



MEISHU JIANSHANG

高等学校公共艺术与人文素养系列教材

美术鉴赏

孙乃树 主编



上海交通大学出版社

高等学校公共艺术与人文素养系列教材

J05/41

2009

美术鉴赏

孙乃树 主编

上海交通大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术鉴赏/孙乃树主编.-上海:上海交通大学出版社,
2009

(高等学校公共艺术与人文素养系列教材)

ISBN 978-7-313-05591-0

I. 美… II. 孙… 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(2009)第009094号

美术鉴赏

孙乃树 主编

上海交通大学出版社出版发行

(上海市番禺路951号 邮政编码: 200030)

电话: 64071208 出版人: 韩建民

上海锦佳装璜印刷发展公司 印刷 全国新华书店经销

开本: 787mm×1092mm 1/16 印张: 12 字数: 238千字

2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷

印数: 1~3550

ISBN978-7-313-05591-0/J·236 定价: 32.00元

版权所有 侵权必究

高等学校公共艺术与人文素养系列教材

美术鉴赏

主 编 孙乃树

副主编 夏开丰 李治勇

李跃红 杨国志

编委会 孙乃树 夏开丰 黄 越 刘静静

李楠楠 焦自英 王玉丽 郑 秋

徐耘春 许玲玲 王 嫦

前言

FOREWORD

翻开这本书，我们仿佛面对着人类艺术几千年的历史长河；翻开这本书，我们也仿佛面对着今天这绚丽斑斓、五彩缤纷的世界。然而静下心来时，我们又会辗转思量：这是造物主、是自然对我们的允诺吗？每一个享受着这种文明的人，有没有猜度和担忧过人类的未来呢？于是，在这个时候，我们一定会想到高更，我们的耳边会响起高更的诘问：《我们从哪里来？我们是什么？我们到哪里去？》

高更活着的时候只不过是一个普通的画家而已，艺术家们只是生活中和我们一样的普通人。然而真正的艺术家从事的职业却是一种一直在为人类、为世界思考和担忧的行当，他们的作品不只是拿来布置我们栖居的居室环境的花布，而是对人们的生活不断地作出阐释的檄文。面对他们的作品，我们其实是在透过一扇窗解读世界和人生的意义。

本书大致分成三大板块：第一章、第二章为第一板块，我们希望在这一块中为大家提供美术鉴赏的角度和方法。每一个人或多或少地都会接触美术作品，每一个人其实或多或少都会欣赏美术作品，但是许多人常常被某一种欣赏的模式限制，这种模式并不是我们自觉地选择，而是几千年人类文化积淀在我们心中的印记。然而正是这种模式限制了我们的眼光，使我们不是常怀一种偏见，就是因读不懂而拒之千里。所以，我们在这一块中提供一些新的视角、新的方法，以期用更多的角度、更新的视野去走近美术。

第三章、第四章、第五章为第二板块，这一块是传统艺术的部分，这是人类艺术几千年积淀的辉煌成果。这一个板块我们力图突出两点：一是美术作品产生的理念，即它是在怎样的背景下为什么而创作的；二是美术自身发展的轨迹，美术有它自身发展的规律和系统，每一个艺术家、每一件作品、每一种风格和流派都是这个系统中的一个链一个环。要读懂每一个艺术家每一件作品，就要将这个艺术家这件作品还原到艺术自身发展的完整的链环中去阐释，即某一艺术家的创造和发明是如何推动美术的整个发展历程的前进的。这是我们如何将传统的美术作品阐释得更深刻的途径。

第六至第八章是现当代艺术的介绍是第三板块。本书将重心和着眼点放在今天艺术的介绍上，期望在今天的缤纷、完满的家园里开一扇窗，去看一看今日世界的风景，去理解今天的世界，去遥望明天的远景。我们在这一块中也许更关注的是视角和理念，因为现代艺术背叛传统艺术首先是从观念开始的。透过艺术家的手段和方法，透过艺术家的眼睛和大脑，我们去看今日的世界也许能更明晰。理解今天是我们这本书的奢望。

本书由孙乃树、夏开丰框架构思；孙乃树、夏开丰撰写第一章；夏开丰、黄越撰写第二章；刘静静、李楠楠撰写第三章；焦自英撰写第四章；王玉丽、郑秋撰写第五章；徐耘春撰写第六章；许玲玲撰写第七章；夏开丰撰写第八章；孙乃树、李楠楠最终通稿。

孙乃树

2009年1月10日于华东师范大学艺术学院

本书从鉴赏的角度介绍古今中外的美术作品，以今天作为出发点，通过鉴赏与美术史、美学和美术批评的联系，提供鉴赏的视点；通过当代艺术理论提供鉴赏的方法。本书从西方绘画、西方雕塑、中国绘画、西方现代艺术、西方当代艺术和中国当代艺术6个部分介绍美术的历史、艺术家和艺术作品。本书特别关注对作品、流派、思潮，直至观念和手法的解读，以期达到使读者了解美术作品的真正涵义的目的。

课程与课时安排

章节	内 容	课 时	理论教学	课内实训
第一章	角度与视野的确立——美术鉴赏的立足点	3	2	1
第二章	理论与法则的运用——美术鉴赏的方法	3	2	1
第三章	平面与自然的真实——西方绘画	9	8	1
第四章	体积与人体的模仿——西方雕塑	6	6	1
第五章	线条与精神的表现——中国绘画	9	8	1
第六章	形式与心灵的追求——西方现代艺术	6	6	
第七章	观念与材料的互动——西方当代艺术	6	5	1
第八章	媒介与身份的确认——中国当代艺术	6	6	

目录 | CONTENTS



001 第一章 角度与视野的确立——美术鉴赏的立足点

- 001 第一节 传统与现代——鉴赏的角度
- 003 第二节 历史与感受——艺术史的角度
- 004 第三节 直觉与逻辑——美学的角度
- 005 第四节 鉴别与判断——艺术批评的角度

007 第二章 理论与法则的运用——美术鉴赏的方法

- 007 第一节 结构与式样——风格与形式主义理论
- 009 第二节 识别与阐释——图像学理论
- 010 第三节 记号与解密——符号学理论
- 011 第四节 抑制与释放——精神分析理论
- 013 第五节 支配与颠覆——女性主义理论

014 第三章 平面与自然的真实——西方绘画

- 014 第一节 透视与解剖——用幻觉模仿自然
- 024 第二节 光影与空间——高于生活的理想
- 029 第三节 运动与气氛——激情的浪漫表达
- 034 第四节 色彩与表现——走向绘画的真实

041 第四章 体积与人体的模仿——西方雕塑

- 041 第一节 巫术与法度——神性的追求
- 044 第二节 比例与结构——美在尺度
- 049 第三节 静穆与庄严——人性的神圣追求
- 059 第四节 运动与力量——突破材料的限制

目录 | CONTENTS



067	第五章 线条与精神的表现——中国绘画
067	第一节 传神与气韵——人物画的神韵勾勒
074	第二节 意境与畅游——山水画的笔墨情趣
084	第三节 形神与韵致——花鸟画的飞扬神采
096	第四节 高逸与疏野——文人画的野逸格调
098	第六章 形式与心灵的追求——西方现代艺术
098	第一节 反叛与超越——现代艺术的兴起
108	第二节 形与表现——主体的呐喊
117	第三节 颠覆与解放——先锋派的使命
125	第四节 媒介与语言——传统艺术边缘的消解
130	第七章 观念与材料的互动——西方当代艺术
130	第一节 现成品与装置——挑战绘画
135	第二节 身体与行为——挑战存在方式
140	第三节 环境与大地——挑战场所
143	第四节 语言与观念——挑战作品
146	第五节 影像与新媒介——挑战平面
150	第六节 危机与反击——新绘画的突围
162	第八章 媒介与身份的确认——中国当代艺术
163	第一节 觉醒与转换——人道主义的反思
167	第二节 镜像与模仿——西方前卫的学习
174	第三节 象征与融合——本土语境的探索
178	第四节 语言与身份——文化身份的追寻

第一章 角度与视野的确立——美术鉴赏的立足点

导读

这一章总体阐述美术鉴赏的角度和思路问题。欣赏美术作品应该从哪里开始,从哪里起步呢?关于这个问题的论述,我们从与其相关的三个学科:美术史、美学和美术批评开始,从鉴赏与这三者的关系切入。阅读这一章时,请不要过分关注对这三个学科的界定,而是从鉴赏与这三者的差异中找到鉴赏的角度和位置,从而为我们的鉴赏找到立足点。

第一节 传统与现代——鉴赏的角度

欣赏一幅美术作品究竟要把握哪些要素呢?第一,时间的概念——这是什么时期的作品;第二,地域的概念——这是哪个国家或哪个地区的作品;第三,观念的概念——艺术家想在这件作品中表达什么;第四,手段的概念——艺术家想表达的东西能达到什么程度。

我们实在是无法离开这些要素去抽象地解读一件作品的,当然如果说是一件作品,其实我们已经将其限制在艺术的范围之中,我们已经排除了非艺术的概念。——写到这儿,我们会产生怀疑,因为在今天,在杜桑之后的今天,所谓“艺术”和“非艺术”的概念已经很难划分了,乔伊斯的很多作品,说彻底点几乎是所有的作品,其实都是不能算作艺术的,试想达·芬奇、米开朗琪罗、德拉克洛瓦、安格尔能认可乔伊斯吗?可是今天事情的另一面是,有人将生活中的任何一件看得到的东西都称其为艺术的,甚至美术的概念都快消解了,而代之以“视觉艺术”。因此,

艺术鉴赏在今天来谈就是一件非常犯难的事情了。有人为解决此难题,开列了一个尽可能大的目录,日常生活用品的设计、纺织首饰等工艺制作、剪纸蜡染等民间美术……我们自然十分钦佩其博大和宏伟,但我们遗憾它失之于大而造成的一片混沌,读者几乎不知道该用什么眼光来看艺术,来看今天的世界了。如果真能像今天的前卫的大师们所期望的,人们能将生活看得像艺术一样,人们能艺术地栖居在这个地球上,那是多么让人欣慰的事情啊。但这毕竟是我们追逐和向往的理想,当我们回首来看艺术已经走过的历程,我们还是怀着对艺术的崇敬和景仰的情志,将我们鉴赏的角度局限在所谓的纯艺术的范围里,请原谅我们的传统和局限,不过我们仍然会用极大的兴趣和同样崇敬景仰的心情来介绍杜桑、乔伊斯们的妙想。此为一。

其二,关于时间的概念。这似乎又是奢谈鉴赏的一个难点。文艺复兴时期的乔瓦尼·贝里尼的《圣母

领报》和大卫的《圣母领报》如何放在同一个层面上欣赏呢？我们是无论如何无法忽略其间500年的艺术发生的伟大历史的，如果仅仅抽出其间的某些元素来放论，那么这样的鉴赏也许又会变得一片混沌。无数艺术家画过《最后的晚餐》，但到最后一个画《最后的晚餐》的达利时，我们已经无法确认是达·芬奇读不懂达利的《最后的晚餐》呢，还是达利读不懂达·芬奇的《最后的晚餐》。每个艺术家都是生活在他那个有限的时间中，无论是突进还是滞后，他都无法摆脱时间的印痕。从这个意义上讲，艺术鉴赏永远是回头来看艺术的发展，那么对每一件作品、每一个艺术家的欣赏怎么可能离开艺术史的那个长链而去看其中的某一环某一节呢？我们以为艺术鉴赏离开了那个时间的史的前因后果，是无论如何无法读懂其中的每一个环节的。如果我们将艺术的鉴赏以门类来划分归属，也许就只能达到支离破碎的枝节，却永远无法接近整体的把握。我们又要真诚地提请读者原谅我们的叙述总带着或明或暗的时间概念，原谅我们并不十分清晰地区分“史”和“欣赏”的界限，因为我们只注意如何把美术及其作品说得更清楚些。

于是，我们的叙述是从两个角度展开的：第一，艺术家们在他的作品中到底要表达什么？即每一件作品的理念层面，这种理念有时候是艺术家个人的，有时候又可能是时代的，艺术家顺应了这一时代，不自觉地成了时代的钟表或代言人；这种理念有时候又似乎是时代的叛逆，而这种忤逆常常又是时代的先导，艺术家似乎是这个时代的逆子，但他也可能是个先知，预示着时代的未来。第二，艺术家在作品中显示他的可能性，即艺术家在他的作品中显示了技术或

手段的可能做到的程度。每一代艺术家在哪里止步，为后代艺术家留下不无遗憾的空间也是在这一个层面上被揭示的。这两个层面共同构成每一个艺术家、每一个艺术流派和思潮，甚至每一件作品的独特性，也构成了它进入我们鉴赏的视野的条件。

其三，也许对我们这本书来说是最重要的一个着眼点，那便是“今天”。当你翻阅了这本书的全部，你能依稀感到越是离我们近的东西，我们写得越多。而离我们今天较远的东西，或者说古代一些的东西反而写得很少。一般的美术欣赏的读物写得最多，描述得最详细的部分，在本书中是略写的，而现代以后的约100年来的今天的艺术我们几乎用了一半以上的篇幅。这不是我们的偏颇，而是我们的着眼点。其实，从研究美术史的角度来看，人类美术活动的历史的两头往往是最难阐述的，远古的历史离我们太远，可以佐证的材料都已淹没在茫茫的时间磨耗中了，我们对作品的解读常常只是猜测；而另一头，今天的艺术却因为离我们太近而无法窥其全貌，许多艺术现象尚在发生和发展着，无法给出定论。最实在和最可靠的便是中间那一段，有详实的文字材料可以引证，有定论可以借鉴。可是生活永远是今天的，生活的目标永远指向明天，因此我们更感兴趣的着眼点便是今天，我们又要请读者原谅我们的这个立场，然而我们觉得，想了解美术、想读懂美术作品的读者最感迷惑，也是最期望解读的恰恰也是今天正在发生着的五彩斑斓的当代艺术了。正是在这一点上，我们和你走到一起来了。期望我们的写作能帮助你了解美术的奥秘，从而对今日的世界也能有更多一些的理解和感悟。

第二节 历史与感受——艺术史的角度

艺术史可以说是一门与美术鉴赏联系最密切的学科了。艺术史似乎可以是归属史学的，但它却是史学中最小的，亦可以说是最边缘的史学，它似乎更多地和艺术学胶合在一起。这门史学不仅最小且最年轻，只是在18世纪末，在考古学和古物研究兴盛之时方显出它的端倪。18世纪末的启蒙思潮激起了人们对考古和古物的研究兴趣和热情，博物馆和艺术品的收藏成为当时的时尚。1764年德国学者约翰·温克尔曼的著作《古代艺术史》首次出现了“艺术史”这个学科名称；1872年卡尔·鲁穆尔的《意大利研究》开始了确立艺术史学科基础原理的尝试。从1813年德国的哥廷根大学开始，然后在德国、奥地利、瑞士等国的各大学中开始设立了艺术史的教授席位。以后，德国弗朗茨·库格勒的专著《绘画史》（1837年）和《艺术史手册》（1841~1842年）、瑞士雅各布·布克哈特的《意大利文艺复兴时期的文化》（1860年）、德国的阿洛依·李格尔的《风格问题》（1891年）、瑞士海因里希·沃尔夫林的《艺术史原理》（1915年）确立了艺术史学科的真正现代形态。

艺术鉴赏与艺术史联系最紧密、也是最相似的地方就是在于它们都是对艺术的记述和阐释，人类几万年的艺术历史有很长的一段是自生自灭的，而到了近代，人们才以文字的方式将艺术这种活动记录下来。

艺术史则是历史地面对人类的艺术活动。面对艺术品，艺术史通常是按年代或按地域，有时候也按照不同的观念形态对艺术作品进行梳理、排序或分类。它可以按照题材分类，也可以按照门类按艺术语言来分类、划分和分析，包括艺术史研究作品的作者归属、研究和测定艺术创作的流派和风格，它要阐明艺术产生、发展、演化、直至衰落的过程；而从横向的截面来看，它又关注民族、地区和时代，去分析不同

地区、不同民族、不同时代的不同的艺术家的风格差异。

“艺术鉴赏”则最早出现于法国作家安德烈·费利比安1685年写的《谈话》一书中，他提出的这个术语包含着两层含义：第一是指确定作品的作者归属；第二是对作品进行评价。艺术鉴赏同样面对人类的艺术活动、面对艺术品，然而在艺术鉴赏面对艺术作品的时候，它是非历史性的。在艺术鉴赏的两层含义中，第一个含义“确定作品的作者归属”也许接近艺术史，而它的第二个含义“对作品进行评价”则似乎更接近艺术批评。

在艺术鉴赏中含有欣赏和鉴别的两个层面，欣赏更侧重于审美的感性欣赏，而鉴赏则比欣赏层次更高、范围更广、程度更深，它含有鉴别、评析和判断的理性活动。艺术鉴赏活动更强调和重视艺术的创造性价值，对艺术作品做价值判断，这一点恰恰是美术史尽力回避的。美术史力图公允客观，不加感情，不加评判。然而，艺术鉴赏则是十分强调情感作用的。艺术鉴赏中的接受者是作品价值实现的主体，它不是被动的接受者，而是作品价值实现的积极的创造者。接受者在艺术作品面前绝不是理性的机器，也决不是编年的卡片，它是和艺术作品的创造者艺术家一样，是热情投入的第二位创作者。它在作品面前积极地唤醒、发掘、创造着它的价值。在这里，艺术鉴赏明确地确立起自己的目标，它要帮助读者和观众学习和获得对作品的描述和分析的能力，它要努力激发观众的敏锐的感受力。

于是面对作品，投入你满腔的情感，调动你强烈的感受力，在与作品的互动中，感受艺术，感受历史，感受社会，感受人生。

第三节 直觉与逻辑——美学的角度

在古希腊就已经存在着关于美的讨论，但作为一门学科的“美学”则产生于18世纪，德国哲学家鲍姆嘉通在1750年写的《关于诗的哲学沉思录》一书中首次提出了美学这个概念，即“埃斯特惕克”（Aesthetik），这个词有感觉或感性认识的意义，它研究的是具体的感性思维或形象思维。顾名思义，“美学”是关于美的哲学，当然这种“美”是广义的，是与审美价值相一致的东西，因此必须与狭义意义上的特定的审美价值区分开来。但这样一来一个问题便摆在我们面前：什么是美呢？它的标准是什么呢？

有人认为美是直觉的东西，它不需要概念，也不需要逻辑，当我们看到一幅画的时候就能直接地感受到它是美或不美，这就是审美直觉，它是整个审美活动的开始。由于审美直觉与感官性相联系，因此在感到某物为美时就产生了一种愉悦。但是有些人可能会说看到美食时也会产生愉悦，那么它与审美愉悦有什么差别呢？对美食的愉悦我们可以表述成“快适”，它带有一种功利性和利害关系，而审美愉悦由于将对象看成是与主观相联系的形式，因此它必然是无利害关系的，从而是纯粹的。尽管现在的研究表明并不存在着纯粹无功利性的东西，但是我们可以将无功利性看作是鉴赏的一个要求。

18世纪的德国哲学家康德就把鉴赏看作是不带任何利害的愉悦或不悦而对一个对象或一个表象方式作评判的能力，这样的—一个愉悦的对象就叫做“美”。所以美不仅是与对象自身的性质有关，也与感知和欣赏它的主体有关。而个体的人总是属于特定的历史时代和文化的，他对美的评判标准首先由他所处的那个时代或文化的特质、社会系统、它的风俗以及实际需求决定的，时代改变，评价标准也将随之改变。一个

时代的关于美的标准并不一定为另一个时代认同和接受。因此美的相对性有两重意思：一方面取决于特定时代、文化的世界观，另一方面取决于评价主体的个体性。因此鉴赏本书中所列的各个时期、各种类型的艺术作品就需要我们按照不同的美的标准和美学理论，每个时期的美学标准是不一样的，甚至是矛盾的，所以不能用一种标准去衡量所有的艺术，不能用一种美学理论去支配其他美学理论，只有这样才能丰富我们的审美经验。

那么什么是“审美经验”呢？我们可以简单地说“审美经验”就是我们采取审美态度时所产生的经验，这种审美态度是指审美主体在鉴赏一个对象时所采取的超功利的态度，审美经验并非来源于审美对象的审美特质，而是来源于审美态度在对象上得到的肯定经验。而这种审美态度与美的标准一样也是与主体所处的时代文化背景以及主体的个性联系在一起的，因此针对不同时期的艺术作品会产生不同的审美态度，对不同的艺术作品应该采取不同的审美态度，只有这样我们的审美经验就不会是单调的、贫乏的，而是开放的、丰富的。

这样一来，也会产生一个问题，那就是既然美的标准、审美态度等都是相对的，那么我们如何保证它们的客观性呢？假如没有客观性，那么美学最多只不过是一些迷人的偏见罢了。但是我们首先要说明美只向感知和欣赏它的主体揭示自身并不直接意味着鉴赏行为仅仅依赖主体的个人偏见，依赖主体性条件也可以是客观的，假如那些条件处于主体的一般性质或他与对象的本质联系中。在这种意义上，所有的文化的有价值的事物都是客观的，虽然它们缺少主体是不可能的。

美术鉴赏本身就是一种积极的主动的审美再创造

活动,艺术作品不但是艺术家的产物,它也是鉴赏者的产物,只有这样艺术作品才能完善它的社会意义和美学价值。鉴赏者根据自己的生活经验、艺术修养、兴趣爱好、思想感情和审美理想,对作品中的艺术形象进行加工改造、补充丰富,因此,美虽然是一种直观,却需要鉴赏者具备丰富的审美经验和正确的审美

态度。审美经验越是丰富,那么鉴赏的效果就会越好,而我们通过对各个时期艺术作品的介绍与鉴赏,目的就是揭示各个时期的美学理论与标准,从而扩大审美视野,丰富审美经验,为提高鉴赏能力提供帮助。

第四节 鉴别与判断——艺术批评的角度

鉴赏是理解和享受艺术作品的行为,鉴赏在享受艺术的同时要理解艺术作品、鉴别艺术品并作出评价,在评价中提高自己的判断力,因此可以这样说,鉴赏就是批判性地欣赏,它意味着发现价值或作出评价。

艺术批评是一种对艺术作品进行研究的论述形式。它是一种对语言的运用,旨在促成和丰富对艺术的理解。莫里斯·魏茨认为一个批评家在批评时会做以下四件事中的其中一件或以上:描述、阐释、评价、理论概括。在这里会发现批评与鉴赏之间的关系并非只是一种表面的、肤浅的关系,它们本应是内在在地相互包容在一起的。为了更好地体现鉴赏与批评之间的关系,可以使用“批判性鉴赏”这一词,通过批判性鉴赏,它意味着理解,也意味着评定任务和现象中的相关价值,以及评价怎样才能更好地实行任务。

那么艺术批评究竟有哪些功能和作用呢?

第一,培养艺术感知能力,增进对艺术的理解与欣赏。艺术批评所要问的3个问题是:它是什么?它是什么意思?它的意义是什么?通过对这3个问题的回答,可以认识到艺术作品的基本意义,提高对艺术作品的敏感和鉴赏能力。

第二,阐明作品的文化和社会价值,理解人类的生存状况。利沙提认为艺术批评主要关注现代艺术和当代艺术,因此艺术批评主要是在当下的语境中进行的。而现当代艺术总是与现代社会文化转变以及创造新的价值与意义联系在一起的。因此通过艺术批评我们将了解我们在这个社会中的生存状态。

第三,培养批判性思维。培养批判性思维是在艺术鉴赏中应用艺术批评的最重要的目标。由于艺术批评与当代艺术之间的关系,它越来越为人们仔细观察社会的目的与价值提供了方便,并且对我们所处的社会进行自己的思考。

第四,对艺术的品质作出合理评价以及鉴赏艺术的各种不同价值。通过艺术批评或批判性地鉴赏艺术,我们不仅了解了艺术作品,而且也对他们的相关价值作出评价。所谓批评并非完全是否定的,合理的判断能促进对对象的积极理解,并且也是培养批判性思维必不可少的前提。

一些批评主要关注在艺术世界的语境中定义和构建作品和艺术家。一些批评把艺术作品当作对艺术家或一般人类作心理分析的基础。另一些批评是为了重建价值而考察艺术作品。这些不同的目的要求不同的

批评方法，并发展出各自的有效模式。在艺术鉴赏中能应用的艺术批评模式有：

（一）知觉分析

在这一种模式中我们还可以分出两部分：其一，描述分析。描述分析完全是直观的，它是鉴赏作品的开始，也是艺术批评的初始阶段，它主要是对组成艺术作品的诸视觉要素的描述，也就是说它是对我们所看到的认识。其二，形式分析。形式分析建立在描述分析的基础上。形式分析意味着发现造型、形式、线条、色彩之间的视觉关系以及发现形式与主题内容之间的有意义的关系。

（二）解释

解释往往是对艺术作品的涵义的分析，它是对第一种模式的升华，也是艺术批评最重要的部分，它的主要功能在于认识作品，在于超越作品的表面而认识艺术作品所表达的内涵，这一模式也可以分为两部分：其一，内在解释。内在解释主要讨论艺术作品内在方面以及内在特性，因此这些讨论往往是从描述和形式分析开始的，然后从图像、叙事、象征和符号等角度出发来解释艺术作品，所能采用的方法有图像学、叙事学、结构主义和符号学等。其二，外在解释。外在解释讨论艺术作品的外在特性方面以及对作

品进行语境考察。外在解释往往是对作品内在涵义的扩展、延伸，但也是对作品的创造性解读，很多时候并不需要与作品的内在涵义相一致，在当今对艺术作品进行外在解释的倾向越来越明显。它的基本理念是这样的，解释艺术作品时我们可以在更广的语境中看待它们，如从艺术史（传统艺术史学）、历史（马克思主义等）、心理学（弗洛伊德、拉康等精神分析学）、政治学（批判理论、女性主义）、社会学（布尔迪厄、豪泽尔等）等角度来解释艺术作品，这样我们将扩大对艺术作品的经验。

（三）评价

评价作品时我们可以提出这样的追问：这件作品在品质上是否是令人满意的？它对我们及对社会到底有什么意义呢？这件作品反映了什么样的社会现实或人类的生活状态，它是肯定还是批判？无论是对作品的外在还是内在的评价，都将提高我们的批判思维能力，提高我们的品味，增加我们的艺术经验。

可以说艺术鉴赏的有效模式应该就是批评的模式，鉴赏不能脱离批评，不然鉴赏就只是停留在感官愉悦的低层次上。艺术鉴赏中的艺术批评将使多种可能性的洞见和意义产生出来，将极大地扩展艺术作品的含义。

第二章 理论与法则的运用——美术鉴赏的方法

导读

这一章是从方法论的角度阐述美术鉴赏的手段和方法。读懂一件美术作品应该把握哪些要素呢？在我们长期接受的教育和积累的审美经验中往往会形成一种定势，这是造成审美偏见的原因。传统的艺术鉴赏往往是寻求一个统一的标准，然后将每一件作品放到这个标准中去衡量。这一章则提供了风格主义、形式主义、图像学与符号学、心理学、女性主义等多种途径，以帮助读者采用多元主义的态度，去打开鉴赏的视野。

第一节 结构与式样——风格与形式主义理论

形式主义可以说是第一个现代意义上的艺术批评方法，尤其对鉴赏现代艺术产生了巨大影响。形式主义者认为欣赏艺术品不应该只是因为它们表现了人物、故事、自然或者思想，必须把所有这些语境和意义问题悬置起来，要纯粹而又直接地欣赏艺术作品中形式特征上的东西，比如构图、材料、形状、线条、色彩等。这样在对艺术作品的批评中，风格问题成了主要的依据。所谓风格，一般指的是某一事物或一组对象可辨别的式样或特征，我们通常可以根据风格而推测艺术家的身份、作品的创作年代及创作地域。

在艺术史中，形式与风格的理论是由瑞士学者海因里希·沃尔夫林（1864～1945年）最早提出的，他试图追寻艺术史的纯视觉样式的内在统一性和循环变化的规律，他认为有一种不变原则掌控着艺术风格，即早期阶段、古典阶段和巴洛克的周期循环。他把该“法则”的机能比作正从半山腰滚下来的石头，“可以想象由于斜坡的倾斜度以及地面的平坦与否使得该

石头会产生多么相异的运动，但所有这些可能性都服从于一个同样的地心引力法则”。依据沃尔夫林的说法，这种探究动力学的方法贯穿了基于几对对立的法则的严格的形式分析：线绘的和图绘的、开放的形和封闭的形、平面形式与纵深形式、多样性与统一性、绝对清晰和相对模糊。

这些不知有何根据，但却足够严格的法则及分析模式是沃尔夫林希望艺术史成为一门严格的学科而做出的努力，为了解释之所以每个时代的风格都存在着不同这个现象，他颇费心机地在风格背后设定了双重的根基：首先是所谓的“时代精神”。沃尔夫林寻找一个时期或一种风格的核心思想，通过这些思想我们就可以对那个时代的思想有一定的了解，因此风格反映一个时代人们的态度和活动，比如从17世纪的艺术中可以发现“意大利的巴洛克向我们宣扬的显然是一种新的生活理念”。其次，时代精神在艺术家心理学层面上的理性化，由于每个时代的意识都有别于其他

时代，因此艺术家就会受到自己所处时代的眷顾，或者也可以说是“限制”，并不是所有的一切在所有的时代都是可能发生的。那我们又是如何知道时代精神呢？是自然地接受的，它作用到艺术家的心理，并最终成为艺术家的理性行为。

在艺术史研究和欣赏的具体实践中可以在三方面运用沃尔夫林的理论：①以作品风格和形式语言特征的分析作为主线，理解在特定民族或时代文化背景之下的艺术家及其作品；②通过分析一件艺术作品或一系列作品的风格和视觉心理学层面，建构对特定时代或民族艺术风格演变趋向的认识；③文化史与风格史结合，概括和归纳民族和时代视觉形式创造活动的一般特点。

沃尔夫林的理论并不算是真正意义上的形式主义，形式主义的继续发展排除了所谓时代精神和文化的东西，这很大一部分原因在于现代主义艺术的兴起。罗杰·弗莱（1866~1934年）是这种形式主义的奠基者，对他来说，艺术的力量是不可能通过谈论图像志，谈论赞助行为，或者谈论艺术家的传记而能解释清楚的。艺术有其自身的历史，虽然没有绝对脱离这个社会，但艺术有其自身的规律，艺术的变化顺序更多地是由艺术自己内在的力量所决定的，它独立于其他的价值领域。他认为“通常认为在艺术与生活间存在着直接的和决定性联系的设想毫无道理”。弗莱的理论之所以在20世纪头几十年里产生了那么大的影响，正是因为该理论将形式从内容和主题的束缚中解放出来并被赋予无与伦比的地位。艺术不再是为了表达什么主题，也不为任何机构服务，它只为它自己。正如弗莱于1912年在英国组织的一场有影响的后印象主义者绘画展上的目录文章中所说：“毕竟，这些艺术家们寻求的不是去给出一个对真实外表的苍白反映的东西，而是唤起新的和确定的现实的可信性。他们不是寻求去模仿形态而是去创造形态；不是去模

仿生活而是去寻找与生活有同等意义的东西——事实上，他们的目标不在幻想而在现实。”

这种艺术与生活，艺术与历史之间的区别的观点深深刺激了美国20世纪中叶最重要的艺术批评家克莱门特·格林伯格（1909~1994年），弗莱对风格因素的关注在格林伯格这里成了“与每一独特艺术中唯一的且不可复归的因素的结合”，艺术不再拥有一种可识别的具有时代统一性的风格，艺术需要创造新的形式，而不是重复。这样的认识导致了他在那篇里程碑式的文章《前卫与媚俗》中将一些陈旧风格的以及现实主义的绘画看成是“庸俗文化”的一部分，它们过于依赖对艺术作品来说不是根本性因素的东西。更致命的是，这些作品促进了平庸和虚假的情感，他们的艺术毫无创意，乏味而陈旧；而像毕加索、布拉克、蒙德里安等前卫艺术家走的是革命之路，他们甚至被格林伯格抬高到了上帝的地位，他们创造新的形式或为事物命名。在他看来，现代主义艺术就是独特的、自我陶醉的、自足的，这种观点在写于1961年的《现代主义绘画》一文中得到了深化，艺术的主体是艺术自身、是形式、是艺术制作的过程：现代艺术关注“自身的独有的效果”以及“不仅展示它在一般上的艺术中的独特性与不可通约性，而且也展示它在每个特定艺术中的独特性与不可通约性”。

形式主义理论的产生使得艺术史和批评的重点从模仿转向了风格，使我们之前对作品主题的重视转向了对作品形式的关注，对作品再现技巧的强调转向了对艺术家创造能力的颂扬。对形式与风格的关注为我们提供一种更敏感的鉴赏，更为重要的是，相比其他五花八门的艺术批评方法，形式主义是极少数从艺术史自身中发展出来的一种欣赏方法，并且始终都会是一个重要的方法。

第二节 识别与阐释——图像学理论

在理解什么叫“图像学”之前，我们应该先了解“图像志”这个概念，因为“图像学”正是从它这里发展而来的。“图像志”在其最简单的层面上说就是对图像的描述与辨认，在具体的运用过程中往往注重识别艺术作品中的主旨与寓意。比如说图像中的人物脑袋后有一圈光环，我们就能知道这表示佛；有13个人环绕着一张桌子，我们几乎就能确定这是关于耶稣与他的门徒最后的晚餐的场景。

尽管中世纪就已开始用图像志的方法来研究圣像，甚至在古希腊我们就能发现类似的理论，但真正建立现代图像志理论的是澳大利亚艺术史家阿比·瓦尔堡（1866~1929年）和他的学生们，他们之所以发展这个理论是想反对像沃尔夫林这样的学者们在他们的著作中采用纯粹的形式方法研究艺术品的作法，因为特定时期的艺术作品在许多方面是与宗教、哲学、文学、科学、政治，以及社会生活联系在一起的，纯粹从形式和风格着手的阐释将歪曲作品的制作意图，而且使作品孤立化了，因而他们主张形式离不开内容，形式只是作品意义的一小部分。

但是，切不可认为作品的识别的过程有这么简单：它经常要求一种文化和图像制作过程的渊博知识，正是在这一点上“图像志”和“图像学”这两个词在使用时经常可以互换，但实际上它们牵涉到两种不同的阐释过程。“图像学”要比“图像志”理性得多，也深入得多，可以说它要鉴别的是在图像志的分析那里已经获得的东西，这也正是艺术史家埃尔温·帕诺夫斯基（1892~1968年）将“图像志”研究看成是“图像学”研究的前一个层次的原因所在。而且帕诺夫斯基策略性地在“图像志”之前又安排了被他叫做“前图像志分析”的层次。它的含义是观察者用可以在视觉上被认知的东西观察，把作品看成是色彩和形状的组合。而我们会发现这正是形式主义者所

强调的核心东西，在图像学研究者这里这种形式分析仅仅是作为研究的第一步，它帮助我们了解作品的大致情况，一个词“大致”就将它的对手“形式主义”的价值贬低了下去。

经过第一层次“前图像志分析”之后进入了“图像志分析”的第二层次，并最后进入第三个层次——“图像学分析”。图像学分析研究的是作品的主题、象征和寓意在它们的文化语境中的意义，并试图根据更宽广的文化背景去解释这些图像是如何以及为什么被这样选择。这样一来图像就不仅仅是它显示出来的视觉上的东西，而可以看成是特定文化的一种“征候”，就像帕诺夫斯基本人所言：“这些基本的原则能揭示出一个国家、时期、阶级、宗教信念和哲学主张的基本立场会在无意识的状态下，受到个人性格的限制，并集中体现到作品中去。”

接下来让我们在达·芬奇的名作《最后的晚餐》中演绎一下图像学方法的应用。对于一个中国人来说我们缺乏基督教的宗教文化背景，因此当第一眼看到这幅画的时候只是觉得有一群人围着一张长桌讨论着什么，人物被分成了5组，站立着的男子处于视觉的中心，这就是“前图像志分析”这个第一层次所要解决的东西。在进入第二层次“图像志分析”的时候，我们就要问这件作品再现了什么？里面的人物是谁？通过这种方法我们最终明白这幅画是基督教里面的一个故事，耶稣知道了他的门徒犹大出卖了他，在共进晚餐时耶稣对他的门徒说出了“你们中间有人出卖了我”这个秘密，这幅画再现的就是耶稣说完这个秘密之后他的12个门徒的不同反应，或惊讶，或愤怒，或发誓，或议论，或恐慌。那么我们如何辨别画中的人物分别代表谁？这需要对基督教有所了解，通过人物特征和具体的行为举止等来加以识别。

正如刚才所说，“图像志分析”需要足够渊博