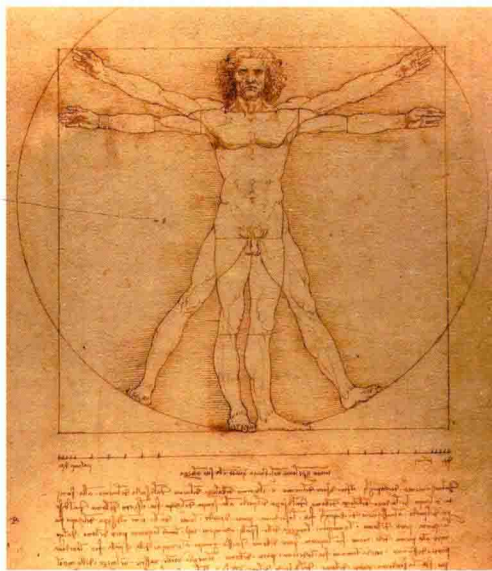


西方美术理论 简史（第2版）

A Concise History of Western Art Theory

李宏 主编

本书立足于西方美术理论原始文献，参阅了大量美术史学史著述，系统而精要地梳理了纵跨千年的西方美术理论发展历程。全书不仅扼要勾勒了西方美术理论形成和流变的轨迹，更精辟呈现出著名艺术家、理论家著作和思想的丰赡形貌。



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

西方美术理论 简史（第2版）

A Concise History of Western Art Theory

李宏 主编

撰稿者：陈旭霞、葛佳平、李宏、闫巍、黄虹、

应爱萍、薛军伟、孙晓昕、刘国柱、许玮



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

西方美术理论简史 / 李宏主编. —2 版. —北京: 北京大学出版社, 2017. 7
(博雅大学堂·艺术)

ISBN 978-7-301-26473-7

I. ①西… II. ①李… III. ①美术理论—美术史—西方国家 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第259697号

- 书 名 西方美术理论简史 (第2版)
XIFANG MEISHU LILUN JIANSHI
- 著作责任者 李宏 主编
- 责任编辑 任慧
- 标准书号 ISBN 978-7-301-26473-7
- 出版发行 北京大学出版社
- 地 址 北京市海淀区成府路205号 100871
- 网 址 <http://www.pup.cn> 新浪微博: @北京大学出版社
- 电子信箱 pkuwsz@126.com
- 电 话 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022
- 印 刷 者 北京中科印刷有限公司
- 经 销 者 新华书店
- 720毫米×1020毫米 16开本 25.75印张 406千字
2008年5月第1版
2017年7月第2版 2017年7月第1次印刷
- 定 价 59.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

目 录

前言	/ 001
第一章 古希腊、罗马的美术理论	/ 006
引言	/ 006
第一节 从模仿到想象	/ 009
第二节 素描与色彩	/ 031
第三节 美与比例	/ 033
第四节 美术理论与批评	/ 043
第二章 中世纪美术理论	/ 046
引言	/ 046
第一节 早期基督教时代的思想家们	/ 048
第二节 圣像之争	/ 053
第三节 盛期中世纪	/ 062
第四节 意大利的人文主义者们	/ 074
第五节 艺术家们的指南	/ 078
第三章 文艺复兴	/ 089
引言	/ 089
第一节 早期文艺复兴艺术理论	/ 091
第二节 达·芬奇与《画论》	/ 108
第三节 米开朗琪罗·鲍纳罗蒂	/ 122
第四节 瓦萨里及其《名人传》	/ 128
第五节 晚期文艺复兴艺术理论	/ 147

第四章 17 世纪的美术理论	/ 162
引言	/ 162
第一节 贝洛里和普桑：理想的美与理性的情感	/ 165
第二节 学院：理论与规则	/ 177
第三节 古今之争及其对艺术理论的影响	/ 187
第五章 18 世纪的美术理论	/ 200
引言	/ 200
第一节 康德对艺术的哲学思考	/ 203
第二节 新古典主义美术理论	/ 214
第三节 狄德罗与艺术批评的兴起	/ 230
第四节 美术理论在英国	/ 238
第六章 19 世纪美术理论	/ 250
引言	/ 250
第一节 学院派的危机	/ 252
第二节 印象主义	/ 266
第三节 象征主义	/ 278
第四节 罗斯金美学	/ 290
第五节 多元化的探讨	/ 302
第七章 20 世纪美术理论	/ 316
引言	/ 316
第一节 艺术家和艺术流派	/ 317
第二节 艺术史家	/ 355
第三节 批评家与理论家	/ 386

前 言

近年来，关于西方美术理论的研究在广度和深度上都有很大提升，译著和引介性著作频出，西方美术历史及理论呈现出越来越多元、越来越深入的面貌。这是一部专门针对高校西方美术理论史课程而写作的教科书，旨在系统而简明地对西方美术理论进行梳理，为读者勾勒出西方美术理论形成、发展的历史轨迹以及著名艺术家、理论家的思想形态。本书从古希腊、罗马到20世纪，共分7个章节，阐述了西方美术理论的发展历程。在写作过程中，各作者参考了国内外出版的大量西方美术理论文献，面对着纵跨千年历史中浩繁和精深的著述，著者力不能逮而无法将其尽述，但仍然力求做到系统全面、重点突出、资料翔实、行文严谨、分析到位，希望能够较充分地满足教学、学习及参考的需要。以下是各章梗概。

第一章，古希腊、罗马的美术理论。在古希腊这个西方文明的摇篮，“爱智者”们已经开始对造型艺术进行讨论，从最初只言片语的提及苏格拉底、柏拉图和亚里士多德的哲理性思考，尽管并未形成现代意义上的美术理论，但那正是西方古典美学的源头，也正是西方美术理论的肇始。古罗马人继承和发展了古希腊人对造型艺术的兴趣，比如，老普林尼在《博物志》中记载和描写了艺术家及其活动；再比如，维特鲁威《建筑十书》专论建筑，对雕塑和绘画也有所提及。这些古罗马的论著对文艺复兴及后世的影响再怎么强调也不过分，前述《博物志》就为瓦萨里开创艺术史写作模式树立了典范，而文艺复兴的建筑理论则可以毫不夸张地说是以《建筑十书》为基础而进行的一再阐释和演绎。至于流传下来的古代旅游指南，其中对艺术名胜的详尽描写则为后世的艺术考古提供了珍贵凭证。而彼时诗人与艺术家对于艺术品的描述，更激发着后世对这一辉煌时代的憧憬与想象。

第二章，中世纪的美术理论。所谓“黑暗”的中世纪其实并不“黑暗”，中世纪经院哲学家们以基督教神学为框架对古典著作进行的解经活动在一定程度上触及了与艺术有关的话题；此外，由于意识到视觉艺术对于传教的积极意义，神学家们也热衷于议论图像、光和色彩乃至比例的象征性，这些讨论无疑奠定了图像学的基础。然而，由于中世纪的作家们对艺术的一切讨论都以神学为皈依，真正意义上的艺术理论实在是无迹可寻。值得注意的是，随着中世纪的衰落，人文主义思想的抬头，新的艺术理论形式出现在14世纪的意大利，人文主义者们对古典兴趣日增，开始有意识地关注自己时代的艺术，并通过对古典艺术观念的重新审视，拉开了文艺复兴的帷幕。在中世纪的最后阶段还出现了一些通常由艺术家写作、用于传授技艺、讲述方法、指导创作的小册子，琴尼尼的《工匠手册》就是其中最重要的一部，它既保留着中世纪的传统形式，又透出早期文艺复兴的特色。至于中世纪流传的朝圣指南，虽然算不上艺术理论，但至少可以让人从中领略此时期人们对于艺术的本质和任务所持的看法。

第三章，文艺复兴的美术理论。14至16世纪的三百余年，是西方文化蓬勃发展的时期，尤其是15至16世纪的盛期文艺复兴，被视为开辟世界近代史的新纪元，也为近代艺术理论确立了一个新起点。伴随着佛罗伦萨布鲁内莱斯基、马萨乔、多纳太罗这一代人的出现，一种新的艺术理想得以实现。这种艺术理想，代表了知识精英在佛罗伦萨城市共和国发展到某种高度的时刻所具有的志向。随着最后的哥特式残迹的消亡，出现了一种表达人们对于世界新的认知方式的风格，即人文主义的自信及其对理性方式的依赖。文艺复兴时代的艺术家们以一种全然不同于中世纪的态度来看待艺术。在绘画和雕塑领域，以透视和解剖实验为基础的自然主义兴起；在建筑上，通过对古罗马宏伟的团块式建筑风格的复兴，文艺复兴的大师们满足了人们对于理性的要求。

文艺复兴时期是西方艺术理论的繁荣期。艺术家们以极大的热情投身于理论的研究，为后代留下大批宝贵的艺术理论成果。雕塑家吉贝尔蒂的《回忆录》，可谓用自己的观点阐述艺术史的肇始。无论是人文主义者和建筑师阿尔贝蒂，还是几乎尽善尽美的全才达·芬奇，都始终将艺术作为科学来强调，他们不仅为世人留下了独步古今的艺术巨作，而且留下了重要的艺术理论著作。而那位堪称巨人的米开朗琪罗，则将其新柏拉图主义的艺术观念，蕴涵于一首首深邃、激昂的

十四行诗中。在这个对荣誉极度渴望的时代，人们呼唤英雄的出现，于是，便有了乔尔乔·瓦萨里的《名人传》。除艺术家外，此时期内很多人文主义学者，在继承古希腊艺术理论的基础上，以自身人文学科背景，纷纷发表对于艺术和艺术家的看法。文艺复兴晚期，在洛马佐、祖卡罗、多尔切等学院派手法主义理论家的著作中，理论化趋势日臻明显，反映出亚里士多德体系的中世纪经院主义，以及15世纪新柏拉图主义的影响。

第四章，17世纪的美术理论。文艺复兴以后，意大利已不再是艺术理论的唯一中心，但仍是造型艺术新思潮的源泉。意大利浓郁的古典氛围和丰富的古物资源催生了“古物学家”这种全新的艺术研究者，博学多识的乔凡尼·贝洛里就是最早也最杰出的古物学家之一，他是那个时代意大利最重要的艺术理论家，他倡导古典主义和理想美，奠定了学院艺术的理论基础。17世纪，艺术理论的中心逐渐转向法国，至少有几件事可以说明法国的重要地位：其一，法国出现了伟大的艺术家普桑，他不仅启发了包括贝洛里和费利比安在内的理论家，他自己也是一名勤勉思考艺术理论的学者；其二，巴黎美术学院的兴起及夏尔·勒布伦以理论和规则为基础确立了学院的艺术教育体系，学院把17世纪对理性的崇尚发挥得淋漓尽致，但也导致了僵化的教条主义；第三，德·皮勒对学院规训的质疑及由此引发的“素描与色彩之争”、德·皮勒对“趣味”的阐释及对色彩和鲁本斯的推崇实际上为艺术和艺术理论的多样化发展铺设了道路。

第五章，18世纪的美术理论。18世纪，哲学的星空群星璀璨，其中许多思想家对人类的感观认知投以不同角度、不同程度的关注，伯克、夏夫兹博里等英国学者从经验主义的角度探讨美感和趣味；在德国，鲍姆嘉通开启了“美学”研究，康德对审美判断的哲学思考不仅是18世纪美和趣味讨论的最高点，更直接影响了此后艺术理论研究的走向。18世纪还是艺术史和艺术批评正式诞生的时代。德国学者温克尔曼出版了《古代艺术史》，被称为“艺术史之父”；法国启蒙思想家狄德罗为法国当代艺术沙龙撰写的艺术评论，创造了报刊艺术批评的新文体。从18世纪下半叶到19世纪初，美学和美术理论的成就达到了历史的新高峰。同时，这一时期的理论家探讨视觉艺术的理念也发生了根本转变，美术理论的主题、范围变得不同于以往，具有新的特征。

第六章，19世纪的美术理论。工业革命以来硕果累累的自然科学成就使人类

社会发生了天翻地覆的变化，社会生活、政治、文化等各个领域都登上了“现代化”的巨轮，艺术自然也不例外，孕育于19世纪的“现代主义”艺术，就是对政治及经济变化所作出的一种暗示性回应。法国仍是欧洲艺术中心，两个世纪以前德·皮勒引起的论争在19世纪再度引起关注，甚至成为推翻学院标准的理论标杆，“素描与色彩”附身“古典主义和浪漫主义”，争锋再起。在那个迈向“现代”的门槛上，这场论争把艺术导向更为多元的境界，艺术流派纷呈、此起彼伏。同时，更多作家积极地介入视觉艺术领域，纷纷著书立说，比如倡导回归中世纪的英国批评家约翰·罗斯金，再比如象征主义的灵魂人物、法国诗人波德莱尔，他们为美术理论这幅巨大的马赛克拼贴画增添了流光溢彩。

自温克尔曼打开艺术史研究的新局面以后，19世纪末至20世纪初出现了不少杰出的艺术史家：布克哈特、丹纳、李格尔、沃尔夫林……这些名字至今仍如雷贯耳。从总体上看，这个时期的艺术史或多或少地笼罩在黑格尔“时代精神”的阴影下：布克哈特在《意大利文艺复兴的文化》中把艺术纳入包罗万象的文化史中，阐述意大利的民族精神；李格尔的“艺术意志”和沃尔夫林的“无名风格史”^[1]确立了艺术自身发展规律的独立性，但就他们所设立的风格预定演化模式而言，都未能脱离黑格尔历史决定论的窠臼。

第七章，20世纪的美术理论。20世纪是人类历史上思想变革最激烈的一个世纪，20世纪的艺术天地间弥漫着“革命”的硝烟和颠覆传统的火药味，艺术家和理论家们的矛头不仅指向艺术领域中的每一个惯例、每一个传统，更是直捣艺术这个母体本身，纵观整个美术理论史，从未有哪个时期如20世纪那样，艺术流派之多、变化之快、艺术理论之纷繁让人如此目不暇接。一方面，在艺术创作领域，艺术家们在创作和实践中也积极进行理论创新；另一方面，艺术史领域名家辈出，他们从各种哲学基础或各种思想视野出发——比如艺术社会学、西方马克思主义、形式主义等——探讨、阐释艺术的历史。其中，伟大的古典学者瓦尔堡所开创的研究方法及其所创立的研究所旨在复兴人文主义研究传统，他的思想启发了新一代艺术史家，例如潘诺夫斯基、贡布里希、巴克森德尔等。此外，艺术批评与艺术创作之间的交织在20世纪中期以后愈发紧密，有时候，批评活动

[1] 本书把李格尔和沃尔夫林放在第七章“20世纪的美术理论”中进行介绍，但考虑到这两位大师的主要著作在19和20世纪之交以及他们在思想上的承上启下性，本序言将他们放在第六章和第七章之间。

甚至在很大程度上影响了某些艺术流派的出现、兴起甚至衰落，像格林伯格这样的杰出批评家对于 20 世纪中期的艺术界来说有着举足轻重的地位。到了 20 世纪末，与当代艺术理论对应的艺术作品，较之传统或古典艺术作品已真正具有“天壤之别”；但从具体理论成果层面而言，艺术理论越来越多地吸收了众多学科的成果，在鉴定领域使用了最新的物理、化学技术，在理论领域融合了心理学、社会学、人种学乃至非线性科学等理论创新，使得我们对艺术的阐释进入了一个新的阶段。

第一章

古希腊、罗马的美术理论

引言

古希腊罗马时期的作家有时在各类文章中提到绘画和雕塑作品并对它们做描述，显然他们对许多视觉艺术作品及其使用的技术（techniques）相当熟悉，这些作品几乎涉及荷马时代直到古典晚期。此外，古代的哲学家、诗人、修辞学家创造了诸如模仿、表达、适合等关键概念，以此作为对视觉艺术进行严肃讨论的基础，这些概念在整个欧洲美学的传统中始终是最基本、最重要的。然而，对视觉艺术作品和它们使用的技术再怎么熟悉，也并不一定意味着构建了全面、清晰的艺术理论框架，也不能证明古代已经有任何现代意义上的艺术理论。我们有时很不严谨地认为古代艺术理论难以捉摸，就算极尽简单地提出一些古代绘画、雕塑方面的观点，也会不可避免地感到茫然和含混不清。这种含混不清是简单地由文献缺失造成的吗？或许并非如此，有时这些概念本身的混乱在更大程度上阻碍了我们对古代艺术理论的理解。

与研究文学理论一样，我们在艺术理论研究过程中看到的古代文献常常是断编残简。^[1] 罗马建筑师维特鲁威（Vitruvius）的著作《建筑十书》是直接专门讨论艺术的古代著作中唯一一部保存完整的文献，但它的主题是建筑，书中提及艺术也只是顺带，并没有提出有关绘画和雕塑的理论。布克哈特提到，第欧根尼（Diogenes Laertius）列出了大量遗失书籍的篇名，我们今天看到的名录中并没有一本是有关绘画和雕塑的论著。如果把这种奇怪的状况与音乐、诗歌以及修辞学的论著（现存于世的或众所周知曾经存世的）作比较，就会发现，缺少对再现艺

[1] Moshe Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann, Antiquity*, New York University Press, 1985, pp.1-2.

术的讨论显然不仅仅是因为这类文章恰好鲜有存世。艺术类论著的缺失未必是由于保存不完善，他们似乎忽视了再现艺术。

人们也很想搞清，熟悉作品本身、观点似非而是、缺乏连贯系统的理论，这些是不是反映出希腊人和罗马人天生就对再现艺术看法含糊？

一些奇怪的现象使得关于视觉艺术的古典思想越发难以捉摸，我们今天称为“艺术”的东西在古典文化中并没有特定的术语来称呼它。最接近现代概念的术语大概要算希腊词汇“技艺”(technē)以及同义的拉丁语 ars 了。考察这些词汇时，人们发现它们的外延相当宽泛，几乎无法适用于我们的讨论。technē (或 ars) 并不仅仅指美术，它还包括人类掌握的其他技巧、工艺，甚至知识。因此，人们可以说农耕的艺术、医药的艺术、木工的艺术，以及绘画的艺术或雕刻的艺术。美术被赋予了特殊的意义，它不同于 technē 的传统用法。

考察一下这个古典概念的内涵对我们的研究不无裨益。一般而言，技艺与自然是一组相对的概念。因此，古希腊医药之父希波克拉底 (Hippocrates) 将自然(生命)与艺术(医药)对立起来。在希腊思想中，人们普遍认为，自然行为常常缺乏必然性，技艺却是人们故意而为之。正因如此，技艺有别于本能，此点柏拉图 (Plato) 在《理想国》和《普罗泰戈拉篇》^[2] 都曾提及，同时它有别于纯粹的偶然。从广义上来说，技艺可以指为了完成预定目标特意施行的过程。

这也驱使我们关注艺术的另一方面。尤其在亚里士多德 (Aristotle) 的传统看法中，技艺一词不仅仅指动作本身，它意在制作。什么是艺术，可以在亚里士多德的描述中找到对它的基本陈述：它是利用事先存在的物质，为制作出最终形式而进行的一个有目的的过程。不过这个有目的的技艺必须遵循一定的规则。这些规则体系是针对制作过程的有条理的知识体系，也是包含在技艺中的一个主要部分，也就是说，这个术语同时是指一种知识体系。谈到建筑，亚里士多德在《尼各马可斯伦理学》(Nicomachean Ethics, VI. 4. 1140a) 中给技艺下了一个定义：“如今既然建筑是一门艺术 (art [technē])，其本质上是一种缜密的人工制造能力，不存在不经人工制造的艺术，也不存在没有艺术的人工制造，因此艺术所表达的同时也是一种缜密的人工制造能力，其中始终伴随着真实的理智过程。”为了强

[2] 普罗泰戈拉 (Protagoras) 是古希腊哲学家。

调概念的理性意义，西塞罗指出，艺术不该从科学中分离出来，因为它涉及的事物都是众所周知的。

这段简短的概述旨在揭示，在古典文献中我们遇到的有关视觉艺术的似是而非的观点并不是著述缺失造成的；这种矛盾的情形其实是暗示我们对再现艺术的经典分析中存在着基本问题。

古希腊罗马时期的哲学家在论述哲学问题时习惯于引用艺术方面的例子，比如柏拉图在《理想国》卷六中表达自己的政治见解，就曾以绘画为例，详细解说了绘画的具体步骤^[3]，可以看做是对当时绘画技法的陈述。亚里士多德对视觉艺术的直接关注要少一些，但是他在《诗学》中对视觉艺术时有提及，一些基本概念对后世的美术理论产生了深远的影响。虽然哲学家们的初衷不是讨论艺术，尤其是视觉艺术，但是他们的一些基本概念，以及阐述概念的论证过程无一不向后人表明了他们看待艺术的观点；或许他们的观点在当时不是某个哲学家或某个学派的独创，却至少代表了当时一部分人的看法。事实上，这些观点也影响了后世对古代美术及美术理论的研究。

另一些美术理论则出自那些艺术作坊，是艺术家们自己在创作过程中的探索、总结，它们以坊间谈话的方式逐渐流传，而后被一些艺术家用文字的形式记录下来，它们有可能不是某一个艺术家的观点，却代表了那个时代的看法。希腊时期艺术创作出现空前繁荣，艺术家的技艺日臻成熟。今天我们无缘见到雕塑家波吕克勒托斯论述艺术的专著《规范》(Canon)，但是许多文献中都提到它，认为这位公元前5世纪的雕塑家总结了之前直到那个时代为止人们对人体的了解。有学者认为《规范》应该是我们了解的希腊第一篇艺术理论专著。波吕克勒托斯的“《规范》规定了人体的比例，而不是告诉你如何从石块中雕出某个形象来；文章提供的是纯粹的测量学，而不是帮助艺术家掌握透视原理”^[4]。美术理论在此时毋宁说是一种更加实用的工作手册，它由艺术创作的实践发展而来，反过来又推动艺术创作的发展。20世纪意大利著名的美术史家、艺术批评家文杜里认为，出现真正的艺术批评，建立起艺术评论的理论及准则应该是在公元前3世纪。

古代先贤们的论述包含着艺术在古代的众多争论性话题，比如模仿、比例、

[3] 柏拉图：《理想国》，商务印书馆，2002年，第253—254页。

[4] Moshe Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann, Antiquity*, p.17.

道德、心与物的关系、美与丑、造型与色彩的关系（或者说可以说是后世素描与色彩之争的预演，或后来提出的线性的与涂绘的关系）等问题。“古人虽然没有解决这些问题，却运用了敏锐而恰当的观察以及良好的感觉探索了这些艺术批评的问题。”我们将在讨论先贤们的论述时对上述问题做出适当的解读。

老普林尼（Plini Secundi）在《博物志》（*Naturalis Historiae*）中提到，赛诺克拉特认为创造理论的目的就是要把普遍的方法和每个艺术家运用法则时所获得的成就结合起来，也就是说要将过往的经验与个人的艺术观念相结合，使艺术家们创造出更好的作品。这应该就是美术理论之所以产生的最朴素的原因，即文杜里所称的“实用的因素”^[5]。

第一节 从模仿到想象

模仿几乎被看做是最原始的美术理论。柏拉图在《对话录》中谈到“米迈西斯”（*mimesis*），借苏格拉底之口说道：“绘画、诗、音乐、舞蹈、雕塑都是模仿。”从模仿一词本身的含义来说，它必定包含着被模仿的对象和模仿的结果两层范畴，比如自然可以是被模仿的对象，艺术品则是一种模仿的结果。“模仿”一词在英文写作中大多以 *imitation* 呈现，它来自拉丁语 *imitatio*，希腊语用 *μιμησις*，即 *mimesis*。在古代 *imitation* 大体有两层含义：一是对自然及人的行为的 *imitation*，二是对之前的作家或艺术家的 *imitation*。后者是古代最常用的解释，尤其在罗马。^[6]

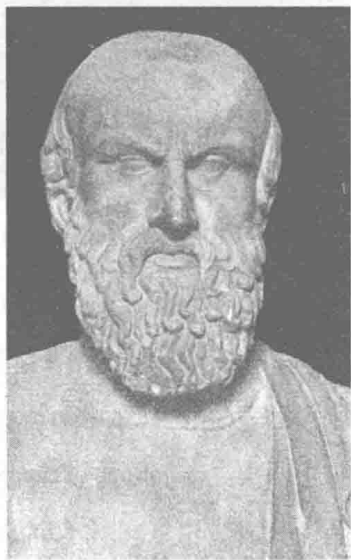


图 1-1 埃斯库罗斯像

μιμησις 是荷马之后出现的文字，“学者一般认为 *μιμησις* 一词源于 *μιμος*，后者在现存文献中较早见之于埃斯库罗斯（Aeschylus，图 1-1）的一出悲剧，其意在

[5] 里奥奈罗·文杜里：《西方艺术批评史》，迟柯译，江苏教育出版社，2005年，第17页。

[6] *Antiquity and Its Interpreters*, eds. by Alina Payne etc., p.9.



图 1—2 狄俄尼索斯秘仪图或称酒神秘仪图（局部），公元前 60 年

于描述酒神狄俄尼索斯 (Dionysos, 图 1—2) 出场时所演奏的一种纵酒狂欢的音乐。对 $\mu\mu\omicron\varsigma$ 一词所做的代表性解释主要有两种：一是认为该词表示‘宗教崇拜仪式戏剧中的表演者’ (actor in a cult drama)；二是认为该词意指幕后演员吹奏喇叭来‘模拟牛叫声’ (imitations of the voices of bulls)^[7]。柏拉图和斯特拉波 (Strabo) 证实“模仿”代表着由祭司所从事的礼拜活动，包括舞蹈、奏乐和歌唱。后来，这个词被用来表示那些以雕刻或戏剧等艺术形式出现的自然或人的行为的翻版。^[8]

“到了公元前 5 世纪，‘模仿’一词从礼拜上的用途转为哲学上的术语，开始表示对外界的仿造。由于语意上的转变如此之大，以至于当苏格拉底把绘画的艺术称为 $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ 时，多少感到疑虑，于是他勉强用到一些意义跟它相近

[7] 王柯平：《 $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ 的出处与释义》，《世界哲学》2004 年第 3 期。

[8] 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》，刘文潭译，上海译文出版社，2006 年，第 274—275 页。

的字……但是德谟克利特（Demokritos）和柏拉图都没有这层顾虑，径自把 $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ 这个字用来指示对自然的模仿。不过，对他们每一个人而言，模仿都显得名同而实异。”^[9]

公元前4世纪的希腊古典时期，常被用到的模仿概念共有四种：一是用于礼拜、祭祀活动中的表现方式，如庆祭酒神狄俄尼索斯的音乐，以及一些古老宗教活动中的雕像、面具等祭祀用品；二是德谟克利特式的概念，认为模仿来自自然的作用；三是柏拉图式的概念，认为艺术模仿就是对物质世界的简单临摹，是对绝对存在的理念世界的模仿的模仿，与真理相隔两层；四是亚里士多德式的概念，认为模仿是艺术创作的手段，这是一个专用于艺术领域的范畴，艺术家以自然为元素，对其进行自由的创作。^[10] 历经时间的冲刷，最初的原始概念逐渐淡去，德谟克利特式的概念也只有少数如希波克拉底、卢克莱修（Lucretius）等人表示赞同。柏拉图和亚里士多德的模仿概念在艺术中被时间证明是基本而经久的概念。后人常常混淆它们之间的区别。

希腊化和罗马时期，模仿仍然是学者们乐于关注的概念，但是讨论的重心逐渐由集中在已完成的作品或艺术作品应该描绘的固定形象，转换到艺术作品的构思以及完成之前的制作过程，创作过程逐渐变得越来越重要，成为一个话题。菲狄亚斯（Pheidias）创造的宙斯神的形象从何而来，成为一个意味深长的讨论例证，许多学者借此对艺术模仿中模仿的对象与艺术作品的创作之间的关系展开了多元化的论述。西塞罗（Marcus Tullius Ciero）提出模仿的对象是艺术家“内心的形象”，它介于柏拉图式的“理念”与亚里士多德式的“内在形式”之间；塞内加（Lucius Annaeus Seneca）提出斯多葛学派的艺术模仿“模型”说；狄翁（Dio of Prusa）认为菲狄亚斯在创造宙斯神的形象时，依据的是其头脑中的形象，由于缺乏神的模特儿，于是用一个像是器皿般装载了理性和智慧的人体来代表神，试图利用可视可感的材料作为象征去表现一种看不见和把握不到的东西；菲洛斯特拉托斯明确提出了想象的概念，认为宙斯神的形象来自艺术家本人的想象，因为想象能够描绘出从未见过的东西。

古典时期的杰出贡献之一就是产生了明确的模仿说，希腊化和罗马时期的学

[9] 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》，第275页。

[10] 同上书，第276—277页。

者们原则上保留了这种学说，只在细节上出现不少添加或反驳的意见，这也正是他们对模仿说的历史贡献。古代哲学家的艺术观从模仿到想象无论是认识角度还是阐释方式都发生了变化，其中的承袭、转化将在下文的论述中逐步呈现。

一 柏拉图

柏拉图（前 427—前 347，图 1—3）是苏格拉底的学生，他与色诺芬（Xenophon）记录了老师的观点。公元前 5 世纪以前的 $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ 与音乐和舞蹈有密切关系，到了苏格拉底时代，哲学家们对“模仿”的含义作了进一步拓展。它首先由苏格拉底创立，他认为，绘画、诗歌、音乐、舞蹈、雕塑都是模仿^[11]，可以说，苏格拉底对“模仿”的发展历史起到了重要的作用，他确认了模仿，认为“模仿”是绘画和雕刻这些视觉艺术的基本功能。^[12]对“模仿”一词的用法，柏拉图本身也表现出了前后不一致，起初，他把它用到音乐和舞蹈上，这一点可以看成是对前苏格拉底时期 $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ 含义的一种继承；后来又把它应用到绘画和雕刻

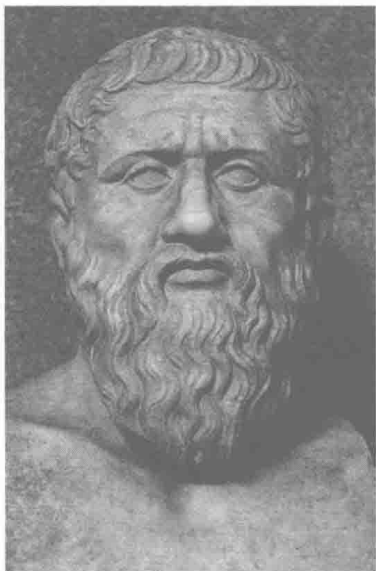


图 1—3 柏拉图像

上，则是接受了苏格拉底广泛概念的明显表现，把绘画、雕刻和诗歌艺术全都包括在模仿范畴内。柏拉图的“模仿论”奠定了艺术讨论的基础。

与其他古代哲学家一样，柏拉图并没有专门论及艺术的篇章，关乎艺术的理论和观点散见于他的一些对话录中。朱光潜指出：“美学的问题……零星地附带地出现于大部分对话录中的。专门谈美学问题的只有他早年写作的《大希庇阿斯》一篇，此外涉及美学问题较多的有《伊安》《高吉阿斯》《普罗塔哥拉斯》《会饮》《斐德若》《理想国》《斐利布斯》《法律》诸篇。”^[13]

虽然柏拉图没有专门论述过艺术理论，但在上

[11] 柏拉图：《理想国》，第 387—397 页。

[12] 同上。

[13] 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社，1963 年，第 40 页。