



高等院校美术专业系列教材

◎技法理论类

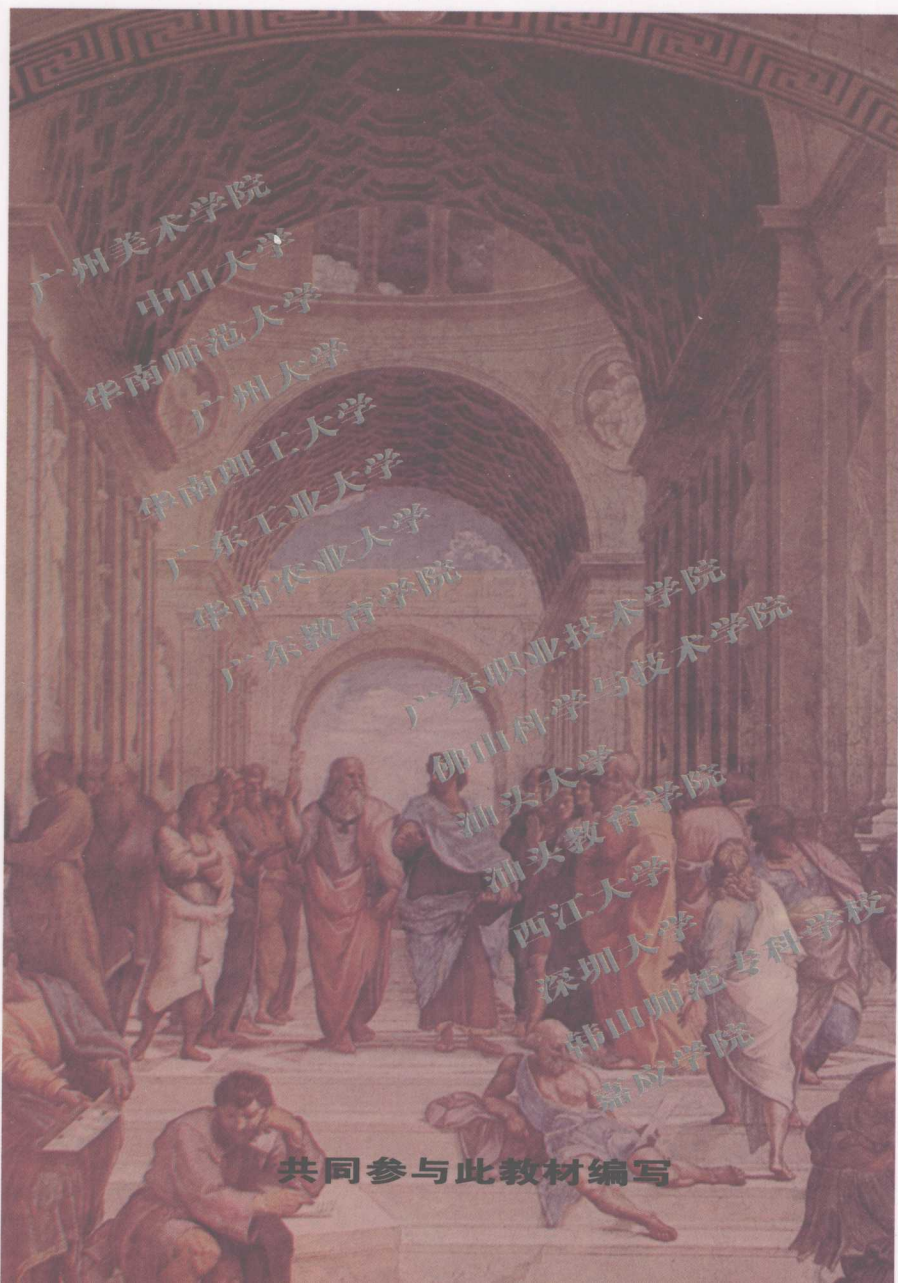
美术概论

□主编 / 罗一平

Meishugailun

岭南美术出版社

Arts

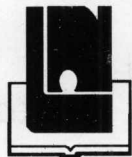


高等院校美术专业系列教材

美术概论

主 编 罗一平

副主编 李艺明 周小亚



嶺南美術出版社

策 划：阎义春
责任编辑：阎义春 刘向上
总体设计：阎义春 刘向上 缪 鹏 林岸威 万东兵
责任校对：虞向华 梁文欣
责任技编：裴裕祥 陆建豪 谢 芸

美术概论

平一 著 主

亚小周 明艺李 编 主 稿

美术概论

出版、总发行：岭南美术出版社
(广州市水荫路11号9、10楼 邮编：510075)

经 销：全国新华书店
印 刷：肇庆市科建印刷有限公司
版 次：2003年11月第一版
2007年8月第2次印刷

开 本：889mmx1194mm 1/16 印张：22.25

ISBN 978-7-5362-2736-1

定价：45.00元

总序

中国美术源远流长，历代美术遗产十分丰富。当然，其中包括了历代美术匠师留下的宝贵美术创作经验和美术教育的经验和方法。然而，中国具有现代意义的美术教育，虽既有别于传统师徒相授的学校系统施教的新型教育范式，但只有近百年历史。

中国现代美术教育与“西学东渐”关系密切，甚至可以说是受“西学”影响的直接结果。

自明中叶开始，江南一带出现了资本主义生产关系的萌芽。西方传教士也于明末万历年间，在带来了西方宗教的同时，也带来了西方的文化和科技，西方文艺复兴艺术也随之传入中国。明万历七年(1579年)意大利耶稣会传教士罗明坚，明万历十年(1582年)意大利传教士利玛窦，带来了立体感很强的西方写实绘画，令当时的中国人感到十分新鲜，画像“望之如塑”，“其貌如生……脸之凹凸正视与生人不殊”。其后，比利时传教士南怀仁，葡萄牙传教士罗如望，德国传教士汤若望接踵而至，清初更有西方传教士供职于宫廷，其中意大利传教士郎世宁由于影响较大其地位煊赫，曾任宫廷首席画师。

自1840年和1857年两次鸦片战争，帝国主义用坚船利炮轰开了中国大门，西方文化、宗教、经济、政治伴随着列强军事强行输入，中国一步步沦为半封建半殖民地。国人在震惊、觉醒的同时，积极探求真理，开始寻求富国强兵之路，洋务运动、改良主义运动、维新运动随之而起。

“师夷长技以制夷”，是中国有识之士思考的结果，“向西方学习”成了许多知识分子的共识。1872年(同治十一年)，曾国藩采纳容闳建议，“拟选聪颖幼童赴泰西各国书院学习军政、船政、步算、制造诸学。”向西方学习先进的自然科学技术已经成为一种强国的要求，目的很显然无非还是“以夷攻夷”。在试图通过派留学生的同时，中国也开始着手办实业学校培养不同于封建士大夫的新式人才。

在美术教育方面，19世纪下半叶，我国政府已向海外派遣大批留学生，陈师曾、何香凝、李毅士、李叔同、高剑父、陈树人、陈抱一、汪亚尘、朱屺瞻、关良、陈之佛、丁衍庸、许幸之、倪貽德、傅抱石、阳太阳等人留学日本，他们从经过明治维新的日本接受西方式的近代美术教育。

1887年，先赴美国后转英国学习的李铁夫是专修油画专业的第一人。稍后，周湘于1900年赴欧洲游历，学习西画。1904年，又有李毅士赴英国学习西画，这些留学生回国之后，或开办美术学校，或从事美术教学，开启了中国美术教育史的新里程。

与传统师徒相授不同，由学校系统施教的新型美术教育模式，肇始于晚清的新式学堂。1898年在北京成立京师大学堂，是现代形态的综合大学在中国产生的标志。创建于1902年的南京两江师范学堂，最先开设了美术课。差不多同时，天津北洋优级师范学堂、稍后的浙江两级师范学堂、广东优级师范学堂、天津北洋女师学堂，都相继开设图画手工专科。辛亥革命后，随着西方文化和学术思想、教育思想的输入，各种私立新式学校蓬勃发展。随着一批留学国外的美术青年学者的归国，和国内有志于美术教育的同仁纷纷

办起艺术学校。1912年，“上海图画美术院”在上海虹口诞生，创办人之一的刘海粟时年仅17岁。1918年设立国立北京美术学校，1927年杭州设立国立艺术院，使中国美术教育渐具雏形。

中国美术教育从传统走向现代的风雨历程中，一批思想先驱和开拓者起了十分重要的历史性作用，他们当中蔡元培的地位尤显突出。

新中国成立后，北平艺专更名为国立艺专，后又改为国立美术学院，毛泽东题写了校名。1950年1月更名为中央美术学院，徐悲鸿任院长。与此同时，杭州国立艺专改名为中央美术学院华东分院，刘开渠为院长，江丰为党委书记。建国之初，由于与前苏联的紧密关系，全国都在开展学习前苏联运动，前苏联社会主义成为新中国学习的榜样。从50年代初开始，全面引进前苏联的美术，俄罗斯和前苏联的美术对中国现代美术的影响始于30年代，鲁迅在推广和介绍俄罗斯美术方面曾做了大量工作。建国以后，美术采取请进来和走出去这两种方式，前苏联的美术作品更是大量被介绍到中国来。前苏联美术家、美术教育家也相继来中国访问，作报告。前苏联苏里柯夫美术学院教授康斯坦丁·麦法琪叶维奇·马克西莫夫更作为前苏联政府委派的第一位美术方面的专家来中国出任中央美术学院顾问，期间在中央美术学院举办了具有深远影响的“油画进修班”，参加者有侯一民、詹建俊、靳尚谊、任梦璋、王流秋、俞云阶、秦征、王德威、高虹、何孔德、湛北新、魏传义、武德祖、汪诚仪、袁浩、王恤珠等人，马克西莫夫在中国美术界产生了巨大的影响。

同时，于1952年开始，国家通过严格挑选，先后派出罗工柳、李天祥、林岗、萧峰、全山石、邓澍、郭绍纲、冯真、张华清、徐明华、苏高礼、李骏等人到俄罗斯历史悠久的列宾美术学院学习油画。

在学习前苏联的热潮中，华东分院杨成寅译介了契斯恰柯夫素描教学体系，契氏体系是前苏联当时一个完备的素描教学体系，基于西方文艺复兴学院教学体系，基于科学主义、自然主义和现实主义的美学，这个体系具科学性、系统性，而且行之有效。体系后来由朱金楼推荐给文化部向全国推广，在我国美术教育界产生了巨大影响，进而处于一统天下的地位。契氏素描教学法，从思想体系、课程设置、教学要求、作画方法直至作画工具，几乎全被我国美术院校作为规范加以推行。新中国的美术教育基本采用了苏式美术教育模式，尽管1963年中苏关系破裂，但前苏联油画对中国的影响却没有因此而中断，致使我国美术教育、美术创作在后来长时间明显出现单一化倾向。这种影响之深，时至今日我们仍可以在许多院校的教学中找出“苏派”影响的痕迹。

20世纪60年代初，从德国留学归来的舒传曦引进了不同于契斯恰柯夫体系的结构素描教学法，曾在全国各院校产生一定的影响。同时，60年代初罗马尼亚画家博巴在浙江美术学院举办了为期两年的“油画训练班”，对中国油画强调结构、概括和表现力量，这一流派也产生了重要作用，这无疑对前苏联模式作了一些有益的补充。

自1966年5月“文革”开始，在“横扫一切牛鬼蛇神”的运动中，美术教育界的“资产阶级学术权威”相继关进“牛棚”。全国美术院校几乎全面停课，教学处于停顿状态，高考招生暂时被取消，广大教师被派到工厂、农村去接受“再教育”。“文革”期间曾一度恢复招收工农兵学员，但在“结合战斗任务组织教学”，跟着政治运动跑的情况下，教学质量大大下降。

经历“文革”十年之后，1977年全国恢复高考入学制度。美术教师和老干部重新回到自己岗位，教学秩序得以逐渐恢复正常。

随着“文革”的结束和“实践是检验真理的惟一标准”的思想解放运动的展开，美术教育界先后展开了对契斯恰柯夫素描教学体系的激烈争论。艺术的个性问题，风格多元化问题，“形式美”，“抽象美”等一度成为热门话题。紧随改革开放，萨特的存在主义，弗洛伊德精神分析学，特别是西方现代主义艺术对重新打开国门的年轻一代的中国青年学生产生了重大影响。随着改革开放的深入，随着市场经济建设的进展，特别是随着中国现代艺术创作的推进，中国美术教育也在不知不觉中发生着惊人的变化。为适应市场经济的发展，美术专业除传统的国、油、版、雕和传统工艺美术之外，迅速地发展了现代设计类专业，工业产品造型设计、视觉传达设计、服装设计、环境艺术、公共艺术、电脑美术、展示设计、广告摄影等专业，随着新专业的发展，课程体系也发生了重大变化，课程内容改革也随之而至。

跨入21世纪，中国美术教育走过了很不平凡的发展历程。随着国家对教育的重视，教育在现代化建设中具有先导性、全局性作用，而被摆在优先发展的重要战略地位。在深化教育改革，优化教育结构，合理配置教育资源，全面推进素质教育，教学内容的更新，教材建设自然被摆到议事日程上来，广东省“高等美术专业系列教材”应运而生，岭南美术出版社聘请了华南师范大学美术系、广州美术学院教育系、广州大学艺术学院、中山大学艺术设计专业、华南理工大学、广东工业大学、华南农业大学、广东教育学院、广东省职业技术师范学院、汕头大学、深圳大学、肇庆学院、韩山师范学院、汕头教育学院、佛山科技大学、嘉应学院的部分教授、专家近百人参与本套系列教材的编写工作，队伍阵容之大、层次之高，在广东可谓空前，正如国家教育部体卫艺司艺术处章瑞安处长看过书稿后说：“广东多所高校合作，完成一套十几册的美术教材，很有魄力，也很有敬业精神，是集体努力的结晶。”广东省“高等院校美术专业系列教材”的编写过程得到各界领导、专家、学者的关心、支持和爱护，在此一并致以崇高的谢意。

高等院校美术专业系列教材总主编

华南师范大学美术系教授

林钰源

目 录

CONTENTS

美术概论

总序

第一章 美术是什么——对西方美术概念几种主要观点的评述1

第一节 美术是对世界的一种认识1

一、传统认识论图式——美术是对客观存在的认识1

二、现代认识论图式——直觉论与现象学9

三、对马克思哲学中对象化概念的思考16

第二节 美术是一种符号体系23

一、形象符号是美术的基本特征23

二、美术形象是一种符号系统27

第三节 美术的本质是一种行为33

一、美术是人类种种行为中的一种方式33

二、美术是一种制作行为艺术36

第二章 美术的本质39

第一节 美术定义的本质论与反本质论之争39

一、反本质论者的观点40

二、本质论者的观点41

三、美术的本质有一系列明确的逻辑程序43

第二节	美术的本质论	46
一、	美术本质论的几种形态	46
二、	马克思主义本质论	61
第三节	对美术概念的理解	71
一、	美术概念历时形态的变化	71
二、	美术的主要特征	73
第三章	美术主体的深层结构——审美体验	75
第一节	审美体验与非审美体验	75
一、	什么是审美体验	75
二、	审美体验与非审美体验	76
第二节	审美体验的发生层次	80
一、	审美体验的准备	80
二、	审美体验的实现	82
三、	审美体验的效应	84
第三节	审美体验的特性	85
一、	主体参与性	85
二、	主体情感的强力渗透	86
三、	创造性想像力的充分发挥	87
四、	瞬间的永恒	87
第四节	审美体验的层次性与拓展性	89
一、	生理层次	89
二、	心理层次	89
三、	社会文化层次	90
第四章	美术创作——人与世界的多维关系	91
第一节	美术创作是一种不可知的心理事件	92
一、	感觉和知觉	92
二、	想像与情感	94
三、	无意识与灵感	96
第二节	美术创作的思维活动	98
一、	意象思维和抽象思维	98
二、	理论思维和意象思维的辨析	100
第三节	美术创作过程	104
一、	创作主体的审美文化理念	104

二、艺术家的创作意识	108
第四节 美术技巧与媒介材料在创作中的作用	110
一、技巧在创作中的运用	110
二、媒介材料在创作中的作用	111
第五节 后现代主义与美术创作	114
一、现代性、现代主义、后现代性、后现代主义	115
二、现代主义和后现代主义的美术文本	116
三、后现代主义语境下的美术创作	119
第五章 美术作品——结构与存在的美	121
第一节 美术作品的本源与物性	121
一、美术作品的本源	121
二、美术作品的物性	128
第二节 美术作品的语言结构	129
一、美术的语言元素	130
二、美术的语言类型	134
第三节 美术作品的形式	135
一、美术的独特性与独立性就在于它的形式	135
二、美术作品的魅力就体现在它的形式美上	137
第四节 美术作品的符号与意蕴	140
一、符号与美术符号	140
二、几种符号的实践形式	141
三、美术作品的意蕴	142
第五节 美术作品的层次与格调	145
一、美术作品的层次	145
二、美术作品的格调与品位	149
第六章 美术接受——解释作为再创造	151
第一节 美术接受的性质与特征	151
一、美术接受是构成美术活动完整性的重要环节	151
二、美术接受方式与美术的本质	152
三、美术接受是一种认识实践	154
第二节 美术接受的社会环境与社会环节	155
一、美术接受的社会环境——美术世界	155
二、美术接受的社会环节——艺术中介机构	158

第三节	美术接受的对话与潜对话·····	162
一、	美术接受是一种对话与交流的关系·····	162
二、	美术接受是一个无限创造的过程·····	165
第四节	美术接受的内在过程·····	166
一、	准备阶段·····	167
二、	初级阶段·····	167
三、	高级阶段·····	171
第七章	美术批评、传播媒介与美术市场 ·····	177
第一节	美术批评·····	177
一、	美术批评的含义·····	177
二、	美术批评与美术评论·····	179
三、	美术批评的二重性·····	181
第二节	美术批评的形态·····	182
一、	日记式批评·····	182
二、	形式主义批评·····	184
三、	社会历史(艺术史)批评·····	186
四、	伦理批评·····	186
五、	心理分析美术批评·····	187
六、	马克思主义美术批评·····	188
第三节	美术批评的功能和影响·····	189
一、	美术批评的功能·····	189
二、	美术批评与美术运动·····	191
三、	美术批评的影响·····	194
第四节	传播媒介与美术生产·····	195
一、	作为中介的传播媒介·····	196
二、	媒介演化与视觉文化转型·····	198
三、	传播媒介与美术生产的互动作用·····	203
第五节	美术市场·····	206
一、	美术市场的作用·····	206
二、	中国的美术市场·····	208
第八章	美术信息传播的社会互动 ·····	211
第一节	美术信息传播的基本问题·····	212
一、	信息与美术信息·····	212

二、以本体论的观点理解美术信息	215
三、从认识论的角度看美术信息	219
第二节 美术信息传播的特征	223
一、关于美术信息传播概念的描述	223
二、美术信息传播的定义和基本特点	224
三、美术信息传播现象举隅	227
第三节 美术信息传播的基本模式	231
一、美术信息传播的基本要素	231
二、美术信息的几种主要传播模式	232
三、美术信息活动过程中的循环和互动模式	235
四、美术信息的编码与译码	236
第四节 美术信息系统的分类	238
一、人际信息系统	238
二、群体信息系统	239
三、组织信息系统	240
四、大众美术信息系统	241
第九章 美术信息传播的互动效应	243
第一节 传播者角色特征分析	243
一、传播致效诸因素分析	244
二、美术信息传播信源的可信度	246
三、“把关人”或“守门人”	246
四、传播特权与地位	247
第二节 受传者诸因素综论	248
一、受传者的角色与作用	248
二、信息接受的效应分析	249
第三节 受传者心理效应分析	255
一、威信效应	255
二、“名片”效应	256
三、“自己人”效应	257
四、“晕轮”效应	257
五、“影响的焦虑”	258
第十章 西方现当代艺术的谱系描述	259
第一节 印象主义美术谱系	260

一、印象主义	260
二、新印象派	262
三、后期印象派	265
第二节 现代主义美术谱系	270
一、野兽派	270
二、表现主义	272
三、立体主义	276
四、未来主义	278
五、构成派	281
第三节 抽象主义美术谱系	282
一、超现实主义	282
二、抽象主义	286
三、抽象表现主义与纽约画派	289
四、行动表现与波洛克的绘画	292
第四节 后现代主义美术谱系	295
一、达达主义艺术	296
二、波普艺术	300
三、观念艺术	305
四、大地艺术	307
五、超级写实主义	308
六、最少主义艺术	310
七、装置艺术	311
八、录像艺术与多媒体艺术	314
第五节 现代设计的摇篮——包豪斯	318
一、包豪斯的艺术观念	318
二、包豪斯的哲学主张	319
三、包豪斯强调“国际风格”	319
四、包豪斯的教学方法	319
五、包豪斯的教育目的	320
编者的话	321
后 记	325

第一章 美术是什么——对西方美术概念几种主要观点的评述

美术是什么?几千年来美学家、美术理论家和艺术家从不同的角度做出过许许多多不同的解释和回答,其中不乏真知灼见和有价值的理论成分。他们的这些理论论述,因其所持的哲学和美学观点的不同、解释的角度不同,答案也大为相左。即使是那些解释角度相同或相近的理论,各说的结论也大相径庭。我们学习美术概论,面对的第一个问题就是美术是什么的问题,这个问题也是美术最本质的问题,因此,我们首先向大家介绍几种西方美术理论中有关“美术是什么”这一问题的重要观点,并结合我们的理解予以评述。

第一节 美术是对世界的一种认识

美术是对世界的一种认识,这是自古希腊以来直至20世纪对“美术是什么”这一问题最为重要的一种解释,这一具有哲学性质的认识论命题,构成了西方美学史和美术史上客观论与主观论两大阵营,对世界美术的发展起着重要的推动作用。

一、传统认识论图式——美术是对客观存在的认识

传统认识论强调社会存在的客观性,强调社会存在对于主体的意识具有绝对的独立性和制约性。主体的认识是对社会存在的反映,认识的路线是由物到

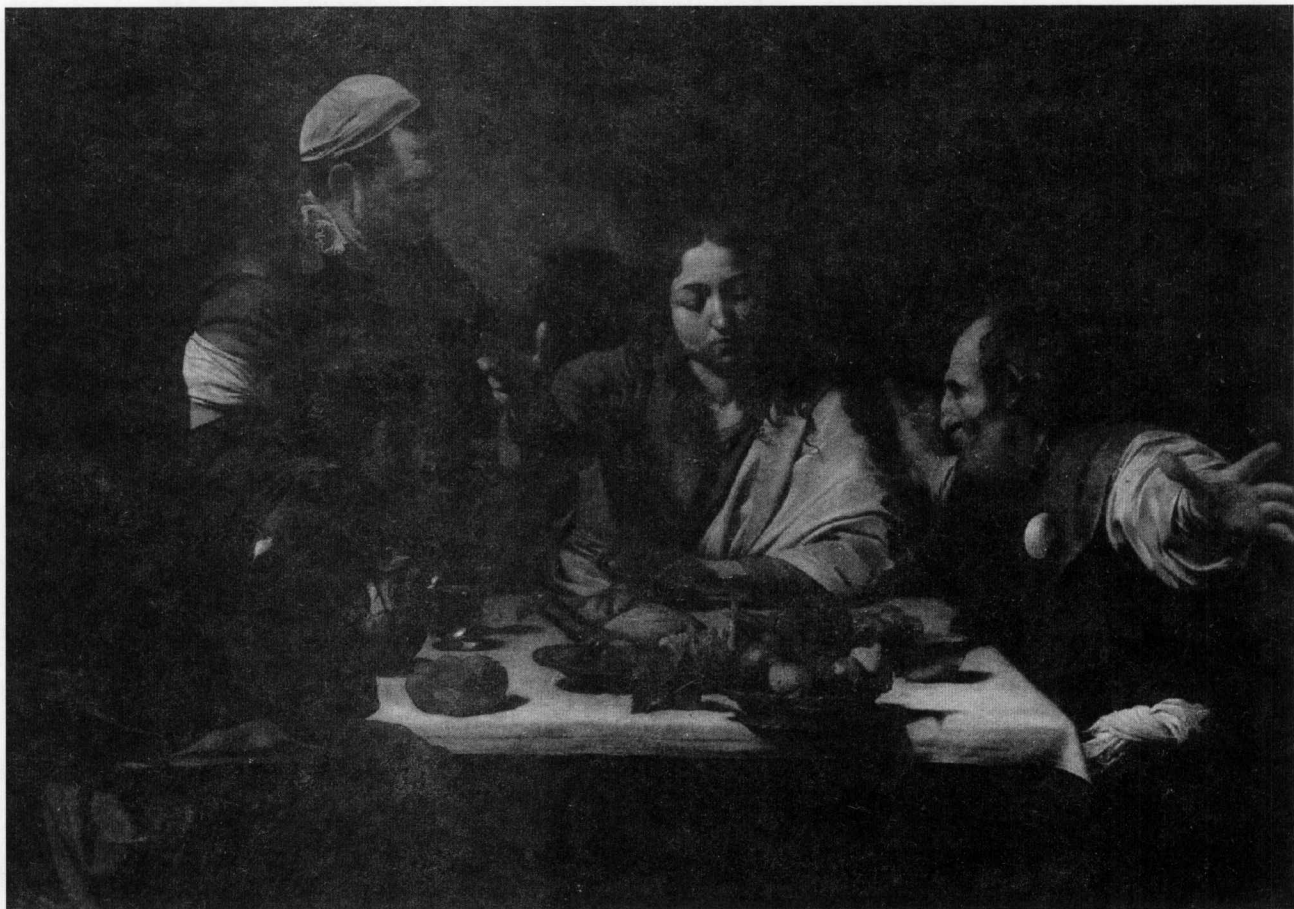


图1 卡拉瓦乔 艾穆斯的晚餐 油画 141cm × 196cm 1596—1602年

主体的感觉。这种客观性认识图式原则的基本点是对象外在于人的认识而存在，即事物及属性如色、声、味、运动、静止、广延、形体等是在认识主体意识之外、之先的客观存在，然而，它们又可以为认识主体意识所把握。也就是说，月亮如果是美术家认识的对象，那么它必定在美术家见到它之前就已经存在。然而，问题似乎没这么简单，它可以引发两个关于认识途径的问题：第一，我们何以知道对象在认识之外？换言之，如果美术家没有和月亮发生认识上的关系，月亮这个存在物的概念从何而来？第二，认识是如何可能的，我们的意识何以能在这种对立中越出自身而达到对象？换言之，如果月亮在认识之外，美术家关于月亮的表象何以能与月亮的存在状态相一致？

对以上两点质疑，传统认识论理论解释为：

1. 主体的认识感官具有受动性和被给予性的特点

传统认识论的理论认为人类感觉直接经验的可靠性是自明的，因此，在第一问题上他们的解释是感觉经验的“被给予性”，即认识主体感知的受动性就是对象独立实在的本体论证明。在他们看来，事物是直接呈现于意识面前被知觉的。“当它们与自我的神经系统相联系，即被自我感知时，它们就从外在进入内在的自我意识，直接呈现在我们的意识之中，变成我们内在的知识。”^① 霍尔巴赫认为：“所谓感觉，乃是一种被触动的特殊方式，为活动的某些器官所

① 培根《现代哲学倾向》，商务印书馆1962年版，第300~301页。

独具，为一个作用于这些器官的物质对象的出现所引起。”^① 费尔巴哈说：“直观提供出与存在的直接同一的实体。”^② 类似的理论可追溯到古希腊自然哲学家恩培多克勒的“流射说”、德谟克利特的“影像论”以及亚里士多德的“蜡块说”等。

恩培多克勒 (Empedakles) 认为任何物体都有连续不断的、细微不可见的元素粒子放射出来。客观事物的这种无休止的流射粒子进入感官，同成分相同的元素构成部分相遇，进入合适的孔道，就形成了种种感觉。听觉是由外面的声音产生的，声音在耳内推动空气便形成了听觉；视觉是粒子通过流射在眼睛中的反映。他将这种视觉反映比作镜子中的形象，提出“镜中形象”论，认为视觉是“由于对象的流射凝聚在镜子的表面上，并且被镜子内排出的火凝定下来造成的。”^③ 这是目前所知西方哲学史上最早用镜子中的形象来表述对社会存在的朴素唯物主义反映论，这也许是因为什么把人对客观事物的认识称为“反映”的来历。

稍后的德谟克利特 (Demokritos) 发展了恩培多克勒的“流射说”和“镜中形象”论，并用自己的原子论哲学，对感觉的产生作了新的说明，提出了“影像”论。他认为，一切物体经常放射出一种“波流”，而这些“波流”总保持着原物的“影像”，“这种影像先作用于空气，然后进入人的感官和心灵”^④，当人们接受了这种“影像”之后，便产生了感觉，从而获得了对对象的认识，这种认识的特征是物体“影像”的特性在对象与眼睛之间的空气中起一种像印章一样的作用，犹如镜子的反映。

亚里士多德 (Aristoteles) 以灵魂说和形式质科学说为基础，提出著名的“蜡块说”，强调“感觉活动总是指向(外在)的个别事物，感觉时必须要有被感觉的东西存在才成”^⑤，又认为“感觉决不是感觉自身，而必有某些外在于感官者先于感觉而存在”^⑥。所以列宁认为“亚里士多德紧密地接近唯物主义”。并指出这些论点“这时的关键是‘外在’——在人之外，不以人为转移。这就是唯物主义”^⑦。

亚里士多德强调绝没有能离开感觉的认识，只有当现实的感觉对象作用于感官时，才有可能产生现实的感觉，他形象地把人的感觉比作蜡块，认为万物在蜡块上印下的痕迹就是感觉，它是是否同外界对象相符合为

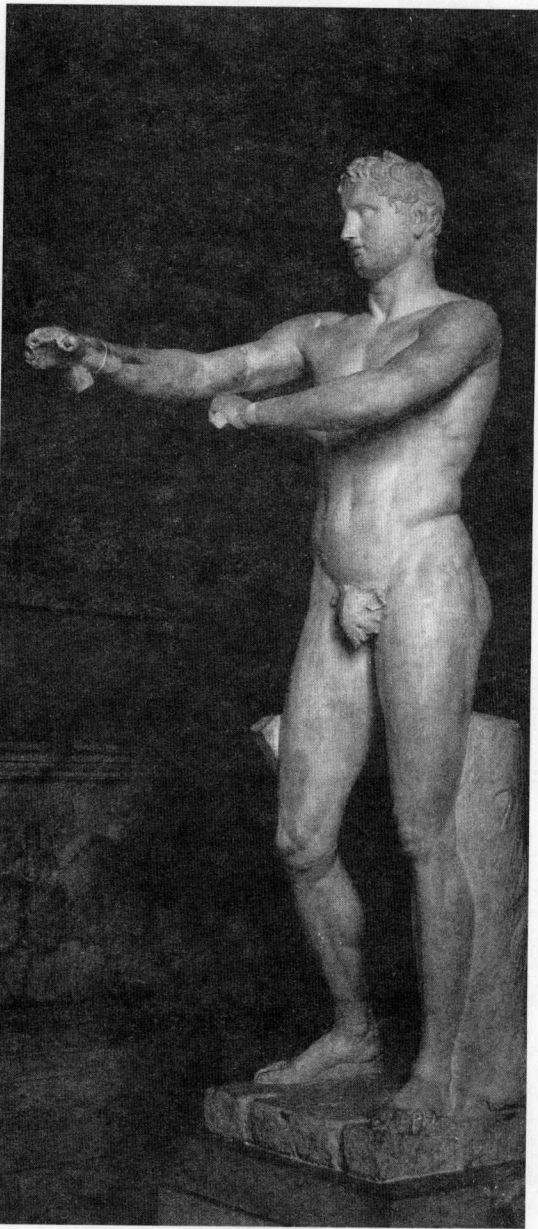


图2 希腊 李西伯斯 阿伯西米诺斯雕像复制品 原作雕塑于公元前 320 年左右

- ① 《十八世纪法国哲学》，商务印书馆 1963 年版，第 627 页。
- ② 《十八世纪末—十九世纪初德国哲学》，商务印书馆 1975 年版，第 595 页。
- ③ 汪子嵩《希腊哲学史》，人民出版社 1988 年版，第 830~831 页。
- ④ 汪子嵩《希腊哲学史》，人民出版社 1988 年版，第 1049 页。
- ⑤ 转引自黑格尔《哲学史讲演录》第 2 卷，第 342 页。
- ⑥ 亚里士多德《形而上学》中译本，第 77 页。
- ⑦ 《列宁全集》第 38 卷，第 318 页。

标准的。

以流射说、影像论和蜡块说为代表的朴素唯物主义的认识观，从不同的角度提出了人们认识社会存在的原则——由于主体感官具有被动性和被给予性的特点，社会存在对于主体的意识具有绝对的独立性和制约性，因而，主客观矛盾的解决只能是主体无条件地符合客观。直接体现在美术的认识论观点就是“美术是对社会客观事物的摹仿”。

2. 感觉的直接经验是可靠的和确定的

在第二个问题的解释上，传统认识论的理论认为，在对社会存在的认识活动中，对象是直接呈现感觉之中的，其给定性在于对象总是特定的质和量的统一的感性实体。桌子就是桌子，我们的感觉不会把它认识为椅子。人的一切感知都不过是对外物的感知，而人之所以能够获得正确的认识，根本原因就在于主体的感知与客观事物之间隐蔽地存在着一种直接的对应关系，主体感觉和客观实在无论有多大的差异，在本质上是同一的东西，因此，感觉的直接经验是可靠的，确定的。这种确定性来自感觉经验的直接性。直接经验对于人的生存具有极为重要的意义，所以它一开始被视为不言而喻的自明的东西，被视为知识形成的初始点和前提。古希腊朴素唯物主义者及其后继者们对于外部世界存在的坚定信念，正是建立在直接经验可靠性基础之上的。因此，感觉经验的直接性也就是认识可能性的依据。这就是说，“对象一旦被自我所感觉，就不是外在的东西，而就是自我经验，或者说是经验之内的实在，由于知觉和对象两者是同一的经验，因此便能进入心灵，呈现于主体的意识面前而被认识。”因此，当一个人感觉月亮的时候，月亮的观念和真实的月亮是元素对元素，完全吻合一致的，“它们在颜色、形状、大小、距离等方面原是一回事”^①。爱尔维修有一段代表性的话是：“感官从来不欺骗我们，对象永远在我们身上造成它们应当造成的印象。”^②这种印象就是对象的本来面目。依据这个解释，美术认识社会的可能性就来自对象固有的结构与艺术家的感官——大脑系统所具有的物质能量之间的功能对应关系，这种对应关系造成感觉经验的直接性和可靠性，美术认识社会只要做到主客体同一就行，同一的途径就是感官对客观存在忠实的摹仿。古希腊的美术十分重视主体和客体的同一，即人的感觉经验和物体原型的相似，由此而产生了美术摹仿论在古希腊相当流行。德谟克利特就说过：“美术摹仿自然，显然也是如此，绘画混合白色和黑色、黄色和红色颜料，描绘出酷似原物的形象。”^③在这里，白色和黑色、黄色和红色等色彩不是主体感官任意自生的，它们是由组成事物的原子形状、大小、次序等等所决定的，是原子的影像作用于人的感官派生出来的属性。

在柏拉图看来，现实世界只是理念世界的影子，美术却是忠实地摹仿现实世界。柏拉图用哲学来反对诗和美术，认为诗和美术都是对事物影像的摹仿，这种“摹仿不执行理式即万物的真实，而是再现自然和人工制造的事物，它只是这些事物昏暗的影子，是减弱的减弱，是和真理隔了三层的東西”^④。他认为，美术摹仿社会事物的卓越之处就在于它那非凡的逼真性，“我们说一个画家将给我们画一个鞋匠或木匠或别的什么工匠，虽然他对这些技术都一窍不

① 培根《现代哲学倾向》，商务印书馆1962年版，第124页。

② 《十八世纪法国哲学》，商务印书馆1963年版，第482页。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一），中国社会科学出版社，第7页。

④ 克罗齐《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》，中国社会科学出版社，第4页。

通，但是如果他是优秀画家的话，只要把他所画的例如木匠的肖像陈列得离观众有一定的距离，他还是能骗过一些小孩和一些笨人，使他们信以为真。”^① 柏拉图明确地表示，美术的这种摹仿只是对社会物质世界的摹仿，是对物象外形的摹仿，因此，美术对社会的认识不属于心灵崇高和理性的认识，而属于感官感受部分。在这里，柏拉图高于德谟克利特等人的是他看到感觉经验的“被给予性”不能证明对象自在意识之外，因为感觉只涉及物的表象而不涉及实体本身的性质，感觉中推导不出异质的判断。

在美术对社会存在的认识上，亚里士多德和柏拉图一样，认为美术是对社会存在的摹仿。但他否定了柏拉图的客观唯心主义“理念说”的观点，肯定了世界的真实性，肯定美术是“实际上的摹仿”^②，摹仿的对象是真实的现实世界，“美术摹仿自然”，自然是真实的客观存在，因此，美术对社会存在的认识就是求知，这种认识也必定是真实的。他认为，“人从孩提就有摹仿的本能。”^③ 画家和雕刻家用颜色和姿态来摹仿，诗人和歌唱家用声音来摹仿，悲剧用行动来摹仿，舞蹈是借姿态的节奏来摹仿，史诗用语言来摹仿等等。并且，亚里士多德认为，美术的摹仿不是求单纯、机械地相似，他认为，诗人正如画家或其他相似为目的的创作者一样，如一个摹仿者，在任何场合，他表现事物必须有下面三个因素的一个：事物曾经是什么或现在是什么，事物被传说或被想像成什么，事物应该是什么。在这三因素中，“应是什么”，包含了艺术家在认识中自身的想像或理想的成分。他强调了美术的认识不是单纯的相似于客观现实，它包含了主体的创造性。这就不像后来欧洲的自然主义流派所认为的那样，美术只是真实地记录自然。

亚里士多德的“摹仿说”在承认社会存在对主体认识的“给定性”特征的同时，他也注意到其他朴素唯物主义者所忽略或没意识到的一面，即认识中社会存在“被给予性”的因素，因此，亚里士多德的“摹仿”，是主体带有一定的主观能动性因素的摹仿。

关于古希腊对美术认识的摹仿思想，美学史家 W. 塔塔科维兹 (W Tatarkiewicz) 有一段精彩的总结，他说：“亚里士多德的《诗学》结束了关于古希腊的摹仿思想以及这个术语演变的复杂历史。让我们回想一下，

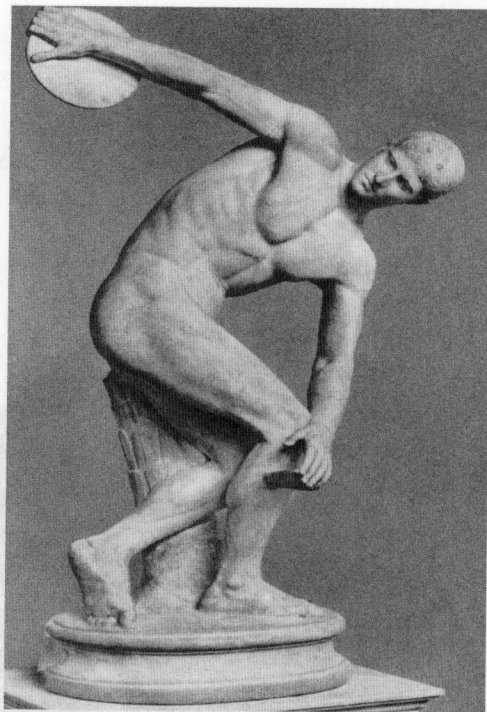


图3 米隆 掷铁饼者

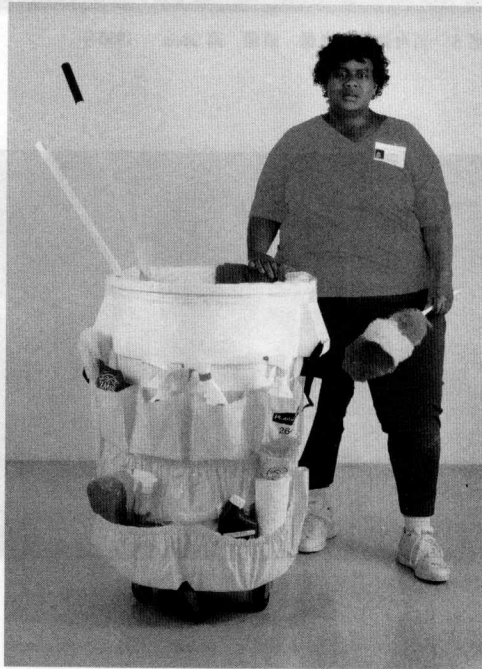


图4 杜安·汉森 奎因 雕塑 高166cm 1996年

- ① 柏拉图《理想国》，商务印书馆1995版，第393页。
- ② 亚里士多德《诗学》，人民文学出版社，第3页。
- ③ 亚里士多德《诗学》，人民文学出版社，第11页。