

高校艺术教育通用教材

艺术导论

YISHU DAOLUN



李世葵◎编著

湖北长江出版集团
湖北人民出版社

艺术导论

YISHU DAOLUN



李世葵◎编著

湖北长江出版集团
湖北人民出版社

鄂新登字 01 号

图书在版编目(CIP)数据

艺术导论/李世葵编著.
武汉:湖北人民出版社,2010.9

ISBN 978 - 7 - 216 - 06554 - 2

- I. 艺…
- II. 李…
- 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(2010)第 183314 号

艺术导论

李世葵 编著

出版发行: 湖北长江出版集团
湖北人民出版社

地址:武汉市雄楚大街 268 号
邮编:430070

印刷:武汉市楚风印刷有限公司

印张:10.625

开本:880 毫米 × 1230 毫米 1/32

插页:3

版次:2010 年 9 月第 1 版

印次:2010 年 9 月第 1 次印刷

字数:273 千字

定价:32.00 元

书号:ISBN 978 - 7 - 216 - 06554 - 2

本社网址:<http://www.hbpp.com.cn>

序

唐志远

公共艺术课是我国高等教育课程体系的重要组成部分,是普通高等学校面向全体大学生实施美育的主要途径,公共艺术课程教学是普通高等学校艺术教育工作的主渠道与中心环节。

1999 年国家教育部文件要求将《交响音乐赏析》课程纳入普通高等学校限制性选修课,有条件的学校可作为必修课。并明确规定一学期授课 17 周,周课时为 2 学时。2002 年国家教育部令第 13 号文《学校艺术教育工作规程》(最高教育行政法规性文件)要求“各级各类学校应当加强艺术类课程教学,开足开齐艺术课程”,“普通高等学校应当开设艺术类必修课或者选修课”。2006 年为进一步加强普通高等学校艺术教学工作,国家教育部办公厅又一次印发了《全国普通高等学校公共艺术课程指导方案》,并明确规定《艺术导论》、《音乐鉴赏》、《美术鉴赏》、《影视鉴赏》、《戏剧鉴赏》、《舞蹈鉴赏》、《书法鉴赏》、《戏曲鉴赏》等为艺术限定性选修课。任意性选修课分为三类:一是艺术史论类如《中国音乐简史》、《外国美术简史》等,二是艺术批评类,三是艺术实践类如《合唱艺术》、《DV 制作》等,规定在校大学生至少要取得艺术类课程 2 个学分方可毕业。但目前全国普通高校的艺术教学工作仍存在着发展不平衡的问题:一是公共艺术师资队伍建设问题,二是教材建设问题,三是基本教学环境(经费与设施)问题,工作十分艰辛。

李世葵教师作为一名毕业于武汉大学哲学院美学专业的博士,从事学校艺术、美学教学工作 13 年之久,后又到美国哈佛大学

做访问学者,回国后能热心于普通高校公共艺术教学工作,并在近几年公共艺术课程教学经验积累的基础上,编著出一本适用于普通高等学校学生特点的《艺术导论》教材,我为之拍手叫好!

李世葵博士编著的《艺术导论》一书几乎涉及所有的艺术门类,一方面注意自身的系统性、逻辑性和科学性,同时,兼顾大学生的兴趣与爱好。可以说,本教材是针对目前普通高校工科、理科、文科大学生的现状与特点,而专门撰写的一本很有实用价值的教材,同时又是一本具有一定学术价值的教学参考书。

我作为一名从事艺术工作 40 年(其中普通高校艺术教育工作 30 年)的同行,先睹为快,不敢专擅,愿意供之同好。

与其说这是一篇序言,还不如说这是一篇推荐书。

(此序作者为中国高等教育学会音乐教育专业委员会副理事长,音乐教育家)

上编 艺术学的一般原理 / 1

第一章 艺术的起源与本质 / 1

第一节 艺术的起源 / 1

第二节 艺术的本质 / 8

第三节 马克思的艺术本质观 / 16

第二章 艺术的功能与特征 / 20

第一节 艺术的功能 / 20

第二节 艺术的一般特征 / 28

第三节 艺术与其他文化现象的关系 / 32

第三章 艺术创作 / 43

第一节 艺术家 / 43

第二节 创作过程 / 49

第三节 创作心理 / 51

第四章 艺术品 / 55

第一节 艺术品的结构 / 55

第二节 艺术典型和意境 / 59

第三节 艺术风格与流派 / 63

第五章 艺术鉴赏 / 66

第一节 艺术鉴赏的心理过程 / 67

第二节 艺术鉴赏心理与规律 / 69

第三节 提高鉴赏力的方法 / 75

下编 各门艺术的基础知识 / 77

第六章 美术 / 79

第一节 中国画 / 80

- 第二节 油画 / 84
- 第三节 书法 / 99
- 第四节 雕塑 / 107
- 第五节 美术的鉴赏方法与示范 / 113
- 第七章 音乐 / 116**
- 第一节 概述 / 116
- 第二节 中国音乐 / 119
- 第三节 外国音乐 / 129
- 第四节 音乐的鉴赏方法与示范 / 144
- 第八章 舞蹈 / 163**
- 第一节 概述 / 163
- 第二节 中外舞蹈 / 168
- 第三节 舞蹈的鉴赏方法与示范 / 178
- 第九章 戏剧 / 190**
- 第一节 概述 / 190
- 第二节 中国戏剧 / 197
- 第三节 外国戏剧 / 207
- 第四节 艺术语言 / 216
- 第五节 戏剧的鉴赏方法与示范 / 220
- 第十章 影视 / 235**
- 第一节 摄影 / 235
- 第二节 电影 / 237
- 第三节 广播电视 / 252
- 第四节 艺术语言 / 259
- 第五节 影视的鉴赏方法与示范 / 271
- 第十一章 设计 / 290**
- 第一节 艺术设计 / 290
- 第二节 工艺美术 / 302

第三节 建筑 / 304

第四节 园林 / 315

第五节 设计的鉴赏方法与示范 / 326

主要参考书目 / 330

上编 艺术学的一般原理

第一章 艺术的起源与本质

中外哲学美学家们从不同的视角阐述着“艺术是什么”，而要回答这个问题必须要探究艺术的起源和本质。因为各家的出发点和研究方法存在着差异，就是分析和研究同样的史实，也会得出不同的观点。

第一节 艺术的起源

历代的哲学家、美学家和文艺理论家们在探讨艺术的起源时，提出了不同的观点，形成了不同的理论体系，影响最大的有以下六种：

一、艺术起源于“模仿”

这是最古老的一种说法，两千年以来，由柏拉图首先提出的模仿论是欧洲艺术的主流理论。主要代表人物还有古希腊哲学家德谟克利特和亚里士多德，他们都认为模仿是人的本能，所有的文艺都是模仿现实世界的诸多现象。德谟克利特说艺术是对自然的模仿，比如人类从燕子那里学会了造房子，从天鹅和黄莺那里学会了

唱歌。^①中国古代的《管子》也说“宫商角徵羽”是模仿动物的声音而来,“凡听羽,如鸟在树。凡听宫,如牛鸣蹇中。凡听商,如离群羊”等等。

二、艺术起源于“游戏”

代表人物是 18 世纪德国哲学家席勒和 19 世纪英国哲学家斯宾塞,被称为“席勒—斯宾塞理论”。这种说法认为,艺术创作或审美活动起源于人类的游戏本能,它表现在两个方面:一方面是由于人类具有过剩的精力;另一方面是人将这种过剩的精力运用到没有实际效用、没有功利目的的活动中,体现为一种自由的“游戏”。人摆脱了实用的功利目的,才能产生自由的游戏,正是这种无功利的、无目的的自由游戏,推动了艺术的发生。喜悦的无规则的跳跃逐渐成为舞蹈,发之于情的声音逐渐成为歌曲。席勒认为,艺术创作的冲动是以外观为乐的游戏冲动为前提和基础。人类的过剩精力需要发泄,审美游戏是人类游戏冲动的高级形式。“审美游戏”是人特有的“幻想游戏”,一旦幻想成为能够运用自由形式的游戏,就成为审美。审美活动是人运用想象力的自由创造活动,亦即想象力对“自由形式”的运用和观照。“自由形式”或者说“活的形象”(美),是审美游戏的产品和对象,在审美游戏中,即对艺术的自由创造与观照的活动中,人性才达到和谐与完整,从而成为“人性的真正扩大和走向文明的一个决定性的步骤”^②。

社会心理学家斯宾塞从心理学角度论证了席勒的理论。他认为,游戏是剩余精力的发泄,它产生的快感是有功利的。游戏的快感只在仅仅追求“剩余精力”发泄活动本身的快乐的时候,才可以转化为美感。斯宾塞和席勒都肯定了艺术源于审美游戏,但是斯宾塞强调游戏活动的超功利性,肯定艺术创作和审美活动是纯粹

① 伍蠡甫主编《西方文论选》上册,上海译文出版社 1979 年版,第 5 页。

② 席勒:《审美教育书简》,北京大学出版社 1985 年版,第 138~148 页。

追求游戏活动本身的快乐；而席勒强调感性冲动发展成为想象力的自由活动，进而由于理性的介入转为想象力对自由形式的运用，也就是“审美游戏”，在自由的审美游戏中艺术诞生了，人性得以完善。

三、艺术起源于“表现”

19 世纪后期以来，一些哲学家在重新思考艺术的本质的时候，开始质疑模仿论，并提出艺术起源于“表现”的说法，在西方文艺界产生较大的影响。西方现代主义文艺思潮的主要理论基础，就是强调艺术应当“表现自我”。列夫·托尔斯泰认为，艺术起源于人们渴望把自己体验过的情感传达给别人，他给艺术下的定义是：“在自己心里唤起曾经一度体验过的感情，在唤起这种感情以后，用动作、线条、色彩、声音以及言词所表达的形象来传达出这种感情，使别人也能体验到这同样的感情，这就是艺术活动。”^①

意大利美学家克罗齐（Benedetto Croce, 1868—1952）系统地以理论方式提出这种说法，提出“直觉即表现”说。英国史学家科林伍德在《艺术原理》一书中，对克罗齐的表现说作了进一步的详尽发挥，认为艺术不是再现和模仿，更不是单纯的游戏，只有表现情感的艺术才是“真正的艺术”，艺术就是艺术家的主观想象和情感的表现。美国当代美学家苏珊·朗格从符号学美学出发，认为艺术品是人类情感的表现形式，艺术活动的实质在于创造表现人类情感的符号形式，艺术是人类表现情感的符号。

四、艺术起源于“巫术”

巫术说最早由英国人类学家泰勒在《原始文化》一书中提出，认为原始艺术起源于原始巫术，而原始巫术根植于万物有灵的思想。原始人认为神秘的山川草木、鸟兽虫鱼都有神灵主宰，可以与

^① [俄]列夫·托尔斯泰：《艺术论》，人民文学出版社 1958 年版，第 47 页。

人交感。人类学家发现,现存土著部落流传下来的许多风俗、仪式和信仰都有与自然界万物相互交感的用意。在考古中人们也发现,许多史前洞穴中的动物遗骸,都被码得整齐有序,这说明原始人在吃完动物的肉之后,通过这种精心堆放的仪式,表达对野兽之灵的敬畏感。

考古学发现,旧石器时代的洞穴岩画大体存在三类图形:人的形象、动物的形象和抽象符号。英国人类学家弗雷泽在他的名著《金枝》中提出,动物形象的洞穴岩画与巫术有关,巫术所遵循的思想原则是“交感律”,引申出的法术叫做交感法术。弗雷泽指出:“物体通过某种神秘的交感可以远距离地相互作用,通过一种我们看不见的以太把一物体的推动力传输给另一物体。”^①交感关系有两类,“基于相似律的法术叫做‘顺势巫术’或‘模拟巫术’。基于接触律或触染律的法术叫做‘接触巫术’”。原始人想让某人死掉,便收集他身上的指甲、头发、眉毛、唾液,用蜂蜡粘成人像,连续七夜在灯焰上烤化,这种接触仇人的指甲等物来施法的巫术是“接触巫术”,而模仿画出人像来施法的巫术是“模拟巫术”。一部分人类学家如雷纳克等也根据弗雷泽的巫术论解释了旧石器时代的洞穴岩画,认为岩画是基于巫术的动机而创造的,因为岩画的地址大多位于洞穴深处,是最黑暗和最难接近的地方,可能是为了保证祭祀的神圣性才这样选择;而且岩画的主题,大都是被枪、箭、矛或者鱼叉刺中的口吐鲜血的动物形象,这说明岩画的目的是“通过巫术去促使动物大量繁殖;通过巫术去确保狩猎成功”^②。原始歌舞也与巫术有密切的联系。美国美学家托马斯·门罗在《艺术的发展及其他文化史理论》一书中指出,原始歌舞常常被原始人用来实施巫术,祈求打雷就击鼓,祈求下雨就泼水,祈求抓到野兽就扮演受伤的野兽等等。艺术史学家希尔恩在《艺术的起源》一书中

① 弗雷泽:《金枝》,中国民间文艺出版社 1989 年版,第 21 页。

② 参见朱狄:《原始文化研究》,三联书店 1988 年版,第 306~322 页。

认为：“当北美印第安人，或者卡菲尔人，或者黑人在表演舞蹈的时候，这种舞蹈全部是对狩猎活动的模仿……一场野牛舞，在原始人看来就可以强迫野牛进入猎人的射击距离之内来。”①英国学者科林伍德说，“巫术”一词常被用来表示原始社会中某种实用的倾向或者某些实际的活动，“巫术与艺术之间的相似是既强烈又切近的，巫术活动总是包含着像舞蹈、歌唱、绘画或者造型艺术等活动”②。

然而，这些原始艺术虽然有明显的巫术动机或巫术目的，其实还是没有离开人类的实践活动，尤其是物质生产。著名艺术史家格罗塞在《艺术的起源》一书中就说艺术是一种社会现象，他收集了大量原始艺术材料，证明原始艺术同社会生活存在内在联系，原始艺术的内容和形式都直接或者间接受原始生产方式和生活方式的影响。③可见，原始艺术的巫术动机，也是出于生产劳动和实用的需要。事实上，巫术在原始社会中同样是人类的一种实践活动。所以说，艺术的起源虽然与巫术有密切联系，但最终还是要归根于人类的社会实践活动。

五、艺术起源于“劳动”

劳动创造了人，创造了世界，也创造出艺术，这是我国文艺理论界占主导地位的理论。19世纪末以来，在欧洲大陆许多民族学家与艺术史家中，艺术起源于“劳动”的理论就广为流传。马克思和恩格斯也一直努力探索社会发展的基础和动力，终于确定劳动、生产和实践在社会历史发展和社会生活中的动力和基础地位，而艺术只是生产的一种特殊形态。

艺术的产生和发展来自人类的社会实践活动，艺术是人类文化发展历史进程中的必然产物。人类的生产劳动实践与艺术的关系

① [芬兰]希尔恩：《艺术的起源》，1900年英文版，第11页。

② [英]科林伍德：《艺术原理》，中国社会科学出版社1985年版，第67页。

③ 格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆1987年版，第116、237~238页。

系如下：(1)生产劳动为艺术的发生创造了前提。首先，劳动使猿爪变为人手，猿脑变为人脑。其次，劳动推动了语言的产生，劳动与语言又进一步推动了意识的产生，这是人同其他动物的最本质的区别。再次，劳动推动了工具的制造，工具的产生是猿转变为人的标志。人手、脑和工具的产生为艺术创作提供了物质基础，有人的灵巧的双手才有绘画和雕塑，有人的歌喉才发展出动听的歌曲，有人的灵巧肢体才诞生优美的舞姿。(2)生产劳动实践推动着人类思想与感情的产生，为艺术的发生创造了第一个必要的条件。(3)生产劳动推动着审美意识的产生和发展，为艺术的发生创造了第二个必要的条件。艺术品在一定意义上说，就是人创造的具有审美价值的、表现思想感情的精神产品。当前提条件具备之后，艺术的发生就是必然的了。(4)生产劳动实践是原始艺术产生的直接动因。希尔恩在《艺术的起源》中列出专章来论述艺术与劳动的关系。俄国普列汉诺夫在《没有地址的信》中，通过对原始音乐、原始歌舞、原始绘画的分析，以大量人种学、民族学、人类学和民俗学的文献证明，反复地论证艺术起源的社会原因，认为艺术发展和生产力、生产方式的发展状况有因果联系，并且得出了艺术起源于劳动的观点。他说：“原始人在劳动时总是伴着唱歌。音调和歌词完全是次要的。主要的是节奏。歌的节奏恰恰再现着工作的节奏，——音乐起源于劳动。”沃拉斯切克、毕歇尔、希尔恩都强调音乐、舞蹈的特征是节奏，而音乐、舞蹈的节奏又来源于劳动的节奏，因而劳动是艺术发生的直接动力。普列汉诺夫又说：“原始社会的生产者所服从的拍子又是由什么决定的呢？为什么在他的生产性运动中恰好遵照着这种而非另一种节奏呢？这决定于一定生产的技术。在原始部落那里，每种劳动都有自己的歌，歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产劳动的节奏。”①可以

① [俄]普列汉诺夫：《没有地址的信 艺术与社会生活》，人民文学出版社1962年版，第18、37、39、133、147、159、171页。

说,原始生产方式为艺术的产生提供了动机、技巧和载体(符号媒介)。普列汉诺夫进一步指出:“劳动先于艺术,总之,人最初是从功利的观点来观察事物和现象,只是后来才站到审美的观点上来看待它们。”

六、艺术起源的多元决定论

法国结构主义学者阿尔都塞的理论研究范围相当广泛,尤其是他将结构主义符号学与精神分析学结合起来,用于研究马克思主义关于经济基础和上层建筑的理论,用于意识形态批评研究。认为社会发展不是一元决定的,而是多元决定的,提出了社会发展原因的辩证结构。他在《矛盾的多元决定》中说,黑格尔辩证法的结构与马克思主义辩证法的结构之间的最大差别是:黑格尔的辩证法是一元决定的,而马克思的辩证法是多元决定的。他在此基础上提出“多元决定论”:任何文化现象的产生,都有多种多样的复杂原因,而不是由一个简单原因造成的。所以说,关于艺术的起源,不能用单一的原因去解释。著名的芬兰艺术学家希尔恩也认为,艺术是一种综合性现象,因此研究艺术的起源必须从社会学、人类学、心理学等多学科的视角出发,运用综合的研究方法。原始社会的生产劳动、宗教和艺术往往是融合在一起的,它们共同组成了原始社会人类的实践活动。他在《艺术的起源》一书中,从原始人类生活的不同侧面探索艺术的起源,找出了多种因素,揭示出艺术从非审美的功利性活动逐渐向审美活动过渡的发展历程。这样做尽管会有折中的论调,可能更符合事实,也更接近真理。“因为正如希尔恩所有力地分析的那样,原始人类的诸种基本生活冲动(即传播知识、保存记忆、爱欲、劳动、战争、巫术等)都与原始艺术是紧密地结合在一起的,那么我们有什么理由怀疑,这诸种生活冲

动不是促使艺术产生的基本原因呢?”^①

总之,“多元决定论”认为,艺术的起源是一个漫长的历史发展过程,其中原始人模仿自然的本能、表现情感的需要和游戏的冲动渗透其中,尤其是对于原始人类很重要的巫术与原始生产劳动,更是起到了决定性的作用。

第二节 艺术的本质

“艺术”与“技艺”有不可分割的天然联系。“艺术”在希腊语作 *teche*,拉丁语作 *arch*,都有技术、技巧的含义。在西方,艺术的美学观是逐渐出现的。从古代到中世纪,一直没有对雕塑、建筑和绘画进行艺术门类的划分。直到18世纪西方现代艺术体系建立,法国美学家夏尔·巴托(*Charles Batteux*, 1713—1780)在1747年出版的《简化成一个单一原则的美的艺术》书中,以模仿为原则考察分析了音乐、舞蹈、绘画、诗歌和雕塑,在书中对“艺术”进行了划分,把各种艺术细分为实用艺术、美的艺术(包括雕刻、绘画、音乐和诗歌等)以及一些结合了美与功利的艺术(如建筑和雄辩术),为区别于应用艺术,称它们为“美的艺术”。自此,艺术和技艺才真正分离,艺术摆脱了技艺和科学,成为一个独立自主的概念。

中国先秦时期就有“艺”的概念,如《论语》中有“游于艺”,这时的艺指技艺。孔子说的“六艺”是指六种技能,包括礼、乐、射、御、书、数,当时的音乐表演是载歌载舞,就包含了诗歌和舞蹈。中国古代很久都没有用到“艺术”这样一个概括性的词,只有诗、词、画、曲和园等代表各部门艺术的字眼,中国古代的学者也很少专门去研究它们的共同之处。到清末刘熙载(1813—1881)在《艺概》

^① 朱立元主编《现代西方美学史》,上海文艺出版社1996年版,第241页。

中提及的“艺”，包括了诗、词、曲赋、散文、书法等，才具有概括性“艺术”的含义。在中国古人看来，艺术的本质上是技艺，用以娱情遣兴。

直到20世纪20年代，中国学者才开始对有现代意义的“艺术”进行系统的、综合的研究。一批学者学习西方哲学、心理学和美学的研究方法和思路，对艺术的本质进行探索，提出种种观点，流行的有：宗白华的“生命形式”说，认为艺术作为艺术家的创造，是艺术家生命的一种形式，“美是丰富的生命在和谐的形式中”，“心灵必须表现于形式之中，而形式必须是心灵的节奏，就同大宇宙的秩序定律与生命之流动演进不相违背，而同为一体一样”。^①这句话认为艺术如同宇宙一样，也是生命与形式的统一体，艺术是艺术家用自己的生命创造出来的有秩序的形式（1920）。李石岑的“生命表现”说，认为现代艺术是自我生命的表现和创造（1924）。张竞生（1888—1970）的“生命扩张”说，认为生命力的扩张包括内外两个方面，向内求“内兴”，向外求“外趣”，都以事半功倍为最高原则，通过生命力的扩张，可以美化宇宙和人生。这三位学者的观点都属于“生命”本体论。持“情感”本体论的学者有梁启超（1873—1929）、范寿康（1895—1983）和朱光潜（1897—1986）。梁启超认为“艺术是情感的表现”^②，艺术是用来表现情感和激发情感的，艺术在生活中能够以情感人、潜移默化，“可以说是一种催眠术，是人类一切动作的原动力”^③。朱光潜的美学思想主要来自康德、克罗齐，此外还吸收了布洛的“心理距离”说、立普斯的移情说、闵斯特堡的“孤立绝缘”说，认为“美就是情趣意象化或意象情趣化时心中所觉到的恰好的快感”^④。此外，还有社会价值本体

① 宗白华：《美学与意境》，人民出版社1987年版，第113、109页。

② 梁启超：《饮冰室合集》文集之三十八，中华书局1941年版，第50页。

③ 梁启超：《饮冰室合集》文集之三十八，中华书局1941年版，第71页。

④ 朱光潜：《朱光潜美学文集·文艺心理学》第1卷，上海文艺出版社1982年版，第153页。