

创新视野下 高校美术 教育的探索

CHUANGXIN SHIYEXIA
GAOXIAO
MEISHU JIAOYU
DE TANSUO

张 倩 张春新◎编著



西北工业大学出版社

创新视野下高校美术教育的探索

张 倩 张春新 编著

西北工业大学出版社
西 安

【内容简介】 本书共分为七章,前两章重点从理论角度梳理美术及美术教育的相关概念与研究意义。第三、四章则从实践的层面针对高校美术教育教学方法和课程设计等展开研究。第五章则将论述重点放在高校美术教育研究及其实践上。第六章是全书的重要章节,从理论和实践两个方面对当代高校美术创新教育的阻碍因素、改进对策等问题进行了详细阐述。第七章是本书的最后一章,结合当代美术作品的实例,对中国绘画作品、外国绘画作品以及工艺美术与民间美术作品进行了赏析。

图书在版编目(CIP)数据

创新视野下高校美术教育的探索/张倩,张春新编
著. —西安:西北工业大学出版社,2018.7
ISBN 978-7-5612-6168-2

I. ①创… II. ①张… ②张… III. ①美术教育—教
学研究—高等学校 IV. ①J114-4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 182234 号

策划编辑:季 强

责任编辑:张 曦

出版发行:西北工业大学出版社

通信地址:西安市友谊西路 127 号

邮编:710072

电 话:(029)88493844 88491757

网 址:www.nwpup.com

印 刷 者:西安真色彩设计印务有限公司

开 本:710mm×1000mm

1/16

印 张:14

字 数:246 千字

版 次:2019 年 5 月第 1 版

2019 年 5 月第 1 次印刷

定 价:56.00 元

前言

大学,自古便是人才的摇篮。“大学之道,在明明德,在亲民,在止于至善”。在美术教育中我们要做到与时俱进,落实科学发展观,崇道尚德,格物致知,促进人与人、人与社会、人与自然的平衡与和谐,同时这也是构建社会主义核心价值体系的根本需求,更是高等教育的任务和使命。

近年来我国美术教育的形势是喜人的,无论是中小学的美术教育,还是本科、硕士、博士的高等教育,在美术教育方面都有了很大的提升。另外由于艺术类尤其是美术专业招生人数的逐年增加,促使美术教育下属的门类更加齐全,美术教育所使用的书籍也更加丰富完善。

本书由陕西职业技术学院张倩、西安交通大学城市学院张春新编写。为了更好地把握美术教育发展的脉络探讨美术教育研究相关的课题,作者在参考大量文献及前人著作的基础上撰写了《创新视野下高校美术教育的探索》一书,在研究美术教育理论的同时,对美术教育及创新教育研究进行了详尽的讨论。

本书在撰写的过程中参考了大量有关美术教育方面的书籍资料,在本书成书之际,对于在写作过程中给予帮助的专家学者在此表示感谢。书中内容难免存在疏漏与不足之处,也恳请同行与广大读者予以指正。

编者

2018年3月

目 录

第一章 高校美术教育及创新教育概论	1
第一节 美术的本质及各种解释	1
第二节 高校美术教育的内容与分类	13
第三节 高校美术教育的性质与特点	19
第四节 高校美术教育的目的和意义	28
第五节 高校美术教育中创新能力的培养	34
第二章 高校美术教育的功能与价值研究	41
第一节 高校美术教育的功能研究	41
第二节 高校美术教育的价值研究	50
第三章 高校美术教育的方法研究	55
第一节 高校美术教学的特点、原则、模式建构与创新模式	55
第二节 高校美术的教学方法及其创新研究	67
第三节 高校美术分科教学方法探究	77
第四节 高校美术教学的组织与评价	84
第四章 高校美术教学课程设计与课程资源的开发利用	93
第一节 高校美术教学课程的设计	93
第二节 高校美术教学的课程改革创新	98
第三节 高校美术课程资源的创新开发与利用	102
第四节 高校美术课程资源整合及实践研究	120

第五章 美术教育研究及实践	126
第一节 美术教育研究的现状分析	126
第二节 美术教育研究的常见类型和基本特点	130
第三节 开展美术教育研究需要具备的条件及方法	134
第四节 美术教育研究在实践中的运用	151
第六章 当代高校美术创新教育发展探究	152
第一节 高校美术教育的发展历程及趋势	152
第二节 当代中国高校美术教育的创新思考	163
第三节 影响高校美术教育发展的因素	172
第四节 重新建立高校美术教育的发展体系	174
第五节 创新高校美术教育的发展模式	178
第六节 高校美术专业学生创新能力培养的现状及对策研究	185
第七章 当代美术作品赏析	197
第一节 中国绘画作品赏析	197
第二节 外国绘画作品赏析	203
第三节 工艺美术与民间美术作品赏析	209
参考文献	217

► 第一章

高校美术教育及创新教育概论

美术教育在现今高校教育当中有着非常特殊的位置。美术是多种艺术的根基，是人们发现美，感受美的重要途径。因此，美术有着其他学科所不能替代的功能。本章将首先对美术的本质进行诠释，之后对高校美术教育当中的内容、分类、性质、特点以及目的和意义进行概述。

第一节 美术的本质及各种解释

“美术是什么”或者说“美术的本质是什么”，在美术研究过程中，它是理论上的一个盲点。进行美术学习时，往往讲究传统，传统是学习美术的根源，首先要弄清楚传统是什么。有人说，美术的传统就是美术的本质。那么美术的本质是什么？如何认识美术的本质？这是摆在人们面前的问题。在很多人的印象当中，美术就是那些久负盛名的艺术大师以及他们的作品。但是，历史上的大师和经典作品只是美术在不同时代的具体体现而已，不能等同于美术的本质。面对风格日益多样化的作品，有人无法理解或者无法接受某种风格的作品，究其原因就是没有深入理解美术的本质。所以，我们继续追问：美术的本质是什么？冷静下来去思考，所谓“本质”似乎总是在以一种说不清的方式不断变化。在所有涉及美术本质的参考资料当中，其涵盖的理念琳琅满目。辨别美术的本质，就是甄别多种内涵及意义，从而有效避免误读的产生。学界关于美术本质的认识，多数认为美术在人类文化当中是重要的组成部分，而其精神文化的属性则注定美术在文化层次当中处于较深的地位，从而满足人类对于文化的不同层次的需求。然而，美术的本质广泛，并不是只

言片语能够陈述清楚的。但是,建构一种认识的策略和思路是可行的。

综观人类历史上不同国家、不同民族、不同地域、不同时代的学者对美术本质的多角度陈述,我们可以确信美术的本质确实难以从一个角度陈述清楚。美术本质的内涵,无论是美学家,还是艺术理论家,或者是美术家,都能够从多个角度来给出多个层面的解释,但是由于对问题的出发点和层面以及思考方式相差太大,其最终结论自然就相差甚远,但是又都各有所长。总的来说,关于美术的本质虽然众说纷纭,但大体不外乎以下三个视角:第一,是从美术家和创作主体的角度来对美术进行解释,第二,是从美术家与现实的关联或主客体关系对美术进行解释,第三,就是美术本质的形式角度分析。下面就对这几种影响巨大的说法进行阐述和分析。

一、从创作主体的角度解释美术本质

美术源于人的创造,因此人作为创作主体,对于美术是非常重要的,美术家作为创作主体,其自身的各方面因素对于美术作品都能够产生非常大的影响,并通过作品直接影响着欣赏者的审美感受。因此,重视人、重视人的主观能动作用,重视美术家在创作活动中的主体性,在考察美术本质问题时是应该被重视的重要问题。我们简单从以下几种立足于创作主体解释美术本质的各种学说来理解美术的本质。

(一) 情感说

情感说认为美术的本质就是情感的传达。这种学说来源于19世纪欧洲的浪漫主义艺术运动。其代表人物是列夫·托尔斯泰,他认为一个人在现实中或想象中的各种体验,将其在画布或大理石上表现出来,使其他人也感受到这些情感,这就叫做艺术。我们说,艺术就是情感的表达,离开了情感的表达,技法再优秀的作品也只能是技巧的炫耀。没有情感的作品永远也称不上是经典作品。一件作品如果没有情感的表达,就是空有外壳而没有内涵,徒有其表。例如,南宋画家龚开,景定年间曾在两淮制置司任职,南宋灭亡后隐居不仕,入元后以遗老身份往来于杭州、平江等地。擅画人物,用笔雄健厚重,喜作墨鬼,尤以擅画钟馗著名,偶用浓墨染面颊,称“墨妆”。画马师从曹霸,他笔下的马多瘦骨嶙峋,寄托其老无所用之感慨。传世作品有《中山出游图》《骏骨图》(图1-1)等。



图1-1 《骏骨图》

元朝时期,龚开以卖画为生。《骏骨图》所绘之马,伸颈低首,似伏枥之状;

鬃毛飘动，有秋风萧瑟、不胜寒冷之感；而其眼神凛冽，仍寓不屈之态。为什么龚开所画之马会是这种形象呢？正是美术家本人情感所致。此画的题画诗表现得非常鲜明。宋元时期的著名画家郑思肖的作品也属于此类作品的典型。郑思肖喜佛老，工画兰，疏花简叶，不求甚工，画成即毁之，绝不轻易随便给予他人，所以他能存世至今的兰花作品极其少，现只存一幅《墨兰图》（图1-2），该画藏于日本大阪市立美术馆。



图1-2 《墨兰图》

南宋灭亡后，郑思肖学习伯夷、叔齐不食周粟的精神，不臣服元朝的统治，自称“孤臣”。因“肖”是“趙”的构成部分，“趙（赵）”则是宋朝的皇室姓氏，所以改名思肖，字忆翁，号所南，也都包含有怀念赵宋的意思。郑思肖把居室题额为“本穴世家”，如用“本”下的“十”字代替“穴”字中“八”，便成“大宋世家”，以示对宋的忠诚。郑思肖原与朱宗室、著名画家赵孟頫交往较多，后因赵孟頫降元并任官，郑思肖即与之绝交。所有这些行为都是郑思肖不做亡国奴的思想情感的具体体现。美术作品是美术家情感的载体，美术家的思想一定表现在作品之中。郑思肖擅画兰，宋亡后，所画兰均表现为无土无根，表达了美术家本人和兰花一样，失去故土，无从扎根。当时一些权贵向他索要画作，郑思肖以各种借口推辞。一些权贵之人求画不得，便运用各种手段威逼利诱，郑思肖怒曰：“头可断，兰不可画！”他每逢岁时，都会望南野哭拜。再如现代画家罗中立的代表作品《父亲》（图1-3），同样是表达情感的画作之一。



图1-3 《父亲》

（二）表现说

表现说认为，美术来自于内心的表现。意大利哲学家克罗齐和英国美学家柯林伍德是这种说法的代表人物，这种说法深深影响着西方近现代美术的发展。表现说和情感说有很多共同点，但在理论方面有更重的哲学色彩。托尔斯泰所界定的美术本质来源于实践的经验，但克罗齐等人对此的界定则完全来自于唯心主义的哲学思想。法国反理性主义哲学家柏格森是位坚决的直觉主义者，并且影响力已远不止在哲学方面，在现代主义美术理论方面，他被认为是—位先行者。柏格森和克罗齐都认为直觉就是创造，这就叫做艺术。但他的观点是直觉的境界，就是与上帝合二为一的境界。柯林伍德将克罗齐的理论进一步发扬光大。

当欣赏戈雅的《1808年5月3日》时，我们感受到的不是新古典主义的理性和规范，而是美术家对西班牙人民反抗法国入侵者的情感表达。我们看到的白衣人物不是一个具体的被枪杀者，而是众多反抗压迫的西班牙人的典型形象。当欣赏挪威艺术家蒙克的《呼喊》时，我们更可以深入理解美术是艺术家内心的表现。蒙克由于处于忧郁、惊恐之中，所以用扭曲的线性图式，将他严重的悲惨人生表现出来。这种风格对于德国表现主义艺术的影响是决定性的、他也因此成为了“桥派”画家当中的精神领袖。

再如威廉·德·库宁，他在20世纪的艺术史上有着重要的地位，有着“画家中画家”的称号。他的著名作品《女人与自行车》（图1-4）作于1952年至1953年间，与他另一些女性系列作品基本相同，“变形”幅度不大，风格也无多大差异。狂乱粗犷，丑陋怪异是这幅画的总特征。画上的“女人”令人生厌，作者用乱而粗率的笔描绘女人各种象征性动势，似乎既蕴含着讥讽，又富于性的象征。有些评论家根据那些丑怪的女人形象，指责画家可能受蒙克的变态心理的感染，而其实质是美术家本人的情感表现，是美术家本人生活经历转换成个人情感的一种体现。从某种程度上说，这种作品中的形象与技法已不重要，重要的是美术家通过作品充分表现了个人的内心世界。



图1-4 《女人与自行车》

（三）无意识说

无意识说认为，美术来源于人的本能欲望的表现。这一学说以奥地利精神分析心理学家弗洛伊德和瑞士精神病理学家荣格为代表人物。这种学说认为，美术是一种表现，但并非来自于情感，而是来自于人的本能欲望，是一种无意识的体现。这种学说将对美术的本质问题的研究带到了一个全新的境界，对西方艺术界有着巨大的影响，更是对 20 世纪超现实主义等现代派美术产生了直接的影响。达利的油画作品《记忆的永恒》（图 1-5）就是这样的代表作品之一。

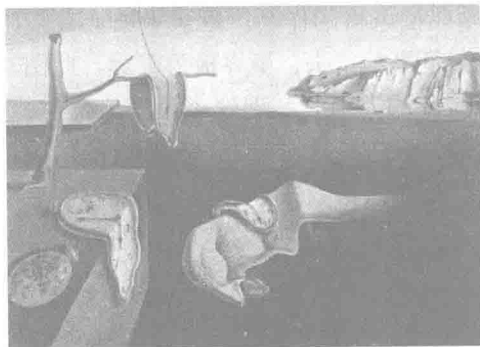


图 1-5 《记忆的永恒》

（四）游戏说

游戏说的解释是，美术是一种自由的游戏。最早提出这一说法的人是德国哲学家康德，之后席勒将其理论系统化，其后斯宾塞等人将这个解释发扬光大。康德认为美术从本质来讲是完全自由的，就像游戏一样，并且能使自身愉快。席勒收到康德从哲学层面的解释以后，加以美学视角进行理论分析，认为艺术是自由的女儿，来源于精神的必然而不受布置的限制。英国哲学家斯宾塞认为游戏不以任何的直接方式，来对生命过程进行有利的推动。很多欣赏者仅仅从这种游戏说的角度来审视一些作品，他们片面地认为人类的第一次歌唱就是原始人的号叫，第一次舞蹈就是原始人的欢乐游戏中的各种行为动作。这种观点从某种角度上有一定的说服力，但是综合来看就显得过于片面。1973 年出土的青海省大通县孙家寨的马家窑文化代表性作品舞蹈纹彩陶盆（图 1-6）就是一个非常突出的示例。游戏说在 19 世纪和 20 世纪产生了一定的影响力，但是由于游戏说对于美术的理解往往来源于主体，同时，美术无法同客体、功利以及社会实践生活相割裂开，所以游戏说是一种片面的、不完整的理论。



图 1-6 舞蹈纹彩陶盆

（五）自娱说

自娱说认为，美术的本质就是进行自我娱乐。我国传统的美术有很多说法都是源于创作主体的角度的。如倪瓒在作品中题写“以中每爱余画竹。余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辩为竹，真没奈览者何。但不知以中视为何物耳？”这些经典的绘画观念正是中国绘画中典型的自娱说的代表。倪瓒主张，画家的作品，要将画家本人的主观意兴抒发出来，而不赞成刻意地去求工求似。《渔庄秋霁图》（图1-7）一画是倪瓒山水画典型风格的作品。近景平坡上有杂树五六株，中景是一片空白，实为湖水，远景是低平的峦头，境界极为旷远。此图写太湖一角晴秋傍晚的山光水色。湖水浩渺，遥接逶迤山脉。近处小丘上的杂树，参差错落。疏笔干墨，精心勾皴，笔法方中参圆，简中寓繁，给人以耐人寻味的笔墨意趣。采用平远三段式构图，近景平坡叠石，远景杂树数株，有时加上细竹和茅亭，中景大片空白，造成空间的广阔，即三远之“阔远”。倪瓒的笔墨技法具有独创性，以枯笔变化披麻皴，兼采斧劈皴侧笔皴擦，即“折带皴”。石块似方而圆，有一种拙朴的趣味。倪瓒的用笔所形成的线条具有特殊的魅力。他多用干笔侧锋，行笔深沉雄健，笔调始终保持立静闲雅的风致，而且淡淡的、干干的，一笔一画都有一种微妙的均衡和张力。从树木枝干的描绘，就可以体悟到这种张力的效应，笔墨不多而生气盎然，充满了秋天的寒意，同时使大片空白变成空灵的境界。这是倪瓒以简胜繁的超人之处。



图 1-7 《渔庄秋霁图》

再如宋代文人绘画代表人物米芾、米友仁父子。米家父子的成功在于通过某种墨戏的态度和母题选择达到了他们所推崇认可的文人趣味。米家父子通过改变传统的绘画程式和技术标准来达到新的趣味目的。米芾不喜欢危峰高耸、层峦叠嶂的北方山水，而欣赏江南水乡瞬息万变的“烟云雾景”“天真平淡”“不装巧趣”的风貌。所以米芾在艺术风格里追求的是自然，他所创造的“米氏云山”都是信笔作来，烟云掩映。米友仁发展了父亲的技法，逐渐形成独特视觉风格的“米点山水”。所画之作多用水墨横点，连点成片，虽草草而成却不失天真。在创作中，米友仁并

不只用毛笔，还用任何可以表述情感的东西，他有时兴之所至，手边有什么就用什么，如莲蓬等。也正因为这样，他开创了中国绘画史上的“自娱”一派。米友仁还经常在自己的画上题“墨戏”二字，就是这一传统的延续。因此，他的作品正是笔墨游戏的产物，正是自娱墨戏的产物。米友仁存世作品非常少，《潇湘奇观图》（图1-8）是其中之一。

此画用淋漓水墨画江上云山、云雾变幻的奇境，对山峰、江水、树木并未作具体细致的描写，因此其追求的是自然界中雨雾的别样韵致。在用笔上，作者连线用点，连点成面（这种横墨圆点被后人称为“米点”，又称“落茄法”），用墨点成山石。利用水墨的浓淡变化营造画面的奇异效果是米氏父子的专长，所以此卷中笔墨的浓淡变化相当自然，如有些地方先用粗线勾勒，再加点，甚至用大笔触涂画部分山体，以调整过于琐碎的墨点，加强山的体积感。这类作品的意图不在风景的描绘而在内心的自娱，其实质也是情感的自娱。我国的自娱说从某种意义上来看，和西方的游戏说理论是有着相通的地方的，对自由的游戏和精神的愉悦更加强调。但是这种理论也带有更多的中国哲学色彩，对于画家的人品和绘画的笔墨形式更加看重。



图1-8 《潇湘奇观图》

二、从主、客体关系解释美术本质

对美术的本质进行解释，主体和客体是不能够分离的。因此，解释的过程中，必须重视主、客体关系，并且将主、客体之间的关系作为认识美术本质的一个基本的出发点。从这个视角对美术本质进行解释是有着悠久的历史传统的，无论东西方，都有很多思想家提出了许多理论见解，这些理论都很有价值，但也有许多不完善的地方。

（一）理念说

理念说认为美术的本质，就是将理念以感性的形式体现出来。西方理念说的代表人物是柏拉图以及黑格尔。

柏拉图的观点是美术的直接根源是现实，而最终根源则是理念。理念是最高程

度的真实,所有事物都是通过对“理念”的模仿而来的。美术是对现实的模仿,因此美术与“理念”之间相隔了三层,是“理念”的摹本,是其影子的影子。柏拉图的模仿说源于“三种床”的理论。柏拉图认为床存在三种状态,首先是自然的床,那是神造的;其次是木匠造的床,最后一种是画家所塑造出来的床。神造的床,是本质上的,真正的,神从未造过两个以上同样的床,以后也不会出现新的,所以,神是床的自然制造者。自然的床和所有事物都是神的创造。而木匠制造的床则是特定的床,画家的创作是对神和木匠的模仿。因此,柏拉图认为,这种与自然相隔两层的作品,其制造者,就是模仿者。柏拉图的床喻表明,自然之床即神造之床,是原型观念,代表看不见、摸不着的理念本体,属于理智世界的可知对象,是世界所有床的本源。木匠所造之床,是生活器具,属于现象世界的可视对象,是模仿原型理念的产物,代表实用技艺。画家所画之床是木匠所造之床的摹本,相对于神所造之床而言,就成了摹本之摹本,属于虚化影像,是影子的影子,与床的物理实体相隔一层,没有实用价值;与床的本体相隔两层,没有认识价值,只能代表模仿艺术。但是这种虚幻影像却能以假乱真,煽动人心。这样,艺术即模仿,即理念的感性显现,在柏拉图的逻辑推论中成立。

德国古典哲学家黑格尔关于美术的理解也是这种观点的重要代表。与柏拉图的观点不同之处在于,黑格尔认为,他的理念是在不断运动以及发展变化的,而不像柏拉图那样认为是永恒的。但无论是柏拉图还是黑格尔,他们理论中的一个共同点就是美术是理念的感性显现,理念是一切现实事物的根源,是艺术的根源。

(二) 模仿说

模仿说认为美术的本质是对现实的模仿。西方在古希腊时期盛行一种“模仿说”,认为美术其实是对现实的模仿,这也意味着承认艺术是对现实的反映。上面陈述柏拉图的学说中就有模仿说的因素存在,只是柏拉图的学说更侧重于“理念”的模仿。亚里士多德则对柏拉图的观点进行了发展,确立了艺术模仿的本体地位,并使模仿说的性质发生了转变。亚里士多德指出,“人从孩提的时候起就有模仿的本能”。亚里士多德的这一认识是对柏拉图观念的发展,它把艺术创作活动归结为人类先天具有的禀赋,从发生学的角度肯定了艺术创造是人类每个个体都具有的能力,这就给“人人都是艺术家”提供了明确的理论支持。在此意义上,亚里士多德的模仿说是一种彻底平民化的艺术哲学。亚里士多德这一认识使模仿说在性质上发生了根本转变:模仿既然是一种先天的创造能力,它就不再是一种偶然的自然行为,也不是复制自然对象的机械行为,而是一种积极的创造活动,是人类知识的来源和文明的开端,这是对模仿说的最高肯定和赞赏。亚里士多德指出了艺术模仿的审美心理效果,认为模仿是人产生快感的源泉。所谓“快感”,亚里士多德认为:快感可以假定为灵魂的一种运动——使灵魂迅速地、可以感觉到地恢复到它的自然状态的运动……凡是能造成上述状态的事物,都是使

人愉快的；凡是能破坏上述状态的或造成相反状态的事物，都是使人苦恼的。所以，一般说来，恢复自然状态，必然是使人愉快的。模仿之所以能使人获得快感，是基于亚里士多德的知识观。亚里士多德认为，对周围事物的茫然无知会让人感到困惑和不安，从而导致灵魂失去自然状态，对事物的认识则能解除这种不安的心理，使灵魂恢复自然状态，从而使人感到心理的满足和愉快。艺术模仿让人产生愉快感的原因是人们在欣赏艺术品的过程中，从艺术品本身产生一种认知感，“即使所模仿的对象并不使人愉快……欣赏者经过推论，认出‘这就是那个事物’，从而有所认识，使人产生愉快感”，亚里士多德在此基础上指出，“绘画、雕像、诗，以及一切模仿得很好的作品，也必然能使人感到愉快”。模仿说发展到文艺复兴时期，意大利画家达·芬奇成为模仿说的重要代表人物。达·芬奇认为自然是艺术的源泉，“绘画是自然界事物的唯一模仿者，是自然的合法的女儿，因为它是从自然产生的。”“画家的心应像镜子一样，将自身转化为对象的颜色，并如数摄进面前所有物体的形象，假如你不是一个能够用艺术再现自然一切形态的能手，也就不是一位高明的画家。”由此，我们可以感受到达·芬奇的作品之所以关注写实因素的根本性原因。简言之，模仿说是在西方绘画理论中产生重要影响的理论学说之一，认为艺术的本质在于模仿或者展现现实世界的事物，在浪漫主义兴起之前一直占主导地位。

（三）巫术说

巫术说认为美术其实是对巫术的模仿。巫术说是西方学者关于艺术起源的一种有广泛影响力的理论，这一理论的代表人物有很多，其中最著名的为英国人类学家泰勒和弗雷泽，以及法国考古学家萨蒙·雷纳克。巫术说认为，原始艺术的目的是祈求狩猎的成功，如图1-9所示为《受伤的野牛》。



图1-9 《受伤的野牛》

泰勒是艺术起源于巫术理论的最早提出者。他认为，对原始人来说，周围的世界异常陌生和神秘。他们思维的主要特点是万物有灵，山川草木、鸟兽虫鱼，都可以与人交感。人类学家们发现，从现代残存的原始部落中，确实可以找到大量人与动物交感的现象。弗雷泽在他的名著《金枝》一书中，更是认为原始部落的一切风

俗和信仰，都起源于交感巫术。他认为，人类最早是想用巫术控制自然界，毋庸置疑，这是不可能做到的；于是，人类又创立了宗教；当宗教也无法解释很多事情的时候，人类才逐渐创立了各门科学，以此来揭示自然界的奥秘。史前洞穴壁画都是在洞穴的深处（图1-10），显然主要不是为了欣赏，而是带有某种神秘的巫术目的。

巫术活动中的说、唱、舞蹈以及绘画、雕刻都被用来保证巫术的成功。需要提醒的一点是，巫术说并不是认为艺术起源于巫术，而是认为巫术的产生过程对艺术创作有着某种启发意义。巫术活动所创造的艺术既能够增加巫术效果的气氛，又能使这种模仿的外观创造及情绪渲染将人们带入一种幻觉真实，从而导引出一种愉快的感觉，最终转化为审美愉快，此时，这种源于巫术活动的形象与情绪就脱离了实用的目的，而成为了艺术。



图1-10 史前壁画

三、从美术本体形式解释美术

20世纪初到20世纪50年代这几十年中，西方美学的主要研究方向是美术和许多艺术门类的作品进行形式构成、物质媒介以及艺术语言方面。现代形式主义诸流派有一点是达成共识的，即他们都认为形式就是本体，把美学的重心转到了对形式的研究上，主要解决现代的艺术本体论问题。哲学上的本体论，是研究世界的本原的理论；艺术上的本体论，则是研究艺术的根本性质之论。现代形式主义美学的艺术本体论，就是要用诸如色彩、线条、符号等形式因素解释美术的本质。

（一）“有意味的形式”说

这一理论是英国美术批评家克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱提出和极力倡导的，它开了视觉艺术领域中形式主义的先河，并对20世纪现代主义艺术的实践和理论发展产生了重大的影响。贝尔在其1913年出版的《艺术》一书中首先提出了一个著名的命题，即艺术是“有意味的形式”。他认为“在不同的作品中，线条、色彩以某种方式组成某种形式或形式的关系，激发我们的审美感情。这种组合与形式，我视之为有意味的形式。这也就是一切艺术的共同本质”。由此，我们可以看出，他

认为“意味”是指一种特殊的、不可名状的审美情感，“形式”是艺术的核心，意味与形式存则俱存，亡则俱亡。“有意味的形式”是一切视觉艺术的共同性质。形式在此指的是艺术品的色彩和线条等要素所构成的纯粹形式，它具有简化性，也就是“把互不相干的细节转化为有意味的形式”。艺术形式是灌注了审美情感的形式，这种形式以其抽象性和非再现性为主要特点。而所谓“意味”则指的是消除了任何利害关系，不同于一般日常情感的审美情感。审美情感是完全非功利、完全超越的情感，是由对艺术的纯粹的形式关系的凝神观照所引起的。贝尔认为审美情感与日常情感互不相容，对于艺术家来说更是如此。这种有意味的形式既与传统美的形式有所不同，也不同于对于现实物象的模拟，因为对现实物象的模拟是具体的，而有意味的形式是纯粹抽象的。有意味的形式是在纯粹抽象的形式中表现纯粹抽象的情感。真正的艺术排除信息和知识的东西，同时也排除思想和理性的东西。真正的艺术不涉及现实的对象以及具体的思想，而是纯粹抽象的形式加纯粹抽象的意蕴；真正的艺术既不是纯粹再现的，也不是纯粹表现的。很明显，这是一种形式主义理论。

（二）媒介说

20世纪30年代后期，美国艺术批评家克莱门特·格林伯格首先对贝尔和弗莱的理论进行了梳理，他继承了他们的艺术本体论思想，但把艺术本体——形式的方向从艺术自身内部的“有意味的形式”转到了艺术媒介的物质实在方面，提出了“艺术是媒介”的现代主义艺术命题。每一种艺术独特而又恰当的能力范围与其媒介的性质中所有独特的东西相一致。联系到绘画这一独特的艺术门类，格林伯格进一步指出，其媒介的独特性恰恰在于它的局限性，即写实主义与自然主义艺术掩饰了艺术的媒介；现代主义则运用艺术来提醒艺术。构成绘画媒介的局限性——扁平的表面、基底的形状、颜料的属性——在老一代大师们那里是被当作一些消极因素来加以对待的。在现代主义作品里，这些局限性却被视为积极因素，且得到公开承认。马奈的绘画由于其公开宣布画面平面性的大胆直率而成为第一批现代主义作品。由此，印象派画家放弃了绘画底色与半透明色，使赤裸裸的事实暴露在观众的眼前。而这些风格的绘画，就是通过媒介的特性来展现的。点彩派是继印象派之后在法国出现的又一美术流派，也就是新印象主义。修拉的《大碗岛上的星期日下午》（图1-11）是这种风格的代表。19世纪80年代后期，一些受到印象主义影响的画家掀起了一场技法革新。他们用点状的小笔触，通过合乎科学的光色规律的并置，让无数小色点在观者视觉中混合，从而构成色点组成的形象。他们比印象派更进一步地运用科学化的描写追求对外光的表现，运用分割法作画，从光学原理看，这种方法是色光的混合，能增加光量，提高反射率与明度。画家们在画面上使用纯色，而中间色是在观赏者的眼中自然混合产生的。据此，他们将色调分割成七种原色，即太阳光的七色，作画时纯用原色小点排列，利用人们的眼睛自行混合色彩。