

XIANDAI YISHUXUE
YINLUN

现代艺术学 引论

彭修银 黎 遥 杨爱新 许中云◎著

中国社会科学出版社

九江学院图书馆



1801394

1445792

XIANDAI YISHUXUE
YINLUN

现代艺术学 引论

彭修银 黎 遥 杨爱新 许中云◎著

不外借

J0/10840

九江学院图书馆
藏书章

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代艺术学引论/彭修银、黎遥、杨爱新、许中云著. —北京:中国
社会科学出版社, 2011. 9
ISBN 978-7-5004-9923-7

I. ①现… II. ①彭…②黎…③杨…④许… III. ①艺术学-
研究 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 124476 号

责任编辑 郭晓鸿(guoxiaohong149@163.com)

特约编辑 丁国旗

责任校对 高 婷

封面设计 李尘工作室

技术编辑 戴 宽

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010—84029453 传 真 010—84017153

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京君升印刷有限公司 装 订 广增装订厂

版 次 2011 年 9 月第 1 版 印 次 2011 年 9 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16

印 张 19.25

字 数 294 千字

定 价 40.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社发行部联系调换

版权所有 侵权必究

内容介绍

本书将艺术作为一个开放的结构，从东方与西方、传统与现代、现代与后现代、本土化与全球化——历史、文化语境中寻找艺术美学理论的现代生长点，以较为规范的学术话语，建构了一个有别于一般美学和艺术学的现代美学体系。

本书打破了以往的艺术学仅以文学为研究对象的理论模式，拓展对以美术、音乐、舞蹈、戏剧、电影等各个门类艺术本质特征的阐发与理论建构；本书吸收了近年来有关艺术学研究的最新成果，通过对东西方艺术学的综合、融会，通过对东西方艺术美学范畴的重新审视和界定，建立了一套新的艺术美学话语系统。在研究方法方面，主要表现在以下四个方面：1. 在对艺术学话语的本义层阐释的基础上，原原本本地解释范畴固有的含义，还原其本来面目；2. 在对艺术美学话语多义层阐述的基础上，清理、剖析范畴在东西方不同的审美体系中的特定含义和特殊运用；3. 在对艺术学话语的本质层阐述的基础上剥掉范畴的外在形态（普遍形式）和特殊运动（特殊内涵），提炼出它所包含的作为人类审美意识发展的必然环节的内在本质；4. 在对艺术学话语系统建构层阐述的基础上，对范畴系统和结构进行了解构和再造，把古代的美学思想投射到现在和未来的层面，使之具有现在性和未来性。

本书的内容，大都是在现代东西方美学发展中起过重大影响，具有普遍而深刻的艺术美学范畴。它包括“艺术本体论范畴”、“艺术发生论范畴”、“艺术生产论范畴”、“艺术体验论范畴”、“艺术接受论范畴”、“艺术价值论范畴”、

“艺术作品论范畴”、“艺术形态论范畴”、“艺术发展论范畴”、“艺术家论范畴”。在“艺术本体论范畴”中，从东亚艺术的意境与善、南亚艺术的韵味与知、西亚艺术的迷狂与爱，这种注重审美体验、蔑视对艺术本质追问，与西方古典主义从艺术本质入手界定、追问艺术的本质进行了比较研究，并在后现代的文化语境中提出艺术是开放的概念和流动的范畴。在“艺术发生论”中，认为艺术起源从客观上来讲是“艺术符号”的确立过程，即“原始符号”向“现实符号”再向“艺术符号”的转换过程。艺术起源从主观上来讲是艺术精神的确立过程：人类从自我意识、补偿意识、人类永恒的返乡活动到审美意识的诞生、艺术精神的确立。“艺术生产论”中，提出了艺术生产是一种观念的生产、情感的生产，从艺术简化、艺术变形到艺术意象的生成过程。“艺术体验论”中，提出了“生产体验”和“接受体验”两个概念。艺术家的体验即生产体验，主要体验意象、体验创作过程；接受体验即读者体验，主要体验艺术意境的多层次结构、体验艺术活动。在“艺术价值论”中，具体阐述了艺术价值的多层次结构：中心价值与边缘价值、稳定价值与浮动价值。“艺术作品论”中，重点论述了艺术作品的存在方式，即作品与文本、文本与演奏、艺术作品与人工制品。提出了艺术作品是承载艺术精神的对象，并以此对后现代艺术作品进行了尝试性解读。“艺术形态论”中，提出了原始艺术、古典艺术、现代艺术及后现代艺术四大形态。原始艺术：形式与内容无法契合；古典艺术：内容与形式契合无间，达到高度和谐统一；现代艺术：打破了艺术真善美的三维结构，以反艺术来苟延艺术的生命；后现代艺术：艺术形象的回归。

本书紧密地联系当下的哲学发展和艺术实践，较为准确、全面地把握了东西方哲学、艺术美学的发展，把其中所包含的标志着人类审美把握各个阶段的那些美学范畴揭示了出来。特别是20世纪80年代以来，西方美学范畴被大量引进、介绍到中国，这对扩大我们的视野，在方法上补充、丰富自己，突破旧的思维定式和理论模式是很有意义的。但由于历史和文化背景的隔阂以及研究者的某些局限，在一些论著中普遍存在生吞活剥、晦涩难懂的毛病，尤其对一些基本范畴的阐释较混乱，从而给我们艺术批评带来了消极影响。本研究成果

就是透过这种朦胧迷离的外在形态而把握其游移不定的内在本质，尽可能地澄清了对一些基本范畴理解和使用上的混乱。一方面帮助读者用马克思主义观点借鉴和吸收现当代美学的精华；另一方面对艺术美学话语系统加以诠释、转移和重建，在东西方美学相互诠释的过程中，趋向一个相互解决问题的思维方式，使东西方美学互融并纳，从根本上解决东西方艺术学对话机制，并探索出一种新的语言媒体来表述 21 世纪的艺术现象。

目 录

绪论 艺术观念的转换与美学话语的重构	(1)
第一节 艺术观念当代转换的逻辑描述	(3)
第二节 艺术创作观念的当代转换	(6)
第三节 艺术作品观念的当代转换	(15)
第四节 艺术欣赏观念的当代转换	(27)
第五节 艺术与生活同一趋向的本质分析	(34)
第一章 艺术本体论	(41)
第一节 艺术第一问题:什么是艺术?	(41)
第二节 艺术界定的尝试	(44)
第三节 艺术无定义	(65)
第二章 艺术发生论	(75)
第一节 有关艺术起源	(76)
第二节 艺术符号的确立	(83)
第三节 艺术精神的产生	(92)

第三章 艺术生产论	(107)
第一节 艺术生产的含义	(107)
第二节 艺术生产的前提	(113)
第三节 艺术生产的过程	(116)
第四节 艺术生产的准则	(125)
第四章 艺术再生产论	(131)
第一节 艺术体验	(132)
第二节 艺术欣赏	(139)
第三节 艺术批评	(149)
第五章 艺术接受论	(158)
第一节 艺术接受的内涵	(159)
第二节 艺术接受的过程	(166)
第三节 艺术人生	(177)
第六章 艺术价值论	(183)
第一节 艺术价值的概述	(183)
第二节 审美价值	(192)
第三节 人文价值	(198)
第四节 经济价值	(208)
第七章 艺术作品论	(215)
第一节 “艺术作品论”的现代困惑	(215)
第二节 艺术作品中人的印证:技巧与意向	(218)
第三节 艺术作品的同一性:变异与永恒	(223)
第四节 文化视阈中的艺术作品:雅俗纷争与融合	(227)

第五节 艺术作品的一般构成:艺术语言和精神意蕴	(234)
第八章 艺术发展论	(242)
第一节 艺术发展方法论回顾	(242)
第二节 社会、经济、文化对艺术发展的影响	(245)
第三节 艺术自律及其发展规律	(257)
第九章 艺术家论	(271)
第一节 艺术家的身份确认	(271)
第二节 艺术家的素质与修养	(274)
第三节 艺术家的生命体验	(284)
第四节 艺术家的使命承担	(289)

绪论 艺术观念的转换与美学话语的重构

“把我们的时代看作是艺术史上变化最激烈的时代，这是毫不夸张的。”^①自20世纪初先锋派（Avant-garde）出现到60年代新先锋运动直至今天，传统的艺术观念受到一次又一次的猛烈冲击，艺术的边界线越来越模糊，特别是杜桑在工厂生产的一个小便器上签上名字直接提交艺术博物馆展出并为之命名为“喷泉”，艺术是什么实际上已经成为一个难题。不只一般大众无法分辨什么是艺术，什么是非艺术，艺术家、美学家也无法说清艺术与非艺术的区别。这种实际上艺术失去标准的现实状况迫切需要寻求理论上的阐释。

其实，从历史的角度来看，艺术观念不过是一种话语性的存在，随着时代的变化它也会发生变化。人们所谓的艺术观念无非是依照列维-斯特劳斯所说的“修补术”修补出来的。也就是说，并非先有一个明确的艺术的定义，然后根据这个定义去框定什么是艺术什么不是艺术，而是各个时代的修补匠们根据手边现成的参差不齐的理论工具修补而成的。从历史的历时态方面来考察，“艺术”一词并不具有一种静止不变的特征，它只是一种“漂浮的能指”。从共时态方面来考察，诗歌、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、戏剧、建筑这些主要艺术形式从一开始就是在互不相关的情况下产生出来的。

希腊人对“艺术”的看法与我们明显不同。古希腊所说的艺术主要并不是

^① 朱狄：《当代西方艺术哲学》，人民出版社1994年版，第53页。

指一种产品，而是指一种生产性的制作活动，尤指技艺。希腊人虽然有“诗”（poetry）、“音乐”（music）、“建筑”（architecture）、“造型艺术”（plastic arts）、“图像艺术”（graphic arts）这些概念，但是它们并不像我们今天统一在艺术的概念之下。到了罗马时代，从各种“艺术”的分类中我们就不难发现艺术仍然是一种生产性的制作活动。中世纪是西方艺术史上的暗淡期，在艺术观念上主要是继承古希腊和罗马时期关于艺术的看法，只是在神学意义上稍加改造。

在文艺复兴时期，艺术的自主性建立起坚实的基础，造型艺术取得了与诗并驾齐驱的地位。首先，文艺复兴在欧洲文化史上首次使艺术家摆脱了工匠和手艺人的地位；其次，在文艺复兴时代，美的概念开始具有现代意义，它首先被用来指艺术中所存在的那种和谐。艺术由于围绕“美”而获得了一种前所未有的新的意义。

到了17、18世纪，文艺复兴风潮席卷欧洲，欧洲的文化艺术日趋繁荣。1747年，法国的夏尔·巴托（Charles Batteux）在《简化成一个单一原则的美的艺术》（*Les beaux arts réduits à un même principe*）一书中提出了一个艺术体系。他在前辈的基础上明确地确立了“美的艺术”概念的权威性，并把它系统化，以音乐、绘画、雕塑和舞蹈组成一个完整的艺术体系。到了这时，西方现代艺术体系就基本定形了。“美”成为现代西方艺术体系的基石。

从西方现代艺术体系的形成过程来看，并非先有一个明确的艺术的定义，然后根据这个定义去框定什么是艺术，什么不是艺术。整个艺术系统是一个开放的、各门艺术进进出出的渐变系统，每个特定历史时期一些事物进出这个系统，它们的地位是变化的。

18世纪后，西方的现代艺术体系得到普遍承认，各种艺术形式在“美”的单一原则下被统一起来。但是“美的艺术”这一概念体系仍然具有模糊性，特别是十九世纪以后，随着某些具体的艺术样式的变化，整个的艺术观念受其影响，原本不太清晰的艺术观念变得更模糊了。

本书探讨艺术观念的当代转型正是基于这样一个事实：艺术是一个开放的系统，各个时代的艺术观念都有着其时代的印记。艺术观念会随着时代的变迁

而发生转换。

艺术观念的不断变化：从古希腊作为一种技艺的 *Texvn* 到中世纪包括烹饪、裁剪、造车、医药、经商、航海、军事等在内的 *ars*，再到近代与美密切联系在一起的 *boas artes*（葡萄牙语），艺术观念经历了多次的转换。整个艺术系统事实上是一个开放的，各门艺术频繁进出的渐变体系。而在当代，艺术观念又发生了激烈的变化和转换，在本书看来，当代艺术观念的转换呈现出这样一种趋势，即由艺术与美的同一，艺术与生活的对立的艺术观念向艺术与美的断裂，艺术与生活的同一的艺术观念转换。

第一节 艺术观念当代转换的逻辑描述

十九世纪出现的批判现实主义虽然没有把美全部丢开，但是暴露、批判已经占主导方面，只是仍然把美作为理想（在这个意义上，可以把王尔德的唯美主义看做一次反击）；到了自然主义、颓废主义，情况就出现了根本变化；迄至当代，艺术就完全与美隔绝了。正如赫伯特·里德所言：“艺术并不一定是美的，只是我们未能经常和十分明确地去阐明这一点。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，无论是过去或现在，艺术通常是件不美的东西。”^① 也就是说艺术就是艺术，而不应只是“美的艺术”。

当代艺术观念从艺术与美同一到艺术与美断裂在更深层次上表现为艺术与生活的对立到艺术与生活的同一的转换。特雷斯坦·查拉就指出当代艺术的根本原则是“艺术比生活更有兴味”。理查德·赫尔兹则在《现代艺术的哲学基

^① 朱狄：《当代西方艺术哲学》，人民出版社1994年版，第4页。

础》中将其基本公理规定为：

公理一，艺术与非艺术的区别是无法确定的。

公理二，观念本身与这些观念的实践中的实现同样重要。^①

传统的艺术观念是建立在理性主义基础上的。在这种艺术观念下，艺术无非是一种以个别来反映一般的准知识，是否能体现“普遍”、“本质”、“共性”是其艺术性高低的尺度，传统的美正是这一尺度的集中体现。传统的艺术观念显然是以艺术与生活的对立为其根本特征的。艺术与生活的关系在传统艺术观念中一直是个争论不休的话题，但无论如何争论，认为艺术与生活分离，艺术是独立于生活之外的天地，艺术高于生活，艺术是生活的参照系，艺术无须把生活纳入其范围之内是其共通之处。当代艺术观念是与非理性主义结合在一起的。艺术不再是一种以个别表达一般的准知识，而是一种独立的生命活动形态，一种个别对于一般的拒绝以及个别自身的自由表现。在这一切的背后正隐含着艺术与生活同一的趋向。

在当代艺术实践中人们看到的正是这种趋向。达达派的代表人物让·阿尔普认为：“每一种存在或者有人制造的东西都是艺术。”波普艺术的安迪·沃霍尔甚至毫不讳言地宣称：“我是一部机器。”这显然意味着取消艺术与生活的界限，把世界上存在的一切直接视为艺术（也即反艺术）。其他的当代艺术家也纷纷登台：“艺术使我生厌”（萨蒂耶），“艺术是给傻瓜的药品”（毕卡比亚），“艺术不再严肃”（扎拉），等等。人们所见到的行为绘画、偶发艺术、波普艺术、表演艺术以至西方艺术的主流都可以溯源到这个企图取消艺术与生活的区别的反艺术潮流。这些艺术实践正是对艺术独立于生活之外的传统艺术观念的尖锐挑战。

当代艺术观念发生转换是有其逻辑演变过程的。最初是把艺术与生活的对

^① 理查德·赫尔兹：《现代艺术的哲学基础》，中国社会科学出版社1980年版，第11页。

立推向极端，这就是现代艺术。如果说传统艺术中主观和客观相遇的中介是内容，那么现代艺术主观和客观相遇的中介则是形式。重视形式及其相互关系是现代艺术的出发点。贝尔指出这意味着艺术与现实不发生关系。现代艺术并非不重视外部世界，而是对艺术与外部世界发生联系的目的和对外部世界的观照角度的强调与从前不同而已。在传统的艺术观念中，世界是作为对象，艺术家的任务就是去进行描述，由于这个世界受到社会价值体系的干扰，实际上只能在人为的价值体系范围内揭示其意义和价值，至于世界自身的含义则从来没有被如其所是地揭示出来。现代艺术有鉴于此，决心把这一人为的价值体系消解掉，让世界从被动转向主动，从而展示一种空前的重要性，前所未有地以一种本真的方式自言自语，揭示出自己被长期遮蔽的本真。可见，现代艺术的目的和角度在于创造一个属于第二自然的艺术本体，因此才把内容和形式加以分离，并且为了强调形式对于内容的独立不惜逐步放弃线条、色彩、体块的描述功能，以便把媒介、关系、结构作为审美创造的对象。

现代艺术把艺术与生活的对立关系的绝对化以及对于形式的绝对强调，不是对世界的理性的逻辑解释，而是对其加以整体的呈现，人们不再能用认形和联想去解释这些作品，而是转用灵魂和心灵去撞击和感受，这使得人们对于艺术的理解成为主观任意和绝对自由的了。然而主观的任意使得什么都是，同时也使得什么都不是，因为自由一旦成为绝对，艺术也就成为生活本身了。于是，现代艺术严格确立自身的同时，当代艺术也就彻底丧失了自身。现代艺术把艺术与生活的对立关系绝对化必然导致当代艺术走向艺术与生活的同一。

考察当代艺术，我们就可以发现关于艺术的一系列观念，如艺术与生活、艺术与创造、艺术与创作技巧、艺术与媒介、艺术与作品、艺术与作者、艺术与欣赏者、艺术与其自身的存在方式，等等，相对于传统艺术观念已经发生了重大的转换。这些关于艺术的观念的转换都意味着当代艺术观念的一种趋向：艺术与美的关系由同一转向断裂，艺术与生活的关系由对立转向同一。

在概括性地论述了艺术观念在当代的转换，即从艺术与美的同一转向艺术

与美的断裂，从艺术与生活的对立转向艺术与生活的同一之后，为进一步探究艺术观念在当代转换的具体过程和实质，本文将就艺术观念中最为重要的三个方面，即艺术创作观念、艺术作品观念、艺术欣赏观念在当代的转换作详细的论述。

第二节 艺术创作观念的当代转换

传统的艺术创作观念即人们常说的“创造”。进入 20 世纪以来，“何为创造”成为一个激烈争论的话题，正如杜夫海纳所描述的：

今天谁也说不清什么是创造，什么不是创造了。

创造这个概念在今天受到了种种贬抑。

我们来看看，他们是怎样脱去创造者的长袍，悄悄离开创造殿堂的。他们与观众建立起一种更周到也更友好的关系。他们给观众以合作创造者的尊严，因为他们开始认识到只有在这些作品伴随必要的知觉过程，以可感知的表现形式为人们所接受时，一个完整的创造过程才算完成。有时，他们可能走得更远，比如，把某些音乐作品留给阐释者去安排乐章顺序，或让他按照自己的“反射”（特伦布莱语）做即兴表演。某些活动艺术作品同样期待观众去“表演”它们，创造者则站在一边，把拽牵绳的任务托付给他的观众。——但是，艺术家也可能退得更远；他可能在创造过程中，对他正在做的事情失去控制甚至失去意识，一切听由纯粹自发的声音或动作支配。这里，超现实主义发出的呼声在波洛克、克肖、阿尔托以及其他很多人中得到反响。或许，这种呼声来自更遥远的地方；因为在他们看来，抛弃自身的一切也就同时获得了骏利天机，就像所有除了固定词组都要乞灵于缪斯的人们和所有在喜庆日的狂欢中寻找不可或缺的灵感的

人们所做的。^①

传统的艺术创作观念是与理性主义密切相关的。理性主义的核心是为现象世界逻辑地预设本体世界。它要求从纷繁复杂的现象、经验出发去把握其背后的永恒不变的规律性、本质性的东西。由此而来，理性主义确立了一系列规范：对普遍有效真理的追求，对不变的知识基础的执著，对永恒的理性本体的迷恋是其根本特征；主体对客体、思维对存在加以把握的最终根据是其关注的焦点；主观与客观严格区分导致的主客二分的认识框架和二元对立的思维方式是其致思趋向；通过对人类认识的本质的反思找到知识确定性和思想客观性的最终根据，从而对人类认识的永恒性的理性基础作出最终阐释，是其思想前提；确定理性的本体（本体论），考察认识主体如何把握本体（认识论），考察达到对本体把握的方法（方法论）是其哲学使命；理性万能、理性完美是其根本内涵，等等。理性主义是一种人类“类意识”的觉醒。为了摆脱长期依附于自然的屈辱地位，人类不惜彻底隔断理性与非理性，心灵与肉体的密切联系，强调自身与自然的差异与对立，这正是理性主义的权力基础。

传统艺术观念的“创造”正是理性主义在艺术领域的体现。其根本命题是：艺术如何成为关于事物的共同本质的准知识。在这里，认为只有关于一般的知识才是知识，只有关于一般的知识才是合理的是其与理性主义贯通之处；而如何以个别来表达一般，如何经由个别通向一般则是其特殊之处。贺拉斯在《诗艺》中强调：“如果画家作了这样一幅画像：上面是个美女的头，长在马颈上，四肢是由各种动物的肢体拼凑起来的，四肢上又覆盖着各色羽毛，下面长着一只又黑又丑的鱼尾巴，朋友们，如果你们有缘看见这幅图画，能不捧腹大笑吗？皮索啊，请你们相信我，有的书就像这种画，书中的形象犹如病人的梦魇，是胡乱构成的，头和脚可以属于不同的族类。”^② 在以理性主义为背景的

① 杜夫海纳：《当代艺术科学主潮》，刘应争译，安徽文艺出版社1991年版，第26、27页。

② 贺拉斯：《诗艺》，杨翰周译，人民文学出版社1984年版，第137页。

传统艺术观念中，“创造”是不能“胡乱构成的”，不能用“属于不同的族类”去体现一般。“创造”的内涵实际上决定于在自身的行为中对“普遍”、“本质”、“共性”等一般知识的体现。这样，从理性的角度考察艺术创造活动，强调事物过程决定性、必然性的一面，强调时间的前后、空间的顺序、因果的联系、同质的衔接，强调预定的模式、固定的因果、循序渐进、线性进化，塑造一个合乎一般的个别就成为传统艺术观念“创造”的共同内涵。约翰·拉塞尔以普桑为例：“他崇拜古典传统的明晰性、复杂性、巧妙的结构、杰出和细腻的表现方式以及对个别的偶然事物的轻视。在普桑的作品里，一切都照其该发生的方式发生，他从不允许自己有不明确的目标，一时的兴致或随心所欲。他为此付出了代价，就像普桑同时代的拉辛为他的剧作所付出的代价一样。在拉辛的剧作里，没有人打喷嚏，日常生活中的杂乱被古典传统认为是非法的。同样，在普桑的作品里，我们绝不会看到一幅胡乱画成的油画。”^①在这个意义上，“创造”实际上是一种“无中生有”的活动，它所面对的实际并非世界本身，而是理性主义所预设的世界的本质。“艺术和诗至少具有两种基本价值，这两种基本价值都是艺术的目的，即一方面是要把握真理，深入自然，发现规律，发现支配着人的行为的法则；另一方面，它要求创造出前所未有的新的东西，创造出人们设想的东西。”^②

进入20世纪，根深蒂固的理性主义传统遇到了强劲的挑战。哥白尼的日心说、达尔文的进化论、爱因斯坦的相对论、尼采的酒神哲学和弗洛伊德的无意识学说，作为历史性的非中心运动，分别从地球、人种、历史、时空、生命和自我等一系列问题上把人及其理性从中心的宝座上拉了下来。传统的逻辑前提——现象后面有本质、表层后面有深层、非真实后面有真实、能指后面有所指——通通都被搁置了起来。包括语言符号在内的整个世界都成为平面性的文本。传统的世界的稳定感不存在了，一切都再无永恒可言了。思想家们都纷纷

① 约翰·拉塞尔：《现代艺术的意义》，陈世怀等译，江苏美术出版社1992年版，第23、24页。

② 塔达基维奇：《西方美学概念史》，学苑出版社1990年版，第339页。