

当代艺术科学主潮

杜夫海纳等著

刘应争 译

汪 晖 校

5235

文·艺·新·学·科·建·设·丛·书

DANG DAI YI SHU
KE XUE ZHU CHAO

J0
D812

当代艺术科学王潮

杜夫海纳等著

刘应争 译

汪 晖 校

安徽文艺出版社

(皖)新登字04号

当代艺术科学主潮

杜夫海纳 等著 刘应争 译

责任编辑：沈小兰

出版：安徽文艺出版社(合肥金寨路283号) 邮政编码：230063

发行：安徽省新华书店

印刷：安徽省金寨县印刷厂

开本：850×1168 1/32

印张：6.375

插页：2

字数：150,000

版次：1991年11月第1版 1991年11月第1次印刷

印数：1250

标准书号：ISBN7-5396-0545-6/I.480

定价：3.10元

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)

“文艺新学科建设丛书”总序

二十一世纪的趑趄足音在日益迫近：这是一个逼人进取、催人变革的时代。中国人在努力加速自己的步伐，争取与世界先进潮流同步进入那个比本世纪更加辉煌的时代。我们的社会生活，包括经济、政治和意识形态都正经历着由浅至深的历史变动。这场变动既借助于世界潮流的推动，也在影响着世界潮流的前进。

这又是一个人类文化财富迅猛增殖的时代，是精神和智慧高扬的时代。人的思维之树植根于丰腴的生活沃土之中，同时向外在宇宙和内在心灵两个方向伸展。众多的自然科学、社会科学和人文科学领域在彼此渗透、交叉和融合，互相补充、互相启迪，无数块新的学科园地在开拓中。

在这样一个世界和中国都日新月异的时代，文艺学这门以人类心灵的创造物和演进史为研究对象的科学，显得分外活跃，更新迅速，是很自然的。我们在借鉴临近的自然、社会、人文科学的思维成果时，找到观察文艺活动的新的审视点和坐标系，窥探到了过去未曾领悟到的东西。无数的文艺遗产，从典雅的古典杰作到惊世骇俗的当代性探索，都焕发出了新的奇光异彩。科学的发展启示人们，要揭示文艺现象的本质和特征；如同其他学科一样，也必须不断更新研究方法和理论观念，填充那些急需补救的空白，培育那些幼稚的边缘课题。于是，我们想到担起筹划“文艺新学科建设丛书”这样一项科学的和历史的責任。

所谓“文艺新学科”，是个尚带尝试性的设计蓝图。“新”，是指有别于我国过去惯常的文艺研究模式，试图吸收和融汇其他学科，诸如符号学、心理学、文化人类学、思维科学、语言学、系统论、信息论等领域的有用成果，或借鉴国外当代文论的观念与方式，对我国的文艺研究有所开拓、推动者。即使我们的努力耕耘由于历史和科学的更进一步发展而变成为陈旧，也是值得洒下汗水并额手称庆的，因为毕竟填补空白、接续环节是科学的必要程序。这项筚路蓝缕的工作，包括两个基本的方案：

一是翻译和介绍国外在开拓文艺研究新领域方面的著名与有代表性的论著，或文艺与其他学科交融而成的边缘研究方面的成功之作，是为“译著系列”，旨在打通国外文艺研究信息的渠道；

二是出版我国学者，尤其是中青年文艺研究者有开创性的，甚至是尝试性的研究成果，提倡自成学说，创建或补救我国所欠缺的文艺研究学科和课题，是为“论著系列”，旨在提倡百花齐放，独成一家之言，鼓励开创性思路。

我们这套“文艺新学科建设丛书”的参与者主要是些中青年学者，其不成熟的一面，是难免的。我们期待着老一辈学者的指导与扶持，使这项美和科学的设计日臻完美。

“文艺新学科建设丛书”编委会
一九八六年春

目 录

导 论 西方当代艺术的境况及意义·····	1
第一节 艺术现状·····	1
第二节 艺术家的反应·····	14
上 篇 美学基本问题的研究	
导 言 ·····	25
第一章 艺术创造·····	26
第一节 创造者和创造力的研究·····	32
一、心理学的研究·····	32
二、历史学的研究·····	52
三、社会学的研究·····	56
第二节 创造对象的研究·····	61
第三节 两点结论·····	65
第二章 艺术作品的接受·····	70
第一节 社会结构与观众·····	70
第二节 观众·····	79
第三章 美学价值问题·····	91
第一节 审美趣味的社会学·····	93
第二节 评价论述的语义学·····	96
第三节 返回价值判断·····	98
下 篇 各类艺术的研究	

导 言	107
第四章 视觉艺术	109
第五章 文学	121
第一节 传统的延续	123
第二节 指示与因果	123
第三节 文学社会学问题	125
第四节 精神分析问题	127
第五节 形式研究	131
第六章 音乐	137
第七章 电影艺术	150
第八章 建筑和城市规划	160
第一节 寻找立足点	160
第二节 研究现状的基本特征	162
第三节 生态实践中的优先考虑: 方法的改变和评价	167
第四节 概括的相对性	172
第五节 生活空间的语义学	176
第九章 信息和大众传播媒介艺术	185
结 论	193
译后记	199

导 论

西方当代艺术的境况及意义

杜夫海纳

第一节 艺术现状

150年前，黑格尔曾经宣布，艺术正濒于灭亡；绝对精神在其中获得自我意识的这个世界的单调乏味，注定要毁灭艺术。或许，艺术事实上已经灭亡；或许我们今天所谓的艺术，这个显示了如此强盛生命力的东西，是另一种艺术，既被指定了其它目的，又被赋予另外的意义。传统艺术不是自我意识的，也不是程式化的。它与学术、宗教和社会生活纠缠在一起，“剪不断，理还乱”。它直接表现——并即刻得到承认和理解——一种全体社会成员体验的整体性文化：一种假定为自然本身的真正第二自然。它被神圣崇拜所陶醉，赞美弥漫于社会全部生活的这种神圣成分，使它凝聚并充满意义。艺术的这种形象——它并不自以为如此，而是我们今天才这样认识的——基本上表现在古代社会。一旦文化分解为各种制度和规定，社会裂变为在不同程度上严重对立的不同阶级，艺术则逐渐失去它特有的面貌。曾经不自觉地成为艺术灵魂的这种整体性崩溃了，艺术却赢得了自主。然后，“艺术”和“艺术家”这些词产生了，艺术通过艺术家成为反映的并作为艺术肯定自身，它拒绝为自身以外的任何事业服务。我们应为此而遗憾吗？我们知道卢卡契青年时代曾对那种美妙的整体性抒发过多么强烈的怀旧和思恋之情。黑格尔同样有过，他在思考希腊艺

术时，宁肯把它看作本能的或未开化的艺术。这种情绪在当代艺术中也可能表现出来。不难理解，当艺术赢得自己独立时它失去了什么。

首先，它不再是神圣的：它已经失去其神话或仪式的力量，正如多夫勒斯所说。从前它可能达到的顶峰或享有殊荣的时代都已不复存在。我们的英雄，冠军或明星，基本上不再属于艺术世界。我们的神话是真正神话的漫画化，用来装点广告或宣传。当观众或听众成为消费者时，当广播音乐成为平庸活动的背景时，当教堂前的空地成为停车场时，听和看的任何仪式特征都丧失殆尽。

其次，艺术已经变得失去个人特征：这似乎也是技术文化给人类带来的一种异化灾难。传统艺术的确没有褒扬主观或促进自由，但是在宗教礼拜、庆典或狂欢节中，同时作为观众和演员的个人至少可以感到他被承认，他有所归。当一件艺术品经过一位手工艺人的手时，他会感到自己是那个给了他灵感的文化的工具。那时，艺术的确是“大众的”。参与庆典或其它大事，使个人和创造性艺术家都获得一种自我表现的机会。今天“大众艺术”这个词的真正意义已经遭到贬黜：它不再标志一种人民创造的并为人民的艺术，而是二者不可得兼。或者，它是人民创造的，即某种自发产生的手艺，相对于艺术家的真正艺术；或者它是为人民的，通常称为大众艺术，在一定程度上与大众传播媒介相联系。由于人民的概念已被大众的概念所取代，大众不再是统一的，不再是有学识的，亦即有教养的，因为，正如多夫勒斯所说，存在着三种很容易区分的文化形态：上等的、中等的和下等的。大众文化则被称为“中等崇拜”。伴随这种中间文化，恰如人民化为大众，艺术也流于娱乐。“艺术消费者”因此而异化，而那些能够在一种共同风格中坚持自己个性的艺术家则完全可能消融于大

众传播媒介生产的某些非个性化的艺术形式之中。在一个习惯于成批生产电影和电视连续剧的观众看来，作者本身实际上已失去其全部含义。尽管我们通过其作者知道一本书，但我们却是通过最响亮最容易认出的人名知道一部电影或一出舞台表演的。这个人名可能是演员，常常只是主角，有时也可能是节目组织者或主持人。这样，作品的个性和独创性都成为问题。

不过，这幅艺术死亡的景象实在太黯淡了，我们还是不要轻率地沉缅于对往昔的怀念，除非这样会产生一种新的艺术。它不仅是旧艺术的复兴，因为这样一种回归可能希望更为激进。在返回这种可能性之前，我们还是跟着多夫勒斯再往前走几步。“我认为可以说”，他写道，“艺术失去其神话的、仪式的和诗的特征是一个必要的阶段，它使艺术获得一种新的、适应我们自己文化的技术领域。但我同样认为，在这第二个阶段，人为了新的艺术目的将吸收神话和诗的成分……而且，创造性艺术将不再失去其非理性的梦幻”。^①或许，诗和意义的重新充实今天正在可能成为“一种真正的大众艺术”的内部进行：不是那种“中等崇拜的退化艺术”，而是图示的艺术和工艺设计。这样，艺术就可能既来自人民，又是为人民的，如果在这二者间真的有一个“共同基础——迄今仍太模糊而难以全面分析；在这个基础上，群众的实际参与和对象的一种自发萌芽紧密相联”。流行艺术似乎已经认识到这一点，因为它承认它在其中流行的这个消费社会的产品、的刺激性和非迷信化效果。

对此，我只有一点要补充（在谈到艺术家的态度时还要展开并进一步解释）。在艺术把自己从包容一切的文化中解脱出来并切断它与宗教、伦理和社会价值间的联系后，它就具有力量表现

^①多夫勒斯在《新仪式，新神话》（1965）中论证了他的这个结论

人与同时产生的想象世界和现实世界之间更深刻更根本的有人可能会称为前文化或前历史的关系。在这个意义上，今天的艺术具有一种不可替代的力量和功能。

不过，我们还是稍微深入一点，看看同时也在审视艺术的技术文化赋予艺术的地位。有点矛盾的是，最突出的因而我们将首先谈到的现象不是有关艺术创造活动的，而是有关艺术品流通方面的，尽管复制手段通过反馈最终要影响生产本身。

展现、复制和流通方法的变化^①

我们都熟悉现代技术产生的那些用于艺术品展现、复制和流通的新方法：观众和艺术品流动能力的扩大，通过报纸和电视无限复制艺术书籍、摄影、幻灯和电影技术的发展。这些显然与艺术商品化息息相关的手段，使这些作品至少以马尔洛所谓的缪斯庙里的想象物的形式流通于广大观众之中。借助这些手段，艺术传播到全世界。这个事实的意义无论如何不会估计过高。不过，我们在这里主要关心的是这种世界性艺术扩散的各种结果。

首先，这些流通手段中被称为大众传播媒介的部分，本身产生了新的艺术。即使我们难以相信麦克鲁安媒介即信息的观点，但这仍是一个无可争辩的事实：新的传播媒介产生了由“信息艺术”所提供的新信息。例如，电视片已经成为电影艺术中一个特殊的类型。同样，P·谢弗写道（转引自R·伯格）：“人们相信录音技术首先用于保留和复印‘高保真度’材料，并使它们可以永存。电子声学的真正意义是它使我们可以制造音响和整理自然音响，可以重复它们、使它们永存并改变它们。”后面我们还将谈

^①以下主要根据R·伯格的重要论文《皮格梅隆的冒险》，载《提奥尼奇斯》（1969，第68期）

到对这些新兴艺术的研究。

其次，由于这些技术发展，观众对艺术采取了一种新的态度，或者，如果愿意的话也可以说，艺术获得了一种相当显著的新面貌。这是一个双重现象：或者，由于不断提高的旅行能力，我们移动自己；或者，艺术被带到我们面前，例如通过收音机收听音乐实况演奏、艺术品横贯各大陆的巡回展出以及复制。人们经常说复制改变了原件。不过，马尔洛证明，它们也显示了一些人们未曾注意的特点，例如，各种细节和角度。它们在一定程度上构成新的审美对象。对此伯格写道：“我们最顽固的观念失去了它的基础，复制不再象那种从词源学或习惯中引出的信念，只是一种现象的简单重复。它相当于一整套运行：它所使用的大量复杂技术、它所追求的目的和它所具有的功能，这一切使它成为一种生产……这样，就一件产生于批量生产的摹本而言，其重要意义不仅在于它不涉及原本，而且它还消除了这样一件原本能够存在的观念。每一件摹本自身就包含着和其它摹本的联系。单一和繁多不再彼此对立，正如‘创造’和‘复制’不再互相矛盾。”①

然而，复制的根本特征，不仅在于它使作品的性质发生变化，而且它还还为观众提供了一种新的接触渠道。实质上它包括用直接接触代替词语传达，或至少以前者补充后者。在只有少数人才有特权亲睹彩画玻璃窗而其它人只能满足于各种描述或黑白照片时，对它们的研究重点主要放在图象方面。它们被视为一种能够予以概念解释的语言。但是，在它们通过新的复制技术而再现出自己的一切绚丽色彩时，没有任何科学研究可以忽视它们的光泽和色彩；它必须象研究它们的概念内容一样研究它们对人的感官产生的冲击。

①《皮格梅隆的冒险》

而且，一个新的视野正在我们面前展开，其中的内容不是可以用言语方式或卓越的概念进行理性证明或表述的；这个领域，按照劳钦堡的说法（转引自伯格）呈现为“一个紧密的未受控制的延续；既无肇始亦无终止，依靠着艺术家方面的决定或行动”。对于观众，艺术领域具有同一面貌：它不再象苏里奥所说只是作品的填料而成为一个斑斓多姿充满生机的大杂烩。伯格认为：“正因为这样，教学、精心制作的传统工具和知识传播，在我们看来都具有一种新的外观，尤其是成为一个缓慢的扩散系统，与共存的那个迅速而大容量的多重信息渠道常常显得极不协调。”人们的思考已经落后，那么，还可能界定艺术或各类艺术的本质吗？伯格写道：“人们对其进行思考的艺术作品主体，离开‘处于创造过程的艺术’概念和呈现、复制及流通手段的概念，就很难确定自身；因此，这个主体不仅保持着开放状态，而且它可以始终处在怀疑之中，任何想把它归纳为一种规范的尝试都被证明是不成功的。”

这样，信息的激增就提出了一种新的研究方法。观众本身在迅速倍增，面对着一一种实验性艺术，他们不再能够根据祖传的僵化标准进行独断的评价。甚至评价本身也成为实验性的，它只能根据研究——我们将看到，这种研究本身就是多重的。这样，“新的经验领域既改变了对象，也改变了认识方式”①。

第三，艺术的大规模传播包含的另一种意义可以表述为一个问题：当艺术扩散到全世界时，它会成为世界艺术吗？我们必须断定只有在艺术不再植根于地域文化或传统时，只有在它的普遍性不是属于具体对象而是属于一种抽象的普遍性时，艺术才能输出吗？艺术象科学一样是世界的，但是，尽管完全可以理解不存

①《皮格梅隆的冒险》

在堪萨斯州数学或苏联生物学那类东西，我们能轻率地认为也不存在玻利尼西亚的迷信物或西班牙的巴洛克艺术吗？我们难道不知道诗歌以及某些当代哲学著作实际上是不可译的吗？在这个意义上，某些民族主义反应是合理的并有助于艺术事业。自然，这是假定他们所赞美的那种特殊性能够升华为一种普遍性。马克思早就说过，希腊雕塑的奇迹在于它们使用的是一种我们今天仍能理解的语言^①。正是这样，因而我们无疑不应过分强调世界风格与民族文化之间的对立。一方面，一个独特的对象可以利用一种对它来说，属于异域的媒介进行表现。尽管诗歌的确不可翻译，但一个同样的事实是，非洲的传统吟游诗人却成功地运用法语歌颂非洲黑人对自己传统的自豪感，而科比歌也并没有用孚日山脉的沙岩使他的Ronchamp^②更为神圣。另外，世界艺术是一种使自身国际化的艺术，我们应区分两种不同的国际化。一种是技术进程和经济强制力的扩张，例如，千篇一律的高层建筑象瘟疫一样传播到全世界，但因此也产生了某些信息艺术。另一种则产生于某种风格的声誉。它当时确系一种真正的风格，现在它在其它地方也出现了，但并未失去其本根。而且，它始终能够接受和吸收其它文化的信息，例如毕加索的黑人面具和梅西昂的印度旋律。

这种能够转变文化特征的世界性艺术扩散，也意味着审美趣味的普遍化。趣味总是“我们的趣味”，但是，它更是康德所发现的那种“人之常情”，正如在对文艺作品日益广泛的体验中所发现的。如果个别和一般的辩证法存在于创造性艺术中，这是因为它也存在于我们之中，因为成为一般的个别对象是我们意识的

^①原文如下：Marx has already said, the miracle of Greek statues is that they speak a language we still understand. 未注明出处——译注

^②科比歌(Le corbusier), 1887—1965, 法国著名建筑设计师、城市规划专家和画家。Ronchamp似为其作品名——译者

一个部分。古巴诗人赞美古巴革命，色那克斯(Xenakis)创作的音乐和柏拉图的《巴门尼德》一样属于希腊，波洛克在他的油画布上跳舞犹如美国拓荒者踏在未开垦的荒原上；但是当他们的作品走向世界时，就象古代作品离开自己的时代，并没有失去其意义或影响其它作品的力量。意义的渐变或质变并不意味着意义的丧失。一个黑人面具成为人种史博物馆的审美对象时会产生新的魅力，一座希腊或柬埔寨庙宇除去其发源的环境和典祭仪式成为一本艺术著作的插图时，也同样获得新的意义。艺术输出或复制时并非从此失去根基，观众并首先是艺术家在遥远的异域为它建立根基。这并不意味着我们看一眼黑人艺术就会变成黑人，无产阶级接触先前属于资产阶级特权及其表现的艺术同样不会变成资产阶级。发现一个新世界并不意味着我们就会搬进去住，而意味着我们视野的开阔。而对于艺术家，还可能是一个新的冒险乐园。

生产手段和新领域

首先，让我们看看这个更广大的如果还不是统一的世界今天必须给艺术生产提供些什么东西。首先，新的方法。人们都很清楚，艺术的逐渐演变受到人生观隐秘变化的制约，也同样受到技术变革的制约。工业文明造成了技术多重的和迅速的变革。它对艺术的冲击如此之大以致某些音乐形式可以称为电子的，而建筑、绘画和电影则使人想到无数副本，多得不可枚举。不过，这里应当注意这种发展造成的两个结果。第一，艺术与技术的关系不是单方面的了。技术并没有为艺术实现它预先设定的和不变的目标提供新的、更经济的或更有效的方法(至少目前是这样)；它创造了新的目标，或者有人愿意的话，也可以说是新的风格。例如，建筑的标准化和预构件可能暗示了住房或建筑群的新概念。同样，

动画片技术可能暗示了摄影艺术的新概念。另一方面，技术对象可能求助于美学。这带来了整个设计问题，也使人们精心算计日常用品中的审美成分而不再听凭其自然的优雅；与此同时，我们也目睹了诗歌在成为平庸世界的一部分时所产生的意义。

其次，这也是艺术家的一个问题。当他与一位工程师发生联系或他本人就成为一位技师时，他将对他的活动或行业持一种什么看法？当他求助于电子计算机时，他能发挥什么创造性？他对于自己的作品或作品中他那一部分能控制到什么程度？他注定要象一位由于具体音乐的发展而遭解雇的乐师那样被赶走吗？肯定不会；但是，曾经乞灵于灵感的艺术创造留给机械装置或依赖偶然时，要分析有意识的头脑（或真是由无意识）发明的这些规则，也确非易事。或许在同这种机械装置的密切交往中，一种新的智力正在形成，它将使艺术家与工程师同族，就象与打零工的人们一样。不过，也可能会这样，艺术家对技术侵入我们的生活作出激烈反应，他会丑化性仿造它们使技术转而反对自身；或者他也可能利用我们文明的垃圾箱发展一种废物美学。我们还要谈到，这一切都取决于他如何看待这种文化（至少在西方社会范围内）。

无论如何，我们得承认我们的文化提供给艺术的不仅是新的介体，而且包括一个由这同一介体开辟的新领域和一个可靠的观众群。后面还要谈到由于大众传播媒介的发展而兴起的信息艺术。人们已经谈到当代令人注目的工业需求，多夫勒斯正是在这里看到了一种新的大众艺术的前景。我们还可以谈自由竞争经济产生的广告艺术，或权威主义制度中运行的宣传艺术。这足以使我们认为广告或宣传利用了先前的艺术而并没有改变它们吗？绝非如此，无论是广告或宣传还是用科林斯式的圆柱或哥特式的古怪滴水嘴装饰摩天大楼的建筑都决非如此。相反，人们创造的新艺术形式或风格在逐一影响着传统形式。格言，作为某些诗人常

用的形式很可能在前苏格拉底时代就已确立，但它也可能是广告短语的一个无意识的产物。1968年5月在巴黎街墙上可以看到的某些胡涂乱画可能预示了一种新的文体，它应归功于大型招贴画和R·夏尔。环境本身就包含着一个艺术的活动领域，公众在想到城市规划之前就已经接受了这种观念：事实上，把我们的环境，至少是城市环境变成一种整体艺术或永久性歌剧的梦想并不新鲜。但只是在今天；这些技术手段——如果不是完全实现了的话——才是可望可及的。

这些新的力量对艺术家产生了什么限制？他曾由于艺术的特性而要求自身的独立。那么，在一个资本主义社会他占有什么经济和社会地位呢？

艺术的经济地位与艺术家的自由

我们先来讨论艺术的经济地位。除了官方委托或资助，艺术基本上属于一种私人事业，受竞争规律制约。它的商业化包括作品本身以及它们的销售、制作、表演和传播。

经过历史检验的杰作属于可靠投资对象，它们使那些新的朝圣地——博物馆倍增光彩。不过，即使更晚近的作品，只要其作者在鉴赏家中获得一定威望，市场依然坚挺。一个新人或新流派的出现并不排斥其它人或流派，除非在多年之后才有这种可能。市场价格的跌落从来不会令人瞠目，除了法兰西第二帝国的画家们。投机事业实际上限于不知名的作家和门外汉，他们中多数人根本不去努力使自己成名或以此谋生，作为权宜之计则另当别论。至于电影工业，尽管为大量工人提供了就业机会，也只是使少数明星发财，并且肯定不会产生许许多多的著名电影制片人。另外，不应忘记，业余摄影师决不会少于业余画家或未发表过作品的小