



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

高等艺术教育“九五”部级教材

中国艺术教育大系

CHINESE ART EDUCATION ENCYCLOPEDIA

艺术概论

PERSPECTIVE

王宏建 主编

关于本电子书说明

本人由于一些便利条件，可以帮您提供各种中文电子图书资料，且质量均为清晰的PDF图片格式，方便阅读和携带。文学、法律、计算机、人文、经济、医学、工业、学术等方面的图书，都可以帮您找提供电子版本，500万图书馆资源收藏供你选择。

我的QQ是859109769 佳佳e图书（提供完整版）

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



ISBN 978-7-5039-4335-5



9 787503 943355 >

定价：38.00元

普通高等教育“十一五”国家级规划教材



高等艺术教育“九五”部级教材

中国艺术教育大系

CHINESE ART EDUCATION ENCYCLOPEDIA

艺术概论

PERSPECTIVE

王宏建 主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术概论: 2010 版/王宏建主编. —3 版. —北京:
文化艺术出版社, 2010. 7
ISBN 978 - 7 - 5039 - 4335 - 5

I. ①艺… II. ①王… III. ①艺术理论—高等学校—教材
IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 115444 号

艺术概论

主 编 王宏建
责任编辑 仲 江
装帧设计 刘玲子
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700
网 址 www. whysebs. com
电子邮箱 whysbooks@ 263. net
电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)
(010) 64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2010 年 10 月第 1 版
2010 年 10 月第 1 次印刷
开 本 710 × 1000 毫米 1/16
印 张 25 彩页 4
字 数 400 千字
书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4335 - 5
定 价 38.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

中国艺术教育大系总编委会

名 誉 主 任 潘震宙

总 主 编 赵 枫

主 任 陶纯孝

副 主 任 杜长胜 蔺永钧 戴嘉枋 王锦燧

委 员	于润洋	刘 霖	王次炤	靳尚谊	孙为民
	徐晓钟	金铁林	朱文相	周育德	吕艺生
	于 平	江明惇	胡妙胜	荣广润	潘公凯
	冯 远	常沙娜	杨永善	赢 枫	郑淑珍
	朱 琦	卜 键	陈学娅	钟 越	黄 河

执 行 主 任 赢 枫

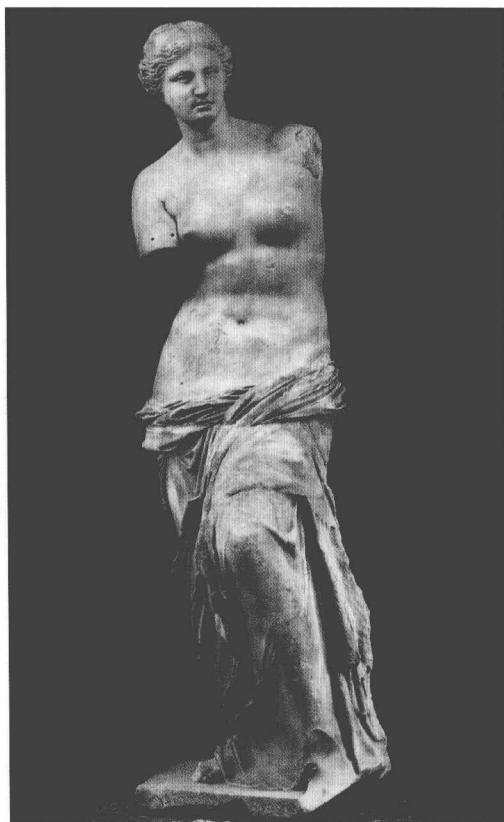
执行副主任 郑淑珍 朱 琦 牛耕夫



格尔尼卡 毕加索



艰苦岁月 潘鹤



米洛斯的阿弗洛底德



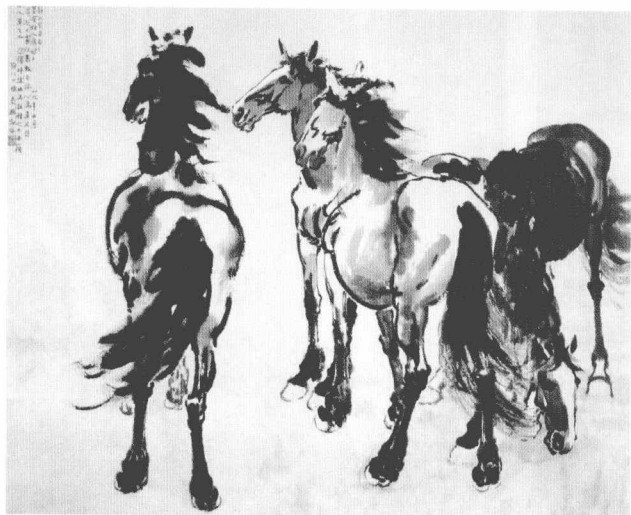
开国大典 董希文



焚烧地契 古元



溪山行旅图 范宽



群马 徐悲鸿



齐白石像 吴作人



五四运动 滑田友



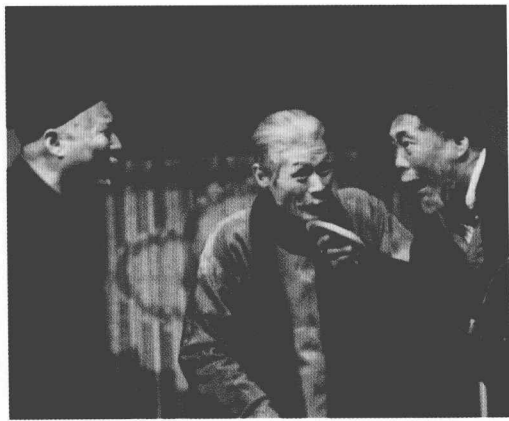
芭蕾舞剧 天鹅湖



电影 飘



梅兰芳主演京剧 贵妃醉酒



话剧 茶馆

第一版编写说明

一、本书为高等院校艺术基础理论教材，是文化部教育科技司组织编写的《中国艺术教育大系》重要选题之一。

二、本书是在文化部前艺术教育事业管理局一九八一年组织编写的全国艺术院校统编教材《艺术概论》的基础上，吸收了现当代美学和文艺学研究的部分新成果，结合八十年代以来新出现的各种艺术现象和艺术问题，针对艺术院校学生当前的文艺思想实际，重新编写的一本艺术理论教材。

三、本书的编写力求以马克思主义的立场、观点和方法为指导，坚持辩证唯物主义与历史唯物主义的基本原理和根本原则，坚持内容地科学性和体系的完整性。正如江泽民同志在党的十五大报告中所说：“马克思主义是科学，”它始终严格地以客观事实为根据。而实际生活总是在不停地变动中，这种变动的剧烈和深刻，近一百多年来达到了前人难以想象的程度。因此，马克思主义必定随着时代、实践和科学的发展而不断发展，不可能一成不变。对待马克思主义，有个学风问题：究竟是从本本出发，还是用马克思主义的立场观点方法来研究和解决中国的现实问题。”因此，本书理应从现实出发，对二十世纪以来的艺术问题，对近二十年中国文艺界出现的新的研究课题，新的艺术现象，力求做出正面的理论阐释。

四、本书编写人员的分工情况如下：

绪论 王宏建（中央美术学院教授）

第一章 王宏建

第二章 李洪明（文化部调研员）

第三章 杨琪（清华大学美术学院教授）

第四章 吕景云（中国戏曲学院教授）

第五章 焦抒红（中国音乐学院教授，第一节）

王宏建（第二节、第三节）

第六章 邹跃进（中央美术学院教授，第一节、第二节）

王宏建（第三节）

本书最后由王宏建统稿和定稿，图片部分由邹跃进同志负责。

五、为编写本书，文化部教育科技司于一九九八年五月先后召开了有关座谈会和教材编写会，参加者除上述编写人员外，还有王云（上海戏剧学院）、祝红（北京舞蹈学院）、崔卫平（北京电影学院）等长期从事《艺术概论》教学的同志，他们提出了许多宝贵的意见和建议。在本书编写过程中，文化部教育科技司戴嘉枋副司长给予了多方面的支持和指导，谨致感谢。

王宏建

一九九九年七月一日

修订版序

这本《艺术概论》，自二〇〇〇年一月初版至今已整整十年，先后印刷了三十多次。十年来，作为文化部“高等艺术教育‘九五’部级教材”和教育部“普通高等教育‘十一五’国家级规划教材”，它在包括专业艺术院校在内的全国普通高等院校的艺术理论教学中发挥了巨大的作用和影响。此次修订，是在广泛听取各地师生的反馈意见、总结教学实践中的各种问题、尽力与时俱进的基础上进行的。

本书修订的指导思想是：既坚持以马克思主义的立场、观点和方法为指导，坚持全书内容的科学性和体系的完整性，又要根据中国先进文化的实际和发展方向，力求为建设中国特色马克思主义艺术理论体系做出一些铺砖开路的工作。

二十一世纪伊始，西方后现代主义各种艺术思潮在中国艺术界、学术界、教育界的影响日渐深入并蔓延开来，严重冲击着我们原有的艺术思想和艺术理论体系。如：美国学者阿瑟·C·丹托提出的“艺术终结”论，法国学者德里达的“解构主义”学说，米歇尔·福柯的“谱系”学说，阿多诺对艺术“摧毁与拯救”的论辩，德国学者本雅明关于“机器复制”艺术和“灵韵”说，等等。我国近年来，仅以本雅明和他的学说为研究对象的博士、硕士学位论文就多达二十余篇，可见后现代主义已逐渐成为一门“显学”。

关于如何看待西方现代派艺术，在本书第一版中并没有回避。我们对它的艺术观念、表现形式都有具体的分析和评价，这见诸有关的章、节之中。而关于如何看待西方后现代主义的艺术理论和艺术实践，似乎更是一个不可回避的问题。首先要直面这样一些基本的问题：艺术究竟是否已经死亡，已经“终结”？艺术与非艺术，究竟有没有边界？艺术的边界在哪里？对上述基本的原则问题，本次修订仍然没有回避。只是，我们采用的方式和方法是以我为主的正面论述、正面建构，而不是纠缠在他者的语境中与其周旋、与其论辩。西方后现代主义

的许多学者是左派思想家或称之为西方马克思主义者，他们的学说各自不同又各成体系，但都带有鲜明的反本质主义的批判性，批判的对象就是西方当代资本主义社会和启蒙运动以来的现代性。中国的国情与社会发展的历史进程与西方不同，中国的艺术发展也正处在古今中西文化多维度的矛盾与碰撞之中。因此，坚持科学与理性（而不是反科学与反理性），坚持探寻真理（而不是传播谬误），走自己的路，努力构建中国马克思主义（而不是追随西方马克思主义）艺术理论体系，是我们这次修订工作的初衷与目的。

有幸的是，参加初版编写的各位教授，都以极大的热情和责任感投入到本书的修订工作中，按照原来的分工修订，增减或改写了自己负责的章、节。图片部分仍然是邹跃进教授负责。

最后，特别需要提出的是，文化艺术出版社对这次修订工作给予了高度的重视和大力的支持。二〇〇九年十二月，社长张子康、总编辑查振科和责任编辑仲江同志再次把我们这些当年的编写者聚集在一起，召开专门的研讨会，统一了指导思想，明确了工作方向。大家共同向中国艺术事业和艺术教育事业负责吧。

王宏建

二〇一〇年五月一日

《中国艺术教育大系》总序

由学校系统施教而有别于传统师徒相授的新型艺术教育，在我国肇始于晚清的新式学堂。而进入民国后于一九一八年设立的国立北京美术学校，则可被视为中国专业艺术教育发轫的标志。时至一九二七年于杭州设立国立艺术院，一九二八年于上海设立国立音乐院，中国的专业艺术教育始初具雏形。但在二十世纪的上半叶，中国的专业艺术教育发展一直处在艰难跋涉之中。以蔡元培、萧友梅、林风眠、欧阳予倩、萧长华、戴爱莲等一批先贤仁人，为开创音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈等领域的专业教育，筚路蓝缕、胼手胝足、呕心沥血、鞠躬尽瘁。

中华人民共和国成立后，对专业艺术教育的发展给予了高度的重视。一九四九年第一届中央人民政府成立伊始，即着手建立我国高等专业艺术教育体系，将以往音乐、美术、戏剧专业教育中的大学专科，提高到了大学本科层次。当时列为中专的戏曲、舞蹈专业教育，也于八十年代前后逐一升格为大专或本科，并且自七十年代末起，在高等艺术院校中陆续开始了硕士、博士研究生的培养。迄今为止，我国已形成了以大学本科为基础，前伸附中或中专，后延至研究生学历的完整的专业艺术教育体系，在大陆拥有三十所高等艺术院校，一百二十三所中等艺术学校的可观的办学规模。

近一个世纪以来，在我国专业艺术教育体系的创立和发展的过程中，建立与之相适应的、中西结合的、系统科学的规范性专业艺术教材体系，一直是几代艺术教育家孜孜以求的奋斗目标。如果说二十世纪上半叶我国艺术教育家们为此已进行了辛勤探索，有了极为丰厚的积累，只是尚欠系统的话，那么在五十年代全国编制各艺术专业课程教学方案和教学大纲的基础上，于一九六二年全国文科教材会议之后，国家已有条件部署各项艺术专业教材的编写和出版工作，并开始付诸实施。可惜由于接踵而来十年“文革”动乱，使这项工作被迫

中断。

新时期专业艺术教育的迅猛发展对教材建设提出了新的要求。高等艺术教育改革的深化、教育部提出的面向二十一世纪课程体系和教学内容改革计划的实施,以及新一轮本科专业目录的修订、教学方案的制订颁发,都为高等艺术院校本科教材的系统建设提供了契机和必要的条件。恰逢此时,部属中国美术学院出版社于一九九四年酝酿、发起了“中国艺术教育大系”的教材编写、出版的工作。这项提议引起了文化部教育司的高度重视。一九九五年文化部教育司在听取各方面意见后,决定把涵盖各艺术门类的“中国艺术教育大系”的编写与出版列为部专业艺术教材建设的重点,并于一九九六年率先召开美术卷论证会,成立该分卷编委会;1997年又正式成立了“中国艺术教育大系”的总编委会,以及音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈各卷的分编委会。为了保证出版工作的顺利进行,同时组建了出版工作小组。

在世纪之交编写、出版的“中国艺术教育大系”,是依据文化部一九九五年颁发的《全国高等艺术院校本科专业教学方案》,以专业艺术本科教育为主,兼顾普通艺术教育的系统教材。在内容上,“中国艺术教育大系”既是本世纪中国专业艺术教育优秀成果的总体展示,又充分考虑到培养下一世纪合格艺术人才在教育内容上不断拓展的需要。因此,“大系”于整体结构上,一方面确定了五卷共计七十七种九十八册基本教材于二〇〇〇年出版齐全的计划;另一方面,为使这套教材具有前瞻性和开放性,对于在二十一世纪专业艺术教育发展过程中,随教学课程体系改革、专业学科更新而形成的较为成熟的新的教学成果,也将陆续纳入“大系”范围予以编写出版。

在教材中如何对待西方现代派艺术,是一个无法回避的问题。邓小平同志在一九八三年说过:“我们要向资本主义发达国家学习先进的科学、技术、经营管理方法以及其他一切对我们有益的知识和文化,闭关自守、故步自封是愚蠢的。但是,属于文化领域的东西,一定要用马克思主义对它们的思想内容和表现手法进行分析、鉴别和批判。”^①对此我认为对西方现代派艺术也需要加以具体分析。一方面应该看到,从十九世纪末以来在西方兴起的种种现代派艺术思潮,是西方资本主义文化的产物,我们必须以马克思主义观点对它们的思想内核及美学观一一进行分析、鉴别和批评扬弃,绝对不能盲目推崇追随;另一方面,伴随西方现代艺术共生的种种拓展了的艺术表现形式、方法和手段,则是可能

① 《邓小平文选》第三卷第44页,人民出版社1994年版。

也应当为我所用的。鉴此，前者的任务由“中国艺术教育大系”中的《艺术概论》来完成，而后者则结合各门类艺术的具体技法教程来分别加以介绍。

作为文化部“九五”规划的重点工程，拟向全国推荐使用的专业艺术教育的教材，“大系”的编写集中了文化部直属的中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、中央美术学院、中国美术学院、中央戏剧学院、上海戏剧学院、中国戏曲学院、北京舞蹈学院等被称为“国家队”院校的各学科领头人，以及中央工艺美术学院、武汉音乐学院等在相关学科的翘楚，计国内一流的专家学者数百人。同时，这些教材都是经过了长期或至少几轮的教学实践检验，从内容到方法均已被证明行之有效，而且是比较稳定、完善的优秀教材，其中已被列为国家级重点教材的有九种，部级重点教材十九种。况且，这些教材在交付出版之前，均经过各院校学术委员会、“大系”各分卷编委会以及总编委的三级审读。可以相信，“大系”的所有教材，足以代表当今中国专业艺术教学成果的最高水平；也有理由预见，它对规范我国今后的专业艺术教育，包括普通艺术教育，将起到难以替代的作用。

“中国艺术教育大系”的工作得到了文化部、教育部、国家新闻出版署等方面的高度重视。在此我谨代表参与教材编写的专家学者和全体参与组织工作的有关人员，对上述领导部门，特别是联合出版“大系”的中国美术学院出版社、上海音乐出版社、文化艺术出版社致以崇高的谢意！

教育部艺术教育委员会主任

“中国艺术教育大系”主编

赵 泓

一九九八年六月十八日

目 录

绪论

一、研究对象与主要内容	1
二、学习目的与研究方法	5

第一章 艺术本质论

第一节 艺术的社会本质	18
一、艺术在社会中的位置	18
二、艺术与社会生活	30
三、艺术与社会生产	33
第二节 艺术的认识本质	41
一、艺术以特有的方式“掌握”世界	41
二、艺术用形象反映世界	48
三、艺术反映世界的真实性	53
第三节 艺术的审美本质	59
一、艺术与美的关系	60
二、艺术的审美本质	65
三、情感在艺术中的作用和地位	76

第二章 艺术门类论

第一节 艺术的分类	83
一、艺术门类的多样性	83
二、艺术门类的划分	84

第二节 主要艺术门类	86
一、美术	86
二、音乐	94
三、舞蹈	98
四、戏剧	105
五、摄影	111
六、电影与电视	115
七、文学	121
八、建筑与园林	128
九、其他艺术门类	134
第三节 各门艺术之间的关系	135
一、各种艺术的相互联系	135
二、艺术在分化与综合中发展	138

第三章 艺术发展论

第一节 艺术的发生	141
一、历史上关于艺术发生的几种主要理论	142
二、艺术发生的根本动力	146
三、艺术发生的历史过程	157
第二节 艺术发展的客观规律	162
一、历史上对艺术发展规律的研究	162
二、艺术发展的他律性	166
三、艺术发展的自律性	179

第三节 艺术的世界性与民族性	188
一、世界各民族艺术的多元存在	188
二、各民族艺术相互影响与融合	191
三、艺术的民族性与世界性的辩证关系	195

第四章 艺术创作论

第一节 创作主体——艺术家	202
一、艺术家与社会	203
二、艺术家的主体性	206
三、艺术家的修养和审美创造能力	208
第二节 艺术创作过程	220
一、艺术体验	221
二、艺术构思	225
三、艺术表现	228
第三节 艺术创作中的心理和思维活动	232
一、形象思维与艺术思维	233
二、意识与无意识	235
三、灵感	244
四、形象思维及其逻辑规律	248
五、艺术思维中形象思维与抽象思维相互转化的特殊规律	257
第四节 艺术的创作方法与流派、思潮	260
一、艺术的创作方法	268

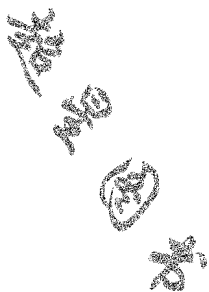
二、艺术流派与艺术思潮	268
-------------------	-----

第五章 艺术作品论

第一节 艺术作品的构成因素	276
一、艺术作品内容与形式的辩证认识	277
二、艺术作品的内容	279
三、艺术作品的形式	288
四、艺术作品的内容与形式的关系	296
第二节 艺术作品的相关属性	298
一、艺术作品的意蕴、意境与风格	299
二、艺术作品的格调与品位	307
三、艺术作品的商品属性	309
第三节 艺术作品的艺术美	312
一、艺术美的根源	312
二、艺术美的条件	313
三、艺术美的特征	314

第六章 艺术接受论

第一节 艺术接受的性质与社会环节	318
一、艺术接受的性质与特征	318
二、艺术接受的社会环境与环节	328
三、艺术接受与艺术批评	337



第二节 艺术接受与艺术欣赏	339
一、艺术欣赏的性质与特征	339
二、艺术接受与艺术欣赏的过程	343
三、艺术欣赏的共鸣现象和共同美感	355
第三节 艺术的审美教育	357
一、艺术的社会功能	358
二、艺术的审美教育	365
三、艺术审美教育的意义	369

附录 学习《艺术概论》简要参考书目

一、马克思主义文艺理论经典论著	373
二、西方文艺理论重要论著	374
三、中国古代文艺理论重要论著	376
四、中国现当代文艺理论重要论著	377

绪论

《艺术概论》是高等艺术院校学生必修的专业基础理论课程，对艺术史论专业的学生来说，则是必修的专业基础课程。在学习这门课程之前，我们有必要先就这门课程的研究对象和主要内容，以及为什么要学这门课程，它的学习或研究方法，做一简要的介绍。

一、研究对象与主要内容

（一）《艺术概论》的研究对象

《艺术概论》就是艺术理论。作为课程，它是《艺术概论》；作为学科，它是艺术理论。我们之所以称其为《艺术概论》，顾名思义，就是概括地、简要地讲述或论述艺术的基本理论。如果不是从课程，而是从学科的角度来说，每门学科都有自己特定的研究对象。如与艺术理论关系最为密切的哲学、美学、心理学等，都有自己的研究对象。

哲学，是关于世界观、人生观和价值观的学说，它以整个世界（包括宇宙、自然界、社会和人）为自己的研究对象，是一切自然知识、社会知识和人文知识的概括和总结。哲学的目的在于揭示自然界、人类社会和思维的最普遍、最一般的发展规律，解决思维与存在、物质与精神、社会意识与社会存在的关系，以及人的本质与人的价值等一系列最基本的问题。哲学是自然科学、社会科学和人文科学的高度概括，涵盖一切学科，包括美学、心理学和艺术理论。

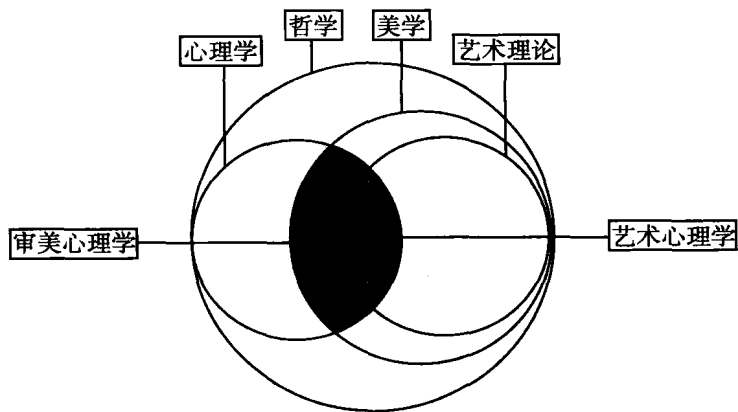
美学，是以一切美的领域为自己的研究对象，具体地说，就是美的存在、美

的本质、美的规律、美的认识、美的感受、美的创造等领域。而美学上的一些基本问题如美的存在、美的本质、美的认识等，又是哲学基本问题在美学领域的体现，所以许多美学家把美学看成哲学的一个分支。美学的研究对象还包括艺术，而且艺术是美学的研究重点，以至一些美学家如黑格尔、丹纳等把美学看做是“艺术哲学”。

艺术理论在研究人的审美认识、审美情感、审美创造等问题上是同美学相通的，同时又同心理学有着密切的关系。心理学是研究心理规律的学科，如认识、情感、意志等心理过程以及能力、性格等心理特性的规律。审美认识、审美情感和艺术创作活动等，确实涉及到一些特殊的心理现象，于是又出现了心理学美学、艺术心理学等交叉学科，这些学科就是从心理学的角度来探讨美感或艺术活动的。

根据上面所谈，我们可以把哲学、美学、艺术理论以及相关的心理学几者之间的关系，用一个简单的图式来表明（见下图）：

从这个图示可以看出：1. 美学、艺术理论、心理学等，都包含在哲学的研究范围之内；2. 在审美认识、审美观念、美感等问题上，美学和心理学又是交叉的；3. 艺术理论又包含在美学同时也包含在哲学的研究范围内，在某些问题（如艺术创作和艺术欣赏中的情感活动和思维活动等）上，又同心理学相交叉。但是，这个图式还是不够明确。我们必须再次强调：哲学、美学、心理学以及艺术理论，它们彼此的关系虽然大致如此，却又都是各自独立的学科，各有各特定的研究对象，彼此相关，却又不能相互替代。



那么，作为学科的艺术理论或作为课程的《艺术概论》，它的特定研究对象是什么呢？

概括地说，艺术理论是以各门艺术的普遍规律作为自己的研究对象。具体地说，艺术理论要综合地研究、考察人类社会的一切艺术现象，探索和揭示各种艺术现象共有的普遍规律，主要是研究各种艺术现象的共性问题，艺术的基本原理和概念范畴问题。这里需要明确两点：一是艺术理论与艺术史、艺术批评的关系；二是艺术理论与部门艺术理论的关系。第一，艺术理论并不具体地描述艺术发展的历史和艺术历史上的各种思潮流派，也不具体地研究和评价某个艺术家、某件艺术作品或某个艺术派别，因为那是艺术史和艺术批评的任务。艺术理论在论述或论证中，也会借用艺术史和艺术批评的研究成果，涉及一些个案如具体的艺术家、作品或流派，但那都是作为论据而提出的。艺术理论要阐明的是艺术的本质、特征及其发生、发展的规律。可以说，艺术理论是研究艺术普遍规律的一门学科。第二，各门类的艺术现象如文学、美术、音乐、舞蹈、戏剧与戏曲、电影与电视等，都是艺术理论的研究对象。但艺术理论并不专门研究某一部门艺术，而是研究各个部门艺术最普遍、最一般的规律。它虽然也要研究各部门艺术本身的特点，却并不把某一种艺术现象如诗歌的节律、雕塑的材质、音乐的表演等作为专门的研究对象，这个任务要靠部门艺术理论来解决，如文学理论、美术理论、音乐理论等。

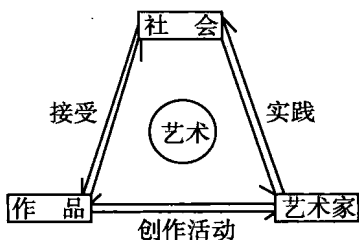
艺术理论与部门艺术理论的关系，是一般与特殊、普遍与个别的关系。一方面，艺术理论是各个部门艺术共同的理论基础；另一方面，它又不能脱离各个具体的部门艺术。离开对部门艺术的研究，艺术理论就会是抽象的、空洞的；反过来，各个部门艺术的研究成果可以推动艺术理论的发展。所以，这二者的研究是统一的，必须紧密结合起来。

（二）《艺术概论》的主要内容

明确了艺术理论的研究对象之后，它的研究范围也就清楚了，主要包括以下几个方面：艺术的本质特征、艺术的门类划分、艺术的发生发展、艺术的创作主体与创作活动、艺术作品、艺术的接受与艺术的功能，等等。而这几个方面，也正是这本《艺术概论》的主要内容。

《艺术概论》全书共有六章，它们是：第一章艺术本质论、第二章艺术门类论、第三章艺术发展论、第四章艺术创作论、第五章艺术作品论、第六章艺术接受论。这里需要特别指出的是，这六章虽独立成章，却不是独立存在的，它们是一个整体，一个完整的体系，各章之间有着内在的逻辑关系。首先，从大的

关系来看，前三章与后三章可以分为两个大的部分。第一部分包括本质论、门类论和发展论三章，可以看做是全书的总论，它从哲学的高度和历史的广度探讨了艺术的本质、各门艺术的特点和它们共同的审美特征，以及艺术发生与发展的客观规律，从外部建立起艺术的基本理论框架。第二部分包括创作论、作品论和接受论三章，它深入到艺术的本体，系统研究了创作主体、创作活动、创作成果以及创作后的艺术归属问题，揭示了艺术创作与艺术欣赏的普遍规律。总之，这两大部分并不是相互割裂或相互平行的，它们之间有着必然的逻辑联系，是一个系统的流程。关于这点，我们也用一个简单的图式来表明：



可以看出，艺术来自社会，还要回归社会，它不是也不可能是静止的和孤立的现象。具体地讲，作为观念形态的艺术，是社会生活在艺术家头脑中反映的产物：第一，一切艺术家都生活在一定的社会历史情境中，各种社会事物（包括政治、经济、道德、法律、宗教、哲学、科学等）都在不同程度上影响到艺术家的思想、情感、意志，艺术家又在不同程度上对社会生活进行体验、实践、认识，从而产生创作冲动、愿望和需要；第二，作为创作主体的艺术家，经过复杂的精神生产劳动即创作活动，其创作成果即艺术作品；第三，艺术作品直接来自艺术家的审美意识和审美创造，间接来自但最终来自社会生活，即“外师造化，中得心源”；第四，艺术作品一旦产生，就必须回到社会去，以实现其价值，而艺术回归社会的中介就是艺术接受。这样，本书的第一章就与最后一章密不可分地衔接在了一起，其间各章节的相互关系也就很清楚了。

从具体的章节关系来看，学习《艺术概论》切忌“只见树木，不见森林”，要从整体上系统、全面地把握它的内容。例如，在探讨艺术本质时，如果一味在艺术是“社会生活的反映”还是“自我表现”等具体概念、命题上纠缠，只能是一无所获而又自陷其中。本书探讨这个问题的前提是，把艺术理解为一种具体存在于历史中的活动方式，即人类的一种特殊的精神生产活动方式，而不是简单、独立地从作品或从创作主体去理解。在第一章中，分别从不同的层面论述

了艺术与社会生活的关系、艺术反映社会生活的特性、艺术的审美特征等基本原理，并指出：从社会关系的角度看，艺术作为一种特殊的意识形态，是社会生活全面的、审美的反映；从创作活动的角度看，艺术又是艺术家审美意识、审美理想和审美情感的一种表现形态，二者具体地统一在社会历史的进程之中。又如，在探讨艺术创作活动时，我们首先把整个艺术创作分为创作主体——艺术家、创作活动过程、创作成果——艺术作品三个部分，然后再深入研究这三者的关系以及相关的带有普遍规律性的基本理论问题。这就是本书第四章、第五章的内容。

在学习《艺术概论》之前，先宏观地把握本书的基本框架和主要内容，了解各章各节间的内在联系和逻辑关系，是十分必要的，有助于明确学习目的。

二、学习目的与研究方法

（一）《艺术概论》的学习目的

学习《艺术概论》应该有明确的目的性，把理论学习看做是学习艺术不可或缺的一个重要方面。有些艺术院校的学生重视技艺而忽视理论，这是不全面的。重视技艺是对的，不打好扎实的专业基本功，不掌握熟练的艺术技巧，将来很难进行艺术创作或表演。但是，艺术究竟不是技术，艺术家除了有高超的专业技艺，还要有思想，这就需要艺术理论的学习。

理论是实践的产物，艺术理论则是人类广泛的艺术实践经验的概括和总结。中外艺术史说明，人类早在原始社会就有各种艺术实践活动，如音乐、舞蹈、工艺、建筑、洞窟壁画等。但理论却晚于实践，只有当艺术实践发展到一定时期，才有总结实践经验的艺术理论出现。在中国，直到春秋战国时期，一些杰出的思想家才从不同的角度涉猎到艺术问题。如孔子关于诗歌和音乐有过许多重要的言论，荀子还写过关于音乐理论的专门著述《乐论》，这是中国较早的一部艺术理论著述。到了魏晋六朝时期，各类艺术实践活动空前繁荣，随之相继出现了一大批文论、诗论、画论、乐论等艺术理论著作，如：曹丕的《典论·论文》、嵇康的《声无哀乐论》和《琴赋》、陆机的《文赋》、钟嵘的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》、顾恺之的《论画》和谢赫的《古画品录》，等等。在西方，从古代希腊、罗马开始，就出现了研究艺术的理论专著，经文艺复兴和十八九世纪，一直发展到现当代。

实践产生理论，反过来，艺术理论一旦产生，就会对艺术创作实践起指导

作用。马克思曾说：“人也按照美的规律来建造。”^①任何真正的艺术创作，都是美的创造，而创造美就要遵循美的规律、艺术的规律。艺术创作中有许多规律性的东西，如：艺术与现实的审美规律、主客观关系的规律、典型的规律、形象思维的规律、形式美的规律，以及继承、借鉴与创新的规律，等等。艺术理论就要根据历史和现实，从古今中外大量的艺术创作实践经验中，把这些规律性的东西总结出来，用以指导艺术家的创作实践。任何艺术家，无论他是自觉的或不自觉的，也无论他是有意识的或无意识的，总要遵循一定的艺术原则，按照一定的审美规律来进行创作。一个艺术家，不管他愿意不愿意，不能不受一定的艺术理论或艺术思想的影响和制约。任何成功的艺术创作、美的艺术作品，都是合目的性与合规律性的统一。

历史上确有不少艺术家，他们自己没有什么理论，却创作出十分杰出的艺术作品。但这不等于说他们可以不受艺术规律的制约，只是他们从审美经验出发，自发地、无意识地在创作中触及到了艺术中的某些规律，于是得到了成功。相反，如果触及不到这些规律，违反了这些规律，他的创作只能是失败的。事实证明，历史上不成功的作品，不美的作品，或者根本称不上艺术的所谓作品，也是为数不少的。

中外文学艺术史上更有许多优秀的艺术家，他们在自觉地思考，认真地研究艺术理论问题。他们从自己及别人的创作实践经验中总结出许多带规律性的东西，形成明确的艺术思想或艺术观，有目的地按照他所认识到的规律或原则进行艺术创作，他们的艺术成就也都比较大。例如，大文学家鲁迅、老舍以及歌德、席勒、巴尔扎克、列夫·托尔斯泰、高尔基等；大音乐家莫扎特、李斯特、贝多芬、巴赫、斯特拉文斯基等；大画家顾恺之、荆浩、石涛、齐白石、徐悲鸿、李可染以及达·芬奇、安格尔、雕刻家罗丹等，都有自己明确的艺术理论、艺术主张和艺术思想。一个艺术家，如果不注意理论的研究和思考，仅凭自己的技艺和直觉去表现，到后来就可能江郎才尽成为艺术匠人。

我们说，艺术理论是艺术实践经验的概括和总结，反过来又给艺术实践以指导。但同时还应该看到，艺术实践总是处在不断发展的过程中，因此，艺术理论也必然要不断发展，随艺术实践经验丰富发展而不断地丰富和发展，随着时代的发展而不断地增加新的内容，形成新的体系。江泽民同志曾在一九九四年全国宣传思想工作会议上提出，要“以科学的理论武装人，以正确的舆论引导

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第97页，人民出版社1979年版。

人，以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人”。通过《艺术概论》的学习，学生应能较系统、较全面地把握马克思主义关于艺术的基本原理、原则，把握艺术发展的客观规律，树立正确的创作思想，进而树立起正确的艺术观、价值观、人生观和世界观，将来能够创造出鼓舞人的优秀作品。

（二）《艺术概论》的研究方法

一门学科的研究对象和研究范围明确之后，还必须确定它的研究方法。研究方法问题对于艺术理论来说尤为重要。任何一种艺术理论，总是属于一定的哲学思想体系的。艺术理论上的基本问题，如艺术的根源问题，艺术与现实的审美关系问题，或者说，艺术究竟是艺术家主观意识的产物，还是社会生活在艺术家头脑中反映的产物？是机械的反映，还是能动的反映？这些问题同哲学上的基本问题是一致的，即思维与存在的关系问题，社会意识与社会存在的关系问题，这一问题是哲学首先必须回答的问题，也是解决哲学上其他问题的前提。因此，解答艺术理论上的基本问题，就不能不运用哲学方法论，历史上的各种艺术理论也大都是这样做的。而哲学方法论又取决于世界观，世上没有同世界观相脱离的孤立的哲学方法论，二者是统一的。以往的艺术理论，无论它们的学说体系如何不同，但基本上都可以归入主观唯心主义、客观唯心主义和唯物主义这三大哲学思想体系。下面，我们先来看看历史上几类主要的艺术理论及其哲学方法论，最后再来确定我们的研究方法。

1. 历史上对艺术的几类主要研究方法

下面介绍的，主要是主观唯心主义、客观唯心主义、旧唯物主义三种研究艺术的哲学方法论，以及形式主义方法论和后现代主义方法论。关于艺术的形式主义研究并不是哲学方法论，只是具体学科方法论，由于它在艺术理论研究中影响较大、传统较深，所以也将它列在其中。至于后现代主义，它既不是一种思想体系，也谈不上方法论。但由于它的解构主义思潮和反本质主义思潮在当下影响巨大，所以也列于其中，加以评析。

（1）主观唯心主义的方法

这种研究方法，仅从主体考察和解释艺术，认为艺术是艺术家个人主观意识的产物，艺术创作是由于纯主观意识的活动，同外界事物无关，同社会现实

无关，其哲学基础是主观唯心主义的。例如：

意大利哲学家克罗齐从其主观唯心主义哲学思想体系和方法论出发，主张“艺术是幻象或直觉”，“直觉只能来自情感，基于情感”，“艺术的直觉总是抒情的直觉”^①，是一种心灵的活动。他的理论核心是直觉，而其直觉又是表象以下的，“毫不带理智的关系”，“也还未成为理性的概念”^②。克罗齐在哲学上强调精神是惟一的实在，认为历史是精神发展的过程，直觉是认识的惟一源泉，否认人能凭借感觉、理性和实践活动去认识世界。

与克罗齐艺术直觉说类似的，还有法国反理性主义哲学家柏格森和英国主观唯心主义美学家科林伍德等，其影响波及西方近现代艺术以至二十世纪世界艺术的发展。如德国表现主义就从他们的方法出发，强调艺术的“自我表现”。这一说法，在三十年代和八十年代初也在中国文艺界有很大影响。它固然有其合理的成分，也有特定历史时期的社会意义，但理论上却是片面的。艺术创作中不可能没有作为创作主体的艺术家这个“我”，但如果把哲学上的“自我”作为解释艺术的基本概念，其思想方法上的错误就很明显了。“自我”本是德国十八世纪主观唯心主义哲学家费希特的用语，他批判了康德哲学中的唯物主义成分，否认有所谓“自在之物”的存在，认为“自我”是惟一的实在，它创造整个客观世界。费希特的“自我”是认识的主体，又是意志或活动的主体，“自我”为了活动，就设定了跟自身对立的“非我”即自然界或客观世界，即是说，客体是主体所建立或创造的。这种理论是主观唯心主义哲学达到极端的“唯我论”，即认为世界上只有“我”是存在的，客观世界的一切都是主观意志所创造的。用这种理论方法研究艺术，就必然要否认艺术与现实社会生活的关系，而主张艺术只是“自我”的表现，是主观意志、意识、感觉或情感的表现。

（2）客观唯心主义的方法

客观唯心主义哲学认为，先于自然界而存在的某种精神是世界的本原。用其方法看艺术，则认为艺术的根源就在于这种先于自然界而存在的“理念”、“客观观念”或“绝对精神”。例如：

古希腊哲学家柏拉图认为，现实是艺术的直接根源，而“理式”是艺术的最终根源；一切现实事物都是模仿“理式”的，而艺术又是模仿现实事物的，是“理式”的摹本的摹本。他举例说：“床不是有三种吗？第一种是在自然中本有的，

① 克罗齐：《美学原理·美学纲要》第209、227、229页，外国文学出版社1983年版。

② 同上，第8、14页。

我想无妨说是神制造的，因为没有旁人能制造它；第二种是木匠制造的；第三种是画家制造的。”^①他认为只有神制造的“床之为床”的那个“理式”才是床的真实体，而画家制造的“床”（即艺术）只是“模仿者”，“模仿神和木匠所制造的”。

德国古典哲学家黑格尔认为，“艺术作品是诉之于人的感官的”，“多少要从感性世界吸取源泉”^②，但艺术的最终根源却在于“理念”。他说：“艺术的任务在于用感性形象来表现理念，以供直接观照，而不是用思想和纯粹心灵的形式来表现，因为艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一，所以艺术在符合艺术概念的实际作品中所达到的高度和优点，就要取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度。”^③黑格尔所说的“理念”，与柏拉图的“理式”不一样，它不是抽象的“神”，而是一种所谓的客观存在，是概念与实在的统一，也就是他所说的“客观观念”或“绝对精神”。但是他们的观点也有某些共同之处，即都把超自然的“理念”或“理式”说成是一切现实事物的根源，因此也就是艺术的最终根源。他们都把这种超自然的不可捉摸的东西看成是第一性的，而把现实世界看成是第二性的。实际上，所谓“理念”或“理式”原不过是臆造的主观观念的外化，所以他们考察艺术的方法仍是唯心主义的。但是，客观唯心主义的艺术论毕竟承认艺术来源于现实，并承认艺术创作的理性作用，特别是承认艺术以感性的形式显现理想，这些个别观点都是非常具有理论价值的。

列宁曾说：“客观（尤其是绝对）唯心主义转弯抹角地（而且还翻筋斗式地）紧密地接近了唯物主义，甚至部分地变成了唯物主义。”^④我们对于客观唯心主义（特别是黑格尔）的艺术理论应该特别注意，他们在哲学方法论上是头脚倒置的，在认识论上大前提是错误的，但在许多具体问题上却不乏正确的见解。

（3）旧唯物主义的方法

唯物主义与唯心主义的根本区别在于：前者认为存在决定意识，意识是存在的反映；后者认为意识决定存在或创造存在。在艺术的哲学基础问题上，凡承认艺术是现实的反映，肯定客观存在是第一性的而反映客观存在的艺术是第二性的，就都是唯物主义的；反之，凡认为艺术根源于主观观念或客观观念的，就都是唯心主义的。在中外历史上，运用唯物主义方法论考察研究艺术的，不乏

① 柏拉图：《理想国》卷十，转引自《西方文论选》第33页，上海译文出版社1988年版。

② 黑格尔：《美学》第一卷第33、90页，商务印书馆1979年版。

③ 黑格尔：《美学》第一卷第33、90页，商务印书馆1979年版。

④ 列宁：《哲学笔记》第308页，人民出版社1974年版。

其人。

西方早在古希腊时期就开始流行一种“模仿说”或“再现说”，认为艺术是对现实的模仿。赫拉克利特说：“艺术模仿自然，显然也是如此：绘画混合白色和黑色、黄色和红色的颜料，描绘出酷似原物的形象。”^①亚里士多德则扬弃了柏拉图“理式”的客观唯心主义观点，肯定现实世界的真实性，认为艺术“实际上是模仿”^②，画家和雕塑家用颜色和姿态来模仿，诗人和歌唱家用声音来模仿，舞蹈是借姿态的节奏来模仿，史诗用语言来模仿，悲剧用行动来模仿，等等。亚里士多德从艺术与现实的关系考察艺术，认为艺术模仿的对象就是真实的现实世界，其朴素唯物主义方法对后世的启发和影响是非常巨大的。

文艺复兴时期意大利画家达·芬奇更是坚持模仿说，认为自然是艺术的源泉。他说：“绘画是自然界一切可见事物的惟一模仿者……是自然的合法的女儿，因为它是从自然产生的。”^③莎士比亚则说：“自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然。”^④俄国十九世纪民主主义革命者也倡导模仿说或再现说，并做出了系统的论述。如别林斯基认为：“艺术是现实的复制；从而，艺术的任务不是修改，不是美化生活，而是显示生活实际存在的科学”。^⑤车尔尼雪夫斯基在其《艺术与现实的审美关系》一书中，更为明确地肯定说：“艺术的第一目的是再现现实”，“再现生活是艺术的一般性格的特点，是它的本质”。^⑥

中国古代画论中的“师造化”说与西方模仿说十分相似，也是以唯物主义方法看待艺术与现实的关系，认为现实是艺术的根源，强调艺术家要向自然学习，要真实地反映现实。“师造化”说是中国绘画美学思想的一条主线，“造化”泛指天地、自然界和一切主体之外的事物。如：隋姚最在《续画品》中提出“心师造化”；唐张璪主张“外师造化，中得心源”；五代荆浩在《笔法记》中倡导“度物象而取其真”；明袁宏道在《瓶花斋论画》中写道：“善画者师物不师人，善学者师心不师道，善为师者师森罗万象，不师先辈”；王履在其《华山图序》中说：“苟非识华山之形，我其能图耶？……吾师心，心师目，目师华山”^⑦，等等。这些说

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），第7页，中国社会科学出版社1980年版。

② 《诗学》第3页，人民文学出版社1962年版。

③ 《达·芬奇论绘画》第17页，人民美术出版社1979年版。

④ 《哈姆雷特》第三幕第二场。

⑤ 《别林斯基论文学》第106页，新文艺出版社1958年版。

⑥ 《艺术与现实的审美关系》第91、109页，人民文学出版社1979年版。

⑦ 《中国画论类编》第369、19、605、129、703、704页，人民美术出版社1986年版。

法虽然简约，却高度概括，触到了艺术本质中一个非常重要的方面，是中华民族文化中的宝贵思想遗产。

模仿说、再现说或“师造化”说，在艺术的哲学基础问题上摆正了意识与存在的关系、艺术与现实的关系，所以基本上是唯物主义的。但这种唯物还只是朴素的唯物主义，有的则是机械的唯物主义，还存在着许多理论上的矛盾。从哲学方法论上分清什么是唯心主义和什么是唯物主义，是必要的。但以往的各种艺术理论或有关艺术的言论中，往往是瑕瑜互见的，唯心主义的艺术理论中并非没有某些合理的东西，而唯物主义的艺术理论中也并非没有矛盾的东西。马克思曾经指出：“从前的一切唯物主义……的主要缺点是：对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当做人的感性活动，当做实践去理解，不是从主观方面去理解。”^①

（4）形式主义的方法

在西方，以艺术的形式主义研究作为一种具体学科方法论，有着相当悠久的历史。早在公元前六世纪，古希腊毕达哥拉斯学派就用数与节奏的和谐的原则考察音乐、建筑、雕刻等艺术，如研究什么样的数量比例才会在艺术中产生美的效果，发现了“黄金分割”的比例，并认为圆球形是最美的图形。这种偏重形式的研究，是后来西方艺术理论中形式主义的萌芽。意大利文艺复兴时期的艺术家们也十分偏重对形式美和艺术技巧的探求，苦心研究色彩学、透视学、解剖学，寻找“最美的线形”和“最美的比例”，并试图用数学公式将其表现出来。在十八世纪英国，形式主义方法也是有相当影响的，如哈奇生说：“在对象中的美，用数学的方式来说，仿佛在于一致与变化的复比例。”^②画家荷加斯在其著名的《美的分析》中提出了“会使任何绘画构图变得优雅和美”的一些基本规则：“适应、多样、统一、单纯、复杂和尺寸”，认为“直线和圆弧线及其各种不同的组合变化，可以规定和描绘出任何可视的物象，因此能够产生无限多样的形式”，并称波状线和蛇形线是最美的线条。^③在十九世纪法国，就连强调再现自然与表现理想的新古典主义大师安格尔，也认为艺术的根本在于形式：“形式，形式——一切决定于形式。”^④

① 《马克思恩格斯选集》第一卷第16页，人民出版社1972年版。

② 参见朱光潜：《西方美学史》上卷第222页，人民文学出版社1979年版。

③ 荷加斯：《美的分析》第22、44、45页，人民美术出版社1986年版。

④ 《安格尔论艺术》第177页，辽宁美术出版社1979年版。

从二十世纪初到五十年代,对艺术的形式构成、艺术语言和材质媒介的研究,成为西方艺术理论研究的主要方法之一。现代形式主义诸派各说不一,但都把研究的重点从传统的艺术本源转到了艺术本体——形式自身上,用诸如色彩、线条、音色、节律、媒介、符号等形式因素解释艺术。如克莱夫·贝尔就断言:艺术是“有意味的形式”^①。

与古典形式主义的唯物主义哲学倾向不同,现代形式主义诸说把模仿自然与再现现实以及一切文学的、社会的因素排除在艺术本体之外,也拒绝目的与意图、技巧与技法,把艺术本体建立在单纯的形式之上,建立在抽象的艺术语言之上。应该说,艺术语言(文学语言、音乐语言、绘画语言、雕塑语言、舞蹈语言等)的审美特征是艺术理论研究的重要对象之一,对艺术语言审美特征的深入探索和研究是现代形式主义艺术理论的重要贡献。但是,如果把艺术语言绝对化,把形式看成是艺术的全部,理论上只能以偏概全,根本不符合人类几千年艺术发展的实际。

(5) 关于后现代主义的方法

西方后现代主义的话题是对现代主义或现代性的反思提出来的,涉及到全球化时代的政治、经济、宗教,以及哲学、科技、历史、文化、美学、艺术等各个方面。它不是一种单一的思想体系,也没有一种共同的方法论,批判性、悲观主义和反本质主义是其大体一致的思想倾向。下面,仅就与艺术有关的代表性主张做些辨析:

“什么都是艺术”。持这种主张的是法国艺术家杜桑,他在一九一七年向美国纽约举办的一个展览送上了一件“现成品”(readymade):瓷小便池,名为《泉》。他认为生活中的一切现成物品都可以成为艺术品,如用铅笔在达·芬奇的《蒙娜丽莎》的印刷品上加上胡须,就成为了他的作品。如果说,杜桑当时还带有反传统、反审美、嘲弄艺术的反叛意味的话,那么到了二十世纪六十年代和七十年代,这种个体的反叛就成为了西方某种集体的思潮。装置艺术、行为艺术、偶发艺术、概念艺术,就连艺术家排泄的大便也成了艺术。这股思潮竭力抹杀艺术与非艺术的界限、艺术与生活的界限,生活中的一切都成了艺术。美国哲学家、法兰克福学派代表人物赫伯特·马尔库塞在其《反革命与造反》中说:“革命,一如生活,是一种艺术,我们每一个人都可以决定像艺术家那样来进行革命。要使铺路的石块变成艺术品,就像有些人已经干过的,就得把自己

^① 克莱夫·贝尔:《艺术》第4页,中国文联出版公司1984年版。

放进杜桑——而非列宁的传统中。”

面对西方艺术的这一主流倾向，美国哲学家阿瑟·丹托在一九八四年提出了“艺术终结”论，宣告艺术在六十年代已经死亡。丹托认为，艺术会有一个未来，只是“我们的艺术没有未来”。^①从丹托对西方后现代主义艺术的悲观论断中，完全可以得到一些深刻的启示：中国的艺术有光明的未来，真正的艺术不会死亡。

“人人都是艺术家”。这是德国行为艺术家博伊斯的主张，他把艺术革命与社会革命联系到一起，认为没有谁是艺术家，没有谁不是艺术家。他最著名的作品是《如何给死兔讲解绘画》，一九六五年，博伊斯用了两个小时走过一个美术馆，一边走一边向他抱的死兔平静地讲解艺术。博伊斯从马克思关于共产主义社会没有专业艺术家的设想中引出当下“人人都是艺术家”的论断，实质上是否定社会分工的必要，否定艺术家在艺术创造中的重要位置和作用，也就是否定了艺术的过去、今天与未来。诚然，马克思在其早期著作中的确说过：“在共产主义社会里，任何人都没有特殊的活动范围，而是都可以在任何部门内发展，社会调节着整个生产，因而使我有可能会随自己的兴趣今天干这事，明天干那事，上午打猎，下午捕鱼，傍晚从事畜牧，晚饭后从事批判，这样就不会使我老是一个猎人、渔夫、牧人或批判者。”^②但马克思指的是未来的“共产主义社会”，在现阶段，在相当长的历史时期内，社会分工不仅不会取消，而且在某些领域还会有越来越细的趋势。

如果说，“什么都是艺术”等于“什么都不是艺术”，否定了艺术的存在；那么，说“人人都是艺术家”，就等于说“人人都不是艺术家”，否定了艺术家存在的价值和意义，否定了音乐家、美术家、戏剧家、文学家，进而否定了艺术演出、艺术展览、艺术教育、艺术批评与艺术理论。但是，这种艺术主张既过于陈旧又过于超前，既不符合人类几千年的艺术发展史，又不符合当下艺术发展的实际与趋势。

2. 《艺术概论》的研究方法

本书的研究方法，正如在“编写说明”中所说，是力求以马克思主义哲学方法论为指导，坚持辩证唯物主义与历史唯物主义的基本原理和根本原则，坚持内容的科学性和体系的完整性，坚持理论与实践相结合，坚持逻辑与历史相统

① 丹托：《哲学剥夺艺术》，第106页，美国哥伦比亚大学出版社1986年版（英文）。

② 马克思：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯选集》第一卷第85页，人民出版社1995年版。

一，在此基础上，注意批判地继承和吸收古今中外一切优秀的艺术理论遗产和思想成果。

从前面的简单介绍不难看出，历史上的各种艺术理论，尽管在其自身设定的逻辑框架内能够自圆其说，并且往往还有相当深刻的见地，有的也确实触及到了艺术本质的某些方面；但是，由于思想方法的单一、片面和形而上学，它们究竟没有能够讲清楚艺术的本质特征到底是什么，没有能够揭示艺术发展的客观规律。可以说，在马克思主义产生之前，没有辩证唯物主义和历史唯物主义科学的方法论做指导，任何天才的思想家对于复杂繁难的艺术问题都很难做出全面的说明和整体上的阐释。

马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义提出了科学的认识论和方法论，它要求人们从实际出发，客观地、历史地、全面地看问题，对艺术问题要从社会与人、历史与现实、生活与创作、物质与精神、主体与客体、主观与客观、情感与理性、形式与内容等多角度、多层面做综合的、整体的考察，从而使得科学地研究各种艺术现象、探索总结艺术的客观规律成为可能。

辩证唯物主义既同各种唯心主义和形而上学根本对立，又同一切旧唯物主义有着原则的区别。它坚持从物质到意识的认识路线，认为认识是人的意识对客观事物的反映，是为了改造客观世界的积极的能动的反映。它坚持实践的观点，认为实践是认识客观真理的条件，是检验真理的标准。它指出，认识的发展过程是从感性认识经过悟性达到理性认识，再由理性认识到能动地改造客观世界这样一个辩证的过程。用辩证唯物主义认识论考察艺术，我们就会发现，作为意识形态的艺术是客观世界在艺术家头脑中反映的产物；审美认识是艺术家经过生活实践和艺术实践对于现实美的掌握，审美创造则是艺术家能动地改造客观现实从而创造出反映着他审美观念的第二现实即艺术作品。对于这些问题，我们将在以后的各章中做详细的论述。

把辩证唯物主义的基本原理应用于研究社会历史，即历史唯物主义。二者高度统一的哲学体系，构成完整的科学的世界观和方法论。关于历史唯物主义，由于我们在下一章里首先要给艺术做出定位和定性，所以这里有必要先来重温马克思主义创始人的几段经典性论述：

马克思在《政治经济学批判·序言》中说：“人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形式与之相适应的

现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。社会的物质生产力发展到一定阶段，便同它们一直在其中活动的现存生产关系或财产关系（这只是生产关系的法律用语）发生矛盾。于是这些关系便由生产力的发展形式变成生产力的桎梏。那时社会革命的时代就到来了。随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。在考察这些变革时，必须把下面两者区别开来：一种是生产的经济条件方面所发生的物质的、可以用自然科学的精确性指明的变革，一种是人们借以意识到这个冲突并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的，简言之，意识形态的形式。”^①

恩格斯在《在马克思墓前的讲话》中说：“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，因而，也必须由这个基础来解释，而不是像过去那样做的相反。”^②

以上这两段话，所包含的意思是非常深刻、多方面的，我们在这里没有必要做全面的分析。但是，我们可以把它们看做是马克思、恩格斯关于历史唯物主义的经典性论述。历史唯物主义是马克思、恩格斯的伟大发现，它第一次把社会历史的研究奠定在科学的基础之上，是研究各门人文社会科学的基础和科学的方法论。马克思主义创始人在人类历史上第一次从社会生活的各个领域划分出经济领域来，把社会关系划分成物质关系和思想关系，认为思想的社会关系是不以人们的意志或意识为转移而形成的物质的社会关系的上层建筑。这种划分是极为重要的，过去人们研究问题仅仅局限于思想的社会关系，即通过人们的意识而形成的关系，因此始终不能发现各种复杂的社会现象的重复性和规律性，也就不能正确地分析和解释这些社会现象；而一旦从分析物质的社会关系入手，人们就有可能看出这些复杂的社会现象的重复性和规律性，进而做出科学的分析和解释。

至于艺术这种复杂的社会现象和历史现象，我们也应该运用马克思主义的

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第82-83页，人民出版社1972年版。

② 同上，第三卷第574页。

科学方法，考察它在不同的社会关系中的地位、特性和意义，研究它的发生、发展和创作、创新规律，从而全面认识和掌握它。

思考题：

1. 《艺术概论》的研究对象是什么？
2. 通读全书，简述本书的基本框架和主要内容。
3. 为什么要学习《艺术概论》？
4. 如何将辩证唯物主义和历史唯物主义的哲学方法论运用到艺术理论的学习和研究上？

第一章 艺术本质论

什么是艺术？刚刚踏入艺术院校大门的学生，大都会产生这样一个问题，这样的问题也许要伴随他几年的大学生活，甚至会伴随他将来作为艺术家的一生。因为，一个学习艺术的学生，一个专门从事艺术的艺术家的，不得不面对这样一个问题，思考这样一个问题并且试图努力回答这样一个问题。

什么是艺术，这也正是千百年来许多艺术家、理论家、思想家不懈探求的一个问题。人类不仅创造了艺术，能够欣赏艺术，还渴求洞察艺术的全部奥秘，揭示艺术的本质，发现和把握艺术发展的规律，从而进行真正的创作与欣赏。因此，在讨论艺术的各种问题之前，首先要回答什么是艺术，艺术的特征和规律是什么，或者说艺术的本质是什么。这里所说的“本质”，是指事物的根本性质以及此一事物同其他事物的内部联系。所谓“艺术的本质”，就是指艺术这种事物的根本性质，以及艺术这一事物同其他事物如政治、经济、道德、哲学、宗教等的内部联系。换句话说，所谓“艺术的本质”，就是艺术这种事物内部的一种规定性，这种规定性规定着艺术之所以是艺术，而不是什么其他的事物。

前面，我们在“绪论”第二部分谈到，由于研究方法不同，历史上关于艺术本质的各种解释，大都是从单一的角度、单一的层面进行的，因此很难讲清楚艺术到底是什么。至于后现代主义，由于它的反本质主义，根本就不想探讨艺术的本质，而是竭力抹杀艺术与非艺术的界限，甚至断言“艺术已经死亡”，和我们研究的出发点、目的和对象截然不同。马克思主义则没有如过去那样孤立地、单一地看待艺术，而是从多角度、多层面做综合的、整体的考察与把握，首先宏观地确定艺术在社会历史中的位置，把它看做是一种社会现象、历史现象，看做是一种特殊的意识形态和特殊的生产形态，看做是社会生活在艺术家头脑中能动的审美的反映的产物；进而指出艺术以它特有的方式掌握世界，即它不

同于其他意识形态的审美特性和不同于其他认识方式的形象思维特性，最终科学地揭示了艺术的本质和它发生发展的客观规律性。马克思主义对于艺术所做的定位和定性，是基于它所创立的历史唯物主义和辩证唯物主义的科学立场、观点和方法。

下面，我们就根据马克思主义的方法论，分别从艺术的社会本质、认识本质、审美本质三个相互联系又相互渗透的层面，考察它在不同的社会关系中的地位、特征和意义，从而全面把握艺术的本质。

第一节 艺术的社会本质

艺术直接产生于创造它的主体——人，这是没有问题的。但是，如果因此就认为艺术纯然是人的主观意识的产物，是与社会无关的个人事业，理论上就会走向极端。因为艺术的发生和发展都离不开人类社会，任何创造艺术品的人也都是社会的人，离开社会，就既没有现实的人，也根本不会有艺术。所以，社会性是艺术的首要本质和第一层面的本质。

一、艺术在社会中的位置

艺术首先是一种社会现象、社会事物。那么，它究竟是一种什么样的社会现象和社会事物呢？它与其他社会现象、社会事物的联系与区别是什么呢？它在社会中处于一种什么样的位置呢？

（一）艺术是一种社会意识形态，是经济基础的上层建筑

从“绪论”所引的马克思和恩格斯关于历史唯物主义的几段经典性论述中，我们可以看出：艺术首先不属于物质的社会关系，而属于思想的社会关系，是一种社会意识形态；它不属于社会的经济基础，而属于上层建筑，是建立在一定经济基础上的庞大的上层建筑的一个部门。这样，艺术在不同社会关系中的地位，以及它作为一种社会事物的基本性质和意义也就明确了。即是说，艺术这种社会事物是一种相对于物质关系的社会意识形态；是建立在一定经济基础之上，

并从根本上说是为经济基础所决定的上层建筑，它反映经济基础，也反作用于经济基础。

马克思主义关于艺术是社会意识形态、是一定经济基础的上层建筑的学说，是关于艺术基本性质的真正科学的论断，在美学与文艺理论发展史上开辟了一个新的时代。它不仅纠正了各种唯心主义艺术本质论的根本错误，而且纠正了旧唯物主义关于艺术的许多不正确的解释，从而使我们进一步探讨艺术的本质，有了科学的理论基础和正确的方法与方向。

当然，要考察艺术的社会本质，我们不仅首先要认识到艺术是一种社会意识形态，而且还要进一步明确它是一种什么性质的社会意识形态；不仅要认识到艺术是一定经济基础的上层建筑，而且要进一步确定它在整个上层建筑中处于一种什么样的地位。也就是说，我们既要认识艺术与其他社会意识形态的共同性，又要认识到它的特殊性，这样才能更进一层认识作为社会意识形态和上层建筑的艺术。

（二）几种不同的社会意识形态，它们的共性

根据历史唯物主义的基本原则，我们知道，经济基础是社会一定历史发展阶段上的生产关系的总和；上层建筑是建立在经济基础之上的政治、法律、道德、哲学、宗教、艺术等观点或观念，以及和这些观点或观念相适应的政治、法律等制度。为了更好地说明这一点，我们再来看一些马克思主义创始人的有关论述。马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中说：“在不同的所有制形式上，在生存的社会条件上，耸立着由各种不同情感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。”^①恩格斯则在《反杜林论·引论》中说：“每一个时代的社会经济结构形成现实基础，每一个历史时期由法律设施和政治设施以及宗教的、哲学的和其他的观点所构成的全部上层建筑，归根到底都是应由这个基础来说明的。”^②显而易见，所谓上层建筑，实际上包括两个部分：一是政治、法律等制度，包括相应的机构及其措施；二是社会意识形态。社会意识形态同时也是上层建筑。社会意识形态有许多种形式，主要指政治观点、法律观点、道德观念，以及哲学、宗教、艺术，甚至还包括各种不同的情感、幻想等。

① 《马克思恩格斯选集》第一卷第629页，人民出版社1972年版。

② 同上，第三卷第66页。

各种不同的社会意识形态的共同性，可以用恩格斯在《致瓦·博尔吉乌斯》的信中所说的一段话来概括：“政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是它们又都相互影响并对经济基础发生影响。”^①这段话包括三个要点：第一，政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等各种形式的社会意识形态都是经济基础的反映，都决定于经济基础；第二，它们反过来又对经济基础发生影响，即反作用于经济基础；第三，各种形式的社会意识形态之间又是相互影响、相互作用的。这三个要点，也就是包括艺术在内的各种不同的社会意识形态的共性。

现在，我们就先来看看艺术这种社会意识形态同经济基础的最一般的、最普遍的关系。至于它同其他形式的社会意识形态之间的相互影响关系，我们将在后面分别论述。

首先，作为社会意识形态的艺术，同其他形式的社会意识形态一样，是建立在一定社会经济基础之上的上层建筑，它的发生和发展，归根到底是为经济基础所决定的。这种决定作用，表现在艺术的发生和发展上，是经济基础最终决定了各个历史阶段的艺术的主要内容和形态。

在生产力十分低下、生产关系十分简单的原始社会里，艺术的发展直接为经济所决定。原始社会是有着几百万年历史的漫长时期，人类最早的工艺品是打制的石器，即用一块石头把另一块石头打出刃，人类就用这些石器同自然界进行为了生存的斗争。这些石器也就反映着当时人与人、人与自然之间的关系，即是说，旧石器时期早期的经济直接地决定着当时艺术的内容与形态。到了旧石器时期的晚期，原始狩猎经济有了很大发展，人类社会开始进入母系氏族社会，这种新的经济也就决定了艺术的新的变化和发展。大约三万年前，欧洲出现了雕刻与绘画作品，首先是偶像，绝大多数是女性的，这当然与母系氏族社会有关。如法国格里马底洞的圆雕裸女，十分强调与女性生殖有关的乳房、腹部和臀部。又如法国鲁塞尔洞砾石上的浮雕裸女，手里拿着喝水用的牛角，此外还有一个手执标枪的男子正在做投掷动作，这恰恰反映了当时男女分工的社会经济，即男子狩猎、女子守屋。绘画方面也是如此，法国和西班牙的许多洞窟壁画，所描绘的都是动物如猛犸、野牛、野马等，这虽同巫术有关，但根本上反映的是当时人类社会的狩猎经济。在原始社会的各种艺术现象中有一点值得注意：直到新石器时代之前，原始艺术大都表现的是动物或渔猎场面，而从不表

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第506页，人民出版社1972年版。

现植物。尽管原始狩猎民族的生活环境中有许多鲜花和其他植物，但不被人欣赏，也不在艺术中被表现。只有人类进入农业经济以后，艺术中才开始出现植物的形象。大约七千年前，中国河姆渡文化中才始见表现植物的茎叶和花，这也是迄今发现的最早的植物图案。这一事实恰恰说明，正是不同时期的社会经济决定了艺术的发展和变化。

人类进入阶级社会以后，艺术与经济基础之间的关系逐渐变得复杂起来。经济基础决定艺术，艺术反映经济基础，中间隔着许多环节，往往不像在原始社会那样直接和简单。这涉及到各种社会意识形态之间的相互影响、相互作用问题，我们在后面再做分析。这里需要强调的是，尽管艺术与经济基础的关系越来越复杂和混乱，而它们之间的联系始终是存在着的，艺术归根到底是经济基础的反映，是为经济基础所决定的。例如中国的青铜艺术，不可能出现在生产力低下的原始社会，在奴隶社会初期的夏朝也不发达，只有在奴隶社会经济大发展的商、周时期才达到“鼎盛”。

又如“扬州画派”之所以产生在扬州，从根本上说是因为当时扬州地区经济繁荣，有较多的资本主义经济因素。“扬州画派”兴盛于十八世纪中叶，即文学名著《红楼梦》产生的时代，这是清代历史上经济最繁荣的时期。当时扬州是盐运业的中心，商业经济发展很快，这就影响了文人画家们的生活和他们的思想情趣。一些画家要求在艺术中表现个性、抒发情感，于是形成了放纵的风格，他们的这些思想意识实际上已经超越出封建社会的范围，而带有某些资本主义的因素。其艺术成就之高，决不仅仅是风格技法的问题，也不在于其“怪”（“扬州画派”又称“扬州八怪”），而在于其作品反映的是一种新的审美意识、审美趣味，而这又是由当时扬州地区繁荣的社会经济所决定的。

再如希腊艺术。马克思曾说：“希腊人……的艺术对我们所产生的魅力，同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。它倒是这个社会阶段的结果，并且是同它在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。”^①希腊的造型艺术和神话，是同一定社会发展形态结合在一起的，当时生产力低下，经济不如近代发达，人们在自然力面前实际上处于无能为力的地位，只能在想象中征服自然力，幻想出来一些超人的神或神化了的人。随着生产力的发展及人们征服自然能力的增强，产生神话的物质基础也就随之消失了。希腊的社会经济当时是“不发达的”，而希腊艺术正是“这个社会阶段的结

① 《马克思恩格斯全集》第十二卷第762页，人民出版社1979年版。

果”，是“在其中产生而且只能在其中产生的”。这不也正是说，一定社会的经济基础，从根本上决定了建立在其上的艺术的性质、内容、形态、发展和变化吗？答案应该是肯定的。

由此可以看出，艺术不仅如历史上一些美学家所肯定的那样是社会生活的反映，同时它作为社会意识形态和上层建筑也是经济基础的反映。如果只看到前者是不够的，不彻底的。旧唯物主义者也都承认艺术是社会生活的反映，但是他们不懂如何从社会生活的各个领域划分出经济领域来，从一切社会关系中划分出生产关系来，并把它当做决定其余一切关系的基本原始关系。因此，以往的各种理论，往往把艺术上的发展变化仅仅归结于风格、流派的不同。只有马克思主义，既承认艺术是社会生活的反映，又承认它是经济基础的反映。事实上，这二者是有着紧密的内在联系的，脱离了经济基础，就无法正确解释各个时代复杂的艺术现象，只有用经济基础与上层建筑的学说才能真正科学地解释为什么艺术是社会生活的反映。这点，我们在下面还要专门论述。总之，艺术是适应经济基础发展的需要而发展的，是由经济基础所决定的。

从根本上讲，艺术是为经济基础所决定的，这一条基本原则应该首先肯定下来。当然，艺术又具有相对的独立性和特殊性，我们在后面的章节里将做逐步深入的分析和论述。这里要指出的是，艺术一经产生，就不是消极地反映经济基础，而是要对经济基础发生反作用，即对社会的发展会起到一定程度的促进或阻碍作用。而且，在特定的社会经济基础改变后，旧的艺术形态并不一定会随之消亡，还会在相当长的时期内发生影响。这又涉及到优秀传统文化的继承与借鉴问题，我们将在本书的第三章中论及。但是从根本上和某种意义上说，任何形态的艺术，都是适应于一定的经济基础并为巩固和维护其经济基础服务的。如果经济基础适合社会生产力发展的要求，艺术为它服务就具有积极的意义。我们的社会主义文学艺术是为社会主义经济基础所制约、所决定的，反过来又应为社会主义经济基础服务，为从根本上发展社会生产力、促进社会前进服务。这也正是艺术要“为人民服务，为社会主义服务”的真实含义。

（三）艺术是一种特殊的社会意识形态

上面谈到，艺术以及其他各种不同形式的社会意识形态都是经济基础的反映并都最终反作用于基础，而且它们之间也都相互作用、相互影响——这是它们的共性。

但是，它们又各有自己的特殊性。首先，它们并不是都与经济基础处于相同的距离，并不是一种平行的关系；相反，它们在上层建筑中还分别处于不同的地位，各以自己特殊的地位和特殊的方式与经济基础发生关系。而且，它们相互之间的作用、影响关系也不都是一样的，在作用和影响的程度和方式上也存在着差异。这个差异，突出体现在各种不同形式的社会意识形态同经济基础的不同距离上，有些意识形态同经济基础的距离非常近或比较近，它们同基础的关系非常密切或比较密切；而另一些意识形态同经济基础的距离则比较远或很远，它们同基础的关系也不那么直接或密切。那么，哪些意识形态距离经济基础比较近，哪些又比较远呢？我们先来看看恩格斯对这个问题的论述。他在《路德维希·费尔巴哈与德国古典哲学的终结》里写道：“更高的即更远离物质经济基础的意识形态，采取了哲学和宗教的形式。在这里，观念同自己的物质存在条件的联系，愈来愈混乱，愈来愈被一些中间环节弄模糊了。但是这一联系是存在着的。^①在《致康·施米特》的信中，恩格斯又说：“至于那些更高地悬浮于空中的思想领域，即宗教、哲学等等……”^②

由此可见，在各种不同形式的意识形态中，有些是“更高的”、“悬浮于空中的”、“更远离物质经济基础的”特殊的意识形态，包括宗教、哲学，也应包括艺术和文学等等；而另一些意识形态则属于前一类意识形态与经济基础之间的“中间环节”，即那些能直接反映经济基础并和基础关系非常密切或比较密切的意识形态，主要是政治、法律以及道德。这样，艺术在社会中所处的位置就得到了进一步的确定。

（四）艺术通过“中间环节”联系于经济基础，它同“中间环节”的关系

所谓更高的、更远离经济基础的意识形态，包含着两方面的意义：一是艺术以及宗教、哲学这类特殊的意识形态距离经济基础比较远，因而它们的相对独立性也就更大一些；二是它们与经济基础之间隔着一些“中间环节”，因而和基础的联系似乎愈来愈模糊，甚至愈来愈混乱了。作为更高的、更远离经济基础的特殊意识形态的艺术，它同经济基础的联系不是直接的，而要通过政治、法

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第249页，人民出版社1995年版。

② 同上，第484页。

律、道德等“中间环节”，因此它同这些“中间环节”的关系是直接的和密切的。要进一步认识艺术的本质，就不能不考虑艺术同这些“中间环节”的关系，了解艺术是如何通过“中间环节”联系于物质经济基础。下面，我们就重点考察一下艺术同政治、道德的关系。至于法律，它不外是政治的实施手段，就不专门论述了。

1. 艺术与政治的关系

艺术与政治的关系是个重要而又复杂的理论问题，从来的思想家理论家都很重视这个问题，也都曾试图对这个问题做出解答，但从来的解答都不令人满意，因此一直含混不清。在这个问题上，有两种主要偏向：一是认为艺术是从属于政治的，是政治的附庸；一是认为艺术是完全独立的，不受政治的任何影响。这两种偏向在不同的历史条件下都有所表现，有时是交互地表现着的，但它们都是不正确的，都没有正确理解艺术与政治的关系。要正确理解艺术与政治的关系，必须运用马克思主义关于历史唯物主义的基本原则，运用经济基础与上层建筑的科学理论。

首先应该明确的是，从整个社会历史的发展来看，政治对于艺术有着巨大的影响，但是这种影响是在上层建筑领域里的相互影响的关系，不是决定与被决定的关系。

这一点很重要，我们在前面引的恩格斯《致瓦·博尔吉乌斯》信中的一段话已经讲得非常明确。在上层建筑领域里，作为“中间环节”的政治对于艺术的影响是巨大的，这毫无疑义。但是，最终决定艺术发展的是政治还是经济？显然是经济，而不是政治。政治作为上层建筑的一个部门，它本身也是经济基础的反映，也是为经济基础所决定的。那种认为政治可以任意左右艺术发展的观点，实际上是把艺术降低为政治的附庸，而把政治抬高到与经济基础等同的地位，是历史唯心主义的观点。政治本身则有正确的与错误的、革命的与反动的区别，关键看其所反映的经济基础是否能促进生产力的发展，是否有利于人类的社会进步。一种艺术，如果在其时代的经济基础中有着深刻的根源和力量，则是任何一种政治也不能将其消灭的。希特勒法西斯曾利用政治强权把德国进步画家珂勒惠支等人的艺术宣布为“颓废艺术”，又禁止现代艺术大师毕加索的作品与公众见面；“四人帮”也曾把一大批艺术家的作品打成“黑画”。但历史证明，反动的政治最终消亡了，而进步的艺术却永远留在了人类精神文明的史册里。

既承认政治对艺术的影响关系，同时又承认艺术最终是由经济决定的，这是历史唯物主义的独特观点。过去的许多思想家只看到政治对艺术的影响关系，

而看不到社会经济的决定力量。如古代希腊哲学家柏拉图就很强调艺术家为政治服务；我国以孔子、荀子为创始人的儒家美学，也都强调政治对艺术的影响作用，所谓“成教化，助人伦”、“明劝戒，著升沉”、“鉴戒贤愚”等，无不是讲政治的，但他们的理论都是不完全的。

另一方面，同样应该明确的是，政治与艺术虽然是相互影响的关系，但它们又不是一种平行的关系，它们在上层建筑所处的地位是不一样的。

我们知道，所谓经济基础，就是社会的一切生产关系的总和。而在阶级社会中，生产关系又关系着分配关系，于是形成了阶级关系。这样，政治在上层建筑中就处于一种关键的地位，它与经济基础的关系极为密切而不可分割，正如列宁所说：“政治是经济的集中表现。”^①而艺术，作为一种特殊的社会意识形态，在上层建筑中则处于另外一种地位，即与政治相反，它远离经济基础，不能直接反映经济基础，只有通过政治的中介才能联系于经济基础。因此，艺术必然要受到政治的强大影响，它不可能完全脱离政治。邓小平说：“文艺是不可能脱离政治的，任何进步的、革命的文艺工作者都不能不考虑作品的社会影响，不能不考虑人民的利益、国家的利益、党的利益。”^②实际上，在有政治的社会中，超越政治的艺术家是不可能存在的，超越政治的艺术也是不可能存在的。任何艺术作品，都或多或少、或显或隐、或直接或曲折地表现出一定的政治观点或倾向性。如元代倪云林、清初朱耷等人，他们虽然表面上画的是山水、花鸟，但隐藏在画面后的政治倾向性却是显而易见的。即如一些竭力主张“艺术非意识形态化”的现代主义艺术家，其作品也反映或流露出对西方现实政治的不满、厌恶或逃避，逃避也是一种政治态度。

艺术与政治的关系，在历史唯物主义关于经济基础与上层建筑的学说中，是摆得很清楚的：经济基础主要通过政治的中介影响艺术，而艺术也主要通过政治的中介反作用于经济基础。中外艺术史上的大量事实可以证明，进步的艺术总是为上升的经济关系通过进步的政治所决定的，并且反过来给政治以及经济以积极的影响；而没落的艺术则是为没落的经济关系通过反动的政治所决定，并且反过来为其政治以及经济服务。意大利文艺复兴时期的艺术如此，法国大革命时期的艺术如此，二十世纪初的西方现代主义艺术也是如此。

这里需要说明的是，虽然从历史总体上讲艺术作品往往带有一定的政治倾

① 《列宁全集》第三十二卷第71页，人民出版社1958年版。

② 《邓小平文选》第二卷第256页，人民出版社1994年版。

向性或一定阶级性，但不能做简单化庸俗化的解释，把艺术说成是“阶级斗争的工具”。因为艺术除了表现阶级斗争之外，也表现各种各样丰富多彩的社会生活，也还表现人类的情感生活和审美理想；它除了反映社会的经济关系和阶级关系之外，也还要反映自然中一切与人类的社会生活有关的美好事物，但并不都是阶级斗争。艺术作品的政治倾向性在表现方式上也并不都是一样的，有的比较明显、直接，有的则比较隐晦、曲折。历史上既有政治性很强的优秀艺术作品，如《马赛曲》、《国际歌》、《义勇军进行曲》以及大卫的《马拉之死》、德洛克洛瓦的《自由神引导人民》、戈雅的《法国士兵枪杀西班牙起义者》、毕加索的《格尔尼卡》、董希文的《开国大典》、王式廓的《血衣》等；也还有许多不直接带有明显政治色彩的优秀艺术作品，如山水诗、抒情音乐以及范宽的《溪山行旅图》、齐白石的花鸟鱼虫以及中外大量优秀的风景画、静物画、肖像画、风俗画等。

2. 艺术与道德的关系

上面谈到，道德也属于“中间环节”之列，也是经济基础比较直接的反映，距经济基础较近。因此，艺术与道德的关系也是很密切的，而道德对艺术的影响也是很大的。

道德是人们根据自己的社会地位和阶级关系而形成的关于社会生活的规范，能指导人们一般的言论和行动，也能影响艺术家的思想意识及其在艺术作品中对于社会生活的反映。恩格斯说：“一切已往的道德论归根到底都是当时的社会经济状况的产物。而社会直到现在还是在阶级对立中运动的，所以道德始终是阶级的道德；它或者为统治阶级的统治和利益辩护，或者当被压迫阶级变得足够强大时，代表被压迫者对这个统治的反抗和他们的未来利益。”^①在阶级社会中，各个统治阶级的道德总要在不同程度上影响到艺术家和他们的艺术创作，使艺术维护其道德规范进而维护其经济基础。另一方面，艺术反过来又可以影响和改造人们的道德观念，起到移风易俗的作用。在我国长期的封建社会中，文学、音乐、绘画艺术宣扬忠、孝、节、义等封建伦理道德观念，为维护封建秩序，巩固封建社会的经济基础，曾经起过很大的作用。曹植在《画赞》中曾说：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知乎鉴戒者图画也。”^②顾恺之

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第134页，人民出版社1995年版。

② 《中国画论类编》第12页，人民美术出版社1986年版。

的《列女仁智图》和《女史箴图》、李唐的《采薇图》等历代绘画作品，都是反映封建伦理道德的。

艺术与道德的关系还有另外一种形式的表现，即进步的艺术总是努力反对旧道德、建立新道德，目的在于破坏旧的经济基础，建立新的经济基础。例如，意大利文艺复兴时期的艺术冲破了中世纪禁欲主义的道德束缚，大胆表现世俗的情欲与享乐，表现人性。鲁迅的《狂人日记》等小说就是对封建道德的控诉和批判。我国延安时期的文学艺术，不少作品揭露、抨击了几千年封建社会的礼教。

综上所述，艺术同政治、道德等“中间环节”的关系，是在上层建筑领域内的相互影响、相互作用的关系。它们一方面不是决定与被决定的关系；另一方面，艺术与经济基础的联系必须通过“中间环节”，因此政治与道德对艺术的影响是不可避免的。

（五）艺术与宗教、哲学等意识形态的关系

艺术作为一种特殊的社会意识形态，正如我们在前面所分析的，是为一定的社会经济基础通过政治、法律、道德等“中间环节”所决定的，它并且通过反映这些“中间环节”而反映经济基础，并反作用于经济基础。另外，我们还应看到，艺术与同样作为更高的、更远离经济基础的特殊社会意识形态的宗教、哲学之间，也有着相互影响、相互作用、相互渗透的关系。通过对这些关系的考察，我们可以再进一步确认艺术在社会中的特殊地位。

1. 艺术与宗教的关系

从社会历史的发展来看，许多艺术现象都同宗教联系在一起，因此在艺术与宗教的关系上产生了许多不正确的观点。如有的观点认为艺术等同于宗教，也有的观点认为宗教决定了艺术的发生与发展，等等。我们认为，艺术与宗教是两种不同的社会意识形态，在一定的历史时期里，它们是相互影响的；在特定的历史条件下，即当宗教成为支配的社会意识形态时，宗教对艺术的影响是巨大的，而艺术也反映出一定的宗教观念，给宗教以影响。

早在原始社会，人类就有图腾崇拜、巫术等原始的宗教。这时期艺术与宗教的关系是比较单纯的，它们互为渗透，表里相依，都是原始社会生产关系的反映。如欧洲史前洞窟壁画中的动物形象与箭头形符号，就反映出巫术祈祷之类的原始宗教观念。原始社会的神话艺术更是渗透着这类观念，当时生产力低下，人们在自然压迫下就幻想有一种主宰自然的巨大力量的存在，这就是神。这时

的神只是原始人智慧、力量与愿望的化身，神话里反映的实际上是原始社会里人与人之间、人与自然之间的关系。

人们的宗教观念和宗教制度总是随着社会的发展而不断变化的。因此，艺术与宗教的关系并不总是一样的，在不同的历史条件下，它们的关系也有所变化。

奴隶社会的神的艺术，是社会关系中出现了阶级对立的产物。奴隶主阶级窃取古代神话而制造出为本阶级利益服务的神话，其目的就是为维护奴隶社会经济基础。古埃及的建筑与雕刻，体现着法老的威严；商周青铜艺术的造型、纹饰大都是些非人间的狞厉的动物形象。这类渗透着宗教观念的动物纹饰，体现出奴隶主阶级根据自己需要而想象制造出来的神化自身、威慑奴隶的意义。

封建社会的宗教艺术，则是统治阶级利用艺术来宣传宗教，以达到束缚麻痹人民、巩固其统治的目的。欧洲中世纪的基督教、我国北朝时期的佛教，在相当一段历史时期内是处于支配地位的意识形态。这时宗教对艺术的影响是十分强烈和明显的，大量的建筑、雕刻、绘画均以宗教教义、故事和传说为题材，成为宗教思想最有力、最纯粹的表现。如欧洲哥特式建筑，广泛运用线条轻快的尖拱、造型挺秀的尖塔以及彩色玻璃镶嵌的花窗，造成一种向上升华、天国神秘的幻觉，反映出基督教盛行时期的宗教观念，也反映出中世纪城市发展的物质经济状况。

总之，在人类漫长的社会历史进程中，艺术现象与宗教现象就是如此密切地错综复杂地交织在一起的，以至黑格尔说：“最接近艺术而比艺术高一级的领域就是宗教。”^①但是他又说：“宗教往往利用艺术，来使我们更好地感到宗教的真理，或是用图像说明宗教真理以便于想象；在这种情况下，艺术确是在为和它不同的一个部门服务。”^②

关于艺术与宗教的关系，应该明确以下两点。

首先，宗教对艺术的影响，从根本上说是对艺术的否定。主要在于宗教利用艺术为自己服务，它的教义必然对艺术严加约束，把艺术当成吹捧和巩固自己的手段，从而限制了艺术发展的自由和独立性。我们看到，中世纪欧洲教堂里的一些神像不过是些泥胎偶像，是宗教观念的外化，并无艺术性可言；我国某些佛教或道教寺观中的神像也是造型粗陋，流于程式化，缺乏艺术活力。当然，艺术开始虽为宗教服务，但艺术家也还有表现自己审美意识的一些相对的自由，

① 黑格尔：《美学》第一卷第132页，商务印书馆1979年版。

② 同上，第130页。

艺术在宗教的影响下也能得以发展。例如，我国敦煌、云冈、龙门等地的石窟佛教艺术就有很高的成就，一些窟中的佛像或菩萨像虽有严格的程式，但情态逼真，栩栩如生，凝注了画家和雕刻家们的审美意识与情感。而那些壁画边角上的飞天形象、下部的供养人形象，以及某些超出宗教教义而直接反映现实生活的壁画如敦煌《张义潮出行图》、《宋国夫人出行图》等，更是生动优美，具有很高的艺术价值。另一方面，宗教在对艺术的否定中又包含了对自身的否定，艺术在宗教的束缚下发展到一定时期，又重新获得了自己的独立性，即反过来利用宗教实现自己的本质。如意大利文艺复兴时期拉斐尔、达·芬奇、米开朗基罗等艺术大师，就是以宗教题材为契机，把圣母、上帝、基督重新变成了人，赋予其人性，通过他们的画像来反映现实生活，表现人文主义理想。这种艺术与宗教的错综复杂关系，是我们应该首先认识到的。

其次，从世界范围和人类历史来看，宗教对艺术的影响无疑是很大的，宗教艺术占去了中外艺术史的很大一部分篇章。但是，如果仅从这些历史现象就断定是宗教决定了艺术的发展，则是不正确的。宗教和艺术都是社会意识形态，它们虽然很接近，都是更高的、更远离经济基础的特殊的意识形态，但不能因此而说一种意识形态可以决定另一种意识形态。从本质上讲，宗教是自然压迫和社会压迫的产物，宗教的产生和发展归根到底是由社会经济基础决定的。马克思曾举例生动地说明了这个问题：“英国高教会宁愿饶恕对它的三十九个信条中的三十八个信条展开的攻击，而不饶恕对它的现金收入的三十九分之一进行的攻击。”^①从根本上讲，最终决定宗教和艺术发展的只能是经济基础，宗教和艺术的关系是在上层建筑领域内的相互影响、相互作用、相互渗透的关系，它们都反映经济基础，为经济基础所决定。例如，敦煌早期的壁画主要以宣扬自我牺牲、自我抛舍的佛本生故事为题材，而到了唐代则主要以描绘歌舞升平的各种经变为题材。这种题材上的发展变化主要是由于不同时代的社会经济的发展变化所决定的，并不仅仅是题材、风格、技法本身的变化问题。

2. 艺术与哲学的关系

哲学作为一定的世界观，必然要对艺术创作活动发生影响，而艺术不但要反映一定的哲学观念，并且给一定的世界观的形成以积极的影响。就一般常识而言，美学观总要指导和影响艺术创作，而艺术创作实践又要反过来影响美学观的形成和发展。但进一步说，一定的美学观不就是一定的世界观的一部分吗？

① 《马克思恩格斯全集》第二十三卷第12页，人民出版社1979年版。

因此艺术与哲学之间的密切关系，是很清楚的。艺术史上许多艺术大师都有自己成熟的美学思想和哲学思想，如东晋顾恺之的“以形写神”说，清初石涛的“蒙养生活”说，意大利达·芬奇的“学习自然”说，英国雷诺兹的“中心形式”说，等等，都出自他们各自的美学思想和哲学思想。

艺术与哲学的关系，如同与政治、道德、宗教的关系一样，是上层建筑各种因素的交互作用关系，相互影响关系。认识到这种必然而又复杂的关系，有利于我们认识艺术发展史上各种复杂的现象，从而把握艺术的社会本质。

二、艺术与社会生活

前面，我们考察并基本明确了艺术在社会中的位置，即：它是一种社会意识形态，而且是一种特殊的社会意识形态，它不同于政治、法律、道德等“中间环节”，在上层建筑中处于一种更高的、更远离经济基础的地位。为了进一步了解艺术的社会本质，我们还有必要考察它与社会生活的关系。

（一）艺术来源于社会生活，是社会生活的反映

艺术是社会生活的反映，这本来是一个古老的命题。西方从古希腊以及文艺复兴时期的“模仿自然”说到近代的“再现现实”说，中国从隋末姚最的“师造化”说到清代石涛“搜尽奇峰打草稿”的主张，都承认艺术来源于现实，是现实的社会生活的反映。它们正确地表明了艺术的客观根源，符合唯物主义反映论的原则，也符合艺术创作的实际情况。但是，它们只是看到艺术是社会生活的反映，却没有说明为什么艺术是社会生活的反映、艺术反映什么样的社会生活以及艺术如何反映社会生活。因为它们还不知道如何从社会生活的各个领域中划分出经济领域来，从一切社会关系中划分出生产关系来，并把它当做决定其余一切关系的基本原始关系；也还不知道艺术在社会中的位置究竟如何，它同社会生活中的其他事物究竟有着什么样的关系。这当然是历史的局限性与认识的局限性所造成的。因此，只有运用历史唯物主义关于经济基础与上层建筑的理论来考察，才能科学地解释艺术与社会生活的关系问题。

关于这个问题，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》中有一段经典性论述：“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？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反映的产物。……生活中本来存在

着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西……是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的惟一源泉。这是惟一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。”^①在这里，毛泽东不仅肯定了文学艺术的根源或“源泉”是社会生活，而且肯定了文学艺术是社会生活的反映这一历史上早已有之的唯物主义命题；而且更为重要的是，文中所论述的理论前提，是首先肯定了“一切种类的文学艺术”都是社会意识形态即“观念形态”。可见，毛泽东是根据历史唯物主义的经济基础与上层建筑的理论来考察和说明文艺的。

艺术史上大量事实可以证明，毛泽东上述关于文艺与社会生活关系的论断是正确的。科学的。艺术家只有在生活的源泉中开采矿藏、汲取营养，真实地反映社会生活并真诚地表现对生活的感受，他的创作才会具有生命力；反之，如果一味模仿前人或别人的作品，他的创作即使在技巧方面达到较高水平，但根本上会是苍白无力的，也缺乏艺术价值。齐白石的艺术是伟大的，他的绘画表现了他对生活的独特感受，但他的模仿者却只能制造赝品。毕加索的作品是震撼人心的，“他的艺术充分表现出本世纪四分五裂的幻象”，而“所有的后继者都只不过是给毕加索做的脚注”。^②

（二）艺术反映全面的社会生活

下面，我们要着重探讨的是，艺术所反映的应该是什么样的社会生活？这个问题既关系到对“社会生活”的正确理解，又涉及到艺术的表现领域与对象。

对于这个问题，中外理论界并没有给予很好的解决，我们也只是根据自己对于历史唯物主义的理解试做回答。西方现当代一些理论家虽然不使用“社会生活”的概念，但他们大都把艺术的表现领域与对象限制在创作主体的精神生活或情感生活的范围之内，如情感表现、心灵表现、无意识或潜意识的表现，等等。而我国文艺界，多年以来一提到“社会生活”，往往片面地理解为经济的社会生活、物质的社会生活、政治的社会生活或阶级斗争的社会生活。于是，艺术的表现领域和对象就被局限在另一个非常狭窄的圈子里，“重大题材决定论”曾风靡很长一个时期，仿佛艺术作品只有描绘阶级斗争和生产斗争才是“反映

① 《毛泽东论文艺》第16页，人民文学出版社1966年版。

② 引自《毕加索传》第250页，人民美术出版社1990年版。

社会生活”。这种“左”的理论限制了艺术家的创作自由和艺术创作的发展，其错误已被历史和实践所证明。事实上，这种理论根本没有正确理解马克思主义关于经济基础与上层建筑学说的真谛，没有正确理解艺术与社会生活的本质关系。

我们从前面关于艺术同经济基础，以及同政治、道德、宗教、哲学的关系的分析中可以看出，作为一种更高的、更远离经济基础的、特殊的意识形态的艺术，它不仅是经济基础的反映，而且是通过“中间环节”的意识形态反映经济基础的；并且，艺术同其他的更高的特殊意识形态之间，也相互影响、相互作用、相互渗透和相互反映。这就是说，艺术反映全面的社会生活，是社会生活中各种领域、各种事物的全面的反映。所谓“全面的”社会生活，即包括了从物质的社会生活到精神的、情感的社会生活的整个领域，包括了社会生活的全部方面。所谓“反映全面的社会生活”，即是说，艺术不仅可以反映社会的经济关系、生产关系和阶级关系，也可以反映处在一定社会生活中的人们的政治观点、法律观点、道德观念、宗教观念、哲学思想和文艺思想，而且还可以反映人们的各种梦想、幻想、情感、情绪、愿望、审美趣味和审美理想。可以说，人类社会生活的一切方面，都在艺术的视野之内，都可以成为艺术的表现领域与对象。这样，艺术家的创作就有了充分选择的自由和无限广阔的天地。在题材上，他们既可以选择那些他们感兴趣的社会事物、社会事件，如人际关系、生产劳动、战争场面、政治变革等，也可以选择那些能够寄托他们思想感情的自然事物、自然现象，如动物、植物、山水风景、日月云霞等，还可以选择那些他们再度发掘并认为有价值的古代神话、民间传说、文学作品甚至梦幻景象，以做出自己独特的审美观照和审美阐释；在表现方式与手法上，他们既可以选择那些描绘性的、再现的或具象的形式，也可以选择那些非描绘的、表现的或抽象的形式。艺术家对于题材、表现对象与表现手法的选择并不能规定艺术的本质，但他们的任何选择都是在从某个方面、以某种方式反映社会生活，这一点却是艺术的根本社会性质。

说艺术反映全面的社会生活，或者说，是全面的社会生活的反映，可以在更深一个层次上解释艺术的社会本质。首先，我们进一步认识到，艺术是一种思想关系，一种社会意识形态，思想关系是反映物质关系的，意识形态是反映经济基础的。其次，我们又进一步认识到，作为特殊的意识形态的艺术不同于作为“中间环节”的其他意识形态。政治、法律、道德等是经济的直接反映或集中表现，却不能完全反映更高的特殊意识形态，只能是局部的或部分的社会生活的

反映；而艺术却既可以反映经济基础，又可以反映政治、法律、道德等“中间环节”，而且还可以反映宗教、哲学等其他更高的特殊意识形态，是全面的社会生活的反映。另外，我们还由此隐约看到，在反映全面的社会生活这一点上，艺术与宗教、哲学等其他更高的、更远离经济基础的特殊意识形态之间有着共性，但它们究竟是不同的社会事物，在上层建筑里分属于不同的部门，彼此不能混为一谈，不能相互替代。它们之间究竟有什么本质的区别呢？如果能够进一步找出艺术与宗教、哲学的本质区别，找出艺术在反映社会生活方式上的特殊性，即说明艺术是如何反映社会生活的，那么，我们就可以基本回答艺术到底是什么的问题了。这将是我们在本章第二节“艺术的认识本质”和第三节“艺术的审美本质”中重点探讨的问题。

我们说艺术反映全面的社会生活，既是以历史唯物主义关于经济基础与上层建筑的理论做根据，同时也是以中外艺术史上的全部事实为依据。我们这样说，可以从根本上纠正前面所说的关于艺术表现领域与对象的两种错误偏向。西方现当代某些理论家把艺术的表现对象限制在精神领域里，反对一切再现与描绘，只承认和提倡现代主义的表现与抽象，其依据只是十九世纪中叶以来主要是二十世纪的西方各种艺术现象，理论上是片面的，也不符合人类几千年以至上万年艺术发展的全部历史。而我国过去关于“社会生活”的种种不正确的理解和“左”的理论，不仅忽视和否定艺术家的主体性和艺术创作的广阔领域，而且根本不能解释人类艺术发展史上的各种复杂多样的艺术现象。

三、艺术与社会生产

为了更好地了解艺术的社会本质，在这里，我们还有必要考察艺术与社会生产实践的关系。

近十年来，我国文艺理论界出现了一类新的提法，认为文学艺术是一种“生产形态”。这类提法立足点不同，各说不一。如：有的说，“艺术是意识形态，同时也是生产形态”^①，但为什么是生产形态却没有深入解释；还有的说，“艺术生产”实际上就是“物质生产”，它们的规律是一致的；又有的说，艺术主要不是意识形态，而是一种生产形态。这些说法大都是从马克思提出的关于“艺术生产”的概念和理论引发开来的，但结果却是很不相同的。如果前一种说法由于

① 《艺术概论》第1页，高等教育出版社1989年版。

篇幅所限没能讲清楚“艺术生产”的实质；那么，后两种说法就是对马克思主义这一理论的误解了，前些年出现的所谓“艺术非意识形态化”思潮就是这种误解的集中体现。

我们认为，马克思主义关于艺术是“社会意识形态”的理论与关于艺术是“生产形态”即“艺术生产”的理论，是其独特的美学思想体系中的一个问题的两个方面，这两个方面是相互联系的一个整体，是不可分割的。如果不理解马克思主义关于艺术是“社会意识形态”和“上层建筑”的理论，就不可能真正理解所谓“艺术生产”是怎么回事。反之，如果不搞清马克思主义关于“艺术生产”的概念和理论，也不能更深刻地认识其经济基础与上层建筑理论的实质。

（一）艺术是一种生产形态

根据马克思主义关于“艺术生产”的思想理论，我们首先需要肯定的是：艺术，不仅是社会意识形态，而且又是一种生产形态。在肯定和说明了这一点以后，我们再去论述艺术是一种什么样的生产形态和艺术作为“艺术生产”的实质和意义。

从社会生产实践的角度看待和考察人类及人类的一切活动，是马克思主义的重大创见。马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中，在考察人同动物的本质区别时，把一切人的族类本质特征归结为人的“有意识的生命活动”^①和全面的、自由自觉的、合目的性与合规律性的生产活动，归结为人的能动的实践。他说：“通过实践创造对象世界，即改造无机界，证明了人是有意识的类存在物”，“诚然，动物也生产。它也为自己营造巢穴或住所，如蜜蜂、海狸、蚂蚁等。但是动物只生产它自己或它的幼仔所直接需要的东西；动物的生产是片面的，而人的生产是全面的；动物只是在直接的肉体需要的支配下生产，而人甚至不受肉体需要的支配也进行生产，并且只有不受这种需要的支配时才进行真正的生产；动物只生产自身，而人再生产整个自然界；动物的产品直接同它的肉体相联系，而人则自由地对待自己的产品。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”。^②“因此，正是在改造对象世界中，

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第96—97页，人民出版社1979年版。

② 同上。

人才真正地证明自己是类存在物。这种生产是人的能动的类生活。通过这种生产,自然界才表现为他的作品和他的现实。因此,劳动的对象是人的类生活的对象化:人不仅像在意识中那样理智地复现自己,而且能动地、现实地复现自己,从而在他所创造的世界中直观自身”。^①从这一基本观点出发,马克思把“艺术”等看做是人的有意识的、全面的生产活动的一种,认为“艺术”是“生产的一些特殊的方式,并且受生产的普遍规律的支配”。^②

把“艺术”看做是一种生产方式或生产形态,是马克思主义的独特发现和一贯见解。马克思和恩格斯在其一八四五年合作的《德意志意识形态》中,把精神活动称之为“生产”,说:“思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动,与人们的物质交往,与现实生活的语言交织在一起的。观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物。表现在某一民族的政治、法律、道德、宗教、形而上学等的语言中的精神生产也是这样。人们是自己的观念、思想等等的生产者。”^③这里强调了意识形态与物质活动的相关性,并且把意识形态也作为一种“生产”——“精神生产”来肯定。这段话虽然没有直接谈及艺术,但我们根据马克思的一贯思想,认为艺术当然也属于“精神生产”的一种,也是一种生产形态。而且,在同一部著作中,马克思和恩格斯在谈到分工时,便明确把艺术创作称为“艺术劳动”。一八五九年,马克思在其巨著《政治经济学批判》的“序言”中提出了有关历史唯物主义的经典性论述,^④指出艺术是一种社会意识形态,是经济基础的上层建筑;同时又在“导言”中全面阐述了意识形态同生产关系、交往关系的关系,并且正式明确提出了“艺术生产”的概念:“当艺术生产一旦作为艺术生产出现……”^⑤后来,马克思又在《资本论》等著作中,把“艺术生产”作为研究生产规律的问题,从各个角度和层面加以研究和阐述,如人类一般生产劳动的特点、“艺术生产”中生产劳动与非生产劳动的关系、资本主义制度下艺术生产者的状况和“艺术生产”的异化,等等。

总之,“艺术生产”是马克思主义美学中的一个重要概念,它是同马克思主义整个理论体系联系在一起的。马克思把“艺术”与“生产”联系起来,从人的

① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第96-97页,人民出版社1979年版。

② 同上,第121页。

③ 《马克思恩格斯选集》第一卷第30页,人民出版社1995年版。

④ 见本书“绪论”第二部分引文。

⑤ 《马克思恩格斯选集》第二卷第112页,人民出版社1995年版。

社会本质是生产实践活动的观点出发，把艺术看做是一种生产形态，看做是人的一种生产实践活动，这在美学史上是一个重大的理论创举。

（二）艺术是一种特殊的生产形态，即精神生产形态

我们在首先肯定了艺术是一种生产形态之后，还需要进一步说明艺术究竟是一种什么样的生产形态，它的特殊性与实质是什么。如果只承认艺术是生产形态，甚至把“艺术生产”等同于一般的“物质生产”，是无从把握艺术的本质特征的。

诚然，艺术作为一种生产形态，也具有着生产的一般性质；艺术创作活动作为一种生产劳动活动，也有着一般生产劳动所具有的实践性、目的性、自觉性、工艺过程的可控性、材料媒介的可选择性，以及整个生产劳动过程的可表述性，等等；其产品即艺术作品，则也有着与一般物质产品相似的使用价值和交换价值的商品的二重性。但是，决定艺术作为“艺术生产”本质的，却并不是它的物质生产的一般性质，而是它的精神生产的性质。因此我们在肯定艺术是一种生产形态之后，还要肯定艺术是一种特殊的生产形态，它的特殊性就在于它不同于一般物质生产的精神性，它是一种精神生产形态。

马克思关于“艺术生产”的概念有着两个层次的涵义：一是艺术活动的生产实践性质，这一层涵义我们在上面已经论述过；二是艺术活动是作为与“物质生产”相对应而存在的“精神生产”的一种“特殊的方式”。这第二层涵义是马克思在许多著作中反复强调的，如说“支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料”^①，“精神生产随着物质生产的改造而改造”^②，等等。马克思在《资本论》中谈到资本主义物质生产同某些精神生产部门如文学艺术相敌对时说：“施托尔希不是历史的考察物质生产本身，他把物质生产当做一般的物质财富的生产来考察，而不是当做这种生产的一定的、历史的发展和特殊的形式来考察，所以他就失去了理解的基础，而只有在这种基础上，才能够既理解统治阶级的意识形态的组成部分，也理解一定社会形态下自由的精神生产。”^③此外，马克思在《政治经济学批判·导言》^④中还专门论及了物质生产与作为精

① 《德意志意识形态》，《马克思恩格斯选集》第一卷第52页，人民出版社1995年版。

② 《共产党宣言》，同上书第270页，人民出版社1995年版。

③ 《马克思恩格斯全集》第二十六卷第1册第296页，人民出版社1979年版。

④ 《马克思恩格斯选集》第二卷第112-114页，人民出版社1995年版。

神生产一个部门的“艺术生产”发展的不平衡关系。由此可见，马克思始终是把包括“艺术生产”在内的精神生产同一般的物质生产区别开来的，并从政治经济学的角度考察两者的关系后明确指出了这两种生产的不同。显然，马克思关于“艺术生产”的理论是同其关于经济基础与上层建筑的理论一致的、紧密相连的。概括地说，马克思首先把人类的社会生活分为物质生活和精神生活两大部分，把社会关系分为物质关系和思想关系两大部分，认为精神生活或思想关系只是物质生活或物质关系的上层建筑，而艺术就是上层建筑的一个部门，是一种特殊的社会意识形态；同时，又从生产实践的角度指出，人类为了满足物质生活和精神生活的需要所进行的生产，分为物质生产和精神生产两大类，而“艺术生产”只是精神生产的一个部门，是一种特殊的生产形态，它一方面以物质生产为基础，有着一般生产的普遍性，另一方面又具有自身的相对独立性和不同于一般物质生产的特殊性。

下面，我们分别从几个主要方面谈谈“艺术生产”与一般物质生产的不同或本质区别。

首先，从人的需要与生产的目的性来看，这两种生产是不同的。人出于自身的生存与发展而产生出对于外界事物的各种要求，如自然需要、社会需要、物质需要、精神需要，等等。人的各种需要是由不同方式的生产创造出来并加以实现的，而不同方式的生产则分别满足人的不同的需要。物质生产的产品直接用于人们物质生活的过程中，满足人们物质需要或实用需要，本身并不存在或发生什么“意义”的问题。人最基本的物质需要是维持生存所必需的衣、食、住、行等，满足这些需要的物质产品如食品、衣服、住房、交通工具等，虽然也包含审美因素，但主要价值却在于物质的功用性和使用价值。人除了物质需要之外，还有精神的需要，人们喜爱和要求欣赏艺术作品，这就是精神的需要。而艺术这种“艺术生产”的产品即艺术作品，则包含并且发生着社会意义，是社会生活在艺术家头脑中审美反映的产物。它与人的意识的关系是直接的，而与物质现实的关系是间接的。人之所以进行“艺术生产”，制造艺术作品，主要不是为了实用，而是为了满足人们的精神需要，影响人们的精神。艺术直接影响的是人的精神意识、思想感情、审美心理等，只有通过对人的精神的影响才能最终影响实际的社会生活。

另外，从产品的消费来看，“艺术生产”明显不同于一般的物质生产。一般生产劳动的产品，作为一种或多或少耐久的、因而可以再度转让出去的使用价值存在，它是可以出卖的有用品，是交换价值的承担者，是一种商品。而艺术

作中所学的知识。列宁把列夫·托尔斯泰的小说看成是“俄国革命的镜子”^①，从这面镜子里，人们可以清楚地看出“革命的某些本质方面”^②。在这里，马克思主义的经典作家涉及到的虽说主要是文学，但也同样适合说明艺术的认识功能。毛泽东指出：“革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进……使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”^③艺术除了能够帮助人们认识作品中所反映的社会生活，还能帮助和推动人们认识普通的实际生活，并起到“改造自己的环境”的作用，这是艺术认识作用的最终目的。

在上面，我们主要从艺术作品所描写的对象这一方面来谈艺术的认识功能。实际上，艺术的认识功能也体现在艺术的描写方式，也即语言形态中。这可以从两个方面来理解：首先，艺术作品一旦被创作出来，就具有了超越时空的可能性，不同时代的历史，不同民族的精神也就会因此而被保存下来，成为后人认识的对象。其次，艺术作品的形式，比如说它的风格样式、结构特征等也可以成为人们认识一个时代、一个民族主体精神面貌的依据。比如说我们能从古埃及与古希腊雕塑风格样式的巨大差异中看到两种不同社会制度、思维方式、宗教信仰的不同视觉表达形式：古埃及的雕塑风格刻板、平直，显然与其专制的社会结构有关系；而古希腊雕塑表现出来的“高贵的单纯”和“静穆的伟大”的形式意味则反映了古希腊民主政治制度的特征。从中国的园林造型样式与结构中，人们则可以体会到中华民族追求人与自然的和谐即“天人合一”的那种情怀。所以，我们不仅能通过艺术作品所描绘的对象来认识世界和历史，而且也可以从艺术把握对象的方式中认识一个民族的精神和一代人的生活等方面的内容。

（二）艺术的教育功能

艺术的教育功能，是指艺术作品能够对人们起到思想教育和道德教育的作用。这一点，在我国古代文论、诗论和画论中都受到重视。例如，孔子曾经用绘画比喻“礼”，用雕刻比喻教育，用诗和音乐来比喻他的政治理想，希望以艺术为手段，通过诗教和乐教达到他“克己复礼”的政治目的。荀子也说：“诗言

① 《列宁论文学与艺术》第201页，人民文学出版社1983年版。

② 同上。

③ 《毛泽东论文艺》第49页，人民文学出版社1992年版。

是其志也，礼言是其行也，乐言是其和也。”（《荀子·儒教》）在荀子看来，礼要求人们在行动上，诗要求人们在思想志向上，音乐要求人们在性情方面符合社会的道德规范。又如东汉王延寿就认为绘画的作用就是“恶以诫世，善以示后”^①，魏曹植说“存于鉴戒者图画也”^②，谢赫在其著名画论《画品》中一开头就提出了“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”^③的艺术功能论。这些文论、画论作家都非常强调艺术的政教和德教功能，主张艺术作品要有思想性，要能教育人们服从本阶级的道德规范。

和过去各个时代的各个阶级一样，无产阶级也非常重视艺术的思想教育作用和道德教育作用。鲁迅先生说“美术可以辅翼道德。美术之目的，虽与道德不尽符，然其力足以渊邃人之性情，崇高人之好尚，亦可辅道德以为治。物质文明，日益曼衍，人情因亦日趋于肤浅；今以此优美而崇大之，则高洁之情独存，邪秽之念不作，不待惩劝，而国又安”^④。周恩来也曾多次强调指出，艺术家作为人类“灵魂的工程师”，应当使自己的作品起到教育人民、教育后代的作用，要使人民从艺术中“得到鼓舞，受到激励，奋发起来”^⑤。

优秀的艺术作品，总是在帮助人们认识生活的同时，也教育人们对生活采取正确的态度和看法，培养人们美好的道德情操，促进人们奋发向上。艺术之所以能产生教育作用，是因为艺术家们在创作过程中，不仅反映现实，而且还会对现实生活做出评价，由此提出自己的理想和愿望，表达自己对人生与世界的体验和感受。因此，艺术家往往也是思想家，他总是要用自己的思想去影响欣赏者的思想，用自己的道德观念去改造欣赏者的道德观念。无论他是否自觉地这样做，他作品所具有的这种思想教育或道德教育功能却是客观存在着的。当然，艺术的教育功能并不是通过概念化、公式化的说教方式来实现的，因为艺术作为一种语言形式，不是用逻辑推理的方式来证明一种观念、一种道德的正确性和有效性，艺术作品中的形象也不是被在某种道德观念和真理上的一件外衣。这意味着，在艺术作品中形象与观念，包括道德观念应水乳交融地结合在一起才能真正起到教育人们的作用。

艺术的教育功能在不同的艺术种类和形态中会有不同的侧重和表现。在有

① 《中国画论类编》第10页，人民美术出版社1986年版。

② 同上，第12页。

③ 同上，第355页。

④ 《鲁迅全集》第8卷第47页，人民文学出版社1981年版。

⑤ 《周恩来论文艺》第153页，人民文学出版社1979年版。

些作品和种类中，比较容易注入思想、道德方面的内容，如长篇小说、戏剧、电影、电视剧、历史画、纪念碑雕刻等；而有一些，比如说中国山水画、花鸟画以及轻音乐等，则很难在这一方面有所作为。所以，我们应从比较宽泛的意义上理解艺术的教育功能。我们认为，从整体和最根本的意义上来说，艺术作品的教育功能体现在它能使人们对自然、社会、人生、他人与自我采取一种正确的伦理态度。这种态度首先是对人类社会中美好的事物与正义的事业的热爱，对进步的信仰，对真理的追求。就像我们能从德拉克洛瓦的《自由神领导人民》、达·芬奇的《最后的晚餐》、米开朗基罗的《最后的审判》、董希文的《开国大典》等类似的作品中所感受到的那样。其次，这种态度包括对生命的崇敬，对苦难的同情，对罪恶的愤慨。如古希腊的雕塑《维纳斯》、米开朗基罗的人体艺术、罗中立的《父亲》、王式廓的《血衣》、毕加索的《格尔尼卡》等，就能唤起人们的这些感情。而像李可染的山水画、齐白石的花鸟画的教育功能则体现在它们能使人们更热爱自然、生命和生活。至于那些充满幽默的漫画，也可以使人们在对待人生的各个方面有一种宽厚豁达的胸怀。总之，艺术的教育功能体现在各个方面，对此，我们不应做狭义的理解。

（三）艺术的审美功能

艺术除了认识功能和教育功能之外，还有一个更重要的功能——审美功能。科学可以使我们认识抽象真理，艺术则能使人认识形象的真理，而且同时能够激动人的情绪，使人产生美的感受与感动；科学可以作用于人的理知，艺术则不仅能作用于人的理知，同时还能作用于人的感情。艺术的这种不同于科学的特殊作用即美感作用，或叫审美作用。我国古代的文艺理论家也非常重视艺术的审美功能，如宗炳的“畅神说”，姚最的“悦情”说，张彦远的“怡悦情性”说，都不同程度地涉及到了艺术的审美功能。的确，优秀的艺术作品都有一种魅力，使人欣赏时能够感到非常愉快和满足。这种魅力或特殊的美感作用，从根本上说，就是因为优秀的艺术作品中有美，艺术中的美可以唤起人们的美感，艺术的美感作用正是由艺术的美所决定的。

关于艺术的审美功能，我们可以从如下几个层次来理解。首先，在艺术的认识、教育功能中，实际上已包含着审美的作用。比如说艺术作品中表现出来的对自然的热爱、对生命的崇敬、对真理的追求本身就已有着“怡悦情性”和“畅神”的审美因素。其次，从艺术作品的形式角度看，艺术的审美功能更是体

现在不同的艺术形态中。比如说实用美术,不仅使人们的衣食住行实用、方便,而且有着美的外观。虽然在生活中,人们并不会有意地时刻关注这些围绕他们的美的形式和形态,但这些美却以一种整体的和谐气氛感染人们的情绪,使人们愉悦和心情舒畅。在纯粹为了人们的精神享受而创作的艺术作品中,包括优美、崇高、怪诞等多种形态,可以肯定地说,他们给人们的审美享受也是有很大区别的。比如说,沃林格曾用美学中移情学派的“移情”概念来解释西方的古希腊和文艺复兴时期等古典形态的艺术,认为移情的审美体验特点就是“审美享受是一种客观化的自我享受”^①。沃林格的贡献不在于他提出了移情的概念,因为移情学派早在他之前就已由立普斯等人建立起来了,他的贡献在于把“移情”的审美体验与艺术的具体形态联系在一起论述。他的独特贡献则在于提出了与“移情”相反的另一审美体验——抽象冲动这个概念。沃林格认为,原始艺术、古代东方艺术以及晚期罗马艺术、早期基督教艺术的形态给人的审美体验,都可以归入抽象冲动这一范畴之中。他在论述抽象活动的特点时说,在抽象活动中,“我们更多地所看到的是这样一种活动,这种活动把特别容易唤起人们功利需求的外在世界的单个事物从其对其他事物的依赖和从属中解放了出来,并根除它的演变,从而使之永恒”^②。在沃林格看来,在这种艺术形态中人类能从外物巨大的杂乱无章中摆脱出来,获得心灵的安息。事实上,正是艺术形态的丰富性和各自的特点,使艺术在整体上能发挥其巨大的审美功能。

艺术的审美功能与美的观念息息相关,关于这个问题,我们在第一章中已有所论及,还将在下面的审美教育中再予以论述。

(四) 艺术的三种社会功能之间的关系

我们说艺术具有认识功能、教育功能和审美功能,但并不是说艺术中的某一类作品是以认识功能为主,另一类作品是以教育功能为主,第三类作品则是以审美功能为主。我们说艺术中有真、有善、有美,也并不是说在艺术中真、善、美是相互分割、互不相关的。如果那样看待问题,就割裂了真、善、美三者的关系,割裂了艺术的认识、教育、审美三种功能之间的关系。实际上,艺术的认识、教育、审美三种功能的关系,正如艺术中的真、善、美三者的关系

① 沃林格:《抽象与移情》第5页,辽宁人民出版社1987年版。

② 同上,第21页。

一样，是一个辩证统一的关系。我们只有在进行理论分析时才可以暂时把它们分开来加以说明，而实际上在每一件具体的艺术作品中它们都是统一的，密不可分的。

艺术的认识功能基于对现实生活的真实反映，真实性是艺术作品的基本要求，缺乏真实性的作品也不可能帮助人们正确地认识生活的真理。但艺术的真，既不同于普通实际生活的真，也不同于科学的真。它既是现象的真，又是本质的真；既是形象的真，又是典型化了的真。这种显现着真理的本质的现象或典型的形象，也就是艺术的美。而美在一定条件下总是要引起人们的美感，所以，艺术的认识功能，总要通过审美功能才能得以实现。一件枯燥无味、不能引起人们美感的艺术作品，也不可能帮助人们认识任何生活的真理，起到艺术的教育作用。但反过来说，艺术的审美作用又都包容着认识功能与教育功能，艺术的思想教育作用和道德教育作用也必须通过艺术的审美作用来完成。一件艺术作品，要达到影响人、教育人、改造人的目的，必须首先感染人的情绪，打动人的心灵，陶醉人的精神。艺术不是单纯的说教，政治报告代替不了艺术。另一方面，如何看待抒情诗、山水诗、花鸟画或轻音乐呢？有人认为山水诗、花鸟画的艺术社会功能主要是审美功能，而认识功能和教育功能是不重要的，在这种情况下，艺术的审美作用有其独立的意义。这种理论上的偏差根本在于对美和美感的片面看法。事实上，一切好的、健康的或者说美的艺术作品，除能给人以美感之外，同时又都对人们有一定的认识作用与教育意义。一幅好的山水花鸟画，不但能使人悦目，而且会给人以理知的满足，使人更好地认识自然的美，领悟艺术家在美的艺术形象中所要表达的纯真的思想感情，并在美的享受中受到教育。人们在欣赏齐白石的作品时，除了欣赏画家那鲜明的色彩和简洁的笔墨（形式美）之外，也欣赏那些栩栩如生的花鸟草虫的神情和动态（自然美），更欣赏画家在作品中所倾注的对生活的强烈的爱和淳朴的思想感情（艺术家的个性美），在欣赏艺术作品的同时；欣赏者的艺术情趣和生活情趣也受到影响，即从中受到了教育。正如马克思所说，“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众”^①。这也就是说，好的艺术能够培养和提高人们高尚的艺术趣味和对美的认识能力。在这个意义上讲，审美作用同样也是艺术对人们起到的认识作用和教育作用。

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第95页，人民出版社1972年版。

二、艺术的审美教育

艺术的审美教育是建立在艺术所具有的功能以及与艺术这种语言形态相适应的接受方式基础上的。由于这一点，艺术的审美教育在整个审美教育中都具有特殊的意义和重要性。同时也意味着，我们在讨论艺术的审美教育这个问题时，不仅要涉及一般的审美教育理论，也要研究艺术审美教育的特殊性。

当我们把艺术的审美教育作为一个问题来讨论时，就说明我们已在事实上承认了这样一个前提，那就是不管是在个体发生的意义上，还是在人类发生的意义上，我们都不具备天生的审美能力，包括对艺术的审美能力。当然，这并不是说，我们天生就不具备任何发展审美能力的生理与心理基础。因为实际上，我们都有观看世界的眼睛和一般所说的想象力。但是如何把它们转化为审美的眼睛和审美的想象力则只能依赖审美教育。下面，我们将从艺术的审美教育与美的观念、艺术的审美教育与审美能力、艺术审美教育的特点几个方面来讨论有关的问题。

（一）艺术的审美教育与美的观念

在艺术的审美教育中，培养接受者的审美观念具有重要意义，这是因为我们的审美感受能力、审美趣味等都与其发生紧密的联系。可以这样说，美的观念既是联结美与美感的中介，又是美感发生的基础。那么什么是美的观念呢？美的观念就是那些既反映美的事物的种类的本质和规律，又反映经过典型化了的、非常鲜明的美的事物的个体的现象和形式；既有感性认识中的具体形象，又有理性认识中的高度概括性，既有某类事物的个别性，又有该类事物的普遍性的观念。比如说，人们通过对中国农民的认识，形成了关于他们的美的观念，再来欣赏罗中立的油画作品《父亲》，就能感受到这幅作品的深刻性和巨大的震撼力，对这幅作品的审美感情也就会自然流露出来。很显然，一个没有受过任何教育、包括审美教育的小孩，在这幅作品面前是不会感受到它的美的。当然，人与人之间关于美的观念是有差异的，有些甚至是相互对立的，这种差异与对立既在审美能力方面表现出来，也与不同阶层、不同集团、不同阶级的意识，或者说世界观有联系。罗中立的《父亲》展出不久，就引发了一场理论上的大辩论，各方力量从各自的立场出发来评价这幅作品，既有肯定的赞扬，也有否定的批评。实际上，这场争论归根到底就是关于美的观念的争论。对《父

亲》持否定态度的人，就认为这幅作品所描绘的农民不符合他心目中关于中国农民的美的观念。又如，“对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义”，“忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都没有什么感觉；贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美”。^①这说明，在对美的认识基础上产生的美的观念，是人们对艺术作品进行审美观照的基础，正是在这一基础上形成了人们的审美趣味和偏爱，以及各种审美能力。所以，在进行艺术的审美教育中，培养人们的正确而又深刻的美的观念应当是首要的任务。

（二）艺术的审美教育与审美能力

毫无疑问，对艺术的审美能力的培养和教育必须以一般的认识能力、想象力、直觉能力为基础，但是这些能力本身并不就是审美能力。从最本质的意义上来说，审美能力不是那种能通过逻辑推理辨别出真假、善恶的能力；也不是那种通过长久的训练，仅凭直觉就能把握股市行情的能力。这意味着，艺术的审美教育要培养的是一种特殊的能力，它们包括对艺术的审美态度，对艺术作品的形式、结构、语言特征、风格样式的感受力以及对艺术具有丰富的审美经验。

在前面，我们曾从接受与艺术的本质，艺术接受的内在过程等角度论述了审美态度的性质和它在艺术接受活动中的重要地位与作用，也曾谈到审美态度本身就是一种审美能力。而从艺术审美教育的角度看，我们想着重强调的是，审美态度，包括对艺术的审美态度，是通过审美教育的过程培养出来的。美国心理学家加德纳等人通过研究证明，只有到了九——十三岁的儿童才能逐步学会以审美的态度对待艺术作品。当然，这里所包含的前提条件则是必须有正常的审美教育，即有接触、欣赏艺术作品的机会和条件，在学校有相应的美育课程。

对艺术的审美态度，从理论上说就是人们必须对艺术作品采取一种超功利的审美观照态度，而不要像在日常生活中那样只关心对象是什么和有什么用途。但是，审美态度并不是一个空洞无物的东西，它需要各种审美能力来支持。这些能力，首先就是对艺术作品形式的领悟能力和感受能力。

从培养人们对艺术的审美能力这一特定立场来看，对形式的感受能力的教育应予以特别重视，从某种意义上说，它比之传授艺术作品所涉及到的有关知识更为重要。比如说，纵使我们通晓《清明上河图》中所有的历史知识，能为作

^① 《马克思恩格斯全集》第四十二卷第126页，人民出版社1979年版。

品中出现的每件事物和每个人物命名，并说出他们的来龙去脉，也不能证明我们在审美的意义上把握住了这幅作品。不可否认，具备与作品有关的知识，如作品所描写的对象的知识，作品自身的有关知识（作者的出身、作者的时代等）是审美把握作品形式的基本条件，但只有把这些知识与作品的形式，如它的构图、色彩、线条、明暗、风格样式联系起来整体感受和领悟，这些知识才能转换为一种审美经验。卡西尔说：“艺术家不仅必须感受事物的内在意义和他们的道德生命，他还必须给他的感情以外形。艺术想象的最高最独特的力量表现在这后一种活动中。外形化意味着不只是体现在看得见或摸得着的某种特殊的物质媒介如黏土、青铜、大理石中，而是体现在激发美感的形式中：韵律、色调、线条和布局以及具有立体感的造型。在艺术品中，正是这些形式的结构、平衡和秩序感染了我们。”^①这意味着，在艺术的审美教育中，培养接受者对形式的感受力和领悟力具有重要意义。前面说到，审美态度的形成与其他审美能力的发展有联系，事实上，这种联系主要表现在对形式的审美能力方面。这是因为，人们之所以能把一件艺术作品中的对象与它所描写的对象即原型区别开来，就在于人们始终把它看成是一个由色彩、线条等艺术语言描绘出来的形象，而不是对象本身。反过来说，也正是审美态度使人们对形式的感受力和领悟力得以加强与深化，因为正是审美态度使人们能把注意力投在作品的形式和形象方面。

必须看到，艺术作品是一个由形式和内容相互联系而成的整体，对形式的感受一刻也不能离开对内容的把握。所以，艺术的审美教育从最终的意义上来说，就是要培养人们对艺术作品的整体把握能力，这种能力也可表述为对艺术作品具有丰富的审美经验。而这种经验只有在既关注作品的形式，也领悟作品形式所包含的意味，更从整体上理解作品所呈现出来的意义中才能获得。艺术作品并不像车尔尼雪夫斯基所说的那样是生活的替代品，而是对生活的重新构造和解释。因为艺术家以艺术语言为媒介，在作品中注入了自己的情感、气质与理解，这样，作品中的世界也就获得了区别于生活本身的新的意义，使人们能获得新的经验。从这种意义上说，艺术的审美教育也就是使人们通过对艺术作品的审美接受，获得更为丰富的对世界、人生、社会的审美经验，从新的角度和立场来观察、理解、体验生活与生命。有一个众所周知的例证可以帮助我们理解这个问题。画家路德维希·李希特曾说，他和三个朋友同画一处风景，并要求尽可能真实地复制所看到的对象，但结果就是画出了四幅不相同的风景画。

① 卡西尔：《人论》第196页，上海译文出版社1985年版。

这一事实不仅意味着对象的色彩、线条、明暗等都是通过艺术家的个人气质来领悟的，而且还说明，同一处风景由于四位不同气质的艺术家的介入而获得了更多的表现形态，这样，接受者也就会因此而获得更多的审美经验。艺术史上说伦敦人正是在看了印象派画家画的伦敦的雾的作品之后，才知道和感受到伦敦的雾原来是有颜色的，在此之前，他们一直认为伦敦的雾只有一种颜色，即灰色。在中国，我们也常用“江山如画”来形容一处山水的美丽。这一切都意味着这样一个事实：这个世界由于艺术家们所创作的无数艺术作品的介入和存在，才大大丰富了我们的审美经验。而这也正是艺术的审美教育必须极力加以培养的。

（三）艺术审美教育的特点

1. “寓教于乐”

艺术审美教育的第一个特点可概括为“寓教于乐”四个字。“寓教于乐”是由古罗马的文艺理论家贺拉斯最早提出来的。他说：“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣，他写的东西应给人以快感，同时对生活有帮助……寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望。”^①对于贺拉斯所说的“教”我们都能理解，但是对于“乐”，我们则还得在贺拉斯的基础上做些补充说明：首先，这个“乐”区别于一般所说的那种快乐，而是一种关注、体验艺术作品中的美所感受到的快乐，或者说是一种被物化、客观化的美感而区别于那种纯粹生理上的快感。其次，这个“乐”并不仅仅是那种肯定意义上的快乐，而且还包括接受像莎士比亚的悲剧、卡夫卡的小说、勋伯格的音乐、毕加索的绘画，以及蒙克那种表现主义、达利那种超现实主义的作品中的悲痛、神秘、怪诞、恐怖的形式与形象所引起的快乐。第三，这个“乐”还可进一步指在接受艺术作品时，人们获得了新的活动方式和观察世界的新方式，因为人们的生活因这种区别于日常生活的活动方式而富有节奏感和丰富性。这就是我们通常所说的艺术可以丰富人们的精神生活。

艺术审美教育的“寓教于乐”这一特点说明，审美教育实际上涉及到艺术功能的各个方面，而不仅只是对美的形式的教育。

2. 潜移默化

艺术审美教育的第二个特点是“潜移默化”，使人们在不知不觉中既得到美的享受，又在精神方面得到净化。也就是说，艺术的审美教育所产生的影响不

^① 贺拉斯：《诗艺》第155页，人民文学出版社1982年版。

是通过硬性灌输，也不是通过纪律约束强迫接受获得的，而是艺术作品所包含的美和意义熏陶、感染了接受者的结果。柏拉图在谈到文艺作品对培养人们的美学爱好时说：“我们不是应该寻找一些有本领的艺术家，把自然的优美方面描绘出来，使我们的青年们像住在风和日暖的地带一样，四周一切都对健康有益，天天耳濡目染于优美的作品，像从一种清幽境界呼吸一阵清风，来呼吸它们的好影响，使他们不知不觉地从小就培养起对于美的爱好，并且培养起融美于心灵的习惯吗？”^①

艺术作品是以感性形象的具体性和生动性来表达作者的思想情感的，这意味着接受者必须以全身心的力量投入到作品之中去感受它的美与意味，与其同呼吸，共命运，产生共鸣，因为只有这样，接受者才能感受到作品的全部魅力。在这种情形中，接受者将被作品所吸引而不可能有任何反思和有意识的记忆来中断和阻隔自己与作品亲密无间的直接交流。正是在这一过程中，接受者在不知不觉中受到作品的感染和教育，精神境界也就会在不知不觉中发生变化。可以这样说，艺术的审美教育这种“潜移默化”的作用和特点就像和风细雨之于禾苗，虽使之茁壮成长但又是润物无声的。

三、艺术审美教育的意义

（一）艺术的审美教育与人的全面发展

马克思主义的创始人曾认为“个人的全面发展……这也正是共产主义者所向往的”^②。所谓“个人的全面发展”，也就是人以一种全面的方式，作为一个完整的人占有自己的全面本质。但是，这种占有则以人的全面发展的能力为前提条件，这些能力在审美方面就表现为能享受美的能力。在现代社会，艺术世界已成为我们生活中不可缺少的一部分，它围绕着我们并渗透在我们生活的各个方面。一个人如果对它们的存在熟视无睹，或是即使愿意去欣赏它们，但却没有审美能力得到应有的审美享受，那么这个人的生活空间与精神空间则都将是狭窄和有限的。

进一步看，与其他的精神文化形式比如说科学、哲学、心理学、社会学等比

① 《柏拉图文艺对话集》第62页，人民文学出版社1963年版。

② 《马克思恩格斯全集》第三卷第330页，人民出版社1979年版。

较起来,艺术不但有理性的认识,感性的魅力,而且在反映、描写人类、自然、人生等方面的内容时,还具有全面、具体的性质。也就是说,在艺术作品中,生活的各个方面、各个领域能相互关联呈现为一个统一的整体。同时,艺术作品的感性特征能呈现出外在世界与我们内在世界(如情感)的具体性,这样它就能使我们细致入微地体验自然的内在生命,人生的悲欢喜乐,现实生活的复杂性与多面性,艺术家们的创造精神等。这意味着,审美教育可以使人们更全面、更具体地感受到现实生活的意义。审美教育的这种意义在今天尤为显得重要,这是因为在现代社会,由于社会分工的专门化,人们已越来越容易被固定在一个非常有限的工作岗位上,这种情形容易片面发展人的本质力量的某些方面,而其他一些本质力量则因抑制而得不到发展,这样,人也就容易丧失对生活全面的、具体的感受力而成为一个“单面人”、片面的人。

(二) 审美教育在国民教育中的位置

审美教育的意义虽然早在孔子的言论中已有一些表述,但真正成为我国国民教育中的一个组成部分,则是近现代的事。自蔡元培提出“以美育代宗教”的思想,到新中国成立后正式把美育列入与德育、智育、体育并行的一项内容,说明美育,也即审美教育已在我国国民教育体系中占有重要地位。一九九九年,中共中央和国务院通过一项关于推进国民素质教育的重要决定,其中第六条专门谈到美育的重要地位:“美育不仅能陶冶情操、提高素养,而且有助于开发智力,对于促进学生全面发展具有不可替代的作用。”^①当然,美育与其他教育之间是相互联系相互渗透的统一体,这种联系表现在:首先,德育、智育、体育是美育的基础。这是因为审美教育是综合性的教育,它涉及到生活、历史、社会、自然等广泛的知识领域,这就需要接受者有较为广阔的知识背景和一定的理解能力,才能形成美的观念,对美的艺术品产生美的感受,积累审美经验。也就是说,一个人的审美能力的发展,除了需要审美教育外,德育、智育、体育的参与和合作也是至关重要的。其次,审美教育对于德育、智育、体育也有反作用,比如说,在德育方面,艺术作品甚至可以作为教学的辅导材料,使受教育者通过可感的形象领悟好的品德在人生中的重要性。审美教育对直觉能力、想象

① 《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》,见《人民日报》1999年6月17日第1版、第5版。

力等方面的培养，对于人的智能的发展也有促进作用。也许审美教育对于其他教育的促进作用最为重要的方面还表现在，它能培养受教育者完整、健全的人格，从而使他们能更有效地在德智体方面得到发展。第三，审美教育在整个国民教育中属于更高层次的教育。蔡元培曾说：“譬之人身，军国民主义者，筋骨也，用以自卫；实利主义者，胃肠也，用以营养；公民道德者，呼吸机循环机也，周贯全体；美育者，神经系也，所以传导；世界观者，心理作用也，附丽于神经系而无迹象之可求。此即五者不可偏废之理也。”^①在这里，蔡元培把美育比做神经系统，强调了美育在保持各种教育协调统一中的重要作用，同时也说明美育在整个教育中是属于最高层次的活动，这不仅是指美育必须要在其他教育的基础上才能有效地进行，而且还意味着，比之其他教育，审美教育在更大的程度上受着经济条件的制约。墨子说：“食必常饱，然后求美；衣必求暖，然后求丽；居必常安，然后求乐。”总之，不管是从哪种意义说，审美教育在我国社会主义精神文明建设中占有重要的地位。审美教育能帮助人们形成健康的审美趣味和正确的美学观念，提高人们欣赏美、感受美和创造美的能力，从而使他们成为一个在真善美、知情意各方面全面发展的人。

思考题：

1. 艺术接受与艺术本质的关系如何？艺术接受与艺术作品的关系如何？为什么说艺术接受是一个再创造和无限创造的过程？
2. 简要描述艺术接受的社会环境；“艺术世界”的性质与功能是什么？
3. 艺术接受的社会环节有哪些？
4. 艺术批评的性质、特征与作用？
5. 艺术欣赏的性质与特征？
6. 简要描述艺术欣赏的过程。
7. 如何理解艺术欣赏中的共鸣现象与共同美感？
8. 艺术的社会功能主要有哪些？它们之间的相互关系如何？
9. 艺术的审美教育的任务是什么？艺术审美教育的特点有哪些？
10. 简述艺术审美教育在提高全民素质教育中的位置和意义。

① 蔡元培：《蔡元培美学文选》第5页，北京大学出版社1983年版。

本章参考书目:

朱立元:《接受美学》,上海人民出版社1989年版。

伊瑟尔:《审美过程研究》,中国人民大学出版社1988年版。

杜夫海纳:《美学与哲学》,中国社会科学出版社1985年版。

王朝闻:《王朝闻文艺论集》,上海文艺出版社1979年版。

豪泽尔:《艺术社会学》,学林出版社1987年版。

尧斯:《接受美学与接受理论》,辽宁人民出版社1987年版。

《鲁迅论美术》,人民美术出版社1982年版。

卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年版。

贺拉斯:《诗艺》,人民文学出版社1982年版。

柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,人民文学出版社1963年版。

蔡元培:《蔡元培美学文选》,北京大学出版社1983年版。

《中国画论类编》,人民美术出版社1986年版。

马克思:《1844年经济学—哲学手稿》,人民出版社1979年版。

《马克思恩格斯论艺术》,中国社会科学出版社1985年版。

《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社1983年版。

《毛泽东论文艺》,人民文学出版社1992年版。

《周恩来论文艺》,人民文学出版社1979年版。

附录

学习《艺术概论》简要参考书目

一、马克思主义文艺理论经典论著

- 马克思:《政治经济学批判》(序言·导言),《马克思恩格斯选集》第二卷,人民出版社1995年版。
- 马克思:《关于费尔巴哈的提纲》,《马克思恩格斯选集》第一卷,人民出版社1995年版。
- 马克思:《1844年经济学—哲学手稿》,《马克思恩格斯全集》第四十二卷,人民出版社1979年版。

马克思、恩格斯:《德意志意识形态》,《马克思恩格斯选集》第一卷,人民出版社1995年版。

恩格斯:《在马克思墓前的讲话》,《马克思恩格斯选集》第三卷,人民出版社1995年版。

恩格斯:《反杜林论·引论》,同上书。

- 恩格斯:《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》,同上书,第四卷。
- 列宁:《唯物主义和经验批判主义》,《列宁选集》第二卷,人民出版社1995年版。

列宁:《哲学笔记》(费尔巴哈《宗教本质讲演录》一书摘要、黑格尔《逻辑学》一书摘要),人民出版社1974年版。

- 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东论文艺》,人民文学出版社1992年版。

- 邓小平:《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》,《邓小平文选》第二卷,人民出版社1994年版。
- 普列汉诺夫:《论艺术(没有地址的信)》,三联书店1973年版。
- 《马克思、恩格斯论文学与艺术》,人民出版社1982年版。
- 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社1983年版。

二、西方文艺理论重要论著

- 《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版。
- 《外国理论家作家论形象思维》,中国社会科学出版社1979年版。
- 《西方画论辑要》,江苏美术出版社1990年版。
- 《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民音乐出版社1983年版。
- 《西方文论选》,上海译文出版社1988年版。
- 柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,人民文学出版社1963年版。
- 亚里士多德:《诗学》,人民文学出版社1962年版。
- 达·芬奇:《达·芬奇论绘画》,人民美术出版社1979年版。
- 荷加斯:《美的分析》,人民美术出版社1986年版。
- 狄德罗:《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社1984年版。
- 莱辛:《拉奥孔》,人民文学出版社1979年版。
- 维柯:《新科学》,人民文学出版社1987年版。
- 康德:《判断力批判》上卷,商务印书馆1964年版。
- 《歌德谈话录》,人民文学出版社1979年版。
- 席勒:《审美教育书简》,北京大学出版社1985年版。
- 黑格尔:《美学》一、二、三卷(共四卷),商务印书馆1979年版。
- 《安格尔论艺术》,辽宁美术出版社1979年版。
- 《德拉克洛瓦论美术和美术家》,辽宁美术出版社1981年版。
- 《罗丹艺术论》,人民美术出版社1978年版。
- 丹纳:《艺术哲学》,人民文学出版社1963年版。
- 格罗塞:《艺术的起源》,商务印书馆1984年版。
- 鲍桑葵:《美学史》,商务印书馆1985年版。

- 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年版。
- 列夫·托尔斯泰:《论艺术》,人民文学出版社1958年。
- 《别林斯基论文学》,新文艺出版社1958年版。
- 车尔尼雪夫斯基:《艺术与现实的审美关系》,人民文学出版社1979年版。
- 高尔基:《论文学》,人民文学出版社1978年版。
- 弗洛伊德:《弗洛伊德美学论文选》,上海译文出版社1986年版。
- 荣格:《寻找心灵奥秘的现代人》,中国社科文献出版社1987年版。
- 《心理学与文学》,三联书店1987年版。
- 科林伍德:《艺术原理》,中国社会科学出版社1985年版。
- 克莱夫·贝尔:《艺术》,中国文艺联合出版公司1984年版。
- 《欧洲现代画派画论选》,人民美术出版社1980年版。
- 康定斯基:《论艺术的精神》,中国社会科学出版社1987年版。
- 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年版。
- 苏珊·朗格:《艺术问题》、《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年版。
- 巴尔特:《符号学美学》,辽宁人民出版社1987年版。
- 杜夫海纳:《美学与哲学》,中国社会科学出版社1985年版。
- 阿恩海姆:《艺术与视知觉》,中国社会科学出版社1984年版。
- 潘诺夫斯基:《视觉艺术的含义》,辽宁人民出版社1987年版。
- 贡布里希:《艺术与错觉》,浙江摄影出版社1987年版。
- 卢卡契:《审美特性》,中国社会科学出版社1985年版。
- 波斯彼洛夫:《论美和艺术》,上海译文出版社1981年版。
- 里德:《艺术与社会》,工人出版社1989年版。
- 豪泽尔:《艺术社会学》,学林出版社1987年版。
- 博厄斯:《原始艺术》,上海文艺出版社1989年版。
- 维戈斯基:《艺术心理学》,上海文艺出版社1985年版。
- 伽达默尔:《真理与方法》,辽宁人民出版社1987年版。
- 尧斯:《接受美学与接受理论》,辽宁人民出版社1987年版。
- 李普曼:《当代美学》,光明日报出版社1986年版。
- 杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社1986年版。
- 马尔库塞:《现代美学析疑》,文化艺术出版社1987年版。
- 卡冈:《卡冈美学教程》,北京大学出版社1990年版。

《艺术哲学经典选读》，北京大学出版社2002年版。

三、中国古代文艺理论重要论著

- 《中国美学史资料选编》（上、下册），中华书局1980—1981年版。
- 《中国画论类编》，人民美术出版社1986年版。
- 《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社1990年版。
- 《中国古代文论类编》，海峡出版社1990年版。
- 《中国历代文论选》，上海古籍出版社1979年版。
- 《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1981年版。
- 《中国书论辑要》，江苏美术出版社1988年版。
- 《论语译注》，中华书局1980年版。
- 《孟子译注》，中华书局1960年版。
- 《老子注译》，中华书局1984年版。
- 《庄子今注今译》，中华书局。
- 《乐记批注》，人民音乐出版社1976年版。
- 《论衡注释》，中华书局1979年版。
- 曹丕：《典论·论文》。
- 陆机：《文赋》。
- 顾恺之：《魏晋胜流画赞》、《论画》。
- 钟嵘：《诗品》。
- 宗炳：《画山水序》
- 王微：《叙画》。
- 谢赫：《古画品录》。
- 刘勰：《文心雕龙》（参阅人民文学出版社1978年版）。
- 姚最：《续画品》。
- 张彦远：《历代名画记》。
- 司空图：《二于四诗品》。
- 孙过庭：《书谱》。
- 荆浩：《笔法记》。

沈括:《梦溪笔谈》。

郭熙、郭思:《林泉高致》。

严羽:《沧浪诗话》。

李渔:《闲情偶寄》。

王夫之:《姜斋诗话》。

叶燮:《原诗》。

石涛:《苦瓜和尚画语录》、《大涤子题画诗跋》。

郑燮:《板桥全集》、《板桥题画》。

- 刘熙载:《艺概》(参阅上海古籍出版社1978年版)。
- 笪重光:《画筌》、《中国画论类编》,人民美术出版社1986年版。
- 王国维:《人间词话》、《元剧之文章》、《红楼梦评论》。

四、中国现当代文艺理论重要论著

蔡元培:《蔡元培美学文选》,北京大学出版社1983年版。

朱光潜:《朱光潜美学文集》(一、二、三、四卷),上海文艺出版社1982年版。

- 朱光潜:《西方美学史》,人民文学出版社1979年版。
- 蔡仪:《新美学》(改写本一、二、三卷),中国社会科学出版社1985年、1991年、1995年版。
- 蔡仪:《美学原理》,湖南人民出版社1985年版。
- 李泽厚:《美学论集》,上海文艺出版社1980年版。
- 李泽厚:《美的历程》,中国社会科学出版社1984年版。
- 王朝闻:《美学概论》,人民出版社1981年版。
- 王朝闻:《审美谈》,人民出版社1984年版。
- 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社1981年版。
- 宗白华:《美学与意境》,人民出版社1988年版。
- 钱钟书:《谈艺录》,中华书局1983年版。
- 蒋孔阳:《德国古典美学》,商务印书馆1980年版。
- 蒋孔阳:《蒋孔阳美学艺术论集》,江西人民出版社1988年版。
- 叶朗:《现代美学体系》,北京大学出版社1988年版。
- 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年版。

马奇:《艺术的社会学解释》,中国人民大学出版社1988年版。

- 朱狄:《当代西方美学》,人民出版社1984年版。

毛崇杰等:《二十世纪西方美学主流》,吉林教育出版社1993年版。

董学文等:《现代美学新维度》,北京大学出版社1990年版。

郑涌:《批判哲学与解释哲学》,中国社会科学出版社1993年版。

谷方:《主体性哲学与文化问题》,中国和平出版社1994年版。

邢煦寰:《艺术掌握论》,中国青年出版社1996年版。

吕景云、朱丰顺:《艺术心理学新论》,文化艺术出版社1999年版。

汪流等:《艺术特征论》,文化艺术出版社1984年版。

王宏建、袁宝林:《美术概论》,高等教育出版社1994年版。

张前、王次炤:《音乐美学基础》,人民音乐出版社1992年版。

俞人豪:《音乐学概论》,人民音乐出版社1997年版。

黄佐临:《导演的话》,上海文艺出版社1979年版。

《论剧作》,人民文学出版社1979年版。

谭霈生:《论戏剧性》,北京大学出版社1984年版。

梅兰芳:《梅兰芳戏剧散论》,中国戏剧出版社1959年版。

《电影表演探索》,中国电影出版社1979年版。

《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社1957年版。

蔡仪:《文学概论》,人民文学出版社1979年版。

以群:《文学的基本原理》,上海文艺出版社1980年版。

何国瑞:《艺术生产原理》,人民文学出版社1989年版。

童庆炳:《文学概论新编》,北京师范大学出版社1995年版。

《艺术概论》,文化艺术出版社1983年版。

顾建华:《艺术引论》,高等教育出版社1989年版。

孙美兰:《艺术概论》,高等教育出版社1989年版。

丁涛:《艺术概论》,辽宁美术出版社2001年版。

毛崇杰:《走出后现代》,河南大学出版社2009年版。

以上凡列各类学习书目近一百五十种,难免以偏概全,仅供《艺术概论》课教师在教学和研究中,以及学生在课外阅读时参考。其中,书名前带“•”的二十几种较为重要,师生如有时间和兴趣,可做些较为深入的学习或研究。

[General Information]

书名=艺术概论

作者=

页数=378

SS号=12740265

DX号=

出版日期=

出版社=