、美术的展示场所，已经将我们卷入这之中。周围的一切都已经浸透了各种与造型有关的审美意念，我们的意识以及行动也受到美术极大的影响。

第四章“主要美术名词、画派、画家、作品欣赏”，将一些常用的美术名词、耳闻目睹的画家画派、应该了解的美术作品，进行了归纳和整合，并提供给读者阅读和欣赏。这一部分的内容，除了自己的见解之外，还引用了一些名画作品及各方面权威性的名词来解释。

本书作为写给美术爱好者的教材，对美术进行了通俗的解释，力图成为人们生活中不可缺少的美术词典，是给对美术有兴趣的、并想进一步研究美术的人士，提供一个如词典一样的系统的解释。这部词典不只是作为查找资料，而是一部具有阅读性和欣赏性的词典。

大多数人对于美术的认识几乎停留在零星的程度，并且还往往有很多误解。本来，作为想入门美术的读者，对于书店里呈列的各种美术理论书籍，能读完其中一本，已经可以说尽到了很大的努力，而且是否真正能够从这些书中理解了美术的含义。这本书可以系统地阅读，也可以选取其中一个章节细读，使读者更能轻松随意地进入美术真实的世界。

张珂 王雁

2008年10月

目 录

第一章 美术与情操.....	1
第一节 作为概念的美术.....	1
一、美术是什么.....	1
二、美学和艺术学.....	4
第二节 作为文化遗产的美术.....	7
一、作为样式史的美术史.....	7
二、作为精神传承的美术.....	8
三、作为生活习俗传承的美术	11
第三节 画家	13
一、画家的涵义	13
二、画家所应具有的心理	15
三、画家与生活	16
第二章 生活中的美术	19
第一节 美术与欣赏	19
一、具备美术欣赏的知识	20
二、对于现代美术作品的认识	24
三、欣赏美术作品的心态	26
第二节 环境装饰的美术	30
一、环境空间的艺术内涵	30
二、空间的美术装饰	31
第三节 信息传递中的美术	34
一、书籍中的美术	35
二、广告中的美术	36
三、影像动漫、电脑与美术	37
第四节 人体与美术	40
一、表现人体	41
二、在人体皮肤上的表现	42
三、运用物品对于人体的装饰	45
第五节 日常应用品的美术	47
一、美术与设计	47
二、西方设计革命	49
三、我国传统工艺美术的特点	50

四、现代日用品与美术	51
第三章 美术与社会	55
第一节 美术与批评	55
一、美术批评的开拓	55
二、美术批评	58
三、中国当今美术批评现状	61
第二节 艺术家与市场	64
一、美术市场的演变	64
二、画家与市场	66
三、中国美术市场的现状	67
第三节 美术鉴定	70
一、美术鉴定的沿革	70
二、美术鉴定方法	71
三、我国美术鉴定的现状	73
第四节 美术馆·画廊·展览会	74
一、美术馆、画廊	74
二、展览会	76
三、中国的美术馆·展览会之现状	78
四、国内的画廊	80
第五节 美术教育	82
一、中国古代美术教育	83
二、西方美术教育的诞生	85
三、当今的美术教育	87
第四章 主要美术名词、画派、画家、作品欣赏	91
第一节 美术名词解释与作品欣赏	91
第二节 古代美术名词解释与作品欣赏	100
第三节 现代美术名词解释与作品欣赏	111
第四节 实用美术名词解释与作品欣赏	141

第一章 美术与情操

第一节 作为概念的美术

一、美术是什么

先提一个最基本的问题：“art”到底是“美术”还是“艺术”？可能很多人会一时犹豫，对于习以为常的、脱口而出的这个词，平时还真没有想得这么多，这里其实有着很多的误区。

那么先说说“什么是美术”。对于这个问题，人们也许都多多少少可以说出个一二，每个人都看过美术作品，不是原作也最起码是看过书上或镜框里的印刷品，国外与国内的、宫廷与民间的、实用与非实用的，等等。有关画家的传说，也是人们最关心并流传最广的，大家往往对此津津乐道，忘乎所以。美术作品似乎最能与大众相近，甚至超过了文学作品的作用。在任何一个时代，美术作品都深入人们生活以及社会的各个角落，人们有意或无意中，都能接触到美术作品。

但在我国，有一个这样的现象：不论是学美术的，还是学音乐的，不论是本科生、硕士生还是博士生，毕业后获得的学位名称冠词都仍然是“文学”，即文学学士、文学硕士、文学博士，因而产生了不少的迷惑，这是一种非科学的认识论。这种迷惑的产生，笔者认为其实是介入了“艺术”这一名词所引起的。

艺术与美术关系的混乱主要起因在英语的传统中，艺术有时是专指美术的。而在我国，人们认识“艺术”时，往往受到“文艺”概念的干扰。在认知“文艺”的概念上，还模糊不清，或者说，还有诸多的误解。在美术高校中，有一些教师习惯性地“艺术概论”课程称作“文艺概论”。于是乎“艺术等于文艺”，文艺即文学艺术的简称，究竟是“文学”与“艺术”平起平坐，还是“艺术”包含于“文艺”，在现在似乎还没有达成共识。事实上，不少人对艺术存在着迷茫性的认知或抱有不同的观点，再加上中国目前还没有普遍地把“文艺学”的内涵梳理清楚，有关艺术学的研究长期处在被遗忘的地位。

再回到“美术”这个定义上，作为美术，其固有的定义，以及它的发展，尤其作为一门美术的学说，很少被研究，也很少有人了解得比较深入。所以就“什么是美术”这一普遍而又特殊的问题，我们有必要进一步解说，以便增加我们对美术的认识，以及对于美术的修养。

有关美术的起源其实并没有一个确实的定论和依据。有一个这样的传说，一位少女，在惜别恋人之际，把自己的爱慕画在了墙上，这就是美术的起源。从这个近乎神话的传说，可以看出美术至少可以说是一种美好的向往。

人类早期，“美术”与“艺术”是不分的，是被当作诸如造物、种植等生产中，完成制作过程所采用的“技术”来加以认识和对待的。在中国，“艺术”一词中的“艺”，其本意有三个涵义：技艺、艺术、种植。如《孟子·滕文公》中有“树艺五谷”之言，此“艺”即为“种植”。今天我们所说的“园艺”，也是从这一词意中引申过来的。在《周礼》中的“六艺”，也是被理解为在人的精神内部，种下体验价值的种子并使其成长的技术。又如清代的文学训诂家段玉裁在《说文解字注》一文中，把“艺术”的“术”解释为技术。庄子的《养生主》里，有大家熟悉的著名的“庖丁解牛”，厨师解牛的高超技艺，被庄子认为是艺术。因此，“艺术”一词在中国古代，是表示“任何技艺”，揭示了“艺术”不是自然性的存在物，而是人为的制造物。清代的刘熙载（1813—1883）在《艺概》中讲到：“艺者，道之形也”，这里更指出了“艺术”应是由“技”至“道”的境界。

而国外则有所不同。在古希腊，美术就是描写对象，模仿自然，称作“模仿的技术”。但这个“模仿的技术”在当时被布拉佟看做是不需要任何技术的一种玩耍，与当时崇尚的制作、使用等实用技术有很大区别，因而，布拉佟将美术从他所追求的“理想国家”中驱除了出去。但“模仿的技术”这一艺术最根本的原理，在欧洲作为艺术的传统，被一直延续至近代。文艺复兴时期发明的透视法，更使这一原理得到了一次飞跃的发展。

美术中的绘画作为一门用形与色塑造艺术形象的艺术，可以追溯到原始社会。在原始社会，原始人类对自然界的一切事物充满了好奇并有了原始的思考。他们对生活中的事和物有了原始的记忆与想象，于是便产生了描述生活的冲动。那么，这一过程，应该可以说是对生活某些细节的形象进行模仿。在模仿中，人类对自然自身有了从感性到理性逐步深化的发现，这些发现使人类对形与式的感知从生理走向心理，渐次进入了审美层。于是，人类绘画就这样开始产生了。可以说，在绘画中，是模仿给人类带来了绘画、对自然与人生的发现。美术在古代被称作“模仿的技术”，也就是说美术一直区别于诗和音乐，美术包含的绘画、雕刻以及工艺在当时被看做“机械的技术”。现在我们使用的“美术”一词为“art”、“ars”、“kunst”，这些用语的原词基本上是指广泛的技术而言。“art”现在已经是世界通用的关于美术的词语。“art”从泛指“技术”到单纯表示“美术”，是从美学的建立之后开始的，这使得美术真正成为一个单独的体系。

我们一般认为第一个奠定了美学基础学问体系的是1750年的堡穆嘎尔腾（A. G. Baumgarten, 1714—1742），他把美学定义为“自由技术的理论，低级认识论，美的思维的技术，模拟理性的技术”，这里所说的“自由技术”的理念，正是当今我们对于艺术一般概念的一种最普遍的认识。它是相对于“机械的技术”而言的。在中世纪，有“文法、修辞、伦理”三学科和“算术、几何、天文、音乐”四学科，这些之外都被称为“机械的技术”。“自由技术”的意义在于区别于单纯的以维持生命为目的的机械性的活动，这个“自由技术”虽然还不能马上进入到一个纯粹的学问，但它已经上升到了一个对于认识实践以及制作形式的“美的学艺学”。

15世纪的文艺复兴时期，在意大利有许多画家就开始把美术极力推崇为“自由技术”。如切尼诺·契尼尼提出，绘画是超越了工匠的、与诗和文学并驾齐驱的学科，他

的理论也造成了当时将艺术的各个种类进行了等级划分。达·芬奇说，“美术既是技术性的，但同时又创造人们所看不到的、世间不存在的东西，她需要艺术家具备一种特殊的技术”。法尔贝蒂也指出绘画确实有一部分是技术，但一旦掌握了这种技术基础，就是具有自由性的了。他们虽然在强调美术的特殊性，但这时美术在理念上还没有完全脱离技术的属性。而真正把它区别于手工工匠的，是1648年法国学院派的设立。其实这之前也早已在文人士大夫之间已经开始学院派的尝试。为了使法国成为欧洲的艺术中心，当时的宰相里修琉提出成立“皇家雕塑学院”，这一举动更使得美术在公共以及社会领域奠定了特殊的地位，一直被看做作为手工匠的美术家，也脱离了中世纪的紧箍咒，开始了真正意义的自由艺术家的创作活动。这也正是达·芬奇他们所期望的：画家的社会地位从匠人升到了与学者相当的身份。

堡穆嘎尔腾在1741年说，“作为给人类的悟性带来了最高荣誉的技术是：几何学、哲学、天文学、辩论学、诗、绘画、雕塑以及建筑术，铜版雕刻术、普通的美以及被看作是自由技术的东西”。堡穆嘎尔腾把美术与哲学等智慧型学术并列，强调它的非“机械性”。但对于堡穆嘎尔腾的理论，反对派也不甘示弱，他们坚持以哲学为派生的“理性认识”等学科为“高级科学”，而美术只能是被看做“低级科学”，因为它派生于感性认识。如果按照当时的划分，美术附属于几何学、哲学、天文学、辩论学、诗等，它多来源于画家的“感性认识”。这之后，美学不断地被完善，渐渐建立起了它自己的独立地位，其“低级科学”的认识也不攻自灭。堡穆嘎尔腾从“美的精神”产生的自由技术的观念，奠定了近代美术概念的基础。

到了19世纪，“art”一词终于完全摆脱了具有“技术”的属性，而成为了“美术”的专用词汇。美学大师加达马指出：艺术已经从泛指技术这一传统观念中派生或者说是转换了新的概念。这一时期还产生了另一个最大的美学理论——黑格尔美学。

黑格尔的美学思想，体现在他19世纪初宣告的“艺术终结论”。但在现实中，艺术并没有停止，而是传统的艺术形式渐渐被现代艺术所取代，包括美术在内的现代艺术正越来越走向它的辉煌时代。黑格尔所说的“艺术的终结”只是看到了代表了那个时代的精神、具有具象样式的古典艺术的衰退。传统中的理念与形态的统一这一观念，已经成为了过去，而代之以新的观念：艺术是艺术家为了自身、表现自我意识的更加自由的工具。19世纪以后，近代艺术进入了一个“形式化”的时代。

加达马认为这是作为现实社会精神支柱的解体而产生的结果，从而19世纪以后的现代艺术体现出为了艺术而艺术的特征。而正是在这一时期的1910年，出现了最具“为艺术而艺术”宗旨的抽象艺术的理念。在美术界，其代表画家是康定斯基，他是第一个进行抽象绘画尝试的画家。这种为了自己的艺术、“为艺术而艺术”观念的出现，导致了美术脱离社会、脱离现实、追求纯粹性的现代艺术的弊病。与此同时，也出现了与此观念相反的对派，其主要人物是杜尚。他把现实的物体直接搬进美术馆以针对概念化的“为艺术而艺术”，并提出自己的疑义，进行一种反艺术的尝试。20世纪60年代，那些一直被排斥在艺术大门之外的大众通俗艺术，以及此后出现的集群而起的波普艺术，也对“为艺术而艺术”的观点进行了无情的反击。

以上谈及了“art”这个词的本来意义，即“技术”或者“手工”这一观念向“纯

艺术”这一观念开始转变的过程。在这里，“艺术”和“美术”还是一个含糊不清的概念，“什么是美术”也还包含在对于“艺术”的解释之中。然而，溯源“艺术”与“美术”，它们有着密切的关系。

二、美学和艺术学

认识美术最简单的方法是了解美术的历史。在这一方面，有很多图文并茂的美术史书籍，能使人们很容易地记住历史上诸多的画家和作品。除此之外，美术的发展中不可忽视的另一个重要的方面是理论的研究，即美学和艺术学的发展。理论的研究较之作品的视觉性来说，具有一定的抽象因素，因而一般人们中了解的并不是很多。在美术院校中，除了美学专业以外，很少安排这样的课程，在其他专业院校就更难接触了。其实在我们的生活中，美术不光是一种视觉上的享受，人们经常谈到的“艺术观”、“美术观”等的改变，就是指在理论上的升华。

对于什么是美学、什么是艺术学，或者什么叫美，什么叫艺术，有着不同的回答。能否正确定义美和艺术，将美和艺术作为一种学科来研究，也一定有不少人持怀疑态度。特别是“美”这个词，要简单地归纳其定义就不是一件容易的事情。

关于“美”以及“艺术”，我们都经历过各种各样的具有美的感觉和体验，但把这种体验准确地表达出来并不容易。再加上我们具有的美感经历，有意或无意，都必然与自然以及社会的认识、个人和大众生存的实践经验结合在一起，这就显得更难了。美学或者艺术学，就是总结我们诸多具有美感经验的方法。

1. 美学

美学一般来说，就是关于美和艺术的理论性考察。倘若如此，古代在各种场合都谈到过艺术。在文艺复兴时期艺术家撰写的多种根据自己的实践而总结的技法书，但这些书严格地说，还不能算作美学理论。真正的作为独立学科的美学的成立是在18世纪中期的德国。这之前，艺术只是被作为技术来看待，而把它当作“艺术”来认知的历史，并不是很长，从文艺复兴的人文思想开始，经过了两三百年的时间，“艺术”的属性才终于成熟，并导致美学的建立。正如法国的巴提乌斯（C. Batteaux, 1713—1780）在《艺术论》中说到的：自从艺术家的活动脱离了工匠，从而使得诗、音乐、绘画、雕塑等艺术从实用性转向了追求“美的艺术”。这一时期影响美学诞生的最大背景是西欧近代特有的、合理主义的思考方法的出现，特别是伽利略的近代自然科学的产生。

随着自然科学的发展，科学的理论的认识和感觉上的美的认识产生了碰撞，其中最具代表性的就是关于太阳与地球的关系问题。地球静止论几乎是所有人的共知，比如从牧羊人的眼里所看到的天空，是一个直接的感性的认识。而合理主义的新的天文学，从理论性的认识打破了多少年来，诗人们对于日出日落的美丽而形成的、固有了美的认识。在这里，如果科学是唯一的真理，那么感性的美就将被真理所击溃。而且感性的美并不能像科学那样通过理论及实验所被验证，在这种情况下，为了证明特别是“诗”这样的感性艺术所具有的另一种真实性，回答人们的疑惑，从而出现了“美学”这一新的学科。

2. 作为感性认识学科的美学——堡穆嘎尔腾 (A. G. Baumgarten, 1714—1762)

美学作为一门学科，一般我们认为就是从崇尚合理主义的哲学家堡穆嘎尔腾所撰写的《Aesthetica (美学)》(第一辑 1750 年、第二辑 1758 年)开始的。堡穆嘎尔腾自幼学习做诗，但很快发现诗并没有一个很明确的概念，不是伦理学的对象，而是属于“感性的美的认识”，于是把它作为感性认识学的一种，在哲学里开始了美学这一新的学科。当初，美学所用的学名是 Aesthetica，这是希腊语，直译为“感觉·知觉”，是相对于理性认识的诸法则而起的，意为感性认识伦理学，也可以叫感性学或感性论。

理性的认识虽然可以从科学的角度解释事物的原理，但显得比较抽象，而感性的认识可以将展现在人们眼前的现象作生动形象的解释。于是堡穆嘎尔腾说到“美学的目标是追求那些感性认识的完整性，也就是美”(《Aesthetica (美学)》第 14 页)。这种完整性按照堡穆嘎尔腾的理论，就是多样的统一。感性认识所具有的美的真理就是这种多样统一的“感性把握”，牧羊人以及诗人们所认为太阳围绕地球而出现的日出日落是错误的，但是感性的美的认识，虽然它与天文学、理性认识产生不一，在堡穆嘎尔腾这里却得到了另外一种解释。

3. 作为对美的批判的美学——康德

堡穆嘎尔腾之后的 1760—1770 年，美以及艺术的不合理性、天才创造美等认识迅速产生，美以及艺术具有的独立性原理被人们所认识。在艺术自律性的基础上，明确了艺术与科学以及道德的关系，美学得到了进一步的完善，这一切与批判主义哲学家康德 (I. Kant, 1724—1804) 有着很大的关系。

康德的哲学体系与他对人的心理功能的知、情、意的区分相关，分别体现在他的三大批判之中。

《纯粹理性批判》中专门研究“知”的功能，探求人类的知是在什么条件下才是可能的，这就是形而上学或曰哲学；

《实践理性批判》中专门研究“意”，即意志的功能，探求人类的道德行为受哪些最高准则的指导和制约，这无疑就是现在的人文学科体系中的伦理学；

《判断力批判》中专门研究“情”及情感的功能，探求人在什么条件下能感觉到对象的美与不美，这就是现在的美学范畴。

这著名的“三大批判”又共同构成了康德广义的哲学体系。尤其是《判断力批判》的前半部《美的判断力批判》中，以爱好和天才为中心议题，强调艺术是天才的创造和表现，提出天才和模仿精神是完全对立的观点，对美以及艺术阐述了自己的见解，这是康德最主要的美学体系。

比如说人类对某一种事物产生了美的感受，这是他们自己的判断，这种判断来自于人类对于美的经历，康德把这种判断称作爱好判断。这里的“爱好”(Geschmack)，就是指判断美感的能力。人们一方面可以“认识”一事物，另一方面也可以感觉到它的“美”，但这是不同的两种感受，这就决定了康德的最基本的美学思想。

康德认为，一事物在作美与不美的判断时，与事物的表象、人们的主观以及主观的快感和不快感有着很大的关系。这种关系与事物的概念及原理无关，也就是说事物本身并不存在美，他在《先验的感性论》中说“美是不存在的，只有美的批判”。他的理

论得到了后来艺术学者们的大力提倡。

4. 美学与艺术学

艺术的本质是崇尚美,也就是说产生美的艺术是人类普遍的认识。如19世纪前半期的古典主义、浪漫主义艺术,确实把自然以及人类进行了理性和美化,但如果如实地描绘自然、真实地进行写实,就不能保证所有的现实都是美的,这时艺术等于美这个等式就不能成立了。自然主义和写实主义的出现,使得经过古希腊和文艺复兴而形成的最高的古典主义艺术观受到了质疑,所以需要一种新的艺术理论的确立。而且当时社会上出现了前所未有的对于艺术史的关注,19世纪恰逢千年之末,更唤起了人们的历史意识。

从19世纪前半叶开始,欧洲各地都创建了博物馆、美术馆,这也都是因为对于艺术史产生了很多新的看法。这与王侯贵族们根据自己的兴趣来收集美术品不同,博物馆、美术馆的收藏品不只是作为美的作品,更是把它作为学问的研究对象来看待的。到了19世纪后期,这时渐渐脱离艺术的本质是美这一传统的认识,出现了历史性、科学性的研究艺术的大背景,人们在期待着新的艺术理论的诞生。

黑格尔虽然认为美是理念的感觉现象,并考察了艺术与理念和形态的关系,提出艺术的基本形式,即象征性、古典性、浪漫性这三个基本形式,但他的本质还是将美与艺术连在一起考虑。而将美与艺术区别开来的是被人们称作近代艺术学之父的非德拉(K. Fiedler, 1841—1895)。

非德拉在1876年的《关于造型艺术作品》一文里提到,把艺术作品作为美的感受或爱好来看待的话,其结果并不能正确地去理解作品,艺术作品必须具有本质性的内容。非德拉将艺术是包含在美学的这一传统的前提给予了否定,艺术的目标和意义并不是从属于美学,从而区别了美学和艺术学。

1960年,德国的艺术理论家玛克斯·狄索第一次确立了艺术学的独立学科性质,他提出“一般艺术学”或“一般艺术科学”的理论,在其代表作《美学与艺术理论》中,表示对美、美学、艺术学这三者在本质上互通的怀疑。他认为审美经验不一定是由艺术品激发,艺术不一定全是美的,美学与艺术学各自涉及的范畴和经验是有区别的。但同时他对艺术学和美学的关系的看法又比较辩证:艺术品需要审美判断,所以美学和艺术学在理论上又不能完全分离开来。

一般要解释一事物所具有的事实以及它呈现出现象,需要通过科学的方法,当解释这件事物与人类的关系时,就要通过精神学。而当谈到美术、谈到它相对于人或相对于社会来说具有什么样的意义的话,只依靠艺术学还不行。艺术学的责任是在一切方面为伟大的艺术活动作出公开的评判,这里就需要美学了。按照中国美学之父朱光潜的看法,美学的对象包括艺术美、自然美、现实美,对艺术美的研究不但是美学研究的有机组成,而且还对自然美和现实美的研究具有前瞻性、指导性的重要意义。

当然美学发展至今,其中美的限定词已经泛化,丑、恶心、荒诞、尴尬等范畴也进入了美学的研究领域,对这些感性或非理性范畴的研究也已经成为现代美学研究的有机组成部分。

第二节 作为文化传承的美术

从美术的发展来看，它与人类文化的继承有着很深的关系，并且是文化继承的一个重要的方式。就美术与宗教来说，它们在宗教起源中就紧密地联系在一起。今天看来属于艺术活动的许多东西，如绘画、雕塑、建筑等，在当时却主要是一种巫术活动或宗教活动，而不是单纯的艺术活动。原始人对巫术和宗教的信仰和崇拜，是原始艺术产生和发展的直接动因。比如佛教由中亚传入中国，莲华纹、忍冬纹等被中国人接受、吸收并加以改造，最终形成了中国特色的典型纹饰。其他如中国的纹样题材也多以宗教的图式符号和祈福求安的吉祥纹样为主而流传下来。这些包括图腾、用品、建筑装饰、绘画等，不只是它们的形态，也是一个时代的精神，反映出美术尽善尽美的本质。

一、作为样式史的美术史

这个“样式”可以解释为纹样、图形，美术史可以看作是一个视觉图形的样式发展史。这些样式来源于宗教，来源于民间，也来源于世界各地。美术的造型都可以把它们进行分割打散，这样就可以看作是一个个单独的图形，它的造型形式，就可以称作样式。样式的传承是美术史发展的重要方式。

“样式”这个词的英语和法语是 *style*，德语是 *stil*，它们都出自拉丁语的 *stilus*。*Stylus* 的原意是指刻蜡版的针笔，转而泛指笔迹、书法、文体。16～17 世纪，*stylus* 的用法更加扩大，进一步引用到造型艺术上来，与专指艺术家的、具有个性风格的 *maniera* 一词相同使用。18 世纪之后，*stylus* 的含义渐渐脱离了 *maniera* 的用法，专指最高品位的美术作品，也就是说，*stylus*（样式）这个词具有“表现的方式”这一含义。第一个将 *stylus* 用在美术史领域的，是近代美术史学的奠基者温克尔曼（J. J. Winckelmann, 1717—1768），他提出了样式在美术史中的重要地位。

19 世纪中期开始，这个理论成为美术史学方法论的最基本的中心概念，对于样式的研究也飞跃发展。样式代表了很多宗教的习俗、地区的特点以及各个民族的风格，表现出很强的时代精神。著名的美术史家海因里希·韦尔福林（H. Wölfflin, 1864—1945）对此指出了“样式的两重根源”：第一，样式外表是一个纯粹的“视觉形式”；第二，它内在本身还存在着样式展开和变化的必然性。这就是说，从美术史的角度来看，在各个时代有着其不同的视觉形式，虽然每一个时代的艺术家都在寻求着自己的个性，但从整个风格来说，还是处在一个大的基盘之上。

韦尔福林在分析文艺复兴和巴洛克的艺术样式时，一方面从直观视觉的角度分析了样式的形式，另一方面也论证了两个时期的样式的变化展开。他把从文艺复兴的“古典样式”向“巴洛克样式”的转变归纳了五点。

（1）从线的感觉转向绘画感

线的感觉就是不论是平面的还是立体的作品，比较强调造型的轮廓线，所刻画的形象显得孤立；而绘画感就是画面中的形象与形象之间处于融合的状态。

(2) 平面化转向立体化

古典样式显得比较平面化，它所表现的立体也是多层的排列，而巴洛克样式是强调画面的空间感。

(3) 由封闭型转向开放式样式

古典样式的造型比较规则，本身较完整，所以形象就显得变化不大、比较封闭；巴洛克样式的造型不规则，轮廓线不死板，而更多的是显得比较开放的造型。

(4) 分散转向统一

古典样式的每一个造型都呈现出独立性，互相的关联比较少；而巴洛克样式是把个体的造型都融合统一在整个画面中。

(5) 明了转向不明了

这一点可以说是前四项的一个总结，古典样式整体来说，造型清晰、单薄、缺乏空间、各显一处，从而一目了然、明确；巴洛克样式正相反，它放弃了明确孤独的造型方式，具有绘画性的自由。

美术史就是一部样式的发展史，不只是古代美术，不同时代的美术，都可以说是样式的变化，即使是现代美术的领域，如抽象表现主义，虽没有什么形象拘束，但它的这种偶然的绘画性，也构成了其样式的特征。

19世纪以前，无论西方还是东方，对于官方美术和民间美术有着较大的区别，尤其在欧洲，有大艺术和小艺术之分。不管是大艺术还是小艺术，其样式的发展，都是视觉文化的主要传承。美术史中往往较注重大美术，也就是以官方或文人为主流的造型美术，民间美术，如中国的年画、剪纸、连环画等从来没有登过大雅之堂。而从样式来说，这些小艺术更承担了外来、传统、宗教等文化的延续。

尤其是在早期，美术与宗教关联密切，埃及、古代东方、希腊、罗马再加上阿拉伯和伊斯兰教地区，都是以比较单纯的纹样组合成丰富的装饰样式，占据了美术的主要造型。这些样式有些甚至延续到今天，而且融入现今的绘画、雕塑和建筑中，构成了那些地区的主要风格。

样式可以看做是各民族对于“艺术的固有意识”。美术在历史的发展中，没有进步、完成、衰退之说，美术就像河水一样，没有间断，因为它没有一个明确的基准。问题是如何将人类的意图用造型的方法表现出来，作品中内在包含的固有意识，所体现出的外延，就是我们说的样式。

从世界上的造型风格来说，可以分成两大类：一是以希腊和文艺复兴为代表的现实主义，一是以埃及和东方为代表的抽象主义。西方是追求视觉上的自然，东方是体现心灵上的意向。如这样一个例子：西方的飞天（一般称安琪儿）是在人的背上插上两个翅膀；而东方的飞天是飘带和人的组合，是人带动着飘带，还是飘带带动人翩翩起舞，不得而知。这就是不同的意念产生了异样的样式。

二、作为精神传承的美术

样式的传承是形式上的，样式所蕴含的“艺术的固有意识”，其实就是人类的精神体现。在20世纪初，德堡尔克（M. Dvorak, 1874—1921）就提出了作为“精神史的