

986

G613.5
T82



现代儿童审美—艺术教育研究

ERTONG MEISHU XINSHANG JIAOYU YANJIU

儿童美术欣赏教育研究

屠美如 主编



A0949552

教育科学出版社

· 北京 ·

责任编辑 赵连杰

责任印制 田德润

责任校对 刘永玲

图书在版编目(CIP)数据

儿童美术欣赏教育研究/屠美如主编. —北京:教育科学出版社,2001.3

(现代儿童审美·艺术教育研究/屠美如主编)

ISBN 7-5041-2119-3

I. 儿… II. 屠… III. 美术课—儿童教育—教学参考资料 IV. G613.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 04440 号

出版发行 教育科学出版社

社 址 北京·北三环中路 46 号

邮 编 100088

电 话 010—62382225

传 真 010—62012454 62013803

经 销 各地新华书店经销

电子信箱 jykxcbs@ 263. net

印 刷 山东沂南印刷总厂

开 本 787 毫米×960 毫米 1/16

印 张 21.5

版 次 2001 年 3 月第 1 版

字 数 290 千

印 次 2001 年 3 月第 1 次印刷

定 价 35.00 元

印 数 00 001—10 000 册

(如有印装质量问题,请与本社发行部联系调换)



前 言

《现代儿童审美—艺术教育研究》丛书是国家“九五”重点课题的研究成果，是我和我的博士研究生们近五年的理论与实践研究的总结。长期以来，我国低幼儿的审美—艺术教育的系统性理论研究比较薄弱，儿童艺术观、儿童审美—艺术心理、儿童艺术欣赏教育、游戏与艺术的关系等方面的研究尚属空白。研究者们认识到艺术世界是奥妙无穷的，艺术与人性中最深层的东西息息相通，审美—艺术教育从本质上是一种生命教育和情感教育。它是通过最直接的生命活动，通过对美的激发、诱导，直达生命的本源。它调动了人对生命的感悟力、鉴赏力、创造力；挖掘了人在非理性的、无意识层次生命的潜力，使人成为更加完美合理、有情感、有智慧的个体。透过艺术可以充分地发掘儿童的感性潜能，使他们的感性世界无比丰富。经过艺术熏陶的儿童，精神世界更开阔，生活更丰富多彩，更富有活力和进取精神。因而，从形成和塑造未来的、完满和谐的、具有创造性人格的战略高度来认识审美—艺术教育具有特殊的意义。可以说它是素质教育的基础，也是人的全面发展的必由之路。

在这套丛书里，研究者们对现代儿童的艺术与艺术教育，儿童审美心理，现代儿童美术欣赏教育，游戏美育论等项目，开展了深入的探讨，并作了相应的观察、实验，从中获得许多崭新的思路。

本丛书中的《儿童美术欣赏教育研究》，由我主编，本书是一本以



前沿理论为指导，理论与实践紧密结合的著作。主要研究对低幼儿童进行美术欣赏教育的基本原理、课程框架及其具体实施。针对当前低幼儿童美术教育重技能技巧的训练，忽视美的全面素质培养的误区，以欣赏教育为突破口，对当前儿童艺术教育的改革提出了挑战。考虑到美术欣赏在低幼儿童中实施，存在着种种观念上、知识结构上、具体方法上的困难，本书根据实验需要，提供了美术欣赏的基础知识，同时，在大量实验的基础上，提出了全套的美术欣赏设计方案和一些典型的教学实录，可供教师直接参考使用。

本丛书中的《儿童的艺术与艺术教育》，作者是南京师范大学副教授边霞博士。该书深入探讨了早期儿童的文化和艺术发生、发展的轨迹，提出了艺术教育的基本观点。作者采取了一种独特的视角，将儿童的艺术活动放在儿童文化的大背景下考察，提出儿童文化的基本特征，分析了作为儿童之主导活动的儿童游戏与艺术的关系，并用新的思路和理论分析验证“儿童都是艺术家”的命题。在此基础上，作者认真分析了我国当前儿童艺术教育中存在的问题，提出了“首先是不阻碍，然后才是促进”的关于儿童艺术教育的基本观念，并对儿童艺术教育的改革提出了具体而有益的设想和建议，具有很强的针对性和实践指导意义。

本丛书中的《儿童审美心理》，作者是南京师范大学副教授孔起英博士，她提出审美是儿童不可缺少的一种自由的生命活动，也是儿童最为原初、最为本质的，同时又是超越性的一种存在方式。儿童自身存在着一种具有吸收性的先在的审美图式，它是由集体无意识、个人无意识和意识经验三部分组成，更多地与潜意识相联系。它追求感性，遵循儿童自身的情感逻辑，具有动态可变性，对审美活动起着原发性动力、选择和定向作用。在审美活动中，儿童创造了一个属于他们自己的意义世界。儿童审美过程中的各心理要素有其自身的特点，审美心理是儿童心理科学研究中不可缺少的部分，是儿童审美教育的基础，它可以为儿童审



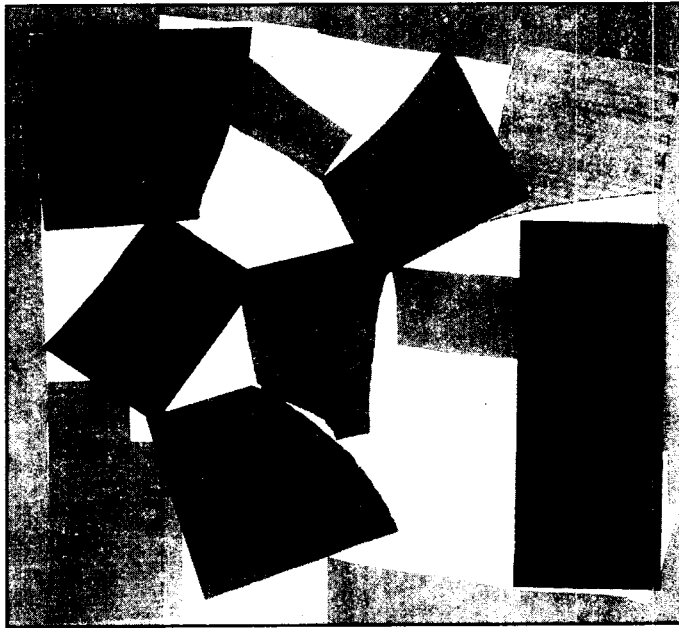
美教育课程目标的制订、课程内容的选择和具体实施提供心理依据，帮助儿童建构完整的审美心理结构。

本丛书中的《游戏美育论》，作者是南京师范大学黄进博士。该书针对教育学领域“游戏”概念的缺失和现实生活中儿童游戏精神的异化，在“教育回归生活”和“关注整体的人”的理念指导下，重新理解游戏、教育以及教师在儿童游戏中的角色定位，分析游戏对于儿童审美人格形成所具有的意义，着重探索游戏的审美教育价值，建构儿童游戏美育观。提出在儿童教育中建立合理的学习生态的同时，还应该形成儿童良好的活动生态，从而将儿童置于更丰富开阔的教育视野和更生动活泼的生活世界之中，既关注他们的将来发展，又关切他们现实生存的意义。

《儿童美术欣赏教育研究》共分九章。其中，第一、二、七章由边霞撰写；第三、八章由孔起英撰写；第四、五、六章由屠美如撰写；第九章由黄进撰写。参加实验的幼儿园有南京市第三幼儿园，南京市鼓楼幼儿园，南京市第二幼儿园，江苏省省级机关第一幼儿园、江苏省省级机关第二幼儿园，江苏省化工研究所幼儿园，山东青岛市实验幼儿园，青岛市市南区实验幼儿园，浙江海门市市直机关幼儿园，江苏南通市市级机关第一幼儿园，通州机关幼儿园等。贺为民、姚燕文、季红、王义梅、唐松梅、肖辉、郑梅、李家红、刘松、刘海蓉、关景杰、姜琳琳为本书提供了活动设计方案，许雪玲提供了中国画家资料，在此一并致谢。

屠美如

2000年10月于南京师范大学





第一节

艺术和艺术的发展

艺术的一般概念和种类

对于艺术,通常可以从三个层面来认识。第一是从精神层面,把艺术看做是文化的一个领域或文化价值的一种形态,把它与宗教、哲学、伦理等并列。第二是从活动过程的层面来认识艺术,认为艺术就是艺术家的自我表现、创造活动,或对现实的模仿活动。第三是从活动结果层面,认为艺术就是艺术品,强调艺术的客观存在。一般认为,艺术是人们把握现实世界的一种方式,艺术活动是人们以直觉的、整体的方式把握客观对象,并在此基础上以象征性符号形式创造某种艺术形象的精神性实践活动。它最终以艺术品的形式出现,这种艺术品既有艺术家对客观世界的认识和反映,也有艺术家本人的情感、理想和价值观等主体性因素,它是一种精神产品。本书中讨论的艺术主要是从艺术品的角度来谈论和使用的。

艺术与其他意识形态的区别在于它的审美价值,这是它的最主要、最基本的特征。艺术家通过艺术创作来表现和传达自己的审美感受和审美理想,欣赏者通过艺术欣赏来获得美感,并满足自己的审美需要。除审美价值外,艺术还具有其他社会功能,如认识功能,教育和陶冶功能,娱乐功能等。其中艺术的社会功能是人们通过艺术活动而认识自然,认识社会,认识历史,了解人生,它不同于科学的认识功能。艺术的教育功能是人们通过艺术活动,受到真、善、美的熏陶和感染,而潜



移默化地引起思想感情、人生态度、价值观念等的深刻变化，不同于道德教育。艺术的娱乐观念是人们通过艺术活动而满足审美需要，获得精神享受和审美愉悦，它不同于生理快感。

艺术种类繁多，其中音乐和美术是最主要的艺术门类。根据不同的分类标准，可将艺术分为以下一些类型：

依据艺术形象的存在方式，艺术可分为时间艺术、空间艺术和时空艺术。音乐是一种时间艺术，美术是一种空间艺术。

依据艺术形象的审美方式，艺术可分为听觉艺术、视觉艺术和视听艺术。音乐是一种听觉艺术，美术是一种视觉艺术。

依据艺术的物化形式，艺术可分为动态艺术和静态艺术。音乐是一种动态艺术，美术主要是一种静态艺术。

依据艺术分类的美学原则，艺术可分为实用艺术、造型艺术、表演艺术、语言艺术和综合艺术。音乐主要是一种表演艺术，美术是一种造型艺术。

依据艺术形象的表现方式，艺术可分为表现艺术和再现艺术。音乐主要是一种表现艺术，美术中既有表现性的，也有再现性的。

需要指出的是，关于“艺术”与“美术”的含义和适用范围，在东西方是存在着一定的差异的。了解这些差异，有助于我们更好地把握它们的概念和使用它们。

在西方，“艺术”与“美术”都源于古罗马的拉丁文“art”，原义是指相对于“自然造化”的“人工技艺”，泛指各种用手工制作的艺术品以及音乐、文学、戏剧等，当时广义的“art”甚至还包括制衣、栽培、拳术、医术等方面的技艺。古希腊时期，艺术的概念也是与技艺、技术等同的，但古希腊的绘画与雕塑在公元前5世纪发展到成熟阶段时，已基本确立了一套古典美的标准，为日后艺术涵义的演变埋下了伏笔。直到文艺复兴时期，艺术逐渐与“美的”等同起来。18世纪中期，基于美的艺术概念体系方才正式建立，艺术成了审美的主要对象。今天，英语中的“art”一词仍然既作“艺术”解，又作“美术”解，它



既可以用来指音乐、舞蹈、文学、戏剧、电影等其他各种艺术门类，有时又专门用来指称包括绘画、雕塑、工艺、建筑在内的视觉艺术。在很多西方著作中我们甚至还会看到，作者所说的“art”其实仅仅就是指我们中国人所认为的美术的一部分——绘画。而他们的“the fine arts”（我们直接译作“美术”），也仍然是指诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑等。

“美术”这个专门名词，在中国是从“五四”新文化运动开始被文艺家和教育家普遍运用的。当时蔡元培运用“美术”这个术语时，也还包括了诗歌和音乐。其后，中国的文艺界、教育界把“美术”和“艺术”的概念逐渐分离开来，“艺术”是一切艺术门类的总称，它是用不同的形象化手段来反映自然和社会，表现人类情感的一门大人文学科，它包罗了美术、音乐、诗歌、舞蹈、戏剧、电影、书法等，也包括服饰、园林等很大的范围。而“美术”，则专门用来指艺术的一个重要分支，即视觉艺术部分。

总之，在汉语中我们有“艺术”与“美术”两个词，它们的含义不同，指称的范围有别，而在英语中却只有一个词——“art”，它既用来泛指一切艺术门类，也用来专指所有艺术门类的的一个部分——美术，甚至美术中的一个方面——绘画。这便是东西方在“艺术”和“美术”两个词的含义和应用范围上的差异。

鉴于以上原因，本书以下在使用“艺术”一词时，一般包括音乐、美术等多种艺术门类，有时又主要用来指美术，或以美术为主要对象来谈论艺术的问题，这一点是需要说明的。

艺术的当代发展

在我们生活的这个时代，艺术变得越来越使大多数人费解。在艺术领域，这是一个“主流”艺术渐渐失去主导作用的年代，各种新艺术的理念和样式此起彼伏，进一步造成对艺术本质的质疑和混乱意识。在这



种情况下，建立一个关于艺术的包容一切的定义变得越来越不可能和越来越没有意义了。艺术本身就是一个处在不断发展、变化之中的流动的复合体，在它的流变过程中，任何关于艺术的定义，哪怕自认为是无懈可击的，也都只能是短暂的、一时的，都只是一种阶段性的概括而非最终答案。在艺术的发展过程中，随时有新的艺术样式、观念来冲击和打破已有的关于艺术的概念，可以说流动和变化正是艺术发展的基本特征，反传统和革命性则是艺术的生命和魅力永存的动力和奥秘。艺术发展到今天，已经成为一种“完全开放的东西，处于一种永恒的非完成态，处于一个充满否定、反叛、怀疑和不断超越自身的特殊的领域。”^①从这个意义上说，像过去那样希冀给艺术下一个定义是越来越不可能了，一旦对艺术的定义有了定论，形成了固定的经典，它也就丧失了生命和活力，成为一种保守、滞后甚至反动的力量，客观上起到阻碍艺术发展的作用。因此，企望先定一个“艺术”的框框，然后让具体的作品或物品对号入座，这在艺术领域是不合适的。

但这并不是说艺术发展至今已成了一种不可谈论的东西。在今天，艺术正与人们生活的方方面面更加贴近起来，对艺术的谈论恰恰成了一件不可避免之事。事实上，对千变万化的艺术现象背后的本质进行追问，既符合人类喜欢求根问底的天性（哲学就是由此源起的），也有益于人们对艺术的不断了解和接近。但对事物本质的追问又并不意味着必须直到给该事物一个放之四海而皆准的明确定义为止，美国学者谢夫勒把定义分为科学定义和通用定义两类，其中科学定义主要局限在自然科学中的专门术语和社会科学中为数不多的“本质定义”中。他认为对于社会生活中的大多事物和现象来说，并不存在一个普遍的科学定义，但寻求一个约定性的、或叙述性的、或操作性的通用定义，则是可能的，也是必要的，这将有助于对事物认识的深入和便于交流、沟通。艺术问题正是这样，它虽然不可能有一个完全周密的科学定义，但我们对它可

^① 布洛克著，滕守尧译：《现代艺术哲学》，239页，四川人民出版社，1998。



以采取描述的方式，从不同的角度，透过各种现象来界定它，解释它，接近它，使它能够越来越清晰地呈现出来。

对于究竟什么是艺术的问题，早先的许多艺术哲学家们的探寻思路是要找出所有艺术品的共同性质，如法国艺术哲学家克莱夫贝尔就是典型的以这种思路进行追问的，他说：“艺术品必然存在着某种特性，离开它，艺术品就不能作为艺术品存在；有了它，任何作品至少不会一点价值没有。这种性质究竟是什么呢？”^①贝尔的这种探究方式被以维特根斯坦和韦兹为代表的哲学家们称为是一种“本质主义”的谬误，他们认为企图在许多不同的艺术品中找到一种共同的性质的做法是行不通的，这只会导致对艺术品作出过于简单的解释或得出种种模糊的结论。如在芭蕾舞《天鹅湖》、小说《哈姆雷特》和毕加索的《亚威农少女》之间，我们如何能够找到一种“共同性质”，即使勉强找到了，它们与现代艺术中取名为《飞翔》的现成品“浮木”或《4分33秒》（在一场音乐会中突然出现的4分33秒的沉默）又有什么共同之处呢？又如，在人们以往对艺术品的认识之中，艺术品必须是一种人造物，这几乎是没有异议的，但当有艺术家把一块本来是躺在岸边无人过问的漂木摆放在美术馆的展厅里，并被艺术世界认定是一件艺术品后，传统艺术概念中“人造物”这道最后的防线也土崩瓦解了。再如，虽然大多数艺术品是非实用的，但实用性与非实用性同样也不能成为判断一件物品是否是艺术品的标准，像很多宏伟的建筑、教堂中的雕塑及一些被称为“边缘实例”的手工艺品，它们都既是艺术品又是实用物。

“能否为艺术下一个定义”，这一直是美学界激烈争论的一个问题^②。维特根斯坦、威廉肯尼克（William Kennick）、和莫里斯维兹（Morris Weitz）等人对此作出的回答是否定的，他们认为艺术在其发展过程中总是不断地修正着自己，它是一种开放性的概念，对这种概念不能定义，只能描述。另一些哲学家则认为艺术是可以定义的，如乔治·

①② 布洛克著，滕守尧译：《现代艺术哲学》，239页，四川人民出版社，1998。



迪开在其《艺术和美学》中就把艺术定义为“被艺术世界承认为艺术的人造物”。虽然迪开后来为了把某些为艺术家所发现和使用的现成物（如“浮木”等）包括进去，又将这一定义修订为“艺术乃是被艺术世界承认为艺术的一切事物”，但这个定义仍有很大漏洞，其中最致命的一点是它犯了同义反复、逻辑循环的错误，当我们还不能确定艺术是什么的时候，又如何能说清楚究竟什么是艺术世界呢？即使的确有一个艺术世界，这个世界对于某一件东西是否是艺术品也还有很多争论，而且还很可能有某些东西因为没有机会被这个艺术世界看到或鉴定而失去了成为艺术品的可能。就连贝尔著名的艺术就是某种“有意味的形式”的定义，也同样面临着不少麻烦，一是我们如何去判断眼前的物品包含着“有意味的形式”；二是“有意味的形式”这一表述实际上比艺术品本身还要令人难以琢磨。按照英国哲学家肯尼克的假设，如果让一个人从装满了各种各样东西的巨大的货品仓库中挑拣出艺术品，虽然这个人从未找到过适合于一切艺术品的性质，也没有见过一个满意的关于艺术的定义，他还是可以毫不费力地做到这一点（当然这主要指的是传统艺术品，因为如果不具备较多的背景知识，对现代艺术品的识别是很难的）。但如果让他从中挑选出具有“有意味的形式”的东西时，他反而会感到不知所措。可以说，以往所有针对艺术所下的定义都存在着这样那样的问题，如迪开的定义基本上像一个“马后炮”，它是某种决定已作出后才提出的事实准则；贝尔的定义又过于宽泛，让人难以把握等等。不过这些定义还是可以为我们对艺术概念的理解和探讨提供一些有益的启示。

在今天，当我们考虑艺术问题时应摒弃那种非此即彼、二元对立的思路，这使得我们可以从另一个角度提出问题：在艺术与非艺术之间是否存在一条泾渭分明的界线；介于艺术与非艺术之间的究竟是截然的“边界”还是模糊的“边缘”；在艺术与非艺术之间，是否还存在其他的可能性，比如说某一物品既有艺术的成分又不是纯粹的艺术，某一物品在某种情况下是艺术品在另一种情况下又不是艺术品等。即使我们承认



艺术与非艺术之间并不存在一条清晰的楚河汉界，而是存在着一片模糊的“边缘地带”，我们考虑问题时也还是要加进一个时间的因素，因为在艺术观念不断发展，艺术的外延不断变化的历史过程中，往往会出现这样的情况：同样的东西若在彼时可能不是艺术品，出现在此时却是不可多得的、划时代的艺术品，再到了另一时刻又可能只是平庸的艺术品。如在现代艺术史上，杜尚是第一个把现成的物品当作艺术品摆放到艺术馆展示的艺术家，在他之前，一个男用卫生间的小便器只能是一件普通的工业产品，与艺术不仅没有任何关系，而且似乎比一般的物品离艺术更远。而杜尚却把它堂而皇之地摆放在了艺术馆中，并通过声称这件物品是艺术品的方法迫使人们从整体上重新考虑艺术观念。自杜尚之后，这种革命性的方式不断被艺术家们所采用，艺术家以特定的方式创造出超越以往的艺术界限的作品，随着这些作品的被展示、被讨论、被争议和被承认，艺术的概念不断地扩展着。只有将杜尚和他的作品放在艺术史上考虑，才能见出其非同寻常的地位和意义。在现代艺术史上，如果杜尚以《泉》命名的这件作品早诞生20年（这只能是一种假设，在艺术史上这实际上是不可能的），它便显得毫无道理；晚20年出现，也不会有如此巨大的影响力和冲击力，只会微不足道。随着艺术观念的不断变化和发展，艺术外延的不断扩展和丰富，有些过去根本不被放在艺术视域中的东西，在新的理论范式和观念中便可以成为艺术品。这样，本来就非常模糊的“边缘”本身也处在不断的变化之中，变得更加模糊起来。

让我们再来简单回顾一下艺术发展的历史。在古希腊，“艺术”（art）一词是用来指制造任何物品所需的技术，包括烹饪、裁剪甚至种植玫瑰。只是到了18世纪，人们才彻底把靠技术制成的有实用性的物品与艺术品分开，并要求艺术必须富有审美性，此时艺术方被称为“美的艺术”，即“美术”（Art，或 fine arts）。19世纪，把艺术看做是制造漂亮物品的见解渐渐变得不再重要，艺术必须是艺术家用来表达自己独特而有意义的观点和认识的见解慢慢占据艺术世界的主导地位。在当



代，关于艺术的观念随各种艺术家的实践而变化 and 丰富，艺术中更强调创新，强调革命性，还强调与社会和艺术家个人生活经验、状态的结合，艺术家更关心当下社会生活中的种种问题，重要的不是作品有什么样的语言和形式，更不在于作品的审美特性，而是作品所反映的问题和揭示的意义。

事实上，人类艺术的发展总是新旧共存而不是以旧代新的，同样，在当代意识之中，以上关于艺术的各种基本观点也是并存的。因此我们今天的着眼点不应该是再去找一个符合各世纪发展而来的艺术标准的作品作为标准的艺术品，而应该允许分别符合各种标准而不是符合全部标准的艺术品共存，否则，便成了维特根斯坦所说的执意于寻找各种艺术之共同本质的“本质主义”，这容易导致种种肤浅、模糊和简单化的结论。维特根斯坦把概念分为封闭的和开放的两类，封闭的概念是指那些有必要和充分条件的概念，它类似于谢夫勒所说的可以给出“科学定义”的概念，这种概念是一种被规定了的确定的东西，只有在逻辑和数学领域中才能找到。艺术则是一个开放的概念，在艺术领域，新的艺术形式和运动总是不断发生，特别在艺术日益多样化的今天，艺术家们总是创造着前所未有的艺术样式和艺术现象，他们创造这些样式和现象的动机在很大程度上正是为了向传统的艺术概念宣战。以上所提到的制作的技术性、实用性与非功利性、审美特性、个人情感的表现、意义的表达等条件，无论如何都只是艺术之为艺术的充分条件，而非绝对必要条件。



第二节

艺术理论与艺术欣赏教育

有关艺术的理论

艺术理论,是指历史上人们对艺术所持有的各种理论和见解。艺术理论的发展,既被艺术本身的发展所制约和推动,也反过来影响艺术的发展。与以上所阐述的艺术的发展历程相一致,艺术理论的发展也大致经历了从再现主义—表现主义—形式主义—意向主义—约定俗成理论,到后现代主义强调各种理论和观念的融合的一系列发展阶段。

关于艺术的理论最初是再现主义的,这种理论认为艺术就是通过给予人们一件世上某物的逼真摹本去再现世界,即艺术就是模仿现实。这种理论使得逼真成为判断艺术的标准,形成了一套传统艺术观中的认识、解释、评价艺术作品的范式。自古希腊以来,艺术史上就一直不乏人或动物把艺术品误认为真的故事,古希腊的思想家和文学家们也常在著作中表达他们对模仿的赞誉,如荷马在《伊利亚特》中描写阿基利斯盾牌上用金子压花而成的田园景色时写道:“这片土地虽然由金子做成,但是显出黑色,仿佛被犁过似的,因为这是伟大的奇异之作。”^①在艺术哲学发展的漫长历史中,这种艺术应当模仿现实的观点一直是个主题,它开始于古希腊,在文艺复兴时期又重新得到发展,还与17~18世纪的学院派艺术联系在一起,直到现在的现实主义和超现实主义还

^① 帕森斯、布洛克著,李中译译:《美学与艺术教育》,12页,四川人民出版社,1998。



依然持这种观点，认为艺术的模仿力是其最大的价值所在。随着科技的进步特别是照相术的发明，艺术的再现主义理论开始受到挑战，表现主义便是继之而起的又一重要理论。

表现主义的基本观点是：艺术从根本上来说是表现艺术家的情感和思想观点的。表现主义发端于人类对艺术情感力的普遍体验，这种理论从19世纪下半叶起渐渐为艺术哲学家们所关注，它与19~20世纪的浪漫主义艺术相联系，强调艺术家内在、主观、独特的精神世界。实际经验和体验告诉我们，艺术作品是可以表达情感的，人们的确可以在艺术作品中看到或感觉到某种情感的存在。问题是一件视觉艺术品由颜料、画布或木材、石头、金属等组成，而情感则是一种个人的、主观的东西，是一种难以言说的心理状态，这两者之间却可以达成某种对应，这种对应是如何形成的呢？另外，当我们谈论作品的情感时，究竟是指艺术家想要表达的情感，还是艺术作品本身的情感，亦或是观赏者的情感呢（这三种情感虽然可能有重合，但显然并不是一回事）？对这些问题的思考和解释又必然引发出对表现理论的进一步扩充，其中表现的因果理论认为艺术作品是艺术家情感的表达结果，艺术家情感的涌动使得作品具有某些特定的视觉品质，这些品质又使观赏者产生与艺术家相同的情感。

形式主义理论把艺术作品看做是一个独立的对象，认为真正重要的是艺术作品本身，解释一件艺术品不应参考该艺术品以外的任何东西。再现主义参照客观世界，表现主义指涉人类情感，尽管它们在其他方面意见相左，但至少都要求作品之外的参考对象，它们都可以被归入艺术的“他治性”理论。形式主义则强调媒介本身以及它们在一件特定作品中所组成的方式，如绘画中的色彩、线条、形状、构图和质地等等，是一种典型的“自治性”艺术理论。形式主义者认为只评价艺术作品本身是看待艺术的“最地道的”方法，实际上这种方法主要适合于非再现性的抽象作品，因为在抽象作品中没有具体的形象可供指点，人们主要是从线条的模式、色彩的搭配、形态的排列以及它们所组成的复杂关系来