



普通高等教育“十五”国家级重点教材

艺术美学

万书元 著



 高等教育出版社



J01

18

普通高等教育“十五”国家级重点教材

艺 术 美 学

万书元 著



高等教育出版社

内容介绍

本书是普通高等教育“十五”国家级重点教材。作者从新的角度,以新的体系来建构艺术美学。全书共分八章,对艺术美学的基本属性、艺术的基本结构、艺术风格及其审美形态、艺术的基本类型及其特征、艺术审美体验、艺术的价值结构作了深入而全面的阐释。

本书与同类教材最大的不同体现在两个方面:一是关注当代艺术动态的发展,增加了新媒体艺术(实验视频影像艺术)等方面的内容,并且也加重了中国本土艺术方面的内容,比如书法、戏曲以及杂艺等;二是在艺术的风格与形态中,将素朴与感伤、幽默与讽刺、隐喻与象征等范畴纳入,使教材内容更加厚实,更具有学术性。

本书语言流畅,图文并茂,可作为文史类、艺术类、工程类学生的教材,也可供大中专教师、文艺爱好者、业余研究者教学参考和研究参考。

图书在版编目(CIP)数据

艺术美学 / 万书元著. —北京:高等教育出版社,
2006.5

ISBN 7-04-019049-4

I. 艺... II. 万... III. 艺术美学—高等学校—
教材 IV. J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 043295 号

策划编辑 张丽娜 责任编辑 周素静 封面设计 陈璐 章丹音 于涛
版式设计 王艳红 责任校对 朱惠芳 责任印制 韩刚

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-58581118
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网 址	http://www.hep.edu.cn
总 机	010-58581000		http://www.hep.com.cn
经 销	蓝色畅想图书发行有限公司	网上订购	http://www.landracom.com
印 刷	北京中科印刷有限公司		http://www.landracom.com.cn
		畅想教育	http://www.widedu.com
开 本	787×960 1/16		
印 张	17.25	版 次	2006 年 5 月第 1 版
字 数	340 000	印 次	2006 年 5 月第 1 次印刷
插 页	8	定 价	34.60 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 19049-00

目 录

第一章 绪论 1

- 第一节 艺术与非艺术 2
- 第二节 审美与非审美 10
- 第三节 反艺术与反美学 12
- 第四节 美学、艺术学、艺术美学与艺术原理的关系以及艺术美学的合法性 18

第二章 艺术的基本结构 24

- 第一节 艺术的基本元素 24
- 第二节 艺术的语法系统 27
- 第三节 艺术意象与艺术空间 32
- 第四节 艺术技巧 34

第三章 艺术风格及其审美形态 38

- 第一节 艺术风格的本质及其意义 39
- 第二节 素朴的与感伤的 43
- 第三节 优美与崇高 45
- 第四节 幽默与讽刺 54
- 第五节 滑稽与荒诞 65
- 第六节 丑、幽默、讽刺、滑稽、荒诞与喜剧性的关系 71
- 第七节 隐喻与象征 75
- 第八节 悲剧与喜剧 89

第四章 审美艺术 96

- 第一节 绘画艺术的基本特征 96
- 第二节 雕塑艺术的基本特征 102
- 第三节 舞蹈艺术的基本特征 108
- 第四节 音乐艺术的基本特征 115

第五章 实用艺术 128

- 第一节 建筑与园林艺术的基本特征 128
- 第二节 工艺美术与设计艺术的基本特征 147
- 第三节 摄影艺术的基本特性 154
- 第四节 书法艺术的基本特征 162

第六章 综合艺术 169

- 第一节 戏剧与戏曲艺术的基本特征 169
- 第二节 影视艺术的基本特征 181
- 第三节 杂艺的基本特征 188
- 第四节 新媒体艺术的基本特征 191

第七章 艺术审美体验的机制 201

- 第一节 体验、审美体验与艺术审美体验 201
- 第二节 艺术审美体验的机制与过程 208
- 第三节 艺术审美体验的机制和心理学解释 211
- 第四节 艺术审美体验的基本特征 218

第八章 艺术的价值结构 228

- 第一节 审美价值 228
- 第二节 真理价值 235
- 第三节 娱乐价值 240
- 第四节 教化价值 243
- 第五节 象征价值 245

后记 248

参考文献 250

主要图片资料索引 256

彩色图片索引 264

第一章

绪论

美学可能是所有理论学科中处境最为尴尬的一个学科^①，说它尴尬，不仅是因为它处在哲学(或伦理学)与心理学甚至科学之间的一块飞地上——莫里茨·盖格尔就曾经说，美学一直既是哲学的过继子女又是科学的过继子女^②——而且还因为它像所有文学和艺术创作理论一样，常常得不到人们的信任。历史学家房龙就非常轻视美学理论，他曾说：“当今美学理论甚嚣尘上，但我认为，一些修养有素的真正的艺术家，才不管美学理论这一套。”^③莫里茨·盖格尔也承认，艺术家们，甚至艺术史家们，也不怎么相信美学理论，他说：“……真正的宗教本性总是反对人们对神圣的东西进行反思，即反对神学。正因为如此，艺术家以及试图在生命中实现艺术的人一般来说都反对美学。正因为如此，那些恋人们根本不想了解那些有关爱情的理论，因为他们觉得他们的爱情是某种非理论的、独一无二、根本不会再次发生的东西。”^④

美学理论在中国的命运似乎并不令人悲观。因为文字的暗示性，也因为这一学科被期待的神秘性，美学始终受到年轻人的关注。至于它不太受艺术家的欢迎，却是非常正常的现象，正如文学理论不太受作家的欢迎一样，完全可以理解。

但是，美学理论常常不能得到同样是做理论工作的艺术史家和其他理论家的认可，尤其是中国的艺术理论家的理解，这不能不令人深思。到底是因为门户

① Ivo Frenzel 曾说：“没有任何一门其他哲学学科，像美学学科那样如此脆弱地依赖于诸先决条件。美学犹如风标似的‘被每一阵哲学风、文化风以及科学风吹得摇摆不定。人们一会儿从形而上学和规范的角度考察美学，一会儿又以经验的和描述的方式探讨美学。一会儿从艺术家的观点出发来思索美学，一会儿又从消费者的观点出发来对待美学。一会儿把艺术视为美学研究的中心，把自然美当作一种初级阶段；一会儿又把艺术视为自然美的代用品’(莫里茨·盖格尔)。这便是对 19 世纪中叶以来美学所面临的二难抉择困境的恰如其分的描述。”参见[德]阿多诺著，王柯平译：《美学理论》，第 557～558 页，成都：四川人民出版社，1998 年。

② [德]莫里茨·盖格尔著，艾彦译：《艺术的意味》，第 41 页，北京：华夏出版社，1999 年。

③ [美]房龙著，衣成信译：《人类的艺术》，第 18 页，北京：中国和平出版社，1996 年。

④ [德]莫里茨·盖格尔著，艾彦译：《艺术的意味》，第 39 页，北京：华夏出版社，1999 年。

之见,还是因为中国的美学理论研究本身出了问题?笔者所要强调的是,我们的美学研究,应该回归到鲍姆加登:使美学重新回到介于“理性的普遍性和感性的特殊性”之间的那个位置,而不是像今天大多数美学家和研究者所做的那样,将美学置于哲学的位置,从而形成美学的实际的缺席。

这也是本教材定位并命名为“艺术美学”而非美学的一个重要因素。

在进入正题之前,有必要对艺术、美学、艺术美学、审美、非审美以及与这些概念紧密相关的一些概念,进行一番梳理和界定。

第一节 艺术与非艺术

本书既然叫艺术美学,那么,我们遇到的第一个问题就是:什么是艺术?艺术和非艺术的界限在哪里?

关于艺术,艺术理论家、美学家和哲学家的解释很多,而且五花八门,援引起来很不方便。为了不至于陷入术语的困境之中,我想给艺术下一个简单的定义:

艺术,其实就是一种具有审美价值的形式或结构,或者说,是一种有意义的、高级的形式和结构。^①

无论是绘画、雕塑,还是戏剧、建筑,甚至音乐、舞蹈,都是以一种相对统一的、富有内涵的形式和结构呈现出来的,除了建筑和工艺这些特殊的形式之外,艺术主要诉诸人们的精神。艺术的创作很少来自于直接的功利性。

艺术与非艺术的分野,既在于功利性的有无,也在于独特性的有无。

纯粹出于功利性的东西绝不可能成为艺术,拳击与舞蹈,也许都具有某种程度的表演性质,但拳击很难被视为艺术,因为它出于纯粹的功利性,而且永远是采取一种现实的输赢模式和单一对攻套路,除了像泰森的咬耳朵这种违规行为之外,每一场拳击都将在同一种情景中开始,在同一种结局中终局,没有任何独特性可言;相反,舞蹈却没法不被视为艺术,即使是表现武打主题的舞蹈。因为舞蹈是一种独特的、具有高度审美性的形式和结构;拳击只有具有杀伤力的拳路和步伐;舞蹈表现的是一种“虚幻的力”(苏珊·朗格语);拳击表现的是真实的、功利的、具有杀伤性的力。拳击的主要目的是为了显示力量;舞蹈的主要目的是为了显示或表现人体的美、姿态的美和理念的美。拳击是一种没有任何深度意义的现

^① 杜夫海纳认为,艺术必须有三个条件:第一,作品要充分呈现;第二,作品必须得到表演(属于舞台艺术者);第三,作品须有一个欣赏者。参见杜夫海纳著《审美经验现象学》第42页,北京:文化艺术出版社,1996年。J. 迪基认为艺术品之所以成其为艺术品,有两个必不可少的条件:一,必须是人工制品;二,必须获得艺术世界中的特权人物和特权机构的授权,授予它具有欣赏对象资格的地位。参见J. 迪基《何为艺术》,李普曼《当代美学》,北京:光明日报出版社,1986年。

实行为,舞蹈却是一种具有模仿性和叙述性,并且具有深层意义的艺术(图1-1)。

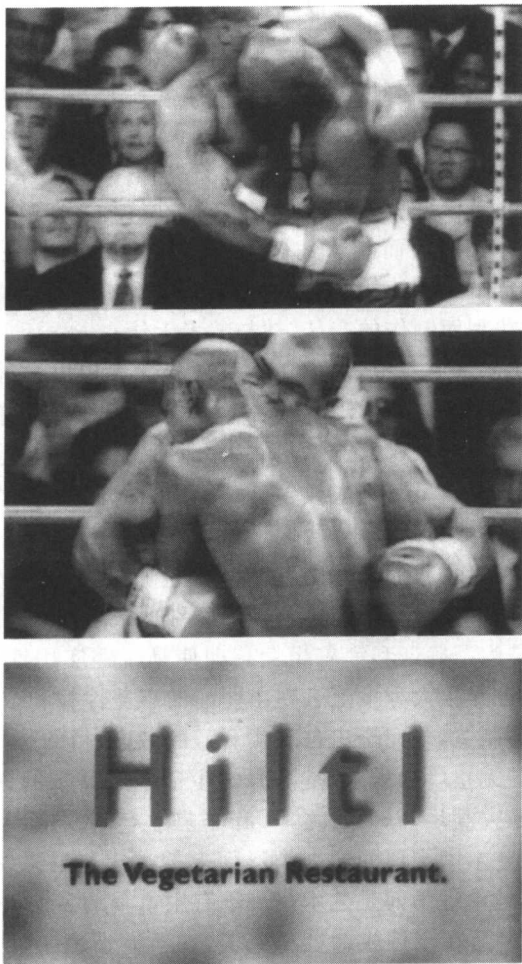


图 1-1 瑞士 Hiltl 素餐馆广告

艺术与非艺术的分野,还可以从想象力之有无中见出。罗杰·弗赖伊在《论审美》中指出:“艺术作品同每个人或多或少都会经历的那种从属性的想象生活密切相关。”^①“艺术就是这种想象生活的一种表现和一种刺激。由于没有响应行为,这种想象生活便脱离了现实生活。在现实生活中,这种响应生活指的就是道德责任。在艺术中我们没有这样的道德义务——艺术展现的是一种摆脱各种

^① [英] 弗兰西斯·弗兰契娜, 查尔斯·哈里森编, 张坚、王晓文译:《现代艺术和现代主义》, 第 126 页, 上海: 上海人民出版社, 1988 年。

羁绊和必需的自由生活。”^①现实中两个人的斗殴之所以不是艺术,是因为它来自一种非想象的、真实的激情或憎恨,而戏剧中的斗殴却在想象和虚拟的情境中被审美化了。

创作活动中自由意志的有无,也是区分艺术与非艺术的一个重要的函项。声称“艺术是一种自由的游戏”的康德指出:艺术也和手工艺区别着。前者唤着自由的,后者也能唤着雇佣的艺术。前者看着好像只是游戏,这就是一种工作,它是对自身愉快的,能够合目的地成功。后者是困苦而不愉快的,只是由于它的结果(例如工资)吸引着,因而能够是被逼迫负担的。^②艺术是艺术家在其自由意志的驱策下,以自由和游戏的态度进行创作的产物,而那些在道义、责任感驱策下,出于纯物质功利而制作的产品,却与艺术无缘。

在一些特殊的艺术形式中,艺术会以其独异性表现出一种极其明确的不可重复性和无可替代性,比如一幅油画或者一部戏剧一旦问世,就会成为同辈人或后辈人不可及的范本,没有人能够超越它,即使模仿了也不会成功。艺术永远是具有强烈的排他性的,重复别人或自己,就意味着自身的死亡;被别人重复,同样意味着重复者的失败。从这里,我们可以清楚地看出艺术与技术的分野:技术是可重复的也是可替代的,而艺术则不行。

从创造的终极目的看,艺术与非艺术的区别也很容易见出:艺术是为了审美娱乐,换句话说,是为了确证和完善生命。即使是一些实用性很强的艺术,比如工艺美术和建筑,也在很大程度上表现出明显的审美性相和浓厚的娱乐趣味;一切非艺术的产品制造,却完全出自现实利益的考虑,目的是尽可能满足人类对于物质功能方面的无止境的需求,是对日常生活基本需求的最大满足和对人的日常生理需求的最大满足,总而言之,所有非艺术产品的生产,主要是面向人类的形而下的需求;艺术则主要面向人类形而上的需求。尼采说:“构成人类基本形而上活动的,不是伦理学而是艺术……唯有用审美的名词,才能证明生活的意义。”^③“艺术的根本乃在于使生命变得完美,在于制造完美性与充实感;艺术在本质上是对生命的肯定和祝福,使生命神性化……”^④阿多诺说:“艺术体现精神,这可以说是艺术中唯一不变的意义。”^⑤莫里斯·布朗肖说:“艺术谈论心灵,顽强的实存,它表示‘主体’的绝对性。”^⑥约翰·凯奇也说,艺术“唤醒我们认识

① [英]弗兰西斯·弗兰契娜,查尔斯·哈里森编,张坚、王晓文译:《现代艺术和现代主义》,第126页,上海:上海人民出版社,1988年。

② [德]康德著,宗白华译:《判断力批判》,第149页,北京:商务印书馆,1985年。

③ [德]尼采著,刘崎译:《悲剧的诞生》,第7页,北京:作家出版社,1986年。

④ [德]尼采著,张念东、林素心译:《权力意志》,第543页,北京:商务印书馆,1996年。

⑤ [德]阿多诺著,王柯平译:《美学理论》,第570页,成都:四川人民出版社,1998年。

⑥ [法]莫里斯·布朗肖著,顾嘉琛译:《文学空间》,第219页,北京:商务印书馆,2003年。

我们自己的生活”^①……所有这些观念,从一个共同的视角证明,艺术是人类确证自我、提升自我和完善自我的最佳手段。因此,从确证、充实、完善和神化生命的角度说,艺术可以说是锦上添花,而非艺术的创造则属于雪中送炭。艺术是生活的修辞;而非艺术只是生活本身。

艺术与非艺术分野,也与艺术情境的有无密切相关。美国哲学家奈尔逊·哥德曼就曾宣称,他并不关心“什么是艺术”的问题,他关心的是“什么时候是艺术”,也就是说,什么时候我们可以认为一个事物像艺术品一样具有了象征功能^②,换句话说,就是什么时候才使对象具备了艺术情境。他举伦勃朗的例子说,用这幅油画来填补玻璃上的破洞,那么,这样顶级的艺术也不再具有艺术品功能了。同样,杜桑的便壶,当被展览在金碧辉煌的艺术橱窗时,它就具备了象征功能。^③相反,当伦勃朗的油画被拿来当搓鞋垫,它就执行了一种日常功能,不再发生象征功能,但是,它的艺术本质特征没有变化。^④所以艺术和非艺术,有时不是根据对象自身的规定性来区分的,还要看它和周围世界的关系,还要取决于主体对它的态度(图1-2)。

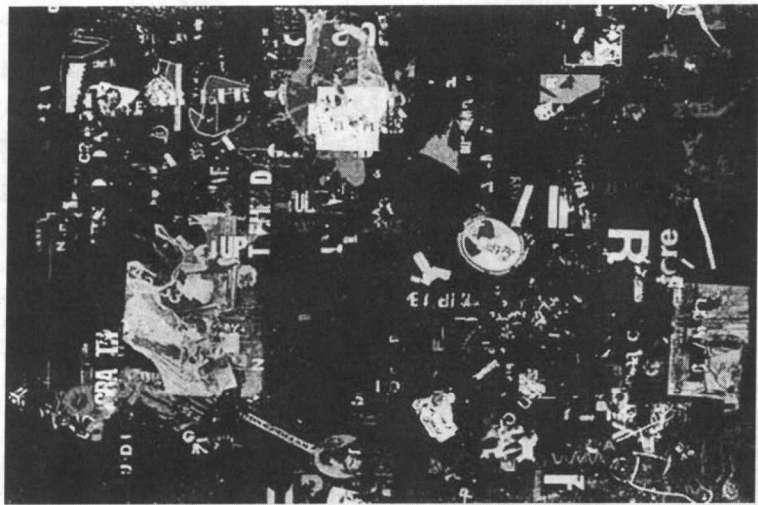


图1-2 约翰·凯奇《别对杜桑说三道四》,1969年,69.85 cm×101.6 cm

① 转引自[美]约翰·拉塞尔著,陈世怀、常宁生译:《现代艺术的意义》,第399页,南京:江苏美术出版社,1992年。

② 在《艺术的语言》中,奈尔逊·哥德曼指出:象征化的活动涉及科学或艺术,是创造世界的方式。对于确定一个物品或者一种体验是否是艺术品或者是美学体验,四个征象扮演了重要角色,即举例说明,语义密度、句法密度和句法多样性。参见[法]马克·西门尼斯著,王洪一译:《当代美学》,第156页,北京:文化艺术出版社,2005年。

③ [法]马克·西门尼斯著,王洪一译:《当代美学》,第156页,北京:文化艺术出版社,2005年。

④ [法]马克·西门尼斯著,王洪一译:《当代美学》,第152页,北京:文化艺术出版社,2005年。

从理论上区分艺术与非艺术,似乎还比较容易,但是,在面对具体的艺术实践活动时,我们常常会感到困惑,在面对现代主义和后现代主义时代的研究对象时尤其如此。当杜桑的《泉》和约翰·凯奇的《4分33秒》以惊世骇俗的反叛方式挑战了经典的艺术规则之后,人们就跃跃欲试地想要否弃成就艺术的两个要件,即长期的专业的训练和人造制品。既然现成品可以是艺术,那就意味着,我们在身边、在自然界发现或找到的任何一样非人工的东西,都可以是艺术。既然任何东西都可以成为艺术,那么,从逻辑上推演,任何没有经过专业训练的人,都可以成为艺术家。因为,从表面上看,杜桑和凯奇所做的,是任何人都可以也容易做到的。正是受到这种简单的艺术逻辑的诱惑,在杜桑尤其是在凯奇之后,世界各地上演了一幕幕奇形怪状的杜桑和凯奇式的反艺术戏剧。

杜桑和凯奇之后的类似的艺术冲动或曰艺术创作,当然也偶有值得注意、值得肯定的,但是,多数属于东施效颦的浅薄之举。其所以如此,是因为那些盲目的模仿者忽略了四个问题:第一是杜桑和凯奇创作的时代背景;第二是原创(敏感性)的不可复制性;第三是艺术界对作品的认同度;第四是艺术场与艺术特权。

杜桑和凯奇所处的时代,与我们的时代非常不同。杜桑和凯奇,虽然相差几乎三个时代,但是,情况非常类似,都可以说是一个剧烈变化与转型的时代、反叛的时代、艺术的“暴力”肆行无忌的时代。杜桑的时代正好是西方艺术从传统向现代转型的时期,凯奇的时代正好是西方艺术从现代开始向后现代转型的时期(图1-3,图1-4)。而且,在杜桑创作《泉》之前好几年,大约1913年,他已经开



图1-3 杜桑 《泉》,1917年,高62.23 cm,美国现代艺术博物馆藏

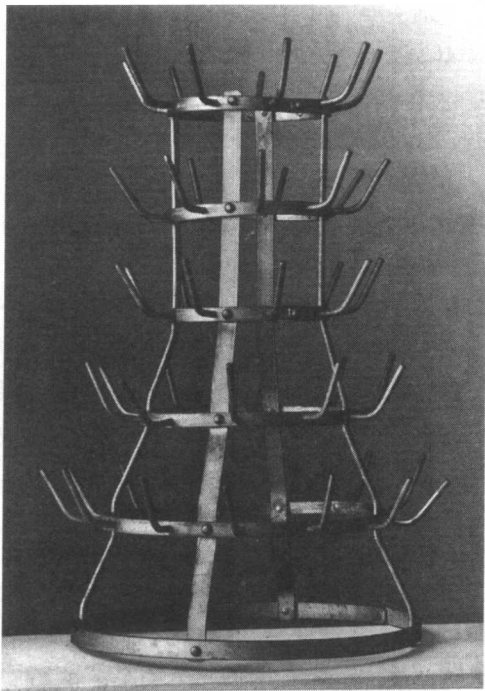


图 1-4 杜桑 《瓶架》，1912 年

始了现成品和“现成品之辅助”的创作。杜桑曾经把一只自行车的车轮装在厨房凳子上面，看它转动。他买过一幅冬日黄昏风景画的廉价复制品，并在画面的地平线上插入一个红点和黄点，给它起了一个名字叫“药房”。1904 年，杜桑“创作”了现成品“瓶子滴干架”，1915 年，他买来一把铲雪的铁锹，并在上面写“断臂之前”^①；1916 年“创作”了现成品“梳子”。而且，大约在 1915 年，他已经开始使用“现成品”这个术语。杜桑的现成品和“现成品之辅助”的创作，绝不是一时的心血来潮，而是基于他自己独特的艺术观念。杜桑曾经解释说，他在选择这些现成品时，从来不受审美标准的约束：“它是以视觉的无所反应（visual indifference）为基础的，不讲任何高雅或粗俗的审美情趣……事实上，是一种完全麻木的状态。”^②他还说，为了揭示艺术和现成品之间的矛盾，他还“想象了一种‘互惠的现成品’（reciprocal ready-made）：可以把一幅伦勃朗的画拿来当烫

① 参见[美]H. H. 阿纳森著，邹德依、巴竹师、刘珽译：《西方现代艺术史》，第 291 页，天津：天津人民美术出版社 1986 年。

② 参见[美]H. H. 阿纳森著，邹德依、巴竹师、刘珽译：《西方现代艺术史》，第 292 页，天津：天津人民美术出版社，1986 年。

衣板!”^①因为“艺术是一种容易使人上瘾的麻醉剂”，为了使艺术创作者和欣赏者脱瘾，就需要给艺术祛魅。于是杜桑以一种激进的理论为自己的艺术反叛行为找到借口。杜桑认为，在传统意义上讲，现今存在的几乎每一个现成物体都不是原物，“因为艺术家使用的一管管颜料都是机器制造的，都是现成的产品，所以我们必须断定，世界上所有的绘画作品都是‘现成品’的辅助”。^②

所以，杜桑的反艺术活动，无论是从理论上还是实践上，不仅早有预谋，而且早有行动。杜桑的反艺术行为，就像一出戏剧，在展出《泉》和同年展出的《瓶架》之前，序幕早已拉开了，必要的烘托和铺垫早已做好了。另一方面，在杜桑开始他的反艺术活动的同时，以未来主义和达达主义为代表的极端的反艺术运动，也已经或者正在粉墨登场。早在1909年2月，意大利诗人、文艺批评家马里内蒂就以发表在法国《费加罗报》上的《未来主义的创立和宣言》，宣告了未来主义的诞生。很快，未来主义的风潮就从文学波及到绘画、音乐、戏剧、建筑、舞蹈、电影、摄影等领域。一年以后，画家波菊尼、巴拉等发表《未来主义画家宣言》，1911年11月，帕拉台拉发表《未来主义音乐家宣言》，1915年1月11日，马里内蒂、塞蒂梅利、科拉发表《未来主义合成戏剧宣言》，次年9月11日，他们又发表《未来主义电影宣言》……未来主义像飓风一样很快就席卷了整个欧洲，并且逐步从文艺领域闯入社会领域。未来主义企图向世人宣告，由于现代文明的进展和科技的进步，传统的观念已经落伍了，跟不上新时代感觉的脚步了；19世纪的时间观和空间观已经陈腐，必须彻底击碎，“因为时间和空间已经死亡”。^③他们提出，新时代的速度是“宏伟的世界获得”的“一种新的美”，是现代大都市、机器文明时代的最典型的美，因此艺术应该全力表现这种美。他们号召艺术家讴歌新的事物，摧毁旧的事物，给传统以毁灭性的打击。他们认为，唯有扫荡传统，摧毁“一切博物馆、图书馆和科学院”，“未来”文学和艺术的大厦才有可能建立起来。未来主义对待传统的态度，完全被稍后出现的达达主义所继承。和未来主义一样，达达主义艺术家深知，唯有破旧，方可立新。达达主义在1916年就以激进的反传统的面目出现。作为未来主义和达达主义观念的同情者，杜桑以相对独立的姿态加入反叛传统的行列，不过，杜桑激进的态度似乎比不上查拉和巴里这样一些达达主义的主要成员。达达派成员毫无顾忌地把自己打扮成艺术暴徒，不仅仅是反艺术，甚至和未来主义一样，以极端的虚无主义姿态，企图毁灭整个艺

① 参见[美]H. H. 阿纳森著，邹德侬、巴竹师、刘琰译：《西方现代艺术史》，第292页，天津：天津人民美术出版社，1986年。

② 参见[美]H. H. 阿纳森著，邹德侬、巴竹师、刘琰译：《西方现代艺术史》，第292页，天津：天津人民美术出版社，1986年。

③ 参见吕同六：《意大利未来主义试论》，柳鸣九主编：《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》，北京：中国社会科学出版社，1987年。

术。达达派在宣言中宣称：“新生的艺术家表示抗议；他再也不画（象征性和迷想论的画）了，而要直接用石头、木头或铁创作悬崖峭壁以及在瞬间即逝的感的清风吹动下能朝任何方向行驶的机车。”“要摧毁智慧和社会组织的木箱：处处使人精神堕落、把手从天上伸向地狱、从地狱向天上窥视、让世界马戏团的车轮在每一个人的现实机缘里恢复转动。”

可见，在杜桑那个时代，反叛与反抗，几乎成为艺术的一种时尚。杜桑的反艺术作品，虽然在当时，并没有马上获得主流艺术理论家和批评家们的理解和接纳，但是，他以反艺术作品所作的探索和开创之功，是无法抹杀的，他给予人们观念上的震撼，也是无法抹杀的。所以，虽然他的行为至今仍然有人不太赞同，但是，事实上已经被艺术权力场所接纳并认可，而且已经产生了巨大而广泛的影响。所以，J. 迪基评价说：“杜桑的现成品作为艺术作品价值并不高，但是，作为艺术的范例，它们对艺术的理论却极有价值。”^①至于凯奇，一方面是有杜桑的激烈的反叛行为为他奠基，一方面也是由于有巨大的反现代主义艺术的大背景为他的反叛助威，加上他的“作品”的原创性，所以也容易获得承认。虽然作为实物和作为表演的艺术品本身，《泉》和《4分33秒》都谈不上创造，但是，作为艺术行为——作为反叛艺术的行为，它们无疑都是原创性的。这种带有明显的反讽性的原创性和传统艺术一样，是不可以被重复的。

艺术界对艺术作品的认同度和艺术场与艺术特权是紧密相关的，所以合并起来加以说明。

根据J. 迪基的授权理论和布迪厄的象征资本理论，一件像现成品这样的、从前被认为是与艺术无缘的、特殊的物品是否成为艺术品，至少需要三个条件，第一，艺术创作者必须是在艺术世界或艺术场中已经获得足够的象征资本的人，也就是说拥有艺术特权的人；第二，艺术创作者的作品可以获得艺术制度或者艺术场的接纳和认可，也就是授权；第三，作品具有一定程度的首创性。布迪厄说：“一种资本除非与场有关，不然它不会存在，也不会起作用。资本生成了一种权力来控制场，控制生产或再生产的物质化的或具体化的工具，这种生产或再生产的分布构成了场的结构。”^②正是杜桑拥有了足够的象征资本，拥有了足够的社会声望和艺术地位，在艺术场中属于那些可以控制结构变化和场的生产利润的特殊人物，他再激进的反叛行为也可以被艺术界接受，所以，他轻而易举地获得了艺术的授权，而一个名不见经传的作者，即便做出同样的举动，最终仍然难逃失败的命运。当然，如果杜桑的作品并无任何新奇、乖张之处，如果他的作品没有震撼力，没有获得人们比较普遍的认同感或者说关注，他的现成品也不会成

① J. 迪基《何为艺术》，参见M. 李普曼著，邓鹏译：《当代美学》，北京：光明日报出版社，1986年。

② 包亚明译《布迪厄访谈录：文化资本与社会炼金术》，第147页，上海：上海人民出版社，1997年。

功,今天也就不会为人所知。

今天,我们进入了一个 T. 迪弗所说的“随便什么东西都是艺术”^①的时代,或者时下人们所说的大审美时代,人人都是艺术家的时代,那么,艺术和非艺术还有界限吗?

回答显然是肯定的。“随便什么东西都是艺术”,人人都是艺术家,是一种普泛的表述,意在说明当今的艺术观念比之传统观念,有了显著的、重要的变化,但是我们却不能把这种说法当真,否则,我们的戏剧学院、舞蹈学院、音乐学院、美术学院还有存在的价值么?

第二节 审美与非审美

审美,即 Aesthetica,本义即感性,或感性认识。伊格尔顿说:“审美,它只不过是人们赋予各种错综复杂在一起的认识形式的一个名字,它可以捋清源自感觉和历史活动的素材,揭示具体事物的内在结构。”^②“审美所关注的是人类最粗俗的、最可触知的方面……因此,审美是朴素唯物主义的首次激动——这种激动是肉体对理论专制的长期而无言的反叛的结果。”^③审美虽然是感性或曰感性认识,但是,并非一切感性的东西,都是审美的。审美关注的是人类和世界“最可触知的方面”,但并非是“最粗俗的”方面。正如沃尔夫冈·韦尔施所说的,“我们并不认为饕餮之徒口腹之欲的快感是‘审美的’”,“感性的精神化、它的提炼和高尚化才属于审美”。^④

审美既是一种可以通过判断来定性的认识活动,也是一种可以通过形象来体认,通过快感来表述的体验活动。非审美,在较为宽泛的意义上,是指与审美活动无关的、主要通过概念来理解的认识活动,具体地说,是主体对艺术的非美学方面的性质和特征的认识、评价和判断,或者是主体对非审美对象的认知和评价。

审美和非审美最终都是以判断的形式实现的。审美通过审美判断实现,而非审美则通过非审美判断来实现。对事物的优美、雅致、和谐、生动,以及艺术品的风格的崇高、节奏的舒缓、场面的壮阔、叙述的抒情与感人等所作的判断,是对客体的性质所作的主观的判断,属于审美范畴。比如,诗人对玫瑰的描绘、评价

① J. 迪弗:《随便做》,见蒂埃里·德·迪弗著,秦海鹰译:《艺术之名》,第 161 页,长沙:湖南美术出版社,2001 年。

② [英]伊格尔顿著,王杰等译:《美学意识形态》,第 4 页,桂林:广西师范大学出版社,1997 年。

③ [英]伊格尔顿著,王杰等译:《美学意识形态》,第 1 页,桂林:广西师范大学出版社,1997 年。

④ [德]沃尔夫冈·韦尔施著,陆扬、张岩冰译:《重构美学》,第 18 页,上海译文出版社,2002 年。

和赞美,是非常主观的,常常关涉到主体的情感和经验,关涉到主体与客体的心理联结甚至是冲突。这种情况下所作的判断,虽然带有定性和评价意义,但是往往是不确定的、因人而异的,常常是有争议的。对包括艺术品在内的事物的形状、大小、速度、颜色、音响、措辞、题材所作的判断,都属于对客体的性状、维度所作的定量的判断,是通过逻辑思维所作的判断,是一种不关涉主观情感的客观描述。比如,植物学家对一朵美丽的玫瑰的理性分析是确定的,不会导致争议的,因此,属于非审美判断范畴。

L. W. 贝克教授曾经举过这样一个例子。他说,“一幅画值一千美元”,这并不是一个审美判断,虽然它与艺术有关。衡量某种判断是不是一个审美判断,是要看“对该判断指出的关系的发掘是否增进了直接的官能体验”。如果没有,如果它转移人们对直接的艺术含义的注意,从而削弱了审美作用并且破坏了它的完整,那么,它就不是审美判断,也就是说,这是一个非审美判断。^①

一个历史学家要在一部戏剧中发掘历史资料,他的行为就不能说是审美行为,虽然这部戏剧可能提供真实可信的材料。他的行为只同知识相关,同审美却无缘。乔治·桑塔耶纳说:“一个母亲在她的孩子的摇篮里看到的不是她的孩子而是一只美丽的小牛,那时他的痛苦在本质上就不是审美的。”^②布洛克说,当牧人面对一个被山林环抱的湖泊时,只是想到能否带情侣一起游泳,能否为牲畜提供足够的水,水里是否有足够的供食用的鱼类这样一些功利价值时,其态度就不能说是审美的,反之,如果他不考虑这样一些功利价值,而单纯考虑湖泊的如画的形式和景观价值,那就是审美的了。

莫里茨·盖格尔认为,知识和审美经验都以它作为自身存在的基础。他说:“知识也建立在人们使自己成为客观世界的主人的冲动基础之上。只不过从理智角度来看,知识用来征服客观世界的途径手段不是感知上的领会,而是概念上的理解。就理智而言,它恰恰应当对感知上的领会的消亡负责。例如,如果人们要描述一棵树,给它分类,从概念的角度了解它,那么,它作为一个感知上的统一体就再也不能保持不受触动的状态。另一方面,由于审美理解是直观性的,因此,它可以允许这种感知统一体保持不受触动的状态。但是,尽管存在着这种区别,这些原理——人们正是借助它们才能从心理上征服客观世界——却有一部分是相同的。他们在人们通过认识、秩序、组织,以及节奏韵律把握世界的过程中,发挥了最主要作用。当我们在把那些混乱一团的事实分解成为秩序和节奏韵律法则的过程中的时候,我们就逐渐从理智上把握了世界;当科学家借助于某种简单而伟大的法则——诸如关于引力的法则——能够洞察存在于这个世界系统之

① [美]李普曼著,邓鹏译:《当代美学》,第178页,北京:光明日报出版社,1986年。

② [美]乔治·桑塔耶纳著,缪灵珠译:《美感》,第34页,北京:中国社会科学出版社,1985年。

中的无限的事件系列的时候,他就体会到一种与审美情感类似的幸福情感。”^①

审美与非审美的分野,同艺术与非艺术的分野密切相关。我们得承认,虽然美学研究的对象并不限于艺术,但在美学大系统中,艺术无疑占据着重要地位。因此,在艺术美学范畴,审美更多地同艺术的因素打交道,而非审美则更多地同非艺术因素打交道,这是肯定的。

但是,如果我们对审美与非审美,审美判断与非审美判断以及审美性质与非审美性质的认识只是停留在这种二元分离的理解的层面上,我们就会犯那种把美学视为单纯研究美的同样低级的错误。因为经验告诉我们,在很多情况下,审美判断仍然需要得到非审美判断的辅佐和帮助,而在更多的情况下,审美性质和非审美性质是处在一种对立统一的状况,从而共同实现艺术的审美效果。

审美不是主体对审美客体的一种被动的接受或装载,而是一种主客体交互作用的、动态的实践活动和认识过程,是主观与客观的结合、感性与理性的结合、感官与心灵的结合。

审美的生成,必须具备相应的条件:第一,对审美主体来说,要具有必备的审美领悟力和审美鉴赏力,必要的审美经验储备;第二,对审美客体来说,必须具有审美属性或审美潜质,或者说,审美客体有资格成为审美对象;第三,同样是至关重要的,审美主体和审美客体必须具有遇合性,或者,进入某种“投缘”的境遇。否则,即使主体面对的是再典型不过的审美客体,如果主体只是像阅读科学书籍一样,以求获取知识那样对它采取一种纯认识态度的话,审美活动是绝不可能产生的;在另外一种情况下,即,如果主体干脆就是一个没有受过任何审美教育、没有任何审美经验的人,即使他面对再优秀的审美客体,这对他来说,也是没有任何意义的,审美同样无由发生。

第三节 反艺术与反美学

反艺术是指一种为标榜或实现艺术表现的个性化而采取的极端的反艺术传统和规则的行动(包括创作本身),其标志就是对传统的艺术语言的解构。

反艺术作为一种思潮,在西方最晚可以追溯到19世纪的印象派以及同一时期法国的象征派。但是,最著名的反艺术行为却是出现在20世纪早期。

达达主义画家杜桑于1917年创作的《泉》和1920年创作的《带胡须的蒙娜·丽莎》是两部具有世纪震撼力的反艺术(反绘画)之作。前者属于现成品装置,作者用一把钉着写有工厂主名字的尿壶,作为绘画参展的作品;后者类似于

^① [德]莫里茨·盖格尔著,艾彦译:《艺术的意味》,第148页,北京,华夏出版社,1999年。