

# 消解与重构

——艺术作品的本质

董志强 著



人 民 大 学 出 版 社

# 消解与重构

——艺术作品的本质

董志强 著

人民  
出版社

责任编辑:田 园

装帧设计:徐 晖

版式设计:顾杰珍

### 图书在版编目(CIP)数据

消解与重构——艺术作品的本质/董志强著.

-北京:人民出版社,2002.11

ISBN 7-01-003801-5

I. 消… II. 董… III. 艺术美学-理论研究 IV. J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 084554 号

## 消 解 与 重 构

XIAOJIE YU CHONGGOU

——艺术作品的本质

董志强 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

北京冠中印刷厂印刷 新华书店经销

2002 年 11 月第 1 版 2002 年 11 月北京第 1 次印刷

开本:850 毫米×1168 毫米 1/32 印张:10.25

字数:228 千字 印数:1-3,000 册

ISBN 7-01-003801-5 定价:18.50 元

# 目 录

导 论 理论的危机与重建	1
第一章 对艺术与艺术作品概念的初步描述	21
第一节 本质主义与反本质主义:对维特根斯坦 的“家族相似”理论的质疑	21
第二节 语言的日常使用和理论使用	42
第三节 对艺术概念的初步描述	56
第四节 对艺术作品的现象学描述	70
第二章 艺术作品的社会性和历史性存在方式	79
第一节 作为生产活动的产品的艺术作品	80
第二节 艺术作品的历史性存在	83
第三节 艺术活动与生命活动的源初统一	93
第四节 艺术作品与意义世界的建构	104
第三章 作为商品存在的艺术作品	115
第一节 为商品正名	116
第二节 艺术商品化与机械复制的生产方式	120
第三节 艺术作品的价值与商品价值	139
第四节 艺术作品的雅与俗	150
第五节 人类生命活动的二重性:个体与类	157

<b>第四章</b>	<b>接受活动中的艺术作品</b>	<b>163</b>
第一节	事物的两种存在方式:客体与对象	163
第二节	世界、场所、自然	175
第三节	作为客体存在的艺术作品	191
第四节	作为审美对象的艺术作品	202
<b>第五章</b>	<b>作为符号存在的艺术作品</b>	<b>215</b>
第一节	艺术符号与语言符号	215
第二节	艺术符号	229
第三节	艺术作品的超越性	238
第四节	艺术作品的永恒魅力——对马克思的 问题的现代回答	243
<b>第六章</b>	<b>艺术作品的内部结构</b>	<b>263</b>
第一节	艺术作品的基础物性能指层面	264
第二节	象:形象与意象	269
第三节	形象与“再现”	280
第四节	意象的本质	294
第五节	意境的结构分析	301
<b>结 语</b>	<b>艺术、生命、世界</b>	<b>321</b>
<b>后 记</b>		<b>323</b>

## 理论的危机与重建

### 一、传统的断裂

本书是关于艺术现象的一种哲学反思,或者更具体地说,是对艺术现象的一种本体论的研究。本书的目的,旨在通过对艺术作品的存在方式的研究,获得对艺术的本质的一种新的理解,从而为建构一种新的艺术观念和艺术理论提供一个基本的本体论视野。之所以需要建构一种新的艺术理论,是因为现有的各种艺术理论已经无法对摆在我们面前的丰富复杂的艺术现象做出合理而统一的解释,或者说,立于传统的美学理论视野来看,在现代艺术实践和传统艺术实践之间,出现了无法弥合的巨大的断裂。



早在 200 多年前,黑格尔在其《美学》中曾说过一段著名的话:“我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上,日趋于完善,但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神像还很优美,天父、基督和玛利亚在艺术里也表现得很庄严完善,但是这都是徒然的,我们不再屈膝膜拜了。”

因为“我们现在已经不再把艺术看作体现真理的最高方式”<sup>①</sup>。后来,人们把黑格尔的上述论断称为“艺术消亡论”。然而,这一说法并不正确。与其说黑格尔在此所宣告的是艺术的“终结”,毋宁说他是凭借敏锐的哲学家的直觉而天才地预见到未来的艺术(即现代艺术)与传统艺术之间的断裂。事实上,从我们今天的视野来看,艺术传统的断裂在黑格尔的时代还处于极其隐蔽的状态,或者说,只是出现了某些极其细微的征兆,充其量表现为黑格尔所说的“散文化气息”与古代艺术世界的“诗意”之间的差异,只是到了 20 世纪,随着狭义的人们所谓的“现代主义艺术”以及“后现代主义艺术”的登场,现代艺术与传统艺术之间的全方位的断裂所展示出的巨大鸿沟,才以令人“震惊”的方式赤裸裸地呈现在我们的面前。

通常人们对艺术的认识,来自于他所接受的美学和艺术理论的解释。尽管在美学史上有着各式各样不尽相同的关于艺术的定义及相应的理论,但在它们之间仍然有某些基本的共识,这也正是传统美学理论提供给我们的关于艺术的最基本的理解,也是人们所普遍持有的最基本的艺术观念:艺术总是表现情感的,艺术总是对我们的生活世界的某种形象化的再现,艺术是美的,艺术作品是艺术家所创造的,等等。然而,上述这些基本的艺术观念在 20 世纪的艺术实践面前都受到了严峻的挑战。例如杜尚的“现成品”艺术:一个小便器,废旧自行车轮胎,一把普通的铁锹;凯奇的“4'33”——一段长达 4 分 33 秒的“无声”音乐;再如一块铺在地上任人践踏的红木地板,一个无人能够进入

<sup>①</sup> 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆 1986 年版(下同),第 132、131 页。

的封闭的建筑物,艺术家本人赤身裸体地在艺术展厅中自由地走动,甚至于艺术家自己去读一个法学学位的经历也成为一件艺术作品。显然,上述这些艺术作品,它们既没有再现什么,也没有表现什么情感,同时也不具备传统美学所告诉我们的艺术所应展现出来的美。但它们却都是“艺术作品”,或者更客观地说,它们已经被称之为艺术作品。

上述所列举的作品,并非是个别的偶然现象,只不过是20世纪千奇百怪的先锋派艺术实践中随手拈来的几件而已。可以说,20世纪的艺术是一种全面反传统的艺术,在艺术的各个领域都突破了传统理论所塑造的艺术观念及其相应的为艺术所划定的边界,从而在传统与现代之间出现了巨大的断裂,艺术世界的统一性已经丧失。这就是说,从任何一种传统美学理论出发,都已不可能对20世纪的艺术现象做出令人满意的解释,甚至可以说无法对其进行基本的理解。以至于“艺术”在20世纪成为一个无法定义的概念。这也正是为什么一般大众面对现代艺术往往会感到不可思议而莫名其妙的原因所在。因为大众所持有的艺术观念是由传统所塑造和给予的。如果说艺术是人类自我的一种形象化的展示,那么理论则担负着对此自我形象进行解释和理解的使命。一般大众和现代艺术之间的隔膜,在某种意义上说是现代美学和艺术理论的失职。

按照黑格尔的说法,现代艺术与传统艺术之间的断裂是一种历史的“必然”,并且是一种本质上的断裂,其实质就在于传统艺术是表现真理的方式,而现代艺术则不再是表现真理的形式。也就是说,断裂缘于艺术与真理的关系随历史的发展而必然产生的质变。显然,黑格尔这一解释属于其惯用的以理论的逻辑构造强加于事实的做法,也是我们所不能接受的。对此,海德格



尔在《艺术作品的本源》中对艺术与真理的关系的重新反思,在某种意义上说,便是在理论层面上针对黑格尔所作的批驳。事实上,20世纪艺术实践所表现出来的与传统的巨大断裂,有着深刻的思想根源和社会根源。从根本上来说,这其实是20世纪人类的基本生活方式与传统的生活方式之间的巨大断裂在艺术领域中的表现。因为任何时代的艺术,总是与其所属时代的生存境遇休戚相关,并且是对那个时代的基本文化精神的一种揭示。20世纪是人类社会处于巨大的转型过渡之中的一个历史时期,目前这一转型的历史仍然没有完成。因此,借用库恩的概念来说,我们正处于旧有的社会范式已失去或正在失去其效力,而新的社会范式尚未形成的独特历史时期。既有的各种传统理论——它们作为传统社会的基本范式的有机构成因素,随着传统社会的消亡而成为历史,时代呼唤着新的理论的出现。它不仅需要新的理论以达到对时代的自我理解,同时也需要新的理论以塑造和建构新的社会范式。这正是20世纪各种新的哲学思潮纷至沓来的原因所在。

因此,“断裂”并不仅仅体现于艺术领域,而是出现于生活的各个方面。危机也不仅仅是美学和艺术理论的危机,而毋宁说是整个人文学科都面临着危机。自从尼采喊出“上帝死了(终结)”的口号以来,我们已经听到了一连串接踵而至的“终结”宣告:形而上学终结了,哲学终结了,艺术终结了,历史终结了,……总之,一句话,“人终结了”。而实际上,这些以“终结”名之的宣告所宣示的,实质上是一个新时代的来临,一种新的“开端”的需要。我们处在一个怀疑一切、重估一切的时代,既有的信仰、价值、理论纷纷遭到质疑和“解构”。新的现实需要一种新的解释,整个人文学科都面临着重建的迫切要求。

## 二、现实与传统:本土的与世界的

但理论的重建,并不意味着一切从零开始。尽管一种新的理论的产生,必然是根源于对新的现实的解释。然而,我们也不能因为关注现实而遗忘了历史,因为人是一种历史性的存在物,现实总是来源于历史,因此对现实的解释必然要涉及对历史的理解,或者说,只有从历史的视域出发,才能真正达到对现实的解释。从历史的眼光来看,尽管由于社会转型在现代和传统之间出现了巨大的断裂,但人类的历史毕竟是一个连续的整体。我们是从昨天走到今天的。在昨天和今天之间,时空并没有真的断裂。人类的生活世界也并非是一夜之间就面目全非。因此,所谓的断裂并非是从根基上连根拔起,从某种意义上说,仍然只是属于现象层面的。并且断裂也不是像一刀劈开后所留下的那种齐整的裂痕,而是像不同的地质岩层那样,犬牙交错地分布于不同的社会层面。所以,在现代与传统之间仍然有着千丝万缕的种种勾连。换句话说,由历史所塑成的传统仍然以种种的方式延伸于现代社会之中,并支撑着我们今天的生活世界。就艺术领域来说,也是如此。尽管 20 世纪的现代艺术呈现出与传统艺术迥异的风貌,但传统艺术并不因此而就不再是艺术,新的创造并不能取代既有的艺术成就,传统艺术仍然活在我们当下的生活世界,并且仍然是我们与之打交道的最频繁的艺术对象。不仅如此,而且从另一方面来说,现代艺术探索的价值和意义,也只有依托于传统艺术的背景才能真正地凸现出来。

因此,一种现代美学理论的建构,必然应该不仅能对现代艺术现象做出合理的解释——这是其应运而生的出发点,而且也必须生发于深厚的传统之根源。或者说,一种新的理论的使命

就在于沟通现代与传统之间的巨大断裂,以重新整合人类的生活经验,使其成为一个统一的生命体。具体到我们本书的研究对象来说,一种真正现代意义的艺术理论,便必须是在一个统一的理论视野中对现代艺术和传统艺术做出统一的解释,比如,以一个统一的尺度或标准来解释杜尚的《泉》(小便器)与安格尔的《泉》。

提到“传统”,人们很自然地会把它等同于自己所属的民族的文化传统,并自觉地把自已归属于这一传统。然而,对“传统”的这种狭义理解,已经不能适应当下此在的生活世界的状况,并会导致对理论视野的不自觉的遮蔽。正如伽达默尔所说,“传统”并不是某种仅仅属于已经过去了的僵死的历史之物,而是仍然活在当下并积极地有效地构筑着当下的生活经验的东西。因此传统其实“一直是我们自己的东西”,并且它作为一种“前见”构成我们理解现实的出发点<sup>①</sup>。当下我们生活于其中的世界,是一个各民族文化传统共时并存互相冲突也互相融合的世界。伴随着现代化席卷全球的扩张,“地球村”的概念已越来越深入人心,并越来越从单纯的概念变成深刻的体验。一切原本是“异在的”外来的“传统”都在经历着“本土化”的过程,而融入当下的日常生活。就艺术领域来说,产生于不同的社会形态、不同的文化传统、不同的历史时期的艺术作品,以及那些原本并非作为艺术作品被生产出来的而现在却被标识为艺术作品的作品,都共时性地呈现于我们的面前,并对我们当下的生活产生着积极的建构作用。在这些作品中从形态、风格到理念所展示出来的

<sup>①</sup> 伽达默尔:《真理与方法》上卷,洪汉鼎译,上海译文出版社1999年版(下同),第361—362页。

巨大差异,任何一种既有的源自于某一文化传统的美学理论都无力给予一个统一的解释。并且更为重要的是,这些作品现在不再是仅仅属于某一文化或某一社会的了,而是属于一个统一的当下的人类社会整体。它们同时进入当下此在的我们的生活世界,并作用于我们,构筑着我们的生活经验。因此,一种现代的美学理论必须具有包容古今中外所有艺术现象的宽阔视野,任何一种有意或无意的忽视,都意味着理论的不完备和缺陷以及理论自身的胆怯。这也意味着,现代美学理论的建构,不应该只是固守于某一个文化传统,而必然是各个不同的文化传统之间的对话、沟通和融合。这种对话与融合之可能发生的基础,就在于我们当下所拥有的共同的生活经验,即我们现在是共处于“一个”世界之中。

今天,世界上任何一个角落所发生的事件,经由现代大众传媒技术的中介,都可以共时性地同时呈现于全世界人民的面前;任何一个“地域性”的事件,都会同时拥有“全球性”的意义。这正是现代社会提供给我们的一种全新的经验。因此,一种真正具有现代意义的哲学理论,必然是“世界性”的,而不可能仅仅属于某一文化传统。或者可以这样说,基于一种现代的胸襟和视野,以往各个民族所独自形成的文化传统,都不应再被视为各个民族自己的“私产”,而应该是共时性地属于当下此在的现代人的。即历史所形成的各民族的文化传统,是人类的不同生活经验和生存智慧的结晶,是人类所共有的财富。对于生活在“地球村”的现代人来说,它们都是我们的“传统”。因此,我们所拥有的不仅仅是“某一个”传统,而是复数的“多个”传统。也就是说,我们应该自觉地把以往的各种文化传统认同为是属于自己的传统,从中充分地汲取各种有益的生存智慧。只有这样,我们才能

更好地面对和解决日趋复杂的生活经验所提出的各种问题。

### 三、理论的品性：普适性

在强调多元主义、相对主义的后现代主义理论思潮盛行的当今学术语境中，我们提出沟通现代与传统及不同文化间的差异以建构一种统一的具有普适性解释效应的美学理论的设想，是否有点痴人说梦的味道？因为站在后现代主义的立场来说，只存在“差异”，而无所谓“统一性”、“共同性”、“普遍性”，现代与传统、不同文化之间的“异质性”是根本的、不可消除的，一切“宏大叙事”的理论建构都是虚假的和徒劳的，因此必须“向一切共同性宣战”<sup>①</sup>。然而，一味的“解构”并不能真正地解决现实提出的问题，解构过后所留下的只是一片众生喧哗的“话语”狼藉，而无法为我们的生存决断提供依据。在某种意义上，放弃“宏大叙事”、放弃对“本质”的追求，是一种理论的胆怯的表现，是对理论所禀有的职责的逃避。从某种意义上来说，理论的本质功能在于“建构”而不是“解构”。因为现实“本身”是一个混沌的不透明的“黑洞”，或者说，现实世界就其自身的存在来说，本就是繁复多变充满“差异”、“多元”和“非理性”的世界，而理论作为人类理性认识的一种系统化的形态，其产生和存在的价值就在于从混沌中建立秩序，从差异中寻找某种“共性”，以为我们的生命活动提供一些基本的范式。因此，一种热衷于仅仅对“现象碎片”进行描述，宣扬“怎么都行”的理论，既不能为我们的生命活动提供有益的指引，也不能构成对事实真相的发现。因为不仅自然

<sup>①</sup> 参见利奥塔：《后现代状况》中的有关论述，岛子译，湖南美术出版社1996年版。

科学已经向我们揭示出存在于不同事物间的大量的共性、规律，就人文领域来说，也同样存在着种种不同层次和程度的共性和规律性的东西。

诚然，在不同民族的文化之间，在现代文化与传统文化之间，存在着巨大的差异，这是毋庸置疑的事实。但是，另一方面，同样毋庸置疑的事实是，人类的生命活动具有一些最基本的共同的规定性，这种共同性贯穿于生命活动的各个层次——从衣食住行的基本生存活动到艺术、审美、宗教等超越性的生命活动之中。每一种独立发展起来的文化形态本身都有着其自身的某种统一性，在某种意义上说，这种统一性其实就是整个人类文化的统一性的一个缩影。就我们所关注的艺术现象来说，尽管不同的文化、历史时代所产生的艺术观念及艺术作品的具体形态有所差异，但是每一种文化都产生了艺术活动，每一民族所创造的艺术都包含有文学、音乐、绘画等基本的艺术种类，这一事实本身就蕴涵着人类生命活动的某种共同性。正是因为人类的生命活动中具有一些基本的共同性，不同的文化之间才可能发生相互的交流和融合，人类社会的历史才会从各个相对独立的文化社会形态走向今天相互勾连成为一个不可分割的社会共同体。如果说，以往人类社会的历史表现为各个民族、文化之相对独立的历史，那么，今后人类社会的历史将表现为真正的“世界”史。也就是说，人类社会的今天正在形成一个一体化的统一的世界，从今以后任何一个民族、一种文化的表演场所都是以整个的世界为舞台，而不再是仅仅以自己民族的生存活动为背景。早在两百多年前，歌德就曾经憧憬过一种“世界文学”的诞生，而我们今天则已经切己地置身于“世界文化”的历史建构过程中。这正是我们提出建构一种统一的具有普遍解释效应的现代

美学理论设想的坚实的现实基础。或者说,这一设想也正是时代向我们提出和要求的历史使命。

自然,正如歌德所设想的“世界文学”是由各民族文学的相互交融而形成的一样,“世界文化”也只能是由以往各民族独立发展起来的文化的交融而形成,而不可能是一种没有任何根基的凭空构造。如果说,出自于某一文化的传统理论其实不过是立于某一特定的视角对人类生命活动及世界的反思认识的结晶,那么,不同文化所拥有的不同视角的交融则恰好构成一种“互补”关系,从而揭示出更完整更清晰的人类生命活动之“真理”图像。因此,一种真正具有现代意义的理论建构,必然应该是不同的文化传统之间的一种整合。对于当下的中国学人来说,这种整合首先现实而具体地体现为中西文化的整合。

#### 四、中西文化的融合基础:当下现实的生活世界

自近代以来,由于西方文化的强行介入,中、西文化的冲突、融合便一直既是中国社会进程的现实,也是中国现代学术建构的或隐或显的基本背景。经过一百多年的努力,我们已经取得了很大的成果,完成了从古典学术向现代学术的转换,建立了中国学术的现代模式和现代体系。但是,从另一方面来看,这种“转换”和“建立”,在很大程度上,其实不过是对西方文化的一种接受和吸纳,尚缺乏思想和理论方面的真正意义上的创造性。因此,在人类社会“世界化”的进程中,我们并没能向“世界”提供一种独特的具有“世界”意义的哲学思想和理论。使得我们至今从整体上来说,尚不能与西方学术界进行真正意义上的平等对话与交流,以致学术界不时地发生剽窃西方学术成果的卑鄙

行径。这一状况曾被有的学者概括为“失语”状态<sup>①</sup>。

造成学术上的“失语”状态,除了复杂的历史和现实的社会因素之外,就学术界自身来看原因有二:一是因现实的落后而导致的学术自信心的丧失;二是在治学方法论上的缺陷。由前者产生了在如何对待中西文化关系上的两种不健康的倾向:一种是对西方文化顶礼膜拜亦步亦趋而一味地“跟风”;另一种是固守“国粹”,对西方文化尤其是现代文化漠然视之而盲目地夜郎自大——而这其实不过是由自卑而导致的狂妄而已。这不仅表现于历史上曾经发生的“西化派”与“国粹派”的激烈论战,也表现于当下学术界中治“西学”的学者与治“国学”的学者之间的紧张、对立甚至于相互敌视。<sup>②</sup>这两种倾向其实都源自同一个现实根源和心态,即中国曾经作为文明中心的现实的衰落,以及由此而来的学术自信心的丧失。而他们共同的方法论上的根本缺陷则是遗忘了我们当下的现实生活。

目前中国学术的真正意义上的“失语”,并不在于我们使用了太多的来自于西方文化中的翻译概念,反之,在我看来,这方面倒恰恰是中国学术由传统到现代之转换的最主要的成就和贡献;因此,“失语”问题也不像有的学者所倡导的那样,回到中国传统文化中去就能解决得了。众所周知,在如何对待中西文化的问题上一直存在着“中体西用”和“西体中用”之争,而从学术建构的角度看,这两种做法其实是出自同一种思维模式,即以某种既定的文化为基础,通过把另一种文化嫁接于其上的途径而

<sup>①</sup> 参见曹顺庆:《文论失语症与文化病态》,《文艺争鸣》1996年第2期。

<sup>②</sup> 这尤其鲜明地体现在中国传统的学术领域中,例如,一些学者以运用西方的现代理论来解释传统文化为“先进”,视固守传统学术方法者为“落伍”;而后者则把前者视为没有根基的胡说八道。



实现文化间的融合。但是,正如人们所已经指出的,任何一种文化都有自己的作为一个有机整体的“体”和“用”,企图把两种不同文化的“体”与“用”分离开来,然后再进行嫁接式的简单组装,是不可能产生一种新型文化的。因为不同的文化所代表的是从不同的视角所展开的不同的视域,不同的视域中呈现的各是一个独立完整的有机世界。任何一种要素从某一文化中分离出来而移植到另一文化时,就像把一个有机体的器官移植到另一有机体中一样,相互之间会发生一种天然的排斥性,而不可能实现真正的融合。因此,这里首先必须解决的是一个方法论的问题。

实际上,不同文化之间的融合首先是一个现实的实践问题,而不仅仅是理论的问题。只有当文化间的融合已经在现实生活中历史地发生了,一种新的理论形态的文化建构才有可能。因此,不同的文化视野的融合必然是在一种新的本体论视野中的融合,而这种新的视野的获得,只能是来自于当下的生活世界。在如何对待文化传统上,冯友兰曾提出“照着讲”和“接着讲”的区分并倡导后者。但是“接着讲”本身仍然存在一个“如何”的问题。任何传统的既有理论都是生产于其当下的现实生活,是对其当下的现实生活所提出的问题的一种理论反应和反思的结果,而不是从理论到理论的产物。一切既有的理论所构成的是文化传统的“流”而不是“源”,文化传统的生命之“源”永远是当下的活生生的生活世界。因此,“接着讲”的真正含义,并非是单纯的理论层面对传统的承续,这种从“流”到“流”的做法是没有生命根基和活力的;而应该是从当下的现实出发所达到的现实与传统的交融。因此,“接着讲”必然是一种对传统理论的现实改造和重构,只有这样,传统理论中所蕴涵的生命智慧才