

国际文化版图研究文库

颜子悦主编



美感论

艺术审美体制的世纪场景

〔法〕 雅克·朗西埃 著



商务印书馆
The Commercial Press

国际文化版图研究文库

颜子悦 主编

美感论

艺术审美体制的世纪场景

[法] 雅克·朗西埃 著

赵子龙 译

 商务印书馆
The Commercial Press

2016年·北京

图书在版编目(CIP)数据

美感论：艺术审美体制的世纪场景 / (法) 雅克·朗西埃著；赵子龙译. —北京：商务印书馆，2016

(国际文化版图研究文库)

ISBN 978 - 7 - 100 - 12442 - 3

I. ①美… II. ①雅… ②赵… III. ①美学 - 文集 ②文化艺术 - 文集 ③艺术哲学 - 文集 IV. ①B83 - 53
②G0 - 53 ③J0 - 02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 177595 号

所有权利保留。

未经许可，不得以任何方式使用。

美 感 论

艺术审美体制的世纪场景

[法] 雅克·朗西埃 著

赵子龙 译

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

北京鑫海达印刷有限公司印刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 12442 - 3

2016年8月第1版

开本 700 × 1000 1/16

2016年8月北京第1次印刷

印张 20 $\frac{1}{4}$

定价：57.00 元

Jacques Rancière
Aisthesis
Scènes du régime esthétique de l'art

Copyright ©ÉDITIONS GALILÉE 2011

Simplified Chinese Translation Copyright © 2016 by Beijing Yanziyue Culture & Art Studio.
All Rights Reserved.

本书简体中文版权归北京颜子悦文化艺术工作室所有,未经版权所有人的
书面许可,不得以任何方式复制、摘录、转载或发行本书的任何部分。

国际文化版图研究文库总序

人类创造的不同文明及其相互之间的对话与沟通、冲突与融合、传播与影响乃至演变与整合，体现了人类文明发展的多样性统一。古往今来，各国家各民族皆秉承各自的历史和传统、凭借各自的智慧和力量参与各个历史时期文化版图的建构，同时又在总体上构成了人类文明发展的辉煌而璀璨的历史。

中华民族拥有悠久的历史 and 灿烂的文化，已经在人类文明史上谱写了无数雄伟而壮丽的永恒篇章。在新的历史时期，随着中国经济的发展和综合国力的提升，世人对中国文化的发展也同样充满着更为高远的期待、抱持着更为美好的愿景，如何进一步增强文化软实力便成为摆在我们面前的最为重要的时代课题之一。

为此，《国际文化版图研究文库》以“全球视野、国家战略和文化自觉”为基本理念，力图全面而系统地译介人类历史进程中各文化大国的兴衰以及诸多相关重大文化论题的著述，旨在以更为宏阔的视野，详尽而深入地考察世界主要国家在国际文化版图中的地位以及这些国家制定与实施的相关文化战略与战术。

烛照着我们前行的依然是鲁迅先生所倡导的中国文化发展的基本思想——“明哲之士，必洞达世界之大势，权衡较量，去其偏颇，得其神明，施之国中，翕合无间。外之既不后于世界之思潮，内之

仍弗失固有之血脉，取今复古，别立新宗。”

在这一思想的引领下，我们秉持科学而辩证的历史观，既通过国际版图来探讨文化，又通过文化来研究国际版图。如此循环往复，沉潜凌空，在跨文化的语境下观照与洞悉、比较与辨析不同历史时期文化版图中不同文明体系的文化特性，归纳与总结世界各国各民族的优秀文化成果以及建设与发展文化的有益经验，并在此基础上更为确切地把握与体察中国文化的特性，进而激发并强化对中国文化的自醒、自觉与自信。

我们希冀文库能够为当今中国文化的创新与发展提供有益的镜鉴，能够启迪国人自觉地成为中华文化的坚守者和创造者。唯其如此，中国才能走出一条符合自己民族特色的文化复兴之路，才能使中华文化与世界其他民族的文化相融共生、各领风骚，从而更进一步地推进人类文明的发展。

中华文化遗产与创新的伟大实践乃是我们每一位中国人神圣而崇高的使命。

是为序。

颜子悦

2011年5月8日于北京

目 录

序 言	1
第一章 分离而出的美 (1764 年, 德累斯顿)	11
第二章 流浪的小天使 (1828 年, 慕尼黑 - 柏林)	33
第三章 底层青年的梦 (1830 年, 巴黎)	52
第四章 新世界的诗人 (1841 年, 波士顿——1855 年, 纽约)	70
第五章 不可能的绝技 (1879 年, 巴黎)	91
第六章 光照中的起舞 (1893 年, 巴黎女神游乐厅)	108
第七章 无动作的戏剧 (1894 年至 1895 年, 巴黎)	124
第八章 装饰艺术作为社会艺术: 神庙、住所、工厂 (巴黎 - 伦敦 - 柏林)	145
第九章 表面的雕塑师 (1902 年, 巴黎)	165
第十章 神庙内的台阶 (1912 年, 莫斯科 - 德累斯顿)	180
第十一章 机器和其光影 (1916 年, 好莱坞)	200

第十二章	一刻间的庄严（1921年，纽约）	215
第十三章	透过物而观看（1926年，莫斯科）	232
第十四章	存在者的悲光（1936年，黑尔郡——1941年， 纽约）	252
注 释		270
人名索引		303
致谢		316

序 言

9

本书以 14 幕场景探讨了同一个主题。这个主题已在书名中揭示：美学 (*Aisthesis*)。* 而“审美” (*esthétique*, 也指美学), 是西方两个世纪来沿用的范畴, 它所涵盖的, 是塑造可感的肌理和提供认知的形式, 也就是我们所说的“艺术”。在其他几本书中, 我已强调过这样一点: 在艺术史上, 艺术的发端固然可以追溯到洞窟壁画萌生的史前时期, 但“艺术”这个概念, 这种特殊的感受形式, 却是在 18 世纪末才在西方出现。当然在它形成之前, 人们已经有了多种的技艺、多样的制作方式, 其中一小部分产物占有优越的地位, 这种地位, 并不代表它们本身的出色, 只意味着它们在社会处境的划分中占有特殊的位置。而美术 (*les beaux-arts*), 就诞生于“人文” (*libéraux*) 艺术。人文艺术之所以不同于技工 (*mécaniques*) 艺术, 是因为它用来提供娱乐, 它属于自由的人、有闲的人, 这些人囿于本来的身份, 不会在一名艺匠甚或一个奴隶的实物作品中追求极致的美。当不同生活方式间的这些层级开始动摇的时候, 西方的艺术就开始成形了。不过, 我指出艺术出现的这些条件, 并不是为了提出一个艺术的一般概念, 也不是为了将美归结到一种关于人或是世界、关于主体或是存在的普遍

* *Aisthesis* 一词, 也可译为“感性学”或“美感学”等, 关于该词的中译词源考辨, 可参阅中国学者的相关论著和论文。——译注

思想。因为我们对这些概念的推导，本来已经借助了一种转变，在其中，感性体验的形式、进行认知的方式、受到影响的存在，这些都发生了改变。因此，我们从中的发现，是这种得到认知的模式，是它像这样重构了经验。

10 而“美学”一词，就是指一种体验模式，两个世纪以来，我们正是在这种模式下，对制作技法和供给对象各有不同的许多事物产生认知，将其一并看作艺术。此处的关键，并不是我们对艺术作品的“认可”。重点在于，艺术作品得以产生，是靠一种塑造了感性体验的肌理。这种肌理，关联着一些实际状况，比如表演和展览的空间，流传和复制的形式，同时，它也关系到认识所处的模式、情感所受的制约、作品所属的分类、作品的评价和阐释所用的思考图式。正是这种种的状况，让一些言辞、一些形式、一些动作、一些韵律，成为了给人带来感动和思考的艺术。所以，尽管有人强调艺术是一种事件，只注重艺术家创造性的工作，不考虑各种体系、实践、情感模式、思考图式所构成的肌理，但其实，正是这种肌理，让一个形式、一抹色彩、一段激调、一处留白、一发动作、一层平面上的一点闪光，给人带来了感动，让其成为事件，然后才来联系到艺术创作的理念。尽管也有人执意认为，艺术和审美只产生了轻浮的理想，并无法脱离它们极为凡俗的处境，但其实，正是那些艺术的理想，让他们找到了研究的目标，然后才能对其除魅（*démystifier*）。尽管，还有人表示不满，认为现在的美术馆不够完善，作品收藏受到过多市场影响，但其实，这只是美术馆成立时的革命所附带的影响之一。美术馆的诞生，本来就离不开这些因素：人们初次见到民间风情画展览，是因为王室画廊向公众开放，而这些深受德国王侯喜爱的异国风情画，本是他们买自荷兰商人手中；卢浮宫展出的一些王室肖像和宗教作品，让当时操办展览的共

和派很难抉择，而这些画作，本是法国革命军从意大利宫殿与荷兰美术馆中掠夺而来。艺术，是作为一个独自的世界而存在，它欢迎任何事物的到来。这一点，也是本书的主旨之一。本书将揭示出，一种认识艺术、感悟艺术、阐释艺术的体制，是如何成立、如何转型，如何将那些看似与高雅艺术的理念最为抵触的影像、物品、表演一并纳入其中，诸如：民俗画的粗俗人物，自由诗所赞颂的最凡俗的活动，杂耍戏院的特技和小丑表演，工厂厂房和机器节拍，机械设备所复制的火车和航船尾烟，一反常规对穷人生活用品的列举。本书将揭示，艺术绝没有因为世上的平凡事物加入其中而衰退，相反，艺术在不断的自我更新，带来改变，比如，它总是将故事、形式、画面中的理想再次展现，从而促起行动、产生启迪、带来发现，它总是打破先前艺术特有的定义，模糊日常生活和艺术间曾有的边界，建造它独有的领域。

我提出艺术来自于可感肌理的变换，这样一来，对艺术的论述，也必将涉及对其他一些经验领域的论述，所以我对这种变换的研究，是借所选的一些个别场景而展开。从这个意义上讲，这本《美感论》对前人的一本著作有所借鉴。本书的书名借鉴了埃里希·奥尔巴赫的《摹仿论》（*Mimesis*），他在这本著作中，着重分析了从荷马到弗吉尼亚·伍尔芙的一系列作品选段，研究了西方文学对现实的再现所发生的演变。不过，“摹仿”“美感”这两个词，在本书中有了不同的含义，它们不只是艺术内部的两个范畴，也关系到规范着艺术的体制。本书的这些场景，不只是取自写作艺术，也来自造型艺术、表演艺术、甚至是机械复制的艺术，这些场景将为读者揭示的，不是这每种艺术的内部发生了怎样的转型，而是艺术得以成形的这种方式改变了艺术的定型。因此，本书的每一幕场景，都陈述了一件特别的事件，并围绕着一段代表性的文字，去探索与事件有关的复杂背景，来澄清它的

意义。这些事件，可以是一场戏剧、一段演讲、一个展览、一次去往美术馆或工作室的参观、一本著作或一部影片的问世。而从事件的背景中，读者将会看到，一场表演或一件物品是怎样成为给人带来感动和思考的艺术，又怎样带来独特的艺术设想、激发独特的艺术情感，
12 怎样促成了艺术的一次创新、一次革命，怎样让艺术超越了自身。所以，这些事件好像布成了一个个运动的星座，星群的移位让我们看到，一种艺术范式下的一些认识模式、表达效果、表现形式是怎样形成。而一幕场景，并不是在阐释一种思想，它是一部精密的微型装置，用严密的思考织成一些纽带，联结起认知、情感、称谓、理念，构成一个由此织就的感性的共同体、也建起一个促成这种织造的知性的共同体。每一幕场景对概念的运用，都是当场调用，它关注的是这些概念如何去把握新生的对象，如何去刷新旧有的对象，如何为实现这两点而去构造或是更新整个的图景。这样做是因为，所谓的思想，先是一种针对何为可思之物的思想，一种将本不可思之物引进、从而修正何为可思之物的思想。而本书中这些思想的场景，所要揭示的正是如此：一座缺损的雕像，如何成为一件完美的作品；一幅贫民孩子的画像，如何达成一种理想的呈现；一群杂耍艺人的翻腾，如何飞入诗意的天空；一件家具，如何被尊为一座神庙；一道台阶，如何被塑为一个人物；一件补丁累累的工装，如何像是王子的羽衣；一张轻纱的旋回，如何暗示宇宙的源起；一段加速的蒙太奇，如何表达共产主义的可感现实。这种种的转型，并非来自一些个人的凭空幻想，它们的逻辑，从属于一个认知、情感、思考的体制，这个体制，我便称其作“艺术的审美体制”（régime esthétique de l'art）。

所以说，以下这十四个章节，就相当于一些微缩的世界，我们将在其中看到这个体制下的逻辑是怎样形成、怎样转型，怎样将新生的

领域合并，并为此而构建新的图景。而这些章节所选的写作对象，难免会让人吃惊；在其中，读者将不会看到那些在艺术现代性的发展史上至为关键的奠基作品：其中没有写到《奥林匹亚》（*Olympia*，莫奈的画作，作于1863年）、《白上之白》（*Carré blanc sur fond blanc*，马勒维奇的油画，作于1918年）、《泉》（*Fontaine*，杜尚以小便池作成的艺术作品，制作于1917年），也没有提及《伊纪杜尔》（*Igitur*，马拉美的文章残篇，初笔于1869年）或是《现代生活的画家》（*Peintre de la vie moderne*，波德莱尔的散文集，著于1863年）。取而代之的是：几位在文学作品选集中早已不见天日的诗人、为巴黎钢索表演剧场（*Funambules*）和女神游乐厅（*Folies-Bergère*）的演出写下的剧评，思想家们的演说以及未获注意的论评，一些多数没有实现的舞台编排方案，等等。当然，我选这些内容，都是有所缘由，这些缘由是否得当，读者最后自会分明。通常，关于艺术现代性的历史记叙和哲学思考，都是建立在一个基础上，它们认为，艺术的现代性就是说每种艺术都取得了自治（*autonomie*，或“自律”），这种自治的表现即，一些典范作品，造成了历史进程的断裂，这些作品既抛开了过去的艺术，也摆脱了日常生活中“审美化”（*esthétisées*）的形式。但15年来的研究，却让我得出了正相反的结论：艺术的创新以及艺术与生活的联通，这些被认为生发于艺术现代性理念的追求，其实来自于审美体制下特有的变动，这种变动，总是抹消艺术与日常经验之间、各种艺术彼此之间的边界，除去各种艺术的特性。有些作品造成了断裂，这只是表明，它们更集中地反映了认知与思考的体制，它们提供的迹象，是先于它们并且从别处而形成的。所以，如果我们只着眼于过去的艺术事件，只依此断定作品各自的影响，那我们就根本无法认识到，这些事件背后的认识模式、思考模式在系谱上有何变动。因此，为了解读20世纪

13

舞台艺术的革命，我们就必须了解，泰奥菲尔·戈蒂耶（Théophile Gautier）和泰奥多尔·邦维尔（Théodore de Banville）这些已经湮没无闻的诗人，在钢索剧场和女神游乐厅观剧之夜的见闻；为了澄清实用主义建筑为何兼具“精神追求”的问题，我们就必须理解，为何拉斯金（Ruskin）* 曾对哥特风格情有独钟；为了给现代主义的范式建立一个更为准确的历史，我们就必须认识到，洛伊·福勒（Loie Fuller，美国舞蹈家）和查理·卓别林对现代主义的贡献，要远远超出蒙德里安和康定斯基，而惠特曼带来的影响，也毫不弱于马拉美。

14 所以，读者可以认为，这些场景所写的内容，是一部“艺术现代性”的反面历史。不过，本书并没有采取百科全书式的写法。本书并不求全面的展现两个世纪以来的艺术整体景象，而只关注人们对艺术的认识所发生的一些变动。当然，本书各章还是以编年为序，从1764年写到1941年。本书的开篇，即是一个历史性的时刻，从德国的温克尔曼的笔下，艺术开启了它至今的旅程，它并没有依靠自闭取得一种超凡脱俗的自治，恰恰相反，它找到了一个新的主体，即人民，找到了一个新的空间，即历史。对这些关键词，本书中还有几章探讨了其中的关联。但本书并不建立在章节的进展上，各章之间只有一些交叉照应和相互延伸。而且，本书也不想从这些章节中推出一个最佳场面或是最终结论。当然，这本书可以写到离现在更近的时代，也可以再加几章内容，有一天，这也许会实现。但在我看来，这本书现在已经可以告一段落，并结束于这样一个意义深远的交叉点：现代主义的理想，在这时的美国，在詹姆斯·艾吉（James Agee）的笔下，焕发出

* 英国维多利亚时代艺评家，19世纪工艺美术运动的发起人之一。——译注

最后也是最亮的一道闪光，让艺术在这最为平淡的时刻和最为日常的生活里，依然延续着恒久的感召；与此同时，青年马克思主义批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）却宣告，这个时代已经没落，而所谓的现代主义，也从过去造起了它的根基，它虽未能创造任何艺术价值，却借着先锋的旗号在日后声名鼎盛，并且独断地篡写了一整个世纪的艺术风波史。

因此，本书既已完成，也并未终结。之所以这样说，是因为它可以在将来有所追加，也因为它可以理出多条脉络，将单独的一些章节分别贯穿。比如有这样一条线索，始自《贝尔维德尔的英雄残躯》（*Torse du Belvédère*），一群自由人民作出的表达，然后是穆里罗（Murillo）画中的小乞丐、钢索剧场的油灯、闯荡城市的流浪汉、苏联“电影眼派”（les Kinoks）导演所拍苏维埃治下的中亚内陆游牧民族，最后到美国阿拉巴马的农民棚屋，顺着这条路线，读者如同在人民所处之地上作了一次短暂的旅行，关于这个主题，我已写过一本专著。¹或者，从这座贝尔维德尔的残躯出发，到汉隆·李斯剧团（Les Hanlon Lees，19世纪中后期的剧团，擅长体操表演）拼成的人体、洛伊·福勒藏于裙下的真身、罗丹那些没有手足的躯干以及脱离躯干的手足、吉加·维尔托夫（Dziga Vertov，苏联导演，“电影眼”理论的创始人）在电影中分解重组的人体动作，到最后农家女童将小瓷兔摔成的碎片，这样一条路径，也可以构建出一个艺术体制的一种历史，它讲述的，是一个原本高大的身体的碎裂，以及崭新的身体从碎片中的诞生和叠加。还有一个角度，可以让读者看到，源自过去的多次转型如何滋养了现代：奥林匹亚的诸神，怎会变成贫民少年的形象；古代的神庙，怎会换成沙龙的家具摆设和剧场的舞台布置；古希腊花瓶上的饰画，怎会启发满载美国自然风情的舞蹈。在本书中，还有诸多

这样的转型。

在本书的多种历史中，有一种随书的进展而越发突出，这段历史将让我们看到，审美的范式和政治共同体之间存在着矛盾的关系。温克尔曼认为，那座缺损的赫拉克勒斯雕像，表现出了希腊人民最高层次的自由，于是他率先提出，政治的自由在于放弃行动，在于背弃从属于共同体的身体。如此建立的审美范式，就打破了之前的再现规范（l'ordre représentatif）。在过去的规范下，言语被看成一个四肢服从比例的身体，诗歌等同于情节（histoire），而情节用来组织行动。因此，这套规范就根据诗歌与受诗歌规制的艺术创造工作，建立了一种层级分明的模式，在其中，身体都有着定位，一些高等的身体负责指挥低等，他们拥有行动的特权，这就是说他们是自由之人，背负着行动的使命，而那些生活之人则不具有地位，投身于日复一日的工作。后来的审美革命，则彻底的将这个模式抛弃，它不再对身体、记述、行动分出层级。席勒说，自由的人是游戏的人，人身处的游戏活动，悬置了积极和消极本来的对立；黑格尔说，画中的塞维利亚小乞丐身上体现了理想，因为他们一无所为；小说取代了戏剧，坐上了语言艺术的王座，它让人不需身份的体验任一种理想感召和感性冲动，这是因为，小说推翻了遵循因果的记述模式，打破了做法服从目的行为模式；而戏剧，它虽是过去那些“行动之人”的舞台，但现在，它也在贴近生活和艺术，不再只是展现行动和烘托人物，而更像在演出一段合唱、一面浮雕、一座建筑的行进运动。摄影的兴起，让注视的目光胜过了

16 手中的行动，而观看电影的身体更说明，这时的身体虽在不停的面临各种事件，但其意志并没有任何的产物。审美的范式所形成的，是一种新的共同体，它让自由和平等的人们拥有他们本来的感性生活，它可以终结之前让人总以各种手段去求其目的的共同体。当然，这种悬

置行动的变革，从来都是备受批评。但那些批评最后带来的，却总是它本要反对的故步自封。比如狄德罗和诺维尔（Noverre，法国舞蹈理论家，近代芭蕾舞之父），他们追求更具活力的戏剧和芭蕾，但他们参照的对象，却又回到了绘画构图。而卢梭，他虽曾用民众节庆的积极状态来反对观看戏剧的消极状态，但后来，他却钟情于遐思的“闲情”（*farniente*，出自意大利语），他的小说《新爱洛伊丝》所写，也成了后来博尔赫斯所说的“无趣无味的日常”（*quotidien insipide et oiseux*），并肇始了一系列无行动的小说。瓦格纳也追求一种生动的诗，让它作出行动而非描绘，但这种生动的诗为了迎合主角自由的形象，却让他充当神的形象而不再行动。众多的舞蹈和戏剧改革家，从过去的桎梏中解放了身体的运动，但运动之所以解放，同样是因为它摆脱了向目的发起的主动行动。维尔托夫在电影里舍弃了一贯的情节和人物，让电影生动的联系到各种活动，以构成共产主义的可感肌理，但他的影片，像是让观众在晚上来到影院，在影像中欣赏白天投身共产主义的自己。总之，运动的解放，不能重新建立在遵循因果关系、做法服从目的的谋略模式上。

当然，也许有些人会对此不满，指出审美空想距离政治行动和现实革命之间有着无法逾越的鸿沟。但是，在关于社会解放的各种思想和实践中，我同样发现了这种矛盾。对工人来说，他们如想推翻划分各种行为的层级模式，并得到解放，他们就不能依靠手中的能力，因为这种能力，只能让他们从属其中。而且，他们也不能寄希望于那些未来设计师的行动规划。那些信奉圣西门主义的活动家，曾想将劳动彻底改造，为新型工业建立一支生力军，但一名成员一句无心的话，就已经抵触了他们的做法：“每当想到圣西门主义的美好，我就不由得停下了手。”后来工人集体斗争所采取的彻底表达，总罢工，也典

17