

刘晓东◎著



传统作为一种 客观的概念和态度

文艺复兴以来的美术传统及其影响



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

传统作为一种 客观的概念和态度

文艺复兴以来的美术传统及其影响

刘晓东◎著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

传统作为一种客观的概念和态度：文艺复兴以来的美术传统及其影响 / 刘晓东著. — 杭州：浙江大学出版社，2017.12

ISBN 978-7-308-17733-7

I. ①传… II. ①刘… III. ①美术史—研究—西方国家IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第318331号

传统作为一种客观的概念和态度

——文艺复兴以来的美术传统及其影响

刘晓东 著

责任编辑 唐妙琴 宋旭华

责任校对 周晓竹 张小苹

封面设计 周 灵

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路148号 邮政编码310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州兴邦电子印务有限公司

印 刷 虎彩印艺股份有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 26.25

字 数 416千

版 印 次 2017年12月第1版 2017年12月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-17733-7

定 价 65.00元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心电话 (0571) 88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

序 言

在人类社会的发展中,历史地形成的文化传统和思想观念总是对特定时代和区域的艺术创作产生着决定性的影响。那些地域性艺术风格的异地流传,往往也是其中的思想观念与文化习俗首先冲击或改变异地原有的艺术传统理念。思想观念的力量是巨大的,它无时无刻不在渗透、影响着艺术家们的创作实践。并且,这种跨时空的文化影响常常是多维而复杂的。有异形同质的良性影响,从而促进了文化和艺术的创新发展;也有异形异质的误读和盲从,由此造成本民族优质的传统文化的失落与断裂。比如说,20世纪的西方现代艺术观念有的给我们以新的启迪,有的也确实给我们带来了长期的混乱和损害。欧美于20世纪中叶已经对现代主义的多种艺术观念进行了反思与批判,人们在学术思想和艺术创造观念上都深刻地对艺术的自我表现主义理论,对艺术创造中的自我情感至上的观念进行了清理和批判。然而,反观中国当今的文化艺术界,却仍然处在一个个人主义和感情至上的时代氛围中。在人们的头脑里,“艺术就是自我表现”的理论观念仍然相当流行。而且,在许多大中专院校和美术专业院校的美术教育教学中,唯求独创新颖和自我情感表现至上的价值理念,深深地影响甚至左右了具体的教学计划的制订、实施,教育质量的检查评定,以及许多教师日常的教学语汇。相当多的美术教师都毫无检讨地接受了艺术的自我表现理论。他们无论在自己的创作实践中,还是在日常的艺术教育教学中,坚信并宣扬个性情感的至上价值,迷信那种随意、自由、轻松的即兴绘画,而放弃了对所使用的艺术语言在传统语境中的信息传递关系的研究,放弃了对艺术问题的探寻与思考,从而一方面大大削弱了其本人的艺术创造的力度和深度,作品总显得平庸、浅薄、一般化。同时也造成艺术教育和教学的混乱与浪费,客观上已经严重地危害了我们的艺术创造和艺术教育。本书的写作主旨,是期望通过梳理西方美术史学发展以及西方美术学院的历史发展,

考察和分析美术理念的传承与变革,研究和探讨艺术创造和传统语境之间的关系,阐述艺术创造的客观特征,强调艺术传统在历史发展与艺术创新过程中的不可或缺性、客观实在性,以图进一步认知艺术传统自身的文化创造活力。作者在本书的第一、第二和第三章中,论述了艺术传统在文化创造和发展过程中的必要性,分析批判了西方历史发展中错误的二元对立的知识观和传统观。作者认为,只有当艺术创造的动机来自对传统的热爱和来自对艺术问题的发现和解决时,我们的艺术创造和艺术教育才能健康有序地发展。因此,作者在本书第四、第五章中指出:我们有必要对艺术创造与传统语境之间的关系进行纵向的分析梳理和深入的个案考察,通过理性有序的认真思考与理论探索,以期引起人们重新审视、研究、学习艺术传统。作者在第六章的《关于艺术传统和创新的再研究》一文中对源自西方的艺术表现主义理论进行了更加深入的辨识和批判。希望对探索解决我国现当代艺术中存在的相关问题有所帮助。

波普尔说过:科学和艺术,有它们的特定的自治领地。虽然从源流上说世界3(包括科学和艺术)是人的意识的产物,不过,人脑反过来在很大程度上也是世界3的产物。世界3造成了它自己的问题。我们的属于世界2的智力活动大多因世界3问题的激发而起,都是为了解决这些问题而做出的努力。“科学和科学的大部分问题都源自它们的本身。正是科学和艺术的传统,不论是从量上还是从质上,成了我们的问题,以及我们的知识,或者技艺的最重要的来源。正是这种传统,这种历史的延续性,与推翻‘坏’传统的革命一起建立和哺育了科学和艺术。没有传统,或者传统完全中断,我们就只好从亚当——或者北京猿人那里再重新开始。那样的话,谁敢说我们会做得和他们一样好呢?我完全同意贡布里希说的话。他说:艺术家……在传统预先定好型的媒介中工作。在创造相似的一些类型和价值时,他受惠于以前的无数次实验。此外,在开始创造另外一种有秩序并且有意义的排列时,……他会在创造的过程中发现新的意外的关系,他的警觉的头脑会利用这些关系并循此而行,直到作品的丰富性和复杂性在实际上超越了在起草时能够设想的任何构形。”^①对于艺术传统与创新的关系,我们一直来同样地缺少理性思辨和客观讨论之态度。克里斯特勒在《创造性和传统》一文中指出,在艺术观念的表述上,对于“创造

① 贡布里希:《理想与偶像》,范景忠等译,上海人民美术出版社1989年版,第359页。

性”这个词语新产品以及它与“创造的”和“创造”这类其他词语之间的关系,它们的历史来源和概念流变,人们仍然缺少应有的梳理和研究。他分析了“创造”这一词义如何历经18世纪的浪漫主义思潮,从原初神学的转而后艺术的,直至20世纪被泛用于全部的人类活动和行为领域,由此让我们察觉到了艺术家的天才自持在特定的时期是如何膨胀跃升为神性的自持的。从此,“艺术家不再受理性或规则的左右,而是任由感觉与情绪、直觉与想象来支配;他制造新奇和独创的作品,在达到最高的成就时他是一位天才。”^①克里斯特勒慨叹道:“在19世纪,这种态度变得流行起来,我们会惊讶地发现,那个已难以让人相信上帝凭空创造了世界的时代,却显然毫不费力地让人相信人类艺术家常常凭空创造出自己的作品。”^②与波普尔的客观主义观念一样,克里斯特勒似乎也反对从主观意愿的角度来谈论艺术的创造性问题。他说:“判断艺术家的创造性和原创性的最好方式,就是仔细观察他们作品(本身)的新奇感和原创性,并由此来推断作者的创造性。正如在过去的时代里,宇宙的完美被用作证据之一,以证明它的神性创造者的存在和完美一样。对不同时代和地区保存下来的大量艺术、音乐和文学珍品做仔细研究,它提示我们,如果不去考虑作品品质的话,也就没有一件艺术作品是完全的新奇和原创,也几乎没有一件作品是完全的非原创。我们所有的只是不同程度的新奇和原创,而我们当然愿意将更高的评分判给原创程度更高的作品和艺术家。”^③他进一步指出:“甚至最原创的艺术作品也可能是在已确立的艺术门类——小说、戏剧、诗歌、建筑、绘画、钢琴曲或管弦曲——之中的新尝试,它一定会与同门类的其他作品有着或大或小的共性。它可能至少保留着与相关门类的范式和语汇相联系的蛛丝马迹”。^④“换句话说,如果我们将原创性和新奇感视作描述性术语的话,它们在任何一件艺术作品里都没有完全地在场或者缺席,而是与不同程度的非原创和模仿交织在一起。”^⑤同样的,本书作者也希望读者在阅读时能有一种观念上的同构:“从一开始我们就应该意识到,一个绝对稳定或僵化的、从不容许改变

① 克里斯特勒:《文艺复兴时期的思想和艺术》,邵宏译,东方出版社2008年版,第248页。

② 克里斯特勒:《文艺复兴时期的思想和艺术》,第248页。

③ 克里斯特勒:《文艺复兴时期的思想和艺术》,第251页。

④ 克里斯特勒:《文艺复兴时期的思想和艺术》,第251页。

⑤ 克里斯特勒:《文艺复兴时期的思想和艺术》,第252页。

的传统在经验上是不可能的,也从来没有存在过。甚至那些极端传统和怪异得令许多人类学家视作标本的原始社会,它们也是相对意义上的稳定,也会受到或大或小的微妙改变。”^①贡布里希已经在《偏爱原始性》一书中告诉我们,即便已经是为我们所熟知的拉斯科洞穴和阿尔塔米拉洞穴中的原始壁画,它们也有长久积淀的“传统”发展过程。这一历史猜想其实也是相当的合情合理的^②。

本书作者结合自己三十多年来的绘画创作与教育教学实践经验,并反观和思考自己多年来对于艺术理论的思考研究,认为波普尔和贡布里希这二位伟大学者的理论思想与学术著述既深刻且令人信服,又指向客观问题而表述得清晰生动,其中重要的原因之一在于他们自身对艺术创作的客观实践过程及其审美感性有着真切的体验与认知。正如当年贡布里希的学术成果开始被译解进中国时,首先获得的是中国各高等美术院校的一大批从事创作的艺术家的群体的赞美和认同一样。而且我认为,这也正是作为贡布里希思想的主要译释者的范景中先生之所以在20世纪80年代成为美术学院新锐画家们的精神领袖的主要原因。我在这里也只是以此来论证波普尔与贡布里希学说的深刻性与合理性。比如,或许是洞察和结合了艺术语言的多义性和多变性,贡布里希得出了这样的结论:“艺术家的理想公众与其说是心灵神秘相互协调的人,倒不如说是随时能够互相欣赏各自做出选择的人。”^③本文作者认为,贡布里希之所以做出这一著名的论断,一定是深入考虑了信息传递的有效性问题(他在《视觉图像在信息交流中的地位》一文中就有对此更为深广的研究和发现)。艺术史(尤其是现当代艺术史)告诉我们,存在着一种相当普遍的创作现象,一个艺术家的作品成了另一个艺术家的创作起点或参照系。贡布里希很形象地说,唯有让“乒”和“乓”同时“在场”,作品的信息才有可能得到传播。我们可以进一步说,这里不仅仅是为这一个“乒”寻找到那一个“乓”的问题,它同时涉及谁为“乒”和谁为“乓”的问题。我们还可以继续说,由于有了“乓”,“乒”也就处在了新的语境当中。从这一意义上来说,“艺术的表现更应说是一种信

① 克里斯特勒:《文艺复兴时期的思想和艺术》,第252页。

② 贡布里希:《偏爱原始性》,杨小系、范景中译,广西美术出版社2016年版,第269页。

③ 弗兰西斯·弗兰契娜:《现代艺术和现代主义》,张坚、王晓文译,上海人民美术出版社1988年版,第293页。

信息的交流而不是情感的交流”。贡布里希告诫过我们：“无论我们是作家，批评家还是画家，我们都容易忘记了这一点：不是每一个人都和我们有一样的知识和经历的。但是，没有这一共同点，信息在从发射机到接收机的途中就会消失。……信息交流和表现均无法在真空中进行。”^①从表现和信息传递的关系来看待艺术的创作，可以防止艺术家陷入主观主义的“情感共鸣”和“自我表现”的陷阱。为了有效地传递信息，加强艺术表现的力度，我们就不能随意地打破艺术的游戏规则，不能忘记了观众的“在场”，不能失去获得艺术创造活力的唯一的源泉——我们伟大的艺术传统。这些就是波普尔和贡布里希通过对表现主义理论的分析 and 批判想要告诫于我们的。本书将之认作为思考和写作表述的核心理念。波普尔在《客观知识》中多次指出过，自19世纪以来的二百年间，西方的哲学界、美学界和艺术界很少对艺术创作与艺术作品的客观实在性进行认真的讨论和研究。本书在第一章第二节中所提出的理论观点经过了作者较长时间的思考，相关内容又在第六章第二节中做了较大篇幅的展开论述。作者认为，我们非常有必要学会从宏观的知识论和认识论角度进一步对表现主义艺术理论中的错误观念做出进一步的深入的思辨和批判。波普尔已经在世界3理论中论证了人类知识及其增长的客观性，这可以帮助我们从哲学本体论角度反思目前混乱而又肤浅的艺术理论现象。表现主义艺术理论的盛行，其内在根源就在于西方近二百多年来传统知识观和认识论的局限性和片面性。本书认为，无论是西方欧美的20世纪艺术，还是深受其影响的中国现当代艺术，之所以在有关艺术的传统和创新的理论陈述中，都存在着那么多的扯不清理还乱的混乱现象，并由此而导致了众多实践着的艺术家们对艺术理论的常常的不屑一顾，嗤之以鼻，恰恰源于西方思维历史中的二元对立传统。对此，贡布里希曾提出：“如果我没有看错时代的趋向，我敢说我们正在做着危险的事，即在培养或鼓励一种会使我们无法充分认识伟大艺术的一元论艺术评论学说，这种学说会给我们的艺术研究带来危害。”艾布拉姆斯对这种危害也多有论及。我们可以看到，人们在关于美学的标准是客观的还是主观的这一古老的历史争论中，双方总是各执一词，争论不休。在许多人的头脑中，20世纪到处出现的理性和感性的二元对立观，认为科学和艺术是互为对立和制约

① 弗兰西斯·弗兰契娜：《现代艺术和现代主义》，第300页。

的,认为科学和理性排斥激情、想象或创造性直觉思维等思想观念和时髦理论,至今仍然是那样的牢固,以至于总是把艺术与理性相对立,转而又把艺术与情感相等同,把艺术创造与自我情感和自我个性的表现相等同。希望本书的思考写作能对这些状况的改变有一些帮助。

从本书的写作和结构安排来看,我认为西方艺术传统的主要承载者就是美术学院。而我们现有的理论学说中,一论及美术学院的教育和教学传统,总是习惯定时定点式地对此做出名词解说性的定义解释,从而把传统固化了。其实在西方美术学院的历史发展中,传统一直是活性的,变化着的。学院传统若从章程、文书的意义上讲,它确有定型定论的规范样本,但在历史发展的实践过程中,传统往往是活动着,变化着的,它总是在不断修正自己,不断地接纳和适应新的艺术态势和变化。规范和变革的同在是传统的历史属性。关于西方艺术史传统与创新的相互关系问题的思考和研究,无论是侧重于理念的线性梳理,还是突出艺术家作品创作实践的个案性研究,作者认为都应该先从文艺复兴时期的美术研究起步,因为根据众多学者的实践经验和研究思想来看,文艺复兴美术实在是人类历史中最为精彩和丰富的文献与图像宝库。更何况几百年来形成的文艺复兴学已经是我们现当代取之不竭的理论学术再创造的灵感源泉。“西方文艺复兴艺术的研究代表了美术史研究的最高水平。著名的大师从布克哈特、沃尔夫林到潘诺夫斯基、贡布里希,都在这一领域做出了卓越的贡献。他们的各种思想和各种方法都在这里大显身手。”^①伟大的贡布里希曾经说过:美术之史是起于文艺复兴的,而文艺复兴的文化和艺术成果,又是最为伟岸地那样耸立着。它对任何学者的智慧和能力都是一个挑战。仰望文艺复兴这一文化高峰,贡布里希由衷地赞叹说:“那种勇于跟古代世界的著名成就竞赛,甚至决心超越这些成就的日益增长的雄心,是如何最终地影响了文艺复兴时期的画家、建筑家和雕刻家的社会地位。他们的伟绩使市民同胞感到无限自豪。难怪,在往后的世纪里,人们总是怀着羡慕之情回顾这个产生了莱奥纳尔多·达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔等艺术巨擘的时代。也难怪,在西方大学里,我们往往要求学生从了解这一重要时期来开始他们的课程。通

① 贡布里希:《文艺复兴:西方艺术的伟大时代》,李本正、范景中选编,中国美术学院出版社2000年版,序言第2页。

过这一时期,我们可以看到历代艺术家不断进取,不断完善再现技巧,力图重新恢复美的古典理想。”^①贡布里希也看到并赞美了其他学者在此领域做出的研究成果和努力。同样,对于他自己来说,几乎所有的问题研究和创新发现,都与文艺复兴联系在一起。可以说,是文艺复兴给予了贡布里希所有的智慧源泉,也可以说,由于这位伟大学者的思维所及,让文艺复兴文化具有了更加无穷的魅力。所以,在我们探寻艺术传统和艺术创新之间的内在关联时,也应该学习伟大的前辈学者,尝试着从源头开始,从梳理文艺复兴以来的美术史学观念的历史演变开始。有感于此,本书作者在多年的学习、思考和研究中,虽然面对的众多问题是当代的,身边的,但是也常常调整自己的思路和视野,回到文艺复兴这一伟大的时代,探寻以往大师们的足迹,借助当代学者的智慧,回溯历代以来伟大的艺术家是如何从客观存在的艺术传统中寻找问题,寻找解决问题和艺术创新的出发点,并由此使自己的作品获得了传统所给予的客观价值和审美活力。回顾历史中大师们的创造理念和活力,可以使我们获得历史的经验和教训,理清思路,从而稳稳地指向当代艺术创作和艺术批评中存在的一些问题和症结,以形成一些清醒的有益的认识。我们需要知道的是,我们所面对和身处的传统,在其发展的整个过程中,原本就是轰轰烈烈而又精彩纷呈的,其中有着无数的观念变革和方法的自觉演变。传统本身是充满生气的、流动不居的浩瀚之河,它们是我们当代的艺术创造和艺术批评的本源所在。

本书第二、第三章,虽然参阅和借鉴了国内的一些学者以及佩夫斯纳的研究成果和学术论著,但是当中并不缺少本书作者自己的研究发现和学术观点。当然,这部分着重于对文艺复兴以来西方美术史学理念和美术教学理念的历史发展过程中的线性梳理,希望有助于读者从一开始就能够对艺术传统与创新问题有一个纵向性的历史感悟,认识到不同的社会和时代对于美术的价值理念和品评标准本身就处在不断的演变和创新之中。传统是一条活的流动的河流,它一方面奉献给我们丰厚的硕果积淀,更为重要的是,它告诉了我们应该怎样进行艺术的认知、学习与创新,学习传承和个体的创造表现具有怎样的内在联系。我们只有认清了这一点,才能更清晰地认清自己,认清艺术创

① 贡布里希:《文艺复兴:西方艺术的伟大时代》,序言第1页。

造的本质,避免眼界的肤浅,避免心胸的狭窄与无知,避免个人野心的肆意妄为。作者在第五章的一篇论文中强调指出“传统”这一概念它应该具有三层内含,缺一不可。因为历经了20世纪那漫长的岁月,中国艺术界思想观念和创作实践都被“个性表现”“自我情感”和“创新价值”等词语和观念“封闭了眼界,困住了手脚,萎缩了思维”(借用范景中先生语)。及至今天,经过近二十年的理论观念上的反思和对当代艺术的创作实践现状的检视和批评,许多学者和艺术家们勇敢地提出要回归传统,回归艺术的本体。“回归传统”这个词渐趋响亮,其使用也开始频繁起来。但是,在我看来,“回归传统”一词我们不能简单化地理解和使用,否则又会从另一个极端给我们的艺术创作带来新的不可估量的损害。这其中涉及的恐怕还不仅仅是二元对立的传统思维模式问题。结合当今艺术理论研究及艺术创作的 actual 状况以及作者自己的研究心得,作者对艺术传统的观念提示出了三个不可或缺的组成内涵:1.对艺术传统和语言的敬畏、学习,并应达到娴熟的掌握与运用;2.对历史传统中艺术大师们的鲜活而丰富的艺术态度和艺术方法的追溯和转用;3.需要我们独立自主地对当下的自己面对的艺术问题做出有效而持续的探索。唯有这种非表面的和非浅层的“传统回归”,这种对传统的完整而鲜活的认识,才是我们的艺术走向未来的希望。这就是说,以往我们为了高扬独创的价值,标识出创新的普泛性社会价值,从而把传统看成了凝固僵化的东西。那种定型定性的传统观念实质是我们的一种错误理解和选择,是我们对历史的误读和误写,甚至是误编。长期以来,我们对传统的本体认知一直陷于二元对立的思维乱象中而长久无以反思自拔。随着学界对19世纪“进步观”和“历史决定论”的分析阐述,则让我们看到了更多存在的问题。

本书后面三个章节是以作者多年来对美术史进行个案性研究的部分论文为基础,其中多数已经或全文或经删节后发表于各种专业报刊,它们可以被算作上述的理念综述的具体展开,希望能帮助读者具体真切地感悟到古代和当代的艺术创新的实质和过程。与本书论题密切相关的一个横向研究,是作者的一篇关于波普尔的音乐客观理论的研究与评述。哲学家波普尔很少具体论及美术,但是他对音乐艺术却是如贡布里希一样,有着切身的实践体验与深刻独到的见解。加之他的客观知识论对贡布里希的影响又是如此之大,所以作者选入了这一篇研究文章,并在最后第六章的首篇对表现主义理论进行辨析

和批判中运用和借鉴了波普尔的理论观念。通过分析介绍波普尔的客观知识理论,希望有助于读者加深和扩展对于传统与创新问题的认识。而书后的附录之一,其全文主体内容曾发表于中文教育类核心期刊。虽为附录,但本人认为并非不重要。它指向了由于高喊艺术独创、艺术的自我表现理念而造成中国当代美术基础教育受到严重损害的实际现状。作者个人还是这样认为,我国在世纪之交所推行的所谓新课程改革是非常不恰当并且是非常不成功的。令人遗憾的是,我们的官方媒体和教育理论界,至今对此依然没有清醒的负责任的反思与讨论。一个国家在整体性的教育改革中,如果缺少正确的现状研判,失落正确的思想理念和严肃的学术论证,这是必将危害深远的。

作者自从1983年考入浙江美术学院以来,有幸结识了范景中、潘耀昌、曹意强和洪再兴等老师,听他们的课,看他们的书,和他们交往,聆听他们充满学识和智慧的谈话,是作者的幸运和福分,内心一直存留着对师长的敬畏和感恩。本书前面部分也实在是从作者的读书笔记和教学课案中发展而来,其他内容也是作者在多年的读书摘要和研究撰写过程中所留存的。几乎也可以这样说,其中也分不清有几多是对老师和其他学者著述的引用,又有几许是自己的“原创发明”了。书中不少的论文虽然也通过了编辑的审核被发表于相关专业期刊,但是其中所谓的转用和原创之界线也实在是模糊不清了。有时,作者也只能以记忆中的一段话来对此释然而自慰,并以自己的勤学来宽恕自己的不才。波普尔说过:“大部分我们懂得的东西(以及大部分我们弃绝的东西)都是学样学来的,是人家告诉我们的,是从书上看来的,是通过学习怎样批评,怎样对待和接受批评,怎样尊重真理(说得更概括一些,怎样承认并且认真地看待一种有前途的新的解决问题的办法)而获得的。”一个人的艺术创造和心智学识,总是首先模仿吸收,“抄袭和借鉴”也是一个自然的过程。在不断的阅读求知的过程中,在感佩激动之下模仿多多继而有一点儿发挥和原创也算是世间的正常事。我不想知道自己何时能够跨过这个“首先”,只要不忘老师的教诲,时时认识并准备着改进自己的无知就好。刻意创新和急于出新在作者看来都是不好的事。在此论及这一点,或许和本书的论述主旨不无关系。

刘晓东于宁波大学

2016年1月19日

目 录

第一章 艺术传统和二元对立的传统观	1
一、艺术传统的必要性	1
二、反对二元对立论的传统观	9
第二章 欧洲美术史学中的传统美术理念及其演变	17
一、美术和美术史的理念	17
二、古典的复兴和时代的新声	30
三、古典主义的折中本色	37
四、18世纪的革新与平衡	41
五、审美判断理念的双重性	62
六、布克哈特——文化与美术的双向思维	69
七、美术史的自觉——价值选择与方法	76
八、美术史——博学与睿智的人文学科	96
九、哈斯克尔——经典叙事中的再发现	105
十、挑战传统和回望经典	113
第三章 欧洲美术学院的传统教育理念及其变革	123
一、前美术学院的行会作坊制度及其教育	123
二、欧洲美术学院的历史发展过程	132
三、欧洲19世纪之前的美术学院教育理念及其发展	156
四、大革命以来欧洲美术学院传统理念的日益边缘化	172
第四章 文艺复兴中的美术传统与创新研究	185
一、莱奥纳多·达·芬奇和他的绘画造型模式	185

二、莱奥纳多的继承与创新	
——《最后的晚餐》艺术惯例之再研究	191
三、拉斐尔的圣母子像与圣像画的惯例	200
四、中西自然景观异质传统的对比研究	215
五、在艺术传统中的探索与创新	
——以米开朗琪罗、毕加索等大师为例	224
第五章 传统视野下的当代艺术批评	239
一、追本溯源志高远 状物叙事绘心声	
——宁波美术馆馆藏中国油画作品评述	239
二、试论 <i>Sprezzatura</i> 和油画的传统规范	
——浅析曹意强先生的学术贡献	263
三、论美术馆典藏的传统理念与精品意识	286
四、朴实温雅而创意俱在	
——孙佩梁油画艺术的传统规范与创新意识	295
五、现实关怀与艺术创造	
——解读李焕民西藏主题版画的创作理念	303
六、论工笔画艺术的传统语境和创新理念	
——王承天工笔花鸟画新作赏析	317
第六章 再识传统	331
一、波普尔艺术创造客观认识论思想研究	331
二、关于艺术传统和创新的再研究	
——对表现主义美术理念的辨析和批判	350
附录一 DBAE 理论的源起及其深远影响	
——反思艺术独创观对美术基础教育及其改革所造成的危害	370
附录二 学科传统和师范特性的辩证统一观	
——也谈高师美术教育的改革问题	382
后 记	390
参考文献	392
索 引	398

第一章 艺术传统和二元对立的传统观

无疑,理性主义和传统主义之间存在着一种传统的敌意。理性主义者倾向于采取这样的态度:“我对传统不感兴趣。我想根据万物本身的优劣来评判它们;我想找出它们的长处和不足,并且在这样做时我想完全独立于任何传统。我想用我自己的头脑而不是用很久以前活着的其他人的头脑来做判断。”

事情并非完全像这种态度所认为的那样简单,因为事实是说这些话的理性主义者本人也在很大程度上受一种理性主义传统约束,理性主义传统照例总是这样说的。这表明,某些对待传统问题的传统态度是有缺陷的。

——波普尔《猜想与反驳》

若有人说,某些事物应该保持它们的现状或昔日之原貌,那它甚至会有顽固不化之嫌。一种状态一旦引起人们的注意,人们就推想它必须被改变,用更好的东西取而代之。若断言,必须保持已接受的东西之本来面貌,不应对其进行有意识的改革,那么,它至少会被谴责为故步自封。

——E.希尔斯《论传统》

一、艺术传统的必要性

人类创造了伟大的文明,但是,近二百年来,传统的名声却是江河日下。虽然,任何一个社会,每一个时代,人们都在依赖和享受着社会的文化的传统,并且几乎是那样时时刻刻地无处不在地依赖和享受着。但是,正如美国学者

希尔斯指出,在一般的情况下,很少有人提出要复兴属于过去的信仰和制度,过去的历史非常容易也已经为后来者所淡忘。即使偶有复兴它们的愿望,也是常常不认为有任何实现这一愿望的可能。人们不会对此问题认真深入地思考,而是普遍地相信,业已销声匿迹的制度和信仰不可能失而复得。因此,在知识界和艺术界要当“反动分子”,便需要非凡的才智和勇气,甚至还需要一定的蛮劲。“人们思考着历史的沿革和转瞬即逝的事件,进而普遍地断言,进步是强制性的,也是必然性的。这就促使人们不至于相信,任何信仰或活动的范型一旦失去影响,还将会或可能会重新成为人们注意和依恋的中心。”这些观念和思想的根子则源出于启蒙运动的进步主义和浪漫主义对天才观以及个性价值的推崇。^①在我看来,希尔斯就一般情况下人们对待传统的常态分析,尤其对应现当代的欧美和亚洲国家,特别是中国。但是,只要人们稍稍回眸历史,欧洲文艺复兴时期的耀眼的文化光芒是足以驱散那种简单化的历史进步主义认知迷雾的。作者在下文中通过考察和分析文艺复兴盛期伟大艺术家的有别于前期艺术家的创造和贡献,也正是要强调和印证伟大学者P.O.克里斯特勒关于传统的精彩论述:“在强调艺术和其他领域中传统的价值同时,我们也必须强调传统本身并不是永远有价值的。在传给我们的各种传统和传统成分里,有许多没有价值的东西,或是由于变化的环境而失去价值的东西,这些东西也就不值得保留和复兴。诉诸传统之所以有效,只是对传统中被认为有价值的东西而言。”但是,克里斯特勒紧接着指出:“然而,传统的成分(概念)在另一方面也是很重要的。过去时代的观念、风格和主题,也许会在特定的时期或者意见氛围里失去它们的魅力,但这不是最终的结果,因为它们也许会在另一个时期和不同的环境里重新获得效力……,它们也许会又一次获得新生和实用意义。可以说,在任何时代,对一代人来说已死的或未知的东西,可能会突然和预想不到地变成对下一代而言非常重要的东西。”^②克里斯特勒正是通过对文艺复兴时期的文化研究而得出上述理念的。“长期以来,几乎在每一个西方国家,越来越多受过教育的人和开明人士认为,需要改变、取代或抛弃盛行于他们社会之中的大多数信仰、惯例和制度,代之以新的而且毫无例外地是更好的

① 希尔斯:《论传统》,傅铿等译,上海人民出版社1991年版,第1页。

② 克里斯特勒:《文艺复兴时期的思想和艺术》,第257页。

信仰、惯例和制度。在一种站不住脚的推论的支配下,现在的特别是继承下来的东西屡屡遭殃,它们必须加以改变。”^①虽然人们已经日渐认识到现当代文化中存在的严重的问题,但是,“知识讨论和政治讨论仍然倡导一条背离过去、走向未来的道路,其重点是改进”^②。我们可以说,经过浪漫主义运动,西方社会,包括那些西方社会以外的越来越多的社会,都普遍地坚信,现在的所有事物总是极不完善的,都是有待改进的。研究传统问题的学者们指出,在本世纪中,甚至有许多杰出的知识人士也都认为,我们所继承的东西糟糕得无以复加,而一个没有瑕疵的社会唾手便可建成。虽然近来人们对此信仰产生了一些怀疑,但是在受过教育的阶层中,这种怀疑并不普遍。他们仍然认为,继承来的制度需要脱胎换骨地修正,或将其抛弃,代之以更好的东西。其实,这种观念完全不符合社会历史和现实,这种激进的社会进步主义甚至从来就是残缺不全的。在当今时代,我们与过去的关系显得更为复杂和混乱,在过去得到公认的惯例、设制或信仰的规范力量确实被弄得名声日下,大势已去,在学术争论中,肯定这种规范力量的观点几乎已不复存在。与此相应,人们开始论证效率、合理性、便利快捷以及“时兴”与“头条”,人们寻找或提出各种替代办法的进步性,而留传下来的信仰、惯例或设制的传统却无力与这些论点和观念相抗衡。而在艺术领域,这种状况又表现得十分的奇特和不可理解。历史发展的事实是,长期以来,人们对昔日时代所创造出来的伟大艺术、文学以及哲学作品和著作推崇备至,但是他们又并不将其视作未来的创作模式。行家们以及公众对特定的艺术传统和文学传统大加赏识,历史留传下来的古代器物的名声和魅力,人们对它们进行欣赏和研究的渴望又是大增特增。但是,艺术家和作家却并不认为他们自己必然要在这种传统的约束下进行创作。以往伟大的传统总是影响着后来各个时代的知识作品的创作,影响着人们的想象和表达,传统的这种作用为人们所承认,其成果也为人们所赞赏,但是,它作为行为和信仰的规范模式,则又被认为是无用的、僵化的累赘。那些对传统制度、惯例和信仰有依恋的人常常被称作“反动分子”和“保守分子”;在一条二元对立的由左向右的线轴上,他们被置于右端,而“右倾”总是错误的。希尔斯认为,直

① 希尔斯:《论传统》,第3页。

② 希尔斯:《论传统》,第3页。