

实用规划教材

21世纪全国高等院校艺术与设计系列丛书

艺术原理

主编 张 黔
主审 陈汗青



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

21 世纪全国高等院校艺术与设计系列丛书

艺术原理

主 编 张 黔
参 编 胡建荣 鲁红梅
朱 熙 唐 圣
主 审 陈汗青

责任编辑：张 黔
封面设计：张 黔
版式设计：张 黔
出 版：清华大学出版社
地 址：北京市海淀区中关村大街25号 100871
网 址：<http://www.pup.com>
电 话：编辑部 010-62770175 发行部 010-62770176 邮购部 010-62770177
邮 箱：pup_010@163.com
印 刷：清华大学印刷厂
发 行：清华大学出版社
登 记：北京市版权局

787mm×1095mm 16开本 12.22印张 340千字

2008年1月第1版 2008年1月第1次印刷

定价：32.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书内容。

举报电话：010-62770175



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

内容简介

本书围绕“艺术是以形象化的手段来实现自我确证和传达人类情感的虚拟世界”这一艺术本质观,深入分析了艺术品、艺术家、艺术创作、艺术欣赏与批评、艺术生产与消费、艺术传播与交流、艺术风格与流派、艺术门类及艺术起源与发展等与艺术有关的各方面问题。本书注意吸收国内外艺术理论研究的最新成果,尤其注意从审美的角度来探讨艺术现象和艺术活动的规律,具有一定的理论深度和前瞻性。

本书关键概念定义明确,分析论证条理清晰,便于课堂教学和业余自学,可作为艺术院校本科生的基础理论教材,也可作为艺术学和美学专业研究生的参考教材以及大学艺术通识课程的教材。

图书在版编目(CIP)数据

艺术原理/张黔主编. —北京:北京大学出版社, 2008. 1

(21世纪全国高等院校艺术与设计的系列丛书)

ISBN 978-7-301-13168-8

I. 艺… II. 张… III. 艺术理论—高等学校—教材 IV. J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第185236号

书 名: 艺术原理

著作责任者: 张 黔 主编

责任编辑: 房兴华

标准书号: ISBN 978-7-301-13168-8/J·0192

出 版 者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> <http://www.pup6.com>

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750667 出版部 62754962

电子邮箱: pup_6@163.com

印 刷 者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

787mm×1092mm 16开本 15.25印张 340千字

2008年1月第1版 2008年1月第1次印刷

定 价: 25.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话: 010-62752024

电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

PEKING UNIVERSITY PRESS

丛 书 序

人类的文明史，也是一部人类的设计史、艺术史。人类通过艺术与设计将理想、情感、智慧或意志具体化、形象化，甚而情趣化、可用化。艺术与设计是人类独有的创造性活动和伟大特质，涉及人类所见、所闻、所想、所为、所用、所乐；是人类传承文明、走向未来、不断创新、持续发展的工具和手段；其主旋律是彰显人与自然的和谐发展，其原动力就在于人类对理想、对创造美好生活方式的不懈追求。

艺术与设计在现代化建设中占有举足轻重的地位。在各国迈入信息时代的过程中，艺术与设计外延至创意产业，以“个体创意、技巧及才干，通过知识产权的生成与利用”而“创造财富”（英国《创意产业图录报告》）。这已是世界工业化国家发展的成功之路，艺术与设计已成为各国提高自主创新能力、国际竞争能力、抗御风险能力和推动持续发展的重要支撑。

自 20 世纪 80 年代以来，以微电子、信息、新材料、系统科学等为代表的新一代科学技术的发展，及其在艺术与设计领域中的广泛渗透、应用和衍生，极大地拓展了艺术学学科与设计艺术学学科的深度和广度。享受到科技发展成就的人们，对于精神生活品质的需求越来越强烈，渴望更为合理、和谐、美好的生活。特别是改革开放以来，我国艺术教育发展迅猛，艺术与设计界的变化史无前例。全国越来越多的高等院校设置了艺术与设计类学科，同类学位点有了明显增长，开设艺术与设计类专业的院校已逾 1400 所。艺术与设计作品的日新月异，各种流派的空前活跃，艺术学著作的不断增加，艺术理论研究取得的瞩目成就，国民艺术素质的普遍提高，都表明了当代艺术与设计领域已呈现花团锦簇、百家争鸣的局面。在蓬勃发展的过程中，艺术学与设计艺术学的内涵获得了丰富，其外延也有令人瞩目的拓展，并已成为衡量当今城市和国家综合实力强弱的标志之一。

艺术学在整个艺术与设计领域中占有重要的学术地位。它与文学、哲学、史学、民俗学、美学、心理学、考古学等史有广泛的联系，是对艺术与设计进行综合研究、探讨其规律的学科。艺术的门类很多，形式、样式和题材的纷繁决定了他的多样性，并不断地推陈出新。在美术、设计、音乐、电影与电视等艺术门类中，如何对创作、设计、表演等纷繁现象作整体性的对照，区别其个性与共性，构建完整的体系等问题，使之纳入人文科学和社会科学的轨道，是艺术学科的主要任务。艺术学科与相邻的二级学科，如美术学、艺术设计学、音乐学、舞蹈学、电影学、广播电视艺术学、戏剧戏曲等有广泛、密切的定位。也与各二级学科的专业史论等接近，其关系有同有异，互为补充。艺术学的研究分成若干分支。除艺术原理外，有中外艺术史、艺术美学、艺术评论、比较艺术、艺术分类学、艺术形态学、民间艺术学、艺术文献学、艺术教育、艺术管理学等；艺术与多学科结合，有许多带有边缘性质和交叉性质的分支学科产生，如艺术心理学、艺术伦理学、艺术文化学、宗教艺术学、艺术考古学、艺术经济学、艺术市场学、艺术传播学、艺术设计学、工业艺术学、环境艺术学等。

设计艺术学与上述二级学科艺术学和美术学有着紧密的联系。设计艺术学是一门多学科交叉的、实用性的艺术学科，其内涵是按照文化艺术与科学技术相结合的规律，创造人类生活的物质产品和精神产品的一门科学。其范围宽广，内容丰富，是功能效用与审美意识的统一，是现代社会的物质生活和精神生活必不可少的组成部分，在一定程度上影响和改

变着人们的生活方式和生活质量。简言之,设计是人类有目的地改变原有事物,使其更新、易用、宜人、致美、增益,且具有多方面品质的活动,亦是在限定性条件下,以满足人的物质需求和精神需求为目的,应用科学、经济、艺术要素,系统构想解决问题方案、实现其价值的创造性活动。它已被列为社会发展亟需的专业,其内容涵盖工业设计、创意产业、动漫与信息艺术、设计教育等方面。在对艺术学全面理解和整体把握的基础上,能够更好地研究设计艺术的理论与实践。

艺术与设计理论研究虽然呈现出“芝麻开花节节高”的趋势,但与实践相比仍较滞后,主要体现在研究作品远少于创作与设计实践作品,理论研究人员远少于创作与设计实践人员,在基础发展薄弱的高校,出现了艺术与设计专业“上马”仓促、膨胀过度、“削足适履”等问题;或是忽视艺术与设计的交叉性、创造性、前沿性,忽视艺术学理论对艺术与设计实践的指导作用;或是对与现代生产生活和科技密切相关的课程缺乏支撑,对培养创新能力与综合素质重视不够。这就要求艺术与设计理论研究者在不断开拓进取的实践中,面对各种问题和诱惑,始终保持良好的心态;要求我们的理论家以厚实的理论基础来拓宽研究视野和研究领域。

无论是从人的本性出发,还是从社会现实方面去考虑,人人都需要艺术与设计,人人都需要懂得艺术与设计,人人都应该具有欣赏艺术与设计作品的能力,成为有能力满足自身需要的设计爱好者、艺术爱好者。经济发达国家一般都比较重视艺术与设计教育,其中许多国家还以法律形式确立了艺术与设计教育的地位。随着“入世”进程的不断深入,国外颇有实力的院校或集团正对中国这个庞大的市场虎视眈眈。全球性的、超国界的力量亦在对人类文化、人类社会行为、思想、价值判断发挥作用。不同国家、不同文化之间正呈现新的对话,正从经济、技术、产品、艺术、生存与传播方式等方面进行文化的碰撞与交流;促成了物质领域生成规则的信息革命,深刻影响了艺术与设计文化的传达与表现,影响了艺术与设计的认知模式,引发了新的国际性竞争。这也带来了一系列新观念、新思维,诸如创意产业与设计文化阐释、文化表现、价值观、思维方式等问题。这种新观念与新思维的导入,特别是改革开放的新视角,为我们重新审视产业观念和艺术与设计体系提供了更多的思考维度。这都对艺术与设计的研究和应用提出了新的更高的要求,我们正面临新的挑战。

毋庸置疑,艺术理论的指导意义十分重要,没有理论指导的实践是盲目的实践,感觉到的东西不一定能够理解,只有理解了的东西才能深刻地感觉到。为此,加强对艺术与设计的研究,探讨其本质,创建同时代发展相适应的、科学的理论与实践体系,实属当务之急。

为此,研究艺术与设计必须以科学的态度,不断思考艺术学科与设计艺术学科的范围、对象、特征,探寻艺术的发展规律与研究方法;从不同的角度探索其发展的思路和途径;宏观地、辩证地分析世界艺术与设计教育的建设、管理经验、教训和成果,以为我所用。同时,重视和加强基础研究、创新研究,并针对艺术与设计实践发展过程中产生的艺术规律、方法、语意表达等进行理性思考、梳理,把握我国艺术与设计发展的脉络和规律,加强对中华传统艺术与设计的发掘、保护、整理和开发利用;加强对新兴边缘交叉学科和跨学科的综合研究,不断处理好弘扬优秀民族传统、时代精神同有较高学术水准、有较大推广应用价值、代表先进文化前进方向的关系,处理好理论与实践统一的关系;处理好历史、现实与未来之间的关系,将基础研究、综合研究、分类研究与艺术与设计教育研究结合起来,进行分析、凝练,做出科学论证,全力使研究方向、梯队、基地、成果等学科发展要素体现出创新性、时代性和前瞻性。进而实现从材料积累、观点创新,到构建科学的、具有时代特点和中国特色的艺术与设计学科体系,造就一批又一批的艺术与设计人才。当然,

这是全体投身于艺术与设计研究和实践者的共同目标,本丛书中可能只做了其中很少一部分的工作,希望能起到抛砖引玉的作用。

艺术与设计类专业主要着眼于培养国民经济发展所需要的德智体美全面发展的高素质专门人才,要求其具有较高的文化素质和艺术修养,广博的人文科学知识、艺术学基础知识,以及与本专业相关的学科知识;具有国际交流的能力。既具有较扎实的理论功底、良好的发展后劲、丰富的社会知识,又具有较强的专业技能、创新精神、实践能力和国际视野;要求注重专业理论的系统学习,提高学生的专业素质和应用能力;要求注重实践、注重规范、注重国际交流,并与其他学科相互交融、协调发展。因此,进行深入的教学改革和创新,探讨艺术与设计类专业创新人才的培养模式,建立培养创新人才的教学体系和教材资源环境,是我们努力的目标;也是我们组织编写、出版面向艺术与设计类专业丛书的意义所在。

北京大学出版社的领导和编辑通过实际调研,在与众多专家学者讨论的基础上,决定编写和出版本系列丛书,是一项利于促进高校艺术与设计教育改革发展的重要措施。

三

本系列丛书立足于21世纪艺术与设计学科发展的需要,以科学性、先进性、系统性和实用性为目标进行编写,以适应不同类型、不同层次院校的实际需要。其特色体现在以下几个方面。

(1) 关注全球艺术学科与设计艺术学科发展的大背景,建立学科交叉与综合的新理念。力求使新兴学科与艺术学学科结合的内容在该系列丛书中得以生动体现。

(2) 进一步密切学科内各专业知识间的内在联系,建立系统性的知识体系结构。从探讨艺术本体论、认识论、方法论等,到艺术与设计创作与批评的实践,整个系列形成了一套较完整的知识结构体系。

(3) 在保持较宽学科专业知识的前提下,突出重点,拓宽理论基础和专业知识,涵盖艺术与设计类相关专业的课程,把握相关课程之间的关系。

(4) 理论联系实际。本丛书特别列举了我国艺术与设计工作中的大量实际案例,可大大增强学生的实际操作能力,力求做到不断强化其适应能力、实践能力和实干精神。

(5) 注重能力培养,特别是突出创造能力和创新意识。力求做到不断强化读者的自学能力、思维能力、创造性地解决问题的能力、不断自我更新知识的能力,促进读者朝着富有鲜明个性的方向发展。

(6) 随着信息时代的来临,现代理论和技术方法的不断发展。艺术与设计不只是单纯追求某方面的先进和高低,而是综合考虑质量、市场、价格、安全、美学、资源、环境等方面的影响。

(7) 内容新颖。融会当前有关艺术与设计学科的最新理论和实践经验,用最新知识充实丛书内容。

(8) 本丛书是由国内高校教师共同编写而成,在相互进行学术交流、经验借鉴、取长补短、集思广益的基础上,形成编写大纲。最终融合了各地特点,是合作交流的成果,具有较强的适应性。

总之,本丛书注意加强学科基础,调整课程结构,反映各课程之间的联系和衔接,既相互联系又避免不必要的重复,努力拓宽知识面,在培养创新能力方面进行了探索。丛书从不同的角度探索艺术与设计发展的基本思想和途径,宏观地、辩证地分析艺术创作与设计的规律、方法;对艺术与设计之本源论、方法论、主体论、本体论、欣赏观、价值观、艺术观等都进行了深入细致、广泛的研究。该系列丛书将以全新的面貌来传播现代艺术与设计教育的新成果,将学术性、知识性、趣味性融于一体,力求深入浅出,图文并茂,使

读者在艺术的天地里得到美的享受,进一步陶冶情趣,提高审美能力。

四

笔者希望本丛书有助于我国艺术学理论的健康发展,更有助于大学生艺术与设计修养的提高,艺术思维的完善,艺术与设计作品水平的提升。

对艺术、设计作充分的认识和了解,熟悉具有代表性的艺术作品、艺术家和风格流派,在对艺术学的全面理解和整体把握下进行艺术与设计的创作实践;较好地使用外语和古汉语,全面而准确的鉴赏艺术作品,洞察艺术的魅力和奥妙;掌握调研与实地考察的方法,占有较厚实的第一手资料和间接的研究材料,独立思考问题和处理问题,深入分析、归纳和阐述艺术的规律;对不同艺术的特点与个性有深刻的了解,并对艺术的发展有一定的前瞻性和预见性;统观大局,审时度势,善于策划,又能在无数的艺术作品中归纳其共性,由个别上升到一般,再由一般上升到理论……应当说,这都是进行艺术与设计研究时必须具备的品质。而作为高要求,系列丛书应充分汲取中华民族优秀文化和西方精华,形成中国自己的特色。上述目标不可能一蹴而就,需要作者通过长期艰苦的学术劳动和不断进行创新才能达成。笔者希望本丛书的编写,将是我们追求高质量丛书的新尝试和新起点。

最后,我要感谢参加本系列丛书编著和审稿的各位老师、作者和同仁,武汉理工大学艺术与设计学院的许多师生也做了大量工作,他们付出了辛勤的劳动,在此一并致谢。也要感谢北京大学出版社的领导和编辑们对本系列丛书的支持。由于编写时间紧、相互协调难度大,本书在编辑、翻译、引用上不无舛误;虽经审校,未必尽如人意,遗漏之处在所难免。敬请专家、读者指正。我相信,在使用本系列丛书的教师和学生的关心和帮助下,本系列丛书一定能不断地改进和完善,并在我国艺术学类学科专业体系建设中起到应有的促进作用。

陈汗青

2008年1月于武汉

陈汗青 现任武汉理工大学艺术与设计学院院长,国家精品课程《设计概论》负责人、湖北省优秀研究生导师、工业设计品牌专业学术带头人。先后兼任中国工业设计协会常务理事,教育部高校工业设计专业教学指导分委员会委员,中国美术家协会工业设计艺术委员会委员,教育部艺术硕士学位教育委员会委员,中国建设环境艺术委员会副会长,湖北艺术研究院副院长,湖北省高教学会艺术设计专业委员会理事长,湖北科技美术研究会副理事长,发表了近 70 篇学术论文。是创建工业设计工程硕士领域与中南地区设计艺术学博士点的先行者、武汉理工大学艺术学博士后学术带头人。

注:本文参考和摘引了国务院学位委员会办公室和教育部研究生工作办公室编写的《授予博士硕士学位和培养研究生的学科专业简介》中第 115 页和 118 页的内容。该书由高等教育出版社于 1998 年出版面世。

前言

我对艺术学的兴趣是由对传统书画艺术的兴趣开始的。20多年前,因苦于自学书画不能获得进步,于是产生了通过学习艺术理论来提高自己的艺术水平的想法,加上20世纪80年代中后期正是中国第二次美学大讨论的高潮,这些因素促使我囫圇吞枣地读过不少美学与艺术学著作。结果,我与专业性的书画艺术活动越来越远,倒是逐渐走上了一条美学与艺术学研究之路。在我的艺术学理论研究之路上,邹贤敏教授、陈望衡教授、陈振濂教授分别作为我的硕士、博士和博士后学习期间的指导教师,给予我很大的帮助,这些帮助也使我逐渐具有艺术学的专业修养,这是我永远都铭感在心的。

在这些年的美学和艺术理论研究中,我深深地感受到曾经的艺术爱好及其相应的积累在我现在的理论研究中有着十分重要的作用,它能帮助我在研究一些具体的艺术问题时避免说外行话。也正是因为有过与书画艺术打交道的经历,我逐渐意识到美与艺术都是对人的一种自我确证。历来的艺术理论讲艺术家要有个性、要有生活,其实都与自我确证有关。讲个性,是从创作角度来谈的,它要求艺术家的创作应该成为其自我的确证;讲生活,虽也是从创作者角度来谈的,但实际上却是从欣赏者的角度对艺术家提出的基本要求:艺术家所创造的作品应该通过具体生动的生活内容而让生活中的主体——欣赏者获得自我确证。在近十年的理论研究中,我逐渐树立起这样的信念:美是能自我确证的形象,而艺术则是能引起人们自我确证的人为的形象。这既是我这些年来致力论证的两个命题,也是支撑本书的理论基础。

当代中国艺术学理论研究已经取得较大的进展,我在对当代中国的文学和艺术学基本原理的阅读中也深深体会到了这一点,从蔡仪先生、以群先生的文学基础理论和翻译的苏联马克思列宁主义艺术原理,再到今天比较常见的一些艺术学原理专著和教材,艺术学和文学基本原理的建设还是在不断进步的。但是,要说这种进步真正达到了一个怎样的高度,恐怕现在还还为时过早。作为一个对这个研究领域有着深厚感情的理论研究者,我也一直想将自己的艺术学理论研究成果集中展示出来,让读者来检验一下自己的理论“体系”是否站得住脚。前年调入武汉理工大学以后,艺术与设计学院院长陈汗青教授一直鼓励我将自己的想法进行系统的整理,写成教材或专著,这两方面因素的作用促使我写出了这本书。虽然像每一个作者一样,我也希望此书的出版能引起一定的反响,但理智提醒自己:将此书当作自己这些年对艺术学的研究和学习的一个小结而不要有其他奢望,可能更实在一些。不过我还是真诚地希望这本书能对读者了解艺术活动的基本规律有所帮助,如果读者能在阅读此书之后产生一种不是简单照搬其他相关著作的观点的感觉,那我也就感到很欣慰了。

本书的主体部分由我完成,我的研究生胡建荣、鲁红梅、朱熙也参加了本书的写作。其

中,胡建荣撰写了第6.2节和第7章,鲁红梅撰写了第8章,朱熙撰写了第9章。另外,我以前的学生唐圣也参加了本书的写作,他和我合写了第10章。

本书能够得以出版,我要特别感谢陈汗青教授,没有他的督促,我的很多关于艺术的想法是不可能得到系统展示的。另外,他还以艺术学前辈学者的身份对写作之初的提纲制定提出了自己的指导性意见,如果说本书能获得部分读者的认可的话,那么陈汗青教授的指导功不可没。书稿基本完成后,陈教授又仔细阅读了全书,提出了许多具体的意见,对这些意见的积极回应已经成为本书内容的有机组成部分。不仅如此,陈汗青教授还在百忙中参与了本书的写作,第10.6节“当代艺术发展中的非物质化趋势”就是他最近的研究成果,这节内容为本书画上了一个圆满的句号。

本书在写作过程中借鉴了许多前辈学者的成果,我要向这些前辈真诚地说一声:谢谢!诚挚地希望此书能得到读者朋友的批评指正!

张黔

2008年1月于武汉

本书在写作过程中借鉴了许多前辈学者的成果,我要向这些前辈真诚地说一声:谢谢!诚挚地希望此书能得到读者朋友的批评指正!

目 录

第1章 艺术	1
1.1 艺术的本质	1
1.1.1 西方美学中的艺术本质观	1
1.1.2 中国美学中的艺术本质观	6
1.1.3 从美的本质到艺术本质	9
1.2 艺术的特点	11
1.2.1 形象性	11
1.2.2 想象性	12
1.2.3 虚拟性	13
1.2.4 审美性	13
1.2.5 自由性	14
1.2.6 情感性	15
1.3 艺术的目的	16
1.3.1 确证人的知识能力	16
1.3.2 确证人的情感能力	18
1.3.3 确证人的意志品质	20
1.3.4 确证人的生活经验	21
1.4 艺术的功能	23
1.4.1 审美功能	23
1.4.2 认识功能	25
1.4.3 教育功能	26
1.4.4 娱乐功能	28
1.5 艺术在社会结构中的地位	30
1.5.1 艺术是建立在经济基础之上的上层建筑	30
1.5.2 艺术是与社会生活相对应的社会意识形态	31
1.5.3 社会生活是艺术的唯一源泉	32
本章小结	33
名词解释	33
思考题	33

第2章 艺术品	34
2.1 艺术品的定义	34
2.1.1 艺术品是一种人工制品	34
2.1.2 艺术品是精神劳动的产物	35
2.1.3 艺术品以形象思维为手段	35
2.1.4 艺术品以实现自我确证为目的	36
2.2 艺术品与非艺术品的联系	37
2.2.1 非艺术品转化为艺术品	37
2.2.2 非艺术门类与领域拓展为艺术门类与领域	39
2.3 艺术品的层次结构	39
2.3.1 物质载体层	39
2.3.2 形式符号层	40
2.3.3 形象世界层	41
2.3.4 终极意义层	43
本章小结	44
名词解释	44
思考题	44
第3章 艺术家	45
3.1 艺术家的定义	45
3.1.1 艺术家是精神生产者	45
3.1.2 艺术家以形象化为手段	46
3.1.3 艺术家以实现情感交流和人际间相互确证为目的	46
3.1.4 艺术家具有创造性	47
3.2 艺术家的智能结构	49
3.2.1 敏锐的感受观察能力	49
3.2.2 诚挚的情感能力	53
3.2.3 丰富的想象能力	55
3.2.4 高超的传达能力	56

3.3 艺术天才	57	5.2 艺术欣赏的过程	104
3.3.1 艺术天才是一种客观存在	57	5.2.1 感知艺术作品	104
3.3.2 艺术天才在世俗生活中往往以病态人格的形态出现	60	5.2.2 重建形象世界	106
3.3.3 艺术天才在相应的艺术领域里以立法者的形态出现	64	5.2.3 获得自我确证	107
本章小结	67	5.2.4 领悟终极意义	109
名词解释	68	5.3 艺术批评	111
思考题	68	5.3.1 艺术批评的本质及特征	111
第4章 艺术创作	69	5.3.2 艺术批评的标准	113
4.1 艺术创作的过程	69	5.3.3 艺术批评的方法	116
4.1.1 由物到心的感物心动	70	本章小结	119
4.1.2 艺术构思与形象孕育	75	名词解释	119
4.1.3 形象物化与艺术传达	78	思考题	119
4.2 艺术创作中的心理现象	81	第6章 艺术生产与艺术消费	120
4.2.1 感性	81	6.1 艺术生产	120
4.2.2 困惑与焦虑	82	6.1.1 艺术生产的 一般生产特性	120
4.2.3 想象	83	6.1.2 艺术生产的特殊性	121
4.2.4 理解、感悟与直觉	85	6.1.3 正确处理艺术创作与 一般生产的关系	122
4.2.5 情感	86	6.2 艺术消费	123
4.2.6 灵感	88	6.2.1 艺术品的一般 商品属性	123
4.3 设计艺术创作的特殊性	90	6.2.2 艺术品的非商品属性	129
4.3.1 功能性	90	6.2.3 艺术消费的独特性	130
4.3.2 技术性	90	本章小结	133
4.3.3 理性	91	名词解释	133
4.3.4 可批量生产性	92	思考题	133
4.3.5 经济性	92	第7章 艺术传播与艺术交流	134
本章小结	93	7.1 艺术传播的要素	134
名词解释	93	7.1.1 艺术传播者	135
思考题	93	7.1.2 艺术信息	136
第5章 艺术欣赏与艺术批评	94	7.1.3 艺术传播媒介	137
5.1 艺术欣赏的本质	94	7.1.4 艺术接受者	138
5.1.1 艺术欣赏是一种 认识活动	95	7.1.5 传播效果	139
5.1.2 艺术欣赏是一种 形象的再创造活动	96	7.2 艺术传播的方式	140
5.1.3 艺术欣赏是一种 审美的自我确证活动	98	7.2.1 静态艺术传播	140
		7.2.2 动态艺术传播	141
		7.2.3 综合性艺术传播	142

7.3 艺术交流及其方式	143
7.3.1 艺术交流是艺术作品 在不同地区、不同民族间 的扩散与传播	143
7.3.2 作为一种积极的文化 策略的主动交流	144
7.3.3 作为人员流动的副产品 的非主动交流	146
本章小结	148
名词解释	148
思考题	149

第8章 艺术风格与艺术流派

8.1 艺术风格	150
8.1.1 艺术风格	150
8.1.2 创作个性	154
8.1.3 创作方法	154
8.1.4 艺术语言	155
8.2 艺术史上主要的风格类型	159
8.2.1 崇高与优美	159
8.2.2 悲剧与喜剧	161
8.2.3 简洁与繁富	164
8.2.4 自然与雕饰	165
8.3 艺术流派	166
8.3.1 艺术流派与艺术风格的 关系	166
8.3.2 艺术流派的形成	166
8.3.3 艺术流派的社会 历史性	167
8.4 艺术史上的主要艺术流派	168
8.4.1 古典主义	168
8.4.2 浪漫主义	170
8.4.3 现实主义	171
8.4.4 自然主义	173
8.4.5 现代主义	173
8.4.6 后现代主义	175
本章小结	178
名词解释	178
思考题	178

第9章 艺术门类

9.1 艺术分类的方法	179
-------------------	-----

9.1.1 三分法	180
9.1.2 四分法	180
9.1.3 五分法	181
9.2 叙事艺术、抒情艺术与 象征艺术	181
9.2.1 叙事艺术	181
9.2.2 抒情艺术	183
9.2.3 象征艺术	184
9.3 语言艺术、时间艺术、空间艺术与 时空综合艺术	185
9.3.1 语言艺术	186
9.3.2 时间艺术	187
9.3.3 空间艺术	188
9.3.4 时空综合艺术	192
本章小结	195
名词解释	195
思考题	196

第10章 艺术起源与艺术发展

10.1 人的起源与艺术起源	197
10.1.1 劳动创造了人类	197
10.1.2 艺术起源于劳动	200
10.2 现代艺术从巫术与宗教 艺术中分离	201
10.2.1 巫术和宗教为艺术的 发展提供了土壤	201
10.2.2 现代艺术的发展要求摆脱 巫术和宗教的束缚	205
10.3 艺术发展的一般规律	208
10.3.1 艺术发展与社会生活的 发展具有同步性	208
10.3.2 艺术发展有着内在的 规律性	209
10.3.3 一些特定类型的艺术 高峰出现在人类社会 的不发达阶段	211
10.4 当代艺术发展的最新趋势	211
10.4.1 设计艺术的蓬勃发展	211
10.4.2 网络艺术的迅速扩张	213
10.4.3 平民艺术的空前高涨	214
10.4.4 精英艺术的日渐衰落	215

10.5	艺术前途	216
10.5.1	黑格尔的艺术解体论	216
10.5.2	马克思的艺术泛化论	218
10.5.3	艺术解体与艺术泛化的联系	219
10.6	当代艺术发展中的非物质化趋势	223

10.6.1	艺术载体的非物质化	223
10.6.2	艺术形式的非物质化	224
10.6.3	艺术交流的非物质化	225
	本章小结	226
	思考题	226
	参考文献	227

10.4.4	精英主义与大众文化	212
10.4.3	平民主义与大众文化	214
10.4.2	网络艺术与传统艺术	215
10.4.1	精英主义与大众文化	216
10.3.4	精英主义与大众文化	217
10.3.3	精英主义与大众文化	218
10.3.2	精英主义与大众文化	219
10.3.1	精英主义与大众文化	220
10.2.4	精英主义与大众文化	221
10.2.3	精英主义与大众文化	222
10.2.2	精英主义与大众文化	223
10.2.1	精英主义与大众文化	224
10.1.4	精英主义与大众文化	225
10.1.3	精英主义与大众文化	226
10.1.2	精英主义与大众文化	227
10.1.1	精英主义与大众文化	228
10.0.4	精英主义与大众文化	229
10.0.3	精英主义与大众文化	230
10.0.2	精英主义与大众文化	231
10.0.1	精英主义与大众文化	232

10.0.4	精英主义与大众文化	233
10.0.3	精英主义与大众文化	234
10.0.2	精英主义与大众文化	235
10.0.1	精英主义与大众文化	236
9.4.4	精英主义与大众文化	237
9.4.3	精英主义与大众文化	238
9.4.2	精英主义与大众文化	239
9.4.1	精英主义与大众文化	240
9.3.4	精英主义与大众文化	241
9.3.3	精英主义与大众文化	242
9.3.2	精英主义与大众文化	243
9.3.1	精英主义与大众文化	244
9.2.4	精英主义与大众文化	245
9.2.3	精英主义与大众文化	246
9.2.2	精英主义与大众文化	247
9.2.1	精英主义与大众文化	248
9.1.4	精英主义与大众文化	249
9.1.3	精英主义与大众文化	250
9.1.2	精英主义与大众文化	251
9.1.1	精英主义与大众文化	252
8.4.4	精英主义与大众文化	253
8.4.3	精英主义与大众文化	254
8.4.2	精英主义与大众文化	255
8.4.1	精英主义与大众文化	256
8.3.4	精英主义与大众文化	257
8.3.3	精英主义与大众文化	258
8.3.2	精英主义与大众文化	259
8.3.1	精英主义与大众文化	260
8.2.4	精英主义与大众文化	261
8.2.3	精英主义与大众文化	262
8.2.2	精英主义与大众文化	263
8.2.1	精英主义与大众文化	264
8.1.4	精英主义与大众文化	265
8.1.3	精英主义与大众文化	266
8.1.2	精英主义与大众文化	267
8.1.1	精英主义与大众文化	268
7.4.4	精英主义与大众文化	269
7.4.3	精英主义与大众文化	270
7.4.2	精英主义与大众文化	271
7.4.1	精英主义与大众文化	272
7.3.4	精英主义与大众文化	273
7.3.3	精英主义与大众文化	274
7.3.2	精英主义与大众文化	275
7.3.1	精英主义与大众文化	276
7.2.4	精英主义与大众文化	277
7.2.3	精英主义与大众文化	278
7.2.2	精英主义与大众文化	279
7.2.1	精英主义与大众文化	280
7.1.4	精英主义与大众文化	281
7.1.3	精英主义与大众文化	282
7.1.2	精英主义与大众文化	283
7.1.1	精英主义与大众文化	284
6.4.4	精英主义与大众文化	285
6.4.3	精英主义与大众文化	286
6.4.2	精英主义与大众文化	287
6.4.1	精英主义与大众文化	288
6.3.4	精英主义与大众文化	289
6.3.3	精英主义与大众文化	290
6.3.2	精英主义与大众文化	291
6.3.1	精英主义与大众文化	292
6.2.4	精英主义与大众文化	293
6.2.3	精英主义与大众文化	294
6.2.2	精英主义与大众文化	295
6.2.1	精英主义与大众文化	296
6.1.4	精英主义与大众文化	297
6.1.3	精英主义与大众文化	298
6.1.2	精英主义与大众文化	299
6.1.1	精英主义与大众文化	300
5.4.4	精英主义与大众文化	301
5.4.3	精英主义与大众文化	302
5.4.2	精英主义与大众文化	303
5.4.1	精英主义与大众文化	304
5.3.4	精英主义与大众文化	305
5.3.3	精英主义与大众文化	306
5.3.2	精英主义与大众文化	307
5.3.1	精英主义与大众文化	308
5.2.4	精英主义与大众文化	309
5.2.3	精英主义与大众文化	310
5.2.2	精英主义与大众文化	311
5.2.1	精英主义与大众文化	312
5.1.4	精英主义与大众文化	313
5.1.3	精英主义与大众文化	314
5.1.2	精英主义与大众文化	315
5.1.1	精英主义与大众文化	316
4.4.4	精英主义与大众文化	317
4.4.3	精英主义与大众文化	318
4.4.2	精英主义与大众文化	319
4.4.1	精英主义与大众文化	320
4.3.4	精英主义与大众文化	321
4.3.3	精英主义与大众文化	322
4.3.2	精英主义与大众文化	323
4.3.1	精英主义与大众文化	324
4.2.4	精英主义与大众文化	325
4.2.3	精英主义与大众文化	326
4.2.2	精英主义与大众文化	327
4.2.1	精英主义与大众文化	328
4.1.4	精英主义与大众文化	329
4.1.3	精英主义与大众文化	330
4.1.2	精英主义与大众文化	331
4.1.1	精英主义与大众文化	332
3.4.4	精英主义与大众文化	333
3.4.3	精英主义与大众文化	334
3.4.2	精英主义与大众文化	335
3.4.1	精英主义与大众文化	336
3.3.4	精英主义与大众文化	337
3.3.3	精英主义与大众文化	338
3.3.2	精英主义与大众文化	339
3.3.1	精英主义与大众文化	340
3.2.4	精英主义与大众文化	341
3.2.3	精英主义与大众文化	342
3.2.2	精英主义与大众文化	343
3.2.1	精英主义与大众文化	344
3.1.4	精英主义与大众文化	345
3.1.3	精英主义与大众文化	346
3.1.2	精英主义与大众文化	347
3.1.1	精英主义与大众文化	348
2.4.4	精英主义与大众文化	349
2.4.3	精英主义与大众文化	350
2.4.2	精英主义与大众文化	351
2.4.1	精英主义与大众文化	352
2.3.4	精英主义与大众文化	353
2.3.3	精英主义与大众文化	354
2.3.2	精英主义与大众文化	355
2.3.1	精英主义与大众文化	356
2.2.4	精英主义与大众文化	357
2.2.3	精英主义与大众文化	358
2.2.2	精英主义与大众文化	359
2.2.1	精英主义与大众文化	360
2.1.4	精英主义与大众文化	361
2.1.3	精英主义与大众文化	362
2.1.2	精英主义与大众文化	363
2.1.1	精英主义与大众文化	364
1.4.4	精英主义与大众文化	365
1.4.3	精英主义与大众文化	366
1.4.2	精英主义与大众文化	367
1.4.1	精英主义与大众文化	368
1.3.4	精英主义与大众文化	369
1.3.3	精英主义与大众文化	370
1.3.2	精英主义与大众文化	371
1.3.1	精英主义与大众文化	372
1.2.4	精英主义与大众文化	373
1.2.3	精英主义与大众文化	374
1.2.2	精英主义与大众文化	375
1.2.1	精英主义与大众文化	376
1.1.4	精英主义与大众文化	377
1.1.3	精英主义与大众文化	378
1.1.2	精英主义与大众文化	379
1.1.1	精英主义与大众文化	380

第1章 艺 术

★**教学目的：**深入理解艺术的本质。

★**教学要求：**了解西方和中国美学史对艺术本质的一些重要观点，识记摹仿说、表现说、游戏说、有意味的形式说、符号说、言志说、缘情说等概念，理解艺术的本质与美的本质的关系，理解美的本质，理解本书所提出的美的本质观。能联系具体艺术作品分析艺术的特点。理解艺术的目的和功能。理解艺术在社会结构中的地位，深入理解社会生活是艺术的唯一源泉。

艺术原理以艺术及其基本规律为研究对象，它的研究对象包括艺术活动中的一切现象。艺术原理也就是狭义的艺术学，它与艺术批评、艺术史构成广义的艺术学。艺术原理包括艺术的本质、艺术家与艺术品的基本规定、艺术创作规律、艺术欣赏规律、艺术传播规律、艺术的风格与流派的基本原理、艺术类型学、艺术发展规律等内容。艺术原理首先要研究的就是艺术的本质。

1.1 艺术的本质

1.1.1 西方美学中的艺术本质观

西方美学史对艺术本质的研究可谓源远流长，在西方美学史中，有着重要影响的艺术本质观有摹仿说、游戏说、表现说、有意味的形式说、符号说及潜意识说。

1. 摹仿说

摹仿说是西方艺术史中最古老的艺术起源论，也是最重要的艺术本质论。这一观点认为，艺术是对生活世界的摹仿，与生活世界具有同一性，艺术的存在合理性及价值与它是否真实地再现或反映了生活世界有关。摹仿说的主要代表人物有古希腊哲学家柏拉图、亚里士多德和近代俄国的别林斯基等。对于摹仿的艺术而言，最重要的评价指标是“真”，这与西方美学在很长的时期内以认识论美学占据主导有关，艺术被认为是认识世界的一种方式及其结果，因而获得肯定。

早在古希腊的克塞诺芬克的残篇中就指出，神话实际上是人的存在在自我意识中的反映。而古希腊的赫拉克利特是在美学史上第一次明确提出“艺术摹仿自然”这一观点的思想家。到了柏拉图这里，摹仿说进一步得到系统的总结与发挥。柏拉图认为，存在两个世界：理念世界和现实世界，世界的本质是理念，现实世界是对理念世界的摹仿，而艺术又是对现

实世界的摹仿，因而艺术的本质是摹仿，与理念世界隔着三层。因此艺术是不真实的，虚幻的。柏拉图的摹仿说是其客观唯心主义理念论的反映，在现实世界之前设立了一个其实并不存在的理念世界，奠定了后来的神学艺术观的基础。柏拉图的学生——古希腊另一位伟大的哲学家亚里士多德试图超越柏拉图，将生活经验中并不存在的“理念世界”存而不论，而肯定现实世界的真实性，认为艺术是对生活的摹仿，这突出地表现在他的悲剧观中：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”。^①这种摹仿生活的艺术是真实的，因而在现实世界中具有其存在的合理性，亚里士多德甚至认为，诗比历史更真实。

柏拉图和亚里士多德共同奠定了西方摹仿说的基础，从而使得西方的美学和艺术理论在对艺术的本质的认识上一直到18世纪还是摹仿说占统治地位。亚里士多德的艺术摹仿现实世界的本质理论被车尼雪夫斯基认为在西方美学史上“雄霸了两千多年”^②。此后，从古罗马的美学家贺拉斯到17世纪的古典主义艺术家们都坚持“艺术摹仿自然”的原则。

近代摹仿说的重要代表是达·芬奇和别林斯基。达·芬奇认为“绘画是自然界一切可见事物的唯一的摹仿者”，但是达·芬奇反对机械摹仿，相反，他认为艺术家在面对对象时要有自己的理性判断，“那些作画时单凭实践和肉眼的判断，而不运用理性的画家，就像一面镜子，只会抄袭摆在面前的一切东西，却对它们一无所知。”^③可以说，达·芬奇是一个自觉地将摹仿说与镜子反映说区分开来的理论家。别林斯基认为艺术是现实的再现。“现实的诗”的“显著特点在于对现实的忠实；它不再造生活，而是把生活复制、再现，像凸面玻璃一样，在一种观点之下把生活的复杂多彩的现象反映出来，从这些现象里面汲取那些构成丰满的、生气勃勃的、统一的图画所必需的种种东西”。^④别林斯基认为艺术反映生活如同凸面镜而不是平面镜，说明他也是承认这种反映并不完全等同于我们所看到的生活本身，从而与机械反映说拉开了一定距离。

摹仿说的合理之处在于将艺术与现实世界紧密地联系在一起，强调生活是艺术的唯一源泉，为艺术家创作出具有生活内涵的、能让欣赏者从中获得确证其生活经验的、因而产生亲切感的优秀作品提供了理论上的指导，故此连续两千余年经久不衰。摹仿说来源于古希腊的艺术创作实践，古希腊的荷马史诗、写实性雕塑和古希腊悲剧是摹仿说得以提出的直接土壤。而在摹仿说形成之后，反过来它又对西方的文学艺术创作产生了深远的影响，西方的绘画、雕塑、戏剧、小说等的创作都以摹仿说为其理论指导，以逼真地再现生活为其特点，从而奠定了西方文学艺术的独特传统。在西方艺术中，不受摹仿说影响的艺术领域可能只有建筑、音乐和舞蹈，而这并不是西方艺术传统的专利，因为几乎所有其他文化传

① [希腊] 亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社，1962年版，第19页。

② [俄] 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社，1957年版，第129页。

③ [意] 达·芬奇：《画论》。伍蠡甫，胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》上卷，北京大学出版社，1985年版，第163-164页。

④ [俄] 别林斯基：《论俄国中篇小说和果戈理的中篇小说》，《别林斯基文学论文选》，上海译文出版社，2000年版，第125页。

统中的这几门艺术都是如此，这是由这几门艺术自身的特点所决定的。

摹仿说的根本缺陷在于，把艺术本质局限于摹仿世界的认识论范围，而忽视了艺术自身的审美性质，并且在认识论的主客关系中，也只看到客观世界方面，而忽视艺术创造的主观能动性和表现性，因而即使从认识论角度看也是片面的，难以深刻揭示艺术的本质。摹仿说又表现为反映说、再现说。

2. 游戏说

游戏说的倡导者认为，艺术本质上是一种游戏，是由游戏发展而来的。一方面，艺术和游戏都具有虚构的力量，富有拓展性和能动性；另一方面，它们所引起的快感是消除了一切主观偏见和现实差异的，是自由的。游戏说首先由德国古典美学的奠基者康德提出，后由席勒、斯宾塞等人加以发展完善。

康德在《判断力批判》中说：“艺术也和手工艺区别着。前者唤作自由的艺术，后者也能唤作雇佣的艺术。前者人看作好像是游戏，这就是一种工作，它是自身愉快的，能够合目的地成功。”^① 康德看到了艺术的本质是一种自由的活动，也就是游戏。席勒在《审美教育书简》中进一步阐释了游戏的内涵。他认为人是有游戏本能的，理想的游戏本能包括两个方面：质料本能和形式本能。质料本能是人基于基本生命活动的需要而获得生活必需品的能力，形式本能则是淡化和遗忘质料本能，并因此自由地进行非功利性活动的的能力。现实生活中的人往往只有质料本能而缺乏形式本能。席勒认为美学的任务就是要使人们重视形式本能，进而获得一种完整的游戏本能，而成为一个完整的人。拥有完整游戏本能的人的活动就是游戏，它是消除人性分裂的一种特有的理想活动，“只有当人是完全意义的人，他才游戏，只有当人游戏时，他才完全是人。”^② 显然，艺术在康德和席勒这里具有使人完善、使人具有超越感性生存需要的魔力。

游戏说的合理之处在于，揭示了艺术是摆脱感性物质束缚的非功利性成果，艺术本质上是自由创造的产物。游戏说的根本缺陷在于较多地停留于猜测，且多以动物作为比喻，没有能从游戏的人类自身的文化和心理的需要来分析游戏的原因，影响了对游戏的精神性的充分揭示。

3. 表现说

表现说的倡导者认为，艺术的本质在于表现主观精神，它与人的主观世界尤其是情感、直觉和想象等能力有关，而与客观的对象世界没有直接关系。表现说兴起于18、19世纪西方浪漫主义思潮，代表人物有康德、德拉克洛瓦、克罗齐和柏格森等人。

最早提出表现说的也是康德，他的“天才”论强调艺术是天才的创造和表现，他所说的“天才是和模仿精神完全对立着的”^③ 为表现说的出现奠定了思想基础。法国浪漫派画

① [德] 康德：《判断力批判》上册，商务印书馆，1964年版，第149页。

② [德] 席勒：《审美教育书简》，北京大学出版社，1985年版，第80页。

③ [德] 康德：《判断力批判》上册，商务印书馆，1964年版，第153页。

家德拉克洛瓦说,人即使练习作画,感情的表达也应该放在第一位。法国直觉主义哲学家柏格森说:“艺术向我们暗示种种情感”^①。意大利表现主义美学家克罗齐则更直接宣称“艺术即直觉”,亦即“抒情的直觉”^②,而直觉就是表现,而且克罗齐甚至认为成功地表现在心灵内部就可实现,不需要借助外在的传达手段,他将表现说推到极致的同时,也使得这一理论的片面性彰显无遗。

表现说的主要理论意义在于批评模仿说机械复制,把艺术本质同艺术主体的主观思想情感的表现联系起来,克服了摹仿说局限于把艺术的本质仅归结为摹仿、认识外在的客观世界,突出了艺术的审美特性,在美学史上有进步意义。表现说的缺陷在于完全忽视艺术与客观现实世界的紧密联系,无视主体情感的客观根源,因而仍然是一种片面的理论。

表现说是西方以摹仿为传统的文学和艺术走向极致之后的一种自觉转向,是艺术家和艺术理论家相互影响、相互合作推出的一种新的艺术观。对于18世纪以来的西方艺术创作有着重要影响,在表现说的指导下,西方文学艺术由此进入到侧重于表现主观精神的一个新阶段。

4. 有意味的形式说

有意味的形式说是20世纪英国美学家克莱夫·贝尔关于艺术本质的观点。贝尔认为,艺术的本质在于“有意味的形式”。^③他所谓的“形式”,就是指艺术品的各个部分和质素构成的一种纯粹的关系,即所谓的“纯形式”。这种纯粹关系、纯形式仅向有艺术审美能力的人展示,普通人看不到它。而所谓“意味”,则是指一种极为特殊的、不可名状的审美情感,这种情感也只有在有艺术审美能力的人审视艺术纯形式时才会出现。艺术就是艺术家创造的、能激起有艺术观赏能力者的审美情感的纯形式或美的结构,亦即“有意味的形式”。

有意味的形式说的理论意义主要在于,第一次突出了为其他学说所忽视的艺术的“纯形式”,并把它确定为艺术的审美本质。虽然西方美学一直以来有重视形式的传统,但将形式作为对艺术的一个重要规定,贝尔还是第一人。其理论缺陷在于完全割裂了“意味”和“审美纯形式”与主体的现实情感和现实的社会生活之间的联系,完全脱离了人类具体社会实践和历史的发展,也脱离了人类本身文化心理结构的历史演进,仅抽象地谈“情感”与“形式”。他所说的“意味”和“形式”都显得比较神秘,让人感到难以捉摸。

5. 符号说

符号说是由当代德国哲学家卡西尔首倡,并由美国符号论美学家苏珊·朗格完成的一种艺术本质观。其理论基础是当代西方哲学的符号论,这种理论认为人类是一种符号的动物,它创造符号、使用符号,这是人之为人的本质。以此为基础,艺术本质观中的符号说

① [法] 柏格森:《时间与自由意志》,商务印书馆,1957年版,第11页。

② [意] 克罗齐:《美学原理、美学纲要》,人民文学出版社,1983年版,第209-229页。

③ [英] 克莱夫·贝尔:《艺术》,中国文联出版公司,1984年版,第4页。