

第 16 章

當中國畫論遇上西方藝評

第一節

中國傳統美學對藝術的影響

審美現象是一種文化現象，而每一種審美文化都有其獨特的形態、價值取向和終極關懷。例如中國儒家文化講究「中和」、道家文化追求「玄妙」的審美價值取向，它們的影響幾乎遍及所有中國藝術的種類、體裁、思潮、流派，形塑出中國藝術的鮮明特色，形成民族藝術大風格與中國藝術特有的意境、虛實、含蓄等許多批評概念，對藝術創作與欣賞產生巨大的影響。

中國哲學所衍生的美學，對中國藝術的影響表現在歷代的文藝、繪畫、戲劇、音樂、書法等各類理論之中，形成了意境、意象、元氣、虛實、理趣、風骨、神韻等許多中國藝術特有的範疇和命題，直接對藝術批評產生重要的影響。此外，中國美學的兩大思想來源——儒家和道家，以各自不同的哲學思想影響著中國藝術。綜觀整個中國美學史，以孔子為代表的儒家美學和以莊子為代表的道家美學，對古代中國藝術的發展具有極其深遠的影響。

儒家美學

儒家哲學對藝術的影響最早見諸於孔子的美學思想。孔子提出以「禮」、「樂」為中心的美學思想，並認為詩的功能在於「興、觀、群、怨」，要求做到美與善的統一，甚至美要隸屬於善之下，美要為善服務。在孔子看來，「善」比「美」更加重要，是更根本的東西。對於音樂，孔子認為《武》

樂雖「盡美矣，未盡善也」；只有《韶》樂，才達到「盡美矣，又盡善也」的境界。這一「善」比「美」更重要的思想，對後世產生了很大的影響，貫穿了中國藝術史，堪稱是中國古代美學思想的重要特徵之一。

儒家文化衍生的審美觀是「中和」。儒家審美形態從內層而言是「仁」，外層則是「和」。亦即，「仁是道德，樂是藝術¹。」仁與樂的相通之處是「和」。儒家所要求於「樂」的，是美與仁的統一，也就是，善即是美，美不能脫離實用。對儒家來說，道德能充實審美的內容，因此，人生要藝術化。藝術化體現在樂教、詩教、禮教等教育上。

道家美學

道家文化主張「玄妙」，其審美態度是「遊」。「遊」並非是具體的遊戲，而是「有取於具體遊戲中所呈現出的自由活動，因而把它昇華上去，以作為精神狀態得到自由解放的象徵²。」莊子的「遊」的審美觀產生了「自由超脫」的要求。

「遊」的態度是無所用其用，以及與大自然生命（道）融為一體。「遊」的方法有四：(1)忘己：忘掉自我的存在，亦即解除慾望；(2)忘知：忘掉知識，解除智識活動；(3)外物：忘掉外在世界的存在，解除物我對立；(4)忘技：忘掉技藝，解除技術對心的制約。

「遊」的態度與方法所產生的影響，表現在藝術批評意識的例子，在歷代畫論中俯拾皆是，例如，唐與五代的「度物象而取其真」、「同自然之妙有」、「外師造化，中得心源」；宋與元兩朝則是有「身即山川而取之」、「成竹在胸」、「身與竹化」等說法。遊所達到的境界稱之為「妙」。

第二節

中國人的藝術鑑賞態度

中國人的藝術鑑賞態度有三種特性³：

主靜的鑑賞態度

在長期封建社會中，藝術鑑賞的主體是士大夫階層，屬於私文化的一環。相對於儒家官場文化，士大夫階層的藝術鑑賞傾向於道家的精神與態度，也可以說，鑑賞是老子「致虛極，守靜篤」思想的體現，這種「主靜」態度成爲一種藝術境界的必要組成部份。對中國士大夫階層而言，藝術的鑑賞需要特殊的心境與態度，例如，要「清齋三日，展閱一過」，環境的選擇則是要「精舍」、「淨几」、「風月清美」或「山水間」、「天下無事」、「與奇石鼎彝相傍」，鑑賞過程要「漫展緩收」。在鑑賞詩詞文章時，也認爲在平靜的心境下才能體會。

品味的鑑賞方法

「品味」有兩種意涵：(1)「品」的對象是看不見的、內在的、玄妙的，需要耐心與感悟能力。「品」的目標是體悟出藝術品蘊藏的「意」與「道」，顯示中國藝術鑑賞重「神」輕「形」的特徵。「品味」又有對作者的精神產生認同或追崇的另一層含意，在藝術家與鑑賞者之間引出一種「知音」的關係；(2)「品」含有鑑別、感受藝術品程式的意義。「品」是對藝術品規範樣式的認可或拒絕，也是中國人對藝術的一種特殊要求。

狎玩的鑑賞境界

中國人鑑賞藝術講究「玩」。從中國人一向把珍貴的古代文物稱爲「古玩」，稱呼古代文物收藏家爲「玩家」，就可以明瞭這個意思。當一個人藝術鑑賞的水平達到某種高深的層次時，也就進入了「玩」的境界。以戲曲爲例，中國人看戲曲時，只認演員不認劇情，進劇場不是爲了看戲，而是爲了看自己崇拜的演員，這是一種「玩」的心態。爲了迎合這種「玩」的心態，戲曲演員「並不刻意烘托戲劇氛圍，使自己投入到劇情中去」，而是「始終以演員的本來面目出現於舞台上，強調身段、做功、唱功。」總之，強調表演性勝於藝術的再現功能。相對地，觀眾也不在乎戲的「真實」與否。例如，在中國戲劇表演裡，「揀場」這個劇外人，在演員唱得起勁時爲他拭汗、

打扇、更換道具佈景，台下的觀眾並不覺得突兀，因為觀眾「重視的只是對於演員技巧的玩味。」

京劇演員能在程式化的動作中還能受到歡迎，主要是仰賴能玩味京劇藝術的群眾。從以下的描述中，我們可以得知中國人「狎玩」的鑑賞境界：「在《穆桂英掛帥》一齣戲中，當演到穆桂英接過帥印時，他把帥印在手中一轉高高舉起，隨著亮相的身段用眼神掃遍全場，兩眼炯炯發光。一剎那間觀眾都被這眼神抓住，情緒為之激奮。從這兩隻光彩逼人的眼睛中，觀眾似乎看到了那個當年馳騁疆場、叱吒風雲的巾幗英雄，感受到穆桂英的雄心和熱情。場內驟然爆發雷鳴般的掌聲和喝采聲，觀眾們為梅蘭芳的傑出演技所折服⁴。」在此，觀眾在乎的不是戲劇的真實性，而是梅蘭芳的演技是否值得玩味，這是一種狎玩的鑑賞境界（圖 16-1）。



圖 16-1 穆桂英掛帥
梅蘭芳（飾穆桂英）

「主靜」的鑑賞態度刺激了中國藝術對形象簡化的要求，對於「形」、「寫實」以及「真實感」的輕視。「品味」的鑑賞方法，強化了中國藝術對於「神」、「意」的追求，同時也促進了藝術製作的規格化與風格化。「狎玩」的鑑賞境界則催化了中國藝術表演性的注重。

第三節

中國藝術批評態度的特性

中國人在藝術鑑賞態度的三種特性，正標示了藝術批評上的取向，我們只要逆向來看藝術鑑賞態度，就可以了解中國人對藝術創作的要求與理想。藝術批評關注的角度很多，其中最重要的即是創作。中國藝術不論何種類型

都要求在創作時達到下列四點要求：

形象簡潔，氣韻生動

在中國傳統文化中，鑑賞是老子「致虛極，守靜篤」思想的體現。審美活動中的「主靜」批評要求，使中國藝術發展出一種有異於西方的創作觀。因為在鑑賞藝術品時，要求在心境下完成，中國藝術發展出輕形似、重氣韻，輕繁複、重簡潔的審美要求。氣韻與簡潔表現於繪畫上則是題材處理之簡化與技法的洗練（圖 16-2）。

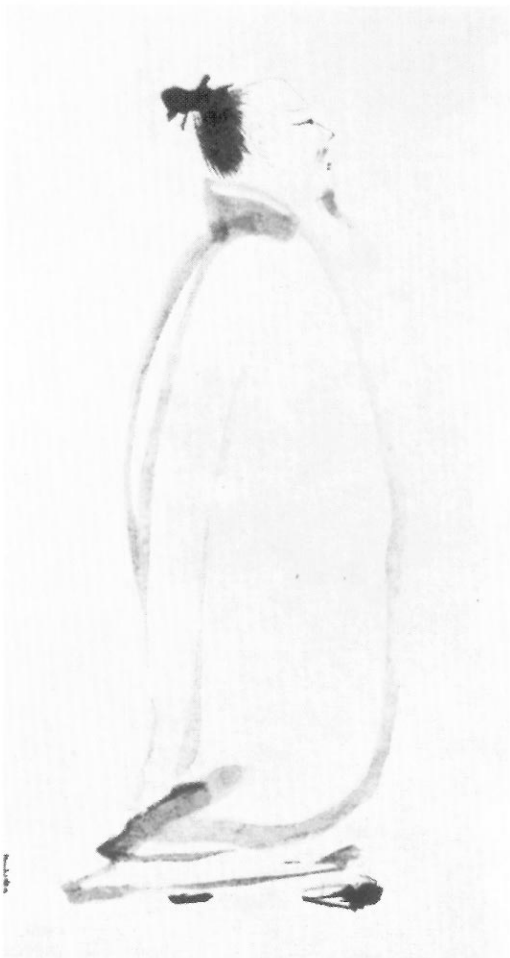


圖 16-2 李白吟行圖 梁楷 南宋
中國繪畫常以簡潔的線條表現靈動的氣韻。

就工具的使用來說，歐洲繪畫技法涉及整套有關現實事物在藝術中複雜組合的知識，包括色彩理論、調色、上底色與筆觸的不同效果等方面的知識。中國繪畫技法相形之下，顯得非常簡單，只要求具備使用一管毛筆和墨色的掌握能力。但是，毛筆所能發揮的功能，墨色所能製造的精微效果，卻是辨識一位藝術家功力的標準，是經過多年苦練的成果，這種精微的表現是構成繪畫整體效果不可缺的一部份。就鑑賞者的態度而言，要鑑賞它的美妙，需要平靜的心情、以及反覆仔細的「閱讀」，因此，中國人不說看畫，而是說「讀畫」，「讀」要求特殊的心境與態度，才能有所體會。

形象之外，蘊藏真意

這是中國藝術講究意在言外，

重神韻輕形像的結果。「品味」的鑑賞方法決定「鑑賞對象」的不同。前已述及，「品」的對象是看不見的、內在的、玄妙的，目標是體悟出藝術品的「真意」，或「意」與「道」，而「品」的重點使中國藝術創作重「神」輕「形」。例如，「中國人非常習慣於戲曲舞台上那種以鞭代馬，以槳當船的虛實結合的處理方法，以及以虛擬動作為主體的戲曲表演體系⁵。」在觀賞戲劇的過程中，觀眾在演員表演的誘導下，所要找尋的並不是一個真實故事的完整再現而已，而是演員所創造出來的「意」與「道」，這些是在戲劇表演中看不到的，只能靠觀眾自己細細品味才能領會。以鞭代馬，或以槳當船的象徵性符號，它的積極功能是讓觀賞者免於陷入過度真實的情景，而減弱了想像的空間。

有限藝術程式，表現技藝構思

前已述及，中國傳統所說的「品」也同時含有鑑別、感受藝術品程式的意涵。「品」是在對藝術品程式的檢查，嚴守程式規範是中國藝術家在創作過程中必須遵守的。

中國藝術在呈現上，各有其固定化的「程式」，脫離了這些規範，就不再是「中國藝術」了。這些「程式」在各類傳統藝術類型裡到處可見，例如繪畫藝術，「中國畫要求留有空白並且要求在畫面上題寫圖名、作者姓名與創作時間，還必須蓋上一個或更多的印章，甚至還要請人或自己題寫大段詩詞，文字與畫面一樣，成為中國畫的重要組成部份⁶。」這樣的程式是「中國畫」（圖 16-3），尤其是傳統派繪畫必須嚴守的。例如，像西方繪畫一樣，中國畫家也描繪山水人物、花草蟲魚，「可是描繪過程並不全然尊重於對象，而是嚴格按照固定的技術程式進行。例如，表現山的紋理用『披麻皴』；表現樹葉用『介字點』、三角形，表現竹葉用『介形撇』等等⁷。」離開了這樣的描繪程式，新派的批評家稱之為創新，但是對遵守傳統程式的人而言，這可能就是不中不西或根本稱不上中國畫了。

「程式」問題在中國文學藝術中，同樣是一個不可忽略的因素。「詩有格律、詞有詞牌、曲有曲牌，隨便違背這些程式，就可能被認為對藝術的無知⁸。」書法藝術雖然異彩紛呈，巧妙各有不同，但最後仍被程式化為顏、



圖 16-3 曲港歸舟圖

文徵明 明代

中國畫要求留有空白並且要求在畫面上題寫圖名、作者姓名與創作時間，還必須蓋上一個或更多的印章，甚至還要請人或自己題寫大段詩詞，文字與畫面一樣，成為中國畫的重要組成部份。這樣的程式是「中國畫」必須嚴守的。

柳、歐、趙四大體。

程式化是中國藝術的一個重要特性。程式規範是雖是死的，但仍可讓藝術家有所表現，尤其是技術與構思的巧妙運用。在中國藝術裡，特殊的技術與構思是「品味」過程的鑑賞對象。中國人的這些鑑賞習慣不但決定了「鑑賞對象」，反過來也左右著批評的意識。

形構簡單，含意深遠

前面提過，中國人鑑賞藝術水平達到高深的層次時，也就進入了「玩」的境界。例如，在繪畫鑑賞上，「狎玩」的表現形式與文學鑑賞類似，那就是，「反覆閱讀」。誠如英國藝術史學者里德(Herbert Read)所說：「中國繪畫是中國書法的延伸。對於中國人來講，美的全部特質存在於一個書寫優美的字形裡。」在反覆閱讀畫所呈現的筆墨趣味中，「這些構成繪畫基本形式的線條，就像書法線條一樣，能夠喚起人們的判斷、鑑賞和愉悅之感⁹。」「反覆閱讀」對於觀者來說不僅是一種領悟，也是一種享受。繪畫鑑賞中這種「狎玩」的要求，使得中國繪畫出現許多小而意境深遠的冊頁(16-4)，它們得使反覆閱讀中的「玩味」成為可能。同樣地，在文學鑑賞中，「狎玩」的要求使中國文學出現許多短而意味雋永的文學篇章，它們使反覆誦讀中「玩味」成為可能。

中國人在藝術鑑賞上的特有態度深受中國審美價值觀影響，「主靜」的閱讀心態，刺激了中國藝術批評對形象簡化的要求，但形象雖可簡潔

，氣韻卻必須生動。而「品味」的鑑賞方法則強化了中國藝術批評對於「神」、「意」的要求，也就是要在形象之外，蘊藏真意。中國藝術雖有固定化的「程式」必須遵守，但創作者必須要在有限的藝術程式中，追求技藝與構思的個人表現。「狎玩」的鑑賞境界則催化了中國藝術批評要求形式結構，雖然也可以簡單，但必須含意要深藏人生哲理。

第四節

西方藝術與批評

西方藝術並不是由單一的民族或單一的時期所構成，而是由多元文化在不同時期所累積而成。綜觀西方藝術史中的「大風格」或「基本意象」，我們可以看出它基本上是由三個審美形態所構成。在古希臘文化中，審美的要求是「優美」；中世紀時期，基督教思想統御歐洲，希伯來文化的審美要求是「崇高」。現代時期，基督信仰衰微後，「荒誕」取代了「崇高」的審美理想。西方意象的流變，或者說，審美觀念的改變使藝術創作從「優美」經「崇高」轉變為「荒誕」。

西方審美形態的演變

在整個大的流變過程中，西方文化審美形態的演變可分為：

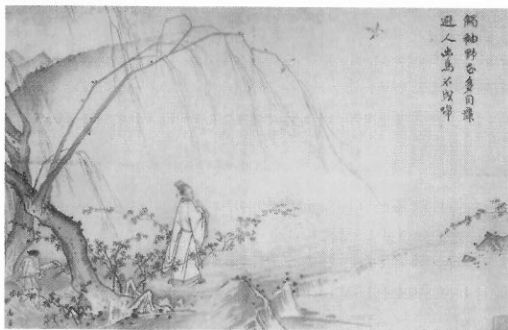


圖 16-4 山徑春行圖冊 馬遠 南宋

中國繪畫出現許多這種小而意境深遠的冊頁，它們使反覆閱讀中的「玩味」成為可能。

優美

優美的審美理想起源自希臘文化。希臘藝術追求內在的和諧如何顯現為外在和諧，優美則意指高貴的單純、靜穆的偉大。對羅馬人而言，優美意味著雄偉(magnificent)。文藝復興時期的人，優美一詞專指靈性化的優雅。對巴洛克時期的藝術家來說，優美等於華麗、風雅、雕琢的美。但是到了洛可可時期，過度裝飾的秀美才是優美。

崇高

崇高的審美理想源於希伯來文化。對基督教而言，崇高象徵無限自由對有限人生的超越。中古世紀的人相信上帝的存在是無限的；無限是崇高的形態。在這種觀念的主導下，藝術是崇高的感性顯現。因為深信創作者能直接感受上帝的存在與旨意，創作者被看成崇高的主體，是再現神意的仲介者。

荒誕

荒誕的審美觀念開始於近代社會。近代社會生活理性化的要求導致資本主義崛起。但是資本主義社會中，科學與理性入侵的結果，使宗教信仰喪失，個人的意志與信仰也迅速地消失。在希臘（理性）和希伯來（信仰）文化的交互否定之下，人存在的意義也被否定了。自我消失之後，現實荒誕感隨之出現。藝術作為人對外在世界的反映，荒誕因而成為近代以後西方世界藝術的主題。

西方現代派藝術思想根源

在藝術思想上，西方現代與後現代流派的藝術面貌繁多而複雜，但其美學思想根源多隸屬於各種現代與後現代的哲學思潮，尤其是叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)的唯意志、尼采(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)的超人哲學、佛洛伊德的心理分析、柏格森(Henri Bergson, 1859-1941)的生命哲學、克羅齊的直覺主義、沙特(Jean Paul Sartre, 1905-80)的存在主義哲學、索緒爾的語

言學、羅蘭·巴特的符號學、德希達的解構主義等，這些哲學思潮為西方現代與後現代藝術，從美學思想到創作方法上提供了理論根據，對 20 世紀藝術流派的形成和發展產生了重大的影響。

在表現內容上，西方現代主義藝術大多在表現資本主義社會所帶來的社會亂象和精神危機，在某種程度上反映出對資本主義社會中人的懷疑和絕望，暴露出資本主義社會的種種弊病和陰暗面，顯現出物質生產越發達，人的精神生活則越空虛越苦悶，人的存在價值也遭到嚴重質疑。不少現代主義(modernism)藝術的作品在揭露西方社會種種病態現象，也同時表達對人生、歷史、人類前途和命運的悲觀和絕望。後現代主義(post-modernism)藝術在內容上，大多表現西方後工業時代裡，資訊爆炸所引起的符號影像無止盡地複製、意義的不確定現象及精神生活的空洞化。在一定程度上，後現代主義藝術也反映了後工業社會的忙碌和單調，並指出後現代社會中符號影像生產越發達，人的精神生活則越空虛越單一化，失去了文化認同感也就失去了自我認同的能力。

在表現形式上，西方現代藝術在形式上大多標新立異，追求藝術形式的創新，其中一些藝術技巧和手法在一定程度上豐富了藝術的表現能力，擴展了藝術的表現空間，增加了藝術的表現手段。但是，另一方面，現代藝術因為過度追求形式創新，否定和排斥傳統的藝術形式和表現手法，把一些藝術主張推向極端，導致只重形式不重內容的畸形發展。後現代藝術反其道而行，在形式上大多挪用現代主義藝術或古代形式，不追求藝術形式的創新，而是在利用既有的形式。

第五節

中西藝術批評比較

一般而言，中國傳統藝術批評注重藝術的倫理價值，強調美即是善的具體化；西方傳統藝術批評則重視藝術的認識價值，強調美即是真的物質化。另一方面，如果說中國傳統藝術批評強調藝術的表現、抒情、言志；西方傳

統藝術批評則強調藝術的再現、模仿、寫實。在西方批評意識史上可以發現，從古希臘時期到 19 世紀中葉，亞里斯多德所建立的「模仿論」是批評意識的主題，也是論斷藝術品好壞的標竿。在中國批評意識史上，「言志」、「緣情」等「表現論」是中國詩論重視表現的最早見解。「表現論」是指在藝術的表現裡，要把情與理統合起來，而「天人合一」的境界則是創作與審美的最高指導原則。

理論上，中西藝術批評的對象並無太大分歧。中西方藝術批評的對象都圍繞在藝術家、作品的內容、作品的創作歷史情境、作品的形式、以及觀賞者五個對象上。然而進一步分析，中西藝術批評有明顯的不同關注重點。傳統上，中國藝術批評傾向專注於藝術家、作品的內容及作品的形式問題上。作品的創作歷史情境及觀賞者的問題較少被觸及。這種獨特的批評重點有其歷史因素，不容易為西方人所理解。

藝術家

中國人向來相信藝術品是藝術家人格的具體化，不論作品的題材是山水、花卉或蟲魚，這些都是藝術家精神狀態的形象化產物。中國人相信，偉大的藝術家，不僅需要有天賦的才能，更要有天賦的氣質。董其昌在〈畫旨〉就曾說：讀萬卷書，行萬里路，就可「為山水傳神」。但是為山水傳神需要的不是技巧而已，「而是從自己的精神中，流露出山水的精神¹⁰。」這時，藝術家不是在忠實模寫自然，而是藉由藝術家淨化後的心，把他看到的山水氣韻表現出來。心的自身為技巧所不及之地，是不可學的，是「生而知之，自然天授」的。換句話說，藝術家的人格，決定藝術家的成就；藝術家個人的涵養與氣質，一開始就已決定藝術品的好壞。

作品的內容

中國傳統藝術深受中國美學思想，尤其是老莊思想影響，作品的內容偏重在表達中國文人階層理想中的意境，或「意在言外」的人生哲理。作品的內容往往在題材之外另有隱藏的意涵，例如四君子的竹，象徵高風亮節，蓮花比喻君子出汙泥而不染等。然而，不論內容為何，「天真自然」是中國傳

統藝術追求的終極目標，也是其批評的標準。

作品的形式

中國傳統藝術由講究形與靈的統一，自然地發展出一套不同於西方對形式的要求。以山水畫為例，中國傳統畫家畫山水，不只是單純地再現自然景色，而是要從對自然的把握中，同時修養自己的靈性；在描繪自然時賦予自然以新生命，同時也擴大了自己的生命，使主客體在融合中同時得到昇華。因此，中國山水畫中，不但有自然的形體，也有畫家的性靈摻雜在其中。但是要達到這樣的境界，畫家必須先「飽游飫看」，將自然形象「歷歷羅列於胸中」，下筆時才能做到「目不見絹素，手不知筆墨」，這樣的結果是「磊磊落落，杳杳漠漠」，自然與我融合在一起。

在佈局方面，中國人對「遠」的要求特別強烈，在山水畫中「遠」成爲佈局的一大要求（圖 16-5）。「遠」是莊子自由解放精神的形象化。莊子把自由解放，稱爲逍遙遊。「遠」是遊心於虛曠放達之場的意思。北宋時期，隨著山水畫的興盛，「遠」不僅是具有空間的意義，也是「靈」的替代物。「遠」是山水形質所蘊藏的「靈」之延伸。空間的「遠」，使山水的形質，「直接通向虛無，由有限通向無限¹¹」，提供觀賞者的想像通向虛無的意境，達到精神的逍遙遊。

由於對「遠」的要求，中國繪畫發展出「三遠」的構成形式¹²。「遠」所營造的意境之外，「淡」、「自然」、「清真」等等的風格要求，都可以說是中國繪畫，甚至是其他類型藝術，對表現形式的批評標準。



圖 16-5 溪山清遠（局部） 夏珪 南宋

夏珪煙波浩淼的長卷山水體現了「遠」的美學觀。

第 17 章

為什麼應該嘗試藝術的 鑑賞與批評？

第一節

藝術鑑賞過程與目標

藝術鑑賞是一種精緻細微的心理活動，它可以建構與豐富個人的想像世界。

藝術鑑賞依賴知覺、想像、領悟等三種認知過程。例如，從物質的層面來看，一幅風景油畫（圖 17-1、17-2），只不過是一堆精心安排過的油彩；就認知的意義而言，如果我們不去看它、想它，它永遠都是一堆油彩而已。在藝術鑑賞心理歷程中，我們「知覺」地把這一堆油彩當作「一件藝術品」，一件使用油彩當作媒材的藝術品，換句話說，把鑑賞對象客體化。這是第一個鑑賞過程。

當我們面對這幅風景油畫時，我們仔細端詳它的內容，我們「想像」藝術家當時作畫的情形，他所面對的這片景物，對照於今日，也許已有所改變，甚至已面目全非。這是第二個鑑賞過程。

「想像」的結果，我們心中也許會感慨時間的流逝，我們甚至對藝術家為歷史留下見證，而生起崇敬之心。這是「由景生情」的「領悟」階段。這是第三個鑑賞過程。

藝術鑑賞過程把一堆油彩當成一處風景，再轉變到個人對歲月傷逝，這樣的認知經歷，雖然看似在不經意間完成，卻從而建構出個人的想像世界。



圖 17-1 夜裡的露天
咖啡座 梵谷 1888
油畫 81×65.5 cm

第二節

藝術鑑賞中的鑑賞者角色

任何一種藝術鑑賞，總由欣賞者與藝術作品這兩個方面所構成。美學家李普斯認為「審美對象」既是審美體驗的對象，又是審美體驗的產物。李普斯在他的〈論移情作用〉裡寫道：「審美欣賞的對象其實不是審美客體，而是欣賞者的自我。審美體驗所得的感覺，是一種存在於欣賞者自身的價值感覺，而不是一種涉及審美對象的感覺。或許應該說，審美欣賞時，我從審美

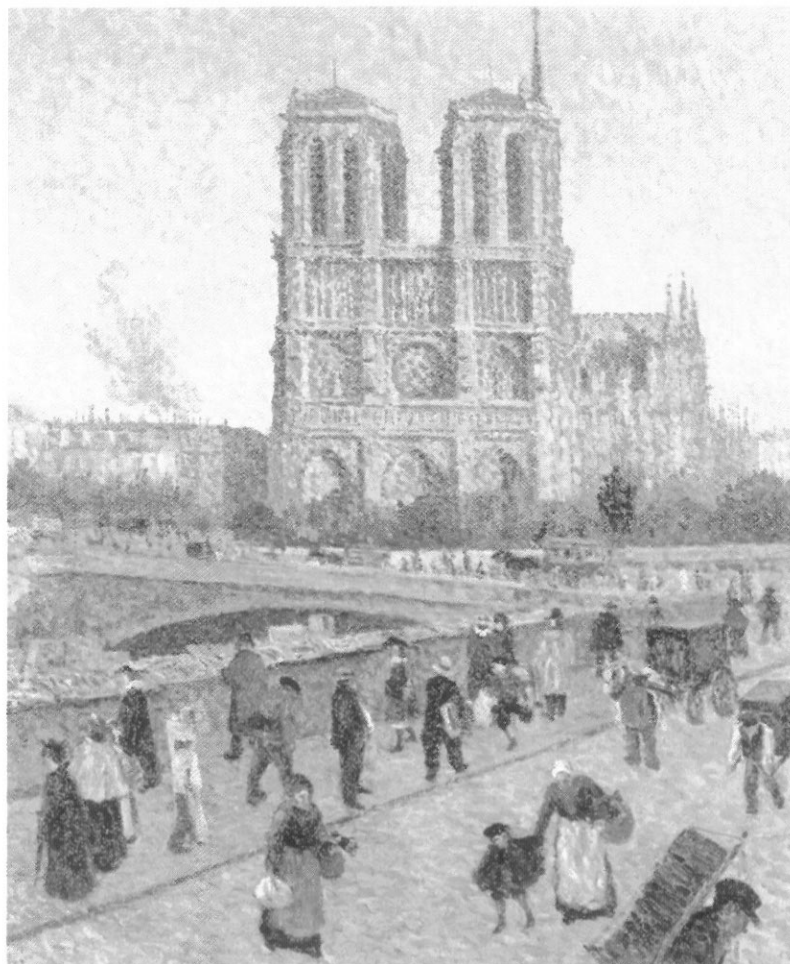


圖 17-2 聖米歇爾河
堤與巴黎聖母院
路斯(Maximilien Luce,
1858-1941) 1901
油畫 72×60 cm

對象所獲得的愉快，與那使我感到愉快的對象其實是一體的。這兩方面都是同一個自我，即直接經驗的自我¹。」換句話說，人們從藝術鑑賞活動中，看到的是個人的知識、經驗、想像、領悟能力等。

第三節

藝術鑑賞的知識屬性

藝術品的意義與價值產生於個人的經驗領域裡。麥肯吉(J.B. Mackenzie)在其《最終的價值》(Ultimate Value)一書中指出，現代觀念的知識建立在如下

的認識基礎上：我們的宇宙世界不再是許多擁有某些不同性質的實體，而是不同性質的東西集合在某種統一的認知模式內。

麥肯吉進一步將這些模式的性質分為三大類，第一類是「時間／空間」系統模式，它們的存在獨立於人的經驗之外，人們從推論可以確認它的存在，例如星球、地理環境、歷史事件。它們屬於客觀存在的實體認知系統。第二類是「空間／經驗」系統模式，這些性質暫時地依附在其他空間中，沒有固定的形態，甚至非肉眼可以辨識，例如氣味、嗅覺、味覺、觸覺，它們的存在需要人的親自體驗。它們屬於共通經驗的感覺認知系統。第三類是「經驗／判斷」系統模式，它們不屬於任何特定的物體本身，只存在於特定物體與其他物體之間的關係，以及物體與特定的個人意識之間的關係，藉由它們而被經驗到存在與價值，不論是審美的或倫理的知識，都屬於第三類性質。它們屬於主觀判斷的好惡認知系統。

例如，一瓶紅葡萄酒的存在不需我們親自去聞、喝、細品，我們只透過它的外在標籤確定它的存在，就可以肯定它是「一瓶紅葡萄酒」，這是屬於麥肯吉所說的第一類模式性質。至於要確定這一瓶紅葡萄酒的味道的話，我們的感官（嗅、味覺）必須參與才能得到答案，我們得親自去聞、喝、細品，這是屬於第二類模式的性質。最後，當我們都品嚐了這瓶酒後，都同意它是略帶甜味的葡萄酒後，每個人對它的評價就可能產生兩極化的分歧現象；喜歡它的人，認為它有價值，不喜歡喝酒的人，認為它無益於人生。這種第三類性質屬於經驗與判斷的領域，它的存在建立在人的知覺參與和價值判斷的結合之處。藝術價值判斷就是這一類的活動，不但需要有具體的對象，還要有個人的判斷。

同樣地，藝術鑑賞開始於客觀的知識、接著是個人親自的體驗（語言的思辯）、最後是對對象物價值的判斷。

第 四 節

藝術鑑賞活動的個人條件

麥肯吉的知識類型理論正好可以用來解釋鑑賞藝術的條件。要能夠正確地欣賞藝術品，一個欣賞者首先就需要有一定的藝術知識、生活經驗和想像力。藝術作品，不論是視覺藝術、聽覺藝術或綜合藝術，其意義的形成可說都是建立在個人現有的知識、生活經驗、想像與體會的交互作用上。知識是共通的、普遍的、客觀的；生活經驗則屬於個人的、主觀的；想像與體會是個人生活經驗加上對人生看法的總合。

知識

藝術鑑賞並非先天具有，而是審美教育的結果，包括學校的與社會的教育。人或許天生知道判斷美醜，但欣賞藝術卻需要後天的教育，因為藝術鑑賞要求一定範圍的知識，這種知識累積的越多，越有助於藝術鑑賞。

就像其他知識一樣，藝術鑑賞是一種認知活動，因此也必須具備某些基礎的知識，這些知識屬於理性知識。藝術鑑賞的知識基礎包括美術常識與史實。美術常識包含辨別藝術品方法的常識，例如藝術的類型、用途、風格、材質、製作方法等。史實方面包括中外通史、文化史、美術史。因此，欣賞藝術品的第一個條件就是足夠的知識。

生活經驗

我們都清楚這樣的一個事實，那就是，並非所有的藝術品都像壁紙一樣，形象本身也許真的不帶有任何特殊的意涵，它的生產與設計只是為了裝飾我們的牆壁。真實的情況是，藝術作品是藝術家對現實生活形象的認識和批評，其中充滿著他們的生活經驗。如果欣賞者與藝術家的思想差距很大，對

作品所反映的生活缺乏了解，對作品就難以欣賞。因此，欣賞藝術品的第二個條件就是足夠的生活經驗。

想像與體會

在藝術鑑賞上，想像與體會是由知識與生活經驗的累積而成。知識包括上述的一般知識與藝術知識，生活經驗包括一般日常經驗與審美經驗。知識與生活經驗越豐富，想像力越強，體會程度越深。

第五節

藝術批評的功能與目標

藝術來源於社會，又通過人們對藝術的欣賞和批評影響社會。藝術品既是欣賞和批評的對象，欣賞和批評又創造出懂得藝術和喜愛藝術的大眾。從某種意義上而言，藝術批評可以說是藝術創作與藝術鑑賞之間的一座橋樑，對兩者都具有直接的指導作用。

藝術批評的功能可分為兩大類：對一般人而言，藝術批評的主要作用就是幫助人們更有效地鑑賞作品，提高鑑賞能力。藝術作品往往具有藝術語言、藝術形象和藝術意蘊等幾個層次，藝術作品的構成中，又存在著技法、題材、內容與形式等因素，藝術作品深刻的審美價值和真正的藝術價值，常常不是一下子就能領悟和把握到的，這就需要藝術批評來發現和評介優秀的作品，幫助藝術鑑賞的進行。藝術批評家需要在藝術鑑賞的基礎上，運用一定的哲學、美學、藝術史和藝術學理論，對藝術作品和藝術現象進行分析與研究，並且作出判斷與評價。對藝術學界來說，藝術批評的主要任務是對藝術作品的分析和評價，同時也包括對於各種藝術現象（如思潮、流派）形象的考察和探討。分析和評價藝術作品或考察和探討藝術現象，反過來又有助於藝術創作的發展。

第六節

創作、鑑賞、批評三者的相互作用

理論上，在藝術品的製作與流通過程上，首先是先有創作，接著是鑑賞，最後是批評。在實際的社會實踐中，這三者的關係往往是後者影響前者，尤其在表演藝術最為明顯。例如，在一部首映的電影要上演之前，製作單位常會邀請影評人看過試映會，請他們寫電影評論，電影評論發表後，大眾往往決定要不要觀賞該部電影，觀眾的多寡影響票房的收入，票房收入的好壞往往決定了該類性質的電影創作的前途；票房收入高，同類性質電影可能有人一拍再拍；票房收入低，同類性質電影可能短期間內無人問津。

雖然影評不一定能完全左右觀眾的觀賞意願，票房收入高低也不代表電影的藝術價值，但因為電影屬於高成本藝術品，影評的態度確實會影響大眾對電影欣賞的消費意願，消費意願影響到製作成本的盈虧，而成本的盈虧往往決定了電影藝術的發展路線。在資本主義社會裡，這種循環規律比起其他類型藝術還要明顯。

藝術批評與藝術鑑賞是兩個緊密聯繫而又有很大區別的活動。以電影藝術為例，影評人寫某部電影評論時，必須先觀賞該部電影，也就是說，他不能憑空想像寫影評，他只能在藝術鑑賞的基礎上才能進行批評。與此同時，藝術批評並不僅僅停留在鑑賞階段，影評人需要在藝術鑑賞的基礎上進一步的深化和發展，在一定的藝術理論指導下，對該部電影作品進行細緻深入的研究分析，作出理論上的鑑別和藝術價值的論斷。

藝術鑑賞與藝術批評都是以作品為對象，但兩者的差別是：藝術鑑賞者是一個藝術消費者，藝術批評家是一個生產者與消費者的中間人，從上面的例子可以看出，電影鑑賞偏重於感性活動，電影批評著重於理性分析。兩者的關係非常密切。電影觀賞能力提高了，電影批評的質量才能提高。反過來說，對電影作品進行了具體深入的分析，又能促進電影鑑賞能力的提高。這樣的情形也普遍存在於其他類型的藝術。

藝術鑑賞與藝術批評是一種特殊的思維活動，它們的共同對象是藝術作品或藝術活動，共同功能是使藝術作品或藝術活動與人們產生聯繫，也是檢驗作品社會效果的重要途徑。藝術鑑賞與藝術批評以不同的態度和方法看待藝術，它們各有自己的態度和方法。研究和把握這些態度和方法，會有助於提高個人藝術鑑賞程度，推動藝術批評的正常發展，促進藝術創作的繁榮。