

何谓艺术？

——乔治·迪基艺术体制论新释

陈乐凯（中南大学建筑与艺术学院博士研究生，讲师）

刘德庆（中南大学建筑与艺术学院硕士研究生在读）

摘要：对于艺术体制论的解构成为美国分析美学大师乔治·迪基的核心思想内涵，而其关键贡献则是明确了“艺术的定义”。一方面，迪基将自身对于文化的理解引入到艺术美学分析领域，从而形成了对近现代艺术作品极强的解释力；另一方面，迪基目前提出的理论学说存在自相矛盾之处且尚不成熟，也使得其思想遭受到美学界的诸多争议。晚期迪基对于艺术理论的研究重心放在艺术圈理论上，放弃了以往的“授予”观念，对艺术界基本框架进行了解读。而对于迪基“艺术”术语定义、“授予”的两难困境以及艺术家身份界定的诸多讨论，不仅有助于艺术体制论研究的创新发展，也能为解决美学领域的诸多关键问题提供了契机。

关键词：乔治·迪基；艺术体制论；艺术圈；美学导论

一、引言

乔治·迪基（George Dickie）是美国当代著名的分析美学专家^[1]。青少年时期在美国海军陆战队服役的经历，对其后期个人风格的塑造具有重要影响。他在1949年毕业于美国佛罗里达大学，于1959年在加州大学洛杉矶分校进一步深造，并最终获得了艺术领域的博士学位。而在毕业之后，迪基陆续在美国休斯敦大学和华盛顿州立大学任教。20世纪60年代初，迪基在任课之余开始深入研究美学领域。在分析美学被当时美术圈主流价值观认可的社会环境下，迪基同样也开始认真思考并解读古典审美的观点是否合理^[1]。就在开始之际，迪基便在1961年连续发表了三篇开创性文章，分别是《动机理论与弗朗西斯·哈奇森学派》《美学和心理学的相关性》《布洛理论与心理距离的概念解读》，这三部作品的问世也正式奠定了他从事艺术美学研究的基础。

到20世纪60年代，迪基的理论研究逐步深入，连续出版了包括《美学导言》《艺术与审美的

制度分析》在内的多部佳作。这一时期的研究成果被业界尊崇为经典的理论著作，展现出迪基自身严谨而扎实的分析美学研究基础，及其在艺术体制化研究中整理形成的一整套认知理论体系。到了80年代后，迪基也回复了美学评论界关于他理论的部分批评性意见，对部分意见进行了相对客观理性的陈述并表示虚心接受，进而对艺术体制理论体系进行了修正与完善，并于1984年形成了这一时期代表性作品《艺术圈：一种艺术理论》（1997年再版）（图1）。在这本论著里，迪基创造性地使用“艺术圈”这种全新的术语来和已有的“艺术界”概念相区隔，并结合这一核心术语对其早期作品中相关模糊的概念进行了区分与明确定义，进而将其研究关注的重点转移到艺术家与公众群体之间的关联与互动方面^[2]。综合上述内容可知，迪基的理论修正思路在80年代臻于成熟。值得注意的是，其1969年参与编纂的《美学：批判性选集》（图2）早已为这一修正奠定了深厚的基础。该书系统梳理的美学经典文

献，为他提供了反驳的靶论与对话的源泉。而他在 80 年代出版的《艺术圈》(1984) 与《评价艺术》(1988) 等个人专著，正是对这些问题的直接回应与深化，最终形成了其连接中期修正与后期评价的完整理论体系。

迪基于 1988 年出版《评价艺术》(图 3)，标志着其研究焦点从“艺术如何界定”转向“艺术如何评价”：书中延续《艺术圈》中“艺术界”体制的核心视角，试图构建一种基于体制论的艺术评价框架。他提出，艺术评价不能脱离艺术界的惯例背景（如特定艺术门类的形式语言、历史脉络），同时也需具备相应素质欣赏者的反馈与理解。这一研究弥补了其早期体制论偏重于资格认定而轻视价值判断的倾向，为从体制论角度探讨艺术价值奠定了方法论基础。展现出的主要思路是延续分析美学的艺术评价逻辑和工具理论主义，更加详细地表达自身对艺术体制理论的理解与评价^[3]。

在理论体系不断完善的过程中，迪基的研究持续向“艺术价值本质”深化，最终于 2001 年 10 月出版《艺术与价值》(图 4)。这部后期代表作是对其毕生美学思想的系统总结：书中不仅延续了分析美学的艺术评价逻辑与工具理论主义，更将《艺术圈》的“互动框架”与《评价艺术》

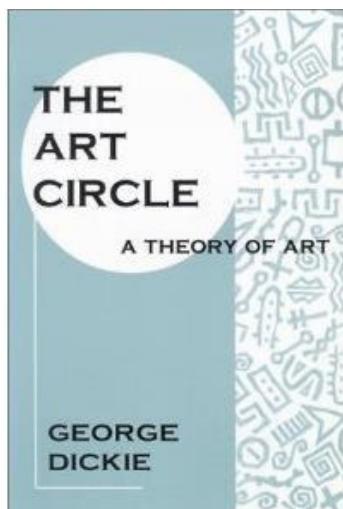


图1 [美]乔治·迪基《艺术圈：一种艺术理论》1997年6月出版

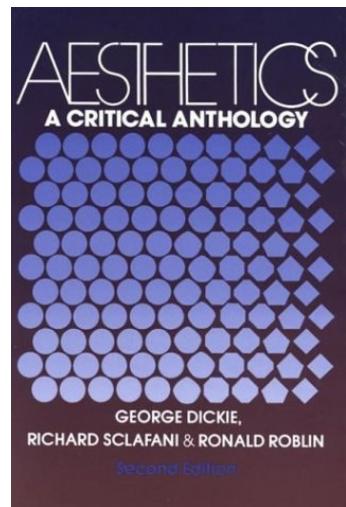


图2 《美学：批评选集》1969年2月出版

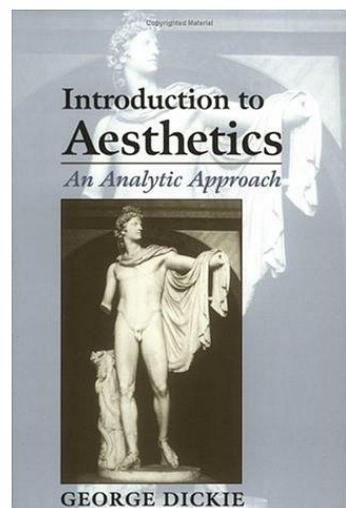


图3 [美]乔治·迪基《评价艺术》1988年11月出版

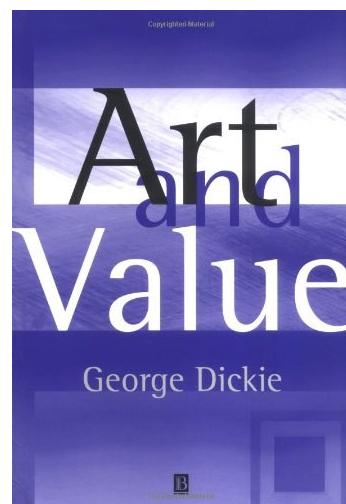


图4 《艺术与价值》2001年10月出版

的“评价方法”整合为“艺术价值生成模型”——提出“艺术价值并非单一的‘作品属性’，而是‘艺术家创作意图’‘艺术界惯例支撑’‘公众接受反馈’三者共同作用的结果”，进一步细化了对艺术体制理论的理解与评价。从早期的“体制界定”到中期的“互动修正”，再到后期的“价值整合”，这四本著作共同勾勒出迪基美学理论从奠基、修正到成熟的完整发展轨迹^[4]。

在迪基对艺术体制论进行分析的著作问世之后，在较短时间内获得了业界的巨大关注，而迪基本人也吸收了部分学者的批评建议，对艺术体制概念进行了定义，修改了其中某些错误，充实其对艺术世界概念的理解，对整个理论体系进行了完善。具体来说，在书籍的新版本中对“艺术”与“艺术品”的概念进行了澄清，除了带有一些评价性的表述外，还给出了最基本的在描述性意义、分类意义上对艺术的定义^[5]。此外，迪基使用“授予”“某一类群体代表艺术世界”的表达方法是对非正式与正式化的语言描述进行混淆，主要想阐述“艺术界”概念只是根植于社群自我认同的非正式文化交流使用习惯，强调这是一个大的背景，艺术从业者在大环境下进行艺术创作。而就这版论著，学术界也不乏褒贬不一的各种讨论，笔者就自我认知谈谈对著作的三点理解。

二、对迪基艺术体制论的三点理解

（一）艺术是人工构思并制造的作品

关于艺术的本质属性，一个核心争议在于其是否必须具备人工性，而迪基对此的核心观点是：艺术应当是由人工构思并制造的作品。

纵观已有的美学研究历史，主流美学领域针对“艺术”这一抽象化概念如何进行细化理解并运用到实际创作环节，存在两种主流的解释，从而支撑艺术哲学理论家群体认为“艺术不一定必须是人工制品”的论断^[6]。其一是“艺术”场景化表达，在日常生活环境中有关“艺术化”的作品表现，通常是被创作者用来展现自身受到自然

环境影响后的直观反馈，如瀑布与日落等现象；其二，通过20世纪后大量出现的各种奇特且不同寻常的艺术制品，如艺术家杜尚在作品《泉》中直接对小便池进行了意象化解读（图5），表明这些艺术家并没有通过人工方式去创作新的艺术制品，而是充分借鉴对现有物品的理解来创造艺术形式。迪基认为后者的艺术理解更能引起哲学家们的关注，使得“艺术”概念的使用场景与具体用法得以突破与延展，并指出不同场景之间存在的相似性与共通性。

在他看来，艺术的概念应当独立于“先前建立的艺术品”相关标准体系之外，这一类非相似的艺术品也应该与其他人工生产的艺术制品进行联系，并且在概念理解上要优先于其他相似的艺术制品^[7]。因此，迪基的艺术体制论旨在为人工艺术品提出一种限制性的标准化定义，以此统摄人工制造领域与艺术制品范畴的共同理论发展方向。而迪基放弃了自己关于“艺术的人工性能够在后期被赋予”的固有看法，认为人工制品需要利用某些特定工艺在流程上进行创作与开发，而并非在后期再赋予其很多附加性理念。

（二）艺术世界的框架阐释

艺术的存在与发展并非孤立的，而是依托于特定的社会与文化框架。迪基在《艺术圈》中便深入阐释了这一艺术世界的框架体系。

在其著作中，迪基将关注的视角从艺术品延伸到整个艺术世界框架的叙述中。他分析了不同场景下艺术领域中的相关角色，包括评论家、创作者、展示者、欣赏者、理论家以及艺术销售者等，而在此基础上对艺术品进行展示的各种设备、材料与空间场所，也都属于艺术讨论的范畴框架内^[8]。特定的场所与角色要素，以及各要素之间通过相互作用而建立的合作机制，共同实现了对整个艺术世界框架的构建。

艺术理论的核心内容主要强调关注艺术创作中的核心参与者，而往往将部分类似绘画大师助

手、舞台木工等艺术参与人员排除在外。此外，参与艺术创作的人员并不需要具备参加过有关艺术理论的科班训练经验，其艺术素养可以在周围文化环境的熏陶下慢慢培养，也可以通过后天刻意训练获得对艺术理论的实践经验。迪基对此表示赞同。他认为艺术品的形成并不依赖于严格的限制性筛选与约束，也无需受制于特定的艺术技巧或理论教条；即便是初学者或者是儿童，只要有一定的艺术理解力与思考深度就可以开展艺术实践。迪基同时认为，艺术品形成的关键，在于对内心艺术理念的表达，创作者需要基于自身对艺术的理解，通过某类或者某些外部传播媒介，对艺术灵感进行有目的性和针对性的外部化表达。艺术品从“意念”形成之时就已经存在于艺术世界中，而艺术品是否真正被展示出来、是否被创作完成则不是决定其艺术价值的核心因素^[9]。从某种层面来说，“被展示呈现”之时，艺术品作为价值的一种体现形式，并不会有强制性的要求。从另一个角度来说，艺术界的公众群体也需要时刻做好新的艺术品问世并呈现的心理准备。公众认知并非某个相对固定群体意图的统称，而是表现为当某件艺术品被呈现之时，拥有不同视角与认知背景的公众能够承担起相应的诠释与接受角色。公众在艺术界所承担的角色具有高度的变化性和流动性，其艺术知识储备与艺术鉴赏



图5 [法] 马塞尔·杜尚《泉》，1917年；
[美]Kathleen Gilje, 《神圣的小便池》，2017年

能力需要被不断训练与强化；唯有如此，当某些具有特殊灵感的艺术品问世时，公众能够做出与之相称的理解与回应。

（三）艺术定义的循环性特征

艺术定义的复杂性不仅体现在其本质属性与存在框架上，还体现在其定义本身的循环性特征上。艺术的循环性特征在迪基的理论中得到了持续的探讨与回应。

迪基在其早期的观点中表达自己对艺术循环性的理解，当时主流美学评论界也认为好的艺术循环可以形成正反馈的、良性的、有针对性内容的螺旋进阶效果，从而带动大量艺术品的创作与艺术理论的延伸及发展。而当时的美学界也有部分学者套用这种艺术循环理论来抨击迪基给出的其他看似矛盾的观点，并将其定性归类为艺术理论研究的逻辑性错误^[10]。迪基在晚年作品中并未直接对循环定义进行解释与否认，并且在其艺术体制论的整体理论框架中，着重对艺术循环的概念与内涵进行了区分与深化阐述。迪基并未直接断定循环艺术概念的真伪，而是认为这种外界环境一致认为逻辑完整且运用场景多样化的理论，是否能够解释所有的艺术创作场景，仍然需要分情况讨论与深化思考。与此同时，迪基也在尽可能找寻关于艺术非循环化理论的应用起源与场景表达样例。尽管目前艺术理论界尚未对非循环艺术理论的起源作出明确界定，但美学艺术界的同仁大多默认这一基本的认知法则，却鲜少思考其在真实艺术创作过程中的具体实现方式。

在此背景下，学界对于相关术语的界定往往呈现一定的层次性，需要借助其初始定义所指代的某类实际事物予以说明，但对原始术语所承载信息的真实性则缺乏深入考察。即便在艺术辞典这类广泛界定艺术理论与艺术场景的工具中，也尚未建立起一套清晰自洽的原始术语体系。许多术语之间存在互相界定、循环定义的现象，导致尽管学术界关于艺术的相关定义在某些场景下具

有实用意义，却在具体概念层面陷入相互嵌套、循环解释的局限。

相较于迪基所提出的艺术体制论，另一种解释思路认为：既然相对纯粹环境下的非循环性难以完整实现，可能存在另一个与之相类似的准则——它不要求从认识论角度对最原始的术语进行最小粒度的解释，而只是要求用来界定某种概念的术语所处的语言环境是相对简单的，并能够反复应用于其他类似的场景中。该准则在某些艺术创作场景下能够反映出非循环性的艺术展现过程，但并不表明在所有场景中的创作过程皆能呈现出独立非循环的特征。从这一层面来看，在当前非循环概念尚未被普遍理解且无法适用于所有场合的情况下，迪基提出的循环式艺术创作的定义，应被视作一种较为合理的可能性表述，而不应遭受无端的质疑。

三、迪基艺术体制论的争议焦点与理论延伸

乔治·迪基的艺术体制论自问世以来，始终处于分析美学领域的争议中心。该理论对传统美学的突破与革新，既为理解现代艺术提供了全新视角，也因概念界定的模糊性、逻辑自洽性的争议引发持续讨论。本节将聚焦学界对该理论的核心质疑，梳理迪基的回应与修正，并探讨该理论在当代艺术语境中的延伸意义。

（一）理论争议的核心议题

迪基的艺术体制论所面临的批评，本质上是对“艺术定义的可能性”与“体制化路径的合理性”的深层拷问。这些争议主要围绕三个维度展开。

其一，关于“人工性”标准的自洽性矛盾。尽管迪基坚持艺术必须是“人工构思并制造的作品”，但这一界定在面对现成品艺术时陷入两难境地。例如，杜尚的《泉》将工业制品直接转化为艺术品，其“人工性”仅体现在对现成物的“选择与命名”上，而非传统意义上的“创作与制造”^[11]。对此，分析美学家门罗·比尔兹利尖锐指出，迪基的“人工性”定义既无法涵盖现成

品艺术的突破性，又强行将自然物排除在艺术范畴之外，陷入“定义过窄”与“定义过宽”的双重困境。更有学者提出，若将“人工性”简化为“人类干预”，那么被台风刮倒的树木经艺术家摆放后是否可称为艺术品？这种模糊性使得“人工性”标准难以成为普适性准则。

其二，艺术圈框架的“精英化”倾向与角色边界的模糊性。迪基将艺术圈成员限定为“评论家、创作者、展示者”等核心角色，排除了“绘画大师助手、舞台木工”等技术参与者，这一划分引发关于“艺术话语权归属”的争议。英国艺术理论家布雷特·安姆斯特朗认为，这种界定暗含对艺术生产环节的割裂——舞台木工的灯光设计直接影响戏剧的审美呈现，却被排除在艺术圈核心之外，暴露了体制论对“艺术劳动分工”的忽视。不仅如此，迪基提出“公众群体需具备艺术鉴赏能力”的主张，被批评为带有精英主义色彩：若公众的“艺术觉悟”成为艺术成立的前提，那么未被主流认可的民间艺术是否应被排除在艺术范畴之外？这种对“艺术圈边界”的弹性处理，使得理论难以应对多元文化语境下的艺术实践。

其三，循环定义的逻辑合法性争议。迪基将“艺术品”定义为“艺术圈框架内被呈现的人工制品”，而“艺术圈”又依赖“艺术品”的存在而成立，这种“互为前提”的逻辑被批评为“循环论证”^[12]。分析哲学家古德曼指出，若艺术的定义需依赖艺术圈的存在，而艺术圈的界定又需以艺术品为参照，那么该理论始终无法回答“第一个艺术品如何被定义”的本源问题。尽管迪基后期试图通过“非循环化理论的场景样例”弱化这一矛盾，但他也不得不承认，在艺术语体系尚未建立原始参照标准的前提下，循环定义是“无奈的合理选择”。这种妥协进一步引发学界对其理论严谨性的质疑。

（二）迪基的理论修正与回应

面对上述争议，迪基在 80 年代后期的著作中

进行了系统性修正，其核心思路是从“体制化的静态定义”转向“艺术圈的动态互动”，具体体现在三个层面：

首先，放弃“授予”概念，强化“艺术圈的协作性”。早期迪基认为，艺术品的身份需由“艺术界代表”授予，这一观点被批评为赋予特定群体过度的话语权。在《艺术圈》中，他修正为“艺术圈是创作者、展示者、公众等角色通过互动形成的动态网络”，强调艺术品的身份是在多方参与中自然生成的，而非由某一群体单方面决定。这一调整弱化了理论的精英化色彩，更贴合当代艺术中“去中心化”的实践特征^[13]。

其次，细化“人工性”的内涵，区分“创作性干预”与“物理制造”。针对现成品艺术的争议，迪基提出“人工性不仅指物质层面的制造，更包含观念层面的创造性选择”。例如，杜尚对小便池的“艺术化处理”虽未改变其物理形态，但其“将日常物置于艺术语境中的意图”本身即构成“人工性”的核心。这一解释试图将现成品艺术纳入理论框架，同时维护“人工性”作为必要条件的地位，但其对“观念性人工”的强调，又使得“人工性”的边界进一步模糊——当观念成为核心，物质载体的重要性被削弱，那么“纯粹的思想是否可称为艺术”的新争议随之产生。

最后，承认循环定义的局限性，提出“语境化解释”的补充路径。迪基在《评价艺术》中指出，艺术术语的循环性源于“艺术实践的历史性累积”：每一件新艺术品都依赖既有的艺术传统获得意义，而新作品又反过来丰富传统的内涵。这种“历史语境中的意义循环”并非逻辑缺陷，而是艺术发展的本质特征。他以毕加索的《亚维农少女》为例，指出该作品突破传统绘画规范，却因与塞尚的绘画传统、非洲面具艺术的关联而被接纳为艺术，其意义正是在“新与旧的循环互动”中生成的^[14]。这种将“逻辑循环”转化为“历史语境循环”的辩护，为其理论提供新的解释维度，

但也被批评为“以历史合理性回避逻辑合法性”。

（三）理论的当代价值与局限

迪基的艺术体制论虽争议不断，但其对分析美学及当代艺术实践的影响深远。从积极层面看，该理论为理解20世纪以来的先锋艺术提供了关键框架：当杜尚的现成品、博伊斯的“社会雕塑”等突破传统审美范畴的作品出现时，体制论通过“艺术圈的认可机制”而非“审美属性”来定义艺术，有效回应了“什么是艺术”的时代追问。而其对“艺术与社会体制关联”的强调，推动了艺术研究从“纯美学分析”转向“社会学考察”，为后来的艺术社会学、文化研究奠定了理论基础。

然而，该理论的局限性也随着当代艺术的发展日益凸显。其一，难以应对“无体制依托的艺术实践”，如街头艺术、网络匿名艺术等脱离画廊、博物馆体系的创作，其“艺术身份”的获得不依赖传统艺术圈，使得体制论的解释力受限。其二，对“非西方艺术”的包容性不足。迪基的理论植根于西方现代艺术体制，当面对非洲部落面具、中国文人画等非西方艺术形式时，其“艺术圈框架”难以涵盖不同文化语境下的艺术生态。进一步而言，这一局限在数字时代尤为明显。例如，近年随着数字技术与互联网的普及，新兴艺术形态如NFT数字艺术、AI生成艺术以及社交媒体驱动的大众创作不断涌现，这些实践往往绕开传统艺术机构，直接在网络社群中获得认可与传播。迪基的艺术体制论在解释这类去中心化的艺术现象时面临新的挑战：当艺术的展示平台、评价机制与传播路径都发生根本性变化时，原有的“艺术圈”概念需要进一步扩展，以适应技术驱动的多元艺术生态。这不仅考验理论的包容性，也要求美学研究在全球化与数字化语境下，重新思考艺术与社会体制、技术媒介以及跨文化交流之间的关系。

总体而言，迪基的艺术体制论既是对传统美学的突破，也是特定历史语境下的理论产物。其

争议性恰恰印证了艺术定义的复杂性——艺术既无法被简化为纯粹的审美属性，也不能完全等同于体制的建构。在当代艺术多元化的背景下，迪基的理论或许不再是“标准答案”，但其提出的“艺术与体制、传统与创新、个体与群体的互动关系”，仍是美学研究不可回避的核心议题。

四、结论

对于艺术体制理论的解构过程，成为美国分析美学大师乔治·迪基的核心四项内涵，其著作的关键贡献是对于“艺术”这一概念的多样化定义。一方面，迪基在传统艺术美学的分析中加入了自身对于文化的理解，从而形成了对近现代艺术作品极强的解释力；另一方面，迪基目前提出的理论学说存在自相矛盾之处且尚不成熟，也使得其思想遭受到美学界的诸多争议。迪基对传统美学理论中有关审美态度的认知逻辑进行了优化与完善，同时对不同时期关于“艺术”的定义也进行了探讨。迪基并不满足于学界认为艺术无法被准确定义的传统观点，转而开创性地超越单一的本质化定义范式，从“艺术圈”这一非固定化的艺术关联关系出发，找寻不同分类概念下艺术的定义方式。具体而言，他是通过将艺术品置于其赖以生成的社会结构和文化体制之中的方式，完成对艺术的定义。迪基的艺术体制理论作为体制化艺术定义的代表性成果，一直处于业界相关研究争议的焦点。争论的相关话题集中于对“艺术”术语概念的理解以及艺术成果认定面临的多重困境，包括艺术家的身份界定等。这些持续性的热点讨论，不仅有助于揭示现有美学理论体系的僵化与局限，也为构建新的美学思维模式与理论框架以及寻求内在解决方案提供了契机。

【基金项目】中南大学中央高校基本科研业务费专项资金资助——研究生自主探索项目（项目编号：2025ZZTS0360）。

参考文献

- [1] 周计武. 艺术研究的社会学转向：论乔治·迪基的艺术体制论[J]. 艺术百家, 2020, 36(4): 22-27, 36.
- [2] 黄应全. 艺术的审美功能论如何可能？：门罗·比尔斯利的审美式艺术定义及其相关启示[J]. 文艺研究, 2020(7): 5-16.
- [3] 刘昌奇, 赵奎英. 艺术体制论源流新释：从贡布里希到阿瑟·丹托与乔治·迪基[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2020, 26(3): 33-41.
- [4] 章辉. 乔治·迪基的艺术体制论：缘起、历程、效应及难点[J]. 人文杂志, 2018(2): 60-75.
- [5] 李素军. 论乔治·迪基对“审美态度”的批判[J]. 浙江学刊, 2017(3): 162-169.
- [6] 章辉. 审美经验：在当代英语美学的争论和演进[J]. 文艺争鸣, 2016(4): 83-90.
- [7] 刘悦笛. 从艺术的“审美定义”到“非审美”的反驳：论分析美学的“比尔兹利-迪基之争”[J]. 湖北大学学报(哲学社会科学版), 2016, 43(2): 21-27.
- [8] 吴飞, 梁艳萍. 乔治·迪基艺术评价理论中的经验观[J]. 湖北大学学报(哲学社会科学版), 2016, 43(2): 28-32.
- [9] 陈晶晶. 乔治·迪基艺术体制论研究[D]. 上海：华东师范大学, 2019.
- [10] 向俊颖. 乔治·迪基“艺术体制论”研究[D]. 成都：四川师范大学, 2025.
- [11] 李广洪. 迪基艺术制度论中的公众观研究[D]. 重庆：西南大学, 2023.
- [12] 刘晓陶, 黄丹麾. 乔治·迪基的艺术“惯例论”辨识[J]. 荣宝斋, 2022(7): 122-129.
- [13] 李松. 源与流：乔治·迪基艺术体制理论研究[D]. 厦门：厦门大学, 2021.
- [14] 乔治·迪基, 刘悦笛. “艺术惯例论”：早期版本与晚期版本[J]. 烟台大学学报(哲学社会科学版), 2015, 28(2): 1-9.