



● 湖南出版社

● 毛时安 著

美学新变与反思

美学新变与反思

毛时安 著

湖南出版社

〔湘〕新登字001号

美学新变与反思

毛时安 著

责任编辑：萧 元

*

湖南出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路67号)

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

*

1992年4月第1版第1次印刷

开本：850×1168 1/32 印张：9.75

字数：223000 印数：1——4200

ISBN7—5438—0309—7

B·14 定价：5.10 元

你到底要什么——答友人

问：你的前一本论著《引渡现代人的舟筏在哪里》出版后，引起了许多读者和朋友的兴趣。有人开玩笑说，书名有点象《圣经》，是不是作者想写一本现代人生启示录？你能否谈谈你的写作动机？

答：那本书名引起好奇，你不是第一个人。沉默是金。书出来，一切都交给了他的上帝：读者。作者最好是保持“高贵的沉默”。因为唯有沉默才能激发大家猜测的热情和兴趣，也才有阐释的各种可能性，和这种可能性必须的充满弹性的思维空间。但沉默也有另一种可能性，即让人误解为你默然。而我最不愿默然前面的那种“创造性误读”。因我从来无意于扮演那种“真理在握”的角色。我曾说过，“提问也是一种表态”，我用“引渡现代人的舟筏在哪里”作书名，当然有世俗的商业阅读效应的考虑——激发读者探究的好奇，但更重要的是，我确确实实要向大家也向我自己提出那个问题，并且把那个问题引发的种种困惑和思考过程，源源本地呈现在所有喜欢读我文字的朋友们面前，请大家一起介入我的思考。

我的童年乃至成年相当部分的生活，是在城乡结合部的工人新村度过的。但是，这些年我亲眼看到童年的风景一片片地从眼前消失。现在再也看不到落日将金晖抖落在田野小溪上的瑰丽，听不到春天风筝飞上蓝天时的白色喧哗和风筝尾巴拖着清脆笑声，包括风筝栽地的懊恼，闻不到清晨湿漉漉

的雾气中绿油油的麦苗抽穗的清新气息，新村的楼群比当年小河里的蝌蚪还密集。只是那在现实中消失的童年风景越来越清晰和深刻地保留在我记忆的深处。我时常独自一人默默地沿着记忆中的路线，寻找儿时围绕着开仗的土坡老树——坡是铺着庄稼的一座座坟冢，树是一棵遭过雷击的枯树，没有枝丫，象一块抗击风暴的沉默的纪念碑；寻找自己光脚网捞过小鱼蝌蚪的水沟池塘，寻觅当年的笑声喧哗。

现在充满本真的大自然“第一自然”正在消失，随之崛起的是人工创造的“第二自然。”我们逐渐失去真山真水，不得不去公园观赏假山假水，而且连仅剩的一些真山真水也爬满了旅游者，变得猴山一般热闹。当一户户人家兴奋地搬进高层住宅，摩天楼群遮天蔽日的时候，我知道女儿她们再也看不到广袤的田野和天了。我无法确认这是好是坏，是对是错，是获得还是失去，是兴奋还是悲哀。就个人而言，我常常在自己的生命里体验到一种深深的失落和流逝感。

商品、市场、物欲，控制了一切。人性正在光怪陆离繁华如梦的第二自然中迷失。这些问题具有“朝霞的特性”。它将每天和朝霞一起升起在文明人的生活里。文明与艺术与生存的关系，将如回旋曲的主题不断在本书中变奏出现。但是，不幸的是，现在作为人类精神自由象征和物化形态的文学艺术，它的人性特征也开始被市场和物欲异化，被商品的浪潮所席卷所吞没，真正的艺术和艺术家将越来越珍稀，越来越失去它的欣赏者和生存土地。已经出现非艺术的“艺术家们”把艺术当作纯粹商品来生产，看消费者眼色行事，取悦消费者投其所好的危险。尽管如此，我仍然要说，艺术不是流行色。只有真正的艺术及其精神才能克服日益弥漫，毒化着我们生活的文

化浮躁，才能找回我们迷失的人性和自由。即使大众文艺我们也要努力哪怕稍稍提高一下它们的艺术品位。我以为美学和艺术总是渗透着对于生存意义的哲思。

有一个深夜。月色入窗。我对孩子说，小时候我和三个弟弟挤在一间朝北的房间里，冬夜睡在地铺上，拥着床纸一样薄薄的棉被，彼此用体温取暖，听着凄厉的北风使劲敲打玻璃窗。那时心里很踏实。现在睡在软软暖暖的席梦思上，辗转反侧，却再也找不到当年的感觉。我在心里追问自己：你到底要什么？我以为，这个时代的一切无序与困惑，所有问题的症结就在于谁也不明确自己到底想要什么。“今天”和“现在”是所有的一切，任何有意义与无意义的过程都与哲学意义上的“目的”等同起来，也就是说，失去了人生的终极关怀。而任何伟大艺术家都有着对终极关怀的矢志不渝的追求。否则，怎么理解82岁的托尔斯泰出走于风雪交加之中，最后病死在小火车站上？海明威说，作家只有面对永恒和缺乏永恒才能写作。终极和对终极的关怀犹如绝对真理的不可穷尽，从而产生的矛盾与焦灼，构成人类写作的永远的内驱力。

美学的批评说到底就是把自己对于终极关怀的生命体验加以理性化分解为对具体艺术作品艺术现象探究的过程。

问：但是你研究的是作品，作品并不是你自己的生命体验。你怎样在你的研究对象中表现你的生命体验呢？或者说作为研究对象的作品客体是怎样和作为主体的生命体验同一融合的呢？而且你的生命体验也似乎是矛盾的，自身也并不统一呀！

答：本书的确也体现了你所说的矛盾，或者说是自我人格的冲突、分裂。甚至不妨说这就是我用文字给自己充满矛盾的靈魂所作的自画像。在我的写作过程中，审美的自由、超越及其带来

的快感，始终是我所追求所向往的。写作中，我总是感到很快乐，很自由，我在侧重审美形式的直观中找到了那种具有人类性超越性的东西，找到了那种梦寐以求的诗意与哲思，那种提升“有限”自我进入“无限”状态的阶梯，使我的灵魂得以在有限与无限，瞬间与永恒之间翱翔，但是，我不得不回过头来，去返观许多非审美性的东西，使审美意识的快乐让位于忧患意识的痛苦。正如我曾说过的那样，“我的同代人再超脱也摆脱不了深入骨髓的忧患意识和现实人生的困惑”。我作为“老三届”的一员，曾经目睹而后又通过文学史看到文艺“从属于政治”而产生的种种悲剧，这使我有一种强烈的审美超越欲望。但是，文艺毕竟无法彻底脱离政治，诚如鲁迅比喻的，拔着自己的头发离开地球一样的不现实。艺术在一定的程度上是现实世界的符号形态，特别是“十七年”的教育是我无法摆脱的人生积淀之一。它是无法超越的。尤其当我面对现实面对人生的时候，难道我竟能忍心面对改革时代人民面临的那么多现实问题，一味沉没在审美的快乐之中？越是无法超越的东西越能激发一种无法克服的超越的欲望。这真是一种深刻的悖论。

这种现实的忧患性介入和审美的超越性间的冲突是深刻的不可调和的。这种冲突决定了我们这一代的存在是一种悲剧性的存在，是改革时代新旧过渡交替的“中介物”。我们将同时拥有对“新”的向往和对“旧”的依恋，并在二者间久久徘徊。我们既无可能一往无前也无可能激流勇退。作为一个文学美学工作者，我为此痛苦过，但也为此感到幸福，因为我们拥有了这一时代独有的丰富内涵和深刻矛盾。所以这种矛盾又是统一的，统一于时代，统一于我们。在选择评论对象的时

候，我总是充分考虑到自身这一“二元对立”的主体结构的。

问：许多读者对你同时介入文学、美术、影视、戏剧、建筑诸多领域很感兴趣。请问你是怎样形成这种“全方位”研究风格的？

答：在信息密集，知识不断更新的当代，是很难出现达·芬奇这样“百科全书式”的艺术大师的。“全方位”是朋友间的戏言，不可能的。但我兴趣广泛却是一个事实，特别是在文学艺术领域内。我是一个热爱生活的人，不能不对充满着生气和美感的各种艺术作品产生不可遏制的浓烈兴趣和读解欲望。

更重要的是：我认为艺术领域乃至竞技或其他领域都可以分为“技一艺一道”三个层面。以围棋而言，首先是棋技，技术层面，必须掌握一系列的技术规范，如吃子、征子、围空。又如象棋的将、士、相、车、马、炮、卒的各种走法，国画的各种皴法、笔法、墨法、构图等。当我们把各种技法综合到一个整体的创造中的时候，摆脱了一般的功利，进入一种审美的状态，仅仅为着美的需要而创造时，就进入了艺术的层面。在这两个层面上，艺术的各个门类都是独立的，是**有着自己的规范和规律的。棋艺，就是超越了围棋的竞技性而成为艺术了。比如武官正树非常讲究棋形的漂亮与潇洒。但当他过分着重竞技而陷于技术层面时，就经常败落了。所以，技术层面是功利的，艺术层面是超功利的审美的。但是，在“道”的层面，也是最高的层面上，一切都是相通的。如所有艺术和非艺术，凡是有创造性的精神活动，都贯穿着气韵、节奏，生命的体验，对自然宇宙的体认。“道生一，一生二，二生万物。”“形而上为道，形而下为器。”真正的充满大气的艺术品都有“形而上”的成分。当我们稍稍突破形而下的限制

窥探形而上的无限时，就能体会到一种超越自身的“贯通”的神秘喜悦。我经常是把评论作为自己悟“道”的一种认知方式的。因而就能获取一种贯通的自由。刚才说过现代社会已不可能出现百科全书式的人物，但我们应当力求成为一个在人格和修养上多方面发展的人。日益工业化的现代社会通过物质手段使具有丰富性的人变成一个“单面人。”但人不能只有一个向度，在艺术领域尤其如此。

问：对于美学研究批评中形而下与形而上的命题，确实很令人感兴趣。我以为，二者的关系不仅应该是研究批评的原则，也同时是一种方式方法。你说呢？

答：我认同你的这一看法，即从形而下到形而上应该是一种研究的方式。我试图做的是实践的·行动的·研究。就是不断地直接面对作家、作品、读者和现象，并与之进行平等而自由具体的对话。我想，唯有平等的对话才是深入美的核心的途径。在不断交流对话的实践中，我们才有可能归纳抽象出一般的美学原则、艺术原理。也就是说，我总是先将本质搁置起来关注现象。这里有一个先有观念还是先有现象的问题。马克思主义认为，存在决定意识，现象比规律更丰富，实践是检验真理的标准，而不是相反。但是，实际上我们在研究中常常走着相反的路，用观念去框范五彩缤纷的世界，用一种高屋建瓴盛气凌人的姿态对待生机勃勃的艺术。其实，本质是直观的。美的本质存在于一朵小花，一片流云，一个微笑，一件平凡的作品之中。我对艺术对人生的看法存在于建立于艺术作品现象的本质直观上。当我们作为一个俗人凡人全身心投入徜徉在形而下的世界里无意中会走进形而上的世界，这就象《桃花源记》里的那个渔人，他无意中“缘溪行”，“豁

然开朗”进入一个迷人的神奇境界，一旦“处处志之”，反而“不复得路。”所以，我总是用一种笨拙的方法，即让观念在对具体作品现象的欣赏、阐释过程中自然显现出来的方法。这本书的全部写作就是循着这样的方法、思路进行的。

全书共分三部分。其中第一部分“视点与视野”，主要是在寻找新的观察艺术的视点过程中力求发现一些新的视野，新的艺术规则。第二部分“意义与阐释”，借助各门类艺术作品的阐释，追索其中蕴含的人生意义和艺术价值。最后部分“现代人和古典世界，”是我尝试站在现代人立场上欣赏解释古典艺术的结果，在这里我努力寻找发现古典世界中激发现代人兴趣的那些东西。我想，所谓“弘扬民族文化的优秀传统文化”，就是要在古典世界里发掘那些与现代人生存有着深层联系的世界，事实上也存在着这样一个有待于我们开掘发现整理的世界。

多少个寒暑晨昏，我沉浸在艺术所创造的那片澄明清澈的境界中。艺术世界的“抒情的色彩”使我激动，它的“朝霞的特性”使我陷入沉思。在我看来，只要是真正的艺术，就必然会象朝霞一样每天清晨抒情地瑰丽地出现在世代读者的窗口（参见《朝霞的特性》）。现在我把那些日夜初始的激动与思考赤裸裸地呈现在读者面前。由衷地期待一切给予我写作欲望和勇气的读者朋友，能喜欢这些微卑但却属于我和大家的文字。这也是我献给这个世界的一束思维之花。在结束这序言之前，推开西窗，满屋金色的夕照，我突然想起泰戈尔的诗句：

一百年以后读着我的诗篇的读者，你是谁呢？……

愿你能感觉到某一个春天早晨歌唱过的、那生气勃勃的

欢乐，越过一百年传来它愉快的歌声。

我并没有如此伟大的设问。我只是留下这个时代给我的一个问题：

你到底要什么？

1991. 4. 18 初稿

1991. 9. 6 改毕

目 录

代 序 你到底要什么——答友人.....	(1)
----------------------	-----

第一编 视点与视野.....	(1)
----------------	-----

一 现象论.....	(1)
------------	-----

艺术话语系统中的语词与语法(1) 大潮中的小溪 (10)揭示改革者的深层动因(12) 不事喧哗的艺术探索 (14) 学术研究与学术病(21)	
--	--

二 当代视野中的大众文艺论	(25)
---------------------	------

世俗的文本与解读(25) 信息时代的电视文化(37) 电视晚会及其美学(41) 电视美术比较论(44) 惊险片 的结构与规则(49) 好听的故事与好读的语言(57)	
--	--

三 批评论	(67)
-------------	------

永恒的批评(67) 从认识论看批评流派(74) 批评 召唤人格(78) 批评家的失误(80) 批评及其方法(83)	
--	--

第二编 意义与阐释.....	(116)
----------------	-------

一 文学世界一瞥.....	(116)
---------------	-------

朝霞的特性(116)改革,在历史与现实之间(119) 当代婚姻的面面观与一面观(121) 血淡情浓(123) 中 年:心态与选择(124) 不同价值观念的冲突(126) 现 代成人童话与悲剧意味(128) 寻找形式(133) 没有答 案的选择(136) 人性的复苏与泯灭(141) 虚构并不接	
--	--

*近最高真实(143)	硬汉子的创作“自白”(145)
二	艺术长廊回眸..... (147)
抒情的色彩(147)	无邪而有情(152)
(154)	符号与组合(156)
(158)	自由的画意(158)
(163)	自由的审美(163)
(165)	有序的自由(165)
(169)	国画与观念(169)
(172)	用心去理解(172)
(174)	东方人的梦(174)
(177)	最个人的也是最人
(179)	类的(177)
(180)	书法的拙巧(179)
(184)	潇洒的灵性(180)
(192)	高楼万丈平地起(184)
(194)	在人生的门坎上(192)
(199)	阳光下的
(199)	鸽哨(194)
(199)	我快乐吗(199)
第三编	现代人与古典世界..... (207)
一	文学之部..... (208)
(208)	文气·文风·文眼(208)
(214)	花妖狐魅亦多情(214)
(221)	幸福的对话(221)
(228)	永恒凄婉的爱(228)
(234)	慷慨飘零酒一
(243)	杯(234)
(243)	发笑含泪的轻喜剧(243)
(252)	月光下读的小品
(264)	(252)
(264)	“恰”与“过”(264)
(265)	反常合道(265)
二	美学之部..... (267)
(267)	《原诗》:一份珍贵的美学遗产(267)
(281)	《艺概》:古典美
(281)	学最后的晚霞(281)
后 记	 (298)

第一编 视点与视野

理论来源于现象，是对现象的概括、理解、研究与解释。但理论之于实践，之于现象，并不是一种完全被动、消极的东西。理论同时是一种发现、一种开拓。对于艺术美学研究来说，随着艺术实践的不断发展，有赖于发现，有赖于开拓的理论空间、理论视野越来越广阔。我们是幸运的，因为我们面临一个博大、浩瀚、神秘、充满未知元素的艺术星空。为了发现新的理论视野，我们首先要变换要寻找新的理论研究的视点。如果说，新的理论视野意味着一种新的理论范型的最终确立的话，那么新的视点就是确立新的理论范型的前提；如果说，新的理论视野是新大陆的话，那么新视点就是我们探险寻找新大陆的起点。人类认识的历史就是一个不断有所发现有所发明的历史，一个不断由必然王国向自由王国发展的历史，是“实践—认识—实践”无穷往复以至无限的过程。同样从实践中寻找新视点到理论上发现新视野的过程，也是一个永远没有完结的过程。

一 现象论

艺术话语系统中的语词与语法

公元1991年的6月间，我们生活的这颗蓝色星球上肯定举办

过无数美妙的令人回味的画展。本文将要讨论的却是一个并未引起广泛轰动但却极为有趣的展览：《二人画展》。二人者，乃中国画家蔡小松、法国画家柯立道也。前者是中国一所美术院校的应届毕业生，后者是在中国学习的法国青年艺术家。出席画展开幕式的观众的心理期待几乎存在着一种共识——将在《二人画展》看到地道的中国人画的中国画和法国人画的西洋画，东方画风和西方画风，以及纯正的中国文化和法国文化的平行展开和对位展示。但是，人们的这种期待和共识马上就被展览的作品事实残酷冷峻地纠正过来。因为他们很快就发现这是一个艺术风格到文化兴趣彻头彻尾错位的画展。署名蔡小松的十幅作品，除了绢本材料还在隐隐提示着作者的国籍外，其整个构思、色彩、表现方式和艺术风格倒更象西方画家的手笔，洋溢着西方现代艺术的异国情调。而柯立道签名的十件作品却是清一色的宣纸水墨，酣畅淋漓空灵迷濛，特别是毛笔水墨的线条运行，娴熟简练，一付纯正的中国味儿。要是将署名彼此交换一下，恐怕是谁也不会怀疑的。

那么，这种艺术风格艺术情调的错位是怎么发生的呢？或者说，是什么让我们感到并且判断为“错位”的呢？

我认为，这种艺术错位的根本原因是语法的错位。正如我们平常生活中说话潜在着一种规则、一种结构方式、结构模型，把单个分散的语词连接成有意义的整体“句子”，并且把这种规则、方式和模型称之为“语法”一样，艺术也有联结自己局部个别构成基本要素（即艺术语言中的语词）的语法。没有语法，艺术中的各别基本造型要素就是分散的零乱的无法形成艺术整体的。正因为艺术中的语法和普通语言中的语法一样，是构词成句的基本结构，它就必然从一个相当宏观的层面上制约了某种语言的特定风貌。在我看来，柯立道也好，蔡小松也好，创作中结构语词所

用的都是对方的而不是自己原有的语法系统。以蔡小松而言，他基本的结构语法是抽象，以严峻理性的硬边构成的冷抽象为主掺杂着局部的骚动不安的曲线走向的热抽象，在两种抽象组合则较多地运用了波普艺术的语法：拼贴，一种强烈的后现代的综合化和折衷主义。如《序 0.7》、《序 0.1》和《朱门·马戏》。这种抽象语法的综合套叠，不仅加强了作品色彩和构图的视觉冲突和心理感觉上的戏剧性，给人一种审美愉悦，尤其是《序 0.7》左上方的局部抽象语法的套叠，整个画面通过不断向左上方收缩的局部组合，产生一种抽象纵深感，但又不同于一般的 OP 艺术（光效应艺术），其视觉效果极为迷人；而且，更重要的是，它从整体上加强了作品的现代形式感。其他如《秋妇·秋声》、《双喜》也可以看到经过一定转换的立方主义语法，特别是人物形象的变形令你想到毕加索代表作《亚威农的少女》所采用的语法结构。这样就使得蔡小松的作品给人一种陌生感，和风格上的外来感。使你在感觉中似乎面对了一个西方艺术家和他的作品。同样，柯立道也放弃了自己的语法而用了对方的语法。他以中国画毛笔运作的线条连接块面，用的是中国画的语法。

我觉得在这一奇特的风景线下掩盖着一种文化趋向。这就是在彼此的文化和艺术成为一种朝向对方的开放系统的时候，彼此都有着一种强烈的文化上的“出位之思”，即那种超越本位文化传统和构成的欲望，并且把这种欲望变成现实可能的努力。古老的东方艺术力图在自身中贯注西方现代艺术的造型语法以增加艺术的生机和活力，而长期骚动不宁的西方艺术则在中国为代表的东方艺术趣味中找到了寄托自己灵魂的“禅趣”、冲和与宁静。

但是，不幸的是，仅仅凭感觉判断这是一个完全错位的展览，是不正确的。这种感觉与判断既经不起稍长时间的欣赏，更经不

起深度琢磨、推敲和理性的分析了。因为我们透过作品的语法框架，穿越第一风格表象层面，就不难发现这个错位的展览骨子里仍然是一个对位的画展。也就是说，从更深层的意义层面来读画，仍然是中国人画中国画，法国人画法国画。很有点象禅宗看世界的过程。先是看山是山看水是水，继而看山不是山看水不是水，最后看山还是山看水还是水。这个画展耐人寻味的正是，包括了禅宗看世界的后两个过程。而这后一个过程则使错位的画展变得重新对位起来。那么“山”和“水”是怎样复位的呢？

艺术语言实际上可以分为语法和语词两个层面。艺术语言中的语词，诚如英国著名后现代建筑理论家查尔斯·詹克斯说的：“建筑语言与口述语言一样，必须运用大家都懂得的意义单位，我们可以把这些单元称为建筑的词汇。有很多建筑学字典定义了这些词汇的意义：门、窗、柱、隔墙、悬挑物。”同样在绘画语言中，也存在着一些“大家都懂得的意义单位，”一些基本的造型元素。它们是绘画中的语词，是语法的连接物。美国颇有声望的语言学家布龙菲尔德则确定，词是语言中“最小的自由形式”。综合这两种定义，语词首先必须具有意义。第二，大家都能懂得。这就把语词的意义定位了。语词在一个民族一种语言体系中，大家都能懂得其意义。而语词的物质外壳（音、形）和意义内核的联系是约定俗成的。这种约定俗成是在文化演进过程中积淀固定下来的。因而单个的语词意义背后总是潜在着极为复杂微妙的历史文化意义和内涵。正是在这个意义上，我们可以同意卡西尔的意见：“语词是用来表达思想手段和创造世界的工具。”第三，这是一种自由的形式。操纵运用语词的人，对于语词意义的理解和运用已经熟练到一种不假思索脱口而出的自由状态。这样，语词运用中就必然会发生运用者对所运用的语词赖以产生的那种历史文化内涵是