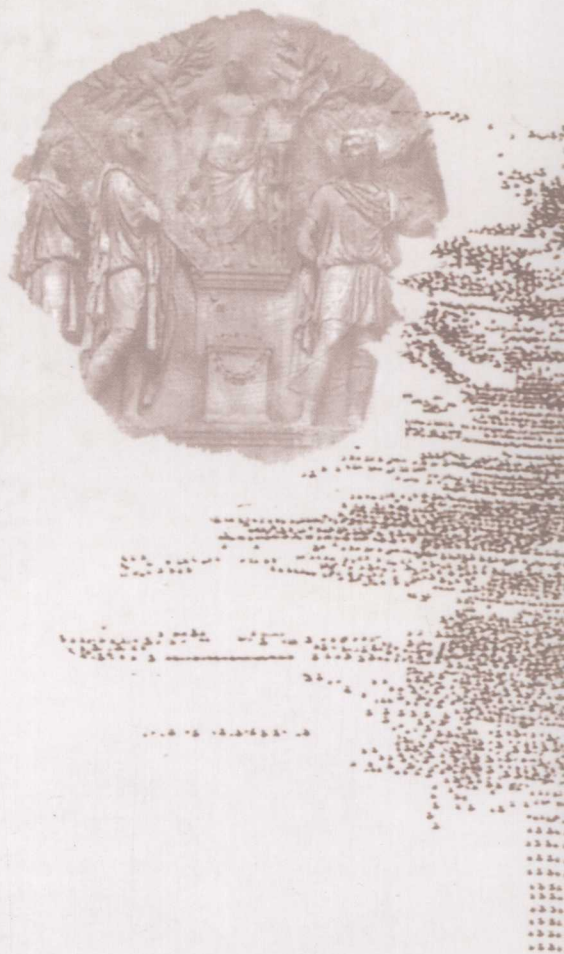


什么是好艺术

——后现代美学基本问题



徐岱 著

钱塘文库·文艺哲学卷

浙江工商大学出版社

什么是好艺术

——后现代美学基本问题

徐岱 著

钱塘文库·文艺哲学卷

浙江工商大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

什么是好艺术:后现代美学基本问题/徐岱著. —杭州:
浙江工商大学出版社, 2008. 12

ISBN 978-7-81140-032-8

I. 什… II. 徐… III. 艺术哲学—研究 IV. J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 194489 号

什么是好艺术——后现代美学基本问题

徐岱 著

-
- 责任编辑 白小平
策划编辑 何海峰
责任校对 张振华
封面设计 任力
责任印制 汪俊
出版发行 浙江工商大学出版社
(杭州市教工路149号 邮政编码310012)
(Email: zjgsupress@163.com)
(网址: <http://www.zjgsupress.com>)
电话: 0571-88823703, 88831806(传真)
- 排 版 杭州大漠照排印刷有限公司
印 刷 杭州广育多莉印刷有限公司
开 本 787mm×960mm 1/16
印 张 25.5
字 数 379千
版 次 2009年4月第1版 2009年4月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-81140-032-8
定 价 35.00元
-

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江工商大学出版社营销部邮购电话 0571-88804227



目 录

导 言 终结之后

——艺术的问题 /1

一、向诗而思 /1

二、继往开来 /20

第一章 澄怀味象

——艺术的意义 /41

一、意在言外 /41

二、文为世用 /54

三、寓教于乐 /65

四、兴观群怨 /74

五、异端之歌 /91

第二章 辨味言诗

——艺术的奥秘 /98

一、感同身受 /98

二、辞达而已 /111

三、诗中有人 /124

四、乐者乐也 /139

第三章 文无古今

——艺术的工拙 /148

一、景实无味 /148

二、趣欲其真 /165

三、思理为妙 /182

第四章 诗无达诂

——艺术的优劣 /205

一、疑义相析 /205

二、奇文共赏 /220

三、美不自美 /237

四、是非善恶 /252

第五章 阴阳之道

——艺术的轻重 /268

一、微妙玄通 /268

二、赋到沧桑 /287

三、道不远人 /302

第六章 众妙之门

——艺术的大小 /323

一、境生象外 /323

二、文以气立 /339

三、大音希声 /356

四、绘事后素 /367

结 语 接受之维

——艺术的欣赏 /380

一、高山流水 /380

二、领悟神秘 /387

三、说不可说 /395

后 记 /403

导 言 终结之后

——艺术的问题

一、向诗而思

回顾近年来的人文学界,有一个词频繁出现,这就是“终结”。曾几何时,从《哲学的终结》、《科学的终结》、《历史的终结》,到《教育的终结》、《意识形态的终结》和《艺术的终结》,后现代思潮以其系列“终结宣言”实现了它在当今思想界的改朝换代。于是,无论我们是否认同“一切皆可,怎么都行”的观念,是否接受“一切坚固的东西都烟消云散了”的说法,当思想的城堡上高高飘扬起“解构”的旗帜,我们时代的知识生活便无可置疑地处于一种以“确定性消解”为标志的“后现代状况”之中。

那么,躬逢其盛的审美哲学将何去何从?向诗而思的人文研究能否拥有继往开来的前景?这样的困惑由来已久。但耐人寻味的是,在整个人文社会学科的一片“终结”声中,似乎唯独早已步履维艰的美学,却网开一面地得以幸免于难。时至今日,人们期待中的“美学的终结”迟迟未见露面。不仅如此,最有资格替“美学的终结”买单的美国哥伦比亚大学教授阿瑟·丹托,甚至借率先发布“艺术终结”的机会,通过接二连三地出版《艺术的终结》、《普通物品的转化》、《艺术的终结之后》和《美的滥用》等理论新著,隆重推出了独树一帜的“终结论美学”,告知了由他经营的“美学店铺”的照常运作。这不由让业界同仁们大跌眼镜。

因为通常说来,哲学活动是关于世界基本问题的思考和对事物的



终极探索。滥觞于 19 世纪德国，由美学家鲍姆嘉登命名，启蒙哲学家康德奠基，经过谢林的开拓和黑格尔的集大成而完成的现代审美哲学，历来是关于艺术作品基本性质和艺术活动基本规律的研究的哲学美学。因此，一种并不针对艺术事实的艺术哲学，就像一台缺席了那位忧郁的丹麦王子的莎士比亚名剧《哈姆莱特》，令人难以想象。事实上，丹托面临着这样一个两难选择：或者他发布的艺术终结的信息是一场骗局，因此他所注册的“终结论美学”并不成立；或者艺术终结已成事实，那么“终结论美学”则毫无意义。无论如何，时至今日，要将“当代审美哲学的基本问题”这项提案重新列入议事日程困难重重。

这种困境首先在于，人们通常所理解的“艺术文化”概念受到了前所未有的挑战。按照阿瑟·丹托的说法，当美国艺术家沃霍尔于 1964 年 4 月的一天，在纽约曼哈顿区东 74 大街的斯泰堡画廊举办的展览中，将超市里正在出售的布里洛牌的肥皂盒子直接以“布里洛盒子”命名展出后，传统那种“作为艺术的艺术”便彻底终结了。在这样的格局里，验收艺术品的依据既不取决于客体的物理特征，也不取决于作者的身份和批评家的权威，而在于观众的看法。换言之，“艺术品之所以成为艺术品，是因为有人认为它是艺术品”^①。

自此以降，“生活即艺术”的口号取代了“艺术即神圣”的观念，庄重高雅的心灵殿堂成为熙熙攘攘的消遣乐园。如果说以经典作品为楷模的传统艺术范式，让我们对艺术天才们与众不同的创造顶礼膜拜，那么在“一切都是艺术品”和“人人都是艺术家”的后现代宣言中，曾经的偶像已经坍塌。几千年来形成的大一统的艺术格局不复存在，取而代之的是各自为政的艺术部落和自以为是的艺术主张。用前牛津大学教授约翰·凯里的话说：艺术成了“一个能涵盖一切的定义”，它不仅不再与众不同，而且博物馆内那些遐迩闻名的经典作品，如今受到反艺术家们的普遍嘲弄。^② 在“艺术”的名下，既包括传统的经典，“也包括一罐

① [英]约翰·凯里著，刘洪涛等译：《艺术有什么用》，译文出版社 2007 年版，第 28 页。

② 比如沃霍尔就表示：“我讨厌去美术馆观赏挂在墙上的图片，因为它们看起来很重要，但是它们其实并没有什么意义。”参见[美]肯尼思·戈德·史密斯著，任云荃译：《我将是你的镜子》，生活·读书·新知三联书店 2007 年版，第 140 页。

粪便和孩子的领带”^①。

不言而喻,在这样的情形中,名副其实的审美哲学显然已无从谈起。“不论什么废物都充当艺术作品,结果是不论什么艺术作品都被当作废物。”^②法国学者波德里亚的这个观点道出了事情的症结。问题在于,这个场景是历史的必然,但这种论断是否就预示了历史的未来?事情恐怕未必如此。寻根溯源起来,这场变故起因于20世纪初期,一个叫马塞尔·杜尚的法国人的所作所为。1917年,12位纽约富人共同出资1万美元,资助美国历史上规模最大的艺术展览。实际展出了1200位艺术家约2125件作品,但事后被人津津乐道的只有一样东西,即杜尚从纽约第五大道118街买来的,一只平底瓷制的男用小便池。

杜尚只是用黑色笔在上面签了一行字:“R. 莫特先生作于1917年。”这个简单的事件对艺术史产生了深远的影响。作者以这种近乎亵渎的方式,对几千年来世人眼中如同圣殿般的艺术界,开了个史无前例的大玩笑。但杜尚的朋友沃尔特·阿森伯格在替它辩护时,还是以这是“一种有趣的形式”,试图将它纳入艺术俱乐部。因为它那“简洁”的造型看起来像一个正在打坐的和尚。有个叫路易斯·诺顿的人还以《洗手间的佛》为名写了篇短文,把这玩笑推到高潮。这种不严肃性是向几千年来艺术传统的挑战,杜尚试图通过取消艺术的审美价值彻底消解艺术的神圣性。这个意图不久又有淋漓尽致的表现。

两年后的一天,杜尚在里维里大街的一家商店买到一张印有《蒙娜丽莎》的明信片。杜尚在明信片上这位女士的脸部用铅笔画出两撇小胡子,并在底部写上几个大写字母L. H. O. O. Q. 于是,后现代绘画史上的一幅“名作”诞生了。杜尚的动机中有一点游戏心态,他公开表示,只是想用它开个玩笑,没什么特别的意思。这反映了艺术家普遍具有的顽童性格,但由此而导致的所谓“杜尚艺术”的影响却不那么简单。在“喷泉”事件后,杜尚曾由他的朋友诺顿出面表达过这样一种艺术观:

莫特先生的《喷泉》没有什么不道德的,那很荒唐,正如说

① [英]约翰·凯里著,刘洪涛等译:《艺术有什么用》,译文出版社2007年版,第29页。

② [法]让·波德里亚著,王为民译:《完美的罪行》,商务印书馆2000年版,第32页。



浴缸是不道德的一样。这是一件你每天在生活用品商店橱窗里都能见到的东西。是否由莫特先生亲自制作这件《喷泉》并不重要。他选择了它，他从日常用品中挑出来。在一个新的题目下，从一个新的观点看来，它原有的功能消失了，但为它创造了一个新意义。

这段文字中表达了两层意思：第一，由艺术家决定什么是艺术；第二，不存在艺术品与日用品的区分，生活世界中任何被认为蕴含一种意义的事物都可以是艺术。第一个观点只是英国艺术史家贡布里希教授早年见解的回声。他在《艺术的故事》中开宗明义地说过：实际上并没有“艺术”这种东西，有的只是艺术家而已。后一种意思反映了艺术史从现代主义到后现代性的历史性转型：从“精致艺术”(High Art)到“低俗艺术”(Low Art)，从“前卫艺术”(Avant—Garde Art)到“后卫艺术”(Rear Art)，从“大艺术”(Art)到“小艺术”(art)。以此而言，后现代艺术状况可以一言以蔽之：“艺术(Art)已死，但艺术(art)永生。”^①死去的是“作为艺术”的艺术，永生的是“回到生活”的艺术。

这样的艺术体现了艺术的“废除主义”(Abolitionism)、“还原主义”和“取消主义”，它们分别代表了艺术的两种形态：“艺术即商品”和“艺术即物品”。前者的代表是美国“波普艺术”(Pop Art)标志性人物安迪·沃霍尔。他不仅明确表示：“我想要做一位艺术商人(Art Businessman)或商业艺术家(Business Artist)。”而且还直截了当地说：“善于经营商业是最美妙的一种艺术……赚钱是艺术，好的商业是最好的艺术。”^②后者的代表是奉行“艺术即参与”宗旨以及曾在后现代独领风骚的“达达主义”。它的主要人物查拉说过：“达达并不想就此毁掉艺术和文学，要毁掉的只是人们长期以来所形成的关于艺术和文学的观念。”^③波普与达达殊途同归于“艺术的去圣化”，其结果是让“现成

① [法]雅克·巴尊著，侯蓓译：《古典，浪漫，现代的》，江苏教育出版社2005年版，第143页。

② 岛子：《后现代主义艺术谱系》，重庆出版社2007年版，第202页。

③ [法]亨利·贝阿尔等著，陈圣生译：《达达：一部叛逆的历史》，广西师范大学出版社2003年版，第86页。

艺术”(Ready—mades)粉墨登场。

不难看出,后现代艺术运动的关键所在,是彻底取消艺术与生活的界限。用美国著名评论家格林伯格的话说:“生活中的一切,一扇门、一张桌子,哪怕是一张白纸,都可以具有艺术价值。”^①这在后现代艺术两大主潮“达达”与“波普”中有着显著的体现。曾经独领后现代艺术之风骚的“达达主义运动”,它的基本特点就是“赞同自然而反对艺术”,属于“艺术化的反艺术运动”。与经典艺术主张的“艺术高于生活”相反,达达主义“只承认生活高于艺术”^②。同样还有强调“接纳一切”和“重新服务世界”的波普艺术,由于它热衷于“庆祝最普通生活中的最普通的东西”,强烈地“反对作为整体的艺术,而青睐真实的生活”,所以有“波普艺术意味着艺术的终结”^③的说法。

因此,尽管后现代艺术从来不是一场自觉的运动,也没有明确的原则,但却表现出某些共同的特征,即“没有艺术的艺术”^④。显而易见,身处这种“后现代艺术状况”之中,一直以来以艺术作品为核心的审美哲学,便会随着传统艺术概念的消解而消解。因此,重建当代审美哲学的工作,取决于我们究竟如何看待这样的变化。概括地讲,后现代艺术对现代艺术的挑战基于两个理由:艺术属于大众和艺术来自生活。从发生方面看,后现代“反艺术的艺术”的崛起是对强调“艺术自足性”的“为艺术而艺术”学说的反动。这种艺术观主张“纯艺术”,推崇精英艺术,结果使艺术日益远离生活世界,导致艺术实践越来越矫揉造作、无病呻吟,不仅缺乏力量,而且成了少数自视甚高的艺术家自言自语的游戏。

对这样的艺术现状,许多艺术家都给予了严厉的抨击。比如印象派大师塞尚说过两句话:其一,博物馆是柏拉图的洞穴,我要在门

① [法]让-吕克·夏吕姆著,刘芳等译:《解读艺术》,文化艺术出版社2005年版,第236页。

② [法]亨利·贝阿尔等著,陈圣生译:《达达:一部叛逆的历史》,广西师范大学出版社2003年版,第54页。

③ [美]阿瑟·丹托著,王春辰译:《艺术终结之后》,江苏人民出版社2007年版,第142页。

④ [德]沃纳·霍夫曼著,薛华译:《现代艺术的激变》,广西师范大学出版社2005年版,第159页。



上刻上“禁止画家入门，外面有阳光”；其二，“我画画，为的是那些坐在爷爷膝盖上的孩子们能一边看画，一边喝汤，一边唧唧喳喳地说话”。艺术无论怎样神圣伟大，归根结底都是满足我们日常生活的需要，是世俗人类的生活世界的体现。但在“艺术总是要与有教养的东西结伴，这是一切艺术共有的本质特点”，以及“艺术把我们引领到了一个优雅的境界”^①等观念的引导下，艺术不仅走向精英化，而且最终走向了小圈子化。

其结果有两点：一方面是许多以功名利禄为目的的艺术家，把博物馆当作其成功的目标，以高雅艺术的名义大量制作伪艺术；另一方面是那些超凡脱俗的艺术大师，他们对深度的无限追求在客观上阻碍了普通民众对其艺术的接受。塞尚自己就说过：尽管艺术家活着的时候被过多的人所包围，但事实上他“只被极少数人所理解”^②。伟大作品的绿荫掩护了许多欺名盗世的媚俗艺术，伟大艺术的光芒吸引了一小部分善男信女，吓跑了大量的普通朝圣者。“饥饿的民众渴望艺术。然而，他们所渴望的艺术不是博物馆到目前为止能够向他们提供的某种东西。他们寻求的是一种他们自己的艺术。”^③

这为后现代艺术家提供了契机。达达主义艺术家查拉就认为：“许多世纪以来，艺术的价值观念由于神圣化的缘故，致使艺术本身越来越远离人类，因此有必要还它的本来面目，让艺术的价值不被估计得过高。”杜尚也说过：“这个世纪的艺术全是些琐碎之物，这个世纪的艺术仅是些消遣娱乐。”他曾明确表示：“我与艺术家们接触得越多，就越知道艺术家一旦获得小的成功便开始复制自己。而围着艺术家们的那些狗是一群无赖。假如你看到艺术的伪作和无赖结合起来，你还能保持

① [德]弗·施勒格尔著，李伯杰译：《浪漫派风格》，华夏出版社2005年版，第174页。[法]约阿基姆·加斯凯著，章晓明等译：《画室》，浙江文艺出版社2007年版，第14页。

② [法]约阿基姆·加斯凯著，章晓明等译：《画室》，浙江文艺出版社2007年版，第166页。

③ [美]阿瑟·丹托著，王春辰译：《艺术终结之后》，江苏人民出版社2007年版，第196页。

信念吗？”^①

显然，杜尚的批评言之成理，他的行为之所以得到艺术界的认可，也正因为他对现代艺术越来越媚俗而产生的愤怒，引起了每个关心艺术的人共鸣。但问题是，后现代艺术的产生背景是一回事，怎样评价其意义是另一回事。以杜尚为首的后现代艺术顽主的行为到底是对艺术传统的一次黄牌警告，还是向它亮出红牌就此判罚出局？由波普艺术和达达运动推动的“艺术即生活”是未来艺术的光明前景吗？与“终结论美学家”丹托的肯定观点不同，美国女学者迪萨纳亚克明确表示了反对。她在《审美的人》这部书里指出：在一个后现代社会里，有一个所谓的“艺术世界”在主宰或者说操纵着什么是“艺术”。但我们必须认识到，这个社会当然不是人类最终命运的顶峰。这说得十分及时。

关键在于，艺术家有创作的自由，艺术受众有选择的权利。而最终决定一种现象是否是艺术的，事实上从来不是自命不凡的创作者，而是广大的艺术受众。就像杜尚的这只小便池。即便是为他欢欣鼓舞的阿瑟·丹托，同样也在那本名噪一时的《艺术的终结》中表示：“我承认从哲学上非常钦佩它，但要是把它送给我，我就会尽快把它换成与任何一幅夏尔丹或莫兰迪作品差不多的画。”这就是后现代艺术的问题所在：当它被广大艺术买主拒绝门外时，它的失败宣告了整个当代艺术的衰退。最为极端的例子是《100%纯艺术家粪便》，它的“作者”是美国行为艺术家彼耶罗·曼佐尼。20世纪60年代，这位艺术家在一次表演中将自己的粪便装入罐头盒，并以这个题目签名出售。至此，由杜尚开头的这场玩笑已经不再好玩。

如果曼佐尼的这件“作品”能被承认为“艺术”，那么这种艺术实在是毫无意义。这个极端的案例生动地表明了一个老生常谈的道理：“人们要尊重的不是艺术家，而是艺术本身。”^②事实上，人们在欣赏那些艺

^① [法]亨利·贝阿尔等著，陈圣生译：《达达：一部反叛的历史》，广西师范大学出版社2003年版，第85页。[美]卡文·托姆金斯著，张朝辉译：《马塞尔·杜尚传》，上海人民出版社2000年版，第246、342页。

^② [德]威廉·亨利希·瓦肯罗德著，谷裕译：《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》，生活·读书·新知三联书店2002年版，第138页。



术杰作时常常张冠李戴地弄错那些艺术家的名字，甚至可以干脆忘记许多杰作的作者，但这并不妨碍他们从那些优秀艺术中获得美好的享受。在这个问题上，海德格尔在《林中路》中提出的观点仍然值得注意。正如他指出的：正是在伟大的艺术中，艺术家与作品相比才是无足轻重的，为了作品的产生，他就像一条在创作中自我消亡的通道。所以进一步来看，这个案例不仅否决了“艺术家决定艺术”的结论，也质疑了“艺术与生活没有区分”的观点。

有一个被人耳熟能详的比喻：虽然美酒是用好水制作的，但这并不意味着好水与美酒没有区别。生活中的人们既有饮水的需要，也有饮酒的嗜好。我们可以大力宣传饮清洁水的好处，但绝不能因此而否定酒文化的价值。丹托式的美学家们为艺术传统受到嘲弄而兴奋，有点像当年养尊处优的中国皇帝偶尔吃到民间粗粮而觉得好吃，属于一种“文化撒娇”。问题的症结还在于，艺术不可能提供原物，艺术不要我们把它当作现实，艺术的“虚构”性意味着它是生活的“异在”^①。作为一种指向现实生活的“符号”，艺术既与生活世界有关又不是这个世界，而只是这个世界的一种“形式”。艺术以这种方式摆脱现实性的束缚，让生活的可能性向我们呈现。

比如1963年秋的一天，西装革履的杜尚和全身裸体的20岁女学生夏娃·贝比兹一起，坐在他那个命名为《大玻璃》的作品前下起国际象棋，由摄影师朱利·安瓦塞拍下这张照片。但这张照片与其说是一次名副其实的“行为艺术”，不如讲是对这种艺术的似是而非的性质的最好揭露。它的伪艺术性在于有一种“超常”性，生活中很少会发生这样的一个老男人同一位年轻漂亮的裸体女性对弈的场景。但这只是变态意义上的反常而并非对日常生活的超越。因为这种场景虽然少见，但在一些有特殊的性需求的情侣中，这种情形早已司空见惯。这个杜尚作品的非常性只是在于让一种私人化的日常生活堂而皇之地公开化而已。

^① [法]维克多·雨果著，柳鸣久等译：《雨果论文学》，上海译文出版社1980年版，第61页。[美]赫伯特·马尔库塞著，李小兵译：《审美之维》，生活·读书·新知三联书店1989年版，第194页。

其结果不仅是刺激受众想入非非,让他们更深地陷入这个充满欲望的现实世界当中,根本无法展开任何艺术化的超越生活世界的想象活动。而且它的轰动一时的新闻效应恰恰建立在传统艺术所拥有的“特权”上。这其中就产生了一种有趣的颠倒:杜尚试图以此向神圣的“有别于生活”的艺术世界发难,使之与现实生活调情。但它的意义恰恰证明了艺术天地与生活世界的这种区分的合理性。评论家托马斯·海斯一语道破其中玄机:“通过混淆艺术和生活,杜尚将他自己变成一件艺术品。”^①杜尚的成功意味着,他获得了传统艺术所拥有的受人敬仰的特权。而这恰恰证明了“作为艺术的艺术”的存在。

所以杜尚现象只是一种“艺术事件”而不是名副其实的“艺术事实”。无论是这只小便池还是那张涂鸦的明信片,它们都不是能与凡·高和塞尚们的作品相提并论的“艺术作品”。反艺术归根结底仍依赖于艺术,从而拥有一点意义。就像寄生虫只能与所在的生命主体共在,反艺术家们对艺术传统的挑战只能是对它的完善和推动,而不是彻底地终结。有学者指出:“必须承认艺术家工作中也会有时失控,哪怕是个出色的艺术家。”后现代艺术家在竭力证明经典艺术并不是神圣不可侵犯的同时,却希望别人将他们自己当作新的菩萨。这是当今时代的最大反讽。

杜尚本人对此其实心中有数。许多年后,当世人试图为他的反艺术实践举行加冕仪式时,杜尚却在同法国记者卡巴内的对话中认真表示:我扮演的角色是艺术上的小丑。波普艺术家安迪·沃霍尔也曾承认:“我的作品完全没有未来,只需几年时间,我的一切将全无意义。”^②达达主义者甚至公开承认:“达达是20世纪最大的诈骗案。”^③这些言

① [美]卡文·托姆金斯著,张朝辉译:《马塞尔·杜尚传》,上海人民出版社2000年版,第342、356页。

② [美]肯尼思·戈德史密斯著,任云荃译:《我将是你的镜子》,生活·读书·新知三联书店2007年版,第15页。

③ [法]亨利·贝阿尔等著,陈圣生译:《达达:一部反叛的历史》,广西师范大学出版社2003年版,第143页。



论体现了他们作为艺术家的诚实，“波普艺术”和“达达艺术”无法代表人类艺术的未来，它们在艺术史中的意义在于提醒那些一意孤行的艺术家，让他们以“艺术”之名进行的创作保持与生活的一种张力。就像桑塔格在半个世纪前所说：“现在的发展前景是，艺术家将会继续放弃艺术，目的只是为了以一种较为内敛的形式来复兴它。”^①

所以即使在后现代思潮君临天下之际，仍有艺术家果敢地站出来表示：“在艺术里不管怎样，那种有意识地竭力打破继承性的革命是无意义的和徒劳的。”也有人坚守着这样的信念：“说到艺术和生活，唯一能谈的就是，艺术是艺术，生活是生活。”^②这种看似保守的观点之所以值得注意，是因为这句话的意思并不是为艺术对生活的“排斥”鼓掌叫好，而是强调艺术必须对生活进行“提升”，以满足人类不断超越既成的“现实世界”，面向“可能生活”的需要。与日常生活相比，艺术也由此表现出一种“非常”性而不是“反常”态。用迪萨纳亚克的话说，“艺术的核心在于使其特殊”^③。这是一个精辟的见解。艺术中当然蕴涵有日常生活的东西，但决定艺术成为艺术的不是这种“日常”性，而是其“非常”性。归根结底，艺术之所以产生正在于它体现了人类生命中有一种“超常体验”的渴望。

如果艺术是一切而一切都是艺术，或者说声音就是音乐而音乐就是声音，那么我们为什么还要用“艺术”或者“音乐”这些称谓来区分它们呢？在《审美的人》中，迪萨纳亚克提过这样一个观点，关键在于重新确认艺术的存在依据。根据丹托的“终结论美学”，既然生活就是艺术，那么“艺术”这样的称谓便没有用处。这种看似新鲜的说法其实由来已久。人类艺术起源于生产劳动，不实用的艺术作品原本从实用物品的制作中渐渐脱颖而出，成为一个独立的文化现象。在这个历史过程中，

① [美]苏珊·桑塔格著，何宁等译：《激进意志的形式》，上海译文出版社2007年版，第36页。

② [澳]德·奥班恩著，孙浩良等译：《艺术的涵义》，学林出版社1985年版，第26页。
[英]弗兰西斯·弗兰契娜等著，张坚等译：《现代艺术和现代主义》，上海美术出版社1988年版，第37页。

③ [美]埃伦·迪萨纳亚克著，卢晓辉译：《审美的人》，商务印书馆2004年版，第86页。

对艺术的取消主义阴影始终存在。俄国作家布尔加科夫说过：对美的渴望有时会过于轻易地在那些代用品身上获得满足，从而发展为迟钝的审美市侩气和误认为“美就是生活”的日常事务唯美主义^①。

辩证地来看，对艺术的强调完全不需要如此这般，即以对生活世界本身的美的否定为前提。杜尚认为：“艺术可以就是活着，每一秒钟，每一次呼吸就是一个作品，那是不留痕迹的。”达达主义者强调：“不依赖其形式而独立存在的诗，人们可以从任何地方找到它，在一种姿态中，在一阵笑声中，在一份广告中，在一张照片中，只要是在充斥着健康的生活气息或者不愧为生活的地方，都有诗在。”法国诗人瓦莱里也说过：“我们说一种风景是富有诗意的，我们也可以这样说生活中的一种情形，有时我们还这样说一个人。”已故学者夏丏尊同样也认为：“真的艺术不限在诗里，也不限在画里，到处都有，随时可得。凡为实例或成见所束缚，不能把日常生活咀嚼玩味的，都是与艺术无缘的人。”^②

这些都没有问题，问题在于我们没有理由因此而排斥“作为艺术的艺术”，因为人们不会仅仅满足于生活本身的意义，人们在艺术中寻求的不是“更多”而是“不同”。我们完全赞同房龙在《人类的艺术》中所言：终极的最高艺术，即生活的艺术。那些真正杰出的艺术家从来也不曾忘记这点。所以即使在全力推崇“艺术自律”的德国浪漫主义诗人那里，我们也早已听到这样的声音：“有一种无形无影无知觉的诗，它现身于植物中，在阳光中闪耀，在孩童脸上微笑，在青年人的韶华中泛着微光，在女性散发着爱的乳房上燃烧。与这种诗相比，那些徒具诗的形式、号称是诗的东西又算什么？”归根结底，“就连我们自己也是这首唯一的诗的一个部分，是它的精华，这首诗就是——大地”^③。

但这也并不意味着可以能够放逐超越生活的艺术。比如，我们可

① [俄]谢·布尔加科夫著，王志耕等译：《亘古不灭之光》，云南人民出版社1999年版，第203页。

② [法]彼埃尔·卡巴内著，王瑞芸译：《杜尚访谈录》文化艺术出版社1997年版，第78页。[法]亨利·贝阿尔等著，陈圣生译：《达达：一部反叛的历史》，广西师范大学出版社2003年版，第85页。[法]保罗·瓦莱里著，段映虹译：《文艺杂谈》，百花文艺出版社2002年版，第325页。夏丏尊：《夏丏尊散文全编》，浙江文艺出版社1992年版，第26页。

③ [德]弗·施勒格著，李伯杰译：《浪漫派风格》，华夏出版社2005年版，第170页。



以把一张便条当作诗歌来欣赏，就像法国文论家热奈特于1967年引用的这个文本：“昨天，在七号国道上/一辆轿车/以每小时一百公里的速度冲向/一棵梧桐树/车上的四位乘客/全部丧生。”不难看出，这原本只是一段最司空见惯的普通新闻报道。虽说经文论家的此番“改版”后，似乎多少具有了一点诗的味道。但如果我们因此而断言，这样的诗足以取代中国的李白、杜甫、苏东坡等人的诗词，以及华兹华斯、哈代、惠特曼等人的诗篇，这肯定得了“文化偏执”症。再比如实用主义美学家杜威曾引用的这段标准的天气预报：

落基山以西，爱达荷州，哥伦比亚河以南，直到内华达州为低气压区。沿着密西西比河流域直到墨西哥湾维持飓风状况。北达科他州与怀俄明州报告有暴风雪，俄勒冈州有雪和冰雹，密苏里州温度在零度左右。有强风正从西印度群岛向东南方向吹去，沿巴西海岸航行的船只已收到警报。

尽管在中文中我们已难觅它在英语里的那种效果，但这不妨碍我们同意杜威当年的评论：“尽管没有人会说这段话是诗，但是，只有那些太书生气的人才会否认，这里面有诗意的东西。”比如说，这里有地理名词的悦耳声音的因素，更有“转移了的价值”。有创造一种大地的广袤感，遥远而陌生的国度的离奇事件，更为重要的是，飓风、暴风雨和雪、冰雹、寒冷等，各种各样的自然骚动的秘密所包含的暗示的积累。因此，虽然文本的意图只是一个散文式的对空气状况的陈述，但我们不能否认杜威这话说得有道理：“这些词充实进了一种东西使它们具有朝向诗意的冲动。”^①

诚然，上述这些艺术家与美学家的努力成功证明了这个事实：“艺术渗透在每个人的生活之中，尽管许多人并没有意识到。”^②可这又说明什么呢？问题的关键在于：无论生活世界本身拥有多么丰富的诗意，这都不成为我们应该拒绝读诗歌、吊死诗人的理由。就像“美是节

①：[美]约翰·杜威著，高建平译：《艺术即经验》，商务印书馆2005年版，第248页。

②：[澳]德·奥班恩著，孙浩良等译：《艺术的涵义》，学林出版社1985年版，第26页。