



中国名校名师大讲坛

接受一种艺术是艺术，
就意味着接受了赋予这种艺术以权力的哲学。

INTRODUCTION TO
THE PHILOSOPHY OF ART
艺术哲学导论

中国人民大学 余开亮 ◎著



西南交通大学出版社



中国名校名师大讲坛

接受一种艺术是艺术，
就意味着接受了赋予这种艺术以权力的哲学。

INTRODUCTION TO
THE PHILOSOPHY OF ART
艺术哲学导论

中国人民大学 余开亮 ◎著

西南交通大学出版社

· 成都 ·

图书在版编目 (C I P) 数据

艺术哲学导论 / 余开亮著. —成都: 西南交通大学出版社, 2014.9

ISBN 978-7-5643-3389-8

I. ①艺… II. ①余… III. ①艺术哲学 IV.
①J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 205002 号

艺术哲学导论

余开亮 著

责任编辑	吴迪
封面设计	严春艳
出版发行	西南交通大学出版社 (成都市金牛区交大路 146 号)
发行部电话	028-87600564 028-87600533
邮政编码	610031
网 址	http://press.swjtu.edu.cn
印 刷	成都蜀通印务有限责任公司
成品尺寸	170 mm × 240 mm
印 张	16
字 数	269 千字
版 次	2014 年 9 月第 1 版
印 次	2014 年 9 月第 1 次
书 号	ISBN 978-7-5643-3389-8
定 价	36.00 元

课件咨询电话: 028-87600533

图书如有印装质量问题 本社负责退换
版权所有 盗版必究 举报电话: 028-87600562

目 录 |

绪 论	
艺术这个难题	1
第一章	
模 仿	8
第二章	
再 现	22
第三章	
象 征	47
第四章	
表 现	77
第五章	
形 式	124
第六章	
接受者	150
第七章	
新的挑战	177
第八章	
何为艺术	195
第九章	
艺术何为	225
参考文献	248
后 记	250

绪论 艺术这个难题

什么是艺术？当我提出这个问题的时候，也许会得到很多的答案。如达·芬奇的绘画是艺术、贝多芬的交响曲是艺术、罗丹的雕塑是艺术、王羲之的行书是艺术、陶渊明的田园诗是艺术、苏州园林是艺术、杨丽萍的舞蹈是艺术，等等。“什么是艺术”的问题似乎只是一个最为简单明了的问题。但如果我接着问，这些绘画、音乐、雕塑、书法、诗歌、建筑、舞蹈是如此的不同，为什么都能被称为艺术呢？到底是什么东西才使它们都能被称为艺术呢？这个苏格拉底式的提问也许就不是那么容易回答了。看来，艺术绝不是我们想象中那样简单。

设想一下你去美术馆参观绘画展览的情景吧。当你站在古典主义或现实主义绘画展厅的时候，你会发现那些作品是如此的令人惊羡，以至于你在凝视的过程中会体验到一种美的陶醉。转过身，当你来到现代主义绘画展厅的时候，你看到的却是另一番面貌。乱七八糟的画面上，扭曲的线条、鲜亮的色块、残缺的躯体给你的是美的享受还是难看的恶心呢？你不禁会心生疑惑，这两种绝然不同的东西都是艺术品吗？它们都美吗？

柏拉图说过：“美是难的。”这句话衍生一下就可以说：“艺术是难的。”艺术作为美的典型让千百年的理论家伤透了脑筋，至今还仍然如谜一般地困扰着思索的追问者。

艺术似乎遥不可及，高不可攀。它以其绚烂的华章让历朝历代的人为之痴迷，为之咏叹。它是高贵古典的交响乐章，流连于达官贵族的休闲时光中；它是飘逸沉郁的美文诗篇，慰藉着高士文人的复杂心绪；它是静谧风雅的绘画风景，展示着教养一族的独特品味。“席珍流而万世响”，艺术恰似文化中的奇葩、文明中的珍品。

艺术似乎又无所不在，俯拾即是。它以其平凡的质朴让形形色色的人都在创造它，拥有它。它是激情劳动中的号子，响彻了整个无边的天际；它是真情实意的恋语，回荡在村夫渔妇的耳旁；它是商业包装上的些许创意，传

递着机械时代的温情。“賁象穷白，贵乎反本”，艺术又恰似历史中的寻常物、尘世里的家常事。

既是珍品，又是寻常物；既高雅，又平常；既熟悉，又陌生，这些矛盾的属性与生俱来地与艺术这一词汇纠缠在一起，倍增了追问艺术本性的难度。在人类追问艺术本性的过程中，随着时代的不断推移，一次次的理论定位又一次次地被艺术实践所突破。这种汤因比式的挑战——应战文化模式形成了一种时代历史—艺术活动—艺术理论的互动关系，吸引着无数的理论家皓首穷经地去追问艺术的本性。

从历史的角度看，不同的理论模式对所有各种艺术作品所共同具有的东西曾经提出过各不相同的尝试性说明。模仿、再现、表现、形式、审美经验等范畴都是用以区别艺术和非艺术本质的理论之花。理解和辨析这些艺术范畴，事实上就进入了对艺术的哲学思索领域。套用黑格尔“哲学史的研究就是哲学本身的研究”的著名论断，我们也可以说：“艺术范畴史的研究就是艺术哲学的研究。”

不过，这种艺术范畴不是空洞地逻辑演绎，而是有着具体鲜活的艺术实例，有着深厚的时代文化背景，有着可供感悟的生命心绪。揭示这种艺术范畴与文化历史、生命心绪的互动，能让人站在一个新的起点去面对历史的艺术宝库，能多一份尊重、多一份宽容。可以说，艺术的发展乃至突变是人类文明里最活跃的灵魂，它不是一个自然的范畴而是来源于文化的建构。它不仅仅是时髦的引领者，而且裹杂着鲜明的时代精神和突破常规的无限勇气。有了这份对艺术的同情的理解，你会发现诸如现代主义艺术绝不是庸俗、恶心、丑陋的代名词，而是美得如此绚烂之极、如此令人荡气回肠。

揭示艺术范畴与文化历史的互动，还能让人去评价和反思当代的艺术新变。如今，艺术看起来是如此的熟悉，但思量起来又是如此的陌生。面对所谓的“一切都是艺术，人人都是艺术家”时代中眼花缭乱的艺术实践，艺术理论多少有点显得力不从心、无所适从。于是乎，“艺术的终结、艺术理论的失语”的无奈叹息成为时尚的说辞。但是，艺术的终结毕竟不是艺术的死亡，艺术理论的失语也不是艺术理论的无语。“苟日新，日日新，又日新。”以一种历史的眼光来看，只要人类存在，艺术就不会消亡，艺术创新的可能性就不会终结，而要么作为艺术创新先导，要么作为艺术创新总结的艺术理论也总会有其表达的场所。

面对艺术历史和现实的困惑，也许哲学的引入就显得极为必要了。美国著名艺术史家、艺术理论家阿瑟·C.丹托在《艺术的终结之后》一书中写道：“只有当任何东西都可以成为艺术品是显而易见的时候，人们才会对艺术进行哲学思考。”^①事实上，对艺术的哲学思考是任何时候都需要的。打开人类艺术的画卷，哪一个经典流传的艺术品不承载着深刻的思想与生命内涵？艺术品成为经典的过程恰恰就是其深刻的哲学文化与生命精神内涵被无限显现的过程。没有感性的生命体贴和理性的哲学反思，就没有艺术的经典，就没有永恒的艺术！打开生命感性的艺术和打开生命理性的哲学本就是连贯一体，共同在筑建人类的生命之河。更何况哲学本身也不一定是纯粹理性的而是一个关乎安身立命的身心合题。

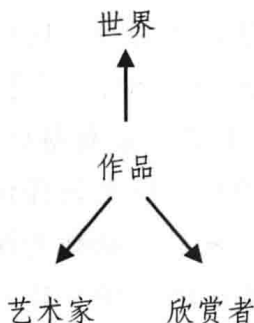
“接受一种艺术是艺术，就意味着接受了赋予这种艺术以权力的哲学。”^②可见，艺术与哲学的联姻，一方面本就具有共同的生命根基，另一方面也更能使我们去整理混乱的艺术现象，收拾之后更好地出发。所以，面对当今的艺术万象，对艺术的理论考察显得是如此的重要。与从经验现象层面考察艺术的“艺术学”不同，“艺术哲学”是从概念层面和哲学思辨层面来追问艺术的本质。也许，关于艺术的哲学追问不一定有着固定的答案，但没有答案依然是一种答案，因为追问的过程才是追问的意义所在。

本书对艺术的哲学追问按照现代西方艺术哲学通用的艺术范畴的写作方式予以展开，试图对纷繁复杂的艺术现象进行带有分析哲学性质的“剖情析采”。其中，“剖析”仅是进入艺术迷宫的路径，“情采”才是艺术的本源。

为了简便起见，我借用了美国文论家 M.H.艾布拉姆斯在《镜与灯》中提出的艺术四要素说来构架一个方便实用的理论框架。艾布拉姆斯认为：“每一件艺术品总要涉及四个要点，几乎所有力求周密的理论总会在大体上对这四个要素加以区辨，使人一目了然。”^③这四个因素就是作品、艺术家、世界和欣赏者。艾布拉姆斯用三角形把这四个要素以作品为中心构成了一个分析图式，如下：

①② [美]阿瑟·C.丹托：《艺术的终结之后》，王春辰译，南京：江苏人民出版社，2007：17、33。

③ [美]艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郇稚牛、张照进、童庆生译，北京：北京大学出版社，1989：5-6。



艾布拉姆斯认为，虽然任何理论都会考虑到这四个要素，但几乎所有的理论都倾向于偏重某一个要素，因而形成了艺术理论中的四个理论范畴。其一是作品与世界事物或题材关联的模仿说，其二是作品与艺术家关联的表现说，其三是作品本身的客观说，其四是作品与欣赏者关联的实用说。这四个要素可以看作是分析艺术现象的四个角度或层面。为了和艺术理论中的术语和理论主题相一致，本书把艾布拉姆斯的四个理论范畴用模仿论、表现论、形式论和接受论来予以概说。

模仿论倾向于将艺术解释为对世界万事万物的反映，其重心在于说明艺术品和艺术题材的关系；表现论倾向于将艺术解释为艺术家感受、思想、情感等内心世界的外化，其重心在于说明艺术品和艺术家的关系；形式论倾向于将艺术从外在参照物中孤立出来，而直接去关注作品具有的比例、结构、节奏等形式因素本身，其重心在于说明作为自足体的艺术品自身；接受论是通过欣赏主体的审美经验、审美阐释来解释艺术的生成，其重心在于说明接受者的审美经验以及对艺术的影响。

艾布拉姆斯的四要素分析图式无疑为我们进入艺术领域特别是艺术范畴史的思考提供了一个方便法门。本书的探讨正是从这个图式出发，以理论范畴为主题配合艺术史的演变有序地进入艺术哲学诸问题的探索，特别是对艺术哲学理论中出现的核心热点问题，诸如艺术表现与情感、审美经验、艺术定义论争、艺术与道德等都进行了中国学术语境下的批判性哲学思考。

本书前六章围绕着模仿论、表现论、形式论和接受论中所展现的模仿、再现、象征、表现、形式、审美经验与审美阐释几个理论范畴，展示艺术史和艺术理论范畴之间的互动关联并反思其中的理论问题。通过对这些核心概念的分析，我们发现，这些理论范畴的演进和转换实际昭示的是艺术边界不断被拓展延伸的过程。

在艺术理论上，首先出现的是模仿论。模仿论因其模仿对象有着实然、

应然和精神构造世界的不同，而引申出狭义模仿论、再现论和象征论三种艺术理论形态。第一章对忠于自然的狭义模仿论进行了考察，最后从理论分析和艺术实践例证中对这一理论进行了推翻，认为忠于自然的模仿论在理论上是不可能成立的。在第二章再现理论的考察中，对中西再现理论发展、创造性技巧和艺术普遍性认知进行了梳理，特别是对中国文化中的“以形写神”命题进行了理论辨正，并认可了该命题在中国艺术理论中的重要性。同时，结合贡布里希的幻觉论和布洛的距离说对再现艺术带来的审美幻觉效应进行了肯定。在第三章的象征理论中，在结合中西宗教性艺术实例的基础上对再现艺术的象征及其体现形态进行了考察，认为再现象征艺术反映了人类精神从神性世界到宗教世界、礼制世界逐步理性化的发展历程。

第四章对中西表现理论进行了考察。在西方表现理论的论述中，特别揭示了西方文化中的浪漫主义、现代主义艺术实践形成的哲学基础以及表现理论的美学建构。同时，本书提出了关于中国艺术诗言志、意境说、唯情论三种表情模式，并考察了三者的情感表现上的不同之处，特别是对意境论中的情感表现特性进行了一种新的理论定位。本章还对当代西方分析美学中关于艺术情感表现的热点问题进行了回应，花了一定篇幅对“艺术何以能表现情感”的理论问题进行了初步探讨和反思。

第五章对形式理论进行了考察，在总结西方形式主义理论和艺术实践的基础上，对形式主义理论中的两大核心问题形式与内容、形式与情感进行了批评，认为在实践上形式主义的主张是很难真正得到实行的。

第六章从艺术接受者的角度考察了欣赏者的审美经验和审美阐释两大层次中出现的理论问题。在结合当代西方分析美学关于审美经验论争的基础上，结合中国学人多年来的实践美学研究成果，对审美经验的辩证内涵予以了揭示。在审美阐释中，梳理了相关的艺术批评方法论。

第七章对现当代艺术实践如何挑战前六章的艺术理论范畴予以了揭示。这种揭示主要围绕着先锋派“艺术的生活化”倾向和流行文化“生活的艺术化”倾向两方面展开。这两种挑战，呈现出了与传统美学和艺术理论完全不同的艺术观念，传统的艺术理论在其面前处于失语困境。于此，文中对“艺术的终结”以及“流行文化是否被看作艺术”两大问题进行了思考。

第八章对当代艺术哲学反本质主义和新本质主义关于艺术定义争论的核心问题进行梳理。通过当代艺术哲学家的争论，得出的一个结论就是：要给艺术下一个准确的一劳永逸的定义确实是难之又难了，但不能下一个一劳

永逸的定义并不意味着不能对艺术进行辨识。本书在借鉴新的艺术理论基础进一步对艾布拉姆斯的四要素分析图式进行扩展和深化,提出了一种在历史语境、艺术理论语境、文化语境和交互性语境的开放语境下的艺术框架,并阐释模仿、表现、形式和接受论、文化历史和艺术理论之间的互动关联。最终把“何为艺术”的问题转化为“艺术是如何呈现”的问题。这种转化虽然没有给艺术的定义提供一个明确的答复,但给艺术的归类打开了一个可能言说的开放场域。正是在这种网络状的艺术框架中,艺术因自身特定的语境(包括何时、何地、何种创作者、何物、何种欣赏公众、何种理论、何种文化)而得以出场。

第九章则对艺术的现实功能问题,诸如艺术和真理、艺术和道德等问题进行论说。在承认艺术外在价值的基础上,更主张哲学的使命是去探讨艺术的内在价值问题。内在价值表明的是某物自身所具有的一种价值,这种价值是缘于事物自身固有因素而产生的。这种价值可能并不与实际的功用直接结合,但对人生却有着非凡的意义。由此,书中对真善美三者关联进行了重新考量。特别是结合当代分析美学关于艺术与道德关系的讨论以及中国传统美学智慧,提出了美善的内在关联说,以此来彰显艺术的内在人文价值。

在资料的选取上,本书尽量做到学力所能及的中西兼顾、史论结合,特别是融合了当代西方分析美学和中国古代美学关于艺术问题的思考,以期展示不同文化中艺术的统一性和差异性。

在我看来,中西文化交流平台本就是在承认中西文化差异基础上为谋求对话而铺设的,如果台上的演出者都在自我的民族语言中独白,观众无疑看到的是一场滑稽荒诞的闹剧。所以,中西艺术理论与艺术哲学的比较一方面要做中西文化异质性因素的梳理、清查任务,从而为自身定位和参与演出做准备;另一方面更应该站在同质性的立场以自身的独特魅力开始与其他演员同台演出。只有这样,才既不破坏剧情又能让观众感受每个角色独特的演技。可以说,后一方面的演出阶段远比第一方面的准备阶段要更具有意义。

所以,对中西艺术理论的比较与分析,最终要达至的学术目的是去寻求一种差异中的求同。求同不可能是完全的一模一样。西方谚语说:“世界上找不到完全相同的两片叶子。”中国孔子也云:“君子和而不同,小人同而不和。”中西艺术比较和分析中的求同实际讲的是差异中的求同,是一种“和同”。这就要求在中西艺术理论比较中,应从中西艺术理论资源中提炼出一些共同关注的命题、范畴、具体问题来进行或宏观或具体而微的讨论。

首先，这些命题、范畴和一些具体问题应该是按照当代艺术体系建构，并在中西艺术理论中具有可通约性，具有相同或者相似的意义指向。其次，中西艺术理论对这些命题、范畴和具体问题的论述是允许存在差异的，而这种差异在交流中是可以被双方理解的。在去除西方中心主义和民族中心主义的中西互看的视域中，通过对这些共同关注的艺术命题、范畴、具体问题的比较，就能看到各自文化对该艺术理论问题的论述，从而打开了对该艺术理论问题扩展理解的可能性。比如，对于一个中西都关注的艺术范畴，西方文化有着自己的理解，而中国文化又有着另外一种理解，相互一比较，这一艺术范畴的内涵就得到了扩展和延伸。这种扩展和延伸既有助于中西艺术发现各自理论的局限性，促进中西艺术借助对方唤醒和突破自身，又有助于更全面的理解艺术的全貌，更逼近于艺术的真理。正因如此，本书在展开各个艺术范畴论述的时候，文化历史因素一直是贯彻其中的一条红线。

在阐释心态上，本书也尽量做到兼容并蓄，各采所长。即使如此，对于本书以西方的理论范畴来接纳、收编中国的艺术理论资源给人带来的“中学西解”之嫌，也就只能任人论说了。

第一章 模 仿

既然诗人和画家或其他形象的制作者一样，是个模仿者，那么，在任何时候，他都必须从如下三者中选取模仿对象：（一）过去或当今的事，（二）传说或设想中的事，（三）应该是这样或那样的事。

——亚里士多德：《诗学》

艺术的哲学追问往往伴随着艺术实践而生，它呈现的是人类关于自身生存世界的智慧。当人类的思维试图在具体事物的多样性中把握某种统一性时，哲学智慧就得以产生。面对具体多样的技艺和美的东西，哲学的智慧最先对这些现象中是否存在着某种统一性的本质产生了好奇的追问。

这种好奇最初可能包含着如下的疑惑：艺术是如何出现的？对这一问题刨根问底的思索和回答形成了各式各样的有关艺术起源与本质的理论。在形形色色的艺术起源与本质论中，模仿论因其广泛的影响力而成为最古老的一种关于艺术本质的理论。

在古希腊时期，艺术泛指一切需要技能的实践活动。因而，织布匠、医师、建筑师、诗人等都可以称为是艺术家。对于古希腊理论家来说，这些人之所以被看作是艺术家，是因为他们从事的都是有关模仿的实践行为。从今天的艺术观念来推导的话，在古希腊理论家那里，虽然模仿的行为不必然就是今天的艺术行为，但是一件东西要成为艺术品，它必然是出于模仿的行为。

模仿也写作摹仿，在希腊文中是 $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ ，在拉丁文中是 *imitatio*。由此二者的源出，模仿被写作 *mimesis* 或 *imitation*。同时，英语世界把 $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ 也翻译为再现（*representation*），不过用以指涉的不是被动机械的模仿论而是经亚里士多德修正发展后的模仿论。所以，广义意义上的艺术模仿论大致可以分为忠于自然的模仿论（狭义模仿论）和再现论两类型。前者即上引亚里士多德《诗学》中所说的第一种模仿，体现为对外在世界事物或题材（包括物体、人、事件和行为等）的抄录，认为艺术的模仿就是如镜子般去对外在

现实世界进行客观真实的反映，追寻与外在对象的逼真度为其艺术旨趣；后者即上引亚里士多德所说的第三种模仿，体现为既坚持客观真实，又加入了个人的创造，模仿中的创造性为其艺术旨趣。再现论在发展中还衍生出了一种关于超验或虚构世界的模仿象征理论，大致和上引亚里士多德所说的第二种模仿一致，往往以宗教艺术为典型代表。超验世界的模仿论不是用艺术去再现感官经验世界，而是去再现、象征一个超出经验的虚构世界。在这种模仿论中，这种超验世界虽然是出于一种精神的构造，但在人的观念中，这种超验世界却不是纯然抽象的，而也是具有真实可感性的（如在宗教信仰中，神是真实可感的），是一种客观唯心的形象模拟世界。

所以，不管是忠于自然的模仿论、具有创造性的再现论还是超验世界的象征论，都是以尊重真实而可感的世界为基本前提的。真实自然的现实世界、加工创造过的可能性世界和设想中真实存在的想象性世界三者构成了模仿论艺术观的真实而具有可感性的指称世界，故都可称为广义的模仿论。本书前三章将对艺术理论中广义模仿范畴的三种表现形态——狭义模仿论、再现论、象征论进行批判性思考，以展开对艺术模仿范畴的深入探讨。本章标题意指的是忠于自然的模仿论，为一种狭义的模仿论。

第一节 求真写实与赋形夺真

模仿论是出现最早的一种艺术理论，它追求艺术对外在自然世界（物体、人、事件和行为等）的临摹、反映，并在这种求真写实中获得一种快乐。在早期的模仿理论中，人们主张对外在自然世界进行忠实的刻画描摹，具体表现形态则是主张对自然的逼真抄录。

一、欺骗人的眼睛

按照模仿论，人都有一种模仿的天性，而模仿的天性则根源于一种本能快感的冲动。亚里士多德就说：“首先，从孩提时候起人就有模仿的本能。人和动物的一个区别就在于人最善模仿，并通过模仿获得了最初的知识。其次，每个人都能从模仿的成果中得到快感。”^①

^① [古希腊]亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，北京：商务印书馆，1996：47。

按照模仿论的说法，当史前的人类看到动物、植物、石头、木头等各式各样的东西时，很可能出于某种本能的冲动而在岩石上照葫芦画瓢，于是艺术就产生了。德谟克利特就认为我们在艺术中模仿自然，在织布时模仿蜘蛛，在建房时模仿燕子，在唱歌时模仿天鹅和夜莺。当人们看到外在世界的万事万物在自己的创作中得以重现，那种快感肯定是不言而喻的。虽然我们不同意把艺术的起源简单的定位为模仿的天性，但模仿是史前人类生活中一项重要活动应是没有问题的。这就表明，即使模仿不是艺术起源的唯一原因，它至少是与艺术的产生紧密相关的。事实上，把艺术与模仿活动关联起来在艺术实践中有着大量的例证。



旧石器时代 西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画中活灵活现的野牛

贡布里希在《艺术与错觉》中，曾记载了这样一则古希腊的画坛盛事：

希腊画家宙克西斯和巴尔拉修比赛，看谁画画的本领最高。宙克西斯画的葡萄很逼真，以致引动飞鸟来啄食。巴尔拉修拿出了自己画的画，一层帘布遮盖着画面。宙克西斯迫不及待地想看对方画的是什麼，当他转身去拉画面的帘布时，才发现帘布本身就是一幅

画。这样，比赛奖品就被巴尔拉修拿去。因为宙克西斯的画只骗过了动物的眼睛，而巴尔拉修的画连人的眼睛也骗过了。^①

从这个至今令人津津乐道的故事不难看出，忠于自然的模仿论是如此的诱惑人心，以致成为了古希腊画坛比赛盛事的评判标准。巴尔拉修之所以胜过了宙克西斯获得了绘画桂冠，其原因就在于欺骗人眼睛的绘画相比欺骗动物眼睛的绘画要更逼真。由此可以看出，准确、精细地描摹出能欺骗人的眼睛的外物面貌成为了当时很多艺术家毕生的向往，也是艺术水准是否高超的最重要尺度。

从理论形态上对这种忠于自然的模仿论进行总结的要属古希腊的智者柏拉图了。虽然柏拉图本人对这种模仿论是嗤之以鼻的，但他在事实上却用“明确的形而上学方式”（英国著名美学史家鲍桑葵语）对模仿说进行了阐述。



文艺复兴时期巨匠拉斐尔的油画《雅典学院》，正中左侧手指上方的为柏拉图，右侧手指下方的为其学生亚里士多德。柏拉图和亚里士多德恰成思想的对比：一个指向超验的理念世界，一个指向现实的经验世界。

① [英]贡布里希：《艺术与错觉》，林夕、李本正、范景中译，长沙：湖南科学技术出版社，1999：149。

柏拉图在他的《理想国》中道出了这样一个事实：从荷马起，一切诗人都只是摹仿者。在柏拉图看来，这种以模仿论来进行艺术创作的艺术家在他的理想国中没有多少地位，因为他们通过强调外表而使我们的注意力从本质的东西上移开而引向了一个错误虚幻的方向。柏拉图借用苏格拉底的话不无讽刺地说如果你想成为画家，最简单的方法就是：“拿一面镜子四方八面地旋转，你就会马上造出太阳、星辰、大地、你自己、其他动物、器具、草木，以及我们刚才所提到的一切东西。”^①在柏拉图看来，模仿艺术家所做的事情和拿着镜子到处反照没有什么区别。显然，对于追寻最高智慧的柏拉图来说，模仿艺术家所从事的事业不值一提。

在《理想国》中，柏拉图通过三种床的比喻对模仿艺术家的地位进行了极力贬损。在柏拉图看来，世界上有三种床，其一是上帝制造的床，为床的“理念”（idea），即普遍性的床；其二是工匠制造的床，为现实的具体的床；其三是画家画的床，为艺术品的床。按照柏拉图的一切事物都是对理念的模仿的哲学观念，工匠制造的床是对上帝制造的床的“理念”的模仿，而画家创作的床则是对工匠制造的现实的床的模仿。这样，画家的床离“理念”世界或者真理世界较远，它和真理隔了两层，是“摹本的摹本”。因而，模仿艺术的美“时而生，时而灭”，恰是不完美的，是对永恒的、无始无终、不生不灭、不增不减的美的“理念”的偏离。模仿艺术家执著于对现象世界的精确临摹，给人带来了一种“信以为真”的欺骗效果而妨碍了人们对于理念真理的探寻。在柏拉图看来，现象界的人们往往把模仿的影像当作事物本身，殊不知他们正如面壁的囚徒一样，永远无法触及事物的真理。

同时，柏拉图认为，模仿艺术不仅是偏离真理的虚幻谎言，而且还纵容人性罪恶的情欲。柏拉图说：“摹仿诗人既然要讨好群众，显然就不会费心思来摹仿人性中理性的部分，他的艺术也就不求满足这个理性的部分了；他会看重容易激动情感的和容易变动的性格，因为它最便于摹仿。”^②正如此，出于政治和道德的考虑，柏拉图对模仿诗人进行了攻击和驱赶，要求把他们“洒上香水，带上毛冠，请他到旁的城邦去”。当然，柏拉图并没有对艺术家赶尽杀绝，他主张以希腊人的智慧、勇敢、节制、正义四德的塑造为艺术取舍标准，提倡那些模仿善的内容的艺术形式。在理想国的城邦里，柏拉图认可了一种诗人和故事作者：“他们的作品须对于我们有益；须只摹仿好人的言语，

①② [古希腊]柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1963：69、84。

并且遵守我们原来替保卫者们设计教育时所定的那些规范。”^①“除掉颂神的和赞美好人的诗歌以外，不准一切诗歌闯入国境。”^②

通过古希腊盛传的宙克西斯和巴尔拉修的绘画比赛故事和柏拉图对模仿论的批评，我们可以得出古希腊艺术模仿论观念的基本特征：第一，模仿论在古希腊柏拉图时期或柏拉图之前时期的艺术实践中十分盛行。按今天“美的艺术”观念来说，模仿是艺术品形成的必要条件；第二，模仿论是以现实经验世界（现象界）为模仿对象的；第三，模仿论艺术判断的标准在于逼真刻画，以假乱真；第四，模仿论的心理根源在于天性的本能快感。

在西方艺术理论史上，虽然忠于自然、毕肖自然的模仿论在亚里士多德的修正下被一种更合理的再现论所替代，但并没有因此成为绝响。这种理论主张在 19 世纪下半叶法国自然主义（*naturalism*）那里重新获得生机。自然主义受到实证主义哲学的影响，按照科学试验、拒斥形而上学的精神，在尊重事实和经验的基础上进行艺术创作。自然主义模仿论在左拉那里得到系统的表述：“自然主义意味着回到自然，科学家们决定从物体和现象出发，以实验为工作的基础，通过分析进行工作，这时候他们的手法便意味着自然主义。相应地在文学方面，自然主义是回到自然和人，它是直接的观察、精确的剖解，对存在事物的接受和描写。”^③自然主义要求艺术家像科学家追求真实一样，做一个冷漠的解剖学者，摒除先入为主的观念而客观真实的、精确的、事无巨细的描摹生活中的本来面目。由于一般的本然现象往往是普通、平常、琐碎的，所以艺术就应该去精确的记录那些平凡、细碎的日常事件。

虽然忠于自然的模仿论在西方艺术理论中从未占据过主流，但认同这种理论主张的艺术实践至今也没有退出历史的舞台。20 世纪兴起于美国的照相写实主义（*photorealism*）可以看作是对这一古老艺术主张的再次招魂。照相写实主义又称作超级写实主义（*hyperrealism*），艺术家往往先借助于照相机拍摄对象，再对着照片把形象复制到画布上。经由照相机“机械之眼”的精确拍摄或幻灯机的放大，原来的外在事物就被客观真实地在画布上刻录下来，就连极小的细节也不例外。这样，其艺术复本（*copy*）就能最大限度地保持与外在对象之间的逼真性。

总体而言，作为西方文化中产生最早的一种艺术理论，忠于自然的模仿

①② 柏拉图：《文艺对话集》，1963：56、87。

③ 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海：上海译文出版社，1979：246。