

高等教育美术专业与艺术设计专业“十二五”规划教材

大学艺术鉴赏

DAXUE YISHU JIANSHANG

主 编 彭 琛 马春明 周松竹

Design

北京工业大学出版社



J05/59

2013

高等教育美术专业与艺术设计专业“十二五”规划教材

大学艺术鉴赏

DAXUE YISHU

JIANSHANG

主 编：彭 琛 马春明 周松竹

北方工业大学图书馆



C00339405

RFID

北京工业大学出版社

内 容 简 介

根据《中共中央国务院关于深化教育改革全面推进素质教育的决定》的精神和《学校艺术教育工作规程》(教育部令第13号)的要求,普通高等学校均设置了公共艺术课程。本书是根据全国高等院校的基本教学要求,参考了有关高等院校的教学计划及教学大纲,在多年使用的自编讲义的基础上编写的。

全书共分九章,分别对艺术中的绘画、雕塑、建筑、书法、音乐的鉴赏做了详细的介绍。其中绘画鉴赏与音乐鉴赏部分是本书的重点,让学生在了解相关知识后,明白如何去鉴赏、理解、提高,从而达到艺术鉴赏的真正目的。

图书在版编目(CIP)数据

大学艺术鉴赏 / 彭琛, 马春明, 周松竹主编. -- 北京: 北京工业大学出版社, 2013.8

高等教育美术专业与艺术设计专业“十二五”规划教材

ISBN 978-7-5639-3605-2

I. ①大… II. ①彭… ②马… ③周… III. ①艺术—鉴赏—高等学校—教材 IV. ①J05

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第162374号

大学艺术鉴赏

主 编: 彭 琛 马春明 周松竹

责任编辑: 刘 畅 姜 山

封面设计: 大燃图艺

出版发行: 北京工业大学出版社

(北京市朝阳区平乐园100号100124)

010-67391722(传真) bgdcbs@sina.com

出 版 人: 郝 勇

经销单位: 全国各地新华书店

承印单位: 北京高岭印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 13.25

字 数: 310千字

版 次: 2013年8月第1版

印 次: 2013年8月第1次印刷

标准书号: ISBN 978-7-5639-3605-2

定 价: 31.00元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请寄本社发行部调换 010-67391106)

总 序

本系列教材是根据高等教育美术专业与艺术设计专业教学的客观规律，遵循国家对美术专业与艺术设计专业设置和教学的评价标准、培养目标等要求而组织编写的。

本系列教材注重思维的创新性与知识的应用性、针对性、时效性，适用于普通本科及高职高专院校美术专业与艺术设计专业的在校学生。创造性思维是人类智能的扩展，是打破常规建立的循环，是超越常规的引导，是感性与理性交融的思考与实践。在美术艺术设计领域中，原创性是艺术价值的集中体现。倡导创造性思维教育虽然已有很长时间，但时至今日，还有很多院校的美术专业与艺术设计专业教育仍然停留在传统的技法型教育上。本系列教材通过系统的逻辑思维、非逻辑思维、空间思维等训练，充分调动学生的思维能动性，激发出学生的创造力，为学生打开创意之门。美术与艺术设计是艺术创造性和功能实用性的有机统一，本系列教材在培养学生创造性思维的同时，更加注重知识的实用性。时下，部分美术与艺术设计教材或理论知识内容烦琐，与实践工作脱节，不能起到有效的指导作用；或教学理念与案例陈旧，不符合时代发展的要求。在本系列教材编写过程中，作者们秉承与时俱进的精神，采用了大量最新的实际设计案例，设置了切实可行的实操训练，努力将知识融入实践之中，搭建理论知识与设计实践的桥梁。

本系列教材吸收了先进的教学理念和教学模式，力求把当前美术与艺术设计教学领域内最新、最优秀的成果传授给学生，希望能成为美术与艺术设计专业教师和学生的良师益友，同时也诚挚欢迎广大同人批评指正。



Design

编 委 会

主 编：彭 琛 马春明 周松竹

副主编：薛睿涛 殷春景 卢 韧 周云玲

编 委：赵 晓

前言

在当代社会中，“艺术教育”具有两种不同的含义和内容。狭义讲，“艺术教育”可理解为为培养艺术家或专业艺术人才所进行的各种理论和实践教育，如各种专业艺术院校就是按照这样一种方式进行的，戏剧学院培养出编剧、导演和演员，音乐学院培养出作曲家、歌唱演员和器乐演奏员等。而广义上的“艺术教育”是美育的核心，它的根本目的是培养全面发展的人，而不是专业艺术工作者。当代社会中，人的生活与艺术或多或少地存在着联系，例如读小说、看电影、听音乐、欣赏绘画等。因此，广义的艺术教育是以强调普及艺术的基本知识和基本原理，通过对优秀艺术作品的评价和欣赏，来提高人们的审美修养和艺术鉴赏力，培养人们健全的审美心理结构，这在当下的社会中很是重要。

现今的社会随着科学技术和生产力高速发展，物质财富变得极度丰富起来，人们在解决生存温饱之余，有了更多的闲暇时间和消遣需要。另一方面，高科技社会与大工业生产，又让社会分工变得更加专业与职业化。高效率的工作节奏不仅加重了人的精神压力，物欲横流更是给人类社会带来了深刻的危机和隐患。人们在精神生活方面没有得到充实，反而变得更加焦虑和不安。在这种充满冲突的当代社会生活中，人们更应该通过艺术来恢复自身的全面和谐发展，防止感性与理性的分裂；通过对艺术与美的追求，提高人生的价值、人性的发展，在艺术天地里恢复心理平衡与精神和谐。

艺术是人类审美活动的最高形式。艺术家通过艺术创作来表现和传达自己的审美意识和审美理想；读者、观众、听众则通过艺术欣赏来获得美感，满足自己的审美需要。古今中外许多哲学思想家和艺术家，都从不同的角度研究和分析艺术的作用和功能，提出艺术具备认识功能、教育功能、娱乐功能等许多社会功能，而审美价值则是艺术最主要及最基本的特性。艺术的审美价值在我们常说的审美教育（即“美育”）中得到了最集中和最鲜明的体现。

“美育”是指运用审美的方式实施教育，目的是提高人们的审美感受力、审美创造力及审美情趣，以促进其人格的完善以及全民族整体素质的提高。艺术教育美育的核心，也是实施美育的主要途径。在我国，“美育”概念是在近代提出来的，这与当时接受西方资产阶级思潮的影响有密切的联系。梁启超说：“用情感来激发人，好像磁力吸铁一般，有多大分量的磁，便能引起多大分量的铁，丝毫容不得躲闪。”情感教育即是我们所说的美育。民国的蔡元培提倡“以美育代宗教”。他认为：“美育者，应用美学之理论于教育，以陶养感情为目的者也。”

由于美育是人类认识世界，按照美的规律改造世界、改造自身的重要手段，作为美育核心的艺术教育，它对人们道德的完善和智力的开发具有积极的作用，

它可以丰富人的想象力，发展人的感知力，加深人的理解力，增强人的创造力，培养一个全面发展的人。当代高校开设“大学艺术”课程的目的也出于此。

一、生活在当代的人或多或少地在接触着艺术，但要具备真正较高的艺术修养，还需要掌握艺术的基本知识和基本原理，通过艺术欣赏来提高自己的鉴赏能力和审美能力，将欣赏中的感性经验上升为理性认识。艺术欣赏本身就是一个再创造和再评价的过程，只有欣赏者具备较高的欣赏能力，通晓艺术的基本知识，才能站在更高的起点上去欣赏艺术作品，更充分地发挥艺术的审美功能和现实作用。中国古代《乐论》说：“六律俱存而莫能听者，无师旷之耳也。”因此，想得到艺术的享受，就必须做一个有艺术修养的人。艺术教育正是以提高人的艺术修养和审美能力为目的，使人们在艺术欣赏的过程中，得到真正的艺术享受。

二、艺术活动能够极大地促进和提高人的思维能力，通过艺术欣赏可培育和健全人的审美心理结构，可提高人们的感知力，丰富想象力和创造力。爱因斯坦就认为：“想象力比知识更重要。因为知识是有限的，……想象力是科学研究中的实在因素。”在艺术创作和艺术欣赏这两种自由的精神活动中，人的创造力得到了充分的发挥。艺术创作离不开艺术家的创造性劳动，而艺术欣赏同样也需要欣赏者调动自己的联想、想象、情感等多种审美心理因素，通过体验活动与想象活动的心理形式，将作品中的艺术形象进行“再创造”，变成自己头脑中的艺术形象。通过这种再创造活动，欣赏者也将获得审美快感，调动和发挥自身的创造能力。

三、由于艺术是审美情感的集中体现，因此，艺术教育对于人的情感的培养与提高，有着特别重要的作用。从东西方来看，历来的美学家们、艺术家们，都非常重视艺术教育对于人的情感的陶冶和净化作用。

艺术教育作为美育的核心内容和实施的主要途径，正是通过以情感人、以情动人的方法，陶冶人的情感，美化人的心灵，提高人的精神境界。这既是人获得全面发展的保证，也是实现社会全面进步的基础。艺术教育对于加强社会主义精神文明建设，提高全民族的文化素质，具有极其重要的意义。

目 录

第1章 绪 论 /1

- 1.1 何为艺术 /1
- 1.2 艺术创作 /7
- 1.3 艺术鉴赏与批评 /11

第2章 绘画艺术鉴赏 /30

- 2.1 中国绘画艺术鉴赏 /32
- 2.2 西方绘画艺术鉴赏 /69

第3章 雕塑艺术 /91

- 3.1 雕塑的形式 /91
- 3.2 雕塑题材的选择 /94
- 3.3 中国石窟造像艺术鉴赏 /96

第4章 建筑艺术 /100

- 4.1 中国建筑艺术鉴赏 /100
- 4.2 外国建筑艺术鉴赏 /105

第5章 书法和印章 /113

- 5.1 书 法 /113
- 5.2 印 章 /122

第6章 音乐艺术鉴赏概述 /124

- 6.1 音乐的起源 /124

6.2 音乐基础理论 /126

- 6.3 音乐的种类与流派 /129
- 6.4 乐器与乐队简介 /130
- 6.5 音乐鉴赏方法 /132

第7章 声乐作品鉴赏 /133

- 7.1 声乐作品的主要体裁 /133
- 7.2 中国声乐作品鉴赏 /134
- 7.3 外国声乐作品鉴赏 /147

第8章 器乐作品鉴赏 /154

- 8.1 中国器乐作品鉴赏 /154
- 8.2 外国器乐作品赏析 /160

第9章 中外综合音乐艺术鉴赏 /168

- 9.1 中国戏曲与曲艺音乐 /168
- 9.2 歌剧作品赏析 /170
- 9.3 芭蕾舞剧作品赏析 /178

名作欣赏 /183

参考文献 /201

第1章 绪论

1.1 何为艺术

“艺术”，我们将它定义为人类通过借助特殊的物质材料与工具，运用一定的审美能力和技巧，在精神与物质材料、心灵与审美对象的相互作用下，进行的充满激情与活力的创造性劳动。可以说它是一种精神文化的创造行为，是人的意识形态和生产形态的有机结合体。

1.1.1 “艺术”概念的历史发展

由于对人类早期的历史和艺术方面的资料了解甚少，所以我们始终无法解释清楚人类是如何有意识地进行艺术创造活动的，又是出于什么目的来从事这些消耗时间、精力和心智的活动的。关于这个艺术起源的问题，从古希腊、中国先秦时代开始直到今天，中外文艺史上许多美学家、艺术理论家、文化人类学家为此辛勤探索，他们以各自的学术背景为基础，运用各不相同的理论为指导，从各种角度来探讨艺术起源问题。在其漫漫的论争道路上，从来没有停息过，到目前为止仍然没有趋同一致的看法。在这里，我们介绍历史上影响较大的关于艺术起源的学说：

1. 模仿说

模仿说是最古老的艺术发生论，认为艺术起源于人类对于自然或现实生活的真实模仿。率先提出“艺术模仿自然”的是古希腊学者德谟克利特，他论艺术起源时说：“在许多重要的事情上，我们是模仿禽兽，作禽兽的小学生的……从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌¹。”虽然古希腊的哲学家赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底和柏拉图等对此都有过论述，但较为系统地提出这一理论的是亚里士多德。

亚里士多德首先肯定人类的“模仿本能”，并进一步把艺术的起源、艺术的本质都断论为“模仿”，一方面是人类有模仿的天性，另一方面这种模仿活动又能引起人的快感，于是由此产生了艺术。他还进一步推论，艺术活动中的不同门类，是由于模仿的对象、模仿的媒介和方式不同而形成的。如原始艺术中，模仿就是一个十分突出而又普遍的特征。西班牙阿尔塔米拉洞中发现的史前壁画，大都是旧石器时代动物的形象，如野牛、野猪、母鹿等，描绘得很逼真，也很生动，其中《受伤的野牛》线画，极为精彩，可以看作是对当时人类捕猎野牛活动的真实的模仿和写照。（如图1-1-1）

模仿说在西方美术史上的影响是巨大的，它促进了古希腊写实艺术的发展，还直接影响到欧洲文艺复兴时期以来的美学理论和美术创作实践。文艺复兴时期的美术家就努力去研究美术模仿自然的规律。意大利文艺复兴盛期著名的画家达·芬奇就坚持认为美术对

¹ 塔塔科维兹：《古代美学》，杨力，译，北京：中国社会科学出版社，1990：122-123



图 1-1-1 《受伤的野牛》 西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画

世界的认识就是模仿，自然是美术家认识的源泉。他认为：“绘画是自然界一切可见事物的唯一模仿者……是自然的女儿，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，并且如数摄进摆在面前的一切物体的形象，应当晓得，假如你不是一个能够用艺术再现自然形态的多才多艺的能手，也就不是一个高明的画家¹。”可以说达·芬奇的模仿建立在努力探索自然规律的基础上，在肯定生活的真实后，用科学的眼光去看待世界，用科学的真实模仿现实的真实，他努力研究科学透视法在平面上营造三度空间的错觉以及注重人的形体解剖学，其目的是希望能够模仿出自然存在的真实感。

中国古代画论中的“师造化”说与西方的模仿说有些相似，“造化”指天地、自然界和一切主体之外的事物。“师造化”的意思认为现实是绘画的根源，强调画家要向自然学习，要真实地反映现实。如唐代的张璪主张“外师造化，中得心源”；明代的王履说“苟非识华山之形，我其能图耶？……吾师心，心师目，目师华山²”；清代石涛的“搜尽奇峰打草稿”；等等。他们主张简约，但高度概括了绘画本质中的一个很重要的方面，是我们民族文化中的宝贵思想遗产。

2. 游戏说

艺术源于游戏是由 18 世纪德国美学家席勒在《美育书简》中提出来的，他认为艺术活动起源于人类所具有的游戏本能，正是这种无功利、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。在游戏中，人的过剩精力得到了发泄，人也得到了精神上的愉悦，也即审美的享受。艺术的发生在席勒看来既是人感性冲动与理性冲动的辩证统一，也是人类脱离动物界的标志。他说：“野蛮人以什么现象来宣布他达到的人性呢？不论我们深入多么远，这种现象在摆脱了动物状

1 张弘昕，杨身源. 西方画论辑要. 南京：江苏美术出版社，2006：111-121

2 俞剑华. 中国画论类编. 北京：人民美术出版社，1986：19-704

态的奴役作用的一切民族中总是一样的：对外观的喜悦，对装饰和游戏的爱好¹。”

将“游戏说”加以补充和完善的是19世纪英国学者斯宾塞。斯宾塞进一步发挥了席勒的理论。在他看来，游戏与审美有一个共同的特征，就是两者因不能直接有助于维持生命，都与功利无关。在低等动物那里，全部精力都用在了维持个体生命和延续种族生存上，没有剩余精力。而高等动物则有了剩余精力，这剩余精力就成了游戏的动因，他说：“我们称之为游戏的那些活动是由于这样一种特征而和审美活动联系起来的，那就是它们都不以任何直接的方法来推动有利于生命的过程²。”斯宾塞所认为的美感，就是“从游戏中获得发泄过剩精力的愉快”。这样，游戏—审美—艺术就天然地联系在一起，展示了人类的一种无功利生存方式。近现代有关学科的研究成果证实，原始人类虽然生产力低下，但的确仍有剩余精力，有着运用剩余精力进行的嬉戏活动。在这种嬉戏活动中很有可能启示了原始人类作审美或艺术的思考与创造。由此可得到说明，游戏是艺术起源的重要动因之一。后来的成熟的艺术活动也证实，艺术创造的确需要主体在心理上、生理上和环境上都具备嬉戏、游戏或远离功利的状态，进入一种独特的自由境界。德国哲学家康德认为“自由是艺术活动的精髓”，“艺术与游戏相通”。这是我们在对艺术起源与艺术本质的理论上的一大进步。

游戏说直到现在还有一定影响，在不同程度上持此说的学者还有：谷鲁斯、康拉德·朗格等。虽然游戏说认识到自由的精神创造是艺术本质之一，认识到艺术中感性与理性的和谐统一，看到了艺术给人的精神愉悦，这些都是十分深刻而有价值的思想，但由于它只从主体去解释艺术，而与客体、功利、实践和社会生活相割裂，因此还是片面的、不完美的理论。

3. 表现说

19世纪后期，艺术源于人类情感表现和交流的需要的说法，成为整个西方艺术观念的主流，因此，艺术起源于表现的理论，获得了众多学者的关注。持这一观点的主要有法国美学家维隆、意大利美学家克罗齐、英国史学家科林伍德、美国学者苏珊·朗格等。克罗齐系统地提出了这一学说，他的美学的核心命题是“直觉即表现”，他认为，艺术的本质是直觉，直觉的根源是情感，直觉即情感表现，克罗齐甚至认为，艺术归根结底是情感表现，因而真正的艺术活动是在艺术家的心灵过程中完成的。其后，英国美学家科林伍德继承和发展了克罗齐的理论，将主观的表现看作是“真正艺术”的特征，是艺术的本质，否认技巧与目的，否认客观再现。

“表现说”在一定程度上可以说是对传统“模仿说”的反叛。18世纪法国浪漫主义画家德拉克洛瓦就坚持认为艺术家的目的，绝不在于准确地再现自然。20世纪西方一些现代主义艺术家更是接受了克罗齐、科林伍德的表现说，认为艺术是人本身生命的形式，表现就是展示人生的生命体验。如夏加尔、达利等超现实主义画家的作品，便是以描写潜意识的幻境为题材的艺术创作。

1 席勒·美育书简·徐恒醇，译·北京：中国文联出版公司，1984：133。

2 朱狄·艺术的起源·北京：中国社会科学出版社，1982：121

美国当代美学家苏珊·朗格更是从符号学美学出发,进一步阐述了艺术是人类情感的情感形式的创造,艺术品就是人类情感的表现形式。她认为,只有人才能创造符号、使用符号,从原始文明的礼仪,到文明社会的艺术,无非都是人类在创造符号并使用符号。只不过艺术不同于其他符号系统,因为艺术是人类的情感符号,艺术活动就是创造能够表现人类情感符号的过程。如中国以“四王”为代表的清代“正统派”山水,就将笔墨作为一种纯粹独立的“形式语言”。王原祁的《华山秋色图》画面上的景色均与华山真景无关,“秋色”也只是通过几点红叶予以程式化的表达。画家在这里所关心的并不是真实的自然美,而是浑沦的笔墨美。由大小不等的不规则的几何形体堆积而成的主峰,有淡而浓、有渴而润、有疏而密的层层皴擦,都是按照他既定的那套程式规则有条不紊地展开。

中国古代的艺术论也倾向于重表现,如《毛诗序》中说:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也¹。”这就是说,一切艺术,皆缘于情,感情是艺术的血液和灵魂。情在本性上是要表现的,因此,在艺术活动中,一字一画,一形一色,无不渗透了情感。

4. 巫术说

20世纪以来,随着人类学、考古学、文化学、民族学、民俗学的发展,原始巫术活动受到极大关注,艺术起源于原始巫术的说法渐兴,成为20世纪影响最大的理论。与游戏说不一样,巫术说是在直接研究原始美术作品与原始宗教巫术活动之间关系的基础上提出来的,所以巫术说具有准艺术发生学的性质。

所谓巫术,是指原始人类利用虚构与想象的超自然力量来实现自己某种功利目的的法术。巫术说最早是由人类学家泰勒在《原始文化》一书中提出:“野蛮人的世界观就是给一切现象凭空加上无所不在的人格化的神灵的任性作用。……古代的野蛮人让这些幻象来塞满自己的住宅,周围的环境,广大的地面和天空²”。英国学者弗雷泽从狄安娜女神崇拜的古俗和神话入手,提出了各原始部落的风俗、神话、仪式和信仰都起源于巫术的理论。他指出:“巫术所依据的思想原则基本可分解为两种。一是所谓同类相生,或谓结果可以影响原因。第二是凡接触过的物体在接触以后仍然可以继续互相发生作用。前者称之为相似律,后者称之为接触或感染律。根据相似律,通过模仿,就可以产生巫术施行者所希望达到的任何效果。而根据接触律,巫术施行者可利用与某人接触过的任何一种东西对他施加影响。这种东西可以是他身体的一个组成部分,也可以不是他身体的一个组成部分。前一种巫术称之为模仿巫术,后一种巫术称之为交感巫术³。”泰勒和弗雷泽的关于原始思维特征的观点成为巫术说有力的理论支柱。巫术说认为,现在的艺术形式,在初民那里,是作为一种巫术的工具,用以祈福或驱邪,其中巫术图像与说、唱、舞等仪式孕育了原始艺术。这一假说有着考古学的依据,是可信的。例如江苏省连云港市的将军崖岩画大约画于新石器时期,主要是人面、兽面、农作物及各种符号。大多数人面像下,都有一条线向下

1 于民.中国美学史资料选编.上海:复旦大学出版社,2008:105

2 朱狄.艺术的起源.北京:中国社会科学出版社,1982:131

3 弗雷泽.金枝.徐育新,张泽,译.北京:大众文艺出版社,1998:21

通到农作物图案上,中间杂以许多的似为计数的圆点符号,反映出原始土著民族对土地农耕的崇拜和祈祷,带有鲜明的原始巫术的特征;欧洲原始时期的洞穴壁画和雕刻,往往是处在洞穴最黑暗和难以接近的地方,它们显然不是为了给人欣赏而制作的,而是史前人类企图以巫术为手段来保证狩猎的成功。法国拉斯科洞穴有处壁画竟重复了三次之多,这实际上是岩画取得了预期的巫术效果,给狩猎者带来了好运,于是就在某些地方一再重复,希望做到以后每求必应。洞穴壁画的动物形象还有被长矛戳刺或棍棒打击过的痕迹,画面还有陷入陷阱的猛犸象,有口鼻喷着鲜血垂死的熊,原始人认为任何事物的形象与实际的该事物都有一种实在的联系,在动物身上画上伤痕也就意味着他们在实际的狩猎当中可以顺利地打到猎物,这就是一种交感巫术。

原始歌舞与巫术有密切的联系。如祈求下雨就泼水,祈求打雷就击鼓,祈求捕获野兽就扮演受伤的野兽,等等。这样的图腾歌舞、这种巫术礼仪延续了相当长的历史时期,它们虽然具有明显的巫术动机或巫术目的,但归根结底还是离不开人类的实践活动,尤其是物质生产劳动。在原始社会生产力低下和人类早期认识水平低下的情况下,人们无法把握自身,更无法支配自然界,于是原始人把一切都寄托于巫术,使得巫术与原始社会的日常生活和生产劳动都有了密切的关系。

5. 劳动说

“劳动说”在我国文艺理论界占据主导地位。19世纪末叶以来,在欧洲大陆许多民族学家与艺术史家中,就广为流传艺术起源于“劳动”的理论。希尔恩在《艺术的起源》中曾经列出专章来论述艺术与劳动的关系;俄国普列汉诺夫在《没有地位的信》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,系统地论述了艺术的起源及其发展问题,并且得出了这样的结论:原始艺术是适应着劳动的需要并在劳动实践过程中产生的,与原始人的劳动生活和生产斗争有着非常密切的联系,最初的艺术是劳动的产物,因而有着明显的功利目的。由于劳动,使人从自然界分离出来,形成了与动物不同的生存方式,通过劳动锻炼出灵巧的双手和高度发达的大脑,形成了人的各种感觉器官,以及所特有的感觉能力和思维能力,表达思想感情的语言。所以恩格斯指出,“首先是劳动,然后是语言和劳动一起,成为两个最主要的推动力,在它们的影响下,动物的脑髓就逐渐地变成了人的脑髓¹”。

原始的自然宗教和巫术礼仪等,是由于当时人类处在极端低下的生产力状况,再加上人类的认识能力不发达,使得原始人把巫术礼仪作为认识自然、征服自然的实践性行为。因而,原始人在进行雕刻、绘画、舞蹈时,就如同他们在进行种植、狩猎、采集一样,同样具有实用和功利的目的,又同样是在从事一种认真的物质实践活动。所以艺术产生于非艺术,实用价值先于审美价值,艺术起源于人类社会物质生产实践的历史发展之中。

具有纯粹审美意义上的艺术在诞生过程中还经历了巫术礼仪、图腾歌舞等中介环节,这是相当漫长而复杂的历史阶段。在原始社会中,原始的自然宗教、巫术礼仪、图腾崇拜大都与原始艺术彼此融合、难以区分。刚脱离动物界的原始人对许多自然现象都会感到神秘而不可理解,恐惧与敬畏使原始自然宗教应运而生。例如山顶洞人在同伴尸体旁撒有红

¹ 恩格斯.劳动在从猿到人的转变中的作用,中共中央马恩列斯编译局,译.北京:人民出版社,1995:373-386

色铁矿粉粒,欧洲的尼安德特人遗骸周围撒有红色碎石片。这是因为原始人认为红色是血与生命的代表,以这种方式希望给死者以温暖,企望死者获得再生。法国南部拉塞尔山洞浮雕《持角杯的女巫》,刻着一个右手拿着牛角的妇女,艺术史家和人类学家均认为这是她在主持某种与狩猎有关的宗教仪式。

关于艺术起源的“模仿”、“游戏”、“表现”、“巫术”、“劳动”等几种学说,都从某一个角度或某一个侧面探讨了艺术的产生,有助于揭示艺术起源的奥秘。在艺术诞生的最初阶段,原始文化、原始宗教、原始艺术就是这样互相融合在一起,延续了相当长的一个历史时期。艺术与原始人类模仿自然的本能、表现情感的需要和游戏的需要也渗透其中,在这个漫长的历史过程中,人们现在所理解的纯粹意义上的艺术才逐渐独立出来。所以,艺术的起源并不是某一个具体的日期,它或许是上万年,或许是长达几十万年的一个历史过程。可能就是由多种多样因素所促成,使得在追溯它得以产生的原因时不能不带有多元论的倾向。至于各门原始艺术形式的出现,更是难以被归结为某种单一的原因。因而,在艺术的起源问题上,出现这样许许多多说法也就不奇怪了。但是,艺术产生的原因,归根结底是由予人类的实践活动,特别是占主导地位的物质生产实践活动所决定的。从此入手,才能真正揭开艺术诞生的秘密。

1.1.2 艺术殿堂的建构

依据艺术形态的物质存在方式与审美意识物态化的内容特征,我们可将艺术分为五大类别:造型艺术、实用艺术、表情艺术、语言艺术和综合艺术。在艺术发展的过程中,理论家们又从其他各个角度对艺术进行过分类,概括为四类:

①以艺术作品的存在方式为依据进行分类,可以将艺术分为空间艺术(建筑、绘画、雕塑等)、时间艺术(音乐、文学等)与时空综合艺术(戏剧、影视等)。

②以对艺术作品的感知方式为依据进行分类,可以将艺术分为视觉艺术(建筑、雕塑、绘画)、听觉艺术(音乐)、视听综合艺术(戏剧、电影)与想象艺术(文学)。

③以艺术作品对客体世界的反映方式为依据,可将艺术分为三个类型:再现艺术(绘画、雕塑、小说等);表现艺术(音乐、舞蹈、建筑等)和再现表现艺术(戏剧、影视等)。

④以艺术作品的物化形态为依据,可将艺术分为两个类型:动态艺术(音乐、舞蹈、戏剧、电影、电视剧等)和静态艺术(绘画、雕塑、建筑、工艺等)。

艺术的分类对于我们更加深入地认识和把握各门艺术的审美特性和美学实质,起到了方便作用,并进一步推动各类艺术品质的提升。在艺术分类的过程中,大家还要注意各门艺术之间存在着内在的联系和一致性,找出彼此共通的规律。俄国画家康定斯基就说过:“色彩宛如琴键,眼睛好比音锤,心灵犹如绷着许多根弦的钢琴,艺术家就是弹琴的手,有意识地按触一个个琴键,在心灵中激起颤动¹。”随着社会的发展,科技的进步,艺术门类之间的联系更加增强,正由于艺术种类的多样性与统一性,才使人类的艺术丰富多彩。

1 张弘昕,杨身源.西方画论辑要.南京:江苏美术出版社,2006:638

1.2 艺术创作

艺术创作是指艺术家运用自己的艺术经验、艺术观念以及审美体验,通过一定的艺术媒介和艺术语言,把特定的艺术内容、艺术形式转化为艺术形象、艺术作品和艺术文本的创造性活动。艺术创作从根本上来说是人类的自由创造活动。

1.2.1 艺术创作的主体

艺术家是艺术创作的主体。通过敏锐的观察、体验与感受生活,艺术家将自己强烈的情感和逼真的想象力融入艺术作品中,从而创造出栩栩如生的艺术形象。同为艺术家,美术家、音乐家、舞蹈家的情感活动特点却并不一致,而是与各自所从事的艺术门类特性及所掌握的专业技能紧密相关。

艺术家具有比常人更丰富的情感和更敏锐的感觉,但由于艺术家与普通人一样是具体某一时代中的个人,所以他们的生活、经历、思想和艺术表现都会带上他所处时代的印记。而那些被人们称为“具有代表性”的艺术家,往往是因为他们的艺术作品最能体现他们所处的那个时代的精神、审美理想、艺术追求和思想特点。如意大利文艺复兴时期的达·芬奇在当时人文主义思想的影响下,在他的壁画《最后的晚餐》中就将宗教事件和宗教人物当作现实生活中的情节和个性鲜活的普通人来刻画,很好地诠释了宗教的意义。可以说我们对某一时代众多美术家的作品进行分析、研究时,能梳理出他们那一时代的审美追求、思想状况及艺术特点等总体时代特征;反过来我们也能用时代的特征去考察、研究、衡量具体某一时代的艺术家的作品中所展现的艺术风格和审美时尚等。

艺术家在全部的艺术思维过程中具有独立的、不受任何外界干扰的识别、判断、理解、分析、吸收、判断和取舍的能力和自由;他们在整个的具体创作过程中能够顺应自己对艺术的独到理解,充分利用自己对具体艺术手段的把握,尽情发挥自己的艺术意志,以最终创造出完美的艺术作品;总之,他们对自己的创作成果拥有自主权。

要想成为一名优秀的艺术家,除具有广博的学识修养和深邃的思想,还要有丰富的情感和独立的人格。艺术家在进行艺术创作时,敏锐的感知能力、丰富的想象能力、精湛的艺术技能也是不可缺少的。自恃有天赋而不努力提高技艺的人,是很难成为艺术家的。

1.2.2 艺术创作的三个环节

艺术创作是人类特有的一种高级的、复杂的精神活动与实践活动,是艺术家在创作欲望的推动下,运用一定的艺术语言和艺术技巧,通过艺术的加工和创造,将自己的生活体验与思想感情转化为具体、生动、可感的艺术形象,将自己的审美意识物化为艺术作品的过程。艺术创作一般经过审美体验、艺术构思、艺术表现三个环节。

1. 审美体验

审美体验是指充分调动创作主体的情感、想象、联想等心理要素,结合创作主体对特定的审美对象进行审视、体味与理解,形成艺术创作的基础和前提。审美体验需经过材料的储备和审美经验的积累、艺术的体验和审美发现、创作欲望的萌动和动机的生成三个阶

段。一般来说,作为创作主体的艺术家早在其感受、观察、思考、体验生活时,就已经开始了创作的准备阶段或酝酿工作。这种准备或酝酿的过程可能是创作主体为了进行艺术创作有意识地进行观察、体验、感悟生活;也可能是创作主体的无意识、潜意识积淀下来的经验和心理感受,是艺术创作主体童年的记忆或平时并非有意识的创作积累。这种饱含艺术家情感的切身体验,正如刘勰所讲的“登山则情满于山,观海则意溢于海¹”,也是杜甫所说的“感时花溅泪,恨别鸟惊心”。深切的生活体验和丰富的感性积累,不仅为艺术创作奠定了雄厚坚实的基础,而且常常成为艺术家从事艺术创作内在的心理动力或诱因,更是一种重要的创作动机。

2. 艺术构思

创作主体有了审美体验,并萌发了创作欲望,正式的艺术创作就开始了,这也就是艺术的构思活动。所谓艺术构思,就是指艺术家在审美体验和艺术发现的基础上,以特有的创作动机为引导,以各种心理活动和艺术表现方式为中介,使艺术意象得以创造和成熟的过程。其实质是艺术家对社会现实的一种审美认识活动,是艺术家在深入观察、思考和体验生活的基础上,加以选择、加工、提炼、组合,融会了艺术家的想象、情感等诸多心理因素,形成的审美意象。艺术构思上承观察和体验生活,下接意象物化,可以说,它是艺术创作的中心环节。

艺术形象的形成,需要有一定艺术构思的运作方式。因为艺术形象不是简单生活的描摹,而是通过对现实生活的艺术构思,形成一个真实的艺术形象,实现从生活真实向艺术真实的飞跃。艺术构思通过具体的整合、变形、移情、意蕴凝结等方式及运作,创作艺术形象,既保留了在生活中发现的那些个别现象的生动性和具体性,又与生活中的个别现象不完全相同,它比原来生活中的个别现象更加鲜明,更加概括,是高度理想化的艺术形象。艺术典型化的程度越高,就越完美,越有普遍性的意义。因此,典型化是艺术创作的基本规律。

想象在艺术构思中具有重要的地位和作用,因为想象具有在原来生活的基础上创造新形象的能力。艺术家们凭借想象创造出源于生活并高于生活的艺术世界,创造出艺术家未曾亲身经历过的事件和未曾亲身接触过的人物,想象为艺术家们开拓了无限广阔的思维空间,做到“精骛八极,心游万仞”地构思审美意象。

除“想象”以外,“情感”也是一个十分重要的心理因素,始终贯穿于艺术创作中。如果说想象是艺术构思的核心,那么情感就是艺术构思的动力。在艺术构思活动中,尽管有感知、理解、联想、想象等多种心理因素,但它们都是在情感的渗透和影响下发挥作用的,只有在艺术家炽烈情感的浇灌下,对头脑的审美意象进行加工、改造,使之不断明确化、完善化,最终才能完成艺术构思。

艺术构思是异常复杂的思维和心理活动,多种心理因素在这一过程中相互渗透融合,最终形成主客体统一的审美意象。优秀的艺术家都十分重视艺术构思活动,如果没有很好的艺术构思,整个艺术品就很难获得成功。托尔斯泰花了十多年的时间来构思《战争与和平》,歌德在创作构思《浮士德》这部宏大的作品时,先后延续60年。由此可见,艺术构

¹ 刘勰.文心雕龙全译.龙必铨,译注.贵阳:贵州人民出版社,1992:330

思对于艺术家及艺术创造过程的重要性。

3. 艺术表现

艺术表现就是审美意象的物化与表现,是艺术家将自己的艺术构思中已经基本形成的审美意象转化为艺术符号,并以物态化形式得以显现使之成为具体、可感的艺术形象、艺术情境或形象体系的过程。艺术表现在艺术创作中占有重要的地位,因为艺术创作的最终成果是艺术作品。艺术家的审美体验和艺术构思,离开了艺术表现这个过程,再好的体验与构思也得不到表现,无法让其他人欣赏,只能仍然停留在艺术家的头脑之中。

艺术表现经历了一个循序渐进的深化过程。我们通过郑板桥的“眼中之竹”、“胸中之竹”和“手中之竹”¹来说明具体情况。郑板桥说的这三种竹子,实际上是从艺术构思到艺术表现,创造竹子的视觉形象过程中的三个阶段。所谓“眼中之竹”,是画家对现实生活中的竹子进行观察体验后,在大脑中形成的一个有关竹子的感性意象,它基本上忠实地反映了客体对象的外在特征,属于构思活动的初始阶段。“胸中之竹”是画家对“眼中之竹”进行加工改造之后而得到的有关竹子的审美意象,它以生动的感性形态体现出艺术家的主观思想情感和审美理想,而不仅仅只反映竹子表面现象和外在特征的感性表象。“手中之竹”则是画家通过手,用物质媒介材料和技艺手段将审美意象变成物态化的视觉艺术形象,实现精神到物质的转化。

整个过程中,艺术家都在不断地对审美意象进行艺术语言的锤炼。因为完美的审美意象,深刻的思想感情,需要用生动的、恰到好处的、富有表现力的艺术语言和艺术表现手法才能表现和传达出来。对艺术语言的使用缺乏娴熟性或不注意艺术语言合理运用,往往会影响艺术作品的表达效果,降低艺术作品的感染力。只有巧妙地组合和安排艺术语言的问题,做到恰到好处、生动传神,才能表现出艺术品的文化意味和审美价值。

艺术表现作为艺术家将成熟的审美意象形成艺术作品的实践活动,必须通过一定的物质材料,如绘画需要纸、笔、墨,雕塑需要大理石、青铜,才能使审美意象物态化,成为客观存在的艺术品。与此同时,艺术表现更离不开一定的艺术媒介或艺术语言,如绘画语言包括色彩、线条,音乐语言包括节奏、旋律,电影语言包括画面、声音、蒙太奇等。虽然艺术家不是一个匠人,但必须具有匠人的技巧。艺术家能够熟练地掌握本门艺术种类的艺术语言,有助于审美意象向艺术形象的转化,否则将很难把艺术创作主体运于心中的意象和构思顺利传达出来,完成他的艺术创作。有很多艺术家就因为在艺术技巧上缺乏深厚的功底,以致他的审美理想、审美追求、审美趣味都无法得以充分的表达。

各门艺术所采用的物质材料和艺术媒介都各不相同,因此,各门艺术的艺术表现方式都有各自不同的特点,形成自己特殊的制作方法和表现手法,使得艺术技巧和手法在艺术表现中具有格外重要的意义。艺术表现更需要艺术家调动自己的联想、想象、情感等多种心理功能,融入创作的生命和心灵,寻找到独特的艺术传达方式,才能创作出可以放置于世界艺术宝库的作品来。艺术表现与艺术体验和艺术构思相互渗透、密不可分。

1 源自郑板桥的“江馆清秋,晨起看竹,烟光、日影、露气,皆浮动于疏枝密枝之间。胸中勃勃,遂有画意。其实胸中之竹,并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸,落笔倏作变相,手中之竹又不是胸中之竹也。总之,意在笔先者,定则也;趣在法外者,化机也。独画云乎哉!”李来源,林木.中国古代画论发展史实.上海:上海人民美术出版社,1997:347