

人美版高等院校艺术专业系列教材
高等院校美术与设计理论系列教材

艺术概论

YISHU GAILUN

顾晓梅 主编

人民美術出版社

人民版高等院校艺术专业系列教材
高等院校美术与设计理论系列教材

艺术概论

YISHU GAILUN

主 编 顾晓梅

人 民 美 術 出 版 社

北 京

总序

肇始于20世纪初的“五四”新文化运动，中国教育界积极引入西方先进的思想体系，形成现代的教育理念，这次运动涉及范围之广，不仅撼动了中国文化的基石——语言文字的基础，引起汉语拼音和简化字的变革，而且对于中国传统艺术教育和创作都带来极大的冲击。刘海粟、徐悲鸿、林风眠等一批文化艺术改革的先驱者通过引入西法，并以自身的艺术实践力图变革中国传统艺术，致使中国画坛创作的题材、流派以及艺术教育模式均发生了巨大的变革。

新中国的艺术教育最初完全建立在前苏联模式基础上，它的优点在于有了系统的教学体系、完备的教育理念和专门培养艺术创作人才的专业教材，在中国艺术教育史上第一次形成全国统一、规范、规模化的人才培养机制。但它的不足，也在于仍然固守学院式专业教育。

改革开放以来，中国的艺术教育再一次面临新的变革，随着文化产业的日趋繁荣，艺术教育不只针对专业创作人员，培养专业画家，更多的是培养具有一定艺术素养的应用型人才。就像传统的耳提面命、师徒相授、私塾式的教育模式无法适应大规模产业化人才培养的需要一样，多年一贯制的学院式人才培养模式同样制约了创意产业的发展广度与深度，这其中，艺术教育教材的创新不足与规模过小的问题尤显突出，艺术教育教材的同质化、地域化现状远远滞后于艺术与设计教育市场的蓬勃发展，越来越影响艺术教育的健康发展。

人民美术出版社，作为新中国成立后第一个国家级美术专业出版机构，近年来顺应时代的要求，在广泛调研的基础上，聚集了全国各地艺术院校的专家学者，共同组建了艺术教育专家委员会，力图打造一批新型的具有系统性、实用性、前瞻性、示范性的艺术教育教材。内容涵盖传统的造型艺术、艺术设计，新兴的动漫、游戏、新媒体等学科，而且从理论到实践全面辐射艺术与设计的各个领域与层面。

这批教材的作者均为一线教师，他们中很多人不仅是长期从事艺术教育的专家、教授、院系领导，而且多年坚持艺术与设计实践不辍，他们既是教育家，也是艺术家、设计家，这样深厚的专业基础为本套教材的撰写一变传统教材的纸上谈兵，提供了更加丰富全面的资讯，更加高屋建瓴的教学理念，使艺术与设计实践更加贴合的经验——本套教材也因此呈现出不同寻常的活力。

希望本套教材的出版能够适应新时代的需求，推动国内艺术教育的变革，促使学院式教学与科研得以跃进式的发展，并且以此为国家催生、储备新型的人才群体——我们将努力打造符合国家“十二五”教育发展纲要的精品示范性教材，这项工作长期的，但也是人民美术出版社的出版宗旨所追求的。

谨以此序感谢所有与人民美术出版社共同努力的艺术教育工作者！

中国美术出版总社
人民美术出版社

社长

目 录

第一章 艺术总论	
1	第一节 艺术的本质
1	一、艺术本质的几种代表性观点
6	二、艺术活动的构成
7	第二节 艺术的特性
7	一、艺术活动的主体性
9	二、艺术活动的审美性
10	第三节 艺术的起源与发展
10	一、艺术起源学说
14	二、艺术发展的规律
20	第四节 艺术活动的价值
20	一、对社会精神层面发展的价值
21	二、对社会物质层面发展的价值
24	三、对人性发展的提升
第二章 艺术种类	
26	第一节 艺术种类划分
26	一、划分意义
27	二、划分标准
28	第二节 艺术的种类特性
28	一、造型艺术
39	二、实用艺术
46	三、表演艺术
55	四、语言艺术
61	五、综合艺术
第三章 艺术创作	
67	第一节 艺术创作的性质
68	第二节 艺术家
69	一、艺术家的基本素质
78	二、艺术创作心理
85	第三节 艺术创作过程
85	一、体验生活——表象的积累
87	二、艺术构思——意象的生成
88	三、艺术传达——形象的呈现
90	第四节 创作方法与风格流派
90	一、创作方法
94	二、艺术风格
96	三、艺术流派和思潮
第四章 艺术作品	
99	第一节 艺术作品在艺术活动中的地位
99	一、创作的成果与艺术家的证明
101	二、艺术接受的对象
102	第二节 艺术作品的内容与形式
102	一、内容的构成要素
104	二、形式的构成要素
106	三、内容与形式的关系
108	第三节 艺术作品的特性
108	一、典型与意境
111	二、艺术作品的格调
112	三、艺术作品的商品属性
第五章 艺术的传播与接受	
114	第一节 艺术传播
114	一、艺术传播的作用
116	二、艺术传播的方式
117	三、艺术市场
122	第二节 艺术接受
122	一、艺术接受的意义
123	二、艺术鉴赏
128	三、艺术批评
134	参考书目
135	附图

第一章 艺术总论

艺术活动是指人类从事的一切艺术行为。是人们运用审美的方式，认识客观世界、反映客观世界、进行各个领域的艺术创造、艺术传播和艺术鉴赏等活动的行为。它是人类社会活动系统中的一个子系统。

艺术活动的主体是从事艺术活动的人，艺术活动的客体是客观社会生活和自然界。客观社会和自然界是一切艺术活动的源泉。人的美感是在人类的社会实践活动中产生的。没有人对社会生活和自然界的感知、认识，没有人类的生产实践和改造自然的实践，就不会有艺术创造。没有人类在意识生成和完善过程中逐渐形成的对形式美的审美认识，就不会有艺术的发展。

人类的艺术活动是伴随着人类社会的产生而产生的，早在数万年前的原始社会，人类就开始了音乐、舞蹈、绘画等艺术活动。随着人类社会的不断发展和进步，人类的艺术活动也越来越丰富，人类的艺术实践领域也越来越广泛，并随之产生了一系列艺术思想与艺术理论，如西方古希腊以后的许多著名哲学家、思想家、艺术家在他们的著作中提出了许多艺术思想，中国自古以来产生的大量的文论、诗论、乐论、画论等也都是对艺术的研究。虽然这些艺术思想和艺术理论不是系统研究艺术的，但为艺术学的产生奠定了基础。

艺术概论是一门研究艺术活动基本规律的学科，是阐述艺术的基本性质、艺术活动系统以及艺术种类特点的科学体系。艺术活动本身、艺术活动的范畴、规律、原则、方法等都是艺术概论的研究对象。

第一节 艺术的本质

一、艺术本质的几种代表性观点

艺术是一个美丽神秘的领域，是人类特有的天地。艺术世界如浩瀚的星空一样宽阔、深邃、丰富。人类的艺术史几乎与人类的文明史一样悠久漫长。从古到今，许多贤哲都表达了他们对艺术的认识和理解，并且给艺术下的定义不胜枚举。归纳起来，主要有六方面的观点：

知识链接

我国古代辞书没有“艺术”这个词条，但分别有“艺”和“术”两个词条。例如《辞海》中对“艺”的解释为才能、技艺、种植、标准、艺术，对“术”的解释为技术、学术、手段、策略等。

“藝”会意。甲骨文字形。左上为“木”，表植物；右边是人用双手操作。又写成“𡔷”，从壘(lù)，土块；从𠂔(jí)，拿。后繁化为“藝”。本义：种植。“艺，种也。”（《说文》）。技能。“艺天下无双。”（宋·王说《唐语林·雅量》）。指礼、乐、射、御、书、数六种古代教学科目。指经籍，称《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》六经为六艺。极限“骄泰奢侈，贪欲无艺。”（《国语·晋语》）。标准。“用人无艺。”（《国语·越语》）。

“术”在甲骨文中指道路。本义为城邑中的道路。“术，邑中道也。”（《说文》）。指方法、策略。“臣有百胜之术。”（《战国策·魏策》）。指技艺、业术。“古之学术道者。”（《礼记·乡饮酒义》）。

知识链接

车尔尼雪夫斯基(1828—1889),俄国批评家和美学家。列宁把他誉为“未来风暴中的年轻舵手”,普列汉诺夫把他比作俄国的普罗米修斯。著作有《艺术对现实的审美关系》《哲学中的人本主义原理》《生活与美学》以及小说《怎么办?》等。他坚持现实生活高于艺术,再现生活是艺术的一般性格,艺术的目的和本质就在于再现生活。

艺术家

泰纳是法国19世纪杰出的文学批评家、历史学家、艺术史家、理论家、美学家。著作有《拉封丹及其寓言》《巴尔扎克论》《英国文学史》和《艺术哲学》等。泰纳认为艺术是对现实的模仿是环境的产物。提出了“特征说”:“艺术品的本质在于把一个对象的基本特征,至少是重要特征,表现得越占主导地位越好,越明显越好。艺术家为此特别删节那些遮盖特征的东西,挑出那些表明特征的东西,对于特征变质的部分都加以修正,对于特征消失的部分都加以改造。”

艺术家

托尔斯泰是19世纪末20世纪初俄国伟大的文学家之一,被列宁称颂为具有“最清醒的现实主义”的“天才艺术家”。作品有长篇小说《战争与和平》《安娜·卡列尼娜》《复活》以及自传体小说三部曲《童年》《少年》《青年》。

(一) 艺术是一种技能

早期人们对艺术皆有这种较普遍的见解和认识。《后汉书·伏湛传》有“永和元年,诏无忌与议郎黄景校定中书五经、诸子百家、艺术”的记载,李贤注:“艺谓书、数、射、御,术谓医、方、卜、筮。”《晋书·艺术传序》:“艺术之兴,由来尚矣。先王以是决犹豫,定吉凶,审存亡,省祸福。”古代西方对艺术的理解与中国古人有相似之处。古希腊的“艺术”的概念主要是指生产性的制作活动,包括木工、金属加工、甚至外科手术之类的技艺技能。哲学家亚里士多德(Aristotle,前384—前322)认为艺术是广义的,即一切创作,包括职业性的技术。这种对艺术的理解直到文艺复兴前后才有所改变。

(二) 艺术是现实生活的模仿和再现

艺术是对现实生活的模仿和再现。这是西方艺术史上很有影响的观点。古希腊赫拉克利特(Heraclitus,约前530—约前480与470之间)和德谟克利特(Demokritos,约前460—约前370)最早提出这个看法。亚里士多德完善了这一观点。他认为艺术是对现实世界的模仿,艺术甚至比它所模仿的现象世界更加真实。亚里士多德的再现论影响了欧洲2000年。达·芬奇(Leonardo Di Ser Piero da Vinci, 1452—1519)、莎士比亚(William Shakespeare, 1564—1616)、塞万提斯(Miguel de Cervantes Saavedra, 1547—1616)等艺术巨匠都秉承了再现本质理论。俄国艺术理论家、美学家车尔尼雪夫斯基(Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky, 1828—1889)、法国艺术史家、美学家泰纳(Hippolyte Adolphe Taine, 1828—1893)等也都以再现论为自己理论的基本出发点。

(三) 艺术是人主观意识的表现

艺术是艺术主体主观意识的表现,是主体思想情感的外化。这种理论在中国古代占主导地位,影响深远。《尚书·尧典》就提出“诗言志”的观点。《诗大序》则指出:“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,故永歌之;永歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也。”诗、乐、舞都是不同程度的“志”和“情”的表现。“情”和“志”的表达是艺术活动的动力和本质。

同样西方也有这种认识。俄国文学家列夫·托尔斯泰(1828—1910)认为艺术是这样一种人类活动,即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……

西方从18世纪以来艺术表现本质论日益得到张扬。意大利美学家克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)认为艺术是抒情的直觉。奥地利精神分析学家弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939)认为艺术是人的无意识的本能欲望的表现。西方现代艺术家大多深受表现本质论的影响,将表现心灵、情感、无意识等主体意识作为艺术创作的目的。

直觉概念是克罗齐美学思想的核心和关键。克罗齐把艺术归结为直觉或表现,把艺术活动同物理的事实、功利的活动、道德的活动、概念的知识区分开来,把艺术从传统理性主义和形而上学的禁锢中、从依附从属的尴尬位置上

解放了出来,从而确立了艺术在人类心灵中的独立地位,实现了西方艺术理论从古典形态向现代形态的真正转变,开辟了现代美学研究的新领域。他的美学思想在《美学原理》中体现为:(1)直觉即抒情的表现。他不承认世界上有“物质”存在,只承认“材料”(情感、欲念、快感、痛感等)的存在。一切直觉既来源于情感又表现情感。(2)直觉即艺术。人人都有直觉,人人都是艺术家。在艺术家与一般人相比只是在直觉的量上不同。(3)直觉即欣赏。欣赏是用直觉再造艺术家所创造的抒情的意象,从而得到体验和感受。欣赏和创造也需要直觉的能力。(4)直觉的成功表现即是美。直觉的功用在于给无形式的情感赋予形式,使情感成为意象。(5)语言就是艺术。认为语言就是一种形象思维,在本质上和艺术相同。克罗齐肯定了直觉即表现,把黑格尔以理念为核心的理性主义美学转变为以直觉为中心的非理性主义美学。

弗洛伊德是奥地利精神病医生、精神分析学家、精神分析学派的创始人。著作有《性学三论》《梦的释义》《图腾与禁忌》《日常生活的心理病理学》《精神分析引论》《精神分析引论新编》等。弗洛伊德系统地论述了人的个性结构学说,发展了心理学学说,如有关焦虑、防御功能、阉割情绪、抑制和升华等。他认为被压抑的欲望绝大部分是属于性的,性的扰乱是精神病的根本原因。他在心理学观点中提出本我(Id),自我(Ego),超我(Super-Ego),恋母情绪(Oedipus complex)和死亡冲动(Death Drive)的概念和术语。本我是指原始的自己,包含生存所需的基本欲望、冲动和生命力,不理睬社会道德和行为规范,追求个体的舒适、生存及繁殖。自我是自己可意识到的思考、感觉、判断或记忆,自我通过寻求“本我”得以满足,为本我服务。超我是人格结构中代表理想的部分,通过内化的道德规范和社会及文化的价值观监督、批判及管束自己的行为。超我要求自我按社会可接受的方式去满足本我,追求完美。弗洛伊德在后期提出了死亡本能即桑纳托斯(thanatos)是促使人类返回生命前非生命状态的力量。生命只有在这时才不再需要为满足生理欲望而斗争。此时,生命不再有焦虑和抑郁,生命的最终目标是死亡。当它转向机体内部时,导致个体的自责,甚至自伤自杀,当它转向外部世界时,导致对他人的攻击、仇恨、谋杀等。

(四) 艺术是形式的创造

这种观点认为艺术本质在于形式的创造。人类对艺术形式的探讨由来已久。古希腊毕达哥拉斯学派就倾心于艺术作品比例关系的研究。现代艺术把形式的创造看作艺术活动的基本性质成为对艺术的重要解读方式。英国艺术理论家克莱夫·贝尔(Clive Bell, 1881—1964)^[1]提出“艺术是有意义的形式”的著名命题。美国符号论美学家苏珊·朗格(1895—1981)^[2]提出“一切艺术都是创造出来的表现人类情感的知觉形式”。他们将情感的表达和形式的创造结合了起来。

(五) 艺术本质无法界定

进入现代社会,许多的艺术理论家认为对艺术本质的界定是徒劳无益的。英国

知识链接

克罗齐是意大利哲学家、历史学家,是意大利资产阶级自由主义的领袖人物。哲学思想上深受黑格尔影响,是新黑格尔主义的主要代表之一。但认为黑格尔的唯心主义不够彻底。他把精神作为现实的全部内容,认为除精神之外单纯的自然是存在的,哲学就是关于精神(全部存在着的现实)的科学,即纯粹的精神哲学。主要著作有《精神哲学》(4卷,1908—1917)、《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》(1902)、《黑格尔哲学中的活东西与死东西》(1907)、《美学原理》(1910)等。

知识链接

克莱夫·贝尔是英国形式主义美学家。著作有《艺术》《自塞尚以来的绘画》《欣赏绘画》等。其中《艺术》体现了他的形式主义理论。他认为美是一种“有意味的形式”。在不同的艺术作品中,线条、色彩等以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系,激起人们的审美感情,这种线、色的关系和组合,这些审美的感人的形式,就是“有意味的形式”。这种有意味的形式既不同于传统的美的形式,因为美可能意味着某种潜在的功利或诱惑;也不同于现实物象的模拟,因为对现实物象的模拟是具体的,而有意味的形式是纯粹抽象的。所以,有意味的形式是在纯粹抽象的形式中表现纯粹抽象的情感。



图1 陶器（仰韶文化）
鱼纹彩陶壶 唐河茅草寺出土



图2 宫殿（北京故宫）

的艺术理论家贡布里希（Ernst Hans Josef Gombrich, 1909—2001）认为实际上没有“艺术”这种东西，只有艺术家而已。

对于艺术本质的各种见解，从不同方面揭示了艺术的本质特性。在历史发展过程中，艺术的内涵和外延不断发生变化和延展。这是艺术具有永恒生命力的标志，也表明探讨艺术本质的困难和所具有的意义。

（六）艺术是人类的一种特殊实践活动

这种看法全面揭示了艺术本质是认识理解艺术的理论基点。

1. 艺术是特殊的精神生产方式

艺术是人类社会的一种生产方式，这是理解艺术本质的理论依据。艺术生产的观点是马克思提出的。他在《1844年经济学——哲学手稿》这样论述：“宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等，都不过是生产的一些特殊方式，并且受到生产的普遍规律的支配。”^[3] 马克思认为包括艺术在内的特殊生产活动是人类生产活动的一种形式，是整个社会生产的组成部分，它与物质生产同属于人的“生命活动”，是人的存在方式之一。人类社会生产由满足人的物质生活需求的物质生产和满足人的精神生活需求的精神生产两大部分组成。艺术生产主要是满足人的精神需求的生产活动方式。马克思

思把“按照美的规律来创造”作为人与动物的区别，是人类的本质。

艺术活动作为精神生产是人的自由与自觉活动的重要部分，艺术生产主体拥有宽阔的实践空间，创造具有审美价值的作品，满足人的审美需求。艺术生产具有的物质生产形态绝不表明它属于纯粹的物质生产形式，艺术生产与一般的物质生产有本质的区别。艺术生产过程是艺术创作主体审美意识对象化的过程，对所借助的物质材料的加工、改造、组合、创造的目的是使自己的审美意识物化，把自己对现实世界的体验、感悟、审美理想表现出来。艺术生产的产品——艺术品的价值是它的审美特质而不是实用性。所以，艺术生产的特质是精神生产。

2. 艺术是人类认识和掌握世界的一种特殊方式

马克思在《政治经济学批判导言》中指出：“整体，当它在头脑中作为被思维的整体而出现时是思维着的头脑的产物，这个头脑以它专有的方式掌握世界，而这种方式是不同于对于世界的艺术的、宗教的、实践—精神的掌握的。”包括艺术在内的掌握世界的四种方式都是人类主观能力和意识活动的形式。人从不同的出发点来认识和把握世界以达到对世界的全面的掌握。它们既

有相同性，又是独立的，不能相互替代。

艺术掌握世界方式的独特性表现为用形象来反映人类对社会生活的认识。艺术通过生动、具体、可感的艺术形象的创造，为人类提供生动、具体的生活画面，使人类更全面地把握生活的世界和认识自身。塑造形象是艺术反映生活、掌握世界的特有手段，没有形象就没有艺术。形象是艺术活动所创造的体现着活动主体的审美理想的具体可感的形态，是艺术把握世界的特有方式。

（1）艺术形象特征性

艺术形象特征性是个性与共性的统一。艺术形象个性指的是艺术形象具有的与众不同的性格特征。艺术形象的共性指艺术形象体现出的规律性和概括性，使形象具有更深刻的内涵和普遍意义。

艺术形象个性与共性统一，普遍的共性在鲜明的个性里体现，个性是共性的具体表现方式。在统一中，艺术形象区别于一般的现实形象而更具审美性。

人物形象要表现他独特的外貌、言行、生活经历、思想情感等构成的特点，物象也要发掘出其独有的结构、质感、样态等特质，使形象呈现鲜明的独特性而又具有生命的活力，具体可感，栩栩如生。

（2）艺术审美化的真实性

艺术是生活的反映，不仅表现生活表面现实的真实，更要表现生活本质的真实。艺术形象的真实源于创作主体对生活的真切体验和真知灼见。它体现着创作者的审美理想，是审美化的真实。形象的真实正是艺术能够真实反映生活、掌握世界的力量所在。

再现性艺术形象的真实性是艺术形象强调反映客观现实真实性。艺术家在对社会生活的具体描绘中感性和理性的因素比较显著。通过审美主体与审美客体的相互交融，追求感性形式的完美和现实的真实。艺术形象既鲜明生动，又富有审美情感和意境。

表现性艺术形象的真实性是艺术形象强调反映主观世界的真实性。所创造的艺术形象偏重于内心感情、情绪的宣泄和主观意念的表现，而不拘泥于视觉特征的如实描绘。一切抒发内心世界的、注重表现的作品，都是以生活作为基础的。



图3 《祝福》插图

鲁迅的小说《祝福》写于1924年，通过祥林嫂这样一个身心遭摧残与迫害的劳动妇女形象的成功塑造，深刻反映了辛亥革命以后中国的社会现实，揭露了封建礼教吃人的本质，指出彻底反封建的必要性。作品表现了作者“在那黑暗、落后、愚昧的社会里，祥林嫂是没有办法摆脱她那悲惨的命运的；问题不在于她自己凭自己的力量能否冲破黑暗的环境，问题倒是在于中国人民能否了解这个社会的黑暗。”的思考。

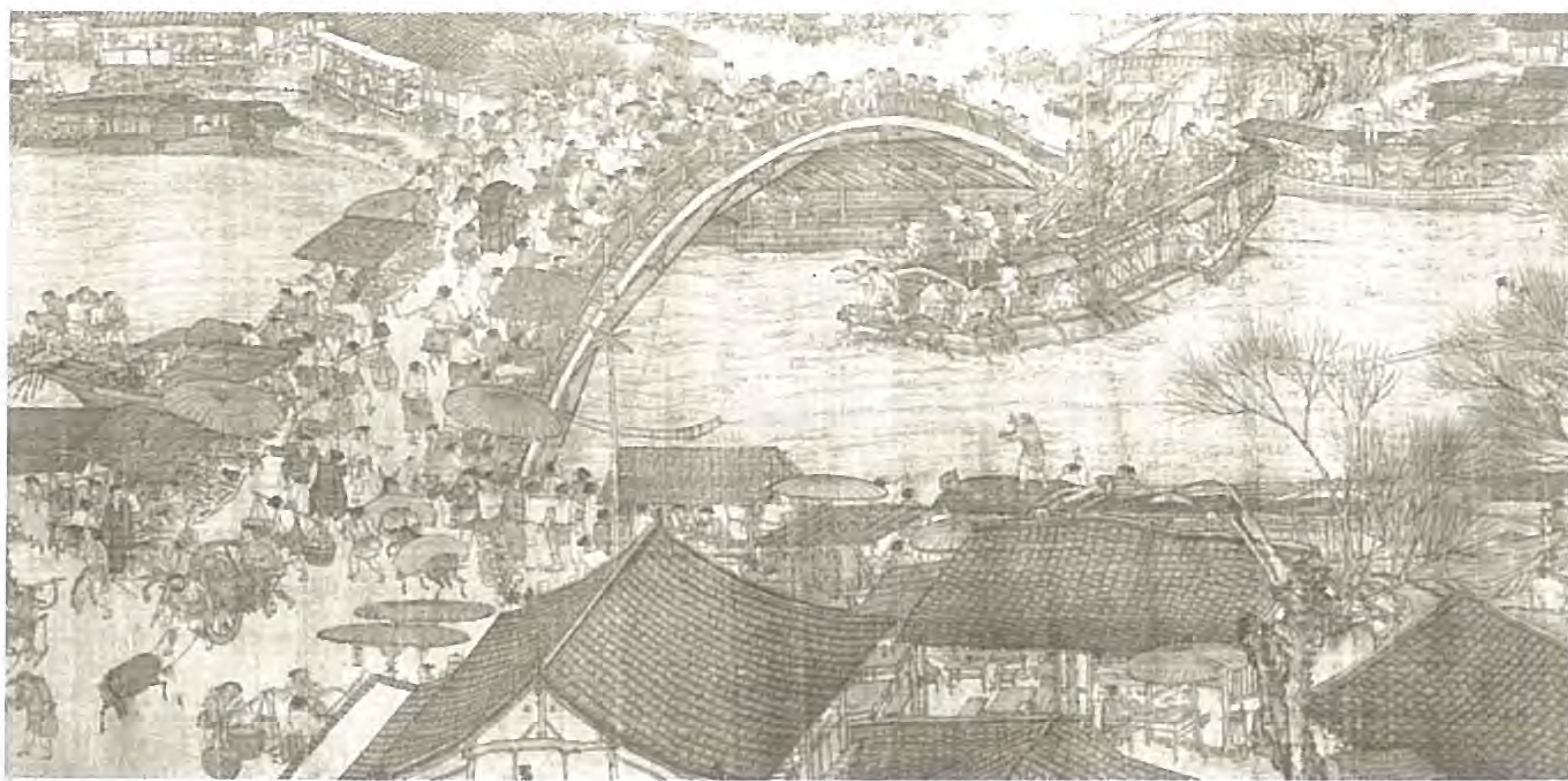


图4 张择端《清明上河图》（宋）

宽24.8cm，长528.7cm，北宋张择端作，绢本设色，现存于北京故宫博物院，是北宋末年都市生活的写照。作品描绘北宋汴京清明时节的繁荣景象，是汴京当年繁荣的见证，也是北宋城市经济情况的写照，栩栩如生地描绘了北宋都城汴京的日常社会生活与习俗风情。通过这幅画，可以了解北宋的城市面貌和当时各阶层人民的生活。具有极高的史料价值。

知识链接

《变形记》(The Metamorphosis)是卡夫卡短篇代表作,被认为是20世纪伟大的小说作品之一。主人公格里高尔是个小人物。父亲破产,母亲生病,妹妹上学,沉重的家庭负担和父亲的债务,压得格里高尔喘不过气来。他拼命干活,目的是还清父债,改善家庭生活。在公司,他受老板的气,指望还清父债后辞职。可以说,对父母他是个孝子,对妹妹他是个好哥哥,对公司他是个好职员。变成甲虫,身体越来越差,他还为还清父债担忧,还眷恋家人,甚至为讨父亲欢心,自己艰难地乖乖爬回卧室。这样善良、忠厚而又富有责任感的人,最终被亲人抛弃。格里高尔的悲剧是令人心酸的,具有丰富的社会内涵。《变形记》超越时空的限制,对事件的交代极其模糊,不指明具体的时间、地点和背景,甚至消除了幻象和日常生活之间的界限,将虚幻与现实结合成一个整体了。《变形记》试图展示人性深处的黑暗。

例如在各种门类的艺术中,音乐以其声响的物质性、形态的时间性、语义的模糊性等特点,使它不能表现出一般艺术形象应该展示出的图式或画面。然而,音乐虽然是一种特殊的声响艺术,但它依然有表现自身艺术形象的要求。这种艺术形象虽然不是直观可视的,却有着一种独有的真切和效果。例如二胡曲《二泉映月》反映的并非是泉和月,此名是后加于二胡曲上的。阿炳自称此曲是信手拉来的“依心曲”。曲调凄凉纠结,真实地反映了阿炳所生活的那个年代劳苦大众内心的苦痛,反映了那时的社会生活。

艺术都是人的内心世界的展现,即使是作用于不同的艺术感官,它们最终都是在人的精神家园中寻找归宿。为此,音乐、绘画、雕塑、建筑等都为它们的艺术形象找到了依托。

亚里士多德认为艺术家在表现生活时,不仅按照必然律进行,优秀的艺术家还按照必然律进行创作,这使得艺术作品对生活的表现可以比历史更为真实。这种艺术形象比现实生活中的形象更加具有可信性。

有时荒诞、神秘、幻想的艺术形象似乎缺少真实性,但是究其实质仍然是现实生活的真实反映,只不过经过了扭曲和变形。奥地利小说家卡夫卡(Franz Kafka, 1883—1924)的小说《变形记》通过荒诞离奇的情节和人物,真实地揭示了西方社会价值的失落、人格的扭曲、人际关系的变态。

通过以上论述,艺术本质上是人类以塑造艺术形象为手段掌握世界的一种特殊实践性活动。

二、艺术活动的构成

艺术作为人类的一种特殊的活动,既是人类活动系统的有机组成部分,又有着自己的结构,形成了一个有机系统。这个系统由四个基本要素构成,即活动的背景、活动的主体、活动的过程、活动的结果。

1. 活动的背景

活动的背景是指艺术活动展开的时间、空间以及所处的人文环境,主要由自然环境、时代氛围、经济文化样态、风土人情等构成。这些背景为艺术活动提供了条件,是艺术创作的源泉和动力。

2. 活动的主体

艺术是人类的活动以及产品,是人的创造。艺术活动的主体既包括进行艺术创作的主体,也涵盖进行艺术接受的主体。主体的精神世界、审美理想和审美趣味,对艺术活动具有直接的影响。

3. 活动的过程

艺术活动的过程包括艺术创作、艺术传播、艺



图5 雕塑《艰苦岁月》

雕塑《艰苦岁月》(868cm×468cm, 潘鹤, 1957)作品刻画了两个衣不蔽体的红军战士形象:老战士坐在岩石上,神态祥乐地吹着笛子,眉宇间洋溢着革命的乐观,右侧赤足的大脚趾和着笛声正高高昂起;小战士依偎在老战士身旁,手扶枪支,沉醉于笛声之中,凝视的目光好似在憧憬着光明的未来。这件作品深刻地揭示了红军战士在艰苦岁月中的革命乐观主义精神。

术接受等环节。各环节之间相互影响、相互关联，形成艺术活动的特性。各环节均体现着艺术的本质，同时也由艺术的本质决定。其中艺术创作是活动过程的中心环节，也是整个艺术活动的核心部分。

4. 活动的结果

艺术品是艺术活动的实质性的物化实现。艺术活动的规律特点、艺术风格、思潮的形成演变都是通过艺术作品来体现的。人类艺术活动的历史轨迹由艺术品构成，艺术活动的历史传承由艺术品作为物质载体。艺术活动的社会价值的实现也是在对艺术作品的解读阐释里完成的。

对于艺术本质的探讨必须全面，需要围绕构成艺术活动的要素进行，在各要素的关联里进行探讨，揭示艺术活动的奥秘，加深对艺术的理解。

第二节 艺术的特性

作为人类的一种活动，认识艺术活动的特性是非常重要的。本节主要阐述艺术活动的主体性和审美性两大基本特点。

一、艺术活动的主体性

艺术活动主体不论是创作主体还是接受主体，在艺术活动中都起着至关重要的作用。这种主体性可以使艺术活动超越时空和物质世界的限制，彰显自身的能动性和创造性，凸现主体独立的意识和目的追求。

艺术之所以产生、发展，在于人的主体意识的确立和发展。人希望在自己的自由创造的对象上显示自己的能力，体现自己的价值。艺术就是满足这种情感性需求而与人类的其他活动分离并日益发展的。主体的觉醒催生了艺术，主体性成为艺术活动的本质特性之一。

艺术创作过程充满创作主体强烈的主体意识、主观因素。主体的特点决定着创作的过程和结果。在艺术接受环节，主体意识体现在接受主体的个体性投入和自由的再创作上。

（一）艺术创作的主体性

艺术创作饱含着艺术家的主观情感和理想，受艺术家对生活的感受、理解、评价的制约，在这个意义上可以说艺术创作过程就是艺术家主观精神世界的外化过程。艺术作品表现艺术家的主观因素有的比较直露，有的则很隐蔽，然而即使是写真的肖像，也必然打着艺术主体的烙印。

（二）艺术接受的主体性

艺术接受过程，艺术活动主体性的特点十分鲜明。西方谚语“一千个读者就有一千个哈姆雷特”就是说明接受主体在接受时

图6 莲鹤方壶（春秋）

现一件藏于北京故宫博物院青铜馆，另一件藏于河南博物院。分别高116cm、117cm，口长30.5cm，口宽24.9cm。壶上有冠盖，器身长颈、垂腹、圜足。该壶造型宏伟气派，装饰典雅华美。壶冠呈双层盛开的莲瓣形，中间平盖上立一展翅欲飞之鹤；壶颈两侧用附壁回首之龙形怪兽为耳；器身满饰蟠螭纹，腹部四角各攀附一立体小兽；圈足下有两个侧首吐舌的卷尾兽，倾其全力承托重器，张口咋舌，更托青铜器的威严之感。其构思新颖，设计巧妙，融清新活泼和凝重神秘为一体。





图7 徐悲鸿《奔马》

徐悲鸿笔下的马洋溢着对人民、对祖国的爱，对自由解放的热切向往。其强烈的情感色彩与现实的马相比具有本质的区别。

的作用。艺术作品是艺术接受的对象，作品的内容形式风格是艺术接受的前提基础，对接受有一定的规范作用。一千个读者再不同，接受到的总是哈姆雷特。但是主体绝不是被动地、消极地接受作品，他们的人生经验、思想情感、个性爱好、审美情趣与能力左右着他们对作品的选择和喜好倾向。对于艺术作品，主体也在接受的同时释放自己的审美心理能量对其进行辐射、加工、改造。这时，每个哈姆雷特都是接受主体心里的哈姆雷特，千差万别。

艺术接受的主体性特点，表现为主体对符合主体需要的作品有主动的关注和选择。《红楼梦》第二十三回里，林黛玉和贾宝玉于阳春三月在花园葬花、读西厢。正欢乐时，袭人把宝玉唤走。黛玉闷闷不乐便要返回自己住处。待走到梨香院墙角外，听见墙内笛韵悠扬，歌声婉转，知是贾府买的12个女孩子演习戏文。于是更仔细听，当听到“如花美眷，流水似年”，“你在幽闺自恋……”，如痴如醉，站立不住，蹲身在一块石头上，胡思乱想，“不觉心痛神驰，眼中落泪”。有人说这是戏文美，吸引了黛玉，但是艺术接受绝不仅限于此，再好的作品被接受时也离不开接受主体的主动选择。梨香院天天演习戏文，

图8 哥雅《查理四世一家》（油画，1800年）

西班牙画家哥雅（1746—1828）历来对当时的贵族抱有蔑视的态度。他的《查理四世一家》逼真地再现帝王一家的富贵华丽，然而正如意大利评论家文杜里所说的：“平民哥雅就在似乎拥抱他们之际，恨不得把他们压扁了才好”。而16世纪西班牙画家委拉斯凯兹的肖像画总是让人看不出画家的好恶，以真实著称，但是画家对人性的深度观察，使他的创作总是能揭示出人物的内心，他的代表作《英纳森教皇十世》惟妙惟肖，精妙的笔触把教皇这个权势者极力隐藏的内心世界明白地显露了出来，以至于教皇本人第一次看到这幅自己的肖像时，吃惊而不安地说了句：“画得太像了”。



唯有黛玉的反应如此，黛玉落泪时苦命的香菱来找她，也没有黛玉般的强烈反应，可见，主体的特点和需求对艺术接受影响很大。

艺术接受的主体性还表现在需要主体亲身亲历地参与活动才能得到艺术的享受。这种体验是极为个人化的，没有人能替代别人去体验。

（三）艺术作品的主体性

艺术家的主体性必然地渗透在作品里，影响艺术对生活的反映。这种反映因主体的生活阅历、人生体验、艺术表现力等的不同而不同。即使是表现同一个生活对象，不同艺术作品也呈现着不一样的面貌。例如梅花凌雪傲霜，历来是人们吟咏描绘的对象。南宋诗人陆游咏梅表达的是寂寞开无主，黄昏独自愁，零落成泥碾作尘，仍然香如故的隐士情怀；毛泽东则表现梅花的笑也不争春，只把春来报，待到山花烂漫时，他在丛中笑的高洁情操。作品的主体性还表现在优秀的作品是不可复制的。这与人类其他活动的作品相比呈现着鲜明的不同。也正因为此，艺术作品才那样的多姿多彩。人类的精神世界有多丰富，艺术作品就有多丰富。



图9 四川大足宝顶大佛湾摩崖石刻养鸡女造像

四川大足宝顶大佛湾摩崖石刻有一座养鸡女的造像。造像处于地狱变造像区，原意是表现养鸡给人吃是造成冤孽的原因，要下地狱。但是养鸡女却绝没有周围众多的犯戒者造像那么令人厌恶。造像凸出于地狱变造像的石崖，几成圆雕，与其他造像拉开距离。作品展现的是一位年轻农妇脸上洋溢着恬静的微笑掀起鸡笼，两只先钻出来的小鸡争食着一条蚯蚓，笼里的鸡正探头往外钻，这是农家常见的景象。如果早上去大佛湾，会看见初升太阳的光辉映照着养鸡女，呈现着惊人之美。之所以如此，在于雕塑的创作主体——那些工匠，他们的母亲、妻女平时在家里应该也在养鸡，他们不认为这是有罪的，他们的思想情感改变了作品被规定的意味，创造出闪烁人性光辉的优秀作品。

二、艺术活动的审美性

艺术活动满足人的审美需求。这也是艺术活动区别于其他活动的显著特性。

（一）艺术是美的创造活动

艺术活动是人与现实形成审美关系的产物，是为满足人的审美需求而出现的活动。人类的审美意识和需求产生于人类的社会实践活动，又在社会实践中不断发展和完善。马克思曾经指出人的一切活动都遵循着美的规律，这是人与动物的本质区别。他在《1844年经济学哲学手稿》里写道：“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来建造。”在这个建造里，人类既创造了美的对象，也培养了自身的审美意识和能力。艺术活动以创造美为己任，以满足人的审美需求为目的，具有其他活动难以比拟的审美性质。

（二）艺术作品是人类审美意识的集中体现

艺术作品是艺术活动的核心，是人类主要的审美对象。人类的审美对象可以分为现实美（自然、社会）和艺术美两大类。现实美与艺术美有着千丝万缕的关系，但它们又是不同形态的审美对象。现实美产生于人类实践中，在自然界和人类社会现实等客观对象建立了审美关系。在对象上看到了自身的创造力



图10 罗中立《父亲》（油画，1980年）

罗中立1980年创作的油画作品《父亲》，在当时的中国产生了极大的影响，荣获全国金奖，成为一个时代的记忆。对这样一个作品，历来是“仁者见仁、智者见智”，一直有各种解读与评价。有说作品描绘的农民是忍辱负重，是民族和国家的脊梁，有说这只是反思“文革”苦难的“伤痕”作品，有说作品内涵经不起推敲，歪曲农民形象，画的是叫花子，不能看成父亲代表。这种现象的产生，自然与作品内涵丰富，具有多层面解读的可能性有关，更表现了艺术接受主体在接受时的主动性。

量，而产生了精神的愉悦和满足。而艺术美是由人创造并通过艺术作品集中展示出来的。

（三）艺术活动充满情感色彩

情感是审美意识的基本要素。情感反映人对外部世界的主观态度，是人类的高级心理形式，表现为喜、怒、哀、乐等。在艺术活动中，情感起着不可替代的重要作用。情感因素贯穿于艺术活动的全过程。

在艺术创作过程中情感的表现是艺术创作的根本动机。强烈而真挚的情感是激发艺术家创作冲动的主要因素，也是推动艺术创作持续进行的内在动力。情感还可以激发创作灵感的产生，促成优秀作品的诞生。艺术创作过程在某种意义上就是艺术家情感运动的过程。

人们喜爱艺术就在于艺术能够打动人。情感因素使艺术活动充满魅力，吸引人们的参与。优秀艺术作品都是情感的外化和表达，是情感的结晶。艺术作品对情感的渲染传达会令人怦然心动而迷恋陶醉于艺术世界，得到美的享受。法国作家福楼拜创作小说《包法利夫人》时写到包法利夫人自杀，他自己的嘴里也充满了毒药砒霜的味道。中国演员斯琴高娃在电影《骆驼祥子》里饰演虎妞，当演到虎妞难产死了时，她自己也昏死了过去。

第三节 艺术的起源与发展

早在人类社会发展的初期，处于蒙昧时期的人类就开始试图用神话传说来解释艺术的起源。于是，西方出现了文艺女神缪斯的神话，中国出现了夏禹的儿子启偷记天帝的音乐并带回人间的传说。

一、艺术起源学说

古今文艺理论家对艺术起源问题从理论上进行了不同的解释，其中影响较大的主要有以下几种观点：

（一）模仿说

古希腊的哲学家德谟克利特、亚里士多德等人认为艺术起源于人类对自然和现实生活的模仿。这是关于艺术起源的最古老的理论。亚里士多德认为模仿是人的本能，艺术是模仿的产物。模仿确实是人类进行艺术活动时的一种主要的创造手段。西班牙北部阿尔塔米拉洞穴和法国蒙地亚克的拉斯科洞穴中发现的约两万年前旧石器时代的壁画，就绘有马、牛、猪、鹿、熊等动物形象和粗糙的人像。这些都是对现实生活中动物和人物各种神情姿态的模仿与记录。

模仿说到了科学日益发达的近代影响日益减弱，但是人们在讲到艺术再现生活现实时还常常会提到它。

（二）游戏说

德国哲学和历史学家席勒（Schiller，1759—1805），英国社会学家斯宾塞（Herbert Spencer，1820—1903）认为艺术活动起源于人类所具有的游戏本能。由于人类具有过剩的精力，于是人们将这种过剩的精力运用到没有功利性的活动中，体现为一种自由的游戏。德国学者谷鲁斯（Karl Groos，1861—1946）认为游戏不仅仅是过剩精力的发泄。而是为了适应未来生活的训练和学习，游戏是先于未来的实践活动。

应该说艺术活动与游戏确有许多相似之处，它们共同具有的自由、超越功利和能给人带来快感等性质表明了游戏和艺术的渊源关系。但是，游戏说未能全面揭示艺术产生的奥秘。

游戏说注重了从生理、心理的角度揭示艺术活动产生的原因，为后来的研究提供了启示。

（三）巫术说

英国人类学家爱德华·泰勒（Edward Burnett Tylor，1832—1917）在《原始文化》书中，最早提出艺术起源于“巫术”的理论。他认为，对原始人来说，周围的世界异常陌生和神秘，令人敬畏。原始人思维的最主要特点是认为万物有灵。山川草木、鸟兽虫鱼，在原始人看来都是有灵的，并且都可以与人交感。人类学家们发现，从现存的原始部落中，确实可以发现大量人与动物交感的现象。在考古学中也发现，许多史前洞穴中的动物遗骨都被堆放得整齐有序。这样的精心堆放，意味着原始人对自己猎食的动物怀有敬畏之情，他们通过这样的礼仪，在食完兽肉后，对野兽之灵表示惋惜和敬意。

英国人类学家詹姆斯·弗雷泽（James George Frazer，1854—1941）在《金枝》书中认为原始部落的一切风俗、仪式和信仰都起源于巫术。人类创立了宗

图11 毕加索《格尔尼卡》(1937年)
(壁画油画, 350.5cm × 782.3cm,
马德里普拉多博物馆藏)

《格尔尼卡》是毕加索作于1937年的一件具有重大影响及历史意义的杰作。此画是受西班牙共和国政府的委托，为1937年在巴黎举行的国际博览会西班牙馆创作的。画中表现的是1937年德国空军疯狂轰炸西班牙小城格尔尼卡的暴行。作为一个具有强烈正义感的艺术家，毕加索对于这一野蛮行径表现出无比的愤慨。他仅用了几个星期便完成这幅巨作，作为对法西斯兽行的谴责和抗议。



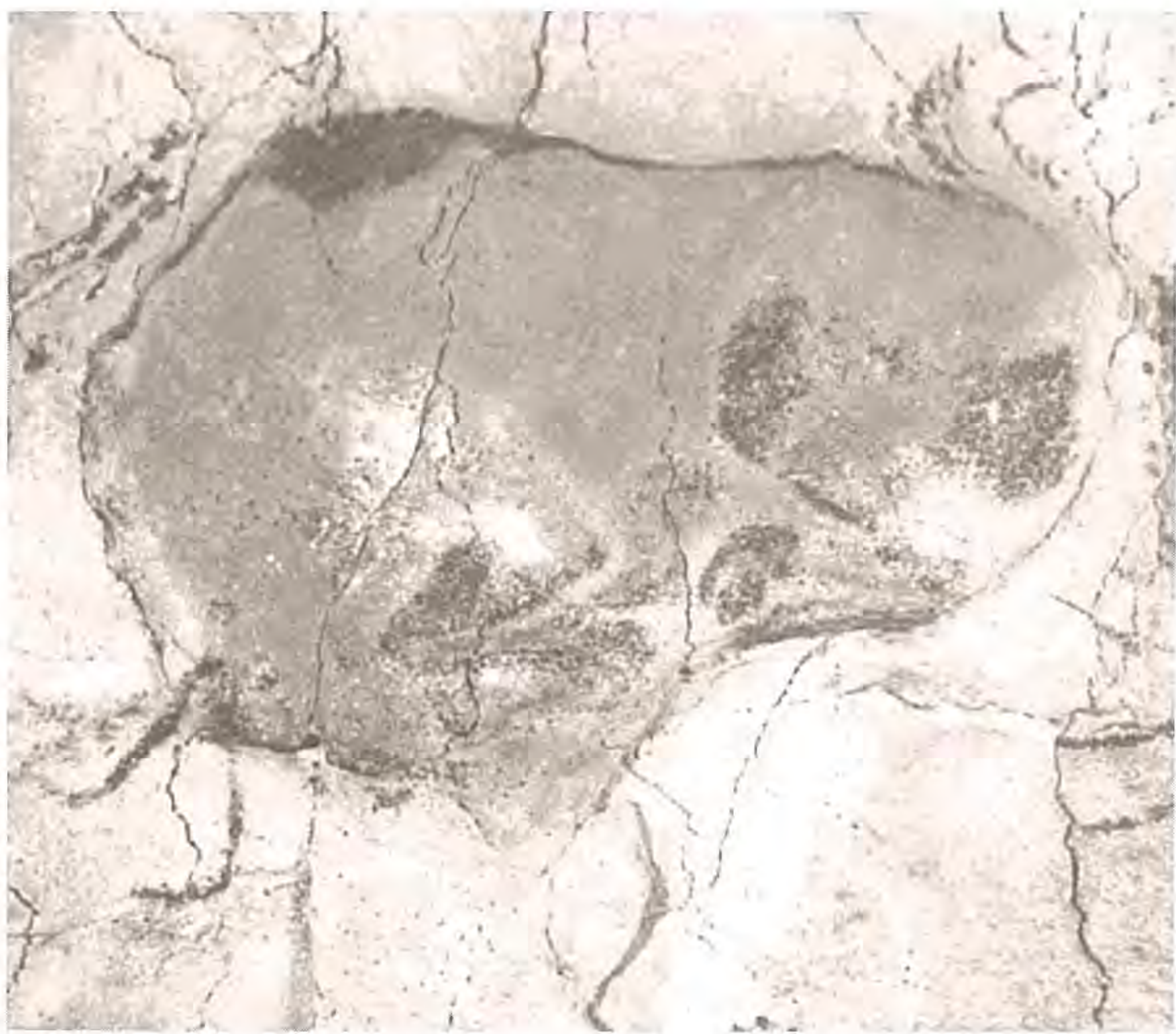


图12 西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画

西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画是欧洲旧石器时代晚期壁画，在西班牙北部桑坦德市的阿尔塔米拉洞穴内。1879年发现。最初学术界不同意是原始人的作品，至1902年才获承认。洞穴长270米，大部分壁画分布在长18米的侧洞的顶和壁上。内容主要是涂有红、黑、紫色的成群野牛，还有野猪、野马和赤鹿等，总数达150多只。这些动物形象画得细腻生动，栩栩如生。画法是先在洞壁上刻出简单而准确的轮廓，然后再涂上色彩。另外，生动有力的线条以及控制得很好的光影，加上善于利用洞壁的凹凸，原始画家创造出了极富立体感的形象。

窟顶画中有两只负伤的野牛，它们的身躯卷缩成一团，外轮廓被处理为稳定的三角形。而在细节方面，诸如抽搐的四蹄、甩动的尾部、斜刺如剑的双角、直竖的耳朵，都采用寓动于静的手法，把野牛处于生命的最后时刻，困兽犹斗的特点表现得惟妙惟肖。野牛倒在地上两腿无法站立起来，却低着头来保护自己，也是极为生动的一个画面，表现了动物的尊严与力量，以及它为生命最后一刻的挣扎。作品把牛的野性表现得十分逼真，被公认为世界美术史上原始绘画的代表作。洞中还有镌刻的人物形象及手轮廓图形等。在洞穴前部，发现了旧石器时代晚期文化的遗物，为确定岩画的年代提供了依据。

教来求得神的恩惠，当宗教在现实中也证明无效时，人类才逐渐创立了各门科学，以揭示自然界的奥秘。

据考古发现，早期的造型艺术确实与巫术有关。中国现存最早江苏省连云港市郊锦屏山的将军崖岩画（岩画作于新石器时期，距今3000—4000年），主要内容为人面、兽面、农作物以及各种符号，反映出中国古代东部民族对土地的崇拜和依赖。此外，欧洲发现的大量史前洞穴壁画，体现出狩猎部落的生活往往也具有某种神秘的巫术目的。例如，大多数史前洞穴壁画都是在洞穴的深处。在这样黑暗的洞穴深处画画，显然主要不是为了鉴赏，而是带有某种神秘的巫术目的。

原始歌舞与巫术也有着密切的联系。美国美学家托马斯·门罗（Thomas Munro, 1897—1974）在《艺术的发展及其他文化史理论》中指出，原始歌舞常常被原始人用来保证巫术的成功，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。芬兰艺术史学家希尔恩（Yrjö Hirn）在《艺术的起源》（1890）一书中详细介绍了原始舞蹈与交感巫术的联系。他认为“当北美印第

安人，或卡菲尔人，或者黑人在表演舞蹈时，这种舞蹈全部是对狩猎活动的模仿……这些模仿有着一种实践的目的，因为世界上的所有猎人都希望能把猎物引入自己的射程之内，按照交感巫术的原理，这是可以通过模仿来办到的。因此，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。”

巫的观念产生于原始人生活实践的需要。对于原始人来说，实施巫术与狩猎之类的活动是同等重要的实践性行为。这种联系表现为多种形式，充满幻想和想象：泼水就会下雨，洞穴岩壁上画野牛或模仿野牛的动作舞蹈就会得到真正的野牛，把敌人的形象做成泥人用针扎，敌人就会痛苦地死去……一切后来艺术活动都来源于原始巫术活动。

但是，巫术说难以用来解释全部原始艺术现象，许多原始艺术跟巫术并无必然的关系，劳动号子与劳动的关系就比与巫术的关系更直接。

（四）表现说

此观点由意大利美学家克罗齐最早系统提出。他认为艺术起源于人类情感表现和交流的需要，认为艺术的本质是直觉，直觉的来源是情感，直觉即表现，因而，艺术归根结底是情感的表现，尤其是抒情的表现。在他看来，一切艺术无非都是情感的表现而已。19世纪后期以来，表现说对西方现代社会的

艺术活动产生了巨大影响。英国史学家科林伍德(Robin George Collingwood, 1889—1943)、美国学者苏珊·朗格(1895—1981)等也持此观点。

科林伍德认为,艺术不是模仿,更不是单纯的游戏,巫术与艺术关系密切,但巫术实质上是达到预定目的的手段,巫术的目的总是而且仅仅是激发某种情感。他举例说:一个部落在将要和它的邻居打仗之前先跳战争舞,目的在于逐步激起好战的情感。部落的战士们跳着跳着这种舞蹈,就激发起战斗的情感来,并且坚信自己是不可战胜的了。因此,科林伍德认为,只有表现情感的艺术才是所谓“真正的艺术”,艺术就是艺术家的主观想象和情感的表现。

苏珊·朗格认为艺术是人类情感符号形式的创造,艺术品就是人类情感的表现性形式。她认为,艺术是情感的表现,艺术活动的实质就在于创造表现人类情感、生命的符号形式。

这种观点在中国也有着悠久的历史,如《诗·序》中就讲到“情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”

然而,表现并没有真正深入到艺术的本源。艺术家心灵情感的产生和交流需要有其深厚的社会实践根源,离开这一点而片面强调主体心灵情感的表现,实际上也就离开了艺术的真正源头。

(五) 劳动说

艺术起源于人类的劳动。首先,劳动创造了人类,使人有了聪明的大脑、灵巧的双手,使艺术创造成为了可能。其次,劳动发展了人的审美意识,这是艺术发展的重要因素。人类实践活动的深入,使人的精神世界更加丰富。人类在生活实践过程中创造了满足生存需要的一切,在使用自己的创造物时培养了自身的审美意识。这就有了艺术这一专门体现人的审美意识的特殊社会意识形态,也有了与实际的生产实践等活动不同的艺术实践活动。再次,最初的艺术活动与劳动实践分不开。打击乐、弦乐的产生,与劳动生产有关系,舞蹈、诗歌、雕刻等艺术的产生也很大程度上脱胎于人类的劳动实践。最早阐明艺术起源于劳动的是俄国的普列汉诺夫(Plekhanov, 1856—1918),他认为游戏先于艺术,而游戏又是劳动的产儿。劳动作为人类实践活动中最基本的内容,说它是艺术的起源是不错的。但是劳动说也不能完全解释艺术起源的动因,许多事实证明人类自身的生产繁衍也是促使艺术产生的原因之一。

知识链接

俄国文学家列夫·托尔斯泰(1828—1910)认为艺术起源于要把自己体验过的感情传达给别人,在自己心里重新唤起了这种感情,并且要用某种外在的标志表达出来。



图13 山东大汶口出土新石器时代晚期的玉斧

山东大汶口出土的新石器时代晚期的玉斧。因为这种玉斧虽然保留了工具的形式,但它主要不是用于生产劳动,而是一种权力或神力的象征品。

考古学家发现,距今约5000年前新石器时代西安半坡村的石器,都是比较精致的磨制石器,常见的有斧、凿、铲等。这些磨制石器不但提高了实用效能,而且在造型上具有了对称均衡、方圆变化等美的特征。这些感性形式的出现具有重要的意义。

陶器的演变也可以说明这一漫长的历史演进过程。最初的陶器是原始人用来盛水和粮食的,它作为生活用品,制作时首先考虑的是实用性的。但是到了后来,原始人在制作陶器时更加自觉地运用形式美的法则,在陶器的造型和装饰上体现出更多的自由和想象的成分。黄河流域的仰韶、马家窑等文化遗址出土的彩陶制品,大都有鱼纹、鸟纹、蛙纹、花纹等动植物图形,有的还出现了从生活与自然中提炼、概括出来的几何图形的纹饰,表明人越来越按照美的规律来造型。

知识链接

鲁迅先生对此历程在其文《门外文谈》中有着简洁幽默的叙述：“我们的祖先原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃了力，却想不到发表，其中一个叫道：‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服，……”

中国古代文献《淮南子·道应训》说：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”这不仅指出特定的劳动方式和过程，引出与这种劳动方式和过程相适应的歌唱形式，而且指出这是一种“举重劝力之歌”，即劳动号子。鲁迅先生所说的“杭育杭育派”——在集体劳动过程中创作出的民间歌曲，就是这一种音乐体裁。显然，号子是我国民间歌曲中产生最早的音乐体裁。它源于劳动，结合于劳动。由于民间体力劳动存在多种多样的项目和复杂的分工，因而号子又因劳动项目和分工的不同，而被划分为若干与工种相应的具体劳动号子歌种。

纵观艺术起源的学说我们可以得到这样的看法：艺术从根本上来说是人类社会实践的结果，模仿、游戏、巫术、劳动等学说，都是试图从人类社会实践中寻找艺术的起源。从中可以得出结论：艺术产生于人类社会生活，是从人类物质生产活动中产生出来的精神生产活动。各种社会活动因素形成的合力促使艺术活动的发生，社会实践活动是推动艺术起源最根本的力量。由此也进一步证明艺术本质上是人类的一种社会活动。从艺术史的角度看，不同时代、不同国家、不同民族的艺术对艺术本质的认识是不一样的，有时甚至是截然对立的。比如把艺术的本质看成是模仿或再现的理论，把艺术的范围限定在了写实的界限之内；而认为艺术的本质是情感传达的观点，尽管不排斥艺术的写实方法，但能否成为艺术则与能否有效地传达了人类的情感相关联。曾经在艺术理论中占据主流地位的艺术本质观——“艺术是社会生活的反映”，则对中外艺术史上一切关于艺术本质的观念，进行了重新的解读、吸收、批判和改造。

二、艺术发展的规律

（一）艺术的发展与社会活动密切相关

各种社会活动关系影响着艺术的发展与面貌。艺术活动和整个社会活动密切联系，形成了错综复杂的关系。

1. 经济活动是艺术发展的决定力量和终极原因

在经济活动中，决定经济关系的生产力水平对艺术活动的发展具有重大的影响和制约。生产力是人们在物质资料生产中与自然界之间的关系，是人类改造自然的客观物质力量。它包括劳动者，劳动对象，劳动资料，以及参与社会生产和再生产过程的其他一切物质技术力量。艺术的发展也要受到经济基础的制约和影响。以生产劳动为中心的人们的经济活动是推动艺术发展的根本原因。经济基础的发展对于艺术发展的制约和影响主要体现在如下几个方面：

（1）经济基础及其相关的社会发展为艺术提供了新的艺术主题和艺术题材。如中国盛唐时期经济发达，国力不断增强，诗歌的艺术主题多表现建功立业的远大抱负和追求自由的游侠精神，诗歌的艺术题材多为开疆拓土、歌颂壮丽山川等。而宋朝后期国势颓弱，边疆危机四起，诗词艺术的主题随之转为卿卿我我的情爱恩怨和报国无门的感慨哀叹，诗歌艺术的题材也多为抗击异族侵略。

(2) 经济基础的发展为艺术带来新的艺术观念。新艺术观念的提出总是与时代的经济基础相联系。如意大利新现实主义电影的出现和二战之后意大利的社会状况密切相关。当时艺术家找不到拍摄所需的昂贵经费,只好把摄影机扛到街头,不要布景,按照现实生活的本来面目摄制影片,从而产生了一种新的艺术观念:新现实主义。

(3) 经济基础影响和制约艺术形式的变化。任何艺术形式的生成都建立在艺术所需要的物质材料的发展之上。笔墨纸砚的出现是中国画成熟的先决条件,有了电学、声学、光学、机械学等技术学科的发展之后才有电影和电视等艺术形式。

经济关系对艺术活动的影响和制约是不以人的意志为转移的。支配着物质和生产资料的阶级也支配着精神生产资料,制约着、影响着社会的艺术活动。但是,艺术与经济基础的发展之间存在着不平衡的关系。艺术的发展与经济并不总是同步的。艺术的发展有时显得快些,有时显得慢些,有时甚至与经济发展呈相反方向。例如,中国南北朝时期,政治黑暗、经济落后、军事衰败,而中国历史上的书圣王羲之(303—361)、画圣顾恺之(约345—409)却均出于此时。艺术作为精神生产并不直接地由社会物质生产的生产力所决定。古希腊当时低下的生产力还不能征服自然,古希腊人借助想象力去将自然形象化并利用想象去征服自然,神话艺术的高峰使后辈难以企及。19世纪的俄国在政治、经济上都很落后,却出现了一批灿若群星的艺术大师,如普希金(1799—1837)、果戈理(1809—1852)、契诃夫(1860—1904)、陀思妥耶夫斯基(1821—1881)、托尔斯泰、别林斯基(1811—1848)、列宾(1844—1930)、柴可夫斯基(1840—1893)等等。

人类社会结构可以分为两大部分:其一是经济基础,其二是上层建筑。经济基础是与一定物质生产力相适应,由社会生产关系总和构成的现实物质基础;上层建筑是在经济基础之上,受经济基础影响和制约的政治法律制度、机构和社会意识形态(包括哲学思想、艺术、宗教、道德观念等)的总和。经济基础与上层建筑是对立统一的,经济基础决定上层建筑的性质,上层建筑反映经济基础,并对经济基础具有反作用。经济基础的变革必然带来上层建筑的变革,先进的上层建筑的确立反过来加速摧毁旧的经济基础,促进新的经济基础的形成和巩固,两者的对立统一是推动社会进步的强大动力。艺术属于意识形态,但又具有不同于其他意识形态的特性。艺术的发展要更多的受其他上层建筑和意识形态的影响。经济基础与上层建筑有自身的矛盾运动方式。当经济基础中生产关系阻碍生产力的发展时,上层建筑就要为进步的生产关系的确定而发挥作用,这样就会极大地促进艺术发展。

2. 政治、宗教、哲学、道德与艺术活动

艺术与政治、宗教、哲学、道德都建立在社会经济基础之上。艺术活动的发展与人类的这些精神活动关系密切。

（1）艺术与政治

政治是阶级、民族、社会集团之间基于各自根本利益所发生的相互关系及与此有关的活动，是社会经济的集中体现，是社会上层建筑的核心，并且贯穿于社会生活的各个方面。它给予艺术的影响最为巨大。

任何统治阶级、政权都采取功利主义的态度，要求艺术为自己的政治服务。历史上，每一次重大的政治活动，每一次新的政治思想浪潮，都给艺术留下了不可磨灭的痕迹。政治作为强势力量可以促使艺术活动繁荣发展，也可以导致艺术的衰败，对艺术的发展具有直接的、重大的、深刻的影响。

（2）艺术与道德

道德是以善、恶评价的方式调整人与人、个人与社会之间相互关系的标准、原则、规范的总和。道德对于艺术的影响显而易见。艺术用形象反映生活的真实情况，必然要表现人与人，人与社会的关系。道德的准则影响着艺术家的创作。作为社会活动之一的艺术活动对道德也常常产生极大影响。道德的规范具有强制性，是以概念和原则来表述道德理想的。优秀的艺术作品都具有道德的内涵。而艺术具有形象性，具有特殊的感染力，艺术中的道德内容可以极有力地影响人的道德意识。“文以载道”的思想普遍存在于艺术发展的历史过程中。

（3）艺术与宗教

宗教是支配人的自然力量和社会力量在人们头脑中虚幻颠倒的反映。宗教活动至今仍是人类社会重要的活动内容。

艺术与宗教曾经是直接结合在一起的。许多艺术活动的类型脱胎于宗教活动。历史上的优秀艺术作品，许多是满足当时宗教活动需求的产物。建筑、雕塑、音乐、舞蹈、戏剧、文学、装饰等等艺术都曾被宗教作为传播自己观点的借助力量，但艺术在为宗教服务的同时也在符合自己的特点的轨道上发展了自己。甚至在表现宗教的内容时也顽强地表现了自己的特点。

（4）艺术与科学

科学是一种特殊的意识形态，是以范畴、定理、定律方式反映世界多种现象本质和运动规律的知识体系。科学活动是实践性活动，科学的观念意识为其他的意识形态提供理论根据和方法。人类的各种活动与科学活动密切相关，艺术也深受影响。科学的发现、发明可以激发艺术主体观念的变革，促成新艺术形式的形成。同时艺术也影响着科学。

（5）艺术与哲学

哲学对艺术的影响极大。哲学是关于世界观的学问，而艺术是人类对世界的一种把握方式，所以艺术必然要受到哲学思想的影响。

中国古代艺术深受古代哲学的影响，儒家道家的哲学渗透到古代艺术活动过程中，古代哲学中的神、形的理论，指导和影响着中国古代绘画艺术。

西方现代艺术中的许多艺术家则公开称自己的艺术作品是根据哪派哲学来创造的。西方现代艺术中众多艺术流派的产生，都可以找到西方哲学的根据。

当然，艺术的实践，也为哲学研究提供了探寻世界本原的材料。

（二）艺术发展的继承与创新

艺术当随时代，“时运交移，质文代变”。在促进艺术发展的各种因素中，继承和创新是促进艺术发展的重要因素。继承和创新是一对重要的范畴，在继承的基础上创新，通过创新更好地继承是艺术发展的一条基本规律。

1. 历史继承性是艺术的发展规律之一

继承性反映着社会意识形态和人们审美观念的连续性。艺术的历史继承性，表现为对本民族艺术传统的吸收和接受，对其他民族和国家优秀文化和艺术成果的吸纳，以及对艺术的形式与技巧、内容、审美观念和创作方法等方面的继承。艺术的历史继承性，在艺术形式和技巧方面表现得最为明显。各种体裁使用的基本技巧和手段，大多是在继承前人留给我们的遗产基础上发展起来的，这些艺术形式在今天有的发生了变化(如技法、表现手段等)，有的则基本未变。

例如，希腊神话为希腊艺术提供了主要的创作题材和主题，并在罗马时期的艺术上留下明显的印记。无论是美妙绝伦的《维纳斯》，还是光明之神《阿波罗》，以及具有强烈悲剧色彩的《拉奥孔》等都取材于希腊神话。基督教的《圣经》故事则成为欧洲中世纪艺术及文艺复兴艺术创造的重要题材来源。文艺复兴时期的《最后的晚餐》《西斯廷圣母》《大卫》《创世纪》等大都取材于《圣经》故事。

艺术的历史继承性还体现在审美观念和创作方法上。在艺术的形式、技巧、内容、审美观念和创作方法等方面均有历史继承性。比如中国水墨写意画将“气韵生动”放在首位，以抽象的笔墨点、勾、染、皴等展现对象的整体风神气韵，以丰富的暗示力与象征力代替外形的写实，创造一个诗情与画意交融的境界。西方古典油画通过符合透视和解剖学的法则，以色彩和明暗变化的笔触忠实地再现对象的特征，并由此传达出艺术家的思想感情。在创作方法上，古希腊的史诗、戏剧和雕刻，奠定了西方现实主义和浪漫主义两种创作方法的基础。经过中世纪、文艺复兴的发展，直到今天这两种方法仍然是艺术的主要创作方法，可谓源远流长。

继承的基本原则是“取其精华，去其糟粕”和“古为中用，洋为中用”。传统艺术中精华与糟粕常常并存，即使是过去的优秀作品，也由于历史的原因而表现的极其复杂。而外来的艺术除了良莠不齐，还存在地域和民族的差异。因此，继承借鉴时的分析鉴别十分重要，必须坚持客观正确的评判标

图14 拉斐尔《西斯廷圣母》（1513—1514）
油彩，256cm x 196cm，德国德累斯顿绘画陈列馆





图15 米开朗琪罗《创世纪》
梵蒂冈西斯廷教堂礼拜堂天花板上的壁画

准。这个标准有两个基本条件，一是看对人民的态度是否站在历史进步的立场，一是看是否具有良好的审美趣味和较高的艺术水平。对外来艺术的借鉴还需要有强烈的民族自尊心和博大的胸怀。

2. 创新是艺术发展的生命力

创新是艺术发展的必然，是艺术活动本质决定的。作为一种把握世界的方式，当世界发生变化，生活发展了，人们审美要求提高了，艺术也必须发展变化。因此艺术只有不断创新才能满足社会的需求。

艺术创新也是艺术自身发展的内在要求。任何事物的发展都有自己的发生、发展、高峰、衰落的周期，艺术的发展也要不断创新才能保持旺盛的生命力。艺术发展的历史表明，当某种艺术活动类型达到高峰状态时，都会面临变革，不论是题材主题还是语言技法、创作方法都会出现新的因素。人类艺术史就是不断推陈出新的发展史。

艺术创新表现在艺术的各方面，包括内容、形式的创新。内容上的创新在艺术发展的过程中表现得比较明显，生活发展变化了，相应的艺术内容必然也要有新内容的出现。形式上的创新往往比内容上的创新缓慢，因为形式一旦形成后，有其独立性和稳定性。艺术创新常常突出地表现在形式上的某种创造，新的语言、新的结构、新的技法、新的材料的运用都可以产生良好的效果，使作品焕然一新。

但是，如果把创新仅仅局限于形式的花样翻新上，则不能真正成为促进艺术发展的动力。内容与形式的对立统一关系，要求形式的创新必须与内容紧密地联系在一起。

艺术创新首先要正确处理与继承传统的关系。新是对旧的一种否定，但又是建立在旧有一切的基础之上的，而不是空中楼阁。艺术的创新要在前人成就的基础上进行。艺术传统主要是以优秀的艺术遗产为载体，凝结着无数前辈艺

术家的经验和智慧，是人类审美意识的结晶。优秀的艺术传统内涵丰富，饱含艺术生命传承的基因，必须很好地继承借鉴艺术传统，为新的艺术创造服务。抛弃一切传统，尤其看不起本民族的艺术传统，采取虚无主义的态度，是极其愚蠢、极其有害的。艺术史上，曾出现过许多艺术上的创新者，创造了许多与前代不同的崭新艺术。略加分析比较，就可以看到，即使最伟大的创造，也有着与传统艺术一脉相承的关系。

继承是创新的基础，必须从批判自己所依赖的基础开始。由于博大精深的传统可以造成巨大的习惯势力，像铁桶一样桎梏着人的创新精神，结果往往使人陷入盲目，背着传统沉重的包袱驻足不前。因此，艺术创新时必须对传统进行批判，在批判的前提下创造新的艺术。批判传统必须以了解传统并对传统有清醒的认识为前提，如此才能在创作上真正出新。

进行艺术创新还必须具有创新的能力。创新的能力可概括为才、胆、识、力四个方面。才指良好的艺术修养和创作个性，能触类旁通。胆指有勇气，有胆略，思想不保守，敢标新立异。识指能独立思考，有正确辨别黑白、曲直、是非的能力，能选择好创新突破点。力指有底气，不依傍攀缘，能锲而不舍。四方面的能力以代表创新者整体思想和艺术水平的“识”为核心形成创新的综合能力。在艺术实践中培养创新能力是艺术创新者永远的课题。

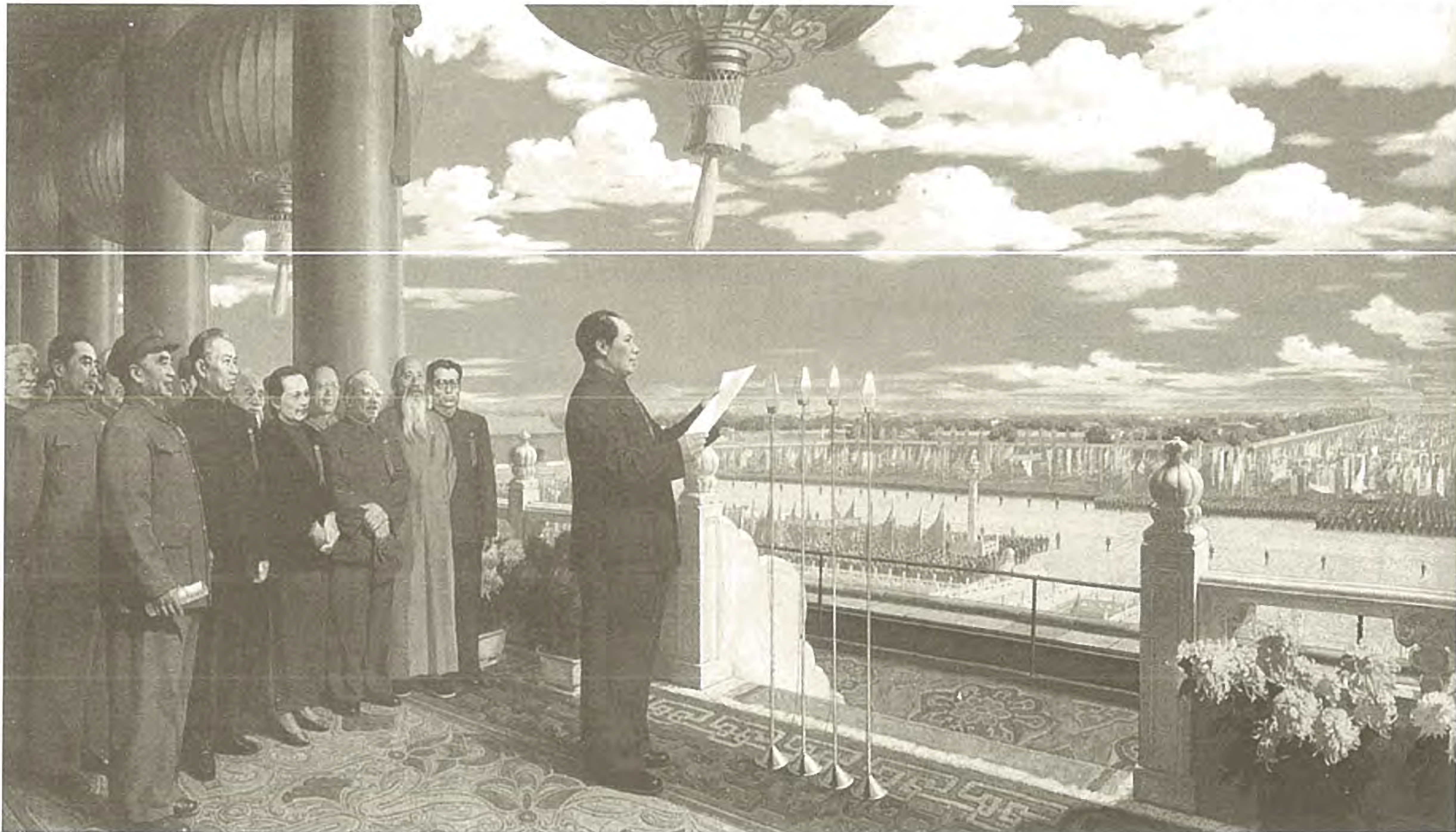
3. 继承和创新的关系

在艺术活动中，继承传统是手段，创造新的艺术是目的。艺术发展的继承性反映着社会意识形态和人们审美观念的连续性。后一时代的艺术必然要在前一时代的基础上得以发展。继承的目的不是复古而是为了创新，在批判

知识链接

才、胆、识、力是清初学者叶燮提出的艺术创作者应具备的四种素质。具体内容见其所著《原诗》一书。

图16 董希文《开国大典》（油画，1953年）



的基础上继承艺术遗产，把富有生命活力和永恒价值的人文精神和艺术经验传承下来，成为新的艺术营养。创新是真正的继承，没有创新，没有新的血液的输入，传统的东西再好也会失去生命的光华，艺术难以继续发展。继承和创新既有矛盾性，又有统一性。如果把艺术活动发展的历史比作河流，传统是其源头，创新是不断流入的活水，继承和创新使艺术的发展源远流长。继承、创新的辩证关系就是如此。例如，董希文的油画《开国大典》是在继承和创新问题方面成功的范例。作者在西洋传统油画技法中糅进中国工笔重彩的画法，并大胆使用中国民间绘画喜庆色彩，形成鲜明的艺术个性，表现了强烈的民族气派和时代精神。

第四节 艺术活动的价值

在人类发展的历史进程中，艺术活动在社会生活中发挥了重要作用，对人类社会具有多元的价值。

知识链接

《钢铁是怎样炼成的》是苏联作家尼古拉·奥斯特洛夫斯基于1933年所著的一部长篇小说。小说通过保尔·柯察金的成长道路，形象生动地告诉青年一代，什么是共产主义理想，如何为共产主义理想去努力奋斗。一个人只有在革命的艰难困苦中战胜敌人也战胜自己，只有在把自己的追求和祖国、人民的利益联系在一起的时候，才会创造出奇迹，成长为钢铁战士。1942年，苏联根据小说拍摄了一部同名的电影，扩大了小说的影响力。

知识链接

恩格斯曾谈到过自己阅读巴尔扎克系列小说《人间喜剧》的体会：“我从这里，甚至在经济细节方面（如革命以后动产和不动产的重新分配）所学到的东西，也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。”^[4]

一、对社会精神层面发展的价值

艺术通过塑造具有美感的艺术形象，表达对世界的认识，满足人们的精神需求。因此，艺术对人类精神文明具有建设性的作用。这些作用通过艺术活动特有的认识、教育、审美功能来实现，通过对人的精神影响达到构建社会精神文明并提高文明水平的目的。

（一）认识功能

艺术认识要求由对客观对象外观的直接关照而直觉地把握对象的内在本质。这种认识以情感为动力，依靠充分自由的幻想、想象，不依靠纯粹理论性的抽象思考，注重对个别事物进行全方位的观察了解，在个别中显露出一般，在艺术形象的创造中表现出对现实的见解。

艺术的认识比较全面整体，具体可感而不失深刻。这就给人们呈现了一个认识周围世界、认识人类社会的窗口。人们可以在鉴赏艺术作品时获得大量的知识、信息，增加对现实社会各方面的深切了解。通过艺术全面深刻地认识现实生活，可以丰富人的阅历，启迪人的心智，增强人的能力，帮助人们形成正确的人生理想，推动人类向美好前景努力。这是艺术认识作用的价值。

（二）教育功能

艺术在反映生活时渗透着艺术家对生活的评价，艺术形象蕴含着艺术家的社会理想和审美理想，这些都使鉴赏者在得到美的享受时也潜移默化地受到教育。

艺术有多方面的教育作用。能够真实地反映生活本质的艺术作品可以作为生活的教科书，帮助人们理解生活、认识生活的真谛，树立正确的生活观。