

绪 论

艺术学是一门独立的学科，它的上位学科是美学，美学的上位学科是哲学。因此，艺术学既接受哲学和美学的指导、影响和制约，又具有不同于哲学和美学的独特品格。

然而，艺术学是一门新兴的学科，是后于哲学和美学建立的。在我国，尽管有关艺术理论的研究由来已久，成果丰硕无比，但艺术学作为一门独立的学科的建立，可以说才刚刚起步。而哲学则早就有之。至于作为艺术学的前导，美学和文艺学的建立，至少已走过了一个世纪的历程。在西方，有关艺术理论的研究同样由来已久，成绩斐然，但直到 19 世纪才建立了艺术学学科。

要探讨艺术学的原理，要建设、发展我国的艺术学，就先要了解艺术学的产生、发展以及艺术学的研究对象、构成和学科体系，初步熟悉艺术学的学科概况，确立艺术学的学科意识。

一、艺术学的产生及其发展

如果说美学是一门既古老而又年轻的学科，那么，艺术学就更为古老而又更为年轻。一方面，美学事实的存在比“美学”一词的出现，艺术学事实的存在比“艺术学”一词的出现，都早得多；另一方面，美学理论和艺术理论在人类历史上虽然早就有之，但美学和艺术学作为各自独立的学科，却分别是 18 世纪和 19 世纪的事。这说明二者都是既古老而又年轻的。起初，美学理论和艺术理论往往是叠合的，而且，美学理论的阐述又往往渗透在艺术理论之中。初民的审美意识的产生可能先于艺术思维，但人类审美意识发育的见证恰恰是原始艺术的产生。而它们的理论形态，也就是美学理论和艺术理论，则可能以艺术理论为先。这是因为，第一，美学属于哲学性的学科，艺术学属于具体科学，它们的产生往往是经由艺术到哲学再到美学的。朱光潜说：“希腊美学思想发源于毕达哥拉斯学派，赫拉克利特，德谟克利特和苏格拉底，极盛于柏拉图和亚里士多德。”^①而“美学在西方一开始就是哲学的一个部门”，“由文艺时代转变到哲学时代”^②。充满了文艺思想的神话、荷马史诗以及希腊戏剧、音乐、建筑、绘画、雕刻等很早就产生并繁荣起来，而毕达哥拉斯学

^① 朱光潜：《西方美学史》（上卷），人民文学出版社 1979 年版，第 32 页。

^② 朱光潜：《西方美学史》（上卷），人民文学出版社 1979 年版，第 31 页。

派等恰恰就在此基础上从阐述艺术学原理中通向哲学及其中的美学的。例如，在荷马史诗的序曲中，就呼告诗神缪斯，请赐予灵感。这是艺术理论中“灵感说”的萌芽。希腊神话中说诗可以感动顽石，音乐可以驯服野人和野兽，这是艺术理论中关于艺术的功能的萌芽。毕达哥拉斯学派正是从艺术原理的探索中走向美学的。例如，他们研究“音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调”^①，并把音乐的和谐原理推及建筑、雕刻等其他艺术，再从哲学辩证法中拓展到美学，认为美就是和谐。第二，美学思想往往孕育于文艺思想之中，比较系统的理论著述，起初属于艺术学方面的比属于美学方面的多且早。孔子、孟子、荀子、老子、庄子、墨子、韩非子等的美学思想多渗透于文艺思想之中。亚里士多德的《诗学》和刘勰的《文心雕龙》等艺术学著作也比美学著作出现得早。实际上，美学家又往往同时把它们当作美学著作看待。这不仅表现了美学和艺术学的联系和依存性，而且说明了艺术学要比美学更为古老。

但是，作为一门独立的学科的形成，必须要有专有名称、独特的对象领域和比较完整的体系，并由此而形成的学科自觉。美学成为一门独立的学科，是以18世纪德国唯理主义哲学家鲍姆嘉通于1750年出版《美学》专著为标志的。因此鲍姆嘉通被称为“美学之父”。而“艺术学”这一专有名称直到19世纪40年代才开始出现。日本学者吉冈健二郎认为，1845年，德国学者海尔曼·海特纳（1821—1882）在论文《反思辨的美学》中，泰奥多尔·蒙特（1808—1861）在专著《美学》中都使用了“艺术学”这一术语，但也有人认为是温伯格（1802—1877）和罗森克兰兹（1821—1874）创造的^②。而明确提出创立一门关于艺术的独立学科，以艺术独自的领域为对象，摆脱艺术学隶属于美学的传统观念的则是德国19世纪著名美术史家、艺术理论家康拉德·费德勒（1841—1895）。康拉德·费德勒是最早阐明艺术学独特领域的学者，他认为美与快感有关，而艺术是对于真理的感性认识，艺术的本质不在于美，而在于形象的构成，关于艺术的学科应该从美学中独立出来。康拉德·费德勒虽然没有明确使用艺术学这一学科名称，其理论见解亦有偏颇之处，但他明确地提出了艺术学的研究对象，提出了艺术学与美学的区别，指明了艺术学不应再从属于美学而应成为一门独立的学科，从而基本解决了建立艺术学学科的关键性问题，也就是艺术学的研究对象问题，导致了艺术学的建立，奠定了艺术学的基础，因而被尊称为“艺术学之父”。

随之，许多艺术理论家都从各自的角度探讨了艺术学学科的建设。其中特别是德国的格罗赛（1862—1927）着重从方法论上建立艺术学，他的《艺术的起源》成为艺术社会学的重要著作之一。柏林大学教授玛克斯·狄索瓦（1867—1947）更进

① 波里克勒特：《论法规》转引自朱光潜《西方美学史》（上卷）第33页。

② 参见李心峰：《元艺术学》，广西师范大学出版社1997年版，第28页。

一步提出了“一般艺术学”的概念。德国美学家、艺术学家爱弥尔·乌提兹(1883—1956)在此基础上再向前推进,更指明了一般艺术学的核心问题是艺术的本质问题。他们出版的一系列学术著作进一步确立了艺术学的学科地位。接着,在法、英、美、俄、日等国,艺术学都相继兴盛起来。艺术学在19世纪后半叶产生,比美学的独立晚了一个多世纪,是一门更为年轻的学科。

西方艺术学产生之后,随即蓬蓬勃勃发展起来,一方面出现了马克思主义艺术学,另一方面又形成了诸多派别的现代派艺术学以及其后的后现代主义艺术学。从艺术思想角度看,出现了重再现、重社会性、重共性、重理性、重意识的艺术社会学和重表现、重心理、重个性、重情感、重直觉的艺术心理学等等。从方法论角度看,20世纪还出现了本体论、主体论、系统论三个艺术学学派。本体论强调文本研究,注重作品的语言、形象、结构。主体论强调研究创作主体和接受主体。系统论注重从作者、作品、接受者三方面的关系来把握艺术系统的特质及其内部构造。

出现在两次世界大战之后、20世纪六七十年代的欧美的后现代主义,以反本质和反艺术为基本观点,提出消解理性,消解对于世界、人生和自身的本质认识,消解对“终极目标”的追求,消解艺术和生活、哲学、雅与俗以及艺术各部类之间的分界,鼓吹非主题、非倾向、非典型、非情节和非文体,既否定了艺术的依存性,又否定了艺术的独立性,实际上也就取消了艺术。

我国古代的艺术理论源远流长,博大精深,丰富多彩。在先秦时代,不仅形成了以孔、孟为代表的儒家重再现、重功能、重人格精神的艺术传统和以老、庄为代表的道家重表现、重超越、重自然情性的艺术精神,而且出现了学派蜂起、百家争鸣的理论研究热潮。其中,孔子关于“兴观群怨”的诗论、“绘事后素”的画论和“尽善尽美”的乐论,老子的“大音希声”、“大象无形”,庄子的“顺物自然”、“以天合天”、“天人合一”,墨子的“非乐”,荀子的“导乐”、“美善相乐”,孟子的“口之于味也,有同嗜焉。耳之于声也,有同听焉。目之于色也,有同美焉”(《孟子·告子》),韩非关于强调写实的“画孰最难”的论述,等等,都是影响极为深远的。这一时期,虽也产生了荀子《乐论》这样的专门论著,但多为只言片语,尚处于萌芽状态。

及至汉代,独尊儒术,设立经学,出现了以《毛诗序》为代表的专门诗论和以《乐记》为代表的系统乐论。它们都特别强调艺术为统治阶级的政治服务,强调通过艺术的感化作用进行政治和道德教育。《毛诗序》不仅继承了前人的“诗言志”这一中国古代诗论的“开山纲领”和诗、乐、舞密切结合的观点,而且进一步指出这三者的核心在于言志抒情,将理性的“志”和感性的“情”结合起来。同时,还将孔子“兴、观、群、怨”的艺术功能观具体化为“上以风化下”和“下以风刺上”,将教化和讽谏结合起来。《毛诗序》在采录《周礼·春官》“六义”说的基础上,还对风、雅、颂的分类从内容上作出了比较确实的界定,对赋、比、兴这三种表现方法虽未进行论述,但在《诗经》的分类和表现方法上的总结,一直成为中国古代诗歌创作中关于诗体和诗

法的基本原则。《乐记》在强调政治性、时代性时，突出地表现了儒法结合，提出礼乐刑政并用：“故礼以导其志，乐以和其声，政以壹其行，刑以防其奸，礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。”^①在艺术方面，特别强调了物感说和真实说。不仅把音乐看作是抒发内心感情的产物，而且强调了内心感情的产生是由于外物的激发，艺术来自现实体验，因此，必须真实：“是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中而英华发外，唯乐不可以为伪。”^②

魏晋南北朝时期是我国艺术和艺术理论走向自觉化的时代。这主要表现在：第一，强调艺术本体和艺术家本体。人们从片面强调艺术的政治、道德教育功能走向对艺术自身规律的独立研究，开始强调艺术家及其艺术事业的价值，强调艺术自身的审美特征和艺术家的主体作用。例如，曹丕在《典论·论文》中提出“文以气为主”和“诗赋欲丽”陆机在《文赋》中提出“诗缘情而绮靡”和“凭虚构象”钟嵘在《诗品》中提出“滋味”说顾恺之在《论画》中强调“传神写照”谢赫在《古画品录》中提出气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写等“六法”都是充分表现。第二，思想自由，学术活跃，儒、道、佛多元互补，人们的主体意识和自觉精神给艺术理论带来了新气象。第三，艺术理论专著、专论纷纷涌现，文论、诗论、乐论、画论、书论等等，犹如雨后春笋，其中，特别是在五、六世纪的南朝齐梁时代出现了“笼罩群言”“体大而虑周”的艺术理论巨著——刘勰（约465—532）的《文心雕龙》。这是一部具有划时代意义的艺术理论巨著，对艺术本体、艺术功能等方面都作出了系统而精辟的阐述，不仅是中国古代艺术理论和美学思想的集中代表，而且是世界艺术理论和美学思想中的一颗光辉灿烂的明珠。目前，研究《文心雕龙》已形成“龙学”而且成为国际性的显学。

唐宋金元时期是我国艺术理论普遍繁荣发展和深入变化的时期，其主要表现在于：第一，儒道释融合，在艺术思想上充分显示了不同于西方封建时期艺术观的中国特色。例如，从初盛唐的书、画、文的创作思想到唐末五代的诗论，都在“外师造化、中得心源”的心物关系的辩证认识中显示了造像和尚意、重心相统一的意境观。及至宋元，从深入探索意境中强调重在韵味，标志着从创作中的主客关系、心物关系发展到观赏和创作相应和的创作与观赏，作品的生成与效应、反响的更为完整的艺术关系。第二，文道两本观的提出。文道合一的艺术本体观是中国古代强调文艺与政治、道德密切关系的传统观念，对这种观念的变革始于中唐而成于北宋，明确将文与道分成两个本源，也就是文（文艺）从包涵、束缚于道（政治、道德等）至脱离于道而具有相对独立性。例如，在创作中强调“观物”和“妙悟”，在师物、师心的结合中更注重师心。在山水画等以自然为对象的艺术创作中，已从过去的比

① 司马迁：《史记》第4册，中华书局1982年第2版，第1179页。

② 司马迁：《史记》第4册，中华书局1982年第2版，第1214页。

德、畅神发展到情理相融，更侧重于寓意于物。在艺术品评中，不仅显示了艺术风格论的系统化、理论化，而且把逸品置于神、妙、能品之上，既反映了审美崇尚从雄浑到淡雅、从壮美到优美、从华丽到自然的变化，又表现了对象外之象、味外之旨追求中的主体性张扬。第四，艺术理论专门化，形成了诗论、文论、书论、画论、乐论等的独特体制，著述空前丰盛，艺术理论研究和艺术实践紧密相联。

明清时期是我国艺术理论走向现代、走向世界的时期。这主要表现在：第一，充满了个性解放、民主精神等反封建传统的时代色彩。明代李贽提出“童心说”，袁宏道提出“性灵说”，汤显祖提出“世总为情”，清代袁枚倡导“性灵说”，都在强调情感论、个性论、天才论方面显示了张扬主体性、个性解放的民主精神。第二，平民艺术、大众文化的张扬。如李渔对戏曲艺术“非末枝”的宣扬，金圣叹对小说《水浒》和戏曲《西厢》等大众艺术的评点，都突出了大众审美倾向。第三，对艺术本体的研究达到了空前的高度。如李渔以“登场”的“观听咸宜”的舞台性为核心对戏剧本体研究达到了前所未有的成就。王骥德在《曲律》中强调“本色”要“令老姬解得”“能入众耳”，强调“声调之美”，“意新语俊，字响调圆”，“有色有声”。金圣叹强调小说的特质是虚构，核心是塑造典型性格，基本元素是细节描写；徐渭强调绘画的笔墨；石涛则将绘画技法和哲学意义概括为绘画本体意义上的“一画”，也就是通贯宇宙、人生、艺术生命力运动的线条及其根本法则，等等。都空前地对艺术本体作出了精深研究，并达到了前无古人的理论高度。第四，多种艺术理论专著实现了专业化、系统化、理论化，实际上形成了具有中国特色的特殊的艺术学理论。如戏剧学方面的《闲情偶寄》、《曲律》，音乐学方面的朱权的《太和正宫谱》、徐上瀛的《溪山琴况》、徐大椿的《乐府传声》，绘画学方面的石涛的《画语录》，造园学方面的计成的《园冶》等等。其中，特别是李渔（1611—1679）的《闲情偶寄》不仅充分阐述了戏剧艺术的本体特征，而且涉及音乐、建筑等诸多艺术门类，更具系统性和理论色彩，将我国的传统艺术理论推到一个新阶段。19世纪中后期出现的刘熙载（1813—1881）的《艺概》，可以说是我国古代文论、诗词曲话、书论等文艺思想的理论综述，是我国传统艺术理论的进一步发展，是注重理论概括的艺术学、美学思想专著，是我国古代艺术理论、美学思想成熟形态的一个范例。《艺概》书名的意义，就在于自觉地注重理论概括。正如作者在《艺概·叙》中所说：“举此以概乎彼，举少以概乎多”，论艺“好言其概”。这倒好像是现在的“艺术概论”的最早表述。《艺概》在艺术的本质、艺术创作、艺术鉴赏、艺术风格、艺术真实、艺术意象、艺术意境等方面均有精辟见解。这一方面充分说明了我国在艺术学理论的建树方面和艺术学学科的建设方面都是历史悠久、成果辉煌、卓有贡献的，另一方面也表现了由于专有名称、对象领域和概念体系等方面的模糊，还不能说在我国首先建立了艺术学学科。

19世纪末，特别是20世纪以来，西方艺术学、美学传入中国，进一步推动了我国艺术学学科的现代性建设。一个多世纪以来，我国艺术学、美学的建设和发展主

要来自三个渠道，最终汇聚为具有中国特色的马克思主义艺术学的建立和发展。这三个渠道，一是西方艺术学，二是俄、日等国民主义艺术学，三是马克思主义艺术学。由于中华民族文化传统非常深厚，任何外来文化，只有与中国文化相融合，才具有生命力。20世纪是世界不断发生裂变的时代，也是中国历史一再发生翻天覆地变革的时代，不同来源的艺术学、美学，都与中国特定的历史形态和社会实际结合起来，因而形成了不同的主流倾向。

20世纪初期，形式论成为中国艺术学的显著特征。王国维(1877—1927)是将西方美学、艺术学引入中国并研究中国文艺，提出创见，成绩卓著的第一人。他在《红楼梦评论》、《人间词话》和《宋元戏曲史》中探讨了文艺创作和文艺批评的许多带有规律性的问题。在康德美学的超功利和自律性性质的影响下，王国维特别注重艺术作品的形式，认为艺术作品之所以美，就在于它的形式。他首先把艺术理论中形式这一重要概念突显出来，并把艺术的形式和人生、人格建构结合起来。蔡元培(1868—1940)和早期的宗白华(1897—1986)也都意识到形式对艺术作品的重要性。蔡元培认为艺术具有普遍性和超越性就在于艺术有着与科学和道德不同的形式特征。宗白华把形式视为通向具有形而上哲学意味的审美和生命境界的中介。他们注重艺术的形式，却又不同于西方的形式主义，他们同时把形式和人生结合起来。王国维经由形式通向人生的超脱，蔡元培经由形式通向人生中现代新人格的审美教育，宗白华经由形式通向人生中的宇宙生命境界。

形式论显然是偏颇的，但其贡献也是突出的。这主要表现在：第一，在中国艺术学的现代历程中首先突出了其中相当重要而又往往被明显忽视的“形式”这一理论问题。第二，在中国艺术学的现代历程中，不仅率先多渠道地吸收西方艺术学原理，而且从“为我所用”的角度去理解和应用，这就开启了现代化和民族化相结合的道路。早在1907年，鲁迅就在《摩罗诗力说》中强调艺术经由感性形式通向“人生之诚理”。他认为“一切美术之本质，皆在使观听之人，为之兴感怡悦”，“以能涵养吾人之神思耳”，“人生诚理，直笼其辞句中，使闻其声者，灵府朗然，与人生即会。”^①。在1907年写就的《文化偏至论》中又明确指出：“必洞达世界之大势，权衡较量，去其偏颇，得其神明，施之国中，翕合无间。外之既不后于世界之思潮，内之仍弗失固有之血脉。”^②表达了现代性与民族性统一的鲜明倾向。

20世纪初期是中国艺术学的形成时期。在这一时期，一方面以形式论为其主要特征，另一方面又呈现出多元并峙的态势。例如，梁启超主张文艺的政治实用性；章太炎提出技巧论；1921年诞生于北京的文学研究会以“为人生”为宗旨，强调再现论；前期创造社倡导“为艺术而艺术”突出“自我表现”强调表现论；鲁迅则在

① 《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第71~72页。

② 《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第56页。

综合再现论、表现论、实用论、审美论中将艺术的独立性和依存性统一起来。

20世纪中期，政治意识形态论是中国艺术学的主流倾向。

这一时期主要从30年代开始，以左翼作家联盟（左联）为核心，在一系列的论争和批判中，确立了政治意识形态论的文学艺术理论。其核心内容包括三个方面：第一，“武器论”的本质观 第二，“大众化”的方向论 第三，“现实主义”的创作方法论。鲁迅指出：“文学不借人 也无以表现‘性’，一用人 而且还在阶段社会里 即断不能免掉所属的阶级性……倘说 因为我们是人 所以以表现人性为限 那么 无产者就是因为是无产阶级 所以要做无产文学。”^②“无产文学，是无产阶级解放斗争底一翼，它跟着无产阶级的社会的势力的成长而成长”^③。鲜明地阐述了文学与无产阶级革命事业的密切联系。在左联的纲领中更明确提出了艺术是阶级斗争的武器。

1942年5月毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中明确指出：“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”“在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的。”^④及至50年代、60年代、70年代，整整半个世纪，政治意识形态论都处于主流地位。这里存在着两个问题：一是如何看待政治意识形态论的是非得失；二是如何看待毛泽东文艺思想。

政治意识形态论是在特定的历史条件下产生的，因而不仅具有合理性和必要性，而且具有现实可能性。在连续的国内革命战争、抗日战争、解放战争和抗美援朝战争等激烈的阶级斗争、政治斗争、民族斗争中，政治始终处于中心地位，政治意识形态自然也成为包括艺术在内的社会意识形态和社会活动的核心。

政治意识形态论还是在马克思列宁主义影响下产生的。马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义关于经济基础和上层建筑、阶级斗争和历史发展的理论，列宁于1905年发表的《党的组织和党的出版物》中关于文艺和党的事业的关系的论述，都导致了政治意识形态论的产生。

政治意识形态论也是在创建新文艺和新艺术理论的需要下产生的。中国共产党领导的无产阶级革命事业，觉醒了或正在觉醒的中国人民，社会生活中流行的形形色色与时代不相适应的文艺作品和文艺思潮，都需要产生新的革命文艺及其理论，政治意识形态论也就应运而生。

艺术确实具有社会意识形态性质，艺术也不能脱离政治，更不能脱离人民、脱

① 包忠文：《现代文学观念发展史》江苏教育出版社1992年版，第209页。

② 《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1981年版，第204页。

③ 《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1981年版，第236页。

④ 《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年第2版，第848、865页。

离现实、脱离时代，因此，政治意识形态论不仅具有历史合理性，而且具有一定的理论合理性，在实践中也曾催化了新文艺的兴起，“文艺和艺术是一个重要的有成绩的部门。”^①。但是，把艺术仅仅归结为政治意识形态，不仅严重忽视了艺术自身的特征，而且把艺术意识形态等同于政治意识形态，使艺术蕴涵的丰富复杂的意识形态内涵简单化了，从而在实践中产生了庸俗社会学、极“左”等倾向，妨碍了艺术的繁荣发展，带来了艺术理论的混乱。

《在延安文艺座谈会上的讲话》虽然具有浓厚的政治意识形态论倾向，但仍然是我国第一部既具有现代理论形态又具有中国特色的系统的马克思主义美学和艺术学著作，是我国美学和艺术学发展史上的一个重要里程碑，并以此为核心形成了毛泽东文艺思想的科学体系。

毛泽东文艺思想是毛泽东思想的有机组成部分，是以毛泽东为核心，包括周恩来、刘少奇、邓小平等许多中国马克思主义者集体智慧的科学提炼和理论概括。毛泽东文艺思想是中国化的马克思主义艺术观和艺术理论的集中体现，也是 20 世纪中期艺术学原理的最高成就。在毛泽东文艺思想指导下，中国艺术产生了翻天覆地的变化，出现了空前的繁盛，产生了辉煌的成果。无论是过去、现在还是未来，毛泽东文艺思想总是指引艺术繁荣和艺术学发展的一面旗帜。

正如包忠文先生所说：毛泽东文艺思想是“一个完整的融合着民族化和现代化特点的文艺理论体系”。这个体系包括“文艺方向”“文艺方针”“文艺方法”“文艺家道路”“文艺批评”等五个主要方面^②。毛泽东文艺思想以文艺为人民为中心，以建立民族的、科学的、大众的文化为目标，将艺术的独立性、本体规律和艺术的依存性、客观规律统一起来，形成了特有的理论体系，解决了一系列争论不休、悬而未决的艺术理论问题，开创了我国既具有现代性又具有民族特色的马克思主义艺术学道路。其中，特别是艺术和人民的关系，艺术和生活的关系，艺术和革命事业的关系，艺术的继承和创新的关系，艺术创作主体和艺术接受主体的关系，艺术活动系统内部的关系及其与艺术活动外部系统的关系等等，都作出了科学的回答和全面的阐述。

邓小平文艺理论是邓小平理论的有机组成部分，是毛泽东文艺思想的弘扬和发展，将马克思主义文艺理论推向了一个新境界、新品位、新高度，树立了新的里程碑。邓小平《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》最为集中、鲜明地体现了邓小平文艺理论，就像毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》最为集中、鲜明地体现了毛泽东文艺思想一样，都是深刻体现马克思主义唯物史观和文艺观的经典性文献。

邓小平文艺理论最为突出的贡献，一是确立了全新的“人民为本”的思想。邓小平文艺理论不仅始终把“人民”放在全部理论的中心，指明“人民是文艺工作者的

① 《毛泽东选集》第 3 卷，人民出版社 1991 年第 2 版 第 847 页。

② 包忠文：《当代中国文艺理论史》江苏教育出版社 1998 年版 第 3 页。

母亲”，而且深刻而又科学地揭示了“人”的社会历史内涵，具体回答并解决了文艺的人学本质和人物创造的美学原理。二是确立了全新的“实践”观。邓小平文艺理论是以实践为起点、标准和终点的崭新的马克思主义艺术学体系。其实践既不是黑格尔式的精神实践，也不是单纯的阶级斗争实践，而是以发展生产力为中心的社会主义“四化”建设实践。其实践主体既不是个人，也不是集团，而是人民群众。因此，社会主义文艺实践的方向和道路是满足人民精神生活的多方面需要，培养社会主义新人，提高整个社会的思想、文化、道德水平。社会主义文艺实践的重要课题很多，例如，在党对文艺事业的领导，对艺术规律的尊重，对文艺与政治、文艺与人民和文艺方向、文艺方针、文艺政策的重新阐发等方面，都既坚持了马克思主义和毛泽东思想的基本原则，又根据中国社会主义建设的新形势和世界新格局作出了创造性发展。例如，1979年《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》明确指出：“党对文艺工作的领导，不是发号施令，不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务，而是根据文学艺术的特征和发展规律，帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文学艺术事业……文艺这种复杂的精神劳动，非常需要文艺家发挥个人的创造精神。”^①

20世纪后期，审美论成为中国艺术学的基本潮流。

20世纪80年代以后，中国的社会生活和政治意识形态都发生了重大变化，艺术和艺术学也挣脱了极“左”政治的羁绊，把探讨艺术的审美性作为艺术学研究的核心主题。不同观点、不同学派的美学家、艺术理论家几乎异口同声地表明艺术是一种审美性存在，审美是艺术的本质和特征。

突出艺术的审美性，不仅纠正了极端功利主义艺术理论的偏颇，而且强调了艺术自身的特殊性，推进了艺术学的现代性建设。但是，其中也包含了另一种片面性，就是在注重艺术自身的特性也就是艺术的独立性时，又忽视了艺术与整体世界、整体社会生活的关联也就是艺术的依存性，同样把复杂的艺术问题简单化、狭窄化了。

于是，艺术与意识形态的审美关系得到了重视，艺术学家们纷纷提出，艺术是审美意识形态，把审美和意识形态联系起来，既吸收了初、中、后期的合理因素，又弥补了其中的不足。但是，审美意识形态不能完全概括艺术的特质，艺术学不等同于美学，艺术审美也不同于自然审美、社会审美。因此，王杰在《审美幻象——现代美学导论》中，根据中西方现代美学与艺术理论及其实践，认为隐藏在艺术活动中的变形机制决定了艺术是一种特殊的审美意识形态形式。

总之，20世纪的中国艺术学都包含着某种意识形态性，只不过时弱时强、重此轻彼罢了。艺术学是人文科学，艺术本身和艺术经验是其最基本的出发点，其中具

有意识形态层面，又具有非意识形态层面，有反映和再现的内容，也有创造和表现的内容，有自律性和超功利性的一面又有他律性和功利性的一面等等。艺术是开放的、多维的，因而只有在多元的、多层面的辩证的大综合中，才有可能推动艺术学的更大发展。

二、艺术学的对象

一个独立的富有自己品格的学科的建立，必须要有专有研究对象领域的确立。艺术学的产生和发展，离不开研究对象的明确和深化。有无确定的专有研究对象，不仅是有无学科自觉性的标志，而且是学科能否独立及其发展程度的标志。艺术学的研究对象虽然各有所见，尚未形成共识，但各自的对象领域是十分明确的，而分歧恰好说明了学科自觉性的提高和艺术研究的深入和发展。

艺术学的研究对象，一般认为是艺术，艺术学是研究艺术的特有规律的科学。艺术学研究艺术，这是自费德勒以来的传统观点，顾名思义，这也是合乎事理的，但总令人感到有点笼统、模糊。例如 这艺术是指文学、音乐、美术、戏剧、舞蹈、影视等艺术形态上不同品类的综合体呢，还是指艺术之所以是艺术的特殊本质？如果是指前者，艺术学则成了音乐学、美术学、戏剧学、舞蹈学、影视学等等分支学科的集合体而不是更高层次的概括；如果是指后者，艺术学则只停留于哲学层面或美学层面，仅仅研究艺术的本质或艺术美了，如果这样，艺术学便又退回从属于美学以至哲学的老路了。如果是指二者的统一，艺术学也只是对艺术的本质和对艺术的分类研究，只是艺术和艺术形态的结合。有的著述正是这样建构框架的，这显然是不全面、不完整的。

此外，艺术是指艺术作品呢，还是指艺术的客观对象抑或艺术的创作主体、接受主体？如果是指前者，艺术学则只限于对艺术创作的成果研究，艺术学就只是文本学、艺术语言学或结构学了；如果是指后者，艺术学则只限于对艺术客体或艺术主体的研究，那样，艺术学就又只是艺术社会学或艺术心理学了。许多艺术学著作正是从其中某一方面作为其对象领域的，虽各在其研究领域中有所突破，但终究不能以偏概全地代替艺术学。

近来，有的学者进一步指出：“艺术学是研究艺术的现象、艺术规律和艺术本质的人文学科，是对各门类艺术进行宏观、整体、综合和一般性研究的学问。”^①在艺术学以艺术为研究对象的基础上，既更明确地指出了从艺术现象到艺术规律，又更概括地指出了对各门类艺术的高度综合的一般性研究。这对上述某些笼统性和偏颇性的研究对象是很大的突破，是对艺术学以艺术为研究对象的补益和发展。但遗憾的是仍未能一语破的地指明艺术到底是指人类的一种特殊活动，还是这活动

的过程、成果及其涉及的方方面面。虽然主要是阐述“艺术学不可能是一个单一的学科，而是一个有着众多分支学科和边缘学科的体系”，但在阐明艺术学的研究对象时，仍未能完全突破艺术学以艺术为研究对象的局限。

于是，充满建设艺术学热情和学科开拓精神的当代艺术家，在深入研究中力补此缺，他们有的进一步指出，艺术学的对象是艺术世界，“艺术学的对象是艺术世界这一独立具体的领域，确切地说是艺术世界的系统整体”^①，并对艺术世界的整体性、开放性、交叉性、发展性进行了系统的阐述。这是很有见地的。将艺术世界作为艺术学的研究对象，不仅避免了以艺术为研究对象的笼统性，而且避免了艺术学、美学都以艺术为研究对象的重复性，进一步使艺术学从美学、文艺学等相邻学科中分离出来，获得了独立的品格，显示了学科的自觉。但是，这仍有捉襟见肘之处。例如：

第一，艺术世界是人的主体创造又是客观现实世界的投射，是通过虚构由人创造的既联系于又超越于客观现存世界之外的另一世界。但它既已被创造出来，也就成为客观存在，成为客观世界中的一部分。艺术学以此为研究对象，在客观上就容易造成种种误解，或把艺术理解为艺术作品的总和，艺术学只以艺术作品为研究对象，或把艺术世界理解为客观现实世界的对应物，艺术学只是艺术社会学或艺术文化学，或把艺术世界理解为艺术家的创造，忽略了人们的接受，艺术学只是创作心理学等等。这样的误解以及由此而来的立论、阐释，在艺术学史上屡见不鲜。当然，可以对艺术世界的整体性等等作出全面而完整的阐释，但“艺术世界”本身往往表示静态存在而非动态过程，在顾名思义中难免引起种种误解，形成种种歧义。

第二，艺术世界就其是人造世界而言，与客观现存世界是对应的，但它毕竟是从现实世界中产生的，又归属于客观世界。如果认为艺术学以艺术世界为对象，就可能被误解为艺术世界好像能脱离客观世界而独立存在似的，这样就可能会造成与客观世界的偏离。

第三，艺术学研究整体的艺术世界，但美学、文艺学甚至伦理学、哲学、历史学等诸多学科也都涉及艺术世界，尽管是部分地交叉或重合，却都包含了以艺术世界为对象。这样，本想从对象领域的独特性中来显示艺术学的学科自觉性和独立性，结果反而又交融于相邻学科之中，难免产生了模糊。

那么，艺术学的研究对象是什么呢？

对确定艺术学的学科地位具有重大贡献的德国柏林大学教授玛克斯·狄索瓦曾经提出：“一般艺术学的责任是在一切方面为伟大的艺术活动作出公正的评判。”^②他虽然意在论述一般艺术学和特殊艺术学的不同对象，却点明了一般艺术

① 李心峰：《元艺术学》，广西师范大学出版社 1997 年版，第 64 页。

② 李心峰：《元艺术学》，广西师范大学出版社 1997 年版，第 33 页。

学注重于艺术活动的评判。这就很鲜明地启示人们，艺术学是研究艺术活动的科学。列夫·托尔斯泰（1829—1901）在《艺术论》中给艺术下定义时一再强调艺术就是艺术活动。他说：“艺术是这样的一项人类活动：一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情。”^①尽管他过分偏重于感情，对艺术的本质的阐述比较偏颇，但强调艺术是艺术活动，是人类的感情活动，是很有见地的。由此也可知，关于艺术的学科——艺术学，实际上就是以艺术活动为研究对象的。

艺术活动的出发点和归属都是艺术作品。艺术作品是艺术活动的中心，而离开了艺术活动，艺术作品不仅无从产生，也毫无意义。以艺术活动为研究对象，既包含了艺术作品及其创作和接受，又不致将艺术活动和艺术作品混为一谈。毛泽东指出：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”^②明确指出文艺作品是观念形态。而在《实践论》中则又明确指出：“人的社会实践，不限于生产活动一种形式，还有多种其他的形式，阶级斗争，政治生活，科学和艺术的活动，总之社会实际生活的一切领域都是社会的人所参加的。”^③明确指出艺术活动是人类的社会实践之一。恩格斯早就指出：“马克思发现了人类历史的发展规律，即历来为繁茂芜杂的意识形态所掩盖着的一个简单事实：人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等，所以直接的物质的生活资料的生产，因而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段，便构成为基础，人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念，就是从这个基础上发展起来的”上层建筑^④。在这个关于经济基础和上层建筑的经典论述中，先后两次提及的“艺术”是有显著区别的，前者是指艺术活动，后者是指关于艺术观念。由此可见，艺术学研究的对象不宜笼统地说成艺术，而应明确指出是艺术活动。

本人在1994年1月出版的《审美概论》中曾经提出：“美学以审美活动为研究对象”，同样，本人觉得艺术学应以艺术活动为研究对象。

艺术学研究的对象是人类的艺术活动，这不仅更能突出它的个性，充分显示其学科独立性，而且更能显示其对象领域的体系性、整体性和综合性、开放性。艺术活动是以艺术生产和消费（创作和接受）为中心的，既联系到客观世界的方方面面，又联系到主观世界的方方面面，还联系到整个艺术活动的过程、结果、影响等方方面面，而它们又始终在广泛联系中不断发展变化，其体系性、整体性、综合性、开放性是十分突出的。况且，美学研究审美活动，审美活动虽然包含了艺术活动，但美

① 列夫·托尔斯泰：《艺术论》，人民文学出版社1958年版，第48页。

② 《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年第2版，第860页。

③ 《毛泽东选集》第1卷，人民出版社1991年第2版，第283页。

④ 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第574页。

学研究的对象不能只限于艺术活动，艺术学的研究对象也不能扩展到艺术活动以外的其他审美活动。美学只从审美角度研究艺术活动，艺术学却不只是从审美方面研究艺术活动。艺术学既要研究艺术活动和人类其他社会活动的依存性，又要研究艺术活动的独立性，既要研究艺术活动的审美性，又要研究艺术活动的意识形态性、人文性、规律性等等。这样，艺术学就明显地从美学中独立出来。至于文艺学(文学学)、音乐学、美术学等等，只分别研究文学活动、音乐活动、美术活动，它们与艺术学的既区别又联系的关系，从研究对象也可表现出来。

艺术学研究的对象是人类的艺术活动，这不仅更能突出它的动态结构及其整体性，而且更能显示其主观能动性和客观依存性。这是因为：

第一，艺术活动是人类在社会实践的基础上，通过想象、虚构创造心目中既联系又超越于现存客观世界的形象体系以获得自我实现的愉悦的精神活动。这一活动自有其在创造和接受、主体和客体之间运作的封闭性，又始终在动态的变化发展之中。其封闭体系的整体性和动态结构的发展性以及艺术家、艺术接受者的主观能动性和永远联系于社会历史、现实生活的依存性，都表明了艺术学的对象领域是独特而又完整的。

第二，艺术活动总是以艺术作品为主轴而展开的。艺术家从事艺术创作的成果是艺术作品。艺术传播的首要因素就是以艺术作品为核心的艺术信息。艺术教育始终以艺术作品为出发点和归宿，艺术管理的目的也在于多出好作品。而艺术作品又是以客观现实世界为源泉创造出来的，在接受过程中又最终回归到客观现实世界，其中又都依赖于创作主体和接受主体。因此，艺术作品不仅联系于一切艺术活动的环节，而且直接联系于艺术主体和艺术客体。艺术作品是艺术活动的出发点和旨归，是艺术活动的中心和中介。艺术学以艺术活动为研究对象，就不仅构成了自己的系统整体，而且突出了以作品为中心，在全部框架结构中都要围绕这一轴心，这就形成了学科体系的中心及其有机整体。

第三，艺术活动是人类掌握世界的特殊方式之一，是精神活动，也是一种独特的社会实践。艺术学以艺术活动为研究对象，就自然而然地立足于人类的社会实践，既着眼于艺术活动的特殊性，探讨其独特的内在规律，又着眼于艺术活动与人类其他社会实践的普遍联系，探讨其外部规律，就更使自己的理论大厦牢固地建立在实践基础之上，并更能多角度、全方位地探讨艺术活动的规律，避免艺术学史上偏执于本体论、社会学、文化学、人类学、现象学、解释学以及其他种种视角的一端，以能在整合中进行整体性的多层次的探讨。

第四，艺术活动既是以主观创造为动力的自由自觉的活动领域，又是围绕着可以直接感受而又难以穷尽的鲜明形象进行的。因此，艺术活动是充满创造性、开拓性的活动，是以形象的创造和接受为纽带的，是一种独特的审美活动。现实客观世界的自然物和社会事物可以直接进入审美领域，成为审美对象，但只能作为艺术创

作过程中的感受对象，而绝不会成为艺术创造的成品，不会成为艺术活动的中心——艺术作品。黄山可以直接成为审美对象，观赏黄山就是审美活动，却不是艺术活动。只有在审美感受的基础上进行想象和艺术虚构，创造出绘画作品，这才是画家的艺术活动，其作品进入观众的接受过程，才是接受者的艺术活动。这样，在研究对象上的区别，美学和艺术学也就自然成为两门不同的学科。而审美活动又渗透于艺术活动之中，美学与艺术学又结下了不解之缘。

总之，艺术学的研究对象是人类的艺术活动。人类的艺术活动既是历时性、共时性的，又是区域性、独创性的，因此，艺术学的对象既包含了古往今来人类共同的艺术活动，又更面对着本民族、本国特别是现实的艺术活动。这样，艺术学就必然具有人类性、民族性、历史性、现代性、继承性、发展性等特点。这就必须“学习外国的长处，来整理中国的，创造出中国自己的，有独特的民族风格的东西。”^①

艺术不是科学，艺术活动不同于科学活动，以艺术活动为研究对象的艺术学不是艺术活动本身，艺术学不是艺术，而是科学。科学有自然科学、社会科学、人文科学之分，艺术学属于人文科学。因为艺术活动虽然离不开人类社会，但更离不开人，离不开人的生命、生活、命运、情感，特别是人的精神，艺术活动产生的价值是人文价值，艺术精神的核心是人文精神，其根本是人的彻底解放和人的全面发展，所以艺术学属于人文科学。艺术学是研究人类艺术活动规律的人文科学。

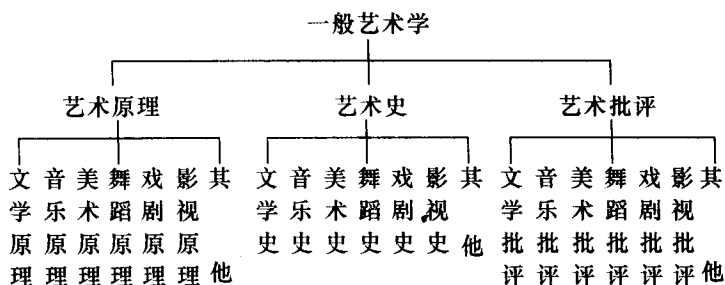
三、艺术学的构成

艺术学是人文科学中的一门独立的学科，其本身又分为一系列分支学科。艺术学首先由一般艺术学和特殊艺术学构成。一般艺术学是研究各种艺术活动的共同规律的艺术学，特殊艺术学是研究某种艺术活动的特殊规律的艺术学。

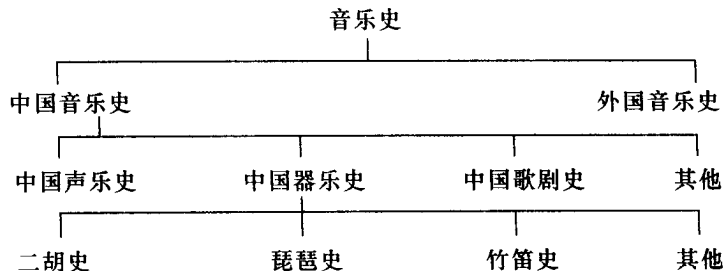
其次，一般艺术学主要由艺术原理、艺术史、艺术批评三大分支构成。艺术原理主要是研究艺术活动的一般规律和基本理论以及艺术活动各要素、各环节之间的关系和每一要素、每一环节自身的特有规律的艺术学。艺术原理是对人类一切艺术活动的共同规律所作出的高度概括的理论结晶，是艺术学的核心。艺术原理也就是通常所说的艺术理论。艺术史是历史地、具体地考察艺术活动的发生、发展、继承、革新以及历代艺术家及其作品的创作、接受的轨迹和规律的艺术学。艺术史侧重于人类艺术活动的纵向研究，从人类艺术活动不断发展、变化的过程中开拓未来，是艺术学的基础。艺术批评是以艺术作品为中心推及艺术活动的所有要素、环节和一定社会历史时期的艺术思潮、艺术运动等的成败得失、优劣兴衰进行考察、阐释、评论的艺术学。艺术批评是艺术学中最富有生机的部分，是艺术活动和艺术学发展的动力。艺术原理来自于艺术实践，是对艺术活动的理论概括，并以

艺术史和艺术批评为依托，一方面不断从艺术活动历史的发展中和新形势下的艺术活动中发现新的真理，另一方面不断从艺术史研究的新成果和艺术批评的新见解中吸收营养，不停顿地丰富发展自己。艺术原理是极具活力的，是永远处于动态的发展之中的。艺术史以艺术原理为指导，并须上升到艺术原理，还不断从艺术批评中吸纳新成果，既不是历史上艺术现象的罗列，也不是各代艺术品的静态介绍，倒好像是历史性的系统的艺术批评，是具有历史深度的宏观评述和鞭辟入里的微观论述的高度统一。艺术批评不仅以艺术原理为指导思想，还从艺术批评中丰富和发展艺术原理，不仅以艺术史为参照、依据，还直接对艺术史开展艺术批评，并从对现实艺术活动的批评中不断完善和延伸艺术史。由此可见，艺术原理、艺术史、艺术批评的对象领域都是艺术活动，因而它们同为艺术学的组成部分，但在艺术活动方面各有其特定的具体范畴，因而又是艺术学中各自独立的分支学科。它们的专有对象范畴又都包含了历时性和共时性因素，既具有纵向的发展，又具有横向的联系，都贯穿着时代精神和人格力量。艺术原理、艺术史和艺术批评构成了一般艺术学的三个各自独立而又互相联系的分支学科。

一般艺术学的三个分支均可按照艺术门类再分为许多部门，每一部门还可再多层次地不断细分。这样，一般艺术学和特殊艺术学也就出现了交叉，表现出不可分割的联系。现只就一般艺术学的三个分支和每一分支的下一个层次分类列表于下：

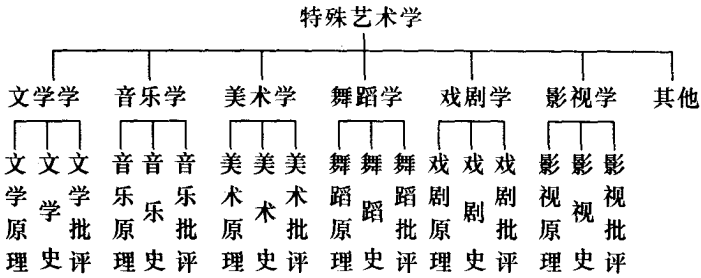


第三级的任何一个部分仍可多层次地分类。如



特殊艺术学按照艺术品类可分为文学学、音乐学、美术学、舞蹈学、戏剧学、影视学等等分支。每一分支还可分为不同层次，如音乐学可分为音乐原理、音乐史、

音乐批评等等。如下表：



总之，艺术学由一般艺术学和特殊艺术学构成。一般艺术学由艺术原理、艺术史、艺术批评构成；特殊艺术学由各专门研究某一艺术品类的学科群构成，它们还可在多种组合中多层次地分为多种系列互相联系而又自成系统的学科群。

再次，除了艺术学内部的多层次构成以外，在艺术学外部，艺术学与其他相关学科的联系又形成了一系统的边缘学科群。例如，艺术学与美学相结合构成了艺术美学，其中又包括文学美学、音乐美学、绘画美学、影视美学、书法美学等。其他还有艺术人类学、艺术文化学、艺术经济学、艺术心理学、艺术教育、艺术传播学、艺术管理学、比较艺术学、中国艺术学等等。它们之中的任何一门分支学科，还可按照不同艺术品类、不同时段、不同国家、民族、地区等等再分解下去，形成了各种各样、丰富多彩、气象万千的艺术学学科群。

四、艺术学的目的

学习、研究、建设艺术学的目的 主要是：

第一，指导、繁荣、发展、提高人类的艺术活动。艺术学以艺术活动为对象，产生并发展于人类艺术活动的基础之上，其目的，并非停留于说明、阐释艺术活动，而是从中探讨规律，用以指导现实的艺术活动，使之不断提高，日益繁荣、发展。在当前 学习、研究、建设艺术学的目的之一 就是繁荣、发展社会主义艺术事业 推动我国先进文化的发展。

第二，推进、丰富、提高人类的物质文明和精神文明以及政治文明建设，促进人和 社会的发展、进步和完善。艺术活动是娱乐活动，更是审美活动、精神活动，不仅直接关系到精神文明，而且越来越广泛地渗入生产和生活的各个方面，直接关系到物质文明。艺术活动的层次、品位高低，已成为人和社会进步的具体表现之一。艺术学促进艺术活动的提高，归根到底，是在推进人类文明建设和社会的进步。而且，艺术学本身还直接联系到古今中外的学术成果，在其继承、吸纳、创新中，自然形成了人类的广泛交流，人类的物质文明、精神文明成果也就随之沟通、交融，人类文明建设也就得到更大的促进。

第三，加强艺术学自身的学科建设。艺术学是一门极其重要的人文学科，虽很年轻，却发展迅猛。学习、研究艺术学，就是为了加强学科建设，使之更加科学化、现代化、体系化，以建设有中国特色的马克思主义艺术学。

高等艺术院校和其他高等学校的相关专业普遍开设的艺术概论课实际上是一般艺术学概论，主要属于一般艺术学中的艺术原理，是艺术学的入门课，是艺术学的基础理论课。艺术概论属于艺术学学科，是阐述艺术学的基本原理和基础知识的一门课程。艺术概论就是艺术学概论，就是艺术学的基本原理，主要研究、探讨艺术活动的基本性质、基本规律以及艺术活动系统、艺术种类等方面的基础理论。艺术概论不是艺术学、艺术理论的全部原理，也不是艺术史概论，不是艺术鉴赏和艺术作品评析，而是阐述艺术学的基础理论。为了阐明艺术学的基础知识，必然涉及艺术史、艺术鉴赏和艺术批评，因而要有一定的艺术史知识和艺术作品的赏析知识以及各门类艺术的基本知识，但重点仍是艺术学的基本理论。为了明确学科定位，为了提高学科自觉性，故将本书命名为《艺术原理》。《艺术原理》是艺术概论课程的深化和专门化。

艺术概论的主要内容是：艺术活动的构成、发生发展、性质特征及其功能；艺术对象的依存性和独特性；艺术种类的划分、共性和个性；艺术创造主体和客体、艺术创作过程和心理、创作方法；艺术作品的构成、层次和艺术风格、流派、思潮；艺术传播和艺术接受、艺术批评和艺术市场等。

开设艺术概论的目的主要是：

第一，帮助学生树立马克思主义艺术观。

马克思主义世界观是辩证唯物主义和历史唯物主义，艺术观是世界观的组成部分，而艺术家的世界观、人生观、价值观最明显而大量地体现于艺术观之中。只有帮助学生树立马克思主义艺术观，才能使其正确地观照艺术问题，分析解决艺术问题。这样，才能坚持正确的方向和道路。

马克思主义活的灵魂是具体情况具体分析；毛泽东思想的精髓是实践是检验真理的标准；邓小平理论的核心是解放思想，实事求是。其中辩证唯物主义和历史唯物主义观是一脉相承的。树立马克思主义艺术观，首先要以马克思列宁主义、毛泽东思想、邓小平理论和“三个代表”作为学习和研究艺术的指导思想。其次，要在系统、全面地掌握艺术活动的基本规律中确立马克思主义艺术观。再次，要在坚持实践、坚持发展、坚持方向中确立马克思主义艺术观。

坚持实践，首先要投身于艺术实践和其他必要的社会实践，真正认识社会，把握时代精神，认清现实社会中的艺术走向，明确艺术活动的目的。毛泽东说：“人的社会实践，不限于生产活动一种形式，还有多种其他的形式，阶级斗争，政治生活，