

普通高等学校公共艺术教育系列教材

艺术导论

YISHU
DAOLUN

王杰泓 张 琴◎著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

014058225

普通高等学校公共艺术教育系列教材

J0-43

32

艺术 导论

YISHU
DAOLUN

王杰泓 张 琴◎著



北航

C1745392



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

J0-43
32

010882010

图书在版编目(CIP)数据

艺术导论 / 王杰泓, 张琴著. —北京: 北京师范大学出版社, 2014.1

ISBN 978-7-303-17325-9

I. ①艺… II. ①王… ②张… III. ①艺术理论—高等学校—教材 IV. ①J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第275757号

营销中心电话 010-58802181 58805532
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com>
电子信箱 gaojiao@bnupg.com

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com

北京新街口外大街19号

邮政编码: 100875

印 刷: 北京中印联印务有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 170 mm × 240 mm

印 张: 18.25

字 数: 310千字

版 次: 2014年1月第1版

印 次: 2014年1月第1次印刷

定 价: 36.00元

策划编辑: 马佩林

责任编辑: 马佩林 王则灵

美术编辑: 纪 潇

装帧设计: 纪 潇

责任校对: 李 菡

责任印制: 陈 涛

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换

印制管理部电话: 010-58800825

人充满劳绩，但还诗意地安居于这块大地之上。

——荷尔德林

目 录

绪 论.....	001
第一章 艺术的本源问题	017
第一节 起源发生学的追问	020
第二节 本质主义式的寻绎	031
第二章 艺术的活动系统	041
第一节 艺术创作	045
第二节 艺术作品	068
第三节 艺术接受	087
第三章 艺术的家族谱系	103
第一节 实用艺术	106
第二节 造型艺术	119
第三节 表情艺术	143
第四节 语言艺术	155
第五节 综合艺术	182

第四章 艺术的文化维度	211
第一节 艺术的文化关系	214
第二节 艺术的价值功用	231
第三节 艺术的美育担当	241
第五章 艺术的发展流变	249
第一节 艺术史的构成与纵深	251
第二节 文艺思潮与艺术流派	262
第三节 艺术能“可持续发展”吗?	271
推荐阅读书目	283

绪 论

一说起艺术，我们立即就会在头脑中建立起无数清晰却又自相矛盾的印象。

譬如一方面会想起达·芬奇、梵·高、毕加索的绘画，贝多芬、莫扎特、柴可夫斯基的音乐，或者黑泽明、伯格曼、罗曼·波兰斯基的电影，以及中外文学史上的大师及其作品，总之尽是些高妙绝伦、高深莫测的艺术，可望而不可即；另一方面，我们往往又会将艺术非常实际地理解为唱唱歌、跳跳舞、看看电影、写写字之类，于是KTV、舞池、电影院便成了艺术的代名词，通俗而又现实。——我们可以把这对矛盾称之为“雅俗分野”。

再如，有的人愿意把艺术当成是赖以安身立命、寻求精神超越的所在，并且毕其一生而追逐之；可是，众生中的更多数人则干脆以为艺术是一种华而不实的东西，既不可果腹也不能御寒，中看而不中用。——我们可以将这对矛盾概括为“灵肉之争”。

类似的“两极化解读”现象古已有之，时至趣味多元化同时价值标准又日趋折中、骑墙的当下就更加普遍了。跳出这些针锋相对的具体印象和观念，我们其实都面临着一个共同的问题，那就是老百姓常问的：艺术是个什么玩意儿？窃以为，这一略带不屑与挑衅性的提问需要艺术工作者们正视。原因很简单，“艺术是个什么玩意儿”事实包含了艺术“是什么”和“有何用”两个方面，前者是对象确定性的要求，连对象都不清晰和不确定，往下怎么谈？后者则是对价值或有用性的质疑，于人无益，要它何用？因此，《艺术导论》开篇有必要且必须正面回应“艺术是个什么玩意儿”的问题，这将构成有关“艺术”探讨的历史与逻辑起点。

一、何谓艺术

艺术是什么？艺术是难的！

回答“艺术是什么”的问题，首先需要从中西“艺术”概念的历史发展角度去找答案。因为从历史性的角度观之，无论中西，我们所谓的“艺术”都经历了一个

漫长而复杂的演化过程，并且一直都存在着艺术实践的开放性与艺术定义的封闭性之间难以协调的矛盾，它似乎从来都不存在一个恒定不变、静止如一的特质，无法一言以蔽之。

在中国，先秦时期就有了“艺”的概念。从字源学来考察，艺术之“艺”最早见于甲骨文，是一个象形字（），左边仿佛一株小树苗，右边则似一人屈身作手托起状，表示“持木于土上”。《说文解字》列繁体作“藝”，释义为“种植”。《墨子·非乐》篇说：“农夫早出暮入，耕稼树艺，多聚菽粟，此其分事也。”《孟子·滕文公上》篇亦曰：“后稷教民稼穡，树艺五谷，五谷熟而民人育。”《诗经·楚茨》中也有类似的话道：“自昔何为？我艺黍稷。”由此可见，“艺”在中国汉字文化中最初指的就是“种植”，即农业劳作，这是“艺”的本义。

当然，种植也是需要技巧的，于是“艺”又引申为“从艺之术”，即技艺或技能。《说文解字》中说：“周时六艺字，盖亦作藝，儒者之于礼、乐、射、御、书、数，犹农者之树藝也。”就是说，礼、乐、射、御、书、数这六种技能，就像是农民种植树木一样。《尚书·金縢》记载周公的祷告之辞曰：“予仁若考能，多材多艺，能事鬼神。”其中的“材”、“艺”指的就是技艺或技能。是故后来的人把有才艺的人称为“艺人”，而把各种技艺称之为“艺事”。如《抱朴子·行品》即言：“创机巧以济用，总音素而并精者，艺人也。”

值得指出的是，正是基于种植在华夏农耕文明中的重要性，我们的先人不但看不看低具有手工性的技艺，反而将其上升为文化，极力地推崇它。例如孔子在《论语·述而》中就说：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”总言之，道、德、仁、艺是“四位一体”的，文质彬彬是“艺”，正如歌、舞、酒、茶也是“道”。把“艺”放在道德、仁义的高度上去解释，这充分说明中国古人对“艺”的看重，其中所包含的“兴于诗，立于礼，成于乐”与“发乎情，止乎礼”的辩证，或者说人生艺术化与艺术人生化互为涵化的大智慧，值得今人秉承和玩味。至于《庄子》讲“庖丁解牛”、“轮扁斫轮”、“梓庆削木”、“纪渚子养鸡”等寓言故事，其更突出的是“法天贵真”、“因技进道”的重要性，技艺不过是达于大道的工器或媒介。与儒家对“艺”之伦理效果的重视相比，道家更加强化了“艺”本身的“游”之特质，更贴近于今天我们对艺术无功利性和自由游戏特点的理解。不过，从先秦到明清的大部分

时间里，中国人对“艺”的理解基本不存在现代审美意义上的精神内涵，所谓“六艺”中最精致的形式也莫过于“乐”，即象征着自然天地之“和”的敬神舞乐，这和现代人所说的“音乐艺术”也是大不相同的。

从词语的完整性角度看，中国古代文化中不曾出现过“艺术”一词。像《后汉书》等典籍中虽然有“艺”、“术”连用的情况，但实际上是两个词叠加在一起的，不是一个词，其中的“艺”仍然指的是各种技艺。到了近现代，尤其是“五四”时期前后，王国维、梁启超、蔡元培、鲁迅等先生才通过译介的方式把西方的“art”引进到中国来，对应于中文的“美术”（造型艺术）或“艺术”（各门艺术的总称）。也就是从这时开始，中国人所使用的“艺术”概念才逐渐同西方联系起来。

在西方，自古希腊到文艺复兴时期，西方人对“艺术”概念的理解与中国人也非常相似，那就是他们也把艺术归入到“技艺”的范畴。最初，古希腊人用“Techne”（拉丁文作ars，翻译成中文就是技艺或智力）来表示艺术。这个词有三种含义：（1）人类有目的的活动。因为从词源上看，“Techne”也指“生产”，即一种合目的的行为。所以，在古希腊人眼里，凡是种植、纺织、烹饪、盖房造船、驯养动物、读书写字、治理国家之类有目的的活动，都是艺术。只要是可学的而非本能的技巧和特殊才能，都可以称为“艺术”，而那些擅长于手工艺劳动或管理经验的人，他们将其称为“诗人”。（2）科学技能。例如算术、几何、医学、动物学、占卜术等，都算是艺术。（3）现代意义上的艺术。例如写诗，也就是自由的审美创造活动。由此可见，这时的艺术还只是同木工、裁缝等普通手工艺或数学、逻辑学等学术技能混杂在一起的模糊概念，艺术还远没有从人类其他的实践活动中分离出来。

古罗马、中世纪和文艺复兴时代，西方人对“艺术”的理解大体上还是沿袭了古希腊人的“技艺”观念，同时在艺术分类问题上开始表现出顽固的重智巧而轻体力的倾向。例如在古罗马时期，西塞罗（Cicero）将艺术分为高、中、低三个等级：政治、军事被看成是“高级艺术”；以哲学家为首的智力艺术，包括诗歌、雄辩术，被看做是“中间艺术”；绘画、雕塑、音乐、竞技则属于“低级艺术”^①。就连著名的建筑师维特鲁威也认为自己和鞋匠相比，唯一的区别就是做建筑比制鞋要难得多。^②

^① “低级艺术”的称法事实上延续了柏拉图、亚里士多德的基本观念，即绘画、雕塑、音乐、舞蹈等后世艺术主流形式都是“摹仿”的，因此其较政治、哲学等以智巧见长的“艺术”要粗鄙和低等。

^② 转引自朱狄：《当代西方艺术哲学》，12页，北京，人民出版社，1994。

古典后期的卡佩拉 (Capella) 则进一步将语法、修辞、雄辩术、算术、几何、天文、音乐合称为“自由艺术”，同时把纯属体力劳动的种植术、造屋术、裁剪术等称为“机械艺术”。

到了基督教盛行的中世纪，作为自由艺术的“七艺”又被进一步分为“三艺”（即语法、修辞、雄辩术）和“四艺”（即算术、几何、天文和音乐）。其中，“三艺”被称为“文科艺术”（运用语言的艺术），而“四艺”则被称为“高级艺术”（运用技能的艺术），这是艺术在当时的两种基本含义。至于今天我们所谓的“艺术”的若干门类，在当时其实是分散在上述两大分类的范围中甚至是之外的，比如诗歌作为一种哲学和预卜被归入“三艺”，音乐作为一种和谐的理论被归入“四艺”，而绘画、雕塑和建筑则根本不属于“自由七艺”，相关从业者们仍然分属于药剂师行会、金匠行会或木匠行会之类技工的行列。

文艺复兴时期，随着达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔等这样全才全能式艺术家^①的大量涌现，绘画、雕塑和建筑等视觉艺术形式的地位得到了极大提高。但是，由于宗教神学力量的强大以及艺术的技艺属性观念根深蒂固，艺术家仍被视为“工匠”、“手艺人”或“劳力者”，艺术仍未具备我们今天所理解的作为一门感性创造学科的特质。

直到近代，欧洲的 18 世纪，随着艺术商品化要求艺术摆脱外部（政治、伦理、宗教的）束缚、进入市场从而获得自身的内在独立价值，人们开始将艺术从物质性手工劳动中抽离出来，把艺术与“技艺”脱钩而与“美”挂钩，从此，艺术步入了“精英”的神殿。1747 年，法国美学家夏尔·巴托 (Charles Batteux) 发表了题为《统一原则下的美的艺术》的专论。他把艺术系统化地分为三类：第一类是满足人们实用目的的艺术，如农业、纺织等；第二类是以引起快感和愉悦为目的的艺术，如诗歌、音乐、绘画、雕塑、舞蹈等；第三类是兼有实用和快感目的的艺术，如雄辩术和建筑。其中，以引起快感和愉悦为目的艺术被巴托称之为“美的艺术”，“美的艺术”的“统一原则”是对自然的模仿。巴托的这一看法未必中肯，但很快为人们

^① “佛罗伦萨三杰”出现的文艺复兴时期曾被恩格斯誉为“巨人时代”。恩格斯举例说，达·芬奇不仅是大画家，并且是大数学家、力学家和工程师，他在物理学各种不同的部分都有重要的发现。他设计过纺织机，兴修过水利工程和军事工程，研究过解剖学和透视学，并且设计过飞机和降落伞。转引自朱光潜：《西方美学史》，第 2 版，150 页，北京，人民文学出版社，1979。

所接受，因为他首次将艺术从技艺以及科学、宗教中分离出来，在美学史上有着开创性的意义。此后，“美学之父”鲍姆嘉登、古典美学的集大成者康德等人修补、完善了“美的艺术”的内涵所指，如进一步强调了艺术的自由创造特点和天才性，并且正式将“美的艺术”规定为美学的对象。自此至今，一个独立自主性的现代美学范畴得以确立，“艺术即美的艺术”成为精英知识分子和主流艺术家们的一种共识。

不过，尽管如此，知识界和艺术圈总存在非主流乃至异端的人士，例如20世纪初西方先锋派艺术就提出了一个棘手的问题：艺术一定需要是美的吗？1917年，法国“达达主义”（Dada）艺术顽童马塞尔·杜尚公然把一个小便器拿到艺术馆去参展，而且还给它取了个啼笑皆非的名字——《泉》。此后，他算是一发而不可收拾，专门拿一些诸如铁铲、自行车车轮、工厂车间的废铜烂铁等日常生活用品去涮“唯美”的高雅人士，甚至还给古典艺术大师达·芬奇的《蒙娜丽莎》故意加上两撇难看的山羊胡须。很快，杜尚的这一惊世骇俗的举动直接引发了先锋实验者们对“美的艺术”及其所代表的贵族精英主义的集体声讨。1963年，艺术家罗伯特·莫里斯公开发表《撤销我作品中的全部审美因素的声明》，宣布自即日起，他的作品不再具有所有的审美特质和内容。随后，莫里斯成了“概念艺术”（Conceptual Art）、“垃圾艺术”（Junk Art）最坚定的践行者。今天我们知道的一大批现代、后现代艺术，譬如“偶发艺术”（Happenings）、“身体艺术”（Body Art）、“环境艺术”（Environmental Art）、“极简艺术”（Minimal Art）等，事实上都是在声讨“美的艺术”的大背景下所展开的。这种直到现在仍在继续的反叛潮流，不仅使过去那种基于传统的审美判断变得无用和不可能，而且更为重要的是，因为它又与当代大众传媒和商业社会纠结在了一起，可以说在客观上进一步打破了艺术与生活、高雅与通俗、美与丑等几乎一切对立事物之间的差异，所以，它还给人们带来了在艺术界定问题上更大的困惑：“艺术这个概念如今变得如此令人困惑，它的涵盖范围很不清晰：在艺术杰作与草图，成熟艺术家的作品与儿童涂鸦，美声唱法与声嘶力竭的叫喊，音乐与噪音，舞蹈与手舞足蹈的动作，艺术与非艺术之间，人们把艺术的边界设置在何处呢？”^① 总之，20世纪先锋派艺术实践给“美的艺术”狠狠地将了一军，“艺术”与“美”之间的传统等式已经站不住脚了，这个词的其他方面被推到了前台。

^① [法] 杜夫海纳等：《美学和艺术科学中的主要倾向》，载《文艺研究》，1993（3）。

由此，来自实践领域的反驳激起了理论界的强烈响应，大批理论家同时也展开了对“美的艺术”概念的深刻的否定性反思。例如英国著名的艺术史学家赫伯特·里德就表示，艺术和美其实并无逻辑的必然联系：“艺术和美被认为是同一的这种看法是艺术鉴赏中我们遇到的一切难点的根源，甚至对那些在审美意念上非常敏感的人来说也同样如此。当艺术不再是美的时候，把艺术等同于美的这种假设就像一个失去了知觉的检察官。因为艺术并不必须是美的，只是我们未能经常和十分明确地阐明这一点。无论我们从历史的角度（从过去时代的艺术中去考察它是什么），还是从社会的角度（从今天遍及世界各地的艺术中去考察它所呈现出来的是什么）去考察这一问题，我们都能发现，无论是过去还是现在，艺术通常是件不美的东西。”^①另一位著名的英国艺术史学家贡布里希也说：“实际上没有艺术这种东西，只有艺术家而已。……我们要牢牢记住，艺术这个名称用于不同时期和不同地方，所指的事物会大不相同，只要我们心中明白根本没有大写的艺术其物，那么把上述工作（指艺术家的工作）统统叫做艺术倒也无妨。事实上，大写的艺术已经成为叫人害怕的怪物和为人膜拜的偶像了。”^②里德和贡布里希的立论均从艺术史的科学考据而来，因此显得较为严谨。批评家瑞恰兹和莫里斯·韦兹则不然：前者认为艺术讨论“几乎不存在达到任何明确结论的可能性”^③；而韦兹则干脆宣称艺术是不可定义的，“一切美学理论试图建立一个正确的理论，便在原则上犯了错误。……它们认为‘艺术’能够有一个真正的或任何真实的定义，这是错误的”^④。——理论家们的反思，张扬的是一种关于艺术界定的非本质主义观点，也就是说，“艺术是什么”这个问题注定没有答案，追问艺术本质的做法将注定使艺术遭受自身取消主义的命运。那么，非本质主义是否意味着理论家们在艺术界定问题上就没有自己的看法呢？当然不是。他们的替代性提问方式是：艺术作品是什么？什么时候是艺术？什么地点为艺术？这样，与过去相比，人们对艺术概念的探究就表现出前所未有的更大的不确定性。

以上，我们利用相当的篇幅扼要勾勒了“艺术”概念在中西艺术史上的源流演变，原本是希望从中找到“艺术是什么”的答案，但事实证明，“艺术是难的”。不

① 转引自朱狄：《当代西方艺术哲学》，4页，北京，人民出版社，1994。

② [英] E. H. 贡布里希：《艺术发展史》，第3版，范景中、林夕译，15页，天津，天津美术出版社，1998。

③ 转引自朱立元：《西方美学史》，11页，上海，上海译文出版社，1996。

④ 同上书，24页。

过,通过梳理,至少可以让我们在“艺术”概念问题上形成这样几点基本的认识:

首先,艺术概念是历时性的,其内涵和外延都有不断扩大的趋势。内涵上,不同的时代有不同的艺术观念,不存在一组必要和充分的属性来固定艺术的本质,“美”也不例外,开放性和不确定性才是艺术的准确“定义”;外延上,即使在艺术这个“家族相似”^①内部,诗歌、音乐、绘画、建筑、雕塑等主要门类本身从一开始就是在互不相关的情况下产生的,它们各有其相对自主的不断发展的历史。因此,艺术概念实际上是一个不能确定的“历史变化的星丛”,它包含在历史的运动当中,而我们对“艺术的界说尽管确实有赖于艺术曾是什么,但也务必考虑艺术现已成为什么,以及艺术在未来可能会变成什么”^②。

其次,界定艺术不只是一个纯粹的审美判断问题,它关系到价值判断,关系到不同社会阶层争夺文化话语权的问题。也就是说,从逻辑推理上讲,“艺术是什么”的问题实质上可以转换成“艺术为什么”的问题,而“艺术为什么”又并非一个抽象的人类学问题,它首先关涉的是很具体的“艺术为谁”这一社会学或意识形态问题。“艺术和美学不是普遍永恒的实在,而是历史与社会条件——不同社会文化领域的各种功能的综合产物。”^③换句话说,艺术具有自律与他律,或者叫做审美性与社会性的双重本质。回顾历史,艺术难题一直悬而未决的焦点其实在于,人们往往是笼而统之地使用“艺术”这个语词,然后依据各自不同阶级、阶层的价值尺度来对他们所需要的“艺术”概念下定义,由是观之,某个共名概念的“艺术”实际不过是某个特定阶级意识形态的捏造与幻构。比如在艺术史上,教化和启蒙的艺术实乃为统治阶级立言,体现的是一种文以载道、文以安邦的价值取向;美和天才的艺术主要为精英知识分子立言,强调的是他们纯正典雅、超凡脱俗的审美趣味和特立独行、反对沟通的价值立场,而娱乐和快感的艺术的支持者则主要是普通大众,其突出的是这一阶层崇尚轻松、快乐的趣味追求。上述诸阶层之所以抢着对“艺术”进行不同的赋义,实则无非是想争夺各自对“艺术”一词的使用的唯一合法权。

① “家族相似”系维特根斯坦后期哲学对语言的游戏本性的界定。在他看来,语言并无单一的共性或固定不变的本质,各个词项间只是以不同的方式彼此相像,并形成一整套交叉、重叠的相似性。这就好像一个家族的成员之间的各种各样的相似之处:体形、相貌、眼睛的颜色、步姿、性情等等,也以同样方式互相重叠和交叉。参见[奥]维特根斯坦:《哲学研究》,李步楼译,48页,北京,商务印书馆,2001。

② [德]阿多诺:《美学理论》,王柯平译,3页,成都,四川人民出版社,1998。

③ [美]理查德·舒斯特曼:《实用主义美学》,彭锋译,63页,北京,商务印书馆,2002。

再次,作为一种特殊的实践活动,艺术没必要也不可能同另一种实践活动——技艺——划清界限。在前面的考察中,我们已经清楚看到,无论在中国还是西方,“艺术”一直主要是和“技艺”概念纠缠在一起的。这一事实其实已经说明,艺术与技术、艺术与生活并不存在精英人士以为的那条鸿沟,艺术从来就不是“唯美”、独立自主和不食人间烟火的,它其实一直是同技术、手工艺劳动等物质实践活动水乳交融、不可分割的。既往的“美的艺术”概念是社会分工的结果,同时也是精英主义将技艺传授专业化、学院化和贵族化的结果,它在某种程度上容易造成艺术“生于民间而死于庙堂”的缺憾。正如杜威所说:“(美的艺术于是可以反映)一种对吸引了社会绝大多数时间和精力的兴趣和工作……假装虔诚得令人讨厌的姿态。”^①因此,今天,大众文化在世界范围内的崛起似可为我们提供一个回归艺术源头的契机:告别“美的艺术”或“艺术的博物馆概念”,重建艺术与技艺的原初性联系,让艺术撕掉它虚伪的“神圣”面纱,直面鲜活的日常现实生活。

最后,无论对艺术概念采取什么方式去定义,其揭示的真理都是一致的,那就是它们均体现了人类自由的感性精神本身。^②撇开以上艺术界定中贵族气质、精英立场抑或“有教养的低级趣味”的不同,其实这诸种艺术定义(包括“美的艺术”和“大众艺术”)在人类学的意义上仍旧有一个感性根基存在,因为艺术毕竟还有超阶级性、超时空性的一面,它终究还是整个人类追求感性自由和精神超越的风向标。在这点上,标榜“理性”、“反思”和对艺术进行“反身性”提问的观念艺术也不例外。正因如此,海德格尔在注解古希腊人的艺术观时特别提醒说,雅典人所谓的“Techne”(技艺)其实并非我们后来臆断的手工能力,而是指从非存在到存在的过渡的本因;与之密不可分的“Poiesis”(诗),则是“无蔽”或“存在者的真理自行置入作品”^③。也就是说,手工劳动固然是手工劳动,但其间寄居、融注的却是艺术的

① [美] 理查德·舒斯特曼:《实用主义美学》,彭锋译,41~42页,北京,商务印书馆,2002。

② 这一点是对艺术“真理”维度的描述,而非艺术的定义。与之对应,笔者亦曾给艺术下过一个描述性的定义,即:艺术是人生匮乏的陌生化体验及其表达。在此定义中,“人生匮乏”指的是情感匮乏、精神迷惘、信仰失落之类,其中的核质实系人性的文化,具体涉及身体、性、欲望、孤独、恐惧、暴力、死亡等人性母题在现实文化中的压抑与爆发;“陌生化体验及其表达”分别包含了内容和形式,但无论哪个方面,艺术都应该是异化、区分于生活的。伏根于某种人生匮乏体验的艺术,其实质是对生活的不满与批判,而原本平淡无奇、淡乎寡味的生活,也借此获得了一种被美化和被救赎的可能。参见王杰泓:《中国当代观念艺术研究》,228页,北京,中国社会科学出版社,2012。

③ [德] 海德格尔:《人,诗意地安居》,郇元宝译,80页,桂林,广西师范大学出版社,2000。

本源或真理。阿多诺则直接认为,“艺术即精神”。精神是对艺术作品物性(materiality)的克服,同时也超越了其感性(sensuality),精神是艺术作品的以太(ether,规定因素)。“如果不显现出精神,或者说没有精神,艺术作品也就不复存在。精神无视理智艺术与感官艺术之间的分野,因为感官艺术与其说是体现感性快乐本身,不如说是体现了感性快乐的精神。”^①

二、艺术何为

艺术有何用?艺术于人生有大用!

询问艺术的用处,必然是相对于人、相对于人的生活而言的。艺术之于人,可以有小用和大用二分。小用者,即日常生活意义上的经世致用,譬如靠唱歌跳舞谋生、投资绘画挣钱,再或者学点书法作些诗文以备题字、唱和等不时之需。可惜如今这年月,经济似泡沫,人才如浮云,社会失业率一直居高不下^②,投身艺术怎么都难能为自己带来丰厚的物质回报。试问人数逐年剧增的艺考生及其家长们,你们有多少人是因为艺术这玩意儿有用而自觉、甘愿选择的它?

因此,艺术之用只能从大用即精神价值层面的无用之用来谈。现在的人很有幸福感,很实在,反感谈玄谈精神,所以这里不妨先举个例子来说。“世界十大文豪”之一的列夫·托尔斯泰曾经在日记中讲到生活中发生的一件事情。他说:“我在房间里擦洗打扫,我转了一圈,走近长沙发,可是我不记得是不是擦过长沙发了。”——这时的托尔斯泰一定在心里纠结:如果我擦过沙发,我怎么记不得了?而如果我没擦的话,沙发怎么又是干净的?类似这种强迫症式的事情很常见,我们在生活中一定没少遇到。于是托尔斯泰总结道:“由于这都是些无意识的习惯动作,我就记不得了,并且感到已经不可能记得了。因此,如果我已经擦过,并且已经忘记擦过了,也就是说如果我做了无意识的动作,这正如同我没有做一样。如果许多人的复杂的一生都是无意识地匆匆过去,那就如同这一生根本没有存在。”^③托尔斯泰的这段心

① [德]阿多诺:《美学理论》,王柯平译,157~158页,成都,四川人民出版社,1998。

② 有一对联非常形象:上联“博士生硕士生本科生生生不息”,下联“上一届这一届下一届届届失业”,横批“愿赌服输”。还有像“博士一走廊,硕士一礼堂,学士一操场”、“博士满街走,硕士贱如狗。学士没事做,只好当扒手”等说法,表达的都是对当下中国高等教育批量生产人才以及高失业率的揶揄和不满。

③ [俄]什克洛夫斯基:《艺术作为方法》,见[法]托多罗夫编选:《俄苏形式主义文论选》,蔡鸿滨译,64页,北京,中国社会科学出版社,1989。