

艺术概论

AN INTRODUCTION
TO ART /

郭雅希 / 主编

杨冰莹 吴晶莹 / 编著

中国高等院校
“十三五”
基础艺术
理论规划教材



中青雄狮

中国青年出版社



- 本书旨在陈述和阐释艺术理论的基本问题，如艺术的本质和起源、艺术创作、艺术的发生与发展、艺术的传播与接受、艺术门类的划分等等。同时，本书注重结合国内外学界的前沿研究成果，对艺术史学习及艺术实践具有指导意义。
- 全书由天津美术家协会艺术理论委员会副主席、秘书长，天津美术学院艺术与人文学院教授，著名艺术批评家和策展人郭雅希主编，中央美术学院美术学博士杨冰莹（现任教于天津美术学院）、吴晶莹倾力编著。
- 全书采用以论带史的方式，结合中西方艺术史中的经典作品，将艺术学中抽象的基本原理进行具象化的阐释。知识点清晰明了，精简易懂。
- 全书配以百余幅作品，深入浅出、图文并茂，以生动直观的作品激发读者的学习兴趣，加深对艺术学科的理解，提升审美修养和艺术鉴赏能力。

策划编辑 / 莽 昱
外协编辑 / 陈荟洁 张丹妮
责任编辑 / 刘稚清 张 军
封面设计 / 唐 棣 叶一帆
版式设计 / 邱 宏



上价建议：艺术-艺术理论

ISBN 978-7-5153-5025-7



9 787515 350257 >

定价：49.90元

艺术概论

AN INTRODUCTION
TO ART /

郭雅希 / 主编
杨冰莹 吴晶莹 / 编著



此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

中国青年出版社

绪论	4
第一章 艺术的本质	
第一节 什么是艺术	8
第二节 艺术从何而来	18
第二章 艺术作品的属性	
第一节 形式与内容	27
第二节 美与丑	35
第三节 风格与符号	40
第四节 真实性	45
第五节 原创性	49
第三章 艺术家	
第一节 天才论	56
第二节 灵感与想象	59
第三节 无意识	62
第四节 身份意识	67
第五节 人人都是艺术家	73
第四章 艺术的世界	
第一节 艺术机构	78
第二节 艺术鉴赏	82
第三节 艺术批评	91
第四节 艺术市场	96
第五章 艺术的发展	
第一节 艺术发展的自律性	103
第二节 艺术发展的他律性	110
第六章 艺术的门类	
第一节 关于“艺术的分类”	130
第二节 视觉艺术	132
第三节 文学艺术	152
第四节 听觉艺术	154
第五节 表演艺术	158
第六节 后现代艺术形态	163

艺术概论

AN INTRODUCTION
TO ART /

郭雅希 / 主编
杨冰莹 吴晶莹 / 编著



中国青年出版社

绪论	4
第一章 艺术的本质	
第一节 什么是艺术	8
第二节 艺术从何而来	18
第二章 艺术作品的属性	
第一节 形式与内容	27
第二节 美与丑	35
第三节 风格与符号	40
第四节 真实性	45
第五节 原创性	49
第三章 艺术家	
第一节 天才论	56
第二节 灵感与想象	59
第三节 无意识	62
第四节 身份意识	67
第五节 人人都是艺术家	73
第四章 艺术的世界	
第一节 艺术机构	78
第二节 艺术鉴赏	82
第三节 艺术批评	91
第四节 艺术市场	96
第五章 艺术的发展	
第一节 艺术发展的自律性	103
第二节 艺术发展的他律性	110
第六章 艺术的门类	
第一节 关于“艺术的分类”	130
第二节 视觉艺术	132
第三节 文学艺术	152
第四节 听觉艺术	154
第五节 表演艺术	158
第六节 后现代艺术形态	163

一、作为人文学科的艺术理论研究

艺术理论是关于艺术本体、艺术发展规律、艺术创作以及艺术接受活动的理论和规则。作为一门人文学科，艺术理论在本质上集中体现了“人文主义”（humanism）提倡全面自由的人性发展的核心精神，它以研究人与世界的审美关系为基本内容，将艺术作为人的主体意识的对象化的结果，将艺术实践视为人类掌握世界的一种方式，并探究艺术在创造文化、净化心灵、完善人格方面的作用。因此，艺术理论是一门围绕“人”而展开的科学，它是整个人文科学体系的必不可少的组成部分。

艺术理论与人文教育从古至今都紧密相连。自古希腊时期开始，艺术对于人的影响就被纳入了哲学讨论的范畴。例如，毕达哥拉斯学派将人视为一个“小宇宙”，人内部的各个部分是和外在的“大宇宙”相呼应的，人本身就体现了自然和宇宙的和谐，所以人才会热爱美和艺术。同时，他们也指出，美好的艺术形式能够改变人的性格，使之趋于愉悦，这正是西方对于美育最早的解释。亚里士多德认为艺术起源于人类的某些天性，比如绘画来自于人类模仿的天性，因此艺术能够满足人的部分自然需求，如情感、欲望、本能等等，从而使人格得到健康的发展。他在谈论悲剧时，指出悲剧能够净化人的情绪，形成良好的道德规范，因此悲剧、音乐、诗歌等艺术教育对于人的心理乃至社会发展都是有益的。古罗马时期的文学家贺拉斯（Quintus Horatius Flaccus，前65~前5）提出了“寓教于乐”的观点。他以诗歌为例，十分明确地指出：“诗人的目的在于给人教益，或供人娱乐，或是把愉快的和有益的东西结合在一起。”同时，他认为诗歌能够传达神的旨意，使野蛮人走向开化，“给人指出生活的道路”。19世纪德国哲学家康德（Immanuel Kant，1724~1804）站在形式主义的立场上，认为美具有一种“无目的的合目的性”，审美无关欲念与利害，而

是来自于一种直接的先验的感性与理性的和谐，因此审美是自由、自发、愉悦的精神活动。这一点在同时代的哲学家席勒（Johann von Schiller，1759~1805）的“游戏说”中得到了回应。席勒指出艺术如同游戏一般，能够使人的“感性冲动”与“理性冲动”和谐统一起来，从而达到精神的自由。席勒也是最早明确地在“审美教育”的题目下进行探讨的理论家之一。

康德与席勒的美学思想直接影响到了我国近现代的教育家蔡元培（1868~1940），他提出的“以美育代宗教”的理念，显然是受到康德的“审美无利害性”“美感的普遍性”和席勒的“游戏说”的启发。他认为：“美育者，应用美学之理论于教育，以陶养感情为目的者也。”美育能够帮助人们消除隔阂，陶冶情操，提升修养，形成健全健康的人格。与此相似，美学家宗白华（1897~1986）同样将“审美理想落实在主体维度，是与主体人格建构紧密相关的。宗白华心目中理想的人格，是唯美的人生态度。”

正如德国哲学家鲍姆加登（Alexander Baumgarten，1714~1762）所说：“美学的对象是感性认识的完善。”美学在最初又被称作“感觉学”，可见它是以研究人的主体精神、情感和生命经验为主要内容的。从美学之中脱胎而来的艺术理论亦具有这样的特点。艺术理论始终以“人”为本，不仅是对艺术的解析和研究，更是对艺术如何影响人、塑造人、改变人的研究。掌握艺术的哲学和原理，培养欣赏艺术和理解艺术的素质，有利于推动人性走向全面、健康和自由。这正是人文主义的本质，同时也是作为人文学科的艺术理论研究的最终目的。

二、艺术理论的历史概述

虽然艺术理论在19世纪以后才正式成为一门独立的学科，但是其历史却是源远流长的。在西方，早期的艺术理论常常见于文艺学著作之中，并且与逻辑学、诗学

和修辞学有着密不可分的关系。例如，古希腊时期柏拉图和亚里士多德在他们关于诗歌和悲剧的著作中已经开始了对于艺术的讨论。虽然柏拉图对于艺术是持批判态度的，他的理想国里不欢迎诗人，还认为悲剧会滋生人的“哀怜癖”和“感伤癖”，但是他的“模仿说”“灵感说”等理论依然对后世影响深远。古罗马时代的朗吉弩斯（Cassius Longinus，213~273）、贺拉斯等文学家在他们的文学理论中也提出了自己的艺术观念，例如贺拉斯在《论诗艺》中认为艺术家应该努力学习希腊经典，这成为后来古典主义学院派的一条重要原则；朗吉弩斯在《论崇高》中提出了“崇高”的概念，这与19世纪康德的崇高理论遥相呼应。在中世纪，艺术与宗教紧密相连，上帝的荣光被视为美的终极来源，柏拉图和亚里士多德的学说在神学家的手中被蒙上了一层宗教色彩。有“神学大王”之称的圣托马斯·阿奎那（St. Thomas Aquinas，1226~1274）在他的《神学大全》中阐释了美的三个要素（即完整、和谐和鲜明），并将美归结为神的特性，是“上帝之光”的反映。到了文艺复兴时期，艺术观念与人文主义的精神相结合，提倡艺术要如实地再现客观世界，例如达·芬奇（Leonardo Di Serpiero Da Vinci，1452~1519）就将绘画视为反映现实的“镜子”，将艺术视为“第二自然”。直至18世纪，德国哲学家鲍姆加登第一次明确地提出了“美学”这一术语，后经19世纪的康德、黑格尔（G. W. F. Hegel，1770~1831）等哲学大家对美学的进一步研讨，艺术理论和艺术哲学才最终成为一门独立的学科。

虽然在艺术理论的学科化的过程中，中国看似是处于“缺席”的状态，但实际上，早在春秋战国时期的先贤著述中，就已经可以看到有关艺术的若干言论。例如，《老子》中的“五色令人目盲，五音令人耳聋”，《孟子》中的“充实之为美”，《庄子》中“解衣般礴”的典故，等等。这些脱胎于儒道哲学的美学思想对后世的影响巨大，东晋顾恺之的《论画》，南齐谢赫的“六法”，唐朝张彦远的《历代名画记》，五代荆浩的《笔法记》，宋代郭若虚的《图画见闻志》，苏轼、赵孟頫和倪瓒等人所提出的文人画理论，以及明清时期涌现出的诸多画论、书论，共同建构起了中国美学独特的理论体系。

在近现代，随着西学东渐的潮流，中国美学开始不断借鉴西方艺术哲学理论，如康德、黑格尔、叔本

华、尼采、弗洛伊德等人的著作在现代中国学界传播甚广。准确地说，现代意义上的艺术及艺术理论都是西方的舶来之物。在20世纪80年代，西方现代主义促使中国现代艺术家进行了各种各样的形式实验，并推动了中国现代艺术批评的发展。当艺术进入了后现代主义时期，中西方学界开始共享艺术理论和批评的术语。随着女性主义、结构主义、解构主义、后殖民主义等诸多学说对艺术史的介入，符号学、社会学、心理学、人类学、文化史等学科与艺术理论的相融相通，中西方的艺术史学研究都出现了跨学科、跨领域的倾向。这一方面标志着艺术史的叙事模式开始发生转型，另一方面更昭示着艺术理论和艺术哲学已经融入了更为广阔的人文科学之中。

时至今日，美术教育已经在各大高校普及，艺术学院成为每所综合性大学的重要组成部分，艺术理论也成为大多数高校的必修课程。对于未来将要从事艺术创作或者艺术理论研究的学生而言，学习基础的艺术理论是十分必要的。因为良好的理论能够有效地指导实践，甚至推动整个艺术史的良性发展，所以在成为艺术家或艺术史学者之前，系统地了解艺术的基本原理和概念，对于未来大有裨益。那么，对于非艺术专业的学生而言，艺术理论又有何意义呢？首先，从广义的层面而言，由于艺术理论隶属于整个人文学科，它与哲学、宗教、政治、文学等学科一样，是与“世界”和“人”息息相关的。尤其是在跨学科的知识背景下，艺术理论是无法脱离其他学科而独自存在的。例如，艺术的本质论涉及到人类学和考古学，艺术的创作论涉及心理学和精神分析学，艺术的发展论涉及历史学、文化学和社会学，艺术的门类论涉及门类学，等等。因此，对于非艺术专业的学生而言，学习艺术理论不仅能够提高艺术修养，还能帮助他们丰富知识，拓展思路，使他们看到在大写的“人文主义”的范畴之中，各个学科之间的紧密关联。其次，从狭义的角度来看，艺术理论是对于艺术创作实践、艺术世界和艺术发展规律的研究，学习艺术理论能够帮助人们更有效地理解艺术、感悟艺术、阅读艺术，既能避免对艺术盲目崇拜，又可消除对于艺术的偏见误解。而从普通的艺术爱好者的角度来看，这本书又不失为一部入门读物，使其在简单了解艺术的各种概念之后，能够对艺术作品有更为深入的认识，从而领悟到艺术的更多魅力。

三、本书的编写思路和主要内容

为了满足不同层次读者的需求，本书的编写具有如下特点：首先，在阐释“艺术”及其相关概念的过程中，本书始终秉持反本质主义的立场，以发展变化的眼光来看待艺术的发展，在对传统美学概念进行梳理的同时，亦不忘指出它们在当代语境中所发挥的作用。其次，本书以介绍和分析艺术的基本原理以及艺术理论的基本历史为主要内容，既有对西方文论的借鉴，又有对中国古代画论和文献的引用，亦注重对后现代主义艺术理论学说的评介，使读者并不止步于对某一概念的了解。第三，为了更为直观地阐释抽象的概念和学说，本书十分注重理论与实践相结合，即原理与史料相结合，不仅列举了大量中西方艺术史上的经典范例，亦注重对当代艺术现象进行指摘和评点，使读者了解艺术发展环境的最新动向。总之，本书力求做到全面、科学、系统、清晰地介绍基本的艺术理论常识及其演化历史。

基于这样的编写理念，本书共分为六个部分：

第一章“艺术的本质”即艺术的本质论和发生论，全面而深入地介绍了“艺术是什么”以及“艺术如何产生”的问题。从古至今，对于“艺术”的定义众说纷纭，因此本章并不急于做出结论，而是将历代有关艺术本质的重要理论加以梳理和概括。这一方面能够使读者了解“艺术”在不同历史语境中的内涵和标准，另一方面也体现了反本质主义的编写理念，鼓励读者去思考艺术与时代的关系，以及“艺术”这一概念在当代所具有的特性和意义。

第二章“艺术作品的属性”介绍了艺术作品所普遍具有的特性，如美、真实性、原创性、表现性等等；同时也剖析了构成艺术作品的主要元素，如形式、内容、风格、意义等等。在对于这两方面的阐释中，本书引用了大量中西方画论和文论，并结合当代艺术发展的特点，指出传统概念在当代语境中的演化，以及古典的美学标准所面临的问题。

第三章“艺术家”即艺术创作论，深入阐释了艺术创作实践的特点以及作为创作主体的艺术家所发挥的作用。本章所涉及的理论较多，如柏拉图的灵感说，康德的天才论，弗洛伊德的精神分析学说，荣格的原型心理学，后现代主义的身份理论，艺术终结论，等等。总体而言，前三节注重对于艺术家的主体

意识、精神心理、文化素养、天赋才能进行分析，而后两节集中讨论了“艺术家”这一身份在后现代主义时期所生发的新的意义。

第四章“艺术世界”即艺术接受论，与前三章有着十分紧密的联系。因为我们对于艺术家、艺术作品以及艺术本身的理解都受到艺术的接受环境的极大影响，严格地说，艺术家只有将自己的作品呈现出来，才能完成创作的最终环节。艺术媒体、艺术市场以及各种展览机构是艺术世界的组成要素，观众的需求、批评家的评判、收藏家和艺术市场的选择是影响艺术创作的重要条件。因此，本章着重阐释了接受心理、接受环境、展览方式、趣味标准、批评职能、艺术品的消费与流通等诸多问题。

第五章“艺术的发展”即艺术发展论，介绍了艺术发展的规律，以及影响艺术发展的各种因素。本章的知识重点是艺术发展的自律性和他律性，前者强调艺术自身的发展逻辑，后者注重社会条件、文化传统、时代环境等外界条件对于艺术的建构作用。可以说，这两种发展观分别对应了形式主义艺术史和后现代主义艺术史两种书写方式。因此，本章不仅致力于梳理艺术史发展的特点，更致力于引发读者对于艺术史叙事模式的深入思考。

第六章“艺术的门类”主要介绍了目前普遍承认的艺术分类方法，重点分析了文学艺术、听觉艺术、表演艺术、视觉艺术等不同门类艺术的特点。同时，本章也指出了艺术分类所面临的困难，以及在后现代主义时期出现的新的艺术形态。

老子曰：“授人以鱼不如授人以渔。”知识是永无穷尽的，而教育的职责就在于将学习知识的方法传授给学生。同样，作为一门学科，艺术理论内容之丰富已经远超本书所能覆盖的范围。然而，通过掌握和了解基本的艺术原理和常识，无疑相当于找到了进入广阔的艺术世界的途径，掌握了打开艺术哲学殿堂的钥匙。因此，本书的最终目的不仅在于呈现艺术的知识，更在于激发学习艺术的兴趣与探索艺术的渴望。

“艺术”（Art）这个词对于当今的大多数人来说都不陌生。假设你去一个朋友家做客，在走进客厅的那一刻，你通常可以毫不费力地分辨出墙上挂的画和陈列架上摆放的小型雕塑，这是他所购买或收藏的艺术品，它们明确地区别于屋内的沙发、茶几和电视柜，因为后者只是实用的家具。这种区分艺术与非艺术的能力似乎并不是一件值得炫耀的事情。然而，当你进入博物馆，看到一张18世纪洛可可风格的桌子，或是一把享誉世界的荷兰风格派的红蓝椅，是否依然会认为它们只是家具而不是艺术呢？那么，究竟什么才是艺术，或者说，是什么决定了艺术与非艺术的区别？是年代久远、作者知名，还是与众不同、有精细的手工劳动？是必须被博物馆收藏、能够带来感官愉悦？还是被评论者们所争议或者赞美，或者在书画媒体频道上出现？人们始终无法找到一个合适的句子来完美地诠释心目中的“艺术”。

无论古今中外，“艺术”都是一个极为复杂的概念，它虽然是美学中的一个基本命题，却一直无法给出一个圆满的答案。这是由于“艺术”本身所具有的开放性，它与不同时代、地域、民族的趣味和审美价值有着密不可分的联系，它不仅在纵向的历史之轴上随着时代的推进而不断演化，也在横向的空间中受到各种文化和语境的影响；此外，不同时代和国家的美学家们对于“艺术”的解释又有所不同。如果套用雷米德·古尔蒙（Remy de Gourmont, 1858~1915）的一句话：“有多少美学家，也就得承认有多少种美学。”¹那么，有多少美学家，也就会有多少关于“艺术”的定义。

几个世纪以来的学者和美学家们都在试图探寻艺术的本质，而本书的第一个任务也是如此。在触及“艺术”的相关问题之前，首先需要明确的是“艺术”这个词意味着什么，以及艺术从何而来。但是，“艺术”是一个开放的不断变化的概念，任何下定义的举动都不免有些武断。因此，与其费尽心力勉强拼凑出一个不够准确的概念，不如先追溯一下不同历史阶段的人们对于这个概念的理解，以及由此生发的关于“艺术本质”的重要学说，看看它是如何演变成为我们今天所认识的“艺术”的，并以此作为大家了解“艺术”的契机。

¹转引自朱狄，《当代西方艺术哲学》，人民出版社，1994年4月，第76页。

第一节 | 什么是艺术

一、作为模仿的艺术：从古希腊到文艺复兴

在如今各大高校的外国美术史教材中，通常将古希腊艺术视为整个西方艺术的开端。然而事实上，古希腊人所认为的“艺术”（希腊语tekhne）与我们今天的理解截然不同，那些记录在教科书上代代传承歌颂的雕塑、建筑和壁画，在当时只被视为一种生产性的制作活动而已，尤指技艺。即使是在后世的西方艺术中常常用以象征艺术的缪斯女神——共有九位，分别代表历史、音乐、喜剧、悲剧、舞蹈、挽歌、颂诗、天文和史诗——也没有一位是和我们今天所说的“纯艺术”或“造型艺术”相关的，因为绘画和雕塑在古希腊是没有地位的，它们不属于缪斯管辖的范围，而建筑也未曾被视为艺术。我们所熟知的菲迪亚斯（Pheidias，公元前480~前430年）、波留克列特斯（Polykleitos，公元前5世纪）、普拉克西特列斯（Praxiteles，公元前4世纪）等著名的古典主义雕塑家，在当时之所以会受到尊重，并不是因为他们的雕塑作品，而是因为他们本身就是渊博高尚的知识分子。¹古罗马的希腊语哲学家和文学家琉善（Lucian，125~180）认为：人们应该在他们的雕塑面前顶礼膜拜，却不应将雕塑视为一种高级的艺术。这代表了那个时代对于体力劳动的普遍鄙夷。

在希腊人对于艺术的划分中，“自由艺术”（artesliberales）是不需要体力劳动的，它包括修辞学、几何学、算术、辩证法、天文学和语法学等单纯依靠智力和脑力的活动；而与之相对的是“平民艺术”，或称“奴隶艺术”（servile arts），即需要体力的手艺活，造型艺术被便归于这个范畴。这一偏见延续至古罗马时代，当时所提出作为自由艺术代表的“七艺”（语法、修辞、逻辑、算术、几何、天文、音乐），同样没有造型艺术的一席之地。例如，哲学家西塞罗（Marcus Tullius Cicero，公元前106~前43年）认为需要付诸体力的艺术都是“脏的”。从这个角度来看，构成我们今天的艺术创作主

体的绘画、雕塑和建筑便属于这种低级艺术。

因此，被后世视为古希腊美学的理论大多与造型艺术毫无关系，例如提出“黄金分割率”的毕达哥拉斯学派（Pythagoreanism）的大部分成员都是数学家，而他们的理论也是在“数的和谐”这一基础上提出的，整个自然界在他们看来都是美学的对象；书写了《论音乐》《论诗的美》等美学著作的德谟克利特（Democritus，公元前460~前370年）是原子论的创始人；苏格拉底（Socrates，公元前469~公元前399年）、柏拉图（Plato，约公元前427年~公元前347年）、亚里士多德（Aristotle，公元前384~前322年）的美学则多是以文学、戏剧、诗歌为研究对象。但是，后世的学者仍然可以从他们的科学研究、哲学思考或者对话录和随笔集里搜寻到有关艺术的若干理论，这些理论也许并不能构成他们的思想大厦的主体，却深深影响了后世对于“艺术”的认识观念。

“模仿说”是古希腊早期流行的一种涉及到艺术创作的学说，所研究的是艺术与现实之间的关系。从苏格拉底开始，经由柏拉图到亚里士多德，“模仿说”日臻完善，但师徒三人的观点各有侧重。作为一名家世显赫的雅典贵族，柏拉图在他的《理想国》中阐述这一学说时，不可避免地流露出了有知识有教养的上流阶层对于作为体力劳动的艺术的轻视；同时，作为一个客观唯心主义者，他也表露了精神高于物质、理性胜于感性的一贯观点。他认为，世界最高的真是“理式”（idea），它是类似于神一样超现实的独立存在，却具有永恒性、普遍性和绝对真实性；我们处的现实世界则是对于理式的模仿，只是理式的某一个侧面的反映；而艺术模仿现实，距离理式更加遥远，因此也更为虚假。他的“三张床”的例子十分著名：有三种床，第一种是床的“理式”，第二种是木匠做出来的床，第三种是画家画的床。“理式”的床代表了床的普遍共性和内在规律，因此是永恒不变的真理；木匠做的床则因人而异、各有不同，具有特殊性，而没有普遍性，因此不是绝对的真实；而艺术家画的床则更为片面，因为他所画

¹菲迪亚斯和普拉克西特列斯被视为卓越的哲学家而非艺术家，例如，中世纪的人们相信公元4世纪的古罗马雕塑《卡罗山的驯马者像》表现的就是年轻的菲迪亚斯和普拉克西特列斯，他们品格高尚，对人间财富一无所求。

的只是从某一角度、在某一光线下看到的床，而且只有床的外形，不具有床的实体，因此更加不真实。由此，柏拉图得出的结论是：艺术是理式的“摹本的摹本”“影子的影子”，它与真实“隔着三层”。¹也就是说，事物价值的大小取决于它在多大程度上体现了理式的真。因此，在他的眼中，一个画出来的苹果不如一个能吃的苹果更有价值。这种观点在我们现在看来应该是十分荒谬可笑的。柏拉图的“模仿说”过于强调普遍的永恒不变的规律，而忽视了个体的价值，他没有发现共性总是蕴含于个性之中，而个性又总是体现着共性的。

在柏拉图将诗人和艺术家赶出他的理想国的时候，²他的学生亚里士多德却为他们进行了最有力的辩护。文艺复兴时期拉斐尔在《雅典学堂》(1510~1511)(图1-1)中描绘了手指天空的柏拉图和手指地面的亚里士多德，他们分别代表唯心主义和唯物主义，而这正是二人最大的分歧。亚里士多德充分肯定了现实世界的真实，并且发现了普遍性与特殊性之间辩证统一的关系。在《诗学》中，



图1-1 拉斐尔，雅典学堂，壁画，1510~1511年，梵蒂冈教皇宫

他如此说道：“诗人的职责不在描述已经发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律是可能的事。……所谓普遍性是指某一类型的人，按照可然律或必然律，在某种场合会说些什么话，做些什么事——诗的目的就在此，尽管它在所写的人物上安上姓名……”³因此，亚里士多德认为，诗歌抑或其他“模仿的艺术”并非仅仅是对现实世界的外形的再现，更体现了事物本身所蕴含的共同规律，是以个别的、特殊的方式来揭示本质和必然，这就是他所谓的“典型人物”，即于特殊之中见到普遍规律的人物形象。所以，在对待艺术的态度上，亚里士多德持与其师截然相反的观点：艺术不仅不低于现实世界，相反，它是对现实世界的升华和提炼，它比它所模仿的世界更为真实。

柏拉图和亚里士多德的哲学在传入中世纪之后，又在新柏拉图主义者和新亚里士多德主义者的手中得到了进一步的发展和演化，而“模仿说”基本保留了最初的核心思想，但加入了许多基督教神学的色彩。此后，这一传统学说一直传到文艺复兴时期，被当时的作家、思想家和艺术家们所继承。他们一致认为“艺术是对自然的模仿”。然而，他们口中的“自然”与古希腊人所认识的“现实”又有所不同，它不是被理式所照耀的，而是被人所观照的。由于人文主义对于现实世界的关注，艺术与科学一样成为探究自然的手段，透视法、解剖学以及光学的普遍运用并非为了使艺术更加真实，而是为了使人们更准确地把握世界。因此，艺术家成为向世人揭示真理的重要角色，这也是为什么艺术家的地位在文艺复兴时期得到了大力的提升。长期以来，人们所接受的观点是“艺术是对现实的隐藏”，它以一种仿真的手段使人陷入假象和幻觉之中；然而，文艺复兴的大师们推翻了这一观念，达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452~1519)将艺术比作反映现实的“镜子”，而莎士比亚(William

¹ 柏拉图，《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社，1959年4月，第67-79页。

² 柏拉图在他的《斐德若》篇里将人分为九等，“诗人和其他模仿的艺术家”仅仅列在第六等，因为他们都属于“模仿者”。所以，柏拉图在《理想国》中谴责和驱逐诗人，而将哲学家视为理想国真正的主人，因为他们是“爱智慧者”，属于最高尚的第一等人。

³ 可然律，指在假设的前提条件下可能发生某种结果；必然律，指在已确定的前提条件下，按照因果关系必然会发生某种结果。转引自朱光潜，《西方美学史》，人民文学出版社，1963年7月，第72页。

Shakespeare, 1564~1616)则在《哈姆雷特》中奉劝演员要“拿一面镜子照自然”。达·芬奇的“镜子说”是非常著名的,他继承了古希腊的“模仿说”,但更具有实践的现实主义色彩,他认为:“画家的心应该像一面镜子,经常把所反映的事物的色彩摄进来,面前摆着多少事物,就摄取多少形象。”并且他主张画家一定要直接师法自然,因为“谁能到泉源去汲水,谁就不会从水壶里取点水喝”。¹与达·芬奇同时代的其他伟大的艺术家们都是这一理论的践行者。

“艺术是对现实的模仿”或者“艺术是对自然的模仿”,这一古老的学说对西方艺术史产生了极为深远的影响,甚至可以说,在19世纪浪漫主义到来之前,它都占据着主流。“模仿说”代表了对于“艺术的本质”的一种传统看法,但是随着学院派的建立,它逐渐从“模仿自然”变为了“模仿古人”,并且堕落为一种教条主义。在新的时代语境中,“模仿说”已经不能完全涵盖艺术的全部本质,但如实再现客观对象、把握客观世界的真实性依然是现实主义、写实主义等具象艺术的主要特征。

二、“美的艺术”:学院主义的时代

在西方艺术史上,学院的建立具有十分重大的意义。它不仅使艺术家的地位得到了显著提高,使其彻底摆脱“匠人”的身份,推动系统而完善的教育体系的出现,而且更为重要的是使“艺术”作为区别于技艺和科学的专门学科而独立了出来。自17世纪学院建立直至20世纪,关于“艺术”这一概念的讨论纷繁复杂,但纵观诸家,基本可以总结出这样的结论:“美的艺术”才是艺术。在20世纪现代主义艺术的时代到来之前,“美”一直被视为艺术的本质属性和现代艺术理论的基石。

其实,在13世纪之前,“美”与“艺术”是毫不相干的。因为在古希腊时代,美与善紧密相关,多具有道德完善的意义,而中世纪的“美”又被认为是来源于上帝的,具有浓郁的宗教色彩。直至文艺复兴时期,“美”才开始与艺术发生关系。

弗朗西斯科·奥兰达(Francesco da Hollanda, 1517~1585)是当时第一个明确提出“美的艺术”(fine arts)的人。此外,达·芬奇等艺术家也意识到了造型艺术在形式、比例、色彩等方面所具有的和谐关系,并将其视为艺术特有的本质属性。但他们的著作与艺术观念由于受到习惯和传统的影响,并没有完全使“美的艺术”的哲学体系建立起来,而这一任务是直至17、18世纪才逐步完成的。

1635年成立的法兰西学院是17世纪欧洲最具影响力和代表性的官方学术团体。学院的重要成员之一,夏尔·佩罗(Charles Perrault, 1628~1703)就在他的《美术陈列室》中将“美的艺术”(Beaux Arts)分为雄辩术、光学、诗歌、音乐、建筑、绘画、雕塑、机械学等八种艺术,这是以“美”为核心的艺术理论体系形成的萌芽;而18世纪的夏尔·巴托(Charles Batteaux, 1713~1780)在1747年所出版的《简化成一个单一原则的美的艺术》则认为“美的艺术”是由音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈组成的。²这种划分方法被后世认可,视为现代艺术体系成立的标志。

虽然历代学者均将“美”作为艺术的本质属性,但对“美”的理解却众说纷纭。“美在理性”和“美在形式”是其中最主要的两种观点。

“美在理性”以17世纪至19世纪的理性主义美学为代表。例如,19世纪的法兰西学院最为推崇的是理性主义者对于“美”的认识。由于学院处于“太阳王”路易十四的中央集权制的严格统治下,按照一切服从王权和规范的原则来运转,因此建立起一套与其政策相应的理性主义的理论体系。在理性主义原则的指导下,艺术创作要以理性为准绳。例如,布瓦罗(Nicolas Boileau-Despréaux, 1636~1711)说:“要爱理性,让你的一切文章永远只从理性获得价值和光芒。”(《论诗艺》)这是因为“只有真才美,只有真才可爱”(《诗简》第九章)。在这里,“真”即理性,或者说是普遍性和永恒性。因此,在布瓦罗看来,“美”与“真”(理性)是同一的,“美的艺术”就是具有理性的艺术,这一观点在当

¹转引自朱光潜,《西方美学史》,人民文学出版社,1963年7月,第154页。

²朱狄,《当代西方艺术哲学》,人民出版社,1996年,第30~33页。

时颇为盛行。17世纪法国皇家绘画雕塑学院所奉行的“普桑主义”便是以秩序、尺度的和谐作为衡量“美”的作品的必要特点，这是与以感性表达和色彩宣泄为特点的“鲁本斯主义”相对立的，具有明确的理性至上的特征。¹1768年成立的英国皇家美术学院秉持着相似的观念，第一任院长雷诺兹（Joshua Reynolds，1723~1792）在他陆续发表的《讲演录》中指出：“宏伟风格对应的是智慧和尊严，只有它才能让艺术变得高尚，将艺术家与工匠分开。”²而“真正的品位就体现在他从繁杂的事物中抽象出普遍化概念的能力”。³由此可见，“美的艺术”在于超越一切繁杂细节和肉体欲望的普遍性与智慧。这种理性主义精神一直贯穿着17至19世纪的学院的古典主义艺术创作。

“美在形式”的观点以德国两位哲学家的理论为代表，一位是18世纪的温克尔曼（Johan Joachim Winckelmann，1717~1768），另一位是19世纪的康德（Immanuel Kant，1724~1804）。温克尔曼提出“一个美的身体的形式是由线条决定的”，“最高的美是最单纯，最容易的，用不着顾及情绪的表现”⁴，所以温克尔曼心目中的美在某种程度上继承了古希腊毕达哥拉斯学派以来所认为的“美在形式”的传统观念。而这种形式主义的观念在19世纪德国古典哲学家康德的手中达到极致。

康德在《判断力批判》中着重对“美”进行了论述，他既不同意理性主义者将“美”与“善”等同起来，也不认同经验主义者将“美”与“愉悦”之间划等号，而是将二者融合起来。他认为美既能够带来一种普遍性的愉悦和快感，同时又绝不涉及利害与欲念，因此“美的事物”具有一种“无目的的合目的性”，而这种“纯粹的”“理想的”美必然只体现于形式方面。在我们欣赏艺术作品时，如果只关注它们的形式，就可以获得康德所说的“纯粹美”的享受；但如果注意到作品的内容和意义，

则涉及利害与欲念。康德说：“在绘画、雕刻和一切造型艺术里，在建筑和庭园艺术里，就它们是美的艺术来说，本质的东西是图案设计，只有它才不是单纯满足感官，而是通过它的形式来使人愉快。”⁵因此形式被视为“美的艺术”的本质，而诗歌、文学等由于都涉及内容和意义，被康德排除在“美的艺术”之外，康德也因此成为形式主义美学的代表。

除此之外，还有一些对于“美”的判定也在美学史上产生了重要影响。例如，英国文学家夏夫兹博里（The Earl of Shaftesbury，1671~1713）将美与善等同起来，他认为人们惩恶扬善是因为善是美的，而恶是丑的。所以，夏夫兹博里是将其美学观点建立在了伦理道德的出发点上。而启蒙思想家狄德罗（Denis Diderot，1713~1784）在他撰写的《论美》中提出“美在关系”的观点，这里的“关系”包括审美对象的各个组成部分之间的关系，如比例、秩序等；事物与事物之间的关系；对象与人之间的关系。一件艺术作品是否“美”在于其是否处理好以上的各种关系。

在通过对“美的艺术”概念的追溯和整理可以看出，无论各派诸家对于“美”的理解与分析如何相异，“美”都始终被视为艺术本质的标准。而长期以来，艺术哲学与美学也常常被混同起来。在1747年夏尔·巴托确立“美的艺术”之后，这一名称逐渐简化为“艺术”，将“美”内化并默认为艺术的本质属性，这证明了在17至19世纪——尤其是学院主义的背景下，“美”作为艺术的本质是绝对成立并被普遍认可的。然而，在进入20世纪之后，随着现代主义思潮的涌现，这一标准逐渐发生了动摇并土崩瓦解。

三、艺术作为一种“有意味的形式”：20世纪初期 19世纪中晚期随着印象派、后印象派等现代艺

¹ 普桑（Nicolas Poussin，1594~1665），17世纪法国古典主义画家，以庄重肃穆的风格和理性严谨的构图著称。鲁本斯（Peter Paul Rubens，1577~1640），17世纪佛兰德斯画家，其绘画以明亮的色彩、充满活力的人体和不平衡的构图为特点。

² William Vaughan, Thomas Gainsborough, Thames&Hudson (London), 2002, P104.

³ John Barrell, The Public Prospect and Private View: The Politics of Taste in Eighteenth-century Britain, P24.

⁴ 朱光潜，《西方美学史》，人民文学出版社，1963年7月，第297~298页。

⁵ 康德，《判断力批判》第十四节，转引自朱光潜，《西方美学史》，人民文学出版社，1963年7月，第358页。

术流派的出现，学院主义和古典主义的原则受到了前所未有的挑战，以透视、解剖、素描为基础的学院教学越来越无法适应工业时代快速变换的视觉经验，而追求美、真实或者“宏伟风格”的观念也面临着新兴的前卫艺术的攻击。艺术家们从传统的历史、神话题材中脱离出来，投身到形式、色彩、线条、构图等艺术本体的探索中。正如“现代绘画之父”塞尚（Paul Cézanne，1839~1906）所言：“要用圆柱体、球体、圆锥体来处理自然。”这种对于艺术的单纯形式的绝对关注催生了20世纪初形形色色的形式主义美学思想。其中最具代表性的是英国艺术批评家克莱夫·贝尔（Clive Bell，1881~1964）和罗杰·弗莱（Roger Fry，1866~1934）所提出的“有意味的形式”理论。

贝尔在1914年出版的《艺术》一书中阐述了这一著名的观点：“线条和色彩在特殊方式下组成某些形式和形式的关系，激起我们的审美感情，这些线、色关系与组合，这些审美的感人形式，我称之为‘有意味的形式’；而且‘有意味的形式’是所有视觉艺术共有的一种性质。”¹

在这里，贝尔的落脚点显然在“形式”上，而且这种形式是“有意味的”。但是至于“意味”究竟指是什么，他却无法言明。贝尔只是指出了在不同的民族、不同的时代，总是存在着一种可以超越内容局限、个人情感甚至地域限制的普遍性的情感，能够使现代人陶醉于古希腊雕塑的高贵与静穆，能够使西方现代主义艺术家追慕非洲与墨西哥地区的原始艺术，能够使东方艺术吸引欧洲人的注意，而这种跨越时空、种族、民族和信仰的情感就是形式的“意味”。因此，“有意味的形式”也便成为艺术作品所共有的特征，也是艺术的本质属性。而艺术家的职能就是通过形式的处理和组合来感动观众，激发他们的审美情感。但这些形式的组合又是处于某种未知的、神秘的规律支配之下的，其“意味”是难以言传的。这就不免使贝尔的理论带有一种神秘主义和先验的色彩。哲学家威廉·肯

尼克（William Kennick，1923~2008）对此提出了质疑：“如果我们吩咐某个人到仓库把其中的艺术品挑拣出来，他肯定会毫不费力地做到这一点，……（但是如果）要求他把其中所有‘有意味的形式’或所有具有表现性的事物都挑选出来，他就会感到不知所措。”²

此外，对于为什么艺术的形式在脱离了具体的描述性情节之后还能激起人们的审美感情，贝尔也将其归因于“有意味的形式”。于是便陷入了一种循环论的圈套中：能激发审美情感的形式是“有意味的”，而只有“有意味的形式”才能激发审美情感。这一质问是由罗杰·弗莱提出的，弗莱在很多方面都赞同贝尔的形式主义观点，但同时对他的“有意味的形式”论进行批评和补充。他指出贝尔的根本性错误在于脱离了艺术创作的历史和社会语境，而去孤立地考察艺术的本质。即使他认同形式是艺术的根本性质，但他更注意到形式与线条的排列组合中凝聚着深刻的社会内容、文化传统、历史背景以及民族的审美心理结构。

例如，中国商朝的青铜器（图1-2）在形式与纹样方面都代表着绝对主权对于人们的威慑与压迫，狞厉的饕餮纹与巨大的体量至今仍令人震撼，正是因为其形式反映当时的历史文化、政治体制与时代精神。而古希腊雕塑、埃及金字塔、文艺复兴大师的壁画等等能够穿越数个世纪仍令人叹为观止同样是由于这个原因。因此，一件艺术作品之所以能够以单纯的形式打动观众，不仅仅在于艺术家本人的个性和情感投入，更在于组合这些线条和图案时，潜意识中受到了所在地区、时代和所属民族的集体心理、精神风貌和文化观念的影响。这就是为什么杰出的艺术能够超越时代与地域，显示出普遍性和永恒性，即贝尔所谓的“意味”。由此可见，弗莱在很大程度上丰富和发展了贝尔的“有意味的形式”，使其不仅能够自圆其说，也摆脱了无限循环的困境。

但是，贝尔和弗莱的形式主义观点仍带有一定

¹ 克莱夫·贝尔，《艺术》，薛华译，江苏教育出版社，2005年，第28页。

² 威廉·肯尼克，《传统美学是否建立在一个错误的基础上》，转引自H.G.布洛克，《美学新解——现代艺术哲学》，滕守尧译，辽宁人民出版社，1987年，第287~288页。



图1-2 司母戊方鼎，青铜，商代前期

的偏见和历史局限性。例如，对于写实性和再现性的艺术的一味否定导致他们在评价艺术史的时候，将原始艺术与现代艺术作为人类艺术的杰出形式，而对二者之间千余年的发展则采取贬抑的态度。然而，如果将他们的观点放在具体的社会背景中去解释，其积极的意义又是无法否认的。首先，“有意味的形式”指明了形式与审美情感之间的关系；其次，对于形式的关注使之前被忽视的原始艺术和非西方地区的艺术得到了重视，肯定了其文化和历史意义，拓展了人们对于艺术的认知，并且打击了长期以来的欧洲中心主义甚至改变了此后艺术史的书写模式；第三，这一理论是在印象派和后印象派艺术的影响下产生的¹，它积极地反映并适应了当时前沿的艺术发展趋势，指出了形式对于现代艺术的重大意义，标志着传统艺术观念体系走向瓦解。在1933年，罗杰·弗莱去世之时，抽象艺术已成为不可阻挡的潮流，现代主义艺术家和理论家纷纷从这两位前辈的论著中汲取了营养，发展出各种各样适合于抽象艺术的观点。从这一角度而言，“有意味

的形式”等20世纪初期的形式主义理论是具有前瞻性的。

四、艺术作为情感表达的方式

将艺术视为一种情感表达的方式或者一种“情感表现”的概念，是从19世纪开始在西方艺术界流行起来的。但其理论的雏形却可以追溯到古希腊和中世纪，例如柏拉图的“灵感说”和普洛丁（Plotinus，205~270）的新柏拉图主义中对于艺术家在创作时情感迸发、陷入迷狂状态的描述。在18世纪的诗歌、戏剧和绘画中兴起的感性主义在某种程度上是对这些古老理论的呼应。以夏夫兹博里和斯塔尔夫夫人（Madame de Stael，1766~1817）为代表的一批流亡文学家因为受到拿破仑政权的压迫而远走异国，他们根据自己的亲身体会，大力颂扬和描绘迥然于法国宫廷趣味的北美风光和北欧激情，当时最为著名的论调是卢梭（Jean-Jacques Rousseau，1712~1778）所提倡的“回到自然”。他所说的“自然”并非古代学说或古典主义所认为的客观世界，而更多地指向人类在被文明规训之前的自然、本真、原始的精神状态。狄德罗在他的戏剧理论中同样倡导着感性主义的观点，认为演员应抛弃优雅的仪态，将真正的情绪变化毫不掩饰地表现出来。这些理论直接影响了19世纪浪漫主义的产生。

浪漫主义者是“情感表现”说的支持者和实践者，他们普遍认为艺术是人类感情的外溢宣泄或喷涌。而英语中的“express”和德语中的“ausdruck”都既有“表达”“表现”之意，又指“挤出”“压出”。因此，运用到艺术之中便都暗指了作者的内在情感因受到“挤压”而喷发的过程。最早对“情感表现”说做出明确阐述的是法国美学家欧仁·维龙（Eugène Véron，1825~1889），他在《美学》一书中写道：“如果要为艺术下一个一般的定义，我们不妨这样说：所谓艺术，就是感情的表现，表现即意味着是情感在外部事物中获得解释，有时通过具有表现力的线条、形式或色彩排列，有时通过具有特殊节拍或节

¹ “后印象派”这一名称就是罗杰·弗莱所提出的，他在1910年和1912年于伦敦的格列夫顿画廊举办了“印象派之后的画家作品展”。