

第五周，形式论

1、诗与画的界限：温克尔曼与莱辛的论争

各门艺术的形式语言

2、艺术观念的发展：从实体到形象，从功用到美，从知识到视觉

3、康德美学：审美自律的确立

4、俄国形式主义与英美新批评

5、“有意味的形式”

6、图像学分析：潘诺夫斯基

阅读材料：

1、莱辛（Gotthold Ephraim Lessing）：《拉奥孔》，朱光潜译，北京：人民文学出版社 1979 年。

2、康德（Immanuel Kant）：《美的分析论 第一、二、三契机》，见康德《判断力批判》，邓晓芒译，第 37—72 页。

3、什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）：《艺术作为手法》，见托多罗夫编选《俄苏形式主义文论选》，北京：中国社会科学出版社 1989 年。

模仿论、感兴论。艺术的本质还在于形式，比如绘画要通过线条、色彩，文学要通过文字，舞蹈要通过形体、动作等等。从模仿论的角度，各门艺术之间并没有本质的差别，模仿相同的对象，就会得出同样的效果，比如一段描写房间的文字和一张展现房间的绘画，梵高的房间。波德莱尔的描写世纪初的巴黎的诗，和印象派的绘画。表达同样情感的诗歌、音乐、舞蹈也可以被看作是一样的。

诗与画可以给人同样的快感，效果是相同的。诗画一体说在东西方都很兴盛。希腊人西摩尼德斯“画是一种无声的诗，诗是一种有声的画”，拉丁诗人贺拉斯在《诗艺》中也说“画如此，诗亦然”，在十七十八世纪新古典主义的影响下，诗画一致说几乎变成一种天经地义。

宗白华论诗画分界

王维的诗与画。《蓝田烟雨图》“蓝溪白石出，玉山红叶稀，山路元无雨，空翠湿人衣”。苏东坡论王维的《蓝田烟雨图》说“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”。诗中可以有画，如前两句，但诗不全是画，不能直接画出的后两句。但是如果那幅画并不能暗示出这样的诗句，又不能成为真正的艺术。

宋人晁以道：画写物外形，要物形不改，诗传画外意，贵有画中态。画外意，待诗来传，才能圆满，诗里有画所写的形态，才能形象化具体化，不至于太抽象。

诗画的融合。王昌龄《初日》

初日净金闺，先照床前暖；斜光入罗幕，稍稍亲丝管；云发不能梳，杨花更吹满。

晨光射入的香闺，门采尔的油画。门采尔的这幅画全是诗，也全是画；王昌龄的诗全是画也全是诗。画里的每一根线条色彩光形，都包含着浓情蜜意，成为画家的抒情作品。而诗也可以完全写景，反映出自己对物的抚摸、对话。但诗可以表现光的先后踊跃，画却不能，只能捉住意义最丰满的瞬间，暗示活动的前因后果，在画面的空间里引进时间感。

《初日》虽然华美却赶不上门采尔油画上那样光彩耀目，而诗叙写了光的活跃的先后曲折和历程，更能丰富和加深情绪的感受。

一、诗与画的界限

但是莱辛在《拉奥孔》中试图分辨诗与画的界限，分析他们形式上的根本不同，开启了形式论。形式上的不同，决定了诗与画有着根本的差别。艺术的本质在于形式。

莱辛在阐释古希腊雕塑《拉奥孔》时指出：“美是造形艺术的最高法律。”并进一步发挥说：“凡是为造形艺术所能追求的其它东西，如果和美不相容，就需让路给美；如果和美相容，也至少须服从美。”

《拉奥孔》罗马梵蒂冈美术馆，阿格桑德罗斯（agesandros）等创作于约公元前一世纪，于 1506 年在罗马出土。

希腊神话中特洛伊战争的故事讲到，希腊人攻打特洛伊城十年，始终未获成功，后来建造了一个大木马，并假装撤退，希腊将士却暗藏于马腹中。特洛伊人以为希腊人已走，就把木马当作是献给雅典娜的礼物搬入城中。晚上，希腊将士冲出木马，毁灭了特洛伊城，这就是著名的木马计。拉奥孔是当时特洛伊城的一个祭师和预言家，他曾警告特洛伊人不要将木马引入城中。这触怒了雅典娜和阿波罗神要毁灭特洛伊的意志，于是当拉奥孔和他的两个儿子在海滨进行祭祀时，被两条从海边游来的大蛇困绕这三人的身躯。拉奥孔被蛇所吞食，同时环视两子正在垂死挣扎，无论精神与肉体都处在巨大的痛苦当中。

那是三个由于苦痛而扭曲的身体，所有的肌肉运动都已达到了极限，甚至到了痉挛的地步，表达出在痛苦和反抗状态下的力量和极度的紧张，让人感觉到似乎痛苦流经了所有的肌肉、神经和血管，紧张而惨烈的气氛弥漫着整个作品。

维吉尔《埃涅阿斯纪》，说拉奥孔痛极狂吼，声震数里。

不幸我们又遭到了另一件更严重，
更恐怖的事变，使昏乱的心神惊惧；
抽签指定任海神司祭的拉奥孔
正在祭坛上宰一头庞大的公牛献祭；
看啊！从田奈多斯岛，从平静的海上，
（我提起来都要发抖，）有两条大蟒蛇
冲着波涛，头并头向岸边游来；
它们在浪里昂首挺胸，血红冠高耸，
露出海面，粗壮的身躯在海里
荡起水纹，蜿蜒盘旋，一圈又一圈，
听得见它们激起浪花的声音；
它们爬上岸，两眼闪闪，血红似火，
闪动的舌头舔着馋吻，嘶嘶作响；
我们一见到就失色奔逃，但它们
一直就奔向拉奥孔；首先把他两个孩子的
弱小身体缠住，一条蛇缠住一个，
而且一口一口地撕吃他们的四肢；
当拉奥孔自己拿着兵器跑来营救，
它们又缠住他，拦腰缠了两道，
又用鳞背把他的颈项捆了两道，
它们的头和颈在空中昂然高举。
拉奥孔想用双手拉开它们的束缚，
但他的头巾已浸透毒液和淤血，
这时的他向着天发出可怕的哀号，
正像一头公牛受了伤，要逃开祭坛，
挣脱颈上的利斧，放声狂叫。
接着这两条大蟒蛇爬向神庙高耸，
去寻凶残的特尼通尼亚女神的高堡，
藏在她脚下，让她的圆盾遮盖着。
这时人人战栗，感到空前的恐惧。
我们都认为拉奥孔罪有应得，
因为他曾把罪恶的矛抛向木马，
用矛头刺伤了神圣身躯的腰，
大家都喊着，要把木马移到神庙，
以便祈求女神的宽饶。

“放声狂叫”，但雕塑中拉奥孔的嘴却仅是微微开启，仿佛呻吟。全部雕像给人的感觉是在极度的痛苦中而保持着静穆。

温克尔曼“这种心灵在拉奥孔的面容上，而且不仅是在面容上描绘出来了，尽管他在忍受最激烈的痛苦。全身上每一条筋肉都现出痛感，人们用不着看他的面孔或其它部分，

只消看一看那痛得抽搐的腹部，就会感觉到自己也在亲领身受到这种痛感。但是这种痛感并没有在面容和全身姿势上表现成痛得要发狂的样子。他所发出的毋宁是一种节制住的焦急的叹息，象莎多勒特所描绘的那样。身体的苦痛和灵魂的伟大仿佛都经过衡量，以同等的强度均衡地表现在雕像的全部结构上。”

“希腊杰作的一般主要的特征是一种高贵的单纯和一种静穆的伟大”。温克尔曼喜欢用大海和水的两个比喻来说明，大海表面波涛汹涌，深处却是静止，水越纯净无味就越健康。“在希腊人的造像里那表情展示一个伟大的沉静的灵魂，尽管是处在一切激情里面。”把形式的美与道德的善（坚忍、控制情绪）混在一起，也仍然要抓住“伟大心灵的表现”，他相信这些崇高、优美的雕塑，必定与希腊人伟大、静穆的灵魂有关。由此。希腊艺术的美，就不仅仅是艺术的美，它实际上成为一种优美文化的表征，这也是为什么歌德称他给德国人“发现了希腊文化”。

莱辛不同意的是温克尔曼的解释——拉奥孔的宁静表情是一个伟大心灵的表现，他认为这与性格无关，完全是由于造型艺术的形式原则的要求，造型艺术以美为最高原则，激情表现于外表的扭曲是破坏美的。雕塑的物质条件不允许，张开的嘴巴是黑洞。

首先，莱辛指出，荷马史诗中的英雄是具有一般的人的喜怒哀乐的，号喊是身体苦痛的自然表情，受伤的士兵在号喊中倒地，爱神维纳斯只擦破了一点皮也要大声叫起来。因此，答案是，在古希腊人看来，美是造形艺术的最高法律，凡是为造性艺术所能追求的其它东西，如果和美不相容，就须让路给美；如果和美相容，也至少须服从美。艺术家避免激情，从不描绘过表现狂怒的复仇女神。愤怒冲淡到严峻，哀伤冲淡为惨愁。雕刻家要在既定的身体苦痛的情况下表现出最高度的美。激烈的形体扭曲不美，所以将苦痛冲淡，哀号化为叹息。并非因为哀号就显出心灵不高贵，而是因为哀号会使面孔扭曲令人恶心。

同样的原因，雕塑中蛇缠绕的方式不同，裸体。

这些都是诗与画，语言艺术与造型艺术的不同表现形式所决定的。造型艺术由于材料的限制，只能选择某一顷刻。同时，造型艺术避免描绘激情的顶点。因为顶点会减少想象的余地。艺术家与诗人的不同能力。雕塑家不同于诗人，不可以选择主人公一直还不成熟的时刻，只“需要在最优美的形象中选择最优美的加以表现，他在相当的程度上与感情的表现相联系，而这种表现又不能对描绘的美有所损害”。所以尼娥柏的女儿们面对飞来的箭，表情近乎漠不关心；所以艺术家们常常表现主人公们完成动作之后的状态，而不是当时的瞬间。而诗歌则没有这样的局限。诗人有整个广阔无垠的境界供他模仿。

尼娥柏（Niobe）是个骄傲的女人。但她确有着骄傲的资本。除了出身高贵，她还有着令人艳羡的婚姻。她与丈夫，底比斯（Thebes）国王安菲翁（Amphion，宙斯的私生子之一）共同孕育了十四个孩子：七个青春貌美的女儿和七个体魄强健的儿子。

诗与画的材料形式不同。绘画用来模仿的媒介符号和诗所用的完全不同，绘画用空间中的形体和颜色而诗却用在时间中发出的声音。因此绘画处理的是物体在空间中的并列形态。而诗歌适宜于表现在时间中先后承续的事物，这就是动作，或者是情节，荷马描写潘达洛斯的射箭过程，各部分是顺着时间的次序，一个接一个发生的。而众神的宴饮则在绘画中表现得更好，因为这是一个可以眼见的静态，其中各部分在空间中并列而展开的。

诗歌处理时间。奥德修斯的老乳母。奥尔巴赫《论摹仿》

但诗歌不善于描绘，诗歌描绘物体时花费很长时间，轮子 85。诗歌只能在时间中分别描写物体的各个部分，最后构成整体。将占据空间的物体转化为时间中的先后部分。本来可以一眼看完的东西，诗人却需要花很长时间描绘。

而绘画不善于叙事。绘画不能把不同时间的事物纳入同一画面。但孟斯指出拉斐尔所画的衣褶根据四肢的移动，我们从衣褶可以看出一条腿或一只手膀在移动以前的位置。两个不同的时刻合二为一。腿原来在后面现在向前移动，衣服也立即跟着移动。所以在任何时刻里，服装所形成的衣褶都不会和当时四肢情况所理应形成的衣褶不同。中国画就更不同。

阿喀琉斯的盾，荷马用一百多行的辉煌诗句描写，描写了它的材料、形式和上面一切人物形象，那这些都塞进盾的巨大面积里，精确详细。第十八卷写匠神赫菲斯托斯为阿喀琉斯制造铠甲的经过，诗人用了长达 150 行的诗句来描写阿喀琉斯盾牌上的图画，那上面反映了那个时代日常生产劳动的情景及诸多细节，其中包括大自然的景色，农村和城市的风光，战争、婚礼和宴会的情景，竞技场上的表演，等等。。因此，荷马画这面盾，不是

把它作为一件已经完成的完整的作品，而是把它作为正在完成过程中的作品。我们看到的不是盾，而是制造盾的那位神明的艺术大师在进行工作。而维吉尔所描绘的伊尼阿斯的盾就不同，不是制造的过程，而是作为完成了的盾，描绘盾，这里是、那里是、接着就是。在进行描绘的过程中，动作显然停住了。他的人物之中没有一个人参加这个描绘，盾上所绘的一切对下文也丝毫不发生影响。

只有绘画才能描写物体美。荷马从没描写海伦的美，尽管他的全部史诗就建筑在海伦的美上面。特洛伊战争，起于斯巴达王后海伦和特洛伊王子巴里斯的私奔。“画不出她的美并不是诗人的过错，只怪这门艺术有它的界限；应该称赞我谨守了这种界限。”诗人就美的效果来写美。荷马故意避免对物体美做细节的描绘，我们只偶尔听到说海伦的胳膊白，头发美，但是荷马仍然使我们对海伦的美获得一种远超过绘画所能引起的认识。当海伦走到特洛伊国元老们的会场里，这些尊贵的老人看见海伦，彼此私语到：

没有人会责备特洛伊人和希腊人，
说他们为了这个女人进行了长久的痛苦的战争，
她真象一位不朽的女神啊。

叫冷心肠的老人承认为她战争，流血流泪，是值得的。

凡是不能按照组成部分去描绘的对象，荷马就使我们从效果上去感觉它。另一种方法使化美为媚，动态中的美。阿尔契娜，左顾右盼，秋波流转。

莱辛对文学和造型艺术的深入分析，指出它们各自的局限，各自特殊的表现规律，开创了对于艺术形式的研究。

二、艺术观念的发展：从实体到形象，从功用到美，从知识到视觉

莱辛强调造型艺术的美的原则，但这个美的原则并不是从来就有的。即人们对艺术的形式并不是一开始就有着自觉意识的，形式上的美根本不是早期艺术关心的内容，对形式美的自觉是相对晚近的事情。从原始艺术进化到古希腊艺术，是艺术观念的一次极大的飞跃，美的观念第一次产生。原始的美洲、埃及的艺术，比如巫术宗教活动中的面具、石柱上的雕塑等等，这些原始艺术并没有从功用中分离出来，人们制造它们是为了使用，为了其宗教、巫术意义等，而不是为了美的观念。而从古希腊开始，美的艺术观念开始产生，这是艺术史的飞跃，贡布里希称之为觉醒的时代。整个艺术发展史不是技术熟练程度的发展史，而是观念和要求的变化史。

1. 请大家比较这两个雕塑作品：

维宁多夫的维纳斯（Venus of Willendorf），在德国南部的维宁多夫出土。公元前25000—前20000之间，属于旧石器时代。这件只有11厘米长的雕像，无疑是一个女性人体，但如何与文明时期的雕像相比的话，会看到它非常奇怪的造型特征：1. 虽然有头部，但却没有五官和面容的刻画，像网罩一样的雕刻图案布满整个头部。2. 雕像有手足资质，但却是非常简略，仿佛是被认为加压、削减了，一种残缺感；3. 肖像的胸部和臀部极度庞大，两个乳房占据了整个雕像1/4强的长度，而臀部也扩张到腰部以上。

梅迪奇的维纳斯，文艺复兴时期意大利梅迪奇家族收藏。展示的同样是一个女性形体，但造型特点与前者完全不同。1. 五官面容非常精细，栩栩如生；2. 四肢也是完整的，而且显然经过精心的配置，使它们与雕像的躯体的尺度和姿势协调一致；3. 胸部和臀部不再是过度庞大的，相反，它们的大小、形状也是被雕像的躯体统一规定的，只是配合着躯体四肢，丰满圆润的展示着女性青春的矫健，而绝不突兀显露自己。匀称协调、优雅妩媚。

比较：前者显然属于人类原始时代的艺术，制作者在制造它的时候，显然没有创造一种美的艺术观念，而是在制作一种有功用的偶像，一个母性崇拜的对象。他无法区分实体和形象，不是塑造眼睛看到的，而是塑造心中所需要的。没有我们所谓艺术观念，他塑造的只是一个崇拜的偶像，所以他不考虑这个形象的完整性，而不考虑造型的真实性（比例、部位的适度），而是非常草率对待他不关心的部位，只把力气花在重点（胸部和臀部）。硕大的胸部和臀部是女性特征的突出体现，是女性生育能力旺盛的体现。雕塑本身就是原始母性崇拜、生殖崇拜的偶像。雕塑家不是在象征表现的意义上，而是在塑造实体的意义上雕塑这对超比例的乳房的。

因此，原始艺术是一种巫术活动，他的目的并不是要创造形象以获得美，而是借制造和观摩偶像直接对现实产生作用。在原始意识中，形象和实体是混同的，两者具有相同的意义，掌握了星系那个就掌握了实体，对形象施加影响就是对实体施加影响。因此许多原始笔画中画着野猪等动物被人征服，画许多牛羊等动物，表示丰衣足食的愿望。

而这种原始思维，在现代人身身上仍有体现。杂志上偶像的图片，你愿意拿一根针去戳他的眼睛吗，那种感觉会同戳其他任何地方的感觉一样吗？损坏照片总令人有异样的感觉，尽管我们都知道对相片的所作所为无损于人物本身，但是那种心理仍然存在，损坏相片就仿佛伤害了相片中的人。

2. 埃及早期艺术

这时的艺术是在知识和观念上塑造对象，而不是视觉上的真实，雕塑家制造的不是他眼睛看到的形象，而是他观念中知识中的形象，女性的特征就是丰乳肥臀。

这种知识而非视觉，在古埃及的艺术中也有充分的体现。

古埃及金字塔，以保障法老和贵族在死后依然有高质量的生活，开始是活人陪葬，后来逐渐发展为以图像来代替实物陪葬。如图。这样的图画乍一看会令我们感到茫然，在表现现实生活方面，埃及画家的方式跟我们的大为不同，他们的绘画必须服从另外的目的，为了把整个现实生活完整的带给死者。所以当时最要紧的不是好看不好看，而是完整不完整。艺术家的任务是要尽可能清楚、尽可能持久地把一切事物都保留下来，所以他们并不打算把自然描绘成从一个偶然的角度的样子。他们是根据记忆作画，根据知识作画，遵循一些严格的规则使他们能把要进入画面的一切东西都绝对清楚地表现出来。

一个有池塘的花园。树木的形状和特点只有从侧面才能看清楚，而池塘的形状却只有从上面才能看见。埃及人处理这一问题时内心没有任何不安。他们会径直把池塘画成从上面看、把树木画成从侧面看的样子，而池塘里的鱼禽若从上面看则难以辨认，所以是侧面。

埃及的艺术家，无论哪一种事物，他们都得从最有特性的角度去表现。如何表现人体。头部是侧面，而眼睛是正面，一只正面的眼睛放到侧面的脸上。躯体的上半部肩膀和胸膛，从正面看最好，这样我们就能看见胳膊怎样跟躯体接合。而一旦活动起来，胳膊和腿从侧面看要清楚的多。画中的埃及人看起来如此扁平而扭曲，原因即在于此。脚，大脚趾向上去的轮廓线，两只脚都从内踝那一面来看，仿佛有两个左脚。千万不要设想埃及艺术家认为人看起来就是那个样子，他们不过是遵循着一条规则，以便把自己认为重要的东西都包括在一个人的形状之中。因为一个人的手臂如果被短缩或切去时，他怎么能拿来献给死者的必需品呢？埃及艺术家不是立足于艺术家在一个特点的时刻所能看到的東西，而是立足于他所知道的为一个人或一个场面所具有的东西。

艺术的发展：图坦卡门和妻子

3. 希腊人向埃及人学习，受其规则的影响，但已经开始使用自己的眼睛而非知识来创作艺术了。图，还很生硬，但脚已经不是生硬的固定在底座上。阿喀琉斯与埃阿斯下棋，人物仍然严格用侧面像表示，但身体已经不再是埃及样式了，手和臂也没有摆布的那么明显、生硬。画家显然力图想象出两个人那样面对面时，看起来到底会是什么样子。画家已经敢于只画出阿喀琉斯左手的一小部分，把其余部分隐藏到肩膀后面。他已不再认为只要他知道场面上确有其物就必须画出来不可。一旦这个古老的规则被打破，一旦艺术家开始信赖自己看到的情况，一场真正的山崩巨变就开始了。

一个伟大发现，短缩法（foreshortening）。图 49。大概比公元前 500 年稍早一些，艺术家破天荒第一次胆敢把一只脚画成从正面看的样子，这真是艺术史上震撼人心的时刻。一个青年武士正在准备出征，父母在两旁协助他。青年的头表现为侧面，而且我们能够看出画家把侧面的头安置在一个正面身体上遇到了极大的困难。右脚仍然是内踝侧面，但左脚已经经过透视短缩——五个脚趾好像一排五个小圆圈。意味着古老的艺术观念已经被替代，艺术的目标已不再是把所有的东西都用一目了然的形式画入图中，而是着眼于他看物体时的角度。

掷铁饼者，米龙征服了运动。古希腊艺术家开始自由地表现人体形象的种种姿势和动态。并开始想要通过外在的形态表达出人物的内心世界。图 58. 老乳母认出尤利西斯。正在发生一桩戏剧性的动人的事情，因为乳母与英雄之间正在交换的眼神，向我们传达出丰富的感情。尤利西斯在外 19 年，化妆成乞丐回到家乡，乳母发现他脚上熟悉的伤疤而认出他。图 59。在人体姿势中看出“心灵活动”，把这座简单的墓碑造就成为大的艺术作品。

这件浮雕把安葬在墓下的赫格索表现的栩栩如生，一个侍女站在面前，递给她一个盒子，她好像在丛中挑选首饰。布局十分清晰和美妙，已经摆脱了几何形式，去掉了棱角，变得自由自在。上半部由两个女人的手臂构成弧线围拢成边框，座椅的曲线也有相应的配合，赫格索美丽的手毫不费力的成为注意力的中心。衣服贴着形体飘拂而下显得如此沉静。这一切相互结合陈升了如此单纯的和谐，也只有到了公元前5世纪，这样的希腊艺术才诞生于人间。

到了希腊化时期，轻松、优雅的艺术。图61. 尽管这个残损的浮雕缺少头手，然而还是那么美丽，一个少女形象，胜利女神，在走路时弯腰提鞋。这一骤然停步被描摹的多么迷人，薄薄的衣饰下垂裹住美丽的躯体，多么柔和华丽。从这个作品中我们看到，艺术家已经能够随心所欲，在动态表现和短缩法方面已经毫无困难。

图62. 赫尔墨斯和小狄奥尼索斯。生硬的痕迹一扫而光，这位神祇站在我们面前姿态随意，却无损其尊严。能够显示出在柔软的皮肤下，肌肉和骨骼的隆起与活动，并且能够感受到一个活生生的人体的全部优美之处。世上没有一个活着的人体能像希腊雕塑那样对称、匀整和美丽，他们仿佛是从另一个更为美好的世界降临的人。人物已经开始活动、开始呼吸。

三、康德美学：审美自律的确立

美成为艺术的最高法则，对艺术不再要求其功能和作用，不再期望一座雕塑起到圣像的作用，而只欣赏它的美。一座宫殿，它的居住功能是一方面，而它的美的属性则与其居住功能无关。审美自律，美开始独立于其他的领域，包括政治、宗教、乃至社会生活，这一点是在康德哲学那里真正确立起来。

康德 1724—1804，哥尼斯堡。规律的生活。康德的老师鲍姆加登。此前没有别人像康德那样给审美经验如此重要的哲学位置。

"Two things fill the mind with ever new and increasing admiration and awe, the more often and steadily we reflect upon them: the starry heavens above me and the moral law within me.

有两种东西，我们愈是时常愈加反覆地思索，它们就愈是给人的心灵灌注了时时翻新，有加无已的赞叹和敬畏——头顶的星空和心中的道德法则。

莱布尼茨的理性主义体系，主张以生而有之的先验的理性作为客观世界和人类知识的基础，先验理性；洛克休谟的经验主义，一切知识都源于人的感性经验，没有先验的理性。调和二者。《纯粹理性判断》力图证明，虽然我们的知识中没有丝毫能够超越经验，然而仍有一部分是先验的，不是从经验按归纳综合方式推断出来的。分析判断与综合判断的区别，先验命题和经验命题的区别。分析命题是先验命题，谓词是主词的一部分，高个子的人是人，综合命题是经验命题，只有通过经验才能知道，星期二是下雨天，只有社会主义才能救中国。通过经验知道的是综合命题，但是康德不承认反过来的判断——一切综合判断只有通过经验才能知道，他力图要证明的就是，有些综合判断是先验的。先验综合判断如何可能。比如道德、审美就是先验综合判断。

传统哲学将人的心理分为知情意三个部分，康德三大批判对应于此，纯粹理性批判，知，认识如何可能，实践理性批判，意，道德如何可能，判断力批判，情，审美如何可能。情感即审美和道德之间的中介。审美活动是认知活动和道德活动的中介，审美能力的培养是人类由认识自然向实践自由过渡的重要环节。

审美判断力的分析论

1、为了分辨某物是美的还是不美的，我们不是把表象通过知性联系着客体来认识，而是通过想象力而与主体及其愉快或不愉快的情感相联系。所以鉴赏判断并不是认识判断，因而不是逻辑上的，而是感性的（审美的），我们把这种判断理解为其规定根据只能是主观的。

草地的绿色属于客观的感觉，即对一个感官对象的知觉；但对这绿色的快意却属于主观的感觉，它并没有使任何对象被表象出来：亦即是属于情感的，凭借这种情感，对象是作为愉悦的客体（这愉悦不是该对象的知识）而被观赏的。

2、那规定鉴赏判断的愉悦是不带任何利害的。

被称之为利害的那种愉悦，我们是把它与一个对象的实存结合着。

第一，问题在于某物是否美，那么我们并不想知道这件事的实存对我们或对任何人是否有什么重要性，而只想知道我们在单纯的观赏中（在直观或反思中）如何评判它。

是否是对象的这一表象在我心中就会伴随愉悦，哪怕就这个表象的对象之实存而言我会是无所谓的。

利害会影响鉴赏判断的纯粹性

第二，对快适的愉悦是与利害结合着的。

快适就是那在感觉中使感官感到喜欢的东西。妩媚的、可爱的、好看的、喜人的。

关于一个对象，我借以将它宣布为快适的那个判断会表达出对该对象的某种兴趣，即通过感觉激起了对这样一个对象的欲望。

第三，对善的愉悦是与利害结合着的。

对什么有利的东西，这些东西只是作为手段而使人喜欢，另一种本身是好的，单凭自身就令人喜欢。两种情况都始终包含有某个目的的概念，因此都包含有理性对意愿的关系，所以也包含对一个客体或一个行动的存有的愉悦，也就是某种兴趣（利害）。

善是借助于理性由单纯概念而使人喜欢的。要觉得某物是善的，我任何时候都必须知道对象应当是怎样一个东西，即必须拥有关于这个对象的概念。美并不需要这样。花，自由的素描，无意图地互相缠绕、线条，没有任何含义，不依赖于任何确定的概念，却令人喜欢。

快适是使人快乐的东西，美则是使人喜欢的东西，善是被尊敬的、被赞成的东西。

对美的鉴赏的愉悦是一种无利害的自由的愉悦，因为没有任何利害、既没有感官的利害也没有理性的利害来对赞许加以强迫。

3、无目的的合目的性

什么是目的：客观目的、主观目的。

客观目的。主观目的：“人”之所以成为“人”自身，正是基于按照“人”这一概念要求自己，并由此与其它动物区分开来。“人”这个概念本身包含着人的现实性的基础。无疑，它是自身存在的根据。

目的会带来利害，快适和善有目的。审美判断一定是无目的的。

什么是合目的性。一个客体，或是一种内心状态，或是一个行动，它们之所以被称为合目的的，只是因为我们只有把一个按照目的的原因性，即一个按照某种规则的表象来这样安排它们的意志假定为它们的根据，才能解释和理解它们的可能性。

能够构成我们评判为没有概念而普遍可传达的那种愉悦，因而构成鉴赏判断的规定根据的，没有任何别的东西，而只有对象表象的不带任何目的（不管是主观目的还是客观目的）的主观合目的性，因而只有在对象借以被给予我们的那个表象中的合目的性的单纯形式，如果我们意识到这种形式的话。

主观合目的性，不是合概念，而是合形式。一物有概念，因此有目的，一物的形式就有合目的性。

对事物的认识，除了概念的规定外，还要受事物的样式条件的规定，某物与它物的样式不同，构成了自然界中事物间的区别，样式成了某物之所以是某物的原因，而且这原因也是结果。因为，某物的样式显示出某物好象是有目的的。

对主体诸认识能力的游戏中的单纯形式的合目的性的意识就是愉快本身。但这愉快本身毕竟有其原因性。即保持这表象本身的状态和诸认识能力的活动而没有进一步的意图。我们流连于对美的观赏，因为这种观赏在自我加强和自我再生。

当一自然事物的形式，符合了我们头脑中先验的关于自然形式合目的性原理，因此，也符合了我们的认识机能的要求，从而使我们在知性力和想象力的和谐产生的表象中，产生愉快的情绪。而引起自然的合目的性的美学表象的对象就被称为美，而通过情感对美的对象的判断则被称为鉴赏。

Scruton 自由的美不涉及任何目的，却反映了一种秩序，这种秩序源于我们自身，即有目的的存在者。这就是无目的的合目的性。审美经验引导我们将每个对象本身视作目的，同时也引导我们感觉到自然的合目的性。

4、鉴赏判断完全不依赖与完善性概念

客观合目的性要么是外在的，就是有用性；要么是内在的，就是对象的完善性。

为了在一物上表象出一个客观合目的性，关于该物应当是怎样一个物的概念将会走在前面；而在该物中杂多与这个概念（它提供该物上杂多的联结的规则）的协调一致就是一物的质的完善性。

客观合目的性只有通过概念才能被认识。审美判断是主观合目的性。

一物表象中的形式的东西，即杂多与一个东西（它应当是什么尚未定）的协调一致，单独说来根本没有使我们认识到任何客观合目的性：因为在此抽调了作为目的的这个（该物所应当是的）一，在直观者内心剩下来的就只是表象的主观合目的性了。

一块草坪，而我并不在那上门设想一个目的，即它应当用来开一个乡村舞会，这时就没有丝毫完善性的概念通过这一单纯形式而被给予。

在评判上单以某种形式的合目的性、亦即某种无目的的合目的性为基础的美，是完全不依赖于善的表象的，因为后者是以一个客观的合目的性、亦即是以对象与某个确定的目的的关系为前提的。

5、纯粹鉴赏判断是不依赖于刺激和激动的。

使人快乐或痛苦的东西被当作审美判断，无法要求普遍性，同时混有刺激和激动，因此不是审美的鉴赏判断。愉悦的质料被冒充为形式。

一个不受刺激和激动的任何影响（不管它们与美的愉悦是否能结合）、因而只以形式的合目的性作为规定根据的鉴赏判断，就是一个纯粹鉴赏判断。

陈述快意和不快意的感官判断（质料的感性判断），陈述一个对象或它的表象方式上的美的感性（审美）判断。

魅力与刺激和激动类似，不是纯粹的审美判断。

一片草坪的绿色，一种单纯的音调，本身被大多数人宣称为美，虽然二者看起来都是以表象的质料、也就是以感觉为基础，并因此只配称之为快适。不过，我们同时也发现，对颜色亦即音调的感觉只有当两者都是纯粹的时，才被正当地称为美的；这时一个已经涉及到形式的规定，也是这些表象中唯一可以确定地普遍传达的东西：因为感觉的质本身并不能认为在一切主体中都是一致的，而对一种颜色的快意超过另一种颜色，是很难在每个人那里都受到这样的评判。

这种纯粹性仅仅是属于形式的，因为我们在这里可以把那种感觉方式的质（即它是否表象和表象着哪一种颜色或音调）抽象掉。因此一切单纯的颜色，就其是纯粹的而言，将被看作是美的，混合的颜色就没有这个优点。魅力实际有损于鉴赏判断，只有在鉴赏力还薄弱且未经训练的情况下，才被宽容地接受下来。

在绘画、雕塑等一切造型艺术中，就它们作为美的艺术而言，素描都是根本性的东西，在素描中，并不是那通过感觉而使人快乐的东西，而只是通过其形式而使人喜欢的东西，才构成了鉴赏的一切素质的基础。颜色和乐器的令人快适的魅力仿佛是对形式上的愉悦的一种相同性质的添加，而只不过是它们使这种形式在直观上更精确、更确定更完整而已。

一个纯粹的鉴赏判断既不是以魅力也不是以激动，一句话，不是以任何作为感性（审美）判断的质料的感觉作为规定根据的。

6、自由美、依附美

前者不以任何有关对象应当是什么的概念为前提；后者则以这样一个概念及按照这个概念的对象完善性为前提。独立存在的美，有条件的美。

花是自由的自然美。花是植物的受精器官。这一判断是不以任何一个物种的完善性、不以杂多的复合所关系到的任何内在合目的性为基础的。许多鸟类贝壳是美的，但这些美不应归于任何按照概念在其目的上被规定的对象，而是自由地自身使人喜欢的。所以线描、卷叶饰、幻想曲、无词的音乐等，自身并没有什么含义，不表现什么，不表示任何在某个确定概念之下的客体，并且是自由的美。

在对一种自由的美（按照单纯的形式）作评判时，那鉴赏判断是纯粹的。它不预设任何一个目的的概念，要杂多为了这个目的而服务于给予的客体并要它对这个客体有所表现，借此只会使在观赏该形象时仿佛在做游戏的那个想象力的自由受到限制。

人、马、建筑的美，都是以一个目的的概念为前提的，这概念规定着此物应当是什么，因而规定着它的一个完善性概念，所以只是固着之美。善（杂多按一物之目的而对该物本身是善的）与美的结合同样造成了对鉴赏判断的纯粹性的损害。

当我感知一幅写生画或一栋建筑，当我将他们概念化之后，即一处风景，一座教堂，而感到它们是美的，这就是依附美。依附美的判断不如自由美的判断纯粹。

7、美是无概念地作为一个普遍愉悦的客体被设想的

第一，美要求普遍可传达

如果有一个东西，某人意识到对它的愉悦在他自己是没有任何利害的，他对这个东西就只能作这样的评判，即它必定包含一个使每个人都愉悦的根据。因为既然它不是建立在主体的某个爱好之上（又不是建立在某个另外的经过考虑的利害之上），而是判断者在它投入到对象的愉悦上感到完全的自由：所以他不可能发现只有他的主体才依赖的任何私人条件是这种愉悦的根据，因而这种愉悦必须被看作是根植于他也能在每个别人那里预设的东西之中的；因此他必定相信有理由对每个人期待一种类似的愉悦。

于是他将这样来谈到美，就好像美是对象的一种性状，而这判断是（通过客体的概念而构成某种客体知识的）逻辑的判断似的；尽管这判断只是感性的（审美的）。我们可以在这方面预设它对每个人的有效性。但是这种普遍性也不能从概念中产生出来。与意识到自身中脱离了一切利害的鉴赏判断必然相联系的，就是一种不带有基于客体之上的普遍性而对每个人有效的要求，就是说，与它结合在一起的必须是某种主观普遍性的要求。

快适是建立在私人感受之上的判断，每个人都有自己独特的口味。

美，如果只是对我说是美的，我就不必说是美的，而只应该说喜欢。使我快意的东西很多别人不会来争辩。所以趣味无争辩。而美不同，如果某人宣布某物是美的，那么他就在期待别人有同样的愉悦，他不仅仅是为自己，而且也为别人在下判断，因而他谈到美时好像它是物的一个属性似的。

第二，这个普遍性是主观的。

愉悦的普遍性在一个鉴赏判断中只表现为主观的。

关于美的鉴赏判断要求每个人在一个对象上感到愉悦，但却并不是依据一个概念（因为那样就是善了）。感官的鉴赏，反思的鉴赏。

如果一个判断对于在一个给予的概念之下所包含的一切东西都有效，那么它对于每个借这个概念表象一个对象的人也都有效。但从一个主观的普遍有效性中，亦即从不基于任何概念的感性的（审美的）普遍有效性中，是不能够推出逻辑的普遍有效性的：因为那样一种判断根本不是针对客体的。

例子，益虫是概念，根据这个概念，判断蚯蚓是益虫。而老虎是美的，则不依赖概念。

但正因为如此，即使那被加在一个判断上的感性（审美的）普遍性，也必然具有特殊的类型，因为它不是把美这个谓词与完全在逻辑的范围内来看的客体的概念相联结，但却同样把这个谓词扩展到所有的作判断的人的范围之上去。

我凝视这朵玫瑰花，通过一个鉴赏判断宣称它是美的。通过比较得出“玫瑰花一般是美的”，逻辑判断。

鉴赏判断本身并不假定每个人的赞同，只是向每个人要求这种赞同。

凡是那没有概念而普遍令人喜欢的东西就是美的。

第三、共通感

一切人对于一个被看作某种无法指明的普遍规则之实例的判断加以赞同的必然性。

鉴赏判断所预定的必然性条件就是共通感的理念。

认知判断有客观原则而有必然性，单纯的感官口味则没有必然性。所以鉴赏判断必定具有一条主观原则，这条原则只通过情感而不通过概念，却可能普遍有效地规定什么是令人喜欢的、什么是令人讨厌的。即共通感。

如果知识应当是可以传达的，那么内心状态、即诸认识能力与一般知识的相称，也应当是可以普遍传达的。而这种相称只能通过情感（而不是按照概念）来规定，因此对这种（在一个给予的表象上的）相称的情感也必须能够普遍传达。这种情感的普遍可传达性是以一个共通感为前提的：那么这种共通感就将能够有理由被假定下来。这种普遍可传达性是在任何逻辑和任何并非怀疑论的认识原则中都必须预设的。

在一个鉴赏判断里所想到的普遍赞同的必然性是一种主观必然性，它在某种共通感的前提下被表象为客观的。

宣称某物为美，希求别人赞同，这种判断不建立在概念上，而只是建立在情感上，所以我们不是把这个情感作为私人情感，而是作为共同情感而置于基础的位置上。

于是，这种共通感为此目的就不能建立于经验之上，因为它要授权我们作出那些包含有一个应当在内的判断：它不是说，每个人将会与我们的判断协和一致，而是说，每个人应当与此协和一致。共通感使对一个客体的愉悦成为每一个人的规则：因为这原则虽然是主观的，但却被看作是主观普遍的（即一个对每个人都是必然的理念），在涉及到不同判断者之间的一致性时是可以像一个客观原则那样来要求普遍的赞同的。

共通感是被预设的。至于事实上是否有这样一个作为经验可能性之构成性原则的共通感，还是有一个更高的理性原则使它对我们而言只是一个调节性原则，即为了更高的目的才在我们心中产生出一个共通感来：因而，是否鉴赏就是一种原始的和自然的能力，抑或只不过是一种尚需获得的和认为的能力的理念，以至于鉴赏判断连同其对普遍赞同的要求事实上只是一种理性的要求，要产生出情致的这样一种一致性来，而那种应当，即每个人的情感与每个他人的特殊情感相汇合的客观必然性。这些还不知道。

美的难题。二律背反。审美判断看似与其自身相矛盾：它不能同时既是审美的（主观经验的表达），又是一种判断（宣称普遍的同意）。一方面，人们在对象中获得愉悦，而这种愉悦是直接的，并不建立在对这个对象进行概念化或对其原因目的性状进行探究的基础上。另一方面，人们以判断的形式表达他们的愉悦，说美似乎是对象的一种性状，以此表明他们的愉悦客观有效。但是怎么能是这样呢？愉悦是直接的，不经任何推理或分析，那么是什么容许这种普遍同意的要求？

我们的审美感觉和判断，跟经验直接相关。任何人都无法对未听过或见过的客体作出美的判断，所以似乎不可能存在审美判断的原则或规律（比如什么样的形式必然引起美感），因为我必须直接在这个对象的表象上感觉到愉快，这种愉快是不能通过任何证据说服我而得出的。审美判断总必须是经验，而绝非概念思维。

但审美判断又是一种判断，当我描述某样东西是美的，我并非仅指它使我愉悦，我是在说它，而不是我自己。而我解释这个判断时，我并不解释自己的感觉，而是通过指出对象的特点而提供根据。实际上我是在说，只要他人是理性的，就会和我感受到同样的愉快。

审美判断并不依据概念，而是依据一种愉悦的感觉，但这种愉悦被假定为普遍有效，甚至是必然的。审美判断包含一种“应当”。而普遍性和必然性两个词将我们指向了先天之物的界定特征。其他人和我感觉应当相同这个假设并非源自经验，恰恰相反，它是审美愉悦的先决条件。它也不是分析的，因此，它必定是先天综合的。

审美判断当然包含着对客观性的要求。当一处挚爱的风景被随意破坏。

概念的例子，概念普遍可传达。花是植物的受精器官。那么花的概念普遍可传达，各种花只要满足这个概念，就是花。对某物是否为花（对某物是否为某概念），每个人都会赞同。

花是美的，所以玫瑰花美，所以这朵花美。这是一个认识判断，而绝非审美判断。

但这朵花美，这个判断不是建立在概念上，而是人对其形式的主观感觉，但这个判断却应当普遍赞同。

康德的美是个二律背反，美是主观的、不涉概念、无目的的合目的性的形式，但却是普遍可传达的，仿佛是客观原则一样要求普遍性。这种普遍性无法证明，只能被预设，共通感是应当和义务（ought to）。审美判断也就成了《纯粹理性批判》全力证明的那种先天综合判断，无法在经验中证明，却也不是理性的分析判断。美的普遍可传达就仿佛是道德，道德是应当和义务，无法也无需再进一步证明自身。应当有情致的一致，每个人的情感应当与每个他人的特殊情感相汇合。这里已经有了《永久和平论》中的大同理想。如柄谷行人所言，他者的问题在康德那里如此重要。

四、有意味的符号形式

在康德那里，形式已经成为审美判断的唯一对象。形式的合目的性。形式才是自由的审美判断的对象。是形式，甚至不是形象，才是审美判断的对象。

1. 艺术离不开具体的符号形式，比如绘画要通过线条、色彩，文学要通过文字，舞蹈要通过形体、动作等等。

艺术的符号是具有特殊形式的，有意味的形式。呐喊或是儿童的模仿，称不上是艺术，就是他们不具有有意味的形式。

卡西尔认为，艺术并不是对一个现成的即予的实在的单纯复写，它不是对实在的摹仿，而是对实在的发现。不过我们通过艺术所发现的自然，不是科学家所说的那种自然。语言和科学依赖于同一个抽象过程，而艺术则是一个持续的具体化过程。艺术不追求事物的性质或原因，而是给我们以对事物形式的直观。艺术家是自然的各种形式的发现者。

达芬奇说绘画和雕塑的意义是“教导人们观看”，艺术家是可见世界领域的伟大教师。对事物的纯粹形式的认识绝不是一种本能的才能，我们可能会一千次地遇见一个普通感觉经验的对象却从未看见它的形式。

艺术家并不描绘或复写某一经验对象：一片有着小丘和高山、小溪和河流的景色。他给与我们的的是这景色的独特的转瞬即逝的面貌，他想要表达事物的气氛，光和影的波动。我们的审美知觉比起我们的普通感官知觉来更为多样化并且属于一个更为复杂的层次。歌德说，艺术并不打算揭示事物的奥秘之处，而仅仅只停留在自然现象的表面。但这个表面并不是直接的感知的东西，当我们在艺术家的作品中发现它以前，我们根本就不知道它。造型艺术家们使我们看见了感性世界的全部丰富性和多样性。要是没有伟大的画家和雕塑家的作品，我们能知道事物外表上的无数细微差别吗？

《干草垛》这一主题早在1888年时就被想到。莫奈的《草垛》系列组画，是他1890年在吉维尼村创作的。这种景物只有秋季才有。于是他从秋天一直画到翌年初春，不断观察其光的变化。前后一共画了24幅。既有单幅的，也有成组的。角度也都不同，表现在不同时辰和不同光线的变化下的草垛形象。画面看似单调，面对几堆干草垛，画家却产生了深厚的色彩感情。开始他以为用两块画布去画这堆干草垛就可以了，一块阴天用，一块晴天用。可是，由于光线在草垛上不断变化，他不得不一次又一次地回家取新的画布。他之所以如此热中于这个物体上的光的变化，用他自己的话来说，是要记录“某一特定自然景色的真实印象，而不是出去描绘一幅笼统性的风景画。”

他敏锐的观察并捕捉这种光与色的微妙的变化，并寻找到自己独特的绘画语言和形式。在这近一年的时间里，无论是漫长炎热的夏日，还是白雪皑皑的冬日，晨曦微露的黎明，露珠摇曳的清晨，阳光正耀的正午，晚霞弥漫的黄昏，他细心的观察着在不同时刻中草垛的变化，一天常常同时在几幅画布上作画。为了捕捉瞬间的印象，他有时来不及在调色板上调色，直接用原色在画面上混合。他在1890年10月7日写给古斯塔夫·吉弗罗瓦的信中写道：“我正在努力的工作，顽强地画不同印象的草垛连作。现在太阳落山的那么快，使我来不及跟踪它。我画得又那么慢，这使我非常懊恼，然而越画下去，我越清楚地看到，应该更多地工作，为了表达我正在寻求的东西——‘瞬间’，尤其是笼罩着周围，四处放射的光……”

致力于对“光”和“色”的孜孜不倦的追求。他摆脱了传统的绘画题材、故事情节、创作思想和构图的束缚，强调对生活 and 自然的主观感受和印象，颠覆了19世纪以前传统绘画的“固有色”的色彩观念，致力于“环境色”的研究，打破了传统以褐色为画面的基调，描绘在不同的光线照射下色彩细微的运动，物体反射、折射光下的色彩变化，形成自己独特的绘画语言。

画家李希特（Ludwig Richter）曾和三个朋友打算画一幅相同的风景，他们都坚持不背离自然，尽可能精确复写他们所看到的東西，结果确实画出了四幅完全不同的画。他得出结论说，没有客观眼光这样的东西。

一处风景的自然的美，与我们在风景画大师们的作品所感到的审美的美，并不是一回事。我们感到风景宜人，轻柔的风，清新的草地，但当构思一幅图画，我们就由一个活生生的事物的领域，进入到了一个“活生生的形式”的领域。

艺术的关键不再于其与外部世界的关联（再现），甚至也不在于与内部世界的关联（表现），而在于形式，形式给人以美感。克莱夫·贝尔认为，艺术的本体是“有意味的形式”，“在各个不同的作品中，线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系，激起我们的审美感情。这些线色的关系和组合，这些审美的感人形式我称之为有意味的形式”。贝尔首先指出，存在一种由视觉艺术作品唤起的独特情感，并且每一种视觉艺术都会唤起这种情感，这种情感就是审美情感。如果我们找到唤起这种情感的所有对象的共同的或独特的属性，就解决了我所认为的美学中心问题。他将这种共同属性规定为是有意味的形式。

贝尔反对描述性的绘画，形式在那里只是为了传达信息而非表达情感。同时，他认为模仿 / 再现也同样有价值，只是如果一个再现的形式具有其艺术价值，它是作为一种形式，而不是作为再现而具有价值的。现实主义的形式如果在创作中运用得当，也可以和抽象的形式一样富有趣味。

惠斯勒《夜曲》：没有明晰的形象，并不指向外部世界，只有色彩，和粗糙武断的形状，却营造出一种意境，一种现代的意境。那种模糊朦胧的意境，冰冷灰暗。那个粗糙朦胧的人影，成功的成为画面的中心。“关乎绘画的不是题材，而是把题材转化为色彩和形状的方式。”

蛋糕, Wayne Thiebaud

贝尔已经比较极端了，排除描述性和再现性的成分，最看重象征的、抽象的、纯粹的形式。“我们欣赏一件艺术作品的时候，并不需要从生活中带进来任何东西，不需要把有关生活观念和事物的知识带入到艺术作品中，也不需要谙熟生活中的各种情感。”“再现常常是一位艺术家的缺点的标记。一位低能的画家如果无力创作出哪怕能唤起稍许审美情感的形式，他将会通过暗示生活中的情感来弥补这一点，而为了唤起生活中的情感，他必须运用再现的手法。”“观众在形式的背后寻找生活情感的倾向通常就是敏感性有缺陷的迹象，这表明他的审美情感的不足”无法感受纯粹的形式中的情感，就等于音乐会上的聋子。“面对一幅画的时候，他们会本能地后退到他们生活的世界中，以此作为参照来理解其中的形式，他们把创作出来的形式当作模仿现实的形式来对待，把一幅画当作一张照片来看。他们不是沿着艺术的溪流走到那个审美经验的新世界中，而是一个急转弯，径自返回到人的世界当中。”“一件好的视觉艺术作品会把一个能够欣赏它的人带到生活之外的快感当中，而把艺术当作体验生活情感的手段，就譬如用望远镜来读报纸。”而一个合格的欣赏者“从未注意过作品的再现性的成分，因此，他们在讨论绘画作品的时候，谈的是形式的形状以及色彩的浓淡和关系。他们只关注线条和色彩，关注它们的关系、用量和质量，但是它们从这些东西之中获得的情感，比从对事实和观念的描述中获得的情感要深刻得多，更要崇高得多。”“完美的情人能够感受到深刻的形式意味，他超脱于时间和地点的偶然因素之外，对于他来说，考古学的、历史的、圣徒传闻的内容都是无关紧要的。”不同时间不同民族的艺术在形式能力上没有区别，都可以引起审美情感，而理想的欣赏者可以无障碍地欣赏它们，形式是永恒的。不需要除却形式以外的其他任何知识，不需要艺术史。

贝尔是典型的形式主义者，形式远远高于内容，艺术的本质不在其主题内容，而恰恰是脱离了这些之后的东西，即形式。与模仿论的深刻差异，与柏拉图完全相反。与马克思完全相反。

在贝尔看来历史画、伤痕美术等都是低级的美术。纯粹形式的艺术才是最高级的。比如康定斯基，蒙德里安。与彼埃·蒙德里安和马列维奇一起，康定斯基认为是抽象艺术先驱。古根海姆美术馆是康定斯基作品的最大藏家之一。

蒙德里安是几何抽象画派的先驱，与德士堡等组织“风格派”，提倡自己的艺术“新造型主义”。认为艺术应根本脱离自然的外在形式，以表现抽象精神为目的，追求人与神统一的绝对境界，亦即今日我们熟知的“纯粹抽象”。蒙德里安早年画过写实的人物和风景，后来逐渐把树木的形态简化成水平与垂直线的纯粹抽象构成，从内省的深刻观感与洞察里，创造普遍的现象秩序与均衡之美。他崇拜直线美，主张透过直角可以静观万物内部的安宁。

“绘画的根本，便是以色彩和线条将宇宙万物描绘成可感知的造型。”万物的本质都可以垂直水平线条，以及原色表达，

<https://www.zhihu.com/question/19593878>

James Elkins: How to Look at Mondrian

电影的语言是怎样发展起来的，最开始是固定镜头，摄影机的运动带来了什么？剪辑带来了什么？蒙太奇、特写、

现代视觉理论早已赋予这些视觉技术以一种解剖学的比喻意义，比如慢镜头、特写等摄影机镜头的各种功能把细微和肉眼不宜察觉的对象和活动从整体环境中突显出来，正如解剖探测不可见的人体内部。

本雅明曾论述，“巫师与外科医生这一对比正好可以比作画家和摄影师这一对。画家在他的作品中同现实保持一段距离，而摄影师则深深地刺入现实的织体。在他们捕获的画面之间有着惊人的不同。画家的画面是一幅整体，而摄影师的画面则由多样的断片按一种新的法则装配而成。”¹

镜头的效果。胡歌《中场休息》

http://www.iqiyi.com/w_19rt7a08ix.html

运动长镜头《匆匆那年》

<http://www.honghuowang.com/bagua/52447>

长镜头。《云水谣》<http://www.m1905.com/vod/play/85451.shtml> 04:19

但同樣通過片頭那個 4 分鐘的搖接鏡頭營造出歷史氛圍，取自福建的風俗景象被完美地標誌為 1940 年代的台灣，鏡頭中的環境、人物、動作、事件，比如婚喪嫁娶、布袋戲、國民黨兵、學說國語、歌仔戲等都被拼接為一個想像的歷史空間。

《三峡好人》http://v.youku.com/v_show/id_XMzc4NTE1Njg=.html

电影的环形叙事，特殊的叙事手法

其次，电影叙事视点中的限知视点带来一种特殊的环形叙事。大部分电影采用都是全知视点，摄影机是无所不知的上帝，但是电影同样可以如文学一样使用不同层面的人称叙事，带来限知视点，人物化的叙事者使其权威大打折扣。于是，什么时候让观众知道多少、让他们通过谁的眼睛和嘴巴知道？让他们比剧中的谁知道更多或更少？这是电影叙事的重要技巧，电影由此控制观众的观影快感。

一种特殊的利用限知人物视点的电影叙事类型是环形叙事，如昆汀·塔伦蒂诺、盖·里奇、宁浩等导演都擅长使用此种手法。此种不同视角的环状叙事既不同于一般的倒叙——尽管它包含了时间上的先后颠倒，也不同于通常的平行剪辑——尽管它并置了不同的时空，其关键在于一重重的叠加，扩展电影的时空。如果是三段式，环状叙事先以一个人物 A 为中心完整的叙述一遍故事，再以另外的故事参与者 B 为中心回到时间起点重述，B 提供了故事的另一面，最后再由另一个人物 C 再次重述，打开 A 和 B 视角中被遮蔽的很多东西。环状叙事的开头段落总是枯燥的，因为有太多东西被刻意隐瞒，不让观众知道，等着在后面的段落里一点点披露。但好的结构会随着叙事层次的增加，不断拓展故事的不同面向，重新组合时空，仿佛堆积木，层层叠叠，不断制造豁然开朗、恍然大悟的观影效果。好的形式所带来的意义和快感绝对不亚于故事内容的效果，这是为什么《低俗小说》百看不厌。

这种结构和效果尤其体现在重复的镜头上。同一件事情或场景在不同的人物那里反复出现，而每次出现都由于视角的转换使得事情或场景的含义产生变化，剧中人不知，而观众获得揭秘的快感。重复的镜头是不同轨迹的人物的连结点，就仿佛是粘连积木的胶水，将前叙的东西与后来展开的内容一点点地对上。重复必须带进新的信息，否则就仅仅是功能性的，重复镜头告诉观众原本各自行动的人在这点上处于同一时空，现在请看硬币的另一面。环形叙事拓展了电影的时空，并具有了一种自反性（self-reflection），它以反向的手法揭露出电影世界的封闭性和有限性。它告诉我们，在传统叙事电影里，世界以主人公为中心建造，讲述一个封闭完整的故事，而事实上，世界是网状的，主人公的周围连接的是无数的主人公和他们的故事，电影遮蔽了电影周围的世界。

比如宁浩导演影片《疯狂的石头》的精彩开篇就是一个短小而精致的环形叙事，展现了一个动作所产生的连环的多重的结果。这段情节如果按照顺时序来讲述的话，是空中缆车掉下可乐罐砸中了包哥和小军驾驶的车，两人下车骂人，结果车溜走，撞上了要收购包哥工厂的开发商助理秦经理的宝马车，两车相撞引来了正在旁边盘查以搬家掩盖偷盗的一伙贼人的交警，于是三个毛贼侥幸逃脱。这个事件将故事中的四股主要力量全部牵扯进来，

¹ 本雅明：《机械复制时代的艺术》，载《启迪——本雅明文选》，张旭东、王斑译，北京：三联书店 2008 年，第 253-254 页。

而电影打乱时序，以不同视角的多次重复，一点一点地披露出这种关系，产生了极佳的效果。影片中的事件顺序是：1. 缆车上掉可乐；2. 毛贼被交警盘查，远处撞车，贼逃脱（观众以为撞车仅是个功能性的插曲）；3. 商人强拆，车停路边，结果被撞（观众才知道事件2中撞车来源于此）；4. 包哥开车被可乐罐砸，撞车（观众才知道事件3中的撞车原因，才知道事件1的结果）。撞车在这个段落里重复了三次，每次带来新的内容，一次次恍然大悟，结构产生意义，正是如此。

疯狂的石头，开篇的撞车 01:19，

http://v.youku.com/v_show/id_XMjYONDUxODY4.html

3、陌生化 Defamiliarization

这其实是陌生化：什克洛夫斯基“陌生化”：艺术的手法是将事物“奇异化”的手法，是把形式艰深化，从而增加感受的难度和时间的手法，因为在艺术中感受过程本身就是目的，应该使之延长。艺术是对事物的制作进行体验的一种方式，而已制成之物在艺术之中并不重要。

所以形式是为了给人的感受增加阻力，分行了的文字，你格外注意，正是这种形式把你的注意力引向这些文字本身。

什克洛夫斯基，反对艺术是形象思维的观点。形象艺术，另外的更大的领域是没有形象的艺术，抒情诗、音乐、建筑。反对“艺术是象征的创造者”。认可形象的人会期望形象艺术的历史由形象变化的历史构成。但是，形象几乎是不变的，形象是传统流传下来的，“各诗歌流派的全部活动不过是积累和发现新的手法，一边安排和设计语言材料，而且安排形象远远超过创造形象。形象都是现成的东西。”“形象思维无论如何不是联系所有艺术学科的纽带，甚至也不是联系文学艺术各个学科的纽带，形象的变化并不是诗歌发展的本质。”他反过来将形象看作是语言的方式之一。

他也反对这样的观点，即节约创造力的规律，“通过最简便的途径，把思路引导向所需要的概念”“风格的优点在于用尽可能少的词构成尽可能多的思想”。什克洛夫斯基认为这在日常语言里是适用的。诗歌语言则恰好相反。

动作一旦成为习惯性的，就会变成自动的动作，我们对其就没有感觉和意识了。在自动化的表现中，“事物首先在作为感觉方面减弱了，随后在再现方面也减弱了”。忘记是否擦过桌子。这样生活就消失了，变的什么也不是了。自动化囊括了一切。“如果许多人的复杂的一生都是无意识地匆匆过去，那就如同这一生根本没有存在”。在文学上，象征也是一种自动化。自动化的动作：骑自行车、吃药。比如我们在日常生活中都要走路，大家以为习以为常并不引起注意，但如果是跳舞，我们就对平常习惯的走路步子有了新的感受，跳舞就是走路的陌生化。

“因此，为了恢复对生活的感觉，为了感觉到事物，为了使石头成为石头，存在着一种名为艺术的东西。艺术的目的是提供作为视觉而不是作为识别的事物的感觉；艺术的手法就是使事物奇特化的手法，是使形式变得模糊、增加感觉的困难和时间的手法，因为艺术中的感觉行为本身就是目的，应该延长；艺术是一种体验事物的制作的方法，而制作成功的东西对艺术来说是无关重要的。”

自动化和陌生化是对立的。自动化的语言：不再具有新鲜感，日常语言，意在陈述事实，而语言本身被忽略。而托尔斯泰的陌生化手法，不直呼事物的名称，而是描绘事物，仿佛他第一次见到这种事物一样；对待每一事件都仿佛是第一次发生一样。

举例，刘姥姥，

刘姥姥只听见咯当咯当的响声，大有似乎打箩柜筛面的一般，不免东瞧西望的。忽见堂屋中柱子上挂着一个匣子，底下又坠着一个秤砣般一物，却不住的乱幌。刘姥姥心中想着：“这是什么爱物儿？有甚用呢？”正呆时，只听得当的一声，又若金钟铜磬一般，不防倒唬的一展眼。接着又是一连八九下。方欲问时，只见小丫头们齐乱跑，说：“奶奶下来了。”周瑞家的与平儿忙起身，命刘姥姥“只管等着，是时候我们来请你。”说着，都迎出去了。

几乎有形象的地方就有陌生化。形象的目的并不是要使它带有的意义更接近于我们的理解，而是创造一种对事物的特别的感觉，创造它的视觉，而不是它的识别。使感觉停留在视觉上，并使感觉的力量和时间达到最大的程度。

举例，莫言《透明的红萝卜》

黑孩的眼睛本来是专注地看着石头的，但是他听到了河上传来了一种奇异的声音，很象鱼群在喋喋，声音细微，忽远忽近，他用力地捕捉着，眼睛与耳朵并用，他看到了河上有发亮的气体起伏上升，声音就藏在气体里。只要他看着那神奇的气体，美妙的声音就逃跑不了。他的脸色渐渐红润起来，嘴角上漾起动人的微笑。他早忘记了自己坐在什么地方干什么，仿佛一上一下举着的手臂是属于另一个人的。后来，他感到右手食指一阵麻木，右胳膊也不由自主地抽搐了一下。他的嘴里突然迸出了一个音节，象哀叫又象叹息。低头看时，发现食指指甲盖已经破成好几半，几股血从指甲破缝里渗出来。

黑孩的眼睛原本大而亮，这时更变得如同电光源。他看到了一幅奇特美丽的图画：光滑的铁砧子。泛着青幽幽蓝幽幽的光。泛着青蓝幽幽光的铁砧子上，有一个金色的红萝卜。红萝卜的形状和大小都象一个大个阳梨，还拖着一条长尾巴，尾巴上的根根须须象金色的羊毛。红萝卜晶莹透明，玲珑剔透。透明的、金色的外壳里苞孕着活泼的银色液体。红萝卜的线条流畅优美，从美丽的弧线上泛出一圈金色的光芒。光芒有长有短，长的如麦芒，短的如睫毛，全是金色，……”（莫言《透明的红萝卜》）

莫言 1985 年的作品《透明的红萝卜》体现出的奇异、非现实化的风格便是通过陌生化的手法达成的。小说描写了一个叫黑孩的农村孩子在饥饿、忧郁、扭曲的环境中寻求心灵的超越。故事发生在一次公社组织的几个村的村民修滞洪闸的过程中，但是线形、逻辑的叙事却给人一种迷离恍惚之感。它所描写的一切，似乎是现实的，又是非现实的，是经验的，又是幻想的。小说这种独特的艺术形象和艺术效果，使我们获得一种新鲜的、陌生的审美经验。

首先，这篇小说与我们通常所见的农村题材小说有很大不同。尽管是描写的是乡村公社的集体劳动，作者没有象传统的农村题材那样，意在完成对一种乡村生活图景的再造。而是把笔力用在一个似乎已经被整个生活所抛弃的小黑孩的幻觉和意识流中。我们可以看到这无疑是一种背离传统的取材。

在主人公黑孩的视野中，普通的红萝卜变得金黄透明、美妙绝伦，为什么？因为对一个饥饿、困乏、在生化中没有任何温暖的孩子来说，它是可望不可及的人间至美的象征，以致产生幻觉性的奇异感受。

在《透明的红萝卜》这部带有自传色彩的小说中，莫言找到了自己的艺术天地：捕捉奇特的意象，赋予浓烈的主观色彩，使小说富于神秘色彩和象征意味。黑孩始终沉默无言，内心却充满动人的情感。艰苦的生活沉闷阴暗，黑孩的梦境却被透明的红萝卜照得通亮。透明的红萝卜是奇特的象征，它象征着憧憬，同时也富于虚幻意味。

诗歌语言应具有一种独特性。诗歌语言使难懂的、晦涩的语言，充满障碍的语言。诗歌是困难的、扭曲的话语，诗歌的话语是经过加工的话语，散文则是普通的、节约的话语。我走了。我轻轻地走了。轻轻地我走了，正如我轻轻地来。我轻轻的招手，作别西天的云彩。郭沫若。郭沫若《凤凰涅槃》“我们新鲜，我们净朗，我们华美，我们芬芳，/一切的一，芬芳。/一的一切，芬芳。/芬芳便是你，芬芳便是我，/芬芳便是他，芬芳便是火。/火便是你。/火便是我。/火便是他。/火便是火。/翱翔！翱翔！/欢唱！欢唱！”

“陌生化”基本原则就只有一个，即“对日常语言有组织的强暴”。什克洛夫斯基认为，包括声音、意象、节奏、音步、韵脚在内的文学构成要素，都具有“陌生”、“反常”或“梳理”的效果。文学语言的特殊之处就在于它通过各种各样的方式（诸如强化、凝聚、扭曲、拉长、缩短、颠倒位置等）使日常语言“变形”，它是“文学性”的源泉。

它的语言形式引起某种注意，一种可以被称为文学的注意，一种对文字本身的兴趣，对它们相互之间的关系和它们有什么关系的兴趣，尤其是对所说和如何说之间的关系的兴趣。地铁电梯，站稳扶好，早晨真挤，早晨，一粒枕边的糖。陌生化的语言。不是说话人想说什么，而是诗本身要表达什么。当语言脱离了其他语境，超然其他目的时，就可以被解释成文学。

奇特化、陌生化的作用和目的就是突出语言本身。而不要把它看作是作者的自我表述，或者是产生它的那个社会的写照。

六、形式主义艺术史学

曹意强：图像与语言的转向——后形式主义、图像学与符号学

形式分析方法的形成,标志了欧美现代艺术史学科的确立。在 19 世纪之前,西方艺术史是以描述性语言为主导的,一直沿用古罗马以来的“艺 格敷词”(ekphrasis)手段描述艺术作品的内容、表现手法及其观看者的审美感受。即使阅读温克尔曼和歌德 这两位对现代艺术史发端起了关键作用的作者,我们也不难发现,他们依然没有摆脱这个悠久的 传统。“艺格敷词”是以模仿论为理论基础的,试图运用语词描绘视觉艺术的题材或主题,及其再 现自然的效能。

一旦将焦距对准了“形式”,艺术研究者就会逾越模仿论的藩篱而直达表现与风格 的问题,由此而进入艺术的自身世界,进入更为困难的描述与解释的境地。形式分析力图在 我们之所见与我们之所说之间建立一个通道。艺术的形式创造了一个独立的宇宙,与它所表 现的内容断绝了关系。

西方艺术史始终在内容与形式的摩擦轨道上进行。对艺术自主性与其社会文化关系的 认识的分歧,导致了不同的理论与探究方法。从沃尔夫林开始,包括罗杰弗莱、福西永、 格林伯格等创立了精致的形式分析理论,强调艺术形式的独立自存的品质。与之相对,阿 比·瓦尔堡及其门生潘诺夫斯基开创了图像学研究,认为某个时期的艺术与这个时期的政治、 社会生活和宗教、哲学、文学、科学具有密切的关系。

传统的形式主义旨在抛开一切上下文/情境、意义之类的外在问题,与作品进行纯粹而 直接的接触,努力理解其形式特质,诸如线条、色彩、材质和构图,而不是读解其“内容”, 诸如它所包含的人物、故事、自然场景和观念等东西。“内容”向来与瓦尔堡、潘诺夫斯 基的“图像学”相联系,形式主义者反对读解内容,其理由是内容这个东西属于智力史范畴, 与艺术价值毫无干系。形式主义者,不论新旧,都坚信艺术家的生平行状无益于理解其作品。 他认为谈论艺术家的生平,分析图像意义和赞助关系都难以解释艺术的力量。艺术作品无法 简约为情境。

李格尔(Alos Riegl, 1858-1905), 维也纳学派

1893 年,在《风格问题》一书中,李格尔通过对古埃及的莲花纹样、棕榈叶纹样,希 腊茛苕纹样,直至中世纪阿拉伯式纹样的历时性考察和研究,建构了一部艺术形式和风格 自律的发展史。在这本书中,他第一次提出“艺术意志”概念,他将艺术作品视为一种明 确的、有目的性的“艺术意志”的产物。李格尔假定一件单独的艺术作品及其发展过程会 充满一种理性或精神,他将这种精神命名为形式的文化或社会意志,即“艺术意志”,他 认为艺术的变革取决于形式自身系统的发展逻辑和“艺术意志”的运动轨迹。构成李格尔 “艺术意志”的是艺术的形式和风格。

他认为“在艺术形式和风格发展的过程中,人的审美冲动与艺术意图始终为主要推动 因素,而材料、技术等只不过是一些外部条件,它们是限制性的因素,艺术意志总是在与 这些因素的斗争中为自己开辟道路,推动风格向前发展的”。[14]因此在他看来,“艺术 作品就是一件艺术作品,不是什么任意的历史产物”, [15]艺术风格发展的动力归结于艺 术内部的原因,艺术无关其历史,它有属于自己的一部独立史。

《视觉艺术的历史法则》,一部形式主义的圣经。以“艺术意志”揭示形式自律的原 则,将古代美术到现代美术的发展图式概括为“立体——平面、触觉——视觉、客观—— 主观”这三种两极对立的过程。

李格尔追溯了这样一个发展过程,从埃及艺术的近距离观看与触觉性的、静态的、体 积性的、对称的形式,经过希腊古典艺术的正常距离观看以及理想主义与自然主义的微妙 平衡,再到希腊化艺术与罗马艺术的远距离观看,以及视觉的、主观感知的、能动的、转 瞬即逝的形式。这一发展过程并未终止于古代,而是经过了各种调整,穿越了中世纪、文 艺复兴和巴洛克时间,一直进入到我们这个时代。

《罗马晚期的工艺美术》第二章 雕刻(节选)

1. 李格尔面对一个文物如何寻找形式创造中的问题点; 2. 他对现代趣味和历史时期 中审美趣味之间的距离、差异乃至鸿沟的清晰认知、以及对历史语境书写需要尽量摒弃个

人、当代等层面的品味的呼吁；3. 几对核心概念的形式分析演练：触觉 / 视觉，近距离观看 / 远距离观看，客观-主观，晶体 / 有机体。

意大利罗马的君士坦丁凯旋门，图7中的浮雕两边略有省略，被遮去部分的结构基本上与画面中上下两个区域相同，上部区域每边各有一组四个人物，下层是一排祈求者，这我们可以在图7的两侧见到。在美术史研究中，谨慎地发表这些君士坦丁时代的浮雕已成为当务之急。

浏览一下这件浮雕就可以明白，艺术家是将以下这点看作是自己的责任，即在这个平面上形成集中式的构图，创造出一种个体单元。在这里，我们看到的仍是一种古代的平面构图，并不是现代的空间构图。对称的集中式构图只能在平面上表现出来，而在这里，对称的集中化似达到了最大程度。处于中央宝座上的皇帝形象立刻抓住了观者的视线。的确，这先于所有详尽分析的第一印象，令人信服地表明了整个构图的设计用心良苦地将观者的注意力拉向中央。坐在高高台座上的皇帝面部转向观者，因此他占据了整个个体对称视点的最佳位置。他的躯体(可能还有头部，不幸被切去了)保持着一种垂直的姿态，令人想起了朗格[Lange]所谓的古埃及人中的凡人律，而这恰恰与皇帝的形象相一致，手臂与双脚稍向外分开。这种严格对称的构图将中央人物表现为一种僵硬不变的神性形象。由于这皇帝形象高大堂皇，宝座下又有高高的台座，所以它占据了这块浮雕的整个高度，而其他人物则分布于两个层面上，呈对称呼应之势。这一切更进一步突出了这君临一切的姿态。所有其他人物区别于中央人物(除了立于右手一定距离的几个人物之外)，他们转动着脑袋，挥动着臂膀，向皇帝作欢呼状，表现出趋向中央的明确动态。同时，在这整齐划一的人物姿态中这位艺术家至少还能够增加某些变化。

这块浮雕十分精确地投影于一个平面上，而个体人物却要奋力摆脱这共同的平面以获得空间中的隔离效果。人像轮廓的边缘刻得很深，以至看上去他们似乎与基底没有牵连。在上层有两排人像，他们前后相互重叠，并且清晰地相互隔离开来。这是君士坦丁时代浮雕区别于古代东方浮雕与古典浮雕的一个关键点。要直接地或通过其间的人物保持一种明显的触觉联系，这在罗马帝国早期的所有浮雕中都依然是不可变更的规律。现在，这个共同的面失去了它在形式上的触觉性联系，分裂为一连串明亮的人像和它们之间黑暗的空间阴影，并通过不规则的变化共同唤起了一种色彩主义的印象。不过，这种印象依然是一种对称设计的平面印象，但已不再是一种触觉式的平面。触觉面要么完全是连贯的，要么只是通过半阴影形成绰约朦胧的效果，但并不是所有物体都是从远距离观看呈现于我们眼前的那种视觉面。在人物近景这个面与基底之间，是一种自由的空间区域，这就是说，是一种插入的凹龛，其深度足以使人物呈现于其中。人物是空间的填补物并由空间所环绕，但出于上述原因却依然接近于平面。

在完整的单个人物与人物身体各部位(可以是四肢，抑或还有服饰)之间建立的关系，恰恰反映了整个浮雕与众人物之间的关系。不过一种严格的集中式构图只是对中央人物才是可能的，但在所有其他人物中这种集中式构图已现端倪，而且是尽可能通过人像轮廓表现出来的，这些人像轮廓是简单的、直挺的、不分节的、无节奏的，因此是粗糙的，不过仍是清晰的。这些人像粗略地分散于这个面上。然而，人像各个部分的沟槽因投下深深的阴影而显得相互分离，这在头发与服饰的处理上是十分明显的。正如这些人物与浮雕整体的关系一样，四肢和服饰与人像整体之间也没有触觉式的联系，在视觉上是相互隔离着的。这一个个人的身躯被表现为立方体形状填充于空间之中，本身同时被自由的空间所环绕，也就是由互补的阴影所框住。但这完全不意味着，除了物质的个体(人物)以外，作为一种独立艺术要素的自由空间被认识到了。这一结论源于以下这一点：要专心致地将人物压平在一个简单的共同平面上，并将空间阴影的划分限制到最小的程度。

于是，对君士坦丁时代的浮雕的分析充分证明，罗马晚期初始阶段的浮雕正是遵循了我们为同时代建筑的发展所建立的主导性规律。在这座凯旋门上的其他浮雕中，那块再现了君士坦丁向人民发表演说的浮雕最接近于图7；其他浮雕主题(大多为战争场景)需要人物有一种运动姿态，所以图7中的那种严格的集中式构图在浮雕中是不适用的。因此，通过一系列人物来寻求对称是这些浮雕所要寻求的主要目标，即便人们不会看不出亦有一种集中化的倾向。这是经提炼的一种对比性对称。

对君士坦丁时代浮雕的美学评价一般没有争议，人们一般同意这些浮雕最早见证了古代艺术最深刻的衰落。为之辩护的最客气的说法是，君士坦丁凯旋门是匆匆建造起来的，

明显利用了先前纪念碑上的某些现成浮雕。这一观点的主要鼓吹者如果看到以下情况就会惊讶的，即其他作品也是一丝不苟地遵循了刚才我们演示的非常独特和明确的风格原则。不过这些风格原则并不是古典艺术的，由于人们以古典艺术标准去评价这些浮雕，就势必要蔑视它们。我们的责任是展示这两种风格原则之间所存在的最本质的区别，即便在这一点上只涉及到一般特征。人们总是以为，君士坦丁浮雕缺少的正是专属于古典浮雕的东西，那就是美的活力。这些人物既是丑陋的，又是笨拙和呆滞的。因此，说它们即便不是出自蛮族人之手，至少也是出自被蛮族化的工匠之手，似乎颇为在理。就美而言，我们的确失去了比例，而比例就是根据尺寸与运动，将各个部分与它们相邻的部分和整体进行比较。然而在比例丧失之处，我们却发现了另一种形式的美。它表现于严谨的对称性构图，我们可称之为结晶式构图，因为它本身就是无生命原始材料的最初与永恒的主要形式，也因为它相对来说最接近于抽象之美(物质的个体性)。野蛮人会表现从古典艺术传下来的美的比例原则，但他们理解错误，粗制滥造。但这只是一种推测，君士坦丁浮雕的作者已经用另一种原则取消了这种推测，演示了独立的艺术意志。但这种最高美的基本原理就是无活力的。但从另一角度看，这些浮雕的人物决不缺乏活力，只是这活力不是基于四肢(关节)关系的触觉式造型，一般来说也不是基于裸体与服饰的触觉的一正常距离观看的造型，而是基于生动的明暗对比。这样一种效果特别是在远距离观看时才呈现出来。由此看来，它们甚至同样具有十足的活力(应该看看这种不规则的速写式衣褶处理)，因为这活力基于瞬间的视觉印象。它不是美的(根据古典的术语，它是指基于半阴影的触觉式造型)。这些浮雕暗示了君士坦丁时代的浮雕是如何像其他视觉艺术作品一样去努力追求美和自然要素的。与古典艺术一样，这一追求是有意为之的，而且实际上已达到了目的。在古典艺术中，这种美与自然要素被统一于和谐的平衡(美的活力)，而现在它们再一次离开而转向它们的两个极端：一方面是最严格的结晶化形式中的美的最高原则，另一方面以瞬间视觉效果的极端形式作自然主义的表达。

曾师从文化史家布克哈特的沃尔夫林和李格尔出生在同一个时代，“和李格尔一样，沃尔夫林将艺术的发展理解为一个连续性的渐进过程”[3]，他“将文化史、心理学和形式分析统一于一个编史体系中，因此不去过多地研究艺术家，而是紧紧地盯着艺术品本身，力图创建一部‘无名的美术史’”[4]。出版于1915年的《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》一书是他的代表作，在这部经典的著作中，沃尔夫林基于文艺复兴绘画与巴洛克绘画的比较，提炼出了五对概念：“线描与涂绘”“平面与纵深”“封闭的形式与开放的形式”“多样性的统一与同一性的统一”“清晰性与模糊性”。[5]沃尔夫林的形式分析贬低了艺术题材(或内容)的作用，主要是针对图像母题与母题组合(构图)即形式因素的分析。这本书出版后得到了广泛的关注和响应，形式(风格)分析后来几乎主导着整个艺术史学界，

提出了支配艺术风格历史的普遍法则：即早期阶段、古典阶段和巴洛克阶段循环往复的历史规则。他把这个“法则”的效应比喻为一块滚下山坡的石头。他写道：这块滚石“按照山坡的坡度、地面的软硬程度等会呈现相当不同的运动，但是所有这些可能性都遵循一个相同的引力法则”。左右艺术风格变化的既非艺术家，也非其他社会因素，而是不变的法则。因此，早在其处女作《文艺复兴与巴洛克》中，沃尔夫林就感到可以撰写一部“没有艺术家名字的艺术史”。形式主义者，不论新旧，都坚信艺术家的生平无益于理解其作品。英国画家与批评家罗杰·弗莱十分赞同沃尔夫林的观点。他认为谈论艺术家的生平，分析图像意义和赞助关系都难以解释艺术的力量。艺术作品无法简约为情境。

形式主义不但是现代艺术史的酵母，而且是现代主义艺术创作的催发剂。罗杰·弗莱用形式主义为后印象派辩护，格林伯格用形式主义为抽象表现派鸣锣开道。可以说，没有形式主义理论，就没有现代艺术即从塞尚至蒙德里安，直到马瑟韦尔的艺术。

形式主义理论与现代主义艺术。罗杰·弗莱1912年，在英国组办了一个法国后印象派画展，震惊了偏爱“老大师”作品的英国观众。他在展览目录里撰文表明了他的观点：“这些艺术家并不致力于表现实际形象的苍白翻版，而是激起对一种新的明确现实的信念。他们并不寻求模仿形式，而是创造形式；不去模仿生活，而是发现生活的对等物……实际上，

他们瞄准的不是错觉，而是真实。”（注：《视像与设计》[Vision and Design], Oxford, 1981年。）

这个真实是艺术家创造的具有独立生命的形式。1934年，法国艺术史家福西永[Henri Focillon]发表了颇受争议的《艺术形式的生命》一书。与弗莱一样，福西永强调艺术作品的自主性，他力辩说，政治、社会和经济条件在决定艺术形式问题上所起的作用微乎其微。他认为，艺术形式是活的实体，依据其材料性质和空间场景而不断发展进化。

继弗莱为后印象派辩护之后，美国艺术批评家格林伯格[Clement Greenberg]，以形式主义者的姿态，大力鼓吹抽象表现主义艺术。《走向更新的拉奥孔》一文中宣布，最重要的现代绘画已抛弃错觉主义，不再力图复制三维空间了。每一种艺术形式，都必须按照对应于其特殊内在形式而产生的标准进行发展，并用这样的内在标准加以评判。他把形式看成为整个西方“现代主义”[Modernism]定义的基础。

格林伯格认为，艺术有一条从这个低层次境地解救自己的道路，那就是设法表明它所提供的经验具有独立的价值，难以为其他任何活动所替代：“每一种艺术必须从自己的角度证明这一点。它必须展示的不仅是一般艺术的独特而不可化约的特征，而且还要展示每一具体艺术的独特性和不可简约性。每种艺术必须通过自身的功能与作品决定惟有自己所能产生的效果。由此，它必然会缩小其胜任范围，但同时使之更确定地把握这个范围。”

每种艺术形式的独特而恰当的“胜任范围”与其媒介中一切独特的东西相巧合。自我批评的任务就是将从其他媒介借用而来的效果统统从每种形式自身具有的效果中清除出去，由此而净化其形式，从这“纯粹性”中确保其品质的标准和独立的标准。“纯粹性”就是自我定义，“艺术中的自我批评事业即是自我定义复仇的事业”，这支复仇之箭射向了淹没艺术媒介的自然主义艺术。自然主义艺术利用艺术掩盖艺术，而现代主义艺术运用艺术唤起人们对艺术的注视。

对于格林伯格来说，抽象绘画是理想的艺术，凝聚了现代性的全部特征。绘画的媒介是平坦的表面、基底的形状和颜色的质地，这些限制决定了绘画的基本特性亦即平面性。19世纪以前的画家将这类限制视为消极因素而加以掩饰，现代艺术则公开承认这些限制，将之作为积极的因素而发扬光大。绘画艺术中的立体空间感和色彩等效果也见于戏剧和雕刻等艺术，但只有平面性[flatness]是绘画所特有的、未与其他艺术门类分享的独特条件。正是对绘画表面那不可回避的平面性的强调，促成了绘画艺术进行自我批评、自我定义的现代主义过程。面对一幅老大师的作品，观者首先看见的是画面的内容而非图画本身；老大师创造了景深空间错觉，使人觉得仿佛可以走进画面，而一幅现代主义绘画却让观者首先看到的是图画本身。抽象表现主义绘画注重抽象性、图画平面和笔触，便是其典型的理想形式。

蒙德里安的绘画是格林伯格心目中的平面性典范。三维空间属于雕刻的范畴。对于格林伯格来说，绘画的自主性建立在平面性之上，而这一自主性的获得即是一个摆脱“雕塑性”的过程。在此，格林伯格慎重声明，绘画走向抽象，决非是排除再现性的结果，而是彻底清除与雕塑所共有的一切东西的结果。

格林伯格的形式主义批评，包含着强烈的历史感。从他的批评中，我们可以觉察到他心目中的西方艺术发展的线索：西方绘画是从再现性走向概念性，至抽象性而完成其最终的自主性。从美学的角度说，它是一个不断走向自我批评、自我限定，从而赋予其现代性的过程。

西方自然主义绘画运用明暗关系塑造形体，给人以空间错觉。在格林伯格看来，从16世纪以来的西方绘画的最大成就是力图摆脱这种“雕塑性”。这个过程始于16世纪威尼斯，接续于17世纪的西班牙、比利时和荷兰，但这个突破是以色彩对抗素描的名义进行的。至18世纪，大卫试图复兴绘画的雕塑性，其意图部分地是为了把绘画从强调色彩所造成的装饰性平面中解救出来。而他自己最好的作品，其优势却来自于色彩。大卫的高足安格尔以素描钳制色彩，但他的肖像画杰作，堪称西方14世纪以来最具平面性、最少雕塑性的绘画作品。在19世纪中期，西方艺术虽流派纷呈，但共同的目标是反对绘画中的雕塑倾向。马奈是现代绘画的先驱，而随着印象主义的兴起，反雕塑性不再体现为色彩对抗素描的形式。它成为纯粹的视觉经验对抗为触觉联想所修正的视觉经验的问题。印象主义画家是以纯粹视觉的名义，而非色彩的名义，逐渐摧毁了绘画中的雕塑因素如塑造与阴影等。之后的立体派，重新举起雕塑的旗子，反抗印象主义者，一如大卫反抗法国学院派画家。然而，自

相矛盾地，立体主义复兴绘画中的雕塑性的行为是以制造出西方历史上最具平面性的作品而告终：其平面性完全消融了任何可以辨识的图像，离现代主义的理想仅一步之遥。从这样的推论中，格林伯格得出的结论是，抽象绘画代表了绘画的顶点，因为它依赖自身特有的限制而获得了永恒的自主性。

格林伯格认为现代主义的贡献在于：它使人认识到艺术的主题是艺术自身，亦即艺术制作的形式与过程。现代艺术将焦点对准“它自身专有的效果”，“不仅展示一般艺术独特的、不可简约的性质，而且还展示每一种艺术所特有的、不可简约的特质”。抽象表现主义绘画注重抽象性、图画平面和笔触，便是其典型的理想形式。

沈语冰

2005年，在为《1900年以来的艺术》(Art Since 1900)一书所写的导论《形式主义与结构主义》(“Formalism and Structuralism”)里，美籍法国艺术批评家伊夫-阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois)为形式主义做了极为有力的辩护。博瓦深入浅出地介绍了形式主义与结构主义的理论演变，做出了一个非常重要的区分，即将形式主义划分为两个阶段。第一个阶段，形态学的形式主义(可以追溯到李格尔[Riegl]、沃尔夫林[Wölfflin]，经过罗杰·弗莱[Roger Fry]、克莱夫·贝尔[Clive Bell]，直到克莱门特·格林伯格[Clement Greenberg])，第二个阶段，结构主义的形式主义(从索绪尔[Saussure]语言学、俄国形式主义，经过布拉格学派，直到法国60年代的结构主义思潮)。

不仅如此，这篇导论的另一个重大价值在于：博瓦以一个艺术史家和艺术批评家的视角，恢复了哲学、语言学与符号学中被屏蔽已久的视觉艺术资源。以往，人们在认识西方哲学、语言学与符号学中形式主义和结构主义理论时，往往只知道催生这些理论的源头，均来自文学(特别是诗歌)领域。如今，通过博瓦的澄清，人们才发现，原来视觉艺术是上述这些理论的重要渊源。博瓦以俄国形式主义及布拉格学派是如何利用立体主义与毕加索(Picasso)的作品，来阐明其理论基础这一点为例，令人心悦诚服地说明了形式主义、结构主义理论与视觉艺术的天然亲和关系，其亲和的程度，要比这些理论与文学作品之间的关系，有过之而无不及。下面是博瓦所举的雅各布森(Jacobson)的理论与毕加索的作品相互发明的例子：

雅各布森和俄国形式主义通过对立体主义，尤其是对毕加索的考察得出自己的结论。毕加索几乎狂热地演示了其图像系统中符号的可互换性，而且在1913年所作的拼贴画系列中，利用极简手法把头像转变为吉他或瓶子，其做法像是对索绪尔观点的直接图解。他似乎特别喜欢那兼有隐喻和转喻的复合结构。说明这点的例子是1944年的《牛头》雕塑，在这件作品里，自行车车把和座垫的组合(转喻)产生了隐喻(两个自行车部位加在一起像一个公牛的头)，不过，此等基于替换和组合这两种结构主义运作方式的快速变形，在毕加索的作品里随处可见。这就是说，毕加索的立体主义是一种“结构主义行为”，借用巴特的说法：它不仅对西方艺术中的肖像画传统展开结构主义分析，还结构主义式地构建出新的对象。[2]

伊夫-阿兰·博瓦本人的学术贡献，最集中地体现在他对蒙德里安(Mondrian)等经典现代主义大师的诠释上。我们不妨来看几个片段：

结构主义批评家提名的另一个候选者是蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)。确实，蒙德里安从1920年开始，将其绘画语汇精心简化还原为极少的几种元素——黑色的水平线与垂直线、原色和“无色”(白色、黑色、灰色)组成的平面，而且在此有限的范围内生产出极度多样的作品，他由此演示了任一系统在组合上的无限性。1920年后，蒙德里安艺术的两个方面解释了为何他的艺术成为结构主义方法的理想对象：首先，它是一个封闭的语料库(不只是作品总产量少，而且如上所述，他所绘元素的数量有限)；其次，他的全部作品很容易归成系列。在结构主义分析中首先采用的两个方法论步骤，是将对象的封闭语料库进行界定，从这界定中可以简化还原出一套常见的规则，而从语料库里还原出诸系列的分类学构成方式——确实只有在多重扫描了蒙德里安那被适当定位的全部作品之后，对其作品意义的更详尽精微的研究才有可能。[5]

换句话说，蒙德里安仿佛是天然的结构主义者。他的基本方法就是将绘画手段削减至最少的要素(垂直与水平线、原色或无色组成的方块)，然后对这些要素不断地进行排列组合，形成丰富多彩且变化万千的系列作品。在过去，蒙德里安的作品要么被解释为新柏拉

图主义的禁欲主义(一种象征主义的解读);要么被认为是形式的平衡与非平衡的同义反复(一种形态学形式主义的解读)。只有结构主义的解读,才能洞见蒙德里安作品的真正意义。在这个方面,结构主义理论与蒙德里安作品(尤其是其中期作品)简直天衣无缝地相匹配。

形式主义死了。形式主义万岁!恰恰就在后现代主义艺术,以及视觉文化研究中的反形式主义甚嚣尘上之时,伊夫-阿兰·博瓦总结了他的结构主义的形式主义批评,取得了举世瞩目的成就。

2、形式主义文论

俄国形式主义、英美新批评。在形式与语言之外一无他物。诗歌不是别的,仅仅是语言的游戏,而诗歌批评者也不应该纠结于外部,而应该仅仅抓住语言和形式,切断作品与世界与作者的联系,而分析其中的含混、悖论、反讽等。

俄国形式主义,西方二十世纪文论的开端(1914),形式主义文论,雅各布逊。

1、艺术是独立存在的世界

受语言学影响的产物,内部研究,外部研究。从文学本身的形式入手,不同于文学社会学,文艺心理学。文学艺术的独立性和自主性,独立于作者与读者,独立于政治、道德,甚至也独立于社会生活。文学的本质在于形式方面,而不在内容方面。从文学本身、内部,寻找文学的根据和理由。

“艺术永远独立于生活,它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”尽管是作家创作出来的,又期待读者的解读,尽管它也折射可观的现实世界,与现实生活有着这样那样的联系,但它一经问世,便卓然独立于作家和社会之上,形成一个特殊的虚构世界。

对待艺术有两种态度,其一是把艺术作品看作世界的窗口。这些艺术家想通过词语和形象来表达词语和形象之外的东西。这种类型的艺术家堪称翻译家。其二是把艺术看作独立存在的事物的世界。词语和词语之间的关系、思想和思想的反讽,它们的歧异——这些是艺术的内容。

2、文学性。文学性是文学之所以为文学的区别性特征。

文学性在于文学语言自身的特点,在于独特的语言系统。日常语言与文学语言的区别。

文学研究的对象,不是作为一个整体的文学,而是文学之所以为文学的文学性,也就是形式和语言。

英美新批评

20世纪三四十年代在英美崛起并流行的以文学文本词语及其关系为中心、倡导文本细读的批评理论流派。瑞查兹、艾略特、兰色姆、韦勒克、沃伦。

韦勒克、沃伦《文学理论》,内部研究、外部研究

兰色姆“本体论批评”

维特萨特、比尔兹利《意图谬误》和《感受谬误》,收于《词语雕像》一书中。

所谓意图是作者内心的构思或计划,它与作品的价值无关。不能把作品的意义等同于作者在创作这部作品时的意图,强调作者在构思方面的匠心,就等于承认了构思或意图即是批评家衡量作品的标准。文学语言具有极高的概括性,艺术作品的最终意义必定超越人和原初的意图。想获得一部作品的意义,读者只需要细读作品本身。诗应该几乎是匿名的。对作者的名字应该忽略不计。

意图谬误将诗和诗的产生过程相混淆,感受谬误则将诗和诗的结果相混淆。诗不仅应该独立于诗人而存在,而且应该独立于读者而存在。批评家不应该把自己阅读作品的感受与作品中的情感因素混为一谈。

这样,它们将文学批评的目标置于作品之上:分析文本,探究意义,展示其内在的意义与和谐或对峙。

去停留去更细致地思考艺术,同时去观赏生活中最平凡的那些事物,那些似乎都不值得再看一眼的事物。一旦你开始凝视它们,这个世界——这个本来如此乏味而了无乐趣的世界——会在你的眼前重新组合,浓墨重彩,意味深长。

