

美育与

MEIYU YU YISHU JIANSHANG

陈锐 / 主编



艺术

美育与 艺术 鉴赏

主 编 陈 锐
副主编 刘 洋 许 鹏 张 皓

图书在版编目(CIP)数据

美育与艺术鉴赏 / 陈锐主编. — 南京 : 南京大学出版社, 2022. 11

ISBN 978 - 7 - 305 - 25901 - 2

I. ①美… II. ①陈… III. ①美育—高等学校—教材
②艺术—鉴赏—高等学校—教材 IV. ①G40 - 014②J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2022)第 114534 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 美育与艺术鉴赏
主 编 陈 锐
责任编辑 王日俊

照 排 南京南琳图文制作有限公司
印 刷 南京凯德印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 9.5 字数 244 千
版 次 2022 年 11 月第 1 版 2022 年 11 月第 1 次印刷
ISBN 978 - 7 - 305 - 25901 - 2
定 价 58.00 元

网址: <http://www.njupco.com>
官方微博: <http://weibo.com/njupco>
官方微信号: njupress
销售咨询热线: (025) 83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

前 言

美是纯洁道德、丰富精神的重要源泉。美育是审美教育、情操教育、心灵教育，也是丰富

定艺术的美学原则并结合典型案例加深读者理解,继而由浅入深地分析艺术鉴赏行为,剖析艺术鉴赏心理,引导学生在不断的鉴赏尝试中提升艺术鉴赏能力。在艺术作品及其层次中,先对艺术作品的定义进行介绍,然后对艺术作品的三层次——语言、形象、意蕴进行阐释,并结合案例培养学生对艺术作品进行审美层次区分的能力。在艺术系统解析中,对艺术创作的主体、过程和艺术潮流的形成进行深入剖析,使学生掌握艺术创作的基本知识,具备更深入、全面鉴赏艺术作品的的能力。在艺术批评中,通过系统介绍相关知识,使学生最终超越鉴赏行为并具备一定艺术批评能力。

在编写过程中,我们借鉴了许多专家学者的观点和成果,使用了一些图片作品进行图文映照,但因种种技术原因,如不

目 录

第一部分 美与艺术鉴赏

| | |
|------------------|----|
| 第一章 艺术与美 | 2 |
| 第一节 艺术是创造美的行为 | 2 |
| 第二节 艺术的本质 | 7 |
| 第三节 艺术的特征 | 13 |
| 第二章 千姿百态的审美世界 | 20 |
| 第一节 艺术分类的方法 | 20 |
| 第二节 各类艺术的种类与审美特征 | 22 |
| 第三章 艺术鉴赏入门 | 35 |
| 第一节 艺术鉴赏的性质 | 35 |
| 第二节 艺术鉴赏的特点 | 39 |
| 第三节 艺术鉴赏的过程 | 42 |
| 第四章 音乐艺术鉴赏实例 | 46 |
| 第一节 音乐艺术的概念 | 46 |
| 第二节 音乐艺术的基本特征 | 49 |
| 第三节 音乐艺术的语言 | 51 |
| 第四节 音乐艺术的审美特征 | 55 |

第二部分 艺术作品及其层次

| | |
|-------------|----|
| 第五章 作品与艺术作品 | 60 |
| 第一节 作品 | 60 |
| 第二节 艺术作品概述 | 63 |

| | |
|-------------------------|----|
| 第六章 艺术品的价值及衡量方法 | 66 |
| 第一节 艺术品的六大价值 | 66 |
| 第二节 艺术作品经济价值的判断方法 | 69 |
| 第七章 艺术品的三个层次 | 75 |
| 第一节 艺术语言 | 75 |
| 第二节 艺术形象 | 80 |
| 第三节 艺术意蕴 | 82 |

第三部分 艺术系统解析

| | |
|---------------------------|-----|
| 第八章 复杂的艺术系统 | 86 |
| 第一节 艺术生产理论概述 | 86 |
| 第二节 艺术创作系统 | 90 |
| 第九章 艺术创作的主体 | 98 |
| 第一节 艺术工作者与艺术家 | 98 |
| 第二节 艺术工作者的个人修养与作品格调 | 103 |
| 第三节 艺术家的社会责任 | |

第一部分

美与艺术鉴赏



很早的时候,艺术只是一条涓涓的小溪,是一代代具有艺术才能的人投身其中,开拓了她的边界,丰富了她的内涵,使她变得越来越丰富多彩,也越来越广阔无际。随着社会的发展,艺术在生活中的位置变得越来越重要,逐渐渗透到社会生产和组织的方方面面。

到了信息高度发达的今天,艺术更是日新月异,以前所未有的速度进行迭代发展。于是,新的矛盾诞生了——我们所面对的艺术世界不再像先辈们所面对的那个纯粹而美好的世界,而是变得纷繁复杂,五音乱耳,五色迷目,让初步踏入艺术世界的人不由自主地慌乱无措,艺术方面的通识教育也开始变得格外重要。尤其是对于新时代的大学生来讲,正确认识艺术并具备一定的鉴赏能力,已经成为其

第一章 艺术与美

在生活中,大多数人的艺术鉴赏行为都是自发的,基本停留在认知经验的层次,很少有人对什么是艺术、艺术的本质、艺术的特征等问题有清晰的理解。哪怕有人打着艺术的旗号搞一些违反公序良俗、违背美学原则、让人产生负面生理反应的所谓的“艺术作品”,大多数人也往往报以敬畏的态度。于是,我们在面对这些打着艺术旗号的怪现象时,仿佛整个社会失去了评价的话语权,一个个沦为茫然的看客。

在这件事情上,批评任何一个个体都没有太大的意义。我们都知道,在课本知识学习的层面,如果一个同学对相应知识点的概念及其本质与特征不甚明了,是很难获得良好的学习成果的,在一些极端的情况下甚至完全无法展开有效的学习与研究。在我国长期的教育发展过程中,对大众进行艺术鉴赏方面的通识教育的缺位,必然会导致上述现象的发生。由这个问题延展开去,还能上升到国家文化安全战略的高度,对整个中国社会的未来发展都有深远影响。

一个新时代的大学生,应该明晰艺术的概念、艺术的本质、艺术的特征,并能对艺术与市场进行科学的辨析。这不仅是增强个人艺术修养的必由之路,也是我们在民族复兴道路上实现华丽蜕变的公民责任。

第一节 艺术是创造美的行为

人类创造了艺术,艺术也一路伴随着人类进行文明的发展与演进,成为人类文明中的一种本质力量。正是因为有了一代代艺术从业者的薪火相传,才使我们现在的生活变得饶有趣味。不管是艺术的创造者,还是艺术的鉴赏者,都从中体验到了无尽的自豪感和幸福感。

那么,究竟什么是艺术呢?这个看似简单的问题,却是一个众说纷纭的难题,无数智慧的大脑在千百年间孜孜以求、苦苦思索,却总是难以给出一个明确的解答。想要解答这个问题,“美”是唯一的钥匙,而艺术正是一种创造美的行为。

不同时代的人们在审美方面有许多差异,这就导致了对艺术概念的模糊化。也就是说,在不同的时代,艺术的内涵相差甚远。不管是在以中国为代表的东方,还是以欧美为代表的西方,从原初艺术概念的产生到现代艺术概念的形成,经历了一个漫长的历史演变过程。

一、艺术概念在中国的历史发展

我国的商代,甲骨文中已经有了“艺”的概念,字形见图 1-1。从字形上看,像一个人手持小苗,把它种到土地上。它的本意就是《说文解字》中所解释的“种植”。这个解释在中国历史上影响极为深远,在先秦的文献中很多的“艺”字取的都是这个本意,如《诗经·楚茨》

里的“自昔何为？我艺黍稷”。《墨子·非乐》里的“农夫蚤出暮入，耕稼树艺，多聚叔粟，此其分事也”，《孟子·滕文公章句上》中的“后稷教民稼穡。树艺五谷，五谷熟而民人育”。就是在这个原始概念的基础上，才逐渐发展出我们熟知的艺术概念。

从“艺”的最初概念出发，随着“艺”字在社会文化中的大规模应用，它的词义开始不断衍生出新的内涵。首先，对于农耕文明来说，种植是一种必需的技术，代表种植的“艺”字也就逐渐在人们的认识中等同于“才能”。紧接着，有才艺的人就开始被称为“艺人”，而他们所掌握的一般人群所不具备的各种技艺也被称为“艺事”。我国现存最早的一部历史文献《尚书》中就多次出现这种用法，如《尚书·金縢》记述周公的祷告之辞：“予仁若考能，多材多艺，能事鬼神。”其中的“艺”就表现出这一含义的鲜明特点。

到了春秋时期，“艺”开始上升到文化高度。记录孔子及其弟子言行的《论语》中就多次出现关于“艺”的命题，如“志于道，据于德，依于仁，游于艺”“兴于诗，立于礼，游于艺”等。对于这个现象，许慎在《说文解字》中解释道：“周时六艺，盖亦作蓺，儒者之于礼、乐、射、御、书、数，犹农者之树蓺也。”把在地上种树的技能，升华到在人（包括自己）心中种下文化的技能，于是“艺”就开始逐渐脱离种植的原意，而成为一种更为抽象的、与创造美好相关的社会技能紧密联系的社会象征。



图 1-1 甲骨文“艺”字

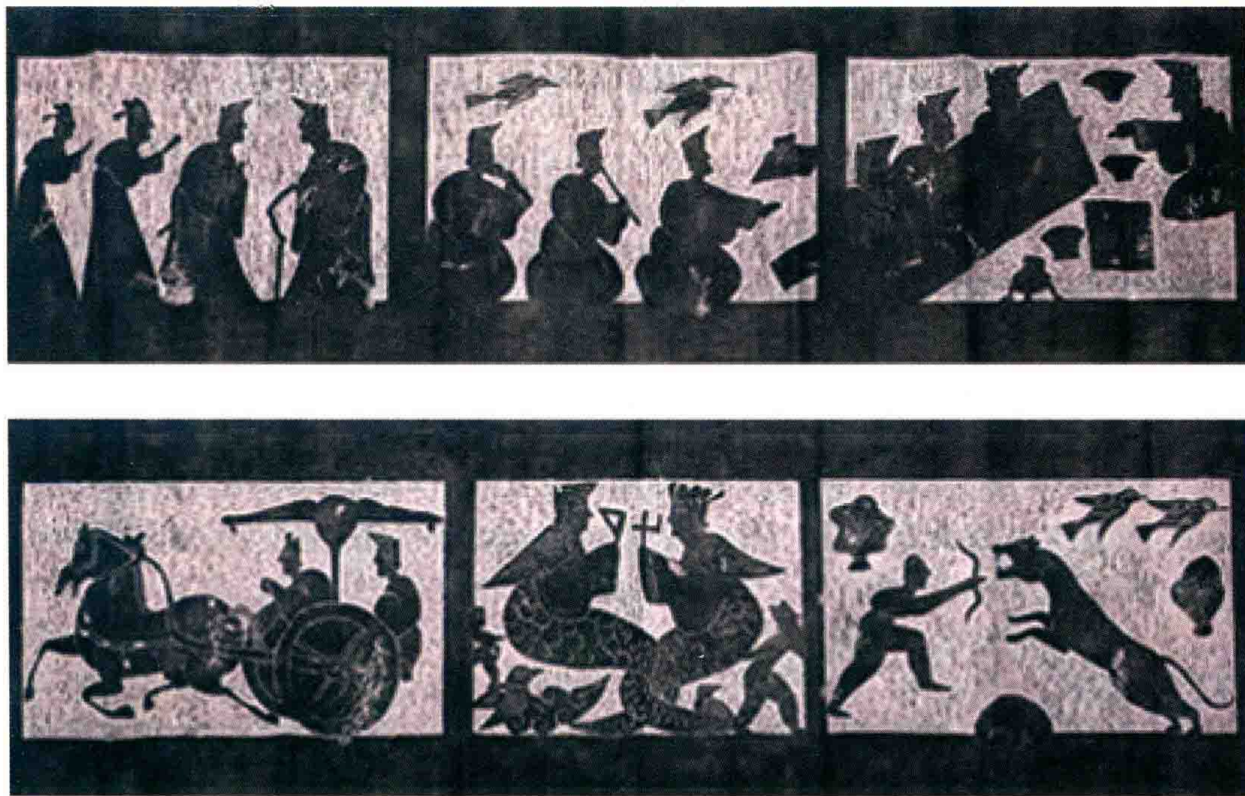


图 1-2 六艺(石拓片)

当时的“六艺”内涵与我们今天的艺术内涵相差甚远,其中与今天的精致艺术形式最接近的“乐”,也不是我们直觉上认为的“音乐艺术”,而是脱胎于原始祭祀中的朝堂舞乐,象征着天地之“和”。但在对待美的态度,用自身所具有的社会技能改善社会生活的方法,两者在精神层面如出一辙。

中文中第一次出现“艺术”这个名词,是在《后汉书》中。但在其中的语境下,它是一个“艺”加“术”的复合词,仍然是指技艺,只是在沿袭儒家提出的“艺”含义基础上容纳了更多行业的技艺。由于儒学在发展进程中,逐渐聚焦于研究学术经典,“六艺”逐渐开始流于形式,并逐渐沦为与工匠一个层级的尴尬存在。即使是在盛唐,如吴道子、公孙大娘、阎立本等现在我们所熟知的古代艺术家,在当时的社会地位都不是很高,更多地被归到“技术工匠”一类的社会角色中。



图 1-3 吴道子《八十七神仙卷》局部

直到“五四”运动前后,中国开始引入 art,也就是我们现在所指的艺术,但当时常常把 art 译作“美术”,也就是“创造美的技术”,依然沿袭着自商代开始的“中国的美的精神”。后来,中国社会生活中的美术主要内涵开始变为以绘画、雕塑为主题的“造型艺术”。为了更好地区分两个概念,文化界正式把 art 翻译成“艺术”。

在相当长的时期内,我国对艺术的研究与教学,几乎完全是对西方艺术进行亦步亦趋的模仿。在新中国成立后,随着党和政府对各种民间艺术形式的挖掘,中国现代化的艺术体系一点点建立起来,并逐渐开始产生一定的世界影响力,为艺术内涵在新时代的发展做出积极的中国贡献。

二、艺术概念在西方的历史发展

艺术概念的形成,在西方的情形同遥远的东方几乎完全一样。在很早的时候,古代西方人也把艺术归入一般技艺之中,认为创造美的技艺就是艺术。

据《古代美学》(波兰美学家塔塔科维奇作品)一书中的观点,希腊人赋予 techne 这个术语——我们译为“艺术”——以比现代意义上的艺术更为广泛的含义。这个词有三种含义:

① techne 指“生产”，并延伸为几乎一切含目的的行为。诸如盖房造船、驯养动物、读书写字、农业种植、布料纺织、医疗、治理国家、军事活动，乃至魔法、巫术都是艺术。只要是可学的而非本能的技巧和特殊才能，都可叫“艺术”。② 当时的学术行为。当时最为流行的学术是算术、几何等数学技能是计算艺术，医学、动物学、占卜术等也被归类为艺术。③ 现代含义上的艺术。

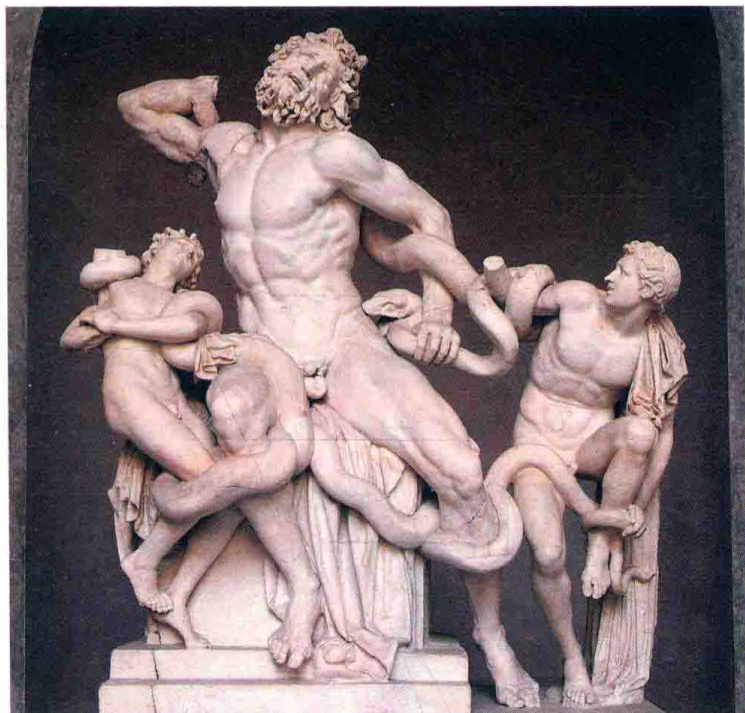


图 1-4 古希腊雕塑《拉奥孔》

这种情况与春秋时期儒家提出的“六艺”极为相似。而这种相似性表明，在人类社会文明的较早阶段，艺术普遍没有从人类的其他活动中分离出来，而是一种基于个人感情体验，对于创造美的技艺的概括性的、不精确的描述。

到了中世纪，受宗教统治的约束，西方的艺术概念开始发展出两种含义：一种是文科艺术，包括修辞、逻辑、格律和语法；一种是高级艺术，指算术、几何、音乐和天文四大学科。其中一些当时被称为自由学科，但当时的艺术概念中并不包括绘画、雕刻和建筑。这些在当时的神权统治氛围中是核心的统治工具，扮演着儒家“六艺”的角色，被教士与贵族阶层垄断。

在文艺复兴时期，“艺术是一种创造美的高超技巧”的观念又得以重新恢复，但是艺术家因政治或经济上的需要，不得不依附于教育和贵族阶级，当时仍被视为工匠。比如达·芬奇、米开朗琪罗等人，现在我们眼中的他们是跨越时代的艺术大师，是具有广博人文知识的全才式艺术家，但当时他们的社会地位并不高。他们的实际创造行为都是按着委托者的表现要求和完成期限来工作，仍未出现“艺术”作为一门感性创造学科的特质。

直到 17 世纪，艺术这一术语才有了我们今天所理解的含义，即“美学”上的意义，艺术的内涵开始接近于我们今天的认知。18 世纪，法国著名的启蒙学者狄德罗主编的百科全书中，艺术打破了原先的概念，开始成为一种包括绘画、雕塑、建筑、诗歌和音乐的给人以美感的事物。法国美学家夏尔·巴托(Charles Batteux)则进一步厘清概念，把传统意义上的艺术进行学术化分类：第一类是以满足人们的需要为目的的艺术，如农业、纺织等；第二类是以



图 1-5 中世纪意大利壁画《狄奥多拉皇后与侍从》



图 1-6 达·芬奇《抱貂女郎》

引起快感为目的艺术即“优美的艺术”，它们联结了音乐、诗歌、绘画、雕刻和舞蹈；第三类是兼有效用和快感的艺术，如雄辩术和建筑。^①

^① 参阅卡冈：《艺术形态学》，三联书店 1986 年版，第 53-54 页。

“优美的艺术”这种并不单纯以技巧和实用功利为其特色的形态,在概念上明确地把“精神享受”称为艺术,打破了以实体为界限的樊笼,被认为是现代意义上艺术概念真正形成的标志

为“道”),不管是可以触摸的现实世界,还是在现实基础上再创造的“艺术世界”,都是这个“理性世界”的摹本。就真实性而言,理性世界>现实世界>艺术世界。这种哲学观念试图从艺术中找到“深刻的普遍性”,这种“深刻普遍性”的探讨往往与强化当时的阶级统治息息相关,充斥着“客观唯心主义”的味道。这种观念的提出与当时的政治环境息息相关,可以起到强化人们对“理性世界”认知、增强塑造“理性世界”群体社会话语权的作用。

在中国,这种观点的代表是南北朝时期的刘勰、宋代的朱熹。著有《文心雕龙》的梁朝重臣——刘勰认为“文”是“道”的表现,“道”是“文”的本源,于是自然推出掌握了“道”的文人士大夫阶层自然手握“文”(也就是艺术)的解释权的结论。宋代理学家朱熹在刘勰的基础上更进一步,认为“文”只不过是载“道”的简单工具,即“犹车之载物”罢了。这种基于统治者视角的说法,曾长期影响了中国古代艺术的发展,在唐朝以后成为中国艺术发展的一大障碍,直到“五四”运动后才被彻底打破。

与古代中国类似,这种观点也长期存在于古代西方。早在古希腊时代,柏拉图的一些观点就带有客观精神说的典型特征。柏拉图极度推崇“理性世界”,认为理性世界是世界的本源,是驱动世界发展的第一性因素,是真实世界的本体;而现实世界是理性世界的摹本,是依附于理性世界存在的第二性;艺术则是“摹本的摹本”“影子的影子”,“和真实世界隔着三层”。到了19世纪,德国古典美学集大成者黑格尔的观点与柏拉图的观点高度相似,同样认为“美就是理念的感性显现”,对艺术的本质是“理念”或“绝对精神”的说法也与柏拉图大同小异。同时,黑格尔又与时俱进地用辩证法思想对艺术的本质进行了进一步解析:“理念”是内容,“感性显现”是表现形式,二者是统一的。艺术离不开内容,也离不开形式;离不开理性也离不开感性。在艺术作品,中人们总是可以从有限的感性形象认识到无限的普遍真理。

从中外“客观精神说”的具体表现中,我们可以看到一个很清晰的脉络——它是统治阶级实现文化垄断的一种表述,具有强烈的历史局限性。它在艺术发展的过程中虽然起过一定的促进作用,但很快就凸显出弊大于利的特点,开始成为艺术发展的桎梏。

二、主观精神说

在艺术史上,“主观精神说”与“客观精神说”先后诞生。与“客观精神说”不同的是,“主观精神说”更强调艺术家的自由发挥,而非对“绝对理性”的摹刻。他们往往认为艺术是纯粹由艺术家缔造的天才造物,是一种“意志自由”的体现,不夹杂任何利害关系,不涉及任何目的。

在西方,这种观点产生了更久远的影响,也成为西方主流的艺术思想体系。其中,康德的思想被公认为是“主观精神说”在西方的源头。康德强调艺术创作中天才的想象力与独创性在使艺术达到美的境界中扮演的重要角色,成为西方“精英主义”的思想源头。进步意义的一面,他看到并强调了艺术中创作主题的重要性,并且把自由活动看作艺术与审美活动的精髓,体现出其思想的深刻之处;但这一套思想是建立在先验论的“唯心主义哲学”体系上,在相关论述中充满了似是而非的说辞,存在诸多矛盾之处。德国哲学家尼采在康德的基础上将这一观念推向极点,认为“人的主观意志是世界上万事万物的主宰,也是推动历史发展的根本原因”。主观意志被说成是主宰一切的独立实体,本能欲望被夸大为具有无限的能动性。显然,这与现实是矛盾的。

在中国,也有同样的现象。与刘勰同时期的一些文艺评论家,片面强调“情”“志”在文艺

创作中的作用,把艺术家个人的心灵和欲念的表现抬高到可以脱离现实而独立存在的高度,否定文艺与社会现实的联系。到了宋代,又有严羽的“妙悟”说与朱熹的理论交相辉映,认为创作如同参禅,“妙悟”可以凌驾于学习和总结之上。明代袁宏道的“性灵”说,同样把主观精神的表现和抒发当作文学艺术的本质特征。

结合历史来看,“主观精神说”是具有自由精神的艺术家在当时社会政治文化条件下进行文艺思想斗争的产物。虽然在一定程度上解放了文艺思想,却因为时代局限性而无法长期成为引领艺术向前发展的主流思想。

三、模仿说与表现说

模仿说又被称为“再现说”,认为艺术是对现实的“模仿”,或者是对“社会生活的再现”。与之相对的“表现说”,则认为艺术是对艺术家心灵的“表现”,是情感的自然流露。这两种说法的分歧,根源在于对艺术家与社会关系的认知不同。模仿说认为,艺术家依赖于社会生活,所表达的艺术内涵也就无法超脱社会生活,在一定意义上忽视了艺术与创作主体之间的关系,对艺术家的主观能动性认识不足;表现说认为,艺术是艺术家内心向社会生活的映射,强调了创作主体的能动性和组织性,却对生活对艺术的深刻影响认识不足。

这种说法出现较早,在各个说法中影响也最为长久。在远古时期,中国的先民就开始模仿鸟筑巢、兽挖穴的方法建造房屋,成为最早的建筑学起源;而在传说中,对于蜘蛛织网行为的模仿,被称为纺织行业的起源;在音乐方面,很多古老的唱腔都是模仿鸟叫、兽声发展而来的。在中国美学史上,也有关于模仿说的思想。“师造化”“师自然”“师物不师人”即主张模仿现实,而不是模仿别人的作品。

在西方,文艺复兴时的艺术巨匠达·芬奇在模仿说的基础上进一步提出了“镜子说”,模仿说也逐渐转化为“再现说”。“镜子说”“再现说”的出现与当时的科学进步有重要关联,从宗教思想中解放出来的一大批艺术家开始大胆使用科学工具,把“模仿说”在具象模仿的基础上,往抽象模仿层面进行了大胆而又成功的尝试。由此,“再现说”开始成为西方文艺创作的重要底色,全面而深刻地影响了欧洲的文艺理论。但是,它把模仿归结为人的“天性”和“本能”,没有从社会实践角度来阐明模仿的动机,更没有说明模仿与创造的本质区别。因而,它是一种有足够实用性,但不够科学的艺术创作理论。

在“再现说”发展成熟后,一种与之相对而又更加抽象的“表现说”,开始登上历史舞台。最早正式提出表现说的是法国魏朗(Eugene Véron, 1825—1889),他在《美学》(1873)中把艺术界定为“情感的表现”,认为艺术的价值全在于其表现情感的范围的广度和深度,伟大的艺术是伟大灵魂的回声,这是艺术与科学的主要区别。在他之后,俄国托尔斯泰在《艺术论》(又译《什么是艺术》,1898)中对魏朗的看法提出异议,认为如果只表现情感而不传达情感,依然算不上艺术,艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人,于是在自己心里重新唤起这种感情,并用某种外在的标志表达出来。20世纪初,抽象艺术的先驱、美术理论家康定斯基则从绘画角度系统地论述了表现说,认为艺术作品的内在的因素是艺术家灵魂中的感情,失去了这种感情艺术就无法成立;这种感情的奇妙之处就在于能够激发观众同样的感情,在美术构图中要显示的东西不能局限于美学直觉而进行简单的推敲,将艺术家充沛的个人感情融入其中更为重要。

可以说,表现说代表了人们认识艺术的一个高度,在艺术发展的历程中有着不可磨灭的

贡献。表现说的出现与发展,使得广大的艺术家群体逐渐从旧认识的桎梏中解脱出来,进一步开拓了人们对艺术本质的认识,对探讨情感在艺术创作中不可取代的地位、扩大艺术的表现领域和审美功能、寻求新的艺术表现手段有不可替代作用。它对浪漫主义艺术的发展、对现实主义的演变、对近代美学和艺术尤其是现代派艺术的发展影响很大。表现说的文学观不仅重视主体和情感,而且突出了个性、天才、想象等因素在文学构成中的作用。同时需要指出的是,它也有其局限性,尤其是忽略了生活对艺术的最终决定意义,弱化甚至无视了艺术对生活的依赖关系。

四、特殊意识形态说

十九世纪,随着科学与哲学系统的高度发达,一种能够同时容纳并解析以上所有艺术本质解释的新学说诞生了,它就是马克思主义对艺术本质的论断——特殊意识形态说。

马克思主义学说认为,人类的社会生活分为物质生活和精神生活两大类,这两者之间是相互作用、紧密联系、辩证统一的。从根本上说,物质决定精神,存在决定意识,物质生活也就决定了精神生活的样貌。而这又不是绝对的,是辩证的,精神生活会对物质生活产生一定的反作用,具体的表现主要就是社会意识形态。物质生活与精神生活共同作用,形成了美丽多彩的社会生活。社会生活中存在着诸多的社会意识形态,艺术就是其中的重要一环。

在马克思主义学说中,艺术作为一种社会意识形态,是人类认识和把握社会生活的一种形式,和其他社会意识形态、形式一样,以社会生活为对象,是对社会生活的一种反映。

这种说法在充满了哲理、富有思辨魅力、让人难以辩驳的同时,又脱离了一般人的生活体验,使得一般人难以理解。下面,我们从五个层面由浅入深展开论述这一观点,以帮助大家理解。

1. 直接反映现实生活的艺术作品

在艺术作品中,存在着大量直接反映现实生活的案例。这些艺术作品以现实生活中的人物和事件为描写对象,内容一般直接来源于社会生活,艺术的加工只是略加升华,很大程度上保留了现实的人物和事件的原貌,是对社会生活真实、具体的反映。对于我们中国人来说,这类艺术作品有很多,比较耳熟能详的有油画《开国大典》、人民英雄纪念碑上的中国革命史浮雕、大型音乐舞蹈史诗《东方红》,等等。这些艺术作品所表现的内容都同现实生活直接相关,是现实生活的真实写照与杰出艺术家的创造性加工共同缔造的艺术作品。

2. 抒发艺术家个人情感的艺术作品

这类艺术作品主要以抒发艺术家个人情感为特色。在艺术家充沛感情的影响下,艺术作品表现出的形象与客观社会生活中的样貌相比,有了很大的改变,被赋予了浓厚的个人感情色彩。究其根本,艺术家在艺术作品中表现的感情发生的根源仍然存在于客观的社会生活中,这类艺术作品是社会生活的一种曲折含蓄的反映。

从表面上看,这些作品只是艺术家个人的情感。例如,在音乐中广泛存在的“思乡题材”,抒发的是离乡思亲的人生感怀。其实,每一首成功的思乡曲背后都是当时的社会环境、社会生活方式变化及族群迁徙给人群造成的情感痛苦。虽然是音乐家在特定情景下表现自己情感的产物,但它们往往能够感动千百万听众,引起人们的共鸣。这种情感的个体性同人类情感的共同性是相通的,它们表达的“人之常情”是属于整个社会和全人类的。