

傅谨 著

YiShu MeiXue YanJiangLu

艺术美学|讲演录



山西出版集团 山西教育出版社

傅谨 著

YiShu MeiXue JiangYanLu

艺术美学|讲演录



山西出版集团 山西教育出版社

图书在版编目(C I P)数据

艺术美学讲演录/傅谨著. —太原:山西教育出版社,2009.12
ISBN 978-7-5440-3809-6

I. 艺… II. 傅… III. 艺术美学-高等学校-教学参考资料 IV. J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 061255 号

艺术美学讲演录

责任编辑 薛海斌
复 审 邓吉忠
终 审 刘立平
装帧设计 薛 菲
印装监制 贾永胜

出版发行 山西出版集团·山西教育出版社
(太原市水西门街馒头巷7号 电话:4035711 邮编:030002)

印 装 山西新华印业有限公司
开 本 787×960 1/16
印 张 17.5
字 数 288 千字
版 次 2010 年 3 月第 1 版 2010 年 3 月山西第 1 次印刷
印 数 1—3000 册
书 号 ISBN 978-7-5440-3809-6
定 价 32.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。电话:0351-4120948

CONTENTS 目 录

第一讲 从美学的角度研究艺术/1

一 艺术是什么/1

在人类历史上，“艺术”是最值得深思的概念之一。“艺术”是一个在历史进程中不断发展变化的、逐渐生成的范畴，不同民族与不同时代，人们对艺术的理解是不一样的。

二 什么是美学/15

美学是艺术哲学，它是哲学的一个分支。美学是研究人类最基本的精神活动的学科，它和哲学其他分支的关联由此而产生。

三 艺术与人类的情感活动/39

艺术归根结底是人类情感的表达与交流，人类千百年来在艺术领域发展出的所有技术手段，从根本上说是为情感的表达与交流服务的。

第二讲 轴心时代的美学/68

一 柏拉图/69

艺术以及与之相关的人类活动，正是人类社会发展的核心动力之一，简单化地将它们视之为人类生存与社会发展的祸害，同样是很片面的见解。

二 亚里士多德/85

诗与历史相比较的可能性与价值，正在于人们通常总是相信历史是对以往已然发生的事件的忠实记载，而诗虽然同样叙述已然发生的事件，却并非通过如实地记载的方法叙述。

三 老子/100

真正的哲学家并不是指那些遇上什么对象都可以说三道四的“百科全书”式或曰“万金油”式的学者，而是指那类能够用某些最简单却又最具普适性的表达阐释大千世界的思想家。

四 孔子/116

人是有精神生活并且需要精神生活的动物，在人格养成的过程中，艺术教育的特殊意义就在于通过诗意的方式陶冶人的性情，丰富人的心灵，由此充实人们的精神世界。

第三讲 古典主义艺术美学/132

一 古典主义与文克尔曼/132

古典主义对于人类精神文明的发展至关重要，在某种意义上，它是文明成熟的表征，同时，它当然也是一个国家、一个民族或一个文化圈内艺术以及美学成熟的表征。

二 康德/142

从量来看，美不依赖概念，而是作为一个普遍的愉快的对象被表现出来的。从关系来看，美是对象的合目的性的产物，当它被感知时并不想到任何目的。从样式来看，美不依赖概念而被认作是产生愉快的必然的对象，这种必然性不是来自概念，而是来自人与人之间的共通感。

三 黑格尔/167

人类总是通过特定的形式去把握自然对象，去重构自然对象，这个把握对象和重构对象的过程就是人类艺术创造的过程，它是心智的活动，是一种诉诸心灵的活动。

四 从钟嵘到王国维/188

一个人如果不是经历生活的大痛苦、大悲伤，也许他创作不出感人至深的艺术，但是一个人如果只是沉溺在个人的痛苦和悲伤里面，即使那痛苦和悲伤亘古未有，他也未必

能以其动人，由此成为优秀的艺术家。这两点缺一不可。

第四讲 20 世纪的艺术美学/210

一 心理学的视角/211

艺术的意义不是创造，艺术家不需要创造，艺术家只需要领悟自然界本身的秩序就行了，而且他所能做的也许只有这一点。

二 精神分析学的视角/223

人之所以会去创造艺术，包括创造与艺术相关的各种各样的精神产品，是因为人的自由的精神活动始终遇到各种各样的阻力，包括人的生命过程中会遇到各种各样的阻力，是这种阻力成为人的心理发展和艺术发展中的决定性的因素。

三 人类学的视角/242

一个民族或者一个文化群体，总是会经历相当漫长的历史发展进程。在这个进程中就会有一些东西被积淀下来，就会有一些经验和感受被积淀下来。

四 文化研究的视角/253

我们今天之所以能过上物质丰裕的生活，不是因为机器，是因为分工，是分工导致了社会生产力急剧的提高。但是在分工的过程中，人原来的丰富性不存在了。

参考文献/271

后 记/272

第一讲 | 从美学的角度研究艺术

一 艺术是什么

艺术是人类重要的精神活动之一，从美学的角度研究艺术，就是艺术美学的内容。

要更进一步具体确定“艺术美学”的内容，并不是一件很容易的工作。因为对于什么是“艺术”，古今中外有多种多样的认识，各种不同看法之间的距离是非常之大的，因此对艺术美学的理解，就必然产生出许多歧义。而且，即使人们对“艺术”有了比较一致的认识，在“艺术是什么”这个方面取得了共识——虽然这是不可能的——在“艺术应该是什么”或者说“最好的艺术是什么”的问题上，也会有迥然不同的观点。

在这里，我们试图尽量从艺术的历史与现实出发，一起讨论人们在通常意义上理解的艺术美学，同时还必须探讨古今中外那些最有影响的美学家所理解的艺术美学，或者说他们对“艺术”和对“美学”的理解。至于艺术美学究竟是什么，它研究哪些内容，以及我们应该有什么样的艺术美学观，如何构造自己的艺术美学认知体系，这些方面的整体认识，则需要每个人结合自己的艺术体验，结合自己的艺术感受，逐步地在感悟和摸索的过程中慢慢形成与建立起来，也许需要我们每个人花费一辈子时间才能最终完成这个构造过程。

要确定艺术美学是怎样的一门课程，首先遇到的问题就是艺术是什么？

我们知道桌子是什么，椅子是什么，或者说我们以为我们知道桌子和椅子是什么——其实我们并不一定真正知道。如果我们试图去给桌子下一个完整的定义，就会发现那其实是一件非常非常困难的工作。天下的桌子和椅子五花八门，那么复杂，那么多种多样，你经常会发现当你给桌子下了一个定义，你觉得那已经是个很好的定义，但如果你看到另外一张桌子，就会发现这张桌子跟你的定义

不相符。你可以给椅子下一个定义，但后来总是会发现，有一些椅子和你所下的定义有冲突。我们凭着自己有限的经验给对象下了一个符合逻辑要求的定义，但又总是会尴尬地发现新的经验会对现有的逻辑结论构成挑战。我们给桌子下的定义经常会受到我们经验的挑战，然而在这种场合，我们会觉得经验的可信程度超过了逻辑的可信程度，超过抽象定义的可信程度。假定我们来给椅子的外形下个定义，比如说其中的一项是“它有四条腿”，然而，你马上会遇到三条腿的或者两条腿的椅子，等等。你试着扩大椅子定义的外延，甚至只限于说它是有腿的，但就连“有腿”这样一个极宽泛的定义，有时候也会受到经验的挑战。但在遇到经验挑战时，有人服从经验，也有人会坚持说，我给椅子下的这个定义考虑是很周全的，因此我们研究椅子就必须从这个定义出发，所有讨论都必须围绕这个定义展开，我们制作椅子时必须遵从这一定义等等。这样的人表面上看十分尊重事物的逻辑与理论，但是事实上反而窒息了逻辑与理论的生命力。我们在判断一个事物时，包括在判断事件的是非曲直时，都会自然地把经验放在优先考虑的位置，当经验和定义之间发生矛盾的时候，会比较趋向于服从经验而不是服从定义。我觉得这是一种健康的态度。如果我们只是紧紧抱住那些与现实不能对应的定义，忽视经验本身的价值，那么不仅对世界的认识就不再有继续深化的可能，理论与定义本身也因此丧失了发展的可能性，丧失了随着越来越丰富的人类经验而调整、丰满且不断完善的机会。

现在我们再回头来讨论“艺术是什么”这个问题。“艺术是什么”是一个很难回答的问题，因为艺术本身是一个不断变化的过程，艺术是一个历史地生成的范畴。在人类历史上，“艺术”是最值得深思的概念之一。“艺术”是一个在历史进程中不断发展变化的、逐渐生成的范畴，不同民族与不同时代，人们对艺术的理解是不一样的，或者说，在人们“把什么看成艺术”这个问题上，有着无数个各不相同的答案。

我们可以举欧洲历史上很重要的一个例子来说明这个问题。

我们在谈论艺术的时候经常会涉及古希腊，因为从文艺复兴开始，欧洲人就把他们艺术的渊源追溯到古希腊，他们认为古希腊艺术是欧洲历史上最成熟的艺术，那个时代留下了欧洲艺术最好的范本。如果说任何艺术理论都是人们的艺术经验的理论结晶，那么可以说，我们现在所接触与学习的、那些比较流行的艺术理论，基本上都是从人们对于古希腊艺术的理解衍生而渐次形成的。整个欧洲中

世纪以及文艺复兴以来直至 17~18 世纪成型的艺术理论的整体框架，都是在古希腊艺术的基础上发展形成的。而我们近 100 年来形成的艺术理论、艺术美学的体系，则基本上是从欧洲整体移植、吸收而成型的。我们可以从坊间书肆买到许多《艺术概论》《艺术理论》《艺术原理》之类的书籍——这些艺术理论、艺术原理就构成了我们这个时代整个艺术界对艺术的基本理解，这种基本理解的理论根源和思想根源来自于何方呢？它的基本框架就来自于西方 17 至 18 世纪以来渐渐形成的艺术思想与观念。因此，我们所接受的艺术理论教育与古希腊艺术之间的紧密联系就成为一种必然。古希腊人的艺术经验、艺术感受对我们今天的艺术理论的构造具有异乎寻常的重要性。

但有一点需要指出的是，古希腊人对艺术的理解与今天我们现代人对艺术的理解有很大的区别。古希腊人会把哪些人类创造看做艺术，把哪些人看成艺术家呢？众所周知，古希腊最重要的艺术活动是戏剧，尤其是悲剧，在古希腊社会，悲剧是最令人崇敬的艺术。古希腊人还把史诗吟诵者看做是艺术家，留传至今的《荷马史诗》，就是他们每天吟诵的作品。行吟诗人并不是史诗的创造者，但是史诗的吟诵在古希腊社会中是很重要的



西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画

一项活动。行吟诗人的工作，极类似于中国民间唱“莲花落”的艺人，他们随身携带乐器，走街串户以为人们唱诗度日。但是在远古社会，行吟诗人所做的工作，其意义要远远超出演唱“莲花落”的艺人们为普通民众提供娱乐的工作，因为对于很多民族而言，行吟诗人吟诵的史诗，尤其是通过这些史诗叙述完成的神话谱系，不仅是他们民族重要的历史文化记忆，在其中更蕴含了一个民族的伦理道德和精神取向，这是文化传承与价值认同的关键环节。因此，几乎所有民族的原始时代，吟唱民族史诗的能力都受到高度重视，史诗的吟唱者拥有特殊的社会地位。史诗吟唱这一重要权力往往要由擅长占卜的巫覡拥有，他们正是一个民族的智者，不仅通过占卜之类的活动参与民族的重大决策，同时也通过史诗的吟

唱，成为主流意识形态的制造与掌控者。因此，他们虽然并不握有世俗的政权，却是社会与群体的精神导师和领袖。在古希腊，史诗吟唱的社会功能当然已经不像远古社会中的巫覡那么重要，但是仍然显示出远古社会的遗存。确实，正如马克思所说，“希腊神话不仅是希腊艺术的武库，而且是它的土壤”^①；不仅如此，古希腊史诗所承载的丰富的历史文化信息，尤其是通过古希腊史诗的叙述构筑的复杂而完整的神话体系，至今仍然是西方文化艺术的“武库”和“土壤”，是西方文化艺术的想象力与创造灵感的重要来源之一。同时，古希腊人还把论辩术看成是重要的艺术能力。悲剧和史诗在古希腊是两种最重要的艺术样式，论辩术也很受重视，优秀的论辩士在那个时代备受尊敬，被视为了不起的艺术家。显然，古希腊时代的这种艺术观念，与今天的艺术观念差异非常之明显。

那么，古希腊人会把建筑和雕塑看成艺术吗？波兰美学史家塔达基维奇指出：“在文艺复兴时期，美开始得到较高的评价，而且在生活中发挥着自古以来未曾有过的作用；美的生产者——画家、雕塑家、建筑师——也得到了较高的评价，他们将自己看做是超出匠人之上的而且力图打破他们同匠人的一致性联系……他们要与匠人相区别、相分离，而且要看做是自由艺术的代表。”^②但是古希腊时代并非如此。我们知道古希腊留下了很多精美的建筑和雕塑，今天我们谈起古希腊的神庙和古希腊雕塑，都自然地将它们视为人类最伟大的艺术创造，但是古希腊人自己却未必会把这些建筑和雕塑的创造者看成是艺术家。同样，古希腊人也不把绘画的人当作是艺术家，在古希腊从事建筑、雕塑与绘画的人们就是工匠，他们被称为石匠或者画匠。当然并不是所有从事建筑、雕塑与绘画的工匠在古希腊都不受尊重，在古希腊社会都不能过上很好的生活，而是说在人们通常的理解中，“艺术”是被看成某种具有精神性的活动，是被看成某种特殊的、超乎寻常的精神活动，因此，一位优秀的艺术家，是被看成对这个社会做出了伟大贡献的精神创造者，或者说，他们在社会上通常的地位，应该与那些被认为做出了最重要贡献的人们相提并论。然而，在古希腊的历史文献记载里，我们看不到哪位建筑师、雕塑家和画家被放在这个伟大文明的创造者行列里，他们在古希腊的历史上默默无闻，至今我们也很少知道这些伟大的艺术品是由谁或哪些人创造

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第113页，人民出版社1975年版。

② 塔达基维奇：《西方美学概念史》，第19～20页，北京学苑出版社1990年版。

出来的。

那么，在古希腊哪些人是社会上被看成是重要的、一流的人物呢？比如说哲学家、历史学家，他们在古希腊被看做是社会的思想精英，还有身居社会精神领域上层的另外一些职业，比如说从事法律事务的人们，那些古希腊的法学家，不用说，还有这个时代的那些著名的政治家、军事统帅等等。古希腊的三大悲剧家，被誉为希腊“悲剧之父”的埃斯库罗斯，“戏剧艺术的荷马”索福克勒斯，“心理戏剧的鼻祖”欧里庇得斯，他们的代表作《被缚的普罗米修斯》《俄狄浦斯王》《美狄亚》等等被置于这个时代精神创造的巅峰位置，受到社会高度尊敬，还有诗人荷马与《荷马史诗》，这些人及其作品，是被看成是对古希腊社会最重要的精神贡献。而建筑师、雕塑家和画家，在古希腊并不被归入这个群体，他们创造的精神价值并没有得到普遍认可。在古希腊，造型艺术的创造者们没有在社会上获得像哲学家、历史学家和悲剧家那样的地位。

但是我们都知道，古希腊的造型艺术对于欧洲艺术产生了重大影响，在西方世界里，造型艺术家如今获得了很高的社会地位，按照人们一般的理解，他们与文学家、哲学家、历史学家以及自然科学家一起成为社会精神财富的主要创造者，构成了推动社会发展的一支重要力量，他们的成就也因之成为某个国家与时代对人类社会整体的重要贡献。这个转变过程，是我们理解有关“艺术”的定义以及社会的艺术观念演变的重要途径。

我们可以探讨这样一个问题：究竟是什么时候，建筑师、雕塑家和画家在西方才被看成是社会中的精英，是人类精神领域的创造者，他们那些杰出的作品才被公认为“艺术”？从什么时候开始，建筑师、雕塑家和画家在欧洲中世纪之后才被看成是跟悲剧作家和诗人一样重要、一样伟大的人？同时或者进一步，我们还要讨论，在这样的转变背后，人们对某种精神活动的定性发生了什么变化，是哪些变化导致人们将建筑、雕塑与绘画看成是“艺术”？

什么时候建筑、雕塑和绘画这些行业才被看成是艺术？其实回答很简单，那就是当各种造型艺术不再被看成是纯粹的技术、单纯的娱乐，当它们的价值被人们在精神的甚至是思想的层面上得到认可，它们的创造活动被人们从工艺中提升到一个更具精神价值的领域时。换言之，建筑、雕塑和绘画等等在它们没有被认为是“艺术”的时代，这些活动并非不存在，而是由于它们的存在及其价值，始终被局限在工艺的领域内。

其实还有一个简单的指标，可以让我们理解社会对不同的人类活动的评价，那就是公共教育，尤其是其中高等教育的内容选择。我们都知道，中国先秦时代有“六艺”之说。所谓“六艺”，有两种解释。其一，是指礼、乐、射、御、书、数。《周礼·保氏》：“养国子以道，乃教之六艺：一曰五礼，二曰六乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数。”其二，是指六经，即《易》《书》《诗》《礼》《乐》《春秋》。不管是哪一种，它们都被看成是培养社会特殊人才，也即培养从事社会中不可缺少的精神创造性活动的特殊人才的基本课程，而这些被称之为“艺”的活动，恰恰就是当时那些努力要进入社会上层——至少是精神意义上的上层——的人们必须掌握的技能，或者说是他们所从事的工作。因此，在先秦时代，这些学习内容不仅仅是一些单纯的或简单的技艺，它们还被赋予了超越技术层面的特殊意义。也正是由于社会对这些活动特殊的精神意义有一种约定俗成的共识，它们才被看成是需要通过某些拥有特殊社会地位的教育机构传授的特殊技能。社会的共识总有其内在的原因，然而其中的理由却未必都很清晰与明确。孔子设帐教导弟子的“六艺”课程，据说包括“礼、乐、射、御、书、数”在内，在我们今天看来，这些课程的遴选标准并不都那么容易理解。比如说射壶、骑术、算数之类。先秦时代的各种工艺无法计数，或许它们中的相当一部分，与“六艺”中的这些课程并无多少本质的差别，我们却很难分辨究竟是什么原因使“六艺”成为“艺”。然而我们所知道的就是，在先秦时代，一个人要成为孔子所说的“君子”，也即成为社会的精神创造者，掌握“六艺”甚至以从事“六艺”为业，是至关重要的前提，因而我们可以由此看到，“六艺”与许许多多表面上看起来相类似的技艺之间，形成了一条巨大的鸿沟。“艺术”与一般的技艺就此出现了明显的区别。

同样，造型艺术在欧洲中世纪之后才被看成是有深刻价值的、具有思想性的和精神性的行业。它被看成是具有创造性的行业，是在中世纪以后渐渐出现了一些以造型艺术为教学内容的艺术学院以后。欧洲社会的高等教育内容的演变，尤其是将造型艺术纳入到教学课程之中，在很大程度上就成为造型艺术进入“艺术”范畴的通行证。考察艺术学院的发展历程可以清楚地认识到“艺术”的内涵的演变。艺术学院的发展与扩充的历程就是将艺术的每个门类渐渐看成是“艺术”，以及渐渐将从事这些行业的优秀人才看做是对社会做出了巨大精神贡献的卓越人物的过程。在古希腊，学院教育的内容不包括造型艺术，而恰恰就是由于

中世纪以后绘画渐渐进入了欧洲的学院，绘画在文艺复兴前后，在欧洲社会中就渐渐成为一个重要的行业，一项有精神内涵的创造性活动。

公共教育尤其是高等教育是文明发展到较高水平的产物，同时也非常充分地体现出社会对于不同类型的人类活动的评价与认知。直到今天，教育依然在社会评价机制中起着特殊的作用。今天的大学就是如此。世界上有各行各业，其中只有一小部分行业的人才，社会公认它们需要经过大学教育培养，另外大部分的行业，人们并不认为它需要经过大学教育或必须通过大学教育的训练。不同的行业和门类，它们对社会各有其贡献，社会对它们的认识却有明显的高低之分。有位学者曾经说过，做农民比起做工人需要更全面和完整的技能训练^①，然而没有一个大学教你怎么种田，教你怎么锄地，即使是农业大学所教的也完全是另外一些内容。因为人们普遍认为锄地这种工作是不需要进行高等教育训练和培养的，但是大学会教你去如何开机床，为什么开机床这类比种地要简单得多的劳动，人们觉得它需要甚至必须在大学里才能学会，而种田、锄地却不需要经过大学教育呢？至少这就说明，社会对各行业的理解是不一样的。人们认为大学的教育内容需要很高的智力水平才能掌握，至于哪些活动需要高智力而哪些活动只需要较低的智能，这种理解是基于什么样的标准来划分的，则是一个非常复杂，也是一个很朦胧的问题。大学会教你怎么样去做数学，会教你写文章，教你哲学、伦理学，教你思考一些很抽象的问题。其实我们也都知道，其中有些内容，比如说写文章，大学的教育未见得成功，但大学仍然乐此不疲。但是大学并不教另外一些可能同样困难甚至更加困难而且也更值得通过大学的系统化的教育制度传授的技能。如前所述，像绘画这种行业，直到中世纪以后，欧洲人才渐渐把它看做是一种具有精神内涵的活动，才渐渐把它看做是一种具有创造性的活动，才认为它是需要很高智能的活动。所以，优秀的画家要等到中世纪以后才被看成是像哲学家一样伟大的人物。

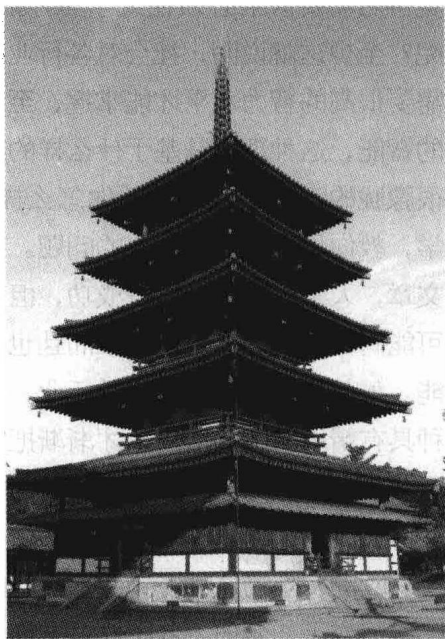
欧洲发生的这种变化并不会同时发生在其他地方。欧洲变了，并不是所有的民族都变了。各地、各民族对于艺术的见解，都不断发生变化。变化的轨迹和顺序很不相同，其中就有另外一些地方同样值得我们去考察。有一个从事文化人类学研究的学者考察了一个原住民部落，他试图弄清楚这个原住民部落把哪些东西

^① 郑也夫：《回归家庭，学习生活》，《博览群书》2005年第3期。

看成是艺术。他发现，很奇怪的是，那里的人们只把画家当作是艺术家，而雕刻家、舞蹈家、演员之类，包括现在我们所说的作家——专事写文章的人——等等，都不被看成是艺术家，或者说不被看做是一个具有精神创造价值的、需要高智能的行业。在这个部落里面只有画家才被看做是社会的精英与精神贵族。我们知道，每个部落都有一些人是受到特别的尊敬的，我们知道巫师就是这样，因为巫师本身就是这个民族历史知识的载体，他知道这个民族的历史，了解这个民族的的所有的重要价值，他通过这种知识，来为他这个民族提供价值的尺度，所以巫师被看做部落顶层的人物。但是这位学者看到，在这个部落里还有一些人被看成是和巫师一样的人物，那就是画家，画家和巫师一样伟大。

我们现在通常的理解框架是把艺术分成文学（诗）、音乐、美术、建筑、戏剧、舞蹈、曲艺等等门类，这许多门类的作品，我们把它们统称为艺术。不过，所有这些门类，并不是在任何地方任何时代都被看做是艺术的。

确实如此，有一些行业在很长的时期内都没有被看成是艺术。在中国也是这样。中国有悠久的文人传统。所谓“文人”，在中国传统社会里就是精神创造者和文化精英的代名词。“文人”并不只是指写文章的人，也不仅仅是指识字的人，它是用来指称那些为社会从事精神创造活动的、拥有并且享用高度文明的精英群体。那么，哪些人在中国古代可以用“文人”这个称谓定义呢？在中国，显然与西方不同，画家很早就被看做是文人了，当然，那些给婚床画彩绘的另当别论。就在几十年以前，各地农村还都习惯于睡木床。结婚是件大事，结婚用的木床需要设计成特殊的样子，而且要加以特殊的油漆，其中一个重要的部分，就是要在上面用彩绘画上各种喜庆的图案和故事，比如凤凰和鸾、鸳鸯戏水等等。因此发展出油漆匠这个专门的行业，技术普通的油漆匠只会刷刷漆，技术较好的油漆匠有绘画能力，才有资格被主人家请来漆婚床。所



日本奈良法隆寺五重塔

以，技术较好的油漆匠也要有绘画能力，他们的工作也包括绘画，但是油漆匠从来没有被人们看成是艺术家，他们画的画也没有成为艺术的组成部分。当然，若干年以后，从事民俗学或艺术考古学研究的学者或许会觉得某张留传多年的婚床上的彩绘是伟大的艺术品。然而至少在流行在婚床上彩绘的年代，在婚床上留下了那些图案与故事的油漆匠是与艺术无缘的。剪纸的历史非常悠久，在中国农村，许多剪纸作品非常优美。但是自古以来多少个世纪，剪纸从来没有成为艺术的一个自然的门类和分支，一流的剪纸艺人也并没有被看做是与齐白石、徐悲鸿齐名的艺术家。我们现在看那些优秀的剪纸，看陕北农村某位著名的“剪花娘子”的创作，有时会觉得非常优秀，但你会不会觉得这些人就是和齐白石一样伟大的人物，认为他们对社会的精神贡献可以与齐白石媲美呢？至少是在很多个世纪里，在很长时期内人们并不这样看。因此，同样是造型艺术，同样是美术，甚至是绘画，有某一部分人成了“画家”或者说为“文人”群体接纳，另一些人却不得其门而入。

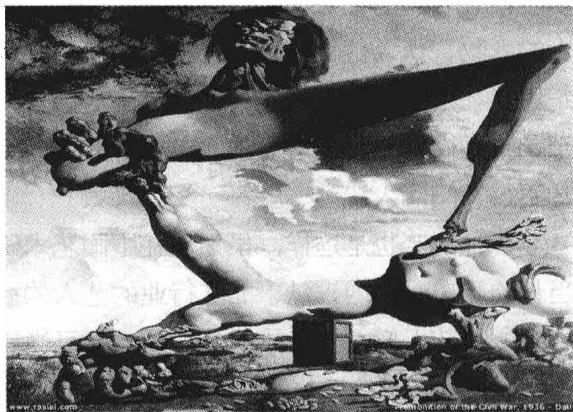
各种曲艺也是这样。虽然现在中国艺术研究院有曲艺研究所，但是在一个相当长的历史时期内，从事曲艺行业的艺人的社会地位都是很低的，甚至比不上从事戏剧的艺人们——戏剧演员在回述自己当年的低微地位与落魄境遇时就说当年曾经做过“撂地”的，意即曾经像曲艺的表演者们那样，当他们终于走进剧场登上舞台时，会产生一种已经“上升”为艺术家的荣誉感和自豪感。在这背后就潜藏着社会对曲艺与戏剧的不同评价。那么是不是从事戏剧的人就一定被看做是艺术家呢？事实也不是这样。比如说演员，在很长的时期内，他们都没有被看成是“艺术家”，至少是在中国，虽然至迟到元代，剧本作家已经成为“文人”，进入到那个社会所认可的能够为人类提供精神价值的群体，但是演员的地位仍然卑微，如同我们知道的那样，他们的职业一直被称为“贱业”，生前不能进宗族的祠堂，死后不能进家族的墓地。良家子弟从事表演行业，对于家族是一件很丢脸的、非常屈辱的事情。但是晚近戏剧演员的社会身份变化了，现在，很多大学都开办了表演艺术专业，而且招生火爆，众多的家庭愿意支付很高的成本培养儿女进入表演行业，家人能够投身于表演艺术不再丢人，而且成为值得炫耀的幸事。

所以我们说艺术是一个历史地生成的范畴。大到整个人类，小到一个民族，一个文化圈，有关艺术的定义总是在不停地变化着，人们有关“艺术”的定义，

经历了一个不断积累与不断扩充与变化的过程，由此逐渐地、逐渐地生成我们今天所拥有的“艺术”的定义。

从整体上看，人们的眼界越来越开阔，所以“艺术”这个词所包容的行业、所涵盖的人类活动越来越丰富和多样化，艺术的领域也不断地在扩张。但即使是到今天这样的程度，我们仍然可以说，“艺术”是一个有边界的概念，依然有很多可能与我们理解的艺术非常相似的人类活动，至今还没有被人们默认为是艺术的组成部分。那么什么时候像这样一些活动会被我们看成是艺术呢？这仍然涉及人类与社会尤其是不同文化圈对于艺术的理解。

我们对艺术的理解在不断变化，在变化的过程中，才不断会有其他的艺术样式被纳入到艺术的范畴里，包括电影、电视等等，都是在很晚的年代才被纳入到艺术的范畴之内。从形式上看，电影和皮影是非常接近的活动，皮影的年代要比电影久远得多，而且皮影是更复杂的现场表演，但电影作为艺术在它诞生后的几十年里就已经获得了普遍的认可，



〔西班牙〕萨尔瓦多·达利《内战的预感》

在此前和此后的很长的时间段内，皮影一直被视为社会底层的简陋的表演，它的艺术身份仍然是不确定的。电影是从照相术发展而来的，照相术——摄影却一直难以被艺术接纳，虽然我们现在有摄影家协会，虽然我们也谈摄影艺术，但从艺术的分类来看，摄影或者说照相这样的行业是否被看成是艺术活动，到现在为止依然是有争议的问题。电影和电视（尤其是电视剧）在本质上并没有任何区别，它们的区别仅仅在于传播的途径，甚至传播的途径也有很大的相似性，然而，就在电影早就名正言顺地进入艺术领域的背景下，仍然有很多人顽固地拒绝承认电视剧的艺术属性。

关于艺术的理解见仁见智，因时代的不同、民族的不同对艺术的理解各有不同。

其实在这些不同与差别之中，我们也可以领会到某些共同的地方。当人们把

某种活动看做是艺术的时候，把某一群人看做是艺术家的时候，其实内在地包含着某种判断，就是把从事这些活动的这些人和从事正常具体劳作的人、从事体力劳动的人或者是非创造性劳动的人区分开来。比如说雕塑家，我们说雕塑是一门艺术，当然我们知道雕塑家所做的工作，至少是以石头（如大理石）为材料的雕塑家，在形式上和石匠是非常之相近的，甚至我们知道，有相当多的雕塑家的创作是和石匠一起完成或者干脆就委托给石匠制作完成的。我们到处能看到刻石狮子、刻华表的石匠，在北京郊区就有一个村子，家家户户都以刻石狮子、刻华表和类似的纪念性雕塑为产业，刻石狮子、刻华表的人和雕塑家到底有多少区别呢？我们为什么说刻石狮子、刻墓碑的人是石匠而不是雕塑家呢？其实，北京郊区的这个村庄，他们的工作与距离并不遥远的中央美术学院雕塑系的那些艺术家的工作，在形式上是一样的，石匠刻出来的是动物或者人物，雕塑家刻出来的也是动物和人物，但为什么我们会坚持认为这些人和那些人不一样，这批人做的工作和那批人做的工作也不同，那批人是工匠而这批人是伟大的艺术家，我们会完全忽略那些表面上的形似？绘画也是这样，艺术家也画画，油漆匠也画画，有一些孩子的涂鸦也叫画画，如何区分这两类对象就成为我们认识艺术的关键。文学也是这样，许多人都在写小说，有些人因为写小说而成为公认的艺术家的，有些人写小说写了一辈子，写出的还是像小学生作文一样的东西，这其中的差异到底在什么地方呢？

不承认这其中的差别是不客观的。事实上无论是否能够真正找到，艺术和那些事实上和艺术非常接近的活动，确实是存在一个尺度将他们区分开来的。我们始终在内心深处努力，要把这两者区分开来。

那么，我们究竟把什么样的活动看做是艺术？这个问题当然并不容易回答，甚至在某种意义上说，它或许只存在一个只可意会、不可言传的答案，因为很难找出一两句简单的话，来很清晰地回答这个问题，很难给艺术下一个真正周延的定义。

为艺术下定义，是一个巨大的挑战。我们都意识到某些对象是艺术品而另一些对象不是艺术品，虽然随着历史的演变，我们对于同一个对象的判断会发生变化，但具体到某个人和他的某个制作的过程，我们始终会有内心的尺度。

艺术是一个历史地生成的范畴，它的背后是人类对于某些行为的动机与效果的判断。我们赋予不同的人类行为以不同的价值，按照不同的动机与功能给予它