



当代学术棱镜译丛·学术研究指南系列
丛书主编 张一兵 副主编 周宪 周晓虹

Paul Smith & Carolyn Wilde
A Companion to Art Theory

艺术理论指南

[英] 保罗·史密斯 [英] 卡罗琳·瓦尔德 主编 常宁生 邢莉 译

 南京大学出版社




当代学术棱镜译丛·学术研究指南系列
丛书主编 张一兵 副主编 周宪 周晓虹

艺术理论指南

[英] 保罗·史密斯 [英] 卡罗琳·瓦尔德 主编
常宁生 邢莉 译



 南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术理论指南 / (英) 保罗·史密斯, (英) 卡罗琳·瓦尔德主编; 常宁生, 邢莉译. — 南京: 南京大学出版社, 2017. 10

(当代学术棱镜译丛 / 张一兵主编)

书名原文: A Companion to Art Theory

ISBN 978-7-305-18568-7

I. ①艺… II. ①保… ②卡… ③常… ④邢… III. ①艺术理论—指南 IV. ①J0-62

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 097033 号

This edition is published by arrangement with **Blackwell Publishing Ltd**, Oxford.
Translated by **Nanjing University Press** from the original English language version,
Responsibility of the accuracy of the translation rests solely with **Nanjing University Press**
and is not the responsibility of **Blackwell Publishing Ltd**.

江苏省版权局著作权合同登记 图字:10-2006-289 号

江苏高校哲学社会科学重点研究基地“江苏省文化艺术发展研究中心”资助出版
江苏高校哲学社会科学优秀创新团队“中国特色艺术理论建构与文化创新研究”系列成果

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号

邮 编 210093

出 版 人 金鑫荣

丛 书 名 当代学术棱镜译丛

书 名 艺术理论指南

主 编 [英]保罗·史密斯 [英]卡罗琳·瓦尔德

译 者 常宁生 邢 莉

责任编辑 潘 璠 沈清清

照 排 南京南琳图文制作有限公司

印 刷 南京爱德印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16 印张 32.25 字数 750 千

版 次 2017 年 10 月第 1 版 2017 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-18568-7

定 价 118.00 元

网址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信号: njupress

销售咨询热线: (025) 83594756

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

Paul Smith & Carolyn Wilde

A Companion to Art Theory

《当代学术棱镜译丛》总序

自晚清曾文正创制造局,开译介西学著作风气以来,西学翻译蔚为大观。百多年前,梁启超奋力呼吁:“国家欲自强,以多译西书为本;学子欲自立,以多读西书为功。”时至今日,此种激进吁求已不再迫切,但他所言西学著述“今之所译,直九牛之一毛耳”,却仍是事实。世纪之交,面对现代化的宏业,有选择地译介国外学术著作,更是学界和出版界不可推诿的任务。基于这一认识,我们隆重推出《当代学术棱镜译丛》,在林林总总的国外学术书中遴选有价值篇什翻译出版。

王国维直言:“中西二学,盛则俱盛,衰则俱衰,风气既开,互相推助。”所言极是!今日之中国已迥异于一个世纪以前,文化间交往日趋频繁,“风气既开”无须赘言,中外学术“互相推助”更是不争的事实。当今世界,知识更新愈加迅猛,文化交往愈加深广。全球化和本土化两极互动,构成了这个时代的文化动脉。一方面,经济的全球化加速了文化上的交往互动;另一方面,文化的民族自觉日益高涨。于是,学术的本土化迫在眉睫。虽说“学问之事,本无中西”(王国维语),但“我们”与“他者”的身份及其知识政治却不容回避。但学术的本土化绝非闭关自守,不但知己,亦要知彼。这套丛书的立意正在这里。

“棱镜”本是物理学上的术语,意指复合光透过“棱镜”便分解成光谱。丛书所以取名《当代学术棱镜译丛》,意在透过所选篇什,折射出国外知识界的历史面貌和当代进展,并反映出选编者的理解和匠心,进而实现“他山之石,可以攻玉”的目标。

本丛书所选书目大抵有两个中心:其一,选目集中在国外学术界新近的发展,尽力揭橥域外学术 20 世纪 90 年代以来的最新趋向和热点问题;其二,不忘拾遗补阙,将一些重要的尚未译成中文的国外学术著述囊括其内。

众人拾柴火焰高。译介学术是一项崇高而又艰苦的事业,我们真诚地希望更多有识之士参与这项事业,使之为中国的现代化和学术本土化做出贡献。

丛书编委会

2000 年秋于南京大学

作者简介

安德鲁·巴兰坦(Andrew Ballantyne) 曾在英国谢菲尔德大学与巴斯大学任教,主要从事建筑研究。现任纽卡斯尔大学建筑专业教授。主要著作有《建筑风景与自由》(1997)和《什么是艺术?》(2001),并为《时代文学副刊》撰文。

罗伊·博伊恩(Roy Boyne) 英国达勒姆大学社会学教授及达勒姆大学斯托克顿校区副院长。他最近出版的《主题、社会与文化》(2000)一书,内容包含论述巴内特·纽曼、弗朗西斯·培根和格奥尔格·巴塞利兹等当代艺术家的专题章节。

休·布雷丁(Hugh Bredin) 英国贝尔法斯特皇后大学经院哲学专业高级讲师。他是《艺术与美的哲学》(*The Philosophy of Art and Beauty*, 2000)一书的作者之一。

霍华德·凯吉尔(Howard Gaygill) 英国伦敦大学戈德史密斯学院文化理论教授。主要著作有《判断的艺术》、《康德词典》、《瓦尔特·本雅明:经验的色彩》及《列维纳斯与政治学》。

大卫·克雷文(David Craven) 美国新墨西哥大学艺术史教授,并在该校担任拉丁美洲与伊比利亚学院交叉学科委员会成员。他已先后撰写了六部著作,其中包括《艺术的新观念与尼加拉瓜的流行文化》(1989)、《作为历史意义的现代派艺术家的迪埃戈·里维拉》(1997)、《作为文化批判的抽象表现主义》(1999),以及伦敦泰特美术馆文献目录(1992)、哈勒姆工作室博物馆文献目录(1998)与索菲亚女王国家艺术中心博物馆文献目录(1999)。

保罗·克劳瑟(Paul Crowther) 现任德国布莱梅国际大学艺术及哲学教授。他发表的几部美学论著包括《康德的崇高》(1989)、《批评性美学与后现代主义》(1993)与《跨越历史的图像:哲学化的艺术及其历史》(2002)。

尼古拉斯·戴维(Nicholas Davey) 曾在英国约克大学、萨塞克斯大学与德国蒂宾根大学接受教育,并在伦敦城市大学、曼彻斯特大学、沃尔斯·卡迪夫大学研究院任教。现任英国敦提大学哲学系教授。他的主要教学与研究领域为美学与阐释学,并在研究欧洲大陆哲学、美学与阐释学理论的广阔领域中发表了大量学术论文。

保罗·杜罗(Paul Duro) 美国纽约罗切斯特大学艺术史/视觉与文化研究教授,并担任该校艺术与艺术史系主任。主要著作有《17世纪法兰西的学院与绘画的范围》(1997),编著有《关于框架体系的讨论:论艺术作品界限的文集》(1996),与迈克尔·格林哈尔希合作《艺术史的基础》(1992)。

卡罗兰·凡·艾克(Caroline van Eck) 荷兰阿姆斯特丹自由大学(Vrije Universiteit)高级研究学者,在该校她主持了一个由荷兰科学研究基金会(NWO)资助的关于视觉艺术与建筑中修辞理论的研究项目。她已出版全面论述关于文艺复兴与19世纪建筑理论方面的论文及著作。已出版的主要论著有《19世纪建筑中的机体论》(1994)、《哲学与艺术中的风格概念》(1995)、《英国建筑理论1540—1750》(2002),并为《文艺复兴研究》与《建筑史家社团杂志》期刊撰文。

贾森·盖杰(Jason Gaiger) 英国开放大学艺术史系讲师。合作编辑《艺术理论1648—1815》(2000)和《艺术理论1815—1900》(1998)文集。他的主要研究集中在艺术与哲学之间的联系上,同时发表了一些关于艺术与美学的学术论文。

加里·哈格伯格(Garry L. Hagberg) 英国巴德学院哲学教授。同时还担任该校哲学与艺术研究中心规划主任与社会研究分部主席。主要著作有《艺术作为语言:维特根斯坦、意义与美学理论》(1995)与《意义和阐释:维特根斯坦、亨利·詹姆斯与文学知识》(1994),并为学术期刊及文集撰写了大量学术论文。他最近为《美学与艺术批评杂志》编辑了一部关于艺术中的即兴作品的特辑文集。

查尔斯·哈里森(Charles Harrison) 英国开放大学艺术史及理论教授,艺术专业导师。美国芝加哥大学与奥斯丁德克萨斯大学访问教授,洛杉矶保罗·盖蒂研究院访问学者。《艺术与语言》杂志的编辑与作者。主要著作有《英国艺术与现代主义1900—1939》(1994)、《艺术与语言文集》(1991),并合作编辑《艺术理论1648—1815》(2000)、《艺术理论1815—1900》(1998)以及《艺术理论1900—1990》(1993)文集。

卡尔·豪斯曼(Karl R. Hausman) 美国宾夕法尼亚州立大学艺术与人文学院哲学专业荣誉教授及荣誉学者,同时兼任路易斯维尔大学哲学教授。他出版有三部著作:《新颖与创造》(1984)、《隐喻与艺术》(1989)、《查尔斯·S.皮尔斯的进化哲学》(1993)。他还撰写了关于美学、隐喻理论、创造性哲学以及实用主义创始人查尔斯·S.皮尔斯的思想等主题的论文,发表在各种专业学术期刊上。

德波拉·海恩斯(Deborah Haynes) 美国科罗拉多大学美术教授及系主任。她撰写了许多艺术论文及两部专著:《巴赫金与视觉艺术》(1995)及《艺术家的假日》(1997)。她还编写有《睁开我们的道德之眼》(1996)。近期还将出版一部新著《伦理美学新论》。

伊恩·海伍德(Ian Heywood) 曾在英国梅德斯通艺术学院、戈德史密斯学院及约克大学学习。现在英国利兹都市大学艺术、建筑与设计学院教授艺术实践课程。他最近出版的著作包括《艺术的社会理论:批评导论》(1997),及(与巴利·桑迪威尔合作)《阐释视觉文化》(1999)。他最近准备撰写一部关于反映现代性的社会理论与视觉艺术的论著。

理查德·霍布斯(Richard Hobbs) 英国布里斯托大学法语高级讲师,及该校法国视觉与文学文化研究中心主任。他已出版了《论述法国象征主义》(1977),以及词语与图像关系问题的《现代性的印象:1850—1900法国艺术与文学》(1998)的交叉学科性的著作。他最近正在准备一项关于19世纪法国艺术家的写作情况的研究。

迈克尔·安·霍利(Michael Ann Holly) 美国马萨诸塞州威廉斯顿克拉克艺术学院研究

部主任。近 20 年来她担任罗彻斯特大学艺术系及视觉与文化研究生培养计划主任。主要论著有《帕诺夫斯基与艺术史的基础》(1984)、《反视:历史的想象与图像修辞》(1996),合作编辑《视觉理论》(1992)与《视觉文化》(1994),并有大量关于历史学与批评理论的文章发表。

大卫·霍普金斯(David Hopkins) 英国格拉斯哥大学 20 世纪艺术、摄影与理论高级讲师。他出版的著作包括《马塞尔·杜尚与马克斯·恩斯特:被分享的新娘》(1988)、《马塞尔·杜尚》(合作编辑,1999)、《现代艺术之后 1945—2000》(牛津艺术史丛书,2000)。

保罗·洪堡(Paul N. Humble) 英国中部兰开夏大学电影及媒体研究高级讲师。他撰有大量美学论文,先后发表在《美学与艺术批评杂志》、《英国美学杂志》、《审美教育杂志》,以及《比较文学杂志》等学术刊物上。

马格利特·艾弗森(Margaret Iversen) 英国埃塞克斯大学艺术史及理论教授。她是一部论述学科创始人的书《阿洛依·李格尔:艺术史与理论》(1993)以及论述女性主义艺术家玛丽·凯利一书(与道格拉斯·格林普及霍米·巴巴合作 1977)的作者。她最近还将出版一部论述心理分析艺术理论《超越愉悦原则的艺术》与一卷题为《艺术与思想》(达纳·阿诺德编辑,2002)的文集。

杰拉尔丁·约翰逊(Geraldine A. Johnson) 英国牛津大学艺术史讲师。她的主要研究包括中世纪晚期到当代的雕塑史和艺术生产与接受中的性别角色。其编著有《雕塑与摄影:展望第三维度》(1998)和《意大利文艺复兴与巴洛克艺术描绘妇女形象》(1997)。最近她完成了一部关于早期现代意大利雕塑的视觉与触觉接受的著作。

夏洛特·克隆克(Charlotte Klouk) 英国沃里克大学艺术史系讲师。主要论著有《科学与对自然的认识》(1996)。她还发表了一些关于 18 世纪艺术与科学的文章,以及最近一篇论述 19 世纪伦敦国立美术馆的文章(《艺术公报》第 82 期,2000)。她曾获得德国柏林马克斯·普朗克研究院的科学史洪堡学术研究基金项目(2001—2002)。

迈克尔·勒雅(Michael Leja) 美国特拉华大学美国艺术史(Sewell C. Biggs)讲座教授。主要著作有《重构抽象表现主义》(1993),最近即将完成一部新著《斜视:纽约的艺术、现代性与骗术,1869—1917》。

罗宾·马里纳(Robin Murriner) 现任英国巴斯·斯帕大学学院艺术与设计学院视觉文化硕士课程指导,并讲授艺术理论课程。他曾为各种英国艺术期刊撰写当代艺术方面的论文,最近还撰写了对出现在美国洛杉矶地区艺术家群体的艺术实践活动能动性、原创性的重新界定与分析(20 世纪 80 年代后的艺术批评)的论文,载于《当代视觉艺术》杂志(*Contemporary Visual Arts* issues 25 and 32)。

温迪·默瑟(Wendy Mercer) 英国伦敦大学学院法语系高级讲师。她的研究主要集中在法兰西-日耳曼文学的联系上。她最新出版的论著包括《巴尔扎克》(1998),最近还将出版《夏威儿·马米耶评论传记 1808—1892》(作为一部英国学院博士后专著)。

马萨·梅斯金蒙(Marsha Meskimmon) 英国拉夫巴勒大学艺术史及理论教授,主要研究女性艺术与女性主义美学。她的主要论著有《反映的艺术:20 世纪女性艺术家的自画像》(1996)、《我们还不够现代:女性艺术家与德国现代派的范围》(1999),以及《女性创作艺术:历

史、主体性,及美学》(2002)。

米尼翁·尼克森(Mignon Nixon) 担任英国伦敦大学考陶尔德学院教席。同时担任《十月》(*October*)杂志的编辑。她撰写了许多论述当代艺术的论文,以及关于美国女雕塑家路易丝·布吉瓦作品的直率的批评研究。

弗雷德·奥顿(Fred Orton) 英国利兹大学美术、艺术史与文化研究学院艺术史教授。主要著作有《塑造贾斯珀·约翰斯》与《贾斯珀·约翰斯:雕塑作品》(1994)。

弗朗索瓦·基维热(François Quiviger) 英国伦敦大学瓦尔堡研究院图书管理员及网站管理员(1987年至今),并在维多利亚-阿尔伯特博物馆研究部担任兼职讲师。

理查德·希夫(Richard Shiff) 美国奥斯丁德克萨斯大学现代主义研究中心主任(Effie Marie Cain)及校务委员会艺术执行主席。主要著作有《塞尚与印象派的终结》(1984),以及许多其他关于19世纪与20世纪艺术的阐释性与理论性研究。

保罗·史密斯(Paul Smith) 英国布里斯托大学艺术史高级讲师,同时还担任美国伯克利加利福尼亚大学访问教授。主要论著有《修拉与先锋派》(1977)、《解读塞尚》(1996)与《印象派:表象掩盖下的内涵》(1995)。

约兰·索尔邦(Göran Sörbom) 瑞典乌普萨拉大学美学与艺术理论教授。他的主要研究兴趣集中在古典学上,已撰写大量关于模仿理论与希腊艺术变革方面的论文。他还撰写了关于价值理论以及作为艺术界重要部分的艺术评论文章。1983年他还组织了一次促成斯堪的纳维亚美学协会成立的会议,并在创立最初的16年中担任该协会的主席。该协会还主持编辑出版了《北欧美学期刊》(*The Nordic Journal of Aesthetics*)。

苏珊娜·斯特恩-吉莱(Suzanne Stern-Gillet) 英国博尔顿研究院哲学教授。她曾先后在比利时列日大学和英国曼彻斯特大学获得哲学与古典学学位。著有《亚里斯多德的友谊哲学》(1995)并撰有大量关于古代哲学、美学和伦理学的论文。

大卫·萨默斯(David Summers) 美国弗吉尼亚大学艺术史(William R. Kenan, Jr.)讲座教授。主要著作有《温琴佐·丹蒂的雕塑》(1979)、《米开朗基罗与艺术的语言》(1981)、《判断力:文艺复兴自然主义与美学的产生》(1987),以及《真实的空间:世界艺术史与西方现代派的产生》(2003)。

雷内·凡德瓦尔(Renée van de Vall) 荷兰马斯特里赫特大学艺术与文化系艺术史及理论专业教师。她曾用荷兰语与英语撰文论述巴内特·纽曼的绘画和关于崇高的哲学,以及利奥塔、梅洛-庞蒂与列维纳斯的美学。她合作编辑出版有《哲学与艺术中的风格问题》(1995)。最近还编撰出版了一卷题为《旁观:论艺术、科学与技术的沉思》的文集。

迈克尔·怀特(Michael White) 英国约克大学艺术史系讲师,讲授20世纪艺术和建筑的相关课程。他最近完成了一部论述风格派与荷兰现代主义的著作,即将由英国曼彻斯特大学出版社出版。

卡罗琳·瓦尔德(Carolyn Wilde) 英国布里斯托大学哲学专业高级讲师。早期从事美术教育,近年来主要撰写美学与艺术理论方面的论文。

约翰·维拉兹(John Wlats) 英国剑桥大学工程学硕士,皇家艺术学院(ARCA)雕塑专

业毕业,后获得心理学博士学位及国家学术委员会奖(CNAA)。曾在《儿童发展与观念》等期刊上多次发表文章,与弗雷德·杜伯里合作撰写《透视与其他素描体系》(1972,1983),并著有《艺术与再现》(1997)一书。

罗伯特·威廉斯(Robert Williams) 美国圣塔巴巴拉加利福尼亚大学艺术史副教授,著有《意大利16世纪艺术、理论与文化》(1997)。

保罗·伍德(Paul Wood) 英国开放大学艺术史高级讲师。主要专著有《观念艺术》(2001);合作编辑《艺术理论1648—1815》(2000)、《艺术理论1815—1900》(1998)以及《艺术理论1900—1990》(1993)文集。

理查德·伍德菲尔德(Richard Woodfield) 英国诺丁汉特伦特艺术与科学学院艺术与设计专业研究教授。他最近发表论著有《构建形式主义:李格尔的著作》(2000)、《作为文化史的艺术史:瓦尔堡的研究规划》(2000)、《贡布里希的基础》(1996),以及《贡布里希论艺术与心理学》(1996)。

前 言

本书的主要目的是为读者提供一系列阐明和解释有关基于欧洲艺术传统的理论观点的论文。当然,关于什么是艺术理论这个问题是有争议的。本书显然无意致力于这种争议的解决,而是使读者对某一局部理论的内容、实践和接受情况有某种程度的了解。就这一点而言,本书的主旨不是要提供一种有关艺术本质的哲学探讨,也不是就艺术理论与其产生诸习俗和制度之间的关系提供一种社会学方面的解释,它同样也不是对什么是艺术创造力提供一种心理学的解释,尽管它涉及所有这些热点问题。相反,它的目的是要就西方艺术理论中的某些重要主题以及这些主题是如何形成一个特定的传统(这一传统已经产生、更改和批判了其自身的内容),来为读者提供一个概括性的评述,但同时对其外部的一些思想观点及话语采取一种同化的方法和开放的态度。

在某种程度上,这一有限的范围其实取决于这样一个事实:当时的构想是把这本书作为由黑井出版公司出版的三卷本选集《艺术理论》(*Art in Theory*)的姐妹篇。不过,目前读者所看到的这本书却企图在好几个方面扩大原先的基本设想。首先,它的年代范围要比三卷本的《艺术理论》继续向前后扩展、延伸了相当长的时间:向前追溯到文艺复兴意大利的根源,再向前延伸到这一思想体系在中世纪和古典时期的源头,向后则扩展到现代艺术理论,并使前者与后者形成鲜明的对比。其次,它考虑到了艺术理论中一些鲜为人知的方面和问题,它们(这些方面和问题)会填补其谱系中的一些空白或裂缝。这两个企图都是基于这样一个希望,即虽然这本书绝对不可能是详尽无遗的,但它也许会有助于对更悠久的艺术理论传统进行一种整体的概述,在这一传统中各种不同理论争议之间的相互关系是清晰可见的。这一特定中心所导致的必然结果就是:目前读者所看到的这本书由于时间段向前后延伸而省略了艺术理论中的很多方面和问题,原因是这些被省略的论题——视觉文化、另类文化、女性主义理论、电影及摄影理论——在黑井出版公司的其他出版物中已经被加以讨论和阐述。

以上所述既无意宣布有一种统一的西方艺术理论体系的存在,也不是要提出西方艺术理论追求一种线性叙事或目的论。然而,即便是认为艺术理论拥有众多分支,而这些分支又都源于唯一的主干这样一种比较复杂的观点,都不如一种能够说明理论是如何更像一条根茎或根茎的网状系统那样激增和扩散的模式更为恰当和充分。不过这并不意味着在这样一系列的艺术理论中不存在一些交点或节点。由于这些交点或节点分享或参与各自的发展,所以这就使

得它们值得特别关注和重视。例如在马克思主义艺术理论中,意识形态观也许是占主导地位的,然而即便是在这一观点遭受批判的同时,它也构成了一种同样适合于其他有关表征能力的理论,有着至关重要的参照意义。这些理论包括女性主义、话语理论、后结构主义和解构主义——所有这些理论本身就能见出它们之间的相互关系。

本书体现出一个粗略的编年史结构,其主要优势在于它提供了一种“逐渐分阶段进行的”艺术理论评论方法。譬如,皮尔斯(Peirce)和巴特(Barthes)的著作以及其他各种各样的符号学,就为中世纪被逐渐揭示出来并由莱辛(Lessing)在18世纪进一步发展起来的“符号”理论提供了一些决定性的观点,与此同时,这些理论本身又受到了德里达(Derrida)和解构理论的整体质疑。于是,本书是通过两种方法来利用艺术理论传统的能力对其自身提出疑问的。首先是用能抓住这一对话中某种要点的一种井然有序的方式对其实质进行大量的描述,其次是将明显地突出这种对话冲突的论述文章收入本书。本书还尝试以各种不同的方式面对理论:在某些论文中,一种理论的力量与它对某一件或某一些具体“案例/典型”艺术作品的解释能力形成鲜明的对比;在另一些论文中,艺术作品本身被赋予了质问理论的任务和作用;然而在还有一些论文中,一种理论与另一种理论形成鲜明的对比。关于很多理论建树都行得通的假设,换言之就是没有什么理论是神圣不可侵犯的。相反,他们的行为说明了这样一种情况,即过分地阐述任何一种都会冒使之与史隔绝的危险:如果过分地执着于坚持自己的主张,它可能会变得晦涩费解、不容置疑和不进行自我批判。因此,本书中的某些论述文旨在揭示出逻辑连贯性的内在批评标准,或是关于历史、艺术或能够证实艺术理论之因果关系的心照不宣的假设。其他一些论述文则试图说明理论可能会导致的那种方向迷失和封闭现象,而且这种现象在主观理论思考变得比一种可能发挥的作用更加不重要的时候特别容易出现。因此,一些论文执意追求这样一种可能性,即询问是否真的存在一种艺术理论属于对艺术(而非某种完全不同的事物)进行抽象反思这一特定工作的组成部分。

考虑到所有这些方面(其中最重要的也许是最后一个方面),本书希望能够满足形成各种有关艺术理论的性质和可能性的重要观点和怀疑论者的观点,这些观点的形成和发展相对比较晚些。最早的一种观点是在20世纪70年代和80年代初“新艺术史”中发现的。当时这一“修正主义”阶段的具体目标是源自18世纪和19世纪美学(尤其是源自康德和叔本华的某些著述)的观点,这种美学对很多现代艺术理论来说极为重要,它认为艺术提供一种典型的无功利的审美经验,这就使得它不受日常生活中的利害关系的制约而独立存在和发展;或者认为艺术作品以某种方式体现了一个独立的价值领域。在与这些形式主义观点相对抗的过程中,很多马克思主义和女性主义理论都企图证明艺术是如何有助于歪曲被它描绘成客观的或“中性”的特定阶级和性别利益的,及这一自律观点本身又是怎样由此而变成一种意识形态的有机组成部分的,该意识形态曾经或是阻塞或是接受这种压制性作用和影响。同样,精神分析学被用来证明艺术曾经是如何试图把一种男性观看的方式(这种观看方式源于发育过程中的焦虑)转变成支配力量的。形形色色的符号学为这样的艺术读物以及与其关系密切的艺术理论提供证据。特别是关于自律的批评曾经从话语理论的发展中得到了进一步的证明,这一类的话语理论中含有这样的思想,即艺术(像任何其他表征方式或风格一样)是一种载体,凭借它的支配

力,通过制定什么可以表征、什么不可以表征以及如何表征来复制其自身。

既然这一类的批评力量和作用已经被证明是十分强大的,尤其是在组合方面(就像在凝视理论中那样,这一理论同时利用精神分析学和福柯关于权力/知识的理论),本书的部分目标是要对它们的一些发展情况进行描述。毫无疑问,这些发展终于造成了当代艺术理论界的一次深刻变化,也许还导致了一种观点的产生,这一观点就是对于理解视觉作品来说,关于审美特性的种种思考已经基本不重要了,这是视觉文化学科的基本原则。然而,即便是修正主义批评的成熟形式,仍然留下了有关它们自身理论的逻辑连贯性及方法可靠性方面复杂难解的问题和莫衷一是的争议,而其中一些问题则是本书希望考虑和探讨的。换言之,与传统艺术理论相比,在本书中那种曾经貌似占据一种特别的(超越理论的)地位的“理论”,其本身就是一个关键性的、值得详细研究的问题。

关于对艺术理论进行怀疑性考察的下一个阶段,也许会与20世纪中期某个时间羽翼丰满的后现代主义的来临有着密切的关系。后现代主义的里程碑之一就是维克多·伯金(Victor Burgin)那部题为《艺术理论的终结》(*The End of Art Theory*, 1986)的著作,该标题具有一定的启示性。该书的一个基本主张是传统的艺术理论以及由此而来的这一艺术概念本身,可以追溯到那种逐渐个性化和制度化的“宏大叙事”。而“宏大叙事”属于一项启蒙运动的事业,这项事业就是企图为科学、伦理和美学建立一些正统的法则。由于要迎合特殊群体和组织的兴趣爱好,由于相互冲突的力量而不可避免地被分裂或激活,所以在这时,理论被想象为处于一种更加零散的状态。有关后现代主义标志着与传统艺术理论彻底决裂的思想是十分强烈的,而且这一思想近期在对艺术理论的干预中得到了扼要的概述,这在阿瑟·丹托(Arthur Danto)的著作《艺术终结之后:当代艺术与历史的界限》(*After the End of Art*, 1997)中显得尤为突出。谈到这里,我们可以做出这样的断言,即曾经给予艺术概念一种典型的严肃性和整体性的这一特定“理论氛围”,大约到了20世纪末就已经不可挽回地发生了变化或四分五裂了,这一情况主要发生在对被理解为沃霍尔(此前还有杜尚)这一艺术观念的挑战的呼应之中。

毋庸置疑,这样的观点已经对我们自己关于艺术可能是什么的信念产生了深刻的影响。但是,被后现代思想所抛弃的那种总体理论的缺席并非表明对艺术的理论反思不再是可能的了。因此,思考未来艺术注定与构成我们这里所思考的这一庞大的实践和理论家族没有任何重大关系,这一点是不可避免的。

保罗·史密斯/卡罗琳·瓦尔德

参考文献

Burgin, V. (1986) *The End of Art Theory*, Macmillan

Danto, A. C. (1997) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press

目 录

i / 作者简介

vii / 前言

第一部分 传统与学院

- 3 / 导论:阿尔贝蒂与现代艺术理论的形成 卡罗琳·瓦尔德
- 17 / 第1章 古典模仿概念 约兰·索尔邦
- 26 / 第2章 中世纪艺术理论 休·布雷丁
- 36 / 第3章 新柏拉图主义美学 苏珊娜·斯特恩-吉莱
- 44 / 第4章 文艺复兴艺术理论 弗朗索瓦·基维热
- 55 / 第5章 触觉、质感和关于意大利近代早期雕塑的接受方式
杰拉尔丁·约翰逊
- 67 / 第6章 莱奥纳多·达·芬奇的精神活动 罗伯特·威廉斯
- 78 / 第7章 学院艺术理论 保罗·杜罗
- 92 / 第8章 学院中的修辞范畴 卡罗林·凡·艾克
- 103 / 第9章 风景如画的理论及其发展 安德鲁·巴兰坦

第二部分 围绕现代主义

- 113 / 第10章 康德与黑格尔的美学 贾森·盖杰
- 123 / 第11章 贡布里希与黑格尔的传统 大卫·萨默斯
- 133 / 第12章 德国浪漫主义与法国美学理论 温迪·默瑟
- 141 / 第13章 表达方式:自然的、个性的、图绘的 理查德·希夫
- 154 / 第14章 解读艺术家的言语 理查德·霍布斯
- 164 / 第15章 尼采与艺术家 迈克尔·怀特
- 176 / 第16章 维特根斯坦,描绘,以及阿德里安·斯托克斯(论塞尚)
保罗·史密斯
- 193 / 第17章 现代主义与先锋的理念 保罗·伍德
- 205 / 第18章 论现代(主义)艺术的意图 弗雷德·奥顿
- 218 / 第19章 反艺术与艺术概念 保罗·洪堡

第三部分 批评理论与后现代主义

- 239 / 第 21 章 马克思主义与批判的艺术史 大卫·克雷文
- 256 / 第 22 章 瓦尔特·本雅明与艺术理论 霍华德·凯吉尔
- 261 / 第 23 章 巴赫金与视觉艺术 德波拉·海恩斯
- 271 / 第 24 章 皮尔斯的视觉性与艺术符号学 迈克尔·勒雅
- 283 / 第 25 章 观念艺术 查尔斯·哈里森
- 292 / 第 26 章 罗兰·巴特论艺术 马格利特·艾弗森
- 302 / 第 27 章 福柯与艺术 罗伊·博伊恩
- 313 / 第 28 章 德里达与附饰 罗宾·马里纳
- 323 / 第 29 章 意识所忽略的:利奥塔的崇高概念 雷内·凡·德瓦尔
- 332 / 第 30 章 德鲁兹论弗朗西斯·培根 伊恩·海伍德
- 341 / 第 31 章 女性主义与艺术理论 马萨·梅斯金蒙
- 356 / 第 32 章 精神-菲勒斯(这是什么?) 米尼翁·尼克森

第四部分 阐释与艺术惯例

- 369 / 第 33 章 表征的基本法则 约翰·维拉兹
- 381 / 第 34 章 贡布里希与心理学 理查德·伍德菲尔德
- 390 / 第 35 章 阐释学与艺术理论 尼古拉斯·戴维
- 401 / 第 36 章 互换与接受理论 迈克尔·安·霍利
- 410 / 第 37 章 艺术中创造性诠释的悖论 卡尔·豪斯曼
- 418 / 第 38 章 交叉学科性与视觉文化 夏洛特·克隆克
- 427 / 第 39 章 反对策展霸权:梅洛·庞蒂与艺术的历史性 保罗·克劳瑟
- 435 / 第 40 章 艺术惯例论:理论与反理论 加里·哈格伯格

451 / 索引

第一部分

传统与学院

导论：阿尔贝蒂与现代艺术理论的形成

3

卡罗琳·瓦尔德

艺术与理论

如果要问艺术理论是什么，那么这一问题所涉及的两个术语似乎都是成问题的。对于理论是什么的回答，无论它是一种关于自然现象的理论——诸如一种光学理论或者一种关于认识能力的理论——还是像视觉表征的形式或艺术风格那样的一种关于文化变革的理论，不仅取决于所讨论对象的性质，而且还取决于所提出的问题和寻求答案过程中所运用的方法。而且就艺术而言，我们所询问的是一个基于历史的复杂网状组织结构和范围难以确定的习惯行为，它们以各种各样的方式与不同的社会利益和价值观念交织在一起。我们还认识到，理论活动与实践活动之间的差异是非常之大的，当然，除了语言或物质特征之外，两者都具有它们自身的社会和理性的目的及情境。鉴于理论是从经验中抽象和特殊中归纳出来的一种语言构造，艺术需要在一种可觉察到的媒质范围内进行具体评价。然而，艺术和理论的考察是不可能割裂开来和独立进行的——因为人们如何理解和运用现代艺术概念与艺术实践活动被理论化的具体方法和途径是密切相关的。现代意义上的艺术是理论先行的实践活动，是一种具有特殊的自身历史意识的实践活动。但是，对艺术进行的一种理论思考和解释并非只是对这一实践活动的基本原则做简单的描述；相反，它是从诸如哲学或者社会学理论等其他同族话语中得到一些启迪，从而把新的苛刻的关注方式对准这一实践活动。更有甚者，这一语境下的理论同所有其他语境下的理论一样，本质上是可争议的。于是，尽管艺术理论不同于艺术批评，并非旨在个体与公众体验之间进行斡旋，但正是对艺术进行理论反思这一过程促进了它（艺术）的发展，并有助于显示出公众对它的接受程度。

当然，存在很多不同种类的艺术理论，它们从各种话语性学科那里汲取养分，如修辞学、哲学或文化理论等，它们也从那些以试验为依据的学科中汲取养分。不过，我们可以在话语性学科和实证严谨的学科之间划出一条粗略的分界线。前者旨在运用语言和思想来推动和深化对艺术的理解，这些语言和思想虽然是咬文嚼字且精妙深奥的，但它们是对包含在实践活动中那

4

些事物的认识的连接和延续。反之,那些建立在更加科学的方法之基础上的学科更多的是致力于泛泛的解释,它们图省事而不顾艺术创作者自身的认识,有时甚至对其避而不提。这样一条分界线的关键就是关于价值的争议。一种旨在促进对某一实践活动的文化自我认识的理论将必然包含着一些评估和规范原则,即使这些原则是含而不露的。这是因为对于人的力量的任何认识都需要某种关于利害关系和价值标准的准则,即便是在对这些利害关系和价值标准发表一种评论的时候也是如此。相反,对建立在生物学基础上的创造力或者是对基于精神物理学的直觉进行一种绝对经验性或科学性的描述,是不需要考虑价值和意义的,至少不需要按照这一价值予以特别理解的那些特定术语来考虑。本导论所讨论的艺术理论既来自文学(古典修辞学)又来自自然哲学(光学和几何学),而且将目标直接指向艺术家的实践活动。在这一过程中,作为一种文化实践活动,无论是从广义上来说还是就具体情况而言,对于具体艺术作品的批判性评价都要涉及有关艺术价值标准的实质性主张。

在 20 世纪下半叶的 50 年中,在理论与实践之间,理论一方逐渐占据主导地位:大量的当代艺术作品如果不依靠某种理论语境的直接帮助,即通过标题、作品说明、批评文章或其他文本补充物的提示,就会变得毫无意义甚至毫无价值。尽管这一局面的形成受到各种各样的社会和教育因素的影响,但有一个因素特别关键,那就是在现代性进程中艺术与其他社会客观存在的利益关系的彻底分离。在这样一种状态下,诸如电影和电视这类其他、但更占据中心地位的视觉作品形式,与消遣娱乐或者缓解方式有着更为密切的关系,而这一类的作品从文化上来说是有别于高雅艺术(High Art)的。当然,这些其他制作领域的意义和传递信息的策略是可以从理论上予以说明的,因为它们属于文化或媒体研究这些较为宽泛的学科范围之内,而且这些学科本身都是建立在某种共同的艺术理论基础之上的。不过,这一类情况中的理论作用更多的是与揭示隐藏在特定图像中的“双重含义”甚或欺骗性,而不是其思想性有关,因为关于后者据说这一作品本身也许就会显示出对其风格和表征方式的某种更加广泛的认识和理解(所有这些视觉文化形式之间的相互作用本身就是一个错综复杂的问题,因为大多数当代艺术在保持文化等级制的同时也与大众文化相互交替)。然而,艺术与其他视觉产品的表现形式之间的分离并非始于现代。我使话题回到阿尔贝蒂写于 15 世纪中叶的《论绘画》(*Treatise on Painting*)的目的,就是要说明这一著作的主题思想不仅在后来变得尊贵而高尚的美术的形成和发展过程发挥着一种促进作用,而且还将继续成为艺术的文化地位不断得以提高的一个根源。

从阿尔贝蒂开始

阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti, 1404—1472)在 1435 年撰写了他的《论绘画》,这部书常被称作第一部艺术理论专著。他在结束这本书的撰写时,曾明确宣布它是专门论述绘画这门精湛艺术的第一本书,同时也是第一次以证明绘画是一种配得上自由人的艺术的方式阐明了其绘画和主题的基本原则。这里对于自由人的提及意义重大。因为,它标志着阿尔贝蒂试图

将绘画职业从一种技能或者手工技艺提高到一门人文学科的地位,从而与修辞学或天文学并驾齐驱这样一种人文主义者的强烈愿望,而当时运用这种技能或手工技艺的艺术家并不理解那些基本原则。人文学科的观念是一种人文主义教育思想的核心,其意义就在于作为一个自由人,他在自己的抉择中贯穿着对于这些基本原则的认识。

关于所有企图对艺术的创作方法和意义进行解释的理论都是如何不仅对现存实践活动进行描述而且还对其加以规范的,阿尔贝蒂的《论绘画》是一个最早的范例。正因为如此,它不仅促进了艺术创作实践的发展,而且还对评价这一实践活动的方法做出了贡献。阿尔贝蒂试图系统阐述的具体原则和价值标准在后来的艺术史范围内均以各种不同的方式得到了回应。它们完全是在学院绘画传统范围内形成和发展起来的,这一传统在19世纪艺术教学中仍保持着,但在20世纪的艺术教学中则是以一种弱化的形式继续存在的。各种各样和形形色色的古典主义宣言(如20世纪20年代和30年代法国及意大利艺术中的新古典主义、学院艺术、五花八门的“回归秩序”,或是贯穿于整个20世纪形形色色的社会主义现实主义)都在某种具体的政治和社会效忠的推动中挪用了这类原则,因为产生于古典主义结构原则的秩序与整体感可以被用来支持某种神话般的社会理想或卓越秩序。但体现出更旺盛生命力的是,它们同样也衬托出浪漫主义的挑战和论战,衬托出如此完美典型的中断有利于一种更具活力和革新精神的人类与自然秩序观。甚至就在现代主义原则颠覆这一学院传统的时候,20世纪绘画中的很多新作品仍然是以各种不同形式专门致力于探索各种绘画空间和内容观念的影响范围、局限和超越局限的种种可能,而所有这些均起源于阿尔贝蒂关于理论使命的设想。

阿尔贝蒂的论著最初是用拉丁文写作和出版的,是给曼图亚宫廷的贡扎加(Gonzaga)公爵的献礼,书的标题为《论绘画》(*De Pictura*)。不过他又用意大利方言撰写了一部内容完全一样的《论绘画》(*Della Pittura*),并说明是献给布鲁涅列斯基的,此人在他的建筑作品中运用数学透视的实验被阿尔贝蒂用于《论绘画》第一卷中的绘画艺术。他也向多纳泰罗、吉伯尔蒂和马萨乔致意,其中想向画家马萨乔致意也许意义更大,因为这位艺术家在阿尔贝蒂随家族流放之后回到佛罗伦萨所看到的那种新的艺术文化繁荣中发挥了一种显著而重要的作用。阿尔贝蒂同时用学术语言和地方语言撰写内容不同的不同版本的《论绘画》,将这部著作同时献给博学的公爵和从事实践活动的艺术家,并高度赞美自己时代中最具革新精神的艺术家的创作成果,所有这一切都说明他希望向层次复杂的公众表达某种思想。阿尔贝蒂企图增强艺术家、学者和赞助人之间共有的智力关系。在《论绘画》的第二卷中,他直接提出了支持自己关于绘画艺术的“高贵性”主张的理由。首先,他指出作为一种描绘艺术,绘画可以“使不在场的事物变成在场的”,可以向活着的人描绘死去的人,甚至可以通过对上帝的描绘表达出进一步的虔诚(Alberti, 1991, pp. 60 - 64)。在这些例子中,阿尔贝蒂利用了在他大量的写作中反复出现的许多其他主题,其中包括友谊、家庭和公民的社会准则和价值观念,因为这些是通过一种公共的历史、传统和美德培养出来的。[有些文章将阿尔贝蒂的《论绘画》与他包括大量论述建筑、家庭以及戏剧和讽刺作品等在内的数目庞大的文字作品一同放入具体情境进行论述(see Godel, 1969; Jarzombek, 1989; Grafton, 2000)]阿尔贝蒂继续声称,绘画艺术的这些价值取代了绘画仅能描绘所有贵重珠宝或物品的价值,其原因就在于画家具有创造美的事物的天赋,

6

而美的事物则为所有其他事物建立了标准。在一次关于不同艺术各自的特征和价值,即优劣高低比较的争论中,他大胆地宣称,无论建筑、雕塑或别的手工业等其他所有艺术中的美是什么,它都是受画家的法则和行业的指导(关于各门类艺术的优劣高低比较的争论见本书第5章)。他这样做的目的是要说明,他在《绘画论》第二卷里所描述的构图原则是建立在他称之为和谐、得体和正确比例之基础上的,这些构图原则对所有艺术来说都是适用的。于是,《论绘画》的一个中心思想就是绘画艺术是如何以独特的方式体现美的,它不只是通过描绘美的事物来使美具体化,而且还通过协调其自身变化过程与美的构图原则相吻合来体现美。尽管这并不是由阿尔贝蒂所系统阐述的,但是在后来的古典传统中,绘画实际上被定义为是以美为宗旨的再现艺术。这就是“美的艺术”(Fine or Beaux Arts)这一观念的思想来源。尽管在20世纪艺术的语境中,美的观念已经被逐渐遗弃,然而就证明艺术的基本原理与严肃的艺术主题之间的必然联系这一点而言,阿尔贝蒂对于这一思想的呼唤在今天仍然余音未绝。当艺术家莫里斯·丹尼斯(Maurice Denis)在20世纪转折时期说画家应该使局部的魅力服从于结构关系和数学比例之需求的整体美时,他实际上就是根据上述阿尔贝蒂式的传统思想在说话。

7 在阿尔贝蒂的著述,特别是他的戏剧和讽刺作品中,贯穿着另一个主题,这就是关于名与利两者之间关系的斯多葛主题。在《论绘画》里他不止一次地提醒人们这一点,即绘画艺术能够为艺术家本人带来声誉。虽然庆典文化现在已成为美的艺术生产的一个不可或缺的组成部分,但是阿尔贝蒂的写作却是在瓦萨利用他的文字和米开朗琪罗以自身人格证明个人天才观之前的某个时期进行的。阿尔贝蒂更多地倾向于培养才能和技艺而非天才[新柏拉图主义关于神授灵感的思想是活跃于美第奇宫廷中的费西诺(Ficino)及其同仁所十分感兴趣的,它们注定会对后来的浪漫主义和现代主义的艺术天才观产生更强烈的影响]。值得注意的是,这一点与这一事实是相吻合的,即阿尔贝蒂是站在一个实践者的立场上来写作的,而其他如费西诺和瓦萨里,则更加关注观众对于这一行业的态度与评价。于是,阿尔贝蒂更多的是关注绘画活动的物质过程,而不是脑海里、想象中被意译成艺术的某种意象的概念。但必须是名副其实。因此,“那些力求在绘画上胜人一筹的人,你们应该首先获得你们所看到的古人已经拥有的声誉和美德,而且在这样做的时候最好牢记这一点,即贪婪永远都是声誉和美德的敌人”(Alberti, 1991, p. 64)。这番话不仅说明回归既作为一种习得性教育资源又作为绘画典范的“古人”,这一点将在后来的艺术发展中发挥一种决定性的作用,而且还证明阿尔贝蒂是怎样使亚里士多德的关于良好习惯的美德(*the virtues of good practice*)这一观念对绘画行业的价值观念产生影响的。这些美德正如我们将要看到的那样,既是实践的也是智力的。

米涅瓦的足智多谋

阿尔贝蒂解释说,他的《论绘画》是由三个部分组成的。“第一部分完全是数学方面的内容,它是要证明这一高贵而优美的艺术是如何来源于自然本身的。第二部分讨论的是艺术家手中掌握的这一艺术,对其组成部分进行分类并对它们加以说明。第三部分指导艺术家怎样

才能和应该如何全面了解绘画艺术”(Alberti, 1991, p. 35)。第一卷包括对非自然的透视法的一个详细论述,它利用中世纪和作者自己时代的光学和几何学原理,来描述对一种系统安排和视觉上逻辑清晰的绘画空间进行结构的这一新方式的基本原则。这种透视技术的运用并不新颖。场景绘画,这很可能是柏拉图在《理想国》第十卷中谴责艺术家所运用的引起幻觉的技能技巧时所说的一个词语,它利用缩小和后退的效果。另外,中世纪的艺术家用描绘那些出现在想象画面空间内的事物的相对比例的经验性方法,或使线条倾斜以便表现一座建筑物的侧面。不过,为了使桌面及其上面的东西更加清楚、明显,他们还运用诸如逆向透视之类的其他方法。乔托的绘画创作在14世纪以其物质感和真实感使公众惊讶不已,不过他在构思其边角逐渐模糊以至消失的建筑物的图像时已经运用了直线透视法的基本要素。阿尔贝蒂的贡献在于他为画面的深度和体积感的建构提供了一种精确的方法,这一方法是建立在数学原则基础上的,从而使类似具有这种相交线条的事物能够被系统地、有条不紊地绘制出来。他指出图像的内容如何才能根据线条进行严格的安排和定位,这些线条穿过右边角趋向图像平面(正交直角),聚焦于水平画面的一个灭点(see Kemp, 1997, chapter 3)。例如,虽然在15世纪初开始创作的佛兰德斯画家扬·凡·爱克(Jan von Eyck)是带着一种丰富而生动的空间连贯感觉在作画,但他却是根据经验判断力和光的整体性做到这一点的,而不是运用阿尔贝蒂所描绘的那些几何方法。阿尔贝蒂《论绘画》的目的不只是为了介绍和描述那种人为的或直线的透视理论,而且还要指出这样的抽象原则怎样才能像他所形容的那样被艺术家所“掌握”。

在第一部的开场白中,阿尔贝蒂说出了这样一番发人深省的话:“我真诚地希望大家注意,一方面,我不是以一个数学家而是以一个画家的身份在谈论这些事情。数学家独自在脑海中测量各种事物的外形和轮廓,完全脱离物质。另一方面,我们希望谈论有目共睹的事物,因此我们愿意以更加原始的方式来表达我们自己。”(Alberti, 1991, p. 37)“以更加原始的方式”这一短语被斯宾塞(Spencer)翻译成意思完全不同的“运用一种更有感觉的智慧”^[1]。他将阿尔贝蒂这一短语的源头追溯到西塞罗的一篇文章,因为听说阿尔贝蒂有过这篇文章,而西塞罗在这篇文章中间接地提到了粗俗或缺乏修养的说话方式,这样一来便使阿尔贝蒂的原文直接引自古典修辞学的众多途径之一变得非常明显。不过,就上述视觉语境而言,这个含义丰富的短语暗示了这样一个事实:就绘画艺术而言,思考的对象局限于艺术的物质材料范围。于是,这一短语的意大利原文“*la piu grassa Minerva*”(也许可以用更加直接的方法译成“一种更丰富或更丰富的智慧”)的含义是特别恰当的,因为画家的原始材料就是黏土和被加工成油腻颜料的其他物质。意味深长的是,他呼唤的是古代智慧女神米涅瓦(Minerva)而不是圣露西(St. Lucy)或圣路加(St. Luke),这两位圣徒与画家的职业关系密切。阿尔贝蒂非常清楚地表明,他的任务就是证明他在本书中呼吁的智力原则是如何把无理性的物质材料变成一种艺术媒介这一过程联系起来的,换言之,就是使之变成可以从中读出意义的某种事物。因此,特别是在第一卷中,绘画透视原理就是把一些“唯有心灵”才通晓的抽象数学原理应用于一个实践过程,这个过程要求对真实事物可感知的表象做出精确的判断,以便使在一个想象的空间内建构起来的清晰有序的结实躯体给人以一种信服感。

点、线、面

阿尔贝蒂一开始就通过介绍点、线、面的概念来阐述透视几何学原理。他说,首先要知道的是,点是一种符号,因此不可分成若干部分。但他接着又说,他把所有存在于表面的东西都叫作符号,因为它们眼睛所看到的。这并非是说数学上的点小得看不见,或者说它是不可见的,而是说它根本不属于可视领域内的一个因素。同样,几何学中的线只有长度而没有宽度。因此,点和线与绘画作品中的小圆点和划痕不是同类。不过,这些智力因素必须以某种方式为艺术家有目的地制造这类绘画性符号的实际思考过程指引方向。因为,诚如阿尔贝蒂所说,“没有人会否认不可视的事物与画家无关,原因是画家只努力去描绘那些可视事物。”(Alberti, 1991, p. 37)

当阿尔贝蒂指出数学、可视世界和绘画符号之间的关系是如何在专注于事物表面的过程中变得清晰起来的同时,这一切是如何完成的也就变得显而易见了。他说表面特征有两类。第一类属于固定特征,这类特征在没有改变外形的情况下它们是不会改变的;但第二类特征是事物的特性,因为它们似乎随着角度的变化而发生变化。例如,一个环状图形的特征是不改变的,但是,相对于一个观者的位置,一枚硬币的外观却是变化的,当观者把它置于视平线时它变成了单一的直线。绘画中的直线透视依赖于确立一种理论上的有利角度,根据这个角度,事物的各种不同的特性、它们透视下的外观,都可以进行系统地组织,以便获得视觉上协调一致的效果。虽然阿尔贝蒂的方法依赖于一个单一的灭点,但是很多画家都为了造成特殊的绘画效果而利用了好几个视角和多个灭点。他们还将图画的理论视角与以观察者通过不同方式获得的实际观察位置联系起来,其中巴洛克天顶画所产生的那种戏剧性空间效果就是一个典型的例子。实际上,绘画很少遵循严格意义上的阿尔贝蒂式的单点透视基本原则,而是对违反那些强调特殊意义和效果的原则的行为进行有效而灵活的处理。

在阐述数学直线透视原则是如何应用于绘画实践过程时,阿尔贝蒂使用了这一意大利术语,该术语是指一个有形物的边或缘或沿口。在把几何学的形式术语应用于绘画活动的同时,阿尔贝蒂指出此类事物的可视特征之间的联系可以通过他称之为在周围画线(*circumscription*)这一具体过程得到系统的描绘。因此,除数学上的直线概念和世界上明显的典型直线事物之外,诸如一只水罐边缘上的光线或一个侍臣紧身短上衣折绣边,我们还需要一种第三直线要素,即轮廓线的概念。在素描中,就像一张纸的边缘线一样,轮廓线不是关于某物的一种属性的描绘,而是所有形式的边界线,因为它似乎是从某个特殊角度看到的。这不只是一个图形的轮廓,而且也是协调这一三维平面结构或诸事物形式的线条,因为这些线条稳固地、牢牢地竖立在画面空间。于是乎,在绘制一幅肖像画的过程中,复杂的头部固定形式的轮廓是随着观看角度的变化而发生变化的,而且尽管一条轮廓线或许与上眼眶的边缘甚至与可以看见的眉毛的边线刚好重合,它(轮廓线)仍然不是在描绘这两种边缘线(当代电脑动画片制作在构思活动形象的过程中,利用了类似的坐标)。因而,它是事物的轮廓线,尽管这些事物

是从某个特定角度看到的,并且是根据透视原则安排的。除了对轮廓线进行上述系统的观察之外,阿尔贝蒂也强调对构思绘画形式过程中光的效果进行系统化处理的重大意义。

20世纪20年代,保罗·克利在魏玛包豪斯学院的教学中就利用了这一画轮廓线的传统,即让学生进行从点到线再到面的练习。不过,他的目的不是教授透视画法,而是要说明绘画线条是怎样明确地表现形式、运动和视觉想象力的。

阿尔贝蒂认为,由于事物将出现在绘画的空间系统中,所以描绘出事物的形式和结构属于一种基础阶段的工作。于是,在阿尔贝蒂的绘画过程中构思形式的方法与依赖范例的作坊方法形成了显著的对照。例如,根据一本教授如何描绘一只摆放在某个特定位置的手的图谱,一个艺术家是不可能画出一座建筑物的。但是掌握一种基本的描绘方法,根据这一方法可以将所有事物依据同样的线和面的基本原理加以条理化,正如米开朗琪罗曾经说过的那样,如果他描绘一种事物,他就能描绘所有的事物。

然而,上述关于一种描绘方法的普遍性问题,不应该与关于创作方法的自然主义或貌似真实的一种不同类别的主张混为一谈,这种自然主义创作方法旨在使一幅绘画作品中的事物看上去就像是通过一扇打开的窗户所看到的那样。认为自阿尔贝蒂时代以来的西方绘画史是一个渐进的进步过程这一普遍流行的观点,实际上忽略了这些方面,即一种描绘方法无论是怎样“自然写实的”,它都对所要表达的对象有着自己的爱好和构想。^[2]绘画中“现实主义”一词的不同用法意味着不同的政治和社会利益,这些用法本身就是关于这种首要的艺术真实性的一个例证。

现实与阿尔贝蒂之窗

在关于透视画法的描述中,阿尔贝蒂说出了众所周知的名言:“让我来告诉你我是怎样作画的。首先,在即将描绘的画面上,我画了一个矩形,并把它当作一扇打开的窗户,通过这扇窗户可以看到所要描绘的对象。”(Alberti, 1991, p. 54)根据阿尔贝蒂的作画方法,图画的面被当作一个水平面,它和介于理论视角与绘画“中”所见事物之间的视线相交。画家所看到的所有事物都能在这一作品的想象空间范围内看得到(这一点与后期文艺复兴或样式主义的发展形成对照,在后两者的绘画作品中,人物形象似乎要从画面中冲出来或跌跌撞撞地跑出来)。如果我们认为这样做的目的就是要使这一作品看上去像从一扇窗户向外看的情景,那么我们就不会对阿尔贝蒂更重要的意图产生误解。

如所知,阿尔贝蒂说他旨在“根据其最初的自然法则”对绘画艺术展开详细的论述。如何区分艺术与自然是关于现实概念使用的指导原则的一个重要线索。如我们所料想的那样,阿尔贝蒂在《论绘画》中关于自然的解释既非十分明确也不是没有问题。在他的正文中“自然”一词至少有两层含义,两者之间存在着某种紧张关系。当阿尔贝蒂规劝画家在创作艺术作品的过程中要参考自然时,他是希望把直接的体验当作艺术家创作实践活动的基础确立下来,这种创作实践活动与建立在利用现成图像模式这一习惯基础上的制作活动形成了鲜明的对

比。但是,这还不是一种“模仿事物已有样子”的明确思想,因为我们为什么进行比较以及如何比较并不是绝对的。当我们观看事物时,我们所看到的不仅取决于被观看事物的类别及其被观看时所处的环境,而且还取决于关注的目的和观看的方式。出于绘画目的而观看某一事物,要求观看这一行为具有其自身特殊的关注方式和特殊的感知及理性能力。

各种不同的概念支配着观看事物的理解力,例如,像解剖学、人体、赤裸或性这类形形色色的概念,无论对创作中的艺术家还是对观看中的观众的注意力都发挥着不同的指导作用。意味深长的是,对当代理论的驾驭要求艺术家对于观看或“凝视”的概念要有更多的意识和自我意识。一个画家所受的教育,在一定程度上就是有关概念理解能力的一种教育。另外,就观看一幅绘画作品过程的另一个目的而言,理解所见之物同样需要其自身的能力。看见某个人物形象要小于另一个人物形象,也许是因为我们所看到的第一个人物形象是处在第二个人物形象背后并离他有一定的距离,而不是因为后者本身就是一个矮小的人或是一个次要的人物形象。同样,要想在自然物体与人体之间见出视觉和谐,并因此而见出它们之间的隐喻关系,可能也是需要指引的。近来,传统的美术概念体系一直都在被超越和取代——这正是一般公众感到困惑不解的一个原因。一般地说,要想在媒介的运用、描绘方法和作品所描述的对象之间见出相似之处,换言之,要想根据绘画作品的风格去理解所描绘的事物,是需要各种不同的高级审美关注——即便是在观看一幅运用司空见惯的自然主义规范的绘画作品时也是如此。

然而,阿尔贝蒂关于自然的第二种观点则提醒我们不要依赖感性世界的表象,而是应该回到数学的使用。这种自然观把自然视为事物的更大程度的和谐和支配事物表现的基本法则,因为这些都是通过理性认识的。这不是一种经验主义的自然观,而是一种更精通科学或哲学的理论思想。于是,当阿尔贝蒂在致布鲁涅列斯基的献词里说《论绘画》第一卷是“绝对数学意义上的,它证明了这一高贵、美丽的艺术是如何源于自然本身的”(Alberti, 1991, p. 35),这不是单纯地宣布数学为完成描绘自然事物的表象提供了一种方法。正如所知,它同样还涉及阿尔贝蒂另一个更大的抱负,那就是使作为揭示更大真实性的绘画艺术获得其学术身份。这种关于绘画艺术更加深刻的理论抱负以各种不同方式反复出现在其后来的发展中。绘画理性原则更加深刻地了解现实的主张(无论这一主张是形而上学的还是社会政治学性质的),在阿尔贝蒂之后都变成了绘画这一美的艺术不可挑战的一个暗语。当代艺术所享有的地位正是依赖于这一历史。

就阿尔贝蒂而言,他关于自然与艺术的思想至少包括两个关键要素。第一,因为自然是按照仅能用智力理解的原则来安排的,所以她是能够被艺术所模仿的;第二,在认识这些原则的过程中,艺术家可以通过完成和完善这一认识过程来促进自然意志的进一步发展。虽然这些思想包含了绘画的智力原则并控制着一种真正的客观描绘系统这一形而上主张,但它们明确地采用了一种更加成熟的艺术概念,原因是它们同自然本身一样也是源于数学原则。尽管事实证明阿尔贝蒂著述中的自然观同时受到亚里士多德和新柏拉图思想的影响,但是他的自然观还是更接近于库萨的尼古拉斯(Nicholas de Cusa)的原始科学著作,在后者的著作中自然(个体同样也是其组成部分)是一个同质的整体。艺术家在自己的作品中创造了一个真实的微观世界,它是物质、政治和精神维度中的连贯整体。

这样一来,尽管阿尔贝蒂为绘画空间的建构确立了一般性的条件,但是他的体系不仅可描绘事物的种类及其描绘方式,而且还为描绘事物的意义确定了新的范围。透视空间为用新的方式体验想象力的形象化提供了种种良机,这些新的方式与各种不同的物质利益和经济秩序,或是各种不同的人性观是一致的。关于作品中人的形体和话语因素之间的冲突这一问题,布莱森有进一步的论述(see Bryson 1981, pp. 11 - 15, 89 - 91 and 228 - 230 and 1983, chapter 5)。

1434年阿尔贝蒂返回佛罗伦萨,当时他正在撰写《论绘画》,马萨乔的艺术创作对他产生了特殊的影响。例如在马萨乔为佛罗伦萨红色圣玛利亚(Santa Maria del Carmine)教堂中的布兰卡奇礼拜堂所做的壁画《逐出乐园》中,亚当和夏娃的身体强健、结实,他们大踏步地走出乐园并进入物理空间,他们的双脚站在坚实的地面上。现在通过可视景象本身的隐喻,我们明白他们显而易见的羞愧心理;亚当用双手捂住自己的眼睛,他既看不到使他怀有疑虑的未来,也无法面对我们的凝视;夏娃由于已经意识到别人投向自己的目光,所以她用手捂住自己的身体。壁画外面的世界是我们人类世界,他们走进我们人类的世界并被我们所观看,这是该壁画所含有的意思。因此,我们不能简单地认为是这些新的绘画组织方法使新的“认识”圣经主题成为可能,而是它们本身就是这些主题的意义产生变化的组成部分,因而是一种新的现实观。但与此同时,由于这一新的绘画空间感为新的想象力和投影的发展前途打开了大门,所以其他的发展前途也就因此中断了。正是绘画空间的这种同质性需要对世俗世界和本体论领域进行一种连贯性的描绘。因此,关于超自然人物或事件的描绘,在马萨乔的壁画中,将亚当和夏娃赶入我们人类世界的大天使圣米迦勒,就像驾着一片地毯优雅地漂浮在这两个人物形象上方的空间中。

13

根据上述考察结果,我认为非自然的透视画法并没有采用一种更加准确的感性表现形式,相反,它为思想的视觉再现开发了新的潜在价值。当然,这并不是一种新颖的主张。它应用了帕诺夫斯基关于非自然的透视画法是一种“象征形式”这一著名论断,帕诺夫斯基认为透视画法合理地说明主观观看的经验,并以此方法为新的经验领域的发展奠定了基础(Panofsky, 1991)。尤其是,阿尔贝蒂旨在按照系统原则建构画面的空间结构,他的这一目的涉及一种理性的和清晰的秩序描述与一种对社会和公共事务进行理性的和权威性的安排之间的关系问题。视觉结构的一种清晰明了与一种古典的社会秩序理想之间的诸因果关系,在他《论绘画》里所描述的绘画策略中是含而不露的,但是在他论述建筑的著作中这种关系却是清晰明了的,它与作为阿尔贝蒂其他很多著作之基础的城市秩序的理想直接相关联。对其他艺术家来说,绘画空间的不同组织是与其他社会政治利益相联系的,然而,即便如此,作为学院基本原则的阿尔贝蒂的原理仍然是有争议的。

一种透视空间就是一种绘画空间,在这样一个空间内构成画面内容的各部分的安排可以通过特定的和与众不同的方法造成视觉上的清晰明了,对于观者来说这些特定而与众不同的方法通常都是清清楚楚、一目了然的。例如,对于静物画所需要的诸平面和立体逻辑连贯性的安排和调整,或对风景画所要求的近景与远景之间的对比关系来说,它是一个适当的绘画空间。然而,最不同凡响的是,它为充满生命活力的画面描绘奠定了基础。在其稳定而井然有序的空间范围内,神与凡人的行为和苦难可供人们进行肉体感官、表现力和心理学等方面的仔细

查看和研究。在《论绘画》的整个语境中，作为一种逼真描绘方法的透视法是达到实现主题意义这一终极目标的一种手段，在这一过程中，审美因素、道德因素和政治因素都是相互依存的。通过他关于绘画构图及其历史的描述，阿尔贝蒂打开的窗户可能是通向由道德和审美构成的特殊统一体所制约的一个世界。

崇高的事业

今天，“构图”虽然是一个司空见惯的绘画术语，但是阿尔贝蒂笔下其词义却是十分独特的，它吸取了绘画和修辞学之间相同相近的含义。他将一个古典修辞学术语用于绘画领域，该术语是形容一个句子的各个组成部分是如何建构为一个整体的，以及一系列的句子又是怎样构成给人以深刻印象的演讲(see Baxandall, 1971, p. 131)。阿尔贝蒂在《论绘画》第三卷中写道，“我想使那些绘画初学者们练习我所看到的作文老师的功课。他们(作文老师)首先分别教授所有字母的符号，接着教授如何组合音节，然后是完整的单词。我们的学生应该在绘画中遵循这种方法。”(Alberti, 1991, p. 89)然而，教某个人怎样写字只有在一种情况下才是有意义的，那就是受教育者有话要说。在能够排列出字母与理解句子结构中的句法这两者之间，存在着一个重大转变。但是，只有在某个人同时具备了这两种能力之后，他才能够开始就某个主题进行写作，并做到滔滔不绝或充满诗意。可是，在借用语法和修辞学的过程中，阿尔贝蒂急切地指出，不管一种文学描绘是怎样的生动或充满说服力，我们都应该清楚地认识到从一幅绘画作品那里所能够获得的更多的美感和愉悦。

两百多年之后，亨利·福塞利(Henry Fuseli)在英国皇家美术学院教学中，对阿尔贝蒂绘画构图原理的要点进行了十分精彩和中肯的描述：

更为严格意义上的构图就是创造能力(Invention)的外包装，它指导其素材的安排和配置。构图同时具有物质和精神两个方面的要素：透视与明暗等要素属于前者；统一、适当和明晰等要素属于后者；如果失去了统一，构图就不能贯穿它的主题；如果失去了适当，它就无法进行描述；如果失去了明晰，它就会把真相弄得模糊不清；没有光和影，它就产生不了作用，而无透视法，它就无法获得一个适当的位置(Quoted by Puttfarken, 2000, p. 46. See also, esp., chapter 2)。

正如福塞利(Fuseli)所暗示的那样，构图是有目的的，一个美好的目的。它是艺术作品(历史画)内容的视觉组织。历史，或历史画是一种大幅的叙事性绘画，它逐渐变成学院传统中的主要体裁。它的主题思想取自《圣经》和古典文化资源。因此，阿尔贝蒂在介绍历史是绘画艺术适当的表现对象的同时，他还通过使西塞罗的演讲术与奥维德的寓言故事密切结合的方法，来提倡对一种古典文化的挪用。由于其博学的主题思想，历史画由此而被提升至高于肖像画和静物画的位置，而其重要地位尤其与风俗画或取材于日常生活的绘画形成了鲜明的对比，因为风俗画在主题思想方面不具备历史画那样的深度。到了1669年，费利比安(Andre Felibien)

在他为美术学院开设的系列讲座的开场白中开始明确地宣布题材的等级制。如果不是历史画的诗意主题的提升,绘画是不可能取得其“普遍的”和“永久的”威信。例如,乔舒亚·雷诺兹在他向 1769 年新建立的英国皇家美术学院的学生进行第四次演讲时提到了宏大风格(*grand style*),他说:“无论是在行为还是在事物中都肯定存在某种人们所普遍关注和重视的东西,并引起强烈的共鸣。”(Reynolds, 1959, Discourse IV, p. 75)尽管死亡、爱情、勇敢或反叛等等,都是一些显而易见的深刻主题,它们在整个人类进程中是司空见惯的,但是,20 世纪后期艺术或文化理论的一个特征就是对上述普遍人性的排斥。现在我们只能看到这样的高贵主题是怎样被用来为特定政治和社会利益服务的。可是,阿尔贝蒂正是凭借这一高贵主题的威信才能宣布历史画具有触及灵魂的巨大能量。这就是绘画作为美的艺术拥有道德影响力这一思想观念的由来。

阿尔贝蒂在《论绘画》第二卷中写道(以防重复西塞罗),“只要画面上的每一个人物形象都清楚地展现他自己的内心活动,这幅历史画就一定会打动观众的心。人的某些行为恰巧就是其本能所致:我们因为哭泣而流泪、我们因为欢乐而大笑、我们因为悲痛而伤心。”(Alberti, 1966, p. 77)两百多年之后,圣耶纳的拉丰(La Font de Saint Yenne)在他的《反思法兰西绘画现状》(*Reflection on the Present State in France*, 1774)中写道,“在所有绘画种类中,历史画无疑是最重要的。只有历史画家才是心灵的画家,其他画种的画家仅仅是为眼睛而作画。”(in Greenhalgh, 1978, p. 205)然而,由于认为文学主题理所当然就应该是一件绘画作品的主题思想,所以艺术家的创意既不在于发明与创造,也不在于对主题思想的选择,而在于它的构图。阿尔贝蒂说,由于心灵的活动是通过身体的运动而被知晓的(在这一点上他严格遵循并接受了昆提良关于雄辩术的教诲),所以他强调要对人的身体进行富有表现力的描绘。悲哀的人“无力地支撑着自己病态而瘦弱的肢体;生气时,由于愤怒而双眼充血,面孔及五官都气变了色,盛怒强化和加重了轮廓线的鲜明度”(Alberti, 1966, p. 20)。他还强调要系统安排身体的各种运动,使它们相互关联。作为艺术实践者,他谈到他曾经“从自然观察到”的第一手资料,诸如头部的运动“几乎总是不得不由身体的某些部位以某些手段来维持的,这是因为头太重的缘故”这一类的现象。关于人物形象表情的刻画,或是因为身体的运动而充分体现出来的“心灵活动”的刻画,逐渐变成法国古典主义和美术学院理论的一个核心主题。画家查尔斯·勒布伦(Charles Lebrun)为巴黎皇家绘画和雕塑学院在 17 世纪欧洲统治地位的确立发挥了重要作用,他曾就宏大主题绘画中情感的表现这一问题写下了最有影响的理论专著《描绘表情的授课方法》(*Methode pour apprendre a dessiner les Passions*),此书在 1698 年公开出版。但是,在很多学院或官方沙龙绘画艺术中,如果缺乏思想深刻的主题,那么关于人物行动和感情刻画的这类约定俗成的原则,极容易导致陈腐而平庸的装腔作势和故作姿态。

但是,阿尔贝蒂所感兴趣的不仅是戏剧性的表情,因为他希望整体构图得体适宜,或恰当和合适。人物的举止及其处理不仅必须要合乎具体情节,而且还必须合乎人物的性别、年龄和性格。于是,在阿尔贝蒂关于构图的讨论中,由于美这一指导性原则而存在一种紧张状态,因为,正如他所暗示的那样,年老体弱者是不美的。但是,造成空间感和时间感的还是整个绘画,它关于情节的构想和它对于规模和范围的控制,被认为注定是美的。普桑的优秀绘画作品把

人类事件置于一片空旷且井然有序的、貌似无限的风光之中，它们以一种独特的方式实现了上述观点。普桑本人还从音乐理论那里推导出自己的构图原则，并且在关于绘画方式的讨论中明确地把色彩包括在内。如果美存在于我们借以欣赏事物之卓越的那些品质之中，那么，就绘画而言，这样的品质就必然是特定作品和它实现其主题思想的方式的属性，而非只是所描绘对象的属性。

在选择描绘故事情节展开的特定时刻的过程中，艺术家明确地表达了戏剧性与他关于其利害关系及重要性概念的形成是一致的。然而，阿尔贝蒂却坚持内在的逻辑连贯性、绘画空间的统一性和对块面的视觉安排的关注，这一坚持使得叙述性因素和绘画性因素之间的冲突流行起来。布莱森曾就狄德罗的法国沙龙绘画评论中话语与人物之间的关系展开进一步的研究（see Bryson, 1981, chapter 7）。从力求获得叙述上和情感上的明确清晰来说，尽管生动的形象化语言是解决这一难题的一种方法，但视觉艺术家对那些有悬念情节的时刻特别感兴趣。例如，当某事被剧中的参与者看见时，就像当阿克泰翁（Actaeon）第一次看见沐浴的狄安娜（Diana）时，一切行动都停止了。或者是当没有被绘画作品中的人物形象所看见的某物完全呈现在观众面前时，就像在苏珊娜和长老们这类主题的绘画作品中所发生的情况。在所列举的这两个例子里，女性人体变成了一个典型的艺术母题。由于透视画法既使事物有目共睹，又将它们限制在一定范围内，所以绘画能够探索一切可能的事，不仅能够探索远近、大小事物，而且还可以探索无论是从画面中人物形象的角度还是从其观众的角度来看都是被阻隔或隐藏的事物。然而，最值得注意的是，由于绘画是一种感官媒介物，因此它适宜于描绘引起美感的和感官愉悦的事物，这些事物有着非凡的吸引力，在任何叙事性题材中都不受制于它们所扮演的角色。

观众与任何具象作品中所描绘的事物之间的关系无疑是至关重要的。阿尔贝蒂曾经建议要用引导观众理解绘画内容这样的方法来安置画面人物，甚至可以通过某种方向明确的手势来完成这一任务。但是，到了18世纪，关于观者是否，或者是如何被卷入作品虚构情境中的问题，已经变成了一个影响深入的谈话语题。在其后来关于这一主题的著作中，迈克尔·弗里德（Michael Fried）讨论了狄德罗的主张，即假设观众在场的绘画体现了戏剧性特征。他说，“在狄德罗的著述中，正是观众席在维持着关于戏剧表演艺术的象征，即戏剧是一种表达混乱和疏远而非全神贯注、协调一致、自我超越的表现方式；……（绘画和戏剧）作为人类精神的重要表现方式而持续发挥的作用，被认为取决于画家或剧作家是否有能力破坏事物的那种状态、是否能够使观看行为祛除戏剧化，并因此使之再次成为一种接近真理和信仰的方式。”（Fried, 1980, p. 104）阿尔贝蒂向艺术家提出的这些历史画的基本原则似乎给出了明确的方向，它们通过这样或那样的途径逐渐变成了一个颇受戏剧界关注的棘手话题。

如果关于绘画或素描的审美判断就是关于如何实现一个主题或主题思想的判断，那么，阿尔贝蒂的构图原则便是通向一种传统，在这一传统中类似艺术题材的种种概念之间的区别结果变成了批评所关注的中心问题。因此，概念越精确，作品就越伟大，就是对皮埃罗·德拉·弗兰切斯卡（Piero della Francesca）、提香、普桑的喝彩和叫好，或者是对新印象主义画家修拉

17 弗兰切斯卡（Piero della Francesca）、提香、普桑的喝彩和叫好，或者是对新印象主义画家修拉

的产生。至于这些传统法则是如何被利用或挪用,无疑要取决于艺术与文化之间的关系——艺术归根结底是一个社会的利害关系和价值标准得以合法化的途径之一。在现代早期阶段,这一传统在各个方面都受到了挑战。例如,在马奈的一些绘画作品中,这些学院原则被改变成强调描绘方法的绘画创作,它使绘画观者直接面对此时此刻的世界,既不怀旧也不感伤。马奈的《草地上的午餐》(*Dejeuner sur l'herbe*),或是毕加索截然不同的《亚威农的少女》(*Demaiselles d'Avignon*)标志着历史画传统的重大转折点。但是,这一传统的精神特质以及贯穿其中的阿尔贝蒂式的道德原则,则仍然是支撑着大多数美国抽象表现主义绘画的理由。然而,它很可能在所谓后现代主义画家的创作中进入其自我内省的阶段。在朱利安·施纳贝尔(Julian Schnabel)20世纪80年代创作的热情奔放的绘画作品中,仍然存在着一一种巨大规模和某种涉及崇高的人性主题之间难以捉摸的关系。但是,这是一个有关巨大创造力的自我参考的戏剧性画面,它偶然从范围更广的公众所关注的社会问题中获得文化参照。与其大相径庭的是,在安塞尔姆·基弗(Anselm Kiefer)20世纪70年代创作的弥漫着腐烂气息和空寂感的画面中,留下的只有巨大的空间,历史的记忆遭到破坏。到一种绘画的终结现象出现之时,对当代视觉想象力不再发挥指导作用的就是阿尔贝蒂的传统,它已经走向终结。

注 释

- [1] 斯宾塞的英译本(1966年),第63页。马丁·坎普(Martin Kemp)为格雷森(Grayson)的译本所写的序言和斯宾塞为自己译本所写的序言都为理解阿尔贝蒂的著作提供了相当大的帮助,而且格雷森在第18-20页以同样的篇幅来讨论了这一具体段落。
- [2] 阿瑟·丹托(Arthur Danto)曾在好几个场合,特别是在《艺术的终结》(1986年,第五章)中,提出绘画艺术是朝向貌似真实的一个渐进过程这一主张。他宣称绘画的位置被诸如摄影和电影这一类各种不同的观看的应用技术所取代,因为这一类的应用技术能够更加全面和彻底地再现现实。可是,我不仅质疑这种朝向貌似真实的某种单一目标前进的绘画史观,而且我还认为,就再现而言,摄影和电影具有它们自己与众不同的资源,这些资源是不可以与绘画相比较的。因此,本章结尾所暗示的绘画终结观有别于丹托的终结观。

参考文献

- Alberti, L. B. *Treatise on Painting* (1966) trans. by and with intro. by John R. Spencer, Yale University Press; (1991) trans. by Cecil Grayson and with intro. by Martin Kemp, Penguin
- Barasche, Moshe (1985) *Theories of Art from Plato to Wincklemann*, New York University Press
- Baxandall, Michael (1971) *Giotto and the Orators; Humanist Painters in Italy and the Discovery of Composition, 1350—1450*, Oxford University Press
- Baxandall, Michael (1972) *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press
- Bryson, Norman (1981) *Word and Image; French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press
- Bryson, Norman (1983) *Vision and Painting*, Macmillan.
- Blunt, Anthony (1962) *Artistic Theory in Italy 1450—1660*, Oxford University Press. Originally published

- Danto, Arthur (1986) 'The End of Art', in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, pp. 81 - 115
- Edgerton, Samuel Y. Jr. (1975) *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Harper and Row
- Elkins, James (1994) *The Poetics of Perspective*, Cornell University Press
- Fried, Michael (1980) *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press
- Godel, Joan (1969) *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, University of Chicago Press
- Goldstein, Carl (1996) *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press
- Grafton, Anthony (2000) *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*, Penguin
- Greenhalgh, Michael (1978) *The Classical Tradition in Art*, Duckworth
- Hulse, Clark (1990) *The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance*, University of Chicago Press
- Jarzombek, Mark (1989) *On Leon Baptista Alberti, his Literary and Aesthetic Theories*, MIT Press
- Kemp, Martin (1997) *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*, Yale University Press
- Kristeller, Paul Oskar (1990) *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton University Press
- Panowsky, Erwin (1970) 'History of the theory of human proportion as a reflection of the history of style', in *Meaning in the Visual Arts*, Penguin, pp. 82 - 139. Originally published 1955
- Panowsky, Erwin (1997) *Perspective as Symbolic Form*, trans. by Christopher S. Wood, MIT Press, Originally Written 1924—5
- Puttfarken, Thomas (2000) *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400—1800*, Yale University Press
- Rensselaer, Lee (1967) *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Norton & Co.
- Reynolds, Joshua (1959) *Discourses on Art, 1769—90*, Robert R. Wark, (ed), Yale University Press
- Snyder, Joel (1980) 'Picturing Vision', *Critical Enquiry*, 6, pp. 499 - 526
- White, John (1967) *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Faber

第1章 古典模仿概念

约兰·索尔邦

美的艺术(Fine Art)不是永恒的和经久不变的,而是取决于文化的。正因为如此,人们一直都在用各种各样的方式来创造、描述和解释它。古代并不存在这样一种美的艺术概念,直到18世纪才产生了一种把美的艺术与诸如手工艺或科学等其他人类实践活动及其产品区别开来的概念。在此之前,不存在任何现代意义上的艺术概念,也不存在对艺术作品的生产制作和功能用途进行描述、解释和阐释的某种现代意义上的语言。当然,人们始终都在生产和制作绘画和雕塑作品,演奏音乐、跳舞和讲述故事,并以各种不同的方式对它们进行着夸张和戏剧性的处理。不过,这些艺术活动形式的服务对象处于各种差异极大的社会环境之中,需要我们不只是从艺术作品的角度,而是要从多方面来描述和理解它们。

什么是模仿?

当古典时期的希腊人想对我们今天称之为艺术作品的那些事物,如绘画和雕塑、诗歌和音乐、舞蹈和戏剧等的本质进行描述时,他们中间的大多数人都同意这一类的事物属于“模仿”(mimemata,单数为 *mimema*),并把这类实践活动所造成的结果称为“模仿的艺术”(mimesis)。那么,根据古希腊人的观点,什么是“模仿”,而“模仿艺术”又包含哪些人类实践活动呢?

按照惯例,在翻译中英语单词“模仿”(imitation)一般都被用作希腊“模仿艺术”(mimesis)一词的对应词,尽管这种用法不太恰当。另外,对于被指称为模仿艺术的行为所进行的哲学探讨,一般情况下都被冠以“模仿的理论”。尽管如此,模仿艺术的理论在过去并不是一种结构严谨、体系完善的理论,更准确地说,它是古典时期或整个古代社会,甚至是更晚些时期,大多数著述家、哲学家和读书人所共同持有的一种基本观点。同样,一种严格意义上的专门术语也是不存在的。不过,在希腊语和英语中常用的、多少有点同义的单词倒是有好几个,如“模仿”(mimema or imitation)、“图像”(eikon or image)、“相像”(homoionoma or likeness)等。但是,我认为,在这一组多少有些同义的专门术语背后,存在着某种理性认识上的一致性。关于这一问题本文将进行简明扼要的论述。

今天,模仿理论一般都被认为是一种最古老的艺术理论。然而,正如我们在古代原始文献中所看到的那样,模仿理论并不是一种现代意义上的艺术理论;确切地说,它是一种关于形象化的理解和再现的理论。古代“模仿艺术”理论的基本特征就在于模仿行为与真实事物之间的区别。例如,一座房子是一个真正的存在物,而一件形象地描绘或再现一座房子的绘画或雕塑作品就是一种模仿行为的产物,后者貌似一座房子,但实际上并不是一座真实可居的房子。另外,一首听起来悲伤的乐曲不是一种真实的,或真正的悲伤情感本身,只是给人以悲伤这种情感的印象和感觉而已。正如柏拉图在对它进行系统阐述时所暗示的那样,作为一种行为的“模仿”,是为那些醒着的人所制作的梦境(《智者篇》266C)。无论是人造梦还是这种“模仿行为”,都不是一种真实事物。

心像的形态(美学)

模仿行为与真实事物之间的这种实质性的区别一直到18世纪都广泛被人们所认可,此时现代美术概念的出现和旨在对自然美与艺术美进行哲学阐明的美学学科的确立,使这一过时而肤浅的模仿理论遭到了否定和抛弃。当亚历山大·鲍姆嘉通作为探索美的艺术之本质的一名先驱者,提出了建立作为知识和学术研究的美学(《关于诗的哲学沉思录》,1735年,§116)时,他就是从 *aistheta* 与 *noeta* 之间(即我们通过我们的感官所接受的事物与知识所提供给我们的事物之间)的本质性区别开始的,而进行这种本质性区别的先驱者是古希腊哲学家和中世纪神父身份的圣职人员。美学应该研究感性知识,逻辑学应该研究理性知识。于是,当时美的艺术被认为是我们人类对自身的高级官能——视觉和听觉——进行最细致入微探索的能力。这一创建于18世纪的新学科把这些探索本身作为目标(有其自身目的性的),并要在西方社会和文化中为它们提供一个属于其自身的体制化地位(自治权,用阿瑟·丹托的现代术语来表达就是“艺术界”)。

在古典时期和普遍意义上的整个古代传统中,*aisthesis* 被描述为特定的过程。在这些特定过程中,逻辑上非必然性的精神意象和个别事物的形式被呈献给大脑。例如,当一个人看见一座房屋时,他的脑海里于是便出现了关于这座房屋的一个精神意象,一个有着色彩和形态的意象。用以描绘这一过程特征的基本隐喻,是那种关于烙印的隐喻。一件个别事物把它的偶然特性及形态深深地烙印在感官上,这就像一枚图章戒指,当它被嵌入石蜡中时,它在石蜡上留下的只是其形状而非物质本身。因此,当我们在想“房屋”时,大脑便准备考虑实质,真正的本质或“房屋的性质”。这样的问题是一般性问题,它只易于接近思想(*noesis*)而不容易接近感官(*aisthesis*),因为思想不具备个别性和偶然性。

人们坚持认为,心像可以是各种各样的,而且在生动性、连贯性以及与外部世界的关系等方面,它们是相互区别的。感觉、错觉和幻觉被认为是被感觉器官被动接受的不同的心像形态,当这些感觉器官处于主动状态时,它们能够产生出记忆、梦幻和想象,就像由个别事物的偶然性所构成的其他类型的精神意象。

把模仿行为理解为一种感觉形式

当柏拉图称图像是“为那些醒着的人所制作的梦境”(《智者篇》266C)时,他选择将图像和模仿行为理解为另一种独特的精神意象,凝视或者聆听模仿活动有些像是在做梦。在这两种模仿行为中,于不存在做梦者和观看者所理解到的那类事物的情况下,感觉器官制造或提供精神意象。既不存在将其形态和特性印刻在做梦者脑海里的房屋,也不存在观看一座房屋的图像时导致精神意象产生的一座真实的房屋。但是,另外一种情况是,图像的目击者是清醒的,这一情况似乎是在暗示,观者或听者知道这是一种模仿活动,而非他或她知道的一种真实存在的事物。假如一个人观看一幅描绘一座房屋的图画并相信他或她自己就是在观看一座真实存在的房屋,那么他或她就犯了一个知觉错误:他们产生了一种错觉,没有以一种适当的方式在观看这幅图画或模仿物。从由模仿活动产生的精神意象可以是一种不涉及真实存在物的自由联合体这一意义上来说,理解模仿行为在本质上也像是在做梦。在绘制图像或进行模仿活动的过程中,绘画者或模仿者就像做梦者或幻想者——在想象中把来自可能世界的因素结合成与现存外部世界没有关系的那种人——同样的自由和无拘束,比如希腊神话中半人半马的怪物就是这样一个典型的例子。想象力(*phantasia*)是感官(*aisthesis*)的自由游戏。

梦与由模仿活动而引起的精神意象之间的一种区别,关系到它们是怎样产生的问题。梦是在做梦者的大脑里自发产生的,而且在一定程度上是在编造事物时由意愿而产生的。但是,对于模仿活动的理解则是受到外部人造事物的激发和刺激并因此而有意识地产生的。关于图画和模仿都是人为的这一事实,同样也把它们与诸如映像和影子这类“自然的”图像区别开来,后者是上帝或自然的造化(柏拉图的《智者篇》265B—266D)。人为的模仿行为与自然影像均需要一种能够理解它们的能力。菲洛斯特拉托斯[Philostratus,《传记》(*The Life of Apollonius of Tyana* II, 22)]声称,当我们看到星星、影子和映像时,模仿能力便被激活和调动起来了。同样,观看绘画和雕塑作品也依赖于这种模仿能力:“那些观看绘画和素描艺术作品的人需要有一种模仿能力;原因是没有人能够欣赏或赞美一匹马或一头牛的图像,除非这个人对于所表现的动物已经形成了某种概念。”

古代思想中模仿和图像的基本特征

22

当柏拉图(《智者篇》240A—B)企图给图像下定义时,他坚持认为图像与它所描绘的那一类事物的相似,只是在某些方面的相似,而且仅与正在谈论的那些事物相类似而已。在古代思想中,相似性被理解为拥有共同的特征,关于个别事物和精神意象可以拥有共同特征的观点正是建立在这一信念之上的,即感觉在本质上是一种印象和一个过程,在这一过程中个别对象给大脑提供的是它们的形状和特性,而不是物质本身。于是,精神意象作为一种个别印象,与通

过它所描绘的、并拥有其一般特征的外部个别事物,在关系密切的感觉器官范围内是相似的。但是,一幅图画、一件雕塑或一种模仿行为不可能分享被表现事物所具有的全部特征。如果它分享了,那么它肯定不是对那一事物的再现或模仿,而是它的一个翻版[柏拉图的《克拉提鲁斯》(Cratylus 432A—B)]。最后,图像和模仿活动的唯一可变因素就是在某种程度上类似于被表现的事物(柏拉图的《智者篇》240B)。制作图像和进行模仿活动的目的是为被观看或被聆听,并因此而产生了独特的非事物本身的精神意象。所以,图像和模仿行为是旨在用它们的偶然形态和特征在其听众和观众的心灵中唤起独特事物的精神意象的人造物。这就是它们的实质或真正的本质所在。

模仿的本质

图像和画像是通过它们与其所描绘事物的偶然相似之处来发挥作用的。然而,外部的直观模仿活动,并非一定要在形式上与它们所表现的事物完全一致不可。相反,对它的正确理解产生了一种精神意象,这种精神意象表现了不属于其自身的某种特别和偶然的事物。譬如,荷马史诗《伊利亚特》中的诗句并没有比拟出阿基里斯的愤怒(除非是荷马史诗吟诵者直接扮演阿基里斯在说话),根据古代思想,其实是在听众的脑海里唤起这一故事情节的精神意象,这些听众明白他们是在聆听史诗吟诵而非目睹阿基里斯本人这一事实。一般地说,所有的图像和画像都是模仿活动,但并非所有模仿活动的结果都是图像或画像。亚里士多德(《诗学》第一章)根据所使用的媒介物,如语言文字、姿势和运动、形式和色彩、节奏与声音等等,来区别各种类型的模仿活动。一幅风景画是通过它与我们所熟悉的风景的相似之处而发挥作用的,而一首描写风景的诗则是用语言在读者或听者的脑海里唤起一片风景的某个心像。正如约瑟夫·爱迪生(Joseph Addison)所陈述的那样[《旁观者》(Spectator, no. 416, 1712)],这段陈述表明他大大受益于古代思想:

23

精心选择的词语本身有着如此巨大的力量,以至于一段描述常常提供给我们比目睹事物本身更加强烈的理念(Ideas)。读者发现,借助于语言的力量,用比较强烈的色彩刻画和描绘出来的一种想象中的景色,要比亲临此地进行实地考察更给人以逼真生动的印象。在这种情况下,诗人似乎能更好地认识自然。的确,他是根据自然来描绘这片景色的,并且赋予它以更生气勃勃的特征,使它的美更加光彩夺目。他使整片风景如此充满活力和绚丽多彩,以致在与由语言描绘出来的这些生动的形象相比较时,那些源于事物本身的图像却显得十分无力和苍白。

柏拉图和亚里士多德都坚持认为,音乐在本质上属于模仿艺术。例如,亚里士多德声称(Politics 1340a 17—21)“音乐的节拍和曲调向我们提供了品格状态的画像”。当我们说“这首曲子很悲伤”时,根据模仿理论,这就意味着这首乐曲使听者的脑海中浮现出一个悲伤的心像,这与一幅绘画作品可以呈现出一座无房屋实体存在的房屋(即产生一种心像)的方法是相似的。

认识到这并不是—种真实的悲伤情感本身,使得我们有着不同的反映,因为我们在聆听—首乐曲而不是真实的悲伤情感本身。认识到—幅绘画作品里所呈现的事物仅仅是一种符号而非真实事物,使得我们做出不同的反映。亚里士多德(in *De anima* 427b23—5)写道,“当我们形成—种印象,即某种事物有危险或是令人恐惧时,我们立刻就会受到它的影响,当我们产生了唤起我们勇气的看法时,我们同样也会立即被它所感染;但是,在想象力方面,我们像观众—样观看—幅图画中的某种令人敬畏或给人以勇气的东西”。另外,他在《诗学》(1448b10—12)中指出,“事物本身原来使我们看到就起痛感的,在经过忠实描绘之后,在艺术作品中却可以使我们看到就起快感,例如最讨人嫌的动物和死尸的形象。”

模仿的原型

人们常常坚持认为,模仿理论涉及的是模仿行为与外部世界之间的关系问题,即模仿与外部世界中某个或某些原型之间的关系问题。但根据模仿理论,究竟什么是模仿原型?换言之,模仿活动中表现的是什么?所表现的可以是某一具体事物也可以是某—具体的人。色诺芬(Xenophon)讲述了(*Memorabilia* III. 11)画家是如何把美女当作原型的。但是,原型也可以是一种记忆中的形象。色诺芬在另一件逸事中讲到,一个人之所以受到嘲弄,是因为除了他的爱人之外他什么都不记得。但是这个受嘲弄的人却回敬道:“难道你们不知道我对他是如此的记忆犹新,以至于假如我拥有雕塑家或画家的本领,我就能够根据他在我脑海里的形象制作出他的肖像,就好像是他本人坐在那里给我当模特—样。”另外,波菲利[Porphyry,《论普洛丁及其著述的种类》(1)]描述了一个画家是如何在哲学家普洛丁不知情的情况下秘密地绘制了他的肖像的,这位画家曾几次前去聆听普洛丁的演讲,他就是运用了这种综合记忆形象并把它作为那件肖像画之原型的。塞内加(Seneca)曾就雕塑制作的过程(*Epistulae morales* 65)发表评论说:“如果他使自己注意力集中在他脑海中产生并逐步发展成形的某个概念,那么他是否有一个原型并不重要。”

24

然而,可用作图像和模仿之原型的不仅是个别事物和记忆中的形象。想象力同样能够为图像和模仿活动提供原型。菲洛斯特拉托斯坚持认为(*The Life of Apollonius of Tyana* II. 22)模仿应归于—种双重模仿才能,即构成精神意象的能力,和把这些精神意象用物质形式传达出来的技能技巧。“人的模仿才能应归功于自然,但人的绘画才能属于艺术(技艺;技能)。”“艺术”(techne,习惯上被翻译成 art)—词是指模仿和图像生产中所需要的技艺,而不是我们今天所知道的现代意义上的美的艺术。一般地说,建立在实践和经验基础之上并被变成规章和习俗的任何—种人类活动都被称为“艺术”,是某种可以教学的活动。因此,对于绘画和雕塑的制作来说,关键就是在画家或雕塑家脑海中产生的精神意象:想象力创造出具体事物的精神意象,这些精神意象具有它们自身的感觉特征、色彩和形态。在感知过程中,物象将其无物质性的形式深深地刻印在感知者的脑海中,并因此在他或者她的脑海里创造出—个精神意象。在某种程度上,图像的制作和模仿活动在次序上是感知的颠倒:画家或雕塑家灵巧熟练的双手

把物质材料制作成与精神意象相一致的形象。阿尔喀诺俄斯(Alcinous)在《学术研究入门》(Isagoga IX)中写道,每一个工匠的心中都“装有他自己的特定原型,并且赋予这一原型以物质形式”,而非洛(Philo)在他的《宇宙工厂》(De opificio mundi 4)中则频繁地说:“密切注视形式并使这些可视和有形的物象在任何情况下都与那些精神概念相吻合。”

最后,诸如西塞罗(Orator 11. 8 - 10)和塞内加(Epistulae morales 65)这一类的作者曾声称,柏拉图的理念可以用作图像和模仿活动的原型。柏拉图本人在《理想国》(Republic 598A)中根据一种明确的二元论强烈地否定了这一点,即可视事物不可能被认识,而理念是不可能被看见或通过感官来认识 and 理解的(Republic 507B—C)。虽然大多数作者都同意柏拉图的理念是不可能被感官所理解和领会的,但是关于图像能够表现或涉及柏拉图的理念这一信念却不时地出现在模仿理论的历史中,从而提高了图像的价值。获得这种较高评价的原因在于这一事实,即抽象的理性世界被认为比稍纵即逝和变动不居的感性世界更有价值,而后者正属于模仿活动的领域。

模仿的产物

25 因此,根据古代思想,模仿艺术从一种消极意义上来说是对心像的接受,但从积极意义上来说,它被视作源自实物的产品,这些实物旨在使感知者的心灵深处产生心像。这一生产过程包括两个阶段:心像的创造(“创造”在拉丁文化传统中经常被称作“发明”*inventio*)阶段和用诸如绘画或雕塑这样的物质形式来赋予心像以可视形式的技艺阶段。在模仿这一双重性活动中,想象属于较高贵的部分和内在要素,在这一想象活动中,心灵自由地使有别于实际存在物的各种元件组合起来。色诺芬(Xenophon)在他的《回忆录》(Memorabilia III. 10)中强调了这样的可能性,即挑选各种要素并以这样一种方式把它们结合成一个整体,以致最终得到的将胜过我们通常在这个现实世界中所找到的结果。老普林尼在《博物志》(Natural History XXXV. 64)中讲述了画家宙克西斯(Zeuxis)在接受绘制一幅女神绘画的订件后“如何从全城的裸体少女中挑选出五个人,以便使他描绘的女神画像的每一部分都是最美的”故事。西塞罗(Cicero)在《创造力》(De inventione II. 1. 1 - 3)中发表评论说,宙克西斯之所以运用这种手段,是“因为他不相信能够在某一个人体上发现他所需要的一个美人的所有要素,因为自然尚未完善到使任何一件事物的所有部分都是尽善尽美的地步”。贺拉斯(Horace)补充说,这种组合同样必须显示出妥帖得体,即遵循和仿效合适的事物(*Ars poetica* 1 - 37)。画家、雕塑家和诗人在他们的作品中应该使各种事物协调一致。例如,一头狮子在行为动作上不应该是胆怯的,而一个国王在他的外貌上则应该表现出慷慨大方和宽宏大量的不凡气度。因此,如果去描绘一头胆怯的狮子和一个小气卑贱的国王,就会显得十分荒唐可笑。在绘画、雕塑和诗歌中表现和描绘典型或理想事物应该是他们这些画家,雕塑家和诗人的目标。

当马克西莫斯(Maximus)说(Oration XVII. 3)“画家从每一个人的每一局部搜集美,他们把艺术从各种不同的人体采集到的美合并成一个形象,以此创造出一个健康、得体和完整和谐

的美女。但在现实中,你肯定找不到一个与雕像完全一样的人体,因为艺术旨在创造最伟大的美”这番话时,他是在拒绝把一个具体的外在对象当作原型。于是,模仿与图像不是对外在对象的盲目复制和抄袭,而人们却经常认为这是模仿理论所暗示的东西。古希腊绘画和雕像的目的通常不是对实际生活中个体的真实再现,确切地说,它是关于理想人体和理想精神的表现和描绘。马克西穆斯还提到了(*Oration* II. 3)雕塑评价中所运用的首要标准,“希腊人已经认识到诸神应当用世界上最美的东西来赞美:纯质的材料、人的形体和精湛的技艺”。我们仿效很多古代作者的做法,以菲迪亚斯创作的奥林匹亚的宙斯雕像为例,它是用黄金和象牙制成的,并具有前所未有的最高贵的人类形象,菲迪亚斯掌握了最精湛的技艺。

美

绘画和雕塑中的美,经常被理解为存在于美术作品各部分之间的一种相称性,就像音乐美被看作音程与节奏之间的和谐关系。在毕达哥拉斯的传统中,这些关系是可以用数字来表达的。不过,那时模仿美轮美奂的事物和人本身是很少被当作绘画和雕像之终极目标的,这一点与18世纪和19世纪中人们的主张有所不同,因为在这一时期生命活力之美变成了世界审美理解的基本范畴。在古代,关于绘画和雕塑作品最常见的特征描述和评价就是,它们看上去栩栩如生,或充满着生命活力。在对绘画和雕像作品的描绘中,它们之所以得到赞美和颂扬,主要是因为它们使被表现人物除了没有声音或呼吸这一点外完全就像是真人,很多文献中都记载着这样的描述。这一点一直以来都被理解为古希腊观众中存在一种强烈的写实主义或自然主义倾向,这一倾向与我们从古典时期希腊雕像中所看到的显而易见的理想主义可谓大相径庭。但是,古人对真人般作品的强烈爱好并不是一种现代意义上的现实主义或自然主义。它体现了被人们谓之古希腊艺术革命最本质的特征,这一革命大致在公元前5世纪初非常戏剧性地发生了。这一时期古希腊革命性的发明在于表现生命力(活物),尤其是表现处于一目了然的发展潜能状态下的人的生命力的特定技术和技艺。当时生命力被界定为肉体与灵魂(物质与精神)之间的相互作用力。灵魂普遍被认为不具备偶然属性,从而使得它是不可感知的。然而,它却是可以体现在绘画和雕塑作品中的,因为这种表现“灵魂的作品”是可以通过生命体看到的:一个幸福的人看上去是不同于一个悲伤之人的,而这种灵魂存在的符号是能够描绘和表现的,这是色诺芬说的话(*Memorabilia* III. 10)。于是,这种对生命活力的要求远非一种对真实的“复制和抄袭个别事物”的愿望,而是这样一种愿望和祈求,即呈现和表现人的最宝贵和最有价值的属性,如成为一种生命体的那种属性——灵魂。普洛丁(*Plotinus*)写道(VI. 7. 22):“即便是在其他雕像的比例更加相称和协调的情况下,难道像活人一样更逼真的雕像就是更美的雕像吗? [……]是这样的,因为生命体更吸引人,这是因为它具有灵魂和精神。”再现肉体——灵魂的能力是古典时期的非凡和卓越的创新,这一创新改变了整个制作图像和理解图像的历史。

结 语

关于审美领域的古代遗产,首先根据我们通过理解力而知晓和通过判断力而知晓之间的根本差异而定。判断力使我们“得到”有关特殊事物的个别及偶然属性和特征,而理解力则是思考事物的抽象和普遍特征和属性:我们看见事物的色彩和形态并听到它们的声音,但是我们通过理解力认识它们的共同本质。此外,在判断力的范围内,人们具有一种模仿能力,这种模仿能力被理解为看见和听到不在场事物的能力;例如,你在一幅绘画作品中看见一座房子,实际上那是用各种不同色彩绘制出来的一个平面。为了看见和听到这类事物,心灵感应者就必须清楚和知道所看到的房子是模仿一座房子的画,而非一座真实的房子。如果他们没认识到这一点,那么,他们要么只看见了一个有色平面,要么只产生了看见了一个并不存在的房子的幻觉。为了看见和听见模仿活动,心灵感应者必须要熟悉被描绘的那类事物。为了领会这幅绘画表现的是一座房子,你就必须知道房子属于哪一类事物。模仿能力在本质上是双重性的:每一个人都具有看见和听见模仿物的能力,例如看见事物的影子和水中的倒影,但是只有某些人学会了这种技艺并在模仿活动中运用这一技艺,诸如柏拉图系统中阐述的“为醒着的人造梦”。最后,这些人造的梦可以通过很多不同的方法用于很多不同的目的和完全不同的情境。它们可以出现在宗教情境中,可以被用于政治宣传,可以作为娱乐和消遣,也可以被用作教育工具和色情工具。把它们当作艺术作品使用是一种文化传统和行为,这一传统和行为植根于古代和模仿理论,但是直到18世纪它才逐步发展成一种关于其自身的社会惯例。

参考文献

Primary sources/Text quoted in English translation

- Alcinous (1970) *Isagoga* trans. by Wladyslaw Tatarkiewicz, in *History of Aesthetics*, vol. 1, *Ancient Aesthetics*, Mouton, p. 298
- Aristotle (1964) *De anima* (On the Soul) 427b23—25. trans. by W. S. Hett, Loeb Classical Library, p. 157
- Aristotle (1951) *The Poetics* 1447a8—1447b29, 1448b10—12. trans. by S. H. Butcher in *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Dover, pp. 7—11, 15
- Aristotle (1962) *The Poetics* 1340a17—19, trans. by Ernest Baker, Oxford University Press 1962, p. 343
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1954) *Reflections on Poetry* (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*), trans. and with an introduction and notes by Karl Aschenbrenner and William B. Holther, University of California Press
- Cicero (1960) *De inventione* II. 1. 1—3, trans. by H. M. Hubbell, Loeb Classical Library, pp. 167—9
- Cicero (1962) *Orator* II. 8—10, trans. by G. L. Hendrickson and H. M. Hubbell, Loeb Classical Library, p. 311
- Horace (1966) *Ars poetica* 1—37, trans. by Rushton Fairclough, Loeb Classical Library, pp. 450—3
- Maximus of Tyre (1970) *17th Oration* XVII. 3 and XXV. 7, trans. by Wladyslaw Tatarkiewicz, in *History of*

- Aesthetics*, vol. 1, *Ancient Aesthetics*, Mouton, pp. 302, 305
- Philo of Alexandria (1970) *De opificio mundi* 4, trans. by Wladyslaw Tatarkiewicz, in *History of Aesthetics*, vol. 1, *Ancient Aesthetics*, Mouton, p. 297
- Philostratus (1960) *The Life of Apollonius of Tyana* II. 22, trans. by F. C. Conybeare, Loeb Classical Library, pp. 173 - 9
- Plato (1956) *The Republic* 507B—C, 595B, 598A, trans. by Paul Shorey, Loeb Classical Library, pp. 96, 418, 430
- Plato (1968) *The Sophist* 240A—B, 265B—266D, 268B—C, trans. by Harold North Fowler, Loeb Classical Library, pp. 349, 447 - 53, 457 - 9
- Pliny (1968) *Nature History* XXXV. 61, trans. by H. Rackham, Loeb Classical Library, vol. 9, p. 309
- Plotinus (1988) *Plotinus with an English translation* VI. 7. 22, vol. 7, trans. by A. H. Armstrong, Loeb Classical Library, pp. 159
- Porphyry (1989) *On the Life of Plotinus and the Order of his Books* 1, trans. by A. H. Armstrong in *Plotinus with an English translation* vol. 1, Loeb Classical Library, p. 3
- Seneca (1967) *Epistulae morales* 65, trans. by R. M. Gummere, Loeb Classical Library, p. 499
- Xenophon (1938) *Memorabilia* III. 10. 1 - 8, III. 11. 1 - 2, trans. by E. C. Merchant, Loeb Classical Library, pp. 231 - 7, 239 - 41
- Xenophon (1961) *Symposium* III. 10 - 11, trans. by O. J. Todd, Loeb Classical Library, p. 421
- Xenophon (1961) *Symposium* IV. 2, trans. by O. J. Todd, Loeb Classical Library, p. 421
- Further reading**
- Else, Gerald F. (1957) *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard
- Else, Gerald F. (1958) "Imitation" in the fifth century' *Classical Philology* 53 pp. 73 - 90
- Halliwell, Stephen (1986) *Aristotle's Poetics*, Duckworth
- Kristeller, Paul Oscar (1965) 'The modern system of the arts', in *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts*, Harper Torchbooks, pp. 163 - 227
- Pollitt, J. J. (1974) *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, Yale University Press
- Schweitzer, B. (1934) 'Mimesis und Phantasia. Zur antiken Kunsttheorie' *Philologus* 89, 286 - 300
- Sörbom, Göran (1966) *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Scandinavian University Books
- Sörbom, Göran (1992) 'The theory of imitation is not a theory of art. Some stages in a conceptual tradition', in Jeanette Emt and Goran Hermeren, (eds), *Understanding the Arts. Contemporary Scandinavian Aesthetics*, Lund University Press, pp. 217 - 35
- Sörbom, Göran (1994) 'Aristotle on Music as Representation' *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 1, 37 - 46
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1970) *History of Aesthetics*, vol. 1, *Ancient Aesthetics*, Mouton

第2章 中世纪艺术理论

休·布雷丁

波伊提乌斯(Boethius)和卡西奥多鲁斯(Cassiodorus)是公元6世纪的两个一流的学者和思想家,他们通常被认为是在6世纪的欧洲迅速消亡的一种古典文化的最后代表。因此,西方拉丁语世界中所谓的“中古”(Medieval)时期可以被粗略地界定为6世纪—14世纪之间的900年。然而,中世纪艺术理论直到8世纪末才算是真正开始,因为此时加洛林学者(这样称谓是因为他们与查里曼大帝之间的联系)才第一次在中世纪的西方就视觉艺术的本质和功能进行详细的探讨。

中世纪思想家所讨论的每一个话题都受到他们希腊和罗马先驱们的强烈影响。就美学和艺术理论而言,主要的观点和理论都是继承了毕达哥拉斯、柏拉图、新柏拉图主义者[普洛丁(Plotinus)和伪狄奥尼索斯(Pseudo-Dionysius)]、奥古斯丁和维特鲁威的传统。但是,来自这些源头的思想,即使原来是非基督教的,后来也逐渐地染上了浓郁的基督教色彩。

常常被忽视的另一种影响力来自古典建筑和手工艺品这样的物质遗存,尤其是意大利和其他地中海地区的物质遗存至少保存了制作它们所需要的部分技术。通过与拜占庭和继后同样辉煌的伊斯兰文明的接触和交流,这些技术间歇性地得到了更新。最后一种截然不同的影响力,源于自5世纪以来通过蛮族入侵浪潮输入古代世界的艺术母题。

毕达哥拉斯学派第一个提出,包括艺术作品在内的整个自然都具有一种数学结构。这一信念逐渐在中世纪产生了一种特殊的意义,因为它与基督教的这一观点是一致的,即宇宙的创造者上帝是最明事理的,因此是理性的源泉。它与基督教起源于犹太教的说法也是一致的,因为人们在上帝“已经用尺度、数字和重量安排好一切事物”的《智慧之书》(*Book of Wisdom*, 11: 12)中获悉这一内容。于是,上帝是第一个也是最优秀的艺术家,是天地之间富饶和美的创造者。人类艺术家所从事的工作类似于上帝的工作,并且在他们的创造活动中运用自己的理性,就像上帝在创造宇宙时运用他的理性一样。

不过,人类艺术家与上帝这位至高无上的艺术家的地位是不相等的。人类创造的艺术作品是一种较低级或有限人类理性的产物,因此就本体论的秩序来说要低于自然造物。这一观点与中世纪人对柏拉图的理解是一致的,通过圣奥古斯丁和新柏拉图主义传达的柏拉图思想在中世纪思想中扮演着重要的角色。

新柏拉图主义本身,尤其是伪狄奥尼索斯,是对中世纪哲学和神学最大的单一影响,这种影响一直持续到13世纪亚里士多德思想的复兴(例如,托马斯·阿奎纳既是一位柏拉图主义者又是一位亚里士多德主义者)。普洛丁认为艺术是以可视形式复制或获取不可视世界中的美和真的一种手段和途径。一件艺术作品就是艺术家的知识和认识变成特定物质秩序的一种转化,这些知识和认识本身源自万物之灵,但它们最终是源自超越存在的太一。如果把普洛丁的“太一”换成“上帝”,那么我们就得到了15世纪伪狄奥尼索斯的基督教新柏拉图主义。在整个中世纪反复出现的情况是,无论苦行者和严格禁欲主义者曾经对艺术抱有怎样的疑虑,对艺术的辩护都基于这一信念,即艺术美和自然美是不断发展的,无论是对感官还是对理性来说,两者的美都是对神圣秩序一种揭示。

这一有关艺术本质的理论由于视觉艺术本身的发展而得到了充实和巩固。在拜占庭艺术之前就已经产生一种认为图画是呈现某种理念的视觉诗歌理论,这种理念是隐藏在表象下面的一种不变的精神世界。随着这一趋势的上升和发展,透视画法和逼真的着色法则由于人们对僵硬、静止的人物形象和明亮的色彩的喜爱而逐渐被抛弃。这一新情况与基督教传统图像志的要求是一致的,它的典型表达方式体现在镶嵌画艺术中。到了6世纪,视觉艺术的任务不再是物质美的表现和展示,而是为精神生命寻找绘画和雕塑上的相似物。

加洛林文艺复兴

公元8世纪查里曼大帝加冕之前加洛林文艺复兴就已经在进行当中了。查里曼是一个庞大蛮族王国的统治者,他想要复兴西方古典文化,并为了这一目标而将当时第一流的拉丁语(即西方)学者聚集在自己的周围。一本撰写于那一时期的书虽然没有署名作者,但却以《加洛林之书》(Libri Carolini)为标题对视觉艺术的本质和功能进行了详细的探讨。导致这种探讨的直接推动力是发生在东部地区的圣像毁坏运动。

摧毁圣像行为是一场把时间和精力均用于毁坏宗教形象的运动,它是在拜占庭帝国的社会、文化、政治和宗教的复杂关系中所构成的一种特有的紧张状态下产生的,并且注定要对后来犹太教和伊斯兰教视觉艺术的历史产生一种持久的影响。基督教圣像毁坏者抱有两个基本信念:第一,普遍流传的崇拜宗教人物形象的习俗是盲目崇拜和偶像崇拜(信奉异教的心理习惯在当时依旧很流行,因此对于盲目崇拜和偶像崇拜的指控有时是有道理的);第二,描绘上帝的任何企图和尝试,或者将神性的任何一个方面用视觉形象表现出来都是对神的亵渎,因为圣像毁坏者认为人们用物质形式来描绘上帝是对上帝的一种侮辱。除了像约翰·大马谢内(John Damascene)这样的图像爱好者之外,圣像毁坏的主张和行为无论是在伊斯坦布尔还是在整个8世纪和9世纪的帝国都是十分强有力的,这一主张和行为所导致的结果之一就是,那一时期的拜占庭宗教艺术几乎受到全面的捣毁。

圣像破坏运动在西欧并没有产生什么实质性的影响;也就是说,人们没有到处去破坏和损毁宗教形象。不过它所产生的理论上的冲击波依然可以感受得到。然而各届教皇继任者都一

31

致谴责这场运动，他们一般所持的理由是，图像在加强信徒对形象所指代的实际存在的虔诚反思和记忆方面是有效的，它可以给人留下深刻的印象。公元 787 年所召开的第二次尼西亚会议(Council of Nicaea)也谴责了这一运动。查里曼本人没有调停众主教或延期公会议的权力，可是他支持圣像破坏运动直至宣告崇拜形象有罪。但是，《加洛林之书》的发起人们(他们提交的审议事项是批评和反驳尼西亚会议——这是他们所极力坚持的一项任务)同样也中肯而有力地 为宗教艺术辩护进行了系统的阐述。

首先，他们的辩护结论是，包括视觉艺术作品在内的感性世界在本质上是 有价值的。它或许低于看不见 的精神世界，但是它仍然属于上帝的赠物，因此不应该遭到拒绝和毁坏。其次，艺术具有某种程度的自律性。就是说，一种描绘可以是一种好的描绘也可以是一种不好的描绘，即便所表现的对象是不道德的或错误的。再者，尽管如此，艺术还是应该描绘真实的事物。因为，一件艺术作品有可能在形式方面是非常优秀的，但是就其内容而言它可能是一种质量低劣的艺术：它因为在表现形式上的卓越而给人以愉悦，但也由于其表现对象的低劣而使人产生厌恶之感。

如果我们说这些人 在这里将审美价值观念与道德价值观念混为一谈的话，那就 没有抓住问题的关键。深受奥古斯丁版的柏拉图思想影响的中世纪人认为，一切卓越精湛的形式最终都是统一在一个超验的至善至美之中。上述所有价值和和谐一致的信念是一把凿刀，中世纪人的艺术和审美判断力正是在它的打磨下形成的。艺术丑的性质完全相同，全然不考虑其最接近的原型是荒唐可笑的还是充满谬误的。

加洛林王朝时期的人同样也曾就艺术的社会和心理方面的功能展开讨论和争论，并就此做出三点归纳。第一，它具有 一种教育功能，因为关于基督教《圣经》中的非凡事件和圣徒生平的视觉描绘对于没有文化的老百姓来说是一种教育手段。第二，它们不断地使人想起灵魂的存在和人类的终极目标和命运。第三，它们用自己的美装点和修饰了上帝的住所。

32

这三种功能构成了整个中世纪视觉艺术的权威辩护词。应该特别指出的是，他们都认为艺术与宗教在主题思想、特定场所和功能目的之间有一种密切联系是理所当然的。一种更加工具性的解释就是，艺术价值的高低主要是根据它对宗教的有用程度来决定的。但是，另一方面，我们必须记住的一点，将效用转化为美和真与中世纪关于价值的本体论学是一致的。正如柏拉图主义者曾经所说的那样，在任何一种情况下艺术的本质都在于它用一种感性形式创造出神圣美的一个影像。艺术应该被用来美化和装饰作为上帝替代品的崇拜对象是再自然不过的事了，因为上帝之美在其中散发出光芒。

维特鲁威的影响

维特鲁威(Vitruvius, 公元前一世纪)撰写了一部非常著名的建筑专著，它对加洛林时期和其后的中世纪艺术理论产生了重大影响(他的《论建筑》手抄本现有 50 多部幸存下来)。中世纪人之所以对维特鲁威情有独钟是有好几个原因的。维特鲁威认为建筑是一种总体艺术，是

集所有其他艺术种类和所有人类知识于一身的艺术。对于中世纪人来说，这是使他们将所有艺术搬入上帝住所的实践活动合法化的一种方式。这些艺术是：绘画、雕塑、石工、木工、铁工、彩色玻璃、音乐、修辞、基督教《圣经》诗歌、富丽奢华的弥撒祭袍和供奉上帝的器皿，甚至还包括在后世出现的戏剧。在中世纪的欧洲，教堂是主要的公共建筑，以教堂建筑为中心聚集在一起的各种艺术，不仅仅是为了赞美上帝而设计的，同时也是为表达信仰和影响整个宗教社团——当然是整个基督教世界的情感。

维特鲁威还论述了建筑对称的数学基础和几何学对于一般建筑的重要性。这一点再次与中世纪关于在可视世界存在一种合理的、数学的秩序这一信念相吻合。维特鲁威声称，同样的数学秩序将在人体里找到，因此人体是可以作为建筑艺术的一种模型。头是身体的八分之一，脚是人的身长的六分之一，肩是身长的四分之一。“其他的肢体也有各自的计量比例。通过运用这些比例，古代的画家和著名雕塑家们已经取得了伟大而无限的荣誉”(Vitruvius, III, 1)。建筑也是如此，各部分之间的数学关系是其设计图的关键所在。

这些观点与中世纪宇宙学中新柏拉图主义信念之一产生了共鸣，这一信念就是已被创造出来的世界中的每一事物在结构上都与别的事物是相似的。小宇宙(微观世界)与大宇宙(宏观世界)、部分与整体、地球与天空、生命体与无生命体，都在一切事物的普遍相似性中集合为一体。于是，正如索尔兹伯里的约翰(John of Salisbury)在《教廷史》(*Policraticus*)所表达的那样，与人体结构相似的政治秩序，或是其内在各部分的均匀之美与人体构成相似的大教堂，或是奉行那些正确的数学比例的绘画和雕塑作品，都只是确保这些人造事物与天定的宇宙自然秩序相吻合的种种手段而已。艺术应该永远与自然保持一致。在这里陈述一种典型的中世纪观点，用圣托玛斯·阿奎纳的话来说就是“艺术模仿自然的活动”(Summa Theologiae I, 117, 1c)。

33

在9世纪出现的艺术理论和美学，概括地说，在继后的中世纪时期一直保持不变。但是，形形色色的思想家们、各种不同的思想流派不时地对其各个不同方面的问题进行更加详细的探讨。最后，这一情况促使了一大批论述艺术和美的著述的问世，其中很多论述逐渐摆脱了晦涩难懂的文辞，其中许多理念在埃德加·德·布吕纳(Edgar de Bruyne)具有永恒价值的《中世纪美学研究》(*Etudes d'esthétique médiévale*, 1946)中得到了详细讨论。

克吕尼宗教改革运动

加洛林王朝的文艺复兴没有持续到9世纪。甚至在该世纪结束之前，普遍存在的政治及经济的不稳定局面便导致了加洛林时代知识分子的流散，以致出现了文化生活严重缺失的趋势。然而，正是在910年根据本尼迪克教规在勃艮第的克吕尼(Cluny)建造的一种新型的隐修院注定要对知识和艺术的保存发挥深远的影响。在一批连续继任的非凡卓越的男修道院院长的领导下，该修道院的理想，尤其是它对于一种祈祷生活、工作和学习的许诺，以一种松散的隐修院联盟形式传遍了整个西欧(最高峰时期隐修院的数量超过了一千座)，甚至远及波兰和苏

格兰,并形成了一个所谓的**克吕尼的秩序公会(Ordo cluniacensis)**。它的影响还波及其他隐修院的教规以及一般的宗教生活。

克吕尼改革运动最终导致了一种规模庞大的、完全以罗马式风格建成的新教堂建筑样式的产生。克吕尼修道院的僧侣们还复兴了用雕塑作品来装饰教堂的习俗。最初,这些雕像的典型特征是一种静态的、没有背景和情境的表现风格,这种风格通常被用在插图手抄本中,但是它们很快就获得了一种高度的三维真实感。他们还将某种数学的神秘性结合到他们的雕塑作品中。如此一来,我们也许会发现一种建立在数字“四”之基础上的雕塑结构安排方式:四个大天使、四种基本德性、四条天堂之河、四个季节。中世纪人渴望接受这一类型的强制性因素——还有诸如将一幅湿壁画或低浮雕嵌入一个正方形、三角形或半圆形的空间内这样的几何因素,而且他们还对作品制作所需要的精湛技艺大加赞赏。

就是在这一时期中世纪艺术家们也开始急切地发展出一整套广泛的视觉符号指令系统。动物、花卉、昆虫、鸟类和植物表示来自基督教《圣经》的特定人物和事件,美德和罪恶,寓言和故事等。鸽子象征诺亚、和平、圣灵和净化等;羔羊代表基督和圣女艾格尼斯;蓟草类植物意味着现世痛苦和悲哀,蔓藤类植物代表上帝会(Church of God);圣彼得被表现为手持钥匙或一条鱼,圣保罗被描绘成手持一把剑或一卷他自己的福音书的形象。这的确是一种宽泛而详尽的圣像学,它赋予每一种生物、天地(云彩象征着看不见的上帝)、人造物品、色彩、字母、数字、服装的样式、形状以及所有能够用视觉形式来表现的事物以象征价值。

34

上述视觉象征手法的出现可以用两个因素来解释。第一个因素是上面已经提到的关于中世纪人坚信所有事物都具有一种普遍相似之处的信念。根据这样一种观点,在一种植物与一种美德、一只鸟与一个圣徒、一种色彩与一种感情之间发现某种相似性就一点也不奇怪了。所指(用当代语言来表示)是有动机的,而不是随意的。它使人觉得这是一种“自然的”语言,而不是密码大杂烩,仅仅被那些已经了解其含义的人所能解读的密码大杂烩。另外一个因素是必须使视觉艺术对所有人来说都是明白易懂的,而这在中世纪是理所当然的。其目的是指导和施教,而视觉艺术传达给民众的信息要远远多于一个名称所能提供的,它使民众熟悉画面中所发生的事情,并了解画面所代表的,或者他们从中能够得到的道德准则或教义。

不管怎样,这是一种视觉符号系统,它深深植根于中世纪的文化信仰和必须要做的事情之中。它的生命力是如此的顽强,以致在时间上远远超越了中世纪,贯穿于文艺复兴时期的基督教艺术。如果我们在不了解它所体现的这一视觉圣像学的前提下尝试去体验和感受这种艺术的话,那么就会抓不住它的一个基本特征,而且我们也就不能够与这一艺术的原来观众之间进行想象性的情感接触与交流。

12 世纪的文艺复兴

中世纪人经常谈起一个“12 世纪文艺复兴”的话题,实际上这是西欧充满着巨大创造力的一个时期。这一时期经历了随后迅速发展成大学的学校繁荣,古代文本的发现和翻译的加速

度发展,哲学与神学分离的开始,以及使所有知识走向综合化的一种强大的推动力。在建筑和相关艺术方面,它目睹了罗马式风格被哥特式风格所取代。就艺术理论和美学而言,习惯上经常提到的是12世纪的三个重要的流派:维克托里那学派(the Victorines)、夏特爾学派(the School of Chartres)和西多会学派(the Cistercians)。

圣维克托奥古斯丁大教堂刚好坐落在巴黎郊外,是圣维克托·修和圣维克托·理查的活动中心。二人均继承了新柏拉图主义的传统,该传统就人类从物质到精神再到因神圣而不可名状的上帝的经验设想出一个平坦而连续不断的运动,其中美就像一根金线贯穿始终。圣维克托·理查对灵魂从最高赞美(*admiratio rerum*)上升到一种终结神秘的狂喜状态进行了详细的考察。圣维克托·修集中了更多的精力来分析物质美。自然美和艺术美——其目的在于完善和改善自然——是神圣美一个隐约可见的影子或象征。它具有很多不同的种类,涉及所有官能,不仅仅是视觉和听觉。但是,所有的官能都具有将注意力引向它们的创造者(上帝)的功能,因为它们“好比是出自上帝之手的一部书”(Didascalicon, VII, 3)。这种维克托教义——艺术可以作为获得神秘体验的一种工具——在西欧独一无二,尽管有些人可能会说在华兹华斯的诗歌中,也许是在一般意义上的浪漫主义运动中都能够隐约听到它的回声。

仅次于巴黎学派的另一个最重要的12世纪的学派是夏特爾学派。它是介绍亚里士多德的形式质料理论(即身体是由基本物质和材料形式构成的)的最早的中世纪学派,虽然这一理论是根据柏拉图的理论来阐释的一种形式质料说。柏拉图的《提麦乌斯》(*Timaeus*)实际上就是界定夏特爾学院理性传统的主要文本,因此也就不必大惊小怪它的美学在本质上属于“提麦乌斯”了。也就是说,它是建立在这一原则之上的(这一原则最终可以追溯到毕达哥拉斯),即世界是根据一种数学法则创造出来的,它从这一法则中获得了秩序、和谐与美。关于上帝是一个建筑师或艺术家的隐喻,预先假定人工制作的艺术作品遵循着相同的基本原则,它们既是手工技艺的产物也是认识的产物,其中包括数学知识。作为一种既是理性认识又是手工操作的活动,这种艺术概念是以上帝为中心的中世纪世界观所固有的,它在整个经院哲学阶段不断地被重复。

夏特爾大教堂是最早的哥特式大教堂之一。不过,使哥特式建筑在欧洲得以普及的则主要是西多会的修士们。乍看之下,他们似乎不可能是建筑方面的革新者,因为僧侣生活要避免卖弄炫耀、豪华奢侈和不必要的修饰。这样的主张是西多会观点的组成部分。该主张在很大程度上应该归于明谷的伯尔纳(Bernard of Clairvaux),此人具有个人魅力和领袖气质,但有时脾气非常坏。伯尔纳尤其被克吕尼教堂的华丽装饰弄得十分烦恼,于是他便在自己的《〈雅歌〉讲道集》(*Apologia ad Guillelmum*)中写下了谴责它的著名论断。

鉴于此,西多会的教堂应该是朴实无华的建筑物,从某种意义上来说,它们确实如此,因为它们没有任何绘画和具象雕塑。可是,彩色玻璃画却是容许的,而且西多会的建筑师们很擅长这一典型的中世纪艺术样式。正因为他们被剥夺了制作复杂精细的雕刻作品和装饰品的爱好,所以他们转而集中精力研究一种朴实无华的线条和比例。完美的比例逐渐变成西多会哥特式风格的一个标志和一份遗产,同时也成为各地建筑的一个优秀典范。

建立在朴实无华的线条、人物和体积之纯洁基础上的,有限地使用肌理和色彩的西多会美

学,处于中世纪审美鉴赏力的一个极端。另一个极端的代表是圣丹尼斯修道院院长叙热(Suger),此人是12世纪另一个引人注目的重要人物,是欧文·帕诺夫斯基使他被更多的读者所了解。叙热本人关于重建圣尼斯教堂的记述得以幸存(Suger, 1946),它实际上综合了中世纪审美鉴赏力所有方面的问题。叙热赞许(这是再自然不过的事了)新柏拉图主义的形而上学,尤其是伪狄奥尼修斯所惯用的光的隐喻。不管怎样,这一点正好与他所着迷的艺术直觉是相吻合的,他在新巴西利卡教堂的记述中不断地提及色彩丰富而艳丽的物质材料是如何与一种来自天界的光明交相辉映。

经院哲学

经院哲学阶段——大约是13、14世纪——的一个典型特征就是渴望对上帝、自然和人做一种全面而系统的解释,这一渴望早在12世纪就已经露出端倪。随着时间的推移,又一个重要的因素开始产生影响,因为由穆贝克的威廉(William of Moerbeke)及他人所翻译的亚里士多德的好几部著作成为哲学规范的组成部分。这些著作迄今或是尚不为人所知晓,或是被人们所忽视,这就导致了企图使柏拉图主义与亚里士多德思想同化的各种尝试和努力,但这一目标的全面实现主要是由托玛斯·阿奎纳完成的。

遗憾的是,经院艺术哲学与此前的艺术理论几乎没有什么区别。之所以感到遗憾是因为我们禁不住会想,假如这些经院哲学家们已经阅读了并吸收了亚里士多德的《诗学》思想,其区别又会是怎样的呢?没有人真正知道他们为什么没有这么做。一种《诗学》的简译本在13世纪的大部分时间中都是很容易看到的,1278年穆贝克的威廉提供了《诗学》的全译本。它似乎一直被经院主义思想家们所忽视,不被像但丁和薄伽丘这一类的重要人物所知晓,甚至在整个15世纪的意大利,都是被忽视或不为人知的。

尽管如此,一些经院哲学家还是大量撰文论述美的问题,其中有些论述也与艺术理论有着重大关系。波纳文图拉(Bonaventure)和阿奎纳这两位最伟大的经院哲学家根据它们的感官方面特征和模仿上的特点谈到了视觉形象的美。波纳文图拉写道,“画得好的图像就被称作是美的。当图像很好地再现了它所描绘的对象,也被称作是美的”(Comm. in I Sententiae, 31 (pars 2)1, 3ad2)。阿奎纳写道:“如果一个图像完美地再现了某种事物,它就被称作是美的,即使这个事物本身是丑的。”(Summa Theologiae, 1, 39, 8c)

在这里有两点是值得一提的。第一,艺术美没有被解释为一种神圣或不可见的美的物质性反映,而是通过人的技艺制造出来的物品的属性。第二,两人似乎都赞成类似艺术写实主义这样的创作方法。这不是一种企图捕捉物质材料中的精神的艺术,而是这样一种艺术:在一种物质对象——绘画或雕塑作品——中捕捉另一种物质对象的本质。13世纪的艺术源自拜占庭艺术,经历了一个长期的发展阶段。也许是在没有充分意识的情况下,波纳文图拉和阿奎纳在描绘他们自己时代的视觉艺术时,不仅是按照其实际情况来形容——即它是一种追求写实主义的艺术——而且,甚至还更加意味深长地以它给他们的感觉来形容——它是一种享受其

内在真和美的属性的艺术,而不是一种证明超验理念和神性的王国的艺术。就这一点而言,中世纪发生变化的不只是艺术,人们的鉴赏力也在发生变化。

艺术家与年代史编撰者

如果我们想要研究中世纪后期的艺术理论,我们就不应该忽略艺术家本身,也不应该忽略他们同时代人对他们作品的描述。中世纪人一般都拥有前辈留传下来的视觉艺术制作指南,这类指南和手册中写有怎样研磨颜料和调配色彩、如何为一幅湿壁画打底稿等等这一类详细而具体的指导。我们还拥有各种不同的年代史编撰者们对艺术家作品的描述。绝大多数的这类手册中都不包括任何意义上的艺术理论,其中大部分都是关于物质材料、尺寸和费用这类纯事实细节的描述。但是,偶尔也有一些有关时代艺术文化修养方面的附带评论。我们发现早在11世纪奥斯蒂亚的利奥(Leo of Ostia)就十分的神奇,这是因为“人们肯定会相信镶嵌画中的人物形象是有生命的”(Holt, 1981, p. 13)——而这比包含在波纳文图拉和阿奎纳著述中的艺术写实主义几乎要早200年。在13世纪,一本不同寻常的出自亨纳考特的维拉德(Villard de Honnecourt)之手的素描本和指南记述了他曾画过一头狮子的写生素描(Holt, 1981, p. 91)。一份把有关石工技术方面的文章编列成表的文献记录(大致注明从13世纪开始)表明“没有人能够不折不扣地圆满完成由另一个人开头的作品”(Holt, 1981, p. 103)——这是一种有关个人天才观的早期预示,它因此也是明确地背离了艺术是一种遵循和刻守正确法则的事物这一信念,而这一信念永远都未远离中世纪精神。

因此,这些命题和习惯做法——写生、模仿的写实主义、艺术家的个人天才——并不是突然出现在文艺复兴的,而是早在中世纪结束前就已经奠定了基础。维拉德的速写同样也阐明了他的信念,即人和动物的素描应该符合几何图形。这一点与中世纪关于“对象及再现对象的绘画作品都是按照数学法则构建的”坚强信念是完全一致的。然而,帕诺夫斯基却指出,维拉德在其素描对象的面部及身体上所刻画的、显而易见是证实其数学结构的那些线条,并非源于任何具体的数学原理。当我们持一种苛刻的批评眼光和态度时,结果这些线条就像这些素描作品本身那样变成了仅仅给人以泛泛印象的东西(Panofsky, 1970a, pp. 112 - 116)。

琴尼诺·琴尼尼(Cennino Cennini,约1370—1440)通常被当作中世纪和文艺复兴之交一个重要的过渡性人物。他的《艺术家手册》(*Il libro dell'arte*)是又一部用中世纪风格写成的注重实践经验的指南。但是,我们却不时地发现一些在文艺复兴时期司空见惯的言论,譬如,画家通过素描写生获得他们的技能、绘画与理论知识的地位是平等的,以及画家可以随心所欲地自由运用自己的想象力等等(Cennini, I, 1)。

中世纪后期的艺术精神也许可以通过杜乔(Duccio)的一件优秀的祭坛画是如何从他的作坊运至锡耶纳大教堂这样一段描述中得到更清晰的体现。据目击者说,这对市民来说是一件大事。所有的店铺都关了门,由牧师、修士和市民构成的一行人伴随着祭坛画,他们手持蜡烛,“所有的钟都发出了欢快的声音,表达出了对如此高贵画作的无限崇敬”(Holt, 1981, p.

135)。鉴于此,当人们看到琴尼尼写到绘画的地位应该仅次于理论,与诗歌的地位是平等的,以及绘画发现的是看不见的事物时,也就见怪不怪了。就视觉艺术而言,琴尼尼既是中世纪最后一位艺术家,又是文艺复兴第一位艺术家。更加确切地是,我们在琴尼尼那里发现这两个时期并非泾渭分明,而是相互交织的。

参考文献

Primary sources

- Aquinas, Thomas (1964—1976) *Summas theologiae*, Blackfriars edition and translation, 60 vols, London: Eyre & Spottiswoode and New York: McGraw-Hill
- Bernard of Clairvaux (1844—1890) *Apologia ad Guillelmum*, in J.-P. Migne, (ed.), *Patrologiae cursus completes, series Latina*, 222 vols, Paris, vols. 182, cols 895—918; partial English translation in G. G. Coulton (1930), *Life in the Middle Ages*, 2nd edn, 4 vols, Cambridge University Press, vol. IV, pp. 169—74
- Bonaventure (1882—1902) *Opera Omnia*, 10 vols, Florence: Quaracchi
- Cennini Cennino (1933) *The Craftsman's Handbook [Il libro dell'arte]*, trans. by Daniel V. Thompson, Dover
- Hugh of St Victor (1961) *Didascalicon*, trans. by Jerome Taylor, Columbia University Press, Book VII (not included in the translation) printed as *De tribus diebus* in J.-P. Migne, (ed.), *Patrologiae cursus completes, series Latina*, 222 vols, Paris, 1844—90, vols. 176, cols 811—38
- Libri Carolini* (1844—90), in J.-P. Migne, (ed.), *Patrologiae cursus completes, series Latina*, 222 vols, Paris, vols. 98, cols 941—1350
- Suger (1946) *Abbot Suger: On the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, ed. and trans. by Erwin Panofsky, Princeton University Press
- Villard de Honnecourt (1968) *Album de Villard de Honnecourt*. Facsimile. Paris: Léonce Laget
- Vitruvius (1931—4) *On Architecture [De architectura]*, trans. by Frank Granger, Loeb Classical Library

Collection of primary sources

- Holt, Elizabeth G. (1881) *A Documentary History of Art*, 2 vols. Vol. 1, *The Middle Ages and the Renaissance*, Princeton University Press
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1970—4) *History of Aesthetics*, 3 vols. Vol. 2, *Medieval Aesthetics*, Mouton.

39 Secondary literature

- Barrett, Cyril (1965) 'Medieval Art Criticism', *The British Journal of Aesthetics*, 5, 25—36
- Copleston, F. C. (1946—63) *A History of Philosophy*, 7 vols. Vol. 2, *Medieval Philosophy*, Newman Press
- Dales Richard (1992) *The Intellectual Life of Western Europe in the Middle Ages*, 2nd edn, Leiden, Brill
- Dasseleser, Pascal (1999) 'Esthétique "thomiste" ou esthétique "thomasinne"?'', *Revue philosophique de Louvain*, 97, 312—35
- De Brune, Edgar (1946) *Etudes d'esthétique médiévale [Studies in medieval aesthetics]*, 3 vols, Bruges, De Tempel

- Dvorák, Max (1967) *Idealism and Naturalism in Gothic Art*, trans. by Randolph J. Klawiter, University of Notre Dame Press
- Eco, Umberto (1986) *Art and Beauty in the Middle Ages*, trans. by Hugh Bredin, Yale University Press
- Ferguson, George (1961) *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press.
- Focillon, Henri (1963) *The Art of the West in the Middle Ages*, 2 vols, trans. by Donald King, Phaidon Press
- Grabar, André (1969) *Christian Iconography*, Routledge & Kegan Paul
- Hauser, Arnold B. (1979) *The Social History of Art*, 2 vols, Routledge & Kegan Paul, vol. 1, ptIV, pp. 131 - 265
- Huizinga, J. (1927) *The Waning of the Middle Ages*, Arnold.
- Ladner, Gerhart B. (1979) 'Medieval and modern understanding of symbolism', *Speculum*, 54, 223 - 56
- Le Goff, Jacques (1988) *The Medieval Imagination*, trans. by Arthur Goldhammer, Chicago University Press
- Mâle, Emile (1961) *The Gothic Image*, trans. by Dora Nussey Fontana
- McEvoy, James (1994) 'La philosophie du moyen âge, la civilisation médiévale et la culture du médiéviste', in Jacques Follon and James McEvoy, (ed.), *Actualité et la pensée médiévale*, Louvain and Paris; Peeters, pp. 67 - 78
- Panofsky, Erwin (1970a) *Meaning in the Visual Arts*, Penguin
- Panofsky, Erwin (1970b) *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Paladin
- Taylor, H. O. (1911) *The Medieval Mind*, 2 vols, Macmillan.

第3章 新柏拉图主义美学

苏珊娜·斯特恩-吉莱

新柏拉图主义在公元3世纪和4世纪的古代末期达到鼎盛,并一直延续到公元529年查士丁尼(东罗马帝国皇帝,527—565)宣布关闭雅典学院之时。尽管该派成员都把自己说成是柏拉图主义者,但后世却称他们为“新柏拉图主义者”。这一创造性的术语不仅使该派有别于柏拉图主义,而且还认可了它在学术方面的创新。除了普洛丁(Plotinus 204/5—270)这一哲学史上的重要人物之外,这一学派还声称拥有像努墨尼乌斯(Numenius)、波菲利(Porphiry)、艾姆布利科斯(Iamblichus)和普罗克洛斯(Proclus)这样的著名思想家。它无论是对基督教还是伊斯兰世界都产生了十分广泛、深远而持久的影响。尽管普洛丁的哲学一开始受到了折中的亚里士多德学派评论家们的挑战,但是像其他形式的柏拉图学派一样,它在文艺复兴时期被“重新发现”。新柏拉图主义主要是通过马西利奥·菲奇诺(Marsilio Ficino, 1433—1499)翻译普洛丁和皮科·德拉·米兰多拉(Pico della Mirandola, 1463—1494)的理论著作而重新接触西方的思想意识,并对科学和艺术产生了一种新的推动力。就普洛丁关于美本质的理论而言,它对于近代美学和艺术理论发展的影响是如此的彻底,以至于那些受惠最多的人常常意识不到这种影响的存在,以及受影响的程度。由于这个原因,同时也由于普洛丁思想的高度体系化,从而使得我们实际上不可能孤立地来考察其思想的某些组成部分。因此在这里,我们首先对他的哲学做一简单的整体概述是非常必要的。

古希腊思想是受探寻一种原则大法之目的驱使而产生的,这是一种能够解释感性世界永远变动不居的复杂现象独一无二的原则大法。就这一意义上的古希腊思想来说,它是把统一性视作纯概念的一种必要条件,在某些情况下,甚至也将统一性视作实在(reality)的一种必要条件。就这一点而言,它在普洛丁的哲学体系中找到了它最权威的、最完美的体现。如果说事情就应该如此的话,似乎多少有点自相矛盾,因为,虽然普洛丁是在罗马度过其学术生涯的,但他曾经在埃及学习过(他很可能就是埃及人),他对东方神秘主义的爱好并非是一时的心血来潮。波菲利是他的学生,同时也是他的传记作家和著述的编辑者,波菲利将他描绘成一个圣贤,一个神秘而沉默寡言的非凡人物。波菲利在编辑普洛丁的著述时,并没有按照年代顺序,而是将他的著述整理成六大卷,每一卷包括九篇文章,故书名为《九章集》或《九部书》(enneals)。

在普洛丁的一元论体系中,纯概念法则是遵循存在法则的。当从太一到感性世界的诸客观存在的连续性描绘出了一个超自然的、形而上学的进程时,有可能导致个别心灵对高级原则大法的直接认识这一转变活动,为理智和精神的发展提供了一种模式。

普洛丁关于物质存在和超自然实在的陈述是按照三原则等级制相继进行的,那就是从统一性到杂多性的递减法则,即太一、理智和世界精神(或世界心灵)。每一种原则赋予永恒的和非物质的本体以合法形式,并为源于它的实在(或本质)及其终极目标设立模式。于是,通过一种使基本原则不改变的永恒不变的、持续不断的和必然的进程,太一流溢出理智,理智流溢出世界精神,世界精神再依次产生物质并赋予其以形式。在有效地使纯概念标准上升为他的终极形而上学原则的同时,普洛丁把统一性置于存在之上,并确认太一是存在及一切价值的源泉。他认为,既然将任何物质特性赋予太一总是不可避免地要把局限性和多重性添加到一个无所不包和不可分割的本原上,所以它(太一)超越了一切形式、必然状态和思想所能及的范围。在其尽善尽美的状态中,太一永无休止地流溢和放射出有别于其自身的产物,但这些产物却像光线与其光源或影像与其原形那样保持着与它的密切关系。正如这些隐喻所暗示的那样,流溢和放射出来的产物在等级上低于其根源——完美绝对的统一性是这些产物所不可能具备的。可是它怀念太一神的尽善尽美,于是便在清修静观和沉思冥想中求助于它。在这一转变活动中,流溢出来的产物逐渐意识到其自身是一个独立的、并因此也是明确的和有限的实在,普洛丁称之为理智,并将它描写成属于形式(Forms)和感性世界的纯概念模式领域。普洛丁笔下的形式,具有柏拉图的理式(Ideas)的某些重要特征,它们不是由理智表现出来的如此众多独立创造活动的产物,而更应该被视作它们的表现形式、它们本身的思想或纯概念,所有这些原本都是相互联系的,它们原本与它们的源头也是相连的,而且每一种形式既是对整体的反映,也是在无限的清修静观和苦思冥想中对整体的认识和理解。形式(Forms)与理智(Intellect)构成了一个有差异的统一体,该统一体具有诸如存在物、生命和美这样的物质属性。在第一放射和流溢阶段,另一性、多重性和多样性均被纳入纯概念体系。

在结构上类似于第一阶段的第二放射阶段,理智依次流溢出世界精神,这是普洛丁纯概念体系中的第三个也是最后一个原则大法。作为这一纯概念原则的一种“明确思想”或“概念”,世界精神同样也是求助于它的源头——太一神。在这一进程中,它反复思忖着种种纯概念并获得对其自身的认识,与此同时导致了感性世界巨大杂多体的产生。较之它们的源头更加不同的是,这一实体本身拥有了各种不同的精神表现形式或类型,从而与它们降至物质(肉体)的特定阶段相对应。当世界精神(the World-Soul)作为一种非物质存在的统一体继续留在纯概念领域内时,天体的精华、由于给予并维持生命而被称作自然的心灵,以及有意识的存在物的个别心灵,就是太一神在放射或流溢过程中逐步降低本质或退化直至最终个别的心灵与肉体结合,以及它相应远离其宇宙之源的各个阶段。在每一个阶段,世界精神都要呈现出说明自身形式的特征,即通过努力就能理解的形式概念和形式反映。随着世界精神越来越多地占据物质(肉体),这一类影像就不可避免地越来越虚幻和无实体性。在它最终完全与肉体结合的时刻,世界精神产生了无定性、无生命力的物质,普洛丁将这种物质等同于全无实际意义的存在、罪恶和丑。正如他所设想的那样,感性世界的存在永远都是由于世界精神的存在与全无实际

意义的物质存在之相互作用所导致的结果。

普洛丁的美学术语十分繁杂,美学思想是其哲学的核心。他的两篇专门谈美的论文,即第一卷第六篇《论美》(On Beauty)和第五卷第八篇《论概念美》(On Intelligible Beauty),证明了他思考这一问题的持续性,如果按照写作时间的顺序来看,这两篇论文分别是普洛丁《九章集》中的第一篇和第三十一篇论文。自文艺复兴以来,这两篇论文是《九章集》中最广为人们所阅读的,它们对于美的艺术和艺术理论均产生了巨大的影响。

普洛丁的美学思想适合通过物质世界的质料与物质(肉体)之间的差异来进行探究。与其在柏拉图思想中的对应概念不同的是,就世界心灵的造物活动来说,普洛丁的质料不可能发挥保育员和载体的作用,因为它(质料)是绝对的全无实际意义的物质存在,所以它也必然是无动于衷和毫无感情的。只有世界心灵短暂而无定性的映像及其符合理的表象客体,才可以在它一旦被世界心灵赋予形式后逐渐停留在质料中。正如普洛丁从理论上对抗诺斯提教派(the Gnostics)所阐述的那样,由于世界心灵的能动作用导致了肉体存在被烙上了概念原则的印记,所以它没有受到鄙视,没有被斥为是无价值和丑陋的。的确,这个世界上的各种事物就是通过分享形式而获得它们能够接受的无论是多么的模糊或微弱的美:“于是,形式企图影响并构成必将由众多部分结为一个独一无二的有序整体的存在……因为,既然它本身就是一,那么只要某一事物可以是由诸多部分构成的,被它赋予形式的事物就肯定也是一。”(I. 6. 2)普洛丁关于感官美是一种从物质的不确定性趋向世界精神的相对统一性和明晰性的行动的理论,导致他使美同化了统一性,并由此使美同化了真实性,因为他的本体论是建立在统一性的原则基础上的(V. 8. 9)。普洛丁使完满显现的真正的世界精神之美和更纯、更真实的理智和形式之美,与装饰和点缀着感性世界的美的幻象形成对比:“首先,心灵向上飞升以接近和回归理智并在那里认识形式,这些形式都是美的,然后确认这些形式、理智就是美;由于这些形式,由于理智和本质,所有事物都是美的。”(I. 6. 9)理智不是拥有美,而是理智本身就是美,它的美只有在一种独一无二的全身心地凝神观照的状态下才能够被认识和理解,在这一状态中观照者与被观照者融为一体。由于彻底地摆脱了可感觉到的质料,并因此完全不受空间、质量和体积的制约,所以那些烙上理智之印记的形式“……都聚在一起,每一种形式再次各占一席之地且互不分离,但都不拥有可感形态——因为,假如它们拥有可感形态的话,那么就会出现一个形式占据一个空间,而另一个形式占据另一个空间的现象,结果每一个形式就再也不可能就是整体本身了”(V. 8. 9)。理智之美依次源自太一与普洛丁。普洛丁经常把太一与神相提并论,偶尔也称其为至高无上的美(VI. 7. 32 and 33)。

如此一种形而上学的美学思想对美学产生了重大影响,对于其中的某些影响,普洛丁曾进行了明确的引导。为了反对斯多噶派关于美存在于合适的比例与和谐之中的观点,他主张(I. 6. 1)单一和单纯的事物也可能包含着美。根据他关于非物质形式要比它们在感性世界的影像更加美这一观点,普洛丁推断在审美意义上艺术家心灵要高于以经验为依据的艺术作品:由于被“大量的外部世界的物质所分割”(I. 6. 3),所以后者(艺术作品)不可能拥有前者所具有的纯粹性和统一性。在明确艺术作品是直接认识纯概念的艺术心灵产物这一方面(V. 8. 1),普洛丁预示了诸如 B. 格罗塞(B. Croce)和 R. G. 科林伍德(R. G. Collingwood)这样

一些历史唯心主义美学家的理论,尽管我们并没有普洛丁对这两位哲学家直接产生影响的具体证据。普洛丁在艺术与感性世界之间设定这种本体论间隙,最终导致他脱离了柏拉图关于一些作为模仿物的艺术形式两次离开真实的批评理论。在普洛丁看来,模仿艺术家远远不受感性世界的制约,他们使得自己的创造物比它们的原型更加忠实地反映形式:“这些艺术所模仿的不单纯是它们所看到的事物,而是它们返回到自然起源的那些形成中的原则大法;……艺术凭借自己的力量完成了大量的工作,而且由于它们本身拥有美,所以它们弥补了事物中的缺陷。”(V. 8. 1)于是,他坚持认为,雕刻家的想象力不必受到可感世界中不完美事物的限制。他在借用西塞罗《雄辩家》(II. 8-III. 9)中的一个例子时同时宣称,菲迪亚斯“并不是根据什么视觉感官所看见的蓝本来制作他的天神宙斯雕像的,而是按照他对于宙斯如果屑于显现给凡人之眼观看时理应是什形象的理解来进行创作的”(V. 8. 1)。结果与柏拉图在撰写《理想国》第十卷时可能思考的似乎相反,在普洛丁看来,这些艺术不必受到感性世界中事物的限制;相反,受到纯概念的刺激而出现在艺术家心灵中的艺术作品可以引导灵魂飞升,而且就像普洛丁虽然曲解但却十分喜欢的埃及象形文字,还能够使观者直接认识和理解形象化的真实(V. 8. 6)。

然而,尽管普洛丁为这些艺术进行辩护并对它们产生了重大影响,但他并不知晓一种现代意义上的美学。一开始,他是如此地扩大“美”概念的范围,以致使它实际上不适合用于趣味判断之类的领域。的确,在他的宇宙论中,不在可评价和可描述事物之列的美的范围,包括以世界精神的表现形式出现的自然造物活动的结果和所有艺术形式,手工艺产品(诸如纺织和木工)以及精神和道德方面的独立存在(如美德和生活方式)。在这一宽广的范围内,普洛丁并没有为审美特质或艺术价值限定一个子类。那么,他所认为的审美标准究竟是什么?如果宇宙是赋予物质以形式的世界心灵的产物,如果可感觉到的美只能是更高世界的一个影像,那么根据普洛丁的观点,它是在服从内在形式的条件构成了美的充分和必要的条件这一原则吗?这一结论似乎是不可避免的。不过,假如这一标准可以通过一切手段使得我们能够评价艺术作品的审美特质的话,那么它是否同样能够在诸如面对风景或人的面孔此类的情形下帮助我们呢?除了在反对诺斯提教派时为其辩护之外,普洛丁从未讨论过自然美,但是他的确思考过人体美,而且他关于这个问题的评论证明了他的价值论中道德主张的深度。在使观者眼中的外部世界的美区别于真正的美(这种美源自内在心灵,她与道德生活是不可分的)的同时,普洛丁反复力劝他的读者赶紧离开肉体的“表面完美与鲜活”前往它们所体现的实在。

44

普洛丁是言行一致的。用波非利的话来说,由于他“羞于以肉身存在”,所以他坚决地拒绝别人为自己画肖像。虽然他承认一件绘画作品可以比它所描绘的对象更美,但是他却坚持认为事物常常是相反的:“并非越逼真的雕像就是越美的雕像,即便这些雕像有着更好的比例,难道不是这样吗?难道一个丑人不比一个美丽的雕像更美吗?”他用反问句提出这样的问题。他接着就这两个问题给出肯定的答案说:“是的,因为生命体更令人愉快,这是因为它有灵魂,这是因为它拥有更好的形式。而这意味着它以某种方式沐浴到了上帝之光,如此沐浴唤醒、生成并提升了它的本性,并尽其所能地使之体面和活跃起来。”(VI. 7. 22)由于就人体是有灵魂的这一点来说,它们分享到了理智这一原则大法,所以它们从自身来源的永恒实在那里获得短暂的审美价值。在普洛丁的体系中,审美价值不是独立存在的。

普洛丁对于视觉艺术的影响既非直接也非通过艺术理论的中介,这一影响的实质及其程度,长期以来都是一个有待研究和思考的问题。因为它几乎完全是一个无可考据的问题,所以无法给予任何意义上的精确评价,而艺术史家则更是被善意地告诫要谨慎行事。然而,艺术中的新发展——至少是两个历史时期艺术中的新发展,与新柏拉图主义的传播或复苏在时间上是重合的。就这些情况而言,不是把这一问题搁置起来不解释,而是在谨慎地证明这是在继续假设艺术实践是受到理论影响的。新柏拉图主义影响艺术的第一个高峰是4世纪中一种独特的拜占庭美学的产生,这一美学思想主要体现在绘画和镶嵌画作品中,它对意大利北部和地中海东部地区的统治直到1453年拜占庭帝国的灭亡才结束。这一传统的特征就是著名的倒置透视图,通过这种画法最重要的人物形象——上帝、圣徒或国王——被描绘的比身边其他人要高大,并被置于画面的中央位置,其背景在绝大多数时候都是金黄色的、无色调变化的和无阴影的。那些僧侣形象是扁平的,并稍稍被拉长了一些,他们完全被处理成正面形象,另外他们朝着同一方向的目光投向远处。正如温德(Wind)恰如其分的概括,拜占庭艺术使其人物形象“非物质化”。其大多数典型特征,即太一的至高无上与超验,从太一到理智再到世界心灵的三重本质的排列,理智的无限性,物质的卑下与罪孽,作为不可见美的一种模式的金黄色等等,都是与《九章集》中明确的哲学宗旨相吻合的。由于埃尔·格列柯(El Greco)的绘画作品在一定程度上具有某些拜占庭艺术风格的特征,所以人们一直声称他也是受到了普洛丁的影响。然而,关于这一断言的证据,无论是从学说上的联系还是依据审美上的密切关系,实际上都是不存在的:埃尔·格列柯是一个有修养的人,他曾阅读过亚里士多德的著述,但是他甚至不曾有过柏拉图的著述,更不用说拜读过普洛丁的著述了。

就早期(从罗马帝国衰落到中世纪盛期)基督教艺术具有拜占庭艺术的某些特征这一点而言,它同样也可以说与新柏拉图主义具有一定的渊源关系,安德列·格拉巴尔(Andre Grabar)已经出色地完成了普洛丁认识论来源的追溯。在普洛丁关于如何解决使远处的物象显得很小这一类问题的回答中,他说我们缺少能使我们正确地判断出整体大小这样的参照单位(II. 8. 1)——格拉巴尔证明了早期基督教艺术家以同样的清晰度和统一的扁平和无变化的色调来处理重要人物形象的细节描绘的源头。根据普洛丁关于感性认识存在于客体而非心灵世界这一论点(IV. 6. 1),格拉巴尔看到了这一风格典型特征的放射观的对立理论,这一理论迫使观者成为对象的中心,并使他与之紧密地集成一体。就普洛丁的非推论的理性、洞察力而言,放射观减弱了空间的束缚和限制,使得对于人物形象所作的其他非真实的相互穿透成为可能,并使观者与对象融为一体。于是,认知是直接的,同样也是整体和全面的。普洛丁与早期基督教艺术之间在意识形态上如此一致,以致今天在一个不喜欢基督教的哲学家看来是自相矛盾的。

正如当代大量有关造型艺术史、艺术理论及实践方面的论文所论证那样,意大利文艺复兴最终被发现也是一场新柏拉图主义美学思想的复兴。出色地完成这一复兴任务的正是马西利奥·菲奇诺。在科西莫·德·美第奇大公的庇护下,菲奇诺于1462年在佛罗伦萨附近的卡列吉(美第奇家族别墅所在地)创建柏拉图学园,其直接目的就是要复兴柏拉图的传统。他通过将柏拉图对话录翻译成拉丁文,对普洛丁《九章集》及其异教徒和基督教门徒所撰写的大批著述的论注,出色地完成了这一任务。在他所撰写的评注性著作中,意义最大、影响也最大的当

属他的《爱》(De Amore)。这是关于柏拉图《会饮篇》的一篇全面而极具思想活力的评论文章，该文章高度依赖寓言式的表达方法。由于文中到处都是对普洛丁两篇论美论文的间接提及和直接引用，所以这篇评注性文章揭示了菲奇诺忠诚于一般意义上的新柏拉图哲学及其具体美的观念所达到的程度。尽管菲奇诺自称是柏拉图主义者，但是他同样也精通经院亚里士多德学派、各种流派的古代和东方神秘主义、巫术和占星术。另外，他是一个忠诚和信奉教会的虔诚牧师的事实，使他成为西方哲学史上最大的调和论思想家之一。的确，从特性上来说，菲奇诺体系中的新柏拉图主义因素是很难与它们植根于其中的一般的柏拉图哲学体系分清的，这一事实则也许能够很好地解释另外一种令人遗憾的趋势：很多美学史家都倾向于把对柏拉图美学的任何一种复兴都称为新柏拉图主义的美学，无论这些复兴是否受到普洛丁的影响，都是如此。

菲奇诺使新柏拉图主义基督教化，他把普洛丁的太一重新解释为上帝，而将理性原则重新解释为天使的心智(Angelic Mind)，而且他重复“爱”是每一较低层次被源自基督教圣三位一体的美和完善所吸引的理论。他在《爱》中认为，就真正的美是超验的这一点而言，最直接的感性世界的诱惑和吸引最好是要抵制和拒绝的，而真正的爱人就是那位丢弃短暂生命和多样性的人，他力求凝神关注完善和永恒的美。不过，世俗之爱亦非完全受到蔑视，因为世界精神的产生活动已经赐予现象世界以恩惠，因此在现象世界中将会找到来自高一层界的美艳形象。相对而言，根据物质对于各种不同形式原则的抵抗，丑是可以解释的，而这些形式原则最终源自上帝。

尽管菲奇诺本人既没有直接从事艺术研究也没有直接从事美学研究，但是，他从新柏拉图主义那里得到的美的概念，却为他自己时代的艺术提供了一个形而上的精神支柱，而这一精神支柱直到16世纪结束后的很长时间，仍在支配着意大利及其他地区的艺术实践和艺术理论。下面将对他的新柏拉图主义翻版迅速传播而产生的最显著的(如果不是最直接的)影响和结果进行简单的概述。对这一传统在继后几个阶段的状况具有重大影响的研究，可以在帕诺夫斯基1924年发表的《观念》(Idea)一书中找到，该书的写作风格极度散漫，几乎是漫无边际。其他同样精辟但影响较小的文章被列在了后面的文献索引中。

由于经历了菲奇诺调和论体系的筛选和过滤，普洛丁关于美和自然的观点使画家和雕塑家们远离了自然主义，但却促进了一种寓言化和理想化趋势的发展，这一趋势一直持续到18世纪。因而，由乔尔乔内(《田园音乐会》与《暴风雨》)和丢勒(《忧郁》)这样一些菲奇诺同时代的年轻艺术家，以及诸如阿钦博多(Arcimboldo,《奇异的自然现象》)这样的后辈艺术家所创作的一大批著名的绘画作品，都适合用寓言来解释，所以在这些作品中新柏拉图主义的思想常常显得十分突出。更加意味深长的是，佛罗伦萨的新柏拉图主义导致了很多文艺复兴艺术家、风格主义艺术家甚至是新古典主义艺术家，都认为艺术的功能是完善自然而非复制或临摹自然。正如他们所认为的那样，他们的任务就是尝试和模拟上帝的创造性活动，并使他们的作品要比人体所产生的效果更加清晰地体现出理性形式或理念。这一思想的实际含义在拉菲尔(1483—1520)的名言中得到了充分的说明，他说，“为了画一个美女，我总是不得不观看好几个美女，但由于所有的美女都存在着不足和缺陷，所以我依据的是出现在我脑海中的某个确定的

理念”。正如在贝尼尼(Bernini, 1598—1680)的肖像作品中所看到的,甚至就连这种最少受理论影响的艺术风格在当时都受到了这种反自然主义思想的影响,这种反自然主义源自新柏拉图主义的超凡脱俗的美的概念。相对而言,所有样式的丑都倾向被归属于肉体或物质,被认为是不存在的,是形式的障碍,它们限制了艺术的创造。普桑关于这个问题的谈话被贝洛里(Bellori, 1615—1696)记录在了《当代画家、雕塑家和建筑师传记》(*Le Vite de' Pittori, Scultorie e Architetti Moderni*)一书中有关普桑生平的专门章节里,普桑的话证实了普洛丁这种完全、彻底地否定物质的思想所产生的持久性影响。

关于艺术家首先通过转向内心世界并凝神关注理念的概念形式是能够而且也应该改善或完善自然的这一思想,实际上是假设艺术实践活动与哲学理论应该是相辅相成、携手并进的。另外,在16和17世纪占支配地位的新柏拉图美学理想的确也对当时的艺术研究产生了某种影响,这种影响使艺术研究逐渐变得重理论而轻实践和史实。尽管瓦萨利(Vasari, 1511—1574)著名的《大艺术家传》中充满了诸如“栩栩如生的”、“像有生命的”和“优雅的”之类的新柏拉图美学修饰性词汇,但它很快便让位于像洛马佐(Lomazzo, 1538—1600)的《绘画殿堂的理念》(*Idea del Tempio della Pittura*)和贝洛里的《画家、雕塑家和建筑师的理想》(*L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*)这类开宗明义的理论或哲学性著作。前者成了样式主义运动的一部指南,而后者则在新古典主义的理论中得到了具体的阐述,并为后来重新阐释新柏拉图主义的理智观念(诸如温克尔曼著名论断、美的理想等)铺平了道路。哲学的分支学科——美学——正在形成中。

参考文献

- Anton, J. P. (1965) 'Plotinus' refutation of beauty as symmetry', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23, 233 - 7
- Anton, J. P. (1965) 'Plotinus' conception of the function of the artist', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26, 91 - 101
- Armstrong, A. H. (1979) 'Beauty and discovery of divinity in the thought of Plotinus', *Plotinian and Christian Studies*, London, Variorum, pp. 155 - 63
- Armstrong, A. H. (1984) 'The divine enhancement of earthly beauties: the Hellenic and Platonic tradition', *Eranus Jahrbuch*, 53, pp. 49 - 81
- Bellori, Félibien, Passeri, Sandrar (1994) *Vies de Poussin*, trans. by N. Blamoutier and O. Schefer, Paris, Macula, pp. 112 - 16
- Blunt, A. (1978) *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford University Press. (Originally published 1960)
- Chastel, A. (1954) *Marsile Ficin et l'art* [Marsilio Ficino and art] Genava, Librairie Droz and Lille, Libraitie Giard
- Cicero (1962) *Orator*, trans. by H. M. Hubbell, Loeb, Classical Library, Harvard University Press. (Originally published 1939)
- de Keyser, E. (1953) *La signification de l'art dans les Enneades de plotin*, Universite de Louvain, Travaux

- Eisenbichler, K. and Pugliese, O. Z. (1986) *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, Toronto, Dovehouse Editions, pp. 29 - 38
- Gombrich, E. H. (1948) 'Icones symbolicae: the visual image in Neoplatonic thought', *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 11, pp. 163 - 192
- Grabar, A. (1946) 'Plotin et les origines de l'esthetique medievale', in *Cahiers archeologiques-fin de l'antiquite et moyen age*, I, Klincksieck, pp. 15 - 34
- Mathew, A. G. (1963) *Byzantine Aesthetics*, Murray
- Miles, M. R. (1999) *Plotinus on Body and Beauty*, Blackwell Publishers 48
- Panofsky E. (1968) *IDEA: A Concept in Art Theory*, trans. by J. S. Peake, University of South Carolina Press. Originally published in 1924
- Plotinus (1966—88) *Enneads*. 7 vols, trans. by A. H. Armstrong, Loeb Classical library, Harvard University Press.
- Stern-Gillet, S. (1997) 'Plotinus and his portrait', *The British Journal of Aesthetics*, 37, 211 - 25
- Stern-Gillet, S. (2000) 'Le principe du beau chez Plotin; reflexions sur Enneas VI. 7. 32 et 33' [The principle of beauty in Plotinus; on *Enneas* VI. 32 and 33], *Phronesis*, XLV, 1, 38 - 64
- Winckelmann, J. J. (1934) *Geschichte der Kunst des Altertums*, V 2, § 33, Vienna, Phaidon
- Wind, E. (1968) *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Faber

第4章 文艺复兴艺术理论

弗朗索瓦·基维热

从中世纪晚期到17世纪初这段时间产生了一种显然同时包括宗教和世俗两个领域的视觉艺术的历史、批评和诠释方面的专门文献。到了1600年,这类文献的数量达到了60种之多。它的影响遍及整个欧洲,为17世纪学院艺术教育奠定了基调,这种学院艺术教育反过来又为直至当代的艺术观念、艺术实践和艺术史提供了基本框架。

文艺复兴艺术理论最初是一种意大利现象。它于1438年始于L. B. 阿尔贝蒂的《论绘画》,接下来是洛伦佐·吉伯尔蒂的《回忆录》、P. A. 弗兰切斯卡论透视法的专门论著《绘画透视》(*De prospetiva pingendi*, 约1447年)和莱奥纳多未完成的《论绘画》,这本笔记形式的著作于1651年莱奥纳多·达·芬奇逝世后才在巴黎问世。在印刷时代,这种艺术专论的写作样式出现在16世纪40年代末。当时关于乔治·瓦萨里的《杰出的画家、雕塑家和建筑师传记》即将出版的传闻,促使好几个作者发表了他们对艺术的见解。这些作者大多都住在罗马和威尼斯,其中包括《论绘画》(*Dialogo di Pittura*, Venice, 1548)的作者保罗·皮诺(Paolo Pino)、《素描》(*Disegno*, Venice, 1549)的作者弗兰切斯科(Anton Francesco)、《论高尚的绘画》(*Della nobilissima Pittura*, Venice, 1549)的作者比翁多(Michelangelo Biondo)和《两类课程》(*Due Lezioni*, Florence, 1549)的作者瓦奇(Benedetto Varchi)。从这一时期开始,以后每一个10年都会有一批艺术专论问世,这一现象几乎都是出现在意大利中部和北部。

就在意大利作家发表和出版推崇视觉艺术的专论时,北方宗教改革者们却在主张脱离教会,并发起了一场论战,这场论战引发了从法国南部到斯堪的纳维亚地区的反偶像崇拜运动的浪潮。教会在回应这场论战的过程中,重新强调了拉丁文神学著作和方言艺术文献中教会关于图像的学说。到了16世纪末,这一形势促使一种艺术理论的产生,这一艺术理论将人文主义的见解与拜占庭及中世纪的图像学说结合起来。

因此从结构上来说,文艺复兴艺术理论是由宗教界关于图像的功能观,与世俗关于视觉艺术的定义、历史观和批评思想构成的。

教会关于图像的基本学说为文艺复兴艺术理论奠定了基础。教皇格列高利一世(逝于604年)在他写给马赛的塞里纳斯(Serenus of Marseilles)主教的信中陈述了这一学说的基本要义(xi,105)。这些观点在7世纪和8世纪拜占庭关于图像的论战期间得到了进一步的发展,并且直到20世纪都十分流行,基本没有什么变化。教会明文规定图像是文盲的书籍,必须传授这一方面的知识和技能,以便增强和激起虔诚感。换言之,图像必须是道德说教的、有助于记忆和神灵感应的。

这种关于图像的宗教学说在当时并没有产生什么变化,但是中世纪后期信仰对于博爱和基督受难的强调则意味着图像逐渐地被用作一种强烈的移情和富有想象力的献身方式所需要的沉思冥想的辅助手段。另外,尽管天主教神学家们坚持说受到崇拜应该是图像所代表的对象(上帝)而不是图像本身,但实际上在中世纪晚期适当的崇拜与盲目崇拜之间的界线越来越模糊不清。图像因受敬重而被戴上了花冠,并由于敬畏而得到跪拜和亲吻。很多图像被认为能够创造奇迹,它们因此而常常变成朝圣和膜拜的中心。

在北方,宗教改革者们努力使基督教摆脱这些他们视为偶像崇拜或盲目崇拜的习俗。1517年在维滕贝格发起这场运动的马丁·路德(Martin Luther, 1483—1546)既谴责(8—9世纪东正教中)偶像破坏也谴责偶像崇拜。他认为图像本身无所谓好坏和善恶,但他却注意到图像的使用导致了两大问题的产生:教堂装饰消耗了过多的人力和物力,以及不适当的或错误的崇拜。他相信人们既不可能通过崇拜偶像和向图像祈祷,也不可能通过破坏和捣毁图像而获得功过或福祸。他还宣告圣像破坏是导致公共秩序陷入混乱状态的一种危险的催化剂。因此,为了弱者,他容许教堂里出现道德说教性的图像。

另一些宗教改革者与路德不同,他们认为消除图像是改革基督教的实质所在。安德烈·卡尔施塔特(Andreas Karlstadt)关于消除图像的著述(*Von Abtuhung der Bylder*, Wittenberg, 1521)拉开了维滕贝格地区宗教改革中反圣像崇拜的序幕。就在路德阻止卡尔施塔特的宗教改革时,乌尔里希·茨温格尔(Ulrich Zwingli, 1481—1531)、海因里希·布林格(Heinrich Bullinger, 1504—1575),尤其是让·加尔文(Jean Calvin, 1509—1564)的反圣像崇拜方面的神学理论,推动了瑞士、德国、法国、尼德兰、英格兰和斯堪的纳维亚等国家和地区中的消除图像和毁坏图像运动的发展。

这些宗教改革者们根据基督教《圣经》原典来与图像做斗争。他们强调《圣经》中的禁令,并说明圣保罗和早期基督教神父同样都是反对图像崇拜的。他们认为图像的使用是后来由教会推行的,但这一行为违反了《圣经》中的禁令,违背了早期基督教教会领袖的意愿和早期基督教的习惯做法。

就图像本身而言,他们谴责古典样式越来越多地出现在圣经人物描绘中。由于他们察觉到图画中缺乏明晰和庄重,所以他们害怕为错误的信仰和思想留下更大发展的潜在可能性。

最重要的是，他们认为视觉艺术作为一种解释和宣传某一宗教的手段是不恰当的，因为这种宗教最初是由上帝用文字语言而不是图像所揭示出来的。所以他们主张和平而有序地清除盗窃了只属于上帝的荣誉和尊严的图像。尽管如此，他们的著述和讲道还是激起了野蛮的行为，由于图像被描绘成有生命的事物，所以它们经受着公开的羞辱和拷打。圣像破坏者们用手指挖出雕像的眼睛并打断它们的手臂。他们有时根据耶稣受难的图像再现耶稣受难的场景、亵渎圣母及圣徒们的雕像、嘲弄地抬着它们游行，并且就像在对待罪犯尸体那样，在将这些雕像肢解之前挑战性地要求它们创造奇迹。

为了抵制宗教改革者们的批评，特伦托会议(the Council of Trent, 1564)——该会议标志着反宗教改革的开始——坚持图像是道德说教的、有助于记忆和神灵感应的，它们本身不应该受到崇拜和敬仰。如此这般，只是重复传统观点而已。特伦托会议还宣布禁止所有凌辱言行和迷信活动，并将教堂装饰的管理任务委托给地方主教。这些教规在意大利所产生的影响似乎远远不及西班牙，因为西班牙宗教界的权威们保持了对图像的一种较牢固的控制权。例如，在当时欧洲最大的主教省之一的塞维利亚，宗教法庭保证一个督察员定期走访各教堂并就图像提出指导性意见。

尽管反宗教改革的意大利不存在这样的督察制度，但宗教思想一以贯之地出现在16世纪最后30年用方言撰写的艺术文献中。这些宗教思想由于乔万·安德烈亚·吉里奥(Giovan Andrea Gilio, 1564)、加布里埃莱·帕莱奥蒂(Gabriele Paleotti)的《论图像对神的亵渎》(*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582)、罗马诺·阿尔贝蒂(Romano Alberti)的《论崇高的绘画》(*Della nobiltà della pittura*, Rome, 1585)或格雷戈里奥·科马尼尼(Gregorio Comanini)的《绘画的目的：文艺复兴后期的艺术理论》(*Il Figino overo del fine della pittura*, Mantua, 1591)这类文本而得以巩固。

天主教作家坚持认为，引起北方人批评的是艺术家的不负责任，而非教会学说的缺点。为了杜绝滥用图像的现象，他们为正确的宗教人物形象的刻画和描绘提供了详细的规定和条例。在以莫拉努斯(Molanus)闻名的约翰内斯·凡·德·默伦(Johannes Von der Meulen)的著作《论绘画与神圣的想象》(*De Picturis et imaginibus sacris*, Louvain, 1570)中，有关宗教人物形象的传统画法的忠告和指导占据了相当的篇幅，它们是吉里奥、帕莱奥蒂和科马尼尼等人撰写的专题论文以及诸如吉安·保罗·洛玛佐(Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte de la Pitture*, Milan, 1585)和乔万·巴蒂斯塔·阿门尼尼(Giovan Battista Armenini, *De' veri Precetti della Pittura*, Ravenna, 1586)这类画家所撰写的世俗文章的显著特征。在西班牙，《绘画艺术》(*Arte de la Pintura*, Seville, 1649)是一部世俗和宗教艺术思想的汇编，始于16世纪末画家弗兰切斯科·帕切科(Francesco Pacheco)，自称是西班牙艺术家所遵奉的一部圣像画法手册。

乔万·安德烈亚·吉里奥的《关于画家谬误和滥用的对话》(*Dialogo degli Errori e degli Abusi de' Pittori*, Camerino, 1564)提供了这类文献的一个典型范例。与很多天主教辩论文章的作家一样，吉里奥主要关注的是画像的清晰而不是它们的风格。他因此特别提到，画家犯错误很可能酿成不正确的思想。例如，他们把禁欲主义者圣徒描绘成面颊红润、丰满的僧侣，

殉难的圣塞巴斯蒂安身上几乎没有中箭,或者遭炙烤的圣劳伦斯竟然没有火的标志。在一个更加学究气的注释里,吉里奥提醒说福音书作者约翰是以一个少年的形象出现在十字架的底部,而耶稣被钉死在十字架上时至少是30岁,他还注意到抹大拉的玛丽亚被描绘成一个妓女,尽管她已经结束了卖淫生涯。

吉里奥并不反对艺术上的突破,但前提是要保持所表现故事情节的得体 and 适合。就这一点而言,他反对像塞巴斯蒂安诺·德尔·皮翁博(Sebastiano del Piombo)的《鞭笞》(*Flagellation*, 1521—1524, Rome, San Pietro in Montorio)这一类的作品,在这一作品中“就像是在开玩笑地用一根棉花做的棒子在抽打,而不是用布满节疤和更可怕之物的绳索在进行凶狠的鞭笞。然而,没有人会通过这样的示范来理解[基督所遭受的]痛苦……和其他超乎寻常的苦痛”。相反,吉里奥希望看到的是“备受折磨、血流如注、满身是伤、体无完肤和面目皆非的基督形象”(1960, p. 40)。

西班牙的艺术,尤其是彩色雕塑艺术盛产这类形象,是中世纪和文艺复兴时期祈祷文献的一个十分典型特征,但是它与意大利表现耶稣受难题材的所有主流样式都是不一致的。吉里奥意识到这一点,他甚至对画家们说:“我曾多次与画家谈论过这一问题。但他们都用同样的声调对我说,这样做会违背他们艺术中的庄重得体的原则。”(1960, p. 41)

于是,到了1564年,意大利的艺术家们所遵循的惯例和习俗并不总能满足宗教艺术的道德说教要求。导致这一现象出现的部分原因可以用受世俗艺术思想的影响来解释。这些世俗思想的产生和发展始于15世纪,并从16世纪40年代开始出现在版画艺术中。然而,当人文主义艺术理论的发展在世俗与宗教批评标准之间产生出潜在的不一致或不相容的时候,它也通过多种途径来满足圣像制作的要求。实际上,人文主义艺术理论的奠基者阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti)本人就是一个神职人员。

人文主义艺术理论

世俗的文艺复兴艺术理论来自对艺术本身的狂热而不是对其功能的兴趣。它们修正了视觉艺术在艺术和科学等级制度中的地位,提供了有关艺术创造力的详细论述,借用修辞学、诗学和旁观者论调中的专门术语为绘画下定义,并且用一种渗透着新柏拉图主义的语言来表达见解。

绘画与人文学科

绘画和雕塑属于人文学科是一个典型的文艺复兴主张,它背离了认为它们是机械艺术的中世纪传统,所谓机械艺术是由社会最底层的劳动者所从事的挣工钱的体力活。人文学科构成了中世纪和文艺复兴高等教育的基础。它们包含两大分支学科:三学和四学。前者包括文法、修辞和辩证法,后者包括几何、算术、音乐和天文学。关于艺术享有人文学科地位的主张很可能是在14和15世纪意大利的宫廷氛围中形成的。在那里,像莱奥纳多·菲拉雷特(Filarete)

或曼坦纳(Mantegna)这样的艺术家享受着工资待遇,并与那些宫廷诗人、数学家及天文学家享有同样的特权,因此他们希望自己的职业也能由此获益,得到同样的承认。另外,从15世纪开始,由诸如马萨乔、多那太罗、吉伯尔蒂、布鲁涅列斯基和米开朗琪罗这一类的艺术家所创造的那些公共纪念性作品,使他们的威望上升到了民族英雄的地位,与作家、哲学家和政治家相提并论,同属一个级别。尽管如此,在文艺复兴情境中,承认并接受绘画是一门适合贵族出身的人所从事的理性事业,更多的仍然是一种向往而非现实。即便人们相信绘画对于绅士来说是一个适当的交谈话题,并且认为素描是绅士应该具备的一种能力,但文艺复兴时期的艺术家没有一个出自贵族家庭仍然是一个事实。

艺术创造力

上述理性的强烈愿望导致艺术理论家强调绘画的构思层面而忽视了绘画的技术层面。莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在他1438年撰写的《论绘画》一文中,将绘画定义为视觉角锥形的一个横截面——换言之,就是眼睛和它所知觉到的物象之间的想象空间的一个薄薄的切面。后来关于绘画的定义所强调的是大脑而不是眼睛,这正如被16世纪普遍存在的一种观点所证实的,这一观点即一幅绘画从根本上来说是艺术家在想象中构思出来的被转化到画布或油画板上之前的一个精神意象。

文艺复兴原始资料通过被欧洲所承认的亚里士多德关于心灵的学术和原理,对这一从中世纪一直延续至17世纪的整个进程进行了描述。它明确地指出不可能存在无感觉的知识。四种能力沟通了外部世界与内心世界之间的间隔:判断力、完全脱离实际的幻想、想象力和记忆。观察事物就是通过判断力去接受感官印象,将它们保留在幻想中,凭借想象力和理性精神把它们加工成清晰易懂的精神意象,并出于未来重新得到这些印象的目的而将它们储存在记忆中。这种关于感觉和认知的描述同样也是一个画家所使用的方法,画家在使用技术手段描绘出一幅图画之前先通过这种方法自然地将它构思出来。以下是摘自画家罗马诺·阿尔贝蒂论文《论崇高的绘画》中的一段文字,它对这一过程进行描述:

如果不首先想象出这一形式或人形并理智地将它简化成一个精神意象(理念)的话……画家是不可能制造出任何形式或人形的……而且,一个人如果想画画,他就需要具备敏锐的判断力和丰富的想象力,有了这种想象力他就能理解他在这样一种情况下所看到的事物,即一旦这些事物不再在场并被转化成精神意象时,它们就能够被呈现给理解力。在第二阶段,理解力凭借它的判断力把这些事物组合起来,在第三阶段,理解力最后将这些心像转变成一个完美的构图,继后这一构图通过其自身能够促使人体产生运动感的方式出现在绘画中(1960—1962, p. 208)。

大多数文艺复兴时期的艺术理论著述都把从概念形成到概念实施这一过程,分成与古典修辞学的三个主要部分相对应的三个阶段。因此,当西塞罗和昆提良撰写的手册将一篇专题论文的各要素安排为创造力、性情、叙述方法、记忆和声明时,文艺复兴时期的艺术理论著述则是依据创意、布局和色彩来谈论绘画的。

由于选择主题的是赞助人而不是画家,所以文艺复兴时期的艺术批评强调把画面的整体安排和布局作为绘画的要素,因为人们从中可以充分地看到艺术家的足智多谋,所以凭借它艺术家便可得到最好的评价。

迪塞诺和理念

上述关于艺术创造力的观点构成了像迪塞诺和理念这一类概念的背景。这些概念涉及创造力、构图和精神意象的描绘。在意大利语中,迪塞诺(*disegno*)一词意味着“素描”(drawing)和“投影图”(project),这一词义 15 世纪时就已经存在。很多文艺复兴时期的艺术家都同时精通绘画、雕塑和建筑三门艺术,此外,他们还经常为金银首饰和挂毯这类级别较低的工艺品提供素描稿。到了 16 世纪下半叶,迪塞诺已经变成了将绘画、雕塑和建筑这三项实践活动统一起来的一种理论原则,根据这一原则,一群佛罗伦萨艺术家于 1563 年创建了第一所正式的官方艺术学院——迪塞诺艺术学院(*Accademia del Disegno*)。画家兼传记作家的乔治·瓦萨里是该学院创始人之一,他在他的《杰出的画家、雕塑家和建筑师传记》(1568)第二版(扩充版)前言中为迪塞诺下了一个十分著名的定义:“迪塞诺是关于存在于大脑中的概念的一种清晰的表达和陈述,换言之,是对凭借理性想象出来的和凭借概念创造出来的事物进行一种清晰的表达和陈述。”(Vasari, 1976, I, p. 111)

因此,迪塞诺的实践活动需要两种相关的能力:想象力与演绎能力。想象力首先需要想象出一种人物形象的构图,然后再把它复制出来。就这一点而言,该过程类似于祈祷文献所建议进入的沉思默想活动,和僧侣想象他们在从基督生平开始的种种场景中都身临其境的觐见活动。然而,就绘画来说,这样的构图安排和组织需要根据人体解剖和比例推断出人物形象的正确体形和姿势,以便根据想象力将他们描画出来。在 16 世纪艺术理论中,虚构没有叙事主题、姿势各异的人物形象几乎变成了一种学习科目,掌握它不仅需要学习和掌握人体解剖知识,而且还要临摹古代和现代艺术作品。正如瓦萨里所写的那样:

55

最好是根据裸体画男人和女人,并通过坚持不懈的练习将人体躯干、后背、大腿、肩臂和膝盖的肌肉和下面的骨头牢牢地记住。这样,通过大量的试画,一个人就肯定能够在他看不到活人形象的情况下借助想象力将任何状态中的姿势描绘出来。其次,已经看过人体解剖的人是了解骨头的生长情况、熟悉肌肉和肌腱的,知道身体结构的所有顺序和特征,这样就会更有把握和更准确地安排我们所描绘的人物形象的四肢的位置、安排身体各个部分的肌肉(Vasari, 1976, I, p. 115)。

这种对于人物形象的强调是文艺复兴艺术及艺术理论的一个十分显著的特征,它最后终于为在 17 世纪达到鼎盛的那种题材等级制的建立奠定了基础。基于直接模仿原型的静物画、风景画和肖像画,被认为不如取材于宗教史和世俗史的历史画神圣和高贵,因为后者要求艺术家根据想象力进行创作。一方面 16 世纪的作家距分类学、系统化相去甚远,但另一方面,我们在温琴佐·丹蒂的《论完美的比例》(Vicenzio Danti, *Trattato delle perfette proportioni*, 1567)一文中发现了这种方法的来源。丹蒂是米开朗琪罗的一个学生,他反对两种描绘方式:

“模写”(ritrarre),即按照事物原有的样子进行拷贝;“模仿”(imitare),即按照事物应该有的样子进行演绎。他按照两者所包含的理性能力使这两种描绘方式形成对比。在“模写”中,艺术家对他所感觉到的对象进行复制,因此他只是在运用他的最低等的能力。相比之下,“模仿”用丹蒂的话来说,“就是运用所有的理性能力,遵循由关于事物的成因思考和理论所构成的最高贵的哲学之路。”(1960, p. 265)

丹蒂的追随者中最具有表达能力的是费德里科·朱卡罗(Federico Zuccaro),他竟然发展到把迪塞诺定义为绘画思想的核心原则的程度,并将它划分成与每一种理性能力相对应的若干类型。然而,除了这种明显的纯理论化倾向之外,16世纪后期还经历了一场自然主义的回归,这一复苏在当时兴起的自然科学书籍的插图或图解画、风格独特的静物画和风俗画中显现出来,同样也出现在17世纪最初几十年中卡拉瓦乔短暂但却产生强烈影响的自然主义绘画作品中。

模 仿

为了能够根据想象力来作画和构图,文艺复兴时期的艺术家们热衷于研究活人模特儿,临摹古代和自己时代名家的艺术作品。模仿是通向风格形成的一种综合过程。关于从几个模特身上选取最佳部分来创造出一个完美形象的观点,是一个在古代和中世纪广泛流传的古老话题。在16世纪,它导致了一个宽泛的风格概念的形成,这种风格不仅被艺术家、作家、雄辩家、音乐家和侍臣所仿效,而且也受到名妓或交际花的追随。在写作中,该话题引起了有关是只模仿一个还是多个模特儿问题的争论。

56 尽管16世纪的艺术理论家承认分别了解每一个模特儿的重要性,但是他们一般都把模仿归结为是对散见于数个大师和名家作品中的完美典型的聪明的综合。中世纪晚期琴尼诺·琴尼尼的《艺术手册》(Florence, c. 1390),为我们提供了学徒生涯经历的典型例子:“……刻苦而愉快地随时临摹他所能找到的出自名师之手的最优秀的作品。”由于阿尔贝蒂的推崇,这种临摹方法差不多在每一位文艺复兴艺术论文中都发挥了重要的作用,而且人们通常都将其与古代画家宙克西斯集五个美女的优点来塑造特洛伊的海伦的故事联系起来(普林尼,《博物志》*Natural History*, XXXVI)。更有甚者,16世纪40年代初期威尼斯出身的作家朱利奥·卡米洛·德尔·米尼奥(Giulio Camillo del Minio)指出,既然绘画作品胜过自然的造化,那么画家就应该模仿艺术而不是自然(《模仿》*Della imitazione*, 威尼斯,1542)。当威尼斯画家保罗·皮诺(Paolo Pino)写到,世界上最优秀的绘画应该把米开朗琪罗的素描与提香的色彩结合起来时,他是在重复同样的观点(Pino, 1960, p. 127)。这一观点导致了一种不断引用前辈大师的绘画样式的产生,并加剧了一种新的艺术风格史的意识,这种意识最终导向一种艺术家流派分类体系。正如被认为属于波伦亚卡拉奇的圈子的一首十四行诗所证实的那样,这一类的因素早在16世纪末就已经产生影响了。这首十四行诗赞美尼科洛·德尔·阿巴特(Niccolo dell'Abbate, c. 1509/12—71)的艺术,是精湛的罗马素描技巧、威尼斯的明暗法、伦巴第的色彩、米开朗琪罗的和提香的自然主义、科雷乔纯净和高尚的风格、拉菲尔的对称和谐、佩莱格里诺·蒂巴尔迪(Pellegrino Tibaldi)的合适得体、普里马蒂乔(Primaticcio)的虚构,以及帕米贾

尼诺(Parmigianino)的优雅自然,聪明而完美的综合体。

综合各种不同的风格以获得自己独特风格的习惯做法渗透在文艺复兴时期的艺术教育实践活动中,这不仅是一种文化现象,同样也是一种生物学上的现象:蜜蜂有选择地采集花粉来酿制蜂蜜,一个艺术中的传统主题是作为综合模仿的非人为模式而产生的。这样一来,即便文艺复兴关于模仿的折中概念似乎导致了样式主义而非自然主义,它仍然只被当作一种自然现象的再次出现。

艺术与自然

模仿还涉及艺术创造与自然造化之间在结构方面的类似点。成功的模仿意味着艺术作品中存在着自然特征。两个相关的概念家族,即“从容潇洒”(sprezzatura)和“丰富充裕”(copia),说明了这个问题。巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内(Baldassare Castiglione)撰写的文艺复兴时期关于宫廷礼节和行为准则的畅销书《宫廷礼仪》(*Il Cortegiano*, Venice, 1528, I, 26)中关于“从容潇洒”的定义是:赋予艰难费劲的事物以轻松自如之外观的能力,属于掩饰技巧的艺术;它的反面表现为晦涩笨拙。从容潇洒或轻松自如这一概念,除了适用于诸如舞蹈、音乐和修辞这一类的学科之外,还适用于很多社会生活方面的问题。洛多维科·多尔切(Lodovico Dolce)《谈画录》(*Dialogo della Pittura*, Venice, 1557)为这一术语在艺术批评领域的运用提供了一个典型的用法。该谈画录的第一部分系统地比较了米开朗琪罗和拉菲尔的作品,其结果把米开朗琪罗的作品贬称为最差风格的典型范例——展示出的是艺术创作的艰难费力:

正像米开朗琪罗一直在他所有作品中追求博大精深一样,拉菲尔的追求刚好相反,他总是追求轻松自如。轻松自如是一个难以获得的要素……而他对其是如此的驾轻就熟,以至于使他的作品看上去就像是没有任何花费什么心思创作出来的,而且它们也没有花费过多的气力或受到过分地夸张,而这正是最完美的高度完美的一个标志(Dolce, 2000, p. 196)。

57

根据多尔切的说法,米开朗琪罗的作品不仅是展示而非掩饰艺术创作的艰难费力,而且由于这些作品把男性人体作为唯一表现对象,所以它们还缺乏多样性。

多样和丰富的主题思想来自各种不同的成熟学科。一方面关于这些概念的最重要的详细阐述源自古典修辞学,但另一方面多样性和丰富性首先被认为是天然固有的特征而非文化特征。就绘画而言,这里援引阿尔贝蒂《论绘画》中的一段文字:

使人产生愉悦的东西……来自于事物的丰富性和多样性……精神由于丰富性和多样性而感到愉悦。正因为这个原因,绘画的丰富性和多样性使人满意和高兴。自然性是最丰富的,是老人、年轻人、少女、妇女、少年、家禽、小狗、小鸟、马、羊、建筑、风景和所有类似事物都具有的(Alberti, 1973, Bk. 2, para. 40, p. 68)。

换言之,绘画作品中的多样性和丰富性反映了在艺术家的脑海中自然本身就是丰富和多样的。虽然叙事性绘画将艺术想象力的丰富性限制在主题范围内,但装饰却为其提供了最大的发展空间。另外,15世纪后期罗马皇帝尼禄的寝宫金色家园(Domus Aurea)的重新发现,为

我们提供了所有的装饰作品,由于这批装饰作品在古典艺术方面的魅力和权威性,它们成了文艺复兴艺术家们热切仿效的对象。由于这些装饰作品最初是在人工洞穴中发现的,所以它们被称作“洞穴风格”的装饰作品。这些装饰品为矿物、植物和动物形式之间的结合提供了无限的可能性。费德里科·朱卡罗在他的《观念》(*Idea*, 1607)中写下了他对装饰艺术的赞美之词,而且他还用拉菲尔、朱里奥·罗曼诺、佩里诺·德尔·瓦加、巴尔达萨雷·佩鲁奇、乔瓦尼·达·乌迪内、弗兰切斯科·萨尔维亚迪和米开朗琪罗等艺术家作品中的例子加以说明。这些艺术家所显示出来的非凡创造力使得朱卡罗重申了这句老话:“由于自然是丰富多样的,所以优秀艺术家的创作必须是同等程度的丰富多样,而且要专注于模仿最好的自然。”(1961, II, p. 19)

关于绘画的普遍性这一主题思想贯穿在始于15世纪的艺术文献之中,此时它进一步地强调了上述艺术与自然之间的联系。尽管文艺复兴时期的作家提出了一种以人物形象为核心的艺术理论,但是他们也通过一种使人联想起风景画的自然现象的论题的积累赞美了绘画的普遍性。根据皮诺的观点,绘画可以描绘出“太阳的天空、挂着一轮明月的天空、繁星点点的天空、雨雪交加的天空、乌云滚滚的天空,可以描绘陆地和水域……春季的变化多端、夏季的可爱和美丽,或……冬季的阴冷潮湿”(1960, p. 106)。

视觉艺术与新柏拉图主义

由于马西利奥·菲奇诺(Marsilio Ficino)用意大利语进行系统诠释的柏拉图的《会饮篇》(*Symposium, De Amore*, Florence, 1469)的广泛传播,文艺复兴关于艺术美与现实世界美的种种观念显示出新柏拉图主义的一种强烈的影响。在柏拉图的哲学体系中,对神圣美的影子的视觉感激发心灵迈出了通往上帝的第一步。当这一教义在神学和宗教领域所产生的影响还微不足道时,关于视觉可以接受到一个高级天体的精神放射物的思想,通过文艺复兴美学范围的扩大在世俗爱情领域拥有了一批数量相当的追随者。它导致了视觉可以领悟触觉、味觉和嗅觉等低级感官所难以达到的精神品质。到了16世纪中期,这些品质普遍地被用来形容艺术作品,并用“表情”、“崇高”、“美丽”、“优美”,特别是“优雅”一类的词语来称呼它们。严格地说,优雅并不是视觉感知所特有的品质,但这种品质是通过视觉来接受和感知的。尽管它是不能测量的,但是它适合用于对艺术作品的评价和赞美(例如,有确凿证据证明瓦萨利在他的《大艺术家传》中737次使用了这一词汇)。艺术中关于优雅的讨论逐渐变成对艺术家能力的一种评论,一种独立于物质支撑的人物形象的特有品质,有时这种品质来自于形象本身的主观意识。这并不是暗示绘画在充当一种接近上帝的视觉梯子,而是在说新柏拉图思想终于为体现艺术的美德和卓越提供了一种适当和方便的工具。

文艺复兴时期形成的艺术作品和观众的概念就是这样兼收并蓄的集合体,在这个集合体中当代关于精神作用的认识主要是根据亚里士多德的心理学来界定的,当它被用来解释形象创造时所使用的描述和批评性术语时,却使人联想起新柏拉图美学中的那些术语。

世俗艺术理论没有受到导致16世纪意大利众多文学争论产生的那种具有时代主要倾向的论战风气的影响。“比较论”(paragone)是唯一显著的例子,这是一场关于绘画与雕塑孰优

孰劣的争论。这场争论得益于莱奥纳多·瓦萨里、切利尼和伽利略(Galileo)这一类重要人物的加盟。总体上说,这场争论将绘画和雕塑这两种职业而不是两个艺术概念对立起来。论战中所使用的专门术语清晰地暗示了每种职业的高贵性都是基于其智力方面的难度和它远离体力劳动的程度,这样也就证实了文艺复兴对体力劳动的偏见和对于艺术理性的渴望。同样,在整个文艺复兴文学领域司空见惯的诗画之间的比较,既强调了绘画艺术的理性重要地位,也强调了绘画与诗歌的相似之处。

这一理性化趋势意味着文艺复兴艺术文献中关于艺术创造力的描述几乎完全将技术因素排除在外。瓦萨里《杰出画家、雕塑家和建筑家传记》中的导言是一个例外,该导言评论了视觉艺术的技术问题,这是唯一现存文艺复兴论述技术的文献,它一直到19世纪才得以公开出版面世。

结 语

也许文艺复兴时期的艺术文献和理论最好被看作艺术抱负的表达而非真情实况。在现实世界中,这些艺术抱负促成了佛罗伦萨(1563)、波洛尼亚(约1580)和罗马(1593)等地第一批艺术学院的建立。这些学院标志着艺术在从手工作坊走向学院的进步道路上迈开了第一步。手工作坊是建立在学徒制、重复练习和口头传授这种原始制度之上的,学院则是一种与行会无关而与文学和哲学追求关系密切的组织机构。就这一点而言,16世纪意大利播下了学院艺术理论和教学计划的种子,它们从17世纪开始趋于繁荣和昌盛。一方面,在中世纪大学中教授视觉艺术简直就是不可能的,但另一方面,21世纪大多数综合性大学中艺术系科的出现无疑标志着文艺复兴艺术观念和艺术抱负的实现。

参考文献

Primary sources

- Alberti, Leon Battista (1973) *Della Pittura in Opera volgari*, vol. 3, C. Grayson, (ed.), Bari, Laterza. Originally published Florence, 1438
- Alberti, Romano (1960—2) *Della Nobiltà della Pittura*, in P. Barocchi, (ed.), 1960—2, vol. 3, pp. 195—235. Originally published Rome, 1585
- Barocchi, P (eds.) (1960—2) *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 3 vols
- Barocchi, P (eds.) (1971) *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Milan-Naples, Ricciardi, 3 vols
- Cennrino Cennini: *A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*, 1930, Allen and Unwin
- Danti, Vienenzo (1960) *Trattato delle perfette proporzioni*, in P. Barocchi, (ed.), 1960—2, vol. 1, pp. 205—69. Originally published Florence, 1967
- Dolce, L. (2000) *Dolce Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, M. W. Roskill, (ed.), University of Toronto Press in association with the Renaissance Society of America
- Gilio, Giovan Andrea (1960) *Dialogo degli Errori e degli Abusi de' Pittori circa l'istorie*, in P. Barocchi, (eds.) 1960—2, vol. 2, pp. 1—113. Originally published Camerino, 1564

Klein, R. and Zerner, H. (eds.) (1966) *Italian art, 1500—1600: Sources and Documents*, Prentice-Hall
Pino, Paolo (1960) *Dialogo di Pittura*, in P. Barocchi, (ed.), 1960—2, vol. 1, pp. 93 - 139. Originally
published Venice, 1948

Vasari, Giorgio (1976) *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti nelle redazioni del 1550 e
1568*, R. Bettarini and P. Barocchi, (ed.), Florence, Sansoni, 5 vols

60 Zuccaro, Federico (1961) *L' Idea dei Pittori*, in *Scritti d'arte*, Heikamp, Florence, Olschki. Originally
published Turin, 1607

Further reading

Blunt, A. (1940) *Artistic Theory in Italy, 1450—1660*, Clarendon Press.

Lee, R. (1967) *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Norton.

Panofsky, Erwin (1968) *Idea: A Concept in Art Theory*, trans. by J. S. Peake, University of South
Carolina Press.

Scavizzi, G. (1992) *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, Lang.

Schlosser, J. M. (1977) *Die Kunsliteratur*, Italian trans. *La Letteratura artistica*, by Filippo Rossi,
Florence, Sansoni, Originally published, Vienna, 1924.

Summers, D. (1981) *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton University Press.

第5章 触觉、质感和关于意大利近代 早期雕塑的接受方式

杰拉尔丁·约翰逊

在有关艺术接受(reception of art)的大多数历史和理论论述中,一般性(尽管通常都不是明确的)假设都是这样的,即我们应该关注视觉的仔细而彻底的审查,关注包括艺术家本人在内的同时代观众过去是怎样把他们的眼睛当作理解艺术作品的主要工具。^[1]尽管艺术的视觉接受无疑是十分重要的,但是我们还应该考虑到另一种可能性,即各种接受模式不应该只是根据视觉理解来建构。相反,我们同样也应该考虑到三维立体艺术作品的触觉接受模式,这对雕塑来说尤其如此。这样一种很可能会发挥作用的别样接受模式怎样才能够通过意大利近代早期的论述来加以证明?这一时期的文献资料、绘画作品和雕塑项目都证实了很多作家和艺术家都相信这一点,即对于要克服面对三维立体艺术作品时产生难题的观众来说,触摸确实是一个重要的方法。通过对近代初期观众的雕塑触觉接受的研究,我们还可能提出一个更加普遍的问题,即这有没有写出一部艺术史的可能,或者还会提出一个更加明确的问题,即有没有写出一部用于理解艺术的感官史的可能,这样的艺术史超越了视觉中心而去考虑其他经验模式和关注方式,诸如那些通过触摸而奏效的经验模式和关注方式。^[2]

鉴于近代早期文化与有关雕塑触觉问题相一致的重要性,这一时期绝大多数的雕塑史家在他们的研究中都忽略了触摸这一问题的事情,多少是有些使人吃惊的。^[3]然而,作为一种抽象概念的触觉已经使一批有影响的艺术史家对其产生了兴趣(Iversen, 1993, *passim*; Olin, 1992, pp. 132 - 137; Podro, 1982, *passim*; Wood, 1998)。例如,在19世纪末和20世纪初,阿道夫·冯·希尔德布兰德(Adolf von Hildebrand)、阿洛伊斯·李格尔(Alois Riegl)和海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)等学者都研究了雕塑的触觉特性,尽管这些研究基本上是从一种理论而非历史角度展开的。就在同一时期,伯纳德·贝伦森(Bernard Berenson)论述了他称之为近代早期意大利绘画中的“触觉价值”的描述,但是他并没有把这一概念运用于三维立体雕塑,这是一种多少有点自相矛盾的态度,关于这种态度我们同样在最近关于诸如塞尚、康定斯基和超现实主义艺术家的绘画作品的触觉作用的研究中也是可以看到的(Berenson, 1997, pp. 33 - 34; Schiff, 1991; Olin, 1989; Powell, 1997)。

包括米歇尔·福柯(Michel Foucault)、吕斯·伊里加莱(Luce Irigaray)和马丁·杰伊

(Martin Jay)在内的一些哲学家及思辨历史学家,已经开始批判西方文化中视觉中心的假设,并在这一过程中附带地考虑到触觉问题,这是她著述中随处可见的一个观点(Irigaray, 1985)。例如,女性主义学者伊里加莱已经提出将触觉感作为一种可以接受的选择对象,她认为属于当代文化的视觉中心主义具有父权制的特定含义。一些人类学家、行为心理学家和发展生物学家同样也已经开始在他们的研究和实验中赋予非视觉的其他感官以优越地位(Howes, 1991; Montagu, 1971; Synnott, 1993)。不管怎样,令人震惊的是大多数的雕塑史家,包括那些在近代初期进行研究的雕塑史家们,都极少涉及触觉作为一种实际的、物质的和历史的(仅仅是相对于一种抽象的或理论上的)现象这一问题。

从古代到近代早期的各种触觉概念

近代早期的触觉概念源自一个漫长而清晰的传统。自古希腊起,在关于感官等级的种种论述中,触觉就已经不断地被用来与视觉比较(Hall, 1999, pp. 80 - 103; Jay, 1993, pp. 21 - 82; Summers, 1987, pp. 32ff; Synnott, 1993, pp. 128 - 155)。例如,柏拉图和亚里士多德两人都~~在地位上将触觉完全置于视觉之下,因为根据二者相应的特征,与视觉相比触觉被认为是一种较少智力性而具有更多物质性的感官,而这一态度贯穿于后来的中世纪。在近代早期阶段,特别是在涉及触觉的情况下,很多作家都继续强调视觉的卓越和高贵。例如,新柏拉图主义哲学家马尔西利奥·费西诺(Marsilio Ficino)把触觉与更加卑劣、更具物质性的性爱的形式相提并论,并使之与和视觉相关联的更高层次的精神之爱形成对照(Mendelsohn, 1982, p. 61)。自古代起,视觉还经常作为如何通过大脑获得和吸收知识的一种方式而得到推崇,当亚里士多德把记忆的过程比作反复观看一件绘画作品的时候,或是在圣奥古斯丁把视觉用作神思和凝神观照的一种范式的时候,他们就是这样做的(Summers, 1987, pp. 39 - 41, p. 89, p. 116, p. 200)。在近代早期阶段,透视画法不仅对于视觉来说,而且对于主体本身而言都逐渐成为一个基本的典范,换言之,它变成人们如何系统阐述自己对所生活世界的“认识”的一个主要模式,这是欧文·帕诺夫斯基(1991年出版的著作,但最初出版的时间是1927年)和在时间上离我们更近的一批学者所研究的一个问题。~~

可是,除了这一影响无处不在且继续存在的传统之外,古代、中世纪和近代早期思想中的这种视觉优越论,实际上既不是绝对的也不是无可争议的。例如,古典神话学中一方面充满着以视觉渴望为核心的故事——立刻浮现在脑海里的是那喀索斯(Narcissus)、奥尔弗斯(Orpheus)和美杜莎(Medusa),但是另一方面在皮格马利翁和普罗米修斯这一类的神话故事中,与积极的、赋予生命的力量相关联的常常是触觉而非视觉。柏拉图认为,最使人烦恼的是视觉所具有的充满危险的幻觉力量,而圣奥古斯丁则告诫人们要提防与视觉欲望相关联的各种危险,这是中世纪神学家和哲学家所继续关注的一个问题(Jay, 1993, pp. 13 - 27)。就解释我们是如何获得有关世界的知识这一点而言,视觉同样也不是被普遍接受的唯一认识方式。就亚里士多德来说,他一方面根据视觉相对的高贵性明确地称赞视觉高于触觉,但另一方面他

又得出这样的结论,即触觉是来自于所有感官的认识的基础,而这正是托马斯·阿奎纳(Thomas Aquinas)在13世纪反复提到的一个观点(Summers, 1987, p. 103)。古代斯多噶派学者在把通过假设是源自眼睛的视觉“射线”来认识一个事物的方法比作一个人在用手杖触摸某物的时候,他们竟然把触觉用作一种隐喻来暗示视觉本身,而在18世纪这是一个十分流行的观点,正如我们从1724年版的勒内·笛卡尔论光学的著作《屈光学》(*La Dioptrique*)中的一幅插图所看到的那样(Lindberg, 1976, p. 3, pp. 9-10; Crary, 1990, p. 61)。在近代之前,用来暗示各种各样的心理变化过程和宗教体验的种种隐喻也不都是视觉的。例如,与亚里士多德关于记忆好比是可以在心中重温一幅绘画的主张直接形成对照的是,16世纪的人文主义学者乔尔达诺·布鲁诺(Giordano Bruno)把记忆比作一系列雕刻而成的、可以通过触摸感知到的雕像,这些雕像在精神上是能够再次相遇的(Hall, 1999, pp. 66-67)。

因此,关于触觉的概念,特别是涉及视觉的触觉概念,在古代、中世纪和近代早期的思想中是复杂和变化不定的。总的说来,现在学者们已经把注意力集中在近代早期文化中的视觉中心这一方向上,而这一点尤其是被对线性透视的实践活动越来越强烈的兴趣所证实。事实上,越来越多的学者已经承认,视觉的首要地位是近代文化的一个如此重要的特征,它在近代早期阶段的地位也是如此。不认同这一类的视觉中心假设的、为数不多但却被普遍接受的例外之一,就是17世纪晚期和18世纪,在这一阶段触觉变成了一场范围很大的哲学争论的焦点,这场哲学争论就是著名的莫利纽克斯的难题(Molyneux' problem)(Degenaar, 1996; Morgan, 1977)。威廉·莫利纽克斯(William Molyneux)是一位爱尔兰哲学家,他提出,一个天生的盲人突然恢复了视觉,这个人是否就肯定能够通过视觉来辨认物体,而这些物体是他以前仅仅通过触觉所遇到的。当这位爱尔兰哲学家提出这个问题时,他便挑起了一场论战。诸如约翰·洛克(John Lock)、乔治·伯克利(George Berkeley)、伏尔泰(Voltaire)、德尼·狄德罗(Denis Diderot)和艾蒂安·博内·德·孔迪亚克(Etienne Bonnet de Condillac)都仔细思考了这个问题,其中的一些学者得出了这样的结论,即触觉实际上是人们获得关于外部世界的经验知识的基础,而视觉仅仅是作为对这样的认知进行确认的一种次要工具(Jay, 1993, p. 98ff; Olin, 1992, p. 133ff; Summers, 1987, p. 324ff)。

然而,早在威廉·莫利纽克斯之前,关注视觉艺术的艺术家和作家就已经表现出对触觉的巨大兴趣。例如,大批的16世纪和17世纪绘画作品都在描述与雕塑密切相关的活力和质感。其中一些图像属于描绘五种官能的系列绘画,如胡塞佩·德·里贝拉(Jusepe de Ribera)的《触觉》(*The Sense of Touch*, c. 1611-16, The Norton Simon Foundation, Pasadena)就是属于这样的情况,这件绘画作品表现的是一位老盲人在用手感知一尊头像雕塑作品,与此同时画面的前景放着一件无人问津的绘画作品。可是,包括里贝拉表现一个双目失明的人在触摸一尊雕像的一件次要绘画作品(1632, Prado Museum, Madrid)和另一位17世纪画家卢卡·乔尔达诺(Luca Giordano)表现同样题材的一件绘画作品(c. 1660, Stanley Moss Collection, Riverdale-on-Hudson)在内的其他作品,似乎完全都是在独立思考雕塑所特有的浑厚而坚实的质感。关于盲人通过触摸来感知雕塑作品这一特定主题,同样也出现在近代早期的著作中。例如,在其1603年版的《图像学》(*Icomnologia*)一书中,西萨雷·里帕(Cesare Ripa)声称,米开



插图 5.1 胡塞佩·德·利贝拉,《触觉》,c1611—1616,布面油画,诺顿·西蒙基金会,加利福尼亚,帕萨迪纳

朗基罗在他年迈、视觉开始衰退时曾不得不依靠触觉作为他评判古代和近代雕塑作品之优劣的唯一途径(Hall, 1999, p. 87)。这可能是一个虚构的故事,不过这个故事似乎预示了这样的观点,即埃德加·德加在 19 世纪后期对雕塑塑型与日俱增的兴趣是由他自己视力的恶化所导致的。虽然触觉在现代艺术的制作和接受中所扮演的角色和发挥的作用不属于本章所讨论的范围,但是值得我们牢记的是,即便是在今天这个更加强调视觉中心的时代,触觉仍然会扮演一种重要的角色(see Olin, 1989; Shiff, 1991; Powell, 1997)。

近代早期意大利文化中的雕塑和质感

就本章所讨论的内容来说,触觉的重要性和意义在近代早期的意大利受到了特别的关注,这一点既在或含蓄或明确地以触觉和质感为主题的雕像和绘画作品中得到体现,同时也在这一时期论述雕塑的制作和接受的书面文本中得到证实。从一种理论的角度来思考雕塑的第一篇意大利论文由罗伦佐·吉伯尔蒂(Lorenzo Ghiberti)在 15 世纪中叶撰写,此人是一位具有非凡智力和抱负的职业雕塑家。^[4]当他用抽象的语言谈论雕塑时,吉伯尔蒂强调了视觉、光学和

光效应的重要意义。可是,当他论述他亲眼看见并经常实实在在地接触到的具体雕像作品时,吉伯尔蒂则是把触觉和质感作为接受雕塑的一个关键要素提出来。例如,在描述新近发现的一尊古代女性雕像作品的过程中,吉伯尔蒂声明“无论是[仅仅使用]眼睛还是强烈或适度的光线都不足以理解[这件作品];只有[通过]触摸它的手”,它的美才能够被充分地理解(Ghiberti, 1947, p. 55)。在别的地方,吉伯尔蒂记录下了他遇到另一尊古典雕像的情况:

通过弥漫的光线我看到了……一尊雌雄同体的雕像……它的制作技巧十分精湛……这尊雕像体现了最大限度的优美,这种美是眼睛不可能发现的,但此前手已经做到了。(Ghiberti, 1947, pp. 54 - 55)

因此,对吉伯尔蒂来说,就应该如何接触和评价现存雕塑作品而言,触觉似乎比光线或视觉更加重要。实际上,正像吉伯尔蒂似乎已经了解的那样,一尊可触摸的雕塑作品不同于一件绘画作品,它常常是单凭视觉的仔细观察所难以胜任的。为了能够充分地理解和欣赏这样的雕塑作品,甚至需要运用我们的触觉,而这一实际情况也就允许甚至是鼓励观者以对二维平面的艺术作品来说难以想象的方式与雕塑作品进行交流。吉伯尔蒂特别喜爱用手来触摸古代女性和双性雕像的情况也暗示了这样一个情况,即雕塑有时可以通过触觉来了解,可能是因为与性欲和变异问题深深地纠缠在一起。

当然,在近代早期阶段有着各种不同的与雕塑相关的触摸方式。雕塑的触觉可以与对欲望的社会和性结构认知(是哲学意义上的,同时也是心理学意义上的),以及对魔力和幻觉的关注相联系。但是,如果我们的思考从这一角度出发,即这样一些提示是如何对事实上可能已经触摸或企图触摸近代早期制作的雕塑作品的各类观众产生影响的,也许是最有助益的。例如,对宗教信徒来说,当朝圣者们想方设法地要触摸雕饰的圣骨盒和圣徒的墓冢时,或是当木质基督雕像为了举办与复活节前一周相关联的游行和仪式而从十字架上被搬移下来的时候,触摸它们可能具有一种护身辟邪的性能或传达忠实和虔诚之心的功能。文献资料也记述了修女按照仪式的程序抱着等人大小的圣婴基督的雕像,通过这些形象偶尔使人产生耶稣在女人的怀抱里复活的幻觉(Klapisch-Zuber, 1985)。当然,这显然是通过肉体触觉接触宗教类雕塑的可能性导致了一些意大利教会改革者发表论战性宣传手册,谴责诸如跪拜、亲吻,以及身体上的崇拜和某些意义上的渴望宗教雕塑之类的习俗(Barocchi, 1978—1979, vol. V, p. 1202)。

近代早期的艺术收藏家和鉴赏家喜爱钻研,具有令人羡慕的专门才能,他们对于通过触摸了解雕塑的关注多少有点不同,即使这些触摸所涉及的具体部位和方面与辟邪或表达虔诚而触摸的欲望和基于宗教的幻觉联想产生了共鸣也是如此。并不使人感到意外的是,近代早期的收藏家经常描绘和刻画自己触摸三维立体艺术作品。例如,在提香的《雅各布·斯特拉达的肖像》(*Portrait of Jacopo Strada*, 1567—1568)这件现藏于维也纳艺术史博物馆的绘画作品中,主人公被表现成双手拿着一尊女性小雕像的造型。不过,如何描述和刻画这一类的触摸行为常常要取决于作家或艺术家的观点和态度。实际上,热衷于以贬损雕塑来提升绘画地位的作家们,经常使用一些极其否定性的措辞来描绘和形容这种身体与三维艺术作品接触的行为。例如,温琴佐·博尔吉尼(Vincenzo Borghini)就曾强调用触摸的方法来评价雕塑作品是多么



插图 5.2 提香,《雅各布·斯特拉达的肖像》,1567—1568,布面油画,维也纳

的粗俗和不雅,他同样也嘲笑沉迷于触摸和亲吻雕像的女性(Barocchi, 1978—1979, vol. III, pp. 615 - 639)。另一位 16 世纪的艺术理论家保罗·皮诺(Paolo Pino)同样也通过引用一位古代雅典青年被一尊维纳斯雕像激起的欲望所逼疯的故事,来讽刺和嘲弄雕塑的触觉吸引力(Barocchi, 1978—1979, vol. III, p. 550)。对于雕塑所具有的诱惑性触觉做出如此反应,这至少暗示了对与不恰当地触摸雕塑作品相关联的危险所具有的某种程度的不安和担忧,这种危险尤其来自于听任雕塑作品逐渐变成性欲对象,或是任凭被它们惟妙惟肖的三维立体效果的假象和幻觉所欺骗。

67 对于三维立体艺术作品的触觉接受并非总是如此清楚明确的。例如,这一时期的大型公共或宗教雕塑实际上是手触摸不到的。尽管如此,情况很可能是这样的,即近代早期的观众肯定有能力想象出这类大型公共或宗教雕塑作品所固有的质感。如上所述,当时大多数的观众肯定都亲眼看见了对可移动宗教雕塑所进行的正规仪式性触摸。很多杰出的赞助人肯定也非常熟悉小型铜质雕像,这是一种新的雕塑样式,它的结构和体积特别适合观众的抓握、翻转,或
68 是把玩。关于这种风格的一件有代表性的小雕像就是詹波洛纳(Giambologna)的《维纳斯》(Venus Urania, c. 1573),这尊小雕像现藏维也纳艺术史博物馆,是他制作的诸多小型镀金铜质女性雕像中的一件。这些小雕像表面光滑、曲线优美、设计精巧,所有这一切似乎都在要求

全神贯注地触摸和把玩。由于这一类型的小雕像越来越容易得到,同样也因为那些必须涉及用手触摸雕像的长期存在的宗教习俗,一个生活在近代早期的观众所具有的想通过触摸感知大型雕塑作品隐含的触觉模仿性冲动,肯定是得到了鼓励和强化。〔5〕

除了宗教信仰徒表达崇拜和敬慕的触摸和杰出收藏家的爱抚之外,还有雕塑家本人,即制作者的手的触摸,这种触摸再一次把认知、欲望和巫术等因素与近代早期触摸雕塑的其他方式联系起来。与艺术家用手触摸雕塑作品一致的重要原因由吉伯尔蒂在他的著述中反复提及雕塑出自某个具体艺术家之“手”的事实得到充分的说明,但对于用二维平面材料制作的艺术作品,他却很少运用这样的措辞。当然,“画家之手”这一概念在近代早期的艺术和文化中也是很有影响的(Barolsky, 1995),但对于手按照自然规律接触媒介的强调,在关于雕塑的讨论中特别引人注目。然而,雕塑家手指触觉的重要性不仅得到了近代早期教科书的证实,而且还有物质证据。例如,米开朗琪罗因为创作了大量的处于未完成状态的雕像和浮雕作品而著名(更确切地说是有损名誉的)。对于这种现象有一种解释,即这也许是米开朗琪罗想把自己几乎是在魔力的作用下造成的、具有强烈的触觉感的物质性痕迹保存下来,从而使得他作为创造者的角色通过雕刻表面本身而永垂不朽。这种想法又一次把雕塑的触觉与幻觉、占有及欲望的概念联系起来。〔6〕

雕塑、绘画,和比较辩论

与近代早期不同类别的观众相关联的三种雕塑触摸的形式是:宗教信仰徒虔诚的或护身辟邪的触摸,收藏家占有性的紧握,以及艺术家创造性的拿捏。它们同样也在近代早期关于所谓的比较(Paragone)辩论的著述中得到专门论述,这些理论方面的讨论是关于雕塑与绘画的比较,目的是要确定哪一种艺术更高贵(Hecht, 1984; Mendelsohn, 1982; Farago, 1992)。由这场争论所提出的核心论点之一,就是围绕艺术领域中触觉的地位及其与真实概念(或是真实性的幻觉)的关系展开的。例如,雕塑家尼科洛·特里博洛(Niccolo Tribolo)在回应由人文主义者贝尼代托·瓦尔基(Benedetto Varchi)所设计的一份16世纪中期关于典型的调查表时,他是这样说的:

[雕塑是]……利用某个人的手来说明什么是真实的[艺术]……[假]如一个盲人……偶然碰到了一尊大理石或木质或黏土人像,他可能会说那是某个人[生者的]像,[可是]……假如它是一幅绘画作品的话,那么他就肯定什么也没有碰到……[因为]雕塑是真实的物体,而绘画却是一个谎言。(Barocchi, 1978—1979, vol. III, p. 518)

如上所述,关于用盲人遭遇绘画作品与遭遇雕塑作品做比较的话题可以在大量的近代早期本文和图像中看到。然而,在特里博洛的文章里,上述话题明确无误地与不同种类艺术的相对真实性的概念联系起来,根据近代早期文化赋予艺术如实模仿自然的能力的重要性,这是一个关键的热点问题。实际上,瓦尔基本人曾明确地声称人们“知道通过触摸一尊雕像是能够确定

眼睛所看到的所有事物……这就是为什么雕塑家要说他们的艺术是真实的，而绘画艺术则不然的原因”(Barocchi, 1978—1979, vol. III, p. 534)。

在画家与雕塑家的社会地位孰高孰低的讨论中，触觉也是一个重要的议题。例如，在巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内(Baldassare Castiglione)的《礼仪之书》(*Book of the Courtier*, 1528)中出现了一种关于比较的辩论，结果绘画成了适合精英阶层的绅士-廷臣的一种艺术(Barocchi, 1978—1979, vol. III, pp. 489—192; Hall, 1999, p. 17)。特别有趣的是，雕塑家巴齐奥·班迪内利(Baccio Bandinelli)似乎力求既要要在自己的日常生活中，又要在雕塑实践活动中体现出卡斯蒂廖内所提出的绅士-艺术家的理想，从而避免被当作只涉及体力劳动而很少涉及或不涉及智力的一个纯粹劳动阶层的手工艺人。实际情况是，在卡斯蒂廖内的书问世后不久，阿戈斯蒂诺·韦内齐亚诺(Agostino Veneziano)就根据这位雕塑家本人画的一件素描制作了一幅关于班迪内利雕塑工作室的版画。在这幅版画中，这位雕塑家似乎已经成功地使劳作阶层的工匠作坊中所特有的汗流浹背和灰头土脸的现象在他的雕塑学院中完全消失(1531, Ashmolean Museum, Oxford; see Klein and Zerner, 1966, frontispiece)。的确，那些围在盛装大师周围的衣冠楚楚的学徒们，被表现成正对着古典风格的小雕像安静地画着素描。

然而，在一个无意中流露出思想感情的细节里(这个细节暗示我们，应该小心注意在这种体力接触雕塑的情况中明显地体现出性别和阶级的权力关系)，班迪内利尽管有着明确的社会和学院抱负，但他似乎仍然无法使自己的手脱离雕塑：在这里他所从事的艺术所具有的不可抗拒的触觉魅力在不经意中被这样一个事实所证实，即我们看到他的双手紧紧地抓着一尊女性小雕像。大量的16世纪绘画作品还描绘了男性艺术家或收藏家实际上就是男人在把玩女性裸体雕像。在前面所讨论的提香的《雅各布·斯特拉达的肖像》这幅绘画作品中，那个被画者手里拿着的那尊女性裸体小雕像是用活人女性人体的肉色调子来描绘的，而不是用白色大理石、石膏、黏土或者抛光青铜的颜色来表现的。换言之，提香色彩鲜艳的调色板有助于在视觉上使雕塑的女性人体与一个活人女性的肉体等同起来，因此而强化了对性占有的欲望和幻觉的暗示。这种对性占有的欲望和幻觉在近代早期接触雕塑的很多其他方式中都能够看到。

在这幅肖像画及表现班迪内利学院的那件版画作品中，触摸者与被触摸对象之间的关系似乎在本质上都表现为社会与性别上的等级制关系，其中属于精英阶层的男性艺术家或观众牢牢地掌握着一个貌似无能为力的女性人体。然而，与一种详细的视觉研究相比，这一类型的触觉关系相比之下是相互的，因此保留着颠覆男性与女性之间、强势与弱势之间、甚至是物体与拥有者之间的等级关系的潜在力量。实际上，正如哲学家莫里斯·梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)所宣称的那样，一般意义上的触摸过程可能是“一种难以理解的结构安排，在这样一种安排中[参与者]双方……可能会轮流充当‘触摸’和‘被触摸’的角色”(Merleau-Ponty, 1962, p. 93)。因此，不同于很多其他性别或社会支配的理论模式(在这些理论模式中，视觉或文字结构在某种意义上是含蓄的潜在权力机构的隐喻)，与雕塑作品的身体接触可以明确地证明这样一类关系的等级制的实质，与此同时又传达出这样一种含义，即这类关系的等级制本质是可以被破坏的，甚至是可以透过触觉本身相互补偿而被颠倒过来的。

特别有趣的是，一位16世纪的艺术师特地创作了一组绘画作品，在这组绘画作品中被表

现的对象坚决而果断地避免用手接触任何类型的雕塑作品。相反,画家阿尼奥洛·布隆齐诺(Agnolo Bronzino)创作的肖像画常常把被画者描绘成与三维立体的雕塑作品保持着一种理智的、情感的和合乎自然法则的距离(Currie, 1997)。意味深长的是,在布隆齐诺的肖像画中主人公十分傲慢,如他的《带有鲁特琴和苏珊娜小雕像的年轻男子像》(*Young Man with a Lute and an Inkwell-Statuette of Susanna*, c. 1534, Uffizi Gallery, Florence)或他的《带有维纳斯小雕像的绅士》(*Gentlemen with a Statuette of Venus*, c. 1550—5, National Gallery of Canada, Ottawa),他们甚至不打算看一眼那些被陈列在他们身边的雕塑作品,更不用说去触摸它们了。可是,如果人们认识到布隆齐诺是当时那场方兴未艾的比较辩论中最坚定的绘画艺术拥护者之一的話,那么这种面对雕塑坚定的反触觉态度也就非常容易解释了。按照布隆齐诺的观点,根据定义,雕塑所具有的三维触觉和质感实际上等于把它彻底地排除在艺术领域之外,因为“符合艺术的所有的一切就是勾勒出人体的[平面轮廓]线条……[所以]这种三维立体的特征不属于艺术而是属于自然”(Jacobs, 1988, p. 148 n. 2)。因此,当布隆齐诺绘画作品中所描绘的雕塑作品降低了雕塑触觉的吸引力,并反过来突出绘画艺术用丰富的色彩沉着冷静地和不带偏见地模仿自然和人造世界的的能力时,也就没有什么可大惊小怪的了。

米开朗琪罗的语言和视觉质感

偏爱雕塑的作家和雕塑家本人,是拒绝接受对雕塑触觉所进行的这种否定性评价的。在米开朗琪罗的著述中,他显然完全把雕塑艺术的地位置于二维平面艺术之上。实际上,他甚至发展到宣称绘画越像雕塑就越好,而雕塑越是像绘画就越糟糕(Klein and Zerner, 1966, pp. 13-14)。米开朗琪罗还将手作为他很多雕像的主题,例如被称作《垂死的奴隶》(*Dying Slave*, c. 1513, Louvre Museum, Paris)中的那只抚摸、探索之手,或是他的大理石雕像《大卫》(*David*, c. 1501—1504, Accademia Gallery, Florence)中给人以深刻印象的那双超大型的手。同样地,米开朗琪罗的《摩西》(*Mosss*, c. 1506—16, Rome, San Pietro in Vincoli)始终都在用手摸着他那飘垂的胡须,这一形象直观地暗示出在雕塑作品的欣赏和评价中触摸所发挥的重要作用。米开朗琪罗在很多作品中突出手的这一现象表明,在同样的程度上,这一人体的部分器官对于雕塑家本人来说很可能就是一种以局部代替整体的表现方式,也就是说,这是象征性地代表着作为一个整体的雕塑家的一个局部——或许是代表了雕塑艺术的触觉感。

人们甚至可能会说,关于米开朗琪罗念念不忘或沉迷于雕塑的触觉魅力和前面所讨论的雕塑家因触摸而产生的创造力,通过他的诗歌得到了确认和肯定。例如,他在很多诗歌中都运用了涉及用手雕刻一块大理石的体力劳动,这是一种隐喻,暗示一个情人要把他对爱人的内心情感宣泄出来的强烈愿望。在其他的十四行诗中,米开朗琪罗把雕塑家的“听从理智驱使的手”当作一种强有力的、赋予生命的力量,这种力量几乎就像出现在近代早期的皮格马利翁或普罗米修斯的化身,能够神奇地赋予雕像以生命力(Mendelsohn, 1982, p. 103)。因而,在这样的文学作品和很多的雕塑作品中,米开朗琪罗就这样为他和很多同时代人肯定了带有

71

认知的、社会性欲的和巫术-幻觉的等所有变化的触觉的意义和重要性。实际上,近代早期的意大利个案研究基本上表明,艺术史中无处不在的视觉中心的假设需要以批判的态度做进一步的考察和检验,另外,艺术的接受,特别是雕塑艺术的接受不应该只局限于视觉经验。

注 释

- [1] 自 20 世纪 80 年代初开始,诸如汉斯·贝尔廷(Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalters: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1981),迈克尔·弗里德(Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, 1980)和沃尔夫冈·肯普(Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachter: Rezeptionsästische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich: Mäander Verlag, 1983)这一类的艺术史家就已经在他们的学术研究中运用接受理论了(这种理论还以读者-反应批评著称),这是由像沃尔夫冈·伊泽尔(Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, 1978)和汉斯·罗伯特·尧斯(Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. by T. Bahti, University of Minnesota Press, 1982)这样的文学史家首次用理论术语系统阐述的一种方法。关于艺术家尤其是画家是他们自己作品的最初把玩者以及艺术制作的含义,可参见理查德·沃尔海姆的著作(Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton University Press, 1987, *passim*)。
- 72 [2] “视觉中心”一词是指赋予视觉以特权的切入艺术作品的理论或历史研究方法。参见法拉戈,第 5 页,尤其参见杰伊,第 3 页及其后所有页码。本章中的“近代早期”(一个经常与“文艺复兴”互用的短语)是指从 15 世纪初开始至整个 17 世纪的时间段。同样值得一提的是,“注视者”(beholder)一词(用该词强调的是“抓拿、把玩”的动作)在本章论述雕塑接受的过程中,一直都在取代“观众”(viewer)这个单词。
- [3] 两个重要例外是迈克尔·巴克森德尔(Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press, 1980)和苏珊娜·B. 巴特斯(Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan: Sculptors' Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence, I - II*, Florence: Leo S. Olschki, 1996),这两位学者即便不是直截了当和态度明确地研究雕塑的触觉接受,他们也是在研究近代早期雕像身体的真实性问题。不过,更简单地说,只有马乔里·奥罗克·博伊尔(Marjorie O'Rourke Boyle, *Sense of Touch: Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin*, Leiden: Brill, 1998)和大卫·萨默斯(David Summers, 1987, *passim*)明确而详尽地探讨和研究了与这一历史时期艺术生产和接受相比,触觉本身的意义和重要性。
- [4] 尽管建筑家和艺术理论家莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti)在这一阶段还撰写了一篇论述雕塑的文章(*De statua*),但是这个文本基本上属于主要是为手工作坊提供的当时继续存在的工艺技术指南这样的传统作坊论文。所以,这篇论文不同于他名作《论绘画》(*De pictura*),因为《论绘画》是把绘画当作一项值得研究的严肃的人文主义和科学事业来对待的。见阿尔贝蒂的《论绘画和论雕塑:论绘画和论雕塑的拉丁文本》(*On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua*),原始文本大约写于 15 世纪 30—40 年代,英文本由 C. 克雷松翻译,1972 年费顿出版社出版。
- [5] 如此想象出来的或预期中的触觉的力量曾经在人类学家阿尔弗雷德·克罗伯(Alfred Kroeber)写给艺术史家迈耶尔·夏皮罗(Meyer Schapiro)的一封信(大约是 20 世纪 50 年代)里有过详细的论述。克罗伯坚持认为,由于婴儿首先是通过触觉来了解世界,所以“看到和触摸到的事物总是成为我们自身不可

分割的组成部分,而且比起仅仅是看到的事物也是更加的强烈和有意义……想想看,[一幅]只能看而不能触摸的绘画作品是不具备一件我们不仅能观看而且还能把玩和触摸的作品所具备的相同的吸引力和兴趣中心的”(Montagu, 1971, pp. 236 - 237)。

- [6] 参见于尔根·舒尔茨(Juergen Schulz, 1975)“米开朗琪罗的未完成作品,”《艺术公报》(*The Art Bulletin*, p. 57, pp. 366 - 373)。关于米开朗琪罗未完成作品的一种对立观点,请见迈克尔·赫斯特(Michael Hirst, 1996)“米开朗琪罗与他的第一批传记作家”,《英国学院会议录》(*Proceeding of the British Academy*, p. 94, pp. 63 - 84),赫斯特坚持认为,米开朗琪罗这位艺术家从未故意地使雕塑表面处于未完成状态。

参考文献

- Barocchi, Paola (ed.) (1978—9) *Scritti d'Arte del Cinquecento: Pittura e Scultura* (III) and *Scultura* (V), Einaudi
- Barolsky, Paul (ed.) (1995) “The Artist’s Hand,” in A. Ladis and C. Wood (eds), *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, University of Georgia Press, pp. 5 - 24
- Berenson, Bernard (1897) *The Central Italy Painters of the Renaissance*, G. P. Putnum’s Sons
- Crary, Jonathan (1990) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteen Century*, MIT Press 73
- Currie, Stuart (1997) “Discerning the Sculptural Content of Bronzino’s Early Male Portraits: A Preliminary Investigation,” in S. Currie and P. Motture (eds), *The Sculpted Object 1400—1700*, Scholar Press, pp. 117 - 138
- Degenaar, Marjolein (1996) *Molyneux’s Problem: Three Centuries of Discussion on the Perception of Forms*, trans. by M. J. Collins, kluwer Academic Publishers. Originally published 1992
- Farago, Claire (1992) *Leonardo da Vinci’s Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden, E. J. Brill
- Foucault, Michel (1977) *Discipline and Punishment: The Birth of the Prison*, trans. by A. Sheridan, Panthou Books. Originally published 1975
- Ghiberti, Lorenzo (1947) *I Commentari*, O. Morisani, (ed.), Naples; Riccardo Ricciardi Editore. Originally written c. late 1440s
- Hall James (1999) *The World as Sculpture; The Changing Status of Sculpture from the Renaissance to the Present Day*, Chatto & Windus
- Hecht Peter (1984) “The Paragone debate: Ten illustrations and a comment,” *Simiolus*, 14, 125 - 136
- Hildebrand, Adolf von (1932) *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, trans. by M. Meyer and R. M. Ogden, G. E. Stechert & Co. Originally published 1893
- Howes, David (ed.) (1991) *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, University of Toronto Press
- Irigaray, Luce (1985) *This Sex Which is Not One*, trans. by C. Porter, with C. Burke, Cornell University Press. Originally published 1977
- Iversen, Margaret (1938) *Alois Riegl: Art History and Theory*, MIT Press

- Jacobs, Fredrika A. (1988) "An assessment of contour line; Vasari, Cellini and the *Paragone*," *artibus et historiae*, 18, IX, 139 - 150
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press
- Klapisch-Zuber, Christiane (1985) "Holy dolls: Play and Piety in Florence in the Quattrocento," in *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, trans. by L. G. Cochrane, University of Chicago Press. Originally published 1983
- Klein, Robert and Zerner, Henri (1966) *Italian Art 1500—1600: Sources and Documents*, Prentice-Hall
- Lindberg, David C. (1976) *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, University of Chicago Press
- Mendelsohn, Leatrice (1982) *Paragoni: Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Criticism*, Ann Arbor: UMI Research Press
- Merleau-Ponty, Maurice (1962) *Phenomenology of Perception*, trans by C. Smith, Routledge & Kegan Paul. Originally published 1945
- Montagu, Ashley (1971) *Touching: The Human Significance of the Skin*, Columbia University Press
- Morgan, Michael J. (1977) *Molyneux's question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception*, Cambridge University Press
- 74 Olin, Margaret (1989) "Validation by touch in Kandinsky's early Abstract art," *Critical Inquiry*, 16, 144 - 172
- Olin, Margaret (1992) *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania State University Press
- Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*, trans. by C. S. Wood, Zone Books. Originally published 1927
- Podro, Michael (1982) *The Critical historians of Art*, Yale University Press
- Powell, Kirsten H. (1997) "Hands-on Surrealism," *Art History*, 20, 516 - 533
- Riegl, Alois (1985) *Late Roman Art Industry*, trans. by R. Winkes, Rome. Giorgio Bretschneider. Originally published 1901
- Shiff, Richard (1991) "Cézanne's physicality: The politics of touch," in S. Kemal and I. Gaskell, (eds), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, pp. 129 - 80
- Summers, David (1987) *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press
- Synnott, Anthony (1993) *The Body Social: Symbolism, Self and Society*, Routledge
- Wölfflin, Heinrich (1932) *The Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Late Art*, trans. by M. D. Hottinger, G. Bell and Sons. Originally published 1915
- Wood, Christopher S. (1998) "Germany's Blind Renaissance," in M. Reinhart, (ed.), *Infinite Boundaries: Order, Disorder, and Recorder in Early Modern German Culture (Sixteenth-Century Essays and Studies)*, 40, 225 - 244

第6章 莱奥纳多·达·芬奇的精神活动

75

罗伯特·威廉斯

献给马丁·坎普

莱奥纳多的笔记中关于绘画的按语虽然残缺不全,有的甚至仅是一些只言片语,但是它们却构成了艺术理论史上的一个高峰。他的很多思想都可以在时间上离他最近的先驱者——阿尔贝蒂,甚至琴尼诺·琴尼尼(Cennino Cennini)——的著述中找到。不过,他几乎使所有这些先驱者的思想都得到了深化和发展:他更加深刻而严肃地质疑他们的假设,并更加谨慎地追溯这些假设的来源。当早期理论家们坚持泛泛地研究自然的重要性时,莱奥纳多却以其著名的方式对自然现象进行精确的、彻底的和持久的调查研究。当他们小心翼翼地把绘画比作诗歌和哲学,莱奥纳多却提出了一种大胆而极其先进的想法,即绘画是一种“科学”,是一种系统地接触和了解外部自然世界的自我反思的途径。尽管他计划撰写的长篇大论从未完成,但是他的思想却流传甚广:后来的作者对其中某些思想和观点做了进一步的详尽阐释,与此同时他们经常采用一些莱奥纳多本人肯定不会赞同的观点,不过对于艺术是一种方法上要求十分苛刻但范围上却无所不包的活动这样一种理想的艺术观则是小心谨慎地保留着。就现代学说情况而言,莱奥纳多的科学绘画理想是一种地地道道的“现代的”(modern)理想:它用实例证明,正是这种科学理性精神激发他从事所有的探索活动并使他成为启蒙运动的先驱者之一。^[1]

现代学说研究较少关注莱奥纳多关于画家应该如何安排时间、应该如何看待金钱、应该如何做到举止大方、应该如何与同事相处,以及关于绘画是一种职业和一种劳动方式等方面的言论。可是,这些言论还是发展了琴尼尼和阿尔贝蒂的思想,它们同样有望在后来的理论家的著述中得到更明确的阐述。就它们体现出来的所有迷人的特质而言——对于这些特质,我们本能地就会把它们归因于莱奥纳多所特有的个人气质——它们需要被放在一个更大的历史进程中来思考。此外,如果把两者结合起来考虑的话,它们就会反映出他思想中最常见的那些方面。当莱奥纳多在一个非常著名的段落中写道,“画家的大脑应该像一面镜子,这面镜子将自己转变成它所摄入的事物的色彩,因此镜子里面充满着面对着它的所有事物的相似物”时

76 (in McMahon, 1956, no. 71),他不仅仅是在提倡要严格忠实于视觉真实,并转变话锋以一种符合近代科学价值观的方式挑战柏拉图对于模仿艺术的批判,他其实也在就什么是艺术家的
问题提供一个生动而感人肺腑的描述:永恒的状态、增大的视觉感受器,同样需要一种无限的
敏感性和一种内在的稳定性,这一方面使人欣喜若狂,但另一方面又是一种无私的忘我性。关于这一双重性的系统阐述,清楚地说明了艺术家所从事的“职业”(work),以及这项职业所需要的自我约束的独特方式。

本章的目的旨在表明,莱奥纳多关于艺术规章制度的言论是构成其思想的一个重要方面,并且也是其思想现代性的一个重要特征,同时还要建议不仅需要根据一种方兴未艾的科学理性来认识他的整体艺术思想,同时也需要把它放在同样体现了近代世界新的经济和社会压力这样一个大的社会背景下来把握。诸如对时间的有效利用,对待金钱的态度,以及训练改革的合理化之类的问题是关乎所有手工艺者的。一方面,莱奥纳多在其艺术理论的正文部分所关心的那些社会习俗使我们更加了解视觉艺术行业所独有的压力;另一方面,它们也如实记录下了体力劳动生活中的一种普遍的转变。由于同样的原因,莱奥纳多对于艺术家的世界观和对其他人的态度的关注、对于艺术家的精神气质的养成和关注的提升——对于艺术家的理想体态的关注——应该被看作参与近代社会行为准则的变化、发展与巩固的一种举动。虽然莱奥纳多对这些外部作用力的反应远非那么单纯和简单——例如,他谨慎地对艺术家的劳动与其他类型的劳动加以区别,对艺术家的智力训练与一种比较普通的训练进行区分——不过,他的反应正是那些外部作用力下的一种产物。尽管他的理论否定了艺术与体力劳动的关系在于它属于同一个层级的观点,但是它还是为这两者之间的关系奠定了一种更加牢固的基础,因为它把艺术定义为一种更富有传奇色彩的、更深奥的、更高贵的劳动。

画家可以利用时间的一条途径就是在节假日继续练习作画,因为在这样的时候赢利性的工作是受到严格禁止的。莱奥纳多强烈谴责那些批评艺术家利用节假日研究自然的人,称他们为“伪君子”:他坚持认为,研究自然是一种虔诚的行为,是我们认识“那位创造出如此众多美妙事物的最高造物主的途径,而且也是向这位如此伟大的发明者表达爱慕之心的方式”(Kemp, 1989, p. 195)。现代读者也许希望将这样一种推论当作一种投机取巧的行为而不予考虑,但是莱奥纳多却频繁地使用宗教语言:在他看来,画家的职业完全像宗教事业一样严肃和虔诚。这种态度并不是他一个人所独有。琴尼尼曾经说过,画家应该以一种虔诚的态度来对待他的工作:“你的日常生活和工作的安排就好像你正在学习和研究神学或哲学。”(Cennini, 1960, p. 16)他通过利用隐修院入会仪式中的形象化描绘,劝诫年轻画家“首先要用这样的美德来武装自己:热情、敬畏、顺从和忠诚”(Cennini, 1960, p. 3)。琴尼尼和莱奥纳多两个人的明确表述所证明的都是一种不断增大的学习压力和对为了迎接挑战而设想出一种综合的个人行为准则的需求。工作之余和节假日画画原本只是有着远大抱负的艺术家们经常做的事,但是到了莱奥纳多的时代也许已经变成了所有希望出人头地的艺术家们的一个先决条件。到16世纪初,这种压力似乎变得更大了:瓦萨利曾强调他同时代的很多最成功的艺术家在年轻时是如何在时间上超负荷工作的,而且常常是面对很大的障碍。在没有利用宗教语言的情况下,他把这一切都描述成是受艺术家个人野心所驱使的结果。

莱奥纳多在同一段落中接着又说,乐意在节假日从事研习的那些艺术家的行为,是那些只考虑经济报酬的人所不能理解的;这需要一种对美德本身的爱。这些话暗示出他真正攻击的对象并不是宗教人士,而是那些懒惰画家们,他们利用宗教来攻击比自己更有抱负的画家同仁。琴尼尼曾经对受一种“高尚的精神”和“天生的热情”的驱使而对绘画产生兴趣的人,与其他那些主要是“因为贫穷和家庭生计的需要,为了利润”而从事绘画职业的人进行过区别(Cennini, 1960, pp. 2 - 3)。阿尔贝蒂本身就是一个贵族,他写作的部分目的一直都是要说明绘画是值得贵族消遣的一门艺术,他曾抱怨那些“在第一次艺术鼎盛时期”后而“突然陷入追逐金钱的泥沼之中”的画家,并且力劝他的读者们别忘了名誉比财富更重要(Alberti, 1966, pp. 67, 89)。

莱奥纳多在这一方面的反应更加强烈:“啊,画家!请当心,获得利润的欲望越低,艺术的尊严就越高;荣誉的获得远远要比财富的荣耀更加重要得多。”(in Richter, 1970, no. 502)其实,贫穷要比财富更可取;穷人在追求美德的过程中几乎很少有困惑。这一推论的线索可以从基督教隐修院制度追溯到古代哲学,不过莱奥纳多同时还显示出他对工匠所面临的世俗压力的一种意识,以及那些干扰卓越成就获得的社会习俗:

假如你坚持认为正确利用时间就是在浪费时间,原因是如果把这些时间直接用于别的工作将会大大增加你的收入的话,那么你就应该明白这一点,即超出日常用度的金钱是没有什么用的。……假如你的借口是由于要摆脱贫穷以致使你没有时间从事学习和使你真正变得高尚起来的话,那么受谴责的就应该是你自己而非别人,因为正是美德的研究为你的肉体和精神提供了食粮。你不知道曾经有多少富有的哲人为了不被财富所毁而放弃了他们的财产吗?假如你的借口是你有孩子要抚养,那么他们并不需要很多就能够满足:注意他们的食物是美德和正直的品格,那才是他们真正的财富,因为美德永远都不会离开我们的,离开的只是生命本身。假如你说你首先希望积聚一些资本财富作为你年迈时的捐赠,那么,听着,美德的追求将永远不会使你失望的,也不会使你变老,而美德的避难所中永远都不会装满黄粱美梦和徒劳的希望(in Kemp, 1989, pp. 194 - 195)。

78

莱奥纳多对于画家动机的纯洁性问题的关注,显然是受到了阿尔贝蒂鄙视敛财的贵族思想的某种影响,但也有着很大区别——他对于现实更敏感,也更表现不妥协的决心。这暴露了手工艺者要想获得成功就必须具备的那种心理学意义上的坚定不移。

对莱奥纳多来说,严肃艺术家的突出特征之一就是心甘情愿地把时间花在学习和认真工作上。“记住,先学勤奋,再图速效”。欲速则不达(in Kemp, 1989, pp. 197 - 198)。“千真万确,急躁是愚蠢之源,它崇拜的是短暂”(in Kemp, 1981, p. 286)。他嘲笑那些“一心想着多产、一天多赚一个索尔多(soldo,旧时意大利铜币,相当于1/20里拉)也是好的”艺术家“很快就去钉鞋子而不是画画”(in Kemp, 1989, p. 201),他不能忍受那些非常“自负地”说“他们不为少得可怜的报酬提供好作品,但如果给他们丰厚的报酬他们可以做得像其他人一样好”的艺术家(in Richter, 1970, no. 501)。阿尔贝蒂曾警告艺术家不要操之过急,但是他同时也鼓励

年轻画家要高效率地工作，并坚持认为勤于习作练习的最终报偿是速度和熟练（Alberti, 1966, pp. 95 - 96, p. 99）。一些 16 世纪的画家和作家提倡一种快速创作方法：以速度自傲的瓦萨利就可以证明这一方法是更富有灵感的方法——更接近于诗人而非工匠的方法——但是他也明确地暗示出它在行业上的优势。他说，关于他自己时代艺术最好的一件事就是创作效率的提高：14 世纪的画家需要 6 年的时光才能完成一件大型绘画作品，而他和他的同时代画家则可以在一年的时间里创作 6 件这样的画作（Vasari, 1979, p. 774）。有趣的是，在由于创作速度太慢而受到瓦萨利批评的艺术家家中，就有莱奥纳多·达·芬奇（Vasari, 1979, pp. 784 - 786）。

其他 16 世纪艺术家和理论家把这种对速度的空前狂热崇拜看成是走捷径的一个借口。16 世纪末开始写作的 G. B. 阿尔米尼尼（G. B. Arminini），曾抱怨精品的缺乏在他同时代人那里已经习以为常。与莱奥纳多一样，他也不能容忍那些惯用的借口：“什么报酬的高低并不以作品的优劣为标准，什么有钱人已经丧失了鉴别优秀作品的能力，什么真功夫是最得不到重视的，为什么这一类的作品结果都是彻底的盗用，但在特定的时间内对它们不要投入过多的精力和劳动是这种风气所容许的。”那些抱怨的人，那些说他们如果花费大量的时间去制作精品就非饿死不可的人，实际上就是想勉强容忍这些行为，因此他们最好去从事制鞋工作（in Williams, 1995, p. 525）。阿尔米尼尼看不起瓦萨利，曾用十分恶毒的语言把他描绘成一个只关心赚钱的人（in Williams, 1995, p. 526），但是，即便是瓦萨利也曾对丁特莱托（Tintoretto）和斯基亚沃内（Schiaivone）这类运用快速作画方法的画家感到十分忧虑（Vasari, 1979, pp. 1694 - 1695, pp. 1700 - 1701）。^[2]

79

莱奥纳多指出，懒惰画家的另一种倾向就是企图通过使用像金黄色和天蓝色这些眼花缭乱的颜色来弥补他们的不足（Kemp, 1989, p. 196）。阿尔贝蒂曾经以一种温和的方式劝阻画家要慎用金叶，他说，现在对那些用其他颜料成功地模仿金黄色之效果的“画家的赞美太多了”（Alberti, 1966, p. 85）。对于那些依赖于金黄色和其他“低劣”手段的画家，以及那些受到无知而审美趣味低下的赞助人吹捧的画家，阿尔米尼尼会使用更明确和更愤怒的言辞进行抱怨（William, 1995, pp. 526 - 527）。

所有这些都表明，莱奥纳多笔记中的一些内容还应该被视作关于一种正在形成的经济模式的文献记录。无论是瓦萨利还是阿尔米尼尼，他们都证明到了 16 世纪初大批年轻艺术家纷纷涌入罗马，这一局面开始影响这座城市的创作氛围。阿尔米尼尼说，大量的廉价劳动力使得功成名就的师傅能够以很低的工资按日计算来雇佣年轻画家——“好像他们是可怜的农民”（in William, 1995, p. 521）——与此同时，剧烈的竞争阻碍艺术家在一件作品上花费很多的时间，从而导致了强调快速制作的灾难性后果。这样的评价迫使我们以一种新的方式来看待 16 世纪的艺术发展。例如，当瓦萨利谈到拉菲尔“从没有人看到过他独自一人出入宫廷，当他走出家门时，总是有 50 多个能干而卓越的画家伴其左右，目的是向他表示敬意”（Vasari, 1979, p. 914），他不仅是在赞美拉菲尔的人格魅力和专业成就，而且也是在向我们描绘他亲眼看见劳动阶层生活中所出现的一种危机：很多无业游民来自城外，他们每天都聚集在有可能找到工作的地方，这一景象在 16 世纪初的城市中越来越司空见惯，这是一种公认的社会和经济严重

混乱的征兆。^[3]当瓦萨利描述拉菲尔工作室中合理的劳动分工,或是“这位大师雇佣全意大利……甚至是希腊设计师……以便寻觅到所有有助于其艺术的事物”时(Vasari, 1979, p. 903),他不仅是在描述一个杰出人物的方方面面,同时也是在描述一种原始工业化的过程,这种原始工业化的过程同时出现在整个欧洲的很多行业和地区。像阿尔米尼尼那样的评论同样可以与师傅与雇工之间关系的全面解体、行业内部固定阶层划分的形成联系起来。^[4]

类似莱奥纳多、瓦萨利和阿尔米尼尼这样的文字性证据还迫使我们重新思考艺术学院的出现。^[5]阿尔米尼尼说,16世纪初期出现在罗马的这种组织机构反映了一种行会师徒制的危机:行会师徒制给年轻艺术家带来的是苦不堪言的重负,对他们的技艺训练产生了一种破坏性的作用,迫使他们必须独立地进行自学。尽管每所学院建立的具体环境各不相同,它们的目标所强调的重点也因此有所不同,但是它们的共同特征却表明它们的创立是为了应对这一局面的挑战。它们提供了有助于保护专业身份和尊严的这样一种社会组织机构;它们还导致了另一种教育模式的产生,这一教育模式通过鼓励各种不同风格的兼收并蓄来帮助学生从对于某一个师傅的智力的依赖中解脱出来。尽管艺术学院本身是以文学学院为摹本的,尽管排他性和精英主义常常是艺术学院集体荣誉感的本质所在,尽管一些艺术学院很快就变成了专制意识形态得心应手的工具,但是它们还是——特别是在它们刚刚产生的初期阶段——与那些新的行会和雇工协会和组织有着某种共同的东西,那些名气不太大的师傅利用这些新的协会和组织来设法逃避老的行会,和保护自己不受实力更大的同行们的有增无减的剥削和虐待。

80

在艺术学院通常都被当作艺术家中间出现的一种新的自我意识和社会抱负所导致的一种不可避免的表现形式的同时,它们或许更像是应付这一令人绝望局面的一个权宜之计。证据说明,即便艺术家产生了一种过高的自我价值的意识,他们还是意识到他们与奴隶般的体力劳动者之间的那根线正变得越来越细了。他们那个时代的经济现实正处于这样一种局面:世界上的一切雄心壮志几乎都迫使他们重新进入一个更加堕落的无产阶层。高傲而又无反顾地恪守人们在莱奥纳多的笔记中找到的那些高尚标准——它们在后来的学院理论中浓缩成单纯的势利行为——证明由于这些环境所导致的愤怒和忧虑。

莱奥纳多告诫画家们要尽可能高效率地利用他们的时间。为了最好地利用光的效果,工作日必须要有安排:“在接近黄昏的街道上,此时天气已经很暗,请注意男人和女人脸上洋溢着温柔和甜蜜的神情。”假如一个人不能以一种要复制理想的光线效果这样一种态度来安排他自己的画室,那么,“就在一个多云或雾蒙蒙的黄昏作画,那是一个完美的作画氛围”(in Kemp, 1989, p. 215)。一个画家还必须根据季节来制定计划:在夏天,做大量的人体习作;那么,冬天的傍晚就可以被用来温习这些人体素描,从中获得教益(in Kemp, 1989, p. 199)。的确,每一个清醒着的时刻都可以而且也应该被用于思考:

躺在床上的黑暗中,充分发挥想象力的作用,重温之前所研究过的形式或者其他美妙的事物,关于这一点我本人已经证明这不是一种无用的做法。实际上这是一种真正值得赞美的消遣和脑力活动,而且是一种有利于将事物印刻在记忆中的消遣活动(Leonardo in Kemp, 1989, pp. 224 - 225)。

这样的言论暗示了一种训练的强度，而与这种训练的强度关系最密切的先例是隐修生活的饮食起居制度和流行的祈祷文献中的精神功课。它们纪实性地描述了艺术转变为一种全天候的、全神贯注的智力活动和一种世俗的精神活动之后在地位上的提升，不过它们也说明了艺术因此变得多么的强制，使自身逐渐变成了良心的最后深居之处。

81 自我批评对于创作过程来说是至关重要的。阿尔贝蒂曾经告诫画家不要对他们自己的错误逐渐变得熟视无睹(Alberti, 1966, p. 93);而莱奥纳多则认为，画家处于“被他自己的作品所欺骗”的持续危险之中，所以必须进行一种持续的、不妥协的自我批评：

当作品质量与某个人的判断力保持一致时，对于判断力来说这是一个糟糕的信号。当作品质量超过了某个人的判断力时，情况就更糟糕，好比碰巧有人惊叹说制造出如此优秀的作品，而当判断力以倨傲的态度对待作品质量时，这是一个绝好的征兆。假如持这种态度的是个年轻人，那么毫无疑问，他将来一定能成为一名杰出的画家，不过他会惜墨如金，创作精品，尽管作品不多，但它们的完美无缺和登峰造极一定会使欣赏者叹为观止(Leonardo in Kemp, 1989, p. 197)。

同时还必须利用其他人的资源。阿尔贝蒂曾经建议画家要听取朋友和观众的忠告(Alberti, 1966, pp. 93 - 98)，但是莱奥纳多却担心良友甚少，因此鼓励画家利用人性中卑劣、阴暗的一面：

就对我们自己的作品发表意见而言，最能欺骗我们的就是自己的判断力。在评价自己敌人而非朋友的作品时我们总是大说赞美之词，因为爱与恨是存在于生命体内的两种最强有力的活性因素。因此，啊，画家，你要真心实意地渴望听到朋友而不是敌人对你创作的评价(Leonardo in Kemp, 1989, p. 196)。

上述逻辑推理的一个结论就是，画家必须谨防竞争对手的虚伪奉承，因为他们只希望他继续他的错误不能自拔(Kemp, 1989, p. 196)。对这样一种复杂的自我保护策略的需要，证明了这一特定工作环境中存在着残酷的竞争。

听取批评和自我批评的习惯与绘画过程中的一种同样无情的自我客观化是相联系的。阿尔贝蒂曾经建议利用镜子来帮助画家发现存在于自己作品中的缺点和不足(Alberti, 1966, p.83)，莱奥纳多则强调镜子的另一个作用，即它能够使一件绘画看上去就像是另一个艺术家的作品：“听着，当你画画的时候，应该在你的旁边放一把扁平的镜子，并经常从镜子里面观看你的作品。作品在你看来似乎是反的，就像是出自另外一个画家之手，因此对于它的缺点和不足你将是一个更好的仲裁人。”(Kemp, 1989, p. 203)自我客观化的过程也有助于定期温习自己的作品：“温习以前的创作，并不时地得到些许乐趣，也是非常有益和愉快的，因为当你回过头看自己的作品时，你的判断力实际上已经提高了。如果你恪守自己当下的创作水准而止步不前的话，那么你实际上就是在自我欺骗。”(Kemp, 1989, p. 203)

阿尔贝蒂已经认识到画家要忙里偷闲：如果说体力劳动需要肉体有所休息的话，那么绘画作为一种脑力劳动的形式也需要“心灵的休闲”(Alberti, 1966, pp. 96 - 97)。这样的言论可以被看作坚持认为复杂深奥而非纯体力的行业具有理性特质的一种手段，但是，这些话同时也为

重复绘画已经变成了一种高度智力化的实践活动,以及这项特殊的智力活动所具有的压力同样需要自我保护的措施这一事实提供了一种策略。

莱奥纳多认为,画家不应该在画室中工作得太累,因为制作绘画作品实际上只是他整个工作的一小部分:他真正的工作是观察大自然和他周围的人群。这些调查探究工作需要最活跃敏捷的思维和镇定自若的心态:

千万别像那些画家那样,当他们的想象力变得迟钝时,他们便放下工作,为消除疲劳而出去散步,但是他们这样做却不能消除精神上的疲劳感,因为他们在路上不停地遇到向他打招呼 and 问好的亲朋好友,而他自己对于这些人的存在和问候却是浑然不觉,见到他们竟如入无人之境,更别提在散步的途中观看和捕捉各种不同的事物了(Leonardo in Kemp, 1989, p. 202)。

艺术家需要娱乐和消遣,不过现在娱乐和消遣是他工作的有机组成部分。他应该总是随身带着速写本,并学会用快速而准确的方法记录下他所看到的事物;一旦他能轻而易举地做到这一点,就必须将速写本留在家中,而使自己面临这样的挑战,即熟记他所看到的事物,直到他以后能够凭借记忆把它们画出来(in Kemp, 1989, p. 199)。他必须对他周围的一切事物很敏感。阿尔贝蒂曾经说“自然本身似乎就喜爱绘画,因为她(自然)经常在大理石的切面上描绘出人头马怪物和长着胡须和卷发的国王的面孔”(Alberti, 1966, p. 67)。但是莱奥纳多则鼓励画家要不停地驻足观察古老墙壁上的斑点、废墟、云彩和泥塘,“如果你仔细观察、细细琢磨,你就会获得真正的奇思妙想”(in McMahon, 1956, p. 76)。还有,艺术无处不在,无时不在;它开拓着世界上每一个最微不足道的角落;它需要一种如此高度发展且泰然自若的理性克制,以致即便是在漫不经心之中它也能够自我助长。

在一般情况下,画家应该独处。琴尼尼曾经忠告他的学生们应该独自走出去画画,或只是“与那些同你志趣相投、不会干扰自己的人结伴而行”(Cinnini, 1960, p. 16)。莱奥纳多重点突出地发展了这一见解:

假如你是独自一人,那么你就完全属于你自己。假如你仅有一个同伴,那么你只有一半属于你自己,而他的行为对你的干扰也是这个比例。另外,同伴越多,你面临的麻烦也同样的多。要是你说“我将我行我素并保持距离——能够更好地思考和推敲自然事物的形态”,那么,请听我说,这样对你很可能是有害的,因为你无法阻止他们的烦琐而喋喋不休的废话进入你的耳朵。再说,由于你不可能做到一心二用,所以你所扮演的同伴将是一个非常糟糕的角色,而且对于你的艺术思考来说,结果会更糟糕。还有,假如你说为了不听到他们的谈话而远远地避开他们,那么我不得不告诉你,你肯定会被逼疯的。但是,仔细想想,这样做你至少是独处的(in Kemp, 1995, p. 205)。

另外,莱奥纳多似乎比这两位早期理论家更敏感、更冷静。虽然他的简洁而说教的言辞使人想起像西皮奥(Scipio)这样的古代英雄人物的精神——西皮奥是“只身一人绝非是独处”——他还表明为了与别人一道工作,他已经竭尽全力了。除了他的自信之外,他产生了非常强烈的孤

立感。

在另一个段落里,莱奥纳多的确建议要结伴画画,不过这只是为在一种多产风气盛行中竞争能量的释放指引方向的一种手段:

出于多种原因,与他人一起作画要比独自一人作画要好得多。第一个原因是,假如你的作品名不副实,那么把你与绘画大师放在一起会使你感到羞愧,而这种耻辱感肯定会激发出你努力学习的决心。第二个原因是,一种健康的嫉妒心理会促使你成为一名受人赞美的优秀画家,而他人的赞美会鼓励你继续前进。还有一个原因是,你会从比你优秀的画家那里学到某些东西,可是假如你比他们优秀,那么你就会利用这一机会来指出他们的缺点或不足,这样你就会进入一种良性循环状态(Leonardo in Kemp, 1981, p. 205)。

正像他针对艺术批评问题所发表的那些言论,莱奥纳多提倡对别人的利用是经过精心策划的;如此虚假的同行关系恰恰更加有力地揭示出一种孤立状态。即便是在偶尔与同门师兄弟一道休闲娱乐的时候,也应该从中有所收获:“啊,画家,当你在娱乐中放松自己时,你应该永远参加那些可能对你的专业有所助益的娱乐活动。”(in Kemp, 1989, p. 208)在给予忠告的同时,他还对能提高人对远处物体的尺寸大小做出准确判断的能力这样一项娱乐活动做了一番描述。

绘画创作所需要的复杂综合技能——和更深层次的心理平衡能力——在其中的一段文字中得到了简明扼要的表述,在这一表述中莱奥纳多又一次恢复他偏爱使用隐喻的习惯:“画家应该独处,反思他所看到的事物。他应该与他自己展开辩论,选择他所见事物最优秀的部分。他应该像一面镜子,这面镜子被转变成他眼前的一大片色彩,在这一过程中,他似乎变成一个第二自然。”(Kemp的译本,1989, p. 202)

画家应该仔细观察每一种事物,他必须博采众长,但是他必须严格保持一种自觉的孤立状态。为了无私地献身自然,他就必须养成一种极其不自然的自我克制的习惯。他必须以某种方式成功地扮演着两种角色,既是一面被动接受的镜子,同时又是主动生产的另一个自然。想成为另一个自然的愿望记录下了原始工业化的压力,即便这一愿望在刻意掩盖着这些压力。如此言论在某种程度上可以说揭露了科学的绘画理想中的阴暗面,艺术家们必须“也”要从事心理学研究,而且他们以后要以这种或那种方式继续这种研究。上述不太显著的另一种研究是建立在科学理想之上的,对于艺术来说它仍然比这一理想本身明确的科学要素更加重要。

84 在他关于画家为了避免在一遍又一遍地形象描绘和重复中复制自己的身体特征必须要采取的措施和手段的描述中,莱奥纳多对于自我客观化的关注达到了痴迷的程度。琴尼尼曾经指出过艺术家应该如何塑造他自己的形象——大概是作为解剖学意义上的自然主义描绘的一种辅助(Cinnini, 1960, p. 129)——而且这类形象的滥用也许已经导致了在莱奥纳多眼中似乎是无处不在的那种“恶习”的形成:

画家应该按照自然中的人体法则来塑造他的人物形象,这一人体法则就是众所周知的正确比例。另外,他还应该测量自己的身体,以便了解他自己的身体与上述比

例之间的差距是大还是小。掌握了这一信息后,他在自己的人物造型中就必须刻意抵制重复他在自己身体上所发现的那些相同缺点。既然那个缺陷与判断力一样是与生俱来的,那么就必须尽最大的努力来抵制这样的恶习,因为心灵是肉体的主人,你的判断力源自于她,她天然地喜爱与她的结构相似的艺术作品。正是由于这个原因,不可能有丑陋到找不着爱人的女人,除非她是一个妖魔。因此,别忘了了解你自己身体上的缺陷,并在你自己构思的人物形象中警惕重犯这些缺陷(Leonardo in Pedretti, 1964, pp. 53 - 54)。

马丁·肯普在一篇论述这一段文字及其他类似内容的文章中指出,为了解释为什么一个艺术家所有的精神产品会互相相像,莱奥纳多是如何把亚里士多德的灵魂概念用作人体的造型原则的——即作用于肉体的自然力(Kemp, 1976)。为了努力地真实再现这一物质世界,画家必须要抵御的正是决定着他自己感知和认识世界的官能,他必须进行最深层次自我抵御。绘画从本质上来说是一种自我批评、自我完善和自我纯化的实践活动,它要求努力超越个性中纯偶然、纯个性化的东西,从而获得一种更高的、更完美的和更客观的统一性。

如果说莱奥纳多关注某些特定问题与经济压力有关联,那么,他对于自我客观化和完善心理习惯的兴趣也应该被放在一个更大的社会情境中来思考,以作为社会常规改进途径的一个实例——尤其是强制力量下的身体国际化——近代早期文化的典型特征。他试图把绘画定义为一门科学,一种既是自我反应又是包括一切的行业,一种需要对世界进行理想化的主观控制的精神消遣,这对于我们公认为典型的现代自律主观性的清晰陈述来说是意义重大的;而艺术变成了从理论上说明的这样一种主体活动,预示了在现代文化中艺术将要扮演的角色。艺术家的工作在本质上就是用理想和典型的形式来建构主体。

我们或许可以做这样的假设,对于艺术的重新再定义标志着主体性的危机时刻,在这一时刻一种更加单纯、更加本能的个性被认为已经完全过时,无法适应现代生活的挑战。也许,莱奥纳多的著述想告诉我们最重要的事情之一就是,文艺复兴不是一个个人主义的伟大时代,而是个性变成突出问题的时代,并因此需要用很适合的术语来定义这样一个时刻——当时其**实质是理论上的**。我们既没有必要假设所有的人都经历了这一危机,也没有必要设想每一个人都受到了同等程度的影响;当然,只要是作为一种大写的感受,天生的个性还是幸存下来了。另外,尽管我们可能已经感觉到即便是理想的主体性也是过时的,感觉到我们的个人品格是暂时的,但是一些存在方式还是比另一些存在方式更好,因此我们仍然期待艺术为我们的选择提供一些指导。不错,莱奥纳多的确使我们意识到我们的主体性包含着多大的作用和效果。也许我们对于文艺复兴艺术的反应实际上是建立在我们这一认识之上的,即创作文艺复兴艺术的手工艺人们已经开始从事我们今天正在从事的一项事业。

如果艺术就是我们如何用理论来说明我们自身的话,如果艺术所从事的工作在本质上就是理论的话,那么理论就是这一创造性活动的一种直接延伸和艺术实现其自身的某种本质价值的手段。毫无疑问,艺术在文艺复兴时变得更具理论性,而在某种程度上它基本变成了理论上的艺术,如主观性就属于这一情况,也许这一新发展同样预示着一危机,而且是一种典型的现代危机。艺术面对着广阔的发展前途改变着特有的形状,与此同时,它受到了来自新的经

济势力的压力和逼迫。另外,尽管我们没有必要假设所有的艺术家都在同样的程度上受到了这一局势的影响,没有必要假设他们在同样的程度上意识到或是在同样的程度上准备好应对这一影响,但莱奥纳多著述中所具有的严格、强烈而崇高的社会抱负(在其他文艺复兴理论家的著述中也会有相似的抱负)证明了那些身处其中的人所具有的紧迫感。

注 释

[1] 当代对于莱奥纳多艺术理论的主要阐释强调的是它的科学因素,这些阐释包括贡布里希的论文、肯普的各种类型的著述和法拉戈(Farago)的著作。就莱奥纳多著述的引文而言,我更喜欢肯普先生和沃克先生的翻译(1989),不过,由于这是一个选译本,所以我偶尔也使用由里克特先生(1970)翻译的、麦克马洪(McMahon, 1956)翻译的和佩德里蒂(Pedretti, 1964)翻译的一些较老的译本。关于这些翻译我在一些地方做了适当地调整和修改。

[2] 关于威尼斯绘画快速制作的经济背景,可参见尼古拉斯(Nichols, 1994 and 1996)的文章。

[3] 例如,16世纪中叶开始写作的法国编年作家艾蒂安·梅迪西斯(Etienne de Medicis, discussed in, 1996, pp. 32 - 33),描述了一群无业人员聚集在勒普伊(Le Puy)广场,等待被人雇去做各种各样卑下的工作。他的评论明确指出这一人群是由两类人构成的:来自周边农村的贫苦移民和来自本市的贫困手工艺者,他们因环境所迫而放弃了自己的职业。最有趣的是——鉴于大约同一时期的艺术学院的发展——他讽刺地把这个群体称作一个“虽然很好笑,但充满着虚荣、空话和谎话”的“社团”,并且还提到他们不时地组建自己的协会。

86

[4] 关于这是一个影响整个欧洲局势的问题,请参见胡珀特(Huppert)的相关研究(1998, pp. 109 - 111)。法国相关专题研究包括戴维斯(Davis, 1966, 1975)、法尔(Farr, 1988)、赫勒(Heller, 1996)和特鲁安(Truant, 1994)等人的著述。关于一个意大利同业公会的“垄断寡头的转变”,请参见波尼(Poni)的研究成果(1989, pp. 81 - 82)。关于意大利整体上的复杂关系,请参见由昆兹(Guenzi)1998年主编的论文集。

[5] 关于学院早期历史的最充分而可靠的介绍仍然是佩夫斯纳的那部专著(1940);登普西(Dempsey)的文章(1980)就两所重要学院形成的周围环境提供了一种比较研究。企图把学院的出现置于一个经济-历史情境中的一种尝试——不过,根据其公式化的马克思主义是有其局限性的——是罗西(Rossi)的著作(1980)。由于大部分学者的注意力都是集中在佛罗伦萨和波伦亚这两所学院上,所以,罗西关于罗马圣卢卡学院的论文(1984)也就显得特别有趣。

参考文献

- Alberti, L. B. (1966) *On Painting*, trans. and ed. by J. Spencer, Yale University Press
- Cennini, C. (1954) *The Craftsman's Handbook*, trans. by D. V. Thompson, New York
- Davis, N. Z. (1966) "A trade union in sixteenth-century France," *The Economic History Review*, 19, 1966, 48 - 69; also in her *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, 1975
- Dempsey, C. (1980) "Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century," *Art Bulletin*, 57, 552 - 69
- Farago, C. (1992) *Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Editin of the Text in the Codex Nrbinas*, eiden, Brill
- Farr, J. R. (1988) *Hands of Honor: Artisans and their World in Dijon, 1550—1650*, Cornell

University Press

Gombrich, E. H. (1976) *The Heritage of Apelles; Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon

Guenzi, A., Massa, P., and Piolacaselli, F. (ed.) (1998) *Guilds. Markets and Work Regulations in Italy, 16th—19th Centuries*, Aldershot, Ashgate

Heller, H. (1996) *Labor, Science and Technology in France, 1500—1620*, Cambridge University Press

Huppert, G. (1998) *After the Black Death: A Social History of Early Modern Europe*, 2nd edn, Indiana University Press

Kemp, M. (1976) “‘Ogni dipintore dipinge se’: A Neoplatonic echo in Leonardo’s art theory?” in C. Clough, (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester University Press, pp. 311–23

Kemp, M. (1981) *Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man*, Harvard University Press

Kemp, M. (ed.) (1989) *Leonardo on Painting*, trans. by M. Kemp, and M. Walker, Yale University Press

McMahon, A. P. (1956) *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270) by Leonardo da Vinci*, Princeton University Press

Nichols, T. (1994) “Tintoretto’s poverty,” in F. Ames-Lewis, (ed.), *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, University of London

Nichols, T. (1996) “Tintoretto, *prestezza*, and the *poligrafia*: a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice,” *Renaissance Studies*, 10, 72–90 87

Pedretti, N. (1964) *Leonardo da Vinci on Painting: A Lost Book (Libro A)*, University of California Press

Pevsner, N. (1940) *Academies of Art Past and Present*, Macmillan

Poni, C. (1989) “Norms and Disputes: The Shoemakers’ guild in eighteenth-century Bologna,” *Past and Present*, 123, 80–108

Richter, J. P. (ed.) (1970) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. 3rd edn, Phaidon (also available in an edition with commentary by C. Pedretti, University of California Press, 1927)

Rossi, S. (1980) *Dalle Botteghe alle Accademie: Realtà sociale e Teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI Secolo*, Mila, Feltrinelli

Rossi, S. (1984) “La Compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia,” *Ricerche per la Storia Religiosa di Roma*, 5, 367–94

Truant, C. M. (1994) *The Rites of Labor: Brotherhoods of Compagnonnage in Old and New Regime France*, Cornell University Press

Vasari, G. (1979) *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, trans. by G. de Vere, New York, Abrams

Williams, R. (1995) “The vocation of the artist as seen by Giovanni Battista Armenini,” *Art History*, 18, 518–36

第7章 学院艺术理论

保罗·杜罗

自16世纪中期意大利始创第一批公立艺术学院,到1768年伦敦英国皇家美术学院的创建,学院艺术实践活动的显著特征就是有一套逐渐形成的理论贯穿其中,准确地说,这些理论共同构成了一种艺术“话语”。但是,在开始谈论这一话题之前,我们立刻就面临着一个难题。我们所说的“学院的”(academic)和“理论”(theory)这两个词究竟是什么意思?就第一个词语而言,“学院的”可以被适当地理解为“关于学院”[“学院”一词本身源自希腊语单词“阿卡德米亚”(akademeia),这是柏拉图讲授哲学的学校所在地]。然而,这一貌似没有问题的定义却包含着很大的麻烦。尽管本文所讨论的大部分理论都是学院意义上的,也就是说产生于艺术学院内部的理论,但是还有其他很多被认为是“学院的”理论实际上却是由不属于狭义意义上的某所美术学院的艺术家或批评家们来阐述的。因此,我这里给“学院的”(理论)所下的定义是:那些为学院环境内的一种话语做出贡献的理论都是学院的理论,无论所有这些理论的倡导者是否与这所或者那所美术学院有着某种组织机构上的关系。

围绕“理论”一词产生了一个类似的问题。就不存在不受理智干涉的实践活动这一点而言(声称艺术家是用头脑而非双手工作的不只米开朗琪罗一个人),所有的艺术其实都被“理论化”了。因此,企图把在艺术创作中运用理论的艺术与那些在艺术创作中似乎完全没有理论指导的艺术家区别开来的这种做法,简直就是一种愚蠢的行为。相反,我所说的学院理论,实际上是指那些可以说是共同构成了一个某种程度连贯一致的视觉思想体系的观念、准则和信念,这一视觉思想体系发源于学院,并为学院的发展做出了贡献。最终导致了学院理论与其他形式的艺术思想分离,正是学院范围内所强调的这种话语的倾向性,而不是它本身作为“理论”的身份。

这一番开场白揭示了在我整个讨论中将不遗余力地要坚持的一个重点。作为一个整体的“理论”,并且是易于脱离绘画目的而独立存在的这样一个整体的“理论”,在任何地方都是找不到的。学院范围内的所有理论都是为了一个目标建构出来的——那就是解释艺术实践活动。从一开始这些学院就意识到,要想一方面使它们自己区别于艺术制作的竞争体制,另一方面又要为它们自己的实践活动建立一个新的平台的话,那么奠定一种坚实的理论基础就显得尤为必要了。正是这一双重利害关系容许我们把学院理论想象成关于一种艺术话语的详尽论述,

并同时承认它(学院理论)在任何时候都不会脱离实践活动。本着这一目标,我将把我的论述分成三个相互联系的部分:学院理论的兴起,历史画和理论的产生。

学院理论的兴起

绘画和雕塑尚可以类似于传统的其他艺术种类,尤其是诗歌所享有的方式进行理论上的争论这一观点,对16世纪第一批艺术学院的创建发挥了一种强大的推动力。造成这一重大变化的原因不仅有很多,而且是各不相同的。当然,其中适应新的社会结构的逻辑必然性是一个非常重要的原因,特别是新兴的民族国家也相应地需要一种民族的、公共的和高尚的艺术,以满足它们的高贵赞助人的强烈愿望。同样,艺术制作从宗教题材转向古典题材的变化,既降低了艺术家对传统类型知识的依赖程度,又导致他们对文学方面能力产生更大的需求。然而,最重要的是,越来越多的艺术家相信绘画和雕塑已经不再适应行会这种中世纪的手工艺组织形式了,因此他们愿意跻身于人文学科行列,当时的人文学科是由中世纪大学的三学和四学这样的古典课程所构成的。到了16世纪末,首先是在意大利,接着是在法国,后来是在整个欧洲和美国,雄心勃勃的艺术家们摆脱了那种基本上属于中世纪的艺术生产方式,另外他们在拥戴一种学院思想的同时,使理智和创造力在艺术制作中凌驾于手工技艺和工匠及常规习俗之上,而这两者本是同根所生的。

第一所艺术家的学院(并非是那种自称为“学院”,但实际上是艺术爱好者、古物学者和业余者们的私人集会),是艺术家和历史传记作者乔治·瓦萨利(Giorgio Vasari, 1519—1574)在科西莫·德·美第奇大公(Grand Duke Cosimo I de' Medici, 1519—1574)的庇护下,并在年迈的米开朗琪罗(1475—1564)的指导下,于1563年在佛罗伦萨创立起来的。这所新学院被命名为迪塞诺学院(Accademia del Disegno),该学院把美术与手工艺区别开来,并向那些具有视自己等同于诗人的强烈愿望的艺术家们敞开大门。学院欢迎那些把艺术观建立在对“迪塞诺”(Disegno)认识基础之上的艺术家和业余爱好者,换言之,就是对该词在素描的基础上做进一步的构思和理性方面的理解,而在讨论艺术创作实践活动问题时,理性是中心论题,而颜料、大理石或黏土等物质方面的问题则是附带的和非中心的。

这种对“迪塞诺”的重点强调是学院自尊感的基础。正如瓦萨利在1568年发表的第二版《大艺术家传》的导言中所说的:

出自理性[迪塞诺]从大量事物中抽取一种普遍判断力,类似于自然中所有事物的一种形式或理念……从这一知识中继续产生出某种特定的思想或判断力,这一思想或判断力形成于心灵……人们由此可以得出这样的结论,即这种迪塞诺是在我们的心灵中逐渐形成的某种特定概念的清晰可见的表现和准确无误的陈述(Blunt, 1989, p. 100)。

虽然瓦萨利的语言有些抽象难懂,但他的意思却并非如此。从此以后,具有重大意义的艺术应

该是习得的,因此学院发展出一种课程体系,其中解剖学、透视学、古代历史和数学(数学的学习被认为是了解物质世界的基础)的学习,使一种对概念和理性的偏爱超过了手工技艺。更有甚者,在这所迪塞诺学院的章程中——并再次成为后来学院的典型特征——为容纳非艺术家留下了空间,而这些人则确保了理论讨论在艺术话语领域中的核心地位和一种宽泛的文学倾向。

上述偏爱同样说明了艺术家社会地位的一种根本性转变。鉴于此前的艺术制作基本上都是一个惯例问题,其重点永远都是一成不变地强调材料方面的知识和行业方面的事情,学院机构的出现宣告了一个有利于理论时代的到来——换言之,在更大的行业范围内考察艺术的作用和意义的时代即将到来。在15世纪,列奥纳多·达·芬奇(1452—1519)就已经主张“实践必须是以优秀的理论为基础的”(Blunt, 1989, p. 49),根据这一论据,从费德里科·朱卡罗(Federico Zuccaro, 1543—1609)到乔瓦尼·彼得罗·贝洛里(Giovanni Pietro Bellori, 1615—1696)的学院艺术家和理论家们,纷纷为理念(*idea*,朱卡罗称之为“内在迪塞诺”)的核心地位而据理力争,并且提出了这样的一种观点,即艺术家头脑里的理念应该先于对自然的直接模仿(直接模仿自然被贬低为一种单纯的感官印象,所以从一种理性观点的角度来看它是可疑的),因此艺术家的任务就应该只是单纯地从自然那里借用使他能够实现其更重要的理念的一些要素而已(Blunt, 1989, p. 141)。

值得注意的是,学院理论从一开始就将它的重心放在为构成绘画表现的本质下一个狭义的、多少有点反直觉的定义。尽管费德里科·朱卡罗和乔瓦尼·保罗·洛马佐(Giovanni Paolo Lomazzo, 1538—1600)都把艺术界定为对自然的模仿,根据这个定义,他们的意思是艺术和自然均受制于理性(艺术是受人的理性的制约,而自然是受上帝理性的制约),但是他们两个人的意思都不是说艺术家应该模仿现实世界中存在的事物,即那些处于个性、癖性和不完美状态中的自然事物。相反,他们所谓的模仿是指——艺术真实意义上的模仿——呈现在艺术家脑海里的完美化的自然理念(Blunt, 1989, p. 141)。

91 对后来学院理论在17世纪的发展(特别是在法兰西皇家绘画雕塑学院范围内的理论发展)发挥了重大作用的两种惯例,正是源于上述假设。第一,左右艺术家思想的惯例,因为它最终是被模仿的对象(而这却意味着,模仿的对象仅仅是自然和人类行为中高尚的和有价值的东西)。第二,既然不可能所有艺术家的思想都得到恰如其分的装备,那么,就去模仿其他人的作品,尤其是模仿古代艺术中无可争辩的优秀作品,于是就逐渐变成创作一切新颖的和有价值的艺术作品的一个必备前提。

上述从直接观察(带有其所有理性的和科学的暗示)到模仿理念的转变,大致勾勒出了风格主义和巴洛克艺术理论从其文艺复兴人文主义基础到对艺术进行一种更加精神性和神秘的系统阐述的又一次转变。艺术家不再屈从观察原则,而是自由地顺从着自己的灵感。正如朱卡罗在他的《画家、雕塑家和建筑师的理念》(*L'Idée de' Pittori, Scultori et Architetti*, 1607年)中所坚持认为的那样,艺术家的心灵:

必须是纯洁而自由的,他的创造能力是不受约束的,不受如此机械的清规戒律的奴役;因为这一高尚的职业需要判断力和精湛的技艺,这两者就是它的创作原则和标

准(Blunt, 1989, p. 145)。

可是,这并不意味着艺术家的发明是完全不受约束的。在替代外部科学原则的同时,艺术家必须遵循一套新的内部制约原则,如构思、优雅、得体、模仿和创造能力等等。换言之,根据一种自动调整的习惯做法,现在艺术已经被理论化了,故从今以后就应该根据艺术与它自我制定的原则相适应的程度来评判它。

正如本文一开始所提到的,这些学院需要艺术理论来支持它们关于比行会(其特征是反理性)优越的论调,但如果说这种需求是相互的也许更加正确。如果学院需要艺术理论来支持自称是拥有思想高尚的行业,那么以上述形式出现的艺术理论同样也需要学院对它们加以整理并赋予它们权威性。到了16世纪末,佛罗伦萨和罗马地区的学院开始有了大量的仿效者(虽然最成功的仿效者是法兰西皇家绘画雕塑学院,但它直到1648年才成立)。这些学院几乎全部都在选择性地模仿自然和参考古代原型这一模式的基础上,并根据脱离艺术实践活动的理论指导的重要性,整理出了一种用法说明书,因为关于艺术实践活动基本上是一个机械制作过程的观点越来越占支配地位。但是,关于这些理论被冠以“学院的”,还有另外一种说法。学院理论的宗旨就是排他性。学院理论的从业人员来自受过良好教育的精英阶层,而它的观众同样也是有所选择的(这些学院大约非常愿意相信这一点),这些人有能力在因卓越的技术而产生的外部吸引力与巧妙地将思想观念运用于艺术而造成的更加本质的内在感染力之间做出区别。以此类推,艺术家同样也必须是博学的,以便吸引那些有所选择的、受过良好教育的观众(Blunt, 1989, p. 148)。

92

一方面,这一学说激励着艺术家尽其所能地成为一个学术性职业的从业者,但另一方面,实践的条理化在漫长的过程中逐渐变成了一种束缚,它迫使艺术家接受一种方法和(如我们将在本文的下一个部分所看到的)单一的风格样式。这种刻板 and 制约性的准则立刻就变得程式化和恪守成规,它最终由于几乎不给艺术家留有自由表达的余地而成了一种教条。因此,不出所料,大约在17世纪末,学院理论领域中的新发展便扭转了这一趋势,使讨论重新围绕艺术的表现方式和思想自由等方面的问题展开。这些问题往往再一次围绕就明确而清晰地表达出一种艺术观是素描(线条)重要还是色彩重要进行分类和组合,另外,自然的重要性又重新被认为是艺术表达的向导,而非障碍。这一方向性的转变在罗杰·德·帕尔斯(Roger de Piles, 1635—1709)诸如《画家评传》(*L'Abrege de la vie peintres*, 1699年)和《绘画原理讲义》(*Cours de peinture par principes*, 1708)这一类的著作中得到了体现,但常常最显著、最典型地体现这一转变的却是这一事实,即彼得·保罗·鲁本斯(Peter Paul Rubens, 1577—1640)和色彩派占据了支配地位,而尼古拉·普桑(Nicolas Poussin, 1593/4—1665)和素描派的地位却相应地降低了。

与上述转变密切相关的是天才观。过去,学院一直都承认天生的艺术才能的偶然迸发是有可能超越它们关于卓越艺术的概念的(因为学院相信,卓越艺术几乎完全产生于一种严格而重实效的训练)。但是,在诸如《朗吉努斯论崇高》(*Longinus on the Sublime*)这类古代论文影响下发展起来的天才概念,不仅与艺术是可以教授的这一思想相对立,而且与“诗如画”(ut pictura poesis)的信条也是对立的,因为这一信条是将其自称的重要意义建立在一种普遍理解

力之上的,即对于构成某种重要的艺术表现的普遍理解力。既然如此,一种否定艺术的可教授性、抵制和拒绝普遍性原则并转而支持强调想象力、情感表达和主观深度接近美的一条途径的学说,毫无疑问是反对学院事业的(Lee, 1967, p. 68)。

93 既然是这样一种情况,那么构成本文所考察的这一时期的学院理论的真正核心——诉诸理性——成为后来学院理论中最有争议性的内容,也就完全应该是预料之中的事了。这一重心的转移有助于艺术从越来越规范的人文主义绘画理论的局限中解放出来,并欣然接受色彩及威尼斯画派的范例,几年后接踵而来的是对“诗如画”这一基本信条的最强有力的抨击,所谓“诗如画”,即绘画和诗歌由于在模仿理想人性这一目标上一致而被联系起来。莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781)撰写的《拉奥孔:论画与诗的界限》(Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry)一文,就是为确认绘画与诗歌在表达方法上的不同和区别,因此两者均应该遵守由各自所使用的媒介所决定的界限,提供了权威性的理由。这并不是说,莱辛是一个否认艺术种类等级制之重要意义的革新者——实际上在关于不模仿人类完美行为(顶点动作)的艺术,其理解力是不强的这个问题上,他肯定与大多数传统的理论家的观点是一致的——但是,他反对为了一些与解决艺术难题无关的目的,或仅仅出于艺术家为了跻身人文学者行列而采用诗人的语言这样的需要而将艺术与文学混为一谈的做法(Lee, 1967, pp. 20 - 21)。

尽管莱辛抨击混淆绘画和诗歌艺术的现象有助于说明艺术理论从卑躬屈膝地模仿诗歌退回到一种更加自觉的位置——在那里每一种媒介的界限将重新得到确认——的转变过程,但是值得强调的是,莱辛从未否定过这一前提,即艺术的最高目标注定就是模仿人类的行为。继莱辛之后,这一时期学院理论最后一位杰出的阐述者和卫道士是乔舒亚·雷诺兹(Joshua Reynolds, 1723—1792),他在《艺术演讲录》(Discourses on Art, 1809)中关于人文主义绘画理论的极具启发性而又无教条之嫌的阐述和讲解,是向学院艺术家提供的具有永久价值的忠告。雷诺兹利用他为英国皇家美术学院做年度演讲这一平台,对学院传统范畴内的绘画诸“要素”进行了逐一的分析和详细的讲解,并向他们灌输一种情感,这种情感在很大程度上维持了一种平衡,这一平衡扭转了空洞的形式主义趋势。他的论点是绘画与诗歌之间的联系,正如他在第三次演讲中所详细解释的那样,不是基于借用的规诫和箴言,也不是基于两者的表达方法是相似的这一假定之基础上,而是建立在“高贵的思想”这一基础之上的,这一思想“赋予绘画以真正的尊严,使之获得了人文学科的称谓并与诗歌相提并论”(Lee, 1967, p. 69)。

以上有多处都在暗示着这样一个观点,即如果艺术家要想人们承认他们是知识渊博和有真知灼见的人,那么他们就必须创造出体现这些能力的艺术作品。历史画的发展将容许学院艺术家在一个比那个貌似专门化的行会要大得多的领域内展示他们自己的才能。于是,尽管关于行会艺术家只是在大量的图案书籍(pattern book)和作坊程式化的形象中十分辛苦地寻找表现方式这一观点是对事实的令人不能容忍的歪曲(实际上行会艺术家完全像他们的学院同行们一样,技艺精湛且进步开明),但学院仍然通过强调艺术制作中那些游离主题的问题,来设法剥夺非学院艺术家参与我们称之为历史画的“宏大风格”创作的权利。由于所有这些理由都与学院的产生密切相关(就同样渴望得到更多的社会关心和职业报酬而言,这些学院本身就是很有说服力的证据),所以艺术理论解决了什么样的作品可以使艺术家获得更大的利益和荣

历史画

誉这一问题。历史画的意义正是产生于这一推论。因此，历史画在学院理论中举足轻重便是预料之中的事，因为它很快便以具体形式赋予学院比较抽象的声明，并为艺术家提供了一个堡垒，他们可以高高地站在这个堡垒上俯视下面那些低级的画种。

历史画(拉丁语 *historia* 的意思是 *story*，“故事”)是这样一种类型的绘画，即它一方面把艺术理论与其学院的公共机构背景联系起来，另一方面又将它与艺术实践活动联系起来。早在1435年，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti, 1404—1472)就已经在他的专门论述绘画的文章《论绘画》(*De Pictura*)中用“历史”(*historia*)一词来形容一种包括好几个人物形象的叙事性绘画，这种绘画通常描绘的是取材于古代经典作品、《圣经》故事和希腊罗马神话中一些严肃的重大戏剧性场景。他坚持认为，当这一类型的绘画使其目的和方法与文学的目的及方法联系起来时，它就能够证明自己作为一门人文学科的身份和级别。这就意味着得体、结构、创造能力、情感表达、幻想等(这里所提及的仅仅是修辞学中最重要几个范畴)这些修辞学范畴应该被用于一件绘画作品之中，这样该作品不仅充分地展示出艺术家在描述戏剧性场面中的男男女女的能力，而且也证明了他驾驭风景画、静物画和动物画那些较低类型画种的本领。

这种关于构成重要绘画要素的系统阐述理论的影响是如此根深蒂固，以致法国艺术理论家安德烈·费利比安(Andre Felibien, 1619—1695)在1667年的著述中竟然重复了阿尔贝蒂的观点，在关于叙事性绘画与非叙事性绘画之间的区别中，他的语气表明这是一个公认的准则：

画家描绘很多的事物，诸如风景、动物、建筑和人物等等。在所有这些[绘画题材]中最高尚的就是一种画面上出现好几个人物形象的历史画(Pace, 1981, p. 47)。

让我们注意费利比安区别风俗画与历史画——在“高尚的”(叙事性的)与“低俗的”(再现的)——的重大意义所在。简言之，这是两种不可通约和无共同尺度的描绘之间的区别；于是，那些支持学院的人争辩说，这是一个经历了理性过程而产生的绘画与把自然事物的表象当作自己创作楷模的绘画之间的区别，而后的实践活动当中必然包含不完美的、奇形怪状的和无教益的事物和现象。于是，对抗的意义和重要性昭然若揭，因为学院想要宣布他们所独享的绘画形式(超越风俗的历史画)具有单纯模仿自然所不能企及的功能。为此，关于绘画从本质上来说是一种智力性活动的这一观点是可以得到证实的，所以它是值得被纳入高尚的或“人文”学科之行列。

由于历史画的权威性大多是基于把文学法则慎重地运用于视觉的绘画领域，所以当我们发现罗兰·弗雷亚尔·德·尚布雷(Roland Freart de Chambray, 1606—1676)在1668年撰写的《一种完美绘画的观念》(*An Idea of the Perfection of Painting*)中的基本原则竟然就是“纯

粹而严密的真理所永远谨遵的历史镇定和沉着”以及“要表现重要思想”时，也就不必大惊小怪了(Lee, 1967, pp. 44-45)。费利比安同样表现出他对把画家导向规范创作的关心和兴趣，他这样写道：

在一幅绘画中人们称之为历史(History)或神话(Myth)的东西实际上是对发生在过去或有可能发生在几个人当中的某种行为的模仿；但是人们必须要谨慎地保证一幅绘画作品中只有一个主题；而且，尽管画上可能会出现大量的人物形象，但是每一个人物都必须与主要情节保持密切的关系(Felibien, 1669, n. p.)。

正如我们立即就可以认识到的，这些关于历史画的定义完全超越了证明历史画是一种取材于古代或经典作品的艺术这一范围。确切地说，费利比安的这番话证明了这一类型的绘画是为特定目的服务的。这是一种带有明确目的的绘画——把绘画提高到“人文学科”的地位。正因为如此，历史画从一开始就有一个选择的问题：主题的选择、题材处理的选择、结构的选择。历史画家展示自己的才华不是通过用以假乱真的精湛技艺描绘自己时代的风貌，而是通过谨慎地描绘昔日的英雄行为。

这种以历史画为中心的做法所导致的直接结果，就是使艺术理论进一步缩小了它的研究范围，只把历史画当作唯一值得认真和严肃对待的画种，另外，这种艺术理论始终都是一心想把艺术与文学联系起来。当讨论的对象是其他题材的绘画时，结果总是不自觉地带上了谴责的口气。甚至像欧仁·弗罗芒坦(Eugene Fromentin, 1820—1876)这样一个风俗画的热情支持者，在针对他自己提出的“荷兰画家在绘制一件绘画作品时有着什么样的动机？”这一问题时，都是直截了当、干净利索地回答说“完全没有”(Fromentin, 1948, p. 97)。风俗画(这里的风俗画是指除历史画之外的所有绘画种类)是一种没有受到理性干预的绘画，它的制作者是被限制在预先规定的模仿领域内进行操作的。雷诺兹在他游览佛兰德斯和荷兰时所写的日记中几乎得出了完全一致的结论：

因为[荷兰绘画的]优点就在于它的真实再现，所以无论它们受到怎样的赞誉，也不管目睹它们能获得怎样的视觉愉悦，它们所塑造的也只是一种蹩脚的形象(Reynolds, 1809, vol. 2, p. 369)。

雷诺兹的评论代表了学院艺术家的观点。只有在理性的历史画领域中才能为一种极度自由的绘画(一种易于接受话语诠释的绘画)提供可能性，而其他种类的绘画却完全不具备这样的可能性。不过，我们也应该特别指出，雷诺兹的观点中也存在一个潜在的麻烦。他对于话语性绘画的赞美，意味着意义重大的绘画需要一种文本的补充，以便全面揭示它的思想性——这是关于理论之作用的一种有趣而危险的假设，即理论不能解释但却可以完善艺术作品的意义。

这些言论集中体现了学院想把绘画之外的意义深深植入视觉艺术创作领域的强烈愿望，并希望以此获得对那些受一种不同的绘画范式所制约的绘画种类的支配权。为了达到这一目的，历史画不仅必须回避传统的习惯做法和态度，而且还要避开那些(低级)画种，因为这些画种的处理方式意味着更加不假思索地忠实于自然——而这一自然实际上意味着不包括经典作品或基督教圣经故事描绘的所有事物。对学院艺术体系的拥护者来说，绘画的权威性是建立

在用某种特定方式表现某种特定主题这一基础之上的。

这种对于谨慎选择的要求在涉及学院理论的很多辩论会中都十分明确,这些辩论会都是针对艺术家应该表现历史画的¹主题思想这一问题而举办。普桑有一次就被卷入了这样的辩论,这场辩论发生在17世纪60年代法国皇家绘画雕塑学院所举办的每月一次的演讲会——即所谓的“讲座”(conférences)——上。原因是在这次辩论会上他的《埃利泽与利百加》(Eliezer and Rebecca)一画被指责偏离了《圣经》故事中的事实,具体地说就是埃利泽带着穿越沙漠的10头骆驼没有出现在画面上,而旧约《圣经》中则明确地提到了这10头骆驼。尽管有些学院成员据理力争说画家是没有权利随便乱改故事内容的,但是,以学院院长查尔斯·勒·布伦(Charles Le Brun, 1619—1690)为首的一些人则坚持认为,普桑这样处理是合情合理的,因为他不画骆驼的目的是为了不损毁整个叙事的重要内容,而通过这种处理方法他获得了一种比单纯史实更高的真实性(Lee, 1967, p. 45)。

辩论的合法性是基于绘画与诗歌的联系。在为了健全的判断力而放弃责任这一点上,画家的自由并不大于诗人——的确,也许在容许利用语言的优势来掩饰使人厌恶的事物和丑陋的事物这一方面诗歌要更自由一些,因为,在本质上作为一种模仿的艺术是必须要描绘这些事物的。正如查尔斯-阿方斯·迪弗雷努瓦(Charles-Alphonse Dufresnoy, 1611—1668)在他的《绘画评论》(Observation on Painting)中所解释的那样:

由于诗人所虚构出来的或用诗句描绘的都是赏心悦目和美丽动听的事物,所以画家也一定是只抽取一个历史事件中能够吸引人的那些内容,或者是给他提供可以充分展示绘画的优美典雅和巧夺天工之特质的情节;那就是说,只要他决不违反诗人或许已经描写过的内容即可(Thuillier, 1965, p. 198)。

由此可见,学院艺术理论完全是建立在艺术与诗歌之间的联系这一基础之上的。于是,根据这一理论体系,对诗人是重要的,对画家就是有意义的;诗人必须回避的东西,画家同样也要避之不及。

可是最后,历史画带给学院更多的可能是一种美学观念的复兴,而不为这些学院提供一套限制性和约束性的原则。对于学院艺术家们来说,历史画是一种权利授予的手段,它有助于艺术实践活动的变革和发展,而这是现存的习惯做法所做不到的。从这个意义上来说,历史画为一批相互之间差距很大的艺术家提供了机会,使他们联合起来对抗他们认为自己的思维方式显然是不能接受的那些习惯做法,这批艺术家中包括普桑、安尼巴尔·卡拉奇(Annibale Carracci, 1560—1609)和鲁本斯这样一些相互之间差异极大的画家,所以我们不可能认为这些画家在风格上有什么相似之处。但是,这并不等于说,将鲁本斯、普桑和卡拉奇的绘画作品相互区别开来的只能是那样一些标准,诸如在不损害其作为一幅历史画的性质的情况下什么可以、什么不可以被包括进一件绘画作品之类的标准。最后,通过接纳什么和拒绝什么的严格把关,历史画证明自身是人文主义绘画理论的实施者,而历史画家同样也必须理解和尊重这些限制,因为这些限制是历史画不可违背的,是历史画家必须要了解和恪守的。

理论的产生

早期文艺复兴理论家相信,理论上的切磋可以帮助艺术家更好地理解绘画这门艺术。与他们不同的是,后来的理论家不仅在提倡艺术可以根据理论来教授这一方面有过之而无不及,在主张这一类的理论原则是必不可少的这一方面甚至走得更远。诸如洛马佐写于1584年的《论绘画、雕塑和建筑艺术》(*Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*)和乔万尼·巴蒂斯塔·阿门尼尼(Giovanni Battista Armenini, 1525—1609)1586年的《绘画箴言》(*De' Veri Precetti della Pittura*)之类的理论手册——其标题本身就已经告诉我们它们的作者视理论的建立为“不可改变的艺术基本原理”——确立了忠实于多少有点僵化的指导模式,这对后来一个世纪的理论家产生了巨大的影响(Blunt, 1989, p. 148)。

的确,由于这些论文,艺术理论先于实践夺取了一片崭新的、生气勃勃的领域。这些经过整理的原则或“规诫”,计划于艺术家在艺术制作中面临任何方面的问题时为他们指引方向——另外,在必要的时候,对各种不同的观点进行仲裁。危害更大的是,学院艺术家往往会认为这一创造性过程的实质是智力,另外,他们对于通过一种综合的必然也是模棱两可的绘画理论来解释绘画实践特性的依赖,在更大程度上分开了到目前为止都是一个整体的事物。法国绘画雕塑学院秘书亨利·泰斯特林(Henri Testelin)在关于学院下属艺术学校的教学情况描述中承认了同样问题的存在:

一开始是交代一些具体问题,之后[教授]便继续发表一些更宽泛的评论,这些评论又使人难以察觉地逐步变成知识性和启迪性的讨论,这些讨论包括素描基本原则、模仿问题、通过古典美来完善自然并使之变得崇高的方法、罗马和波伦亚画派大师们的性格和优点,最后是涉及美术基本原则的所有问题(Testelin, 1853, vol. 1, p. 93)。

98 假如这些学院不是把关于可信性的主张明确地建立在它们肯定能够根据理论来解释实践活动这一保证上,问题也许不会变得如此严重。就所有相关问题而言,只要没有人相信那是一项为创作实践预先制定的计划(更不用说是一个先决条件),理论讨论的继续进行就可能没有太大的困难。然而,事实正好相反。在两种主张之间——美学问题的评述和为指导志趣相投的艺术家制定一种可操作的方案——理论方面的辩论常常表现出一种令人吃惊的抽象特征,而这种抽象性更适合于哲学学院中的关于绘画惯例的专题辩论会。

从一开始,学院就已经把理论探讨作为学院工作的中心。一周一次或一个月一次的“讲座”后面常常紧接着一个讨论会,正如1648年新成立的法国皇家绘画雕塑学院的章程上明文规定的,这些讨论会的目的是为了“学院成员交换他们[关于艺术]的真知灼见,因为对于一个个体来说,要掌握所有的理论思想是不可能的,同样如果没有他人的帮助,一个人要想独自深入探究所有这些如此深奥莫测和鲜为人知的难题,也是办不到的”(Vitet, 1880, p. 214)。

这并不是说艺术理论家相信艺术在其本质上是能够教授的;但他们给人的感觉是这样的。

理论家并未发展到拒绝相信天才或天赋是创造伟大艺术的必不可少的先决条件这样的地步，他们只是把这一假设当作提高能力的一个出发点，而不是当作忽视原本可教授技艺的一个理由。但是，尽管诸如阿尔贝蒂和列奥那多这样的早期文艺复兴艺术理论家们都把艺术理论当作向艺术家提供可操作性忠告的一条途径，但是后来的理论家们却视理论为必不可少的。在某种程度上，这是基于观察力的实用艺术原则与我们姑且称之为基于理性的纯艺术原则之间的一种分裂所导致的结果。依此类推，一种脱离实践的艺术理论是不能回应艺术家之需求的。代之以把章程法则视为传递艺术惯例的一种手段，它们(章程法则)变成了那些持艺术惯例使理论与实践相分离之观点的艺术家手中的工具，他们使某些实践活动(如素描)凌驾于另一些实践活动(如色彩)之上，其目的就是要提高艺术家的地位，使他们与人文学科发生一种密切的关系。另外，代之以逐步形成一整套基于实验和直接观察自然的法则，艺术家们把过去其他艺术家视作终极权威(Blunt, 1989, pp. 149 - 50)。

模仿理论历史悠久而错综复杂。经常根据贺拉斯的“诗如画”(“画如此，诗亦然”)这一著名比喻而进行的大多数讨论中，模仿所讨论的是这样一个问题，即理想化的人性模仿“高于一切局部和偶然性的模仿，它使所有畸形和怪异行为得到了净化，最高意义上的典型也是如此”(Babbitt, 1910, p. 10)。在我们目前所讨论的这个时期中，学院也许可以被公正地描绘成这一理论的制度化体现，该理论主张其重要意义在于艺术与文学的密切联系，而这种联系是由它们对于模仿的共同兴趣所证实的。这样一来，就不可避免地导致了这样一种观点的产生，即叙事性是艺术家的主要目标。从阿尔贝蒂到雷诺兹，艺术家和理论家们都坚持认为，画家的使命不只是单纯地描绘他们所看见的事物(模仿自然)，而且还要通过对取材于古代历史和神话的重要事件的陈述来教育他们的观众。正如约翰·约阿西姆·温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann, 1717—1768)所解释的那样，反之“就是荷兰直接处理形体和人物的方法”——换言之就是回到学院理论所深恶痛绝的对自然的直接模仿，而模仿古代作品“则通向普遍美及其理想的形象之路，是希腊人曾经使用过的方法”(Irwin, 1972, p. 61)。

99

当温克尔曼在18世纪50年代发表这番言论时，其陈述中明显的不容分辩性在学院理论中已经存在了一段时间了。实际上，至少自17世纪中期以来，它一直都是学院理论的基石。这一态度在类似洛马佐的论文中达到了最高点——或许可能就是最低点——洛马佐就可以想象得到的所有艺术难题，都根据古代典范逐一给出了解决方法，竟然洋洋洒洒地写了700页(Blunt, 1989, p. 152)，而这些论文在法国绘画雕塑学院范围内促成了诸如泰斯特林的《最杰出的画家对绘画和雕塑惯例的看法》(*Sentimen[t]s des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, 1696)这类论文的产生。

正如我们所可能预料到的那样，这比在单纯地模仿自然与模仿过去艺术作品之间做一个简单的选择更加危险，简直就是危如累卵。尽管第一种主张意味着艺术家模仿现实世界中的事物(并接受和承认他们的不完善和缺陷)，但第二种主张却开始完善自然，即杜绝不完善，旨在说明世界应该怎样而不是世界实际怎样。对我们了解学院理论至关重要，第一种主张倾向于与工匠领域的联系，而后一种主张则是与意大利模式相结合，特别是更明确地主张与16世纪后期佛罗伦萨和罗马的艺术学院相结合。

批评家卢多维科·多尔切(Ludovico Dolce, 1506—1568)企图通过人性与非人性的区别来解决上述困境——寻找到一条超越自然-艺术分裂的可行之路。我们或许可以说,17世纪很可能与古代一样,对宙克西斯画葡萄是如此的写实逼真以致鸟都会飞来啄食它们的(艺术错觉法)赞不绝口,但是当我们希望描绘出一个无与伦比的美人海伦时,那么艺术家就必须像宙克西斯那样从众多女性形象中挑选出最美丽的部分构成一个海伦(理想美)。不过,除此之外,还存在着另一种主张,即对学院来说,最大的兴趣之一就是为解决这一悖论寻找一个完全切实可行的方法。由于古代已经创造出如此完美的人,以致一个范例作品可以被用来代表人体美的最高表现形式,所以,现代艺术家所模仿的并不是这一具体的范例作品,而是古典美的表现形式本身。因为,正如多尔切所说,“古典雕像包括艺术的所有完美要素”(Goldstein, 1988, p. 35)。

100 在两种主张中——集所有美的要素于一身来塑造一个超自然的美人,或是“用古人的眼光来看待自然”——学院选择的是后者,这也许是因为它们需要提供一个可操作的方法,以便艺术专业的学生能够毫无困难地使用这一方法。然而,模仿,甚至是明晰的模仿,也并不等同于仿真。大多数被这一无所助益的区分弄得十分混乱的艺术家,都愿意把对古代作品的模仿当成简单地抄袭古代雕像。他们的这一认识受到了他们老师的鼓励,因为这些老师高度重视极少几个精选出来的、被认为具有古代作品所有魅力和价值的典范。恰如雕塑家热拉尔·范·奥普斯塔尔(Gerard van Opstal, 1594 /1604—1698)在1667年向法国皇家绘画雕塑学院提交的评论《拉奥孔》的一篇演讲稿中所说的:“[通过]研究这件[雕塑作品],人们甚至可以学会矫正自然界中司空见惯的错误,因为该雕塑的每一个部分都是完美的。”(Félibien, 1669, pp. 31-2)

范·奥普斯塔尔的观点由于过于迷恋一种积极的模仿理论而充满着危险。尽管普桑和鲁本斯(法国皇家绘画雕塑学院喜欢把这两位艺术家当成绘画论战双方的代表性人物)都曾全面地研究过古代作品,但是他们两个都没有进行过这里所提倡的依样画葫芦似的模仿。鲁本斯在其短文《模仿雕塑》(*De imitatione statuarum*)中对那种亦步亦趋的模仿行为进行了特别的警告,指出这种模仿只会扼杀天生的创造力。该短文大约写于1608年,但直到一个世纪之后才由帕尔斯第一次发表出来。意味深长的是,鲁本斯并没有接受艺术家应该照抄整件作品的建议,而只是模仿那些值得重视的部位(当然,需要讨论的问题是:由谁来决定哪些部位是值得重视的)。这一有选择的模仿理论为一种弹性的对话而全盘的接受提供了潜在的可能性,艺术家用它来质疑过去的艺术。

有些艺术家以最好的方式避开了这一难题。但是,并不是每一位老师都能够提供一个范例以供学生仿效之用。弗雷亚尔·德·尚布雷在比较拉菲尔(1483—1520)的得体适宜(一直都是学院最喜欢模仿的对象)与米开朗琪罗的恐怖夸张(他认为后者强有力的和高度个性化的形象是一种不受欢迎的典型)时说:

米开朗琪罗在名气上超过了[拉菲尔],但就优点和价值而言,前者却远远不及后者。米开朗琪罗一定会通过他那些夸张的作品向我们大量地提供那些坚持自由思想者的无知与鲁莽,这些人践踏了所有艺术规范和普遍真理,只是一味地捕捉他们自己的突发奇想(Fréart de Chambray, 1668, 前言)。

这些关于模仿理论的话也许暗示着艺术学院所面临问题的实质所在。尽管未经古代艺术典范的中介而直接模仿自然是不可取的(其原因前面已经有过说明),但是,根据古代作品来模仿自然同样会威胁艺术家的独立自主性。对无偏见的奉行者来说,模仿过去的艺术也许看起来一点都不不是对表象不假思索的照抄,而这种手段被艺术学院认为是工匠的特定标志。可是,缺乏独创性地模仿古代作品可能会导致创造力的枯竭和对昔日艺术的一种不健康的崇拜。法国皇家绘画雕塑学院院士菲利普·德·尚帕涅(Philippe de Champaigne, 1602—1674)在1672年的一次演讲中坚持认为,那些把他们的艺术建立在缺乏独创性地模仿古代作品之基础上的人“使自己的天赋和创造力服从于一种风格样式,相反,他们应该从每一种风格样式中汲取最美的要素,并创造出……属于他们自己的一种美”(Champaigne, 1672, ms. 156)。

结 论

文章写到这里,假如有读者认为,艺术理论是艺术家为摆脱工匠地位而被迫承受的一种沉重而麻烦且必须承受的负担,那是可以谅解的。选择的目标是绘画属于一门人文学科这一假定存在的身份,而艺术理论存在的正当理由则是克服绘画是“机械艺术”这一偏见所带来的障碍因素。这一看法揭示了艺术理论在本文所讨论的整个历史时期的全部发展情况,并且使美术学院的院士们相信艺术的进步依赖于对一套话语性惯例的理解和接受,而这种话语性惯例的绝大部分都是与绘画创作格格不入的。不过,假如这种艺术理论已经取得了一些成就,那么这些成就又是什么呢?

一方面,艺术理论有时可以被简单地看作学院艺术家用以证实其社会抱负和专业志向的合法性和正统性之宝库中的一杆战斗武器,这一观点肯定是有着某种真实成分的,但另一方面,把理论上的争辩看成只不过是要把美术与其他人文学科联系起来的一个适合而方便的借口,也肯定是一种严重而显著的夸张。实际上,理论的作用要激进得多。它对于艺术的主要贡献在于积极地参与了绘画等级制的精心建构,并且最终为根据题材和主题进行绘画分类发挥了一定的作用。这一源于艺术与文学之间联系的策略,为艺术家宣称自己不受制于一种单纯模仿的习俗并努力改变工匠特有的以技艺为基础的特性打开了方便之门。

尽管本文始终都在不遗余力地强调由两个事物所组成的这样一个整体——艺术与手工艺、叙事与描绘、图像制作与装饰——是一个极容易引起误解的过分简单化的结论,该结论来自于学院艺术理论坚持认为只有它才能驾驭意义重大的艺术制作,但它(本文)同时还提出了一套戒律,这套戒律可以被适当地称作一种艺术话语。另外,理论的建构尽管有着很多的曲折,但是却经历了一个稳步的发展过程。到了本文所讨论的这一阶段的末期,它已经为那些渴望成为重要艺术家的人——至少一种重要画种的画家——提供了一条精心设计的路线,而且它还可以显示出关于艺术美德的某种被证实的最佳成绩,以及一个确定的美术实践领域。

但是,这里同样也存在着不利的因素。艺术家在使他们的实践活动与经常是来自文学的理论相适应的过程中,严重地损害了他们自己学科的完整性。一方面,大量的艺术理论已经为

艺术家运用一个被古代所认可(因此是有争议的)的典范提供了保障,但另一方面,它逐渐动摇了艺术家探讨自己学科界限的决心,或为了改变经过检验和被证明的清规戒律而超越一种必须履行的义务的决心。依据古代权威性作品,学院艺术实践逐渐变得枯燥乏味而又缺乏独创性。对那些在其庇护下进行创作的艺术家来说,长期如此所导致的后果必然是灾难性的。由于认识不到美术改变现实的潜在力量,所以在价值标准方面他们接受了早在一百年前就已经赋予艺术的、目前已变得毫无生命活力的陈旧观念。这些价值标准之所以缺乏生命活力,不只是因为它们止步不前,而是还因为它们不再适应艺术专业发展的要求。

在追溯学院艺术理论产生和发展这一简短的历史过程中,自始至终都存在一种将原因当成结果的危险。表面上看起来艺术理论对很多艺术家来说是一种不必要的负担,而谈论艺术理论则甚至是一种更大的负担。考虑到这一点,我们主观上非常希望做出这样的结论,即学院理论的唯一用途就是为抵制理论无知者的侵犯提供保护。以上已有足够多的文字来暗示这种愤世嫉俗的观点不是完全没有真实成分的。然而,用它来衡量学院艺术理论的意义也是不合适的。归根到底,几乎没有什么艺术家需要对如此晦涩难解的事物投入如此多的精力,不过,很多人似乎非常乐意这样做,并且生产出具有相当程度的真实性的艺术,这种艺术可能被说成是习得的。最后,学院理论不是什么实践活动的附属物,而是某种特定实践活动的基本条件,而这正是它的意义和价值所在。

当然,这样的观点是很难证实的,而相反的证据或许显得更令人信服。但是,除非我们希望相信艺术理论的实施不过只是学院自我提升的一种活动,否则,我们将不得不相信它是为了理解这种艺术——历史画——而精心设计出来的,很多人认为历史画不仅是重要的实践活动,而且还是其成为人文学科中一门严肃专业的所必备的先决条件。

参考文献

- Babbitt, Irving (1910) *The New Laokoön: An Essay on the Confusion of the Arts*, Houghton Mifflin Company
- Blunt, Anthony (1989) *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford University Press
- Champaigne, Philippe de (1672) "Contre les copistes de manières," Ms. 156, Paris; Archives de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts
- Dempsey, Charles (1980) "Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century," *Art Bulletin*, 62, 552-69
- Dufresnoy, Charles-Alphonse (1695) *The Art of Painting*, trans. and with preface by John Dryden, London, W. Rogers
- Félibien, André (1669) *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard
- Fréart de Chambray, Roland (1668) *An Idea of the Perfection of Painting*, London: Heringmer
- Fromentin, Eugène (1948) *The Masters of Past Time*, trans. by Andrew Boyle, Horst Gerson, (ed.) Phaidon
- Goldstein, Carl (1988) *Visual Fact Over Verbal Theory: A Study of the Carracci and the Criticism*,

- Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge University Press
- Hargrove, June (ed.) (1990) *The French Academy: Classicism and its Antagonists*, University of Delaware Press
- Heinich, Nathalie (1993) *Du peintre à l'artiste: artisans and académiques à l'âge classique*, Editions de Minuit
- Irwin, David (1972) *Winckelmann: Writings on Art*, Phaidon
- Lee, Rensselaer W. (1967) *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Norton
- Lessing, Gotthold Ephraim (1984) *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. by Edward Allen McCormick, Johns Hopkins University Press 103
- Mahon, Denis (1975) *Studies in Seicento Art and Theory*, Westport, CT, Greenwood Press
- Pace, Claire (1981) *Félibien's Life of Poussin*, London, A. Zwemmer
- Puttfarcken, Thomas (1985) *Roger de Piles's Theory of Art*, Yale University Press.
- Reynolds, Joshua (1809) *The Works ... Containing his Discourses ... [and] A Journey to Flanders and Holland*, 3 vols, London, T. Cadell and W. Davies
- Testelin, Henri (1853) *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Anatole de Montagnon, (ed.), 2vols, Paris: P. Jannet
- Thuiller, Jacques (1965) "Les 'Observations sur la peinture' de Charles-Alphonse Du Fresnoy," in *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 193 - 210
- Vasari, Giorgio (1977) *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, trans. by Gaston du C. de Vere, introduction by Kenneth Clark, 3vols, New York, Abrams
- Vitet, Louis (1880) *L'Académie royale de peinture et de sculpture: Etude historique*, Paris, Calmann Lévy

第8章 学院中的修辞范畴

卡罗林·凡·艾克

导 言

欧洲绝大多数的艺术家都经历了学院艺术教育。因此,熟悉美术学院的教学活动,对于深入了解从文艺复兴直到19世纪末的视觉艺术发展是至关重要的,因为这一时期的美术学院在艺术家的培养方面发挥了决定性的影响。直到最近,有关美术学院的研究仍旧受到一种否定性偏见的干扰,这种偏见可以追溯到浪漫主义对于天才和创造力的狂热崇拜和艺术上的出类拔萃是不可教授的信念。第一位研究美术学院史的现代历史学家是尼古拉斯·佩夫斯纳爵士(Sir Nikolaus Pevsner),他于1940年出版了日后产生重大影响的《美术学院:历史与现状》(*Academy of Art: Past and Present*)一书,这是一部致力于美术学院的组织机构和行政管理研究的社会和公共机构的历史著作,与其形成对比的是,阿尔弗雷德·布瓦姆(Alfred Boime)的《19世纪的学院与法国绘画》(*The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, 1971)专门讨论产生于法国学院的艺术,并用事实证明这种艺术对于这一时期所有艺术家——无论是因循守旧者还是前卫激进分子——都是非常重要的。随后,一系列研究成果陆续问世,其中包括研究某个具体学院的专题论著,如瓦茨宾斯基(Wazbinski)的《16世纪佛罗伦萨美第奇迪塞诺学院》(*L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquento*, 1987),以及卡伦-埃迪斯·巴兹曼(Karen-edis Barzman)最近出版的《佛罗伦萨学院和早期现代国家:迪塞诺的学科》(*The Florentine Academy and the Early State: The Discipline of Disegno*, 2000);像安东·博施鲁(Anton Boschloo)的文集《文艺复兴至浪漫主义时期的美术学院》(*Academies of Art Between Renaissance and Romanticism*, 1989),将欧洲主要的学院作为研究对象;卡尔·戈尔茨坦(Karl Goldstein)的《教授艺术:从瓦萨利到阿尔伯斯的学院和学校》(*Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, 1996),是对美术学院教学活动进行的整体研究。与此同时,法国学院(the French Academie)仍在继续吸引人们的注意力,结果产生了像诺曼·布莱森(Norman Bryson)的《词语与图像:王政时期的法兰西绘画》

(*Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, 1981)与迈克尔·弗里德(Michael Fried)的《全神贯注与戏剧性:狄德罗时代的绘画与观者》(*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, 1980)这样的专题论著,这两部著作不仅在学院研究专家中引起了很多的争论,同时也是一般艺术史家经常涉及的话题。布莱森和戈尔茨坦在他们的研究中都将目光投向一些当下热点问题,这些热点问题包括我们思考艺术的方式、艺术史的习惯做法、理论与实践的关系,以及语言与艺术的关系——两者都是把艺术本身当作一种交流形式,以及艺术与围绕它而产生的批评话语之间的关系等等。

要十分清晰地确定这些学院所持有并进行传授的学说之本质,并非一件容易的事,原因是这一类的原始资料残缺不全。重要的原始资料,如朱卡罗和贝洛里为罗马“圣卢卡学院”(Academia di San Luca)所写的关于“理念”(Idea)的著述、法国绘画雕塑学院的《演讲录》,以及乔舒亚·雷诺兹爵士的《演讲集》等等,并不是当时实际进行的教学活动留下的文字说明,而是面向同僚(学院院士)和公众演讲的文字记录。这不仅仅是一个历史探索和寻找恰当原始资料的问题。它属于艺术史领域中意义深远的方法论问题。正像形形色色的学院创建章程所说明的,那些学院显而易见是作为说教性社会机构而发挥作用的,另外,它们明确地把理论当作教学计划的组成部分。但是,假如几乎没有书面文字证明当时的实际教学活动涉及理论方面的问题,我们可以断言当时并不存在理论教学吗?或者我们能够向出自这些学院生产的艺术作品求证吗?不过,如果正是那样的话,我们又该怎样来评价视觉原始资料与书面文字原始资料的相对?而且我们又该如何把文字证据与视觉图像证据联系起来呢?

在这一方法论问题的背后隐藏着理论与实践之间关系的争议:这些学院曾经系统地阐述过某种理论吗?或,它们仅仅是提供素描、直线透视法和解剖学等方面的指导吗?假如它们确实建构了明确的理论,那么这一理论又是如何与真正的实践活动相联系的呢?一些作者已经断言,在佛罗伦萨迪塞诺学院这一大的语境中发表的理论著述与出自该学院艺术家之手的理论著述完全不相干;另一些作者的观点则相反,他们认为关于一种前后一致的理论体系的系统阐述是该学院的最重要的成就(Barzman, 1988)。如果像某些作者所认为的那样,理论对于实际的创作活动来说无关紧要的话,那么,对于当下关于理论及其与实践之间关系的认识,又应该作何解释?

理论与实践的关系提出了一个更大范围的问题,那就是语言与艺术之间的关系问题。用于学院视觉艺术讨论的概念、术语、范畴和基本原理等等,主要都是取自修辞学,这是一种有说服力的交流理论,它是在始自公元前五世纪的古典氛围中发展起来的。古典修辞学不仅仅是一套训练优秀公开演讲者的指南。相反,它使学习者受到了一般意义上的文明交往的训练。修辞学并没有把自己限制在语言领域,而是本着劝说的宗旨研究人类的各种表达方式。一方面由于它宽泛的涉及面,另一方面因为它是当时唯一合情合理的、现成可用的关于人类交往的完整理论,所以从文艺复兴一开始,像莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂这样的人文主义者就利用修辞学来系统阐述绘画、雕塑和建筑等视觉艺术理论。但是,把修辞学作为最高典范的用法本身就导致了一系列问题的产生:艺术本身是一种语言吗?艺术像语言那样拥有一套词汇、语法和语义学吗?尽管关于这些问题的争论很少,却对学院理论产生了很大的影响。艺术能够按照

语言的获得、教授和运用的方法来进行学习、教授和理解吗(Van Eck, 2001)?

所有这些问题都把我们带向了最后一个问题:这些学院界定艺术的方法。学院的存在是建立在两个假设之上的,而这两个假设与当下普遍流行的艺术观的本质是非常对立的。第一,艺术是可以教授的。第二,艺术是一种交流方式,其目的是取悦、教诲和交往,因此画家或者主顾所持有的思想观点能用可以想象得到的、最有说服力的方式被传达出来。学院不是为了艺术本身而存在的,而是为了提高与巩固国家统治者的霸权地位而存在的。这两个假设都与修辞有着千丝万缕的联系。

学院:组织机构与教学活动

孟子出生

第一所学院是由柏拉图于公元前 385 年在雅典创办的,它不仅是一所学校,也是一个哲学和科学中心。15 世纪 60 年代在美第奇家族的庇护下,柏拉图学园在佛罗伦萨复兴,这主要是因为柏拉图的《对话录》重新引起了人们的兴趣。早期人文主义学院主要致力于古代文化和古代文献研究:在 1500 年出版商阿尔杜斯·曼努图斯(Aldus Manutius)在威尼斯创建的奥尔丁学院(the Aldine Academy)中,必须要说希腊语,必须提倡希腊文学。人文主义者蓬波尼奥·莱托(Pomponio Leto)在 15 世纪中期所创立的罗马学院(Roman Academy)集中力量研究罗马古物。一些组织松散的艺术家和追随者群体,例如 15 世纪后期由贝托尔多(Bertoldo)负责管理的、坐落在美第奇花园的、米开朗琪罗曾经学习过的那所“学校”(school),还有在米兰围绕莱奥纳多·达·芬奇形成的小团体“芬奇学院”(Accademia Vinciana)等,也许可以被当作 16 世纪艺术学院的先驱(see Hale, 1992 年, s. v. “academy”)。

第一所艺术学院,佛罗伦萨迪塞诺学院(Accademia del' Disegno),在托斯卡纳科西莫大公一世的庇护下创建于 1562 年。意大利的许多重要城市和欧洲其他国家在后来的两百年中纷纷仿效之。以制定连贯的教学计划和提高视觉艺术的地位这两个方面来衡量,最重要的学院是在罗马、巴黎(包括坐落在美第奇花园内的法兰西学院罗马分院)和伦敦这三个城市。它们的目的是要通过提供指导性的基本原则来提高绘画的水平,而其终极目标则是根据一系列明确阐述的基本原则,把绘画从传统的机械艺术或手工艺的地位提高到一种人文学科的地位(Van Eck, 1998a)。第二个目的是要为某一特定城市或者国家获得政治霸权提供艺术上的支持。迪塞诺学院的创建就是科西莫大公一世企图通过证明佛罗伦萨的文化优势来扶持佛罗伦萨政治霸权这一文化政策的组成部分。它的目的是要表明学院成员是佛罗伦萨辉煌历史的继承者,在那里古典主义的再生由布鲁涅列斯基、马萨乔开始,最后在米开朗琪罗的成就中达到了顶峰。同样,创立于 1648 年的法国皇家绘画雕塑学院的主要目的,也是要显示法兰西艺术的绝对优势,并由此支持路易十四所拥有的绝对权利。

学院的主要教学内容是几何学和直线透视画法、人体素描、解剖学,以及各种各样的我们今天统称为艺术理论的知识。例如,那所在米兰创办的“米兰学院”(Milanese Accademia Ambrosiana),就提出了一个教学大纲,其中包括色彩构图、《圣经》故事和文献、解剖学、临摹

老大师的作品、人体素描和构图等。此外还根据通俗易懂的“迪塞诺”理论、思想和得体原则提供块面处理、人物安排和感情描绘等方面的教诲(Jones, P. M “Federico Borromeo’s Ambrosian Collection as a teaching facility”, in Boschloo, 1989, p. 50)。实际上,所有学院的创建章程中都规定应该关注理论问题。16世纪的这些努力似乎始终都没能就理论问题制定出一种系统的教学大纲。最连贯的理论陈述是从17世纪50年代起开始建构的。乔瓦尼·彼得罗·贝洛里关于“理念”(Idea)的论述作为他《现代画家、雕塑家和建筑师传记》一书的序言在1672年公开发表,这篇论文原是他1664年学院奖学金颁发仪式上的演讲稿,它是一个世纪的古典主义艺术理论建构的具体表现,并成为意大利及其境外艺术学院的范本。

自1648年创建之始,法国皇家绘画雕塑学院的明确目标,就是为作为一种人文学科的视觉艺术提供教学服务。每月举办一次的讲座或“演讲”,专门讨论某幅绘画作品,或是讨论诸如光感或色彩这样的具体问题。这些演讲由某位院士来承担,面向学院全体成员和公众。这一传统一直持续到了19世纪,这些演讲的记录文稿为法国学院的学说成就提供了一批重要的原始材料。实际上,这些由菲利普·德·尚帕涅(Philippe de Champaigne)、塞巴斯蒂安·布尔东(Sebastian Bourdon)、夏尔·勒布伦(Charles LeBrun)及其他法国重要画家所提供的关于拉菲尔、提香、维罗奈斯和普桑绘画作品的讨论,就色彩的运用、光的处理、构图、绘画与其文字源头,或是情感表现之间的关系等问题,提供了极其严谨而又富有启迪的批判性评价。

乔舒亚·雷诺兹爵士的《演讲集》(演讲举办的时间是1769—1790年)是伦敦英国皇家美术学院理论教学的主要原始资料。这一学院的目标是定期为学生提供迪塞诺方面的教学内容,并且组织面向全国所有“优秀艺术家”的年度大展。年度展向男女画家、雕塑家和建筑师开放,尽管当时不容许女艺术家出现在人体素描写生课堂上。更有甚者,该学院开始促进历史画的发展。按照传统,历史画位于所有其他画种之上,但是大不列颠却没有这样的传统。于是,必须要在十分走俏的肖像画的需求与历史画的优势和威望之间找到一个折中方案。其结果,历史画理所当然地成了学院的重中之重,而制定出一个相应的教学大纲也是顺理成章的事。在这一教学大纲范围内,学院讲座发挥了一种非常重要的作用。虽然这些讲座并不是由雷诺兹一个人承担的,如詹姆士·巴里(James Barry)、海因里希·福斯利(Heinrich Fuseli)、约翰·索恩爵士(Sir John Soane)和威廉·透纳(William Turner)等人也都承担过这样的讲座任务,但是他的《演讲录》对于这一教学大纲及其理论原则提供了最清晰而全面的描述。事实上,这些学院讲座与法国皇家绘画雕塑学院的《演讲录》一道,就学院的原理提供了最明白易懂和一以贯之的系统阐述。

108

学院教学中的修辞范畴

根据学院的教学目标,艺术是可以教授的。天赋是必不可少的,但是如果缺乏指导,它将一事无成。绘画创作遵循着各种各样的规则和原则。临摹是学院教学的主要手段。无论是自然的造化(其中人体是最高级的)还是昔日大师的精品(尤其是拉菲尔和米开朗基罗等文艺复

兴盛期大师们的作品),都成了必须专心致志临摹的范例。当然,能亲眼看见这些作品是最好不过了,但是,既然在 18 世纪末第一座公立博物馆落成开放之前,只有数量极少的一群人可以看到大量的艺术名作,所以学生就只能满足于临摹这些作品的雕版复制品(Goldstein, 1996, pp. 80-87)。熟练地临摹老大师作品的的能力对于达到学院教学的最后目标来说是必不可少的,所谓最后目标就是掌握重要样式(Grand Manner),即雷诺兹所说的宏大风格(Grand Style),以及法国皇家绘画雕塑学院的“理想美”(le beau ideal)。

相信所有艺术之间都有着密切的联系是学院学术的又一个特征。贺拉斯的“诗如画”(ut pictura poesis)极好地表达了这一信念。关于姐妹艺术的学说将诗歌与绘画连接在一起;但是,从更广的意义上来说,正如西塞罗所举例说明的那样,所有视觉艺术都被认为既相互联系又与人文学科相联系,特别是与修辞学和数学关系密切(西塞罗《演讲家》*De Oratore* III. 21);在维特鲁威的《建筑十书》(*De architectura libri X*) [*Ten Books on Architecture*] I. i. 2.) 一书中,我们看到了同样情况。因此,绘画经常被拿来同语言相比较;而且像语言一样,它也是可以交流的。用雷诺兹的话来说就是:

美术中的机械因素所发挥的才智一直都被称作画家的语言;但是,我们或许可以说,这只是蹩脚的口才,它仅仅证明演说者能说话。语言应该被用作手段,而不是作为目的。语言是工具,信仰是事业(Reynolds, *Discourse IV*, p. 124)。

于是,姐妹艺术的学说为绘画被赋予人文学科的理性身份和社会地位奠定了基础。但是,它也使想为艺术制定理论(始于维特鲁威公元一世纪论建筑)的那些人能够在他们自己的理论建构中利用人文学科。遇到直线透视法和比例理论,理论家们就求助于数学;但是就整个概念体系而言,他们常常求助的是修辞学。

109 古典修辞学不仅仅是训练优秀公开演讲者的一套指南。相反,它使学习者受到了一般意义上的文明交往的训练。修辞学并没有把自己限制在语言领域,而是本着劝说的宗旨研究人类的各种表达方式。从文艺复兴初期开始,它就在欧洲学校课程中占据着一个中心位置;这一方面的教学和讲授全面而透彻,强调写作和演讲能力而不是被动地接受知识。修辞学决定着人们阅读、思维和在公开场合中说话的方式。它同样也为评述视觉艺术提供了一个教学体系,这一教学体系与写作步骤、论述人文学科的一套词汇特别是风格的概念和模式是相适应的。一个重要因素就是修辞学的基本特征:尽管主要是致力于语言的劝诱功能,但是古典修辞学却拥有若干个特征,如它对于形象化的强调,这就使得它很容易被用于视觉艺术理论。

昆提良(Quintilian)的《论演讲家的培养》(*Institutio oratoria* [*On the Training of an Orator*], 公元一世纪)是一篇关于演说家教育的专题论文,在 1416 年被意大利人文主义者波焦·布拉乔里尼(Poggio Bracciolini)重新发现之后,曾一度出现了阅读这篇论文的热潮。由于它的中心是教育方法,所以它的规训与戒律同样也能够被很好地运用于其他学科。根据《论演讲家的培养》中所陈述的教学方法,学生首先应该学习优秀的演讲范例,并把它们抄写在笔记本(既所谓的“札记簿”)上,接下来是按照给定的话题进行小规模的写作练习,诸如信件和描述之类,最后是撰写完整的演说稿。在这一过程中,学生应该随时模仿他曾抄录在笔记本上的言

词和段落,或者使它们与自己演说文章的具体情境相适应。在完善知识和技巧的最后训练阶段,学生一定要能够超越这些范本。这种通过模仿精选范本的教学方法,起到了保留和储存妙语绝句和完整的经典段落的作用,它被美术学院所接受和采纳。莱奥那多·达·芬奇及其众多追随他的艺术家们,曾忠告他们的学生要在札记簿上做大量的有关人物、衣饰、面部表情和古代雕刻作品等方面的速写练习,而所有这些都可以用于他们以后的成熟作品中。相关研究如西塞罗的《演讲者》(*De oratore* III, pp. 117 - 151)和阿尔伯蒂的《论绘画》(*De picture* § 61)。关于莱奥那多使用笔记本的情况,请见茨维基年伯格(Zwijnenberg, 1999, p. 20ff)。同样,从画人物的局部素描到进行最后完整的人体写生的整个过程,绘画专业的学生也应该和修辞专业的学生一样分阶段进行。

写作过程的修辞分析被美术学院接受,并用于绘画创作过程的描述。根据这种修辞分析,分辨出五个步骤:(a) 选题,即确定演说的主题,围绕主题寻找材料;(b) 布局,即以一种逻辑的和有说服力的方式来安排演说内容;(c) 演讲技巧,即选择适当的文体、修辞手段和比喻,这些必须与演讲主题、情境和听众相适应,它们将有助于演说的成功;(d) 记忆,即背诵整篇演说稿;(e) 演讲方式,即演说风格,包括适当的手势、面部表情、衣着打扮等(Quintilian *Institutio oratoria* III. iii. p. 1)。在整个过程中,演说者都应该考虑到得体的因素,即他演说的方方面面,他的用语措辞、他的举止行为和他的衣着打扮的选择,都应该考虑到演讲的主题、场合、地点,以及听众和他与听众之间的关系等因素(Aristotle *Rhetorica* III. 7; Quintilian *Institutio oratoria* I. v. 1, VIII. i. 2, XI. i. and XII. 58ff; and Cicero, *De oratore* III. ix. 38)。前三个步骤被学院理论所吸纳:绘画过程被划分成题材选择阶段——经常是取材于《圣经》和古代诗人(选题);安排人物形象阶段(布局或构图);最后一个阶段是决定正确的绘画风格、色彩的运用、姿态的选用和衣饰的处理(演讲技巧)。姿态的选择常常根据是西塞罗和昆提良所描述过的那些姿态及其意思来模仿,例如,他们所提出的姿态要表现恐惧、惊奇和羡慕的观点,就被拉菲尔和普桑所采纳。与演说家一样,画家也应该受得体这一修辞范畴的支配:他所描绘的人物角色的衣着、举止和动作应该与他们的身份和社会地位相适应,他不应该描绘粗俗的题材,他应该考虑到他的作品所要面对的公众。

对于写作过程的修辞分析的简短论述,已经介绍了被学院理论所吸纳的一系列的修辞术语。布局(构图)与文体(风格)是其中借鉴修辞学的两个关键的术语,它们不仅被学院理论所借鉴,而且也被自阿尔贝蒂《论绘画》(1435—1436)之后的所有艺术理论所采用。“布局”(compositio)一词最初是指一种风格特征,即从词语到句子的谨慎而连贯的安排和结构,然而,阿尔贝蒂却用它来形容一个画家组织和结构人物四肢以便赋予它们一种前后一致、栩栩如生的生命活力的一种手段。虽然在拉丁语中,无论是一个句子的组成部分还是一个人体的组成要素都被称作“要素”(membra [members]),但是这并不能掩盖阿尔贝蒂在使用“布局”一词时的革新性:通过这一做法,他根据布局、连贯性和均衡等要素采用了一种全新的分析绘画描述方法(Baxandall, 1971, p. 130 and Vickers, 1989, pp. 343ff)。风格是取自修辞学的又一个关键术语,该词源于拉丁文 *stilus*,意思是“笔”(pen),但后来却获得了作为某个具体作者的思想表达和写作方式的风格特征这样的隐语性的含义(Cicero, *Brutus*, § 100)。然而,文体的概

念,就是认为某一种具体的思想可以用各种不同的方式来表达但又不失其特定内涵这样一种真知灼见,这一概念可以追溯到主题(res)与措辞(verba)之间的修辞学意义的区别,即演讲主题与其各种不同系统阐述之间的区别(Quintilian *Institutio oratoria* II. x. 13 - 4, III. v. 1 和 VII. Pr. 32 - 3; Cicero *De oratore* III. xiv - xix)。其结果便导致了三种文体学说的产生:华丽的或崇高的(运用大量的修辞手段和激动人心的华丽辞藻)、适中的(一种比较简朴的文体,没有过分的华丽辞藻)和朴素的(最接近日常的说话方式)。其中某一种文体的选择取决于演说者希望达到的效果。华丽的文体被用来激发情感,适中的文体使人着迷和陶醉,而朴素的文体则旨在劝导和说教。学院理论接受上述文体的概念,这种接受既是个体艺术家创作风格特色意义上的,又是与目标及画种等级制相关联的一种风格等级制意义上的。例如,宏大风格就是专门用来表现宗教和历史场面的。

很多绘画理论都是建立在由修辞学论文所提供的模式之基础上的。例如,莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的《论绘画》从题材到基本技巧、艺术和艺术家,都是在仿效昆提良的《论演讲家的培养》(Wright, 1984)。同样,视觉艺术理论著述中大量使用的两种体裁很多都可归功于旨在炫耀华丽辞藻的修辞学体裁,这种修辞学体裁包括对一个给定主题或人物的颂扬或谴责,关于炫耀华丽辞藻的雄辩术的讨论见维克斯(Vickers)的研究(1989, pp. 53ff)。“典范”,或绘画与雕塑或诗歌之间的优劣比较,是文艺复兴艺术理论中反复出现的一个论题。莱奥那多用这一体裁写成的文章产生了很多的模仿者,赫尔德(Herder)写于1778年的《论雕塑》(*Plastik* [On Sculpture])就是一个迟到的仿效者。受旨在炫耀华丽辞藻的雄辩术启迪的另一种文体就是搜集艺术家的生平资料,其中瓦萨利的《著名的画家、雕塑家和建筑师的传记》(*Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti* [Lives of the most famous Painters, Sculptors and Architects])是第一个也是最著名的一个例证。就这两个案例而言,传统的修辞学体裁对于新题材的适应,是通过修辞学强调了解主题(res)与措辞(verba)之间的修辞学意义的区别,即演讲主题与其各种不同系统阐述之间的区别而实现的。根据西塞罗和昆提良的观点,这些是不可分离的,或是难以区分的;相反,演说的主题思想可以根据演说者希望在特定场合中取得的效果,以各种不同的方式进行系统的阐述(Rubin, 1995, p. 54, pp. 154 - 6)。

修辞学发展出一系列的演讲技巧来影响听众的情绪。一方面是采用一种涉及面广、差异微妙的词语策略来煽动听众的情绪,诸如生动的描述、言辞激烈的抨击、暗示性的隐喻或修辞性的疑问句等等。另一方面演讲者也可以使用不完全依赖语言的很多其他策略。首先,演说者必须要在他本人与听众之间建立起一个共同的信仰基础。演说者可以通过说听众所使用的语言和持他们所遵奉的信念,并避免使用陌生和冷僻的词汇或过多的妙语绝句,来建立这一共同的基础,但同时还要营造出这样一种感觉氛围:演说者与听众面临着相同的困境,所以他们必须要联合起来寻找摆脱这一困境的方法和出路。这是演说者和听众为准备建立共同基础和确定即将被划定的分界线所进行一种自我界定。正是因为空间性质的而非语词性的隐喻的使用,所以非常有助于它被除演说之外的其他领域所应用。与这一点相联系的是生动和栩栩如生的叙述,目的是使听众能用他们的心灵之眼看到演说者向他们所描述的一切。当然,这也包括姿势和面部表情,甚至还有衣着:假如这一切还不够的话,演说者还可以通过用大衣领遮住

脸的方法来掩盖他的悲伤或羞愧。

这一系列的策略都可以被直接用于视觉艺术,尤其是姿势和面部表情,而且不影响任何基本的适应性变化。修辞学理论中关于形象化的重要问题,是进一步深入适应用其他修辞策略打动听众的基础,形象化这一修辞方法目的是要使听众能用他们的心灵之眼看见演说者向他们描述的场景。在修辞学的教科书中,这种对于生动和栩栩如生的叙述的关注,常常是用诸如“描绘”或“速写”这一类取自视觉艺术领域的术语进行描述(Van Eck, 1998b, pp. 460 - 462)。这一关注的主要目标并不是要对现实存在进行逼真和惟妙惟肖地再现,而是为了影响并因此打动听众。但是,形象化也是学院视觉艺术的教科书中经常出现的一个主题,它在那里发挥着同样的功能。这一点在法国皇家绘画雕塑学院的《演讲录》中是显而易见的,在那里,演讲者与他的听众一道坐在所讨论的绘画作品的前面,他用自己的语言使听众们明确地看到了那件绘画作品的有趣之处。关于修辞学这一方面的问题还可以参见埃尔瑟(Elsner)的研究成果(1995, pp. 21 - 49)。雷诺兹对此也做过非常清晰的陈述:

艺术的伟大目标在于唤起想象力……一个肖像画家使一个具体的形象保留下来了;一个历史画家展示的是行动中的人。画家只说一句话,只展示某一个时刻。

(Reynolds, *Discourse IV*, pp. 119 - 120)

根据学院理论,选题是写作过程和绘画过程的第一个步骤,同时也是一个形象化的过程,一个设计和构思主题、材料使用和处理的过程。最后,演讲者首先同他的听众建立起一个共同的基础是必不可少的,这同样也可以被逐一用于视觉艺术:通过使用直线透视画法——这一画法可以在观众与绘画空间之间造成拥有同一空间的幻觉效果,通过利用衣着、面部表情和手势这些极容易被同时代的观众所辨认的方法。例如,根据雷诺兹的说法,17世纪法兰西学院绘画赋予希腊英雄以“法国廷臣的做作姿态和风度”,而卡拉瓦乔却在他的《圣母崇拜》(*Adoration of the Virgin, Rome, S. Agostino*)一画中,把农民的双脚描绘成像以后前来瞻仰这幅画作的朝圣者的双脚一样肮脏,而这样一种传统的处理方法是不会立即得到罗马学院的赏识的(See Langdon, 1998, pp. 285 - 289 and Marin, 1995.)。

学院理论的本质

在本文所讨论的这一时间段,艺术理论可以表现为多种形式。它经常指导实践训练,例如莱奥那多·达·芬奇的《论绘画》(*Trattato della Pittua*)中就有很多这样的段落,法国人罗歇·迪·弗伦(Roger du Fresnei)曾于1651年将《论绘画》翻译成法文,并由尼古拉·普桑为其插图,法国皇家绘画雕塑学院一直到19世纪中叶还在使用它。它也可能是根据从其他学科借鉴来的术语对绘画进行分析和重新定义,以便赋予它人文学科的身份和地位,阿尔贝蒂的《论绘画》就是一个典型的例子。或者,它可能是一种企图改变视觉艺术领域内通用习惯做法的尝试,米兰学院曾使用过的费德里科·博罗米奥(Federico Borromeo)写于1624年的《论神圣的

图画》(De pictura sacra)就是这一意义上的艺术理论,目的就是要沿着特伦托会议(Council of Trent)所确定的路线来改革宗教艺术。假如有人把学院理论仅仅理解成接受了某种语言形式(或是作为一种论文,或是作为一种演讲方式)的一套明确定义的基本原则或实践训练指导,那么,这就在相当程度上缩小了理论的范围,大量的学院教学内容很可能都不是合格的理论了。

不管怎样,上述关于学院理论的定义可能过于狭窄,而且,由于这种定义全神贯注于书面证据,所以它掩盖了这样一个可能性,即学院的教学活动可能就是由以理论为其特色的实践训练指导所构成的。鉴于上述情况,从另一种角度来思考艺术理论是非常重要的,那就是对理论进行分类:把结果型理论与过程型理论区别开来。第一种类型的理论把它的注意中心放在已完成的作品上,并告诉人们如何欣赏这类作品,第二种类型的理论将自己的目标锁定在艺术作品制作的过程上,并讲解如何制作一件艺术作品。第一种类型的理论经常出现在理论教科书中,例如法国皇家绘画雕塑学院的《演讲录》。但是,第二种类型的理论常常含蓄地出现在教学活动中。例如,分阶段来临摹老大师作品的这种典型的学院素描教学体制,就是修辞学的影响在教学中的体现,但是,这种理论态度很少得到明确的陈述。同样,在修辞学论文中,想象力常常作为一个优秀演讲者的必备能力而频繁地被提及,但是学院著述中很少提及它是绘画创造必不可少的一种能力。不过,它不仅在完成作品的鉴赏过程中贯彻始终,而且也的确贯穿在整个学院的教学过程中。在学院中,修辞学主要是作为一种过程性理论在发挥作用。它贯穿于整个教学实践活动,即绘画过程的分析 and 关于想象力是创造发明之基础的强调。虽然理论教科书一般都不明确地提到这些问题,但是它们却的确在学院对于艺术、艺术的本质和艺术应有的教学方法的态度方面发挥了一种深刻的影响。

参考文献

Primary sources

- Alberti, L. B. (1972) *On Painting and on Sculpture* [De pictura and De sculptura], trans. and ed. by Cecil B. Grayson, Phaidon
- Aristotle (1994) *The Art of Rhetoric*, trans. by J. H. Freese, Harvard University Press
- Bellori, G. P. (1976) *Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, scelta delle Bellezze naturali superiori alla Natura* [The Idea of the Painter, sculptor and architect, chosen from natural Beauties superior to Nature], in *Le Vite de' Pittori, scultori ed architetti moderni* [The Lives of modern Painters, Sculptors and Architects], E. Borea, (ed.), introduced by G. Previtali, Turin, Einaudi, pp. 14 - 25
- Cicero, M. T. (1939) *Brutus*, trans. by G. L. Hendrickson, Harvard University Press
- 114 Cicero, M. T. (1976) *On the Making of a Perfect Orator* [De oratore], with an English trans. by E. W. Sutton, completed, with an introduction, by H. Rackham, Harvard University Press
- Merot, A. (1996) *Les conférences e l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe, siècle*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts
- Quintilian, M. F. (1970) *On the Training of an Orator* [Institutio oratoria], with an English trans. by H. E. Butler, Harvard University Press

- Reynolds, J. (1992) *Discourses*, ed. and with an introduction and notes by P. Rogers, Penguin Books
- Vitruvius, M. P. (1999) *Ten Books on Architecture*, trans. by I. D. Rowland, commentary and illustrations by T. N. Howe, with additional commentary by I. D. Rowland and M. J. Dewar, Cambridge University Press

Secondary sources

- Barzman, K. -e (1988) 'Review of Wazbinski, Z. *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: Idea e Istituzione*', *Burlington Magazine*, 130, 856 - 7
- Baxandall, M. (1971) *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350—1450*, Oxford University Press
- Boime, A. (1971) *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon
- Boschloo, A. W. A. and A. Bodar(eds)(1989) *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, The Hague, Sdu Uigeverij
- Bryson, N. (1981) *Word and Image: French Painting of the Ancient Régime*, Cambridge University Press
- Dempsey, C. (1980) 'Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the late 16th century', *Art Bulletin*, 62, 552 - 69
- Van Eck, C. A. (1998a) 'The structure of *De re aedificatoria* reconsidered', *Journal of the Society of Architectural Historians*, 57(3), 280 - 97
- Van Eck, C. A. (1998b) 'Giannozzo Manetti on architecture: the *Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae* of 1436', *Renaissance Studies*, 12(4), 449 - 76
- Van Eck, C. A. (2001) 'Language, rhetoric and architecture in *De re aedificatoria*', in G. Clark and P. Crossley, (eds), *The Language of Architecture: Constructing Identity in European Architecture, 1000—1600*, Cambridge University Press
- Elsner, J. (1995) *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge University Press
- Fried, M. (1980) *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press
- Fumaroli, M. (1994) *L'école du silence: Le sentiment des images au XVIIe siècle* [The School of Silence: The Sentiment of Images in the 17th century], Flammarion
- Goldstein, C. (1996) *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press
- Hale, J. R. (ed.) (1991) *The Thames and Hudson Encyclopedia of the Italian Renaissance*, Thames & Hudson
- Lichtenstein, J. (1993) *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, University of California Press
- Langdon, H. (1998) *Caravaggio: A Life*, Chatto & Windus
- Marin, L. (1995) *To Destroy Painting*, trans. by Mette Hjort, University of Chicago Press
- Montagu, J. (1994) *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, Yale University Press
- Pevsner, N. (1940/1973) *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge University Press, reprinted New

York, Da Capo

Rubin, P. (1995) *Giorgio Vasari: Art and History*, Yale University Press

Vickers, B. (1989) *In Defense of Rhetoric*, Clarendon Press

Wazbinski, Z. (1987) *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: Idea e Istituzione* [The Medicean Academy in Florence in the Sixteenth Century: Idea and Institution], Florence: Olschki

Wright, E. D. R. (1984) 'Alberti's *De pictura*: Its literary structure and purpose', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47, 52 - 71

Zwijnenberg, R (1999) *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci: Order and Chaos in Early Modern Thought*, Cambridge University Press

第9章 风景如画的理论及其发展

116

安德烈·巴兰坦

导 言

总体上说，“风景如画”(the picturesque)^[1]这个术语是在18世纪90年代走红的，当时它是英格兰的热门话题，人们赋予它最明确的定义，更确切地说，应该是赋予它多个最明确的定义。在这里之所以使用复数的形式，是因为当时争论的结果并没有形成一种共识。至此，这一术语的使用已经整整一个世纪了，而且对于“风景如画之争”的积极参与者来说(随着这场争论逐渐被人们所知晓)，它是一个有着既定用法的熟词；只有在他们试图使这种用法变得准确而清晰的时候才明白，他们是从各种不同的角度来理解该词的。

风景如画这个术语在英国产生了广泛而深远的影响，但并非都是积极的影响。人们逐渐将其与奇形怪状相提并论，当时它并没有马上进入被18世纪中叶艺术家所认可的审美范畴——优美与崇高。奇异范畴的系统阐述促使艺术家们扩大了题材的范围，他们不再局限于公认的标准美和情感上的升华和提高，而是代之以追求体现个体特有的气质。奇形怪状的题材也许是通过它们无规则的外形或者它们起伏不平但却协调的天然色而得到认可的，而且这些题材几乎可以包括任何类型的乡村景色和人物描绘，这些(典型的异常和古怪)人物既无传统的优美姿态，也无因袭的英雄气概。这些最典型的奇形怪状的人物绘画很可能就是农民生活的景象，那种崎岖不平的地貌是显而易见的。当讨论主题的范围拓宽到了它似乎适合皇家美术学院的艺术家用去描绘的程度并因此一度显得很前卫时，它就可以被理解为有能力获得必要形式属性这样一类的主题，可以极容易变得十分伤感和怀旧。如今的艺术家用十分蔑视作为一个审美范畴的奇形怪状，部分原因是稀奇古怪和怀乡恋旧在当下被认为是该思想主题不可回避的组成部分，因此不再令人钦佩和赞美。同时还存在这样一个难题，即假如有人想要创作出如画的风景，那么就是这个“风景如画”一词使人联想到已经被人描绘过的画面。这个问题困扰着严肃的艺术家，他们渴望形成自己与众不同的独特风格，不过，对于业余艺术家来说，几乎从来都不是问题，因为正相反，他们极力使得自己描绘的形象看起来像那些已经有着明确

117

价值的绘画作品。这种风景如画风格的作品数量在后期阶段非常之大但档次却不高：业余画家的水彩风景画集，甚至传统美景的摄影作品都在此列。关于这种有悖常规审美趣味的某些习惯做法在我们看待世界方式中是如此根深蒂固，以致当我们的注意力偏离正道时——在拍摄快照，或者是在选择一条行走路线时——我们完全不想改变我们的行为方式，而是做得理所当然。

绘画的构图

关于风景如画这一术语的最程式化、最系统化和最明确理解的解释，是目击者试图使他眼前的景象与某个画家关于景色应该是什么的观点相吻合。对那片景色的目击者来说，对于什么是传统的风景画他心中应该有一个准则，这一准则是建立在老风景画大师（克劳德·洛兰 [Claude Lorrain]、尼古拉·普桑 [Nicolas Poussin] 或萨尔瓦托·罗萨 [Salvator Rosa] 都是这类典型的风景画大师）的一种简化论之基础上的，如果这与对一幅绘画的上述精神模板相一致，那么他会在这些大师的作品面前给予自然景象以更高的评价。在 18 世纪 70 年代，上述情况也许就意味着，在一片典型地体现了非传统审美趣味的奇特怪诞的自然风景中，旅行者很可能已经在前景中发现了大面积的树木阴影，这片阴影十有八九确定了这一景色的边缘和构图的边界线。它们构成了最明快的中景，在这一部分中一条曲线——也许是由一条小路、一条小溪或一条公路形成的——会把我们的视线引向背景。那里没有因为过于粗糙的着色或其他方面的不相称而使人感到有什么不愉快的东西。人们一旦发现这样一种景色，就会喜欢和赞赏它，另外为了使之看上去更像一幅绘画作品，也许还会使用一种“克劳德玻璃透镜” (Claude glass)。^[2]要制造出这样一种特定玻璃器，必须要在一种凸面的玻璃上增加一个黑色的背景：它反射具体的风景，使之缩小和微型化，并减弱该风景的色调，但是，尽管如此，景色仍然依稀可辨，这就更加激起人的好奇心，因此十分吸引人。诗人托马斯·格雷 (Thomas Gray) 曾经说道，“我在我的克劳德玻璃透镜中看到了一幅绘画作品，假如我能够把它提交给你，并将其生机盎然的色彩所具有的全部娇嫩和柔和都定格下来的话，那么它完全可以卖一千英镑。” (in Andrews 1994, vol. 7, p. 232) 当然，一个猎奇旅行者肯定会把它拍摄下来，但是在 18 世纪速写是将这一景象固定下来的唯一方法，因此，画速写在当时是一种令人羡慕的高雅才艺。猎奇的旅行者深入乡村原野寻觅这一类的自然画面，据说能够在像瓦伊谷 (Wye valley) 和湖区 (Lake District) 这类著名的地方找到它们，当时这些地方开始发展成为旅游区。最著名的旅游家是尊敬的威廉·吉尔平 (William Gilpin) 先生，他主要是在 18 世纪 70 年代多次在大不列颠联合王国各个不同的地区进行猎奇的旅行，并在 18 世纪 80 年代发表他关于这些地方的报道性文章。就把如画景象与一种独有的特征范畴联系起来 (就确立其风格样式而言) 以及就反思是什么使得它比画家所使用的其他方法更适合某些景色的处理这一点而言，始作俑者是吉尔平。他的第一次旅行是沿着瓦伊河 (Wye River) 而行的，时间是在 1770 年，但是关于这次旅行的游记直到 1782 年才在托马斯·格雷的鼓励下出版。游记获得了很大的成功，它把猎奇的思

想介绍给了更多的读者,从而使了解这一旅游活动的人数较之以前有了增加。他开门见山地说本书为旅行提供了一个新的理由——即“根据如画风景美的原则来考察一个区域的面貌……使关于自然景色的描绘与人造风景的原理相适应;开发那些为人们提供愉悦的资源,而这样的愉悦来自比较”。吉尔平所说的愉悦远远不止这些,但要遵守的规则已经非常清楚了:人们在观看一片自然景观时,要运用他们在正常情况下欣赏绘画作品或花园林苑(这两者可以用“人造风景”一词来概括)的那套评价系统,我们的旅行就会变得更加愉快。不管景色如何,人们都能感受到置身露天野外的愉悦和锻炼身体的快乐,不过根据吉尔平的说法,在人们的面前还会出现另一种快乐之源。吉尔平解释说,堤坝高筑的河畔景色特别适合于这样的旅行活动,因为它与风景画的常规系统同属一个范畴。

如此条件下的所有河畔景观是由四大部分构成的:范围,即河流本身;两个“侧屏”(side-screen),即隔河相对的两岸;标志视点的两岸;以及“前屏”(front-screen),即展示出河面的蜿蜒曲直。

如果瓦伊河像一条荷兰人工开凿的沟渠那样两岸笔直平行,河水顺流而下,毫无阻挡的话,就不会有前屏的存在:在这种情况下,两“侧屏”将一直延伸到一个点(Andrews, 1994, vol. 7, p. 245)。

尽管吉尔平的欢乐是建立在自然景色之上的,但是我们从他那里所看到的不完全是对自然的崇拜,因为就上述例子而言,除了工业活动——在当时仍是一种相对新奇的事物——之外,他乐意接受的是景色中的建筑物,在他的眼中它们是绝对的和谐,它们把某种多样性引入了风景,甚至使之变得柔和悦目。铁制品锻造车间的运转依赖于木炭,而木炭是由就地砍伐树木烧制而成,其中也包括河流两岸的树木,于是便“出现了这样一种可能性:今年还是柳树成荫的河堤,来年却变成了稀疏的小树丛”。燃烧的木炭散发出“滚滚浓烟,人们时常能看到这些浓烟出现在山脚下,并渐渐地散开,恰似一层薄雾覆盖着部分山体,它们使小山时隐时现、天山一色,简直美丽极了”。当这种现象在城市不断加剧时,木炭燃烧所产生的浓烟对于人们的身体健康和幸福造成一种威胁,但是在经受了工业革命考验的农村,吉尔平尚无能力辨识出将要发生之事的凶兆。它消失在一层柔和的薄雾中,使人想起被克劳德·洛兰捕捉到并体现在画面上的那种晨雾的效果。

由于吉尔平游记中所描述的每一事物都涉及视觉印象——特别是通过欣赏绘画作品培养出来的那种视觉印象——所以河流及其周围的事物都变成了景色、变成了风景画。在另外一段文字描述中,我们将看到肥沃的农田,看到令人激动的新的工业生产财富,看到一种运输重物的重要途径,当然就是那条河流。但是在吉尔平的描述中,瓦伊河变成了一件艺术作品,或者更确切地说,是一系列不断发生变化的艺术作品。根据他的描绘,这就是他了解瓦伊河的方式,同时也是这条河流使追随吉尔平前往那里的大批旅游者们如此着迷的原因所在。正如托马斯·格雷所指出的,瓦伊河与一系列绘画作品之间唯一显著的区别就在于,前者既无法被移动,也无法被固定下来,更无法出售。

119

观念的联想

在18世纪的美学理论中,联想被认为在所有艺术欣赏活动中都是非常重要的一种能力,无论是绘画欣赏还是文学阅读。在约翰·洛克的《人类理解论》(*Essays on Human Understanding*, 1690)和约瑟夫·爱迪生(Joseph Addison)发表在《旁观者》(*Spectator*, 1711—1714)上的那些颇有影响的论文中,我们发现了这种联想概念。在休谟的哲学思想中,联想是论述的核心部分,它构成了著名的“联想主义”(associationism)理论的全部内容,这一理论在追随休谟的爱丁堡的阿奇巴尔德·阿里森(Archibald Alison)和弗兰西斯·杰弗里(Francis Jeffery)追随休谟(David Hume)的研究中得到进一步的发展。“景色如画”最初的意思是“按照画家的方式”(after the manner of painter)欣赏风景,而一个联想主义者肯定会把使人联想起画家事业的景色视为像画一样。进行这种精神方面的联想所获得的是什么呢?人们可能会认为,一个美丽的景色无论能否使人联想起画家的作品都是美丽的,但即便是在18世纪这一想法肯定都是有争议的,因为在当时风景的美不可能是奇形怪状的。自然中奇形怪状的景色因为能够使人联想起大师的绘画作品,所以人们可能认为它属于高雅文化的范畴,即便其构成要素本身是平淡无奇的。我们发现理查德·佩恩·奈特(Richard Payne Knight)在18世纪90年代指责兰斯洛特(Lancelot)“能人布朗”(Capability Brown)的习惯做法,其理由就是布朗“不懂绘画”,在当时一种关于绘画方面的知识(实际上是通过一种通识教育培养出来的一种想象力)是欣赏风景所必不可少的,因此也是风景设计所必不可少的知识,是一个影响甚广(但非普遍被接受)的事实。的确,当“风景”一词被运用于注重实效的园林建造时,它本身就是说明该景象是根据绘画来考虑的。这一习惯做法最早可以追溯到18世纪初,我们发现约翰·范布勒爵士(Sir John Vanbrugh)当时在建议保留伍德斯托克(当时范布勒正在布伦汉宫工作)的古老庄园时说,它“应该是最优秀的风景画家能够创作出来的最令人愉快的作品之一”。他还指出,由建筑物所引起的“积极而愉快的反思会使画家们欣赏到构造之美,他们将从它的古老历史中领略到足够多的惊奇,从而使他们非常高兴地看到它,尽管他们也许在建筑工人的职业中发现不到太多的美术元素”。因此,范布勒爵士就是一个最早的联想主义者,至少在这个问题上是这样。而且,尽管他并没有使用“如画的”这一术语,但是他把特定的景象与一件风景作品联系起来,并且开始了日后被称作“如画的”实践活动。同样,约瑟夫·爱迪生也没有使用这一术语,但是却杜撰了“想象的愉悦”一词,并用它来称呼把眼前的形象与记忆联系起来的那种习惯性行为。他(1712)坚持认为,自然的造物可以被提升为艺术作品,但是“我们却发现自然造物越是貌似那些艺术作品,它们就越能使我们感到愉快”,他解释说,面对这一类的风景愉悦心情产生于两个基本原则:

眼前事物使人感到惬意和赏心悦目,以及它们与其他事物的相像:我们不仅因为眺望它们而感到心旷神怡,而且还由于比较它们的美而感到赏心悦目,我们能够按照我们的意愿再现它们,无论是以复制品还是以原型的方式。因此,我们是从某个得到

充分展示的风景中获得愉悦的。这片风景由于田野和草坪、树林和溪水,由于在那些经常能够发现大理石的纹理和气质及附带的树木、白云和城市景色,由于岩石和洞穴的奇特纹理,简言之,一切由于拥有这种似乎是设计结果的多样性或规律性——我们称其为偶然之作——的事物,显得如此丰富多彩和变幻莫测(Hunt and Willis, 1975, p. 141)。

自然因此而受到了赞美,但更多的是在自然貌似艺术时受到赞美。所以,与爱迪生的感觉相吻合的是,人们要想正确地欣赏自然,就必须具有艺术方面的知识,并具有产生联想的能力。从此以后,它就逐渐地遵循“如画的风景”这一术语的含义,它可能意味着一个自然景色会使人联想起画家的工作,另外,当人们使用这一术语时,它也许是一种赞美之词,可是这样一种风景的典型特征究竟是什么呢?

不是所有具备非凡特征的自然景色都是如画的,只有在画家用一种精湛而可信的方法将他从自然景色中所感受到的那些品质特征描绘出来时,它们才是如画的风景。因此,一种如画的自然风景所具有的那些品质特征必然就是当时受到赞美的风景画所拥有的,而最易于被认为是那种如画的自然风景肯定就是最直接符合可传授的绘画基本构图原则的那一类型的自然风景,正如我们在吉尔平的描述中所看到的那样——而且他还认识到轮廓的不规则有助于获得一种如画的效果。通常最受欢迎的那些意大利和法兰西风景画家都有着他们自己独特的绘画风格,这些风景画的特征可以根据自然风景进行辨认——诸如克劳德·洛兰的田园诗般的恬静淳朴风景,或萨尔瓦多·罗萨的令人激动不安的悬崖峭壁。这份画家的名单可以不断地延伸下去,其结果是更多类型的风景都可以被认为是如画的,而且,在这一方面我们发现理查德·佩恩·奈特赞美的是荷兰和佛兰德斯风景画家,但是奈特详尽阐述这种如画观点的最初动机旨在引起对如画的环境氛围及光线效果的关注。他把银灰色的薄雾与克劳德的画作联系起来,对于旭日东升(或夕阳西下)他也做出了同样的联想。在这样的环境下,某个景象中各种色彩的基调在范围上,比起投射出轮廓清晰的影子的正午阳光,显然受到了更多的限制,正如一幅绘画作品在范围上所到的制约要大于某一自然风景一样(颜料所能造成的最强烈的对比就是黑白并置,但如果我们凝视刺眼的阳光与深色阴影之间的区域,就像什么都没有。在那里假如眼睛所看到的是细节,那么它就必须进行它的反射性调整)。因此,正是在有限的自然风景中,其效果才更加和谐和更具绘画性,所以奈特尤其建议在落日两个小时之后散步,或者是在暮色降临前的最后两个小时散步,或者是在光线相对较弱的白天散步。这时光线虽然已弱下来,但所有事物的整体轮廓依稀可见,这是一幅十分理想和充满诗意的画面。

121

这样的景色不仅能使人联想起画家笔下的风景画,而且也可以使人联想到诗人笔下的田园诗,因此这种如画的风景通常情况下同样也是一种高度文学化的风景。人们特别会想起古罗马诗人维吉尔的诗:斯图海德(Stourhead)的风景曲径通幽,不由得使人想起诗史《埃涅阿斯记》(Aeneid, 维吉尔对埃涅阿斯[安基塞斯与阿芙罗狄忒之子,特洛伊的守卫者]从特洛伊前往罗马的旅途所进行的描述),不过就对风景的描绘而言,他的其他诗篇产生了更广泛的影响。他的长篇田园诗《农事诗集》(Georgic)是用一种诗情画意的手法来描绘农事活动和农民生活的,而他的《牧歌》(Eclogues)的背景则是一个黄金时代和太平盛世,在那里牧羊人们深情地互

唱情歌。对农村生活所进行的如此夸张的田园诗般的描绘是 18 世纪传统文化题材的一个重要组成部分：以如画风景的名义而层出不穷的村舍小屋和农民生活，展示了与自然和谐共处的单纯的乡下人，他们过着无忧无虑和善良纯洁的生活，这一主题同样也体现在像戈德史密斯(Goldsmith)的《荒芜的村舍》(*Deserted Village*, 1770)和格雷的《挽歌》(*Elegy*, 1750)这一类的诗歌作品中。非自然的如画的村舍小屋被建造起来，这种刻意为之的一些极端范例现存于布莱斯·哈姆雷特(Blaise Hamlet)地区，它们是由约翰·纳什(John Nash)设计的，当时还出版了大批的这类建筑的图书，以鼓励其他人去从事同样或类似的工作。

122 当我们用一种概括的方式来思考这一风景如画的问题时，它在当时与其说是一种关于事物的分类，还不如说是一种习惯做法。这一习惯做法的必然结果就是对照画家的作品，因此严格地说这是一种局限于视觉活动的习惯做法，这与爱迪生关于“欣赏绘画的愉悦”的定义是完全一致的。不过，容许其他非视觉想象的因素在联想概念中发挥作用只是迈出了小小的一步。此外，尽管这样的联想已不是真正意义上的如画的风景了，但是不管怎样它们显然是同时发挥作用的，正因为如此，我们才能够看到克劳德的风景画使人联想起维吉尔的田园诗，而斯图海德风景不仅使人联想起克劳德的风景画，而且还令人不假思索地回忆起维吉尔的诗歌。透纳(Turner)把他的绘画作品与一些诗歌的片段放在一起展出，目的是为了绘画典故和文学典故共同发挥作用，根据 18 世纪高雅文化，一般认为观众或读者的想象力最好是用艺术和文学方面的知识加以充实和丰富的，这样在面对古典文学和绘画大师作品时就会下意识地、不假思索地认识到它们出自哪些典故，恰如对某个景色的反映。根据这种风景如画的理论来看，它所遵循的原则是，除了安排树木和河流这一方面的技术性能力之外，风景设计师还必须具备良好的艺术和文学方面的修养。

霍加斯、伯克和普里斯

乌韦达尔·普里斯(Uvedale Price)就风景如画一词提出了一种完全不同的解释。他的理论也是由于阅读吉尔平和这一基本观点的其他倡导者的著述而逐渐形成的，但他却企图把他们的观点与画家威廉·霍加斯(William Hogarth)已经在《美的分析》(*The Analysis of Beauty*, 1753)一书中提出的美的理论联系起来。霍加斯提出，美的基本要素是平滑蜿蜒延伸的线条(平滑流畅的曲线)，他用实例证明这种曲线能够在所有的美的事物上找到。他的观点说服了埃德蒙·伯克(Edmund Burke)，此人在人们的记忆中常常是一个政治家的角色，然而正是他在其早期著述《关于崇高与美两种观念起源的哲学探讨》(1757)中增添了第二个审美范畴——崇高。伯克的论文广泛流传，产生了巨大的影响，其中对于康德的影响尤为显著，后者的《论美感与崇高感》(*Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, 1764)一文，实际上是为他的美学理论在《判断力批判》(1790 年)中的进一步发展所做的一个前期准备，在这部著作中美与崇高扮演主角。伯克的论文提出了截然不同的两个审美经验范畴：一个有吸引力、小巧、给人愉悦，而另一个则宏伟壮丽、使人敬畏，它震撼着人的心灵并使人产生恐惧感。

崇高的基本思想源自古代作家朗吉弩斯,但是除了论美这一部分之外,伯克别具一格的分析显然具有明确的原创性,在论美这一部分中他显而易见全盘援引了霍加斯的思想。

乌韦达尔·普里斯所提出的是存在着一个第三审美范畴,即如画的风景,他认为正像美与崇高是两个不同的审美范畴一样,如画的风景是与它们截然不同的另一个审美范畴。因此,根据其他作者可能是在说使人联想到画家作品的那一类的美时才提到“如画风景的美”,普里斯发现这一用语的混乱。美是一回事,而如画的风景却是另一回事。另外,与霍加斯和伯克一样,他认为一个对象的审美特质是这一事物所固有的——但是根据休谟和联想主义者的解释,这种审美特质是观者心灵所固有的。它遵循这样一条原则,即尽管如画的风景是凭借绘画作品而创造出来的,然而所发现的却是某种真实而有形的事物,而且其典型特征既非平滑流畅——如美,也非粗糙崎岖——如崇高,而是像吉尔平对如画的风景所做的描述那样,是不合常规的。另外,恰如伯克曾经把美与崇高这两个范畴运用于自然事物而非绘画一样,普里斯因此设想,假如谈论其他艺术,比如说谈论如画的音乐(picturesque music)也是合乎情理的(他以斯卡拉蒂[Scarlatti]的奏鸣曲为例)。不管所涉及的媒介物是什么,美的事物都给人以温柔甜蜜的感觉,而崇高的事物总是使人产生相反的感觉,至于奇形怪状的事物,似乎给人一种痒痒的感觉。他的意思不是说斯卡拉蒂的奏鸣曲使人联想到某个具体画家的作品。当时风景园艺术家的教育很可能被局限于培养和提高他对设计的审美特质的一种鉴赏力,因而忽视了其余的高雅文化。

123

风景如画

现在这种如画的风景被认为属于业余活动范围,不过联想起艺术作品的习惯做法,则是先于这种风景如画之理论的,并深深植根于当代艺术家的创作实践。风景如画的理论包括使之发挥作用的对立观点,而这两种对立理论体系之间的张力则因为这一事实而得到强化,即哲学家奈特越是内行,他的观点就越多地引起过度的争论,其结果使他根本不能成为他自己事业的理想倡导者。普里斯的理论是错误的,但是他为风景设计师提供了更多具体而有用的范例,而且正因为这一点,他的名字才更频繁地与这一观点和思想相联系。实际上,普里斯去世后出版的一本文集中的一篇评论使之变成了一部联想主义的美学著作,使之与奈特的理论观点相适应。风景如画这一审美范畴一直是英国哲学家所关注的对象,当康德接受并发展了伯克的美与崇高的审美范畴之后,它便陷入一种死气沉沉的状态。康德的学说如此具有权威性,以至于这一来自休谟和伯克两个人的、理论上不够精致的衍生理论已变得暗淡无光,被彻底遮蔽了,但是它对我们观看风景方式的实际影响却一直都是存在的,而这种影响的范围是如此之广,以致大多数时间都不为人们所注意。在英国,有时我们竟以为已经充分地了解了风景如画的全部内容,以致产生了我们错误地把它的习惯性做法理解为受无中介的直觉和本能支配的行为这样的感觉。

注 释

- [1] 风景如画这一术语涉及对真实风景和画中风景的一系列态度,它在18世纪末、19世纪初十分流行。它暗示着在粗野和无规则中获得愉悦的一种审美态度,以及企图确立它作为一种批评范畴界于“优美”和“崇高”之间的一种尝试。因而,粗犷、奇特的风景,既非(像优美那样)使人感到安详宁静,也不(像崇高那样)令人敬畏恐惧,而是充满了变化、奇异的细节,因此引人入胜的、质感极强的中世纪建筑遗迹都变成了这种性质的经典景观。自然景色往往是根据它在多大程度上近似于诸如卡斯帕尔·丢凯(Gaspard Dughet)这类天才艺术家的绘画作品来进行评价,1801年乔治·曼森(George Manson)在为塞缪尔·约翰逊(Samuel Johnson)的《英文词典》所作《增补本》中关于“风景如画”(picturesque)一词的定义是:“悦目的事物:由于非凡而引人注目;通过绘画的力量激发想象力;为一幅风景画提供一个贴切的主题;适合于作一幅风景画的题材。”为了寻找这种适当的如画题材的大旅行,是那一时期英国风景画的一大特征,如戈廷(Girtin)的创作和透纳(早期)的创作就是这一方面的典型例子。这种对于奇特景象的审美态度导致了一大批文献的问世;其中大多数都是迂腐空洞和纠缠不清的,并最终变成一个普遍被嘲讽的对象。(译者注)
- [2] 克劳德玻璃透镜(Claude glass)是一种凸面黑色玻璃,用作镜子,反射出规模缩小、色调减弱、细节融合在一起的风光。据说,这种玻璃是由画家克劳德·洛兰(Claude Lorrain, 1604/5—1682)所设计。这种玻璃的使用在17世纪和18世纪的美术领域十分流行,在19世纪仍很普遍,但今天只是偶尔为之。(译者注)

参考文献

Primary sources

Knight, Richard Payne (1794) *The Landscape: A Didactic Poem*, London

Knight, Richard Payne (1805) *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London

Price, Uvedale (1810) *Essays on the Picturesque*, 3 vols, London

Repton, Humphry (1794) *Letter to Mr. Price*, London. Reprinted in Price (1810), III, pp. 10–13

Gilpin, William (1782) *Observation on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc., relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year 1770*, London

Secondary sources

Andrews, Malcolm (ed. 1994) *The Picturesque: Literary Sources and Documents*, 3 vols, Mountfield: Helm Information

Ballantyne, Andrew (1997) *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque*, Cambridge University Press

124 Daniels, Stephen (1999) *Humphry Repton: Landscape Gardening and the Geography of Georgian England*, Yale University Press

Hunt, John Dixon and Wills Peter (eds) (1975) *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620—1820*, London; Elek; 2nd edn, Yale University Press, 1988

第二部分

围绕现代主义

第 10 章 康德与黑格尔的美学

127

贾森·盖杰

长期以来,由伊曼纽尔·康德(Immanuel Kant, 1724—1804)、G. W. F. 黑格尔(G. W. F. Hegel, 1770—1831)提出的艺术理论,尽管都源自一种独特的德国古典哲学传统,但它们一直都被视作两种对立观点的典型代表。无论是康德还是黑格尔,对于艺术和美的问题的关注都只是他们各自哲学体系的一个组成部分而已。导致这两种理论在广度上均产生独特影响的正是这种更大范围的理论构架。当康德的名字是与一种形式主义美学的发展相联系时,黑格尔则被认为代表着另一种即基于内容的美学思想,它重视和强调了艺术作品创作和欣赏的特定社会及历史情境。两位思想家均对后来的美学发展产生了巨大的影响,而且他们的思想所产生的影响大大超越了传统哲学。

伊曼纽尔·康德

1790年,伊曼纽尔·康德三大批判中的第三部《判断力批判》(*Critique of Judgement*)的出版现在看来是授予美学一种类似于传统习惯中认识论和伦理学所一直享有的地位。^[1]在《纯粹理性批判》(*Critique of Pure Reason*, 1770)中,康德已经谈到了我们能够认识的问题,在为我们认识世界而对人类精神的积极贡献进行描述的同时规定了认识论和道德伦理学的界限。他在《实践理性批判》(*Critical of Practical Reason*, 1788)中已经思考正当行为这一难题,并在尊重道德法则和一种意志自律之理论的基础上建立了一种普遍的道德标准。在《判断力批判》第一部分“审美判断标准”中,康德开始着手一种类似的事业,目的是要确立审美判断力(judgment of taste)与众不同的重要地位。康德的第三大批判因此可以被看作通过打开通往批判性审查的美的领域来对其早期真理和道德探索所进行的补充。

然而,实际情况要比这一提纲挈领的概述所可能表明的更加复杂。康德主要关注的是关于我们的判断能力的特性,而他对于这一难题的论述则大大超越了传统的美学研究对象。对于美、崇高和美的艺术(Fine arts)的反思构成了《判断力批判》的第一部分内容,而这一反思深深地植根于一种更庞大的和必须付出更大努力的关于“反思”判断力的理论,这一理论的发展

128

既涉及审美判断力又涵盖目的论评价。^[2]实际上,康德是在暗示,一种对判断力的恰如其分的了解在某种程度上可以使他哲学体系中的各种不同成分统一起来,在他的“真”与“善”的理论之间发挥一种重要的桥梁作用。正是这个更大的语境解释了第一次接近康德哲学的人都会陷入重重困境的原因所在。《判断力批判》是一部令人望而生畏的专著,即便是研究康德的专家,对于它的准确理解都一直存在着争议。

康德通过将他称之为一种趣味判断(A judgment of taste)——就哲学的范式而言,是关于某事物是美的判断——与一种单纯的喜好表达区别开来的方法,开始了“审美判断力的批判”。他指出,当我们在做出一种趣味判断时,我们并不是在单纯地宣布我们对某事物的主观偏爱。相反,我们是在提出一种主张,而这一主张对于别人同样也是有效的。就一种单纯的偏爱而言,即使别人的偏爱与我们的不一样,我们仍然能够坚持自己的而不受干扰。我碰巧喜欢无甜味的葡萄酒,而你却喜欢甜葡萄酒。但是,当我们声称某个事物是美的时候,我们的判断如果不一致的话那就麻烦了。因为我们在这里谈论美,仿佛它就是对象的一种属性。尽管审美鉴赏力(appreciation)是建立在我们自身主观感受之基础上的,但是我们认为这些主观感受拥有一种特殊的必然形式。因为在进行一种趣味判断的过程中,我们毫无疑问地会要求别人做出同样的反应。康德坚持认为,强调“我认为这幅绘画作品是美的”是不明智的。在宣布某事物是美的过程中,我已经超越了自身主观的好恶,我所表达的感受对于别人来说同样也是有效的。在进行一种趣味判断的过程中,我发出的是一种“普遍的声音”,是在把我自己的判断延伸至所有其他从事判断活动的主体。这种“普遍性”的主张不是直接建立在对象本身之上的,而是建立在一种假设的、为一切能够做出评价的那些人所共有的一致性之上的。于是,一种趣味判断导致了一种主体间有效性(intersubjective validity)主张的产生。

乍看之下,趣味判断似乎拥有一种事实判断或道德判断所具有的同等重要地位。然而,一种趣味判断就其意义而言始终有别于另外两种判断,因为其正当理由的主要来源是个体面对对象时所产生的快感(或不快感)。如果我们本身体验不到对象的美,那么我们是不可能受理由或论点的驱使而被迫承认某个事物是美的。关于某事物是美的判断从逻辑上来说是一种独一无二的判断,这种判断必须是面对在场的对象(或是根据个体记忆力)而做出的。根据我们对某种具体花卉之美的欣赏,我们是不可能得出所有种类的花卉都是美的结论。一种趣味判断归根结底就是一种审美判断(an aesthetic judgment),它所依赖的是感官经验而不是概念或理性知识。

因此,康德试图解决的难题就是一种趣味判断如何才能导致一种普遍性主张的产生,而这种趣味判断是建立在个体面对某个对象而产生的快感或不快感的主观感受基础之上的。他对于这一现象的解释可以在关于人类精神机能所处的一种和谐或“自由游戏”状态的描述和说明中找到,据说导致美的体验产生的就是人类精神机能所处的这种和谐或“自由游戏”状态。康德明确指出,我们审美愉悦的终结状态不是由于对象本身的刺激因素而产生的任何单纯的生理学反应,而是介于想象力与理解力之间的一种处于不断变化的和谐状态。康德关于这些想象力和理解力以及它们相互之间关系的描述,利用了他在《纯粹理性批判》中已经详尽阐述的有关精神的理论。根据正常认知,想象力的作用旨在综合处理凭借直觉得到的数据复印本,

而理解力的作用是要根据某个明确的概念来对这些数据进行归纳处理。不过,就一种趣味判断力而言,这些能力被置于一种协调和适当的状态之中,而这种状态使不受某种明确概念支配的一种认知对象成为可能。从一种重要意义上来说,我们对于对象的反应一直处于开放和探索状态之中。

康德的演绎法,或者说是为由于一种趣味判断而产生的具有普遍有效性的主张而进行的正当辩护,是建立在这样一个基础之上的,即证明一种趣味判断和一种认知判断所利用的是相同的智力资源,即便前者是以某种显然不同的方式在利用那些智力资源。他据理力争地说,既然为这两种判断形式所共有的这些智力资源体现出对所有诸如此类知识的一种必要的需求,那么我们就有权利做出这样的假设,即任何具有认知能力的人都同样必须具备进行一种趣味判断所需要的那些智力资源。因为这是一种关于每一个正常的人能够获得愉悦和满足的期待,所以康德已经亲自证明这一点,即我们有权利要求别人同样也从对象那里体验到产生于诸能力的和谐或自由游戏状态的那种愉悦和快感。

然而,康德尚未成功证明的是,这两种判断力之间的相同关系必然存在于相同境遇中的所有人的身上。单纯拥有普遍知识的主观条件也许不能满足康德所形容的审美体验享受。情况很可能是这样的,即美的体验因人而异,或者美的体验要求对于特别种类的对象具有一种特殊能力或做出一种特殊反应。由于这个原因,人们对康德关于趣味判断的普遍有效性的推论的怀疑便产生了。不过,他根据一种和谐状态或自由游戏状态的获得而对审美愉悦的解释已经被证明是极富启发性的。康德认为,我们的审美愉悦不是一种单纯的传递感觉的现象,而是包含着一种与人类基本精神财富密切相关的自由而无限制的联系。上述关于某种本质上令人愉悦的充满生气和不断变化的反应,以及对被认为某种程度上完全不同于概念知识的前后一致或富有重要意义的生动描绘,似乎抓住了审美经验的某种实质,它在我们关于自然对象和艺术作品的兴趣思考方面仍然不失为一个重要的模式。^[3]

130

然而重要的是,就为能算作是一种趣味判断的活动提供很可能被我们称为“鉴定标准”的术语而言,康德超越了对我们的美感受所进行上述解释性的描述。康德坚持认为,就一种趣味判断而言,只有当我们确信对象使我们产生的愉悦感完全归于各种能力(即思考、看、听等能力)的和谐一致时,我们才有权利主张一种普遍性。当然,喜欢某个对象还有着很多其他的理由,康德关于趣味判断力的主体间有效性的论证非常需要对可能被认为是这种判断力的范例进行严格的限制。正是在确立这些先决条件的过程中,康德提出了一些现在已经被证明是他最具争议性的、同时也是最有影响的论点。因为,最早被后来的思想家们继续讨论的正是他论点中的这一有机组成部分,而致使他被誉为美学领域中狭隘的形式主义方法奠基人的也正是这一部分。然而,关于康德的形式主义是否必须遵循他关于审美愉悦的基本解释,以及关于这种强加的形式主义限制与他在原著的其他部分对更加丰富和更加细致的审美经验进行的详细阐述是否一致,仍然都是一些悬而未决的问题。

康德就什么是趣味判断力提出了两个鉴定标准。第一个鉴定标准要求我们的判断是“无功利的”。这是两个鉴定标准中较为简单明了的一种。康德坚持认为,当我们判断一个对象之美的时候,我们必须摆脱所有的道德和利害关系,只专注对象的外观和表象,因为这些外部利

害关系的介入会破坏趣味判断力的公正性。第二个鉴定标准要求我们只关注对象的“合目的性”，或者是康德所说的“形式的不可改变性”。第二个鉴定标准比较难以理解，它与康德在本书第二部分关于目的论的判断讨论相关联。康德坚持认为一个美的对象必须在无目的的前提下“合目的性”，换言之，它必须具备一种秩序或理性的表象，然而这种表象是不指向任何特定目标或宗旨的。康德似乎感觉到，关于某个对象的明确认识肯定会干扰我们从审美角度对其做出审美反应的能力。例如，我们关于一座建筑物是要用作教堂或者兵营的意识准会约束我们自由判断其美的能力。相反，他列举出诸如相互缠绕的建筑叶饰、水晶甚至甲壳纲动物（crustaceans）之类的事物作为纯粹趣味判断的范例，这些事物仅以它们的形状和外貌取悦于我们。当我们想到某个对象的美的时候，我们应该只关注该对象的形式特征；而不对其含义的任何概念做预先的推测。

131

尽管康德的这些话主要是针对自然美的事物而非艺术作品，但是它们却一直被当作决定一种严格意义上的形式主义美学观的特征。就这一观点来说，对于一件艺术作品所做出的恰当的审美反应，首先要求我们只关注它的外部表象，或是独立于可能被当作表现任何道德、社会或政治内容的抽象化外观；其次就是要求我们只将注意力投向它的形式特征而不是它的再现特征。当康德的著作被视作这类观点的一个重要的哲学源头时，形式主义美学似乎已经特别适合用来解释康德去世后很长时间才出现的现代派艺术作品。关于形式主义最强有力的辩护之一应该早在20世纪早期就已经被一场创新性“印象派之后的”艺术展的两个组织者提出来了，这实际上并不是一种巧合。这两个组织者就是罗杰·弗莱（Roger Fry, 1920）和克利夫·贝尔（Clive Bell, 1914）。这两位理论家都声称，在像塞尚和高更这类当代艺术家的创作中所看到的那些假设“扭曲变形的形象”，是可以根据艺术作品的形式特征优先于其错觉描绘的要求来解释的。特别是贝尔，他竭力否定艺术作品叙事或再现特征的重要性，他坚持认为艺术质量的唯一检验标准存在于他称之为“有意味的形式”之中。根据贝尔的观点，有意味的形式可以在像夏特尔（Chartres）大教堂的窗户、一只波斯碗、尼古拉·普桑的绘画作品那样形形色色的人造奇观中找到。不论在哪里看到这种有意味的形式，它都会使人产生一种特殊的“审美激情”，而正是这一点对我们赋予某些艺术作品以巨大价值和意义的行为做出了解释。

于是，贝尔向我们提供了一个具有说服力的美学上的现实主义说法。有意味的形式是对象本身所固有的一种属性，而且正是这种属性的存在证明了某个对象是美的或具有审美感染力这一主张是正确的。有意味的形式与审美反应之间的联系是由某种原因引起的，它是该对象的形式特征和这些特征之间的相互关系，它们使观众产生了恰当的审美情感。这些属性不受观众的制约而独立存在，它们为我们的审美判断力提供了充分的正当理由。对比之下，康德坚持主张一种趣味判断力所具有的只是“主观普遍必然性”。“审美判断力批判”的任务是要证明声称拥有被一种趣味判断力所唤醒的主体间有效性的合法性，而不是要使一种关于事实的客观陈述被人们所接受。趣味判断的基本范围没有设定为该对象本身所具有的任何自称的客观属性，而是设定为所有判断主体所共有的认知能力。

贝尔关于“有意味的形式”这一理论在本质上是与传统无关的，它导致了穿越不同文化和不同历史时期的相同“审美激情”的产生。当不同的社会群体或多或少一直都对形式特征十分

敏感的时候(这是由艺术史上一系列的峰谷所导致的),审美价值的真正根源却始终如一。然而,贝尔的著述在两个当代命题之间同样也显露出重点的某种微妙偏移。这种偏离相距声称所有艺术作品都应该主要就它们的形式属性进行评价到最优秀或最有价值的艺术作品就是那些最明白、最清楚地展示它们的形式属性的艺术作品的观点只有一步之遥了。正是第二个命题为形式主义提供了一个在支持现代派艺术过程中可以运用的评价或者思想范畴。在主张审美价值不存在于诸如再现性内容、貌似真实、心理深处甚或精湛技艺的同时,贝尔和弗莱的著作也为现代派绘画和雕塑在风格和技术方面的创新提供了理论上的正当辩护。

上述关于现代派艺术的基本特征就在于它只对艺术与众不同的诸形式特征产生异乎寻常的关注,被后来的美国艺术批评家克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg, 1986—1693)所接受并推向极端。然而,格林伯格的现代主义理论的特殊之处,就在于它现在已经变成了一个明确无误的历史命题。现代派绘画的发展被描绘成一个不断“纯粹化”的进程,通过这一进程,非绘画形式所固有的本质特征逐渐被淘汰或排除出去。除了从其他艺术媒介接受或借鉴而来的特征,这些非本质特征还包括从历史更加悠久的学院或具象绘画传统那里继承到的绘画惯例。为了获得“纯粹性”,绘画不仅必须排除一切叙事内容或单纯的趣闻轶事——因为这些内容严格地说属于媒介范畴,而且也必须淘汰三维空间和圆雕般体量的直接描绘,这本属于雕塑所关注的问题。现代派绘画的内在意图已经接近“平面性”,它包含着对绘画底材特有形态和颜料特性的一种直接承认。尽管形式特征是一切成功绘画所固有的,但是格林伯格仍然坚持认为,只是因为现代主义的发展,尤其是因为抽象艺术的出现,这些形式特征才得以从所有非本质的累赘中解放出来,并得到了全面的关注。

在康德的美学通常被视为形式主义艺术理论的一个重要源头的同时,他的叙述中还存在着大量特别吸引人的论述,这些论述不可能由于这样那样的观点而轻易地得到调和。实际上,《判断力的批判》专论美的艺术的章节部分提出了与这样一种思考明显不一致的艺术理论。对于康德关于天才的论述以及他的“美学理念”理论的认真思考,为片面地理解他的思想提供了一个重要矫正方法。他站在自己的立场上,从解决一个似乎颇为棘手的难题开始了他的论述。作为有目的的人类活动的产物,艺术作品不可避免地是因为某种特定目的或内心愿望而创作出来的。艺术作品似乎总是显示不出他的趣味理论所要求的那种“无目的的合目的性”。康德通过将天才观引入他的理论来回答这一难题。他坚持一件美的艺术作品与单纯的实用的或赏心悦目的物品是相对立的,它不可能根据一整套事先给定的原则而被机械地生产出来。相反,它肯定是天才的创造,天才是一种制定新原则而非因袭现存原则的内在能力。

康德将这种充满活力的天才原则描绘成表现他谓之“审美理念”(aesthetic ideas)的那种特定能力。审美理念就是一种既包含又引起一系列丰富联想的东西,然而这些丰富的联想却又是任何确定的思想或观念都无法捕捉和把握住的。在这里,康德所关注的显然是艺术作品的内容。根据类似于他用以描述建立在审美判断力基础之上的愉悦反应的那些术语,他坚持审美理念通过打开一个各种意象相互联系的广阔领域而使思维变得更加活跃或更有活力。我们的心理能力是建立在一种“目标明确的力量”之上的,这种“目标明确的力量”是自持的和无限的。在这里,想象力的自由运动是与思想观念或者理性概念相联系的,但是它们的活动却由于

认知的需要而同样保持不受约束。如果是那样的话,康德似乎并不希望将内容从艺术作品的创造和欣赏中排除出去。无论是就艺术作品的创作还是艺术作品的欣赏而言,他主要关心就是要在理性对次序的要求和想象力对自由的要求之间保持微妙的平衡,这种自由与想象力的结合构成了我们审美愉悦的潜在基础。事实上,康德又继续断言,摆脱显示想象力和理解力之间的这种关系特征的外部世界的制约,可以成为摆脱了外部世界限制的一种意志自由的象征,并因此成为一种道德自由的象征。康德在美与善之间确定出四个相似点:(a) 我们对两者的喜爱是最接近的(*immediate*);(b) 两者都是在没有任何事先的功利(*interest*)或者对它们对象的欲望的情况下使人满意和令人喜欢的;(c) 两者均坚持普遍有效性(*universal validity*);(d) 两者都涉及自由(*freedom*)的行使,因为,众所周知,道德选择的行使需要意志力的自由,而对于美的欣赏则需要想象力的自由。

康德最初着手证实的是趣味判断所具有的那种既有别于理性判断又不同于道德判断的独立意义和合法性。然而,随着他论述的展开,有一点变得非常清楚,即区别真、善、美的工作是解决有关人类不同的知识和经验领域的复杂关系这一要付出更大努力的工作所必不可少的第一步。企图抽绎出在分析上站得住脚的一种关于艺术和美的理论是早期康德美学研究的特征,这种关于艺术和美的理论能够获得独立的正当理由。然而,稍后的研究已经习惯于承认,康德的思想所具有的不朽意义关键是由对这些思想最初得到清晰表达那一更广阔背景的理解而定。运用上述方式进行研究,人们能够认识到这一点,即康德的美学所提供的不仅是一种理解我们独特的审美愉悦特征的重要方法,而且还是一个理解艺术和美涉及人类经验的其他领域的更深层意义的结构体系。

G. W. F. 黑格尔

与康德的情况相仿,一种持续的美学研究应该属于黑格尔的晚期思考内容,而他关于主体的反思以其成熟的哲学体系为先决条件并作出超越。但是,与康德不同的是,关于具体艺术作品和艺术的哲学意义的重要论述可能会在他别的著作中找到,其中包括《精神现象学》(1807)和《哲学百科全书》(1817)。黑格尔第一次教授美学的时间是1818年,他于去世之前的1831年在柏林又完成了四卷本的演讲稿。在黑格尔本人手稿及其学生所作笔记的基础上,这些讲稿被合并为一卷本并在他逝世后公开出版。最近的学术成就已经强调该出版物所具有的不可避免的不精确性和选择性,并试图通过彻底研究这些不同的系列讲稿来确认黑格尔思想的重大变化。关于黑格尔哲学体系中艺术的地位在《哲学百科全书》一书中就已经得到确立,可是,他关于主体的成熟思想却必须被看作代表了他的已经得到公认的诸思想观念的一种延伸和详尽阐述。

康德的美学起点在个体对美的对象的主观反应的重要地位或合法性之中,而黑格尔却把自己的注意力转向了艺术作品本身的意义和内容。这些讲稿集中地体现出他在不同时代和不同民族的艺术和习俗方面的渊博知识是非常惊人的,它们使关于各种的艺术风格或形式的体

系化论述与对不同时代和民族的艺术发展的历史性描述结合起来。黑格尔一开始就提出讨论美的艺术(Fine Art)是否真的属于哲学研究范畴这一问题。艺术难道仅仅被看作是一种奢侈或是娱乐消遣,它与人们实际关注的事情没有关系吗?难道它(美的艺术)不是因为太过于变化多样或是过于不可控制而使哲学分析感到无能为力吗?黑格尔通过奉行艺术是一种向思想意识泄露“最深层次的人性利害关系”和“最宽泛全面的心灵真实”的方式和习俗,对这些反对理由做出了回应。黑格尔认为,艺术作为一种自我认识的方式,它与宗教和哲学有着同样的重要地位,因为通过这种自我认识的方式,人类开始成功地了解自身和他们所居住的世界。

黑格尔暗示获取这类知识的途径之一就是通过对一个“客观化”的过程。在综合加工和改变外部事物的过程中,我们逐渐在我们业已造成的变化中辨认出我们自身。艺术作品因此而被看作能够清晰地表达和说明心灵活动的一种高度发达的能力所产生的结果。黑格尔首先关心的是艺术作为一种人类自我意识的产物,即作为一种自由的、服务于特定目的的活动方式。对比之下,自然的产物应该归入必然和同质王国。出于这一原因,即便自然美已经构成康德探究的主要目标之一,他还是把自然美排除在他的美学思考之外。艺术美“高于”自然美,因为艺术美所表达的是一种能够进行哲学思考的可认识的内容。黑格尔认为,艺术不断变化的特性与不同民族的宗教观紧密相连,它既明确地表达出各种不同神的概念的形成或人类存在的最终理由,而且还清楚地说明了人类自我认识的不同方式。黑格尔甚至主张艺术与宗教和哲学之间的区别仅在于这些最深刻的洞察力得以表现的方式。鉴于哲学是在思想或概念层面上发挥作用,而宗教是在想象力或者符号层面上发挥作用,黑格尔确定艺术给人以美感享受的或物质的特性就是它独特的本质特征。艺术王国的特征被形容为理念的“感性显现”。

艺术作品因此在它们所表达的内容或理念与这一内容所要求的具体形式或风格之间保持着一种富有成效的紧张关系。黑格尔认为,无论是形式还是内容都可能是不充分的,两者相互之间的关系也可能是不适应的。黑格尔正是在这种不断变化的基础上详尽阐述了他关于艺术的不同形式的理论和关于已经经历的历史变化的理论。他把最初的阶段称为象征(symbolic)时期。这一阶段他主要涉及的是早期东方文明和古埃及艺术。象征型艺术的主要特征就是理念与理念表达形式之间的不一致性。黑格尔声称在这一阶段,神(the divine)只被设想为某种抽象的事物、一种“超出”经验世界的绝对力量而已。例如,在那些雄伟的金字塔以此方式获得了一种含蓄的精神意义的同时,这一意义又被它们的外部特有的形状完全而彻底地遮盖和隐藏起来。表现神的这些形式要么显得随意而专断,要么显得极度的扭曲和失真,如同印度艺术中那些佛的形象,他们有着众多的胳膊与各种不同动物的局部结合而成的躯体。第二是古典阶段,与此相关的是古希腊艺术。在此阶段,内容与形式的抗争和无休止地寻找某种适当的表现手段让位于古希腊艺术,尤其是古希腊雕塑艺术的静穆理想。此时神是通过具体的单个实体和各种不同神的特性表达出来的,并且第一次用人的形象来表现。神的精神生活通过生气勃勃的人体外观表现变得清晰可见,它在人体中找到了恰当的表现媒介。对黑格尔来说,古典型艺术代表艺术可以达到的“最高美德”,做到了形式与内容的完美结合,即便这种结合是短暂的。

黑格尔称第三和最后一个阶段为浪漫的。与这一术语目前的流行用法截然不同,黑

格尔用它来形容古希腊之后的所有艺术,并将它与基督教的出现紧密地联系起来。黑格尔论述的关键在于他的这一主张,即在基督教的信仰中得到详尽阐述的关于上帝的新的概念,不可能再在给人以美感享受的形式中找到恰当的表达方式。就古希腊艺术来说,宗教意识与艺术表达方式达到了完美的统一。相比之下,基督教信仰的内容以教条主义的方式得到了详尽阐述,它的教义具有某种居先的和独立的存在性,因而拒绝以艺术的方式来表现它的任何尝试和企图。另外,黑格尔坚持认为,随着基督教的广泛传播产生了一种新的主观内省和自我反省形式,而这种新形式的适当表达媒介是不可能再在可感的、实在的艺术形象中找到,而只能在精神的王国里发现。古希腊艺术所获得的内容与形式的完美统一一去不复返,取而代之的是形式与内容之间的一种新的和不可调和的分裂。浪漫阶段的艺术持续不断地超越自身,其目的旨在暗示它不可能表述一种永远不可能充分详尽阐述的内容。

黑格尔继续暗示那个时代,即其中艺术可以充分地表述我们最高需求和利害关系的那个古典阶段,现在已明确无误地结束了,而就上述功能而言,艺术同样被宗教和哲学所取代。黑格尔的被严重误解的关于“艺术的终结”(end of art)命题被用于两个不同的时间范围。如所知,第一个时间范围是古典阶段向浪漫阶段的过渡时期。只有在古典阶段,艺术的形式和内容才能达到一种完美的统一;古典之后或浪漫时代的标志是一些新的认识方式,这些新的认识方式再也不适合用给人以美感享受的形式进行详尽阐述。然而,第二个适用的时间范围就是黑格尔自己的时代。黑格尔坚决主张关于当代生活的高度反思文化已经学会按照形式化的法则和行为规范来治理和控制其习惯的做法,而这种高度反思的文化不能再像前面时代的文化那样享受对艺术作品做出同样最接近的反应。“不要跪拜”,因此我们不能再把艺术作品当作神的启示来膜拜和崇敬了。相反,现在艺术是某种我们需要弄懂(*understand*)的东西,是我们必须要借助情感和思想寻求理解的东西。

黑格尔的美学讲稿在涉及与哲学相比较的艺术地位和功能问题上,体现出一种根深蒂固的矛盾态度。一方面,黑格尔使艺术区别于单纯的消遣或者娱乐,承认艺术是一种行为方式,通过这种方式我们对自身最深入的了解和我们与外部世界关系的最深刻的认识得到清晰的表达。但另一方面,艺术又被认为只是哲学“理念”发展过程中的一个先行的和低级别的阶段,这种哲学“理念”包含并取代了所有早期阶段的表现形式。同样,尽管黑格尔承认艺术的美感和物质属性是其显著的特征,但是他却又说艺术所表达的某种“内容”可以用宗教象征或理性思想的形式予以更加充分和详明确切的表达。这种从哲学地位“更高”的假想立场来理解艺术的尝试一直以来都受到了猛烈的批判。很多艺术家和哲学家都强烈反对这一艺术可以被哲学所取代的思想,他们坚持艺术代表着一种与众不同的和不可简约的人类自我表现方式,这种人类自我表现方式不可能被任何其他表现形式所“取代”。同样,黑格尔由于使艺术与宗教和哲学之间的关系过于密切并因此忽视艺术所履行的许多其他重要职责而不断受到批判。

在今天,关于黑格尔的很多评论都可以被看成对他那个时代的审美趣味和偏见的反映,而不是某种绝对的哲学立场所造成的必然结果。另外,现在对于提供一种包罗万象的宏大历史和哲学叙事类型的可能性和可取性,人们普遍持怀疑态度,黑格尔的美学正是建立在这一宏大叙事之上的。尽管如此,黑格尔承认每一件艺术作品都隶属它自己的时代,而所有艺术作品都

是一种历史上独特理性概念和价值标准的结晶物,他对艺术的这种承认已经成为关于任何严肃艺术研究不可或缺的先决条件。对黑格尔来说,关于过去艺术的经验主义研究第一次与对历史变化诱因的哲学反思结合起来了。这一观点对后代学者产生了巨大的影响,其中包括像阿洛依·里格尔(Alois Riegl)、海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)和阿比·瓦尔堡(Aby Warburg)这样的重要人物,他们在十九世纪的最后几十年中把艺术史建设成一个纯理论学科。沃尔夫林关于“不是所有事物在所有时代都能行得通”的认识,反映了一种十足的黑格尔式的认识,即承认艺术创作与艺术欣赏所具有的根深蒂固的历史性。

黑格尔的立场既标志着企图用一个完整和相互联系的哲学“体系”来明确阐述人类知识这一尝试的顶点,又标志着这一尝试的终点。接下来这些宏大的唯心主义哲学体系土崩瓦解,分裂成若干个性质截然不同的学科,而每一个学科都被要求获得其自身的方法论和确保其作为一种知识形态的重要地位,所有这些同样也改变了我们对于艺术的认识。黑格尔在论述中可能不断地兼顾到所有不同种类的艺术,包括绘画、诗歌、音乐、建筑和雕塑等等,他对自人类历史开端以来艺术就已经履行的变革当中的社会和宗教功能进行了描述,如今这个广阔的领域已经分裂成众多互不关联的学科。目前关于跨越或打破学科隔阂的思考,反映了对如此专门化所付出的代价的日益增长的不满情绪。在美学或艺术理论领域中,黑格尔的思想为形式主义提供了一种权威性的选择自由,确定了内容对于我们理解和欣赏艺术作品的意义和重要性。然而,如果坚持到底,它应该也使我们认识到,对于艺术的性质和价值的思考肯定也包含对艺术实践和艺术概念皆已经历过的重大社会变革的反省。艺术研究同时就是艺术的历史及其各种不同的概念分类研究,艺术一直就是通过这些不同的概念分类被创造出来并被理解的。

注 释

- [1] 《论美与崇高》(*Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*)是一部早期著作,1764年出版,主要关注和讨论的是道德和社会心理学而不是美学。
- [2] 由希腊单词 *telos* 构成,意思是“目标”或“目的”,一种目的论判断旨在自然界中更高目标或目的确定。这样的判断被看成对机械地解释自然界的一种必要的补充。它们构成了《判断力批判》第二部分的主要内容。
- [3] 在诸如爱德蒙·博克和约瑟夫·爱迪森(Addison)这类哲学家研究的基础上,康德同样也详尽阐述了一种关于崇高的重要理论。不过,对康德来说,崇高仅限于对自然事物的评判。

参考文献

- Bell, Clive (1914) *Art*, Chatto and Windus
- Bungay, Stephen (1894) *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetic*, Oxford University Press
- Crawford, Donald (1974) *Kant's Aesthetic Theory*, University of Wisconsin Press
- Desmond, William (1986) *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*, State University of New York Press
- Fry, Roger (1920) *Vision and Design*, Phoenix Library
- Greenberg, Clement (1986—1993) *The Collected Essays and Criticism*, 4 vols, University of Chicago Press

- Guyer, Paul (1979) *Kant and the Claims of Taste*, Harvard University Press (enlarged edition, Cambridge University Press, 1997)
- Guyer, Paul (1993) *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge University Press
- Hegel, G. W. F. (1975) *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. by T. M. Knox, 2vols, Oxford University Press. Originally published 1835
- Henrich, Dieter (1985) 'The contemporary relevance of Hegel's Aesthetics' in Michael Inwood, (ed.), *Hegel*, Oxford University Press, pp. 199 - 207
- Kant, Immanuel (1952) *Critique of Judgement*, trans. by James Creed Meredith, Clarendon Press. Originally published 1790
- Kant, Immanuel (1960) *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, trans. by John T. Goldthwait, University of California Press. Originally published 1764
- Kemal, Salim (1986) *Kant and Fine Art: An Essay on Kant and the Philosophy of Fine Art and Culture*, Oxford University Press
- Podro, Michael (1972) *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand*, Clarendon Press
- Podro, Michael (1982) *The Critical Historians of Art*, Yale University Press
- Schaper, Eva (1979) *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh University Press
- Wölfflin, Heinrich (1950) *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style*, trans. by M. D. Hottinger, Dover, Originally published 1915

第 11 章 贡布里希与黑格尔的传统

139

大卫·萨默斯

贡布里希曾经描述过他在少年时代是怎样得到马克斯·德沃夏克(Max Dvorak)文集复印本的经过,这本文集是以《作为精神史的艺术史》(*Art History as the History of Spirit*)标题出版的,他还讲述了这些以黑格尔历史哲学的后期传统风格写成的论文是如何激励他开始艺术史研究的(Gombrich, 1996, p. 11; see also Horowitz, 1998, pp. 315 - 19)。由于他当时追求的是自己个人的兴趣和爱好,由于是作为一个艺术史家的个人倾向性的显露,尤其是由于20世纪那些巨大的突发性变化的继续发展,所以贡布里希当时坚定而有力地反对艺术作品必须被视作它们被制造出来的那个“时代精神”的表达这一思想。可是,贡布里希在远非简单地抛弃黑格尔的情况下,持续地对黑格尔关于历史的理论展开了长期的批判,这是伴随着他对自己立场的连续解释而展开的一场整体对话。正因为如此,在经历了数十年的艺术史研究生涯之后,贡布里希在某一篇文章中仍然称黑格尔为“艺术史之父”,自称是一个“逃跑的黑格尔主义者”,并一一列举出黑格尔历史哲学的危险与谬误(Gombrich, 1986b, p. 9)。另外,贡布里希一方面坚决抛弃那个持辩证的普遍历史观的黑格尔及其影响广泛而深入的传统思维方式,但另一方面却一直都在继续不断地表达他对另一个黑格尔——《美学》的作者——的钦佩和赞赏。

黑格尔声称对我们现代人来说,艺术“现在是而且将来仍然是一种往事”,一种不再具有“名副其实的真理和生命活力”的“往事”(Hegel, 1975, p. 11)。艺术曾经规定精神借此开始变得自我意识到不同于自然的那种必然给人以美感享受的描绘方式(*Darstellung*),并开始了一种从宗教向哲学的千年不断进步的发展过程,在其较晚阶段这一过程不是通过给人以美感享受的描绘(在希腊古典艺术中得到完美的体现),而是通过概念(*Vorstellung*)和概念化思想继续进行的。我们现在所面对的是一种根据分析研究被划分成若干阶段的艺术,之所以考虑内容、形式以及它们之间的关系,不是为了要继续创作艺术(尽管事实上我们是在继续创作艺术),而是要从哲学的高度来认识艺术的本质。黑格尔的体系为现代艺术史学科的纲领奠定了基础,但同时也给这一学科的基本理论难题埋下了伏笔,结果导致贡布里希对黑格尔的质疑始终都是就艺术史的阐释和文化史的阐释提出一些最基本的热点问题。

140

贡布里希对黑格尔的批判属于历史悠久的怀疑主义传统,这一传统可以追溯到黑格尔自

己的时代,有学者对黑格尔及其对艺术史发展的影响展开了讨论(see Podro, 1982)。人们一开始就认识到黑格尔的精神史分类的高度概括性,不是挑选和剔除历史证据就是强化关于该证据的某种解释,从而导致了一个普遍性问题的产生,即历史的整理应该是自下而上(没有考虑从上到下进行整体思考)还是应该自上而下。因此,从黑格尔那里继承来的这一编年史传统也许可以被形容成一系列的尝试,它们恰当地描述了历史事件的特殊性与相互联系性之间的关系。从上述这种广泛的讨论来看,贡布里希一直都停留在也许可以被称作是频繁地进行自我批评的分支学科内,该学科源自黑格尔的历史哲学传统。

根据与阿比·瓦尔堡在汉堡建立的图书馆(即后来的伦敦大学瓦尔堡研究院,贡布里希曾经担任该研究院的院长)有联系的学者们的研究成果来看,贡布里希早期关于历史阐释方面的“精神历史平行论”与更彻底的哲学逻辑关系的论述引起了人们的关注(see Ginzburg, 1989, pp. 17 - 59)。贡布里希关于瓦尔堡本人工作成就的描绘,很像他对自己一时兴致所致的项目所做的扼要概述。贡布里希在谈论某个问题时写道,瓦尔堡无视自温克尔曼和黑格尔以来一直都是艺术史理论研究核心的“艺术风格问题”,宁肯把艺术史看作一个不断“选择和冲突”的领域而不是与文化表现形式并行的特定“时代精神”(Zeitgeist)的表现形式(Gombrich, 1986, pp. 313 - 314)。例如,贡布里希将自己在《艺术与错觉》(1960年)一书的导论中所阐述那种极为重要的理性态度归因于瓦尔堡。在这个问题上,他反对阿洛依·李格尔和汉斯·泽德尔迈尔(Hans Sedlmayr)的黑格尔主义。这种黑格尔主义“削弱了对极权主义思想习惯的抵抗力”;“趣味和时尚的历史是关于各种偏爱的历史,是在各种给定选择对象中进行选择活动的历史”(Gombrich, 1960, p. 20),而不是一种关于时代精神和种族的占卜术。不存在没有真正选择对象的选择,这必然也包含差异和可能存在的冲突。

到他得出上述这些最终结论时,贡布里希总是按照他的一贯做法提到卡尔·波普尔的著作。波普尔的《科学发现的逻辑》(Logic of Scientific Discovery)于1935年第一次在维也纳出版,而贡布里希所听到的那些论点将成为1936年的《历史决定论的贫困》(The Poverty of Historicism)(这部著作本身直到1957年才出版)一书的内容(Gombrich, 1970a, p. 60)。《开放的社会及其敌人》(The Open Society and its Enemies)1945年在伦敦出版。除了作为贡布里希的一项后黑格尔艺术史研究计划的主要指导者之外,波普尔注定还会成为贡布里希与黑格尔对话中的第三参与者。如同他对抗极权主义思维习惯的告诫可能就是我们所期待的,贡布里希分享波普尔关于剖析和批判黑格尔的纯粹理性概念是一种道德上的迫切需求的见解。波普尔写道,它们(黑格尔的纯粹理性概念)在现代的广泛传播表明了“一种真空状态的存在,在那里社会学的任务就是使之充满更可以感知到的某种东西,例如分析一种传统内部产生的难题”(Popper, 1957, p. 149; quoted in Gombrich, 1960, p. 21)。

当我们作为现代人倾向于不假思索地接受诸如文化和进步之类的概念时,贡布里希却已经多次用事实证明,无论是读过还是没有读过黑格尔的书,我们都可能成为黑格尔主义者,因此在这样的情况下,文化历史学家的具体任务不仅仅是描述各种文化,而且还要经常性地检验它们假设的统一性和连续性原则。查明导致这种忧虑产生的原因并不难。马克斯·米勒(Max Mueller)可能想象不出他关于印欧语系语言的人是雅利安人的后裔这一联想所造成的

影响；但是，当这一联想变成了“历史”并成为各民族文化概括和判断的基本原则时，当它被更大范围的民族和种族“精神”进一步放大的时候，它便导致对无数个体杀戮行为进行有悖常理的错误辩护(Gombrich, 1963a, p. 107)。根据这类普遍性的历史循环论特征来看，关于历史具有崇高目标的信念是明显的，而关于我们绝对能够通过认识支配历史前进的运转方式证明我们行为的正当性的信念，同样是一个极其危险的信念。贡布里希援用康德的话说，我们在历史的圣殿中顶礼膜拜之前，我们必须准备好去负起曾不加鉴别地承认其绝对性的职责(Gombrich, 1986b, p. 9)。

由于贡布里希在黑格尔和马克思·米勒之间没有进行根本的区分——对他来说，即便使用的是对抗性的高度抽象术语，但两个人所提出的仍然是同一个问题——所以“黑格尔”象征着在当代讨论中司空见惯的一连串相互联系的和历史的争议问题。有的时候，贡布里希的“黑格尔主义”是作为“进化论”一词的缩写(see Gombrich 1960, p. 22)，另外，根据这样一些基本的术语来看，关于历史一般都是普遍意义上的、进步的，以及所有文化都可能在这一各部分联系有序而紧密、但首尾间差异极大的普遍进步的连续体上找到自己的位置这类知识，如今已变成现代西方常识，而黑格尔对于这一常识的形成做出了比其他作家更大更多的贡献，这一点是可以论证的。根据贡布里希的观点，正是在上述普遍原则和主观设想的层面上，黑格尔的历史理论成了现代神话学的有机组成部分，一个要被推翻的严重的哲学谬论。

贡布里希所受到的黑格尔的历史影响，很久以前就已经背离了黑格尔原著的传统思想，而现在几乎与黑格尔完全没有关联的各种艺术史方面的推论，却因此成为被贡布里希当成黑格尔主义加以抛弃的那些传统概念的基础。其中最基本的概念之一就是表达方式(*expression*)一词，它构成了贡布里希认为是一种站不住脚的历史推论习俗的基础，而艺术史家对这样的推论却特别容易妥协，所以他们必须始终要小心提防这样的事情发生。例如，我们非常习惯于听到关于拉斐尔的《雅典学院》(1510—1511)表现了“盛期文艺复兴的精神”这样的解释。但是，根据贡布里希的说法，我们观看一件艺术作品，首先把它看成是一个具有典型特征的整体，然后再把它看成是充分地“表达出”某个个体或集体的内在精神的一个客观存在，但这是我们的眼睛在欺骗我们。这种被贡布里希称为“观相术的骗术”的形式产生了一个必然的结果，它或许可以被称作“格式塔骗术”，根据这种“格式塔骗术”，艺术作品中的“总体形式的瞬间把握”变成了一个艺术家或某一体文化的“梦幻”(Gombrich, 1963c, pp. 78-85)。^[1]根据贡布里希生动的图示语言，从假定存在的“表达方式”到被理解为源自某一“中心”的某种精神表现形式的一种文化的任何突然转变(Gombrich, 1979b, p. 31)，都是不能承认的。我们不能假设我们在艺术家的艺术形式中“看到了”艺术家；而且当我们使“风格”这一隐喻说法上升至一种支配力的时候，即从明确无误的某一个人的雕刻刀、画笔或者“手迹”特征上升至属于某个地方或时代的雕刻刀、画笔或者“手迹”——“中部意大利风格”、“文艺复兴风格”——特征时，我们就已经开始导致更多麻烦的产生。在这种非固有的、隐喻的层面上，地点与时间实际上变成了“超级艺术家”[(Gombrich, 1963c, p. 79), “超级艺术家”一词出自马尔罗(Malraux)]，即地点与时间成了被赋予人性和人形的独立存在体，而且即便这个问题表现得不够明确，关于内在统一体的本质问题仍然存在。尽管某个艺术史家立刻就能看出好几幅绘画都属于“盛期文艺复兴”的作品，

但我们却不应该假设这种包含文化说服力的明显相似性是能够根据某种单一“精神”的分享来解释的。

这种来自艺术作品本身的错误结论如今由于极度的制度化假设而得以完备，这种制度化的假设就是艺术史的“各个时期和阶段”由于某种未知的原因彼此之间存在着实质性的区别和差异。贡布里希认为，19世纪对于从中世纪到异教的(*pagan*)文艺复兴这一变化过程的认识——以此为例——是“黑格尔学派的”观点，因为它是一种整体化的和本质性的认识，它暗示相同的特征描绘可以延伸至两个阶段所有文化的方方面面。阿比·瓦尔堡再一次作为最早认识到这一更加错综复杂情况的先驱者之一而被列举出来，例如他证明典型的文艺复兴时期的人实际上是有宗教信仰的，他们是一群形成了某种坚定和统一思想观念的古怪人，而这种思想观念开始使一种真正选择的历史和真实叙述的历史成为可能(Gombrich, 1963a, pp. 115 - 116)。

“黑格尔学派的”第二个主要概念就是进步(*progress*)一词，关于这一概念贡布里希的处理方法是非常独特的，他并没有进行简单的抛弃。相反，他通过事实来证明艺术史研究是需要某种进步观的(Gombrich, 1979b, p. 27)，不过这种进步观必须始终被当作局部的，绝对不是普遍意义上的。这再一次地违背了那些已经产生普遍影响的设想，因为黑格尔曾经为其奠定了深厚的形而上学和神学基础，这一进步观是一种极其现代的思想。

如果我们企图寻找艺术史家(和其他人)关于艺术史和文化史会朝着目前的方向“发展”和不管怎样会被理解这一貌似根深蒂固的假设的来源，那么我们很快就会发现自己竟然又再次落入黑格尔传统的窠臼之中。很多人都以为艺术的进步就是朝着“自然主义”描绘的方向发展，但贡布里希还是在前卫艺术的理念和惯例中看到了黑格尔历史学的某种重大影响，这一影响对整个现代主义文化，特别是对艺术领域中的现代派一直都是根本性的(Gombrich, 1986b, p. 8)。关于文化的表现方式“就是其时代”或“表达”其时代的要求，也必然包含着贡布里希告诫要提防的那一类型的本质主义观念，而批评家们长期以来一直都有这样的习惯，即通过宣布某些是或某些不是真正意义上的现代作品，通过把他们自己的研究成果与当前最流行的思想联系起来的方法(例如，目前后结构主义战胜了存在主义)，或是通过简单地接受和利用最新事物或者最新奇事物的方法，来找出透析当代艺术家们的数量极大且千变万化的作品。但是，对于现代“精神”的求助使批评变成了吹捧式新闻报道，因此在贡布里希那里，这些思想被划归历史循环决定论。最后，如同必须为习惯性偏爱新颖事物的思维方式找到解释一样，也必须对前现代传统的权威性做出说明(Gombrich, 1991a, p. 51)。贡布里希的论点似乎暗示着一种“开放的”批评局面，而他本人对于自然主义和古典艺术传统的明显偏爱无疑源自其他的批评标准。

贡布里希将黑格尔的哲学传统概括为有着“超自然名称”的五个庞然大物(*five giants*) (Gombrich, 1984, p. 63)。第一庞然大物是“审美超验主义”(aesthetic transcendentalism)，这是黑格尔直接从温克尔曼那里继承到的柏拉图和新柏拉图主义的传统。这种“超验主义”不应该被用来解释一个美的理念的存在，而是应该用来解释各种审美原则无论以怎样的历史形式呈现都会被假设成超验的，无论它们以何种历史形态呈现都是如此。审美超验主义赋予历史

的或民族的文化以一种绝对特征,并因此为第二庞然大物“历史集体主义”(historical collectivism)奠定了一个基础。我们也许会墨守成规地谈到整个民族和地区的特色,论及数十年或数世纪的风格特征,但是超验主义和集体主义则为这些根据不足的判断罩上一层帷幔,从而使得把一种单一的共同“精神”的表现方式说成是一种普遍风格成为可能。第三庞然大物是“历史决定论”(historical determinism),也称为历史循环论(historicism)。受其刺激,共时性的超验主义和集体主义再次轮流处于历时性的活跃状态,在这里他再次追随卡尔·波普尔。根据历史决定论的基本原则,人类活动并非如仿佛是由上天强制规定的那样大大地受制于以前的重大活动,即受制于精神史辩证法的逻辑必然性。贡布里希是以区别“右翼”黑格尔主义者和“左翼”黑格尔主义者的方式关注传统。前者(“唯心主义者”)或多或少地依据普遍进步观认识到了历史的支配意义,而后者(“唯物主义者”)则凭借制造史和财富的分配看到了这种辩证逻辑的产生。无论是右翼黑格尔主义者还是左翼黑格尔主义者都受到了贡布里希的第四大巨头的庇护。第四庞然大物就是贡布里希所说的“超自然乐观主义”(metaphysical optimism),这是关于历史是一个整体这一已成为共识的假设在本质上是目的论和进步观的,就是说它必然朝着某个明确的目标,朝着实现人的自由这一目标前进的,或者用意思相同的唯物主义的话来说,就是朝着生产资料的平均共享这一目标前进的。

在自然科学领域,目的论的解释是前现代的。我们不再相信变化是超越时间的潜在形态的现实化,贡布里希认为近代浪漫主义的历史学神话继续存在于一种令人怀疑的前现代思想观念之中。亚里士多德认为,通过区分各种形式,他能够确定出真正的原则,这些原则所发挥的作用就是事物天生要揭示的终结目标,而且在引用卡尔·波普尔的观点时,贡布里希把民族和历史的的目的论观点视为将类似概念强加于具体化的“人物”的一种过分行为,换言之,就是把它看成历史决定论占支配地位的空想目标(telos),是对审美超验主义和历史集体主义所进行的全面历时性放大。因此,贡布里希坚持认为现代文化史家已经将亚里士多德的半神秘的本质主义保存下来了,并将分类学与本体论和目的论混为一谈(Gombrich, 1966a, pp. 87 - 88)。毫无疑问,近代早期对于形式、最终原因、德性(virtues)和本质的抛弃,不但没有一劳永逸地解决原因论问题,相反使之无止境地处于富有成效的开放状态。于是,贡布里希根据被“种种诠释”弄得模糊不清的历史其危险性要小(Gombrich, 1979b, p. 42),指出了浪漫主义关于更高级的或更深奥的“唯心主义”或“唯物主义”真理的预言,实际上是隐藏在那些历史事件寓言背后的。

144

贡布里希笔下的第五和最后一个庞然大物是相对主义(relativism),他称之为“当代艺术史学的官方教条”(Gombrich, 1984b, p. 65)。在艺术史领域,众多的后起之秀企图通过设想出贡布里希所说的“无玄学的黑格尔”(Hegel without metaphysics)来把黑格尔从他自己那里解救出来,阿洛依·李格尔便是其中的一员,李格尔用他的“艺术意志”概念从原则上为所有的风格和文化奠定了一种非目的论的感觉基础——尽管李格尔关于西方艺术的描述黑格尔味十足(Gombrich, 1979b, pp. 42 - 47)。贡布里希承认这样的相对化状态已经带来了很多明确认识,然而,即使一切艺术传统都有其自身的合法性,它们也不可能因此根据某一种普遍精神或本质来进行描述。

贡布里希关于黑格尔哲学的五个庞然大物的概括,也许可以被用来暗示为一种对立历史而做的明确简介:如从头到尾都在说审美真的不是超验的、文化真的不缺乏个性等诸如此类的话。这种准辩证法导致了一系列麻烦的产生,因此也间接地暗示了调查研究的明确途径。

威廉·狄尔泰(Wilhelm Dilthey)的《精神史》(*Geistesgeschichte*)或许是“无原理体系的黑格尔”的杰出典范,而这一典范一旦得到正式承认,人们同样认为它在学术界的使用甚至在大众领域的使用会变得司空见惯。“无玄学的黑格尔”结果变成了带有某种心理学体系的黑格尔,而那些企图更新黑格尔的作者们的典型做法,都是或多或少地假设缺乏个性的宇宙观(*Weltanschauungen*)或“心智”,或是关于“视觉”或“想象力”或“感觉力”的整体文化发展,是从由触觉引起的到由视觉引起的,或是从意志力到注意力(如阿洛依·李格尔),或是从线性到绘画性的(如海因里希·沃尔夫林)。贡布里希认为,这种对于黑格尔的改造和利用实际上是万变不离其宗的,因此仍然会犯本质主义所具有的根深蒂固的方法论方面的错误;当我们在乞灵于这样的集体心理统一体时,我们依然是在通过诉诸某个单一的简化论原则来解释历史的变化。

145 尽管有着诸如此类的批评意见,贡布里希自己的《艺术与错觉》也许既可以被看成关于“无原理体系的黑格尔”的一种评述,又可以被当作“无原理体系的黑格尔”的一种延续。它之所以是一种延续,是因为它始于多少有点连贯的文化类型不但存在而且还需要解释这样的假设,而且还因为它根据诸如“概念形象”、波普尔关于“知觉的探照灯理论”(searchlight theory of perception)或信息理论之类的心理学范畴,提供风格方面的解释。不过,在其他方面,它竟然指出这些心理学范畴永远带有一种基本的艺术史成分。视觉自然主义风格的发展永远都不是始于自然,而是始于贡布里希所说的“先验图式”(schemata),它们是用某种方法“制作”出来的,其时间要比预期的早,这就是说已经从文化上得到了界定,而且评述与相配物必须总是始于这样一个立场。

既然在经验之前取代了心理“概念”的先验图式不仅被假定为已知的而且还是被明确地制作出来的,所以它们(先验图式)意味着是人为的,恰如自然主义的发展包含着技艺的进步。在撰写《艺术与错觉》(*Art and Illusion*)时,贡布里希明确地将自己置于老普林尼(Pliny the Elder)和瓦萨利(Vasari)的传统之中,他们在很大程度上把希腊和文艺复兴艺术的历史写成是在两维平面上制作出产生立体幻觉的革新能力的形成过程。一般说来,艺术制作的历史不只是记载想象力的功劳簿,它们还是逐渐掌握和精通特定的技能技巧的历史,正是依靠这样的技艺,某些事物才能够依次被构思出来。据说古希腊画家是从影子的轮廓开始作画的,后面的画家相继做出了诸如塑造、透视缩短和情感描绘之类的贡献,希腊绘画最终是在像宙克西斯(Zeuxis)和阿佩莱斯(Apelles)这样的大师那里达到鼎盛的。因此,在任何一种传统中,地方性的技艺传统不仅决定着做什么,而且还决定教授什么,同时还导致了批评、竞赛和竞技活动的产生。教学、批评和竞赛都是以纯粹想象力所不能的社会和文化活动方式所进行的(而且社会和文化方面是相互联系的),而技艺的地方特征(和因此而产生的进步特征)促使最初的艺术史的解释朝着这样的方向发展:使具体的艺术难题从文化上以及更普遍的社会思想表达和社会活动中得到解答(Gombrich, 1979a)。在进一步引出他关于艺术即技艺的强调时,贡布里希开

始强调他称为艺术的“技术性”问题是指什么,如此这般也就松开了艺术史与美学之间的纽带(Gombrich, 1991b, pp. 67-71)。在这一过程中,他还更明显地脱离了“无原理体系的黑格尔”的这一传统,并在一种后黑格尔主义的艺术社会学的建构中接受了波普尔(和马克思)对“过度运用心理学理论”的抛弃(Gombrich, 1979a, p. 61)。

贡布里希不仅把前科学的(和后达尔文主义的)亚里士多德哲学的目的论与他称之为黑格尔主义的庞大历史目的论联系起来,而且还将它与艺术作品(和美学上的)的有机整体概念和普遍“发展”观联系起来。贡布里希不相信这些假定的共时和历时统一体,它们往往会被当成是本质性的,如此一来不仅必然包含而且还坚决要求最深刻的和最有效的解释。对于有关统一体的这些古老而复杂的假设产生的怀疑,导致了关于艺术及其阐释的最根本性问题的产生。但是,贡布里希却极力主张艺术作品应该被当作一些“错综复杂的指令”(complex orders),它们是各种不同的历史环境及选择余地与个体的选择及判断力的共同作用下所产生的结果(Gombrich, 1966b)。

就其不仅努力描绘潜意识本身而且还尝试叙述它与自然、文化和历史之间本质性的相互依存关系这一点来说,黑格尔也许可以被看成一位早期现代情境主义者。从这些方面来看,黑格尔是现代思想的总奠基者,因此,如果关于精神与文化本质上是一种相互依存关系这一问题最终达到了某种程度的共识,那么在贡布里希关于现代艺术家不能再回到文艺复兴以前的艺术状态,以及回到这一艺术状态的道路“被手持一把利剑的天使阻挡着”的评论中,黑格尔关于艺术“是一种往事”这一观点的回声听起来也许会显得更加清晰(Gombrich, 1963a, p. 11)。还有,《艺术与错觉》中的“观众的凝视”(beholder's stare),尽管在很大程度上是根据感觉心理学来定义的,但是仍然保留着黑格尔的“浪漫主义”绘画艺术的某种因素,即任凭主观性、个体情感、想象力自由驰骋的两维性和近似非物质性。

“规范与形式”(Norm and Form)最初是1963年发表的一篇演讲稿,其中贡布里希坚持认为西方艺术史风格的先后顺序——罗马式、哥特式、文艺复兴式、样式主义、巴洛克——主要是根据被文艺复兴古典主义规范所否定的那些风格的恢复而建立起来的。因此,首先这些风格因为被定义为缺少古典主义传统的(nonclassical)、非古典主义的(unclassical)和反古典主义的(anticlassical)而受到批判,随着这一先后顺序的建立它们已经发展成固定的艺术风格,现在逐渐变成几乎更加中性化和更为严格的分类。上述解释或许可以被看成关于辩证法应用的一种尝试,这一尝试在关于艺术是普通人类学的组成部分这一现代观念那里达到顶点,同时也是这一现代观念使该尝试成为可能;那就是说,古典主义和它的对立面最终被包含在这种更具普遍意义的艺术范畴之中,于是这一艺术范畴又开始包括西方自身传统之外的人工制品及图像(例如,作为“反古典主义的”风格主义、现代主义和“原始主义”,有很多因素都是重叠和交叉的,这三种风格在20世纪初相互强化)。然而,贡布里希认为,这种逻辑发展的顺序不具备正好相反的心理基础,因此不可能是不断前进的,只是一些已经做出的实际选择而已,除此之外什么也不是。根据贡布里希的观点,宣称西方艺术传统的核心是古典主义,就等于说古典主义已经永远代表着在各种情况下所做出或不做出的一种地道纯正的选择。要成为“古典的”,就是要设计出避免某些相反选择的解决方案。“假如我们只是留心等候此类的排除原则,即任何具体

风格都应该避免的那些不当之处的原则,而不是继续不断地寻找某个特定时期产生的所有作品共有的条理性和本质的话,那么我们或许就可以在风格研究方面取得更大的进展”(Gombrich, 1966a, p. 89)。^[2]

147 假如选择永远都是当时做出的,那么为什么有些选择却逐渐变成了占支配地位的呢?为什么中世纪晚期的建筑风格从罗马式变成了哥特式?在回答诸如此类问题的过程中,贡布里希提出了“各个时期”与“各种运动”之间的差别(Gombrich, 1979b, pp. 50 - 51)。第一个是黑格尔学派的,第二个是黑格尔学派之后的。运动是由个体和由个体组成的团体(他们可能是艺术家、赞助人、艺术家兼赞助人或所有其他人)为了一些明确的目的而发起的。各种运动同时并存、相互冲突、分裂瓦解、名噪一时,然后偃旗息鼓。这些运动也会脱离历史的轨迹并包含着各种各样的历史联系。文艺复兴是贡布里希笔下的典范性运动,它意味着把这个时期的特征不加验证地描绘成“异教徒的”、“人文主义的”或“新古典主义的”,这不仅是一种缺乏正当理由的本质化,而且还掩盖了历史的错综复杂性,另外又在掩盖历史复杂性的同时隐瞒了许多真实选择的情境。另一方面,假如另类被认为是相互决定的或是相互对立的,正如古典主义与其各种各样的对立风格通常所出现的情况那样,那么一种更加具体的两种力量的对立就开始形成了。

正如贡布里希被认为是黑格尔的一位终身批评家,他的写作却一直都是以无系统的方式进行的,尽管我们肯定也会不假思索地脱口而出说它的指导性原则是始终如一的。第一次出版于1960年的《艺术与错觉》是贡布里希最有影响力的一部著作,毫无疑问其影响力一部分是因为人们对贡布里希在解释艺术史时所依据的感觉心理学、语言学和信息理论所产生的一种更为宽泛的关注和兴趣。对于《艺术与错觉》一书的解释一直都存在着非常大的分歧,在回应这些解释、看法和评价的过程中,贡布里希必须在很大程度上继续思考和讨论那些相同的问题。^[3]然而,从目前本文的立场出发,要是用《艺术与错觉》来验明贡布里希的整个宏大计划,将不利于把他的探索和研究集中在一个关键问题上,那就是他正在告别“无原理体系的黑格尔”所具有的那种滥用心理学术语(psychologism)的做法。如果从贡布里希对于西方绘画中光的表现所进行的长期而连续的研究这一方面来思考,那么《艺术与错觉》的“先验图式”就显得大不一样了,但若根据他考查西方艺术中寓言(allegory)这类地道的图像学方面的文章来看,图像学也就显得非常不同了(1976 and 1972)。当自然主义成为在这一大的背景下产生的这类问题所指向的主要对象时,艺术史就已经显示出文化史的纬度了。“观者的凝视”可以从单纯的感官感知扩展到艺术的历史使用者,而他们不仅知道导致体裁样式和惯例产生的那些赋予艺术最初意义的那些礼仪,并且还懂得今天的图像学家们必定会重新建构出来的特定含义(Gombrich, 1972, pp. 1 - 25)。

贡布里希对于黑格尔的态度也许可以做以下概括:黑格尔必定会作为对人类文化进行现代系统探索的一位重要创始人而得到承认,但是他本人对于文化的解释是难以得到承认的。不过,对黑格尔关于文化解释的断然拒绝加大了对另类解释需求的压力,这在相当程度上是因为,到目前为止黑格尔的思想观念都有着旺盛的生命活力。贡布里希与黑格尔之间的这种藕断丝连的关系表现为他对令人信服的文化论据持一种怀疑态度。贡布里希把历史“目录编撰

或分类登记”与“探索诸事物之间的关系”区别开来。在对这一区分进行系统阐述的过程中,由于存在着可能被发现的各种关系这一假设,黑格尔的传统在这里的留存是最少的。但是,对浪漫主义的评注性说明所持的怀疑主义态度并不是完全意义上的否定,更确切地说,它意味着任何情况下的关系都必须得到证明,它还意味着与任何艺术作品的解释有关的“连续和接触”都正好是艺术史和文化史所要讨论的(Gombrich, 1979b, p. 55)。随着对这些历时和共时关系的调查研究,艺术作品开始变得更加以具体史实为基础,而非相反。而仅凭借某单一原则的解释不仅会削弱对历史的研究,而且它只适合在浪漫主义的编年史中占有一席之地。

注 释

- [1] 贡布里希把能反映个性特征的面相观与退化观联系起来,这转而又导致他对很多现代主义表现形式和抽象派艺术作品持怀疑态度。这些问题和争议更多的是与精神分析学而不是黑格尔有关,但是贡布里希似乎相信关于艺术作品的面相史批评对从艺术到个体或集体“精神”的更严格的“黑格尔式”的推断来说,是一个不详的搭配(See Gombrich, 1966b, pp. 64 - 80.)。
- [2] 这一至关重要的亚里士多德的原文出自他的《诗学》(1449a15—16)。“在历经诸多的变化之后,悲剧一旦找到了它自己的自然表现形式(*physis*)就驻足不前了。”(Aristotle, 1982, pp. 17 - 19)
- [3] 虽然纳尔森·古德曼(Nelson Goodman, 1976)将类比扩展到了语言领域,但诺曼·布莱森(Norman Bryson, 1983)却拒绝接受《艺术与错觉》中的“感觉主义”(perceptualism)作为贡布里希实际上使之成为一个整体的西方古典模仿传统的典型,与此同时他(诺曼·布莱森)为西方的再现性视觉艺术(绘画、雕塑)提供了一种语言学意义上的、唯物主义的描述,根据这种描述,绘画的构成“符号”就必须从同样也构成了一个主题散漫的习惯做法的角度来认识和理解。贡布里希关于黑格尔的评论一直都被人们作为反对或支持的论点来挪用,这很像布莱森的评价被基思·莫克西(Keith Moxey, 1998)挪用的情况。

参考文献

- Aristotle (1982) *The Poetics*, trans. by W. H. Fyfe, Harvard University Press
- Bryson, Norman (1983) *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press
- Ginzburg, Carlo (1989) “From Aby Warburg to E. H. Gombrich: A problem of method,” in *Clues, Myths and the Historical Method*, trans. by John and Anne Tedeschi, Johns Hopkins University Press pp. 17 - 59
- Gombrich, E. H. (1960) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press
- Gombrich, E. H. (1963a) “Art and scholarship,” in *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon
- Gombrich, E. H. (1963b) “On physiognomic perception,” in Gombrich(1963a), pp. 45 - 55
- Gombrich, E. H. (1963c) “André Malraux on the crisis of Expressionism,” in Gombrich (1963a), pp. 78 - 85. The essay was first published in 1954
- Gombrich, E. H. (1966a) “Norm and Form: The stylistic categories of art history and their origins in Renaissance ideals,” in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon
- Gombrich, E. H. (1966b) “Raphael’s ‘Madonna della Sedia’” in Gombrich, (1966a), pp. 64 - 80

- Gombrich, E. H. (1972) "Aims and limits of iconology," in *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*, University of Chicago Press, pp. 1 - 25
- Gombrich, E. H. (1976) *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*, Cornell University Press,
- Gombrich, E. H. (1979a) "The logic of Vanity Fair; Alternatives to historicism in the study of fashions, style and taste," in *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*, Phaidon
- 149 Gombrich, E. H. (1979b) "In search of cultural history," in *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*, Phaidon
- Gombrich, E. H. (1984a) *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*, Cornell University Press,
- Gombrich, E. H. (1984b) "The Father of Art History." A Reading of the *Lectures on Aesthetics*, G. W. F. Hegel(1770—1831), in Gombrich, (1984a), pp. 51 - 69, 261. The lecture was delivered in February 1977 when Gombrich was awarded the Hegel Prize of the City of Stuttgart, and published as "Hegel und die Kunstgeschichte" in *Die Neue Rundschau*, 88, 1977, Vol. 2, pp. 202 - 19. The English translation, revised by the author, was first published in *Architectural Designs*, LI, 1981, pp. 3 - 9
- Gombrich, E. H. (1986) *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, University of Chicago Press
- Gombrich, E. H. (1991a) "Relativism in the history of ideas," in *Topics of our Time: Twentieth-century Issues in Learning and in Art*, University of California Press,
- Gombrich, E. H. (1991b) "Approaches to the history of art," in *Topics of our Time: Twentieth-century Issues in Learning and in Art*, University of California Press, pp. 67 - 71
- Gombrich, E. H. (1996)
- Goodman, Nelson (1976) "An autobiographical sketch," in Richard Woodfield, (ed.), *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, Phaidon
- Goodman, Nelson (1976) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett
- Hegel, G. W. H. (1975) *Aesthetics; Lectures on Fine Art*, trans. by T. M. Knox, Oxford University Press, 2vols
- Horowitz, Gregg (1998) "Gombrich, Ernst Hans Josef," in Michael Kelly, (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, vol. 2, pp. 315 - 19
- Moxey, Keith (1982) "Art history's Hegelian unconscious: Naturalism and nationalism in the study of early Netherlandish painting," in Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly and Keith Moxey, (eds), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, pp. 25 - 51
- Podro, Michael (1982) *The Critical Historians of Art*, Yale University Press
- Popper, Karl (1957) *The Poverty of Historicism*, Routledge & Kegan Paul
- Woodfield, Richard (ed.) (1996) *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, Phaidon

第 12 章 德国浪漫主义与法国美学理论

150

温迪·默瑟

众所周知,浪漫主义(Romanticism)是一个难以下定义的术语,即便是在某一民族文化范围内也是如此。但是,它曾经却是一场席卷和风行欧洲数十年的运动,遍及众多种类的艺术,向传统的艺术理论发起了挑战。关于德国浪漫主义对法国美学理论的影响这一问题,由于一个实际情况而变得更加错综复杂,那就是,挑选出来的和经常受到误解的方面——特别是在初期阶段——却是最有影响力的。

德国浪漫主义的发展历程

浪漫主义在德国的发展经历了从“狂飙突进运动”(Sturm und Drang)的 18 世纪 70 年代到占支配地位的 18 世纪 90 年代,并一直持续到 19 世纪 30 年代。“狂飙突进运动”强调了天性与自由的重要性,另外其表现主题经常包括对“天才”在体力和精神两个方面的提升和拔高。这一运动的宣言是一本书名为《论德国特性与艺术》(On German Character and Art)的文集,该文集由赫德(Herder, 1773)编辑出版,它收集了各类不同作家所撰写的文章,其中包括论奥西恩(Ossian)、论民歌和民间传说的重要性、论莎士比亚与论哥特式建筑等方面的文章。歌德在《诗歌与真理》(Poetry and Truth)中对“狂飙突进运动”的描述是有关这一运动最重要的文献之一。除此之外,法国浪漫主义运动也与德国浪漫主义混为一谈,很多法国浪漫主义的早期作品与狂飙突进而不是浪漫主义的作品有着更多的相同之处。为德国浪漫主义运动做好思想准备的另一个重要因素是康德的三大《批判》的出版,其中最后一部即《判断力批判》于 1790 年出版。至少,关于这些著作的阐释和改写是大多数浪漫主义哲学的实质所在。

德国浪漫主义本身通常被划分为三个时期。“早期浪漫主义”大约是从 1796 年到 1804/1806 年,其活动主要是以耶拿(Jena, 它有时被称作耶拿浪漫主义[Jena Romantik])为中心展开的。这一阶段的活动主要是理论上和哲学方面的。因为寄希望于“狂飙突进运动”,所以它从强调自发性 and 勃勃生机转而强调一种更易于分析的沉思方式。基于一些关于人的精神与自然的统一性的泛神论者的理论,它寻求一种完美的和谐以加强和巩固这个世界。这一阶段的

151

一些最重要的著作包括谢林(Schelling)的《适合于自然哲学的纯粹理性概念》(*Ideas for a Philosophy of Nature*)、瓦肯罗德(Wackenrode)和蒂克(Tieck)的《一个酷爱艺术的天主教托钵修士的忏悔》(*Confessions of an Art-Loving Friar*, 1796年,所注日期是1797年),以及耶拿浪漫主义团体的期刊《文学俱乐部》(*Athenaeum*),这是弗里德里希和奥古斯特·威廉·施莱格尔(Friedrich and August Wilhelm Schlegel)为了推进新的艺术和美学思想而于1798年创办的。由诺瓦利斯(Novalis)撰写并冠以《花粉》(*Pollen*, 1798)之名的那些哲学和诗歌格言文集的出版同样也是在1798年。奥古斯特·威廉·施莱格尔于1801年开始撰写他的《戏剧艺术与文学讲稿》(*Lectures on Dramatic Art and Literature*)。另外,在1800年贝多芬创作了第一首优秀的“主题”交响乐《C小调钢琴协奏曲》。

第二个时期属于中期或盛期浪漫主义阶段(它常常以“海德尔贝格尔浪漫主义”[*Heidelberger Romantik*]著称),时间跨度从1804/1806年到1815年(这一年维也纳议会宣告成立)或1816年。从整体上看,我们可以说这一时期经历了这样一个过程,即逐渐形成于早期阶段的那些理论正在被付诸艺术实践活动。霍夫曼(Hoffmann)、克莱斯特(Kleist)和夏米索(Chamisso)的作品(它们注定将对法国产生巨大的影响)就是属于这一时期。弗里德里希的《海边修士》(*The Monk by the Sea*)一画于1810年柏林学院展览馆中展出。1809年,拿撒勒派的画家们成立了他们的“圣卢卡协会”(Guild of St Luke)并离开维也纳前往罗马,在那里他们实践了瓦肯罗德和蒂克著作中所概述的种种戒律。舒伯特最早的《抒情歌曲》(*Lieder*)也属于这一时期。

第三阶段,即“晚期浪漫主义”,是从1815/1816年到19世纪30年代,甚至更晚。这一时期的德国浪漫主义对于法国的影响也许不是那么的直接。理论方面的活动趋于衰落,总体上变得更加保守。但是,在德国这一运动的某种势头却是继续存在的,这在海涅和艾辛多夫(Eichendorff)的著作、韦伯和舒曼的交响乐曲中表现得尤为突出。

戒 律

与启蒙运动对于科学探索和理性精神的强调和古典主义对于形式的制约(尽管古典主义与德国浪漫主义的关系有点不同于法国的情况)截然不同的,从历史的角度来认识浪漫主义也许是最容易的。浪漫主义为反对理性而赋予主观性和内省以特权。不过,可以被视作启蒙运动思想之产物的康德的哲学研究成果,仍然为浪漫主义时代的思想活动提供了催化剂。在《纯粹理性批判》(1781)中,康德坚持认为人的知识和理性范围是有限的,而且在人的认识能力之外的是一种神秘的宇宙之源,即“物自体”。这种物自体是不可知的,但却可以通过启发想象力的直觉得以隐约地感觉到。尽管康德曾经坚持(特别是在他的后期著作中)外部实在的存在,但是他的论点却被理解是在煽动一种主观性。浪漫主义作家与康德之间的关系是错综复杂的,就像他们与谢林的关系一样;但是,这些浪漫主义作家关于人类的内在生命掌握着宇宙奥秘的谜底这样的概念却是源自这些思想家们。诺瓦利斯曾经写道,“神秘之路通向内心世

界”，以及“在我们的内心深处或乌有乡里隐藏着拥有其自身世界的永恒与不朽，过去和未来”（1965—1977，2，p. 232）。与上述这一纯粹理性概念关系密切相连的是对情感的强调。例如，德国画家卡斯珀·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）曾经写道，“艺术家的感情就是他的法则。”（Friedrich，1988，p. 49）

在浪漫主义作家群体中存在一种普遍流传的、高度抽象化的强烈愿望，即认识源自实在体的神秘的美好事物并公然反抗理性解释，以及通过艺术与这些美好的事物进行对话和交流。这就引起了对某种“理想”的渴望，这成为浪漫主义时期许多艺术作品的典型特征。奥古斯特·威廉·施莱格尔写道，“古人的诗歌是某种品质的产物”；“我们的诗歌是渴望的产物”（1966—1967，1，p. 25）。这种“渴望”的特征由诺瓦利斯通过“蓝色花朵”的象征得到集中的描绘：它很可能表现为对某种抽象的和不可企及的理想产生出一种绝对对高度抽象的渴望，或是某种理想爱情的寻求，或是艺术家为创作出一种理想的艺术作品而进行的努力和奋斗。

在浪漫主义作家中同样还普遍存在着一种追求无限的渴望。当时艺术家与外部世界之间的关系由于这种形而上学的追求和探索而被改变：它使人们对自然和人在自然中所处的地位重新产生出一种兴趣。近代很多思考都曾使自然及周围的世界服从于作为支配手段的科学探索，因此在德国井然有序一直都是大多数风景画的典型特征。相比之下，浪漫主义艺术家们在对待自然的态度方面更耽于沉思默想，采取一种比较消极的态度，原因是他们希望同宇宙之神进行亲密的交谈和沟通。用诺瓦利斯的话说：“个体的心灵应该与宇宙的精神取得和谐一致。”（Novalis，2000，p. 913）这些信念也许在卡斯珀·大卫·弗里德里希的那些绘画作品中得到了最明确的体现，这些作品描绘的是那种尚未被人类驯服的、强有力的和浩瀚无际的自然。人——他们在任何情况下总是要出现在自然之中的——被描绘成对自己在自然这一事物系统内部所处地位进行沉思的渺小且常常显得孤单的形象，这些人物形象通常都是背对观众，他们在画家笔下的风景或海景前驻足凝视。这些匿名的人物形象间接地说明了经验的普遍性，并诱使观众对他们进行身份的辨别和证明。

对于这些浪漫主义作家来说，富有创造力的艺术家——无论是画家、诗人、雕塑家还是音乐家——天生就被赋予了用象征语言来表达上述经验的那种敏感性和洞察力的特权。根据奥古斯特·威廉·施莱格尔的观点，“诗歌创作只不过是一个不断运用象征符号的过程。”（1963，p. 81）关于巩固世界和谐信念导致了这样一个信念的产生，即艺术和谐就是其表现形式。另外，这一思想逐渐发展成这样一种观点，即最纯粹的艺术作品总是兼有一切艺术形式：它总是同时诉诸于所有的感官，并诱导出一种更深刻的关于感性认识的表现形式，通过它人类的心灵将与世界精神进行交流和沟通。例如，荣格（Runge）和蒂克（Tieck）合作，尝试用包含所有三种主要艺术表现形式的合唱队和一个相称的建筑场景制作出一首抽象的绘画音乐诗歌（不过，这项计划一直都没有完成）。作家 E. T. A. 霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）时断时续地担任过专业音乐指挥，他同时也是一个作曲家、一个成功的画家和制图员，而他的著述同样也关注并强调了不同艺术种类之间的密切关系。浪漫主义思想的这一特征同样也在抒情歌曲和交响乐诗的发展中体现出来，并在 19 世纪后半期瓦格纳关于整体艺术的观念和波德莱尔关于一致性的理论中得到了表达。

153

艺术家的创造精神的体验在瓦肯罗德和蒂克所撰写的书名为《一个酷爱艺术的天主教托钵修士的忏悔》这本颇有影响的文集中得到了具体的描绘(1991)。该文集采用了“艺术虔诚”这一观念,根据这一观念,艺术和艺术家是以一种准宗教的身份出现的。对 E. T. A. 霍夫曼来说,所谓艺术家就是对生活采取一种理想化的态度;但是艺术家的极度敏锐性同样也被认为是一种复杂的天生特质,很多文学作品都描绘了艺术家离群索居的生活,描绘他们无法适应物质世界的各种苛求以及被(中产阶级)社会所误解等方面的问题。更有甚者,这种与其周围世界的格格不入以及这种格格不入又常常与他实现“理想”的不可能性纠缠在一起等等,很可能导致严重的忧郁情绪,于是后来艺术家与其周围环境的格格不入逐渐成了浪漫主义美学中一个频频出现的母题。然而,值得强调的是,总是使人联想起早期法国浪漫主义作家的典型的“世纪病”(mal du siècle)更近似于狂飙突进运动中的“人间悲剧”,而不是德国浪漫主义本身。艺术家对于无限的探求很可能也激起了对奇异荒诞的事物和超自然现象的兴趣,引起了对不同层次的潜意识和梦境与现实之间的差异的探究。在其更为极端的表现形式中,它可能会导致对精神失常与精神健全之间分界线的怀疑。

在检验某个历史情境中的文学时,奥古斯特·威廉·施莱格尔谈到了“古代或古典主义和浪漫主义之间的对比是如此的鲜明”(1966—1967, 1, p. 23)。他一方面受到法国古典主义的清规戒律的限制,另一方面又在中世纪传奇和民谣的自发性之间进行严格的区分(1966—7, 2, p. 40)。此类区分导致了一种渴望的产生,即渴望建构一种作家很可能会从中获取灵感的新民族“神话学”。其结果导致浪漫主义作家对民歌和民谣、民间传说和神话故事产生了巨大的兴趣。寻觅更为适当题材的行为同样也在法国和德国导致了对中世纪和《圣经》原型兴趣的产生。

古典主义强行为主题和题材、形式和风格制定法则,而浪漫主义作家则声称无论他们选择什么题材或风格,都拥有表达和抒发激情的自由。在法国,早期浪漫主义作家更多关注的是形式和题材的可能性,而非德国浪漫主义的哲学基础;这些方面直到波德莱尔的著作问世才得到全面的研究(见以下内容)。

浪漫主义在法国的接受状况

19世纪20年代浪漫主义才在法国正式登场。虽然我们有可能在像卢梭这样的作家的敏锐性中看到浪漫主义萌芽的某些显著征兆,但是大量的因素阻碍了它们进一步的发展。首先,文学机构墨守着长期以来占据支配地位的法国古典主义的清规戒律。另外,在19世纪之前,法国文化一直都有注重内在精神的倾向,一直显得对德国人的东西几乎没有什么兴趣,尤其不认为德国是一个值得关注和重视的“真正”的独立的国家。就法国人普遍蔑视德国文化而言,歌德的《少年维特之烦恼》是第一个重要的例外。这本书1774年在德国出版后,很快就被翻译成法文,而且几乎立刻在法国获得成功。

阻碍法国接受德国思想的第二个重要因素是斯塔埃尔夫人(Mme de Stael)的著作。她的

政治观点和世界主义的态度使她与拿破仑对立起来,尤其是在1800年《论文学》(*On Literature*)一书出版之后,她偶尔还会遭到流放。她的一些流放岁月是在德国度过的,在那里她学习这个国家的语言和它的文化习俗。1810年她的最后一本有重大影响的著作《论德意志》(*On Germany*)在法国出版;但是,该书遭到禁止,已付印的书本被没收,而斯塔埃尔夫人则再次被放逐(强势的极端保守行为体现了对在文化上挑战法国霸权主义的恐惧)。接着《论德意志》一书又在伦敦重印,而到了1814年情况发生了变化,该书在法国随处都可以买到了。

除了论述德国哲学和批评问题的大量章节之外,斯塔埃尔夫人书中最有影响力的内容是她把矛头对准文学领域内浪漫主义和古典主义的反对派。尽管如此,在德·斯塔埃尔夫人的著述中仍然存在着德国浪漫主义批评的一些因素,虽然她的著述在今天有时受到忽略,但它将(直接或间接地)证明它对后期“浪漫主义的”法国美学理论是有影响的。基于在《论文学》中得到正式阐释的诸思想和概念,斯塔埃尔夫人有条不紊地论证了欧洲文学的两大主要源流:对南部地区与拉丁民族的古典主义传统产生影响的异教信仰(paganism),以及对较寒冷的北方气候带的文学传统产生影响的基督教信仰。在《论古典主义和浪漫主义的诗歌》(Stael, 1958, 2, p. xi)中,她反对把“古典主义”作为“完美”的同义词这一普遍用法。斯塔埃尔夫人认为,“古典的”(Classical)一词与“模仿”(imitation)相关联,而“现代的”(modern)一词则与“灵感”相联系(2, pp. 133-4)。使一件艺术作品区别于一种模仿活动在于想象力的介入,想象力是一种天赋,它被施莱尔马赫(Schleiermacher)称作“人类所具有的最高级别和最根本的品质”。斯塔埃尔夫人用以下文字明确了它在一件艺术作品产生过程中所发挥的功能:

通过美的艺术(Fine Arts)所接受到的深刻印象与通过任何类型的模仿活动所体验到的满足愉悦是毫无共同之处的。人的心灵深处有着真实事物永远都满足不了的各种内在情感,而画家和诗人特有的想象力可以赋予表现形式和生命活力的正是此情感(Stael, 1958, 4, p. 226)。

155

上述引文对德拉克罗瓦来说意义重大,在他的《文学作品》(*Literary Works*)的“美学研究”卷中全文引用了这段文字(see Mars, 1966, p. 50)。在1857年的写作中,德拉克罗瓦形容想象力是“艺术家的第一品质”(1950, 3, p. 44),而波德莱尔(他十分钦佩德拉克洛瓦,并受到其作品的深刻影响)则把艺术创造活动中想象力的功能作为他《1859年的沙龙》(*Salon de 1859*)一文论述的中心,并冠以它(想象力)“天赋之王”的尊称。

斯塔埃尔夫人认为,总体来说,艺术家的目标就是要去“解放被囚禁在心灵深处的思想情感”(1958, 2, p. 114)。在论述“德意志的美术”(The Fine Arts in Germany)的一个重要章节中,她认为:“这些美的艺术高于思想;它们的语言是一种关于色彩、形式或声音的语言。假如我们在会说话之前就能够想到我们的心灵可能会记录下那些印象的话,那么我们就肯定能更好地了解绘画和音乐的功效。”(1958, 3, p. 377)德拉克洛瓦认识到这一观点对他本人的绘画理论所具有的重大意义。他在自己的《日记》(*Journal*)中特别提到:“我在斯塔埃尔夫人那里正好发现了我自己的绘画理念的系统阐述。这种艺术,还有音乐,都是高于思想和概念的;因此,它们以自己模糊性超越了文学。”(1950, 1, p. 50)因此,德拉克洛瓦认为,根据斯塔埃尔夫

人的观点,就一个“心灵”与另一个心灵的交流来说,艺术是效果最好的媒介。

可是,德国其他方面的思想与此同时也开始逐渐进入法国,其主要途径是大量新近创办的报纸和评论性刊物。奥古斯特·威廉·施莱格尔的《戏剧艺术与文学讲稿》由斯塔埃尔夫夫人翻译成法文,并在1814年出版(然而,人们当时对这些法译本似乎并不十分熟知,而且第二版直到1865年才问世)。歌德的《浮士德1》(*Faust I*)被翻译成法文,最著名的就是1828年出版的热拉尔·德·内瓦尔(Gerard de Nerval)的法译本,它在对文学的发展产生了相当大的影响的同时,也为艺术家和音乐家提供了创作素材。康德著作的法译本从1835年开始可以购买得到(《判断力批判》于1846年翻译成法文),维克多·库赞(Victor Cousin)关于《纯粹理性批判》的评价于1842年问世。然而,这些作品的流传和阅读范围并不十分广泛,因此,对于德国浪漫主义理论的更多了解来自于文学翻译,这样说很可能是公正的。

156 通过翻译被介绍到法国的最有影响力的作家之一是E. T. A. 霍夫曼,他的文学著作中包含了大量的理论。勒夫-韦马尔(Loève-Weimars)从1829年开始了他的故事集的翻译工作。第一批故事的法译本取得了巨大的成功,可与原著相媲美的翻译书籍迅速面世,很快这个国家便刮起了一股“霍夫曼风”。尽管霍夫曼著作的不同方面和问题在不同的时期引起了法国人的兴趣,在主题和体裁方面影响着诸如诺迪耶(Nodier)、缪塞、内瓦尔(Nerval)、戈蒂叶和巴尔扎克这样的作家,并为艺术家和音乐家提供了素材,但与德国浪漫主义尤其是霍夫曼的关系相当密切的法国美学理论的主要研究成果,则出现在19世纪40年代及其后的年代中。这一时期波德莱尔发表了若干最有影响力的作品,这些作品虽然十分新颖和极具独创性,但也在很大程度上得益于德国浪漫主义理论。除了他之外,德拉克洛瓦、坡(Poe)、瓦格纳和司汤达也是如此。另外,尽管波德莱尔很有可能已经十分熟悉其他德国理论家的作品,但霍夫曼却是他特地挑选出来,作为他频频使用的参考书目和直接引文的来源。

波德莱尔在其《1846年的沙龙》(*Salon de 1846*)的第二章节中用下列语言为浪漫主义下定义:“浪漫主义与现代艺术是同义词。换言之,亲密、灵性、色彩,对无限的渴望,被这些艺术用所有可以利用的手段和方法表达出来了。”(1976, 2, p. 421)浪漫主义的本质更多的是在于“情感方式”而非表现题材(1976, 2, p. 420)。意味深长的是,波德莱尔突出这一问题,即他认为浪漫主义被他的先驱者们误解了:“他们总是在外部世界中寻找它,但是它只能从他们自己内心世界中才找得到。”(1976, 2, p. 420)波德莱尔认为,德拉克洛瓦是一位杰出的浪漫主义画家:“他是一个为了传递某种‘内心思想活动’而把天性用作一本‘字典’来查阅的艺术家。”(1976, 2, p. 433)模特儿本身是不完美的,它只有凭借艺术家的“性情”才变成了一件艺术作品。除此之外,在艺术中,尤其是在浪漫主义艺术中,色彩的意义和重要性也得到了强调。波德莱尔运用音乐术语详细阐述了一种色彩理论,根据这种色彩理论出现了“快乐和幽默的、幽默和悲哀的、华丽和快乐的、低沉和悲哀的、平淡无奇和新颖独创的调子”(1976, 2, p. 425),关于这一点他引用了由勒夫-韦马尔翻译的霍夫曼的《克莱斯勒传记》(*Kreisleriana*)中的一段文字:

我不知道是否所有的类比者都已经制定出一套完整的色彩表以及它们(色彩)相应的情绪,但是我却想起了霍夫曼的一段话,它精确地表达了我的想法……“不仅是

在梦境和睡眠来临前神志有点模糊的状态中,而且就在我完全清醒的时候,就在我听见音乐的时候,我发现了各种色彩、声音和气味之间的某种相似之处和密切联系。对我来说,似乎所有这些都是来自一缕单纯的光束,而且它们好像注定是要在一场精彩的音乐会上相逢相聚。特别是棕色和红色的万寿菊散发出的芳香对我产生了一种神秘而迷人的效果。它使我进入一种极度的白日梦状态,然后,我听到了好像是来自远方的双簧管那深沉而庄严神圣的乐曲。”(Baudelaire, 1976, 2, pp. 425 - 6)

上述想法是关于人的感官的相互依存的观点,它暗示了表现形式从一个领域变换到另一个领域的可能性。这一思想源自波德莱尔《恶之花》(*The Flowers of Evil*, 1857)中著名的十四行诗《函件》(*Correspondances*)的核心内容,在这首十四行诗中波德莱尔引用了他自己评论瓦格纳的文章《《函件》中特别提到的象征符号又回到了施莱格爾的法则》)。于是,艺术家的终极目标就是类似高度敏感性的不受一般法规节制的瞬间感知力,这种感知力包括一种证实真实存在之和諧的想象力。

艺术体验的主观性和体验一种艺术形式变成另一种艺术形式的可能性,同样也涉及批评问题。波德莱尔认为,最好的批评就是那种使人愉悦和充满想象力的批评(1976, 2, p. 428)。因为一件美丽的绘画作品就是“一个艺术家天性的反应”(1976, 2, p. 418),以此类推,最好的批评必将是“一个头脑聪颖而敏感的人对那件绘画作品的反应”(1976, 2, p. 418)。既“通情达理又热情洋溢”(1976, 2, p. 419),这样的批评家应该能够用一种恰到好处的方法表达出他自己对这件艺术作品的感受和体验,结果“对于一幅画作的最佳描述可能就是一首十四行诗或一首挽歌”(1976, 2, p. 418)(因此,《恶之花》中的大量诗篇都是对绘画艺术作品改编而成的产物)。

157

逃离日常现实生活去追求一种高级的诗一般的理想,是波德莱尔创造性著述的一个基本主题。它的获得——和表达——是通过知觉媒介与想象力联合发挥作用来完成的(《1859的沙龙》)。整个过程被波德莱尔形容为一场“梦!”——但波德莱尔又补充说:“我用这个词的意思不是指黑夜睡眠中混乱无序的漫无边际的游逛,而是指由于全神贯注的深思而产生的幻觉,或者是由于某种人为的刺激在想象力不够丰富的大脑中出现的幻觉。”(1976, 2, pp. 636 - 7)在他 1851 年的论文《论葡萄酒与大麻麻醉剂》(*On Wine and Hashish*)中,波德莱尔概述了人造刺激物品的潜在作用,他把霍夫曼在《克莱斯勒传记》中开的处方,从具体种类的葡萄酒提升至特殊类型的音乐体验的葡萄酒作为他的起点。

德国浪漫主义在法国的影响是广泛的。它经历了从 19 世纪 20 年代和 19 世纪 30 年代初的戏剧理论及诗艺大辩论到 19 世纪 40 年代和 19 世纪 50 年代德拉克洛瓦和波德莱尔的美学理论的建构。

参考文献

- Baudelaire, C. (1976) *Œuvres complètes*, 2 vols, Gallimard
Delacroix, E. (1950) *Journal*, André Joubin, (ed.), 3 vols, plon
Furst, L. R. (1977) *Counterparts*, Methuen

- Gilman, M. (1943) *Baudelaire the Critic*, Columbia University Press
- Hinz, S. (ed.) (1968) *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Rogner and Bernhard
- Hugo, V. (1949) *Préface de 'Cromwell'*, Larousse
- Hugo, V. (1968) Preface, *Odes et Ballades*, Garnier-Flammarion
- Milner, M. (1973) *Le Romantisme I*, Arthaud
- Mras, G. P. (1966) *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton University Press
- Novalis, pseudonym of Hardenberg, F. von, (1798—1802), *Novalis Schriften*, 4 vols, Stuttgart, W. Kohlhammer
- Prawer, S. (ed.) (1970) *The Romantic Period in Germany*, Weidenfeld and Nicolson
- Rasch, W. (ed.) (1970) *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt-am-Main, Vittorio Klostermann
- Schlegel, A. W. von (1963) *Die Kunstlehre (Art Theory)*, Stuttgart, W. Kohlhammer
- Schlegel, A. W. von (1966—7) *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Lectures on Dramatic Art and Literature)*, 2 vols, Stuttgart, W. Kohlhammer
- Schlegel, F. von (1971) *Kritische Schriften (Critical Writings)*, Hanser
- 158 Schleiermacher, F. E. D. (1888) *Reden über die Religion (Speeches on Religion)*, Gotha, Friedrich Andreas Berthas
- Staël, Mme A. -L. -G. Necker de (1958) *De l'Allemagne (On Germany)*, (ed.) Ctesse Jean de Pange, 5 vols, Hachette
- Steffen, H. (ed.) (1967) *Die Deutsche Romantik*, Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht
- Wackenroder, A. and Tieck, L. (ed.) (1991) *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (Confessions of an Art-loving Friar)*, Stuttgart, Reclam

第 13 章 表达方式：自然的、个性的、图绘的

159

理查德·希夫

艺术与个体的表达方式

“一种美的思考一旦与天才的特征(mark of genius)相碰撞,就会同样产生出天才,使人克制不住地赋予它一个新的特征。”这是法兰西院士夸特梅尔·德·昆西(A. C. Quatremere de Quincy)在 1824 年赞美拉菲尔的伟大成就时所说的话(Quatremere de Quincy, 1835, p. 241)。拉菲尔在其助手的帮助下,曾经通过反复描绘差不多一个世纪前由马萨乔(Massaccio)首创的一件人物画作,完成了一幅《逐出乐园》(*Expulsion from Paradise*)素描稿的构思。虽然马萨乔的“天才的标志”是赋予某种无形的精神事物(“一种美的思考”)以物质秩序,但是他的想象力所支配的既不是一种风格也不是一种媒介。后来的大师可能会把逼真的概念从一种媒介或样式转换成另一种媒介或样式(比如说从绘画转换成单色素描,再从单色素描转换成绘画),同时进行一系列的修改和调整,前提是他们的技巧要特别专注于通行的惯例,并确保明白易懂。显而易见,拉菲尔是把马萨乔的发明创造理解成一个理想的典范,它在任何恰当之处都是具有普遍意义的被模仿典范。夸特梅尔·德·昆西转而认为,拉菲尔和他的助手们是有能力在不降低这幅绘画作品的质量或他们自身地位的情况下重复马萨乔作品之精华的。假如拉菲尔在他的《逐出乐园》上深深地烙下一个极其与众不同的印记(“一个新的标志”)的话,那么他当时肯定是在挑战一种已经获得的古典完美形式。事实上在承认自己时代的文化固有价值的同时,他不是用革新而是通过克制的方法来展示自己的创造能力。

不过,从我们现代人的角度来看,当时似乎正在发生一场革命,只是对于拉菲尔来说这场革命还是隐而不见的,但对于夸特梅尔·德·昆西来说却并非如此。随着都市化的兴起,新兴资产阶级的文化和民主管理制度——在整个近代初期、至少是在自 16 世纪以来欧洲的各个中心——以不同的速度发展着,艺术实践活动与自律和自我认识之间的关系越来越密切。除了为获得变化和差异提供线索之外,人们还把艺术作品与它们当时制作的具体背景及某个特定制作者的个性特征联系起来。从这个意义上来说,人们认为艺术记录了不同个体(新兴资产阶

160 级价值观念的代言人)的感受和经历,而不是一种贵族社会秩序及其赞助人的支配地位。作为艺术的一个造型原则,个性表达是在19世纪初期法兰西的古今之争、古典主义与浪漫主义之争中出现的一个极其明显的问题。^[1]像夸特梅尔·德·昆西这样的恪守古典主义原则的院士反对支持一种新美学的种种论点,因为这些论点常常与社会改革相关联。

在个体成为这样一个如此备受关注的对象之前,艺术实践方面的成就来自于对某个主题思想的巧妙而熟练的表现,无论该主题思想是由一个艺术家提出的还是由某个权威人士指定的。一个恰当的主题所包含的特别吸引人的东西不仅受制于某个井然有序的艺术家工作室内部的模仿和传播活动,而且还受制于一种延伸至数代人的传统内部的模仿和传播活动(如同从马萨乔到拉菲尔一脉相承的传统中,与某个特权统治阶级在艺术上的对等性)。出于这样的原因,传统和古典艺术的各种理论均强调其普遍性。任何艺术家特有的个人气质因素,诸如一个艺术家在线条或色彩方面的风格,从本质上说是不可模仿的个性化特征,只有作为一种随意的补充才能被允许进入一件传统艺术作品。因为这样一个组成部分很可能是愉悦观众而不是提高预期寓意的价值。因此,就某个艺术家的风格而言,与公认传统范围内的现存艺术成就保持一致是有利的,这将造成原作者身份似乎是集体性质的。实际上,夸特梅尔·德·昆西就是这样看待拉菲尔的永恒价值。

不用说,夸特梅尔·德·昆西是一个具有较大影响力的保守人物,一个其历史影响力注定会逐渐式微的反浪漫主义者。他的对手们坚持认为,艺术只有在其形式特征与观众的具体偏爱相一致的情况下才能够得到正确的理解和欣赏;因为艺术的观众发生变换,所以艺术的含义也会随之产生变化;即使是曾经深受喜爱的艺术作品,也可能会随着时间的推移而逐渐变得过时。现代艺术家们可能不再会期待观众从昔日不朽的艺术作品那里获得普遍的、永恒的价值观念。相反,艺术家和观众都很可能应会答一种转瞬即逝的现实。艺术总是属于它自己的时代,也许它只属于自己的时代。

要艺术家成为具有自己特点的个体暗示,他们中间的一些人总是对线条的反应比较灵敏,而另一些人则是对色彩或者亮度的感受更加敏锐。这样的偏爱很可能是极度个性化的,是由生理和心理两方面的差异所造成的;但是它们也很有可能反映出一个人所属的种族、生长的环境或时代特征。正像一位法国作家在1831年所论证的那样,批评家们总是需要适应一个“古希腊人评价某个希腊画中的场景或一个现代人评价某个现代绘画中的场景”的那种心态和习惯(Johannot, 1831, p. 110)。极端地说,个体总是对个体产生反应。同上述浪漫主义观念相吻合,艺术的含义源自从无时间限制的 and 综合性的概念变成画家直接而形象化的标志。由于发挥类似于一种亲笔签名的功能,所以这种标志,这种艺术家的“笔触”,在当时就是——或者当时就被设想成——个人固有的。

正如安格尔和欧仁·德拉克洛瓦的情况所表明的那样,对于艺术家的风格所采取的矛盾态度,与从上述普遍化概念变成个性化标志的重大转变有关(夸特梅尔·德·昆西是在褒安格尔,贬德拉克洛瓦)。^[2]安格尔认为一个画家驾驭和处理材料的痕迹应该是看不出来的,因此他把艺术凌驾于个体艺术家的技艺处理之上视为正确:“笔触应该是不明显的。……它使你看到的是具体画家的技法[特定标志],而不是表现对象[特定概念];它显示的是手[特征],而不是

思想[概念]”(Ingres, 1870, p. 150)。相反,德拉克洛瓦则贬低“冷冰冰的精确性”、过度的雕琢、几乎不露痕迹的技巧,他认为这些很可能会挫败所有富有想象力的兴趣爱好,这种兴趣爱好来自一个艺术家(同样也是一个观众)对于某一媒介的物质性把握的敏锐性(Delacroix, 1972, p. 556)。这两种艺术观的拥护者分别把他们在气质上和哲学方面的差异与风格要素及创作步骤联系起来:安格尔总是为了取得概念上的明晰性和构思方面的支配权而尽量使自己的笔触不留痕迹;而德拉克洛瓦则总是尽情地放纵自己的笔触,以便原则上确保感觉上的丰富多彩和来自他亲身体会到的任何情感的最直接的反应,即便在特定经验是想象中的或是一种记忆时候也是如此。

20世纪早期,在哲学美学领域中发挥巨大影响力的种种理论,通过确认个性化的表达方式就是艺术的基本原理的做法,加深了上述浪漫主义的观点(see Croce, 1992; Dewey, 1934; Collingwood, 1938)。艺术创造被认为就是找到某个恰当的形式来“表达”某种特别的情感、意图或者观念的一个过程。形式本身不只是纯粹意义上的转移或转化——这一点与人们一贯谈论拉菲尔及其助手们的情况是截然相反的,即他们的形式已经彻底改变了马萨乔的观念并使之建立在一个新的基础上。仅限于媒介和情感,现代概念意义上的艺术形式具有那种原始力量;它把情感对象或思想内容变成了现实,否则它们(情感对象或思想内容)就不可能获得有特殊意义的存在形式。艺术表现方式因此必须包括关于某一媒介与主题思想之间的相互关系:“不存在用两种不同的媒介表达同一种情感的方法……只有到了一种思想[以一种媒介或描绘形式]被表达出来这种程度时,它才被说成是一种思想。”(Collingwood, 1938, pp. 245、249)

关于艺术是个体的表达方式的定义,意味着任何关于媒介的标准化要求都肯定会使思想和情感的形象化处理受到限制。限制形式就等于限制思想和情感。在19世纪,尤其是20世纪,上述观念对艺术学院中的教学提出了一种严峻的挑战。用传统方法进行的严格训练由于这样一种担心而有所放松,即担心由于老师的严格控制,学生在表达方面的独创能力会被削弱(see Shiff, 1998)。在通识教育和基本读写能力作为社会进步的标志而得到普遍支持的时代,艺术家变成了一种社会对抗力量;即便是在受约束和控制的时候,他们也因为远离社会大众和艺术家之间相互保持独立而受到称赞。“天才是无与伦比的人”正是法国艺术批评家泰奥菲勒·托雷(Théophile Thoré)对画家的赞美之词,他在1846年发现了画家在个人经验方面的表现力。虽然他的评价成为后来现代主义的一剂灵丹妙药,但他本人却只把这一评价用于值得尊敬的老大师们,其中包括拉菲尔(Thore-Burger, 1893, 1, pp. 288 - 290)。

作为现代民主价值观念的一名斗士,泰奥菲勒·托雷相信自我管制是最终的政治善行。个体在以社会责任感的方式维护自身的独立时,显示出一种具有积极意义的自由意志;一个艺术家在文化方面的贡献始于“独到的见解”,即忠实于自我和个人的想象力。所有艺术家——范围扩大到所有的人——都具有完成自我认识行为的潜能。然而,由于社会的人只是借助从前人那里得到的共同语言(无论是肢体语言、言辞语言还是图像语言)进行交流的,所以那些描绘独一无二的个性特征的方法依然是难以理解的。传统的绘画方法是难以回避的,它们不仅使别人看不到某个艺术家的个性特征,而且还使该艺术家本人也看不到自己的独特之处。当然,一种常用的解决方法不是拒绝接受这一传统方法而是去恢复它;不过,激进的德拉克洛瓦

162

却努力赶超拉菲尔和其他卓越的先驱者。在这样的情况下,自我认识大有变成一整套平庸信念的危险,因为一个艺术家的视觉方式只是代表着一种缺乏深度的涂盖而已,类似一个作家关于陈词滥调的不当使用。也许浪漫主义的个性特征命中注定与古典主义试图展示的自明之理一样,是一个难解之谜。

当德拉克洛瓦、托雷和其他人强调图画制作的物质方面是清楚地显示有悖已知自然规律之异常事物的手段时,他们实际上暗示了从事艺术实践活动的某个工作室或手工作坊与离群索居的创造者的现代主义范式之间的区别。在日益发展的都市社会中,由于工业化像生产方式一样逐渐成为占主导地位的消费方式,艺术(至少是就共同的想象力而言)愈发变成一种个人的、波希米亚人的活动。甚至就连那些鼓吹制造业、标准化的应用科学和规范化的国家公共机构的人士,都常常转而求助被神话化了的个体创造者为他们提供灵丹妙药,以消除现代性所带来的灾难。如果文化被夹在一种过时的贵族文化传统与商品化的工业物品及单调重复的生产当中,那么作为传统文化价值观念之载体的艺术就会一反常态地变成相应的反正统文化的因素。摄影器械及大众市场推销的发明对这种具有讽刺意味的角色颠倒起到了推波助澜的作用:就在摄影术为精确、细致的形象复制(曾经是古典艺术及其近亲版画的领域)提供通用捷径的同时,画家们为了创造无法模仿的手工艺而藐视这样的机械复制。随着工业逐渐变得更加有序和机械化,艺术变成了自由意志的自发表达方式。

就其策略而言,艺术创造起因于可靠的自由意志,因为艺术家们只是在有限范围内找到了他们的自由或者自主,并经受情感的克制。这种克制不同于拉菲尔的克制:现代艺术家更多地受制于他们自己创作进程中的物质状况,而不是一种先入为主的概念。他们在实际的创造活动中展现出自由意志,这需要等量的物质、文化和心理方面的影响力。设想艺术制作现在变成了一个思考三种不断变化要素之间相互作用的问题:模特儿(自然、客观事物和艺术先例);艺术家(思想、情感、某种心理特点、一种内在化的意识形态);媒介(一组物质能力和抗拒力)。通过解决这些力量之间的紧张关系——就好像是自然而然地从这一过程自身内部来解决的——一件现代意义上的成功艺术作品,总是以实例证明关于和谐自我调节的基本原理。

表达方式及其特征

“表达”(express)这一动词的物理意义,就是榨取果汁或植物的汁液。它暗示一件艺术作品所要表现的内容必须是从一种错综复杂或变化多样的信息源中抽取出的一个缩略形式或实质。所谓表现就是去揭示、突出或者聚焦某事物,否则这一事物就会被分散或掩盖在一个包罗万象的经验领域中。就“表达”目的、“表达”风格而言,该术语意味着异常和直截了当。然而通常情况下,似乎富有表现力的描绘通常都是饰有图案的和有内涵的,并且与字面意义及指示意义形成含蓄的对立。将艺术定义为表达方式就相当于声称艺术描绘(实际上,任何描绘都不可能)是清晰的关系、完全的相似、纯粹的客观;此外,还相当于声称任何描绘都必须表达出更多的重要事物,或者完全是另一种事物。这是现代出现的一种普遍看法,它涉及这样一种观点,

即无论具体的解释者、情境或契机何时出现不一致,一个语言学术语的意义永远不可能被固定下来或是受到制约,而且任何单词、短语或“词组”都会传递出一种不同的内容。^[3]不过,如前所述,表达始于意图的不受限制和直截了当。

当表达的地位高于单纯的描绘时,历史学家和批评家们就开始提出这样的问题,即被表达的东西究竟是什么。其答案就是我已经提到的三位一体的构成因素:一件艺术作品表达它的原型、它的创造者艺术家,以及图画或作品本身,即某一特定媒介(具体“用图像说明的”要素)内部进行的一种图像描绘活动。这三种富有表现内容的构成因素之间的界线是不确定的,而且永远都是可协商解决的。

(1) 艺术表达它的原型。这个原型很可能是在该艺术家的画室中摆姿势的某个具体的人、一片户外风景,或来自某种往日经验的一个想象场景。当一个画家复制或模仿一幅受欢迎的绘画作品时,它很可能还是一件先人的作品,或许是用相同媒介制作的。即便是在后一种情况下,完美的复制也是不会出现的:任何一件复制品不是因为对它进行夸张处理而缺少其原型的某些特征,就是由于它创造出了某种前所不知的东西而增加了某种特征,所以这种复制变成了对某种差异或者变化的表现。艺术家们往往会通过一种描绘活动使一个原型内在化,并把它转化成可以被当作一个母题或绘画主题这样的对象。一个母题本身就能够起到一个原型的功能,这是一种发现事物的方式,它在一种媒介内部(以水流既可以抵制又能够左右游泳者之方向的方式)左右着艺术家的思想动机。

(2) 艺术表达艺术家。通过对原型的改变,艺术表达了该艺术家的观点、情感和他本人的性格特征。这个因素在标榜为表现主义艺术家(爱德华·蒙克、恩斯特·路德维希·基希纳、威廉·德库宁)或表现主义的风格中显得尤为突出。一个艺术家描绘一个原型的方式类似于揭示个性特征的一种个人特有气质的手势。根据这个推论,一幅有着一个原型的绘画始终也是关于绘制这幅绘画作品的艺术家的一幅画作或一种描绘;它除了是根据这位艺术家绘制出来之外,也是出自这位艺术家之手。接下来是19世纪有关这一原则的两个陈述(两者碰巧都是通过运用饰以图像的、深奥难懂的“表现方式”来处理表现问题的):“一幅肖像画就是被艺术家复杂化的一个模特儿”,“一件艺术作品就是一种人格,一种个性……一种由人构成的结合体,即由易变因素[艺术家]和固定因素[原型]所构成的结合体”(Baudelaire, 1965, p. 81; Zola, 1970, pp. 59-60)。

(3) 艺术表达“绘画性”——该艺术家正在创造的这件艺术作品所使用的新兴材料和拥有的物理特性。任何媒介物带来的某种阻力都必须被克服。因此,该艺术家在使用描绘媒介物进行艺术创造的同时又把它作为抵制对象(它就好像是一个内部原型即游泳者的水流,在对抗一种通常被看成“题材”的外部原型)。使用和抵制特定媒介物的过程,既是一种冲突又是一种合作过程,它再次体现出性格特征:不仅体现了该艺术家的个性特征,而且也体现了这件艺术作品的物质材料性质、它的形式和潜力。在任何一个历史时期,一种媒介物或使用似乎总是有着某种表现和交流的有效

范围,被认为只是作为艺术家运用那种媒介所造成的一个结果而已。一种媒介的好坏在于它的使用和产品。

那么,这种绘画因素怎么会是主观性的呢?设想一下全神贯注于各种绘画关系的艺术家们开始变得对绘画作品的物理特征更加敏感。画一根线条或为某个有特定形状的事物着色,似乎是要缓和存在于(外观上看仿佛客观上是)可见物与(从本质上来说仿佛主观上是)可感知物之间的一种紧张关系。一个可视物是能够被“感知”到的,只要用一种赋予它以理想形式的方法进行描画和绘制,即便只是使这一个艺术家感到快慰。这也许说明了为什么描绘行为是一种如此使人满意的活动——它超越了外部与内部、感知与意识到的情感之间的障碍。但是,一种新的和不同的紧张关系由于这种相同的活动而产生出来了。一个艺术家逐渐变得对这一点非常了解,即他或她的手是在一个有限区域(一幅素描或绘画的表面)内部进行活动,不仅要符合其设想的审美潜力,而且还要与由于具体的描绘样式而强加的约束相一致。这里所说的第二种紧张关系是“绘画的”:由于像其他任何关系一样接受主观的和开放性的解释,所以它的自发性的解决行为传达出其自身的某种表现能力。

165 第四个要考虑的因素有时难以与另外三个因素相区别:艺术自然地传递或者表达丰富深刻的情感。从这个角度来说,艺术是本能的自我反应,但这在 19 世纪或许是虚伪的。尽管艺术家们坚持不懈地追求丰富的表现力并努力做到不虚伪(诚实、率真),但他们却是通过苦心经营完成这一追求的,显而易见是打算把诚实当作一种价值观念表达出来的。通过自身的职业手段,他们使自己与任何无控制的、“不虚伪的”表现形式保持距离;他们处心积虑地造成一种或许永远都不会直接体验到的情感效果。这一难题由德尼·狄德罗(Denis Diderot)在《表演的悖论》(*The Paradox of Acting*)(写于 1769—1778 年)中进行了极好的分析:

就在[这个演员]触动你的心弦的那一刻他在倾听着自己的声音;他的才能不是如你所想象的那样取决于情感,而是取决于如此精确地模仿情感的外部符号,而你却落入了那个圈套……他不是他所扮演的那个人(Diderot, 1975, pp. 19 - 20)。

当艺术家们出于需要而刻意催生他们自己的情感时,他们能够避免使自己像他们的观众那样落入圈套吗?他们能够回避他们自己的职业技能和传统习俗吗?这就是现代艺术个性表现所致力目标。

关于绘画表达方式

19 世纪批评家根据一批艺术作品就表现方式提出了方方面面的问题,这是第一批这样的艺术作品,其中包括卡米耶·柯罗(Camille Corot, 1795—1875)的风景画。由于柯罗的风格简洁、率真,而且没有许多规范的精心制作,所以他成为一个表达方式避开了传统习俗的纯真朴实画家的理想候选人。1853 年,夏尔·克莱芒(Charle Clément)特别提到了柯罗表达方式的“拙劣”,并怀疑是“真的”拙劣还是“假装的”(Clément, 1869, p. 338)。如果是“真的”,那么表达

方式本应当是在内部产生出来的；然而，柯罗多少显得有点不连贯的色彩运用却总是表明，无论是预先思考还是自我审查，均没有用于他的幻想和情感表现。如果是“假装的”，那么同样富有表情的手势和姿态就应该是源自技术处理的惯例，这位画家本打算用他的“拙劣”标志来象征他也许从未真正体验过的、某种程度上难以准确描述的身心感受和强烈情感。这个问题是错综复杂的：在采用一种显而易见富有表现性的手法的同时，一个艺术家能够在精神上保持令人信服的天真状态，而且画的也与另一个精心推敲的艺术家无明显差异。人们总是习惯性地认为儿童在自然而然地获得成人语言的过程中显露出这样一种悖论；他们通过模仿、通过表演学会了表达方式。

一个批评家是如何区别真诚的和虚假的情感表现呢？这个貌似天真的柯罗的例子被画家的外部原型——自然风景——弄得复杂化了。关于什么是真正的“自然”以及如何表现它的争论在19世纪初关于风景画的重要评价中占主导地位，因为那时很多作家都反对把人类的管理规范强加于自然的随意性秩序。与最具标题性的风景画主题一样，一幅绘画作品在拥有了自然主义的观察和自然本身特有的习性而获得生命活力的时候，被认为是完美的。此类特征逐渐变成了艺术家直接处理自然环境的标志。描绘自然时赋予它非凡的特征必将进入个体经验的审美状态：生动地描绘某个特定的场景和时刻，使人产生了这个艺术家兼目击者此时此刻就出现在那个场合的感觉。

166

通过全神贯注于最直接的体验状态，艺术家在富有创造性的描绘过程中变成了一个第二“自然的”因素，因而，批评家们常常省略了这一自然和这个人。如保罗·曼茨(Paul Mantz)在1847年就是这样评论风景画的：“在质朴率真、没有[传统]风格偏见的风景画中，一种充满诗意的自然环境……是可以悄悄地溜进去的，这就是这个艺术家的人格特征。”(Mantz, 1847, p. 96)这番话是曼茨在评价两种不同类型的风景画家之间的区别时的开场白。第一种类型的风景画家用质朴率真的方法来处理他的原型自然风景，他在与它亲密地交谈，因为他是如此深爱着它，所以他按照其本来的面貌对待它；他们的标志构成或表现出自然的本来面貌。第二种类型的风景画家把一种先见之说运用到自然风景的描绘中；他们通过遵循艺术惯例而非直接经验来描绘这片自然风景的方式改变了它的外貌，他们履行的是一种规范化的因袭绘画学说(Mantz, 1847, pp. 94 - 95)。当曼茨总结说一种与特定艺术家的个性特征密切相关的“诗意的”自然环境是“可以悄悄地溜进去的”时候，他这是在暗示这种特征既是自然的又是个性化的，尽管质朴率真的视觉方式避开了规范化习惯做法的限制。

到了19世纪中叶，关于这个人(第二自然)的话题支配着整个批评界，尽管这一时期的批评也强调绘画行为是独立表现力的一种载体。在这种情况下，绘画究竟应该扮演怎样的角色呢？作为赋予具体物质元素以人格特征的组织力量，绘画因素会不会在曼茨把系统、精确的风景画家与质朴率真的风景画家进行对照这一点上与第二自然和这个人产生冲突呢？

冲突的产生不是必然的。到了19世纪末，把某些类别的绘画学说当作确保个体经验和维护主权的自动调整的相关政治目标或许变得可以接受：随着艺术家描绘活动的展开，一个美丽事物很可能会产生不可预测的变化，尽管该艺术家本能地会对这一突然出现的美丽事物做出反应。正因为这个人可以“悄悄地溜进”这一自然王国，所以它能够会聚起来并与这一画面

147

协调一致,从而揭示出一个艺术家在其最物质性方面的审美能力。绘画的表现力总是独立于由整体化形象所传达出来的任何主题或信息,因为表情总是在形式展开,即画家的标志形成过程中显现出来的。一种社会和政治上对个性自由的关注在当时很可能进一步刺激了上述这类自我规范的绘画学说的发展。在20世纪,诸如罗杰·弗莱(Roger Fry)和克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)这样的批评家,给上述这种自我维持与绘画的复杂关系的风格取名为“形式主义”(Formalism)。正如他们所设想的那样,形式主义的大多数审美惯例被其他人认为是表现主义所共有的(see Shiff, 1998)。由此,对于美国抽象表现主义这一不可思议的实例,有些批评家认为它是作为一种新型的绘画构造而必然产生的,而另一些批评家则认为,与其说它是一种前后一致的风格,还不如说它是强烈情感的一种无意识释放。正因为自然主义(现实主义、印象派)是19世纪个性表现的主要手段,所以绘画学说(及其变体形式主义)在20世纪认可了这种功能。

167

视觉效果本身足以区别自然、人和绘画吗?(在这一点上,与前面一样,我们是在一个具体的历史情景范围内探讨意义问题的,尽管视觉效果是根据与其他效果之间不同层次的关系来理解的;关于我们问题的答案都不是抽象的。)最起码在一个预期的自然形象与一个最初设想的绘画形象之间应该存在着某种区别。在自然形象方面,让我们来讨论柯罗在1834年的习作《科莫湖和小镇》(Lake Como and the Town)。这件习作的绘制现场是意大利,在那里这位艺术家尝试着记录下他直接观察到的各种形象。柯罗多年来总是循环使用这样的自然主义的细节描绘,将它们用作大量展出的那些绘画作品的基础,他在这些绘画作品中经常采用一种虚构的梦幻般色调。鉴于他的树木和湖泊最终重现其中的这种梦幻般情境,他的艺术普遍被形容为诗意化的(曼茨的话)和印象派风格的,意思是他的艺术为了表现一种个性化的视觉想象力而牺牲了客观细节描绘——画面出现了“遗漏了树叶的树木……没有裂缝的岩石”等等(Blanc, 1866, pp. 37 - 40)。即便是在那些有时是精雕细琢的展览作品中,柯罗也把他的制作技术步骤简化至其最单纯的形式,而他用在画布上的颜料只够表明他所感觉到的东西,他似乎害怕过度的描绘会掩盖住他[富于诗意化、表现力]的思想(Clément, 1864, p. 2)。这样的评论显然同样适合于柯罗风格清新明朗的小型风景写生画,这些作品或是保存在画室内备用,或是作为好友和知识渊博的赞助人的私人消费对象。在风景写生画中,柯罗的颜料具有一种特别

168

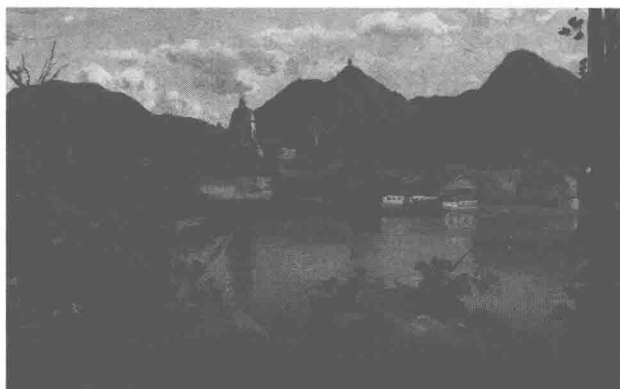


插图 13.1 卡米耶·柯罗,《科莫湖和小镇》,1834年 私人收藏

流畅的性质,这说明精简或简化是创作速度所导致的结果,它加强了一种自然主义的效果,无论是否刻意为之。在展出绘画作品中,同样的简化因素总是产生于这些作品顺序的编排;一个批评家也许会把这样的简化视为精心策划,但他同样也认为那是受艺术家的想象力和内在愿望的驱使所致。

除了关注柯罗艺术中仅凭印象的特征之外,它通常还显露出绘画构图方面的传统特征。柯罗的 19 世纪观众(和我们自己)认识到这种司空见惯的具有讽刺意味的情况:一种貌似自然的秩序、一种“用幼稚的方法”描绘的印象,最终可能会变得像一件公然忠实于传统绘画原则的绘画作品那样,显得非常矫揉造作和不自然。观众的反应很可能是有分歧的。尽管人们太容易做出这样的推测,即柯罗在自己的时代自由地运用手中画笔对出现在他视觉范围内的细枝末节做出直接的反应,但是情况变得同样十分清楚,那就是他努力在长方形画面内安排作为基本成分的描绘对象,也许他这是在为预定展览作品事先考虑一件满幅画作应该如何组织和结构。上述情况在阴暗部位的右角与柯罗视域中景色的右侧及底部边框相呼应的地方显得尤为明显。根据描绘原则,这种更暗色调的布局是作为一个小树丛出现在画面最右端的,而沿着底部边线出现的既可能是这些小树的投影,也可能是某个不确定的“自然”源随意投下的一个影子。似乎画家是为了暗示位于湖边中心位置的景色朝向明亮的光线而有意使用这些深色成分的。这种使人自然而然地产生出风景如画之美感的绘画特征,同样也可以被当作使自然风景变得“像画一样的美”的学院程式的一种变体,它属于一种先入为主的绘画范畴。

它需要某个像文森特·凡·高这样的比较例子去说明为什么柯罗的艺术——如此精心构思和如此具有绘画效果——仍然会被认为是遵循一种自然而非一种描绘的表现秩序。凡·高的创作步骤与其说是关于一个图像风景要素(诸如树木和影子之类)的组织问题,还不如说是截然不同的笔痕图式的布局 and 结构问题。这些笔痕成为被表现的对象,但并不一定要描绘具体的表象特征;相反,它们将画面分割成各个组成部分,很有可能背离重要的本质特征的顺序。

在凡·高 1889 年创作的《有人物的风景》(Landscape with Figures)中,网状系统的笔触方向和流动的线条与画面的直线构成的边框相吻合,象征着它的实际距离,就好像没有理由要求自然中的景象继续超越这一画面的物质界限。在左上角,一个象征着天空的波浪状图形在接近绘画边线的过程中,变成了更多是一组不断重复的平行笔触而不是波浪状的笔触;它看上去就好像是使那条边线成为一条直线的一个真正的障碍物。上述笔触特征的变化没有一种外部场景或一种先入为主构思方面的关系或诱因;它的起因既非在于所描绘天空有一种产生独特艺术氛围的效果,也不是出于改变有条理的装饰风格的某种需求。既没有证实自然主义的错觉也没有建立装饰秩序,凡·高的标志似乎记录下了艺术家本人的身体反应已经达到物理极限,即特定材料设计的边线。这一效果同样出现在一排颜料厚重的色彩条(黄色、土红、绿色)上,这些色彩条与逐渐后退的、一字排开的四棵树中的第二棵的左边线相遇;在那里,绘画颜料的笔触之间相互发生着反应。凡·高艺术的独特标志在它认可绘画本身(它的颜料和画布)的权威性意义上变得生动起来,而连续的创作活动必须对这样的权威性负责,它们(创作活动)必须以一种自我规范的方式对其“做出反应”。由于这位艺术家的标志性风格几乎是事先没有预料到的,所以它使观者产生出这样一种感觉,即这是无意识的表现方式。

169

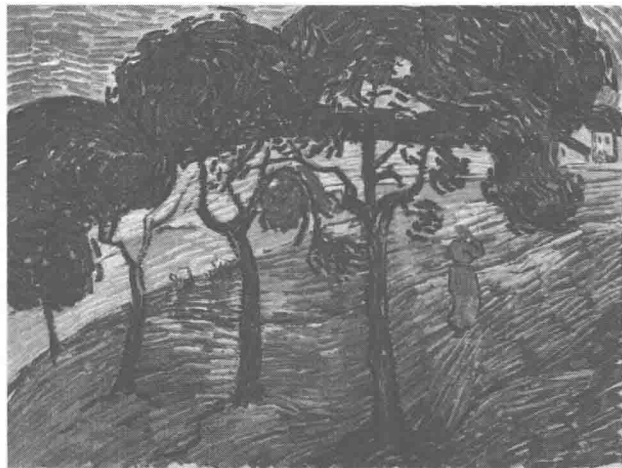


插图 13.2 文森特·凡·高,《有人物的风景》,1889年,布面油画,
49.9厘米×65.5厘米 巴尔的摩美术馆 科恩收藏,1950年

170

对1944年的格林伯格来说,一大批19世纪后期的画家都认识了一件艺术作品中“每一个物质因素的重要意义”,凡·高便是其中一员。他对于自然界原型的“变形”处理取决于如“画框与画框内的诸形象之间的紧张关系那样,也在同样程度上取决于富有表现力的强烈欲望”。通过“富有表现力的强烈欲望”这一用语,格林伯格是在指审美和道德价值标准的传递中的个人因素,显而易见那就是19世纪柯罗时期的批评家所说的“诗意”。格林伯格认识到凡·高的表现力取决于绘画性——物质标识——而非取决于自然中的原型,至少在19世纪的人看来是这样的。凡·高已经坚持把“艺术的写实主义”作为表现他个人存在的一种途径(Greenberg, 1986—1993, 1, p. 202)。[4]个人的力量和绘画的力量双双都在它们的相互作用中得到了实现。

正是这种绘画性满足了自律和自我规范的社会价值标准。除了依据绘画性的表现方式之外,自生的绘画主题(这种绘画主题可以是抽象的)支配所有外部原型,包括那些由传统强加的主题。它在与艺术家手的(富有表现力的)运动相协调过程中获得其自身肯定的思想动机,因为这只手对画家所用材料的物质性做出了反应。制作中的艺术作品激发这位艺术家继续进行创作,就好像他或者她不仅带领或指引各种表现手势而且同样也仿效它们。表现方式是艺术家在创作绘画时源自该绘画本身。这样的绘画性与“古典的”习惯做法是对立的,其中作为结果而产生的形象与其自身的发展过程是分离的,它所依据的正是其永恒性和不断重复的完美性。

现代艺术时期——我们仍然在很大程度上处于这个时期——的艺术家们已经越来越意识到自然表达方式(意味着自然或某种其他原型)、个人表达方式(意味着自我)和绘画表达方式(意味着一种物质性的制作过程)之间的差异。无论是用再现模式还是纯抽象模式进行创作,他们逐渐偏爱把绘画表达方式当作个人表达方式的一种途径。莫里斯·丹尼斯(Maurice Denis)强调“根据作品自身的表现方式[制造、揭示动机]而不是再现主题[原型、概念]”的重要性(Denis, 1908, p. 279)。亨利·马蒂斯解释说他的图画是在“如同与绘画一道成长”这一观

念激发下产生的(Matisse, 1995, p. 132)。巴尼特·纽曼(Barnett Newman)也提到了这种表现状态的相互作用:“当我创作的时候就是作品本身对我开始产生一种影响的时候。就在我影响画布的时候,画布便以同样的方式影响着我。”(Newman, 1966, p. 26)最后让我们来听一听那个采用挪用方法进行艺术创作的罗伊·利希滕斯坦(Roy Lichtenstein)的极端言辞:“艺术家从来都不是用原型进行创作——他们只用绘画进行创作。”(Lichtenstein, 1963, p. 62)

注 释

除了另有专门说明外,所有译文都是本文作者自己翻译的(指作者对文章中法语引文的翻译)。

[1] 与现代性密切相关的变化方式有其自身的难题:一个贵族赞助人可能会在建立一个私人素描作品收藏馆的同时,制作大型公共纪念性作品和官府肖像画定件,那些素描作品由它们的艺术家亲笔签名带来的私密性而受到重视;一个开放的、“体现出民主精神的”艺术市场很可能受一个精英富豪统治政府的操纵,它完全像一个贵族统治集团那样是一个特权阶层。在浪漫主义时代早已成为过去时之后,个性表达仍然被认为等同于独创能力和个人主义,这一点不管怎样尤其能够为古典主义的现代样式提供空间和余地;参见理查德·希夫(Richard Schiff)的《塞尚与印象派的终结》(*Cézanne and the End of Impression*),芝加哥大学出版社,1984,第70-98页,第175-184页。20世纪后期的艺术家——贾斯珀·约翰斯(Jasper Johns)、唐纳德·贾德(Donald Judd)、格哈德·里希特(Gerhard Richter)、辛迪·谢尔曼(Cindy Sherman)——常常质疑、嘲笑或是否定个性表达方式的意义甚至是可能性。

171

[2] 尽管夸特梅尔既承认现实与其描绘之间差异的必然性,又承认一个艺术家的描绘与另一个艺术家的描绘之间差异的必然性,但是他反对为了它固有的丰富表现性而提倡差异。参见夸特梅尔的《论美术中模仿的本质、目的和手段》(*Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* [*Essay on the Nature, the End and the Means of Imitation in the Fine Arts*], Paris, Treuttel et Wurtz, 1823, pp. 7-8, 13-14, 182;《论适合于设计艺术的模仿作品的实际运用中的理想》(*Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux oeuvres de l'imitation propre des arts du dessin* [*Essay on the Ideal in Its Practical Applications to Works of Imitation Proper to the Arts of Design*], Paris, Le Clère, 1837, pp. 42-43)。

[3] 一些学者坚持认为交流符号永远不能证实独特的起源和语词所指对象,他们还认为表现与再现不断遭到不确定性原则的围攻和骚扰,雅克·德里达(Jacques Derrida)和保罗·德曼(Paul de Man)就是其中的两位学者(Jacques Derrida,《亲笔签名事件情境》[Signature event context, 1971],载于《哲学的界限》[*Margins of Philosophy*],由艾伦·巴斯(Alan Bass)翻译,芝加哥大学出版社,1982,第307-330页;保罗·德曼(Paul de Man),《黑格尔〈美学〉中的符号与象征》[Sign and symbol in Hegel's *Aesthetics*],《批判性探索》[*Critical Inquiry*] 8,1982年夏,第768-769页)。

[4] 格林伯格关于战后美国艺术(抽象表现主义)的分析,源自他对伴随19世纪工业革命而来的社会变化中类似凡·高这样的欧洲艺术家的艺术的偶然认识和理解:“法国的印象主义艺术家及其追随者们通过明确地接受它的物质主义——即现代生活只有用物质的方法去面对、理解和处理——来使他们自己适应这种变化。”(克莱门特·格林伯格,“美国绘画和雕塑的前景”[The present prospects of American painting and sculpture], 1947,该文被收入约翰·奥布朗(John O'Brian)编撰的《克莱门特·格林伯格:批评文集》[*Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, 4 vols],芝加哥大学出版社,1986—1993,第164页)。

参考文献

- Baudelaire, C. (1965) "The Salon of 1846", in Jonathan Mayne(ed. and trans.), *Art in Paris 1845—1862*, Phaidon, pp. 41 - 120. Originally published in 1846
- Blanc, C. (1866) "Salon de 1866 [Salon of 1866]", *Gazette des beaux-arts*, 21, 28 - 71
- Clément, C. (1864) "Exposition de 1864 [Exhibition of 1864]", *Journal des débats*, 12 June, 1 - 2
- Clément, C. (1869) "Les paysagistes français contemporains", in C. Clément, *Etudes sur les beaux-arts en France*, Michel Lévy Frères, pp. 313 - 93. Originally published in 1853
- Collingwood, R. G. (1938) *The Principles of Art*, Oxford University Press
- Croce, B. (1992) *The Aesthetics as the Science of Expression and of the Linguistic in General*, trans. by C. Lyas, Cambridge University Press. Originally published in 1902
- Delacroix, E. (1972) Journal entry for 25 January 1857, in *The Journal of Eugène Delacroix*, trans. by W. Pach, Viking, pp. 548 - 72. Originally published in 1932
- Denis, M. (1908) "Le peintre Paul Sérusier [The painter Paul Sérusier]", *L'Occident*, 14, 278 - 80
- Dewey, J. (1934) *Art as Experience*, Minton, Balch
- 172 Diderot, D. (1957) *The Paradox of Acting*, trans. by W. H. Pollock, Hill and Wang. Originally published in 1830
- Gordon, D. E. (1987) *Expressionism: Art and Idea*, Yale University Press
- Greenberg, C. (1986—1993) "Abstract art," in J. O'Brian, (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, 4vols, University of Chicago Press, Vol. 1, pp. 199 - 204. Originally published in 1944
- Ingres, J. -A. -D. (1870) Notes (possibly derived by Ingres from other sources), c. 1813—27 in H. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*[Ingres, his Life, his Works, his Teaching], Plon, pp. 93 - 176
- Johannot, A. (1831) "Du point de vue dans la critique[On Point of View in Criticism]," *L'artiste*, I 109 - 10
- Lichtenstein, R. (1963) "Interview by G. R. Swenson. What is Pop Art? Part I," *Art News*, 62/3, pp. 24 - 7, 60 - 4
- Mantz, P. (1947) *Salon de 1847* (Salon of 1847), Sartorius
- Matisse, H. (1995) "Notes of a painter on his drawing," in Jack Flam(ed. and trans.). *Matisse on Art*, University of California Press, pp. 129 - 32. Originally published in 1908
- Newman, B. (1966) "The 14 Stations of the Cross, 1958—1966," *Art News*, 65/9, pp. 26 - 8, 57
- Pagé S. (1992) *Figures du moderne: L'expressionnisme en Allemagne 1905—1914*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- Quatremère de Quincy, A. C. (1835) *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël* [History of the life and works of Raphael], Firmin Didot. Originally published in 1824
- Shiff, R. (1998) "From primitivist phylogeny to formalist ontogeny: Roger Fry and children's drawings," in Jonathan Fineberg, (ed.), *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*, Princeton University Press, pp. 157 - 200
- Thoré-Bürger, T. (1893) "Salon de 1846 [Salon of 1846]", in *Les Salons* (*The Salons*), 3vols, Brussels, Lamertin, vol. 1, pp. 199 - 373. Originally published in 1846

- Werenskiold, M. (1984) *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, trans. by R. Walford, Oslo, Universitetsforlaget. Originally published in 1981
- Wollheim, R. (1987) *Painting as an Art*, Princeton University Press
- Zola, E. (1970) "Mon Salon [My salon]," in Antoinette Ehrard, (ed.), *Mon Salon, Manet, écrits sur l'art* [My Salon, Manet, Writings on Art], Garnier-Flammarion, pp. 45 - 89. Originally published in 1866

第 14 章 解读艺术家的言语

理查德·霍布斯

在最近的 150 年中,对画家或者雕塑家言语的解读已经成为一种日趋普遍的活动。描写艺术家作为作家的活动及成就的书籍一直受到大众的热烈追捧,他们对艺术家所说的话表现出一种难以满足的渴望。这种渴望与这些言语通常被认为与所具有的功能相关联:由于艺术家的言语与艺术家的视觉艺术作品之间是一种协同关系,所以前者是以某种方式与后者保持一致的,那就是能够揭示出意义的普遍模式并因此能够提供可以信赖的意识形态和文化方面的坐标,而通过这样的坐标我们就应该能够理解他们的视觉艺术作品。结果,我们在艺术批评和艺术史的严肃论著中到处都能看到艺术家的理论陈述,摘自艺术家的信件、日记、自传的引语,还有来自他们用规范的甚至是探索性文体所进行的一些偶然尝试。本章要证明的问题是,为什么对视觉图像与艺术家的言语之间的一种协作关系存在着一种普遍的怀疑和不信任态度,这一点在法国语言学传统内部显得尤为突出,其理由是每一种媒介物所具有的特殊性将它们彻底地分开了。根据这一论点,艺术作品的视觉表现方式的特殊性,既不可能被变成、也不可能被转化成艺术家的文学作品,因此艺术家的图像与言语之间的关系是相当复杂的。

米歇尔·比托尔和艺术言语的存在

174 一般说来,正如人们通常所指出的,视觉艺术作品自然部分是凭借我们的言语意识来呈现意义的。1969 年法国著名新小说辩护人米歇尔·比托尔(Michel Butor)出版了《绘画中的言语》(*Les mots dans la peinture*)一书,这是一个作家对在我们的视觉图像经验中言语媒质的不可避免性的反思。比托尔认为,纯粹的观看是不存在的。观看一件绘画作品总是伴随着对言语所发挥作用的认识。我们总是不可避免地会知道艺术家的名字和他们因此而获得的声誉,同样也会知道绘画作品的标题,而且人们对于这些标题是我们了解作品含义的向导的观念是信以为真的,尽管这些信息是不可靠的。对于观看绘画作品经验所进行的广泛反思同样植根于语言,无论是批评家企图使这样的经验系统化并对它们做出解释这一层面上的语言还是艺术史论述中的语言,都是如此。当我们偶然看到那些显然是没有一种叙事主题和具象参考的

绘画作品时,如康定斯基和蒙德里安的抽象艺术作品,情况竟然是相同的。

《绘画中的言语》一书问世后引起了广泛的关注,被公认为是对纯绘画或抽象表现方式的一种颠覆。然而,三十年之后,这场辩论又继续进行了下去。现在撇开比托尔这部著作所有优点不说——因为此时它们显得有点过时甚至是过分简单化了——与其说它是一种持续性的理论探索,倒不如说它更多的是关于最近历史文化变迁的一种征兆,体现了关于视觉文化整体认识上的一种变化。1969年,在专科学院和综合性大学中与语言表达相关的视觉交叉学科研究还是一个少数人关注的领域。今天,交叉学科研究已经成为一个独立的学科,这一学科的研究在各地的学术机构——经常是在文化研究领域系统中系统地展开,而且通常是打着词语和图像研究的旗号进行的。比托尔论点的双刃剑——一方面是根据我们对一件视觉艺术作品的实际感受对言语力量的大肆赞美,另一方面是对西方文化规范不承认这一力量的故作惊讶——总是遭受着一些现象分析的突然袭击,诸如已经导致对类似纯绘画或言语的准确性这样的分类产生了一种相当大的怀疑的现象分析。诸如标题之类的文字是艺术作品这个整体一个无法规避的附属物,但它们现在已经失去了自己的清白。正因为如此,文字的某些权威性极易遭受到苛刻的审查,不管这样的审查是根据符号学还是其他方法论原理进行。

尽管如此,那些远离具体视觉艺术作品而形成独立文本的艺术家的言语,却常常以一种不可挑战性在很大程度上依然保持着它们的权威性。艺术家的专著、展览目录和文化史著作皆引用艺术家的文学作品,似乎就因为它们直接来源于这些艺术家自己的心灵世界或他们自身的创造力,所以就必然拥有一种特别的真实性。在对艺术家的言语附属于具体艺术作品的外延和内涵力量持怀疑态度与认为它们具有独立文本功效的信任态度这样一种意见分歧的背后,也许存在着两个内在原因。第一个原因是完全熟悉大部分出自艺术家之手的文稿,甚至非常了解他们在现代艺术界享有盛誉之前他们在艺术史上长期有效的地位。从阿尔贝蒂到莱奥纳多和瓦萨利,或者是从雷诺兹到康斯泰布尔和德拉克洛瓦,艺术家的文学作品始终都存在着,而且对于见多识广的大众来说,好像理所当然就应该通过这样的文学作品来了解视觉艺术家。第二个原因是,大量提供艺术家文学作品的出版业往往是在证实这样一种假设,即这些出自艺术家之手的文学作品是不复杂和确实可靠的文稿,而不是去深入研究这些文稿的复杂状况。除了一些众所周知的例外,名副其实的严谨书稿几乎没有人去编辑和出版,另外,不同类型的艺术家文学作品所具有的众多显著特征经常被整体地或部分地弃之不顾。基本评判标准被忽视了,诸如文稿是由艺术家本人整理出版的还是由别的代理机构整理出版的,或者有关意思和解释的含义也许就是通过艺术家的私人信件之类文稿的改写进入大众领域的,无论有还是没有艺术家的合作或编辑技巧都是如此。

如果我们愿意更加苛刻地审查艺术家的文学作品,我们将会发现它们的一致性和作用实际上都是有问题的。例如,我们如何才能把它们定义为一种表达方式呢?而且,我们如何去理解它们呢?它们具备成为一种独特的文化活动范畴的共同特征吗?或者,它们只是一些形形色色的言语创作结合而成的大拼盘吗?我们是用阅读所有偶遇文稿的同样方式来阅读它们,还是通过假设一种混杂的形式与艺术家语言和视觉方面的双重创造力的获得休戚相关这样的方法来阅读它们呢?这样的混杂形式是否要求一种我们用以把自己的预期见识变成文字和图

175

像原动力的类似的混杂阅读？最重要的是，我们在尝试解释视觉艺术作品的活动中赋予艺术家的文学作品以特殊的地位和权威性是正确的吗？

马塞兰·普莱纳与不可约性

比托尔的《绘画中的言语》出版之时，他的同胞马塞兰·普莱纳(Marcelin Pleynet)就上述整个主题敲响了怀疑的警钟，当时的普莱纳是结构主义作家和理论家小组(Tel Quel)的一名成员。大约是在1970年前后，普莱纳为现代派艺术中占据核心地位的画家和画家群体——马蒂斯、蒙德里安、包豪斯和俄国先锋派——撰写了一系列的评论文章(首次公开发表的时间是1971年)，这些评论文章后来被编辑成专集《绘画的理论体系》(Systeme de la peinture, 1977)出版，1984年被翻译成英语，其英文版书名为《作为一种理论体系的绘画》(Painting as System)。普莱纳通过“体系”了解到艺术作品表达或概括各种态度和矛盾冲突的种种方式，而这些态度和矛盾冲突不仅将每个艺术家放在个体的位置上，更重要的是它们还为他进行了社会和意识形态上的定位。当塞尚违背画布上运用颜料的传统法规时，这种违背就具有了与广阔的社会及学院的范式相关联的重大意义。普莱纳坚持认为，这种破坏在于那些视觉艺术作品自身固有的独创性，而决非在于类似艺术家的文学作品这样的外在因素。这一论点被用在塞尚身上时似乎并不使人感到惊奇，因为他的信件、诗歌和谈话笔录从来就没有被认为是他声誉中最重要的东西。不过，当这一相同的论点被用于像康定斯基这样的艺术家身上时，其重要性就发生了很大的变化。康定斯基不仅是一个艺术创造者，而且还享有艺术理论家的特殊身份，其最著名的理论著作是他的《艺术中的精神》(Concerning the Spiritual in Art, 1912)。普莱纳指出，他在康定斯基的著述中发现了一些显著的时代错误，在这些著述中这位俄国先锋派领袖采纳了过多与神智学或形而上学相关的标准概念，而这些标准概念的根源则是19世纪的思想体系。这种情况所导致的一个结果就是，康定斯基在他的著述中否定或压抑他本身作为一个视觉艺术家的独创能力，因为他的被视为一种理论体系的绘画作品宣告了一种特殊的20世纪思想观念与一种过去的19世纪思想观念的决裂。他的著述非但没有对他自身艺术的独创能力做出解释，相反却倾向于否认或贬低那种独创能力，我们从那些被当作一种理论体系的绘画作品中更充分地看到这一独创能力。同样，普莱纳声称，马蒂斯和蒙德里安在他们的著作(writings)中下意识地概括出这两者之间的某种冲突：一方面它是来自既定艺术理论规范的一种执行令，即企图合理地说明他们的艺术实践活动；另一方面它是一种意识，即清楚地认识到他们的艺术包含——或许推崇——无理性和对立。换言之，普莱纳关于绘画理论体系这一观念的调查研究导致他得出这样的结论，即艺术家的著作很有可能会使我们不能专注于完成理解他们的绘画作品的使命。

根据我对艺术家著作的调查情况来看，马塞兰·普莱纳的《作为一种理论体系的绘画》的重要性就在于他证明了关于艺术家的著作与他们的艺术创作实践活动不相吻合的方方面面。关于艺术家自己行为方式的书面叙述的假设结论不同于关于他们的实践活动的结论，严格说

来,它们与其有着一种不可靠的或有疑问的关系。像一幅绘画作品或一批绘画作品这样一种复杂的视觉人工制品的含义,必须要与我们能够通过视觉图像本身的活动方式所看到的那些结构和不断的变化产生联系,其结果便是赋予艺术家关于自己艺术作品之含义所做的文字说明以一种特别的权威性或真实性,而这常常不顾实际上已经取得的成就。普莱纳使公众在对艺术作品的接受过程中文字资料的影响力经常胜过视觉图像的影响力这一顺序颠倒过来。他将形式主义对把举足轻重的地位归功于艺术作品的外部因素的怀疑与一种结构主义者的研究方法结合起来,该研究方法揭示了具体艺术作品的形式与它们的社会政治学意义之间的某种基本依存关系。

不管怎样,在一个更加简单和普遍的层面上,普莱纳处理问题方式的丰富多样性可以归功于他本人并没有意识到的一种更自由的历史风格:他的评论文应该被置于这样一种理论系统中,即坚持认为视觉图像与文字之间的差异甚至对抗关系是不可避免的,而且不可能是一种直接相等、一致或和谐的相互作用关系。上述是一种理论上的血统关系,它经常恰当或不恰当地追溯到大约 200 年前关于这一论题的一个 18 世纪的经典文本:莱辛(Gotthold Ephraim Lessing)的《拉奥孔,或论画与诗的界线》(*Laokoon, or on the Limits of Painting and Poetry*, 1766)。莱辛的《拉奥孔》通常被视作这样一本教科书,即它标志着“诗如画”(ut pictura poesis)这一古典主义理论的结束,以及诸艺术之间存在根本区别及其不同媒材或形式的不可简约性这样一种现代意识的觉醒。文艺复兴时期“诗如画”理论(模仿古代贺拉斯明确肯定诗与画,或文字与图像之间本质上的相似)与这对姐妹艺术的古典主义观念紧密地联系在一起,在这一古典主义观念中艺术女神缪斯们被她们共同的母亲——记忆女神摩涅莫辛尼(Mnemosyne)——组织成一个整体。被认为是姐妹的缪斯整体支持了诸如被归于西莫尼德斯(Simonides)格言的假设:“画是无声的诗,诗是有声的画。”经过上述推论,言语和视觉这一对艺术由于产生相同效果的目标而被联结在一起,尽管是通过不同的手段。

177

难以解决的争论出现在关于“诗如画”的阐释理论以及认为莱辛真的对它的否定。以上只是说无论是“诗如画”这一理论的渊源或沿革,还是人们以为的它可能体现媒介与效果之间的正确关系都是有争议的。关于莱辛,《拉奥孔》的现代辩护者们声称它不是对“诗如画”的一种否定,而是对曾经与其相关联的、有关文字与图像之间关系的错误观念的一种校正,因此,《拉奥孔》一书是对古代理论所做的一种现代重新解释,而不是对它的彻底抛弃。不过,这些难以解决的难题没有降低莱辛评论的重要性。即便他在《拉奥孔》中没有否定,作为模仿艺术,文字与图像的确是被它们共同的模仿对象联系在一起,他也会根据符号法则,在阐明它们媒质上的差异中重新安排这场争论。例如,他在有关《拉奥孔》的一份早期手稿中写道:“绘画是在空间内运用色彩和物象。诗歌是在时间中发出声音。前者的符号是自然的。后者的符号是随意的。”

上述思想暗示了一种艺术形式自律观念的产生,这一观念显然可以与 19 世纪“为艺术而艺术”的理论互换使用。莱辛也在概述一种符号分类系统,这种符号分类系统多半是与皮尔斯或索绪尔以及他们的追随者们的语言学相关联,即承认不同的符号系统在不同文化和不同指示意义的惯例内部发挥作用这一基本观点。今天,莱辛对于我们的重要意义也许就是已经根

据各种艺术的物质存在形式、根据它们的符号一致性或不一致性,来固定这些不同艺术之间的比较。马塞兰·普莱纳十分了解符号理论和符号分析,他在证明艺术家的文学作品为何更有可能不同于他们的视觉惯例,甚至是相对立而不是享有某种简单明了的等值等量的过程中,把这样一种方法推向一个极端。

保罗·高更的个案研究

为了对上述论点做进一步的调查研究,我们需要延伸到对艺术家文学作品的实际范例的研究,用实践来证明理论。这一方面的整体研究势必会陷入涉及面极其宽泛的历史及文化方面的参考书,同时还试图囊括所有很可能最终都难以彻底弄清楚的焦点问题。出于上述原因,在这里我将把我要详细探究的问题限制在涉及面更加宽广的一个典型个案研究中:保罗·高更(Paul Gauguin, 1848—1903)。为什么选择高更呢?首先,他是一个具有创造才能且异常多产的作家,创作了大量各种文体的优秀文学作品。第二,由于他既是19世纪关于艺术的众多假设的接受者,又是20世纪新艺术样式的创造者,所以在艺术家的文学作品所普遍存在的大量问题方面,他是一个典型例证。米歇尔·比托尔在他1999年的三次公开演讲中都是以艺术家高更为例的,这些演讲以高更的绘画作品《我们从哪里来,我们是谁,我们到哪里去?》(*D'ou venon-nous, que sommes-nous, ou allons-nous?*, 1897—1898)为依据,对书籍的文化意义进行了反思(*Quant au livre. Triptyque en l'honneur de Gauguin*, Butor, 2000)。高更的文学作品,如同他的绘画和雕塑作品一样,将他置于现代性和现代主义讨论的中心。

首先,高更明显地是在作品标题的功能上做实验。其后期在波利尼西亚(中太平洋的群岛)创作的艺术作品中,他越来越多地使标题成为画面的一个明显组成部分,并且频繁地使用文字,那些文字的真实性尽管是可疑的,但它们显而易见是波利尼西亚语:“Te Nave Fenua”、“Pape Moe”、“Vahine no te miti”等。这使我们想起米歇尔·比托尔在《绘画中的言语》一书中关于在我们认识一件具体的艺术作品的过程中文字干扰或调解的论点。我们把阅读和理解这些文字当成观看这件绘画作品整个过程的有机组成部分。显而易见,它们(文字)是对特定绘画作品的一种概括或是对它的一种解说。但是,与高更早期很多绘画标题相比较,这些后来的波利尼西亚语标题却是特别的晦涩难懂,因为它们把我们领入一个意思难以把握的领域,因此一切依旧是神秘的。它们总是暗示不可言传的事物而不是意思明确的标题。在文学理论中,热拉尔·吉尼特(Gerard Genette)已经研究了他所说的文本间性(metatextuality),即文本以一种自动所指(self-referential)的方式进行自我评论的那种永恒结构。绘画标题一般情况下都会被说成是以一种超本文方式产生影响的,不过在高更的后期创作中,任何表面看来好像是绘画有机组成部分的文字说明都是有问题的。在这个领域,高更在画家如何使用文字这一方面,毫无疑问已经是一个老于此道的实验者,那就是他不把精力用于视觉图像与语言符号的明确相似,而是用于它们的分歧所具有的引起联想的强大效力。

转向高更较为普通的文学作品,我们发现了证明他在语言运用方面多才多艺的一种不同

的体裁样式。从他公开从事画家职业开始,高更在生命的最后 20 年中一直都在写作,并且在体裁样式上体现出惊人的多样性特征。这里的体裁样式不是单纯地指文学作品的种类,而是指构成这些文学作品的那些修辞策略和习惯用法。在 1884 年和 1885 年期间他已经发表了一些新闻报道和文章,后来它们被编辑成文集并冠以《综合札记》(*Notes synthétique*)的书名出版。他在 19 世纪 90 年代初期重新开始这类题材的写作,为奥里埃(Aurier)和埃米尔·博纳尔(Emile Bernard)的象征主义期刊撰稿。这是高更第一次前往波利尼西亚旅游时期。他在塔西提岛(Tahiti)的旅居生活导致了三本重要文集的产生:《阿林备忘录》(*Cahier pour Aline*, 1892—1893, 1984 年出版),是由各种札记和他写给女儿的信件选段合并而成的一个文集;《古老的崇拜》(*Ancien culte mahorie*, 1893—1894, 1951),调查研究并讲述了不再为人所知的波利尼西亚人的神话故事;《诺阿·诺阿》(*Noa Noa*, 1893—1897),是上述两本文集的发展,颇为费解难懂,下面我们还要回到对它的讨论。后来的版本又在《诺阿·诺阿》的基础上增加了一些内容,现在这本文集的标题是《形形色色的事物》(*Diverses choses*)。在这些内容如此混杂的文字作品中,我们发现了“天主教教会和现代时光”(L'Eglise catholique et les temps modernes)这样的字眼,乍看起来这是一种反对教权主义的辩论术,但却被高更发展成关于现代文化及信仰的一种评论方法,其中包括综合了不同宗教信仰的一种文学表现形式。在他第二次和最后一次旅居波利尼西亚期间,留下了一部评论集的手稿,或更恰当地说是一部关于巴黎批评家的评论集:《艺徒传奇》(*Raccontars de rapin*, 1898—1902, 1951 年出版)。他还重新开始了新闻写作活动,不过,这一次他在报纸《微笑》(*Le sourire*, 1899—1900)和《胡蜂》(*Les guepes*, 1899—1901)上发表的文章,采用的是一种有悖常情的殖民地新闻报道的形式。他最后的创作也许是他最有造诣的文字作品,这本《之前与之后》(*Avant et après*, 1903, 1923 年出版)的英译本标题《私密日记》(*Intimate Journals*)与原文的内容相去甚远,因为原文远非一种日记或自白、忏悔类的题材,而是一种使现代文明与所谓的原始文化形成鲜明对比的一件叙事性作品,它通过一系列堪与波德莱尔相媲美的双重对立和两重性,破坏了日记和自白这两种类型的文学样式。除了这些精心编辑的文学作品之外,我们还拥有这一期间高更与家人、朋友和艺术合作者的来往书信。像其他优秀的来往书信一样,比如福楼拜(Flaubert)的来往信件,这些书信不是单纯的私人信件,因为它们包含着似乎暗示了一个更大读者群的各种论点和陈述。

179

在考虑上述高明的多样化的写作风格之前,我们需要更加仔细地研究《诺阿·诺阿》,这是高更最著名的文学作品。在高更最后的 12 年中,有 10 年的时光是在波利尼西亚度过的,一开始是在塔希提岛,最后是在马克萨斯群岛(位于南太平洋东部)。他的欧洲逃离计划只因在巴黎的两年逗留而被打破,这两年的时间具体地说是从 1893 年到 1895 年。在 1893 年暂时回到巴黎时,他忙于塔西提岛绘画作品的出版事宜,尽管这批近期画作的主题是陌生的和异国情调的,但他仍然希望高价卖掉它们,以确保它们在前卫艺术领域和艺术市场中的声誉。第一步毫无疑问是举办一个展览,关于这个展览他与丢朗-吕厄(Durand-Ruel)进行了充分的筹划。除此之外,他还果断地决定撰写一本书,讲述他在塔西提岛的生活经历。该书一旦出版,必定有助于向公众和收藏者解释他的新艺术。因此,这肯定会是一个说明文字与绘画相互补充的证据,而且更为有效的是这是他的自述。这一计划的结果便是《诺阿·诺阿》一书的问世。然而,

从一开始这就不是—件很简单的事情。首先,高更要寻找—个功成名就的作家配合他的冒险活动,而且这个作家还是—个对自己艺术事业持赞同态度的艺术批评家,这个人就是夏尔·莫里斯。

1889年夏尔·莫里斯(Charles Morice)出版了—部最有影响的象征主义文学理论著作《明天的文学》(*La littérature de tout à l'heure*),在当时他被认为是—位最重要的诗人、批评家和理论家。双方商定,夏尔·莫里斯负责润色和修改高更的草稿并配上他自己的诗,以便提高这本书的文学水平。夏尔·莫里斯与出版公司的交情同样也被认为有利于该书顺利地出版。可到头来,直到1897年才在《白色学刊》(*La revue blanche*)上读到—些选段,而整本书则到1901年才面世。人们认为导致这部文学作品延期出版的部分原因是夏尔·莫里斯没能有效地完成这项出版计划,因此他对这部文稿所做出的贡献被认为与高更的贡献是不可同日而语的。然而,简单地认为莫里斯应该受责备就会忽视这样—个事实,即高更本人下决心要在与—位专业作家合作的前提下涉足文学创作领域并进行—番尝试,这才导致了—个极其新颖但可能有缺陷的计划的产生。除了上述情况之外,我们也能够体谅高更打算用版画来装饰《诺阿·诺阿》的明确意图,即使它在某种意义上成为—本艺术家的书,但这一意图同样也没有实现。换言之,我们明白了—种不稳定的结合或—种冲突不仅存在于作为个体的高更和莫里斯之间,而且还存在于他们各自所属的艺术惯例和文化或社会经济领域之间。—个古怪而又直接的后果是,尽管《诺阿·诺阿》意义重大且享有盛名,但它却成了—部没有确定文本的书,而且也不可能提供—个确定的文本。现存两个不完美的版本:—个是高更从未使其处于—种出版状态的原始草稿,目前被认为是高更的真迹;另—个是与莫里斯的合作版本。

文学传统与非文学实验如此不稳定的结合在高更的其他风格多样的文本中同样十分显著。《之前与之后》—书的开头就说“这不是一本书”(Ceci n'est pas un livre),接着便开始使他的写作与乔治·桑(George Sand)或左拉的虚构性小说、让-雅克·卢梭的忏悔文学作品保持距离。高更解释说“这不是我的行当”(je ne suis pas du metier)。但是,《诺阿·诺阿》的叙事性策略和技巧确实属于文学行当,它们明白无误地与文学传统有关。换言之,高更以—种通用的否定方法开始了他的文本写作,即否定该文本实际上是在引诱我们以—种通用的混合方式进行阅读和理解,要警惕其语言文体作用和劝诱能力在—过程中的有效发挥,而且还要将这些作用和能力置于文学专业之外的绘画领域。因此,说高更为了操纵他的读者并使他们接受—个错误假设而轻率地对待普遍差异并不过分,这个错误假设就是:他们正在阅读的—not—本真正的书。这不是一本书,而是一本自称不是一本书的书。

高更,画家的文本和体裁

让我们重新回到马塞兰·普莱纳和文字与视觉表达领域之间的符号距离观的话题,当时高更正在探索绘画领域与文学领域之间的差异,目的是为了确立—种新的类别:—种适合于其画家-作家(peintre-écrivain)的双重身份的文本。正如《诺阿·诺阿》原始计划所暗示的那样,

他这样做的目的不是为了创造某种更加新颖的东西：一种独特的画家撰写的文本。在“这不是一本书”这一计谋背后的不真诚性在于操纵体裁范畴和特性方面的一种复杂的自觉意识。这是贯穿于高更文学作品的一个特征，苦心经营着一个同时分享绘画和文学领域、但又不属于其中任何一个的通用混杂风格。在莫里斯没有添加内容的《诺阿·诺阿》的原始文稿中，高更用一种真正的现代主义的手法来处理自传与虚构、自我暴露与自我神秘化、互文性与艺格敷辞(ekphrasis)同时并存的关系，探索了以第一人称形式提供的各种不同迷惑读者的计谋。在某种程度上，《诺阿·诺阿》(意为“芳香四溢”)是在讲述对遥远岛屿一种异域情调的探险，这是整个游记文学中司空见惯的一种传统主题，并且把贝尔那丹·圣-皮埃尔(Bernardin de Saint-Pierre)的《保罗和圣母》(*Paul and Virginies*)或皮埃尔·洛蒂(Pierre Loti)的《洛蒂的婚礼》(*Le mariage de Loti*)改编成小说，再经过高更时期的插图游记，特别是在波利尼西亚经常作为主要角色的《环球旅行》(*Le tour monde*)中得到更新。在另一种意义上，《诺阿·诺阿》是对这样一种文学传统所进行的一种明确无误的讽刺性模仿，如标题为“真理—错误百出的真理”的最后结尾部分，在这样一种讽刺性模仿中他删去了引言中把法国殖民地的平庸而不舒适的生活简单地描绘成一种异国情调这一部分的内容。

我们读高更的文学作品越多，就越能感受到他对文字策略熟练而自觉的驾驭能力，从而使我们认识了一种与众不同的表现形式，即一种艺术家的文稿。我们不应该对高更精湛的文字功夫感到吃惊，因为他曾经是巴黎马拉美象征主义小组中的一个成员，而且对波德莱尔颇有研究。我们也不应该对那种强调一般性的自觉意识感到惊讶，因为这完全是时代的问题。虽然今天我们或许会把关于文学体裁的自觉意识与从罗曼·雅各布森(Roman Jakobson)到热拉尔·热内特(Gérard Genette)理论中的创新联系起来，但是关于文学题材或修辞学方面的争论却是永恒的。在高更时代，费迪南·布吕内蒂埃(Ferdinand Brunetière)在一系列的讲座(1889年)中卓越地实现了风格理论的现代化，这一系列讲座力求为各种文学题材的同时并存和相互作用提供一种达尔文式的理论基础，它后来被冠以《文学题材的演变》(*L'évolution des genres*)之名出版。甚至高更的来往信件都能够被置于上述关于题材的自觉模式之中，因为正如上面所暗示的那样，他的信件通常采用大众说话的口吻和态度，再加上在场状态和适当的表达方式，从而与个人的自发行为形成对立。

高更撰写的文本完全可以作为艺术家笔下文学作品的一个典范，因为它们通过如此不固定的多才多艺和创造状态，在介于马塞兰·普莱纳称之为他的视觉作品体系和对于由视觉符号提供的可能存在的文学样式所进行的一种探究之间的连接处发挥着作用。他的文字作品并不直接等于他的绘画作品，也不是关于其绘画作品的一种简单的阐释。它们进入了一个独立的意义领域，探索文学的体裁样式，与此同时又与视觉艺术家的使命和实践保持着种种联系。我们在阅读和理解这些文字作品时必须牢记这样一种双重性。它们凭借混杂性获得了一种明确的表现形式。以上所述包括把创新或时代错误、追随的模式变成它们确定的规范和违规。因此高更的文学作品享有独立的身份，它们不是作为其视觉艺术的一个单纯附属物而存在的。

结 论

虽然关于高更的个案研究无疑不足于说明所有艺术家的文学作品,但是它确实提出了我们应该怎样理解此类文学作品这一核心问题。读高更撰写的文本不仅使我们思考我们为什么要读它们,而且还不可避免地导致我们更为普遍地反思我们应该如何理解艺术家所说的话。它提醒我们,作为读者我们需要了解有关这些文本语用学(pragmatics),换言之,就是要了解它们的个体反应或公众看法的源头,掌握围绕它们的出版与接受的种种变化。它还提醒我们,作为读者,我们必须充分意识到此类文学作品写作所使用的普遍惯例,另外我们必须同时要知道这样一个真相,即这些惯例是通过它们与一个独立领域的关系而被超越、取代或重新定位的,这是艺术家的“专长”(métier)。最后,但不是最不重要的,它请求我们要这样去理解两个领域之间的上述关系,它不是显而易见的相等,却是活跃的相互作用,甚至是一种富有成效的对抗。

参考文献

- Brunetière, F. (1890) *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Hachette
- Butor, M. (1969) *Les mots dans la peinture*, Flammarion
- Butor, M. (2000) *Quant au livre. Triptyque en l'honneur de Gauguin*, Bibliothèque nationale de France
- Dubrow, H. (1982) *Genre*, Methuen
- Genette, G., Jauss, H. R., Schaeffer, J-M., Scholes, R. et al. (1986) *Théorie des genres*, Seuil
- Goldwater, R. and Treves, M. (1945, 1972, 1985) *Artists on Art from the 14th to the 20th century*, J. Murray
- Guérin, D. (1974) *Gauguin, Ovirî, écrits d'un sauvage*, Gallimard
- Herbert R. L. (ed.) (1964) *Modern Artists on Art, Ten Unabridged Essays*, Prentice-Hall
- Hobbs, R. (1996) *L'apparition du peintre-écrivain* in K. Cameron and J. Kearns, (eds), *Le champ littéraire 1860—1900*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, pp. 127 - 37
- Jirat-Wasiutynski, V. (1978) *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, Garland
- Jouin, H. (1883) *Les artistes écrivains*, A. Quantin
- Kandinski, W. (1947) *Concerning the Spiritual in Art*, George Wittenborn. Written 1910 and first published (1912) as *ber das Geistige in der Kunst*, Piper-Verlag
- Kemal, S. and Gaskell, I. (1991) *The Language of Art History*, Cambridge University Press
- Lee, R. W. (1940 and 1967) *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Norton
- Lessing, G. E. (1766) *Laokoön, oder die Grenzen der Malerei und Poesie (Laokoön, an Essay on the Limits of Painting and Poetry)*, repeatedly translated into English and French
- Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press.
- Pleyne, M. (1977) *Système de la peinture*, Seuil. Previously published in *L'enseignement de la peinture*

- (1971), and trans. by Sima Godfrey (1984) as *Painting and System*, University of Chicago Press.
- Praz, M. (1970) *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Oxford University Press
- Ratouis de Limay, P. (1921) *Les artistes écrivains*, F. Alcan
- Schaeffer, J.-M. (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil
- Thomson, B. (1987) *Gauguin*, Thames & Hudson
- Walley, N. (1985) *Noa Noa, Gauguin's Tahiti*, Phaidon
- Welchman, J. C. (1997) *Invisible Colours: A Visual History of Titles*, Yale University Press
- Wellbery, D. E. (1984) *Lessing's Laocoön, Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge University Press

第 15 章 尼采与艺术家

迈克尔·怀特

艺术,唯有艺术,除此之外别无他物!它是使生活变得可以接受的重要手段,对人生有着巨大无比的诱惑力,是生命的高度兴奋剂。

——尼采《权力意志》

在《善恶之彼岸》(*Beyond Good and Evil*, 1886)中,尼采把他对人的看法简洁扼要地形容为造物与创造者(*creature and creator*)这两个极端的统一体(Nietzsche, 1973, p. 155)。这就使他哲学著作中一对密切相关的自然倾向相互补充。这对密切相关的自然倾向是,一方面强调被迫在一个残酷而无意义的世界中求生的人的动物本能和天性的倾向,另一方面又赋予能够从这样一种混乱体验中锻造出意义的人富有艺术创造力的倾向以压倒之势的价值。当时尼采的独创性就在于他把造物与创造者看作相互缠绕而非相互对立的两个极端。尽管他从德国浪漫主义传统那里继承了关于伟大的艺术赋予瞬间顿悟以存在形式这一观点,但是他却坚决地拒绝接受任何关于这种顿悟可能是一种对生活重负的摆脱,或是一种超出一般经验之直觉的观点。他强调的是创造性的生存方式,并继而把艺术家看成对宗教禁欲主义和形而上学的理想进行矫正的人。

显而易见,某些现代主义思潮,特别是德国表现主义,对于生命力的直觉性和过剩性的强调源自尼采那些曾经引起激烈争论的词汇,一些典型例子将在下面讨论。这种情况导致了尼采式艺术家(Nietzschean artist)这一流行概念的形成,所谓尼采式艺术家,即艺术家作为一种自然人、一个具有物质性力量和自发能量的人,只对他自己负责。然而,除了这种言过其实的超人艺术家形象之外,在尼采关于远至柏拉图和亚里士多德的美学理论的创造性活动的论述中,确实有着精妙之处。他同样也对以后诸如弗洛伊德、海德格尔和德里达这一类的思想家们产生了深刻的影响。就尼采对艺术家的描绘而言,他想方设法使乍看上去不相容的两种东西结合起来:关于创造性主体的某种心理学描述和使存在获得意义的一种艺术思想。如果艺术制作被视为一个关乎生理学的活动和神经系统或其他别的身体变化过程的副产品的話,那么,它怎么能够从其自身创造出价值或者确定我们赖以生活的准则呢?答案是在遥远的过去,它是尼采从任何一个机械论的或生物学意义上的生理机能决定论那里得到的。对他来说,身体一直都是某种心理学意义上的身体,是艺术家创作活动的典型特征。

狄奥尼索斯精神和阿波罗精神

让我们回到 1877 年尼采公开出版的第一部著作《悲剧的诞生》(*The Birth of Tragedy*)，它开门见山地提出了就艺术的可能性来说必不可少的两种性格，即狄奥尼索斯性格和阿波罗性格(Nietzsche, 1967a, § 1, p. 33)。尼采强调说，这两种性格将分别在身体处于狂喜(*intoxication*)和梦境(*dream*)的状态中被发现。希腊悲剧的成就很可能已经把这两种身体状态置于一种恰当的关系之中。然而，正如所见，他所描绘的这两种状态迅速超越了纯粹意义上的肉体。伴随一种热情洋溢的酒神精神的极度兴奋体验而来的，是一种不断增长的力量感和与他人发生联系的强烈愿望。反过来，使肉体平静下来的太阳神精神的梦境却任凭各种美丽的幻觉出没，它们深深扎根于全神贯注于此的任何人的心灵深处。考虑到尼采的讨论对象是悲剧这一明显的综合艺术，所以这两种自然倾向一方面向音乐倾斜，而另一方面则是向视觉意象倾斜。酒神精神在舞蹈和运动中得到充分的显现，而太阳神精神则在形象创造中得到清晰的展示。所有复杂的关系都由于距离和关照而最终得以完善。

《悲剧的诞生》中关于古典文化的阐释，是对一个世纪前在歌德或温克尔曼时代的德国流行的解释所进行的彻底挑战。尼采关于酒神精神的重新发现(*rediscovery*)表明在苏格拉底之前的希腊对于本能力和源自过剩精力的艺术活动已经持有一种健康的态度，但尼采后来把这种过剩精力比作性欲的放纵和性欲的奥秘(Nietzsche, 1968b, p. 109)。不过，将太阳神精神形容为沉溺于幻觉享受，同样也是对通常与希腊罗马古典时期相关联的秩序和理性标准的一种背离。但是，在完成了关于悲剧诞生的描述之后，尼采继续描述了他从欧里庇得斯的剧本中所看到的悲剧的结束。正如他所描述的那样，在后者的“具有审美观点的苏格拉底思想”中，尼采目睹了太阳神精神堕落成“冷冰冰的思想”，以及受到理性辩论的猛力冲击。当太阳神精神的梦境消失时，通往酒神精神的道路同样也受到了阻塞：

蓬勃发展和枝叶茂密的哲学思想在不断地排挤艺术，从而迫使它紧紧地缠上了辩证逻辑这根树干。太阳神精神的倾向已经逐渐退回到了逻辑系统性组合的保护膜内；正如我们在欧里庇得斯的悲剧作品所注意到的某种类似情况，酒神精神实行自然主义的转变也是如此。柏拉图对话体作品中的辩证法主人公苏格拉底使我们想起欧里庇得斯悲剧中主人公的类似性格，即他必须通过说理和反说理来捍卫他自己的行为，并且在这一过程中经常面临失去我们的悲剧怜悯的危险(Nietzsche, 1967a, § 14, p. 91)。

因此，概括地说，在悲剧中尼采认识到了太阳神阿波罗精神和酒神狄奥尼索斯精神这两种联合发挥力量的力量。酒神精神向下直达令人兴奋无比而又使人惊恐不安的混乱的本能力量，而太阳神精神的狂热想象力提供了可忍受的、确实是美丽异常的健康精神状态，凭借它(健康的精神状态)上述无序和混乱的本能力量才能够找到表现方式。他于是谈到了“通过太阳神的妙

185

计使酒神的智慧得到象征性的表现”(Nietzsche, 1967a, § 22, p. 131)。

尼采在关于悲剧的思考中,还对亚里士多德著名的净化理论提出异议,这一理论如此强调情节,尤其是行为,以至于把悲剧定义为“一种行为的模仿”。观众通过理智地领会悲剧情节中(好人遭罪)的厄运而使自己危险的情绪得到了净化。而尼采则将音乐置于情节之上,并把引起怜悯和同情的因素(*pathos*)而非习惯行为(*praxis*)看成传达思想感情的主要媒介物。尼采认为,悲剧不是情感的一种释放方式,相反它使情绪更加激动,并且认为即便是以其最恐怖的形式出现,也是对人生的再次肯定。与此同时,他关于酒神精神和太阳神精神是生理上正常状态的描述导致他使创造过程、艺术产品和它们的影响相互关联(see Silk and Stern, 1981, p. 234)。尼采对于故事情节的逻辑推理方法的兴趣不及对于艺术冲动的起因兴趣大;作为艺术作品的一个成功范例,成功的悲剧就在于它设法回归生命自身。一开始,酒神精神需要通过太阳神精神的面纱才能感觉到,但是,正如尼采所形容的那样,悲剧的整体效果注定是要破坏这一计谋,并且让“阿波罗最终[说]狄奥尼索斯的语言”。受众的体验正好与悲剧诗人的体验完全相同,即使人感觉到肉体活力有增无减的一种共同的欣喜若狂状态:

所有的艺术都对肌肉和感官行使暗示的力量,它们(肌肉和感官)作为艺术家身体气质的组成部分原先都是十分活跃的:这种力量永远只与艺术家交谈——它与身体的某种极其微妙的灵敏性进行交谈[……]所有的艺术都振奋精神、增强力量、激起欲望[……],即便是在今天,人们仍然用自己的肌肉进行倾听,他们甚至用自己的肌肉进行阅读(Nietzsche, 1968a, [809], pp. 427 - 8)。

返回艺术家的经验不仅把最积极的意义寄托在艺术冲动的源头,而且如尼采本人所意识到的那样,还标志着与强调远距离的凝神关照和赋予观众作用以特权的美学传统的一种决裂。尼采曾想象撰文对抗康德的传统,尽管他对于康德本人的了解好像一直都是不完全的,其中很多信息来自第二手资料。他曾深入研读的一部原作是叔本华 1819 年的《意志和表象的世界》(*The World as Will and Representation*)。这部著作作为尼采的第一批著述做了主要论题和时间上安排,但是他最终得出的结论,即审美判断力只可能根据最大限度利害关系的合理观察、根据艺术家的观点来获得这一结论,却与叔本华的立场是相矛盾的。

186 在《悲剧的诞生》中,尼采直截了当地承认酒神精神与太阳神精神的一致性相当于叔本华的意志与表象之间的差异性。根据第一个术语,叔本华把世界的本质形容为盲目的力量,根据第二个术语,他把世界的可视性和可获得性与人的洞察力联系起来(see Schopenhauer, 1969)。由于被迫生活在表象世界即一个只有外观的王国之中,我们能够感知到的那些对象只不过是投射在意志之上的一块面纱。尼采对于叔本华的理解集中在当意志对于意识来说是最清楚明白时后者所描绘的两个瞬间。第一个瞬间是我们拥有我们自身肉体的体验。作为我们自身意志的特定对象,肉体是我们体验我们自身的意愿(willing)与意志(the Will)之间产生冲突的地方,以满足造成极度痛苦与失意的无止境的欲望、挫败的需要。第二个瞬间对叔本华来说意义是十分重大的,它注定是要在审美经验,尤其是在他认为是对意志的直接复制的音乐审美体验中获得的。叔本华在两个瞬间之间进行了区别;肉体体验仍然被束缚在个体化表象的

世界中,相反审美沉思却能够接近“纯粹理解力”,在那里主体暂时摆脱了个性而与意志合二为一。这一观点引起了尼采的共鸣,这一共鸣出现在《悲剧的诞生》一书重复两次的声明中,该声明是“存在于世界永远地被证明是合理的只是作为一种审美现象(aesthetic phenomenon)”(Nietzsche, 1967a, § 5 & § 24, pp. 52, 141)。不过,显而易见,尼采的正当理由的概念形成,截然不同于在叔本华那里发现的任何一个概念。用他最终拒绝净化的同样方法,尼采不把艺术看作对于强烈欲望的满足或释放,而是增强。他对于酒神精神和太阳神精神的生理学各个方面的强调,也是企图把叔本华对通过具体表现和审美经验获得的知识种类之间所做的划分合并起来的一种尝试。不管怎样,一种二元结构的保留将是《悲剧的诞生》一书理论上最大的弱点。

权力意志

当酒神精神明显与充满生命活力的本能和天性相连接时,其搭档太阳神精神的起源对于尼采来说,除了一种传统的本质与存在、形式与外观的对抗之外,却是难以解释的。即便太阳神精神被认为是从属性或继发性的,其形而上学基础的痕迹也是相当明显的。因此,在他随后的著述中,尼采正式把太阳神的梦想纳入酒神的极度狂喜状态,并使两者与同宗教道德和形而上学相联系的堕落相对抗。要做到这一点,就必须完全改变这两个术语从一种形而上学体系到一种心理学体系的关系,这一转变的核心是欲望升华的概念。狄奥尼索斯和阿波罗不再是质的区别,而是不同层次的同一个基本欲望的表达方式,即他最终将冠以“权力意志”的一种强烈欲望。在有关叔本华的另一本文字记录中,尼采把通过艺术使意志具体化改写成对艺术家的一种描述(而不是对艺术作品的凝神关照),以作为意志通往权力及其升华成为创造活动的渠道。在其逝世后收编出版的《权力意志》(The Will to Power)一书的注释中,尼采不断地将处于艺术创作状态的欣喜若狂与性冲动相提并论,并暗示“艺术使我们联想起精力旺盛的动物所表现出来的焦急不安状态”。在对 19 世纪的欧洲来说并非十分典型的某次社团集会上,他曾直截了当地把创作活动与男性性能力相比,以至发展到使“艺术家的创造本能和冲动与其体液中精子排放”相互关联的程度(Nietzsche, 1968a, [805], p. 424)。正如导言中所提到的那样,这样的声明一直都被当成是我们对作为男性生殖本能力量的化身这一尼采式艺术家形象理解的根源。

187

正是尼采著述中有关艺术及艺术家的上述问题的讨论与 20 世纪初德国艺术家企图改革或复兴视觉艺术的尝试有着极其明显的密切关系。桥社(Die Brücke)是 1905 年在德累斯顿成立的一个艺术家团体,其成员认为艺术的根源是充满生命活力的本能而非思维能力。“桥社的纲领”仅仅要求直接表现创造性的本能需求。它还陈述了“使我们的身心从更陈旧的、长期得以确立的陈旧权力下解放出来”的强烈愿望。^[1]要求肉体解放的后一个强烈愿望可以看到在桥社早期表现色情内容的绘画中得到了实现。某些评论家已经意识到桥社的特征就是要“通过艺术来赞美性”,甚或根据一种欲望升华的原则使“本能的强烈要求转变为社会认可和接受的

艺术”(Gordon, 1987, p. 14)。由此得出,在这一情境下发生的本能升华不应该被理解为(如后来由弗洛伊德所发展的)紧张和焦虑情绪的释放,而应该理解为以别的方式被克制的快乐源泉的一个通道并达到了一次性高潮。恩斯特·路德维希·基希纳(Ernst Ludwig Kirchner)曾形容他的画作是用“体液和神经创作出来的”,并在他的日记本中反复地提到一种欣喜若狂的状态,这是其艺术创作的首要前提,它容许直接的感官交流。^[2]在《权力意志》中,尼采特别指出艺术作品的效果“注定是要激发创造艺术的特定状态——欣喜若狂”(Nietzsche, 1968a, [821], p. 434)。当欲望升华的基本原则是在暗示原始本能和冲动的转化时,尼采非常清楚地知道它是能够引导我们回到刺激因素的发源地的。于是,恩斯特·路德维希·基希纳表现情人的绘画作品,或处于狂喜状态中的舞蹈者等其他表现主义艺术形象,并没有驯服和控制酒神精神,而是打算通过使我们做出艺术家的反应的方法,即直接体验艺术家的情感的方法,来让我们直接面对它。

188 在这一体系中狂喜与快感是一回事,另外,正像已经提到的那样,艺术应该激活身体力量。然而,尼采在他的著述中对丑、痛苦和恐惧等问题的思考投入了相当的精力。我们应该还记得,悲剧对他来说是生命力的增强和不安情绪的激化。因此,快感本身不是目的,而是尼采所理解的作为权力意志的各种更加普遍力量冲突的一种副产品。快感并不排除痛苦,因为权力意志的本性是要寻找抗拒和克服障碍。艺术家的创造活动可以美化丑,改变丑陋的外观,从而产生一种控制力增强的快感。然而,权力意志与艺术家的任何目的或意图都是截然不同的,指出这一点是非常重要的。欣喜若狂的状态是作为一种被完全控制的状态来体验的,我们被我们无法左右的某种东西迅速而有力地向前推动,以致它很可能会变成“活着的动物之间交流和传播的最高阶段”(Nietzsche, 1968a, [809], p. 428)。尼采几乎没有提到艺术作品本身。他经常申明的是艺术创作状态,这一状态对创造者和观看者来说是同样重要的。上述自然倾向不是在表现主义,而是在诸如表演艺术这样的 20 世纪艺术现象那里找到了贴切的解释。1962 年始于维也纳的赫尔曼·尼奇(Hermann Nitsch)的《狂欢秘仪戏剧》(*Orgies Mysteries Theatre*),利用仪式化的痛苦作为集体经验的一种手段。他的同时代人及伙伴,奥地利人阿努尔夫·赖纳(Arnulf Rainer)在想象中重现了精神病的手势和姿态,实际上是把艺术家的身体转变成了艺术作品(see Goldberg, 1988, pp. 163 - 7)。

虽然酒神精神逐渐支配了尼采的后期思想,但是他仍然为了一种“视觉的陶醉”(intoxication of the eye)在欣喜若狂的王国领地内部为太阳神精神找到了一席之地。在《悲剧的诞生》中,这一充满幻想的天性是依据梦境来描绘的;它从凝神关照中获得极度的愉悦,但同时又伴随着只与纯粹意义上的外观打交道这样一种令人眩晕的快乐感觉。不管怎样,虽然只是幻觉的,但是阿波罗太阳神的想象力“同时就是预言天赋和一般性艺术的象征性相似物,这些使生活变得可以接受和值得拥有”(Nietzsche, 1967a, § 1, p. 35)。离开关于世界的正当理由(*justification*)是一种审美现象的观点继续向前追溯,我们发现尼采关于人生欺骗之必然性的论述中最有迷惑力的言论来自他 1882 年的著作《快乐科学》(*Gay Science*)。正如书名本身所已经表示出来的,这是与经验主义相对抗的一种知识类型。然而,假如从艺术家的角度来说这真的就是科学,那么它必然也就会领悟到“欺骗和错误是人类知识的先决条件”(Nietzsche,

1974, [107], p. 163)。艺术不仅是一种“对假象的狂热崇拜”，而且还是那种确保了“作为一种审美现象存在对我们来说仍然是可以忍受”的事物(Nietzsche, 1974, [107]p. 163)。尼采对二元论持续不断的攻击使谬误与真理沿着一种单个连续体形成一条直线, 凭借这一单个连续体, 某种判断所具有的虚假性并不是必然会成为它的一个障碍, 只要它仍然提高了生命价值甚或维持了生命价值: “我们迷恋艺术(*art*)是由于我们惧怕真理的毁灭(*perish of the truth*)”这句话是《权力意志》中最著名的格言之一(Nietzsche, 1968a, [822], p. 435)。同样, 对于谎言的赞美不应该被理解为是逃避现实:

艺术是因为对现实的不满而产生的一种结果吗? 或者是由于享受幸福而产生的一种表达感激之情的方式吗? 如果是第一种情况, 是浪漫主义; 如果是后一种情况, 是表现众神的光环和赞美酒神的颂歌(简言之, 对神顶礼膜拜的艺术): 拉菲尔也是这样的艺术家; 他只是在把貌似基督教关于世界的解释奉若神明这一方面犯了错误(Nietzsche, 1968a, [822], p. 435)。

在这里将拉菲尔的艺术与赞美酒神的颂歌相提并论, 并将文艺复兴的绘画与献给酒神的颂歌归为一类, 这些都刚好证明尼采在使太阳神精神与其对立精神相互缠绕以阻止它们变成一个二分体这一方面已经达到的程度。他对浪漫主义精神的拒绝应该得到充分的注意, 因为此时他将浪漫主义精神与禁欲主义联系起来。太阳神精神的欣喜若狂将仍然包含性欲, 而耽于酒色则更恰当地与酒神精神相关联, 但是它们相互调换位置后现在变得“宁静、单纯、集中”了(Nietzsche, 1968a, [799], p. 420)。实际上, 尼采的艺术生理学发展到了这样一种地步, 即使物理学和逻辑学连接起来以申明依次获得的肉体快感, 因袭“逻辑学的和几何学的简化是力量提升所导致的某种结果”(Nietzsche, 1968a, [800], p. 420)。在重申这一点时, 尼采认为权力意志转变为艺术的升华并非一定会导致某种作品的产生。他对于创作状态和艺术家体验的继续强调使得他以开放的心态对待各种不同的表达方式, 其中的一些表达方式或许对当代读者来说也是相当令人震惊的。

189

如果作为一种直接的性感表达的酒神式陶醉似乎为表现主义的美学提供了核心要素的话, 那么, 我们仍然可以在与之结伴而来的程式化和抽象化趋势中发现太阳神精神的存在。尼采对艺术家利用风格的能力进行了不可忽略的极大赞美, 并把它与力量的体现甚至是自我控制力的获得联系起来。^[3]这是强制世界不得不呈现出一种特殊形态的过程, 而这种形态正是行动中权力意志的终极象征。当他讨论本质意义和权威性意义上的艺术时, 尼采使用了“宏大风格”(the grand style)这一短语, 这一风格是在“迫使一个人的无序混乱状态变得井井有条的能力中产生和形成的: 成为符合逻辑的、简洁的、明确的数学, 即定律(*law*)”(Nietzsche, 1968a, [842], p. 444)。假如这听起来像是一种严格的新古典主义宣言, 那么它就肯定会使我们回想起尼采在重新解释古希腊文明的基础这一方面所达到的程度。太阳神精神对于形式的喜爱与真理之间并没有特许的联系, 而实际上是其光荣的放弃:

啊, 那些希腊人! 他们懂得如何去生活。这种生活所要求的就是勇敢地在表层、褶皱层、表皮处止步不前, 喜爱外观, 相信来自整个奥林匹斯山外观的形式、色调、言辞。

这些希腊人是浅薄的——缺乏深刻的思想(*out of profundity*)(Nietzsche, 1974, preface to the second edition, p. 38)。

190 作为作家,尼采本身就是一个伟大的风格学家,在他的自传体文本《试观其人》(*Ecce Homo*)中,他甚至发展到公开宣称他拥有“轻松驾驭任何人已经掌握的所有种类的风格技巧”(Nietzsche, 1979, p. 74)。如此风格上的多样化是进行某种非体系化、非推论类型的哲学思考的一个途径,但这却要冒着受到被人们指控为颓废和堕落的危险。他所一再地提到的“宏大风格”是在19世纪后期禁欲主义背景下产生的,他断定这种禁欲主义是一种自然堕落的象征。不是风格本身对尼采有用,也不是风格自身的意义满足了尼采的需求,而是它(风格)有助于他去“传达一种状态,即一种通过符号传达出的引起同情因素的内在紧张和焦虑情绪”(Nietzsche, 1979, p. 74)。再一次离生理学只有一步之遥,因为尼采甚至根据书面形式认为风格与律动、节奏、姿势和实际上是身体行为举止的整个概念都是相联系的。^[4]权力意志通过艺术家的身体得到了证实,因此他们(艺术家)被尼采拿来与被他认为“缺乏意志的”(will-less)癯病患者进行对比,在尼采看来无能力进行交流的癯病患者是一种身体退化和道德堕落的象征。

表现主义继承了尼采迷恋风格的传统和他关于19世纪始终都是一种文化腐败堕落时代的判断(Gordon, 1987, p. 10)。我们在诸如由弗兰茨·马尔克(Franz Marc)和瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)1912年主编的《青骑士》(*Blaue Reiter Almanach*)这样的文献记载中可以看到这一倾向。这本文献中的大量插图不仅仅选自西方传统,而且还选自非欧洲文化传统、民间艺术和儿童艺术,它们与某单一风格始终都是有效的这一思想是相抵触的。不管怎样,它们的存在证实了它们都是某种冲动的全部要素。在他的《两幅画作》一文中,马尔克明确地表示:

早期拥有的那种不可剥夺的艺术风格在19世纪中叶毁灭性地崩溃瓦解了。从此不再有风格存在。它从整个世界上消失了,就好像是受到一次流行性传染病的侵袭(Kandinsky and Marc, 1974, p. 66)。

康定斯基本人在他自己的研究中追问类似的问题,特别是在《论形式问题》(On the Question of Form)一文中。通过强调体现在艺术作品中的“内在需求”,他最后总结说,“原则上不存在风格问题,或至少不存在某种内在含义与外部表象之间的不一致问题”(Kandinsky and Marc, 1974, p. 68)。正如我们在尼采的语录中所反复看到的那样,这种寻求是一种溯源到权力意志的系谱学意义上的探查。康定斯基同样也对风格与形式进行了区别,但这一区别几乎是完全挪用尼采《权力意志》中晦涩难懂评论,即“一个人成为艺术家的代价是把所有非艺术家称之为‘形式’的东西当成内容,当成‘主题本身’”(Nietzsche, 1968a, [818], p. 433)。在使艺术变成一个自行决断的问题之后,它的重要意义来自其通往一种自然力的能力,而艺术家正是这样一种通道。正是由于这个原因,尼采在自己的著述中直接赞扬的为数不多的视觉艺术家之一就是拉菲尔(如上所引),而拉菲尔的基督教主题与这位反基督(*The Anti-Christ*)作家是完全不一致的。但是,就他的艺术和他改变自然世界的的能力不是一种道德信息的载体而是以此为

乐的一种过人天赋的象征而言,尼采对拉菲尔做出他不是“一位基督徒”的评价。

作为表演者的艺术家

表现主义仍然在内在内容与外在形式之间划出一条明确的界线,其强烈程度达到了渴望外化艺术家的内在情绪。根据生理学,尼采把这个争议性问题当作“表演者的难题”来处理。早在《太有人性的人》(*Human, All Too Human*, 1878)中,他就在探索和研究关于人类交流和语言获得的各种姿势及其模仿行为的作用(Nietzsche, 1986, [1, 216], pp. 99 - 100)。他认为,这种可能性说明“风格堕落”源自“想要证明对某一事物的情感要比一个人实际具有的更加强烈的欲望”(Nietzsche, 1986, [2, 136], p. 342)。倘若太阳神精神的梦境状态已经出现了以视觉形象显现的自欺欺人片刻,那么尼采关于艺术家的进一步描绘便与对模拟和掩饰的强烈欲望所进行的一种分析有着密切的关系:

191

关于表演者的难题困扰我的时间最长。我不能确定[……]一个人是否仅仅从这个角度才能够把握“艺术家”这个充满危险的概念[……]。善良的错误;对于模仿的酷爱如同一种自然力量迅速扩大激增,像一股洪流把一个人的所谓“性格”冲到一旁,并将其覆盖,有时甚至彻底毁灭它;这是对一种角色和面具、对于表象[……]的内在渴求(Nietzsche, 1974, [361], p. 316)。

尼采的分析有助于描绘两种类型的艺术家-表演者(artist-actor)的基本特征。第一种类型如上述引文所指定的,是以一种肯定的方式进行模拟,并不追求明确的功利或者效用,而是沉迷于扮演某种角色。第二种类型追随“风格的堕落”,并使自己沉溺于装模作样的行为中。在尼采看来,这是“现代派艺术家”的痼疾,这类艺术家“根据他的生理学是癯病患者的最近亲,他们同样也是以这一病态为其一个典型特征的”(Nietzsche, 1968a, [813], p. 430)。他对于现代派艺术家的分析与诊断偶然发现说谎的爱好最终堕落成一种虚无主义而不是人生确认的自我轻蔑。尽管这一分析似乎极其适合表现主义,但是其过分的行为似乎与第二种类型而不是第一种类型的艺术家有着惊人的类似之处,这一评论方法是由尼采为了一个特殊的批评对象而逐步加以阐释的,这个特殊的批评对象就是里夏德·瓦格纳(Richard Wagner)。《悲剧的诞生》包括一篇献给瓦格纳的前言,其中充满了对瓦格纳复兴德国文化的希望和赞美之辞,但该书出版之后,这两个人便彻底闹翻了。1888年尼采(在瓦格纳去世后)发表了《瓦格纳的境遇》(*The Case of Wagner*),在这本书中他指控后者“败坏音乐”。事实上,他是在质疑瓦格纳是否是一个纯粹意义上的音乐家,并将他描绘成一个利用廉价的视听效果使观众着迷并迫使他们退场的演员。在尼采的眼中,瓦格纳貌似一个伟大的天才人物,但并不是一个真正的艺术家。他的音乐没有表达出权力意志,因为在他本人与被迫处于被动的接受者而非主动的倾听者的观众之间并不存在任何意义上的交流(Nietzsche, 1967b, § 6, pp. 167 - 9)。一种性别限制条件同样也是在关于瓦格纳的评论中发现的,这一性别限制条件体现了他的音乐对于女性的吸

引力和感染力(Nietzsche, 1967b, § 5, p. 166)。一如德里达(Derrida)所指出的,尼采关于创造力的著作是根据界于“一方面是积极的、增进知识的生产能力及男子气概,与另一方面是物质性的、不生产的被动性和女性”之间的种种古代差异来发挥作用的(Derrida, 1979, p. 79)。不管怎样,这一专门术语的细微差别必须要仔细认真地领会,正如《快乐科学》中提出这一行动者难题的部分所得出的结论:

192 最后,是女人问题。反思整个女性的历史:成为女演员难道不是她们首要的和重要的事情吗?请听一听曾经使女人着迷的内科医生的评价吧;一劳永逸地爱她们——让你自己“被她们迷住”!最终结果永远是什么?那就是她们“用什么来装扮自己,即便在她们赤身裸体的时候”。女人是如此的爱好艺术。(Nietzsche, 1974, [361], p. 317)

在这一段文字的结尾扮演一词两次使用“自我扮演角色”(sich geben)的意思是指,在女人献身(脱光衣服,不再抗拒诱惑)时,她们出卖了自己(用某种东西装扮自己,举止行为异常)。尼采是在暗示,女人不仅极其爱好艺术,而且还是掩饰真实感情的终极者。该细节间接表明的那种强烈受性欲影响的意外冲突,阐明了尼采用来构想出权力意志以及它与艺术之联系的那种热情奔放的态度。它一再地出现于利益冲突和优势争夺而不是关于对象的凝神关照之中。假如权力意志的升华变成了创造力,那么性欲本能的健康表达方式可能会是什么?当其艺术家的角色是由一个女性来扮演的时候,尼采显露出不安的情绪。的确,尼采关于女性艺术才能的论述一般说来是很难与他关于艺术生理学的主张一致起来的。因为,正如伊里加拉(Irigaray)在回应德里达时所指出的那样,在对艺术家的描述中关于男女对立范畴的解构,间接地表明“生理学”对于男女两性来说是相同的,这一观点遮蔽了自然的极度揶揄或恐惧状态,而且是用艺术的方法来掩饰这些自然的极度揶揄或恐惧状态的(Irigaray, 1991, p. 117)。这一问题也许通过参考尼采关于创造力著作中的一个持续性主题得到了深入的研究,在这样的著作中性别差异被提至最大限度,即怀孕和分娩。

在《查拉图斯特拉如是说》(Thus Spake Zarathustra)中,尼采曾暗示或许真的存在一种女人最终的真理:“女人的一切都是令人迷惑不解的,而且所有关于女人的事情只有一个解决方法:那就是所谓的怀孕。”(Nietzsche, 1969, p. 91)尼采的这一类声明是有其特定背景的,即威廉明妮(Wilhelmine)时期的德国对待女性的基本态度和这一时期兴起的女性运动(Derrida, 1996)。尽管反对这种显而易见的生物学决定论,但是一些女性积极而有效地把它与正在迅速发展的“身体文化”(body culture)结合起来,以作为抵制当代社会的故作正经及其对身体功能之否定的一种手段。关于此事的一个有趣的案例就是艺术家保拉·莫德泽内-贝克尔(Paula Modersohn-Becker),对她来说母亲和孩子的形象是具有深刻含义的。没有过分的多愁善感,她关于母亲主题的绘画作品把她们塑造成经常是伴有果实或植物的具有纪念碑性质的生命的给予者,这些形象强调和突出了母亲输送养分的功能。虽然这一主题出现在她1901年阅读《查拉图斯特拉如是说》(她对这本书的反应是肯定的)之前,但是它与尼采强调怀孕是女性之天命的观点是非常一致的。保拉·莫德泽内-贝克尔对于这一主题的处理并不是说教性质的,

而是试图从一种身体在场和充裕的感受中恢复常态。

一如尼采所有关于生理学的谈话,在他看来,分娩不只是一种生理学意义上的单纯的减少程序,因此他在《偶像的黄昏》(*Twilight of the Idols*)一书中的一个极不寻常的段落中把它(分娩)与整个酒神精神体验的戏剧性场面联系起来:

193

根据神秘的宗教教义,痛苦是神圣的:那种“分娩的痛苦”使一般意义上的痛苦变得圣洁——一切都在形成和成长中,那是保证了未来的一切,假设出痛苦的一切……由于永远因创造性存在而高兴,由于永远自我确认的生命意志,所以这种“分娩痛苦”必然也是永远存在的……所有一切都包含在酒神狄奥尼索斯这个名字之中。
(Nietzsche, 1968b, p. 110)

对抗痛苦和确认生命是存在于上述关于《悲剧的诞生》讨论中的两个熟悉的主题,现在我们可以怀着更大的兴趣来对这部书的书名进行详细的阐释了。尼采在“分娩的痛苦”(pains of childbirth)这一短语上加上引号的做法,表明对它们的描述不只是字面意义上的,它们代表着更广义上的创造力的难题。这可以被理解为这位自己不能生育的哲学家企图盗用这种能力并把它置于酒神的男性标志之下吗?如果这样,就会过低地估计尼采在美学史上所造成的彻底转变。因为,如果这种“艺术生理学”(physiology of art)真的意味着什么的话,那么它就是否定艺术仅仅源于人的主观。事实上,“艺术就好像是人身体内的一种自然力,并且要毁灭这个人,不管他是愿意还是不愿意”(Nietzsche, 1968a, [798], p. 420)。与此同时,艺术从艺术家体内诞生出来的观点揭示出它不是一个机械有机体,而是不受某单一意识制约的各种易变力量的一种统筹安排。正如查拉图斯特拉所陈述的那样,“一个人必然具有内在的混沌无序状态,并因此产生出一个舞蹈之星”。(Nietzsche, 1969, p. 46)。尼采认为,这种正在形成中的无序状态是权力意志的行动,从艺术家的角度来看的艺术就是一个最有说服力的例子。

注 释

[1] “由于信仰进化论,就新一代的创造者和欣赏者而言,我们通通把他们叫作年轻人。作为代表未来的年轻人,我们渴望使我们的生命和肢体从久已确立的旧权威中解放出来。任何一个直接而真实地描绘自己创作冲动的人都是我们中间的一员。”(“Mit dem glauben an Entwicklung an eine neue Generation der Schaffenden wie der Geneissenden rufen wir alle Jugend”)(Manifesto of *Die Brücke* reproduced in Gordon, 1987, p. 129)

[2] “因为这些绘画作品是用血液和神经而不是通过冷冰冰的理性推理创造出来的,所以它们是在进行直接的和给人以启迪的讲述。”(Kirchner, 1925, p. 70)

[3] “‘用风格’来形容某个人的性格”——一种伟大而罕见的艺术!那些全面审视了自己天性中的各种力量和弱点人经常这样做,这些人还使他们的天性适应于一种艺术方案,直到它们之中的每一种力量都貌似艺术和理性,甚至就连缺点也能愉悦眼睛。(Nietzsche, 1974, [290], p. 232)

194

[4] “我不只是用手写作/我的脚也渴望参与。/坚定、自由、无畏,我的脚/穿越田野奔跑。”(Nietzsche, 1974, Prelude in German Rhymes #52, p. 63)

参考文献

- Blondel, E. (1991) *Nietzsche: The Body and Culture*, trans. by S. Hand, Athlone. Originally published in 1986
- Derrida, J. (1979) *Spurs: Nietzsche's Styles*, trans. by B. Harlow, University of Chicago Press. Originally published in 1978
- Diethel, C. (1996) *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*, de Gruyter
- Golberg, D. (1988) *Performance Art*, Thames and Hudson
- Goedon, D. (1987) *Expressionism: Art and Idea*, Yale
- Heidegger, M. (1991) *Nietzsche*, trans. by D. F. Krell, HarperCollins. Originally published in 1961
- Irigaray, L. (1991) *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*, trans. by G. C. Gill, Columbia University Press. Originally published in 1980
- Kandinsky, W. and Marc, F. (eds) (1974) *The Blaue Reiter Almanach*, new documentary edition with an introduction by K. Lankheit, Thames and Hudson. Originally published in 1912
- Kemal, S., Gaskell, I. and Conway, D. (eds) (1998) *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge University Press
- Kirchner, E. L. (1925) 'Über die schweizer Arbeiten von E. L. Kircher,' in C. Einstein and P. Westheim, (eds), *Europa Almanach*, Potsdam, Gustav Kiepenhauer Verlag, pp. 66 - 74
- Krell, D. F. and Wood, D. (eds) (1988) *Exceedingly Nietzsche: Aspects of Contemporary Nietzsche Interpretation*, Routledge
- Nietzsche, F. (1967a) *The Birth of Tragedy*, trans. by W. Kaufmann, Vintage Books. Originally published in 1872
- Nietzsche, F. (1967b) *The Case of Wagner*, trans. by W. Kaufmann, Vintage Books. Originally published in 1888
- Nietzsche, F. (1968a) *The Will of Power*, trans. by W. Kaufmann and R. J. Hollingdale, Vintage Books. Originally published in 1901
- Nietzsche, F. (1968b) *The Twilight of the Idols*, trans. by R. J. Hollingdale, Penguin. Originally published in 1888
- Nietzsche, F. (1969) *Thus Spake Zarathustra*, trans. by R. J. Hollingdale, Penguin. Originally published in 1885
- Nietzsche, F. (1973) *Beyond Good and Evil*, trans. by R. J. Hollingdale, Penguin. Originally published in 1886
- Nietzsche, F. (1974) *The Gay Science*, trans. by W. Kaufmann, Vintage Books. Originally published in 1882
- Nietzsche, F. (1979) *Ecce Homo*, trans. by R. J. Hollingdale, Penguin. Originally published in 1908
- 195 Nietzsche, F. (1986) *Human, All Too Human*, trans. by R. J. Hollingdale, Cambridge University Press. Originally published in two parts 1878—9
- Ramplay, M. (1993) 'Physiology as art: Nietzsche on form', *British Journal of Aesthetics*, 33 (3), 271 - 82
- Schopenhauer, A. (1969) *The World as Will and Representation*, trans. by E. F. J. Payne, Dover.

Originally published in 1819

Silk, M. S. and Stern, J. P. (1981) *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press

Young, J. (1992) *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge University Press

第 16 章 维特根斯坦,描绘, 以及阿德里安·斯托克斯(论塞尚)^[1]

保罗·史密斯

我想我们企图寻找解释的尝试为什么是错误的的一个原因,就在于我们只用恰到好处和令人满意的方式把我们所知道的一些信息组装起来,而不再添加任何东西。因此,我们试图得到解释的满足和快乐来自解释本身……我们只能描述说人生就像那个样子。

——维特根斯坦对弗雷泽《金枝集》的评论

直到最近,关于阿德里安·斯托克斯(Adrian Stokes)的成就,最常见的都是就一两个颇为不同的方面所进行的描述。一方面,斯托克斯被说成是通过运用西格蒙·弗洛伊德和梅拉妮·克莱恩(Melanie Klein)的精神分析学(psychoanalysis)引发出他关于艺术表现形式的一种解释。根据这种说法,形式之所以是有意义的,是因为就艺术家而言,它不仅体现而且还解决了关于肉体存在的幻象问题,由于这些幻象是普遍性的,所以其他观看者是可以认同它们的(see Wollheim, 1973, pp. 327-31)。(因此,通过详细解释什么是有意味的形式以及是哪些制作方法使它变得有意味等问题,斯托克斯结束了关于“有意味的形式”是艺术提供的“独特”激情之源泉这一显而易见的形式主义循环论证)。另一方面,有人声称斯托克斯语言的“质感”(texture)与我们对艺术作品的“体验”,或者说与我们对艺术作品的“反应”是极其一致的(see David Sylvester in Arts Council, 1982, p. 14)。换言之,斯托克斯擅长于这样一种描绘,它使观看一件艺术作品的感受经验显得十分清晰直观。^[2]

因此,表面上看它好像属于精神分析专家的解释,而描绘仅仅只是偶然作为补充而同时存在的,但这些却是斯托克斯写作计划中一些极其重要的方面。不过,精神分析学甚至就在对其做出解释的同时,也可能在斯托克斯的写作中发挥一种全然不同的作用,实际上描绘正是根据这一点而进行的。这种可能性在一篇回忆文章中有所暗示,该文章回忆了斯托克斯是如何抵制把精神分析学当作引发解释的由因及果(*a priori*)“理论”之诱惑的。而我们却被告知,斯托克斯曾公开地、不加限制地利用精神分析学的影响力来“渲染”他“敏感的情感”,并使他获得一种“描绘”这一情感的“方式”(Richard Wollheim in Arts Council, 1982, p. 24)。

因此,关键的问题在于,对斯托克斯来说,什么算是解释,什么算是描绘,解释是如何产生

并且禁止描绘的,反之亦然;以及其中是哪一个(解释还是描绘)为作品艺术提供了更恰当的说明。本文将从维特根斯坦(L. Wittgenstein)的思维角度来考虑这些问题。这是一个极具创造性的想法,因为维特根斯坦对一般科学,尤其是精神分析学声称旨在就审美经验提供上述由因及果的解释来说,是一个严厉无情的批判者,与此同时,维特根斯坦自诩是弗洛伊德的“信徒”,因此他钦佩弗洛伊德以新颖的方式来描述人类风流韵事的能力(Rush Rhees in Wittgenstein, 1966, p. 41)。另外,维特根斯坦甚至详述了精神分析学使审美描述成为可能的某些特定条件(见下文)。综上所述,维特根斯坦也许会使我们认识到,斯托克斯很可能不只是简单地把精神分析学当作解释艺术的一种方案,而且还把它当作精确地完成这位哲学家本人为艺术作品而推荐的独特描绘的一条途径。

维特根斯坦论描述

维特根斯坦为什么要颠倒解释和描述的相对重大意义的一个原因,就在于他在语言方面的著作已经说明后者的普遍有效性。那就是,维特根斯坦放弃了他(在1922年《逻辑哲学论》[*Tractatus*]中所表达的)关于语言具有某种单一的、命题“本质”(存在于其用图画表现自然世界事物状态的“逻辑形式”的能力之中)的早期观点,因为这种对于意义所进行的一元化和理论上的叙述不适应语言在不依赖自身可能拥有的任何所指能力的情况下竟然可以在丰富的意义上加以运用的种种方法(据说曾经对维特根斯坦产生过影响的、相当于表示同意V型手势[V-sign]被解释为表示一种厌恶之感的感叹词或是一种次序,就是诸如此类的语言使用的一个典型例子)。此后,在他关于弗洛伊德的“过渡性的”研究成果和包括《哲学研究》(*Philosophical Investigation*, 1953)在内的他的“后期”著作中,维特根斯坦主张代之以规定什么“必须是”,我们应该“看看”是什么问题。如果我们这样做了,那么,语言是由各种全然不同的“语言游戏”(language-games)所组成的一个错综复杂的“家族”,而“语言游戏……包括语言及其被组合而成的行动”这个问题也就变得十分清楚了(Wittgenstein, 1953, 7, 23-4, 71 and p. 224e)。所有这些都是按照适合于它们的原则在发挥作用,这就确保了它们在构成一种独特文化的多种多样的“生活形式”(forms of life)(或社会习俗)范围内的有效性(ibid., 19, 23, 241 and pp. 174e and 226e)。在语言游戏中——例如发布命令或执行命令,描绘一个对象,报道或者推测某个事件、演戏、讲笑话、翻译——词语和字词就像各种各样的“工具”那样发挥着作用(cf., ibid., 23; see also 11, 14-15, 41-2, 360 and Wittgenstein, 1966, p. 4)。因此,作为理解语言的最佳途径,维特根斯坦提倡一种“描述”的方法(Wittgenstein, 1953, 24, 291 and p. 200e),这种“描述”方法使完全不同类型的表达方式所具有的意义上的差异(他用的单词是“语法”)更加清楚明了(ibid. pp. 109 and 496)。

因此,虽然这种观察事物的方式没有构成关于恰当解释的一种评论(既然《逻辑哲学论》并没有通过列举其内部任何“隐藏”或“深奥”的东西就语言发挥作用的方式提出一种解释:见下文),但它还是间接地指出描述是有其优势的。不过,上述态度的某种有价值的东西确实也渗

198

透在维特根斯坦关于严格的科学解释以及那些说明自称就是科学解释的看法当中。他以这样的方式批判了达尔文的进化论,如批评它缺乏其主张要去解释的那些现象所“必需的多样性”(布弗里斯[Bouveresse]引自与德鲁里[Drury]的一次谈话,1995, p. 17)。

但同时,维特根斯坦坚持认为,不要把一种不恰当的、理论上的(或由因及果)整体性强加给语言的多样性是问题的关键所在,他还提倡能够就其多样性进行某种“清晰、综观全局的特征”,或是明白易懂的整体概括的描述方式(Wittgenstein, 1979, p. 9)。再说,使人吃惊的是,这是一种可能对冒充科学解释的描述造成严重后果的观点。例如,尽管维特根斯坦认为弗雷泽的人类学属于华而不实的伪科学,但是他还是相信它是有价值的,这正是因为它具有就其所调查研究的现象得出一种前后一致的概述的能力。

维特根斯坦认为,在讲述诸如做梦或是欣赏一件艺术作品这类主体经验时,无论运用什么方法,描述都确实更胜一筹(*ne plus ultra*),这一看法同样有着更加明确和具体的理由。首先,在上述现象中解释是被排除在外的,因为它没有显示出这些“现象”的本质究竟是什么,即它不告诉我们做梦(或是想起梦中情节)或者欣赏一幅绘画作品类似于什么样的主体经验。但是,因为“语法向我们提供了某事物的本质”(Wittgenstein, 1953, 371 and 373),所以这类主体经验的本质是通过对一些特定表达方式进行一种语法探究而被揭示出来的,而这些主体经验的概念就是出现在这些表达方式之中的(McGinn, 1997, pp. 113 - 26)。例如,就一件艺术作品的制作、观看和反应的语言游戏方式所进行的一项调查研究揭示出,(类似做梦)这些主体经验都是一些有意识的,即有指导对象的活动,其中经验(或思考)与它的对象之间的相互关系是来自身体内部的(*internal*)(Glock, 1996, p. 186);某个人正在体验(或是正在思考)的事物显然是与(他或她当时正在思考的那个对象或者问题)有关联的。一个人完全沉浸在自己的行为活动中。

199 就艺术而言,上述问题是通过审美反应的语法规则的“不及物”性详尽揭示出来的(Hagberg, 1995, pp. 99 - 117)。这就是说,我们用来描述对一件艺术作品的主观感受的那些典型的表达方式确定了其内在的某种“独特的”或“特殊的”要素,这种要素不可能凭借其他别的什么东西(最不可能的就是某种动机)来进行详细的阐述,而只有凭借经验本身的现象学才能得到清楚的说明。实际上,在这样的情况下我们只能通过指出或是提及被审查对象显示出来的特征,或是通过描绘它所引起的反应而具有的特征,来确定我们指的究竟是什么。然而,当我们把具体艺术作品描绘成一种现象的时候,我们往往就像谈论另一个事物那样谈论它:无论是没有理性的图画本身还是脱离一种反应对象的孤立反应,都没有完全描绘出它究竟像(*like*)什么。

造成上述情况的原因是,这一(称职的)艺术家确保该描述方式根据她或他所希望的那样使特定情感获得形态。艺术作品因而就相当于它所引起的经验的具体“表现形式”(Ausserung)。艺术作品不是有关诸如激情之类的起因的一种外部迹象(*symptom*),而这种强烈的情感在她或他开始制作这件艺术作品的时候很可能就已经对艺术家产生了影响(see Wittgenstein, 1953, 354)。艺术作品也不是一种难以理解的“隐私”的外部对应物,即在绘画活动过程中释放出来“内在”情感,这些都可以根据作者推断出来(see *ibid.*, 269 and Hagberg, 1995,

pp. 118 - 35)。相反,艺术作品就是与其相当的情感特征,或可感知的符号(Cooper, 1992, p. 224, cf. Wittgenstein, 1953, 258, 580)。

根据这一点,任何一件具体的艺术作品都需要一种独特的,或者是恰当的描述。但是,维特根斯坦同时还规定这种描述必须属于那种使我们能够“依据它……采取行动”,以致比方说我们可以模仿它或对它做出反应(Wittgenstein, 1966, p. 39)。因此,这样一种意义上的描述很有可能是一个“示意动作”,或(用音乐作比拟)我们完全有可能使用“动人的”(ibid., 9)或“伤感的”(ibid., 10)这样的词语——这就像使该艺术作品有了“一张面孔”。但是,比如说,我们不能用在画面上绘制一种编号格子的方法来描述一幅图画,因为这样做既不能使我们了解其人物形象的“表情”(ibid., pp. 38 - 9),也无法提供这幅图画的整体面貌。维特根斯坦提出,其原因是看的概念(the concept of seeing)更类似于响应或反应这样的概念(如具备身躯的生物),而不是与获得或接受视觉印象的概念(如一架照相机的功能)相同,因此对于我们所见事物的一种表征最好也被认为是一种反应——根据这种情况,图片不只是地图和勉强称得上是音像制品之类的东西,而且还占有与姿势和笑容一样的范畴(see McGinn, 1977, pp. 177 - 204 on Wittgenstein, 1953, pp. 193 - 214)。

维特根斯坦以此方式避开了对制作和观看艺术的经验做科学的解释,因为企图就这类与目的相关的活动提供因果关系解释的尝试,不是不切题就是传达出使人误入歧途的不明确的感觉或印象,而这些又都是能够根据其他事物来理解的(因而,对我们观看一件艺术作品时所发生的情况提出一种因果关系的解释,其实相当于坚持认为我对苹果的渴望根本不等于要得到苹果愿望,因为它[渴望]可以通过在肚子上猛然一击而消失[ibid., 440])。换言之,在维特根斯坦看来,这种现象就是“事实本身”,“而非另一回事”(Wittgenstein, 1966, p. 27)。

维特根斯坦与精神分析学

尽管从表面上看,维特根斯坦的个人观点对精神分析学是毁灭性的,但是事实并非如此。相反,在其能够为理解有目的的行为实质提供新的和更富有意义的方法这一方面,维特根斯坦把弗洛伊德的文章当成了典范。绝非自相矛盾的是,关于上述意义的争论是建立在这一观点之上的,即精神分析学作为解释从方法论上来说是有缺陷的。

200

在关于维特根斯坦思想的充分描述(布夫雷斯在 1995 年对于维特根斯坦思想的详细论说)中,精神分析学的一个主要麻烦就在于它把很多关于潜意识的推测当作事实来陈述,而这种潜意识是不能通过合乎逻辑的方法由假设那里推断而来,因为假设的前提是能够独立接受检验的。问题的关键是,精神分析学就其证实潜意识之假设的方法而言是循环论证的:分析者关于无意识“起因”——实际意义上的原因——是存在的这一有效假设解释了病人的幻想或症状,但是这一假设只有在精神分析对象接受这种解释的时候才得到“证实”。^[3]因此,就要求把顺从分析者作为“疾病治愈”的一个前提条件这一点而言,精神分析学是在不断连续地发问(Bouveresse, 1995, pp. 27 - 33, 71 - 81 and 92 - 3)。

另外,精神分析学使它自身潜意识结构的观念具体化,甚至还拟人化地称其为内心中一个准意志力的侏儒(ibid., pp. 36 - 8)——不顾弗洛伊德本人所做出的让步,即“原始的压抑”注定使它的一部分领域变得完全深不可测(Laplanche and Pontalis, 1988, pp. 333 - 4)。从这一方面来说,精神分析学在逻辑上同样也是语无伦次的,因为它使意识变成了整个人的某一附属部分,而这样的人则是唯一可能的意识独立存在体。[这里不存在妥协的余地;既然不存在什么语法上的差异,那么某事物要么是有意识的要么是无意识的(Bouveresse, 1995, p. 25)]。

在错误地把受压抑的性动机(或侏儒形成的原因)当成是梦和艺术的起源这个问题上,精神分析学同样也接近于把这些现象简化成了它们原非如此的某种东西。就这一点而言,它同我们把一种完形心理学(*Gestalt*) (或不可或缺的意图对象)与其各组成部分的纯粹聚集体混为一谈所犯的是同样的错误。不过,精神分析学的这种简化论特点是有说服力的,因为它使梦和艺术转变成不管怎样都有其自身“魅力”的一种令人反感的“性愉悦对象”(Wittgenstein, 1966, p. 27)。

精神分析学甚至将因果关系的获得设置为关于其解释的“语法”内部的一种由因及果的现象(Bouveresse, 1995, pp. 49, 54 and 111)。(弗洛伊德关于梦所具有的“潜在”内容的观点就是上述操作过程的一个典型例子)。就这样,它通过假设引起人类生命现象的诸“深层次的”或“隐秘的”动机是存在的,使引起“混乱和骚动”的心态渗透着科学的思想倾向(Bouveresse, 1995, pp. 9, 45, 72, 83 and 99)。在它强硬地坚持单因果关系解释这一点上,尤其是因为我们没有理由认为所有的梦和幻想都具有一种可以被解释的意义,或是具有一种解释这些梦和幻想的意义,可以说它几乎接近于迷信思想(Bouveresse, 1995, pp. 109 and 120)。因此,总的说来,维特根斯坦之所以反对精神分析学方面的解释,就在于它破坏了像做梦和观看艺术这类经验的现象本质。

201 认为维特根斯坦完全排除了潜意识和压抑的可能性似乎不合情理,因为,举个例子,(至少是在他的后期著述中)他曾明确承认,我们有时只有通过注意到我们的反应显示方式才能理解我们为什么会如此行为(Glock, p. 186)。特别是根据这一类的妥协来看,维特根斯坦对于精神分析学批判的重担是双重的:它使处于意向状态的语法出现差错,以及它不像一种真正的学科那样朝着应有的方向发展。然而,甚至就在它的意思是说精神分析学不可能解释任何全新事物的同时(由于不同于真正地揭示出我们的规范语言所无法描述的任何独立存在物和变化过程的科学),其本意也不是说它一无是处。

根据布夫雷斯对于维特根斯坦的理解,精神分析学实际上是对我们已经用规范语言予以描述的司空见惯的事实进行重新整理(Bouveresse, 1995, p. 31)。精神分析学成就的重大意义就在于观看总是与解释相结合的(Wittgenstein, 1953, pp. 200 - 1e)。例如,类似“无意识”、“梦幻象征主义”和“投射”这样的概念,在规范语言中有着极其相像的对应词,但是这些词语的含义却是模糊不清和难以理解的。精神分析学或是通过提供“使两个因素结合在一起”的“一种说话方式”,或是通过使用一种语言(在这种语言中事物并置,以便显示出一些固定的特征),来赋予此类现象以一种新的明晰度(Wittgenstein cited in Bouveresse, 1995, pp. 26 and 27)。因此,如弗洛伊德关于女性旷野恐怖梦境的分析,并非是一顶带沿的帽子被设想成男性生殖器

的第一个起因(Freud, 1953—74V, pp. 36 - 2);但是,它使此前一直未明说的一个类似问题变得更为清晰。根据类比法,精神分析学并没有利用“投射”引出我们尚未使用过的一个概念(see for example Laplanche and Pontalis, 1988, pp. 349 - 55);然而,当把它比作体液的排出时,它为“投射”下了一个前所未有的定义。因此,对维特根斯坦来说,精神分析学所揭示的东西要比用另外的可行方法所揭示的更丰富,或更清晰。另外,它的揭示方式很像用类比方式或是通过比较发挥作用和产生影响的“美学”(或批评)——这与我们通过把建筑看成一种“语言”来领悟一座建筑物逻辑连贯性的道理是一样的(P. M. S. Hacker as cited in Bouveresse, 1995, pp. 31 - 2)。因此,它是在关于一种使我们能够领悟现实的某一新颖面的(全)新概念与关于一种指出其显著特征及其逻辑连贯性的朗读诗歌的独特方式之间产生影响的(很像在一幅图画前面一个示意动作所产生的影响)。

斯托克斯与精神分析学

上述所有情况都对斯托克斯产生了重大的影响,而且与斯托克斯在《色彩与形式》(*Colour and Form*, Stokes, 1950)中对塞尚的分析有着特殊关系。这并不因为斯托克斯关于塞尚的分析有着典型的意义:断言斯托克斯总体上是赞成描述的任何强烈愿望,都被他后期著述中对精神分析学和解释的越来越热切和更加严格的遵守所挫败。更确切地说,是《色彩与形式》所包含的有关塞尚的讨论,用具体的例子证明了精神分析学是如何能够产生维特根斯坦所提倡的那种描述的。

在《色彩与形式》中,斯托克斯关于塞尚作品的论述(直接地,或者通过在他关于“这位画家”讨论中的暗示)局限于一种综合性的陈述,这种陈述是依据弗洛伊德(大约从1920年开始,斯托克斯非常刻苦地阅读弗洛伊德的著作[Wollheim, 1973, p. 317])和克莱因[从1930年开始直到1937年,斯托克斯一直都与克莱因在一起从精神分析[ibid., p. 328 and Arts Council, 1982, p. 52]的观点来看待艺术作品的。因此,对于斯托克斯来说,艺术作品是“我们大家内心所想象的那些事或人,是既可爱又可恨的人”的一种“幻想投射物”(Stokes, 1950, p. 15)。艺术作品的基本素材与……源自童年的“典型人物”相联系,而“这些人物之间绝不可能是和平相处的”(ibid., p. 50)。这就意味着,它不仅主要是由以乳房及其替代物和母亲身体为中心的诸内在化了的想象产物所构成的,而且还包括“好的”和“坏的”父母及其诸身体要素(包括阴茎的变化)的想象产物。总之,所有这些为我们的自我和他人的意识提供持久的基础。但是,由于斯托克斯反对弗洛伊德,所以上述方案被复杂化了(cf. Read, 1998)。因此,不同于弗洛伊德或早期“弗洛伊德学说的信奉者”克莱因,斯托克斯认为艺术是“愿望达成”的一种表现形式,它表达了这种精神分析学按目录分类的那些五花八门的内心形象所具有的一种“稳定性”(Stokes, 1950, p. 14 and p. 50)。

《色彩与形式》还修订了很多直至20世纪30年代中期克莱因的著作里才趋于成熟的概念。简括地说,克莱因把斯托克斯引向这样一种观点,即这位画家的创作体现出对待形式的两

202

种态度,这两种态度与同母亲身体相关联的婴儿期幻想是一致的。第一种类型的幻象属于“偏狂类型精神分裂状态”,在这样一种状态中,尽管乳房一开始被认为是一种“愉快的”或是极乐目标对象的源头,但是婴儿是受各种幻想支配的,而在这些幻想中乳房却变成了(处于重复退缩情况中)使婴儿挨饿和受折磨的一个“使人不愉快的”目标。于是,这个孩子便幻想攻击和毁坏乳房,结果就导致它逐渐被想象成是在受虐待或是在报复(Klein, 1935, p. 282)。第二种类型的幻想从属于“压抑症患者状态”,处于这种状态中的婴儿对由其早期的毁坏性幻想所“造成”的伤害而感到内疚。这就导致了补偿乳房幻想的产生,而这些幻想又反过来促进婴儿对被认为是一个独立和有机体的母亲身体的精神集中发泄(Klein, 1935, pp. 285 and 305-6)。因此,假如一件艺术作品是一个“塑造”(modelling)的典型,或是一种各部分自由而松散的聚结体,那么它就体现了较早时期的态度。反过来,假如它是作为一个整体对象——如慈祥的、“健全的”母亲的身体——建构出来的,那么它就是一个“雕刻”的实例(see Wollheim, 1973, pp. 328-31)。不管怎样,注意并记住这一点是非常重要的,即斯托克斯曾在其后期的一篇文章“艺术形式”(Form in art)中明确地主张,“审美态度……值得拥有一个属于它自己的”、有别于克莱因的压抑态度的范畴(Stokes, 1955, p. 416)。

203

斯托克斯不仅利用弗洛伊德和克莱因来构成他关于形式包含内容的陈述,而且还利用弗洛伊德和克莱因去解释形式是怎样借助使我们能够认同它的制作方法来获得内容的。因此,“雕刻般的”图画被认为是一件优秀的作品,它出奇地适合自我领域内的内心形象的形成或合并(Stokes, 1955, pp. 407 and 411-12 and 1965, p. 53)——把身份证明纳入一种“超自然的同类相食”的观点,或是一种最初产生于与吮吸使人愉快的对象(乳房)相关联的种种身体幻想的心理变化过程(see Freud, 1953-74, XIV 237-59, XVIII 105-8, XXII 63 and XVIII 230-1, and Klein, 1935, 282)。相反,在《色彩与形式》中,斯托克斯主要是把塑造当成使那些需要“投射”的“不愉快的”部分对象客观化的一种方法——被呕吐和背叛的身体变化过程中出现的种种幻想的那个自我(ego)排出的一种表现形式。投射物因此而与无限权力、拒绝给予发生联系,与为了摆脱不愉快的对象而把使人愉快的对象和使人不愉快的对象强行分开相关联。但是,根据艺术作品的一种独特地位,斯托克斯对《色彩与形式》中的原始资料再次进行了更改,他用实例证明投射物被用来同时赋予使人愉快的和使人不愉快的对象以客观外在形式,并使它们转化为一种可以形成内心形象的对象。例如,斯托克斯主张,令人愉快的艺术被认为等同于被定义为绘画类型的“雕刻”,这种类型的绘画产生于我们把主观意象变成……那些可见的和固定的物质形态的愿望,对象世界……把属于全部物体的另一性和完整性的表现形式赋予了它们(Stokes, 1950, p. 71; see Stokes, 1947, pp. 58 & 64)。因此,就其促成主体与外部世界之间所占据的“过渡空间”内的一种自由运动的范围和限度这一点来说,斯托克斯笔下的艺术作品并非不同于一种温尼克蒂式(Winnicottian)的“过渡对象”(cf. Stokes, 1947, p. 11, 关于孩提时期与他的保姆在去海德公园的途中失散后而遇到那些吓唬他的“母亲和贫困的孩子和流浪女人们”)。

在《色彩与形式》中的其他段落中,斯托克斯通过就这些作为有某种相互往来之事物的精神分析范畴之间的关系,揭示出一种更加精致优美的画面,从而使上述艺术思想变得复杂起来

(见下文)。这就暗示出斯托克斯甚至并没有利用一种修改过的精神分析学去形成他自己关于由因及果的艺术的陈述；但是这也间接地说明，他恰到好处地运用精神分析学去形成精确的描绘。另外，在《色彩与形式》中，除了对刻意造成雕塑效果绘画的典型外观和画法进行为更详细的描述之外，斯托克斯并没有采用雕塑的基本范畴，所以描述竟然某种程度上似乎成为他运用精神分析学的依据。因此，事实上，斯托克斯只是通过对早期阶段的塞尚是多么倾心于塑造而成熟阶段的塞尚又是何等向往雕刻的描述，详细阐述了据称是源自精神分析学的那些范畴。另外，即便是在上述所讨论的这种关系的内部，这些构成雕刻和塑造的风格特征有时也是有区别的，但它们同时又是相互重叠和互相影响的。

《色彩与形式》在理论方面也是不统一的，因为精神分析学思想还被迫滞留在包括水作用于石头的观点、直接雕刻的概念、现象学理论，以及 F. H. 布拉德利(F. H. Bradley)的形而上学推理法等各种观点赖以产生的一个发源地内(Wollheim, 1973, p. 326)。例如，斯托克斯在努力创造一种色彩专门用语方面是完全不受限制的，如“抵抗视力”、“表面”色彩和“轻软而富有弹性的”“胶片”色彩、“形容词的”和“动词的”色彩、“记忆色彩”、“两极”色彩(指笔触)和色彩的“整体坚持”，这些术语来自熟知其精神分析学根源的大卫·卡兹(David Katz)的现象学(see Stokes, 1950, pp. 21 and 16, 28-9, 91-2, 53 and 58, and 121-2, and Katz, 1935, pp. 8, 33-4, 161-6, 38, and 278. see Stokes, 1950, pp. 17, 18, 19, 22, 26, 28 and 29, quoting Katz, 1935, pp. 74, 28-9 and 36-7, 37, 8, 280, 23 and 27, and 28)。这些感受也非斯托克斯得自于某个范式接着又简单地引入另一个范式之中的。例如，斯托克斯称之为“开花期”(efflorescence)的那种感受，本色石质雕刻作品与彩色雕刻作品是不一样的。处于石块之中，它就是媒介物自身的一个特征，它通过“人像”或者各种表现形式浮现出来；但是处于色彩之中，开花期是各种表现形式在那里经过那个媒介物到作为一单个整体的表面呈现出来的一种结果。

斯托克斯还关心这样一种可能性的存在，即甚至连这种关于心理学批判的深奥微妙的描述很可能仍然是过分简单化的。尤其是在 F. H. 布拉德利的“差异中的同一性”(这一概念是，如果显而易见对立的两个术语是另一个更大术语的某些方面的话，那么这两个术语实际上是能够共有一种更深刻的同一性)概念的影响下，斯托克斯逐渐地不把雕刻和塑造看成是严格意义上的对立风格，而是当作一个更大综合体的基本要素(see Read, 1998, p. 59)。例如，他坚持认为“每一个[概念]”，特别是就塞尚而言，在“一定程度上反对或是排斥另一个概念的同时……至少需要一个相当于另一概念的标准”(ibid., pp. 121-2)。更具体地说，斯托克斯形容塞尚艺术作品的意义在于它同化和吸收了塑造特征的一种遗存影响以及把这些特征转变(即便不是完全意义上的转变)成雕刻特征的能力结合在一起。例如，他坚持认为塞尚的后期作品摒弃了他早期绘画作品所共有的巴洛克风格的“对角线的强力运动感”，但它们与此同时又保留了巴洛克风格成功地组合同类事物的能力(ibid., p. 59)。(例如，塞尚静物画中的“周围陪衬景物”挤向中央画面，甚至就在这些陪衬景物沿着对角线轻微地逐渐模糊以至消失的同时，它们仍然在侵袭着自己所衬托的对象)。一个普遍的类似变化过程在塞尚运用自然色彩把瞬间表象转变成一种“持续扩展”中发挥着作用(见下文)，而这种持续扩展使“我们得以感受到

自然的永恒”(ibid., p. 55)。他的观点是,塞尚利用“累积而成的立体感材料”,或是通过综合地处理长期以来逐步体验到的诸感觉,认识了上述“雕刻概念的形成”。(例如,在塞尚的很多绘画中,最终构成一种色彩整体的那些块面同样也使人联想到恢复触觉感的个体指印)。

这种描述在斯托克斯关于塑造和雕刻价值相等这一后期信念中得到了扼要重述。例如,在“艺术中的形式”(Stokes, 1955, p. 419)一文中,斯托克斯明确地把塑造与婴儿对乳房所怀有的“无边无际的”感觉联系起来,而不是仅仅把它与处于“类偏狂型精神分裂”状态的破坏性的和虐待性的幻想联系起来;而雕刻术则多少由于它同压抑忧虑和“死亡气息”之间的密切关系而受到贬低(ibid., p. 413)。在《艺术中的诱惑》(*The Invitation in Art*)中,斯托克斯用一种不同的语调宣称,鉴于具有立体感的绘画类似于各部分对象的一种相加物,所以它使人联想到“一系列的变化过程”,凭借这一变化过程,它强调或有希望获得一个完整的对象(Stokes, 1965, p. 19)。另外,尽管这一类型的画作不可能借助一件具有雕刻效果的绘画作品的力量引起“形成内心形象的一投射过程”,但它仍然发挥了一种促使观看者更加“深刻地”领会“另类”的一种“特殊影响力”(ibid., pp. 16 - 17)。根据这些和其他关于雕与塑不断变化结合的评论,塞尚成熟阶段的艺术创作毫无疑问至少比单纯的雕刻更具有情感表现力。

斯托克斯的描述

甚至就是上述情况也在很大程度上证明斯托克斯的文章运用了精神分析学和其他理论来进行各种描述,这些描述所具有的充分灵活性和多样性符合他所考虑的艺术作品的要求。精神分析学以此方式为斯托克斯提供了分析的方法,这些方法足以有效地揭示出源自塞尚风格的各种互不相同现象中的一个发展形式,或是足以有效地产生维特根斯坦所主张的那种公正平等地对待相似和差异的明白易懂的概述。特别是,斯托克斯使我们能够认识到塞尚的风格——尤其是它在意想不到的时刻以不可预测的方式产生变化——确实确实展示出一种广阔的风格,尽管它从早年占支配地位的塑造典型风格逐步演变成他艺术成熟期占支配地位的雕刻风格。精神分析法范畴同样也有助于斯托克斯对塞尚的解释,如解释塞尚在19世纪70年代的创作是如何有助于通过重新调配原先为了在作为同样持久色彩所具有的和谐诸要素的塑造内部形成对比而使用的深色逐渐向雕刻风格过渡的。

然而,精神分析学与斯托克斯的描述并非只是“合作互动关系意义上的”同时并存而已;实际上,它是在提供促使斯托克斯确认和选择色彩所具有的独特情感效果等方面,为描述的发展提供了便利。这个问题还取决于斯托克斯主要是根据它作为一种形式载体的功能来描绘塞尚色彩的特征,而表面装饰效果的依据只是次要的——塞尚正是这样做的(see Doran, 1978, pp. 16, 36, 58 and 87)。斯托克斯因此而表示,在实践中要确定永远都是充满情感的色彩表现形式所具有的效果。于是,斯托克斯详细说明类似塞尚绘画的表现效果的一种方法,就是指出导致他产生特殊反应的那些特征(see Carrier, 1986, p. 765, on Stokes's pointing compared to Wittgenstein's)。

这就是说,甚至就在斯托克斯以运用从精神分析学角度来说带有“雕刻”和“塑造”倾向性词汇的方式赞许描述的同时,对他来说这仍然是在证明我们对于塞尚绘画的反应是如何影响对绘画(和它们的要素)的具体化反应的,这些绘画及其要素对观众产生的影响似乎它们就像她或他自己身体(的组成部分)一样。例如,塞尚的色彩“像是开在石头上的一朵花”,显示出“成长”过程并展现了通过一种形式唤起另一种形式的“共同记忆”(Stokes, 1950, p. 34)。塞尚的色彩是“有机色彩”、“相互提高的一个开花期”(ibid., p. 39),在这样一个时期,每一个组成部分都对一种顶点状态或整体的创作做出相等的贡献(而就塑造而言,“诸色彩块面的单纯平衡”完全保持了处于平衡状态中画面的分离和对抗的因素)。与全盛期密切相关的是“持续扩展”,或是一件雕刻作品的“每一种表现形式都有着[画家]揭示出来的一个外观”,而且这些外观(像面孔一样)展现出它们“范围内所有的一切”,并且说明了“一种[容许被]瞬间理解的时间积累”的特定方式(ibid., pp. 30-1)。与全盛期紧密联系的还有“根深蒂固的密切关系”,这种密切关系说明了“一种表现形式”是如何看上去“与另一种表现形式有着……它由此产生的根源上的”相似性。但是,这一关系还描绘了这种衍生形式是怎样证实斯托克斯曾在别的地方形容为其“母本”形式的那种“对立本质”的(ibid., pp. 49, 33 and 73)。

这种同时存在的相像与不相像还以“缓和”的面貌出现:一种色彩所具有的能力,它可以在视觉上造成自身出现在其补色之中,并由此减弱对比而与其对立面色彩产生出一种友好关系(ibid., pp. 49 and 42)。塞尚频繁地打破内在的互为补色以便按照自然科学的方式获得这一效果,这是在我们知道他所拥有的唯一论色彩的书籍中曾好几次提到的一种技巧:J.-D. 雷尼尔(J.-D. Regnier)1865年的《论老大师的光与色》(*On Light and Color in the Old Masters*) (see pp. 27, 31, 33, 35, 36, 42, 44-5, 47, 49, 51 and 54)。^[4]斯托克斯还提到了塞尚很可能是从J.-D. 雷尼尔那里学到的另外一种效果:一位地中海画家通过描绘整个再现场景中的影子和映像而成功完成的那种绘画的整体性和一致性(see Regnier, pp. 32, 39, 40, 42 and 44)。斯托克斯关于塞尚的描述因此既远非模糊不清又完全不是随意专断;但是,在斯托克斯看来,更重要的是这些整体性效果依靠并用实例证明了这一事实,即具有雕刻效果的绘画是关于同样活跃和有联系的各组成部分的一个“独立自我定向的和富有成效的结构”——恰似“人的身体”一样(Stokes, 1950, p. 52)。

斯托克斯后期描述了塞尚作品中所宣布的关于雕刻的另一个方面,而这一个方面原来是有形的:它展示这位画家创作过程的方式,或表明“特定的材料是”如何同时“被赋予用[它]雕刻而成的形式”的方式(ibid., p. 61)。由此,一幅“色彩恰当得体的画面”显示出和谐是对造成活力的色彩进行分离、疏散和混合的一种功能。按照理想的标准,这种色彩是白色的,在这种情况下,雕刻者“凭借分级的色彩”成功地做到了“分割白色的生命激情”(斯托克斯还说:“凭借上述概念,我设想出塞尚的绘画艺术。”[ibid., p. 62])。这一情况所导致的必然结果就是,这位画家的“创作活动和发展阶段”返回到它们“处于原始清白状态的材料”(ibid., p. 62)。这就是说,最终的画面色彩间接地告诉我们,由于它们经常是塞尚绘画作品的核心要素,所以它们有可能被强行分开,并以它们最初的形态呈现出来:如像白色一样未经调和的锡管颜料,或者是更加单纯的色彩。一件具有雕刻特征的塞尚绘画的色彩以此方式证明物质性,在这一物质

性中这些色彩表明它们自己是从一种原始环境中浮现出来的,以及它们返回这一原始环境的潜能。换言之,绘画像人一样经历着出生与死亡。

因为斯托克斯使用了投射物(和心象形成物)的概念,所以他同样也忠实于精神分析学的“解释”;但是,所有这些在很大程度上以精神分析学意义上的物质性概念形成的同样方式在产生影响。实际上,它们促使斯托克斯说出我们是如何像塞尚那样,通过用我们的规范语言意味深长地谈到的(有关身份证明和移情的)有意的变化过程,对绘画做出反应的。

斯托克斯的描绘语言

因为艺术作品是其自身所提供的情感的唯一检验标准,所以详细说明塞尚一幅绘画作品中所包含的意图性(不包括诱导出其物质形体存在特征)的另外一条途径,就只能是描述一个人对这件艺术作品的具体反应了。如前面已经暗示过的那样,斯托克斯在说明我们作为具体化的生物体是如何对另外一个物体——艺术作品——做出反应的过程中,同时完成了上述两件事情。更加特别的是,上面所引证的描述表明斯托克斯用一种语言表达了他自己的具体反应,这种语言使他这些反应的实质一目了然(完全不同于“无功利”的凝神关照)。因此,实际上,斯托克斯的语言不露声色地使审美反应的基本原理变得十分清晰。

探讨其重要性的一条途径就是要进一步地考虑我们的审美语言游戏。看来好像每一种关于艺术作品的语言叙述方式——审美批判、精神分析美学和抽象思考——都同样是有用的,因为,人们能够遵循那些属于不同种类语言游戏的表达方式的运用法则这一事实,似乎暗示他们理解了艺术语言的意思。假如理解一种表达方法真的只是或纯粹是理解其运用法则的问题,那么上述情况就是事实。但实际情况是更多要理解的是意义而非法则。纵然与某个人一同成长和成熟起来的宇宙观(Weltbild)似乎是建立在一种可理解的必然事物基础之上的(Wittgenstein, 1975, 93-7),但是仍然存在一种检验适合于“意识形态”的语言游戏的方法,而这一方法是通过查看其富有重要意义的用途所需要的基础知识而获得的(这一论点来自柯蒂斯[Curtis], 1998)。在这一系统中,任何语言游戏的直接基础是建立在这样一个事实上,即我们的“生活形式”(form of life)是“一致”的(Wittgenstein, 1953, 241)。这不仅意味着作为一种特定文化背景中形成的产物,我们有着共同的说话和行为方式,而且还意味着作为人类,我们的文化或“复杂化的[种种]生活形式”(ibid., p. 174)在“原始”生活形式所具有的那种非理性基础,也是我们所共有的(Wittgenstein, 1953, p. 218e and 1975, 475),这一切都“超越了被证明是有道理的或无法证明为不合理的所能及的范围”(Wittgenstein, 1975, 359)。因此,一种语言游戏能够从一种特殊的生活形式那里获得意义,或是构成它与另一种语言游戏与生活形式之间的相互关系;但最终,一种语言游戏必须是以一种不能简化的生活形式为基础的。(例如,当我们通过学习涉及“痛苦”一词的语言游戏规则而领悟了“痛苦”的含义时,我们共同拥有的那些有目的的状态是建立在原始痛苦表现行为之基础上的,这就使我们更加发达的语言行为在任何情况下都是富有重要意义的。至少存在着“一种可能性”,即表达[我们自身]痛苦的

方式是有道理的,因为它是一种后天“表达”形式,该表现形式“取代”了更“原始”的痛苦表现为方式[Wittgenstein, 1953, 244]。换言之,表现痛苦的方式不是虚无意义上的“意识形态”。)

根据上述解释,如果“理论中概念的延伸”(Wittgenstein cited in Bouveresse, 1995, p. xvi)使其基础保持在一种原始生活形式中的话,那么它就是一个完全合乎逻辑的发展;然而,有些语言表现方式完全与它的原始基础失去了联系,因而变得相当脆弱和单薄,以至于它只有在深奥难懂的生活形式范围内才是有意义的,因为在那里它碰巧与各种意外的原因(诸如时尚,或它诉诸群体的兴趣)是和谐一致的。可以证明的是,这种情况常常发生在精神分析学、哲学和美学的语言游戏中,尤其是当所使用的概念不是不具有真正的科学基础,就是不具备真正的经验依据的时候。因此,在这样的状况下,语言表现方式变得空洞虚无,因为它渴望超越它赖以立足的事实。根据这种解释,斯托克斯的语言是非凡的,因为甚至就在它严格运用并非是无懈可击的精神分析学概念的同时,它仍然给我们留下了这样一个深刻的印象,即它是一种替代更加原始的、物质性的、审美反应的学术性语言——尤其是因为它直接关注艺术作品的同时利用了节奏和其他语音特性来唤起情感。

换言之,斯托克斯利用了维特根斯坦所说的“第二”语言——一种在更为原始的行为和语言基础上的诗歌形式。这种“第二”语言增强了作品的独特效果,以至于使读者产生身临其境的感觉(Wittgenstein, 1953, p. 282 and p. 216c)。可是,这种语言的运用是绝对“井然有序”的,因为它“达到了自己的目的”(ibid., p. 87)。也就是说,对审美生活形式的语言游戏所具有的命题意义的分析被放错了地方:我们知道这些意味着什么,即便我们不能准确地说出它们的意思是什么,因为它们是建立在纯粹反应基础之上的。[当然,审美反应也会引起疑问,不过在凭借依附性地协调我们认识它们纯粹对立角色的基本能力,关于审美反应的如实报道反而在任何情况下都是富有重要意义的(ibid., p. 249)]。

尽管如此,斯托克斯富有诗意的语言还是得益于精神分析学。精神分析学不仅提供了构成斯托克斯众多真知灼见之基础的各种类比,而且还为他提供了一个在任何情况下都可以表达出这些真知灼见的方法:通过提供一个类比词表,这个词表既可以操作又可进行诗性化的运用——即便这不是斯托克斯自己说出来的,但他正是这样做的。因此,如果我们说精神分析学为斯托克斯精致化语言的原始形式做了大量的补充,那么这一定会显得非常公平,尽管这是唯一适当的形式,因为像他那一类的描绘语言是能够被赋予明确形式的。

斯托克斯、绘画与身体

尽管维特根斯坦建议我们应该这样做,但要坚持精神分析学只是单纯地为斯托克斯提供了一些类比以形容体验一件艺术作品的感受并非是一件容易的事:找到一种“意义更深刻的”解释的压力成了我们现代文化不可或缺的组成部分。现在还有一种迹象间接地表明,要理解塞尚就必须有一条解释的途径。原因之一就是,这位艺术家赞同一种把知觉设想成一个双向变化过程的“知觉”(sensation)理论,凭借这个双向变化过程主体与客体相互渗透(Daran,

1978, pp. 27 - 8, 31, 40, 78 and 94)。这样一种理论在丹纳(Taine)的观点中得到了一种精神分析学的系统阐述,而塞尚很可能知道这一情况。^[5]在上述理论的系统阐述中,丹纳给人留下了这样一种深刻印象,那就是他坚决主张画家通过进入已经引起他极大兴趣的对象的“内心情感”的方法来画出他内在的自我,他还据理力争地说:“如果一个人的才能是天生的……那么这种才能就会容许他进入对象的心灵。……而且这种十分强烈和个人化的知觉并非一直处于不活跃状态,整个思维和神经器官都会因它们的相互作用而被扰乱。这样的一个人不由自主地表达出他的内在感觉……他感觉到需要形象地表现——除对象本身之外——他了解它的状态和程度。”(Taine, 1865, pp. 61 - 2)这至少显得丹纳似乎正在描述艺术感知所固有的发展过程,这种艺术感知与克莱因(详细阐述弗洛伊德)解释为“投射物的身份证明”(使自身在一个外部对象的内部找到位置)、内心形象的形成(在幻想中与对象结合)和投射物(使在幻想中结合的对象具体化)的发展过程紧密相一致。对弗洛伊德和克莱因来说,所有这些发展过程主要都是通过口述幻象而形成的,因此只有凭借这些术语才能够被理解,几乎和最初的审美反应一样——“我可能打扰你了”或“你使我感到厌烦”——都是浸透在口述幻象之中的。

赞同精神分析学对于理解塞尚绘画艺术的不可或缺论,从艺术家对其绘画中尤其是对象边缘“自身的生命”色彩的担忧这一迹象而得到了进一步的证明,因为这很可能会涉及(发生学意义上或因果关系上)艺术家对于被触摸的过度敏感。明确地说,精神分析学的解释也能够极大地丰富塞尚绘画作品的内容。例如,斯托克斯认为,我们坚持尝试把幻象投射到“其他”对象上的做法,是一种凭借集体自我保存本能来证实“死亡的彻底性或客观性”的方法(see Stokes, 1945, p. 179; Stokes, 1947, pp. 69 - 70)。根据这一说法,塞尚关于隐喻对象的绘画作品可能包含着某种程度的关于死亡的直接反射型自我意识(如果他了解他当时所做的事情)。斯托克斯似乎也可能间接地表明,通过使我们某种程度地正确评价有可能死亡的事物,观看塞尚的艺术(或任何有吸引力的艺术)能够增强我们活着的意识。因此,我们需要相信精神分析学的正当审美理由。

然而,根据维特根斯坦的观点,甚至连这种类型的精神分析学的解释都会通过将其还原到“起因和动机”的方法,来取代或削弱专注于制作和观看绘画作品的意图。避免这种麻烦的一个方法,就是把由精神分析学确认的发展过程当成针对该绘画作品意图的真实性(Gardner, 1992, following Wollheim)。在这一系统中,塞尚作画或是我们观看他的绘画作品时所发生的情况,有可能与一个健全人的不可简约的意图产生共鸣,但可以说它在投射和内心形象形成的过程中是有基础的。从这个角度来看,我们规范语言的语法规则仍然是恰当的,但某种信息使潜在的意识经验的(神秘)过程变得非常清楚,而对于这个过程规范语言只能进行极为简要的表达。这种解释方法同样也提供了一种本能反应的意识,它回答了观看绘画作品的活动中所固有的令人困惑不解的问题。精神分析学的解释尤其使我们刚好就能懂得为什么(why)观看绘画作品如同人们常常所评论那样,可以像与另一个具体化的人的亲密接触(see Hagberg, 1995, pp. 169 - 80)。

尽管如此,上述讨论还是没有与维特根斯坦坚持认为解释艺术是不能切中要害这一风险极大的观点产生共鸣。把表示因果的解释初次引入解释艺术的任何(any)论点,无论在意义

上有怎样的细微差异,都必须违背我们所能做到的就是描述的这一信念。因此塞尚所做的或我们所看到的,可以根据精神分析学所带来的那些类比加以解释;但是它只能(*only*)用我们已经理解的规范(包括诗歌)语言被表现出来。换言之,动机与隐藏于深层次的真实性等等,不可能在解释塞尚绘画艺术中发挥作用,因为无论是他还是我们都没有认识到它们在我们以审美方式观看塞尚绘画时开始发挥作用的意图内部的准确运作过程。

因此,实际情况是,当塞尚形容做某事就好像是在绘制一幅静物画时,他唯一要表达的意思实际上就是他能够与他所画的水果成为一体:“水果……需要有描绘它们的作品。……它们……向你描述它们已经离开的田野。……当我用果肉色的笔触勾勒出一只形状好看的桃子的表皮,或是描绘出一只苹果的伤感时,我捕捉到了这样一个瞬间,那就是在映像中它们就拒绝同样的适度暗部处理交换意见。”(Doran, 1978, p. 157)当然,关于我们发现并领悟到水果与我们自身之间重大相似之处的这种能力,从任何方面来考虑都是依赖于我们的潜意识过程,以及对象向我们显示出来的这些结构和形态方面的相似之处仅仅局限于我们所制作的投射物,这个问题是可以争论的。但是,这样有可能会遗漏掉一个核心问题:没有必要走得这么远,因为关于一件艺术作品的体验的现象学就是我们把简单的隐喻相似性的基础建立在此类联系上的。如塞尚所说的,水果像人那样面对着我们,它们有着独特的来历,因此每一种水果都拥有自己的表皮。同样,丹纳(如上所引用的)不需要任何明确的改良精神分析学来使他关于身份证明的观点变得合情合理。而且在他讨论有关色彩与笔触之间联系的另一段落中,丹纳甚至暗示身份证明可以简单地以辨认出色彩是如何以一种类似于我们自身皮肤的光“皮”来包裹物体为先决条件。对丹纳来说,就是当感觉而非对色彩的感觉“是在属于我们自己的身体范围时……另一方面,当我们的色彩感似乎超越了这一范围而属于我们所不熟悉的身体的表层时,它们(色彩感)超越了我们被囿于其中的那个始终如一的有限领域”(Taine, 1871, p. 310)。

按照维特根斯坦的一个观点,斯托克斯最终所做课是通过必定会构成其成就的全面描述来完成的。首先,这必须就是他使得他的读者可以看到的。就塞尚这一个案而言,这就是他的绘画作品以及绘画作品中的事物,它们就好比是身体:通过描绘表面而产生的色彩光皮,绘制出像苹果这类个别物体的果皮似的外表并使这样的外表成为描绘的主题,不过,它(彩色光皮)同样也使这些果皮似的外表产生同化而形成全面的有机整体,就相当于一件马赛克镶嵌画从视觉上同化了它的各组成成分(Stokes, 1950, pp. 59 and 111)。因此,绘画就像是具体化的艺术家和观众,我们可能会像与其他人那样与它产生联系(这很可能需要我们对它们“不同性”的承认,或我们对它们“吸引力”的默许)。这也许是一些老生常谈的评论,不过它们的内容是如此容易被忽略,以致它(内容)相当于这些评论发表后的一种可观的感性收益(see Wittgenstein, 1953, 129)——尤其是在它们有可能构成一种关于观看行为和实质的具体化和相互性的现象学论点的基础时。但是,即便是根据维特根斯坦观点的一种有力说法,斯托克斯还是在承认的基础上又添加了某种别的东西:他指出,对于要理解绘画是什么和它要干什么的艺术家和观众来说,各种外观化和身份证明是必不可少和最为重要的。于是,即使这里不存在“全新”的东西,斯托克斯还是多少成功地阐明了这一点,即对我们与其生命力依赖于其具体化的独立存在体的亲密关系的认识是怎样成为观看塞尚绘画作品之组成部分的。他以这样的方

211

式阐明关于我们自身生命依赖于我们的具体化的一种存在主义思想如何才能在观看塞尚描绘的物象或包括在这些物象的绘画行为范围内的产生和形成。

结 论

斯托克斯的文章所讨论和涉及的诸多事情,使我们领会到塞尚究竟属于什么类型的艺术家这一问题的实质。首先,这意味着斯托克斯的写作是一个远离根据范畴划分事物的日常生活语言的领域。这样的日常生活语言使一切事物变得千篇一律,或是抹平了视觉艺术经验与我们运用语言时的那些经验之间的“区别”,而斯托克斯富有诗意的语言则使与观看艺术相类似的活动呈现于我们的脑海,观看艺术被认为是一种(比较而言)截然不同的生活形式。其次,斯托克斯用文字语言使塞尚的视觉艺术作品以它们不同寻常的特殊性和刺激感官的直接性呈现出来。

然而,斯托克斯的文章在极大地发挥上述作用的同时,最终还使艺术作品为何必须摆脱文字(words)的问题变得非常清楚,因为绘画和文字绝不可能导致一模一样的经验的产生。斯托克斯由此使我们认识到我们语言的局限性;但更重要的是,关于我们很可能会用来概括我们的审美经验的措辞种类,他给了我们一个提示。我们可以从这一点合理地得出这样的结论:我们目前或现实文化中的语言不需要用这样的措辞,不过,假如我们真的能掌握这样的表达方法在其中显得合乎情理的不同生命形态,那么我们就能够描绘出塞尚的绘画像什么。要不是这样的话,我们就不得不生活在一个截然不同的社会和政治领域中,它是一个完全不同于我们自己生活领域的世界,它所拥有的是像塞尚的世界一样丰富多彩。

212 简单地说,斯托克斯表示如果我们打算把意图包括在我们对于艺术作品的陈述范围内(如果我们要解释说它是什么的话,我们就必须这么做),那么我们就必须承认描述是我们唯一能做的事。然而,在用实例证明这一点的过程中,斯托克斯指出了通过描述而取得的巨大收获是解释所不可能获得的。就这一点而言,斯托克斯无意当中成了维特根斯坦的预兆,因为对维特根斯坦来说,就认识人生而言,描述要比解释更加全面。不过,维特根斯坦同样也持有这样一种的信念,即作为一种方法论,描述和解释一样重要。而斯托克斯在对塞尚的描述中也表达出同样的信念,即便这是无意当中所为。

注 释

[1] 在这里我要感谢查尔斯·哈里森(Charles Harrison)、大卫·赫尔克斯(David Hulks)、马杰·艾弗森(Maggie Iversen)、约翰·纳什(John Nash)、阿莱克斯·包茨(Alex Potts)、理查德·谢夫(Richard Shiff)、雷切尔·威瑟斯(Rachel Withers),特别是卡罗琳·瓦尔德(Carolyn Wilde),衷心感谢他们对本文早期文稿所提出的意见。在为《阿里阿德尼之线》(*The Thread of Ariadne*)(Stokes, 1925)一书所撰写的导言中,米德尔顿·默里(Middleton Murry)认为,就坚持只可被显示而非被说明的艺术是可看作类似于道德的某种不可言明的事物这一观点而言,斯托克斯可以与《逻辑哲学论》(*Tractatus*)的作者维

特根斯坦相提并论。尽管就其源自《逻辑哲学论》中维特根斯坦关于意义的思考而言,该评论或许有些道理,但是需要特别强调的是这不是本文要深入探讨的话题。根据这一情况,我们就艺术、面对艺术或是关于艺术说出了各种类型的话语,而在艺术范围内各种不同的表达和说明方式是以实施中“语言游戏”特有的方式被串联起来的。因此,即便在《逻辑哲学论》与后期研究之间既存在分歧又有延续的情况下,对于牵涉艺术与语言之间关系网的“说”(saying)与“展示”(showing)之间单一类型的差异悬殊的种种概括,只要既被用于描述各种不同的类似点,又被用来形容多种多样的不对称和不相似之处,那么这样的概括就都是在进行一种误导。

- [2] 最近理查德·里德(Richard Read)认为,杰弗里·纽曼(Geoffrey Newman)称之为斯托克斯的言语与艺术作品之间的那种“一致性”不是绝对的而是暂时的,因为在斯托克斯著述中文字语言与艺术作品(只是)暂时性地相适应的地方,“术语的渗透作用”由于他与精神分析学之间那种模棱两可的和紧张的关系而变得复杂化了(Read, 1998)。或许最重要的是,里德认为斯托克斯反对弗洛伊德关于潜意识的抑制作用(如梦境中所发挥的作用)使艺术获得了它用视觉形式整合潜意识素材的能力这一论点(甚至就在斯托克斯运用弗洛伊德关于潜意识自发行为的观点来反抗庞德[Pound]关于他费尽心机创作的凝缩艺术[compressed art]是维多利亚时代想象力缺乏的无意识表现方式这一观点时也是如此)。
- [3] 精神分析学错把原因当成结果的倾向造成这样一种偶然结果的产生,那就是它提供了建立在默认维特根斯坦设法澄清由于错误地使用语言而导致的混淆之基础上的那种“治疗”方法(Wittgenstein, 1953, 133; cf. McGinn, 1977, pp. 23 - 7)。更重要的是,在坚持患者的认可是检验解释有效性的一个评价标准这个问题上,弗洛伊德和克莱因比很多没有受到去世的艺术家不可能再回来说话这一事实困扰的艺术史家更加严谨周密。另外,即使在校勘与某种分析有关的所有事实方面,弗洛伊德不像他本人所声称的那样严谨周密,比起很多艺术史家他仍然更少进行事实的选择。
- [4] 关于塞尚熟悉雷尼尔(Regnier)文稿的问题,参见 R. 拉特克利夫(R. Ratcliffe)的《塞尚的创作方法及其理论背景》(*Cezanne's Working Methods and their Theoretical Background*,)(哲学博士论文,伦敦大学,1960年)第166页,以及 J. 德伯肯(J. de Beucken)的《塞尚的肖像》(*Un Portrait de Cezanne*)(Paris, Gallimard, 1955)第304页。
- [5] 塞尚是左拉一位亲近的朋友,而左拉对丹纳的“气质论”(temperament)的巨大兴趣,似乎已经渗透到他的1865年的《我的沙龙》(*Mon Salon*)中。这篇评论文章是献给塞尚的,为了表达在该文发表前他们关于艺术所进行的多次讨论的感激之情。

213

参考文献

- Arts Council of Great Britain (1982) *Adrian Stokes: A Retrospective*, Arts Council of Great Britain. This includes (*inter alia*) D. Sylvester, 'All at once', *The New Statesman*, LXII/1587, August 11, 1961, 190, p. 24 and R. Wollheim, 'Memories of Adrian Stokes—presented by Eric Rhode', *The Listener*, XC/2333, December 13, 1973, 812 - 5
- Bouveresse, J. (1995) *Wittgenstein Reads Freud: The Myth of the Unconscious*, Princeton University Press
- Carrier, D. (1986) 'The presentness of painting: Adrian Stokes as aesthetician', *Critical Inquiry*, 12, Summer, 753 - 68
- Cooper, D. (1992) 'Ineffability', *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Publishers, pp. 221 - 5
- Curtis, B. (1998) 'Forms of life and other minds', in the *Proceedings of the 20th Anniversary Austrian Wittgenstein Symposium*, pp. 123 - 8

- Doran, M. (ed.) (1978) *Conversations avec Cézanne*, Macula
- Freud, S. (1953—74) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Hogarth
- Gardner, S. (1992) 'The nature and source of emotion', in J. Hopkins and A. Saville, *Psycho-analysis, Mind and Art: Perspectives on Richard Wollheim*, Blackwell Publishers, pp. 35 - 54
- Glock, H.-J. (1996) *A Wittgenstein Dictionary*, Blackwell Publishers
- Hagberg, G. (1995) *Art as Language: Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory*, Cornell University Press
- Katz, D. (1935) *The World of Colour*, Kegan Paul
- Klein, M. (1935) 'A contribution to psychogenesis of manic-depressive states', reprinted in M. Klein (1948) *Contributions to Psycho-Analysis 1921—1945*, Hogarth Press, pp. 282 - 310
- Laplanche, J. and Pontalis, J.-B. (1988) *The Language of Psycho-Analysis*, Karnac. Originally published in 1973
- McGinn, M. (1997) *Wittgenstein and the 'Philosophical Investigations'*, Routledge
- Read, R. (1998) "'Art Today": Stokes, Pound, Freud and the word-image opposition', *Word & Image*, XIV/3, July—September, 227 - 52
- Régnier, J.-D. (1865) *De la lumière et de la couleur chez les grands maîtres anciens*, Renouard
- Stokes, A. (1945) 'Concerning art and metapsychology', *International Journal of Psycho-Analysis*, XXVI/3 - 4, 177 - 9
- Stokes, A. (1947) *Inside Out: an Essay in the Psychology and Aesthetic Appeal of Space*, Faber
- Stokes, A. (1950) *Colour and Form*, Faber (this was a revised edition of the text first published in 1937, but the body of the two texts is substantially the same)
- 214 Stokes, A. (1955) 'Form in Art', in M. Klein, P. Heimann, R. E. Money-Kyrle, (eds), *New Directions in Psycho-Analysis: The Significance of Infant Conflict in the Pattern of Adult Behaviour*, Tavistock, pp. 406 - 20
- Stokes, A. (1965) *The Invitation in Art*, Chilmark
- Taine, H. (1865) *Philosophie de l'art*, Baillière
- Taine, H. (1871) *On Intelligence*, trans. by T. D. Haye, Reeve
- Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*, Blackwell Publishers
- Wittgenstein, L. (1966) *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, C. Barrett (ed.) Blackwell Publishers
- Wittgenstein, L. (1975) *On Certainty*, Blackwell Publishers. Originally published in 1969
- Wittgenstein, L. (1979) *Remarks on Frazer's 'Golden Bough'*, R. Rhees, (ed.), Doncaster, Brynmill
- Wollheim, R. (1973) 'Introduction' to *The Image in Form*, Penguin; reprinted as 'Adrian Stokes', in *On Art and the Mind*, Allen Lane, 1972, pp. 315 - 35

第 17 章 现代主义与先锋的理念

215

保罗·伍德

“先锋”(avant-garde)是现代艺术著述中一个常见的术语,但它却是一个极不确定的概念。先锋作为一个旧的军事术语和概念在 19 世纪早期被第一次用在艺术上。而当先锋最初的意义到 20 世纪后半期逐渐成为一种普遍现象时,先锋就几乎变成了一个具有相反意义的概念。从第二次世界大战起,先锋已经被用来作为一种现代艺术运动的标签,而且尤其是被用来作为与“现代主义”(Modernism)具有相同意义的一个对应词:现代艺术的概念作为一个不断增强的自主领域,并不是专用于关于一个历史活动更宽广的世界,而是关于美学效果的产物。然而这个术语的最初意义出现在 19 世纪早期的一种政治环境中,在这种环境中像圣西门(Henri de Saint-Simon)和傅立叶(Charles Fourier)这样的乌托邦社会主义者构想出艺术作为一种社会进步终结的手段。到 1848 年“革命之年”的时代,杰出的先锋艺术家居斯塔夫·库尔贝(Gustave Courbet)正在开创他自己所承担的社会义务的“现实主义”艺术实践,以对抗他称之为“为艺术而艺术的无意义的目标”。(Harrison, Wood and Gaiger, 1998, p. 372)尽管如此,在 19 世纪中,这种在政治上支持关于一种“先锋”的观念已经开创了一个不断增长的具有意义的美学纬度;一种重心的转换与改变最终在第二次世界大战前夕,在批评家克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)的早期著述,特别是他 1939 年的那篇《先锋艺术与庸俗文化》的文章中得以完成。

只有当现代艺术自身的现代主义概念化在另一个“革命的年代”(1968)开始分裂瓦解时,先锋派的历史意义才被重新加以审视。至此格林伯格不断增强的保守政治观点已促使他以怀疑的眼光来考察这个概念,把关于创新的内在动力看作比天才的艺术成就更可能生产出时尚的新奇事物(“庸俗文化”)。而且确实,先锋术语已经淹没了他的堤坝而变成对任何模糊性时尚的、奢华的和轻蔑的冒险行为事物的速记法。它装饰和表现了像夜总会、美发厅和流行音乐杂志这样的另类迥异的场所。论述艺术的文献也充分保留了对先锋的指涉;先锋作为现代主义(甚至涉及“后现代”现象)的一个同义词,其用途已经保持了规范与标准性。然而对某些批评性的历史学家来说,在 20 世纪 60 年代现代主义危机的时刻,重温先锋派的概念的观点就应该恢复已经被日益隔绝的社会和政治维度。彼得·比格尔(Peter Bürger)的《先锋派理论》(*Theory of the Avant Garde*)在随之而来的 1968 年的社会动乱和变革中的德国大学率先引发

216

了种种论辩,尽管该书的英文版一直到1984年才得以问世。与现代主义的作者们形成对比,比格尔将他的先锋派概念限定在达达派、超现实主义、构成主义和一些类似的相关运动上,这些流派和运动出现在第一次世界大战和俄国革命的时代。在比格尔看来,把这些运动称为“先锋派”恰恰是因为他们拒绝美学的自律性并试图将艺术与“生活的实践”加以融合。在这个程度上,比格尔的著述与尼克斯·哈吉尼克劳(Nicos Hajiicolou)和T. J. 克拉克(T. J. Clark)等其他批评性历史学家一样,标志了与先锋这个术语最初的社会主义意义重新连接的一个点。在本章的其余部分我们将继续考察先锋概念的一些历史的变化,特别是以这种方式明确地要求艺术在社会变革中承担一种领导的角色,逐步转向主张坚持艺术自身作为依据历史的不确定性所封闭的一种价值场所,而且格林伯格自己(在20世纪30年代结束时并非没有道理地)将其看作“意识形态的混乱和暴力状态”的威胁(Greenberg, 1939, p. 36)。

今天我们已经总体上接受在公开发表的著述中出现的将“先锋”这个术语首先运用到艺术上应归于1825年法国空想社会主义者亨利·德·圣西门的名下(虽然实际的文辞细节似乎是由一位年轻的合作者,可能是奥兰德·罗德里格斯[Olinde Rodriguez]所撰)。这个概念出现在一部名为《论文学、哲学和实业》(*Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*)的书的最后结尾处,一场假设的辩论发生在一位思想家(或“学者”),一位具有实用头脑的商人、企业家和一位艺术家之间。那位艺术家在他的高谈阔论快结束时说道:

“让我们联合起来,为了达到我们的一个共同的目标,每一个单独的任务将分别落到我们每一个人身上。正是我们艺术家,将充当你们的先锋;因为实际上艺术的力量最为直接迅速,每当我们希望在人群中传播新思想时,我们就依次使用里拉琴,诗与歌,故事或小说;我们就把这些思想铭刻在大理石上或在描绘在画布上……我们以这种优于一切的方式施展振聋发聩的成功影响。我们诉诸人类的情感和想象,因而我们的效果总是最生动活泼和最具有决定意义的。”作者接着继续说,“如果我们今天未能担当起,或仅仅承担了非常次要的角色,那么就只有一个简单的原因:在艺术中尚缺乏那些对他们的成功来说最基本的要素,即一种共同的动力和普遍的思想。”(Harrison, Wood and Gaiger, 1998, pp. 37 - 41)

217 这种观点的精确意义无论如何开启了辩论,而且这个术语内在固有的模糊性从一开始就通过其习惯用法延续进入了20世纪中期。对最先发现圣西门实际文本的美国历史学家唐纳德·德鲁·艾格伯特(Donald Drew Egbert)来说,社会主义的作家已经展示了一种思想的传统,根据这个思想的传统,特定的艺术实践和特定的政治实践大多数都被认为是其他的因素。就艺术来说,这种思想最终允许“先锋”的称呼成为在技术上的激进主义,使它们从更正统的艺术方法上区分出来的那些运动的名称。通过这种方式,像立体主义或抽象表现主义这样的晚期艺术运动就成了相对于更传统的或学院风格的卓越的“先锋”。然而还有一种可选择的观点,另一位“修正主义的”历史学家尼克斯·哈吉尼克劳指出了圣西门事实上并没有把一种特定的艺术创作方法与其他方法区分出来。他似乎应该说的是,艺术通过担当传达思想观念的角色,因此具有一种强有力的社会作用,即圣西门的“普遍的思想”。显然,人们认为直到当时,

艺术仍然缺乏这种与圣西门的社会主义版本相关的“普遍的思想”。从这以后出现的是与一种逐渐自律的和技术上激进的艺术观念具有相当不同的事物。如果艺术是一种使人通向重要理念的工具,那么它最终就将会变得使人难以理解。根据这个解释,艺术必须是流行的、适宜的和容易理解的或可接受的。与其说是像现代西方艺术,还不如说更像是社会(或“社会主义”)现实主义。如果一种艺术上的先锋的西方或“现代”意识的核心就是其独立性,根据这点其他对艺术的理解就是除了独立性的任何事物;它必须传达某种“普遍的思想”(a general scheme),并且这种“普遍的思想”并非来自艺术,而是来自政治。从这个观点来看,假定照这样就能够处于先锋状态,那么艺术就只能是意识形态的奴仆。的确,一直到1973年,《苏联大百科全书》都始终坚持认为“先锋派在整体上充斥着资本主义和小资产阶级的文化内涵”(p. 519)。

然而这样一个重心的转换开始发生在19世纪晚期。新印象派画家保罗·西涅克(Paul Signac),与其他的印象派画家如毕沙罗(Pissarro)一道,接受并拥护一种无政府主义的政治。他们坚持认为:“在艺术作品中系统地要求一种明确的社会主义倾向将是一个错误,例如像普鲁东(Proudhon)这样最熟悉的革命家就经常陷入的一种错误。”对西涅克来说,“在纯美学中能够发现更强大和更具有说服力的革命倾向。”正是通过“他们的新技术”,无政府主义的印象派画家最好地“见证了使劳动者与资本竞争的伟大社会进程”(Harrison, Wood and Gaiger, 1998, pp. 795-8)。激进的艺术作为一种进步的社会力量的理念受到一种信念的不断增强的影响,即艺术自身就应该是激进的,而不仅是作为一种对社会进行激进的政治批判的载体(工具)。关于这点最突出的例子就是法国诗人兰波(Rimbaud)在巴黎公社的特别时刻召唤一种“客观真实的”、在技术上激进的诗篇。如同他理解的那样,其节奏要及时地转向社会斗争。我们并不清楚这在实际上意义超越了不连贯的或机械的某种隐喻意义,也不清楚这怎么可以被翻译成其他艺术形式的术语。但清楚的是对兰波来说,诗歌为其主题而进行社会斗争是不够的,它还必须在形式上注入紧张、压力和冲突。而且要使主题进一步复杂深刻,同样也清楚的是按照兰波的看法,这样一种艺术将不再仅仅是一种对行动的回音,而“将是行动的先声”(sera en avant)(Harrison, Wood and Gaiger, 1998, pp. 568-9)。这种理念在20世纪的先锋派中得到了回应。但通常在19世纪后半期,先锋的观念似乎已经在政治的情境中被使用,即通常被激进的政治群体所使用,正如哈吉尼克劳已表明的那样,不仅是左翼群体,极端右翼的群体也经常使用先锋的概念。

218

先锋与政治的激进主义

由于忽视19世纪七八十年代法国像兰波(Rimbaud)、西涅克(Signac)、修拉(Seurat)和西奥多·迪雷(Théodore Duret)等人对于先锋概念的使用,直到20世纪早期这个术语都没有像其现代用法那样得到更广泛的流行。根据《牛津英语词典》(Oxford English Dictionary)记载,先锋一词首次出现在英语中是1910年。大约在同一时期的法国,阿波利奈尔用这个词来

描述了当代立体主义和未来主义艺术家们。在 19 世纪晚期的法国无政府主义-象征主义的圈子中,这个观念就出现了一些反响和共鸣,但在 20 世纪早期先锋的观念好像就已经得到了更为广泛的传播。我们很难精确说明这是为什么,但这不可能与第一次世界大战前的数年中不断增强的社会激进主义的高潮没有关系。大约在 1902 年出版的《怎么办?》(*What is to be Done?*)一书中,列宁系统地阐释了党派“先锋”的观念。布尔什维克主义变成了一种特殊的政治力量,而且这个术语又不可避免地与资产阶级社会相对立的革命的共产主义产生了联系。正是这个术语在其政治表达和记录中的逐渐突现,也就与野兽主义、表现主义和立体主义这样的在技术上激进的艺术运动的成员的出现产生了密切的联系,它激发出一种艺术的先锋理念和艺术惯例被更广泛地承认,但显然它也威胁到了传统的趣味和感情。然而这正好精确地说明了在 20 世纪早期流行的这个概念并不是后来成为支配性的先锋观念。关于艺术中先锋的 20 世纪早期的概念已经从圣西门的最初观点延续下来,但其仍然植根于广义的关于艺术家的浪漫理想观念,用雪莱(Shelley)的话说,即“不被承认的世界立法者”。在那个时代,成为先锋就应该是处于一种政治边缘的事物。理解在随后而来的时代将会发生什么就是对“先锋”的概念做现代主义重新界定的关键。

219 直接引起普遍注意的事情是,在直到第二次世界大战时期主要以英语论述艺术的著作中,与后来先锋观念相比较出现了明显的缺席现象。在罗杰·弗莱(Roger Fry)和克莱夫·贝尔(Clive Bell)、威伦斯基(R. H. Wilenski)和赫伯特·里德(Herbert Read),以及美国的托马斯·克雷文(Thomas Craven)和阿尔弗雷德·巴尔(Alfred Barr)等人的著述中,几乎很少出现先锋的概念。事实上每一个相关的论述都只是用“现代艺术”、“现代运动”、“现代艺术运动”、“现代流派”等不同的术语。先锋的理念时常会流露出来,但这个明确的术语却几乎从未出现。在克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱的论著中始终无法找到这个术语(当然这并不是说这个术语根本没有出现,而是说在他们的著作中先锋还不是一个重要的核心概念)。在威伦斯基 1927 年发表的概论性的著作《现代艺术运动》(*Modern Movement in Art*)和赫伯特·里德 1933 年出版的《当代艺术》(*Art Now*)中也没有出现过先锋的概念。

然而,证明这个惯例的一个例外就是里德在他的《当代艺术》一书的序言中并没有表示对艺术担当领导地位的观念的崇尚。当他着重强调“艺术和政治的独立性”时,里德争辩道,“我确信,对现代艺术的偏见正是一种有局限的视觉或狭隘的感觉范围所导致的结果。人们忘记了艺术家(如果他们值得使用这个名称)具有我们人类最敏锐的感觉;而且只要他们能够诚实地对待他们自己和他的职能,他就可以把他的敏锐感觉表现到极致。如果我们拒绝艺术家所引导的方向,我们就没有勇气,没有自由,也没有激情和欢乐。”(Read, 1948, pp. 11, 12)问题的要点是不同于大多数他的著名同事们,里德拥护一种无政府主义的政治形式,而且这样可以被看作一种 19 世纪关于先锋派激进话语的派生物。在一篇写于 20 世纪 40 年代早期题为《领导地位的崇拜》的战时文章中,他接受了“克鲁鲍特金(Kropotkin)的共产主义而不是马克思的共产主义思想”(也就是说,是无政府主义,而不是当时强权的斯大林主义),而且他还界定了他关于适当的领导地位的看法。里德在两种领导者之间做出了区分,“即那种为了维护他的特权而强迫一个群体的领导者,以及那种通过敏锐地对待他们的思想、感情和愿望来表现这个群体的

领导。正是这第二种领导者,而且也只有这种领导者,在一种自由人民的社区共同体中才会有一个位置。”里德继续说道,“除了诗人和艺术家外,还有谁是表达人民的思想、感情和愿望的真正领导者?”里德直接地援引了雪莱的传统观念来支持他的主张:“这种观念就是具有想象的人,首先是诗人和哲学家,但同样人也可以用绘画和雕塑的视觉形象,或更具有效果的戏剧媒介来表达思想,这种观念就是社会应该接受这种个体作为其最好的领导者。”(Read, 1943, pp. 31-2)

我们能够看到那时艺术家处于自由社会领导者位置的理念出现在论述现代艺术的英语著作中,但先锋绝不是主要的论题;即使在里德的论著中,对这个概念也有一种“未敢提及名称”的感觉。关于“先锋”术语缺席问题的一个线索,我们可以从前文所引用里德的一段文字中找到,这就是“对现代艺术的偏见”。艺术在当时基本上保持在适当而为(well-to-do)的范围内。然而在20世纪30年代中期,人们已不再确信这种适当而为的观念了。俄国革命的发展后来不到20年。国际资本主义的危机也达到了高潮,深刻影响了所有西欧国家和美国。这个体系绝不是固定不变的。而且“先锋”的理念具有一种极端主义的(谱系)后继者。尽管如此,里德朴素的表达,一种关于先锋的论辩言辞在西方仍然与无政府主义和革命的共产主义有着广泛联系。哈吉尼克劳已经指出过先锋的观念并不只是左派分子的专有的资产。但意大利先锋派的马利奈蒂(Marinetti)变成一个法西斯主义的支持者的事实并不意味着他的扫除博物馆和图书馆的嘈杂的革命浪潮的喧嚣很可能更加适宜在文化上警觉的资产阶级,而不是布尔什维克的马雅可夫斯基(Mayakovsy)宣称的要把普希金(Pushkin)和伦勃朗(Rembrandt)从现代性的轮船上抛入水中的愿望。

220

我们能够在阿尔弗雷德·巴尔(Alfred H. Barr)早期的著作中感觉到一些这种对作品的敏感性。巴尔后来成为美国现代艺术的一位老前辈。巴尔在他25岁那年(1927),就在美国高校(波士顿韦尔斯利学院)首先开设了研究现代艺术的课程。1929年巴尔被任命为美国纽约新开设的现代艺术博物馆(MOMA)的馆长(该馆于华尔街经济大崩溃后的一周对公众正式开放)。他实际上首创了现代艺术展览和展览文献目录。在20世纪20年代晚期和30年代早期他是一个冒险性的人物,这要求一系列的访问旅行,掌握整个欧洲范围的现代艺术、戏剧和电影等宽广的第一手知识,其中包括在纳粹篡夺政权的非常时期访问德国,以及最破例大胆的活动——1928年初他对苏联的为期三个月的访问旅行。在为他的新课程以及随后的新博物馆而准备的简明而重要的纲领性的著述中,巴尔不止一次地使用了先锋的概念。这些文章后来被重印并收集在他的论文选集中(Barr 1986)。正如一代艺术社会史学者们已经不断指出的那样,现代艺术博物馆(MOMA)从一开始就已经得到了美国精英阶层中的精英的资助,这些社会精英有古德伊尔家族(The Goodyears)、克劳宁希尔德家族(The Crowningshields)、苏里文家族(The Sullivans),以及最重要的洛克菲勒家族(The Rockefellers)。通过求助于他的赞助人并避开了任何与先锋派的革命面貌联系的不当言行,巴尔不大费力就以这种方式界定了现代艺术。有趣的是我们看到那些被使用的术语,自然就是“现代艺术”,“现代主义的趋势”和“现代主义的解释”。在谈到“现代表现与20世纪文明的联系”时这种基调被确立起来,而且这个基调的内涵正是利用了这个(从罗杰·弗莱那里继承的)“现代大师”的观念才受到冲击。这

样的一个人物当然是等同于受崇拜的“老大师”，而且通过这相同的标志，他的赞助人也会同他们一样得到声誉。它的身份地位也都摆脱了令人讨厌的外号，而以一种野兽派的盛名被人们接受。经过 25 年，他们能够为他们的“成熟的力量”而受到欣赏，并且“受到歌颂和赞美的不是对抗，也不是反叛，而是尊严和信任”。仿佛它应该是一个安慰（而且这个安慰也许应该给予现代艺术博物馆的董事会成员），人们可以在知识中得到休息。“甚至 1929 年的那些超现代主义者……最终在经济上也得到了充分的报偿。”无论如何，当我们再次保证这是不是新的社会可接受的人物时，猫真的钻出了袋子。他不是什么，尽管他有时仍然“不明确地”被称为“疯子、颓废者，以及（更荒谬的）布尔什维克”（Barr, 1986, pp. 73 - 6）。正如巴尔在 1934 年谈论到的——而且人们也总是能够看到一个绝望的摇头——现代艺术仍然保持着“周期性辩论的问题……它既是一面代表进步的旗子，也是一面保守的红旗”（Barr, 1986, pp. 66 - 8）。

总而言之，通过博物馆将现代艺术合法化，现代艺术博物馆把现代艺术从共产主义中拯救出来，或使其走出“极端主义”，变得更为普及。正如他在 1936 年“立体主义和抽象艺术”展的文献目录中所做的那样。这个展览提供了关于现代运动的一个基本的地图，尽管许多这些术语后来都受到质疑，但无论从正面或反面，它们仍然发挥着作为一种基准的作用，如塞尚引导了立体主义，而立体主义又导致了抽象艺术，等等。在他的展览文献目录中，巴尔两次使用了我们这个术语，或也可以说是其同源词；每次的背景都是俄罗斯。他写到了抽象画家康定斯基（Kandinsky），“在战争期间和战后康定斯基居住在俄国，并在那里参加了先锋艺术的展览”（Barr, 1974, pp. 66 - 8）；而且人们更普遍地认为，他注意到了，“高雅文化的布尔什维克分子，例如像托洛斯基（Trotsky）和卢那察尔斯基（Lunacharsky），就理解和支持进步的前卫艺术家”（Barr, 1974, p. 16）。

克莱门特·格林伯格与《党派评论》

显然出现在 20 世纪初和 30 年代、作为主流英语论述现代艺术的论著大都抵制使用先锋的概念，虽然在当时这个术语已经开始流行起来，而且先锋背后的理念已广泛传播开来。代替先锋派的不断变化和革命的含义，一个关于“现代大师”和“现代杰作”更为固定的解释被提出，这个解释能够与关于过去的规范成就形成对比。大多数那些想要严肃处理现代艺术的支配性主题都具有连续性，而非革命的领导地位，而且肯定也不是一种与过去的革命性绝断。

尽管这里具有一种正在产生净化作用的感觉，但它也不只是正在被制造的一种概略的动议。因为虽然现代艺术避开与左翼分子的联系而受到重视，但巴尔的《立体主义与抽象艺术》（*Cubism and Abstract Art*）一书绝没有剥离与一种政治的联系。正如作者在该书的引言中所论述的那样，“这篇文章和这个展览应该献给那些绘制方块和圆圈的画家们，他们曾遭受过拥有政治权力的平庸者的磨难”（Barr, 1974, p. 18）。这是 20 世纪意识形态的整合进化中的一个关键时刻，而且它也是其影响和扩展远远超越艺术的时刻，虽然艺术已经是一个沉重地陷入其交互影响的区域。正是在这个时代，资本主义被界定为“稳健温和的”，而它的竞争对手（在

意识形态上他们可能是多种多样的)则被等同于“极端的”。同样也正是这个时代,左与右——共产主义与法西斯主义——被共同吸收同化并从中心被分离出来;这个时刻,社会主义、无政府主义和共产主义与一种压倒性保守的资本主义(军国主义、法西斯主义和纳粹主义表现到了极点)为多样性的对立面被“集权”对“民主”的简单对立所取代。这个根本的转换为在冷战期间一个非常不同的关于“先锋”的话语后来被重新采用铺平了道路:作为特定的能指,不是指一种对立的或革命的无政府主义或社会主义,而是指资产阶级、资本主义的民主及其核心意识形态标志,即“个体”。

最重要的是,一个文本为先锋概念在后来的使用建立了起点和出处,它界定了整个国际运动和特别是第二次世界大战之后美国领导的优势;而且依靠它的力量,使其可以被回溯性地应用到自浪漫主义以来的整个现代时期。这个文本就是克莱门特·格林伯格 1939 年秋季发表在纽约《党派评论》(*Partisan Review*)杂志上的《先锋艺术与庸俗文化》(*Avant-garde and Kitsch*)一文。格林伯格写道:“一部分西方资产阶级社会造就了前所未闻的东西:先锋文化。”格林伯格还注意到“先锋的诞生在时间上和地理上同整个欧洲科学革命思想的最初发展完全合拍,这绝非偶然的现象”。然而他接着继续推动,使核心观念的这个艺术上的先锋从革命发展的进程中分离出来:“一旦先锋派在与社会疏离方面获得了成功,它便开始转向,而且它既排斥革命的政治,也拒绝资产阶级的政治。革命仍存在于社会的内部。”先锋变成了一种智力上,而且也许甚至是伦理道德上持不同政见的一部分中产阶级的文化。在一个值得注意的段落中,格林伯格谈到,通过经济的需要(因为没有经济上的支持就不可能生产任何艺术),先锋通过“一条金色的链条”保持了与“富有者和有教养者”的联系。对格林伯格而言,先锋派的使命就是“创造一种高等级的艺术和文学”,而且这种使命要超越所有其他的议程,包括革命的社会变革。所有的先锋派在社会上所能做的就是保持文化价值的活力,就像它处在一个保险库中一样,蓄意从“意识形态斗争的起伏”中隔离出来,这种起伏在格林伯格看来就是威胁要将全部价值减少到“庸俗文化”的水平(Greenberg, 1939)。

与其 1940 年紧接着后续发表在同一杂志上的论文《走向更新的拉奥孔》一起,这些早期的论文为格林伯格本人获得一个美国艺术界权威人物的地位奠定了基础。就纽约逐渐取代巴黎成为国际现代主义艺术之都来说,格林伯格成了一名世界级的文化仲裁人。然而在 1939 年,格林伯格关于先锋的思考还没有受到很多读者的关注。《党派评论》只是一个典型的“小杂志”。但无论如何这个论点后来明显引起了反响,而且《先锋艺术与庸俗文化》一文也很快被接受并在更主流的文化类期刊《地平线》(*Horizon*)上重印出版并得到更为广泛的传播和影响。在这里考虑到波德莱尔(Baudelaire)在 19 世纪 40 年代最早提出的关于艺术的两侧,“偶然的”和“普遍的”之间的区别是合适的,正如表明现代运动从一开始就继承下来的一种张力。好像格林伯格所提出的关于先锋的特定概念(在一种特点的历史时刻的术语内)虽然是暂时的,但正是由于没有提到意识形态上的敏感问题,它最终与毫无明显竞争的文化活力和持续价值观念结合了起来。这就像一只手套那样适应了战后的资本主义。

询问格林伯格当时是从哪里得到这个观念的并不是毫无根据的。正如我们所看到的那样,格林伯格并没有从阿尔弗雷德·巴尔和罗杰·弗莱这两位当时最有影响的用英语论述艺

术的作者那里得到这个观念。先锋的概念一直被那些将现代艺术确立为其的准则,并作为古典规范的继承者的那些人所疏远。正如托洛茨基(Trotsky)直率提出的那样,它与那些设想把资产阶级扔进“历史的垃圾桶”的人有着许多的联系。但是在另一方面,从20世纪20年代晚期起苏维埃共产主义变为斯大林官僚主义的所有财产,在艺术涉及的范围内,那意味着革命性先锋的终结和社会主义现实主义的崛起。先锋的概念好比受到两面夹击。现代运动的认同者们由于这个概念与革命具有某种连带关系而并不喜欢它。但因为它也已经被确认为在资产阶级社会裂缝中成长起来的激进运动,新兴的苏维埃官僚集团也就绝不会支持它。总之,无论是资产阶级“现代运动”的辩护者,还是其正统的共产主义批评家,都没有产生出像格林伯格那样敏锐及时地为他的先锋概念所勾画出的一个文献。

《党派评论》于1934年开始出版发行,并且几乎立刻就卷入了伴随着国际共产主义运动从“第三时期”到“人民阵线”(the Popular Front)的政策转换的意识形态的冲突中。这个“第三时期”是激进好战的无产阶级争取地位的时代,它确立了“阶级对抗阶级”的斗争。还受到以建立“一个社会主义国家”为目标的苏维埃国家方针政策(例如农业合作化与五年计划等政策)的推动。而在国际上它被标志为一种“普洛文化”(无产阶级文化)。新生的美国共产党就已经组织了约翰·里德俱乐部(John Reed Clubs)以推动这种无产阶级文化的传播(里德亲眼看见了俄国十月革命,并在《震撼世界的十天》一书中加以记述,从而使十月革命得到广泛关注,该组织即以此书的作者而命名);关于劳工阶级的主题,以及尽可能由劳工阶级作家和艺术家创作的小说、诗歌、评论文章和一定程度上的视觉艺术。《党派评论》杂志本身就是约翰·里德俱乐部的标签。

然而面对希特勒法西斯主义的崛起,共产主义政党在20世纪30年代中期改变了方针,并开始建立与他们一直痛斥的资产阶级团体组织的文化联盟,以一种“人民阵线”来对抗法西斯主义。“左”倾主义、倾向性艺术和无产阶级文化现在开始不再痛斥而转向支持“写实主义”和“人的价值”。1936年,哈罗德·罗森伯格(Harold Rosenberg)在《党派评论》上撰文评论约翰·里德的一部传记时使用了相对传统的共产主义风格来贬低资产阶级的先锋术语。根据罗森伯格的记载,里德已经“从艺术和文学的先锋运动中显露出来”,这个先锋运动是依次根据中产阶级的积极而无目的的幸福生活的,一个积极的自由改革派的无政府主义心理学预兆(Rosenberg, 1936, pp. 28-9)。

为了跟上斯大林主义的实用政治(realpolitik)而带来的扭曲与转向的压力最终严重影响了《党派评论》杂志,该杂志发行的第一阶段于1936年10月停止。1937年12月当该杂志再次重新发行时即宣布从共产党中独立出来。两年过后,即格林伯格首次出场亮相时《党派评论》杂志变得更加效忠于托洛茨基分子(Trotskyist)了。这一点在编辑的内容中得到了反映,其中包含了多次对20世纪30年代后期以来在巴黎和莫斯科举办的以欧洲和苏联模式为基础的纽约党派组织的人民阵线“作家联合会”的严厉痛斥。这个进程因于1938年秋季发表的《宣言:为了一种自由革命的艺术》一文而达到了高潮,该文署名为安德烈·布列顿(André Breton)和迪埃戈·里维拉(Diego Rivera),但主要内容则是由托洛茨基本人完成的。在文中苏维埃社会主义共和国联盟(USSR)被描述为“一种污秽与流血的黄昏”,而且受到国家干涉

的艺术与需要“完全自由的艺术”形成了强烈的对比。宣言并没有使用“先锋”的术语，但文中的观点却非常接近先锋的理念，例如：“我们相信，在我们的时代，艺术的最高任务就是积极而自觉地参与到革命的准备工作中。”然而值得注意的是，由格林伯格简洁而清楚地表达的特定“先锋”意识，一种带有社会核心角色的自由艺术与通常服务于极端肮脏的反动目的的“一种所谓的纯艺术”，正好明显形成了对比。（Breton, Rivera and Trotsky, 1938, pp. 49 - 53）。

很明显，格林伯格比他的前人在性质上赋予先锋的概念一种不同的重要身份。一方面格林伯格赋予先锋的理念完全有别于正统的左派思想和自由的资产阶级的批评，因为尽管几乎出于完全相反的原因，两者对这个术语的解释都具有否定性的含义。但是另一方面，格林伯格的先锋概念也背离了传统上已经非常流行的对先锋的理解：关于无政府主义弥漫的传统和持不同政见的反斯大林主义的马克思主义有争议的边远地区。在格林伯格及时而自觉地放弃政治时，这个先锋的概念仍然联系着一种广泛的政治职责的意识。而且正是作为一种关于传统的宣言，先锋的概念才出现在《党派评论》1939年发表《先锋艺术与庸俗文化》之前的几个月中。

1938至1939年间，德怀特·麦克唐纳(Dwight MacDonald)发表了一篇关于苏维埃电影的重要研究论文，麦克唐纳早先曾翻译过托洛茨基、布列顿和里维拉合著的《宣言》。麦克唐纳在他的这篇论文中广泛地使用了“先锋”这个术语。而且我们还清楚地知道格林伯格也阅读过这篇文章，因为他在论文《先锋艺术与庸俗文化》中论述到了迈克唐纳所提出的一个问题。迈克唐纳以比格林伯格更传统的托洛茨基主义的方法使用了先锋的术语，预示了伴随着十月革命而形成的苏维埃艺术领域同步出现的艺术与政治上的激进运动。就这样“1917年的十月革命扫除了旧秩序的废物，给先锋艺术打开了一个宽广的领域”。他接着列出了“文学界中的马雅可夫斯基和 LEF 小组，绘画界中的马列维奇(Malevich)和康定斯基，建筑界中的形式主义和构成主义流派，电影界中的爱森斯坦(Eisenstein)、普多夫金(Pudovkin)、多夫申科(Dovschenko)，戏剧界中的泰罗夫(Tairov)和迈耶霍尔德(Meyerhold)”。后来他在文章中归纳和概括了这一点，他坚持认为俄国的发展是根据“欧洲文化的另一个阶段，即未来主义、达达主义、表现主义、超现实主义等先锋的倾向”；正如迈克唐纳所指出的，这些倾向分享了“欧洲和美国的知识界”的语言(MacDonald, 1938, pp. 80 - 95)。很明显一种先锋的观念正在20世纪30年代后期纽约持不同政见的马克思主义圈子中流行。而且从某种程度来看，这是一个国际趋势。由此我们也可以推测，至少这个理念在那些文化圈中已基本上传播开来。但迈克唐纳并没有把它整理出来。

225

然而很明显的第二件事是，这个观念所针对的倾向当时正处在严峻的困难中，如果没有衰亡的话。德国的纳粹党此时正处于要彻底消灭西欧先锋艺术运动的过程中。斯大林主义者也已经结束了在苏联的先锋运动，而他们的国际组织——人民阵线也没有时间来进行先锋派运动了。如果我们查看一下《党派评论》1939年夏季刊的社论，就会发现先锋观念中的这种危机已变得很明显了，那是一篇在《先锋艺术与庸俗文化》之前刚刚发表的社论。可以从这篇社论的标题“30年代的黄昏”看出作者的基调。在文章中菲利普·拉夫(Philip Rahv)写到，“由于一百多年来文学在世界范围上正处在持续的内部革命的动荡与混乱中，这是一个不停的反叛

与否定反叛的角斗场，它在本质上与形式上两个方面不断地革新自身。但现在这个宏伟壮丽的进程似乎正要结束。”对拉夫来说，“仍然还有一些残余，但已没有什么先锋运动可以存在下去了。”他们正处在一种“极端保守的时代精神”的支配中，而且当时的艺术状况反映了“我们时代的两个巨大的政治灾难：法西斯主义的胜利与布尔什维克革命的失败”。拉夫问道，“还存有一个新的先锋群体，其成员并不害怕隔离，并知道如何逆流而上的基本原则吗？”但在1939年，答案是否定的：“我不相信一种新的先锋运动，能够以这个术语的正确的历史意识，在战前的这种形势下形成。”(Rahv, 1939, pp. 3-15)

拉夫谈到了“关于先锋术语的正确的历史意识”，而且他明显是用它来表示承担着一种激进的社会角色的一种激进的艺术。就这个可以说是对于这样一个有矛盾的和有争议的观念的一种“正确的”意识而言，它是一个包含这个术语的两个方面的正确表述。格林伯格在他的《先锋艺术与庸俗文化》和《走向更新的拉奥孔》中所表述的就是相当战略性的采用多重意义中的一种，并将其改造为特定的意义。格林伯格在第二次世界大战前夕提出的方案具有一种防御性的逻辑，而且当时正是法西斯主义和斯大林主义在欧洲表面上取得胜利的时刻，当时纳粹和苏联签署的苏德互不侵犯条约(Nazi-Soviet Pact)就是一个象征。无论如何当他在1939年夏季撰写他的文章时，他不可能预见的是，在接下来的五年中，世界范围内整个文化和政治力量的地图将要出现转变。他所撰写的失去了左派传统的内容，将要走向一个终点。当先锋的列车再次被拉出车站，它所走的线路将会指向一个非常不同的方向。到那时，具有大写M的现代主义(Modernism)时代的黎明将会到来。正如克莱门特·格林伯格本人在1960年提出的：“总有一天我们将会知道(大约是作为‘托洛茨基主义’开始的)‘反斯大林主义’会最终转向为艺术而艺术，因此我们要为即将到来的伟大时代扫清道路。”(Greenberg, 1961, p. 230)

先锋派遭受质疑

现在看来，从法国大革命后的一段时期直到20世纪60年代后期可以被看作先锋的重要时期，这是一个该术语的意义不断发生冲突的重要时期。19世纪40年代，当波德莱尔首次论述了关于艺术的两个半边，在一边短暂飞逝的和意外偶然的急迫，处理当代史或变得空洞和不相关，而在另一边，价值的传奇、永恒、固定，艺术如果不是陷入平凡琐碎和娱乐消闲，就必须在自身前面保持高度标准的意识。他预见了一些界定现代运动的陈规，如现实主义与现代主义、美学和政治将会出现的冲突。今天一方面在外表上，先锋的理念滑过这些边界，另一方面，先锋派有时就是运用艺术作为一种手段来推翻现状(status quo)的煽动者，而另一些不顾承诺的唯美主义者只把眼睛固定在永恒的地平线上。然而在20世纪最后的数十年中一个新的注释发现了。紧接着1968年，激进的文化史学者如彼得·比格尔和T. J. 克拉克又重写了先锋观念的历史，重新论述、记载了现代主义有效抹除的政治因素。但是20世纪60年代的新左翼(New Left)运动在走向一次更深地质疑先锋派理念的道路上自身也证明了这一转换，在今天这个时代习惯上，它被称为“后现代”。当格林伯格概述了他的现代主义先锋概念的谱系时，他将

其驱动力定位在康德的哲学上。在某种意义上,当时人们发现启蒙的理念本身已经出现问题时并没有感到震惊,当关于真理、正义和美的“宏大叙述”已经被宣布为维护自身利益者的面具时,关于一种先锋的绝对概念就必然遭到拒绝。

所谓“在先”(in advance/en avant)就是必须处于某件事物之前。长期以来它是一种普通的话题,不同类型的现代艺术所表现的理念和有意识的形式,以及社会关系的真实形式,这就是处在某种特定的信念和较宽松的社会准则之前的重要方面。在当下的时代,这些构成进步和对具有远见的人民能够认识到的社会期待的单一方式的基本假定,本身都已受到了根本性的质疑。关于这一点的一个后果就是艺术中先锋派的正确原则一直是一个根本的疑问:不仅关于先锋被假定为现代西方社会的特定的转折,而且,正像这个概念在一开始就隐含着的领导者的完整理念。例如一位女性主义历史学家,她既感受到先锋派本身的实践中内在的性别不平等,又感受到在西方势力扩张的宽松结构中艺术现代运动的复杂性、智慧性或其他内涵,因而尖刻地写到了先锋的“隔离性”(apartheid)(Nelson and Shiff, 1996, p. 165)。当那个立场可能不被普遍认同时,另一位历史学家写道,“指明一场运动是‘先锋’也就肯定不再会受到赞赏的礼遇”(Ward, 1996, p. 2)。

227

既已发生的是,关于先锋的理念已经变成了被推翻的现代主义大厦一个观念性的地震的受害者。这导致的一个结果就是,无论人们是否清楚地知道,或不加思考地继续使用这个术语,他们都正生活在现代主义的废墟上。但是保持开放的是这样的问题,即一个“先锋”的概念的一些认识的变化能否保留其作为一种批评的影响的方式,以对抗更具支配性的媒介化和商品化的当代资本主义文化规范形式的问题。正是在这个记录中,哈尔·福斯特(Hal Foster)重新审核了攻击先锋派的枯燥乏味的陈述:“进步的意识形态,原创性的假定,精英主义的自我封闭……通过文化产业的占用,等等。”尽管如此,福斯特的要点是这个理念“保持一种关于艺术上的和政治上的形式决定性的共同连接方式”,而且通过扩展,它保持着一种有价值的智力的和批判的任务,“进入其过去并支持其未来”(Foster, 1996, p. 5)。无论有何疑问,一种先锋的概念代表着一种理念,现代艺术的实践展示根据这个理念已经与社会充分地联系起来。无论对思考这些关系来说它能否仍是一个有用的方法,或者,对于它能否同样是艺术和社会在今天已经超越的一个历史的征兆,它都是一个开放的问题。

参考文献

- Barr, Alfred H. (1974) *Cubism and Abstract Art*, New York: Museum of Modern Art. Originally published 1936
- Barr, Alfred H. (1986) *Defining Modern Art*, Harry Abrams
- Breton, André, Rivera, Diego and Trotsky, Leon (1938) 'Manifesto: Towards a free revolutionary art', in *Partisan Review*, VI(1), Fall, 49-53
- Bürger, Peter (1984) *Theory of the Avant Garde*, University of Minnesota Press
- Egbert, Donald Drew (1967) 'The idea of avant-garde in art and politics', in *American Historical Review*, 73 (2), December, 339-66

- Foster, Hal (1996) *The Return of the Real*, MIT Press
- Great Soviet Encyclopaedia* (1973) An English trans. of the 3rd edn, A. M. Prokhorov, (ed.), Macmillan, pp. 518 - 19. Russian edn 1970
- Greenberg, Clement (1939) 'Avant-garde and kitsch', *Partisan Review*, VI (5), Fall, 34 - 49 reprinted in Greenberg, 1986, p. 8
- Greenberg, Clement (1961) *Art and Culture*, Beacon Press
- Greenberg, Clement (1986) *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1. *Perceptions and Judgements 1939—1944*, University of Chicago Press
- Hajjicolou, Nicos (1982) 'On the ideology of avant gardism', in *Praxis*, 6, 38 - 70. Originally published in French 1978
- Harrison, Charles and Wood, Paul with Gaiger, Jason (eds) (1998) *Art in Theory 1815—1900*, Blackwell Publishers
- Macdonald, Dwight (1938) 'Soviet Society and its Cinema', *Partisan Review*, VI (2), Winter, 80 - 95
- 228 Nelson, Robert S. and Shiff, Richard (eds) (1986) *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press
- Orton, Fred and Pollock, Griselda (1981) 'Avant gardes and partisan reviewed', *Art History*, 4 (3), September, 305 - 27
- Poggioli, Renato (1971) *The Theory of the Avant Garde*, Harper and Row. Originally published 1962
- Rahv, Philip (1939) 'Twilight of the thirties', *Partisan Review*, VI (4), Summer, 3 - 15
- Read, Herbert (1943) 'The cult of leadership', in *The Politics of the Unpolitical*, Routledge
- Read, Herbert (1948) *Art Now*, Faber & Farber. Originally published 1933
- Rosenberg, Harold (1936) 'The education of John Reed', *Partisan Review*, III (5), June, 28 - 9
- Ward, Martha (1996) *Pissarro, Neo-Impressionism and the Spaces of Avant Garde*, University of Chicago Press
- Wood, Paul (ed.) (1999) *The Challenge of the Avant Garde*, Yale University Press

第 18 章 论现代(主义)艺术的意图

弗雷德·奥顿

如果我们希望就艺术说些我们完全可以确定是事实的话,那么我们最好接受艺术是有意图的这一主张。而且根据这一主张,我们的意思大概就是艺术是我们所从事的某种活动,而艺术作品就是人类所制造的某种事物。于是,这一主张的真实性一点也没有受到这样一些真相的挑战,诸如我们不可能按照秩序来创造一件艺术作品;即兴发挥在艺术作品的制作中有其重要作用;艺术家不一定是自己作品最佳的解释者;以及观众在他所理解的范围内发挥着合乎逻辑的作用等等,这些真相有些是早已知道的,另一些则刚刚大白于天下。

——理查德·沃尔海姆《作为对象的艺术作品》(The Work of Art as Object, p. 112)

不幸的是,我所做的一切都是有意图的!

——贾斯珀·约翰斯,《约翰斯:信件、随笔、访谈录》(Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews, p. 104)

意图在文学理论和文学批评中一直是一个活跃而重要的问题,至少从 1946 年 W. M. 温萨特(W. M. Wimsatt)和 M. C. 比亚兹莱(M. C. Beardsley)《意图的谬误》(The intentional fallacy)一文发表以来是如此。《意图的谬误》这篇文章不仅在当时引发争论,即便在今天仍然为我们提供了大量的思考内容,但是较之首次面世,它现在需要更为谨慎细致的解释。温萨特和比亚兹莱是站在反对浪漫主义美学遗产的立场上撰写这篇文章的,他们声称这一遗产在评价诗歌,尤其是在评价抒情诗的时候赋予意图以特权。虽然承认一首诗歌是一种有意图的活动,但是他们却坚持认为诗歌作者的意图不应该被当作评价这首诗歌的一个标准。温萨特和比亚兹莱同样也是站在反对强调主观性的立场上进行写作的,批评界对主观性的强调源自浪漫主义传统。当时文学批评的常规不得不与那些文学传记的传统做法相分离。对他们来说,一首诗一旦发表出来便为大众所有。就出版物而言,诗歌走在批评家的前面,批评家的任务就是评价这首诗歌,但前提是要尽可能地远离甚至不提及他们所知道的有关诗歌作者的生平、心理和历史背景等方面的信息。

温萨特和比亚兹莱的《意图的谬误》是一场关于评价而非意义的争论。在文章第四部分一个问题的讨论中,他们拿一些有趣的事情来说明诗歌是如何有可能被解释,但他们主要关注的是评价而非解释。另外他们在第四部分中使“就一首诗的含义而言,心灵痕迹与外部迹象之间存在着一一种差异”这一观点变得颇为费解。关于《意图的谬误》是涉及所有类别的艺术作品而非诗歌的专利和它是一场关乎解释的争论这一观点(如今几乎成了一种普遍信念),以及关于它坚决主张解释事实上只是关乎可读到和可理解的东西而不涉及作者意图的想法,都是后来产生的。这些想法要么源自对温萨特和比亚兹莱文章的随意理解(这是最坏的一面),要么源自美国的新批评(这是最好的一面),后者将它的价值判断扩大到理解和谐、对比和修辞结构等新的方面。

不管你对《意图的谬误》以及对它所引起的关于评价和解释文学文本意图的离题或贴切的那些争论是怎么想的,五十多年来意图始终都是文学理论及批评中的一个热点话题,而在某种程度上它在艺术理论及批评领域却并非如此。这并不是说艺术理论家和艺术批评家一直都不知道《意图的谬误》或它的某种延伸物,也不是说意图在艺术理论和艺术批评中没有得意和走红的时候。不过,这样的时刻却是不常出现的。

关于广义上的现代或现代主义艺术作品,“意图”是决定性的愿望或力量和建构过程,它们制造出一个将对其观看者产生某种意义的客体。这并不等于说意图和意义是一回事。它们不是一回事。意图与意义是语言企图统一起来的两个对立面。意图永远都指向意义,但它不等于意义。意义总是在某种程度上关乎意图,但它不可能被限制在导致其物质符号产生的意图范围内。

理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)1970年发表的《作为客体的艺术作品》(The work of art as object)这篇文章的开头对我的启发非常之大,它为我想表达的东西提供了一个思路。贾斯珀·约翰斯的《国旗》(Flag)是一件集感觉和认知价值于一身的非凡作品,20多年来这件作品几乎是以它标示约翰斯艺术实践进程的一种方式一直在标示着我的艺术史研究方向。以《国旗》为例来讨论现代或现代派艺术作品制作过程中意图的作用是如此具有典型意义,以至于如果我不在这里不提它,那么我就是个傻瓜(see Orton, 1994, pp. 89 - 146)。

面对那些问他为什么要创作《国旗》,或问他是如何制作它的,或询问它的意思是什么的那些人,约翰斯首先回答的是自己“直觉上”就是喜欢画国旗(cited in Anon., 1958, p. 96)。后来,他总是回答说自己“有天夜里做梦在画一面巨大的旗子”,或是说“[我]曾经做了一个梦,在梦中[我]绘制一幅大型美国国旗星条旗”,而此后他总是重复着同样的话(see Soovolonon, 1964; Tono, 1997a, p. 99)。情况好像是这样,他对他的两三个好友讲述了这个梦,其中的一个或另一个或者两位都认为,这个梦为他的一幅绘画作品提供了一个很好的题材。此后,他走了出去,拿来出了绘画等材料,然后开始工作。“原始思想”是很重要的。

这就是那个“梦的故事”。只要我们牢记这是一种意图的表征,并因此不把它与约翰斯计划要做的或他在制作《国旗》时所产生的因素相混淆,那么我们就可以用它来使意图变得费解和不确定。从这个意义上来说,关于这个梦的故事只不过是《国旗》所产生的一个结果,这是在考虑到约翰斯制作《国旗》的意图时不必也不应该被忽视的一个结果。这个关于梦的故事在谈

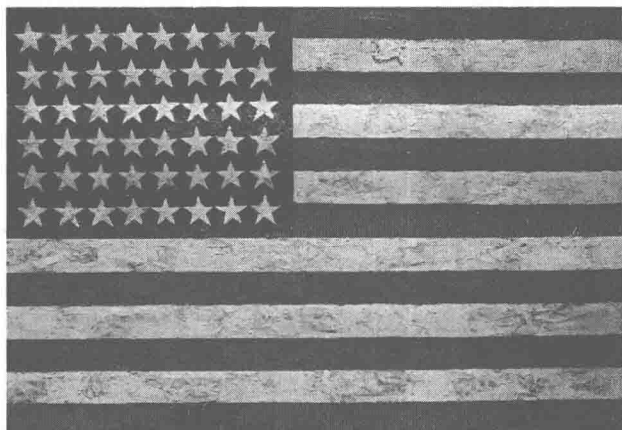


插图 18.1 贾斯珀·约翰斯,《国旗》,1954—1955年,胶合板面蜡画、油彩和拼贴,107.3厘米×154.8厘米. 纽约现代艺术博物馆

话过程中就已经在预示着什么了,因此不管怎样它都是一个必须讨论的对象。我下面还要再回到这个问题的讨论。

如果我们希望就艺术说些我们完全可以确定是事实的话,那么我们最好接受艺术是有意图的这一主张。而且,根据这一主张我们的意思大概就是艺术是我们所从事的某种活动,而艺术作品就是人类所制造的某种事物。

——理查德·沃尔海姆《作为对象的艺术作品》(p. 112)

这就等于在一件关于意图的客体和一件自然客体之间做出了某种区别。鉴于艺术作品是由想象、猜测、设想的时间、地点和形式所构成的,自然客体一直都不是被创造出来;在某种程度上,它们在存在方式、占据空间和短暂性等方面的特征都是已知的(De Man, 1989, p. 110)。根据《意图的谬误》,尽管艺术作品有可能被判断为自然客体,但对它们做出如此判断的唯一凭

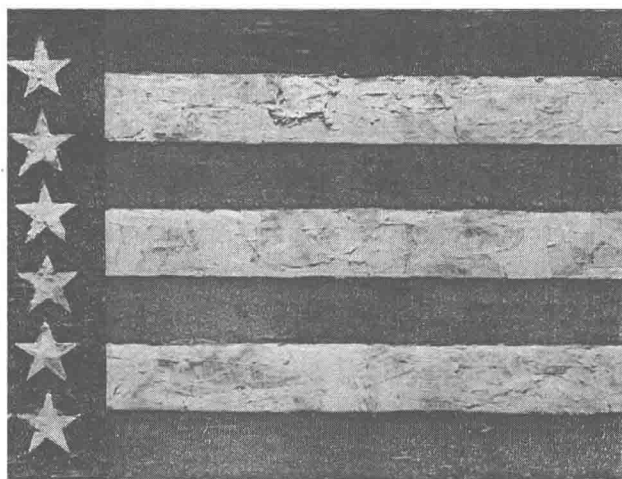


插图 18.2 贾斯珀·约翰斯,《国旗》(局部),1954—1955年,胶合板面蜡画、油彩和拼贴

232 证只可能是它们感性的外观;更确切地说,就是通过忽视它们作为各种陈述的这一特性来做出如此判断(ibid., p. 110 and De Man, 1983a, pp. 23 - 4)。

按照沃尔海姆的观点,因为艺术作品是人为的事物,所以它们必须根据什么是艺术作品的某种概念或对于品质、特征和特性的各种不同描述来制作的(Wollheim, 1973, pp. 113 - 17)。在规定艺术作品生产的这些概念或描述中总是存在着一种等级制度。在不同时期和不同条件下的概念范围内所包含的关系总是使人感觉到或者被认为是变化的。现代艺术作品多少有点不同于现代之前(pre-modern)的艺术作品。按照沃尔海姆在 1970 年所理解的占主导地位的现代艺术理论,作品的物质特性必须是要强调和重视的。关于绘画,其概念或描述要求平面必须受到维护或加以强调,以及要求平面必须被用以在观众那里产生一种意义和对画家曾经所感和所知的认识。

233 艺术作品,特别是现代或现代主义艺术作品,不同于人类所制造的其他事物。制作一件艺术作品的活动,尤其是制作一件现代或现代主义艺术作品的活动,需要不同于(援用迈克尔·巴克森德尔用过的一个例子)建造一座桥梁所需要的一种意图和一个概念或描述,因为建造一座桥梁所需要的一切——其中包括设计者的表现意识和美感——都必须服从于支撑和便利跨越一条沟壑的机械装置这一特定意图(Baxandall, 1985, pp. 12 - 40)。与约翰斯的《国旗》有着直接关系的另一个例子是由美国国旗星条旗所提供的,星条旗是一种有意图的客体,它的批量制造受关于其色彩、尺寸、比例以及各组成部分的所在位置的一种说明的制约,而这些所说明的内容只有根据法律才能够改变或修改,并且服从有利于证明、肯定和歌颂公民意识,宣传忠诚和爱国主义精神并受法律支配的意图。艺术既是一种有意图的活动,又是一个关乎意图的客体,但是,如同设计和制作星条旗或是建造一座桥梁一样,它不隶属于超越制作它的意图而存在的另一种活动。在这里,我与曾经主张现代艺术家制作没有意图的艺术作品并非有意为之的那些人的意见取得了一致。尽管制作艺术作品的过程或者活动形成了一个封闭性的结构,但制作过程一旦完成,无论怎样对待这件作品,它都是独立自主的(De Man, 1983a, pp. 25 - 6)。比如说,把它卖掉。艺术家一旦完成了艺术作品的制作,他或她就很可能有意要卖掉它,但是,企图卖掉作品的意图肯定是不在制作它的意图范围之内的。正如新批评坚决主张的那样,要了解艺术作品的这一方面就不应该坚持有关艺术作品的“自给自足”的理念:一件艺术作品的生产和消费不依赖其结构和形式范围之外的关系,或不受这种关系的干扰和制约,而且它与基本产生力及生产关系之间是没有联系的。相反,强调艺术家只是根据制作艺术作品这一意图来处理感性材料并制作出现代或现代派艺术作品这一方面,就等于主张制作过程或制作活动和产生于这一活动的艺术作品反过来又对该艺术家产生影响,从而很有可能产生出一种敏锐的“自我认识”或“自我意识”(ibid., pp. 31 - 2 and De Man, 1983b, p. 39)。

不管怎样,一个人并不愿意宣布制作一件现代或现代主义艺术作品的过程全然不同于其他物品的劳动过程,但是,认识到它作为一种特殊劳动所具有的自身特征则是必需的。这种劳动所包含的内容与制造一张桌子的劳动所包含的内容是不完全一致的——请转向马克思《资本论》第一卷第四部分第一章中有关商品的典型例证。作为社会人,没有人会否认这一点,即那些制造桌子和现代派艺术作品的人将被迫与他们自己的劳动成果相分离、与自然相分离和

人类社会的其他事物相分离,于是一种异化的自我意识(alienated self-consciousness)由此产生(see Marx, 1963, pp. 175 - 85)。但是,到了制作一件艺术作品的过程可以与艺术家的劳动产生的商品以及那种劳动所生产出来的商品相脱离的程度,关于意图,艺术作品主要为制作者的个人用途而生产出来的(即便艺术家购买了别人的劳动成果以有利于自己的制作过程,这似乎也仍然是有效的)。换言之,创作艺术作品的艺术家与他创作作品的制作方法的使用和交换价值是没有关系的,但从事桌子的制造或促成其制作的那个人通过相同的劳动生产出来的特定对象却涉及制作方法的使用和交换价值及其劳动分工(在大型工作室)。劳动与一件现代主义艺术作品的生产是相分离的,这就相当于过分复杂的劳动对于艺术家来说不是形式上的,是自愿的而非被迫的,主要是满足他的需求而非他人需求的一种手段。这是他自己的劳动而非为了他人的劳动——它是属于他而不属于另一个人的(ibid., pp. 177 - 8;引自马克思《1844年经济学和哲学手稿》中关于劳动的论述)。就其暗示由个体支配的有目的的劳动这一点而言,制作一件现代派艺术作品的过程包含着一个“乌托邦的”层面。这并不构成对艺术家本质的一种否定,而是制作艺术作品的程序和艺术作品本身这两者均属于它,都来自它。由于制作一件艺术作品的程序和这件艺术作品本身可能会使它的生产者领会到彻底的非异化生产可能是什么样子,也许还能隐约地看到一个非异化的自我——瞥见在它是一个鲜活个体的时候,人类必将避免由于社会被分割成相互独立和相互冲突的活动领域(经济、政治、法律、宗教、艺术等等)和把劳动划分为脑力劳动和体力劳动而导致的描述方法。上述想法也许只是一种虚构,但如果真是这样的话,我们是可以把它当作一种有助于继续下去的可实施性虚构,原因是它可以在一种相当悲观的状态中使保持某种程度的乐观精神成为可能。它提供了这样一种可能性,即一种非异化的自我尚未遭到彻底地封闭。

现代或现代派艺术是一种有意图的活动和一种知其自身的精神物品。艺术作品适时地源自一个自我对了解自身的强烈渴望,可是尽管它不可能被简化至使其产生的原始意图,当然也不可能被还原成使之存在的那个艺术家的表述,但是制作和理解艺术作品的过程或者活动却是作为一个独立的自我意识过程而存在的。下面我将继续这个问题的讨论。

在这个当口,我希望回到关于约翰斯之梦的数个不同版本中体现出来的约翰斯的意图表述。虽然约翰斯看到他的梦转变成公开发表的话语,但是他的所作所为表明他也许并不十分清楚他在梦中的情况。别忘了,他曾在某个场合说他“有天夜里做梦在画一面巨大的旗子”,可是他在另一个场合又说“[我]曾经做了一个梦,在梦中[我]绘制一幅大型美国国旗星条旗”。他在自己的梦中梦见了绘画的意图,或者正在从事绘画活动吗?他在自己的梦中梦到正在做什么,或者在梦中正从事那件事吗?他梦见了制作意图或他是在用涂料制作一面大型国旗,还是用颜料绘制一幅以国旗为表现对象的绘画作品呢?在梦中他正打算制作或者正在制作那个对象是一件多少有点不顺从和自我意识的艺术作品吗?或者它是一面旗子,一个似乎没有自我意识并顺从另一个意图的物品吗?这个梦境的不同情节是极有吸引力的。它们对关于出现在梦境中的是什么性质的东西以及最终哪一个变成了《国旗》的问题造成了一种不确定性,而这种不确定性不论是通过语法分析,还是通过表述某种二次修改都是不能解决的。

虽然是清醒地在工作室中创作《国旗》,但约翰斯却模糊了凭借“旗子”的概念制作一件物

品(以及用涂漆做一面大型的美国星条旗)与凭借“绘画”的概念创造一个客体(和绘制一幅以大型星条旗为表现对象的图画)之间的区别。从他想到用星条旗为他坚持和利用自己的绘画平面的权利提供结构和形式那一刻起,就是使一个事物与另一个事物相重叠的想法,创作一幅大型星条旗绘画的念头就被放弃了。约翰斯当时的行为更像是在制作美利坚合众国的国旗,而不是在绘制一幅以美利坚合众国的国旗为表现对象的绘画作品。

在构成《国旗》的那些想法或描述逐渐融入一种经常不断的并引起争论的特征变化中,从某种程度上来看,这种特征的变化给任何一个关心确定其含义的人都带来了麻烦。《国旗》既不是一幅绘画也不是一面旗子,但它同时既是一幅绘画又是一面旗子。无论是约翰斯有意造成这种不确定性,还是这种不确定性是他回忆自己的梦境并将那种记忆当作一种意图的做法所导致的一个结果,这都是他将自己的创作与星条旗的结构和形式一致起来时的具体表现。可是,不管他在梦境中打算做的或看见自己正在做的是做什么,他当时肯定是依据了绘画是一种什么样的活动的某种概念或描述去打算从事或正在从事那一活动的。因此,当他头脑清醒地身处工作室的时候,鉴于他的意图是想凭借特定的“绘画”概念或描述去做他想要做的任何事,那么,依据占支配地位的有关绘画的现代艺术理论,这一意图实际上遭受到了挫败。

我们不可能按照秩序来创造一件艺术作品……即兴发挥在艺术作品的制作中是
有其重要作用的。

——理查德·沃尔海姆《作为对象的艺术作品》(p. 112)

梦境中随着颜料已经发挥作用的意图实际上也是随着颜料开始出现的,但接下来,这种溶剂颜料由于艺术家的喜好而被另一种材料所取代。约翰斯开始用瓷漆在定型薄板上制作那个后来成为作品《国旗》的物体,但他却无法使这种颜料完成他希望看到的这一效果。所以他说,当他使用这种颜料时,第二抹颜料总是与第一抹相互重叠,当然,除非他等到第一笔颜料干了之后再画第二笔,可是这种瓷漆需要很长时间才会干。尽管他是一个熟练的绘图员和拼贴手,并且已经掌握了根据人体翻制石膏像的诀窍和本领,不过作为一个画家他却尚未达到熟练地根据自己的意图所要求的进行创作的程度。之所以如此,要么是他太不够耐心,要么是他不够胜任在平面上运用瓷漆。不耐心或者缺乏能力很可能就是促使约翰斯在《国旗》制作方法上决定放弃瓷漆而改用蜡画进行创作的一个决定性的前提。^[1]热烫的蜡液会快速干燥。一滴蜡水一经冷却和变硬,他立即就可以在不改变第一滴蜡水形状的前提下处理另一滴蜡水。当蜡液冷却和干燥后四处飞溅、滴落,这种情况同瓷漆很相像但效果更好,就像融化的蜡液顺着蜡烛往下流淌。他发现这种媒材非常容易驾驭,于是便将它应用于自己的拼贴技术,将切割和撕成碎片的报纸撒进烫热的彩色——红色的、蓝色的和白色的——蜡液中,然后在蜡液冷却和干涸之前将它们固定在纤维制品上。换言之,《国旗》的画面是通过碎片化的拼贴材料一点一点地建构起来的,这些拼贴材料在热烫的彩色蜡液中恰到好处地相互并置或重叠,或插入其间。某些区域也包括颜料和笔触的运用。这两种运用颜料的方法,即把材料放入热烫的彩色蜡液和运用笔触,具有同样的重要性。而且整个绘制的过程并没有遵守特定的顺序。因此,《国旗》这个既不是旗帜又不是绘画,但同时既是旗帜又是绘画的对象,根据它的这一特性,同样也既不

是绘画也不是拼贴但同时既是绘画又是拼贴。

在接下来制作这一性质的《国旗》过程中,以既不是完全意义上的绘画也不是对绘画的完全意义上的歪曲或否定的方式,画的外观出现了某种状况——依据占支配地位的现代艺术理论,一幅绘画作品具有一个平面,一个必须既得到主张又被使用的平面——这是因为制作《国旗》的方法最好不要被描绘成一种坚持和使用一个平面的方法,而是应该被描绘成一种建构一个平面的方法。画布是一个平面的事实,在经受蜡液、颜料和拼贴物作用的过程中,就像某种在此之前就已经得到保护和运用的东西一样,几乎不复存在了。在这里,蜡液、颜料和拼贴物构成星星和条纹形状的方法,几乎就是制作美利坚合众国国旗的互不关联的各种纤维织物片段并不是坚持和使用一个平面,而是建构特定平面,即建构美国星条旗的同样的方法。

制作《国旗》不是事情的全部,描述可以充分地满足对意图的讨论。差不多就是这样。我需要指出关于《国旗》制作问题的另外一个方面。大约在约翰斯认为他已经完成了《国旗》制作的一年之后,他将这件作品公开挂在自己工作室的一面临时性墙壁上,在后来的一次聚会中,一个人靠在了这面墙上,结果墙被撞倒了。《国旗》受到损伤,需要修复。修补材料就是当时的报纸。《国旗》1954年年底开始创作并在1955年继续——我们可以根据用作修复材料的报纸的日期来断定这一具体时间——终于在1956年2月15日或之后完成了。约翰斯使修复部分与被损坏前的部分完全一致,除了人们的注意力会有一点被吸引到出于另一个意图的绘画平面这样一个方面之外。这个意图就是不仅要修复这一平面,而且还要标示出损坏之处。《国旗》的完成方式与使它产生和存在的意图之间太没有关系了,其完成方式几乎是意料之外的,而且完全是偶然的。

人们一直认为,尽管意图与方法绝非前后矛盾,但是意图很有可能与方法发生冲突或产生分歧(Said, 1985, p. 13)。撇开在梦境中约翰斯正打算做或正在做什么这个问题不谈,当他真正开始制作后来终于成为《国旗》的那件物品的时候,他那众所周知的意图与用瓷漆在纤维板上制作它的那个意图是不一致的。创作一件艺术作品的活动——意图、方法和对象之间的关系——不仅要依靠可预见事物,而且还要依靠大量的或多或少未预见到的情况和事件、感情和影响。他最终并没有完全用颜料绘制出一幅旗帜的图画,即便他当时就是这样计划的。因为,在一种“绘画”观念的影响下,尽管他一开始是用瓷漆在纤维织物上作画,但结果却是用蜡、颜料和拼贴材料完成这件作品的,并且通过这样一种方法发明了一种新媒材,而且也首创了一种新平面——直到最近,这种平面仍然是某种难以描绘的对象。于是,《国旗》制作完成了,但它接着就遭到了损坏,并以一种意义深远的、生动的情感方式得到了修复。创作一件有明确意图的现代或现代主义艺术作品的活动不同于那种制作美利坚合众国国旗的活动,前者不是一个能够在实践活动中根据一个概念或一种描述或一整套法律认可的指示或被精确地具体化、复制和反复扮演的精神形象。

绘画的意义是在感觉经验中被传达出来的。艺术家使得艺术作品在观众的心中产生一种经验和意义。那种特定的经验和意义要求它必须争取与促使艺术家创作艺术作品的意图相吻合。当艺术家创作作品的时候,他必须持续不断地使他的经验和他对正在创作的以及即将形成的作品的解释与促使他开始创作其正在制作的艺术作品的意图相呼应(see Wollheim,

1975, pp. 101 - 4)。他看到、感觉到、嗅到、听到并对自己解释他正在做什么,他试图确保他所具有的经验——尤其是视觉和触觉经验——和关于他在创作时就是在创作这件艺术作品的解释与他着手创作它时所依据的意图是合拍和一致的。在一件艺术作品的创作过程中,感官感觉或经验和认知与意图之间是一种相互依赖的关系,这件艺术作品是在促使开始创作的意图与其正在形成中的形态之间、在期待与完成之间不断调节和反复调节而产生的一个结果。在《国旗》的创作过程中,每一片添加的拼贴材料、每一条笔触、每一滴蜡、每一片报纸和每一个轮廓的勾勒,都肯定对当时已经处于适当位置的布置进行过修饰和改动,并且发挥了部分决定性的作用。一旦位置恰当,一些材料就被永远地留在了那里,而另一些则被淘汰、修改以及经历其他类似的处理。尽管创作《国旗》的具体方法在某种程度上可能是幸运的意外收获,但是致使它成为现在这个样子的所有一切,无论是此事件之前还是之后的所有一切,都是有意图的。根据每一个增加物和每一个减去物以及其他一切来看,《国旗》当时准是一种完全不同的事物,而约翰斯当时的处境肯定也是不一样的,他与这件艺术作品的关系也是不同的。换言之,致使这一制作对象最终变成这件艺术作品《国旗》的意图引起了一系列感觉和认识目的的产生。从这种意义上说,制作现代或现代主义艺术的意图永远都是一种不断变化的意图,这样的意图适合于并包括艺术家无论是因为何种理由决定这件艺术作品已经完成的那个重要时刻:根据约翰斯的说法,这个时刻就是当这个艺术家“就这件绘画作品已经提不出其他建议,没有更多的精力去重新安排事物,没有能力看出它的不同与差异”的时候(Johns, 1965; see Johns, 1997, p. 114)。尽管艺术家的意图在艺术作品中没有得到实现,但不管怎样,作为特定的推动、组织和结构力量,它的某些踪迹将在这件艺术作品的内部结束(多少因它所改变,而且对它的控制和支配要比想象中少得多),两者既促使一个人经验的产生并限制它,同时又对这一经验做出了解释。^[2]

[这位]艺术家不一定是其作品最佳解释者……观众在他所理解的范围内发挥着真正的作用。

——理查德·沃尔海姆《作为对象的艺术作品》(p. 112)

就其艺术作品的含义或就他创作这件艺术作品的意图对艺术家进行提问,未必就能为其其中任何一个问题提供一个使人放心的答案。例如,如果这位艺术家已经说过“我的意图就是如此这般”的话,那么他当时就一定是非常严肃认真的吗?想一想约翰斯曾经说过他喜欢画旗帜是出于一种本能这样的话。“对意图最清晰明了的表述实质上就是意图不充分的证据。”(Wittgenstein, 1953, 641)想一想约翰斯所讲述的梦的故事。难道这位艺术家就非要知道他的意图是什么或什么是他的艺术作品的含义不可吗?想一想约翰斯的《国旗》的未确定和易变性,以及梦的故事里所存在的貌似不确定的意图。艺术作品有可能会抵制它的艺术家了解它或知道对其存在形式的形成产生影响和作用的意图。有时,鉴于从意图到艺术作品这一转变过程的不稳定性,艺术家面对他自己创作出来的东西会或多或少不知所措。因此,根据这种情况,要求了解艺术作品的意图并希望这一意图与艺术家的创作意图保持一致的人,很有可能是观众而不是艺术家本人。这就是一个现代主义艺术家最终了解他自己的意图及意义的途径,

其出现的次数很可能比我们后来所认识到的更为频繁。事实上,这并非是例外,而或许就是常态。

只要有艺术家,就会有意图,就会存在有意识的意图和无意识的意图。艺术家可以而且确实不时地谈论或描写他们的意图,但是,正像我说过的那样,诸如此类的表白未必能使他得到安慰和恢复信心,或足以解释艺术作品。有时,艺术家不让我们知道和了解他们的意图。无论他们想不想让我们知道和了解他们的意图,仔细观察艺术作品的物质材料就会使我们隐约看到艺术家赋予其存在方式的意图。另外,那种隐约可见的意图可以而且必须通过人为地安排涉及艺术家曾经说过的关于他或她的意图的任何话。从某种意义上说,这两种意图,无论是变成文字的意图还是最终出现在艺术作品里的意图,都不是原版,而是一种转化,并表征了意图的消失。

对于一件现代或现代派艺术作品的解释必然包含着对赋予其存在形式的意图的了解,而对意图的了解首先要通过注意决定其材料的物质性质和非独立存在的各种关系,如果没有艺术家,没有因为艺术家或追随艺术家的大众,这件艺术作品仿佛只是一个自然物(De Man, 1983a, p. 29)。例如,在偶然看到约翰斯的《国旗》时,我们会产生某种感觉,因此就想弄清楚它是怎样与关于“国旗”和“绘画”的概念或描述相吻合的,但接着便意识到它无论与关于“国旗”和“绘画”的概念,还是关于两者的描述都是不相符的;我们阅读和了解它的解释文本,并设法从它们的胡言乱语中领会一种意义;通过想象约翰斯的手在改变和建构画面,通过将我们对于他的作画风格的认识与我们在绘画内外已经体验和理解的类似形式相比,我们感觉和认识到其质地和笔触的丰富和厚重,等等(see Orton, 1994, pp. 110 - 31)。^[3]对于这种认识论性质的解释,决非无偏见的,它必然包含并导致某一需求的产生,即理解赋予该艺术作品以现存形式的特定意图。解释应该不是通过把各种关系与作品相加来进行的,通常情况下一般都是要考虑通过艺术家和我们实际上已经形成的是什么。解释同样也应该在承认一件艺术作品,尤其是一件现代或现代主义艺术作品,是在人类创造的最复杂的客体之一的认识中进行的,并且认识到这样的艺术作品将永远拒绝我们对它进行完全彻底的了解(De Man, 1983a, p. 29)。

239

我希望在此重新讨论现代或现代主义艺术作品的自我意识问题。如所知,创作一件艺术作品的意图就是一种引发某种重要事物的意图。“当一个人对某种事物的意义做解释时,那就是他自己的意思。”(Wittgenstein, 1953, p. 456)不管如何,“你要是说:‘如果我看到的只是他所提供的符号,我究竟怎样做才能知道他指的是什么呢?’那么,我就会说:‘如果他除了符号什么也没有,他怎么能知道他指的是什么呢?’”(ibid., p. 504)这项工作是一个费时费力的系统工程,它既是阐释学的又是符号学的:“理解符号世界是一种认识自身的途径。”(see Silverman, 1987, p. 338, citing Ricoeur, 1974, p. 264)艺术意图的对象就是自我认识。这就是为什么我在前面说现代或现代主义艺术作品使一种敏锐的自我意识表现成为可能。当创作一件艺术作品的艺术家在对自己创作的对象进行体验和解释、把它与自己的意图做比较和对照时,他或她同样也在参与制作、体验和解释他或她自己符号的一个过程。自我在使一件艺术作品形成的同时,体验、解释和评价这件艺术作品。随着它如此行为,因为它如此行为,自我逐渐认识了它自身,即便是一种局部的和暂时性的认识。创作一件艺术作品的精心构造过程在一定程度上就

是艺术家的建设性自我与那个自我符号之间的一种过程关系,这些自我符号由于位置安排恰当而产生出一种新的自我,而新的自我需要进一步的努力和表现上的转化,需要更深刻的感受和理解等等。创作一件现代或现代派艺术作品的意图就是要开始一种精心构造过程的意图,解释性的自我意识符号通过并依靠这一过程得以形成。根据上述通过这样的认识和理解,现代或现代主义艺术作品看来就像是出现在持续不断地渴望一种自我身份过程中的一个充满活力的重要环节,凭借该自我身份,那些身份符号得到适当的安置和被替换,或保持原来的状态、被取消等等。

一件艺术作品的观者(这里说的不是创作它的艺术家)参与了一个自我认识的互补过程。对他(或她)来说,与当时艺术家的情况相同,关于艺术作品解释的每一进程都引起并导致他(或她)自省性的自我评述或理论上的自我说明,以及自我评论或自我理论化。从这个意义上说,创作、观看、感受和理解他(或她)的艺术作品的艺术家与这件艺术作品的非艺术家的观者都拥有一个相同的意图(De Man, 1983b, p. 44)。

现代或现代主义艺术作品的有意识的行为和对象为我们提供了一个有关自我的尴尬处境的讽喻。尽管它应该认识自我,但是这种自我却从未在构成和作为其自我的那些符号中充分显现,而总是存在于过去和未来之中。逐渐达到自我意识或努力获得自我意识的过程在一件现代或现代主义艺术作品的创作和解释中是以讽喻的方式体现出来的,这一过程不可能人为地形成一个终结,它只能根据不知是谁说过的那种所谓超越最终无意识状态(忘了我是谁)而被终结。

我在这篇文章开头不久说过“原始思想”是很重要的。在《国旗》与约翰斯作为一个艺术家的初始思想之间存在着某种关系,我想就这种关系说几句,以作为我关于意图和原始思想的结束语。你也许会认为开端是一件容易的事情。然而,正如乌拉蒂米尔(Vladimir)和艾斯特拉贡(Estragon)所认识到的:“开端是困难的。你可以从任何事情开始。是这样的,但是你必须做出决定。”1954年的某个时期约翰斯“决定停止变成一个艺术家,决定停止其他活动成为一个艺术家”(see Steinberg, 1963, p. 8)。在那一时期——也许就是在他刚刚开始创作《国旗》之前或之后——他不慌不忙、有条不紊地毁坏了他手中所有以前创作的艺术作品。就约翰斯而言,“贾斯珀·约翰斯”是随着《国旗》而开始成为一个艺术家的,后来的艺术批评和艺术史也是这样认为的。

关于一个艺术家尤其与开端有关的这一方面,约翰斯为我们提供了一个极好的范例,通过这个范例,我想说他非常清楚地意识到,确定他的艺术将背离所有其他惯例的物质上和思想上关键时刻的必要,以及以他所创作的客体将为他成为一个艺术家和他的艺术作品开辟主要通道这样一种方式来确定持续性和差异性与它们的关系。持续性是因为一件艺术作品必须是在一种艺术概念的支配下,或者根据它因此被公认是艺术并被当成艺术来对待的一种关于艺术的描述而被创作出来的;必须有相当程度的持续性存在。差异性是因为该艺术家必须使他的艺术作品有别于所有其他艺术作品,而要做到这一点,他就必须反思并通过实践对他照其行事的艺术概念或者描述进行修正。的确,所有具有自我意识的现代或现代主义艺术家都一定要成为现代或现代主义艺术家,看起来好像是非常重要的事情。确定一个开端的时间在通常情

况下都需要标明一个一致的意图和目的(Said, 1985, p. 5)。它确定了一种有待继续完成的意图。甚至在具体方法得到确定和尝试之前,下达一种继续下去的令状,即它将能够继续维持下去的令状就肯定存在于开端的那一刻或开始的过程中(Said, 1985, pp. 47 - 8)。

约翰斯的《国旗》看上去差不多已经成为一个偶然的事件,它的价值只有到了他已经就找到开端之处做出决定之后他才能够理解。一个开端永远都是一个正在进行中的工程(Said, 1985, p. 13)。它在你察觉到它之前就已经开始了。由于开端与意图之间的这种密切关系,很有可能会出现这样的情况,即艺术的意图在得到确认和发挥作用之前,它总是处于变化(*in transitu*)之中。这似乎就是约翰斯的梦境故事所告诉我们的某种重要的东西。在梦境中他正打算用颜料绘制一幅大型国旗,或者正在创作以大型星条旗为表现对象的绘画作品。他正打算制作或正在制作他将当作自己成为一个艺术家之开端的这个对象。在梦中,头脑里已经有了开始的意图,或者已经使之发挥作用并传递到了其对象中。从一种生活方式和一个时代给后来留下的影响中,某种原始素材被吸收进了那个肯定已经成为约翰斯梦见它的母题的梦境。换言之,一个意图的所指,或“一个(乔装的希望或)意图”的所指存在于一个梦境中,这个梦赋予约翰斯的梦境以意图(Said, 1985, p. 165)。画一幅巨大的旗帜的意图或绘制一幅星条旗的图画行为在它转化至梦中之前就肯定已经作为原始素材存在于约翰斯的脑海里了。情况很可能是这样的,即一个意图的原始素材总是已经准备好被改造成一种有意图的行为。鉴于这样一种情况,即梦中的约翰斯头脑里存在着弗洛伊德关于梦和做梦、梦行为(dream-work)和梦思维(dream-thought)、明白易见和隐而不见等方面的解释,并且又将这一解释与一个意图的符号永远都是代表和体现一种意图的转化的观点相联系,这里的复杂性就在于,梦中绘制一幅大型旗帜图画的意图或绘制一幅大型星条旗图画的梦中行为既不是关于绘制一幅大型旗帜图画的意图,也不是绘制一幅大型星条旗图画的意图。这个现象也许使我们认识到意图的另一个属性:一种意图的对象或符号常常不同于,且有时是强烈而极端地不同于始发意图。我非常赞同约翰斯关于意图的陈述:“人充其量说自己想怎么样,但人显然是难以如愿以偿的。通常情况下,人总是想得多,做得少。或者你只是说一套做一套。”(Fuller, 1997, p. 187)

注 释

[1] 可以参见 C. 哈里森的《艺术与语言论文集》(C. Harrison, *Essays on Art and Language*, 1991, Blackwell Publishers, pp. 178 - 180)中,有涉及作者意图和胜任能力经常以使人产生误解的方式与关于绘画的决定性前提和条件的诸问题方面的简短但却十分有趣的思考。

[2] 例如,描述意图在行为或对象中占据其位置的特定方式的三种尝试:(a)维特根斯坦(1953, 644):“我不因为我当时的行为,而是因为我曾经有过的意图而感到羞愧。另外,意图难道不就在于我当时所做的吗?”;(b)J. 德里达的《论文字学》(*Of Grammatology*, 1976, trans. by G. C. Spivak, Johns Hopkins University Press, pp. 243):“但是,不管公开声明的那个意图是什么,罗素的谈话使其自身受到一种错综复杂性的制约,这种错综复杂性总是以补充这种原始思想,或来自这种原始思想的形式出现。他公开声明的意图并没有因此而宣告无效,更确切地说是被刻记在一种体系内部。”(德文版最初发表于1967年);(c)T. W. 阿多诺的《美学理论》(*Aesthetic Theory*, 1984, tran. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, p. 217):“意图发挥着一种结束在具体制作中被湮没的个人主观推动力量这样的特定作用。”(德文

版最初发表于1970年)

- [3] 同样参见里查德·希夫论笔触问题的著述,如发表在《艺术杂志》(*Art Journal*, Spring, 1991, pp. 42 - 47)上的《建构物质性》(Constructing Physicality),和《艺术史的语言》(*The Language of Art History*, 1991, S. Kalim 与 I. Gaskell[eds], Cambridge University Press, pp. 129 - 180)中的《塞尚的物质性:笔触的权术和策略》(Cezanne's Physicality; The politics of touch)。

参考文献

- Anon. (1958) 'Art. Trend to anti-art', *Newsweek*, 31 March, p. 96
- Anscombe, G. E. M. (1959) *Intention*, Blackwell Publishers
- Baxandall, M. (1985) *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press
- De Man, P. (1983a) 'Form and intent in the American New Criticism', in *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, 2nd edn, pp. 20 - 35
- De Man, P. (1983b) 'Ludwig Binswanger and the sublimation of the self', in *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, 2nd edn, pp. 36 - 50
- De Man, P. (1989) 'Spacecritics; J. Hillis Miller and Joseph Frank', in L. Waters, (ed.), *Paul de Man: Critical Writings 1953—1978*, University of Minnesota Press, pp. 107 - 15. Reprinted from *Partisan Review*, 31 (4) (Fall, 1964)
- Fuller, P. (1997) 'Jasper Johns Interviewed Part II', in J. Johns, (1997), pp. 173 - 88. Originally published in *Art Monthly*, 19(September), 1978
- Iseminger, G. (ed.) (1992) *Intention and Interpretation*, Temple University Press
- Johns, J. (1974) Interview with David Sylvester broadcast 10 October 1965, and excerpted as 'Interview recorded for the BBC' in Arts Council of Great Britain, *Jasper Johns Drawings*, London, Arts Council; also published in J. Johns (1997), pp. 113 - 21.
- Johns, J. (1997) *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York, The Museum of Modern Art
- Marx, K. (1963) *Karl Marx: Selected Writings in Sociology and Social Philosophy*, T. B. Bottomore and M. Rubel, (eds), Penguin Books, pp. 175 - 85
- Mukarovsky, J. (1997) 'Intentionality and unintentionality in Art', in *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukarovsky*, trans. and ed. by J. Burbank and P. Steiner, Yale University Press. pp. 89 - 128. Originally published in *Studie z Estetiky*, Prague, 1966
- Orton, F. (1994) *Figuring Jasper Johns*, Reaktion Books, pp. 89 - 146
- Ricoeur, P. (1974) 'Heidegger and the question of the subject', in *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*, trans by D. Idhe, Northwestern University Press, pp. 223 - 35. Originally published 1969
- Said, E. W. (1985) *Beginning: Intention and Method*, Columbia University Press
- Silverman, H. J. (1987) *Inscriptions: Between Phenomenology and Structuralism*, Routledge & Kegan Paul
- Solomon, A. R. (1964) *Jasper Johns*, New York, The Jewish Museum and London, Whitechapel Gallery
- Steinberg, L. (1963) *Jasper Johns*, New York, Wittenborn

- Tono, Y. (1997a) 'I want images to free themselves from me' [interview with Johns conducted in spring 1964] in Johns (1997), pp. 96 - 101. First published in Tokyo; *Geijutsu Shincho*, 15 (8) (August 1964)
- Tono, Y. (1997b) 'Jasper Johns in Tokyo', in Johns, (1997), pp. 101 - 4. First published in Tokyo; *Bijutsu Techo*, 15 (8) (August 1964)
- Wimsatt, W. K. and Beardsley, M. C. (1970) 'The intentional fallacy', in M. Weitz, (ed.), *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*, Macmillan, 2nd edn, pp. 347 - 60. Reprinted from W. K. Wimsatt and M. Beardsley, *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, 1954. First version published in *Sewanee Review* (1946) 243
- Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*, trans. by G. E. M. Anscombe, Blackwell Publishers.
- Wollheim, R. (1973) 'The work of art as object' in R. Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, pp. 112 - 29. An earlier version of this paper was published in *Studio International*, vol. 180 (928) (December 1970)
- Wollheim, R. (1975) 'What the spectator sees', in N. Bryson, M. A. Holly and K. Moxey, (eds), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, pp. 101 - 4

第 19 章 反艺术与艺术概念

保罗·洪堡

反艺术(anti-art)是整个 20 世纪艺术领域中麻烦最大,问题最多,并且最少被人理解的一个概念。之所以出现这样的情况完全是原因的;杜尚及其他志趣相投的艺术家们——如达达主义者和观念艺术家——所从事的活动就是蓄意制造麻烦和问题,其中最极端的行为就是颠覆和破坏传统习俗、价值观念和习惯做法这些艺术赖以存在的基础。由于这种强烈而持续蔓延的虚无主义倾向,反艺术不仅向艺术理论家,而且也向哲学家提出了许多重大问题。反艺术尤其迫使我们对我们的艺术概念,以及对实际上是迎合该艺术概念的那些事物进行反思,因为不是任何事物都能够算作是或者应该被看成是艺术的。

关于反艺术的或然性本质通过一个决定性的但又含糊不清的问题得到了恰当而充分的说明,这是杜尚在 1913 年随手记下的,当时他正处于一场艺术危机之中。那个问题就是:“我们能创作出不是艺术品的作品吗?”这一问题至少可以从三个不同的方面加以阐释。第一种阐释考虑到了这样一个因素,即杜尚把现代派艺术当作所谓“视网膜”艺术而加以排除,换句话说,所谓“视网膜”艺术就是那种将画家的、形式的价值标准凌驾于思想观念之上的艺术。因而这个问题就可以被系统地阐述为:有可能制作出一种非“视网膜”的,但却包含着一种更为宽泛的美学观的艺术作品吗?第二种阐释比较激进:有可能制作出完全回避审美问题,并且又是艺术的对立面这样的作品吗?第三种阐释使这个问题发生一种完全不同的曲折变化:对杜尚而言有可能制作出肯定不会被冠以艺术之名的作品吗?换句话说,能够制作出除了艺术之外的任何事物吗?

因此,对于杜尚在 1913 至 1923 年期间继续制作出来的那一堆鱼龙混杂的作品,我们也就见怪不怪了,严格地说在这些作品中既包括艺术也包括反艺术。这就给哲学家在裁决某一具体的作品究竟是一件艺术作品还是一件反艺术作品时出了一个难题。但是,因为反艺术是一个争议极大的概念,所以根据所采用的具体理论视角,以及通过更加宏观地思考艺术和描述其基本特征,我们很可能会得出截然不同的结论。为此,本文在下面将就反艺术的三种主要观点展开讨论。

用审美特性(或审美效应)定义一件艺术作品的观念是一种最传统的思想,正因为如此这一观念在艺术与反艺术之间画出了一条鲜明的区分界线。不过,它能够提供反艺术概念中的众多搞笑主题。例如,通常都是由于某种偶然性而产生的作品;具有一些明显与众不同或稀奇古怪内容的作品;用非常规的、非艺术材料制作而成的作品;明显缺乏意义的作品;现成品或拾得物;在艺术情境中展开但结果并没有客观作品产生的公开表演行为。前三个主题思想没有提出难以解决的争议性问题,没有导致解释它们(前三个主题思想)的作品产生,这样的作品如阿尔普的拼贴作品《依据机遇法则》(*According to the Laws of Chance*, 1920),或杜尚的《被单身汉们剥光衣服的新娘》(*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1915—1923),或施维特斯(Schwitters)的拼贴作品《梅茨》(*Merz*)等,这两类作品丰富和扩大了艺术的领域而不是与之相对立。而正是那些以后三类作品中的某一主题为特色的作品“不时地”蓄意越过将艺术与反艺术区分开来的那条界线。

处心积虑制造出一件无意义作品的最早尝试之一就是由杜尚制作的一件小巧但却十分精致的作品。1916年,他创作出了《星期天的约会》(*Rendezvous of Sunday*),这件作品是由四台打字机打出的明信片构成的,但其表面上像是语法的句子并没有表现出主题。一如杜尚对这件作品的描绘:

在这里,动词、主语、补语、副词以及所有一切都是完全正确的,但在这些语句中意义正是我所必须回避的对象……句法结构在某种程度上是非常棘手的,因为就在我想到为主语添加一个动词的时候就会极频繁地看出一种意义,而一旦看出某种意义我就会立即删除这个动词,接着一连好几个小时地改换它,直到整个文句读起来不产生任何物质世界的联想为止……这就是它的主要目的(Schwarz, 1969, p. 457)。

这种蓄意为之的胡言乱语与一个名叫刘易斯·卡罗尔(Lewis Carroll)的人或叫爱德华·李尔(Edward Lear)的人笔下的那种妙趣横生、插科打诨的胡言乱语形成了鲜明的对照。它计划挫败我们在书面文字中寻找含义和在文学作品中寻找审美意义的那种习惯性反应。这不是为探索具有典型文学作品特征的艺术的底线而进行的一种大胆尝试;它是有计划有目的地超越了这些底线,继而占据了一个别样的逻辑空间,一个反艺术的空间。

无独有偶,1916年伏尔泰夜总会(Cabaret Voltaire)开门营业,它以一种更为喧嚣的方式向艺术及其茫然不知所措的赞助者们发动了一场进攻。有一次,特里斯坦·查拉(Tristan Tzara)、马塞尔·扬科(Marcel Janco)和雨果·巴尔(Hugo Ball)三人同时用三种不同的语言尽情地大声朗读三首不同的诗歌,而这三首诗歌都是因为它们的平庸而被选中的。显而易见,他们的意图是要表达对审美静思的厌恶和背叛,而这种行为在当时应该已经引发观众对他们自己关于艺术所做的种种四平八稳的假设表示怀疑,因为那一时期认为艺术代表着其高峰的

文明已经陷入自我毁灭的困境。

现成品或拾得物的主题思想意义特别重大,这不仅仅是因为它影响了后来的新现实主义(Nouveaux Réalistes)、激浪派(Fluxus)和观念艺术运动(the Conceptual Art movement)等好几代艺术家,而且还因为现成品在很多当代艺术流派理论中被当成一种理论范式加以挪用。考虑到这一点,我们不能过分地强调现成品代表着杜尚对上述“我们能创作出不是艺术品的作品吗?”这一问题所做出的最令人费解而难懂的一种回答。在企图回答这个问题的过程中,杜尚在1913年至1923年期间所创作的包括现成品在内的作品,其范围涉及艺术、反艺术和“非艺术”(anart),最后一个词是他自己创造的一个新词。

杜尚虽然强调现成品的否定或纯粹平庸这样一些方面,但是,关于这类作品他也发表过一些相当不一致的评论,这些评论暗示现成品实际上应该被当成艺术作品来看待。事实上,有些现成品可以被称作艺术,而另一些则如它们原来所计划的那样应该算作反艺术,其中还有若干属于“非艺术”(anart)类的,在这里杜尚用 anart 来指称 non-art(非艺术)——一种处于中间过渡状态的物品。

《梳子》(Comb, 1916)是一把小型的铁梳,上面刻有一句无意义的话,它应该算是一件反艺术作品。根据翻译,这句话的意思是“三个或四个高空下落物与残暴行为毫无关系”。大约50年之后,杜尚大讲特讲现成品在美学上意义的无特征性,这就说明他当时正在为《星期天的约会》寻找一个对应的视觉作品,换句话说,某种从一种视觉的角度来看是毫无意义或不得要领的东西,这种东西因此不在审美范围之内。然而,令人怀疑的是是否真能搞到这样一件对应的视觉作品,因为几乎任何具有某种外观的物品都能够从一种审美的角度来审视,即使它缺乏很多非常重要的视觉特征。倘若这件《梳子》原本就是打算抢先阻止审美静思的,那么它就属于反艺术,即便这是一件不成功的反艺术作品。

现成品中最臭名昭著的就是那件《泉》(Fountain, 1917)了,它也应该被纳入反艺术的行列。杜尚是这样解释它的含义和起因的:“[泉]源自做一个与审美趣味有关的实验这样一个想法:要选择的对象是最不可能受到人们喜爱的那类物品。一只小便器——几乎没有人认为一只小便器会有什么奇妙精美之处。必须要避免的危险就是审美享受。”(Schwarz, 1969, p. 466)因此,《泉》是杜尚反艺术趣味霸道主题的一种变体。杜尚企图利用一些现成品来非难传统艺术趣味,其手段有两种,即要么制作某种完全厌恶和反感审美趣味的物品,要么是制作某种对审美趣味完全无动于衷的物品,因为这样的物品是不属于审美趣味范畴的。《泉》采取的是第一种手段。这是蓄意要引起观众审美趣味上的震惊、恶心和拒绝而进行的一个实验,至于它的成功则取决于一个简单的前提。汉斯·里希特(Hans Richter)本人就是一个达达派分子,以下就是他在回忆中关于这一前提的描述:

247

50年前,美术馆被认为是一座‘众神说话的宫殿’。在那里展示的艺术作品,根据传统、历史和公认的价值标准而被奉为神圣不可侵犯的艺术作品,它们构建起一座人类经验的宝库和一架世世代代进行自我测量的价值观念的天平(Richter, 1965, p. 209)。

因此,一个生活在 1917 年的观众几乎不可能想到竟然会在众神惯常说话的那座宫殿中看到一只小便器。假如《泉》真的是公开展出,而不是用隔板将它与公众视线隔开的话——当时的情况正是使用了隔板——那么它出现在一座美术馆内就肯定会被认为是一种亵渎神灵的行为了。另外,由于艺术在那时普遍都被理解为人们“世代代用以自我测定”的某种事物,所以《泉》很有可能被看作艺术和艺术所代表的一切的对立面,而这正是它原本所期望的。尤其是小便器的联想肯定会使人产生反感和厌恶的情绪(该实验的一个部分),而小便器的人造性质和明确的实用功能肯定已经被正确地理解为是对美的艺术(the Fine Art)传统发起的一场攻击。按照传统,人们期待一件艺术作品所展示的是一种非凡的艺术才华和驾驭特定媒介物的高超技艺。然而,《泉》却使人们的这两个期待都落空了。

假如一定要说还有比《泉》对传统价值观念的抨击更加引人注目的作品,那就是《L. H. O. O. Q》(1919)了。这一次杜尚所选择的是欧洲艺术中最著名的一件经典作品——《蒙娜丽莎》——并对其加以涂改。通过添加一撮山羊胡子和两撇八字胡,他成功地把这个神秘的人物变成了一个雌雄同体或女性化的男性形象,并且用一种令人厌恶的文字游戏来强调这一点。当人们用法语根据语音来朗读这些字母时,它们听上去就像这样一个句子:“彼臀炙热。”(Elle a chaud au cul)在解释自己的动机时,杜尚是这样说的:“在达达主义蓬勃发展以及我们正在摧毁很多事物的 1919 年,这幅《蒙娜丽莎》变成了一个最好的牺牲品。我之所以在她的脸上加了一撮山羊胡子和两撇八字胡,仅仅只是想要亵渎它而已。”(Schwarz, 1969, p. 477)因此,这件现成品拒绝了与原作《蒙娜丽莎》相联系的价值观,并打算通过把它变成一个令人厌恶的形象来表示对审美静观的蔑视。它体现了极度的虚无主义思想。

这些现成品对包括约瑟夫·科苏斯(Joseph Kosuth)和那些观念主义艺术家在内的后代艺术家们产生了巨大的影响,别的不说,其中的很多艺术家都希望在一定程度上取消物品,以便抵抗艺术的商品化倾向和在一定程度上肃清审美艺术,并且证明它怎样才能享受一种独立存在的乐趣。因此,概念艺术运动(the Conceptual Art Movement)为了实现自身的战略目标而挪用反艺术。

有很多观念艺术(Conceptual Art)作品都表达了审美的无效和徒劳,其中包括罗伯特·莫里斯(Robert Morris)的《审美撤退声明》(Statement of Esthetic Withdrawal, 1963)、瓦尔特·德·玛利亚(Walter de Maria)的《高能钢条》(High Energy Bar, 1966)、布鲁斯·瑙曼(Bruce Naumann)的《微火》(Small Fires, 1969)和吉恩·比里(Gene Beery)的《字画》(Word Paintings, 1960—1963)等等。例如,瓦尔特·德·玛利亚的作品是由一根不锈钢条和一份证明书构成的,这表明只有当这份证明书在场时这根不锈钢条才具备艺术的资格。因此,使这件作品处于艺术状态的不是该物品的特性,其中包括任何审美特性。布鲁斯·瑙曼的作品体现出不小的理论价值。瑙曼利用了由埃德·鲁斯卡(Ed Ruscha)创作的一件概念作品(一本描绘微火的摄影集)并用小火点燃它。他顺理成章地拍摄下这堆火,然后这就变成了他的作品。吉恩·比里创作的系列绘画作品包括一件写着声明的作品:“抱歉,这幅绘画暂时缺少风格。拒绝更新。等待审美卷土重来。”如果这些作品把它们的矛头明确指向了(因为好像不是完全无视)美学,那么由克里斯蒂娜·科兹洛夫(Christine Kozlov)在 1967 年创作的一件无题作品就

248

走得更远了。它是由一卷地地道道的 16 毫米胶卷构成的。这并不是在尝试用这种材料制作某个东西,或害怕不经意间误入歧途走进审美领域而运用这种方法来防止这样的事情发生。倘若这件作品原本就是要用先发制人的办法预先阻止审美静思的发生,那么它也就必定要被算作一件反艺术作品了。

这位观念艺术家突然发现她自己陷入一种尴尬的处境,因为一方面有一种强烈的欲望要通过不为艺术领域提供一件艺术作品的方法来挫败和阻挠该领域的期待,但另一方面又需要提醒艺术领域注意它已经被否定的东西。不管怎样,如果没有艺术界的显而易见的共谋,这一行为本身是不会产生意义的。当时一些观念艺术家认为这种对艺术惯例的依赖是完全不能接受的。例如,罗伯特·巴里(Robert Barry)曾企图通过拒绝接受艺术领域授予其作品的艺术身份来摆脱这种尴尬的处境。其中一件作品是为 1969 年在阿姆斯特丹举办的“艺术与方案”(the Art and Project)而创作的,它宣布:“在本次展览期间,美术馆将被关闭。”同一时期创作的另外两件作品采取了一种更为激进的方式。一件作品的详细文字说明是:“我知道除了我此刻不在思考的所有事情——1969 年 6 月 15 日下午 1 点 36 分,纽约。”另一件作品上的文字说明写道:“在 1967 年夏天前往巴尔的摩的旅行中,知觉中的一切事物受到理智的注意,但却被清晰的知觉所忽视。”当然,这种玩笑的话在今天是产生不了什么影响的,因为就罗伯特·巴里要表达的意思而言,它们必须是在当时艺术界的具体情境中予以呈现和解释的。

一种惯例论的思考方法

艺术惯例理论把关于一个艺术界的概念置于它对艺术和延伸部分的反艺术之评价和判断的核心地位。它通过非审美因素的强调为后者提供了一种新的视角,并就反艺术的本质和重要性的问题得出了完全不同的结论。

249 尽管这种艺术惯例理论已经经历了多年的修正和精确化过程,但是它的主要倡导者乔治·迪基(George Dickie)却从未动摇过他的这一信念,即:使某物成为一件艺术作品的是这一人工制品已经在艺术生产的社会或惯例场合内部所获得那种重要的身份和地位,例如艺术学院、艺术博物馆和美术馆、批评界和新闻业的习惯做法等等。关于一件作品具有这种或那种特征,如表现力、抑或就是一件艺术作品,这样的假设不是事实,现在不是而且从来都不是事实。也并不因为某物完成了某种特定的功能,如一种审美功能,它就变成了艺术。一件艺术作品的存在完全取决于它能否独自使艺术界和社会的习惯做法显得合情合理。

这就是乔治·迪基在不使用“审美”和“鉴赏力”这类术语的前提下用于反艺术并进行分析的这一理论的早期版本。他区分出在反艺术概念中发挥作用的四个最重要的主题思想,尽管它们与上述所讨论的那些要素相重叠,但他认为导致根深蒂固的麻烦产生的那些因素正是那些现成品和在艺术情境中进行并完成但结果却没有造成客观对象(objects)产生的种种行为活动。

乔治·迪基认为,应该把这些现成品说成是反艺术的,并且还以赞许的口吻引用了哈罗

德·罗森伯格(Harold Rosenberg)的观点,罗森伯格说反复思忖像杜尚 1915 年创作的现成品雪铲《在断臂之前》(*In Advance of the Broken Arm*)这样东西是毫无意义的,而对一个展出它的画廊来说则更是一个不明智的举措。看来,乔治·迪基在这里似乎在含蓄地求助于传统批评标准,因为他赞许其观点的这位批评家曾确实实地表示,根据传统或学院关于艺术对象或审美对象的描述和信任来反复思忖现成品是没有意义的和不得要领的。换言之,那把雪铲不是那种能够承受住我们对它的三维形态、弯曲流畅的线条、光滑而发亮的表面以及其他的视觉特征进行一种长期的和充满爱意的详尽研究的对象,更不用说它是一种能够使我们获得审美享受的事物了(这里有一个问题,那就是杜尚曾经形容它“很美”的那把原始雪铲已经丢失了,而现在它的这些“复制品”在精确性方面并不理想)。即便如此,乔治·迪基所继续提出的问题说明了惯例理论所采用的正是这种与众不同的方法:“看来一件‘现成品’之所以被明确地冠以‘反艺术’是因为反复思忖它是没有意义的,而这样一件‘现成品’怎么可能是一件艺术作品呢?”(Dickie, 1975, p. 420)

从一种审美角度来看,这样的问题几乎不是前后一致的;它无疑不是一个应该提出的恰当问题。不管怎样,惯例论者认为,完全是为目的的某种事物可以是没有审美价值的,但它仍然可以是一件艺术作品。迪基是这样解释其可能性的:

当杜尚宣布他的“现成品”是艺术作品并使它们进入艺术展览时,他干了一件政府的和准官方的事情,这一行为使他陷入一种惯例结构之中而完全不受其讽刺动机的制约和支配。不管他的(一个还是多个)意图是什么,杜尚成功地授予他的“现成品”以艺术的身份——他也许是情不自禁地变成了一个艺术家(Dickie, 1975, p. 421)。

因此,现成品既是艺术也是反艺术:因为现成品已经在艺术界范围内获得了名正言顺的身份,所以它们是艺术;因为反复思忖它们肯定是毫无意义的,所以它们是反艺术。因此,无论现成品最初的身份和意图是什么,它们都被艺术史(由于各种耽搁和延误)和艺术惯例理论说成是艺术作品。

也许促使罗伯特·巴里接受如此极端的对策是杜尚命中注定的事。或许根本就不存在专供艺术界挪用,或随后又成为艺术史整理并贴上标签的一种对象。正是在这一范畴中艺术对象已经彻底被淘汰了,这就导致了最大麻烦的产生,而且对惯例理论来说这也是最令人迷惑不解的,至少在其早期版本那里是如此。

乔治·迪基将罗伯特·巴里这种表现行为形容为仅仅只是运用了艺术界的机制。它们由于利用了这一机制但却没有用它做成任何事情而被说成是“真正的”反艺术。乔治·迪基把反艺术家(anti-artist)比作一种“艺术官僚主义者”(artistic bureaucrat),这种艺术官僚主义者虽然在官方机构占有一个位子,然而却不发挥真正的作用。这一深刻的认识导致迪基做出这样的推测,那就是,假如所有的艺术家都去创作而且只创作反艺术作品的话,换言之,假如所有艺术家无一例外都是反艺术家的话,那么艺术就必定要走向终结。

乔治·迪基的陈述不够清晰的地方是,我们怎样才能拥有两种名副其实的反艺术形式,其

中之一(现成品)算作艺术,而另一个(去物质化的对象)似乎又不是艺术。这种区别显得过于随意和武断了。

一种后康德主义的思考方法

乔治·迪基试图完全消除与审美的关系,蒂埃里·德·迪夫(Thierry de Duve)的观点则与他不同,后者认为审美判断在决定某物是艺术或反艺术时是必不可少的。这也许是在暗示以上概括出来的一种审美观点将是我们理解其著述的关键。一方面,蒂埃里·德·迪夫认为对于反艺术我们必须做出审美判断是一个事实,但另一方面他又相信这样一种审美判断的性质由于杜尚《泉》的出现而被彻底改变了,他认为这是现代艺术史上最重要的决定性时刻之一。他根据杜尚的创作实践活动重新建构康德美学,从而使他的著作具有与上述审美态度相关联的那些较传统著作完全不同的特点。

蒂埃里·德·迪夫认为反艺术的最重要特征就是反审美鉴赏力(anti-taste)。他着重强调反艺术是如何一贯地引起厌恶感或荒谬感的,而康德则认为这两种感觉与审美鉴赏完全是水火不相容的,因此它们绝不可能成为审美体验的组成部分。蒂埃里·德·迪夫正是根据这些一般意义上的关系来分析现成品的,尤其是对《泉》的分析。根据杜尚本人的观点,蒂埃里·德·迪夫充分证明《泉》是一件反艺术作品,理由是它是反审美鉴赏力的,因此在康德的体系中它被排除在艺术范围之外。不过,蒂埃里·德·迪夫同样重视杜尚那些貌似在为各种各样的现成品争取艺术身份所说的那些自相矛盾的话。例如,在谈到一件现成品时,杜尚说那是他从日常生活领域中随手抓来的,并把它提升到一种审美的高度。关于《泉》这件作品本身,他非常出色地谈到他已经赋予这只小便器以一种新颖的、独创性的意义,并因此正式把它当成一件艺术作品来利用。于是,对蒂埃里·德·迪夫来说就如同对乔治·迪基一样,现成品既是反艺术,也是艺术。

251

虽然《泉》是有关反审美鉴赏力的一个范例,但是关于不管怎样它都能够享有一个审美判断对象这样一个重要身份也是有道理的,至少蒂埃里·德·迪夫是这样认为的。不过,他的论述叠床架屋,晦涩难懂,因此对这样一种论点的概括无论如何都不是一件容易的事。

总体上来说,他的观点看来是这样的,即当我们形容某事物是一件艺术作品的时候,实际上我们是在称某事物是艺术而不是明确地或者含蓄地借助这一整套或那一整套的评价标准来对它进行归属分类。如此这般,当我们说出“这幅绘画是一件艺术作品”这句话的时候,我们是在把通过这句话中的“这幅”一词加以区分的这个对象称作一件艺术作品。不存在艺术作品所具有的,以及当我们说出这样一句话时所凭借的若干本质性特征或者定义性特征。不存在使我们能够确认和把绘画集中起来并美其名曰为“艺术作品”的“普遍原则”。只存在我们(根据我们的感觉)来判断并称之为艺术的那些特指的、独特的绘画作品而已。关于使艺术命名这一行为既不囿于现成品,又非常明确地与它联系起来这一点被归功于杜尚。甚至就连与一幅绘画作品截然对立的一只小便器都可以成为“这是一件艺术作品”这句话的主题(the subject)。

按照蒂埃里·德·迪夫的观点,反艺术清楚地告诉我们,“这是美的”传统的、康德式的评价已经被“这是艺术”这一由杜尚率先进行详细论述的现代评价所取代。更有甚者,我们不再为了断定某物是艺术而不得不断定它是美的(尽管这从来都不是一个充分的条件)。从这个意义上来说,反艺术或反审美鉴赏力运动已经对 20 世纪的艺术和我们的批评态度产生了巨大的影响和冲击。尽管“这是艺术”这一现代评价并非必然地涉及审美鉴赏力,但是蒂埃里·德·迪夫却认为它仍然是一种审美判断,因为它是反射性的(reflexive),而最重要的是,它是建立在人们是如何认识所讨论对象之特性这一基础之上的。

这种由杜尚的创作而重温康德美学显然是一次非常有趣的体验。然而,它也带来了非常之多的难题。例如,虽然反艺术正确地说就是反审美鉴赏力,但是还应该加上这句话,即反艺术从本质上来说对艺术的一切方面是怀有敌意的,而不只是针对康德意义上的审美鉴赏力和审美无功利。因此,关于蒂埃里·德·迪夫是以其最极端形式使反艺术十足的虚无主义获得充分价值,还是接受它对包括先锋艺术在内的所有艺术价值观念永不妥协的拒绝,实际上是一个没有实际意义的问题。另外,在(康德的)趣味判断与(后杜尚的)审美判断之间并不存在关键性的区别,如果一定要说两者有什么关键性区别的话,那就是对于我们可以在不运用某种鉴赏力的情况下进行审美判断这句话的意思,我们还需要有一个解释。

综上所述,无论是蒂埃里·德·迪夫还是乔治·迪基,他们都把反艺术当作类艺术(genus art)的一个新品种。不管怎样,根据这种美学观点,艺术与反艺术就不会被混淆了,因为从长远的观点来看,这样的混淆不仅会逐渐削弱我们的艺术概念,还会否认反艺术存在的理由和目的。让我们使用取自物理学的一个比喻:反艺术与艺术的关系就像反物质与物质的关系。它们正好是不可能调和的两极力量。

参考文献

- Bürger, Peter (1984) *Theory of the Avant-Garde*, trans. by M. Shaw, Manchester University Press
- Dickie, George (1975) 'What is Anti-art?', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 419 - 21
- Dickie, George (1984) *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven
- Duve, Thierry de (1996) *Kant after Duchamp*, MIT Press
- Humble, P. N. (1982) 'Duchamp's readymades: art and anti-art', *British Journal of Aesthetics*, 22, 52 - 64
- Lippard, Lucy (1973) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger
- McEvelley, Thomas (1988) 'Empyirical thinking: (and why Kant can't)', *Artforum*, 26, 121 - 7
- Richter, Hans (1965) *Dada: Art and Anti-Art*, trans. by David Britt, Thames and Hudson
- Schwarz, Arturo (1969) *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson

第 20 章 马塞尔·杜尚的现成品和反美学思考

大卫·霍普金斯

马塞尔·杜尚的“现成品”是如此频繁地作为关于艺术之本质的准哲学思考的对象而被援用,以至于我们现在已经忘掉这些现成品曾经是被明确置于一些具体理论语境之中的。只有通过小心翼翼地重现这些现成品的历史环境,这些现成品对美学所可能产生的影响才能够被领会——凭借这样一种方法论的假设,本文保证重新赋予某些现成品,特别是《泉》这样的现成品以历史意义。



插图 20.1 马塞尔·杜尚,《泉》,1917年,阿尔弗雷德·斯蒂格利兹摄影

那么,首先让我们做一个简短的历史回顾。这些现成品是从 1914 年的《瓶架》(Bottlerack)到 1917 年被冠以《泉》(Fountain)之名的小便器的一系列五花八门的物品。它们是杜尚从商品供应商那里购得的,或者是他从日常销售用品中淘得的,并通过诸如标题之类的细小调整而被赋予艺术作品的身份。唯有《泉》似乎是为了测试制度性的艺术规范而蓄意制造出来的,最初它是作为一个名叫 R. 穆特(R. Mutt)的人向 1917 年纽约“独立展”提交的一件参展艺术作品,但却直接遭到评选委员会的拒绝,杜尚为此当场退出了这个评审委员会。

总体上说,杜尚的现成品被认为集中体现了大约盛行于1916—1923年这一期间的达达主义冲动的某个方面,尽管当时杜尚大部分时间都是住在纽约,只是从外围与利用了这一标签的欧洲反艺术倾向密切合作。这些现成品常常被一股脑儿地通通理解成《泉》这样的典型作品,尽管这是一种误导,但是这些作品已经导致了一大批理论阐述文献的产生。我需要根据最近在这些文献内部所进行的调整,从回顾这些文献开始我的论述。

最近的哲学发展:杜尚,一个康德主义者

研究这些现成品的方法是多样化的,包括英国哲学家理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)所采用的分析哲学思考方法和诸如彼得·比格尔(Peter Bürger)这类评论家的文化理论研究方法,前者认为这些现成品揭示出留在了20世纪前卫艺术活动的某些典型实例中的有关极少“作品”的种种问题;而彼得·比格尔等人则把它们视作具有社会学倾向的物品(objects),是现代主义的先锋派极力主张抹杀艺术领域与社会存在之间明显差异的典型例证(Bürger, 1984)。

254

可以肯定地说,其中任何一种理论都不曾设法去领会这些现成品的多义性。尽管如此,好几种综合性的理论已经为了辩论而被假设出来了。例如,就分析哲学而言,两种著名的解释就是由阿瑟·丹托(Arthur C. Danto)和乔治·迪基(George Dickie)加以详细阐述的。在专注于研究这些现成品的观念特质而非它们任何固有的美学特征这个方面,这两位哲学家均效仿了杜尚,另外种种迹象表明他们两个人都是把《泉》当作他们理论的起始点(stepping-off point)。丹托在1964年非常精辟地指出:“将某事物当成艺术需要眼睛所不可能看到的某种有价值的东西——一种理论的氛围,一种艺术史的知识即一个艺术界。”(Artworld)(Danto, 1964, p. 580)乔治·迪基用“艺术界”这一概念详细阐述了他著名的“艺术惯例理论”(institutional theory of art),在这一理论中一件艺术作品就是像这样用社会话语建构出来的。尽管根据他们赋予杜尚重要地位的这两位哲学家是不同的,但总体来说,他们的理论在发挥了将现成品置于艺术领域这一作用(凭借这样的理论对话,这些现成品与这一艺术领域的种种标准定义建立起联系)的同时,使这些物品失去了抵制美学的意义并解除了它们与达达派之间的历史联系(尽管正是因为这些现成品抵制传统的美学分类它们才受到这些哲学家们的特别关注)。

255

这种解释上的弹性部分是来自于杜尚本人,因为他曾就所关心的问题做出了冲突性的解释。例如,1953年他似乎赞同这些现成品是一种准艺术(pro-art)的观点,并且说他“带它(现成品)离开地球进入了美学的行星”。^[1]然而,在被大量作为例证引用的一个更早的注释(作为1967年出版的A l'infinitif“不定式”选集的部分内容)中,他就已经在思考是否有可能制作出不是“艺术”的艺术作品这一问题了。当时“艺术状态”(artness)在这里是以杜尚想避免使用的一种“物质”形式而构想出来的。然而,如果一种反艺术的立场似乎被包含在其中的话,那么在1959年他却又在更深的层次上抛弃了这一立场:“我反对用‘反’(anti)这个字,因为它有点像一个无神论者,而不是一个信徒。因此,一个无神论者就像那个信徒一样是一个有宗教信仰的

人,而一个反艺术家就像其他艺术家一样是一个艺术家。叫非艺术家(anartist)或许会更准确一些。……而非艺术家,意味着根本不是艺术家。”^[2]当然,事情的真相是,杜尚的现成品如今在种种艺术史书籍中与其他艺术作品是不相容的。看起来似乎不管他渴求置身于不尽明朗的“准”(pro)和“反”(anti)逻辑论证的拉锯战中的愿望是什么,历史已经注定他最终会肯定艺术,只要是通过否定的力量就行。

在近期关于杜尚美学的最全面的研究中,蒂埃里·德·迪夫(Thierry de Duve)宣称,实际上杜尚的现成品是绝对意义上的“艺术状态”规则的典型代表。根据蒂埃里·德·迪夫的观点,杜尚的《泉》是他决定集中精力去研究的一件现成品,体现了现代主义的艺术观,因为它象征着典型的提名时刻,而不是企图与某种媒质(例如绘画或雕塑)的学科限制建立密切关系。用蒂埃里·德·迪夫的话来说,这件作品意味着“艺术自由”(art at large)的可行性。当杜尚说“这是艺术”的时候,他是在确认这一艺术原理不受制于任何审美鉴赏力或形态学的限制性要求。

但是,这种唯名论者的观点来源于杜尚自己的陈述。作为“捍卫”《泉》而发表在1917年5月原始达达(proto-Dada)杂志《盲人》(The Blind Man)上的部分辩护词的内容,杜尚为这件现成品的辩护有几分依赖于这一事实,即与其说R.穆特(《泉》的署名艺术家)制作了这件物品,不如说是他选择了它,而在这一选择过程中“为那件物品创造出一种新的思想”。由于忽视了这里所包含的隐喻作用,20世纪60年代的某些艺术家和理论家曾利用提名这一观念来为一种后杜尚的“观念艺术”(post-Duchampian“Conceptual Art”)系统地建立理论。美国观念艺术家约瑟夫·科苏斯(Joseph Kosuth)认为,当时杜尚的现成品使得“艺术的本质从形态学到功能方面的问题都发生了变化。这种变化——从‘外观’到‘观念’的变化——是‘现代’艺术的开始,是‘观念’艺术的起点”(Kosuth, 1991, p. 18)。约瑟夫·科苏斯曾参与了同克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)关于本质主义的现代派美学的一场辩论。然而,他也许被指责用观念主义的同义反复取代了形式主义的同义反复。他简化的系统表达形式,即“假如有人称它为艺术,那么它就是艺术”这一信条(最初科苏斯认为该信条是由唐纳德·贾德[Donald Judd]提出的),最终可能会认可对评估标准的一种放松,从最坏的一面来看,这种对评价标准的放松导致了“一切都是有效的”这一思潮的产生。

由于意识到上述概括出来的那些危险,蒂埃里·德·迪夫的最近研究(1996年)试图通过明确地求助于约瑟夫·科苏斯与之对立的康德主义美学思想,来纠正他关于现成品“唯名论的”或“确切阐述的”立场。蒂埃里·德·迪夫认为,实际上借助一个始于这样一个时期的历史变化过程,即人们认为当时前往1863年落选沙龙展(the Salon des Refuses)的公众不是去充当审美趣味的仲裁人,而是想成为判断他们要去观看的东西是否值得被称作艺术这样的权威者,康德主义纲要中审美价值标准最核心的保证,即“这是美的”这一短句,就已经开始以包含在现成品之中的特别现代的表现形式宣告“这是艺术”的方式出现了(Duve, 1996, chapter 5)。不过,蒂埃里·德·迪夫提出,康德关于审美判断力描述的一个最重要的特征却是仍然有效的:判断力是建立在审美无功利(disinterested pleasure)之上的主体体验(它迫使陈述者去感受要求普遍赞同的他或她的判断力),而不是对种种概念(即对诸如“椅子”或“桌子”之类的具体物

品的确认,尽管蒂埃里·德·迪夫承认在“艺术”本身勉强称得上是一个概念的可行性方面尚存在一些争议)上这一点是不容分说的。根据上述意见,“这是艺术”的判断不是从关于持不同意见者的观念创新的艺术界惯例化(artworld's institutionalization)那里获得其合法性的,而是从坚定的主观信仰那里获得的。在蒂埃里·德·迪夫看来,这种审美价值标准是建立在康德所谓的一种“普遍情感”(common sentiment)的基础之上的(虽然这样一种原则的存在按照康德的说法是难以确认的,但它却属于一种可以进行预先假定或加以论断的原则)。作为瓦解制作艺术和评价这种艺术之间区别的对象,这些现成品具有作为一种激进民主化现象的符号例证(symbolic exemplification)的价值。(我们不应该想当然地认为这些现成品是与当时的某种社会“思想观念”有着直接关系的,尽管坚持艺术-生活是两个相邻相似但起首与末尾截然不同连续体[art-life continuum]这样一种观点的波依斯及其他拥护者们是这样认为的。以上所说的情况似乎会削弱这些现成品所具有的典型的道德影响力)。

在这个问题上,蒂埃里·德·迪夫立场中的这种总体道德趋向再一次地来源于杜尚的言论。在对“反-艺术”被人们认为缺乏问题意识感到不耐烦的时候,杜尚曾经在某个场合中说道:“我希望是——我不知道你说的是什么——不存在,而不是为了或反对存在。……关于艺术家是超人的想法相对而言是一种近代出现的观点。……我反对人类世界所具有的这种宗教般敬畏的态度。从词源的意义来说,艺术就是意味着‘制作活动’(to make)。不仅是艺术家在制作,而且每一个人都在从事制作活动,也许在未来的世纪中将只有制作行为而没有评介活动。”^[3]当然,考虑到20世纪90年代的特定艺术氛围,蒂埃里·德·迪夫的态度是非常有趣的,在那一时期道德和伦理惯用的欺骗方式普遍地变成艺术的真正话题(请仔细想一想杰夫·孔斯[Jeff Koons]和达米安·赫斯特[Damien Hirst]这两位艺术家的创作活动)。不管怎样,蒂埃里·德·迪夫的辩论也许的确是过于关注道德而没有注意到杜尚的诙谐,与此同时他的解释理论中的一些复杂细节,诸如“艺术”这一术语是由于“恰当的名称”以类似的方式产生作用这样的断言,已经暴露出它们是有缺陷的(see Gaiger, 1997)。在恢复传统美学的基本术语过程中,他关于这些现成品体现了杜尚在关于赞成审美(pro-aesthetic)和反对审美(anti-aesthetic)的态度上所出现的战略上的优柔寡断(irresolution)的论述被一笔带过。在诸如“《泉》是一个成功之举,以及它使前卫的辩证法则变得清晰明了”(Duve, 1996, p. 28)这样的陈述中直逼杜尚的多义性时,蒂埃里·德·迪夫是有说服力的,但是他的那个压倒一切的愿望,即使现成品体现出从美学到提名艺术(art-as-nomination)这样一个历史变化过程,却使他的辩论丧失了原有的活力。

也许,有助于我们理解杜尚对于审美稳定性所产生的矛盾态度,与其说是康德关于审美判断力本身的描述倒不如说是决定它的“无功利”(disinterestedness)概念。康德认为,任何审美判断活动的一个最重要的先决条件就是不受个人趣味的影响。他在《判断力批判》的“第一部分”(First Moment)宣称:“我们把与描绘一个对象的真实存在方式相联系的愉悦称为趣味。因此,这样的愉悦总是包含着与欲望本能之间的一种关系。……这样一来,只要问题是某事物是否是美的,那么我们想知道的就不是我们或其他什么人或所有的人能否与真实事物存在发生联系,而是有什么使我们凭借单纯的沉思默想对构成真实事物的存在做出评价。”(Kant,

1952, pp. 42 - 3)可以断言,杜尚的现成品是康德哲学关于审美无功利这一要求的典型表现。例如,美国理论家史蒂文·戈德史密斯(Steven Goldsmith)就特别指出,强行使对象脱离它们正在发挥作用的环境,迫使我们从纯形式的角度去看待和思考它们(Goldsmith, 1983, p. 198)。

然而,史蒂文·戈德史密斯这些得到清晰而详细阐述的论点,却偶尔因为一种偏好而变得摇摆不定,而这一偏好困扰着这篇论述现成品的美学论文的绝大部分内容:在本文一开始我就特别提到对历史归纳的一种特别偏好。有一次他谈到,杜尚通过挑选“一些物品,其中包括挑衅性地被冠以《泉》的标题的一只小便器……然后把它们安放在博物馆的雕塑基座上……展示”的方式,动摇和扰乱了整个艺术领域(Goldsmith, 1983, p. 197)。实际上,正如前面已经指出过的那样,《泉》当时并没有在博物馆展出,而是报名参展并提交作品但却遭到了拒绝。威廉·卡姆菲尔德(William Camfield)关于这件作品详细无遗的描述证实它从未正式地公开展出,但最终却彻底地消失了(Camfield, 1989, p. 197)。严格地说,它仅仅只是作为刊登在《盲人》杂志上的一幅照片而继续存在着,这是一条重要的信息,它促使蒂埃里·德·迪夫以及许多留心由于20世纪新的技术条件所带来的各种变化的评论家们注意到这样一个问题,即它作为一个现代性影响下的艺术状况之范例的部分功能,注定是要面对艺术的一种后光韵(post-auratic)命运,而这正是后来由瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)在1970年从理论上加以阐述的。

258 这个典型的例子告诫我们,只有通过仔细观察个别现成品的历史特殊性(historical specificities),我们才能够理解杜尚的主张。从这个问题开始,我主要关心的问题就是去证明,当抽象意义上的“无功利”概念看起来很可能像是现成品原则必不可少的组成部分的同时,它在一系列的实例中为了探究审美反应与非审美反应之间的分界线而频频地遭到杜尚的质疑。

观看者的好奇心:审美意图与现成品

虽然到目前为止讨论杜尚制作这些现成品的目的(*aims*)都是必要的,但现在应该是集中力量研究他是如何努力做到使他的深刻意义含而不露且貌似轻松的时候了。1957年杜尚曾说出“作画的人就是看画的人”这一著名论断。^[4]接着,他在1957年关于“创造性活动”(The creative act)这一重要演讲中,根据艺术家没有能力在“未表达但意欲表达与出于无意的表达”之间进行斡旋的这一情况,又对这一著名论断进一步做了详尽而深刻的解释(Sanouillet and Peterson, 1973, p. 139)。由于脑海里装着诸如此类的话,所以艺术史家罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)坚持认为这些现成品肯定会使这些假设产生“短路”现象,即假设一个艺术家富有特殊意义的“意图”通常有助于控制我们的审美抉择。她认为,《泉》是通过摄影照片保存下来的,而且在照片上沿着小便器的边缘曲线投射下的一个阴影,从而赋予这一客体某种给人以美感的“女性”表现形式,尽管所有这些明显使该作品易受隐喻性解释的影响,但是我们对制作者杜尚对它的干预是极少的这一信息的了解,还是使我们声称特殊的隐喻性,甚至形式

上的抉择是“蓄意的”可能性受到了限制。

罗莎琳德·克劳斯认为,在看见像《泉》这样的作品与理解其意义之间并不需要花费一段时间;相反,观看者意识到这件现成品已经“离开无名之地而进入审美时代的潮流之中”(Krauss, 1981, p. 81)。在好几个场合,杜尚曾经用言语表达了这样一个强烈的愿望,那就是想使他的创作既与他自己的审美好恶相分离,又与由观看者做出的限定性解释相分离。因此他在1961年发表了一个更加使人恼怒的相互矛盾的声明:“我非常渴望证实的核心问题正是这一点,那就是选择这些‘现成品’从未受到某种审美享乐的强行规定。这种选择是建立在同时对于好的或坏的鉴赏力完全缺席的视觉冷漠的一种反应基础之上的……实际上是一种彻头彻尾的感觉麻木。”^[5]这种“感觉麻木”概念与杜尚在另外一个场合中所力陈的一个愿望是相互关联的,这就是他所描绘的一种“非艺术家”(anartist),他认为冷漠是将“无功利”的主题推至荒谬的一种策略。正如罗莎琳德·克劳斯进一步详细阐述的那样,杜尚使一种结构性运作方式开始有效地运行起来——一种“机械化的艺术行为”(Krauss, 1981, p. 76)——通过这种结构性的运作方式,作品与观看者之间的一种开放性对话,由于远离这一反应式的艺术家意味深长的“意图”而建立起来了。在这一过程中,我们可以断言观看者的兴趣被注入了过多的娱乐成分。“无功利”在某个层面上被人们以拙劣的模仿方式所追求,但在另一个层面上却遭到了直截了当的拒绝。与杜尚的信条相吻合的是,观看者有效地“完成”了这件作品。

这种设法获得的极度兴趣感可以通过检验它(极度兴趣感)恰好是人类反应的“无意识”区域的方式而得到证明。由于这种“无意识”区域经常是肉体冲动,所以与传统审美凝神关照领域保持了距离,而杜尚所导演的这场作品与观看者之间准机械论的“偶然邂逅”看来注定是要发生的。那种肉体或精神的习惯性能反应的主题,迄今为止在历史和哲学类文献中一直很少被认为是具有重大意义的。尽管如此,现在更加仔细而周密地关注具体现成品中的这个问题可以证明对理论是大有益处的。

259

杜尚对康德:诠释本能反应

习惯性的本能反应和肉体痉挛是杜尚作品中一再出现的主题。在这一方面,他与笛卡尔这位历史名人的具有讽刺意味的关系——他形容自己有时是一个“被免去圣职的笛卡尔主义者”——部分是从笛卡尔关于自愿行动与非自愿行动之间关系的著述那里得到启迪的,其基础是精神-肉体二元论。笛卡尔使外部客体刺激感觉神经反射的方式与参观者在17世纪法兰西皇家公园内的时尚人工洞穴中引起的自发运动方式之间具有一些相似之处:“参观者如果不踩上一些瓷砖和木板片,他们就不可能走进去,而这些东西之所以被安置在这里,是以防他们万一靠近诸如一个正在沐浴的狄安娜之类的神祇时,他们踩踏发出的声响使她躲进芦苇地中。”(Descartes, 1985, pp. 100-1)杜尚的《大玻璃》(Large Glass)是他在纽约非常费力地制作出来的一件难以理解的玻璃构造物,与此同时那些现成物品以拙劣的模仿方式设想出一个故事情节的梗概,其中那个新娘“脱光衣服”的动作是在受她影响的那些光棍汉们发出信息的刺激下

产生的。杜尚在纽约的现成品是在一种知识分子文化氛围中制作出来的,这绝非出于偶然,因为在那样一种氛围中,由于受到芝加哥约翰·瓦特森(John B. Watson)的“反射学”(reflexology)的基本原理的影响,笛卡尔主义关于还原论生理机能结构逐渐演变成“行为主义”心理学的特征。根据这一实证的思想流派,心理学上的现象被解释为单纯地凭借外部刺激物产生,而非通过潜意识的作用。考虑到约翰·瓦特森的思想是自1913年以来文化圈子所关注的话题,杜尚在纽约制作的现成品其中有好几件是非常注重实际氛围的,它们似乎在描述约翰·瓦特森这样的思想变成令人啼笑皆非的“审美”术语的这一搞笑过程。

260 创作于1917年的《圈套》(*Trebuchet*)是由钉在杜尚工作室地板上的一个挂衣架构成的。它预见了一种可能性,即进入工作室的人甚至在他看到或许能够从中诱发某种“审美经验”的这样一个物品之前就被绊倒了(“圈套”一词意味着用阴谋进行诱捕,并预示这是象棋中主动牺牲一个小兵卒以引诱对手“走入歧途”的战略战术)。类似的思想观念使一件较早时期的现成品的标题《断臂之前》(*In Advance of the Broken Arm*, 1915)有了活力。在这件作品中,一把雪铲被理解成是意外事故造成交通混乱的预兆(按照字面的说法,它就是在纽约的一个寒风刺骨的冬日里由于除雪的铲子猛力碰到坚硬的柏油碎石路面所产生的一个结果)。在上述两件现成品中,都是一个“延误”(delay)的原则在发挥作用,杜尚这一时期的很多创作都是这样的,这就造成对象的潜在功能的“回归”,如同在某个方面超越了一种强加的审美界限,并且引起一种不自觉的应答式情感发作。当回到我们早期关于康德的讨论时,杜尚似乎正在努力为否定“无功利”审美经验的可能性确定实验的条件。

以上所列举的现成品例子并没有完全利用本能反应行为,不过后来的《罗丝·塞拉维为什么不打喷嚏?》(*Why Not Sneeze Rose Selavy?* 1921)是一件“半现成品”(semi-readymade),它是由里面塞满鸟贼骨和一堆大理石块的一个小小的鸟笼所构成的,它的幽默感大部分源自美国行为主义心理学的那种实证主义社会风气。这件作品的标题似乎通过引起一种精神宣泄性的情感发作预先制止了观看者对“解释”这件作品的需求。然而,正如杜尚所特别强调的那样,“你不是自愿打喷嚏的;不管你愿意不愿意你都要打喷嚏”。^[6]也许,他当时意识到了自愿/非自愿地打喷嚏状态一直都是反射疗法历史的早期阶段争论的核心问题。简而言之,打喷嚏看来一直都在抵制作无论是自愿还是非自愿这样的分类,因为忍住不打喷嚏是可能发生的(呼吸也是一样的,呼吸很可能被说成是“无意识和自动的”,但人们实际上是可以忍住一小段时间不呼吸的)。尽管如此,俄罗斯心理学家伊凡·塞谢诺夫(Ivan Sechenov)设法把打喷嚏及其他相关生理现象,坚决果断地纳入从形式上看是因引诱而产生的习惯性反射范畴之中。这一目的是通过在心理阻塞或“抑制”过程与“释放刺激物”的活动之间确立一种典型关系而实现的。例如,就婴儿打喷嚏的舒适自在而言,类似一粒尘埃这样一种无足轻重的外部刺激物竟然能够引起如此猛烈的身体反应很可能会显得十分荒唐可笑,但打喷嚏所需要的能量一直都被“集聚”在某些心理条件下且只需要最低限度的“释放刺激物”这个问题,也是能够得到证明的。根据这一论点,杜尚的《罗丝·塞拉维为什么不打喷嚏?》以拙劣的模仿形式发挥了一种“释放”心理机制的作用,因此也许会使“无意识”因素处于活跃状态。上述关于本能反应的认识承认他借用由伊凡·塞谢诺夫详细阐述的这一术语暗中破坏审美反应的这种更加肯定的“有条件的反

射行为”，这样说是有些道理的。杜尚曾在好几个场合中以蔑视的口吻谈到审美趣味形成一种“习惯”的问题。

养成习惯反应的“通道疏通”方案成为在《罗丝·塞拉维为什么不打喷嚏？》之前制作的另一件半成品《新寡》(Fresh Widow, 1920)的特征。隐去“落地窗”(French window)两个单词中的“n”的“新寡”(Fresh Widow)一词具有双关的意思，它所唤起的是刺耳的堵塞感觉而非痛快的释放感，就好像是那个发音清晰的人正在遭受感冒的折磨。这一双关语的另一层意思还体现在作品本身的装置物上，即象征一对微型落地窗的几块玻璃被发亮的皮革所阻隔(这一装置物反过来有助于暗示一个“新寡”的意思)。在上述例子中杜尚利用语言作为“抑制”或“释放”的中介作用的做法，使我们对各种不同“生理阻塞”形式背后可能会出现而无意识的决定因素的相关事物有所警觉。从某种意义上来说，这必将会使精神分析学(当时在侨居纽约的欧洲艺术家中间，精神分析学是相当时髦和流行的)与憎恶各种内省方法论的“行为主义”所具有的那些完全相反的术语相对立。然而，总的说来，就杜尚当时利用现代派的艺术实践完成从一种大体上植根于康德的美学思想到一种原始超现实主义(proto-surrealism)表现形式的转变过程这一点而言(虽然是由叔本华和尼采之类的人在19世纪改变的)，上述情况可以被理解成是一种模拟科学的必然结果。

最后，让我们再回到1917年的《泉》这一典型范例。是很有意思的是，现在它甚至没有被理解成是深受哲学美学喜爱的机制挑战的类似表现，而是被理解为这样一个对象，即它杂交产生了反射疗法和精神分析学这种(对立的)论点，并因此以牺牲“无功利”的审美反应为代价而引发了精神分析学的本能反应。可以这样认为，《泉》是杜尚根据弗洛伊德的达芬奇分析中所提出来的男性性欲构成方式而精心制作的一个玩笑，弗洛伊德的这部精神分析著作由A. A. 布里尔(A. A. Brill)翻译成英文，此人是一位精神分析学家，他在1916年与阿尔弗雷德·施蒂格利茨(Alfred Stieglitz)在纽约的交际圈有所联系(see, Hopkins, 1998)。因此，根据它是通过1917年阿尔弗雷德·施蒂格利茨刊登在《盲人》杂志上的一张照片被详细描绘出来的这一点来看，处于该现成品“底部”中心位置的一个洞孔被当作重点提出来(问题的实质是，这个出于功能需要而进行位置变换的小便器应该是被垂直地挂在墙上的)。倘若这件富有女性曲线美的物品总的来说具有无可否认的“女性”隐含意义的话(克劳斯本人承认这一点)，那么当紧接着这幅照片发表在《盲人》杂志上的一篇文章却更进一步地把它形状比作“盥洗间的佛陀”时，它就可以说是双性的了。这应该是在极其明显地暗示那个洞孔粗俗而滑稽地使人联想起弗洛伊德关于性别特征结构的论述中的一些核心辞藻，在场/不在场的(享有特权的)男性生殖器的的问题。(说白了，阳性是根据对阳具的拥有来构成的，而阴性是按照没有阳具来形成的)。

就这只小便器荒谬地提出男性需求而言，其底部的那个孔洞就是在召唤阉割的幽灵。于是，根据弗洛伊德关于病理精神分析学发展的一条途径的描述，男性对于这一令人震惊邂逅的下意识的习惯性反应应该包含对“阴茎缺失”的否定，并因此而寻找一种崇拜物作为暂时的替代品。如果被翻译成审美术语的话，《泉》的“否定性”潜能(它与审美断绝来往的能力)就会因此借助于一个迷恋替代物的自然变化过程而得到“补偿”(《泉》就是作为被迷恋的艺术作品)。根据这一论点，《泉》经常在制造一个沉思(非审美的)震惊与抵消(审美意义上)这一震惊之间

辩证地来回发挥作用。杜尚的计划(就他的相互矛盾的陈述容许我们假设一个而言)显而易见地逐渐变成了一个在“审美”态度与“非”(或是“反”)审美态度之间举棋不定的计划。这种应该加以强调的非审美态度可能就是那种过度功利(excess of interest),它如此明显地与康德对一种审美判断活动明确提出的要求的核心信条相抵触。归根结底,杜尚关心的是要证实我们的审美趣味与我们的个体心理及性别态度是不可分离的。这听起来似乎是一种决定论的腔调,但是,根据超现实主义的美学思想和1945年之后出现的大量艺术实践的那种杂交混合型的策略,对这些策略来说杜尚的现成品是催化剂,它意味着审美必将屈服于一种欲望的权术。

- [1] 杜尚,1953年写给哈丽雅特(Harriet)和悉尼·贾尼斯(Sidney Janis)的没有公开发表的信件。
- [2] 杜尚,与乔治·赫尔德·汉密尔顿(George Heard Hamilton)和理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton)的谈话:“马歇尔·杜尚如是说”,BBC广播电台第三频道,1959年。
- [3] 杜尚,与弗朗西斯·罗伯茨(Francis Roberts,1963)的谈话,“我打算竭尽全力超越物理学定律的界限”,《艺术新闻》(*Art News*,67,8),1962年11月。
- [4] 杜尚,引自让·舒斯特(Jean Schuster),“快速的马歇尔·杜尚”,载《同样的超现实主义》(*Le Surrealisme Mème*),1957年春季刊2号,第143页。
- [5] 杜尚,“装置的艺术”展专题讨论会文献,纽约现代艺术博物馆,1961年。(1992年现代艺术博物馆重印《现代艺术研究2:装置艺术文集》,第135-136页)。
- [6] 杜尚,与让-玛丽·德罗(Jean-Marie Drot)在电影“与马歇尔·杜尚玩国际象棋游戏”(Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp)中的谈话,巴黎:法国电视台,ORTF,1963年。

参考文献

- Ades, Dawn, Cox, Neil and Hopkins, David (1999) *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, Esp. chapter 7
- Bartel, Timothy (1979) 'Appreciation and Dickie's definition of art', *British Journal of Aesthetics* 19(1), Winter, 42-52
- Benjamin, Walter (1970) 'The work of art in the age of mechanical reproduction', in his *Illuminations*, trans. by H. Zohn, Fontana/Collins, pp. 219-53
- Binkley, Timothy (1977) 'Piece: Contra aesthetics', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, 265-77
- Bürger, Peter (1984) *Theory of the Avant Garde*, University of Minnesota Press
- Cabanne, Pierre (1971) *Dialogues with Marcel Duchamp*, Thames and Hudson
- Camfield, William (1989) *Marcel Duchamp: Fountain*, Mneil Collection, Houston Fine Arts Press
- Danto, Arthur C. (1964) 'The artworld', *Journal of Philosophy*, 61
- Danto, Arthur C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press
- Descartes, René (1985) 'Treatise on man', in *Philosophical Writings*, vol. 1. trans. by Cottingham, Stoothoff and Muroch
- Dickie, George (1974) *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press
- De Duve, Thierry (1996) *Kant After Duchamp*, MIT Press
- Furlong, William (1988) 'Plight' (interview with Joseph Beuys), *Art Monthly*, 112, 7-8

- Gaiger, Jason (1997) 'Art after beauty: Retrieving aesthetic judgement', *Art History*, 20(4), December, 611 - 16
- Goldsmith, Steven (1983) 'The readymades of Marcel Duchamp: The ambiguities of an aesthetic revolution', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42,2, 197 - 208
- Hopkins, David (1998) 'Men before the mirror: Duchamp, Man Ray and masculinity', *Art History*, 21(3), September, 303 - 23
- Humble, P. N. (1982) 'Duchamp's readymades: Art and anti-art', *British Journal of Aesthetics* 22(1), 51 - 64
- Kant, Immanuel (1952) *The Critique of Judgment*, trans. by J. C. Meredith, Oxford University Press 263
- Kosuth, Joseph (1991) 'Art after philosophy' (part 1), in *Art After Philosophy and After*, MIT Press, pp. 13 - 32
- Krauss, Rosalind (1981) *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press
- Molderings, Herbert (1991) 'Objects of modern skepticism', in Thierry de Duve, (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press
- Sanouillet, Michel and Peterson, Elmer (1973) *The Writing of Marcel Duchamp*, Da Capo
- Schwarz, Arturo (1997) *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson
- Wollheim, Richard (1968) 'Minimal art', in Gregory Battcock, (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Dutton

第三部分

批评理论与后现代主义



第 21 章 马克思主义与批判的艺术史

267

大卫·克雷文

共产主义的瓦解并没有导致马克思主义威望的消失。实际上,20世纪90年代初西方资本富有希望的复苏使社会主义在20世纪90年代末焕发出一种始料不及的新活力。这一新情况甚至在1989年苏联集团的共产主义制度解体时已初露端倪,这一制度总是援引“马列主义”(马克思主义-列宁主义)这个带连字符的专门术语来支持它关于国家社会主义的独特观点。

关于这些事态的发展我们应该暂停讨论,因为我们要对目前这份错综复杂的马克思遗产的本质进行重新思考。长期以来,马克思的后裔毕竟一直在经受比绝大多数诋毁者和很多捍卫者所希望我们相信的更多的修改和挑战。的确,马克思本人曾经声明:“就我本人而言,我并不是一个马克思主义者”,而在另外一个场合中,马克思明确拒绝任何会使一个重要思想家的批判性计划被狂热的追随者置放在神龛内的“个人崇拜”(致 W. Blos 的信,1877年11月10日,《马克思恩格斯选集》,1975,45,p. 288)。

因为马克思“要是不批判就什么也不是”(引自他最喜欢的作家莎士比亚),所以他是如此极端的深刻,以致周期性地就他自己的理论构架中的一些核心论点和问题与他自己进行争论和辨析。根据阶级的定义和由建立在所有其他社会地位之上的社会经济基础所行使的预先决定权所达到的程度,他的“瞬间思想”的表述从意识形态的本质、国家的职责到艺术生产的特征井然有序,给人以启迪。因此,马克思经常用一种动态的历史分析法来检验他自己的主要阐述性概念,这一历史分析法是严格地建立在经验主义的调查研究之基础上的[不过,回顾与由汤普森(E. P. Thompson)曾经建立的唯物主义历史之间的一种决定性的区别,它实际上并不是“经验主义的”]。^[1]

在目前一种坚决支持,但却又不动声色地批评马克思和马克思主义是“经典”的分析中,佩里·安德森(Perry Anderson)恰当地指出,“在这里马克思整体成就的伟大之处是无须重申的……[但是]对于当代社会主义分子来说,他们最重要的任务可能是要把经典马克思主义的主要理论上的缺点与不足分离出来,解释这些缺点与不足产生的原因,并且修正它们。错误的存在是任何一门学科的标志之一:掩盖错误的存在只不过使历史唯物主义丧失了成为这样一门学科的权利”(Anderson, 1976a, p. 113)。

新近承认马克思的开放态度和他对方法论上封闭性的自我批判式的否定与拒绝所导致的

268

最终结果是，他的思想在 21 世纪初甚至变得更为重要，更具有意义了。这一点尤其是在后继出现的“马克思主义”思想家那里得到了证实，这些希望我们相信马克思主义，更确切地说是相信马克思的思想的思想家们，使一种封闭式的“科学”体系——诸如那个所谓的“辩证唯物主义”体系——走向终结。在 1989 年之后的纪元中，马克思仍然是一个无法回避的世界著名人物。但是，正如雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams)曾经所注意到并指出的，“不存在对自我标榜为马克思主义理论或知识体系做简单和全盘的接受，即便是在某个单一学科领域内部也不行。”(Williams, 1983, p. 14)

为了激活一种非常必要的“批判性的马克思主义”意识，我们必须返回到马克思主义论断赖以成立的每一种趋势所产生的主要源头。作为一件未完成的杰作，马克思和恩格斯的著述构成了一组密集并列的但经常是对抗性的地位。这些带有轻微变化和转变的地位并不意味着一个独一无二、天衣无缝的思想体系，而更像是一整套宽泛而深远的、极有启发性的起点。然而，为了保持某种程度上的批判精确性和严密性——这种精确性一直都是任何名副其实的马克思主义分析所固有的——我们的任务就是要更加严格地解释马克思的方法，而不只是简单地重新阐释它。

当然，某些思想和观点是被错误地认为属于马克思的，而这些错误的归属就应该被确认是错误的归属，要彻底地撇开它们是源自左翼政治派别还是右翼政治派别这样的顾虑。正像马克思当年通过分析所有尚未发生的事情对当时的现状从相反的方向展开整体思考，我们因此也应该从概述马克思从来都不信奉的很多思想和观点这一方面开始。因此，由于从结尾开始，所以我们也可以在一开始就得出结论，因为“马克思没有说出定论——远远没有说出——但是他确实开了头，所以我们有责任继续他所开创的论述”(Hobsbawm, 1997, p. 168)。

对马克思思想的一些常见的错误认识

正如大卫·麦克莱伦(David McLellan)所指出的那样，“关于马克思曾经确实把历史进程描绘成一种正题、反题与合题的运动……这完全不是事实”(McLellan, 1975, p. xi)。马克思真正提倡的不是这样一种与历史发展无关的公式，而是为具体地分析历史事件所提供的一种简明扼要的方法，或者说是一种弹性、灵活的方法论体系，正如这一方法本身一直都有待于反复的检验并受各种先决条件的限制。

《德意志的意识形态》含有他经常称之为“唯物主义历史观”的第一次论述，在这部著作里马克思强调了关于他自己持续保持精确的方法的可修订性(《马克思恩格斯选集》，1975, 5, 269 p. 31)。因为旨在攻击一种既退化又不能公正地对待人类历史的评论方法，所以这种严谨思考的用意也是要不夸大地确认“什么才是真正值得保留在历史文化遗产中的”。敏感与自省应该是任何避免不费气力的公式和教条主义的推测的严肃分析的关键特征。正如费里德里希·恩格斯在写于 1890 年 6 月 5 日的一封信里所承认的：“如果在历史研究中不把它当成一种指导性思想而使其提供一种根据它来修改史实的现成模式，那么唯物主义方法就被转变成其对立

面了。”(《马克思恩格斯选集》,1953,p.493)

恩格斯并不否认他和马克思时常陷入利用这样一种“现成模式”的泥沼之中,在这种模式中经济基础结构被想当然地认为预先决定着社会所有其他阶层——无论是最后一个还是第一个阶层。如此情况下所产生的结果是一种决定论者的约束物,其中除了政治制度和法律制度之外,艺术和文化也据称体现和反映了社会中其他所有事物机械而呆板地被固定其上的经济基础。然而,恩格斯在论述唯物主义方法的同时进行某种有益的自我批评活动。他之所以这样做是因为“所有行为都是受思想的调节”,并且常常与经济力量一道对社会的发展产生一种“共同决策的影响”。这种自我批评的一个例子是从他写给弗兰兹·梅林(Franz Mehring)的一封信带有建设性忠告的信件(1893年7月14日)里发现到的。另一个例子是在1890年9月21日写给约瑟夫·布洛赫(Joseph Bloch)的一封信中。在后一封信中,恩格斯承认他和马克思要部分地对这一情况负责,即“年轻人有时过分地强调经济……另外,我无法不对很多近期‘马克思主义者’进行这种指责”(《马克思恩格斯选集》,1953,p.500)。

当它由于必要的弹性而变得缓和时,甚至就像这样的承认都是在证明它们的地位所具有的解釋力量,而这些典型的自我反省方式提醒我们注意马克思及其追随者研究中明显的陷阱(易犯的錯誤)。这里要强调的第一个问题是,有好几个发人深省的理由可以说明作为一名后黑格尔学派成员的马克思,在谈到他自己朴实而更加“消极的”方法时,从来都没有使用过“辩证唯物主义”这个系统建构的新黑格尔学派的专门术语。实际上“辩证唯物主义”的思想体系是在马克思去世好几年后才创立出来的。其创立者是俄罗斯理论家普列汉诺夫(Georgi Plekhanov, 1856—1918),此人是在他的学生弗拉基米尔·伊里奇·列宁(V. I. Lenin)之前这个国家中最杰出的马克思主义者。辩证唯物主义理论是由普列汉诺夫建立的,他希望用一种不可抵抗的目的论的发展轨迹的历史力量使马克思的方法系统化,从而使它变成一种封闭的、便于运用的体系。

列宁巩固了这个相当简化的思维方式,正如(其在斯大林手中变成一种归谬法[*reductio ad absurdum*]之前)其他布尔什维克的领袖们所做的那样。紧迫的政治暴动时期对于一种更能使恢复信心和更激进的“马克思主义”体制的需求,导致了这种代表以直接的大众调动和统一为目标的主题性争论的知识传统迅速发展起来,而不顾使一个比较宁静的社会环境中的更加严格和长期的基于史实的学术研究付出了怎样的政治代价。于是,马克思在政治信奉与批评公正/独立之间所普遍维持的那种有分寸的平衡,由于一个严重危机时期某些显而易见的政治上的权宜之计被破坏而向前者倾斜、塌陷,那场危机最后以震惊世界的1917年10月革命政治上的胜利而告终。

回忆往事,这种具有讽刺意味的事实是更能说明问题的。那“震撼世界的十天”和接下来苏维埃统治的八十年所付出的高昂代价是双重的。由于马克思的思想,它不仅获得了一种史无前例的全球性声誉,而且也因为在强大的苏联国家范围内把这同样的一种思想体系降低成某种类似一种宣传工具、一种新托马斯主义经院哲学这样的东西而变得声名狼藉和臭名昭著。不管怎么说,马克思探讨历史的唯物主义方法毕竟只是一种有系统的思想(*esprit systematique*),一种系统的具有弹性的方法,它能够导致一种后续的(*posteriori*)和经常是意想

270

不到的结论的产生,而那个所谓的“辩证唯物主义”却是关于系统的思想(*esprit de systeme*),即思维受到了一种居先存在的体系的限制和制约,在这样一种体系中“政治上的正确”结论是,对难以控制和操纵的数据库进行仔细研究之前就完全可以得知的一个特别狭窄的例子而已。

马克思之所以从未为了这一更加有保证的“唯物主义辩证法”地盘而放弃不太确定的历史唯物主义领域,还有第二个原因,即马克思精通古典希腊哲学并熟知各种不同的辩证法思想。他在耶拿大学所撰写的博士学位论文的内容是论德谟克里特和伊壁鸠鲁,并且对于诸如芝诺(Zeno)这样的古代前苏格拉底哲学家是如何第一次使用“辩证法”一词是非常了解的。对他们来说,辩证法只是一种推论的思维模式,这一思维模式使你能够逻辑地领会自然(如文化)不仅是中断的也是连续的、既是一个事物同时也是一个过程。

另外,正如它的源头所暗示的,“辩证法”是与“对话体”——或思想观点的交流,当然经常是指不同思想和观点的交流——有着一种明确联系的一个术语。此外,在这里我们还应该特别强调,在20世纪著名的理论行动中,有两次是以在经典马克思主义领域内部站在一种非正统的立场强制性地为“对话”思维辩护为中心的。第一次是与米哈伊尔·巴赫金(Mikhail Bakhtin)持不同政见的著述直接有关,该著述的内容是对从20世纪20年代至20世纪50年代这一时期文化对话动态的讨论;第二次是与保罗·弗莱雷(Paulo Freire)有关从20世纪60年代至20世纪90年代这一阶段对话教育学的革命性理论直接有关。^[2]第一次出现在俄国革命范围内,而另一次则在尼加拉瓜革命的创新文化政策中扮演了一个非凡而显著的角色(Craven, 1988)。

在得到他的后黑格尔学派辩证话语的习惯用法的同时,马克思又回到前黑格尔学派关于它的各种不同概念,即便他同样赋予“辩证法”(dialectics)一词更多的是否定而远非是包括一切的曲折变化。在第三国际(共产国际)的大多数正统马克思主义者大半都没有受到由马克思开始的这一进步性的影响,只是到了20世纪20年代它才重新出现在安东尼奥·葛兰西(Antonio Gramsci)、早期乔治·卢卡奇(Georg Lukács)和何塞·卡洛斯·马利亚特吉(José Carlos Mariátegui)等人的思想中,此外,在卡尔·科尔施(Karl Korsch)和瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)的思想中也可以看到它的影响。对于第三国际来说,辩证法的政治运动被提高了,它变成了一种绝对的“自然规律”,同时成了一个被信以为真的“历史规律”,两者均独立于所有人类的力量。相反,对于马克思来说,辩证法既非限于人类思想又非一切自然进程所固有的。辩证思维没有必要接受自然的指令,它只是将知识协调地结合起来以形成最大限度的历史感的一种最深邃的探索方法而已,因此是一种将人类置于改变它的一个强有力的位置的方法。

在对后一种辩证法思想所进行的概述方面几乎没有人比弗里德里克·詹姆森(Fredric Jameson)做得更好了,他写到为什么对马克思和阿多诺来说“辩证思维被认为是后天养成的能力,是一种关于思维本身的思想,其中大脑不仅要应付和处理它所面对的物质材料,而且还要以同样多的精力来应付它自己的过程,其中无论是所涉及的具体内容,还是适合它的思维方式都必须要在同一时间内把它们连在一起”(Jameson, 1971, p. 45)。

在《资本论》(1867年)第一卷中,关于人性产生变化的本质问题,马克思提出了一个相关

但却更加激进的观点。这一见解一直受到好评,被誉为“现代社会思想中最重要的进步”之一,即人的自我建构(Williams, 1977, p. 283)。回顾雷蒙德·威廉斯的论点,它的意思是马克思采用了启蒙运动关于“人类创造了它自己的历史”的思想,并使人发生了一个轴心纠缠,即通过其自身生存资料的生产和转变,以及维持这一全部计划的固有环境,“人类创造了其自身”。为此,马克思在《资本论》写道,“首先,劳动是介于人与自然之间的一个过程……通过这一活动,人对外部自然产生作用,并改造它,通过这种方法,他同时也改变了他自己的本质”(《马克思恩格斯全集》,1976, p. 283)。

在这里马克思这一见解的含义居然是在为艺术及其产品扫清道路。根据马克思关于历史唯物主义的原始思想,艺术完全不是现实的一面镜子,尽管它后来对于“辩证唯物主义”来说是如此,它实际上是协助现实建构的一把榔头。艺术作为一种形式力量而非一种简单的反映力量,它的作用和任务由马克思在他的《政治经济学批判·导论》(1857—59)中进行了如下论述:“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众——任何其他产品也都是这样。因此,生产不仅为主体生产对象,而且也对象生产主体。”(《马克思恩格斯选集》,1975, 28, p. 30)

作为这一关于艺术家的物质生产任务的声明的必然结果和作为艺术再生产功能的一种赞美,马克思提出不能促进自我实现的消极状态和毫无生气是更早期唯物主义的主要缺点与不足之处。在《论费尔巴哈》(*Theses on Feuerbach*, 1845)中,马克思(他当时正在修正费尔巴哈的唯物主义观)提出了一些非凡的论点,这些论点作为既是对主流形式主义又是对阿尔都塞式的“反人道主义”的尖锐而深刻的批判在今天还是继续有效的。粗俗平庸的唯物主义者所讨论的是为什么“人是环境的产物”,而马克思却加上了“改变环境的是人”(《马克思恩格斯选集》,1975, 5, p. 3)。这种关于多重原因的历史唯物主义观,再加上艺术形式功能的早期言论,导致马克思明确地表达了“物质生产与艺术的不平衡发展”的观点。马克思关于艺术与不平衡发展的言简意赅的评论出现在《政治经济学批判》(*The Grundrisse*, 1857—8):“关于艺术,大家知道,它的繁盛时期绝不是同社会的一般发展成比例的,因而也绝不是同仿佛是社会组织骨骼的物质基础的一般发展成比例的。”(《马克思恩格斯选集》,1975, 28, p. 46)^[3]

272

在我们刚刚回顾了马克思关于“艺术具有相对的自律性”这一少有引用的语段时,即刻便想起了马克思的另一个背道而驰并被普遍引用的段落,在那段文字中艺术的相对自律性似乎被删除了。在后面的段落中他好像为了所谓的“上层建筑”现象而拒绝考虑任何自律性问题,艺术当然也不例外。这种关于基础与上层建筑模式的论述是正统马克思主义者和顽固守旧的结构主义者的一种嗜好,它经常被错误地设想为一种马克思主义批评的基本“法则”。然而,这一出自马克思《政治经济学批判导论》(1859)的段落只是他著作全集中仅有的一个段落,他在自己的整个著述中总是不断地发展这一基础/上层建筑模式。最后竟然达到如下的程度:

人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然不以他们的意志为转移的关系,即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构,即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人

们的意识……社会的物质生产力发展到一定阶段,使同它们一直在其中活动的现存生产关系或财产关系发生矛盾……那时社会革命的时代就到来了(《马克思恩格斯选集》,1975,29,p.263)。

对于这段话的字面解释导致一种几乎是完全一样的无变化的决定论和不妥协的结构主义体系的产生。因此,这是一种与“不平衡发展观”相当不一致的看法和态度,而这种“不平衡发展观”对于历史唯物主义来说却是如此核心和关键。更有甚者,这种对于基础/结构主义模式的决定论理解假如不是解释阶级叛逆者的一种方法,那它几乎与马克思没有什么相似之处,因为后者的观点不是简单地由他们的阶级定位所决定的。简言之,关于基础/结构模式的正统解释杜绝任何个人力量的作用,因为人被想当然地认为是受他们不能控制的结构力量的支配。据推测是十分重要的社会结构逻辑而不是革命干部们“唯意志论的”政治斗争精神,在这里被确定为社会变革的原动力。

273

在马克思理论中,我们触及了一个特别富有成效且错综复杂的问题,因为这似乎是他全部著述核心思想中的一种永久的不确定性。一方面,它是社会中的结构矛盾作为历史变革的原动力的观点为标志的;另一方面,是以一种推动阶级斗争的人的力量是变革的决定力量的能动论者的观点为标志的。有时,这种紧张关系所存在的场合由于一种可能得出分裂结论的不协调的趋势,几乎威胁到马克思的整个方法体系。这种自相矛盾——或者更准确地说是不确定性原则的集中地——远远不是一种不可逾越的绝境,它在马克思的历史发展核心思想中发挥了一种关键的作用。它提倡并呼吁每一次任何一个历史唯物主义者利用一种类似于基础/上层建筑或不平衡发展这样的模式时,都需要一种迫切的自我批评意识。实际上,形形色色的马克思追随者克服其方法中貌似存在的矛盾的各种努力,使得作为现代思想中的一种重要传统的马克思主义不仅具有极大的争议性,而且也真正地获得了无与伦比的丰富性。

在我们对20世纪这些不同贡献中某些成就进行概述之前,需要针对马克思其他同样值得注意的几个概念,对这一方法论上的不确定性原理的难以驾驭的含意做一个简短的讨论,所有这些对于分析艺术的生产都具有重大意义。

阶级的结构

任何真正信奉必然王国或偶然王国的关键和根本就在于三种特性的描写和刻画:冲突中的对抗性双方、国家在这一冲突中的调节作用和在这种冲突过程中持有或者撕毁的意识形态方面的契约。所有关于马克思态度和立场中最广为人知的就是他对于阶级斗争的强调。的确,马克思和恩格斯在《共产党宣言》(1848)所说的一些名扬四海的语句就是用相当的尖锐性和力量提出了这个问题:“至今一切现存社会的历史都是阶级斗争的历史”,“无产阶级一定要砸碎锁链”,或“全世界无产者联合起来!”

然而,这些话却迫切需要澄清和阐明,即使它们是在号召我们做好战斗的准备。马克思和恩格斯的有利地位无疑是建立在对人类历史所进行的一种无可争辩的观察之基础上的,并就

这一历史的悲剧性发展过程得出了一个不容置疑的结论：(a) 大多数时期的大多数社会都是按照等级制来组织社会结构的，在这些社会结构中一小部分公民对受奴役的大多数公民行使着不相称的权利；(b) 这种政治和经济权利的不平等分配所产生的结果普遍地导致了整个历史过程对人民的无情剥削。然而，马克思用以提出这些问题的术语几乎不是一种展示这一残忍历史事实的不言而喻的方法。马克思从未就他的阶级概念提供一个综合性的定义。相反，他利用一种暂时性的阶级概念以不同的方式来阐述各种不同时期中的这一难题。

例如，在《共产党宣言》中，马克思和恩格斯坚持认为社会越来越多地被分裂成“两大对抗性阶级：资产阶级与无产阶级”。这种阶级概念于1867年再次出现在《资本论》中。关于阶级的这样一种用法是以一条基本的分界线为先决条件的：不是私有财产（相对于纯个人财产）的所有制就是私有财产的公有制，马克思是用这条分界线来意味着对生产方式（工厂、银行，或者企业、农业、工商业）的控股权益。在一本旨在煽动民众暴动的爱争论的小册子中，这种两个阶级的模式是相当有用的。但这是建立在差别更加细微的历史分析之基础上的。因此，马克思在他的整个事业中在好几个著名的问题上改变了他关于阶级一词的习惯用法。

在论述大不列颠的过程中，当提到金融资本和工业资本是“两个截然不同的阶级”而不只是一个坚如磐石的统一体时，马克思提到了“统治阶级”。在他与巴库宁(Bakunin)的争论中，马克思把社会上被称作流氓无产阶级的失去社会地位的人和大部分非生产性的人群当作一个不同的阶层而不是严格意义上的无产阶级阶层。在他关于土地所有制社会结构的阐述中，他有时把农民当作一个过时的但却仍然存在的阶层，是那个新的劳工阶级的一个对立面。可是，在后来土地所有制问题的研究中，马克思把大量的农民界定为妥协的“农村雇佣劳动力”，因此是一个与城市无产阶级有着根本联系的“劳工阶级”。在这样做的时候，他使这些“劳工阶级”与那些“统治阶级”对立起来，并自始至终地采用一种“大众阶层”的概念，而这一概念对于第三世界的民族解放运动一直都是非常重要的。在他最后的著述中，如在他逝世后出版的未完成的《资本论》第3卷，马克思论述了“三大阶层”：雇佣劳动力、资本家和土地所有者(McLellan, 1975, pp. 43-5)。

另外，马克思的这部未完成稿刚好就在他准备解释为什么知识分子和以特定职业谋生者没有构成一个独立的阶层这个问题的地方中断了。使这个问题进一步复杂化的是这样一些问题，即阶层划分的界限和把诸“阶级意识”的概念与一种阶级等级联系起来，而这种阶级等级的存在常常与其没有什么直接关系。关于描述一个阶层的复杂性日趋增大的问题，最近已经被佩里·安德森特别指出：“没有阶级结构可以比得上一种更早时期的资本主义结构，它（在最后的30年中）是清晰明朗的……目前这些仍然是一种特定的绝对定义的前提和条件。”(Anderson, 1998, p. 62)

国家制度

同样，一个人怎么可能在事物的这种冲突的状态下从解决阶级的定义考虑到界定国家的

职能呢？因为马克思总是特别关注基于阶级社会内部民间社团与国家之间的鸿沟，所以他觉得，对于国家的一种认识和理解是对某特定社会进行任何批评的基础和关键。在这里，马克思再次由于过分警戒“事实依据”而不能接受可以简单地接通任何历史情景的某种准则。下面是从马克思著述中发现的三种主要关于国家的定义。首先是关于一种简单的管理模式的概念，这是他与恩格斯在《共产党宣言》(1848)中所坚持的观念。例如，“现代国家的行政当局只是一个管理整个资产阶级社会秩序和事务的委员会”(《马克思恩格斯选集》，1975, 6, p. 486)。作为以“民族统一体”名义来掩盖社会的剥削结构的一种虚假外观，这里的国家只是由统治阶级所掌控的一个工具。

这一关于国家的最简洁的定义，尽管在早期无政府主义传统思想范围内是相宜的，但是面对各种不同的分析它很快就变得不适宜。因此，马克思又获得了针对这一国家概念的另外两个模式。其中一个把国家解释为维持现存事物秩序的主要制度，而不是单纯地服务于某一个阶级利益的一种统一体。这种官僚政治模式主要把国家看成在某种程度上独立于社会的，即在它使社会变成一个凌驾于阶级分歧冲突之上的强制性，而且常常是寄生的结构这一点是独立于社会的。在《路易·波拿巴的雾月十八日》(1852年)一文中，马克思认为这一国家的结构形式属于中世纪封建社会和拿破仑三世统治下的法兰西第二帝国(《马克思恩格斯选集》，1975, 8, pp. 115ff)。

马克思著述中为国家建立的另一个理论范式是一种结构主义性质的，在这一理论范式里，国家被认为是由特定经济的结构逻辑所预先决定的。根据这种经济学家的模式，这一模式是在《政治经济学批判手稿》的一篇序言中被揭示出来的，国家只是复制整个社会生产方式的基础所固有的那些功能和作用而已。这样一种“超结构的”国家从政治上来说体现了这一经济基础之前的经济逻辑性。所有这三种国家模式都能够部分地通过实际的历史研究来得到证实，不过，每一种模式就其本身来说都太过于简化而不足以单独作为对所有历史时期——特别是由于跨国资本主义的全球化逻辑性正在改变外观的国家——国家功能的一种全面的解释。

幸运的是，当一种为了确认社会权力场的古物收藏家的历史唯物主义发展产生了一个能够同时适应马克思著作中关于国家的所有三种模式的综合体系结构时，两个非常出色的例子便在20世纪出现了。就这两个例子而言，这些概念已经被一个重要的思想家合并和同化成为分析现代西方社会的一个集中的、细微和广泛的概念体系。第一个也是最著名的例子是由安东尼奥·葛兰西在他的《狱中手记》(*Prison Notebook*)中精巧制作出来的20世纪20年代和20世纪30年代。尽管他开始真正感兴趣的是把通过公民社会而得以根深蒂固的“霸权”(hegemony)与通过国家而得以实现的“统治”(domination)区别开来，但是他最终却是以证明这两个领域是如何经常地构成一种相互连接的网状系统而结束的。

在从向普列汉诺夫和阿克塞罗德(Axelrod)这样一些早期俄罗斯社会主义者那里借用“霸权”一词的过程中，葛兰西赋予了它以一种深奥的新的转调。甚至在没有忘记马基雅维利对于由独裁统治者所进行的直接的国家统治的分析的情况下，葛兰西为了在公民社会内部行使非直接的统治而创造了一个更加烦琐的霸权概念。这种讨论是受葛兰西努力确认西欧现代统治中更大的复杂性的激发，其目的是要解释在意大利这样的地方为什么没有出现类似于俄国革

命这样的事件(Anderson, 1976b, pp. 5 - 78)。正如他所证明的,这种多特征的霸权体系远远要比赤裸裸的剥削能更加有效地抗衡革命暴动。这是因为霸权的行使取决于通过制造统一舆论,而不是高压统治。

在获取它所支配的大众阶层准许的同时,统治阶层不仅利用国家组织机构,而且还利用密集的公民组织机构网络,无论其性质是官方的还是非官方的。这些霸权-培养结构方式是通过穿越介于民众社团和国家之间的空间,而不只是某一个领域的大众媒介和邻近联想,由法规、家族结构和教育中介延伸而来。这些中介的作用和职责就是要造成对现存等级制的权力关系和工厂里所做出的、带有严重的不公正性决定的接受,另外还有对更加普遍意义上的政治经济的统治和支配地位的接受。更有甚者,这种霸权统治的过程是通过一种意识形态的调节由半国营集体与国家两个方面协调地结合起来进行的,这种意识形态的调节赋予现状以合法地位,并使大多数社会关系合并成某种类似于凝聚力的事物。因此,霸权体现并包含意识形态,但并不受其限制(Gramsci, 1957)。

由于它们得到从属阶层忠诚的支持,统治阶级通过一种同意和部分同意支持下的密集分层而享有霸权。这样一来,来自隶属大众阶层对那些实权阶层的正面攻击不仅没有希望发生,甚至在绝大多数的时间中是不可能发生的。相反,这种依靠国家和公民社会的统治所具有的相互连接和多种价值的本质,只有通过霸权文化与大众阶层的低级文化之间的一场拖延的、基于阶级的“战争状况”才能够被颠覆。根据这样一种微妙的权力概念,国家和公民社会一前一后,它们在公共领域中发挥着几种不同但却相互依存的作用。假定这一分析具有可观的解释力,那么阿德里安·里夫金(Adrian Rifkin)提出的“葛兰西能够拯救艺术史吗?”这样的问题很可能被证明是正确的(Rifkin, 1980)。

对马克思关于国家和公民社会论述的第二次大的修改是在后结构主义阶段意大利思想家尼克斯·普兰查斯(Nicos Poulantzas)去世40年后发表的他的晚期后阿尔都塞式的著述。在他20世纪70年代撰写的最后一本书中,普兰查斯对一些较老的和比较片面化的国家定义提出了疑问,例如他的老师,后结构马克思主义者阿尔都塞对国家的界定。根据普兰查斯的观点,国家既远远不是统治阶级支配下的一种简单的工具,也完全不是超越阶级斗争的一种貌似“中性”的仲裁者,也不只是一种生产方式逻辑的重复,而是所有上述三种事物的结合体,不过这一结合体同样还显示出别的一些属性。通过用一种更加能动和“去中心”的方法来为国家下定义,普兰查斯就能够证明国家不应该被认为仅仅等同于具有公共机构特征的权力工具,而必须同时被理解为一种“竞争的场所”(site of contestation),在那里存在着各种不同阶层和阶层小团体的权利之争(Poulantzas, 1978)。

在用一种新的、与权利相关联的、多维的国家概念来取代这些比较偏窄的国家概念的过程中,普兰查斯就国家是涉及不停地超越权利的各竞争群体相互作用的一种社会现象,重新进行了系统的阐述。国家不再被简单地视作一个基于阶级的利益整体的工具性表达方式,它在这里被理解为同样渗透到其他领域的各种社会冲突的一个聚合物,尽管渗透的程度各不相同。因此,由普兰查斯勾勒出来的这种“相矛盾和抵触的”国家绝对不是完全稳定不变的,也不是绝对的中心,不管它(国家)对社会的支配和统治是多么的强有力。正如他所特别强调的,因此社

会结构变化的有利机会从国家自身的这些内部阶级(*intra-class*)变化和阶级相互间(*inter-class*)张力中浮现出来,同样也从公共领域的民事制度中浮现出来。

当普兰查斯第一次提出这一新的国家理论时,它促成了20世纪70年代末与拉尔夫·米利班德(Ralph Miliband)及其他人(这些人强迫普兰查斯用更多的经验主义数据和高度的自我批评意识来奠定他的立场和观点)的一次轰轰烈烈的大辩论。艺术史中的大量的近期个案研究已经证明——包括我本人研究墨西哥、古巴和尼加拉瓜的革命文化政策的出版物——普兰查斯的理论体系对于解释同样的革命国家中艺术领域内各种竞争的意识形态倾向的和平共处特别有效。例如,20世纪二三十年代的墨西哥政府委托迪埃戈·里维拉(Diego Rivera)创作的艺术作品,只有部分是可以说明和解释的,因为那一时期的墨西哥国家实际上正是由各种冲突力量所构成的这样一种聚合物,那些冲突力量是以轮流为当代艺术作品中出现的好几种不同立场提供有利机会的思想分歧为标志的。正如里维拉本人所熟知的那样,他在教育部(1923—8)所塑造的全新的艺术形象的意义就在于揭示一个充满矛盾的和非整体化的国家内部的和联邦政府,与被调动起来迫使其(联邦政府)执行一种更激进的左翼路线的各种不同组织之间的广泛意义上的利益之争,这种艺术表现与里维拉的“极左”政策是一致的(Craven, 1997, pp. 53—100)。

意识形态

可是,艺术作品怎么可能体现出在某些方面至少是与国家中委托制作这件公共艺术作品的那些人的希望相冲突的一种意识形态方面的意义?用马克思在《德意志意识形态》(1846)中的话来说,毕竟“特定时期的主导思想就是统治阶级的思想”。为了更好地理解艺术与国家之间的这种不对称关系,我们在这里遇到了为意识形态概念本身下定义的难题,同时还遇到一个关键问题:为什么意识形态方面的批评标准在马克思主义的艺术史领域内部占据了一个根本性的地位?既然如此,马克思又是怎样为意识形态下定义的?他有可能对意识形态提出一种全面、综合的定义吗?

278 马克思是从1789年法国大革命那里接受“意识形态”这一专门术语的。实际上,这是特拉西(Antoine Destutt de Tracy)在18世纪90年代杜撰的一个词语,它最初的意思是指一种“思想科学”,这一学科能够设想出一整套把社会导向开明之路的进步主张。(显而易见,拿破仑后来在自己曲折的事业转向一种特别保守的立场时,他发明了“思想体系的拥护者”[*ideologue*]一词),目的是要攻击诸如特拉西这样的“教条主义的”革命分子。一开始,马克思在他的一些早期文章中保留了这一最早的用法,尽管在他整个生涯中他最终至少从四种不同的角度对意识形态这一概念进行了界定。后来,列宁在他的《怎么办?》(*What Is To Be Done?*, 1905)中,称社会主义就是“无产阶级斗争的意识形态”并宣布在这种阶级斗争中“社会主义”必须是由“这种思想体系的拥护者”来介绍和推介的,他同样也是利用了第一个意识形态概念的某种变体(Eagleton, 1991, pp. 85—91)。

足以发人深省的是,马克思在不同场合使用的其他三个意识形态概念,并不总是很容易地与这第一个且非常直白的意识形态的定义联系起来,这第一个概念是作为自觉持有的关于社会的纲领性思想体系。马克思所使用的第二个意识形态概念就是以标题形式出现的那个词语。在《德意志意识形态》(1846年)中,马克思和恩格斯在提到意识形态时用一种更多是否定的语调,把它说成是一套虚假的、不实际的信仰,它使人们不能理性地认识他们真正的物质生存状况。这一非常有影响力的第二个定义如下所示:

在整个意识形态中,人们与他们的境况就像是从一个摄像头中看到的那样,是颠倒过来的……这与从天降至地下的德国哲学形成直接对比;在这里,温暖要从地上升到天上……我们从真实的、活动中的人民开始,另外我们根据真实的生活进程证明了关于这种生活过程的意识形态体现和反映的发展(《马克思恩格斯选集》,1975,5,p.36)。

关于意识形态的第二个定义同样也是促使恩格斯在1893年7月14日(大约是在马克思去世10年之后)在写给弗兰兹·梅林的信中第一次把意识形态描写成“错误意识”的那个定义(《马克思恩格斯选集》,1953,p.541)。尽管马克思从未真正运用过这一短语,但是,它与他关于意识形态总是处于错误地认识和理解社会是如何发展状态之中这一论点,无疑是相吻合的。这种把意识形态理解为一种不实际的虚假物质环境观的“否定性的”认识,最终成了阿尔都塞从结构上把意识形态一词巧妙地重新界定为纯粹“错误的潜意识”的起点。或者,正如阿尔都塞所解释的那样,意识形态赋予“个体与他们生存状况之间的假想关系以合法形式”(Althusser, 1978, p.162)。虽然阿尔都塞(他在同一篇文章中大胆地评论说“意识形态没有历史”)这种对意识形态所进行的反历史循环论的解释是中肯切题的,但是他假定在与意识形态的谬误之间存在着某种一致性,而所谓谬误,它在某些场合是大智慧,而在另一些场合中则是大愚昧。

马克思所使用第三个意识形态概念需要对这一现象有一种宽泛的认识和理解,不过这种非传统优点并非只是单纯地使前两个定义中的优点变得毫无价值。相对于有关社会变革或社会状况的神秘化思想的纲领性信念,第三个定义在某种意义上是前两个定义的结合体。在这里,意识形态被理解为是某个具体阶层的实际利益的一种合法的表达方式,它与某个既定体系的关系部分是真实的,部分是非真实的。由于被真实地固定在特定的社会结构中并因此而依赖这些结构的尚未实现的(因此是“不真实的”)潜在力量,所以如此定义的意识形态正像它或多或少是有局限性一样,也无所谓正确与错误。根据这一定义,劳工阶层意识形态的优越性在于它考虑到了全人类的利益(因此这不仅是一种激进的平等主义意识形态,同时也是一种“无阶级的”意识形态)。所有其他基于阶级的意识形态在某种程度上仅仅只对某一个社会阶层或团体有助益。这样一来,比起一个实力或地方性集团所代表的那些人类利益,它们所体现的要少一些。

这种关于意识形态的第三个定义对于围绕经验主义的观察与抽象的世界观之间的鸿沟周而复始出现的彻头彻尾的错误观念来说,是以微弱的真实意义为特征的——其中就接受而言,

279

后者一般都是险胜前者。因此,既包含对现实的一种以实际经验为基础的领会,又包含对现实的一种不以实际经验为基础的理解的意识形态,根据某个水准是正确的而根据另一个水准又是错误的。在马克思的后期著作中这种第三个更加复杂的意识形态概念,就是那个在20世纪20年代和30年代对从葛兰西和马里亚特吉到本雅明和阿多诺产生了某些特别显著的进步影响的意识形态概念。正是由于这个群体和这种“批判理论”(critical theory)的产生,才出现了从简单地把意识形态理解为一种关于进步思想或者错误观念的体系到把它理解为一系列以各种不同程度的自我实现为标志的已经“经历过的”社会惯例和习俗这一显著的转变。这一概念同样也引发了“行为的”(behavioral)意识形态概念的生产,这种行为的意识形态概念在20世纪20年代随着伏罗希诺夫(Voloshinov)而问世,并于20世纪60年代之后在皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu)的著作中十分活跃。对于社会学家布迪厄来说,意识形态包括建立在阶层结构控制基础上的社会范围内的习惯性行为。这些意识形态方面的习惯性行为是通过一种内在化的“文化的无意识”(cultural unconsciousness)结合起来,并与真实的和虚构的生存状况产生真正的联系(Bourdieu, 1997, p. 192)。

马克思所使用的第四个也是最后一个意识形态的定义,以最醒目的方式出现在他后期著作中某个极其复杂的段落里,例如《资本论》(1867)第一卷的第一部分。在这一关于“商品拜物教”(commodity fetishism)奥秘的权威性论述中,马克思利用“意识形态”是想用它来指代一个具有双重性和损坏性关系的领域,这些关系由于是误导,而且从社会的角度来说说是压制性的所以同样是错误的。这种与物质状况的错位关系所导致的结果是,“精神反映和体现了对现实本身的一种颠倒”,而这一颠倒产生于既固执于但又从未完全彻底地制约过“商品拜物教”。也就是说,由于围绕商品而出现的一种集群性体系的偶像性商品的掩盖,我们既看到了但又错误地理解了我们与世界之间关系的实质。

正如其他人已经指出的(Mitchell, 1986, pp. 168ff),马克思在其早期论意识形态的著作所使用的但没有取得太大成功的关于暗箱(*camera obscura*)的隐喻,在这第四个意识形态的定义中突然变得前所未有的清晰和明确。在这里,我们可以对特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)进行一番释义:在《德意志意识形态》中,马克思对它的定义是一种不能如实地认识事物的思想,但是在《资本论》中,他是把意识形态作为一种在结构上受约束的思维方式进行更加全面的论述的,这种思维方式还不如它显而易见的简化论和总体上的不能促进自我实现性那样彻头彻尾地不真实(因此是受某一个阶层利益的制约,而不是受更广泛意义上的那些人类利益的制约)。在这里,意识形态既是正确的也是错误的,但这是依赖两个合而为一个靠不住的结合体而决定的,而这一结合体是以这样一种使其貌似“不可避免的”方式利用自然的道理来解释这一历史形成的结构(Eagleton, 1991, p. 85-91)。

这一高度精确而细腻表达的第四个意识形态的定义引起了与意识形态难题的一系列激烈的交战,这些交战始于1922—1923年出版的两部名扬四海的著作,它们是匈牙利哲学家乔治·卢卡奇的《历史与阶级意识》(*History and Class Consciousness*)和德国思想家卡尔·科尔施的《马克思主义与哲学》(*Marxismus und Philosophie*)。这两部学术研究著作依次首先对20世纪30年代——此时法兰克福学派(马克斯·霍克海默、赫伯特·马尔库塞、T. W. 阿多诺

和瓦尔特·本雅明)首创“批判理论”——接着对 20 世纪 60 年代产生了一种深远的影响。后者主要是通过居伊·德波(Guy Debord)对于“景观社会”(Society of Spectacle)的评论和亨利·勒菲弗尔(Henri Lefebvre)对于战后西方日常生活的决定性的著述而产生影响的。

在《历史与阶级意识》这部著作中,年轻的卢卡奇实际上开创了我们现在所理解的这一具体化的概念。这一里程碑式的评论著作在当时极有争议,在我们自己的时代仍然是有争议的,它不仅促成了 1923 年法兰克福学派的诞生,而且还及时地痛斥了 1924 年共产国际的布尔什维克的领导者们。无论是有意还是无意的,卢卡奇以已经成为一种对苏联式的“辩证唯物主义”经济学进行严肃批评的一种方式,重新评价了主观性和批判性的自我反思。正如卢卡奇对于具体化的解释,它鲜明地发展了马克思关于异化的概念(或是关于与自身、与他人、与自身的工作、与劳动本身相脱离的观点)。对卢卡奇来说,这意味着抽象概念的具体化使现代社会的体验在某种程度上永远处于分裂和混乱状态,这将导致人们忘记社会的进程总是以某个集体过程,即一种超支配的结构逻辑为先决条件的。于是,现代性的体验似乎鼓励人们把事物仅仅当作是一些孤立的对象,或是把它们完全看作好像是自发的和独立存在的力量。结果是,一旦被改变的现存情况的潜能受到现状的压制时,现存情况与其本身就不一致了(请回忆阿多诺对于这一观点的发展)(Lukács, 1923)。

正如卢卡奇所定义的那样,抽象概念的具体化不仅会导致关于历史的“错误意识”,而且也会导致一种建立在意识形态基础之上的极度间接的感知方式的产生,这种感知方式正像它一样陷入了直觉性的困境,它是一种解散和肤浅地理解事物的方式——就好像这些事物真的游离于事物赖以存在的一个规模更大历史进程。最近,英国艺术史家保罗·伍德(Paul Wood)非常恰当地强调了目前已经是经典的卢卡奇研究,对于我们已经完成的从作为一种现代艺术原则的“被遮盖的变异”到“后现代主义已经学会了热爱商品”阶段的这一时期的艺术史分析正在发挥的重大影响(Wood, 1996, p. 257)。

没有一个意识形态的定义是完全满足需要的,尽管各种不同形式的意识形态的存在对于两个无可争辩的理由来说是一个事实。首先,关于如何组织经验信息,所有的思想都是有先决条件的。从此以后,关于不存在至少有某些预先形成的假设的思想,意味着实际上所有关于权力关系的思考都需要某种意识形态上的调节,至少是某种程度上的调节。否定这一点就是等于宣布无知。第二,每一种社会观无论是多么墨守成规或多么持不同政见,无论是怎样的专有独断或怎样的无所不包,它都要求助于补充或支持那个社会洞察力的规范思想。从这种实践意义上来说,阿尔都塞和其他人都认为,如同任何一个社会系统内部的公民,人在本质上是意识形态的,这一点是正确的。

281

20 世纪 70 年代以来的意识形态评论和艺术史

但是,左翼艺术史家究竟是什么时候开始运用马克思关于意识形态的不同定义来推出“批判的艺术史”(critical art history)——无论人们称其为艺术社会史,新艺术史,还是马克思主义

艺术史——的呢？在一篇优秀的编史文章中，艾伦·沃勒克(Alan Wallach)曾发表评论说，受马克思主义启迪的艺术史“分成两个阶段，第一个阶段从20世纪30年代中期到20世纪40年代初，第二个阶段始于20世纪70年代初，一直持续到今天”(Wallach, 1984, pp. 15-17)。如同他富有创见的分析那样，17年之后他的这种划分总体上仍然是有效的，除了最近的一个修正之处：我们现在对于20世纪40年代后期到整个20世纪60年代这一间歇期有了更多的了解，在这一时期迈耶尔·夏皮罗(Meyer Schapiro, 1904—1996)几乎是单枪匹马地在他的艺术和社会分析中实践了一种典型的非传统马克思主义的方式(Craven, 1994)。

与弗兰西斯·克林根德(Francis Klingender, 1907—1955)、安东尼·布伦特(Anthony Blunt, 1907—1983)和米尔顿·布朗(Milton Brown)的相关唯物主义分析一道，夏皮罗的研究是对基于马克思主义艺术史的第一阶段最优秀的三位学者——安塔尔(Frederick Antal, 1887—1954)、豪泽尔(Arnold Hauser, 1892—1978)和马克斯·拉菲尔(Max Raphael)的里程碑式的出版物的发展、改进和深化。别忘了，安塔尔和豪泽尔两个人都是匈牙利的知识分子，他们都支持1919年的匈牙利革命，记住这一点是非常重要的。他们两人都与乔治·卢卡奇有私交，因为他们三个人都是布达佩斯“星期日小组”(Sunday Circle, 1915—1918)的成员，而且由于对1919年起义的镇压，他们三个人都被迫流亡。^[4]

意义深远的是，对于20世纪70年代联合新左翼(the New Left)一同兴起的“批判艺术史”来说，夏皮罗更加多面的和更加非传统的方法是一个显而易见的前例。只有到了这个时候，马克思方法的丰富性、复杂性和测不准原理才最终从“辩证唯物主义”的正统性和还原论的制约中解放出来。在西方范围内的艺术史学科的生命源泉这一方面，马克思主义进入了与各种不同的其他左翼思想血缘所进行的一场混合性的理论对话——从女性主义和环境运动到起源于第三世界的“后殖民”理论。我们可以在20世纪70年代新艺术史的创始者当中看到很多最有造诣的艺术史家和当前文化批判(Kulturkritik)的实践者们。

282 在新左翼艺术史最早亮相并于1970年蓬勃发展的德国，出现了马丁·瓦恩克(Martin Warnke)、O. K. 威克马斯特(O. K. Werckmeister)、霍斯特·布雷德卡姆(Horst Bredekam)、迈克尔·缪勒(Michael Muller)、弗兰兹-约阿希姆·韦尔斯波尔(Franz-Joachim Verspohl)、贝特霍尔德·欣茨(Berthold Hinz)和尤塔·黑尔德(Jutta Held)，以及其他一些人的里程碑式的“意识形态批评论文”(Warnke, 1970)。另外，瓦恩克、布雷德卡姆和威克马斯特博学的著作由于它们在艺术史领域内发人深省的革新性，一直到今天仍然是该学科事业中一股非常活跃的力量。后三位学者再加上沃尔夫冈·坎普(Wolfgang Kemp)，在最后的5年中同样也促成了对主流艺术史重要创建人物——从李格尔(Alois Riegl)和沃尔夫林(Wölfflin)直到欧文·帕诺夫斯基(Erwin Panofsky)和阿比·瓦尔堡(Aby Warburg)——进行一种实验性的和非常必要的再评价。^[5]

在匈牙利，出现了一个相关的但规模要小得多的运动，这场运动所突出的主要是安娜·韦塞利(Anna Wessely)的文章。从20世纪70年代开始，韦塞利撰写了一系列关于安塔尔、豪泽尔和卢卡奇的评论文章，以及好几篇涉及文化研究的论述科学方法历史的论文，所有这些著述似乎在整個20世纪90年代都十分有影响(见注释4)。

在美国,20世纪70年代目睹了艺术史领域内部非正统马克思主义与激进女性主义之间的一场史无前例的对话。这场对话完全始于林达·诺切林(Linda Nochlin)1971年发表的一篇权威性的论文,并由于像卡罗尔·邓肯(Carol Duncan)和尤尼斯·利普顿(Eunice Lipton)等一些左翼学者所发表的一系列重要文章而迅速得以巩固和发展(Nochlin, 1988, pp. 145 - 178)。在20世纪70年代后期,美国是一个关键地区,在那里艾伦·沃勒克和卡罗尔·邓肯就美国及其他地区的艺术博物馆的意识形态功能发表了大量单调而重复的评论文章。北美关于第三世界艺术的修正主义研究,特别是关于拉丁美洲革命运动时期艺术的研究,由于塞西丽亚·克莱因(Cecilia Klein)及其在加利福尼亚大学洛杉矶分校(UCLA)的学生们(如 Stacie Widdiefield、Leonard Folgarait、Tom Cummins 和 Holly Barnet 等)所撰写的引人注目的文章也在20世纪70年代初经历了一个迅速发展和繁荣期。在20世纪90年代,出现了一些使人耳目一新,但同时又非常严密的“批判艺术史”新典范,这些使西方和非西方艺术相互联系的新典范是由斯蒂芬·艾森曼(Stephen Eisenman)、芭芭拉·麦克洛斯基(Barbara McCloskey)、亚历亨德罗·安卢斯(Alejandro Anreus)、保罗·雅斯柯特(Paul Jaskot)和安东尼·李(Anthony Lee)这样一些崭露头角的学者创造出来的。

在英国,“艺术社会史”的兴起与 T. J. 克拉克(T. J. Clark)1973年出版的两部“经典”著作有着显而易见的关系,《人民的形象》和《绝对的资产阶级》这两本著作利用了马克思主义中到目前为止都一直被讨论的很多比较有火力的思想(Clark, 1973a and b)。随后,克拉克又发表了一篇论述马奈《奥林匹亚》的文章,在这篇文章中他第一次以某种扩大化的方式把与马克思主义密切相关的一种符号学理论用于艺术史分析。在英国,可以在约翰·伯格(John Berger)杰出的艺术批评中找到克拉克著作的显而易见的一个先驱研究,伯格在20世纪60年代发表了一系列评论毕加索、立体主义和前卫的研究文章,那是在他导演的名为《观看之道》(*Ways of Seeing*, 1972)的那个重要的电视节目(与其后的书籍)之前。由于除了与那些当代女性主义和第三世界对涉及殖民主义的西方艺术的评论文章之外,伯格还利用了本雅明关于机器复制的思想,所以他使“批判艺术史”变成了一个轰动一时的国际性事件,而这一点是其他学者所没有做到的。后来,由弗雷德·奥顿(Fred Orton)和格丽塞达·波洛克(Griselda Pollock)所领导的一个学者群体明显地推动和促进了“社会艺术史”(social art history)事业以及女性主义与马克思主义之间对话的发展。接着在20世纪80年代,一批英国学者出版了一部题为《新艺术史》(*The New Art History*, Rees & Borzello, 1986)的文集。

283

最后出现了一些阿尔都塞式的学者,最初是在法国,他们企图在艺术领域取得皮埃尔·马舍雷(Pierre Macherey)在文学领域已经取得的成就。这个群体包括米歇尔·梅洛(Michel Melot)和希腊移民尼克斯·哈吉尼克劳(Nicos Hadjinicolou),而且肯定在一个方面与塞热·吉尔堡(Serge Guilbaut)的著名研究相关联。

最后,尽管学者们从一开始就必须提醒他们自己,对马克思主义进行一种马克思主义的评论一直都是同一批判性探索过程一个不可回避的组成部分,因为马克思的历史理论同样有助于我们把握那一相同理论的历史。正如马克思本人曾经所说的那样,革命者“在他们自己前进的道路中继续地批判他们自身,他们为了重新开始而回到显然已经走完的历程,毫不留情地

彻底嘲笑他们最初的努力中所出现的不足之处、缺点和错误”(《路易·波拿巴的雾月十八日》[1852],《马克思全集》,[1973],p. 150)。^[6]

注 释

- [1] E. P. 汤普森(1978年)《理论的贫乏与相关论文》(*The Poverty of Theory and Other Essays*, Monthly Review, pp. 4-5)。要想知道汤普森对文化研究所产生的巨大影响,请参阅林恩·亨特(1989年)《新文化史》(*The New Cultural History*, University of California Press, pp. 1-5)。
- [2] 米哈伊尔·巴赫金(1992年)《对话性想象》(*The Dialogic Imagination*, University of Texas Press)(第一次出版的时间是在1930年前后)和保罗·弗莱雷《被压迫者的教学》(*Pedagogy of the Oppressed*)的续篇(第一次出版的时间大约是1961年)。
- [3] 佩里·安德森(1996年)“关于‘不平衡发展’的言简意赅的评论”,见《批评准则与落后的标示》(*Criteria and Indicators of Backwardness*, Miroslav Hroch[ed.], Charles University pp. 47-59)。正如安德森所指出的,用一种持续的方法进一步发展“不平衡发展”思想的是列宁而不是马克思,例如,列宁在他的《帝国主义,资本主义的最高阶段》论述这一现象时指出,“不平衡的经济和政治发展是资本主义的一个绝对规律。”
- [4] 关于豪泽尔与卢卡奇之间的某种富有启迪性的交流,请参见阿诺德·豪泽尔的《乔治·卢卡奇谈话录》(*Im Gespräch mit Georg Lukac*, 1978, Beck, Munich, Verlag G. H)。关于安娜·韦塞利对于这些位匈牙利学者所进行的杰出评价,请参见安娜·韦塞利“Die Aufhebung des Stilbegriffs—Frederick Antal,”《批评报导》(*Kritische Berichte*, 1970, 4[2/3], 16-37);安娜·韦塞利的“西梅尔对于卢卡奇艺术社会学思想的影响”,《格奥尔格·西梅尔与当代社会学》(*Georg Simmel and Contemporary Sociology*, [ed.], 1990, M. Kaern, Amsterdam, Kluwer, pp. 357-73);安娜·韦塞利的《科学、思想和艺术》(*Science, Mind, and Art*, [ed.], 1995, K. Gavroglu, Amsterdam, Kluwer, pp. 25-43)中“关于豪泽尔《艺术史哲学》的评论”。
- [5] 参见马丁·瓦恩克(1970)和O. K. 威克马斯特(1982)的著述。
- [6] 就及时为我提供一些建设性的批评意见而言,我必须感谢弗雷德·奥顿和艾伦·沃勒克。就自始至终地支持这一研究计划来说,我想对以下诸位学者表示由衷的谢意,他们是 Margery Amdur, Alejandro Anreus, Mark Antliff, Horst Bredekamp, Stephen Eisenman, Jonathan Harris, Patricia Leighton, and Baar McCloskey 等。

284 参考文献

马克思与恩格斯的主要论著:

Marx, Karl and Engels, Friedrich (1953) *Selected Correspondence*, Foreign Languages Publishing House

Marx, Karl (1973) *Surveys from Exile*, Penguin

Marx, Karl and Engels, Friedrich (1953) *Collected Works*, 50 vols, Lawrence & Wishart

Marx, Karl (1976) *Das Kapital*, Penguin. Originally published 1867

经典马克思主义与对马克思主义的传统的研究:

Althusser, Louis (1978) “Ideology and ideological state apparatuses,” in *Lenin and Philosophy*, *Monthly Review*. Originally published 1969

- Anderson, Perry (1976a) *Considerations on Western Marxism*, London, New Left Books
- Anderson, Perry (1976b) "The antinomies of Gramsci," *New Left Review*, 100, November, 5 - 78
- Anderson, Perry (1998) *The Origins of Postmodernity*, Verso
- Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press
- Eagleton, Terry (1991) *Ideology*, Verso
- Gramsci, Antonio (1957) *Quaderni del Carcere* (1929—1935), 4 vols, Einaudi
- Hobsbawn, E. J. (1997) *On History*, Weidenfeld and Nicolson
- Jameson, Fredric (1971) *Marxism and Form*, Princeton University Press
- Korsch, Karl (1923) *Marxismus und Philosophie*, Berlin, Der Malik Verlag
- Lukács, Georg (1923) *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Berlin, Der Malik Verlag
- McLellan, David (1975) *Karl Marx*, Fontana
- Poulantzas, Nicos (1978) *State, Power, Socialism*, London, New Left Books
- Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*, Oxford University Press
- Williams, Raymond (1983) "Defining Marxism," *The New York Times Book Review*, November, 27, 1 - 4
- 马克思主义与批判的艺术史**
- Berger, John (1972) *Ways of Seeing*, Penguin
- Clark, T. J. (1973a) *Image of the People*, Thames and Hudson
- Clark, T. J. (1973b) *The Absolute Bourgeois*, Thames and Hudson
- Craven, David (1988) "Art and Culture in Nicaragua," *Oxford Art Journal*, 11(7), Summer, 51 - 63
- Craven, David (1997) *Diego Rivera as Epic Modernist*, G. K. Hall
- Craven, David (ed.) (1994) *Oxford Art Journal* (special issue on Meyer Schapiro), 17
- Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology*, University of Chicago Press
- Nochlin, Linda (1988) *Women, Art, and Power and Other Essays*, Harper & Row
- Orton, Fred and Pollock, Griselda (1996) *Avant-Garde and Partisans Reviewed*, Manchester University Press
- Rees, A. L. and Borzello, F. (eds) (1986) *The New Art History*, Humanities Press
- Rifkin, Adrian (1980) "Can Gramsci save art history?" *Block*, 3, 35ff
- Wallach, Alan (1984) "Marxism and art history," in B. Ollman, (eds), *The Left Academy*, vol. II, 285
McGraw Hill
- Warnke, Martin (ed.) (1970) *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Güntersloh, Bertelsmann Kunstverlag
- Werckmeister, O. K. (1982) "Radical art history," *Art Journal*, 42, 4, 284 - 91
- Wessly, Anna (1976) "Die Aufhebung des Stilbegriffs-Frederick Antal," *Kritische Berichte*, 4(2/3), 16 - 37
- Wood, Paul (1996) "Commodity," in R. Nelson and R. Shiff, (ed.), *Critical Terms for Art History*

第 22 章 瓦尔特·本雅明与艺术理论

霍华德·凯吉尔

瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)的哲学和文化批判在当代的重大意义就在于他对词语与图像之间关系所进行的激进而多方面的探索。战后对他研究成果的反应强调了其文化批判背后的语言学理论,而今天人们却越来越意识到除此之外,他专论艺术和美学方面的著述对视觉经验提出了一种有独创性的并会引起哲学争端的解释。他在第一次世界大战期间和第一次世界大战刚刚结束后的早期研究率先开始了视觉经验模式与语言经验模式之间冲突的探索,这成为他在 20 世纪 20 年代与 30 年代著作的一个典型特征。本雅明讨论视觉经验模式与语言经验模式相互作用时最突出和争论最大的问题,仍然是那个在其著作《德国悲剧的起源》(*The Origin of German Tragic Drama*)中得到详尽阐述的寓言理论(theory of allegory),这一深深植根于本雅明早期哲学和美学著作并在其 20 世纪 30 年代的研究中得以进一步发展的理论常常得不到充分的认识。

词语与图像之间的对立关系是本雅明的语言理论的典型特征,它产生于本雅明早期关于语言和视觉经验特征的哲学和美学反思。他在 20 世纪 20 年代撰写的大量未完成的文稿和《论当前哲学计划》(*On The Programme of the Coming Philosophy*, 1918)一文中开始的对于康德和新康德主义全面而彻底的批判,批判的重点就是经验特征这一主题。在关于逻辑学的演讲中,康德在视觉经验模式与语言经验模式之间画出了一条界线,并且还坚持认为经验本身就存在于基于视觉的直觉与基于推论的概念之间的相互关系中。这种将视觉结构与语言结构结合起来的尝试是有问题的,它很快就遇到来自诸如哈曼(Hamann)与赫德(Herder)这类语言哲学家和黑格尔的批判,前者(哈曼和赫德等语言哲学家们)在他们关于康德的“元批判”(metacritiques)中强调经验所具有的彻底的语言特征,而后者(黑格尔)则重点强调在一种关于表象的“现象学”中视觉模式的发展。本雅明对这两个方面的批判都很了解,但在某些场合中他似乎站在元批判的立场,认为经验是语言独占的或视觉专有的。在篇幅相当大的未完成文稿《论语言本身及人类的语言》(*On Language as Such and on the Language of Man*, 1916)中,他求助于一种直觉概念与称呼某个对象的声音的直接性之间的某种结合,而在《虹:关于幻象的对话》(*The Rainbow: A Dialogogue on Phantasy*, 1915)中,他又消除了色彩经验中概念与直觉的对立。然而,就对语言经验与视觉经验之间分裂和继之相交的重要性的一种别样持续

的认识而言,无论是在平面设计(graphic design)、文学作品还是在寓言中,上述结合的发生都是极其罕见的。

在1917年开始撰写的《绘画与平面艺术》(Painting and the graphic arts)和《绘画,或符号和标记》(Painting, or signs and marks)这两篇论述视觉艺术的未完成文稿中,本雅明开始了他关于词语与图像关系之本质的直接探究。第一篇未完成文稿是围绕垂直面与水平面之间文字书写的表面改观展开的。本雅明最初似乎是想证明垂直面是绘画所特有的表面特征,而水平面则是阅读所特有的表面特征,并且认为二者都是实际存在事物所具有的两个不同的“横剖面”。尽管如此,他同样也说明了当一件根据水平面制作出来的作品被垂直观看(如儿童画)时的“内在意义的冲突”,并且暗示这种冲突肯定会受到关注。第二篇未完成文稿继续对绘画和图形符号进行区别,但不再是根据书写表面的方向,而是按照书写自身的行动过程来区别的。线形的平面书写通过一个区域的规划导致其面的产生,而绘画则是通过色彩并置的手段来产生出面的。后者关于一种视觉领域的建构很难符合语言经验,因为构成一幅绘画的一组彩色符号无论是作为标题还是构图,都可能与词语产生联系,但只是以一种间接和暗示的方式。尽管在论述绘画的未完成文章中对于词语与图像之间关系之实质的认识仍然是抽象的,但是,当本雅明的兴趣在20世纪20年代转向现代性经验的独特性研究时,它越来越多地呈现出一种历史的特征。

本雅明对于词语与图像之间历史关系思考的深刻意义可以从他写于1928年的两部不同但却相互补充的著作——《德国悲剧的起源》和《单向街》(One Way Street)——中见出。第一部著作探究了紧接着宗教改革之后的特定时期的德国“悲剧”(Trauerspiel),本雅明认为这一时期是近代资本主义发展的关键(参见《宗教资本主义》*Capitalism as Religion*, 1921)。本雅明加大了对寓言分析的力度,形容它是词语与图像之间必然的和不可补偿的不完全联系,接着通过巴洛克时代剧作家的美学策略追溯它的存在。本雅明对一种讽喻废墟美学的描绘强调了观看到的事物与听到的事物之间存在的那种结构差异,它标志着与唯物主义美学传统的一种自觉决裂。唯物主义美学根据符号概念把艺术作品当作揭示现世永恒性的现场,而在本雅明眼中,歌德正是这种唯物主义美学的代表性人物。

288

本雅明关于巴洛克时期的寓言戏剧使近代早期表象与含义之间的分裂主题化的独特历史论断,在《单行道》中继续发展成对当代都市(特别是柏林和巴黎)经验的反思。在《单行道》中,本雅明使寓言分析超越了艺术王国(尽管是非典型的德国“悲剧”)而进入关于都市现代性的广阔的视觉文化领域,一一提供了关于邮票、广告、办公设备的寓言分析。然而,除了把视觉文化作为一批值得持续分析的对象这一适当选择之外,本雅明还就“高雅”和“通俗”视觉文化之间的交叉和转化问题发表了大量有趣的观点。在“受制约的书籍审校员”(Arrested auditor of books)这一部分中,本雅明追溯了从马拉美的晚期诗作《骰子一掷,不会改变偶然》(*Un coup de dés*)在文字排列上的创新到“广告的绘画张力”,追溯了从达达派的绘画张力到当代报纸杂志视觉文化中印刷书写体的转变。本雅明描绘后一种转变的方式使人想起《绘画与平面艺术》(*Painting and the Graphic Arts*)中关于平面艺术的分析:书籍赖以阅读的水平面已经在技术和社会变化的压力下转变成报纸、广告和电影屏幕的垂直面。本雅明预料到基于索引卡的三

维文本——他在他的《拱廊计划》(Arcades Project)里所使用的一种表现形式——的进一步发展,以及最终连交流也将发生质变,成为一种废除词语的纯视觉语言。由于一种新的“图画写作”(picture writing)表现形式的出现,语言经验模式将被吸收到视觉经验模式之中,并变成能够驾驭新的象形符号的强有力的作家、新闻记者和诗人的领域,另外根据一种“政治美学化”(aestheticization of politics)论点的预见,它同样也会成为那些反过来服从他们的人的领域。

289 本雅明对他写于 20 世纪 30 年代的《单向街》中所提出的“高雅”和“通俗”文化之间的关系进行了详尽的阐述。隐藏在本雅明对文化史的新认识背后的方法论在他对两种主要文化史传统的批判中得到了清晰的表述。第一种文化史传统是由雅克布·布克哈特(Jacob Burckhardt)在巴塞尔大学的后继者海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)发展起来的形式主义艺术史学科。沃尔夫林使布克哈特关于文化史的渊博知识变得狭隘了,使之变成对艺术形式风格变化的一种分析,而布克哈特的文化史实际上包括艺术史和社会史两个方面。学生时期曾经听过沃尔夫林讲座的本雅明,在其评论文章《精密的艺术研究》(The Rigorous Study of Art, 1933)中,对这种事事先充分设定好艺术研究要脱离一个更加广阔的文化史范畴的形式主义方法开始了一种间接的批判。然而,本雅明并没有赞同艺术消融在文化史中,因为后来他在评文化史家爱德华·富克斯的文章《爱德华·富克斯:收藏家和史学家》(Eduard Fuchs: collector and historian, 1937)中批判了这样一种提议。富克斯关于政治宣传册和色情艺术史方面的著作把视觉文化当成整体文化的征兆,并且通过使分辨经典和非经典作品的一切习俗与以经验为基础的视觉人工制品收藏逐渐重叠的方法而继续他的论述。本雅明避开冷漠超然的形式主义和不切实际的经验主义这两个极端,而转向源自维也纳艺术史家阿洛依·李格尔(Alois Riegl)的一种文化史模式。李格尔在关于文化史的研究中,特别是在备受本雅明好评的《晚期罗马的艺术工业》(Late Roman Art Industry)一书的写作活动中,跳出了传统的框框条条,他在关注艺术作品的形式特征和各种不同种类视觉文化之间关系的前提下,对艺术作品生产的技术状况展开了一种实质性的分析。

本雅明在他关于现代状态下艺术之命运的研究中运用了这些方法,并在他的《单向街》中继续了这项研究。语言经验模式变成视觉“图画写作”的这一转化,逐渐发展成他在《机械复制时代的艺术作品》(The work of art in the epoch of its technical reproducibility, 1935—9)一文中提出的“审美化政治”这一概念。在这里,关于艺术的命运主题被置于一种技术变化的理论之中,在这样一种理论中,各种视觉技术干扰之前弥散的政治空间。这种美学化政治的源头可以追踪到本雅明在《拱廊计划》中详细探讨的 19 世纪巴黎和企图改革审美习俗和政治做法的法国美学和政治革命的双重失败。伴随《拱廊计划》关于现代性和现代主义交叉关系的分析产生了关于“光韵的衰退”(the decay of aura)这一影响巨大的论点,该论点构成了“艺术作品”(Work of art)这篇论文的核心。本雅明的光韵(aura)概念常常被错误地理解为在现代复制技术影响下艺术作品的独一无二性和距离感的丧失,然而本雅明在这篇文章中清楚地表明,这只是更大规模的社会变迁过程中出现的一种“征兆性的”现象而已。如果对本雅明来说,光韵不是艺术作品的特性,而是它们在其中被观看的特定诸社会关系的属性,那么光韵的衰退指的就是由于一般的应用技术和特殊的视觉生产及复制技术而导致的社会关系的瓦解。正是在应用

技术越来越多地制造出来的视觉经验特性这一先决条件下,本雅明用未来主义的审美化政治和以布莱希特(Brecht)的史诗戏剧为例的政治化艺术之间的选择,宣告了“艺术作品”的终结。审美化政治的未来消除诸如“政治”之类的弥漫空间,并用视觉造成的整体控制的狂热来取代这类空间,而政治化艺术的前途则需要通过视觉技术的转化来创造新的弥散空间。

本雅明看到一系列潜在的“艺术政治化”的策略,或是重新把语言的、话语的因素引入一种视觉占支配地位的经验模式之中的策略。其中的一种策略,也许就是关于政治化艺术最保守的看法,是以布莱希特的史诗戏剧为代表的。本雅明声称布莱希特戏剧中寓言的运用使词语与图像相对抗,它使观众从一场戏剧演出的被动观看者转变成一群主动而有差异的戏剧讨论参与者。这样的转变仍然发生在今天的剧院中,即发生在“高雅艺术”领域,但是这绝没有穷尽本雅明对于政治化艺术的解释。另一种途径是关注诸如插图女佣故事集和插图儿童文学之类艺术作品中微不足道的和不被考虑的因素。本雅明认为这些通俗读物与巴洛克时代寓言传统是一脉相承,认为儿童读物中的寓言插图挑起对话和促使一种积极的意象关系的产生(例如《儿童图书世界》[*The World of Children's Books*],1926)。图像通过寓言挑起对话而不是通过象征手法结束对话的可能性也对关于政治化艺术的第三个概念产生了影响,这一概念在本雅明论述摄影《摄影小史》(*A Little History of Photography*,1931)和电影的著述,以及《作为生产者的作者》(*The Author as Producer*,1934)等著述中得到详尽的阐述。这种言论表明各种视觉技术不仅可以被用来关闭现存的弥散空间,而且还可以被用来开辟新的空间。利用摄影和电影技术完成的图像制作不仅产生消极状态和壮观场面,而且还通过一种具有技术特征的感觉方式提出问题,这些问题需要新的话语回应形式。

本雅明关于词语与图像的分析始于对康德的经验概念的批判,并逐渐发展成一种具有哲学特征并由一种关于现代经验的文化史所补充的文化分析。视觉经验模式与语言经验模式之间的紧张关系由于现代技术和社会环境而不断加剧和恶化,这对他的研究工作所必需的直觉力产生了影响。可是,它对当代文化理论所产生的持续性启迪不仅在于这种基本的直觉力,也许更多在于对规范的现代艺术和文学作品的具体分析中得到详尽阐述并延伸至通俗视觉文化的超规范作品的那种明细方法。

参考文献

- Arendt, Hannah (1970) 'Walter Benjamin 1892—1940', in Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. by Harry Zohn, Jonathan Cape, pp. 7—55
- Benjamin, Andrew and Osborne, Peter (1994) *Walter Benjamin's Philosophy: the Destruction of Experience*, Routledge
- Benjamin, Walter (1970) *Illuminations*, trans. by Harry Zohn, Jonathan Cape
- Benjamin, Walter (1973) *Understanding Brecht*, trans. by Anna Bostock, NLB/Verso
- Benjamin, Walter (1977) *The Origin of German Tragic Drama*, trans. by John Osborne, NLB /Verso. Originally published 1928
- Benjamin, Walter (1979) *One Way Street and Other Writings*, trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, NLB / Verso

- Benjamin, Walter (1983) *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. by Harry Zohn and Quintin Hoare, NLB / Verso
- Benjamin, Walter (1994) *The Correspondence of Walter Benjamin 1910—1940*, trans. by Manfred R. Jacobsen and Evelyn M. Jacobsen, Chicago University Press
- Benjamin, Walter (1996) *Selected Writings, Volume I: 1913—1926*, Marcus Bullock and Michael W. Jennings, (eds), Harvard University Press
- Benjamin, Walter (1999a) *Selected Writings, Volume II: 1927—1934*, Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, (eds), Harvard University Press
- Benjamin, Walter (1999b) *The Arcades Project*, trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Harvard University Press
- Brodersen, Momme (1996) *Walter Benjamin: A Biography*, Verso
- Buck-Morss, Susan (1989) *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press
- 291 Caygill, Howard (1998) *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, Routledge
- Eagleton, Terry (1981) *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, New Left Books
- Handelman, Susan A. (1991) *Fragments of Redemption: Jewish Thought and Literary Theory in Benjamin, Scholem, and Levinas*, Indiana University Press
- Jennings, Michael (1987) *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Cornell University Press
- McCole, John (1993) *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell University Press
- Mehlman, Jeffrey (1993) *Walter Benjamin for Children: An Essay on his Radio Years*, University of Chicago Press
- Scholem, Gershom (1981) *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, trans. by Harry Zohn, The Jewish Publication Society of America
- Smith, Gary (1989) *Benjamin: Philosophy, History, Aesthetics*, Chicago University Press
- Witte, Bernd (1991) *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*, trans. by James Rolleston, Wayne State University Press
- Wolin, Richard (1994) *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press

第 23 章 巴赫金与视觉艺术^[1]

292

德波拉·海恩斯

自从 20 世纪 60 年代巴赫金的著作被连续不断地刊印出来以后,他的名字就经常与诸如在《拉伯雷与他的世界》(*Rabelais and His World*)中得到详细阐述的“狂欢”(carnival),在《对话创造力》(*The Dialogical Imagination*)中得到详细阐述的“对话”(dialogue)或“对话状态”(dialogism)这一类的概念联系在一起。但是,集中精力研究“狂欢情景”(the carnivalesque)或“对话”(the dialogic)这样的概念,往往会使众多成熟学科的学者们对巴赫金研究成果的理解产生偏差。在学者们已经频繁地把他的思想与其密切联系起来的那些学科当中有:信息传播与媒介研究、作曲(composition)、文化研究、教育与教育理论、伦理学、电影与电视、法律与重要法定权利研究、语言学与语言哲学、文学、医学与年龄研究、多种文化研究、哲学、政治理论、心理学与精神分析学、宗教、社会学、戏剧与表演,以及都市研究等等。但不可思议的是,艺术史家、艺术理论家和艺术批评家在运用他的概念来进行视觉文化及视觉艺术分析方面一直非常迟缓。

不管怎样,由巴赫金发展起来的哲学语言——从他在 20 世纪 20 年代发表的最早论文到他写于 20 世纪 70 年代早期的最后笔记——对美学做出了巨大的贡献,它提出了一系列质疑视觉艺术的新问题。无论是在俄罗斯的东正教圣像(icon)、俄罗斯的现代派、印象派及印象派之后的绘画还是在当代艺术的阐释中,他的思想都能迸发出新的意义深远的真知灼见。本文将对巴赫金的美学思想做一概述,并对有助于解释艺术作品的一些具体概念展开讨论。

美 学

尽管目前不存在得到明确描述并被普遍接受的美学定义,但巴赫金还是继承了现代美学理论。他试图有效地驳斥形式主义的康德美学;他强力地挑战诸如西奥多·利普斯(Theodor Lipps)这样的德国新康德主义者的表现理论。可是,既不同于康德主义者也不同于新康德主义者,巴赫金有条不紊地避开了系统化的思想。在对他的著述进行一番分析后,总是会使人联想到他是通过追随不完整的漫谈思想来证明他的思想的切实可行。多数美学理论所关注的都

293

是关于美的分类问题,这在自然和艺术中是可见的,例如场面壮观的日出或一张表现日出的照片或一幅描绘日出的绘画作品。在道德和智力活动中美是较少见甚至是不可见的,在这两个领域中,中肯切题和逻辑连续性是首要的。当然,它们有着自身内在的美,不过这种美不同于我们的感官所接受到的显而易见的美。一些人优先考虑的是审美对象和艺术作品;另一些人则优先考虑感知主体:亲眼看见和亲身体验的观众。巴赫金强调的是创造过程本身的美学,强调进行创造的艺术家或者作家的具体活动。

自从亚历山大·鲍姆嘉通在18世纪30年代杜撰出“美学”(aesthetics)这一术语以来,它就一直是哲学领域中的一个含混不清的范畴。鲍姆嘉通认为——追随并充分阐释其思想的康德也同样认为——美学只能与感性知识或感性认识有关,它包含但却不局限于美的问题。从整体上来考虑,巴赫金对于美学的解释与这一定义是相适应的。他关心的是人是如何使他们的经验获得形式:他们是怎样感知一个对象、文本或另一个人的,以及他们是如何使那种感觉形成一个完整的综合体。但是,巴赫金并没有强调美;相反,他不仅为描绘诸如文本和艺术作品这样的人工制品,而且还为描绘我们借此真正的相互创造的过程发展出了一种非同寻常的词汇表。诸如可回答性(answerability)和对话、外部状态(outsideness)和时空体(chronotope)、非确定性(unfinalizability)之类的概念是巴赫金美学的核心。

尽管如此,巴赫金还是从没有给美学下过明确的定义。他的早期论说文,尤其是《语言艺术中的内容、题材和形式难题》(The problem of content, material, and form in verbal art, Bakhtin, 1990, pp. 257 - 325)这样的文章,几乎包含了他关于哲学美学的一贯论述。效仿像赫尔曼·科恩(Hermann Cohen)这样的康德主义者和新康德主义者,巴赫金把美学看作认知理论领域和伦理实践领域在其中或许能够共处的这样一个领域。但是,在解释它们的活动时他比康德更推进了一步。巴赫金认为,这两个领域中的每一个都对现实进行了不同的描绘。通过假设首位的身份,认知往往会被错误地与现实的伦理评价和审美体系分离开来。不可避免的是,假如我们试图把认知确定为是一种单纯的和独一无二的过程,那么我们既无法逃避价值判断也不能逃避审美判断。伦理活动领域不同于认知活动领域,因为在这里人遭遇到道德或责任的冲突,但是它又不可能与认知活动相分离。结果,无论是认知还是行为都不可能独自为哲学提供一种基本原理。

巴赫金认为,审美领域与其他两个领域有着本质的区别,因为在艺术创造活动中现实和生活与艺术是相互渗透的。他这样写道:

审美活动没有创造出一种全新的现实。不同于创造自然和人的社会属性的认知和表演行为过程,艺术庆祝节日、装点生活和振作精神。……它丰富和完善它们,而最重要的是它创造了上述两个领域的可凭直觉感知到的具体统一体。它使人处于自然之中……它使人自然化并使自然人化。(Bakhtin, 1990, pp. 278 - 9)

294 上述文字清晰地说明巴赫金为什么要强调生活审美范畴。通过使自然与人性(和认知与行为)统一起来,美学就有可能成为新的哲学研究途径的基础。

正如迈克尔·霍尔奎斯特(Michael Holquist)所说的那样,巴赫金把美学理解成一种“次

功能”(sub-function),或更具概括性的知识体系论范畴中的亚范畴(关于 Bakhtin, 1990, pp. xxiii - xxiv)。与美学一样,体系论(architectonics, 系统论)并不是一个严谨的正规认知结构,但是它描述自我与他者、自我与对象、自我与世界之间的相互关系是如何建构出来。正像霍尔奎斯特所描写的那样,创造或建构一个文本的知识系统化活动与建构生命范围内自我的活动是一样的(Holquist, 1990, p. 64)。在某种意义上,两者都是结构,不过前者留下了物质证据,而后者却常常是一种隐蔽的过程。巴赫金的美学研究方法由此而变得独一无二。它不仅建立在诸如审美(审美态度或审美对象)或审美价值(真、善或美)这样的范畴基础上,而且也建立在关于现实的时空中体现出来自我-他者关系的现象学之基础上的。在他的一些论说文中,巴赫金既探讨艺术理论和艺术与道德的关系,又讨论了诸如超然、同情、与世隔绝和审美对象之类的传统审美范畴。但是,在谈论每一个范畴及论题的过程中,他都强调独一无二的人,这个人受时空定位并因此与世界上所有其他的人、对象和事件发生一种特殊关系。对巴赫金的著述做一番分析后我们发现,他必须要了解上述这些相互依存关系的本质特征。

人类从事审美活动是为了表达感知和经验并赋予它们以形式。巴赫金称这样的活动为“写作”(authoring),这是对创造性活动的另一个称谓。他没有把他关于作者身份(authorship)的解释局限于文学文本,但他把这种作者身份看作涉及其他人及自然的一个过程。尽管他撰写了很多关于文学的著作,但是他也偶尔提及艺术作品。在巴赫金的词汇表中,写作就是创造。但是,正像他避免明确的美学定义一样,巴赫金从未提出一个关于创造性活动的系统理论。实际上,他的早期论说文或暗示或明确地批判统一而井然有序的理论体系。在《走向一种行为哲学》(Toward a philosophy of the act)一文中,巴赫金使用了“理论主义”(theoretism)这个术语(它还被翻译成 theoreticism)来表达他对统一而井然有序的知识结构或理论体系的极度厌恶(Bakhtin, 1993)。

尽管巴赫金关于理论主义的批判既不是持续性的又非系统化的,但它在思考有关一般艺术理论的问题方面却是中肯的。在《走向一种行为哲学》一文中,巴赫金坚持理论的局限因素。“理论世界范围内关于我的生活的任何一种实际定位都是不可能的”,他写道:

理论世界是通过对源自我的独特存在的事实及源自“好像我不存在”这一事实道德观念所进行的一种本质的和主要的抽象化处理而获得的。……它不可能限定我的存在是一种说明理由的行为表现,它无论如何都不可能为常规生活、为行为生活提供任何评判标准(Bakhtin, 1993, p. 9)。

在这里巴赫金做出了两个相互关联的断言。一方面,理论不可能为世界上认真负责的行为提供依据。过多地沉溺于理论的现象常常是在以牺牲日常实践领域为代价的情况下发生的。理论不能直接地或轻而易举地转变成日常生活和经验。另一方面,某一特定的活动或行为(*delo* or *postupok*)确实为指出生活中的某一适当方向提供了一种根据。在理论舞台不为生命意义的确定提供一种立场和观点的地方,具体的行为做到了。巴赫金把脱离具体行为的形形色色的理论称之为理论主义,并视其为大敌。不过,他抵抗理论的态度并不妨碍他撰写理论文章。尽管在很多论说文中巴赫金都避免对个别文稿和个体作家进行系统化的和实质性的分析,但

295

是他仍然详细阐明了他的美学基础和他关于创造力的观点。

诠释视觉艺术的种种概念

巴赫金的各种概念——这里只列举其中的一小部分，如可回答性(answerability)、对话、独白(monologism)、复调(polyphony)、外部状态、时空观(chronotope)、狂欢荒诞(the carnivalesque)、非确定性(unfinalizability)和众声喧哗(heteroglossia)——不仅为学者们提供了美学范畴，而且也为他们分析视觉艺术提供了范畴。无论是在描绘当代艺术中传统样式的突破和新的叙事结构的出现，还是在为阐释艺术作品相互之间的关系而创设分类体系的过程中，他的概念都有着巨大的生产力。在下面的论述中，尽管我主要是通过绘画来表明这种分析的可能性及适应范围，但是巴赫金的这些概念同样也可以广泛地运用于视觉艺术范围内其他媒介艺术作品的分析。

关于巴赫金的概念的有效性的任何讨论都必须首先对他关于自我与自我-他者之间关系(the self and self-other relationship)的现象学的理解做一简洁的描述，他用可答复性和对话这两个概念对这一问题做了明确的阐述。与诸如莫里斯·梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)和亨利·伯格森(Henri Bergson)这类同时代的人不一样，巴赫金的目标不是要创设一种道德的或哲学的体系。相反，他的大多数论说文都是基于这一先决条件，即人是中心，现实世界中包括艺术在内的一切活动都是围绕这个中心加以组织和安排的。在他的著作中“我”和“他人”，如同在马丁·布伯(Martin Buber)和伊曼纽尔·莱纳斯(Emmanuel Levinas)的著作中一样，是使得所有行为和活动成为可能的重要基本范畴。

在巴赫金的早期论说文中，上述意义上的自我与他人的关系是用可回答性概念来陈述的。几乎像人类解决和答复时空中的每一种需求和询问一样，艺术与生活之间相互问答。可回答正是他当时指出这一真相的方式，即艺术和由此产生的艺术家的创造活动永远都是与生命及生活体验相关联并且是可以回答的。他认为，通过我们的行为我们是可回答的(answerable)甚至是有责任回答的这一思想，是关于世界的知识系统论结构的基础和艺术创造的基础。因此，他关于创造力的解释强调了我们对他人所负有的来自内心的道德义务和责任。尽管这样的义务和责任从来都不是纯粹理论上的，但它却是一个个体对特定情境中现实人的具体回答。因为我们不像孤立的思想观念那样是孤立的存在，所以我们的创造性工作总是在回答他人的提问。可回答性包括艺术家保持与生活的密切关系和艺术家回答生活这两个道义上的规则。无论从哪个方面来看，巴赫金坚持的显然都是创造力的伦理问题。

我们究竟能够在什么程度单独讨论绘画或艺术作品的可回答性问题呢？当对于他人的责任或道德义务和一个艺术家对特定情境中现实人反应的表达就像诸如莱昂·戈卢布(Leon Golub)和南希·斯佩罗(Nancy Spero)这类艺术家处理社会和政治问题时那样的话，那么可回答性似乎也就是显而易见的了。假如一个艺术家非常醉心于商业上的成功，那么对他来说也可能是无关紧要的。但是，它是在与历史及历史上的人工制品、与个人经验及反思和与可辨

认的形式问题的关系中逐渐发展起来的,就这一意义上而言,几乎所有的艺术都是可以回答的。

鉴于可回答性在他的早期论说文中是一个宽泛的概念,巴赫金在他论述陀思妥耶夫斯基(Dostoyevsky)的著作中对这个概念的发展过程进行了更多语言学意义上的详细阐述,在这部著作中他论述了对话与对话体。因为每一个人都具有一种理解事物的实际认识能力,所以对话的概念使它自身易于应用。一个人说话。另一个人听说并回答。在一件艺术作品中,艺术家进入对话(在一个真实的、历史的和神话的时间中),并表达出有关某个地方、某个人或某个事件的重要内容。不过,巴赫金所指的还不止这些。正如卡里尔·爱默生(Caryl Emerson)和加里·摩尔森(Gary Morson)所证明的那样,他至少以三种截然不同的方式运用了对话及对话体的概念(Morson & Emerson, 1990, pp. 130 - 1)。第一,对话针对这样一个事实,即所有的语言表达本质上都是对话体的。一种语言表达绝不可能是抽象的,但它必须是出现在两个人之间:说话者与听话者、创造者与受众、艺术家与观众。它永远都是将目标对准一种充满生气的、具体的、不可重复的特定环境中的某个人。例如,俄罗斯的圣像是针对东正教信奉者的。克劳德·莫奈的绘画作品可以被理解为与其同时代人,即奥古斯·雷诺阿、爱德华·马奈、巴特·莫里索、詹姆斯·惠斯勒和约翰·西格尔·萨金特等艺术家以及他的批评家和画商之间的一种对话。理查德·朗格(Richard Long)的环境和现场装置作品可以被理解成是与自然环境所进行的一场深刻对话。上述对话范畴证明自我绝不是独立存在的,而是永远存在于与体现在艺术作品中的个人、地点或事件的一组塑造关系之中。

对话被理解为以某一独特情景中的某个人为具体目标的言语表达,因此它既可以是独白也可以是对话。这就是巴赫金运用对话这一术语的第二种方式。尽管他的论述有时缺乏清晰性,但是独白仍然意味着对话变得空洞而无活力。正如他在《1970—1971年的笔记》中所写的:“进行对话和发表意见……调整声调……从生活语言和回答中获得抽象概念和评价,把所有的东西塞进一个抽象观念中,而你就是这样获得辩证法的。”(Bakhtin, 1986, p. 147)巴赫金坚持认为包括文学和艺术在内的现代思想被一种狭隘的辩证独白体和独白真理观所支配着。他声称陀思妥耶夫斯基是第一位真正的复调作家,该作家始终都是以自相矛盾、相异的观点和独特的思想进行思考的。要想成为复调,交流和社会互动就必须体现出争议而非习惯性一致同意的特征。

尽管“复调”一词指涉的是声音,那么我们能否把绘画中的笔触或石雕中的凿痕理解为复调的呢?我认为一件艺术作品中色彩所具有的或由刀痕体现出来的倾向性的独特竞争力恐怕就体现了一种对话和复调感受力。各种色彩相遇并相互作用。诸错综复杂的线条共同规定了三维形式的特征。同样,任何一个艺术家的系列创作过程中都存在着一种含蓄的对话,其中一个类似场景是在相异的条件下描绘出来的,或者同样的形体是经过无数次的雕塑而形成的。这里我们再次以莫奈为例,在地中海海岸的意大利博尔迪盖拉(Bordighera),莫奈为了记录下气候、日照、大海和植物等描绘对象的变化,从各种不同的产生细微变化的有利位置作画,并在各种不同的自然条件下作画。他从1890年开始创作的草垛绘画作品系列就是这些地中海地区实验的结果。后来在威尼斯,为了使时间不再是其绘画中的一个易变因素,他又实验了新的

创作方法,即通过强调大气层、光线和色彩之间的相互关系达到他的目的。

复调概念预示着对话概念的第三个和最具普遍性的含义。巴赫金认为生活本身就是对话:

活着意味着参与对话:提出问题、注意听问题、回答问题、表示同意等等。一个人全身心地一辈子都参与这样的对话:用他的眼睛、他的嘴唇、他的手、他的心灵、他的灵魂,用他的整个身心。他把整个自我投入交谈,而这样的交谈又进入了人生的对话结构,进入世界大讨论之中(Bakhtin,1984,p.293)。

因此,对话是认识论的。只有通过对话,我们才能了解我们自己、他人和世界。在用颜料和画布、凿刀和石块、粘泥和木材,或是独唱表演中只用声音和身体进行的艺术创作过程中,艺术家是在凭借知觉从事着一种对话并分享有关世界的知识。

所以艺术作品所表达的不仅是与人及周围环境的一种深刻的可回答的和对话的关系,而且它们或许也可以通过与时间、持续时段和变化的关系得到解释。尽管巴赫金没有创造出一种时间类型学,但是他在著述中谈到过“小时代”(small time)和“大时代”(great time),它们与费尔南·布罗代尔(Fernand Braudel)的“大历史”(longue duree)概念相关联。在“小时代”中讨论艺术作品,不仅要顾及它与最近的过去和不远的未来的关系,而且总是把它放在与其最近的历史情境中来考察。“大时代”范畴更有助于对文化人工制品和整个文化的认识和理解。“大时代”意味着“其中意义不会消失的无限和无终结对话”(Bakhtin,1986,p.169)。根据这些定义,那些经典艺术史著作正是存在于这样的大时代中的,而当代艺术家在他们的工作室内所创造的艺术作品则存在于小时代中。然而,辨识一件艺术作品是以怎样的方式存在于时间之中的能力不是建立在一种宏大历史的元叙事之上,而是建立在对外部状态及时空体进行一种精确细腻的阐释的基础之上。

298

关于外部状态的概念,巴赫金试图用它来证明这样一个事实,即由于拟设和规定自我与他人及世界形成对立的那些界限的存在,所以无论是自我还是他人都是可以回答的。艺术家的创造力也是因为有了这些界限的存在而成为可能。既在内在生命的价值论界限又在外部身体时空界限付出努力的过程中,艺术家创造出新的视觉形象。当我们思考风景画的历史传统和当代风景画、摄影和雕塑范例时,这一点显得尤其清楚。例如,为了全面认识都市化和全球化所带来的影响,我们就需要一种别的东西,一种极端观点,它具有能同时证明什么是都市所提供的和什么是都市所没有提供的这样一种功能。描绘乡镇、农村生活和旷野的艺术家们——从约翰·康斯坦布尔和托马斯·科尔(Thomas Cole)到阿尔弗雷多·亚尔(Alfredo Jaar)和椿昇(Noboru Tsubaki)——所提供的正是那样的极端观点。

在对话描述自我或对象之间的交流过程和交流活动之处,时空体的概念所描绘的是生命存在其中和创造能力成为可能的时空关系(Bakhtin,1981,pp.84-258)。时空体的概念是相当容易理解的,时空之外不存在经验,而时间和空间永远处于变化之中。主体性(subjectivity)强制规定一个艺术家要创造永远是以不同方式建构而成的对象。所有经验的环境都是由本身变化多端的时空所决定的真相意味着,每一件艺术作品都存在于一个独一无二的时空体中。

在任何环境中都可能存在着多种不同的时空体、价值观和信仰,而这些都是源自现实的社会关系。

我们是以什么方式获得对一种有别于我们自身的时空体的认识呢?艺术批评家和艺术史家必须不可回避地思考这个问题。如果一件艺术作品仅仅被理解为与局部和个别情况相关联,那么它仅仅勉强具有艺术上的或学术上的意义。一个艺术史家或艺术批评家(以及一般意义上的观众)不仅必须承认他或她自身的时空体,而且还要承认艺术家及对象的独特的时空体。只有这样,人们才能够将一个对象置于大时代之中。因此,一个历史学家跨越两种时空体,一种属于他或她自身的时空体,另一种则是特定作品的历史情境。

巴赫金试图通过文体的讨论来证明文学中上述时空关系的固有连贯性。例如,史诗(荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》,或《吉尔伽美什》的传说)体现出尊重一种民族英雄史的时空体的特征,它仍然深深植根于传统,时间距离将它与现在分离开来。相比之下,小说由于其领域正在形成过程中,所以通常情况下是植根于时间上更近的经验 and 多层次的意识之中。小说的时空体表现出与未来的一种无限制的关系,而这正是史诗所缺乏的。

正如杰伊·拉丹(Jay Ladin)曾经在他的文章《充实时空体》(Fleshing out the chronotope)中所说明的那样,在分析从绘画和电影到平面造型设计和连环画方面,这样的文学眼光是值得称赞的(in Emerson, 1999)。我们可以根据绘画中的一种时空体加以体现的方式来描绘出差异,并且将视其风格而定。较之风景画、肖像画(包括自画像)或宗教形象、神话题材,历史画体现了一种与众不同的有关历史事件的自我意识。我们或许可以比较体现在雅克·路易·大卫的《贺拉斯兄弟之誓》(1784)和欧仁·德拉克洛瓦的《撒丹纳伯勒斯之死》(1827—1828)这两件历史画中的历史时空体;比较体现在伊万·克拉姆斯柯依(Ivan Kramskoi)的《旷野中的基督》(1872)和托马斯·科尔的系列绘画作品《生命的航程》(1842)中神话学意义上的时空体。当某个特定的时刻通过一个地点或人物的形象使人产生联想时,它就表达了一种独一无二时空体,这在伊利亚·列宾所创作的作家列·托尔斯泰的那些肖像作品(1887&1901)进行的比较中是显而易见的。如同在文学文本中所看到的情况一样,每一种绘画风格都能够按照其中时间和空间得以体现的独特方法加以考查。

299

我们也可以考查作为具体的压缩型时空提示物而发挥作用的诸时空体的母题。例如,对于公路,对于诸如教堂、城堡或桥梁之类的建筑,对于自然界中如树木或山峦之类要素的生动描绘,都含有隐喻的共鸣。每一个形象都浸透着一种特殊的时间和历史感,并带有与一种特定信仰、家族、经历和环境相关联的所有特征。陈述时空体的母题为明确表达形象是如何传递象征意义提供了另外一条途径。最后,时空体有助于我们说明一切事情不仅是在一种可回答对话的关系范围内发生这一事实,而且还有助于我们说明这样一个真相,那就是不存在特定历史地点和时间之外的文化人工制品。

在巴赫金 1965 年的拉伯雷研究中,我们可以看出他本人对于时空体及时空体主题持续不断的解释,《拉伯雷和他的世界》1968 年首次被翻译成英语并出版。比如,人们可能会说他是为了使他的眼光适应 20 世纪 30 年代的俄罗斯,而去研究一个 16 世纪 30 年代的法国小说家的。在这部著作中,他从对狂欢和怪诞进行道德说教的 19 世纪理解转向对狂欢的民间文化的

重构。他在文章中还探讨过像“时间和时空体的形态”这类主题(在《辩证的想象力》[*The Dialogic Imagination*]中),但是在《拉伯雷和他的世界》狂欢变成了一种风格类型的典型。在狂欢节和在更具有普遍意义的民间文化中,与神圣的定义一样,官方制度也是间接地被超越或被颠覆。巴赫金关于拉伯雷的解释不可能被理解为仅仅是关于狂欢文化的一种历史研究,因为他试图要证明世界是这样—一个地方,即肉体按自然法则运作(通过出生、性交、吃喝、排泄和死亡进行的)的戏剧性场面就是在那里上演的。在分析诸如笑声、面具、奇形怪状的人体形象和形形色色的低劣形态的过程中,巴赫金撰写出一本更具普遍意义的关于时空体的主题和民间文化的百科全书,从而证明了肉体实际上是社会和我们与自然关系的基础。这一研究成果极其有助于学者们对诸如乔托的《最后的审判》(Miles, 1989, pp. 147 - 50)之类的艺术史上的名作、戴安娜·阿尔比斯(Diane Arbus)的现代摄影术(Budick, 1997)和乌克兰艺术家伊利亚·卡巴科夫(Ilya Kabakov)的创作(Tupitsyn, 1996)进行分析和研究,但这里所列举的只是其中的一小部分。

非确定性是巴赫金著述中最重要的核心概念之一,而且它还出现在各种不同的语境中。卡里·莫尔森和卡里尔·爱默生写道:

[非确定性]……标明了其核心思想是各种价值观的一个综合体:创新、“惊讶程度”、真正的新颖、开放性、潜在的可能性、自由状况和创造力……他对于陀思妥耶夫斯基某种思想的释义同样也表达了他本人的想法:“世界上所发生的一切都不是结论性的,世界的最终之作和关于世界的最终之作都还没有得到证明,世界是开放的和自由的,所有一切仍然属于未来,而且将永远都属于未来。”(Morson & Emerson, 1990, pp. 36 - 7)

非确定性将有助于我们对有关具体艺术作品的问题做出明确的综合性回答。一件艺术作品是在什么时候完成的?它可能是真正意义上的完成吗?批评家的看法或观众的接受是在什么时候是完整的?像萨莫色雷斯岛的《胜利女神》这样的雕塑作品或列奥纳多的《蒙娜丽莎》这样的绘画作品数世纪以来一直在不断地激起学者和大众兴趣的事实,证实了巴赫金思想的深刻性和透彻性。

在巴赫金的理论体系中,通过非确定性这一概念表达出来的自由和开放的观念不仅运用于文学和艺术,而且还是我们日常生活的一种固有状态。这样的创造能力是无所不在和不可避免的,而且如前面所指出的,它不应该与一个人对他人和对这个世界所担负的责任相分离。什么才能最终被确定下来?对于一个人的作品、一个人的行动和其生命本身来说,永远都是不确定的。非确定性至少有两个明显层面:为了确定自我而需要他人所达到的程度,和关于所有事物、事件和人的最终非确定性。艺术与生活最终都是无确定答案的。尽管一个人生命的结束是不可改变的,但是那个人的作品却继续存在,并通过他人而得以延伸和发展,我们当然知道这是关于重要历史艺术作品的一种真知灼见。创造性过程也是非确定性的,除非一个艺术家多少有点随意地说,“我到此为止了”。显然是因为艺术作品永远都是易于变化和改变的,所以它能够成为艺术工作室之外更大世界中变化的可能性的一个典范。实际上,我们用不同的

和不断变化的主观性的艺术镜头来描绘这变化莫测的世界,非确定性为讨论这种表达方式中的问题提供了一条途径。

结 论

巴赫金的研究内容预料到众多当代所关注的问题;它在时间上先于文学、视觉和文化研究领域内的林林总总的运动,如新历史主义(Neo-Historicism)、后结构主义和后现代主义等等。这是他在众多学术领域中继续产生重大影响的一个关键所在。在他后期的著述及写于20世纪70年代逝世前的笔记中,巴赫金触及需要艺术史家和艺术理论家做进一步阐释的众多问题。例如,他关于创造性理解力和个体人性(humanities)的独特性的思考以及他对于风格样式的概括性的阐释,都可以得到有效的发展。

301

巴赫金的理论词汇表使我们摆脱了对美学理论的狭隘理解而进入关于艺术与生命之关系的更广泛的思考之中。为了生命的意义而理解另一个生命:根据巴赫金的观点,这应该是审美体验和艺术的目标。巴赫金对当代美学、艺术理论和艺术史做出的最重大的贡献,就在于他证实了艺术必须存在于与生活的一种有机整体的关系中。为艺术而艺术纯粹是欺骗,但艺术与生活相联系证实了艺术家的创造性想象力和创造性愿望是有塑造世界的潜在可能性的。

注 释

[1] 米哈伊尔·米哈伊洛维奇·巴赫金(Mikhail Mikhailovich Bakhtin)1895年11月16日出生于莫斯科附近的奥勒尔镇。他是在维尔纽斯长大的,维尔纽斯是立陶宛的一个城市,它由于其丰厚的犹太文化传统而被誉为“北方耶路撒冷”。1914—1918年期间他在圣彼得堡大学学习哲学和古典学,后来他不仅在列宁格勒和莫斯科这样的大城市中生活过,也在诸如涅韦利、维切布斯克、库斯塔奈、萨朗斯克、萨韦罗沃这样的俄罗斯乡镇里生活过。巴赫金在涅韦利和维切布斯克的岁月与马尔克·夏加尔和卡西米尔·马列维奇在那里创作的时间是重叠的,尽管他似乎并不认识这两个艺术家。巴赫金一生中的大部分时间活跃在文学和哲学两个社交圈子中,但是在20世纪20年代中期染上了骨髓炎,这一疾病限制了他的行动。在残酷的政治镇压时期,巴赫金和他的妻子伊莲娜被驱逐出莫斯科;他曾在中学教书并当过图书管理员。巴赫金于1975年去世,享年80岁。直到他逝世后,他的全部著作才得以昭示天下。

参考文献

- Bakhtin, Mikhail M. (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, Michael Holquist, (ed.), trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press
- Bakhtin, Mikhail M. (1984a) *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. and ed. by Caryl Emerson, University of Minnesota Press. Originally published 1963
- Bakhtin, Mikhail M. (1984b) *Rabelais and his World*, trans. by Hellene Iswolsky, Indiana University Press. Originally published 1965
- Bakhtin, Mikhail M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. by Vern W. McGee, Caryl

- Emerson and Michael Holquist, (eds), University of Texas Press
- Bakhtin, Mikhail M. (1990) *Art and Answerability: The Early Essays of Mikhail M. Bakhtin*, trans. by Vadim Liapunov and Kenneth Brostrom, Michael Holquist, (ed.), University of Texas Press
- Bakhtin, Mikhail M. (1993) *Toward a Philosophy of the Act*, trans. by Vadim Liapunov, Vadim Liapunov and Michael Holquist (eds), University of Texas Press. Originally published 1986
- 302 Budick, Ariella (1997) "Factory seconds: Diane Arbus and the imperfections in mass culture," *Art Criticism*, 12, 50 - 70
- Clark, Katerina and Holquist, Michael (1984) *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press
- Emerson, Caryl (1997) *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton University Press
- Emerson, Caryl(ed.) (1999) *Critical Essays on Mikhail M. Bakhtin*, G. K. Hall
- Haynes, Deborah J. (1995) *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge University Press
- Haynes, Deborah J. (1998) "Answers first, questions later: A Bakhtinian interpretation of Monet's Mediterranean paintings," *Semiotic Inquiry*, 18, 217 - 30
- Hirschkop, Ken (1999) *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press
- Hirschkop, Ken and Shepherd, David (eds) (1989) *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester University Press
- Hitchcock, Peter(ed.) (1998) "Bakhtin/'Bakhtin': Studies in the archive and beyond," special issue of *The South Atlantic Quarterly*, 97
- Holquist, Michael (1990) *Dialogism, Bakhtin and His World*, Routledge
- Medvedev, P. M. (1985) *The Formal Method in Literary Scholarship*, trans by Albert J. Wehrle, Harvard University Press. Originally published 1986
- Miles, Margaret R. (1989) *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Beacon Press
- Morson, Gary Saul and Emerson, Caryl (eds) (1989) *Rethinking Bakhtin, Extensions and Challenges*, Northwestern University Press
- Morson, Gary Saul and Emerson, Caryl (1990) *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford University Press
- Shepherd, David (ed.) (1998) *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, Harwood Academic Publishers
- Todorov, Tzvetan (1984) *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trans. by Wlad Godzich, University of Minneapolis Press. Originally published 1981
- Tupitsyn, Victor (1996) "Kabakov non ha bisogno di medaglie" [Kabakov does not need medals], *D'Ars*, 148, 43 - 7
- Voloshinov, V. N. (1986) *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. by L. Matejka and I. R. Titunik, Harvard University Press. Originally published 1929
- Voloshinov, V. N. (1987) *Freudianism: A Critical Sketch*, trans. by I. R. Titunik, Indiana University Press. Originally published 1927

第 24 章 皮尔斯的视觉性与艺术符号学

303

迈克尔·勒雅

艺术史家与视觉文化的阐释者已经发现查尔斯·桑德斯·皮尔斯(Charles Sanders Peirce)论符号学的著述具有某种非常重要的理论要素。他们频频援引他关于符号的三重界定(一个符号代表某种对象客体的解释符,它应该被理解为另一个符号,而不只是一个解释程序)以及他根据与其对象的联系的不同对三种符号进行的区分(指代符号 index:符号与对象之间的联系是真实的和物理的;图像符号 icon:与其对象的关联是依据相似性;象征符号 symbol:依据惯例)。至少由于两种原因,这些从皮尔斯的符号学所借用的理论确立了重要而深入的研究价值。首先,他们是经过充分选择的:他的宏大而宽泛的符号理论仅仅只有很少及有限的基础部分被占用。其次,他们缺乏历史的考虑:这些被选用的要素很少被公认为属于一种哲学体系(特别是一种逻辑,一种认知论,和一种形而上学),如果不是一种意识形态的,那至少也是时间性的差异。在皮尔斯(1867与1914年间创作)的符号学著述与艺术史对这些著述的挪用之间是人们所不关注的问题。被分离的借用就是利用,就好像它们是符号理论中的普遍真理或最新的术语。我在这一章节中将坚持,这种处理皮尔斯的专横而不完善的著作的标准手法必然已承受了一定的代价。

在最近的分析与皮尔斯的理论之间的联接点上有一个明确的起点。后者与前者的欲求时常被解释为一种适应视觉符号的问题。法国学者吉尔·德勒兹也是这样表述的:

如果我运用皮尔斯的理论,那是因为他对图像和符号的深刻思考及反省。相反,如果一种在语言上被激发的符号学让我感到烦恼,那是因为其抑制了关于图像与关于符号的概念。符号学把图像归纳为一种表达方式。这对我来说非常不可思议。

(Deleuze, 1989, p. 20)

德勒兹在这里想要指出的关于皮尔斯著述的主要特点是什么?在皮尔斯的符号学中对图像(或“视觉性”)的反思的特性是什么?皮尔斯的理论如何将图像与词语表述加以区分?

304

皮尔斯本人也可能会同意他的符号学在本质上是视觉的理念,而且通过这点他有可能已经表述了比他的图像符号与指代符号类型所特别包容的视觉符号更多的内涵。皮尔斯特别提到,在他个人的思维方式中他感觉到一种强烈的倾向,推导出图形再现和视觉象征符号;他认

为这是一种个人特有的气质与表述方式,即他所称的他的“精神上的左撇子”特性,这种特性和气质将他与他的大多数同行们区分开来。

我并不认为我曾经用词语来思考:我利用视觉图示,首先是因为这种思考的方式是自我进行思想交流的自然语言,其次,是因为我相信这是达到目的的最佳系统。

(PCSP, 619, 1909)

这种“自然的”视觉性与皮尔斯关于视觉艺术的经验并无明显的关联。不仅仅是与他的社会阶层的其他成员相比,他对视觉艺术相对缺乏兴趣,而且他相信在更宽泛的意义上他的天性不适合做艺术的研究:皮尔斯把自己看作在人格的天性上具有某种缺陷的人,这种性格会使一个人倾向于审美的感情。谈到他所识别出的三种类型的人——性情中的人(艺术家),实践中的人(商人和政客),与探求真理的人(科学家与知识分子)——他坚定地确立了这一最新的范畴类型。当皮尔斯谈到在他的心中很少关注特定的艺术家时,他既感到自豪,同时也感到遗憾。

在皮尔斯看来,是否艺术与科学分析之间,或美学与逻辑之间确实具有一种根本的分隔线,各自都有其自身的关于视觉性的形式吗?皮尔斯的评论并没有得出最后的结论,但是他明显地相信,自己在逻辑论证与符号分析中的高度阐述和视觉技艺在艺术范围中没有什么权威。“我对美具有一种敏锐的感觉,完全是我自己的感觉,而且是明确的,但完全是一种本能的直觉,以至于关于这个主题我无话可说。”对皮尔斯来说,艺术显然主要是一种有关美与感觉的事物,而不是意义、参照关联及真理。美学和逻辑是断断续续不连贯的领域,而且他也不想再试图把它们连接起来。

然而皮尔斯写到,“每一种好的论点都是一首诗和交响乐——正如每一首真正的诗都是一个合理的观点”(CPCSP, 5, 119)。这里似乎并没有大的差别。而且在一篇1871年的文章中,皮尔斯在帕诺夫斯基之前就指出学术上的评论与哥特式建筑之间具有明显的相似性。“如果任何一个人想要知道一个学术的评论应该像什么,并且其中的思想基调是什么,他就只能去思考一座哥特式大教堂。”^[1]

要解决这些差异和分歧,就应该对被皮尔斯看作为自己思想特征的视觉性做更深入、细致的考察和研究。用他自己的观点,皮尔斯的自然天赋蕴含在他对思想和论点的图形表现,以及它们之间的图示联系上。从早年到他去世,皮尔斯一直在关注和研究视觉化的理念体系和它们之间的关联问题。

305 在1909年写给韦尔比夫人(Lady Welby)的一封信中,皮尔斯回忆起他自己少年时的一件有意义的生活插曲:“作为一个男孩我发明了一种语言,在这种语言中,几乎每一个单词的每个字母都对其意义产生了明确的作用。”(Hardwick, 1997, p. 95)这种语言显然并没有延存下来,也许是因为这种语言并没有完成,但皮尔斯告诉我们这种语言是被他读到的约翰·威尔金斯(John Wilkins)于1668年在伦敦发表的一本书《一篇表现真实品性的论文与一种哲学的语言》(*An Essay Towards a Real Character, and a Philosophical Language*)带来的冲击所激发的。威尔金斯的书企图深入阐述一种普遍的并以哲学为基础的书写语言,其符号系统(字母

表)不是作为传统的象征符号,而是应该被当作“自然的”符号所配制的。威尔金斯注意到并指出,一种语言可以即刻被所有的人所理解,这对促进整个世界人民之间的相互交流和传播宗教知识将会是具价值的。他的方案与米歇尔·福柯对启蒙认知的描述完全吻合,这种乌托邦的理想之梦是一种完美明晰的语言(Foucault, 1994, esp. 104 - 10)。威尔金斯最后不得不从这个目标退出,发现其完全超越了自己,但他仍然试图通过用一种观念与事物的类别及形式体系,以及在范畴内部变更的进一步明确规定来替换它们,并从字母表中排除一些随意性的因素。词语变成图形化的系统标志依据它们属于自然的或逻辑的范畴来指代它们的客体。像威尔金斯的新语言一样,皮尔斯的体系也包括一种涉及所有可能的理念的分类法,而且在这种普遍化的范围中,其领先于他的符号学理论。威尔金斯将语言转化为明晰的视觉符号的尝试还需要对符号问题进行适当的反思,而且这无疑是对皮尔斯的符号学的一个重要贡献。“一切事物的特性要么具有自然的意味,要么就是通过习惯。自然的特性(Natural Characters)可以是关于事物的图画,也可以是关于它们的一些别的象征性的表征……”(Wilkins, 1668, p. 386)皮尔斯自己的符号类型主要依赖自然的和习惯约定的符号之间的区别的可能性,而且他还分享了威尔金斯图画是自然符号的一种主要形式的信念。在皮尔斯的术语中,一个象征符号不可能是一个自然的符号,因此他可能会不同意威尔金斯表述的封闭部分,除非一种“自然的象征性再现”被理解为皮尔斯的指示符号。

皮尔斯企图依赖威尔金斯的先例透露出很多他的思考的普遍的、博学的与启蒙的特性,以及他对图形意义的关注与兴趣。皮尔斯绝对相信科学理性与自然秩序的存在,而这些理性和秩序可以通过严格运用逻辑和分类来加以绘制,因而是启蒙意识的延伸与扩展。在其广阔的视野范围以及关于符号的高度清晰的分类中,皮尔斯的符号学属于现代性的现象,如同为了在世博会(the World's Fairs)上的展现这种分类的体系发展出组织地球的物质文化,或英国设计师欧文·琼斯(Owen Jones)关于装饰的普遍分类系统——《装饰法则》(*The Grammar of Ornament*, 1856),抑或法国学者贝尔蒂荣(Bertillon)的人体形式的分类体系(1888)。皮尔斯试图通过从逻辑识别中演绎推导出分类法来设计出一种普遍的认知和论证科学。皮尔斯的符号学具有一种演绎推理的结构,这种结构是通过采用设定为基础的特定要素所有可能的组合与变更而产生的。^[2]运用皮尔斯的符号学对艺术进行的阐释中,大多数仅仅利用了他早期关于符号与其对象之间的三种联系³⁰⁶的描述。皮尔斯后来的分析更精确和明晰的分类体系还没有引起艺术史学者们的关注和兴趣,该体系以表现性特征、再现性特征以及解释性力量(例如,主题性图像的特征符号 *qualisign*, 得体的指示性必备符号 *sinsign*)为基础来区分符号。^[3]如此做的原因是明显的:皮尔斯的区分越适合他的逻辑研究项目,它们的运用范围就会越狭窄而且越不适合对艺术的阐释。

尽管皮尔斯在年轻时的探索与尝试未能超越威尔金斯,但他并没有放弃为在视觉上绘制推理与论证的所有形式而建构图形系统。皮尔斯在 1867 年开始工作来改进布尔(Boole)的逻辑标志符号体系,他将这一符号体系扩展到包括逻辑关联上。并且,在 19 世纪 90 年代,他发展出一套图解规划的体系,该体系发展成为他的存在主义图标(*Existential Graphs*),这是一种让他在人生终结时值得骄傲的原因。^[4]

皮尔斯写道：“推论取决于图形化的符号。”“通过‘图形化’我具有了书写与绘图的能力，以便进行空间上的设置。……我不相信没有运用空间作为一个领域（在这个空间领域中可以安排思想的程序和客体的图像）一个人能够非常深入地进行任何重大的讨论主题”（PCSP，683，1913）。皮尔斯把图形符号看作推论的关键辅助手段。正如他写给韦尔比夫人的信中所言：“我对我的存在主义图标体系给予高度的评价……运用这一体系产生于提供一种思想的图像，在关注形式方面这是高度精确的。”（Hardwick，1977，p. 96）在皮尔斯的存在主义图标中，被一条线所限制的一个字母“A”，其中的一切（也包含一个字母“B”）都被另一个边界所包围，这应该被理解为意味着“要么是B，要么就是A”。这样的符号标志按常规是具有意义的，它们所揭示的是一种准确的逻辑模型和皮尔斯观点上的推论（Hardwick，1977，p. 106）。皮尔斯写道，“我的‘存在主义图标’与我关于任何哲学论题的思想具有一种显著的相似性”（PCSP，619）。它们被设计出来使理性的形象化和思想与逻辑的视觉化成为可能。正是在接近这个目标的途中，皮尔斯的将视觉与图形再现的融合得到指引。在这个时候，皮尔斯将他的主要研究探索领域称为“意念观察”（ideoscopy），这使他所寻求的理念与视觉性之间产生了明晰的联系（Hardwick，1977，p. 23）。

与这些早期和晚期的重大计划方案相伴和身处其中，皮尔斯的论文清楚地证明了他对不同形式的想象与图形意义具有持之以恒的兴趣。而且它们所包含的视觉材料并不限于象征性字母符号系统和逻辑图表。皮尔斯经常为他的文本做个性化的手迹风格实验，并且把它们设置成引人注目的外形-笔迹，这种形式特征有时会暗示出一种巴洛克形式的具体派诗歌。而且皮尔斯明显引起人们巨大兴趣的是，他用象形文字图画在工作笔记单上构成了文本和数学与逻辑的惯例程式的基础。

307 尽管皮尔斯自己也注意到他“不停地”画图，但他很快又添加了一句话，“我从未画过一幅了不起（有价值）的画”（PCSP，L387，1896）。我提到这点，意味着皮尔斯疏离于美学并不是因为受到这样的图画的连累和影响。在他的论文中留存下来的象形文字图画主要出现在他的工作笔记单和笔记本上；这样的绘画明显排除了那些已完成的，他的手写的文本的最后的手稿。不同于他的存在主义图标（那是他的几部出版物的特性），这些图画明显体现了皮尔斯个人及私下所考虑的视觉化特点，而且这些图画并没有在关于他的著作的学术分析中体现出来。留存下来的工作笔记单多到足以表明，至少在皮尔斯人生的一些阶段，当他正在思考工作时，无论是数学的方程式或是哲学的书写，图像和视觉符号都体现并渗透在他所创作的文本中。工作笔记单显现出图表与文本的交融与混合，其中包含了重复的线涂、迷人的画涂、象形文字，以及最普通的头部和人物形体的漫画。

出于本章的一些特定目的，这些图画关注的主要是符号学问题。插图 24.1 中的人物头像占据了与围绕它们的数学和图式符号相同的符号学世界；这种连续性通过页面左上部偏下的一个平放在鼻子上的无限符号“∞”得到了很好的图示说明。另一幅日期不明的笔记单（插图 24.2）具有一种确定的象形文字的品质，这就是说图画与其设置暗示出一种在图像与文字或观念之间一对一的相似对应关系，就像在一幅猜字画谜中的图画一样。我们从页面上部开始自左向右阅读：锚桩、钥匙、花朵、人头、行星，等等。在这幅特定的笔记单上，图像与文字的相似

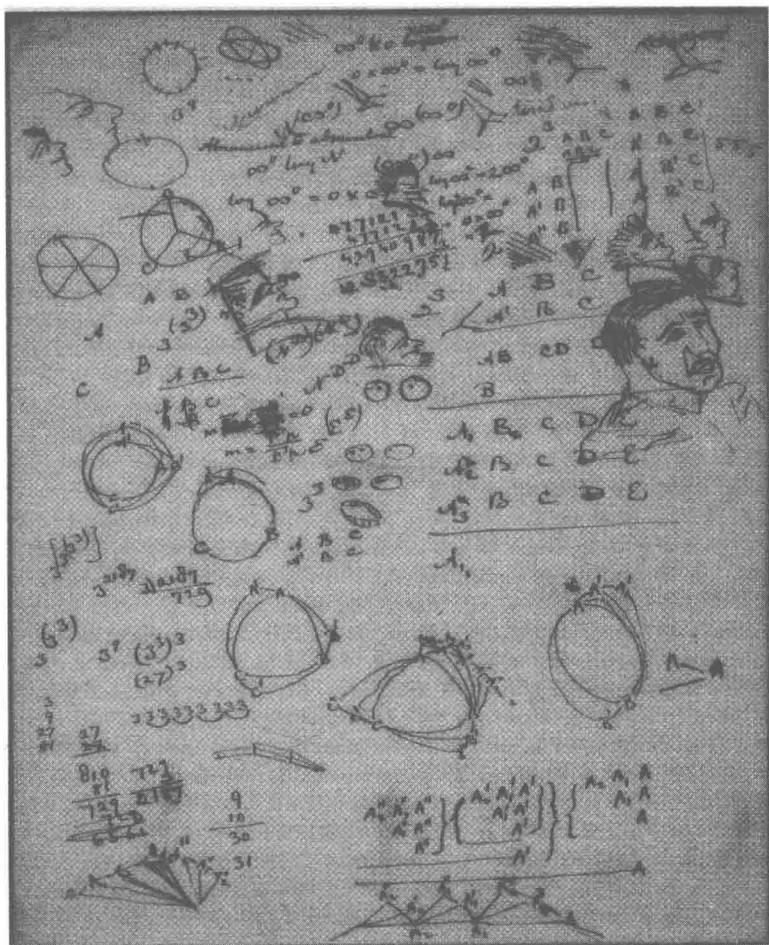


插图 24.1 查尔斯·皮尔斯,《图画》,哈佛大学霍顿图书馆授权,1538 年

对应得到一种不同寻常的文字化的特征:从页面上部包缠的许多 ax 和 bx 在代数上的平衡来看,那个 ax 被孤立地放在左侧的边缘,而且它与两个出于最小公分母的 $axes$ 图形相对应(并且一个像是被手托起的 ax 在两个位置较低的符号上部构成了三角形)。事实上,这幅图画的页面已被皮尔斯的论文目录编辑作为一幅猜字画谜加以分类,一个似乎有理的推测,尽管我并不能够解答这个难题,同样我也没有发现任何文献的证据来为其确证这样一个意图。在这里,皮尔斯还有可能用这些横向记录排列的图像做些什么?皮尔斯对各种类型的智力问题的兴趣都在他的论文中明显体现出来;在不得不去对其进行逻辑分析的同时,他也从中得到了嬉戏的乐趣。然而,最终这种猜字画谜阐释将并没有为这幅笔记图表单而持续下去。其中一些主题(页面右上部的四条蛇、左边中部的三支枪、左上部和中部的几个罐子、杯子、茶壶,等等)集中串联起来。而且水平横向组合的迅速蜕变解体对其做出了强有力反驳。通过这种排列象形文字图画的一种猜字画谜的方式,也许会引出一个语言的单元与某一个图形的单元对应的特定惯例,而且图像的总体性,如同文字一样,将会增加有条理的清晰表述。

但是当许多象形文字形式具有一种明显的语言学相似性时,也有许多并不具有这种类似

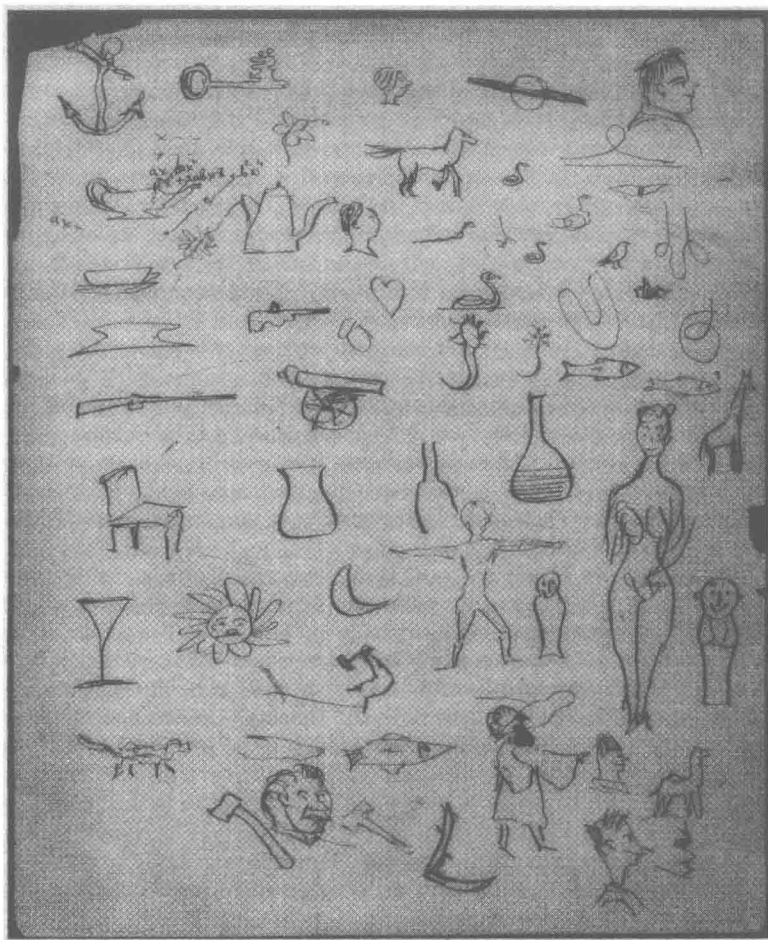


插图 24.2 查尔斯·皮尔斯,《图画》,哈佛大学霍顿图书馆授权,1538 年

308 性。观者会很容易看出对一些图像来说仅一个单一的名称是不恰当的。以页面左下部的太阳/花朵/脸面图形为例,这当然是一种常见的结合,但在其多义性上还是与页面上部记录的土星图像形成了强烈的对比。的确,代替猜字画谜的模式,甚或观念视野,这个页面作为一种对皮尔斯的符号学的类型的视觉探索具有更多的意义。具有争议的是皮尔斯的每一种类别都在
309 图画中体现出来——象征(程式化的心脏与太阳),图像(随处遍及),以及至少有一些随意涂画的容易辨认的标志,这些标志可以显现出绘制它们的钢笔和手的动作和姿势,从而达到指示的符号功能(在页面的右边有一个弯曲的线条被置于鱼和长颈鹿的上部)。皮尔斯表现出自己具有作为一个制图师的充分能力,在相似的符号中制作出细微的差异和特点:在显示轮廓的素描
310 画中区分出骆驼、马和长颈鹿,以及手枪、步枪和大炮的差异,并将蛇变形为天鹅,而且在他的头像侧面画中达到一些面部类型与表情的变化。

我认为,我们首先倾向于将大多数象形图文字解读为图像符号,而且确实大多数都具有一些图像的特征。但这里相似性只是在一种非常窄的使用范围中产生作用(注意没有象形图会使用任何强度的错觉表现手法),而且它的图表特征通常无法容纳进习俗的惯例。大多数的象

形图文字在更仔细的察看上都证明是相似与惯例(图像与象征)的混合物。在页面的右下部一个裸女素描略图就是这样的例子,此外,这个例子通过在手臂、脚足、头发、和腰臀部位上的指示性涂画的追寻也进一步反驳了上述的分类。其结果是,皮尔斯的象形图文字测试并颠覆了他的符号分类的界限。页面左下部的动物也是一种关于图像的相似、象征的惯例,和指示性标志的混合物。蛇的组群在弯曲盘绕的线与蛇的象形图之间图示了特定的关注中心。从解读中什么因素使那个线条的弓形保持向上并指向蛇群的右侧被看作一条蛇?一根线条何时开始与某种物件具有相似性,而且相似性又引向了观念图式或意外的显现?例如,请注意一下页面的右下部分中的具有挑逗性的并置人物图像。位于裸体女人图像两侧的怪异的人物形象可以被解释为玩偶的图像符号或人的象征符号吗?

如此多的象形图所具有的符号的混合与模糊性特征对皮尔斯的分类体系的完整性与价值提出了挑战。至少它暗示了即使最简单的象形图在符号学上也可能是复杂的。甚至在图示的视觉性的严格范围内图像也将是难以驾驭和控制的。皮尔斯的图画挑战了猜字画谜的前提条件,这些猜字画谜是通过将其图像的意义压缩为抽象的词汇意义而产生作用的。通过有时似乎构成一幅猜字画谜但拒绝陷入一种词语的解释,皮尔斯的象形图文字唤醒人们但却抵制陷入言词的表述。正如哈里森(F. Harrison)在1882年所写的,“许多制作精巧的图画是小巧的,但却是一幅绘制的猜字画谜”,如果它是真实的,那么甚至最好的猜字画谜对多义性的图像只是脆弱的容器也是真实的。那就是促使他们提出挑战和令人愉悦的练习的原因。猜字画谜与皮尔斯的图画引起了人们对视觉与词语符号适合于不同类型的符号学作品的这些方法的关注。

正如翁贝托·埃科(Umberto Eco)已指出的那样,皮尔斯从未把他的符号类型处理为严格的和唯一的符号箱;大多数符号在类型上都是混合物。按照埃科的观点,特定的分类法比符号的范例更好地描述了意义的策略(Eco, 1985, p. 177)。这些基本条件还提醒我们皮尔斯本人为了划分符号最后设计出一种比这更加精细的体系。然而在实践中,当皮尔斯在他的著述中处理视觉图像的符号学特性问题时,他更倾向于简化处理问题。他有时把视觉艺术作为他关于符号分类的插图来使用,而且当他这样运用时,他一般把它们处理为具有相似性的意义的首要例证。图画,而且特别是肖像画,是他关于相似物的样品典范,而且作为他的图像类型的图示例证它们的作用比任何其他例证更为有效而显著。在皮尔斯的著述中,视觉形式很少被认为具有象征性方面的因素。他确认象征符号可以从其他符号中产生出来,特别是从一些相似物或从具有相似与象征性质的混合符号中产生出来,但他并没有检验这种可能性对他的其他符号类型的含义与关系(PCSP, 404)。关于这种复杂性皮尔斯的象形图文字比他的著述提供了更多鲜明生动的证据。

311

自然符号与惯例符号之间的区别,以及图画不同于通过自然的相似性运作的词语象征符号的假定已经受到纳尔森·古德曼(Nelson Goodman)和W. J. T. 米歇尔(W. J. T. Mitchell)强有力的攻击。对符号的分类来说相似性与习惯性不可能是模糊的以及普遍的准则,这些分析已经得到辨析;而且,由于认识到其具有社会性与习惯性他们已经使图像性的概念复杂化。正如古德曼所指出的:“在图像与其他符号之间经常被强调的定义[是]短暂而琐碎的。”

(Goodman, 1976, pp. 230 - 1)一些在认知科学中最新的研究表明古德曼在消解相似性作为一种特殊精神程序中可能过于极端,但因为相似性绝不可能完全摆脱习惯性,所以他的挑战停滞下来。根据米歇尔的解释,皮尔斯正确地注意到没有名称、图像和表征,我们就不可能认知任何事物,但他的错误是出在认为“通过知道事物的正确名称、符号或表征,我们就能够知道关于事物的真相”(Mitchell, 1997, p. 92)。一篇相关的评论甚至能够被追溯到皮尔斯同时代的青年学者马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust),下面是他撰写的关于认知主题的观点:

我们的社会人格是其他人思想的一种创造物。即使我们描述为“见到我们所认识的人”这样的简单行为在一定程度上也是一种智力的过程。我们用我们已形成有关他的所有看法来关注我们所看见的那个人身体的外形轮廓,而且在我们心中已形成的他的整个形象图画中那些看法肯定都具有重要的位置。最终他们逐渐圆满起来,他的脸部曲线如此完整,接着是他的鼻子线条的精确。在听到他的声音中仅仅就像是一个透明的封套,这些因素如此悦耳地交融在一起。每一次我们所看到脸或听到的声音正是这些我们认识的和我们所听从的概念与想法(Proust, 1970, p. 20)。

尽管普鲁斯特在这里提出的扩展的图像性概念得到详尽阐述与识别一位真实生活中的相识人物有关联,这种概念同样被扩展到绘画的和摄影的肖像。图像性具有一种象征的外观;相似性则充满了社会内容。埃科所强调的皮尔斯分类法的混合性似乎过于虚弱而不足以对抗这些评论的挑战。

312 由于注意到在其著述中皮尔斯随处所涉及的人物形象、摄影,以及图画基本上都是简单易懂的,他们承认在符号特征以及与主题相关的图像中并不太复杂,他们有时把一个早期的符号学形态归结于图画,以及他们不承认在自己的绘画中图像的象征性特征特别突出,我并不想因此而显得心胸狭隘。关于视觉符号一些最有趣的方面都在皮尔斯训导他们的努力尝试中丧失掉了。在如同皮尔斯都难以对付的一批作品中,这样的缺点毫无疑问在一定程度上表明了他的重点是在别处。对他来说,比较而言视觉材料只是被用来充实他的符号类型学的一些数据。它们有助于强化和阐明他努力促进逻辑并将真理导入论证的范围。皮尔斯让识别指示符号与图像符号的特别的结合体成为一种特定类型的真实主题,比他对构成一种分析视觉艺术有用的符号类型学来说具有更大的兴趣。“逻辑在目前仅仅具有关于符号的可能存在的真实与虚幻”(Hardwick, 1977, p. 199)。当真实与虚幻还未处在讨论中时,关于他的理论的价值仍然还不清楚。

取代皮尔斯的视觉性,似乎我们必须认识到在他的图示系统,他对视觉符号的文本分析,以及他的图画中产生的多重视觉性。视觉性在皮尔斯的符号学中是有冲突的。其影响的一个方面就是在符号表格的规则中使图像与言词同质化。这种图示的视觉性表现了对一种视觉的空间同样敏感的所有精神活动。这些精神活动揭示了皮尔斯的符号学作为一类为生成一种符号-分类图表的设备资料。在这个方面,皮尔斯的符号学更像是他关于存在的图解,而不是最初所看到的那样。两者都是逻辑性的图案,它们为寻求对世界和精神的和谐秩序真正的理解而调动了视觉形象化。在所产生的视觉形象图表中,图像自相矛盾地被指定为一种独特的,有

局限性的符号学角色——它们被聚集作为原始自然符号的类型，一种在皮尔斯对视觉符号的
大多数书面分析中所持续的聚集化。但在他自己的绘画中，图像反叛与颠覆了这一总体化的
图示秩序。在皮尔斯未知的涂画中，视觉符号展示出一种无序混乱状态，这种状态超越了混合
性而趋向破坏对自然的、习惯的和实证的符号的界定。

在皮尔斯的符号学中除了他自己提出的理论外还有空间余地为了更多兴趣而关注视觉符
号吗？如果我们暂时不关注基础的符号学识别力的界限，皮尔斯认为这点是无须争辩的，而且
如果将他的符号学置于 19 世纪晚期，我们会把一些内部的动力运用在符号学理论上。从作
为一种逻辑性的设备资料符号学理论中丢失的一件事情就是为了确定评估对符号的相互关系
影响的一种成熟的结构方法。这样一种方法应该是必需的，它含蓄地出现在皮尔斯成套的符
号概念(PCSP, 339, sheet 239)和他写给韦尔比夫人书信手稿中所包含的一段话中，而这段文
字并没有出现在他实际发出的任何信件中：

让我们来以思考一部空白的书为例。这意味着要把文字写进书中。从这些散落
的文字中偶然根据特定原因以适当的条理被写进书中就会产生一种相当的力量，甚
至这些文字如果被写进这部空白的书中还有可能会进入收藏而受到关注并具有一定
得意义(Hardwick, 1977, p. 195)。

换句话说，在讨论中的关于词语的意义不只是一个关于它们秩序的梳理问题，而且还涉及
它们在一部书中的设置问题。其中不仅是对符号的收集，而是一个符号自身。它的形式(封
面、装订及页面)通过建立关注包含在其中的其他符号的预期而具有重要的意味。皮尔斯写
到，在世界中偶然相遇的一种符号排列与在一部书中的同一排列会具有一种不同的“力量”。
在这个观察中具有一种对符号学(形式的和观念形态的)阐释方式的有价值的挑战，这种阐释
方式将离散的符号建构作为分析的对象，并具有与不顾设定使用情境所指的可限定的联系。
此外，我们在好奇皮尔斯的“力量”是否可以被理解为促成一种符号类型学的特性中从而获得
正当的理由。一个符号的类型有可能会随着设置的变化而改变吗？这样一种理念对皮尔斯的
符号学具有深刻意味。它可能意味着像一部书的封面或一幅画框这样的符号会改变在其
领域范围内任何或所有符号的意义与状态。审美的空间可能会具有不同于非审美空间的符号
角色。假如皮尔斯相信或感觉到这点，就可能会帮助我们解释他从审美中异化出来感觉。它
还可能引导我们重新考虑直接将皮尔斯分类运用于视觉艺术的阐释实践。

313

例如，对皮尔斯理论的这种运用可以在关于现代主义绘画中的取代关联性的争论中找到。
一种流行的观点认为从马奈到莫奈，再到塞尚和凡·高，一直到波洛克，先锋派艺术家稳步地
减少了绘画标准中的图像性并增强其中的关联性。直到我们谈的波洛克时代，线条和形式通
过艺术家的臂膀和手部动作的真正痕迹的效果而成为纯粹的指示符号。由于他们不再提出任
何要求来再现现实世界中事物的外观，因此所有图像功能在波洛克的绘画中都被消除了。
这些绘画更多地选择对一种表现动作指代性的记录。

这段对现代主义的论述明显具有独特的价值，但其也常常受到未证实的结论的遮蔽。在
早期对波洛克和抽象表现主义的关键性接纳中，艺术批评家哈罗德·罗森伯格(Harold

Rosenberg)有可能并不了解皮尔斯的符号学,但在他对“行动绘画”的描述中指出把抽象表现主义形式理解为动作行为的指示符号的方法。罗森伯格建议他的读者通过想象制作绘画的动作和回应这幅绘画如同一种舞蹈或一种戏剧性的表演来阐释这些绘画的笔迹。这些被重新建构的动作会有助于观者识别绘画作品的表现性与哲学性内涵。无论如何,正如斯奈德与希夫已告诫的,指示符号常常只是在最基本感觉上揭示他们有形的身体因素。一个人不可能从他们自己对绘画图形的分析来重构产生波洛克泼撒的姿态和技巧。波洛克的态度也不可能被他们想象是一种身体的、激情的,或智力的状态的指示符号。

一个从属的问题产生于皮尔斯的解释中区别作为符号指示的特殊直觉性与真实性。这些特性有助于增强对现代主义艺术的解读,并通过艺术家在作品中生动而明显呈现的效果而产生将其描绘为一种特别直接的交流传播形式。对于这种解读的迷惑是被理解为植根于一种图像性的当代的学院艺术转向了平凡的、程式的,并远离经验的世界(或,给定许多学院派艺术的先验的理想化,植根于一种同样平凡的象征主义)。在这些术语中,现代主义似乎与在一种沉思的学院派绘画的对比中代表了真实与直接的表现形式。

最终,一些阐释者已得出结论,极端的关联性从现代主义绘画中排除了隐喻和影射,并用纯粹的字义性取而代之。这种论点的各种说法已在勒内·帕扬(René Payant)、理查德·希夫(Richard Shiff)和罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)等一些学者论述波洛克时经常出现。

如果我们认为符号是受符号学相互关联的强有力影响的支配,那么产生于上述争论的一些难题就变得更为清晰了。通过画框或通过一种无画框油画的边界线而对其领域产生影响的符号学作用总是诸指示符号的混杂结果。审美空间内对某种姿势的记录与一种非审美姿势的记录将有着根本性的区别。设想一下波洛克斜躺在沙滩上,由于他胳膊的活动而在沙滩上留下了痕迹。现在我们把这些胳膊活动在沙滩上形成的痕迹与他的胳膊在绘画创作中留下的描绘记录进行比较。相同的身体运动可能产生出带有两种不同意义和价值的两种不同的指示符号形式。鉴于沙滩上的痕迹可能仅代表一种运动的证据,通过完全相同的运动在画框范围内绘制而成的线条将同时,而且必然就是一种具有象征意义的姿势。同样地,根据波洛克的《作品1号》(#1,1948)的符号学构图来看,这一作品中手迹肯定不同于他留在沙滩上的手印。画框范围内的指示符号借助引起确定的审美活动期待——尤其是抽象绘画的传统——而获得了它的某些意义。现代派姿势的反美学意图只有通过参考绘画发展的历史才能够被理解,因为这种绘画发展史把这些痕迹归入符号范畴。根据审美符号,波洛克留下的痕迹就应该变成象征符号,而这些符号的阐释对象就是当时说话人独有的特征。另外,一旦这种方法变成一种可辨认的风格,而且根据这一风格肢体留下的痕迹在成为波洛克痕迹特征的意义逐渐变得相互类似的时候,它们同样也获得了图像符号的含义。在画框的强力影响下,波洛克手迹标识的独有特征混杂着图像符号性和象征主义。^[5]

这样的论点为坚持具有强烈的指示符号意义的现代主义艺术实际上并不比其他艺术形式更直率或更真实立场的人提供了一种符号学基础;更确切地说,它(现代主义艺术)急切要表明的是现代主义的符号领域内部直接性。这些论点所导致的另一个必然结果可能是这样的,即隐喻和暗示从符号学来说,不是被纯指示符号的文学性所排除的。比起曾经被高高地挂在

墙壁上,从这些绘画被放在波洛克画室地板上的位置来看,它们会具有一种更强的文学性。由于艺术审美空间的重新设置,形象图形、投影空间和隐喻性暗示的数量激增,并抵消了这些痕迹的习惯性产生的物质性。

皮尔斯在美学方面的谨慎态度在当时有理由说是非常精明的——他认为自己的符号学在某种本质意义上疏远了美学。他虽然详细阐述了一种训练有素的视觉,但是他在关于美学领域所取得的成就上并没有患狂想症。因为符号的密集程度抵制着他最迫切想产生和最有价值的影响。建立在皮尔斯分类范畴上的艺术符号学的发展等待着为了计算符号相互作用的影响,尤其是估计审美符号的折射作用而需要的某种逻辑演算的详细阐述。

注 释

- [1] 弗雷泽的《乔治·伯克利全集》(“Fraser's *The Works of George Berkeley*,” *North American Review*, October, 1871); (WCSP, 2, 465-6)。在皮尔斯的解释中,哥特式建筑分享经院哲学、宗教信仰、个体性的完全缺失。其中每一部分都为自身而规划,厌恶对立物,一种逐渐增加的无限宏大的感觉,以及一种最终衰落的形式主义和奇异怪诞。
- [2] 皮尔斯把他研究的先验模式与韦尔比夫人归纳的方法形成对比:“你的感觉、意义,及价值的理念对我来说似乎是通过一种我不能比得上的惊人的知觉敏锐性的研究而达到的,而我关于阐释符的三种等级是通过对一个符号定义的论证而得出的,何种事物应该受到关注并接着探寻其外观”(信件日期是1909年3月14日;Hardwick, 1977, p. 111)。形成他的66种符号类型的过程显然是一种关于考虑在符号类型、客体类型和阐释类型中变化因素的所有可能的混合。结构的逻辑促使这种类型学走向一种超越任何实际功效的精细与微妙的高端。皮尔斯自认为在他的著作中已试图避免过度详尽阐述;由此他抛弃了100页手稿(致韦尔比的信件日期是1903年12月1日;Hardwick, 1977, p. 11)。
- [3] 关于这种较晚的类型学阐述,可参见詹姆斯·利斯卡(James J. Liszka)的《查尔斯·桑德斯·皮尔斯符号学通论》(1996, p. 34ff),他识别出皮尔斯著作中的四种不同符号类型,他把这些符号类型称之为原创的、暂时的、扩展的、最终的。马克斯·菲什(Max Fisch)在论述皮尔斯著述中的符号学时也划分了关于作品的几种不同的活动,每一种都受到特殊兴趣的制约;参见菲什的《皮尔斯—符号学,与实效主义》(1986, p. 322ff),还可参见保罗·韦斯(Paul Weiss)和阿瑟·伯克斯(Arthur Burks)的论文“皮尔斯的66个符号”(1945)。
- [4] 皮尔斯介绍他最初图形体系,随后他又在1897年的“关系项逻辑”一文中称之为“本质的图形”。他的存在主义图形出现在他1906年的“向实效主义致歉的序言”中。
- [5] 在1916年美国学院艺术协会年度会议的一个讲座——“物质性与指示关联的假象”中,克里斯托夫·伍德(Christopher Wood)注意到现代主义的指示符号实际上是“具有关联性内涵的常规符号”。他进一步建议“话语具有一种强烈的趋势将原有的非习俗的姿态和痕迹转化为随意的符号”。伍德的观察力帮助我理清我自己关于这个主题的思想。

参考文献

- Deleuze, Gilles (1989) “On the ‘Crystalline Regime,’” *Art and Text*, 34, Spring, 18-22
- Eco, Umberto (1985) “Producing Sign”, in *On Signs*, M. Blonsky, (ed.), Johns Hopkins University, 176

- Fisch, Max (1986) *Peirce, Semeiotic, and Pragmatism*, K. Ketner and C. Kloesel, (eds), Indiana University Press
- Foucault, Michel (1994) *The Order of Things*, Vintage
- Goodman, Nelson (1976) *Languages of Art*, Hackett
- Hardwick, Charles(ed.) (1977) *Semiotic and Signifies: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Indiana University Press
- Harrison, F. (1982) *Choice Books*, cited in Oxford English Dictionary entry for “rebus”
- Hoopes, James(ed.) (1991) *Peirce on Signs*, University of North Carolina Press
- Krauss, Rosalind (1993) *The Optical Unconscious*, MIT Press
- Liszka, James J. (1996) *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, Indiana University Press
- Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology, Image, Text and Ideology*, University of Chicago Press
- Mitchell, W. J. T. (1997) *Picture Theory*, University of Chicago Press
- Payant, René (1979) “The Liberation of Painting”, in *Jackson Pollock: Questions*, F. Gagnon et al (eds), Montreal, Musée d'art contemporain
- Peirce, Charles Sanders, *Papers*, Houghton Library, Harvard University. (Cited as PCSP, followed by file number and date if known)
- Peirce, Charles Sanders, *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, vols1 - 6, C. Hartshorne and P. Weiss, (eds), 1931—5; vols 7 - 8 Arthur Burks, (ed.), 1958. Harvard University Press. (Cited as PCSP, followed by volume and numbers.)
- Peirce, Charles Sanders, *Writings of Charles Sanders Peirce: A Chronological Edition*, Max Fishch et al., (eds), 6 vols already published of a projected 30, Indiana University Press. 1980—98. (Cited as WCSP, followed by volume and page numbers.)
- Peirce, Charles Sanders(1897) “The logic of relatives”, *Monist*, January, 161 - 217
- Peirce, Charles Sanders (1906) “Prolegomena to an apology for pragmatism”, *Monist*, October, 492 - 546
- Proust, Marcel(1870) *Swann's Way*, Vintag
- Rosenberg, Harold (1952) “The American action painters”, *Art News*, December, 22 - 3 and 48 - 50
- Shiff, Richard (1986) “Performing an appearance: On the surface of Abstract Expressionism”, in *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, M. Auping, (ed.), Buffalo, Albright Knox Art Gallery, 94 - 123
- Snyder, Joel (1980) “Picturing Vision”, *Critical Inquiry*, Spring, 499 - 526
- Weiss, Paul and Burks, Arthur (1945) “Peirce's Sixty-Six Signs”, *Journal of Philosophy*, July 5, 383 - 8
- Wilkins, John(1668) *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, Gellibrand

第 25 章 观念艺术

317

查尔斯·哈里森

近年来,“观念艺术”(Conceptual Art)的范畴一直都被广泛地用作一个收容地带,在缺乏任何恰当的专业归类的情况下,新兴的和显而易见非传统类型的艺术都被寄放在那里。这一术语还不时地发挥着一种辩护词的功能。一般说来,那些自认为是内行的人说“那是观念艺术”,就相当于文学领域中同类人曾经说“他是一个诗人”一样,而且对那些倾听者所产生的效果也是相同的。无论是由于尊敬还是出于嘲弄的原因,这个名称都有助于停止对可持续话语的任何期待,不管是理性的还是非理性的。然而,如果想更加思路清晰地谈论观念艺术,就应该提到始于 20 世纪 60 年代中期但其影响力在 20 世纪 70 年代中期开始逐渐衰退的一场具体运动。

“观念艺术”这一标签的两种习惯性用法之间的关系使人联想到当时抽象艺术(Abstract Art)的遭遇,后来观念艺术作为那些古怪而费解之事物的总称而最终取代了抽象艺术这个术语。很多在 20 世纪 30 年代、40 年代和 50 年代期间被说成是抽象艺术的作品,无论对于那些非专业人士来说当时它们在风格上显得是怎样的稀奇古怪,其实在创作意图和技巧方面都是具象的。实际上,这一术语所涉及的范围越大,它的名称就会离那种简直难以想象的、无图画特征的,但仍然以某种方式表明诸多方面保持了康定斯基、马列维奇和蒙德里安在 20 世纪 20 年代的丰富想象力越远。假如那些艺术家所从事的创作活动在当时可能得到了解释,那么某种程度地复原或恢复他们曾经面临的实践疑难问题的陌生感和他们所作所为的个体特征感就会变得越来越必要了,换言之,必须恢复“抽象艺术”与某个特定历史时刻的转换生成环境的联系。上述的复原或恢复恐怕需要一种不同于纯理论的活动——它很可能需要对客观环境的想象力。

当然,我的意思是,根据“观念艺术”这个术语来理解的那些事物,现在需要做一件类似的历史恢复工作;另外,假如我们希望使一大批有价值的作品区别于“观念艺术”的标签现已经贴在上面的一连串更大范围的变革和倾向的话,那么视域就需要有所缩小。但是,从这两个名称的比较中引出更大范围的影响。对离奇古怪或不可思议的新事物来说,抽象艺术长期以来一直是作为一个特许的术语在发挥作用,这一事实在某种程度上证明了当时解除绘画与先前形象再现之间的必然联系注定会导致重大的和持续不断的变革。如果这里所讨论的一般功能目

318

前已经被观念艺术所取代的话,那么我们或许就应该回到 20 世纪 60 年代中所产生的各种前卫运动那里去寻找一种类似的和延续的纷乱阶段。我们将要寻找的,一方面是关于某种悬而未决的历史和审美先决条件的根据,而另一方面是有关对这些先决条件所做的一种充满想象力的和实际有效的应答证据,这样就足以对那些专门名词普遍发生变化的原因做出解释,而现代艺术后来就一直根据这些专门名词进行如此这般的确认和表述。

从一种视域更加开阔的角度来说,用以确认艺术的某些常用术语在整个 20 世纪 60 年代均处于某种压力之下。严格遵循某些原则的传统分类范畴的逻辑连贯性在整个 20 世纪一直都时强时弱地受到威胁,但是在那个与众不同的 10 年(20 世纪 60 年代)中,这些严格遵循某些原则的传统分类范畴受到了来自无数明确方面持续不变的攻击。如果在整个 20 世纪 70 年代较为高级且美的艺术活动仍然被划分为绘画、雕塑、版画等几个主要种类的话,那么这并不是因为这些艺术类别的独特体系对现代艺术家仍然具有天然的吸引力,而是由于这些艺术种类一直都被容许随着它们界限的突破以及它们边缘地带的探究而不断地扩大自身的范围。不管怎样,这些分类因此被证明是弹性的,当时大批作品以艺术的名义源源不断地产生出来,而它们显然不能简单地被纳入这一分类体系。其实到了 20 世纪 60 年代初,评估、管理和理解“另类大众传播媒介”方面的难题就已经在困扰着大西洋两岸的艺术行政管理人员、教育官僚和基金会(grant-giving bodies)的代表们了。1965 年唐纳德·贾德(Donald Judd)在他的“独特对象”(Specific objects)一文中开门见山地宣布,“最近几年内一半或更多的最新创作既非绘画也不是雕塑”,并提出将有争议的艺术统统纳入“三维立体作品”这一大的范畴之中,接着他还列举“杜尚的现成品和其他达达派作品”为那些“予以整体而非局部观看”的先例(Judd, 1992, p. 809, 812)。阿兰·卡普罗(Allan Kaprow)在 1959 年曾首次杜撰“偶发艺术”(Happenings)一词,这离发生在黑山学院的一场臭名昭著的事件刚好时隔 7 年,而黑山学院则与约翰·凯奇(John Cage)、麦尔斯·坎宁翰(Merce Cunningham)和罗伯特·劳申伯(Robert Rauschenberg)都有着某种联系。第一次激浪派(Fluxus)纪念活动是 1962 年在德国的威斯巴登举办的,其中包括集成艺术、舞台造型、行为、阅读和音乐表演等等。“概念艺术”(Concept Art, 与“观念艺术”[Conceptual Art]截然不同的一个概念)这一名称是由亨利·弗林特(Henry Flynt)在 1963 年发表的一篇文章里提出来的,当时是用来指“材料是语言的艺术”(尽管弗林特当时是就一种文学-理论的语境、而非观念艺术实际产生的语境而言的)。^[1]

319 “即兴表演作品”(performance pieces)——预期是视觉艺术而非音乐或戏剧——开始受到如此明确称呼的时间是 20 世纪 60 年代后期。1968 年,格里·舒姆(Gerry Schum)的《大地艺术》(Land Art)纪录片为电视成为一种主要的艺术传播媒介提供了一个强有力的证据,一年后名为“电视是一种创造性大众艺术传播媒介”(TV as a Creative Medium)的一个展览在纽约霍华德·怀斯(Howard Wise)美术馆举办,两者预示艺术家广泛运用的录像设备在 20 世纪 70 年代中期变得唾手可得。计算机程序和技术的发展对于 20 世纪 80 年代和 90 年代艺术创作的影响同样也在展览“控制论的幸运”(Cybernetic Serendipity)中得到了预示,该展览是 1968 年在伦敦的 ICA 举行的,两年后“软性雕塑”(Software)展在纽约的犹太博物馆举办。

应该特别强调的是,观念艺术不是出现在文学的边缘地带或语言哲学领域,而是从一种美

的艺术(Fine Art)传统发展而来的。正是这一传统中那份有问题的遗产导致其充满活力的有关问题。既然当时现代艺术的发展主要是根据严格遵循某些原则的传统绘画和雕塑的分类来划定界限的,那么在某一特定艺术作品与表述这一艺术作品的书面或者讲话文字稿之间进行区别,似乎是异常容易的事情。但是,如果一个“现成品”,或是一个“随手得来的东西”,或者一场“即兴表演”被当成一件艺术作品挑选出来的话,那么它作为一件艺术作品的重要身份很可能不是根据它所拥有的适当形式和技术特征来确定的。它当时一定是以某种资格而获得的,这一资格与被讨论的那个“现成品”(或“随手得来的东西”,或“即兴表演”),与标题出现的形式,或表述方式和详细说明方式都是分不开的。假定在20世纪60年代就已经出现的“对象危机”(crisis of the object)就是“艺术”与“语言”之间关键性关系中出现的一种危机或许更为恰当——这是由于在此之前用于把两者分开的那些规约的瓦解所带来的一场危机。例如,根据克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)对1960年现状的描述,现代派艺术的自我批判变化过程是自然发生的和下意识的;它们“完全是一个实践问题,是实践中普遍存在的问题,从来就不是一个理论问题”(Greenberg, 1992, p. 759)。根据9年后《艺术与语言》(Art & Language)的描述,艺术制作与理论形成看来或许不得不被理解成是难以区分的:“在‘观念艺术’体系内部,艺术制作与某种艺术理论的形成的步骤是相同的。”(“Introduction”, *Art Language*)1(1), May, 1969)这里存在一条被掩盖的重要信息:那就是,现代主义者关于在艺术实践方面的绝对优先的断言结果本身就可能是站不住脚的;也许那些重要的理论本文已经逐渐开始为那类作品指点迷津,而这些作品正是它们(理论文本)日后理应论证的;假如绘画或雕塑中可以读懂的“理论”成分真的被减去的话,那么剩下的也就没有什么“纯艺术的”意义可言了。

在1969至1970年期间举办了好几个重要的新艺术大展——目的不是倡导前卫精神而是一次国际性的全面考察——在这些展出的作品中几乎很少有值得被称作绘画或雕塑的。其中最重要的是1969年在阿姆斯特丹市立美术馆举办的展览——“光效应”;1970年首先在瑞士伯尔尼美术博物馆举办、同年又在伦敦当代艺术学会(ICA)举办的展览——“当态度变成形式的时候”(When Attitudes become Form);1970年在纽约现代艺术博物馆举办的展览——“信息”(Information)。在这些展览筹备的最初阶段,“观念艺术”仅仅是用于形形色色的国际前卫艺术实践的诸多称谓之一而已。当下把所有非绘画(not-painting)和非雕塑(not-sculpture)都置于“观念艺术”麾下的倾向,可以根据20世纪90年代新闻艺术发展研究中执着于这种不加区别的使用方法而得到部分的解释。实际上,1967年索尔·列维特(Sol LeWitt)的“观念艺术短评”(Paragraphs on Conceptual Art)一文的发表,就已经为一种植根于极少主义(Minimalism)的明确倾向的识别标准提供了依据。他在文中写道,“就观念艺术而言,思想或观念是作品最重要的方面。……至于艺术作品的外观则并不十分重要。”(LeWitt, 1992a, p. 834)两年后,列维特的更具纲领性的文章“关于观念艺术的若干意见”(Sentences on Conceptual Art)被刊登在《艺术-语言》(*Art Language*)的创刊号上,这就是1969年5月创办的《观念艺术期刊》(*The Journal of Conceptual Art*)。文章的第10句话写道:“思想观念独自能够成为艺术作品。……所有思想观念不必都要用物质形式来表达,”而第17句则写道,“如果所

320

有的概念都牵涉艺术并被纳入艺术对话的范畴,那么它们就都是艺术。”(LeWitt, 1992b, p. 838)当然,艺术家们关于意图的陈述不应该被误认为是事实的陈述。不过,这并不是要否定在时间把握上恰到好处地陈述具有对艺术本体论产生重大影响的力量——至少如用艺术界话语表达的那样。可以这么说,关于观念艺术的这一思想(*idea*)既是现代主义危机的一个必然结果,也是对抗现代主义危机的一种手段。

到了1970年,很多批评家和管理者——本文作者也是其中的一个——都在策划专门针对“观念艺术”、“概念艺术”(Concept Art)或“理念艺术”(Idea Art)的展览。虽然这些展览的标准既非一致不变,通常情况下也不是非常严格的,但某些共同特征却是可以感觉到的。没有太多的色彩,没有太多的物质材料(stuff);墙壁上没有富有表现力的绘画作品,地面上没有三维形式的堆积物。取而代之的是图表和文本,后者的长度从几个单词到数页纸张的文字不等。当然还有物品:书籍、小册子和纸张。不过,这些物品的独特功能与其说是引起对它们自身的关注还不如说是在求助其他类型的物品或制作方法,或事件的虚构,或理论上的存在方式。观众的注意力一般看来所指向的正是这些从属性的,而且有时是关于思想活动的易变对象——一种或另一种观念。因此,这就是观念艺术。

当时在更为宽松的前卫艺术分类范围内,观念艺术是根据物质性坚固的材料相对缺失情况和对语言说明文字和描述的依赖程度来识别的——既然在那里对象是虚构的或者只是理论上的,那么要是不以某种文字形式出现观众们的注意力又怎么会被它们(对象)所吸引呢?这种基本特征将有助于把诸如景观干预(intervention in the landscape)、装置设备或人体印记之类的创作活动排除在外,尽管它们可能不具备绘画或雕塑的资格,但不管怎样它们所依赖的却是某些第一常规物质性特征的效果。不过,这一概念的范围之宽泛所达到的程度一方面已足以将由阿特金森(Atkinson)和鲍德温(Baldwin)1967年创作的38件《绘画》系列中纯思辨的《绘画11号》(*Painting No. 11*)包括在内,而另一方面则足以将罗伯特·巴里(Robert Barry)创作于1969年的意思明确的文字作品《近在咫尺但却为我所不知道的某种事物》(*Something which is very near in place and time but not yet known to me*)囊括其中。其中第一件作品是以绘画形式出现的杂乱无章的文本,它一开始就提出了“我们需要描绘对象吗?”这个问题,接着继续就这一问题展开探索。它值得关注之处就在于这一批判性意义,即我们关于艺术身份是如何获得和授予的种种假设也可以引起探索的兴趣。第二件作品是一个现成品的说明书。这就是说,假设所有的艺术家都处心积虑地要艺术界行政管理机构的身份授予活动遭受挫败的话,那么它超越“纯粹”文本的假设提升就是想当然地认为,前卫艺术“事件”这一范畴所具有的弹性足以把那些迄今尚无名和无物质性的创作活动囊括其中。

当时的现代主义理论往往会假设两个中心的存在,即对重要的现代艺术发展而言绘画和雕塑的中心位置,以及就艺术的关键性特征和地位的判定而言视觉效果的中心位置。它还认定视觉艺术的关键性优势就在于它与可能是作为附带补充的任何理论文本或阐释性文本之间的可分离性。几乎不存在没有视觉方面麻烦的艺术就是观念艺术的一个重大的发现:看见和纯视觉分类的剩余部分并没有独立地使艺术变得可被接受;要想选出艺术的某个“视觉”——更别说是光效应——方面的问题,那就意味着放弃一切。根据这里的特征描绘,观念艺术显然

不利于处于支配地位的现代主义。的确,现代主义一般都是观念艺术家试图把他们的各种不同的冒险计划加以区别的依据;或者更确切地说,由于现代主义绝不是人们常常所误认为的那种文化上坚如磐石的一个整体,所以我们应该说上述依据不管怎样都是按照对现代主义的某种特定理解来定义的。事实上,正如人们在这些情况下所可能期待的那样,关于现代主义及其遗产解释的种种变化显然有助于确定观念艺术运动内部不同的理论主张。绝大多数都会被认为坚持三个具体问题:声称艺术发展和审美判断所具有的自律性所达到的程度;授予杜尚的现成品的重要性;对20世纪60年代早期贾德(Judd)、莫里斯(Morris)、斯特拉(Stella)和列维特的艺术探索的理解。

根据克莱门特·格林伯格关于现代主义理论的权威观点,重要的发展阶段与独特的艺术媒介内部的“无关紧要的事物”的自我批评性淘汰相关联,价值被等同于面对那种淘汰而保留下来一种“感受特征”,而审美判断则被认为是不受意志支配的。杜尚搅乱了那一理论,因为他的现成品显然不仅是挑战已得到确认的艺术媒介的自律性(autonomy)而且也是挑战审美感受的优先权,至少根据后者(审美效果)被认为需要某种原创形式特征而言是这样的。20世纪60年代初美国极少主义艺术在当时的重要意义就在于它代表了一种显而易见的简化,而这种简化超越了格林伯格笔下的现代主义所能够容忍程度,并且还提出了关于挑战绘画和雕塑优先权的一种新的“三维作品”分类方法。随着极少主义(Minimalism)的出现,“自我批评”逐渐广泛地与颠覆传统艺术媒介之间的明确界限联系起来。

当时对观念艺术运动做出贡献的美国人普遍都以为20世纪60年代的极少主义艺术意味着一种艺术分类学上的变化,以致无论是格林伯格的审美要求还是他的简约理论都不再适用了。上述结论受到了来自当时攻击极少主义的格林伯格的追随者迈克尔·弗里德(Michael Fried)的明确支持。迈克尔·弗里德在1967年发表的“艺术与物性”(Art and objecthood)一文中发表了自己的意见,他对极少主义——或者用他的话来说彻底实在主义(literalism)——的反对,就在于它使自己的作用依赖于一种作品与观众之间关系的理论化,以及在于它不能提供对象状态的那种超然性,而这种超然性却标志着真正的艺术体验。用迈克尔·弗里德的话来说,正是这样一种体验使得观众从一个普通存在和自我意识的人转变成一个忍受“存在状态”(presentness)直觉主义者,而对这种“存在状态”来说艺术作品是必不可少的诱因(occasion)。回想杜尚对法国绘画被认为所具有的那种“视觉震撼”的诋毁,极少主义的支持者们回应说,它关键的方面显然在于回避以超然性为己任,以及在于乏味地援引许许多多的日常事物、制作方法和物质材料。无论是在美国还是在英国,一些观念艺术的早期形式也许是可以被认为是深深植根于那个领域的,意义重大的区别——成为关于实践的一种“观念”模式的那种转换——在于用以支配相关制作方法和物质材料的那些术语。例如,在劳伦斯·韦纳(Laurence Weiner)的一件代表性的作品中,其文字说明书的语言形式被赋予一切物质形式化所具有的同等地位:“每一种形式都与艺术家的意图相一致,有关地位的决定取决于接受者在特定场合的接受者身份。”^[2]劳伦斯·韦纳向1969年伦敦预展“当态度变成形式的时候”提交的作品是由一个词组“一座横跨桥梁”(A river spanned)所构成的。根据这位艺术家的指导,这件作品可以作为贴在一种分类标签上的一个纯标题在画廊中展出,同时对一系列潜在的物

322

理效果产生一种纯指示作用,或者它可以在画廊外面以某种适当的形式来实现这一构思,只要画廊作品陈列中不包括这一类型的图示即可。当时一种相同的还原写实主义(reductive materialism)——强调“去物质化”的主张,要求使用一种流行术语——显而易见就是这样一种原动力:它迫使罗伯特·巴里(Robert Barry)的创作经历了从地道的极少主义绘画到拉在墙壁之间的金属丝、到被无线电传导管波所“占领”的柱廊、到释放到空气中的大量气体、到想象的精神“对象”这样一个发展阶段。

323 这些艺术家与道格拉斯·修伯勒(Douglas Huebler)和约瑟夫·科苏斯(Joseph Kosuth)在1969年1月得到企业家塞斯·西格劳布(Seth Siegelau)的赞助并在纽约举办的一次展览上相识。约瑟夫·科苏斯在那一年的晚些时候发表的“模仿理论的艺术”(Art after philosophy)一文被认为是一场观念艺术运动的宣言书,因为作者在这篇文章中要求受到重视。他写道:“所有追随杜尚的艺术(在本质上)都是观念的,因为艺术仅仅是观念上的存在。……那些爱挑剔的模仿杜尚的艺术家们的‘意义’可以根据他们在多大程度上拷问艺术的本质来衡量;换言之,‘他们为形成中的艺术概念增添了什么’。……艺术家们通过提出新的关于艺术本质的问题来质疑艺术的本质。”(Kosuth, 1991, p. 18)根据这个原则,现代主义对于特定艺术媒介的自我批评发展结果的信奉必然是有限的和反常规的。科苏斯本人的《作为观念的观念艺术》(*Art as Idea as Idea*)产生于对莱因哈特(Ad Reinhardt)的《作为艺术的艺术》(*Art-as-art*)的一种推断,它是被用来纠正这样一个被信以为真的现代主义谬论,即艺术作品(*works*)由于与它们已经获得的物质形式密切相关的特征也许就是使人产生兴趣的关键因素。韦纳和巴里对贾德、莫里斯和列维特的作品所做出的回应不是通过无视其明确的物质性特征,而是通过在他们自己的创作中进一步减少对这类物质性特征的优先考虑。科苏斯从这些作品中所得到的暗示是,它们的艺术身份是通过始创艺术家的意图而获得的。他所得出的这些相互支持的结论是,现代化身的艺术是完完全全不受任何特定风格或媒介限制因素制约的一种属的概念,以及关于这一概念的任何关键性修正的阐释和意义都应该完全根据艺术家的意图来决定。上述情况在诸如科苏斯基于文本作品语境中造成的麻烦是,不同于杜尚或者莱因哈特的作品,它几乎没有给批评界留下任何空间去思考关于艺术身份的明确意图是否一直——或实际上可以——得以——始终贯穿这样的问题。关于这一如释重负的感觉本身就存在于艺术家的意图之中这样的结论是难以避免的。

观念艺术在英国艺术和语言实践活动中是沿着不同方向发展的,而且随着这一实践本身从其1966—1967年(尽管科苏斯从1969年直到他在20世纪70年代最终被排除在外都与这一名称有着形式上的联系)开端的不断扩大,两者的分歧就更加明显了。这种区别也许可以通过以下术语进行一个大致的说明。不管他们所喜欢的公开发表和展示的方式是如何的“非物质化”或是怎样的“非形象化的”,美国艺术家都坚信他们所从事的就是艺术生产。他们还设想他们的“艺术作品”或“文艺作品”既明显区别于任何补充说明性理论又在分类学上不同于现代主义传统的绘画和雕塑。上述信念被那些求助于总体上被排除在格林伯格法则之外(假如不是被排除在近代艺术史的标准叙述之外)的先例所证实。那些美国观念艺术家们往往会把风格上的完善和连贯性与避免传统的严格按字面解释的分类方法结合起来。

然而,英国的艺术家对于他们是在从事艺术创作这一点,似乎一直都是非常不自信的——或者他们对于这个问题似乎没有太大的兴趣;而且他们对于种种创作方案可以按照“艺术作品”、“注释”或“随笔”进行分类的充分理由也是更加不确定的——或者说他们对于它们之间的区别远远不够关注。在杂志《艺术-语言》(*Art-Language*)第一期编辑序言中提出了这样一个建议,即随笔本身或许会被“作为一件‘观念艺术’作品提交出来”。不过,这一建议的实质并非是要要求获得一种本体论意义上前卫艺术作品的原作者身份。它旨在探索在实践活动中这类问题确实出现的某种情况下可能会产生的影响。在艺术与语言(*Art & Language*)这一名称确定之前,特里·阿特金森(Terry Atkinson)和迈克尔·鲍德温(Michael Baldwin)曾出版了一些书籍,他们既详述可能存在的艺术领域内问题丛生的独立存在体,又探讨了他们被赋予艺术身份的连环叙事游戏(参见如1967年出版的小册子《航空表演/构架》[*Air-Show/Frameworks*])。作为这类作品创作的先驱者,杜尚的重要地位仅次于刘易斯·卡罗尔(Lewis Carroll)和分析传统的哲学家们。在回顾这一历史发展阶段时,鲍德温写道,“一种仅存在于文本制作的艺术实践似乎把一个迄今不可想象的复杂的独立存在体置于艺术家的掌握之中”(Baldwin, Harrison and Ramsden, 1999, p. 69)。尽管如此,“无论是否有人指定文本所涉及的事物为艺术还是提出文本就其本身而言就是某种类型的艺术,在当时仍然存在着一种模棱两可性——一种持续存在数年的模棱两可性”。关于这一模棱两可性是否“可以被称作观念艺术的审美本体的一个主要困境”,还是“就其文化功能的发挥来说是一种极端重要的错综复杂性”,关于这个问题在当时并不明确——或许现在仍然不明确(*ibid.*, p. 197)。

要是用另外一种方法来表达上述最后一个问题的话,我们也许会问:难道关于“艺术”是否需要考虑触摸得到的事物这类重大问题是由观念艺术提出来的吗?或者它是否就是某种类型的文学作品——这类作品本身必然会导致需要思考的事物产生——它们可能会成为不同于各类文学的艺术种类吗?在这两个问题之间或许存在着某种密切的联系。不过,当第一个问题被看成来自于杜尚的遗产时,相反,第二个问题属于更久远一些的近代艺术强行使“视觉”与“文字”分离的历史,因此属于其必然性或偶然性这样的问题。

一般说来,当时的英国艺术家们较少倾向于把“视觉艺术”看成是那些烦琐的严格按字面解释的各种类别的区分性特征,他们更多倾向于把“纯粹意义上的视觉”观念(*idea*)当成一种单纯功能,这种功能在后期现代主义情境的影响下已经变成了专门反理性主义的一种形式。我们有理由相信,假如这些紧密相关封闭状态能够有所放松的话,那么诸如绘画、雕塑、文本和装置之类事物的重要意义和潜力就会继续成为公开探索的问题。“我们也意识到一种刻意由理念或者观念构成的艺术总是需要以某种扩展的形式出现,即便这注定会以一种文本的形式出现;另外,这种文本形式必须具有某种一致性。一种苍白的幼稚想法并不是观念意义上的,即便一个艺术家认为它是一种观念。如果它的确是一种具有重大价值的观念,那么它就不会是出于这个艺术家一种苍白幼稚的想法”(Baldwin, 2001)。从这个角度来说,观念艺术的重要课题不是要创造一种崭新的“观念”艺术——假如真的存在这样一种艺术的话——而是要恢复被现代艺术中断的与所有重要政治思想体系或此前任何艺术和文化之间的联系。这不可能是—项有条不紊的工作。在从事这项工作的过程中,我们究竟应该如何识别对话、文学作品、艺

术制作或其他相关权宜之计的重要性也是不清楚的。但不管怎样,它使某种实事求是的选择处于开放状态——包括绘画和雕塑的某种程度的“回归”选择——与此同时使其追随者们不受现代主义的简化论和反理性主义的约束,这正是上述立场的一个相当有利的因素。根据《艺术与语言》的观点,极少主义和随之而来的“去物质化”时尚都是对现代主义的各种不同形式的叛逆。从表面上看,格林伯格式的进步主义简化论原理一直都得到不折不扣的和最大限度的运用,可实际上前卫艺术家们在当时却为了下一个最极简独立存在物的作者身份相互而进行激烈的竞争。

现在,我们只剩下了两种模式或许可以解释观念艺术的含义了。第一种模式总是强调传统风格及媒介的累赘多余以及源于这些风格及媒介的审美标准的累赘多余:它总是习惯于把20世纪后期的艺术描绘成其发展中的普遍现象,这是由于观念艺术运动的思想解放所导致的,以及由于它成功地抨击了现代主义理论中赋予视觉的特权所造成的。由于不受制于先前艺术与审美愉悦和布面颜料堆积物之间的必然联系,一种关于观念艺术的“纯”形式已经接受了与传统哲学相关联的理性批评标准的无功利原则,而根据其更为广泛的一个方面,观念艺术已经成功地变成一种全球性的实践文化研究,从而获得了“社会现实”所需要的“干预”特许证。

第二种解释模式总是把观念艺术表述成是对两种强有力且相互联系的物质环境的一种视条件而定但却现实的反应:一方面,语言运用对于任何艺术形式的发展来说都是一个必不可少的前提,是一个越来越不容回避的事实;另一方面,现代主义理论明显地堕落成一套官僚主义的条约草案。上述情况使在20世纪中叶得以确立的一般现代艺术理论面临危机。面对上述这两种情况,观念艺术想继续其辩护性实践活动的可能性似乎建立在两个前提上,一是要求内行的经验主义批评家下课,不再占据视觉艺术价值仲裁者的宝座;二是要求这样的批评家成为一个称职的文本阐释者。不过,既然观念艺术是一种艺术实践活动而非文学或哲学或其他类似领域的创作活动,那么这里所讨论的观念艺术中的文本就不得不想方设法被嵌入已经被艺术的确切媒介所占领的文化空间或是被置于这一文化空间的边缘地带;例如,一个特定的文本或许需要被写出来取代一幅绘画作品。不太清楚的是,这样的文本究竟该属于哪一类型。因为既缺乏明确性又缺乏先例,所以观念艺术不可避免地是刻意为之的,工团主义的,对话性的和乐于探索的。我们或许可以更通常地说那是一种实验,只要我们还没有通过与自然学科领域中所进行的实验联合起来的方法来抬高这一术语身价。来自观念艺术的这些实验并没有向自然提出问题,它们也没有试图找出自己尚未创造出来的东西是什么。就观念艺术的抗议对象以及这些抗议通常所涉及问题的范围而言,它的问题是针对一种文化而提出的。

关于这些选择余地的陈述,我既没有以客观性自居,也没有刻意去隐瞒我的这一信念,即观念艺术的重要潜能正是通过上述解释模式中的第二种模式而得到了最有效的体现。

326 注 释

[1] 据推测,弗林特(Flynt)的“观念艺术”一文的写作时间是1961年,1963年随同拉·蒙特·扬(La Monte Young)编撰的《乔治·布莱西特及其他人的偶发事件计划选集》(*An Anthology of Chance Operations ... by George Brecht and Others*, Bronx)一书公开出版。

[2] 韦纳(Weiner)的方案由塞斯·西格劳布(Seth Siegelau)1969年在纽约策划举办的展览“1月5日—31日”中得到了首次运用。

参考文献

- Alberro, A. and Stimson, B. (1999)*Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press
- Art & Language (2000)*Art-Language vols. 1 -5: 1969—1985*(facsimile edition)Banbury, Art & Language
- Baldwin, M. (2001)Unpublished note to the author
- Baldwin, M., Harrison, C. and Ramsden, M. (1999)*Art & Language in Practice* vol. 1, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies
- Buchloh, B. (1989)‘Conceptual Art 1962—1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions’, in Ginz, C. (1989)
- Crow, T. (1996)‘Unwritten Histories of Conceptual Art’, in T. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press. Originally written 1995
- De Duve, T. (1996)*Kant after Duchamp*, MIT Press
- Fried, M. (1998)‘Art and Objecthood’, in *Art and Objecthood*, Chicago University Press. Originally published 1995
- Ginz, C. (ed.) (1989)*L’art conceptuel: une perspective*, Musée moderne de la ville de Paris
- Goldstein, A. and Rorimer, A. (1996)*Reconsidering the Object of Art, 1965—1975*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art
- Harrison, C. (1991/2001)*Essays on Art & Language*, Blackwell Publishers
- Harrison, C. (2001) *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, MIT Press
- Harrison, C. and Wood, P. (1992)*Art in Theory 1900—1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers
- Judd, D. (1992)‘Specific Objects’, in Harrison and Wood (1992). Originally published 1965
- Kosuth, J. (1991)‘Art after Philosophy’, in Kosuth, *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966—1990*, MIT Press. Originally published 1969
- Le Witt (1992a)‘Paragraphs on Conceptual Art’, in Harrison, C. and Wood, P. (1992). Originally published 1967
- Le Witt (1992b)‘Sentences on Conceptual Art’, in Harrison, C. and Wood, P. (1992). Originally published 1969
- Lippard, L. (1973) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger

第26章 罗兰·巴特论艺术

马格利特·艾弗森

我们在撰文全面总结罗兰·巴特(Roland Barthes)的思想时,总是习惯性地“拦腰”划分他的学术生涯,设想出一个早期阶段的巴特和一个晚期阶段的巴特。其立场的种种变化无疑比起上述大时段划分所暗示的要更加微妙和复杂,但是,如果我们说巴特对于视觉艺术及其他艺术研究的影响一直都是双重的,这种说法仍然是公正的。一方面,他是一个文化结构主义符号学家,一心只想揭示潜伏于我们周围事物方方面面的已经破译的信息和状况,包括艺术。另一方面,他又是一个反符号学家,他强烈要求我们要克服我们的疏离感,不要变成艺术语言和文化密码的俘虏。对早期阶段的巴特来说,艺术是众多文化密码储藏室中的一分子;但就后期阶段的巴特而言,艺术又是解除和挣脱所有预设形式束缚的一种活动。

在巴特研究生涯中所出现的这些观点上的转变取决于一种内在的矛盾心理。一开始,巴特就意识到自己集中力量探讨语言和一般再现与世界的关系所产生的这种内在的矛盾心理。在“今日神话”(1957)一文的结尾处,他非常清楚地道出了自己矛盾心理的实质。他提出使语言与世界的关系概念化的途径实际上只有两个:一方面,我们可以“假设一种可以完全渗透历史的现实并进行理想化的描述”;而另一方面,我们可以“假设一种完全无法理解和不能还原的现实,然后在这种情况下进行诗性化的描述”,以便找出“事物不可分割的意义”(Barthes, 1957/1988, p. 158)。第一个假设支配着神话学家、中产阶级意识形态分析家、结构主义者、符号学家,一句话,科学家巴特的实践活动;而第二个假设则支配着作家巴特的实践活动。甚至就在他的最后一部著作《明室》(*Camera Lucida*)中,他仍然也是继续在与“一个主体介于两种语言——一种是表达性语言,另一种是批判性语言——之间而遭受着被撕裂的不舒适感和艰苦性”做斗争(Barthes, 1980/1981, p. 8)。然而,正因为这种内心撕裂的不舒适感,他才能够公正地认真思考和权衡与对立双方均相关的得与失问题:“假如我们渗透到对象之中,那么我们就解放了它,但同时又毁了它;可是,假如我们承认了它的全部意义,那么我们就偏袒它,但同时我们又使它重新回到依然是不可知的一种神秘状态之中。”(Barthes, 1957/1988, p. 159)

巴特是这样一位兼收并蓄和原创性的思想家,以致我们在探索其思想来源时找不到推荐的资料和信息基础。尽管如此,就意图的说明而言,它还是有助于将巴特学术研究生涯的阶段分期看作是其批评活动的哲学基础所产生的一种变化。概括地说,早期的巴特是在结构主义

人类学家克劳德·列维-斯特劳斯(Claude Levi-Strauss)所提供的范式内进行思考和写作的,而后期巴特的见解则受到莫里斯·梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)现象学理论的影响。在1968年之前,巴特设想出一个不折不扣的边缘领域,这个领域赋予他穿透表象去揭示话语的最终决定结构的政治任务。个体被想当然地认为是受那些结构支配的,并经历着由这些结构决定的一个现象世界。这种假设显然拒绝考虑对一个超话语(extra-discursive)现实做任何直觉的把握。在他的早期著述中,巴特为今天被称作视觉文化的研究奠定了基础。1968年以后,在巴黎伴随着一场由学生领导的近乎革命而产生的问题是,究竟是什么在反抗结构,这一问题必须得到回答。欲望、肉体、前恋母情结(pre-Oedipal)、冲动或前沉思经验能够被看作是超话语的吗?当时这些都是法国年轻一代知识分子所关注的问题,这些人都会被《原样》(Tel Quel)杂志所吸引。在《文本的快感》(The Pleasure of the Text, 1973)中,例如当他说到自己经常地与那些“定格”过于迅速因而“使整个思想变化过程”变得难以置信的意义发生冲突时,其思想的转变已经初露端倪(Barthes, 1973a/1975, p. 60)。

列维-斯特劳斯与早期罗兰·巴特

最早系统地采用瑞士结构主义语言学创始人费迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure)的语言学原理作为分析其他文化现象的一种模式的人是列维·斯特劳斯。特别是他的“神话的结构研究”(The structural study of myth, 1955)一文,最早在文学研究中引起反响和回应。这些研究导致1966年法国《交流》(Communications)杂志出版了一个完全是围绕结构叙述理论展开讨论的特刊,巴特在“叙事的结构分析导论”(Introduction to the structural analysis of narrative)中介绍了这个特刊(Barthes, 1966/1962, pp. 251-95)。在那篇文章中,巴特宣称结构主义始终如一的目标是“要通过对语言体系的描述来掌握作为语言体系的产物和源于语言体系的言语的无限性”(ibid, p. 252)。这种彻底地抽取任何具体言语或实例的探索形式,对于文学研究,尤其是对于如此强调质感、颜色的细微差别和色调的视觉艺术来说,似乎是没有用处的。因此,当列维·斯特劳斯指出神话是一种全然不同于诗歌的话语时,他本人似乎更坚定了上述观点。严格地说一首诗是不可翻译的,然而神话的神秘含义甚至在最蹩脚的翻译中都得到了保存(Lévi-Strauss, 1968, p. 210)。不过,这当然是使之如此有魅力的一种关于艺术的结构主义分析,穿透表面的、权威的考虑因素显而易见的方式和途径。与神话一样,视觉文化的产物是可以被建构成“具体化思想”的。正如列维·斯特劳斯所指出的那样,为了到达这个程度,我们必须“在审美感知与逻辑思维活动之间”寻找出“一条中间道路”(Lévi-Strauss, 1970, p. 14)。巴特在1964年撰写的那篇关于埃菲尔铁塔的评论文章中,不仅把它当成一种具体化的思想来对待,而且还坚持认为它所体现的思想是结构主义的,这篇文章最初是随同安德烈·马丁(André Martin)的一本埃菲尔铁塔摄影集一道发表的。

巴特认为埃菲尔铁塔是“一种新颖的视觉感受性”的象征和标志(Barthes, 1964a[Sontag, 1982, p. 242; Howard, 1997, p. 9]),^[1]它预示了“一种理性视觉模式”(an intellectualist mode of

329

vision)的产生,而且它还同时宣告了一种裸露的铸铁结构和使这一裸露的铸铁结构可能被接受的城市全景观时代的来临。无论就这两个方面的其中哪一个来讲,它都会使我们产生穿透事物表象去直面“一种没有任何修饰的本质”的感觉(ibid. [Sontag, 1982, p. 243; Howard, 1997, p. 9])。埃菲尔铁塔最初所产生的巨大冲击力可以通过把它与另一个纪念性作品“自由照亮世界”(Liberty Enlightening the World)相比而得到部分地复原,这个纪念性作品就是3年前(1886)刚刚竣工的、被安放在美国纽约港口的那个更加著名的“自由女神像”(Statue of Liberty)。实际上,居斯塔夫·埃菲尔(Gustave Eiffel)只是设计了支撑女神像的内部骨架,当时那尊塑像是镀铜的。埃菲尔铁塔是作为1889年世界博览会的组成部分建造起来的,从本质上来说它是对自大革命以来法国在技术、工业和商业贸易方面取得进步和发展的一种赞美。作为当时世界上最高建筑物的埃菲尔铁塔正是那样一种进步和发展的集中体现,但它不像“自由女神像”利用的是艺术形象的象征意义,它所利用的就是其自身的成就。

埃菲尔铁塔的朴实无华所导致的一个结果,就是其含义的极其不稳定性。正如巴特曾经说过的那样,它是一座最没有纪念性作品特征的建筑物,实质上是一个缺乏本质意义的符号。就这一点而言,它类似于列维·斯特劳斯称之为一种“没有价值的音素”(zero phoneme)或一种“漂浮的能指”(floating signifier),即一个能够包含和传递任何意义系统中的一个剩余能指(ibid. [Sontag, 1989, p. 277; Howard, 1997, p. 4])。^[2]根据巴特的观点,这就使得这座铁塔背上了重负,承载着诸如现代性、火箭发动机、巴黎、昆虫(insect)、监督者母亲或男性生殖器崇拜之类的多种意义。巴特在这些意义的基础上又增加了一个结构主义——在他看来它是一台“使我们有可能超越感觉范围而透视事物之内部构成”的机器(ibid. [Sontag, 1982, p. 242; Howard, 1997, p. 9])。根据这种类比,“极端结构主义”(High Structuralism)这一短语就是一个新的和完全恰当的称谓。

埃菲尔铁塔的外观和结构之间的分歧为观察者认识两者之间不可避免的不连贯性提供了一堂实物教学课。从远处看,埃菲尔铁塔给人的感觉是一种纯粹垂直线型的。然而从近处看,观察者就会注意到支撑台柱和上升塔柱的倾斜性;在更进一步的微观层面上,观察者就会逐渐意识到其由于金属板和建筑横梁所构成的杂乱无章的网状结构。这种视觉上的变化导致了一种有利健康的“非神秘化”倾向的产生,并且使观察者有能力理解“外观与其真实是完全相反的这种使人愉快的矛盾”(ibid. [Sontag, 1982, p. 249; Howard, 1997, p. 16])。这一结果类似于列维·斯特劳斯在其神话研究中强调把按逻辑发展的放在按年代顺序排列的前面这一主张:神话有可能会作为一个历史传说和故事而使人神魂颠倒、爱不释手,但是其双重对立的潜在逻辑发展则纯粹是共时性的。对巴特来说,这种视角的改变就相当于下意识地沉迷于神话及其思想意识与理性地认识其机制及深层结构之间的区别。

在最初法文版的这篇文章的结尾处,巴特为埃菲尔铁塔中断了巴黎传统纪念碑建造的历史这一方面的功能而喝彩叫好:“面对昔日森林般的众多象征符号,如钟楼、穹顶、凯旋门等等,埃菲尔铁塔就像是一个正在与传统决裂的表演者,它注定要使昔日的影响力非神圣化,反对沉溺于对昔日的迷恋,抵抗历史的诱惑和(尽可能地成为)一个新时代的特权。”(《埃菲尔铁塔》*La Tour Eiffel*, p. 20)巴特笔下的埃菲尔铁塔所传达出来的意思是,“忘记(过去)。”正如我们

按照吩咐使自己从一种身份和一个现象世界的根深蒂固的束缚中解放出来,我们还被要求抛弃我们的历史。

刚好在《埃菲尔铁塔》之前完成的两篇理论性文章是《符号的想象力》(The imagination of the sign, 1962)和《结构主义者的活动》(The structuralist activity, 1963),它们的内容贯穿在《埃菲尔铁塔》这篇文章中。在第一篇文章中,巴特详细阐述了索绪尔关于构成符号的三种基本关系的理论——使能指与所指结合起来的“象征”关系、从属于话语之外关系的“范式”关系以及在话语中结合符号的“符号合成”(syntagmatic)关系。一种烹饪类比将有助于解释后两种关系。我们在一份点菜单所看到的各种各样的选择是作为范式的套餐(牛排、鱼、鸡肉、猪油火腿饼),用盘子端上餐桌的是一种受特定拼盘规则(牛排、水果片、沙拉)支配的符号语段(syntagm)。尽管这三种关系中的每一种都是表达意思功能具有的一种必要的组成部分,但是理论家们只把他们的分析建立在符号的某一个特征上却是一种常态。造成这一现象的部分原因是符号观念经历了历史的转变。“从历史上看,结构主义可以被定义为是从一种象征意识到一种范式意识的过渡”(Barthes, 1964c/1982, p. 206)。就一种象征意识而言,能指与所指之间存在一种相似关系:在某种程度上,“形式类似于内容,就好像前者是根据后者创造出来的(例如鸽子象征和平;狮子象征勇猛)”(ibid., p. 207)。象征是“孤零零的”,它传递一种表达情感的指示。相反,符号的范式意识是相对的。它用一种同调关系取代了一种相似关系。这种认识方面的转变使音系学(phonology)成为可以接受的学科,并在列维·斯特劳关于图腾崇拜的新的探讨中产生了决定性的影响,这种关于图腾崇拜的新探讨否定了传统的类推解释,即由于“对可感知外表的一种直观把握”,一个特殊团体通过某个特别的自然种类得到了表现(Lévi-Strauss, 1963, p. 46)。列维·斯特劳证明某些自然种类之间的同调关系从结构上说类似于某些社会团体之间的关系。

另一篇相关文章,《结构主义者的活动》,部分是受罗曼·雅可布森(Roman Jakobson)论失语症的著名文章的启迪,这篇论述失语症的文章把语言系统的范式和符号关系的特征解释为选择和结合这两种基本的语言活动。巴特对这些进行了再次修改,将它们描绘成解剖和连接方式。一个“受到分割的只言片语”,即一个本身并不具备任何意义的受限单元,是依据某些结合原则被连接起来的。因为这些只言片语(fragments)除了联合成一种结构严谨的表达之外缺乏含义,所以“结构方面形成的最细微的差异都会导致整体的变化”(Barthes, 1963/1972, p. 216)。有趣的是,这篇文章是从一个创造性的艺术家的结构主义立场来撰写的。“主张研究结构的人抓住实在的东西,分解它,然后再重新组合它”(ibid., p. 215)。这里谈到了画家蒙德里安,而在别处他是作为这一类的典型艺术家而被提及的。巴特本人并没有详尽阐述这一主题,不过,那位深受符号学影响的最著名的艺术史家迈耶尔·夏皮罗(Meyer Schapiro)也许受到鼓励替他完成了这一任务。在1978年的一篇文章中,夏皮罗认为蒙德里安经过努力成功地完成了一种表现纯粹关系的艺术,这些纯粹的关系“在早期艺术中被自然特征所掩盖”(Schapiro, 1978, p. 242)。为了陈述他的观点,他把由一件蒙德里安作品中的线条构成的全面系统安排及公开关系与印象派画家德加的一件绘画作品做对照。这两位艺术家都没有认真地处理边框与线条相交的问题,从而使我们产生正在观看一个更大空间里的某个部分的感觉。

关于这一点, 巴特很可能还援用了立体主义, 近年来立体主义已经吸引一大批符号学读本作者的关注。

在这两篇文章中, 通往结构主义的范式意识整体上受到巴特的热情欢迎。但是, 周期性的怀疑将迅速推翻他的整个关键性步骤。特别引人注目的是他在“符号的想象力”一文中关于范式认识特征的描绘。巴特写道, 这种(范式)认识正确地观察意义的领域, 以一种规范的模式展现出来:

332

符号是从一个有限的条理化储藏库挑选出来的, 因此这种召唤是意义的最高行为: 来自这位至高无上者、几何学家、世界的主人的想象力, 他发觉在自己的地盘上处于一种轻松自在的状态(Barthes, 1964c/1982, p. 216)。

结构的人(structural man)似乎就是笛卡尔“自然的主人和拥有者”的一种直接派生物。他是一个至高无上的符号选择者, 总是过于相信它们的稳定性和恰当性。巴特对于采取这样一种立场的不安感促使他转向后结构主义的文本分析。由于受雅克·德里达(Jacques Derrida)(1967)和朱利亚·克里丝蒂娃(Julia Kristeva)(1969)著述的影响, 现在他的批判性步骤更多关注的是在诸如《S/Z》(S/Z, 1970)这类文本中产生意义的各种不同语段所具有的复杂编织方法。他同样允许为阅读主体(reading subject)创造性的生产能力提供更大的空间。不管怎样, 我倾向于同意阿内特·拉韦(Annette Lavers)关于在结构分析与文本分析之间不可能划出一条泾渭分明的界线这一观点(Lavers, 1982, p. 177)。

在完成埃菲尔铁塔文章写作 10 年后撰写他的准自传过程中, 巴特反思了他早期的批判实践活动。到 1975 年, 他对埃菲尔铁塔产生了一种完全不同的印象。然而, 即便是在他的结构主义盛期阶段, 当时他的焦点对准事物的可理解性, 他也特别提到他对于理性活动的愉悦是没有免疫力的。

例如, 城市景观——人们从埃菲尔铁塔上所看到的巴黎全景——既是一个理智活动的对象又是一个使人欣喜若狂的对象: 它恰恰就在使人产生“把握”视觉领域这种幻觉的时候失去了对全景最主要部分的把握(Barthes, 1975/1977, p. 103)。

换言之, 全部景象之所以使人感到愉悦是因为随之产生的是一种虚假的“统治”感。它支持和促进了现在巴特视之为符号学自我欺骗图像全套技能的有机组成部分, 他自己就曾经受其束缚。对他而言, 身体及其快感变成了使他自己从那种欺骗中摆脱出来的主要途径。他的目的是要用它来对抗“欲望的质感, 肉体的要求”(ibid., p. 71)。

梅洛·庞蒂与后期的巴特

梅洛·庞蒂的《知觉现象学》(*Phenomenology of Perception*)特别有助于巴特在其后一阶段的学术生涯中集中力量研究那些利害攸关的问题。他经常承认梅洛·庞蒂使他受益匪浅, 并且早在 1964 年《符号学原理》(*The Elements of Semiology*)一书中就特别指出, 梅洛·庞蒂

早就是索绪尔思想的一个传达者。在巴特看来,除了其显而易见的非正统性,梅洛·庞蒂的理论就是对索绪尔在其《普通语言学教程》(*Course in General Linguistics*)中初次提出的作为组织系统的语言(*Langue*)与作为有效言语(*Parole*)的语言之间决定性区别的最好发展:

他重新开始讨论索绪尔关于说明语言(某种尚未成熟状态中的一种表明意图的语言)与口头语言(一种“后天财富”,它确实使人回想起索绪尔的“宝藏”)之间的一种对立性区别(Barthes, 1964b/1967, p. 24)。

巴特尤其提到了《现象学》(*The Phenomenology*)中名曰“作为表达方式的身体和语言”(The body as expression, and speech)的那个章节,因为梅洛·庞蒂试图用它来对抗经验主义者的语言观和理性主义者的语言观所具有的相等但又是对立的危害。经验主义者的语言观认为,在我们的脑海中某种视觉刺激物与词语图像之间存在着一种由某种原因引起的联系,因此只是习惯性地和没有问题意识地对它们之间的联系加以描述。理性主义者的语言观认为,首先是思维范畴的形成,然后才是作为“消极和被动外壳”的附加词语。然而,这两种观念都没有充分地抓住语言运作的方式。它们都不能就“我们通过表达思维活动推动了一种结构严谨的思想的产生”这一问题做出解释(Merleau-Ponty, 1962, p. 177)。这种以语言或其他任何媒介形式出现的思想活动的原始连接方式,绝大部分都是艺术家工作的一部分。对我们大多数人而言,语言是一种意图,这种意图就是我们居住的家园。既不需要在表达方式上做艰辛的尝试,也无须进行理解方面的努力。我们生活和居住在一个习以为常和陈词滥调遍布的世界中:

语言的和主体间的世界不再使我们感到惊奇,我们不再把它与世界本身区别开来,而且它就存在于一个口头上已经述说和正在述说我们想说的领域内(ibid., p. 184)。

鉴于我们现在仍然停留在这一水平上,我们所居住的世界是一个受到语言和意识形态全面渗透的地方。因此,梅洛·庞蒂鼓励我们在喋喋不休的词语下面寻找出那种“原始的宁静”,然后“描绘出打破这种原始宁静的行为”(ibid., p. 184)。对我们来说特别重要的是,他认识到一种举止行为是一种与身体有着密切关系的运动,并在更大程度上坚持姿势语言的内容并非完全是随意的、专断的,因为它们包含一种使得说话就像“是在用诗叙述这个世界”的“激起情感要素”(ibid., p. 187)。

从上述简洁明了的叙述中,我们可以清楚地看到梅洛·庞蒂把一种极其特殊的解释加在了语言/言语(*langue/parole*)区别之上——附带说明,在很大程度上借鉴了海德格尔的用语“谈话”和“闲话”(Rede and Gerede),即真正的谈话和无意义的闲谈(Heidegger, 1973, pp. 211ff)。当巴特接受了这种区别时,他同样赋予语言(*langue*)或口语以否定意义。它与其说变成了一大宗后天习得的财富,还不如说是一整套的精神束缚:用他的术语来说,就是“doxa”或“被普遍接受的观念”。巴特对于“被普遍接受的观念”的反感和厌恶在他有生之年一直没有改变,但是他针对其所制定的战略战术却发生了根本的变化。现在我想考察梅洛·庞蒂关于语言与世界关系的见解是如何影响巴特对视觉艺术的批判,这一影响是通过开始撰写关于安德烈·马松(Andre Masson)和美国画家赛伊·通布利(Cy Twombly)的评论文章而

产生的。

在《文本的快感》(1973)一书出版的同一年,巴特撰写了一篇评论法国超现实主义画家安德烈·马松(André Masson)的有趣文章,其中他关于中国表意符号(Chinese ideograms)的运用特别有趣。在巴特看来,这些绘画体现了一种文本和写作理论。他指出,如此美丽的书法标记不可能被限制在单纯的信息传达和交流上,因为它们与此同时就是姿势,即指向“不断摆动身体”而带出来的线条(Barthes, 1973b/1985, p. 154)。同样,色彩在这里也不能被简单地理解为一种允许人物“站立”的基础,而是激情的活力。由于受西方世界文化中最后审判日的束缚,写作在这里是作为愿望被揭示出来的。此外,这种表意符号本身体现出有别于我们的符号系统的一种完全不同的法则。中国汉字违反了西方语道中心(logocentric)的感受能力,这种语道中心的感受能力坚持认为写作只是一种说话方式的转变,一个工具而已,“一个其全长以那个隐而不见的身体为准的链条”(ibid., p. 155)。巴特的结论是,我们通过马松的作品了解到,“因为写作的表现特征是它的思想性,所以它必须是模糊的和难以辨认的”(ibid., p. 155)。

334 从这里到巴特评论美国画家赛伊·通布利(Cy Twombly)的那两篇颇具鉴赏力的文章只有一步之遥。巴特评论说,通布利的艺术受到写作的限制,而且同马松一样,它揭示出写作的身体姿势特性。我不清楚巴特是否知道哈罗德·罗森伯格(Harold Rosenberg)1952年发表的那篇著名文章“美国行动派画家”(The American Action Painters),不过它诱导人们将巴特关于通布利的身体语言艺术特征的描绘理解成一种巧妙的反驳。罗森伯格的评论语言生动,充满着潜在的存在主义大男子气:画布是“一个从事表演的场所”,而绘画是一种不受任何文化价值约束的孤寂而崇高的事业。我们被告知“美国先锋画家迷恋宽阔的白色画布就如同麦尔维尔(Melville)笔下的伊斯梅尔(Ishmael)沉湎于浩瀚的蓝色大海”(Rosenberg, 1952/1960, p. 31)。与之形成强烈对比的是,巴特将通布利的身体语言描绘成随意性的、懒散的和色情的。他评论说,当一种行为是在追求一种结果或者一个目标时,其姿势就是一种行为的多余能量和周围环境的氛围(Barthes, 1979/1985, p. 160)。可以说,这种姿势在某种程度上是“无所”求的。巴特询问,“‘艺术’难道不正是在这种极端限制下真正开始的吗?”(ibid., p. 161)^[3]这些段落中所提到的过度和损耗情况恢复了在一篇题为“第三种意义”(The third meaning)的早期文章所运用的一些术语(1970a),在这篇文章中,巴特从爱森斯坦(Eisenstein)的影片中寻找静物画中“难以领会的”、“不明确的”意义。在这两篇文章中,持不同观点的超现实主义乔治·巴塔耶(Georges Bataille)的作品都得到了描述(Barthes, 1970a/1982, pp. 317 - 33)。

在“第三种意义”和论述马松和通布利的文章中,正是直接的纯概念性被认为是对认识形象本身的特征或标记的一种妨碍。在研究某种具有专门技术的绘图艺术时,人们既不顾手势的演技又不管符号的物质状态。相比之下,通布利留下的标记以再现艺术家独一无二的身体方式来利用符号的物质状态。巴特认为,通布利用一种貌似散漫潦草的手写体来使手势变得引人注目,这种手写体留下了时间流逝的痕迹。既然写作在如此大的程度上属于社会的而非个人的行为,那么关于巴特把写作当成对非凡或独一无二的一种证实,就存在着某种极其自相矛盾的东西,或许这是故意有针对性的。当然,他对于作家型艺术家的关注是改变我们对一般意义上的所有写作和语言的认识及理解的一种手段。巴特希望我们从处于发展初期的、“说”

言语的视角去重新发现语言,而不是重新发现语言是“口头的”、既成的语言。他出于自身的需要而重新系统地阐述了梅洛·庞蒂的非凡卓越,并采用了“生产”和“产品”这样的术语。他接着说,产品“成为虚构的,而生产是真实的”。巴特说,观看通布利作品的观众肯定会“以怀旧的方式观看一种手势,那就是手正在发生的变化”(Barthes, 1979/1985, p. 172)。他用一种典型的巴特式的夸张宣布,“在每一次击打中,通布利都炸毁了博物馆”(ibidi., p. 172)。通过“博物馆”,巴特提到一个保存各种制品的场所,这些制品曾经属于创始性的、创造性的示意物,但后来则变得通行起来,成为艺术的保留内容,死亡的文字也是如此。巴特在这个问题上提到了英国精神分析学理论家 D. W. 温尼考特(D. W. Winnicott),此人关注的是规范化的竞赛与游戏之间的巨大差异。为了进一步强调游戏所具有的开放过程,温尼考特运用了动词“玩游戏”(playing)(Winnicott, 1972)。

表面上看似乎没有什么能比姿势文本更能抵制代码编纂所造成的能力的全面丧失。但巴特悲叹道,它不过也是“重复它自己,在无光泽的文本中仿造它自己,”并堕落成为“废话”。他在《罗兰·巴特论自己》(*Roland Barthes by Roland Barthes*)中发出了“下一步往哪里走?”的疑问(Barthes, 1975/1977, p. 71)。他最初聚焦符号本身和它们的关系,接着他的注意力转向了渴望言语主体、写作或艺术实践。实际上只存在一个需要考虑的持续不变的术语中,即词语所指称的对象(所指),而且这就是巴特在他的最后一部著作《明室》(*Camera Lucida*)中所探索的问题。巴特认为,如果身体姿势(the gesture)导致回到艺术家的身体,那么照片就是持续不断指向曾经摆放在摄影机前面的物品或在摄影机前面摆姿势的人物——简言之,一个早已死去的人,一个不在场的朋友、一件遗失的物品。因为产生照片的光线真正触及被拍照的人或者物,所以巴特认为可能是“一种脐带式管缆把被拍摄人物的身躯与我的凝视连接起来了”(Barthes, 1980/1981, p. 8)^[4]。早期巴特的一贯作风,当巴特说“就在照片被用词语描绘的那一刻,它被理解了”(Barthes, 1961/1982, p. 207)时,几乎没有什么比这一断言走得更远了,而这是他早期说话的一贯风格。^[5]毫无疑问,是巴特母亲的去世这一事件促使他著书论述摄影术,但它却是在令人眼花缭乱的批量生产的仿像大规模激增这一具体语境中发生的。《明室》(*Camera Lucida*)一书所讨论的主题,如他的母亲、记忆、死亡和真实(the Real)的急剧增殖等等,都是针对我们今天所处的后现代状态开出的有益健康的解毒剂。

揭示符号的结构、重新发明符号、追溯其词语所指的对象——这些都是各种不同的重要策略,不过最后它们就是巴特在他的写作中企图使我们从“被普遍接受的概念”的重负下解放出来的所有方面的问题。

注 释

[1] 该文本的英语译本在两本选集中是非常容易理解的,不过它只有原版法文的一半内容。我将在适当的地方提到这两个版本。

[2] 关于“漂浮的能指”,请参见克劳狄·列维·斯特劳斯(1987年)的《马歇尔·毛斯著作导论》(*Introduction to the Work of Marcel Mauss*, tran. by Felicity Baker Routledge and Kengen, p. 62)。

[3] 还可以参见巴特的文章“艺术的智慧”(The wisdom of art, 1973b/1986)。

- [4] 我曾就该书中艾弗森关于拉康方面的内容发表评论,“一幅照片意味着什么?”,《艺术史中的精神分析学》(*Psychoanalysis in Art History*)。
- [5] 在巴黎举办的一个展览,这次展览将巴特论述艺术的著述与该作品并置摆放:《罗兰·巴特:文本与图像》(*Roland Barthes: Le texte et l'image*, Paris: Pavillon des arts, 1986)。

参考文献

在下面的这些文献中,第一个年份是最初的出版时间,第二个年份是最新版与译著出版的时间。

- Barthes, R. (1957/1988) 'Myth today', in *Mythologies*, trans. by Annette Lavers, Noonday Press
- Barthes, R. (1961/1982) 'The photographic message', in Sontag, 1982, pp. 941 - 210
- Barthes, R. (1963/1972) 'The structuralist activity', trans. by Richard Howard, *Critical Essays*, Northwestern University Press, pp. 213 - 20
- Barthes, R. (1964a/1982/1997) *La Tour Eiffel, texte de Roland Barthes, photographies d' André Martin*, Paris, Centre Nationale de la Photographie and Editions du Eueil, reprinted 1989; translated as 'The Eiffel Tower', in Susan Sontag, (ed.), (1982), *Barthes: Selected Writing*, Fontana and in *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. by Richard Howard, University of California Press 1997
- 336 Barthes, R. (1964b /1967) *Elements of Semiology*, trans. by Annette Lavers and Colin Smith, Hill and Wang
- Barthes, R. (1964c /1982) 'The imagination of the sign', in Sontag, (ed.), (1982), pp. 211 - 17
- Barthes, R. (1966/1982) 'Introduction à l'analyse structurale des récits', in R. Barthes et al., 'L'Analyse structurale des récits', special issue of *Communications*, 8, 1966; translated as 'Introduction to the structural analysis of narrative' in Sontag, (ed.), (1982), pp. 251 - 95
- Barthes, R. (1970a /1982) 'The third meaning: Research notes on some Eisenstein films', in Sontag, (ed.), (1982), pp. 317 - 33
- Barthes, R. (1970b /1974) *S/Z*, trans. by Richard Miller, Hill and Wang
- Barthes, R. (1973a /1975) *The Pleasure of the Text*, trans. by Richard Miller, Hill and Wang
- Barthes, R. (1973b /1985) 'Masson's semiography', in *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. by Richard Howard, Hill and Wang, pp. 153 - 6
- Barthes, R. (1975/1977) *Roland Barthes by Roland Barthes*, trans. by Richard Miller, Hill and Wang
- Barthes, R. (1979/1985) 'Cy Twombly: Works on paper', in Howard, 1985, pp. 157 - 76
- Barthes, R. (1980/1981) *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. by Richard Miller, Hill and Wang
- Derrida, J. (1967/1976) *De la grammatologie*, Les Editions de Minuit; *Of Grammatology*, trans. by Gayatri Chakravorty Spivak, John Hopkins University Press, 1976
- Heidegger, M. (1973) *Being and Time*, trans. by John Macquarrie and Edward Robinson, Blackwell Publishers
- Howard, R. (trans.) (1997) *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, University of California Press
- Kristeva, J. (1969) *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Reuil
- Lavers, Annette (1982) *Roland Barthes: Structuralism and After*, Methuen
- Lévi-Strauss, Claude (1963) *Totemism*, trans. by Rodney Needham, Beacon Press

- Lévi-Strauss, Claude (1968) *Structural Anthropology*, Penguin Books
- Lévi-Strauss, Claude (1970) *The Raw and the Cooked*, trans by John and Maureen Weightman, Cape
- Merleau-Ponty, M. (1962) *The Phenomenology of Perception*, trans. by Colin Smith, Routledge and Kegan Paul
- Rosenberg, Harold (1952/60) 'The American Action Painters', in *The Tradition of the New*, University of Chicago Press
- Schapiro, Meyer (1978) 'Mondrian: Order and randomness in Abstract painting', in *Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries*, George Braziller
- Sontag, Susan (ed.) (1982) *Barthes: Selected Writing*, Fontana
- Winnicott, D. W. (1972) *Playing and Reality*, Tavistock

第 27 章 福柯与艺术

罗伊·博伊恩

一如 20 世纪其他重要思想家,如海德格尔(论述凡·高)、利奥塔(论述纽曼)和德里达(《绘画中的真实》[*The Truth in Painting*])等,福柯也撰写了为数不多的论述艺术的文章。他最享有盛名的艺术著述就是关于委拉斯贵兹(Velasquez)的绘画作品《宫娥》(*Las Meninas*)和对马格利特(Magritte)艺术创作的研究。他还利用艺术作品来说明新时代的变更,而这正是他在 20 世纪 60 年代期间所思考的主题,我们特别是在他关于疯癫的著作《疯癫与文明》(*L'histoire de la folie à l'âge classique*)中发现这一研究内容的,在这部著作里他运用丢勒(Dürer)、包西(Bosch)、布茨(Bouts)和老布吕盖尔(Brueghel)的作品来说明他的这一命题,即在 16 世纪疯癫是理性的组成部分,随后他在关于那个主题的讨论中运用哥雅的艺术创作作为一种对照。然而,福柯在艺术领域中的影响却大大超出了他关于具体艺术家及艺术作品的研究。他关于身体、权利和主观性问题研究的著作不仅大大地拓展了对艺术实践者和艺术解释者同样有效的理论研究对象的范围,而且它们还为改造 20 世纪末西方文化的整体面貌做出了贡献。

委拉斯贵兹的《宫娥》

福柯的《词与物》(*The Order of Things*)首次出版的时间是 1970 年,他大胆地尝试用实例证明欧洲的思维和认识结构在最后四百年中产生了两次变化,一次是在 1600 年左右,而另一次则是在两百年之后的现代纪元的开端之际。他认为,认知范式的重要线索是可以在相似的观念(the idea of resemblance)中找到的,他从同情和厌恶的角度对此进行了描述。在这里关于世界的知识是通过辨认其构成要的署名特征并使它们相互联系而获得的:“搜寻一种意义就是去揭示一种相似性。”(Foucault, 1970, p. 29)根据福柯对于中世纪之后欧洲文化的理解,世界是“一本巨大的单一教科书”(ibid., p. 34),而认识和证明工作则是以注解形式出现的:《圣经》的注解、关于古代作家的注解、关于旅行者报道的注解、关于传奇和寓言的注解等等(ibid., 1970, p. 40)。关于自然和文化的研究著作同样还是宣布它们的属性和特性:“上帝刻

在地球表面上的这些可视烙印之间是没有什么差异的,因此,我们有可能知道它们的内在秘密,并且懂得《圣经》,或者中世纪哲人通过经外传说为我们保存下来的那些易懂的文字。”(ibid., p. 33)

尽管福柯没有说清楚了解十五六世纪文艺复兴艺术家的作品究竟意味着什么,但是其言外之意却是显而易见的:凡爱克(Van Eyck)、多纳泰罗、丢勒以及其他艺术家当时都是在可回溯至古老的基督教圣经经文和古代文明的那根巨大的上帝之链(the great Chain of Being)上继续从事着精雕细琢的工作。无论他们采用了什么样的新发明都有助于进一步破译诸如米开朗基罗的《创造亚当》(*The Creation of Adam*)所示意的那个独一无二的统一宇宙。然而,根据福柯的观点,文艺复兴的秩序是注定要被替代的。如果把他对于塞万提斯的注解加以意译的话,那么艺术将不再是“关于世界的无聊议论”。关于相似事物的描绘最终将会变得得不偿失,身份将不再是安全的,主体和客体将被隔开并加以分类。从远古继承而来的相似的支配地位将被差异的法则所取代,并且不再受最初事物秩序的支配,而是受制于来自当今时代范围内的利害关系和分析。对福柯来说,这正是委拉斯贵兹被发现的新语境。

创作于1956年的《宫娥》是《词与物》第一章所讨论的唯一内容。关于委拉斯贵兹本人在菲利普四世宫廷人员的陪同下绘制的这幅绘画作品,福柯究竟要说什么呢?他精心地选择了三个讨论主题:画中画家自画像中的注视目光、画外观众的注视目光,以及画面背景中菲利普和他的妻子玛利亚·安娜皇后的镜像。

画家的目光是由画面向外看。他正注视着画框以外的某个地方。他好像是在看我们,但这只是因为“我们恰巧正与他所注视的对象处于相同的位置”(ibid., p. 4)。由于委拉斯贵兹画中正在创作的那幅绘画作品是背对着我们观众的,所以我们看不到他正在描绘的画面;所以我们不知道处于我们观众位置的被描绘对象究竟是谁。福柯说,“观众与模特儿使他们各自的角色来了个彻底大反转。”(ibid., p. 5)福柯正是通过上述三组成对的转变吸引了我们的注意力。首先,我们看到了两幅绘画,一幅是画中画,另一幅是真实的绘画作品。第二,我们遇到了两位画家,画面中的画家委拉斯贵兹和这幅绘画作品的作者委拉斯贵兹。第三,我们发现观众与模特儿、观赏者与被观赏者在各自身份上是相互变换的。在这里我们得不到画内与画外之间相似的明确语境。无论是画内还是画外,“我们都不知道我们是谁或我们正在做什么。”(ibid., p. 5)由于“画中画的画面是不可进入的”,所以这位画家似乎认识我们,而我们对他所画内容却一无所知。

不过,真实情况也许并非如此。我们可以在房间的后墙壁上看到镜子中的影像。这是国王和王后的镜像。他们难道不是正在被描绘的模特儿吗?那为什么这个镜像却不能消除福柯提出的那些使人头晕的對象的双重形象呢?为什么它不在观众与模特儿之间重新确立一条泾渭分明的分割线,以便观众和模特儿均确保他们自己明确的身份,并在这出独幕的上层社会戏剧中扮演各自的角色呢?福柯的回答是,国王和王后的称谓以及他们作为一幅看不到的创作中的绘画作品的模特儿的身份确认[这一看法不管怎样都受到了诸如乔纳森·布朗(Jonathon Brown)那样的叙事性阐释的挑战,布朗推断国王和王后是刚刚走进画室观看那里正在进行的活动。(Brown, cited in Snyder and Cohen, 1980, pp. 432-3)]尚不足以把我们限制在文艺复兴

339

世界观的统一体系范围内。

那位西班牙公主与其周围侍臣之间的关系没有显露出他们对发生在自己时代的划时代变化有所了解。一个不知姓名的人在1621年写给国王菲利普四世的一封信中所陈述的正是这一变化：“没有哪个共和政体比我们遭到更大的不幸，这是因为我们生活在一个既无怀疑又不惧怕任何灾难的时代，我们信赖的是一种无精打采的自信心。”(Maravall, 1986, p. 22)因此就在这一场景本身而言，福柯为它应该就是关于“无精打采的自信心”的一个例证这一观点找到了更多的支撑理由，因为这种“无精打采的自信心”使关于这幅绘画作品的阐释与对镜中人物的称谓是相吻合的。他们(国王和王后)与作品中其他人物形象相比较显得“苍白无力”和“微不足道”；他们出现在反光中，与邻近门口的那个人物形象相比，他们如同毫无生气的幽灵。尽管福柯没有明确地说出来，但此人的名字也叫委拉斯贵兹，是王后织锦挂毯的管理员(参见Searle, 1980, p. 489)，这就为福柯关于取名已不再接近古典时期的身份根基的观点提供了依据。我们还可以进一步地说，假如他们完整而清晰的肖像可能会出现在我们看不到其正面的油画画面中，那么这幅油画命中注定是要被高高地挂在墙壁上，在无数其他事物的包围中变得黯然失色；另外，画面的灭点不在镜子范围内，而是在邻近的门道内(Snyder & Cohen, 1980, p. 435)。

这并没有针对这幅绘画作品所提出的问题进行一种全面的回答。与镜中人物和委拉斯贵兹一样，甚至就连那个处于画面正中心位置的人物小公主也在注视着—一个根本不在场的画外观众。《宫娥》是一幅(群体)肖像画，但谁是核心人物难以断定，而且其最初原型和外部发生原因也完全是模棱两可的。福柯在这幅绘画作品中找到了关于认识陈述其创作伊始的不可简约性的证据。福柯认为，从身世到表征的明确线索的缺失将成为古典时期的一个明确特征。古典时期的价值观在它们自身陈述的基本原理的范围内变得十分明确。再现的秩序不仅是影响世界的秩序，而且还将作为世界秩序成功地发挥作用，另外这幅绘画作品所产生的强烈共鸣和奥秘就在于这种陈述的基本秩序显然就是这幅绘画作品所要说明和有助于产生的东西，而这种陈述的基本秩序是不可能以参照的方式进行适当描绘的，因为从症候上来说，画家和绘画的对象是绝不可能被放在一起描绘的。

《词与物》的第二部分提出了“再现的界限是什么？”的问题。简言之，福柯描述的步骤是从肖像的排列到对它们潜在倾向的分析。自我满足再现的虚构是出发点。收藏和分类作为一种必须履行的责任开始了这个世界貌似真实的逻辑性的解释。福柯讨论17世纪对于语言、自然史以及财富分析的认识是怎样开始形成的。然而，正如他对绘画作品《宫娥》的分析，普通语言学、自然史等新兴学科的核心部分和重商主义还存在着不稳定性和不完善性。关于有可能完全彻底地解释朴素、单一的世界秩序的假设将会受到嘲弄性的模仿：就福楼拜的《包法利夫人》(Bouvard and Pécuchet)或萨特的《恶心》(Nausea)中的自修者来说，这种嘲弄是公然的。在福楼拜小说中发现的虔诚地相信博物馆的幼稚信念，以及通过萨特自修者得到证实的、对于字典的秩序和完整性的狂热信任已不再是可靠的了。正如福柯在《词与物》导言的第一自然段中通过引证博尔赫斯(Borges)的中国百科全书(《永乐大典》)所暗示的那样，众多不同级别的种类是可能存在的。这个将动物划分成14个级别的分类，始于“属皇帝所有的动物”，结束于“远

看像苍蝇的动物”，这种分类不是因为对世界的一种思考而是因为语境和这种排列法本身获得其全部意义的。对于经验现象可能存在的排列方式的无限性的一种普遍认识，导致了从对经验现象的分类到为这些经验现象的潜在结构建立理论的行为：

因此，分类将不再意味着把可见事物转交给它自身……在使分析自圆其说的时候，分类就是把可视事物与不可视事物即其更深层次的原因联系起来，换句话说，就是从那个隐蔽的结构再次朝向物体外表显露出来的明显特征上升(Foucault, 1970, p. 229)。

福柯所思考的那个新纪元我们今天仍然身置其中，这个新纪元是受旨在揭示表象冲动的支配。不过，他对于现代发展阶段的认识并不依赖科技发展史。相反，他的兴趣中心是人文学科，集中力量研究这些学科的弱点、不足、困扰和可塑性。他认为这种思路是不可避免的，因为现代是关于“人”(Man)的重要时期。就上述内容而言，他的确是指那种追溯至古希腊罗马人的那种人文主义说教人物。他最后的落点不是人文主义自我产生的主要人物，“作家”。他真正想说明的是我们普遍认识的“人”这一概念是一个相对近期的产物，而且他几乎肯定这一产物会在下一次知识突然大爆发的过程中被清除掉；无论它最终是以什么形式出现的。

在福柯的《疯癫与文明》一书中，尤其是在他关于戈雅的短论中，现代这种企图识破外观的强烈愿望甚至发展到穿透理性及理性能力的表象的程度。尽管如此，福柯著作中关于马格利特341的论述是他关于艺术的唯一详尽的分析，而他笔下的艺术是质疑再现的现代事业的一部分，它未必渴望回到起点。

马格利特：这不是一只烟斗

福柯的短文《这不是一支烟斗》(*This is Not a Pipe*)的发表时间是1968年，此时距马格利特因阅读了《词与物》而开始与福柯信件交往已有两年的时间，距马格利特去世也有一年了。福柯在关于马格利特的那个下面写着 *Ceci n'est pas une pipe* (这不是一只烟斗)的烟斗图像的论述中，提到了这件绘画作品的两个版本。福柯认为第一个版本的绘制时间是1926年(虽然惠特菲尔德(Whitfield)，断定这件原作的创作时间是1929年，这件作品只有两个基本要素，一只烟斗的形象和下面那行法文)。第二个版本被认为大约是40年后创作的，这是一幅画中画。烟斗的形象及其下面的按语被置于一空房间的一幅画架上，而在房间的上方及画架上的绘画作品的右方盘旋着一个更大的烟斗形象。这第二个版本的绘画作品的标题是《两个谜》(*The Two Mysteries*)。福柯在文章中没有提到的第三幅表现烟斗的绘画作品绘于1935年，在这件作品中按语用的是英文，而且其标题是《形象的背叛》(*The Treason of Images*)。马格利特所绘制的烟斗画还不止这些。

福柯首先论证的是，画面所讲述的远不止“一个物品的图像并不等于该物品本身”这样一个简单的道理。循着在《宫娥》论文中提出的那个主题，即语言与图像秩序之间不存在随便

便的联系,他询问通过研究画诗(calligram,将诗文排列成与诗的主题有关的图画的一种诗,译者注)的传统我们能从第一幅关于烟斗的绘画作品那里得知什么。他所举的例子是阿波利奈尔(Apollinaire)的《烟》(*Fumées*)。这是一首诗,它的诗句被做了局部造型处理,目的是使 *et je fume du tabac du zone* 这几个字可以以一只烟斗的形式安排在书页上面。在这首诗中,文字和图像是相互复述的;它们以同样的方式展示和讲述。马格利特的烟斗图像做到了这一点吗?它是在展示的同时进行讲述的吗?福柯指出,当我们在阅读画诗并遭受语义方面和句法方面的折磨时,那个形状便消失了:“不是被视觉形象所遮掩就是隐藏在文字阅读中的正是那个既能读懂又能看见的东西。”(Foucault, 1982, p. 25)如果在画诗中文字与图像从本质上说是相互分离的,那么对马格利特的图像来说这又意味着什么呢?福柯认为,语言和表征相互分离的常态导致解读马格利特绘画作品的三种方式。第一种方式,画面中的烟斗形象不是一只烟斗。第二种方式,绘画作品中的语言文字与那是(不是)一只烟斗的图画不是一回事。第三种方式,画面中的视觉图像和语言文字所造成的整体效果不是一只烟斗。正如他所形容的那样,“哪儿都没有烟斗”(ibid., 1982, p. 29)。在这个问题上,福柯将我们导入第二个版本的烟斗绘画作品,并且还引进了一位手捧马格利特的画作站在画架旁边的老师。他正在向全班同学解释这不是一只烟斗的三种可能性:

342

否定之语在不断重复着它们自身,声音含混不清并受到压抑。这位使人感到困惑不安的大师垂下手中长长的教鞭,转过身来背对黑板,注视着喧闹不休的学生,但却并没有意识到他们在如此放声大笑,因为黑板的上方和他结结巴巴的否定声中,一团烟雾刚刚升起,并逐渐获得具体化的形象,现在形成的显而易见且毫无疑问是一只烟斗。“烟斗、烟斗”,学生们大声喊叫迈开脚步咚咚地跑出去了,而这位老师的声音压得更低了,他一直以同样的固执嘀咕道“可是这不是一只烟斗”,尽管这时已经没有人再听他说话了(ibid., 1982, 30)。

自认为既是一个画家又是一个哲学家的马格利特与福柯主要关注问题的基本观点完全吻合。他在给福柯的第一封信中谈到了“事实上源自可视事物和不可视事物的奥秘”所具有的重大意义(ibid., 1982, p. 57),因此与福柯对大约出现在1800年前后的知识断裂所做的考古学意义上的关注产生了共鸣,而福柯的这一知识考古则使表面特征让位于潜在结构问题。马格利特的绘画作品不可能消除词语与图像之间鸿沟,从这个意义上来说,它体现了时代的症候而非革命。不管怎样,它确实是引起了人们对词语、图像和物品(object)之间的潜在关系与区别进行理论上的反思。在这里,福柯看到了与康定斯基关于色彩作为“主题”这一概念之间的一种明显联系,“那些表现对象恰好是那个教堂(或者)桥梁”(Foucault, 1982, p. 35),但是他没有对此做详尽的阐述。他宁愿选择把矛头转向艺术家安迪·沃霍尔来结束他对马格利特的简短论述,和马格利特一样,安迪·沃霍尔的主题也包括词语、图像和物品之间的关系。他没有得出结论,但却以修辞方法结束了他对马格利特的论述,他写道,“金贝尔(Campbell),金贝尔(Campbell),金贝尔(Campbell),金贝尔(Campbell)”(ibid., 1982, p. 54)。

身体、权力、主体性

当福柯进入 20 世纪 70 年代时,他的研究发生了变化。他的研究依然体现出他的雄心勃勃和多才多艺,但其研究对象开始从或然性及其表象转向有关人文学科历史的各种问题。他总体上关注的仍然是构成我们所居住的这个世界的那种潜在力量方面的问题,不过他的研究视角却从身体问题偏向于自我形成的问题。

福柯的著作《规训与惩罚》(*Discipline and Punish*)把身体当成社会统治的一个重要场所。自 18 世纪以来,规训已不再通过鞭笞、折磨和死亡来行使其权力。规训不再是兴师动众、大张旗鼓,而是变得严谨慎重且延续不断。尽管如此,它仍然是针对身体的。经过一个持续不断的纠正过程,新的行为准则被强行建立起来了,它涉及准时和自动调整、精力集中的新水准和诚挚标准、服装款式和个人卫生时尚,以及人与人之间各种不同行为举止的规范。这种“驯服的身体”(docile bodies)的形成得助于起矫正作用的社会机制,因为这些机制使不遵照这些准则和规范的人面临从不足道的羞辱到纠正性的监禁,甚至连最低程度的偏离都会被注意到并照章行事;“每一个被规范对象都会发现自己落入了一种惩罚的普遍性之中”(Foucault, 1979, p. 178)。这一变化过程所造成的结果就是臣民(subject population)的复制,即个体的标准化和规范化。我们已经进入规范时代,并且使国王的专横权力成为过去。君主权力不可抗拒的可见性现在已经被长期不变的臣民可见性所取代。从前呈上升趋势的个性化特征正出现下降趋势;而作为伴随最高统治者的消失而来的一种逻辑上的必然性,权力变得无个性特征可言。由于权力不再被赋予国王,所以它现在只能处于一种无处不在的状态之中,“在关于人的诸学科存在成为可能之时就是一种新的权力术语和对人体进行一种新的政治解剖得以实施之日”(that moment when the sciences of man became possible is the moment when a new technology of power and a new political anatomy of the body were implemented)(ibid., p. 193)。权力是生产大于抑制,“个体及可能来自他的知识就属于这样的产物”(The Individual and the knowledge that may be gained of him belong to this production)(ibid., p. 194)。

343

柯雷格·欧文斯(Craig Owens)根据巴巴拉·克鲁格(Barbara Kruger)的艺术作品指出了这一(权力)概念形成的非凡意义和价值。主体对社会陈规的顺从态度“促使消极被动、善于接受和懒散迟钝等等习惯——驯服的身体——的形成和发展”(Owens, 1992, p. 194)。克鲁格 1983 年的作品《无题》(你不是你自己)(*Untitled, You Are Not Yourself*)描绘的是出现在一张破碎镜面中的带有裂痕的女性的面孔,粘贴在镜面上的“你不是你自己”这句话,是由从一张报纸上剪下来的、具有激励性质的文字所组成的,欧文在论述这件作品时写道:

静止状态是克鲁格作品中的一个普遍主题:一个女性的侧面,简直就是被定格在那里,它似乎与“我们已经接到了不要动的命令”是一致的;或者一个病人被一套牙科器械固定在某个地方,而这个能看见东西的人则被告诫说,“你是一个受控制的观众”;或者“你的目光在打我的耳光”这样的文字有可能会出现在一个女性头像的旁边

(ibid., p. 195)。

当然,这并不是说我们非得认为福柯对于克鲁格的作品或欧文对其作品的阐释来说是一个不可或缺的促进因素,不过,福柯关于现代性的“驯服的身体”概念的形成使我们认识到在20世纪最后二十五年中艺术领域中抵抗政治学的某种重要道理,这一点应该是显而易见的。特别是在像“身体艺术”(body art)、“行为艺术”(performance art)和“卑微艺术”(abject art)这样的领域中,以及受社会运动和身份政治运动启发的艺术创作中,福柯所描绘的那种对驯服和陈规的双重现实的抵制是完全能够被理解的。

然而,对于权力的理解并不局限于他关于权力和抵制是一对形影不离的孪生子这一真知灼见。实际上,福柯对于我们认识权力所做出的主要贡献很可能就是这一点,即证明它既是消极的又是积极的,既是破坏性的和令人厌恶的又是富有成效的和有生产力的。福柯特别是在他关于性活动的著述中研究了积极的权力(positive power)这一观点,其基本思想是性活动与权力之间存在着某种本质性的关系。如果权力被看成是普遍性的禁止(制定不可违背的法则)和要求(要求必须承担的纳贡义务),那么权力-性(power-sex)的关系便是以抑制的方式呈现出来的。福柯所形容的“抑制假设”(the repressive hypothesis)是有说服力的;性行为受抑制大约与资本主义的发展是同时间的。因此进一步的论证就是,这种抑制很可能被解释为“新教伦理”(Protestant ethic,强调遵纪守法、勤奋工作、节俭生活、自我约束)所带来的一个结果,或者被解释为一种需要,即资本主义社会中人的精力必须被用于生产而不是花在感官享乐活动方面的。实际上,福柯关于有其内在在经济必然性的抑制假设并没有什么支持者,但是他的确发现了这样一个事实,即自17世纪以来出现了大量有关性问题研究的著作:人口学方面的、生物学方面的、医学方面的、精神病学方面的、心理学方面的、伦理学方面的、政治学方面的等等。从18世纪末开始,关于人的新的分类在这些性著作中得到了详尽的论述。同性恋者、恋物癖者、观淫癖者等等,都成了对人进行分类的专门术语,它们已不再是对于某些特殊活动的单纯描述。当时的西方社会充满着对性的兴趣。福柯坚持认为,19世纪家庭的体验是一种性的雷区,身置其中警钟长鸣是必然的。尽管依据压制来构思权利和性本质是不可能充分地应对上述这些新发展的,但是对于理解这些新的分类的突然出现还是必要的,至少在福柯的构想中是这样的。在这里只举一个例子,塞斯·摩根(Thais Morgan)在思考19世纪男性人体绘画作品时指出,“对同性恋者的厌恶和恐惧在那时(现在依然)被纳入关于男性之间亲密的本质关系(相邻两者相似但起首和末尾截然不同)的连续体中,以作为保护同性伴侣和成功挑战异性恋霸权的一种预防措施”(Morgan, 1996, p. 72)。上述的例子认识到诸如“同性恋”这样的新兴类别变成了新的社会权力系统中的一些关键性环节,并且证明制度性权力的变化过程不只是消极的和压制性的。然而,除了这种社会创造性之外,这个例子还证明了压制和消极的变化过程并非仅仅因为它们不再被当成是社会和制度权力的唯一根本机制而失去它们的重要性的。

一种公共机构的出现曾经对艺术领域产生了重大影响,这就是博物馆。1967年福柯完成了一篇论述马奈的手稿,但这篇手稿后来又被他撕毁了(Jay, 1993, p. 385)。他当时声称马奈是第一位在博物馆语境而非艺术史语境中进行艺术创作的艺术家:

《草地上的午餐》(*Déjeuner sur l'herbe*)和《奥林匹亚》(*Olympia*)也许就是第一批“博物馆”绘画作品,在欧洲艺术领域中它们是第一批不对乔尔乔内、拉菲尔和委拉斯贵兹的艺术成就做出回应的绘画作品,它们是对绘画与其自身那种全新而牢固的关系的一种承认,它们宣布了博物馆的存在以及绘画作品在博物馆内所获得的独特真实性和相互依存性(Foucault, 1977b, p. 92)。

据我所知,福柯并没有正式地考虑过要把法国大革命和拿破仑失败期间欧洲建立重要博物馆的现实意义(Duncan, 1995, p. 37)当成他与18世纪末古典主义时期决裂的论题。不过,假如卡尔·菲利普·莫利兹(Karl Philipp Moritz)关于从18世纪后期开始美的艺术引领我们“为了一种高级生存方式而牺牲了我们原有狭隘的、个体的生存”(cited in Burger and Burger, 1992, p. 79)的说法正接近这一时间分期的话,那么博物馆作为一个摆脱混乱生活的场所就完全符合福柯关于“驯服身体”的产生和维持的解释。类似的轻微压制一般都会导致轻微的抵制,而艺术家决定超越既定制度和传统习惯进行创作就是一个典型的例子。然而,关于艺术家明确批判博物馆与赤裸裸的政治权力之间关系的一个罕见例子就是汉斯·哈克(Hans Haacke),他不仅用自己的装置作品证明美国烟草大亨菲利普·莫里斯在资助博物馆展览的同时也使人民身患癌症,以及美孚石油公司在赞助大都会艺术博物馆的同时也供油给南非种族隔离统治时期的南非安全力量(Luke, 1992, p. 163),而且还以动作向人们示意反正统教育、抵制霸权议程和拒绝把社会化变成驯良群体的可能性。

哈克对于扭曲交流抨击与福柯关于监狱改革的研究一样,认识到主体性和主体化的其他范例是可能存在的。这是福柯论述古希腊和基督教形成的最后著作的积极意义所在,以补充我们对强有力的主体化机制的认识,这种主体化机制用一种基于对各种各样自我形成过程的历史陈述包围着我们。他解释道:

一切道德行为都与它得以实施的现实直接相关联,而且与自我有着一种联系……。一部“道德规范”的历史总是分析那些在某个特定社会中产生影响的法律法规和价值观念体系……强制执行它们的行政机构……[而]一部关于个体受到劝告要使他们自身成为道德行为主体方面的历史却总是关心为建立和发展与自我的关系,为自我反思、自我认识、自我检验而被推荐出来的典范……[即]一部关于道德主体化的习俗史和一部意欲确保自我的个体行为习俗史(Foucault, 1986, pp. 28-9)。

他认为这些行为准则和自我主体化的常规有时是可以相对独立发展的。时而重心在前者,这时我们的注意力将转向权威的代理机构;时而重心在后者,如强调自我约束而不是遵纪守法的习俗。

为了理解上述权威统治与自我约束模式之间的区别,福柯带领我们回到了古希腊,研究了激情与无节制问题。古希腊人有一个概念叫催欲(*aphrodisia*),意思就是“产生某种快乐情绪的行为、举止和交往”(ibid., p. 40)。基督教企图强行中断快乐与欲望之间的联系,这种情况造成了与古希腊人经验之间的一种决定性断裂并因此不得利用强烈的情感(*intensity*)。其分歧介于强弱之间:有节制或无节制(ibid., p. 44)。亚里士多德认为,令人反感的事物本质上

是由数量所造成的：假如他生活在今天的话，在他的眼中资本主义肯定是一种令人反感的事物，因为它是建立在对利润的持久而执着的追求之基础上的。在这里我们明白了福柯所说的希腊人与我们自身的第一个区别：对希腊人来说，危险来自迷恋，他们的道德活动范围是数量意义上的，他们的自我约束方式是建立在一种节制之上的。有点好色甚至是善意的谋杀，当然还有某种轻微程度的贪欲：福柯暗示诸如此类的不测事件在当时不一定就激起了道德上的愤怒。我们这里讨论的不是基于遵纪守法的自我控制方式，而是基于沿着一种群体延续体的某种定位。这便是苏格拉底受审的必然结果，这位哲学家是因为他坚持无节制的教育法而受到惩罚的。理性的目标、道德反思的目的是要努力找出一种“效用”的先决条件和属性，即为被古希腊人称作 *chresis aphrodision*，即愉悦的效用，确定一种风格。古希腊人懂得等待和约束是可以提高最终的满意度，从而直接将节制与快乐联系起来。于是，道德“也是一门关于正确时间的学问”（*ibid.*，p. 58）。这同样也是一个身份问题。一个人越有权威，他就越多地出现在公众的视线内，对他行为举止的自我约束的要求和标准就越高。这是存在于精英与大众之间的一种区别。当然，我们在例如律师应该树立一个榜样，以及孩子应该学会如何约束他们自己的期待中看到了对以上所述的模仿。尽管当时有着一种十分重要的法律机构，但是某种其他重要的东西还是存在的。这种东西存在于哈贝马斯所说的那个生命世界之中。它是一种习惯做法，一种通过克制他们的需求、理解他们的个人时间和承认他们强烈的责任感来指导行动者的实际知识。福柯发现在古希腊与基督教自我监督模式之间有三个区别，相当于一种对顺从而不是遵守纪律的主体化的可能性的证明。基督教抛弃那种顺从，它需要“有关思考、关怀、理解难以理解的事物，口中念念有词、忏悔、自我指控、抵制诱惑、自我克制、心灵斗争等明确方式”（*ibid.*，p. 63）。古希腊人的态度可以用 *enkrateia* 一词来概述之，这个词的含义是一种自我克制、自我克服的积极方式，这是因为人们与之对抗的那些力量和因素就是人自身的组成部分。*Enkrateia* 与有节制紧密相连，因为后者是通过一个人的自我控制而获得的一种能力，但是希腊人关于这些对立抗争的力量是人固有的这一观点，与认为这些力量是异己和邪恶的强大的基督教传统思想，形成了鲜明的对比。古希腊人的自我控制已经被基督教的铲除异端和净化赎罪所取代。

347 这里的问题不是福柯关于古希腊和基督教的自我观研究结果的正确与否，而是在于他是否成功地证明了另类主体的建构的可能性。雷纳·罗赫利兹（Rainer Rochlitz）指出，“福柯毫不犹豫地为西方 20 世纪 80 年代的‘解放运动’思考提供了古希腊的典范。”（Rochlitz, 1992, p. 251）他关于另类自我建构的可能性论证的那些高见同样也有助于 20 世纪最后 25 年中当代西方艺术产生的特定氛围的形成。

结 论

福柯论艺术的著述既能引起我们的兴趣又体现出他所关注的问题涉及更广阔的领域。然而，他关于身体、性、自我的创新和引起争议的历史著作，以及涵盖这一切的他认识权力的路径

也许为艺术领域赢得了非常重要的地位。福柯关于自我的另类形态是可能存在的论证已经为最近前卫艺术对立话语的发展做出了贡献。他赋予身体以既作为肯定又作为否定力量之场所的历史意义已经融入表演艺术的发展之中。自 20 世纪 60 年代起,论述语言、图像和物品之间特定关系的著作,现在已经成为观念艺术可资利用的资源。他关于权力不仅是抑制性的而且也是创造性的真知灼见已经推动了艺术对创新、更重要的是对合法性的探索。公共艺术家克日什托夫·沃迪克兹科(Krzysztof Wodiczko)的工作就是在公共建筑物上进行图像投射活动,正如他通过引用福柯谈话录“真理与权力”所表明的:

这不是一个把真理从每一种权力制度下解放出来(这种想法肯定是一种妄想,因为真理已经是权力)的问题,而是使真理在它目前产生作用的范围内与社会的、经济的、文化的霸权体制相分离的问题(Wodiczko,1992,p.1094)。

参考文献

- Alpers, S. (1983a) 'Interpretation without representation, or, the viewing of Las Meninas', *Representations*, 1, February 31 - 42
- Alpers, S. (1983b) *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Penguin
- Burger, P. and Burger, C. (1992) *The Institutions of Art*, University of Nebraska Press
- Duncan, C. (1995) *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge
- Foucault, M. (1970) *The Order of Things*, Tavistock
- Foucault, M. (1977a) 'Theatrum philosophicum', in Donald Bouchard, (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Blackwell Publishers, pp. 165 - 96
- Foucault, M. (1977b) 'The Fantasia of the library', in Donald Bouchard, (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Blackwell Publishers, pp. 87 - 109
- Foucault, M. (1979) *Discipline and Punish*, Penguin
- Foucault, M. (1982) *This is Not a Pipe*, University of California Press
- Foucault, M. (1986) *The History of Sexuality, vol. 2: The Use of Pleasure*, Penguin
- Foucault, M. (1988) *Madness and Civilization*, Vintage
- Jay, M. (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press
- Luke, T. W. (1992) *Shows of Force: Power, Politics and Ideology in Art Exhibitions*, Duke University Press
- Maravall, J. A. (1986) *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, Manchester University Press 348
- Merquior, J. G. (1985) *Foucault*, Fontana
- Morgan, T. E. (1996) 'Perverse male bodies: Simeon Solomon and Algernon Charles Swinburne', in Peter Horne and Reina Lewis, (eds), *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, Routledge
- Owens, C. (1992) *Beyond Recognition: Representations, Power and Culture*, University of California Press
- Rochlitz, R. (1992) 'The aesthetics of existence: Postconventional morality and the theory of power in

- Michel Foucault', in Timothy Armstrong, (ed.), *Michel Foucault: Philosopher*, Harvest-Wheatsheaf, pp. 248 - 59
- Searle, John R. (1980) 'Las Meninas and the paradoxes of pictorial representation', *Critical Inquiry*, 6, 477 - 88
- Snyder, J. and Cohen, E. (1980) 'Reflexions on Las Meninas', *Critical Inquiry*, 7, 429 - 49
- Whitfield, S. (1992) *Magritte*, London, South Bank Centre
- Wodiczko, K. (1992) 'Public projection', in Charles Harrison and Paul Wood, (ed.), *Art in Theory: 1900—1990*, Blackwell Publishers

第 28 章 德里达与附饰

349

罗宾·马里纳

引 言

与很多其他当代法国理论家相比,德里达(Derrida)的著作在 20 世纪最后 20 年左右的国际艺术著述领域内相对受到较少的关注。例如,在 20 世纪 70 年代后期和 80 年代初期,阿尔都塞(Althusser)关于意识形态的观点被用来系统地阐述某些艺术实践领域并为它们辩护(Althusser, 1971; Tickner, 1984),到了 20 世纪 80 年代中期,鲍德里亚(Baudrillard)的著作特别是他关于“仿像”(simulacra)、“超真实”(hyper-reality)和“真实性的丧失”(the loss of the real)的概念,为刊登在重要期刊和展览目录上的无数文章解释和详尽阐述大量当代艺术实践的性质提供了参照意见。^[1]到 20 世纪 80 年代末和 90 年代初,随着对“身体艺术”(body art)的强调,克里斯蒂瓦(Kristeva)和拉康(Lacan)获得了更大的声誉(Owens, 1984; Whitney Museum, 1993; Krauss, 1993)。在上述整个时期,罗兰·巴特的著作发挥着一种原始背景资料的作用,另外我们发现偶尔也会提及福柯,但是所提到的几乎无一例外的都是来自《规训与惩戒》(*Discipline and Punish*)中论环形监狱这一章中的各种监督概念(Foucault, 1977; Owens, 1984; and, particularly, Halley, 1988)。关于德里达的介绍则更加少见,而且不多的这类介绍大部分都是出现在那些涉及艺术的期刊杂志上,但这些杂志却处于当代艺术文化形成的边缘地带(Orton, 1989; Tagg, 1992)。

关于对德里达介绍不多的部分原因也许能在德里达自己的著作中有所发现。例如与鲍德里亚相比较,他没有就当代现实的本质提供一种系统的解释性意见,相反他对我们目前认为符合逻辑的结构提出质疑,而且还声称要揭示那些结构及其逻辑与我们所认为的有所不同,并揭示这些结构的基础不是按照我们所设想的方式建构起来的。可以说他的研究课题在本质上是批判性的和认识论方面的;它的重点在于审查和质疑其他哲学家对于语言、思想和世界之间关系解释的可防守性。这样的研究课题显然要涉及究竟应该如何重新构想这些关系的问题,尤其是关于意义获取方式的一种理解,而不是关于鲍德里亚提供的描述特征。

350

很少提及德里达著作的部分原因也许可以根据艺术领域自身的习惯做法来解释,尤其是可以根据它与理论及理论运用之间的关系来解释。冒着概念化的风险,他本人会说艺术领域内占支配地位理论运用更多关注的不是认识论,不是意义前提的检验,而是关注意义的维护和解释。大批的概念、至少是从这批概念中挑选出来的基本要素,被利用来详细地阐述具体艺术作品的意义,以及指导实践和使实践概念化。例如,鲍德里亚的概念的运用范围之广泛包括理查德·普林斯(Richard Prince)的摄影照片和海姆·斯泰因巴赫(Haim Steinbach)的雕塑作品,前者(理查德·普林斯的摄影照片)是要声明艺术创作是在对我们文化中发现的形象的无处不在性做注释,而我们文化的背后是没有“实质”存在的;后者(海姆·斯泰因巴赫的雕塑作品)则是要示意我们文化范围内的所有符号,包括审美领域内的那些符号,都已经被商业交换制度所渗透并受其支配(for Prince see Linker, 1982; for Steinbach, see Foster, 1989)。具有典型意义的是,艺术写作的常规就是对所讨论作品的意义进行描述,其方法是把该作品与被当成是一个确认或具体表现的瞬间的某种理论并置在一起。

在这样的常规中暗含着各种假设:关于存在一种返回导致特定理论产生的、在适当的地方具有某些显著特征的对象即作品的假设;关于一个对象的意义要求解释先于有助于认识那一意义的理论产生的假设。关于被引入艺术对象的特定理论转而回到或思考有关艺术写作自身惯例的主张,或暗示在艺术写作领域内是极少的:例如,关于抽取或运用一种理论的重大意义的主张或暗示,即就一种声称要描述一件作品的特定意义的艺术写作惯例而言,该理论(已经在它的要求中)主张符号的意义远远不及我们迄今所认为的那么确定和牢固。鉴于这一情况,涉及某些领域的理论,其中包括“对象”与“论说”之间关系问题,在那里得到直接处理的那些领域的理论,一直都受到回避的现象,也许根本就没有什么奇怪的了——另外,在这样的领域人们总是会像想起德里达的认识论方面的著述那样,惯性地想起福柯这一方面的著述(Foucault, 1976, 2, chapters 2 and 3)。因为在那些著述中,我们不仅发现某种能够很快地作为解释之用的观点的缺失,而且还发现了使“对象”与“话语”之间的关系成为问题的一些概念,而当今艺术写作常规所凭借的正是这些关系,我要说的大约就是这些。

351 我不仅是在暗示德里达的著作对于艺术文化的重要意义一直被那种文化所低估,而且我也是在提出他的著作从本质上来说涉及我们对一件艺术品及其意义前提的认识:认识它的意义、它的界限,理解它的外部情况和内部情况。我还想提出他的思想从本质上来说既涉及我们关于艺术批评概念的形成又与艺术批评实践关系密切。在详细阐述这些主张的过程中,我还将证明德里达的研究成果是如何为理解近期艺术实践中已经发生的某些变化及围绕它们所展开的争论提供一种方法的:那些根据现代和后现代之间的一种区分的独特方式加以探讨的争论。

附 饰

附饰(*parergon*):作品的附属物,既非作品本身(*ergon*)也非作品本身之外(*hors d'oeuvre*),既非内部也非外部,既非上也非下,它使任何的对立都感到无所适从但又

不保持中立状态,它产生作品本身(Derrida, 1987, p. 9)。

德里达在论述康德《判断力批判》期间撰写的、后来被收入《绘画中的真实》(*The Truth in Painting*)一书中的“附饰”一文中写道,“当我们注视着一幅绘画作品的时候我们是如何把画框当成墙面的组成部分,而当我们注视着墙面的时候又是如何把画框当成这幅绘画作品的组成部分:‘……附饰性质的画框在两个背景的衬托下颇为显眼,但着眼点是其中背景之一时,它便与另一个背景合为一体。’”(Derrida, 1987, p. 61)绘画作品的框架标志着,或造成该作品与其外景之间的分界线,然而在我们对该作品的理解和反应中,本体固有与非固有之间的这种分界线或是分水岭却变得难以察觉:“在某个背景中总是存在着一种形式,而附饰却是一个有着其因袭倾向的形式,不是因为它显眼而是因为它在施展自己最大能量的瞬间不复存在、自我隐藏、自我消除和消失。”(Derrida, 1987, p. 61)就在这段文字的前面德里达说道:

“附饰”有一种厚度,一个层面,这个厚度和层面不仅将它们(附饰)(正像康德经常描述的那样)与内在整体即固有本体分开,而且还使它们与外部即挂画的墙面、雕像或纪念柱安置的空间相分离,接着渐渐地使它们与签名冲动产生的整个历史、经济、政治献辞领域相分离(下面我们将进一步遇到的一个类似难题)。如果它不对框架做出估量并对它施加影响的话,这是存亡攸关的明确结构,那么就没有“理论”、没有“实践”、没有“理论惯例”能够在这一领域中进行有效的干预,在(置于整个阐释学、符号学、现象学和形式主义传统的庇护之下的)意义的本质与所有既无法认识又不能理解的表象经验论(之间的)隐匿界线上,完全没有抓住问题的实质(Derrida, 1987, pp. 60-1)。

在上述有关画框特征关于它的“自我消除”、关于它在思考艺术领域的界限和结构中基本作用的描绘中,与德里达在其他著作中使用的论点产生了一种共鸣。通过对画框即一个通常被忽略的貌似非主要因素的论述,他将注意力引向界限、对立和结构,所有关于对象的观点都是在这些范围内缓慢而费力获得的。通过关注画框,他使绘画作品的内部与外部之间的对比和对立成为问题,这一做法巩固了对艺术的哲学思考。他不是怀着摒弃画框和对那些专门术语(对思想来说是必不可少的)的渴望心情去完成这个任务的,^[2]而是为了揭示被认为“已知”的运转模式和前提,如“内在性”与“外在性”之间关系的“必然结果”。因此,这可以被视作关于德里达反对他谓之“空头理论”和支持他关于我们“延异”(différance)思想的中心性的主张的重要的和反复出现的论点的一个特例。

352

德里达的基本论点

在他的其他著作中,德里达对一个词或符号的意义是由“其背后”某种重要东西而得到保证的观点表示异议,这种重要东西就是思想,即能指,它似乎被说成是或称作其意义的源头。他象征性地列举了一组包含两个对立事物的概念,在这些概念中,一个术语被赋予另一个对立

术语据此而得到解释的特权,从而证明它们的互相依赖关系:即这两个术语都不能够被赋予就像确保意义可以追溯到的“源头”那样已经充满意义的特权,而是每一个术语对于另一个术语来说只是可以理解的而已。例如,卡勒(Culler, 1983, pp. 87-8)在他的阐释中列举了“原因”和“结果”这一对立概念的例子,其中原因被认为是主要的:我们认为一种结果(作为一种结果)是由某个原因所造成的。他指出上述关系的颠倒是不可能发生的,并且表明由于某个结果的存在,某个原因才成其为一个原因:使人相信这个原因是一种原因的正是由于那个结果。或者以索绪尔为例:由于主张符号只有在一种系统(语言)中才具有意义,我们似乎正在给予这个系统高于个体语言表达(utteances)(言语 parole)的特权;不同寻常的是,我们完全可以证明个体语言表达对一个系统本身的形成是必不可少,这个证明是有说服力的。从术语“赋予特权”颠倒的可能性或赋予两个术语其中一个以特权的可能性中产生的事实真相就是两种特权的赋予都是毫无意义的。我们被证明是在一个圈子内转圈圈,而不是有能力把一个术语当作某个相互连环关系的起源、通过它我们又可以解释的另外一个术语。德里达正是在这一点上提出了“延异”的概念:由于抵制意义的前提可以通过突破上述圈子,即通过使它“基于”被认为直接出现在经验重要事物即基于“在场”(presence)的观点,他认为包含意义可能性的正是这些概念之间存在的“间隙”(gap)或“空间”(space),即“不在场”(absence)(Derrida, 1981, pp. 38-9)。

353 关于诸概念之间“间隙”或“空间”是根深蒂固的,即为了被人知晓的意义而必须被当成是一个“已知事实”的这种设想,大多归功于索绪尔的思想;根据众多近期法国理论来看,尤其是归功于他所提出的两个基本命题(Saussure, 1974)。首先,一个所指与其能指之间的关系,如一个词与其意义之间的关系,不是天生的而是任意的或约定俗成的;第二,在语言系统范围内,不存在确定的术语。根据后者的暗示,能够使一个具体字母构形、声音或者图像具有重大影响变成一个符号,恐怕不是它的所指即它所指向的思想或概念,而是它在一个不同于其他字母构形、声音或者图像等体系内部的位置。例如,虽然我们倾向于认为就示意而言厚重颜料的运用本质上是表现主义的,但是根据这样一种思维模式,对那种颜料运用的重要意义所做出的解释肯定就不再是与其背后的特定情绪或感情的某种联系了,而是它作为一种颜料驾驭方式与色彩处理的区别,例如库尔贝的绘画创作(我们在劳森伯和约翰斯的作品中发现了与它的某种关系)。在德里达的论点中,我们仍然能够找到追根溯源的思想,即搜寻一种“初原印记”,一种巩固意义可能性的根基,但是在他的例证中我们无法获得一种在场而是一种不在场:这就是特定空间间隔(spacing)的“非名次特点”(in-placedness),即延异,必须承认它是一种“非源头的”源头(“non originary” origin see Benjamin, 1989)。

德里达的附饰

回到艺术实例,德里达的附饰——画框——概念,可以被理解成关于“延异”概念的一个例证或一种具体化。画框就是我们思考某个实在之物、对象和墙壁、艺术作品和环境等时划分和制造这些术语的“空间间隔”。但另一方面,尽管在我们的思维中我们以为是在努力对抗这样

的术语并使它们的等级制发挥作用,而这些术语中的某一个可能被当成初始和基础术语,但是所有术语的纯概念性仍然只能从与另外一个术语的关系中去把握。就这一点而言,任何术语的纯概念性的一种状态,就是它与其对立术语的关系,它同与之区别的术语的关系。那种对立术语,那种与之相区别的术语不是那种意义上的偶然知识,要么接受、要么放弃与那个概念相关的知识,但理解它却是必需的。因此,我们认为与那个概念截然不同或对概念来说是非本质的因素很可能根本就不是非本质的,是有道理的。例如,根据我们的思维和经验,物理对象被认为是**有边界的**,是与它们周围的事物即(周围的)空间截然不同和相对立的。不过,我们也许会争辩,只有当我们对与物理对象相区分的特殊事物有所了解时,有关物理对象的概念对我们来说才会变得可以理解。

如果一种延异的体系是我们思考的一个逻辑前提的话,那么“**内在性**”与“**外在性**”之间的区别就是某种不可避免之物。但是,如果像德里达所坚持认为的那样,即所有这些术语的纯概念性都取决于它与另一个术语的关系,那么每一个术语所具有的构词能力将是相互性的,并彼此决定另一个术语的含义。在关于艺术的讨论中,一件“**艺术作品**”与其非本质之间的普遍区别是根本性的,即它建构了我们的习惯做法:我们欣然接受有一种“**艺术作品**”即“**作品本身**”(work itself)的存在,并乐意接受它的外部是各种各样的社会和历史情境、理论、批判性的讨论等,因此我们可以用一个方面的内容来影响另一个方面的内容。如前所见,德里达正是在对上述这一基本假设不加怀疑的接受中发现了思考艺术的关键所在:即理论化过程要么是只集中精力思考艺术作品的“**本质**”(“**阐释学家,符号学家**”),要么就只是强调其“**外在性**”(“**所有非本质的经验主义**”)。德里达的思想所可能产生的影响是,“**作品本身**”,即我们明确地认为它是那种“**作品本身**”和我们是如何理解和回应它(我们关于其“**内在本质**”看法)的那种“**作品本身**”,总是通过我们假定它是和促使它是“**外部**”的东西得以形成并被赋予具体特征的。

直呈这里所争执问题的另一条途径可以这样说,鉴于大多数艺术作品都已经是有形物体,所以假定一个(有形)物体是确认一件艺术作品的必要条件一直被当作是确认一件艺术作品的充分条件。以上所争论的问题是,要想理解并体验什么是一个有形物体,就必须具备某些前提。与那种认识和**经验**相比较,理论、批评、历史情境等对于特定物体来说都是外部因素。不过,明确地说,德里达是在声明当认识和体验的是某种艺术作品或物体的时候,情况显然不是这样的。这就是要通过考察来自艺术领域某个理论化的范例用更周密方法来解决的那个问题。

思考艺术品:一个具体的,或更确切地说一块胶合板的范例

美国雕塑家唐·贾德(Don Judd)在20世纪60年代撰写的一篇值得注意的文章《**特殊物体**》(Specific objects),逐渐对后来20多年中的艺术实践和批评产生了一种重大影响。贾德关于艺术作品意义的前提的思考,与德里达著作中的有关思考是直接对立的。贾德并没有意识到符号的特定意义是表示关系的,他撰文论述艺术作品的意义是内在,在某种程度上就存在于

艺术作品本身,而德里达则认为,符号取决于它深置其范围内的种种关系,其特定意义取决于它与所处环境的关系。

与其他 20 世纪 60 年代的美国批评家一样,贾德为艺术作品的自给自足和自律性进行强有力的辩论。^[3]他为我们了解他自己当时正在提倡的艺术作品(“写实主义”雕塑,实质是极少主义雕塑)的本质进行了详细论述,其方法是将它与其他类别的雕塑作品相区别:它的“写实性”依据它的非错觉性、非暗示性、非所指性、非表征性等而得到了详细的说明(Judd, 1965)。在贾德的文章中“写实的”一词还被用来说明特定物体的意义恰恰由那里的事物所赋予的或者就存在于那一事物中:那个牢固的事物,它的物质材料,它的各组成部分之间的纯粹关系,等等。同一时期的画家弗兰克·斯代拉(Frank Stella)也说,“只有能看得到的东西才会在那里……你看到的就是你所看到的事物”(Glaser, 1966, p. 158)。

355 如果我们提醒自己当我们在观看一件贾德的作品时,一种对我们确实所看到的事物进行描述的绝对合乎常规的方法实际上已经存在,那么这里的或然性问题就能够更清楚地被揭示出来:我们看到一个有着确定规模、其中一边凹进去的胶合板箱子,或者就卡尔·安德烈(Carl André)的作品而言,我们所能看到的是以某种方式组建起来的一堆火柴棒,火柴棒的数量是 120 根。不过,这当然不是贾德在说一个实实在在的对象及其意义是由那里的真实存在物所要表达的意思,因为贾德不是在谈论单纯的胶合板箱子或火柴堆这样的实物而是在讨论艺术品。然而,假如我们看到的只是胶合板箱子或火柴堆而看不到艺术作品的話,那么就看不到更多的东西了,不存在被我们所忽视的那种使其艺术性变得可以看得见的更大程度的真实特征了。为了“看见”这件雕塑作品,我们所需要的恰恰是某种不容易进入我们视域的重要东西:只有当我们在明确的艺术争议和价值观念的语境内观看这只箱子或这堆火柴的时候,它们才呈现特定的艺术意义。这仅仅是因为这些关系,例如使一件艺术作品成为所指、幻觉或其他什么的那些关系,被付诸实践并产生作用但却没有得到公开地承认,所以关于一种回避这些因素的物品概念是没有这些关系的,这一点在我们看来是非常清晰的。当我们把这个物品(单纯地)视为一个胶合板箱子的时候,我们也许会说,这样的一些关系对这件物品来说是外部的或者是非必然的。但是当这件物品被视为一件艺术作品时,这些关系就是内在的和必然的;如果没有这些关系,那么这个作为艺术对象和美学对象的艺术品也就没有形成。于是,这些关系并不是单纯的“补充关系”,而是像德里达所一贯坚持认为的那样是作品的基本要素,对于它来说是实质性的。^[4]

德里达在《绘画中的真实》一书中就艺术作品自律性的思想提出一些深刻的问题,上述便是这些问题中的一个方面,它含蓄地指出这些思想观念背后的一种艺术惯例或批评的基本原理。

理论与批评的密切关系

如果我们非常认真地接受了这样一种观点,即作为一种体验对象或批评对象的艺术作品

只能通过它与确定其本体论重要身份的思想内容(即它是一件艺术作品而非某种其他事物的重要身份)及其意义的联系才能够形成,那么结果就必然是这样的,那就是信奉认识论意义上的理论将永远在艺术作品及其批评活动中发挥着作用。没有理论的影响和干预就没有“艺术作品”,而没有理论的操纵就没有“批评的对象”^[5]。这样一种观点与我们最普遍接受的关于批评是某种意义上承担将对象的意义“翻译”成语言文字或用语言文字来“阐释”对象意义的一种活动的观点显然是不一致的。翻译和解释这两个概念都是假定依靠一个被认为是独立于或先于所讨论对象的可能性。而这正是德里达的思想所要否定的(Benjamin, 1989)。

那么,按照德里达的观点,批评的本质和操作的特征是如何体现的呢?人们可能会谈到的一个话题是,批评不可避免地具有表述行为的一面。批评建构了那些关系并使它们处于适当的位置,没有这些关系被批评对象就会失去它们独特的身份。不过,这不仅是一种有组织的文本活动,因为它也是艺术文化范围内其他意义产生过程的核心,例如通过作品产生和在画廊及博物馆挂放的关系而非语言化获得的那种“定位”和“安置”。另外,如果没有这样的知识在发生影响,没有假设,没有摆放就没有批评(或这种意义上的艺术制作)。批评和实践活动永远需要(即从未摆脱)认识论承诺的义务。我们或许还可以说,鉴于意义是表示关系的,所以它是表示条件的:由于要求一个具体的对象意味这样那样,所以这一要求将不可避免地会涉及某种知识体系。

如果以上所述是正确的,那么,当前多数批评的尴尬处境便昭然若揭。在无以计数的展品指南、展品手册、期刊文章和报纸评论中,在只关注作品现实意义的旗号的掩盖下,某些关系的存在已是心照不宣:为观众而进行的作品陈列通过向观众展示已经被置于一套知识或理论体系关系之中的作品而达到了目的,这一知识或理论体系被观众当成是一种共识,或被认为是在寻求支持。但是,至少我们当下的批评活动所面临的困窘来自于德里达的思想对我们认识重要分歧所产生的影响。我希望通过简要地论及对最近艺术创作活动的批评分歧来结束这一话题。

根据经过贾德详细阐述并被众多现代派批评家所追捧的观点,产生于20世纪80年代和90年代的大量艺术作品一直受到否定的评价,它们常常被称作“后现代”艺术。例如,在1987年的一篇文章中林恩·库克(Lyn Cooke)公开地谈到贾德,并宣称极少主义的“中心地位”(centrality)是雕塑实践的一种范式,他详细地研究海姆·斯坦巴赫(Haim Steinbach)的作品以对抗艺术作品“作为有形存在体”是“实在的、陈述性的和宣言性的……”这一批评标准,并查明根据那些条件它们所严重缺乏的东西。这些作品主要包括手工制作的、固定在墙壁上的、由薄片构成的“架子”装置,来自经过精心选择的在我们当代文化中的形形色色预制物品,并以各种不同的组合方式摆放在架子上。从这个角度来看,该作品显得平凡单调和不当也许并不使人感到意外,相当重要的原因是它没有满足贾德为雕塑制定的好几项法规:没有部分它就不是“整体”,在它拥有各个部分的情况下,它们是整体的;它不回避相互关系(reference),等等。不管怎样,我们或许都会承认海姆·斯坦巴赫用来制作其作品的这些物品的社会含义及影射、特定的所指,而不是与这件作品的意义及其不足之处某种迹象不相关,可能有着某种不同的重要性。这些物品架可以被当作对极少主义雕塑,尤其是贾德雕塑作品的一种影射,不过它们同

357 样也与具体的商店物品陈列装置、家用物品架有着一种相似性。其中每一种关系都在调动各种不同类型社会空间的知识对我们偶然在物品架上看到的那类物品的不同期待,以及有关恰当“观看”方式的不同概念。这些关系的作用可以被看作是促使把人们的注意力引向我们通常认为是理所当然的那些关系,看作是破坏这些关系或使它们变得不稳定。那些放置在货架上的物品来自我们的文化现成品,因为绝大部分都是批量生产的,而脱离了它们的有效内容、社会历史及其在那种文化范围内的具体安置就难以理解了。然而,所有这一切都作为艺术被呈现在画廊的语境中。与德里达关于意义框架的叙述相比,海姆·斯坦巴赫的作品似乎并不是不充分的“极少主义”雕塑,而是挑战认识论所承诺的义务之作,而认识论所承诺的义务正是现代主义评判艺术,尤其是评判雕塑艺术的基础。通过在作品中以一种独特的再现形式组合要素和“非艺术”品的利用,海姆·斯坦巴赫的作品可以被理解为对物品意义何在这一问题所进行的一种调解;他将“非艺术”品包含在内的意义并没有被看作是在遵从艺术与非艺术之间的区别已经被消除这一广泛传播的主张,而是被当作对这一区别赖以存在理由的一种质问,提出物品的意义和重要地位并不存在于物品本身,而是存在于它们与社会的、制度的和话语领域的联系之中,而它们就是在这些领域内传播和偶然相遇的。而且,不管贾德和其他现代派艺术家的主张是什么,这就是我们同样称那些物品为艺术的真理所在。

这似乎从一开始就是关于一个物品的品质和意义的不一致问题,恐怕是一场更大的争论。人们甚至会说持反对意见的倡导者们看到的是一些不同的物品,而这样说是有理的,因为人们一旦超越维护和确认关系,比如说这是人们正在讨论的一件斯坦巴赫的雕塑作品,那么就不仅在它所指物品方面存在着分歧而且在什么算是该物品最重要的(能指的)特征上也存在着分歧。这类争论中的对立观点在于该作品是如何被定位的,即在于它被理解的关系中,算是哪一种认识论。对于产生于现代主义-后现代主义艺术本身的争论也许可以做一种类似的简要分析。它是被放在某些确定的认识论承诺义务的关系中去理解的;如果说回避是不可能的,那么它可以被看作是对德里达观点的某种认同。

注 释

[1] 例如,林克尔(Linker, 1982 and 1984),福斯特(Foster, 1983, 1986a, 1986b and 1989)。本文关于鲍德里亚的引文主要来自鲍德里亚(Baudrillard, 1983)的原著。

[2] 德里达(Derrida, 1987, p. 73):“哲学想要责难它[框架]但却无法驾驭和操纵它。不过,导致框架产生并且制约着它的因素却调动一切力量来消除框架的影响,最常用的是借上帝之手使它归入无穷大的永恒(我们可以在康德那里证实这一点)。解构既非重新建构框架也不是向往框架的绝对缺席。这两种显而易见的矛盾姿态正是——而且在制度上它们不是反社会的——关于这里被解构的那些姿态。”

358 [3] 在这里除了唐纳德·贾德(Donald Judd),我还专门思考了迈克尔·弗里德(Michael Fried)的批评理论。尽管当时他们自认为是在提供不同的艺术范式(see Fried, 1967),贾德是通过他的“写实性”(literalness)概念来提供的,这种“写实性”标出了与弗洛伊德的现代主义“在场性”(presentness)观点相对立的立场,但现在回想起来,当时人们一致认为贾德是在现代主义范式内部进行创作的(see for example Krauss, 1977; Foster, 1986a)。另外,尽管它们之间有差异并受到这些差异的影响,它们仍然含蓄地共同忠实于认识论。

[4] 关于弗洛伊德的“在场性”概念和现代主义绘画,可以详述一种类似论点。

[5] 应该强调的是,需要前者并不等于主张或暗示所有的艺术作品都显然是“理论上的”或是与它们自己本体论身份有关的。

参考文献

- Althusser, L. (1971) 'Ideology and ideological state apparatuses', in *Lenin and Philosophy*, trans. by B. Brewster, New Left Books
- Baudrillard, J. (1983) *Simulations*, trans. by P. Foss, P. Patton and P. Beitchman, Semiotext(e)
- Benjamin, A. (1989) *Translation and the Nature of Philosophy*, Routledge
- Cooke, L. (1987) 'Object lessons', *Artscribe International*, September/October 55 - 9
- Culler, J. (1983) *On Deconstruction*, Routledge & Kegan Paul
- Derrida, J. (1981) *Positions*, trans. by A. Bass, University of Chicago Press. Originally published 1972
- Derrida, J. (1987) *The Truth in Painting*, trans. by G. Bennington and I. McLeod, University of Chicago Press. Originally published 1978
- Foster, H. (1983) 'The art of the spectacle', *Art in American*, April, 144 - 9 and 195 - 9
- Foster, H. (1986 a) 'The crux of minimalism', in *Individuals: A Selected of Contemporary Art 1945—86*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art
- Foster, H. (1986b) 'Signs taken for wonder', *Art in American*, June, 80 - 91 and 139
- Foster, H. (1989) *Endgame*, Boston, ICA
- Foucault, M. (1976) *The Archaeology of Knowledge*, trans. by A. M. Sheridan Smith, Harper Colophon. Originally published 1969
- Foucault, M. (1977) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. by A. Sheridan, Pantheon. Originally published 1975
- Fried, M. (1967) 'Art and Objecthood', *Artforum*, June. Reprinted in G. Battcock (1968) *Minimal Art: A Critical Reader*, Dutton & Co., pp. 12 - 23
- Glaser, B. (1966) 'Questions of Stella and Judd', *Art News*, September. Reprinted in G. Battcock (1968) *Minimal art: A Critical Reader*, Dutton & Co., pp. 55 - 61
- Gilbert-Rolfe, J. (1989) 'From reading to unreading: Barthes' challenge, Derrida's truth', *Art's Magazine*, April, 25 - 8
- Halley, P. (1988) *Collected Essays 1981—87*, Zurich, Edition Bruno Bischofberger
- Institute of Contemporary Art, Boston (1986) *Endgame*, Boston, ICA
- Judd, D. (1965) 'Specific objects', *Arts Yearbook*. No 8, New York. Reprinted in D. Judd, (1975) 359 *Complete Writings 1959—75*, Press of Nova Scotia College and New York Press
- Krauss, R. (1977) *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press
- Krauss, R. (1993) *Cindy Sherman 1975—93*, Rizzoli International
- Linker, K. (1982) 'On Richard Prince's photographs', *Arts*, November 120 - 2
- Linker, K. (1984) 'From imitation to the copy to just effect', *Artforum*, April, 44 - 7
- Orton, F. (1989) 'On being bent "blue" (Second State): A introduction to Jacques Derrida/a footnote on Jasper Johns', *The Oxford Art Journal*, 12(1), 35 - 46

- Owens, C. (1979) 'Detachment: from the paregon', *October*, 9, Summer, 42 - 9
- Owens, C. (1984) 'The Medusa effect, or, The specular ruse', *Art in American*, January, 95 - 105
- Saussure, F. de (1974) *Course in General Linguistics*, trans. by W. Baskin, Fontana. Originally published 1916
- Tagg, J. (1992) 'A discourse (with shape of reason missing)', *Art History*, 15 (3), September, 351 - 73
- Tickner, L. (1984) 'Sexuality and/in representation: Five British artists', in *Difference: On Representation and Sexuality*, New York, New Museum of Contemporary Art, pp. 19 - 31
- Whitney Museum of American Art (1993) *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum

第 29 章 意识所忽略的：利奥塔的崇高概念

360

雷内·凡·德瓦尔

声 音

现藏纽约现代艺术博物馆的巴内特·纽曼(Barnett Newman)创作于1950年的绘画《声音》(*The Voice*)不是一幅尺寸很大的作品。96×108英寸的画幅并没有使观众因空间的巨大而产生强烈的情感,这与诸如《英雄崇高》(*Heroicus Sublimis*)或《大教堂》(*Cathedra*)这类纽曼的其他绘画作品形成了对比。它的影响属于更加巧妙的那种类型。该绘画作品在画面的极左端的一片奶白色区域里呈现出一条细细的垂直线。这条垂直线是用比画面背景稍稍暗一些的颜色进行描绘的,所以第一眼几乎使人难以辨认。不过,它一旦被注意到,忽视它就是不可能的了,尽管绘画的整体构图几乎是要求观众忽视它。那片白色区域色彩柔和,蒙蒙胧胧,诱使人们产生一种梦境般的凝视。一开始,作为一个完全隐入画面背景中的轻轻波纹,这条垂直线非常低调地出现,并被作为因距该画面中心太远而不能成为该绘画作品的有机核心组成部分的一个后来添加物而被搁置。但是,渐渐地它变得越来越明显,固执地拒绝消失并挫败凝视企图使自身迷失在朦胧的白色背景之中的每一个偏好。最初不引人注目的东西只是一条淡淡的波纹而已,但它逐渐变成重要的视觉形象并开始获得一种强有力的在场性,坚如钢硬的缆线和铁棒。假定纽曼在这里描绘的是一种声音,那么它肯定就是一种心灵的声音。这幅绘画作品的原动力类似一种意料之外的,而且甚至有可能是不需要洞察力便具有的那种缓慢但却又是不可改变的开端,诸如一种道义或一种使命上的烦恼感。

如果《声音》可以被叫作崇高,那么它不是通常赋予抽象表现主义那种绘画的崇高,那种意义上的崇高依赖于由大面积的色域所造成的那种空间上的无限大的感觉。它的崇高性更确切地说存在于那根线条的坚持之中,一种使其扰乱我们世俗关注的坚持。这种扰乱不只是愉悦的。有一种使人烦躁不安的感觉,它产生于对一种幻想泰然自若、愉悦快慰的体验期待的挫败,这是由于一种更加强烈的不安感的存在所致,而这种感觉起初似乎是微不足道的。但是,还存在一种清醒的意识,它受一种来自不可视性的绘画特征的处理或调动,甚至是操纵。

361

作为自身一个突破口的崇高

当法国哲学家让·弗朗兰索瓦·利奥塔(Jean-François Lyotard, 1927—1998)在对纽曼的全部作品展开讨论时,使人感到他似乎对《声音》进行了格外的思考:

纽曼忙于以第二人称的身份在一种面对面的关系范围内赋予色彩、线条或节奏以一种义不容辞的力量,而他的模特儿(model)不可能是看这里(那边);它必须是看着我,或者更准确地说是,听我说。因为责任是一种时间而非空间属性,因此它的器官是耳朵而非眼睛。^[1]

这里我们应该注意两种思想,因为它们都是利奥塔崇高理论的精髓。第一思想是,不考虑色彩、线条或节奏所可能描绘的对象:使它们变得崇高的是在场而非再现。而第二种思想则是,即便是就绘画这样的视觉艺术而言,崇高性都主要是一个时间而非空间问题。正如利奥塔在与克里斯蒂娜·普利斯(Christine Pries)的一次会晤中所说的,纽曼是他对崇高概念产生兴趣的缘由之一。^[2]纽曼的理论文章“崇高即当下”(The Sublime is now),以及他的好几幅绘画作品的标题,如《这里》(Here)、《不是那里》(Not There)、《这里》(Here)、《现在》(Now)和《在场》(Be),根据利奥塔的观点,都是在暗示一种穿越存在于时空中的意识经验的逻辑性时间和空间意识。

纽曼的《现在》只是一种现在而已,它对于意识来说是一种陌生的东西,因此它不可能是由意识建构出来的。相反,它要摧毁的正是意识,它是意识不可能构想出来的东西,甚至就是意识为了建构自身而所忽视的东西。^[3]

意识需要空间延伸,时间流逝,事件发生,具有一种无可争辩的连贯性。由于对可能出现的一种空虚感即什么都没有发生的惧怕,想象一个奇特和偶然事件的发生是不可能的。如果我们把实际上没有发生、甚至是什么也没有发生这样的可能性算进去的话,我们只能想象这类事情的发生。利奥塔用疑问句“事情在发生吗?”(Is it Happening?)来表达这一意识。怀疑的不是发生了什么,而是在于某事竟然发生了。这一意识导致了悬念、焦虑和恐惧情绪的产生——如果某事还是发生了的话,接下来产生的便是快乐的情绪:“这种快乐的情绪是由于该事件本身带来的本质特征的增强而获得的。”^[4]崇高是由于这种意识到可能存在一种认识论意义上的空无而唤起的特定情感:“崇高有点像一种洞孔,即特定自身的一个突破口。”^[5]

在18世纪崇高已经发展成一个美学概念,它被用来为由像山脉、海洋和火山之类的自然现象而唤起的“恐惧的快乐”和“欣喜的恐惧”这类情感命名或对它们进行解释。在此之前,它

是根据古代修辞学传统来运用的一个概念,意指一种气势宏伟、庄重高尚的公共演讲风格。崇高从一种修辞风格转变成一个美学概念的关键性文献是布瓦罗(1674)的法译本《论崇高》,该文写作时间一般被认定是公元前一世纪,其作者则因判断错误而被认为是狄奥尼索斯·朗吉努斯(Dionysius Longinus)。朗吉努斯的原文包含一个潜在的具有某种理智和经验特质的崇高概念形成的过程,渴望与密尔顿或莎士比亚这样的作家妥协的18世纪批评家们欣喜若狂地接受了这个概念,因为这些作家的作品不符合古典主义的美的标准。^[6]在埃德蒙·博克(Edmund Burke, 1757)和伊曼纽尔·康德(1790)的美学著作中它作为美的一个对应概念获得了哲学上的详细阐述。经验主义哲学家博克解释崇高涉及由于压倒之势和惊惧而产生的快感,而这种压倒之势和惊惧则是主体对自然对象或艺术作品的感觉特征所产生的生理和心理反应。康德的超验主义哲学根据想象力与理性之间的不一致对它进行了表述,指向思维的无限性的理性能力的优越地位。就绘画而言,卡斯帕·大卫·弗里德里希(1774—1840)和马拉尔德·威廉·透纳(1775—1851)的山景和海景画中的广阔浩瀚和喧嚣混乱描绘,证实了一种无所不在的自然精神意义。^[7]

在关于这一概念的改写中,利奥塔保留了崇高感的矛盾结构,其中痛感交杂着快感,惊恐交杂着愉悦。关于恐惧的观点受到一种空无潜在可能性的启迪,这种有关空无潜在可能性是他取自埃德蒙·博克论贫乏(privation)的段落:“一切普遍意义上的贫乏都是给人以深刻印象的,因为它们都是恐怖的;空无、黑暗、孤寂和寂静。”^[8]有关崇高是给定自身的一个突破口的观点使人想起康德的美学,利奥塔曾就他的美学思想发表了一部系统的评述著作《崇高分析》(*Lessons on the Analytic of the Sublime*)。利奥塔同意康德关于经验连贯性预设了一种综合的观点,一种导致给定多样性中的统一性产生的关联行为。崇高感是在这一统一性首先受到威胁,接着又在另一个层面的意识中被唤起的一种情感。

不管怎样,利奥塔仍然在两个方面背离了康德。首先,康德否认艺术有可能会是崇高的。美被康德定义为“一个对象的终结形式,就被认识程度而言它不涉及目的”,与美截然不同,崇高超越所有终结或形式经验。崇高感是被那些体积太大以致我们的想象力无法把握或威力太强以致我们的身体能力难以抗拒的自然现象所唤起的。正是通过经验领域中综合形式的缺失和对自然目的的否定使观看者认识到一个更高能力和一种更高目的的力量:理性的力量。想象力所无法理解和把握的东西,无限大,理性可以作为一种理念(Idea)来思考。由此我们感到快乐。康德认为,艺术作品永远不可能是这些崇高情感存在的场所,因为它们总是表现可辨认的形式,而且是通过有目的的行为创造出来的。作为回应,利奥塔说在康德的“崇高分析”中最关键的思想是“不定形的”事物与想象力的综合是不一致的。利奥塔断言,抽象或极少主义艺术就非常有可能像自然的无形形式一样在意识的形式综合中造成一种相同的突破口(breach)。^[9]

第二个不同方面是,利奥塔的崇高是在一种极其重视异质哲学语境中产生作用的。意识试图使经验领域产生统一性,但是这种统一性,姑且产生了这样的统一性,是一种武断强加而非作为一种普遍的经验前提而预先假定的结果。实际上,意识本身就是第二性的,它的内容源自利奥塔的后期哲学所认为的那种“主要推动者”,即一种广义的话语风格。如同在《异争:争

363

论中的话语》(The Differend: Phrases in Dispute)中所描绘的那样,它们主要被设想成语言类型:“话语类型为连接异质用语提供原则,这些原则适合于实现确定目标:认识、教育、公正、引诱、证明、评价、煽情、监督。”^[10]但是,在其他文章中,文化“规训”(disciplines)、文化“传统”和文化“组织机构”似乎承担了一种类似职能,正如我们总是在关于艺术中的崇高论述中所看到的那样。

在他强调意识隶属语言和开放文体的异质性的过程中,利奥塔继续了海德格尔和维特根斯坦的后期研究工作,然而目的则是要清除他所认为的这些哲学中的认识论的残余。对他而言,主体只不过是一种话语的“对象例证”(the addresser instance)而已,伴随着特定的话语体系出现和消失。^[11]他的“哲学思考”始于“那个不容置疑的唯一[客体],即话语(phrase),因为它直接就是预先设定的”^[12]。正如笛卡尔所坚持认为的那样,我们可以怀疑一切思考的对象,但我们不能怀疑思考本身,于是利奥塔指出怀疑一种话语仍然是在使用话语(doubting that one phrase is still to phrase)。一种话语之后又产生另一种话语——沉默同样也是一种话语。问题是:哪一种话语?诸话语间的联系是不可避免的,然而如何联系却不是必然的。不同的话语类型提供不同的可行话语组合以联系当下的话语,而且不存在具有在对抗选择之间起决定作用的权威性的普适话语类型。该书的书名“异争”(differend)系指异质类型间的一种普适性判断原则的缺失。异争至少是指两个群组之间的那些冲突,“由于缺少一种可同时适用于双方论点的评判原则,这些冲突不可能得到公平的解决。”^[13]

就连哲学也不能提供这样一个普遍的评判原则。利奥塔认为,真正的哲学是康德式的沉思冥想,而不是像限定评判那样断强行利用其自身的普遍法则去裁定具体案例,深思熟虑的判断始于从特殊发现适当的法则。在利奥塔的哲学中,这些具体事件都是具有典型意义的异争事件。当异争没有得到确认的时候,如当某个具体话语主张普遍有效性时,一种错误便产生了。哲学沉思不可能“解决”异争:它们应该属于另一个普遍性策略,带来的只是另一个错误而已。但是,哲学沉思会试图详细阐述隐藏的异争,并对有关类型原则加以分类。利奥塔这部著作的利害关系在于,它通过“说明一种话语与另一种话语之间的联系是有疑问的”来“保住”了思想的面子。这是要“证明这种异争”(Lyotard, 1988, pp. xii - xiii)。

思考本身就是处于一种危险之中。从“内部”来说,哲学、学术话语挑战深思对其要求控制权的不确定性的承诺。从“外部”来说,它属于威胁着要强行获取一种普适地位的经济类型,主张经济成功是所有思想活动的终结目标。因为成功取决于获得时间,思考由于浪费时间、是“无用之物”而受到谴责。由于要证明话语之间而不是它们自身的异争,思考不仅仅是妨碍连接手段与目的的效率。它还不得不以斗争的方式来解决它本身与拥有一种原则的经济预算话语之间的异争,这个原则就是“所发生的事就是能够发生的事,除非它已经有所回报并因此也已发生”(Lyotard, 1988, p. xiii)。经济类型完全是起决定作用的。为了能够存在下去,沉思的思考模式将不得不抵制要求超越时间的控制权这样的主张。“思考需要你集中注意力等待时机,要求你不要已经知道发生了什么。它使事情正在发生吗?这个问题呈开放状态。”它试图努力跟上时代的步伐。^[14]

先锋艺术的崇高

于是,利奥塔否定了一种使开放文体一体化、处于支配地位哲学话语存在的可能性。相反,他为一种易于沉默的哲学沉思的概念形成进行辩护:一种无法详细阐述的冲突的隐匿,即一种无法告知的体验的沉默无语。艺术的任务类似于哲学思考的任务:捍卫不确定的开放性。这就说明为什么在利奥塔关于艺术崇高的哲学理论中时间如此重要的原因。哲学和艺术两者都必须抵制任何企图驾驭和操纵时间的尝试:

当塞尚拿起画笔时,绘画危机的问题成为讨论对象;当勋伯格坐在他的钢琴旁时,音乐面临危机境地;当乔伊斯握住笔杆时,文学面临危机。不仅“努力”的新策略受到测试,而且“成功”的实质也遭到质疑。这依然是一个凭借美的“愉悦”问题,或是一个凭借崇高的“愉悦/厌恶”问题吗?更确切地说,这些利害攸关的问题难道不是与那些适应这种“哲学”文体的问题相类似吗?^[15]

这些先锋派的质疑不应该与那些极其平凡的伴随着它们的战斗宣言相提并论。正因为哲学思考不得不为了反对学术话语的法则而进行自卫,所以艺术也不得不小心翼翼地避开种种艺术纲领——不管它们是通过权威机构还是先锋派的宣言得以详细阐述的。后者不亚于作为一种传统学科的哲学,它企图“确定什么是已经经过思考、表述、装点或适应社会化需求的事情,以便确定那些尚未经历这一切的事情是什么”^[16]。学校课程表和社会宣言都试图通过利用在下一个运动中的一种选择余地来确定那些尚不明确的事情。尚未发生的事情应该类似那些已经发生的事情——或应该根本不同于以前发生的事情。两者均忽视了每一种连接所具有的偶然性:

365

什么都没有发生的可能性,文字、色彩、声音都没有发生;这是最后一句话,面包不是每天都有的。这是画家面对一个造型平面、音乐家面对声音平面的痛苦,即思想家面对一片思想沙漠的痛苦,等等。不仅仅是在创作“初始阶段”面对空白画布或空白纸张,而且是每一时刻都不得不在等待某件事情的发生,并由此在每一次质疑(point d'interrogation)即“那么现在如何”的逼迫下形成了一个问題。^[17]

正是在这些质疑的逼迫下我们变得疑惑,焦虑,恐惧。不过,这种怀疑也会因某事的发生伴随着强烈的快感享受。利奥塔认为这就是纽曼在他的绘画作品标题中所暗示的。通过寻找此时此地的崇高性,纽曼认识到艺术的根本任务就是去完成“证明形象化描绘或其反面情感表现的难以言传性”这件艰难的工作,^[18]不是通过在其他时间或地方寻找,而是就在特定绘画作品本身寻找这种崇高性。这就使对所述任务的认识,即证明绘画这种难以言传的偶然事件,而这正是先锋艺术的典型特征。

利奥塔不得不承认在关于上述艺术崇高性概念论述过程中存在着某种自相矛盾的地方。这种悖论就是艺术必须要证明尚不确定的东西而却又无法以一种明确的方式来完成这一任

务。如果证实尚不确定东西的任务就等同于前卫艺术对传统绘画的质疑的话,那么这种悖论也就消失了。从塞尚开始,前卫艺术家们就已经提出了“什么是绘画?”这一问题,并对过去被假定为其基本构成那些要素——轮廓线、消失、色彩、表现对象,甚至展示空间——表示漠视。

不管怎样,我们应该谨慎行事,不要把这些探索误当成是创新,或是把真正的先锋艺术与当下经济利益所导致的新风格的激增和扩散混为一谈。崇高感并不是单纯的“源于新事物的震撼”(shock of the new)。偶然事件的发生,即伴随一种新奇事物而产生的那种平庸的震颤与有利可图的伤感毫无关系。^[19]崇高性与创新之间的差异在于作品与时间的关系:

366

通过创新,意志证实了它对时间的支配权。它因此而符合资本的形而上学,这是一个有关时间的术语。创新“奏效”。“事情在发生吗?”这句话中的问号停止作用。由于这一偶然事件的发生,意志被击败了。先锋者的任务仍然是消除关于时间的这种精神设想。崇高感是为这种贫乏命名。^[20]

根据上述对创新的抨击,利奥塔似乎使他自己与早先划定的界限保持了一种距离:一种现代崇高与后现代崇高之间的界限。^[21]在利奥塔的早期研究《后现代状况:关于知识的报告》中,一件艺术作品可以以两种方式来呈现不可表现。它或者能够暗示渴望一种不可表现的在场但却失败了:这就是现代主义的感伤或怀旧式的崇高。或者它能够强调思想的力量,生命的增强和新的绘画或艺术规则创造所带来的狂欢:后现代主义的创新式(*novatio*)崇高。鉴于怀旧式崇高表明不可见的精神存在是一种不在场,所以创新式崇高是通过寻找新的描绘对象提出表现本身的不可表现。它这样做的目的不是要增进源自合目的性形式的审美愉悦,而是要强化不可见的精神存在的意识。德国表现主义、马列维奇、德·契里柯和普鲁斯特被列入怀旧式崇高的行列;毕加索、布拉克、李西茨基、杜尚和乔伊斯则进入了创新式崇高的行列。然而,特别值得一提的是,现代与后现代之间的区分在这一早期研究报告中却是极其不稳定的。在那里后现代属于现代主义的一个周期性发生的组成部分,它是其试验阶段的现代主义。同样,崇高的两种模式可以呈现在某个艺术家的全部作品、甚至是单一作品中。

当利奥塔在后期著作里否认崇高与创新有任何关联的时候,他似乎是不承认上述第二个,即后现代主义的崇高模式。但是,可能有人会认为革新和创新之间存在着某种区别,这种区别存在于效果确定的程度之中。由于创新过早地有了一个明确的目的,所以先锋派的革新是利用没有一种预想结果的潜在价值。另外,甚至在其狂欢之中,后现代主义崇高都具有某种程度上禁欲主义的节制:它无意指向对一种赏心悦目形式的审美消费。

艺术崇高的悖论

利奥塔关于先锋派崇高的论述有好几个值得称赞之处。它使艺术中的崇高脱离了虚假的形式标准,诸如大面积色域的存在等。它使先锋艺术的发展史,一方面摆脱了一种单纯的政治解释,另一方面又摆脱了一种简单的形式主义解释。它在探索先锋艺术保持对游离话语之外

的敏锐性的政治使命和巧妙地避开暂时性限定的同时,使形式试验和政治利害关系以一种更加深奥微妙的方式重新得到统一。它使艺术创造充满古老的玄学漫步的严肃性:不是空无而是实有。然而,它指出艺术崇高性不在于其涉及一种超验领域,而在于此时此地作品可感知的物质性。

不过,利奥塔关于崇高的概念也不是没有异议的。我们不明白为什么“清除有关事件的精神预订”(Lyotard, 1988, pp. 106 - 7)的使命就应该无一例外地与先锋派对艺术法则的质疑相联系;我们也不明白为什么这些怀疑本身就应该唤起崇高感。即便我们承认貌似同我们的期待相抵触的艺术作品有可能构成我们经验中的一个突破口,那么我们又应该如何去解释我们的愉悦情感呢?另外,当作品的新颖性研究逐渐衰退时又将发生什么呢?它的崇高性将会随之一同消失吗?

这些问题的产生部分原因是利奥塔对于艺术形式,即任何形式的明确观点持显而易见的怀疑态度。利奥塔关于崇高艺术作品经验中实际所发生情感的描述是有点令人失望的。“就绘画艺术的限定性来说,未限定之物,即‘它发生’,是颜料即绘画。作为发生的事情或事件的颜料即绘画是不可表达的,而这正是它所要表明的。”^[22]这好像就是一件绘画作品“偶然发生”的充分条件,就因为它是崇高的。仿佛利奥塔是在通过把它描绘成一种绝对意义上的并因此而不可言喻的个体来努力捍卫特定事件的独特性和偶然性。当此类事件被说成是这样时这或许是正确的,但是当它最终归结为艺术事件时就留给我们太多问题和争端。现在我们回到前面段落中所提到的崇高艺术作品的自相矛盾问题。尽管一件艺术作品使我们经验中的一个突破口有效地发挥作用,但它仍然必须是非常有吸引力的。仅使我们的期待落空是不够的。巴内特·纽曼的《声音》成功地“清除了关于事件的精神假设”(Lyotard, 1988, pp. 106 - 7),这是因为它具有源自其构图的一个非常坚固的视觉存在物。假如那根线条再宽一些,或假如它被置于画面的另外某个地方,那么《声音》就肯定会是另外一件绘画作品了。它或许就不可能唤起我们谓之崇高的这样一种矛盾情感。因此,《声音》不只是挑战昔日流行的艺术概念和作为一幅无生气的绘画作品而存在:它在自己的时间和地点范围内影响着观众。

当利奥塔在“生活原则最低限度”(Anima minima)中弱化崇高性与先锋艺术之间的联系时,他本人似乎已经意识到上述的不一致性。^[23]一切伟大的艺术都是崇高的,因此从某种意义上说所有伟大的艺术都可以被称作先锋艺术,原因是它凭借自己的物质性证实了一种非物质的存在。只有在先锋艺术中这种证明过程才更加明显。在关于德里达的一篇含蓄的评论文章中,他还提到风格是辨认伟大艺术作品的要素,德里达曾经在其《绘画的真理》一书中把这一可变因素归属于画框。这是一种饶有兴趣的评论,因为它提出了解决崇高悖论的一种可能性。风格是处理事物的某种具体方法,但却是一种无法做出限定的方法。它是在做事情的过程中逐渐形成的。它既是不确定的,但又是非不确定的。它是个体的、无结构的或无形式的,但并非是完全难以言喻的。这样一种关于风格的概念开辟了一种两分法,这种两分法似乎渗透并妨碍着利奥塔的艺术理论:关于限定物与非限定物之间,获得形式并因此而倾向控制与借助痉挛来抵制控制之间的那种艺术理论。同样,一件艺术作品可以在有形式的情况下来表明一种形式上的开放状态;它可以在不完全限定它的情况下吸引、抓住和左右我们的注意力。一些作

品做到了这一点,从而使我们陷入矛盾的体验之中。它们以如此深不可测的方式强烈地吸引着我们并使我们感到深深的不安,以致使我们产生一种危在旦夕的感觉:我们的存在意识、我们的命运意识或我们的责任意识。这样一类的艺术作品可以被称作是崇高的。

注 释

- [1] “Newman; The instant” in Lyotard, (1991), p. 81.
- [2] “Das Unterstellbare-Wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries”, in Pries, (1989), pp. 319 - 20.
- [3] “崇高与先锋” in Lyotard, (1991), p. 90.
- [4] Ibid., p. 92.
- [5] “Das Unterstellbare”, in Pries, 1989, p. 321.
- [6] Monk, (1960), pp. 10 - 27.
- [7] 参见 Rosenblum, (1975), pp. 10 - 40; Wilton, (1980), p. 102.
- [8] Burke, (1987), p. 71.
- [9] “Das Unterstellbare”, p. 322.
- [10] Lyotard, (1988), p. xii.
- [11] Ibid., pp. 33 - 4
- [12] Ibid., p. xi.
- [13] Ibid., p. xi.
- [14] Ibid., pp. xv - xvi.
- [15] Ibid., p. 139.
- [16] ‘The sublime’, p. 91.
- [17] Ibid., pp. 91 - 2.
- [18] Ibid., p. 93.
- [19] Ibid., p. 106.
- [20] Ibid., pp. 106 - 7.
- [21] “回答这个问题:什么是后现代主义?” in Lyotard, (1984).
- [22] ‘The sublime’, p. 93.
- [23] “Anima minima” in Lyotard, (1977).

参考文献

- Benjamin, A. (ed.) (1992) *Judging Lyotard*, Routledge
- Bennigton, G. (1988) *Lyotard, Writing the Event*, Manchester University Press
- Burke, E. (1987) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, rev. edn J. T. Boulton, (ed.), Blackwell Publishers. Originally published 1757
- Courtine, J. et al. (1993) *Of the Sublime*, State University of New York Press. Originally published 1988
- Crowther, P. (1993) *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Clarendon Press
- 369 Kant, I. (1952) *The Critique of Judgment*, trans. by J. C. Meredith, Clarendon Press. Originally published

- Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. by G. Bennington and B. Massumi, Manchester University Press. Originally published 1979
- Lyotard, J.-F. (1988) *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. by G. Van Den Abbeele, Manchester University Press. Originally published 1983
- Lyotard, J.-F. (1989) *The Lyotard Reader*, A. Benjamin, (ed.), Blackwell Publishers
- Lyotard, J.-F. (1991) *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. by G. Bennington and R. Bowlby, Polity Press. Originally published 1988
- Lyotard, J.-F. (1993) *Toward the Postmodern*, R. Harvey and M. S. Roberts, (ed.), Humanities Press
- Lyotard, J.-F. (1994) *Lessons on the analytic of the Sublime*, trans. by E. Rottenberg, Stanford University Press. Originally published 1991
- Lyotard, J.-F. (1997) *Postmodern Fables*, trans. by G. Van Den Abbeele, University of Minnesota Press. Originally published 1993
- Monk, S. (1960) *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, University of Michigan Press. First edn, 1935
- Pries, C. (ed.) (1989) *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Großenwahn*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora
- Rajchman, J. (1998) 'Jean-François Lyotard's underground aesthetics', *October*, 86, 3-18
- Readings, B. (1991) *Introducing Lyotard: Art and Politics*, Routledge
- Rosenblum, R. (1975) *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson
- Welsch, W. and Pries, C. (ed.) (1991) *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora
- Wilton, A. (1980) *Turner and the Sublime*, British Museum Publications

第 30 章 德鲁兹论弗朗西斯·培根

伊恩·海伍德

德鲁兹与现代法国理论

哲学家吉尔·德鲁兹(Gilles Deleuze, 1925—1995)和罗兰·巴特(Roland Barthes)、让雅克·德里达(Jacques Derrida)、米歇尔·福柯(Michel Foucault)和弗朗西斯·利奥塔(Francois Lyotard)属于同代法国哲学家和理论家,这一代人的著述在战后已经对众多领域产生了巨大的影响(关于德鲁兹著作目录的一份极为有用的索引,请查阅 1996 年佩顿[Patton]主编的书籍中由默菲[Murphy]编撰的目录索引)。关于它对艺术实践活动及以下所讨论的众多错综复杂和成分混杂的思想观念的影响是难以做具体估量的,但是可以毫不夸张地说,它的影响是相当之大的,如它对近期关于众多文化生活问题的纯理论和批判性思考的方向所产生的决定性影响就是一个充分例证。值得我们回忆的是,自 20 世纪 60 年代以来有一种现象日趋普遍,即在大学院系接受专业教育的不仅有未来艺术史家、艺术批评家和博物馆馆长还包括有追求的艺术家的,而且从这一情况来看,在那些今天继续活跃在视觉艺术领域中的人中间有相当数量的一部分人已经不可避免处于某些思想观念的影响之下,他们的老师认为这些思想观念中有很多不仅相当的激进和深刻,而且还极具当代魅力。艺术领域中不同层面的设想和价值观念一直都是用主要理论家的大众化阐释而逐渐装点起来的,无论他们的著作是否受到系统地研究甚或正式地被提及。

德鲁兹为什么对当代艺术理论来说是举足轻重的人呢? 第一,《弗朗西斯·培根:感觉的逻辑》(Francis Bacon: *Logique de la sensation*, 1981)是关于一位当代主要画家的重要研究项目,它同时还引出了德鲁兹的一般艺术理论。第二,与利奥塔的《话语,形象》(*Discours, figure*, 1971)和德里达的《绘画的真实》(*La vérité en peinture*, 1978)一样,作为同某种影响极大的当代理论研究方法有关联的作家与视觉艺术之间的一个正面对抗的典范,《弗朗西斯·培根:感觉的逻辑》是非常有价值的,而关于那种影响极大的当代理论研究方法,很多人总是称之为“后结构主义”。由这种“后结构主义”理论研究方法所规定的知识环境是错综复杂的,虽然

不能说这种错综复杂的环境是经常性的,但是在这个问题上特别重要的是:尼采和弗洛伊德的持续不断和正在产生的影响,抵制或至少是逐渐破坏所有哲学观念的尝试,这些观念被视作“形而上学的”,特别是那个关于人的主体(the human subject)的观念,无论是个体的人还是集体的人,它们都被视作哲学思考和政治实践的潜在和统一基础;一种对“差异”思考的压制,换言之,就是压制对事物的极度和势不两立的多多样性的思考,尤其是关于人的价值观念和生活方式方面的多样性问题的思考。第三,不考虑德鲁兹的基本态度的前后一致性或者其具体关键性意见的可接受性,在这部著作和其他著作中他对艺术有着很多真知灼见,特别是关于绘画艺术的思考。他是一个对视觉艺术有着非同寻常敏感力的哲学家,他在这一方面的能力要远远胜过像利奥塔和德里达这样的哲学家。

最后,与利奥塔一样,德鲁兹明显与理论化或哲学与艺术之间关系的重大问题有关。近年来关于词语与图像、话语与形象、文本性与视觉性之间关系的问题逐渐变得越来越突出。对这一问题进行概括的困难将可以通过粗略地浏览马丁·杰伊(Martin Jay)在《垂视的眼睛》(*Downcast Eyes*)中关于法国思想详尽无遗的论述而得到充分的证明(Jay, 1993; 还有 Herwitz, 1993, Heywood, 1997 和 Stafford, 1996)。尽管如此,即便是冒着过分简单化的危险,我还是要提出战后法国理论一直是受批判动机操纵的观点,虽然不能说它就是政治动机。从让·保罗·萨特、西蒙·德·波伏瓦和梅洛·庞蒂到德里达,福柯和利奥塔,法国知识分子一直都被期待、几乎是被渴望卷入政治性问题,并且充当具有进步政治观点的领袖人物。随着知识分子与理论化的政治主张之间关系的普遍松动或中断,这种部分受到了大众支持的根深蒂固的批判性冲动,在战后第一个 20 年中主要通过与马克思主义和左翼组织、特别是在法国共产党(PCF)的冲突中逐渐形成的,这一种令人担忧的局面是一种 20 世纪 60 年代后期学生运动失败后的戏剧性变化所带来的产物。尽管这种批判精神依然存在,但是它现在更加不受旨在影响或获取国家政权的日常现实和政治事件的影响。法国理论变得更加无政府主义和更具象征意义,因此就这些方面而言,它至少是越来越类似文化颠覆,这种文化颠覆从传统意义上来说是与超现实主义之类的艺术先锋派运动相关联的。

上述关于批判对象的描述有着不同方面:资产阶级的秩序和稳定性,死气沉沉的日常例行公事和政治生活,一种无形的但却无处不在和令人窒息的中央统一政权,由于我们深层次冲动的抑制而导致的个性的扭曲等等。毫无疑问,性别、美学和文化政治学逐渐大规模地取代了以往建立在阶级和党派基础上的旧政体。为上述 20 世纪 60 年代之后的变化进行辩护的卫道士们总是说它体现了(实际上是要)一种真正的标新立异的哲学批判。需要的是对所有权力机构的批判,而不只是由传统政治学所确立的那些权力机构。在理查德·罗蒂(Richard Rorty)的著名“语言学转向”的法译本中,结构主义和符号学的语言研究方法源自费迪兰·德·索绪尔的语言学和一种马克思主义的意识形态批判理论,是两者相结合的产物。文化普遍地逐渐被视作一系列的表征体系及其形形色色的产物:具体的思想观念、价值标准、个性塑造,等等,所有这些都促成特定的社会机构和权力制度的发展。

视觉形象和众多图像——除了视觉艺术还有时尚、广告与市场营销、新闻报道、电视和电影——在现代社会中的重要性是显而易见的,但是视觉艺术在更深层次意义上被视作为合理

地解释像科学甚至是哲学这样的话语提供重要的隐喻和转义词语(see Sandywell in Heywood and Sandywell, 1988)。特别是就法国哲学而言, 一个重要的例子就是笛卡尔关于通过被清晰而明确无误地“看见”的文化精神表征对真理的确认。^[1]当这一种文化批评标准被运用于视觉艺术时, 巨大的影响被理解为这样一些方面, 即通过它们经常被理解为“透视法”的欧洲古典绘画体系据说可以使视觉领域得以条理化, 固定不变, 广为人知, 并且服从于现存的权力关系。女性主义理论家们详尽阐述了一种类似论点, 即根据西方的原则绝大多数表现女性的绘画作品都是按照男性的凝视需求来组织和安排的, 因此它为父权制支配女性起到了一定的促进作用(see Jay, 1993, pp. 21 - 82)。

然而, 一致性需要这样一种概括性的评论方法, 即理论话语和习惯做法不应该被免除反射的评论。绝对的权力、普遍化的概念、表明立场的争论、有条理的论点和合乎理性的论据是不能被忽视的。如果理论文本及其对明晰、条理性 and 可理解性的要求没有被免除批评的话, 那么由于它们可疑的混乱状态, 晦涩难懂或观念形态层面缺乏思考的明晰性而造成理论上对视觉的攻击, 更加明确地说就是对艺术及其习惯做法的攻击, 肯定也会遭到怀疑的。因此, 在《反俄狄甫斯: 资本主义与精神分裂症》(*Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, 1972)一书中, 德鲁兹和他的长期合作者、政治理论家和心理分析学家费利克斯·伽塔里(Felix Guattari), 对他们认为德里达在讨论形象(有时被注明是“人物形象”)的《话语, 形象》中抵制言语, 尤其是理论文本所具有的指令权力(ordering powers), 最终是极权帝国主义政策观点的赞扬(see Jay, 1993, pp. 563 - 73)。

因此, 这不是立足于词语的一个单纯的有关形象评价问题, 反之亦然。相反, 具体任务就是要寻找出各种各样的重大颠覆或解构事件, 其中来自推论惯例或视觉习惯做法的操纵和指令能力, 无论是表征性的还是分析性的, 都变得十分紊乱, 显示出紧张关系、自相矛盾或混乱, 在这样的情况下它们是无法顺利产生影响的。为与我们现代化的生活方式首先试图控制利用, 或是拒绝接纳的那些东西提供意外相遇机会的正是这些确实使人深感不安的时刻: 无形的但却释放出欲望的力量、无意识、不可表征(the unrepresentable)、他者(the other)。利奥塔取自西方艺术领域中早期油画阶段的一个著名范例就是汉斯·霍尔拜因的《两大使》(*The Ambassadors*)一画中那个奇怪而严重变形的头盖骨, 如果没有它这幅油画就应该是一件无懈可击的写实主义作品, 该画现藏伦敦国家美术馆。下面我们将会看到这些观点是如何运用于400年后弗朗西斯·培根的绘画创作的。

德鲁兹的研究方法

尽管德鲁兹分享了上述法国知识分子圈内的某些先入之见, 其中最显著的就是对统一主体的抵制和一种对差异的迷恋, 但他并没有持一种“标准的”后现代或后结构主义者的立场。在某些问题上他是相当传统的。附在《千座高原》(*A Thousand Plateaux*)前面随该书一道出版的1980年的一次访谈中, 他形容自己的研究是“哲学, 只是传统意义上的哲学而已”。他也

是一位有判断力的哲学家,坚信由于哲学体现或启迪思想的自由性或自主性,所以它肯定会与所有已经得到确立的权力制度,尤其是政治和经济体制产生冲突。他哲学上的杰出先驱斯宾诺沙和尼采,继续与他认为最传统的哲学所顺应的趋势做斗争,即充实它的思想观念以便巩固既定秩序。批判的重要性不断地得到强调,但在其批判对象问题上却常常是有争议的。例如,当德鲁兹和费力克斯·伽塔里在他们最著名的《俄狄浦斯:资本主义和精神分裂症》一书中向马克思、弗洛伊德和战后法国弗洛伊德的主要阐释者让·雅克·拉康发动猛烈进攻时,他们的众多读者都感到非常震惊。他们坚持认为,拉康式的精神分析学方法不能使人从精神折磨中解脱出来,而是为了在一种压制的资本主义制度内去压制、引导和支配对主体的分析。

尽管声称自己是“传统型的”,但德鲁兹仍然用一种非同寻常的方式将哲学定义为“形成、发明和建构抽象概念的学问”(Deleuze and Guattari, 1994, p. 2)。它与“凝神观照、沉思冥想或传达交流”(ibid., p. 6)没有什么关系。在其最深层意义上,它是抽象概念的生产。尼采的权力意志学说被认为在为现代哲学明确这个问题上是有功劳的。就哲学概念而言,德鲁兹的脑海里有如柏拉图的“理念”(ideas)、亚里士多德的“物质”(substance)、笛卡尔的“我思固我在”(cogito)、康德的“范畴”(categories),等等。德鲁兹认为这些概念不只是“一般或抽象概念”。作为对他们自己时代复杂难解的问题或含糊不清事物的回答,这些概念有着事实上的由来,它们在回答某些具体概念问题的同时又导致其他问题的产生。它们使人们对世界产生了新的认识,但这些认识相互之间是不可能完全一致的,它们包含不同的组成要素但同时还为这些要素提供了一个有限而统一的体系,它们有一个发展历程但又与其他概念有着一种共时关系。

以上的描述暗示了著名的根茎(rhizome)概念,即一种植物的多重性,其组成部分相互连接但并不取决于一种潜在的结构秩序,在哪里连接可以在任何一个点上形成,哪里能够长出新的枝杆,而老的枝杆能够发芽并形成新的连接。这种根茎应该就是哲学形象化的表现,因为哲学是一个各种自发冲突和思想发明纠缠不清和难以驾驭的领域,它与企图获取、封锁、传送和控制它所表达的特定权力的确立权力制度的一切尝试形成了鲜明的对比。

德鲁兹的哲学因此是一种关于运动和差异的哲学,而不是关于主体、客体以及主客体之间关系问题的哲学。他欣赏康德哲学中对于普通见解的“平庸陈腐”、未经检验的必然之事所持的一种坚定不移的抵制态度。相反,康德全身心地对那些使日常经验成为可能的先决条件进行超出一般经验的不屈不挠的探索。不过,德鲁兹的分析与康德有着根本的区别。由于强烈地抵制这些前提和条件类似于它们所引起经验对象的假设,所以人们不认为德鲁兹与对这种“不可表征的知识领域”做简单描述的可能性有关。必须要运用各种各样的陈述词汇:混沌、错乱置序、深渊、原始性欲变化过程、超验无意识、欲望生产、不可视等。同尼采一样,原始混沌或权力意志被认为是有生产力的和自我组织的,而它的产物和超验无意识的综合体被认为是复杂和变异的。尤其是哲学、科学和艺术可能被描绘成不同类型的积极生产力,尽管哲学并不具备显赫的地位。

德鲁兹在一个动态形成过程的基础上提出了一种本体论,或关于一般存在的学说。严格地说,这一过程是我们经验和思考一切事物的基础,它必须避免所有再现。然而,如果它最终进入到人的意识,更别提得到哲学上的认识和理解,那么这里似乎存在关于一种类型再现(或

374

许是对一种“表象”)的某种需求。这里描绘不可再现之事物的明显难度,不仅通过极力寻求使哲学脱离再现,而且也通过关注再现在此失去活力的那些重大事件表现出来。只要匆匆扫一眼这个原始演变过程,产生于再现和权力的平静的日常现实外表就会开始出现变形或断裂的现象。而艺术就是这些断裂带(褶皱)出现的地方之一。正如德鲁兹所形容的那样,产生制作艺术冲动的人无非是那些已经认识到生活中某种“太伟大的”事物和某种“无法忍受的”事情的人,他们意识到“生活与威胁生活的事物是彼此相互利用的”(ibid., p. 171),不过他们的应答是肯定和积极的,援用弗朗西斯·培根随笔中的一句名言来说,就是促使一种“笑声有利于生存的新的影响力”的产生。

在这个问题上至关重要是独一无二的艺术构造方式,而且他把所有主要艺术形式都包括在内:视觉艺术、语言(文学)艺术和音乐,说明这一点是非常重要的。他特别强调的是这一点:“我们凭借感觉力制作绘画、雕塑、乐曲和写作。我们用画面、雕像、音乐和文学来表现感觉力”;(Deleuze, 1994, p. 166)所有这些艺术都致力于创造出一种“密集性的感觉,一种纯感觉存在”(ibid, p. 167)。艺术家必须避免司空见惯的“生活经历”,借此他一方面意指固定的、已知客体,另一方面是指具体的、善于接受的主体状态。作品的要素必须被组成某种能够支撑其自身的东西,以便成为一种关于感觉力的新的存在。正像视觉艺术经常出现的情况那样,如果艺术作品与世界的可视特征之间存在某种相似性的话,那么这“完全是根据它们自身的方式生产出来;画布上的笑脸仅仅是用颜料、线条、光和影制作出来”(Deleuze, 1994, p. 166)。换言之,艺术家的作品是通过他或她的艺术形成的方式去转换所运用的材料和作品显而易见的主题思想,以便产生这些新的密集性感觉。就绘画而言,使之欢笑或哭泣、尖叫或歌唱、扭动身体或安静端坐的必然是颜料。

375

德鲁兹强调艺术的保存能力,但它是如何保存以及保存什么却超出了一般的经验。艺术证实人类生活中的确定时刻,但仅仅是通过一般感觉力、情感、记忆和看法来证实的。除了商业、历史或其他外部利害关系之外,艺术作品的保存能力不仅解释了艺术家赋予某种纵然是瞬间即逝,但其自身结构天生牢固和强有力的事物以可视形式的本能需求,而且对相应保存其请求的那些人的愿望做出了说明。“艺术破坏了感知能力、情感能力和评价能力的三重组织,以便替代由感知对象、喜怒哀乐和取代语言的密集性感觉所构成的一个永久见证。”(Deleuze, 1994, p. 176)艺术作品的保存能力于是无法与它自我表现的能力相分离的,由于独立于其产品的先决条件,所以一种特定的密集性感觉就是它所描绘的事件或重大时刻,或者就是它由此产生的那种一时冲动。这就是所谓“感觉的逻辑”。

德鲁兹论培根

《弗朗西斯·培根:感觉的逻辑》(Francis Bacon: *Logique de la sensation*)的第一卷是德鲁兹论述的文本部分,而第二卷的内容则只包括培根的绘画作品。或许这种引人注目的文本与图像的分离现象是在进行这样一种暗示,即图像的独立与完整需要保护它不受文本挪用势力

的侵犯,即便是他自己的文本(see Polan in Boundas and Olkowski, 1994)。大约有 82 幅作品的照片,其中包括几幅三联画,在我看来这些作品的质量参差不齐。文本是由 16 个带有标题的章节所组成,随着文章从关于艺术作品的严密分析发展到德鲁兹关于艺术理论的一般阐述,形成了一个有机整体。通过大量的研究,德鲁兹想方设法做到了深邃犀利、生动感人、兴奋刺激、传统保守和晦涩难懂的文字和论述交替出现。下面挑选出来供讨论的问题集中地体现出他敏锐的洞察力和真知灼见。

培根必须要巧妙地利用和破坏叙事与简单的外观相似,以便绘画本身能够最终成为一种前后一致、表达清晰的强烈情感的传递,这实际上是所有真正的艺术家都必须如此。面对感觉逻辑,德鲁兹声称现代绘画是根据两种途径的有效性来进行定义的:抽象和摆脱形象,他在第五章中为培根抵制抽象提出了一种赞同的解释。像蒙德里安这样的几何抽象画家,他们在寻求彻底的精神真实过程中极力用“图表式”的可视纯粹性来替换人物的姿势。在抽象表现主义绘画中,除了“完全彻底的”手工笔痕之外一无所有,而这种笔痕加上对由轮廓线明确表示的形式或形象的破坏导致了一种不和谐声音的产生,这种声音威胁着要毁灭一切强烈的感觉传递。^[3]培根选择了“摆脱形象”这条途径,即使形象脱离任何有可能会对它做出“解释”的叙事方法,以此设法限制其易辨认性。上述是摆脱形象或感觉逻辑的又一个例子,它是感觉力由于字面意义或因袭意义的中断而得到强调的一个变化过程。^[4]不过,这并没有导致纯抽象的产生。在平面、艺术性构图、空间结构塑造、椭圆形场地、颜料涂抹的运用中,以及他在处理仍然是可辨认形象的过程中,他摆脱形象的习惯做法既没有对可视世界进行编码处理,也没有脱离这个可视世界,而是对它进行了“调整”,使它转化成关于转变和变化过程的流动易变、节奏律动的舞台。

376

培根在艺术史中的重要地位部分是根据摄影术的影响来定义的,因为德鲁兹认为现代画家必须要与当代程式化和懒散形象的激增现象做斗争,这些形象大多源自摄影。培根并没有刻意去忽视摄影这一影响巨大的技术——他借用爱德华·迈布里奇(Edward Muybridge)的摄影成果是众所周知的事——不过尽管他一辈子都在收藏和利用照片,但是他坚持改变这些摄影形象的承诺毫不动摇,坚持使他的想象力和油画创作摆脱照片和其他视觉“陈规”的制约。培根艺术作品的一个显而易见的特征,就在于他关于人物形象引人注目的处理方法,而在两个人对待人体的态度上却存在着一种显而易见的密切关系(see Boyne, 1988)。根据培根的观点,人体从未处于静态之中,而且它们的动势既怪异又特别。在身体的扭动和痉挛中人物形象似乎企图通过它们的某个器官来摆脱自己的肉身,特别是通过与性、呕吐物和排泄物相关联的这些分泌器官。就好像身体企图要使自身从里向外翻过来,企图成为流动易变的物质,这种物质更像是制作这个身体的原料——颜料。

培根笔下的人物形象还常常通过身体上核心部位的重大改变“变成动物”。他的好几个人物形象似乎都已经逐步显现出动物的特征,甚或变成介于动物与人类之间的中间性动物。德鲁兹对头部与面部加以区别。当面孔是一种确保可辨认的具体描绘时,头部则属于一个“不可辨认地带,它属于人与动物之间的不确定地带”(Deleuze, 1981, p. 20)。这种区别与德鲁兹认为培根强调的是食用肉(meat)而不是人肉(fresh)是有关联的。食用肉似乎被理解为是缺乏

骨头支撑或没有生命活力的人肉,这样的人肉因此在地球引力拉动下徐徐下滑,就像一件《哀悼基督》作品中基督的身体。在选自培根 1955 年创作的《肖像习作 3》(*Study for Portrait III, After the Life Mask of William Blake*)中,人物的头就类似于一块肉,而支撑性头骨在我们所看到的构架过程几乎没有发挥什么作用。强调培根一些最优秀的肖像画中几乎不重视头部的三维造型是一个令人感兴趣的问题。人们的印象是培根实录下眼睛所看到的某种事物,即面部器官——嘴、鼻子、耳朵、眼睛——受到了象征性的变形处理,看上去就好像先是用了厚厚的舞台化妆术,然后拼命地把它弄脏,猛力地撕扯它,再将它弄平整似的,结果面孔以一种奇怪的方式变成了头部。

377 显而易见,德鲁兹了解(培根)对富有魅力的人体进行极端的深层次重大改变的全部想法。我们通常认为一个具有人形的人,在另外不可视的、非人类的原始力量的作用下出现了变异现象。在第七章节中,德鲁兹谈到了“没有器官的人体”,是地狱、混乱、欲望的另一个形象。德鲁兹认为,培根向我们展示的不是完整的自我存在和自我支配的有机身体,而是“变成了动物”的形象,它与周围世界的整合使得感觉器官变得无用而多余。感觉和思想没有把主体与客体连接起来,相反,而是感觉、思想和世界在这种经验的层面上变成了一个整体,而这个整体已经变成感觉。为了进入这一状态、并因此能够创作出艺术作品,画家就必须变成他或她所见之物。这或许就是隐藏在极度强烈感觉背后的另一个方面,即一个艺术家所需要的有限的歇斯底里。

那么应该如何评价德鲁兹对于现代艺术理论所做出的贡献呢?正如德鲁兹本人所强调的那样,理论本身受到怀疑是不可避免的。当理论家对其他人的思想观念和习惯做法进行批判或解构时,他们自己尚未得到承认的业余爱好——发展一种学术事业,使某种偏见合乎理性,欣赏那些头衔标志和激进主义的姿态等方面的业余爱好——很可能会发挥部分的作用。例如,德鲁兹和伽塔里有勇气拿他们的合作著作,即具有实验性风格的《千座高原》,进行非同寻常的冒险,以致使他们众多的追随者们遭受挫败和失望。不过他们的著作清晰地打上了他们自己时代的烙印,特别是性实验、艺术实验和 20 世纪 60 年代的学生运动,这是对传统政治及精神楷模所产生的一种失望之情,对他们认为苛求的、不妥协的当代艺术所具有的释放潜能所抱有的一种迷恋之情。

德鲁兹对具体的艺术作品和艺术家提出了很多真知灼见。他了解现实的艺术实践活动,并且不仅对很多具有创造力的人物表现出来的心理特质极其敏感,而且更重要的是对传统正确判断力的极度抵制和要求一个真正艺术家适应的压力非常敏感。但是,他也提醒艺术家,现代方法非墨守成规的特征、对艺术创新的明显过分要求、绝对坚持个人方法与主体间性和语言规范的经常性冲突等等,是实践活动的前提而不是它的目的。德鲁兹对于理论与艺术、语言与形象、叙事与概念之间固有的或然性关系同样也是十分敏感的。然而,他探讨艺术、科学和哲学之间固有的紧张关系的方法,从本质上来说乐观主义的,一方面他试图避免简单的整体化倾向,另一方面又极力避免被信以为真的后现代的对立观点:幽默、讽刺、模仿。他的思想具有旺盛的生命活力和指导性的意义,而这些完全是与信奉、认真和真实相关联的。

艺术理论的目标不应该是寻求与艺术作品所有方面的公开而全面的冲突,从这个角度来说,也许德鲁兹研究方法的重大难题就在于他变易的尼采式哲学。从广义上来说,这正是整个

后现代结构主义大环境所共有的情况。^[5]据说,无论是它作为认识论或评论方法的哲学重要地位,还是它的伦理学的、政治学或个人的重要性,关于变易或差异的学说导致了为视觉艺术提供具体问题的倾向,可以不考虑像德鲁兹对待艺术那样的尼采式的热情和认识。德鲁兹应该赞成变化过程肯定的或“创造性的”方面,在根本上从好的方面来认识它并因此强化对饱满或真实生活的欲望。不过,总体发展倾向是清晰的:生活经验的真正意义,即感知、感情和想法的“三位一体结构”,是与导致其产生的权力体系结盟的再现体系;这些体系中的漏洞或包裹其中的褶皱证实和支持一种对这一极重要的自主思想的抗争——完美地体现在创造性的艺术、科学和哲学实践活动中——以抵制这些体系。我们已经看到德鲁兹对于培根的不妥协绘画作品的阐释,是怎样迫使我们勇敢地面对它们使人极度紧张的挑战。然而,所有一般经验,艺术作品,审美的、科学的和哲学的实践活动“表达”或证实的东西,最终都是不可见的、不可再现的变化过程本身,或者更确切地说,是对这一变化过程、对最终不可能区别于这一过程本身的积极或消极力量之外在形式的解释或观察合理的应答。于是,由于不是在人的感官特殊性意义而在它们作为变化过程中自我毁灭范例的抽象形式特征中寻觅艺术作品的终极意义,所以有着一种不可避免和确定无疑的压力。换言之,如果我们关于艺术作品的终极意义的评价只是把我们引向了一种无形变化过程的不稳定边缘,那么对于德鲁兹整体理论的一种举棋不定的反应或许是有理由的。也许他关于艺术的真知灼见来自于他为艺术的定位,即界于死亡与混沌的原始力量之间的双重否定。最后,如果死亡与无典型特征的生活领域是难以区分的话,那么一种不可思议的具有保存和超越我们把握逝去生命之能力的组织化的整体感觉,从哲学上来说其前提条件是有问题的。

注 释

- [1] 请注意利奥塔关于具象的坚持不是一个对立原则,而是话语领域内部的一种破坏力。
- [2] 当然,德鲁兹非常了解抽象艺术,而且关于它还有很多有趣的问题要谈;请参看例如《什么是哲学?》(*What is Philosophy?*, pp. 181-3)。
- [3] 特别是在蒙德里安的问题上,这一观点受到了曲解,非常遗憾。蒙德里安的作品不仅显示出手工痕迹的消失,而且还展示了作品制作的精解性和技巧性。对抽象表现主义的批判同样也总是会受到众多的抵制。
- [4] 德鲁兹谈到宗教艺术需要脱离具体形象以便唤起一种更高度的精神真实感,并且特别提到了埃尔·格列柯的绘画作品《奥尔加斯伯爵的葬礼》(*Burial of Count Orgaz*, 1586)。
- [5] 史丹利·罗森(Stanley Rosen)说“尼采是今天西方的非马克思主义世界中最有影响的哲学家”(Rosen, 1989, p. 189)无疑是正确的,另外他说“德鲁兹关于尼采的阐释对于我们理解后现代主义是至关重要的”(Rosen, 1987, p. 8)同样也是正确的。

参考文献

- Boundas, C. V. and Okowski, D. (eds) (1994) *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*, Routledge
- Boyne, Roy (1988) 'The art of the body in the discourse of post-modernity', *Theory, Culture and Society*, 5, 527-42

- Deleuze, Gilles (1981) *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Editions de la Différence
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1984) *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. by B. Massumi, Minneapolis University Press
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1987) *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia*, trans. by R. Hurley, M. Seem and H. R. Lane, Athlone
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1994) *What is Philosophy?*, trans. by G. Burchell and H. Tomlinson, Verso
- Descombes, Vincent (1980) *Modern French Philosophy*, Cambridge University Press
- Herwitz, Daniel (1993) *Making Theory / Constructing Art*, University of Chicago Press
- Heywood, Ian (1997) *Social Theories of Art: A Critique*, Macmillan
- Heywood, Ian and Sandywell, Barry (eds) (1998) *Interpreting Visual Culture: Exploration in the Hermeneutics of the Visual*, Routledge
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press
- Levin, David Michael (1993) *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press
- Patton, Paul (ed.) (1996) *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell Publishers
- Ohillipson, Michael (1985) *Painting, Language and Modernity*, Routledge and Kegan Paul
- Rosen, Stanley (1987) *Hermeneutics as Politics*, Oxford University Press
- Rosen, Stanley (1989) *The Ancients and the Moderns: Rethinking Modernity*, Yale University Press
- Stafford, Barbara Maria (1996) *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*, MIT Press
- Sylvester, David (1980) *Interviews with Francis Bacon 1962—1979*, Thames and Hudson

第 31 章 女性主义与艺术理论

380

马萨·梅斯金蒙

我认为,用“跨学科”(trans-disciplinary)这一术语来形容女性主义领域中新的根基模式是十分恰当的。它意味着进入不同的领域,穿越形形色色的知识话语地带。在今天,女性主义理论家们只能是“在旅途中”,她们不断前进,继续穿越,在事物原先相互断开或好像没有联系其实不然之处展开连接工作,而在过去那些地方看起来似乎“什么都看不到”^[1]。

以上是罗西·布雷多蒂(Rosi Braidotti)关于女性主义的“跨学科”现象的描述,特别是其中她关于“游牧主体性”(nomadic subjectivity)的概念,为讨论女性主义艺术理论奠定了一个良好的基础。因为是用复数来表达的,所以女性主义(feminisms)是由社会政治计谋、思想策略和物质计划交织而成的一种混合体,这些计谋和策略挑战并改变建立在使性和性别角色关系正常化之基础上的极不公正的权力关系。从这个意义上来说,女性主义者们对一些组织表示怀疑,因为这些组织使性(既是“女性”也是“男性”身体的结构)和性别(社会的相互影响,它们确定从“男性”到“女性”这一两者有序紧密联系,但前后差异很大的连续体的界限)之间的关系显得自然、永恒和固定不变的。女性主义者们反过来坚决主张,性(sex)、性别(gender)和性特征(sexuality)之间的关系仅仅可以想象成文化概念,通过这些文化概念个体间的权力范围得到控制和维持;对“女人”的解释一直都是相对于“男人”进行的,其结果使得父权制的结构逻辑总是显得没有什么不同寻常之处,而不是因为它们曾经或现在就是如此。

由于它的涉及面十分宽泛,所以不存在“包含”女性主义思想的单一纯理论学科,另外,它也不是这样一个学科,即在过去伴随着所谓第二次浪潮女性主义学术成就的三十年中一直没有受到质疑。女性主义理论更多的是一种思维方式而非具体“内容”(content);以上所描述的典型的跨学科研究就其系统阐述而言是非常精确的,它强调了进行中的和多种女性主义理论建构的发展。这就进一步暗示了与观念史和资料来源的使用之间某种独特的关系。桑德拉·哈丁(Sandra Harding)在她关于科学中固定分析类的评论中精确地概括了这种关系:“我们[女性主义思想家]必须要学会如何把我们的理论建构研究课题看成是阐明与父权制理论的节拍之间和超越这些节拍的‘即兴重复段’(riffing),而不是关于任何具体理论基调的改写。”^[2]

造成多学科之间的联系或“即兴重复段”,强调了女性主义理论家作为其研究课题一部分

381

的作用；女性主义不是来自对父权制史实记载的超越或父权制史实记载之外的真理，它们（女性主义）是产生于内部的反霸权活动。从这个方面来看，女性主义并不试图探索一种“新的”语言或一种完美的理论（通过与“男性中心”话语的接触而变得“纯洁无瑕”），相反它们集中力量研究这样一些方面，即作为问题围绕和质询我们的那些文本、对象、图像和观念有可能会被重新利用而走向不同结局的那些方面。与批评理论和哲学思想相比，这样的策略产生出一些有影响的后果，它们强调思想观念不可能超越其得以产生的特定物质和历史活动而独立存在。紧扣问题的这些方面，女性主义的学术研究在大量的思想和方法之间顺利地发展，并强调这些思想和方法的肉体源头，以及它们改造其他思想观念的能力，尽管最后的结果不尽相同。

当然关于改造活动和上述集中状态的实质显然还有很多要说的。为了陈述的简洁起见，关于女性主义思想及其与史实和传统话语之间的相互作用，这里只要证明三个具体论点就足够了。第一，且不管它兼收并蓄的研究方法，女性主义的学术成就，既不缺乏生命活力也并非仅仅是以一种激进的相对论方法来取代静态的和不统一的事实。女性主义关于经典著作和西方传统观念的评论文章——从哲学、文学和艺术到科学，政治和技术——已经为深入而长久地重新构思一百多年的知识做出准备。另外，女性主义学术研究关于反思历史和改变未来的道德承诺已经奠定了一个坚固的基础，在这一基础上挑战那种“一切照常发展”（anything goes）的态度，这一态度是以一种自封的“后现代主义”加以系统详细阐释的。例如，女性主义当时在这些方面逆潮流而动的做法是至关重要的，这些方面包括主题的彻底消失、厌恶政治、去物质化的“文本”解读和在关于作者之死的过于简单化的陈述中能动作用的割断等。

第二，当作为历史实践活动的一种物质模式的理论探索本身可能会作为一种反对所有其他可能被评判事物的普遍标准而偏离其权力中心的时候，它具有使中心范围内被消除的多样性浮现出来的积极意义。由于它们自身是史实和学科之间相互作用的基本构成部分，所以霸权话语显然要比它们乍看上去更加复杂和多面，而它们的一致性则使它们对富有成效的修正永远保持着开放的姿态。举一个非常简单的例子，女性主义的“演奏即兴重复乐段”既揭露了男性的秘密，又使听到多个男性的声音成为可能。能够在中心与边缘之间出现的富有成效的相互作用是最后一个论点的典型特征，这是我想提出的关于跨学科女性主义和观念史的一个论点。在这些术语和概念有可能被引入与其他材料相匹配的富有成效和引起共鸣的结构时空里，女性主义学者并不害怕与传统“理论”术语和概念交锋——在它们能够使自己“看见”曾经似乎是不可见之物，以及它们本身愿意接受质疑和重新谈判的时候。于是，目前多数女性主义理论是凭借可看作为“后结构主义的”大量概念及术语和许多学科领域通用的分类方法在生产影响。不过，如果想当然地认为要是没有这些概念女性主义就是不可理解的，或是把女性主义利用这些方法简单地当成重申它们的源头而穷追不舍的话，那肯定会是一种误解。女性主义的战略干预是利用任何语境下形成的概念、术语和方法来发挥效力的。女性主义受到史实叙述范围内它们的素材和推论立场态度的限制，但是它们并不受这些立场态度控制。

就艺术理论而言，女性主义已经证明是相当具有弹性的，它们快速地应对精神和物质条件下的种种变化，在概念、对象和形象之间进行创新性的连接。从最乐观的角度来说，上述情况维护了思维、写作和创作方式的非固定性，从而能够使多样性得以体现而非消失。尽管如此，

企图在关注内部争论的同时把握女性主义艺术理论所涉及的宽泛的知识领域,可能会成为业内新人理解它们的障碍。要想理解女性主义就必须参与女性主义的对话并探索这些对话所提出的主题和论点,除此之外没有捷径。这一理解过程要求读者重新思考众多有关艺术和性别话语习以为常的设定,并且在不把一系列女性主义策略固定在某个同一位置的前提下去深刻思考这些理论策略。

如果女性主义继续通过学科互涉来改变它们自身的话,那么它们同时也促成对学术和专业学科的重新定义。在艺术领域中,女性主义理论已经在摧毁艺术家、理论家、批评家、历史学家、博物馆馆长、艺术商和赞助人之间的传统等级制中扮演着举足轻重的角色。就事件活动而言,这些等级制维护了男性制度特权,而改变它们的结构促使女性参与视觉文化活动的增多。女性主义者,尤其是紧接着第二次世界大战结束后的那些女性主义者,由于提倡新的(经常是集体主义的)策展、经营画廊和制作作品的方式,所以她们在挑战艺术专业机构组织方面已经没有留下什么了。当时也不存在这样的事情,即由于颇受尊重的女性艺术史家和批评家太多,以致她们不可能通过创办创新型杂志社、出版公司和挑战既定文化体制的理论动机去达到目的。

除了近期主流学术领域内的一些收获之外,女性主义继续就那种限定要素的固定和静止不变的概念提出质疑,在专业、政治和理论界限的间隙中进行操作。在评论边缘化的过程中,女性主义反思了中心与其周边区域之间的那些边界,描述了难以发挥作用的悖论。上述行为使得女性主义艺术实践活动能够以一种独一无二和引人注目的方式发展着,超越了使理论与实践、文本与图像甚至是主体与客体相对立的二元逻辑,重新系统地阐述了作为认知方式的视觉愉悦和多感官美学。由于这些革新策略在本文中还有更大篇幅的论述,所以在这里特别指出这一点是非常重要的,即女性主义艺术理论中关于因袭专业界限的解除能够使读者对这一领域再次产生新颖感。例如,阿德里安·皮珀(Adrian Piper)究竟是艺术家、哲学家还是艺术理论家?布拉查·利希滕伯格·埃廷格(Bracha Lichtenberg Ettinger)是精神分析学家还是精神病医生?苏珊·希勒(Susan Hiller)的作品属于人类学还是属于艺术?费斯·林戈尔德(Faith Ringgold)的中间夹有柔软之物的作品是艺术还是工艺?与女性主义和一种完全不同的美学所进行的智力交锋,不但超越了历史上得到系统阐述的学科和专业,而且还提出以上反复提到的那些问题。实际上,当第二代女性主义批评第一次接触这种艺术权威人士时,情况就一直如此。

383

史实:正统的还是非正统的?

一个人的履历尽可能多地叙述个人的过去经历。关于20世纪70年代和80年代女性主义艺术介入的各种概述,逐渐产生的某种类型的“全面评述”是一种普遍现象,这种“全面评述”描述了女性主义观点迥异的倾向、统一了差异微妙的变体和对这三个发展阶段进行一种线性叙述,与此同时集中讨论一些著名的作家和艺术家,把她们作为整个女性主义的范例。这种方

法一方面已经被证实有助于使那些不了解这个领域的人能够迅速抓住女性主义艺术理论中的某些主要论题,并因此使更加深入精确的评论得以继续进行,但另一方面它也使不明智的对抗关系更加恶化,强迫接受一些严格的内在等级制,并使众多有革新精神的习惯做法处于社会边缘。在一种更加复杂的层面上,这一类关于女性主义理论的全面评述,通过使多个组成部分的概念系统服从普遍的“进步”叙事而重复了男性主义的历史传统。这些模式同时预先假定了人们认识“历史”(并能够解释它的“法则”)的一种“客观性的”位置和消除差异的一套双重组织结构。从这一点来说,它们复制了边缘状态自身的必然结果。

根据女性主义艺术理论,上述模式主要是通过介绍一批有限的英美文本和习惯做法来确定该领域界限的,而这些主题和习惯做法本身则被暗示是处于对立状态的:也就是说,美国20世纪70年代的女性主义理论家(其中东西海岸之间的某种差异受到了关注),如林达·诺克林(Linda Nochlin)和萨瑟兰·哈里斯(Sutherland Harris),在当时被认为增强了一种自由主义传统,这种自由主义传统将女人的名字“添加”到现存艺术史经典著作中,但并不打算对艺术史这一学科本身进行重新界定。同样,这一阶段的美国批评家和实践者们,如露西·里帕德(Lucy Lippard)和朱迪·芝加哥(Judy Chicago)被构想成“反理论的”和/或“本质主义的”,原因是她们持续保持一种对“女性/主义的美学”(feminin/ist aesthetic)的兴趣并在她们的艺术中描绘了女性的身体。只有根据直截了当的生物决定论还原的“本质主义”概念把以身体为核心的完全不同的习惯做法(从表演行为到“芯片”意象)集中在一起,这种理解才是可以接受的。

384 相比之下,主要根据格里塞达·波洛克(Griselda Pollock)的研究来划分界限的英国学术成就,在试图挑战作为支撑父权等级制话语之一的艺术史本身的过程中,体现出从马克思主义向后结构的大陆理论过渡的鲜明特色。这种“理论”在当时正被援用于对美国 and 英国学术成就之间这种截然对立现象的认识,往往大量依赖于文本的习惯做法——符号学、话语分析、精神分析学(彻底解释关于弗洛伊德的语言学改写),当然还有解构理论。诸如马莉·凯利(Mary Kelly)这样的实践者总是习惯性地用她自己被形容为“手迹-视觉的”(scripto-visual)作品来完成上述画面,而她关注的是女性主体性而非其“本质”的“构建”,这些都在形象中以模仿的方式得到描绘。

以上提到的所有这些人物,以及这些人物的作品所引发的那些争论和女性艺术史更为普遍的实践领域中英美发展轨迹,都是意义重大和非常著名的。不管怎样,简化论的解释对她们的研究做出了不公平的判断,即便在她们把产生于上述有限范式之外的写作素材降至次要地位的时候也是如此。另外,从它在暗示不可能获得一个完美而具有普适性的女性主义陈述策略或理论方法的同时又完全是徒劳的这一方面来看,关于英美轴心的这种解释使女性主义的“理论”与实践处于对立状态。这就促成了大量的派生性重要实践活动的产生,其中某些理论被完全当成“真理”并被“用于”艺术作品,或者具体的陈述策略被反复重复而几乎不提及它们生产或消费的特殊性。正如我将在本文的后面所提出的那样,女性主义的美学策略更多地不是取决于一种明晰内容,而是明确取决于它们在确定准则的范围内进行批判性干涉的能力。伊丽莎白·格罗什(Elizabeth Grosz)对这一企图用一种另类系统阐述方式去界定一种典型的女性主义文本理论或实践活动的尝试给予反击:

没有什么文本能够一劳永逸地被分成绝对的女性主义或地道的父权制。……这些形形色色的偶然性强制规定,说某个文本是女性主义或父权制的顶多只是暂时性的、只是偶然性的而已,只是存在于某些、而非所有可能存在的读物中,只是存在于某些、而非所有结果中而已。^[3]

格罗什提出,这种“女性主义的”夸张称呼既不存在于研究对象也不存在于使之理论化的研究主体之中,而是存在于发生在两者之间的过程中。这就暗示理论与实践之间的对话能够造成貌似根本不同的知识领域间的相互联系。如果从这个角度来看,关于20世纪70年代和80年代艺术理论的史实记载就显得非常不一样了。我们在这些史实记载中并没有发现追求普遍重要地位的对抗性正统观念,相反我们能够探究出它们的变化是积极的和富有成效的,标志着具体情景中的明确干预。这种对话冲突方式既将自然地地理位置、阶级、种族和性偏爱的特殊性引入争论,又对这种英美轴心的女性主义理论进行了反思。女性之间的差异以这样的方式来表示,从而表达了女性主义的多元话语性(polylogue)愿望。

承认女性之间差异是一种显而易见的方法论问题,它巩固了绝大多数最具创新意义的当代女性主义学术成就,其中包括美学、艺术史、批评和实践方面的成就。根据这种解释来考察20世纪70年代和80年代的学术成就,中心与边缘之间的冲突消失了,而且丰富的多样性对话变得显而易见。甚至就连“主流”都比通常武断的解释所含有的意思更加多样化:由林达·诺克林和萨瑟兰·哈里斯为《1550—1950年的女性艺术家》这一展览所编写的展品目录册就是一个恰当的例子。虽然这本目录册确实体现出一种白人、欧洲中心的偏见并倾向在与一种几乎是公认的男性传统的关系中调查研究女性工艺制作者的手工制品,但是它却经常被人们忘记它所记录的是一个展览。作为一个展览,它为女性在一个重要的、公共事件中获得了高清晰度的亮相机会,并且提供了反驳关于女性在历史上缺席的陈词滥调的文献资料和作品证据。作为一种时空策略,它既强大有力又详尽具体,把女性艺术史的最新动态与艺术在公共领域内的惯例习俗编织在一起。同样,由诺尔玛·布鲁德(Norma Broude)和玛莉·加拉德(Mary D. Garrard)主编的《女性主义与艺术史:质疑枯燥冗长的叙述》(*Feminism and Art History: Questioning the Litany*, 1982)一书中的前言,对美国女性艺术史只是点缀之物而已的假设提出质疑,并且坚持认为女性艺术藏品正好被理解是对这一学科本身所确定的范围提出质疑。值得注意的是,这些文章主要都是写于20世纪70年代,然而它们的主题和理论所涉及的范围却掩饰了它们被一种主张摆脱传统束缚的美国“反理论”典型所同化的真相。

英国女性主义对艺术史的干预同样是多种多样的,但这些干预不过像描绘出某单一的理论边界线一样不承认学术文章与实践行为之间的那些分歧。例如,林达·尼德(Lynda Nead)的“女性主义、艺术史和文化政治”一文发表于1986年,这篇文章已经列举了反对把复数性质的女性主义简化成一个单数名词的理由:“艺术史不可能使女性主义的概念适应一个错综复杂的政治意义形态体系;因此它把女性主义重新界定为能够被艺术史家们以不成问题的方式所接受的一种统一的态度和立场。”^[4]同样,格里塞达·波洛克的著作经常被解释成女性主义艺术史家和实践者的一种后结构正统文本,它愿意接受更加多样和相互影响的解释。常常被忽略的两个方面是,第一,《女大师:女性、艺术和意识形态》(*Old Mistresses: Women, Art and*

Ideology, 1981)和《塑造女性主义:艺术和妇女运动 1970—85年》(*Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970—85*, 1987)这两部著作都是她与罗兹卡·帕克(Roszika Parker)合作完成的;第二,波洛克曾紧急呼吁女性主义艺术实践需要理论上的支持。她的研究所体现出来的这两个特征是非常显著的,即对抗传统艺术史学术成就和一种女性主义跨学科的部分内容的具有政治基础的策略。在也许是她最著名的一篇论述女性主义艺术史的文章“女性主义介入艺术史”(《视觉和差异》[*Vision and Difference*] 导言,1988)中,波洛克勾勒出从马克思主义到“话语分析”(经由福柯)和精神分析学(主要是拉康)的一幅理论谱系图,后者(精神分析学)被之后的学者用来解释一种相当一致和呈静态的“女性主义的”艺术史体系。尽管如此,在波洛克的文章中,上述理论谱系图被认为是“对构成女性主义干预艺术史领域的一系列多样化和异质惯例的一种贡献”(ibid, p. 15)。更有甚者,这篇文章提醒读者,大量研究工作仍有待在与阶级和种族差异的关系中得到解决,并再次力陈女性主义艺术实践的重大意义。写作本身并不必然会使一种正统方法论出现,但假如后来出现了这样一种方法论的话,那么它应该是在理解作品的过程中通过传统元叙述的透镜而产生的。

关于20世纪七八十年代女性主义艺术理论也许更加值得注意的是,大多数研究著述成果都是在英美轴心范围之外产生,然而却被其支配势力所遮蔽。根据更著名的主流信息来源,英美轴心不仅瓦解了“美洲”(即在几乎完全遮蔽中美洲和南美洲的同时,使美国和加拿大变得完全性质相同)和“欧洲”(英国女性主义艺术理论代替着整个欧洲大陆的知识传统)范围内的地区性差异,而且它还使非西方的实践活动几乎变得有目难睹。无论是就理论还是实践来说,这显然不是处理上述差异性的一种恰当方式。例如,德国女性主义艺术理论努力在一种长期得到确认的女性艺术组织的制度语境内部,就女性在艺术领域中的历史影响力、女性系谱的重要性和什么是“女性主义美学”等问题,形成一种截然不同的视角。像《隐蔽的博物馆》(*Das Verborgene Museum*, 1987)这种伴有学术著述和快速增加的档案资料的展览是一些杰出的合作项目,而这样的展览正是以上所述的一个典型例子。德国关于这一时期女性主义艺术史、理论和实践的观察视角不只是真实地反映了与它们相对立的英国观察视角;它们还是在一种独特的学术和美学传统内部产生作用,这一传统强调关于艺术领域中女性在场的客观记录是对主要欧洲范围内的一种持续不断的“女性文化”历史的记载。

20世纪七八十年代澳大利亚和新西兰的女性主义艺术理论和实践活动,提供了关于英美范式局限因素的一个有力的个案研究。澳大利亚和新西兰的女性主义艺术史、批评和实践证明了对英美传统写作和艺术实践活动的一种显而易见的全面了解。不管怎样,无论是澳大利亚还是新西兰,艺术领域中的女性主义学术研究和实践活动在受到了英美此类研究及实践活动影响的同时,与亚洲和本地的土著或毛利文化发生了密切的联系。因此,举一个例子,来自土生土长和殖民者团体的女性之间合作性的艺术实践、展览和出版物,不仅带有政治方面的弦外之音而且并非罕见,它们具有重大的历史先例。与这一时期美国学术研究环境不一样,其中“种族”或“伦理”来源上的差异经常使女性在她们的女性主义中相互加以区别,澳大利亚女性主义艺术实践经常地示意殖民化和父权制的相互缠绕是女性的双重压抑。这些交叉文化的联系使澳大利亚和新西兰的整个妇女运动深受一种关于地点、身份、时间和差异的独特观点的影

响,因此在那里产生的女性主义学术成就不能够简单地根据一种英美传统来理解,尽管它们之间有着语言上的联系。

虽然英美女性主义艺术理论的支配地位有助于掩盖由世界上其余国家和地区的女性主义艺术家及批评家所造成的形形色色的干预,但是中产阶级的、白色人种的、异性恋的观点在以英语为主要交流语言的女性主义中的优势地位,常常将劳工阶层、种族少数派和女性同性恋的观点排除在外。在调动女性之间的这些差异作为一种重要的理论工具的过程中,后殖民和女性同性恋学者详尽地评论了一种整体的女性主义理论的出现,这种理论错误地把女性描绘成一个同类统一体。这种批评理论特别具有影响力,因为它不仅为思考那些被破坏或超越的文化权力边界提供了种种方法,而且它还戳穿了有关单一“种族”分类和貌似恰到好处地处于“中心位置”主体性特征的合乎规范建构的神话。从这个意义上来说,它揭示了异质性和差异性就像概念模式一样适合于思考一般意义上的主体性而不像为处于次要地位的人做“特别申述”。上述关于中心地位的重新构想同样也意味着学科和风格外观的改造,因为这些学科和风格像“存在于各文化群落的普遍行为模式”一样,是以统一的并能够被详尽阐述的标准的主体行为规范为前提的。因此,后殖民和女性同性恋女性主义的艺术实践经常是多方面地发挥作用——把学术性的文本与诗歌、电影制作表演及其他艺术实践结合起来。例如,居住地点、性别和身份之间的联系在特林·米尼·哈(Trinh T. Minh Ha)考查美亚混血儿(Amerasian)文化的理论著述和电影制作中得到了表现,而美国黑人女性艺术家和理论家则系统地阐述了一些实践范例,这些范例一方面使她们与主流女性主义结盟,另一方面又维护了她们作为黑人妇女其观点的特殊性——这种观点被杰奎琳·方维尔·邦丹(Jacqueline Fonvielle Bontemps)称作“黑人女性中心主义”(Afrofemcentrism)。

例如,早在1975年当《为了曾经想到过自杀的有色女孩》(*for colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf*)首次在美国巡回演出之际,恩图扎克·尚格(Ntozake Shange)就是在利用表演艺术作为造成年轻的美国黑人妇女关于身体和声音经验之特殊性的一种策略。表演艺术作品《为了有色女孩》有很多迷人的特征,不过在目前的语境中有两点是中肯的。第一,尚格将这一舞蹈诗歌“献给了”“我们的母亲,从伊西斯到玛丽·洛朗桑,从左拉·尼尔·赫斯顿到凯特·柯勒惠支,从安娜·曼·翁到卡拉米蒂·简”(1990, p. 12)。上述简单扼要的女性系谱提醒我们承认女性历史的存在对于当代女性实践者寻找她们自己的声音是多么的重要,并且还使我们想起尚格所说的“每页文字的行数”都是不同的——神话的、历史的、黑人的、白人的视觉艺术家,作家和表演家。第二,尚格同时利用诗歌和表演来对身体与思想的分离提出质疑,而言辞语言、绘画语言及身体语言的方式是可以被改变成结构严密的差异。以上所述意味深长地提到了女性主义艺术实践内部身体和表达的混杂和纠缠,仅仅是出现在20世纪90年代多数主流女性主义理论中的那些策略。

同样,在20世纪80年代的英国艺术界内部,一场建立在承认女性之间差异的黑人女性艺术运动开始了。1990年出版的《激情》(*Passion*)记载了这场运动并且炫耀了它革新和去中心的政治策略。这部书的主编是莫德·苏尔特(Maud Sulter),它是由像鲁巴伊娜·西米德(Lubaina Himid)、英格丽·波拉德(Ingrid Pollard)和苏塔帕·比斯瓦斯(Sutapa Biswas)这样

的艺术家兼理论家所撰写的一系列互不相同但又相互联系各个部分所构成的。学术性的文本、诗歌、摄影小品、文献图像和新闻稿都在这部编著中获得了一席之地，并成为一种多层理论阐释模式的有机组成部分。这些不同构成部分强化了这一运动最明确的政治特征，那就是英国的“黑人”妇女是一个由不同成员组成的群体，例如它包括非洲、加勒比和/或亚洲血统的妇女，她们来自各种不同的宗教传统、多个阶层和地区从属关系。这些来自英国黑人女性艺术家的不同艺术和理论主张在这个依据一种明确的差异性政治观点的运动中达到了和谐一致。

关于移民社群妇女所提出的“不承认种族差异的”(colour blind)女性主义理论的大量评论文章，确立了异质性和差异性为核心概念范畴和思考一种西方女性主义研究课题的新方法。因此，还有女性同性恋女性主义和所谓“酷儿理论”(queer theory)反对任何企图根据这一领域的文献资料概括出某种单一的女性主义整体思想的倾向。女性同性恋对于从文学到政治学、表演和视觉艺术的女性文化史的贡献是巨大的。例如，欧洲内战期间出现的一个女性同性恋地下组织使得女性艺术家、作家和表演家能够实验挑战既定文化体制的女性中心实践模式，并且使新奇的女性观众愉悦方式逐渐地活跃起来。这些都是来自女性主义内部的不同表达——与时尚和大众媒介方式关系密切而没有简单地重复它们、显而易见的厌女症广告词，或没有证据地假设面对流行文化女性是消极被动的、盲目的消费者。近年来，女性同性恋学者、诗人和艺术家企图在处于支配地位的异性恋行为规范内部超越她们位置的那些方面改造快感，欲望和性爱。例如，在奥德烈·洛德(Audre Lorde)的作品中，性欲被重新铸造成一个政治场所，在那里自我和他人可以在没有因暴力而同化为一体的情况下相遇。朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)关于“表述行为”(performativity)这一概念的著名阐述强调了在制造和打破固定性别和性类别的过程中重申力量的行动的重要性——再一次表达“中心”和“边缘”是相同的。

主体性、典型和快感

女性主义艺术理论领域内流行的游戏进展提升了根本差异作用的价值，并继续保持显著的跨学科特征，顺利地以一种国际框架内的女性主义哲学、科学、社会学理论和批评之间运行和推动。上述工作的两个关键领域在女性主义艺术理论和实践中已经是至关重要的：具体化的主体性概念和遍及女性主义美学的事实修正。到20世纪80年代末，身体已经成为女性主义艺术理论和实践的一个主题，该主题把身体作为个体与政治、关于个体的内在心理学与关于“身体政治的”社会分界之间的一个有争议的场所来进行调查研究。然而，在被解释为一种生物决定论思考方式的“本质主义”与享有社会编码特权的后结构主义关于身体的思考方式的“结构主义”这些概念之间，似乎存在着一种残留的紧张关系。这种残留的紧张关系，即“自然”与“文化”之间一种表面上的对立，来自于西方灵与肉二元论的传统逻辑，在这种二元论那里对立但又必然是连接的两个术语解释着这个世界范围内的诸等级制关系。

这种认识论结构中固有的问题就是这种精神高于人体的等级制，而伴随而来的是自我高于他人的逻辑，在那里合乎规范自我被解释为男性(和西方、中产阶级、异性恋等)。这种

“相同逻辑”(logic of the same)使得它从理论上来说不可能超越差异来表达思想,而是用它自己站不住脚的主张去表达女性主体性(subjectivity)的严密结构。由于结构上与“身体”和低劣“物质”相连,所以在上述结构中女性除非是作为一种不同的说话方式否则不可能听到她们的声音,通过这一不同的说话方式中心的原状得以恢复。女性被变成了均质“女性”,她们的能动作用被否认了。因此,就女性主义哲学而言,用不同的方法去思考差异性的潜能是具有支配力的。

同样,对于女性主义批评家和理论家来说,二元论思维方式再一次示意面对20世纪90年代初期女性主义艺术家制作的深奥微妙的作品时的一种僵局。当很多人仍然囿于形象化地描绘身体的“正确”做法的辩论之中的时候(或者,甚至是身体是否应该再次得到形象化的描绘),像海伦·查德威克(Helen Chadwick)、亚纳·斯特巴克(Jana Sterbak)和奥兰(Orlan)这样,一批形形色色的实践者们正在深化吸引力和排斥力、内部与外部、陌生与熟悉、身体与机器之间离奇的有限(勉强感觉得到的)空间,并由此证明对于连续不断地超越其系统客观化状态的种种界限的女性身体来说二元论逻辑是多么地不适当。这些多种多样的实践干预预示了作为女性主义艺术理论中一个研究对象的身体概念的结束,并且使定位在具体化范围内的基于过程的美学的发展成为可能。正如1994年第一届新西兰当代艺术双年展《今日艺术》(*Art Now*)的展览目录通过其结构性的独立句“身体/场所/物质/符号”(body/site/material/sign)所暗示的那样,关于身体的跨学科重新构思被要求必须与实践保持步调一致。

目前的女性主义艺术理论继续保持与身体的密切关系,但却利用具体化的主体性来研究有关女性能动作用的另类概念的形成过程,详细阐述改造取悦他人的女性主义美学的特定知识,以及根据身体理论的概念来检验它自身关键性的作为先决条件的前提。所有与身体产生的这些冲突都是对话性的和处于“转变中的”,而不是固定不变或决定论意义上的。这些研究“身体”的新角度既有助于我们撰写针对当代艺术的评判性著述,也同样有助于我们反思过去女性艺术实践活动的史实之叙述。罗丝玛丽·贝特顿(Rosemary Betterton)起关键作用的专题著作《亲密距离:女性、艺术家和身体》(*An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, 1996)证实了上述情况。由于通览了一定范围内的各个历史时期,所以贝特顿能够使得女性之间的差异在特定时代、地点和语境范围内,通过女性艺术家的习惯做法而获得重大意义。认为女性主体性是具体化的而且也是多样化的观点使得这种对抗性策略成为可能,与此同时强调了物质、有性别的身體及其在整个话语中调解的重要性。因此,主体永远等于灵与肉之和,即通过与它者的具体相互主体的冲突而获得特定形态、实体和意义的生物学意义上的身体。贝特顿方法论最具吸引力的特征之一,就是浏览女性艺术中多种多样的“身体”作品的那种从容不迫的态度,从女性裸体的形象化描绘到通过痕迹、姿势和记忆使人产生身体联想的抽象绘画和装置作品。从这种意义上来说,理论变成了阐释过程中的一种可变要素而非依据它来评判研究对象的一种固定不变的观点。

反思主体性的肉体根源同样也将对于女性“本质”的系统阐述置于理论和实践领域内的重要话题之中。在传统的二元论逻辑范围内,关于女性自我人格或身份的陈述,只能是反复地讲述中心的权力和她们自己的边缘化状态。通过超越那种限定范畴,它开始变得能够在没有错

误地使其在一元化的情况下探究女性主体的多样性和流动性。在我自己的研究中,这些观点对于女性自画像的解释显得尤其其中肯到位。数百年中女性艺术家一直都在利用她们自己的身体和这种“自画像”的结构成分而没有单纯地重复她们自身从属地位的形态,因此历史学家的任务就是要发现与这些习惯做法交流的方法和途径。德拉·格雷斯(Della Grace)的模拟化装舞会、李·马丁(Lee Martin)的碎片框架和索尼娅·波伊斯(Sonya Boyce)的自画像,从具象表现法到身体装置的转换,既不能被归纳为关于“女性”的单一叙事也无法被分解成不连接的不同点。三者中的每一种策略都在关于女性主体性的争论中产生了一种特殊的共鸣。作为关于“自我”的具体化详细阐述,它们从战略上明确了权力和想象力的位置,以便在没有试图重新铭记(reinscribe)一个统一中心的情况下表达变化特征。

典型驳斥了身体是一个无声的客体或低劣之物的观念,并明确主体在被重新设想成一个可动易变网状系统的身体范围内的位置。这就暗示主体在物质和话语方面被列入特定的性、“种族”和阶层结构范围之中。“自我”正是在上述网状系统范围内通过主体间性的对抗冲突而形成的,而任何有关知识的构造都同样是偶然的和被设置出来的。处于某种境地的知识,即关于具体化的和处于社会生活状态中主体的独特和观察合理的认识,对很多女性主义理论而言都是至关重要的,其中包括唐娜·哈拉维(Donna Haraway)评判科学话语领域中普遍化的、脱离现实的真理主张的研究。处于某种境地知识的概念对当代女性主义艺术理论产成了十分重要的派生影响,因为它同时强调了审美认知(感官感知)和“认知者”在“已知者”内部的位置的重要性。不是重复处于支配地位的理性原则,即客观“词语”高于感觉的、靠不住的“物质”,相反处于某种境地的知识强调赋予“理论”产生过程中的诸概念以合法形式和使它们分享这些合法形式的感知和认知形式的多样化。

391 “看见”与“知道”之间关系的调查研究在艺术批评和理论中发挥着一种重要的作用。传统视觉习惯研究将其建构成脱离现实的、客体化的和支配性的——建构成一种男子气概的或“男性凝视”。由于这种“男性凝视”可以描述占支配地位的主流电影和经典西方美术的观看结构,所以用它作为一个约定俗成的典型暗示了一种关于视觉力量和快感的虚假霸权。男性性活动是相似的并容易与视觉支配保持一致,女人气的/女性观众身份不是单纯地受虐狂或完全没有快感的。关于坚如磐石的“凝视”概念的评论文章产生于众多的观点和看法,这些观点和看法认真对待“眼睛/我”的具体表现。像德博拉·布莱特(Deborah Bright)这样的女性同性恋艺术家为了证明主流形象描述范围内及范围之外另类愉悦观看的可能性而“破坏凝视”,而密歇尔·华莱斯(Michelle Wallace)则通过援用美国黑人妇女影迷的从经验出发的证据来反驳“男性凝视”的无处不在。简·坎皮恩(Jane Campion)的《钢琴》(*The Piano*, 1993)正是运用叙事性电影的方法来探究女人气的/女性主义的视觉快感,而关于现代主义女性的近期学术成就已经修正了有关观看者的愉悦的传统信息编码,这种观看者的愉悦是以男性浪荡子(*flaneur*)为中心的,目的是要证明妇女在作为视像制造者和消费者视觉文化内部所发挥的重要作用。

这些干预只不过是当代女性主义艺术理论家和实践者们用来重新认识快感即对于性欲和人体更加普遍的认识原则的若干策略而已。不管怎样都因为更加“真实”或“客观”而高于其他感官的那种传统视觉权威观念,由于多种传递感觉的习惯做法而受到质疑。例如,在卡西·

德·蒙肖(Cathy de Monchaux)和琼·布拉西尔(Joan Brassil)的作品中,知识存在于时间和空间之中的位置和快感经由对主体所有感觉官能的需求就主体本身提出了质疑,这些感觉官能包括“眼睛”并否认脱离现实的、理性思想是卓越超群的。

关于知识可能在人类主体与客体之间整体交战的内部再次受到考察的观点,是以女性主义美学中近期现象学,尤其是莫里斯·梅洛·庞蒂和伊曼纽尔·列维纳斯(Emmanuel Levinas)的现象学著述的发展趋势作为依据的。根据现象学关于概念的重新界定,知者和被知者处于相同的空间,而理论家则仅仅作为其决定要素之一被置于这一关键冲突范围的内部。强调阐释活动空间内部这一关键中介作用的重要性,特别符合女性主义重要学术成就内部对使理论成为物质化存在和建立某种差异范畴的种种需求。身体理论(corporeal theory)列举了反对普遍的、脱离现实的思维范式的种种理由,因为这种思维范式使“主体”与他们所“知道”的“客体”相脱离。“纯粹”思想与行动的分离,即在世界范围内的清晰阐述或明确定位,将“理论”置于“实践”之上并重申了同样的一元化的逻辑。

当理论家的观点和看法构成具体研究课题的有机组成部分的时候,含蓄的政治主张和心照不宣的假设也就变得明确并尚可评论。如此这般,它对于探讨批评家/理论家的政治主张来说变得极其重要,因为主体间性的阐释驳斥了单一的必然可能性,而且置关于材料的多种理解的潜在性于特定地位。除非这些问题受到质疑,否则那些遭到强烈反对的方法论和理论家的时间及精力的投入就会受到详尽的审查和评论,热衷于对激进的相对主义进行危险突袭的举动受到鼓励。大量的故事并不包含任何史实的记载;右翼极端主义者最近关于第二次世界大战期间关于犹太人的大屠杀杜撰史实的“重建”,说明学术研究领域有必要长期保持批判性的警惕态度。

因此,关于女性主义批评和实践的身体存在理论重申了在制作中思考的观点,强调“理论”作为一种习惯做法的偶然性,并且既在主体与客体之间又在文本与图像之间促成了一种批判变化过程的出现。不是把理论视作一种实践对象必须服从的绝对真理,而是把理论理解为一个批评过程自身的组成部分,即容易受素材的影响并可以被修正,这就将批评家与作品都置于一种关于意义形成的对话活动的内部。

身体存在理论和关于具体化主体概念的重新界定,强调了表明根本性差异和利用美学即一种较详尽的身体认知形式去重新建构历史的可能性。重新设想史实的叙述对试图探究女性在历史上和当代对艺术做出的重大贡献的那些人来说是十分紧迫的。如今关于女性艺术家的大量材料都是可用的,它们使我们了解西方艺术史评价标准是一种机制,而根据这种机制的评价标准,女性、有色人种和劳工阶层对于文化的贡献一直都在受到遮蔽。关于女性艺术实践活动的近期研究离开了附加概括地叙述,倾向强调详尽阐述改变状态,视觉文化领域内艺术重大实践的透视画法的实质和关于性别和性欲差异的行动计划。

史实叙述、美学和根本差异

仔细考察“女性”和“艺术”类型在具体历史阶段的活动方式已经使许多学者都能够证明这

样一个问题,即妇女为她们时代的视觉文化做出了与众不同的和富有成效的贡献,以及她们的手制品和作为女性艺术家的生涯迫使我们艺术史所做的传统叙述进行再思考。这些看待问题的态度已经贯穿在集中众多不同民族的和表示时间背景的手制品之中,它们既没有使任何特定时期的“女性”类别变得均质和统一,也没有暗示出存在着一种普遍的“女性艺术”;它们的优势在于它们具有描述女性从事艺术制作活动所持的多种不同态度的能力。因此,关于女性艺术家这一方面能力的研究,逐步地取消使这种思想行为准则产生普遍影响力,从而使另类习惯做法得以表达成为可能。

详细阐述女性之间(不仅仅是女性与男性之间)的差异在当代女性主义历史概念的重新界定中发挥着一种十分重要的作用,因为当群体被当成是同质“另类”(others)时他们只能被边缘化了。正像通过穿越各种不同语境的后殖民主题的种种干预否认一种单一殖民化“主体”的支配地位的正确性一样,坚持女性的能动作用挫败了关于女性是另类的观点。然而,通过多样性来反对霸权的历史不是用“新的中心”来取代原有中心。相反,对一种一元化的中心叙述来说,必须遵循的结构规则消失了,而随之出现的是一种在与一种男性规范的关系中认识和理解女性历史的倾向。这些有见地的思想对女性主义艺术史和理论内部的大量近期习惯做法做出了解释,尤其是关于视觉文化领域中“种族”与性别之间多方面的关系和国际女性艺术交叉文化学术成就的发展的持续性研究。

在“与卡丽·维姆斯谈论艺术”(Talking art with Carrie Mae Weems)的对话中,贝尔·胡克斯(Bell Hooks)用这样一句话作为这场谈话的结束语,她说“我们务必要创造出一种具有批判精神的文化,在这样一种文化中除了新近发现的自我即那种去殖民化的主体(the decolonized subject),我们还可以就既冷静地面对逆来顺受的传统又积极地正视激进的抵抗传统这样一些方面去讨论黑人状态问题”(1995,引文来自 pp. 74 - 93; p. 93)。胡克斯的理论和维姆斯的实践都由于这样一种认识而获得了特色,这种认识就是依差别而定的殖民权力的操纵已经就异质主体提出质疑。另外,她们的对话强调了理论和实践不是通过它们越过新的主体状态形式的对立模式,而是范围更加宽泛的美学对于政治惯例来说是一个至关重要的场所。同样,让·杜瓦(Gen Doy)研究“种族”和视觉文化(19世纪法国和当代英国语境中)的唯物主义的方法,证实了殖民与后殖民政治力量的调停和这些调停以不同方式对个体产生不良倾向的那些方面的错综复杂性。上述研究活动通过探究民族文化、社会经济文化、政治文化和视觉文化在保护种族差异的仅仅是暂时性的定义和当这些定义已经产生直接物质结果方面所发挥的作用,使本来明白易懂的那些“种族”概念成了问题。关于普遍存在的或同质的“种族”差异的神话,是通过其本身永远是不稳定的历史机械论而被制造出来的。

为单方面的殖民主义模式重新设想的规则,在关于阿拉伯女性艺术家的研究中最为清楚显著。“殖民者”与“被殖民者”之间的动态相互关系,以及随之而来的当代女性实践活动中欧洲和阿拉伯审美之间的交织使那些过分简单化的强调帝国主义霸权的模式出现了混乱。关于阿拉伯世界中殖民干预的种种报道本身就是相当易变的;许多不同的欧洲国家都被卷入与一种穿越广大区域的形形色色的移民殖民地相互影响之中的局面,使得谈论任何一种“殖民地的”或“后殖民地的”阿拉伯文化都是不可能的。这种多样化状态由于20世纪区域性文化政策

而加剧,以致像黎巴嫩与欧洲的各种艺术和知识圈建立了密切的关系,而类似像伊拉克这样的穆斯林原教旨主义的兴起则有助于与西方的联系。阿拉伯女性艺术家中有许多人在她们的创作活动和展示惯例方面都确定无疑是国际性的,特别是在探究理解地点、权力和性别方面的形象表达和书法之间的相互关系的过程中,这些阿拉伯女性艺术家的创作超越了受这些形形色色因素的影响。

显而易见,不存在解决上述复杂习惯做法的单一方法,因为这些习惯做法最终都会服从关于它们意义的终结“定义”。相反,这要求批评家关注这些作品的特殊性,把每一个实例都当作是主体在那一时刻的行为举动而不是干预某种潜在实质的暗示。这种情况类似于凭借“表述行为”(performativity)对主体概念的重新界定。不是寻觅一种证实某个个体行为方式的核心身份并使这些行为在它们的意义方面得到统一,表述行为强调的是作为能动作用本身的行为和详细阐述,这种更大作用本身总是处于变化之中并在于与其他身份或主体性关联中发生变化。如果认为这是把身份或主体性描绘成一种缝隙的话,那将是一种误解。相反,它使我们又回到了罗西·布雷多蒂在本文一开始所陈述的主题思想,即形容女性主义根茎的、跨学科的活动方式,能够使种种思想观念之间产生丰富的联系而不固执于某个位置。

根据女主义艺术理论,上述思维和创作方式重申了艺术品的制作材料和由这些艺术品所产生的具体化美学知识的重要性。它使批评家能够关注女性在她们的作品或通过她们的作品体现出来的差异特征,而不是企图将她们的实践活动或她们的身份特征均质为“女人”。这个问题可能包含若干具体的细节。例如,根据那个具有强烈吸引力的展览和展览宣传册《内在的可视性》(*Inside the Visible*,由凯瑟琳·德·泽格赫策展和主编),20世纪国际女性艺术实践活动提供了一个以不同的方式——“极为简洁的方式”——观察这一时期重大事件的论坛。这种观察既没有以省略的方式使这些作品变成了“一件作品”,也没有忽视作为“女性”的女性文化能动作用的特殊性,即超越了有色人种居住区所具有的多方面的因素。它进一步强调理论本身(和理论家的立场)服从对话中与材料惯例的商谈,以及多样性是不可能通过元叙事得到详细的解释。

如果在当代理论中谈到了女性艺术、女性主义美学和史实之叙述等各种不同的问题,那么正在形成当中的女主义批评文本的不同形式同样也是如此。来自卡塞尔的九卷本展品目录册《回声探测器》(*Echolot: oder 9 Fragen an die Peripherie*,1998)和同年由国际视觉文化研究会(INIVA, Institute of International Visual Arts)出版的、具有创新精神的书籍《一种富有成效的语无伦次:与艺术家关于国际主义的对话》(*A Fruitful Incoherence: Dialogues with Artists on Internationalism*)都是恰当的例证。《一种富有成效的松散形式》把一种富有成效的、对抗不和谐的策略当作过程,在这些过程中意义可能会通过读者/观众的行为活动而形成。《回声探测器》(*Echolot*)本身是一件完美的作品,它的物质形式促使其读者实践它所提出的理论上的真知灼见。它是作为“问题”和多样答案而产生影响的。这本展品目录集暗示着种种联系,因为每本展品目录都是产生于一个系列作品展,它探究了一个女性艺术家的全部作品并在制作方面遵循了一种反复无常、但却可辨认的“特有风格”(house style)。不过,作品和展品目录也是十分不同的,因此容许读者、特别是在理论上容许读者在思想观念和目录册之间穿梭或超

越以致形成大量可能存在的联系。这类书籍既属于女性主义艺术理论又是女性主义艺术实践,它将感觉得解置于新观念的核心位置。同样,正在发行(目前是打印文本)的女性主义艺术杂志《反常现象》(*n. paradoxa*)支持与形形色色的国际女性艺术实践活动和理论干预产生密切的联系。关于它是通过“新媒介”得到详尽阐述的事实是其行动计划的重要组成部分。在把女性主义美学、语言学 and 视觉性与新媒介联系起来的过程中,《奇异》承认在另类意义产生方面女性主义艺术家利用技术的潜在力量。然而,这并不是什么未来主义的理想策略;“新媒介”本身既不是“积极的”也非“消极的”,相反它必须与女性艺术家自己的目的相适应。源自冲突的能动性是至关重要的。

女性主义哲学和艺术理论范围内的学术成就超越了“肯定/否定”或精神/肉体二元法则,这就使得对浮现出来的主体性、能动作用和历史进行重新设想成为可能。这些范式没有为了正统法则、独一无二的规范价值判断或单一的历史原动力的叙事而消除差异或使差异边缘化。相反,女性主义理论是关于快感、集体性和不同群体及异族文化趋同的理论,是关于产生于保持多样性的主体和对话过程之间的意义的理论。女性主义艺术理论作为促使物质与精神、具体化与认知结合起来的一种常规方式,面对涉及面更加宽泛的女性主义学术研究课题它能够进行清晰的表达。实际上,美学家希尔德·海因(Hilde Hein)已经声称:“女性主义美学很可能就是得到更大范围理解的女性主义理论的开端。”^[5]鉴于女性主义艺术理论制定概念、对象和形象之间,产生共鸣和造成新的连接之间的跨学科活动的法则,她的话很可能就是完全正确的。

注 释

- [1] R. 布雷多蒂(R. Braidotti, 1994)“面对一种新的状态:女性主义德勒兹派的足迹;或形而上学和新陈代谢”(Toward a new nomadism; Feminist Deleuzian tracks; or, Metaphysics and metabolism),该文被收入由邦达斯(C. V. Boundas)和奥尔科斯基(D. Olkowski)的编著《吉尔兹·德勒兹和哲学剧场》(*Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, pp. 159 - 85, Routledge, p. 177)。
- [2] S. 哈丁(S. Harding, 1992)“关于女性主义怀疑理论分析类别的不稳定性”,该文被收入由 S. 克劳利(S. Crowley)和 S. 希姆斯维特(S. Himmelweit)编著《认识女性:女性主义和认知》(*Knowing Women: Feminism and Knowledge*, pp. 338 - 54, Polity Press, p. 341)。
- [3] E. 格罗兹(E. Grosz, 1996)的“重新认识女性同性恋的欲望”(Refiguring lesbian desire),见著作《空间、时间和性倒错》(*Space, Time and Perversion*, pp. 173 - 85, Routledge, p. 175)。
- [4] L. 尼德(L. Nead, 1986)“女性主义、艺术史和文化政治”(Feminism, art history and cultural politics),被收入 A. L. 里斯和 F. 博尔奇洛的编著《新艺术史》(*The New Art History*, pp. 120 - 24, London, Camden Arts Ltd, p. 122)。
- [5] H. 海因(H. Hein, 1995)“女性主义美学在女性主义理论中的作用”(The role offeminist aesthetics in feminism theory),该文被收入 P. 泽格林·布兰德(P. Zeglin Brand)和 C. 科斯莫耶(C. Korsmeyer)的编著《女性主义和美学传统》(*Feminism and Tradition in Aesthetics*, pp. 446 - 63, Pennsylvania State University Press, p. 449)。

参考文献

- Allen, J. (1996) *Sinuosities, Lesbian Poetics Politics*, Indiana University Press
- Ashburn, E. (1996) *Lesbian Art: An Encounter with Power*, Craftsman House
- Baert, R. (ed.) (1996) *Territories of Difference*, Walter Phillips Gallery
- Chadwick, W. (ed.) (1998) *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, MIT Press
- Cherry, D. (1993) *Painting Women: Victorian Women Artists*, Routledge
- Doy, G. (1998) *Women and Visual Culture in Nineteenth-Century France: 1800—1852*, Leicester University Press
- Eastmond, E. and M. Penfold (1986) *Women and the Arts in New Zealand: Forty Works, 1936—1986*, 396
Penguin Books
- Parris-Dufrene, P. (1997) *Voices of Colour: Art and Society in the Americas*, Humanities Press
- Florence, P. and Foster, N. (eds) (2000) *Differential Aesthetics: Art Practices, Philosophy and Feminist Understandings*, Scholar Press
- Frueh, J. (2000) *Monster / Beauty: Building the Body of Love*, University of California Press
- Hooks, B. (1995) *Art on My Mind: Visual Politics*, The New Press
- Jones, A. (ed.) (1996) *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, University of California Press
- Jones, A. (1998) *Body Art: Performing the Subjects*, University of Minnesota Press
- King-Hammond, L. (1995) *Gumbo Ya Ya: An Anthology of Contemporary African-American Women Artists*, Middlemarch Press
- Kirby, S. (1992) *Sightlines: Women's Art and Feminist Perspectives in Australia*, Craftsman House
- Lloyd, F. (ed.) (1999) *Contemporary Arab Women's Art, Dialogues of the Present*, Women's Art Library
- Lorde, A. (1984) *Sister Outsider*, Crossing Press
- Marks, L. U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press.
- Meskimmon, M. (1996) *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Senses*, Scarlet Press and Columbia University Press.
- Meskimmon, M. (1999) *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, I. B. Tauris and University of California Press
- Perry, G. (1995) *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and 'Feminine' Art, 1900- to the Late 1920s*, Manchester University Press
- Pollock, G. (1988) *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge
- Raven, A., Langer, C. and Frueh, J. (eds) (1986) *Femininity, Art Criticism: An Anthology*, University of Michigan Press
- Shange, N. (1990) *for colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf*, Methuen
Drama edition. Originally written 1977
- Sulter, M. (ed.) (1990) *Passion: Discourses on Blackwomen's Creativity*, Hebden Bridge, W. Yorks,
Urban Fox Press
- Zegher, C. de(ed.) (1996) *Inside the Visible; An Elliptical Traverse through Twentieth-century Art In, Of and From the Feminine*, MIT Press

第 32 章 精神—菲勒斯 (这是什么?)

米尼翁 · 尼克森

路易丝·布茹瓦(Louise Bourgeois)身穿一件簇绒猴皮大衣,无拘无束地露齿而笑,这是反复出现在她那张皱纹不断增多的面孔上的一种笑容[插图 32. 1]。她的右臂紧紧地夹着一根两英尺长的男性生殖器,这是她在 1968 年创作的雕塑作品《女婴》(*Fillette*)[插图 32. 2]。当她的手指牢牢地抓住生殖器的前端时,紧贴着她肘部的是两个大而发光的球状睾丸。表皮



插图 32. 1 罗伯特·梅普尔索普,路易丝·布茹瓦肖像照。Louise Bourgeois 1982, © The Estate of Robert Mapplethorpe/A+c Anthology



插图 32. 2 路易丝·布茹瓦,《女婴》,1968年,石膏胶乳,59.7厘米×28厘米×19.1厘米。纽约现代艺术博物馆,纽约, Gift of the Artist in memory of Alfred H. Barr Jr. Photograph © The Museum of Modern Art, New York. © Louise Bourgeois/VAGA, New York/DACS, London 2002

粗糙的顶端是从一个固定在茎干上的 V 型套筒开口伸展出来的,由其突起的接缝所形成的隆起的裂缝模拟了其下面布茹瓦的屈曲手背上的静脉血管。1982 年布茹瓦的首次回顾展在纽约现代艺术博物馆举办,由罗伯特·梅普尔索普(Robert Mapplethorpe)负责的摄影原本打算为这次回顾展的展览宣传册提供女雕塑家的一张照片。然而真正用作展览宣传册封面的肖像照却是眼下这件著名的肖像摄影照的剪切版,即女雕塑家的一个单纯头像。这一行为所导致的结果不仅仅是因为替换掉了一种更加神秘的微笑而注定要改变布茹瓦作为一个艺术家的人格面貌。该剪切行为所导致的另一个后果就是取消了一堂直观教学课,而这位女雕塑家在与马普莱索普的合作中,正是通过这一直观教学课有效地说明其雕塑制作的思维方式。

在这里,我是想通过“思维方式”(logic)这一术语来说明布茹瓦的雕塑作品是如何发挥作用的。梅普尔索普的这件作品被认为是为了纪念布茹瓦雕塑创作四十年首次成果回顾展而拍摄的,在这样一件摄影作品中,女雕塑家选用《女婴》来概括上述思维方式。那么,这件雕塑作品和这幅摄影作品确实说明布茹瓦的雕塑创作是如何发挥作用的吗?

它反对抽象。《女婴》最显著的特征就是它的彻底写实性。然而,正如罗萨林·克劳斯(Rosalind Krauss)在 1989 年所注意到的那样,在关于这件作品的文献中我们几乎看不到它是“对挑战抽象雕塑的期待迫使人们承认它是直面人体器官的真实”(Krauss, 1999, p. 55)这样的记载。例如,1969 年威廉·鲁宾(William Rubin)在《女婴》创作一年后撰文批评布茹瓦某些雕塑作品的直截了当性:“当性本质(sexuality)主题用过于写实的方法加以强调的时候,”他警告说,“一系列的情感本身就会以一种无助于审美关照的方式介入观众与作品之间。”(Rubin, 1969, p. 20)他这是在重申一条极为重要的现代主义雕塑信条:如阿尔伯特·埃尔森(Albert Elson)在他的经典理论叙述中所指出的那样,“对明显的身体各组成要素的消除”是走向雕塑抽象的一个核心步骤(Elson, 1974, p. 41)。

398

《女婴》与绝大多数现代派雕塑的以局部代替整体的基本原理完全是背道而驰的,正如埃尔森所概括的那样,根据这一基本原理被纯化成一个抽象形式的身体局部,象征性地代表了一个完整的身体。埃尔森认为,康斯坦丁·布朗库西的雕塑就是一个典型的例子。埃尔森论证说布朗库西用使人体简约成某单一基本形式的处理方法取代了奥古斯都·罗丹运用解剖学上的人体局部的方法(埃尔森称之为“残肢和截肢痕迹”)(Elson, 1974, p. 76)。根据克劳斯的评价,上述关于布朗库西的解释中所未领会到的内容,就是诸如《一个青年人的躯干》(*Torso of a Young Man*, 1916)或《公主 X》(*Princess X*, 1916)这类雕塑作品所具有的“人体器官思维方式”(the organ-logic)——后者与《女婴》一样,夸张的女性化的作品标题赋予这件作品以显著的诙谐特征。因为这些雕塑作品并不是纯粹的生殖器意义上的菲勒斯,它们不是把菲勒斯等同于一个具有基本特征的完整人体,而是等同于性器官。

399

在拿着《女婴》的摄影照片中,布茹瓦似乎是要抵制一种现代雕塑史,如果不是在嘲弄这一雕塑史的话,因为这种雕塑史总是将根据一种净化过程而得到的所有人体简化都当成是纯形式。因为,假如抽象使人体变成其最基本的存在形式,那么《女婴》似乎是在努力阐述把人体简化成其基本要素的这一对立原则:简化成性的和心理的不正常依恋物的肢体局部。因此,当时布茹瓦决定拿着《女婴》为在现代艺术博物馆举办的她首次雕塑作品回顾展展览宣传册拍照

400

的一个意图,就是要通过纽约现代艺术博物馆的永久性陈列品对该博物馆把现代雕塑的发展出色地建构成一种抽象史提出质疑。面对当时的观众,她利用《女婴》来反对将现代派艺术史视作一种抽象风格史的那种专横观点。

如果把《女婴》理解为是对现代主义艺术史的一种干预,那么照片中布茹瓦的姿态看来应该做出如下声明:即便从其美学意义上来说是最激进的,雕塑抽象都是通过它完美无缺的整体升华使自己遵守父权制的法则。根据弗洛伊德的定义,升华是变化过程,通过这个过程本能从性欲目标被转变成非性欲的、文化上受尊重的目标,特别是被转变成了艺术上和智力方面的努力奋斗(Laplanche & Pontalis, 1973, p. 431)。在形式层面上,升华使性欲表现变成审美表现。例如,裸露的肉体变成了人体艺术,皮肤变成了光滑的、冰冷的大理石表面。^[3]《女婴》以其明晰的形态和粗糙不平的肌理来抵抗男性生殖器的升华(与诸如布朗库西的《公主 X》这一类雕塑作品闪闪发光的表面处理形成鲜明的对照)。根据其外形和表面的腐坏程度,《女婴》反对整体的彻底抽象,相反它的位置是作为整体的某个组成部分而得到确定——关键在于那是一个易于受到嘲弄的身体部位。

它再度利用恋物癖。“你可以像抱着一个婴儿那样带着他(她)到处行走,使他(她)变成一个玩具”,在暗示《女婴》的某种功能时布茹瓦如是说(Lippard, 1976, p. 243)。当《女婴》被女雕塑家夹在胳膊下面的时候,它起到了一个道具的功能,即雕塑家为了证明她的作品是如何产生影响而“带着到处走”的一件使人产生幻觉的物什。对这种挖苦性地携带《女婴》的姿势提出了这样一个问题:我们应该如何根据精神分析学来思考这件作品。

《女婴》与弗洛伊德精神分析学话语的联系从历史上来说是通过超现实主义建立起来的。身为 20 世纪 30 年代巴黎的一名学习艺术的学生,布茹瓦常常与超现实主义艺术家交往。1938 年布茹瓦永久性地移居美国纽约,而随着德国在第二次世界大战期间占领巴黎,超现实主义运动的核心人物很快便移民美国纽约,于是女雕塑家与超现实主义艺术家的接触与交往在纽约得以恢复和继续。不管怎样,布茹瓦与超现实主义先驱的关系,无论是从个性气质上来说还是就结构而言都是摇摆不定的。从 20 世纪 40 年代起她开始把自己的雕塑创作定位在“反驳”老一辈男性艺术家的成见,^[2]她形容这种成见是“贵族式的和傲慢武断的”^[3]。因此,布茹瓦雕塑活动中出现的对现代主义抽象艺术风格的批评,不仅仅是超现实主义早先关于现代主义抽象风格批判的一种延伸,而且还批判性地再度利用超现实主义自身的专门术语。

401 如果现代主义雕塑抽象艺术风格的逻辑从广义上来说可以被形容是一种崇高逻辑——完全除去人体所具有的“识别性特征”,以便增强其形式美的话,那么相反绝大多数超现实主义作品都可以被认为是祛崇高的,因为它试图证明身体的感受有可能是在无意识情况下产生的。超现实主义作品中所使用的一种祛崇高的具体方法,就是通过彻底改变它并使之变成一个具有心理功能的对象来破坏艺术作品的审美自律性。与机遇一样,心理功能的观念是策略性的,这是一种手段,旨在使强大的潜意识得以复苏,因为该意识受到审美自律规范的抑制。当布茹瓦把《女婴》夹在胳膊下面的时候,她就是在援用这种超现实主义的傳統,以便证明雕塑能够发挥一根棍棒或一个玩偶的功能。即使是展览作品,它也没有被安置在一个雕塑基座上,一个独立的观看空间,而是用一个钩子挂起来,仿佛是在暗示它能够与它的钩子相分离并可以用手

摆弄。

由于纽约现代艺术博物馆馆长德博拉·韦(Deborah Wye)曾在该馆展览宣传册中写到自己有“一种几乎是不可克制地要去摇晃这个丑恶可耻的物件的冲动”，从而使这件婴儿般大小尺寸的作品变得更加引人注目(Wye, 1982, p. 27)。正如罗伯特·梅普尔索普的摄影合同所证实的那样，布茹瓦本人采用这样一个造型作为一种另类携带姿势，旨在突出这件作品的婴儿特征。^[4]的确，当布茹瓦从下面托起《女婴》使它紧贴着自己的胯部或依偎在其胸前时，它看上去突然非常像是一个婴儿。

当布茹瓦忽而将《女婴》挟于腋下忽而将它抱在胸前时，它在与布茹瓦身体的接触中产生出一种身体控制，这种身体控制不仅明确表达出这件作品与有助于心理效用的一种超现实主义艺术作品文化之间的联系，而且也是一种评论。因为这两种姿势都是在嘲弄超现实主义艺术用以表征心灵活动、特别是针对恋物癖而使用的那些菲勒斯中心的术语。

按照弗洛伊德的说法，恋物是一种发挥双重功能的阴茎替代品：它是作为对母亲阴茎丧失(儿童认为母亲曾经是拥有阴茎)的纪念，以及它不承认这种丧失。于是，恋物具有关于阉割(想象母亲丧失阴茎所经历的痛苦命运)的某种记忆和对这种阉割的一种抵抗的双重作用。悼念母亲阴茎的丧失同样还表达了一种焦虑和担忧，即唯恐这一威胁会殃及男孩自己的生殖器。于是，根据弗洛伊德的说法，关于恋物癖的定义就是一种男性的性欲倒错：在与一种阉割焦虑症的关系中形成的一种对阴茎的不正常的依恋，这种焦虑源自女性没有阴茎被理解成是受到阉割的结果。通过把恋物变成攻击现代主义艺术的崇高美学的工具，布茹瓦似乎在暗示，尽管是用性欲倒错(恋物)代替了崇高(人体绘画、某些宗教作为生殖力的象征加以崇拜的阴茎图像)，但超现实主义仍然使父权制文化在身体上的统治永久地保持着。她随身携带《小女孩》所进行的现场表演艺术对上述超现实主义艺术家关于恋物癖的解释进行了嘲笑，这表明用一种更加幽默的方式来解释弗洛伊德也许能够揭示出更为本质性的潜在价值。

在这里，把《女婴》与某件具体的超现实主义作品做一比较也许是有助益的。在超现实主义的实践活动中，一件雕塑作品常常被设想成一个物品，它被放置在一个货架或一张桌子上而不是被陈列在一个雕塑底座或基座上。贾科梅蒂(Alberto Giacometti)的《讨厌的物品》(*Disagreeable Object*, 1913)正是这样一件超现实主义雕塑作品，这是一件刻有指纹的木头雕制的男性生殖器，其前端是用大号钉子来固定的。由于是以侧卧方式展示出来的，所以这件雕塑作品的呈现姿态使之成为观者身体上的某个物件，一个可以抓住或把玩的物件。由于这既是一根拒绝触摸齿状棍棒又是一根显示自身是可以抚摸的带有刻纹的手杖，所以这是一个相互矛盾的物品，它集攻击和易受攻击于一身(Brenson, 1974, pp. 117 - 118)。在被当成是一件恋物的同时，它包含着阉割威胁和对这一威胁的抵御。《女婴》概括了《讨厌的物品》的主要特征。这两件作品都没有被放置在雕塑基座上，旨在表明它们是可以被当作支撑物来使用的。由于介于晃动的摇篮与挥舞的棍棒之间的运动状态，所以这两件作品中均体现出一种结构上的摇摆不定。另外，作为可操纵的菲勒斯维系物，这两件雕塑作品均发挥了恋物的功能。然而，与布茹瓦像抱婴儿一样携带《女婴》到处行走的行为保持一致的她的身体姿势，却像男性幻想物一样彻底地改变了女性恋物品。她的现场表演艺术首次提出对弗洛伊德恋物癖产生重大

误读——或滥用——的可能性。

这种误读产生于两个术语的比较,而根据弗洛伊德的观点这两个术语被认为是互不相容的:即恋物癖者的性欲倒错和规范的女性气质。按照弗洛伊德的说法,女性气质是通过母亲的行为榜样而获得的。妇女是将婴儿当作她所缺失的阴茎的一种替代品来接受的。因此,阴茎等同于婴儿的观点确保了扮演母亲角色的女性在菲勒斯中心的欲望系统内部的一席之地。发挥阴茎和婴儿双重作用的《女婴》用漫画式的手法嘲弄这一等同关系,从而产生巨大的喜剧效果,它指出了规范的女性气质与恋物癖之间某种结构上的共同点。因为像恋物一样,它向恋物癖患者提供了母亲阴茎替代品,根据弗洛伊德的说法,婴儿同样也是作为母亲的一种阴茎替代品。上述关于女性气质与恋物癖之间未必存在这种相似之处的观点已经由女性主义理论家雷切尔·鲍尔比(Rachel Bowlby)提出来,这位理论家简明扼要地提出这一问题:“婴儿欲望(baby-desire)简单地取代了阴茎欲望(penis-desire):它是替代品,但它同时也掩盖了它的继续存在。”(Bowlby,1989,p.50)

布茹瓦的表演艺术完成了上述一连串闹剧式的取代关系,同时将其归因于关于恋物癖和女性气质的基本特征的描述几乎是一种现实中不可能发生的闹剧情节。她的姿势表明,父权制下的女性性欲必然是被设计出来的——就像恋物癖患者的性仪式是被设计出来的一样。布茹瓦的模仿作品不管怎样都不只是对弗洛伊德理论的一种讽刺性模仿:它深入到了那一理论的自身逻辑。弗洛伊德这篇论述恋物癖文章的姐妹篇是那篇关于幽默的论文,后者同样写于1927年8月。在那篇文章中,弗洛伊德假设幽默的功能在于抵御焦虑(像恋物癖一样,它抵御的是害怕被阉割的焦虑),并且假设这种抵御包含一种策略性的自我分裂(同样与恋物癖一样,它在知与被知之间分裂了主体)。弗洛伊德说,幽默是对抗现实维护愉悦原则的一种策略。心灵创伤被快感和愉悦所取代,即由于自我坚持“心灵创伤不过是[自我]获得快感的理由”而迅速摆脱心灵创伤(Freud,“幽默”,1927,p.162)。通过使心灵创伤转变成快感,主体获得了对焦虑的某种控制,即一种心理学意义上的摆脱,弗洛伊德将这种摆脱所造成的影响形容为反叛的、解放的和升华的。

403 布茹瓦调侃恋物癖和母性所引发的笑声涉及人尽皆知的两种无幽默感可言的习惯行为。就将他的损失放大到悲剧的程度而言,恋物癖者既遭受到折磨又获得了快慰,至少对他本人来说,这种恋物的设想是极其严肃的。另外,在其传统父权制状态下的母亲角色是如此缺乏攻击性,以致完全变成被动和消极的。在使它们产生密切关系的过程中,布茹瓦把恋物癖与母性之间的比较变成成为快感所做的一种辩护。她那种滑稽模仿的姿势还证明超现实主义对于性欲倒错的求助是怎样被转变成一种女性主义的主张,它使恋物癖患者的性欲倒错与有悖常理的女性气质结合起来——并因此揭示了从一种女性主体立场来抵制父权制的新的可能性。

1982年布茹瓦已经70岁。当她用胳膊紧紧地夹着那个勃起的男性生殖器雕塑作品面对观众和梅普尔索普咧嘴而笑——刻意强调与他(梅普尔索普)拍摄的极其清晰的男性人体照片之间关系——的时候,她成功地扮演出专为舞台动作而设计出来的一种性冲动,其目的是要驳斥关于她这个年龄段的“女性艺术家”在撰写自传过程会如何观看,或行动或选择的种种假设。^[5]她的姿势同样也是显示菲勒斯的讽刺特征,以嘲弄男性就像是装腔作势的菲勒斯。由于

坚持公共机构承认的重要评论权,它使纽约现代博物馆产生出一种不相称的担忧。对于这种担忧的产生有这样一种解释,即布茹瓦的姿势使这件雕塑作品所产生的政治影响像其美学影响一样的短暂。

它发挥着局部对象的功能。问题继续存在:布茹瓦的直观教学是一种严格意义上的模仿行为吗?它是对父权制下的性别结构所进行的一种富有幽默感的质问,或就弗洛伊德提出的“女性欲求什么?”这一臭名昭著的问题做出的挖苦性回答吗?或者这样的直观教学也包含着某种主张吗?

当用细绳串起挂在一个钩子上时,《女婴》既是一种焦虑的对象又是一个击败进攻的对象。由于被紧紧地夹在腋下,所以它被认为具有颠覆性的欲望和快感。当它在胳膊下轻轻地晃动时,便得到了一种关切的照顾。由于被固定而不能动,所以对它的拥抱就是一种惩罚性的。当把一种女性化的名称赋予男性生殖器崇拜雕塑作品时,它的标题使这件雕塑作品具有了异性特征。由于把男性迷恋与弗洛伊德心理图式中女性渴求“小东西”的欲望合为一体,它的男性生殖器崇拜形式体现出婴儿特征。总而言之,雕塑作品《女婴》似乎是作为一种多用途的幽灵般物什发挥作用的。与它最接近的类似物可能就是这种局部对象,至少用精神分析学的话来说是这样的。

局部对象是身体的某个部分,它就是一种冲动的对象。弗洛伊德注意到,婴儿的本能不是指向整个人(如母亲)的,而是指向身体的某些部位(尤其是胸部)和身体里散发和流出的东西(诸如奶汁、小便和排泄物之类的东西)。弗洛伊德特别指出,即便是超过了“对象选择”的恋母情结关键时期,这种性欲本能仍然不正常地强烈依恋着身体的某个部分。恋物癖正是这类恋母情结的一个典型例子,在这个例子中被实验对象对母亲阴茎的依恋保持不变。不过,“局部对象”这一术语本身属于梅拉尼·克莱因(Melanie Klein)的对象-关系(the object-relation)理论(Laplanche & Pontalis, 1973, p. 301)。在卡尔·亚伯拉罕(Karl Abraham)的研究基础上,克莱因修正了弗洛伊德的理论并形成一种精神分析模式,根据这种分析模式婴儿期经验,或恋母情结之前的经验被解释为主要的而非预备阶段的经验。

克莱因认为,婴儿期不是先于主体恋母情结经历的一个阶段,而是包含主体全部经验的某个经验层次。从20世纪20年代开始,克莱因率先开设了一家临床诊所,在该诊所中她把精神分析学的运用称作技术,从而使弗洛伊德关于言语的自由联系原则与儿童的幻想游戏相适应。以前语言(或用弗洛伊德的话来说就是前恋母情结)的经验为依据,克莱因的理论强调了婴儿欲望的形成作用。在围绕婴儿建构她的主体性模式并因此涉及一种直接的和非语言调节的部分身体经验的同时,克莱因分析了源自这些冲动的种种烦躁不安状态——或者按照她的说法是状况——的相互作用问题。

克莱因假设,婴儿所“具有的施虐冲动不仅是针对母亲胸脯而且也是针对母亲体内的:把它从体内取出来,吞食其内容,用虐待狂所可能想到的每一种手段来毁坏它”(Klein, 1986, p. 116)。局部对象是上述婴儿世界的中心,在这个世界中身体尚无男性与女性之分——是无性差异的——但被分成了若干部分。就婴儿关于身体的初步认识而言,局部对象是最初的依恋和挫败对象,引发出了有关(愉快的供奶胸脯的)具体化和对(不舒服的使人沮丧的胸脯的)

404

毁坏的种种幻想。因此,克莱因还主张这种局部对象继续存在于成人的幻想层面,并声称它从未被整体对象(或人)所取代。根据上述模式,不完整的身體经验是主体状态自身的知识范围,用克莱因的话来说,所谓主体状态自身就是永远都受欲求折磨的精神存在。

根据局部对象来描述《女婴》旨在强调它与恋物的区别,同时还突出它与菲勒斯的差异。因此,这是要使它以一种修正版的弗洛伊德理论一致起来以便对抗另一种理论:与从20世纪20年代到50年代期间逐步形成的梅拉尼·克莱因关于婴儿期冲动的对象关系理论一致以来,以对抗雅克·拉康(Jacques Lacan)关于“欲求能指”的菲勒斯理论,该理论对20世纪70年代和80年代的女性主义艺术实践产生了一种强有力的影响。关键性的区别在于菲勒斯中心属于一种象征语言(适合特定场合使用的语体风格),而局部对象则是作为一种欲求目标产生较低级别的象征影响。

根据弗洛伊德的理论,经受严峻考验的性别身份是恋母情结。女孩和男孩一样,身份是根据与阴茎的关系来决定的:即根据一个人拥有还是缺失阴茎来决定其身份的。然而,正是在拉康对弗洛伊德理论的修正中菲勒斯这一术语起到了关键性的作用,而弗洛伊德本人关于这一术语的运用相对而言是不多的(Laplanche and Pontalis, 1973, p. 312)。拉康认为,菲勒斯不是阴茎,即不是指一种身体器官,而是一个能指。因此,在拉康谓之“父亲法则”的父权制内部,菲勒斯是一个语言学概念,一个重要的能指。这样的菲勒斯与性别差异无关,也不属于任何个体,它属于语言本身。(然而,正如女性主义理论家简·盖洛普[Jane Gallop]所指出的,拉康关于身体器官阴茎与能指菲勒斯之间的区别实际上是相当难以把握的,原因是这两个术语是同义词:菲勒斯“通常就是指阴茎”,Gallop, 1988, p. 126)。如果说拉康的观点是对弗洛伊德的修正并赋予菲勒斯和语言象征法则以特权的话,那么克莱因的主张便是由于赞同局部对象和前语言冲动(the prelinguistic drives)的观点而对这种特权的解构。不赋予阴茎比众多局部对象(其中包括乳房、嘴唇、乳汁、小便、粪便、婴儿、阴道、肚子)以更多的意义,克莱因从事的是描绘一种最初婴儿阶段的经验。她的主张是欲望及源自这些欲望的幻想超越了婴儿期,并对主体施加一种永久性的压力。

于是,当安妮特·米切尔森(Annette Michelson)再次聚焦这个问题时所依据的不是精神分析学方面的争论和关于弗洛伊德的修正理论,而是艺术的发展及关于现代主义的修正理论,米切尔森说:“有一种转向碎片化身体表征(在克莱因理论中被称作局部对象)的主流思潮,这种思潮就像是一种持续不断的威胁和一种持久的潜流,在20世纪五六十年代大部分的艺术生产中蔓延开来。”(Michelson, 1991, p. 48)导致这一思潮产生的直接语境就是战后美国艺术中被夸大的男子气概。这种个人英雄主义被认为主要来自纽约的行动画派,它成了那一时期形形色色的艺术家创作旨在攻击的一个目标,这些艺术家有布茹瓦、马塞尔·杜尚、贾斯帕·约翰斯、草间弥生(Yayoi Kusama)和伊娃·赫斯(Eva Hesse)等等。这些艺术家用局部对象来对抗行动绘画中过度的男子气概。上述求助于婴儿的一个显而易见的意图是要夸张地演义那种富有表情的姿态,并通过把它与婴儿的真挚情感相比较的方法,对这种言过其实的煽动性艺术语言提出质疑。不管怎样,米切尔森曾经称之为“作为局部对象的艺术品”的一种更实质性的改变是欣然接受婴儿或前性阶段的经验表达,这是一种向冷战时期严格的性别等级制发动攻

击的立场。

人们一直把战后艺术中的这一思潮理解为一种超现实主义的回归,是超现实主义对中产阶级社会的行为规范和某种早期现代主义的审美观所发起的双重进攻。例如,约翰斯的《带石膏像的靶子》(*Target with Plaster Casts*, 1955)利用了封闭在盒子内的人体构件的石膏模型,这件作品一直被解释为是一种恋物意识的复苏:用菲勒斯的完整性来驳斥碎片化、用机整体来驳斥精神分裂、用审美自律来驳斥一种偶然的价值观。不过,正如与《女婴》的情况一样,这种超现实主义的回归行为需要进行一种批判性的修正,即它要通过局部对象来表现某种新兴的性别政治主张。

布茹瓦最早对超现实主义的“驳斥”始于20世纪40年代,这种“驳斥”是基于一种原始女性主义的(protofeminist)批判立场,这种原始女性主义既批判女性主义运动的性别歧视又指责它没能以一种斗争的态度来理解精神分析学理论,其结果产生了更“革命的”(“革命的”是从超现实主义的宣言中借用的一个词语)身体表征。到了20世纪50年代中期,当约翰斯在他的第一次个人展中展出《带石膏像的靶子》时,超现实主义的恋物嗜好已经降至一种历史阶段的标志。当时批评家们把约翰斯的作品说成是新达达(Neo-Dada),从而促成20世纪早期前卫艺术的反传统精神与后期现代主义在社会和审美方面的自鸣得意之间的对比。一开始,现代博物馆曾考虑收购《带石膏像的靶子》,但最后又将它拒之门外(博物馆最终选择了这次展览中的其他作品),原因是画面盒子中的一个石膏阴茎被认为对观众具有潜在的进攻性。由于25年后梅普尔索普拍摄的布茹瓦携带男性生殖器雕塑作品的照片会因为大众而进行剪切这一事件的发生是预料之中的事,所以20世纪50年代中期的现代艺术博物馆拒绝收购《带石膏像的靶子》的举动,实际上暗示了阴茎——菲勒斯作为祛崇高的仿真人体部件所具有的潜在破坏作用。

406

“局部对象的艺术作品”(而不是恋物对象)通过它们对“身体各部件的明显特征”的强调,进一步削弱了艺术作品的象征效用。更有甚者,局部对象所暗示的性别政治主张援引了身体的心理性经验和精神社会经验,因此妨碍博物馆对于艺术作品的独一无二的拥有权。正如布茹瓦以其挟带《女婴》的姿势所证明的那样,局部对象致使其自身变成了一种并不绝对局限于视觉范围的幻觉活动。与对象之间的一种幽默关系使作品从一种视觉空间缓缓地向着一种身体触摸领域移动。(而且,如果这种与对象的冲突不再只是一种抽象思维活动的话,那么它同样也不是知识术语的简约,仅仅因为它描绘的是婴儿的经验:正如克莱因通过她的心理分析操作技术所证实的那样,欲望世界本身的复杂性是非常有趣的)。

“作为局部对象的艺术品”,不是简单地重复超现实主义的无意识范例,而是在与一种战后社会及推论领域的关系中再度利用它。局部对象是作为一种艺术创作的必然结果出现在20世纪五六十年代的,也就是在女性主义和同性恋解放运动产生之前。在20世纪70年代,布茹瓦总是积极地参与艺术领域内和艺术领域外的女性主义政治活动。她挟带《女婴》的姿势,暗示出当时她在将激进的女性主义政治主张与早期前卫运动,尤其是与超现实主义运动结合起来的過程中所充当的重要角色。罗伯特·梅普尔索普的摄影照片讽刺性地记录下了局部对象作为一种政治上具有抵抗力的表达方式在后现代主义中的继续存在。

它发挥了理论的作用。使《女婴》变得如此具有挑衅性的因素是它巨大的潜在意义,其中最引人注目的就是它对文化生产本身的菲勒斯中心论的挑战。正因为这样,它是一种提出根本性理论问题的艺术作品。例如,它提出是否局部对象凭借直接的冲动而有助于揭露一种文化上对菲勒斯的不正常的依赖问题(Laplanche & Pontalis, 1973, pp. 309 - 11)。另外,它还询问是否关于生殖器崇拜和生殖器阉割的描绘会有助于消除拥有阴茎的男性与被阉割的女性之间的对立,这种对立被称为是菲勒斯中心论的特征(Gallop, 1988, p. 127)。

就表达艺术与理论之间的关系而言,我希望我已经证明《女婴》超越了艺术批评的支配模式的限制,即艺术作品用实例证明或应用了一种理论原则。就我在这篇文章自始至终都关注的精神分析理论而言,艺术史总是易于漠视作为一种话语的精神分析学的重要地位,取而代之,它常常过于频繁地决定要在其中找到一套解决方法。艺术干预理论话语——艺术理论化——仍然极少得到承认。正如我力图要证明的,这正是《女婴》的一个重要成就:挤压、批判和修正精神分析学理论的核心主张,尤其在那些主张涉及作为性别主体的男人和女人时尤其如此。

407 注 释

- [1] 关于弗洛伊德著作中对崇高与理想化之间区别的不甚明了的论述,参见 Laplanche 和 Pontalis 的著作(1973, pp. 431 - 3)。
- [2] 据作者所说,布茹瓦是在 1996 年 9 月 27 日一次会晤中使用这一术语的。
- [3] P. Gardner (1994) *Louise Bourgeois*, Universe, p. 26.
- [4] 根据尼克森(M. Nixon, 1991)关于这次回顾展的有关罗伯特·梅普尔索普全套合同印刷资料的描绘,它“就像一幅漂亮的图画:路易斯·布茹瓦与《女婴》,”(“Pretty as a picture: Louise Bourgeois and/as Fillette,” *Parkett* 27, March, 52 - 3)。
- [5] 关于该术语所引起的问题,请参阅林达·诺切林(Linda Nochlin)的经典文章(1971)“为什么没有女性艺术大师?”(Why have there been no great women artists?),该文被收录在文集《妇女、艺术和权力及其他论文》(*Women, Art, and Other Essays*, Harper and Row, 1988, pp. 145 - 78)中。
- [6] 关于从持不同意见的杜尚现代主义到女性主义的后现代主义的局部对象残存物这个问题,请参阅我的文章“炫耀菲勒斯”(“Posing the phallus”, 2000)。

参考文献

- Bourgeois, L. (1998) *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews*, 1923—1977, ed. and with texts by M.-L. Bernadac and H.-U. Obrist, Violette Editions
- Bowlby, R. (1989) “BStill crazy after all these years,” in T. Brennan, (ed.), *Between Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, pp. 40 - 60
- Brenson, M. F. (1974) *The Early Works of of Alberto Giacometti, 1925—1935*, Ph. D. dissertation, John Hopkins University
- Doane, J. and Hodges, D. (1992) *From Klein to Kristeva: Psychoanalytic Feminism and the Search for the “Good Enough” Mother*, University of Michigan Press

- Elsen, A. E. (1969) "Notes on the partial figure," *Artforum*, 8, 58 - 63
- Elsen, A. E. (1974) *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, George Braziller
- Freud, S. (1925) "Some psychological consequences of the anatomical distinction between the sexes," in Freud (1953-64), vol. 19, pp. 241 - 60
- Freud, S. (1927) "Fetishism," in Freud (1953-64), vol. 21, pp. 149 - 57
- Freud, S. (1927) "Humour," in Freud (1953-64), vol. 21, pp. 160 - 66
- Freud, S. (1953-64) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, J. Strachey, (ed.), Hogarth Press
- Gallop, J. (1988) "Beyond the phallus," in *Thinking through the Body*, Columbia University Press, pp. 119 - 33
- Jones, L. C. (1993) "Transgressive femininity: Art and gender in the sixties and seventies," in *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum of American Art, pp. 33 - 57
- Klein, M. (1986) *The Selected Melanie Klein*, J. Mitchell (ed.), The Free Press
- Krauss, R. (1999) "Portrait of the phallus," in *Bachelors*, MIT Press. Originally published 1989
- Lacan, J. (1985) "The Meaning of the Phallus," in J. Mitchell and J. Rose, (eds), trans. by J. Rose, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, Norton, pp. 74 - 85. Originally presented as lecture 1958
- Laplanche, J. and J.-B. Pontalis (1973) *The Language of Psychoanalysis*, trans. by D. Nicholson-Smith, Norton 408
- Lippard, L. (1975/1976) "Louise Bourgeois: from the inside out," *Artforum*, 1975; reprint: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton & Co. 1976
- Michelson, A. (1991) "'Where is your rupture?': Mass culture and the Gesamtkunstwerk," *October*, 56, 43 - 63
- Mitchell, J. (1974) *Psychoanalysis and Feminism: Freud Reich, Laing, and Women*, Vintage
- Nixon, M. (2000) "Posing the phallus," *October*, 92, 99 - 127
- Orton, F. (1994) *Figuring Jasper Johns*, Reaktion
- Rubin, W. S. (1969) "Some reflections prompted by the recent work of Louise Bourgeois," *Art International*, 8, April 20, 17 - 20
- Wye, D. (1982) *Louise Bourgeois*, Museum of Modern Art

第四部分

阐释与艺术惯例

第 33 章 表征的基本法则

411

约翰·维拉兹

很多艺术史家和心理学家已经为描述图画的空间系统提出了分类体系。几乎可以肯定海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin, 1932)就是其中最著名的艺术史家,他依据五对范畴来描述欧洲 15、16 和 17 世纪绘画中的再现系统,这五对范畴是:线性与图绘、平面与纵深、封闭与开放、多样与统一以及清晰与模糊。由于沃尔夫林的分类体系原本是为艺术家的透视绘画而设计的,因此这不仅限制了它的形式范围而且还可能造成了这样的结果,即暗示西方写实主义传统以外的绘画是有缺陷的或级别低下的。尽管如此,他的分类体系无论是在试图描述绘画中诸独立存在体之间的空间关系(平面或纵深)还是在试图描述这些独立存在体得以表现的那些符号的基本特征(线性或图绘)方面,仍然有其特定的优势。诸如瓦尔特(White)在 1967 年和哈根(Hagen)在 1986 年提出的其他分类体系,都是围绕我称之为绘画中的“图画系统”(drawing systems)展开的:图画系统即那种使场景的空间关系与画面的空间关系相一致的体系。上述两种分类体系都不包括线性透视系统,但是两者都不是详尽无遗的;而且这两种分类体系在形形色色的“表意系统”(denotation systems)均没显示出自身的特色:表意系统即那种使场景特征与画面相应特征相一致的体系。因此,这些分类体系中没有一个能够对数量极其繁多的绘画种类做出满意的形式描述:诸如立体主义绘画和东正教圣像画这类基于陌生的空间系统的绘画作品。

我在下面描述的分类体系(Willats, 1997)是建立在大卫·马尔(David Marr)的视觉理论之上的。大卫·马尔的视觉理论在 20 世纪 70 年代后期首次问世时就彻底改变了关于视觉的研究,在今天它仍然被普遍地当作是关于人类视觉系统的最有影响力的解释。马尔提出的问题是:“一个人是如何以不断变化的知觉为依据获得关于日常生活的固定认识的?”(Marr, 1982, P. 29)他的回答是,视觉系统把源自视网膜的光知觉当作来自特定场景的光效果(马尔称它们为“观者中心类型”),并运用这些知觉计算出独立于任何特定视觉方向的三维形状类型(“对象中心类型”)。这些“对象中心类型”于是被长期地储存在记忆中并与继后新选中的类型相比较,从而使得我们在新的照明条件下或根据一种新的视角再次看到它们的时候能够认出这些相同的对象。马尔关于视觉的解释详尽无比,令人惊讶。不过,就我而言,在马尔的真知灼见中最重要、最有价值的是这一点,即任何再现形态和空间(而这既包括内在形式类型又包

412

括图画)系统至少必须包含两个组成部分。

第一个组成部分(“图像系统”)限定了构成场景和图像诸单元的基本特征在空间中相互联系的方式。例如,一张桌子的形状可以根据若干条桌边与直角相交的位置和方向描绘出来,而一张桌子的透视图却可以根据线条的方向来描绘,一些直角线和一些趋向一个灭点的直线。在非透视系统中,一张桌子的表征可能会通过某种别的方法来完成:在倾斜投影绘画作品中,如存在于中国绘画和日本绘画中的一个常见系统,再现场景中立体边界的那些线条并不像它们在透视画中那样趋向一个灭点,相反是以平行斜线穿越画面的。

第二个组成部分(“表意系统”)限定了构成场景和图像诸单元的基本特征:马尔称之为这一系统的“原始要素”。在关于场景的描述中,这些原始要素可能是三维的、二维的、一维的或零维的(zero-dimensional),而在图像描绘中可能是二维的、一维的或零维的。关于一张桌子的描述可以用点,或边线,或平面,甚或全部体量的场景原始要素来完成:例如,就像一块由四根“棍子”支撑着的“平板”。同样,一幅描绘桌子的绘画作品也能够用点(如点彩派绘画作品^[1]或新闻摄影照片),或线(如线描作品),甚或所有区域的图像原始要素(如早期几何时期的希腊瓶画)来完成。

因此,我将要描述的分类体系是根据两个相互依存的组成部分进行建构的:图画系统和表意系统。

根据第一个系统:

场景中诸空间关系 通过图画系统与 绘画中的空间关系相联系

根据第二个系统:

场景原始要素 通过表意系统与 图像原始要素相联系
(边界、点等等) (线、点等等)

形形色色的图像和表意系统都是根据受制于上述转变的法则来进行详细阐述的。由于目前存在五种主要的图像系统——透视(perspective)、倾斜投影(oblique projection)、正交投影(orthogonal projection)、颠倒透视(inverted perspective)及拓扑变形(topological transformation)——和三种主要的表意系统即视觉表意系统、线描和黑色轮廓像,其中每个系统都有着为数众多的变体,以及由于(除了某些例外)每一种图画系统都能够与任何一种表意系统相结合,因此产生了一个相当庞大的分类体系。

413

无论是场景原始要素和图像原始要素还是两者之间的关系,既不是这个世界也不是图像本身的特征,而是抽象概念思维的产物,它们取决于人类视觉系统的作用方式,记住这一点是非常重要的。实际上,场景原始要素被用来描述真实事物和想象中事物的特有形状,而在绘画作品中这些原始要素实际上是依靠诸如墨痕或色块之类的物质符号而得到表现的。^[2]

为了用实际例子来阐明这一分类体系,我将就两件绘画作品中的空间系统展开分析,虽然我描述的实际上是相同的题材,但描述的方法却是大相径庭。因此,我会尽力说明为什么这些不同系统的运用对每一件绘画作品预期要满足的不同社会功能来说是恰如其分的。^[3]这里分析的第一件绘画作品是杰布兰特·凡·登·埃克豪特(Gebrand van den Eeckhout)的《亚伯拉

罕与三位天使》(*Abraham and Three Angels*, 1621 - 74)[插图 33. 1]。(埃克豪特是伦勃朗的朋友和学生,一位成功而多产的艺术家)。第二件绘画作品是《圣三位一体》(*Holy Trinity*) [插图 33. 2],此画作于 16 世纪中叶的诺夫戈罗德(Novgorod)地区。和许多圣像画的情况相

414

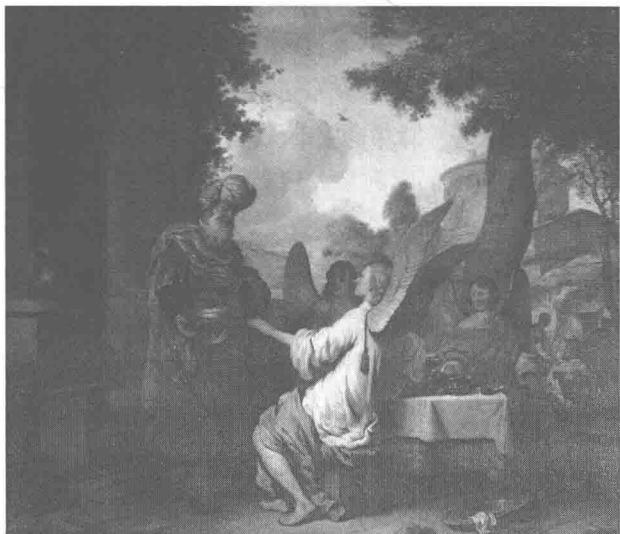


插图 33. 1 杰布兰特·凡·登·埃克豪特,《亚伯拉罕与三位天使》,1656 年,布面油画,71 厘米×82 厘米,圣彼得堡艾尔米塔什博物馆

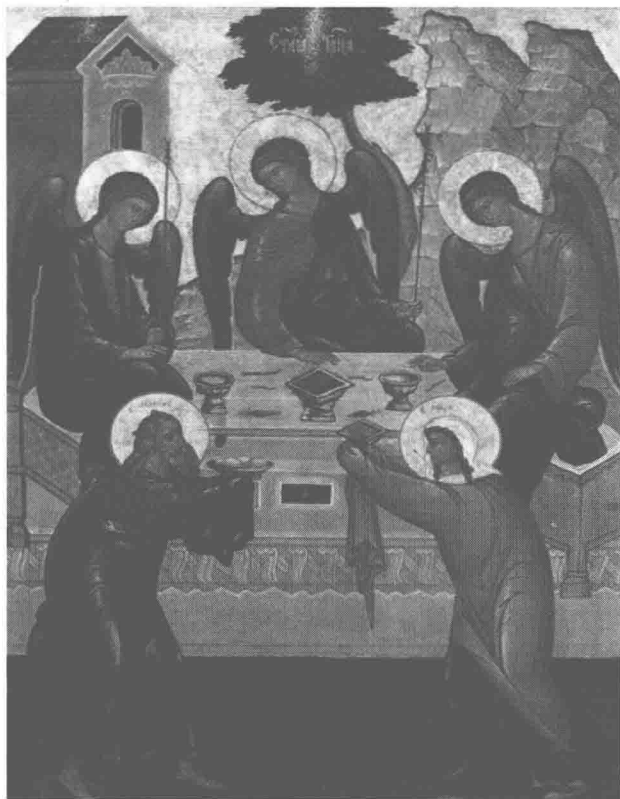


插图 33. 2 佚名圣像画家,《圣三位一体》,诺夫戈罗德,16 世纪中叶,木板蛋彩三联画,147. 2 厘米×113. 3 厘米,圣彼得堡俄罗斯博物馆

类似,这是一件无名艺术家的作品。这两件绘画作品描绘的内容都是在《创世纪》(Genesis 18: 1-6)中所形容的亚伯拉罕与三位天使相遇的情景:亚伯拉罕站立在幔利橡树边,三位天使出现在他的面前,并向他预告他的儿子以撒的出生。亚伯拉罕迎接三位天使,为他们洗足,吩咐妻子为他们烤面包,并吩咐一个仆人去宰杀和烹饪一头小牛犊。这两件绘画作品都是通过描绘相同人物和景物来讲述这一故事情节的,不过,埃克豪特是把这个题材当成一个真实的历史事件来处理,而《圣三位一体》所描绘的场景在东正教神学中却有着一种特别的象征意义:三位天使被视为象征着(从左至右)三位一体中的三个位格:圣父、圣子和圣灵。

亚伯拉罕与三位天使

图画系统

埃克豪特绘画作品中所运用的图画系统是一个司空见惯的体系:明显的线性透视。这是由表现画面左边建筑物边缘的线条(正交)方向所确定的。当这些线条继续延伸时它们在靠近画面右边边缘的一个灭点相遇,大致与出现在色彩较明亮的背景中小牛犊头部的侧面轮廓相重叠。这一灭点位置的设定大概是想把注意力引向牺牲牛犊和仆人,这些都是故事情节中的重要人物和事物,否则的话它们将会隐设在绘画背景中而不为人们所注意。由于水平线和左端观看者所处位置是根据这一灭点的位置来确定的,结果整个场景看上去就好像是从某个大大低于亚伯拉罕及三位天使的视平线的固定点来展示的。除了这些正交的方向,画面中另一个透视指示物就是因距离而产生的缩减比例:离事件发生地越远的人物形象就越小,越靠近左端观看者的人物形象就越大。以上便是关于埃克豪特这幅画作的如实描述。另外,由于这种因距离而产生的缩减比例始终如一,结果亚伯拉罕头部的位置相对于水平线要高于女仆的位置,原因是他离左端观看者更近。埃克豪特的《亚伯拉罕与三位天使》和类似透视画的平面几何图形可以根据阿尔伯特在《论绘画》第一部(Spencer, 1996)中所描述的各种原则来制作:例如,有关趋向一个灭点的正交原则。这些原则与穿越空间进入某个观者视线的光的三维几何学有关系,因此如果运用的恰当得体,它们就会产生与通过光束和平面相交而造成的结果相符合的一种二维绘图几何学。

表意系统

埃克豪特绘画作品中的表意系统属于这样一个系统,即其中图画原始要素是零维度的,实际上是通过由其色调和色彩与源自一个想象场景的光束所形成的小型横切面关系密切的油画颜料笔触构成的符号来描绘。建立在这类表意系统上的透视画(或多或少)符合布鲁克·泰勒(Brook Taylor)的著名定义,即一幅“最完美的绘画”,其“光束在观众的眼中应该是来自画面的不同区域,如同它们来自真实物体那样,具有完全相同的方向、光影力量和色彩”(Taylor, 1719, pp. 1, 2)。在西方艺术领域中创作这类绘画的尝试有着悠久的历史,埃克豪特的《亚伯

拉罕与三位天使》显然属于这一传统,因此埃克豪特作品中的一系列绘画技巧能与光束落在一个真实场景的效果或来自一个真实场景反光效果相适应。在摄影中,这些效果是通过机械的手段制造出来的,但是在绘画艺术中它们可以通过运用旨在制造心理学家谓之各种各样的深度暗示的种种法则被模仿出来:这些法则包括空气透视法、色彩造型和投影。例如,列奥那多是这样描述其中的一个法则:“在上述有其独特色彩的墙壁上方画出第一座建筑物;在最远的地方画一个轮廓不够清晰但运用更多蓝色的建筑物;那个你希望出现在另一个远景中的建筑物,其蓝色再次加深;与第一座建筑物相隔五倍距离的建筑物,其蓝色加深五倍。这个法则确保当诸建筑物在一条上面显露出相同体积的时候,人们将会清楚地看出距离越远体积越大。”(Kemp,1989,pp. 80,81)

空气透视法包括四个组成部分:远景中图像清晰度减弱,远景中色彩对比减弱,远景中色彩调变化降低和远景中色彩饱和度减弱。即便是在一幅非常写实的绘画中所有这四个组成部分也决非总是同时运用的,但是在埃克豪特绘画中所有这四个组成部分都是存在的,尽管是以一种相当弱化的形式存在。比较背景中建筑物及树木的细节,前景中树木的细节和桌子上物品的线条更加明快,轮廓更加清晰。前景中的色调对比——如画面中央天使的斗篷和束腰外衣的那些色调范围内和那些色调之间的对比——与背景中物体之间任何色调相比更加极端。亚伯拉罕的斗篷、他背后的百叶窗以及下方台布的暖色调,所有这一切都与背景中树木的冷调子的绿色形成对比。最后,亚伯拉罕的束腰外衣的各种红色比起背景中屋顶边棱和右端仆人裤子的红色要饱和的多。空气透视法的所有这四个组成部分结合起来产生了一种令人信服的三维空间效果。

绘画中的色调造型术与以源自绘画明暗法的形状而著称的深度暗示相符。当场景中的亚光面避开某个光源时,自该亚光面的反光的强度在观众看来将有所减弱,因此通过色调造型术而完成的这一外观表现形式为艺术家描绘各种表面形状提供了一条途径。就亚伯拉罕的斗篷描绘而言,埃克豪特似乎就已经运用了一种基于三种主色调的方法:朝向源自背后并到达那个观看者左边的一个暗示性光源的表面是最淡的调子来处理的,避开光源的表面是用一种较深的调子来表现的,而避开光源更远的那些表面则涂上了一层更深的调子。

417

与色调造型术一样,投影的表现形式也能够被用来展示客观事物的形状,而且这两种方法经常是同时出现的。就这一点而言,在埃克豪特的《亚伯拉罕与三位天使》中,居中而坐的那位天使的左脚投影轮廓线所依附的是其左脚脚趾而非脚后跟;另外在足背下方有一小块无投影的表面。这表示天使的这只脚正踩在一个水平的地面上,但其脚后跟是踮起离开地面的:一种简单但却产生惊人效果的处理方法。该法则在这里似乎是这样的,那就是如果画面上所描绘的某个细节恰巧与再现这一细节投影的某个点相重叠的话,那么这两个被描绘的细节(细节和细节的投影)在该场景中肯定是相互接触的(Waltz,1975;Willats,1997)。另外,正如贡布里奇(1995)已经指出的那样,投影能够使我们获得一幅画中关于画面明暗分布描绘方面的大量信息。出现在埃克豪特的这幅绘画中的大多数投影都有着模糊不清的轮廓,它们与画面背景中的云雾天空所产生一种朦胧模糊的光线是相统一的。然而,与画面中央天使相关联的那些投影的轮廓相对而言是清晰的,看上去就好像这个形象是被一台聚光灯,或者是被突然来自太阳

的一束强光所照亮的。通过这些方法,埃克豪特对当三位天使突然出现在处于某个特定时空中的亚伯拉罕的眼前时所可能会出现的戏剧性场面的设想,进行了极其详尽的描绘。

圣三位一体

图画系统

《亚伯拉罕与三位天使》中所运用的图像和表意系统都被证明与穿越空间的光线投影是相适应的,但是对于绘画来说它们并不是绝无仅有的基本法则。绘画也同样能够建立在拓扑(topological)几何学之基础上:运用这种方法,只有像笔触、邻近区域和描绘范围(enclosure)等这些最基本的空间关系才能够被保存下来。例如,保罗·克利(Paul Klee)1937年之后的大多数绘画和素描作品都是建立在拓扑转变而非投影变化之基础上的。^[4]在另一类别的转变中,那些常规的(光学的)法则被保存下来。根据线性透视,其法则就是诸直角趋于一个灭点,而且画面背景中的物体与离观看者更近的物体相比在体积上要小一些,但是按照颠倒(inverted)的或逆向透视(*divergent perspective*),却正是上述法则的颠倒:这些直角是相互背离的,与前景中的物体相比较,物体离观看者越远体积就越大(近小远大)。颠倒透视画法是圣像画中最常用的图像体系,因此诺夫戈罗德地区的《圣三位一体》为我们提供了一个范例,不过这幅绘画作品同时也包含了各种其他不同的图画系统。

418 埃克豪特的《亚伯拉罕与三位天使》一画是建立在单一的图像系统(透视画法)之基础上的,而诺夫戈罗德的《圣三位一体》则为不同的表现对象使用了不同的体系,其结果这幅绘画的空间秩序在整体上是不一致的。从左至右两个天使的座位画得十分粗糙,近似于等角投影。根据对上述系统的忠实描述,象征平面和立体边缘的线条以并行的倾斜线形式向左右两边运行。不过,在这里,象征座位腿部底端边线的线条呈水平方向,而座位顶端却表现为平面。还有,象征座位顶端水平边缘的线条偏离了整个画面的中轴线,从而产生一种颠倒透视画的效果。这种现象重复出现在朝向从左边建筑物伸出来的托架边缘和在撒拉头部光轮后面勉强可以看到的一小块桌子的右边边缘的描绘中。相比之下,左边建筑物的屋顶描绘所采用的是一种著名的水平斜投影,其中的直角都是水平方向的:圣像画中另一种普遍采用的方法。另外,位于餐桌正面的中心部分的壁龛是以间接投影图的形式出现的,而处于中心位置的圣餐杯则是以一种经过修饰的轴测投影的形式出现的(在轴测投影设计中,一个物象上部分的某一平面视域增强了某个正面视域;立体主义绘画中一种普遍使用的方法)。

这种不一致性在表现物体的体积因距离的远近而产生变化的描绘中重复出现。位于画面中央象征耶稣基督的那个天使比其两边天使的体积都要大,尽管这个形象在画面上离观众最远,而体积最小的则是位于前景的那个仆人,这就加强了颠倒透视的效果。可是,这一方法再次没有得到前后一致的运用:左边的建筑物、慢利的橡树和山脉都出现在画面的背景中,但都显得体积较小。因此这幅《圣三位一体》可以说使用的是多种图像系统的一种混合体,其中占

主导地位的是颠倒透视。

表意系统

《亚伯拉罕与三位天使》是建立在其中点意味着图像要素的表意系统之基础上的,而《圣三位一体》却是以线描与侧面影像相结合为基础的。根据纯侧面影像,图像原始主义是二维平面区域,但根据上述系统,有价值的是作为一个整体的图像要素的明确形式(而非它们边界线的明确形式)。很少有艺术家完全用纯侧面影像来作画:早期几何时代的希腊瓶画,以及马蒂斯的某些水彩拼贴画(*gouaches decoupees*)^[5]为我们提供了一些例外。运用纯侧面影像的主要麻烦在于它可能难以表现一个物体与另一个物体完全重合或部分重合。例如,就算两者是用不同的颜色来描绘的,就算有主观线条存在,仆人的腿与牛犊的重叠也是表现不出来的。这一点非常重要,因为描绘重叠是所有深度暗示中最重要的。在《圣三位一体》中,上述难题的解决一部分是通过对不同的物体使用不同的色彩,一部分是通过用线条刻画诸如衣饰的褶皱这样的主观细节来完成的。即便如此,重叠的描绘在《圣三位一体》中比在《亚伯拉罕与三位天使》中受到了更多的限制;把埃克豪特的《亚伯拉罕与三位天使》中左边重叠的两个天使的形象与诺夫戈罗德的《圣三位一体》中相对分离的两个天使形象做一比较。

419

除了用线描处理侧面影像的黑色轮廓像这一基本表意系统之外,还有若干独特或异常的绘画方法。绘画中的线条可以表示若干不同种类的场景原始要素,其中最重要的就是边线(*edges*),如矩形物象的边线和形象的外轮廓线,如衣饰和人物形象这类外观流畅、平滑的外轮廓线。很多作者都已经证明,这里所列举边线和轮廓线都有着严格的法则,如果它们要去表现适当的对象,那么些法则就会对线描中线条的形状产生支配作用。其中的一个法则(Huffman, 1971)支配着表示外轮廓的线条必须会聚线条结合处的方式;另一个法则(Koenderink and van Doorn, 1982)表明,在一条刻画某一形象的外轮廓的线条结束的地方,这条刻画外轮廓的线条由于封闭表面外观而必须是凹形的。如果这些法则得到了严格的遵守,那么线描就能够产生一种生动的立体形状效果。在《圣三位一体》画中,这两条法则均未得到遵守:那些线条并非总是准确地会聚线条结合处(如画面上居中而坐的天使领口下面衣饰区域的处理),因此终端线条会聚处(刻画形象外轮廓的线条终止于该轮廓的内部)的线条形状或是平直的或(如覆盖在画面中央天使腿上衣饰的褶皱处理)是凸面的,而非凹面的。其结果,局部地看衣饰的描绘相对而言显得扁平而无立体感。

另一个法则一反常态地关注起色调的对比。人们普遍认为,摄影正片看上去要比它们相应的负片“自然的”多,即便在每一种情况下它们所包含的信息都是相同的也是如此。皮尔森(Pearson)、汉纳(Hanna)和(Martinez)(1990)指出了一种相关的但却更加微妙的效果:白底黑色线描总体看上去要比黑底上相同的白色线描更加自然。皮尔森及其他两个人都用证据证明这不仅仅是一个认识问题,而且还证明这是由于早期人类视觉系统中的一个具体图案特征而产生的现象。大概这就是为什么大量的线描画都是在白底上运用黑色线条完成的原因。然而,如同很多圣像画一样,在《圣三位一体》中,一些表现衣饰褶皱的线条是用一种淡色调在较黑的底子上完成这一任务的。其中一部分线条表现为一种亮白,而另一部分线条则表现为一

种淡黄褐色(也许原本是金黄色)。在其他部位,诸如画面中央天使的束腰外衣这样的区域,上述线条是用比较常用的黑色在较浅的底色上画出来的,不过,由于较暗背景上的一个亮白区域,每一条线都被处理得靠近某一边或双边。然而,餐桌、坐凳和建筑物边线的细节部分,牺牲牛犊的外轮廓线却是采用一种常规方法用黑线在较淡的底色上描绘出来的。

这幅《圣三位一体》还包含着另外一种异常绘画方法的很多例子,这一方法与以“错误连接”(false attachment)而著称的表意系统关系密切。根据对真实场景的认识,相对于观看者的位置,关于空间中物体的深度方面的信息是通过以运动平行线而著称的深度暗示传达出来的。当观看者走向某一边时,离该观看者较近的一个物体比起较远处的物体似乎在以更快的速度穿越视域,这就使观看者了解到这两个对象处于不同的深度。可是,上述情况对绘画并不适用。一步之遥并不能解决偶然的直线组合问题,结果这种视觉方法导致了这样一种(下意识的)推断,即这些特色实际上在点缀着场景。绘画中所出现的关于这种情况的种种例子就是著名的“错误连接”,因此这样的“错误连接”通常是西方自然主义传统画家创作时所要回避的,除非它们适合某种独特的目的,原因是它们的出现往往会破坏深度幻觉。有一个例子没有出现在埃克豪特的绘画《亚伯拉罕与三位天使》中:画面上位居中央的天使的指尖触及或几乎触及亚伯拉罕束腰外衣的边线,尽管根据景深它们应该是相互分开的。这种情况也许纯属偶然,或者也有可能是埃克豪特为了强调亚伯拉罕与那个画面中主要天使之间的关系而故意使用这一技巧的。

当一幅图画中被再现对象与画框进行错误地连接时(或者,一幅圣像画中被描绘对象与画边空白进行错误连接时,这种画边空白取代着西方绘画中的画框),一个“错误连接”的特殊个案就产生了。在现实世界中,如果我们从一扇窗户的正面观看窗外的一个物体,就会意外地发现它似乎就在窗框内,但若从侧面观看你就会发现该物体实际上位于一个不同的深度,它与窗框不在一个平面上。上述问题的解决是不可能出现在绘画中的,所以坚持自然主义传统的画家们再次决定按常规做法避免画面中物象与窗框之间的错误连接。在埃克豪特的《亚伯拉罕与三位天使》中没有出现这样的“错误连接”,相反其中所有的描绘对象都受到了边框的切割,就像它们会在一幅摄影作品中的样子。与其形成鲜明对比的是,在《圣三位一体》画中,无论是在画面中还是在画面形象与画框之间,运用错误连接方法的例子比比皆是。画面中,在亚伯拉罕的脚与小牛犊的腿之间,在亚伯拉罕供奉的面包与餐桌顶部底端边线之间,在左边的圣餐杯底与亚伯拉罕的头光之间,以及在右边圣餐杯底与撒拉头光,都出现了错误连接的现象。在画边空白处与左边建筑物的边线、树木、山脉、天使的左右翅膀、亚伯拉罕的一只脚、牺牲牛犊的一条腿和撒拉的两只脚之间,同样也出现了错误连接的现象。

最后,对《亚伯拉罕与三位天使》做出巨大贡献的、涉及光线作用的大量深度暗示,在《圣三位一体》中完全不存在。不存在任何空气透视的因素。明晰的细节描绘和色调的强烈对比均匀地分布在整个画面,因此,尽管撒拉斗篷强烈的红色出现在前景,但却由于位于中景的天使们束腰外衣所具有的同样强烈红色的出现而得到了平衡。这里没有投影,只有绘画中的色彩造型出现在中景人物的头部,而且是为了在诸如左边的座位和建筑物这样直角矩形对象内部区分各种不同的面而使用的一种方法。

于是,像图像系统一样,这些表意系统在《圣三位一体》中的运用既不规范也极度地不协调,从而造成绘画表面因失去光泽而显得扁平,因此大大破坏了由于重叠描绘而产生的深度幻觉。为什么会发生这样的情况?《圣三位一体》中的异常和不一致是画家粗心大意或是无能所造成的结果,还是由于要服务于某种目的所致呢?我的观点是,尽管当我们按照西方自然主义绘画的标准去评判时这些非常规的结构是不协调的,但是它们根本不是“错误”,而是在圣像画语境内部发挥着特定的功能。更为普遍的是,我坚持认为《亚伯拉罕与三位天使》和《圣三位一体》中所运用的不同空间系统,可能与这两幅图画意在服务的不同社会和宗教功能有着密切的关系。

15世纪意大利绘画中不断增强的自然主义可以归因于、至少是部分归因于罗马天主教(显然不同于东正教)神学的需求。在罗马天主教的绘画语境中,非常重要的一点是,虔诚的信徒不仅能够辨认出图画中各种各样的形象,而且这些形象还应该尽量用自然主义方法来描绘(Baxandall, 1988)。在绘画领域,上述目标最好是通过增强绘画的感觉自然主义来实现,而反过来这又取决于艺术家对视觉深度暗示技巧的掌握。由于相信《圣经》中的文字描述是历史真实,所以后来新教徒们的要求同样也能够通过强调感觉自然主义来满足。通过在亚伯拉罕与诸天使会见场面的描绘中大量利用视觉深度暗示——换言之,通过线形透视与一种高度的视觉表意系统相结合的方式——埃克豪特像一名现代新闻摄影师那样,能够为观看者提供贡布里奇(1960 / 1988, p. 115)所说的那种“目击者报道”(eyewitness)。

然而,《圣三位一体》中刻意要满足的技术和社会功能的绘画方法是完全不同的。在纯视觉层面上,俄罗斯圣像画中黑色轮廓像的运用具有一种显而易见的实用价值,因为这种黑色轮廓像使画面中被描绘的对象即便是在距离远和光线条件通常都十分昏暗的东正教教堂内都能够被轻而易举地辨认出来——就好像高速公路上能够从远处,或是在车辆快速行驶状态中看到以黑色轮廓为基础的路标。鉴于埃克豪特的绘画原本就是打算让信徒在明亮的光线下做近距离的平视观看,所以《圣三位一体》肯定是信徒们在烛光摇曳、香烟缭绕的东正教教堂内尽头的圣像帷屏(东正教教堂中用以分割内殿和中殿的装饰物)上看到的。

不同的色彩区域同样也是为了满足某种实际视觉功能的,因为它们使这些不同领域的形状变得清楚明了。此外,它们还具有一种象征意义,而非像埃克豪特的绘画中所表现的那样只为了符合空气透视画法的目的,例如:左边天使所穿的红色外衣象征着亚伯拉罕用他的儿子作为给上帝的献祭(Shalina, 1994)。圣像画中所使用的很多其他描绘方法同样有着某种象征意义。在埃克豪特的绘画中,我们看到由于投影的使用那位天使的双脚被牢牢地固定在了地面上,而在圣像画中一般都不使用这样的方法:画面中所描绘的人物形象貌似漂浮状态,从而使它们不受尘世时空的影响。更加普遍的情况是,圣像画中没有阴影,这是因为“上帝之光穿透所有事物,所以根本不存在从一边或另一边照亮物体这样的光源”(Ouspensky and Lossky, 1994, p. 40)。同样,人物形象内部用线描处理色调的对比、常规方向的颠倒同样也被给予了某种象征性解释:光被解释为是由这些人物身上散发出的,而非照射到它们身上的外光。另外,绘画中对象与画边空白处之间关于错误连接的大量例证,可以被理解为联系物质世界与精神世界之间的一种暗喻:鉴于边缘之外的所有事物都属于物质时空世界,所以边缘之内的一切

事物便为精神世界所有。“圣像位于物质与非物质、可视物与无形事物之间的边界”（Averintsev, 1994, p. 11）。最终,颠倒透视有助于强调圣像世界与日常生活世界之间的差别。当我们观看一个圣像时,正如我们在埃克豪特的绘画中所看到的那样,我们并非是在通过一扇窗户观看我们自己世界中的另外一个部分,这个部分受相同自然法则的支配;我们实际上是在观看另一种类型的世界。然而,埃克豪特的《亚伯拉罕与三位天使》与诺夫戈罗德的《圣三位一体》中所运用的两种空间体系之间的差异并非像不同的自然语言那样完全是任意的。这不仅仅是《圣三位一体》中的各种绘画方法根据西方写实主义传统来评价是不规范的,而且它们在通过空间传送光和人类视觉系统的构思特征的语境内部也是不一致的。要了解《圣三位一体》中绘画的空间系统在东正教会会众看来有多大程度像埃克豪特的绘画对 17 世纪的观众来说似乎就是正常的,以及当时它们在多大程度上被视为是自相矛盾的,是非常困难的,也许是不可能。但是,就它们自相矛盾所可能达到的程度而言,即便这种自相矛盾是司空见惯的,不同绘画方法的使用在当时看来也许就是非常适当的。圣像通常被当作作用图像说明的神学,而《圣经》语言、特别是耶稣基督本人的语言常常就是自相矛盾的。其实,东正教神学理论家(Timothy Ware, Bishop Kallistos of Diokleia)曾坚持认为,神学语言必然是自相矛盾的,因为它企图“用大大超出所有人类理解范围的人类语言来进行陈述……我们被迫使用锑(antimony,一种银白色的易碎元素)和悖论,这是因为我们正在拓展人类语言并使其超越了其自身的界限”(Ware, 1994, pp. 7, 8)。由于这一情况,圣像画的反常语言似乎比透视自然主义的理智语言更适合其宗教内容。

423

然而,这并没有解释为什么《圣三位一体》中如此众多的反常描绘方法也能够在 20 世纪大量的绘画作品中看到:从表面上看,这些绘画作品的功能与圣像画的功能是非常的不同。例如,很多立体主义绘画作品都有着类似的反常图画系统和表意系统。^[6]也许,这种在有着如此截然不同的社会功能的绘画中运用反常空间系统的类似现象可以根据下面的情况来解释。运用反常方法所产生的最明显结果就是使人们注意到该绘画作品不仅是一个客观存在体而且还是一个非自然的符号系统。但我们在观看像埃克豪特的《亚伯拉罕与三位天使》这样的绘画作品时,我们恐怕是想透过绘画看到绘制出来的立体场景而不是无景深的油画布表面;另外,深度暗示越是具有说服力,上述期待就越能得到满足。上述结果符合埃克豪特的意图:他当时力图为我们提供一种目击者的叙述。可是,虽然一幅圣像画和一幅立体主义静物画的社会功能是极不相同的,但它们有一点上是一致的,那就是它们所运用的各种空间体系旨在使人们注意到该绘画作品不仅是一个客观存在体而且还是一个非自然的符号系统,尽管两者各自出于截然不同的原因。根据韦尔 1993 年的观点,一幅圣像画最根本的功能就是用作道成肉身(the Incarnation)的一种隐喻:“如果肉体已经变成了圣灵的一个媒介物,那么这样的媒介——虽然是以不同的方式——可以是木料和颜料。”(Ware, 1993)为了使这个隐喻发挥作用,圣像画的空间系统必须表现出一个精神世界而不是一个世俗世界,然而,与此同时它们必须将人们的注意力引向绘画表面,以便强调圣像作为一个真实的、客观存在体的功能。^[7]这一效果可以通过反常的空间系统的运用而得到完美的实现:这些反常的空间系统不同于那些基于日常物理学的基本法则。

注 释

- [1] 点彩派绘画作品和新闻照片都是建立在绘画原始要素的点而非线和面之上的。可是,在它们的绘画原始要素与相应的场景原始要素相联系方面,以及在它们的绘画原始要素通过符号得以形象化方面,两者之间却存在着相当大的差别(参见注释 2)。
- [2] 符号与绘画原始要素之间的区别是一个至关重要的区别,它近似于语言学中音素(一种语言的内在结构元素)与这些音素得以实现的实际物质音质之间的关键性区别。鉴于我对它的认识和理解,莫雷利(Morelli)关于风格的陈述更多的是建立在画家创作的符号的本质而非它们的表征意义之基础上的。
- [3] 布莱森(Bryson, 1991)对艺术史进行了一种无所顾忌的实用主义陈述,它是基于一种对绘画的符号学阐释。
- [4] 克利的《另一只骆驼》(*Another Camel*, 1939),《阿比恩特的公园——区别于植物部门》(*The Park at Abient—From the Vegetable Department*, 1939),《床上裸体》(*Naked on the Bed*, 1939),《噢,只是噢!》(*Oh, but oh!* 1939)(根据 Willats 的分析)都是建立在局部解剖学而非透视几何学之基础上的。在这些绘画作品中,场景中诸形象外轮廓线之间的局部解剖学联系被小心翼翼地保留下来,但不是它们真正的形状。
- [5] 马蒂斯的《游泳池》(*The Swimming Pool*, 1952),以及《蓝色人体坐像 3 号》(*Seated Blue Nude III*, 1952)都是建立在纯黑色轮廓像基础上的。还可以参看毕加索的《春之祭》(*Rites of Spring*, 1959)(根据 Willats 的分析)。
- [6] 胡安·格里斯(Juan Gris)的《早餐》(*Breakfast*, 1914)的基础是颠倒透视画法与轴测投影画法的一种混合,因此图画范围内和图画中物象与边框之间存在着大量的错误连接的实例。还有,空气透视画法和上下重叠描绘的常规法则都被彻底颠倒了(根据 Willats 的分析, 1997)。同样,布拉克(Braque)的《静物:餐桌》(*Still Life: The Table*, 1928)也是建立在颠倒透视、轴测投影和正射投影的一种混合之基础上的,而且色调对比方向和上下重叠描绘的常规法则都被彻底颠倒了。 424
- [7] 《圣三位一体》作为一个客体所产生的巨大冲击力(遗憾的是,这种冲击力是不可能通过复制品领会到的),也是源自它的尺寸、它的画面的自然状态(由于自然力,强烈阳光的烤晒等弯曲变形的木板)和它的笔法效果。那些立体主义画家通过包含诸如木片这一类实物的手段,或是通过在颜料中掺沙子以增强画面质感的方法,来提高他们绘画作品的物质冲击力。

参考文献

- Averintsev, S. (1994) 'Visions of the invisible: the dual nature of the icon', in R. Grierson, (ed.), *Gates of Mystery: The Art of Holy Russia*, Cambridge, The Lutterworth Press, pp. 11 - 14
- Baxandall, M. (1988) *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press
- Bryson, N. (1991) 'Semiology and visual interpretation', in N. Bryson, M. A. Holly and K. Moxey, (eds), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, pp. 61 - 73
- Gomrich, E. H. (1960/1988) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press
- Gomrich, E. H. (1995) *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London, National Gallery Publications
- Hagen, M. A. (1986) *Varieties of Realism: Geometries of Representational Art*, Cambridge

University Press

- Huffman, D. A. (1971) 'Impossible objects as nonsense sentences', in B. Meltzer and D. Mitchie, (ed.), *Machine Intelligence*, vol. 6, Edinburgh University Press
- Kemp, M. (ed.) (1989) *Leonardo on Painting*, Yale University Press
- Koenderink, J. J. and van Doorn, A. J. (1982) 'The shape of smooth objects and the way contours end', *Perception*, 11, 129 - 37
- Marr, D. (1982) *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, W. H. Freeman
- Ouspensky, L. and Lossky, V. (1994) *The Meaning of Icons*, trans. by G. E. H. Palmer and E. Kadloubovsky, Crestwood, N. Y., St Vladimir's Seminary Press
- Pearson, D., Hanna, E. and Martinez, K. (1990) 'Computer generated cartoons', in H. Barlow, C. Blakemore and M. Weston-Smith, (ed.), *Images and Understanding*, Cambridge University Press
- Shalina, I. (1994) 'The Trinity', in R. Grierson, (ed.), *Gates of Mystery: The Art of Holy Russia*, The Lutterworth Press, pp. 114 - 17
- Spencer, J. R. (trans) (1996) *Leon Battista on Painting*, Yale University Press
- Taylor, B. (1719) *New Principles of Linear Perspective; or the Art of Designing on a Plane the Representation of all sorts of Objects, In a more General and Simple Method than has been done before*, London, printed for R. Knaplock at the Bishop's Head in St Paul's Churchyard
- Waltz, D. (1975) 'Understanding line drawings of scenes with shadows', in P. H. Winston, (ed.), *The Psychology of Computer Vision*, McGraw-Hill, pp. 19 - 91
- Ware, T. (1993) *The Orthodox Church*, Penguin
- 425 Ware, T. (1994) Address given to the Vth Consultation of Orthodox Theological Schools, organized by Syndesmos, Halki, 13 - 20 August 1994
- White, J. (1967) *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Faber and Faber
- Willats, J. (1997) *Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton University Press
- Wölfflin H. (1932) *Principles of Art History*, G. Bell & Sons

第 34 章 贡布里希与心理学

426

理查德·伍德菲尔德

贡布里希积极参与心理学方面的研究,这使他成为一个与众不同的艺术史家。维也纳确实有把心理学方面的真知灼见运用于艺术史研究的传统(Gombrich, 1984b),以及这种研究方法曾被沃尔夫林(Wölfflin)和沃林格尔(Worringer)等人用于其他艺术领域同样也是事实的。但是,贡布里希与其他历史学家之间的主要区别则在于他已经准备好揭示他的研究成果赖以成立那些心理学假设所达到的程度。贡布里希十分熟悉李格尔(Riegl)的《罗马晚期的艺术工业》(*Die Spätromische Kunst-Industrie*, 1901)和《风格问题》(*Stilfragen*, 1893),并且对它们进行了深刻的批判;他赞赏伊曼纽尔·勒维(Emanuel Lowy)在解释希腊艺术发展方面所做出的努力,他受到汉斯·泽德迈尔(Hans Sedlmayr)的著作《波洛米尼的建筑》(*Die Architektur Borrominis*, 1930)的激励,但却对它进行了严厉的批评。为了加深他本人对心理学原理的了解,他去旁听心理学家和符号学家卡尔·比勒(Karl Bühler)的讲座,并参加其学生的实验活动。他与弗洛伊德精神分析学家恩斯特·克里斯(Ernst Kris)密切合作,此人也是施洛塞尔(Schlosser)在维也纳第二艺术史学院(the Second Institute of Art History)的一名学生。在他出版的与心理学有着重要接触的第一部著作《波多尼评论》(*Bodonyi Review*, Gombrich, 1935)里,他把自己从施洛塞尔和比勒那里听到的课堂内容都运用到他对晚期古代艺术运用金黄底色现象的研究之中,并且发展了施洛塞尔的艺术语言(*Kunstsprache*)概念;他还顺便指责帕诺夫斯基的著名文章《作为象征形式的透视画法》(*Die Perspektive als symbolische Form*, Woodfield, 1994)是建立在一种不连贯的绘画空间观之基础上的。正是在与恩斯特·克里斯合作从事漫画课题研究期间,克里斯为他在瓦尔堡学院找到了一个研究助手的职位,该学院不久前从汉堡转移到伦敦,贡布里希的工作是整理有关阿比·瓦尔堡(Aby Warburg)的文献。贡布里希从1936年开始研究瓦尔堡,这项工作使他得以用一种不同寻常的眼光来看待文化心理学的合理问题,他已经在马克斯·德沃夏克(Max Dvorák)的著作中偶然遇到这一以不同形式出现的相同问题。

贡布里希研究瓦尔堡的工作由于第二次世界大战而中断,战争时期他在BBC从事电台监听工作。那一次的工作经历使他对真实的感知难题有了全面彻底的认识,并坚信在对知觉经验的本质做出解释时投射的重要性。战后他回到了瓦尔堡学院,并经常出入不列颠心理学会

427

图书馆,以便使自己充分了解视知觉研究的最新动态和争论。他在撰写论述波提切利的开创性的专题论文《神话》(*Mythologies*)和《象征图像》(*Icones Symbolicae*)的同时,还开始了“图像的领域与范围”(The Realm and Range of Image)这一课题的研究,1947年3月他将研究结果交给了泰晤士和哈德森出版社的瓦尔特·诺伊拉特(Walter Neurath)。他在附函中声称这个研究项目“不会花费太长的时间”,但是直到1960年它才以专著《艺术与错觉:绘画再现的心理学研究》(*Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*)的形式面世;它的另一半内容在1972年以专著《象征的图像》(*Symbolic Images*)的形式出版,两者是一个整体,对它们的理解缺一不可。该研究项目的范围有所扩大,最终变成了给人留下深刻印象的系列出版物,其价值更因为《秩序感》(*The Sense of Order*)的问世以及那些尚未来得及出版的关于西方视觉审美趣味中的原始主义倾向的书籍而得到提升。贡布里希的研究成果已经变成了谚语中的那只大象,在这则谚语中各自摸到大象的不同部位的盲人均声称他们已经掌握了大象的众多特征;尽管如此,它仍然是一个整体,虽然其范围可能会大大地扩展。

贡布里希在其研究生涯初期所面临的主要难题之一就是不加批判地接受这样一种观点,即造型艺术家创作他所看到的各种形象,但是不同历史时期和不同文化中的人观看的方式是不同的。心理学家们赞成种系发生重复个体发生这一观点,即“原始”艺术的发展反映儿童艺术的发展,这一观点转而代表着与一种真正看待世界的方式相妥协。人们似乎既不考虑儿童绘画技巧发展的特定文化情境(Gombrich, 1939),也不反思符号与描绘之间的差异(Gombrich, 1999)。长期以来(Roth & Frisby, 1986),心理学家们都在实物辨认测试中运用线描图画,他们并没有认识到如此轻易地在图画与实物之间画上等号的假设所具有的内在难题。这种模仿假设还通过皮尔斯的图像符号理论影响了早期的符号学,这种图像符号借助其毕肖所指事物的外观而获得一种绘画内容。

功能主义,或主体的丧失

在关于第一个字母大写的艺术(Art)之本质的讨论中存在双重歧义。首先,这一术语的内涵是随着语言和历史而变化的。正如1992年克里斯特勒(Kristeller)所指出的,英语“艺术”(Art)一词既不同于德语“艺术”(Kunst),又有别于法语“美术”(Beaux Arts)和意大利语“艺术”(Arti del Disegno)。其次,如同1991年阿布拉姆斯(Abrams)所论证的那样,第一个字母大写的近代艺术概念出现在18世纪启蒙运动时期。

428 贡布里希认为,任何关于第一个字母大写的艺术家(Artists)的远大志向或第一个字母大写的艺术(Art)本质的基本理论研究都是注定要失败的。在任何重大的文化和历史时期,艺术家的创作活动都要受到随着文化的变革而变化的具体要求的制约(Gombrich, 1999)。因此,正像他在《艺术发展史》中那句开篇名言:“事实上,没有第一个字母大写的艺术(Art)。只有第一个字母小写的艺术家(artists)”(1950, p. 15)。

一切绘画生产活动都是在某种社会情境范围内进行的。特定的社会情境既强制规定适合

特殊形象的亚功能又支配着意象的整体功能。不同的文化对视觉意象提出不同的要求：最普遍的就是关于替代品的要求，而最受限制的就是根据某种观点来描绘自然中某个真实场景的要求。认识不到艺术的惯例本质(the institutional nature of art)导致了虚无的共有意图这一假设的产生。例如，要是假设原始部落的艺术家像少数现代欧洲艺术家一样已经具有了同样的形式思考，很可能就是一个错误。关于艺术作品的形式特征的描述是一种修辞学上的建构(参见 Gombrich, 1963b, 1968)，而艺术家的作品所可能具有的任何具体视觉特征肯定与他们文化的偶然需求关系密切。假设各种文化之间存在着一些绝对相似之处恐怕是一种相当鲁莽的行为。

符号原型和心理机制

1949年贡布里希就查尔斯·莫里斯(Charles Morris)的《符号、语言与行为》(*Signs, Language and Behavior*)发表了一篇毁灭性的评论文章，它对一系列的观点进行了抨击，特别是对绘画与语句之间可能存在的等同和图像符号这两个观点的抨击尤为激烈。他在最后的结论中指出：

瓜尔迪(Guardi)相信观众具有把“图像表示”理解成他的语言符号的能力。这种类型的解释得以产生或者推进的特定情境、情感或形式手段——换言之，客观的“图像表示”与心理推导之间的特定关系——总是不得不构成关于形象的一种描述符号学的主要领域之一。也许，它将证明一直被称作“观看的”历史实际上就是一个学习过程的历史，通过这个学习过程一种具有社会表达能力的公众在艺术家的训练下以一种规定的方式对某一缩略符号做出反应(Gombrich, 1987, p. 248)。

一个形象的再现内容不是以外观相像而是以替代品为基础的：某个人的照片可能代表着一种社会典型人物，而一幅儿童的涂鸦图像也许是意味着他的妈妈。

1951年他为指号过程(semiosis)现象提供了一个另类典范。艺术再现的本质就是这种再现本身，这是一个再现逻辑的问题，而一个不是特定历史或个体发展的问题。视觉再现的产生是由于缺乏“恰巧与生物学或心理学适应的”替代品(Gombrich, 1963a, p. 4)。替代品的重要意义不在于相像而是功能的承载。贡布里希在1951年所具有的弗洛伊德的语言风格此时轻而易举地变成对生态环境具有独到见解的J. J. 吉普森(J. J. Gibson)式的语言风格：一个儿童手中的马头杆承载着“骑马”的功能，一幅部落面具承载着仪式变化的功能，根据普林尼的观点，普拉克西特列斯(Praxiteles)的雕像《阿芙罗狄特》在当时所承载的是一种性功能，而康斯坦布尔的《威文霍公园》(*Wivenhoe Park*)一画承载的则是关于风景的认识功能。

在《艺术与错觉》中贡布里希把有关替代品的观点与卡尔·比勒的相关样本观念结合起来了。相关样本取决于可能提供信息的某个重要领域的存在。由英国或爱尔兰政府资助的全国地形测量局所绘制的全国地形测绘详图取决于一种地图绘制体系，该体系是某个具体区域地

图的典范；乐谱取决于为某一具体乐曲提供范例的乐谱体系。埃及象形文字的意象由于程序性习俗而变得合乎情理，古希腊艺术也是如此；不过，习俗是有差异的。再现领域是受比勒所说的“抽象关系原则”的支配。所有艺术形式都是根据意义与裁汰之间的关系进行加工的。希罗德德告诉我们，就诸神的刻画而言，埃及人并不认为外观的相像有什么重要性(*Histories*, 2, 46)，而提埃纳的阿波洛尼厄斯(Apollonius of Tyana)却知道一尊古风时期的雕像不代表不可改变性，它只是被做成了那种样子而已(Gombrich, 1960, p. 134)。

观看西方自然主义传统内部产生的视觉形象需要一种不同于看待地图、图表、象形文字、表意符号和诸如中国、印度或马雅这样的其他再现形式的心理机制。特定传统范围内产生的艺术作品为信息采集提供了视觉暗示，这种信息采集竭力与一种可能存在的对象、情境或从某个特殊位置观看到的事件所提供的特定暗示保持一致。暗示在对叙事活动进行描绘的时候变成了提示，在这一时刻图像与文本之间的关系就像选定源自仪式和手势的习俗一样变得至高无上(Gombrich, 1964; 1966b; 1969; 1972)。

在西方自然主义传统内部，对于可描绘意象范围内的习俗，或视觉符号的依赖已经减弱，风景的描绘就是一个颇能说明问题的例子。列奥纳多运用适合于表现山脉的符号并使它们发展成结构严密的图式，这些图式可能被认为是脱离具体母题的绘画作品；至于它们究竟是什么则是另一个问题。这些被纳入传统范围内的专题研究包括对空间、质感(荷兰静物画)、人类情感(伦勃朗)、光(印象主义艺术家)和局部特写(摄影术)的掌握。有得必有失，这已经成为艺术效果的本质内容。

430 假设经历了各种文化和历史时期的类似艺术探索是一种阐释意义上的帝国主义行为，因为这就等于在宣布，从本质上来说，这一传统之外的艺术实践者与这一传统之内的艺术实践者的目标是一致的，只是他们实现这一目标的做法有所不同。像哈根(Hagen, 1986)和维拉兹(Willatts, 1997年)这样的心理学家已经运用形形色色的射影系统概念来暗示，世界各种不同文化是在没有意识到核心描绘概念是西方自然主义传统文化所特有的情况下根据各种不同的转换体系描绘这个世界的。由于哈根将关于高雅艺术(Art)的评价与具体艺术作品的制作技术混为一谈，从而使这一问题变得更加复杂。持西方自然主义艺术传统中心论的人认为，所有游离这一传统的艺术作品都是低劣的，但任何人想要证明这一点都是枉然徒劳的。每一种风格样式都有各种评价标准，风格越复杂，其艺术作品质量低下的风险就会越小，不过这一点是无法证明的。

西方自然主义传统范围内的各种各样的描绘都不涉及相对主义。所有视觉描绘都是相关典型，而任何具体的典型都可能是用实例来证明视觉兴趣的种种问题。根据一种透视系统创作出来的艺术形象要求观众从一个特定的视角去观看一个场景，而地图和其他图表则不需要这样。所有的再现都是通过一种媒介，而不同的媒介宣布了不同的再现可能性，尽管就所描绘的主题来说它们可能都是令人信服的艺术作品。为申酒馆喝酒者所提供的地图不同于一张英国地形测量局地图，然而客观上两者又都可能体现了它们所描绘的地形特征的正确信息。

贡布里希与心理学家们

贡布里希曾经大方地承认心理学家使他在整个研究过程中受益匪浅,不过他那明显的折中主义态度受到一种选择原则的制约。这使人联想到卡尔·波普尔的观点对他的影响。下面引用时间上最近的私人信函:

我在《艺术与错觉》的导言第9页中承认了他对我的影响,我说:“他证实了科学假说比感觉资料的记录更重要。”在第231页我对此做了更加详细的解释,并且说“如果没有某种初始分类原则,如果没有我们可以信守的最初猜测(除非它被证明是不成立的),我们的确弄不‘懂’数亿个来自我们外部世界的并影响着我们难以区别的刺激物”。为了学习,我们必须犯错误,和我们与生俱来的最富有成效的错误应该就是关于比我们在这个使人困惑不已的世界上所可能遇到的更为单纯之处所作的假设。正是由于这一点,我看到了格式塔心理学的成就。《秩序感》(*The Sense of Order*)继续了这一思路——该书的引言引用了波普尔《客观知识》(*Objective Knowledge*)中的一句格言。我没有必要在这里重复它,因为那本书的前5页都是论述这个问题的。你或许还记得,我从第121页到第126页都是沉溺于一个微不足道的科幻故事中,它说的是一个“改变现状的观察机”。它企图证明这样一个事实,即类似持续不断的噪音这种预料中的常规现象是一种千篇一律的体验,它很快就会被我们的意识所忽略,但是任何预料之外的反常现象都会引起我们的注意;我对于饰物和装饰的分析就是企图用实例证明这一点。我认为尚未有人就我在第124页中关于音叉幻觉的讨论发表评论。

这里不是详细讨论贡布里希同形形色色的心理学家进行辩论的地方。他关于艺术作品体验中知识和文化的重要性观点时常受到格式塔心理学家鲁道夫·阿恩海姆的攻击(Arnheim, 1962)。他也反对理查德·格列高里(Richard Gregory)的感觉归纳法,这种感觉归纳法是基于古典主义的概念联想学说(参见 Gregory, 1980)。他反对吉普森(J. J. Gibson)关于形式感必须是来自图像感知的派生物这一观点(see Woodfield, p. 159),但是他关于感觉中投射作用的强调在吉普森的圈子中也是几乎没有支持者的(参见 Kennedy, 1980)。

431

艺术与心理学

正如贡布里希在1937年所写的那样:“艺术成就包含从眼到手、从大脑到画布的一个转变过程。但是这一观点会适合所有的艺术概念吗?”(p. 70)。依据一个宽泛的历史和文化衡量标准,关于艺术形成的现代概念可以追根溯源至浪漫主义理论。我们通过列奥纳多一种新的

素描技术的发展看到,艺术家的习惯做法在文艺复兴时期发生了一个重大的转变(Gombrich, 1952)。浪漫主义理论助长了一种自我表现的观念,这一观念对文艺复兴时期的艺术家们来说肯定是陌生的。具有讽刺意义的是,弗洛伊德曾就超现实主义艺术家们的自我认识能力与他们展开了争论(Gombrich, 1966c)。

尽管贡布里希最初是通过他的良师益友恩斯特·克里斯了解弗洛伊德思维方式,但他只是有限的信任,因为它的很多主张都是不可验证的。在说明艺术创造力方面他富有成效地利用了弗洛伊德关于口头笑话的解释,以反对他关于梦的解释。笑话在公共领域内产生作用,它需要“最熟练地利用特定词汇的所有奇特性”(Gombrich, 1981, p. 106)。艺术家从他们的同行那里继承了基本章法,他们或是重复这些章法或是利用它们以产生效果:“最逗乐的俏皮话至少必须满足两条标准,一条是意义标准,一条是形式标准,在两者的选择中存在着一个风格因素。”(Gombrich, 1981, p. 107)梦纯属于个人的事,用它们作为创造力仿效的范例无法提供评价成就的标准。

尽管艺术家的自我表现是一种现代要求,这是一种无知的要求,但各种传统的艺术概念却是建立在炫耀性技艺展示观念基础上的,而这又是一个大众性质的观念。意图的概念通常与动机的概念混为一谈,但意图不是偶然浮现在脑海里的;更确切地说,它不得不根据特定情境的必然性去采用某种策略。在这样一个语境中,关于成就的讨论才是可行的。

众所周知,意义的概念是模棱两可的,这一概念本身有着多种含义(Ogden & Richards, 1936),然而将一种语言学上的意义分类法引进视觉艺术领域,可能会把表现对象误认为是文句:

432

只有在关于语言的讨论中我们才能够在有着某种意义的陈述和一连串缺乏意义的单词之间做出区别。视觉形象不等于文字陈述。……一幅描绘月光景色的绘画作品并非“表示”一种月光景色的意思,它表征一种月光下的景色(Gombrich, 1985, p. 109)。

艺术史家最好去寻找一幅绘画作品在其特定情境中的意图,而不是寻找它的“某种真实意义”;从这个意义上来说,意义即用途。绘画作品可能会被用来图说一部文学作品,在这一情况下,为那部文学作品的用途提供证据是历史学家义不容辞的责任。在另一种情况下,一幅画像有可能是纯装饰性的。艺术作品可能会逐渐吸收新的意义,特别是经过其他艺术家的再使用和社会使用中的变化之后尤其如此。

文化心理学

在其早期研究生涯中,贡布里希认识到精神分析学家的谬论,这种谬论把艺术作品说成是它们自身时代精神的表现形式,就好像真的存在这样一种统一的精神活动,仿佛艺术作品的外观真的有待纯还原论的分析(Gombrich, 1937; 1951b)。我们与其他社会之间存在的历史及文

化距离阻碍我们认识有目共睹的差异性：“关于某种整体文化的概念甚至对于规模小的部落社会都是不适用的。”就一件艺术作品在某个社会中所产生的作用而言：

我们已经从心理学家那里了解到的事实之一就是，在社会中获得成功的事物肯定同时具有多种功能。罪犯的画像与其说是一张“通缉”布告，不如说是一个具有魔力的咒语，而且它很可能也是列奥纳多或波蒂切利的精湛技艺的展示，这两个人确实曾为吊在市政厅墙上的罪犯画过像。很多社会事物……都履行着众多的职能。专用工具的数量是非常之少的，艺术毫无疑问属于那些同时满足多种需求的习俗惯例（Gombrich, 1973, p. 883）。

所以，任何一种求助于艺术作品的行为都是出于多种多样的，或是特殊的需求，这些需求极有可能就是导致该艺术作品产生的主要原因。想象一件艺术作品的存在状态是由某个可确定的原因所导致的一个可解释的结果，这样的想法是非常天真的。最好是把一件艺术作品视为对一种躁动不安的历史潮流的动态写照，而不要把它当成一种整体文化的静态反映。

艺术文化心理学的核心难题就在于它对某个时代“精神状况”所做的过分简单化的假设，它甚至已经设想出一种超自然的先决力量：“我不愿否认‘精神状况’是一个有用的术语，但是我认为人们改变他们的精神状况同样也是事实。更确切地说，真正吸引我的是角色扮演这一社会学概念。”（Gombrich, 1973, p. 882）

事实是，在历史中的任何一个阶段，都是社会向个体提供将大量角色扮演到底的机会，否则这些角色有可能会永远处于种种矛盾状态中：阅读的感受也许与宗教和道德行为是不一致的，而这种不一致反过来很可能会与政治信仰产生冲突。误解是一种司空见惯的历史危机。波蒂切利的《春天》（*Primavera*）一直被认为是一幅唤起文艺复兴享乐主义者的愉悦情感的绘画作品，但是阅读阿普莱乌斯（Apuleius）的妓女小说《金色女人》（*The Golden Ass*）时所产生的乐趣却并非与虔诚地出席教堂和喜爱星象的习惯行为不相容。另外，一个国际哥特式风格的形象迎合了宫廷审美趣味，但这种趣味与瓦尔堡引起共鸣的华丽辞藻相去甚远。

贡布里希在这一领域的历史题材的个案研究是从分析朱利奥·罗马诺（Giulio Romano）的创作开始的，它证明了为了一件具体的艺术作品在某一特殊社会环境中定位所需要的敏锐感觉和辨别力，这是异乎寻常的个案研究。根据《作为精神史的艺术史》（*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*），朱利奥的建筑是由哥特人洗劫罗马城（Sack of Rome）所导致的一种精神危机的产物，它再现了一个时代的精神状况。用贡布里希的话来说，朱利奥满足了他那个爱开玩笑的赞助人对奇形怪状事物的需求：

在曼图亚的贡扎加公国的特定氛围中，这位宫廷画家有义务为他的主人提供娱乐和消遣，而他主人却是一个难以取悦的人。因此，朱利奥·罗马诺不得不创作一种不同于拉菲尔和米开朗琪罗在罗马所创作的艺术（Gombrich, 1993, p. 162）。

在某个特定时期内，不仅存在着区域性差异，而且作为个体赞助人的审美趣味也存在着非常具体的差异。一种风格可以提供各种各样的选择，但其影响范围却是有限的。时尚、创造和悟性是相互联系的，不过它们相互联系的那些方面是可以进行理性调查研究的，甚至是完整的

解决方法(参见 Gombrich, 1999)。

假定人对风格的每一种变化的种种感觉力中存在着某种变化,是用实例证明了在认识愿意接受创造力的形形色色再现过程本质方面显而易见的失败。正如海因里希·舍费尔(Heinrich Schäfer, 1919)所说的,透视图在阿卡德人的(Akkadian)神话中比比皆是。需要心理学家进一步深入探讨的正是这样一种能力,但值得注意的是吉普森本人与贡布里希的争论(Woodfield, 1996b, p. 159)尚未进入专业心理学文献记录。

在否定李格尔的过时心理学的同时,贡布里希一直忙于发展关于自然主义艺术和装饰艺术中感知、再现和创造之间关系的可辩护的假说。他的研究同样也为由表现主义历史学家马克斯·德沃夏克(Max Dvorak)及文化历史学家阿比·瓦尔堡所提供的文化心理学解释的模式提供了一个重要的选择余地。

434 参考文献

1. 本文中引用的贡布里希的著作:

- Gombrich, E. H. (1935) 'J. Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition (Archaeologiai Ertesité, 46, 32/3)', *Kritrische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, 5, 1932/3, 65 - 75
- Gombrich, E. H. (1937) 'Wertprobleme und mittelalterliche Kunst' translated as 'Achievement in medieval art' and published in (1963a), pp. 70 - 7
- Gombrich, E. H. (1939) 'Art in education - VIII: Some trends and experiments abroad', *The Listener*, 21 September, 564 - 5
- Gombrich, E. H. (1949) 'Review of Charles Morris, Signs, Language and Behavior', reprinted in, (1987) pp. 240 - 9
- Gombrich, E. H. (1950) *The Story of Art*, 16th edn, Phaidon, 1995
- Gombrich, E. H. (1951a) 'Meditations on a Hobby Horse', reprinted in, (1963a) pp. 1 - 11
- Gombrich, E. H. (1951b) 'The Social History of Art', reprinted in, (1963a) pp. 1 - 11
- Gombrich, E. H. (1952) 'Leonardo's method for working out comositions', reprinted in, (1966a) pp. 86 - 94
- Gombrich, E. H. (1960) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon
- Gombrich, E. H. (1963a) *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon
- Gombrich, E. H. (1963b) 'Norm and Form', reprinted in, (1996a) pp. 81 - 98
- Gombrich, E. H. (1964) 'Moment and movement in art', reprinted in, (1982) pp. 40 - 62
- Gombrich, E. H. (1966a) *Norm and Form*, Phaidon
- Gombrich, E. H. (1966b) 'Ritualized gesture and expression in art', reprinted in, (1982) pp. 78 - 104
- Gombrich, E. H. (1966c) 'Freud's aesthetics', reprinted in, (1987) pp. 221 - 39
- Gombrich, E. H. (1968) 'The claims of excellence', reprinted in, (1996) pp. 179 - 85
- Gombrich, E. H. (1969) 'The evidence of images II: The priority of context over expression', in Charles S. Singleton, *Interpretation, Theory and Practice*, Johns Hopkins University Press, pp. 68 - 104
- Gombrich, E. H. (1972) 'Action and expression in Western art', reprinted in, (1996) pp. 113 - 38

- Gombrich, E. H. (1973) 'Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke', *The Listener*, 90, 881 - 3
- Gombrich, E. H. (1981) 'Verbal wit as a paradigm of art: The aesthetic theories of Sigmund Freud', reprinted in (1984a) pp. 93 - 115
- Gombrich, E. H. (1982) *The Images and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon
- Gombrich, E. H. (1984a) *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*, Phaidon
- Gombrich, E. H. (1984b) 'Art history and psychology in Vienna fifty years ago', *Art Journal*, Summer, 162 - 4
- Gombrich, E. H. (1985) 'Dutch genre painting', reprinted in (1987), pp. 109 - 14
- Gombrich, E. H. (1987) *Reflections on the History of Art*, Richard Woodfield, (ed.), Phaidon
- Gombrich, E. H. (1993) *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, Thames and Hudson
- Gombrich, E. H. (1999) *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon

2. 其他文献:

435

- Abrams, M. H. (1991) *Doing Things with Texts*, Norton
- Arnheim, R. (1962) 'Review of Gombrich's *Art and Illusion*', *Art Bulletin*, 44, 75 - 79
- Gibson, J. J. (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton-Mifflin
- Gregory, R. (1980) 'Perceptions as hypotheses', *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Series B, 290, 181 - 197
- Hagen, M. (1986) *Varieties of Realism: Geometries of Representational Art*, Cambridge University Press
- Kennedy, J. M. (1980) 'Review of Gombrich's *The Sense of Order*', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38, 453 - 457
- Kristeller, P. O. (1992) 'The Modern system of the arts' in P. Kivy, (ed.), *Essays on the History of Criticism*, Rochester University Press. Originally published 1951 - 52
- Ogden, C. K. and Richards, I. A. (1936) *The Meaning of Meaning*, Routledge and Kegan Paul
- Roth, I. and Frisby, J. P. (1986) *Perception and Representation: A Cognitive Approach*, Open University Press
- Schäfer, H. (1986) *Principles of Egyptian Art*, trans. by John Baines, Oxford, Griffith Institute. Originally published 1919
- Willats, J. (1997) *Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton University Press
- Woodfield, R. (1994) 'Gombrich, formalism and the description of works of Art', *British Journal of Aesthetics*, 34, 134 - 45
- Woodfield, R. (1996a) *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University Press
- Woodfield, R. (1996b) *The Essential Gombrich*, Phaidon
- Woodfield, R. (1999) 'Review of Willats', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 99 - 100

第 35 章 阐释学与艺术理论

尼古拉斯·戴维

来自遥远过去的,来自不同文化的,甚至就是来自当今世界的艺术作品,都有可能提出一个相似的棘手问题:它们不是轻而易举就能被理解的,它们似乎是神秘,而且可能显得晦涩难懂。当代阐释学一直被说成是以这样一个目标为己任的,那就是让那些不再能够清晰明了和直截了当“说话”的艺术作品重新发出一种“声音”。本文将就阐释学理论的传统和目标进行一种批判性的介绍,并同时考虑到它与艺术理解的相关性和它的理论及其实践等方面的问题。以下本章各个段落将分别讨论的内容是:这一术语的古典来源和它随后逐渐发展成为一个关于解释的学科的过程;作为解释“理论”的阐释学的特征及其“方法”与一般艺术理论的关系;对将阐释学方法引入艺术领域的主要哲学设想进行系统的再检查;最后是对阐释学有可能会对富有表现力的艺术所产生的影响做一概述。

阐释学:精神与历史形态

阐释学(hermeneutics)可以被形容为这样一种哲学思维模式,即它在文字本身已经变得模糊不清的情况下努力重新与文字的“精神”(spirit)产生联系。很多人都将发现阐释学与艺术理论之间的关系有点模糊不清,因为这种哲学模式多半是与书面文字而非视觉形象发生联系。如此说来,阐释学本身的这种具有活力的“精神”究竟是什么呢?

阐释学一词源于赫尔墨斯(Hermes)的名字,在希腊神话中赫尔墨斯是众神的信使和神谕的传达者,深受徒步旅行者、特别是那些不得已在黑夜中活动的行走者的崇拜。他的任务就是领会神所希望传达的意思并把将它翻译成凡人明白易懂的话。赫尔墨斯的境遇是对所有通过语句产生影响的人而言的,因为通过悟性或直觉而传给我们的东西,必定是先要理解然后再用简单易懂的语言把它转化成这样一些语言形式,即它们能够使其他人领会我们已经理解的东西。赫尔墨斯控制着领会真理与传递这一真理之间的张力。说他同样也是在黑暗和崎岖道路上行走的那些人心中的神祇也没有什么不恰当的。他通常被塑造成这样一个形象,即大小适度、形似男性生殖器的路标,而且总是与他显然非常感兴趣的阿芙洛狄忒的形象一起出现。有

些人一直坚持认为黑夜是赫尔墨斯产生的合理由来,因为是黑暗泄露了我们需要指引的秘密,是黑暗使世界被一缕新鲜的、精神的光芒所照亮成为可能。关于赫尔墨斯的神话传说所描述的这些内容,涉及认识我们信奉艺术的实质与逐渐正确评价我们作为凡人的困境之间的那种奇特关系:我们对于理解和引导的永恒需求,我们努力寻找、追踪和恪守一条路线的意识,被引诱和被感动的经历,最后是我们人类就像赫尔墨斯一样总是“人在旅途”但却永远都没有自己的最终归所。展示阐释学“精神实质”的“字面意义”的历史脉络是比较有条理的。这可以通过三个重要的历史发展阶段得到清晰的说明:阐释学与圣经解释;阐释学与人文科学;以及现象学阐释学。

阐释学与圣经解释

在18世纪结束之前,阐释学最初专门用于解释圣经方面的问题。《圣经》是一种其含义可以从它各组成部分中分析得出一种字面意义(*sensus litteralis*)的书籍,还是一部只能根据其上下文来理解的著作?如果前者答案是肯定的,那么在我们对上帝的认识过程中历史是不发挥作用的吗?而如果后者答案是肯定的,那么对于上帝的认识会受到来自历史情境的诸多问题的限制吗?(与艺术问题的相似之处是显而易见:艺术作品被人们理解为一种无情境的独立存在结构还是一个依赖情境的存在体?)关于神学阐释学,克拉德尼斯(Chladenius)的著作(1710—1759)将上述传统习俗推向极致,尽管如当代卢思(Louth)和潘嫩贝格(Pannenberg)的著述所揭示的,克拉德尼斯的著作所关注的内容远非千篇一律(Louth 1989, Pannenberg 1997)。不仅像“顿悟”这类核心现代阐释学术语来自于神学阐释学,而且就连充满活力的“精神”何以能够使过去死亡的文字重新复活并在它邂逅历史及文化变动的过程中继续引导着当代阐释学这样的老问题,也同样是来自神学阐释学。

阐释学与人文科学

施莱尔马赫(Schleiermacher, 1768—1834)与狄尔泰(Dilthey, 1833—1911)明确地阐述了阐释学第二个重要时期的思想,他们使阐释学上升为一种普适的认识方法,这种认识方法致力于领会一切文化表达的意义,无论这些意义是政治上的、艺术上的还是哲学上的。这两位思想家都倾向于这一观点,即人类在行动中表达他们自己的思想。行动是蓄意的表达方式,因此阐释学的任务就是要理解人类表达方式的意义。因而,施莱尔马赫的关于“技术的”和“心理学的”解释理论,努力尝试凭借一个文本的形式结构和作为该文本作者意图的一种表达方式来得领会一个文本的意义。狄尔泰使施莱尔马赫的论点发展成一种关于文化理解的一般理论,这一理论认为所有社会行为都是某种内在世界观(Weltanschauung)的外在表现方式。这样一种得到了确认和重构的世界观(如果得到适当的理解)能够为进入一个艺术家的心灵世界提供产生

438

共鸣的通道。狄尔泰的阐释学因此倾向于解释作为记录或表达艺术家精神(相关意图)的一件作品的字面意义。这一方法不可避免地倾向于包含传记的文本,实际上正如狄尔泰本人论述歌德和施莱尔马赫的著作所预示的情况相同。尽管狄尔泰方法中的心理学因素长期以来一直受到怀疑(例如,我如何肯定我所复原的艺术家的内心世界不是由我本人建构出来的呢?),另外,虽然把一件艺术作品的意义只简化成艺术家意图表达的解释已经在很大程度上遭到否定,但是狄尔泰的著述依然有着某种重要意义。吉登斯(Giddens)和乌思怀特(Outhwaite)的近期研究成果揭示出这样一个秘密,即狄尔泰希望对艺术和历史认识的独特性加以概括的方法是企图使艺术的直觉和认识方式区别于科学的认识和阐释的首批系统尝试之一(Giddens, 1976; Outhwaite, 1979)。^[1] 乔治·斯坦纳(George Steiner)也坚持认为,在批判理论自由不受限制的后现代尴尬处境中,狄尔泰求助于意图性为从那些单纯追求技艺精湛的表达中筛选出来一种艺术并给予其更为合理的解释提供了可能性。

现象学阐释学

关于阐释学理论发展的第三个(而且是适合于我们这里所用的)决定性阶段,涉及马丁·海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976)和汉斯-格奥尔格·伽德默尔(Hans-Georg Gadamer, 1900—)的现象学哲学。现象学哲学最初感兴趣的是,我们开始意识到的对象是如何在我们对它们的体验中被建构出来的这一问题。因此,狄尔泰的阐释学是在认识论问题(我们如何“了解”一个艺术家的意图性?)的推动下发展起来的,而海德格尔和伽德默尔的思考则是朝着本体论的方向发展(在我们的艺术经验范围内形成的究竟是什么?)。^[2]

就海德格尔而言,阐释学(*hermeneuein*)不再是亚里士多德所理解的意思,即来自于一个文本或一幅画作中的“此在”(there)的某个注释或某个布局(*Auslegung*):它暗示着一种盲“答”(*Entsprechung*),以一种应答(*nachsagen*),或者考虑艺术本身表达之外的意义的方式所进行的凝听。阐释学不仅仅是对预先假定为已知的作品所进行的解释:理解不是我们的目标,我们的目标是我们要做的事情。我们之所以试图进行解释,是因为“事情与我们有关联”。因为我们的习惯做法和价值观念是通过我们身置其中的世界而形成的,所以我们能够解释作为这个世界的一种“表达方式”(*Aussage*)的作品。但是,对狄尔泰来说,一般的解释理论指向认识一件作品的具体细节,而对海德格尔来说,它就是使解释成为可能的那种认识能力(我们的分类能力)。然而,伽达默尔彻底改变了海德格尔思考的方向但绝没有否认其正确性。鉴于海德格尔在考虑主观反应问题之前对我们身置其中的世界的一般结构进行了分析,伽达默尔因此从研究个体经验的直接性着手,以便弄清这一“实体”或赋予该实体以特征的传统思想。认识问题变成了一个辨证的问题:历史和文化传统是如何在一件艺术作品中“表现”自身的,以及我们对于被表现者的解释活动又是怎样改变后者的历史性质的?伽达默尔被艺术拷问我们自身的认识能力所深深吸引着,因此他所关注的是要证明这一点,即为什么艺术所揭露的惊人事实像拥有知识的所有命题一样是可以合乎情理的。

狄尔泰、海德格尔和伽达默尔所关注的问题在詹尼·瓦蒂莫(Gianni Vattimo), 保罗·里克尔(Paul Ricoeur), 查尔斯·泰勒(Charles Taylor)和约翰·卡普托(John Caputo)的近期著述中恢复了中断后的继续讨论。在把他关于尼采和德里达的研究运用于阐释学研究之中的同时, 瓦蒂莫坚持他关于所有文化结构的绝对偶然性的观点: 一切文化的人工制品都是解释的结果。一幅绘画作品是不能离开关于它的种种解释而独立存在的, 更确切地说, 它“是”它的各种接受和这些接受之间差异相加的(易变的)总和。里克尔将他对黑格尔和维特根斯坦的看法与他关于理解的思考融为一体。所有人类经验都是由, 或者好像是由一种语言明确表达出来的。阐释学必须揭露一件艺术作品“意义形成”(sense-making)的具体活动, 因为里克尔认为艺术不是为了自身的利益而存在的, 而是把一种经验引进一场言语的或视觉的对话作为自己的目标, 这种经验是一种关于和源于现存世界(being-in-the-world)的生活方式, 这个世界先于它而存在并要求得到解释。

纵观上述三个历史发展阶段, 事实可以证明阐释学显示出一个活跃的、未中断的哲学传统, 该哲学传统的中心目标——通过理解而实现转变——似乎揭示了来自关于文化现代性解释经验值得重视的现象: 遭遇另类。伽达默尔对被理解为不同文化领域的相互转换融合的长期思考是关于疑难问题的一种当代表现方式, 它可以追溯到赫德(Herder)曾“小心翼翼地”(强调)探索另一种视角的尝试。无论是阐释学还是现代状态下的艺术都充满着不可思议的问题和从中发现某种熟悉之因素的愿望。因此, 阐释学的思维方式的兴起应该与社会及文化现代性的发展是同步的, 这是不奇怪的。

阐释学与(艺术)理论问题

阐释学尚未顺利地被艺术理论所接纳并成为其组成部分有两个原因。尽管阐释学提供了对艺术经验所进行的极其深刻的理论反思, 但它并没有提出一种具体而明确的艺术理论。阐释学还对许多注明“理论的”活动的假设十分挑剔, 尤其是当这些假设被运用于艺术的时候。440 由于与探讨艺术的阐释学方法相关联涉及范围极广的解释态度要在下一部分进行概述, 所以我们首先应该考虑对艺术理论持阐释学怀疑主义态度的根据。

当代阐释学密切关注出现在我们的艺术经验中的思想和情感的强烈程度问题。它全神贯注于一件艺术作品的真实主张。艺术作品被当成一个向我们叙说并希望引起我们注意的对话伙伴。因此, 阐释学美学所关心的不是从理论上说艺术是时代精神(Zeigeist)的一种表达方式, 或是社会政治表现的一种征兆。如果从理论上把艺术作品说成是历史或社会生产变化过程之产物, 很可能就会对它们(艺术作品)的自律性和并发性视而不见。这样的理论阐释不是把注意力集中于艺术作品本身, 而是把它们当成历史或社会现象的显示或表征。如此这般的理论假设所导致的结果是显而易见的。艺术作品被降至次要地位。它逐渐变成为其自身之外之事物而存在的证据; 作为某个更宽泛命题的“一种证明手段”或者“证据”。就旨在以这种次要身份来充分实现其宏大抱负的一件艺术作品来说, 它不得不超越自己作为一种自律性活动

的身份,并使自己受那种常常用实例证明的一般原理的支配。换言之,一件艺术作品的重要意义不在于其自身而是取决于它作为证据的重要身份。相比之下,阐释学使艺术理论面临着一个极其尴尬的问题:随着公布他或她自己最后将要冒受到艺术作品抵制的危险,而最终也许会不得不对他的或她的自我认识的预先假设进行重新思考,这位艺术理论家难道还会真正地关心艺术作品的自律性吗?或者该艺术理论家满足于把艺术作品当作一种证明方法论游说的工具来使(滥)用,而这种方法论并不是最适合这件作品?并不是说,因为艺术史诉诸一些非凡的艺术作品,所以它就会忠实地向我们讲述所有的艺术情况。相反,以使我们了解艺术情况为借口,艺术史同样能够轻而易举地完成艺术服从于使我们了解历史这一最终目标。

441 阐释学甚至宣布所有艺术理论都是无效的。它断言任何特定艺术作品都总是要超越并因此而逃避理论的制约。承认艺术的神秘(真实)的本质,既没有失信于一种主观主义阐释学也没有辜负一种反理性主义阐释学,而是背叛了一种感受性阐释学,该阐释学(刚好因为它意识到人类的理解力是如何受到永远都不可能绝对清晰而明了表达出来的意义源泉的滋润)认为,通过假设前提来向人们阐释艺术各个方面问题的尝试,说得好听一点是天真幼稚,说得难听一点则是缺乏审美能力。这样的怀疑主义态度由于一些相当严重的疑惑而得到强化,这些疑惑涉及被艺术实践所接受的那种狭隘理论观点。在尼采的影响下,海德格尔和伽达默尔实际上都意识到了这一不可避免的历史安排和理论家的限制,对他或她的关于艺术真实主张的普遍有效性提出了疑问。这两位哲学家都从这样的主张中感觉到了一种专横的、发挥着指导作用的主观性(权力意志)的存在。于是,在这种理论态度的氛围中,心照不宣的对象被置于理论家论题之外的地方,目的不是寻求被它改变而是使其方法论的预先假设得到证明。对这样的理论家来说,艺术作品被宣布从属于它被用来论证的原理法则。为了对抗“理论”的这种霸道行径,海德格尔和伽达默尔坚持认为现代理论那种秘密快速和善于操纵的癖好已经败坏了这一术语的早期含义。

441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589

义者的推理模式的时候,主观主义常常能够推动理论的发展。伽达默尔对于 *theoria* 的兴趣所引起的是某种完全相反的东西,那就是一种存在模式,一个人凭借这种模式来获得那种远离他自己寻找的力量和一种面对他人的力量,与此同时他无视自身而专心等候倾听别人的身体、本文或艺术作品非说不可的话(Gadamer, 1998, p. 35)。

艺术研究的阐释学方法

阐释学美学不是一种纯粹现代意义上的理论,而是关于各种不同解释观点结合而成的一种理论群,其中每一种解释观点都向我们提供了理解一件艺术作品不同方面的途径。阐释学也许会公开地放弃一种普适性方法,但是它并没有声明放弃对一件艺术作品的“真相”诸方面进行秩序井然或严密精确的解释性探讨。这种展开多方面研究方法的基本特征可以用以下七个标题来概括。

(1) **艺术与现实的转化。**阐释学思想明确地表达这样一个信念,即艺术不是再现(*vorstellen*)、模仿或者歪曲已知世界,而是任凭这一世界范围内之事物的显现(*darstellen*)或使其自身更充分地现实化(*verwirklichen*)。当我们从对艺术的支配中清醒过来的时候,我们并没有感到失望,原因是这使我们对世界有了更多的认识。自相矛盾的是,任由它引起一种对真实的双重转化的恰好就是艺术所具有的产生幻觉的特性。首先,在普通事件内部,意义的分界线(*lines of meaning*)一律都是呈开放状态和悬而未决的,鉴于在艺术作品中它们(意义的分界线)被动地处于循环状态。艺术实现了目的并因此改变着实际存在的固有潜在性。其次,不仅允许我们观看而且还任凭我们对实际存在范围内更多的娱乐进行批判和模仿,正是艺术作品与实际存在之间的区别所在。从阐释学思想的视角来看,除了艺术什么都无法超越这个世界,其余所有一切只是在冒屈服于其潜力的风险而已。

442

(2) **艺术作品必须被理解为是提出问题。**艺术必须被理解成是在提出问题,这好比是对历史形成的主题和题材做出视觉回应。后者永远不可能由于某一艺术作品而耗竭,这就为它们之间的一种对话上的相互作用提供了可能。一方面,我们可以根据按时间顺序事后逐步知晓的某一主要内容来评价、批判或者欣赏一件艺术作品;而另一方面,因为一件艺术作品确实有可能来自另一个时期或另一种文化,所以它能够说明我们在某个特定主题理解上的极限。阐释学与一件艺术作品的相互影响不仅仅是要寻求解释(正确评价)某个主题,而是通过这一主题的解释来揭示该主体范围内必须要继续表达的东西,从而为未来的实践活动开辟道路。

(3) **对艺术的理解取决于表现的历史性。**阐释学大体融合了两个观点:康德关于按照共同的认知和表现结构同化了这个世界并且在其范围内表达我们自己的观点,以及黑格尔关于这些认知和表现结构随着时间的推移而逐渐显现和演变的观点。鉴于艺术表达使得我们的意义和价值的内在体系客观化,我们能够超越时间更好地认识到我们的内在能力。然而,由于艺术是一种历史的典型产物,所以根据理性的普遍性、批评标准或逻辑连贯性的法则,永恒不变的既不是艺术也不是艺术所表达的东西。不过,伽达默尔欣然地接受了这样的分歧,因为它们

放大了对并非源自我们的直接历史认识的主要内容的解释。

(4) 一件艺术作品可以独立于其整体的解释。这种莱布尼兹式的思考方式明确表达一件作品是一种各主观观点相互交叉和相互拥有的复杂堆积物。尼采标新立异,将这种莱布尼兹式的思考方式改变成一种解释哲学,这种解释哲学认为艺术作品就是各种解释的总和。这一观点导致了伽达默尔命题的产生,即一件艺术作品有可能在美学意义上是完成了,但它永远都没有结束,因为人们总是能够从不同的角度来看待它。

443 (5) 艺术作品的神秘性恰恰就是艺术价值所在。关于艺术抵制理论攻势的观点提醒我们人类理解力的极限,并因此开阔我们的思路,使我们更多地了解它和我们自身的可能性。

(6) 对一件艺术作品的理解超越了对该艺术家所表达意图的把握。近期的阐释学不是一种复原的方法,这样的阐释学既不是企图去复原一件艺术作品的历史情境,也不是要重新找到该艺术家的原始意图。我们也许可以复原历史上的艺术作品生产出来的方法,但是我们却无法“看到”一个17世纪的艺术家的制作艺术作品的方式。艺术家的意图也许是有启发性的,但是这些意图是穷尽不了一件艺术作品的全部含义。一件艺术作品的意义涉及后来人们对某个主题理解的影响,如果我们只关注艺术家的原始意图,那么我们将永远看不到这些后来的影响。承认上述情况下意图性的有限重要地位并不等于说历史意识是不重要的。相反,它是非常重要的,因为对伽达默尔来说,理解力不是制定一致性或同一性(狄尔泰)的事情,而是确定真正差异的问题。只有在差异的基础上对话和理解才会成为可能。根据这样的差异,我们既能够理解为何在一件基于史实的艺术作品上处理某个主题的过程中它是个体的原因,又可以更加充分地意识到我们对于一个主题的预先设想是如何不同于该艺术作品所预先假定的。这样的对话更加大了进入某一主题范围内的可能性。

(7) 阐释学既不讨论艺术是一种语言也不证明艺术活动可以被简化成文字。不管怎样,一种对于语言交流力度变化的解释认识到艺术作品之间是如何交流信息的。无论是海德格尔还是伽达默尔,他们都把交流看成语言的存在层面,即想起心照不宣之事的上述能力。使人想起某件事的经验是由于交流本身引起的一种客观偶发事件。假如交流真的只是主体偏爱的互换,那么就不可能有交流的发生,但是,如果它是存在的——而这就是关键所在——它的参与者就已经在他们的看法上经历了一种本质的和意料之外的变化。伽达默尔因此坚持认为,在体验交流的存在力量和体验艺术向我们所揭露的事物之间不存在根本的差异。两种经验都是偶然发生的事件,与人们的意愿和行为相反,它们能够扰乱和破坏一个人的冷静与平衡。

444 阐释学对于源自分析哲学的一种表达与意义之间的区别并不陌生:如果我理解所说的东西,那么我就能够把说出来的意思与该意思被传达出来的方式区别开来。这样一来,语言便成为一件艺术作品要表达的东西(其主题)与它如何表达它们之间区别的基础。阐释学因此揭示了艺术作品是如何把目标指向它们自身以外的东西(暗示主题),因而致使有望成功的东西变成超越它们自身的客观存在。这不仅仅是在不可能表达意义的情况下导致一种整体意义产生的语言,而且正是语言使我们懂得艺术为何也能做到这一点。另外,根据阐释学证明言论(the saying)与此前所说(the said),主题与解释之间的差异是如何同样适合艺术,它揭示了我们对艺术的理解是如何同我们对语言的理解一样是游离主题和对话性质的。因此个体的审美体

验不是私下快乐的个人独白,而是关系到意义具体化的一种共有历史话语的组成部分。阐释学美学远远不是要使图像从属于文字,它所追求的是要将图像范围内所拥有的但却永远不可能瞬间捕获的东西引入语言。这样的文字邀请我们再次观看。

阐释学与艺术实践

近年来关于艺术理论在美术(Fine Art)教学中的意义的不同意见表明,阐释学对于开放性、对话以及审美经验首要性的强调,使得它对于那些在艺术实践与理论反思之间的危险水域中谨小慎微的导航者来说具有典型的实用价值。一方面,由于阐释学极度怀疑抽象的推理,所以它站在实践一边,因为同后者一样它理解重要的经验总是特殊和具体的。然而,另一方面,正因为重要的经验是特殊和具体的,所以阐释学同样也承认理论的主张,即艺术中有意义的经验总是某一假定论题的详细陈述。阐释学因此实践了康德的格言,即没有直觉(给人以美感享受的详细陈述)的概念是空洞的,而没有概念(思维体系)的直觉知识则是盲目的,并且利用这一核心观点作为艺术理论与艺术实践之间对话活动的基础。

阐释学理论与艺术实践不是不可调和的对立关系,而是互补的对话关系,用伽达默尔的话来说,就是能够相互产生“创造性冲突”的那种互补性对话关系。理论和实践皆拥有的这种历史情境以及它们易受艺术主题影响的这种共性,允许一种意味深长的关系重叠现象的存在。说到底,解释和艺术活动两者都是习惯行为。虽然每一种活动都从其自身优势的角度来探讨关于艺术意义的表现、传达和理解等方面的问题,以及这一切对于艺术主题的共同要求,但是对于审美范围内的概念和具体实例的互惠依赖性使得解释实践与表达实践这两者之间的交汇几乎是不可避免的。

解释与艺术实践之间的对话并非直接涉及将一个学派的观点改变成另一个学派的观点的问题。相反,最靠近的一种观点引起另一种观点增加对自身本质及限度的认识。由于与另一种观点的密切关系,所以每一种观点都更加熟悉自己。通过揭示实践的思维结构,解释没有把实践变成理论。相反,实践被置于与它自己本能反应的对比中。对其历史主题和情境的解释使它能够获得这一成就,即它原来一直被认为不同于其自身(理论)的永远都是其自身的组成部分。要不是它也认识到自己的处境、它的表现方式、修辞和风格是怎样同时体现出它自身的实践和它探讨假设艺术实践是什么方法的性质,这样的互换并不需要放弃其概念内涵的理论。鉴于艺术的主题将永远超越它们在历史上的具体实例,艺术实践的本质将永远超越实践的概念,这一点实际上是有可能被证明的。于是,阐释和实践之间的互换并没有导致双方发生什么变化,然而却任由每一方都变得更加稳固而不易改变。

阐释学理论家的疏远态度并非表明对艺术漠不关心,而是暗示一种无私的介入,这种介入使自身专注于完成一件艺术作品内部发挥作用的那些错综复杂的事物变成一种更加充分的存在这一任务。那种疏远态度使一个批判空间的开放成为可能,而借助这样一个空间具体阐释学理论家能够成功地认识到那些他或她自己“想当然”的东西,并由此进行再次挪用,甚至可能

对带有他或她自身的创造性特征的那些想当然的东西加以重新组合。对阐释学反思的了解会使具体阐释学家能够改变、其实是突出那些预先思考性假设的常规做法。

因为反思对话揭示了就意义而言实际上什么是一件艺术作品范围内的一种无止境的潜能,所以阐释学思想在本质上抵制通过每一种理论简化法的方式所提出的那些错误的必然性。另外,它承认关于一件艺术作品的任何阐释的主题化(hermeneutic thematization)都必须承认实践者的观点。没有那种承认,阐释的主题化是不可能提供,且还可能因此阻碍实践者对他或她任何假设的认识。那种阐释学的研究方法就可能相应地遭到失败。那个实践者的观点同样重要,因为,由于阐释学理论是敏锐的,所以对一件艺术作品所进行的有潜在价值的阐释是没有止境的。在决定哪些解释是恰当的时候,承认该实践者自身理解力的重要意义是无法估价的。如果既没有深深植根于实践者的生活经历的阐释学思想,也没有拓展到阐释学思想领域内的实践者的敏锐观察力,那么任何阐释的主题化都将仍然是无实际意义的,而这将导致的一种结果就是,一件艺术作品将继续处于被限制在其不善表达的隐匿假设的范围内。当然,一件艺术作品的丰富意义并非受制于该实践者的直觉能力,然而,尽管该实践者的自身理解力也许可以通过任何阐释学的介入而得到改变,但是那种自身理解力却仍然是一个独立的出发点并由于批判性反思而复归。

446

阐释学的对话所致力于解决的问题是,那种自身理解力凭借其参与者能够因为接触了他人的观点而开始对他们自己的看法进行不同的思考。使偶然相遇变得有助于发展而非相反的关键在于,就阐释学美学和艺术实践而言,每一方都非常清楚地了解对方的情况,而对方只是清楚地了解自身。由于容易受到不相连的含蓄性的影响,所以阐释者和实践者必须一开始就准许对方不熟悉它们的自身理解力。当理论家使人们知道了被实践者视为理所当然的东西时,阐释者根本不像艺术家那样熟悉实践的特征和详细情况。与后者直接相关的复杂问题能够为该理论家揭示出形成对照的先入之见,这些先入之见大约是关于运用和用途问题的,这一方面的问题能够引导阐释学家对他本人操作背景的假设提出疑问。假如阐释者和实践者都承认这一点,即他们的对话伙伴拥有对他们自身及艺术作品范围内所发挥作用更加充分理解的手段,那么如此去通晓化(defamiliarization)就不需要衰退成相互脱离的关系。因此去通晓化就是迈向充分扩展阐释学客观性的最初一步,那就是,一个人对自己颠倒身份的观看,在某种程度上是从外向内观看的。尽管这样的理解力是永远不可能结束的,但恢复一个人自己的看法(就好像这个看法是别人的)却使得它更加完善。

总之,阐释者与实践者之间的一种对话试图对预先假定的事做一种相互补偿的阐释,而这些预先的假设保证了两种实践活动。这是一项彼此承认和共同完成的任务。因为,当实践者需要阐释者不受他们直接知识限度的假设之影响的时候,阐释者则需要来自实践的具体实例和直接事实来使解释的要求具体化。揭示艺术阐释与艺术实践之间的差异不应该造成两种智能之间产生一种堡垒,而是要逐渐形成这样一种共识,即每一种观点本身不仅拥有另一种观点的某种要素,而且双方还能够因此完成一种更高程度的表达。这样的对话渴望理论家和实践者双方所理解的那种认可,这显然是因为他们使得双方都能够通过自身更充分地认识和了解对方,他们也使双方对他们所真正关心的东西,即艺术作品本身范围内什么在发挥作用,以及

什么在危险中有着更充分的了解。

注 释

[1] 关于“阐释学”一词来源有更充分的阐释(see N. Davey in Ian Heywood, 1999)。关于阐释学传统思想的精彩的历史概述可以在一些相关研究中找到(Kurt Mueller-Vollmer, 1980)。格勒丁(Grondin, 1994年, p. 169 - 228)的相关研究中含有有关阐释学第二手文献资料的一份范围广泛的名单。关于介绍形形色色的阐释学思想流派的各种不同哲学特征的导论性质的文献, 参见史密斯(Smith, 1996)的研究和雷丁(Redding, 1996)的著述中“阐释学哲学的发展轨迹”这一章节。克格勒(Kogler, 1996)著作中最后一章对于应该如何以理论与实践之间关系为主题的问题做了极其精彩的论述。同样值得推荐的还有门克(Menke, 1999)的有关研究。

[2] 关于海德格尔论艺术和诗歌的主要论文, 请参见海德格尔(1975)的研究。伽达默尔关于审美经验本质、艺术作品的本质以及美本质的重要论点可以到伽达默尔(1987, 1989)的相关研究中去查询。伽达默尔关于艺术本质的论文有很多尚未翻译。全面而彻底地运用一种阐释学美学思想的德国哲学家和艺术史家是戈特弗里德·贝姆(Gottfried Boehm), 请参见他以下相关著书: (‘Bildsinn und Sinnesorgane’), (Neue Hefte für Philosophie, 18/19, 1980); (‘Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik’), in *Kolloquium Kunst und Philosophie*, vol. 1, *Ästhetische Erfahrung*, W. Oelmueller, (ed.), Paderborn, Schoeningh, 1981, pp. 13ff; and ‘Zu einer Hermeneutik des Bildes’, in *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, G. Boehm and H.-G. Gadamer, (eds), Frankfurt, Suhrkamp, 1978。在我自己的论文“艺术、宗教和真实性的阐释”中探讨了海德格尔的美学与伽达默尔的美学之间一些关联问题, 载克马尔与卡斯克尔主编的文集《表演与艺术中的真实》(1999, pp. 66 - 94)。

447

参考文献

- Davey, N. (1999a) ‘Art, religion and the hermeneutics of authenticity’, in *Performance and Authenticity in the Arts*, E. Kemal and I. Gaskell, (eds), (1999) pp. 66 - 94, Cambridge University Press
- Davey, N. (1999b) ‘The hermeneutics of seeing’, in Ian Heywood, (ed.), *The Mapping of the Hermeneutics of Vision*, Routledge, pp. 3 - 29
- Gadamer, H. G. (1976) *Philosophical Hermeneutics*, University of California Press
- Gadamer, H. G. (1987) *The Relevance of the Beautiful*, Cambridge University Press
- Gadamer, H. G. (1989) *Truth and Method*, Sheed and Ward.
- Gadamer, H. G. (1998) *Praise of Theory*, Yale University Press
- Giddens, A. (1976) *New Rules of Sociological Method*, Hutchinson
- Grondin, J. (1994) *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, Yale University Press
- Heidegger, M. (1975) *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row
- Kogler, H. (1996) *The Power of Dialogue*, MIT Press
- Louth, A. (1989) *Discerning the Mystery*, Clarendon
- Menke, C. (1999) *The Sovereignty of Art*, MIT Press
- Mueller-Vollmer, K. (1980) *The Hermeneutic Reader*, Blackwell Publishers
- Outhwaite, W. (1975) *Habermas: A Critical Introduction*, Stanford University Press

Pannenberg, W. (1997) *Theology and the Philosophy of Science*, Darton, Longman and Todd
Redding, Paul (1996) *Hegel's Hermeneutics*, Cornell University Press
Smith, Nicholas H. (1997) *Strong Hermeneutics*, Routledge

第 36 章 互换与接受理论

448

迈克尔·安·霍利

艺术史和批评理论

在过去的 20 年中艺术史研究一直极大地受到源自其他领域理论的影响。到目前为止,来自文学理论、历史哲学、人类学和文化研究等领域的系列研究方法已是多得不计其数:女性主义、马克思主义、符号学、解构理论、身份政治学、现象学等,不一而足。众多理论有目的地聚合到一个领域未必总是一帆风顺,一如最近众多编史类评论文章所已经证明的那样。看来“理论”好像是一个永远都充满着意识形态色彩的词汇。尽管如此,它对长期以其保守和对研究对象及范围有着认识论上的明确界线而著称的这样一门成熟学科的影响始终都是有益的。所有这些新的和富有成效的研究方法都一直在迫使艺术史学者重新看待他们所公认的规范(和常常并不十分规范的)研究对象,当然,要对它们进行全面的考察和评述看来是不可能的。在本章中,我将只考察一种理论即接受理论,以及它不可思议地没有对学科探索产生影响,特别是要考察它与现象学的渊源关系以及对视觉的情有独钟。我从事上述考察是为了弄清楚它(接受理论)为我认为的艺术史理论及分析结果中最根本性的问题所可能发挥的作用:我们所研究的对象与我们解释这些对象时所用语言之间的特定关系。

如果事实的确如许多后结构主义理论家和批评家所告诫我们的那样话,即一种对于阐释的动态认识需要艺术读者或艺术观众接受他们对待特定艺术作品的态度,那么,它对于调查该艺术作品对于我们的影响同样是有帮助的:它是如何以互惠的方法做到使我们,它的研究学者,以某种观众-历史学家自居,并根据其自身形象表现法的逻辑来理解那些以某种特殊的修辞方式呈现的事物。为了支持他称之为新的“图像的转向”(pictorial turn)的观点,米歇尔(W. J. T. Mitchell)曾鼓励当代批评家去关注历史绘画本身影响我们和努力坚持它们合法权利的具体途径。在解释的初始或“第一地点”,上述视觉诱惑被米歇尔当成严肃的游戏:“图像或是呈现在我们面前,或是招呼我们,或是像我们说话的感觉,即图像使看客进入游戏的感觉,将观者当作‘凝视’(gaze)对象包括在绘画中。”(Mitchell, 1964, p. 16)

449

我想证明的是,隐藏在艺术作品中的再现(即空间的、短暂的、叙述学意义上的)习惯经常继续被隐藏在研究它们的学术解释中。昔日的艺术作品时而以真实的方式、时而以隐喻的方式预示着它们后来历史的状况。要是把这一主张纳入当代批评理论的术语中,那么这个问题便是图像与文本在修辞性的观念形态方面的相似问题,是客观性与主观性交互活动产生之处的问题。然而,我们不一定非要用错综复杂的精神分析学理论来告诉我们这一切。德罗伊森(J. G. Droysen)曾在19世纪宣称,“它之所以没有引起我们的兴趣,不是因为它曾经如此而是因为现在它在某种意义上依然如此,”一百年后接受论发展史上著名实践者汉斯·罗伯特·尧斯(Hans Robert Jauss)心存感激地引用了这句话(cited in Jauss, 1982, p. 59, and see Jauss, 1989, pp. 28 - 9)。根据另一位当代德国主要接受理论家沃尔夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser)的观点,这一美学的根本问题涉及“产生于某个特殊历史环境中一个……文本竟然能够在时间上超越了那个环境并在不同的历史条件中保持了它的新颖性和影响力,这一切是如何发生的”(Iser, 1979, p. 14)。

当形形色色的当代理论对能够使艺术作品与其观看者(甚至是研究它的学者)之间产生积极互动关系的强烈欲望做出各种不同解释的时候,接受美学所设法解决的则是这些最根本的问题。对那些撰文评论艺术作品的那些人来说,它们(艺术作品)是如何变得明白易懂的?历史编纂学的发明过程是从哪里开始的?即便就既相信视觉图像又相信经验性历史编纂研究能够为走向一个昔日现象世界提供一条无中介通道来说这一时代显然已成为过去,但一些往日的描述似乎与它们的人工制品及时期相吻合的程度要高于其他描述。为什么会这样?作品固有意义的具象模式是如何变成非固有的?在完善艺术作品的过程中接受者的作用是什么?艺术作品的修辞性习俗是通过哪些途径清楚地阐明根深蒂固的阅读和写作习俗的?简言之,使主体与客体、感觉者与被感觉者、现在与过去之间貌似稳定的关系处于永久性不稳定状态的具体过程是什么?对于我们艺术史家而言,这一问题就在于接受理论的怀疑态度常常产生于一种文人学士的优柔寡断。但是,视觉艺术作品是以一种文学作品没有的方式来建构时空的。如果我们坚持对视觉模式是怎样预先确定历史面貌,对意义怎样才能真正是视觉的而不是文本的,对历史写作何以能够是镜子似的而非语言的等方面提出疑问的话,那么身为艺术史家,我们最终就必须从不同的方面接受这些思想观念。德国艺术史家沃尔夫冈·肯普(Wolfgang Kemp)已经进行了这样的尝试。在用实例证明过去经过考验是可靠的艺术史关于内容与风格分析

450 理论之门。他的论点是直截了当的:目前,假如“艺术作品和观看者是在时空相互交织的前提下相遇”,那么,无论这一原始情境是什么,它所听从的正是:

……观看者向艺术作品靠近,艺术作品向他靠近,与此同时对他的感知活动做出反应并意识到这一活动。他首先发现的可能是这一分界线另一边的一个注目凝视的人物。换言之,上述认识对于接受美学的最重要前提来说是最妥帖的标志:看见的功能已经被包含在艺术作品自身了(Kemp, 1998, p. 181)。

肯普的独特洞察力源于他对接受美学的献身精神。纵然我也坚信对艺术史来说它可能具

有的影响从那个特定角度来说是非常之大的,但公平地说,接受理论要比它更宽泛。

起源与发展

由于这是一部对理论自身的性质做批判性反思的专题论文集,所以进行一种更大范围的直截了当的历史编纂学考察似乎应该是有效的。纵然它的起源有着大学的背景(在1963年的康斯坦茨大学)以及它的德语编辑方面的制度化问题(杂志《诗学与阐释学》[*Poetik und Hermeneutik*]于同年开始发行),接受理论与其说是一个统一的思想流派还不如说是有着同一出发点的主要文学批评家所形成的一个异类团体,那个统一出发点就是:否认信奉审美对象是首要的(see Rabinowitz, 1994, p. 606; Suleiman & Grossman, 1980; and Paul de Man's *Introduction to Jauss*, 1982)。于是,由于上述信念,它首先遭到了来自众多艺术史家的抵制。根据接受论者的观点,一部文学作品主要是一种体验,是非原作意义上的艺术作品。由于不愿意接受将读者从意义解释领域中排除出去,所以在包括众多美国大学教师的其他人中——斯坦利·菲什(Stanley Fish)、迈克尔·里法特利(Michael Riffaterre)、简·汤普金斯(Jane Tompkins)、诺曼·霍兰德(Norman Holland)等等,这里仅列举几位著名学者——伊瑟尔和尧斯在信奉解释的流动性方面几乎就像他们同时代的解构主义者们一样是反本质主义的:

各种阅读理论用实例证明在事实与解释之间、读者能够从文本中理解到的东西与读者通过阅读输入文本之中的东西之间确立基础坚实的区分的不可能性。……二元论永远都会是一种常态:一个解释者和需要解释的某种东西、主体和客体、演员和他所扮演的某个角色或那个角色对他产生的影响(Culler, 1982, p. 75)。

在接受理论的一般规则下存在两个可供选择的主要方法:接受历史(以尧斯具有显著的社会学意义的研究为典型范例)和接受美学(与伊瑟尔的更具形式主义特色的研究计划相关联)(参见 Kemp, 1989, 1985a, 1994, pp. 363-7)。就过去的20年而言,接受历史(*reception history*)始终以把历史问题重新引入文学批评为己任。尧斯(H. R. Jauss)是汉斯·格奥尔格·伽达默尔(Hans Georg Gadamer)的学生,曾经学习过现象学,此人在勉强承认任何审美“杰作”一旦在某个特定的历史时刻产生后就会继续承载它的起因进入它目前状态的同时,用读者的经验替换了文本及其作者两方面的权威性。然而,这种读者的经验是受时间制约的。不存在像永恒的意义这样的东西:“一部文学作品不是一个独立存在的存在体,而是在每个时期向每个读者提供相同观点的一个存在体。它不是独自揭示其自身不朽本质的那样一种具有永恒价值的作品。”(Jauss, 1982, p. 21)“一部作品并不具有一种固有的含义;它不说话,在某种程度上,它只回答问题”(Culler, 1981, p. 45)。就上述观点而言,一件作品(其范围不仅是文学作品也可以扩大到视觉艺术作品)的含义只存在于它对于根据尧斯模仿胡塞尔(Husserl)称之为一种期待视野(*Erwartungshorizont*)而假设的诸种问题进行回答的能力中。

上述期待视界(horizon of expectation)不是指一种远方的地平线,在视觉意义上,它必须

被看成是一个间接背景,一个历史舞台,它与阐明该作品、准备好吸引其预期观众注意力的背景形成对比。由于期待视界随着时间而发生形变和质变,所以它面前的作品的各个不同方面将出现在不同历史时期的观众的视域中。^[1] 这些实验对象社会的接受特征可以做史实研究,例如无论它们是建立在阶层、性别和人种分类基础上,还是源于意识形态和个人教育的、政治的和理性立场的心理过程(Jauss, 1976, p. 141)。作品只是在某个观众群体接受它的那一时刻,才成为现实的——两种历史视界的融合,它的历史和它的观众的那些完美融合。生产和消费就是其中一个典型的模式:“在作者、作品和公众这三位一体中,最后一个(公众)决非被动的组成部分,不是一连串的单纯反应,而是其本身就是一种历史形成的活力。一部文学作品的历史生命力如果没有其受众的积极参与是不可想象的。”(Jauss, 1982, p. 19)尧斯认为,艺术作品的巨大价值产生于事后而不在它们的源头。换言之,接受历史是以直言坦诚的观众的历史情境为基础的。根据这个论点,尧斯建构出与接受美学的主要启发式方法形成了鲜明对比的接受历史的核心思想,“必不可少的读者”。

这正是尧斯的同僚沃尔夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser)研究的切入点,因为伊瑟尔明显关注的是作品的明确策略为其日后所做的准备。简言之,接受美学将“接受”定义为“根据文本所铺设的结构和功能路线接受者的审美对象制作”。(Iser, 1979, p. 19)具有制约其含蓄读者之作用的预期的幽灵般艺术作品的在场本身,在接受者的期待视界中投下了一道长长的阴影:“读者一旦落入其中,他自己的先入之见就持续不断地被超越,以致文本变成了他的‘现在’,而他自己的观点则退变为‘过去’。”(Iser, 1980a, pp. 64 - 5)

452 由于担心专注于文学文本的形成策略(他运用大量的历史范例所进行的一种分析)很可能会轻而易举地陷入由他的追随者或他的诽谤者所控制的一种程式化的形式主义之中,伊瑟尔按照惯例宣布了关于理解过程的现象学忠告。他的含蓄读者(一个关于文本的编造者)绝没有被混同于真正的读者,前者常常存在于某个远距离的时空中(参见 Koerner, 1993, p. 536)。同样,文学作品不能够被随便地等同于它在一个接受者脑海里的实际状况(see Freund, 1987年, p. 142)。因而便有了它不确定的重要身份:它的最重要特征就是它“在对象的外部世界与读者自己的经验世界之间独特的折中立场”(Iser, 1989, p. 8)。当这两个半边世界合而为一时,“视觉的”含义,或者文本的虚构王国,就出现了:“文本与想象力的结合。”(Iser, 1980a, p. 54)在努力把握它的这两个方面的过程中,伊瑟尔有时转向一种对阐释学来说是至关重要的隐喻说法,即以文本形式体现的过去经验与读者当下处境之间的视界“融合”,而另外一些时候他则是转向客体与主体之间关于一种“给予指导性相互作用”的观念,并通过拥有“指示者或指导者之性质”的文本中的种种图示“结构”得到初步的了解(参见 Iser, 1979, pp. 5, 14; 1989, pp. 29 - 30)。

文本内部最说明问题的排列方式之一被认为能够预先构造出其读者(或其研究者)所具有的审美反应,它就是在场的间隔或战略性空白,而这些间隔或战略性空白的最终目标是要通过使众所周知的事物变得陌生的方法去制止他或她的游移不定的观点(制止“游移不定的观点”成为好几个接受理论家所使用的专门术语)。例如,使人不安的景象或声音的变化通过挫败他或她的期待能够突然地引起朗诵者的注意而将其卷入进来,这使人想起贡布里奇关于“观者的

凝视”讨论中的一个命题(Gombrich, 1961)。尽管伊瑟尔研究的只是文学,但是意外出现的含义必须被理解为他所说的“一个图像,这个图像为原文形式构造及遗漏做出补充”^[2]。把阅读过程理解为根据视点、目标等的意象图示制作,是一种处理问题的有效方法,它可以追溯到贯穿于整个现象学思想的大多数观点,其中包括伽达默尔的“视界”,它指所有能够像一个独一无二的引起联想的范例那样根据一个享有特权观点被理解为是看得见的事物(Gadamer, cited in Iser, 1978, p. 111)。

鉴于这种大于隐喻而接近视觉思维的倾向完全构成现象学及其实用的派生物——接受理论——的基础,如此之少的当代艺术史理论被认为适合利用相关的阐释原则是十分反常的。尧斯和伊瑟尔在理解——尽管几乎是一种事后想法——贡布里奇的研究方面是没有如何困难的;但对艺术史家们来说,反过来却是难以做到的。假定德国的沃尔夫冈·肯普,特别是美国的迈克尔·弗里德(Michael Fried)和时间上更近的约瑟夫·克尔纳(Joseph Koerner),他们已经在接受范例内部进行驾轻就熟的操作,以便对来自不同历史时期的艺术作品预期它们与其观者的理想关系的途径做出解释,但是历史编纂学范例在数量上远远不够(参见 Kemp 1958a and b)。当然,这并不是说,为了引起预期观者的图式反应,纯理论的艺术史不关注主观凝视、构图策略、修辞术等方面的因素。不过,频繁地用来解释所谓“新艺术史”中历史客体与历史主体之间互换的途径是精神分析性质的,它为分析拉康的理论和一种福柯式的行为背景观提供了模式。诺曼·布莱森(Norman Bryson)、米克·巴尔(Micke Bal)、卢西安·达伦巴赫(Lucien Dallenbach)和克劳德·冈德曼(Claude Gandelman)的研究就是恰当的例子。即便有人可能会声称这些研究著作本身就是一种语言扩张主义的例证,说它们是凭借文字的图像殖民,在这里就是指凭借文学理论(或者它体现在接受理论中的一个转折点)的艺术史,我在这篇文章中仍然始终坚持认为某种更加难以捉摸的事情正在发生。远非是对文字没有感觉,而是强有力的图像除了说出了它们必须要表达的意义,还进入文字内部并帮助它们决定自己的选择。

我们还是回到在时间上离我们更近一些的德国学者阿洛依·李格尔(Alois Riegl),他的著述在20世纪初被一些批评家确认为是一种智力超群的接受理论的先驱,批评家们并开始发掘文字接受理论与视觉接受理论之间的种种历史编纂学联系。正如李格尔的一个最新传记作家所指出的那样,与接受理论关系特别密切的就是他通过视觉描绘中体现出来的关于“聚精会神”的具有心理学倾向的概念。在上述阐释范畴的帮助下,他尝试对荷兰人在集体肖像画样式上明显一以贯之的创造能力做出解释,以及对被描绘形象的一致性不仅是由其绘画内部诸要素完成的,而且还是通过对画面之外观众的参与而最终完成的事实做出解释(参见 Riegl, 1931, Iversen, 1993)。实际上,重读李格尔的著述也许会诱导出尧斯在另外一个情境中所提出的那个问题:“通常被认为是一个依附性的‘穷亲戚’的艺术史是否从未做过家族的首领,以及它是否不可能再次成为一个历史知识的范畴。”然而,唯恐有人会曲解他是在为艺术史学科歌功颂德,尧斯后来对艺术史缺乏智力的抨击其伤害意义是非常明确的:“以历史循环论的名义……作为一种方法艺术史放弃了它的美学、哲学或解释学思考的合法根基。”(Jauss, 1982, pp. 48 - 51)

这项指控公平吗? 的确,如果提及的接受理论是具体的方法(且不说解构)的话,那么英美

主流艺术史在很大程度上对于过去三十年中发展起来的某种欧洲理论的真知灼见一直无动于衷就表明这项指控是公平的。假如该学科仍然在相当大的程度上有其超越经验研究的陈腐主张而紧密团结的理由,那么这不就是一种令人遗憾的事态。即便接受理论家们所研究的对象几乎无一例外都是文学作品,但他们关于“意象主义诗人”的阅读方式的承诺似乎为专门探索图像史的研究领域开辟了各种各样的可能性。就绝大多数而言,这种承诺尚未兑现。除非它是一种源于无知的拒绝,否则简单地拒绝考虑上述方法的合法性就必须是来自其他地方,也许就是来自对文学批评自身标准的说服力的反应。

上述这些回顾的要点可以被归纳为一种自相矛盾的抱怨:接受理论不仅弹性太大,而且也过于刻板。根据斯坦利·菲希(Stanley Fish)的观点,正是这模棱两可性解释了“没有人害怕沃尔夫冈·伊瑟尔”这一事实:

他的理论被认为是代表读者的,但是它尊重作者的意图;特定的审美对象是在时间中构造出来的,而为其构造而设计的蓝图却是在空间中得以具体化的;该蓝图的每一次付诸实践都是历史性的和独一无二的;但它却是完全以自身为代价的;……简言之,该理论对每一个人来说都是实实在在的,因此它不向任何人否定正统合法性(Fish, 1989, p. 74)。

确定性与不确定性存在于平衡的两边。对伊瑟尔的批评者们来说,这暴露出一个难题;例如对女性主义批评家来说,他们可能会情有可原地提出一些疑问,如谁恰恰就是那个理想的、含蓄的读者?另外,这个所谓的自然化的经验和性格类别究竟存在于什么地方(参见 Culler, 1982, pp. 42-88)?

结 论

于是,这个问题变成情境的动态性是否导致艺术史学科出现了一种约束上或者一种创造方面的悖论。对伊瑟尔而言,答案或许是简单的。他在回应其批评者时已经强调,发生在作者与读者、艺术家与观众之间的事情是一场“使人误入歧途的,吸引人的,惹人恼怒的,确凿无误的和令人愉快的……游戏比赛”(Iser, 1980, p. 20)。这场游戏比赛中的一些观众可能会专注于某一个赛手;而另一些观众则可能专注于另一个赛手。文学本文或艺术作品只是创作过程;而阅读和观看则是加工过程,因此两者相辅相成,缺一不可。

对于已经堕落成一种冷酷无情的决定论的陈腐的批评理论来说,接受美学已经准备好一整套措辞谨慎地回答,就在艺术作品与观众、客体与主体之间发现互惠关系而言,其中所有的回答都是可以进行意译的。语义的意义将永远大大丰富于修辞意义。一件艺术作品通过时间而形成的含义将永远超过它的源头修辞学。文本是不受时间影响的;我们不再说过去,它注定是要永远地存在于现在时中。作品是稳定不变的(即便它本身可能会包含各种各样的意义),对于它的阐释却是不断变化的。不同的读者在不同的时间总是感受到不同的认识。文本不是

一个变化过程的结束,而是它的开始(参见 Iser, 1980a, p. 60)。

最后,伊瑟尔说,阅读过程从一开始就好像是在深夜审视漆黑的天空:

凝视夜空的两个人或许都在观看同一个星系,但是,一个人将看到大熊星座中的一颗北极星,而另外一个人将发现小熊星座中一颗北极星。一部文学本文中的“星星”是固定的,连接这些星星的界线是各种各样的。当然,这部文学文本的作者也许对读者的想象力施加了足够的影响——他拥有得心应手的全套叙事技巧——但是不胜任的作家总是尝试着将整个图画摆在读者的眼前。假如他这么说的话,那么他就会迅速失去他的读者,因为只有通过激活读者想象力的作家才能够有望去影响他,并因此领会他文本中的意图(Iser, 1980, p. 70)。

当然,值得我们铭刻在心的是,来自古老星球的光亮是使我们能够观察黑暗和遥远过去的唯一光明。视觉意图就像任何其他术语一样是一个有效的术语,因为有魅力的事物拉动艺术过去的星体结构,依然对不断围绕它们环行的人造卫星的历史认识产生影响。就像光线发源于一个遥远的星球,现存的事物来自仍然发出共振的某个地点和时间,而已成为过去的事物却不一定是这样的。黑格尔曾经在其《美学》中说,“观众是……从一开始就熟知内情,他与此一同被计算在内,因此,就个体理解艺术作品来说,它仅为这一固定的瞬间时刻而存在的”(Hegel, 1975, vol. 2, pp. 805 - 6)。

现在,正如我早些时候所主张的那样,即便作为能够声称无论是视觉形象还是撰史专门知识始终都可以提供无中介进入过去的现象世界通道的时代无疑已成为过去,但是从表面看来,就关于过去描绘对象尤其是与今天描绘和研究它们的艺术史家之间关系的思考而言,最具建设性意义的仍然是接受美学所具有的对作品内部固有的形式结构策略的深入洞察。相比之下,我们也许可以证明了解一幅图画与一个历史学家(即客体状态与主体状态)之间某种互换的各种暗示潜伏在绘画作品构图的安排和母题内部。换言之,这些表现客体(艺术作品)在时间上不可避免地要早于它们的研究主体(艺术史家)。在我们显然不能声称艺术作品具有某种不变的本体同时,我将追随伊瑟尔到这样的程度,即坚决主张一种观点(即便是一个艺术史家的观点)与一件艺术作品的联系事先是受我称之为“修辞学的”的再现体系的规定和指派的。不言而喻,任何后来的男女评论者都随身带来一大堆当代先入之见,这些当代的先入之见与他或者他正在思考的那些修辞学指令相互作用。相互作用是必不可少的。不过,艺术史家作为一个特别的观众类别,他情不自禁地就会对过去经受我们的检验的质问、一件艺术作品放在我们面前的问题做出反应。考察过去的岁月绝不是一种单纯的编史活动。形象想象力永远都在我们的前面。另外,要是我们“看到了”过去,那么在很大意义是因为它为我们带来了我们要观看(和书写)的形象。

注 释

[1] 与贡布里奇在《艺术与错觉:图画再现的心理学研究》(*Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 2nd rev. ed., Princeton University Press, 1961)中的“观者的凝视”、“制作与

安排”概念以及弄虚作假伪造命题的关系是非常明确的,这很可能是因为无论是尧斯还是伊瑟尔都部分地通过科学哲学家卡尔·波普尔(Karl Popper)来追溯他们的知识谱系的。尧斯说,“就科学进步而言,如同就生命体验中的科学进步而言,最重要的时刻就是‘失望’:它类似于一个盲人的经验,他偶然碰到一个障碍物,于是便感觉到了它的存在。通过我们假设的虚假性,我们与‘现实’产生了真正的接触”(Toward an Aesthetic of Reception, 1982, pp. 40 - 1)援引波普尔的“自然法则与理论体系”《理论与现实》(Theorie und Realitat, H. Albert, [ed.], Tubingen, 1964, pp. 87 - 102)。

[2] 弗洛伊德(Freund)引自伊瑟尔的《阅读行为:一种接受美学的理论》(The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Respose, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 9)。弗洛伊德说“用文字表现的‘意象’含义依赖于读者的想象力。”

[3] 这篇文章中的大部分内容零星分散地出现在我的专著中(Holly, 1996)。关于艺术史涉及接受理论的一个延伸范例,可以在这本著作第二章中关于雅克布·布克哈特的讨论中找到。

参考文献

- Culler, J. (1981) *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press
- Culler, J. (1982) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press
- Fish, S. (1989) 'Why no one's afraid of Wolfgang Iser', in *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Duke University Press
- Freund, E. (1987) *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*, Methuen
- Gombrich, E. H. (1961) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press
- Hegel, G. (1975) *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 2 vols, trans. by T. M. Knox, Clarendon Press
- Holly, M. (1996) *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press
- Iser, W. (1978) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press. Originally published as *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetiker Wirkung*, 1976.
- Iser, W. (1979) 'The current situation of literary theory: Key concepts and the imaginary', *New Literary History*, 11, 1 - 20
- Iser, W. (1980a) 'The reading process: A phenomenological approach', in J. P. Tompkins, (ed), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Johns Hopkins University Press, pp. 50 - 69
- Iser, W. (1980b) 'Interview', *Diacritics*, 10, Summer, 57 - 73
- Iser, W. (1989) *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press
- Iversen, M. (1993) *Alois Riegl: Art History and Theory*, MIT Press
- Jauss, H. G. (1976) 'Theses on the transition from the aesthetics of literary works to a theory of aesthetic experience', in M. J. Valdes and O. J. Miller, (eds), *Interpretation of Narrative*, University of Toronto Press
- 457 Jauss, H. G. (1982) *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. by T. Bahti, University of Minnesota Press
- Jauss, H. G. (1989) *Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding*, trans. by M. Hays,

- University of Minnesota Press. *Selections from Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*
Originally published 1982
- Kemp, W. (1985a) *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* [The Spectator in the Picture: Art History and Reception Aesthetics], Köln, DuMont
- Kemp, W. (1985b) 'Death at work: A case study of constitutive blanks in nineteenth-century: painting', *Representations*, 10, 108 - 123
- Kemp, W. (1994) 'Review of John Shearman's *Only Connect: Art and the Spectator in Italian Renaissance*', *The Art Bulletin*, LXXVI June, 364 - 367
- Kemp, W. (1998) 'The work of art and its beholder: the methodology of the aesthetic of reception', in M. Cheetham, M. Hooley and K. Moxey, (eds), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge University Press
- Koerner, J. (1993) *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, University of Chicago Press
- Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Interpretation*, University of Chicago Press
- Rabinowitz, P. (1994) 'Reader-Response and Criticism', in M. Groden and M. Kreiswirth, (eds), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Johns Hopkins University Press
- Riegl, A. (1931) *Das holländische Gruppenporträt* [The Dutch Group Portrait], Vienna, Österreichische Staatsdruckerei
- Suleiman, S. and Grossman, J. (1980) *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press

第 37 章 艺术中创造性诠释的悖论

卡尔·豪斯曼

是什么因素促使艺术批评家谈论艺术作品并撰写评论它们的批评文章呢？他们为什么不在欣赏这些艺术作品之后就转身离去呢？一种答案是，艺术批评的动机从根本上说是向他人表明我们的欣赏趣味。然而，企图超越所指向的艺术作品问题并不是一件容易的事。一个主要的原因是，人们一旦注意到了已经引起关注的艺术作品时，似乎就会不满足地驻足不前了。我们，或至少我们中的一些人，会继续关注，仔细品味细节，并做出阐释。阐释也许是随意的——例如，从辨别各种色彩、质感，或风格快速跨越到对即便不是所有也是大多数艺术作品中所看到的再现性图像与当下描绘的图像进行比较。

假若我们接受最扣人心弦的艺术作品就是诸视觉特征的条理清晰的组织结构这一观念，那么持续地观看和诠释也就并不奇怪了。这一类的艺术作品挑战人们去继续关注那种组织结构。不管我们对作品所做出的诠释性反应是如何的漫不经心，这些作品都能够不同层面的诠释中被构建。人们最初会有一种直接的和无中介的体验，一种缺乏思考的反应，这是一种直接的感受，但只是一种还未用文字表达出来的欣赏赞美（或反感厌恶）。正是这样，我可能会不期而遇地突然看到一幅我从未见到过的塞尚《圣维克多山》的油画，并且做出震惊、欣赏和惊讶的反应。然而，不一会儿我便意识到，激发一种直接的满足感经验产生的绘画力量正是绘画所特有的性质。接着我便依着自己的意愿去理解是什么引起了视觉兴奋。我被引向了阐释和描述（尽管描述并不是绝对或完全缺乏诠释因素）。当然，这些反应所采取的特殊方式取决于一个人的文化以及他的接受和批评能力的应对。

一种基本的诠释方法

出于我本人解释的需要，我想要考虑一种诠释的回应：一种我将称为扩展的形式主义概念，我想它最直接地暗示出为何具象语言是接近艺术作品本身最恰当的途径。更加明确的是，我想思考这样的问题，即为何需要用比喻性的语言来解释那些取得创造性成就的艺术作品。这个思考将会引发关于批评中的隐喻与其批评作品之间的特殊关系的某种联想活动。最后，

我将概括性地指出,一种本体论意义上的先决条件为阐释作品的诸诠释活动奠定了基础。那么,什么才是扩展的形式主义?

形式主义诠释似乎是在用具体的例子来说明制约作品的最近的诠释层面。正如我所设想的那样,形式主义方法涉及并分析诸视觉特征和它们之间的关系,其中包括线条、色彩、形式结构、具有特殊意义的方位,以及再现性形象等等。这样,一个批评家就会通过直接关注作品本身展开诠释活动。例如,他或她可能会指出塞尚的一幅关于圣维克多山的油画,是如何用蓝色、橙色和绿色块面的独特的排列方式建构起来的山的形态,在这些要素的共同作用下,坚固而充满力量的画面显得生气勃勃,那座耸立的圣维克多山与支配着整个视域的坚固块面融为一体。必须强调的是,一种形式主义的方法并不局限于“乏味的”比例或那些可被人为是非再现性的因素或特征。所谓内容或题材和富有特殊价值的意义是作品的有机整体的组成部分设想出一个内涵丰富的有机概念。当我说形式主义的批评是最接近于作品时,我是指我们关注的焦点首先是在具体作品中所出现的事物:色彩、线条、结构、图像,所有这些似乎都像被表现意义的最初答案或推动前提一样相互作用和相互满足对方的需求,而它们,如我所指出的那样,还必须被看作是与其它组成部分的相互作用。根据这样的解释,谈到的视觉特征可能有助于艺术家的个性或他/她的(艺术或审美)意图的表达。但是,正像贝尼代托·克罗齐所指出的那样,到了将注意力转而指向“身为艺术家的人”或是直接指向艺术家代理人这样的程度,后者才可能与艺术作品本身产生联系。

正如我所表明的那样,我想认真思考的问题是,当注意力转向作品的结构和品质时,阐释在特定情况下是如何必须在一定程度上依靠具象语言。我想特别强调的是,如果遇到显示出创造性并因此被适当地称为创造之作的艺术作品,一种具象语言,隐喻,是必不可少的。由于文章篇幅的限制,我不能展开和详细讨论创造性和创造这两个概念(参见 Dutton and Krausz, 1981; Hausman, 1984)。不过,为了简单地说明什么是创造,我还是把自己的创造性概念与伊曼纽尔·康德关于天才的论述联系起来(Kant, 1951)。

天 才

460

遗憾的是,无论是在公众的谈话中还是在一些专业文献中,“天才”一词都过于频繁地遭到轻率的使用。还有一些其他的词汇,特别是“原创性”和“隐喻”,也面临着这样的滥用情况。拒绝使用这些词汇是一种错误,几乎像滥用它们一样的轻率。总之,要更加慎重地使用这些术语,因为它们对于我们认识艺术的创造性是不可或缺的。

“天才”一词,正如康德对它的解释,并不是指某种神秘之源,或艺术家在完成杰作过程中发挥作用的非理性方面。这个术语不需要涉及超越人类潜能的一种神力或魔力——这种观点依然可以追溯到柏拉图在讨论创造性表现时的一次对话(Plato, *The Ion*)。对康德来说,“天才”一词并不直接涉及创下非凡业绩记录的某个人。同样也不涉及完全不可理解的才能。天才本质上是自我产生活动的一种精力充沛状态——我认为是康德所理解的这个“天才”概念是

411

自然进化过程中的现象。康德认为天才是一种行为准则或智力,是新成就的一个策源地,这些新成就意义重大,它们足以对传播手段和生存环境的未来产生巨大影响。因此,天才的作品不是用实例说明某一先前的观念,这一观念注定得到恰当地实施或是必须遵循的一条规则。天才创造某种新型事物。正如康德所形容的那样,“天才是为艺术制定法则的天资(或天赋)”(Kant, 1951, pp. 46 - 47)。当一种成就在品质和特征上显示出充分的差异并被认为是一种前所未有的事物或新的认识和感知方式时,它就可以说是这样的新型事物。康德为说明他的观点补充了一些前提条件或评判标准。其中一条评判标准就是一件天才的作品显示出原创性(*originality*)。原创性简要地说就是一种新类型的标志,或一种新方法的标志,用这种新方法创作出来的艺术作品与传统方法创作的形成鲜明对比。所有做到这一点的艺术家就是上述意义上的原创性艺术家。就康德而言,这表明天才是艺术领域中前所未有的和不可预测的风格产生的先决条件,所谓“风格”,用康德最初的定义性术语来说就是“规则”,或体现出绘画、雕塑、设计等艺术新面貌的新型样式。另一个前提条件是一件天才的作品具有示范性(*exemplary*)并赋予未来的天才以灵感。当然,具有示范作用是一个明确的规范性前提条件,它表明一件具有原创性标志的作品应该拥有充分的价值去激发或影响该艺术风格样式在未来的发展。原创性和示范性两者都暗示了一件创造性的作品,或更确切地说那是一件从无到有的独创之物,应该标示一种前所未有的变化,发生在某一传统范围内的进步,或者最具戏剧性效果的是,它还可以始创一种新的传统,例如最初的印象派传统,或是超越塞尚的立体主义传统。

461 显示原创性和示范性的样式或风格就是格式塔完形意义上的形式,它们就是关注的对象,对它们的关注远远大于对作品各组成要素、甚至是作品结构本身的关注。它们的格式塔完形具有典型意义。在这里运用“意义”(significance)一词,我并不打算重新使用有意味的形式这一概念,因为这个概念可能会与我并不信奉的形式主义产生瓜葛。我的意思不是要在不关注作品的主要内容和表现力的情况下思考形式问题:即使是一件纯抽象的作品,也是富有表现力的。拥有有意味形式的艺术作品包含着情感和智力意义——它们会主动奉献出许多真知灼见。假如有人提出那些创造而非模仿之作是否能够全面地追溯到过去的风格和物质环境,那问题就非常复杂,因此为了避免回答这些问题,在这里我想就另外一些基本问题展开讨论。

诠释创造性作品所面临的挑战

然而,批评家所面临的挑战在于找到最恰当的方法来揭示绘画作品中什么地方显示出艺术家的创造性,或与此密切相关的问题,即指出显示赋予绘画作品以最显著特征的新颖性标志是什么。适合不同风格和个人绘画的语言所造成的新颖形式的出现并不完全适合这种创新的需求。因此,不仅是具象语言(种种类比、嘲讽等)而且就连隐喻也是适合的,甚至是必不可少的。

关于具象语言的当代理论,特别是关于隐喻的理论,我们应该感谢亚里士多德。亚里士多德说一种隐喻就是用一个不同的事物来称呼另一个事物。在最近的用语中,所谓隐喻就是断

言别的东西就是某物，而所断言之物之间并没有真正意义上的联系。当谈到一幅绘画表达一种特定心情，具有一种有节奏的动感，揭示一种个人特征，等等，也就是在说绘画的内容，确切地说，通常是指与艺术作品有关的一些对象，例如像运动中的物体，或与众不同的人。绘画并不“真正地”与人们对它的要求相一致。甚至可以说，一件再现性绘画作品意味着某物利用了一种呆板的隐喻，因为这件绘画作品确实不是某个现存实在物的另一种存在方式。视觉经验转换成文字经验，其中文字的使用伴随着希望它们作用于视觉指涉的期待，因此根据亚里士多德的观点，这种转换似乎注定是一种隐喻关系。

企图就艺术作品发表看法或撰写评论的所有尝试中从一开始就存在着一种根深蒂固的隐喻。关于经验的非文字的视觉指涉与文字命名及其描述之间的对比，是由体现对视觉特征的某种反应的那些文字所构成的。这一层面的诠释认为通过文字语言的反作用起源于发挥促进作用的非文字对象。通过文字语言产生的这种关系必须存在于一个间接地带而不是要对有待描绘事物的错综复杂性(及新奇性)做直接描绘的一种尝试之中。显然，诠释艺术并不是将一种文字语言转换成另一种文字语言。因此，通过不同的文字语言手段“了解”艺术作品的努力本身，就要求对所有文字语言的基本隐喻关系有所反应——总之，用文字说出来的东西必须与在一种非文字表达的形式结构中体验到的东西产生联系。^[1]

462

无可否认，上述联系存在于关于非文字对象的所有文字诠释——甚至是所有据称是纯粹描述——之中，而这些所谓的纯粹描述包括某种程度上的诠释成分。然而，我在这里所关注的是艺术领域中对比十分显著的文字与非文字之间的关系，因为非文字艺术作品具有它们固有的视觉特征，这些视觉特征使它们不需要，或者是可以不需要来自外部文字诠释的帮助而独立地接受人们的把玩和欣赏。

不过，这种对待基于亚里士多德式概念的隐喻的态度，尚未全面公正地评价这些隐喻所具有的创造力，也没有对绘画显示独创性方面的情况做出公正的评价。考虑到这个问题，隐喻就应该与类比区分开来，尽管类比可能包括隐喻，有时实际上还依赖隐喻。至少像大多数人所理解的那样，类比等于极为简要的明喻，两者之间可以是直接相比，比较的双方都能在诠释中保持各自的含义，确定的描绘方式——并受先前已知相似之处的影响。例如，“他吃起来像一头猪”在形式上是一种明喻。它可以被理解为类比，“他的饮食习惯与一只猪的饮食习惯具有相似之处。”另外，上述的例子还可以被诠释为“他是一个邈邈的食客”。这种假设性明喻并没有表达出不可能“直接”表达出来的东西(假设所谓的直译本身并不依靠机械的或“死板的”隐喻)。相反，一种创造性隐喻是不能这样诠释的。例如，“人是梦的影子”就避免了一种直截了当的诠释；它的意义并没有被一系列的可比点——人类是脆弱的、不真实的、浅薄的等等——所耗尽。让我接着提出隐喻的三个判断标准，这些标准将表明隐喻不是单纯意义上的可比点。然而，就功能而言，由于语言表达方式可能是混杂的，其中一些表达方式涉及形形色色的说话人，所以这三个判断标准主要为了使明喻特征区别于各种各样的语言表达方式而提出来的。

各种隐喻与相互影响

这里所讨论的判断标准依靠一种相互影响的隐喻理论(将在下文中对其加以界定)而不是一种比较理论,这种隐喻理论从根本上认为隐喻在本质上完全等同于类比。

463 这三个超越既定词汇和用法意义的隐喻判断标准是(a)至少两个关键术语或意义单元之间的相互作用——这就是马克斯·布莱克所说的主要问题和辅助问题(Black, 1977);(b)关键术语的假设字面意义与这些意义显而易见的相悖之间的一种不协调或对立关系,其时根据字面意义或常规它们在相互属于中联系起来;(c)意义单元(按照它们先前被理解的意义)相互作用,并且产生出一种显现的第三种意义,这种意义不可简单地看作是其中之一或两者或更多相互矛盾的所谓字面意义(Richards, 1936)。应该注意的是,在第一个判断标准中提及的两个意义单元是相关连的一组意义。同样关键的是要注意到满足这些判断标准的种种表达方式不必绝对顺从字面的要求,这似乎产生于对这样一种假设的信奉,那就是,偏离习惯性预期的自发行为是一种纯偶然发生的事情。新习惯、新法规、新形式或新的思维方式都是偶发事件或突变情况所带来的结果,而隐喻的语言显示出与以往理性相背离的自发性,具有无法预测和难以预料但却容易理解的结果,所以这样的语言是受到怀疑的。这是一种标准的传统观点的延续,即隐喻的语言是不稳定的或不能信任的,以及理性行为需要文字的字面用法。

总之,如果被诠释的作品显露出新的、前所未有的、有重要价值的或充满真知灼见的意义,那么这种诠释就肯定抓住了它的主题并且不落俗套地把我们引向作品创造性的一面。这种诠释必须依靠隐喻,为此它也显示出创造性。但这个问题引发了创造性阐释的悖论。

一种提供新的意义的创造活动(文字诠释)如何能够与另一种使其自身产生新意义(非文字的)视觉创造活动产生联系?创造性地批评或诠释如何才能发挥其自身的作用?难道创造性地批评就必然会背离合乎情理的批评吗?真的存在一种能够证明这种诠释适合原创性或富有创造性成就的客观条件吗?

不管这个适当的条件是什么,诠释都应该说明隐藏在作品中的新意义究竟是什么,即使这种说明是以一种不同的文字手段进行的。按理想来说,由隐喻提供的文字创作具有一种诠释者能辨别出的并且与艺术作品中另一种“极相似的”独特结构相联系的独一无二的结构。当然,关于什么是与独一无二事物相关连的极相似的独特结构仍然是有争议的。不管怎样,被诠释的作品与其文字诠释之间有着某种相似性。它的构造形式显露出文字隐喻的特定结构:与不同程度的张力和新近出现的视觉意义相关连的重要的视觉特征。这样一来,这种相似可以被看作为不同媒介的两种隐喻之间的一种类比。同时,根据一般意义上对类比的诠释,这种相似严格地说还不能够算是一种类比。要是果真如此的话,那么情况似乎就是这样的,即它越是一种成功的类比,就越可能会削弱双方的独一无二性,因为它可以通过确认共同特征达到目的,而不是借助双方的独一无二性。为了对作品的创造性特征进行成功的解释,这样的诠释就必须避免简约成关于类似性的某种普遍特性的描述。某个具体范例和一些独辟蹊径的思考将

会有助于继续探讨这些问题。

在一部简易的读本中,朱塞佩·加特(Giuseppe Gatt)关于透纳《雨、雾和速度:西部大铁路》(*Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway*)一画言简意赅地描述,说明了一种恰当的修辞方法,比喻:“火车如同一只现代的神秘野兽出现并消失在风雨之中,……”加特在这里采用的是基于隐喻的一种明喻:火车是一只神秘的野兽(Gatt, 1967, p. 38)。应该注意的是,由于加特表述中所使用的“如同”一词,我们便有了一种形式上的类比。源自浓缩的明喻“火车是一头野兽”的那个比喻性术语,不管怎样都是这个浓缩明喻的一个隐喻性基础。明喻与明喻之间是比较的,如“人就像一只狼”。(请注意每个事物都在某个方面与别的事物相像,而且这些明喻没有说出人是如何像一只狼,或一列火车是如何像一头野兽的)然而,这一类的明喻是建立更“原始的”一种修辞方法即隐喻形式之基础上的。上述情况使读者意识到存在于复杂的“野兽”和“火车”的意义之间的一种相互作用的关系。当(通过相互关联而产生意义的)“野兽”和“火车”被连接在一起时,它们的意义被改变了。无论是根据文字隐喻还是视觉隐喻,火车都被“动物化”了(请注意关于火车可能是何种动物却是开放性的),而野兽则被机械化了。其结果就是,这个视觉隐喻强化、活跃了火车的意象,它生动地表现了光影和色彩作用下的火车呼啸而至的动感效果。

464

创造对创造的动态关系

如前面已经提到的,作为一种创造性的成就,创造性的诠释越是富有成效,它与原作之间的真正共鸣就越少。诠释越是通过复述的方式成功地“引导”我们回到原作,它就越缺乏创造性。实际上,至少在视觉艺术中,第二种诠释(即通过复述的方式引导我们回到原作)似乎越发变成了一种模仿。它的任务就是诠释那些主要意义单元(重要问题)之间的紧张关系和相互作用对整个作品及其显现的(种种)意义产生积极作用的途径。但是,就源自其独一无二的特性的紧张关系和相互作用及其自身显现意义的源头而言,诠释应该是创造性的。最后,诠释与其目标都应该显示出极相似的重要实例。关于毕加索的绘画作品《格尔尼卡》的一种创造性诠释有助于我们认识这幅壁画获得成功的关键所在,它的积极作用在于某种意义上揭示了战争的意义,在壁画中这种战争的意义是以个性化的方式来表现的。但是,如果诠释就是一种创作的话,那么,就其自身的独一无二性而言,它就是在暗示战争的意义。

我认为,调和这两种选择并缓解创造性批评的悖论的方法至少从理论上来说就在于诠释与作品之间的关系——通过这样一座桥梁,两种独特的艺术的格式塔及其一种特殊意义上的创造性的真知灼见分享了一种至关重要的、具有约束力的关系,与此同时它们每一方都保持了自身作为一种创造的完善性。这就构成了一种真正的整合。在一方面,隐喻的创造性诠释与一件产生出新的意义的塞尚的创造性作品之间的联系——例如,造型元素和建筑形式结构的理念与一幅塞尚的绘画之间那种桥梁作用的连系——并不是一种已经得到确立的关系。另一方面,这种联系本身不可能是全新的和绝对独一无二的,因为它也许会依赖另外两种联系,首

465

先将自身与诠释联系起来,其次再把自身与作品及其他无限空间联系起来。这种联系必定构成一种特殊的类比模式。在这里我只是想要对我的意思做一个简要的说明。

诠释与被诠释对象之间的类比关系首先必须是成比例的,那是存在于两种独特关系之间一种常见的比例关系,恰如4与8,9与18的数字比例关系一样。除了它们各组成部分之间的那些联系,对立的两极各自完全都是自主的。因此,包括谈及塞尚《圣维克多山》一画的建筑性特征的诠释利用了一种比例:画面背景中的圣维克多山形象与这幅绘画形式的比例关系如同一种建筑结构与其周围环境的比例关系。当然,大量这一类的诠释仅仅是庞大诠释体系中的一部分。例如,这样的诠释性隐喻很可能会由于对塞尚受前辈艺术风格的影响以及塞尚绘画创作的不同之处的描述而得到适当的强化和鼓励。这样的一种描述可能还会涉及其他诠释的方法。但是,全面的诠释可能会围绕理念和视觉特征之间那些最重要的相称的类比展开。所有这些都强调了两个创造性作品之间的、貌似创造性诠释之悖论的那种相似性。我们还需要进行更多探索以检测和进一步深化我的探究课题。我只能希望那是值得继续探讨的问题。

我将提出最后一个建议——由于篇幅所限我只能泛泛而谈。在艺术家和诠释者创造各自的作品时制约着他们双方的适当前提究竟是什么?这些制约应该在于诠释和创作活动所共享的一种动态的附加语言(文字的和非文字的)前提。这就是双方共同领悟到的真相或真实——这正是塞尚想要通过“认识自然”寻找东西。这便是作品诠释的适当前提。

最后,让我就上述所讨论的主要问题进行扼要的概述。专业性的诠释者、艺术史家或批评家均面临着这样一种极苛求的挑战,即创造用文字说明什么是受到赞赏的“创造性的”艺术作品的新方法。要想成功地完成这个任务,诠释者就要设法对付那个创造性诠释的悖论:只有使用一种本身就是独一无二的非文字意义,才能创造出一种独特的文字意义。结果就是假设在对独特的诠释结构要求与对独特的被诠释作品结构要求之间存在一种适当的类比关系。反过来,诠释作品的适当性依靠一种附加语言的制约因素。

注 释

[1] 迈克尔·巴克森德尔对艺术史的语言问题提出了许多真知灼见。然而,我认为他对隐喻的特殊结构与功能的关注是不够充分的。

466 参考文献

- Aldrich, Virgil (1968) "Visual metaphor", *Journal of Aesthetic Education*, 2, 73 - 87
- Aldrich, Virgil (1971) "Form in visual arts", *British Journal of Aesthetics*, 11, 215 - 26
- Baxandall, Michael (1985) *Patterns of Intention*, Yale University Press
- Black, Max (1977) "More about metaphor", *Dialectica*, 31, fasc. 3 - 4, 431 - 57, reprinted in a slightly modified form in Ortony, Andrew(eds) (1979) *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press
- Dutton, Dennis and Krausz, Michael(eds) (1981) *The Concept of Creativity in Science and Art*, Hague: Martinus Nijhoff
- Gatt, Giuseppe (1976) *Turner*, Thames and Hudson, p. 38
- Hausman, Carl R. with Rothenberg, Albert(eds) (1976) *The Creativity Question*, Duke University Press

- Hausman, Carl R. (1981) "Criteria of creativity", in Dutton and Krausz (1981), which also has a series of discussions of the issue
- Hausman, Carl R. (1984) *A Discourse on Novelty and Creation*, SUNY Press
- Hausman, Carl R. (1989) *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge University Press
- Hausman, Carl R. (1993 and 1997) *Charles S. Peirce's Evolutionary Philosophy*, Cambridge University Press
- Hausman, Carl R. (1998) "Metaphor and nonverbal arts", Michael Kelly, (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, pp. 215 - 219
- Kant, Immanuel (1951) *The Critique of Judgment*, trans. by J. H. Bernard, section 46, Hafner Press
- Richards, I. A. (1936) *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press

第 38 章 交叉学科性与视觉文化

夏洛特·克隆克

艺术史学科的危机与转型

近年来,艺术史已经被许多该学科的实践者认为是一门处在危机中的学科。^[1]批评者已经确认了艺术史学科中的两个基本的弱点。第一,传统的艺术史由于坚持一种关于大师(great marsters)的严格规范,^[2]而且这样就排除了一系列对文化研究事实上具有同样意义的其他的视觉产品而受到批评。批评的第二个方面是传统的艺术史,由于其关注点集中在风格和图像志分析上,已经变得狭隘而内向,而且在有利因素下艺术史能够吸收其他学科的洞见与方法。这些批评在艺术史学者中最近对交叉学科性增长的兴趣形成了一个重要的背景部分。的确,在许多人看来,这两个批评是相互关联的:艺术史作为视觉文化研究的观念要求并推动了一种跨学科的方法。下面来自诺曼·布莱森(Norman Bryson)、迈克尔·安·霍利(Michael Ann Holly)和基思·莫克塞伊(Keith Moxey)编辑的《视觉文化:图像与阐释》一书导论中的引文可以作为见证:

艺术的历史转变成成为图像的历史可以被看作是一种理论和方法论发展的必然结果,这种结果已经影响到人文学科中的其他学科。这些转变意味着艺术史的文化工作更加类似于其他领域的工作,而不再是以前的情况。它提供了一种跨学科对话的前景和视野,一种更加关注与学术研究的当代价值的联系,而不只是为其自身的目的追求知识的神秘性(Bryson, Holly and Moxey, 1994, p. xvii)。

布莱森、霍利和莫克塞伊提出要反对的艺术史方法是 20 世纪 50 年代由克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)和迈克尔·弗里德(Michael Fried)这两位著名的美国现代主义鼎盛时期的倡导者所推动的形式主义。类似于一种封闭的,自我参照的学科的艺术史批评在欧洲大陆的同一时期也正在形成。然而,在后面的情形中,批评者们所指向的目标则是创立艺术史学科的德语之父。尤其是阿洛依·李格尔(Alois Riegl)与海因里希·沃尔夫林(Heinrich

Wölfflin), 由于他们采用了一种从康德和黑格尔美学派生出来的形式主义的艺术史观念而受到攻击。这样就表明, 他们已经封闭了将艺术史建立成为一种批评性的、跨学科专业的可能性 (Belting, 1987, pp. 13 - 22)。

与此相反, 我在这里的论点是, 其实长期以来艺术史一直就是一门交叉性的学科专业。从 19 世纪初学科形成的起始, 艺术史就反复不断地转向其他学科寻求方法论上的指导。在艺术史研究中大多数关注鉴赏的实践者(这里我指的是那些把主要兴趣放在为了确认个体的艺术作品的出处而使用历史数据的学者)都从比较语言学中的文本分析的经验程序中借用了方法。而另一些学者, 如李格尔和沃尔夫林则企图建立一种更为系统性的艺术史, 他们根据个人的不同选择把基础建立在哲学、心理学, 或当时的历史学, 如威廉·狄尔泰(Wilhelm Dilthey)等人开创的阐释学的方法之上。正如前文引述布莱森、霍利和莫克塞伊的观点所表明, 把艺术史作为一种对视觉文化跨学科的研究是当代倡导者都必须接受的一种理念。艺术作品, 绝不是先验的美学价值的物质体现, 而是深深植根于产生它们的文化之中。而且这也强调了文化产品的历史特殊性引导出一个基本的阐释学问题: 艺术何以能够既是历史和社会的特定产物, 同时也是某种能够被一位从不同于其原始情景的一种文化观点的解释者所欣赏的事物。这对所有 19 世纪和 20 世纪初期发展起来的体系化的艺术史来说都是一个核心的问题。

此外, 我坚持认为, 正是艺术史的这种交叉学科特性构成了它的阿基利斯的脚踵(致命的弱点)。事实上要求交叉学科性并没有解决学科自身的问题, 也没有引导我们走出一条方法论上死胡同(cul-de-sac); 相反, 它们却引出了一些方法论上的难题。现今似乎 19 世纪和 20 世纪初期理想主义的、还原论的或简约化的艺术史仅仅是企图表述这种易受攻击的方面的结果。在一种以经验和观察为基础的事业内其内容仅仅是对特定的视觉产品如何成为生产它们文化的部分做出低层次的解释, 因果联系总是能够在有限的范围上被建立起来。这里在 19 世纪初艺术史学者们所做的工作之间并没有什么方法论上差异——例如, 约翰·大卫·帕萨万特(Johann David Passavant)对拉菲尔作品情境的解释——而且当代的方法将规范拓展到包括其他流行的图像而不考虑解释性理解的条件和历史变化的概念。然而, 如同布莱森、霍利和莫克塞伊所做的那样, 当要求当代价值应该对过去的产品进行批判性的反思, 然后一个理论性的立场就会注重从一个外在于它的观点来评估什么是历史特性的可能性。换言之, 我们有必要提出经验与经验的客体之间的非连续性。

在下面的部分中, 我将讨论通过一些最有影响力的方法对艺术史处理这些阐释学问题所产生的交叉学科的推动。问题将会变得清晰起来, 在大多数的案例中问题的解答都是通过一种跨学科的策略所提供的, 同时, 这些策略被认为也解释了艺术产生的社会根源。这样在要求交叉学科性内部的双重设定就将会作为相互依存而出现, 因为在交叉学科性中艺术仅仅被看作是社会总体文化创造的一个部分, 而且通过其他学科的理论洞察同样也可以对艺术进行有效的解释。

469

艺术史学史中的跨学科性

直到 18 世纪末艺术史还不完全是现代意义上的历史学科。也就是说,历史被理解为外在于艺术,如同地震与艺术无关一样。艺术的价值储藏于被 17 世纪晚期和 18 世纪初期的法国艺术理论家系统而详尽阐述渴望永恒的美学形式中。两个新的概念在 19 世纪末得到了广泛的传播,艺术在本质上可以被看作是历史性的产物。首先,艺术逐渐被理解为一种关于特定的社会和文明的内在本质的表现,并被认为是独具一格的。这就是约翰·格特弗里德·赫尔德(Johann Gottfried Herder)所解释的关于约翰·温克尔曼(J. J. Winckelmann)的《古代艺术史》一书的深刻寓意(温克尔曼本人则一直坚持将古典艺术理解为一种普遍道德理想的体现,这多少有些不协调)(Potts, 1994, pp. 27 - 9)。其次,对这些个体表现之间的联系的系统理解必须做出详尽的阐述,这是一种理解,它解释了不同文化的艺术作品之间的差异和相似性。只有通过这样的方式才能恰当地把艺术理解为在发展中出现的能够构成一种历史的文化现象。这种观点是由德国哲学家格奥尔格·维廉·弗里德里希·黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)在他著名的美学系列演讲中提出来的,这些演讲于 1817—1829 年年间在柏林举办,其演讲文稿在 1835—1838 年黑格尔去世后才正式出版。

黑格尔理解艺术总是作为其自身时代的产物。然而,为了解释在不同社会中生产的艺术作品之间的差异,并且辨认出它们之间发展的逻辑关系则要求具有一种普遍、宽泛的观点的可能性。这个著名的观点在黑格尔的研究中是由他的绝对精神(Geist)概念所提供的。对黑格尔来说,正是这种绝对精神既提供了对于一个社会所有的不同表现之间的联系,同时也提供了艺术超越时代向前发展的推动力。绝对精神使艺术与文化生产的其他形式联系起来,并且打开一个能够将过去与现在连接起来的优势点。黑格尔的绝对精神说由于对艺术是如何产生于其中文化的一部分这个问题提供一种非常简单化的解释而经常遭受到批判。然而,黑格尔本人也清醒地意识到,还需要更多地说明不同的文化表现是如何相互依存的,而不只是在表面上乞求一种“时代的精神”。

470 正是人们通常所说的一个人应该考虑一个社会的政治,宗教等方面[同样也包括艺术],因为他们受到了一种有关时间哲学的显著影响,而且后者也反过来影响了前者。

但是如果一个人陶醉于这些作为“显著的影响”的松散范畴类别,那么一个人所做的一切就是将一种文化的每一个方面放进一种表面的关系中,而且还假定它们全部都是独立的条目。^[3]

尽管黑格尔关于历史进步的哲学一直具有巨大的影响,但大多数 19 世纪的艺术史家并不接受他关于作为形而上的驱动力的绝对精神的存在观点和主张。最后所保留下来的就是把艺术理解为一种关于其时代表现观念。然而,甚至在这样明显的更为谨慎的解释内部也暴露

出了一些问题。坚持艺术是其时代的表现观念的一位艺术史家就是约翰·拉斯金(Johan Ruskin)。拉斯金将1423年之后威尼斯建筑和雕塑的衰落看作是该城市在财富和权力上衰败的一种表现。然而他对丁特莱托何以在一个半世纪后依然能够在威尼斯圣罗克(St Rocco)教堂绘制出像《耶稣蒙难》(Crucifixion)这样有感染力的壁画作品却没有做出解释(Haskell, 1993, p. 325)。为了回避这样的问题,其他的艺术史家则放弃了黑格尔关于艺术作为其文化的直接表现的简单模式。从卡尔·施纳斯(Karl Schnasse)开始,这些艺术史家采用了一种将艺术史作为能够反过来影响其社会内部发展的可替换的模式(Podro, 1982, pp. 31 - 43)。在艺术和文化之间关系的两种观念化中的内在矛盾是由历史学家雅克布·布克哈特(Jakob Burkhart)敏锐地加以了总结概括,他的著作对关于艺术在更广阔的文化中的位置的辩论是非常有意义的:

就特定的艺术家,或那些被表现的事物和它们的社会层面而言,后来的艺术究竟有多少是表现了一种新时代精神,或两者的结合应该有多么深入,人们必须在每一个特定的情况中做出决定(Quoted in Podro, 1982, p. 116)。

正是李格尔和沃尔夫林提供了不同的艺术史的成就可以在自我意识上来说明这些方法论上的问题。他们两人都关注表明艺术作品是深深植根于它们特定的文化之中,而且是这些文化的表现。但是他们也坚持认为艺术可以反过来构造其特定的社会(而不只是反映它),许多当代艺术史家也都已经强调这个方面。撇开黑格尔的形而上学,李格尔和沃尔夫林又是如何使艺术的历史特性及其形式特征观念化的呢?他们两人都反对把他们看作是他们那个时代狭隘的经验主义的鉴赏艺术史家。正如他们所看到的那样,问题是必须提供一种关于把艺术作为更宽广的文化产品,同时也发挥个体能动作用的解释。沃尔夫林把这个问题讲得非常清楚:

是什么决定了艺术家对形式的创作态度?据说是由他所处时代的特征所决定的;例如,对哥特时期来说,就是封建主义,经院哲学的精神生活。但我们还必须找到从经院哲学家的隐修院密室通向工匠作坊的途径(Quoted in Podro, 1982, p. 100)。

471

为了找到这条途径,沃尔夫林和李格尔两人都注意到作为解释心理机制的另一门学科:即早在19世纪就已被约翰·弗里德里希·赫巴特(Johann Friedrich Herbart)发展起来的心理学。

赫巴特说明了人类的精神活动并解释了进入一个系统化的整体的经验成分的心理秩序。按照赫巴特观点,心理接受到个体的和完全不同的表现,这些表现必定联系着过去或现在接近的表达或其他事物,如果这些表现是太不熟悉的,就会受到抑制(Podro, 1972, pp. 61 - 79)。李格尔采纳了这种解释,以便提供一种艺术变化背后的非形而上学的历史驱动力,李格尔称这种历史驱动力为“艺术意志”(Kunstwollen)。这种“艺术的意志”之所以著名,不仅仅是限于高雅艺术,而且还决定了一种文化中所有的视觉创作活动(Iversen, 1993, pp. 3 - 18)。人类感知他们外部的世界是通过用熟悉的结构来吸收新的感觉数据,李格尔认同赫巴特正是建立在这个观点基础之上的。因此,在艺术的形式特征上的转变就是人们知觉感受转变的结果,而这种转变是通过以更精致和有序的术语来综合一种增加观念范围的心理倾向所导致的。在他从

《风格问题》(Stilfragen, 1893)到《罗马晚期的艺术工业》(Die Spätromische Kunstindustrie, 1901)的著作中,李格尔讨论了艺术作为关于人们与感觉的外部世界的不同关系的一种表达。艺术意志的概念为李格尔提供了一种允许艺术具有历史能动性的解释模式。通过艺术意志关于人类与世界的关系的不同的视觉理解就变得明晰起来,并且因此还具有一种把艺术与其文化情境联系起来的心理机制。李格尔是如何构想出这个理念的在下面的段落中说得很清楚:

然而人并不只是一种仅仅以感官(被动地)来感知的生物,他也是一种怀有渴望之情的(主动的)生物。因此,人要想将这个世界解释为它最符合于他的内驱力的样子(这种内驱力会随着民族、地域和时代而变化)。这种意志的特点永远是由可称之为特定时代的世界观[weltanschauung]所规定的(也就是就世界观这一术语最宽泛的意义而言的)。它不仅存在于宗教、哲学、科学中,同时也存在于行政与法律之中。在这些领域中,上述的一种或另一种表现形式常常占据支配地位。^[4]

对沃尔夫林来说也是这样,心理学解释了艺术与社会的联系。最初,沃尔夫林运用了当代实验心理学按照流行氛围的变化来解释从文艺复兴到巴洛克风格上的变化。接着,在1893年之后,当沃尔夫林看到了阿道夫·冯·希尔德布兰德(Adolf von Hildebrand)的《造型艺术中的形式问题》,一种赫巴特的心理学在艺术上的应用,他逐渐把这些风格变化归结为知觉和认知上的根本转换(Podro, 1982年, p. 98 - 151)。然而不同于李格尔运用赫巴特的心理学把艺术解释成一种进步的发展,沃尔夫林的审美历史观在本质上则是周期循环的:清晰有序的视觉形式被更弥散的形式所替换,而这些弥散的形式反过来又会再次被一种新的明晰风格所接续下去。

这些观点在沃尔夫林最著名的著作《艺术史的基本原理》中是非常明显的,该书出版于1915年。在这里他提出了艺术史应该被看作是一个内在发展的进程。然而,正如马丁·沃恩克(Martin Warnke)已表明的那样,在这部书的酝酿期间,沃尔夫林对他所描述的风格上的转型首先梳理了一个关于可能具有的各种艺术性解释的范围。按照沃恩克的观点,正是这部书自身的社会情境逐步引导沃尔夫林排除了任何其他的关联与选择。《艺术史的基本原理》出现在第一次世界大战爆发后不久,沃尔夫林在那里任教的德国当时正处在民族主义热情高涨的时期(Warnke, 1989, pp. 172 - 87)。自1890年的就职加冕以来威廉二世皇帝就开始加强了对艺术事务及活动的干涉,并且要求他的臣民生产将他们集合到符合祖国要求的爱国艺术中去。沃尔夫林注意到这些不断异化的发展倾向。于是,像克莱门特·格林伯格的形式主义艺术史那样(Crow, 1996, pp. 8 - 11),沃尔夫林的形式主义被采纳是作为对他自己那个时代可感受到对艺术的意识形态上的滥用的一种回应。

李格尔和沃尔夫林两人都敏锐地察觉到艺术史家们当时所处的形势形成了他们对历史的解释(for Riegl, see Iversen, 1993, p. 7; for Wolfflin, see Hart, 1982, p. 296)。他们对跨学科性的求助(借助于历史化的心理学)是企图避开有弱点的阐释学圈子,在那里人们只能看到他所知道的事物而且也只知道他所看到的事物。视知觉提供给他们如同黑格尔的绝对精神那样具有历史特点的一种心理机制,同时提供了有效的历史连续性,从而也提供一种解释的构架。

李格尔和沃尔夫林的艺术史方法都注意到了在本文一开始就提到的交叉学科艺术史的问题：交叉学科提供了一种途径，通过这种途径艺术作品能够被表现为深深植根于生产它们的不同社会之中；同时它也是一种工具，运用这个工具可以反映出关于解释的阐释条件。

正如我已试图表明的那样，历史上的形式主义艺术史在他们企图将艺术史确立为一种自主的学科上绝不只是天真的想法。这样的解释在今天出现了问题并不是他们的形式主义所致，而是由于相对于历史进程的简化论，这是他们特殊的交叉学科的方法所导致的结果。正是在这个意义上交叉学科性就是他们的阿基利斯的脚踵。这对于 20 世纪早期提出的其他的体系化的艺术史来说也是正确的。我们可以通过说明一种交叉学科的观念构成了大多数 20 世纪 30 年代被迫移民的杰出德国和奥地利艺术史家具有特色的方法来继续这个讨论。于是，例如，阿比·瓦尔堡(Aby Warburg)企图把艺术与其他文化生产联系起来，并且他还把艺术解释为一种精神张力的表现，这些正是受到精神分析理论的影响。欧文·帕诺夫斯基(Erwin Panofsky)把艺术与文学联系起来的著述是建立在新康德主义哲学关于“主体的客观具体化”概念基础之上的，而恩斯特·贡布里希(Ernst Gombrich)把艺术发展解释为一种“制作与匹配的历史”则是受到心理学的影响并且设想其类似于自然科学中的方法。

473

然而，正是一位对李格尔最具洞察力的批评家，瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)，在 1936 年便辨认出对今天的许多人来说是李格尔艺术史中最明显的缺陷，而且也牵涉我在前面已经提到的所有其他的艺术史家。他写道，“李格尔并不想(而且可能也没有认识到)要说明由这些知觉的变化所表达的社会变化。”^[5]当然，本雅明的批评是建立在马克思主义的社会分析理论基础之上的。马克思主义作为一种艺术史的方法当时正在被弗里德里克·安塔尔(Frederick Antal)和阿诺德·豪泽尔(Arnold Hauser)等艺术史家所接受，他们都是 20 世纪 20 年代在匈牙利布达佩斯包括乔治·卢卡奇(Georg Lukács)在内的马克思主义理论家圈子的成员。然而作为一种艺术史的方法，在 70 年代随后的著述中马克思主义仅仅建构了一个清晰的轮廓，这些后继的理论家在德国有马丁·沃恩克，在法国有尼克斯·哈吉尼克劳(Nicos Hadjinicolaou)，而在英国和美国最著名的学者则是约翰·伯杰(John Berger)和 T. J. 克拉克(T. J. Clark)。

马克思本人关于艺术的评述并不多，这些论述大多限制在他早期的著述中，而且并不明确。从这些著作中来看也不是非常清晰，在马克思看来，艺术属于意识形态的上层建筑(而且由此表达发生在经济基础中的社会转变)。出于某些原因，马克思认为，艺术像科学一样也享有一定程度的自律性，这种自律性把艺术提升到他称为“意识形态”的那些更多受到历史限制的文化产品之上。正如奥托·威克马斯特(Otto Werckmeister)已经表明的那样，这种艺术是非意识形态的观点在西方和前共产主义的东方的各种马克思主义的艺术史中一直占据主导地位。然而这些解释并不代表马克思主义在形式主义或图像学的方法中反对理想主义的一种改善，威克马斯特坚持认为，由于艺术是独立于社会的社会条件的产品，因而隐含的意义是艺术作品包含(或缺少)革命性的潜力(Werckmeister, 1972, pp. 501 - 19)。按照威克马斯特的观点，只有当艺术被理解为社会意识形态的一个部分，马克思主义艺术史才能够提供一种超越以前方法的与社会相联系的对艺术的理解。在这个意义上，马克思关于意识形态的理论是一种

非理想主义的、非心理学的机制理论,这正好提供像李格尔和沃尔夫林这样的体系性艺术史家们一直在寻找的机制理论:表明艺术与社会相联系同时又允许把当前的解释条件与过去连接起来的一种能动的解释。

然而至少在更为正统的马克思主义实践者手中,这种观点的代价已经成了一种严格的简约主义的形式。例如,这种指责已经被用来反对弗里德里克·安塔尔对真蒂莱·达·法布里阿诺(Gentile da Fabriano)的《圣母与圣婴》和马萨乔(Masaccio)当时创作的相同主题的绘画的比较性解读上,这两幅绘画风格上的差异被安塔尔解释为直接反映了佛罗伦萨当时两个对立阶级的意识(Antal, 1947)。正如 T. J. 克拉克已论述过的那样,要想表明“没有一些基本的资本主义经济结构(承认或压制)的理论”一个特定的时期和社会(在他所研究的 19 世纪法国的案例中)就不可能被实施,是没有问题的,对马克思的意识形态理论的一种全面的认同就必须承认所有的艺术都是虚假的意识(Clark, 1973, p. 11.)。今天大多数受到马克思社会分析影响的艺术史家到目前为止都还没有准备这样做。克拉克本人非常清楚“艺术在其最伟大的时代”总是对抗当时的意识形态的产物:“一件艺术作品可以使用意识形态(换言之,那些在总体上被接受的占支配地位的观念、图像和价值)作为其材料,但它发挥的就是材料的作用;它赋予它一种新的形式而且在某些特定的时刻新的形式本身就是对意识形态的一种颠覆。”(Clark, 1973, p. 13.)通过强调艺术是关于历史并在历史中产生作用的,克拉克、李格尔、沃尔夫林,以及与此前的其他学者一样,采纳了艺术是对不同社会的构造而不仅仅是社会的反映的观念。同样,许多马克思主义艺术史家已经被引导向葛兰西的观念,艺术构成了为争取“霸权”的一种复杂斗争的部分,而不是社会的经济基础简单反映。然而,在这种减弱的艺术与意识形态的上层建筑的联系中,这种解释就丧失了马克思关于意识形态理论渴求的历史的动力。在艺术所表现的方式上的变化已不再能简单被解释为依靠经济基础中的转变,但可以具有许多更为特殊的社会原因。

交叉学科性在今天的状况

这似乎就是当代艺术史研究的处境。历史的变化,如同艺术与其他文化创作活动之间的跨学科的联系只能够在一种微观历史的层面上被加以解释。任何与经济结构转变,与心理学或抽象理念相联系的艺术史都似乎是有疑问的或靠不住的。这一点经常会导致李格尔和沃尔夫林所批评的那种简单化的因果关系的解释。例如,关于科学与艺术之间关系的研究已经在最近的接踵而来的跨学科研究的要求中成长繁荣起来。然而,这通常已经导致赋予科学以特权的单方面的解释:科学的探求真实被认为决定了艺术中的变化(例如,在探讨透视的发明或印象派绘画技法的发展上)。

为了避免这样简单化的解释,后结构主义者已经注意到要避免对任何单一的文化领域提供构成因果关系的优先权。米歇尔·福柯(Michel Foucault)的《事物的秩序》(最初于 1966 年发表的法文版书名为《词与物:人文科学的考古学》)最激进的目的就是对关于这些在 19 世

纪逐渐被认识为科学和人文知识(然而,他并没有充分地讨论艺术)的不同形式的术语给出一个解释。对福柯来说,不同的知识区域依赖并且清晰表述对社会生活进行结构特定的基本推论的形成。福柯在这些形成的结构中看到了强烈的转变,但他克制了对可能推动激发它们的原因做任何解释。^[6]就像通常注意到的那样,这就等于失去了解释这种变化的明晰的方案和模式。

然而,可以受到争议的是,辨认社会变化的动因对那些希望在没有消除后者的差异下,在对历史的研究中希望谨慎地反映当代价值的学者来说是至关重要的。这个任务就是看看微观历史的研究是如何能够富有成效地把一种宏观的历史集合起来,这种宏观的历史企图调节历史与当下的联系但又要避免历史简约化的体系。正如我们已经看到的那样,交叉学科性对这个事业来说曾经是非常关键的,而且今天仍然是这样。然而,就其自身来说,交叉学科性并不是最终解决问题的办法;它仅仅是提出了问题。

注 释

- [1] 有关的例子可参见《艺术期刊》上刊载的一篇文章:“艺术史学科中的危机”,载《艺术期刊》第42期,1982年冬季号,第279-325页。
- [2] 大师的产生并不是偶然的,可能有一些批评家会说仅仅是因为那些艺术家的作品在市场上卖到最高的价位才成为了大师。而所谓大师是由历史和文化的多种因素确立的。
- [3] 格奥尔格·维廉·弗里德里希·黑格尔,《哲学史演讲录》第1卷,英文版由E. S. 霍尔丹译,弗里德里克·拜塞尔撰写导言,内布拉斯加大学出版社,1995年,第50页。
- [4] 阿洛依·李格尔,《罗马晚期的艺术工业》英文版由罗尔夫·温克斯译,乔治·布莱施奈德尔编,1985年,第231页。
- [5] 瓦尔特·本雅明,“机器复制时代的艺术作品”,载《阐明·文选》英文版由哈利·佐恩译,汉纳·阿伦特、哈库尔特等撰写导言,布拉斯和沃德出版社,1968年,第224页。
- [6] 例如,福柯诊断出他称为发生在19世纪转折时期的古典认识论的消解。这种建立在一种再现的表征体系基础上的古典认识论,正逐渐被一种作为结构的客体的理念所取代:今天关于客体的知识是一种关于它们因果关系、它们的历史和它们的起源的知识,而以前它处于探索一种调节事物与它们的表征的总体结构的位置。

参考文献

- Antal, Frederick (1947) *Florentine Painting and its Social Background*, Kegan Paul, Trench, Truner and Co.
- Belting, Hans (1987) *The End of the History of Art?*, trans. by Christopher S. Wood, University of Chicago Press
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (1994) *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press.
- Clark, T. J. (1973) *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson
- Crow, Thomas (1996) *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press
- Foucault, Michel (1970) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Tavistock

- 476 Hart, Joan (1982) 'Reinterpreting Wolfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics', *Art Journal*, 42, p. 292 - 300
- Haskell, Francis (1993) *History and its Images: Art and Interpretation of the Past*, Yale University Press
- Iversen, Margaret (1993) *Alois Riegl: Art History and Theory*, MIT Press
- Podro, Michael (1972) *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand*, Oxford University Press
- Podro, Michael (1982) *The Critical Historians of Art*, Yale University Press
- Potts, Alex (1994) *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press
- Warnke, Martin (1989) 'On Heinrich Wolfflin', *Representations*, 27, 172 - 87
- Werchmeister, O. K. (1972) 'Marx on Ideology and Art', *New Literary History*, 4, 501 - 19

第 39 章 反对策展霸权：梅洛·庞蒂与艺术的历史性

477

保罗·克劳瑟

一种关于意义的概念是艺术-历史话语中最重要的内容。这一概念认为，一件人造物品的意义主要是控制它与特定生产的历史环境之间关系的某种功能。这种关于意义的外部关系 (*external-relation*) 的概念是可接受的，虽然我们接受它只意味着这件人造物品作为艺术作品时的历史意义。然而，在后现代时期，它已经越来越频繁地被用以描述如此艺术的意义。但实际上，艺术的意义要比它所描述的更为复杂和丰富。在本文中我将就为什么提出若干理由。

我的理论观点是这样的，它明白所有现阶段的认识都是人类特定历史环境与更固定不变特性之间的一种相互影响。这些固定不变的特性与表达活动和基本的身体技能之间那种必然相互联系结下了不解之缘。证实上述问题的一般哲学观点是欧洲大陆康德和后康德哲学思想的——特别是梅洛·庞蒂 (Merleau-Ponty) 哲学思想的——一种发展。

梅洛·庞蒂的思想对于理解艺术是特别重要的。这是因为他对艺术作品的经验源头及其身体表达方式提出了一种严格的现象学解释。正如他所指出的，“正是在身体的最小知觉中表达的作用开始扩展进入绘画和艺术中。” (Merleau-Ponty, 1974, p. 83) 这条通往意义之路是一个完成过程而不是主体形态变成一种更持久形态的单纯的转化过程。在这个方面，艺术家对媒介的驾驭具有决定性的重要意义。这是因为——在绘画、装置、写作或任何其他形式的活动中——艺术家有能力整理和调节他或她对世界的零散的感知角度或诠释。这类艺术家的作品因此是“象征一种特定存在关系的”典范 (Merleau-Ponty, 1964, p. 54)。

除了上述这段文字，梅洛·庞蒂还强调艺术作为一种生产力的永恒意义，这一生产力清楚地说明了世界上种种可能的感知和活动方式。实际上，作为一件人造物品，艺术作品通过它与传统的联系获得了其自身独特的真实性：

当画家以某种单一的表达意图的姿态将他再次捕捉到的传统与他创建的传统连接起来的时候，这就是活在这位画家心中的真实性。正是这种真实性使他不必离开他的场所、他的时代，或在他毁誉参半的创作活动的情况下，瞬间与世界上所已经描绘的一切紧密结合起来，成为一个整体 (Merleau Ponty, 1964, p. 63)。

478

这种基于媒介-实践活动的历史性与本文前面所提到的关于意义的外部-关系观具有很大的差异。因此,现在值得深思的是,这一外部-关系模式为什么在当代社会如此受欢迎。

这里牵涉许多方面的因素。首先是形式主义的衰落。在20世纪初,像克莱夫·贝尔(Clive Bell)与罗杰·弗莱(Roger Fry)这样的形式主义理论家坚持认为,独特的艺术意义的基础就是拥有种种和谐的形式特征(Bell, 1931; Fry, 1968)。20世纪后半期,形式主义所关注的重要问题由克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)以一种更加深奥精致的方式表达出来。^[1]格林伯格尤其坚信形式的重要性,他声称形式对于作为一种表现手段的绘画——即平面性——来说是独一无二的。

实际上,第一次对形式主义有重大意义的攻击就发生在绘画艺术领域。像未来主义、达达主义和超现实主义这样的艺术运动均证明纯形式意义上的同化是极其困难的。例如在20世纪50年代和60年代的“新达达”(Neo Dada)、波普艺术(Pop Art)以及其他的极端倾向,极简主义艺术(Minimal art)潮流甚至更具进攻性地抵制了形式主义的种种观点。就这个问题而言,也许20世纪60年代的政治乌托邦思想所产生的影响意义更重大。类似约瑟夫·波依斯(Joseph Beuys)这样的一些人通过工作、行动和宣传,积极地寻求消除艺术与生活之间的分界线,并且拆除艺术生产所依赖的精英和专家的基础,使之彻底地大众化。

隐含在上述对形式主义价值理念攻击中的另一个相关因素是近期对杜尚的重要意义的重新确认(Duve, 1996)。特别是他强调,观念的重要性超过艺术家创造一件作品的制作活动,事实已经证明这一观点对观念艺术的兴起产生了极其重要的推动作用。

对形式主义的否定通过范围更大的各个知识领域的发展阶段而得到极大的完善。在20世纪70年代共同以后结构主义(Post structuralism)而著名的主要的文本及文化理论超越它们的发源地法国界而广泛产生巨大的影响。巴特、拉康、德里达和福柯的著述通过像克里斯蒂娃(Kristeva),伊里加雷(Irigaray)这样的女性主义文化批评家和——尤其是视觉艺术领域——通过像劳拉·马尔维(Laura Mulvey)、格利塞达·波洛克(Griselda Pollock)、诺曼·布莱森(Norman Bryson)和维克多·伯金(Victor Burgin)这样的理论家的挪用,还获得了一种额外的重要意义。^[2]

479 尽管在他们之间存在着重大的差异,但这些理论家都具有恪守一个关键的共同底线。意义具有一种在一个范围更大的领域中区别各种符号的功能,这个领域是由符号本身、这些符号的应用原则,以及不断变化的历史与文化的应用情境所构成的,这是一个源自费迪南·德·索绪尔的真知灼见。^[3]关于意义概念所可能具有的作用的这种看法本身初看上去是相当激进的。这样一种看法使意义变得比通常人们所假设的更加变幻莫测和反复无常。根据我们对这个世界的理解,各种不同的范畴和概念被看作是相互交错与部分重叠的,而不是泾渭分明和互不相干的。实际上,鉴于自我意识本身离不开语言符号的运用,因此自我同样显得比共同话语所描绘的要更加容易受影响和“前中心”。

这种重要的后结构主义原则与上述艺术世界中反形式主义思潮的结合相当于对通常称之为“本质主义”(essentialism)的观点发起了一次大规模的进攻。在艺术领域,这不仅包括形式主义的态度,实际上还包括将艺术定义为一种有意味的独特形式的所有尝试。相反,站在反本

质主义立场的学者认为,艺术应该被理解为一种不断改变外观的表征的,或更恰当说是“话语的”视觉习俗的网络系统。比方说,赋予形式、表达方式或人工制品以定义性特征(这些特征使艺术区别于单纯的视觉意义)就是在进行一次“封闭”活动的表演,也就是,将强化统治阶层、种族、性别关系的某种暂时性特征提升为一种永恒的“本质性的”真理。

现如今,这种反本质主义(anti-essentialism)在当代艺术史家和批评家那里不仅已经变成一种正统观念,而且它还强化了艺术界本身一种特定的理论氛围。这种理论氛围有助于观念主义与行为艺术的任意表现形式。其实,这样的偏好经常会使它们通过为女性和边缘化的少数群体创造说话平台的方式自寻烦恼地对艺术实践的本质特征提出质疑。甚至类似抽象和具象绘画这样的传统艺术风格,也发现它们自己因为反本质主义而重新被置于特定的语境中。为了获得假设这一巨大影响力所具有的更广泛的社会意义(关于“男性中心主义”等等),它们迅速产生的合理影响被贬低了。除了被诬蔑为巩固白人男性中产阶级异性恋的欧洲中心父权制社会的利益外,关于技能、技巧和品质方面的种种问题很难再发挥什么作用了。

反本质主义者所强调的重点把艺术领域的创作活力变成了策展领域(curatorial sphere)。我在这里用“策展的”一词,并非单纯地指策展人的各项活动(尽管他们发挥了重要作用)。况且,这种概念也被用来包含艺术管理、艺术批评和艺术史的所有方面的事项。但在这里我仍然有一个问题。所有的艺术都要经得起策展人、批评家和历史学家的诠释。这种策展人从中调解斡旋的现象在所有现存艺术文化中实际上已成为一种必不可少的要素。然而,强调这种策展力量的介入行为对艺术作为艺术或表征的本质意义来说既不是一个充分条件也不是一个必要条件,是非常重要的。相反,根据大多数观念艺术作品和表演艺术作品来看,情况则有所不同的。由于缺乏来自博物馆方面的恰当得体的诠释,甚至不可能承认它们所坚持的艺术资格,更不必说承认它们更为独特特殊的意义。^[4]

举个例子,想一想英国艺术家达米安·赫斯特(Damien Hirst)1997年创作的一件作品《上帝》(God)。这件作品是由一个装有一些药瓶和药包的箱柜构成的。显然,这件作品是一个关于人类本性的思考与评论。不管怎样,决定所说内容的这种独特信息和评价准则的设定,是不可能根据作品本身的视觉资源来完成的。在这样的案例中,这位艺术家仅仅是挪用或并置一些现成的物品。这种个别“艺术家的”表白只有通过策展力量的介入,通过一种关于意图、理论和文化情境的参照系统,才是可理解的,而这些情境在整个制作过程中并没有留下什么物质痕迹。这样的作品,事实上并不是艺术,而是我所说的策展伪艺术(*curatorial pseudoart*)。

480

这类作品不仅引起交流方面的麻烦,而且还造成接受与传播上的困难。为了引起社会的关注,艺术家不得不做出一些令人吃惊的举动,而且还要费力寻求策展人的支持,希望自己的行为方式能得到他们的认可,自己的作品能得到得体适当的诠释和评价。这是对特定途径而不是对其他艺术家而言。其征兆之一就是越来越多的策展人、画廊主和收藏家获得了名流的资格。关于这个问题,意味深长的是,1997年的卡塞尔文献展主要不是根据参展艺术家而是作为“卡瑟林·大卫的策展”进行论述的。路易莎·巴克(Louisa Buck)最近称赞“英国人艺术”的由三个部分组成的文章,其中有两个部分用于对策展和画廊的讨论(Buck, 1997)。

当然,鉴于这样的发展与反本质主义者所提供的“事实”相吻合,它们似乎应该是受欢迎

的。尽管如此,我将用事实证明这样的发展所带来只是一种代表策展活动和价值观的伪艺术。我之所以说是伪艺术而非艺术,是因为为这类作品的艺术资格进行辩护的反本质主义者的观点,实际上是对意义本质的一种严重歪曲(参见 Crowther, 1993a, pp. 25 - 39)。无须多说,前面关于意义的不同结构的描述是一个抽象概念。意义的不稳定性、事物类别的部分重叠和自我的“前中心”,只是某个特定时刻这个世界显现的方式而已,这个时刻就是当意义的逻辑结构的一个方面——差异性——被当作是一种关于我们与世界的真实知觉和心理学接触的充分描述的时候。事实并非如此。有区别的感知和认知领域的语义关系是通过与身体的联系而被固定下来的(参见 Crowther, 1993a, 1993b)。

考虑到这些因素,现在我们有理由问是否存在一种后策展艺术的可能。实际上,这意味着要做出选择,即艺术生产是否能够以艺术家为中心,而不再是以策展人为中心。我们的回答是肯定的,但其基本内容是复杂的。不可能存在简单的全球性“回归”诸如一种绘画和手工雕塑此类的传统艺术媒介。而且也不可能存在回到以形式主义为基础的艺术批评——要是形式主义像替代它的反本质主义那样歪曲一种学说就好了。现在我们需要的是重新思考 20 世纪艺术的本质,以便找到一条通往未来的真实可靠的历史路线。

481 要对这里所涉及的内容进行大致的勾勒,首先值得考虑的就是假设有人反对我的理论。持反对意见者坚持认为所有抛弃(或坚决背离)图像再现的现代派艺术为了能够被理解,都必然会落入策展人的圈套。艺术家必须提出一个宣言,或批评家和策展人必须解释艺术作品所表达的意义。这种反对意见无论如何是不成立的。过多的解释非具象性的作品是关于什么的宣言和文本,对于清晰地辨认作品是不必要的。正如我曾经在别的地方提出理由(并作为本章中所采用的哲学立场)证明的那样,在“直觉上”公认的有意义形式的上面及上方罩着一种松散的行为规范,这是所有的艺术——包括非具象性的艺术作品——都可以证明的(Crowther, 1997, chapter 1, pp. 9 - 31)。在我称之为交互性的原则中,它是中心。这包含了相互的依存关系,例如物像/底色、呈现/缺位、实际的/可能的、真实地/理想的,以及控制/超越这样的对偶范畴。如果一件作品仿效某种既定的绘画或雕塑的表现形式,那么,它就意味着我们将这件作品看作是“关于”某物的。根据绘画再现,一件作品所涉及的最基本要素就是其可辨认的题材。但这样的再现同样也例证了刚刚提及的那种互惠关系。实际上,在背离一般绘画再现常规的作品中,这样的互惠关系发挥着重要的作用。它们在艺术方面的重要意义并不在于一件作品的内涵表述或互惠结构本身而是在于其与众不同的风格,通过这样一种风格,一种特定的结构或若干结构由这件与众不同的作品表现出来了。

例如,想一想巴尼特·纽曼(Barnet Newman)在 1948 年后所采用的那种基本的结构模式。它是由不同宽度、密度和质地的垂直线条分割的色域所组成的。通过这样的形式手法产生的视觉效果并不是——如格林伯格所描述的——关于作为一种方法的绘画要素平面性的单纯的审美表述。相反,这是对一种关系的精确探索,这种关系是所有图形与背景的感知基础。纽曼探索这种关系的不确定性,最显著的就是这两者之间的相互依存关系。例如,我们有时能够把垂直线解读为场域中的添加物(即图形),而且,在有些时候,也可以作为缝隙间隔,通过这种缝隙光线从色域(即背景)中自我显现出来。

这种互惠关系并不是永恒的,强调这一点是非常重要的。它们是感知和自我意识的结构中所固有的,但是它们的表达方式和意义却是具有历史独特性的。实际上,它们是功能性的原理。例如,纽曼以如此独特的风格来运用图形和背景,以至这些图形和背景同样暗示出在场与缺席之间的某种关系,而这(与其作品的经常采用的巨大规模共同)牵涉与道德相关连的一种共同文化群体。与此相反,卡西米尔·马列维奇(Kasimir Malevich)却经常运用人物形象与背景之间的关系来造成运动中的形体穿越空间的错觉。在上述和其他情况下,这些艺术家利用某一种或是某些可识别的互惠关系,以产生种种极其特殊的意义。这样一些意义(以互惠名义产生的)在作品自身信息范围内将是易于识别的,但是它们同样能够成为其他更为独特的历史和理论观念的载体,而这些观念只有通过参照有关产生和接受的文本或原始情境这样的外部信息才是易于识别的。

当然,在这里,第一层面的意义才是决定性的。这是因为互惠关系构成一种语义学代码的特定基础。如果一个代码必须是普遍可理解的,而且不只是一些关于一次性意义的行为,那么A项就被规定为与B项有关联,然后它又必须是可重复的。^[5]要想具有可重复性,一个符号就必须在既不依赖它所指事物最接近的自然外观,也不依赖构成其特殊使用之基础的有关特定意图或语境方面的信息的情况下,是易于识别的。就视觉符号来说,这意味着我们必须能够辨别出作品中根据符号本身的内部信息所展示出来的事物状态或互惠关系。一旦我们理解了互惠关系的基本结构,我们就能够辨认出它各种不同的建构形式,而不必再要求返回到生产与接受这种建构形式原始语境。

尽管互惠关系不可避免地涉及任何艺术再现,但是它们并不是其艺术资格的一个充分条件。艺术概念是一个西方的发明,它对某些再现自身能力的重视超越了对它们功效的重视。这里的重视再现自身能力常常指向审美价值。这是实情,但是情况要复杂得多。艺术的意义作为一种继续存在的惯例不仅仅是审美形式的生产,同样也是新形式的生产。当然,这就是康德把原创性描述为美的艺术(Fine Art)的基本特征的原因(Kant, 1973, chapter 46, p. 168 - 9)。

我一贯主张,针对策展而制作的作品并不满足存在于这样一个领域之中。它起初似乎另有所求——鉴于这类作品旨在创造出全新的、惊人的或哗众取宠的作品。然而(正如康德曾多次明智地提醒过),存在某种“有创意的谬论”的可能性(Kant, 1973, chapter 46, p. 168 - 169)。许多针对策展而制作的作品都属于这一类作品。它缺乏一种典型特征,即未能做到在一种具有特色的视觉转达层面上创造或改变规则。这样的作品被一成不变地固定在其最初产生的时空里。作为一个可用于历史认识的事件它应该是可传播的,但不是用于历史差异,那是艺术实践的一个必要条件。

为了知道为什么会这样,我将就梅洛·庞蒂关于独特的视觉艺术真实性的提示做进一步的发挥。

首先,作为一种可重复的实践,所有的视觉再现都涉及或例证外在于艺术的世界不同方面。在图像再现中这样的参照是通过一种自然的现象——即一事物与另一事物之间的视觉相似——的整合联系而达到的。在这个情境中缩短法与透视法是作为一种基本结构关系发挥

作用的,其中这样的相似性能够在单独的绘画作品中产生联系。

483 今天在西方视觉再现的传统中这种句法结构已经经历了一些范式的转换。^[6]在古典的希腊和罗马时代,关于形式的分类包含了缩短与向地平线明显退缩的一种聚合整体的透视法,而没有在相互间精确比例中缩小的形式。在中世纪的表现中一种不同的句法范式处于显著的位置。这里我们正在论述更加平面化的构型,在这里对表现平面结构的整合得到强化。

在文艺复兴,发生了一种进一步的范式转化,这是一次走向一种数学的精确透视,其中客体在相互间的精确比例中相联系的一个灭点上逐渐缩减。关于这点与其他范式转换的意义就是它们都为艺术家打开了各种新的可能性。它们提供了可重复的句法规则的构架,其中再现今天可以用来服务于新的图像学目的,并且由此改变了艺术家创作中的单调而重复的语境。直接推动这种变革的艺术家可以被形容为典范的历史差异(*paradigmatic historical difference*)的鼓动者。

当然,并不是所有的历史变化都具有这样深远的意义。因此,我们需要介绍一组分支问题。在这方面,我们可以考虑一下数学的精确透视成就之后的结果。例如,像拉斐尔、莱奥纳多、米开朗琪罗、鲁本斯和普桑这些人物,他们每人都对光、色和图画结构做出了不同的探索。他们都在数学的精确透视范式内部进行操作,而且展现了可以作为范例的新方法。在一些情况中,例如像在拉斐尔和普桑的作品中,我们可以把他们的作品理解为对他们前辈们作品非凡的精练。而另一些艺术家,像米开朗琪罗和鲁本斯——我们看到他们具有明显的创意精神的作品。在任何一种情况下,我们都可以把这样的艺术家看作为(我将称之为)有效的历史差异(*effective historical difference*)的鼓动者。这包含了打开风格上的多样化的可能性,即仅仅通过观看其他艺术家的作品(而不是所说的通过阅读后了解的)就可学会熟练地操作这些材料的新方法。一旦被艺术家们获悉,这样的规则和方法就会被运用在许多不同的地理和图像意义的情境中。

同样,并不是所有的历史性变化都是这样的惯例。有许多在文艺复兴与文艺复兴之后艺术上赫赫有名的艺术家,其贡献几乎与一种个人的风格成就一样多。我们也可以将这样的作品理解为我所称为典型的**历史差异**(*normal historical difference*)的例证。“正常的”这个术语用在这里是有根据的。例如像塔德奥·加迪(Taddeo Gaddi)、保罗·西涅克(Paul Signac)、尼古拉·朗克雷(Nicolas Lancret)这类艺术家在范式所限定的范围内,以及刚才所描述的关于有影响的历史差异的风格动力影响下工作。他们是艺术中流派与运动的成员,而不是这样的流派与运动的鼓动者。

最后还必须提到我将称之为无倾向性历史差异的范式。它们构建了艺术家们的庞大的主体性。所有的艺术家生产作品,在名义上都不同于别的艺术家,但这种差异又常常影响很小。充其量可能也只有一些风格上的特征,或让艺术史家辨认出该艺术家的作品的风格特质。

484 我们要强调的是这种历史性变化的轮廓仅仅只是一种概述。无论如何,这只是说我们已充分理解此前这种模式如何能够运用于20世纪艺术的相关联系中。毕加索与勃拉克的立体主义是导致范式性的历史差异的关键运动。在立体主义中,我们发现了一种表现语义和句法结构的转换。所有的图画表征都涉及与以前提到的品质类型的交互关系,但在立体主义(及其

后)的艺术流派中这些变化与其说是成为表现的基础还不如说是一些间接包含在表现的结构中的因素。所有 20 世纪重要的艺术思潮和运动都体现了以不同的方式的交互关系。^[7]在这样的思潮和运动中的领导人物和次要人物(都分别)体现了这些有影响的,正常的和不确定的历史差异的成就。

现在初看起来我在这里所提出的理论实际上似乎有助于策划性艺术的概念。为何其不能坚持杜尚的独立的现成品促使一次范式的历史性差异,其充分的蕴涵只是在 20 世纪 60 年代之后才得到发展? 这里答案是否定的。杜尚孤独的现成品的真正内涵是作为反艺术(antiart)——反对赋予艺术的威望和影响的一种反讽的批判姿态。人们可以在不同的时代用不同的方式重复这种姿态,但它产生的目的和意义已经达到。不断重复只能产生很小的影响甚至毫无意义。如果我们把杜尚当作是“说明”艺术的边界如何能够被拓展,这同样也是真实的。这里的难题是如果我们允许把独立的现成品当作为艺术,那么在原则上就会导致任何事物都能够成为艺术。也就不再存在有真正的艺术创作实验。因为实验的结果是事先就知道的。“是的,这是艺术;任何事物都可以是艺术。”如果这位“艺术家”想要说出比这更多的,那么我们就必须寻找一种策划的介入来解释正在发生什么。

因此我们到了决定性的时刻。策划性的作品充其量不过是伪艺术,因为它们不允许在范式的和有影响的历史差异层面上持续变化。它们不可能作为一种关于创造性才能的持续传统而存在,而仅仅是作为偶然性的智慧或(常常是)对杜尚原初的反艺术的姿态的愚蠢的重复。利奥塔已经宣称在现代与后现代时期真正的艺术创造性的意义就是(在其他的事物中)创造出新的规则(Lyotard, 1984, p. 80)。但关键的问题是,无论如何,策划性的伪艺术不能创造出新的规则。它只能追寻杜尚的姿态,或依靠意义的外在联系模式。这种情境无论如何不可能被概括为一种别的艺术家可以去追随的新的规则。它是一种特别意义交换的一次性事件。这种事件是不可重复的,而且,由于缺乏这样的性质就不可能提升为有影响的历史差异。换言之,策划性的伪艺术是在大量限制性的范围内注定要操作的一种实践。不可能产生新的范式,只能是不断地重复与沉溺于自身。

那么,最后究竟什么才是关于艺术的恰当性? 尽管策划性的伪艺术的普及与流行,然而大量的有影响的绘画和雕塑作品仍然持续存在并发展。确实,交互关系的范式也包含并促成了大量最新的装置和集成艺术。例如,科尼莉亚·帕克(Cornelia Parker)和大卫·马赫(David Mach)运用了现成品材料,但同时也运用交互性的意义结构重新构建的外形的方法。而且甚至像达米安·赫斯特这样一位策划性赞助的艺术家,我们也发现了一些超越仅仅为策划性生产的作品。例如他的著名的鲨鱼作品(这件作品真正的名称是《在活着的人心中身体的死亡是不可能的》,1991)就显示出极端惊恐,以及这种过度恐惧所包含的文化意义。它是一种熟悉的交互联系的显著范例,并且可以被认为没有采用策划性的观念。

这样我们被导向了一个结论。交互关系的范式是一种持续性的创造力量,而策划性的伪艺术是不可能以这种方式进行创造。这之所以没有被承认是由于对于意义的外在联系模式唯一选择就是形式主义的无法确认的假设。我必须试图说明事实不是这样。因此如果交互联系的范式能够被更为充分承认为 20 世纪艺术的真正基础,那么一种后策划性的艺术的可能性将

会是更确定的。的确,这样一种确认几乎等于在其自身权益中的范式转换。

注 释

- [1] 例如,巴特科克的文章“现代主义绘画”(“Modernist painting”, pp. 100 - 110, 1996)。
- [2] 例如,克劳斯(1986)和布莱森(1983年)的论著。
- [3] 关于这个问题,最具影响力的后结构主义表现方式在于德里达关于延异(*différance*)的概念。(See Derrida, 1983, pp. 3 - 27)。
- [4] 阿瑟·丹托一直试图在理论的阐释与艺术自身界定的真正基础之间建立这种必然的联系。对这种扩展的辩护可参见丹托(1981)的论著。而对其批评的观点可参见克劳瑟的著述(1993b, pp. 192 - 5)。
- [5] 关于这个问题更多地论述可参见克劳瑟《20世纪的艺术语言》(1997, chapter 1, pp. 9 - 11)。
- [6] 我以一种松散的方式使用了“范式的转换”的概念,而托马斯·库恩运用这个概念则是与科学的转化相联系的(See Kuhn 1974, pp. 43 - 51)。
- [7] 这种观点在克劳瑟《20世纪的艺术语言》(1997年)的整部论著中随处可见。

参考文献

- Battcock, G. (1966) *The New Art*, Dutton and Co
- Bell, C. (1931) *Art*, Chatto and Windus
- Bryson, N. (1983) *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Macmillan
- Buck, L. (1997) *Moving Targets: A User's Guide to British Art Now*, London, Tate Gallery
- Crowther, P. (1993a) *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Clarendon Press
- Crowther, P. (1993b) *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness*, Clarendon Press
- Crowther, P. (1997) *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*, Yale University Press
- 486 Danto, A. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press
- Derrida, J. (1982) *Margins of Philosophy*, Harvester Press
- de Duve, T. (1996) *Kant after Duchamp*, MIT Press
- Fry, R. (1968) *Transformations*, Chatto and Windus
- Kant, I. (1973) *The Critique of Judgment*, trans. by J. C. Meredith, Clarendon Press
- Krauss, R. (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press
- Kuhn, T. (1974) *The Structure of Scientific Revolutions*, Princeton University Press
- Lyotard, J. F. (1984) *The Postmodern Condition*, trans. by G. Bennington and B. Massumi, Manchester University Press
- Merleau-Ponty, M. (1964) *Signs*, Northwestern University Press
- Merleau-Ponty, M. (1974) *The Prose of the World*, Heinemann

第 40 章 艺术惯例论：理论与反理论

487

加里·哈格伯格

在最近几十年中,关于最具影响力的艺术概念人们谈论最多的十之八九听上去都是:这是一种以艺术定义为核心的艺术理论,它集中力量讨论各种艺术得以产生、展示、诠释、教授和获取等具体社会背景。乍一听,要想不承认上述理论至少是有一定道理还是挺困难的。出于某种充分的理由,很多人都具有一种强烈的直觉,认为决定某一特定物品、表演、装置等是否是一件艺术作品,已经变成了那些正好身置各种艺术组织机构内部人士手中任意行使的一种权力和权威。这种情况在一个已经经历了占支配地位的共识性艺术定义在无数实验性阶段中反复遭到挑战的艺术时期尤其如此(Weintraub, 1996),而且经常是共识一旦形成挑战便接踵而至。然而,尽管这种最初的直觉有其合理性,但很多人都是站在极其不同的立场上来论证这一理论的,下面我将就其中的某些立场加以讨论。但是,首先我们需要有一种哲学氛围的意识——实际上,在艺术哲学领域中形成共识的重要艺术定义正是惯例理论所挑战的对象——惯例理论正是在这种哲学氛围中产生的;其次需要对这一理论的主要内容本身进行详细的阐述。

当路德维希·维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)的观点在各种不同的哲学分支学科广泛产生影响的时候,莫里斯·魏兹(Morris Weitz)发表了一篇标题为“美学中的理论作用”(The role of theory in aesthetics)(Weitz, 1956, pp. 27 - 35; 1989, pp. 152 - 9)文章,在这篇影响深远的文章中,威兹坚持认为“艺术”概念表现出一种其本质就是抵制封闭式定义的“必然性”。当根据现存作品和实践活动分析出一套作为“艺术性质”的必要条件和充分条件,并且一种限定性要素(被明确规定为必要和充分特性)变成(或显示出)艺术分类的决定因素的时候,这样一种封闭式定义就会出现。这里威兹接受了维特根斯坦关于游戏的开放性概念的范例,维特根斯坦通过这个范例说明,我们发现国际象棋、英式足球、曲棍球、板球、扑克牌戏、巴卡拉纸牌戏、跳房子游戏、足球、打弹子游戏、单人纸牌戏、奥林匹克运动等活动在分类学意义上同属一个族类,但它们并没有显示出共同的特征。问题在于,游戏不是根据拥有某种限定性要素或必要和充分条件来进行游戏分类的,而是根据“家族相似”特征来分类的,例如,使某些游戏活动获得一些共同点的部分重叠特征——牌类游戏显现出某些共同点,球类游戏表现出另一些共同点,骰子类游戏体验出若干相同之处,而冰球游戏显现的却是另一些相同之处——但是所有

488

这些都不是“游戏性质”的必要或充分条件：人们不仅可以进行一场游戏之外的球赛也可以进行一种没有球类的游戏。于是，维特根斯坦的家族相似隐喻，为哲学家们用一种与我们的习惯做法相符而又摆脱了在那个时期看来好像是——而且对很多人来说仍然是——对我们习惯做法的真相的一种太大的逻辑上必然的篡改/歪曲的方法，来解释分类方式或概念成员，提供了一种思路。

威兹自然而然地把这一思想用于艺术领域，特别是用于其中关于艺术定义问题的探讨，并最终得出这样的结论，即艺术逻辑上表现为一种开放的而非封闭的概念，以及艺术作品一直是并将继续是凭借一些部分重叠的家族相似特征进行分类的，而其中没有一个特征在定义上是本质性的。根据上述解释，与显示出共同特征是 Y 和 Z（例如，共同特征就在于它们都是一个拾得品，并被命名为“在断臂之前”）的作品相比较，一些作品拥有的共同特征是 A 和 B（例如它们都是洞穴壁画、描绘的都是奔跑的欧洲野牛），另一些作品具有的共同特征是 B 和 C（例如它们描绘的都是欧洲野牛，并且都是画布油画），还有一些作品具有的共同特征是 C 和 D（例如它们都是画布油画和抽象画），另外一些作品拥有的共同特征是 D 和 E（例如它们都是抽象的和大理石的雕刻）等等。杜尚的现成品《雪铲》与拉斯科洞穴壁画有任何显著的共同特征吗？当然没有，它（杜尚的《雪铲》）也没有体现出与 18 世纪英国肖像画、贝多芬的后期弦乐四重奏或萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray）的电影之间有着某种共同之处。而后者（18 世纪英国肖像画、贝多芬的后期弦乐四重奏或萨蒂亚吉特·雷伊的电影）之间同样也不存在获得“美的艺术”类别中成员资格的共同特征的先决条件。不过，正像威兹和主张开放性概念或家族相似的艺术哲学家们^[1]所明确承认的那样，不管怎样它们都是艺术作品，任何一种相当纯正的艺术理论都会不得不容纳多样性和差异性。简言之，上述就是惯例论发生于其间的反定义共识的具体背景；由于某些显而易见的原因，这种共识一般被称作反本质主义，而惯例论者则认为一种本质特征长期以来一直无人问津，而具有讽刺意味的是这种本质特征正是艺术理论中本质主义复兴的关键。

莫里斯·曼德尔鲍姆（Maurice Mandelbaum, 1965）对这种关于定义的后维特根斯坦共识提出了挑战。他坚持认为，维特根斯坦关于游戏分类的描述，未能区别显现和非显现特性，或未能区别一方面被意识到的对象所固有的可视或可理解的特性和另一方面表示关系的特性，如不可视或不易感知但只可通过认知理解的特性之间的差异。后者，即那些非显现特性或表示关系的特性，在日常生活中司空见惯的，例如，某个人是否是一位祖母仅仅通过观察是不容易看出来的，但是，这不是确定祖母身份的视觉审查不充分的必然结果，祖母的相关身份是不重要的、次要的，或者比起关于她易于看得出的任何事实情况来，甚至是更加不确定的又一个方面。实际上，这或许更加重要，因为显而易见，确定她“祖母”资格的正是这一相关事实。莫里斯·曼德尔鲍姆坚持认为分类活动是以类似方式进行的，这样一来也就把一种艺术本质考虑在内了，即尽管没有显现出来但从定义上来说它仍然是“艺术”（Art）类别中关于一个对象的正确分类的先决条件。

考虑到上述本质复活的独特意义，1974 年，乔治·迪基（George Dickie）撰写了两部最具影响力的艺术惯例论著作，他在其中一部中明确地站在了反对威兹和更大群体的维特根斯坦

学派的立场上。首先,他对他所认为的“艺术作品”这一术语所具有的截然不同的三种意义加以区别:第一是分类学意义上的;第二是派生意义上的;第三是评价意义上的。关乎定义的正正是第一种意义;第二和第三种意义主要被用以解释反例证。如果人们指着可能是或者可能不是一件艺术作品的黄色方块说是“这是一件艺术作品”的话,那么它就是分类学意义上的。如果有人指着一个貌似人的面孔的漂浮物或贝壳说“这是一件艺术作品”,那么它就是派生意义上的,这是一种性质截然不同的意义,它一般不产生分类上的作用但却仍然使我们关注这一对象与分类意义上的诸对象所具有的共有审美特征,例如这件漂浮物有可能酷似布朗库西的《空中之鸟》(*Bird in Space*),或者这只贝壳也许类似爱琴海锡克拉底斯(cycladic)雕塑。另外,如果有人指着一只生日蛋糕说“这是一件艺术作品”,那么“艺术作品”这一术语就是评价意义上的(再一次与第一种意义无关)。正如迪基所指出的,这三种不同意义可以同时聚合于“那件伦勃朗的绘画真是一件艺术作品”的感叹之中;由于分类学的意义在“伦勃朗”一词中已经是毫无疑问的,所以“艺术作品”一词所具有的就是一种赞美之意。

上述三重意义分类法对惯例理论意义重大的一个原因,就在于这一理论复活了必要和充分条件分析。迪基坚持认为人工制品对于第一个分类意义上的艺术性(arthood)来说是一个必要条件。当然,人工制品是一个相当明确的醒目特征。但是,因为必要条件不是充分条件,例如,虽然(如果迪基是正确的话)我们不可能拥有一件非人工制品的艺术作品,但不是艺术的人工制品却是普遍存在的。那么,符合理论定义的要求还需要什么呢?迪基宣布是不显现或相关的惯例状况特性,一如迪基在1993年所说的那样,这一特性“像人为状态一样既复杂又简单”。迪基在这里将话锋转向他在另一部影响巨大的惯例论著作所讨论的“艺术界”(The art world),该理论是阿瑟·丹托(Arthur Danto)在1964年提出来的(下面我将重新返回这一理论的论述)。因此,丹托称之为“理论氛围”的东西,以及艺术作品的历史相关性或相关属性,被确认为艺术性(arthood)的本质条件。

迪基接受了丹托的艺术界理论,他据理力争说艺术具有一种始终不渝的本性,实际上就是一种必不可少的东西,它是(a)某种程度上很容易看得到的——人工制品;(b)某种程度上只是可想象的——作品的惯例根基。艺术界内部的每一个系统——戏剧、绘画、雕塑、文学、音乐等等——“都为授予对象在其内部的重要身份而提供一个惯例背景”(Dickie, 1993, p. 211)。另外,这些系统是异常灵活的,因此表面上允许最大限度的丰富性和多样性的存在,与此同时在掩盖——或至少是不显现——真相的情况下,最高权威的一致性被保持而且是一直被保持下来。例如,杜尚并非以此方式真正地或是处心积虑地挑战艺术的本质;更确切地说他是在使长期以来一直都在发挥权威作用的艺术的始终不渝性这一问题,如制度化地授予候补对象以重要身份,变得显著而突出。

迪基因此得出一个观点,用这一观点来对艺术惯例论进行言简意赅的阐述是行之有效的。“分类学意义上的艺术作品是(a)一种人工制品;(b)关于由代表某一社会机构(艺术界)的某个人或某些人授予它以欣赏候选身份的一系列相关问题”(Dickie, 1993, p. 212)。迪基自己仔细审查了这一惯例论定义的每一个基本组成部分,如(a)人工制品;(b)代表某一社会机构的活动;(c)赋予重要身份;(d)是一个艺术品候选者;以及(e)审美欣赏。其中每一个基本组

成部分都一直是大批美学家的苛刻分析和详细研究的对象。然而,在把注意力转向惯例论定义的这五个方面和超越这五个方面的经典批评之前,我们有必要对丹托对待惯例论的关键态度尽量做一全面的描述。

在他现已成为经典理论的“艺术界”中,阿瑟·丹托详尽阐述了自1964年该文章面世后几十年中对美学理论的发展历程产生重大影响的若干思想观念,而这就有助于回到反理论的维特根斯坦时期之后的美学理论。丹托在就哲学重点研究对象和目的提出自己的看法之后,他迅速地指出一种建立在模仿之基础上的艺术理论是不足以说明问题的。短语“是一种模仿”不是艺术的一个充分条件(Danto, 1964, in Dickie 1989, p. 171),因此他坚持认为艺术模仿理论(Imitation Theory of Art)必须被取代。但是,即将取代它的那种理论仍然会是一种一元化(*unifying*)的理论,这一理论包含以统一面貌出现的巨大多样性。除了基本缺点之外,他就“极度权威性”、“解释了与因果关系和艺术评价相关联的大量现象、使一个错综复杂的领域变成一个惊人的统一体”(Danto, 1964, in Dickie 1989, p. 172)等成就向模仿论表示祝贺。丹托认为,这就是艺术理论的重要意义。^[2]

491 丹托提出了一种高度抽象的艺术惯例论,高度抽象的艺术惯例论是马尔西亚·伊顿(Marcia Eaton)对它的准确称谓(Eaton, 1988, p. 92);丹托大声回击有关他为由迪基勾勒出大致轮廓的惯例论辩护,甚或含蓄地支持这一理论的任何提议,指出这一点是十分重要的,另外正如我们所看到的,他高度抽象的惯例理论在很多方面都体现出显著的差异。贯穿在丹托以错综复杂的方式逐渐展开的这一理论,一种独特的艺术品本体论(例如独特的对象和艺术品所属的理论范畴)得到了明确的表达。指出模仿理论——即艺术作品的释义本质是由其模仿功能所决定的——在19世纪被他称之为现实论(the Reality Theory)的理论所取代(正像丹托正确评说的那样,真实的历史要比这更为错综复杂),这种理论认为艺术家逐渐地被看成不是成功地模仿真实事物(柏拉图将艺术家从理想国中清除出去的最早理由)而是创造新的真实事物的那些人。由于目标(正如迪基援用罗杰·弗莱的话)“不是幻象而是真实”,所以现实理论提供了一种观看绘画的新方式。迪基举出了“鲁奥和杜飞蓄意使形式脱离轮廓线、高更和野兽派任意使用色面”,以及其他艺术家的类似例子(Danto, 1964, in Dickie 1989, p. 173),所有这些艺术家都声称他们的作品不是模仿物、不是错觉。

然而——这对理解丹托的深奥理论来说是极其重要的一步——自称不是错觉或模仿之物的一种广义上的错觉或广义上的模仿(如仍然是再现的)之物的创造是不被当成真实表征事物的创造,也就是,制作一件这种明确意义上的再现性艺术作品当然仍旧不表示某人因此正在制作它所代表那个真实事物的意思。它在一定程度上创造出一个新的实体论意义上的空间,这一空间现在是在真实事物与其摹本再现之间展开的。占据那一空间的物象可能是这样一件艺术作品,即它“是一个非摹本……而是对自然世界的一种新贡献”(Danto, 1964, in Dickie 1989, p. 173)。像凡·高的《食土豆的人》(*Potato Eaters*)就属于这样一件艺术作品,它可能不是对真正食土豆者的直接模仿,而作为非摹本、作为“非模仿它像其假定存在主体一样有权利被称作一个真实的客体”(Danto, 1964, in Dickie 1989, p. 173)。

从现在开始,我们离丹托下一个基本论点只是一步之遥了。正如丹托根据其特有的敏锐

洞察力所解释的,近期的艺术家们都在用利希滕斯坦因绘制大幅木板油彩连环漫画的方法,贾斯珀·约翰斯制作像数字绘画——数字绘画不是对另一个事物即另一个数字的模仿活动的产物,而就是一个(绘制而成的)数字——这类逻辑上无法模仿的艺术作品的方法,以及劳森伯格和奥登伯格两个人制作(想必与柏拉图在《理想国》第8篇中关于艺术在自体论中地位低下的著名论说有关)床的方法,继续在上述截然不同的艺术自体论空间中进行创作。在用自体论意义上如此截然不同的事物去填补上述由艺术家创造出来的逻辑空间的过程中,艺术已经到了提出这样一个问题的时刻,即在其自身素材范围内(丹托认为沃霍尔的布里洛盒子是这一问题的具体表达)一件艺术品与一个视觉上(或许应该这样说,即视网膜意义上尽可能地使认识力不介入图画)难以区分的实物之间的区别究竟是什么?简单的答案,模仿理论的主要内容,也就是,根据客体关于自体论独立的表白,某事物是另一事物的一种模仿理论现在显然是行之无效了。同样显然不受欢迎的回答是,一个不理解的唯物论者或许能行之有效,也就是,如果它们看起来是同一事物,它们就是同一事物:如果我们把约翰斯的数字用作我们住宅的门牌号码,如果我们把劳森伯格和奥登伯格的床当作家具搬进我们的房间,那么我们所做出的就不仅仅是相当糟糕的博物馆馆长的决定,而且还在犯自体论的错误。丹托坚持认为,具体答案和不理解的唯物论者总是领会不到的问题关键就在于,一个物品的周围存在一种理论氛围,而另一个物品则没有。

正如丹托对这一问题的详细阐述,这是一种逻辑上截然不同的“是”,它是与上述截然不同的自体论空间相一致的艺术身份证明。它不是任何司空见惯的具有哲学特征的关于身份、谓词、存在、身份证明的“是”,或其他任何虚构的逻辑-哲学意义上的“是”,而是指着一把扫帚说“这是一匹马”,然后发出牛仔的命令“骑上”它围着房间跑的孩子所知道的那种“是”。因此,一个只看到一把扫帚的孩子(假如有这样一个孩子的话)不理解他的伙伴所说的“是”的意思,他没有更全面地理解他们面前的东西。同样,不理解的唯物论者也许认为一幅红色方块的绘画,即一幅标题为《红色方块》(Red Square)的政治艺术作品,只是一个红色方块而已(如一个色标),因此他既不理解“这是一件艺术作品”这句话中的“是”这个词的意思,也看不到摆在他眼前的这幅绘画所具有的更多含义。毫无疑问,他确实看到了那个红色方块。他只是没有——实际上没有审美感知所必备的理论氛围这一先决条件他也不可能——看到被理解为绘画作品的“红色方块”。丹托在编造例子并以说理方式解析例子方面表现出非凡的天才,接着他对这一方面的内容进行了归纳:“把某物看成艺术作品需要眼睛看不到的某种东西——艺术理论的氛围,即一种艺术史的知识:艺术界”(Danto, 1964, in Dickie 1989, p. 177)。于是,丹托说,尽管由迪基和其他人所详细阐述的艺术惯例论极其重要,但是在不理解的唯物论者掌握这种艺术性身份证明的“是”之前,他不能认为(*constitute*, Danto, 1964, in Dickie 1989, p. 177)它是一件艺术作品。如此驾驭需要这样一种能力,即从概念上把艺术候选者(丹托没有使用“艺术候选者”这一术语)置于一种艺术理论及历史的环境之中,将它置于一种概念接受的谱系之中,运用想象的力量把它与作为审美判断过程有机组成部分的历史和概念意义上相关作品相比较,等等。

用稍稍开阔的视野来看,我们的理论关注点离开了关于“艺术状态”(arthood)的释义本质

的物品的内在特征,而是再次聚焦惯例论从中得到灵感及其名称的那些外部的、表示关系的特征或属性。丹托选择类比同样也是恰当的:他提出在缺乏其理论氛围的情况下观看一件艺术作品(因此看成是一个单纯的物品)就像一个人在认识字之前观看印刷品一样(Danto, 1981, p. 124),以及观看一件艺术作品就内容而言就像观看一个人,例如我们所看到的不仅是躯体。这些类比不仅使丹托涉及范围更广美学理论显得更为突出,而且还使我们可能称之为促使整个理论产生的主要实体论问题的“递减”本质的那种东西表现得更加鲜明。此外,当我们把有形对象(如那个红色方块)从艺术作品中抽取掉之后还剩下什么呢?当我们把纯粹的观看纸本符号从阅读中抽取掉之后还会留下什么呢?当我们把肉体从人的概念中抽取出来之后还会剩下什么呢?当然,这些抽取问题同样也促使我们重新回到必要和充分条件的分析,回到本质主义,回到统一的艺术定义问题。

不过,需要再次提醒的是,丹托本人强烈反对迪基的惯例理论体系[实际上,正如他自己所形容的那样,他一直不得不在与之进行恋母情结般的斗争(Danto, 1981, see esp. pp. 90 - 95; Danto, 1986)。]丹托据理力争地说,在只专心致志于分类学意义上的艺术定义本质的过程中,它引导我们把对那些话题更大的文化美学问题的思考排除在外,特别是那些关于艺术最终变成哲学的新黑格尔目的论历史发展的艺术观(就丹托而言,指的是沃霍尔的布里洛盒子),以及继后从艺术的角度来说一切都是可能的后历史现状问题,^[3]对待这些问题丹托希望保持距离。迪基的惯例观点是一个有关定义类别的观点,因此从形而上学的角度来说经常是收缩性的;但托的观点无论在文化上还是形而上学意义上都是扩张性的,正因为如此,他的观点在风格和内容上均与迪基的观点大相径庭。不过,如果再次从一个更大的视角来看,即便两人在方法上日渐背道而驰但他们均为后来分析艺术惯例概念的形成做出了重要的贡献。

尽管长期以来很多人都敏锐地意识到艺术惯例论是有一定道理的,但是自从它问世之日起就一直遇到强烈的对抗。该理论一直被指责在关于表示因果关系的艺术状态判断的方面犯了一个根本性的错误:确切地说,人们自然而然会假设,实际上是我们的前理论直觉强行规定,一个物品之所以被置于一种艺术惯例情境中正是因为该物品的性质证明并决定上述惯例安排的正确性,而不是因为(彻底颠倒因果关系)只有当它如此被置于惯例环境中的时候,该物品——无论它是什么,或不管它有着怎样的特性、品质或属性——才先于其惯例安排并被转化成一件艺术品,而这在本体论上是难以确定的。另外,很多人都极其敏锐地意识到,这样的直觉力在审美实例(也许还有其他实例)中往往都是反对唯名论的(唯名论认为事物眼见为实,或者更极端的是,认为使它成为什么它就是什么,仅仅靠我们对它称谓或给它命名);这样的反唯名论者以为将某物划归某一类别或类型的分类法通过参照该物的属性特质被证明是有道理的,因此这样的分类不是一种任意的行为。这就足以使一些人获得在惯例理论问世之时就拒绝接受它的许可证,另外,作为一种反正论法,他们还据理力争地指出任何造成这样一种结果的美学理论本身都是不合格的。

然而,反唯名论者的态度虽然十分强硬,但却未能终止这一问题的争论——远远没有。特别是在一种后杜尚式艺术环境中,很多人明显偏向支持美学唯名论,认为如果真的“说它如此它便如此”的话,那么就让我们照此继续对这种“说”做一番分析吧,也就是,惯例情境、心理学

上的观者分类,或最好是两者兼而有之,它们共同构成该物品作为艺术作品的身份。因此,后来的唯名论者,他们主张任何东西只要我们(或者某人,或者被适当地授予代理人资格的一个群体)在分类上称其为艺术作品它就是艺术作品,认为所有艺术作品都具有某种共性——但不是某种固有特征或显现特性。它们都具备如迪基所提出的授予身份(conferred status)或丹托所表明的一种理论环境氛围,也就是说,仅仅是在分类即惯例安排发生时候所拥有的一种本质特性。我认为,从唯名论的角度来描述这场争论,将有助于使这一包含在惯例概念形成范围内关于任意性的主张的过激性变得更加显著,例如艺术作品先于其分类的不确定性(尤其是在上述哲学情境中,丹托提出了有关一个“纯粹的实物”转化成一件艺术作品的“改观”概念,以及关于难以辨认的或难以区别的相似物所具有的潜在“递减的”形而上学问题结构)。

反唯名论者也许会进一步提出一个显而易见的问题,这个问题表面上看似似乎是微不足道的,但对一个惯例论者来说或许更难对付。我们都知道,极端的保守主义者和极端的相对主义者一样,并非被置于某种惯例场景中的所有物品都是或都变成了艺术作品。我们可以带一把雨伞到一家画廊,并将其放置在伞架上,然后在没有误把雨伞架当成展品的情况下转向临近杜尚的现成品和后来的拾得艺术(found-art)陈列室(除非我们错认为那是由上述不理解的唯物论者所形成的相反看法,即除非我们对艺术概念领域知道得太多而不是太少)。肯定地说这种情况不属于真正的惯例操作,因为,首先我们的雨伞不是以正确的方式进行惯例化处理的,其次,显而易见它并不意味着是展览的组成部分。但是,假如“正确的方式”意味着是由画廊内安置细节来决定的“打算作为艺术”的话,那么该惯例理论就是快速且就在最初实质性问题上脱离这一真实的惯例场所而走向一种属于艺术合法性问题的意图理论。另外,如果更仔细地考察这样的问题就会暴露,即创造一个艺术品的意图要比“原”(raw)惯例造作更意义重大,那么就将该物品划归艺术范畴的惯例解释方面所需要的方式而言,该物品从一开始在本体论上就是不明确的。如所知,对于任何惯例理论的变体所进行的全面而清晰的阐述事实上都会包含刻意为之的缜密思考,但是释义问题不可能在不丢失这一变体理论的大量惯例特点的情况下简化为这些刻意为之的缜密思考。另外,需要郑重声明的是,根据我们的习惯做法,我们绝对不会直接接受一种关于艺术本质的定义,这一点是非常明显的。例如,并非有意当成艺术作品创作出来的人工制品已经从自然史博物馆“移居”到艺术博物馆。相反,当一个人打算使某物成为一件艺术作品,但却没有因此而假设其艺术作品的重要身份时,将会发生什么样的情况是不难想象的。上述两种情况都会使我们的关注重点转向惯例思考。

除了声称最基本的机构环境不足以决定艺术状态(因此该理论实际上是以依靠额外惯例思考获得其合理性)之外,反惯例论者们还证明,为获得离群索居的机会鲁宾孙·克鲁索式的艺术家们是在远离艺术界形形色色的认识论上授予机构的绝对孤独中进行艺术创作的。不过,这样的论点似乎既极端的简单又意想不到的复杂。一方面,回答说即便鲁宾孙·克鲁索式的艺术家现在是与世隔绝的,但他本人对艺术界已经有着某种了解,以及他本人正在把对相关习俗、惯例和习惯做法的一种认识带进他与世隔绝的调色板和画布中,并因此有了基本标准,一种看不见的理论氛围,这对惯例论者来说(尤其是对丹托来说或)简直是易如反掌。另一方面,我个人认为这个错综复杂的问题迄今为止尚未得到充分调查,与维特根斯坦著名的非普遍

有效语言的难题有着某种相似之处，一个艺术家——就是这种意义上的艺术家概念——是否可以完全脱离艺术界的共同习惯做法、传统信仰、社会风俗、特定知识和具体历史等等。维特根斯坦的结论是，关于一种非普遍有效语言的概念——它意味着这样一种语言，即其非普遍有效不是出于偶然的原因，如没有其他人偶尔去说而是被仿效（例如，像一种密码）的普通语言，更确切地说是一种不可避免的非普遍有效语言——不只是错误的或经验上不可能的，而且还是难以理解的。根据他的观点，短语“非普遍有效语言”（private language）就是经过乔装的语无伦次。以造成误解的方式使其极深奥复杂的问题简单化，这是因为一种语言的特定概念的不可避免的“舞台布景”（stage-setting）所造成的结果，或者说是由于包含在我们的语言概念内部的没有排除出去的社会概念的不知不觉的“私下进入”所导致的结果，这些社会概念是“语言”一词的逻辑连贯性和可理解性所必需的，因为“语言”是一个已经被置于一种关于社会的、历史的、实用主义的和文化习惯情境之中的词汇。

这一更为深刻的问题，即更加深奥难懂的美学问题，因此并不总是涉及一种背着画架和油画颜料偶尔身处困境的鲁宾孙·克鲁索式的画家，而是一贯关注一种罗穆卢斯（罗马神话中战神玛尔斯之子，罗马城创建者）式的人物，即喝狼奶长大并且在此期间一直没有进入任何性质的社会团体，这种人物完全是与世隔绝，没有受到任何我们现在的惯例习俗（包括言语习俗）的约束，因此，在这一点上就有启发性意义来说这种情况变得难以继续。我们不可能说，“决定开始从事绘画”，因为当然，“决定”、“开始从事”，以及目前最重要的关注对象“绘画”，这些都是事先置入我们的文化和语言中的概念。我们也不会出于同样的原因说“只是创造无中生有的创造艺术”——根据“纯艺术”（Art）的概念尤其如此，因为这正是我们试图要解释的核心概念。但是，如果研究全面彻底，最适当的这类思考符合惯例理论需要的很可能就是证明艺术是一套错综复杂的社会习俗，根据语言类推，这种社会习俗只有在维特根斯坦谓之“生活形式”（form of life）范围内才能够获得，这种“生活形式”就是一种带有狂欢表现模式的文化和社会情境。或许，这类思考有可能会引向目标更明确的问题（我个人认为事实正是如此），即艺术只能出现在一种已经拥有语言的文化范围内是可信的。

496

但是，即使得出了这两个结论，它们都不会证实艺术惯例论。当第一个结论有可能会提供一种“非普遍有效的艺术”（根据一种“非普遍有效语言”模式）是难以想象的这一真实情况，而第二个结论也许会提供语言对艺术来说是一个必不可少的先决条件的真相时，无论是单枪匹马还是两者联手都不能得出这样的结果，即因为其支持者详细阐述艺术惯例理论所以它必定是符合事实的。它们只是提供了一种完全不同的主张（而且很可能就是赋予其最初凭直觉感到似乎有道理的更大理论的事实核心所在），即像语言一样艺术的持久本质必然要包括一种公众的、社会的和文化的特征。当然，大量道德习俗同样也是以这种特征作为一个必要的前提条件，如正义、责任、仁爱等等，但是这些并不因此成为艺术作品。正如我们过去所理解的，对艺术来说必要条件并不就是充分条件。

惯例理论之所以一直受到指责主要是由于两方面的原因，即一方面它是一种危险的循环而另一方面又是一种空洞的解释（而这两者是相互紧密交织在一起的），这一点在上述迪基关于艺术的定义中显得特别突出。这两个问题一直都是众多集会和会议的争论主题。关于循环

问题的争论是,如果我们宣称一个艺术家就一件人工制品提出了一组特点以作为鉴赏候选的前提条件,那么我们总是非常自然地想知道——关于此类“提出”(或授予身份)的任何一个例子——为什么这位艺术家会就这件人工制品提出这些特点。假如我们被告知诸如此类的问题改变了类别,但不是分类学意义上的,而是评价意义上的“艺术作品”,而该分类意义不是我们这里本质主义者所关注的对象,因此这一难以回避的意义实际上就是一个最大的失败。这种循环围绕一条狭窄而封闭的思路螺旋形展开。(a)“什么是艺术?”;(b)“由有资格拥有授权能力并代表艺术界的发言人授予的一种鉴赏资格”;(c)“谁属于有资格获得授权能力的发言人?”,等等;(d)“艺术家”;以及(e)“谁是艺术家?”如此这般,解释者与待解释对象(the *explanans* and the *explanandum*)之间并无区别——就实质而言从表面上看它们似乎的确相互依存,而这便是一种循环定义的典型标志。

关于解释内容贫乏的断言是清楚的:我们想知道一个特定对象(或其某些方面)为什么而被提交出来供人观看,而我们被告知的却是它已经被提交出来这一信息量更小的事实。在这个问题上,有人可能会坚持最初断言诸明确意义之间所出现的分析差异,^[4]主要是分类性与评价性之间的差异,由于人为地离开了我们本能地想知道的实质性思考实际上就已经抽取了所遵循的任何理论的精华。这种解释内容贫乏由于——换句话说——掩盖了“为什么”背后的“那层含义”,所以它是乔装的,^[5]但只不过盖上了一层薄薄的、暂时性的面纱而已。

这种解释内容贫乏一旦被揭示出来就会迅速产生连锁反应。如果我们追问代表艺术界的发言人的作用——显然这是该理论的一个核心任务,既然在这里我们对艺术家进行描述,那么我们就会发现几乎没有就该问题做出解释,以及一些尚未触及的重要问题。^[6]我们自然地就会认为,这些发言人不应该拥有这样的权利,即他们被说成在没有正当理由的情况下与一种扮演角色即提出人工制品的某些方面的历史有关系(这大致与因为美德而尊重一个人有着艺术上的相似性;如果没有那个历史,这种尊重是不大合理情理的)。人工制品的地位假如是反复无常地、异想天开地和任意授予的话,那么它准会招致极大的怀疑,就像权威、权力甚至是艺术家的艺术身份肯定会受到怀疑一样。如果这样的代言人在我们可能会调查的任何具体实例中的所作所为毫无道理可言,而且缺少一个合情合理(即有道理的)从过去直至当下问题的历史连续性的话,那么他们所赢得的美学就只能类似于法庭上一位反复无常和随心所欲的法官所得到的东西,即由于这些原因这位法官受到了谴责。就艺术问题而言,如果身份的授予一直都是没有道理可言的话,那么无论是身份还是艺术家都会因此而陷入严重的不确定性。^[7]另外,更重要的是,如果“提交”的理由得到了详细说明并因此而避免了解释内容贫乏的话,那么这个理由就会超越上述惯例理论定义的局限性和循环范围,从而为该艺术作品就是一件艺术作品而不是惯例意义的身份提供了一个理由。

有人曾直截了当地指出(Wollheim, 1980, p. 164),根据任何一种艺术理论,“艺术”(Art)分类体系(一种分类体系——当它属于那种分类体系时——即考虑到在我们整个文化习俗的广泛背景下审美趣味的深度和广度,我们的直觉行为需要得到认真地对待和全面地解释)都没有给出充分的理由,只是如此判定而已,这是一个意想不到的理由。实际上,这是我们的直觉力所不能接受的一个结论。但是,更出乎意料的是,在继维特根斯坦式的反理论或反定义共识

之后,一种声称返回本质定义的理论关于必要和充分条件明确规定分析。一种承诺大张旗鼓全面返回本质定义的理论,最终兑现的只能是被一个对惯例理论持严厉批判态度的人称作解释内容贫乏和混乱的结果(这是一个特别出乎预料的结果,鉴于关于该理论的分析已是轮廓清晰)。

498 较之关于惯例理论只有能力宣称一件艺术作品属于“艺术”范畴而没有能力回答为什么,还存在着另一个与之相关但却更加严重的问题。它与确认一个关键的——和最大的——理论要素即艺术界本身的可能性有着重大的关系。有人一直坚持认为(Crowther, 1981, pp. 12 - 21)艺术界——指扩大的社会和文化机构组织的网络体系(或者如像迪基那样称它们为“系统”和“亚系统”),这一网络系统所包括的要素不仅仅局限于博物馆馆长、策展人、批评家、观众、听众、收藏家、艺术商、学生、教师、艺术流派/学校、表演者、作家、演员、翻译家、出版商、电影制片厂、音像公司等等——其实,之所以能够被确认为一个“艺术界”,是因为我们首先使特定的艺术概念在产生影响。换言之,我们之所以从分类学角度使所有这些形形色色的“系统”(其中很多在实践中是反系统的)都纳入这一包罗万象的艺术界概念内,仅仅因为艺术作品——实际上是一大堆各不相同的物品和事件——首先是在脱离(如果该理论真是这样的话,那是不可思议的)这些系统即惯例的情况下得以确定(如果这种理论是实情的话,那是不可能的)。因此,我们貌似通过非常独立的途径(独立于这一聚集化系统)迅速地知道了很多东西;如果艺术真的不是各自独立存在并先于这一系统的话,那么我们就不可能把这种机构组织或系统界定为“具有重要价值的艺术相关事物”。

这听起来还是像一个循环问题,但是从大量的批评文章来看,迪基对惯例理论进行了第二次系统地阐述(尽管我们主要讨论的是第一次系统地阐述),指出这一点是非常重要的。由于芒罗·比亚兹莱(Monroe Beardsley)的批评,“身份授予”和“代表”某个机构组织的“行动”这样的语言适合于正规的和形式化的组织机构,在这样的组织机构内部权威、传统和延续性之间的界限非常清晰,但迪基为了更好地保留他所强调的构成艺术界的大批藏品的非正规性而摒弃了这样的用语。尽管如此,他还是保留了“身份”这一概念,不过它现在是根据艺术创造的成就而非授予来解释的(Dickie, 1997, pp. 86 - 93)。丹托关于无法区别对应事物的策略并不证明艺术作品存在于某种机制或情境内,而迪基却仍然坚持它不足于揭示那一机制或情境的本质和详细情况。而这正是迪基的哲学所渴望解决的问题。

但是,必须要说明的是,有可能存在某种反讽因素:丹托一直都在不停地(已经全面详细地阐述了一种后历史的、新黑格尔美学理论,我个人认为这种美学理论似乎最好用历史或形而上术语而非惯例论词汇进行描述)撰写和出版阐释无数具体艺术作品的理论批评方面的大部分论著。迪基始终如一地承担着研究一种分类学意义上的定义的分析计划,这项研究工作在承认非常有必要认真对待艺术的惯例习俗的同时,仍然呈现出一种统一的、本质化形式:“艺术作品是为了提交给艺术界公众而创造出来的一种人工制品,”(Dickie, 1997, p. 92)而这个定义则逐渐变成了“艺术家”、“公众”和“艺术界”的必然定义。但是,所有这些定义仍然都是建立在上述有关后维特根斯坦回归艺术理论思考的那些概念基础之上的。另外,迪基并没有对抗循环论证而是以那种新的系统阐述接纳了它。他争辩说,存在着严厉的和非严厉的方式,因此他

断言,用以阐述一种艺术定义的那些概念术语的相互依存性,只是有助于说明那种构成艺术界的组织机构网络体系或系统所具有的平行相互依存性,曲直变化性。但是,上述断言得到了人们不同程度的轻信,但它并没有致力于上述所讨论的那些根本性难题的解决。

在结束这个话题之前,还有一些问题要做进一步的考虑,首先就是那些关于惯例理论的细节问题,然后无疑就是其概念上的预先假设问题。如所知,知觉上难以区分的对应概念是丹托形而上学理论系统阐述的核心,它是一种预设,即上述“减”法适用于我认为需要重新思考的所有视觉艺术。出于极有说服力的理由,丹托强调的是像杜尚的雪铲、瓷器装置、瓶架等诸如此类的例子——其中包括沃霍尔的布里洛盒子。它们以物质方式完美而系统地回答了减法问题,但与此同时却导致看到这些作品的人的心中产生了语言(哲学)形式方面的问题,也就是,“当我们用艺术作品减去那个纯粹物品之后还能剩下什么呢?”概念残留物再次成为构成丹托的艺术之本质的那种理论氛围,而以物质形式和纯思维方式(由杜尚、沃霍尔以及其他人所完成的)对这个问题所同时进行的系统阐述恰好标志着艺术与哲学的会合点。

有人一直提出理由说明上述这些不可辨理事物的并置方法含蓄地保持了一种源自罗素和维特根斯坦的早期著述《逻辑哲学论》(*Tractatus Logico-philosophicus*, Wittgenstein, 1974)的思维方式:这是一种属于原子论分析的策略,其中一个物品或一种行为只有“根据一种描述”才能获得一种身份,并因此假设在根据它被看到的和所属类别通过描述而被授予其身份之前,一个物品或一种行为从一种本质的和一种形而上学的意义上来说是不确定的。一种行为的原子组成部分(简洁明了地陈述;这一问题可以用超乎寻常的复杂性来表达)可以因此被确认为减法性质的:如果我们抽掉了一个行为的意图,那么我们剩下的就是一个身体的运动;如果我们抽掉一个人的思想活动,那么我们得到的是一尊躯体;如果我们抽掉了一个单词的意义,那么我们剩下的就是一种声音;如果我们抽掉了一件艺术作品产生的特定情境,那么我们剩下就是丹托所说的一个“纯粹真实事物”。人们坚持认为这种原子分析的策略受到了一种极其隐晦的笛卡尔关于心灵和肉体二元论思想(Hagberg, 1995)的补充,而根据这一策略被当作是有关一种行为、一个人、一个发音和一件艺术作品的高度抽象化的分类组成部分的东西是确定的,另外他们还论证这种有害的哲学“描述”或观念模式已经在所有行为—思想、语言和艺术理论中造成大量的误解。

但是,目前与艺术惯例理论相关的更为局部性的问题就是对艺术经验的完全错误的理解,而这正是上述不可识别物的减法强制实行的。为了对这种预设直接提出质疑,我们想问上述那种明显的不确定性是否存在,换言之,在它据称是稳定不变的描述之前,一个(不明确的)物品是否在一个观者面前显露出它的本体论意义上的不确定性。为了直接对这种方法上的预设提出质疑,我们想问这种“减少性的”问题,我们也可以称其为“沃霍尔式”或“杜尚式”问题(Hagberg, 1995, pp. 136 - 50),是否出现在或适合所有艺术感知的具体实例。为了把丹托版的惯例理论运用于所有艺术——以及如他乐意承认的那样,那对于试图描绘艺术之本质的任何理论来说都应该是必要的,即艺术的必要和充分条件——这个问题必须统一地和普遍地适用(请注意,丹托认为后维特根斯坦式的“返回理论”的推动力是继反理论的维特根斯坦时期之后出现的)。

不过,对于某些实例来说,这似乎不是一个普遍出现的问题。其实,我们需要的是一个场合,探寻集中的杜尚式问题一种情境,而那些自然而然地考虑有关背景情况的场合只在相对罕见而不断引发争议的随手找到的艺术,或者是在像沃霍尔的布里洛盒子那样的艺术例子中出现,沃霍尔的布里洛盒子不是用非传统的再现方法去复制一个纯真实物品,它用的是丹托曾巧妙地形容为明确的本体论的空间创造方法。实际上,同它适合于丹托的减少性分析方法相比,即便是沃霍尔的例子也是有问题的。通过瓦解艺术作品与现实世界之间的视觉关系(以及通过称这些本体论意义上明确的物品为“难以区分的对应物”),丹托似乎自然而然地就能够提议,由于艺术看上去就像它所描绘的对象,所以只有凭借惯例身份或氛围营造的定位才能够区别于真实事物。但是,沃霍尔的布里洛盒子看起来实在不像真正的布里洛盒子(至少在美学问题引发的视觉推敲的环境下是这样的)。对于这一真相的掩盖或是丢失,为惯例论的艺术资格授予增添了不正当的影响力,正像它掩盖艺术家在这件作品中所付出的实际工作一样。考虑到这种情况,当我们看到一个彩色方块,比如阿尔伯斯或马列维奇绘制的彩色方块时,我们便知道它们看上去并不同于任何时间久远的单纯色块,而是显露出精细安排的、差别细微的、精妙无比的,或雅致漂亮的特征,而这一切却是它们很容易辨认的对应物所不具备的。

真正导致理解者产生杜尚式问题那些场合与杜尚式问题得到系统阐述的具体实例一样并不多见,而不可识别物的减法——虽然它有效地揭示了现成品所具有的与众不同的本体论美学特征——因此阐明不是所有艺术作品的必要条件和充分条件,而是一小部分,虽然对高度抽象的术语特别感兴趣,但相对于繁多的艺术活动和浩瀚的美学成就它只是沧海一粟。一种明显的视觉意义不明确性导致了本体论问题、先于我们的“艺术品”或“单纯物品”分类法问题的产生,这不仅仅体现在绝大多数的艺术观念中。另外,无争议的艺术观念是留存在人们记忆中的艺术经验、特定艺术现象学的一个组成部分,这一点是任何理论都必须承认的。到了一种理论硬是把如此不确定性充作为一种观念预设这样的地步,那么这种理论——与很多较早时期的艺术理论一样——就篡改了真正的艺术经验。作为对近来艺术发展中某个时段的一种描述,丹托的惯例观是完全胜任这一任务的。不过,作为一种覆盖所有艺术的理论,它——正如维特根斯坦派的反理论者们所暗示的——不可能捕捉到艺术的本质。

除了上述讨论的有关迪基理论系统阐述的难题之外,这里还存在一些有关预先假设的问题。正因为迪基的系统阐述回到了分析原子论和知觉的不确定性,并且部分建立在这一基础之上,所以它回到了形形色色的怀疑论及其伴随而来过于普遍化的怀疑,并且建立在这一基础之上。如果我们到了谈论“欣赏候选”和(早期系统阐述中的)“身份授予”的程度,那么我们就已经认可了一种潜在的关于艺术品的描述就是选自更大范围的非艺术品类的一种特殊的亚类物品。我认为,根据艺术理解者、艺术创作者和艺术品本身,这同样也篡改了艺术经验。

第一,观者的现象学篡改行为现今是司空见惯的:它就像丹托的系统阐述中的那种篡改行为,虽然情况更严重一些。但丹托的方法来自一些挑选出来的例子(如杜尚),然后再从那个确定的情境中推导出一般性结论,在这样一个情境中杜尚式的问题既是由具体实例引起的又是建立在纯概念之基础上的。迪基的系统阐述从一开始就预设了观者源自演绎洞察力的第一个举动可能会(或应该)产生的一个问题,即关系到物品作为艺术品的亚类别问题。简言之,它们

不属于艺术作品范畴。一般地说,观者对于一种分析性的劝说并不是一个完全意义上的怀疑论者,他们不会提出对象O是否凭借前提条件C而成为S组的一个成员这样的问题。绝大多数人都会认为这是天经地义的,这对我们的审美认知意义重大,另外有人(Hagberg, 1995, pp. 153-61)提出理由说明惯例理论这一问题需要对维特根斯坦作为我们行为的基础和正当理由加以考察的对象有更好的理解。实际上,正像维特根斯坦曾经指出的,基础和正当理由的提供结束之时,我们便接触到“基本事实”,也就是我们的习俗真相。迪基的系统阐述,从理论上所进行的普遍推理这一点来看,又是在进行无法避免的篡改工作,尽管它极好地关注和反思了形形色色的艺术实践习俗。一些观众在某些截然不同的情境中属于怀疑论者,他们怀疑这种分类法并继续查究或许能够、或许不能够为这种分类法辩护的前提条件C。一如正统美国实用主义者们所论证的,真正的怀疑、名副其实的怀疑,是由一种哲学模式或“描述”引发出来的,而非单纯地强加。这种惯例理论的翻版,即将某种怀疑论者的不信任态度强行纳入其预设之中,错误地将特殊层面的真实怀疑当成一种普遍现象。

第二,特定的艺术创作活动同样也非常容易被这种系统阐述的惯例理论所篡改;尽管这个问题可以进行广泛地深入探讨,但在这里,我只能泛泛而言。一如该理论所表明的,艺术家选择人工制品(或随手找到的自然物)的一组特征,然后把它们作为欣赏候选提交出来;就是这个特征——对创造过程来说是一种模式——作为一种普适性艺术理论所必须坚决要求的特征,它出现在每一个艺术创造活动的具体实例中。但是,要是我们依赖艺术史家的艺术史著作、传记作家的传记作品,包括他们自己的艺术宣言、来往信件等内容的艺术家传记、艺术批评家的批评文论的话,那么我们会遭遇一连串令人震惊的五花八门的东西,它使这种一元化模版不仅显得完全是错误的,而且必须要说明的是,它对源自艺术家脑海的现象学的变幻莫测及兴衰事物和艺术家工作室中的真实事物是没有任何反应的。另一方面,这也许需要做详细说明,不过在这样详细阐述的艺术意图探究的情境中,这些惯例论用语所失去的似乎比它们所捕捉到的意思还要多。也许有人会坚持认为,惯例论用语所提供的这种创作模式事实上从理论上来说是重新描述了创造力的可证实真相,并同时将秩序强加于极其混乱的多样性,而这对那些明确许诺要返回理论的人和明确许诺要寻找本质的人来说也许是确定无疑的。但是,对意识到特殊性的重要意义的那些人来说,这种秩序的“强加”只能是再次等于对理论的篡改。

502

第三,艺术作品本身的性质同样可能因为惯例理论而轻而易举地受到歪曲,关于这一点我在这里做简短的说明。出于再次追溯到维特根斯坦哲学根源的种种原因,我们称其为一个事物的某个“层面”在某个具体感知情境中,并不能有效地发挥概括性作用。就表示事物诸方面的一组这个概念而言,情况也是如此,在我们正常的批评词汇范围内这一概念仅仅出现在关于知觉的具体和明确的实例。另外,在惯例理论的定义性用语范围内使用的“欣赏”一词在某种意义上几乎过于宽泛而不可理解。艺术品被说成拥有各个层面——作为候选条件提交出来的只是其中一组而已——这些层面被认为是美学意义上的作品所具有的重要部分。然而,任何专注于有关审美感知及意义之细微差别的人都懂得,某一“层面”经常是关于某一作品的一种印象,这种印象与源自该作品的一种规模更大或更强烈,或更核心的印象相对抗或是相对立,如莫扎特的《安魂曲》(Requiem)中某个悲伤的乐段也可能仍然具有微笑中心平气和地接

受的层面。一幅由贾斯帕·约翰斯创作的均衡、有条理的和精致的“交叉影线”绘画作品依然显示出使人不安焦虑的一面。诸如此类,不胜枚举。而且,假如我们被告知一组特征中包括悲伤和微笑、宁静和焦虑不安,那么我们很可能会再次回答说,并非是这一理论因此显示出受到决定性的拒绝,而是各种差异、精妙之处和细微差别共同形成我们在批评实践中肯定永远都不会说起(并且因此感觉不到丰富的启迪性)的普遍化的一“组”特征。更有甚者,我们正在一种普遍化理论的迫使下称我们的审美经验的那些重要部分为“特质”,但事实完全不是这样。惯例理论的表述,与我们意识和领会中艺术作品的真正本质相比,在被用于具体实例的时候似乎是不足于担当这一任务的。此外,与我们现已考虑的所有惯例理论的早期重要组成部分一样,就它使本质上大相径庭的各种事物貌似同一个事物而言,它是一种掩盖而非揭示真正的审美认识的理论。

尽管根据最初的直觉和其中已经考虑到的大量具体细节问题来看,我们已经非常清楚地意识到关于惯例理论所可能提出的种种异议,但仍然有着一种挥之不去的感受,那就是艺术惯例理论是有一定道理的。不过,若沿着其形成路径返回这一理论或许最终就会显示出一种错误的方向,无论是出于我们已经明白的大量具体原因,还是出于那个重要的维特根斯坦式原因都是如此。所谓维特根斯坦式原因就是,在本质特征得到分析,必要条件和充分条件得到明确阐述,在一种普遍艺术定义被提出的情况下,这种意义上的艺术理论仍然是不可能存在的,因为这样的理论系统地篡改了它试图阐明的东西。就像丹托把一种碎片化的多元主义纳入艺术惯例的做法迫使我们超越对艺术无法改变的发展进程所进行的所有一元化目的论宏大叙事一样,也许现在是时候去包容一种类似的碎片化观点,它使我们超越任何一种一元化理论,并且对这样一个真相有了透彻的认识,即一种上述意义上的理论既是不可能存在的也是不可取的,而这一真相与惯例主义返回理论之前的维特根斯坦的多元和反理论立场是一致的。亚里士多德的著名论断是,我们只应该追求适合手边研究对象的分类学上的精确度和理论上的简洁度;根据谨防抽象理论所带来的种种危险,反对柏拉图对普遍本质的探索和提倡对人类习俗的特征进行具体研究来看,他所说的当然是伦理学。但是,美学家理应得出极其相似的艺术理论方面的结论。

503

注 释

- [1] 论述艺术定义的不可能性和因此而产生的有关自称提供必要和充分条件的任何艺术理论的不可能性的类似影响巨大的文章,包括保罗·齐夫(Paul Ziff)的“界定艺术作品的任务”(The task of defining a work of art, 1951)、肯尼克(W. E. Kennick)的“传统美学是建立在一种误解的基础之上的吗?”(Dose traditional aesthetics rest on a mistake? 1958)和马歇尔·科恩(Marshall Cohen)的“审美本质”(aesthetic essence, 1965)。
- [2] 另外,作为一种在哲学领域有着一个著名谱系用途,可以追溯到古代关于单一与多样(the One and the Many)的难题,即询问我们如何和为什么要根据唯一概念——如真理、合理性、艺术(Art)——进行分类的形而上难题,即貌似表示无限多样却只展示分类学意义上的纯粹一致性的大量细节。
- [3] 除了丹托在1981年和1986年出版的专著之外,请参见丹托探索后历史艺术场景的艺术批评文集,其中包括丹托写于1987年、1990年、1994年和1998年的文章。

- [4] 根据对我们实际的批评习惯做法所进行的一种详细的、考虑背景情况的调查研究,它便暴露出这样的问题,即这些意义在分类学上并非准确无误;同样,“艺术作品”这一惯用短语似乎并不具备来自情境化语言行为的广阔领域风景的两种或三种基本含义。
- [5] 其中最清晰和最直接的论点之一是由科林·利亚斯(Colin Lyas)提出的:“人们把某些事物放进美术馆并不仅仅因为他们称这些事物为‘艺术’,而是因为他们知道之所以这样做的某种具体情况。要想知道这种具体情况是什么就要了解该物被认为具有怎样的价值和意义。这就是苦思冥想者想要知道的关于所有艺术的问题,但是既然惯例描述对于这个问题避而不谈,所以关于艺术它什么都没有告诉我们。”(Lyas, 1997, p. 93)
- [6] 关于这种解释和围绕它所产生的那些重要争论,见戴维斯(Davies)1991年的著述,特别是第81页及以后各页。
- [7] 关于这个问题(以及他的其他有影响力的批评文章),见(Wollheim)沃尔海姆1980年的著作,第161-166页。

参考文献

- Cohen, Marshall (1965) “Aesthetic essence,” in Max Blank, (ed.), *Philosophy in America*, Allen and Unwin, pp. 115 - 33
- Crowther, Paul (1981) “Art and autonomy,” *British Journal of Aesthetics*, 21, 12 - 21
- Danto Arthur (1964) “The art world,” *The Journal of Philosophy*, 61, 571 - 84. Reprinted in George Dickie, Richard Sclafani, and Ronald Roblin, (eds) (1989) *Aesthetics: A Critical Anthology*, 2nd edn, St. Martin's Press, pp. 171 - 82;
- Danto Arthur (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press
- Danto Arthur (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press
- Danto Arthur (1987) *The State of the Art*, Prentice-Hall
- Danto Arthur (1990) *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, Farrar Strauss Giroux
- Danto Arthur (1994) *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Farrar Strauss Giroux
- Danto Arthur (1998) *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*, University of California Press
- Davies, Stephen (1991) *Definitions of Art*, Cornell University Press
- Dickie, George (1974) *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press
- Dickie, George (1993) “What is art? An institutional analysis”[an excerpt of *Art and the Aesthetic* (1974)] in John W. Bender and H. Gene Blocker, (eds) (1993), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Prentice-Hall, pp. 171 - 82
- Dickie, George (1997) *Introduction to Aesthetic: An Analytic Approach*, Oxford University Press
- Eaton, Marcia (1988) *Basic Issues in Aesthetics*, Wordsworth
- Hagberg, G. L. (1994) *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*, Cornell University Press
- Hagberg, G. L. (1995) *Art as Language: Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory*, Cornell University Press
- Kennick, W. E. (1958) “Does traditional aesthetics rest on a mistake?” *Mind*, 67, 317 - 34

- Lyas, Colin (1997) *Aesthetics*, UCL Press
- Mandelbaum, Maurice (1965) "Family resemblances and generalizations concerning the arts," *The American Philosophical Quarterly*, 2, 219 - 28
- Weintraub, Linda (1996) *Art on the Edge and Over*, Litchfield, CT, Art Insights
- Weitz, Morris (1956) "The role of theory in aesthetics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 27 - 35
- Weitz, Morris (1989) "Art as an open concept," in George Dickie, Richard Sclafani, and Ronald Roblin, (eds) (1989) *Aesthetics: A Critical Anthology*, 2nd edn, St. Martin's Press, pp. 152 - 9
- Wittgenstein, Ludwig (1974) *Tractatus Logico-philosophicus*, trans. by D. F. Pears and B. F. McGuinness, Humanities Press. Originally written 1922
- Wollheim, Richard (1980) "The institutional theory of art," in *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, pp. 157 - 66
- Ziff, Paul (1951) "The task of defining a work of art," *The Philosophical Review*, 62, 58 - 78

索引

(索引中的页码为原著页码,检索时请查本书边码)

A

- Abbate, Niccolò dell' 尼科洛·德尔·阿巴特 56
- abject art 卑微艺术 343
- Abraham, Karl 卡尔·亚伯拉罕 403
- Abrams, M. H. 艾布拉姆斯 427
- abstract art 抽象艺术 17, 174, 317-18, 375-6, 398, 400-1
- Abstract Expressionism 抽象表现主义 166-7, 217; Greenberg 格林伯格 171n. 4; marks. 标志 375-6; Rosenberg 罗森伯格 313; sublime 崇高 360-1
- abundance 富足 56-7
- Academia Platonica 柏拉图学院 45
- academic artists 学院艺术家 96-7, 101
- academic theory 学院理论 89-93, 110, 112-13; tradition 传统 14
- academies of art 艺术学院 79-80, 86n. 5, 88; aesthetics 美学 97-8, art theory 艺术理论 91; Bologna 波洛尼亚 59; Florence 佛罗伦萨 59, 89, 90, 105, 106, 110; France 法兰西 85-6n. 3, 14-15, 91, 98, 104-5, 106-7, 113; gender 性别 107-8; influence of 影响 104-5; instruction in painting 绘画 97-8, 107-8, 113; literature on 文学 104-5; London 伦敦 14, 88, 107-8, 116; Milan 米兰 106, 107, 113; nonpractitioners 非实践者 90; Rome 罗马 59, 91, 106; self-worth 自尊 90; Venice 威尼斯 106
- Accademia Ambrosiana*, Milan 米兰学院 107, 113
- Accademia del Disegno*, Florence 迪塞诺学院, 佛罗伦萨 54, 89, 90, 106-7, 110
- Accademia Vinciana* 芬奇学院 106
- action, hermeneutics 行动, 阐释学 437-8
- action in painting 绘画中的行动 109-10
- action painting 行动派绘画 313, 333
- Addison, Joseph 约瑟夫·爱迪生 22-3, 119, 120, 121
- Adorno, T. W. 阿多诺 241n. 2, 271, 279, 280
- aesthetics 美学 20-1; academies of art 艺术学院 97-8; association of ideas 观念的结合 119-22, Bakhtin 巴赫金 292-5, Baudelaire 波德莱尔 157, Byzantine 拜占庭 44; colonialism 殖民主义 393; creative process 创作程序 293; desire 欲望 261; emotion 激情 131; experience 经验 444; feminist 女性主义 391, 395; Formalism 形式主义 130-2; France 法兰西 154; gender 性别 261; Hegel 黑格尔 469; hermeneutics 阐释学 441-4, 445-6; intellect 智力 20, 26; Iser 伊瑟尔 449; Kant 康德 122, 130-1, 132-3, 250, 251, 256, 257-8, 292-3; Peirce 皮尔斯 315; philosophical 哲学的 47, 161; Plotinus 普洛丁 42-5; sublime 崇高 362
- African-American women artists 非洲裔美国女艺术家 387
- aisthesis* 感觉 20-1
- Albers, Josef 约瑟夫·阿尔伯斯 500

- Alberti, Leon Battista 阿尔贝蒂 52; art/nature 艺术/自然 10 - 11; art theory 艺术理论 98; circumscription 界限范围 9; *compositio*《构图》13 - 17; contour 轮廓 9 - 10; copying masters 复制画师 56; *De pictura*《论绘画》5 - 6, 94, 109, 110, 111, 112 - 13; *Della Pittura*《论绘画》5 - 6, 49, 53, 57; fame/fortune 名望/财富 6 - 7, 77; form/structure 形式/结构 10; *istoria* 历史 16, 57; mirrors 镜子 81; nature 自然 10 - 12, 82; *órlo* 边缘 9; *paragone*《比较论》6; perspective 透视 7 - 8, 9 - 10; pigments 色素 78 - 9; Realism 现实主义 10 - 13; rhetoric 修辞学 105; rules of drawing 素描法则 415; sculpture 雕塑 72n. 4; self-criticism 自我批评 80 - 1; soul 心灵 15; *Treatise on painting*《论绘画》4, 5, 6, 7, 11 - 12, 13 - 15; working methods 制作方法 78
- Alberti, Romano 罗马诺·阿尔贝蒂 51, 53 - 4
- Alcinous 阿尔喀诺俄斯 24
- Aldine Academy 奥尔丁学院 106
- alienation, Marx 异化, 马克思 233 - 4, 280
- Alison, Archibald 阿奇巴尔德·阿里森 119
- allegory 讽喻 16, 46, 287 - 8, 289 - 90
- Alpers, S. 阿尔珀斯 338
- Althusser, L. 阿尔都塞 276, 278, 281, 349
- amateur painters 业余画家 117, 123
- Amerasian culture 美亚文化 387
- analogy 类比 34, 462
- anarchism 无政府主义 217, 219, 221, 275
- anart 非艺术 246, 255, 258
- anatomy 解剖学 11, 54 - 5, 84, 107
- Anderson, Perry 佩里·安德森 267 - 8, 274, 275
- Andre, Carl 卡尔·安德列 355
- Andrews, Malcolm 马尔科姆·安德鲁斯 118
- animal symbolism 动物的象征 33 - 4
- Anon 阿诺恩 230
- Anreus, Alejandro 安卢斯, 亚历亨德罗 282
- answerability 可回答性 295 - 6
- Antal, Frederick 弗里德里克·安塔尔 281, 282, 473
- anti-art 反艺术 247 - 8; art theory 艺术理论 244, 251; Duchamp 杜尚 244, 253, 255, 256 - 7; Ready-mades 现成品 249, 250, 484
- anti-essentialism 反本质主义 450, 479, 480, 488
- anti-institutionalism 反惯例论 494 - 5
- antinaturalism 反自然主义 46
- antinominalism 反唯名论 493, 494
- Aotearoa / New Zealand 新西兰 386
- Apelles 阿佩莱斯 145
- aphasia 失语 330
- aphrodisia* 催欲 345
- Apollinaire, Guillaume 吉尧姆·阿波里奈尔 218
- Apollonian disposition 阿波罗气质 184 - 6, 188 - 9, 191
- Apollonius of Tyana 提埃纳的阿波罗 429
- apprenticeships 学徒 59
- Apuleius 阿普莱乌斯 433
- Aquinas, Thomas 阿奎纳斯, 托马斯 30, 33, 36 - 7, 63
- Arab culture 阿拉伯文化 393
- Arbus, Diane 阿尔比斯, 迪亚娜 299 - 300
- architectonics 知识体系论 294, 295 - 6
- architecture; and commentary 建筑: 与评论 304; periods/movements 时期/运动 146 - 7; picturesque 如画性 121; proportion 比例, 均衡 32; Vitruvius 维特鲁威 29, 32 - 3, 108
- Arcimboldo, Giuseppe 阿钦博多, 朱塞佩 46
- Aristotle 亚里士多德 503; *De anima*《灵魂》23; catharsis 净化 185; essentialism 本质主义 144; hermeneutics 阐释学 438; hylomorphic theory 形式质料理论 35; metaphor 隐喻 461; *mimema* 模仿 22; music 音乐 23; Platonists 柏拉图学派 36; *Poetics*《诗学》22, 23, 36, 148n. 2; *Politics*《政治学》23; practice 实践 7; revival 复兴 30; *Rhetorica*《修辞学》110; self-discipline 自我约束 346; teleology 目的论 145; translations 译本 36; vision 视觉 62, 63
- arithmetic 算术 53
- Armenini, Giovan Battista 51, 78, 79, 97

- Arnheim, Rudolph 卢道夫·阿恩海姆 431
- Arp, Hans 汉斯·阿尔普 245
- art 艺术 31-2, 255-7, 487-8; autonomy 自律 31, 162, 272, 473; culture 文化 17, 19, 427, 469, 470-1; historicity 历史性 136-7, 427-8, 442, 482; language 语言 105, 325, 495-6; meaning 意义 431-2, 477; nature 本质 10-11, 33, 56-7, 90, 120; physiology of 心理学 189; qualities 品质 58; radicalism 激进主义 218, 219, 221; religion 宗教 31-2; society 社会 473-4, 478; subversion 颠覆 244, 245-6, 247, 343; transformation 转化 441-2; truth 真实 68-9; *see also* Fine Arts; liberal arts; visual arts 美术、人文学科、视觉艺术
- Art & Language 艺术与语言 319, 320, 323-5
- Art for Art's Sake theory 为艺术而艺术理论 177, 215
- art handbooks 艺术手册 37-8, 56, 59, 97-100
- art history 艺术史 105, 453-4; developmental 发展的 472; formalism 形式主义 288-9; great / small time 宏大/小时段 297-8; interdisciplinarity 交叉学科性 467, 469-74; Jauss 尧斯 453; literary theory 文学理论 453; Marxism 马克思主义 473; periodization 时代划分 142, 146-7; psychoanalytic theory 心理分析理论 406; reception 接受 theory 接受理论 448-50; Riegl 李格尔 282, 470; style 风格 146; tactility 触觉性 61-2; *see also* critical art history; 批评的艺术 New Art History; 新艺术史 New Left art history 新左翼艺术史
- Art Now《今日艺术》219, 389
- art objects 艺术客体 350-1, 354-5, 491-2, 493; *see also* works of art 艺术作品
- art practice 艺术实践 444-6, 502-3
- art theory 艺术理论 xviii, 3, 85, 88-9, 370-1; academies of art 艺术学院 91; Alberti 阿尔伯特蒂 98; anti-art 反艺术 244, 251; artists 艺术家 173, 174-5; Christianity 基督教徒 29, 45, 49; hermeneutics 阐释学 436-41; history painting 历史画 95; Kant 康德 127; Marxism 马克思 xvii, 281; medieval times 中世纪时代 29; sculptors 雕塑家 173; teaching of 教学 107; works of art 艺术作品 440; *see also* feminist art theory 女性艺术理论
- art world; curatorial sphere 艺术界; 策展氛围 479; Danto 丹托 20, 489, 490-1, 492; Dickie 迪基 497-8; institutional theory 惯例理论 248-50; institutions 惯例 497-8
- art writing 艺术写作 49, 350
- artificiality 人工制品 439, 477, 489, 90, 497
- artisans/painters 工艺师/画家 99
- artistic creation; *see* creative process 艺术的创造
- artists 艺术家 163-4, 191, 219; academic 学院的 96-7, 101; art theory 艺术家 173, 174-5; beholders 观者 237, 239-40; body 身体 39, 188; emotion 情感 165; intentionality 目的性 443, 445; Nietzschean 尼采式 183; professionalism 职业化 164-5; radicalism 极端主义 217-18, 225; transforming function 转化功能 374-5; writing 写作 49, 176, 350; *see also* painters; sculptors; women artists 画家、雕塑家、女性艺术家
- artworks; *see* works of art 艺术作品
- asceticism 禁欲主义 189
- astronomy 天文学 53
- Athenaeum group 《文学俱乐部》151
- Athens 雅典 106
- Atkinson, Terry 阿特金森, 特里 320-1, 323-4
- Augustine, Saint 圣奥古斯丁 29, 30, 62, 63
- Augustinians 奥古斯丁修会 34-5
- Australia 澳大利亚 386
- autonomy 自律 20, 44; art 艺术 31, 162, 272, 473; individual 个体的 162-3
- autotelically 自身目的性 20
- avant-garde 先锋 218-19, 226-7; anarchism 无政府主义 219; Barr 巴尔 220-1; communism 共产主义 219; Conceptual Art 观念艺术 320; fascism 法西斯主义 219; feminist art theory 女性主义艺术理论 226-7; Greenberg 格林伯格 215, 221-

5, 226; indexicality 索引关联性 313, 314 - 15; Modern Art 现代艺术 215 - 16; *novatio* 创新式 366; radicalism 激进主义 217, 218 - 21; Russian 俄国的 175, 224 - 5; socialism 社会主义的 216; sublime 崇高 364 - 8
Averintsev, S. 艾夫里特塞夫, S 422

B

Babbitt, Irving 巴比特(白璧德), 欧文 98
Bacon, Francis 弗兰西斯·培根 372; body 身体 376; defiguration 摆脱形象 376; Deleuze 德勒兹 370, 374, 375 - 8; photography 摄影 376; *Study for Portrait* III, 《肖像习作 3》376
Bakhtin, Mikhail 米哈伊尔·巴赫金 301n. 1; aesthetics 美学 292 - 5; answerability 可答复性 295 - 6; architectonics 系统论 294, 295 - 6; carnivalesque 狂欢情景 292, 299; chronotope 时空体 298 - 9; creative process 创作过程 293, 294, 295 - 6; *The Dialogical Imagination* 《用对话表达的想象力》292; Dialogism 对话论 270, 292, 296 - 7; genre 样式 299, 301; Kant 康德 293; monologism 独白 296 - 7; polyphony 复调音乐 297; *Rabelais and His World* 《拉伯雷与他的世界》292, 299; self/other 自我/他者 298; subjectivity 主观性 298; unfinalizability 非确定性 300; visual arts 视觉艺术 295 - 300; works of art 艺术作品 297 - 8
Bakunin, Mikhail 巴库宁, 米克哈伊尔 274
Bal, Mieke 米克·巴尔 453
Baldwin, Michael 鲍德温, 迈克尔 320 - 1, 323 - 4
Ball, Hugo 巴尔, 雨果 245
Bandinelli, Baccio 班迪内利, 巴乔 69, 70
Barnet, Holly 巴尼特, 霍利 282
Barocchi, Paola 巴罗奇, 保拉 66, 69
Barolsky, Paul 巴罗夫斯基, 保尔 68
Barr, Alfred 巴尔, 阿尔弗雷德 218, 220 - 1; *Cubism and Abstract Art* 《立体主义与抽象艺术》220, 221

Barry, James 巴里, 詹姆斯 108
Barry, Robert 巴里, 罗伯特 248, 249 - 50, 320 - 1, 322, 323
Barthes, Roland 巴特, 罗兰 349, 370; *Camera Lucida* 《摄影仪》327, 334 - 5; colour 色彩 333; demystification 非神秘化 329 - 30; feminist theory 女性主义理论 478; gesture 姿态 334 - 5; 'The Imagination of the Sign' 符号的想象 330 331; 'Introduction to the Structural Analysis of Narrative' “叙事的结构分析导论” 328; language 语言 327, 330 - 1; *langue/parole* 语言/言语 328, 332, 333; Lévi-Strauss 列维·斯特劳斯 328 - 30; Merleau - Ponty 梅洛-庞蒂 332 - 3; 'Myth Today' “今日神话” 327; photography 摄影 335; pleasure 愉悦 331 - 2; *The Pleasure of the Text* 文本的愉悦 328, 333; *Roland Barthes by Roland Barthes* 《罗兰·巴特论自己》331 - 2, 334; S/Z 《S/Z》331; semiotics 符号学 xvii, 327; Structuralist 结构主义 328, 330 - 1; 'The Structuralism Activity' “结构主义者的活动” 330 - 1; 'The Third Meaning' 第三意义 334
Barzman, Karen-Edis 巴兹曼, 卡伦-埃迪斯 104, 105, 110
Bataille, Georges 巴塔耶, 乔治 334
Baudelaire, Charles 波德莱尔, 夏尔 153, 155, 156, 157, 164, 226
Baudrillard, J. 鲍德里亚 349, 350
Bauhaus 包豪斯 10, 175
Baumgarten, Alexander 亚利山大·鲍姆嘉通 20, 293
Baxandall, Michael 迈克尔·巴克森德尔 13, 110, 232 - 3, 421, 465n. 1
Beardsley, M. C. 比厄斯利 M. C. 229 - 30, 498
beau idéal, le “理想美” 108
beauty: Fine Art 美: 美的艺术 15; Helen of Troy 特洛伊的海伦 56, 99; Hogarth 霍加斯 122; Kant 康德 122, 123, 127 - 8, 133; music 音乐 25 - 6; nature 自然 25, 34 - 5, 44, 134 - 5; Neoplatonists 新柏拉图主义者 46; painting 绘画 6, 13 - 14,

- 25 - 6, 30, 134 - 5; Plotinus 普洛丁 40 - 5; Pythagoreans 毕达哥拉斯追随者 25 - 6; Scholastics 经院哲学家 36 - 7; sculpture 雕塑 25 - 6; Stoicism 斯多葛哲学 43; sublime 崇高 116, 122, 123; *see also* taste 趣味
- de Beauvoir, Simone 西蒙·德·波伏瓦 371
- beaux arts: *see* Fine Arts 美术
- Beery, Gene 比里, 吉恩 247, 248
- Beethoven, Ludwig van 路德维希·凡·贝多芬 151
- behaviourist psychology “行为主义”心理学 259, 260
- beholders: artist 观者: 艺术家 237, 239 - 40; Gombrich 贡布里希 146, 147, 452, 455 - 6n. 1; pictorial meaning 图画的意义 237; readers 读者 448
- Bell, Clive 克莱夫·贝尔 131 - 2, 218, 478
- Bellori, Giovanni Pietro 贝洛里, 乔瓦尼·皮埃特罗 47, 90, 105, 107
- Belting, Hans 汉斯·贝尔廷 468
- Benedictines 本尼迪克教规 33 - 4
- Benjamin, A. 本雅明, A. 353, 355
- Benjamin, Walter: allegory 瓦尔特·本雅明: 讽喻 287 - 8, 289 - 90; *Arcades Project* 《拱廊计划》 288, 289; aura 灵韵 257, 289; *The Author as Producer* 《作为生产者的作者》 290; capitalism 资本主义 287 - 8; colour 色彩 287; experience 经验 286; film 电影 290; Frankfurt School 法兰克福学派 280; Kant 康德 286;
- Benjamin, Walter: (cont'd) 瓦尔特·本雅明 *On language as Such and on the Language of Man* 《论语言本身及人类的语言》 286 - 7; Marxism 马克思主义 270, 279, 473; mechanical reproduction 机械复制 282, 289; Modernity 现代性 287 - 9; *One Way Street* 《单向街》 287 - 8, 289; *The Origin of German Tragic Drama* 《德国悲剧的起源》 286, 287; *Painting and the Graphic Art* 绘画与平面造型艺术 288; photography 摄影 290; picture writing 图画写作 288 - 9; *On The Programme of the Coming Philosophy* 《论当前哲学的规划》 286; *The Rainbow* 《虹》 287; vertical/horizontal planes 垂直面与水平面 287; word/image 词语与图像 286 - 7, 290; *The Work of Art in the Epoch of its Technical Reproducibility* 《技术复制时代的艺术作品》 289; works of art 艺术作品 287 - 8; *The World of Children's Books* 《儿童图书的世界》 290
- Berenson, Bernard 伯纳德·贝伦森 61 - 2
- Berger, John 约翰·伯杰 282, 473
- Bergson, Henri 亨利·伯格森 295
- Berkeley, George 乔治·伯克利 63
- Bernard of Clairvaux 克莱尔沃(明谷)的伯尔纳 35
- Beinini, Gian Lorenzo 贝尼尼, 吉安·洛伦佐 46
- Bertillon, Alphonse 贝蒂永, 阿方斯 305
- Bertoldo school 贝托尔多学校 106
- Betterton, Rosemary 贝特顿, 罗丝玛丽 389
- Beuys, Joseph 约瑟夫·波依斯 256, 478
- biblical interpretation 圣经阐释 437
- binary opposites 二元对立面 330, 352
- Biodo, Michelangelo 比奥多, 米开朗琪罗 49
- Biswas, Sutapa 比斯瓦斯, 苏塔帕 387
- Black, Max 布莱克, 马克斯 462
- Black Mountain College 黑山学院 318
- black women artists 黑人女艺术家 387 - 8
- Blaise Hamlet 布莱兹, 哈姆莱特 121
- Blanc, C. 布兰克 167
- Blaue Reiter Almanach* 《青骑士年鉴》 190
- Blenheim Palace 布伦汉宫 119
- The Blind Man magazine* 《盲人杂志》 255, 257, 261
- Bloch, Joseph 布洛克, 约瑟夫 269
- blue flower symbol 蓝花象征 152
- Blunt, Anthony 安东尼·布伦特 90, 91, 92, 97, 98, 99, 281
- body: artists 人体艺术 188, 390; Bacon 培根 376; classification of forms 形式分类 305; female 女性 16, 69 - 70, 383, 389; feminist art theory 女性主义艺术理论 388 - 9; mind 意向 259, 389, 499; parts 部分 403 - 5; pleasure 愉悦 332; political order 政治等级 32 - 3; proportion 比例 32, 84;

- sculpture 雕塑 69 - 70, 400 - 1; social control 社会控制 342 - 3; soul 灵魂 26, 41 - 3, 84; touch 笔触 406; voice 声音 387; womenartists 女性艺术家 390; *see also* phallus 阴茎
- body art 人体艺术 343, 349, 350
- body without organs 无器官的身体 377
- Boethius 波伊提乌斯 29
- Boileau, Nicolas 布瓦罗, 尼克拉 362
- Boime, Alfred 布瓦姆, 阿尔弗雷德 104
- Bologna 波洛尼亚 59
- Bolshevism 布尔什维克主义 218, 220, 221, 280
- Bonaventure 波纳文图拉 36 - 7
- book illustration 书籍插图 289 - 90
- Boole, George 布尔, 乔治 306
- Borges, Jorge Luis 博尔赫斯, 豪尔赫·路易斯 340
- Borghini, Vincenzo 波尔基尼, 温琴佐 66, 67
- Borromeo, Federico 波罗梅奥, 菲德里克 113
- Borzello, F. 波泽罗 283
- Bosch, Hieronymus 博斯, 希洛尼姆斯 337
- Boschloo, Anton 博斯鲁, 安东 104, 107, 110
- Botticelli 波提切利 427, 433
- Boundas, C. V. 布恩达斯 375
- Bourdieu, Pierre 皮埃尔·布迪厄 279
- Bourdon, Sébastien 布尔顿, 塞巴斯蒂安 107
- Bourgeois, Louise 布茹瓦, 路易莎 399; fetish 恋物癖 400; *Fillette* 《少女》397 - 401, 403; gesture 姿态 403, 405; parody 模仿作品 402, 403; *Princess X* 《公主 X》399, 400; sublimation 升华 400; Surrealism 超现实主义 400 - 1, 405
- Bouts, Dierick 鲍茨, 迪里克 337
- Bouveresse, J. 布弗雷瑟 198, 200, 201, 208
- Bowlby, Rachel 鲍尔比, 拉歇尔 402
- Boyce, Sonya 波伊斯, 索尼娅 390
- Boyne, Roy 波伊恩, 罗伊 376
- Bracciolini, Poggio 布拉西奥利尼 109
- Bradley, F. H. 布拉德莱 203, 204
- Braidotti, Rosi 布莱多提, 罗希 380, 394
- Brancusi, Constantin 布朗库希, 康斯坦丁 398 - 9, 489
- Braque, Georges 布拉克, 乔治 366, 423 - 4n. 6, 484
- Brassil, Joan 布拉西尔, 胡安 391
- Braudels, Fernand 布劳戴尔, 菲尔南 297
- breast 心绪 202, 203
- Brecht, Bertolt 布莱希特, 贝托尔特 289
- Bredenkamp, Horst 布雷德坎普, 赫斯特 282
- Brenson, M. F. 布伦森 402
- Breton, André 布雷顿, 安德烈 224
- Bright, Deborah 布赖特, 德波拉 391
- Brill, A. A. 布里尔 261
- Britain: black women artists 英国: 黑人女性艺术家 387 - 8; Conceptual Art 观念艺术 323 - 4; feminist art theory 女性主义艺术理论 383 - 4, 385, 386 - 7; ICA 当代艺术学院 319; Royal Academy 皇家学院 14, 88, 107 - 8, 116; social history of art 艺术社会史 282 - 3
- Bronzino, Agnolo 布伦齐诺, 阿尼奥洛 70
- Broude, Norma 布洛德, 诺玛 385
- Brown, Jonathan 布朗, 约纳森 338
- Brown, Lancelot 'Capability' 布朗, 兰斯洛特“能人” 119
- Brown, Milton 布朗, 米尔顿 281
- Die Brücke* group 桥社群体 187
- Brueghel the Elder, Pieter 老布鲁盖尔, 皮埃特 337
- Brunelleschi 布卢涅列斯基 5, 11, 53, 106
- Brunetière, Ferdinand 布鲁内蒂埃尔, 费迪南 181
- Bruno, Giordano 布卢诺, 乔尔丹诺 63
- Bryson, Norman: figure/discourse 布莱森, 诺曼: 形象/话语 12, 16; Formalism 形式主义 478; French Académie 法兰西学院 104 - 5; New Art History 新艺术史 453; perceptualism 感觉主义 148n. 3; *Visual Culture* 《视觉文化》467, 468
- Buber, Martin 布伯, 马丁 295
- Buck, Louisa 巴克, 路易莎 480
- Budick, Ariella 布迪克, 阿里拉 300
- Bühler, Karl 比勒, 卡尔 426
- Bullinger, Heinrich 布林格尔, 海因里希 50
- Burckhardt, Jakob 布克哈特, 雅各布 470

Burger, C. 伯格 345
Burger, P. 伯格 345
Bürger, Peter 比格尔,彼得 216, 226, 254
Burgin, Victor 伯金,维克多 xviii, 478
Burke, Edmund 布尔克,埃德蒙 122, 123, 362
Butler, Judith 巴特勒,朱迪丝 388
Butor, Michel 布托尔,米歇尔 173-5, 177-8
Byzantium 拜占庭 29, 44

C

Cabaret Voltaire 卡巴雷·伏尔泰 245-6
Cage, John 凯奇,约翰 318
calligraphy 书法 333
Calvin, Jean 加尔文,让 50
Camfield, William 卡姆菲尔德,威廉 257
Campion, Jane 康皮翁,雅内 391
capitalism 资本主义 227, 346; Benjamin 287-8; in
crisis 危机中的 219; production 生产 344; and
socialism 与社会主义 221
Caputo, John 卡普托,约翰 439
Caravaggio 卡拉瓦乔 55, 112
carnavalesque 狂欢情境 292, 299
Carolingian scholars 加洛林学者 29, 30-2, 33
Carracci, Annibale 安尼巴尔·卡拉奇 96
Carrier, D. 大卫·卡里尔 205
Carroll, Lewis 卡罗尔,刘易斯 324
carving/modelling 雕刻/塑造 204-5, 205-6
Cassiodorus, Flavius 卡西奥多卢斯,弗拉维厄斯 29
Castiglione, Baldassare 卡斯蒂廖内,巴尔达萨雷
56, 69
castration 删除 261, 402
catharsis 净化 185
cathexis 宣泄 202
Cellini, Benvenuto 切利尼,本韦努托 58
Cennino Cennini; anatomy casts 琴尼诺·琴尼尼,
解剖学模型 84; *Illibro dell'arte* 《艺术家手册》
37-8, 56, 59; painters 画家 76-7, 82-3
Cervantes, Miguel de 塞万提斯,米格尔 338

Cézanne, Paul; distortion 塞尚,保罗; 变形 131;
indexicality/iconicity 关联性/图像性 313;
intentionality 目的性 207, 209-10; interpretation
阐释 459, 464-5; Lyotard 利奥塔 364, 365;
sensation theory 感觉理论 209; still life 静物
210; Stokes 斯托克斯 201-2, 203, 205-6,
210-11; subversive painting 颠覆性绘画 175;
touch 笔触 62; Zola 左拉 213n. 5
Chadwick, Helen 查德威克,海伦 389
Chamisso, A. von 沙米索,冯 151
Champagne, Philippe de 菲利普·德·尚帕涅 100,
107
Charlemagne, Emperor 查理曼大帝 29, 31
Chartres Cathedral 夏特尔多大教堂 35, 131
Chartres School 夏特尔多学派 35
Chicago, Judy 芝加哥,朱迪 383
child art 儿童艺术 427
childbirth 分娩 192-3
Chinese drawings 中国画 412
Chinese ideograms 中文表意 333
Chirico, Georgio de 契里柯,乔治 366
Chladenius 克拉德尼斯 437
Christianity 基督教 50, 421; art theory 艺术理论
29, 45, 49; God 上帝 29-30; iconoclasm 圣像毁
坏 31; iconography 图像志 30; Neoplatonist
influence 新柏柏图主义的影响 40; pleasure 愉悦
345-6; Reformation 改革 49, 50-2; self 自我
346; de Staël 德·斯塔埃尔 154
chronotope 时空体 298-9
Cicero; *De oratore* 西塞罗;《演讲者》109, 110;
Platonic ideas 柏拉图理念 24; *res/verba* 主题/措
辞 111; rhetoric 修辞学 8, 13, 54, 108; Zeuxis
宙克西斯 25, 43
circumscription 界限范围 9, 10
Cistercians 西多会 35-6
Clark, T. J. 克拉克 216, 226, 282, 473-4
class struggle 阶级斗争 272-4, 276
Classicism 古典主义 19; buildings 建筑 29; influence
on

- medieval times 在中世纪的影响 29; mythology 神话学 62 - 3; perspective 透视 482 - 3; Reformation 改革 50 - 1; Romanticism 浪漫主义 153, 154; Social Realism 社会现实主义 5; *see also* Greeks 希腊
- Claude 克劳德 117, 118, 120 - 1
- Claude glass 克劳德玻璃透镜 117
- Clément, Charles 克莱芒, 夏尔 165, 167
- Cluniac movement 克吕尼运动 33 - 4
- Cohen, E. 科恩 338
- Cohen, Hermann 科恩, 赫尔曼 293
- Cohen, Marshall 科恩, 马歇尔 503n. 1
- Cole, Thomas 托马斯·科尔 298, 299
- Collingwood, R. G. 柯林伍德 43, 161
- colonialism 殖民主义 282, 386, 392, 393
- colour; academic theory 色彩; 学术理论 110; Barthes 巴特 333; Baudelaire 鲍德莱尔 156; Benjamin 本雅明 287; design 设计 92; form/contour 形式/色彩 205, 491; Gauguin 高更 491; icon painting 圣像画 421; Kandinsky 康定斯基 342; line 线 418 - 19; still life 静物 210 - 11; Stokes 斯托克斯 203 - 4; symbolism 象征主义 421; Titian 提香 56, 69 - 70
- Comanini, Gregorio 科马尼尼, 格雷戈里奥 51
- Comintern 科明滕 270, 280
- commodity 商品 279, 280
- commonplace books 札记簿 109
- communism; art 共产主义; 艺术 218, 219, 221; avant-garde 先锋 219; France 法兰西 371; Marxism 马克思主义 267; *Partisan Review* 《党派评论》 223 - 4
- compositio 构图 13 - 17, 110
- composition 构图 6, 13 - 17, 25; decorum 得体 6, 15, 94 - 5; Fuseli 福塞利 14; picturesque 如画性 117 - 19; Poussin 普桑 15, 17, 102, 117; *see also* Disposition 配置
- computer animation 电脑动画片 9
- computing technology 计算机技术 319
- concepts / intuition 观念/直觉 444
- Conceptual Art 观念艺术 247 - 8, 317 - 18; avant-garde 先锋 320; exhibitions 展览 319 - 20; idea 理念 320; intellectualism 唯理智论 324; intentionality 意图性 323; Modern Art 现代艺术 321; readymades 现成品 246, 319; rhetoric 修辞学 110; subversion 颠覆 244; texts 文本 320 - 1, 323 - 4, 325
- concinatus 构图 6
- Condillac, Etienne Bonnet de 孔迪亚克, 艾蒂安·博内·德 63
- consciousness 意识 330, 363
- Constable, John 约翰·康斯坦布尔 298, 429
- Constanz University 康斯坦茨大学 450
- content/form 内容/形式 133, 135, 139 - 40, 190 - 1, 202 - 3
- context 语境 4, 499 - 500
- contextualism 情景主义 145 - 6
- contour 轮廓 9 - 10, 419, 491
- convention 惯例 429
- conversation 对话 443
- Cooke, Lyn 库克, 琳 356, 357
- Cooper, D. 库珀 199
- Corot, Camille 柯罗, 卡米艾 165, 167 - 8
- corporeality 物质性 42, 46 - 7; *see also* body 身体
- Corregio, Antonio Allegri da 科雷乔, 安托尼奥 56
- cosmology 宇宙论 32, 43 - 4
- Counter-Reformation 反宗教改革 50 - 2
- Courbet, Gustave 居斯塔夫·库尔贝 215, 353
- Cousin, Victor 库赞, 维克多 155
- craft 手工艺 19, 24, 89
- Crary, Jonathan 克拉里, 乔纳森 63
- Craven, Thomas 克雷文, 托马斯 218
- creative process: Bakhtin 创作过程: 巴赫金 293, 294, 295 - 6; emotion 情感 161; intellectualization 唯理智化 58 - 9; Nietzsche 尼采 188; Renaissance 文艺复兴 53 - 4, 431
- creativity: dreams 创造性: 梦幻 431; gender 性别 191; institutional theory 惯例论 501 - 2; interpretation 阐释 461 - 2, 463, 464, 465;

Lyotard 利奥塔 484; morality 道德 295 - 6;
Romanticism 浪漫主义 152 - 3; works of art 艺术
作品 236 - 7, 459; *see also* genius; 天才 invention
发明
critical art history 批判的艺术史 281, 282 - 3
criticism; Baudelaire 波德莱尔 157; Derrida 德里达
356; Fried 弗里德 358n. 3; Judd 贾德 358n. 3;
Modern Art 现代艺术 356; painters 画家 81
Croce, B. 克罗齐 43, 161, 459
Crow, Thomas 克罗, 托马斯 472
Crowther, Paul 克劳瑟, 保罗 497
Cubism 立体主义 217, 218, 484; Barr 巴尔 220 -
1; drawing/denotation systems 绘画/符号体系
422 - 3; semiotics 符号学 331
Culler, J. 库勒 352, 450, 451, 454
cultural psychology 文化心理学 432 - 3
culture studies 文化研究 174
culture; art 文化: 艺术 17, 19, 427, 469, 470 - 1;
artefacts 工艺品 439; high/popular 高雅/流行
288; history 历史 288 - 9; nature 本性 389;
projection 投射 429 - 30; representation 再现
371 - 2; visual 视觉的 328, 428; works of art 艺
术作品 431
Cummins, Tom 卡明斯, 托姆 282
Cunningham, Merce 坎宁安, 梅尔斯 318
curatorial mediation 策划思考 479, 480 - 1, 482
curatorial pseudo-art 策划性的伪艺术 480, 484
Currie, Stuart 柯里, 斯图亚特 70
Curtis, B. 柯蒂斯 207
Cusa, Nicholas de 克萨, 尼克拉斯·德 10

D

Dada 达达 478; desecration 亵渎 247; Judd 贾德
318; readymades 现成品 253, 255; Richter 里希
特 246 - 7; subversion 颠覆 244; typography 印刷
版式 288
Dallenbach, Lucien 达伦巴赫, 卢西恩 453
Damascene, John 达马森尼, 约翰 31

Danti, Vicenzio 丹蒂, 维琴佐 55
Danto, Arthur 丹托, 阿瑟 485n. 4; art practice 艺术
实践 502 - 3; art world 艺术界 20, 489, 490 - 1,
492; atmosphere of theory 理论氛围 xviii, 492;
imitative theory 模仿论 490 - 2; ready-mades 现
成品 254 - 5; reality theory 现实性理论 491;
subtractive method 减约法 498 - 9, 500, 501;
verisimilitude 逼真 17n. 2
Darwin, Charles 达尔文, 查尔斯 198
David, Catherine 大卫, 凯瑟林 480
David, Jacques-Louis 雅克-路易·大卫 299
de Bruyne, Edgar 德布鲁因, 埃德加 33
de Kooning, William 威廉·德库宁 164
de Man, Paul 保罗·德曼 450; intentionality 意图
性 231, 232, 233, 238, 240; interpretation 阐释
239; signs 符号 171n. 3
Debord, Guy 居伊·德波 280
Deconstruction 解构 xvii, 192, 357 - 8n. 2, 384
decoration 装饰 305; *see also* ornamental art 装饰艺
术
decorum: composition 正面: 构图 6, 15, 94 - 5;
Horace 荷拉斯 25; Raphael 拉菲尔 100; rhetoric
修辞学 110
deduction 演绎/推论 54 - 5
defamiliarization 去通晓化 446
defiguration 去形象化 376
Degas, Edgar 埃德加·德加 64, 331
Degenaar, Marjolein 德格纳, 马尔约兰 63
Delacroix, E. 德拉克洛瓦 155, 156, 160 - 1, 162,
299
Deleuze, Gilles 德勒兹, 吉尔 303; *Anti-Oedipus*
《反俄狄普斯》372, 373; body without organs 无
器官的身体 377; difference 差异 371; *Francis*
Bacon: Logique de la sensation 《弗朗西斯·培
根: 感觉的逻辑》370, 374, 375 - 8; mutation 突
变 376 - 7; Nietzsche 尼采 377 - 8; philosophy 哲
学 373 - 5; religious art 宗教艺术 378n. 4;
representation 再现 374; rhizome concept 根茎观
念 373; *A Thousand Plateaux* 《千座高原》377;

- visual art 视觉艺术 371; word/image 词语与图像 371
- democracy 民主 221
- Dempsey, C. 登普西 86n. 5
- demystification 去神秘化(阐明) 329 - 30
- Denis, Maurice 丹尼斯, 莫里斯 6, 170
- denotation systems; Cubism 符号方法: 立体主义 422 - 3; Eeckhout 埃克豪特 415 - 17; false attachment“错误连接”419 - 20; *Holy Trinity* 《圣三一》418 - 23; line drawings 线描 413; optical 光学的 413; pictures 图画 411, 412 - 13; silhouettes 剪影 413
- depiction 描绘 55, 112, 427, 430, 453
- depth cues 深度暗示 416 - 17, 418, 420
- Derrida, Jacques: art objects 德里达, 雅克: 艺术客体 350 - 1, 354 - 5; Barthes 巴特 331; criticism 评判 356; Deconstruction 解构 xvii, 192, 357 - 8n. 2; différance 延异 352 - 3; epistemology 认识论 349 - 50; externality/internality 外在性/内在性 353 - 4; Feminist theory 女性主义理论 478; intentionality 目的论 241n. 2; meaning 意义 352 - 3, 357; Nietzsche 尼采 183, 191; *parergon* 附饰 351 - 2, 353 - 4; signs 符号 171n. 3; *The Truth in Painting*《绘画中的真实》337, 351 - 2, 355, 367, 370; Vattimo 瓦蒂莫 439
- Descartes, René 笛卡尔, 勒内 363; dualism 二元论 259, 499; Duchamp 杜尚 259; optics 光学 63; truth 真实 372
- description; intentionality 描述: 目的性 211 - 12; interpretation 阐释 458; Stokes 斯托克斯 205 - 8; Wittgenstein 维特根斯坦 197 - 9, 210, 212
- design/colour 设计/色彩 92
- desire 欲望 63, 66, 70, 261
- Destutt de Tracy, Antoine 德斯蒂特·德·特拉西 277
- determinism; biological 决定论: 生物学的 388 - 9; economic 经济的 269, 272; historical 历史的 143
- Dewey, J. 杜威 161
- dialectical materialism 辩证唯物主义 269 - 70, 271
- dialectics 辩证法 53, 270 - 1
- dialogism 对话状态 279, 292, 296 - 7
- Dickie, George: art world 乔治·迪基: 艺术界 497 - 8; artifactuality 人工制品 489 - 90; institutional theory 惯例论 248 - 50, 251, 493, 501; ready-mades 现成品 254 - 5; works of art 艺术作品 489
- Diderot, Denis 狄德罗, 丹尼 16, 63, 104, 165
- différance, Derrida 延异, 德里达 352 - 3
- defference; Deleuze 差异: 德勒兹 371; feminism 女性主义 384 - 5, 392 - 3; historical 历史的 483 - 4; identity 身份 204; race 种族 393; sexual 性别 192; understanding 理解 443
- differend 异争 364
- Dilthey, Wilhelm 威廉·狄尔泰 144, 437 - 8, 443, 468
- Dionysian disposition 狄奥尼索斯性情 184 - 6, 188
- Disegno* 迪塞诺(构图) 54 - 5, 56, 89, 92
- disinterestedness; Kant 无偏见: 康德 257 - 8, 260, 261; ready-mades 现成品 257 - 8
- dispositio* 性情 54
- disposition 布置 109 - 10; *see also* composition 构图
- dithyramb 激情颂歌 188 - 9
- Dolce, Lodovico 洛多维科·多尔切 56 - 7, 99
- Donatello 多纳太罗 5, 53, 338
- Doni, Anton Francesco 多尼, 安东·弗兰西斯科 49
- van Doorn, A. J. 凡·多恩 419
- Doran, M. 多兰 205, 209, 210
- Dostoevsky, Fyodor 托斯托耶夫斯基, 弗奥多 297, 300
- doxa* 普遍接受的观念 333, 335
- Doy, Gen 杜瓦, 让 393
- drapery 布衣纹 110, 419
- drawing from life 写生 37, 54 - 5, 80, 107
- drawing systems 绘制方法 10; Alberti 阿尔伯蒂 415; Cubism 立体主义 422 - 3; Eeckhout 埃克豪特 415; *Holy Trinity* 《圣三位一体》417 - 18; Leonardo 莱奥纳多 431; Michelangelo 米开朗琪罗 10; perspective 透视 412 - 13; pictures 图画

- 411, 412-13; projection 投射 412-1
- dreams; creativity 梦幻;创造性 431; Freud 弗洛伊德 200, 201, 241; intentionality 意图性 234-5, 238, 240-1; *mimema* 模仿 21; Nietzsche 尼采 184; Plato 柏拉图 20, 21, 27
- Droysen, J. G. 德罗伊森 449
- Duccio di Buoninsegna 杜乔·迪·博宁塞尼亚 38
- Duchamp, Marcel 马塞尔·杜尚 xviii, 366; *In Advance of The Broken Arm* 《在断臂之前》249, 259, 488, 498, 499; aesthetics/gender 审美/性别 261; anti-art 反艺术 244, 253, 255, 256-7; *Bottlerack* 《瓶架》253; *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* 《被单身汉们剥光衣服的新娘》245; *Comb* 《梳子》246; 'The Creative Act'“创造性活动”258 Descartes 笛卡尔 259; de Duve 德·迪夫 478; *Fountain* 《泉》246-7, 250-1, 253, 254, 257, 258, 261; *Fresh Widow* 《新寡妇》260-1; gestural painting 姿态绘画
- Duchamp, Marcel (cont'd) 马塞尔·杜尚 405; Kant 康德 251; *Large Glass* 《大玻璃》259; *L. H. O. Q.* 《L. H. O. Q.》247; parody 模仿作品 260; readymades 现成品 253; 255, 318, 321, 484, 500; reflex 259-60; *Rendezvous of Sunday* 《星期天的约会》245, 246; spectator 观者 258-9; taste 趣味 246, 251, 255, 258; *Trébuchet* 《圈套》259; *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* 《为何不打喷嚏?》260
- Dufresnoy, Charles-Alphonse 迪弗雷努瓦, 夏尔-阿方斯 96
- Dufy, Raoul 迪菲, 491
- Duncan, Carol 卡罗尔·邓肯 282, 344
- Dürer, Albrecht 阿尔布莱希特·丢勒 46, 337, 338
- Duret, Theodore 迪雷, 提奥多 218
- Dutch painting 荷兰绘画 95, 98-9, 120, 429
- Dutton, Dennis 达顿, 丹尼斯 459
- de Duve, Thierry 德·迪夫, 蒂埃里 250-1; Duchamp 杜尚 478; functions of art 艺术的功能 256-7; ready-mades 现成品 250-1, 255, 256
- Dvo rák, Max 马克斯·德沃夏克 139, 426, 433
- ## E
- Eagleton, Terry 伊格尔顿, 特里 278, 279-80
- Early Modern Period 近代初期 62, 64-8
- Eaton, Marcia 伊顿, 玛西娅 490
- Echolot; oder 9 Fragen an die Peripherie* 九卷本目录册《回声探测器》394
- Eco, Umberto 艾柯, 翁贝托 310
- edges 边缘 412, 419
- Eeckhout, Gebrand van den: *Abraham and the Three Angels* 杰布兰特·凡·登·埃克豪特: 《亚伯拉罕与三个天使》413-17; denotation systems 符号方法 415-17; drawing systems 绘画方法 415; false attachment 错误连接 420
- efflorescence 开花期 204, 205-6
- Egbert, Donald Drew 艾格伯特, 多纳德·德鲁 216
- Eichendorff, Joseph 艾辛多夫, 约瑟夫 151
- eidolon* (picture) 画像 22, 23
- Eiffel, Gustave 居斯塔夫·埃菲尔 329
- Eiffel Tower 埃菲尔铁塔 329, 330, 331-2
- eikon* (image) 图像 19, 41
- Eisenman, Stephen 斯蒂芬·埃森曼 282
- Eisenstein, Sergi 埃森斯坦, 塞尔吉 334
- elocutio* 演讲 54
- elocution 演讲 109-10
- Elsen, Albert 埃尔森, 阿尔伯特 398-9
- Emerson, Caryl 爱默森, 卡里尔 296, 298
- emotion; aesthetic 激情; 审美 131; artists 艺术家 165; creative process 创作过程 161; gesture 姿态 110; rhetoric 修辞学 111; Romanticism 浪漫主义 152
- End of Painting 绘画的终结 17
- Engels, Friedrich 恩格斯, 弗里德里希 267, 268-9, 271, 272, 273-5, 278
- Enlightenment 启蒙运动 226, 305
- epic 叙事诗 298
- epochal shifts 时代的转化 337, 340, 432-3

erotic 色情的 388, 391
essentialism 本质主义 144, 479, 493
ethics 伦理学 256, 381
Euripides 欧里庇得斯 184
evolution theory 进化理论 198
evolutionism 进化论 141
existential graphs 存在的图表 306, 312
exoticism 异国情调 180 - 1
experience 经验 128 - 9; aesthetic 感性的 444; Benjamin 本雅明 286; conceptual skills 观念技术 11; expression 表现 199; object of experience 经验的客体 468; subjectivity 主体性 156 - 7; works of art 艺术作品 210, 355 - 7
explanation, Wittgenstein 解释, 维特根斯坦 210
expression 表现 163 - 5; experience 经验 199; figures 人物 13; gesture 姿态 111 - 12; Gombrich 贡布里希 141 - 2; individual 个体的 160, 161, 166 - 7; landscape painting 风景画 165; modernism 现代主义 170 - 1n. 1; pain 悲痛 207 - 8; pictorialism 绘画性 170; representation 再现 163 - 4, 170; Van Gogh 凡·高 170; verbal/visual 词语的/视觉的 180
Expressionism 表现主义 164, 218; *Blaue Reiter Almanach*《青骑士年鉴》190; content/form 内容/形式 190 - 1; Germany 德国 183, 366; see also Abstract Expressionism 抽象表现主义
Eyck, Jan van 简·凡艾克 8, 338

F

Fabriano, Gentile da 法布里亚诺, 真蒂莱·达 473
false attachment “错误连接” 419 - 20, 423 - 4n. 6
false consciousness “错误意识” 278, 280
falsehood, Nietzsche 谬误, 尼采 188 - 9
fame/fortune 名声/运气 6 - 7, 77
Farago, Claire 法拉戈, 克莱尔 68
fascism 法西斯主义 219, 221, 225
Fauvism 野兽派 218, 220, 491
Félibien, André 费利比安, 安德烈 14, 94 - 5, 100

feminism 女性主义 380 - 1; differences between women 女性间的差异 384 - 5, 392 - 3; Marxism 马克思主义 282, 283, 385; Postmodernism 后现代主义 381; rhizome concept 根茎观念 380, 394
Feminism and Art History: Questioning the Litany 《女性主义与艺术史: 质疑枯燥冗长的叙述》385
feminist aesthetics 女性主义美学 391, 395
feminist art theory 女性主义艺术理论 xvii - xviii, 478; avant-garde 先锋 226 - 7; body 身体 388 - 9; Britain 不列颠 383 - 4, 385, 386 - 7; centre/periphery 中心/边缘 384 - 5, 388; Deconstruction 解构 384; Foucault 福柯 385, 478; Germany 德意志 386; Iser 伊瑟尔 454; lesbianism 同性恋 387, 388; Marxism 马克思主义 383 - 4; *n. paradoxa* journal 《奇异》杂志 394 - 5; Postcolonialism 后殖民主义 387; Poststructuralism 后结构主义 382, 388 - 9; Psychoanalysis 心理分析 385; United States 美国 383, 386 - 7
fetish: Bourgeois 迷恋: 布茹瓦 400; Freud 弗洛伊德 401, 402; maternity 母性 402 - 3; part-object 部分对象 403 - 5; pleasure 愉悦 402 - 3
Ficino, Marsilio 费西诺, 马西里奥 7, 45; Academia Platonica 柏拉图学院 45; *De Amore*《爱神》45, 46; Neoplatonists 新柏拉图主义者 46; Plato 柏拉图 58; Plotinus 普洛丁 40; syncretism 调和 46; touch 触觉 62
figure/ground 人物/背景 481
Filarete, Antonio 菲拉雷特, 安托尼奥 53
film 电影 224 - 5, 290, 391
Fine Arts 美术 6, 318; craft 工艺 19, 89; philosophy 哲学 134; science 科学 19; theory 理论 101
Fish, Stanley 费希, 斯坦利 450, 454
Flaubert, Gustave 福楼拜, 居斯塔夫 340
Florence: academies of art 佛罗伦萨: 艺术学院 59, 89, 90, 91, 105, 106 - 7, 110; *Accademia del Disegno* 迪塞诺学院 89, 90, 106 - 7, 110; political supremacy 政治霸权 106
Fluxus 激浪派 246, 318
Flynt, Henry 弗林特, 亨利 318

- Folgarait, Leonard 弗尔加莱特, 莱奥纳德 282
- folk songs 民歌 153
- Fonvielle-Bontemps, Jacqueline 方维尔-邦丹, 杰奎琳 387
- form 形式 131-2, 148n. 2; Apollonian 阿波罗神的 189; Bell 贝尔 131-2; colour 色彩 205, 491; content 内容 133, 135, 139-40, 190-1, 202-3; contour 轮廓 491; Neoplatonism 新柏拉图主义 46; Plotinus 普罗丁 41, 43; structure 结构 10; style 风格 190; subject matter 主题 153
- Formalism 形式主义 478; aesthetics 美学 130-2; art history 艺术史 288-9; Fried 弗洛伊德 467-8; Fry 弗莱 166, 478; Greenberg 格林伯格 166, 467-8, 472, 478; interpretation 阐释 459; Riegl 李格尔 468; Russia 俄罗斯 224; Wölfflin 沃尔夫林 288, 468, 472
- Foster, H. 福斯特 350
- Foster, Hal 哈尔·福斯特 227
- Foucault, Michel 福柯, 米歇尔 370, 371; *Discipline and Punish* 《规训与惩戒》342-3, 349; Enlightenment 启蒙 305; epochal shifts 时代的转化 337, 340; feminist art theory 女性主义艺术理论 385, 478; *L'histoire de la folie à l'âge classique* 《古典时代的疯癫史》340-1; knowledge 知识 xviii, 474-5; language/image 语言/图像 341-2; Magritte 马格利特 337, 341-2; museums 博物馆 344-5; Ocular centrism 视觉中心论 62; *The Order of Things* 《事物的秩序》337-8, 474; pleasure 愉悦 345-6; power 权力 xviii, 343-5, 346; prisons 监狱 345; Renaissance 文艺复兴 artists' 文艺复兴艺术家 337-8; self 自我 346-7; spectator/model 观者/模式 338; subjectivity 主体性 345; surveillance 监视 349; Velasquez 维拉斯贵兹 337, 338-40; Warhol 沃霍尔 342
- Fourier, Charles 夏尔·傅立叶 215
- Framing Feminism: Art and the Women's Movement* 《构建女性主义: 艺术与妇女运动》385
- France 法兰西 85-6n. 3; *Académie royale de peinture et de sculpture* 皇家绘画雕塑院 91, 98, 104-5, 106-7, 113; aesthetic theory 审美理论 154; art theory 艺术理论 112-13, 370-1; *le beau idéal* 美的理念 47, 108; Communist Party 共产党 371; *conférences* “讲座” 96, 107, 113; German Romanticism 德国浪漫主义 155-6; influence 影响 104; intellectuals 知识分子 371; philosophy 哲学 372; politics 政治 106-7, 371; Romanticism 浪漫主义 150, 153, 154-7; sculptors 雕塑家 99-100; visualization 视觉化 112
- Frankfurt School 法兰克福学派 280
- Frazer, James 弗雷泽, 詹姆斯 196, 198
- Fréart de Chambray, Roland 弗雷雅尔·德·上布菜, 罗兰 94, 100
- free association 自由联想 403-4
- Freire, Paulo 弗莱尔, 保罗 270
- Fresne, Roger du 弗伦, 罗歇·蒂 112
- Freud, Sigmund 弗洛伊德, 西格蒙德 370-1; castration 阉割 261; Deleuze 德勒兹 373; dreams 梦幻 200, 201, 241; fetish 迷恋 401, 402; free association 自由联想 403-4; gender 性别 261; Gombrich 贡布里希 431; humour 幽默 440; Leonardo 莱奥纳多 261; Nietzsche 尼采 183; Stokes 斯托克斯 196; sublimation 升华 187; Surrealism 超现实主义 431; Wittgenstein 维特根斯坦 197, 199-200
- Freund, E. 弗洛伊德 452
- Fried, Michael: criticism 弗里德, 迈克尔: 批评 358n. 3; Diderot 狄德罗 16, 104; Formalism 形式主义 467-8; Minimalism 极简主义 322; reception theory 接受理论 452
- Friedrich, C. D. 弗里德里希 151, 152, 362
- Frisby, J. P. 弗里斯比 427
- Fromentin, Eugène 弗罗芒坦 95
- A Fruitful Incoherence* 《一种富有成效的松散型式》394
- Fry, Roger: and Bell 弗赖, 罗杰与贝尔 131, 132, 218; Formalism 形式主义 166, 478; reality 真实

Fuchs, Eduard 福克斯,埃德华 288

Fuller, P. 福勒 241

Functionalism 功能主义 427 - 8

Fuseli, Henry 亨利·弗塞利 14, 108

Futurism 未来主义 289, 478

G

Gadamer, Hans-Georg 伽德莫尔 446 - 7n. 2, 452;

conversation 对话 443; hermeneutics 阐释学
438 - 9, 440, 442, 444; Nietzsche 尼采 440

Gaddi, Taddeo 加迪,塔蒂奥 483

Gaiger, Jason 盖杰尔,贾森 215, 216, 217, 257

Galileo Galilei 贾利里奥·加利莱 58

Gallop, Jane 盖洛普,简 404, 406

Gandelman, Claude 甘代尔曼,克劳德 453

gardening, landscapes 园艺,风景 119, 122 - 3

Garrard, Mary D. 加勒德,玛丽 385

Gatt, Giuseppe 加特,朱塞佩 463 - 4

Gauguin, Paul; Butor 高更,保罗;布托尔 177 - 8;

colour 色彩 491; distortion 变形 131; *Noa Noa*
《诺阿,诺阿》178, 179 - 81;

Gauguin, Paul; 高更,保罗(cont'd) writings 写作

178 - 80; writings/paintings 写作/绘画 181 - 2

gaze 凝视 xviii, 11, 391, 453; *see also* beholders;

spectators 观者;观众

Geist 《精神》469 - 70

gender 性别 xviii; academies of art 艺术学院 107 -

8; aesthetics 审美 261; creativity 创造 191; Freud
弗洛伊德 261; history 历史 392 - 3; identity 身份
261; institutions 制度 382; music 音乐 191; power
relations 权力关联 382; sex 性 380; spectator 观
者 391; subjectivity 主体性 384, 389 - 90, 406;
visual art 视觉艺术 392

gender politics 性别政治 405

Genette, Gérard 热内特,热拉尔 178

genius 天才 5, 37, 92, 132 - 3, 459, 460 - 1

genre: Bakhtin 样式:巴赫金 299, 301; breakdown

崩溃 295; chronotope 时空体 299; Félibien 费利
比安 14; hierarchy 等级制度 14, 93, 101;
painting 绘画 93, 94, 95

geometry 几何学 8 - 10, 53, 107, 418

Germany: Expressionism 德国:表现主义 183, 366;

feminist theory 艺术主义艺术理论 386; Neo -
Kantians 新康德派 292 - 3; New Left art history
新左派艺术史 281 - 2; Romanticism 浪漫主义
150 - 1, 155 - 6; *Trauerspiel* “悲剧”287 - 8

Gestalts 格式塔 460 - 1, 464

gesture 姿态 110; abstract art 抽象艺术 375;

aesthetic/nonaesthetic 审美/非审美 314; Barthes
巴特 334 - 5; Bourgeois 布茹瓦 403, 405;
convention 常规习俗 429; emotion 激情 110;
expression 表现 111 - 12; Nietzsche 尼采 191

Ghiberti, Lorenzo 吉伯尔蒂,罗伦佐 5, 49, 53,
64 - 6

Giacometti, Alberto 贾科梅蒂,阿尔贝托 401 - 2

Giambologna; *Venus Urania* 詹波洛纳:《维纳斯》68

Gibson, J. J. 吉布森, 428 - 9, 431, 433

Giddens, Anthony 吉登斯,安东尼 438

Gilbert-Rolfe, J. 吉尔伯特-罗尔夫 349

Gilio, Giovan Andrea 乔万·安德烈亚·吉里奥
51 - 2

Gilpin, William 吉尔平,威廉 117 - 19, 120, 122

Ginzburg, Carlo 金兹伯格,卡罗 140

Giordano, Luca 乔达诺,卢卡 64

Giorgione 乔尔乔内 46

Giotto di Bondone 乔托·迪·邦多内 5, 299

Giulio Romano 朱利奥,罗马诺 57, 433

Glaser, B. 格拉泽 354

Glock, H.-J. 格洛克 198, 200

Gnostics 格诺斯蒂克斯 44

God 上帝 29 - 30

Godel, Joan 格代尔,琼 6

Goethe, Johann Wolfgang von 歌德:约翰·沃尔夫
冈·冯 150, 154, 155, 184, 287 - 8, 438

Goldberg, R. 戈德伯格 188

Goldsmith, Oliver 戈德斯密斯,奥利夫尔 121

Goldsmith, Steven 戈德斯密斯, 斯蒂温 257
Goldstein, Carl 戈德斯坦因, 卡尔 99, 104-5, 108
Golub, Leon 格鲁伯, 里昂 296
Gombrich, E. H.: *Art and Illusion* 贡布里希:《艺术与错觉》144-5, 146, 147, 427, 429, 430; beholder's share 观者的分享 146, 147, 452, 455-6n. 1; epochal shifts 时代转变 432-3; evolutionism 进化论 141; expression 表现 141-2; Hegel 黑格尔 139-40, 143-4, 147; light 光亮 147; Marx 马克思 141, 145; 'Norm and Form' 规范与形式 146; perception 知觉 426-7; physiognomic fallacy 观相术的骗术 141-2, 148n. 1; projection 投射 427; psychoanalysis 心理分析 430-1; psychology 心理学 426, 473; 'The Realm and Range of the Image' "图像的领域与范围" 427; relativism 相对主义 144; Riegl 李格尔 426, 433; schemata 图式 145, 147; *The Sense of Order* 《秩序感》427, 430; shadow 影子 417; *The Story of Art* 《艺术的故事》428; substitute/relational model 替代品/亲属关系原型 429; viewpoint 观点 421
Goodman, Nelson 古德曼, 奈尔森 148n. 3, 311
Gothic architecture 哥特式建筑 34-6
Goya y Lucientes, Francisco de 哥雅, 弗兰西斯克 337, 340-1
Grabar, André 格拉巴里, 安德烈 45
grace 优美 58
Grace, Della 格拉斯, 戴拉 390
Grafton, Anthony 格拉芙东, 安东尼 6
grammar 语法 53
Gramsci, Antonio 格兰西, 安东尼奥 270, 275-6, 279
Grand Style 宏大风格 108, 110-11
Gray, Thomas 格雷, 托马斯 117, 118, 119, 121
Great Chain of Being 巨大的上帝之链 338
El Greco 埃尔, 格列柯 45, 378n. 4
Greeks: art 希腊: 艺术 19, 26, 135, 145, 426; moderation 适度 346; pleasure 愉悦 345-6; sculpture 雕塑 135; self 自我 346

Greenberg, Clement: Abstract Expressionism 克莱门特·格林伯格: 抽象表现主义 171n. 4; avant-garde 先锋 215; 221-5, 226; 'Avant-Garde and Kitsch' 先锋与媚俗 215, 222, 224, 225; Formalism 形式主义 166, 467-8, 472, 478; Kosuth 科苏斯 255-6; Minimalism 极少主义 321, 322; Modern Art 现代艺术 132, 319, 321; 'Towards a Newer Laocoon' 走向更新的拉奥孔 222; Van Gogh 凡·高 169-70

Greenhalgh, Michael 格林哈尔希, 米歇尔 15

Gregory, Richard 格雷戈里, 理查德 431

Gregory the Great, Pope 教皇格列高利一世 50

Gris, Juan 格里斯, 胡安 423-4n. 6

Grossman, J. 格罗斯曼 450

Grosz, Elizabeth 格罗兹, 伊丽莎白 384

ground/figure 氛围/形象 481

Guardi, Francesco 瓜尔迪, 弗兰切斯克 428

Guattari, Félix 瓜塔利, 菲利克斯 372, 373, 377

Guilbaut, Serge 吉尔堡, 瑟奇 283

guilds 行会 89, 91, 93

H

Haacke, Hans 哈克, 汉斯 344-5

Habermas, J. 哈贝马斯 346

Hacker, P. M. S. 哈克 201

Hadjinicoloau, Nicos 尼克斯·哈吉尼克劳 216, 217, 218, 219, 283, 473

Hagberg, Garry L. 哈格伯格, 加里 198, 199, 210

Hagen, M. 哈根 411, 429-30

Hale, J. R. 黑尔 106

Hall, James 霍尔, 詹姆斯 62, 63, 64

Halley, P. 哈利 349

hallucination 幻觉 21

Hamann, Johann Georg 哈曼, 约翰·格奥尔格 286

handbooks: see art handbooks 手册: 艺术手册

hands in art 艺术的手 68, 71

Hanna, E. 汉娜 419

Haraway, Donna 哈拉维, 唐纳 390

- Harding, Sandra 哈丁,桑德拉 380-1
- Hardwick, Charles 哈德威克,查尔斯 305, 306, 312
- harmony 和谐 4, 129, 206
- Harris, Ann Sutherland 哈里斯,安·苏瑟兰 383, 385
- Harrison, Charles 哈里森,查尔斯 215, 216, 217, 241n. 1
- Harrison, F. 哈里森, 310
- Hart, Joan 哈特,琼 472
- Haskell, Francis 哈斯克儿.弗兰西斯 470
- Hauser, Arnold 豪泽尔,阿诺德 281, 282, 473
- Hecht, Peter 黑希特,彼得 68
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 黑格尔,格奥尔格·维尔海姆·弗里德里希 133-7; aesthetics 美学 127, 469; content/form 内容/形式 135139-40; contextualism 情景主义 145-6; Dilthey 狄尔泰 144; *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences*《哲学百科全书》134; *Geist* 精神 469-70, 472; Gombrich 贡布里希 139-40, 143-4, 147; phenomenology 现象学 286; *Phenomenology of Spirit*《精神现象学》134; philosophy of history 历史哲学 139; Ricoeur 利柯 439; Riegl 李格尔 136, 140, 144; spectators 观者 455; Wölfflin 沃尔夫林 136-7, 144
- Hegelianism 黑格尔主义 140, 142, 143
- hegemony 霸权 275-6
- Heidegger, Martin 海德格尔,马丁 337, 363, 446n. 2; conversation 交流 333, 443; hermeneutics 阐释学 438-9; Merleau-Ponty 梅洛-庞蒂 333; Nietzsche 尼采 183, 440
- Heidelberg Romantik* 海德格尔浪漫主义 151
- Hein, Hilde 海因,希尔德 395
- Heine, Heinrich 海涅,海因里希 151
- Held, Jutta 黑尔德,尤塔 282
- Helen of Troy 特洛伊的海伦 56, 99
- Herbart, Johann Friedrich 赫巴特,约翰·弗里德里希 471
- Herder, Johann 赫德,约翰 111, 150, 286, 469
- hermeneutics 阐释学 446n. 1; aesthetics 美学 441-445-6; art practice 艺术实践 444-6; art theory 艺术理论 436-41; biblical interpretation 圣经阐释 437; defamiliarization 去通晓化 446; Gadamer 伽达默尔 438-9, 440, 442, 444; Heidegger 海德格尔 438-9; humanities 人文科学 437-8; intuition 直觉 444; Kant 康德 442; meaning 意义 443-4; phenomenology 现象学 438-9; transformation 转型 441-2; works of art 艺术作品 436, 442
- Hermes 赫米斯 436-7
- Herodotus 希罗多德 429
- Herwitz, Daniel 赫尔维茨,丹尼尔 371
- Hesse, Eva 黑塞,埃娃 405
- heterogeneity 异质性 363, 364
- Heywood, Ian 海伍德,伊万 446n. 1
- High Renaissance 盛期文艺复兴 141-2
- Hildebrand, Adolf von 希尔德布兰德,阿道夫·冯 61, 471
- Hiller, Susan 希勒,苏珊 383
- Himid, Lubaina 西米德,鲁巴伊娜 387
- Hinz, Berthold 欣兹,伯特霍尔德 282
- Hirst, Damien 赫斯特,达米安 256, 479-80, 485
- historical collectivism 历史集体主义 143
- historical materialism 历史唯物主义 271-2, 273
- historicist necessitarianism 历史循环决定论 143
- historicity 历史性 143; art 艺术 427-8, 442, 482; difference 差异 483-4; works of art 艺术作品 136-7, 452-3, 477-8
- history: cultural 历史:文化的 288-9; difference 差异 483-4; feminist theory 女性主义理论 383; gender 性别 392-3; Marx 马克思 268-9, 270; psychology 心理学 426
- history painting 历史画 14; academic artists 学院艺术家 96-7; art theory 艺术理论 95; authority 权威 94-5, 96; genre 样式 93; humanistic theory of painting 人文主义绘画理论 97; Royal Academy 皇家学院 107; self-consciousness 自我意识 299; *see also istoria* 历史

- Hobsbawm, E. J. 霍布斯鲍恩 268
- Hoffmann, E. T. A. 霍夫曼 151, 153, 155-6
- Hogarth, William 霍加斯, 威廉 122
- Holbein, Hans, the Younger 霍尔拜因, 小汉斯 372
- Holland, Norman 霍兰德, 诺尔曼 450
- Holly, Michael Ann 迈克尔·安·霍莉 467, 468
- Holquist, Michael 霍尔奎斯特, 米歇尔 294
- Holt, Elizabeth G. 霍尔特, 伊丽莎白 37, 38
- Holy Trinity* (Novgorod icon) 《圣三位一体》(诺夫哥罗德圣像) 414-15, 424n. 7; denotation systems 符号体系 418-23; drawing systems 绘画体系 417-18; spatial systems 空间体系 422
- Homer 荷马史诗 22
- homoïoma* (likeness) 相像 19, 23
- homophobia 同性恋的恐惧 344
- homunculus 婴儿形成 200
- Hooks, Bell 胡克斯, 贝尔 393
- Horace: decorum 霍拉斯: 得体 25; *ut pictura poesis* doctrine 《诗如画》学说 92, 98, 108, 176
- Horizon* 《地平线》222
- Horkheimer, Max 霍克海默, 马克斯 280
- Horowitz, Gregg 霍罗威茨, 格雷格 139
- Howard, R. 霍华德 329-30, 330
- Howard Wise Gallery 霍华德·怀斯画廊 319
- Howes, David 豪斯, 大卫 62
- Huebler, Douglas 休伯勒, 道格拉斯 322
- Huffman, D. A. 胡夫曼 419
- Hugh of St Victor 圣维克多的休 34-5
- human sciences 人文科学 437-8
- Humanism; Alberti 人文主义 5; rhetoric 修辞的 105-6; theory of art 艺术理论 52-9, 93, 97
- humanity/nature 人性/自然 152, 293-4
- Hume, David 大卫·休谟 119, 123
- humour 幽默 402
- Hungarian Revolution 匈牙利革命 281
- Hungary 匈牙利 282
- Hunt, John Dixon 亨特, 约翰·迪克松 120
- Husserl, Edmund 胡塞尔, 埃德蒙德 451
- hylomorphic theory 形式质料理论 35
- Iamblichus 艾姆布利科斯 40
- ICA, London 当代艺术研究院, 伦敦 319
- icon painting 圣像画 414-15, 417-23; colour 色彩 421; drapery 纺织物 419; function 功能 423; lighting 光射 421; perspective 透视 418; spatial systems 空间体系 421, 422
- iconicity 图像性 427; and indexes 指涉 314; signs 符号 303, 308-9, 310, 311, 312, 313, 427, 428
- iconoclasm 圣像毁坏 30-1, 49, 50, 51
- iconography 图像志 30, 51, 147
- idea 理念 54-5, 90; aesthetic 审美 132-3; association 关联 119-22; Bellori 贝洛里 105, 107; Conceptual Art 观念艺术 320; Neoplatonists 新柏拉图学派 46, 47; painterly values 画家价值 244; Panofsky 帕诺夫斯基 46; Plato 柏拉图 24, 41; Raphael 拉斐尔 46; visual art 视觉艺术 324; Zuccaro 祖卡罗 90, 105
- ideal 理想的 46, 152, 153; *le beau idéal* 《美的理念》47, 108
- identification, projective 辨认, 投射 209
- identity 身份 204, 261, 499
- ideology 意识形态 xvii; Althusser 阿尔都塞 349; falseconsciousness 伪意识 278; Marx 马克思 277-81; power 权力 280-1; works of art 艺术作品 277
- ideoscopy 观念视野 306, 308
- idolatry 偶像崇拜 31, 50
- illusion 错觉 21, 27, 99, 145
- images 图像 4, didactic 道德说教的 50, 51; inspirational 灵感的 50, 51; language 语言 341-2; mnemonic 记忆的 50, 51; Philostratus 菲洛斯特拉托斯 21; Plato 柏拉图 21; Reformation 改革 50-1; religious 宗教 31, 50; representation 再现 428, 432; RomanCatholicism 罗马天主教 49; texts 文本 375, 449; word 词语 286-7, 290, 342, 371, 453; *see also eikon* 图像

- imagination 想象 12, 21, 24, 145, 452
- imitare* 模仿 55
- imitation 模仿 19, 98-9; art/nature 艺术/自然 90, 91; OldMasters 老大师 108; Renaissance art 文艺复兴艺术 55-6; Rubens 鲁本斯 100; teaching of art 艺术教学 108; *see also* mimesis 模仿
- imitative theory 模仿论 490-2; *see also* mimesis 模仿
- Impressionism 印象主义 167, 217, 429
- improvisation 即兴创作 235-6
- indexicality: avant-garde 关联性: 先锋 313, 314-15; Modern Art 现代艺术 313; signs 符号 303, 305, 309, 312, 313-14
- individual: aesthetic experience 个体的: 审美经验 444; autonomy 自律 162; expression 表现 160, 161, 166-7; normalization 规范化 343
- individuality 个体性 85, 160-1
- ingegno* 情报 7
- Ingres, J.-A.-D. 安格尔 160-1
- innovation 革新 365-6
- inspiration 灵感 7, 91
- institutional theory 惯例论 490; art world 艺术界 248-50; creativity 创造性 501-2; criticisms 批评 496-7; Dickie 迪基 248-50, 251, 493, 501; intentionality 意图性 494; readymades 现成品 254-5; works of art 艺术作品 502
- institutions 惯例 487; art-object 艺术客体 493; art world 艺术界 497-8; gender 性别 382; works of art 艺术作品 497
- intellect 智力 45; aesthetics 美学 20, 26; beauty 美 42-3, 44; Plotinus 普洛丁 41; soul 灵魂 41-2
- intellectualism 唯理智论 324, 329, 332, 371
- intentionality 目的性 229-30, 431; Adorno 阿多诺 241n. 2; artist 艺术家 443, 445; authorial 作者的 241n. 1; beginning 初始 240; Cézanne 塞尚 207, 209-10; Conceptual Art 观念艺术 323; De Man 德曼 231-2, 233, 238, 240; Derrida 德里达 241n. 2; description 描述 211-12; Dilthey 狄尔泰 438; dreams 梦 234-5, 238, 240-1; institutionalism 惯例论 494; Johns 约翰斯 229, 234-5, 236, 237; Modern Art 现代艺术 238-9; readymades 现成品 258; visual 视觉的 455; Wimsatt and Beardsley 温萨特与比厄斯利 229-30; Wittgenstein 维特根斯坦 238, 241n. 2; Wollheim 沃尔海姆 229, 230, 231, 237; works of art 艺术作品 231-2
- interactionism 互动交流 462-3
- interdisciplinarity 交叉学科性 174, 467, 469-75
- internality/externality 内在性/外在性 353-4
- interpretation: anti-essentialism 阐释: 反本质主义 450; artpractice 实践 444-5; biblical 圣经的 437; creativity 创造性 461-2, 463, 464, 465; cultural artefacts 文化人工制品 439; de Man 德曼 239; description 描述 458; Formalism 形式主义 459; interpreted work 阐释的作品 465; metaphor 隐喻 459; Nietzsche 尼采 442; originary moment 原初时刻 448-9; works of art 艺术作品 442
- intoxication 陶醉 184, 187-8
- intuition/concepts 直觉/观念 444
- inventio* (mental image) 精神形象 25, 54
- invention 发明 91, 109-10, 112, 159; *see also* creativity 创造性
- Irigaray, Luce 伊里伽莱, 卢斯 62, 192, 478
- Irwin, David 欧文, 大卫 99
- Iser, Wolfgang: aesthetics 沃尔夫冈·伊瑟尔: 美学 449; feminist critics 女性主义批评家 454; Fish 费西 454; reading 解读 452, 454-5; reception aesthetics 接受美学 451-2
- Islam 伊斯兰 29, 31, 40
- istoria* 历史 12; Alberti 阿尔贝蒂 14, 57; Modernism 现代主义 15; Postmodernism 后现代主义 15; soul 灵魂 13; *see also* history painting 历史画
- Italy: academies of art 意大利: 艺术学院 59, 88, 91, 106, 107, 110, 113; Renaissance 文艺复兴 45-7, 49; sculpture 雕塑 64-8
- Iversen, Margaret 玛格丽特·伊维尔森 61,

J

- Jaar, Alfredo 亚尔,阿尔弗雷多 298
 Jakobson, Roman 雅克布森 330
 Jameson, Fredric 詹姆森,弗雷德里克 271
 Janco, Marcel 扬科,马塞尔 245
 Japanese drawings 日本绘画 412
 Jarzombek, Mark 雅尔佐贝克,马克 6
 Jaskot, Paul 雅斯克特,保罗 282
 Jauss, H. L. 尧斯 449, 450, 451, 453, 456n. 1
 Jay, Martin 杰伊,马丁 62, 63, 334, 371, 372
 Jeffery, Francis 弗兰西斯·杰弗里 119
Jena Romantik 耶拿浪漫主义 150 - 1
 Johannot, A. 若阿诺, 160 - 1
 John of Salisbury 萨里斯伯里的约翰 32 - 3
 Johns, Jasper: beginning 约翰斯,贾斯珀 230 - 1, 240; *Flag* 《旗子》230 - 1, 235 - 7, 238 - 9, 240 - 1; gestural painting 姿态绘画 405; intentionality 目的性 229, 234 - 5, 236, 237; Neo-Dadaist 新达达 405; number paintings 数字绘画 491; paint handling 颜料驾驭 353, 502; *Target with Plaster Casts* 《带石膏像的靶子》405 - 6
 Jones, Owen 琼斯,欧文 305
 Jones, P. M. 琼斯, 107
 Joyce, James 乔伊斯,詹姆斯 364, 366
 Judaism 犹太教 29, 31
 Judd, Don 贾德,唐 318, 321, 323, 354 - 5, 356, 358n. 3
 Justinian 查士丁尼 40

K

- Kabakov, Ilya 卡巴科夫,伊利亚 300
 Kandinsky, Wassily 康定斯基 62; abstraction 抽象 174, 317; Barr 巴尔 221; *Blau Reiter Almanach* 青骑士年鉴 190; colour 色彩 342; writings 写作 175 - 6
 Kant, Immanuel: aesthetics 康德,伊曼纽埃尔:美学

- 122, 130 - 1, 132 - 3, 250, 251, 256, 257 - 8, 292 - 3; art theory 艺术理论 127; Bakhtin 巴赫金 293; beauty 美 122, 123, 127 - 8, 133; Benjamin 本雅明 286; concepts/intuition 观念/直觉 444; *Critique of Judgement* 《判断力批判》127 - 8, 137n. 2, 150, 257, 351; *Critique of Practical Reason* 《实践理性批判》127; *Critique of Pure Reason* 《纯粹理性批判》127, 129, 151 - 2; disinterestedness 无偏见 257 - 8, 260, 261; Duchamp 杜尚 251; Enlightenment 启蒙 226; genius 天才 132 - 3, 459, 460 - 1; hermeneutics 阐释学 442; morality 道德 133; originality 独创性 482; sublime 崇高 122, 123, 127 - 8, 137n. 3, 362, 363; transcendental philosophy 超验哲学 362; truth 真实 128; works of art 艺术作品 133
 Kaprow, Allan 卡普罗,艾伦 318
 Karlstadt, Andreas 卡尔施塔特,安德烈亚斯 50
 Kassel Documenta 卡塞尔文献展 480
 Katz, David 凯兹,大卫 203 - 4
 Kelly, Mary 凯利,马丽 384
 Kemp, Martin 坎普,马丁 15n. 1; Leonardo 莱奥纳多 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84; perspective 透视 6, 416
 Kemp, Wolfgang 坎普,沃尔夫冈 282, 449 - 50, 451, 452
 Kennedy, J. M. 肯尼迪 431
 Kennick, W. E. 肯尼克 503n. 1
 Keifer, Anselm 基弗,安塞姆 17
 Kirchner, Ernst Ludwig 基希纳,恩斯特·路德维希 164, 187
 Klapisch-Zuber, Christiane 克拉皮施-朱伯,克里斯蒂阿尼 66
 Klee, Paul 克利,保罗 10, 418
 Klein, Cecilia 克莱因,塞西莉亚 282
 Klein, Melanie 克莱因,梅拉尼埃 196, 202, 403 - 5, 406
 Klein, Robert 克莱茵,罗伯特 69, 71
 Kleist, Heinrich 克莱斯特,海因里希 151
 Klingender, Francis 克林根德,弗兰西斯 281

- Knight, Richard Payne 理查德·佩恩·奈特 119, 120-1, 123
- knowing/seeing 认知/理解 390-1
- knowledge, Foucault 知识,福柯 474-5
- Koenderink, J. J. 柯恩德林克 419
- Koerner, J. 克尔纳 452
- Koons, Jeff 昆斯,杰夫 256
- Korsch, Karl 科尔施,卡尔 270, 280
- Kosuth, Joseph 科苏斯,约瑟夫 247, 255-6, 322, 323
- Kozlov, Christine 柯兹洛夫,克里斯廷 248
- Kramskoi, Ivan 克拉姆斯克依,伊万 299
- Krauss, Rosalind 克劳斯,罗萨琳德 349; Bourgeois 布茹瓦 397; Brancusi 布朗库西 398-9; Duchamp 杜尚 261; indexicality 314; readymades 现成品 258
- Krausz, Michael 克劳兹,迈克尔 459
- Kris, Ernst 克里斯,恩斯特 426, 431
- Kristeller, P. O. 克里斯特勒 427
- Kristeva, Julia 克里斯蒂娃,朱丽娅 331, 349, 478
- Kroeber, Alfred 克罗伯,阿尔弗雷德 72n. 5
- Kropotkin, Peter 克罗波特金,彼得 219
- Kruger, Barbara 克鲁格,巴巴拉 343
- Kulturkritik* 《文化批判》281
- Kusama, Yayoi 草间弥生 405
- Kunstmuseum 艺术博物馆 319
- ## L
- La Font de Saint Yenne 圣耶纳的拉丰 15
- Lacan, Jacques 拉康,雅克 349, 385, 404, 478
- Ladin, Jay 拉丹,热 298
- Lake District 湖区 117
- Lancret, Nicolas 朗克雷,尼科拉 483
- landscape gardening 风景园林建造 119, 122-3
- landscape painting 风景画 22-3, 120, 165, 299
- landscapes 风景 119-20, 165-6, 429
- Langdon, H. 兰登 112
- language: art 语言:艺术 105, 325, 495-6; Barthes 327, 330-1; figurative 具象的 459; image 图像 341-2; intellectualism 唯理智论 332; meaning 意义 432; painting 绘画 108; Peirce 皮尔斯 305; private 个人的 495; Reynolds 雷诺兹 108; semiotics 符号学 371-2; signs 符号 305; Stokes 斯托克斯 208; style 风格 461; theology 神学 422; Wittgenstein 维特根斯坦 197-9, 207-8, 495
- langue/parole* 语言/言辞 328, 332, 333, 352
- Laocoön* sculpture 《拉奥孔》雕塑 99-100, 176
- Laplanche, J. 拉普兰切 200, 201, 400, 403, 404, 406
- Latin America 拉丁美洲 282
- Lavers, Annette 拉芙斯,安妮特 331
- Lebrun, Charles 勒布伦,查尔斯 13, 96, 107
- Lee, Anthony 李,安东尼 282
- Lee, Rensselaer W. 李,伦塞勒 92, 93, 94, 96
- LEF group LEF 小组 224
- Lefebvre, Henri 勒菲弗尔,亨利 280
- Lenin, V. I. 列宁 218, 269-70, 278
- Leo of Ostia 奥斯蒂亚的莱奥 37
- Leonardo da Vinci: *Accademia Vinciana* 莱奥纳多·达芬奇:芬奇学院 106; art theory 艺术理论 98; denotation rules 符号规则 416; drawing 素描 431; Freud 弗洛伊德 261; lighting 光亮 80; mirrors 镜子 81; *Mona Lisa* 《蒙娜·丽莎》300; notations 符号 429; painters 画家 76-7; *paragone* debate “比较论”争辩 58, 111; perspective 透视 483; pigments 颜料 78-9; salaried position 薪水身份 53; self-criticism 自我批评 80-1; self-objectification 自身客体化 83-4; *Trattato della pittura* 《论绘画》49, 112; working methods 工作方式 75-6, 78, 82-3, 90, 109, 431
- lesbianism 女性同性恋 387, 388, 391
- Lessing, Gotthold Ephraim 莱辛,哥特霍尔德,艾弗兰 xvii, 92-3, 176
- Leto, Pomponio 莱托,蓬波尼奥 106
- Lévi-Strauss, Claude 列维-斯特劳,克劳德

Levinas, Emmanuel 列维纳斯, 伊曼纽埃尔 295, 391
 LeWitt, Sol 勒维特, 索尔 320, 321, 323
 liberal art 自由艺术有 52 - 3, 95, 101
 Liberty, Statue of 自由, 状态 329
 Libri Carolini 《加洛林之书》30 - 2, 31
 Lichtenberg-Ettinger, Bracha 里希滕伯格-艾丁格
 尔, 布拉查 383
 Lichtenstein, Roy 利希滕斯坦, 罗伊 170, 491
 Lied 抒情歌曲 153
 lifelikeness 活体仿真 22 - 3, 26, 44
 light metaphor 光的隐喻 36
 lighting 光射 80, 147, 420, 421
 Lingberg, David C. 林伯格, 大卫 63
 line drawings 线描 413
 lines 线 9, 412, 418 - 19
 Linker, K. 林克尔 350
 Lippard, Lucy 利帕德, 路希 383, 400
 Lipps, Theodor 利浦斯, 西奥多 292
 Lipton, Eunice 利普顿, 尤妮斯 282
 Lissitsky, El 利希茨基 366
 literature 文学 154, 453
 Locke, John 约翰·洛克 63, 119
 Lomazzo, Gian Paolo 洛马佐, 吉安·保罗 47, 51,
 90, 97, 99
 Long, Richard 朗, 理查德 296
 Longinus 朗基努斯 92, 122, 362
 Lorde, Audre 洛德, 奥德尔 388
 Lossky, V. 洛斯基 422
 Loti, Pierre 罗蒂, 皮埃尔 180
 Louis XIV 路易十四 107
 Louth, A. 鲁斯 437
 Löwy, Emanuel 洛伊, 伊曼纽埃尔 426
 Lukács, Georg 卢卡奇, 乔治 270, 280, 281, 282,
 473
 Luke, T. W. 勒克斯 345
 Luther, Martin 路德, 马丁 50
 Lyas, Colin 利雅斯, 科林 503n. 5

Lyotard, Jean-Francois 利奥塔 370, 371; 'Anima
 Minima' 生活原则最低限度 367; avant-garde
 sublime 先锋崇高 366 - 8; Cézanne 塞尚 364,
 365; creativity 创造性 484; *The Differend*:
Phrases in Dispute 《异争: 争论中的话语》363 - 4;
Discours, figure 《话语, 形象》370, 372;
 heterogeneity 异质性 363, 364; innovation 创新
 366; *Lessons on the Analytic of the Sublime* 《崇高
 分析》362; Newman 纽曼 337, 361; *Postmodern
 Condition* 《后现代状态》366; style 风格 367 - 8;
 sublime 崇高 361, 362 - 3

M

McCloskey, Barbara 迈克洛斯基, 巴巴拉 282
 Macdonald, Dwight 马克多纳德, 德怀特 224 - 5
 MaGinn, M. 麦金 198, 199
 Mach, David 马赫, 大卫 485
 Macherey, Pierre 马歇雷, 皮埃尔 283
 Machiavelli, N. 马契雅维利, 275
 McLellan, David 迈克勒兰, 大卫 268, 274
 McMahan, A. P. 麦克马洪 75 - 6
 made object 人造客体 477
 Magritte, René 马格利特, 337, 341 - 2
 Malevich, Kasimir 马列维奇, 卡斯米尔 317, 366,
 481, 500
 Mallarmé, S. 马拉美 181, 288
 Malraux, André 马尔罗, 安德列 142
 Mandelbaum, Maurice 曼德尔鲍姆, 莫里斯 488 - 9
 Manet, Edouard 马奈, 爱德华 17, 282, 296, 313,
 344
 maniera (style) 风格 55
 'Manifesto: For a Free Revolutionary Art' 宣言: 为
 了自由革命的艺术 224
 Mantegna, Andrea 曼特纳, 安德里亚 53
 Mantz, Paul 曼兹, 保罗 166
 Manutius, Aldus 马努蒂乌斯, 阿尔杜斯 106
 Mapplethorpe, Robert 梅普尔索普, 罗伯特 397,
 398, 401, 403, 405 - 6

- Maravall, J. A. 马拉沃尔 338
- Marc, Franz 马尔克, 弗朗兹 190
- Marcuse, Herbert 马尔库塞, 赫伯特 280
- Maria, Walter de 马利亚, 瓦尔特 247
- Mariátegui, José Carlos 270, 279
- Marinetti, Emilio 马利奈蒂, 埃米利奥 219
- marks 标志 160-1; Abstract Expressionism 抽象表现主义 375-6; picture primitives 原始性图画 412, 423n. 2; signs 符号 334
- Marr, David 马尔, 大卫 411-12
- Martin, André 马丁, 安德烈 329
- Martin, Lee 马丁, 李 390
- Martinez, K. 马丁内斯 419
- Marx, Karl; alienation 卡尔·马克思: 异化 233-4, 280; art 艺术 473; base/superstructure 基础/超结构 272; class struggle 阶级斗争 272-4; commodity fetishism 商品拜物主义 279; *Communist Manifesto* 《共产党宣言》 273-4, 274-5; dialectics 辩证法 270; *Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* 《路易·波拿巴德雾月十八日》 275; *The German Ideology* 《德意志意识形态》 268, 277-8, 279; Gombrich 贡布里希 141, 145; *The Grundrisse* 《政治经济学批判纲要》 272; history 历史 268-9, 270; ideology 意识形态 277-81; *Introduction to a Critique of Political Economy* 《政治经济学批判导论》 271, 272, 275; *Kapital* 《资本》 233, 271, 273-4, 279; Marxism 马克思主义 267; as Post-Hegelian 后黑格尔学派 269, 270-1; production modes 生产方式 272; Read 里德 219; revolutionaries 革命 283; state 国家 274-5; *Theses on Feuerbach* 《论费尔巴哈》 271; works of art 艺术作品 271-2
- Marxism; art history 马克思主义: 艺术史 473; art theory 艺术理论 xvii, 281; Benjamin 本雅明 270, 279, 473; communism 共产主义 267; dialectics 辩证法 270-1; feminism 女性主义 282, 283, 385; feminist art theory 女性主义艺术理论 383-4; French intellectuals 法兰西知识分子 371; Poulantzas 普兰查斯 276-7; semiotics 符号学 282; weaknesses 弱点 267-8
- Masaccio 马萨乔 53, 106, 429, 473; Alberti 阿尔伯蒂 5; *Expulsion from Paradise* 《逐出乐园》 12-13, 159
- masculinities 男性的秘密 381
- Masson, André 马松, 安德烈 333
- maternity 母性 402-3
- mathematics 数学 8, 29; see also geometry; perspective 几何学; 透视
- Matisse, Henri 亨利·马蒂斯 170, 175, 176
- Maximus of Tyre 蒂尔的马克西莫斯 25
- Mayakovsky, Vladimir 马雅可夫斯基, 伏拉基米尔 220, 224
- meaning; action 意义: 行动 437-8; art 艺术 431-2, 477; artifact 人造物品 477; Derrida 德里达 352-3, 357; hermeneutics 阐释学 443-4; language 语言 432; metaphor 隐喻 462-3; signs 符号 478-9; visual art 视觉艺术 431-2; Wittgenstein 维特根斯坦 239; word 词语 352-3; works of art 艺术作品 445
- mechanical arts 机械艺术 52-3, 101
- mechanical reproduction 机械复制 282, 289
- media / art 媒介/艺术 318-19
- Medici, Cosimo de' 美第奇, 科西莫·德 45
- Medici, Cosimo I de' 美迪奇, 科西莫 89
- medieval: art handbooks 中世纪: 艺术手册 37-8, 56, 59, 97; art theory 艺术理论 29; Classicism 古典主义 29; cosmology 宇宙论 32; perspective 透视 483; Plato 柏拉图 29, 30; sign 符号 xvii; touch 触觉 62; transcendental perfection of being 超验存在的完美 31
- meditational aids 沉思冥想的辅助 50
- Mehring, Franz 梅琳, 弗兰兹 269, 278
- Melot, Michel 梅洛特, 米歇尔 283
- memoria 记忆 54
- memory 记忆 62, 63, 109-10
- Mendelsohn, Leatrice 门德尔松, 利特莱斯 62, 68, 71
- mental images 精神图像 20-1, 24-5, 26-7, 54

- Merleau-Ponty, Maurice: Barthes 梅洛-庞蒂, 莫里斯: 巴特 332-3; historicity of art 艺术的历史性 482; phenomenology 现象学 328, 391, 477; politics 政治 371; touch 触觉 70; works of art 艺术作品 477-8
- metaphor 隐喻 36; analogy 模拟 462; Aristotle 亚里士多德 461; interactionism 交互作用 462-3; interpretation 解释 459; meaning 意义 462-3; and simile 明喻 464; visual 视觉的 63; works of art 艺术作品 461-2
- metaphysical optimism 形而上的乐观主义 143-4
- metaphysics 形而上学 36
- metatextuality 文本间性 178
- Michelangelo 米开朗琪罗 7, 53, 68, 70-1, 88-9; *Accademia del Disegno* 迪塞诺学院 106; *The Creation of Adam* 《亚当的创造》338; *disegno* 迪塞诺 56; drawing 素描 10; Fréart de Chambray 100; hand 手 71; nude 裸体 57; perspective 透视 483; and Raphael 拉菲尔 56-7; touch 触觉 64
- Michelson, Annette 米歇尔松, 安妮特 405
- Milan; *Accademia Ambrosiana* 米兰学院 107, 113; *Accademia Vinciana* 芬奇学院 106
- Miles, Margaret R. 迈尔斯, 玛格丽特 299
- Miliband, Ralph 米利班德, 拉尔夫 277
- Mimema 模仿 24-5; Aristotle 亚里斯多德 22; dreams 梦 21; man-made 人造 19, 21; models 模特 23-4; pictures 图画 22, 26-7; Plato 柏拉图 20
- mimesis 模仿 19-20; genre painting 风俗画 95; mental images 精神图像 24, 26-7; music 音乐 23; Plato 柏拉图 76; recognition 识别 427
- mind/body 精神/身体 259, 389, 499
- Minerva 米涅瓦 7-8
- Minh-Ha, Trinh T. 米尼-哈, 特林 387
- Minimalism 极少主义 321, 322, 356-7, 478
- Minio, Ciriaco Camillo del 米尼奥, 朱利奥·卡米洛·德尔 56
- mirrors 镜子 81
- Mitchell, W. J. T. 米歇尔 279, 311, 448-9
- modelling/carving 塑造/雕刻 204-5, 205-6
- models 模特 23-4, 163, 338
- moderation 节制 346
- Modern Art 现代艺术 4, 17; avant-garde 先锋 215-16; Conceptual Art 观念艺术 321; criticism 批评 356; curatorial mediation 策划性调解 480-1; Formalism 形式主义 132, Greenberg 格林伯格 132, 319, 321; indexicality 关联性 313; intentionality 意象性 238-9; sculpture 雕塑 321, 398, 400-1; self-consciousness 自我意识 239; self-criticism 自我批评 322-3; sublime 崇高 366; visual/verbal 视觉的/词语的 324
- modern masters 现代大师 220-1, 221
- Modernism 现代主义 5, 17, 170-1n. 1, 175; Benjamin 本雅明 289
- Modernity 现代性 287-9
- Molanus (Van der Meulen) 莫兰努斯(凡德莫兰) 51
- Molyneux, William 莫利纽克斯, 威廉 63
- Mona Lisa* 《蒙娜·丽莎》247, 300
- Monchaux, Cathy de 蒙肖, 卡西 391
- Mondrian, Piet 皮埃特·蒙德里安 174, 175, 176, 317, 331, 375, 378n. 3
- Monet, Claude 克劳德·莫奈 296, 297, 313
- Monologism 独白特征 296-7
- Montagu, Ashley 蒙塔古, 阿西莱 62
- morality 道德 133, 295-6, 346; art and 艺术及 14, 31
- Morgan, Michael J. 摩根, 迈克尔 63
- Morga, Thais 莫尔加, 塞斯 344
- Morice, Charles 莫里斯, 查尔斯 179-80
- Morisot, Berthe 莫里索, 贝特 296
- Moritz, Karl Philipp 莫里兹, 卡尔·费利浦 345
- Morris, Charles 莫里斯, 查尔斯 428
- Morris, Robert 莫里斯, 罗伯特 247, 321, 323
- Morson, Gary Saul 莫森, 加里, 索尔 296
- mosaics 马赛克 30
- motion parallax 运动平行 420
- Moxey, Keith 莫克塞伊, 基斯 467, 468

Mozart, Wolfgang Amadeus 莫扎特, 沃尔夫刚 502
Mras, G. P. 穆拉斯 155
Mueller, Max 米勒, 马克斯 141
Müller, Michael 米勒, 迈克尔 282
Mulvey, Laura 马尔维, 劳拉 478
Munch, Edvard 蒙克, 埃德华 164
Murry, John Middleton 默里, 约翰·密德尔顿
212n. 1
muses 缪斯 176
Museum of Modern Art, 现代艺术博物馆, New
York 纽约 220-1, 319, 400, 401, 405-6
museums 博物馆 344-5, 356
music 音乐 53; beauty 美 25-6; gender 性别 191;
mimesis 模仿 23; picturesque 如画性 122; plot 图
表 185
mutation 突变 376-7
Muybridge, Edward 迈布里奇, 埃德华 376
mysticism 神秘主义 33, 35, 91
mythology 神话学 62-3, 299, 330

N

naivety in painting 绘画的纯真 166, 168
Napoleon 拿破仑 154, 277-8, 344
Napoleon III 拿破仑三世 275
narrative, representation 叙述, 再现 94, 98-9
Nash, John 纳什, 约翰 121
nation states 民族国家 89
naturalism 自然主义 46, 55, 166-7, 430
nature: Alberti 自然: 阿尔伯特 10-12, 82; art 8-
9, 33, 56-7, 90, 120; beauty 美 25, 34-5, 44,
134-5; culture 文化 389; humanity 人性 152,
293-4; landscape 风景 165-6
Naumann, Bruce 瑙曼, 布鲁塞 247, 248
Nazarenes 纳扎勒内斯 151
Nazism 纳粹主义 225
Nead, Lynda 尼德, 琳达 385
Nelson, Robert S. 纳尔森, 罗伯特 226
Neo-classicism 新古典主义 46, 189

Neo-Dadaism 新达达主义 405, 478
Neo-impressionism 新印象派 217
Neo-Kantianism 新康德主义 292-3, 472-3
Neoplatonism 新柏拉图主义 40, 58-9; beauty 美
46; Byzantine aesthetics 拜占庭美学 44; Ficino 费
希诺 46; Florentine 佛罗伦萨的 46; form 形式
46; ideas 观念 47; medieval times 中世纪 29, 30,
32; metaphysics 形而上学 36; touch 笔触 62;
Victorines 维克多利内斯 34-5
Nero, Emperor 尼禄, 皇帝 57
Nerval, Gérard de 内瓦尔, 热拉尔 155
Neurath, Walter 诺拉施, 瓦尔特 427
New Art History 新艺术史 xvii, 281, 283, 453
New Criticism 新批评 230, 233
New Left art history 新左翼艺术史 226, 281-2
New Zealand 新西兰 386, 389
Newman, Barnett; Lyotard 纽曼, 巴奈特; 利奥塔
337, 361; reciprocity 交互作用 170; structural
format 结构安排 481; titles of works 作品标题
365; *The Voice*《声音》360, 367
Nicaea, Second Council of 尼西亚, 第二次会议 31
Nicaraguan Revolution 尼加拉瓜革命 270
Nietzsche, Friedrich 尼采, 弗里德里希 370-1;
artists 艺术家 183, *Beyond Good and Evil*《超越
善恶》183; *The Birth of Tragedy*《悲剧的诞生》
184, 185-6, 188, 191, 193; *The Case of
Wagner*《瓦格纳的境遇》191; childbirth 分娩
192-3; creative process 创作程序 188; creature/
creator 创作/创作者 183; Deleuze 德勒兹 373,
377-8; Derrida 德里达 183, 191; Dionysian/
Apollonian 酒神的/太阳神的 184-6, 188-9,
191; falsehood 谎言 188-9; Freud 弗洛伊德
183; Gadamer 伽达默尔 440; *The Gay Science*《快
乐科学》188, 191-2; Heidegger 海德格尔 183,
440; *Human, All Too Human*《太有人性的人》
190-1; influence 影响 183-4, 370-1, 378n. 5;
interpretation 阐释 442; philosophy of becoming
哲学的形成 377-8; physiology 生理学 189,
192-3; pregnancy 怀孕 192-3; Raphael 拉斐尔

188-9, 190; sexuality 性感 187, 192; style 风格 189-90, 191, 194n. 3; subjectivism 主观主义 441; sublimation 理想化 186, 187, 189, 192; *Thus Spake Zarathustra* 《查拉图斯特拉如是说》 192; tragedy 悲剧 184-6, 187; *Twilight of the Idols* 《偶像的黄昏》 193; Vattimo 瓦蒂莫 439; will to power 权力意志 186-7, 373, 440; *The Will to Power* 《权力意志》 183, 187, 188; women 妇女 192

nihilism 虚无主义 244, 247

Nitsch, Hermann 尼奇, 赫尔曼 188

Nochlin, Linda 诺克林, 琳达 282, 383, 385

noeisis(thought) 思想 20

nominalism 唯名论 493-4

nonaesthetic 非审美 261

non-art objects 非艺术客体 357

nonsense 废话胡说 245

notation 标志符号 427, 429

Nouveaux Réalistes 新写实主义 246

Novalis 纳瓦利斯 152

novalio 创新式 366; *see also* innovation 创新

Novgorod icon 诺夫哥罗德圣像画 414-15, 417-23

n. paradoxa journal 《奇异》杂志 394-5

nude studies 裸体研究 11, 57, 80, 107

Numenius 努墨尼乌斯 40

numerology 数字命理学 33

O

objects; ambiguity 客体; 模糊性 499; disclosure 泄露 350; experience 经验 468; good/bad 好/坏 202, 203; identity 身份 499; indiscernibles 不可识别物 500; non-art 非艺术 357; subjectivity 主体性 454, 455; *see also* artobjects; part-object 艺术客体;

occlusion 闭塞 418

October Revolution 十月革命 270

ocularcentrism 视觉中心主义 62, 63, 72n. 2

Ogden, C. K. 奥格丹, 431-2

old masters 老大师 108, 467

Old Mistresses: Women, Art and Ideology 《女大师: 女性、艺术与意识》 385

Oldenbury, Claes Thure 奥尔登伯利, 克雷斯·图勒 491

Olin, Margaret 奥林, 马格莱特 61, 62, 63, 64

Olkowski, D. 奥尔考夫斯基 375

One 太一 41, 42-3, 44

Van Opstal, Gerard 凡·奥普斯塔尔, 格拉尔德 100
optics 光学 63

optimism, metaphysical 乐观主义, 形而上的 143-4

orators 演说者 15, 109; *see also* rhetoric 修辞学

originality 原初性 482

Orlan 奥兰 389

orlo (rim) 边缘 9

ornamental art 装饰艺术 57

Orton, Fred 奥顿, 弗莱德 282-3

Ossian 奥西安 150

Ouspensky, L. 乌斯班斯基 422

Outhwaite, W. 乌斯怀特 438

Oud. 奥德 14

Owens, Craig 欧文斯, 克莱格 343, 349

P

Pace, Claire 佩斯, 克莱尔 94

Pacheco, Francesco 帕切科, 弗朗切斯科 51

paganism 异教 154, 433

pain 疼痛 188, 193, 207-8

painters; artisans 画家; 艺工 99; Cennini 琴尼尼 76-7, 82-3; hired 雇用 79; individuality 个体性 160-1; mirrors 镜子 81; Modernism 现代主义 175; motivation 动机 77, 78; poverty 贫困 77; sculptors 雕塑家 69; self-criticism 自我批评 80-1; self-discipline 个人行为准则 76, 77, 80, 81-2, 346; self-regulation 自身调节 163, 166; status 身份 90; vocation 职业使命 76-7; *see also* artists 艺术家

- painting 绘画 5, 6, 101; action 行动 109 - 10;
 beauty 美 6, 15 - 16, 25 - 6, 134 - 5; disposition
 配置 109 - 10; elocution 演说术 109 - 10; female
 body 女性身体 16; genres 风俗画 93, 94, 95;
 harmony 和谐 206; intellectual pursuit 理性事业
 53; invention 发明 109 - 10; language 语言 108;
 Leonardo 莱奥纳多 75 - 6; liberal arts 自由艺术
 52 - 3, 95, 101; memory 记忆 109 - 10; moral
 authority 道德影响力 14; naivety 天真 166, 168;
 narrative 叙述 16, 94, Pino 皮诺 57; poetry 诗词
 92 - 3, 96, 121, 176 - 7; purity 纯粹性 132;
 reading 解读 287, 288; Realism 现实主义 10,
 11 - 12; as science 科学 75, 84; sculpture 雕塑
 58, 63 - 5; semiotics 符号学 174; standards 标准
 106; style 风格 110; tactile values 触觉价值 61 -
 2, 63, 65, 69; universality 普遍性 57
- Paleotti, Gabriele 加布里埃莱·帕莱奥蒂 51
- Pannenberg, W. 潘南贝格 437
- Panofsky, Erwin 帕诺夫斯基, 欧文 13, 282;
 architecture 建筑 304; Gombrich 贡布里希 426;
 idea 理念 46; Neo-Kantianism 新康德主义 472 -
 3; perspective 透视 13; Suger 叙热 35 - 6;
 viewpoint 观点 62; Villard 维拉德 37
- paradigmatic relations 范式关联 330
- paragone* debate “比较论”论辩 6, 58, 68 - 70, 111
- parallax 视差 420
- parergon*, Derrida “比较论”德里达 351 - 2, 353 - 4
- Paris Commune 巴黎公社 217
- Parker, Cornelia 帕克, 柯妮莉亚 485
- Parker, Roszika 帕克, 罗兹卡 385
- Parmigianino 帕米贾尼诺 56
- Parody: Bourgeois 模仿作品: 布茹瓦 402, 403;
 Duchamp 杜尚 260
- parole/langue* 言辞/语言 328, 332, 333, 352
- part-object 部分对象 403 - 5, 406, 407n. 6
- Partisan Review* 《党派评论》222, 223 - 4, 225
- Passavant, Johann David 帕萨万特, 约翰·大卫 468
- Passion* (Sulter) 《激情》(苏尔特) 387 - 8
- pathos* 怜悯同情 185
- patriarchy 父权制 386
- patrons 赞助 54, 89, 433
- Patton, Paul 巴顿, 保罗 370
- Payant, René 帕扬, 勒内 314
- Pearson, D. 皮尔森 419
- Pedretti, C. 佩德雷蒂 84
- Peirce, Charles Sanders: aesthetics 皮尔斯, 夏尔·
 桑德尔: 美学 315; existential graphs 存在主义图
 标 306, 312; invention of language 语言的发明
 305; pictographic drawings 象形文字图画 306 -
 10; semiotics 符号学 xvii, 303, 305 - 6, 312 -
 13; visuality 视觉性 304 - 6, 312
- penis 阴茎 402, 404, 406; *see also* phallus 阳具
- perception 直觉 21, 45, 411 - 12, 426 - 7, 428 - 9,
 501
- performance art 表演艺术 318 - 19, 343, 387
- performativity 表演性 388, 393 - 4
- periodization of art history 艺术史的时代 142, 146 - 7
- perspective 透视 12, 13, 482 - 3; Alberti 阿尔贝蒂
 7 - 8, 9 - 10, 12 - 13, 16; artificial 人工的 7 - 8,
 13; atmospheric 氛围的 416; Classicism 古典主义
 482 - 3; drawing systems 绘画体系 412 - 13;
 Early Modern Period 近代早期阶段 62; icon
 paintings 图像画 418; Inverted 颠倒的 44 - 5,
 412 - 13, 418, 422; linear 线形 9, 63, 107, 108,
 418; mathematical 数学的 8 - 10, 483; medieval
 times 中世纪 483; Michelangelo 米开朗基罗
 483; Panofsky 帕诺夫斯基 13; Poussin 普桑 483;
 Raphael 拉斐尔 483; Realism 写实主义 422;
 subjectivity 主体性 62; transformation 变形 418;
 Wölfflin 沃尔夫林 411
- Peruzzi, Baldassare 佩鲁齐, 巴尔德萨利 57
- Peterson, Elmer 彼得森, 埃尔默 258
- Pevsner, Sir Nikolaus 佩夫斯纳, 圣尼克劳斯 86n.
 5, 104
- phallus 阳具 401, 406; Bourgeois 布茹瓦 397 -
 401; Lacan 拉康 404; penis 阴茎 404, 406
- phantasia* 幻想 21, 24
- phantasy 幻想 202, 209

- Pheidias 菲迪亚斯 25, 43
- phenomenology: Hegel 现象学: 黑格尔 286; hermeneutics 阐释学 438 - 9; Merleau-Ponty 梅洛-庞蒂 328, 391, 477; perception 知觉 501; self/other 自我/他者 295; visual thinking 视觉思索 452
- Philip IV of Spain 西班牙的费利浦四世 338, 339
- Philo 菲洛 24
- philosophy 哲学 134, 136; aesthetics 美学 47, 161; France 法兰西 372; of history 历史 139; Nietzsche 尼采 377 - 8
- Philostratus 菲洛斯特拉托斯 21, 24
- photography 摄影 162; Arbus 阿尔比斯 299 - 300; art 艺术 376; Bacon 培根 376; Barthes 巴特 335; Benjamin 本雅明 290; detail 细节 429; newspapers 报纸 412, 423n. 1; Prince 普林斯 350
- Picasso, Pablo 毕加索, 帕布洛 17, 366, 464, 484
- Pico della Mirandola, Comte 皮克·戴拉·米兰多拉, 孔德 40
- pictographic drawings, Peirce 象形文字图画, 皮尔斯 306 - 10
- pictorialism 图绘性 164, 167 - 8, 170, 237
- picture-marking 图画标志 162
- pictures: denotation systems 图画: 符号方法 411, 412 - 13; drawing systems 素描方法 411, 412 - 13; likenesses 仿真 22 - 3; marks 标志 412, 423n. 2; *mimema* 模仿 22, 26 - 7; modelled 模式 204 - 5; Plato 柏拉图 22; primitive 原始的 412, 423n. 2; representational systems 再现方法 411 - 12; spatial systems 空间系统 411 - 12; titles 标题 173 - 4; *see also* painting 绘画
- picturesque 如画性 116 - 17; amateur painters 业余画家 117, 123; architecture 建筑 121; association of ideas 119 - 22; composition 构图 117 - 19; Gilpin 吉尔平 117 - 19; influence 影响 117, 123; Knight 奈特 119, 120 - 1, 123; landscapes 风景 118, 119 - 20; music 音乐 122; nature/art 自然/艺术 120; pictorialism 图绘性 168; Price 普莱斯 122 - 3; tonality 色调 121; tourism 观光 117 - 18, 119; Virgil 弗吉尔 121
- Piero della Francesca 皮埃罗·德拉·弗兰切斯卡 16, 49
- pigments 碎片 78 - 9
- de Piles, Roger 德·帕尔斯, 罗杰 92, 100
- Pino, Paolo 保罗·皮诺 49, 56, 57, 66
- Piper, Adrian 派珀, 阿德里安 382 - 3
- Pissarro, Camille 毕萨罗, 卡米尔 217
- Plato 柏拉图 24, 36; academy in Athens 雅典学院 106; *Cratylus* 《克拉提鲁斯》22; creativity 创造性 460; dreams 梦幻 20, 21, 27; Ficino 费西诺 58; ideas 理念 24, 41; images 图像 21; as influence on medieval times 中世纪的影响 29, 30; *mimema* 模仿 20; *mimesis* 模仿的艺术 76; music 音乐 23; pictures 图画 22; *Republic* 《理想国》5, 24, 491; *Sophist* 《智者篇》21, 22; *Symposium* 《会饮篇》45, 58; *Timaeus* 《提麦乌斯》35; touch 触觉 62; translations 转译 45; vision 视觉 63
- pleasure: Barthes 巴特 331 - 2; body 身体 332; fetish 迷恋 402 - 3; Foucault 福柯 345 - 6; Greek/Christian 希腊/基督教 345 - 6; intoxication 陶醉 187 - 8; maternity 母性 402 - 3; power 权力 391
- Plekhanov, Georgi 普莱克哈诺夫, 吉奥尔基 269, 275
- Pleynet, Marcelin 普莱内特, 马尔塞林 175 - 7, 180, 181
- Pliny the Elder 老普林尼 25, 56, 145, 429
- Plotinus 普洛丁 23 - 4, 26, 29, 30, 40 - 5, 47
- Podro, Michael 波德罗, 迈克尔 61, 140, 470, 471
- poetics, visual 诗词, 视觉的 30
- Poetik und Hermeneutik* journal 《诗学与阐释学》杂志 450
- poetry: painting 诗词: 绘画 92 - 3, 96, 121, 176 - 7; performance 表演 387; symbolism 象征主义 152
- poiesis* (production) 生产 24 - 5

- point 点 8-9
- Pointillism 点彩派 412, 423n. 1
- politics 政治 32-3; aestheticization 审美化 288-9; extremism 极端主义 221; French 法语 106-7, 371
- Pollard, Ingrid 波拉德, 英格丽 387
- Pollock, Griselda 波洛克, 格利塞达 282-3, 383-4, 385-6, 478
- Pollock, Jackson 波洛克, 杰克森 313, 314-15
- polyphony 复调音乐 297
- Pontalis, J.-B. 蓬塔利斯 200, 201, 400, 403, 404, 406
- pop art 流行艺术 478
- Popper, Karl 波普尔, 卡尔 140-1, 143, 144-5, 430, 456n. 1
- Porphyry 斑岩 23-4, 40-1, 44
- portraiture 肖像绘制 23-4, 46, 299, 390
- Positivism 实证主义 259, 260
- Postcolonialism 后殖民主义 387
- postcuratorial art 后策划性艺术 480, 485
- Postimpressionist art 后印象主义艺术 131
- post-Kantianism 后康德主义 477
- Postmodernism 后现代主义 xviii-xix; abstract art 抽象艺术 17; art 艺术 17, 477; commodity 商品 280; Derrida 德里达 351; feminism 女性主义 381; *istoria* 历史 17; *novatio* 创新式 366; sublime 崇高 366
- Poststructuralism 后结构主义 370, 377, 382, 388-9, 474
- Potts, Alex 波茨, 阿列克斯 469
- Poulantzas, Nicos 布兰查斯, 尼克斯 276-7
- Poussin, Nicolas 普桑, 尼古拉 92, 112; antique studies 古风研究 100; composition 构图 15, 17, 107, 117; *Eliezer and Rebecca* 《埃利泽与利百加》 96; form 形式 131; perspective 透视 483; Plotinus 普洛丁 47; poverty 贫穷 77
- Powell, Kirsten H. 鲍威尔, 吉尔滕 62, 64
- power: Foucault 权力; 福柯 xviii, 343-5, 346; gender 性别 383; ideology 意识形态 280-1; knowledge 知识 xviii; pleasure 愉悦 391; production 生产 343; sexuality 性欲 343-4; state 状态 276-7; truth 真实 346
- practice 实践 4, 7, 89, 90, 105, 176
- pragmatists 实用主义者 501
- praxis/theory 实践/理论 185, 392
- Praxiteles 普拉克西特列斯 429
- pre-Byzantine art 前拜占庭艺术 30
- pregnancy 怀孕 192-3
- Price, Uvedale 普莱斯, 乌维达尔¹ 122
- Pries, Christine 普里斯, 克利斯汀 361
- Primaticcio, Francesco 弗朗切斯科·普里马蒂乔 56
- primitive art 原始艺术 427
- Prince, Richard 普林斯, 理查德 350
- printing 版画 49, 288
- prisons 监狱 345
- Proclus 普罗克洛斯 40
- production modes 生产模式 272, 343, 344
- progress, Hegelianism 进步, 黑格尔学派 142
- projection: axonometric 投射: 轴测 418; culture 文化 429-30; drawing systems 绘画方法 412-13; Gombrich 贡布里希 427; oblique 倾斜 412-13; orthogonal 投影 412-13; Stokes 斯托克斯 206-7
- pronuntiatio* 声明 54
- proportion: architecture 比例; 建筑 32; body 身体 32, 84; Cistercian 西多会 35; composition 构图 6; theory 理论 108
- Protestantism 新教徒派 421
- protoindustrialization 前工业化 79
- Proudhon, Pierre Joseph 普鲁东, 皮埃尔·约瑟夫 217
- Proust, Marcel 普鲁斯特, 马歇尔 311, 366
- Pseudo-Dionysius 伪狄奥尼修斯 29, 30, 36
- psychoanalytic theory 心理分析理论 xviii; art history 艺术史 406; Deleuze 德勒兹 373; feminist art theory 女性主义艺术理论 385; Gombrich 贡布里希 430-1; looking at pictures 注视图画

210; reasons/causes 原因/动机 212n. 3; Stokes 斯托克斯 196, 210-5; unconscious 无意识 200, 201; Warburg 瓦尔堡 472; Wittgenstein 维特根斯坦 199-201
psychologism 心理学 145
psychology: art/society 心理学: 艺术/社会 471; behaviourism 行为主义 259, 260; culture 文化 432-3; Gombrich 贡布里希 426, 473; history 历史 426
purity in painting 绘画的纯粹性 132
Puttfarken, Thomas 普特法肯, 托玛斯 14
Pythagoras 毕达哥拉斯 25-6, 29

Q

Quatremère de Quincy, A. C. 夸特梅尔·德昆希 159-60, 171n. 2
queer theory 酷儿理论 388
Quintilian 昆提良 15, 54, 109, 110, 111

R

Rabinowitz, P. 拉比诺维兹 450
race 种族 387-8, 393
radicalism: artists 极端主义: 艺术家 217-18, 225; avant-garde 先锋 217, 218-21
Rahv, Philip 拉夫, 菲利普 225
Rainer, Arnulf 雷纳, 阿诺尔夫 188
Ramsden, M. 拉姆斯登 324
Raphael 拉菲尔 107, 468; assistants 助手 79; decorum 得体 100; *Expulsion from Paradise* 《逐出乐园》 159; High Renaissance 盛期文艺复兴 141-2; idea 理念 46; and Michelangelo 米开朗琪罗 56-7; Nietzsche 尼采 188-9, 190; perspective 透视 483; Quatremère 夸特梅尔 59-60; symmetry 对称 56; Zuccaro 朱卡罗 57
Raphael, Max 拉菲尔, 马克斯 281
Rauschenberg, Robert 劳森伯格, 罗伯特 318, 353, 491
Read, Herbert 赫伯特·里德 218-19

Read, R. 里德 202, 204, 212n. 2
reader-response criticism 读者-反应批评 71n. 1
readers/beholders 读者/观者 448
reading 解读 450; Iser 伊泽尔 452, 454-5; modes 模式 341-2; painting 绘画 287, 288; text/imagination 文本/想象 452
readymades 现成品 246-7; anti-art 反-艺术 249, 250, 484; Bürger 比格尔 254; Conceptual Art 观念艺术 246, 319; Dadaism 达达主义 253, 255; Danto 丹托 254-5; Dickie 迪基 254-5; disinterestedness 无偏见 257-8; Duchamp 杜尚 253, 255, 318, 321, 484, 500; de Duve 德·迪夫 250-1, 255, 256; institutional theory 惯例论 254-5; intentionality 目的性 258; Kantian aesthetics 康德美学 256; Kosuth 科苏斯 255; Krauss 克劳斯 258; multivalence 多元价值性 254; Wollheim 沃尔海姆 253-4
Realism 现实主义 36-7; aesthetic 审美 131; Alberti 阿尔伯蒂 10-13; Classicism 古典主义 5; Danto 丹托 17n. 2; Italian painting 意大利绘画 421; mimetic 模拟的 37; Nouveaux Réalistes 新现实主义派 246; perceptual 知觉的 421; perspective 透视 422; representation 再现 142-3; verisimilitude 逼真 14
reality 真实性 11-12, 41, 491
rebus 画谜 310
reception aesthetics 接受美学 449-50, 451-2, 454
reception history 接受历史 450-1
reception theory 接受理论 71n. 1; art history 艺术史 448-50; developments 发展 450-4
reciprocity principle 相关性原则 170, 481, 482, 484-5
reductionism 简化论 472
Reed, John 里德, 约翰 223
Rees, A. L. 里斯 283
reflexology 反射学 259-60
Reformation 革新 49, 50-2
Régnier, J.-D. 雷尼耶 206, 212-13n. 4
reification 具体化 280

- Reinhardt, Ad 莱因哈特, 埃德 323
- relational model 相关的模式 429
- relativism 相对论 144, 391-2
- religion 宗教 31-2, 50; *see also* Christianity; Islam; Judaism 基督教, 伊斯兰教, 犹太教
- religious art 宗教艺术 113, 378n. 4; *see also* icon painting 圣像画
- Rembrandt 伦勃朗 429
- Renaissance; creative process 文艺复兴: 创造过程 53-4, 431; Foucault 福柯 337-8; imitation 仿制 55-6; individuality 个体性 85; Italy 意大利 45-7, 49; liberal arts 自由艺术 52-3; paganism 异教 433; patrons 赞助人 54; perspective 透视 483; Plotinus 普洛丁 40; representation 再现 58; Roman Catholicism 罗马天主教 50; spectator 观者 58; style 风格 55
- Renoir, Auguste 雷诺阿, 奥古斯特 296
- Repin, Ilya 列平, 伊利亚 299
- representation 再现 31; body-soul unit 身体-灵魂组件 26; culture 文化 371-2; Deleuze 德勒兹 374; Dutch painting 荷兰绘画 95; expression 表现 163-4, 170; image 图像 428, 432; *mimesis* 模仿 19-20; narrative 叙述 94, 98-9; painting 绘画 6; perspective 透视 13; pictures 图画 411-12; Realism 现实主义 142-3; Renaissance 文艺复兴 58; will 意志 185-6
- reproduction 复制 282, 289
- res/verba* 主题/措辞 111
- revolutionaries 革命 283
- Reynolds, Sir Joshua: *Discourses on Art* 雷诺兹, 约瑟夫爵士:《艺术讲座》14; 93, 105, 107-8; genre painting 风俗画 95; Humanistic theory of painting 绘画的人文理论 93; language 语言 108; visualization 视觉化 112
- Rhees, Rush 里斯, 拉什 197
- Rhetoric 修辞 53, 105, 108-12; Alberti 阿尔伯蒂 11, 105; Cicero 西塞罗 6, 11, 54, 108; decorum 得体 110; emotion 激情 111; epideictic 富于词藻的 111; Quintilian 昆提良 109, 111; sublime 崇高 362; teaching of 教学 109; visualization 视觉化 112, 113; writing 写作 109-10
- rhizome concept: Deleuze 根茎观念: 德勒兹 373, 375; feminism 女性主义 380, 394
- Ribera, Jusepe de 利贝拉, 胡塞佩 63, 65
- Richard of St Victor 圣维克多的理查德 34
- Richards, I. A. 理查德斯 431-2, 463
- Richter, Hans 里希特, 汉斯 246-7
- Richter, J. P. 里希特 77, 78
- Ricoeur, P. 利柯 239, 439
- Riegl, Alois 李格尔, 阿洛伊 282; art history 艺术史 470; cultural history 文化史 288; Formalism 形式主义 468; Gombrich 贡布里希 426, 433; Hegel 黑格尔 136, 140, 144; interdisciplinarity 交叉学科性 472; *Kunstwollen* 《艺术意志》144, 471; reception theory 接受理论 453; tactility 质感 触觉性 61
- Riffaterre, Michael 里法特尔, 迈克尔 450
- Rifkin, Adrian 里夫金, 阿德里安 276
- Rimbaud, Arthur 兰波, 阿瑟 217, 218
- Ringgold, Faith 林戈尔德, 费斯 383
- Ripa, Cesare 里帕, 西萨雷 64
- ritrarre* “模写” 55
- Rivera, Diego 利维拉, 迪埃戈 224, 277
- Rochlitz, Rainer 罗克利兹, 雷纳 346
- Rodin, Auguste 罗丹, 奥古斯特 398
- Rodriguez, Olinde 罗德里格兹, 奥林德 216
- Roman Catholicism 罗马天主教 49, 50, 421
- Romanesque 罗马风 33-4
- Romanticism 浪漫主义 218; Classicism 古典主义 5, 153, 154; creativity 创造性 152-3; emotion 情感 152; folk songs 民歌 153; France 法兰西 150, 153, 154-7; Germany 德意志 150-1, 155-6; Hegel 黑格尔 135; ideal 理想 152, 153; infinite 无限的 152; late 后期 151; self-expression 自我表现 431; subjectivity 主体性 151-2, 156-7
- Rome, academies of art 罗马: 艺术学院 59, 91, 106
- Rorty, Richard 罗蒂, 理查德 371

Rosa, Salvator 罗萨, 萨尔瓦多 117, 120
 Rosen, Stanley 罗森, 斯坦利 378n. 5
 Rosenberg, Harold 罗森伯格, 哈罗德 223, 249, 313, 333
 Rossi, S. 罗西 86n. 5
 Roth, I. 罗斯 427
 Roualt, Georges Henri 鲁阿尔特, 乔治·亨利 491
 Rousseau, Jean Jacques 卢梭, 让·雅克 154
 Royal Academy 皇家学院 12, 88, 107-8, 116
 Rubens, Peter Paul 鲁本斯, 彼得·保罗 92, 96, 100, 483
 Rubin, William 卢宾, 威廉 397-8
 Runge, Philipp Otto 朗格, 费利普·奥托 152-3
 Ruscha, Ed 鲁斯卡, 埃德 248
 Ruskin, John 拉斯金, 约翰 470
 Russell, B. 拉塞尔 499
 Russian avant-garde 俄罗斯先锋派 175, 224-5
 Russian Formalism 俄罗斯形式主义 224
 Russian Orthodox Church 俄罗斯东正教 421
 Russian Revolution 俄罗斯革命 219, 270, 275

S

Said, E. W. 萨依德 236, 240
 St-Denis, Abbot 圣丹尼斯, 阿伯特 35-6
 St Luke, Guild of 圣卢卡协会 151
 Saint-Pierre, Bernardin de 圣-皮埃尔, 贝尔那丹 180
 Saint-Simon, Henri de 亨利·德·圣西蒙 215, 216-17
 Salon des Refusés 落选者沙龙展 256
 Salviati, Francesco 萨尔维阿蒂, 弗兰切斯克 57
 Sandywell, Barry 桑迪韦尔, 巴利 372
 Sanouillet, Michel 萨努伊埃, 米歇尔 258
 Sargent, John Singer 萨金特, 约翰·辛格 296
 Sartre, J.-P. 萨特 340, 371
 Saussure, Ferdinand de 索绪尔, 费迪南·德 328, 332, 352-3, 371-2, 478-9
 skepticism 怀疑论 140
 Schäfer, Heinrich 谢弗, 海因里希 433
 Schapiro, Meyer 迈耶尔·夏皮罗 281, 331
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 谢林, 弗里德里希·维尔海姆·约瑟夫·冯 151, 152
 schemata 图式 145, 147, 431
 Schiavone 斯基亚沃内 78
 Schlegel, August Wilhelm 施莱格尔, 奥古斯特, 维尔海姆 151, 152, 153, 155
 Schlegel, Friedrich 施莱格尔, 弗里德里希 151
 Schleiermacher, F. E. D. 施莱尔马赫 154-5, 437-8
 Schnaase, Karl 施纳瑟, 卡尔 470
 Schnabel, Julian 施纳贝尔, 朱利安 17
 Scholasticism 经院哲学 36-7, 45
 Schönberg, Arnold 勋伯格, 阿诺德 364
 Schopenhauer, Arthur 叔本华, 阿瑟 185
 Schubert, Franz Peter 苏伯特, 弗兰兹·彼得 151
 Schum, Gerry 舒姆, 格里 318-19
 Schumann, Robert 苏曼, 罗伯特 151
 Schwarz, Arturo 施瓦尔茨, 阿图罗 245, 246, 247
 Schwitters, Kurt 施威特斯, 库尔特 245
 science/art 科学/艺术 19, 474
 Scipio 手迹 83
 scripto-visual works of art 手迹-视觉艺术品 384
 sculptors 雕塑家 69, 99-100, 173
 sculpture 雕塑 64-6; Alberti 阿尔伯特 72n. 4; beauty 美 25-6; in churches 教堂中 33; female body 女性身体 69-70; Greek 希腊 135; Italian 意大利人 64-8; lifelikeness 活体仿真 44; Minimalism 极少主义 356-7; Modern Art 现代艺术 321, 398, 400-1; painting 绘画 58, 63-5; Plotinus 普洛丁 43; polychrome 多色的 52; Seneca 塞内加 24; sexual desire 性欲 66, 70; Steinbach 斯坦巴赫 350; tactility 触觉性 61-2, 68-9, 70-1
 Searle, John R. 瑟尔, 约翰 338
 Sebastiano Del Piombo 塞巴斯蒂阿诺·德尔·皮翁博 52
 Sechenov, Ivan 塞歇诺夫, 伊万 260
 secularism 现世主义 58

- Sedlmayr, Hans 泽德尔迈尔, 汉斯 140, 426
- seeing/knowing 看见/知道 390 - 1
- self 自我 295, 298, 346 - 7
- self-consciousness 自我意识 134, 234, 239, 299, 479
- self-criticism 自我批评 80 - 1, 321, 322 - 3
- self-discipline 自我约束 76, 77, 80, 346
- self-expression 自我表现 431
- self-objectification 自我客观化 81, 83 - 4
- self-portraits 自画像 390
- self-regulation 自律 91, 163, 166
- self-surveillance 自我监督 346
- self-understanding 自我理解 3 - 4, 134
- semiotics; Barthes 符号学: 巴特 xvii, 327; Cubism 立体主义 331; language 语言 371 - 2; Marxism 马克思主义 282; painting 绘画 174; Peirce 皮尔斯 xvii, 303, 305 - 6, 312 - 13; visuality 视觉性 312
- Seneca 西涅卡 24
- sensation theory 感觉理论 209
- Serenus, Bishop of Marseilles 50
- Seurat, Georges Pierre 修拉, 乔治·皮埃尔 17, 218
- sex/gender 性/性别 380
- sexuality; Apollonian rapture 性欲, 太阳神阿波罗的狂喜 189; desire 欲望 66, 70; difference 差异 192; Nietzsche 尼采 187, 192; power 权力 343 - 4
- shadows 影子 417
- Shalina, I. 莎利纳 421
- Shange, Ntozake 尚格, 恩托扎克 387
- Shelley, P. B. 谢利 218, 219
- Shiff, Richard 希夫, 理查德 62, 64, 226, 241 - 2n. 3, 313, 314
- Siegelaub, Seth 西格劳布, 塞思 322
- Siena cathedral 西耶纳大教堂 38
- sight; see vision 视力: 视觉
- Signac, Paul 西涅克, 保罗 217, 218, 483
- signified/signifier 所指/能指 329, 353
- signs 符号 315n. 2; communicative 交流 171n. 3; icon 图像 303, 308 - 9, 310, 311, 312, 428; indexes 指涉 303, 309, 312, 313 - 14; iterability 可重复性 482; language 语言 305; marks 标志 334; meaning 意义 478 - 9; medieval times 中世纪 xvii; relations 关联 330; Saussure 索绪尔 352; self-consciousness 自我意识 479; symbols 象征符号 303, 308 - 9
- silhouettes 剪影 413
- Silk, M. S. 西尔克 185
- Silverman, H. J. 西尔弗曼 239
- simile 明喻 462, 464
- Simonides 西莫尼吉斯 176 - 7
- singularity 单一性 162
- sister arts doctrine 姐妹艺术的学说 108, 176 - 7
- Skenographia* 场景绘画 7
- sketchbooks 速写手册 82, 109
- sketching 速写 112, 117
- skill 技艺 7, 24, 25, 27, 145
- sneezingreflex 打喷嚏反应 260
- Snyder, Joel 斯奈德, 乔尔 313, 338
- Soane, Sir John 索恩, 圣约翰 108
- social control 社会控制 342 - 3
- social history of art 艺术的社会史 281, 282 - 3
- socialism 社会主义 278; avant-garde 先锋 216; and capitalism 资本主义 221; utopian 乌托邦 215, 216
- Socialist Realism 社会主义现实主义 217, 223
- society; art 社会性: 艺术 473 - 4, 478; roles 角色 432 - 3; works of art 艺术作品 432
- Socrates 苏格拉底 184, 346
- Solomon, A. R. 所罗门 230
- Sontag, Susan 桑塔格, 苏珊 329 - 30
- soul 灵魂 26; Alberti 阿尔伯蒂 15; body 身体 26, 41 - 3, 84; cosmos 宇宙 43 - 4; intellect 智力 41 - 2; *istoria* 历史 15; Plotinus 普洛丁 41
- Soviet cinema 苏联电影 224 - 5
- Spain 西班牙 51, 52
- spatial systems: icon painting 圣像画 421, 422; pictures 图画 411 - 12
- spectators 观者 16, 454; contemporary 当代 112;

- Duchamp 杜尚 258 - 9; Foucault 福柯 388; gender 性别 391; Hegel 黑格尔 455; model 模型 338; Renaissance 文艺复兴 58; *see also* beholders 观者
- Spencer, J. R. 斯班塞 8, 15n. 1, 415
- Spero, Nancy 斯佩罗, 南希 296
- Spinoza, B 斯宾诺萨, 373
- sprezzatura* (ease) 从容潇洒 56 - 7
- Staël, A. -L. -G. Necker de 斯塔埃尔, 内克尔·德 154 - 5
- Stafford, Barbara Maria 斯塔弗德, 巴巴拉·玛丽娅 371
- stained glass 彩色玻璃 35
- Stalinism 斯大林主义 223, 225, 269
- state: Marx 国家: 马克思 274 - 5; power 权力 276 - 7
- state socialism 国家社会主义 267
- statuettes 小雕塑像 68
- Stedelijk Museum 市立博物馆 319
- Steinbach, Haim 斯坦巴赫, 海姆 350, 356, 357
- Steiner, George 斯坦纳, 乔治 438
- Stella, Frank Philip 斯代拉, 弗兰克·菲利普 321, 354
- Sterbak, Jana 斯特巴克, 雅纳 389
- Stern, J. P. 斯特恩 185
- Stieglitz, Alfred 斯蒂格利兹, 阿尔弗雷德 261
- still-life 静物 210, 429
- stimulants, artificial 人造刺激物品 157
- Stoicism 斯多葛哲学 6 - 7, 43, 63
- Stokes, Adrian: Cézanne 斯托克斯, 阿德里安: 塞尚 201 - 2, 203, 205 - 6, 210 - 11; colour 色彩 203 - 4; *Colour and Form* 《色彩与形式》201 - 2, 203; description 描述 205 - 8; efflorescence 开花期 204, 205 - 6; form/content 形式/内容 202 - 3; 'Form in Art' 艺术中的形式 204; *The Invitation in Art* 《艺术的诱惑》204 - 5; language 语言 208; projection 透射 206 - 7; psychoanalysis 心理分析 196, 201 - 5, 203, 205; Wollheim 沃尔海姆 196, 202, 203; works of art 艺术作品 202, 203, 208 - 11
- Storm and Stress movement 狂飙突进运动 150
- Stourhead landscape 斯图黑德风景 121
- Structuralism 结构主义 328, 330 - 1
- style 风格 110 - 11; acquisition 获取 56; art history 艺术史 146; corruption 腐朽 191; form 形式 190; hierarchy 等级制度 110 - 11; language 语言 461; Lyotard 利奥塔 367 - 8; as metaphor 隐喻 v 142; Nietzsche 尼采 189 - 90, 191, 194n. 3; Renaissance art 文艺复兴艺术 55; Western art history 西方艺术史 146
- subject matter 主题 96, 116, 153, 427 - 8
- subjectivity: Bakhtin 主体性, 巴赫金 298; colonialism 殖民主义 392; embodied 体现的 389 - 90; experience 经验 156 - 7; female 女性 384, 389 - 90, 406; Foucault 福柯 345; gendered 性别的 406; nomadic 游牧的 380; objecthood 客体性 454, 455; performativity 表述行为 393 - 4; perspective 透视 62; pictorial 形象化的 164; reification 具体化 280; Romanticism 浪漫主义 151 - 2, 156 - 7
- sublimation: Bourgeois 布茹瓦 400; Freud 弗洛伊德 187; Nietzsche 尼采 186, 187, 189, 192
- sublime: Abstract Expressionism 抽象表现主义 360 - 1; aesthetics 美学 362; avant-garde 先锋 364 - 8; beauty 美 116, 122, 123; innovation 创新 365 - 6, 366; Kant 康德 122, 123, 127 - 8, 137n. 3, 362, 363; Longinus 朗吉努斯 92; Lyotard 利奥塔 361, 362 - 3; Modern/Postmodern 现代/后现代 366; *The Voice* 《声音》360 - 1
- subtractive method, Danto 简约法: 丹托 498 - 9, 500, 501
- subversion in art 艺术的颠覆 175, 244, 245 - 6, 247, 343, 371
- Suger, Abbot 叙热, 阿伯特 35 - 6
- Suleiman, S. 苏莱曼 450
- Sulter, Maud 叙尔特, 莫德 387
- Summers, David 萨默斯, 大卫 62, 63
- Sunday Circle* of Budapest 布达佩斯的“星期日小

组” 281
Surrealism 超现实主义 62, 478; Bourgeois 布茹瓦 400-1, 405; Freud 弗洛伊德 431; subversion 颠覆 371
surveillance 监视 349
Sylvester, David 西尔韦斯特, 大卫 196
Symbolism: animals 象征主义: 动物 33-4; blue flower 蓝花 152; colour 色彩 421, Mallarmé 马拉美 181; Morice 莫里斯 179; numbers 数据 33; periodicals 期刊 178; perspective 透视 13; poetry 诗词 152; universal analogy 普遍类相似 34
symbols: relations 象征符号: 联系 330; signs 符号 303, 308; verbal 词语的 311; visual 视觉的 33-4, 304
syncretism 汇合 46
Synnott, Anthony 辛诺特, 安东尼 62
syntagmatic relations 符号合成联系 330

T

tactility: art history 质感: 艺术史 61-2; Kroeber 72n. 5; painting 绘画 61-2, 63, 65, 69; sculpture 雕塑 61-2, 68-9, 70-1; sexual desire 性欲 66; tradition 传统 62-4; Wölfflin 沃尔夫林 61; see also touch 触觉
Tagg, J. 塔格 349
Taine, H. 泰恩 209, 210
talent 天才 7, 108
taste: Duchamp 趣味: 杜尚 246, 251, 255, 258; judgement 判断 128-9, 130; patrons 赞助 433; universality 大学 128-9
Taylor, Brook 泰勒, 布鲁克 416
Taylor, Charles 泰勒, 查尔斯 439
techne (skill) 技艺 24, 25, 27
Tel Quel group 作家和理论家小组 175, 328
teleology 目的论 137n. 2, 145
Testelin, Henri 泰斯特林, 亨利 97, 99
texts: Conceptual Art 文本: 观念艺术 320-1, 323-4, 325; image 图像 375, 449; imagination

想象 452
theme 主题 160
theology 神学 422
theoria/theoros 理论 441
theory 理论 xvii, 295; academic 学术 89-93; art 艺术 1, 85, 88-9; atmosphere of 氛围 xviii, 492; feminism 女性主义 380-1; fine arts 美术 101; Ghiberti 吉伯尔蒂 64-6; practice 实践 4, 89, 90, 105; praxis 实践 392; proportion 比例 108; works of art 艺术作品 355
Third World Art 第三世界艺术 282
Thompson, E. P. 汤普森 267
Thoré, Théophile 托雷, 泰奥菲勒 161-2
Thoré-Bürger, T. 托雷-比尔热 161-2
thought(*noiesis*) 思想 20
three-dimensional art 三维艺术 318, 321
Tibaldi, Pellegrino 佩莱格里诺·蒂巴尔迪 56
Tickner, L. 蒂克纳 349
Tieck, Johann, 蒂克, 约翰 151, 152-3, 153
Tintoretto 丁托莱托 78, 470
Titian 提香 17, 107; colour 色彩 56, 69-70; *Portrait Of Jacopo Strada* 《雅各布·斯特拉达的肖像》66, 67, 69
titles 标题 173-4, 365
Tolstoy, Leo 托尔斯泰, 利奥 299
Tompkins, Jane 汤普金斯, 简 450
tonality 色调 121, 416-17
Tono, Y. 托诺 230
totalitarianism 集权主义 221
touch: artistic 触觉: 艺术家的 160-1; body 身体 406; collectorsof sculpture 雕塑收藏家 66, 68-9; Ficino 费西诺 62; Ghiberti 吉伯尔蒂 64-6; medieval times 中世纪 62; Merleau-Ponty 梅洛-庞蒂 70; Michelangelo 米开朗琪罗 64; Molyneux's problem 莫利纽克斯的难题 63; Neoplatonism 新柏拉图主义 62; Plato 柏拉图 62; power 权力 72n. 5; sculpture 雕塑 68-9; talismanic/devotional 辟邪的/祈祷的 66, 68-9; truth 真实 68-9; vision 视觉 62, 63, 69; see

alsotactility 质感

tourism 观光 117-18, 119

tradition 传统 5, 62-4, 477-8

tragedy 悲剧 184-6, 187

transcendentalism 超验主义, 先验论 31, 44, 143, 362

transformation: art 转型: 艺术 441-2; artists 艺术家 374-5; hermeneutics 阐释学 441-2; perspective 透视 418; topological 拓扑学的 413

Trauerspiel: Germany 德意志 287-8

Trent, Council of 特伦特会议 51, 113

Tribolo, Niccolò 特里博洛, 尼科洛 69

Trosky, Leon 特洛夫斯基, 列昂 221, 223, 224

truth: art 真实: 艺术 68-9; Cartesian 笛卡尔主义者 372; Kant 康德 128; power 权力 346; touch 笔触 68-9

Tsubaki, Noboru 楚巴基, 诺博鲁 298

Tupitsyn, Victor 图皮岑, 维克托 300

Turner, J. M. W. 透纳, 威廉 108, 121, 362, 463-4

twelfth-century Renaissance 12 世纪文艺复兴 34-6

Twombly, Cy 通普利 333-4

typographic innovation 印刷版式创新 288

Tzara, Tristan 查拉, 特里斯坦 245

U

Udine, Giovanni da 乌迪内, 乔瓦尼·达 57

ugliness 丑陋 46-7

unconscious 无意识的 200, 201

unemployment 无业者 79, 85-6n. 3

unfinalizability, Bakhtin 非不可改变性: 巴赫金 300

United States: abstract art 美国: 抽象艺术 17; feminist art theory 女性艺术理论 383, 386-7; pragmatists 实用主义者 501

ut pictura poesis (Horace) 《诗如画》贺拉斯 92, 98, 108, 176-7

utopian socialism 乌托邦社会主义 215, 216

utterance 言辞 443-4

V

Vaga, Perino del 瓦加, 佩里诺·戴尔 57

Van der Meulen, Johannes 凡德尔·莫伦, 约翰内斯 51

Van Gogh, Vincent 凡·高, 文森特 313; expression 表现 170; Greenberg 格林伯格 169-70; Heidegger 海德格尔 337; patterns/marks 图示/标志 168-9; *Potato Eaters* 《吃土豆的人》491

Vanbrugh, Sir John 约翰·范布勒爵士 119-20

vanishing point 灭点 9

vantage point 优越特征 9

Varchi, Benedetto 瓦尔契, 贝尼代托 49, 69

Vasari, Giorgio: *disegno* 瓦萨里, 乔治: 迪塞诺 54-5; Florence's art academy 佛罗伦萨艺术学院 89-90; genius 天才 7; grace 优美 58; illusion 错觉 145; *Live of the Artists* 《艺术家传记》47, 49, 111; painters 画家 77; *paragone* debate 《比较论》争论 58; technical aspects 技术方位 58-9; working methods 工作方法 78

Vattimo, Gianni 瓦蒂莫, 吉安尼 439

Velásquez, Diego de Silvey 维拉斯贵兹 337, 338-40

Veneziano, Agostino 韦内齐亚诺, 阿古斯蒂诺 69

Venice, Aldine Academy 威尼斯, 阿尔迪尼学院 106
verba/res 措辞/主题 111

Das Verborgene Museum 《隐蔽的博物馆》386

verisimilitude: *see* Realism 逼真: 现实主义

Veronese 维罗奈塞 107

Verspohl, Franz-Joachim 韦尔斯波尔, 弗兰兹-约阿希姆 282

vertical/horizontal surfaces 垂直/水平面 287, 314-15

Vickers, B. 维克尔斯 110

Victor, Saint 圣维克多 34-5

Victorines 维克多利内斯 34-5

viewpoint 观点 9, 62, 421

Villard de Honnecourt 韦拉德, 德·霍内克特 37

Virgil 维吉尔 121

vision: Aristotle 视觉: 亚里士多德 62, 63;
Augustine 奥古斯丁 62, 63; desire 欲望 63;
intellectualism 唯理智论 329; memory 记忆 62,
63; mythology 神话学 62 - 3; Plato 柏拉图 63;
stimulants 刺激物 157; touch 笔触 62, 63, 69

visual arts: Bakhtin 视觉艺术: 巴赫金 295 - 300;
Deleuze 德勒兹 371; developments 发展 30;
gender 性别 392; idea 理念 324; Islam 伊斯兰
31; Judaism 犹太教 31; meaning 意义 431 - 2;
Poststructuralism 后结构主义 370

visual perception 视知觉 411 - 12

visuality: culture 视觉性: 文化 328, 428; metaphor
隐喻 63; Peirce 皮尔斯 304 - 6, 312;
phenomenology 现象学 452; semiotics 符号学
312; symbolism 象征主义 33 - 4; and verbal 词语
的 324

visualization 视觉化 54 - 5, 112, 113, 159

Vitruvius 威特鲁维 29, 32 - 3, 108

voice/body 声音/身体 387

Voltaire 伏尔泰 63

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 瓦肯罗德, 威尔海
姆, 海因里希 151, 153

Wagner, Richard 瓦格纳, 理查德 153, 191

Wallace, Michelle 华莱士, 米歇尔 391

Wallach, Alan 沃勒克, 阿兰 281, 283

Waltz, D. 华尔兹 417

Warburg, Aby 阿比·瓦尔堡 136 - 7, 140, 142,
282, 426, 433, 472

Warburg Institute 瓦尔堡研究院 140, 427

Ward, Martha 沃德, 马萨 227

Ware, Timothy 韦尔, 蒂莫西 422, 423

Warhol, Andy 安迪·沃霍尔 xviii; Brillo boxes 布
里洛盒子 491, 493, 498, 499, 500; Foucault 福
柯 342

Warnke, Martin 马丁·沃恩克 281 - 2, 472, 473

Watson, John B. 沃森, 约翰 259

Wazbinski, Z. 瓦兹宾斯基 104

Weber, Carl 卡尔·韦伯 151

Weems, Carrie Mae 威姆斯, 凯瑞·梅 393

Weiner, Lawrence 韦纳, 劳伦斯 322, 323

Weintraub, Linda 魏因特劳布, 琳达 487

Weitz, Morris 魏兹, 莫里斯 487

Welby, Lady 韦尔比夫人 305, 306, 312, 315n. 2

Werckmeister, O. K. 韦克马斯特 282, 473

Wessely, Anna 韦塞利, 安娜 282

Western culture: art history 西方文化: 艺术史 146,
282; art theory 艺术理论 xvi - xvii; naturalism 自
然主义 430; ocularcentrism 视觉中心主义 62;
style 风格 146

Wharton, Thomas 沃顿, 托马斯 117

Whistler, James 詹姆斯·惠斯勒 296

White, J. 怀特 411

Whitfield, S. 惠特菲尔德 341 - 2

Whitney Museum 惠特尼博物馆 349

Widdiefield, Stacie 威蒂菲尔德 282

Wilenski, R. H. 威兰斯基 218 - 19

Wilhelm II 威廉二世 472

Wilkins, John 威尔金斯, 约翰 305

Will/Representations 意志/再现 185 - 6

will to power, Nietzsche 权力的意志, 尼采 186 - 7,
373, 440

Willats, J. 威拉兹 429

William of Moerbeke 莫尔贝克的威廉 36

Williams, R. 威廉斯 268, 271

Willis, Peter 威利斯, 彼得 120

Wimsatt, W. M. 维姆萨特 229 - 30

Winckelmann, J. J. 温克尔曼 47, 98 - 9, 140,
143, 184, 469

Wind, E. 温德 44

Winnicott, Donald W. 温尼科特, 多纳德 203, 334

Wittgenstein, Ludwig: description 维特根斯坦, 路
德维希: 描述 197 - 9210, 212; explanation 解释
210; Frazer 弗雷泽 196; Freud 弗洛伊德 197,
199 - 200; games 游戏 487 - 8; intentionality 目的

- 性 238, 241n. 2; justification 辩护 501; language 语言 197-9, 207-8, 495; Lyotard 利奥塔 363; meaning 意义 239; *Philosophical Investigations* 《哲学研究》197; psychoanalysis 心理分析 199-201; Ricoeur 利柯 439; *Tractatus* 《逻辑哲学论》197, 198, 212n. 1, 499
- Wodiczko, Krzysztof 沃迪克兹科, 克日什托夫 346
- Wölfflin, Heinrich 沃尔夫林, 海因里希 282, 426, 470-2; Formalism 形式主义 288, 468, 472; Hegel 黑格尔 136-7, 144; interdisciplinarity 交叉学科性 472; perspective 透视 411; *The Principles of Art History* 《艺术史的原理》472; tactility 触觉性 61
- Wollheim, Richard: classification of art 沃尔海姆, 艺术分类 497; intentionality 意图性 229, 230, 231, 237; readymades 现成品 253-4; Stokes 斯托克斯 196, 202, 203; works of art 艺术作品 230, 232, 235
- women artists: black 女性艺术家: 黑人 387-8; cultural agency 文化中介 394; own bodies 自身 390
- Women Artists 1550-1950* 《女性艺术家 1550-1950》385
- Wood, Christopher S. 克里斯托弗 S. 伍德 61
- Wood, Paul 保罗·伍德 280
- word: image 词语/图像 286-7, 290, 342, 371, 453; meaning 意义 352-3; *res/verba* 主题/措辞 111
- working class 劳工阶级 274, 279
- works of art: art theory 艺术作品: 艺术理论 440; Bakhtin 巴赫金 297-8; Benjamin 本雅明 287-8; content 内容 133; context 情境 2; creativity 创造性 459; culture 文化 431; Dickie 迪基 489, 500; enigmatic quality 神秘的特性 442-3; experience 经验 210, 355-7; expression of experience 经验的表现 199; Hegel 黑格尔 134; hermeneutics 阐释学 436, 442; historicity 历史性 136-7, 452-3, 477-8; ideology 意识形态 277; improvisation 即兴创作 235-6; institutional theory 惯例论 502; institutions 惯例 497; intentionality 目的性 231-2; interpretation 阐释 442; Kant 康德 133; Marx 马克思 271-2; meaning 意义 445; Merleau-Ponty 梅洛-庞蒂 477-8; metaphor 隐喻 461-2; nominalism 唯名论 494; reception aesthetics 接受美学 449-50; scripto-visual 手迹-视觉的 384; self-consciousness 自我意识 234; self-sufficiency 自我满足 233; society 社会 432; Stokes 斯托克斯 202, 203, 208-11; theory 理论 355; titles 标题 365; tradition 传统 477-8; Wollheim 沃尔海姆 230, 232, 235
- world view 世界视野 438
- Wright, E. D. R 赖特 111
- writing: artists 写作: 艺术家 49, 176, 350; practice 实践 176; rhetoric 修辞学 109-10
- Wye, Deborah 瓦耶, 德波拉 401
- Wye valley 瓦伊谷 117, 118, 119

X

Xenophon 色诺芬 23, 25, 26

Z

Zegher, Catherine de 策格赫尔, 凯瑟林 394

Zeno 泽诺 270

Zerner, Henri 策纳, 亨利 69, 71

Zeuxis 宙克西斯 145; Cicero 西塞罗 25, 43; goddess painting 女神画 25; grapes painting 葡萄画 99; Helen of Troy 特洛伊的海伦 56, 99

Ziff, Paul 保罗·齐夫 503n. 1

Zola, E. 左拉 164, 213n. 5

Zuccaro, Federico 费德里科·朱卡罗 55, 57, 90, 91, 105

Zwijnenberg, L. 茨维恩伯格 109

Zwingli, Ulrich 茨温格, 乌尔里西 50

《当代学术棱镜译丛》

已出书目

媒介文化系列

- 第二媒介时代 [美]马克·波斯特
电视与社会 [英]尼古拉斯·阿伯克龙比
思想无羁 [美]保罗·莱文森
媒介建构:流行文化中的大众媒介 [美]格罗斯伯格 等
揣测与媒介:媒介现象学 [德]鲍里斯·格罗伊斯
媒介学宣言 [法]雷吉斯·德布雷

全球文化系列

- 认同的空间——全球媒介、电子世界景观与文化边界 [英]戴维·莫利
全球化的文化 [美]弗雷德里克·杰姆逊 三好将夫
全球化与文化 [英]约翰·汤姆林森
后现代转向 [美]斯蒂芬·贝斯特 道格拉斯·科尔纳
文化地理学 [英]迈克·克朗
文化的观念 [英]特瑞·伊格尔顿
主体的退隐 [德]彼得·毕尔格
反“日语论” [日]莲实重彦
酷的征服——商业文化、反主流文化与嬉皮消费主义的兴起 [美]托马斯·弗兰克
超越文化转向 [美]理查德·比尔纳 等
全球现代性:全球资本主义时代的现代性 [美]阿里夫·德里克
文化政策 [澳]托比·米勒 [美]乔治·尤迪思

通俗文化系列

- 解读大众文化 [美]约翰·菲斯克
文化理论与通俗文化导论(第二版) [英]约翰·斯道雷
通俗文化、媒介和日常生活中的叙事 [美]阿瑟·阿萨·伯格
文化民粹主义 [英]吉姆·麦克盖根

消费文化系列

消费社会 [法]让·鲍德里亚

消费文化——20世纪后期英国男性气质和社会空间 [英]弗兰克·莫特

消费文化 [英]西莉娅·卢瑞

大师精粹系列

麦克卢汉精粹 [加]埃里克·麦克卢汉 弗兰克·秦格龙

卡尔·曼海姆精粹 [德]卡尔·曼海姆

沃勒斯坦精粹 [美]伊曼纽尔·沃勒斯坦

哈贝马斯精粹 [德]尤尔根·哈贝马斯

赫斯精粹 [德]莫泽斯·赫斯

九鬼周造著作精粹 [日]九鬼周造

社会学系列

孤独的人群 [美]大卫·理斯曼

世界风险社会 [德]乌尔里希·贝克

权力精英 [美]查尔斯·赖特·米尔斯

科学的社会用途——写给科学场的临床社会学 [法]皮埃尔·布尔迪厄

文化社会学——浮现中的理论视野 [美]戴安娜·克兰

白领：美国的中产阶级 [美]C. 莱特·米尔斯

论文明、权力与知识 [德]诺贝特·埃利亚斯

解析社会：分析社会学原理 [瑞典]彼得·赫斯特洛姆

局外人：越轨的社会学研究 [美]霍华德·S. 贝克尔

社会的构建 [美]爱德华·希尔斯

新学科系列

后殖民理论——语境 实践 政治 [英]巴特·穆尔—吉尔伯特

趣味社会学 [芬]尤卡·格罗瑙

跨越边界——知识学科学科互涉 [美]朱丽·汤普森·克莱恩

人文地理学导论：21世纪的议题 [英]彼得·丹尼尔斯 等

世纪学术论争系列

“索卡尔事件”与科学大战 [美]艾伦·索卡尔 [法]雅克·德里达 等

沙滩上的房子 [美]诺里塔·克瑞杰

被困的普罗米修斯 [美]诺曼·列维特

科学知识：一种社会学的分析 [英]巴里·巴恩斯 大卫·布鲁尔 约翰·亨利

实践的冲撞——时间、力量与科学 [美]安德鲁·皮克林

爱因斯坦、历史与其他激情——20世纪末对科学的反叛 [美]杰拉尔德·霍尔顿

广松哲学系列

物象化论的构图 [日]广松涉

事的世界观的前哨 [日]广松涉

文献学语境中的《德意志意识形态》 [日]广松涉

存在与意义(第一卷) [日]广松涉

存在与意义(第二卷) [日]广松涉

唯物史观的原像 [日]广松涉

哲学家广松涉的自白式回忆录 [日]广松涉

资本论的哲学 [日]广松涉

国外马克思主义与后马克思思潮系列

图绘意识形态 [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克 等

自然的理由——生态学马克思主义研究 [美]詹姆斯·奥康纳

希望的空间 [美]大卫·哈维

甜蜜的暴力——悲剧的观念 [英]特里·伊格尔顿

晚期马克思主义 [美]弗雷德里克·杰姆逊

符号政治经济学批判 [法]让·鲍德里亚

世纪 [法]阿兰·巴迪欧

列宁、黑格尔和西方马克思主义：一种批判性研究 [美]凯文·安德森

列宁主义 [英]尼尔·哈丁

福柯、马克思主义与历史：生产方式与信息方式 [美]马克·波斯特

战后法国的存在主义马克思主义：从萨特到阿尔都塞 [美]马克·波斯特

经典补遗系列

卢卡奇早期文选 [匈]格奥尔格·卢卡奇

胡塞尔《几何学的起源》引论 [法]雅克·德里达

科学、信仰与社会 [英]迈克尔·波兰尼

黑格尔的幽灵——政治哲学论文集[I] [法]路易·阿尔都塞

语言与生命 [法]沙尔·巴依

意识的奥秘 [美]约翰·塞尔

论现象学流派 [法]保罗·利科

脑力劳动与体力劳动:西方历史的认识论 [德]阿尔弗雷德·索恩-雷特纳

先锋派系列

先锋派散论——现代主义、表现主义和后现代性问题 [英]理查德·墨菲

诗歌的先锋派:博尔赫斯、奥登和布列东团体 [美]贝雷泰·E. 斯特朗

情境主义国际系列

日常生活实践 1. 实践的艺术 [法]米歇尔·德·塞托

日常生活实践 2. 居住与烹饪

[法]米歇尔·德·塞托 吕斯·贾尔 皮埃尔·梅约尔

日常生活的革命 [法]鲁尔·瓦纳格姆

居伊·德波——诗歌革命 [法]樊尚·考夫曼

景观社会 [法]居伊·德波

当代文学理论系列

怎样做理论 [德]沃尔夫冈·伊瑟尔

21 世纪批评述介 [英]朱利安·沃尔弗雷斯

后现代主义诗学:历史·理论·小说 [加]琳达·哈琴

大分野之后:现代主义、大众文化、后现代主义 [美]安德列亚斯·胡伊森

理论的幽灵:文学与常识 [法]安托万·孔帕尼翁

反抗的文化:拒绝表征 [美]贝尔·胡克斯

戏仿:古代、现代与后现代 [英]玛格丽特·A. 罗斯

理论入门 [英]彼得·巴里

现代主义 [英]蒂姆·阿姆斯特朗

叙事的本质 [美]罗伯特·斯科尔斯 詹姆斯·费伦 罗伯特·凯洛格

文学制度 [美]杰弗里·J. 威廉斯

新批评之后 [美]弗兰克·伦特里奇亚

文学批评史:从柏拉图到现在 [美]M. A. R. 哈比布

德国浪漫主义文学理论 [美]恩斯特·贝勒尔

萌在他乡：米勒中国演讲集 [美]J.希利斯·米勒

核心概念系列

文化 [英]弗雷德·英格利斯

风险 [澳大利亚]狄波拉·勒普顿

学术研究指南系列

美学指南 [美]彼得·基维

文化研究指南 [美]托比·米勒

文化社会学指南 [美]马克·D.雅各布斯 南希·韦斯·汉拉恩

艺术理论指南 [英]保罗·史密斯 卡罗琳·瓦尔德

《德意志意识形态》与文献学系列

梁赞诺夫版《德意志意识形态·费尔巴哈》

[苏]大卫·鲍里索维奇·梁赞诺夫

《德意志意识形态》与 MEGA 文献研究 [韩]郑文吉

巴加图利亚版《德意志意识形态·费尔巴哈》 [俄]巴加图利亚

MEGA:陶伯特版《德意志意识形态·费尔巴哈》 [德]英格·陶伯特

当代美学理论系列

今日艺术理论 [美]诺埃尔·卡罗尔

艺术与社会理论——美学中的社会学论争 [英]奥斯汀·哈灵顿

艺术哲学：当代分析美学导论 [美]诺埃尔·卡罗尔

美的六种命名 [美]克里斯平·萨特韦尔

现代日本学术系列

带你踏上知识之旅 [日]中村雄二郎 山口昌男

反·哲学入门 [日]高桥哲哉

作为事件的阅读 [日]小森阳一

超越民族与历史 [日]小森阳一 高桥哲哉

现代思想史系列

现代化的先驱——20世纪思潮里的群英谱 [美]威廉·R.埃弗德尔

现代哲学简史 [英] 罗杰·斯克拉顿

美国人对哲学的逃避:实用主义的谱系 [美] 康乃尔·韦斯特

视觉文化与艺术史系列

可见的签名 [美] 弗雷德里克·詹姆逊

当代逻辑理论与应用研究系列

重塑实在论:关于因果、目的和心智的精密理论 [美] 罗伯特·C. 孔斯

情境与态度 [美] 乔恩·巴威斯 约翰·佩里

逻辑与社会:矛盾与可能世界 [美] 乔恩·埃尔斯特

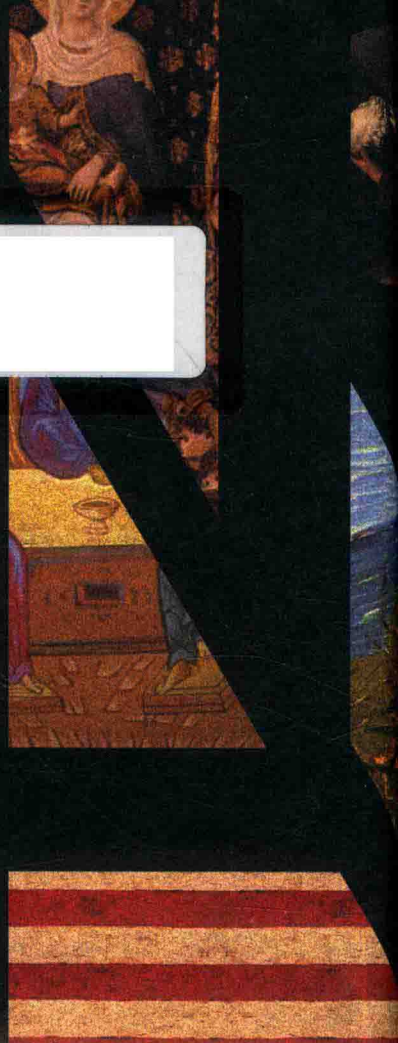
指称与意向性 [挪威] 奥拉夫·阿斯海姆

波兰尼意会哲学系列

认知与存在:迈克尔·波兰尼文集 [英] 迈克尔·波兰尼

这部西方视觉艺术理论指南包括该领域专家撰写的41篇原创文章。开篇之作——内容宽泛的导论，论述了现代艺术理论的形成。接下来的40篇文章的顺序是按照年代和时间编排的，因此，你能够清楚地看到西方视觉艺术理论从古代和中世纪文献中产生，以及自那时以来所产生的种种现代艺术概念，再到最近关于艺术理论争论的整个发展过程。

除了对各种不同的理论观点和立场进行概述和描述之外，本书中的所有文章还对这些观点和立场产生的某些假设进行系统的阐释，并就艺术理论化的本质提出一些更为普遍性的问题。通过这种方式，《艺术理论指南》既介绍了西方视觉艺术理论的主要思想，又为读者批评性地探究产生于艺术惯例情境中的理论的目的、理论的可行性和理论的局限性提供了一种信息来源。



当代学术棱镜译丛·学术研究指南系列
丛书主编 张一兵 副主编 周宪 周晓虹

Paul Smith & Carolyn Wilde
A Companion to Art Theory

上架建议：艺术理论

ISBN 978-7-305-18568-7



9 787305 185687 >

定价：118.00 元



南京大学出版社官方微信 njupress
南京大学出版社官方网站 www.njupco.com
南京大学出版社官方微博 weibo.com / njupco