

从“表达论”到“制度论”:再论艺术审美之维

王 甦

(安徽大学 艺术学院,安徽 合肥 230601)

[摘 要] 艺术的“表达论”认为艺术作为情感的表达,是人类精神活动的重要形式;艺术的“制度论”则强调艺术作品是被人类生活的空间作为艺术而接受的“人工制品”。在艺术发展过程中,“现代主义”与“后现代主义”的关系错综复杂,往往很难厘清,但二者并非有绝对的界限,偶然性地出现了“现代主义理论”与“后现代主义理论”的“汇流”,即“表达论”与“制度论”的交汇。将艺术重新定义为“蕴含的意义”,不仅体现了这种“汇流”,即为艺术的“表达论”和“制度论”提供了契合点,还表现了“象征性”和“美”的维度,进而展示了在范式上朝向美学的回归与批判。

[关键词] 艺术表达论 艺术制度论 现代主义 后现代主义 美学回归

一、引言

古往今来,对于“艺术”的定义众说纷纭,关于“艺术”与“美”的关系也论争不断,例如艾布拉姆斯认为艺术能从“艺术家、作品、世界、欣赏者”这四个维度来进行阐释:“创作者角度的艺术表现论、作品文本角度的艺术本质论、空间角度的艺术模仿论、欣赏者角度的艺术反映论”^①;赵毅衡从符号学角度用“超脱说”^②来定义艺术;周宪、高建平则认为“‘美’正以‘新的面貌’重新回归到艺术生产中”^{③④}。对于如何阐释“艺术”与“美”的关系,在“现代主义艺术”与“后现代主义艺术”之间产生了明显的分歧,学界普遍认为艺术的“现代主义”与“后现代主义”之间具有难以厘清的“界限”和彼此“对抗”的理论倾向。

从“现代主义”的“审美论”与“后现代主义”的“文本论”二分法来看,作为艺术来自生活的现代主义“自律性”概念“表达论”,暗示了一种美学主义;后现代主义艺术理论则揭示了艺术美学的连贯性——身体与物质、欲望等,它们正在被工业化的“现代性”所“掩盖”^⑤。然而,能否从新的角度理解两者的“界限”,进而重新定义“艺术”?对于这个问题,学界鲜有研究,通过历时的梳理,我们能从20世纪90年代文艺理论领域和艺术哲学领域出现的一种新范式转向中得到答案:“现代主义”与“后现代主义”出现了“汇流”,即从“表达论”到“制度论”的交汇。实际上,以亚瑟·丹托为代表的“制度论”在某种意义上促成了这种新范式的转向,这种趋势揭示了艺术的审美存在于艺术理论的核心之中,艺术获得了形式并实现了作为一种“蕴含的意义”^⑥,具有“象征性”和“美”的维度,进而促进了艺术的审美回归。

[基金项目] 安徽省哲学社会科学规划项目“安徽城市公共空间音乐声环境评价与优化策略研究”(AHSKQ2019D081)阶段性成果。

[作者简介] 王甦(1981—),男,湖北潜江人,安徽大学艺术学院副教授,硕士生导师,研究方向:艺术学。

① Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: Oxford University Press, 1953, pp. 6-7.

② 赵毅衡:《从符号学定义艺术:重返功能主义》,《当代文坛》2018年第1期。

③ 周宪:《审美论回归之路》,《文艺研究》2016年第1期。

④ 高建平:《20世纪西方美学的新变与回归》,《社会科学战线》2020年第10期。

⑤ 易英:《20世纪90年代艺术:理论的回顾》,《文艺研究》2002年第5期。

⑥ Madeleine Schechter, “Defining the Grotesque: Towards an Aesthetics of Liminality”, *The International Journal of the Humanities: Annual Review*, 2007, 5(6), pp. 125-132.

二、“表达论”:情感的“自律”审美维度

18世纪,艺术进入了“现代主义”时期,并开始获得自身的审美权利,艺术的概念逐渐形成,“审美经验”是德国理性主义哲学和英国经验主义哲学所崇尚的,这使感性认识具有了“合法性”,同时也标志着具有自身“自律性”和“独立性”审美领域逐渐形成^①。作为现代主义艺术理论的典型代表“表达论”将艺术定义为“情感”的表达,也是一种“自我”的表达,他们宣扬“形式主义”,认为外界的“媒介”是艺术的本质,而不是对外界现实的模仿。例如一件人工制品被视为艺术作品,是因为该艺术作品的美学特性和感知特质。

(一)“表达论”的本质

人类艺术表现的核心内容是情感,人们在艺术审美过程中所产生的个体感受,一方面通过视听觉器官在脑海中产生联想形成虚拟的形象,即视听觉想象;另一方面,艺术表现的手法可传达和唤起人们的某种精神状态,即情感反映。情感可以在不同学科门类中以不同的形式存在:绘画作品中的情感变成色彩和线条,虽抽象但直观,这些色彩和线条能通过视觉刺激唤起一定的情感体验;音乐中的情感表达则能唤起某种悲欢的情感状态。艺术作品与文学文本一样,体现了不受规则支配的维度之美,文学作品所表现的情感往往蕴含在文字里,多用托物言志、借景抒情的描写方法,使情感具有可以寄意的物象。而艺术作品则可以被定义为产出和自我产出,又可以被定义为反思与自我反思。在这种思考方式中,艺术家本人成为生产艺术产物的主体,也就是所谓的“表达论”,即艺术作品是一种创造的过程,也是一种被外化的“内在”,包含了艺术家的感知、思想,从而成为组合的产物,这也是艺术的情感、本质特征。因此,艺术也可以被认为是人们之间对话的手段,每一件艺术作品让参与者们产生某种联系,即人在通过听觉或者视觉接收另外一个人的情感表达时,能够感受到对方的情感。例如我们看到或者听到一个人在笑时,我们就能感觉到此时对方的快乐;当我们看到或者听到一个人在哭泣时,我们就能感觉到对方的悲伤。艺术的意义实际上就是艺术家想要传达的情感^②。

艺术的“表达论”还强调了艺术家与艺术作品之间的关系:艺术家的思想和他们具象化的情感。“表达论”不能反映外在的客观世界,但能关注内在的主观世界。艺术创作者实现自己目的的方式一般有两种:一是直接表现艺术创作者本人的倾向性;二是隐含着艺术创作者对某种思想的感染。斯戴克·罗伯特(Stecker Robert)曾指出:“通过表达者的意义和语言的结合来确定艺术作品的含义,目的是在艺术作品所处的历史语境中将艺术作品的意义与为其创造者所做的事情等同,包括了潜意识的和无意识的。”^③由此,各种形式的“表达论”以不同的方式呈现了世界,其中包含了情感的因素。“表达”作为一种艺术传达形式,呈现出艺术作品的意义是独特的、内在的,艺术不是简单地、因循守旧地表达传统的题材,而是在新艺术形式发展的过程中将艺术作为一种“象征性”去探索,并将“象征性”作为“潜意识的”和“无意识的”表达,艺术作品也似乎具有了某种特殊的美学地位。然而,“表达论”中的核心问题往往超越了情感作为感官的现象问题,艺术与情感的结合与认知的方法是一致的。亚里士多德在《诗学》中提出了“情感抒发”,戈尔登则根据亚里士多德的观点将其理解为“澄清”,因此,这暗示着艺术与情感的结合提供了人类存在的真理^④。

柏拉图认为“艺术只能削弱意志,麻醉感官”,托尔斯泰则认为艺术是一种“道德要旨,道德的内容需要通过感知来表达”,这种种说法对学界一直产生着深远的影响,当时的人们也把艺术仅仅作为一种宣传手段,而忽略了艺术的美学价值,直接导致艺术所呈现的价值与道德被分离^⑤。例如托尔斯泰曾在其艺术批评中提到:“在我散步回家时,当时心情不好,恰好听到一群农妇正在歌唱,此时被他们的歌声感染,回到家心情顿时好起来。当天晚上来了位客人,演奏水平很高,他在钢琴上演奏了贝

① 周宪:《审美论回归之路》,《文艺研究》2016年第1期。

② [匈]豪泽尔:《艺术社会学》,居延安译,上海:学林出版社,1987年,第61页。

③ Stecker Robert, *Artworks: Definitions, Meaning, Value*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1997, p. 152.

④ 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译,北京:商务印书馆,1996年,第18-27页。

⑤ 汝信:《柏拉图的美学思想——兼论亚里士多德对他的批判》,《哲学研究》1961年第6期。

多芬的第101号奏鸣曲。我当时斗胆将农妇的歌声与此奏鸣曲进行比较,当时崇拜贝多芬的人轻蔑地笑了,但我不这么认为,我认为农妇的歌声才是真正的艺术,让我为之共鸣,而贝多芬的第101号奏鸣曲没有感染性。”^①实际上,根据托尔斯泰的这个理论,艺术作品的意义可以与感知实体相分离,艺术作品内在的美学特性还妨碍了艺术道德目的的实现。柏拉图与托尔斯泰观点中所蕴含的就是艺术的审美无足轻重,这种理论也体现了反美学的偏见。由于社会制度等原因,“现代主义”的艺术形式在当时被批判为道德败坏,这也是托尔斯泰最终提出将艺术与情感表达分离的根本原因。

哲学家贝奈戴托·克罗齐(Benedetto Croce)与R. G. 柯林伍德(Robin George Collingwood)关于艺术“表达论”的观点,与柏拉图、托尔斯泰的观点恰恰相反,他们认为“表达”是艺术的美学特征,也是本质特征,不仅是简单地感官感知,还能感知到艺术作品构造出的深层次意义。他们重新定义了艺术,也为评价艺术作品提供了一种标准。克罗齐与柯林伍德的“表达论”观点认为:“音乐家或者美术家并不是先思考音符或者色彩,然后再如何表达自己的情感,对于大多数艺术家来说,他们在作曲或者画画时候发展出来的,也就是说只有通过用来表达观念的手段才会有观念,艺术家的技艺精通不仅仅是将想象加以外化。”^②这种理论虽然主张艺术的本质是表达,但表现了唯心主义和美学主义的偏见。想象作为一种认知能力,深刻影响了克罗齐的艺术观念,他认为想象在于回忆所唤起的一种感官上的体验。根据这种“伪美学”的概念来看,例如一首乐曲就是一系列听得见的噪音,这些乐曲产生的音响可能仅存在于创作这首乐曲的音乐家以及理解此曲的听众脑海中。这些观点呈现了艺术作为表达、艺术作为表征及艺术作为形式一样,都是艺术的核心本质,即艺术是对实现表达活动的发现和澄清,这就是艺术“表达论”的基础。

(二)情感表达的“自律”与“他律”

我们还能从“自律”与“他律”的角度来分析“表达论”,例如布洛克(H. Gene Block)提出:“自律强调了艺术作品内在的特点和价值;他律则强调了艺术家的思想或者感受,及其所处的世界等外在因素。”^③虽然两者看起来似乎是两种不同甚至相反的艺术研究方法,但通过二元对立的角度来看,则更像一种“理论乌托邦”,尤其针对情感的“表达论”,更是如此。“表达”因其以独特的方式连接着不易相容的各个领域,实际上是一种很难定义的术语,暗示着一种“言语”维度和一种“感知”维度。因此从“自律”与“他律”的角度去分析“表达论”,能更好地理解艺术作为一种特定层面上的“蕴含的意义”。例如一件艺术作品,因其构造向我们传达了一种独特的意义,同时,从其构造上来说它也在人类兴趣层面上表达出了一种重要性,此时“自律”与“他律”相遇,产生了“艺术作为表达”和“艺术作为表达性”两种观念,这两种观念产生的让人迷惑的差异性,让我们既看到了艺术作品“自律”与“他律”明显的二元关系,又看到了两者在“表达”上的汇合,在这种关系中“蕴含的意义”能融合“意义作为表达”之中的“言语”维度和“感知”维度,同时也强调了“自律”的美学特性和“他律”非美学特性之间的“开放性”关系^④。

从美学的观点来看,在艺术审美过程中,人们往往可以分辨与情感相关的“表达”与艺术作品中的“表达”,因此,可以说“表达”提出了艺术的“自律性”和“他律性”问题,然而,作为人类价值的表达特性,只有当其作为客体被体验时才能成为一种美。美学领域中“自律”最基本的内涵就是艺术或者审美的体验,或者两者都是。而艺术包含了社会、政治、道德等领域的研究对象和主题,传统上的自律美学研究则包含了对美的判断、体验及艺术作品内在意义的领悟,以及维系社会中艺术活动的实践或制度。在审美现代主义的历史进程中,无论是艺术哲学还是美学对艺术的定义,以及有关艺术审美的种种事件,逐渐形成了一种“自律性”倾向,艺术成为一种具有“自律性”的领域,艺术家们成为启蒙者和教化者,这是艺术审美历史性的转变。正是这种“自律性”在艺术审美领域的出现,成

① Leo Tolstoy, *What Is Art?*, trans. Aylmer Maude, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1960, pp. 134-135.

② Robin George Collingwood, *The principles of Art*, Oxford: Clarendon Press, 1938, pp. 142-151.

③ H. Gene Block, *Philosophy of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1979, p. 71.

④ 周宪:《现代性的张力》,北京:首都师范大学出版社,2001年,第14-18页。

为新的美学话语诞生的重要前提。在这种“自律性”的场域中,人们能够以审美的方式表达着审美的理性和情感。审美作为自律性形成之后,在艺术创作过程中便具有了“普遍性”和“共通感”。

从18世纪开始,启蒙运动哲学家们所构想的,存在于他们根据内在的逻辑而发展的客观科学、普遍道德法则和“自律性”的努力中,使得“现代主义”中美的概念与欧洲艺术的发展联系紧密,由此,现代主义理论中的审美的“自律性”是文化现代性的一部分,并且它提供了不同领域之间相关联的可能性。审美的“自律论”能够以类似的方式从广义的角度理解为自我决定,目的是为了反映世界。例如罗丹的作品《巴尔扎克》(图1),艺术家不仅仅探索了人物身体的内在结构,而且还研究了个体人物的情感、思想,从审美的现代性角度来看,这部作品无疑是现代性的,就像罗丹所认为的平面和立体的

是“一切生命的法则”,这也是艺术家所呈现的“自律性”,在艺术审美上,他强调了艺术的真实性,在艺术创作手法上,他运用了审美现代性中的一种新的创作方式。



图1 罗丹《巴尔扎克》

在艺术分化的现代性过程中,艺术的审美问题逐渐独立出来,艺术的生产、道德、表达等都依次被体制化。艺术作品成为了人类传达美学客体的直觉表现,等同于情感的象征,具有一种呈现式形式,这种呈现式的象征不是简单的一般性的描述,而是一种感受的类型。艺术的直觉是一种抒情性的直觉,直觉作为大脑所反映的影像,组成了一种“系统”,这种影响的聚集是因为娱乐、事物或者某种目的而被放在了一起,这种系统本质上是实践性的,从美学的另一个方面来思考时,它则变成了机械的,而不是有机的。艺术同时具有特殊的权利,即“象征性”的媒介,它将“美”限制为体现非语言艺术特点形式的感知特性,“表达性”形式是任何可感知的或者可想象的整体。在这种情况下,情感不能再被视为接收者的心理状态,而且也不能与拟人特性类比,并被视为“非命题性”的人类话语层面。因此,表达特性作为艺术的情感审美特性,也是广义上的概念,融合了艺术“自律论”的方法,即形式主义的方法。由此,作为“表达性”形式的音乐与绘画之间便存在着某种相似的关系,我们看待这种关系可以通过“张力”与“分解”、“平衡”与“不对称”来理解,同时,这些也体现了音乐创作或表达意义的方式特征。

三、“制度论”:暗含的“语境”审美维度

20世纪60年代以后,大量抽象的、陌生的艺术诞生于人类生活空间中,现代性、抽象性的“审美病态”成为了空间的醒目景观。一种后现代主义的艺术文化和美学,开始抵抗着这种自律性的、孤傲的“审美病态”,这种英雄主义艺术的“自律”精英艺术,体现的是一种“审美权利”,它所表现的并不是人们的审美需求和文化诉求,而是艺术家的审美和艺术追求。20世纪70年代以后,很多艺术家都转向了对道德责任、社会意识、多元文化主义、文化民主更广泛和更深入的理解,艺术具有了更多文化性和社会性,逐渐走出了审美“自律性”的王国^①。艺术与美之间的分离成为20世纪后半叶的主流观点,后现代主义的审美中,暗含着“制度论”,它将艺术定义为“被人类生活的空间当作艺术而接受的人工制品”,这种“语境主义”的导向还包含后结构主义、解构主义和意识形态理论等艺术批评和哲学。

(一)“制度论”的本质

后现代主义的“制度论”由乔治·迪基和亚瑟·丹托以不同的方式发展而来,虽然他们之间的理论差异较大,但有共同点,就是他们将艺术作品的艺术地位与“美”区分开来。艺术作品体现了自身意义的象征性形式,以及该定义的黑格尔式基础,后者比人们一般想象的要更有关联性并且它通过

^① 周宪:《审美论回归之路》,《文艺研究》2016年第1期。

许多方式提供了与德国唯心主义哲学内在关联的理论基础。真正使得某物成为艺术作品的是它所拥有的美学特性,这些特性存在于它得到所处的空间认可之前,存在于它被作为艺术作品而接受洗礼之前。艺术作品与它们的非艺术性的对等物极为相似,往往难以辨别,这个事实可以被认为是一种“感知特性”且关系到“模仿”的问题,也关系到“美”的问题。与“表达论”所代表的“现代主义”不同的是,“制度论”所代表的“后现代主义”反对形式主义和纯粹的价值以及原创性、普遍性、严肃性。在艺术的审美上,后现代主义的“制度论”体现了不同于现代主义艺术的新特征:“后现代主义”反对“现代主义”的关键取向和美学原则,“挪用”和“拼贴”体现着对“景观社会”和“消费社会”的反讽,也意味着消解了现代主义美学所追求的原创性、革新性和形式性。这种“审美权利”在后现代主义社会、文化和美学语境中受到了挑战^①。从另外一种层面上来说,“制度论”体现的是一种风格的思想,它怀疑古典的真理、理性、身份和客观性的概念,怀疑启蒙运动的规范,认为世界是偶然的、无根基的、不稳定的、不确定的、多样性的文化。

由此,对艺术“制度论”所提出的艺术问题,提供了一种理论的基础,将该理论包含在了一组艺术理论之中,这些艺术理论在1960年左右的欧美文化氛围中变得极为重要。关于这些趋势,“后现代主义”可以作为一个总称,用来概括各种缤纷多彩的哲学导向和艺术理论,尤其是文学理论,此外还有后结构主义、结构主义性别与女性主义理论、文化研究、后殖民主义批评和分析美学^②,如前文所述,它为“制度论”提供了背景,我们可以加上这个时期内发展出来的一些全新的理论,包括对马克思主义的再度批评和重估,存在主义和心理分析,其支持者在20世纪前半叶已经构建出了一个强大的哲学现状的理论对立面。

早在1964年,亚瑟·丹托就在他的开创性的文章《艺术世界》(The Artworld)中揭示了两个明显二元性的方面,其后多年间,他也一直反复论述着这两个方面:首先,对艺术的美即感知特性的深度关注;其次,将物体视为艺术需要眼睛所看不见的事物,即艺术理论的“气氛”。因此,艺术作品获得了其作为真正对等物并不体现的美的特质,这些特质因为某种原因而不能通过感知的方式辨别。例如,杜尚的《泉》(图2)作为一个真正的物体,它向我们展示了一种布置,将我们引向两种对立的意义——功利主义和崇高的艺术客体,事实上它与工业瓷厂的大多数产品有着同样的特质,而它作为艺术作品,则拥有与米开朗琪罗的《哀悼基督》(图3)和切利尼的《伟大的珀耳修斯》(图4)同样的美的特质或感知特质。丹托的结论是:一件艺术作品有许多特性,它们实际上完全不同于那些属于物体的无法从物质上辨别而本身又不是艺术作品的特性。而这些特性中的一部分完全有可能是美学特性,或者人们能够通过审美而体验或发现“有价值”的特性。但是为了以审美的方式来回应这些特性,人们必须首先要知道该物体是一件艺术作品,因而在对身份差异进行不同的回应成为可能之前,在“什么是艺术”和“什么不是艺术”之间的区分是被假定存在的^③。



图2 杜尚《泉》

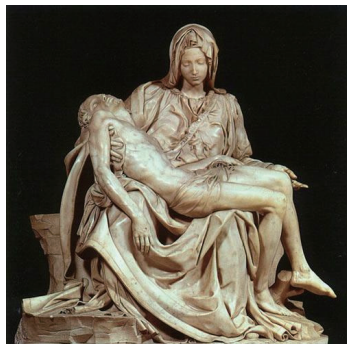


图3 米开朗琪罗《哀悼基督》

① 周宪:《审美论回归之路》,《文艺研究》2016年第1期。

② 夏基松:《论后现代主义哲学的时代特征》,《社会科学战线》2013年第1期。

③ Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 1964, 61(19), pp. 571-584.

(二)“语境主义”方法论

“制度论”的拥护者们在提出艺术与美分离基础上,推出了一种“语境主义”的理论方法,这种“语境化”本质为反本质和反基础,包含了对20世纪后半叶后现代主义思潮下所体现的“自律论”唯心主义美学的各种批判。在20世纪80年代初期,“语境主义”包含了“讽刺、自我救赎、分裂”等在内的一系列美学实践描述,并且无处不在地对现代主义进步理想进行讽刺,后现代主义者逐渐限制了现代主义的思考。

1964年丹托提出艺术世界的概念,“制度论”正式以此为基础,他主张艺术作品被一种眼睛所看不到“理论氛围”所包围^①,因此,为了认识并理解艺术作品,人们必须将此作品放在一个社会语境中,这个语境或氛围产生于变化中的艺术家的意图、艺术作品的遗产、艺术传统等,它们共同组成了艺术世界。丹托还公开地将自己视为“黑格尔式的哲学家”,强调了艺术的“语境性”。迪基则相应地创立了自己的艺术体制性定义,他在一篇发表于2000年的名为《艺术的制度性定义》的文章中,总结了自己的理论,并使用了“语境主义”理论:“艺术作品之所以是艺术,是因为它在制度性语境中所占有的位置。”^②换句话说,他们认为艺术作品的艺术地位是其在制度性的文化语境中获得的。从丹托的观点来看,“制度论”也将研究导向了客体以及他们具有内在价值的特质,这意味着他们采用了一种广义上“美学”的态度。

不论艺术家的创作意图是好是坏,他们的艺术作品都介入了艺术家本人的主观“批判”,都有着实际的目的,这种“批判”也是艺术家思想反映现实的过程。然而思想能否真正地反映现实,也是学者们长期争论不休的问题。艺术创作的“批判”并不是简单的思想结构,它建立在思想之中,还可能包含着物质利益以外的问题^③。从黑格尔思想的角度来看,艺术作品作为表现意义但并不传递的形而上的象征表达,提供了对文化语境的理解,形式和内容在以“蕴含”的方式表达意义时相互依赖,在与这种相互依赖的关系中,丹托与黑格尔具有对艺术“非表达论”或者形式论的共同偏好。黑格尔的思想中蕴含着艺术理论以及艺术朝向历史终点的辩证发展,取决于自我反思性的阶段,他认为“艺术的哲学史”在于它被吸收到了自身的哲学中,表明了自我理论化成为可能,因此,在黑格尔看来,艺术可以被视为一部伟大的戏剧,也是思维的“神曲”^④。

在研究了艺术的内在原理之后,人们会发现出在艺术家不自觉地将艺术制定为“蕴含的意义”,这本身就足以恢复“美”作为艺术不可或缺的部分,如果艺术在本质上包含了意义的“蕴含”,而且“蕴含”的真正目的是向感官的呈现,那么“美”实际上就是艺术所不可或缺的,即使是在“制度论”概念之下也是如此。在哲学家格雷夫斯(David C. Graves)看来,美学特质首先是感知的特质,而且他将“美”定义为包含了“广义上理解的呈现给感官的事物”^⑤。不过,格雷夫斯在美学上倾向于“语境主义”,并且他回到了“语境方法”所忽略的意义与艺术作品“身体”(body)的基本关联之上,并提出了他自己对其所暗含的制度美学兴趣的阐释,根据这个解释,除了传统理论的情况之外,“蕴含的意义”是一种结论,而非一种假设。

在格雷夫斯看来,在制度性概念之下,美学成了艺术哲学的一个规范性的、稳定性的侧面。在这



图4 切利尼《伟大的珀耳修斯》

① Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 1964, 61(19), pp. 571-584.

② Dickie George, Noel Carroll, *The Institutional Theory of Art. In Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press, 2000, pp. 93-108.

③ [匈]豪泽尔:《艺术社会学》,居延安译,上海:学林出版社,1987年,第61页。

④ 黑格尔:《美学》第三卷上册,朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第302-332页。

⑤ David C. Graves, "ART and Zen Master's Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2002, 60(4), pp. 341-352.

个方面,他的结论有力地证明了“美”的恒久持续:在与后现代主义的争议中,我们可能承认意义是一种解释,但我们并不需要承认身体是阐释,例如一个人可能不知道一幅画中所运用“亮色”是什么意思,但在视觉效果上,他确实看得到它们是亮的。因此,人们能够合理地将画作为一种媒介,来传递人们仅能够“看到”的意义,并使用“亮色”来传递“亮的”意义。美学会不断地充实这些问题,原因是美学现在能够被作为一种稳定性的手段、材料用以传递意义,将它们从不合理的使用中区分出来。因此,在多变的情形中,美学在激进阐释的时代,通过关注艺术作品客观呈现给感官的特征以及作品的身体,稳定了艺术理论。

四、意识汇流:在“自律论”与“语境论”之间

艺术作为“意义”被蕴含的象征形式主要表现在“自律论”和“语境论”之间,“语境论”包含了对20世纪后半叶后现代主义思潮下所体现的“自律论”唯心主义美学的各种批判,以及“自律论”和“语境论”的对立,即“现代主义”和“后现代主义”的对立。这种状态往往能够被约减为一种综合的方案,“自律论”据此成为“现代主义”的标志,而对立于作为“后现代主义”主要特点的“语境论”。我们能从“美”的“自律论”概念的意义得出:在这个广阔的框架体系中,它是现代主义艺术哲学较为关键的概念,既是思考中主体的“无偏见”的态度,也是与本身具有目的的艺术客体相应的。“语境论”的特点是从社会政治或意识形态即文化的语境视角来建构艺术意旨的途径,它以各种变化的形式形成了美学艺术后现代主义在理论和艺术实践中的主导方法。

(一)“自律论”与“语境论”之间

对应着“现代主义”的“自律论”与“后现代主义”的“语境论”之间的基本关系是从二分法的角度来理解的,“表达论”则被视为了现代主义艺术理论的典型代表。它们首先出现在浪漫主义环境中,来源于浪漫美学主义和德国唯心主义哲学的交融,主张的是自我表达而不是对外界现实的绝对模仿,这种思想赋予了一件人工制品成为艺术作品的地位,而浪漫主义理论在康德的哲学中被大量借鉴并得到进一步的发展。与“自律论”的思想相反的,是“语境论”中艺术与制品形式的统一,与根据特定艺术媒介的纯粹并非清晰地被区分开来;而且,高雅的古典艺术与通俗流行艺术之间,“美”的艺术与大众文化艺术之间,或者艺术与其他社会艺术产物之间的传统等级均被废除。现代艺术其他的一些主要价值,如原创性、独特性以及品味与风格的纯粹性,在后现代主义中也被多种多样的形式、折中主义风格模仿等逐渐地取代。

在《判断力批判》(Critique of Judgment, 1790)中康德提出了一个重要论断,是关于将艺术从任何一种实用关联中分裂出来,以此组成无偏见性即“美”的体验的无偏见本质的必要条件^①。康德哲学与艺术作品自律性的观点,即将品味判断的特点向艺术作品本身的换位之间的联系,为所有围绕美学特质在确立艺术作品艺术身份中所扮演角色的现代主义理论提供了基础,相反,艺术的“自律性”被现代主义者所强调,认为艺术与其他文化产物不同。而“后现代主义”则被认为是一个广义的术语,指的是一系列深植于“语境论”并且一致反对现代主义信条的理论。“美学理论构建朝向历史文化语境转向”这一文化现象被亚瑟·丹托的“制度论”成功促成,艺术在这些语境中获得形式并实现意义。但是,在这个广阔的框架即作为普遍性的“语境论”中,我们也能够进一步地确定各种语境主义理论的特殊性,比如一方面是艺术的社会学、环境美学、女性主义,另一方面是分析美学传统、制度论的基础。

根据亚历克斯·卡利尼科斯(Alex Callinicos)所述,他认为没有人真正相信过“现代主义”的“自律论”,甚至现代主义者自己也不信,因此,“后现代主义”对内在“自基性”(self-grounding)、“非人格性”(impersonality)与纯粹的美学语言的可能性的否定,仅仅是对它自己虚构出来的一个结构的否定,目的是获得一种独特的身份^②。美的“自律论”也能够以类似的方式从广义的角度理解为“自我

^① Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, Dover Philosophical Classics, 2005, p. 35.

^② Waugh P, *Practising Postmodernism, Reading modernism*, London: Edward Arnold, 1992, p. 100.

决定”和“自我立法”,“自我立法”用形式主义的话说就是一个“疏远”的过程,目的是投射一个世界即一种“再描述”。在这里,人们不但能找到现代主义与后现代主义之间的深层连接,也能够用浪漫主义的思想以及它们对康德哲学的阐述来解释这些深层连接。

艺术往往同现实有所区别就成为艺术,然而它又总是同社会现实交织在一起,也是社会充满活力的表现^①。艺术作品总是能直接触及现实生活的问题和任务,触及人类的经验,能为当代的问题去寻求解答。因此,把艺术作品究竟应该看作形式还是传播的工具,并不是一定取决于创作者的态度。衡量艺术作品美学质量的标准是社会内容是否与艺术形式的完美结合,当然注重艺术的形式并不意味着单一的形式主义,这里强调的是艺术创作者本人的才智。世界上不存在只有形式的艺术作品,也没有只有内容的艺术作品,同时也说明艺术形式和艺术内容是两个完全不同的概念,这两者之间自始至终的矛盾不可能一时从艺术中消除。艺术形式随内容的改变而改变,如新的价值观念可能完全改变戏剧形式。但艺术形式仍然代表着内容以外的东西,它不可能变成内容,也不是从内容而来的^②。

艺术的自律与他律的对立问题,将“美”的领域进行了扩展,不仅包括了形式、“格式塔”的表层特性,也包含了“人类价值”即表达特性,后者的特性在基本的含义上是美学特性,因为它们是形式的或者感知的。因此,感知也可以是由艺术作品内在组织结构所表达的意义的感知。研究艺术的“自律论”和“语境论”方法的对立包含了“现代主义”与“后现代主义”之间所谓的彻底决裂,而它并不能局限于极端纯粹主义的、受限的、有关纯粹的形式主义自律性问题。如此一来,便能够讨论“有机主义”的形式主义“自律论”与“纯粹”的形式主义之间的对立,然而,正如上文所述,表达特性作为美学特性将纯粹的形式特征与传达特征相融合,而后者也是直接被体验的,并且它们因此组成了更广义的内在价值,即不仅仅是基于感官愉悦或不快。

(二) 朝向美学的回归

与部分学者在其文中所述的“审美回归”^{③④}所不同的是,本文中的“美学回归”是从艺术的“现代主义”与“后现代主义”之间矛盾“延续性”的角度来分析的。我们再回头看看亚瑟·丹托从其最初的关于“艺术世界”的定义开始,一直到20世纪90年代他所提出的定义结束,通过仔细地分析我们能发现,在这三十多年的定义变体中,出现了一些延续的特征,即连接“制度论”与丹托的黑格尔式基础。从黑格尔的角度来看,丹托在2000年选择了一个典型的例子——沃霍尔的《布里洛盒子》(如图5),他进行了这样的描述:“布里洛盒子不是一个简单地装布里洛板的容器,它是布里洛的视觉歌颂。”用丹托的话来说,他的作品在内在层面体现出了一种新的“美学感官性”,这实际上是将艺术定义为“蕴含的意义”的象征表达,仔细看来,“美”的概念在丹托本人思想中并没有被丢弃,尤其表现在他在《艺术世界》中对艺术的定义:“艺术是一种隐喻,能够使人们看到一种新的描述下的世界。”^⑤因而“布里洛盒子”提供了对文化语境的一种解释,并且经过适当的变动,它能被视为一种具体的普遍性,表达在其中蕴含了一种意义,但并不是传达形而上学的知识。乔治·迪基将丹托所代表的“制度论”对于艺术的定义进行了发展,他提供了一个关于艺术的正统性的“语境性”定义,并将有关艺术性的问题移出了“美”的问题。



图5 沃霍尔《布里洛盒子》

① 王甦:《转型与重建:艺术介入下的公共空间》,《云南社会科学》2020年第5期。

② [匈]豪泽尔:《艺术社会学》,居延安译,上海:学林出版社,1987年,第61页。

③ 周宪:《审美论回归之路》,《文艺研究》2016年第1期。

④ 高建平:《20世纪西方美学的新变与回归》,《社会科学战线》2020年第10期。

⑤ Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 1964, 61(19), pp. 571-584.

近些年来,由于艺术内在的发展理论也为“美”作为艺术作品的本质特征揭示出了一个方向,这种转向标志着“制度论”的一个新的阶段,而且合理地证实了美向艺术理论的回归,这里所遵循的是“后现代主义”的反美学主义。这个范式的转变由大卫·格雷夫斯所解释,在他的文章《艺术与禅宗大师的茶壶:美学在艺术制度论中的角色》(The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art)中提到了艺术作为“蕴含的意义”的概念,这与丹托对于“制度论”的观点一致,然而,格雷夫斯认为艺术空间不仅仅是随机的次级系统的某种无形的“团簇”^①。它是一种具备结构(structured)制度,承载着它的某种独特的逻辑。简而言之,这种逻辑是“蕴含的意义”的逻辑,它由三个组成部分所表现:物质材料、观念或意义、技术手段,所选定的媒介的材料通过它以某些方式被使用,这些方式可以算作“蕴含”(或尝试蕴含)所选定的艺术意识形态。值得我们注意的是,在格雷夫斯看来,美学的特质,首先是感知上的特质,而且他将“美”的定义扩展至“广义上理解的呈现给感官的事物”,这种倾向于“语境主义”的定义,实际上是移置了迪基的观点,提出了暗含制度美学性质的阐释,根据这个阐释,“蕴含的意义”成为一种结论。在他的思想中,隐喻着“美学”成为了艺术哲学中规范而稳定的侧面。所以,丹托的观点终究是正确的,他不关注在框架中能找到的东西,而只关注艺术空间的框架,这些有力地证明了一种美学的回归。

然而,艺术的文本仍然是浪漫主义理论所关注的,因其可以连接艺术作品与哲学,或者我们可以关联美学。用“蕴含的意义”来定义艺术,证实了艺术作品首先是作为一个“自律”的“美”的实体而被人们欣赏,同时也揭示了现实的特征,这些特征不仅包含了艺术的“他律”维度,也让艺术所具备的对艺术作品根植的语境开放成为可能,进一步验证了“表达论”和“制度论”之间的偶然“汇流”。

五、结语

随着社会文化语境由“现代”到“后现代”的转变,“后现代主义”逐渐限制了“现代主义”的“思考”,不仅揭示了美学主义的连贯性,还批判了启蒙主义对理性的信念且认同艺术是一种模式。由此,从本文角度来看,“后现代主义”不能仅仅被视为对“现代主义”的抵抗,即一种对传统美学思考模式的“叛逆”;“现代主义”与“后现代主义”既不是对立关系,也不是整合关系,而是一种矛盾的“延续性”关系,这体现在观念、形式、客体和时间处于明确的概念和文化时期之间的“空隙”之中。笔者认为在现代主义和后现代主义的定义中,可以尝试从广义的角度去理解“美”的概念,即“美”不仅包含“感知”特征,也包含“表达”特征,因此,不必将“现代主义”和“后现代主义”之间的差异简单地定义为对传统审美的抵抗。“现代主义”模式与“后现代主义”模式并非要有绝对清晰的理论界限,而可以视为一种开放的“阈限”^②。另外,将艺术重新定义为“蕴含的意义”,这能为艺术的“表达论”和“制度论”提供契合点,也体现了在范式上朝向美学的回归。

(责任编辑 卢 虎)

^① David C. Graves, “ART and Zen Master’s Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art”, *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2002, 60(4), pp. 341-352.

^② 李永平、李泽涛:《从阈限书写进入:文学人类学研究的一个视角》,《中国比较文学》2022年第1期。