

# 甚麼是藝術評論？

作者：韋一空教授

## 摘要

### 甲．引言

在引言的介紹中，說出藝術評賞是從情境中對藝術作品作出回應。在嘗試界定(至少暫時界定)甚麼東西並在哪些條件下可以成為藝術作品後，才能簡要地說明一件藝術作品可引發怎樣的回應。這些回應若要成為具建設性的藝術評論，必須借用語言表達。以下章節介紹了藝術評論所使用的語言類型，並透過答問環節，回答下列問題：藝術評論是否等同於藝術欣賞？兩者涉及到哪些內容？

### 乙．藝術評論所涉及的知識／理論

本節簡要地介紹藝術評論涉及的主要知識。藝術哲學理論、藝術史、由學者所建立的藝術理論等基礎知識，以及過往和當代專業藝評人的著作，都須從藝術作品的情境中理解。只有從知性、物質和社會學的角度來認識藝術作品的情境，方能對任何藝術建立有理據的觀點，並作出有理據的回應。這一節一再說明，運用哲學、社會學和理論工具進行藝術評論，遠較大多數人所想的容易。答問環節將會回答下列問題：「藝術哲學」、「藝術理論」、「藝術史」和「藝術評論」之間有何關係？

### 丙．簡要介紹各種評論取向

這一節講述課室裡的實際處理方法，解釋了古代和當代藝術評論實踐所使用的各類工具。雖然從藝術家的生平解釋藝術作品或許已不再是最好的方法，但仍能收到有趣的效果。圖像研究依然是眾多藝術評論的主要方向。二元評論取向以說明甚麼該做和甚麼不該做的方式作評論，在今天顯然不宜採用。這一節在總結時就現代主義和後現代主義的藝術評論取向加以解釋，並加以闡述。答問環節將會回答下列問題：藝術理論在藝術評論中有什么意義？新的藝術是否需要新的評論？傳統藝術是否需要傳統的評論？可否用傳統的角度評論新藝術？何謂了解情境的藝術評論？

### 丁．從不同角度評論藝術

這一節再次談到藝術評論的工具，將更確切地解釋如何在藝術評賞中運用

社會學角度（處理藝術創作中地理、經濟和社會條件等明確問題），然後再強調這些評論方法可以用日常語言表達，亦會詳細說明如何利用心理學、符號學、詮釋學、現象學和認識論。不過，即使運用詮釋學、現象學和認識論作藝術評賞可收到有趣效果，亦僅應用於對有關哲學內容感興趣的學生，或顯示對這類較複雜的思想感興趣的學生。答問環節將會回答下列問題：就對藝術評賞的角度和觀點而言，馬克斯主義理論和社會學、心理分析和心智理論、符號學和詮釋學是否具有相似的重要性？「社會學、精神分析和心智理論、符號學和詮釋學」諸類術語，是否有必要在課室裡使用？課堂上可提出哪些問題？

這一節第二部分舉例說明如何將上述概念性工具用於藝術評論。首先以維萊斯奎斯(Diego Velasquez)的油畫作品《宮女》(Las Meninas)為例，就該作品提供三項簡短研究：圖像研究、社會學研究和「認識論」方面的研究。第二個例子是達利(Salvador Dali)的畫作《納希索斯的蛻變》(Metamorphosis of Narcissus)，以及就該作品的三項簡短研究：圖像研究、心理分析研究和藝術史研究(以顯示年青人可以如何評論二十世紀的藝術作品，部份心理分析研究取自一位中文大學學生的分析)。第三個例子是從社會學和「認識論」的角度研究一個較當代的藝術運動－地景藝術。

#### 戊. 有關藝術的對話和寫作

這一節說明如何以課堂活動的方式，指導學生作個別和分組藝術評論，當中介紹的是引導作初步藝術評論的實際方法，它分為四個階段。在第一階段，是對作品的描述；在第二階段，是了解藝術作品的歷史及／或社會背景；第三階段，是了解藝術家創作該作品欲達至的目的；而在第四階段，是根據蒐集的資料對藝術作品提出其個人有理據的意見。

#### 己. 有助了解當代藝術的有關概念

最後一節以答問環節開始，將會回答下列問題：有沒有任何概念可幫助人們了解當今的藝術？有沒有任何類型的語言更適合進行藝術評賞？如何組織表達藝術評賞時的對話和寫作？之後，該節末尾列出對當代藝術作品作藝術評論時的某些詞彙，例如「挪用」、與配合環境、「暫時性」、「堆積」、「文字語言性」和「雜成」，及它們所指的有關概念。理解以上的詞彙對理解當代具革新性的藝術作品是十分重要的。

#### 庚. 參考書目

這一節介紹有參考價值的書籍、雜誌和網址。

## 甲. 引言

### • 對藝術作出回應

藝術作品之所以成爲藝術作品，是因爲能夠喚起回應。以牆爲例，當人從牆邊經過卻視而不見，則牆就起不到藝術作品的作用。然而，倘若你就此駐足，在觀賞及有所反應的瞬間，牆就成了某種藝術作品。任何事物，只要引起你的思緒，而不是匆匆一瞥，便可稱爲藝術。認識到這一點後，我們將有兩個問題要回答：甚麼東西，並且需要符合哪些條件，才可以成爲藝術作品？藝術作品能夠喚起哪些回應？

### • 甚麼東西，並且需要符合哪些條件，才可以成爲藝術作品

任何事物都可以成爲藝術作品，但並不是指每件物品都是藝術作品。甚麼東西可以構成藝術作品？這個問題只能從歷史和美學的角度回答。試想，如果你是十八世紀的一位歐洲商人，對你而言，藝術作品必屬以下其中一類：繪畫、雕刻或建築。然而，對於我們生活在二十一世紀的人，我們對藝術的概念自十九世紀藝術史產生之後已發生了巨大變化。因此，如果連一點皮毛的藝術史知識都沒有，又不了解藝術在過去和現在的界定，就幾乎不可能對任何時期的藝術作回應，更談不上我們自己的藝術。若要進行藝術評賞，則必需認識藝術史和美學(即藝術理論)。

### • 藝術作品能夠喚起哪些回應

聽起來仿佛是似是而非，但對一件藝術作品的第一個反應往往是導致創作的想法。就個人(一般稱爲「藝術家」)創作的藝術作品而言，通常最好是了解藝術家創作該件藝術作品的動機，但也不應以此爲限。一旦了解到作品的相關歷史情境及創作原因，就可以探討自己爲何喜歡或者不喜歡該件作品。由於每個人的品味不同，故對於藝術作品沒有所謂不適當的回應。不過，僅表達出自己對作品的愛憎還不能算是藝術評賞。不論喜愛或憎惡，只有在有論據支持下，才能成爲藝術評賞。

### • 語言的使用

顯而易見，要在學術或學校環境下對藝術作出回應，必須使用語言形式進行表達。我們不是生活在過去，不能用過去的語言談論藝術。因此，我們需要了解本文所載以一系列詞彙(見「有助了解當代藝術的有關概念」一節)體現的多個關鍵概念，從而評論當代藝術。本文解釋的概念，構成有理據的藝術評賞的基礎，然而並非巨細無遺。

**藝術評賞是否等同於藝術欣賞？兩者涉及到哪些內容？**

藝術欣賞憑藉判斷和個人品味，研究的是個人對特定藝術作品的反應。藝

術評論則嘗試從更客觀的角度研究藝術作品或藝術運動。因此，藝評人作評論時，除了憑藉藝術作品本身，還要依賴作品以外的許多因素。歷史、心理學、社會學和哲學方面的知識，對於了解藝術的情境以及回答下列問題必不可少。

藝術家的創作意圖是甚麼？創作人是誰？在甚麼環境下創作？與藝術作品相對應的歷史和社會情境？是否具有重要作用？是甚麼作用？等等。

事實上，由於每件藝術作品本身都有其獨特問題值得探討，故不可能巨細無遺地列出問題清單。總括而言，藝術評賞和藝術欣賞迥然不同，但若沒有藝術欣賞及由欣賞產生的主觀心理反應，卻難以作出理想的藝術評賞。





## 乙. 藝術評賞所涉及的知識／理論

### • 藝術哲學

如果問「藝術家創作這件藝術作品的目的是甚麼？」或者更簡單地說「藝術家為何創作那件作品？」，這已經是從哲學的角度進行思考。但是，問題的答案可以是千奇百怪，各不相同，而且各個時代均有不同的解讀。自從西方哲學於希臘世界開始，藝術一直備受哲學家的重要關注。長期以來，尤其在基督教世界，有關美的概念往往與形而上學聯繫起來。其後，於十八世紀左右，形而上學成份減少，哲學家開始從心理的角度探討有關品味的問題。

到了二十世紀，藝術成為探討人類存在的核心：為何藝術對人類如此重要？更近期來說，於二十世紀下半葉，相對較早期，藝術已是極為不同，人們已無法就藝術界的問題定其單一或主要的哲學趨向。然而概括而言，或許可以說現今的藝術作品類別繁雜，使得「藝術是甚麼」這個問題成為哲學活動的焦點。「藝術是甚麼？」是關於當代藝術的哲學問題，但解答這個問題無需通過哲學訓練。事實上，只要學生掌握藝術史的基本知識，便可在課堂上就有關問題展開討論。

### • 藝術史

對藝術作品的直覺反應或會令人身心愉悅，但是如果認為不了解藝術的歷史反而有助我們更好地理解藝術作品，這種想法未免過於天真。對藝術作品的直覺反應(即在不了解的情境下)也許是一個起點，隨著對藝術作品的理解逐步深入而不再流於表面，更會令人欣喜不已。直覺與無知切不可混為一談。

實際進行藝術評賞前的第一課學習，儘管可能是片面的認識，都應該要研究各種藝術形式的發展史。不過，儘管藝術形式的歷史(假設每個時期在藝術家的表達方式及主題思想方面都有著統一的发展方向)仍然重要，以它用作體會人類的創造力，近來卻備受批評，這種框架被認為是過於刻板。事實上，對藝術史的研究亦應擴展至對藝術概念本身的研究。若能清楚教授藝術的歷史，學生自然會明白「藝術」在不同的時代各有不同的涵義。

閱讀歷來最受歡迎的藝術史著作，宮布利希(Ernst Gombrich)(1909-2001)所編撰的《藝術的故事》(*The Story of Art*)開首數章，便會明白「藝術」的概念絕不簡單。這一章按照不同地方及時期介紹各類作品：從法國南部兩萬多年前的洞穴動物繪畫，到十九世紀新畿內亞原著民製造的面具。宮布利希十分正指出，雖然這些東西都被視為「藝術」，但對其創造者而言卻有著極不相同的功用。這些功用(不論是宗教、裝飾或政治用途)與西方人所指的藝術很

難找到有共同之處。不過即使在歐洲，「藝術」一詞的含義亦因不同時代而各有差異：希臘語中「藝術」一詞(即 *technê*，「技術」一詞也是從該詞演變而來)並非單指繪畫或雕刻，亦包括我們現今所說的工藝品。

十九世紀，西方世界賦予「藝術」一詞特定的含義，並幾乎毫無爭議地獲得世界其他地區所接納。就視覺藝術而言(在此無需考慮音樂或文學問題)，「藝術」指繪畫、雕刻及建築，這仍是現今大多數人對藝術的定義。甚至在現代的中國，這種看法仍是廣受人們所接納，儘管在過去畫家並不會把雕刻視為一種藝術，(眾所周知，「真正的」藝術是指詩文書畫)。當代藝術家又使「藝術」的含義產生深刻的變化，部份藝術家致力於「修復藝術」、「考古即藝術」或「環保即藝術」等概念，而其他藝術家仍致力於繪畫、雕刻或建築創作。

### • 藝術理論

長久以來藝術形式的種類繁多，有關藝術創作的各種論說也是眾說紛紜。關於以往藝術家的創作動機，我們可從他們的著作以及其他專家的著作中得知，這些著作構成了所謂的藝術理論。儘管這些著作在一定程度上也是依據藝術哲學及藝術史撰寫，但卻是對藝術的另一種論述。藝術家所撰寫的藝術理論，一般有兩種取向：為個人對藝術所作出的選擇提供理據(過往的大部份藝術理論都是如此)；又或期望把藝術作品於藝術史或當代藝術中找到席位。如非藝術家所撰寫的藝術理論，則經常提出他們對構成好的藝術作品的元素或藝術定義的看法(現在已少有人會從構成好的藝術作品的元素，這個角度來撰寫藝術理論 - 參見丙部份「二元評論取向」一節)。

再者，只有了解所指藝術作品的類別以及所依據的藝術定義，方能理解這些論說。閱讀十七世紀荷蘭畫家所持的藝術理論，對於了解非洲面具或當代裝置藝術顯然毫無幫助。尤其對於當代藝術，藝術家就本身藝術作品撰寫的文章，往往是構成其藝術作品不可分割的組成部份。特別是在這種情況下，閱讀藝術家的寫作將可為我們提供大量有用資料。

### • 藝術評論

即使不從事藝術工作的人，也需要讓他們了解藝術家所作何事，藝術評論因此應運而生，並成為一門學科。非藝術家所寫的藝術理論與藝術評論的分別，在於藝術評論是觀察和分析單一的藝術作品，或者在一個計劃中創作的一組作品的成果。藝術評論不在於作出概括的論說，儘管藝術評論最終可能建構出偉大的理論，但在開始時，總是從特定的藝術作品出發。藝術評論最初出現在十八世紀，與歐洲報章一併出版，這種連繫一直保持到今天。雖然，我們完全可以用過往的藝術作品作為藝術評論的對象(我將會舉三個例子說明)，但是藝術評論如要真正取得卓越的成效，就應以當代藝術作品為評論對象，因為當代作品與當代的問題更為息息相關。

## • 結論

如果要藝術欣賞和評論成爲觀看藝術作品的建設性途徑，就應講求方法。我明白，多數教師都未必打算向學生傳達這一點。教育工作者都比較喜歡在課堂上強調藝術「趣味」的一面。不過，在學生初步回應藝術作品之後，教師再談藝術史、哲學和藝術理論的問題，也不表示「趣味」就要在課室裡消失。有一點意見是：雖然大部份較「你喜歡嗎？」深入一點的問題都和哲學、歷史和理論有關，但是不要在學生面前使用「哲學」、「歷史」或者「理論」一類的字眼，這會嚇怕大部份學生。

### 「藝術哲學」、「藝術理論」、「藝術史」和「藝術評論」之間有何關係？

以上各項，如果欠缺任何一項，均無法發揮功能。它們每項都是獨立的研究領域，但就藝術評論來說，如果沒有其他各項，就都會變得沒有甚麼用處。今天的嚴肅的藝評人對哲學、藝術理論和藝術史都有所了解，但也可以說，任何嚴肅的藝術哲學家都需要了解藝術理論、藝術史和藝術評論等知識。從這些不同的學科入手，有可能界定幾種處理藝術評賞的方法。

## 丙. 各種評論取向簡介

### • 傳略的取向

研究藝術家的生平，努力從中了解其作品，一直是藝術史和藝術評論的重要範疇。事實上，西方藝術史本身就是源自十六世紀一系列有關著名畫家、雕刻家和建築師生平的著作。以上觀點既得到廣泛認同，亦言之成理，因為有關「藝術家」的概念正是在那個時期發生改變：文藝復興之前，從事繪畫、雕刻和建築的人，從某種意義上說，不過是在「做他們的工作」。在其後三個世紀，藝術家即天才的想法逐漸萌生。到了二十世紀初，人們更加將畢加索這樣的畫家奉若神明：他是創造者，爆發出魔幻般的原創力，來創造藝術作品。

即使在馬克思和社會學改變了我們對個別性的理解(參見「社會學的角度」)之前，人們就已經覺得，單以藝術家的生平解釋藝術作品並不足夠：藝術家的背景也不可忽視。例如，進行藝術評賞時，我們應努力回答以下問題：「在這件藝術作品產生之時，有關藝術的主要思潮是甚麼？」這是一個涉及藝術史和藝術理論的普遍問題。藝術必定蓋有時代的烙印，所謂「超越時代」的作品，根本子虛烏有(儘管二十世紀上半葉的前衛藝術家有這種想法)。有些藝術顯出新的發展趨勢(所謂「具影響力」)，但那些藝術作品其實是某一藝術環境中的成果。藝術環境是由當時的其他藝術家的藝術工作和思想決定，要了解藝術作品，便需認識作品的藝術背景。

### • 圖像學的取向

圖像學的取向是作藝術評論的最簡單方法，尤其是評論和欣賞西方抽象藝術產生之前的藝術(在某些情況下，圖像學還可用於裝置藝術和表演藝術)。最明顯的圖像學的方法，是認出畫中物品，予以詮釋，除此之外，還可用圖像學評賞建築的雕刻和裝飾等。每樣物件和每個角色具有甚麼意義、象徵甚麼、在藝術作品的表述中發揮甚麼作用，都是圖像學的方法要回答的問題。所以，在進一步作社會學、心理學或哲學分析之前，對藝術作品作描述是第一階段評賞的最好做法，下一節(「從不同角度評論藝術」)將有一個運用圖像學作評論的例子。不過，值得探討的是，對於大部份當代藝術作品來說，圖像學看來並不足夠：例如一件概念藝術的作品，看得見的就只有一塊紙板和上面的寥寥數筆，如果單純描述作品本身，的確難以提供任何有意義的信息。即使圖像學不能完全適用於此類藝術作品，亦不減圖像學的趣味性。只不過是此類藝術作品需要其他詮釋方法，才能教人有所體會(參見下一節有關地景藝術的例子)。

### • 二元評論取向

在本文提及的二元評論取向，在今日已不可用於有建設性的藝術欣賞和藝術評論中。這種評論方法被稱之為「二元」，是因為這種方法其實是一種態度，



人為地界定「良好」藝術和「差劣」藝術。在過去，的確有所謂「差劣」藝術這回事，而很多藝術理論家亦撰寫過無數篇章，討論「好的」藝術的構成元素。最具代表性的例子可算是捍衛法國畫家普桑(Nicolas Poussin)(1594–1665)的普桑派和捍衛法蘭德斯畫家魯本斯(Pieter Paul Rubens)(1577–1640)的魯本斯派之間在歐洲的論戰。前者認為，素描是繪畫中最重要部份，並且認為其構圖必須給人非常清晰、有序的感覺，才稱得上「好的藝術作品」。另一派則相信，色彩是繪畫中最重要元素，而且構圖必須是複雜的和有活力的，這樣才稱得上「好的藝術作品」。兩派在十七世紀的大部份時間和十八世紀初一直爭論不休。

除了這個例子清楚表明品味可以怎樣不同外，一般對工藝的理解也通常用來判斷藝術的「優」「劣」：教導藝術學生用以繪畫和雕刻的專門技術，而學生只需將這些技術並用於藝術製作上。認識藝術家對這些技術的掌握程度，可以是不太費勁地認識藝術家質素的方法。在十九世紀末的藝術學院都教授這些原理，但由於教得沒有甚麼彈性，因此造成反感，很多藝術家因此發展出新的途徑創作藝術。如果不理解印象主義或立體主義等運動是對藝術二元評論取向的反對，就無法理解這些運動本身。當時大眾的品味正在改變，並且是多元的，而藝術家掌握的技術亦與日俱增。雖然到了二十世紀，仍有很多運動繼續宣稱本身的藝術創作方法是唯一可以接受的，但由於藝術家的觀點越來越分歧，觀眾要從「壞」的藝術中辨認出「好」的藝術，亦變得越來越複雜。

在二十世紀下半葉，發生了一些事情(這些事情為何及如何發生，仍是辯論有關現代主義和後現代主義的核心，迄今仍無共識)，之後，人們對甚麼是藝術的普遍看法有了深刻改變，且很快就無法再將藝術作品劃分為「好」或「壞」。儘管每一項新觀點仍然得到一批人的擁護，這種情況即所謂的運動(例如立體派、未來主義、超現實主義等)，但從今日看來，每一位藝術家就代表一項特定的觀點(順帶一說，就企圖以用流派或趨勢來識別當代藝術是幾乎沒有可能的)。事實上，這是長期以來採取二元評論取向對待藝術的結果。在二十世紀初，有些藝術家積極在其作品中追求「壞」的東西，讓作品給那些仍然自以為可以辨認出「好」藝術的觀眾帶來震撼感。

我們必須了解，無論我們喜不喜歡一件藝術作品，也不應影響我們進行藝術欣賞和藝術評論的追求。事實若你不喜歡一件藝術作品，那應該是一種更大的動力，讓我們嘗試了解我們不喜歡該作品的原因，方法是在我們已經界定的範疇內分析該作品，即從藝術史和藝術理論的角度看藝術作品。我觀察到，這樣做之後，我們往往喜歡上本來不喜歡的作品，因為我們了解了作品的來源，和創作過程等。綜上所述，我們不能再接受二元評論取向，即使是過去被普遍認為「差劣」的藝術作品，在今天仍然值得我們注意。至於當代藝術，最基本的特點是技巧、主題和媒體的多元化。今天，

人們已經無法單憑一套固定的標準來判斷一件作品：每件藝術作品都可有特定的詮釋和特定的回應。

### • 現代主義的取向

首先要了解的，是「現代的」和「現代主義」的區別。「現代的」有兩種含義：第一種是「有關現代時期的」，第二種是「現代主義的」。所以，一首「現代的詩」，可以指「有關當代經驗的詩」，或者「一位現代主義作家所寫的詩」。可惜，通常不能清楚區分。但應記著，就藝術而言，現代主義這個名詞適用於在二十世紀的一個特定時期的藝術。因此，要談今天的藝術家，用「當代」這個詞比較保險，如果稱他們為現代的就過於含糊。不過，對於何謂現代主義，看法仍然莫衷一是，所以，我只會說明最廣泛為人接受的「現代主義」的定義。

按照普遍接受的看法，現代主義包括兩大主流：首先是所謂的前衛(或先鋒)，其次是「為藝術而藝術」。即使有些運動帶有這兩種思想的特徵(例如超現實主義)，但一般都把這兩者看作兩個獨立和無法協調的流派。

- 使用「前衛」這個名詞的運動及藝術家，是相信其藝術可以改變人們的生活。這想法是構成主義等運動的基本信念，那是一批俄羅斯藝術家在一九一七年十月的共產主義革命後，開始為群眾設計藝術作品。不過，「前衛」也是其他運動的一部份，例如立體主義的一些流派(像黃金分割及其最令人欽佩的代表人物 - 建築師科比意(Le Corbusier))。
- 「為藝術而藝術」是其他藝術家或運動的口號，他們相信，他們的藝術是一項獨立的努力成果，和社會沒有關係，而他們的抱負是創造一種「純粹」的藝術。其實，這種思想源自十八世紀的藝術理論，累積到二十世紀下半葉，成為一種稱為形式主義的藝術評論形式。這種評論形式尤其合用於抽象繪畫和抽象雕刻這類藝術作品。形式主義藝術家是「為藝術而藝術」的典型，因為他們相信，藝術作品是完全獨立的物體，獨立存在，因其沒有主題，或者主題並不是藝術家的基本關注，所以，要談藝術作品，就只能談形式和色彩的關係。

### • 後現代主義的取向

第二次世界大戰後，發生了一些事情，似乎已經改變了藝術實踐的方式，這種新的態度一般稱為「後現代」。「後現代」這個名詞必須用得非常小心，因為很多藝術史學家和藝評人認為，變革的程度還夠不上使用一個新名稱。一些藝術史學家和藝評人寧願將最新發展的藝術稱為例如「晚期現代」。不過，我個人認為，變革的程度，已足夠使用新的稱謂。如果我們認同存在現代主義的藝術，就必定意味著我們有可能識別令那個時期的藝術成為「現代」的各種具體理念和抱負。一旦我們接受這種可能性，就應該看到，較近期(特

別是從一九六零年代到今天這段時期)的藝術家所表達的理念和抱負，不屬於現代主義藝術的範疇，這些新的理念應可支持「後現代」的存在。

與現代主義相關，我應補充說明，「後現代」這個詞語，常常用來談論「前衛的失敗」。如果一九三零年代前衛運動的目的是要全面改善我們的生活，那麼運動的確徹底失敗，它阻止不了第二次世界大戰的恐怖殺戮，特別是數百萬猶太人遭滅絕的浩劫“Shoah”。雖然，多數當代藝術家都沒有像二十世紀初的藝術家般的樂觀相信自己能完全改變人類社會，但他們仍然相信，可以改變觀眾對某些非常特別事件的看法，例如我們如何認識自己在社會中的角色，如何看待他人，以及對突發事件的反應等。如果說，現代主義藝術家想改變一切，那麼很多後現代主義藝術家能做到的是每一次只改變一些小事。

可惜，我們一旦認識到「後現代」這個詞語亦曾在其他領域使用，例如文化理論、社會學甚至建築，情況就複雜起來。每一次，「後現代」都有不同的含義。不過，卻仍可識別「後現代」用於所有這些領域時的一個共通點：它用作表示「片段的」、「折衷的」、「沒有中心」。因此，一件後現代藝術作品總會與眾不同，它會質疑藝術的觀念，運用所有可能的媒體，並拒絕對藝術作任何單一的定義。越來越多的詞語牽扯上「藝術」一詞，例如「女性主義藝術」、「觀念藝術」、「媒體藝術」、「表演藝術」；及以往以西方藝術為中心的地位，正受到世界其他地區藝術家的挑戰等，這些都是後現代觀念的典型體現。本文的最後一節會提出一系列概念，幫助藝術欣賞和藝術評論的實踐者了解這些觀念。

#### **藝術理論在藝術評論中有何意義？**

簡要地說，任何人為使其理論能用於藝術創作或藝術欣賞而就藝術撰寫的文章都可稱之為藝術理論。這類作家可以是藝術家、哲學家，甚至是沒有涉及藝術創作或藝術欣賞，但相信自己的觀點可以用於藝術的其他人士。事實上，很多當代思想家雖然沒有直接參與藝術工作，但他們的著作都會被藝術家用於藝術創作上。過去，人們將藝術理論明確界定為文學的一種類型(即由藝術家和作家為藝術創作制定清晰的法則)，然而時至今日，由於藝術家在創作時所用的各類文本越來越多，藝術理論的界限已很難確定。

#### **新的藝術是否需要新的評論？**

正如我們所見，隨著時代的轉變，藝術評論也在不斷變化。無論是新的藝術導致產生新的藝術評論，抑或新的藝術評論產生了新的藝術，已經不得而知。更為實用的觀點是，新的藝術和新的藝術評論同時出現，並在無窮的反饋過程中互相影響。



### **傳統藝術是否需要傳統的評論？**

對於傳統藝術，用當時藝評人的眼光來作評論是不可能的(例如，我們難以用法國作家狄德羅(Denis Diderot)的思想談論十八世紀的法國藝術)。我們生於當代，無法用前人的眼光看待事物。若強行為之，必定失敗。因此，我們不可避免地要用我們可以運用的工具(即二十世紀下半葉的哲學、藝術理論和藝術史)去對待以往的藝術。

### **可否用傳統的角度評論新的藝術？**

一些傳統角度，例如二元評論取向，在今天已經用不着，因為沒有人會再裝作知道何謂「真正的藝術」。諸如「藝術應該怎樣」或「藝術的純粹性」等觀念，都是有歷史的條件限制的，是西方藝術某些理念下的產物，而這些理念如今已不再為人所接受。那種「真藝術」的觀念，會令人將任何不符合其藝術理念的事物都視為醜陋或可笑而嗤之以鼻。正是基於這種態度，十七世紀的西方藝術家認為，中國繪畫不是藝術，因為中國畫家不用陰影；同樣，當時的中國畫家也認為，西方繪畫不是藝術，因為西方畫家不用筆墨。人們對事物總有偏好，但那純屬於個人品味，不可以當作真理解釋：舉例來說，我討厭甘草，並不表示甘草本身有甚麼不好，藝術也是如此。

不過，除二元評論取向外，以往的大部分藝術評論方法，今天仍在使用，並且收效卓著。例如，今天仍然可以用形式主義評論，分析若干類型的抽象畫，儘管採用其他方法，結果可能更有趣味。同樣，研究藝術家生平的藝術評論方法，依然廣為應用，許多藝術愛好者仍想知道藝術家的生活軌迹。有時，透過藝術家的生平，可以看到與創作該藝術作品相關的資料，但有時卻未必。綜上所述，如果藝術評論者要想對藝術作品作出內容充實、有理據的論述，而不是裝腔作勢，將自身的意見強加於人，那麼很多方法仍將十分有用。

### **何謂與情境相關的藝術評論？**

任何事物都只存在於一個特定的情境，藝術作品亦不例外：世上沒有脫離相關情境的藝術作品。藝術評論需要的觀察和討論，常常取決於藝術作品及其所處情境。由於每件藝術作品和每個情境各不相同，因此需要進行不同的觀察和討論。最後，從情境中作藝術欣賞和藝術評論，可適用於過去的和現在的藝術上，因為這些評論的方法亦要求評賞者發揮無盡的適應性。



## 丁. 從不同角度評論藝術

### 藝術評賞的工具

#### • 社會學角度

在過去很長的時間，人們都認為個人是完全自主的個體，本身可以獨立於環境而存在。因此藝術作品亦看作為可以存在於真空裡面。例如，提倡「為藝術而藝術」的人相信，藝術可以是「純粹的」，即與世事無關。就藝術欣賞和藝術評論來說，這種立場在今天實際上已不可行。在西方，馬克思是第一位將個人受到環境影響的理念應用出來的思想家，並建立了唯物主義哲學。馬克思認為，個人受到所身處的社會影響(他之後的很多思想家亦有相同看法)。明顯地，例如在亞馬遜叢林長大和在香港長大的人，他們在想法、期盼和生活方式上都截然不同。如果上述兩種人之間有明顯的分別，那麼在一位北京人和一位廣州人之間，他們生活於差不多的環境，分別便可能不那麼明顯。不過，人們生活於北京和廣州仍然會產生不同的習慣和行為，因而他們亦會創作出不同的藝術作品。社會學的觀點，將原本著重探討藝術家生平的重點，逐漸轉移到探討藝術作品的創作環境上。

正如我們所看到的，馬克思的理論面世之後，從藝術家的生平作藝術欣賞和藝術評論的方法，產生了明顯的變化。今天，大多數藝評人都認為，詳細研究藝術家的生平不足以了解藝術。藝術欣賞和藝術評論會涉及更多其他因素，大致可以分為三類：地理、經濟和社會。

地理：

「這藝術作品在哪裡創作？」這是開始研究藝術作品時的一個最基本問題，從中可能獲得令人很感興趣的答案。例如，如果一幅十五世紀繪於法國北部(當地的平原綿延數百英里)的油畫畫有高山，很明顯，畫家很有可能曾經過阿爾卑斯山到意大利學習。不過，地理上的考慮因素儘管有趣，但就藝術評論而言，仍只停留在表面的探討。

經濟：

「這藝術作品的經濟來源是怎樣？」也是個有趣的問題，雖然這問題可能令一些認為藝術創作與經濟完全無關的人感到吃驚。即使創作者並非專業藝術家，創作藝術亦須面對金錢問題。從經濟上看藝術作品是如何產生，亦屬於社會學的範疇。

社會：

「這藝術作品在怎樣的社會下產生？」這個問題會產生很有趣的答案，因為它成為作品的必然背景，將藝術作品連繫到整個人類的環境。我使用「必

然」這個詞語，是因為文化產品(書籍、繪畫、雕刻、建築等)必然反映當下。人們之所以認為一件藝術作品「與環境無關」或者「超越時代」，是因為對催生作品的社會沒有充份了解。產生這種看法的唯一原因，是社會轉變的步伐比對藝術的一般看法的更新速度更快。時至今日，仍然有人認為，除了文藝復興或印象派的作品，其他畫作都不可接受。舉個例子來說，要了解畢加索和布拉克為何創造立體主義的概念，就必須了解在二十世紀初的巴黎和巴塞隆拿社會是如何運作。即使構成立體派繪畫的很多最實際的方面無法用社會學解釋(用藝術史和繪畫技巧來解釋更好)，但這種探討可以解釋兩位偉大畫家那種極具戰鬥精神的態度。

應該補充說，「後現代」令事情更加複雜，因為那是一個兼收並蓄的時代，每件事都變得可能，每件藝術作品都有本身的觀眾。不過，如果對當代社會了解多一點，就可以更好地解釋這種現象。到荷李活道走走你就可以發現，有古董商售賣傳統的中國繪畫(甚至是「祖宗的畫像」)，有商店買賣印象派繪畫的複製品，還有藝廊展示裝置藝術或當代內地藝術家的作品。能容納如此多樣化的「藝術」變得只可以本地社會消費者的本質去解釋了。要維持消費主義的無盡循環，便要考慮到人們的看法較社會改變的步伐緩慢，結果就是產生無盡的產品類別，並為「無窮的選擇」(借用現代社會學家的說法)創造了條件。可以看到，即使是十九世紀風格的風景畫和用衛生巾構建的裝置藝術作品(香港藝術家文晶瑩作品)同時並存，它們仍可用社會學的角度解釋。

### • 心理學角度

雖然社會學角度對藝術欣賞和藝術評賞十分重要，但仍有不足。剛才談到，藝術家的個人選擇只是評賞的一部份，但從另一途徑了解，亦可以得到有趣的結果：我稱之為心理學的角度。十九世紀末，有人開始認為，人腦不是單由一件的物體組成。今天，人們普遍接受，人腦存在着隱藏區(一般稱為「潛意識」的腦區)。這個潛意識的腦區如何運作，如何影響我們的生活，今天仍被受討論。自從奧地利醫生佛洛伊德將潛意識理論化，並用於精神治療，很多關心心智理論的人仕陸續面世，而今日的醫生、心理學家、心理治療師和心理分析家仍在努力尋求用作了解人類內部心智運作的最佳方法。

從本節的幾項研究及所附的例子所見，心理學其中一大範疇是心理分析學，它是一種分析精神現象和治療情緒問題的方法，即在治療病人時讓他訴說其個人經歷的方法。這種方法在二十世紀初由佛洛伊德發明，專門用於醫學治療(暫且不論其是否奏效)，但經過調適後，它可以用於以傳略取向情境作藝術評論：憑藉對藝術家的生平(特別是童年生活)能令我們了解藝術作品中各種形象的使用或安排。從心理分析觀察一件藝術作品或許會使你獲益匪淺，但要知道，心理分析已經不再擁有曾經有的「科學」地位。

由於從心理分析而產生的效度問題，這種藝術評論的方法便不適用於在課室學習。但如要理解大部分現代和當代的藝術，卻仍然需要對這種方法有所認識。自從一九二〇年代，普魯東(André Breton)將佛洛伊德的理論應用到藝術，創造了第一批超現實主義的藝術家，潛意識成爲進行藝術實踐和認識藝術的核心概念。在很多方面，這個觀點驟看似乎複雜，其實簡單得多，其主要內容是：我們的一切行爲都有原因，即使那個原因隱而不現(例如，口誤其實不是意外，事實上是腦中的真實想法，只不過我們沒有意識到而已)。所以，一個不受控的手勢，其實是從潛意識而來，這種觀點在二十世紀引發了很多思潮，例如美國的抽象表現主義、法國的無形式藝術和日本的具體藝術運動。

但心理學還可以幫助我們了解其他藝術種類的創作動機。一些藝術家在藝術作品中探索過往的創傷，以致作品可能令人震驚，甚至引起不快。創作這些藝術作品的內在原因，亦可通過簡單的心理學方法了解。剛才說過，心理學以心理分析的形式，可與藝術家的生平進行有機聯繫。例如，藝術家布爾喬亞(Louise Bourgeois)創作了巨型蜘蛛，名爲《母親》(Mother)，要理解這件作品，就一定要了解她在童年經歷的家庭暴力。不過，這些都不是我們一般在中學教授藝術時所考慮的方向，很多教師仍較喜歡以較小「挑戰性」題材的藝術作品作藝術欣賞和藝術評論。無論如何，基於上段所述理由，心理學仍然是詮釋其他藝術作品的方法之一。

### • 符號學

我們從心理學角度作藝術評論的基本方法的另一原因，是爲了要更加了解我們溝通的方式。我們已經知道，語言在藝術欣賞和藝術評論中發揮重要作用，但更重要是我們必須了解，語言是我們成爲人類的最重要條件之一。長久以來，人們對語言的認識和對個人的認識一樣，都以爲語言是恆常不變的(巴貝爾塔(Babel)的神話是這種觀念的最佳例子：在人類歷史的反叛時期，上帝一次過創造了所有的語言供不同的人使用)。不過，事實是：語言是有生命的，就像生物本身，爲適應新社會的新情況，它不斷在變化。最先以科學方法進行的語言研究，稱爲語言學。語言學很快就創造了新方法，幫助我們了解各種溝通方式，特別是視像傳意。在藝術欣賞和藝術評論範疇，我們的興趣主要是符號學，即視像符號的研究。

「符號學」這個術語源自希臘文 *sema*，由語言學家創造的，用於討論視覺傳意中的符號理論。簡而言之，視覺符號的功能，就彷彿詞語在句中的功能。單一的詞語只有在句子中才能表達其全部含義(有些詞語在單獨使用時甚至完全沒有意義，例如「dog」這個詞，在英語中可以指一種動物、一種機械裝置、一件不滿意的商品，甚至一個醜陋的人)，而一個符號只會在特定的情境下才有的意義。這裡只舉兩個例子：一個箭頭如果在路標上，就表示「請往這方面走」；如果在包裝上，則通常指「請注意這裡」。一條虛



線如果是漆在路上，意思是你可以超越前面的車輛，如果在申請表格上，則指「用剪刀沿着這裡剪」。由於視覺藝術由視覺符號構成，我們的結論是：任何種類的藝術，基本上都與溝通有關。

有了以上的簡化說明，就可以問兩個問題。第一個問題顯而易見：「藝術作品傳達的是甚麼？」，這可以用社會學和心理學的方法來回答。第二個問題是：「藝術作品如何傳意？」答案沒甚明顯，涉及藝術作品怎樣傳達意思。例如，觀看學生對藝術作品的即時回應是有趣的。如果學生覺得忿怒，教師就應該了解，這種感覺緣何產生。當然，分析如何透過一件藝術作品傳達感情或信息並不容易。事實上，每一件藝術作品都可以不同的方式產生作用。有時，即使是同一件藝術作品，在不同的情境下也會傳達不同的情感，產生截然不同的含義。情境對於產生含義的重要性，甚至可以引致有趣的經驗，例如教師將一件藝術作品放在不同的背景前面，或者使用不同的音樂，以觀察學生對作品的理解有何改變。

符號學所關注的，是生物體的最基本狀況，即溝通和情境，所以可能是理解藝術作品最靈活的方法。更重要的是，符號學可以讓學生了解，藝術作品可以有不同的含義。不過，這也有十分危險之處：學生可能因此認為，藝術作品可以有任何含義，若是這樣，藝術就變得沒有意義了。因此，教師要幫助學生認識到，作品的意義來自兩個部份，它們是不能獨立起作用的：首先是藝術作品本身，其次是藝術作品的情境。改變藝術作品本身，我們對情境的理解亦隨之改變。改變情境，我們對藝術作品的理解亦會改變。再舉一個例子，在 T 恤上印上蒙娜麗莎的照片和在羅浮宮的蒙娜麗莎是截然不同的，但當然仍然是那張圖畫。用符號學將蒙娜麗莎當作視覺符號研究，可以解釋人們的理解為何會完全改變。下一步所作的並不一定需要在課室藝術欣賞和藝術評論時進行。只是，藝術作品多重含義的問題可能令學生提出另一個層次的問題。

### • 詮釋學／現象學

「為甚麼藝術作品可以傳情達意？」這個問題並不簡單，或許把這問題擱置更好，因為很多哲學家都探討過這個問題，但卻找不到滿意的答案。上文說過，傳統以來一些哲學家都利用藝術去了解一些基本問題；而其他哲學家則想了解，為何一些人喜歡某些東西，而另一些人卻不喜歡。不過，到了二十世紀，哲學的焦點轉移到藝術的重要性上。為何藝術對人類這麼重要？數千年來，為甚麼人們都在從事一些與創造物體和圖像有關的活動，而這些物體和圖像卻不是基本生存所需要的？這類問題具有真正的哲學意義。

「詮釋學」這個術語，指對某種事物的「哲學解釋」，一般指對文本的解釋（「詮釋學」原意專指對聖經的解釋），但也適用於視覺藝術作品。一些當代哲學家專門研究此領域，為理解藝術提供了更有條理的哲學基礎。這屬於



哲學的專業範疇，不應在課堂討論。詮釋學中一種更易掌握的藝術評論方法是由從事當代哲學研究的哲學家提出的，稱為「現象學」。這些哲學家致力於研究世界如何為我們而存在，以及我們如何存在於這個世界。對於沒有讀過哲學著作的人來說，這種想法看似嚇人，但又可能引發另一個非常簡單的問題：「為甚麼這件藝術作品對你而言意義重大？」現象學的答案是：「因為這件藝術作品令我想起這樣或那樣的事情。」現象學認為，因我們對於周圍的環境很習慣而不加以思考。藝術正是提醒我們身邊的一切是如何的有趣味，以及我們可以過着有趣味的生活。

### • 認識論

認識論作為一門哲學學科，一直是在演變當中，並且視乎不同的作者，在一般或特定科學的實踐中，都可以進行認識論的研究。認識論可以是科學知識的哲學理論，甚至是從科學知識產生的特定的哲學。更廣泛地說，可以將認識論簡單定義為知識的哲學理論。「認識論」這個詞源自希臘語 *episteme*，指「科學」，對阿里士多德來說，指普遍的和必然的(與 *doxa* (指「意見」)相對，而「意見」不是普遍的和必然的)。在藝術評論領域，可以用來確定一個時代的特定知識和科學如何在一件藝術作品中被找到和被應用。認識論藝術研究的明顯應用，可算是在研究文藝復興時期繪畫作品中出現以數學計算的透視法。除非你知道在十六世紀發生了知識演進，最終導致伽利略(Galileo Galilei)和培根(Francis Bacon)建立一種新科學，否則便無法明白透視法對十四世紀意大利藝術家是如何的重要。你如果不從更廣闊的角度觀察，就無從了解藝術。近期，一些作家重新使用 *episteme* 這個詞語，並注入更豐富的原創意義，下文其中一個例子可說明這種用法。

**馬克思主義理論與社會學、精神分析學及心智理論、符號學及詮釋學在提供藝術評論的角度和觀點方面是否具有相似的重要性？**

不是的。簡單而言，我們可將這些評論劃分為三類：心理學、社會學和哲學。在特定情境下，針對每件藝術作品均須採用特定的分析方法。事實上，同一件藝術作品在不同的環境下可能需要採取不同的分析方法。而哪一種分析方法可推斷出最有趣的結果，則無規則可言。事實上，分析結果也取決於藝評家本身及其選擇的探究方式。最後，分析結果還取決於藝術評論所面向的讀者。

**在課室教學中是否有必要使用「社會學、精神分析學及心智理論、符號學及詮釋學」等用語？**

不是。我們在提問學生有關藝術作品在何地創作時，無需使用「社會學」一詞，同樣我們問及學生在觀看一幅繪畫或一件雕刻品時的想法，也不必使用「哲學」或「心理學」等用語。雖然教師在提問這些問題時，應了解提問的目的，也應將問題簡單化以方便學生理解。舉例而言，由於某些原

因，現在只要一提及「歷史」就足以令大部分學生覺得沉悶枯燥。因此，教育工作者應盡量以「最容易」的方法幫助學生理解這些概念：即只提問簡單的問題。理解及討論這些問題，從而逐步得出更為精良的答案，當中學生可開始運用本文最後的一節（「有助了解當代藝術的有關概念」）所介紹的用語。

### 在課堂中上可提問哪些問題？

概括而言，本節所提及的問題如下（無分先後次序）：藝術作品在何地創作？如何支付這藝術作品的支出？這藝術作品在怎樣的社會背景下產生？這藝術作品旨在表達甚麼思想？這藝術作品怎樣表達主題思想？為何這藝術作品能傳情？為甚麼這件藝術作品對你而言意義重大？

### 藝術評賞工具的運用：舉例

#### ► 例一：《宮女》（*Las Meninas*），維萊斯奎斯（Diego Velasquez）作品

《宮女》，維萊斯奎斯（1599 – 1660），1656，油畫布本，現藏於馬德里普拉多美術館

有關維萊斯奎斯的著作多不勝數，而單是關於畫作《宮女》的著作和文章亦不勝枚舉<sup>1</sup>，因此這幅作品是學習進行藝術評論（尤其在課堂上）的首選對象。儘管我更喜歡對當代作品進行藝術評論，但如果那些作品能引發到當代關注的課題，那麼進行藝術評論仍會有所獲益（從下文我們將了解到，研究這幅畫作等於開始了對現代知識本質的創新研究）。從最簡到最繁，我可以提供三份有關《宮女》的不同寫作，雖然這些資料互不相關，卻又可融會貫通。正如我先前所指出，閱讀的資料越多樣化，藝術作品就越有趣（當然，這並不是說荒謬的閱讀資料亦有助益或有用。）

### 圖像研究

圖像研究只是描述繪畫中的事物及人物。顯而易見，對於抽象畫而言，進行圖像研究並無意義，但對於人物畫而言則是必要的。任何偉大的敘述性繪畫，尤其是具有歷史及政治意義的作品，都應對當中的人與物、其位置及相互關係進行詳細的描述。對《宮女》這張作品的詮釋是豐富的，因為儘管當中的人物為人們所熟悉，但是他們的舉動卻沒有一個是明確的。不論畫中的人物的動作如何含糊不清，了解作品的歷史背景有助對作品進行初步的描述。

<sup>1</sup> 舉例而言，Stratton-Pruitt, Suzanne (ed.): *Velásquez's Las Meninas* (New York: Cambridge University Press, 2003)，本書收集了十九世紀至今不同時期對有關作品的數篇分析論文。

《宮女》是維萊斯奎斯最著名的代表作。作品名稱「Las Meninas」是葡萄牙語，指十七世紀西班牙皇室子女的宮女。這作品以西班牙皇室位於馬德里的皇宮塞哥維亞(Alcazar)內的一個房間為背景，維萊斯奎斯將房間設計為畫室，作品展示皇位繼承人瑪格麗特(Margarita)公主及其朝臣。皇后的宮女德薩米恩托夫人(María Sarmienti)正用托盤將一個盛著水的紅色陶壺遞給她的女主人瑪格麗特公主。這幅油畫完成時，菲力四世(Philip IV)的第一任妻子波本(Isabel de Bourbon)和她的子女經已逝世，除了年僅十八歲的特麗莎(María Teresa)公主外，但她並無在畫中出現。菲力四世於一六四九年與第二任妻子瑪麗亞娜(Mariana)結婚，而畫中佔據中央顯眼位置的小公主瑪格麗特正是他們的獨生女兒，出生於一六五一年七月十二日。這位小公主也是維萊斯奎斯其他幾幅肖像畫的主人公。另一位宮女德貝拉斯科夫人(Isabel de Valasco)站在公主身後，她的旁邊是女侏儒馬里巴爾沃拉(Mari-Bárbola)和男侏儒佩爾圖薩托(Nicolasico Pertusato)，他的一隻腳踩在躺在人群前方的一頭大犬身上。畫的後方是一位守衛及一位侍女德島略亞夫人(Marcela de Ulloa)。

維萊斯奎斯手執畫筆和調色板，站在高高的畫布前，但他選擇不讓我們看到他在畫些甚麼。房間的後牆上，掛着幾幅大的繪畫。我們知道，其中兩幅是維萊斯奎斯的女婿馬索(Mazo)臨摹北歐偉大畫家魯本斯，對歐洲繪畫有著極大影響的作品，畫中描繪取自奧維特(Ovid)所編寫的《蛻變》(Metamorphoses)中的情景，這是古代一本講述轉化神話的名著。另一幅繪畫是另一個版本的阿拉奇納(Arachne)的處罰，維萊斯奎斯的另一幅重要作品曾以此為主題。這些繪畫下方的一個黑框內映透出公主的雙親國王和皇后，這可能是鏡子的玻璃。鏡子的右邊有一排樓梯通往門道及隔壁燈光輝煌的房間，樓梯上站着皇后的宮庭侍衛長涅托(Jose Nieto)。

純粹從形式層面而言，我們可以看到維萊斯奎斯超卓的繪畫技術。利用明暗對比法造成光與暗的戲劇性對比效果，是十七世紀繪畫的特色。這種技巧在英語中簡單地稱為「明暗對比」，光線只照著畫中的少數元素，使得其他的一切看起來相對地黑暗。透過明暗對比法形成的戲劇效果理想地突顯出畫中的幾個部份，從而吸引觀者的注意力。在這幅圖畫裡，尤其對中心人物小公主運用了這種手法。同時，這種方法也為背景造成一種神秘效果：小方框邊上的光線，與其說有助理解這幅繪畫，不如說使得繪畫更加撲朔迷離，我們仍不清楚這只是國王夫婦的畫像抑或是他們在鏡中的映像。

事實上，人們對這幅畫作充滿了疑問：維萊斯奎斯在背對著我們的畫布上畫些甚麼呢？境中的影像來自何處？國王夫婦站在房間的甚麼地方以便映照出他們的影像？小公主真的是圖畫的中心人物嗎？等等。經過這個簡單的圖像研究後，我們可以透過回答下列問題，進一步對這幅繪畫進行社會學研究：畫家的衣服上明顯畫著聖地亞哥騎士團的紅十字架，這是否有任



何重大意義？

### 社會學研究

任何社會學研究都從研究歷史開始。顯然，如果缺乏對這幅畫創作時的經濟和社會背景的深入了解，那麼就難開展研究這幅畫的社會意義了。就這幅畫而言，聖地亞哥騎士團的紅十字架具有重大意義，而且我們明白這也有助了解涉及與維萊斯奎斯同時代畫家的其他幾個個案。

維萊斯奎斯在西班牙享有獨特地位，與同時代的大部分其他西班牙畫家不同，他不必依賴富人的酬金維持生計。當時，畫家仍受教會控制，而教會制訂嚴格的禮法。禮法迫使工匠畫家必須遵循嚴格的等級制度來安排其畫中的人物，任何人均不得按照自己的喜好自由地構圖，惟獨維萊斯奎斯獲國王直接授權可完全自由地構圖。儘管大部分其他畫家仍處於工匠地位，而維萊斯奎斯則直接獲得國王菲力四世的資助，國王甚至允許他住在皇宮。維萊斯奎斯於一五九九年六月六日出生於塞維利亞一個階級較低的貴族家庭，希冀能獲得國王封賞與皇朝中最高級貴族平等的地位，便是他畢生的追求之一。

他想效仿十六世紀最偉大的畫家之一提香(Titian)，提香曾獲查里五世(Charles V)封為貴族。在十七世紀，也有其他畫家獲封為貴族，例如魯本斯和范戴克(Van Dyck)就曾受到英格蘭國王查理一世(Charles I)的冊封。與這些偉大的藝術家不同，維萊斯奎斯必須經過一場法律鬥爭方取得紅十字地位，正是這場法律挑戰的結果標誌著對藝術的思維的完全改變。整個歐洲的皇室都遵守一條通則：貴族不得從事任何工作；如果貴族選擇從事任何手藝工作，則表示放棄其貴族權利。儘管當時這條規則基本上已不再實行(法國國王路易十六世(Louis XVI)因其鎖匠技巧而聞名於世)，但這條規則仍被視作防止下等人企圖自稱為貴族的法寶。聖地亞哥騎士團堅決拒絕維萊斯奎斯的請求，因此維萊斯奎斯必須證明繪畫並非手藝後，方能取得紅十字架。因此，他取得現有的地位並非因為他的低層貴族身份，而是人們已逐漸接受繪畫並非手藝這一事實。

因此，關於《宮女》這幅作品的一項最重要解讀在於維萊斯奎斯在畫中的位置：他穿着聖地亞哥騎士團的服飾(並非最便於作畫的方式)站在小公主身旁(當時被視為西班牙的未來)，並與國王夫婦處於同一視覺區域。當時，畫家(即使是貴族畫家)仍不可能在同一幅畫裡將自己畫得像國王或王后般重要，為此維萊斯奎斯不得不運用一點伎倆：我們所看到的並非國王和皇后本人，而是他們在鏡中的映像或他們的畫像。維萊斯奎斯或許正想保持這種含糊不清的表象，以免被指責侮辱皇室。綜上所述，在這個事件中最重要並非維萊斯奎斯獲冊封為聖地亞哥騎士，因為之前已有其他畫家獲冊封為貴族；重要的是法院能接受繪畫並手藝的觀點，這標示著在普羅大眾



的心目中直至法律通過後，才被說服繪畫是一種思考性的工作。因此，《宮女》這幅畫也是意義非凡，因為這幅畫標誌着一次徹底的蛻變：這位畫家從文藝復興初期仍處於工匠的地位，到十七世紀末卻成為技藝成熟的藝術家，而在十九世紀浪漫主義時代期間更備受推崇。當然藝術家的地位不斷地發生變化，藝術家在今天已不是上述任何一種，既不是工匠，也不是天才，至今我們仍難以清楚界定。

## 認識論研究

總結對《宮女》的這系列簡短研究，我將以藝術評論的具體用途來結束：將藝術作品當作其本身所屬時代的範例進行研究，藉以了解有關時期如何創造知識。我曾經說過，認識論研究並不很適用於課室教學，因此對於多數讀者來說，下文可能較為複雜，也不適用於毫無哲學知識基礎的中學生。但由於這是現代哲學家對藝術的運用的典型範例，以及當代藝術史的著名範例，我覺得應該寫出來以供各位讀者閱覽，這樣才算圓滿。

「認識論」一詞有必要加上引號，因為我所說的認識論是特定的。福柯(Michel Foucault)運用「episteme」(希臘文「知識」的意思)一詞來表明知識產生的類別，這些類別又長期以來創造了認識世界的特定方法。但這些類別卻又通常互不相關(十七世紀古典時代的知識，與遠古時代的知識截然不同)。因此，那種對知識的建理解是嘗試從新的角度看待所有事物，在二十世紀下半葉的大部份「法國理論」，尤其是結構主義和後結構主義思想家的著作中均可找到。福柯在其新作《事物的秩序：人文科學中的考古學》(*The order of things: an archaeology of the human sciences*)<sup>2</sup>的引序就曾對這幅畫作出著名的分析。

按福柯的解譯，尤其有關維萊斯奎斯對鏡子的運用，福柯考慮了梅洛龐蒂(Merleau-Ponty)有關視覺的想法。誠如我們所見，觀者最初可能會認為他／她是維萊斯奎斯作畫的對象，因為他／她正站在畫中畫家的前面，而且只看見畫家正在繪畫的畫作的背部。當觀者最終意識到他／她絕非畫家作畫的對象時，就會產生雙重距離：首先是我們無法實際進入畫中的正常距離；其次是國王和皇后在鏡中的影像(影像確定我們並非作畫的對象)所突顯出來額外的距離。但是，圖中顯示畫家正在畫他所看著的對象，他自己的圖像，以及我們看到的鏡中的國王和皇后的圖像，最終清楚地顯示憑圖像本身，即梅洛龐蒂所說的「看不到的東西」：我們看著我們在看(看不到是因為我們永遠無法看見我們的眼睛能看到東西，但是我們卻可以看見自己的大部份其他肢體動作)。

---

<sup>2</sup> Foucault, Michel: *The order of things: an archaeology of the human sciences*, London, New York: Travistock/Routledge, 1974.

然而，除了上述對觀看行為的思考外，福柯在此分析中還展示笛卡兒二元論(Cartesian dualism)的運用，並利用這種理論揭示十七世紀盛行的權力架構及主體與客體的關係。福柯分析在十七世紀開始的運用權力的方式，這種權力並非作為統治者手中的武器，而是所有人都參與其中的一種架構。他運用幾個範例來說明這一點：首先，路易十四世在凡爾塞的動物園，君主站在中心位置，並可監視他周圍的所有動物；而最重要的是邊沁(Jeremy Bentham)的「全景監獄」(Panopticon)，一幢可以確保控制很多人的樓宇建築，其設計能令人誤以為隨時有人在監視著他們。在十七世紀，設立了很多機構以控制個人：學校、紀律軍隊、監獄等。透過將人置身於一種令他相信自己正被監視的境地，從而可完全監控那個人。

福柯認為，人們可以從這幅畫中看到上述權力架構。在《宮女》這幅畫中，畫布上的社會和空間作用中仍維持着森嚴的等級制度。當中的社會等級反映了傳統上對肉體與心靈以及統治者與統治對象的劃分，這也是該古典時代整個知識的特點，這種知識與笛卡兒(René Descartes)的哲學一致。畫中並無觀者，亦沒有坐着的人，由此明示出這種等級制度。畫中並無描繪出統治者，從而顯示權力的關係：單是君主在鏡中的映像就足以說明權力的架構。由於君主並無出現在畫中，故每個人均須負責權力架構的延續，同時相信中央集權。對福柯而言，十七世紀(即笛卡兒的二元論時代)為「大監禁」時代，大興監獄使得權力高度集中。因此，他在《事物的秩序》一書中對《宮女》所作的精妙分析，完完全全反映出他嘗試展示西方人與文字和知識的整體關係經歷了怎樣的演變。但是要了解這些必需通讀全書，這會使我們偏離《宮女》的藝術評論的主題。

## 例二：《納希索斯的蛻變》(Metamorphosis of Narcissus) 達利(Salvador Dali)

《納希索斯的蛻變》，達利(1904 – 1989)，1937，油畫布本，現藏於英國倫敦泰特現代美術館。

在這一節，我會用一名香港中文大學(中大)學生的作品，展示年輕人在評論二十世紀藝術作品時可以達到的程度。以下兩種評論取向，一種是圖像研究，另一種是心理分析研究，都是了解超現實藝術作品的最明顯方法。遇到具像式的繪畫作品時，儘管不是即時可以辨認圖像，但學生仍應從圖像分析入手。使用這種方法時，留意畫作的名稱，會有很大幫助，學生會嘗試找出藝術家所使用的名稱和名詞。第二種取向，即心理分析研究，可以說是分析這類作品的當然之選，因為達利是超現實派的一員，而佛洛伊德的學說，對這一派有重要影響。由此引申，要確定應該在甚麼基礎上分析藝術作品，先識別藝術家和他的背景也是一個很好的方法。這位學生將兩項問題都處理過。下文兩節將節錄她學期論文中的數段(部份內容輕輕微修

改)，並加以評論。

## 圖像研究

當納希索斯潔淨和神聖的身軀  
彎落到朦朧的湖鏡，

當他白色的身軀向前折曲，  
把自己也固定了，凝固了  
成爲他渴望變成的一條鍍銀的催眠曲線，  
當時間隨着花朵肉身形成的沙漏時針流逝

納希索斯在無盡眩暈中迷失  
在最深的深處  
是歌唱  
是森冷和希臘酒神的笛音

納希索斯的花體流出，迷失了自己  
在他倒影的深淵中，  
就像不會回轉過來的沙漏…  
男人因爲疲憊的睡眠，回復到草昧狀態  
而諸神  
卻在本身的激情中墜進清澈的催眠狀態

當頭顱裂開  
當頭顱裂開  
當頭顱綻破了  
綻放出來的是花朵  
簇新的水仙花  
加拉—  
我的水仙花

中大學生的評論：

「這是一首由達利伴隨著他在一九三六年的畫作《納希索斯的蛻變》所寫的長詩<sup>3</sup>。達利提到古希臘的那喀索斯(Narcissus)神話。那喀索斯是位非常英俊的年青人，因愛上自己的倒影，受到復仇女神(Nemesis)懲罰。後來，他和太陽神(Apollo)擲鐵餅，被太陽神錯手打破頭顱。太陽神爲了表示後悔和哀

---

<sup>3</sup> Chadwick, M (1980). *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 第69頁.



悼痛失這位俊美的朋友，便令他的頭顱長出一朵美麗的花朵，就是水仙花。超現實主義者顯然對希臘神話情有獨鍾，因為蛻變（從一種形式變成另一種形式）是他們重複最多的主題之一。

這幅描繪風景的畫充滿了一些細小的人物，畫的背景是一條蜿蜒的路，通往遠處背景的山巒。有一個人站在一個柱座上，柱座放在一個由黑白方格組成的棋盤上。畫的前景是那喀索斯蹲看自己在塘中的影像。那喀索斯旁邊是一隻巨型的石手，手中拿着一隻蛋，蛋上生出了一朵小水仙花。石手的形狀和那蹲著的那喀索斯互相呼應。在這裡，達利再次畫了一窩窩的螞蟻，還有一頭惡狗在啃着掉棄的骨頭。螞蟻和狗都標誌著腐朽和敗壞。達利從佛洛伊德有關原始性敵對行為的著作，借用了化石人物的形像。」

在圖像研究方面，這位學生研究了畫家以同一題目創作的文字作品（由於這位藝術家十分著名，這件事亦算是容易），因而在欣賞畫作時，能夠多加文學的角度。她在論文的另一節提及過加拉(Gala)<sup>4</sup>是甚麼人，所以不需要在第二部份重複這些資料。然後，她繼續描述畫作的每一個元素，這樣做就可以幫助她將畫的一些部份和其他藝術作品的細節聯繫。例如，螞蟻和狗都在達利的很多其它繪畫中出現。她在總結第一部份時，簡要地介紹了作品的理論背景：心理分析和佛洛伊德的著作。

## 心理分析研究

中文大學學生的評論：

「達利發明了一種心理過程，並稱之為「偏執狂的批判方法」。他把蛻變看作為這種過程的物理結果。」那喀索斯神話令達利着迷，原因有三個：他的自我中心、雙重影像的主題是他的「偏執狂的批判方法」中典型，以及神話的原始性。對佛洛伊德來說，那喀索斯神話是自戀精神病的例子。而達利基於他所承認的自我中心，面對此部份心理分析學有所嚮往，因此經常將這種想法顯露在繪畫上。雙重形象的概念(指一種形象在任何層面與另一種形象有關)，是偏執狂的批判方法的基礎，並且以不同方式出現於達利的不同繪畫中。最後，神話之所以對超現實主義者有普遍的吸引力，是因為其中強調非西方文化。根據佛洛伊德的理論，西方文化正處於人性從其原始本性分離的危機，而超現實主義者也相信，非西方文化更加與自然和原始力量配合。因此，達利採用那喀索斯的比喻和故事來代表他當時的藝術，是符合邏輯的舉動。

達利以那喀索斯為主題的詩和畫作，完全符合超現實主義的信念，即渴望是改變真實世界的途徑，從而達到超現實(即有意識和潛意識生活的整合，從而引至更高的存在方式)。藝術家相信，如果站在這幅畫前面四英尺凝視

---

<sup>4</sup> 加拉是達利的妻子，在他們的整段婚姻生活中，關係複雜。

這幅畫，那喀索斯的輪廓和它周遭的景色就會融合起來，令中間的人物消失。「偏執狂的批判方法」可以導致「外在世界的視像轉化」，即從心理和知覺的角度，運用原本神話中肉體蛻變的故事。達利的那喀索斯，反映出超現實主義固有的、對愛神(Eros)的兩極性。達利借加拉的形像宣稱救贖，以此對比死亡和成爲化石的形象。和希臘神話中殺父娶母的俄狄浦斯(Oedipus)一樣，那喀索斯是一位超現實主義的英雄。他突然面對自己時，竟發覺面對的是自身死亡的種籽。不過，憑藉蛻變，他從死亡的絕對性中得到拯救，得救成爲一朵花活着。」<sup>5</sup>

根據佛洛伊德的理論，原慾(libido)有三個階段。孩子對本身和本身身體的全神貫注是第一階段。在第二階段，這種對自我的興趣，因性愛的衝動而加強，這個階段稱爲那喀索斯原慾。最後，在原慾正常發展的過程中，這種渴望的目標已經轉移到另一人的身上。因此，佛洛伊德的那喀索斯是指個人發展尚未超越上述原慾及情感週期第二階段的人。個人無法超越那喀索斯原慾，令他無法發展繁殖能力，所以佛洛伊德將那喀索斯情結聯繫到死亡。

由於那喀索斯神話是拒絕異性戀的，那與超現實主義對絕對的愛的看法('l'amour fou'，或者以法文說就是「瘋狂的愛」)，以及女人的贖罪能力的基本信念有所衝突。因此，達利是無法接這反對異性愛的觀念，他更在詩作中令那喀索斯的形像可以和他妻子加拉的形像互換。同時，他想表明他在自己和加拉之間建立的一致性，甚至在他的藝術作品上簽署「加拉／達利」。「達利這樣做是漠視佛洛伊德對雌雄兩性的說法。佛洛伊德認爲，在兩性中，任何一種性別都或多或少具有另一種性別的特徵，由此造成的衝突，形成了由神經病引起的慾望的基礎。達利在心理上對加拉的吸取，顯示達利沒有處理佛洛伊德對雌雄兩性的說法，但卻屬於大部分超現實主義者所追求的一部份 - 完全的雌雄同體。」<sup>6</sup>

於一九三八年，達利到倫敦造訪佛洛伊德，將此畫作給佛洛伊德看。當時已病重的佛洛伊德告訴他：「在你的畫裡，我要找的不是潛意識的東西，而是有意識的東西。然而在大師們 - 達文西(Leonardo da Vinci)或者安格爾(Jean-Auguste-Dominique Ingres) - 中的作品，引起我的興趣，而令我覺得神秘和困惑的，正是潛意識的意念、對莫名其妙的秩序的追尋，這些是隱藏在畫裡的。而你的神秘感則是明白顯現的，這幅畫只不過是把它揭露的一種機制。」<sup>7</sup> 鑒於超現實主義者當時一般都渴望符合佛洛伊德的心理分析法來說，這個回應雖然看來十分負面，然而，佛洛伊德後來向達利表明，達利

<sup>5</sup> 同上，第 38 - 39 頁。

<sup>6</sup> 同上，第 38 - 39 頁。

<sup>7</sup> Chadwick, Whitney: *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, c1980), 第 69 頁。

改變了他對超現實主義的態度，而他以前認為，超現實主義是愚蠢的。雖然達利對佛洛伊德的原理的實際理解和應用都有限，但由於他對探討人類有關性慾和潛意識的各個領域的繪畫和意念，是以前藝術所未涉足的，因此他為超現實主義畫家提供了嶄新的原動力。」

作了圖像研究之後，這位學生繼續顯示達利對心理分析的興趣，以及他如何將佛洛伊德自戀癖的意念用到作品中。然後，她從她研究時涉獵的書籍中節錄了數段，指出佛洛伊德其實知悉超現實主義者的試驗，而且在自己和達利的晤談中，改變了對超現實主義野心的看法。她在短短的幾段，提供了十分重要的資料，釐清了畫作的主題、理論背景，以及與整個超現實主義運動的關連。

### 藝術史研究

現在，我們可以繼續從現代主義和後現代主義的性質的辯論中，整合對《納希索斯的蛻變》的討論結果。上文的學生選擇對這個問題不作處理，但如果在本文處理，可能是有趣味的。我們已經了解，現代主義藝術可以分為兩個較為不同的課題：前衛的和「為藝術而藝術」的。在有關普魯東的一節，我們亦已經了解，我們可以將超現實主義歸類到上述的兩個課題，而毋須證明超現實主義屬於那一個或者不屬於那一個。如果選擇繼續討論現代主義和後現代主義，回答下列問題該是有趣味的：《納希索斯的蛻變》是不是一件可以改善社會的藝術作品(方法是創造超現實)，即高於現實的東西)，抑或只是一項遊戲，對我們的生活沒有影響？

如果我們將《納希索斯的蛻變》看作是對心靈及心靈神秘深處的探討，並且以心理分析和心智理論為討論這幅畫的核心(而這幅畫亦可以用拉康(Lacan)「鏡像階段」的概念來思考)，那麼，有人很可能會提出，可以將達利的畫看作為一個自我了解的過程，或者最少是一個可以打開其他人心靈的門徑。這樣的話，可以將達利看作前衛藝術家。另一方面，如果我們認為《納希索斯的蛻變》只不過是在玩弄佛洛伊德的理念(佛洛伊德本人似乎就是這樣想)，或者，如果有人認為，佛洛伊德的理念荒謬，那人就可以主張，這幅畫沒有其他目的，只不過想創造些美麗而神秘的形像，完全無意令我們驚詫於心智的本質。這樣的話，可以把達利看作「為藝術而藝術」的一個代表。

對這幅畫還可以用第三種方法解讀。如果有人認為達利自願持開放立場，自始就決定他的作品既不應是前衛，也不應是「為藝術而藝術」，那人就可以從完全不同的角度來觀察這幅作品。上文說過，達利運用佛洛伊德對潛意識的概念來繪畫這幅作品，但卻是有意識地這樣做，而佛洛伊德認為，這種行為自相矛盾。即使他從來沒有公開這樣說，但達利作此決定，就已經足以成為麻煩製造者，因為他將兩個現代主義課題之間的界線弄得模糊



不清(他在很多超現實主義陣營的成員加入共產黨之後，拒絕參加他們的革命性活動，這種情況亦可以理解為拒絕投身到「現代」陣營)。最後，達利的藝術和很多超現實主義的作品，都可以看作是不甘投入二十世紀上半葉藝術主流趨勢的表現。這件作品不可以稱作「後現代」，但卻足以表明，「現代」和「後現代」的劃分，從來沒有截然清晰的概念，在對一幅作品作出決定前，應該先從幾方面仔細觀察與思量。

### 例三：地景藝術，二十世紀七十年代的運動

這種趨勢產生的藝術作品(通常是大型製作)裝置在特定的位置。「配合環境」指某項藝術作品只有在藝術家所擬的特定位置才有意義，而藝術作品與其周遭境物的結合是十分重要的。由於自然的觀念是地景藝術的重要部份，在藝術館的藝術作品，如果使用大自然的部份組件，例如樹葉、泥土和石頭，就仍可當作是地景藝術潮流的延伸。這些藝術家，有很多來自極限主義的運動，為了較清楚知道如何用不同方法理解地景藝術，我們簡單介紹一下這派主要代表人物的作品。

在史密遜(Robert Smithson,1938-1973)的作品《螺旋防波堤》(*Spiral Jetty*)，在猶他州大鹽湖的岸邊創造了一片由填海伸延而成的螺旋形土地。《閃電的曠野》(*The Lightning Field*)是德馬利亞(Walter de Maria)(生於一九三五年)，在一塊廣大的田野將四百根鐵製電線桿排列好，導引天雷。至於《肖像塚》(*Effigy Tumuli*)，創作者海澤(Michael Heizer)(生於一九四四年)在伊利諾州的 Buffalo Rocks 一條河的岸邊製造了極其巨大和略帶幾何形狀象徵與水有關的動物的圖像，要從天空才看得見。特瑞爾(James Turrel)(生於一九四三年)最大的抱負是製成命名為 *Roden Crater* 的作品(仍未完成)，他要令作品的形狀像火山的入口，有很多通道和內室，從而以全新的角度為天空與星辰構形。荆士圖(Christo)與他的妻子安子珍克勞德(Jeanne-Claude)(均生於一九三五年)已經成為舉世知名的人物。他倆用各種合成纖維織物，包裹或圍繞自然物體和城市地景，令它們看來完全不同。他們的環境創作項目通常規模龐大：包裹整條海岸線、整個島嶼及整幅地景，要在自然世界中留下人類的軌迹而不損害環境。高茲沃斯(Andy Goldsworthy)(生於一九五六年)，是最新的一位地景藝術家，他決定將大自然用作藝術作品的工具和主題。他的素材限於在大自然搜集到的物件，他用這些物件重新排列出有趣的組合：他的材料就只有樹枝、樹葉、石塊、水和泥土，而它們成為藝術作品的部份後，仍然是樹枝、樹葉、石塊、水和泥土。

最後應該說明，這些藝術作品還有其他名稱，例如地景作品或者環境藝術。雖然這些藝術作品經常要憑藉大自然的概念，然而它們在實踐上差別很大，因此對沒有受過訓練的藝術愛好者來說，卻不容易察覺這些藝術之間相承的脈絡。不過，藝術家和藝評人都有很多關於這個題材的著作。可以

循三個不同的研究情況解讀地景藝術：歷史研究、社會學研究和「認識論的」研究。

## 歷史研究

寫藝術史和藝術評論最常用的方法，是發掘對藝術作品有關的影響和意義。這些影響就是藝術家的「靈感泉源」。不用說，像靈感這樣的詞語，如果用於嚴肅的藝術評論，是充滿危險性的。在十九世紀，人們曾經十分空泛地用「靈感」來證明藝術家的優越性，即在康德的思維上的天才地位。對這個詞語可以作多種解釋，各種解釋又可以互相矛盾，結果，當代的讀者對藝術作品的了解，可能只剩下一些聯繫該作品與過往的藝術薄弱、空泛的描述。這並不意味過往的藝術不能在當代實現，但這種聯繫毋須依賴像「靈感」或者甚至「影響」等詞語的傳統用法。

與地景作品建立的一項自然聯繫，是很多這些非常大型作品與非常古老文化的遺迹之間的關係。雖然這種聯繫獲得地景藝術家公開承認，但這也是十九世紀七十年代的藝評人避免依賴過去數個世紀西方藝術的一種方法。這次，影響來自較深層的、並且看來更開放的來源。史密遜、海澤和特瑞爾想銘記文化遺跡如金字塔、秘魯沙漠的納斯卡巨畫(Nazca Lines)等，特別是北美洲土著在多個世紀之前建立、但後來被「文化」毀滅了的大型墳墓。(正是海澤創造《肖像塚》(*Effigi Tumuli*)的公開目的。)因此，人們認為頌揚非西方的文化是後現代明顯的特色，並為一些藝術家喜見樂聞。一些仍在創作龐大架構的藝術家，例如在建構 *Roden Crater* 的特瑞爾重視和美洲土著社會一起工作，就是要令這種起於三十年前的努力方向繼續下去。

不過，當時幾位藝評人認為，用這種古代影響來解釋地景藝術並不足夠，他們強烈渴望將地景藝術的這些志業連繫到二十世紀初葉的現代主義藝術。即使地景藝術家沒有真正同意現代主義藝術家有任何理念跟他們的創作項目有關，但他們創作為特定場地設計的藝術作品，即要理解那件作品只可在那特定場地，而非其他場地。我們不需要花很多時間尋找，就可以知道二十世紀第一位創造這些藝術作品的藝術家是布朗庫西(Constantin Brancusi)(1876 – 1957)。他有不少作品可為上述的聯繫提供理由，特別是 1937 年他為他祖國羅馬尼亞的提古丘(Tirgu Jiu) 花園設計的幾個大型的雕像。他的作品《吻之門》(*The Gate of the Kiss*)，大致是以他的雕刻作品《吻》(*The Kiss*)為藍本，為特定的地景設計了一個框架，因此不能用於其他地方。類似的有《靜桌》(*Table of Silence*)，一張由圓凳圍着的圓桌，放在植成圓形的樹中間，與這些樹互相呼應。人們認為，布朗庫西另一項著名雕刻作品(特別是作為荊士圖某些藝術作品的泉源(是一九三七年的《無限之柱》(*Endless Column*))，作品由一些可以延伸到任何高度的組成件所組成，唯一的限制只不過是物料本身的承受能力。

不過，要從過往的藝術作品找出影響來「解釋」地景藝術的理念始終十分困難。明顯地，沒有藝術作品來自一個真空。離開了產生藝術作品的歷史環境，就無從談起藝術史上的任何新發展。大型古文化遺跡與布朗庫西的作品，都可以為解釋大部份地景藝術提供基礎，並將地景藝術放到較大的情境脈絡中，但這些藝術家的地位卻不能藉此解釋，隆(Richard Long)的作品就不能這樣解釋。他明顯是一位地景藝術家，但沒有留下在任何按傳統意義上可以稱為藝術的痕跡或物件。因此，人們認為需要另一種解讀和解釋的方法。藝評人這次着眼於藝術家的有關著作。

## 社會學研究

這些藝術家著作的概念很多時都與對藝術機構的評論有關。要了解這種評論，我們先要記得，十九世紀七十年代西方社會的情況和現在十分不同。當時，人們相信，經濟增長無休無止，新增的財富和獨立可以催生新的社會。這種想法在今天已經站不住腳了，但當時有很多年輕人相信，一個沒有階級和廢除了工作制度的社會已經近在眉睫，通過創造藝術作品的過程來逐一廢除資本主義的負面影響只不過是時間上的問題。一種在北美洲和歐洲流傳甚廣的想法是，藝術和文學本身具有顛覆性，可以將人從資本主義社會的傳統積習中解放出來，這些都導致反主流文化的潮流，以及一九六八年五月在歐洲發生的連串事件。

這種情境之下，人們越來越覺得，物質文化就是資本主義負面影響的表現，這些負面影響推導的價值觀，都應該在即將來臨的「新文化」中清除淨盡。那個時代的藝術家，越來越不能接受對於藝術是純粹以財富和金錢為目的，為藝術市場提供貨源，而生產繪畫和雕刻物品這種想法。關於概念藝術的起源，雖然各種說法不無矛盾，但一般來說，越來越多人認同，概念藝術源自極限主義者。由於不願意創造有關自我表達的藝術，極限主義者決定，如果他們讓工廠製造他們的作品或許還更好些。於是，十分明顯了，意念較物體重要的另一原因，就是受金錢導向的藝術市場，再無法從這類作品中得益。非常相似的一點是，海澤在沙漠所造的巨形物體不可能買賣，連搬動都不可以，因此對藝術市場沒有任何用途，這一點海澤是十分清楚的。

這種社會批評的另一個方面與藝術機構有關。海德格爾(Martin Heidegger)說過，博物館令藝術作品的地點改變(把藝術作品搬到藝術館)，扼殺了藝術作品。因為地點的改變，物品抽離了原有的情境，藝術作品本來的狀況就起了變化。例如，一個舉行儀式時使用的非洲雕像，一從那個儀式抽離，就成了毫無生氣的物體，或者說，博物館把它殺死了。這些藝術家表明，配合環境，就是藝術作品的真實性質，所以抗拒藝術博物館的死亡效應。因此，他們將藝術作品做得大大的，務求作品無法搬到藝術機構。觀者要長途跋涉才可以看見這些作品，保證了觀者對作品的參與程度：如果你願意



花數天的車程一睹處於沙漠中心的作品，比起你走進博物館，然後像大部分遊客那樣，在那環境中表現得全無興趣，你已算很投入了。

大部份地景作品的另一個層面，是它們並不像傳統作品般，持著永恆的概念。博物館的另一基本概念，是它有著保存藝術作品的功能：藝術作品從入館那一刻起，就成了永恆，館方花費大量金錢保存這些作品，而我們的地景藝術家卻討厭這個觀念。史密遜特別強調他的作品中對均等看法的部份：宇宙的所有事物都會腐朽，藝術沒有理由例外。他的作品《螺旋防波堤》一直在變，因為作品是由自然環境中的自然物質所組成的，並且會最終消失(今天，《螺旋防波堤》已經全部沉於水底。)

這類「社會學」研究的優勝之處是，它顧及以藝術家本身的文字創作解析藝術家的藝術創作工程。這並不需要我們放棄在第一項研究中提出的各項影響。這種研究方法將藝術作品放在歷史和社會情境中，甚至讓我們了解，那些規模龐大如斯的事業為何已經不再可能做到。今天，地景藝術的體現都成了高茲沃斯手中的那類工作，非常精緻，規模細小，經常以樹葉和圓石作材料。由於今天的大規模的藝術工作有賴企業資金的支持，如果藝術作品不讓贊助公司的標誌在作品或者作品周圍出現，是難以想像的。所以地景藝術的規模縮小，已成普遍現象。事實上，自十九世紀七十年代以來，時代變了很多，金錢和藝術關係密切，已毫不令人詫異。在我們的社會，藝術是市場的一部份，並用於各類交易，這看來都已很自然。不過，仍有第三類解讀方法，這種方法並不允許上文所述的可能性，並且仍然依賴非常複雜的思想。

### 「認識論」的研究

雖然福柯不能稱為藝評人，但著名的藝評人克勞絲(Rosalind Krauss)(生於一九四一年)的確將這法國理論的理念引入當代藝術評論。以下的研究沿用結構主義者當時普遍採用的分析方法。因此我在這一節保留「認識論的研究」這個用語。

克勞絲是《十月》雜誌的聯席創辦人和聯席編輯，是一九六零和一九七零年代《藝術論壇》(Artforum)的老將。她初期的工作很受格林伯格(Clement Greenberg)的影響，其後受到結構主義的影響，遂與過往的良師意見分歧，撰寫的藝評亦開始抨擊現代主義的各項假設：特別是對原創性和天才的觀念，認為兩者在結構主義者的世界觀中都沒有地位。

克勞絲在她關於地景藝術的著名文章「在擴大園地中的雕刻」(Sculpture in the Expanded Field)<sup>8</sup>中，嘗試不憑藉歷史去了解地景藝術運動。她不想倚賴一般

---

<sup>8</sup> 在 Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (London: The MIT Press,

提述對各種影響的參考(從過去和從其他藝術家)，而想開創一個結構性的理解方法來了解地景藝術這種藝術新發展。為此目標，她使用一種圖表，稱之為擴張：「我指的擴張，在運用數學方法時，稱為克萊因小組，它還有其他名稱，其中一個是皮亞傑小組，當結構主義者參與有關人類科學設計運作時就會這樣應用。<sup>9</sup>」她堅決反對有這些影響，所以摒棄從藝術家布朗庫西的採用或者古文明的作品來了解地景藝術。事實上，克勞絲撰寫文章，認為用歷史的影響來解釋地景藝術是荒謬的，她心中的想法，可能正是歐文斯(Craig Owens)有關地景藝術與古文化的看法。然而，她仍然將目光投放到過去，尋找導致產生地景藝術的軌跡。她在偉大雕刻家羅丹(Auguste Rodin)(1840-1917)的作品《地獄之門》(*Gates of Hell*)和《巴爾扎克》*Balzac*中，看到「場地的喪失」。因為這些作品從來沒有放到一個特定的場景，雕刻已經不再是一個地方的碑銘。到了布朗庫西，當底座整合到雕刻作品中，這情況更明顯，因這些物體都變得可以搬運。發生這些改變後，用「雕塑」這個詞語界定這些物體就不可能了。最終，它們成了「當你想看畫的時候碰到的東西<sup>10</sup>」，或者不是建築物也不是地景的東西，這些都是純粹負面的描述。

克勞絲於是寫道，十九世紀六十年代有很多藝術家，渴望重新界定雕塑、建築和地景之間的限制，繼續就這個問題工作。克勞絲選擇以克萊因或皮亞傑的圖解去了解地景藝術的發展，讓她可以將地景和建築引入她的定義中。使用該方法，她給地景藝術作品起了新的名稱：史密斯遜的《半埋工作棚》(*Partially Buried Woodshed*)是「場地建築」的例子，史密斯遜的作品《螺旋防波堤》是「被標誌的場地」。荊士圖和克勞德的《包裹的羅馬牆》(*Wrapped Roman Wall*)是「公理結構」的例子。對克勞絲來說，製作切合這些定義的藝術作品(因此不能叫作「雕塑」)，亦是現代主義所沒有考慮到的，因而是後現代的。這些實踐之所以是後現代主義的另一原因是它們對現代主義的兩個關注點提出疑問：個別藝術家的實踐(作為獨立藝術家沒有可能創造這些作品，而藝術家必須扮演不同的角色，包括使用儀器、拍照、行政等)以及處理媒介問題(媒介的「純粹性」的意念在這裡也沒有意義)。這些新的概念以及方向的改變，令克勞絲界定地景藝術的意念為與西方藝術史的決裂。

人們對這類藝術評論的回應，經常略帶負面。如果克勞絲寫文章的目的只不過是為地景藝術分類和給予新的名稱，要將這個創作項目棄而不顧就很容易了，但她還有另一項理念，就是要引入一種她自覺是了解藝術和一切其他事物的新方法。她想為藝術作品味的判斷奠定理論基礎，而這是格林伯格等藝評人認為沒有必要的。她嘗試以更客觀的態度取代個人品味，而

---

1986), 第276-290頁。

<sup>9</sup> 同上, 第283頁。

<sup>10</sup> 克勞絲引述紐曼(Barnett Newman)(1906-1970), 一個稱為抽象表達主義者的美國藝術家組織的成員。他的畫在骨格圖案中使用平塗的色彩, 有助在繪畫中引入極限主義。

在這個過程中，她同時嘗試掃除我們最初在波德萊爾(Charles Baudelaire)的著作中找到的主觀的藝評人的現代主義評論方法。

### • 結論

同一件藝術作品，可以用不同的方式欣賞和了解，取決於理論框架的種類。同一物體或同一形象可以產生出完全不同的論述，它們甚至可以互相排擠。在其他情況下，不同的論說可以配合得很好，從而對藝術作品有更精緻和更多樣的了解。不過，即使這些論說看來互不相容，但這種情況其實並非無可避免。如果喜歡以較反常的方式作藝術評論，就可以說，對特定藝術作品的兩種對抗論述可以產生第三種論述，為兩種論述作調解，甚或消除兩種論述之間的分歧。在很多方面，藝術評論的實踐可以關乎新概念的產生，從而產生新的藝術作品「無限」(*ad infinitum*)。(順帶一提，法國哲學家德勒斯(Gilles Deleuze)說，哲學實踐的定義就是：從過往作家的舊作品推出新概念，這一點值得我們注意。)認為一件藝術作品只有一種解釋，既屬天真，亦沒有益處。的確，藝術作品越能夠導致各種不同見解，作品就越有意思。



## 戊. 有關藝術的寫作和對話

有關特定藝術作品的寫作方法可說是五花八門，由此可見，評價一件藝術作品並無放之四海皆準的「正確」答案。從各種角度出發的藝術評論，有不同目的，但皆言之成理。雖然出發點不同，有時卻也殊途同歸。同樣地，對一件藝術作品的個人回應或許可成爲一篇引人入勝的藝術評論的前提。這類藝術評論是藝評人直抒胸臆，根據與藝術作品及其情境相關的理論，綜合闡述其個人觀察的結果。因此，藝術評論的情境亦很重要，但是若干理論在特定情境下並不適用。例如，運用詮釋學向青少年解析藝術作品是沒有用處的，又正如基於形式主義對藝術作品進行品評會引起歐洲藝術學校內學院派的強烈不滿。綜上所述，評論方式有很多不同的觀眾，同時亦有不同的對象，因此事先了解寫作或討論的觀眾是有必要的。

在課堂上進行藝術評論可分爲四個階段，以下是此方法的簡單描述。由於該方法明顯經過簡化，因此需要根據學生的不同情況進行調整：一些學生需要經常鼓勵；另外一些需要謹慎地輔導；還有一些則需要完全放開，好讓其獨立思考。

### ● 實踐方法：藝術評論的入門方法

此部分亦可以稱爲「藝術評論入門」，「入門」此用語常常用來指學習各類知識的初級教程。雖然藝術評論需經過教育，即可稱之爲一個「學會如何閱讀」的過程，而且一有充足理據的藝術評論往往更引人入勝，並可激發藝術家和觀眾的潛能，但是這「受教育後的觀點」仍須依賴所有藝術觀賞者的一系列活動而形成。在給藝術作品賦予多重含義之前，具體的觀賞過程仍可盡量保持純真，不帶任何成見，繼而進行評論與判斷的過程，這甚至可以分爲幾個階段。

#### ➤ 第一階段：對作品的描述

雖然在此階段以視覺經驗爲主(然而其他感官作用亦不容忽視)，實際上，描述與解釋卻不能被分開。經過語言清晰的表達，對作品的描述可使觀者的意見及想法清楚地呈現。因此，描述的過程並不如想像中簡單，對評賞體會的細緻描述，本身已經是一個豐富的體驗。以藝術學生爲例，可將學生分爲幾個小組，每個小組須對藝術作品進行清晰、有系統的描述，然後比較各組的描述情況，這會是一項有趣的活動。

#### ➤ 第二階段：了解作品的歷史及／或社會背景

藝術欣賞，即從過去理解及欣賞藝術作品的質素，並評賞其優劣。在欣賞藝術的過程中應試圖理解到作品當時面對的第一觀眾的欣賞品味，我們須透過藝術史及通史來取得此經驗。由於藝術評論採用與欣賞當代藝術相同的原則，因此，我們僅在欣賞迥然不同的文化情境的藝術作品時，才需要做出此番努力。在藝術世界日益混雜/繽紛的情境下，藝術愛好者須負起探究其他文化的責任。因此，藝術評論亦是幫助我們更好地了解這個日益全

球化的世界的工具，即麥克魯漢(Marshall McLuhan)(1911-1980)所稱的「地球村」。理解其他文化最終必然會啟發我們思考自身的文化。由於情境會賦予身處其中的任何事物以含義，認識情境的變化對另一種文化中的藝術作品產生甚麼影響，也是頗有趣味的。而香港的資訊網路四通八達，正為上述文化交流提供了理想的環境，但其在藝術領域的潛力仍有待發展。香港的藝術家並不遜色於別處，他們別具風格，曉有創意，只是在本地提供觀看來自世界各地的藝術作品的機會仍可有待更好的發展。等待上述機會發展的同時，我們亦可透過互聯網、閱讀國外的藝術刊物或出國參觀國際藝術展覽。

### ➤ 第三階段：了解藝術家欲達致甚麼目的

由於後現代主義為藝術帶來了豐富的含義，人們對藝術作品的理解變得紛繁多樣。觀賞藝術作品與理解藝術作品的創作環境，並不是藝術評賞研究的最後階段，而語言已為藝術評論開拓了新的可能性。因此，要認真撰寫一篇藝術評賞，就必須下一番功夫作研究。要尋找藝術家所寫的文章可能比較困難，因為此類文章一般刊登在雜誌或展覽目錄上，不容易查找。然而，有趣的是，出現了愈來愈多專門搜集當代藝術文獻資料的機構，在當代藝術環境下這一發展亦屬順理成章。作為一名藝評人，我們亦須謹記，藝術家可能並未思考其作品所包含的全部含義，因此藝評人的詮釋可能會與藝術家的初衷大相徑庭。再次強調一點，藝術評賞不再有所謂的「對」或「錯」，相反，藝術作品的解讀方式愈多，愈有利於對作品的辨析及討論。

### ➤ 第四階段：根據蒐集的資料，有理據地建立對作品的個人意見

藝術評論期望達到的效果：有理據支持下的個人觀點，並不排斥他人的意見。由於個人好惡，我們不可避免地會喜歡一些作品而不喜歡另外一些，此時，應試圖了解原因，而不可未經思考就全盤否定。只要不是單基於第一印象就對藝術作品蓋棺定論，且按照本文介紹的不同的觀點進行思考的人，必定可以得到更豐富的藝術體驗，甚至能欣賞到那些未能在第一眼就討人喜歡的藝術作品。優秀的藝術評論可以引領你進入多彩多姿的世界。

## 己. 有助了解當代藝術的有關概念

### 是否有某些概念可幫助人們了解今日的藝術？

作為對本文的總結，以下部分將介紹撰寫評賞今日藝術的一些概念。其中所介紹的詞彙構成一個概念網絡，對於評論後現代藝術將會極有幫助。

### 是否有某些類型的詞彙更適合進行藝術評賞？用口頭和書面表述藝術評賞時，應該如何建構？

選擇何種語言也完全取決於你在評論藝術作品時的對象。藝術評賞多種多樣，有些以嚴肅見長，有的則文學氣息濃厚，但都各有千秋。關鍵仍在於情境。然而，建立若干基本原則將可能有助於普通的藝術愛好者付諸實踐，藉以撰寫或至少像嚴謹的藝評家一樣的思考。

### • 當代藝術評賞詞彙簡介

我謹在此聲明，本文呈列的概念雖對欣賞與評論當代藝術極為有用(並不適用於傳統的藝術形式)，但卻並未盡錄所有相關理念。今日，各藝術刊物的專業藝評賞人都會創意性地運用哲學、文化研究及社會學等領域所產生的概念。然而，就中學教育而言，大多數概念對於學生來說太過複雜，以致難以正確掌握。因此，下文扼要地介紹了課堂上理解當代藝術作品可用到的一些概念。

#### ➤ 挪用

藝術家之間常常出現相互借用的情形，具體方式包括：向另一位藝術家購買其設計，然後不加任何改動地使用；竊取他人的設計，且未經許可抄襲他人作品；模擬他人設計並略加改動；或全盤修改。但是相互借用並不能稱作「挪用」，「挪用」一詞是用於描述一種特定當代藝術行為的專有名詞。在二十世紀末期，社會上普遍認為個人是環境的產物，而與此同時，原創性遭到大肆批判。在十九世紀，浪漫派藝術家因可以憑空創造藝術作品而被視為「天才」；對於他們而言，作品必須前所未有，換言之，必須具有原創性。及至二十世紀末，人們拋棄了上述想法，他們相信藝術作品只能是自然和文化環境的產物。今天，人們已不再憑空創造，原創性只是以新的方式運用環境和情境的結果：我們從自身的文化背景中創造如何運用東西，而非無中生有。舉例來說，二十世紀七十年代的一些藝術家甚至於僅僅借用其他知名藝術作品的圖片製作自己的作品。因此，「挪用」是作品無法完全原創的結果。在藝術欣賞及評論過程中，將會涉及到辨認一件藝術作品中各元素的出處。例如，我們應能夠辨認出，一件拼貼作品是否運用哪本雜誌的圖片，或某件裝置的作品是否採用了，或甚至是改動了其他藝術家的作品等等。

#### ➤ 與環境配合

既然情境的概念如此重要，那麼有很多藝術作品是為特定場地而設也是合



情合理的：藝術作品所處的環境決定了它被賦予的特定含義。下面的例子就說明了環境是如何創造含義的，在二十世紀七十年代，一位藝術家在一塊畫布上創造了一個非常簡單的圖案，並拍下它放在不同情境下及不同地方時的照片：由於情境變化了，我們對圖案的感知亦隨之發生了變化。但對於十九世紀的藝術家而言，他們在畫架上的繪畫可能會放在客廳或是教堂，但並不會因此感覺到他們作品的意義有甚麼的變化。但是，今天的藝術家在決定作品的放置位置時就格外小心，他們知道觀賞者對作品的感知及理解都會隨著情境的變化而改變。與配合環境的概念對於進行藝術評論活動大有裨益：教師可嘗試將藝術作品放在不同的環境中，觀察學生的感受有何不同(例如向他們展示分別出現在博物館館室、襯衫及快餐店海報上的同一幅畫)。

### ➤ 暫時性

這一理念與較為「傳統」的藝術詮釋背道而馳。雖然起源於西方，但該理念在中國繪畫中也有體現，比如在創作一件要保存的藝術作品時，其創作目的是希望永世流傳。「傑作」的概念即圍繞著對永恆的追求而產生，而在過去那些受此啓發的藝術家便正是為「把作品留給後世」而創作。如同我們所知，藝術往往屬於自己特有的時代，這也意味著我們在當今文化與環境下創作的藝術，將無法切合時代變遷後的未來狀況(前面我已解釋過，我們之所以仍喜愛過去的藝術，只不過是這個「後現代」紀元的現況之一；而事實上，十五世紀的人們是無法忍受十三世紀的藝術觀點的)。今天的許多藝術家認為，他們沒有理由要去創作那些經得起時間考驗的藝術作品，這就解釋了眾多當代藝術作品不能持久保存的原因：他們的作品只為保存到展覽結束。進行藝術評論時，此觀念可用來理解當代藝術的某一方面，並與過去的藝術作比較。

### ➤ 堆積

這一理念直接產生於我們的消費社會。我們的經濟性質體現在大規模生產與快速消費裡。大量生產的產品充斥在我們周圍，無論衣服食物，甚至電影或圖像等無一例外。人們應當記得，不久以前，圖像還是罕見的東西：在十八世紀，惟有親自到羅馬，才能一睹米開朗基羅的繪畫佳作，但當時大多數人一生都無法達此心願。長久以來，罕有性是藝術價值的其中一個表現，例如，大多數人認為一幅畫的獨一無二正是它的真正價值所在。但是，自攝影技術發明以來，這種觀點不得不發生轉變，今天的藝術家不再試圖去創作獨特的作品。藝術作品的倍增是當今時代脈絡的一部分，尤其當二十世紀六十年代普普藝術產生後，許多藝術家是在堆積物體，拋卻了以少為貴的觀念。在藝術評賞過程中，堆積的概念可用於討論作品的罕有性與價值。

### ➤ 文字語言性

由於藝術評賞必須付諸於語言，因此這一理念也是關鍵的一點。即使在藝術創作的過程中，語言也起著重要的作用：除了藝術理論家與哲學家，藝

術家本身亦為藝術著書立說。對藝術所持有的觀點，往往是我們如何理解藝術作品的一個重要方面。仍以二十世紀七十年代為例，正是出於上述原因，一些藝術家認為，作品要表達的觀念才是藝術作品的精髓。他們同時認為，藝術作品的物質性，即把作品僅作為一件物件看待，對真正理解作品所傳達的內涵是一種障礙。最終，他們決定不再創作藝術作品，轉而專注研究表達理念。文字語言性就是藝術創作中對語言的運用，這方面在當今已受到前所未有的重視。因此，藝術評賞可視為另一種形式的藝術創造：藝術觀點的形成本身也可視作是藝術作品。這或許可以激發學生進行藝術評論的興趣：即評論便是藝術。

## ➤ 雜成

世界全球化的其中一個特點在於能更輕易地接觸到其他地方的文化。全球化可能對本土經濟造成極其負面的影響，但也應樂觀地看到，今天通訊與交通的便利為了解全世界各民族及藝術提供了大好機會。這種局勢使得文化創作情況不斷更新：舊的「文化中心」正在喪失其主導地位，逐漸讓位於其他眾多興起的文化來源地。以往，傳統藝術史上的藝術家通常來自歐洲或北美，而今則遍佈世界各地。雖然目前最活躍的藝術市場仍位於歐洲及北美，但該情況正迅速發生變化，但卻在全球各地都能找到藝術家的蹤跡。這也說明今天的藝術家更頻繁地出遊，很多人甚至選擇離開故鄉。同時也說明，他們將生活在一個完全陌生的文化當中，必須入鄉隨俗，改變自身的文化傳統以適應周圍情況，從而把本身的文化融入到新的環境裏。由此形成了多元化的組合文化，因而各種有趣的藝術作品紛紛產生。香港是一個得天獨厚的空間，正適合感受這種文化薈萃所帶來的影響。教師與學生在進行藝術評賞時，也應關注當代香港與中國藝術家的活動。

## ● 結論

以上列舉的專業用語(由藝評家歐文斯於二十世紀七十年代創造)對當代藝術評論而言依然十分有用，並在各種情況下廣泛採用。就香港而言，上述詞彙實際上尤其適合分析中國不同領域藝術家所創作出的豐富多采的原創性作品。其中大多數概念是經過深入思索各文化理論家、哲學家、藝術家及藝評家提出的問題後得出，雖然如此，這些概念並不複雜，不論是藝術愛好者，還是對當代文化感興趣的人，都可加以使用。

## 庚. 參考書目

### 書籍

1. Gombrich, Ernst: *The Story of Art*. London: Phaidon Press Ltd, 2004 (first edition 1950).  
該書是公認最優秀、最簡單的西方藝術史入門書籍，便於非專業人士使用。每次新版中會收錄相關領域內有關最新研究的近期書目。
2. Summers, David: *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*. London: Phaidon, 2003.  
近期出版的這本書堪稱講述爭議性理念「世界藝術」歷史的一個標誌性著作。作者無須依賴編年的方法，成功描繪了近乎所有文明社會的藝術史。
3. Ruhrberg, Karl (et al.): *Art of the Twentieth Century*. London: Taschen. 2000.  
介紹了二十世紀不同的藝術主題與藝術領域的風雲變幻，查閱方便，例證豐富。
4. Heartney, Eleanor: *Postmodernism*. London: Tate Publishing, 2001.  
清晰明瞭地介紹了後現代主義的概念、主題以及藝術家。
5. Barrett, Terry: *Interpreting Art. Reflecting, Wondering, and Responding*. Boston: McGraw Hill, 2003.  
該書採用實用性極強的藝術評賞論方法，列舉了當代藝術的實例，並大量引述文化理論家及其他藝評家的觀點，為進行有理據的藝術評論及創作作好準備。
6. Harrison, Charles (editor): *Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*, Malden: Blackwell Publishers, 1998.
7. Stiles, K. and Selz, P.: *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings*, Berkeley : University of California Press, 1996.  
這兩本書搜集了諸多哲學家、藝術家、藝評家及文化理論家有關藝術的豐富資料，是了解當代藝術必不可少的助手。
8. Tuo Li (et al.): *China Avant-Garde. Counter-Currents in Art and Culture*. New York: Oxford University Press, 1994.  
該書亦有中文版本－《中國前衛藝術》，是一九九四年中國當代主要藝術展的目錄紀要。引言部分描述了 1984-1994 年期間中國大陸出現的新藝術浪潮。
9. Gao Minglu (ed.): *Inside Out. New Chinese Art*. Berkeley: University of California Press, 1999.  
中國主要藝術展的另一目錄紀要；引言部分系列文章載有更新內容，使該出版物可作為有關內地當代藝術問題的最佳原始資料。



10. Wu, Hung: *Transience: Chinese experimental art at the end of the twentieth century*. Chicago : David and Alfred Smart Museum of Art The University of Chicago, c1999.

由芝加哥大學中國藝術史傑出服務教授 Harrie A. Vanderstappen 編撰的又一展覽目錄，可幫助理解當今中國藝術的諸多問題。

## 刊物

1. 《藝術論壇》 *Artforum*

仍是關於當代歐美藝術的最具野心及內容詳盡的非學術性出版物。多年來，《藝術論壇》一直是作有理據的藝術評論的典範資料。

2. *Artpress*

*Artpress* 與 *Artforum* 遵循相同原則，但它是英法雙語刊物，更傾向於介紹當代歐洲藝術。

3. *Art Asia Pacific*

討論當代亞洲藝術的季刊。

4. *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art.*

有關中國大陸、台灣及世界各地華人藝術家的藝術作品的學術性季刊。

## 網站

1. Art History (<http://witcombe.sbc.edu/ARTHLinks4.html>)

該網站由 Christopher L.C.E. Witcombe 博士(維珍尼亞斯威特布萊爾學院藝術史系教授)設計及維持，當中搜集了大量有關藝術史、藝術理論及藝術評論的資料，內容覆蓋諸多方面。課堂上進行藝術欣賞及藝術評論所需的大部分研究均可在該網頁上找到。

## 中英對照表

抽象表現主義者	abstract expressionists
堆積	accumulation
「無限」	<i>ad infinitum</i>
敵對行爲	aggression
塞哥維亞	Alcazar
普魯東	André Breton
高茲沃斯	Andy Goldsworthy
太陽神	Apollo
挪用	appropriation
阿拉奇納	Arachne
藝術欣賞和藝術評論	art appreciation and art criticism
藝術評論	art criticism
無形式藝術	Art Informel
《藝術論壇》	<i>Artforum</i>
羅丹	Auguste Rodin
公理結構	axiomatic structures
巴貝爾塔	Babel
《巴爾扎克》	<i>Balzac</i>
紐曼	Barnett Newman
二元評論取向	binary approach
傳略的取向	biographical approach
笛卡兒二元論	Cartesian dualism
波德萊爾	Charles Baudelaire
查理一世	Charles I
查里五世	Charles V
明暗對比法	<i>chiaroscuro</i>
荆士圖	Christo
明暗對比 (??)	clear-dark(??)
格林伯格	Clement Greenberg
觀念藝術	conceptual art
布朗庫西	Constantin Brancusi
歐文斯	Craig Owens
立體派	Cubism
禮法	decorum

狄德羅	Denis Diderot
維萊斯奎斯	Diego Velasquez
論述	discourse
文字語言性	discursivity
意見(希臘文)	<i>doxa</i>
地景作品	earth work
《肖像塚》	<i>Effigy Tumuli</i>
《無限之柱》	<i>Endless Column</i>
環境藝術	environmental art
知識(希臘文)	<i>episteme</i>
認識論	epistemology
宮布利希	Ernst Gombrich
愛神	Eros
女性主義藝術	feminist art
培根	Francis Bacon
未來主義	futurism
加拉	Gala
伽利略	Galileo Galilei
《地獄之門》	<i>Gates of Hell</i>
德勒斯	Giles Deleuze
具體	Gutai
詮釋學	hermeneutics
雜成	hybridization
圖像研究	iconography
暫時性	impermanence
波本	Isabel de Bourbon
德貝拉斯科	Isabel de Valasco
特瑞爾	James Turrel
安格爾	Jean-Auguste-Dominique Ingres
珍克勞德	Jeanne-Claude
邊沁	Jeremy Benthan
涅托	Jose Nieto
康德的思維	Kantian sense
馬克斯	Karl Marx
克萊因小組	Klein group
瘋狂的愛 (法文)	<i>l'amour fou</i>
拉康	Lacan
地景藝術	land art



《宮女》	<i>Las Meninas</i>
科比意	Le Corbusier
達文西	Leonardo da Vinci
路易十六世	Louis XVI
布爾喬亞	Louise Bourgeois
德島略亞	Marcela de Ulloa
瑪格麗特	Margarita
德薩米恩托	María Sarmienti
特麗莎	María Teresa
瑪麗亞娜	Mariana
馬里巴爾沃拉	Mari-Bárbola
麥克魯漢	Marshall McLuhan
海德格爾	Martin Heidegger
馬索	Mazo
媒體藝術	media art
《蛻變》	<i>Metamorphoses</i>
《納希索斯的蛻變》	<i>Metamorphosis of Narcissus</i>
海澤	Michael Heizer
福柯	Michel Foucault
米開朗基羅	Michelangelo
極簡主義	minimalism
現代主義的取向	modernist approach
蒙娜麗莎	Mona Lisa
《母親》	<i>Mother</i>
那喀索斯	Narcissus
水仙花	narcissus
納斯卡巨畫	Nazca Lines
復仇女神	Nemesis
普桑	Nicolas Poussin
佩爾圖薩托	Nicolasico Pertusato
《十月》	<i>October</i>
俄狄浦斯	Oedipus
奧維特	Ovid
「全景監獄」	Panopticon
《半埋工作棚》	<i>Partially Buried Woodshed</i>
表演藝術	performance art
現象學	phenomenology
菲力四世	Philip IV

文晶瑩	Phoebe Man
皮亞傑小組	Piaget group
魯本斯	Pieter Paul Rubens
後現代主義的取向	postmodernist approach
心理分析	psychoanalysis
心理學角度	psychological perspectives
心理學	psychology
笛卡兒	René Descartes
隆	Richard Long
史密遜	Robert Smithson
克勞絲	Rosalind Krauss
達利	Salvador Dali
「在擴大園地中的雕刻」	'Sculpture in the Expanded Field'
符號學(希臘文)	<i>sema</i>
符號學	semiotics
配合環境	site-specific
與配合環境	site-specificity
社會學角度	sociological perspectives
社會學	sociology
《螺旋防波堤》	<i>Spiral Jetty</i>
超現實主義	Surrealism
超現實(法文)	surréal
《靜桌》	<i>Table of Silence</i>
技術	<i>technê</i>
《吻之門》	<i>The Gate of the Kiss</i>
《吻》	<i>The Kiss</i>
《閃電的曠野》	<i>The Lightning Field</i>
《事物的秩序：人文科學 中的考古學》	<i>The order of things: an archaeology of the human sciences</i>
「偏執狂的批判方法」	The paranoiac-critical method
《藝術的故事》	<i>The Story of Art</i>
心智理論	theory of mind
提古丘	Tirgu Jiu
提香	Titian
范戴克	Van Dyck
德馬利亞	Walter de Maria
《包裹的羅馬牆》	<i>Wrapped Roman Wall</i>