

艺术的尊严

BEHIND ARTS

Susan Sontag on Art

桑塔格论艺术

鞠惠冰 / 编著

以往的艺术教育大多以一种艺术史的方式去理解文化，而问题在于我们是否能以一种文化史的方式去理解艺术，即我们应该打开或重建艺术背后的那部尘封已久的历史。

吉林美术出版社

《艺术的背后》

BEHIND ARTS

策 划

李功一

总主编

邹 操

分卷主编

哲 学 卷·赵雄峰

心理学卷·杨 锐

文 学 卷·鞠惠冰

编 委

(按姓氏笔画排序)

王福生 / 田忠峰 / 刘 李 / 张 冲

杨 锐 / 邹 操 / 赵元蔚 / 赵宗金

赵雄峰 / 倪 娜 / 黄其洪 / 韩志伟 / 鞠惠冰

艺术的背后——桑塔格论艺术

丛书策划：李功一

编 著：鞠惠冰

责任编辑：林 鸣

技术编辑：赵岫山 郭秋来

装帧设计：王 嵘

出版发行：吉林美术出版社

地 址：长春市人民大街4646号 邮编130021

印 刷：吉林省吉育印业有限公司

开 本：889 × 1194 毫米 1/32

印 张：4.5

版 次：2007年12月第一版 第一次印刷

印 数：0001—3000册

定 价：22.80元/册

总序

以往的艺术教育大多是以一种艺术史的方式去理解文化，而问题在于我们是否能以一种文化史的方式去理解艺术，即我们应该打开或重建艺术背后的那部尘封已久的历史。

——邹 操

释义的危机

亚里士多德说：“艺术是模仿”。科林伍德说：“艺术是表现”。托尔斯泰说：“艺术是情感交流”。我们面临的是一个艺术的释义不断被刷新甚至被颠覆的世纪。在今天，关于艺术释义的追问必须以我们所处的时代为参照与谱系。

纵览艺术史的发展历程和存在状态，由于不同的民族历史传统和相异的社会文化因素的影响，使其呈现出丰富多彩而又相对复杂的艺术景观。然而传统《艺术史》的书写却总是以关注艺术的自身发展为脉络和线索。换言之，面对纷繁复杂的艺术史现象，艺术史的书写更多的是以艺术史自身的内在结构关系为统摄来缕析出其中相应的主体轮廓和基本脉络。然而此类著述本身对于当代的艺术史研



图1 东方黑山岩画
猛虎捕食图

如果从艺术的本体来考察原始艺术不能称之为艺术，之所以今天我们称其为“原始艺术”这中间存在一个长期的认识论的转换过程。因为原始社会艺术还没有达到真正的自觉，对于原始先民艺术乃是一种无意识的存在。我们今天称之为的原始艺术就其内容而言，大多表现了原始人类对生存、狩猎等原始活动的某种祭祀或崇拜。就其形式而言，他们大多采用写实的手法（东方艺术当中也包括一种有规律的抽象造型），即对被造型之物的简单再现。在此，东西方原始艺术有着很多共通之处。

究来说是不全面的，或者说是存在着一定的问题。其理由主要有以下几点：（图1）

其一，以传统《艺术史》自身的观点来看，如用“有效”来作为《艺术史》的含义和标准，而这种“有效”当然是一种实用主义的观点，即对人有效。不过不同的时代“有效”有不同的准则。“在一定意义上，任何曾经出现过的事物在某种方式中都是‘有效的’。因此，不断抱怨过去曾经发生过的实际事件有多少已被或未被《艺术史》加以

考虑，对艺术史本身在此是没有意义的。要揭示艺术史上诸重要因素，必须依靠一种假设的观念或不如说要靠一种关于历史的解释模式。而传统《艺术史》的书写，只有在某种程度上把许多直接感觉到的事实去掉，并以此作为代价才能得以完成。系统的《艺术史》文本的诞生意味着作为一个活生生的过程艺术史的结束。艺术作品作为一个审美统一体，俨如一个小宇宙，但这种独立性对《艺术史》并不重要，只有不再强调艺术作品自身的个性和独立性，是把它当做影响传统制度的一种结果，作为与居前的和后继的作品有关的一种对象，作为艺术潮流的一个阶段，作为走向一个目标道路的停车场，艺术作品才能获得《艺术史》的所谓意义。”但站在时下学术研究角度来看，传统艺术史所谓的意义对于当下艺术史研究是否还构成其意义的存在？换言之，传统艺术史的研究模式对于“时下语

境”它是否还适合当代的艺术史研究？这是一个值得深刻加以反省和质疑的问题。因为传统艺术史意义上的“有效”和时下意义上的“有效”是两个截然不同的问题。因为当代的艺术史研究应该更多地转向关注那些未被传统《艺术史》加以关注的东西。

其二，正如美国学者B·F·斯金纳所指出：“为什么我们要在我们的文化中给艺术更为重要的地位呢？其理由甚多，也许我们只想使艺术更好地被用来供我们享受，也许我们觉得滋养艺术的文化更有力量，因为它吸引和掌握着那些能够解决实际问题的人们。”^[1]那么什么是构成这种滋养艺术的文化？它是如何发生、发展的？它是如何影响艺术史的？它们之间又存在着怎样的相互交融、相互渗透的关系等等？这些问题往往被传统《艺术史》的著述所忽视，然而这些问题却构成了当代学者应该加以关注和研究的主题。换言之，传统艺术史的书写更多的是以单一的艺术史的角度去看待艺术，而问题在于我们为什么不能以一种新视域、大文化的角度去审视艺术呢？

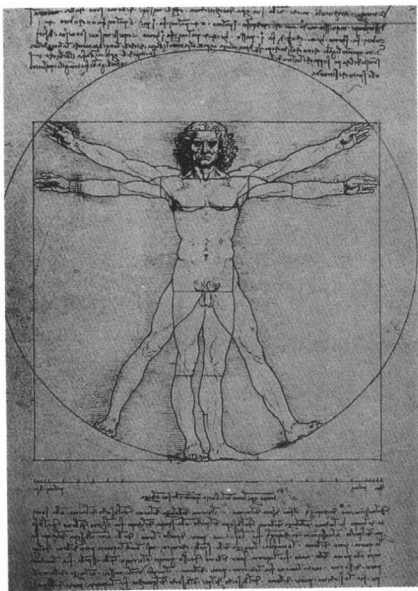
其三，从话语与权利方面考察，传统艺术史的书写往往是以艺术史学家的个体对艺术史的考察、分析以及采用相应的阐释模式为其编著主线。其实质乃是其艺术史学家个人的知识话语。而此类话语往往是以艺术家和广大受众及其与此相关的其他门类（政治、经济、文化、哲学、科学、宗教等）诸学科的“缺场”和“失语”作为其前提和起点的。而此类话语一旦诉诸于本文便同时获得了权力，

[1] B·F·斯金纳《艺术的未来》广西师范大学出版社 2002年版 第41页。

在此，权力和话语（真理）便紧紧地捆绑在一起。正如福柯指出：真理和权力是相互勾结的，真理为权力立言，权力为真理行事，人们表面上追求真理其实质乃是屈从真理背后的权力。而当代艺术史学的研究的问题之一正应该是去挖掘这种“失语的话语”以及造成此类“失语”背后的权力。即艺术史背后的那部尘封的历史。以使艺术史研究更加开放和多元。正如罗蒂指出：应该批评追求“大写的真理”而主张追求“小写的真理”。同时它使我们重温了马克思主义经典作家的一个被人们遗忘已久的重要思想：

“真理是开放的。”（图2）

图2 达·芬奇
维鲁维斯的人



例如，作为艺术史上最为经典肖像画代表作《蒙娜丽莎》的阐释而言，传统的《艺术史》的阐释大多是以“全画运用三角形的构图，空气透视法与薄雾透视法相结合，作者拥有熟练的解剖学知识，在现实中吸取灵感捕捉典型……”“这幅肖像画的意义在于通过一个普通市民女性的形象，表达了对自身的肯定及对美好生活的向往”，^[1]等等诸如此类。这样的阐释对于当代的艺术史学术研究而言是不全面的，或进一步来说它是必须加以质疑的。

[1] 中央美术学院美术史系外国美术史教研室《外国美术简史》高等教育出版社 2002年版 第73页。

首先，达·芬奇在创作此画时的心境和状态对于我们今天而言是无从可知的。他也许只想画一张女人肖像；或者他被蒙娜丽莎这个美丽妇人身上的某种气质所吸引；或者他是感觉到了时代的某种精神；或者正如传统的《艺术史》所述……但无论如何达·芬奇创作《蒙娜丽莎》的真正意图对于今天而言它都应该是一种“或然”的存在。而传统的《艺术史》书写确把这种“或然”当成了“必然”并将其囿于在这种简单的范畴之中。达·芬奇作为一名艺术家置身于文艺复兴时代大的文化语境下，他是一种被动的、无意识的存在。因为“一个时代的人必然被这个时代所扣留。”正如比利时学者蒂埃里·德·迪弗所说：“鱼总是这样，它不知道自己生活在水里。”达·芬奇也并不是“先知”。文艺复兴对达·芬奇个人是一种“先验的”和无法选择的存在。但这种“先验的存在”对于我们今天它却转化成为了过去的历史。而作为过去的历史我们今天是可以通过许多“模式”来加以解释的。尽管任何“模式”都不能完全真实地还原历史。（因为各种“模式”可以不是客观的，但也决不是纯粹主观的；任何对历史的认识都必然受历史条件的限制。因为它无法摆脱“模式”接受历史。而任何“模式”都是历史的，这就是所谓的“历史主义”。^[1]而这种阐释正如美国学者苏珊·桑塔格所指出：“就一种业也陷入以丧失活力和感受力为代价的智力过度膨胀的古老困境中的文化而言，阐释是智力对艺术的报复”。^[2]

[1] 姚大志《现代之后》东方出版社 2000 版 第 324 页。

[2] 苏珊·桑塔格《反对阐释》上海译文出版社 2003 年版 第 9 页。

其实讨论《蒙娜丽莎》阐释的正确与否并不重要，其实根本不存在对其完全正确的阐释。作者的意图无可追寻，即使达·芬奇再世，此刻他对《蒙娜丽莎》的阐释与其创作过程当中，以及作品完成之后，或者其作为批评家或受众他对他自己作品的阐释都会是不尽相同的。它是或此即彼的。正如伽达默尔晚年指出：“艺术与精确科学是相对立的，精确科学的特征在于它的精确性，即真理的客观性和唯一性，方法的严格性和规范性，反之，想象艺术正在于它的非精确性，真理的境缘性和多元性，方法的开放性和自由性”^[1]因此《蒙娜丽莎》的重要并不在于其阐释正确与否。恰恰相反，它的真正的症结和要害首先在于构成其产生的文化背景。即《蒙娜丽莎》背后的那个时代的文化、哲学、宗教、科学和人自身的生存状况等等。其次，在于时下我们对其进行其他阐释时所构成的我们当下存在的意义，这才是最为重要的。而我们这一代学者真正的工作应该首先是去挖掘和研究构成其背后的那部尘封的历史。它是如何居前和后继、发生和发展的？让这部尘封的历史重获新生。再次，通过这种挖掘工作使我们当下的艺术史研究与传统的艺术史阐释（研究）相结合，以此来共同建构时下《艺术史》学术研究的基础和未来《艺术史》学术研究新的起点。正如海德格尔在《存在与时间》中所提出：“在”（sein）是处在时间的流动之中的，它包括过去、现在和未来。否则我们今天还在一味地就艺术史而研究艺术史，那么艺术史研究也必将失去其真正意义上的发

[1] 洪汉鼎 中国诠释学[第二辑] 山东人民出版社 2004年12月版第18页。

展。因为“传统《艺术史》关于艺术作品的阐释已经泛滥无归，毫无精确性了”。^[1]

对于广大受众而言，面对一件艺术作品犹如遭遇了一个世界。如果我们想直面这个世界，我们就必须将作品与既定的文本阐释进行悬隔，否则我们将无所适从。在此我们应该具备一种康德所说的启蒙精神，即“公共、自主地运用自己的理性，而不盲目地接受别人的权威。”要敢于对以往的《艺术史》进行批判性地反思。就此而言，“启蒙是一种态度、一种精神气质、一种思想和行为的方式、一种哲学化的生活。在这种哲学化的生活中，‘关于艺术史是什么’的批判性思考同时是一种关于我们所背负的历史遗产的分析，也是一种关于超越现实理想的追求。”^[2]因此我们应该在此基础上主动地建立“自律”的对艺术史的认识，把握自我对艺术史及其对艺术作品的此在（Dasein）理解。即建立自我的、“自律的”《艺术史》，以此作为思考及学术研究的对象和主题。

艺术史的书写就其实质来讲，它应该归属于“解释学”的范畴。而对于“解释学”，又大体可以分为以狄尔泰等“人本主义”为代表的传统解释学；与以福柯、德里达等解构主义为代表的后现代解释学；及其介于二者之间的以海德格尔、伽达默尔等为代表的“本体论解释学”。而其间之分主要的是思想上的区分，而不是时代的划分。

如果从原始意义上讲“解释学”一词的意思就是弄清

[1] 贡布里希《艺术发展史》天津人民美术出版社，2003年版 第16页。

[2] 姚大志《现代之后》东方出版社 2000版 底16~18页。

作品的本文或词句的确切含义。而“本文”是指解释者所解释的对象。传统解释学是建立在“主体”基础之上的，依照传统解释学的理解，由于本文是作者的意图与思想的表达，因此，其外延包括科学、哲学、宗教、法律、历史、艺术等在内的能够体现作者主观精神的所有东西。正如赫希指出：“解释者的基本任务是在自己的心理重现作者的‘逻辑’、作者的态度、作者的文化素养，总之重现作者的整个世界。因为在他看来，寻找作者意图，这是解释妥当性的唯一基础。唯有作者的意图，才能为本文之对立解释之间恰当的判定提供基础。”^[1]

前文指出，传统艺术史的书写往往是把艺术作品作为艺术史整个系统的一个环节来加以关注的。而《艺术史》的编著又是以艺术史学家个人对艺术史的认识、评审和择取相应的阐释模式来统摄和缕析出其主体的轮廓和基本脉络的。而这种统摄往往是以牺牲作者和受众以及与此相关的其他学科（作者的整个世界）为代价才得以完成的。此类研究方式的科学性较之于当代传统解释学的科学性而言是相距甚远，完全滞后的。

作为本体论解释学它是以对传统解释学的方法论和客观性的全方位挑战而确立的。正如海德格尔指出：此在（Dasein）对存在的理解并不是对存在的认识，而是让存在（现象）隐蔽的东西得以浮现和“澄明”。因为正如伽达默尔在《真理与方法》中指出：“理解并不是主体诸多行为方式中的一种，而是此在自身的生存方式。”此在（Dasein）

[1] 王治河 《扑朔迷离的游戏》 社会科学文献出版社 1998年版 第209页。

作为人在特定的时间、空间上的存在 (sein) 的最本源的涵义是追问一切都包括他自己存在的问题。而海德格尔在《存在与时间》中提出：“‘在’ (sein) 是处在时间的流动中的，它包括过去、现在和未来。”那么在此在 (Dasein) 对本文的理解中，本文便成为了一种正在生成和变化的活生生的事物，而不是干巴巴的概念了。在此基础上本体论解释学家便否定了作者的意图以及本文与此在 (Dasein) 外部世界的联系了。正如“P·利科从语言与本文的差异入手，否定作者的意图与本文的同一性。他在本文中指出，说话者的当下性不存在了，只有本文和他的意义，本文成了独立存在的东西。‘本文所表明的东西不再与作者的意图相一致。’”^[1]本文的意义因此成为了一个具有时间性的无限过程，它是不确认的和开放的。从此类解释学的方法对传统《艺术史》加以考察，似乎我们为传统的《艺术史》编著找到了证明和理论依据。但如果我们就此问题继续追问下去，那么它隐蔽的问题就自然显现出来和不攻自破了。

本体论解释学强调的是对此在 (Dasein) 的理解。理解构成了此在 (Dasein) 的存在方式，而《艺术史》的编著大多采用了一种“考古主义”的研究方式。研究艺术史就是发现其历史事实，并将其原封不动地揭示出来。但正如詹明信在《晚期资本主义的文化逻辑》中指出“历史本身在任何意义上不是一个本文，也不是主导本文或主导叙事，而我们只能了解以本文形式或叙事模式体现出来的历

[1] 王治河 《扑朔迷离的游戏》 社会科学文献出版社 1998年版 第209~210页。

图3 黄永 《中国美术史》与《西方美术史》在电动洗衣机里搅拌两分钟

伴随着西方现代思想从认识论到语言的转向,分析哲学、现象学以及后现代主义的兴起,能指、所指与指涉物之间的关系逐步分离出来。当代艺术更多的是考虑能指之间的关系,即语言、符号之间的关系,从而进入了符号或艺术语言的阶段。^[1]它强调艺术形式在于艺术符号或艺术语言之间的自我生成与重构,通过符号的重组,既表现艺术家的内心情感,又达到对客观事物的某种抽象和变形的模仿。在这一阶段,艺术拥有了高度抽象的形式,需要特殊的解读方式才能够了解艺术符号是如何组成的以及它所包含的意义是什么。这样,在艺术的形式和艺术的内容之间存在着间接的关系,它需要借助于专业的艺术鉴赏才能够搭建二者的关联,一般认为,这个阶段始于毕加索的立体派绘画。



史。换句话说,我们只能通过预先的本文或叙事建构才能接触历史。”这意味着历史和现实是客观的,但我们只能从某种带有主观性的“模式”来认识它们。”如果说艺术史研究存在着“现在”与“过去”的关系,那么这种“考古主义”的方式通过全神贯注于“过去”而取消了“现在”。

^[1]即,失去了对此在(Dasein)的理解。(图3、图4)

东方艺术自明清以来,因知识分子在八股下的长期堕落,加之五四新文化运动、文化大革命等左的思潮的影响,从而使中国的现代艺术完全背离了东方的传统艺术精神,因而在“西学东渐”及“文化后殖民地”的影响下迫使中国当代艺术进入了形式上西化,内容上社会学化的歧途。但其中也不乏精英分子,他们能在深挖东方传统精神的基础上,继往开来,充分体现了东方文化的智性因素和

[1] 关于这一点,大家可参看黄其洪《伽达默尔论艺术》“艺术与模仿”那一部分内容。

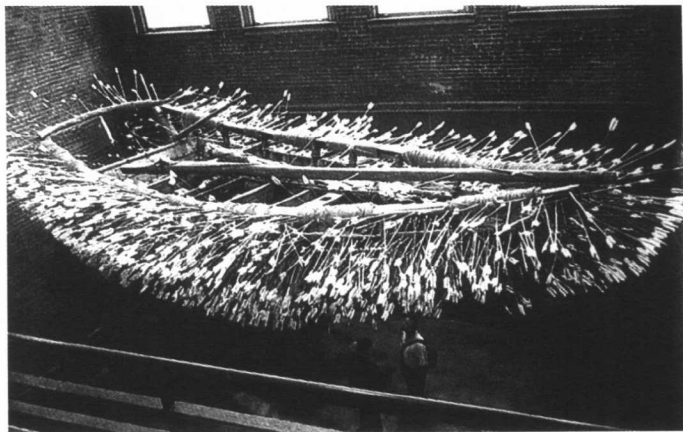
时代语境，在当代世界艺术大盘中与西方现代艺术展开了平等而又有尊严的交流与对话。

作为后现代解释学它批评传统解释学和本体论解释学的一个最为重要的目标就是作为“本文和解释的主体”，而“主体哲学”的症结在于对主体话语权力的置疑，传统《艺术史》的书写一直是以客观性的口气讲话，然而真正起作用的东西是艺术史学家个人的权力意志，正如福柯指出：“真理同权力是相互勾结的，真理为权力立言，权力以真理的名义行事，人们表面上服从真理，实质上是屈从于权力。艺术史学家的个人观点，一旦诉诸与本文，便被树立为标准，同时也就获得了权力。所有话语和知识都必须向它看齐，而且这种话语也必然压迫弱势话语和非主流话语。”其要害乃是一种关于真理的“霸权主义”。

其次，传统的《艺术史》书写试图通过“本文”去追寻作者的原意，一般看来，作者与“本文”之间存在着一定的必然联系。阐释的目的就是要去挖掘作者的原意，但“后现代解释学家 W·K·温默萨特和 M·C·比尔兹利明确指出：作者的意图无法追寻，甚至连作者本人都不知道自己的意图是什么。因此，想重建作者原来的意图，从一开始就是一种‘意图的谬误’。作者意图既不能有效地追寻，也不值得追寻。甚至作者自己志愿作出的有关自己意图的陈述也不具有决定性的意义，因为它很可能是某种有意或无意曲解的结果。”这一点也提醒一个被我们经常忽视的事实——艺术是无法完全解释的。

以上综述是站在解释学的视角对传统《艺术史》的鸟瞰。但对此进行的研究并不是要完全否定传统《艺术史》，如果那样我们就会掉进“相对主义”和“虚无主义”这个

图4 蔡国强
草船借箭



后现代无法解决的陷阱。作此讨论的目的就是要试图揭示这样一个问题，即在一定的意义上，作为主流（他人）的《艺术史》及其研究，和艺术本身是两个完全不同的系统，作为艺术家和受众在对其进行学习和研究过程中，要保持着必要的警觉。其实，正如福柯关于博斯《愚人船》、委拉斯贵兹《宫中侍女》、马格利特《这不是一只烟斗》等作品的分析为当代的艺术史研究开拓了一个广阔的视野。福柯通过对艺术作品内容的深刻考察，运用“考古学”、“系谱学”的方法对精神病史、医学史、监狱史、性史等的挖掘就是试图打开被尘封的另一种历史让被压抑的声音讲话，颠覆主流思想的“霸权主义”。而这种方法无疑为当下艺术史研究拓宽和转换了另一种崭新的思路和维度。

基于以上考虑，我们分别在与艺术密切相关的哲学、心理学、文学等学科领域内选取重要的哲学家、心理学家、文学家他们的学术思想与艺术息息相关或有专著论及艺术，但在艺术界却鲜为人知，我们想试图通过对他们学

术思想以及艺术思想介绍的这样一项工作，作为抛砖引玉，以此为艺术史的研究及其艺术审美提供一个新思路与维度。即在一种新的艺术解释学的视域下，在实践哲学的意义上恢复审美自觉。因此，读者在阅读此系列文本过程中会意识到作者对艺术作品的解读是非常规的，或许在“专业人士”看来此类对作品的阐释方式是“非专业的”，但恰恰是这种“非专业的”阐释方式却预示或更准确地说是质疑了一种权威话语背后的权利。为什么艺术的阐释非得如此？为什么这样的阐释就必须加以质疑？

此系列丛书经与吉林美术出版社李功一、林鸣两位编辑亲力合作，从选题策划至结稿历经两年之久。在本着对学术认真负责的原则性态度下，作者均为各个学科及专业的博士，在对具体书目的选择过程中他们都以自己的理论研究方向及热点为其择取书目。在此过程中各分卷的主编（哲学卷主编：赵雄峰、心理学卷主编：杨锐、文学卷主编：鞠惠冰）对于此系列丛书的策划、完成付出了艰辛的努力。在选题及书写过程中我们也得到了吉林美术出版社社长石志刚先生、主编张亚力、华鹏先生的大力支持，在图片收集过程中于才晟女士也给予了热情的帮助。可以说没有他们真诚帮助与支持此系列丛书是不可能如此顺利地与读者见面的。在此我代表全体作者对他们的辛勤工作表示衷心地感谢！本系列丛书的学术观点均为作者的个人观点，如有不妥之处敬请方家斧正。

邹 操

2005年11月15日

吉大南院

文学卷序言

文本的嬉戏

文学是以语言文字为媒介的艺术。就其作为艺术而言，文学与音乐、绘画、雕刻及一切号称艺术的制作有共通性：作者对于人生世相必有一种独到的新鲜观感，而这种观感都必有一种独到的新鲜表现；这种观感与表现即内容与形式，必须打成一片，融合无间，成为一种有生命的和谐整体，能使观者由玩索而生欣喜。达到这种境界，作品才算是“美”。美是文学与其他艺术所必具的特质。就其以语言文字为媒介而言，文学所用的工具就是我们日常运思说话所用的工具，无待外求，不像形色之于绘画、雕塑，乐声之于音乐。从这个角度说，文学是一般人接近艺术的一条最直接、最简便的道路，也因为这个缘故，文学是一种与人生最密切相关的艺术。

所谓“文艺”，实则涵盖的是人类的感觉、精神与审美取向。一首诗或是一件艺术品都有“物质的”和“精神的”两个方面。前者如文学所用的文字，绘画、雕刻所用的形色，音乐所用的谱调等等；后者是作品中的情趣和意象融合成的整个境界。物质的形迹因为精神贯注才现

出生气，如果你没有现出精神而只现出形迹，那么作品对于你来说便失去了其最具生命力的“灵韵”。即便你领会了它的精神，但各人所能感悟的也不可能一致，“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，不同的审美主体所领会的意象和情趣肯定是不同的。即使同一个人面对同一件艺术品，你今天的读解观看所领略的与你明天的读解观看所能领略的也不能完全相同，因为性格与经验是生生不息的。因此，文艺作品的“消费”永远不会一次性宣告完成，文本的阅读是一种游戏、活动、生产、实践，在“作者之死”的维度，创作的真正场所是阅读、是读者。（图1）

在艺术史研究中，艺术家地位的降格是与观赏者地位的相对提高相呼应的。这种方法通过迫使观赏者重新界定艺术品与其情境的关系从而向正统的观念提出挑战。德国艺术史家汉斯·贝尔廷曾不无感慨地指出：自19世纪末以来，艺术史家和艺术家就开始分道扬镳了，艺术史家们不再为他们同时代的艺术家安排在艺术史中的位置。哈佛



图1 夜与昼
索德克