

《艺术理论 1：从柏拉图到温克尔曼》导言

[以色列] 摩西·巴拉什著 庞弘译*

—

在关涉艺术问题的现代话语中，有极少一部分术语或概念是含混、模糊、并且为众多误解或偏见所包围的，这就好比“艺术理论”（theory of art）。依照当今世界普遍流行的观点和信条，艺术恰恰充当了理论的对立面。对于大多数读者而言，“艺术理论”这一概念本身便意味着一种矛盾。完全建基于直觉之上的艺术是怎样与被认为建基于客观、冷静的推理之上的理论比肩而行的？类似的论争时常充斥于我们的时代，因此，为艺术理论的历史撰写一篇序言，并对本书的主题做出简明扼要的思考与论证，便显示出了其合理性。

我并不希望为艺术理论下一个言简意赅的定义。倘若要实现这一点的话，我就必然要对艺术做出简洁、清晰的界定。众所周知，尽管批评家和哲学家付出了艰辛的努力，这样一个便于使用的定义仍旧是不可企及

* 摩西·巴拉什（Moshe Barasch，1920—2004年），以色列艺术史家，代表作包括《盲目：西方思想中的精神形象史》（*Blindness: the History of a Mental Image in Western Thought*）、《艺术的语言：关于解释的研究》（*The Language of Art: Studies in Interpretation*）、《圣像：一个观念史的研究》（*Icon: Studies in the History of an Idea*）、《乔托与姿势语言》（*Giotto and the Language of Gestur*）、《意大利文艺复兴艺术理论中的光和色》（*Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*），等等。本篇根据其《艺术理论 1：从柏拉图到温克尔曼》（*Theories of Art 1: From Plato to Winckelmann*，New York: Routledge, 2000）一书的导言译出。译者：庞弘，四川师范大学文学院副教授，文学博士。

的。同数百年前一样，艺术依然是一个谜一样的东西。虽然从总体上看，在我们谈论艺术时，我们或多或少地明白自己所指的是什么，但我们却无法将自己的见解熔铸为一个关于何为艺术的牢固的、规范化的模式。

出于当下研究的目的，我们可以不再推求艺术的本质，转而寄希望于这样的事实，即，目前存在着大量的文献，如果以一种不太精确的方式来界定的话，那么这些文献中有很大的部分是讨论艺术的。通过对这些文献的研究，我们将首先了解到，在任何时代与文化中，人们都没有停止对形象（images）的想往与猜测。毫无疑问，这些猜测的出发点将随着时代的更迭而改变，甚至在同一个时期，这些猜测也会在不同群体中呈现出各不相同的面貌。制作艺术品的艺术家与感知这些作品的观看者将提出不同的问题，而哲学家和批评家则会在不同语境下尝试对这些问题加以解答。遵循上述变化，我们清楚地领会到了以下事实的出现，也就是说，纵观整个人类历史，艺术品的形态、意义以及生产方式，都不能被视为一件理所当然的事情。这就好像是人们用以构想并塑造艺术品的能量辐射到了其周遭的环境之上，激发了与这些作品接触的人们的好奇心，并刺激他们做出智性上的努力，以解决形象所带给他们的种种谜题。

对于艺术理论的一个简单的或许是粗糙的描述将会是，它包含了所有论及上述问题同时又被记录在文献中的智性上的尝试。所有这一切尝试的目标都在于理解一件个别的艺术品，或是理解一种风格，或是理解艺术现象自身，以及诸多来源于艺术的问题。然而，这样的描述应当被视作一种最普遍的、因而也是不充分的描述。人们感到好奇并想要了解的是，什么是属于艺术理论的特定的论题。无论以怎样的精确度来描述这一论题，都不是一件轻而易举的工作。来自不同群体、且情趣和见解又各有不同的写作者参与到了关于艺术的话语中。他们所思考的主题的范围是广泛而多样化的。因此，我们也就很难用一个简短的描述来对艺术理论的论题加以概括。我们有必要采取额外的步骤，并追问艺术理论在人类的智性与创造性行为的版图中所占据的位置。

在此处提出的、以知识宇宙中的定位问题为依托的空间模式，强调了更接近我们的研究对象的领域和更远离我们的研究对象的领域这两者之间的区分。将这一模式应用于艺术理论的研究中，我们会首先注意到艺术理论同实际艺术之间的密切关联。艺术家的思考在艺术理论中扮演了一个重要的角色，因此，关于制作一幅图像或一件雕塑的问题同样占据了中心位置。在创造艺术品的过程中涌现出的许多的、也许是大部分的问题在它们呈现在艺术家面前之时就已被设计好了。这些问题来源于一幅图像或一件雕塑的制作经验，并得到了非常严肃的对待。这些问题尚未在哲学家甚至是艺术批评家的审慎思考中占据适当的位置。

我希望，一些关于上述问题的例证将会立即展现出艺术家的贡献所具有的独特性。其中之一或许是：什么是适用于某一特定类型的绘画——即壁画或手稿插图——的媒介，以及什么是这种独特媒介所使用的材料和工具？如果对这一问题的解答是存在的（而这些解答也确实存在），它们将构成艺术家为艺术理论所做出的贡献中的一部分。图画模型的呈现，艺术家的训练，以及被艺术家认为是对他的作品而言必不可少的条件 [从中世纪手工作坊繁琐的规定到印象派 (impressionistic)^①画家直接的、当下的视觉表现]——所有这一切都是艺术理论的主题。

艺术家撰写的文本所做出的另一个重要贡献，在于它们对创造过程本身，这一过程被清楚区分的不同阶段，以及每一阶段的特征所做出的暗示，即使这种暗示时常是以碎片化的形式出现的。围绕这一至关重要的论题，艺术家的言说尽管并未形成一种系统化的理论，但他们的观察却反映了画家或雕塑家在塑造艺术品的过程中所获取的实际经验。这些经验使我们可以尽可能细致地见证我们目前所谈论的“创造性过程” (the creative process)。当然，这并不是说，艺术家假装已经解决了关于艺术品

^① 印象派 (impressionism)，又名“印象主义”，是 19 世纪 60—90 年代于法国兴起的艺术运动，其基本信条在于：绘画并不是一种局限于画室中的合成性的劳作，相反，画家应当致力于对光影和色彩的某种稍纵即逝的印象加以捕捉。印象派的代表人物包括莫奈 (Claude Monet)、雷诺阿 (Pierre-Auguste Renoir)、塞尚 (Paul Cézanne)、德加 (Edgar Degas)、毕沙罗 (Camille Pissarro)，等等。——译注

是怎样被创造的谜题，或者准确地说，假装已经解决了艺术品的力量包含着何种材料和技术特性的谜题。艺术家们的思考清晰地显示出他们对创造过程中的难题所感受到的惊异，以及对（有时）赋予他们的作品以伟大力量的东西所感受到的惊异。在某些时候，艺术家和批评家都会把那种吸引观看者注意力的力量称为“我不知道是什么”（*je ne sais quoi*）。这种神秘的力量或特质来源于何处，而它又是怎样进入一面镶板、一张帆布或一块大理石的？这些问题通过不同的形式，在不同的语境下反复涌现。虽然针对上述问题的确切回答尚未出现，但这些问题的重新提出却表明，艺术家已经意识到了这些问题的存在，并且认为它们是极为关键的。

这些主要由艺术家创作的论文、手册以及模型的汇集，大部分都紧紧围绕构思和产生艺术品的过程而展开。另一些形成艺术理论的话语则使我们能仔细地审视已完成的艺术品在不同的时代是怎样被接受的，以及当这样的艺术品被展现给观看者时，隐含在其中的是怎样的目的。这些文本主要由批评家、哲学家以及赞助人书写，它们为人们提供了细致观察那些可以被描述为“艺术功用”（*uses of art*）的东西的可能。在此，我们把艺术中的问题看作是由社会或接受者的视点出发而被感知的。

在接受者对待艺术的态度中，在他们对待实际的图像或雕塑及其创作过程的态度中，包含着丰富多样的层面；很明显，其中有的层面从属于艺术理论的核心，而其余层面则居于更加边缘的位置。仔细审视这些文本，我们将再次注意到，倘若一段陈述越接近实际存在的艺术，无论是一件个别作品，塑形过程中的一个具体阶段，或是艺术家所承担的特定任务，那么，这段陈述对于艺术理论的重要性也将越发显著。不管是从艺术家还是从接受者的角度来看，能够对批评家和其他作者的实际话语的特征加以描述的，都是他们同艺术之间的紧密关联，以及他们对具体的、个别问题的专注。

到目前为止，我们已经谈到了艺术理论的两个主要贡献者——艺术家塑造了艺术品，而接受者则直接参与到对艺术品的评判与领会中。然而，

哲学家又将会怎样呢？哲学家所代表的是另一类建构艺术理论的人。即使哲学家时常远离手工作坊以及其中的具体问题，但哲学家依然在针对艺术的思考中扮演了重要的角色，而他们的某些学说则形成了艺术理论的重要组成部分。对柏拉图及其持久影响的思考足以使我们立即意识到，如果没有哲学家的工作，那么，我们所熟知的艺术理论将会是不可思议的。但是，我们常常被告知，哲学家并不会全神贯注于具体的、个别的问题；他们关注的是普遍而抽象的领域。然而，当我们将多个历史时期的哲学文本视为艺术理论中不可分割的一部分时，我们会发现，这些哲学文本事实上是接近艺术本身的，同时，在这些文本中，包含着一种对个别的、具体的问题或主旨加以凸显的趋势。当柏拉图把透视（perspective）贬斥为一种“说谎”并制造虚假幻象的途径时，他不仅接近了他所生活的世界中实际存在的艺术，同时也将自己的思考集中于一个非常具体的问题。当黑格尔开创了个别艺术（建筑、雕塑、绘画、诗歌）的体系，并对这些艺术的特征及其繁荣昌盛的历史顺序做出了哲学上的解释时，他同样也接近了艺术，并将自己的思考凝聚于具体的问题。亚里士多德的《诗学》为文艺复兴以来的文学理论做出了怎样的贡献，那么，柏拉图、黑格尔以及其他哲学家便也为视觉艺术带来了同样的启发。

如此一来，艺术理论便并非由一个单一主导类型的作者所创作，无论这个作者是艺术家、批评家抑或哲学家。有鉴于此，艺术理论并未包含一种占主导地位的话语风格也就不那么令人惊讶了。这也成为界定艺术理论的范围和文学性特征时所遇到的一大困难。对艺术理论加以建构的作者从属于各式各样的群体，他们来源于不同的社会等级和文化层次。于是，无怪乎其作品的语言和文学性特征有时会呈现出显著的多样化状态。艺术理论的主题在范围上的宽泛和难以统一，通过创作不同文本的迥然不同的文体而得以彰显。因此，一些当代学者也许会将艺术理论称为由众多科学传统，不同的文献，以及手工作坊和艺术家工作室中的低层次的、朴素的言论所共同组成的混合物。

二

我们已经谈到，艺术理论介于实际存在的艺术和普遍的文化之间，前者包含了对个别的图像或雕塑的制作，后者则包含了一些至少在直接意义上同艺术无甚关联的方面。这两个世界都对艺术理论起到了滋养作用，而在所有关于艺术的思考中，我们都能很轻易地觉察到它们共同产生的影响。但是，尽管这两个领域的呈现与交互作用是艺术理论的一个恒久不变的特征，它们所构成的比例在历史的进程中却发生了极大的变化。艺术理论的话语在何时使我们感受到了艺术家长期的艰辛工作所打下的印记，而这些话语又是在何处更加清晰地反映了周遭文化的普遍趋势？

一条简单的经验法则——某些人会说这太过简单了——在于，某一时期的文化越是拘泥于传统，那么，该时代的规范和模式便会愈发根深蒂固，因而，来源于手工作坊的经验也将占据更加重要的位置。关于这样一个时代的最贴切的例证是中世纪。在很大程度上，中世纪的艺术理论包含了从手工作坊中获取并搜集到的经验与见解的记录。不难想见，潜伏于这些文献之中的问题具有手工技艺的特质。什么是制作一幅壁画的正确方式？一位圣徒的独特的神情应当是怎样的？在手工作坊里，诸如此类的问题是至关重要的。中世纪的接受者同样也对传统的形象非常熟悉，并相信它们是“正确的”形象。在这样一种文化中，艺术理论中相当大的一部分应成为各种规范、法则与模式的集合也便不足为奇了。那些可以被视为接受者——神学家——针对可能对图像产生影响的问题所做出的思考，实际上是如此的普遍，以至于它们同艺术之间的关联已完全消失。

在一个不那么恪守传统的时期，传承下来的规范与模式已退居幕后，手工作坊的影响，或是对这种影响加以保存的因素（储存在艺术家记忆中的、创作艺术品时必须遵守的规则以及可供选择的模式）遭到了削弱。它甚至看上去完全被抹去了。在这样一些时期，正如在我们自己所处的时代，在构成艺术理论的文本中得到讨论的问题拥有宽广的范围和普遍的本质。

这些问题并没有局限于具体艺术品的生产乃至具体的雕塑或绘画的类型问题。甚至在 20 世纪的艺术家谈论其作品的物质材料并呈现其经验的本质时，他们事实上提供的是对于宽泛的、常常是抽象的主题的反思。毫无疑问，他们讨论的问题在原则上与形象化的作品有着某种联系，甚至是某种紧密的联系。然而，这种联系并不是直接的和当下的。现代艺术家所创作的理论作为一个整体而言似乎是开放的，也就是说，它们并没有面向具体艺术品的创作，它们甚至也不必然植根于一种具体的、有形的艺术种类或媒介之中。

这种现代态度的一个几乎完美的例证，是瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）^① 的绘画理论。通过《论艺术的精神》（*The Spiritual in Art*）一书的写作，他阐述了在绘画中被称作“抽象”（the abstract）的东西。他对构图、线条以及色彩的思考能够成为，而事实上也的确成了对艺术品加以塑造的基础。不过，康定斯基的思想体系却并未导向对一幅图画的塑造，也没有锚定于一个具体的绘画范畴。康定斯基有关色彩的论述是他做出过的、关于任何绘画中必不可少主题的最重要论述之一。然而，这一论述是抽象的，事实上较之任何此前出现过的、有关同样主题的论述要更为抽象。尽管他的色彩理论适用于各式各样的绘画，但这种理论却无法顾及一幅带有巨大而遗世独立色调的湿壁画和一面半透明的、色彩变幻不定的彩色玻璃窗之间的色彩差异。

与此同时，那些“局外人”（outsiders）——哲学家、神学家、社会批评家，以及其他接受者中的代表又会怎么样呢？在传统社会，并非出道于手工作坊、同时又不具备直接的手工工作经验的写作者很少能恰当地谈论艺术问题。让我们将托马斯·阿奎那（Thomas Aquinas）^②作为传统文化中

^① 瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky，1866—1944 年），俄罗斯画家和艺术理论家，他从理论和实践两个层面为现代抽象艺术奠定了基础，其代表作包括《论艺术的精神》（*The Spiritual in Art*）、《从点、线到面》（*Point and Line to Plane*），等等。——译注

^② 托马斯·阿奎那（Thomas Aquinas，1225—1274 年），中世纪神学家和经院哲学家，其最负盛名的著作是《神学大全》（*Summa Theologica*）。——译注

“局外人”的代表。托马斯对于不同艺术媒介的暗示性力量及其特定局限有着惊人的敏锐感知。他对一幅由白色粉笔绘制而成的黑人的肖像画的观察，由于对媒介特质的洞察力而令人倍感惊讶。然而，在他规模宏大的文字著作中，他并未谈到任何有关具体艺术品或有关艺术品的创作过程的内容。传统社会的一个特征是，思想上的问题与艺术上的问题被坚定不移地区隔开来，而使这两个不同领域彼此分离的屏障则极少分崩离析。

在一个不那么遵循传统的文化中，这样的格局往往会遭到逆转。当上述两个领域之间的屏障走向崩溃时，首先，艺术理论的普遍特征不再像从前那样具体，而特定的图像问题也不再像从前那样占据主导性的地位。其次，有关艺术品制作的问题不再处于人们关注的中心。最后，如果这些问题从根本上得到了解决的话，也主要是靠那些关心它们的非艺术家。哲学家与普遍意义上的理论家接管了长时间以来为实践性的艺术家所准备的论题。

一个例子足以再次成为证明。在康定斯基写作《论艺术中的精神》的那些年，德国哲学家威廉·狄尔泰（Wilhelm Dilthey）^①创作了以《体验与诗》（*Das Erlebnis und die Dichtung*）^②为书名出版的研究论文。两部作品在同一个国家通过同样的语言出版，彼此之间仅仅相隔三年。毋庸置疑，狄尔泰所探讨的主题是诗歌，而不是绘画或雕塑，但在他对诗歌与文学的普遍意义上的论说中，有很大一部分同样也可以对视觉艺术生效。狄尔泰作品中的一个核心命题是艺术品的终极起源与显现。他对现代思想产生重大而持久影响的法则在于，体验（*Erlebnis*）是艺术品得以构想和创造的终极动因。上述例证代表性地表现了发生在艺术理论中的意味深长的变化，同时，也很可能典型地表现了针对如下主题的现代反思，即，有关一件艺术品如

^① 威廉·狄尔泰（Wilhelm Dilthey，1833—1911年），德国哲学家、历史学家、心理学家和社会学家，其代表作包括《精神科学引论》（*Introduction to Human Science*）、《历史中意义》（*Meaning in History*）、《解释学与历史研究》（*Hermeneutics and the Study of History*）、《体验与诗》（*Experience and Poetry*），等等。——译注

^② 该书的英文译名为 *Experience and Poetry*。——译注

何产生的问题由哲学家，而不是由艺术家承担。

三

遵循现代历史研究的发展，人们不断与那些询问“为什么”的学者们相遇。历史研究的目标究竟是什么？在 18 世纪的最后几年里，伟大的诗人（以及历史学教授）弗里德里希·席勒（Friedrich Schiller）^①在位于德国一个小镇的大学的大学中开设课程，他把其中一讲命名为“什么是世界史，以及人们出于什么目的而研究世界史？”（“What is and to what end does one study world history?”）一个半世纪过后，在 20 世纪 40 年代，因为小儿子的问题：“爸爸，告诉我，为什么人们要研究历史？”举足轻重的中世纪历史学家马克·布洛赫（Marc Bloch）^②开始写作他的《为历史学辩护》（*Apologie pour l'histoire*）^③。布洛赫这部简短的作品写于他被免除大学教授职位，并躲避纳粹迫害的时期（最终，他还是惨遭处决），在这样的状况下，上述问题显得尤为尖锐。在为一部艺术理论史的再版写作序言时，我打算将这一古老的、值得尊崇的问题应用于我所感兴趣的领域。为什么人们应当研究普遍的艺术理论，特别是艺术理论的历史？尽管艺术理论或任何其他的研究不需要一个特别的辩护，对这种研究在何处能绽放最耀眼的光辉加以概述仍可能是有所助益的，即使这种概括只停留于最宽泛的轮廓。

就我们对艺术本身的认知与理解而言，艺术理论的话语有着显而易见的意义。当我们试图对诸如时代风格（the style of a period）这样的巨大整体的结构加以阐明，并对特定时代关于艺术问题的思想中的核心区域加以

^① 弗里德里希·席勒（Friedrich Schiller, 1759—1805 年），德国 18 世纪著名的剧作家、诗人、哲学家和历史学家，德国文学史上著名的“狂飙突进运动”的代表人物，其代表作包括戏剧《强盗》（*The Robber*）、《阴谋与爱情》（*Intrigue and Love*），诗歌《欢乐颂》（*Ode to Joy*），散文《审美教育书简》（*On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*），等等。——译注

^② 马克·布洛赫（Marc Bloch, 1886—1944 年），法国历史学家，“年鉴学派”的创始人之一，其代表作包括《封建社会》（*Feudal Society*）、《法国农村史》（*French Rural History*）、《为历史学辩护》（*Apologie pour l'histoire*）、《奇怪的战败》（*Strange Defeat*），等等。——译注

^③ 该书的英文译名为 *The Historian's Craft*，即《历史学家的技艺》。——译注

分辨时，汇聚在艺术理论中的文本的价值将得到显著的体现。艺术家对他的作品中出现的问题做出了何种思考，或一位观看者怎样看待他自己时代的艺术，这不光是富于启发性的，同时也是一种对我们自己的印象的重要矫正物。当我们与某一更早时期的艺术不期而遇时，我们对该艺术的感知必然会被我们当前所处的世界的品味、理解与疑问染上色彩。我们从特定时代的艺术家和批评家的思考中所获得的东西可能成为一种至关重要的历史的矫正物，相当重要的原因在于，它们在某些时候揭示了为人们所谈论的艺术从中产生的紧张关系。

一个时常在现代的讨论中被引用的经典例证，是创作于文艺复兴早期的、有关透视法的著作对我们关于15世纪艺术的理解与解释所做出的贡献。如果没有这些文献的话，我们便不可能领会透视法的构造对于创造并阐明它的时代而言真正意味着什么。当阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）^①在心中拥有一个几何学的构造时，他也便谈到了“甜美的透视”（sweet perspective）。透视法的原则不仅决定了对空间中的人和物加以再现的体系，同时也塑造了关于何为图像的观念。因此，可以毫不夸张地说，对文艺复兴时期透视法的现代研究在很大程度上建立在文艺复兴时期艺术理论最重要的文献之上，这种研究有助于打开那个时代的伟大艺术的全部维度——无论是图像的维度还是理智的维度，无论是科学的维度还是情感的维度。

另一个频繁被现代研究者提及的富于启发性的例证，是约翰·温克尔曼（Johann Winckelmann）^②关于希腊古典雕塑的论著。这些文本是18世纪中期艺术理论中的最重要文献。它们创作于一个极为关键的转型阶段，揭

^① 阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer，1471—1528年），文艺复兴时期德国著名的油画家、版画家、雕塑家和艺术理论家，其代表作包括油画《亚当和夏娃》（*Adam and Eve*），木版画《启示录》（*Apocalypse*），铜版画《苦闷》（*Melencolia I*）、《骑士、死亡和魔鬼》（*Knight, Death, and the Devil*）等，另著有四卷本《人体比例研究》（*Four Books on Human Proportion*）。——译注

^② 约翰·温克尔曼（Johann Winckelmann，1717—1768年），德国考古学家、艺术史家和艺术理论家，其代表作包括《古代艺术史》（*History of Ancient Art*）、《对古希腊绘画与雕塑的反思》（*Reflections on the Paintings and Sculpture of the Greeks*），等等。——译注

示并提供了对 18 世纪末期——大约在它们被写成之后所出现的一个时代——新古典主义风格 (neoclassical style)^① 的目标何在的弥足珍贵的解说。温克尔曼对公元前 5 世纪希腊雕塑的描述，同时也是 18 世纪末期对巴洛克 (Baroque)^② 遗产的不满情绪的一种表达。他对一个遥远过去的艺术与文化的想象也许是精确无误的，因为这种想象是一个投射到已经消失的世界之上的乌托邦，它揭示了艺术在未来的发展方向。

最后一个展现艺术理论对于研究和理解艺术所具有的价值例证，是原始艺术 (Primitive) 在 19 世纪末期的艺术与思想中的兴起。^③ 我们很熟悉在经历过原始艺术间歇的戏剧性崛起的那几个时代的艺术家和批评家中所流行的口号 (它们本身便是艺术理论的一部分)。然而，是何种现实模式，特别是何种精神趋向使艺术家与接受者做好了从屈指可数的非洲面具，以及其他在 20 世纪头几年的巴黎为人所知晓的物品中提炼出新的理念与观点的思想准备？在这部作品的第三卷中，我已尝试对滋养原始艺术这一新风尚的范围宽广的起源加以概述。对这些起源加以反思的文本有时并非出于讨论艺术的目的而写作——它们包含了对现代绘画的人类学研究与批评，古埃及与古代近东的历史，以及对近来发现的史前洞穴绘画的解释。然而，我相信，即使这些文本产生于不同的语境，它们也都是 20 世纪艺术理论中不可缺少的组成部分。

到目前为止，我已经简要地提出了艺术理论对艺术品的体验和研究能够做出的贡献。但是，其他学科的研究者，例如历史学家、哲学家、心理

① 新古典主义 (Neo-Classicism)，是 18 世纪中叶兴盛于欧洲的艺术运动，其宗旨在于重建古希腊、古罗马的艺术风格与精神传统，从而实现当时流行的巴洛克 (Baroque) 与洛可可 (Rococo) 艺术的反动。新古典主义的代表人物包括大卫 (Jacques-Louis David)、安格尔 (Jean Auguste Dominique Ingres)，等等。——译注

② 巴洛克 (Baroque)，其语源可追溯至西班牙语或葡萄牙语，表示“形状怪异的珍珠”，用以指代 17 世纪以来风行于欧洲的艺术风格。巴洛克艺术的最基本特征在于起伏的线条、不规则的形式以及强烈而动荡的激情。——译注

③ 即“原始主义” (Primitivism)，又名“朴素主义”，是 19 世纪末于法国兴起的艺术运动，主张从原始艺术品与黑人艺术中发掘新的审美价值，用单纯、朴素、稚拙的笔法进行创作，以表现人类的原始本性与自然的神秘色彩。原始主义的代表人物包括卢梭 (Henri Rousseau)、高更 (Paul Gauguin)、毕加索 (Pablo Picasso)，等等。——译注

学家、宗教研究者以及其他许多人，他们同样也有理由对艺术理论产生兴趣。艺术是文化中必不可少的组成部分之一。对人们试图禁止形象的偶像破坏（iconoclastic）时期的文化而言，这一点同样也是千真万确的。当我们谈到“艺术与文化”时，这句话不应当在艺术是一个独立于、并且外在于文化的领域的意义上被理解为一种并列。我们的并列更莫过于特殊与普遍的相伴。艺术总享有某种程度的自主性，因为它能够提供其他行为或媒介所无法提供的东西。然而，不证自明的是，艺术与整个文化的结构相互交织并融入其中。不仅是艺术研究，而且非常明确的艺术理论的研究可能对普遍文化中的某些方面加以阐明，否则，这种普遍的文化将依旧是晦暗不明的。

诸如肖像学（iconologies）与寓意画册（emblem book）这些被归入“艺术理论”名下的材料，为我们提供了与不同历史时期的想象相接触的可能。在现代研究中，对于过去时代或文化的想象加以研究的需要时常得到强调。这种想象也许看起来是可望而不可即的，但它在某种程度上却能够通过具体的记录，如那些可能在艺术理论的材料中被发现的记录而达到。例如，加萨雷·里帕（Cesare Ripa）^①的《图像手册》（*Iconologia*）便是一份包含了人文主义者想象中的某些最重要成分的内容翔实的清单。就像在过去一样，这部著作充当了一个制高点，它使我们对某一历史时期的丰富多彩的想象世界的直接观照成为可能。

另一个例证，是拜占庭（Byzantine）^②为了帮助制造基督肖像的画家而写作的手册。这些手册详细地告诉了我们形象是如何被制作的，以及在画家的工作中，什么被认为是更加艰难的任务。然而，更进一步，它们还揭示了拜占庭文化中流行的上帝的形象。这些神的形象有着非常强的生命力：在拜占庭帝国土崩瓦解而成为遥远的历史之后，它们依然延续了很多

^① 加萨雷·里帕（Cesare Ripa，1560—1645年），意大利肖像学家，《图像手册》（*Iconologia*）为其最负盛名的代表作，对后世相关研究产生了深远的影响。——译注

^② 即拜占庭帝国（Byzantine Empire，395—1453年），是古罗马帝国于公元395年分裂后所形成的东、西两个罗马中的东罗马帝国，首都为君士坦丁堡（Constantinople）。——译注

个世纪。

需要注意的是，这些文本之所以属于艺术理论中的一部分，不仅是因为它们的具体内容，它们同样以传统艺术理论专著的形式而写作。里帕的作品与拜占庭的手册都是明确地为画家而写的，并且都被安排为艺术品的指令（规则）的形式。它们向全体历史学家所揭示的东西——人文主义者的想象世界、拜占庭文化中上帝的形象——已经植根于这些规则之中。

许多被记录在艺术理论文献中的讨论与学说使我们可以瞥见另一个更加包罗万象、更为抽象的问题，这样的问题将充当我们的一个终极例证。那就是有关什么被认为是艺术品目标的不断改变的观点。每一个伟大的时代都曾经就艺术的目标做出过思考。人们不仅拥有关于为何创造一幅画或一件雕塑的各不相同的观点，他们也常常试图为他们的观念提供理论上的基石。这个问题的另一个尤为特别的方面，是艺术家调整其素材、技术以及工作程序，以适应不断改变的艺术品目标的努力。因此，艺术品所展现的社会与精神情境——从一个被狂热崇拜的事物，到一尊神的偶像，从周遭现实（有时被称为“自然”）的忠实再现，到一个为了被冷静的观看者以审美的态度加以欣赏而创作的客体——虽然不总是直接反映，但总是以某种方式得以充分反映。这一值得铭记于心的过程并非主要发生于中世纪，或文艺复兴时期的手工作坊，或现代艺术家的画室中。这是一个广阔的发展过程，整个社会都有意无意地参与其中。艺术理论能够告诉我们，是哪些群体引领了从一个阶段向另一个阶段的运动，他们怎样对这些运动加以理解，以及艺术家怎样适应他们塑造其作品的不断变动的框架并怎样参与到这种框架之中。通过对艺术理论的研究，这些问题能够得到分析，而这些疑问也能够得以解答。

基于所有这些理由，不同时代的艺术家与艺术研究者已经一次又一次地对一个令人尊崇的传统加以呼唤，所有理解艺术并塑造其发展方向的尝试都在这一传统中汇集。而现在，我们便转向关于这些尝试的观念和历史。