

易 英◎主编 董虹霞◎著

18世纪法国沙龙批评研究

西方现代艺术批评的起源

The Origin of Modern Western Art Criticism
Research on French Salon Criticism in the 18th Century



光明日报出版社

易英◎主编 董虹霞◎著

18世纪法国沙龙批评研究

西方现代艺术批评的起源

The Origin of Modern Western Art Criticism
Research on French Salon Criticism in the 18th Century



光明日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方现代艺术批评的起源: 18 世纪法国沙龙批评研究/易英主编; 董虹霞著. -- 北京: 光明日报出版社, 2012. 12

ISBN 978 - 7 - 5112 - 3598 - 5

I. ①西… II. ①易… ②董… III. ①艺术评论 - 艺术评论国 - 18 世纪 IV. ①J055. 65

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 297646 号

西方现代艺术批评的起源: 18 世纪法国沙龙批评研究

著 者: 董虹霞

出版人: 朱 庆

终审人: 孙献涛

责任编辑: 陈 博

责任校对: 傅泉泽

封面设计: 魏大军

责任印制: 曹 净

出版发行: 光明日报出版社

地 址: 北京市东城区珠市口东大街 5 号, 100062

电 话: 010 - 67078252 (咨询), 67078237 (发行), 67078235 (邮购)

传 真: 010 - 67078227, 67078255

网 址: <http://book.gmw.cn>

E - mail: gmcbs@gmw.cn chenbo@gmw.cn

法律顾问: 北京市洪范广住律师事务所徐波律师

印 刷: 北京楠萍印刷有限公司

装 订: 北京楠萍印刷有限公司

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 710 × 1000 毫米 1/16

字 数: 229 千字

印 张: 12.5

版 次: 2012 年 12 月第 1 版

印 次: 2012 年 12 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 5112 - 3598 - 5

定 价: 36.00 元

版权所有 翻印必究

外国美术史研究丛书序

艺术史，是对于人的审美创造物的解释和历史的分析，它一方面和哲学、美学、艺术批评和鉴赏学相对应，另一方面与纯粹的文物研究相对应。艺术史作为人文学科的一部分，它的建立虽然可以追溯到意大利文艺复兴时期，但是它真正得到确立和发展是在德国，就像美国学者所形容的那样：“艺术史的母语是德语。”德国哲学家温克尔曼在1764年出了第一本以“艺术史”命名的书。

早期的美术史研究主要是以美术史家（大部分是艺术家和收藏家）直接经历的事件和直接接触的材料为记述对象，随着历史的积累和资料的丰富，美术史研究的基本行为逐渐由记述转变为考据，美术史家也和历史学家一样，不再是艺术家附带的兴趣，而成为一项专门的工作和职业。换句话说，在原始资料和文献以超量的形式呈现在人们面前的时候，考据几乎成了美术史研究的最基本的特征。美术史方法作为一个问题的提出，就在于考据与材料的特定关系，即有限的考据和材料的无限积累和增长。人类历史上的艺术活动本来都只是个别的个体和群体的现象，在空间和时间上往往是相互隔绝和脱离的，在不同的地域和文化，一些艺术家诞生又去世，一些艺术现象发生又消失，它怎么会成为一种按照时间顺序整齐排列的历史呢？究竟是按照什么样的原则来构筑这样一部艺术编年史呢？就像历史学上的“什么是历史”这样一个终极命题一样，美术史上也同样存在着这样一个谜：“什么是美术史？”这个问题的内在含义应该是“每一部美术史都只是一个美术史家或一种方法的历史”。也可以说，自从美术史成为一门学科以来，就不断有美术史家对编史的方法进行了研究，并且从一个独特的视角将方法的概念直接用于自身的美术史研究。但是，在美术史方法上存在着两个性质不同的概念。作为一个浅层的概念，美术史方法意味着一种工具的职能，如图像志（考据学）、文献学、材料技术学、传记学、心理学、文化学和社会学等等，即按照艺术的不同属性从不同角度切入美术史的编写，这些方法基本上都没有一

个预设的价值标准，犹如一门职业的技能，使美术史的编写能够在一种可操作的方式下运行。作为美术史方法的深层次概念则是对方法的形成提出本质性的质疑。即为什么要采用这种方法，或按照什么样的原则来采用各种不同的方法。实际上，任何方法都不是孤立的，甚至于不同的方法或学派在美术史实践中、在具体的考据过程中基本上都是大同小异的。形式批评离不开具体的实证，图像学或社会批评也离不开形式分析。那么不同学派之间的分歧何在呢？关键不在考据的方式，而在于这些方式之上的思想方法，以及在這些方式内部所隐含的哲学意义。也正是从这个意义上说，方法论概念的诞生才使美术史的考据和研究正式进入了学科的状态。

外国美术史研究也是美术史学的一部分，但与一般的美术史研究有很大的不同，尤其是在中国，在中国做外国美术史（主要是西方美术史）在历史上经历了几个阶段。早期的外国美术史写作还谈不上研究，“五四”前后，随着现代艺术学校的建立，最早的外国美术史是为美术学校学生学习绘画的教材而编写的，根据国外已有的美术史资料，编写而成的艺术简史，重点在绘画和雕塑，以适应美术教学的需要。随后，一批留学欧美的艺术学子更深入地接触到西方美术，不仅在艺术观念与实践上带回西方艺术史的认识和知识，在艺术史上也进行了深入的研究，编写出比较专业的艺术史著作，也包括用特定美术史方法研究的艺术史。新中国成立以后，大量的外国美术史翻译和介绍进来，一批又一批留学生出国留学，回来后在美术院校任教，美术史的专业水平极大提高。当时美术史的资料来源主要是前苏联，留学也是在苏联，在美术史的认识和研究上也深受苏联的影响。外国美术史的工作主要是服务于教学，服务于艺术创作。但外国艺术史的知识空前普及，从特定的思想观念出发对西方美术史做出自己的批判与分析，都为日后外国美术史研究奠定了基础。

改革开放以后，外国美术史研究有了很大发展。大量的外国美术史资料翻译过来，美术史研究的对象和领域有极大的扩充，外国图书的大量引进丰富了美术史资料，这对于外国美术史研究是非常重要的。但是，从整体上说，外国美术史研究仍徘徊于编译与写作之间，缺乏对美术史的直接考据与研究，大多是根据国外现成的研究成果，再作第二手的研究。按照帕诺夫斯基的说法，美术史研究是考古学与审美判断的结合，考古学是美术史的基础。显然，一般情况下，外国学者很难进入对方的考古学领域，然而，“审美判断”却大有可为，第二手的研究与“审美判断”的结合，应该是外国美术史研究的

重要特征。新时期以来，外国美术史研究的发展也体现在这一方面。

从这个角度来看，外国美术史研究与世界历史的研究有相同之处，在第二手研究的基础上有自己的成果和结论，主要有两种可能性：

一个是阐释性的研究。阐释性包括两个方面：一、对于历史的重新解释和解读。现代美术史的研究越来越向思想的深度和方法的广度发展，以前看似简单的东西，如艺术家与作品的历史，越来越需要思想的解释，在交叉学科的条件下，艺术的解释也更加复杂和多样。二、外来文化的引进总是与现实的需要相适应，艺术史的重新解释也反映了我们的立场和观点。在中国现代艺术史中，有过关于印象派、西方现代艺术和抽象艺术的争论，这些争论也深刻地反映在美术史研究上，推进了美术史研究的自主性判断和分析。

另一个是综合性的研究。综合性的研究对我们的美术史研究来说是非常重要的一个方面。我们出版的这套丛书中的大部分内容都是反映这样一种研究的成果。以前的外国美术史的写作与教学，总是集中在艺术家与艺术作品，偶尔附带一些历史与社会背景。艺术作品并不是孤立的现象，不是艺术家天才的表现，而是在一定的社会背景和文化背景下，在一定的政治、经济、文化、社会的条件下创作的。从这些方面研究艺术史，不仅需要丰富的世界历史知识，还要有贯通交叉学科的能力，更重要的是，能够将这些本来孤立的现象联系起来，进行有机的整合，揭示艺术创作的内在因素和外部条件。当然，外国美术史的研究早已不是单纯的绘画与雕塑的历史，艺术史的对象和范畴几乎涉及人文学科的各个领域，这套丛书的研究课题就反映出这种变化，文艺复兴时期的陵墓纪念碑、艺术批评的起源和魏玛时期的德国视觉文化，都不是外国美术史的传统写作，而综合性研究在这些选题上显得尤为重要。

易英

2012年12月于中央美术学院

CONTENTS

目 录

外国美术史研究丛书/1

导言 /1

第一章 何谓“批评” /8

第二章 启蒙时代的批评文化形态 /18

第一节 理解启蒙精神 /19

第二节 文人地位及其构成 /25

第三节 君主制的松动 /36

第四节 新兴公共领域 /42

第五节 出版、教育与阅读 /47

第三章 艺术批评的选民：沙龙展览 /63

第一节 沙龙展览的外围 /63

第二节 沙龙展览的特殊性 /70

第四章 艺术批评合法化的进程与策略 /81

第一节 围绕“艺术公众”的论战 /81

第二节 艺术批评的出版与传播 /95

第三节 多样化的作者身份 /111

第四节 批评语言的探索 /125

第五节 什么是好的艺术？ /142

第五章 关于艺术批评起源的四种构想 /168

结语 /174

参考文献 /177

附录：沙龙批评出版物统计（1737 - 1827） /187

后记 /189

导 言

“批评”在今天的艺术世界中已经是一件司空见惯、广为接受的事情，但是艺术批评的内涵究竟如何？艺术批评起源之时的状况究竟如何？仍是一个有待深入研究的课题。就艺术批评的界定而言，可以将其划分为“广义的艺术批评”与“真正的艺术批评”。前者包含了可以追溯至古希腊与诸子百家时期的一切有关艺术的写作，其特点是依附于、混融在文学、哲学、历史之中；而后者意味着艺术批评作为一种独立的写作类型的合法化，其特点是公开发表和传播，针对当时代的艺术，具有鲜明的批评立场。这样的艺术批评产生于18世纪法国沙龙批评。^①

对18世纪法国沙龙批评的研究，到目前为止，几乎还没有针对性的中文文本，即使是中文译本也只可见《狄德罗论绘画》和《语词与图像——旧王朝时期的法国绘画》^②。前者是狄德罗1759-1781年间沙龙批评文章选集，后者是20世纪80年代诺曼·布列逊（Norman Bryson）的“新艺术史”三部曲之一，作者站在符号学的角度，对18世纪几位重要艺术家的作品和狄德罗的批评文本，进行了“语词”与“图像”的对照性分析，他的研究为我们认识狄德罗的批评语言提供了资料和视角。

相比之下，外语文本中的相关研究要丰富得多。这些研究可以分为史学类和个体批评家类两种。

首先，从史学角度分析18世纪法国艺术批评的研究成果主要有：20世纪初，艾伯特·德累斯顿（Albert Dresdner）在他的首部著述《艺术批评的

① 这一点已经得到学界的公认，后文中会详细论述。

② 英文版由英国剑桥大学出版社1981年出版，中译本见：王之光译，杭州：浙江摄影出版社，2001年。

发生》^① 中对 18 和 19 世纪的批评做了奠基性的史学分析。更近一些，海伦娜·扎米杰斯卡（H. Zmijeska）在《狄德罗之前的法国艺术批评》和《狄德罗时代的沙龙批评》中提供了一个截止到 1789 年的法国艺术批评宏观综述。^② 1980 年出版了迈克尔·弗雷德（Michael Fried）的《全神贯注与剧场性：狄德罗时代的绘画与观众》^③，作者在书中从画家的全神贯注与作品被欣赏时的剧场性角度，研究了 18 世纪的艺术家、作品、观众以及批评家狄德罗。安妮·贝克（Annie Becq）满怀抱负地写下了《法国现代美学的创世纪：1680-1814》^④，这里的批评包括对有关时期的思想史的透彻分析，但没有研究在旧制度下批评实践的惯例是怎样确立的，也没有分析这些惯例与 1789 年之后的转变之间的关系。在《十八世纪巴黎的画家和公共生活》^⑤ 中，托马斯·克劳（Thomas E. Crow）将批评置于不断变化的艺术管理和沙龙的关系中予以考虑，描绘了关于那个时期的文化历史，集中探讨了批评写作中的偶发性和辩论性。他从事的批评研究是聚焦于一系列关键片段和关键艺术家，并以达维特和大革命前夜为结束。书中提供了许多中肯的见解，但他并未给批评的发展做出一个全面的阐述。最新近的研究成果应该是《法国艺术批评的起源：从旧制度到复辟》^⑥，作者理查德·赖利（Richard Wrigley）努力完成对 18 世纪中期到 1830 年期间艺术批评的框架与功能的概观，他无意追踪一个合法的批评先驱者，而是注重从微观的角度探讨与批评相关的沙龙、公众、审查制度、出版、批评语言等问题，探讨批评在在法国旧制度、大革命时期、复辟时期三个阶段中的不同变迁，通过这些变化的对比，突出批评在不同历史时期所承载的不同功能。但作者的结论是：艺术批评是一种高度随相关条件变化而变化的活动，没有任何可探寻的规律或确定性。另外，三本

① Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, Munich, 1915.

② H. Zmijeska, 'La Critique d'art en France avant Diderot', GBA 6th per. 76, 1970; *La Critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)*, Warsaw, 1980.

③ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980. Awarded 1980 Gottschalk Prize.

④ See P. Grate, *Deux Critiques d'art à l'époque romantique: Gustave Planche et Théophile Thore* (Stockholm, 1959), A. Becq, *La Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814* (2 vols.; Pisa, 1984).

⑤ Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. Yale University Press, New Haven & London, 1985.

⑥ Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism: from the Ancien Régime to the Restoration*, Clarendon Press · Oxford, 1993.

《巴黎沙龙批评目录索引》^① 的出版也为进一步认识 18 世纪法国艺术批评提供了基础性的资料。

以上这些史学方面的研究成果，各有侧重，它们构成的合力有效地呈现出一幅关于 18 到 19 世纪批评的范围、程度、意义和重要性的图画，阻断了关于 18 世纪艺术批评的三种普遍假想。这三种假想是：一，文学史研究常常将批评作为一种第二位的、附属的现象，多半理所当然地认为批评本身并不存在问题，视它是一种已经确立的写作类型，这种写作类型在很大程度上仅仅由一系列从事文学写作的文学界名人组成，它们被从最初的期刊和小册子中翻译过来，构成作家生平全集的一部分，以此作为表现作者鉴赏力的证据，而全然不论跨越不同历史时期和语境的艺术批评的不同之处，好像其活动力在本质上是相同的——一个连续的美学谈话的样式。二，艺术史研究中，批评被习惯性地定位在一种单一的角色里，即将当时时代的艺术观点具体阐述出来，如此一来，批评文章的作用成了记载作品在完成之时的意思，这些记载可以成为对艺术家或者他们的作品的价值判断的证据。而实际上，研究批评是要在散漫的材料矩阵中找到那些规定了艺术作品性质的决定性因素，并不仅仅是挑选出和艺术作品直接结合的那些评论，而把批评中分析性的、抽象的方面看作多余。也就是说批评不是艺术作品的注脚，而是决定艺术作品的类型性特征的复杂因素中所必需的，批评文章告知并加强了艺术家对自己作品意义的感觉。三，艺术批评研究中，倾向于将 18 至 19 世纪复杂的艺术批评状况提炼为几位文学名人的活动，因为他们无论怎么说都获得了要求被认真对待的先天的合法性。这些文学名流通常也会被视作批评原型，这样一来，很容易把那些占大多数的，但同时常常是匿名的或者不符合原型标准的批评文章忽略掉，不加考虑、不去阅读，而只是把它们埋在转瞬已逝的黄色书页中。

其次，从个体批评家角度分析 18 世纪法国沙龙批评的研究主要集中在狄德罗身上。对狄德罗艺术写作的研究很长时间以来都是以法国文学界和思想文化界的学者们为主导的，文学界不把批评看做一种类型，而只是用批评活动来完善对于著名作家的详尽描述；思想文化界也不把批评看做一种类型，

^① N. Mc William (ed.), V. Schuster and R. Wrigley, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris: from the Ancient Regime to the Restoration, 1699 - 1827*, Cambridge, 1991. 和 N. Mc William, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris: from the July Monarchy to the Second Republic 1831 - 1851*, Cambridge, 1991. 以及 C. Parsons and M. Ward, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge, 1986.

而只是用批评话语来注解著名思想家的哲学观。在将狄德罗的艺术批评作为一种类型的研究中，对其认识和评价又是波折起伏的。在18世纪对于狄德罗沙龙评论的肯定中也夹杂着异议，比如戈·德·圣-热尔曼（Gault de Saint-Germain, 1754-1842）认为狄德罗的写作无论多么有价值也仅是将他从科尚那里偷窃来的观念详加阐释^①；在19世纪，狄德罗被看做现代批评的范例和19世纪批评写作的试金石，很少有对他的敌意性宣传，《1822年的法国艺术和批评》中，皮埃尔·彼得罗（Pierre Petroz）认为19世纪期间成山的批评写作几乎都不在点子上，至多只是生动的描述，为了确定批评的基本职能，他选出狄德罗作为“艺术方面可能是唯独的充满热爱、真诚，并且知识渊博的人”^②。到19世纪晚期，批评的早期发展受到责难，始作俑者的矛头被一致指向了狄德罗，冗长的沙龙批评成为他曲解批评本质的证据：蒂博代（Thibaudet）将狄德罗的批评描述为“美妙的喋喋不休”^③；按照费迪南·布吕内蒂埃（Ferdinand Brunetiere）的观点，狄德罗降低为文学描述的这一错误路线败坏了批评^④；但也有一些有历史感的学者认为狄德罗批评中的文学味道是符合当时的艺术作品实情的，因此也能够提供一些对艺术本质的洞见^⑤。20世纪对以狄德罗为主的18至19世纪的批评家们的研究常以专辟章节或专著的形式出现。如前所述，诺曼·布列逊在《语词与图像》中，特意用两章的篇幅分析了狄德罗艺术批评的语词与图像两个方面。阿妮塔·布鲁克奈尔（A. Brookner）在《未来的天才》^⑥一书中，以是否成功地认识到了那些已经在现代艺术史中获得重要地位的艺术家的判断标准，裁定了包括狄德罗在内的几位“天才”批评家，她在审查每一位批评家时都去联系一位伟大的艺术家——狄德罗之于达维特（David）^⑦，司汤达（Stendhal）^⑧之于德拉

① P. M. Gault de Saint-Germain, *Ecole des Beaux-Arts*, Paris, MS329, p. 52.

② P. Petroz, *L'Art et la critique en France depuis 1822*, Paris, 1875, p. 8.

③ A. Thibaudet, *Interieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel*, Paris, 1924, p. 124.

④ F. Brunetiere, 'La Critique d'art au XVIIe siècle', in *Histoire et literature*, 3 vols. Paris, 1884-1886, pp. 133-134.

⑤ Emile Faguet, *Dix-huitieme siècle. Etudes litteraires*, Paris, 1890, p. 328.

⑥ A. Brookner, *the Genius of the Future: Studies in French Art Criticism*, London, 1971.

⑦ 雅克·路易·达维特（Jacques-Louis David, 1748年-1825年），著名的新古典主义画家，代表作有《贺拉斯兄弟的宣誓》等。

⑧ 原名 Marie-Henri Beyle (1783-1842)，笔名 Stendhal，是19世纪法国著名作家，也写作艺术批评，代表作有两部小说：《红与黑》（*Le Rouge et le Noir*, 1830）和《巴马修道院》（*La Chartreuse de Parme*, 1839）。

克洛瓦 (Delacroix)^①, 波德莱尔 (Baudelaire)^② 之于马奈 (Manet)^③, 左拉 (Zola)^④ 之于塞尚 (Cézanne)^⑤, 于斯曼 (Huysmans)^⑥ 之于高更 (Gauguin)^⑦。塞兹内克 (Seznec) 编订了狄德罗 1759 - 1767 年的沙龙批评,^⑧ 在其中加入了 18 世纪的其他批评, 这些批评共同代表了“一种中等智力水平的观点”, 因此照亮了狄德罗无比的成就。但这样一来造成的负面效果是, 把 18 世纪法国艺术批评纷繁的状况转而带入了狄德罗单独的个人展示。最具纪念碑式的研究成果是埃尔塞·马里·比克达尔 (Else Marie Bukdahl) 所著《狄德罗的艺术批评》^⑨, 更多提供了狄德罗批评的历史处境, 说明了狄德罗的批评观念和批评语言在多大程度上受到当时艺术写作的感染。

这些对 18 世纪沙龙批评家的研究, 普遍以“百科全书派”代表狄德罗为中心, 忽视了占绝大多数的匿名批评者和其他署名批评家的活力, 并不能展现 18 世纪法国沙龙批评的全貌和本质, 而这方面的不足在史学研究中得到了一定的补充。另一方面, 就对狄德罗的研究而言, 对于我们思考批评何为? 批评家何为? 批评家个人与时代的关系如何? 著名批评家与匿名批评者差别如何? 等问题具有很大的启发性。

以上关于 18 世纪法国艺术批评的研究状况, 一方面说明这一课题已经引起西方学者的注意和兴趣, 他们的研究成果一定程度上为我们提供了重新认识 18 世纪法国艺术批评的角度和资料, 同时, 也提醒出了一个事实, 那就是

① 德拉克洛瓦 (Eugène Delacroix, 1798 年 - 1863 年), 19 世纪法国浪漫主义著名画家, 代表作有《萨尔丹纳帕尔之死》、《自由引导人民》等。

② 波德莱尔 (Charles Baudelaire, 1821 - 1867), 法国诗人、艺术批评家, 爱伦坡 (Edgar Allan Poe) 作品翻译的开拓者, 著有诗集《恶之花》, 艺术批评著作《现代生活的画家》

③ 马奈 (Édouard Manet, 1832 - 1883), 19 世纪首位接触现代生活主题的画家, 处于现实主义向印象派过渡的时代代表作《奥林匹亚》引起了 T. J. 克拉克等学者浓厚的研究兴趣。

④ 左拉 (Émile Zola, 1840 - 1902), 19 世纪法国重要作家, 自然主义文学的代表人物, 法国自由主义政治运动的重要人物。

⑤ 塞尚 (Paul Cézanne, 1839 - 1906), 法国著名的后印象派画家, 是印象派到立体主义之间的过渡人物, 被誉为“现代绘画之父”, 代表作有《静物苹果篮子》、《圣·维克多山》、《玩纸牌者》等。

⑥ 于斯曼 (Charles-Marie-Georges Huysmans, 1848 - 1907, 法国作家。

⑦ 保罗·高更 (Paul Gauguin, 1848 - 1903), 与塞尚、凡·高并列为后印象派三杰, 代表作有《我们从哪里来, 我们是谁, 我们到哪里去?》等。

⑧ Denis Diderot, Jean Seznec ed. *Salons*: 1759, 1761, 1763. Oxford University Press; 2nd edition, 1975. Jean Seznec ed. *Diderot: Salons*, 1767. Oxford Univ Pr (Txt); 2nd edition, 1983.

⑨ E. M. Bukdahl, *Diderot critique d'art*, Copenhagen, 1980.

对这段历史、这个问题的了解还非常不够。确如迈克尔·弗雷德所言，“18世纪中期法国发明了艺术批评，这已经是我们都知道的常识。”^①但也如弗雷德紧接着写道的，令人惊讶的是艺术史家们几乎没有使用过1781年以前那些艺术批评的资料，而这些资料是很有价值的。^②虽然在弗雷德发出这段感慨之后，学术界的相关研究取得了一些进展，但是，时至今日，艺术从业者们，尤其是国内的艺术从业者们，对艺术批评起源时的具体状况了解多少？对18世纪艺术批评在寻求合法身份的过程中，所处的时代氛围、所用的策略、所付出的努力、所关注的问题、所开展的论争了解多少？除了勉强知道拉丰·德·圣-耶纳（La Font De Saint-Yenne）和狄德罗外，还能说出几位批评作者的名字？对这些问题的回答无疑是否定的，这种否定的回答就是本书的选题意义所在；努力对这些问题做出回答，就是本书的目的所在。

在笔者看来，研究18世纪法国沙龙批评时，有两个问题是必须明确的，一是：不能把这一时期的批评实践局限在审美范畴内，视其为现代主义美术的次形式，为现代主义艺术批评寻找一种进化论上的合理性，而应把艺术批评看作一个包含着各种动机和各种模式的混合型术语。二是：在研究这一时期的艺术批评过程中，不能只关注以狄德罗为首的几位著名人物，还要把那大多数匿名的和其他的署名批评家也纳入考虑。事实上，18世纪的法国是一个充满变动的转折时期，从君主制到大革命到复辟的政治激变，从代表型公共领域向资产阶级公共领域的转变，资本主义经济关系的兴起、启蒙思想的传播、市民社会的形成，这一系列纷繁复杂的变动，都可以在“沙龙”这个备受瞩目的巴黎文化活动中找到出口。因为艺术扮演着社会符号的角色（具有社会象征作用），因此艺术批评成为一个有用的辩论载体活跃起来。如果考察18世纪艺术批评的具体情况，我们将发现，批评不仅言说艺术，也借艺术言说其他，批评在某种程度上可能是一种策略，一个表达异议的工具或者维护现状的联盟。研究18世纪那些立场对立的批评声音，不仅能够让我们认识艺术批评担任的各种角色，掀开艺术批评起源之时的原生态面纱，也将为我们提供一个关于法国文化生活复杂相的生动的、透露真情的洞悉。

其次，本书所界定的“现代艺术批评”包含有三个要素：公共领域与传

① Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Didero*. Berkeley: University of California Press, 1980, p. 2.

② 同上。

播媒介、现实的批评、批评立场。其中，“公共领域”涉及从政体、经济到思想领域的问题，涉及国家中各阶层之间的关系，报纸书刊等传播媒介涉及出版商、出版制度、利润与流通、销售等问题；现实的批评和批评立场涉及批评作者的身份和动机问题，批评与在世的艺术家、当时代的艺术作品、公众之间的复杂关系。艺术批评远非看上去的单纯的趣味问题，或者至少不仅仅是艺术趣味的问题，也可以说，趣味的讨论只是艺术批评的面具，在这个面具下是存在着诸多问题的语境，复杂的关系网，以及现代艺术批评冲破重围确立自身的努力。

基于以上两方面的认识，本书无意以一种进化论的思路去为现代主义艺术批评追溯其起源，也无意以一种英雄论的观念去为艺术批评的产生塑造一位伟大批评家，而是更愿意去研究和追问18世纪法国的艺术批评是怎样形成和确立的？其得以确定的环境是什么？那些特定的条件怎样塑造了批评的性质？在批评的标目下进行着什么？其历史的、非常特定的目的是什么？批评和公众之间的相互联系如何？在不断变化的出版和审查模式中批评为什么会产生和批评怎样产生？批评作者的身份和动机是怎样的？批评家采用怎样的文本策略和批评修辞？批评家们围绕哪些问题展开论争？艺术批评在多大程度上可能是一个表达异议的工具或者维护现状的联盟？总之，本书的重点自始至终都将放在那些使批评成形的历史条件上，放在艺术批评确立的具体进程和策略上，去研究艺术批评与整个历史环境之间的复杂关系，艺术批评与艺术批评标目下诸因素之间“那些复杂的然而真正的关系网络”。

第一章

何谓“批评”

“批评”一词的应用非常广泛（从最平常到最抽象的用法，从评论一个词或一个行为到评论政治、社会、历史、音乐、艺术、哲学或考证圣经），所以我们必须把它限制在艺术批评的范围内才能确定其界限。即使这样还是会出现若干困难问题，因为很长一段时间以来，“艺术批评”一词被有关艺术的一切写作广泛而心照不宣地使用着，而对“艺术批评”的确切内涵却鲜有论说。当代著名的文学理论家雷内·韦勒克（Rene Wellek, 1903 - 1995）曾感慨道：“说来奇怪的是关于‘批评’甚至‘批评家’这两个词的历史看来几乎没有什么论述，如果不算古德曼那篇讲古代批评家[kritikos]的文章的话。一些批评史和美术史以及《牛津大字典》这样的辞书提供了一些资料，可是往往少得出人意料。一些批评史讨论美学、诗学和文学理论而不讲批评理论或者仅仅偶尔谈到一点。”^① 鉴于此，本书将从研究“批评”这个词的内涵入手来澄清一些问题。

一、区分有关“艺术批评”的三组概念

第一，“真正的艺术批评”等同于“现代艺术批评”。“真正的艺术批评”区别于以往附着于哲学、历史、文学中的那些艺术述评，而是意味着艺术批评作为一种独立的写作类型的合法化：有其针对性的研究对象——当代的艺术；有其公开传播的媒介——报刊、杂志、小册子等；有其特定的职能——批评家通过描述和评价作品，来介绍艺术，引导公众的审美趣味，从而影响艺术创作、艺术收藏、甚至统治者对艺术的态度，使艺术得到广泛的

^① [美] 雷内·韦勒克著，张金言译，《批评的概念》，中国美术出版社，1999年，第19页。

关注、讨论与推动。这样的艺术批评从其产生之日起便是一种“现代艺术批评”。^①

第二，“真正的艺术批评”（亦即“现代艺术批评”）区分于“广义的艺术批评”。成稿于20世纪30年代的《西方艺术批评史》是一部经典的批评史著作，但作者里奥奈罗·文杜里并没有对“艺术批评”进行单独的理解，而是提出艺术史、美学和艺术批评三者之间不可分割，“明显的是，像这样把三门学科加以区分的结果，所得到的不过是使得它们变得空洞无物……为了深切地理解把三种学科分立的谬误之处，只需要回忆一下康德的原则就够了。按照他的原则，任何脱离了直觉的概念都是空洞的，任何脱离了概念的直觉都是盲目的。”^②文杜里在这里将艺术批评置于与艺术史和美学的一致性关系中去理解。换言之，一切艺术史都是批评史。正因为此，他的批评史从古希腊写起直到20世纪初的现代艺术时期。我们可以把以文杜里为代表的艺术批评观称为“广义的艺术批评”，具体包含下五种情况的艺术写作：

（1）从属于哲学的艺术阐述。如古希腊哲学家柏拉图（Plato，前427 - 前347）从“绝对理念”衍伸而来的艺术模仿理论；中世纪时，普罗提诺（Plotinus）和奥古斯丁（Augustine）将艺术观念转向强调精神的那些解释。

（2）有关艺术和艺术家生平的著作。如老普林尼在留给我们的三十六卷本的《博物志》中，以希腊为源头，将自己所知的公元前5世纪和公元前4世纪艺术家的传记和轶事传承下来。大约1550年，在乔尔乔·瓦萨里的《我们时代最杰出的意大利建筑家、画家和雕塑家传》中记载了一大批艺术家们的生平，从而使艺术家传记的写作体系达到了最高峰。

（3）隐含在艺术史写作中的价值判断。意大利文艺复兴初期的艺术研究，如理论家如菲奇诺（Ficino，1433 - 1499）；北欧当地艺术家撰写的“意大利式”的编年史，尤其是亚勒博列希特·丢勒（Albrecht Dürer，1471 - 1528）对古代艺术和艺术史的编纂史的研究。

（4）艺术家自己对绘画理论的阐述。比如：莱奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci，1452 - 1519），关于艺术的著述。

（5）私人书信中的艺术评论。在《艺术史的艺术》中，作者乌多·库特

① 艺术批评，亦即“现代艺术批评”产生于18世纪法国沙龙批评，这一点在学界已经达成共识，具体情况在下文中会进行论证。

② 里奥奈罗·文杜里著，迟柯译《西方艺术批评史》，江苏教育出版社，2005年版，第4页。



曼讲到了文艺复兴时期的艺术评论家阿雷蒂诺，他在艺术家和收藏家之间扮演中间人的形象，能获得可观收入。阿雷蒂诺和米开朗基罗的关系极为密切，他对米开朗基罗既赞誉又诋毁。在1537年9月16日写给米开朗基罗的一封信中，阿雷蒂诺赞颂米开朗基罗的西斯廷礼拜堂的《最后的审判》，米开朗基罗对此给予了巧妙的回复，暗示阿雷蒂诺的评价不幸没什么用，因为他的作品并没有完成。于是阿雷蒂诺在1537年9月24日又给米开朗基罗写了一封信，再次赞颂他，第二年1月30日按照常规向大师索要素描作品，他不得不再三提醒米开朗基罗将素描作品给他，直到1545年4月他才最终回信给米开朗基罗回信说他收到了礼物并对礼物很不满意。为了报复，阿雷蒂诺在一封信中抨击了《最后的审判》，这遭到米开朗基罗迅速而激烈的回应。^①

以上五种有关艺术的写作都是附着于、混融在艺术史、美学、文学等更大类型的写作之中的，没有自身独立的形态，都是“广义的艺术批评”，其特点是：艺术批评依附于哲学、传记、历史、书信等，尚未成为一种独立的写作类型。而“艺术批评”的合法化，即“现代艺术批评”的起点则将定格在18世纪。

事实上，对于18世纪的转折性文杜里也有共识，他在其《西方艺术批评史》中，虽然从公元前3世纪写起，但当写到18世纪时，也由衷地认为“18世纪不仅在名称上和事实上创造了美学，并使其在意识领域中居一席之地，而且还创造了艺术的批评和艺术的历史。众所周知，直到此时有关艺术的批评还只能到关于艺术和艺术家生平的著作中去找。然而，18世纪特别是在法国，却以艺术展览会造成了产生批评报道的机会，也就是说，艺术批评找到了自己的形式，不再需要寄人篱下了；不再是硬把判断强加在别人提供的事实和既定的法则之间，而完全是为了表达自己个人对于一群艺术家及其作品的意见了……总之，批评家们所探求的是艺术作品的综合效果以及构成它的一切因素之间的关系。换句话说，这种愿望把艺术的批评变作了现实的批评，——尽管有时还有些急躁和肤浅。”^②文杜里注意到了“现代艺术批评”开创性的重要因素：面对公众的艺术展览；对当时代艺术作品的评论，即“现实的批评”。这与前文所述“现代艺术批评”的三要素已经非常接近。

以文杜里为代表的“广义的艺术批评”概念，包括一切关于艺术的写

① 参见：Udo Kultermann, *The Art of Art History*, Abaris Books, 1993, p. 14.

② 里奥奈罗·文杜里著，迟柯译《西方艺术批评史》，江苏教育出版社，2005年版，第90页。