

艺术学理论的基本问题

彭 锋

摘 要 尽管艺术学理论包含的二级学科尚未明确，但是将艺术理论、艺术史和艺术批评视为艺术学理论的重要组成部分，已经获得了学界的共识。鉴于有关艺术学理论的宏观讨论已经不少，可将艺术学理论的基本问题分解为艺术理论、艺术史和艺术批评的基本问题，以便通过澄清下位学科的问题，来解决上位学科的问题。

关键词 艺术学理论 艺术理论 艺术史 艺术批评

作者彭锋，北京大学艺术学院教授，北京大学美学与美育研究中心研究员（北京 100871）。

中图分类号 J0

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2021)07-0144-07

艺术学理论的基本问题，当然是围绕艺术展开的。具体说来，可分为三个方面：1. 艺术的界定问题，属于艺术理论或者艺术哲学领域。2. 艺术的演进问题，属于艺术史领域。3. 艺术的评价问题，属于艺术批评领域。在这三个领域中，艺术理论或者艺术哲学相对成熟，面临的是如何应对新艺术的问题。艺术批评比较热闹，面临如何加强规范的问题。艺术史刚刚起步，面临如何吸取门类艺术史的研究成果的问题。尽管艺术学理论包含的二级学科尚未明确，但是将艺术理论、艺术史和艺术批评作为艺术学理论的三大组成部分，已经获得了学界的共识。

一、艺术理论的基本问题

艺术理论或者艺术哲学致力于艺术的界定，具体说来可以包括三个方面的研究：艺术的概念分析、艺术定义和艺术本体论。

要界定艺术，首先要弄清艺术概念的性质。维特根斯坦发现，艺术是一个家族相似概念。^①我们不是根据某个共同的本质，而是根据一些交叉重叠的相似，将绘画、雕塑、音乐、舞蹈、戏剧等归类为艺术。

克里斯特勒发现，艺术是一个历史概念。我们今天使用的艺术，是 18 世纪在欧洲确立起来的。在此之前，艺术的含义非常不同。^②既然艺术是一个历史概念，它的含义随着时代的变化而变化，那么未来艺术的含义一定会有所不同。事实上 20 世纪的艺术家已经开始挑战通行的艺术概念。随着人工智能时代的来

^① 维特根斯坦关于“家族相似”的论述，参见维特根斯坦：《哲学研究》，汤潮、范光棣译，北京：生活·读书·新知三联书店，1992年，第44—50页。

^② 关于现代艺术概念的起源的考证，参见 Paul O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, New York: Harper & Row, 1965, pp. 163-227.

临，今天的艺术概念还会遭遇重大挑战。

艺术概念的含义，不仅随着时代的不同而不同，而且随着文化的不同而不同。迪基发现，艺术是一个文化概念，它跟科学概念不同。科学概念和文化概念有不同的确立方式和传播方式。科学概念如“金子”，它的含义是科学家发现的，在跨文化传播时不会出现歧义。文化概念如“单身汉”，它的含义是同一文化圈中的人们约定的，在跨文化传播时需要解释，否则就会产生歧义。艺术则不仅是像“单身汉”一样的文化概念，而且是充满争议的文化概念，不仅在跨文化传播时需要解释，即使在同一文化圈内部也会充满争议。正是在这种意义上，艺术被归入在本质上充满争议的概念。^①

不是所有的文化概念都是在本质上充满争议的概念，大部分文化概念都有相对稳定的内涵。艺术之所以是一个在本质上充满争议的概念，其中原因之一在于它涉及评价，而评价不可避免地带有主观色彩，因此识别某人是艺术家比识别某人是单身汉要困难得多。即使在艺术内部，识别某物是诗歌、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、电影、摄影等等，比识别某物是艺术也要容易得多。一幅绘画可以因为优秀被称作艺术，也可以因为拙劣而被称作垃圾，但是无论是被称作艺术还是垃圾，都不妨碍它是一幅绘画。评价因素的加入，让艺术概念变得更加难以捉摸。如果我们将艺术视为一种内含评价因素的文化概念，就不会要求它像科学概念那样内涵确凿。艺术可以因为时代、文化乃至个人的趣味的不同而含义不同。

如果我们回到18世纪欧洲艺术概念确立的情境之中，会发现艺术是一个类概念，没有明确的事物与之对应。18世纪欧洲人确立艺术概念时，并不是要建立一种与音乐、舞蹈、绘画、雕塑、诗歌、建筑、戏剧等等完全不同的艺术门类，或者要建立一种超越这些具体艺术门类的超级艺术门类和综合艺术门类（如同后来的电影一样），而是将业已存在的不同艺术门类集合起来，让人们看到它们之间的共性。艺术的发明与绘画的发明完全不同。绘画的发明指的是发明了一种艺术门类，艺术的发明指的是发明一种将全部艺术门类归结起来的集合。在艺术发明之后，出现过类似绘画的发明，比如摄影、电影以及今天正在争取进入艺术集合之中的游戏，但是没有为这个集合发明新的概念。尽管艺术概念没有发明任何新的艺术门类，但是有了艺术概念之后，音乐、绘画、雕塑、舞蹈、戏剧等艺术门类有了新的发展，同时有可能促进或者限制新的艺术门类的产生。总之，有了艺术概念之后，人们对于原有的艺术门类有了新的理解。艺术史在总体上可以区分为艺术概念之前的历史、艺术概念之中的历史和艺术概念之后的历史。^②

对于艺术的界定来说，除了澄清艺术概念之外，更重要的是确定艺术的定义。迄今为止，关于艺术的定义汗牛充栋，但几乎没有一个定义获得大家的公认。首先，我们可以将艺术定义理论区分为艺术可以定义与艺术不可定义两大阵营。受到维特根斯坦家族相似理论的影响，后维特根斯坦主义者如韦兹等人就主张艺术是一个家族相似概念，没有定义所需要的充分必要条件。艺术是不能定义的，这并不等于艺术概念不再有用。我们仍然可以通过某些方式来判断某物是否是艺术，只不过我们不再拥有唯一不变的标准，不再依据某个标准做出一劳永逸的判断。在某物是否是艺术的问题上，我们需要更多的、更加深入的理论解释。^③

从总体上来看，主张艺术不可定义的还是少数，多数艺术理论家主张艺术是可以定义的，而且将艺术定义视为艺术理论的重要内容。不过，细究起来，同样是艺术定义，我们会发现它们依据的标准不同，进行定义的方式不同。粗略说来，有根据特征做出的定义，有根据功能做出的定义，还有根据程序做出的定义。

根据特征做出的定义，著名的如贝尔的“艺术是意味的形式”。贝尔说：“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，激起我们的审美情感。这种线、色的关系和组合，这些审美地感人的形式，我称之为有意味的形式。‘有意味的形式’，就是一切视觉艺术的共同性质。”^④如果我们从某物中发现了有意味的形式，该物就是艺术。这种特征是我们通过感官可以识别出来

① W. B. Gallie, "Essentially Contested Concepts," *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 56 (1955-1956), pp. 167-198.

② 有关分析见彭锋：《艺术学理论学科建设历程与前瞻》，《中国文艺评论》2019年第12期。

③ 韦兹的论述见 Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (1956), pp. 27-35.

④ 克莱夫·贝尔：《艺术》，周金环、马钟元译，北京：中国文联出版公司，1984年，第4页。

的。不过,也有人认为,定义艺术的特征是感官不能识别的。例如,丹托就主张,某物是否是艺术,关键在于是否存在围绕该物的“理论氛围”,丹托称之为“艺术界”。这里的“理论氛围”或者“艺术界”是感官不能识别的。丹托说:“将某物视为艺术,要求某种眼睛不能识别的东西——一种艺术理论的氛围,一种艺术史的知识;一种艺术界。”^①尽管“理论氛围”是感官无法识别的,它也是某种特征。因此,丹托的艺术定义理论也可以归入根据特征定义的阵营。

根据功能做出的定义,著名的如杜威的“艺术即经验”。在杜威看来,某物只要能够唤起某种经验,该物就是艺术。需要注意的是,杜威所说的经验不是某种特别类型的经验,如无利害的愉快,而是“一个经验”,即比日常经验强度更大的经验。任何一种经验都可以成为审美经验,只要它达到一定的强度,只要它可以从经验之流中脱颖而出,总之只要它成为“一个经验”。唤起这种经验的事物,就是艺术。^②同样,托尔斯泰将艺术定义为情感交流,也是从功能角度来做艺术定义的。托尔斯泰说:“在自己心里唤起曾经一度体验过的情感,在唤起这种感情之后,用动作、线条、色彩、音响和语言所表达的形象来传达出这种感情,使别人也体验到这同样的感情,这就是艺术活动。艺术是这样的一项人类的活动:一个人用某些外在的符号有意识地把自已体验过的感情传达给别人,而别人为这些感情所感染,也体验到这些感情。”^③

迪基认为,无论是根据功能的定义还是根据特征的定义,都无法将艺术囊括进来,将非艺术排除出去。他将这两种定义方式称作旧定义。要对艺术做出成功的定义,首先需要更新定义方式。迪基认为,从程序上来定义就是新的定义方式。在迪基看来,某物要成为艺术作品,必须至少经过两道程序。由此,他给艺术下了一个这样的定义:“一个艺术作品在它的分类意义上是(1)一个人造物品(2)某人或某些人代表某个社会体制(艺术界)的行为所已经授予它欣赏候选资格的一组特征。”^④直白地说,某物要成为艺术作品,它首先必须是由人制作的东西,尤其是由艺术家有意作为艺术作品来制作的东西;其次,它必须被艺术界接受。经过这两个程序的东西就是艺术作品,否则就不是,不论这个东西具有怎样的功能或者特征。

艺术本体论或者艺术作品本体论表面上看来与艺术定义相似,实际上是两个完全不同的问题。艺术定义,讨论什么是艺术或者某物是否是艺术的问题。艺术本体论是在业已知道某物是艺术的情况下,去探讨它是一类怎样的存在物:艺术作品是真实的还是虚构的?是物质的还是精神的?是物理的还是心理的?是普遍的还是个体的?如此等等。艺术本体论的研究发现,艺术作品挑战一系列二分的本体论框架,换句话说,在二分的本体论框架中找不到艺术作品的位置,因为艺术作品包括精神与物质、心理与物理、普遍与个体等。正因为如此,有关艺术作品的本体论研究有可能会推动二分的形上学框架的调整。不过,艺术作品本体论研究的主要目的还是推动对艺术的理解,尤其是对艺术的分类,无论就创作还是欣赏来说,需要对不同类型的艺术采取不同的处理方式。^⑤

艺术概念分析、艺术定义和艺术本体论三个方面的研究,都是针对艺术界定问题。20世纪中期以来,由于哲学分析的介入,相关领域的研究取得了重要进展,有关艺术的界定变得越来越清晰了。但是,就像韦兹所说的那样,“正是艺术那扩张的、富有冒险精神的特征,它那永远存在的变化和新异的创造,使得确保任何一套定义特性都是不可能的”。^⑥艺术的界定永远面临艺术实践的挑战。艺术理论是促进艺术实践还是限制艺术实践,这可以说是艺术理论面临的终极问题。

① Arthur Danto, "The Art World," *Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (1964), p. 580.

② 关于杜威艺术思想的一般性介绍,见 Thomas Alexander, "John Dewey," in David Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 1997, pp. 118-121.

③ 托尔斯泰:《什么是艺术?》,丰陈宝译,《列夫·托尔斯泰文集》第14卷,北京:人民文学出版社,第174页。

④ George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1974, p. 34.

⑤ 关于艺术本体论研究的梳理,参见彭锋:《艺术为何物?——20世纪的艺术本体论研究》,《文艺研究》2011年第3期。

⑥ Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (1956), p. 32.

二、艺术史的基本问题

艺术史的问题首先是正名的问题。艺术史经常被等同于美术史，^①但是艺术理论并非等同于美术理论，^②艺术批评也并非等同于美术批评。^③因此，在艺术学理论学科中的艺术史应该有别于美术史，就像艺术理论有别于美术理论，艺术批评有别于美术批评一样。如果存在有别于美术理论的艺术理论，存在有别于美术批评的艺术批评，是否也存在有别于美术史的艺术史呢？从逻辑上来讲，艺术史的存在是没有问题的。艺术与美术之间的关系相当于属种关系，艺术是属，美术是种，美术属于艺术，艺术多于美术。既可以有美术史，也可以有包含美术史的艺术史。这种情况在各学科门类中都普遍存在。例如，既有美学史，也有包含美学史的哲学史；既有诗歌史，也有包含诗歌史的文学史；既有数学史，也有包含数学史的科学史；如此等等。

与其他学科门类不同的是，对于艺术门类来说，不是在逻辑上是否存在艺术史的问题，而是实际上是否存在艺术史的问题，换句话说是否有人已经做出了艺术史的研究和写作。包含本体论、认识论、美学、伦理学等的哲学史可谓汗牛充栋，包含诗歌、小说、散文的文学史更是层出不穷，但包含美术、音乐、舞蹈、戏剧、电影的艺术史真是难得一见。正因为如此，在艺术门类中人们执着于将艺术史等同于美术史，或者承认存在各门类艺术的门类艺术史，但不承认存在包含各门类艺术的艺术史。

不过，既然有哲学史和文学史的先例，艺术史的书写和研究就不是没有可能。从历史上看，18世纪欧洲思想家确立艺术概念的时候，只是将业已存在的门类艺术如绘画、雕塑、建筑、诗歌、音乐、舞蹈、戏剧等归结在一起，除此之外没有增加或减少任何东西。但是，这种归类却带来了各门类艺术的相互借鉴和共同发展，并且随着新技术的诞生促成了像电影这样的超门类艺术的诞生。艺术史的情形很可能与此类似。艺术史可以被视为美术史、音乐史、舞蹈史、戏剧史等等门类艺术史的集合，这种归类既有可能带来门类艺术史的相互借鉴和共同发展，也有可能促成包含全部艺术门类的艺术史的诞生。

事实上，在艺术的现代系统确立不久，黑格尔就写出了包含全部艺术门类的艺术史。黑格尔的《美学》严格说来应该称作“艺术哲学”。^④但是，黑格尔的《美学》也完全可以视为艺术史，而且艺术史学科的确立也往往追溯到黑格尔的《美学》，以至于贡布里希将黑格尔视为“艺术史之父”。^⑤这多半是因为黑格尔坚守历史与逻辑统一的原则，哲学中的理论必然会成为历史中的事实。^⑥黑格尔的艺术史就包含

①《大英百科全书》“艺术史”(art history)词条对它做了这样的界定：“艺术史，也称艺术的历史书写，是对视觉艺术的历史研究，涉及绘画、雕塑、建筑、装饰艺术、素描、版画、摄影、室内装饰等领域的艺术生产和历史发展的识别、分类、描述、评价、解释和理解。”参见 <https://www.britannica.com/art/art-history> 这里明确将艺术史中的艺术限定为视觉艺术。

②《大英百科全书》“艺术哲学”(philosophy of art)词条对它做了这样的界定：“艺术哲学，即对艺术本性的研究，包括解释、再现与表现、形式等概念。与对美和趣味进行哲学研究的美学关系密切。”参见 <https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-art> 这里的艺术并非指美术，而是指全部艺术门类。

③例如，卡罗尔在他的《论批评》一书中指出：“本书的主题是艺术批评，我指的是对诸艺术形式的集合中的任何作品的批评，这个集合包括文学、戏剧、舞蹈、音乐、图像艺术（包括摄影）、雕塑、建筑以及动态影像艺术（电影、视频和计算机生成的视觉效果）。这个艺术形式的集合大约从18世纪开始被固定下来，也被称作艺术的现代系统或者美的艺术（或者更简单地，大写的艺术）。”见 Noël Carroll, *On Criticism*, New York: Routledge, 2009, p. 11.

④黑格尔主张，美学的研究对象是“美的艺术”，他在《美学》的全书序论中明确说：“对于这种对象，‘伊斯特惕克’（Ästhetik）这个名称实在是不完全恰当的，因为‘伊斯特惕克’的比较精确的意义是研究感觉和情感的科学。……有人想找出另外的名称，例如‘卡利斯惕克’（Kallistik）。但是这个名称也还不妥，因为所指的科学所讨论的并非一般的美，而只是艺术的美。因此，我们姑且用‘伊斯特惕克’这个名称，因为名称本身对我们并无宏旨，而且这个名称既已为一般语言所采用，就无妨保留。我们的这门学科的正当名称却是‘艺术哲学’，或则更确切一点，‘美的艺术的哲学’。”黑格尔：《美学》第1卷，《朱光潜全集》第13卷，合肥：安徽教育出版社，1990年，第3页。

⑤ E. H. Gombrich, “‘The Father of Art History’: A Reading of the Lectures on Aesthetics of G. W. F. Hegel (1770-1831),” in E. H. Gombrich, *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition* (Oxford: Phaidon, 1984), pp. 51-69.

⑥关于黑格尔艺术史与艺术哲学之间关系的讨论，见 Jason Gaiger, “Hegel’s Contested Legacy: Rethinking the Relation between Art History and Philosophy,” *The Art Bulletin*, Vol. 93, No. 2 (2011), pp. 178-194.

建筑、雕塑、绘画、音乐、诗歌（含戏剧）等全部门类艺术，由此可见，包含全部门类艺术的艺术史不仅在理论上是可能的，而且在现实中也有样板可以参考。

不过，基于中国艺术的实际情况，我观察到的艺术史与黑格尔既相似又不同，我称之为黑格尔与颠倒的黑格尔。^①所谓黑格尔，指的是在同一个门类艺术内部，基本上遵循黑格尔揭示的由空间向时间的发展规律。例如，叶朗等人在中国艺术史中观察到一种“意象流变”。“比如中国的诗、词、曲，从总的分类来看，属于文学中的诗歌这个类，但从四言到五言到七言到长短句到套曲，就有一个文体代兴，风格随变，因而诗歌意象也随之流变的问题，古人把这种意象的流变区分为诗境、词境、曲境。又如中国的山水画，从荆（浩）、关（仝）、范（宽）的北派山水与董（源）、巨（然）的南派山水（这些都属于全景山水），发展到南宋马（远）、夏（珪）一角半边的山水，再发展到元代倪瓒一亭三树、远山一抹这种简净冲虚的山水，山水画这个种类的意象流变轨迹清晰可见。”^②叶朗等人观察到的这种“意象流变”，在同一门类艺术内部，遵循的是从物质到精神、从具象到抽象、从空间到时间的发展规律。这在绘画的发展中体现得尤其明显。我把这种规律称之为黑格尔式的规律。所谓颠倒的黑格尔，“指的是当一个时代的主导艺术从一种艺术门类向另一种艺术门类发展时，遵循由精神向物质，由轻的艺术向重的艺术，由时间型艺术向空间型艺术的方向发展。中国最早出现的艺术理论是先秦或秦汉时期的《乐论》和《乐记》，说明乐是当时占主导地位的艺术形式，随后出现大量文论和诗论，说明诗歌是成了占主导地位的艺术形式，再后来出现大量画论，说明绘画成了占主导地位的艺术形式，再后来出现园林理论，说明建筑成为占主导地位的艺术形式。由此可见，中国艺术的发展是由音乐、诗歌、绘画、建筑方向发展。”^③我观察到的中国艺术史的这种发展规律，还是粗线条的、猜想式的，有待深入的研究去验证。

跨门类只是艺术史面临的问题之一，艺术史面临的另一个问题是跨文化的问题。跨门类的艺术史指的是所谓的全门类艺术史，也就是包含所有门类艺术的艺术史。跨文化的艺术史，可以区分为两个方面：一方面指的是全球的艺术史，另一方面指的是全球艺术的历史。

所谓全球的艺术史指的是艺术史的研究方法，也即是否存在统一的艺术史研究和写作方法问题。不可否认，今天的艺术史研究方式是西方主导的方式。这种艺术史研究方式是否适合其他文化中的艺术史研究，是一个值得思考的问题。埃尔金斯在《作为全球学科的艺术史》一文中就提出了这样的问题：“世界范围内的艺术史是什么样子？艺术史正在变成全球的吗？也就是说，不管在哪里研究的艺术史都有公认的形式吗？西方艺术史的方法、概念和目的能够适合欧洲和北美之外的艺术吗？如果不适合，是否存在与现有艺术史模式并存的选择呢？”^④遗憾的是，全球范围内不断趋同的艺术史高等教育、艺术史出版物和艺术史大会，让不管什么地方的艺术史研究正在变成全球的，而且是以西方为中心的艺术史研究。在这种情况下，中国学者的确应该思考一下这些问题：西方艺术史研究模式是否适用于中国艺术史研究？是否存在中国艺术史研究模式？如存在中国艺术史研究模式，它是否适用于其他文化中的艺术史研究？

与全球的艺术史侧重研究方法不同，全球艺术的历史侧重的是研究对象。事实上，黑格尔的艺术史不仅是全门类艺术的历史，也是全球艺术的历史，几乎涉及全球主要文明中的艺术，尽管他给其他文明中的艺术所安排的历史位置并不合适，而且他的讨论也语焉不详，甚至错误百出。我在构想跨门类的艺术史的时候，就没能做到像黑格尔那样跨文化。在门类艺术史研究中，跨文化研究已经比较普遍，例如全球美术史和全球音乐史的研究已经比较深入。^⑤但是，既做到跨门类又做到跨文化的艺术史研究，除了黑格尔的

① 有关论述见彭锋：《关于中国艺术史的一种哲学思考》，《湖南社会科学》2015年第2期。

② 叶朗主编：《现代美学体系》，北京：北京大学出版社，1988年，第40页。

③ 彭锋：《关于中国艺术史的一种哲学思考》，《湖南社会科学》2015年第2期。

④ James Elkins, "Art History as a Global Discipline," in James Elkins ed., *Is Art History Global?* New York: Routledge, 2007, p. 3.

⑤ 也有人采用世界美术史和世界音乐史的说法。尽管“国际”“世界”“全球”这三个概念的含义有所区别，但就跨文化研究而言，它们之间的区别可以忽略不计。关于“国际”“世界”“全球”的区别，参见蔡宽量：《展望全球音乐学》，徐璐凡译，《音乐艺术》2020年第1期。

艺术史之外，恐怕再无他例。但是，随着信息技术越来越深入用于艺术史研究，研究者更容易发现不同文化和不同门类的艺术的关联，既跨门类又跨文化的艺术史的研究将更加便利，依靠事实而不是依靠演绎的全球艺术和全门类艺术的历史将会建立起来。

三、艺术批评的基本问题

与艺术实践关系密切的是艺术批评而非艺术理论和艺术史。正是在这种意义上艺术理论也被称之为元批评。与艺术理论针对一般理论不同，艺术批评针对具体作家作品。尽管艺术史也针对具体作家作品，但它通常只研究已经盖棺定论的作家作品，艺术批评则针对当代的、尚未有定论的作家作品。^① 不过，尽管艺术批评不是艺术理论和艺术史，但它依赖艺术理论和艺术史。卡斯比特就强调，艺术批评是依据艺术理论和艺术史对作品做出解释，他说：“艺术批评是对艺术作品的分析和评价。更确切地说，艺术批评经常与理论相联系。艺术批评是解释性的，涉及从理论角度对一件具体作品的理解，以及根据艺术史来确定它的意义。”^②

当然，艺术批评尽管与艺术实践密切相关，但它也不是艺术实践。艺术批评无论如何涉及语言，无论是书面语言还是口头语言。用一幅画来解释另一幅画，尽管也包含描述、解释甚至评价在内，^③ 但它只会被视为一幅画，不会被视为关于绘画的批评。同样，用一首乐曲来解释另外一首乐曲，尽管也包含描述、解释甚至评价在内，但它只会被视为一首乐曲，不会被视为关于音乐的批评。但是，用一首诗歌来解释另一首诗歌，就有可能既是诗歌又是关于诗歌的批评，因为它至少是用语言构成的。

鉴于艺术批评介于艺术研究与艺术实践之间，因此它具有某种“居间性”。例如，文杜里就将艺术批评看作是在判断的原则与对作品的直觉之间建立起联系。^④ 判断的原则往往是由艺术理论和艺术史提供的，而对作品的直觉则跟艺术实践有关。从这种意义上说，艺术批评是不容易界定的，同时也不容易掌握，因为同时具备关于艺术的知识与直觉，比单独具备关于艺术的知识或直觉要困难得多。

即使同时具备了关于艺术的知识与直觉，也不一定能够做好艺术批评，因为将二者联系起来也需要技巧。这种技巧与训练有关。而且，艺术批评归根结底是一种写作。^⑤ 写作也是一种实践，也需要训练。正是在这种意义上，费尔德曼强调：“无论批评是什么，它都首先是我们在做的事情。批评是一种以理论为支撑的实践活动，一种存在熟练与不熟练的区分的实践活动。”^⑥ 艺术批评中的“做”或者实践，不仅包括对作品的直觉，包括将关于艺术的知识与直觉联系起来，而且包括写作。因此，在艺术学理论学科中，艺术批评不仅需要跨学科的知识，而且需要跨越理论与实践的分野。如果说艺术实践更多依赖天赋，^⑦ 艺术研究依赖学识，那么艺术批评就既需要天赋也需要学识。如果艺术实践是不能教的话，艺术批评也有一半是不能教的。

艺术批评的另一个问题是它的客观性要求。从根本上讲，艺术批评就是要对艺术品或者艺术家做出评价，而且这种评价要是客观的和公允的。^⑧ 尽管自 20 世纪后期以来，艺术批评有用解释代替评价或者判

① 关于艺术批评与艺术理论和艺术史之间的区别，见彭锋：《艺术批评的界定》，《艺术评论》2020 年第 1 期。

② <https://www.britannica.com/art/art-criticism>。

③ 批评的要素或步骤包含描述、解释和评价。具体论述见彭锋：《什么是艺术批评》，《文艺研究》2013 年第 7 期。

④ 文杜里说：“如果不是在做判断的原则与对作品和艺术家人格的直觉之间建立联系，艺术批评是什么呢？”见 Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, trans. Charles Marriott, E. P. Dutton, 1936, p. 1.

⑤ 罗斯曾经指出：“批评行为就是做出价值判断。剩下的只是艺术写作。”见 Barbara Rose, *Autocritique: Essays on Art and Anti-Art, 1963-1987* New York: Grove Press, 1988, p. 215. 尽管罗斯在这里强调艺术批评建立在价值判断之上，但是她从一个侧面突现了艺术写作的重要性。

⑥ Edmund Feldman, *Varieties of Visual Experience*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1987, p. 471.

⑦ 就像埃尔金斯在他的一本著作中用颇有煽动性的标题——“为什么艺术是不能教的”——所表明的那样：艺术是不能教的。埃尔金斯说：“也许我应该把这本书命名为《如何教艺术》，但我对艺术院校所做的事情有些悲观。无论你认为艺术是否可教，结果都是我们对艺术如何教与学所知甚少。”见 James Elkins, *Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students*, Urbana: University of Illinois Press, 2001, p. 1.

⑧ 就像文杜里指出的那样，“除非一段文字建立在判断之上，否则它不能称作艺术批评。”转引自 Kerr Houston, *An Introduction to Art Criticism: History, Strategies, Voices*, Boston: Person, 2013, p. 153.

断的趋势,^①但是如果艺术批评不做价值判断,它的存在的合理性就会遭到质疑。正因为如此,卡罗尔强调艺术批评要重新回到评价上来。不过,卡罗尔强调的评价与艺术批评中常见的评价有所不同。艺术批评中常见的评价是从观众的角度做出的,卡罗尔称之为“接受价值”(reception value);他主张艺术批评应该从艺术家的角度去做评价,挖掘作品的“成就价值”(success value)。^②

尽管用成就价值来取代接受价值以确保艺术批评的客观性的做法让人耳目一新,但是完全忽视接受价值在实际的批评中是不可能做到的。批评家毕竟不是艺术家,他更有可能站在观众的立场。^③只要站在观众的立场,只要考虑接受价值,就不可避免会遇到主观性问题。因此,如何处理好艺术批评中的主观性而不是简单回避它,是艺术批评面临的一大难题。或许我们可以诉诸主体间性通过对话形成共识,或许我们可以仿照迪基的程序定义理论,从程序上来探讨艺术批评的共识。^④

总之,作为一个新兴学科,艺术学理论在建设过程中遇到不少问题。有些学者特别重视学科的界定问题,^⑤有些学者特别重视学科的文献问题,^⑥有些学者特别重视该学科的课程建设,^⑦我这里提出的问题和解决方案也是临时性的。随着这些问题的逐步解决,艺术学理论学科建设将会度过它的草创期,进入新的发展阶段。

(责任编辑:张曦)

Basic Issues in Artology

PENG Feng

Abstract: Although the subdisciplines of artology are not yet announced, it has been widely accepted that art theory, art history, and art criticism are its important components. In view of the fact that there have been many discussion in general about artology, this essay attempts to disassemble the basic issue of artology into issues of art theory, art history, and art criticism, in order to solve the basic problem of the upper discipline by clarifying the problems of the lower disciplines.

Key words: artology, art theory, art history, art criticism

① 正如卡罗尔指出的那样,“今天流行的大多数批评理论主要都是关于解释的理论。它们都是关于如何从艺术品中获得意义,包括征候性意义。它们都将解释当作艺术批评的首要任务。”参见 Noël Carroll, *On Criticism* New York: Routledge, 2009, p. 5. 福斯特明确指出:“我这一代批评家的任务之一……就是与将批评等同于判断的观念作斗争。这也是长期以来对格林伯格的反对的一部分。”参见 George Baker, Hal Foster, etc., “Round Table: The Present Conditions of Art Criticism,” *October*, Vol. 100 (Spring, 2002), p. 209. 福斯特生于 1955 年,他从 1977 年开始撰写艺术批评文章,他这一代批评家指的是从 1970—1980 年代崭露头角的批评家。

② 卡罗尔说:“批评的对象是艺术家的作为——他或她的成就(或失败)。在艺术家与观众的关联中,这种界定将批评家挖掘的价值定位在艺术家一方。我将这种价值称之为成就价值,因为在某种程度上,这种价值取决于艺术家是否成功实现她的目标的问题。”参见 Noël Carroll, *On Criticism*, p. 53.

③ 关于卡罗尔的艺术批评观的批判性分析,参见彭锋:《走出艺术批评的危机》,《文艺研究》2021 年第 6 期。

④ 关于艺术批评的共识的探讨,参见彭锋:《艺术批评的共识》,《美术观察》2010 年第 5 期。

⑤ 例如李心峰从上世纪 80 年代开始构想艺术学,一直致力于艺术学理论的学科界定。

⑥ 例如周宪发现艺术学理论学科的文献研究和文献资源建设相对滞后,文献学研究和文献资源整理是该学科建设的当务之急。参见周宪:《关于艺术学理论学科的文献学基础》,《学术月刊》2021 年第 7 期。

⑦ 例如,王一川主持“艺术学理论本科专业类教学质量国家标准”和“艺术学理论一级学科研究生核心课程指南”的编写,致力于艺术学理论的课程建设和教材建设。