

张之沧 著

YISHUXUE YANJIU CONGSHU

艺术 与真理

张道一 主编

东南大学艺术研究所编

上海人民出版社

责任编辑 曹利群
封面装帧 王晓阳

· 艺术学研究丛书 ·

艺术与真理

张之沧 著

上海 人民大学出版社 出版、发行

(上海绍兴路 54 号 邮政编码 200020)

新华书店 上海发行所经销 常熟新骅印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9.25 插页 2 字数 209,000

1999 年 1 月第 1 版 1999 年 1 月第 1 次印刷

印数 1—5,000

ISBN7-208-02783-8/B·246

定价 16.00 元

序

张道一

很早以前就想编一套研究艺术学的书，以探讨艺术的规律。

我国的艺术渊源流长，有丰富的实践和成就，并形成了自己独立的体系。数千年来，它只是按照人们的需要自然分类，自生自灭，其延续的方式或是师傅带徒弟，或是自学。至于艺术的理论，也分别有口诀和经验的归纳，但很少从个别上升到一般，更谈不到综合性的理论思维，甚至我国使用“艺术”这个词也是晚近的事。清末废科举、办学堂，1916年在南京设立了第一个艺术的系科，是从师范开始的。20年代和30年代，我国办起了不少公、私立的美术学校和音乐学校，也有了戏剧学校，仍是以实践为主。至60年代和80年代，虽有少数院校设立了史论系，依然是分类性质的。

在西方国家，高等学校设立艺术系科，凡是属于实践性质的，即培养艺术的创作、设计、表演、演奏人才，多是分别独立进行，我们国家也是如此。对于艺术的研究，包括艺术的历史、理论

和美学等,则多是设在综合大学,为的是取得多学科的支撑,以便于在人文科学上作宏观的综合性探讨。我国在这方面却一直阙如。直到1994年,在东南大学建立起我国第一个以综合研究为宗旨的艺术学系。

艺术的繁荣离不开相应的适宜的环境,但实践并不等同于理论,也不会从实践中自然地生出理论。没有正确理论的指导,即使有良好的发展环境和优厚的条件,艺术还是难以上升,这是被无数的历史经验所证实了的。在中国革命的过程中,历来重视革命文艺的宣传教育作用。改革开放以来,引进了“卡拉OK”的通俗音乐形式,作为群众性的自我娱乐方式,这本是无可厚非的。可是,一时到泛滥的地步,有些内容不堪入耳。相反,传统的京剧、国画和优秀的高雅音乐、话剧、芭蕾舞等,进入了“低谷”。于是呼声四起,国画走向“危机”,话剧走向“没落”,京剧成了“夕阳艺术”,传统手工艺要送进历史博物馆。难道这就是理论的概括吗?如果真是如此,中国还有什么艺术可谈。如今情况有所好转,但根本的认识问题并没有解决。它倒给了我们启发,提出了一些需要深思的问题。譬如:人为什么要创造艺术?艺术究竟是做什么用的?在人们的生活中,艺术应该占有什么位置?不同的艺术应该如何对待?什么叫“导向”?将艺术导向何方?什么是真正的艺术理论和艺术的“伪理论”?有些伪理论怎么能造成如此大的波澜?商品社会与传统艺术的矛盾是必然的还是人为的?艺术进入市场,是否意味着艺术品必须商品化?等等。要彻底解决这些问题,不能就事论事,也不能局部的个别的解决。根本的办法是要弄清艺术的原理,把握住艺术的规律。西方人把哲学、历史学、宗教学和艺术学等视作人文科学的支柱,可是我们一直缺少这根顶梁之柱。应该承认,以往研究艺术的人并非没有,而且各有成就。如古代在音乐方面的《乐论》和《乐记》,在绘画方面

的画论,在工艺方面的《考工记》,以及在书法、建筑、舞蹈等方面,理论上都有很高的建树;近代和现代的研究,在观点和方法上有所更新,成绩斐然,只是仍为这条路的延伸。问题在于,这些研究对于艺术学来说都是分门别类的、局部的和肢体的,而不是将艺术进行宏观的、综合的、整体的思考,因而无法形成艺术学的整体构架。

要建立艺术学是很不容易的,绝非一朝一夕就能奏效,也不是一两个能人能够完成的。组织上的保证和机构的设立只是一些条件,而艺术学学科能否独立起来,则主要看学术的力量及其研究的成果。也就是说,须要对艺术讲得头头是道。横说横有理,竖说竖有理,就像经纬线的交织,丝丝相扣,紧凑而有条理,才能织出美丽的云锦来。从我国的现状看,从事各类艺术活动的人员成千上万,包括音乐、美术、舞蹈、戏剧和戏曲、电影和电视、曲艺和杂技等的创作、设计、表演、演奏,这是一个庞大的队伍;可是,对此的研究者很少,力量很薄弱,有些门类和方面还无人问津。而在现有研究人员中,作专题研究的人多,作综合研究的人少。“文化大革命”以后在理论界曾有一种“知识老化”的言论出现,冷静想一想这种提法是值得商榷的。对于知识来说,是不存在老化与否的。问题在于,在不同的历史时期,人们的实践活动发展了,前进了,新的知识大量出现,就应该急速充实自己,以补充知识的不足。十年动乱中,知识分子处于朝不保夕的状态,造成了历史的大倒退,还有什么知识可言。“文化大革命”结束后,噩梦醒来,打开门户看看世界,我们已被远远地抛在了后面。唯一的办法就是急起直追,尽力充实自己和提高自己。艺术学的建立,需要一大批有志者的努力和奉献。

要建立艺术学,当然应该围绕艺术自身的问题进行探讨,诸如艺术原理、中外艺术史、艺术评论、艺术美学、艺术分类学、比

较艺术学、艺术文献学、民间艺术学、艺术心理学、艺术教育学、艺术经济学、艺术管理学等。由此拓展开来,会产生很多相关的边缘学科和交叉学科。如艺术思维学、艺术人类学、艺术社会学、艺术文化学、艺术伦理学、艺术考古学、宗教艺术学、艺术市场学、工业艺术学、环境艺术学等。遗憾的是,这些分支学科目前还不能完全建立起来,并达到应有的水平。只能向着这个目标努力,逐步实现。

考虑到我们的条件与可能,在着手编这套丛书的时候,作为一种研究的过渡的办法,在选题上强调了三个“并举”:

- (一) 综合性的艺术研究与分门别类的艺术研究并举;
- (二) 艺术自身的研究与艺术和其他学科交叉的研究并举;
- (三) 艺术的共性研究与中国艺术的特性研究并举。

三个“并举”,目的很明确,为的是拓宽道路,以达到最终的目标。“知其然和知其所以然”这句话说起来容易,但做起来是很不容易的。对于某一门类的艺术,在理论上以为讲通了的问题,可是放到别的门类上依然是“隔行如隔山”。共性虽然寓于个性之中,但个性不能概括为共性;只有在无数个个性的综合归纳中,才有可能找出其共性。因此,即使是分门别类的研究,也要明确它是整体的一部分。好比是一架机器,整体的设计固然重要,各种部件也不能缺少,但每个部件又必须与整体做到有机配合,才能使机器组装起来,也才能使机器正常运转,发挥应有的作用。我们所讲的“艺术学”,正是艺术的这样一架“机器”。

设计和制造这架艺术的“机器”,不仅是通用的,而且是中国。因为艺术的理论只有把中国的艺术解释通了,才有可能参与解释人类艺术的共性。近百年来的中国艺术理论,基本上可说是建立在西方的理论基础之上的。而西方的艺术理论是西方人依据他们的艺术实践研究和总结出来的,没有一条理论是从中国

人的艺术实践中归纳出来,不可能“放之四海而皆准”。如果按理论的共性与个性相观照,有的理论可以解释得通,有的就格格不入。这本是很自然的事,因为每个民族的发展经历和文化背景不同,对艺术的思考方式和表现方法也不一致。如若将西方的艺术理论来规范我们,不但不能解决问题,反而会造成麻烦,惹出笑话。譬如西方戏剧的“三一律”,千百年来一直视为神圣的规范,只是随着电影“蒙太奇”的出现才在戏剧上有所突破,可是在中国,戏曲自产生之日起便是按照自己的路子走,而且拓展得非常宽阔。西方的绘画,自文艺复兴之后解决了三维度的造型方法问题,但是中国画一直以二维度的方法为主;有人将山水画的“三远法”解释成“散点透视”,是很不确切的。特别是中国的书法,不论是实践还是理论都已升得很高,怎么可能从西方的理论中去寻找依据呢?这里涉及到艺术的美学问题。西方人几乎把美学和艺术理论等同起来,以为美学就是艺术哲学。按照我们的理解,这应是两回事,最低存在着概念的大小,在内涵上是有很大的区别的。几十年来,宗白华先生从美学的角度研究中国传统艺术,从“意境”到“艺境”,进入到一个很高的层次,为国人所崇敬。然而,当我听说“宗白华的研究是古典的而不是现代的”,“他是站在美学之外来研究美学的”这些话时,不禁为之愕然。人们的思想和认识当然可以自由发表,主要是应该讲出道理来。那么,这种意见的道理在哪里呢?有一点很清楚,就是以西方的美学模式为范。我看是不必过分拘泥于此的。西方人的正确观点、先进经验、科学方法,我们怎能视而不见呢?问题是,要了解我们自己的情况,不能离开本民族的艺术特点。如果从中国艺术的实际出发,从无数的个别上升到一般,写出中国美学的大部头来,以其共性与世界美学相融会,以其特性与别国美学相比较,并且将美学和艺术学实实在在地结合起来,中国的美学和艺术学就大

不相同了。

东南大学艺术学系建立之后,为了加强艺术学学科的建设,又设立了“东南大学艺术学研究所”。艺术学研究所的任务,旨在组织和协调有关艺术学的研究力量,对艺术进行综合的和分门别类的研究。为了学术成果的积累,编写了这套丛书,并将陆续出版。我们希望,每本书像一块砖瓦,积少成多,由分而合,逐渐建造起艺术理论的大厦。是为序。

1997年8月28日于东南大学梅庵

导 论

在中国,作为一位远离感性生活、无暇自怡于艺术天地的哲学教师,先是求生在那样一个只有政治、几乎没有艺术的恐惧年代,而后又近乎封闭式地与无任何感性情趣的哲学打了20多年交道,尽管主观上酷爱艺术,然其艺术视野和审美水准的狭窄与浅薄却是可想而知的。所以出国之前,头脑中装的艺术概念就是一些民歌、器乐曲、“样板戏”、地方戏、齐白石的虾、徐悲鸿的马、家乡四户的农民壁画,以及其他几种类似的民间艺术。

1990年,我作为一名高级访问学者有幸到美国、墨西哥、日本、马来西亚等国从事学术研究和文化交流活动。由于参观了大量世界一流的艺术博物馆、现代化建筑,亲身体验了那些国家的文化艺术生活,不仅扩大了艺术视野,也沉重地冲击并改造了本人极为传统而又近乎无知的审美观。尤其在美国,我怀着极大的猎奇心理,兴致盎然地参观了洛杉矶、旧金山、费城、纽约、华盛顿等诸多大城市的艺术博物馆、展览馆、游乐园,以及其他形形色色的博物馆。在我抱着一种去认知而非纯粹娱乐的心态观赏一些大型文艺演出或风格别致的音乐会与影视艺术的时候,我不仅感受到这个世界的千姿万态和丰富多采,更重要的是认识到:正是艺术,正是智慧的人类所发明的艺术创造了这个妩媚娇

艳、富丽堂皇的人间。我原本相信,世界上最美好的东西都是自然所为,没有什么力量能够高于自然。现在我开始相信并理解,为什么早在文艺复兴时期,一些艺术大师们就高傲地“蔑视自然”,高高地举起“自然将被征服”的大旗,创造出许多比自然更为华贵、精巧和多姿多彩的伟大作品。

如果一个国家的艺术博物馆及其建筑,仅仅展示一些古典主义的、自然主义的或 20 世纪之前的艺术品,那么它就决不会是最出色、最完备的博物馆。因为世界一流的博物馆总是同时展出大量现代主义和后现代主义的艺术品。否则也不会如此冲击我的审美意识,使我对何谓艺术、何谓美丑善恶发生怀疑,产生迷乱。

在我第一次访美期间,因观念的陈腐和孤陋寡闻,对那些现代主义或后现代主义的艺术品,几乎都是嗤之以鼻、不屑一顾,认为尽些稀奇古怪、浅薄无聊、乌七八糟的东西。比如在我以极大的耐心观赏了现代艺术之父毕加索的一些画作之后,几乎和许多其他观赏者一样认为:“他的这些作品,连我三岁时作的图画都不如。”至于其他的艺术品,尤其是那些用各种涂料、丙烯、乳胶、沙子、沥青、稻草、木片、破线头、破布、橘子皮、破报纸、破挂历、明信片、大头针、剃刀片、被撕破的电话簿封面、色情杂志上的一页等作为基本原料,由艺术家们纯粹主观虚构出来的五花八门的東西,简直就是一堆垃圾。我当时甚是赞同美国艺术哲学家阿瑟·丹托(A. C. Danto)对近期艺术状况的评价,他说:“最近艺术产品的一个特征就是关于艺术作品的理论接近无穷,而作品客体接近于零,结果在终点存在着纯粹形态的理论。这样我们就可以说,艺术快要终结了。”^①

由于我既有个人的亲身感受,又有艺术评论家的理论作为根据,所以当我的一位留学生朋友向我推荐美国走红的歌星杰

生了变化,也就使作为现代艺术化身的毕加索,很快在规模庞大的纽约现代艺术博物馆举办的大型回顾展中,倍受崇拜和尊敬。

既然人的认识和审美能力有如此大的变动性和可塑性,那么在我们中间究竟还有没有一种客观的审美标准呢?艺术是否还存在某种客观的规定性?对此问题,如果仅就常识而论,何谓艺术,几乎无人不知,而且答案也十分简单明瞭;若从理念的角度上去讲,或者按照雅斯贝尔斯的规定,“艺术的本质就是对超越的存在的密码的破译”,那么要说清楚“艺术”一词的准确含义显然又决非易事。然而本书既然题名为《艺术与真理》,就不得不不对“艺术”一词有所解释,否则通篇就将失去立论的根据。只是不必不适时宜地花大笔墨去定义什么叫“艺术”?因为当下的哲学思潮反对“定义”的呼声,犹若涨潮的海水,汹涌澎湃。从维特根斯坦的语言游戏说、现象主义、约定主义、描述主义,到波普尔的否认论(或证伪主义)、费耶阿本德的相对主义、实用主义、无政府主义认识论;从人本主义的心理主义、意志论、直觉主义、意识流,到当代后现代主义的多元论、无法则、无标准等诸多非理性观念,都反对建立在本质主义、基础主义和整体主义之上的“定义”原则。

然而,若离开定义和抽象,就不会有任何思想和语言的存在,因为任何语言本身都是抽象和定义的结果。即便按照维特根斯坦的“只能看,不能说”的原则,当他告诉别人,请看“诸如此类的东西是游戏”的时候,这本身已经对游戏作了定义,否则他为什么不要人们去看诸如“杀人、放火、抢劫”等一类暴力事件,而要人们去看诸如“玩纸牌、下象棋、打棒球”等一类娱乐活动呢?所以,完全拒绝定义的做法是行不通的。不过,反本质、反定义主义也有一定的道理。以艺术为例,自从有了人类,就有了艺术。每一个时代,每一个国家,每一个民族,直至每一个人,都为艺术赋

克逊的录音带的时候,我曾十分刻薄地予以拒绝:“这全都是些有害无益的噪音,我概不欣赏。”而且发表宏论:摇滚乐的极度荒唐、霹雳舞的张牙舞爪、迪斯科的愚昧无知,以及庞克音乐的浅薄做作,决不是20世纪艺术的发展,充其量只是像盖尔·希伊所说的:现代思想、现代艺术“看来就像生存主义、信仰主义、愤世嫉俗和玩世不恭的混合体”。它们不是美,而是丑;不是人类的艺术,而只是一些比较高级的动物性游戏。

1993年第二次赴美,大概是由于审美主体的松动和稍微成熟的缘故,我开始接受一种艺术多元化的观点,对现代艺术也多了几分理性的理解和认识。我不再以一种狭隘的审美观和偏激的情绪来看待诸如野兽派、立体派、构成主义、超现实主义、抽象表现主义、波普艺术、极简艺术(简约化和概念化艺术),以及观念主义(它不仅取消了画面形象、色彩结构,也取消了绘画本身。它把画面上的有形体现转移到艺术的意念上去)等艺术流派。对本世纪60年代后许多画家放弃绘画创作的行为,对美国雕塑家贾德宣布绘画艺术已经死亡,绘画及其一切传统已经山穷水尽的断言,以及此后于德国出现的“激浪派”,意大利出现的“贫乏艺术”,英国出现的“事件艺术”,美国出现的“大地艺术”、“环境艺术”、“偶发艺术”等,我都自觉地进行反思,并开始有意识地把这些艺术流派放在创造性和艺术革命的高度去品味,去欣赏,去评价,去解读。

由于认识主体和审美主体的内在构成和气质发生了变化,作为认识对象和审美对象的艺术形式,也就自然地改变了自身的意义和价值。这正像毕加索的作品,在70年代遭到冷遇和抨击,许多欧洲评论家认为他的晚期作品很糟糕,“匆匆画就,支离破碎,漫不经心,草草了事,枯燥乏味”,表现出对年老的恐惧和江郎才尽。然而到80年代,由于审美主体的审美观和鉴赏力发

予了不同的理解和含义。在由各种艺术概念、艺术形式构成的艺术海洋里,人们的确很难用一句话或几句话把这个无比复杂的艺术世界涵盖无遗。

就狭义的“艺术”概念而言,音乐、舞蹈、戏剧、影视、评弹、说唱、小品、相声、武术、杂技、绘画、雕塑、建筑等是最基本、最常见的几种艺术形式。然而就广义的“艺术”概念而言,与人类的文化活动相联系的诸多方面,包括人的衣食住行都可谓之为艺术。比如穿衣有穿衣的艺术,服装设计师就是创作人类服饰的艺术家;吃饭有吃饭的艺术,高级厨师就是制作美味佳肴的艺术家;建筑师和装潢师是居住方面的艺术家,而各种交通工具的设计师,尤其是美观大方的各类豪华型小汽车的制造家又可谓是人之行方面的艺术家。除此之外,只要有人类居住的地方,就有艺术。从碧绿的草坪到美丽的花园,从玲珑剔透的群雕到令人眼花缭乱的广告,从一望无际的田园沃野到灯红酒绿、五彩缤纷的城市,无不展示人类特有的艺术天地。为此,威廉·莫里斯概括地说:“对社会主义者而言,一栋房屋、一把刀、一只杯子、一台机器,或者任何一件物品,必定是一件艺术品”,因为在他看来,“艺术就是人类在劳动中的喜悦表现。”^②

眼下,在现代主义和后现代主义艺术家那里,艺术的含义更加宽泛,它既包括美的,也包括丑的;既有善的,也有恶的;既包括物质的,也包括精神的;既有纯实体的东西,也有纯形式和纯数学的东西。比如 60 年代,卢卡斯·萨马拉斯(Lucas Samaras)主要探讨的就是人的亲昵行为和暴力强奸。他的作品中弥漫着炽热的性欲和色情主义。似乎全部作品都被梦魇困扰着,镶嵌着欲望,渴望着心醉神迷。经常用以男性生殖器的形状为形式的物体和女性性器官为代表的梦境象征来蕴含某种潜意识;运用乳头、肚脐、胸毛、睾丸和阴茎等对象来发掘童年遗留下来的色情

幻想。在《温床》中，他集中地表达了手淫的内涵，其中当然含有一种令人震惊的价值观念，认为人的性行为并不是一件令人难堪的事，它像饮食和排泄一样，是人体的一项普通机能，人没有必要为之感到难为情。为此，他的许多作品都反映了男人和女人、嘴与乳房、母亲和孩子的融合，反映人的拥抱、诱惑和交媾行为。在《皮西亚》中，他探索了子宫幻想；在《骗子》中他表现了肛门幻想；《屠夫》是有食人肉习性的食欲幻想的概要，而《侦探》则是关于男性生殖器的幻想。他的一首诗包括一个中心方块，方块是由印了数百次的“他妈的”组成，并以一个孤零零的“你”字结束。

而伊娃·赫斯(Eva Hesse)的作品则是经常地包含一些令人厌恶的东西，诸如肢体和内脏、外科手术的切除物、带有导火线的炸弹、原始的陷阱、虫蛀的挤压品、蜡质的管子和托盘、木头薄片、胶化的干酪包布、乳胶和玻璃纤维。她想用这些实在的东西表达一种无言的情感；用一种无效的逻辑结构、脆弱的美、不确定的扭曲的幽默，在极度痛苦的情绪中，创造、寻找或表现某种发自内心的本能性响应。

与伊娃·赫斯暴露丑陋相似，德国的博伊于斯(Joseph Beuys)在作品中则主要揭露了人世间的罪恶，展示了战争遗留下来的恐怖，制造出许多受难与死亡的形象。他把诸如野兔的心脏及头盖骨、扎着绷带的刀子、相互交叠的膝盖骨、剪下的脚趾甲、牙齿的模型、烧焦的香肠、玷污的纱布等标志着战争和罪恶的物品引进艺术。既在为他及他的国家消除共同的罪孽，也似乎保留了一种有关善恶好坏相生相克的心理意象。

一个古老的轶闻讲：宇克西斯曾经将葡萄架画得如此逼真，以致鸟儿都飞上去啄食葡萄。这显然说的是19世纪之前的古典艺术。在现代潮流中，昔日艺术的真实与完美则完全不见踪迹。

比如现代主义者杜桑(Marcel Duchamp)的最后一幅绘画《图姆》,使用的只是一张撕破的电话簿封面,中央被捅破一个口子,然后用安全别针重新连缀起来。它简直就像一块用来擦颜料的破布,上面斑斑点点带有擦拭下来的颜料残迹,不仅伤痕累累,而且还有一小块封面被撕下来不知去向。

至于威廉·韦格曼(William Wegman)的电视录像片更是漫无目标,随心所欲。比如:他曾使100个泡沫塑料逗号在密尔沃基河中漂流,创作了一件由4个可能想到的最脏的单词组合而成的文字作品。他早期的一盘磁带还录下了韦格曼四肢着地倒着退出屏幕的情景:牛奶从他的口中流出,在地板上留下一条白色的液体线。随着他的退出,曼·雷进入镜头,它一边前进,一边添着路上的牛奶,直到它的鼻子占据了整个屏幕。他说,此画面反映的是“狗获取食物,人创造艺术”。《肚皮之歌》是他的另一个著名的早期录像节目。韦格曼袒胸露腹地坐着,此时乳房变成了眼睛,肚脐变成了嘴。肚脐还不时地在说话。另外,在他的《一本书和一条死鱼》中,他“用吐沫代替黄油涂面包”、“用西红柿猛击扫帚柄”的镜头和那条鱼在背书的镜头,以及那经常出现在录像中的装有螺丝起子的口袋、玻璃刀、手套、厕所塞子、破旧电视机和扮演创造者角色的一条明星狗,在极具喜剧性地暴露人的固有缺点、怪僻、不足、失败,以及许多荒诞不经的现象和事件的同时,也使他的作品显得十分幽默、诙谐和滑稽。

但舍此之外,他的富有创造性和个性特征的作品还有什么值得肯定的呢?美国艺术哲学家吉姆·莱文说:他的创作“是无中心的、歌舞杂耍式的、古怪离奇而非措辞巧妙、情趣横溢的,它的基础是笨嘴拙舌而不是妙语连珠”。这个评价是公允和确切的。也许正是针对上述一类艺术,克莱格·欧文斯才在1982年写道:“我们现在能目睹的是整个现代主义遗产的全部灭亡。”

“在我们的艺术和文化中弥漫着破落崩溃之感,与之相随,最近还有一种超然和失落意识。在许许多多这类的作品之中,无目的的的不妥协——拒绝表明意义——伴随着对豪华、壮观的无法满足的欲望。形式和意向经常毫无意义、虚幻迷惘、不可言传——从而转化为虚假的表现、低级的夸张、极度的不虔诚、毫无创新的拙劣摹仿。”^③而克莱门特·格林伯格甚至在1980年冬天就骂道:“后现代主义1978年诞生,1979年夭折。”

格林伯格的这个说法尽管带有某种极端或玩笑性质,但它的确反映了一个问题:究竟何谓艺术?这必然是仁者见仁,智者见智。比如在黑格尔看来,艺术就是理性与感性、心灵与自然的统一。在歌德看来,艺术就是人类心灵或精神的自由创造。谢林认为:艺术是自由和必然的绝对综合或互相渗透。杜威则认为,艺术是人类经验的凝聚。在普希金看来,艺术和科学一样都是人类用来认识社会和改造社会的武器。而在桑塔亚那看来,“艺术的价值则主要在于使人愉悦,促进人的全部理想,增加人的安慰、知识和快感。”柏格森认为艺术的目的是:冲破我们和实在之间的帷幕,从而使活生生的实在以更为直接的形式呈现在我们面前。而在苏珊·朗格看来,艺术则是人们创造出来的一种“主要用来捕捉和掌握自己经过组织的情感想象、生命节奏、感情形式的符号”。^④杜桑在本世纪初曾宣称:这个世界上的每一个物件都可以成为艺术。而约瑟夫·博伊于斯则认为:艺术也可以是世界上最平常的生活活动。既然如此,这个世界上的每一个人不仅可以成为艺术家,而且本身也都是艺术家。

在这诸如此类的艺术定义中,显然既有理性论者、抽象论者,也有感性论者、经验论者;既有社会论者、活动论者、符号论者,也有游戏论者、直觉论者和本能论者。只是在20世纪之前,艺术被普遍地当作一种高尚的、揭示人类心灵的、给人类以美感

享受的,并为人类所特有的事业。而在进入本世纪后,由于政治、经济、文化,尤其是两次世界大战对人类心灵造成的巨大创伤,以及工业化带来的各种异化作用和负面效应,使人类对光明美好的未来失去信心。加之现代西方哲学中的存在主义散布一种空虚无聊的悲观主义情调,制造人性的分裂,贬低理智的价值和生命的意义。结果不仅使人类失去信仰、知识、经验与纯真,也普遍地培养和滋生起各种反理想、反理性、反社会、反客观性、反游乐性、反真善美、反人性和反人道主义等情绪和倾向,将艺术有意识地引向丑恶。比如朱利安·施纳贝尔(Julian Schnabel)的许多画都是在从垃圾里拣来的烂油布,或在杂色布缝缀起来的破被面上创作的。他的《乔瑞》甚至将一个平展开的阴茎和一朵有着脸和鼻子的花放在一起。至于大卫·萨利(David Salle)的作品则是经常地投合人类天性的丑恶面,认为抽象派陈腐,形式主义空洞,写实主义没出息,图案装饰令人厌恶。只有他自己的作品才既具创造性又具真实性。这样一来,所谓艺术在当代就变成了个人的为所欲为和随意表现,完全趋向多元化的认知、评价和实践上的无政府主义。

人们对于艺术的本质规定不同,对于艺术的起源和实践的理解当然也就大异其趣。比如在本世纪之前,有关艺术起源问题,艺术家或哲学家们主要是从人的情感、理智和社会属性方面寻找原因,而较少注意人的本能和生物属性对艺术起源的作用。像英国诗人雪莱、法国美学家维隆(R. Veron)、俄国文豪列夫·托尔斯泰、英国当代美学家阿隆·里德(L. A. Reid)等,都认为艺术起源于人的情感和思想交流的需要。而另外一些西方学者如沃拉斯切克(Wallaschek)、布赫(K. Bucher)、芬兰美学家希尔恩、梅森(O. Mason)、俄国哲学家普列汉诺夫和文化学专家柯斯文等则认为艺术起源于人类的劳动、生产实践。