

Φ 美学与艺术丛书



Art Theory

An Historical Introduction

艺术理论

第2版

从荷马到鲍德里亚

〔美〕罗伯特·威廉姆斯 著
许春阳 汪瑞 王晓鑫 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

Φ 美学与艺术丛书

Art Theory
An Historical Introduction
艺术理论 第2版
从荷马到鲍德里亚
〔美〕罗伯特·威廉姆斯 著
许春阳 汪瑞 王晓鑫 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记 图字 01-2009-0929

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术理论 (第2版) / (美) 威廉姆斯著; 许春阳, 汪瑞, 王晓鑫译.
—北京: 北京大学出版社, 2009.10

(北京大学美学与艺术丛书)

ISBN 978-7-301-15451-9

I. 艺… II. ①威…②许…③汪…④王… III. 艺术理论 IV. J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 111653 号

This edition is published by arrangement with **Blackwell Publishing Ltd**, Oxford. Translated by **Peking University Press** from the original English language version. Responsibility of the accuracy of the translation rests solely with **Peking University Press** and is not the responsibility of **Blackwell Publishing Ltd**.


《艺术理论——从荷马到鲍德里亚 (第2版)》译自 *Art Theory: An Historical Introduction* (2E, written by Robert Williams, Published 2009 by Blackwell Publishing Ltd), 简体中文版由布莱克维尔出版公司 (Blackwell Publishing Ltd) 授权。

书 名: 艺术理论——从荷马到鲍德里亚 (第2版)

著作责任者: [美] 罗伯特·威廉姆斯 著 许春阳 汪 瑞 王晓鑫 译

责任编辑: 谭 燕

封面设计: 高海云

内文设计:  设计 · yp2010@yahoo.cn

标准书号: ISBN 978-7-301-15451-9/J · 0244

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> 电子邮箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962
编辑部 62752025

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 21.25 印张 8 页彩插 384 千字

2009 年 10 月第 1 版 2009 年 10 月第 1 次印刷

定 价: 46.00 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 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

译序

丁宁

艺术理论，就其狭义而言，指的就是美术理论或造型艺术理论，因而，与通常意义上的一般艺术理论其实是大有区别的。而且，西方这种类型的理论在国内读书界的系统介绍至今仍然不是太多，有时甚至还需要从“西方文论”之类的选本中去寻找参照点。不过，现在好了，美国学者罗伯特·威廉姆斯的《艺术理论》的最新一版，经过几位年轻译者的辛勤努力，适时而出，多少会给读者以一种简明、完整而又准确的印象。

罗伯特·威廉姆斯的专长主要在于西方文艺复兴艺术的研究，出版过若干本颇为专门的美术史著作，如《16世纪意大利的艺术理论和文化：从技艺到元技艺》、《弗朗西斯科·博齐：佛罗伦萨的城市之美》和《观者：现代早期的艺术体验》等。因而，艺术理论算是源自其学识之中的一种水到渠成式的延伸。

细究起来，原因更是显而易见的。首先，所谓文艺复兴，并不限于艺术而已，而是涉及当时文化的方方面面，何况文艺复兴从艺术观念到创造践履，不具有划时代的意义，因而，其中的艺术理论虽然不像创作那样辉煌无比，却也有引领风气的不凡作为，在这一意义上说，研究文艺复兴的学者顾及当时的艺术理论委实是题中之义，而且，从文化的多个层面审视当时的艺术理论也有特殊的价值。

其次，文艺复兴的影响渊源明确地指向了古希腊罗马，而后者在艺术理论

的深度和广度上都有让后世仰视的魅力与深度。不仅有如柏拉图、亚里士多德、西塞罗、昆体良等人的阐述，也有老普利尼宛若故事叙述式的精彩记录，都令人印象至深。毫不夸张地说，那个时期的艺术理论既有抽象的精湛，也有具体的细腻，丰富得令人由衷惊讶和为之叹服。

再次，就文艺复兴而言，它本身也是西方文化进程中的一个崭新的高度，譬如那些“无所不能的人”（universal man）的存在，对后世就产生了何其震撼甚至无以超越的影响！后来的新古典主义的艺术理论就是一个再鲜明不过的例子，更有在后的浪漫主义、写实主义甚至现代主义在某些层面或环节秉承文艺复兴的气质，使得文艺复兴的影响变得几乎无所不在。

仅仅就此而言，读一读罗伯特·威廉姆斯撰写的《艺术理论》，就不失为一个了解西方艺术理论的理想选择。值得注意的是，罗伯特·威廉姆斯对自己这本书的读者群是有明确意识的，他并不只想把他的《艺术理论》献给专门研究艺术理论的人，而是要面向更多的喜爱和学习艺术的普通读者。事实上，这也给作者带来了颇大的挑战。一本二十几万字的著作可以驾轻就熟地把常常是抽象乃至有时不免显得有点玄虚的理论交代得深入浅出而又不失学理上的严谨，并非举手之劳。当然，常有学者瞧不上那些走通俗路子的作者，但是，这往往属于眼高手低的现象，也就是说，让其自己亲恭而为，也未必会有差强人意的结果。我们常常感慨太少那种令人爱不释手的通俗好书，原因大致相仿。

在这里，不妨看一看罗伯特·威廉姆斯的具体招数。第一，他是美术史家，感性的材料总是在其兴趣关注的范围之内，因而刻意重现某种理论所针对的背景条件，让读者对特定的理论学说的来龙去脉产生一种鲜明而又准确的理解，在他那里，不是什么难事儿。譬如，在谈及古希腊罗马的艺术理论时，虽然眼下可以参照的存世文献已经不多，但是，作者饶有意味地依凭神话的叙事来阐释古代人对造型的兴趣、信念和执著，揭示艺术在当时文化中的价值。普罗米修斯用黏土创造了最初的男人和女人，皮格马利翁雕塑理想的女性形象并为之坠入爱河的故事，都是令人兴味盎然的叙事，却无不与造型艺术有关。至于阿佩莱斯这位诞生在科斯岛上的画家，或许是画家中的一个代表，他在一幅肖像

画中成功再现了亚历山大大帝的火爆脾气，据说会让重臣们如睹其人而变得战战兢兢……因而，毫不奇怪，在古希腊有着这样的艺术高度的国度里，对所谓的认识论方面的强调，就成为理所当然的事情。更为精彩的是，作者还通过其他的生动传说来进一步说明古希腊的艺术并非止于写实而已，而是更有意蕴方面的讲究，譬如，宙克西斯笔下的奥德修斯的妻子珀涅罗珀的形象“可以看到道德本身”，而帕拉修斯画的两个孩子则有“那个时代的纯朴和满足”，等等。

第二，目光独特地确定每个时代的理论的重心，从而凸显其根本的价值趋向。尽管把古希腊的艺术理论归为“理想的写实”并不是什么新鲜的观点，不过要把文艺复兴时期的艺术理论的焦点概括为那种“技艺”的尊严，却是饶有新意的，而且将理论与作品联系起来的讨论就变得实实在在和有的放矢了。作者令人信服地提及当时理论中涉及的透视、解剖等都与此尊严观有关。艺术学院的出现正是一个直接的结果。甚至达·芬奇津津乐道的画与诗、画与雕塑之间的区别，也是这种尊严的一种表现。当然，文艺复兴的艺术理论是一种丰富的整体，因而，作者也没有忘记讨论其中的人文主义倾向。没有这样的价值观念，或许波提切利就不会画出像《春》那样的杰作，因为此画渲染的爱是生命的源泉以及世界再生的法则的观念，都是来自古代的哲学。而提香在《巴克斯与阿里阿德涅》中展示的又是何其具有时代特色的华美感官性。19世纪环绕学院派而出现的诸种转换，现代主义早期理论对超越自然的强调，后现代主义的文化批判性以及语言学的转向等，都有作者颇为准确的把握。

第三，揭示理论并非“灰色”的方面，使得理论的魅力呼之欲出。毋庸讳言，理论是不免艰深甚或艰涩的。不过，作者往往做到从容不迫，娓娓道来，仿佛理论也是好读的文本。在介绍康德的时候，作者是这样写的：

在《实践理性批判》的末尾，康德像以前一样接近于诗意：“用新奇并且不断增长的赞赏和敬畏装满内心的有两样东西，我们越是经常地对它们进行思考，就越是一贯地思考它们：头上的星空和内心的道德法则。”他说的意思是我们在我们的道德意识中感受到的内心的秩

序，等同于宇宙的庄严，而只有在宇宙秩序的可能性中，我们才能找到等同于我们自己的东西。这是有史以来对人类尊严以及世界上道德秩序的必要性所作的最高的论断。

至于有关谢林的文字，更是不可不读：

谢林得出结论，认为思维最好的工具不是理性的哲学，而是艺术。艺术是“哲学唯一真实的和外在的器官，它始终而且不断地记录着哲学自身不能外在地再现的东西”。这种观念依赖于康德的与自然直接接触的艺术天才的观点。谢林相信，由于艺术必然只是一种部分有意识的活动，因此它更能够表达自然和心灵之间的和谐。在艺术中，心灵向自然敞开自我，自然的无意识过程则获得了只有心灵能够给予的意识。只有在艺术中，自然“有意识地理解并完善了它自身”，而且同时，“真实的东西变得真正近似于和同等于它自己的观念”。

同样地，罗斯金对哥特式精神中“陌生的不安”的关注以及“对完美的要求永远是对艺术目标的误解”的思想，都有其“具体的深刻”的魅力。

不过，遗憾也是有的。书中对艺术理论中的形式论虽有涉及，却似乎忽略了一些重要的内容，如从格式塔心理学出发的阿恩海姆的理论。

好在作者对于理论的意义是有信仰般的寄托的，正如他所指出的那样，艺术理论的最高意旨是“认识到艺术由此对于不管我们是什么或可能是什么来说都是必不可少的，这不仅是最紧迫、同时也是最全面的方式定义了艺术的任务，而且也找到了我们得以开始书写其历史的立场”。

我相信，这一点也会是所有读过《艺术理论》一书的读者可以获益的深刻感受。

2009年8月21日凌晨于北京蓝旗营寓所

| 前 言

本书是一部艺术思想史的导论：试图简明地概括西方从古代到20世纪末对视觉艺术的思考。本书的主要对象是艺术创作和艺术史专业的新生，还有对艺术史已经有所了解，对艺术理论的个别观点也可能有粗略的涉猎，并想对这一学科做全面接触的艺术爱好者。对艺术的任何严肃认真的探讨而言，理解理论显然已经越来越重要；几乎每天都会出现一些探讨个别理论家或理论问题的新版教科书、摘录选集和研究专著，然而对这些思想和著述整体却没有概述性的导引。写出这样一本导论的挑战性不但在于要阐释所需覆盖的这些数量可观的材料和概念的难点，同时也在于需要给予其适当的解释结构。

任何这类书籍都可能被认为始于这样的信念，即理论的或哲学的观点对理解艺术而言是必要的，但本书并不尝试提出，我们称之为理论的东西真的能够独立于我们称之为实践的东西而加以理解，也不主张理论一贯地先于或影响着实践。相反，本书将理论思想当做文献进行探讨——一方面当做面向实践开放的对象，另一方面当做面向知识史和社会史开放的对象——本书试图展示理论是如何对我们理解整个艺术史作出贡献的；也即我们对最广泛意义上的艺术活动与其整个文化环境之间关系的理解。本书的论述中交织了一些对艺术作品的讨论，为的是表明如何能着手确立理论和实践之间的联系；书中故意选取了这些著名的、“典型的”作品，为的是更好地作为学生和普通读者的参考点。

因此本书的目的是为了表明，尽管艺术史可以以理论或哲学的方式加以探讨，但理论的研究仍应该历史地加以探讨，也就是理论研究最大的贡献是不超出全部艺术史以外的。这一点值得加以强调，因为目前许多对理论的兴趣都是在当代艺术和思想中发展生成的，而且目前普遍的假设是理论手段基本上与史学手段对立，历史代表过去，理论则代表此时此地的允诺。无疑，本书旨在对那些真正关心当代情况的人有所助益——至少浏览一下目录就能看出本书内容大量地偏向现代——但本书也试图证明，史学的手段可以是一种批评的手段，并可以补充和扩展当代理论的批评事业，甚至当代的理论要求这样一种史学观点以使其批评的刀锋更加锋利。坚持理论研究的历史性，其更深层次的动机并不是从哲学——从“美学”——的领域将它清除出去，而是要主张任何探讨艺术的哲学方法都必须充分考虑到历史。

这种主张的理由是艺术本质上是历史的产物这一事实。影响艺术创造方式的环境随着时间的变迁和地点的变化发生改变，这些环境也是观看、思考和讨论艺术的条件。艺术不是一个天然的范畴，而是一种文化的建构；因而它根本上是不稳定的，永远地遭到重新定义和重新建立：时间推移和跨文化背景下经常能发现这种明显的连续性，甚至掩盖了实践和观念按照当下的需要被选择性地加以窃取和改变的复杂过程。这种不稳定性在现代变得更加明显，这正是理论为何如此重要的原因，强调这一点也就是要在最基本的层面上将理论和实践联系起来：正是历史的压力使理论如此必要。当然，历史以独立于理论之外的方式向艺术施加了种种压力，然而将艺术的目的概念化和反复概念化的努力，也正是对这种压力的一种反应，而且是一种表达深刻而清晰的反应。

因而，提倡从历史的角度探讨理论，就是要实在地强调，我们对待艺术的总的方法需要有一种特别的自我意识，要强迫我们将自己喜爱艺术的理由客观化，把决定和影响我们如何探讨艺术的那些假设与愿望暴露出来。这种自我客观化，以及伴随的理性态势是不容易实现的，坚持于此也会在一开始显得有悖常理：无论如何，在西方文化中，艺术是与自由表达一种独特的视野或培养个人品味的娱乐消遣活动相联系的；通常来说，在艺术的竞技场上，我们认为我们的自发冲动

和反应是有效的这一点常常受到鼓励——其情形和我们购物时差不多。然而我们的本能和反应并不像表面看上去那样是自发的，它们极少是表面看上去那样个人独有的：它们也是历史的产物；文化为它们创造了构成方式，将其内容组织了起来。这一认识让人不安：它暗示了我们对艺术的兴趣并不像我们猜想的那样天真，而事实上这个兴趣的根由和我们想象的大不相同。更令人烦恼的是，它意味着我们通常认为内心最深处、最与众不同的东西——我们的思想、我们的感受，甚至就是我们的身份——也并非完全、真正地属于我们自身，我们也是暂时的、不稳定的范畴，同样也是历史的产物。

这样的自我意识在批评上是多产的，因为它暴露了我们投入艺术的真正投注所在，以及艺术影响和塑造我们自身这一过程的深刻与复杂性。尽管人们经常觉得艺术与日常之事是相互分离的，然而艺术也调动了我们理解日常生活所用的全部反省、情感和心情。艺术的共鸣和力度扎根我们在最基本的、包容一切的意义上对意义的渴求中；确实，我们在世界上找寻道路所动用的这些基本技能本身，也联系着并依赖于艺术。艺术并不是我们非要离开常规才能遇到的东西。它像语言一样，交织在我们的体验和意识的结构当中。对于我们航行于错综复杂的文化当中，艺术是不可或缺的。我们的思想和感受可能并不全然属于我们自己，然而我们的确能体验到瞬间的统一性，达到某种身份的伪装，并且维持着作为重要力量的某种感觉；虽然如此，这些都是艺术的效果。这一结果或许为全面的艺术史提供了最为深刻的可能的基础，它也暗示了一种新的艺术史的可能性。这样的自我意识不需与艺术创造力发生抵触，反而可能成为我们的时代迫切需要的一种严肃、广博、真正具有批评性的创造力的必要前提。

这里概括的方法以多种显著的方式影响着总体论述的结构和内容。其中之一就是相对而言对艺术的视觉观点不作强调。“各门类的视觉艺术”这一概念基本上有别于其他概念，是因为这些艺术主要地或本质上和18世纪突出显现的光学感觉相关，而且成为了现代主义的一块理论基石：忠于媒介特定的视觉品质被认为是这种媒介可给予我们的真实。然而更长远的历史眼光让我们看到，这些艺术门类之间的相互依赖比起相互的差异而言是一个更加普遍的主题，甚至

这在现代理论中也扮演了重要的角色。在我们观看和思考艺术的时候，将体验过程中的视觉元素孤立出来，并按照习惯不断地对其进行自觉的审视，这种能力只有在复杂的文化环境之下才可能具有。特定的视觉问题总是由其他问题构造而成，现代社会强调将视觉孤立出来，其前提是更广泛、更深刻的文化融合和理性化过程。这一观点产生了不同于我们通常见到的思考艺术的西方著述；它还含蓄地批评了丰富多样的当代批评和艺术史实践，这些批评和实践对视觉的东西的视觉性不加质疑，从而不能客观地审视某些现代理论的基本局限。

占据着视觉的东西所处的位置的，是强调视觉艺术与其他门类艺术及其他类型的活动之间的关系：一方面是与各种手工艺，另一方面是与更受尊敬的智力活动之间的关系，从日常生活的例行公事到最有组织、最为自省的学科。无论艺术在多大程度上依赖于普遍接受的习惯做法和特定的专业认识，艺术都总是在不断地借鉴其他形式的知识与活动，并且由此定义自身，这一过程为本书的论述提供了骨架：这一过程构成了一个更大的框架，在历史上的任何一瞬间，其他理论的考虑都在这个框架内被安排得井井有条。艺术与所有人类实践、全部人类活动的固有联系，也就是在最深层次上将艺术与人类活动的整个结构，也即历史，连接起来的東西。考虑到这一事实，任何全面的艺术史或许都应该包含艺术作为一种活动——更明确地说，是艺术作为一种劳动，一种文化劳动——的身份这层更深的含义，而不是艺术的视觉魅力或吸引力，这是艺术史趣味的根本所在。

本书论述的另一个显著特征是与理性观点及其与现代主义的关系有关。艺术在某些方面根本上是非理性的这种看法由来已久，这种看法也构成了18世纪现代思想中的一个重要内容：人们对理性枯燥乏味、强迫性的甚至不人道的一些方面感到不满，这鼓励了对非理性具有积极的潜力的一种信念，以及一种仍在普遍传播的假设，即艺术调动了我们本性当中非理性的方面，从而将自身与其他活动——例如科学——区分开来。另一方面，历史的观点能让我们看到，更早期的理论几乎完全致力于建立艺术的理性观点，甚至现代非理性观点的成长也发生在高度发达的概念与体制的框架之内——这本身就是理性化的一个功

能。非理性观点只作为一种策略性的目的：我们用它来补充理性缺乏的内容，但也因此把非理性观点变成了一种反理性，利用这种手段让理性实现其批评力。在现代时期，创造性活动的理性方面被逐渐吸纳到其批评功能当中。可以把现代理论看成是过去理论的延伸，即便现代理论是对过去理论的对立。有些读者或许不喜欢对理性观点的强调，然而只有认识到我们对“理性”真正的依赖程度，我们才有希望对其做出严肃的批评。把这种依赖暴露出来——即便会有过度强调的风险——正是这样一本书所能完成的最重要的任务之一。

任何一本这样的书都需极其富有选择性，对一者的强调要求省略另一者。在这里，最显而易见的省略是排他性地强调西方思想。其他的伟大文化，例如中国文化，当然也产生了丰富动人的艺术思想传统。但只要认真思考什么是西方思想，就能看出西方思想是值得加以全面探讨的，值得试着得出一些新的东西。如此一来，在一本篇幅有限的书中，就没有余地留给其他的思想传统，对其进行同样严肃的讨论：当然，肤浅的比较对于整个事业来说，是不利的。本书采取的方法是指出在许多西方现代主义发展过程中的重要时刻，艺术家们如何转向了非西方的形式和实践方法，从而得到这样或那样的关键性帮助。这个说法代表了西方思想自我批评的这样一些时刻：这并不是探讨非西方观点的最佳途径，但它的确展示了非西方艺术对现代主义的批评道路是多么重要，而且还能提醒我们，我们对新的、全球前景的渴望也是漫长历史的产物。总体的意图并不是要赞美西方传统，而是给西方传统的批评质询提供一个通识性的基础。就像20世纪最重要的艺术理论家之一，西奥多·阿多诺（Theodor Adorno）说的：“一个人必须有一个传统，并身处其中，这样才能正确地憎恨它。”

甚至就是西方理论的论述也要极其有选择性并且概略简约，其各项要点被小心翼翼地加以排序。对什么东西更加重要有先入之见的读者，可能会反对书中所强调的重点和排除的内容。本书末尾的书目提要，“深入阅读的资料与建议”部分就是为了补充正文内容，多少弥补书中忽略的内容，并且通过列出二手文献来提供某种导引。由于我们对材料进行探讨的概念复杂性是无法和材料本身相分离的，因而关键是要提出一种条理分明的探讨模式：坚持历史的方法，并且结合对

常见事物的讨论，如此应该能使本书超越因省略带来的损害，而更具价值。水平更高的读者将对本书的局限性更加敏锐，然而也会敏锐地看到本书的新颖之处以及解释的逻辑。我希望无论读者有什么样的异议——或者甚至是因为这些异议——读者们都能从中找到对自己来说值得一读的东西。

目 录

译 序	1	第四章 / 19 世纪	121
前 言	5	学院的危机	121
第一章 / 古代和中世纪	1	印象主义	135
阿喀琉斯之盾	1	绝对的艺术最终存在	148
模仿和知识	12	罗斯金和唯美主义者	161
美	21	第五章 / 20 世纪早期	177
修辞学	31	超越自然	177
词语和世界	39	超越理性	192
第二章 / 现代初期	52	美国现代	206
手工艺人和理论家	52	第六章 / 后现代主义	222
人文主义	64	对文化的批评	222
学院系统	77	符号的现象学	236
第三章 / 启蒙运动	92	未来的呈现	251
18 世纪	92	深入阅读的资料与建议	269
激进的理想主义	106		

第一章 | 古代和中世纪

阿喀琉斯 (Achilles) 之盾

古希腊和罗马曾涌现出过各式各样、数量众多且与视觉艺术相关的文献著作，却很少流传下来，唯一完整的幸存下来的理论著作就是维特鲁威 (Vitruvius) 的文集《论建筑》(On Architecture, 也译作《建筑十书》)。公元前5世纪前就已经有了我们归类为理论性、批评性，甚至艺术史的著述——与古希腊艺术的“古典盛期”相联系——并且这类著述在整个古代时期继续产生，可我们现在只能通过对其他类型的断简残篇的引用来了解它们：任何对古代世界的系统性艺术思想进行探讨的尝试，都必须基于柏拉图 (Plato)、亚里士多德 (Aristotle) 这些哲学家和西塞罗 (Cicero)、昆体良 (Quintilian) 这些修辞学家的观点之上，而这些作者对视觉艺术的兴趣在其整个著作中居于附属地位。但在试图开始探讨之前，考虑一下可称之为非系统思想存在的迹象也大有裨益：古代文献记载的一些艺术观点也反映出广泛、“通俗”的一些看法，这些观点可以被看做是能滋生更成熟观点的基础。它们中的一部分一直到现代仍受到关注，被看做是产生艺术趣味的永久且普遍的源泉。

甚至在神话中也体现出视觉艺术在古代世界的重要性及其与真实和想象生活间的密切联系。创世纪神话经常将上帝表现为某种工匠：《旧约》中的上帝像建筑家一样“立定地基”，像陶艺工或雕塑家一样“用地上的尘土”创造了人类。

在古希腊神话中，普罗米修斯（Prometheus）用黏土创造了最初的男人和女人。这些故事反映了人类对于制造物品、操纵材料、控制自然力所需的技艺的尊重。类似的尊重也体现在通常被视作工艺制品的巫具中：哈得斯（Hades）拥有一顶能让穿戴者隐形的头盔；阿芙洛蒂忒（Aphrodite）的腰带能让任何看到她的人都爱上她。而在所有这些和视觉艺术相关的故事中最让人难忘的要属雕塑家皮格马利翁（Pygmalion）的故事，他把理想的美丽女性形象雕刻出来，并爱上了它，后来通过向阿芙洛蒂忒祷告实现了自己的愿望，让雕像有了生命。这个神话反映了图像所具有的能力，图像能表示真实的人，还能激发幻想，表现理想——代替生活中所缺之物从而唤醒人的欲望。它表明一个非常清晰的意识：图像能够调动我们最深处的心理资源。

这些神话体现出，艺术被看成是一种超越自然的力量形式，这种力量即便是有限的，有时也可能超越诸神特权，从而招致悲剧性的后果。普罗米修斯相信火能为人类在这不友好的世界里提供保护而把火作为礼物送给了他的造物主，从而付出了高昂代价。手工艺人代达罗斯（Daedalus）不仅是驾驭材料的大师，而且几乎能在任何状况下找到对策：他建造了一座迷宫，设计能飞翔的翅膀，还制造了会动的雕塑，这是单凭人力所制造的最接近生命的东西——但他必须亲眼目睹自己的儿子伊卡洛斯（Icarus）戴着自己为儿子特制的翅膀死掉。音乐家俄耳甫斯（Orpheus）能用他的歌曲迷住动物甚至石头，这无疑是关于音乐力量最令人难忘的故事，俄耳甫斯差一点将自己的爱人欧律狄刻（Eurydice）从冥界成功带回。在这些神话中，艺术家被塑造成某种英雄，与根本上具有限制性的人类生存条件相抗争。

古代文献还表明了一些更为人熟知的艺术日常经验。荷马（Homer）提及手工制作物品的文字表明了那些艰苦制作而成的、精致的东西所拥有的意义、声望及魅力。荷马讲述了珀涅罗珀（Penelope）当做礼物送给奥德修斯（Odysseus）的一个简单胸针，可以将荷马对这个胸针的描述与他可能知道的一件黄金工艺品（图 1.1）做比较：



图1.1 《镶嵌金制浮雕板的器皿》，迈锡尼文明，约公元前1500年，国家考古博物馆，雅典。

它是金制的，有两个扣钩，从正面看，它制作得非常奇特：一只猎犬用自己的前爪抓住一只带有斑点的小鹿崽，并用自己的顎叼住这只正在扭动的小鹿崽。尽管是金制的，但人们还是非常好奇，这只猎犬如何叼住并掐死小鹿崽，以及这只小鹿崽又是如何用蹄子扭动，想挣扎逃跑的。

寥寥数句言尽所有幻觉——那种把一件无生命的材料制作成活的样子方法，借助技巧的力量瞬间把一个现实更换为另一个现实——的根本魅力。这种观念的一个更有趣的例子是一首诙谐短诗，这首短诗和某幅描绘笑着的萨提尔（古希腊神话中半人半羊的森林之神——译者注）的镶嵌画有关，它被记录在一部古代晚期的文集，即通常所说的《希腊诗文选》（*The Greek Anthology*）中。“你因而而笑？”观者问。画像回答：“我笑因为我很惊讶，凭什么把各种石头放在一起，我就突然变成了这个半人半羊的萨提尔？”

除了对材料的操纵，幻觉也是魅力的另一个来源。《希腊诗文选》保存了许多关于雕塑家米隆（Myron）制作的著名写实青铜牛像的讽刺短诗：“我是米隆