

南楠 著

高校美术教育

GAOXIAO MEISHU JIAOYU LILUN YU FAZHAN YANJIU

理论与发展研究

国家一级出版社”



中国纺织出版社

“全国百佳图书出版单位”

高校美术教育理论与发展研究

南楠 著



中国纺织出版社

内 容 提 要

本书主要针对高校美术教育的相关理论与发展历程进行分析研究,主要包括以下两大内容:其一是美术教育的相关理论;其二是回顾美术教育的发展历程、展望其发展趋势。详细来讲,理论方面涵盖基本的目的、内容、过程、特征、原则等内容,进而对其功能与价值、方法论等进行探讨研究;涉及“发展”方面的,主要包括其历史发展脉络、发展现状、创建新的教育体系和模式等。本书最大的特色是理论结合实践,不仅有充实的理论叙述,而且还充斥着丰富的美术教育实践案例。从而方便读者更好地理解全书的主旨和内容,与此同时,也为当前的美术教育工作提供了理论与实践两方面的指导。

图书在版编目(CIP)数据

高校美术教育理论与发展研究 / 南楠著.

—北京:中国纺织出版社, 2018. 1

ISBN 978 - 7 - 5180 - 2350 - 9

I. ①高… II. ①南… III. ①美术教育 - 教育理论
- 研究 - 高等学校 IV. ①J - 4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 024618 号

责任编辑:武洋洋

责任印制:储志伟

中国纺织出版社出版发行

地址:北京市朝阳区百子湾东里 A407 号楼 邮政编码:100124

销售电话:010 - 67004422 传真:010 - 87155801

http: //www. c - textilep. com

E - mail: faxing@e - textilep. com

中国纺织出版社天猫旗舰店

官方微博 http: //www. weibo. com/2119887771

虎彩印艺股份有限公司印制 各地新华书店经销

2018 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 710 × 1000 1/16 印张: 13.75

字数: 245 千字 定价: 59.50 元

凡购本书,如有缺页、倒页、脱页,由本社图书营销中心调换

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。

为了能够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《高校美术教育理论与发展研究》一书，在研究美术教育理论的同时，对美术教育研究进行了详尽的讨论。

从整体上来看，本书共分为七章，首先本书的第一章是关于高校美术教育的相关内容，分别从美术的本质含义与解释、高校美术教育的内容与分类、高校美术教育的性质与特点以及高校美术教育的目的与意义来进行讨论。本书的第二章与第三章是对高校美术教育功能、价值与方法的系统性研究，其中在高校美术教育的方法研究中，我们对高校美术教学的特点、原则、模式、高校美术教学方法以及高校美术教学的组织与评价几个方面进行了全面的讨论。本书的第四章主要针对高校美术教学课程的设计与课程资源的开发从高校美术教学课程的设计、高校美术教学的课程改革、高校美术课程资源的开发与利用、高校美术课程资源整合及实践研究四个方面分别进行探讨。本书的第五章是美术教育研究与实践的相关内容，本章内容中既包括美术教育研究的现状分析、美术教育研究的常见类型和基本特点、美术教育研究的方法以及美术教育研究的具体过程与实践

运用。本书的第六章为当代高校美术教育发展的探索，既包括高校美术教育的发展历程与现状，还包括影响高校美术教育发展的因素等内容。在本书的最后一章，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。

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。由于作者水平有限，书中难免存在疏漏与不足之处，恳请同行与广大读者予以指正。

作者

2016年1月

目 录

第一章 高校美术教育概论	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	15
第三节 高校美术教育的性质与特点	21
第四节 高校美术教育的目的和意义	31
第二章 高校美术教育的功能与价值研究	39
第一节 高校美术教育的功能研究	39
第二节 高校美术教育的价值研究	49
第三章 高校美术教育的方法研究	54
第一节 高校美术教学的特点、原则与模式	54
第二节 高校美术的教学方法研究	65
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	94
第一节 高校美术教学课程的设计	94
第二节 高校美术教学的课程改革	99
第三节 高校美术课程资源的开发与利用	104
第四节 高校美术课程资源整合及实践研究	124
第五章 美术教育研究及实践	129
第一节 美术教育研究的现状分析	129
第二节 美术教育研究的常见类型和基本特点	134
第三节 开展美术教育研究需要具备的条件及方法	138
第四节 美术教育研究在实践中的运用	157
第六章 当代高校美术教育发展探究	159
第一节 高校美术教育的发展历程及现状	159

第二节	当代中国高校美术教育的思考	168
第三节	影响高校美术教育发展的因素	173
第四节	重新建立高校美术教育的发展体系	175
第五节	创新高校美术教育的发展模式	179
第七章	当代美术作品赏析	188
第一节	中国绘画作品赏析	188
第二节	外国绘画作品赏析	195
第三节	工艺美术与民间美术作品赏析	202
参考文献		212

第一章 高校美术教育概论

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”，在从事美术研究过程中是理论上的一个盲点。进行美术学习时，往往讲究传统，因为传统是学习美术的根源，但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？我们如何认识美术的本质？这是摆在我们面前的问题。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监职,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1-1-1)等。

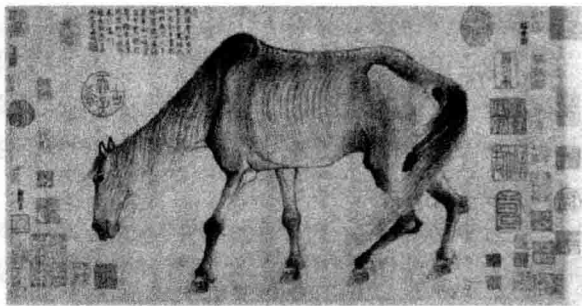


图1-1-1 骏骨图

元初时期,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少,现只存一幅《墨兰图》(图1-1-2),该画藏于日本大阪市立美术馆。

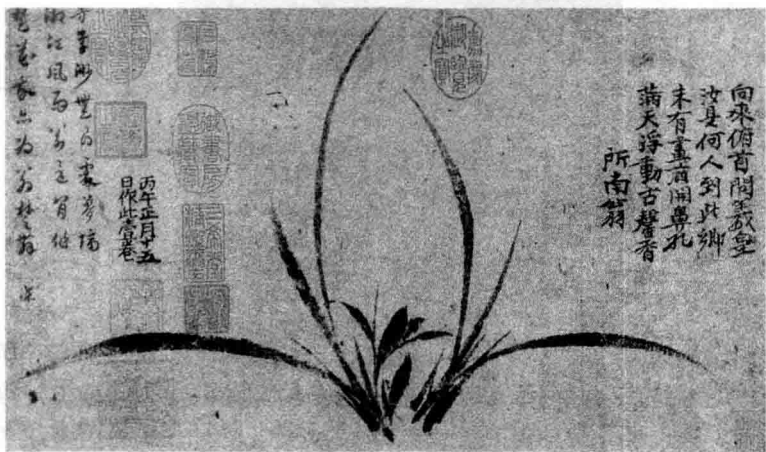


图1-1-2 墨兰图

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“赵”的构成部分,“赵(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。郑思肖把居室题额命为“本穴世家”,如将“本”下的“十”字移入“穴”字中间,便成“大宋世家”,以示对宋的忠诚。郑思肖原与宋宗室、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1-1-3),同样是表达情感的画作之一。



图 1-1-3 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一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，他被认为是一位先行者。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。当我们欣赏戈雅的《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。当我们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“画家中的画家”的称号。他的著名作品《女人与自行车》（图1-1-4）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 1-1-4 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 1-1-5）就是这样的代表作品之一。

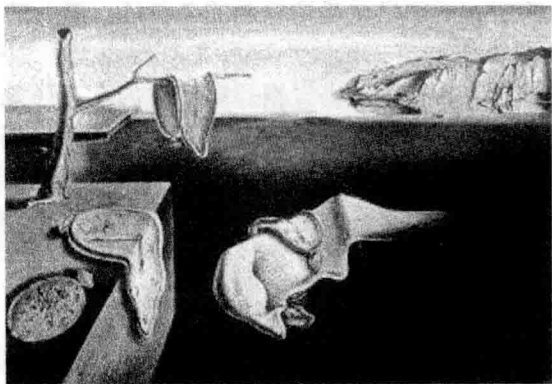


图 1-1-5 记忆的永恒

(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1-1-6)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,但同时,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 1-1-6 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书法出来，而不赞成可以的去求工求似。《渔庄秋霁图》（图1-1-7）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，精心勾勒，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，笔调始终保持文静闲雅的风致，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1-1-7 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。米友仁则发展了父亲的技法，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1-1-8）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。但是这种理论也带来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。

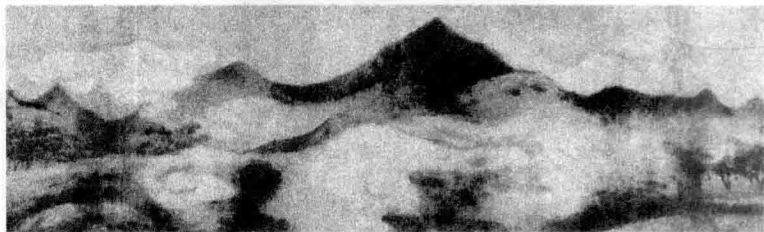


图1-1-8 潇湘奇观图

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。

柏拉图的观点则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,是影子之影子,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1-1-9所示为《受伤的野牛》。