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。"贲象穷白，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。

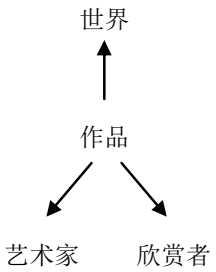
---

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》，郦稚牛、张照进、童庆生译，北京：北京大学出版社，1989：5-6。

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：



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，并考察了三者在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上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。