

Jo-25



明天文库

传

播

系

列

从

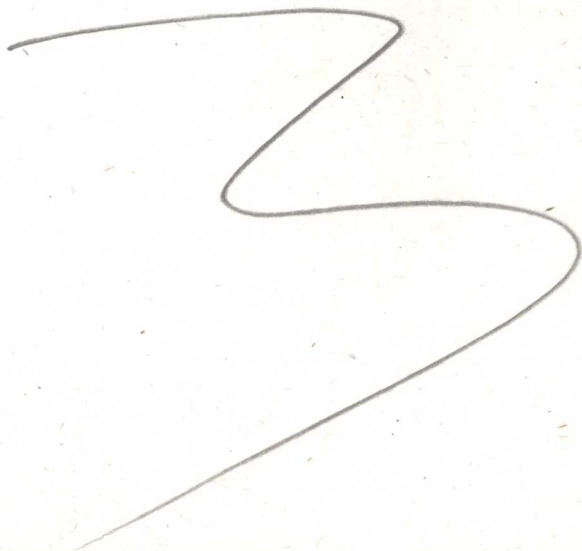
书

艺术传播原理

陈鸣著

YISHU CHUANBO YUANLI

艺术传播活动，不应被限制在艺术传递和艺术接受的环节之中，而是贯穿于艺术生产再生产的整个过程。艺术传播媒介，不只是艺术符号和“艺术媒介容器”，而是涉及文本媒介和传媒媒介。传媒媒介语境下的艺术传播客体，已不仅仅是艺术作品，并且也包含了艺术传媒文本。



艺术传播学系列



上海交通大学

明天文库·传播系列

艺术传播原理

陈 鸣 著

上海交通大学出版社

内 容 提 要

本书从艺术符号、艺术媒介、文本分析、艺术沟通、文化市场等方面,较为全面地探讨艺术传播的基本原理,力图从学理上对艺术传播的基础命题进行梳理、归纳和阐述,以应对当代艺术传播所面临的现实和理论挑战。本书运用符号学、传播学等方法,具体分析艺术传播现象,并提出一系列艺术传播的范畴和观点。

本书适用艺术专业、传播专业、影视专业和文化管理专业的大学本科教材,也可以作为艺术传媒工作者、研究者的参考书。

图书在版编目(CIP)数据

艺术传播原理/陈鸣著. —上海:上海交通大学出版社,2009

(明天文库·传播系列)

ISBN978-7-313-05680-1

I. 艺... II. 陈... III. 艺术—传播学 IV. J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 019992 号

艺术传播原理

陈 鸣 著

上海交通大学出版社出版发行

(上海市番禺路 951 号 邮政编码 200030)

电话:64071208 出版人:韩建民

上海交大印务有限公司印刷 全国新华书店经销

开本:787mm×960mm 1/16 印张:18.25 字数:338千字

2009年4月第1版 2009年4月第1次印刷

印数:1~3030

ISBN978-7-313-05680-1/J 定价:29.50元

版权所有 侵权必究

前 言

人类自进入大众传播时代以来,艺术实践活动也进入一个艺术传播的时代,在艺术传播活动中出现了一系列前所未有的新现象和新问题。虽然人们依然可以从艺术研究的角度,探讨创作完成以后的艺术作品在传播和接受活动中的关系,进而阐释艺术作品中的审美意义是如何通过各种传播途径,传递到艺术接受者那里,发挥着艺术的审美传播效应的,然而由于受到学科领域的局限,艺术研究者们却无法阐释艺术传播活动中所形成的艺术文化现象,甚至不能正视由机械复制技术和网络传输技术所带来的各种艺术传播的新问题,以至于一些艺术研究的学者发表了“艺术死亡”的悲观论调。

应该看到,传播学的理论为研究艺术传播活动提供了一种新的研究视野,它使人们能够从信息传播过程的意义,考察和探究艺术传播活动。笔者认为,艺术传播的研究应该打通艺术研究和传播研究的学科界限,从艺术传播的意义上重新审视艺术活动和艺术作品,以及在艺术传播活动中生成的艺术传媒文本。也就是说,艺术传播理论是要将艺术的生产、传播和接受视作一个有机的艺术传播活动形态,进而阐释在艺术传播活动中的主体、客体、媒介和效应。本书试图从宏观上建构艺术传播研究的理论框架,探讨艺术传播活动,特别是传媒媒介语境下的艺术传播活动,以及在艺术生产再生产的环节中所形成的艺术作品和艺术传媒文本。

本书共分为六章。第一章是艺术与传播。首先是从历时态的角度,在艺术观念的演变史中探寻现代艺术传播意识的生成轨迹。其次是从同时态的角度,在艺术创作、艺术作品和艺术欣赏的三个层面,阐述艺术的传播取向。再者是从艺术传播要素的角度,对艺术传播的主体、客体和媒介进行了初步的界定。该章的主要内容在于论述艺术传播活动的基本观点,

即现代艺术传播意识是人类艺术观念史上逐渐形成的,艺术的传播取向是艺术本源的质的规定性,而艺术传播的主体、客体和媒介是艺术传播活动的基础性构成要素。

第二章是艺术符号。该章运用符号学的有关理论,分析了艺术作品的符号形态。首先从表象符号的意义上,分析了艺术符号的四大特征。其次从艺术创作和艺术欣赏两个环节,将艺术符号分为艺术语言和审美表象。再者是梳理了西方的符号链接理论,提出并分析了三种基本的艺术符号连接模式,即形象链、修辞链和意象链。最后从艺术符号与意识形态话语的关系上,探讨了艺术符码的合法化、艺术符码的超编码和低编码的方式,以及艺术编码与意识形态的关系。

第三章是艺术作品。该章从艺术作品生产再生产的意义上,研究了艺术作品创作、欣赏活动中的艺术编码和艺术解码,以及艺术作品的文本构成形态和审美鉴赏效应。首先是以诗歌、小说、摄影、电影等艺术作品为例,分析艺术编码和艺术解码过程中的艺术材料和艺术形式之间的关系。其次是以抒情性诗歌文本、叙事性艺术文本和绘画文本为例,具体分析了艺术作品形式层面中的文本结构关系。再者是在归纳和阐释五种文本语境理论的基础上,举例分析了四种文本语境分析的关键词,即,含混、反讽、张力和移置。

第四章是文本媒介。作为艺术传播媒介之一,文本媒介是艺术作品生成过程中不可或缺的传播媒介,所以,文本媒介研究是艺术传播媒介研究的重要命题。首先,在文本媒介的构成中,笔者将文本媒介分为形式介质、质料介质和工具介质,进而阐释了文本媒介三种介质的构成,如:形式介质中的直指面和涵指面;质料媒介中的成品媒质、表演媒质和仿像媒质;工具媒介中的手工书写工具、舞台演示工具和技术制作工具。其次,从同时态和历时态两个方面,论述了文本媒介的生产关系。一方面,在同时态中,三种文本媒介之间呈现着互相依存、同构异质和多种组合;另一方面,在历时态中,艺术形态的演变往往表现为形式转型、质料转型和工具转型。再者是探究了艺术原作生产再生产过程中的复制效应和传播效应。由于艺术原作的生产模式可以分为两类,即亲笔书写和代理书写,因而导致了艺术原作复制再生产中出现了不同的复制效应,一些艺术原作在复制再生产中仍然能够保留原作中的审美意义,而另一些艺术原作中的原真性却在技术复制中失去了。尽管如此,艺术作品的复制再生产都使各种艺术原作发挥并提升了公共传播效应。

第五章是传媒媒介。传媒媒介是艺术传播媒介之一,与文本媒介一起构成了两种基础性的艺术传播媒介。本书将传媒媒介分为传媒机构和传媒介质两种介质,所以,传媒媒介研究是在两个层面上展开的:一方面是从传媒介质的存在形态和传播方式上,将传媒介质分为四种类型,即印刷媒质、电子媒质、设施媒质和网络媒质;另一方面是从传媒机构的制度上,分析了传媒机构的组织形态、运营模式和营销策略。然后对

传媒媒介进行了综合性的研究,不仅从传媒技术、传媒经济和传媒媒介语境,探讨了传媒媒介的艺术传播功能,而且从管制原则、管制制度和内容分级制,考察了传媒媒介的基本管制制度。

第六章是传媒文本。传媒文本是艺术传播活动中衍生的一种感性文本形态。虽然,传媒文本也是一种艺术传播客体,但是,与艺术作品不同,它是一种由传媒机构通过传媒介质生产和传递的感性文本,并且,传媒文本中的感性审美价值和公共传播价值总是依附于某种功能性的价值取向。因此,艺术传播理论需要将传媒文本视作一种与艺术作品相对的艺术传播客体。首先,笔者分析了传媒文本的感性表征、价值结构和符号特征,进而初步论证了传媒文本的基本含义。其次,从传播媒介和价值取向上,将传媒文本分为四种类型,即,设计类、展演类、制品类和通信类。再者,从文本特质、运作流程和价值取向三个层面,探讨了传媒文本的文化传播特征。最后,以广告文本、照片文本和电视综艺文本为例,运用符号分析方法和话语分析方法,对传媒文本进行了具体的文本分析。

尽管,艺术传播并不是一个新的概念,国内外的艺术研究界和传播学界已经注意到艺术传播活动中出现的现象和问题,意识到艺术传播不仅对文学艺术的活动及其作品产生了不可低估的影响,而且在信息传播领域内发挥着越来越重要而独特的作用,出版了一些有关艺术传播的理论专著和专题性论文。然而笔者认为,有必要从学科建设的意义上阐释艺术传播的理论,在文艺学和传播学等学科交叉点上,建立一门艺术传播学。正是本着这样一种愿望和意图,本书作者从艺术传播活动的意义上,将传播视作艺术本源的质的规定性,从艺术生产再生产的活动中考察和分析艺术的生产、传递和接受,并且,将艺术传播媒介分为文本媒介和传媒媒介,进而在艺术传播客体中区分出艺术作品和艺术传媒文本。

就目前而言,艺术传播研究是一个前沿性的学术领域,而艺术传播学更是一个建设中的新兴学科,许多现象和问题有待进一步考察、梳理和探究。笔者希望,本书的出版能够引起国内外学术界对艺术传播研究的兴趣和关注,同时也能够为艺术传播学的学科建设做一些基础性的理论工作。

目 录

第一章 艺术与传播	1
第一节 艺术观念的演变	1
第二节 艺术的传播取向	18
第三节 艺术传播的要素	24
第二章 艺术符号	34
第一节 艺术符号的含义	34
第二节 艺术符号的类型	51
第三节 艺术符号链	59
第四节 艺术符码	83
第三章 艺术作品	114
第一节 文本层次分析	114
第二节 文本结构分析	124
第三节 文本语境分析	142
第四章 文本媒介	160
第一节 文本媒介的构成	160
第二节 文本媒介的生产关系	168
第三节 艺术原作的生产再生产	181
第五章 传媒媒介	200
第一节 传媒介质的类型	200
第二节 传媒机构的制度	210
第三节 传媒媒介的艺术传播功能	226
第四节 传媒媒介的管制	239

第六章 传媒文本	249
第一节 传媒文本的含义	250
第二节 传媒文本的类型	264
第三节 传媒文本的文化传播特征	269
第四节 传媒文本分析	276
后记	284

第一章

艺术与传播

1917年,法国画家杜尚将一件陶瓷男用小便器,标上《泉》的名称后,递交给正在筹办美术展览会的纽约独立艺术家协会,作为参展作品,一时让展览的主办者们哭笑不得。3年以后,这位达达主义绘画流派的领袖人物又在一幅达·芬奇的《蒙娜丽莎》的彩色印刷品上,用铅笔为那位漂亮少妇的鼻唇之间画上了两撇小胡子,并取名为《带胡须的蒙娜丽莎》,又使国际画坛啼笑皆非。尽管人们对于这样两件“艺术作品”的是非与得失至今众说纷纭,莫衷一是,然而可以肯定的是,杜尚的行为并非出于一种哗众取宠的恶作剧,恰恰相反,这位享誉世界画坛的艺术大师正是以此独特的方式向世人发问:什么是艺术品?艺术又是什么?

虽然,哲人、艺术大师和艺术理论家们,曾经采用了各种方式追问和寻觅艺术之谜,可是直到今天,尚未有人能够给出一个准确而完整的终极答案。可以肯定的是,艺术传播的理论视野能为艺术之谜的追寻开启一条新的途径。这不仅因为,艺术作品是通过传递和接受的途径而被鉴赏的,也不仅因为当代的艺术作品总是需要借助各种印刷的、设施的、电子的、网络的传媒媒介进入公共空间的,而且在于,艺术本身就拥有传播的取向——一种关怀“他者”的情结。艺术的传播取向,使人类能够以艺术的方式打量、照看自然世界和生活世界,使自然世界和生活世界被赋予艺术的意义、情感和价值,进而在自然世界和生活世界之间建构起一个艺术世界。可以说,人类的个体和群体是在艺术传播中成长和发展的。在艺术传播的实践活动中,艺术使人成为人,使人超越自我。

第一节 艺术观念的演变

艺术的发生和成型经历了一个漫长的历史过程,人类的艺术观念便是在感知和认知艺术的历史进程中形成和演变的。进入文明社会以后,人类运用语言文字表征和探究艺术的知识 and 理论,形成了一系列有关艺术的学说和学科。于是,在艺术实践活动中形成和演变艺术观念,便以意识形态的审美话语形态,贯穿于艺术历史的长河之

中。我们将从文明社会以来艺术观念的演变历史中,考察现代艺术传播意识萌芽和生长的曲折轨迹。

一般地讲,人类的艺术观念是在有关艺术特质的感性判断和理性分析的活动中产生和变化的,而这些感性判断和理性分析的行为又是建立在不同时代的社会历史语境基础之上的,建立在特定时代的艺术实践活动,以及与之相关的社会精神和社会物质的发展水平基础之上的。因此,艺术观念的形成和演变实际上是人类艺术实践的结晶,是人的发展和社会文明进程的产物。尽管在“艺术是什么”和“什么是艺术作品”等问题上,人们至今还存在着争议,但是,这些争议并不妨碍我们对艺术观念演变史的探究。相反,正是人类历史上有关艺术的不同见解和学说,使我们有可能对艺术观念的演变历史进行整理和分析,并从中找出一些具有时代特性的艺术观念。从这个意义上讲,我们可以将人类文明史上的艺术观念分为五个时期,即:技艺时期、“美的艺术”时期、艺术设计时期、“丑的艺术”时期和仿像艺术时期。

一、技艺时期

在文明社会初期,人类的艺术观念曾经有过一个技艺时期。那时,艺术被认为是人们所掌握的各种有用的技能,艺术创作是一种制作性的劳作和实用性的活动。因此,艺术活动漂浮在生活世界的各个领域,人们的艺术观念尚处于草创阶段,艺术的审美意识未能在社会意识形态中占据独立的位置。

西方的文明历史可以追溯到公元前 2000 年左右的爱琴文明,而古代希腊则是西方人的文明思想的摇篮。大家知道,古希腊人在雕塑、建筑、诗歌和戏剧等领域创造了一系列享誉世界的艺术杰作,柏拉图、亚里士多德等古希腊学者也曾从理论上关注并论述过诗歌、音乐、雕塑、舞蹈、戏剧等艺术现象,提出了诗歌创作的“灵感”说、悲剧和音乐鉴赏的“净化”说等观点。但是,古希腊的学者们没有能够意识到艺术是一种审美的精神活动。所以,在《理想国》一书中,柏拉图将绘画创作看作是一种在模仿活动中生产的“摹本”,“与真理隔着三层”,而亚里士多德虽然提出了艺术媒介的模仿思想,并看到了艺术具有教育、净化和快感的功能,“每个人都能从模仿的成果中得到快感”^①,却仍然未能摆脱艺术是技艺的观念,亚里士多德在《诗学》中采用“诗艺”(Poiētikē)一词,便是从制作的意义上界定诗人写诗的活动。由此可见,在古希腊人的眼里,艺术是一种“有用的技巧”,艺术家依赖模仿的技艺,生产或制作社会需要的东西。从词源上看,“艺术”的希腊名称是 τέχνη,其实,我们今天所使用的‘技术’一词,比我们所使用的‘艺术’一词更能切合古代的艺术的概念。因为我们今天所使用的‘艺术’是‘美术’

^① 亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅,译. 北京:商务印书馆,2003:47.

之简称,希腊并没有名称给后者,因为他们辨别不出它们的特性。他们把美术跟手工艺混合在一起,并且相信雕刻家的作品和木匠的作品,在本质上是一样的,也即是指它们的技巧。雕刻家和画家,使用不同的工具,利用不同的材质,并且应用不同的技术性的方法;只有一件事情是共同的:他们的产品都建立在技巧之上。”^①因此,古希腊人从有用技巧的模仿的意义上,首次确立了西方文明人的技艺观念。这种技艺的观念在将艺术创造与手工劳作混淆起来的同时,更倾向于把雕塑、建筑等造型艺术活动看成是特定技艺的制作性劳作。古罗马学者西塞罗将古希腊人的技艺观念推向了极端,在他的艺术分类中,建筑、雕塑和绘画是“低级艺术”或“脏的艺术”,位于政治、军事的“最高艺术”和诗歌、雄辩术的“中间艺术”之下^②。由此看来,除诗歌之外,古希腊人和古罗马人也将绝大多数的艺术样式摆在了艺术分类的最低等级,纳入到手工劳作的行列,却使政治、军事等凌驾于其上,成了艺术国度中的至尊。

与古希腊人一样,先秦时期的中国古人也将艺术泛指各种技艺。也许,我们今天已经无法考证,先秦古人是否也曾有过诸如“脏的艺术”或“低级艺术”的看法。然而可以肯定的是,他们同样将艺术与人类的其他技艺活动杂和一体,同样没有能够发现艺术活动中审美的精神生产特质。虽然先秦时期的诸子百家从各自的角度提出了一系列具有东方思辨特色的思想范畴,例如,老子的“道”、“气”、“象”等,庄子的“心斋”、“坐忘”等,以及孔子的“兴”、“观”、“群”、“怨”等,可是,这些思想范畴更多的是围绕着宇宙生成、修身养性等命题提出的,而孔子的“兴”、“观”、“群”、“怨”虽已指出了《诗经》欣赏的审美效应和社会功能,但是,我们仍然可以从“观”、“群”、“怨”中不难看出,儒家学派更重视文学作品的认知、交流和讽喻的实用功能。因此,中国古人也没有能够从审美的精神生产的意义上探讨艺术,而是将艺术纳入到实用的技术和技能之中。关于这一点,我们也可以从词源上找到依据。在古汉语中,“艺”一词的词义有种植、才能和准则的意思,而“艺术”一词泛指各种技术技能,其中,艺指书、数、射、御;术指医、方、卜、巫^③。也就是说,在中国古人看来,艺术是实用性的技能活动,不仅涉及书写、算术的知识,而且还包括射击或驾驭车马的技能、祛除疾病的医术,以及超验性的占卜和巫术。

总之,在文明社会初期,人类的艺术实践没有成为一种独立的精神生产活动。社会结构的分化和社会生产活动的分工,初露端倪,尚未对人类的艺术活动产生实质性的影响,这就使人们的艺术活动和艺术观念都无法完全摆脱史前社会的痕迹。一方面,艺术活动没有能够从社会的物质生产领域中抽离出来,艺术家们没有获得独立的

① 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇. 西方六大美学观念史[M]. 刘大滩,译. 上海:上海译文出版社,2006:55.

② 朱狄. 当代西方艺术哲学[M]. 北京:人民出版社,1996:11-13.

③ 商务印书馆编辑部,等. 辞源(第四册)[M]. 北京:商务印书馆,1983:2731.

社会身份;另一方面,艺术的范围十分驳杂,不仅与各种物质的和精神的文化活动混合,而且人们更倾向于将艺术界定为实用性的技能活动。因此,在技艺时期,人类并没有能够意识到艺术具有的审美精神创造的特质。

二、“美的艺术”时期

随着人的自我意识的觉醒及其精神活动的分化,人类的艺术观念也在艺术实践活动中逐渐地成长起来,并开始认识到,艺术是一种较为独特的精神生产活动。于是,人们不仅可以将艺术从物质生产领域内的体力劳动中分离出来,而且能够在各种艺术活动中提炼出一些“美的艺术”,最终创立了专门研究“美的艺术”的学科——美学。

魏晋时期,中国进入了一个“人的觉醒”和“文的自觉”时代,涌现了曹植、阮籍、陶潜等的诗歌;王羲之等的书法;顾恺之等的绘画,一个在诗歌、书法和绘画领域内的文人艺术时代终于拉开了帷幕。半个世纪以后,唐代的艺术家们在诗歌和绘画的艺术创作活动中倡导了中国古典艺术理论“意境说”。意境理论的诞生,标志了中国古代的文人学者们已经深切地感悟到艺术的审美魅力,并用东方世界特有的思辨方法探询艺术审美的真谛。王昌龄在《诗格》中诠释诗歌意境产生的途径时,强调“心入于境”、“以境照之”。与王昌龄同时代的画家张璪也提出“外师造化,中得心源”^①的绘画原则。虽然,诗歌和绘画是两种不同的艺术门类,但两位艺术家都在各自的艺术实践中体悟到了艺术的审美意境,其基本内涵是,以诗歌、绘画为代表的艺术创作活动,是在审美主体之“意”或“心源”与审美对象之“境”或“造化”的有机融合中进行并完成的。显然,艺术家们所从事的这种“意”与“境”的创造性审美活动,已经脱离了物质产品制作的范围,已经超越了技艺劳作的领域。换句话说,至少在8世纪的唐朝,中国古人已经明确地将诗歌、绘画视作一种创造“意境”的“美的艺术”实践活动。

西方人的艺术观念是在欧洲的文艺复兴时期发生了历史性变革。15世纪在意大利和尼德兰崛起的文艺复兴运动,是西方人自中世纪之后迎来的一次空前的思想文化革命,艺术家们以恢复古希腊人文主义艺术传统为口号,在绘画、文学、雕塑、音乐等领域树立起一座座划时代的里程碑,进而开启了西方近代艺术史的先河。“15至16世纪,是文艺复兴和巴罗克的世纪”^②,其在艺术分类史上之所以令人难忘,尚有其他的原因,那就是逐渐觉晓,在像绘画、雕刻、诗歌与音乐这些 *largo sensu* 艺术中,理当占一特殊之地位,并且在分类中,也应当被独立出来。不过,在这些世纪之中,就是不知该如何去明确地表现这种觉晓、这种感情,独立这些特殊艺术(*sensu strictiori*)的尝试固然

① 郭若虚. 图画见闻志·卷五[M]. 北京:人民美术出版社,1983:125.

② 15~16世纪是文艺复兴时期,而17世纪才是巴洛克世纪,引者注.

有许多,但却没有一种经事实证明足以令人满意的。”^①确实,文艺复兴以后,欧洲人虽然已经意识到诗歌、绘画、雕塑、音乐等艺术的独特意义,但在17世纪之前,却没有一位艺术理论家能够在艺术分类上将它们独立出来。直到18世纪启蒙运动之后,欧洲的学者才在理性思想的指引下,开始真正地认识到艺术生产的精神本质,并提出了“美的艺术”理念。1746年,法国学者阿贝·巴托在《统一原则下的美的艺术》一书中,首次提出了“美的艺术”体系,并将“美的艺术”分为五种类型:诗歌、绘画、音乐、雕塑和舞蹈。1750年,德国学者鲍姆嘉通正式创建了一门“美的艺术”的新兴学科,并在其《美学》一书的第一章中写道:“美学是以美的方式去思维艺术,是美的艺术的理论”。^②从此,美学就成为研究审美感知的学科,成为“美的艺术”理论,黑格尔直接称之为“艺术哲学”。

“美的艺术”观念的确立,将人类的艺术观念历史推入了一个新的时期。它不仅表明,人类已经找到了艺术活动的精神生产特质,在社会意识形态中为其争得了一个审美意识的身份,而且也使艺术活动成为一种独立而又体面的社会职业。诗人、画家、雕塑家和音乐家们凭借着各自的艺术才华,通过创作艺术作品的方式,博得了社会各界的广泛尊重和礼遇。或者历史地讲,只有当艺术活动成为一种相对独立的审美创造活动和社会职业之后,人类才有可能真正地发现艺术的审美精神创造特性,将艺术创造与物质性的手工劳作区分出来,确立起“美的艺术”观念,进而在理论上构建起“美的艺术”的学科——美学。

三、艺术设计时期

在西方,“设计”一词是15世纪的意大利人首先提出的绘画理论术语,瓦萨里曾把设计与创意并列作为美术的父母^③。然而严格地讲,艺术设计的观念却生成于工业革命时代,是人们在从事工业产品的设计活动中确立起来的。正是在艺术设计时期,人类的艺术观念史上开始萌生出一种现代艺术传播意识。

英国工业革命之后,机器制造技术中形成的批量生产方式,在物质生产领域内引发了空前的变革,将人类的物质生产方式从手工作坊推进到大机器生产的时代。但是,工业革命却给西方人的“美的艺术”观念和活动造成了很大的冲击。结果是,传统艺术的个人独创性与工业技术的可复制性之间发生了冲突。为了自上而下地推行工

① 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇.西方六大美学观念史[M].刘大滩,译.上海:上海译文出版社,2006:63.

② 朱光潜.西方美学史上卷[M].北京:人民文学出版社,1979:297.

③ 中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书·美术卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1995:设计条目.

业设计的革新政策,英国中央政府成立了艺术和工业委员会等机构。1836年,该委员会发表的《艺术和工业问题》报告中明确提出,英国的艺术要顺应工业革命,并首次使用“工业艺术”(industrial art)一词。1845年,英国艺术家亨利·科尔提出“艺术工业”(art manufactures)的概念,意指应用于机械生产的美的艺术。所以,“在18世纪,‘艺术’的概念并不用于普通住宅、日用品和服装的设计和制作。而19世纪,随着艺术家对生产过程的介入,器物的设计和制作也被看作是一种艺术”^①。1919年,美国艺术家约瑟夫·西奈尔采用“工业设计”(industrial design)一词,指称工业产品的广告图像设计。所有这些表明,19世纪末20世纪初,西方人的艺术观念开始由“美的艺术”转入艺术设计,而这种历史性变革的标志则是艺术学的诞生与鲍豪斯学校的艺术教学实践。1906年,德国学者马克斯·德苏瓦尔创办了《美学与一般艺术学》杂志,力图抛开抽象的哲学思辨,具体研判各种艺术类型,在美学之外开辟出新的艺术研究途径。就在德苏瓦尔从理论上呼吁要创立一门独立的艺术学不久,德国的鲍豪斯学校也在现实地尝试着工业产品艺术设计的教学实践。创办于1919年的鲍豪斯,是由德国魏玛的两座学校——手工艺学校和美术学院合并建立的,首任校长是著名的德国建筑师W·格罗皮乌斯。在格罗皮乌斯的带领下,鲍豪斯形成了一个由建筑师、画家、雕塑家、摄影家、手艺人、平面设计师等组成的新型艺术教师队伍,并开设了一系列与工业产品相关的设计课程,如建筑、家具、陶瓷、纺织等。然而,“美的艺术”作品毕竟与工业产品之间存在着许多区别,如何才能使工业设计活动在“美的艺术”创作活动中取得合法性呢?当时,在鲍豪斯任教的设计师莫霍莱·诺吉率先提出:设计与艺术的本质一样,都是“构思”,而不是制作^②。诺吉的艺术设计观点开启了这样一个思路:将工业设计构思与设计后工业产品的批量复制区分开来,从而赋予了工业设计某种审美创意的价值,使工业产品的设计构思与“美的艺术”的作品创作之间获得了审美创意上的同质性,从而为鲍豪斯的艺术设计实践奠定了思想基础。1923年,鲍豪斯举办了首次艺术设计展览会,有15000人前来参观。这次展览的成功不仅使鲍豪斯赢得了广泛的国际声誉,而且标志着艺术设计观念的成型。

从艺术观念史上看,艺术设计观念的产生和确立,呈现出一种全新的艺术观念:“美的艺术”作品不应该被局限于精神产品的范围内,它也能够通过工业产品的艺术设计而传播到物质产品的生产和宣传领域之中。也就是说,“美的艺术”构思中所表征的创造性审美意义,不但可以创造出诗歌、绘画、音乐、雕塑和舞蹈等“美的艺术”作品,发挥其对人的精神和情感的象征性审美效用,而且能够通过外观设计和广告设计,在机

^① 凌继尧,徐恒醇. 艺术设计学[M]. 上海:上海人民出版社,2000:52-53.

^② 梅格斯. 二十世纪视觉传达设计史[M]. 柴常佩,译. 武汉:湖北美术出版社,1989:70.

器生产的实用性人工产品中得以体现。一方面,设计师在工业制造产品的外观形式层面上赋予线条、结构和色彩等要素,进而使被设计的实用产品在外观上能够给人带来美感的效应;另一方面,设计师通过工业产品的广告图像设计,将艺术的审美创意运用到工业产品的公共宣传领域,创作出各种工业产品的广告设计作品。从这个意义上说,艺术设计观念第一次激发了现代艺术传播意识,在艺术生产领域,设计师可以在工业产品的外观设计和广告设计的作品中表现艺术的审美创意,从而使“美的艺术”中的审美创意活动由精神生产领域传播到工业产品的物质生产领域,以及工业产品的广告宣传领域。

虽然早在古希腊时期,西方人就将艺术看作是一种技艺,但是,工业革命中崛起的艺术设计观念,却是在设计构思的意义上使艺术与工业技术之间获得了某种联系。一方面,艺术设计是在“美的艺术”观念基础上的艺术观念,工业设计活动本身不是一种物质性的劳作,而是一种审美创意的活动;另一方面,艺术设计观念培育了艺术传播的现代意识,艺术的审美创造可以超越诗歌、绘画、音乐、雕塑和舞蹈等传统的艺术疆界,延伸至工业产品的外观设计和广告宣传领域。当然,艺术设计观念中孕育起来的现代艺术传播意识,并没有能够及时地受到美学家们的关注,甚至在相当长的历史时期内,艺术设计也没有成为艺术哲学的基本命题,没有纳入到“美的艺术”的学科理论之中。艺术设计观念之所以会遭到冷遇,一个重要的原因在于,工业产品的外观设计及其广告宣传是对传统的“美的艺术”观念的一次挑战。一方面,由于艺术设计作品是一种面向实用产品的艺术作品,因而设计师在具体设计的时候,首先需要考虑的是,这些工业产品如何满足使用者在产品物质方面的实用性需求,如何吸引消费者在产品物质方面的消费欲望;另一方面,设计师是在机械复制技术语境下从事艺术设计活动,无论是工业产品的外观设计还是广告设计,设计出来的作品总是需要通过机械复制设备批量地生产再生产,所以,机械复制的技术程序也往往会影响到设计师的艺术设计构思。因此,在对工业产品的艺术设计过程中,设计师不可避免地要在设计构思中包含着某种实用性或功利性的价值取向,从而使艺术设计被排挤在“美的艺术”之外。尽管在20世纪初的英、德等西方国家中,更多的人开始从事起书刊装帧、家具、服装等工业产品的设计工作,从事工业产品的广告设计,视觉设计也成为一些美术学校的专业课程,但是,在相当长的历史时期内,艺术设计观念一直没有成为西方美学研究界的学术话语;在艺术设计观念中萌芽的现代艺术传播意识也没有能够在美学理论的框架内占据一席之地。

四、“丑的艺术”时期

文艺复兴以后,“美的艺术”主宰着西方人的艺术观念,而在启蒙运动中诞生的美

学理论又使之成为西方艺术哲学的基本话语。特别在造型艺术领域,“美的艺术”成为一种永恒的法则。德国学者莱辛就明确指出:“美是造型艺术的最高法律。”“凡是为造型艺术所能追求的其他东西,如果和美不相容,就须让路给美;如果和美相容,也至少须服从美。”^①工业革命之后,在工业产品的设计实践中培育起来的艺术设计观念,对“美的艺术”的传统话语发起了挑战。然而直到19世纪末20世纪初,才在西方国家的美术学校中设置了工业产品的视觉设计专业。随着西方社会的现代化转型,资本主义的现代都市、世界大战的灾难和现代技术的发明等,各种现代文明进程中涌现的现象,给西方人的生存境遇和思想意识带来了空前的冲击,更多的西方人感觉到自己被抛到了一个陌生的世界,人的异化不只是无产阶级的现实社会处境,也不再局限于被压迫者为资本家所创造的剩余价值,而是一种西方社会的现代化症候,是现代西方人一种普遍的社会文化心理。正是在社会现代化进程中,一种被称为“丑的艺术”观念在西方世界酝酿产生,致使“美的艺术”话语经历了一次颠覆性的转折。其结果是,审美反思的意识正在成为艺术观念中的新取向。

1853年,德国学者罗森克兰兹在《丑的美学》一书中提出,艺术中的丑不在美的范围以内,但是,就丑与美之间所具有的相关性而言,丑仍然可以作为美学理论的命题。“如果艺术不想单单用片面的方式表现理念,它就不能抛开丑。”^②一些敏感的西方艺术家也已经感到,现代资本主义都市社会的形成正在吞噬着身边的生活世界,美好而令人向往的传统生活环境和生活方式隐遁远去,在大机器生产技术和都市化现代物质文明之中滋生出许多陌生、丑恶而又令人作呕的东西。艺术家们不得不直面冷酷的现实,改变既有的艺术理念,探索新的艺术创造方式。1857年,法国诗人波德莱尔发表诗集《恶之花》,运用象征主义的艺术创作方式,用病态之花的种种审美意象来塑造巴黎这座现代西方都市。1874年,法国画家莫奈的油画《日出·印象》在巴黎展出,打破了文艺复兴以来西方油画的传统,用印象主义的手法描绘出“不再美丽”的画面。1885年,法国雕塑家罗丹完成的圆雕《老妇人》,逼真地刻画了一个全裸的老妇人形象:外形丑陋而颇具特征。1893年,挪威画家蒙克的油画《尖叫》,用表现主义的手法展示了西方都市人的世纪末孤独、忧虑和恐惧。德国学者本雅明看到了西方艺术正在经历着现代突变,现代都市中的艺术家们正在成为现代生活世界中的边缘人。本雅明将法国诗人波德莱尔形象地隐喻为巴黎街头的“游荡者”。他写道:“寓言是波德莱尔的天才,忧郁是他天才的营养源泉。在波德莱尔那里,巴黎第一次成为抒情诗的题材。他的诗不

^① 莱辛. 拉奥孔——论绘画和诗歌的界限[M]. 朱光潜,译. 合肥:安徽教育出版社,2006: 15.

^② 鲍桑葵. 美学史[M]. 张今,译. 北京:商务印书馆,1985:516.

是地方民谣；这位寓言诗人以异化了的人的目光凝视着巴黎城。这是游荡者的凝视。他的生活方式依然给大城市人们与日俱增的贫穷洒上一抹抚慰的光彩。游荡者依然站在大城市的边缘，犹如站在资产阶级队伍的边缘一样。但是两者都还没有压倒他。他在两者中间都不感到自在。他在人群中寻找自己的避难所。”^①确实，19世纪后期的西方艺术家们，正走在现代都市的街道上，一边检视着身边的“垃圾”，一边发泄着胸中的愤懑，最终不得不从丑陋的、令人厌恶的现实都市生活中发掘艺术创造的灵感。而西方的现代派艺术便是由此孵化出来。

作为西方的精英艺术思潮，现代派艺术真正成型于20世纪上半叶。其突出的表现就是“美的艺术”向“不再美丽的艺术”转换。1905年巴黎秋季沙龙画展上，法国画家亨利·马蒂斯将他的两幅作品送去展出。一位名叫路易·沃塞尔的艺术批评家在参观画展时，看到有一幅风格拘谨的胸像周围都是马蒂斯和他同行的作品，就指着说：“多纳太罗被野兽包围了！”多纳太罗是意大利文艺复兴初期的雕塑家，这位批评家只是用一句俏皮话，将马蒂斯等年轻画家那些色彩粗野、感情奔放的绘画作品比作“野兽”，不料野兽派绘画流派却由此得名。两年以后，西班牙画家毕加索创作的《阿维尼翁的少女》，不仅抛弃了西方油画逼真模仿人体的传统，采用几何形的平面装配手法，将美丽的女性形体肢解成几何切面而拼接在同一幅画面上，而且打破了西方油画的传统视觉方式，创造出“同时视像”的手法，力图在一个平面上表现画家在多个侧面所观察到的模特形象。这部作品不仅是毕加索一生的转折点，也是西方立体派艺术的先驱。马蒂斯和毕加索的作品使更多的西方人领略到现代艺术正在变得不再那么美了。不久以后，这种“不再美丽的艺术”在西方现代派艺术中被凸现了出来，甚至在文学、美术、戏剧等领域出现了“丑的艺术”。1915年，奥地利表现主义大师卡夫卡在小说《变形记》中，描绘了一名小职员格里高里一夜醒来发现自己变成一只大甲虫的荒诞故事，深刻地表现了西方人在现代都市生活中被异化的心态。本章开头说到，1917年，法国的达达派画家杜尚，将一个陶瓷男用小便器标上《泉》，交给美国纽约独立艺术家协会参展；1920年，他又在达·芬奇的《蒙娜丽莎》复制品上，用铅笔画了两撇八字胡，取名为《带胡须的蒙娜丽莎》，在巴黎画展展出。杜尚的行为可谓荒诞之极。然而，西方人的这种荒诞感在二次大战之后的荒诞派戏剧中达到了高峰。20世纪50年代，巴黎剧场上演了话剧《等待戈多》，整场戏就是两个打扮肮脏的老头在乡村路边，一边等待着戈多，一边闲聊着毫无意义的琐事，两幕戏演到结尾还是没有等到戈多，而观众看到最后，谁也搞不清楚戈多是何许人。当时有人问剧作家萨缪尔·贝克特戈多是谁，得到

^① 瓦尔特·本雅明. 发达资本主义时代的抒情诗人[M]. 张旭东, 魏文生, 译. 北京: 三联书店出版社, 2007: 192.