

李 舫 著

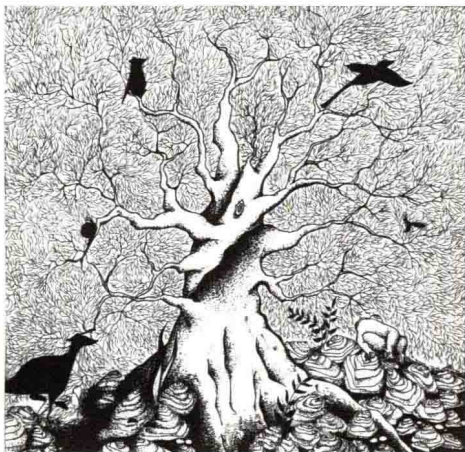
现代主义的病态艺术及心理特征



商務印書館
The Commercial Press

The Commercial Press

魔鬼的契约



现代主义的病态艺术及心理特征

李舫 著

 商务印书馆
The Commercial Press

2017年·北京

图书在版编目(CIP)数据

魔鬼的契约：现代主义的病态艺术及心理特征/李舫著.
—北京：商务印书馆，2017
ISBN 978-7-100-13950-2

I.①魔… II.①李… III.①后现代主义—艺术—研究
IV.①J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 110347 号

权利保留，侵权必究。

魔鬼的契约：
现代主义的病态艺术及心理特征
李 舫 著

商 务 印 书 馆 出 版
(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)
商 务 印 书 馆 发 行
北京市十月印刷有限公司印刷
ISBN 978-7-100-13950-2

2017 年 8 月第 1 版 开本 880 × 1240 1/32
2017 年 8 月北京第 1 次印刷 印张 7%
定价：42.00 元

这个世界变得越令人害怕，艺术就变得越加抽象。

—— 保罗·克利

目 录

1	前言
11	艺术的中心与艺术的边界
35	机器乐园的时空神话
97	封闭世界的内心独白
159	权力面目与政治艺术
208	后记

前言

任何一种艺术思潮和审美价值观都是一种社会历史现象，人的本质是“作为社会的人的本质”，“社会是人同自然界的完成了的本质的统一”，因而人只能“在他所创造的世界里直观自身”（马克思语）。基于这种认识，现代主义艺术就是一个非常值得重视和研究的课题，不仅因为它是艺术史中的一个精彩阶段，更因为它是人类生活中代表人类独特性格和心灵的现象，同时它也是人们对自身历史线索和文明背景的奇异而激烈的看法，因而，以科学的、美学的、历史的观点去评论它就成为后来者的任务。

从现代主义直到后现代主义的出现，艺术家宣称对以往

一切艺术历史和审美价值的反拨，这是一个前所未有的大胆和宽容的时代，一个自认为是抛弃艺术理想和理智的欺骗从而直接靠近艺术本质和艺术真理的时代，一个兴致勃勃地把一切隐私和灵魂深处的东西赤裸裸地暴露出来的时代。现代主义在内容上发生了重大的变化，德国印象派领军人物马克斯·利贝曼（Max Liebermann, 1847—1935）一语中的地指出：“画一个死去的华伦斯坦还是画一个苹果，是一回事。”表现那些无关紧要、微不足道的事情，意味着一种具有革命性的表达方式。人不再是在思维中，而是在全部感觉中通过对象世界肯定自己。这种基于一个时代的世界虚无主义认识论的结果是过分地背叛客体和皈依主体，审美观念、传播媒介、发行渠道、读者趣味等也随之发生了前所未有的分裂。放弃理性思维，使艺术成为对自身的剥离的一个直接而消极的后果就是艺术成为感情的排泄物，从而用虚幻的联系、神秘的主客体来代替世界秩序和世界事件之间的自然的合乎人性的联系。

应该承认，现代主义艺术改变了传统的对艺术的提问方式，即，我们不应该问：“究竟什么样的东西才算是艺术品？”而应该问：“这个东西在什么场合下才可以被称作是艺术品？”前者

是自有艺术以来所有艺术家、艺术理论家、艺术史学家们一直困惑不解的问题，后者则把这个具有本体论意义的问题悬置起来。艺术作为一种特殊的意识形态不仅表现在它属于“更高地悬浮于空中的思想领域”，而且成为基于某个特定时代、某种特别习俗或某些特殊情境下的象征符号，成为在这个背景下对精神创伤的暴露和治疗手段。基于这种认识，我们会明白，何以达·芬奇的《蒙娜丽莎》和它的机器复制品具有相同的信息单元却产生不同的审美效果；何以梵高的《向日葵》在其生前被视为异端，而在其身后却身价倍增；何以莫尔那夸张怪诞的裸女像会与米洛的维纳斯在艺术史中平分秋色；而杜尚的雪铲、小便池、魔术帽究竟以何种“信心”登上艺术的舞台。

对艺术的批判最后必须归结为人是人的最高本质的论断，因而在对现代主义进行评论的时候，会不自觉地现代主义同古典主义、浪漫主义、现实主义艺术之间设置一道屏障——这就是我们试图在这里展开的问题：相对于人们对艺术约定俗成的理解，我们把现代主义艺术超乎常态地传达情感和意蕴的方式称为“病态艺术”。在文中引入这个敏感词时，我一再强调它的性质和我的态度。艺术中的某些兴起正如哲学史的

纷争一样，很少有不值一钱的错误、笑柄和无稽之谈，它们的出现总有一定的道理。现代主义病态艺术也是这样，只不过它所关注的不再是对“艺术是什么”“美是什么”这样一些问题的系统解答，而是“艺术这种形式所具有的意味”“艺术引起审美经验的刺激的客观化范围”，我们的目的是要找到病态艺术作品及心理的、直接的和全部的现实性，因为只有这样，我们才能在其中找到真正的艺术。

本世纪初的这一场艺术的极端的非常态倾向宣告了文化的动变甚至是危机，色彩、线条、语词、音符、形式、石料……它们不是标记也不是符号，它们本身也是隐含有动机的，因而想把它们完全限制于自身是不可能的，正如梅洛—庞蒂（Maurice Merleau-Pouty, 1908—1961）在《感知现象学》中所表明：纯音符的念头是一种空想，只有当质量或感觉充满含义的时候才能对它们进行深入的剖析。真正的诗人是拒绝“使用”语言的，实际上他们也拒绝给世界上任何事物以名称，按照黑格尔的著名的说法：名称在本质的事物面前显示了非本质的东西。语言，不是工具，而是事物，是自然的事物，具有“物性”，像花、像草、像鸟一样自由地生长。物性，当它由希腊文转译成拉丁文

时，失掉了希腊文的原意，物体从此被规定为实体，西方思维从此断了根。康德曾把整个世界归于物，甚至连上帝都是一个“自在之物”。他指的是纯然之物。当我们试图对某一物进行说明时，它便失去了纯然之性而异化为概念化的载体。在传统艺术中，这种异化表现得最为彻底。艺术家之作为艺术家，不是决定表达某些东西，而是决定要以何种方式来表达它们。在作品中，我们只能体会到艺术家在说什么，无论他是确定、论证、安排、恳求、说明，还是拒绝、质询、攻击、影射，他所诉说的都是一个确定的事实。不管时间怎样流逝，对这些作品的诠释的增减都是有限的；语言自身的功能表现为只作为意义的器具而存在着。色彩、线条、音符、石料……亦作如是观。现代主义的出现，其目的正是为了打破艺术这一看似平衡、看似赋予人对物的无限自由的态势，恢复物体作为纯然之物的自持性和延伸性，让物在物的存在中栖息并不受干扰。还有什么比这更容易的吗？但是，也还有什么比这更难的吗？梵高的一幅《向日葵》或一幅《农鞋》里，包含了我们所无法言说的全部哲学。画面中没有什么试图引导的暗示，而我们却知道了一棵向日葵或一双农鞋真正是什么和意味着什么，它们比那些我们认

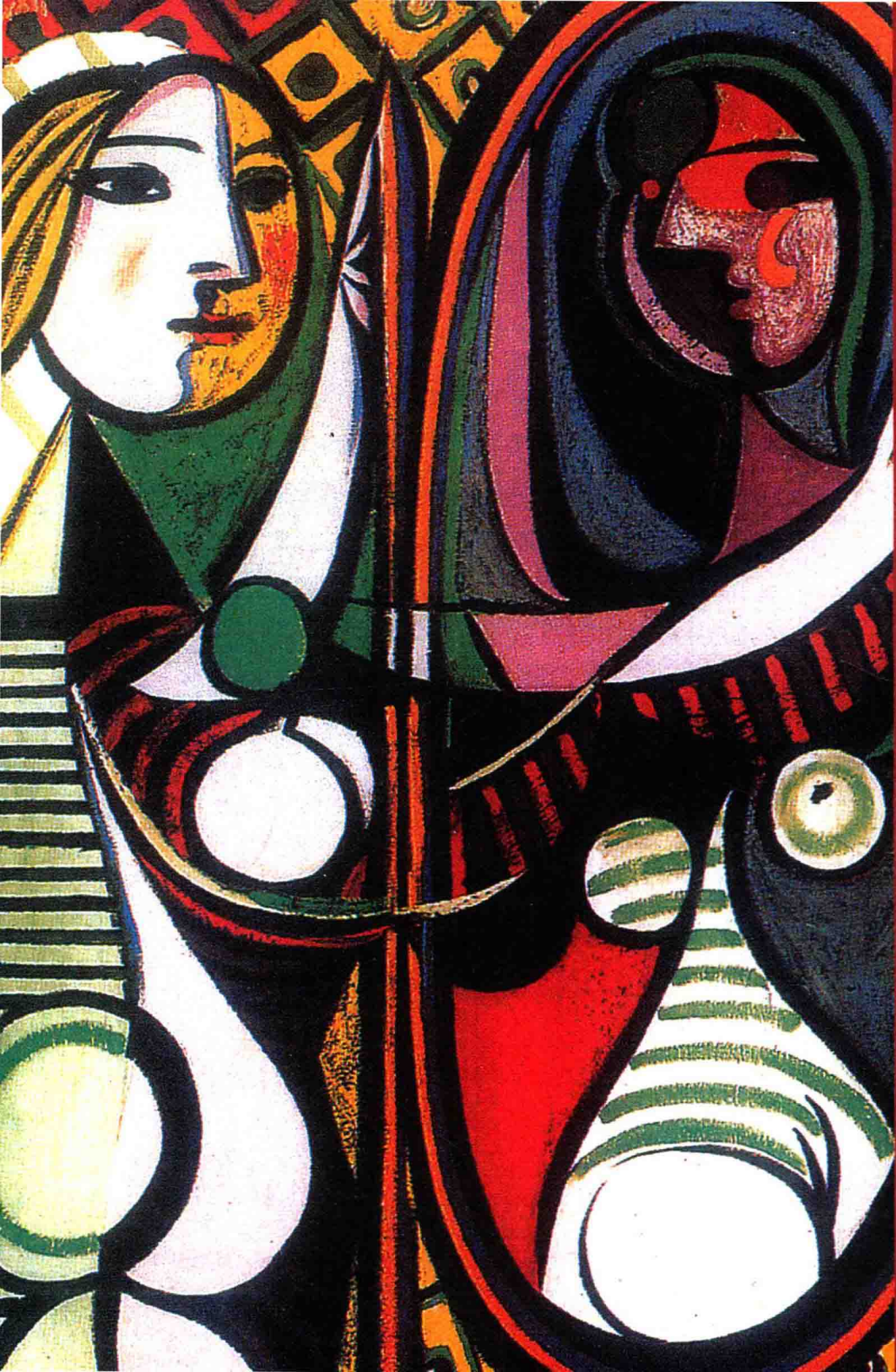
为是真实、亲切、可以把握和可以攫取的东西更加完整。利用自己的特性相互吸引、相互排斥、相互创造、相互焚烧——这正是艺术的本质和作品的真理的真正所在，存在者将其自身自行设置入作品，并且成为无遮蔽的存在。

艺术——无论以何种形式、何种流派存在的艺术——所呈现的真理、美、崇高、快乐并不仅是从真实的社会生活中获得的。作为既定文化的一部分，艺术是肯定的；而作为既定现实的异化，艺术又是一种否定力量。艺术史就是这两种力量相抗衡、相协调的历史。现代主义艺术正是扩大这两种力量冲突的思维和行为，这种反拨精神源于传统美学高峰的浪漫主义的时代，格奥尔格·毕希纳（Georg Büchner，1813—1837）以其著名的悲剧《沃伊策克》（1836）为所有异端的主张开了先河，之后的反艺术家们开始更加狂热地摧毁那熟悉的和占统治地位的感觉形式，摧毁熟悉事物的外观，摧毁那些虚伪的、支离破碎的经验的组成部分；撕毁一切熟悉事物的名称，并给说不出名称的东西以名称，让人类直面那些他们所背叛了的梦想和他们所忘却了的罪恶。

马克思曾经说过这样一句话：“这些僵化的关系唱一唱它们

自己的曲调，迫使它们跳起舞来。”19世纪末20世纪初，西方社会生产力高速发展，随之而来的资本的扩张、财富的集中、积累的膨胀使短暂的科学理性开始被打破，永恒的理性实际上不过是正好在那时发展成为资产者中等市民的理想化的悟性而已。人的本质的异化成为一个突出的问题，信仰的丧失、自我的失落、精神的消亡以及人们对冷漠、无聊、残酷、荒诞的社会现实所产生的迷茫、无奈、孤独和幻灭感成为当时普遍的社会心理。在这种背景下诞生的现代主义，一方面以冷漠的旁观者的身份道出了那个时代的苦闷和困惑的情感和心态，另一方面以“纯形式”为借口，搜寻并拼凑生活中琐碎、零散、本能、流变和表层的生活现象，以冷漠、谎言、调侃的方式对人的生命本能、生存状态和生活方式的种种不安、粗鄙、困顿、邪恶加以展示，使艺术走向颓废的反艺术，使艺术成为对人类自身不光彩的蔑视和亵渎。通过艺术对美的最初的理想，艺术家曾经尝试，让艺术表现与具体存在共同印证于作品，然而这种努力彻底失败了，因而现代主义艺术的登场就显得急切而匆忙，它使自己变成了一个等待人们皱紧眉头思考的问题。那些动人的语汇、悦耳的声音、悦目的线条和色彩成为最终的刺耳的划

痕——实际上，艺术品越少地被享受，它就能够越多地被理解，也就有可能招致越多的拒斥和怨恨。从波德莱尔和塞尚开始，现代主义以反和谐的无限力量把艺术品塑造成它自己的对立物，从而产生一种痛苦和沉思，理解艺术品对我们所说的话就成为一种自我遭际，艺术便是生活，人人的生活，其中充满了各种可能的状态。在复杂的过去和荒凉的未来之间，艺术提供了一种新的现实，造就了一个个永恒的开始和一个个持久的回忆。



艺术的中心与艺术的边界

给艺术下定义的尝试已经经过了一个漫长而混乱的历史，而至今未能如愿以偿。传统下定义的方法，自苏格拉底以来形成的法则，都是设法找出被研究的那个术语的充分和必要的特征。这种方式不仅源于哲学领域，也渗透进科学和美学领域：研究心智的哲学家找到了知识的确定要素；道德哲学家找到了幸福生活所必备的品德要素；同时，艺术哲学家也在力图发艺术、美以及审美反应的明确特征。

这种界定的方式在20世纪50年代被分析哲学家维特根斯坦（Ludwig Josef Wittgenstein, 1889—1951）的“清理命题”的观点冲击了一下后，现在已有所恢复。其实，人们对艺术的定义并不是约定俗成的，而是对其存在保持或多或少的默契或首肯，艺术史家贡布里希（Ernst Hans Josef Gombrich, 1909—2001）说：“现实中根本没有艺术这种东西，只有艺术家而已。”（《艺术发展史》）在不同的历史时期、不同的地理区域，艺术这个语词所具有的内涵会大不相同。如在古希腊，艺术有技能和技巧的意思，艺术不仅与美和道德有关，还必须能够付诸实用。而在近代西方，艺术家和批评家们则越来越强调艺术与美的关系，用“纯艺术”（fine art）以区别于“应用艺术”（applied art）。艺