

艺术概论

北京电影学院《艺术概论》编委会 编

CIP 中国电影出版社

非外借

艺术概论

北京电影学院《艺术概论》编委会
编

 中国电影出版社

2016 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

艺术概论/北京电影学院《艺术概论》编委会编. —
北京: 中国电影出版社, 2016.10 (2017.8 重印)

ISBN 978-7-106-04575-3

I. ①艺… II. ①北… III. ①艺术理论—教材

IV. ①J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第242657号

责任编辑: 杜若冰

封面设计: 春 香

版式设计: 紫星光

责任校对: 李园园

责任印制: 张玉民

艺术概论

北京电影学院《艺术概论》编委会 编

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编100029

电话: 64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京玺诚印务有限公司

版 次 2016年10月第1版 2017年8月北京第3次印刷

规 格 开本/787×1000毫米 1/16

印张/25.5 插页/2 字数/420千字

书 号 ISBN 978-7-106-04575-3/J·1898

定 价 72.00元

本专著系北京电影学院
“艺术学理论”学科建设项目成果之一

北京电影学院《艺术概论》编辑委员会

编委会主任：张会军 黄英侠

执行主编：赵 斌 吴冠平

编委：（按姓氏笔画排列）

邢莉莉 刘雨丝 江 扬 张 雯 张 愉
赵 越 赵 斌 徐 蕾 梅 灿 谢 辛

目录

第一章 艺术的本质

第一节 艺术的起源 / 003

第二节 艺术的本质 / 032

第二章 艺术的分类

第一节 建筑艺术 / 064

第二节 音乐艺术 / 071

第三节 舞蹈艺术 / 073

第四节 绘画艺术 / 076

第五节 雕塑艺术 / 084

第六节 书法艺术 / 086

第七节 文学 / 089

第八节 戏剧艺术 / 091

第九节 当代艺术 / 095

第十节 公共艺术 / 103

第十一节 时尚与消费艺术 / 105

第三章 艺术的理念

第一节 西方艺术的理念 / 111

第二节 中国艺术的理念 / 120

第三节 当代艺术的理念 / 133

第四章 艺术的思想、方法与流派

- 第一节 思想、方法与流派概念解读 / 143
- 第二节 古典主义 / 159
- 第三节 浪漫主义 / 174
- 第四节 现实主义 / 187
- 第五节 现代主义 / 202
- 第六节 后现代主义 / 219

第五章 艺术与美学

- 第一节 何为美学 / 239
- 第二节 西方经典美学思想及其发展 / 242

第六章 艺术与文化

- 第一节 艺术与日常生活 / 260
- 第二节 艺术与宗教 / 269
- 第三节 艺术与政治 / 278
- 第四节 艺术与哲学 / 286

第七章 电影、摄影与视觉文化

- 第一节 何为视觉文化 / 298
- 第二节 视觉文化的理论来源与发展背景 / 302
- 第三节 视觉文化语境下的电影 / 306
- 第四节 作为媒介与文化的摄影 / 315

第八章 艺术的鉴赏与批评

- 第一节 艺术鉴赏 / 337
- 第二节 艺术批评 / 357
- 第三节 艺术批评的当代转向 / 382

第一章

艺术的本质

本章分为艺术的起源和艺术的本质两节

所谓艺术的起源，并非指某一件具体艺术作品诞生的历史时刻。实际上，艺术的起源并不是某一个时刻，而是一个历史的动力学过程，即在多种力量和因素的影响下的艺术从无到有的过程。因此，对艺术起源的追问，从根本上说，不是一个纯粹的史学话题，而是一个包含了史学考证的哲学理论话题。这个话题至少包含了以下两个方面：第一，断定艺术出现的标准是什么？没有标准，艺术如何起源就无法界定，于是这又涉及有关艺术的本质界定的问题，即本章第二节的内容。第二，关于艺术的起源，不同的观点之间有何根本差别？

第二节为艺术的本质。从艺术的起源阶段算起，艺术发展到今天，我们如何建立一个相对合理的标准，用于界定和辨认艺术，或者，从根本上，艺术的本质到底是什么？这类问题的重要性毋庸置疑，对此问题不进行思索，我们便难以理解艺术史的基本意义，难以理解各类艺术作品的内在含义和价值，难以理解如今艺术的边界在哪里，难以理解诸如艺术与商业及大众的关系等当下问题。这些问题已经是当代艺术哲学中的核心所在。

阅读指南

本章与第四章可能是本书中阅读难度最大的章节。从逻辑上说，本章为整部教材的起点，也是教材中所描述的有关艺术发展历史的起点。从本书的结构来看，理解本章所描述的内容，至关重要。艺术的本质，关联着艺术的方法、思想与流派、艺术与文化的辩证关系等章节的内容，作为艺术史的“运动”要素，遵循着与艺术起源完全一致的逻辑规律，仍然是各种社会现实与社会意识力量相互纠结后的产物。美学则是一种有关艺术的形而上学的系统知识，它同样强有力地影响着艺术的创作、欣赏和艺术史进程。艺术的鉴赏与批评则是对艺术诸要素的综合判断，从根本上说，它是对艺术的本质这一“本体论”问题在具体的“认识论”领域中的转化。

因此，本章虽为首章，但也可放在最后阅读。

本章全部为必读环节。其中，对于专业型考生而言，建议大致把握有关艺术起源中的历史唯物主义（马克思主义）学说和思想，重点把握有关艺术本质理论中的“自律性、他律性与艺术的本质”的相关内容。对于学术型考生而言，除了全面理解和掌握本章基本内容外，对艺术起源和本质问题中涉及的各学说的争论、各学说的理论优劣等要有细致的把握。

艺术到底是什么？艺术有什么价值？艺术在社会生活和人类历史上到底处于什么位置？要理解类似这样的根本问题，就必须对艺术进行一系列深入的追根溯源式的质问。第一个成为“问题”的便是“艺术从哪里来”？即艺术的起源问题。接着是艺术与外部环境的关系问题，两者是何关系？两者如何相互作用的？在这些问题的基础上，我们才能对艺术进行本质性的追问：艺术的本质是什么？如何界定艺术？在这个问题之下，还有相当紧迫的现实问题：在今天，艺术是否有全新的变化？它是不是已经脱离了原先的本质？艺术是否转型甚至终结？艺术将走向何方？

第一节

艺术的起源

探索艺术的起源，意义重大。

在艺术的初始阶段，“图案、记号和表意文字向我们展示了人类起源时特有的思维、观察和交流的方式，然而它们并没有消失……重新发现艺术的起源就是重新发现我们的思维、想象，以及神话、感觉和实验的方式建立所依赖的那些目的和基本情感。这同时也是重新发现我们的表达和交流能力所历经的发展和演化的过程，这些能力至今仍在如此强烈地影响着个人、群体、种族和人类的社会联

系以及生活的目的”^①。这也就意味着，艺术起源的话题从根本上说，是一个关于艺术认知的当代话题。同时，考察艺术的起源，有助于我们在历史领域中把握艺术、文化和文明的连续性和整体性——这对于理解艺术“作为社会与文明产物”这一重要身份具有深刻的意义。“对史前艺术和部落艺术的研究为深植于人类的交流和表达的逻辑体系开启了新的视野。这种体系是一种共同的语言，它超越了本地的、地区的或是国家的界限，包容了整个人类。毫无疑问，也是由于这个原因，今天，视觉语言及其起源的问题才越来越引起人们的兴趣，而这并不仅仅局限于研究者之中。”^②

首先，借助于今天日渐丰富的历史知识储备，加之先进的科学技术，特别是考古技术，我们在实证的层面上对艺术史的幼年阶段有了更加可靠和翔实的了解，这有助于我们建立更加系统的观点去解释并阐释艺术的历史发生状况。

其次，我们借助追溯艺术起源的方式，可以更加深入地对艺术和美的本质、艺术与人类的关系、艺术的系统功能以及艺术与诸多社会因素发生交互关系的机制有更好的理解，这些，无一不是美学和哲学的重要命题。例如，在现代艺术之后，人类的艺术史出现了被称为“当代艺术”的重要现象。理解当代艺术，不像理解古典艺术和通俗艺术那般简单和直观，在很多人看来，当代艺术似乎缺少直观的美感，当代艺术作品“难看”；当代艺术也似乎总在与政治的相互参照中确立自身，当代艺术作品“难懂”。面对这样的情况，很多人，特别是普通观者对当代艺术到底还算不算艺术产生了质疑。解决这样的问题，就需要梳理源头，从艺术起源的历史眼光入手，给今天的艺术“何以如此”一个确切的回应。如果我们对艺术的发生史进行一个简单的回顾，不难看到，人类幼年的艺术，并不符合今天通行的“艺术”这一概念，而是一种混合着生产劳动、巫术、简单审美、神话等复杂要素的混沌状态。从漫长的人类历史来看，现今意义上“纯粹的、审美的艺术”从混沌状态当中脱离出来，不过是近数千年的事情。因此，当我们在今天再次看到艺术与复杂的社会因素重新胶合在一起的时候，我们也不必感到过分惊奇，艺术原本如此。这既不意味着一种时代的断裂，也不意味着美学的丧失或

① [法] 埃马努埃尔·阿纳蒂：《艺术的起源》，刘建译，中国人民大学出版社2007年版，第18页。

② [法] 埃马努埃尔·阿纳蒂：《艺术的起源》，刘建译，中国人民大学出版社2007年版，第18页。

艺术的陨落，更不意味着“艺术的终结”。我们需要做的是，借助对艺术起源的考察，了解艺术发生的机制，进而对艺术的本质有更高水平的理解，在此基础上，更好地理解今天的艺术事实。或许我们会看到，在今天，艺术以熟悉又陌生的方式和政治、经济、语言及心理等要素重新发生了关联。这些认识的获得，正体现了艺术的起源研究在今天所具有的哲学意义。

艺术的起源，涉及艺术的本质、艺术的发生、艺术的发展。因此，寻找艺术发生的源头，实际上是一种包含了历史学和哲学眼光的重要思考。不理解这个问题，我们就很难对艺术史的过程有深入的认识，就不可能对艺术在当下演变出的诸多现象有更深入的理解。因此，追寻艺术起源已经成为美学家、文艺批评家和哲学家共同关心的话题。

一、艺术起源的含义

歌德非常重视在探寻事物本质的过程当中对事物之发生过程的考察。他认为，这种考察可以帮助我们把对事物的认识提高到一个更高的水准。在今天，面对从传统艺术、古典艺术，到先锋艺术、行为艺术、事件艺术，再到消费艺术复杂共存的局面，我们不禁会谈论“艺术和审美的边界到底在哪里”这一似乎永远讨论不清的问题。解决这一问题，需要我们对艺术的发生过程有所认识，这对于理解艺术和美的本质是不可或缺的重要基础，只有认清了关于起源的艺术发生学问题，我们才能进一步推进对艺术本质的理解，在此基础上，才能用历史的眼光重新审视和评价当下的艺术和艺术现象。

要讨论艺术起源这样一个话题，必须要明白“起源”一词到底意味着什么。

起源，并不是一般意义上所说的开端，也就是说，艺术的起源并不是一个单纯的考古学话题，并不是说只要发现世界上第一件艺术品即可宣布艺术的诞生。我们首先要明确的是，艺术的界定标准是什么，有这样一个标准，我们才能按此标准去寻找“第一个”。因此，起源问题总是与本质界定密切相关。哲学家海德格尔曾断言，事物的起源也是它们性质的本源。因此，探讨艺术作品的起源，也就是探讨它的根本的性质。所以，艺术的起源还意味着解释艺术是如

何诞生的？它需要什么条件？哪些因素相互影响为艺术起源创造了条件？除了条件，艺术从无到有发展的内在动力又是什么？由此可见，艺术起源问题是一个复杂的哲学理论话题。

意大利哲学家、美学家克罗齐对“艺术起源问题的哲学属性”有清晰的想法，他认为，起源问题只能意味着本质属性或特性问题，而并非仅仅是一个历史问题，更是一个哲学问题，这个问题同人类文明在地球上出现的其他问题完全一致。为解决这个问题当然需要材料，但从根本上说，它在抽象理论层面上才可能被最终解决。德国存在主义哲学家雅斯贝斯也持有类似的观点：“我们只能得到史前的外部认识，达到能发掘史前人的尸体（即遗骨的形状）及其人工制品的程度。迄今为止，这样的发现物在数量上相当可观，至于它们能给予我们的有关史前人的精神、内心看法、信仰和思想活动的信息却极为贫乏，它们充其量不过是提供了一幅史前人模模糊糊的图像。甚至葬地、建筑物、装饰品和著名的洞穴壁画，也只是使我们生动地了解到一个偶然细节。我们不能对它所处的世界形成整体概念，不能把这个细节放到其所在世界的前后联系中来理解。除了那些工具的用途外，我们什么也不能确知。”^①雅斯贝斯强调的是史实的局限性，即面对史实，更重要的问题是如何阐释，以便让历史可以被今天的我们所理解。因为任何历史都是叙述的历史，对我们而言，重要的是历史叙述能被我们理解，进而产生意义，历史毕竟不是冰冷而客观的史实自然陈列馆。

由此，德国法兰克福学派第一代哲学家阿多诺认为，人们实际持有两种不同的艺术起源观，一种是形而上学的起源观，另一种是原始历史的起源观。即，一种侧重于历史实证（考古），另一种则侧重于理论的推演和解释（哲学）。

阿多诺描述的观察角度，与格罗塞在《艺术的起源》中所描述的非常接近。格罗塞区分了“艺术科学的目的”和“艺术科学的方法”，主张思考艺术起源问题，需要把艺术史与艺术哲学区别对待，由此，产生了两种互为参考的研究路线——艺术史的路线和艺术哲学的路线。“艺术史是在艺术和艺术家的发展中来考察历史事实的。它的任务，不是重在解释，而是重在事实的探求和记述”，“但仅仅断定事实及联结事实的研究”，即“是什么”的研究，并不能完全给予艺术问题圆

^①[德]卡尔·雅斯贝斯：《历史的起源与目标》，魏楚雄、俞新天译，华夏出版社1989年版，第41页。

满的答案，“为什么”和“怎么样”等一系列问题还无法得到确切答复，因此，在这种艺术史的研究之外早就有了一种关于艺术的性质、条件和目的的一般研究，即围绕艺术本质而展开的形而上学式的艺术哲学研究。

因此，下文分别从艺术的考古学问题（历史）和艺术起源的学说（理论）两个部分，对这一问题进行阐述。

二、艺术的考古学问题

随着考古学的不断发展，特别是新的科技手段的运用，现代人的访古足迹愈行愈远，对古人类早期遗迹的发现，在时间上不断刷新纪录。大量旧石器时代遗迹的发现，也让已知的人类最早的艺术活动从中石器（细石器）时代，向前推进至旧石器时代的中期和晚期，即大约公元前100万年到公元前两三万年之间。考古学家在世界各地发现了大量人类早期活动的痕迹，众多艺术品相继被发现。这一时期的艺术主要是洞穴岩壁绘画和雕刻创造。

1834年，法国人布劳伊莱在一处古代洞穴中发现了骨块，在骨块上有利器刻画的两只鹿，造型真实，形象准确，甚至在鹿身上还刻画了脊梁骨和细密的鹿毛。另一处考古发现——帕可·麦努努洞窟也是著名的早期艺术活动遗址，洞穴中的造型独特的作品《手印》引发了艺术考古领域的轰动。

其后发现的大量早期洞穴绘画，主要分布在法国南部的法兰克和西班牙北部的坎塔布利亚地区。这些壁画以表现大型食草动物为主要内容，手法质朴粗犷，线条简练有力，阴影关系明显，色调以黄、黑、红、褐为主，在今天看起来，颇有后期印象派作品的特征，艺术感和装饰性格外强烈。

西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画于公元1879年由考古学家桑特拉及其小女儿首次发现。洞穴岩壁和洞顶处画有数十头体量硕大的食草动物，如野马、公牛、鹿等，尺寸从一米到五米，具有惊人的视觉冲击力。艺术史家推测，其画法是先在洞壁上描画出动物的线条轮廓，再依次涂上矿物色彩。所画的动物，无论是受伤的还是奔跑的，造型姿态都十分逼真生动，而且，绘画者还巧妙利用石壁的自然凹凸起伏形成了很强的立体感。阿尔塔米拉洞穴绘画体现了古人自觉而娴熟的绘

画技巧，这一洞穴被称为“史前的西斯廷教堂”。

另一处早期艺术遗迹，法国的拉斯科洞窟，则被誉为“史前卢浮宫”。这一处遗迹的发现充满戏剧性：1940年，法国西南部道尔多尼州乡下的几个孩子带着狗在追捉野兔，突然野兔不见了，紧追的狗也不见了，孩子们这才发现野兔和狗跑进了一个山洞，他们带着电筒和绳索也进入洞中，发现了一个庞大的原始画廊。画廊的“展厅”是一条长百米的洞穴隧道，尽头为一接近圆形的空间。在被艺术史家称为《野牛与人》的作品里，出现了美学化的人类最古老的屠宰场景。牛被利器剖肠破肚，牛转头对屠杀者怒目而视，近处躺着因搏斗而受伤的狩猎者，旁边散落着一根鸟形的投掷器。整幅绘画用简洁的线条勾勒而成，人物和鸟等体积较小的造型使用了符号式的简洁图形，而野牛则辅助了较多复杂的技法，牛毛使用了细密而精致的排线，以制造细节和阴影。排线的使用，表明了古人类已经掌握了从形象观感转变到绘画语言的技法和思维。《马》是另一幅杰作，画在洞穴的中央位置。马匹的体型巨大，腹下有奔跑的小马，具有很强的动态感。但艺术史家注意到，画面的构图显然不是今天意义上的写实，因为马匹之间的比例经过了夸张，大小差别巨大，类似儿童绘画中的“心理感知比例”。与今天的职业绘画观念相比，这幅画处于某种半成熟状态，从中可以窥见绘画观念和技法演变的蛛丝马迹。《中国马》画的是某种类似中国蒙古马种的马匹，这匹马正处在怀孕期，可能不是狩猎的战利品，而更像是放养之物。艺术史家推测，这一题材可能与原始的家畜饲养活动有关，画作很可能与祭祀有关，通过绘画祈求繁衍旺盛。令人称绝的是，画面虽以金黄色为主，但这一色彩存在密度上的细微层次，从而制造了精致的阴影关系，使造型具有立体感。马鬃以黑色表现，与金黄色形成鲜明的撞色对比。人类这种关于颜色的视觉心理学，一直延续到今天，在美术、设计等视觉领域随处可见。

对于岩洞深处的这些早期艺术遗迹，艺术考古领域普遍认为它们体现了生产的剩余，即不再具有旧石器早期物品的单纯实用性和粗糙感，非实用性是其显著特点。以洞穴远端的绘画为例，这些绘画位于幽暗处，并非日常活动能及，只有点燃篝火才能看到。选址也经过精心考究，选择的是末端具有开阔空间的洞穴，它显然具有保存或藏匿贵重物品的优势，因而画作可能与严肃而神圣的巫术活动有关。手印可能是对野兽爪印的夸大和模仿，也可能是巫术仪式中的行为痕迹，

至今并无定论，但蕴含其间的形式美感则是无法否认的。

艺术的考古学发现显然不断地给认识艺术的起源提供了新鲜的素材。那么这些历史素材能在多大程度上帮助我们理解起源问题呢？这个问题实际上是一个普遍的历史哲学问题在艺术考古问题上的体现。这个普遍的历史哲学问题便是：借助历史表象，历史真相是否可知？

面对这样一个问题，历史学家和哲学家经常有着截然不同的看法。即便是在他们内部，看法也不尽相同。

一般来说，大部分历史学家在这个问题上多持可知论观点。这在一定程度上是因为可知论观点有助于肯定其自身工作的价值。历史学家蔡尔德说：“史前考古学造成了一场人类对自己过去的认识的革命，这场革命规模之大，可与现代物理学和天文学所取得的革命相比拟。考古学不再是靠文字记载拼拼凑凑、零零碎碎地说明可怜巴巴的五千年状况，现在它已经能够为历史学家展现出25万年的景象。它像光学仪器一样，已经将我们的视力范围往回延伸了50倍，而且每年都在扩大着用新的立场和观点来加以叙述的领域。”^①

持同样观点的还有巴勒克拉夫：“考古学的特殊贡献在于它极大地扩展了历史学家的时间和空间视野。考古学打开了一个完全关闭的领域，迫使历史学家用更开阔的全球观点去看待自己的任务……在文字史料匮乏和不足的地方，考古学就成了历史学家的具体和有形证据的主要来源。”^②

但另一部分持怀疑论观点的学者对此问题却并不乐观。苏联学者阿列克谢耶夫认为：“完全属于我们所研究的时代的材料，只有考古学和人类学方面的实物遗存，但是分析这些实物为复原原始社会史所提供的可能性也是有限的……然而这些材料目前数量极少，因此它们远非总是能够让人确定哪些是常规，哪些是例外……考古学资料在数量上和信息量上要大得多，但也远非总可以使人们得出确定无疑的结论……同样的住宅遗址可以使不同的研究者对居住在那里的集体的家庭形式得出截然相反的结论。考古学查明，原料乃至一些劳动工具发生了地点转移，对这些事实，一部分学者认为是存在交换的证据，而另一些学者则认为这只

① [英] 杰弗里·巴勒克拉夫：《当代史学主要趋势》，上海译文出版社1987年版，第167—168页。

② [英] 杰弗里·巴勒克拉夫：《当代史学主要趋势》，上海译文出版社1987年版，第117页。

是集团之间通婚的结果。”^①

对原始艺术研究而言，最具价值的材料便是遗迹——化石或实物。化石是有机的封存，对保存肉体痕迹，理解人类吃喝拉撒等有机生活（生命）样态具有重大意义。而实物，则是原始艺术品穿越历史的直接呈现。作为实物，早期艺术品主要是使用矿物颜料完成的绘画、石刻、石雕、雕塑、陶器等，因为其无机特性而得以保存至今。化石和实物相互参照，前者提供人（艺术的创作者、生活的主体）的相关情况，而后者则提供了实践活动的结果和痕迹。化石和实物基本上构建起了有关艺术活动的四个基本要素：创作者、作品、世界、接受者。但实际上，每一个要素并不稳定，四者之间的关系也需要各种推测、想象予以补充。所有这些，都有可能失之毫厘、谬之千里，历史还原的大厦弱不禁风。

就化石而言，现代科学的发展使得考古学家能够快速而准确地测定化石的年代，结合已知的历史和考古知识，大致推测出古人类生活的一些情况。但化石的作用有时又非常有限。

大自然促成了化石，但大自然又是任性刁钻的，总是以自己的标准选择哪些可以保存，哪些永远被抹去。如果人类生活在森林中，热带森林的条件如酸性的土壤等使尸体迅速分解，这种生活的痕迹便荡然无存。化石因而是古代生活的碎片。一块碎片，有时很难勾勒出完整的历史轮廓，这与警察依照案发现场的证据还原案发过程颇有几分相似。因此，艺术考古也常常因为缺少“证据”或无法形成“证据链”，使得真相扑朔迷离，无法知晓，这也就是考古学经常以推测和猜想的方式开展工作的原因。

化石的代表性、典型性同样是困扰考古学家的问题。化石有时分布零散，在一个适合人类居住生活的空间里，可能堆积着年代差别久远的不同化石，它们之间的时间跨度巨大，其间的历史常常不得而知。更重要的是，即便考古学家能够依据化石证据准确描述一般性的人类生活，对人的进化有精确的把握，考察艺术问题也困难重重。这是因为艺术的发展与人类的进化并不同步。以物质实践方式展开的人类进化过程相对较为稳定，人类形体、骨骼等的演化进程相当缓慢，且不会折返。但艺术很大程度上是精神性的、主观性的非物质产物，从一件艺术

^① [苏]阿列克谢耶夫：《世界原始社会史》，云南人民出版社1987年版，第53页。