

中国普通高等学校
公共艺术课程系列教材

Public Art Courses Textbook Series For University In China

美术鉴赏

FINE ARTS APPRECIATION

丁宁 著



上海人民美术出版社
Shanghai People's Fine Arts Publishing House



中国普通高等学校公共艺术课程系列教材

美术鉴赏

丁宁 著

上海人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

美术鉴赏 / 丁宁编著. - 上海: 上海人民美术出版社,
2007.8

(中国普通高等学校公共艺术课程系列教材)

ISBN 978-7-5322-5066-0

I.美... II.丁... III.美术-鉴赏-高等学校-教材 IV.J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 041696 号

中国普通高等学校公共艺术课程系列教材

美术鉴赏

主 编: 李 新

策 划: 王 远

著 者: 丁 宁

责任编辑: 王 远

封面设计: 曹田泉

版式设计: 曹田泉 刘 悦

技术编辑: 陆尧春

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海长乐路672弄33号)

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

开 本: 787 × 1092 1/16 9.25 印张

版 次: 2007年8月第1版

印 次: 2007年8月第1次

印 数: 0001-4250

书 号: ISBN 978-7-5322-5066-0

定 价: 25.00 元

志于道，据于德，依于仁，游于艺。

——中国古代教育家孔子

我们走遍了全世界想找到美，其实我们还必须将美随身携带，否则，我们就不能发现美。

——美国现代思想家教育家拉尔夫·沃尔多·爱默生

一个人应该至少每天都要听一支动人的歌，读一首好诗，看一幅美的画，并且如果有可能还要说上几句明智的话。

——德国诗人歌德

总 序

人类数千年文明发展史中，从来没有离开过艺术。艺术即是世界文化的重要部分，也和人类形影相伴。中国有史以来，始终把艺术教育贯穿到教育活动中，给我们留下极丰富的精神财富。到了近现代，大教育家蔡元培先生甚至认为，艺术是使整个民族素质得以提高和得以振兴的关键。他大胆提出的用美育代替宗教的学说，至今令人震撼。那么当今我们的现代教育理念里艺术教育地位又何如呢？21世纪以来，中国教育事业蓬勃拓展和我国经济大发展有着必然的联系，而大国要快速崛起的心态使我们不自觉地在高速快车道上奔驰时抛掉了不少不能承载的物件，其中在高校课堂上被舍弃最多的就是文化素养类的知识课程，而把应用技术知识和外语课程放到了第一的位置。在国家特殊的发展时期，国家人才培养战略的变化可以理解，但是短期行为不能是终极目标。随着我们对发展速度和发展水平综合指标认识的提升，再把应用型知识和素养类知识硬划一条鸿沟，割裂成两种知识体系的做法，越来越受到批评。普通高等教育的课业完全以就业为唯一导向，学校教育完全依服于经济市场的做法必须加以调整。

2006年，国家教育部办公厅《全国普通高等学校公共艺术课程指导方案》提出了教改的指示，对公共艺术课程作出了具体和明确的要求，也就有了我社编撰公共艺术课教材的想法和做法。本套教材的编写过程最难的是知识架构搭建的过程，虽然本教材紧扣教育部的课程要求，但知识结构的建设却是一个学者专家与出版人之间严肃的学术切磋的过程。本教材在充分把握通识教育的总体要求的基础上，始终强调把艺术学习和感知、体验贯通一体，把艺术和人的生活，文化知识融合进来，为把艺术教育逐步推进为基础教育的核心学科而积极探索。同时，本教材在细节方面，处处为学生阅读学习考虑，在图书制作上为照顾不同学校、不同专业师生的需求，文字叙述自然流畅，尽量减弱学术味，可读性强；版式图文并举，图例精心挑选，具有经典性；印制考究，充分体现出我们出版人为教学服务的良苦用心。

我社是一家有50年历史知名的专业出版机构，近年来也一直致力于专业类大学教育读物的出版开发。我们深知为教育服务并非一日一事之功，公共艺术课程的发展，有赖于更多的有识之士参与，我社愿意和大家一起继续为中国公共艺术教育的进步做出我们的奉献。同时，也希望使用本教材的教师和学生给我社提出更好的建议和意见，进一步提高本教材的质量，更好地为公共艺术教学服务。



上海人民美术出版社 社长



目 录

第一章 美术的价值	6
第一节 视觉文化与视觉读解	7
一、熟悉创造者	8
二、了解同时代的艺术家	9
三、从传承的角度读解艺术品	10
第二节 亲近经典与审美慧眼	12
一、接受者与艺术经典	12
二、创造者与艺术经典	13
第三节 美术创造与文化财产	13
一、文化财产	14
二、文化财产的轰动效应	14
第四节 魅力四射的人文意蕴	18
第二章 美术的功能	22
第一节 认知延伸	22
一、艺术引领人们感受现实	22
二、艺术开启了想象的世界	24
第二节 会心无言	25
一、微言大义	25
二、诗意感悟	27
第三节 仪式体验	28
第四节 回溯与创造	30
一、回溯历史	30
二、东方情调	32
三、现代艺术中的原始主义	33
第三章 美术作品的形式构成	40
第一节 “用一根线条去散步”	43
一、线条的主观性	43
二、线条的个性	44
第二节 “奏响色彩的交响乐”	45
一、色彩的革命性	45
二、色彩的表现性	46
三、色彩的文化差异	47
第三节 美是至高的造型灵魂	49
第四章 美术作品的题材类别	54
第一节 神话与信仰	57
一、中国美术中的神话题材	57
二、西方的神话与宗教题材	58
第二节 历史的分量	64
一、“篡改”的历史	64
二、求实的历史	68
第三节 人的主题	71
第四节 风景与山水	73
一、人文山水	73
二、实景山水	74
第五节 静物与花鸟	75
一、静物与寓意	75
二、花鸟与人格化	76

第五章 绘画：五光十色的视域	78
第一节 错觉和心象	79
一、真实与错觉	79
二、超越真实	80
三、表现性真实	82
第二节 窗口，抑或平面？	84
一、深度视觉	84
二、平面视觉	85
第三节 细节之美	88
一、藏匿之迷	89
二、比兴之美	89
三、“画眼”	91
第四节 画里与画外	93
一、隐喻世界	94
二、道具暗示	94
三、猜想与期待	95
第六章 雕塑：立体的诗篇	98
第一节 仰观和平视	99
一、崇高与景仰	99
二、平易与新奇	103
第二节 取舍的眼光	105
一、特征概括	106
二、舍与得	107
第三节 个性的流淌	108
一、签名大手	108
二、动感与力度	109
第四节 精神的氛围	110
第七章 建筑：凝固的音乐	114
第一节 形式的探求	115
一、形式理性与体验	115
二、形式创新	119
第二节 精神的格调	120
一、中外建筑的精神差异	120
二、建筑的宗教气质	123
三、建筑的时代气质	123
第三节 没有界限的艺术景观	124
第八章 设计：走向生活的美学	128
第一节 巡视历史	130
一、中国设计遗产	130
二、西方设计举隅	132
第二节 无所不在的美	133
一、中国设计之美	133
二、西方设计之美	135
第三节 创意和深度	136
第四节 呼应时代流变	140
图版目次	144
后记	147

第1章 美术的价值

对研究自然的哲学家、描绘自然的诗人、画家、雕塑家、摄影家以及一般的观察者而言，最值得培育同时也是最难获得的东西就是那种可以看清眼前之物的力量。视觉是一种官能，看则是一种艺术。

——摘自乔治·珀金·马什《人与自然》（1864年）

美术（fine arts）事实上始终是一个变动着的概念，其具体含义在不同的历史时期和地域都各有不同。不过，大体上说，应该包括的不外乎绘画、雕塑、建筑和设计等，它们均诉诸人的视觉，并且由此唤起一系列审美的愉悦或兴奋。

不过，不要以为，视觉由于是直观的、具体的和感性的，它就一定没有深刻而又复杂的可能性。事实上，从历史的角度看，人是在使用和理解文字之前就创造和接触图像的，也就是说，人与图像的关系史在时间的长度上远远超过了人与文字的关系史。我们为什么常常会找不出合适的语词来描述一幅画的美或表现力？视觉上可以传达出来的东西，而语词却对之无能为力，这究竟如何解释？为什么语言这一人的特殊能力在表达美的时候却有可能见拙于人的视觉呢？

在英国当代著名的心理学家泽基（Semir Zeki）教授看来，为什么视觉艺术品会有特别的分量，道理就在于，人的视觉系统具有相对长期的完备性，因为从历史的角度看，视觉系统的进化要比语言系统的进化长得多，可能是超出几百万年！在谈论人类文明的时候，人们往往看重语言，尤其是作为文本的语言。可是，在文字还没有出现的史前时代，制作图像的历史已经开始，而且，这种对图像的执著及其体现出来的简约特点等，完全可以令今人赞叹不绝，那些图像甚至是无以超越的。图像的表现与传达不仅由来已久，而且一直没有中断地持续到了今天。人们不难发现，用语言来描述视觉艺术的魅力就好像诗人爱略特所形容的那样，“是对说不清的东西的搜罗用的又是使不上劲的工具”（摘自《四个四重奏·东库克》）。¹因而，没有理由认为，人对可视图像的把握就一定可以胜于对文字的读解，或者说，对于视觉图像的体会与读解的难度会亚于对文字构成的文本所进行的苦读细品（close reading）。恰恰相反，有时，有关图像的进入和阐释可能显得尤为复杂和艰难，人们不仅在面对人类初民运用文字之前的绘画（例如原始洞穴中的壁画）时显得有点似懂非懂；而且，即使是对人类社会比较晚近的具象艺术的理悟与阐释也有相当的困难，或者说，把握起来总是有一定的限度，而不可能完全达到一种透明无碍的程度。

不过，对于视觉图像的不确定的、多义性的趋近与把握状态恰好又有可能成为美术的一种令人“识之愈真，乘之愈往”的迷人力量。²那种可以一目了然，无需任何探究或回味的图像世界并非艺术家的最高追求目标。图像世界变成一个富有挑战意味的体验与释义的空间，正是创造性心智与想象的一种结果。应该看到，恰恰是在创造性的图像维度里，蕴藏着特殊的文化能量和历史讯息，就像艺术社会学家豪泽尔所申言过的那样：

没有什么艺术品从一开始就有一种确定的、完全的意味，也不会有一种不会改变的和终极的意义。伦勃朗对于德拉克罗瓦和对于凡·高来说并不一样，而菲迪亚斯的命运，正像已有人评述的那样，是掌握在米开朗琪罗的手中，尽管后者未必目睹过我们如今归诸于这位希腊大师名下的一件作品……希腊雕刻变化着的意味就像是同时代的创造一样还是随后发生的各个时期创造的。这就是所有艺术的情形，它是所有能化为任何随后出现的时代或世纪的某种艺术体验的沉淀之物。所以，没有任何艺术史可以被看作是最終的。每一种艺术史只是一种对开放的、未完结的、常变的发展过程的描述，这一过程的因子会产生最变化多端的结果。³

这就是说，图像所对应的是一个远比人们想当然的情景要丰富得多的阐释与鉴赏的文化空间。所以，德国文人库特·图霍尔斯基（Kurt Tucholsky）由衷地产生过一种“Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte”（一幅图像胜过一千个语词）的感叹。1884年，英国著名美术批评家约翰·罗斯金（John Ruskin）也意味深长地强调过，一个伟大的民族是以这样三种方式撰写其自传书稿的：功绩卷、语词卷和艺术卷。我们要理解其中的一卷，就非得读过其他两卷才行；但是，在这三卷中，唯有最后一卷才是相当可信的。⁴换一句话说，艺术有可能透过图像并在参照“功绩”和“语词”时，为人们认识自身提供最为深切而又独特的例证。从某种意义上说，由图像构成的美术史是一部形象的百科全书，而且是文字组成的百科全书所无法替代的。

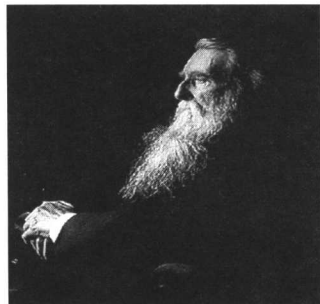


图1-1 约翰·罗斯金肖像照。

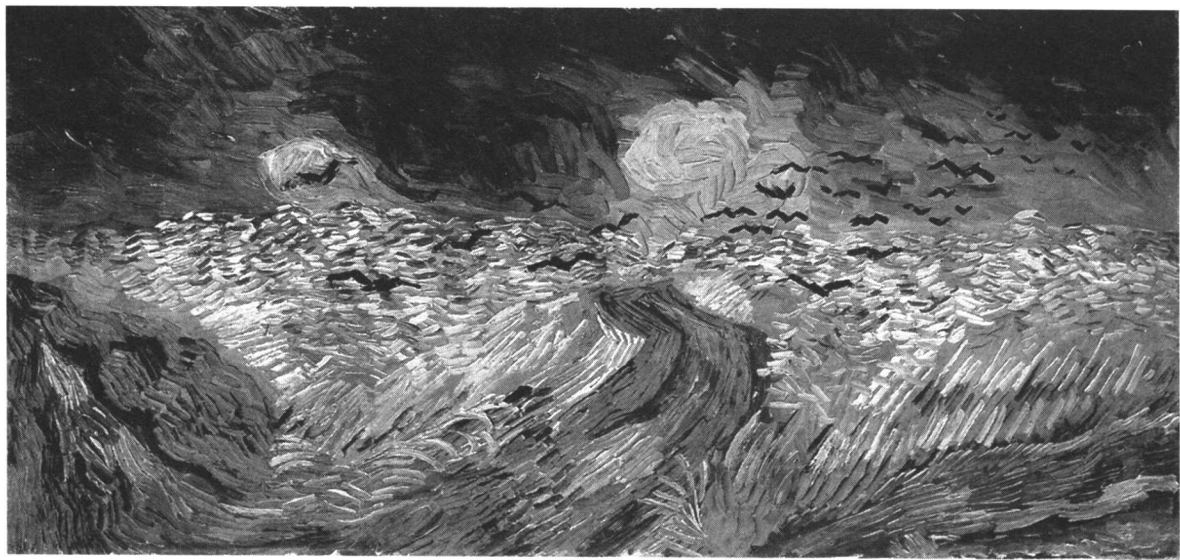
第一节 视觉文化与视觉读解

也许从一开始，图像的创造就不是一种那么单纯的活动。其实，到今天为止，无论从哪种学科的角度，人们都依然不能言之凿凿地说明与图像相伴随的美术创作活动的全部奥秘。艺术在古希腊的时候就与所谓“灵感”的观念联系在一起，也就是说，这种奇妙的创造心智可能是天启，而非纯粹人为的结果。而且，随着时间的推移，那些不曾使同时代人有过多少理解和感悟困难的艺术品，到了今天却有可能需要多重的读解。日常生活中的一目了然往往难以在美术史中得到一一的应验。

那么，对于作为视觉文化中的一大亮点的美术作品的接受大致有哪些途径呢？

一、熟悉创造者

首先，是要对创造者——艺术家有起码的了解。就如中国古代文人孟子所理悟的那样，“知人论世”（详见《孟子·万章下》），也就是说，若要理解一件艺术品，就应该了解创作这一艺术品的作者。作者是谁，对于作品的理解与评价显然有着不可忽略的影响。那种认为作品一经创作出来就与作者无关的观念其实并不完全在理。客观而言，艺术家的名声如何，直接引发相关的具体反应。很多没有亲睹达·芬奇《蒙娜丽莎》的人对于该画有着一一种非同寻常的期盼，当他们走入卢浮宫博物馆时，往往对很多其他的杰作看得比较简略有时甚至是视而不见的。同样，在一场中国绘画大展中，如果有范宽、郭熙和李成的作品，那么它们一定是“超明星”而显得耀眼无比。而且，观者也确实会对这些作品细细观摩，品味再三。如果我们知道凡·高的绝笔之作就是《阴沉天空下的麦田》，而且是艺术家自杀之前两天完成的，那么，我们就自然地会极为认真地感受此画与其他画作的差异。⁵那些厚重而又不安的笔触有可能引导所有的观者格外注意艺术家由此抒发的强烈而又独特的情感。作为死亡象征的乌鸦则如画家自己感受到的那样，确有异乎寻常的意味。面对阴沉天空下大片大片的麦田，画家觉得已经再无必要表达自己的忧伤和极度的孤独。以前，这位画家已经画过很多幅麦田风景画，内中也有无以言表的复杂情愫。可是，这一次，却是一种无以复加的忧伤和绝望的孤独了！风景本身（尤其是天空）就是艺术家自身纷乱而又痛苦的心灵世界的写照，而画中出现的方向各异的小道更是强化了凡·高内心世界的无所适从的深度焦虑。在这里，人们对凡·高的了解、同情以及对其作品的敬意无疑提升了观者对《阴沉天空下的麦田》的深刻体认。



■图1-2 凡·高《阴沉天空下的麦田》，1890年，布上油画，50.5×100.3厘米，阿姆斯特丹文森特·凡·高博物馆。

不过，人们对于艺术家以及作品的理解并不完全是主体与画作的单纯对应的关系，而可能受到无形的文化价值观的制约。“作者是谁”的揣测，使感受和评价产生变化的可能性，而且有时并非为一种令人称道的变化。这里应当提及一件颇有意思的事实：在纽约的大都会艺术博物馆里，有一幅人们如今已是差不多耳熟能详的油画作品《夏洛特小姐的肖像》（Portrait of Mlle Charlotte du Vald'Ognes）。这幅由收藏家遗赠的、据信是出自新古典主义大

师雅克-路易·大卫之手的作品，自然引来过诸多批评家的如潮好评，被认为是一件不可多得的肖像佳作。然而，当此画被确定是大卫的女弟子卡彭蒂尔(Constance Marie Charpentier, 1767-1849)的手笔时，相关的评论就变得如此微妙了：“它的诗意、文学性而非造型性、它的很显然的妩媚、巧妙地加以掩饰的弱点以及从数以千计的微妙仪态中所汲取的女人的整体形象等，似乎都无不揭示出女性的精神。”⁶这听起来简直像是在描述和分析一幅习作，而不是面对一幅令人钦挹的大师的作品了。艺术家性别上的差异居然可以导致如此不同的评价态度！有意思的是，后来，研究者进一步发现，此画既非大卫的手泽，亦非卡彭蒂尔的亲笔，而是韦耶尔(Marie-Denise Villers, 1774-1821)的一幅可能是自画像的作品。⁷可是，既然此作依然出诸女性画家之手，那么，相关的评价就并无大的改变……在这里，我们可以意识到的是，与女性相关的作品评判实际上是和视觉文化传统上的某种艺术标准难分难解的，即美术史的范本以及主流都是由男性艺术家所造就的。

当然，关键在于如何看待艺术家的性别身份。当代女性主义倾向的美术史学者是从一种新的角度来看女性艺术家的作品以及历史地位的。这就是说，对于艺术家身世的了解总是应该有助于人们对其作品更加准确而又深入地把握，而不是相反。

需要指出的是，并非所有历史上有名有姓的艺术家都有详尽的身世备考，大量的可能是只知其名而已，历史越是久远的作者愈是如此。假如人们对某一艺术家无从一一查考其详细而又具体背景的话，那么，设法巡视这一艺术家的其他作品就会有相应的助益。出诸特定艺术家的诸种作品，总是内在存在着或多或少的关联。看多了意大利画家卡拉瓦乔的作品，渐渐地人们就会对其作品中的主体因素格外注意。同样，对徐渭画作的体会积累到一定程度时，我们对该艺术家内心世界的或悲或喜、或怨或愁等的心绪就会有特别细致的感悟。

二、了解同时代的艺术家

艺术品不仅与其创造者联系在一起，而且也或多或少地与同时代的其他艺术家有千丝万缕的联系。人们或许一开始对提香的作品为什么总是充满感性的、富丽的色彩等不是太有领悟。可是，他的同时代人乔尔乔内就已经是这样的画法，而他们共同的老师贝里尼早就是一个对色彩的感性化兴趣浓厚的画家。所以，法国艺术理论家在其《艺术哲学》中这样写道：

至于威尼斯派，一方面是大量的光线，或是调和或是对立的色调，构成一种快乐健康的和谐，色彩的光泽富于肉感；一方面是华丽的装饰，豪华放纵的生活，刚强有力或高贵威严的脸部表情，丰满的诱人的肉，一组组的人物动作都潇洒活泼，到处是快乐的气氛……

同时，我们应当认识到，艺术的创造不但绵延了许多世纪，积累了许多视觉创造的精品；而且，视觉艺术在不同的时代和地域因为不同的文化、信仰以及习俗等而有自身的视觉表达上的惯例。从文明史的角度，不同文化之



图1-3 纽约大都会博物馆中的《画画的女性》，约1801年，布上油画，161.3×128.6厘米，纽约大都会博物馆。



图1-4 韦耶尔《画画的女性》局部。



图1-5 巴黎卢森堡公园美第奇喷泉。

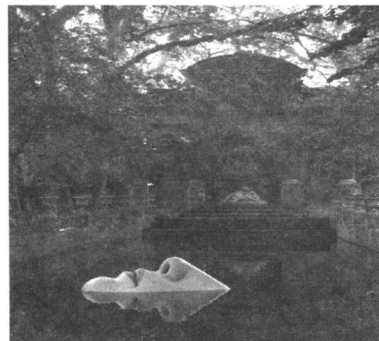


图1-6 汉纳兹《维纳斯局部》。着色材料。2005年5月20日—9月24日，巴黎卢森堡公园美第奇喷泉前。

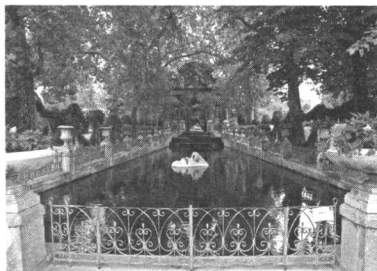


图1-7 巴黎卢森堡公园美第奇喷泉前的《维纳斯局部》。

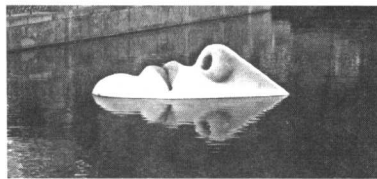


图1-8 《维纳斯局部》

间的交流还产生过极为重要的建树，希腊学习埃及，罗马效仿希腊，阿拉伯参考罗马帝国，中世纪的欧洲吸取阿拉伯文化，文艺复兴时期的欧洲吸纳拜占庭帝国……⁸就此而言，对于特定艺术品的读解时常需要一种更为开阔的视界，而艺术品的价值也寓于一种时空上的文化联系之中。法国艺术史学者亨利·福西雍（Henri Focillon）在其《形式的生命》中就提到：“希腊人作为人类某种观念的地理基础而存在。但是多利安艺术的风景画，或者不如说，作为风景画的多利安艺术，却创造了一个希腊，没有这个希腊，自然的希腊只是发光的大沙漠。哥特艺术的风景画，或者不如说，作为风景画的哥特艺术，却创造了一个前所未有的法国和法国人性以及境域的轮廓、城市的剪影，总之，创造了一种诗情画意，这种诗情画意来自哥特艺术，而不是来自地质学或加佩王朝的制度。”⁹

无可否认的是，视觉艺术是文化地生成的。因而，某种貌似平面的现象有时未必没有深刻的历史负重。

三、从传承的角度读解艺术品

参照艺术传承的传统来看艺术品也是视觉读解的应有之义。画家马蒂斯曾经对泰里亚德（Tériade）说过这样一段体会之言：

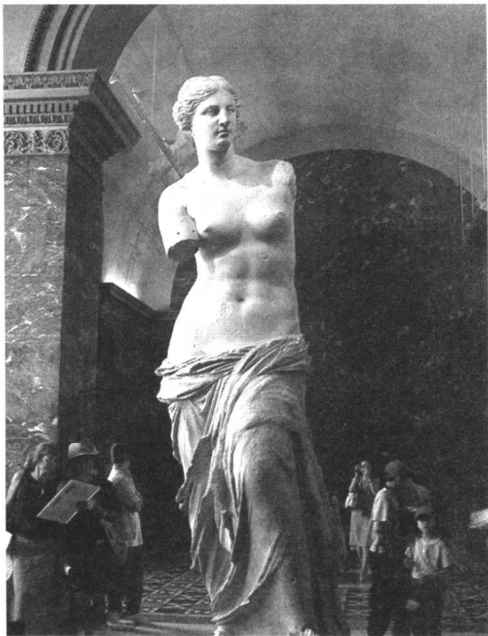
我们的诸感官有一个发展的阶段，这种发展并不源自直接的环境，而是来诸文明的某一时刻……

艺术具有一种发展，这种发展并不仅仅源自个人，而且还来自一种累积的力量，来自于先于我们而存在的文明。一个有天分的艺术家也不是为所欲为的。如果他仅仅运用他的天分，他就不会存在了。我们不是自己作品的主人，而是作品影响了我们。¹⁰

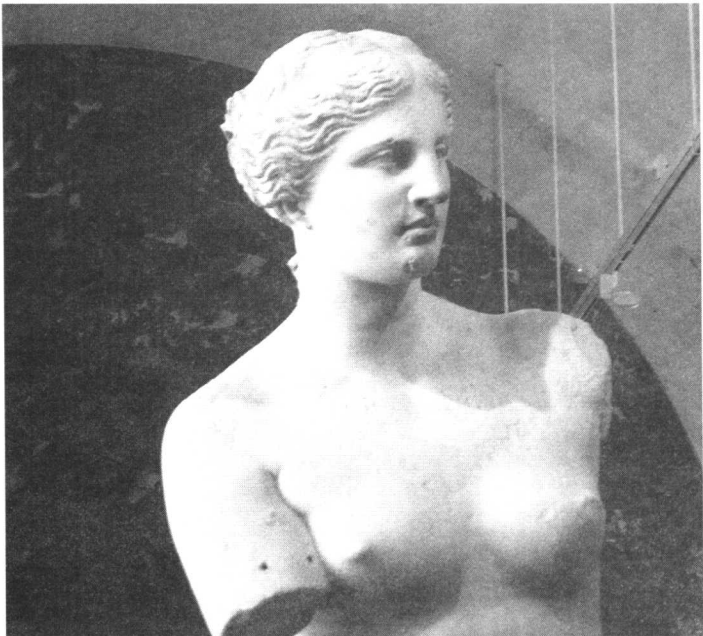
马蒂斯在此所言的“发展”无异于文化本身的漫长而又令人称奇的“连续性”。它的形成和变化是复杂而又微妙的，有时甚至是无法人为操纵的。如果我们像法国诗人韩波在其《预言篇》中所说的那么“耳聪目明，洞察一切”，而且善于沿波讨源，鉴远体周，对那些被人们忽略的事物加以精微地审视和谛听，那么，我们是应该能进入视觉艺术的文化底蕴，从而读解出新的价值。

伟大的美术杰作构成了独特的视觉文化，甚至成为影响久远的传统的一部分。后来的艺术家不能不面对以往的视觉文化，否则，他们有可能无所落实自己的坐标，也无法激起受众的最大限度的文化响应。因而，有眼光的艺术家总是一方面不会在渊源深厚而又持久强大的传统中迷失自己，另一方面也努力以自己的独特创造去回应传统的视觉文化，并进一步得以跻身这种令人肃然起敬的传统之中。

在这里，我们可以看一看当代瑞典女艺术家汉纳兹（Lotta Hannerz, 1968-）在巴黎卢森堡公园17世纪早期所建的美第奇喷泉前的水面上所呈现的迷人雕塑。2005年，巴黎市政府希望艺术家以一种新的创意回应这个艺术趣味盎然的环境。事实上，喷泉边上19世纪的艺术家的作品亦非原本设计的，而是从其他地方移来的。汉纳兹以《维纳斯局部》（*De part de*



■ 图1-9 传亚力山德罗斯《米罗岛的维纳斯》，约公元前100年，大理石，高202厘米，巴黎卢浮宫博物馆。



■ 图1-10 《米罗岛的维纳斯》（局部）。

Venus) 的方案在递交的多种设计中胜出。见过这一在水面上微微荡漾的雕塑的人无不油然而产生一种意外的愉悦，此雕塑实在是太现代了，同时又是如此恰到好处，为一个很难再添加什么艺术品的地方点化出一种无与伦比的浪漫氛围。可惜的是，作品毕竟是临时性的，只是在2005年5月20日到9月24日间展示。不过，回想起来，汉纳兹的这一作品的成功确实不是偶然的，她所运用的传统元素——古希腊最为迷人的一尊女神雕像《米罗岛的维纳斯》的局部——不仅是巴黎所独有的，而且又是经过现代意味的转换：局部化、放大和着色等，因而顺畅地营造了样子既陌生而又十分熟悉的再认效果。在这里，人们会同意黑格尔的感受：“我们之所以是我们，乃是由于我们有历史……这种传统并不是一尊不动的石像，而是生命洋溢的，有如一道洪流，离开它的源头愈远，它就膨胀得愈大……接受这份遗产，同时就是掌握这份遗产。它就构成了每个下一代的灵魂，亦即构成下一代习以为常的实质、原则、成见和财产。”¹¹

正因为艺术家是在传统的影响之下进行创作的，因而，对于所有接受者来说，了解视觉文化的传统就显得极为关键，否则，视觉的读解有可能停留在表层上，只是获得特定艺术品的一部分意义而已，甚至还有可能引发对艺术品的误解或者拒斥。

或许，人们所能做的就是，在视觉文化的历史坐标以及当代的创造间找到最为关键的对接点，这样就能最大限度地重温艺术家所要表达的原初意图。即便是那种完全叛逆传统，与过去背道而驰的先锋艺术也与传统有关，因为没有传统就没有任何叛逆或背道而驰的对象，换一句话说，无论是艺术的创造者，还是艺术的接受者，都不能不是传统的产物！

第二节 亲近经典与审美慧眼

哲学家卡西尔指出：“没有一个人会否认，艺术品给了我们最高的愉悦，或许是人类本性所能有的最持久、最强烈的愉悦。”¹²当然，卡西尔所指的艺术属于精品甚至极品的范畴，而非所有的艺术品。

对于经典，人们有着太多的不同理解。不过，没有人会否认经典是那种可以存留在美术史上的作品。也就是说，那些被称为经典的艺术作品必定是那种为美术史贡献了独到价值的作品，否则，就只能是一般意义上的艺术品而已。

为什么要如此郑重其事地界定经典呢？因为，真正的经典是不可逆的，也就是说，它在美术史上的位置是唯一的，是不可重复的。后世的仿作在原作面前永远是等而次之的存在。美术史的内在逻辑就在于，永远只承认具有第一意义的创造。所以，经典往往就是历史上最具创意和活力的作品，因而也是当时和后来的人们激赏不已的杰作。

一、接受者与艺术经典

对于接受者来说，这样的经验之谈是值得记取的：“薄海内外，无如徽之黄山，登黄山天下无山，观止矣！”这是明代旅行家、地理学家徐霞客两游黄山留下的名言，其中的体会颇有启发性。只有品味了最高意义上的对象，才有可能形成不同凡俗的审美趣味，对美到极点的艺术产生激动不已的响应，也才有可能对品质不一的艺术品有较为切中肯綮的评断，不至于迷失在鱼龙混杂的作品中而心烦意乱。

从心理学的意义上看，人接受怎样的艺术，就可能有怎样的趣味或水平。更糟的是，沉湎于趣味低下的作品中，审美的眼界就会随之下跌，而且要抽身摆脱是颇为困难的。那些离经典作品很远的人，久而久之，在面对经典的时候都可能是一片茫然，不知道经典的伟大究竟落在何处。现实中太多那种到了像卢浮宫博物馆那样的经典宝库而得不到由衷的审美愉悦的例子。在很多时候，经典并不迁就低劣的趣味，也并不一定是自然而然的欣赏目标。

因而，接近经典，形成一双审美的慧眼，是一种需要自觉提升的过程。有人误认为，提升审美趣味的过程只要理论的佐助就可实现的。事实上，纵有多么高深的学说，如果没有对经典本身的亲睹与亲验，那么，所谓的趣味的提升也大抵一句空话而已。甚至像温克尔曼这样的美术史大家也偶有失手的时候。在缺乏对原作的亲验条件下，温克尔曼甚至断言，埃及艺术之所以是不好的艺术，其中有一个原因就是，当时的艺术家们只能描绘丑陋的人像……¹³这完全是无的放矢的怪论，而口出此言的最要害的原因就是他对埃及艺术不曾有过足够充分的经验。不能忘记，德国文豪歌德是在面对哥特式大教堂时才发觉自己原先对哥特风格的偏见是多么地荒谬，陀斯妥耶夫斯基在博物馆的名画前才感动得热泪盈眶……对于经典的怦然心动，更是一种经验世界里积累的结果，是无数次心理证同的效应，没有任何东西可

以代替对经典艺术品的直接体会。只有从经典的实际接受入手，才能造就对于经典的刻骨铭心的记忆和重温，也才有可能在更为丰富的参照体系中一步步地深化对经典本身的把握，所谓“聆《白雪》之九成，然后悟《巴人》之极鄙”。¹⁴激赏经典的能力的确不是与生俱来的。当然，没有人不期望自己获得一种洞悉和激赏经典的能力。可是，正如哲学家卡西尔曾经提到过的那样，达·芬奇就认为出类拔萃的绘画和雕塑都是教会人们“如何去看”，毕竟艺术家在描绘对象的深处发掘出了完美的形式。透过艺术家的眼睛，我们得以看到更高的美的存在。¹⁵因而，对最经典的艺术的接受，乃是形成理想之眼力的重要途径。

二、创造者与艺术经典

对于创造者而言，经典也是一大功课。如何追踪和看待美术史上的经典，毕加索就为我们提供了一个颇有启发性的案例。也许在所有的现代艺术家中没有人能像毕加索那样如此博采形形色色的经典艺术的资源，不仅没有被后者所淹没，而且更加彰显出个性的丰采。在这里，我们无需臚列毕加索所领受过的诸种影响。即使是他一辈子都未到过的希腊也给了他奇妙的启迪。研究者指出，早在学艺阶段，毕加索就受到了经典的希腊艺术的直接影响。他所接受的艺术教育是相当传统的，进过的4所艺术学校无一例外都强调传统的意义。譬如，在学习素描时，范本总是古典雕塑的石膏像。毕加索至今依然存世的一幅描绘河神躯干的炭笔素描，正是与雅典巴特农神殿西面山墙上的一个形象有关。他曾频频光顾卢浮宫，就是因为对古风时期的希腊雕塑有一份强烈的痴迷。1920年，他围绕古典题材中有关半人马内萨斯（Nessus）诱拐得伊阿尼拉（Deianeira）的故事画了一批作品。这一形象后来竟成为一个长久不弃的主题。在毕加索那里，弥诺陶洛斯成为公牛与斗牛士的结合，甚至就是自己的某种自画像。奇妙之处就在于，毕加索不是拘泥于这一神话形象的原意，而是将形象置于个人化的心理世界里，成为传达自身意绪的载体。在这里，毕加索完成的正是接受经典和完成转型的工作，进而使得自己的作品焕发出既有传统底蕴又有创造异彩的魅力。在这方面，毕加索确实是身手不凡，也让观众在欣赏他的作品时有了一份丰富尤加的审美愉悦。

总而言之，对于经典的体验意义是再强调也不为过的。事实上，人们往往是太缺乏对经典艺术的亲近，从而一定程度上反而形成了对经典的偏见。可以相信的是，沉浸在经典艺术带来的审美过程中，会不断地增强一种与最美的艺术相伴的莫大幸福感。

第三节 美术创造与文化财产

与其他如音乐、舞蹈和文学的创造等不一样，美术的创造往往体现为某种看得见、摸得着的物质形态，是具体可感的对象，而不是那种纯粹的观念存在，或者有可能离开实际的形态而只有符号记录的对象。美术是特殊的物



图1-11 巴黎塞纳河边的博物馆群（卢浮宫博物馆、奥赛博物馆和蓬皮杜文化中心）。



■ 图1-12 达·芬奇《蒙娜丽莎》，约1503—1505年，板上油画，77×53.5厘米，巴黎卢浮宫博物馆。

质形态和独特的文化价值相互交织的具体化体现。因此，相形之下，美术作品就更便于留存和参照。这样，美术的创造直接成为文化财产的实际对象就顺理成章了。

一、文化财产

那么，何谓“文化财产”？“文化财产”（cultural property），向来有不同的界定。不过，依照英国学者杰弗里·刘易斯（Geoffrey Lewis）的说法，“文化财产以可触摸的形式再现某些证据，关乎人类的起源及其发展、传统、艺术和科学的成就以及广而言之人类身处其中的环境。这种材料能够或直接或通过联想而传达出超越时空的现实的某个侧面，这一事实使其获得了特殊的意味，因而也使其成为某种渴求和保护的对象。”¹⁶值得注意的是，文化财产与民族的联系得到了今天国际社会越来越显著的强调。在1954年的《海牙公约》里，文化财产被看作是全人类的文化遗产，而在1970年联合国教科文组织的公约里则进一步地将文化财产当作每个国家的文化遗产……这些做法均表明，文化财产是不能从一个民族或是国家中剥离出来的，同时它们是整个人类需要珍视的财富。¹⁷

伟大的艺术品作为文化财产的重要部分无疑具有举足轻重的位置。尤其是那些历经历史的风风雨雨而幸存下来的杰作，中国历代的内府收藏（包括台北故宫博物院的中国古代书画）、埃及的金字塔、希腊雅典的巴

特农神殿、印度的泰姬陵、英国伦敦的特拉法加广场上的纳尔逊纪念柱、法国巴黎的凯旋门……都是名副其实的文化遗产的典型代表。所以，经验主义的美学家杜威会有“艺术的繁盛是文化性质的最后尺度”¹⁸的莫大感慨。

二、文化财产的轰动效应

正因为文化财产的唯一和无可替代的价值，任何可能改变文化财产的举动都会引来有识人士乃至公众的深切关注，甚至可能酿成轩然大波，成为世人瞩目的文化事件。伟大艺术品的失窃（如达·芬奇《蒙娜丽莎》1911年8月21日的被盗事件）、损坏或是被毁（如巴米扬大佛2001年3月12日被塔里班炸毁）、修复（如米开朗琪罗在西斯廷礼拜堂的天顶画1981—1994年的清洗，以及《大卫》雕像在2003年的清洗）等，都可以令世人瞩目，甚至引发持久而又广泛的争论或无比强烈的反应。

我们可以注意到，国内外一些举足轻重的艺术品出借到国外展出都无不具有非凡的含义，或是与重

要事件联系在一起，或是同重大的国家利益有关。在某种意义上，伟大的艺术品承担了特殊的文化使命。

提及世界上最负盛名的杰作——达·芬奇的《蒙娜丽莎》的出境或许有助于我们从一个特殊的角度理解艺术品作为文化财产的重要涵义。¹⁹

众所周知，油画《蒙娜丽莎》属于卢浮宫博物馆的三件镇馆之宝之一。根据现有文献记载，自从《蒙娜丽莎》来到卢浮宫之后，它从来不曾正式出借给任何国家。可是，第一次的例外发生在1962-1963年间。据说，时任法国文化部部长不久的安德列·马尔罗（André Malraux）实际行政能力平平，但是，他高瞻远瞩，有意振兴二战之后变得边缘化的法国在欧洲文化中的主导地位，调动政府资源来抗衡全球蔓延的英语文化的扩展，尤其是利用法国独特而又丰富的文化资本，在后殖民时代保持政治上的锐气。1962年，马尔罗访问美国。《华盛顿邮报》驻白宫记者爱德华·福利亚德（Edward T. Folliard）在5月12日举行的海外作家午餐会上提问马尔罗，《蒙娜丽莎》可否到美国展出。在没有事先和卢浮宫的任何人员沟通的情况下，马尔罗明确答复对方：可以。不久，在和肯尼迪夫人杰奎琳见面时，马尔罗再次承诺《蒙娜丽莎》可以在美国展出。消息传出，舆论哗然。卢浮宫的专家认为让已经450多岁的“乔孔达夫人”远赴重洋，风险极大，有几位以辞职表示抗议。²⁰《费加罗报》谴责政府的行为。但是，马尔罗却坚持己见，并且得到戴高乐总统的力挺。马尔罗和戴高乐这么做，自有其原因。他们希望通过出借卢浮宫的镇馆之宝之一的《蒙娜丽莎》与美国政府重修旧好。因为，当时不仅有美国游客搭乘的从亚特兰大飞往巴黎的班机在勒柏格（Le Bourget）失事，无一生还，而他们主要就是要去参观赫赫有名的卢浮宫。²¹同时，戴高乐总统撤开了北大西洋组织，自行制订军事防御计划……法美外交一度陷入困境。融洽这种至关重要的外交关系的杠杆是什么，或者什么事物才可成为最具亲和力的外交工具？敏锐而又博识的马尔罗此时觉得非《蒙娜丽莎》莫属。很快，没有任何官僚主义的繁琐程序，启运《蒙娜丽莎》的工作实施了。12月14日，此画放入真空、恒温、恒湿的铝箱。1963年1月初，这一堪称西方最为著名的画作单独搭乘豪华的法国班机的头等舱，跨越大西洋，开始了去往美国的处女航。此画在华盛顿特区和纽约展出，举行了盛况空前的仪式——从政要到社会名流约1000人躬逢其盛——肯尼迪总统则亲自为之揭幕。1月8日，在华盛顿特区的美国国家美术馆举行的聚会上，马尔罗的致辞可谓自然得体，恰到好处。他将《蒙娜丽莎》比拟为西方文明以及法国的象征，赞美美国在过去的半个世纪里两次赢得了文明的胜利。更为动情的是，他说道：“曾经有人谈到过将此画挪离卢浮宫的种种风险。这些风险是实实在在的，尽管是被夸大了。但是，那一天登陆诺曼底的孩子所承受的风险——且不提那些比他们早25年的人——肯定更大。对于他们当中军衔最低的那位……我要说的是……总统先生，今晚你诉诸历史敬意的杰作就是他拯救下来的。”²²两个月间，共有200万美国观众来到24小时由卫兵守护的名画前，一睹其芳泽。有意思的是，首展日那天，由于参观者众多兼之记者云集，专程到华盛顿保护名画的卢浮宫女修复师玛德琳娜·阿沃尔（Madeleine Hours）担心拍摄电视的用光过于强烈而对画作本身有损害，一步跨过警戒



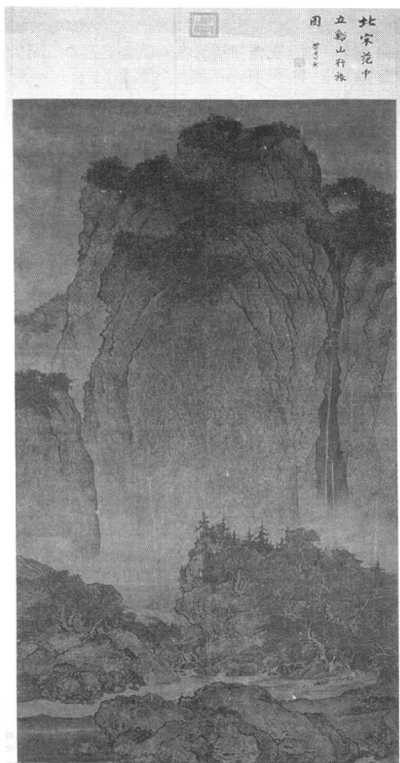
图1-13 《蒙娜丽莎》在美国华盛顿特区国家美术馆所获得的隆重礼遇之一。

线，以检查玻璃罩下面的温度—湿度计。边上守卫的海军陆战队士兵立马阻止她的越轨动作，结果手中的刺刀划破了她的礼服。幸亏一特工人员一步上前把她拉了回来……

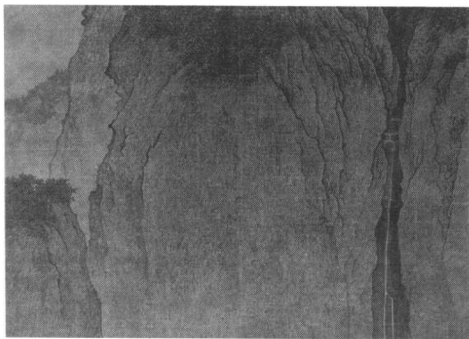
在华盛顿展出的近一个月的时间里，美国国家美术馆破天荒地在夜间也对外开放，大约有67万4千人次的参观者——超过该馆整年参观人次的一半以上——曾经要等上两个小时才能一睹名画的风采。2月6日至3月4日，《蒙娜丽莎》转至纽约大都会博物馆展出，尽管天气恶劣，但是，总共约有108万人次的参观者前去排队等候以亲验名画的灼人风华！

毫无疑问，出借《蒙娜丽莎》之举昭示出来的无比亲善极为有效地润滑了自从冷战以来一直处于紧张状态的法美关系。事实证明，以《蒙娜丽莎》的分量和非凡魅力，她的出借意味着法方的一种无与伦比的文化慷慨，同时也是美方独享的文化殊遇。显然，《蒙娜丽莎》完成了一种非凡的文化使命。确实，还有别的什么东西能比其更能敦穆法美两国的关系呢？²³

在随后的岁月里，《蒙娜丽莎》再次出借。1974年，它被出借到日本东京上野公园里的国家博物馆展出，这是该画最后一次离开卢浮宫。当时，大约有151万人次参观了《蒙娜丽莎》，是日本至今都没打破过的艺术展览的参观人次纪录。同年，顺道在莫斯科的普希金博物馆的展出，也大约有50万人次的参观者，同时在观众中引发一些感人的接受反应：有人将诗歌和鲜花放在画前，仿佛是面对圣像一样。



■ 图1-14 宋 范宽《溪山行旅图》，绢本，浅设色，轴，155.3×74.4，台北故宫博物院。



■ 图1-15 宋 范宽《溪山行旅图》（局部1）。



■ 图1-16 宋 范宽《溪山行旅图》（局部2）。



■ 图1-17 宋 范宽《溪山行旅图》（局部3）。



■ 图1-18 宋 范宽《溪山行旅图》（局部4），位于画面右侧中间的“范宽”签名极为巧妙地隐于树丛中，使此画成为免遭内府皇印在画面中横行的难得之作。