

人文社会科学关键词 · 周 宪 杨书澜 李建盛 主编

艺术学|关键词

李建盛 著

KEYWORDS IN
ART STUDIES



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

Art studies

人文社会科学关键词 · 周 宪 杨书澜 李建盛 主编

艺术学|关键词

李建盛 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

2007 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术学关键词/李建盛著. —北京: 北京师范大学出版社, 2007. 4

(人文社会科学关键词)

ISBN 978-7-303-08159-2

I. 艺… II. 李… III. 艺术—关键词 IV. J-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 019952 号

艺术学关键词

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn

北京新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印 刷: 北京新丰印刷厂

经 销: 全国新华书店

开 本: 155mm×235mm

印 张: 23

字 数: 340 千字

印 数: 1~3000

版 次: 2007 年 11 月第 1 版

印 次: 2007 年 11 月第 1 次印刷

定 价: 35.00 元

责任编辑: 张洪玲

装帧设计: 贾 刚

责任校对: 李 菡

责任印刷: 董本刚

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

总序

1976年,威廉斯出版了一本类似于工具书的《关键词——文化与社会的语汇》。2005年,英国文化研究的知名学者本内特等人又重新编撰了一本《新关键词——新修订的文化与社会的语汇》。从威廉斯的《关键词》到本内特的《新关键词》,三十年间,学术界已经广泛接受了威廉斯的一系列创造性想法,那就是把关键词作为社会和文化研究的一种有效路径。

乍一看来,威廉斯的《关键词》和一般的语言工具书别无二致。但作者却反复强调这并不是一本辞典,“它应该算是对于一种词汇质疑探寻的记录;这类词汇包含了英文里对习俗制度广为讨论的一些语汇及意义——这种习俗、制度,现在我们通常将其归入为文化与社会”。换言之,威廉斯认为关键词的讨论说到底就是对社会和文化的解析。因为在他看来,探寻词汇意义变化的过程,同时也就是进入社会文化及其历史的过程。因为一方面,词语意义的演变反映了社会和思想的矛盾、冲突和争议,另一方面,一些重要的社会历史演变其实就发生在语言内部。威廉斯的这些说法实际上告诉我们,所谓自然而然形成的、透明的、意义同一的词语是不存在的,不同时期、不同阶层、不同文化必定会赋予词语以不同的理解和意义。而关键词作为一种研究方法,就是要揭示出其中的意义之差异、矛盾、断裂和张力。这已从语言的角度触及了文化研究的心理理念。

威廉斯的关键词研究强调两个方面:一是词语的关联性,即特定词汇与另一些词汇构成了一个“星座”,进而彰显出该词汇的复杂意义;二是关注词语的变异性和多样性,亦即在不同语境中使用的差异性。毫无疑问,威廉斯开创性的工作为后来的研究指引了方向。如他所言:“我自己的分析重点是针对社会和历史层面。指涉与适用性是分析特别用法的两大基石。就这两方面而言,我们必须强调的是:

(1)关于意义的最大问题往往是存在于日常实际生活的关系中;(2)在特殊的社会秩序结构里及社会、历史变迁的过程中,意义与关系通常是多样化与多变性的。”假如我们不满足于“照着讲”,而是努力“接着讲”,那么,在威廉斯开创性工作的基础上还可以做些什么呢?

我想,现在呈现在读者面前的这套关键词系列丛书就是一种尝试。威廉斯强调关键词的指涉是在日常生活关系中呈现出变异性和多样性,但对这种变异性和多样性的研究本身也是多样的。既可以通过他倡导的那种方式来研究,也可以通过其他方式来“记录、质询、探讨与呈现词义问题的方法”。也可以从其他路径来探索,这里我们尝试的是一种从当代思想家和学者对同一关键词的不同用法中来彰显其复杂性、多变性和差异性的研究方法。我们知道,当代思想界学派林立,观念殊异,这不但体现在所强调的关键词有所不同上,即便是对同一关键词也必然会有不同的理解和解释。我们注意到,不同思想家的不同语境恰恰是呈现出关键词差异变化的背景所在。就对词语复杂含义的把握而言,一个人的理解或一个人的用法总难免有局限性,超越这种局限性,尽可能多地从不同学者在不同语境下的不同用法中加以探寻,不失为一条行之有效的路径。正是本着这种想法,我们编撰了这样一套风格体例独特的关键词系列丛书。

本丛书的立意用心得到了一些学界同仁的理解,一些学者积极参与了这项工作。说实话,起初我以为这件事做起来并不难,只要有充足的资料,然后从中选出合适的文字即可。一俟真正进入编撰工作,可谓大海捞针,费尽心思。要从各种不同的文献中找到相关文字绝非易事,不但要付出辛勤的劳动,而且需要技巧和见识。所以,在这里我由衷地感谢各位同仁的积极参与和卓有成效的工作,正是他们的艰苦劳动使得这一想法得以实现,进而为国内关键词研究提供了另一种思路。同时,我也要感谢杨书澜女士,记得几年前和她聊天谈及这一想法时,她以一个出版人的职业敏感当即把握到其中的价值。其后她做了不少联络和组织工作,使得这套关键词系列丛书应运而生。

是为序。

周 宪

2007.6.28

目 录

引言	1
----	---

1 艺术	
关键视窗	9
关键视点	25
关键著作	34

2 艺术再现	
关键视窗	35
关键视点	46
关键著作	52

3 艺术表现	
关键视窗	53
关键视点	64
关键著作	70

4 形式主义	
关键视窗	71
关键视点	80
关键著作	87

5 创造性	
关键视窗	88
关键视点	97
关键著作	104

6 艺术风格	
关键视窗	105
关键视点	115
关键著作	121

7 艺术价值	
关键视窗	122
关键视点	133
关键著作	140

8 艺术自律性	
关键视窗	141
关键视点	151
关键著作	157

9 艺术经验

关键视窗	159
关键视点	171
关键著作	177

10 艺术解释

关键视窗	178
关键视点	188
关键著作	195

11 艺术真理

关键视窗	197
关键视点	207
关键著作	214

12 历史主义

关键视窗	215
关键视点	227
关键著作	232

13 现代主义

关键视窗	234
关键视点	244
关键著作	250

14 后现代主义

关键视窗	252
关键视点	262
关键著作	270

15 女性主义

关键视窗	272
关键视点	282
关键著作	288

16 艺术终结

关键视窗	290
关键视点	303
关键著作	309

17 气韵生动

关键视窗	310
关键视点	321
关键著作	328

18 艺术意境

关键视窗	329
关键视点	342
关键著作	350

参考文献

引言

法国著名艺术史家安德烈·马尔罗说：“艺术作品是在我们的艺术世界，而不是在它们自己的艺术世界中被恢复生命的。”确实，一件艺术作品不管它如何伟大，如果不走进“我们”的艺术世界，它就是死的东西，就是没有生命的东西，没有生命力的东西也就谈不上伟大，“我们”也就不可能知道它伟大，它如何伟大。它是有生命力的，它是旷世杰作，就在于它持续性地存在于不同历史时代、不同社会环境、不同文化语境，并具有不同艺术观念、不同审美趣味的“我们”的“艺术世界”之中。正是川流不息历史长河中的“我们”，根据“我们的艺术世界”对艺术作品进行各种不同方式的观看、理解和阐释，才延续着艺术作品的生命，传递着艺术作品的魅力，扩大着艺术作品的世界，丰富着艺术作品的内涵。

人们都知道文艺复兴时期的天才艺术家列奥纳多·达·芬奇，人们更知道他的那幅如今无处不在的名画《蒙娜丽莎》，独一无二的真品被安放在法国卢浮宫一个特制的水泥盒中的容器里，也以复制品的形式存在于各种媒体中，传播到世界的每一个角落，以某种怪异的、变形、化妆的形式出现在各种各样的“我们的”世界中。“我们”世界中的无数男男女女以不同的表情、不同的感受、不同的赞叹、不同的回忆，遭遇过那神秘的微笑，没有留下片言只语，这些男男女女都在“我们的”艺术世界为其生命的延续做出了默默的奉献。川流不息的时间长

河中的男男女女们究竟是以什么样的艺术观念、审美趣味和价值标准去面对蒙娜丽莎那神秘的微笑的,是如何走进达·芬奇的艺术世界中的,我们不得而知。但我想,当他们或她们面对这个作品、这个艺术作品所敞开的世界时,总会或多或少带着属于自己的不一定明确的“艺术概念”去面对它,而且不同历史时代和不同文化背景中的人观看这个作品时所具有的“艺术概念”总会有所不同。在某种意义上可以说,就是这些不同的“艺术概念”影响了川流不息时间长河中不同的“我们”的不同观看、理解和阐释方式,并形成了“我们”的观感。

倘若川流不息的历史长河中的“我们”是艺术史家、艺术理论家或者美学家,“我们”就会在“我们的艺术世界”中,根据“我们的”艺术概念来观看、理解和阐释,并构成着“我们的”艺术理解 and 艺术诠释的范式,不同历史时期和不同文化语境中的“我们”,既对曾经有过的概念和方式做出理论的思考,也对同一件艺术作品做出不同的理解和诠释。由此,不仅艺术作品存在于川流不息的“我们的艺术世界中”,艺术理解和艺术诠释也存在于川流不息的“我们的艺术世界中”,在这川流不息的艺术理解和阐释过程中形成的一些基本概念,也变成了“我们”理解和阐释艺术的某种范式,也就成为了我们在艺术史学和艺术学研究中不得不面对的关键观念,似乎没有这些关键词,我们就无法理解和解释艺术,至少我们无法用理论的话语描述艺术和艺术作品。

我们还是以人们熟悉得不能再熟悉的《蒙娜丽莎》为例,从关于这个作品的汗牛充栋的文字中选择若干具有代表性的阐释,看看艺术史家和理论家们是如何理解这个作品的,不同历史时期的不同理解,究竟运用或隐含着什么样的艺术学和美学概念。

列奥纳多·达·芬奇的《蒙娜丽莎》创作于1503~1506年,60年后的1568年,乔治·瓦萨里在《著名画家、雕塑家、建筑家传》中对这个作品进行了生动的描述。他是这样描述《蒙娜丽莎》的:

画中的头像显示出艺术能模仿自然至何等程度,人们一眼便可以看出。每一个细节都画得十分到家,水灵的明眸脉脉含情,就像生活中常常见到的,双颊白里透红,还有眼睫毛,一切都巧夺

天工。眉毛,如有的地方密,有的地方稀,与随着毛孔拳曲的一样,再逼真不过了。鼻子红润柔软,鼻孔好看,像在呼吸。嘴微微张开,嘴角和唇的红色与脸的肉色交融,看上去那不是颜色,而是细嫩的肉。如果仔细地看她的喉部凹陷处,可以看出脉在跳动。”^①

我们不难从这段文字中发现瓦萨里所使用的关键观念,那就是“模仿”和“再现”,我们可以肯定地说,他也只能用这样的艺术概念来描述和解释这个作品。因为,自从古希腊开始一直到文艺复兴时期,理论家们就是用“模仿”、“逼真”这样的概念来理解艺术作品的,文艺复兴时期的艺术家们追慕希腊艺术,也把艺术看做自然的模仿。达·芬奇就说过,绘画是自然界所有可见事物的唯一模仿者,绘画是从自然中产生的,是自然的孙子,它必须像科学一样真实。因此,就瓦萨里所处的艺术理论传统和艺术实践环境两方面看,他都只能用这样的概念来描述和解释艺术作品。也就是说,在艺术作品的理解和解释中,“再现”和“逼真”等概念成为了他不能不使用的关键词。

美的艺术概念的确立和美的艺术哲学的建立改变着人们对艺术问题的思考,一些新的概念和理解范式注入了对艺术作品的描述和理解之中,同样的《蒙娜丽莎》正在向人们讲述着不同的东西。在瓦萨里对这个作品做出描述的300年之后,人们读到了沃尔特·佩特对《蒙娜丽莎》的热情洋溢的诗意般的描述:

这朵玫瑰很奇怪地被画在了水边,她表达了千百年来人们希望表达的东西。她的肖像意味着这样一个标题:“世界末日即将来临”;她的眼皮有些倦怠。她的美来自肉体,奇异的思想、虚幻的梦幻和极度的热情,一个细胞一个细胞地在这里堆积起来。把它在那些白色的希腊女神或美丽的古代妇女们旁边放一会儿,她

^① [意] 乔治·瓦萨里:《著名画家、雕塑家、建筑家传》,235页,北京,中国人民大学出版社,2004。

们将会对这种心灵及其所有疾患均包蕴其中的美多么困惑啊！所有有关这世界的思想与体验铭刻在那儿，扭结在一起：它们有力量对外在的形式、希腊的兽欲、罗马的纵欲、中世纪的精神至上和空洞的爱、对异教世界的复归和波尔查的罪恶进行提炼并赋予其意义。她比她置身其中的岩石更苍老，就像吸血鬼一样，已经死过多次，熟知坟墓的秘密。她像吸血鬼一样潜入深海，总是为吸血鬼堕落的日子所笼罩；她向东方商人购买了奇异的织物；她像特洛伊的海伦的母亲勒达，像玛利亚的母亲圣安娜；所有这一切对她来说只是像七弦琴和长笛的声音，只能在一种柔和的光线中，才能与富有变化的表情和色调较淡的眼睑和双手相匹配。将一万种经验堆积在一起以得到一种永恒生活的构想，这种做法太老派了，现代哲学已经显出了这样的主意：人性通过自我反思，在所有思想和生活方式中均能形成。当然，丽莎士女士或许是作为这种老派幻想的具体化和现代思想的象征而出现的。^①

我们在这段散文化的、诗意般的描述中所读解的是另一种理解范式，所感受到的是某种不同于瓦萨里的似乎客观、准确的描述。如果说瓦萨里是在描述一幅图像，那么佩特则在敞开一个世界，是佩特在他自己的艺术世界中解读出来的。这位唯美主义的作家和评论家，借助的不再是支配从古希腊到文艺复兴时期的艺术概念，而是美的艺术概念和美的艺术哲学建立之后的“美”的概念和“经验”的概念。这个绘画作品对于佩特来说，不是作品与其所模仿或再现的对象是如何的“逼真”，而是这个作品对于佩特时代的“我们”来说意味着什么，在“我们的”身上产生了怎样的影响，它给予“我们的”是不是一种快感，它又是什么样的快感，快感和美感有着怎样的不同。我们发现，支配所谓“七弦琴和长笛的声音”、“柔和的光线”、“表情”与“色调”的匹配，所谓“一万种经验堆积在一起以得到一种永恒生活的构想”，“具体化”和

^① [英] 沃尔特·佩特：《文艺复兴：艺术与诗的研究》，160～162页，桂林，广西师范大学出版社，2002。

“象征”等等表述的东西,就是18世纪之后现代美学和艺术哲学的“美”和“艺术经验”,是“为艺术而艺术”的实践和理论话语。

整整20年后的1889年,瑞士著名艺术史家海因里希·沃尔夫林发表了《古典艺术:意大利文艺复兴艺术导论》一书,力图在造型想象力的理论假设中探讨艺术的发展规律和艺术风格的演变,他提出艺术史应该考虑艺术自身的形式问题,艺术的问题并不是通过界定一种美的理想与另一种美的理想的对立所能解决的。在这部著作中,沃尔夫林也以他自己的艺术概念对《蒙娜丽莎》做出了不同的理解和阐释:

莱奥纳尔多说,塑造是绘画的灵魂。只要站在《蒙娜丽莎》一画面前,人们就会领悟这句话的含义。外表优雅的波状起伏变成了一种个人的体验,人们几乎就像用一只意念之手轻轻抚过它们。所考虑的目的不是单纯的,而是复杂的,任何已对这幅画细心观察良久的人都可证实,它要求人们到近前进行研究,因为如果从远处看,它的许多特别效果就会丧失。对这幅画的照片来说情况更是如此,因而照片不宜作壁上装饰。在这方面,它根本不同于后来16世纪的肖像,在某种意义上说,它标志着一个植根于15世纪的运动的终结,而且它是优雅风格的最高峰。^①

沃尔夫林认为,如果风格是把某个时代、某个地方和某个民族的艺术不可分割地联系在一起的东西,那么,人们就能够用风格这个概念作为某种征候式的工具,确定无名艺术作品的时期,并建构出进化的风格艺术史,在他看来,“我们”借助于风格这个概念就可以揭示“视觉本身的历史”。在我们引用的这段文字中,沃尔夫林谈到了艺术作品外表的优雅,提到了个人的体验,然而他所要解释的“外表”并不是瓦萨里所说的“模仿”和“逼真”,他所要解释的也不是佩特所煽动的那种经验,他也谈到了《蒙娜丽莎》的微笑,但并不止于描述和感叹这种

^① [瑞士] 海因里希·沃尔夫林:《古典艺术:意大利文艺复兴艺术导论》,44页,杭州,浙江美术学院出版社,1992。

微笑的神秘,而是在历史的过程中揭示这种微笑的演变,借助个别的艺术作品阐释发现历史转变过程中所发生的变化,进而揭示艺术发展的内在规律,他最感兴趣的关键概念是“风格”以及艺术发展中的“风格”转变,因此,他把《蒙娜丽莎》看做是15世纪运动终结和优雅风格最高峰的标志。

对于同一个艺术作品,人们可以用不同的概念从不同的角度去理解它、阐释它,上面提到的这几位艺术史家的解释就是这样。人们也可以借用历史上已有的概念,然而却可以对同一个艺术作品做出完全不同的理解和阐释,赋予它们不同的内涵,在20年之后的1910年,我们看到了关于《蒙娜丽莎》的另外一种不同的理解和阐释,西格蒙德·弗洛伊德在《列奥纳多·达·芬奇和他童年的一个记忆》中写道:

很可能是蒙娜丽莎的微笑迷住了列奥纳多,因为这个微笑唤醒了心中长久以来休眠着的东西——很可能是旧日的记忆。这记忆一旦发生,就再不能被遗忘,因为它对他有着特别的重要性;他不得不时时给它以新的表现。……我们知道了他靠着塑造两类对象开始了艺术生涯;这不能不使我们想到从列奥纳多的秃鹫幻想分析中推论出来的两类性对象。如果漂亮的孩子的头是童年时代他本人的再现,那么,微笑的女人便是他母亲卡特琳娜的摹本,我们开始猜疑他母亲具有这种神秘微笑的可能——他曾经忘记了这种微笑,但他在佛罗伦萨贵妇人的脸上重又发现它时,他被深深地迷住了。^①

弗洛伊德用了非常古老的概念“再现”和“摹本”,它们来自于古希腊,但我们却可以发现他所谈论的问题却是新的,其含义完全不同于瓦萨里,不同于佩特的唯美主义的诗意描述,也不同于沃尔夫林的风格阐释,而是通过画面走进列奥纳多童年的情感生活,解释艺术冲动

^① [奥地利] 弗洛伊德:《弗洛伊德论美文选》,81~82页,北京,知识出版社,1987。

与科学冲动之间的矛盾,分析列奥纳多的性心理历史,探讨创造性艺术家的心理活动和心理本质。因此,这里的关键概念不是“再现”,也不是“摹本”,而是艺术创作的心理学动机甚至是性心理学动机,是为这种动机驱动的不得不施行的“表现”,而《蒙娜丽莎》的微笑就是他已经忘却而又在无意识中记忆起来作为性对象的他母亲的神秘微笑。按照20世纪的某些流行看法,《蒙娜丽莎》既是列奥纳多自恋情结的表现,也是恋母情结的表现,蒙娜丽莎的脸的上半边是个男人,这个男人便是列奥纳多自己,下半边是女人,而这个女人正是他的母亲。

同样力图揭开艺术史风格之谜的史学家,在不同的历史时代所理解的风格概念和风格演变的概念也有所不同。《蒙娜丽莎》诞生450年后的1950年,著名艺术史家恩斯特·贡布里希也对这个作品给予了热情的赞美:“她真像是正在看着我们,而且有她自己的心意。她似乎跟真人一样,在我们面前不断地变化,我们每次来到她面前时,她的样子都如此不同。即使在翻拍的照片中,我们也会体会到这一奇怪的效果;如果站在巴黎卢浮宫中的原作面前,那几乎是神秘而不可思议的了。有时她似乎嘲弄我们,而我们又好像在她的微笑之中看到一种悲哀之意。这一切听起来有些神秘,它也确实如此,一件伟大的艺术作品的效果往往就是这样。”^①

不过,贡布里希关注的焦点远不只是图像画面所产生的效果,而是这种效果是在怎样的“情景逻辑”中,通过怎样的“问题-解决”方式产生了这样的“创造性”艺术作品。在贡布里希那里,理解艺术家的“创造性”以及通过“问题-解决”的“创造性”过程建构艺术史是他艺术史研究的重要任务之一,“创造性”是如何可能的成为了关键的问题。在分析了《蒙娜丽莎》这个作品之后,他写道:“很久以前,在遥远的往昔,人们曾经带着敬畏的心情去看肖像,因为他们认为艺术家在保留形似的同时,也能够以某种方式保留下他所描绘的那个人的灵魂。现在伟大的科学家列奥纳多已经使那些最初的制像者的某些梦想和恐

^① [英] 贡布里希:《艺术发展史》,164页,天津,天津人民美术出版社,1992。

惧成为现实,他会行施符咒把生命赋予他那具有魔力的画笔所涂出的色彩。”^①在这里,所隐含的关键概念便是艺术家的“创造性”。

正如所有伟大的艺术作品一样,关于《蒙娜丽莎》,人们已经说过千言万语,关于《蒙娜丽莎》,人们还有万语千言要说,我们不能再罗列下去了。如果你想了解川流不息历史长河中的《蒙娜丽莎》以及各种千奇百怪的理解和解释,对这幅图像的林林总总的涂抹、拼贴和挪用的历史,各种荒诞离奇的故事,可以翻阅英国史学家唐纳德·萨松的《蒙娜丽莎:世界最著名绘画的历史》。这里选择了自《蒙娜丽莎》这个作品出现以来,艺术史和艺术理论中几段具有代表性的文字,旨在说明不同时期的理论家们分析、理解和解释艺术作品时,不仅离不开他所属时代的艺术实践,而且离不开他那个时代的关键概念,即使不同时代的思想家使用了同样的概念,也会做出不同的理解和诠释。

正如艺术作品是在川流不息的“我们的艺术世界”被恢复生命的一样,艺术理论和美学中一些基本概念也是在川流不息的“我们的”阐释中形成、建构和演变的,这些基本概念成为了我们今日艺术学研究的关键词,成为了我们理解艺术作品和艺术史话语的重要思想线索,它们宛如思想史的时间隧道,在川流不息的变动中向我们走来,并且经由我们走向未来。本书选取中外艺术理论和美学历史中的18个概念作为艺术学的关键词,就是想描绘这些关键词的川流不息的变动历史,无论是所谓关键词的选择,历史描述的方式和解释的角度,还是每个关键词后面所附的所谓“关键视点”,相对于这些概念的历史复杂性和理论复杂性来说都是挂一漏万的,这些所谓的关键词都可能是一本书甚至多本书都难以讲清楚的。倘若本书能够为人们提供理解这些关键词的某些线索,甚至为那些没有时间做大量的阅读而又想对这些问题有所理解的人有所帮助,每章后面摘引的“语录”能够为读者带来某种有益的信息,本书作者的目的也就达到了。

^① [英] 贡布里希:《艺术发展史》,164页,天津,天津人民美术出版社,1992。

1 艺术

关键视窗

某种东西成为艺术是如何可能的？为什么不同的时代对艺术有着不同的理解？为什么历史语境与社会文化发生了变化，叫做“艺术”的东西仍然存在？这说明，“艺术”(Art)这个概念并不是一成不变的，它是在历史中产生、发展和演变的，何谓艺术的问题与人们对什么是艺术的历史语境化理解密切相关，也与“艺术”概念理解的历史连续性有着内在的关联。

一、古希腊到文艺复兴时期的艺术概念

艺术伴随着人类活动而产生，但艺术作为认识和把握艺术活动与艺术产品的概念却并不是与艺术起源同时出现的，即使在艺术高度发达与繁荣的古希腊时期和文艺复兴时期，也未形成统领各种艺术活动和艺术门类的“艺术”概念。

“艺术”这个表述来自于拉丁文“ars”，这个词类似于希腊语中的“技艺”(tekhne)，在古代西方，无论“ars”还是“tekhne”，所指的都并不是现代意义上的“美的艺术”(fine arts)，而是指由规则支配的所有人类活动。在古希腊和古罗马时期，所谓艺术或“技艺”，所涵盖的范畴极为广泛，它不仅指制作某个对象如一间房屋、一尊雕塑、一艘船、一

张床、一只壶、一件织品等所需要的技艺,而且也可以表示统领一支军队、测量一块土地、打动一群观众所需要的技艺,所有的建筑师的艺术、雕刻家的艺术、陶瓷工的艺术、裁缝的艺术、战略家的艺术、几何学家的艺术和修辞学家的艺术等等,统统都被称为艺术^①。这些活动所以都被称之为艺术,就在于这些技艺都依赖于对规则的认识。因此,古希腊和罗马时期的所谓艺术相当于我们今天所指的“技艺”和“科学”。

在艺术理论上,西方艺术理论的源头性人物柏拉图(Plato)和亚里士多德(Aristotle)也没有用“艺术”这个概念,对各种艺术进行理论整合和对艺术进行具体的分类,在这两位理论家那里,把诗歌、音乐、舞蹈、绘画和雕塑统领起来的概念不是“艺术”这个概念,而是“摹仿”(mimesis)这个范畴。摹仿作为统摄各种艺术的概念,不仅适用于视觉艺术如绘画和雕塑,而且也适用于叙事艺术如诗歌和文学、时间艺术如音乐、综合艺术如舞蹈和戏剧等。古罗马的西塞罗(Cicero)谈到了自由艺术,但他并没有对什么是自由艺术进行界定,古典后期的卡佩拉(Capella)把语法、修辞、雄辩术、算术、几何、天文、音乐称为“自由艺术”。在这后来被称为“自由七艺”中,除了音乐属于现代意义上的艺术外,其他六艺都是与古希腊的“技艺”概念密切相关的,它们都不属于现代意义上的“艺术”。

在古代西方文化实践和理论话语中,在所有构成“艺术”的各种技巧活动之间进行区分的普遍原则是,人们所讨论的艺术究竟是手工的还是智力的作品。这种区分原则一直延续到中世纪。中世纪早期基本延续了古典后期的艺术分类原则,这一时期把艺术分为“技巧的艺术”和“自由的艺术”。前者被称为“三艺”(语法、逻辑、修辞),后者叫做“四艺”(算术、天文学、几何学、音乐)。这些“自由艺术”构成了中世纪大学课程的重要部分,但是这些所谓的自由艺术也不是作为“创作活动”来讲授的,而是作为理论的科学来传授给学生的。后来叫做真

^① See, Wladyslaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, London, 1980, p. 11.