

Φ 美学与艺术丛书



Art Theory

An Historical Introduction

艺术理论

第2版

从荷马到鲍德里亚

[美] 罗伯特·威廉姆斯 著
许春阳 汪瑞 王晓鑫 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

Art Theory

An Historical Introduction

在专业分化的年代，撰写一部全面论述从荷马到鲍德里亚的艺术理论发展史的著作是一项颇具勇气和宏大气概的举动。撰写一部不仅解读艺术理论的哲学与语言学传统，而且把它作为对变化中的艺术实践的敏锐反应加以探讨的著述，更是一项不寻常的成就。罗伯特·威廉姆斯在这一及时且广受欢迎的考察中，呈现给我们一部艺术理论佳作，不仅艺术史和哲学专业的学生能从中获得助益，而且有学识的公众也能从中得到享受。

——菲利普·索姆，多伦多大学

威廉姆斯令人钦佩的流畅论述不但提供给我们一部美学理论史著作，而且探究了那些将理论用于重塑艺术的意义本身的艺术家、批评家和历史学家们。

——理查德·希夫，得克萨斯大学

ISBN 978-7-301-15451-9



9 787301 154519 >

定价：46.00元

Φ 美学与艺术丛书

Art Theory
An Historical Introduction
艺术理论 第2版

从荷马到鲍德里亚

〔美〕罗伯特·威廉姆斯 著
许春阳 汪瑞 王晓鑫 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记 图字 01-2009-0929

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术理论 (第2版) / (美) 威廉姆斯著; 许春阳, 汪瑞, 王晓鑫译.

—北京: 北京大学出版社, 2009.10

(北京大学美学与艺术丛书)

ISBN 978-7-301-15451-9

I. 艺… II. ①威…②许…③汪…④王… III. 艺术理论 IV. J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 111653 号

This edition is published by arrangement with **Blackwell Publishing Ltd**, Oxford. Translated by **Peking University Press** from the original English language version. Responsibility of the accuracy of the translation rests solely with **Peking University Press** and is not the responsibility of **Blackwell Publishing Ltd**.


《艺术理论——从荷马到鲍德里亚 (第2版)》译自 *Art Theory: An Historical Introduction* (2E, written by Robert Williams, Published 2009 by Blackwell Publishing Ltd), 简体中文版由布莱克维尔出版公司 (Blackwell Publishing Ltd) 授权。

书 名: 艺术理论——从荷马到鲍德里亚 (第2版)

著作责任者: [美] 罗伯特·威廉姆斯 著 许春阳 汪 瑞 王晓鑫 译

责任编辑: 谭 燕

封面设计: 高海云

内文设计:  设计 · yp2010@yahoo.cn

标准书号: ISBN 978-7-301-15451-9/J · 0244

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752025

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 21.25 印张 8 页彩插 384 千字

2009 年 10 月第 1 版 2009 年 10 月第 1 次印刷

定 价: 46.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

| 译 序

丁 宁

艺术理论，就其狭义而言，指的就是美术理论或造型艺术理论，因而，与通常意义上的一般艺术理论其实是大有区别的。而且，西方这种类型的理论在国内读书界的系统介绍至今仍然不是太多，有时甚至还需要从“西方文论”之类的选本中去寻找参照点。不过，现在好了，美国学者罗伯特·威廉姆斯的《艺术理论》的最新一版，经过几位年轻译者的辛勤努力，适时而出，多少会给读者以一种简明、完整而又准确的印象。

罗伯特·威廉姆斯的专长主要在于西方文艺复兴艺术的研究，出版过若干本颇为专门的美术史著作，如《16世纪意大利的艺术理论和文化：从技艺到元技艺》、《弗朗西斯科·博齐：佛罗伦萨的城市之美》和《观者：现代早期的艺术体验》等。因而，艺术理论算是源自其学识之中的一种水到渠成式的延伸。

细究起来，原因更是显而易见的。首先，所谓文艺复兴，并不限于艺术而已，而是涉及当时文化的方方面面，何况文艺复兴从艺术观念到创造践履，无不具有划时代的意义，因而，其中的艺术理论虽然不像创作那样辉煌无比，却也有引领风气的不凡作为，在这一意义上说，研究文艺复兴的学者顾及当时的艺术理论委实是题中之义，而且，从文化的多个层面审视当时的艺术理论也有特殊的价值。

其次，文艺复兴的影响渊源明确地指向了古希腊罗马，而后者在艺术理论

的深度和广度上都有让后世仰视的魅力与深度。不仅有如柏拉图、亚里士多德、西塞罗、昆体良等人的阐述，也有老普利尼宛若故事叙述式的精彩记录，都令人印象至深。毫不夸张地说，那个时期的艺术理论既有抽象的精湛，也有具体的细腻，丰富得令人由衷惊讶和为之叹服。

再次，就文艺复兴而言，它本身也是西方文化进程中的一个崭新的高度，譬如那些“无所不能的人”（universal man）的存在，对后世就产生了何其震撼甚至无以超越的影响！后来的新古典主义的艺术理论就是一个再鲜明不过的例子，更有在后的浪漫主义、写实主义甚至现代主义在某些层面或环节秉承文艺复兴的气质，使得文艺复兴的影响变得几乎无所不在。

仅仅就此而言，读一读罗伯特·威廉姆斯撰写的《艺术理论》，就不失为一个了解西方艺术理论的理想选择。值得注意的是，罗伯特·威廉姆斯对自己这本书的读者群是有明确意识的，他并不只想把他的《艺术理论》献给专门研究艺术理论的人，而是要面向更多的喜爱和学习艺术的普通读者。事实上，这也给作者带来了颇大的挑战。一本二十几万字的著作可以驾轻就熟地把常常是抽象乃至有时不免显得有点玄虚的理论交代得深入浅出而又不失学理上的严谨，并非举手之劳。当然，常有学者瞧不上那些走通俗路子的作者，但是，这往往属于眼高手低的现象，也就是说，让其自己亲恭而为，也未必会有差强人意的结果。我们常常感慨太少那种令人爱不释手的通俗好书，原因大致相仿。

在这里，不妨看一看罗伯特·威廉姆斯的具体招数。第一，他是美术史家，感性的材料总是在其兴趣关注的范围之中，因而刻意重现某种理论所针对的背景条件，让读者对特定的理论学说的来龙去脉产生一种鲜明而又准确的理解，在他那里，不是什么难事儿。譬如，在谈及古希腊罗马的艺术理论时，虽然眼下可以参照的存世文献已经不多，但是，作者饶有意味地依凭神话的叙事来阐释古代人对造型的兴趣、信念和执著，揭示艺术在当时文化中的价值。普罗米修斯用黏土创造了最初的男人和女人，皮格马利翁雕塑理想的女性形象并为之坠入爱河的故事，都是令人兴味盎然的叙事，却无不与造型艺术有关。至于阿佩莱斯这位诞生在科斯岛上的画家，或许是画家中的一个代表，他在一幅肖像

画中成功再现了亚历山大大帝的火爆脾气，据说会让重臣们如睹其人而变得战战兢兢……因而，毫不奇怪，在古希腊有着这样的艺术高度的国度里，对所谓的认识论方面的强调，就成为理所当然的事情。更为精彩的是，作者还通过其他的生动传说来进一步说明古希腊的艺术并非止于写实而已，而是更有意蕴方面的讲究，譬如，宙克西斯笔下的奥德修斯的妻子珀涅罗珀的形象“可以看到道德本身”，而帕拉修斯画的两个孩子则有“那个时代的纯朴和满足”，等等。

第二，目光独特地确定每个时代的理论的重心，从而凸示其根本的价值趋向。尽管把古希腊的艺术理论归为“理想的写实”并不是什么新鲜的观点，不过要把文艺复兴时期的艺术理论的焦点概括为那种“技艺”的尊严，却是饶有新意的，而且将理论与作品联系起来的讨论就变得实实在在和有的放矢了。作者令人信服地提及当时理论中涉及的透视、解剖等都与此尊严观有关。艺术学院的出现正是一个直接的结果。甚至达·芬奇津津乐道的画与诗、画与雕塑之间的区别，也是这种尊严的一种表现。当然，文艺复兴的艺术理论是一种丰富的整体，因而，作者也没有忘记讨论其中的人文主义倾向。没有这样的价值观念，或许波提切利就不会画出像《春》那样的杰作，因为此画渲染的爱是生命的源泉以及世界再生的法则的观念，都是来自古代的哲学。而提香在《巴克斯与阿里阿德涅》中展示的又是何其具有时代特色的华美感官性。19世纪环绕学院派而出现的诸种转换，现代主义早期理论对超越自然的强调，后现代主义的文化批判性以及语言学的转向等，都有作者颇为准确的把握。

第三，揭示理论并非“灰色”的方面，使得理论的魅力呼之欲出。毋庸讳言，理论是不免艰深甚或艰涩的。不过，作者往往做到从容不迫，娓娓道来，仿佛理论也是好读的文本。在介绍康德的时候，作者是这样写的：

在《实践理性批判》的末尾，康德像以前一样接近于诗意：“用新奇并且不断增长的赞赏和敬畏装满内心的有两样东西，我们越是经常地对它们进行思考，就越是一贯地思考它们：头上的星空和内心的道德法则。”他说的意思是我们在我们的道德意识中感受到的内心的秩

序，等同于宇宙的庄严，而只有在宇宙秩序的可能性中，我们才能找到等同于我们自己的东西。这是有史以来对人类尊严以及世界上道德秩序的必要性所作的最高的论断。

至于有关谢林的文字，更是不可不读：

谢林得出结论，认为思维最好的工具不是理性的哲学，而是艺术。艺术是“哲学唯一真实的和外在的器官，它始终而且不断地记录着哲学自身不能外在地再现的东西”。这种观念依赖于康德的与自然直接接触的艺术天才的观点。谢林相信，由于艺术必然只是一种部分有意识的活动，因此它更能够表达自然和心灵之间的和谐。在艺术中，心灵向自然敞开自我，自然的无意识过程则获得了只有心灵能够给予的意识。只有在艺术中，自然“有意识地理解并完善了它自身”，而且同时，“真实的东西变得真正近似于和同等于它自己的观念”。

同样地，罗斯金对哥特式精神中“陌生的不安”的关注以及“对完美的要求永远是对艺术目标的误解”的思想，都有其“具体的深刻”的魅力。

不过，遗憾也是有的。书中对艺术理论中的形式论虽有涉及，却似乎忽略了一些重要的内容，如从格式塔心理学出发的阿恩海姆的理论。

好在作者对于理论的意义是有信仰般的寄托的，正如他所指出的那样，艺术理论的最高意旨是“认识到艺术由此对于不管我们是什么或可能是什么来说都是必不可少的，这不仅是最紧迫、同时也是最全面的方式定义了艺术的任务，而且也找到了我们得以开始书写其历史的立场”。

我相信，这一点也会是所有读过《艺术理论》一书的读者可以获益的深刻感受。

2009年8月21日凌晨于北京蓝旗营寓所

| 前 言

本书是一部艺术思想史的导论：试图简明地概括西方从古代到20世纪末对视觉艺术的思考。本书的主要对象是艺术创作和艺术史专业的新生，还有对艺术史已经有所了解，对艺术理论的个别观点也可能有粗略的涉猎，并想对这一学科做全面接触的艺术爱好者。对艺术的任何严肃认真的探讨而言，理解理论显然已经越来越重要；几乎每天都会出现一些探讨个别理论家或理论问题的新版教科书、摘录选集和研究专著，然而对这些思想和著述整体却没有概述性的导引。写出这样一本导论的挑战性不但在于要阐释所需覆盖的这些数量可观的材料和概念的难点，同时也在于需要给予其适当的解释结构。

任何这类书籍都可能被认为始于这样的信念，即理论的或哲学的观点对理解艺术而言是必要的，但本书并不尝试提出，我们称之为理论的东西真的能够独立于我们称之为实践的东西而加以理解，也不主张理论一贯地先于或影响着实践。相反，本书将理论思想当做文献进行探讨——一方面当做面向实践开放的对象，另一方面当做面向知识史和社会史开放的对象——本书试图展示理论是如何对我们理解整个艺术史作出贡献的；也即我们对最广泛意义上的艺术活动与其整个文化环境之间关系的理解。本书的论述中交织了一些对艺术作品的讨论，为的是表明如何能着手确立理论和实践之间的联系；书中故意选取了这些著名的、“典型的”作品，为的是更好地作为学生和普通读者的参考点。

因此本书的目的是为了表明，尽管艺术史可以以理论或哲学的方式加以探讨，但理论的研究仍应该历史地加以探讨，也就是理论研究最大的贡献是不超出全部艺术史以外的。这一点值得加以强调，因为目前许多对理论的兴趣都是在当代艺术和思想中发展生成的，而且目前普遍的假设是理论手段基本上与史学手段对立，历史代表过去，理论则代表此时此地的允诺。无疑，本书旨在对那些真正关心当代情况的人有所助益——至少浏览一下目录就能看出本书内容大量地偏向现代——但本书也试图证明，史学的手段可以是一种批评的手段，并可以补充和扩展当代理论的批评事业，甚至当代的理论要求这样一种史学观点以使其批评的刀锋更加锋利。坚持理论研究的历史性，其更深层次的动机并不是从哲学——从“美学”——的领域将它清除出去，而是要主张任何探讨艺术的哲学方法都必须充分考虑到历史。

这种主张的理由是艺术本质上是历史的产物这一事实。影响艺术创造方式的环境随着时间的变迁和地点的变化发生改变，这些环境也是观看、思考和讨论艺术的条件。艺术不是一个天然的范畴，而是一种文化的建构；因而它根本上是不稳定的，永远地遭到重新定义和重新建立：时间推移和跨文化背景下经常能发现这种明显的连续性，甚至掩盖了实践和观念按照当下的需要被选择性地加以窃取和改变的复杂过程。这种不稳定性在现代变得更加明显，这正是理论为何如此重要的原因，强调这一点也就是要在最基本的层面上将理论和实践联系起来：正是历史的压力使理论如此必要。当然，历史以独立于理论之外的方式向艺术施加了种种压力，然而将艺术的目的概念化和反复概念化的努力，也正是对这种压力的一种反应，而且是一种表达深刻而清晰的反应。

因而，提倡从历史的角度探讨理论，就是要实在地强调，我们对待艺术的总的方法需要有一种特别的自我意识，要强迫我们将自己喜爱艺术的理由客观化，把决定和影响我们如何探讨艺术的那些假设与愿望暴露出来。这种自我客观化，以及伴随的理性态势是不容易实现的，坚持于此也会在一开始显得有悖常理：无论如何，在西方文化中，艺术是与自由表达一种独特的视野或培养个人品味的娱乐消遣活动相联系的；通常来说，在艺术的竞技场上，我们认为我们的自发冲动

和反应是有效的这一点常常受到鼓励——其情形和我们购物时差不多。然而我们的本能和反应并不像表面看上去那样是自发的，它们极少是表面看上去那样个人独有的：它们也是历史的产物；文化为它们创造了构成方式，将其内容组织了起来。这一认识让人不安：它暗示了我们对艺术的兴趣并不像我们猜想的那样天真，而事实上这个兴趣的根由和我们想象的大不相同。更令人烦恼的是，它意味着我们通常认为内心最深处、最与众不同的东西——我们的思想、我们的感受，甚至就是我们的身份——也并非完全、真正地属于我们自身，我们也是暂时的、不稳定的范畴，同样也是历史的产物。

这样的自我意识在批评上是多产的，因为它暴露了我们投入艺术的真正投注所在，以及艺术影响和塑造我们自身这一过程的深刻与复杂性。尽管人们经常觉得艺术与日常之事是相互分离的，然而艺术也调动了我们理解日常生活所用的全部反省、情感和心情。艺术的共鸣和力度扎根在我们在最基本的、包容一切的意义上对意义的渴求中；确实，我们在世界上找寻道路所动用的这些基本技能本身，也联系着并依赖于艺术。艺术并不是我们非要离开常规才能遇到的东西。它像语言一样，交织在我们的体验和意识的结构当中。对于我们航行于错综复杂的文化当中，艺术是不可或缺的。我们的思想和感受可能并不全然属于我们自己，然而我们的确能体验到瞬间的统一性，达到某种身份的伪装，并且维持着作为重要力量的某种感觉；虽然如此，这些都是艺术的效果。这一结果或许为全面的艺术史提供了最为深刻的可能的基础，它也暗示了一种新的艺术史的可能性。这样的自我意识不需与艺术创造力发生抵触，反而可能成为我们的时代迫切需要的一种严肃、广博、真正具有批评性的创造力的必要前提。

这里概括的方法以多种显著的方式影响着总体论述的结构和内容。其中之一就是相对而言对艺术的视觉观点不作强调。“各门类的视觉艺术”这一概念根本上有别于其他概念，是因为这些艺术主要地或本质上和18世纪突出显现的光学感觉相关，而且成为了现代主义的一块理论基石：忠于媒介特定的视觉品质被认为是这种媒介可给予我们的真实。然而更长远的历史眼光让我们看到，这些艺术门类之间的相互依赖比起相互的差异而言是一个更加普遍的主题，甚至

这在现代理论中也扮演了重要的角色。在我们观看和思考艺术的时候，将体验过程中的视觉元素孤立出来，并按照习惯不断地对其进行自觉的审视，这种能力只有在复杂的文化环境之下才可能具有。特定的视觉问题总是由其他问题构造而成，现代社会强调将视觉孤立出来，其前提是更广泛、更深刻的文化融合和理性化过程。这一观点产生了不同于我们通常见到的思考艺术的西方著述；它还含蓄地批评了丰富多样的当代批评和艺术史实践，这些批评和实践对视觉的东西的视觉性不加质疑，从而不能客观地审视某些现代理论的基本局限。

占据着视觉的东西所处的位置的，是强调视觉艺术与其他门类艺术及其他类型的活动之间的关系：一方面是与各种手工艺，另一方面是与更受尊敬的智力活动之间的关系，从日常生活的例行公事到最有组织、最为自省的学科。无论艺术在多大程度上依赖于普遍接受的习惯做法和特定的专业认识，艺术都总是在不断地借鉴其他形式的知识与活动，并且由此定义自身，这一过程为本书的论述提供了骨架：这一过程构成了一个更大的框架，在历史上的任何一瞬间，其他理论的考虑都在这个框架内被安排得井井有条。艺术与所有人类实践、全部人类活动的固有联系，也就是在最深层次上将艺术与人类活动的整个结构，也即历史，连接起来的東西。考虑到这一事实，任何全面的艺术史或许都应该包含艺术作为一种活动——更明确地说，是艺术作为一种劳动，一种文化劳动——的身份这层更深的含义，而不是艺术的视觉魅力或吸引力，这是艺术史趣味的根本所在。

本书论述的另一个显著特征是与理性观点及其与现代主义的关系有关。艺术在某些方面根本上是非理性的这种看法由来已久，这种看法也构成了18世纪现代思想中的一个重要内容：人们对理性枯燥乏味、强迫性的甚至不人道的一些方面感到不满，这鼓励了对非理性具有积极的潜力的一种信念，以及一种仍在普遍传播的假设，即艺术调动了我们本性当中非理性的方面，从而将自身与其他活动——例如科学——区分开来。另一方面，历史的观点能让我们看到，更早期的理论几乎完全致力于建立艺术的理性观点，甚至现代非理性观点的成长也发生在高度发达的概念与体制的框架之内——这本身就是理性化的一个功

能。非理性观点只作为一种策略性的目的：我们用它来补充理性缺乏的内容，但也因此把非理性观点变成了一种反理性，利用这种手段让理性实现其批评力。在现代时期，创造性活动的理性方面被逐渐吸纳到其批评功能当中。可以把现代理论看成是过去理论的延伸，即便现代理论是对过去理论的反对。有些读者或许不喜欢对理性观点的强调，然而只有认识到我们对“理性”真正的依赖程度，我们才有希望对其做出严肃的批评。把这种依赖暴露出来——即便会有过度强调的风险——正是这样一本书所能完成的最重要的任务之一。

任何一本这样的书都需极其富有选择性，对一者的强调要求省略另一者。在这里，最显而易见的省略是排他性地强调西方思想。其他的伟大文化，例如中国文化，当然也产生了丰富动人的艺术思想传统。但只要认真思考什么是西方思想，就能看出西方思想是值得加以全面探讨的，值得试着得出一些新的东西。如此一来，在一本篇幅有限的书中，就没有余地留给其他的思想传统，对其进行同样严肃的讨论：当然，肤浅的比较对于整个事业来说，是不利的。本书采取的方法是指出在许多西方现代主义发展过程中的重要时刻，艺术家们如何转向了非西方的形式和实践方法，从而得到这样或那样的关键性帮助。这个说法代表了西方思想自我批评的这样一些时刻：这并不是探讨非西方观点的最佳途径，但它的确展示了非西方艺术对现代主义的批评道路是多么重要，而且还能提醒我们，我们对新的、全球前景的渴望也是漫长历史的产物。总体的意图并不是要赞美西方传统，而是给西方传统的批评质询提供一个通识性的基础。就像20世纪最重要的艺术理论家之一，西奥多·阿多诺（Theodor Adorno）说的：“一个人必须有一个传统，并身处其中，这样才能正确地憎恨它。”

甚至就是西方理论的论述也要极其有选择性并且概略简约，其各项要点被小心翼翼地加以排序。对什么东西更加重要有先人之见的读者，可能会反对书中所强调的重点和排除的内容。本书末尾的书目提要，“深入阅读的资料与建议”部分就是为了补充正文内容，多少弥补书中忽略的内容，并且通过列出二手文献来提供某种导引。由于我们对材料进行探讨的概念复杂性是无法和材料本身相分离的，因而关键是要提出一种条理分明的探讨模式：坚持历史的方法，并且结合对

常见事物的讨论，如此应该能使本书超越因省略带来的损害，而更具价值。水平更高的读者将对本书的局限性更加敏锐，然而也会敏锐地看到本书的新颖之处以及解释的逻辑。我希望无论读者有什么样的异议——或者甚至是因为这些异议——读者们都能从中找到对自己来说值得一读的东西。

目 录

译 序	1	第四章 / 19 世纪	121
前 言	5	学院的危机	121
第一章 / 古代和中世纪	1	印象主义	135
阿喀琉斯之盾	1	绝对的艺术最终存在	148
模仿和知识	12	罗斯金和唯美主义者	161
美	21	第五章 / 20 世纪早期	177
修辞学	31	超越自然	177
词语和世界	39	超越理性	192
第二章 / 现代初期	52	美国现代	206
手工艺人和理论家	52	第六章 / 后现代主义	222
人文主义	64	对文化的批评	222
学院系统	77	符号的现象学	236
第三章 / 启蒙运动	92	未来的呈现	251
18 世纪	92	深入阅读的资料与建议	269
激进的理想主义	106		

第一章 | 古代和中世纪

阿喀琉斯 (Achilles) 之盾

古希腊和罗马曾涌现出过各式各样、数量众多且与视觉艺术相关的文献著作，却很少流传下来，唯一完整的幸存下来的理论著作就是维特鲁威 (Vitruvius) 的文集《论建筑》(On Architecture, 也译作《建筑十书》)。公元前5世纪前就已经有了我们归类为理论性、批评性，甚至艺术史的著述——与古希腊艺术的“古典盛期”相联系——并且这类著述在整个古代时期继续产生，可我们现在只能通过对其他类型的断简残篇的引用来了解它们：任何对古代世界的系统性艺术思想进行探讨的尝试，都必须基于柏拉图 (Plato)、亚里士多德 (Aristotle) 这些哲学家和西塞罗 (Cicero)、昆体良 (Quintilian) 这些修辞学家的观点之上，而这些作者对视觉艺术的兴趣在其整个著作中居于附属地位。但在试图开始探讨之前，考虑一下可称之为非系统思想存在的迹象也大有裨益：古代文献记载的一些艺术观点也反映出广泛、“通俗”的一些看法，这些观点可以被看做是能滋生更成熟观点的基础。它们中的一部分一直到现代仍受到关注，被看做是产生艺术趣味的永久且普遍的源泉。

甚至在神话中也体现出视觉艺术在古代世界的重要性及其与真实和想象生活间的密切联系。创世纪神话经常将上帝表现为某种工匠：《旧约》中的上帝像建筑家一样“立定地基”，像陶艺工或雕塑家一样“用地上的尘土”创造了人类。

在古希腊神话中，普罗米修斯（Prometheus）用黏土创造了最初的男人和女人。这些故事反映了人类对于制造物品、操纵材料、控制自然力所需的技艺的尊重。类似的尊重也体现在通常被视作工艺制品的巫具中：哈得斯（Hades）拥有一顶能让穿戴者隐形的头盔；阿芙洛蒂忒（Aphrodite）的腰带能让任何看到她的人都爱上她。而在所有这些和视觉艺术相关的故事中最让人难忘的要属雕塑家皮格马利翁（Pygmalion）的故事，他把理想的美丽女性形象雕刻出来，并爱上了它，后来通过向阿芙洛蒂忒祷告实现了自己的愿望，让雕像有了生命。这个神话反映了图像所具有的能力，图像能表示真实的人，还能激发幻想，表现理想——代替生活中所缺之物从而唤醒人的欲望。它表明一个非常清晰的认识：图像能够调动我们最深处的心理资源。

这些神话体现出，艺术被看成是一种超越自然的力量形式，这种力量即便是有限的，有时也可能超越诸神特权，从而招致悲剧性的后果。普罗米修斯相信火能为人类在这不友好的世界里提供保护而把火作为礼物送给了他的造物，从而付出了高昂代价。手工艺人代达罗斯（Daedalus）不仅是驾驭材料的大师，而且几乎能在任何状况下找到对策：他建造了一座迷宫，设计能飞翔的翅膀，还制造了会动的雕塑，这是单凭人力所制造的最接近生命的东西——但他必须亲眼目睹自己的儿子伊卡洛斯（Icarus）戴着自己为儿子特制的翅膀死掉。音乐家俄耳甫斯（Orpheus）能用他的歌曲迷住动物甚至石头，这无疑是关于音乐力量最令人难忘的故事，俄耳甫斯差一点将自己的爱人欧律狄刻（Eurydice）从冥界成功带回。在这些神话中，艺术家被塑造成某种英雄，与根本上具有限制性的人类生存条件相抗争。

古代文献还表明了一些更为人熟知的艺术日常经验。荷马（Homer）提及手工制作物品的文字表明了那些艰苦制作而成的、精致的东西所拥有的意义、声望及魅力。荷马讲述了珀涅罗珀（Penelope）当做礼物送给奥德修斯（Odysseus）的一个简单胸针，可以将荷马对这个胸针的描述与他可能知道的一件黄金工艺品（图 1.1）做比较：



图1.1 《镶嵌金制浮雕板的器皿》，迈锡尼文明，约公元前1500年，国家考古博物馆，雅典。

它是金制的，有两个扣钩，从正面看，它制作得非常奇特：一只猎犬用自己的前爪抓住一只带有斑点的小鹿崽，并用自己的顎叼住这只正在扭动的小鹿崽。尽管是金制的，但人们还是非常好奇，这只猎犬如何叼住并掐死小鹿崽，以及这只小鹿崽又是如何用蹄子扭动，想挣扎逃走的。

寥寥数句言尽所有幻觉——那种把一件无生命的材料制作成活的样子方法，借助技巧的力量瞬间把一个现实更换为另一个现实——的根本魅力。这种观念的一个更有趣的例子是一首诙谐短诗，这首短诗和某幅描绘笑着的萨提尔（古希腊神话中半人半羊的森林之神——译者注）的镶嵌画有关，它被记录在一部古代晚期的文集，即通常所说的《希腊诗文选》（*The Greek Anthology*）中。“你因何而笑？”观者问。画像回答：“我笑因为我很惊讶，凭什么把各种石头放在一起，我就突然变成了这个半人半羊的萨提尔？”

除了对材料的操纵，幻觉也是魅力的另一个来源。《希腊诗文选》保存了许多关于雕塑家米隆（Myron）制作的著名写实青铜牛像的讽刺短诗：“我是米隆

的小母牛，竖立在底座上。驱赶我吧，牧人，把我赶回牛群吧。”和那首关于萨提尔镶嵌画的短诗一样，雕像也自己开口了，这种方式用来暗示——也显然成功达到了——人受到愚弄的惊人效果。更深沉的观者可以看出这一效果打破了“自然”与“艺术”两个范畴之间的差异：“看米隆的小母牛，你可能会大叫：‘要么自然是没有生命的，要么艺术是有生命的。’”说一幅图像是活的，有血有肉，将动未动，有呼吸或者只差一口气，会说话或者只差会说话了，这些都是陈词滥调；它们证明了艺术家的技艺和观者的心理介入。尽管我们很快厌倦了这些话的刻板性质，但我们必须认识到它们解说的分寸恰恰符合多数人对于艺术体验所要说的。

关于幻觉欺骗价值的最鲜明例子出现在老普林尼 (Pliny the Elder) 的著作中，老普林尼是公元1世纪的一位罗马百科全书编纂者，在讨论各种矿物以及人类如何将其用于不同用途的背景下，他提供了一部绘画和雕塑的简史。老普林尼的信息主要来自更为古老的二手资料，而且没有仔细地将其融会贯通；就事实准确度而言，他所说的很多内容不足信，但这些内容又是重要的，因为它们不仅揭示出古代世界对待艺术的态度，并且对后世的想象力产生了影响。老普林尼讲述了古希腊画家宙克西斯 (Zeuxis) 和帕拉修斯 (Parrhasios) 之间的一场竞赛的故事：宙克西斯画了一串葡萄，画是如此逼真以至于将画上的布掀开的时候，鸟儿都飞过来似乎想啄食葡萄。他感觉胜券在握，但当他要求掀开帕拉修斯画上的布时，发现盖在画上的布其实是一幅画，他不得不认输，因为他蒙骗的只是鸟，帕拉修斯愚弄的却是一位这方面的专家。

图像除了具有让观者相信事物的客观存在和有生命的能力之外，它进一步讲述故事的能力也使人产生强烈兴趣。荷马详细地描述了火神赫菲斯托斯 (Hephaestus) 亲自为英雄阿喀琉斯锻造和雕饰的一件金制盾牌。尽管此物是虚构的，但显然是试图以其华丽来超越世间所有金匠的作品。荷马对它的描述体现了他对艺术力量的深刻敏感，特别是对艺术叙事能力的敏感。盾牌表现了两个城市的全部：

其中一个城市正在举办婚礼和宴庆，在燃烧着的火炬的照映下，人们领着新娘从闺房出来穿越城市，并大声地演奏着新婚歌曲。年轻人在舞池中旋转，长笛和竖琴在他们中间叮咚不歇；妇女们站在各自门前，面露惊奇。

婚宴附近，一场审讯正在进行：一个男人提出他的讼案，而另一个人进行反驳，同时一群法官正在聆听，还有旁观者表示出他们对某一方的支持。第二座城市里，一场战斗正在进行，发生着人们所想象的战斗引发的一些情况。两城市之间及其周边是风景，人们正在忙于典型的活动：犁地、收割谷物、采摘葡萄、放牧牛羊和跳舞。在每个场景中，图像所拥有的讲述故事的能力取决于它们表现的能力，不仅是表现具体的事物形态，还有动作的表现；不仅是表现可见之物，还有音乐和言语的表现。这些叙述证实了一种对事物投射性的介入，超越视觉而包含各种想象的资源。

描述艺术作品成为一种高度发达的文学运用，其结果通常像关于米隆的母牛的短诗一样程式化。最好是通过演讲家菲洛斯特拉托斯（Philostratus）那本简称为《画记》（*Pictures*）的文集来了解在真实生活中有教养的人看待艺术品的的方式。这些短短的随笔自称是记录了作者在画作前的即席演讲，这些画是资助人为熏陶10岁儿子的珍藏。这些短文中最详尽而出色的一篇是关于一幅捕猎野猪的画作。除了描绘的写实性，菲洛斯特拉托斯还赞赏了情节的安排：讲述故事的技巧。他对猎人的特征描绘尤其敏感：“一个猎人脸上露出一些角斗者的痕迹，另一个猎人看上去挺优雅，第三个猎人看上去谦谦有礼，而第四个，你会说，只看见他的头正从书前抬起来。”他还注意到这幅画在概念上的复杂性：四个猎人被第五个人领着——一个极美的男孩，这四个人显然都爱上了他，所以对野猪的追逐和对他的追求是并行不悖的。菲洛斯特拉托斯对自己的这种全神贯注感到惊讶，他惊叫道：

我是怎么被欺骗的！这幅画迷惑了我，让我以为这些形象不是画

出来而是真实存在的，会动会爱——我不管一切地对他们大声叫喊，仿佛他们能听到，而且我还幻想自己听到了回答——而你没有对我说出一个字来把我从自己的错误中拽回来，让我就这样被深深地征服……

就其全部的自我意识而言，他的体验与荷马在描述阿喀琉斯之盾或胸针时所体现的并无不同。

表现人物形象的情感与内在品质能极大地强化在场的效果。雕塑家菲迪亚斯（Phidias）和普拉克西特利斯（Praxiteles）因能“将来自灵魂的强烈情感注入石制作品中”而享有盛誉。《希腊诗文选》里有一些关于一幅美狄亚杀子画作的短诗，画作中体现的浓烈又复杂的情感尤为被人所称道：

当提谟修斯（Timomachus）的手描绘恶毒的——被嫉妒和对孩子的爱在不同方向撕扯着的——美狄亚时，画家花大力气试图描绘她的双重性格，一面是愤怒，另一面是可怜。但他充分地表现了两面，看看这幅画：威胁中含着泪水，愤怒中含着可怜。

也许蒂曼提斯（Timanthes）的《伊菲革涅亚的牺牲》是古代艺术中最著名的再现情感的作品。这幅画作表现了特洛伊战争时期的故事，这场战争中的希腊领袖阿伽门农（Agamemnon）必须牺牲自己的女儿来安抚众神。希腊的其他首领对此事分别流露出各种恐惧和悲痛，但情感的高潮还是在阿伽门农本人的形象上，当他进行供奉时，纱蒙住了他的脸：由于没有明白地揭示他的情感，观众可以想象他各种难以忍受的程度。因此这幅画的成功就在于表现了它所没有表现的内容；在于了解艺术的局限，并超越了它。

与描绘情感状态相关的是暗示人格中更深刻、更永恒的方面，即“性格”或“灵魂”的能力。画家阿佩莱斯（Apelles）和雕塑家利西波斯（Lysippos）因为既能抓住亚历山大大帝（Alexander Great）的外在体貌特征，又能把握其英雄的性格和精神而闻名。但似乎不是所有人都相信图像真的能够揭示灵

魂，理由通常是画家通过描绘可见的外在形式来表现灵魂。人们认为灵魂的特征在身体和面容的外形上留下痕迹，连同情感的表达一起，能由此服务于揭示外在形式或者暂时状态之外的东西的目的。

如果对情感的描绘给予高度评价，那么来自观者的巨大的情感反应也是奇迹的一个来源。阿佩莱斯在一幅肖像画中有效地捕捉到亚历山大的风雨般的脾气，当君王的重臣们看到画时，他们就像亚历山大在场时一样战战兢兢。罗马君主提比略（Tiberius），对一尊年轻运动员的雕像也产生了强烈的恋情，以至于他把雕像从公共场所搬到自己的卧室中；公众的反对迫使他将雕塑移了回去，虽然如普林尼所说，“他已经完全爱上了雕塑”。几个青春期男孩攻击库尼多斯岛上美丽闻名的普拉克西特利斯的雕塑《阿芙洛蒂忒》（Aphrodite）的故事，也体现了艺术品具有唤起难以控制的性渴求的能力。

与情感状态和性格的再现密切相关，但也有些不同的是，图像具有暗示抽象观念的能力。宙克西斯画了一幅奥德修斯的妻子珀涅罗珀的画，“其中可以看到道德本身”。帕拉修斯画了一幅有两个孩子的画，其中可以看出“那个时代的纯朴和满足”；他关于雅典民众的画，可能包含了一个代表雅典民众观念的形象，或者说是其化身，表现出他们是“薄情的、易怒的、不公的和善变的，但又是宽容的、仁慈的、富有同情心的、夸夸其谈的、骄傲的和谦虚的、暴躁的和怯懦的——总之，同时具有一切”。

可以用来说明拟人化的力量的最著名的例子是阿佩莱斯的画作《诽谤》。画家曾被诬告为一名罪犯又被证明无罪，他通过完成一幅画来纪念自己的经历，画中他试图表现出诽谤——我们可以称之为恶毒的流言飞语的东西——的本质。原作丢失了，但评论家卢奇安（Lucian）写的一段描述幸存下来，挑逗着后世的人们（图1.2）。长着驴耳朵的法官坐在高位，两边分别站着代表着无知和猜疑的女性形象，表现出法官就是在这些品质的影响下做事的。在法官前面，“诽谤”，一个可爱的女子，脸上却表情邪恶，正拽着少年“无辜”的头发。她前面是一个代表“嫉妒”的憔悴的男性形象，代表“诡计”和“欺骗”的两个女子相伴左右。在他们身后，被大家忽视的，是代表“真理”的女子形象。



图 1.2 波提切利 (Botticelli), 《阿佩莱斯的诽谤》, 约 1494—1495 年, 乌菲兹美术馆, 佛罗伦萨。

通过结合拟人化和叙述, 画作展示了绘画讲述复杂哲理的能力。

除去那些依赖于对特定事物的经验的方面外, 古代人显然也对艺术的其他方面感兴趣: 其中包括特定作品博得的高价和一些画家享有的社会声望。当某件画作或雕塑卖出大价钱时, 或者, 像有时发生的那样, 根本没法买到时, 普林尼从不忘提起: 库尼多斯岛的居民不肯卖掉他们心爱的《阿芙洛蒂忒》, 即使某位垂涎它的外邦国王以偿还可观的公债作为回报来换它。据说有一位国王放弃了自己对罗得斯城邦的围攻, 因为担心毁坏他必须进军的那片城区里的普罗托格尼斯 (Protagenes) 的一幅名画。知名画家享有经济及社会的成功也是一个人们感兴趣的话题: 宙克西斯能付得起钱把自己的名字用金线绣在外衣上, 他还开始赠送自己的作品, 声称任何价格都买不起它们。

最著名的成功故事当属阿佩莱斯的故事。亚历山大大帝如此钟爱他, 以至于禁止除了阿佩莱斯以外的人为自己画像 (只允许利西波斯为自己做雕像), 他还允许阿佩莱斯以异乎寻常的不拘礼仪来对待他。有个故事讲的就是亚历山大如何到画家的画室参观, 尽管他并不懂绘画, 但仍就绘画与画家长时间地交

谈：阿佩莱斯建议他更换话题，因为甚至是画室的助手们也已经开始在背后讥笑他了。最鲜明地表现出亚历山大对阿佩莱斯的尊敬的是这个故事：亚历山大命令阿佩莱斯为自己最宠爱的妃子康巴斯白（Campaspe）画肖像，然后发觉在她画像的过程中阿佩莱斯本人已经爱上了她，亚历山大就把她当做礼物送给了阿佩莱斯。

这类故事的真实性不能证实，不过它们并非完全不可信，但是有传说的味道。阿佩莱斯的这种惊人成功无疑是异乎寻常的：通常，画家和雕塑家被视为手工艺人，享受不到巨大的财富或社会声望。普林尼强调各种艺术在希腊受到尊重：他说在有些地方，法律禁止奴隶从事这些行当，而且从事这些行当的不仅有自由民，还有贵族——确有一些独立的证据支持这些说法。但是在康巴斯白的例子中，当他说到亚历山大的做法“不考虑他妃子的感受”，她就这样从“伟大国王的财产”变成了“一个画家的财产”时，他无意中泄漏了一种原本更加普通、更加轻蔑的态度。阿佩莱斯是独一无二的，成为艺术成功的永久标志和标准：后来很多的画家会被赞为“新阿佩莱斯”。

艺术家的个性是产生艺术吸引力的另一个源头。被最多地与他们联系起来的性格不是古怪，而是好胜：这是甚至在神话中也表现了的主题。半人半兽玛息阿（Marsyas）认为自己擅长演奏笛子，甚至挑战乐神阿波罗（Apollo），进行一场比赛；玛息阿输了，并因自己的傲慢被活活剥皮。擅长编织的阿拉喀涅（Arachne）挑战雅典娜（Pallas），进行一场类似的比赛，而她的报应就是被变成一只蜘蛛。在历史上的画家中，我们已经说过宙克西斯和帕拉修斯间的竞赛。阿佩莱斯拜访同行普罗托格尼斯的故事讲的是一场友好的竞争：发现普罗托格尼斯不在家，他就在画室的一块新画板上画了一条精巧的细线。普罗托格尼斯回到家，就清楚地知道来访者是谁了，因为只有著名的阿佩莱斯才拥有这样的技术。但普罗托格尼斯画出一条更完美的线并告诉自己的管家，如果阿佩莱斯再来拜访时，就把这条线拿给他看。当阿佩莱斯再来的时候，他完成了第三条，更加完美，普罗托格尼斯认输了。两位画家同意这块画板应该作为技艺的展示被保留下来，它成为了名画，在被一场火灾烧毁前，是罗马的恺撒

(Caesars) 的收藏品。

自大和痴迷在画家中也很常见。帕拉修斯自称“画家中的王子”，还四处宣称自己已经将绘画臻于完美。被当做“疯子”的阿波罗多罗斯 (Apollodorus) 对自己的作品如此苛刻以至于毁掉了其中的大部分，“他对他的艺术强烈的激情使得他无法满意”。阿佩莱斯对竞争者很亲切，他强调每天工作来保持技艺，他挑战自己“画不能画的东西”——像暴风雨这类的东西——而且不认为给死人画肖像是让人厌烦的。

古代轶事也表明了创造性过程的魅力。尽管艺术实践总是繁重又刻板的，但人们也明白依从这些教条并不总能产生令人满意的结果。普罗托格尼斯曾经徒劳地尝试表现狗嘴周围泡沫的样子；他极为恼怒，最后把海绵扔到画板上，而它摔在画板上正好得到了他想要的效果。关于曾经辉煌的宙克西斯最著名的故事之一就是：宙克西斯被邀请为克罗顿的公民们完成一幅关于特洛伊的海伦 (Helen) (或阿芙洛蒂忒) 的画，他要求首先允许他看到该城五个最美的女子裸体的样子，这样他就可以将每个人最美的部分选出来组成一个理想的美女形象。尽管这个故事就像皮格马利翁、阿佩莱斯和康巴斯白的故事一样，有传说的味道，但它却探讨了更为严肃的艺术理论观点，画家不仅仅是复制他所见的事物，而要将他的体验进行结合和提炼，从而获得某种完美的构思。

在关于什么能够被称为灵感的讨论中，很少有与视觉艺术有关系的讨论：最突出的讨论都和非迪亚斯为奥林匹亚神庙所做的宙斯 (Zeus) 像有关，这件作品现已遗失。《希腊诗文选》中的一首短诗写道：“要么是从天国降临尘世的神将其形象展示给你，非迪亚斯，要么是你真的见到了神。”一些资料说非迪亚斯拒绝使用模特，声称他对宙斯的构思来自于他阅读荷马作品时受到的启发。西塞罗说非迪亚斯“不把任何人当成模特，而是有一个美丽非凡的观念存在于他的头脑中，他长久地将自己的注意力保持在这里，引导自己的艺术和双手创造出与之相似之物”。想象完美典范的能力，创造一幅超越了自然而和自然不太相像的图像的能力——在皮格马利翁的故事中被情欲所激发——在这个故事中显示了它的道德维度，它对最高贵的价值的主张。奥林匹亚的《宙斯》令人如

此印象深刻，以至于它常被誉为赋予宗教虔诚以新的活力。

而古代文学中反映的艺术态度的另一特征是对其历史发展的一种意识，通常以“进步”和“退化”表达出来。普林尼对艺术的记述展现为一部历史，其中个体画家们对技术的进步作出贡献，我们更愿意把这与科学或技术联系起来而不是艺术。认为艺术是随着时间的变迁而发展的东西的观点已广泛散播开来：西塞罗和昆体良写到修辞学的发展过程时，将其与绘画的发展作比较，他们的著述暗示他们的读者是熟悉艺术史的——这是任何受过教育的人都了解的东西。

普林尼还略微记述了或许是艺术理论开端的東西。活跃于公元前5世纪中叶的雕塑家波利克里托斯(Polykleitos)“制作了画家称为‘法则’(Canon)或模范雕塑的东西，因为就像某种标准一样，画家们依照它画出轮廓线；他被认为是独自一人依靠一件艺术作品就创造了艺术本身”。

这一评语并不能提供给我们很多细节，但这个“法则”在古代是很著名的：尽管最初的青铜件已经遗失，但众多大理石复制品幸存下来(图1.3)。其他资料告诉我们，波利克里托斯还撰文解释了这件雕塑所依据的准则，这篇文章就像这件雕塑一样(《持矛者》的另一个名字即是“Canon”)，被称为“法则”而闻

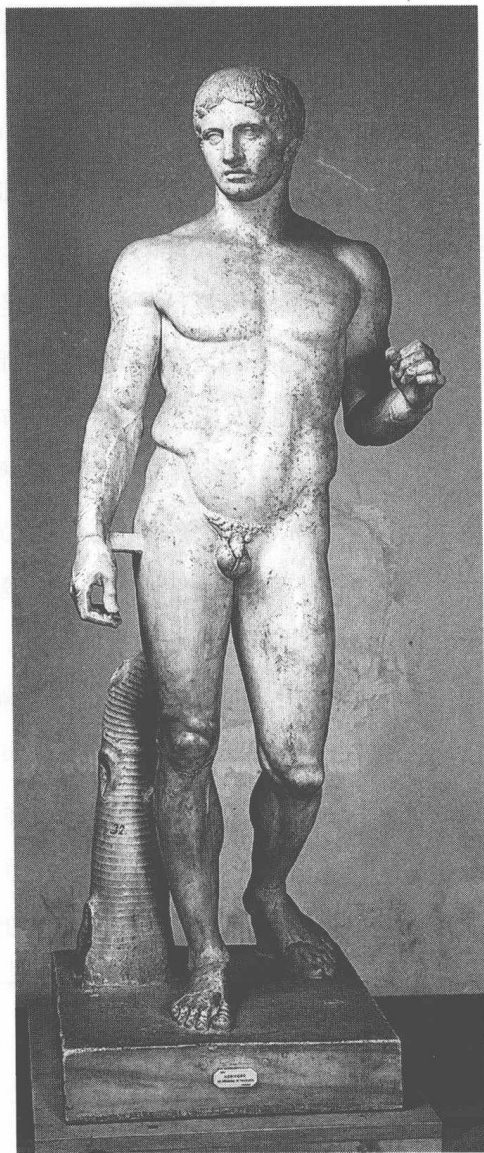


图1.3 波利克里托斯，《执矛者》(公元前5世纪的古罗马大理石复制品，原作材质为青铜)，国家博物馆，那不勒斯。

名。该文本也已经失传，但它看起来曾经非常有名，其重要很多内容散落于其他古代的著述中。

本章的第三部分将更详细地讨论《持矛者》；而现在，注意到普林尼关于波利克里托斯被认为在一件作品里“创造了艺术本身”的评论就足够了。这不仅意味着这尊雕塑具有如此的独创性，以至于开创了新标准，而且表明波利克里托斯创作了一件看似囊括了全部雕塑艺术的作品——与荷马的阿喀琉斯之盾囊括了全部金匠艺术的情形相同。这枚盾是一个缩影，自成一个世界；因为除了城市和田野风景以及它们的居民外，它代表了宇宙的秩序：“在那里，他创造了大地、天空、海洋、不知疲倦的太阳和饱满的月亮，还有簇拥在天空的所有星群。”《持矛者》只是另外一种微观世界。

当一幅画成功地创造了幻觉时，就可以说它指向了自身以外。当它表示的是有形的存在时，它的指向是这样的；当它再现一个故事或一种情感状态，抑或一种性格时，它指向得更远；当它赋予物质美或道德完善的理想以形式，或试图表现复杂哲理时，它还能指向得更远一些。哪里会是其终点？可能就是个别艺术作品指向艺术本身的时候。荷马和普林尼的文字中提到，这些想法并不新颖，早在久远的古代就已有之，而且是古代关于“艺术是什么”的想法的基础。他们认为给艺术下一个普遍性的定义，有助于个别作品的创造，这样的艺术由此被看成是一种本质上自省的——我们可以说是理论上的——活动。

模仿和知识

上一部分提到的神话、奇闻轶事、描述和短诗都认同一个基本假设，艺术品是手工制品，不同于作为“自然”过程而产生的物品，即使人们有时会问鸟巢或蜂窝到底是不是一种艺术。因此“艺术”（*techne*）这个范畴是依据其与“自然”的相对性来定义的，然而——相同的资料也清楚地表明——艺术和自然之间的关系不仅仅是对立的关系。艺术模仿自然的观念在古代也很常见，而且

经由柏拉图和亚里士多德的哲学发展，尤其是它暗示的艺术和知识的关系，成为后来关于“什么是艺术”的思想的决定性因素。

众所周知，柏拉图对艺术的态度是出了名地有问题的。在他最雄心勃勃的著作——试图描绘理想城邦的社会政治秩序，被称为《理想国》的谈话录当中，他对艺术做了一次最著名又最全面的论述。一开始，柏拉图就让自己的发言人——苏格拉底 (Socrates)，宣称诗歌艺术和音乐艺术在产生多种裨益的同时，对社会也能造成危害性影响，尤其是对青年人，所以应该由掌权者严格控制。比如，像荷马这样的诗人讲述的故事通常会令人相信众神是脆弱又虚伪的；这些故事破坏了宗教和社会的整个价值体系：在理想城邦里，只有表现出神是好的，英雄总是伟大的，而作恶者总是受到惩罚的故事才被允许流传。类似地，只有鼓励那些对公民和士兵的品德有益的音乐形式，才被允许。苏格拉底承认视觉艺术也可以具有积极影响，鼓励人们认识并欣赏诸如和谐、优美之类的品质——“在绘画和所有类似的手工艺中当然具有很多这些品质：编织品富含这些品质，刺绣和建筑以及类似居家用品的制造也具有这些品质”——但视觉艺术也必须受到限制：“无论在逼真的动物的画像和建筑中，还是在其他艺术品中”，艺术家必须被禁止再现“罪恶的性情、放荡、鄙俗、粗鲁”。

我们感到这种对审查制度的鼓吹是应该受到斥责的，而且整个系统所依靠的残酷的精英统治也不能使其更受欢迎，但却有一种对柏拉图极端主义的前瞻性——而且确实具备革命性——角度。从很早开始，诗歌和音乐就在古希腊的教育中扮演着重要角色：柏拉图的目标是要通过攻击它们，证明应该是哲学而不是诗歌在统治阶层教育里占据中心位置。只有哲学能够提供足够全面且严谨的智力训练，让未来的领袖们具有识别真理、建造和控制一个公正社会的能力。我们将会看到，柏拉图发展自己的立场不仅是为迎接古代诗歌的挑战，还为迎接年轻的修辞学的挑战。

在更详细地勾勒了他的乌托邦之后——以及论证哲学是最好的、事实上是唯一正确的认识方式——柏拉图回到对诗歌、音乐和视觉艺术的攻击当中，赋予其更具攻击性的刀锋和更明确的哲学基础。这些艺术令人厌烦的根本是它们

都是基于模仿 (mimesis) 的：它们为我们提供了某些东西的复制品，但常常不能复制出其真正的本质或价值。例如，一幅画仅复制了“外表”（幻象，phantasma）。诗歌也有相同的问题：荷马只是按其在例如阿喀琉斯的身上呈现的“外表”来描述美德，而不是美德本身。有人认为柏拉图对模仿的蔑视与模仿在传统文化中的重要性有关（模仿起源于祭祀和巫术），这即使是发生在柏拉图时代的舞蹈、戏剧、诗歌朗诵这些较为发达的形式中，还是让他想起他想要取代的这些原始、迷信的价值体系。

柏拉图不否认模仿具有的魅力和娱乐价值，他质疑的是模仿服务于追求真理的能力。最好的情况是模仿的图像通过强调外表而使我们的注意力从本质的东西上移开；最糟的情况是它将头脑引向恰恰错误的方向，谎话连篇。他坚持认为，基于几何法则的美丽设计，不论它看上去多么赏心悦目，比起对法则本身的思考而言，对于头脑都是不太有用的。在另外一处，他将复制其模仿形象准确比例的雕塑家与故意扭曲比例让雕塑从某个角度看上去更优雅的雕塑家进行了区分：视觉艺术喜欢采用如此廉价的骗术；它们通常会对我们感官的局限做出让步，而不诉诸我们的理性理解力。模仿是一个“游戏”的领域，没有表现严肃内容的潜能，在一句令人难忘的格言中，绘画被称为“为醒着的人而做的梦”。

柏拉图的极端主义必须被看做是他想要一劳永逸地建造起知识的全部真正基础的结果。他在一处采用了马具的例子。谁真的“懂得”马具？是懂得如何制造马具的工匠，还是懂得如何再现它的画家？显然，工匠的知识更胜一筹：他必须对其功用、零件、材料以及如何组装它们有些了解；画家只需知道成品看上去是什么样。但比工匠的理解更高级的是专业骑手的理解，他明白如何正确使用马具来驾驭马。他把马具放在了一种更综合的知识体系之内来理解。柏拉图因此在三种不同的认识模式、三种不同类型的艺术之间构造出一种等级关系：骑手、工匠和——处于最底层的——画家。

值得注意的是柏拉图坚持认为工匠——马具制造者或陶艺工人或纺织工人——在知识等级中占据比画家更高的位置。工匠造出的物品具有实用价值；他的专业技能是独特的，而他并不自称掌握了普遍的知识。模仿的艺术家——无论是诗人、音乐家、演员、画家还是雕塑家——的知识在本质上是错误的，柏

拉图说，这比起那些举着镜子照世界，在一个地方转来转去，照出周围一切映象的人所具有的知识，并不更加深刻全面。

在讽刺性小对话《伊安篇》中，柏拉图坚持将艺术与知识更截然地区分开。他论证模仿性的艺术家——他的例子是史诗吟诵者，即音乐诗的表演者——不真理解他们为什么那样做。他们可能“产生灵感”，但那是“神或缪斯”在通过他们“说话”，在这种情况下，他们并没有按照通常认可的意义那样从事“艺术”。重要的是，柏拉图关于灵感的讨论是针对诗歌而非视觉艺术的：没有画家或雕塑家可以产生灵感的意思。尽管柏拉图轻视诗人而推崇实用工匠，但他却重复了“与阅读和写作有关的艺术门类比依靠手工劳动的艺术门类更加高级”这个老生常谈的假设。

柏拉图对模仿性艺术所需要的那种知识的蔑视必须结合他对于“知识是什么”这一激进又有深远影响的概念来理解。对他来说，对一切事物的真正知识是对其理想形式（理念，idea）的知识。床各有不同，但我们很容易认出它们都是床，这足以说明所有具体的床都以某种形式包含了某个单独的理念或床的形状。正是这个床的理念，在柏拉图那里——同样在所有唯心主义的哲学里——是真正的床。我们称之为真正的床的东西——我们睡在上边的东西——都是理想范本的片面且不完美的复制品。重要的是要注意到，柏拉图用“理念”一词意指的不是我们通常使用这个词表达的意思：在某个特定个人的头脑中对于某个事物的再现。对于他来说，真正的理念是一种客观的存在：它们存在于另外一个领域里，他在其他的著述中描述了这一领域，这对后来基督教中天堂的概念有所启示。我们的心理再现可能与这些理念有一些相似之处，但这不是必然的，它们拥有的任何相似之处与这些理念本身的关系并不比外表和本质的关系更加密切。

应用于床的时候，这一类激进的唯心主义看上去有一点可笑，让我们想想“公正”或“美的”或“美”这类例子：这些事物从未完整地呈现于我们日复一日体验的世界中，但我们感到这些概念是完全有意义的，这个事实是有深远意义的；这似乎证明了它们的真实性。当我们能够对我们目击的一个行为发言的时候，比如，说这行为是公正的或美好的，我们即证明了我们已

碰触到一个更高的、不可见的真实，我们已洞穿有限世界的感觉经验，看到更纯粹、更完美的事物。在其他著述中，柏拉图发展了一种看法，认为我们在具体情境中识别抽象品质的能力来自于我们出生前的存在，那时候我们永恒的灵魂生活在观念的天国，并以其纯粹形式直接地认识它们。当我们在尘世生活中从公正行为的具体例子中认出公正的时候，我们的记忆就被唤醒了：我们记得——或者更准确地译出柏拉图自己的术语，我们“不忘”——我们先前的、更完美的生命。

尽管与我们大多数人不愿接受的形而上学相联系，但对这一体验的描绘仍有着直觉上雄辩和极为美丽的一些东西。在最深的层面上，也许柏拉图强调世界以上或世界背后的理想秩序与感觉——我们作为道德的行动者对现实做出关键贡献这种感受的一种解释方式——相通；现实在某方面依靠我们的见证和积极介入。一个人并不非得是一个唯心主义者才能认识到明了事物的真理必然地包括以某种方式看“透”它们。柏拉图相信只有哲学家才可能做到这种真正的洞察，但我们大多数人会说某些艺术家也可以做到，而且伟大的艺术正好可以做到他所说的只有哲学家才能做的事情。

事实上，在柏拉图的著作中有表明他对艺术的更宽容态度的大量迹象。我们已经注意到制作精美的物品能让我们与和谐优雅相接触这种观念。在有些地方他走得更远。例如，在《理想国》中有两处，他将自己的哲学方法比作艺术家的方法：在试图界定理想状态的时候，他说他就像一位画家，试图描绘的不是任何特定的活人，而是能想象出的最美和完美的人。因此他似乎承认一种不是单纯模仿外表，而是模仿本质的绘画的可能性以及——更甚之——哲学本身是一种绘画。还有，在柏拉图著作中的许多地方，哲学被比作音乐，在对话录《斐多篇》中的某处，哲学被描述为“最好的一种音乐”。

可能柏拉图对艺术的指责应该被理解成一种挑战，一种对更高级的、真正哲学化的艺术的召唤：它的确是那样起作用的，不论是在古代还是在随后的时期。他的理想主义提供了用于描述最严肃和高贵的艺术要做什么的一系列工具；他赋予美以重要性，这将在本章的下一部分被讨论，也提供了一种持久的积极动力。

很多受柏拉图影响的古代作家并不感到需要认同他对艺术的攻击——在下一节我们会提到普罗提诺（Plotinus）的例子——而且一份资料甚至说柏拉图被训练为一名雕塑家：尽管不可信，但这种故事的存在表明这样一种普遍的想法——柏拉图对于艺术的态度并不像有时看上去那么僵化。

在柏拉图的著作中到处散落着关于他对所处时代艺术的态度的一些证据。他提到雕塑中的光学调节，也提到错觉阶段的绘画，这表明柏拉图意识到了绘画的突出发展：这些提及通常出现在极端否定的语境中，但也反映出他对相关的技术性进步的真正赞赏，而且他很有可能确实欣赏艺术——就像他欣赏诗歌一样——尽管他在哲学上是怀疑的。在一段文字中，他说和自己同代的希腊作品相比，他更喜欢古埃及的雕塑，因为它们遵循了一个单纯的、不变的模式：这些话表现一种对当时潮流的真正厌恶，甚至是他对年长的同代人、声称比起人类形象的实际情形更在乎他们呈现出的情形的雕塑家利西波斯的尖锐反击。

柏拉图的学生亚里士多德也将艺术视为对自然的模仿，但他有对模仿的一种总体上更积极的看法，以及对自然——柏拉图非常不信任的那个不断改变的、具有欺骗性外表的不完美的领域——的一种更积极的看法。对亚里士多德来说，模仿是一种天然的本能和认识的模式：通过模仿成人，孩子得以学习。作为成人，我们乐于为了模仿而模仿——我们欣赏一些就画面自身而言让我们觉得令人恶心的绘画这一事实就证明了这一点——但我们的乐趣也依赖于我们将模仿与学习相联系起来的事实，而学习总是快乐的。

亚里士多德关于知识的理论与柏拉图的不同。柏拉图强调外表与本质的截然区分，亚里士多德则描述了从我们对某一事物的体验到我们对另一事物的理解的逐步发展过程。在其《形而上学》一书的开篇，他描述了艺术家与众人一样，是如何从经验中学习的：他对于特殊例子的记忆帮助他达到一种对因果原理的理解。亚里士多德采用的例子是医学这门“艺术”：任何有一点生活经验的人可能都会了解，在特定的情况中，一种特殊的症状需要特定的治疗方法；只有真正的医生——“艺术的人”，才会将症状理解为某种情形——某种原因

的产物——的征兆以及在各种情况下这种情形应如何对待。艺术是对原因和效果的系统的理解；它在根本上是一种理性思考模式。

在其著作的别处，尤其是在《尼各马可伦理学》当中，亚里士多德在认知的各种方式间创建了一种等级关系，并清楚地界定了艺术的地位。他确定了三种方式：理论的或思索的（我们可以称之为抽象思维）、实践的（与行动有关），以及生产的或称为事实（factive）的（与制作东西有关）。哲学，正确地说，属于第一类，即最高的一类；艺术属于最后和最低的一类。在另一处他将“理性的灵魂”划分为两部分，思索的或称为沉思的（这一部分探讨永恒的与不变的那些事物，是哲学研究的对象），以及商议（deliberative）的（这一部分探讨变化的、亦此亦彼的事物）。较高的、沉思的部分由三种“能力”组成：科学、直觉和智识（最高、最完美的认识方式）；商议的部分包括两种：慎重（涵盖了行为的所有种类），还有艺术（再次与制作有关）。艺术被定义为“制作能力的一种状态，包括一个真正的推理过程”。尽管亚里士多德将艺术放在了最低的位置，他却坚定地将艺术确定为一种认知的方式：柏拉图有意地将艺术与知识分离，亚里士多德则坚持将两者联系起来。

柏拉图似乎主要凭着完成品与自然物体间的相似之处来对模仿进行思考。也许是因为亚里士多德更多地把艺术视为一个制作的过程，他更愿意把模仿视为两种变化之间的相似之处。和自然一样，艺术使事物得以产生，但自然遵循的是事物从自身中产生（种子将自然地成长为树）或者运动的准则，艺术遵循的是在某物中运动而不是某物运动的准则（石头必须经过雕塑家的加工才能变成雕塑）。所以说，自然和艺术彼此并行不悖；艺术家与其说是努力模仿自然看起来的样子——尽管他可能这么做——不如说是模仿自然造就事物的方式。亚里士多德在另一处，即《论动物部分》（*on the parts of Animals*）中解释了这一点：“艺术是工作的秩序”——也就是工作程序——“独立于材料之外。”

亚里士多德关于艺术最有影响的观点在《诗学》，一部不完整地流传到我们手中的简要文集中被发现。这部著作的主题是诗歌，诗歌在里面被暂时定义为“生活的模仿”，亚里士多德似乎借此主要表达的是对于活着的人、对于人的行

为的模仿。不同的诗歌形式由我们对模仿的天生快感发展而来。用他的系统化方法的典型方式，亚里士多德根据手段、对象和模仿方式将它们分类。他的主要兴趣在于两种“最好”的形式：悲剧和史诗。它们之所以更好，主要是因为它们再现了人类中更优秀的类型——英雄。

在悲剧和史诗中，亚里士多德显然更偏爱悲剧，他现存文章中的大部分集中在证明其优越性方面。悲剧从宗教仪式中发展而来并且在他的时代仍高度仪式化；在对它做出著名的定义时，他在顾及传统的同时试图发现某种标准化的原则：

因而，悲剧是对英雄的、完整的并有着一定尺度的行动的再现，其手段是被各种装饰充实着的语言，每种手段都在表演的不同部分单独使用：它在行动中而不是利用叙述来再现人们，通过同情和恐惧使人从这些以及类似的情感中得以宣泄。

“宣泄”（Catharsis，也译作净化）的观念被证明是现代读者最大的兴趣点；亚里士多德在别的地方谈到，当我们知道自己并不会卷入舞台上再现的事件的时候，会享受这样的感情所带来的乐趣。

重新对悲剧形式进行理性的定义后，亚里士多德将悲剧提炼为六个成分：情节、性格描绘、思想（通过言语和动作表达内在的状态）、措辞（言语）以及“歌曲和场面”。最重要的是情节：它是最根本也是最难达到准确的。他称其为“悲剧的灵魂”，并把它和绘画中的素描所起的作用相比拟：“如果一个人用最有趣的色彩随意地涂鸦一块画板，这将不会比简单的黑白轮廓画创造更多的愉悦。”很多剧作家没有意识到悲剧主要是对行动的一种再现，其次才是做出行动的人，因此他们往往对性格描绘太过强调；他们这样做就混淆了悲剧和史诗的目的。悲剧的情节必须是精挑细选的和严密组织的：就像一个生命体，它必须有开头、中间和结尾；它必须把自身限定在事件的单一顺序之中，情节以这种方式加以排列，如果改变或缺少其中任何一块，整体的效果就会严重受损。亚

里士多德对结构良好的情节效果的关注体现在这种观点中：当“偶然是意料之外的，但又是情理之中的”时，我们最为感动。

所有悲剧的元素必须为情节服务。角色应该尽可能地高贵，但更重要的是按照适合他们在故事中作用的方式来行动。通过思想揭示角色，通过台词揭示思想，因此悲剧的第三种元素和第四种元素也是由其整体的需求所决定的。在所有细节的安排中，这种整体结构的易读性、必要性和必然性的效果，对悲剧给予我们的独特快感或满足是必不可少的。

因为诗歌的主题是人的行为，诗人必须具备关于人的本性的知识。对于亚里士多德而言，这不仅意味着一种对特殊的性格类型的鲜活形象的想象性把握，而且是一种对于形成和控制它们的一般化原则的理解；它与医生的理解和哲学家的理解一样地系统化。在他对著名故事的运用中，悲剧诗人特别有机会展现这种理解：

一位诗人的目的不是说明实际发生了什么，而是讲述大概或不可避免地会发生什么……历史学家和诗人间的区别在于，一个讲述发生过什么，另一个讲述可能会发生什么。因此，诗歌是一件比历史更严肃和更哲学性的事情，因为在历史给予我们特定事实的时候，诗歌想给予我们一般真理。

为了揭示更高的真理，为了展示人类行为的持久性原则，诗人可以从历史真实中自由地脱离。这些原则是艺术和哲学的真正主题，没有理由不将一个伟大的悲剧诗人视为一位哲学家。

在柏拉图如此固执地坚持将模仿性艺术和真正知识相区分的地方，亚里士多德发现了它们相似性的基石。需要指出的是，亚里士多德的观点论证和诗歌相关，与视觉艺术无关：虽然他在诗歌与绘画之间进行了无数次比较，而且被后世的艺术理论家们迫不及待地引用为两者亲密关系的佐证，但他并不想深化这种类比。

美

和艺术模仿自然的观念一样，美是艺术的某种基础的概念——例如，美的自然形式应该是模仿的优先主题——在古代已经相当发达。但在某些方面，对美的追求似乎会导致对模仿自然的偏离。对这种潜在张力的解决，为在艺术中追求美进行辩解，再一次需要依靠知识的理论，将美建构为认知的对象。

美在柏拉图哲学中扮演着基础性角色。对于他而言，事物的理想模型也是其最美之处：床的理念是众多床中最美的。当然，这种美不能与最取悦我们感官的东西相混淆：相比第一眼看上去不讨人喜欢的床，看上去最美的床可能与最理想的床的理念不太吻合。但美是任何理想形式的本质特性，它不仅仅是一种外表或某种更具完整性的次要代替品，它是事物在最真实的时候的本质。尽管在他的著作当中至少有一处，即在名为《斐多篇》的谈话录中，柏拉图悉心地区分了美与善，但是在别处他把这两者联系起来并且坚持绝对的美的存在，绝对的美作为一种至高价值与绝对的真和绝对的善是站在一起的，并共享它们的本性。因此我们与美的相遇在我们的个体成长和对真理的追求中扮演了重要的角色，无论我们对于外表的吸引必须多么地警惕。

我们对美的经验有助于我们获得更好的理解力，这一点在《会饮篇》中被描述得最清楚又最让人信服。《会饮篇》也许是柏拉图最美的谈话录，是在一次酒宴上发表的一系列赞颂爱的演讲，每个发言者试图比前一个发言者更棒，直到苏格拉底做出最出色的发言。美被理解为激起爱的东西：爱在某一处被定义为拥有美的东西的欲望，尽管美的东西当时被看成善的东西。欲望是我们对没有拥有的事物的渴望，它也是对自足和永恒的——以及美的——东西的一种表达：从最低层面上讲，它是生育的欲望，要再造自我，从而给自己一种永恒的生命。生育孩子与动物无异，就算笨人也明白其中的永恒之处，但就更微妙的精神而言，燃起爱火是漫长精神旅程的第一步，如果追寻得当，这个旅程将引导我们对绝对的美、善、真理的理解。爱，即对美的东西的渴望，因而成为哲学的持久的、引导性的推动力。

这个过程开始于爱人从他周围的一切中看到心上人的美。他从经验中意识到“一种形式的美和另一种形式的美有着亲缘关系”，还将意识到“任何形式中的美都是同一的”。因此，他对任何特殊事例或个体的欲望都被调和。接着，他领会到头脑之美是如何胜于身体之美的。反过来，这种认知带来对道德准则和法律之美的理解，而高于这些的，是对于抽象思考，尤其是哲学之美的理解。对这些高尚事物的欣赏会导致对更低层次的需求的进一步脱离。对这一旅程锲而不舍的人，即那些真正的哲学家，最后一步是揭示绝对的美：

这种美首先是永恒的；它无生无灭，无增无减；此外，它不是局部美局部丑，不是此刻美彼刻丑，不是在这个关系中美，在另一个关系中丑，也不是此处美彼处丑，因旁观者而变；不管是一件活物还是地或天或任何别的什么东西，这种美既不以一副脸庞、双手或任何有形之美呈现，也不以思想或科学之美，并且也不以他物已有之美向他人展示；人将其视为绝对的、孤立存在的、独一无二的、永恒的，并为所有其他美的事物共同分享，不管这些事物是产生还是消逝，它既不必经受增减也不需遭受任何变化。

这种由爱激起的追本溯源的观念，从特殊到一般，从多到一，从偶然到绝对，也许是柏拉图的最具有深远影响的贡献；我们会看到它以不同方式复现在后来的思想史中。人们不必将它视为定理，就能在直觉上感到一种雄辩：现代读者倾向于将其视作一种在不断抽象化的事物之上对情欲力量的精确置换，但可能仍会被这样一种方式影响，通过这种方式，我们内在生命的真实和强度、富于动态的存在以及个体身份本质上的不完整和不稳定都得到了证实。从对特殊事物的感官体验到对绝对理念的理解这一过程的描述，比柏拉图其他著作中表达的那种对外表和现实的生硬区别要宽松一些，并且更接近于亚里士多德对于我们如何认识事物的解释。

柏拉图在这种联系中没有提到视觉艺术。他主要思考的是美和真的关系，

而无意以任何方式详细探讨物质美的本质，从而帮助画家创造出美的图画或雕塑。但在其著作的其他地方，他暗示一个人应如何开始朝这个方向前进。我们看到形式之间的相似以及世界当中的秩序的能力，取决于我们发现那些乍看上去不相似的事物之间的相似性的能力。这样做意味着抽象出第三项，一个平均数或计量单位，从而可以对两者进行测量，只要这是无意识的就好。测量包括数字，而事实上，数字是最常见、最典型的一种概念。柏拉图提到，所有门类的艺术和更高层次的理解形式都依赖于一种“测量科学”；所有都牵涉到识别和避免太多和太少两个极端，达到一种平均数。“测量艺术”因此潜藏在所有艺术下，包括个人行为的“艺术”：“测量和比例到处被认同为美和美德。”柏拉图描述比例的词汇是 *symmetria*，这个词不像我们现在使用的那样是对称的意思，而是最好翻译成“公度性”（*commensurability*），即几个不相似的部分可以用同一个单位、第三项进行测量。

数字构成最终的现实这一信念到柏拉图的时代已经相当发达：这要追溯到早他一个世纪的哲学家毕达哥拉斯（Pythagoras）。毕达哥拉斯声称他发现控制着音乐和谐的数字关系也控制着天体的运动，由此他推断这样的关系是宇宙的结构法则。柏拉图的有些著作表明了毕达哥拉斯学说对他的影响；它影响他关于美的体验这一概念的情形在他的一篇文章中可以看到。文中谈到夜空时，他建议追求真理的人不要被场面的壮丽——被比作一幅画——所分心，而忽略构成奇观的数字间隔。同样地，在聆听音乐的时候，人们不应该过于关注声音带来的感官快感，而应该更多地思考呈现在和弦之中的数字关系。

正确的理解牵涉到通过选择中间道路即平均值来判别并避免极端，这一观点在古代很常见：亚里士多德在他的《伦理学》中将其作为界定快乐的系统化做法。测量的概念和两个极端的平均数概念在《诗学》中也有所引用。其中，他谈及理想的情节必须构成一个整体——有开端、中间、结尾——而且整体不宜太大或太小。他甚至将情节与生命体相比拟，“为了美，它必须是一个由表现为一定秩序和一定数量的诸多部分构成的整体”。他关于美的最全面的定义却出现在《形而上学》当中。向主张数学不能教给我们美或善的人提出异议

时，他说道：“美的主要形式是秩序、对称和差异，数字科学在一定程度上对它们给予证明。”

一件艺术品如果根据数字关系制作就可能会更美，这一观点至少在公元前5世纪中叶就被论证过，当时雕塑家波利克里托斯制作了后来被称为“Canon”的著名人像（即《持矛者》）。这个人像最重要的证据之一是盖伦（Galen）的医学文集中的一篇文章。盖伦评论了另一位哲学家关于身体健康是其所有构成性元素和谐统一的结果的观点：

他感到，美不在于元素间的和谐而在于各部分的公度性[symmetria]，就像手指对手指，所有手指对手掌和手腕，所有这些对前臂，前臂对胳膊，事实上就像任何事物相对于其他事物，就像波利克里托斯在《法则》(Canon)中所写的一样。在文集中他向我们传授了身体的所有公度性，波利克里托斯用一个示范来支持自己的观点，他按照他的原则制作了一个人体雕像，并为它起了和论文相同的名字“Canon”。

在维特鲁威的《论建筑》一书中发现了更多关于《法则》的陈述。关于神庙设计的第三本书，首先是对对称重要性的讨论，认为对称反过来要依靠比例。如果神庙想要拥有形态优美的人体之美，就必须有对称：

自然是以这样一种方式构成人体，人的脸从下巴到前额顶和发际线最底端的距离应占[身体总高度的]十分之一；从手腕到中指末端的手掌长度也是同样的；从下巴到头顶的距离是八分之一；从胸口顶端到发际线，包括脖子下端，是六分之一；从胸中间到头顶，是四分之一。就脸本身的高度而言，从下巴底端到鼻孔底端是三分之一，另外三分之一是从鼻孔底端到两眉中间点的距离，这个点到发际线即前额也占了三分之一。脚的长度应该占腿高的六分之一，前臂和手

应该占身高的四分之一，胸应该占四分之一。其他肢体也应该有自己的公度比例，古代著名画家和雕塑家利用这些比例获得崇高和持久的赞扬。

“古代著名画家和雕塑家”一定包括了波利克里托斯。维特鲁威进一步提出另外一个几何学上的体系也来自于身体：

因此同样地，例如人体的中心和正中央天生就是肚脐。因为如果一个人伸展平躺，张开胳膊和脚，会形成一个以肚脐为中心的圆，手指和脚趾移动时，就沿着这个圆的圆周运动。但在某个程度上，一个圆形图案可能在身体内呈现，一个方形图案也可能在这里被辨别出来。如果我们从脚底量到头顶，接着把这个测量值和双手张开的测量值相比，会发现宽度等于高度，就像是用直角三角板划分成方形格子的地面一样。

在维特鲁威去世15个世纪后，一幅列奥纳多·达·芬奇所作的名画（图1.4）阐明了第二种体系；这个体系是否也来自波利克里托斯或是其他人，并不确定。维特鲁威进而提出了相互矛盾的观点，谈论6或10哪个是更完美的数字，并且因此成为一个合比例系统的恰当基础，接着还提出了基于希腊和罗马钱币的另一种分支体系。所有这些都为了引出他关于建筑风格的讨论，后来被称为“柱式”——塞尼诺式、爱奥尼亚式、科林斯式——每一类都有其自身的比例系统（图1.5）。显然，在古代对于人体和建筑都有适用的各种准则。

在关于美的本质及其与艺术的关系问题的柏拉图思辨传统中，哲学家普罗提诺做出了重要的贡献。普罗提诺生活在3世纪（柏拉图死后7个世纪），他后来被称为新柏拉图主义流派的思想领袖。在他死后，他的追随者波菲利（Porphyry）收集、编辑了他的著作，形成了一部巨著《九章集》。普罗提诺喜欢说，他希望做的一切就是澄清和梳理柏拉图思想，但事实上他和这位编辑者

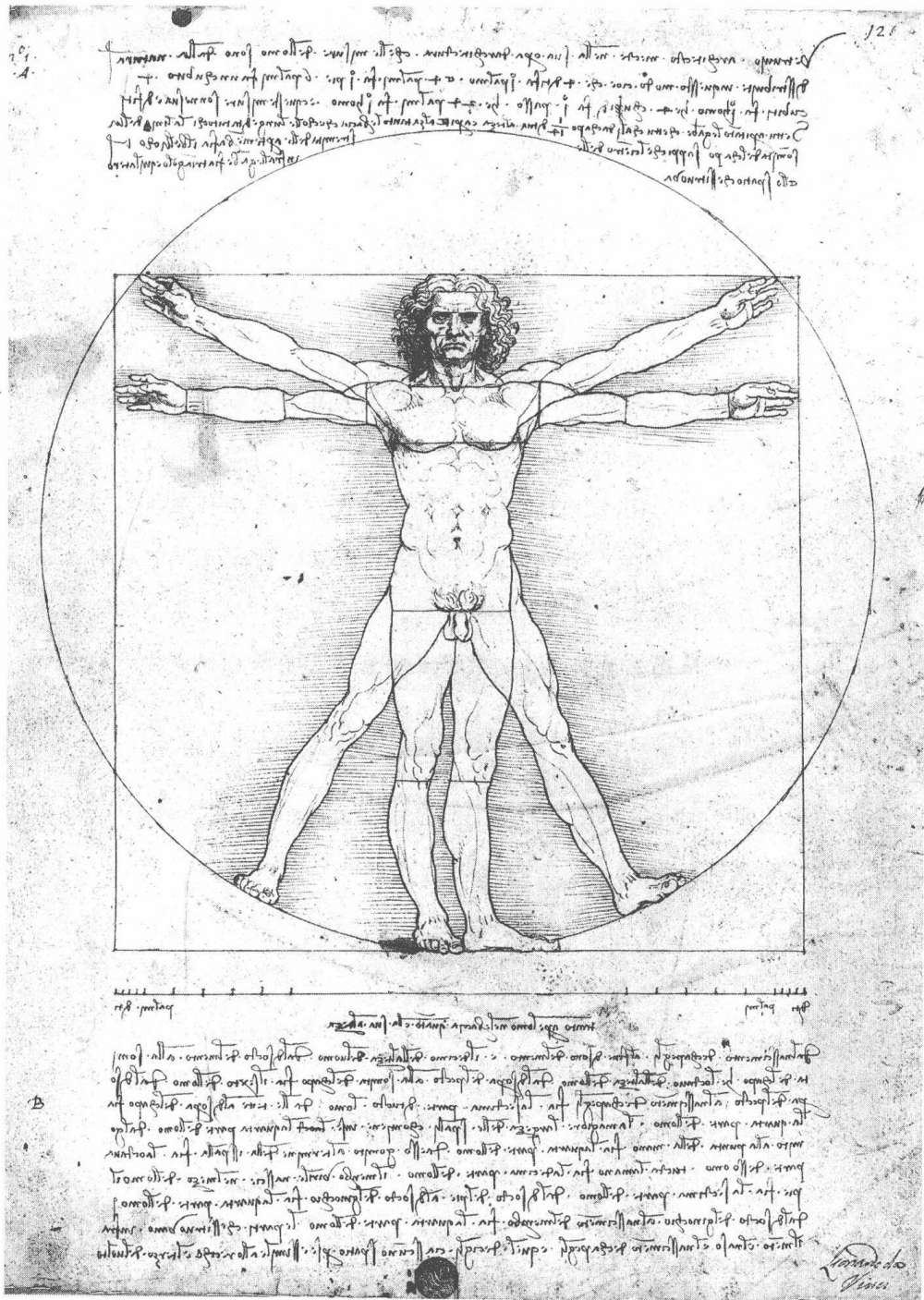


图 1.4 列奥纳多·达·芬奇，《维特鲁威人》，约1487年，学院美术馆，威尼斯。

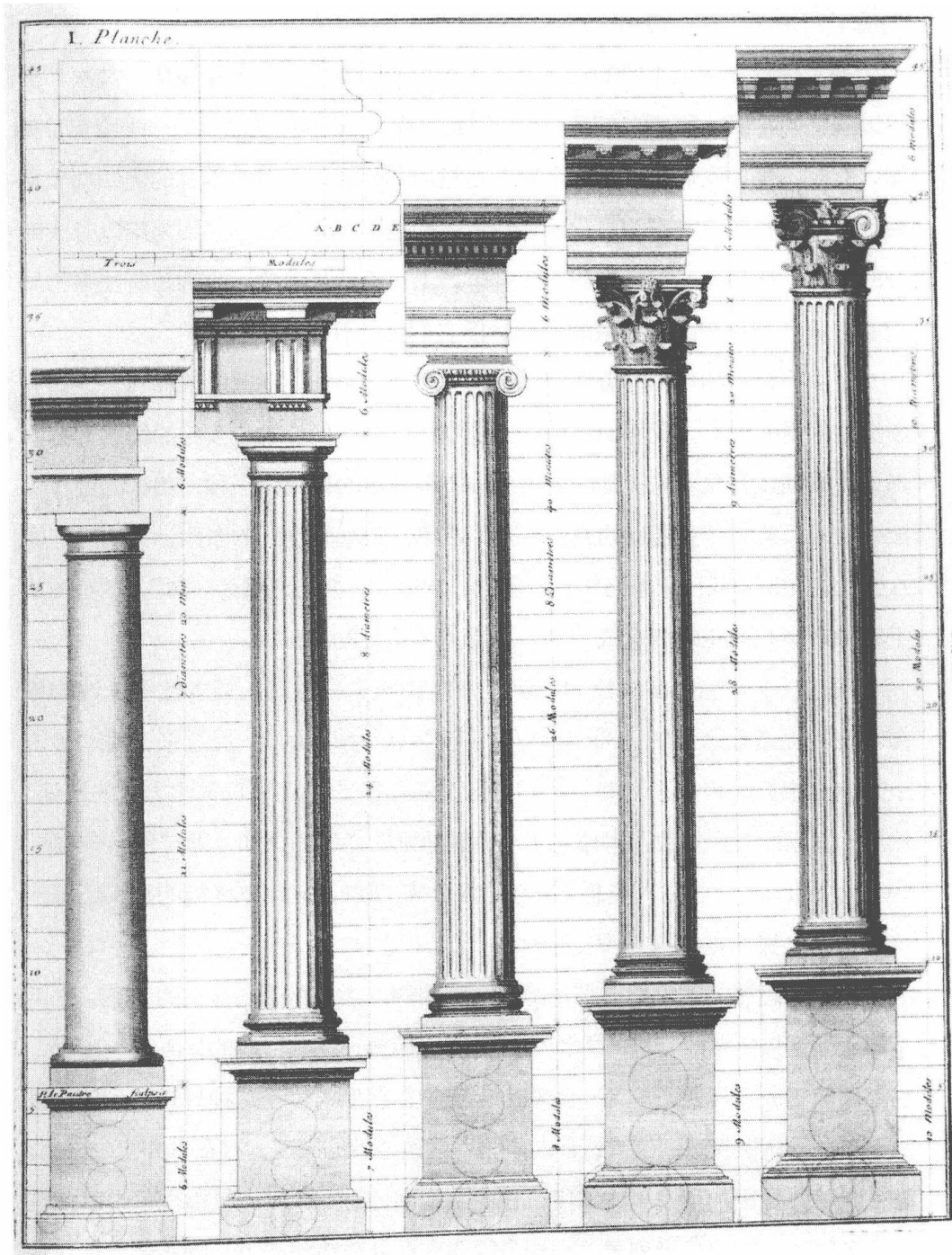


图 1.5 克劳德·佩劳，古典建筑柱式比较图，《五种柱子的结构……》，1683年，巴黎。

创造了新东西，其中最引人注目的独创处涉及美和艺术。

普罗提诺在两个主要的点上背离了柏拉图：首先，艺术是模仿；其次，美可以简化为各部分和谐的布置——比例或对称。“既然总是对称的一张脸有时美丽，有时不美，我们是否可以怀疑美是超出对称的，而对称本身的美归功于更遥远的原则？”将美作为对称的任何定义都是不充分的，不仅因为难以分成部分的事物，诸如光、色、黎明、夜空等，无可否认是美的，也因为有些事物虽然能够被分为存在比例关系的部分，但它们仍是丑陋的。

普罗提诺从柏拉图的著作中构造出一个宇宙系统，他大量依赖《会饮篇》中描述的爱的观点。我们识别美，主要依靠它在我们心中所唤起的情感，普罗提诺将其描述为深刻的扰乱——借助一位翻译者的用词，一种“美味的困扰”。赋予物质以美的“更遥远的原则”是“在第一眼就知觉到的东西，灵魂就好像从古代的知识中叫出它的名字，认出它，欢迎它，并与它融为一体”。柏拉图关于精神升华和净化的概念成为整个形而上学系统的基础。

通过对人类性格多样性的理解，爱人获得了一种对人类本性统一性的感知：普罗提诺称这种统一为“世界-灵魂”(word-soul)。反过来，对这种统一的确定掌握，带来了普罗提诺称为“心智”的更高级直觉的力量。然后，直觉的实践导致了对作为一个单独原则的心智的认知，即“世界-头脑”(world-mind)：这是人类思维能够达到的最高点，但距离终极的真实还差一步，这种终极的真实被普罗提诺称为“太一”。

我们的思想沿着我们自身起源的路径回溯。太一是所有存在的源泉；它不是静止而是极丰富的；它的本性就是溢出、散开。从其自有的完美统一出发，它溢出散落成多样性，成为一种不太完美的存在形式，在这种形式中，认识区别于存在，认识者区别于被认识的事物：这是心智的国度。存在从心智中溢出，进入灵魂，是更加不完美的国度，在此国度中，时空原则占统治地位，就此构成了多样性。在这等级列表的底端是物质。在其纯粹状态下，物质是一种非存在，是未受溢出影响的存在形式，未受任何统一原则和形式影响的存在形式。在很多地方，普罗提诺用光影作隐喻来说明太一和物质的关系。

单个的人由物质和灵魂构成。灵魂来自太一，它感觉自己被放逐在外。在经历美的过程中，它认知到整体中的另一部分，它来自这个整体，并被一种回归的欲望驱使——首先，通过与个别的美的东西结合；然后，在单一的心智原则下，依靠正确的智力训练来实现。最终的一步是与太一合为一体，而这一步是心智的力量所不能及的，因为心智仍需区分认识者和被认识者。在最后一跃中，可以说，这种区别慢慢消散了：它只出现在迷狂中，一种被鼓舞的、超理性的状态，其手段是从高处获得直接的溢出，这时绝对的存在接纳我们——只要一瞬间——进入其中。

《九章集》中浮现出来的是一幅作为单一的、庞大的有机体的宇宙之图，存在循环贯穿于其中，就像血液贯穿于身体，从太一降下，继而返回其中。美在这一体系中扮演重要角色。对普罗提诺而言，任何的美，即便是最物质的，都是太一的一种溢出，在宇宙的等级体系中依赖其所处的地位而具有绝对的价值。在某一水平上的一定程度的统一往往会将我们带向更高级的、更完美的统一，后者是前者的源头。由于普罗提诺执著于日常经验世界之外的东西，他实际上只从柏拉图的怀疑中救赎了物质的美。他对于物质美的敏感，多次在他所提到的例子中得以体现——这些例子取自自然世界，还有音乐、舞蹈和视觉艺术。

在这样一个体系当中，艺术中有价值的东西不能以模仿来描述。艺术创作事实上是一种对自然或神的创造的再演绎——其结果，也就是艺术品，是一种象征。就像单个的自然物体以其展现出的统一程度揭示出作用于它们的更高存在法则一样，艺术家的作品的美得益于它们所反映出的意图——艺术家头脑中的观念。一块被制成雕像的石头比一块未雕琢的石头更美，是因为在一件雕像中，物质被加以构形，被赋予一定程度的统一，并朝着太一的统一运动。艺术家将自己的想法施加于有反抗力的东西上，就像太一溢出，进入不太完美的存在形式一样。

一方面，这种关于创作行为的概念使普罗提诺接近于亚里士多德——对亚里士多德来说，艺术家用一种类似自然的方式工作，模仿自然。不同之处是，

对亚里士多德来说，结果的有效性仍然得靠它和某些外在标准的关系来衡量。对普罗提诺来说，全部问题在于成品和艺术家头脑中观念之间的关系；事实上，成品总是远远不如观念重要。结果将永远无法完美地反映他的意图，如同太一的溢出物无法像太一一样完美。

艺术品是艺术家观念的反映，但怎样理解评价这个观念的价值呢？它是否有柏拉图式理念的客观真理性呢，或只是具有作为一种个别、特殊的想象力的产物的相对价值呢？对于普罗提诺来说，答案显然是前者——至少在一定的情况下。他说，雕塑家菲迪亚斯没有通过复制任何自然模型来创造奥林匹亚神庙的宙斯雕塑，而是在头脑中构思其形式。不过，这个形象是宙斯自身决定被人看见的。艺术家通过沉思获得自上而下的直接溢出：雕塑再现了让自身可被人类感官感知的神的真实本质。

以这种方式，艺术可以与哲学和神学的最高成就相媲美。另外一段文字揭示了这个过程是如何发挥作用的：

这些通过建造神庙和雕塑，试图确保让神显现的古代圣人，展示了其对于太一本质的洞察；他们感到，尽管灵魂不管在什么地方都可以被描摹，但当一种适合的载体被精心制成时，它的存在才能更容易地得到确保。这种载体是特别能够接受它的某些部分或方面的地方，是复制或再现它的某种东西，其作用是像镜子一样捕捉它的图像。

此处，图像作为一种有魔力的东西，一种召唤和贮藏神力的工具而发挥作用。尽管普罗提诺暗示这些偶像只是关于太一的片面和不完美的表现——因此转向一种理性的一神论——但他却明确地以原始巫术的方式来理解艺术的力量。难以想象，柏拉图会赞同他的门徒放弃真理和迷信两者的严格区别。

修辞学

公开演说的艺术——修辞学或演讲术——在古代世界中扮演着极其重要的角色：对于律师、政客和外交官，演讲术是必备技巧；军队指挥官也被指望能够在—场战斗前用激动人心的演讲煽动部队。修辞学甚至是公众娱乐的东西。重要演讲者享有巨大声誉；可以想象，聚集起来听两个著名演讲者争论某事的人群，既对这样的专业较量感兴趣，也对争论的事情感兴趣。有些演讲者精于修辞技巧的专业展示：从问题的一面辩论，直到将听众说服，接着以同样的说服力再从反面说服他们。

因此修辞学自身发展出如此众多的理论和评论著作不足为奇：从现存作品来判断，作品数量远远超过其涉及的视觉艺术、诗歌和音乐的作品数量之和。因为修辞学的规律被认为适用于写作——还有诗歌及散文——所以修辞学原则通常控制着一般的文学讨论。例如，人们是在修辞理论中发现了关于文学手法和效果的最复杂的分析，然而人们还可以发现更多，这说明了修辞学对古代世界的重要意义。罗马最伟大的演讲家和最重要的理论家西塞罗认为“雄辩”是一种教化力量，是滋润所有文明生活、艺术和科学的泉水。西塞罗的追随者昆体良展示了修辞学教育是如何构成理想教育的基础的。修辞学包括哲学和诗歌所关注的问题：将其视为介于诗歌和哲学的中间国度可能会很有帮助。

另一个重点是这些文献著作在欧洲文明后来阶段所产生的巨大的影响力。修辞学理论经典在中世纪可以说是大名鼎鼎；在文艺复兴时期，它们成为了通常被称为自由教育的基石。尤其是西塞罗，他成为了至高无上的文化英雄。他提出，完美的人如果存在，则必须是一个演讲家；一方面他自己就撰写哲学文章，另一方面他过着积极而英勇的政治生活，被认为极近完人，因此他成为自己主张的明证。所有受过教育的欧洲人，从文艺复兴时期直到第一次世界大战时期，全都知道他们的西塞罗：现在只有拉丁文学生和文化史学家还阅读他，而这正是世事巨变的明证。

修辞学在这里值得关注是因为其影响力。文学文体论的整个语汇皆来源于

此，并很快应用于视觉艺术中。此外，修辞学理论通过一种更易懂的方式将有关文学和艺术的很多哲学观念保存下来并详细阐明：西塞罗将柏拉图的理念理论加以改编，引入其对“理想的雄辩”的定义中，这一做法或许比起哲学家本人的著作来说，向更多的读者介绍了柏拉图的思想。但从更深层次上说，因为修辞学是一种如此直接地沟通智力生活 and 实践生活——尤其是政治生活——的艺术，它为后世提供了一种关于艺术何为的吸引人的模式；它随之提出了关于理想人格的特殊概念，这种理想人格可以说是植根于一种艺术行为而得以确立其自身的身份。

到公元前5世纪后期，修辞学理论已经充分发展。大量文集在流传，但到今天，它们中无一幸存（除了从后世一些作者的著作中发现了短小片段和摘录外，这些片段表明其方法已经很实用且具有技术性了）。这些作者中有好几个是诡辩家，而且我们对这一思想流派知之甚多，足以清楚地来补充那些断简残篇。尽管他们的观点各不相同，但大多数诡辩家认为，哲学所追求的这种真理对于人脑或者是不可理解的，或者是不相关的，而且在真理缺席的情况下只有信念存在：最高级的智力技巧是说服的力量，是通过使用语言控制信念的力量；通过雄辩来追求力量取代了对智慧的追求。他们坚持认为，修辞学应该成为教育的基础——它应该取代传统上由诗歌占据的地位，这一位置也是柏拉图努力主张由哲学占领的位置——他们成为这一事业的精力充沛的活动家。柏拉图似乎在其事业早期被诡辩家所吸引，但很快抗拒了他们，并且在很多著作中直接攻击他们。柏拉图自己的思想构建似乎很大程度上要归功于诡辩哲学家带来的负面刺激。

完整保存的第一部修辞学专著由亚里士多德完成。不出所料，它以广阔的智慧观察，一种思索式的而非实用的、技术性的方法为特征。他将通常的修辞学定义为“在任何情况下识别说服方式的能力”，而且他清楚地将其分为不同种类。但他最关心的是修辞学和真理的关系。他承认讲话的艺术容易被误用，但大多数好事情都如此；它也能成为防御撒谎者、保卫真理的有用方式。他接着按照其与逻辑学的关系定义了修辞推理的本质，提出在逻辑学使用三段论的地

方——从一系列命题导出一个不可避免的结论——修辞学采用省略式三段论，即命题之一不加声明地被省略的三段论，或命题可能发生但不可证实的三段论。通过如此仔细地标明修辞学和哲学之间的差异，他似乎对诡辩家及其极端相对主义的挑战作出了回应，同时也对柏拉图为一种同样极端的理想主义而全盘否定诡辩家的做法作出了回应。

就像悲剧诗人一样，亚里士多德所说的演讲家必须拥有关于人性的实用常识，使其能再现他攻击或捍卫的人们的行为，同时能编创出吸引处于各种“阶层和状况”的人的论点。亚里士多德提供了一份关于社会集团的详细目录——富人、穷人、中产者、受过教育的和没受过教育的、贵族、行家、艺匠和奴隶——还留意区分年轻人、中年人和年长者。这些集团似乎包含某些演讲者必须了解的特点。例如，当他想描述年轻人的行为时，他应该使年轻人看上去轻率且冲动（如果他想要批评他们），或者说是勇敢且理想主义（如果他想要称赞他们）。类似地，如果他想要吸引一群年轻人，他应该大声地、充满活力地讲话，表现出随感情喷薄而出的势头；如果其听众是老人，他必须表现得有主见、有思想且慎重。

亚里士多德深知成功的演讲并不总是最真实的演讲；修辞学，尤其是在法律官司的事实陈述中，受制于他在《诗学》中描述的关于可能性和必要性的相同原则。一个故事听起来是可信的比它实际上是真实的更重要：比起挑战他们的接受能力的事件真相，听众和陪审团更容易被符合他们期待的谎言说服。在叙述或解释其当事人或对手的行为时，演讲者必须考虑这一事实，精心选择细节，并将它们用符合人性普遍偏见的方式来呈现。

如果人的“阶层和状况”的清单呈现了一份关于人类本性的广泛调查，那么也可以说，亚里士多德提供了一份关于人类情感状态的深度调查目录。他对人的情感、情感的缘由和结果、体验情感的人的行为方式进行了一系列的描述：同样，如果演讲者想使其对人的行为的描述有说服力，他必须对这些有准确的了解，但每个阶层、每种状况和情感状态在演讲者那里也需采用略有不同的策略，必须用不同的方式来加以描绘和探讨。当亚里士多德说“每一种生活

状况和伦理习惯都有一种适合它的语言”时，他看起来非常像诡辩家。但这些目录最值得注意之处并非每个个体特征的精确性，而是它们构成一种系统，提供了一张可以说是关于人类整体状态的地图。这种整饬，这种系统化的方式，使《修辞学》中的这一部分成为实用心理学和社会学入门手册，将人类本性潜在的无限多样性植根于一个全面的统一体中；它代表了被改造的修辞学，也可以说是驯服在哲学的纲要化视野之下的修辞学。

修辞学理论中最重要的一条原则可能要算适当或得体的原则了。用最一般的话说，它是控制形式、内容和听众之间关系的原则。说什么决定了怎样说，但在什么环境中说——包括个人自己的立场、演说对象的立场和态度，还有个人希望通过说话达到的目的——也决定了该怎么说。当然，这三个因素不是在任何情况下都同样重要。一名作家可能视其读者为理所当然的，并全身心致力于建构内容与形式间令人满意的关系。一名演说者则可能根据听众来对内容与形式作出选择。如果是一名外交官，他谈话的内容并非由自己决定，他的听众也可能不想听其谈话，外交官可能会将其注意力放在尽可能用攻击性最弱的形式来包装谈话。想坚持得体，需要对表达的可能性与对社会环境的高度敏感性以及思维的灵活性——立即作出回答的全面能力——有全面的理解，才能不断适应各种情况。

尽管得体可能需要一种有点谦卑的意愿来使自己适应外界条件，但修辞学家几乎总是将其看做一种积极的原则：他们强调它使演讲者能应对环境，以及从形式、内容和听众等的总体考虑而产生整篇演讲词——推衍出其结构和风格的每个细节；直到单个辞藻的选取。得体也同时保证了演讲词的内在一致性——风格统一——和上下文的适当性；它让艺术作品的秩序符合外在世界的秩序。

在《修辞学》一书中，亚里士多德自己较少谈到风格。他提及一些后人称为“比喻”（tropoi）或“修辞格”（figurae）的文字装饰，比如隐喻。他较详细地讨论了词语的选取：演说的用词不可以是对日常言语模式太近似的模仿；它们必须能够足够巧妙地使其区分开来，但它们也不能太过巧妙以至于看上去造

作、虚伪或华而不实。通常，亚里士多德主张采用他自己惯用的介于两个极端之间的中间路线这一策略。他建议读者阅读《诗学》，书中更加详细地讨论了节奏和用词选择的一些问题：如果说修辞学一头挨着哲学，那么它另一头就挨着诗学。

后来的理论家们走得更远，他们将演讲分为不同部分，区分成各种论证类型，并经常给出长长的修饰目录，用大量名家作品中的例子来阐明，还提供了韵律和词汇选择上的详细指导。例如，昆体良区分了比喻和修辞格：他将隐喻归到前者当中，先定义了三种类型，接着说明了另一种，并且这种四分法还可进一步地细分。别的理论家进一步提出不同的系统，甚至在每种系统中都有大量重叠：演讲词或诗歌中的同一段落可能被不同理论家描述为采用了不同的修饰，而作者个人可能会很艰难地在一段文字中区分多个重叠着的修饰产生的效果。修饰组合有时被视为一个独立的类别。

尽管有过于复杂的趋势，修辞理论还是一种分析精巧语言的有效工具，而且一部分古代术语今天仍在使用。例如隐喻，昆体良称其为 *translatio*（希腊语，意思是“延后”），指的就是为了暗示两者的相似性而采用以此物代替彼物的手法，被认为是“最常见的、最美丽的”比喻。当我们用“思想的喷泉”或“其人民的牧羊人”来描述一个男人时，我们通过暗示相似之处生动地刻画出他的形象。另一种常见的修辞格是转喻，是用一个以某种方式指示与某物有关的东西的词汇来取代这个事物的名称：例如“被糟蹋的刻瑞斯（Ceres，谷类和耕作女神——译者注）”就是通过暗示收获女神本人被冒犯来强化收成被毁坏画面。还有一个术语是提喻，即用部分替代整体——如“所有在船甲板上的手”这种表达——或是整体代替部分；提喻还适用于用特殊的说法代替一般的说法，如我们用“割喉”来代替“谋杀”，或者以一般代替特殊，如我们用“造物”来代替“人”。

这样“修饰丰富”的语言——脱离日常或意料中的用法——调动我们的想象力，强化我们对所说内容的反应。但在更深层次上，演讲者似乎明白字面上的东西和形象化的东西之间的差别远未固定下来——想象总是在我们对

语言的反应中，以及我们搞清事情的意思所采取的方式当中起作用。昆体良指出，当农夫称蓓蕾为“宝石”或说土地“饥渴”时，就连他们也在使用隐喻的。想象的视觉性尤其是一种极强大的力量：昆体良说隐喻“是用于鼓动情感，给事物赋予特别的差异并且将它们生动地置于眼前”。他还描绘了一种称为enargeia的手法（他将其译为“生动的再现”），通过这种手法，演讲者可以用细节来装点他的陈述，使得听众在视觉上对他的陈述进行想象：“假如演讲的魅力仅仅是诉诸听力，假如法官感觉他必须予以决定的事实只是被叙述给他，而没有在其脑海中展示出来，那么演讲术就会完全失效，不能保证它应有的效果。”

人们还注意到言辞技巧和视觉技巧间有其他相似之处：正如亚里士多德在《诗学》中多处比较诗歌与绘画一样，修辞学家为了澄清他们关于各种技巧的讨论也采用与绘画类比的方法。昆体良将警句——格言或精辟评论——比喻成画家为提升画作三维性所采用的点睛之笔：有节制地采用这些手法时，效果显著，否则它们会很快令人厌倦，就像太多亮点会混淆、破坏空间中的形式幻觉一样。修辞学家也常将他们的各种手法比作“色彩”——作为暗示修饰性或欺骗性特质的一种隐喻。

古代修辞理论的一个重要特点——从根本上说，是得体原则的延伸——是有这样一种观点：演讲者可以采用的各种风格属于不同的类别，这些类别可以进行等级排列。最简单也是最常见的方案是“低”、“中”、“高”风格间的区别：相应地适合于卑微的、中等的、高贵的主题的讲话模式。对于有些理论家来说这样的三分法过于简单。发勒如姆港的德米特里厄斯（Demetrius of Phalerum）描述了四种风格——“朴素”、“优美”、“高尚”、“有力”——并且列出适用于每一种风格的主题、布置、人物和诗韵节奏。

有力风格——德米特里厄斯采用了 deinos 这个词，通常它被译为“可怕的”，表示“令人生畏的”或“势不可挡的”——特别值得注意，因为它以刻意的迟钝或笨拙表达为特点，似乎忽视了所有关于良好演讲的原则。演讲者希望给人留下这样的印象——在被强烈的情感或是深刻的思想控制着，不被一般的

格式的精炼所干扰时，他会采用这种风格。换言之，它是一种巧妙的淳朴，将言辞局限转为优势的一类演讲。在大师手中，即使沉默也是雄辩的，就像狄摩西尼（Demosthenes）在攻击对手时所说的：“我本来能从我的角度……但我不想说攻击性的话。”在德米特里厄斯看来，狄摩西尼所能说的任何语言都不可能像省略号一样有力。这一原则和画家蒂曼提斯采用的原则近似，就像他在《伊非革涅亚的牺牲》中将阿伽门农的脸遮盖起来一样。

另一位理论家荷莫吉恩斯（Hermogenes）相信，不同风格是柏拉图意义上的不同观念，是演讲者应该尽最大能力和努力体现的本质，但很难在单个演讲中完美地实现。他识别了七种这样的“风格的观念”，并将其细分。对于第七种，他采用了德米特里厄斯用来描述“有力”风格的词汇deinos，但他将其定义稍作了些改变——第七种汇集另外六种之大成，并且具有随意调动另外六种之能力：它表现出理想的或纯粹的说服力——一种“令人生畏”的能力。

除了综合性的文集，还有整部讨论某一类风格的著作。其中最著名也是最有影响力的一部，通常认为是一位名为朗吉努斯（Longinus）的作家完成的，是关于“高尚”或“崇高”的研究。和德米特里厄斯“有力”的风格一样，崇高对精细的提炼有某种漠视，表明头脑被一些更重要的事情占据着。著作中的例子来源于古代文学的各个角落，甚至包括了《创世记》的开篇词——尽管简练却宏大有力。这种对于“背离规则有时可能奏效”的情形的敏感，对于“规则系统无论如何精细都需要足够灵活以允许这样的背离”这个事实的意识，很好地说明了古代修辞理论的真正敏锐力和思维活力。对于艺术在一些根本的方面依赖原则，而任何原则系统必须保持开放这一意识是后世艺术理论中不断出现的主题。

在诗歌讨论中关于修辞原则的影响力的一个例子，是罗马抒情诗人贺拉斯（Horace）所写的诗体信简《诗艺》。它和正式的论文不同，简洁、明晰而且诙谐：其目的是提供一些能激发诗人的有用指导——并且举例说明其自身的规诫。大多数建议基于得体原则。诗人应该特别留意让人物按照自然和前后一致

的方式行动：老人应该被描述起来像个老人，年轻人像年轻人；他们说话的风格也应该反映年龄、财富和情感状态。诗人被赋予了可以偏离自然的一定权力，一种画家同样拥有的自由：“诗如画”（ut pictura poesis），贺拉斯说：“画家和诗人同时分享着相同特权，敢于冒犯一切”，但也不应该偏离自然太远，以致其创造看上去不合理或不可能。自然的——朴实的——效果是艺术的最高成就。

在《诗艺》中最令人印象深刻的可能是说明了文学技巧依赖于智慧和性格的段落：

要写作成功，判断力是开端和源泉。苏格拉底的文章能够给你提供材料；有了材料，文字也就毫不勉强地跟随而至。如果一个人懂得他对于他的国家和朋友的责任是什么，懂得怎样去爱父兄，爱宾客，懂得元老和法官的职务是什么，派往战场的将领的作用是什么，那么他一定也懂得怎样把这些人物写得合情合理。（摘自杨周翰译本，人民文学出版社，1962年——译者注）

在亚里士多德所提出的关于人性的全面理解之上，贺拉斯认为诗歌需要一种在道德生命的积极生活中获得的道德知识。

《诗艺》对中世纪和早期现代文学理论产生了重要影响，究其原因，部分在于作者是一位著名诗人，部分在于它的娱乐形式，部分在于它所提出的建议符合古代修辞和诗歌理论的精华。并且由于它一方面道出了许多修辞学真谛，另一方面揭示出诗歌和绘画间亲密的血缘关系，因此成为古代修辞理论对后世视觉艺术理论产生影响的最重要的渠道。

词语和世界

中世纪的艺术思想解答并创造性地阐述了一些古代提出的问题。艺术和知识的关系以及艺术在人类活动中的等级位置，这些一直是正统哲学和神学所关心的问题：和在古代一样，“机械化”的、以手工艺为基础的艺术，例如绘画和雕塑，和“自由”艺术相比通常占据较低的位置；尽管它们对于人类生活的实际用途得到认可，认为它们与更高级的思辨相关联的主张却遇到了抵抗。因为这一时期的主要思想者是教会人士，所以存在着用宗教术语定义艺术价值的普遍兴趣。华丽的建筑和装饰有的时候被视为适当的供奉方式；它们同样也常常被看做是无关的，或是浪费钱财——甚至更糟，被看成是凶险的迷乱、假神以及堕落的诱因。中世纪关于艺术的大量讨论围绕图像的明显的有用性——作为一种教育文盲的方法，或通过诉求于感情来激发精神生活——与图像被误解和误用后同样明显的危害性之间的紧张关系展开。

然而，有些中世纪的思想者确实承认图像的价值（甚至是在思想的最高层面上），在当时他们可能比古代哲学家们更乐意承认这一事实。有些人认识到，除了图像之外不能借助任何东西思考，这是人类心智的基本局限之一；其他人似乎也认为，在表达崇高及最宝贵的真理方面，有时图像具有超越理性思考的能力，这些见解仅仅适用于受神恩碰触的直觉。一个例子是意大利神秘主义者，佛罗伦萨的约阿基姆（Joachim），他一直活跃到12世纪末，他使用“图形”（*figurae*）——示意图——来表现他关于历史上上帝存在的复杂思想（图1.6）。这些示意图不是单纯的图解，而是约阿基姆启示形式的根本。它们可以被视为对图像性思想在中世纪具有重要性的记录，甚至是对人们相信思想本身涉及某种艺术这种情况的重要性的记录。同时，其抽象性和复杂性说明了为什么这样的思想大都（除了几种孤立的情况外）与视觉艺术实践保持着一定的距离，就像我们通常理解的那样。

关于图像的功能和本质的讨论变得很激烈。在8世纪和9世纪时，希腊教会（Greek Church）两度落入偶像破坏者（字面意思是“图像的破坏者”）的

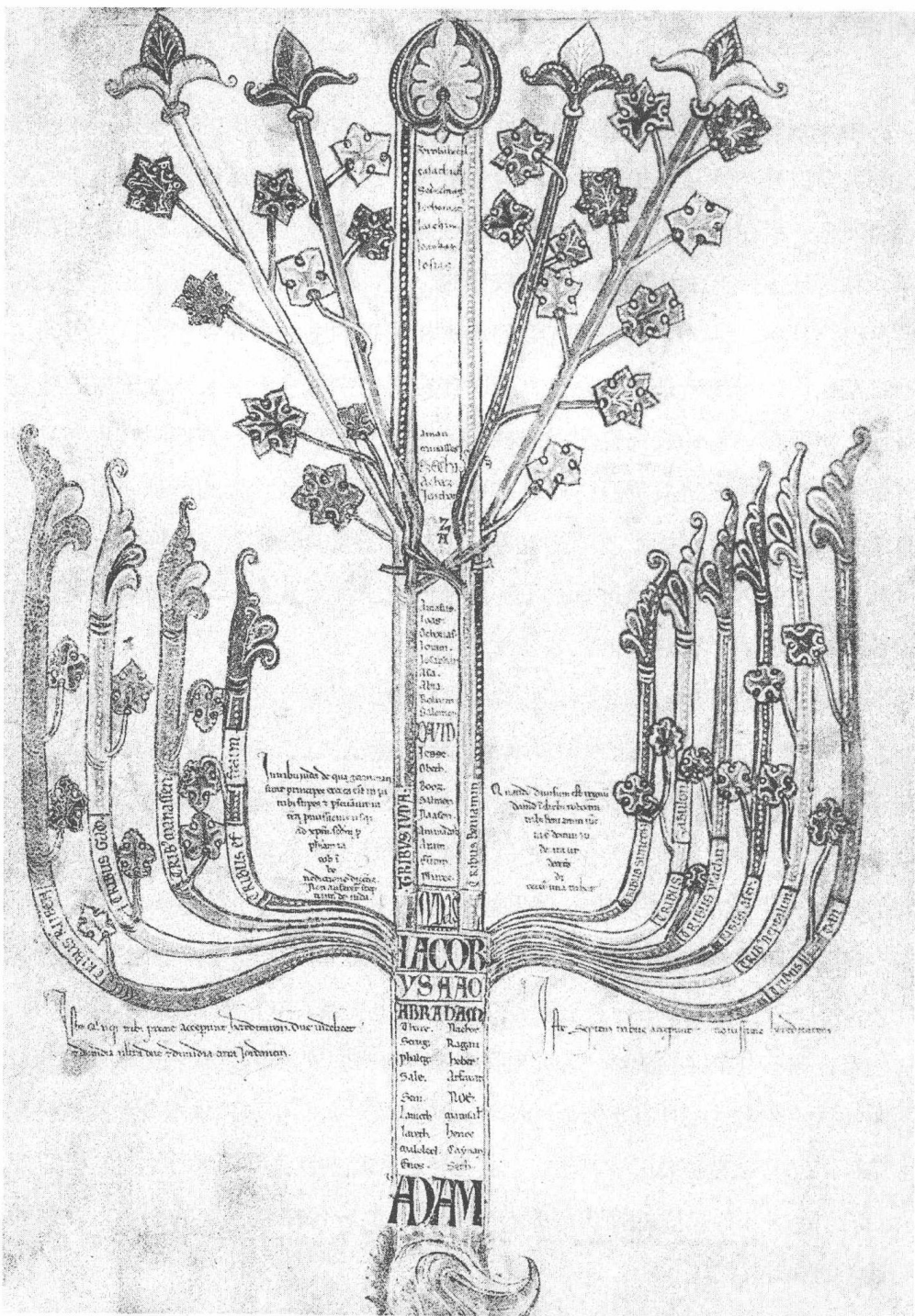


图 1.6 “鹰树”图形，选自《圣经》（佛罗伦萨的约阿基姆的作品手稿），约1200年，博德利图书馆（Bodleian Library），圣体学院藏品（MS 225A），牛津大学。

掌控中，这些人激烈地阻止图像用于宗教目的：制作宗教图像是违法的，大量的现存品被销毁。一时间，西方教会（Western Church）似乎也跟着这样做了。但是，这种图像的吸引力被证实是非常深远的，它们对于信仰的价值最终得到了支持，尽管不在属于它们的这种崇拜被精确地定义之前。这种精确定义，就是为了使其远离偶像崇拜的嫌疑。

然而，如果说图像的吸引力如此深远，那么对于图像的不信任也同样深远。即使是在西方，破坏偶像的情绪也反复出现：它通常与宗教改革运动联系在一起，其动机总是与常见的对教会财富和势力的忌恨有关。即使是文艺复兴时期的佛罗伦萨人也受到偶像破坏思想的影响：在15世纪末的一段时间里，这个城市受到一位迷惑性传教士吉罗拉莫·萨沃纳罗拉（Girolamo Savonarola，一位演讲家，也是一种艺术家）的影响，绘画及其他如贵重布料等奢侈品被当成“虚无的东西”在公众场所的篝火中付之一炬。在接下来的一个世纪里，新教改革者关心的是限制使用宗教图像，而且在北欧的有些地方，极端主义者甚至破坏了教堂。1563年，在特伦托议会（the Council of Trent）的最后一次会议上，罗马天主教会重申了图像在信仰生活中的价值——而且确立了分辨图像正统与否的指导原则。所有焦虑都表明了人们意识到了艺术的力量，这种意识随着中世纪让路于早期现代社会而逐渐加深。

中世纪思想者对图像的心理作用的敏锐，通常部分带有关于符号和象征——带有对意义的最全面的体验——的成见。他们对这一问题的参与，以及这个问题对他们的催促，产生了注释《圣经》的副产品——以神圣的《圣经》经文的大量词语解释那个唯一的、神所计划的秩序，以及展示这个秩序如何主要地支配着世界的需要所产生的副产品。他们发展而来的这种系统的解释方法，影响着远在这些解释方法从《圣经》转移到世俗文本，再由文本转移到图像之后，有关意义如何被生产的各种观念，这些解释方法可被称为中世纪对艺术理论的最独创贡献——不过我们要记得其发明者从未以这种方式想过它们。

对这一发展进行调查的最好起点是圣奥古斯丁（St Augustine）（354—430），他既是一位伟大的神学家，又是一位著名教师。从最宽泛的历史视野来看，奥

古斯丁的成就可以描述为将古典时期丰富的智识传统在基督教内的运用。他接受过演讲家的训练，并在罗马成名；他皈依之后，使用自己的技艺来保卫和宣传基督教。为了回应那些更极端的、不相信所有“异教”知识的基督徒，他强烈主张研究古典哲学和修辞学：“我们不必担心害怕那些哲学家说了什么，而是要将其中包含的真理从那些在某种意义上不合法的拥有者手里拿过来”，而且，“每一个好的真正的基督徒应该理解，无论他在何处发现的真理，真理都是上帝的”。在中世纪末和现代社会早期，因为要证明对古代文献的保护和研究是正确的，这些争论重新出现：要不是奥古斯丁的权威和影响力，很可能更多的古代文献早已遗失。

奥古斯丁的《论基督徒的学习》是关于如何学习《圣经》的文集，或者更准确地说，是如何基于或围绕对《圣经》的研究来设立一种教育。他以对符号和事物的区分开篇。符号也是事物，但它们是表示或象征着其他事物的事物。他说他使用“事物”一词主要是指我们称之为“所指”的东西，即这些符号所指之物。当然，有些事物也可作为符号使用。例如，一块石头可以被视为事物，但祖先雅各（Jacob）把头放在上面的石头就是符号。另一方面，有些符号是这样的，其全部价值存在于指示：最主要的例子就是词语。

他继续说，有些事物是用来享受的，有些是被使用的，有些是既用来享受又被使用的。那些我们享受的事物让我们愉快，同时那些我们使用的事物帮助我们获得让我们愉快的事物。既然到头来，上帝是完全享受的唯一源泉，所有的其他事物——世界上的一切——存在就是为了被使用。世界是通往上帝的一种方式：“借助肉身和世俗的东西，我们可以理解永恒的和精神的东西。”甚至是人类，由于他包含了一个永恒部分，即灵魂，也可以成为我们在世界上能够享受的事物，他最终被珍视为神的图像。

奥古斯丁说：“一个符号，除了它呈现给感官的印象之外，本身引发别的事物进入我们的思想。”他沿着柏拉图的方向，对“自然的”和“约定的”符号进行了区分：自然的符号是那些因其本性将我们导向对其他事物的想法的东西。烟是火的自然符号。约定的符号是“活着的人相互给予的”，对它们的理解依靠

习得的关联。其中最重要的是词语，它依赖对语言的知识，但其他的这类符号是视觉符号，例如旗帜；或者听觉符号，例如发出进攻信号的号声。

奥古斯丁真正关心的是“模棱两可”符号提出的问题，这些符号的意义不清晰，或者是因为其对象——也就是说，读者——不明白它的意义是什么，或者是因为他发现有可能指示不止一种意义。因为《圣经》中充满了这样的模棱两可，而且既然上帝不可能是无原因地语无伦次的、含糊的，奥古斯丁得出结论：神为挫败那些习惯于轻易理解事物的人，而在文本中设置下这些难题，迫使我们为了理解而作出努力，让我们对于文本中包含的真理的价值印象深刻。这些段落中明显的混乱——当然还有世界上广泛存在的混乱——本身就是神的计划的一部分。

因此对于困难的符号的理解成为了快乐和更深层洞察的源泉。“通过使用图像，对一切事物的学习都更加地欣然，而且当我们在探掘中遇到困难时，我们会带着更多的喜悦发现事物。”他提出有一种方法可以最终解决所有的难题，因为“事实上，没有发现这些难解文本在别处说得很清楚，从它们当中什么也没发掘出来”。

《论基督徒的学习》的大部分致力于按照古典修辞学分类来分析《圣经》；奥古斯丁也提出了修辞学的一些手法——不同的比喻和修辞格，包括低、中、高的不同风格——应该被基督教教师采用。他详细地讨论了象征手法，包括数字象征手法。例如，摩西和基督斋戒的四十天被分割为四个十天，十天被分为七天和三天，七天被分为三天和四天，每一个数字都有特殊的象征联想，从而提升段落意义。尽管我们试图将这种技巧作为一种陌生而且是中世纪独特的思考习惯，但它在古代还是被广泛地采用过。

奥古斯丁对“字面上的”和“比喻的”意义作了区分。他说：“那些在《圣经》中不能从字面上归结为正直的性格或纯粹的信仰的任何东西，当做比喻来理解是有必要的。”认为抹大拉的玛丽亚（Mary Magdalene）用芳香的油脂涂抹基督的脚“是出于这样的原因：在那些我们厌恶其盛筵的俊美风流人士当中，这是习以为常的”，这种观点是荒谬的。更准确地说，在这种情况下，油是

“每一个追随基督脚步的人将会拥有的良好声誉”。奥古斯丁有时将字面上的东西说成是“历史的”意义，因为它只是单纯地描述了真实的时间中发生的事件。至少有两种不同的“比喻”意义：一方面，一段文字能提出一种善行的准则，它可能传达一种适合我们自己生活的道德准则；另一方面，它可能指的是事物的理想状态——表现它们在天堂是如何，或者在耶稣第二次降临时将会是什么——因为根据定义，天堂，或时间的尽头，是肉体的东西和世俗的东西消失，唯独显示出精神的东西和永恒的东西，即事物的真实本质。

后来的神学家详细阐述了奥古斯丁提出的意义层次之间的差异。5世纪自称最高法院法官戴奥尼夏（Dionysius the Areopagite）的神秘主义者撰写了一部关于天堂的论著《天阶体系》（*The Celestial Hierarchy*）。他以解释自己如何搜集证据——当然主要从《圣经》中选取，但也有其他来源——开篇，而且他说自己按照比喻的方式阅读了全部内容，把这些内容当成是指示天堂中事物的状态，他将这种阅读方式称为“比拟的”。

对于修辞格和隐喻，戴奥尼夏说出了一些吸引人的东西。例如，由于最终的真理如此高贵又如此遥远，超出我们头脑所能及的范围，对上帝的来说，有必要通过象征符号来表达自己的荣耀就像令人眩晕的光亮一样，在那里它用“很多纱”精心地掩盖自己。在别的地方，戴奥尼夏明显受到柏拉图主义的影响，指出这些象征符号不允许头脑停留在内容上，从而也不麻痹头脑使之产生错误的理解，而是极力激励它接近更高的图像的真理。在一处，他甚至建议基督徒在思索上帝的时候，或在努力向不信教者或新入教的信徒解释神的本质的时候，故意使用不适当的暗喻，以便听者不会被诱导将图像当做现实，从而不能直接接近上帝的头脑，可以通过逐渐了解他不是什么，来一步一步地接近上帝。例如，如果某人说基督像一条蠕虫，这样他就是在没有允许听者假设其是否真正理解的情况下，对上帝的谦卑表明了一种看法。“从距离上帝最遥远的事物中引申出来的相似性在我们中间形成了更真实的估计，即上帝高于任何我们可能说到或想到的他。”这一观点强烈颠覆了与得体有关的古典修辞学观念。

圣托马斯·阿奎那 (St Thomas Aquinas) 一直活跃在 13 世纪中期，在其关于《圣经》中比喻性语言的讨论中，他同时依靠奥古斯丁和戴奥尼夏的理论。他区分了意义的四个层次：字面的层次或者历史的层次，以及不是两个而是三个比喻的意义——“道德的”（有时称为“比喻的”）、类比的、“寓言的”。道德意义本质上与奥古斯丁所说的一致，类比意义本质上与戴奥尼夏所说的一致。“寓言的”这个词在古代修辞学理论中被用于指一种隐喻的延伸使用或者指将某些话题伪装成其他话题来进行讨论。对于阿奎那来说，它有更具体的意义，保留给《旧约全书》中的事件，或者预测了《新约全书》中事件或新的基督教教规某些方面的“老的”犹太教法律的要素。阿奎那同意奥古斯丁的说法，《圣经》的任何段落可能有不止一层的意义；确实，任何段落可能包括全部四层意义。

所有这些可能只会导致对《圣经》诠释的晦涩混淆，但不同层次的意义在普遍世界中也可以被感觉到存在：确实，中世纪思想者一般认为世界是上帝的另外一部“书”，而且认为世界和《圣经》一样被精心设计了。一位 13 世纪行吟诗人拉蒙·卢尔 (Ramon Llull) 发明了以这种方式解读世界的一个体系——他称之为他的“艺术”——其中以抽象的名词如“善意”、“力量”、“真理”等定义上帝的属性，可以按照一系列造物等级的递进层次被识别，从传统的四元素，经过植物、动物和人，直到它们在上帝自身的纯粹形式当中被理解 (图 1.7)。因此这些词汇为理解上帝的完美在世界当中如何体现出来提供了工具。除了总体对一般中世纪思想习惯的依赖，卢尔的艺术采用了

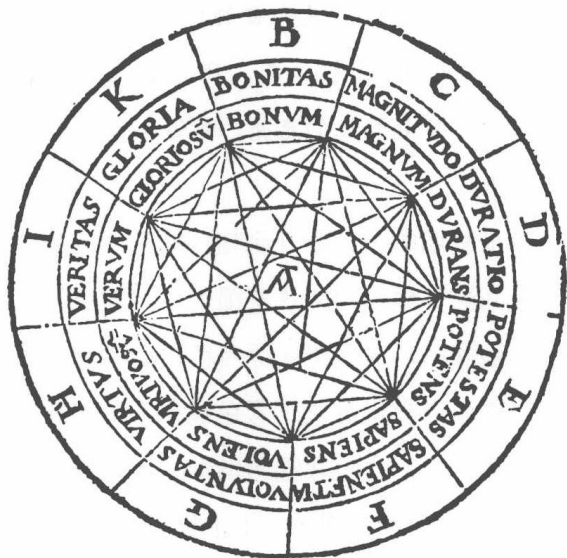


图 1.7 拉蒙·卢尔，神的属性的图表，《歌剧》，1617 年，斯特拉斯堡。

古代修辞学理论发展出来的记忆训练技术，也采用了被称为神秘哲学的犹太教神秘学说。

另一个关于比喻思维应用的值得注意的例子，并且能将我们立即带入它与视觉艺术关系的问题中的例子，就是圣丹尼斯教堂的修士絮热（Abbot Suger）所写的著作。他生活在12世纪中期。絮热的教堂是法国国王们的古代埋葬地；很大程度上得益于他的能量和影响力，教堂在他在世时得到扩建和修缮：教堂的唱诗区（图 1.8）就是建筑中哥特风格的首个实例，早些的历史将其发明归功于絮热本人。无论如何，他留下了对教堂的描述，以及重建教堂的记述和它所拥有的财富珍宝清单。

絮热展示了对物体的感官美感的深度的反应，尤其是诸如金子和宝石这样珍贵的材料，但他又尽力地坚持手艺具有更高的价值。他为圣丹尼斯教堂创作的诗句将读者的注意力引向材料背后的手艺，接着引向手艺背后的象征意义：

不论你是谁，如果你竭尽全力颂扬这些大门的荣耀，
奇迹不在于金子和花费，而在于作品的手艺。
耀眼的，是高贵的作品，但是，作品高贵地耀着眼，
应该照亮心灵，让它们能够旅行，
穿越真正的光亮，到达真正的光亮，在那里基督就是真正的大门。

从物质的东西上升到精神的东西的想法，从低层美上升到高层美的想法，可以回溯到柏拉图和普罗提诺；字面上的大门，作为基督的象征，将被观者比喻性地体验，这一想法源自奥古斯丁和戴奥尼夏。光的比喻也是其他作家的特征，这一点在絮热关于彩色玻璃窗的讨论中尤其明显。

事实上，这座教堂所供奉的圣丹尼斯被认为正是最高法官长戴奥尼夏。絮热阅读过《天阶体系》，并且毫无疑问，他试图依据这里的解释原则来观看和理解教堂及其财富：

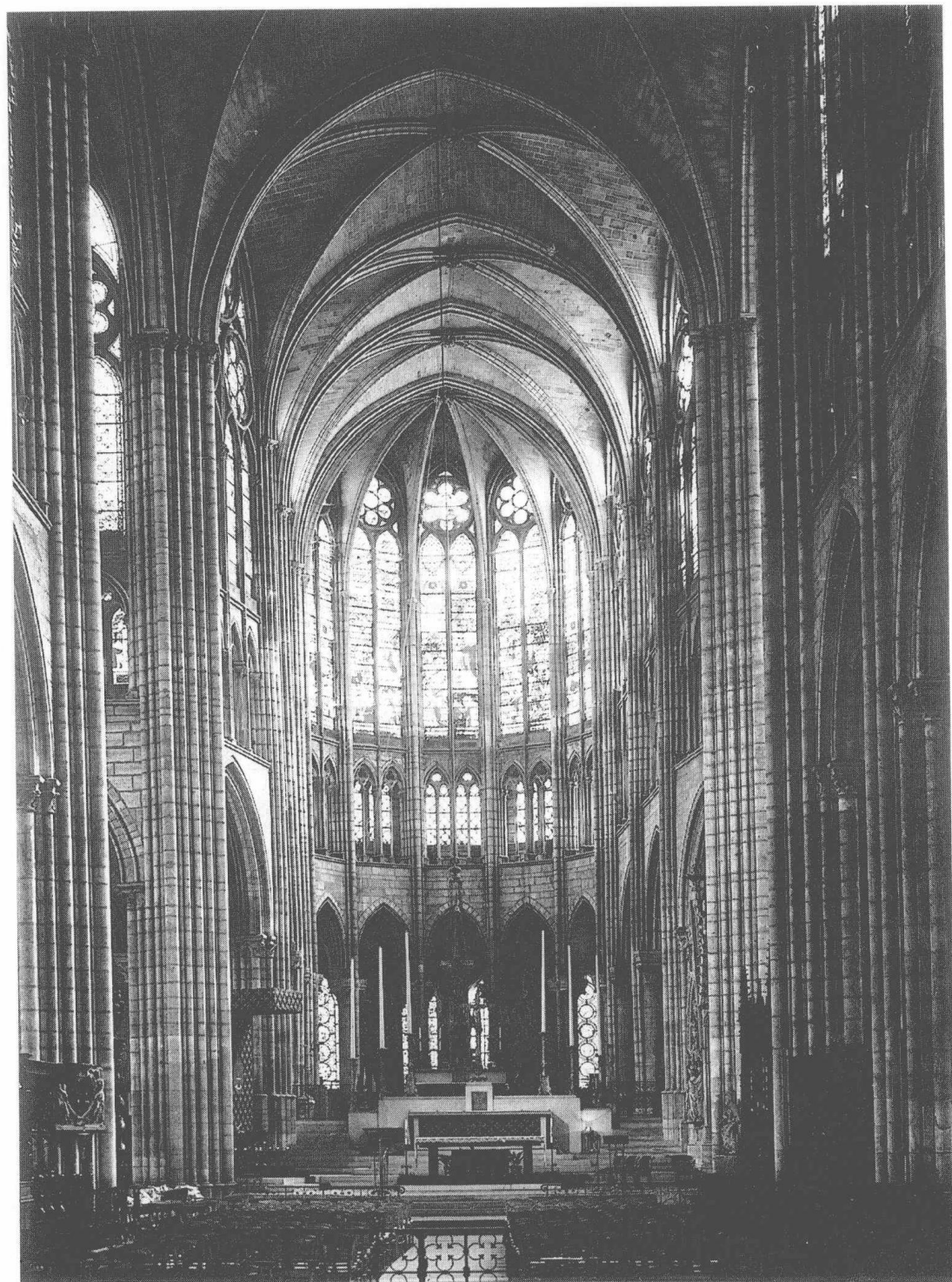


图 1.8 圣丹尼斯教堂，唱诗区，1140—1144 年。

因此，从上帝之宅的美丽带来的愉悦之中，色彩斑斓的宝石的魅力带我远离对外部世界的注意，而且有意义的冥想使我反思——将物质的东西转变为非物质的东西——神圣美德的多元性：接着，我似乎看到了自己的居留，可以说是，居留在宇宙的某些陌生领域，它既不完全存在于地球的土壤中，也不完全存在于天国的纯洁中；承蒙主的恩泽，我能够通过神秘的方式从低级的世界上升到更高的世界。

这段话总是以极其不诚恳的态度让现代的读者震惊。当絮热凝视他的不计其数的金子和宝石时，他是否真的体会到宗教的迷狂之境呢？或者其神秘主义有意无意地成为其单纯的贪婪的掩饰呢？他并非超凡脱俗的圣人，而只是法国众多最有权势、最精明的人当中的一位，而且据说他的神秘主义姿态是怀有政治性目的的：意在向质疑教会是否应该聚敛和炫耀财富的改革者予以反击。絮热可能一直在试图说明，当物质财富敬献于上帝的时候，它的意义发生了转变，而且对它的注视能起到提升精神的作用。

如果絮热的著作试图以这个例子——谙通世事且地位崇高的牧师能够神秘地体验艺术作品——呈现给我们，那我们仍想问问，是否艺术家们自己以这种方式理解他们的作品呢？如果关于什么是意义和什么是最高形式的艺术品的复杂观念可能是没有效果的，也就是说，不能激发作家和艺匠的雄心，或激励他们以更高的目标来完成任务，这将非常令人奇怪。同时，如果不是只有少量人拥有充分发掘意义的智力资源的话，这也会令人奇怪。佛罗伦萨诗人但丁·阿利基埃里（Dante Alighieri），《神曲》的作者，就是这样一个人。在这部完成于14世纪早期的作品中，但丁描述了游历地狱、炼狱和天堂的旅行。这是关于灵魂从原罪到救赎的一个寓言，也是一份记录精神状态的目录：从卑下地被罚下地狱，经历了各种复杂的净化过程，直到细腻微妙的被祝福的状态。它是一个中世纪心灵所能构想出的最为雄心勃勃的微型世界：一份从广度和深度上对人类状况展开的调查，试图揭示其神定结构的宇宙地图。后来的评论者评价但丁的诗作（如同古代评论者对荷马和维吉尔的作品进行评价一样）：它是所有知

识的总和，是所有智慧的提炼，概括了所有理想化关系中的存在模式。

但丁有意为《神曲》作出自己的评论，而且在写给他的一位资助人的信中声称，他将要解释如何在阿奎那提出的四个意义层次上解读整首诗歌——字面层次、道德层次、寓言层次以及类比层次。换言之，他将展示其作品怎样具有和《圣经》——以及造物本身一样的复杂性和深度。尽管他并没有找到机会来做评论，但他的自豪是显而易见的：他无比坚定地认为诗人拥有这种创造的特权。

再者，值得注意的是，诗人是攀登智力最高峰的人，但是我们不需要太过远离但丁，就能发现决定赋予其作品空前的意义丰富性的视觉艺术家。雕塑家尼古拉·皮萨诺（Nicola Pisano）和儿子乔凡尼（Giovanni），与但丁恰好是同代人，活跃于意大利的同一个地区。他们因创作了一系列布道坛而闻名，这些布道坛将异常复杂的、充满戏剧性情感的浮雕与优美地表达了抽象思维的寓言性图像，以及令人信服的先知和圣人的塑造结合起来。他们的作品预示着和文艺复兴相关的那种趋势，不断地涉及古代的古典艺术，似乎邀请我们作出比较，并试图展示具有同样高的，甚至更高的技巧。

接近其事业尾声时，乔凡尼为比萨大教堂完成布道坛，他可能预见到这将是自己顶级的杰作（图1.9）。总的来说，大多数现代观众看不出它和他的早期作品或者他父亲的作品一样成功，但上面的题字——按照古代习俗，题字的出现就好像是雕塑家自己在说话一样——因其过分自大而令人印象深刻：

我赞美真正的上帝，一切优秀事物的创造者，是他允许一个人创造如此纯粹的形象。在属于我们主的这一年，1311年，已故尼古拉之子乔凡尼的双手，仅仅凭借其技艺，雕刻了这件作品…… [他] 受到恩赐，超越其同时代人，精通雕塑艺术之精粹，能够在石头、木头和金子上塑造出壮丽的事物。即使他想要那样，他也不知道如何创造丑陋或低微的事物。雕塑家很多，但称赞的荣耀只留给了乔凡尼。

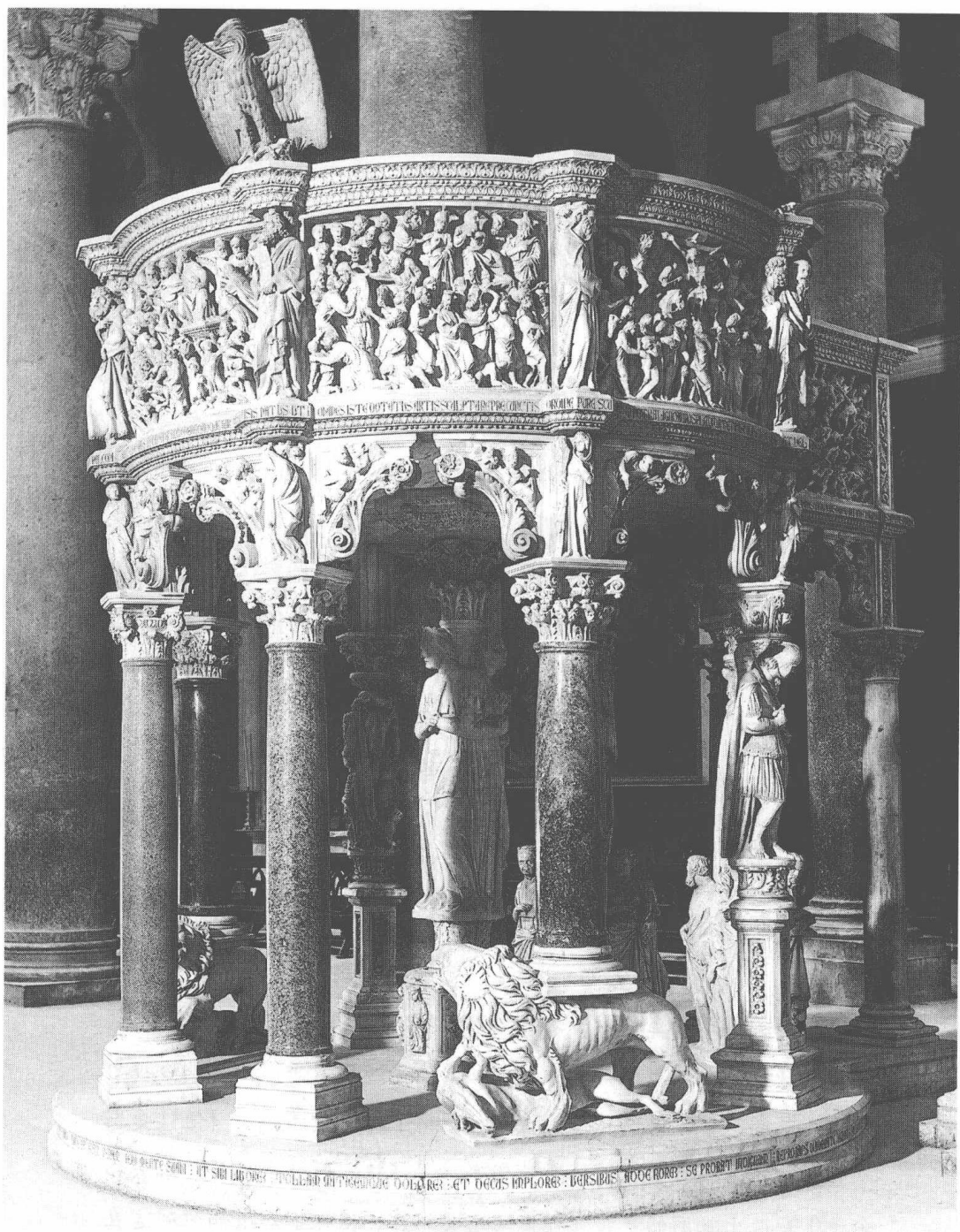


图1.9 乔凡尼·皮萨诺，布道坛，比萨大教堂，1302—1310年。

题字的另一部分将观众的注意力特别地引向了作品体现出来的对艺术的雄心壮志：“乔凡尼环游了所有的河流和世界的角落，努力学习并且付出巨大劳动来准备一切……”无论我们应该将“河流和世界的角落”理解为乔凡尼试图在布道坛中表现的内容，还是理解为这暗示了他游历和研究的内容，并且由此也暗示了他对事物的全面的理解，这篇题字都表明了他的欲望：他的这件作品被看做一个微型世界，和阿喀琉斯之盾一样，成为艺术本身的榜样。

第二章 | 现代初期

手工艺人和理论家

从中世纪艺术观到现代初期艺术观过渡的最吸引人的文献之一，就是被简单地通称为《艺术之书》或《手工艺人手册》的一部论著。它的作者是在1400年之前几十年活跃在佛罗伦萨的画家塞尼诺·切尼尼（Cennino Cennini）。总的来说，这部书是一部“秘方集”，它汇编了有关绘画材料和技艺的许多实用建议，也是中世纪必定曾十分普遍，但现存为数不多的这类文本之一。塞尼诺叙述了手工艺中最底层的所有方面：怎样混合石膏粉、灰泥和清漆，怎样找到好的颜料并组合成各种效果，甚至怎样制造各种各样的画刷。与此同时，他的书也因一种新鲜有力的理性抱负显得充满活力。

塞尼诺首先援引上帝、圣母和好几位守护圣徒；然后介绍自己的资格，他学习手工艺的老师是大师阿格诺罗·加迪（Agnolo Gaddi），也就是特达·加迪（Taddeo Gaddi）的儿子，特达·加迪是伟大的乔托（Giotto）的学徒。然后，他根据亚当和夏娃被逐出伊甸园以后产生的劳动分工，对绘画的起源和本质进行了解释：

随后，人类从事了许多有用的、互不相同的职业；有些职业从那时到现在都比其他的职业更加具有哲学性；既然哲学理论 [theoria]

是最具价值的，那么这些职业不可能彼此相同。与这 [哲学] 相接近地，人们从事的一些职业，与要求这 [哲学] 基础的东西相关，还要加上手的技能，这种职业称为绘画，它要求想象力和手的技能，从而发现那些不可见的、将自身藏匿在自然事物阴影之下的事物，并用手将它们固定下来，将实际上不存在的事物呈现给普通的视觉。

尽管文中的表达方式比较笨拙，其主张却很大胆。他进一步将绘画与诗歌进行比较：

它 [绘画] 的地位应当仅仅低于哲学，并且和诗歌具有同样的荣誉。其合理性在于：诗人，与他的哲学——尽管他只有这一种哲学，但这令他可敬可佩——能够按照他的倾向自由地创作并结合在一起，或不结合在一起，全凭他的意愿。同样地，画家也拥有自由，根据他的想象创作站立、坐着、半身、半人半马的人像，全凭他的意愿。

塞尼诺的自豪本身并不新鲜——这也是乔瓦尼·皮萨诺在比萨大教堂布道坛上的铭文反映出来的那种自豪——但他对绘画和诗歌亲缘关系的提及，却源自贺拉斯的《诗艺》，而且听起来有一种咬文嚼字、略微自命不凡的口气。此外，对绘画与诗歌关系的主张把绘画放在知识层次中“仅次”于哲学的地位，这就宣布了一个后来的理论家觉得有必要以越来越明晰和精细的措辞来不断重写的主题。

在构成这部书的绝大部分的实践技巧当中，塞尼诺探讨了一些更富于思索的问题。他主要关心的问题之一就是其他艺术家的模仿。这反映了在他的时代普遍的作坊训练，年轻学徒们首先临摹绘画大师，也是其师傅和雇主的素描，然后临摹他的油画进行学习。塞尼诺说，最好的学习方式是只学习一个典范，但他也承认可以学习其他人的作品，特别是“如果居住的地方有许多优秀的大师”，那么也可以观察和临摹他们的作品。然而必须小心，只选择最佳的范例，

而且不要试图吸收过于多样化的东西，使事情复杂化：“因为如果你今天临摹一个大师，明天临摹另一个大师，你就无法学得他们中任何一个的风格”，仅仅是变得“反复无常”。对这个问题的敏感，还有权威和自由之间的张力，在后来的思想中越来越清晰地表述出来。

尽管一个人可以通过模仿他的老师们的作品而学到很多东西，但“最好的舵手”和——这里将多种隐喻混合起来——成为完美的绘画大师的“胜利途径”是不断地研究“自然”。塞尼诺推荐每天仔细地画一点素描，甚至在木质手提箱里装上纸，手提箱也可以打开当做画图板，这样无论走到哪都可以作画。同时，他建议了一些古怪的捷径，例如在画室里垒起一堆石头，作为山的模型。

塞尼诺的文本有着独特的雄心，但它几乎没法让我们预料到通常被恰当地视为现代初期的第一部艺术理论著作的出现，即雷欧·巴蒂斯特·阿尔伯蒂(Leone Battista Alberti) 写于1435年的《论绘画》。由于这部小文集是很多东西的起点，它所包含的每一个观点几乎都在后来几个世纪中被吸收、提炼和理论化，现代的读者常常觉得它简单乏味得让人失望。但在当时，它曾是一部极富独创性的文本，像现代艺术宣言一样有着挑起争端的利刃。例如，阿尔伯蒂一开始就目空一切地主张，绘画这个“困难的”主题，“据我看来尚未被别的任何人论述过”。他可能不知道塞尼诺的书，但他当然知道那一类的文本：他强调的是，前人的论述都不能满足他的智力标准。

阿尔伯蒂的原创性在很大程度上可以根据他的社会地位和受到的教育进行解释。尽管他说他是“作为一个画家为画家们”进行写作，但和塞尼诺这样的劳动阶级手艺人相比，他以一种很不一样的途径理解艺术，并运用了一系列很不一样的智力工具。阿尔伯蒂是佛罗伦萨一位富有银行家的私生子，他进入了一所倡导新型教育的精英学校。这种新型教育的基础是研究古代文学，后来被称之为“人文主义”。阿尔伯蒂被剥夺了继承遗产的权力，在文学事业上开创了辉煌的生涯，他写作的主题异乎寻常地广泛。确定是他创作的绘画作品一件也没留存下来，但他曾是一个重要的建筑师，并在生命的后期撰写了一部浩

繁博学的建筑论文集。《论绘画》是用拉丁语写作、题献给曼图亚公爵的；阿尔伯蒂后来将它翻译成意大利语，目的显然是让艺术家能够理解。他将译本题献给佛罗伦萨建筑师菲利浦·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi），后者复兴了古典建筑风格，并发明了单点透视。

论著的第一部分细致地解释了创作透视投影所必需的光学和几何原则。对透视的重要性的论述暗示了透视发展几年后将具有何等重要的中心地位，以及人们感到透视是多么深刻地改变了绘画的本质。对阿尔伯蒂而言，透视的功绩证明了绘画对“某种”数学科学的依赖，这种依赖令他能够比塞尼诺更精确而雄辩地主张手工艺的智力尊严。

“没人会否认看不见的事物与画家无关。”根据这一观察，阿尔伯蒂进一步将自己和前人拉开距离，他将画家的能力精确地提升到“将实际上不存在的事物呈现给普通视觉”。虽然阿尔伯蒂在这里显得十分坚定，但他在文中继续强调，画家必须参与感情和人物的再现，甚至理想美的再现。当阿尔伯蒂提到图像“呈现不在场的东西，就像友谊被说成的那样”这种力量时，很显然仍然存在着不少塞尼诺称之为图像的神秘暗示性的那种东西。

在论著接下来的部分，阿尔伯蒂以令人印象深刻、精心安排的一系列古代著作中的段落，论证了他关于绘画尊严的论点（其论述是针对手工艺人，也同样程度地针对受过教育的贵族而言的）。但他没有让他的博学淹没他论述的清晰性，他将绘画艺术分成三个部分，或称三种次要技艺：界线（画轮廓线）、构图（形式的安排）和“受光”（造型和上色）。这种大胆理性的举措，这种从首要原理重新定义艺术的尝试，依靠的是他在接受人文主义教育的过程中学到的思考方法：特别是他关于构图的观念植根于古代语法和修辞理论，并且他明确地将学习绘画和学习写作进行了比较。

画家可能面临的最高挑战是阿尔伯蒂称之为“历史”（istoria）——字面意思是“故事”、有人物的构图，理论上则是叙事——的一种绘画。如果创作妥当，这样的一幅绘画能展示出画家对他的艺术各部分的把握；它不但揭示了画家复制自然外貌的技艺和对多样性以及和谐这种东西的敏感，而且揭示了画家对世

界更加全面的理解——理解解剖比例和各种性格类型，亚里士多德及其追随者劝告演说家和诗人应该掌握的那种知识。画家对这种知识的揭示主要体现在他对得体原则的坚持上：老人的姿势应该有节制，年轻人则应该有活力；士兵的着装和运动的方式应该不同于哲学家和隐居的圣徒。由于“身体的运动揭示着灵魂的运动”，成功地再现充满感情的动作，不但能成功地表达人物的内在状态，而且能引起观看者不可抗拒的情感反应。画家协调这种反应的能力，可以进一步显示出他的心理洞察力和哲学深度。

阿尔伯蒂对研究自然给予了比塞尼诺多得多的强调。画家必须心甘情愿地将整个一生投入到对可见世界各个方面持续而细心的观察中，自然也会永不负其期望，在任何情形下给他指引。尽管阿尔伯蒂这里用的“自然”一词主要指的是视觉外观，但他也理解这个词取自古代哲学的意义，即支配着世界的一系列规律：自然的東西、真理的东西和得体的东西互相重叠，使得它们互相之间几乎无法区分。事实上，自然作为外观总是不完美的：“全部的美无法在单独一个物体中找到，而是很稀罕，并且散布在许多物体中。”因而画家必须超越对事物外观的模仿，他必须小心翼翼地周围所见加以改善，从而让他的绘画充满了特别美的东西。阿尔伯蒂举了宙克西斯的例子，将几个模特最美的部分结合起来，形成一个形象。这种理想化的目标不仅仅是让绘画看起来更加悦目，而是要证明画家有关世界的全面的哲学性的知识。长期而勤勉地研究自然的结果是画家到达一个“美的观念”，这能引导他对外观进行改进。

这样，阿尔伯蒂把经验主义和理想主义融为一体。然而，在强调了画家改变世界的特权后，他严厉地警告年轻画家，不要在未充分研究的情况下冒昧地对自然加以改良：“这种美的观念即便是接受过良好训练的人也只能勉强分辨，会彻底地从缺乏经验的人那里逃脱。”那些过于喜好自己的想象的年轻画家“永远学不会怎样画好，只能变得仅仅习惯于自己的错误”。只有不断自觉地研究自然，才能走向完美。绘画艺术本质上是一个批判的过程，一种头脑和世界互相修正的紧张关系。

阿尔伯蒂的书一开始强调需要理解光学和几何学，然而他的结论是画家应

该精通所有的自由艺术，甚至画家应该是一个好人。他知道这种自我完善极其难以达到：通过请教他人可以弥补一些个人的局限，例如时常与文学人士为伴，他们能提供“历史”（istorie）的要领：阿尔伯蒂本人就曾经不断地从卢奇安对《阿佩莱斯的诽谤》的描述中得到启发。理想地说，绘画可能是一种能体现渊博学识的方式。不仅各个门类的艺术和科学都对绘画有贡献，而且通过将 这些艺术门类和科学结合起来并融为一体，绘画本身能显示为比那些艺术和科学更加深刻、更加基本的东西：

绘画是所有艺术门类的女王，或者首要的骄傲，这难道不是真的吗？如果我没弄错的话，建筑师从画家那里汲取了楣梁、柱头、柱基、柱子和山墙，还有所有其他建筑的细微特征。石匠、雕刻家和所有手工艺的作坊和行会成员都在画家的法则和艺术的引导之下。确实，除非是最为卑贱的艺术，几乎没有任何的艺术可以不在某种程度上和绘画发生关联。因此我愿昧地断言，无论事物中存在什么样的美，都是源自绘画。

绘画作为一种知识的形式高于其他的形式并将其他形式融为一体。阿尔伯蒂比塞尼诺走得更远，他主张绘画具有一种智力重要性，这种智力重要性对古代和中世纪思想家而言只是保留给哲学的。

在意大利语译本的题献信中，阿尔伯蒂赞扬了布鲁内莱斯基的建筑成就，并简要地提及了其他的一些艺术家。这些艺术家的作品受到阿尔伯蒂的钦慕，他们似乎复兴着各艺术门类，恢复它们在古代曾经享有的那种高贵地位。这些艺术家包括雕塑家多纳泰罗（Donatello）和画家马萨乔（Masaccio），而阿尔伯蒂的文本可以被看成是对开始于15世纪最初几十年的佛罗伦萨艺术经历的引人注目的创新阶段的理论表述。如果对马萨乔那幅创作于1425年左右，目前损毁严重，但仍然具有震撼力的《三位一体》（图2.1）壁画和乔托一个多世纪以前在佛罗伦萨诸圣教堂创作的《庄严的圣母》（图2.2）加以比较，就能逐渐理解

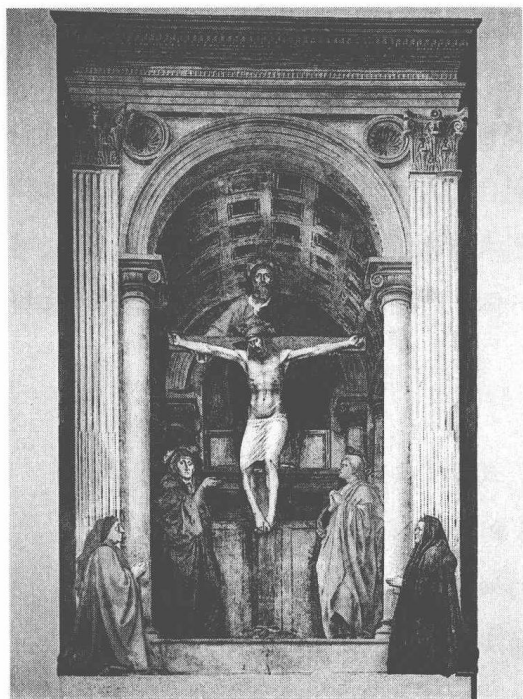


图 2.1 马萨乔，《三位一体》，1425年，圣玛丽亚大教堂，佛罗伦萨。

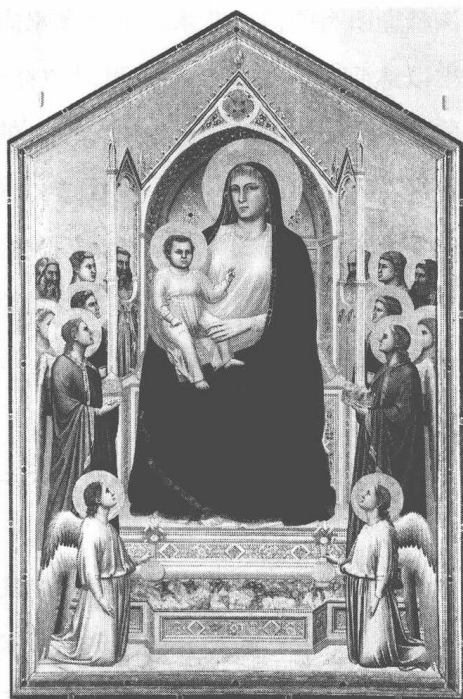


图 2.2 乔托，《庄严的圣母》，1310年，乌菲兹美术馆，佛罗伦萨。

阿尔伯蒂那一代艺术家是如何感到他们在前辈的作品之上做出改进的，并感到透视给了他们绘画通向完美的钥匙。

乔托在处理形体在空间中的表现方式上显出了巨大的果断，并且能够通过绘制宝座的构造、安排人物之间的相互关系以及用光和阴影对人物造型，暗示出足够满足他意图的真实空间幻觉，马萨乔则能利用几何学上一致连贯的透视制造出更深、更有说服力的幻觉。这幅作品围绕灭点进行构图，这个灭点位于站在教堂里的观看者水平视线的高度，从而强化了虚构空间作为真实空间的延伸的效果。同时，马萨乔还充分利用了这种透视的潜力构造模糊的意义：由于灭点刚好位于神圣人物所处的台阶下方，因此我们无法肯定地判断他们的相对位置。由此，他们在我们上方以某种方式耸现，这提醒着我们，我们是在和超自然的存在打交道。

15世纪绘画后来的发展，特别是在佛罗伦萨，可以看成是对马萨乔这样的

画家所做的创新，以及阿尔伯蒂极端的理智主义的挑战的回应。在后来的几十年中，画家们把透视吸收到他们对绘画为何物的思考方式当中；他们将透视与对自然各个方面的浓厚兴趣结合在一起——例如人体解剖和风景。这一事业到15世纪后半叶圆满完成，最佳的代表就是列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）（1452—1519）。他创作于1495—1497年的《最后的晚餐》（彩图1）至少可以部分地说明这一点。这幅伟大的壁画虽然几近毁坏，却仍然可以被看做是阿尔伯蒂叙事观念最令人震撼的实现结果：场景的构思富于戏剧性，透视被同时用来构造空间和聚焦场面；人物特征的刻画富于变化、庄重高雅，每一个细节都详加考虑，以加强整体的效果。尽管列奥纳多著名的细节精致的表面和细腻微妙的效果都已经丧失殆尽，但这可以通过其他的作品想象出来，例如《蒙娜·丽莎》。他的画作在庄严和精细方面都成为新的标杆。

在整个生涯中，列奥纳多都在为一部关于绘画的综合性论著积累笔记。他没能完成这部论著，但在他死后，他的许多想法被收集起来并制成抄本，广泛地流传于世。总体来看，这些笔记表明，自从阿尔伯蒂的时期以来，理论的发展和技法的发展一样迅速。尽管阿尔伯蒂伟业的基本结构仍然原封不动，但列奥纳多对其前提进行了提炼，对其范围进行了扩大。从他现在这些零碎而散乱的纸片中间浮现出来的艺术观念，其全面性和实用性确实令人极度振奋，使得阿尔伯蒂看起来几乎不怎么专业——这种不寻常的方式就和阿尔伯蒂让塞尼诺显得不专业一样。列奥纳多自然对阿尔伯蒂主张的画家研究作出了回应，他进行了15世纪最为深入而广泛的科学研究。在回应前辈谨慎小心的冒昧之言——绘画是“所有艺术门类的女王”时，他自豪而激情洋溢地断言，绘画的地位处在最高的智力追求之列：

绘画是对自然的所有看得见的造物的唯一模仿者，如果你轻视它，你也就轻视了以哲学和敏锐的思索去揭示所有包裹在光影中的形式——海洋和陆地、植物和动物、草和花朵——之本质的一种精湛的发明。确实，绘画是一门科学，真正的自然之子。因为绘画源于自然；

更准确地说，既然所有可见的事物都是自然带来的，这些事物，自然的儿女们，又产生了绘画，那么我们应该说绘画是自然之孙。因此我们可以恰当地将绘画说成自然之孙，以及上帝的后裔。

列奥纳多提到“哲学”一词时他的意思是他那个时代的“自然哲学”，也就是我们自然科学观念的早期形式。当他提到“科学”时，他的所指更接近于我们所说的哲学——一种系统、自发的质询形式。列奥纳多按照在中世纪自由艺术的理论中发展出来的模式，把绘画理解成一种结合了归纳和演绎推理的哲学活动形式。

列奥纳多和阿尔伯特不同，他在传统的作坊系统中受过训练。他所受的正式学校教育极少，他的拉丁语也是半斤八两：在那个用拉丁语知识划分“博学”和“无知”的时代，列奥纳多可以把自己说成是“不会读写的人”（omo senza lettere）。但这反而使他的智力成就更加令人瞩目；这也解释了他的艺术理论所具有的一些独特方面。例如他很少提到古典文学，像上文引用的那段评论显示出某种自卫和无畏的自信。虽然他那个时代受过人文主义教育的知识分子仍然继续诉诸古代作者的权威，但列奥纳多坚持画家只对自然的更高权威负有责任，而且从经验中学到的东西比从书本上学到的多。这种智力独立性，这种怀疑论和经验论，是他成为现代科学精神的英雄式先驱之一。

他许多留存下来的笔记都涉及绘画与雕塑、诗歌以及音乐的关系。这些似乎是作为对米兰法院的一次辩论的应答所写。列奥纳多曾在米兰工作多年。由于他们的争论有时过于矫饰和迂腐，这些笔记并不总被足够认真地对待，但它们的确揭示了许多列奥纳多最为深刻信奉的信仰。绘画优于诗歌，因为它是一个自然的系统，而不是因袭的符号：它的诉求是直接而普遍的；它直接传达知识，比文字更加可靠和精确。绘画优于雕塑，主要是因为它能模仿更加多种多样的自然效果，可以更加全面地表达对自然的全部理解：

绘画的艺术将所有看得见的事物包括在它的领域里，即所有事物

以其丰富的饱和度展现的色彩，以及物体的透明度，而雕塑因其局限却不能。雕塑只是向你展示自然物体的外形，却没有进一步的技巧。画家则能通过表现眼睛和物体之间的大气造成的颜色变化，暗示出远近不同的距离。他能描绘出薄雾，透过薄雾，事物的外形需要很费力才能分辨；雨中乌云笼罩的山峰和依稀可辨的峡谷；士兵作战激起的团团尘埃在身边旋转；透明度不断变化的溪流，还有在水面之下、河底之上嬉戏的鱼；水面下五颜六色的光亮卵石散落在河床清洁的细沙上，周围绿色植物环绕。他能表现我们上方或高或低的星斗，并营造出雕塑难以企及的数不清的其他效果。

列奥纳多曾经当过雕塑家，当然更加了解雕塑不仅仅只是“向你展示”事物的“外形”，但他在这段话中痴狂地细数各种光学效果带来的挑战，明确地表明了对他来说最重要的是什么。

确实，列奥纳多多次借用柏拉图镜子的形象化比喻，故意颠倒了柏拉图对模仿的责难。“画家的心灵应该像一面镜子，将自身转变成其对象的种种色彩，并装满了面前的各种事物的写真。”看来列奥纳多感到愉悦的恰恰是柏拉图最为怀疑的那些变幻的外表；同时，他知道对绘画而言还有比外表多得多的东西。“那些通过练习和眼睛的判断而不遵循任何法则进行模仿的画家，就像是一面只会模仿面前事物，却不对事物加以理解的镜子。”列奥纳多对柏拉图的挑战在于他主张绘画是一个批判的过程，一种到达真理而不仅仅是幻觉的方法，柏拉图所坚持的只有哲学才能做到的事，绘画也能做得到。

使列奥纳多和阿尔伯蒂拉开距离的标志之一，就是列奥纳多对待绘画中几何问题的方式。阿尔伯蒂认为，以严格的几何术语来说，一个画家不必令自己关心一个点上是否有任何物质；他只关心那些大得足够看得见的东西。列奥纳多对待他的几何学要认真得多：点和线都不包含物质；它们都是心理构造出来的。阿尔伯蒂仅仅建议画家不要把轮廓线画得太粗，免得破坏深度的效果，列奥纳多则力劝画家们谨记，线条是临时的概念工具：绘画的真正挑战在于展示

形体被光线勾画和受大气限制的微妙方式。这一见地超越了把对光线和大气的敏感作为视知觉的特殊调节媒介的观点，它表明，对列奥纳多来说，研究自然反过来导向一种对自身方法的自我批判，也即哲学的意识。

阿尔伯蒂曾经劝告画家研究人体的外表，并达到足够表现出可信地构造出形象所必需的程度，让人物形象看起来在衣着的背后有血有肉。下一代艺术家们更加坚定地研究解剖学；有些甚至做过解剖。列奥纳多的解剖研究则使他走得远得多。他超越了和绘画直接相关的对骨骼和肌肉结构的那种关注，研究了内部器官。他对外表的兴趣引起了对功能的兴趣；他对视觉效果的好奇促使他产生了解原因哲学愿望。结果，他逐渐了解了比当时的医生更多的有关人体的知识。他的兴趣超越了人体，遍及自然世界的每一个方面。他对动物解剖学、植物、地质学、气象学、光和水的运动都进行了研究。

阿尔伯蒂曾讨论刻画人物特征时必需的多样性以及坚持得体的原则；他的看法依赖于他的自身经验，也依赖于古代资料，例如贺拉斯。对列奥纳多而言，这种训导成为了深刻广泛地研究脸和身材的类型以及人体运动的起点。他的观察使他看到了理解人类的种类的系统性方法的可能性。列奥纳多比塞尼诺或阿尔伯蒂走得更远，他鼓励画家们漫步街头，对各种脸进行观察和速写，他本人也遵从了他自己的建议。他建议，一旦速写变得很容易，就要比以前加大难度，把速写本留在家里，训练自己在心里记住所看见的东西，过后通过记忆复写。

这样的意见是基于这个假定，艺术无止境的挑战，必须通过更加苛刻的无止境的自我努力方能应对，它指向了列奥纳多与其前辈关系的另一个方面：他感到有必要将艺术家的时间、工作管理组织得更加严格。塞尼诺曾说，画家应该培养良好的个人习惯，避免像放荡地玩弄女性这样的纵逸之事；阿尔伯蒂催促画家们要形成必要的风纪，准时完成他们的工作，并学会接受批评。列奥纳多走得要远得多。画家的生活应遵循时间的规律，应该很好地组织每一天，尽可能地利用光照的条件：温暖的天气应该写生；冬天的傍晚应该用来详审温暖的天气里绘制的那些素描，并在新的素描里把它们最佳的特色结合起来。节日

也不应该虚度，而是用来研究。工作暂停期间，四处走动之时，也应该保持敏锐：像古墙上的不规则物和污迹这样毫无用处的事物，也可以唤起新颖的想法。甚至在夜晚躺在床上临睡之际，也可以“在想象中回忆”白天看到的事物的“外形轮廓”来训练记忆力。

这种自律并不仅限于列奥纳多，即便他可能比绝大多数同时代人更加执迷：它反映了一种普遍感受，即艺术新的智力观念对其实践者提出更高的要求；它暗示这种新的艺术观念使劳动更为合理。有关列奥纳多另一个引人注目的建议，即画家应该测量自己的身体，也可以得出类似的观点。因为艺术家们总是倾向于创作和他们自己相似的人物造型，一个好的画家应该知道他的身体符合或是偏离标准比例的情况。这样他就能在绘画的时候加以弥补，这样做的结果就是他能画出比例正确的人物造型。只有具有这种坚韧的自我意识才能让画家克服其个人特质和局限，给予他的作品以坚实的哲学命题那样的客观有效性。

艺术的训练还要求画家在和他人交往当中保持某种自我意识。总的来说，他应该离群独居，小心翼翼地保持一种内在对话——“和自己辩论”。他应该偶尔和别的艺术家们一道画画，这只是为了唤起他天生的竞争意识并引导他创作更好的作品。列奥纳多并不提倡完全退出社会，有计划地、圆滑地加以掩盖的孤立姿态，是别处提倡的那种忘我地参与自然的必要补充：一方面作为一个艺术家要无限地对世界敞开，另一方面同样也要求一种在许多方面都不自然的训练和距离。这种双重性使我们能准确地理解列奥纳多对镜子隐喻的使用：在最为简约和最为美丽的一段陈述当中，他说艺术家应该“像一面镜子，将自身转变成面前事物的种种色彩，通过这样做，他就像另一个自然一样”。艺术家的作品正是在镜子的纯粹被动接受性和上帝无限的创造丰富性之间缔造一座桥梁。

人文主义

塞尼诺、阿尔伯蒂和列奥纳多所展示出来的这种理论性自我意识的出现，不仅应被看成是特定艺术发展的结果，还必须被看成是更广泛、更深刻的文化转变的一部分。用文艺复兴来概括这个过程，使人想起“复兴”的概念——特别是古典文物的形式和价值的复兴。这种由来已久的观念有不少优点，但是对整个历史过程的复杂性来说并不公平：它没有充分地强调早期现代文明曾得到其他一些非古代源头的滋养这个事实，或者说即便最为真实精确地模仿古物，其结果也总是产生一些新东西。我们在艺术的理论中看到了这种复杂性的迹象：阿尔伯蒂一有机会就引用古代文献，却写出一本完全独创的书；列奥纳多是阿尔伯蒂最伟大的继承者，却把自己对古代权威的依赖减到最小。

人文主义是另一个在传统上和早期现代文化有联系的概念。有时它被定义得比较狭隘，视为对古典文物的研究；有时定义得比较宽泛，作为这种研究激发出来的对普遍价值的培养。有些人文主义者钻研写作的手法，有些从事于政治和道德生活问题的研究，有些探讨纯理论哲学，并且由于他们对这些问题的看法存在分歧，将人文主义和单一的一套信仰或者价值系统相联系已被证明是不可能的。一种类似的困难存在于试图将人文主义的影响限制在艺术方面，但是这种影响确实意义深远，值得花费一番力气加以探讨。

人文主义对艺术最显著的影响体现在对古典主题和风格日益增长的兴趣上。波提切利（Botticelli）重新创造阿佩莱斯的《诽谤》就是这样一个例子，一个更加微妙复杂的例子是他创作于1478年左右的《春》（*Primavera*）（彩图2）。这幅作品并没有叙述任何具体的古代神话故事，而是将一些神话中的角色放在一起，表现出爱是生命的源泉和世界产生的法则——这种观念可以在伟大的古代哲学诗歌——卢克莱修（Lucretius）的《物性论》之类的作品中找到。只有那些古代文学知识非常渊博的人才能构思出这样的作品，有可能波提切利曾经以阿尔伯蒂所推荐的方式，与一位博学的顾问合作。同时，他通过模仿古代艺术的形式，使复杂的文学思想显得生机勃勃：跳着舞的美惠三女神的排列

来源于一件著名的群雕，颜色的利用把人物变得栩栩如生，他可能想要说服观看者，绘画优于雕塑。

《春》可以看成是一首画出来的诗歌：它宣称绘画就像诗歌一样，这是塞尼诺早已提出过的主张，并得到阿尔伯蒂的精心描述。波提切利的画作邀请观看者思考绘画捕捉古代诗歌精神的能力，也许还包括超越诗歌的自发的吸引力和激发力量的能力——从而以实践证明画家和诗人平等的理论观念。伟大的威尼斯画家提香喜欢把他的神话画面，例如创作于1522—1523年的大幅作品《巴克斯与阿里阿德涅》（彩图3），称作诗歌（poesie）。他还以创造性的方式将多种来源的主题结合在一起，在各种各样的细节上显示出他的成熟：例如振抖的衣褶产生了一种华丽的视觉效果，这是他从好几首著名诗歌中找到的主题。提香的形式手段显然有别于波提切利：他没有采用充满感情的线条图案，而是充分利用了油画制造生动颜色与肌理效果的能力；他呈现了一场眼睛的盛宴，才华洋溢地捕捉着古代文本中赞美的那种强烈的感官生活。

这样，人文主义制造的文化环境超越了对古代主题和风格的复兴，支持着画家们强调绘画与诗歌关系的倾向。同时，这种观念——我们用贺拉斯的名言“诗如画”（*ut pictura poesis*）为其命名——总是牵扯到一些超越了狭义上理解的诗的东西：概括而言它指向艺术和语言之间的关系，也即艺术与被认为是人类的独特心智的推理能力之间的关系。因而诗歌可以包括修辞或历史或哲学，以这种灵活的方式进行思考曾得到古代作者的鼓励，例如贺拉斯，还有他之前的亚里士多德曾经试图表明，诗歌，至少以其最高的形式，有可能触及哲学。“诗如画”的观点则以这种方式反过来导向了艺术是哲学活动的一种形式的观点：它提供了另一条路径，引向了列奥纳多曾经以他更加科学的方式得到的同一个结论。

拉斐尔创作于1509—1510年的被称作《雅典学院》（彩图4）的壁画，说明了诗歌，或“文学”，如何与哲学相互交叠。这幅作品展现的是哲学本身：它用来装饰梵蒂冈宫殿一个房间的一面墙。这个房间用作教皇朱利叶斯二世的图书馆。图书馆常常装饰有虚构的著名作者肖像，但是拉斐尔画面中的古代伟大

的哲学家们仿佛置身于同一时间同一地点。他借鉴并丰富了从列奥纳多《最后的晚餐》那里发展而来的构图原则，不仅仅表示出一群聚集的著名人士，而且通过安排他们的位置，表达一些和他们学说有关的东西，甚至暗示出他们谈话的主旨。这幅画是一种人文主义的想象，是一幅似乎让整个古代世界的智力遗产苏醒的图像。它仿佛以这种深刻而错综复杂的方式指向自身之外，树立了一套视觉图像新的言说标准；它甚至比早期艺术家们更加清晰地证明了再现的系统性。一位作者套用古代“像要开口说话一样逼真”的惯用语，称拉斐尔的梵蒂冈宫殿为“沉默中的一切事物仿佛都要开口说话一般”。

在人文主义者复兴的那些古代作者中，柏拉图注定具有重要而复杂的影响，特别是对视觉艺术而言。在15世纪中期，一位富有的银行家及佛罗伦萨实际上的统治者柯西莫·德·美第奇（Cosimo de' Medici）委托一位学者，马尔西略·费奇诺（Marsilio Ficino）将柏拉图的全部作品翻译成拉丁语。费奇诺还研究了普罗提诺等古代新柏拉图主义者的著述，以及其他他认为是柏拉图思想的来源的古代文本。在这些材料之外，他超越对柏拉图思想各方面的综合，调制出一种他自己的新柏拉图主义形式，作为他假想的、带有普遍性的（包括各个系统的基本原理——古代的和现代的、基督教的和非基督教的）新哲学系统的基础。并非所有人文主义者都是新柏拉图主义者，但新柏拉图主义哲学这一调和的方面确实发展出了属于人文主义基础的一些东西：它恢复并复兴了古代思想；它让古代遗物服务于新文化的缔造；它让古代遗物成为一种新的、乌托邦式的理性主义的工具。这项事业中的一些东西——从古代遗物中重获一些永恒正确的东西——可以在波提切利的《春》中窥见，尽管我们或许不想把它称作是一幅新柏拉图主义的绘画。

新柏拉图主义哲学可能被认为影响视觉艺术的一个明显的方式，与再现理想的东西有关。从多纳泰罗的铜像《大卫》（图2.3）这件作品中就可以察觉其影响。该作品可能创作于15世纪50年代或60年代早期。从1469年起第一次提到这个作品的文献称它在美第奇宫殿，并假定是为美第奇家族，可能就是柯西莫本人——即委托费奇诺翻译柏拉图的人——创作的。尽管这件作品采用了

《圣经》主题，但这个人物的形象明显受到了古代赞美男青年人体美的那种铜雕的启发。其微妙的色情色彩因死去的歌利亚头盔上的浮雕得到了强调；该浮雕描绘的是丘比特驾驶战车——因而也就是爱的胜利——并暗示出一种个人意义的潜流。被爱的人的美“杀死”这个想法在王室爱情诗歌及其大众流行衍生物中是个常见的主题：多纳泰罗意图以古典及同性恋的方式对其进行再解释，这和他关注当时的社会对柏拉图产生了兴趣有关。

新柏拉图主义产生影响的一个更加强有力的论据可以从米开朗琪罗那里找到。他一门心思、一心一意地把一生投入到理想美的培育中，这在某种程度上归功于他在美第奇家族中长大时接触到了新柏拉图主义思想——同样也接触到了多纳泰罗的《大卫》。他对理想的兴趣植根于一种自觉的哲学理想主义，这一点可以从他自己说的一些话（包括他的诗歌）中得到印证；从记录下来的

同时代人的评论中也可以看出，他们把他理解成为一个理想主义者。然而新柏拉图主义的含义在多大范围内蕴含在他的个别作品中，仍然有些争论。

雕刻于1497年和1499年之间的梵蒂冈《哀悼基督》（图2.4）便可说明这个问题。这件作品的创作合同留存至今，它揭示了年仅22岁的米开朗琪罗打算制造出罗马最美丽的雕塑。考虑到这座城市中所有的古代雕塑，这个目标可谓

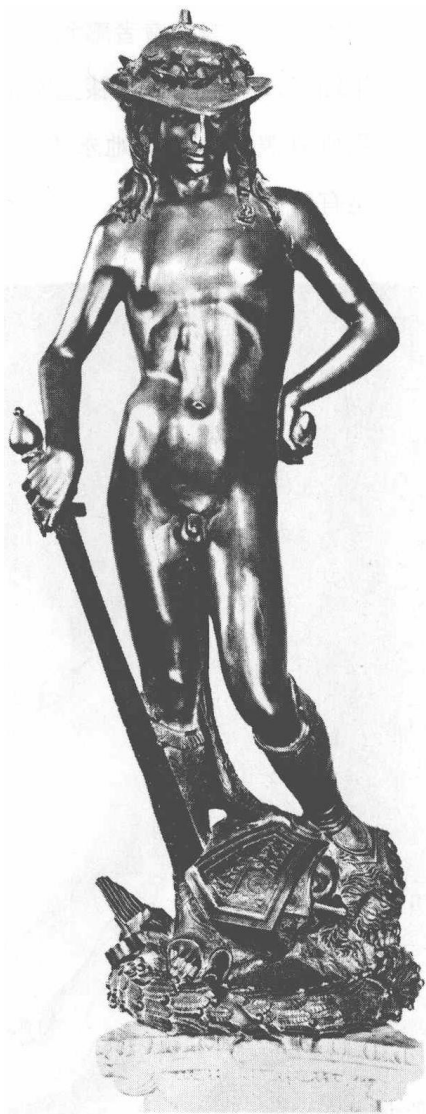


图2.3 多纳泰罗，《大卫》，1460年，巴吉罗博物馆，佛罗伦萨。

惊人的大胆。一些观看者感到其对美的追求扭曲了得体的法则：他们认为，圣母太年轻了，不可能是她膝上发育完全的男子的母亲。米开朗琪罗后来说，他想要用她外表的美暗示她永不腐蚀的内在完美，但这是否是他最初的真实目的，还有待商榷。



图 2.4 米开朗琪罗，《哀悼基督》，1497—1499 年，圣彼得大教堂，梵蒂冈。

从米开朗琪罗的诗歌中可以找到关于新柏拉图主义的更加清楚的证据。他的绝大多数诗歌是相当传统的宫廷爱情诗歌，但有很多诗歌借助了绝对的美的观念这样的主题：

爱人，你的美不属于凡间：
我们中间没有一张脸能够媲美
你在心中点燃和维持着的画面，
这是用另一把火点燃，用另一双翅膀扇动的。

米开朗琪罗不断地承认他在美面前的脆弱，他面对美时全然的无助，并提出他生命中唯一可能的路径——即作为艺术家也作为基督徒——就是故意地、自觉地培养其对所有美都敏感，他只能希望这条路径将最终使他从他自身的欲望中解脱：

我的眼睛渴望着美的东西，
我的灵魂也一样地渴望着它们的拯救，
除了凝视一切这样的事物，
没有别的办法升入天堂。

列奥纳多曾试图通过全面地研究自然实现绘画的哲学潜能。米开朗琪罗艺术的哲学价值，则依赖于其暗示着一种超自然现实的能力。既然理想的东西并不存在于自然之中，我们就不能用我们以视觉辨认事物的一般方法识别它：我们识别的判断力从我们整个情感生活的深处浮现出来，常常以突然显示的方式从我们的内心猛烈地喷发出来。我们不应该惊讶于米开朗琪罗的许多同时代人以柏拉图主义的方式理解他的艺术，而有些人则体察到列奥纳多的方法和亚里士多德的方法之间存在着密切的联系。我们也不应该惊讶，至少有一位亚里士多德学派的作者，贝尼铁托·瓦尔奇（Benedetto Varchi），试图按照亚里士多德学

派的说法对米开朗琪罗的成就进行阐释，而拉斐尔则在他的《雅典学院》中赋予柏拉图以老年列奥纳多·达·芬奇的相貌。最终，重要的不是艺术变成了柏拉图式的还是亚里士多德式的，而是人们认识到艺术已经哲学化，达到了最为严肃和崇高的智力活动的高度。

有关人文主义和视觉艺术关系最为重要而复杂的文献之一，就是艺术家及宫廷侍臣乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari, 1511—1574）的《著名画家、雕塑家和建筑家传》（即《名人传》）。该书于1550年第一次出版，1568年又出版了修订补充本，由150多篇传记构成，基本上按照年代排列，呈现出意大利艺术从13世纪晚期到瓦萨里生活的年代的发展变化。艺术的发展变化被分成三个阶段，瓦萨里将这三个阶段与一个人成长的三个时期相联系：第一个阶段，艺术的“幼年”，从13世纪晚期到14世纪末；第二个阶段，对应于“青年”时期，跨越15世纪；第三个阶段，艺术的“成熟”和完善期，从15世纪末开始，延续到他写作的时间。第一个阶段的领军人物是乔托；马萨乔和多纳泰罗则是第二个时期的开拓者；第三个时期的开创者是列奥纳多，米开朗琪罗为最高峰。

瓦萨里著述最重要的特点是按照历史发展进行叙述的形式。尽管其艺术史观念算不上全新，但《著名画家、雕塑家和建筑家传》的雄心比起之前与其最接近的先例，也就是普林尼关于古代绘画和雕塑的篇章，要宏伟许多，而艺术是严肃而持续的历史的一个适当的主题这种观念本身就是一个意义重大的成就：这样的历史通常只留给将军和政治家的“英雄式”功绩。瓦萨里对他所做的事情有充分的认识：他遵循人文主义历史编纂学的模式，坚持自己不仅仅记录事实，而且还要表达看法，汲取经验，用过去的事情作为原始材料得出普遍定律：

细心地思考这些事之后，我得出结论，这些艺术从一个粗鄙的开端一点一点地发生进步，最终达到完美的高度，这是这些艺术的特性和自然属性；我看到事实上其他艺术门类也发生同样的事情，由于所有的自由艺术之间都存在着某种亲缘关系，因而这种真实性无可辩

驳，我也更加确信。类似的事情一定在其他的时代早已发生，如果名称互相交换，那么其记述将会完全一致。

不仅视觉艺术进步的方式类似于各种自由艺术，而且其在现代时期的进步精确地复制了古代人们第一次所看到的那种模式。艺术根据这样的规则运动，这个事实证实了艺术在根本上具有理性本质。因而，证明艺术容许以历史观点对待，也就是坚持艺术与诗歌或哲学有关这样的见解。

艺术的进步不仅仅是一种日益明显的自然主义的问题，而是日益增加的美、更加有说服力地讲述故事以及更为成功地表达抽象观念的问题。建筑的进步体现在对古典形式和风格越来越强的把握上。瓦萨里自信他的品质标准完全客观普遍，令现代读者相当震撼：他的历史观依赖于这样的信念，即马萨乔优于乔托，列奥纳多又优于马萨乔。对我们而言看似天真的是，生产变得越来越快，越来越容易，也是艺术进步的重要方面：瓦萨里沾沾自喜地看到，在14世纪，画家们要六年的时间创作一幅作品；现在他们一年就能创作六幅作品。更加令人困扰的是他对哥特建筑的蔑视，他认为哥特建筑只不过是“野蛮的”建筑，另外，他对待他认为是外省画家的艺术家，例如威尼斯的画家提香，有一种居高临下感。

米开朗琪罗在瓦萨里的图景中得到卓越的地位，是因为瓦萨里相信，米开朗琪罗不但把绘画、雕塑和建筑每一种艺术都带到了完美境界，而且通过这样做，他揭示了这些艺术门类的相互关系，证明了在设计（*disegno*）的原则下这些艺术的统一。瓦萨里将设计描述为三种艺术之“父”：既然绘画和雕塑都是这一父亲的“女儿”，那么像列奥纳多那样争论何者更为优越是没有意义的。设计是将视觉艺术统一起来，并使其不同于其他艺术门类的东西；同时，它提供了将视觉艺术与其他理性活动相联系的路径。可以说，它是人类心智的基本能力：它“发端于智力”，并“从众多事物中得出一种普遍的判断力，就像是自然中所有事物的一种形式或一种观念”。设计是“理解整体对于各个部分、各个部分互相之间以及相对于整体的比例”的东西；让我们在外表随意的事物中看到

内在秩序，于“多”中发现“一”。瓦萨里的措辞中故意援引了古代哲学——“普遍的判断力”一语来自亚里士多德，“形式”和“观念”这些词则让人想起柏拉图——他的目的显然是将艺术尽可能深地植根于思想的基本进程中，把艺术和所有与思想有关的活动联系在一起。由此，设计既是一个历史的也是一个理论的原理：通过揭示各类艺术如何植根于心智，它显示了它们是怎样交织到人类经验当中的。

艺术理论在16世纪发展得越来越全面系统；艺术理论甚至试图以更加完整的方式将艺术扎根到人类的本性当中，甚至更加直率地将艺术和其他学科联系在一起。一个例子就是米兰画家乔瓦尼·帕罗·洛马佐（Giovanni Paolo Lomazzo）的著述，他于1584年发表了大部头著作《绘画艺术论》。洛马佐将绘画划分成七个要素：比例、运动、颜色、光线、透视、构图和形式，每一章探讨其中之一。在第六章论“构图”中，他纵览了图画所有的主要类型、每种类型可以表现的各种主题以及画家可以在每种类型中加入的各色各样的人物，此外还有一个符号目录。这种对人文主义知识进行百科全书式的划分，总是尽可能地通过引用古代和现代文献来获得支持。

几年后的1590年，洛马佐出版了一本简短的著作《绘画神殿的观念》，打算作为上一部长篇大论的导言。在这部著作中，他以一个圆形神殿的形式将绘画的艺术展现出来。这座神殿的铺面就是 *disegno* ——洛马佐更愿意使用 *euritimia*（即“韵律运动”）一词——可理解为艺术家在自然中洞悉的无数关系。墙壁是由五层重叠的金属板组成，对应于《绘画艺术论》中绘画的前五个部分：比例、运动、颜色、光线和透视。最后两个部分，构图和形式，他称之为“实践的”——相对于“理论的”——分别构成神殿的拱顶和天窗。墙壁周围有七根“柱子”或赫耳墨斯方形石柱，每一个对应于七位文艺复兴艺术家之一：米开朗琪罗、列奥纳多、拉斐尔、提香、安德里亚·曼坦那（Andrea Mantegna）、波利德洛·达·卡拉瓦乔（Polidoro da Caravaggio，拉斐尔的学生，以画古典风格的房屋立面著称）和高德里齐奥·费拉里（Gaudenzio Ferrari，15世纪米兰画家，洛马佐对他的推崇是一种地方性的偏爱）。洛马佐将这些人物称作

“统治者”，因为他们以最为纯粹和有力的形式，代表了作为一个画家的七种主要模式，可以称之为创造性风格的七种类型。

对这些统治者的选择并非出于偶然，而是植根于宇宙的秩序之中。洛马佐将他们分别和一个古行星相联系，米开朗琪罗与土星、列奥纳多与太阳、拉斐尔与金星、提香和月亮、曼坦那与水星、波利德洛与火星、高德里齐奥与木星。就像占星学中那样，每个统治者都对绘画施加影响，就像他的行星对一般的人类活动产生影响一样。尽管洛马佐接受了艺术模仿自然的传统观念，但他这种对应的理论实际上将艺术及艺术世界的关系定义为神秘力量的流通，一种占星学的魔法。他试图围绕着艺术的秩序和世界的秩序之间的这种关系将整个文化组织起来：每个统治者都与和他的行星相配的一种金属、一种动物、一位古代圣贤、一位诗人及一个古代艺术家相联系：例如米开朗琪罗作为“土星”，与金属铅相联系，他的动物是龙，他的哲人是苏格拉底、他的诗人是但丁(Dante)，他的古代艺术家是帕拉修斯。

尽管采用这种对应作为解释的策略距离我们的思考方式非常遥远，但洛马佐的系统实际上给我们提供了一种有效的方法，来罗列多种多样的艺术气质，说明艺术成就的多样性。尽管植根于更加广大的秩序当中，但它提供了无限发展的可能性。在讨论每个艺术家如何与其特定动物相联系时，洛马佐说，最伟大的艺术家就是将所有这些动物的品性集于一身的人。在书中另一处，他想象了一幅理想的亚当和夏娃的绘画，其中男性形象由米开朗琪罗勾勒，再由提香用颜料绘制，女性形象则由拉斐尔勾勒，卡拉瓦乔上色。通过把我们称之为风格影响的东西结合在一起，一个画家还可能完成一些新的东西：洛马佐的编排就是系统地解决模仿的问题、解决个人气质和客观正确性之间的张力问题——这在塞尼诺那里早已十分明显——的独创性尝试。它证明了再现系统性的另一个方面。

另一部极富雄心的论著是费德里柯·祖卡罗(Federico Zuccaro)出版于1607年的《画家、雕塑家和建筑家的理念》。如果说洛马佐致力于罗列绘画的要素，解释它们的相互关系的话，那么祖卡罗则是尝试展现艺术这个整体，甚

至所有的艺术门类，是如何基于同一个设计（disegno）原则之上的。他将瓦萨里把 disegno 作为一种心理活动以及将绘画、雕塑和建筑艺术统一起来的一种原则的思想继续加以发展，主张 disegno 乃是全部思想的基本原则。他将自己的论述奠基于亚里士多德的论著《论灵魂》中提出的感觉与认知的权威理论之上。根据亚里士多德的理论，心灵从感官印象中形成“图像”，这些图像则成为所有更加高级、抽象和真正理性的思维的基础。

祖卡罗接受了中世纪评论者，特别是阿奎那有关亚里士多德的思想，从而主张必须把 disegno 理解成为灵魂的本质活动，灵魂借以实现自身的过程。他还主张我们全部的知觉和思想都是对上帝原初创造性举止的重演，以及向此时此地的延伸。如果说列奥纳多的观点揭露了艺术活动被动与主动方面之间的某种张力，祖卡罗则是利用哲学强调了它们互相依赖的关系。如果说列奥纳多把艺术家比作镜子，祖卡罗则认为灵魂具有感知一切事物，将一切事物纳入自身的能力，而且在某种意义上，它就是一切。设计是一切事物进入灵魂所凭借的方式，也是它们在灵魂之中获得秩序所凭借的方式、灵魂将自身的秩序加之于世界所凭借的方式：它是“所有思想的观念、所有概念的概念、所有形式的形式”。它是所有思想中都包含的一个思想，是思想本身得以产生的土壤。它是“我们内心中上帝的图像和样貌”。

好像这些说得还不够，祖卡罗进一步强调指出，所有思辨思维——哲学和所有从属于哲学的自由学科——和所有人类活动都派生自设计（disegno）。他吸收了柏拉图的制作马具的艺术从属于骑马的艺术这个主张，认为正是设计让骑手认识到马具所必须具备的形式并向马具制作者订做；由此，他担当的角色“不是骑手而是一个设计师……因为制造马勒的艺术并不是骑手的艺术，而是设计的艺术”，祖卡罗在论著的结尾对应宇宙的秩序建立起一套知识的等级，其中他让视觉艺术占据的地位仅次于神学和治国之术——后两者中，一个是思辨思维的最高形式，另一个是德行的最高形式。

洛马佐和祖卡罗都是画家，他们应该曾经感到有必要写出这样的书，这表明了从实践中生发出来的理论关注——甚至是此等抽象的理论——是一种多么

直接的感受，坚持艺术的理性本质，坚持作为一种实践活动的艺术的自省和系统性的品质是多么重要。洛马佐说他的神殿是“所有形象的一个形象，所有绘画的一幅绘画”。祖卡罗则主张甚至使他能够阐释何为 disegno 的正是 disegno 的力量。尽管这些书籍似乎距离艺术家们日常关心的事情甚为遥远，但他们对艺术日渐面临挑战所做的紧迫的——并且就自身来说是英雄式的——回应。

据此艺术家们理应将他们关于职业的智力尊严的主张推向尽可能遥远的疆界，而且这样的主张也得到了全社会的广泛接受。尽管几乎没有文学人士愿意承认绘画的地位确实优先于诗歌或哲学，而且他们中的一些人还担心地认为，艺术家自我重要性的感觉不应该提升得过高，但一些人似乎曾经确实欣赏，还可能羡慕图像直接而醍醐灌顶的力量。

然而更重要的是，对艺术与文学亲缘关系的意识以及艺术能够以严肃的方式处理重大问题的能力曾在实践当中不断地得到检验。在 15 世纪和 16 世纪，阿尔伯蒂所倡议的那种艺术家和文学人士之间的合作变得十分平常。这种合作的产物包括各种各样的图像，从传统的寓意画到复杂的说教性版画，再到箴言作品 (impresa)——一种由一幅画和一句题词构成的视觉谜语，用来向有学问的观看者传达一个特定的想法——但其中最引人入胜的是描绘复杂精微的文学主题的大型装饰项目。其范围从环形壁画到为重要节日和国家重大事件设立的临时装置。瓦萨里曾和学者博吉尼 (Vincenzo Borghini) 合作，为佛罗伦萨柯西莫·德·美第奇一世制作了一些这类奢侈项目。柯西莫十分理解艺术作为表达其政治思想、操纵公众意见的工具的价值，他的这种理解的声响不亚于理论家们最宏大的主张。

罗马天主教堂也认识到了艺术的力量，随着新教改革，对图像的生产 and 消费实行某种控制，也变得格外强烈。米开朗琪罗《最后的审判》引起争论的事件就是这样的一个例子。这幅巨大的壁画（图 2.5）于 1541 年向公众展示。瓦萨里在其中看到 disegno 不可超越的绝技，一种对艺术本质的提炼。然而这幅壁画被有宗教思想的人批评为不雅：有的人抱怨其中的裸体过多，在神圣空间中引起了不恰当的猥亵想法；其他人则因这幅作品随意改变《圣经》中对审判

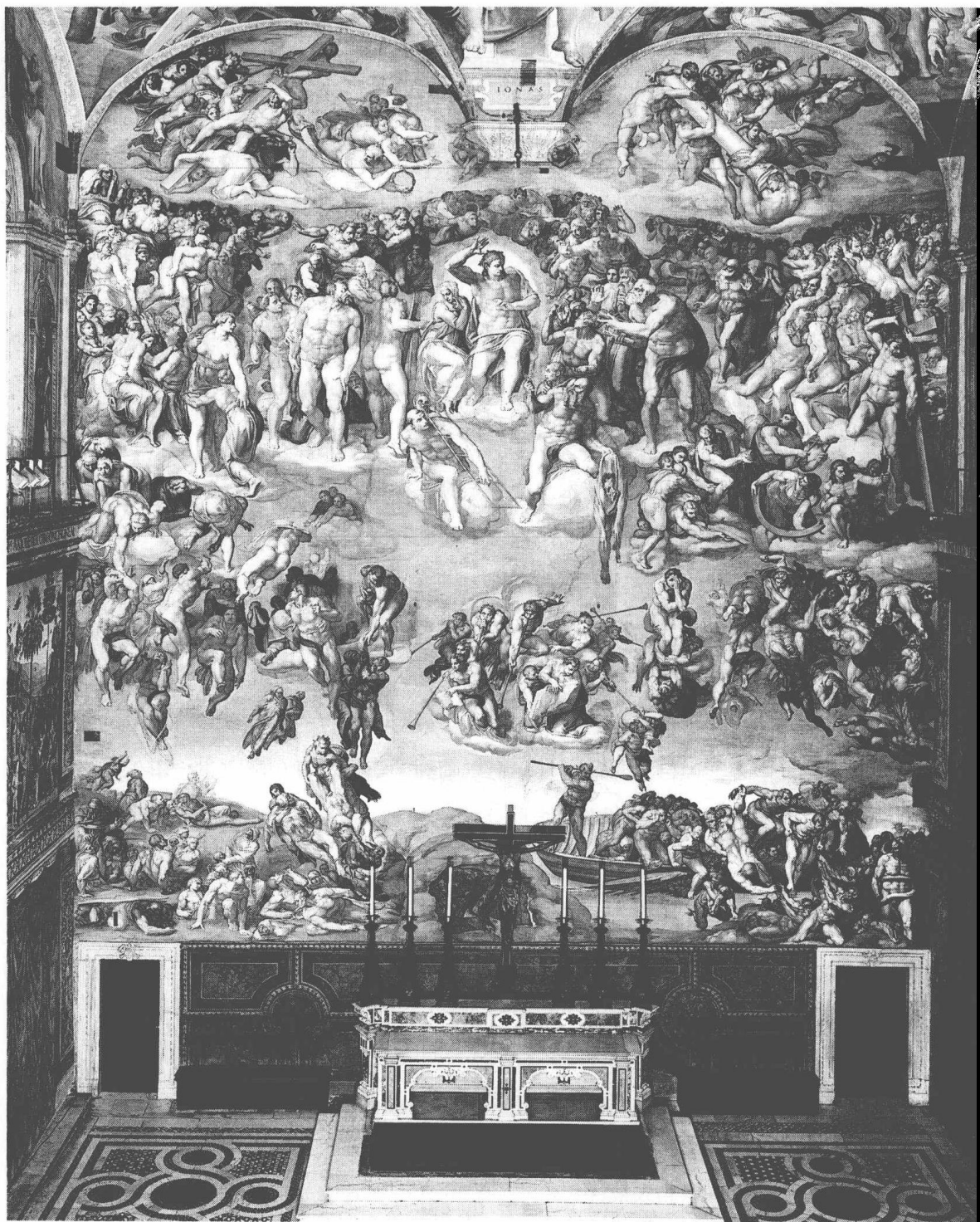


图 2.5 米开朗琪罗,《最后的审判》,1534—1541,梵蒂冈博物馆。

日的描述而心烦不已。总的来说，批评家们感到，米开朗琪罗更关注的是展现他的艺术，而不是正确地描绘这个故事。尽管对我们来说，可以很容易地把这些反应当做信奉正统基督教派的人们节俭的征候，但我们也应该认识到它们证实了人们对艺术在社会中发挥的作用应该更大的期望；也因此证明了艺术的一种现实合理性，这和理论中阐述的大同小异。尽管天主教的反宗教改革运动常常被看做是对人文主义的反动，但它事实上却令人文主义肇始的过程成为不朽。

人文主义者超越了对特定历史文本的涉猎，对普遍的语言加以关注，并且超越了语言，关注语言在其最广泛、最深入的意义上的重要性：他们认识到符号的重要性以及产生于符号的想象性建构；他们理解了再现的基本思维能力中真实而近乎无穷的力量。与其说人文主义是一种特定的意识形态，倒不如说是对意识形态本身力量的发现，以及对意识形态所依赖的再现力量的发现：它必然要支持任何证明再现的系统性，以及证明艺术在现实的建构中扮演十分重要的角色的思想的尝试。因此人文主义对艺术的影响远远超越了主题或风格上的古典主义，超越了艺术与诗歌有关的思想，甚至超越了艺术与哲学有关的思想。在人文主义帮助创造的环境下，视觉艺术能够以理想的方式将自身重新定义为包含了思辨思维和道德劝导的一系列实践活动，成为所有人类本质活动中固有而基本的东西。我们可以说人文主义给予艺术的工具让艺术将其疆域扩展并覆盖了整个文化领域，将艺术自身建立成为至今以来这样一种必要而具有特权的活动。

学院系统

文艺复兴时期发生的在理论上对艺术的重新定义，被一种新的制度加以巩固，这就是艺术学院。直到最近一段时间，以否定的方式看待学院一直是很平常的事——因为19世纪和20世纪的现代主义在许多方面都对学院所代表的价值持续反对——但现在我们占据了更好的位置，可以以肯定的方式思考学院。

它们的历史重要性不能否认：它们在全欧洲兴起，对几个世纪的艺术生活产生了有力的影响。它们可能是艺术家所能赢得作为专业人员、作为知识分子而不是手工艺人的广泛认可的最重要的方式。学院同时也是艺术文化标准化和国际化的一种方式，它们传播的理论价值系统直到19世纪都保持着显著的统一性。

不论好坏，学院在现代早期曾是艺术生活中的主导，我们也认识到它们是多么地现代。如果现代主义者反对学院是因为感到学院过于一心一意地把自身献给已经确立的权力，而危及自身的完整性，我们就能理解艺术和权力之间存在某种关系是不可避免的，而学院则代表了这种关系发展过程中的一个阶段。

最早的艺术学院似乎可以追溯到16世纪初，可能只不过是正式的俱乐部，由聚在一起的几个艺术家组成。他们或许是为了在日常工作时间以后有些消遣性的社会联系和一些别的更高的追求。这样的俱乐部让艺术家们有机会在作坊以外建立起一种集体身份，还能够沉溺于比工匠更为高明的自负当中。他们按照文学家的先例，采纳了“学院”一词，而文学家将这个词用于他们的聚会也并不久远。一些这样的群体似乎包括了贵族业余艺术家，而且艺术家们也鼓励这些人加入：这对加强与潜在赞助人之间的联系具有实际的好处，并且也支持艺术是一种对社会高层次人士适宜的活动这个观点——这一观点必然对艺术家本人的社会地位产生良好的影响。然而，正如吸纳某些非艺术家一样，把某些类型的艺术家排除在外也是学院必不可少的一个基本功能。学院成员们关注艺术和纯粹手工艺之间的差别，在艺术界建立和巩固了一道分界线，将和他们自己一样的人与他们认为只是工匠的人划分开来。

因而，学院成为了在一个以稳定和清晰可见的阶级层次为特征的社会中自我提升的工具。对那些贵族来说，他们很快就认识到了这种新型组织的用处，并迅速地尽量利用艺术家们服务他们的意愿。绝非巧合的是，第一家正式组建的艺术学院——设计学院就是1563年柯西莫公爵统治期间在佛罗伦萨成立的。柯西莫公爵在他委任瓦萨里和博吉尼修建大型装饰项目中显示了这样的机敏。确实，瓦萨里在学院的组建中扮演了领导者的角色，柯西莫也很快把博吉尼任命为新组织中的官方代表。艺术学院由此受到官方赞助，以这种方式

遵循了第一家官方文学学院——佛罗伦萨学院的模式，该学院正是几年之前归入柯西莫的掌控之中的。文学学院的任务是管制语言和文学的标准；因而可以说文学学院的成立意味着国家的控制扩展到了思想和表达的工具之上：艺术学院的目的是作用与其在本质上是一样的。在被吸纳进国家官僚机构的过程中，这些学院从非正式的俱乐部发展成为了高度组织化的机构：例如设计学院被正式授予执照，其组织也进行了系统化；它很快承担了许多法律责任，获得了旧行会的特权。

早期学院的另一个重要方面，也是随着时间推移变得更加正式的方面，就是青年艺术家的教育。在16世纪初的几十年里，对一些新教育方法的需求变得特别明显，社会经济条件的发展也加剧了这个问题的紧迫性。在一些城市中，特别是罗马，艺术创新的快速步伐似乎颠覆了长期师从一个大师的传统培训模式。许多外省中心的青年艺术家意识到，他们从当地大师那里永远也学不到他们需要知道的东西，于是只身来到罗马，有时几乎是没有受过任何训练，在罗马也没有亲朋好友。这种局势造成了城市中出现过剩的廉价劳动力，并很快形成了新的雇佣模式：青年艺术家被短期地雇佣——按天或者一个项目接着一个项目——而不是正式的学徒，得不到系统的培训。结果，他们必须在业余时间进行自学。青年艺术家独自走来走去，临习古代雕塑和米开朗琪罗、拉斐尔、卡拉瓦乔等现代大师的作品，或徘徊于公共浴室临习裸体，成了很常见的事。对身在其中的青年人而言，这种局面可能会比较艰苦，从而导致了更加大胆、自觉的综合模仿方法；这种局面还产生了对提供稳定环境和系统训练的那种机构的普遍愿望。

这种教育中的危机和这种职业的社会经济条件能够帮助解释拉斐尔非凡的影响力，他从一开始直到19世纪以后对学院价值系统的重要性。拉斐尔曾在意大利中部的小城镇受到训练，21岁时来到佛罗伦萨自立门户，研究列奥纳多、米开朗琪罗和其他有抱负、比较年轻的佛罗伦萨人的革命性新作，此时的他已经是一位15世纪晚期迷人风格的有造诣的实践者。拉斐尔意识到他永远赶不上列奥纳多科学理解力的深度，或是米开朗琪罗对富有表现力的解剖的掌握，他

发展了一种风格，把这两方面他所能达到的东西结合在一起，又保持了一些他自己本来就有的东西。瓦萨里说，这样的结果是：“在素描和色彩方面的一种中间风格；将这种风格与从其他大师的最佳之笔中挑选出来的某些风格相混合，[他]用众多风格制造出了一种单一的风格，这也就是他自己的风格，而且这种风格受到了，而且也将永远受到艺术家们的赞赏。”

几年后拉斐尔移居罗马的时候，由于他不断地接触到古代艺术，这种风格的综合得到了深化和丰富。他成功地证明了，如何通过借取和综合来自不同艺术家的影响，来塑造自己的特征——不光是一种独特的个人特征，而是一种更丰富、客观上“正确”的东西——一种建立在所有最佳风格的长处之上的风格。他没有发明风格合成的原理，但他证明了这如何能作为一种无限扩展的创造性原理，在最高的创造性层次上发挥作用。

拉斐尔在罗马获得了极大的成功；确实，他所享有的那种成功令他的同时代人只能将他与古代的阿佩莱斯相比。一流艺术家将多个大型作坊召集到一起，拥有大量助手，甚至还有转包合同的便利条件，这在当时并不罕见，但拉斐尔的作坊却建立了一种运作规模和效率的新标准。随着他接手的项目越来越大，他将自己的精力只放在设计当中：他常常给一个构图想出好几种不一样的想法，在最后定稿中将这些计划中最佳的特色结合在一起。然后他把他的想法交给他的一组助手进一步创作。制作的过程也体现出劳动的分工，不同类型的绘画的能手被指派完成适当的部分。这种安排即便不是完全系统化的，也似乎指向了一种彻底合理化工作的方法。我们可能不安地感到这种方法暗示着现代装配线，但我们应该记住，在这样一个前工业世界里，这种系统化的前景是令人振奋的：它不但令生产过程更加高效，而且系统化程序的好处可以被用来进一步证明艺术的理性本质，进而证明艺术的智力本性。

佛罗伦萨设计学院可以说是拾起了拉斐尔留下的东西，在这个意义上最成功的产物就是大型合作事业。如果说这些项目给文学主题的复杂性设立了新标准，那么它们也为合作工作的规模和复杂性设立了新的标准。学院提供劳动力和组织结构；它成为了供公爵支配的佛罗伦萨的创造性资源。这样，工作进程

的合理化对应于艺术活动与政治权力运转的结合。学院还尝试建立一种新型的教育，能够——遵循瓦萨里进步的观念——将各种艺术维持在它们几代以来所达到的高水平上。目的并不是完全取代作坊，而是给最有天赋的青年艺术家的教育补充有关素描的指导，以及几何、透视和解剖等专题的讲座。在现有系统上增加这种课程的尝试仍然遭遇到了阻力：被排除在外的艺术家感受到了轻视，那些开作坊的艺术家们对于把他们最好的助手派走由别人训练感到非常愤恨。

和设计学院发展起来的合作机制相比，卷入这个令人扫兴的套路的艺术家们的个人工作也同样地重要。然而在另一所差不多同时成立的，保持私有而不是成为国家附属的学院里，发生了一种风格的转变，并且对欧洲艺术史产生了巨大的影响。这就是16世纪80年代初在意大利博洛尼亚市围绕洛多维科·卡拉齐（Lodovico Carracci）和他的表弟安尼巴莱（Annibale）以及阿戈斯蒂诺（Agostino）形成的圈子，他们自称为启迪学院（the Accademia degl'Incaminati）。他们的主要目标是实行艺术教育：连续不断的素描练习补充以透视和解剖方面的讲座以及理论讨论；他们还举行素描竞赛，试图把他们的竞争性能量化为丰富的成果。最惊人的结果，尤其是在安尼巴莱的作品中最为显著的，就是将所有最杰出画家——不仅仅是拉斐尔和米开朗琪罗，还包括提香、委罗内塞（Veronese）和柯雷乔（Correggio）——的最佳品质结合在一起的这种雄心壮志和自觉努力。安尼巴莱尝试将综合模仿的原则精细化的时候，也正好是洛马佐以宇宙论的语汇对这种尝试进行理论深化的时候。

安尼巴莱在16世纪90年代离开博洛尼亚来到罗马，在那里——他极大地受到他之前的先例拉斐尔的鼓舞，像拉斐尔一样——他完成了进一步的风格综合。例子之一是他的作品《赫拉克勒斯的选择》（图2.6），这幅作品表现了英雄赫拉克勒斯必须在代表美德生活和享乐生活的两个女人之间进行选择的古老故事。这幅作品将拉斐尔和意大利北方绘画的风格结合在一起，并加入了古代雕塑的元素。安尼巴莱将拉斐尔的风格作为一种骨架，再根据现实的需要，把其他风格的因素添加进来。因此可以说他重新利用了拉斐尔风格的基本原则，



图 2.6 安尼巴莱·卡拉齐,《赫拉克勒斯的选择》,1596—1597,卡波迪蒙泰宫国家博物馆,那不勒斯。

并展示了这种原则如何从古典原则之中获得自身的根据,又如何因此作为现代古典风格的基础。换句话说,问题的关键不仅在于安尼巴莱风格综合的广泛程度,而且在于它的深度,在于他怎样把拉斐尔转变成一种结构的原理,不是掌握一种单一风格,而是一种组织了所有可能的风格的普遍方法。

安尼巴莱所获得的成就的重要性在后来不久就被罗马艺术学院的成员,古文物研究者和业余画家乔凡尼·皮托·贝洛里(Giovanni Pietro Bellori)发现。在他1672年出版的《现代画家、雕塑家和建筑家列传》一书中,贝洛里认为安尼巴莱在拉斐尔死后绘画艺术的“衰落期”复兴了这门艺术。安尼巴莱的作品反映了贝洛里在1644年给学院做的一次演讲——《画家、雕塑家和建筑家的观念》中解释的原则,随后他又将这些原则放入《列传》一书的序言当中。这些原则最重要的部分——艺术家学习自然,获得一种完美的观念,并用来对

他作品中再现的自然形式进行“修改”和纠正——也曾见于早期理论。贝洛里理论的新颖之处在于他更加坚持古代雕塑给走向完美的东西提供了完全充足的指引这种信念。

贝洛里对17世纪绘画的叙述是极有选择性且独断的。和安尼巴莱同时代的有着激进独创性的画家，米开朗琪罗·达·卡拉瓦乔（Michelangelo da Caravaggio）作为一个反面例子被提出来，被批评为没有将他的形式理想化，只是满足于照抄模特。贝洛里承认卡拉瓦乔是自然外观熟练的模仿者，但“绘画的许多方面，而且是最好的方面都在他身上缺失，因为他既无创造亦不得体，既没有设计也没有绘画的任何理论，如果从他眼前把模特带走，他就动不了手，心中一片空白”。更加惊人的是贝洛里完全忽视了无疑是罗马一流艺术家的伟大的雕塑家和建筑师，乔凡尼·洛伦佐·贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）。贝洛里似乎认为贝尼尼的作品在古典风格方面不够严格。这种独断的姿态可以看成是学院系统中始终固有的精英主义的激化，但在我们过分苛刻地评价贝洛里之前，我们应该理解，他试图保卫的是粗俗的和在智力上不能满足的两个极端之间一条在他看来受到威胁的中间路径，而且他理解再现的系统性，并认识到各种风格对严格建构原则的极度渴求。我们应该想起现代批评的选择性，以及这种选择性对其事业而言是何等地必要。

到17世纪晚期，欧洲遍布艺术学院。在低地国家中，非正式的学院在16世纪中叶开始出现，这些学院由去意大利旅行归来，认同意大利方式的艺术家发起。荷兰画家卡尔·凡·曼德尔（Karel Van Mander）或许就曾于16世纪90年代在哈勒姆市创办了一所这样的学院。曼德尔也是一位富有雄心的理论家，他在1604年出版的《绘画之书》中表达了他的观念，这部著作显然是模仿瓦萨里的《名人传》写成的。在一开始的引言中，他以一首说教诗歌的形式——这也是申明画家同时是诗人的强调手法——重点概括了许多意大利理论中的基本原则，然后继续讨论了分成三个阶段的艺术史——首先纵览了古希腊罗马的古代文物，随后是大部分来自瓦萨里书中的关于意大利绘画的叙述，最后是对北欧绘画的一段叙述。该书将瓦萨里的体例和价值系统应用到另外一种文化背

景中，意味着这些价值获得了国际权威。尽管我们如今最为欣赏的那种荷兰绘画，都在刻意地避免古典化的理想主义，但我们应该记住荷兰在整个这一时期都有相当有力的学院传统。

最大的学院是巴黎建于1648年的皇家绘画与雕塑学院。该学院像设计学院一样，是由一些精英艺术家发起的，其早期历史的特征就是通过与旧的制度结构对立斗争来确立自身。法兰西学院模仿一所文学学院的模式，很快在艺术生活中扮演起相应的角色：它作为路易十四皇帝覆盖广泛的集权制的一部分，成为了路易十四表达他专制主义意识形态的工具。艺术学院的院长，画家、设计师和理论家夏尔·勒布伦（Charles LeBrun，1619—1690）奉命在哥白林生产挂毯、家具、器皿和宫廷使用的其他物品的国家中心担任主任。许多院士监督这些物品的设计，并指导工匠进行制作：这样，学院就能对一系列物品实行品味和质量标准，使它们成为典型。这种运作上的原始工业状况是法兰西学院得到广泛称赞的最重要的特色之一。为了将艺术家的训练系统化，专门建立了一所学校，即皇家学校：这所学校在写生、几何学、解剖、透视、历史、地理学和文学方面提供指导。学院还在罗马建立了一个分部，让最优秀的学生有机会研究古代文物和意大利艺术。

法兰西学院产生了篇幅最庞长的理论著述，其中的大部分来自于每月定期举行的演讲和讨论。该理论中很多都派生自早期意大利文献：勒布伦本人的演讲就拥护一种十分接近于贝洛里的教条式古典主义。如果说贝洛里理论中的英雄人物是安尼巴莱·卡拉齐，那么勒布伦理论中的英雄人物就是尼古拉·普桑（Nicolas Poussin）。这位法国画家几乎整个一生都在罗马度过，他作品的特色在于以哲学的方式运用古代神话，在风格古典化的纯正和精准方面甚至胜过安尼巴莱。勒布伦给学院所做的第一次演讲是在1667年，主要围绕普桑1639年的作品《以色列人捡拾吗哪》（图2.7）展开。勒布伦指出，普桑将拉斐尔、威尼斯绘画和古代雕塑的优点结合在了一起。他极其细心地观察得体性。为了更好地表现故事，每组人物都进行了精心构思；而每组人物也都丰富了画面的整体表现力，并不分散画面的整体感及其感情效果。越是品味，就越是有多

东西可看可想；画面可以像读诗一样地阅读，普桑示范了使文本资料适应于绘画的特定需要的最伟大的判断力。普桑，这位“哲人画家”，也是一部雄心勃勃的艺术史著作——1666—1668年出版的《对古代与现代最杰出画家的生活和作品的思考》——中的英雄人物，是法兰西学院的贝洛里。

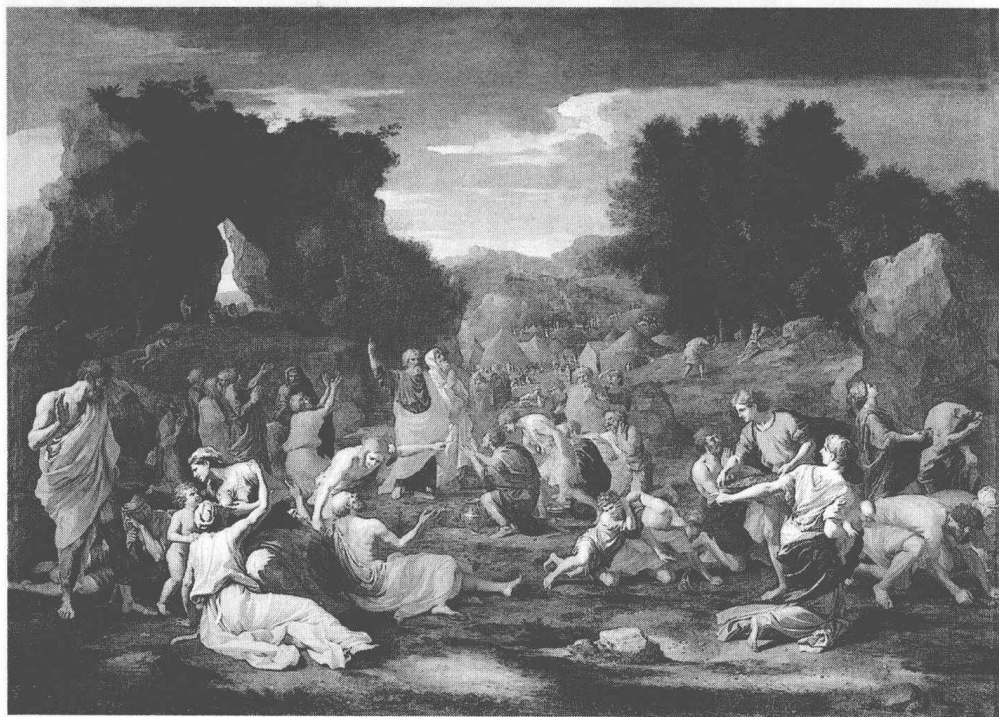


图 2.7 尼古拉·普桑，《以色列人捡拾吗哪》，1639年，巴黎卢浮宫。

勒布伦 1660 年创作的《亚历山大来到大流士的帐篷》（图 2.8）这幅作品展示了勒布伦如何在自己的作品中吸纳了普桑的经验。这幅作品由国王委托，给观看者展示了一个心胸宽阔的行为的例子：伟大的胜利者访问被他打败的敌人的帐篷，敌人的妻子和仆人们正在乞求怜悯；他对他们的生命和名誉不加伤害，并给予他们自由。勒布伦对妇女脸部的处理极为仔细，描绘了对这一事件的一系列不同的情感反应，并将每个人作为再现一种特定情感的典型。他发表另外一次演讲《理解激情的方法》时，曾将这些人物头像以及从其他作品挑选的一些人物头像作为图解（图 2.9）。勒布伦渴望一方面揭示个体感情的本质，



图 2.8 夏尔·勒布伦，《亚历山大来到大流士的帐篷》，1660年，凡尔赛博物馆。

另一方面审视各种可能的情感的多样性，表明了他想要成为哲人画家的雄心。艺术涉及对人类本性的全面理解，这当然可以追溯到亚里士多德，但勒布伦罗

列各种激情的程式化方法——为内在心灵的再现立法——很好地表明了这个系统化、理性化过程所能达到的深度。

这种理性化的另一个方面，就是各种类型或“题材”的绘画被纳入一个等级次序之中。最高级别的种类是histoire（“历史”画；这个术语是亚里士多德istoria一词的直译），画作以恰当地庄重的风格处理一个严肃、庄重的人类活动——例如亚历山大来到大流士



图 2.9 夏尔·勒布伦，《恐惧》，由伯纳德·皮卡尔 (Bernard Picart) 制作成铜版画，摘自《勒布伦先生讲演录》(伦敦，1701年)。

家庭这个行为。肖像画涉及人的形象，但并不被认为需要对理想的东西有所理解，被放在下一个级别。接下来是表现日常生活的场景（常常被称为“风俗”的场景）的画作。然后是风景画，最后是静物画。这些等级较低的类型被认为只需具有描摹外观的能力。用这种等级划分很容易证明居高临下地对待许多17世纪荷兰绘画的态度是正当的；甚至声望如伦勃朗的画家也会被挑剔为没有以古代雕塑暗示的方式对他的形式进行理想化处理。当然我们现在会发觉这种态度荒谬可笑，但它确实再次以一种再现的系统化意识为前提条件；它反映的信念是某些感知和再现世界的模式优于其他的模式，而最佳的模式——无论多么崇高，多么难以掌握——必须作为一个标准保持下去。

勒布伦的观点并不总是受到完全的赞成，而且在学院内部就发生过热烈的辩论。最著名的辩论是关于绘画中设计和色彩的相对重要性。勒布伦和他的追随者主张设计的首要性，而其他人在文学家兼业余画家罗杰·德·帕尔斯（Roger de Piles, 1635—1709）的领导下，坚持认为色彩扮演更重要的角色。勒布伦一派主张追随普桑；帕尔斯则赞同彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）这个反例，认为鲁本斯更加自由的笔法和更加丰富的着色把素描的优点与更加有趣、更加有力的图绘效果融合在了一起。这场辩论似乎微不足道，但交锋的核心是两种截然不同的绘画方法。帕尔斯的见解在勒布伦死后的年代中占据了优势，更多地强调一幅绘画直接、整体的效果，而不是叙事结构的深度；有一次他甚至说在获得直接的效果方面，伦勃朗比拉斐尔更加高明。因此，他代表了对人文主义艺术理论中文学方向的背离，以及对一种更加不依靠光学感觉的方向的接近。

在英国，直到1768年才建立了官方学院，即皇家艺术学院。早期的尝试都失败了，部分的原因是这种学院是否适合在许多方面都不同于学院涌现的欧洲大陆的英国社会，以及这些学院鼓励的这种艺术能否或者是否应该与在欧洲大陆一样享有重要的位置，这些问题得不到一致的看法。然而到了18世纪中叶，英国已经成为一个富有的商业大国，许多英国人都到法国和意大利旅行，学到了遵从古典风格的艺术和建筑的品味，以至于一种更具世界性的态度注定要盛

行。与皇家学院相关的主要理论著述是皇家学院的第一位院长，约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）1769年到1790年之间以年度演讲的形式发表的《演讲录》。这部著作是对学院系统最后一次主要的阐述，它从早期理论中借鉴了大量的东西；同时，它强调的重点有些不同寻常，这既归功于文化背景的差异，也是由于它到来得如此之晚的缘故，它指向了现代思想的一些态度和价值。

像所有在他以前的学院理论家一样，雷诺兹坚持青年艺术家必须学习自然和过去最伟大的作品，特别是古代雕塑，他的目标必须不仅仅是模仿自然外貌，而是要得出一种标准、一种理想，并依此对自然进行改善。雷诺兹几乎完全根据一般的东西——相对于特别的和个别的東西——即作为一类事物的典型的東西的方式来思考理想的東西。对一般的东西进行辨识的能力是头脑出众的标志——他说，“天才”是一种“观看，并理解全部艺术”的能力——而且它也是有学识的贵族的标志，对其重要性的解释清晰地揭示了它所涉及的社会姿态：

这样的—一个学习者将藐视绘画中比较卑下的套路，因为它们无论多么有利可图，都不能带给他永远的声誉。他将让更加低贱的艺术家卑屈地设想那些最能欺骗观者的绘画是最好的绘画。他将允许更加卑微的画家像种花人和贝壳收藏者—样，描绘精微的差异，将一个物体从同种类的物体当中区别开来。而他则将像哲学家—样，抽象地思考自然，在他的每一个人物中表现出其种系的特征。

画家应该在可能的情况下避免当代服装，因为这会引入历史的个别性；他甚至不应该费心区别各种布料，画面中的植物也不应该描绘得过于精确，以至于能够确定其种类。像这样的思想将会惹恼后来的批评家，例如威廉·布莱克（William Blake）和约翰·罗斯金（John Ruskin）等，它们十分清晰地展现了学院式的看待世界的方式是如何要求—种故意的失明，—种蓄意的、充满努力的自我压制。

雷诺兹在评述模仿其他画家的风格时也—样借用了早期学院的教义，但他

更加突出地强调了原创性是模仿的结果这样的观点。“因而从你超越的那些人的作品中所得到的越是广泛，你的创造能力就越是广泛；这更像是一个悖论，你的构思也会更加原创。”关键不是模仿特定的效果，而是模仿一般的原则：

一个人成为伟大的艺术家并不是靠在记忆中储存那些伟大艺术作品的个别细节，如果他停下来而不让自己成为制作这些作品所依靠的一般原则的大师。如果他甚至想要和钦慕的人比肩，他必须把他们的作品看成是自己学会观看自然的真正艺术的方法。当学会这一点的时候，他就可以说是得到了他们的力量，或者至少是他们的力量的基础；剩下的就要靠他自己的勤奋和运用。学习的头等大事就是形成一种对所有的时代和所有的场合都适用和胜任的头脑；自然向这种头脑敞开，这种头脑可以说拥有了她用之不竭的财富的钥匙。

只有透过个别，看到一种风格的本质生命力，才能从中吸取那些能够为我所用的东西。这个过程和学习一种语言一样：画家对一种编码的符号系统进行学习，但在掌握这些符号的过程中他使这些符号成为了自己意志的工具。他的主体性被客观化了；他不再是一个个别的自我、一种个别的存在模式，而是成为了所有可能的存在模式的基础。系统化自我压制训练的结果是更高——或许更抽象——形式的自我实现。在这种净化的状态下，他能履行他复制、支持和调节文化所依赖的整个系列的概念和价值这份工作。

雷诺兹对可能的风格的多样性的长篇讨论表明了模仿的原则已经变得何等的理性化。他区别了不同的历史“流派”和风格，并把它们加以等级排列。意大利中部流派——罗马、佛罗伦萨和博洛尼亚——是最好的，然后将自身原则奠基在意大利中部流派原则之上的法兰西学院。威尼斯流派显然占据一个更次要的位置，但仍比佛兰德和荷兰优越。每个画家的风格都被长篇大论地讨论。雷诺兹对青年艺术家面对显然是无数的可能风格时难以抉择表示同情，从而减轻了其评述的独断性：“知道选择什么、如何选择，是一门艺术，而且是一

门不简单的艺术。”拉斐尔仍然是最值得追随的典范：“自从他接受了那么多的典范，他自身就成为了所有后代画家的典范；永远被模仿，永远是原创。”然而雷诺兹对融合风格的冲动作出了警告：有些融合是不可能完成的，而且他鼓励青年艺术家找到适合他们天资的创作方式，而不是把他们的才干“浪费在可能的优点的巨大范围内”。全能的古老观念——可追溯到文艺复兴理论家之前的西塞罗的绝对雄辩的观念——如果仍然必需的话，也只是作为一种遥远的参考观点：“如果任何人会成为这样卓越出众、居高临下、伸缩自如的天才大师，以至于他能够引导最精英的和最大众的艺术潮流，并畅通无阻、放心牢靠地席卷全部，那么他更适合给出范例，而不是接受指导。”

《演讲录》区别于其他学院理论的东西之一就是对于米开朗琪罗的关注。对瓦萨里而言，米开朗琪罗的卓越依赖于他对绘画、雕塑和建筑三种艺术的掌握。后来的学院理论家们主要关注绘画，虽然也愿意承认米开朗琪罗的素描和解剖学知识无可匹敌，但他们觉得米开朗琪罗在其他方面仍有不足。雷诺兹不否认米开朗琪罗存在局限，但他坚持这位大师的力量足以弥补他的局限。他借助了古代崇高的修辞思想来阐述这种品质为什么比完美更好。

绘画中的崇高，像诗歌中的一样，是那样不可抗拒，并且占据了整个心灵，以至于没有余地对细节吹毛求疵了。在这些被强烈地表现出来的伟大思想面前，艺术琐碎的优美都失去了价值，并且至少在这种情况下似乎不值得我们注意。在这些面前，拉斐尔特有的正确的判断力、品味的纯净，以及柯雷乔和帕尔米贾尼诺(Parmigianino)的精致优美，都消失得无影无踪。

像这样的章节暗示了某种对学院艺术中程式化、细心经营的优雅的某种不耐烦，对有力而急迫的体验的渴望。雷诺兹和他的一些同时期人都有这种不耐烦，这也预示了下一个世纪的浪漫主义。如果说帕尔斯对感觉直接性的强调使他对我们而言显得很现代的话，那么雷诺兹在十分不同的方向上，以其理想主



图 2.10 约书亚·雷诺兹，《自画像》，1780年，英国皇家学院，伦敦。

义以及对超验的东西的渴望同样显得现代。

雷诺兹作为画家的实践或许是他理论中所有的解说最有趣的部分。他提倡历史画的高度理想，却把肖像画作为自己的事业，让自己和时代品味相适应。他最为私密和清晰的作品之一是创作于1780年左右的一幅《自画像》（图2.10）。他将一座米开朗琪罗胸像放置在自己身边，表达了对这位最伟大的艺术家的倾慕，但他的学院帽和长袍，以及绘画的整体风格，则让人想起伦勃朗这位描绘朴实现实的卑微画家。这幅作品以自己的方式调和了雷诺兹自己所提出的水火不容的艺术价值的两个系统、存在的两种模式：至少在一瞬间，他同时涉足了艺术最高雅和最低俗的潮流。他老练地利用着再现系统，将自我评价的过程作戏剧性展现，暗示了身份本身作为一种艺术效果是多么地深刻。

第三章 | 启蒙运动

18 世纪

“启蒙运动”一词用来指在17世纪和18世纪期间在欧洲文化中发生的一次逐步变化。就像“文艺复兴”一词一样，这个词是包含价值标准的：它表示一个智力解放的过程，其中自然科学从过去的错误信念中将自身解放出来，发展出了至今仍然是科学真理的标准的决定因素的系统实验法，同时政治理论家们在按照理想的方式重新构思社会的努力中，抛弃了传统的价值标准。尽管这些崭新的思想方式是由知识分子发展和推动的，但它们最终对日常生活产生了影响。科学研究对技术的进步作出了贡献，并帮助带来了农业经济向工业经济的转变：就是我们称为“工业革命”的现象。乌托邦思想在美国和法国激发了政治革命：也就是以理想的形式重建社会秩序的尝试，它迎来了现代大众政治的时代。

这种对启蒙运动的溢美之词必须通过认识到其他力量的重要性来加以平衡。经济力量从贵族逐渐向中产阶级过渡，后者的兴旺奠基于工业和商业之上。这个过渡也伴随着新价值标准系统的出现，这种价值标准强调个人进取和艰苦劳动的必要性，并依靠理智、举止文明和进步之类的集体理想。个体自由这种新的意识形态使社会风纪的新的和更加合理化的形式的发展更为完备：强制压迫的实施可以不那么暴力，但它们变得更加普及、更加系统，也因此更加

微妙、更加有效。由此带来的一个结果就是有教养的欧洲人面对自身处境时产生一种复杂的矛盾情绪：他们可能给理性的成就以高评价，也同样会感到理性变成一种压迫，一些宝贵的东西已经遗失；许多人向往接近自然的更加简单的生存模式。

有关艺术的思想注定要被这样的环境所影响，并且影响是多方面的，但是进程却很缓慢：即使在18世纪很晚的时候，艺术理论的腔调还是守旧的——雷诺兹就是一个很好的例子——而对于正在发生的更深层次的方向转换，必须仔细地寻找证据。一些作者关注于以“科学”的方式看待这个主题：例如有一种以我们现在称之为心理学的方式来解释艺术作品的感情效果的兴趣。但是科学的方法也可以意味着任何一种系统化的方法：可以是一种理性主义者的方法，试图从首要原则推理出有关艺术本质的重要的东西；或是一种历史的方法，从研究特例推断出有关艺术的一般法则。对艺术作出著述的人比以前更加广泛且类型多样，而且他们这样做的时候，也给艺术带来了一系列新的智力工具。有些最重要的思想并不是创造出它们的作者的首要兴趣点；然而，这些新的方法通常都被用来支持，而不是推翻传统的品位和价值标准，而且最为原创的贡献经常呈现为对更加古老的、更加纯净的理想的一种回归或净化。对待古典文物的态度就表明了这种局势——不管是在实践上还是在理论上：对古代艺术进行探讨还是和文艺复兴开端以来的任何时候一样强烈，但是赞美的方式却发生了逐步的变化——这种变化最终将导致极端的后果。

曾经确实直接挑战了当代品味的作者是法国哲学家丹尼斯·狄德罗(Denis Diderot)。他是启蒙运动的伟业——《艺术、科学和手工艺百科全书》(1751—1772)这部鸿篇巨制的编者和主要撰稿人。狄德罗还在1760年到1780年间为学院发起的年度公共艺术展，即所谓“沙龙”，撰写文章。这些文章是报刊艺术批评最早的范例，也第一次将这种写作形式提升到高度的文学层次：这些文章都以一种生动、通俗的文风写成——诙谐、解析、渊博和热烈的辞藻交替出现——并给未来所有的批评写作树立了标准。

狄德罗对学院艺术理论的原则了如指掌，并经常对其加以引用，但他也曾

反复坦言对学院绘画程式化特点的厌倦：

几乎我们所有的绘画都有构思薄弱的特点，这种思想的贫瘠令这些作品无法打动我们，无法唤起内心深处的情感。观看，然后走开，就对所见了无记忆了。画面中没有萦绕和捕捉我们的幻想。我斗胆向我们最无畏的艺术家提议，用他们的画刷来惊吓我们，就像报纸作者用他们简单的叙述所做的那样……如果你对我的触动还不及一张报纸，那么对你来说研磨颜料、拿起画刷、利用你艺术中的各种资源又有什么用处呢？

这种对强烈感情效果的渴求还伴随着对严肃的主题、朴素的风格以及道德目的的最高意识——一场绘画的全面改革——的提倡。狄德罗并不故作正经，但他对弗朗索瓦·布歇（François Boucher）这种画家的色情倾向和空洞技法感到厌恶。相反，他支持让-巴普蒂斯特·格瑞兹（Jean-Baptiste Greuze）的作品。这位画家寻求用大幅的画面和历史画的形式原则创作当代生活中的严肃主题（图3.1）。狄德罗还很欣赏静物画画家让-巴普蒂斯特·夏尔丹（Jean-Baptiste Chardin）。夏尔丹强调简洁以及对视觉效果的细密观察，这给标准学院提供了受人欢迎的解毒药。狄德罗赋予日常生活场景和静物——这些在学院等级中是次要画种——以重要价值，预示着下一个世纪更深入、更激进的反学院主义。

学院艺术理论的基本原则之一，即对绘画和诗歌之间存在联系的信念，遭遇了包括狄德罗在内的18世纪思想家们越来越多的异议：对这种信念最持久、最有决定性的打击，就是德国剧作家和戏剧理论家莱辛（Gotthold Ephraim Lessing）1766年发表的题为《拉奥孔》的文章。这篇文章将这尊著名的希腊化时期的群雕作为出发点。该群雕表现的是特洛伊祭司因为警告他的国人不要接受希腊的木马礼物，和他的两个儿子一起遭到巨蛇攻击而被勒死（图3.2）。莱辛在文章的开头就自问，为什么诗人维吉尔（Virgil）在叙述这个故事



图 3.1 让-巴普蒂斯特·格瑞兹，《被惩罚的儿子》，1777年，巴黎卢浮宫。

的时候，说拉奥孔尖声喊叫，绝望地挣扎逃脱，而雕塑家则更愿意把拉奥孔的举止表现得有所克制，好像是在叹气而不是呼喊。莱辛的答案是诗歌和视觉艺术拥有不同领域的特长：

如果事实是绘画在模仿的过程中采用了与诗歌完全不同的方式或符号，即空间中的人物和色彩，而不是时间中承前启后的声音，如果这些符号必须和被表示的事物无可争议地存在匹配的关系，那么存在于空间中的符号就只能表现那些整体或多个部分同时存在着的事物，而彼此跟随的符号则只能表现整体或部分前后连贯的事物。

这种严格的理性主义导致了一些重要的结论。各门类的视觉艺术本身必须主要地关注美，而叙事是第二位的。莱辛以更有力、更强硬的方式重复了学院理论

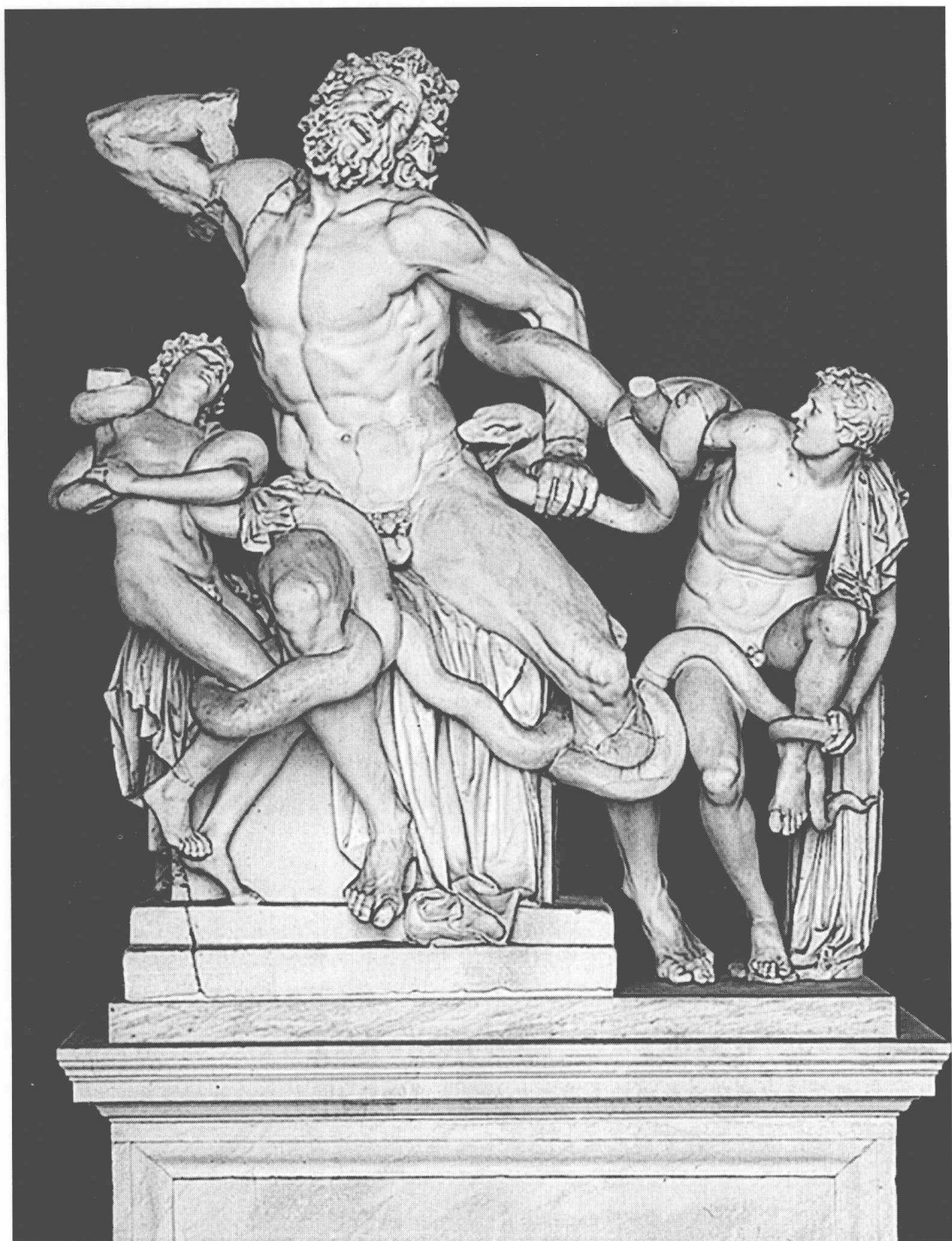


图 3.2 《拉奥孔》，约 1 世纪，梵蒂冈博物馆。

已有的思想，他说任何讲故事的尝试都要求选择一个瞬间，让观看者能够同时看见之前发生的和之后发生的事情。创作《拉奥孔》的雕塑家们选择了这样的一个瞬间，并且只表现出有限的痛苦，和美的要求不相冲突，从而展现了他们的技艺。一般来说，艺术家们不应该试图调用文学特性，诗人也不应该试图用词语来描绘图画。和莱辛同时代的人绝大多数都觉得他的论证很有说服力，他的文章标志着这样一个关键时刻，即早期对艺术门类之间亲缘关系的坚持，正让步于用各自特定媒介规定其目的和局限的现代倾向。

莱辛的《拉奥孔》是古代艺术如何成为创新思想刺激物的优秀范例。另一个这样的范例是德国考古学家温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann），他在罗马度过了他绝大部分的生涯。温克尔曼厌倦带有轶事味道的老式的传记集，寻求将自己的著述组织成为连贯的叙述和对艺术本质的系统探讨，从而使其更加严格精确。他描述了一种四个阶段的发展，对应于现在的艺术史家们在“古风”、“古典”、“希腊化”时期之间所做的区分（他把我们称之为“古典”的部分分成“宏大的”和“美的”），但是这种安排——和瓦萨里的不同，它追溯的是上升和衰落，而不是简单的进步——最终成为了再次证明希腊艺术具有无与伦比的卓越性的工具。对温克尔曼而言，古典时期的作品是希腊文明得到最完美的实现时的体现：在这些作品中他看到了表现上更高的平静，一种“高贵的单纯和静穆的伟大”令其他的一切都显得笨拙、浅薄或粗俗。他将希腊艺术的优秀归因于希腊人的品质，并和希腊文明的其他伟大成就相联系：自由民主的雅典的建立，以及苏格拉底和柏拉图高深的哲学。

在许多方面，温克尔曼对古代的敬仰都完完全全是传统的；他的成就在于找到了一种新的——历史的——方式对其加以证明。找到这种证明的努力被认为很有必要，预示着一种与之相关的更深入发展的过程，这种过程将发展到温克尔曼可能预测到的任何事情之外。如果艺术是产生艺术的社会种族特征和精神价值标准的反映，那么单一、普遍的品质标准这种想法就有问题了。例如为什么一座哥特式教堂不如希腊神殿的成就伟大就是没有理由的——而事实上，温克尔曼在有生之年就已经开始发展出对建筑中哥特式风格的鉴赏力。他

的历史主义应该看成是一个更大的客观化过程的一部分，这个过程可能一开始是为了颂扬传统价值标准，最终却导致这些价值被相对化。这个过程的历史维度——对被忽视的过去的某些方面的兴趣，例如中世纪，或古典以前的远古——得到了对非西方世界的兴趣以及我们可称之为艺术和文化的人类学视角的补充。18世纪其他的思想家，例如维柯（Giovanni Battista Vico）和赫尔德（Johann Gottfried Herder），对文学和哲学的关注多于艺术。他们比温克尔曼更多地探索了这个过程的重大潜力——反思现代西方价值标准，促使我们以另一种方式看待自己的潜力。

对待古代的态度发生的这种微妙而深刻的变化以及它所反映出来的对传统价值标准的压力，都在18世纪艺术中清晰可辨。1784年，雅克-路易·大卫（Jacques-Louis David）的《贺拉斯兄弟之誓》（彩图5）揭幕之时，它被看成既是真正古典的，又是根本上崭新的。尽管这幅作品在许多方面是一幅典型的学院历史画，但它特有的刚硬将情感张力加强到几乎令人无法承受的程度。古代艺术的形式、围绕其建立起来的整个价值标准系统，都被这种新的情感急需改变了样貌；熟悉的和可靠的东西，被变成陌生的和具威胁性的东西。就好像大卫听到了狄德罗对更加严肃的艺术的吁求，并决定把格瑞兹开创的绘画改革带到一个两人都无法想象的更加极端的结局。

建筑中也可以看到类似的变化。18世纪建筑师仍然依赖古典原则，但他们开始以新的方式看待这些原则。例如在雅克-弗朗索瓦·布隆代尔（Jacques-François Blondel）和他的学生克劳德-尼古拉斯·勒杜（Claude-Nicholas Ledoux）及布雷（Etienne-Louis Boullée）的作品中，强调的是古典设计的内在几何学，即古代建筑采用“理性”而不是“习俗”证明其合理形式。一旦掌握了这种几何学，装饰系统就可以被看成是可有可无的了。布雷设计于1784年的《艾萨克·牛顿（Isaac Newton）纪念塔》（图3.3），最为壮观地显示出这种方法与启蒙运动的价值发生的自觉联系。古代皇家陵墓的形式——一种有柏树的平台——被以巨大的尺度加以复制；巨大的圆屋顶上带有对应于恒星位置的孔洞，造成了一种现代天文馆的效果。访问者可以从底部进入这个巨大的球形

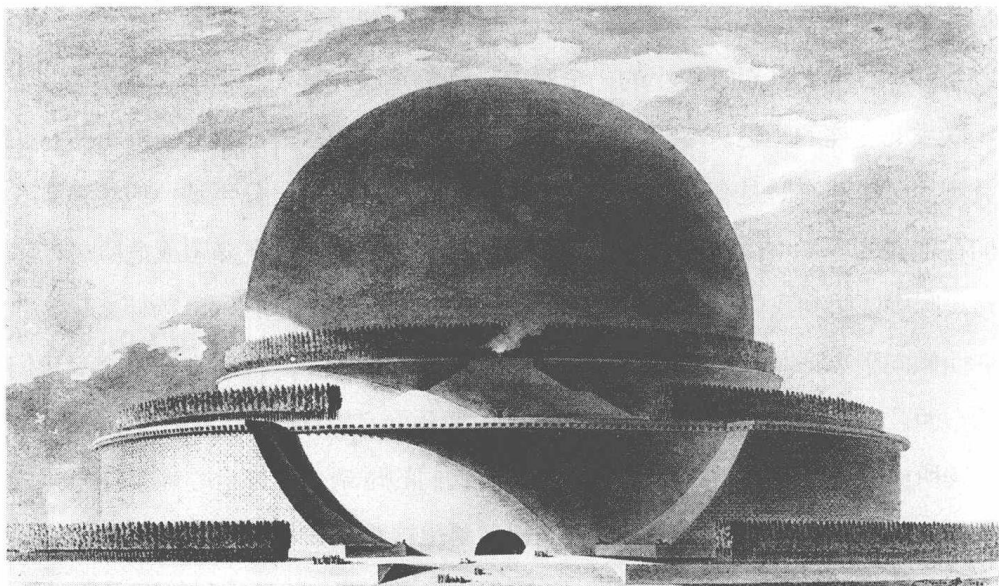


图 3.3 布雷，《艾萨克·牛顿纪念塔》，1784年，国家图书馆，巴黎。

空间；他们被画出的云朵环绕，从而会感到远远地高于地面，面对牛顿辛劳揭示了其规律的这个宇宙。还原为完美几何形状的一些古代形式相互结合并加以扩大，以颂扬现代科学；它们被一种创造的力度所改造——同时具有分析性和可见性——与大卫的《贺拉斯兄弟之誓》的情感张力可相媲美。

有关艺术的启蒙运动思想的另一种独特方式，涉及对作为观看者的我们的反应的心理基础的探讨。最重要的例子之一就是埃德蒙德·伯克（Edmund Burke）于1757年出版，又在1759年增补再版的《关于我们的崇高和优美观念之根源的哲学探讨》。他后来成为了政治家和政治理论家。尽管他的著述明显受到了被认为是朗吉努斯的古代论著的启发，但伯克将其参考的框架远远地扩大到修辞文体论以外。他关注的是敏锐地区别两类经验，并用我们对疼痛和愉悦的基本反应——一方面是有关自我保护的本能，另一方面是有关社交的本能——的方式对其进行解释。崇高与那些唤起疼痛和危险的想法，却不将我们置于任何实际的疼痛和危险之中的东西有关；另一方面，优美是我们给那些唤起我们去爱的东西赋予的品质。崇高与广大、力量、昏暗、匮乏和艰难这些品质相关；优美的特征则是小巧、平滑、逐渐变化及雅致。

伯克对我们情感的物理基础十分注意：例如他说，眼睛的瞳孔在极端的照明条件下收缩，甚至这样小的一个肌肉运动都足够在我们心中唤起我们与崇高相联系的疼痛的记忆。尽管这种“科学解释”对现代读者而言显得离奇——伯克则用敏锐、有时是令人不安的心理学洞察使他的论述十分生动。他注意到我们在他人的不幸中体验到一种快感，而且当我们遇到有潜在痛苦或危险，却不在实际中威胁到我们的事物时感到“一种膨胀和胜利”。他在解释为什么优美的东西倾向于小巧时说：“我们屈服于我们尊敬的东西，但我们热爱屈服于我们的东西。”当他写到“父亲的威信对我们的康乐而言那样有益，无论如何都是那样理所应当令人尊敬，却阻碍我们像爱我们的母亲一样去全心地爱他……但我们一般都对祖父有着强烈的爱，在祖父那里这种威信从我们这里移动了一层谱系，而且在那里年岁的弱点也将这种威信酿成了一种女子气的偏爱”的时候，他开始倾向于对这些与之相关的力量进行精神上的理解。尽管伯克对性别类型的利用——就像温克尔曼援引希腊人的品质那样——引起了比他回答的更多的问题，但是对他用这些东西揭示我们对视觉世界的反应中的一种基本的矛盾感情、一种无法减轻的情结的做法，我们只能抱以赞美。

18世纪，崇高被广泛地看成是一种独立的体验和表现的类型，尽管它并不总是精确地以伯克的方式被加以理解：它在真实的山水和绘画中的山水的讨论中，扮演了特别重要的角色。荒野、崎岖的景象使观看者铭记自然的破坏性力量，人们感到其具有自身的吸引力，相当于甚至高于一个人在比方说一个规规矩矩的公园里看到的那种驯化的自然：旅行者想要找到“崇高的”景色，特别是在山区，一种对捕捉这种体验的绘画的鉴赏力也发展了起来。但是崇高的思想应该延伸到一些很不一样的东西：我们已经看到，雷诺兹用崇高来描述米开朗琪罗；它也将很快被认作是哥特式建筑的独特品质。意义的这种范围是很有意义的，因为崇高真正可以给予我们的，是解释人们对不美的东西的迷恋，以及解释那些打破规范或躲避支配的事物的吸引力的方法。对这样一种需求在这个特定的时期变得如此普遍，可能表明了人们感到生活已经变得多么受规则束缚以及被支配。

对美和艺术的正式的哲学探寻要比伯克走得更远。对“美学”的发明（将之作为正式哲学中的一个独立领域），是一位德国学者亚历山大·鲍姆嘉通（Alexander Baumgarten）的成就。他在他的论文集《关于诗的哲学沉思录》（1735）中第一次详述了他的思想，后来又在鸿篇巨制《美学》中再次阐述，然而到他1762年去世的时候，这部著作只完成了其中的几个部分。美学这个术语来源于希腊词 *aesthesis*，意为在物理感知意义上的“感觉”，鲍姆嘉通选用这个词来强调他相信自然和艺术中美的体验应该被看成是感性知觉的问题，而不是抽象思考的问题。艺术作品——他的例子几乎全部来自诗歌——满足了我们“较低级的”理解和认知的能力；它们给我们带来多种多样的鲜活的感觉或“感官的观念”，而不是满足我们对逻辑清晰或连贯一致的需要。因而一首诗歌可能达到的完美不能被还原为任何其他类型的完美，无论是理性的还是道德的，而美就是这样一种感官能够体验到的完美——“像这样用感官的手段达到的认知完美”。就像莱辛将艺术和诗歌分离那样，鲍姆嘉通试图把艺术和理性之间更加根本的联系拆解开来。同时，他的新的美学科学试图让非理性服从一种更加敏锐而全面的理性分析形式。

鲍姆嘉通的思想被一些思想家吸收和发展，其中最为重要的显然就是伊曼纽尔·康德（Immanuel Kant, 1724—1804）。康德是哲学史上最伟大的人物之一，有些人说他是现代思想的创始人。对艺术理论而言，康德的重要性基于他整个智力事业的广度和深度：他就视觉艺术所言的大部分都是很传统的，然而这些观点被建构在如此撼人的原创性和深邃奥妙的概念框架之上，以至于其含意直到20世纪末还不断地滋养着有远见的艺术家、批评家和理论家的思想。

康德将他事业的特征概括为“理性批判”：他的目标是尽可能准确地定义理性的范围和局限，因为他相信，只有这样的理解才能让我们正确地使用我们的理性能力。他是一个出了名的难以满足的作者，十分着迷于论证的技术性，我们能很好地想起他动机的紧迫性，就如他这样表达自己的思想：“哲学不是一门关于再现、概念和观念的科学，也不是全部科学的科学，或任何其他这样的东西；哲学是一门人类的科学，是人类再现、思想和行为的科学。”他想让他的著

作表明，人类在世界中具有“一种彻底能动的存在”，个体是“其全部再现和概念的原创者，应该成为其行为的唯一创造者”。因而理性的运用是现实至关重要的构成物，也是自由的基本产物。对康德而言，理性、自由和道德紧紧联系在一起，就像对柏拉图而言真理、美和善良紧密联系在一起一样。

康德理论系统的基础《纯粹理性批判》（1781年，1787年修订），研究了心智是如何获得关于世界及其本身的知识。康德接受了这样的思想，即所有的知识都是通过感觉经验传达给我们的，但他主张，感觉提供的素材都是根据心智的“内在”品质（推理的）组织和塑造的。在最为根本的层面上，我们强加了空间和时间的概念，这些概念又产生了其他的概念，例如因果关系的概念，这让我们能够理解世界。康德坚持空间性和时间性只是事物呈现给我们所采取的形式，而不是事物本身的属性；它们源自主观。任何对世界中事物的体验都不可能脱离这些范畴；我们只能对我们的思维再现拥有某些知识，而不能获得它们所再现的世界中的事物的知识。尽管我们可能假设外部世界的存在，但我们也只能知道那些“为我们”而存在的事物，而不是“其自身当中”的事物。当我们把仅仅是我们感知到的那些属性赋予事物的时候，我们就走出了理性的界限，冒欺骗自己的风险。康德致力于表明，许多传统上形而上学的思索仅仅是这样的错觉的信条；在一个著名的片段里，他主张纯粹理性既不能证明也不能证伪上帝的存在。

在《实践理性批判》（1788）及其相关著作中，康德试图解释理性是怎样在道德生活的领域里起作用的。绝大多数早期的思想家都假设，道德在本质上至少有某种观念基础，康德则主张，由于我们的道德本能常常与自然相冲突，因此它们必定有着另外一个来源：道德必定是自治的人类理性的产物。是理性让人类在自然中获得了自由——例如，能够冒着生命危险拯救别人，为了更高法则的利益做出与自我保护的自然法则相违背的行为——而这种自治的行使正是道德的源泉。在其本质的、最完美的形式中，道德行为要求我们做事情不是为了其结果，而是因为其符合原则。道德行为的基本法则——康德称之为“绝对律令”——就是：“永远按照这样的原则行事，你能遵循这个原则，同时也渴

望它是普遍的法则。”由此，自由的正确行使就和一般意义上说的自由的对立面十分相似：它基于一种高度的而且严格的责任感，并且本质上是一种自我管理的限制。

第三个批判，《判断力批判》出版于1790年，在其中一个关于“审美”判断力的章节中，康德才华横溢地对某物是美的意味着什么的观点进行了敏锐的分析。当我们对某一事物做出这样的判断时，我们不仅仅是说这个事物只是令我们愉悦：我们认为它具有某种品质，并且假设人人都能看出这种品质。同时，它并不是我们正在叙述的事物，而是我们自己的状态，这种状态是我们的理性能力和感性知觉、想象力和理解力之间愉悦地相互作用的状态——一种“自由的”游戏。美的事物引发的快感是“无利害关系的”：它不和任何冲动或欲望的满足相联系。进食、性和占有都不是审美快感，但是对制作精美的膳食或人体外形的欣赏，还是有可能成为审美快感的。审美判断力也不同于对有用或德行的判断力：由于我们的满足不关涉个人利益，因此我们假设我们的快感可以同样地被每个人感受到。因而审美快感是“非个人的”快感：尽管感到愉悦，但这只不过是作为某些集体意识的事件，而不是作为个人的事件。

对康德，也对鲍姆嘉通重要的是审美判断力并不支配原则或概念。“不管是一套服装、一座房子还是一朵花朵是美的，问题都在于一个人拒绝让他的判断被任何理性或原则所动摇。”当我们判断某物具有可命名的功能时，我们就不再审美地看待它。尽管自然中令我们审美愉悦的事物似乎是被设计来符合我们的需求和愿望的，但这一点并不存在合理的基础。因而审美判断的特征是“无目的的合目的性”。我们之所以不断地看是因为这些事物以某种我们不能全然把握的方式满足了我们注视的需要。康德以一句简短、或许并不美的陈述总结道：“美的东西就是不借助任何概念，被认知为一种必要的使人满足的对象。”

这种无情地吹毛求疵的目的是建立一个模型：康德想要说的是审美体验是一种独特的事，这种体验——一种满足所有标准的体验——在我们每天的生活中鲜有发生。这样，除了他所阐述的“纯粹”、无概念的美之外，他又承认有一种“依附的”或“附属的”美，这种美发生在当我们对事物的欣赏确实被我们

就其目的所作的一些判断所影响的时候。康德的纯粹的或“自由的”美的例子是花朵，我们通常观看花朵而感到乐趣，但不想得更加深入；依附的美是建筑物或家具这样的事物，我们倾向于就其功能作出判断。确实，我们的判断绝大部分似乎属于第二种类型：我们期望在赛马身上看到和拉车的马不一样的美，人类也是这样，即便达到极端的美丽，也不能真正以纯粹无概念的方式被对象化。此外，我们对艺术中人体的倾慕最终和它们的“道德”表现性相联系。

尽管康德如此费心地表明，审美判断和道德判断截然不同，但他仍设法坚持“美是道德优良的标志”。我们甚至在日常生活用语中都会承认这个事实：“我们把建筑物或树木称作是高贵庄严的，或把平原说成是笑容满面而快乐的；甚至颜色都被称为是天真的、端庄的、温和的，因为在它们激起的感受中，有些东西是类似于对道德判断产生的心境的意识。”

在更深的层次上，美是善良的一个标志，因为它让我们享受到的那种想象力的自由与真正的道德行为最根本的意志自由是类似的；事实上，美的体验让我们的自由实在可触，而这种情形是普通的体验达不到的。尽管看似荒谬，但审美体验的独立性本身，正是它与道德相连的链条。

康德在对美的讨论中增加了一个论述崇高的部分。崇高是对“绝对伟大”的一种体验，这是具有压倒性的尺度或力量的东西。当我们和这样的事物面对时，我们先是所有的能力都被压倒，但是即便我们的能力“退缩回自身”，我们仍能感到某种快感：如果是面对巨大的事物，我们意识到我们无限的观念超过了眼中所见，因而心灵的力量比自然的力量还强大；如果是面对压倒性的力量，像暴风雨或是瀑布，我们则认识到我们的道德意识具有抵抗任何力量的能力：

同样地，自然威力的不可抗拒性将我们作为自然生物的肉体的无助性的认识强加给我们，同时揭示了一种估计我们自身独立于自然之外的能力，并显露出一种高于自然的卓越性，后者正是对于可能被外部自然攻击并置于危险境地的东西的一种完全不同的自我保护的基础。

“因而，崇高并不居于自然界的任何事物中，而是仅仅居于我们自己的心灵里……”崇高的体验甚至能给我们提供通向超越理性的东西的途径；在这里，“我们能到达那种存在的崇高的观念，它在我们内心中激发起深深的崇敬，不仅仅是通过展示它在自然中的威力，更是通过毫无恐惧地估计这种威力，并认为我们的地位高于它”。

由于纯粹的审美判断力是无概念的，因此我们对艺术的体验并不能依靠我们意识到艺术家理性地和机械地作出努力而达到某种效果；最高级别的艺术“不能被看成是理解和科学的产物，而应该是天才的产物”。由此，康德清晰地区分了“美的艺术”（创造性天才的产物）与受规律约束、可以模仿的“机械的艺术”。天才不受规则的影响，而且艺术家们也解释不了为什么他们要做他们所做之事；然而在其中，一种更宏大的东西——“自然”，在发生作用：艺术是“在个人身上发挥作用的自然”，天才是“自然给艺术以规则所凭借的内在秉性”。然而很清楚的是，康德把两种艺术看成是互相依存的：天才“不仅仅为美的艺术产品提供丰富的材料；它的苦心经营和它的形式要求一种经过理论训练的才干”。

从支持这些观点的概念纠葛来看，这些观点和雷诺兹的观点还是很接近的，而康德其他一些评论也显示出一种十分传统的品味。例如在对依附的美的讨论中，他主张人体代表了“美的理想”；其最完美的形式就是像波利克里托斯的《持矛者》那样平均的尺度和正常的比例。而在学院艺术理论中，普遍比起个别更受宠爱。康德相信，视觉艺术在各门类艺术的等级层次中占据的地位低于诗歌，但是远远高于音乐，他认为音乐“只和感觉游戏”。在各种视觉艺术中，他将首位授予绘画，部分的原因是绘画对设计的依赖，部分是因为“绘画能在观念的领域深入得更多”。

很长一段时间里，人们习惯于把康德看成是赋予审美判断力的思想以权威的形式，并成功地解释了为什么审美体验在本质上不同于其他种类的体验的这样一位思想家。由于他致力于尽可能精确地阐述思维的机制，并且他的分析很费心思，所以很容易忽略他这个系统的总体结构，忽略审美体验的意义存在于

它与其他类型的体验之间的相互关系，它与我们总体的体验之间的相互关系。审美体验最终是一种对自由的表达；自由的理性基础和道德力量总是其内容的精华部分：尽管它是无概念的，但它发生在一个理性使之成为可能的空间里。即便真正的创造性躲避或超越了理性，艺术的产生过程也仅仅部分地是一个非理性过程。美学可以被说成是非理性的理性重构。

在《实践理性批判》的末尾，康德像以前一样接近于诗意：“用新奇并且不断增加的赞赏和敬畏装满内心的两样东西，我们越是经常地对它们进行思考，就越是一贯地思考它们：头上的星空和内心中的道德法则。”他说的意思是在我们的道德意识中感受到的内心秩序，等同于宇宙的庄严，而只有在宇宙秩序的可能性中，我们才能找到等同于我们自己的东西。这是有史以来对人类尊严以及世界上道德秩序的必要性所作的最高的论断，也是对人类状况所作的骤冷提炼，承认在一种外在法则和一种内在法则的联合要求面前几乎毫无防备。如果这就是自由，那么自由是一种令人惊恐的东西。康德可能会回答说自由是一种崇高的东西，我们必须鼓起勇气接受它的条件，这是我们处在最好的状态时对我们是什么的最纯粹的表达。对我们的独立性和尊严的开拓需要这种英雄式的力量，这表明成为人是多么地艰难。

激进的理想主义

康德的批判著述出版后30年左右的时间里，是德国哲学一个引人入胜的创新时代，也是西方思想史的伟大时期之一。这是启蒙运动的一个顶点，也充斥着一种特别的紧迫性：启蒙运动的领袖人物在法国大革命的时候开始成熟，尽管他们的绝大多数起初只是同情，但他们很快就醒悟过来——拿破仑带领下的法国军队开始入侵他们国家时便彻底敌视——他们的作品自身焕发出一种革命热情。如果康德思想传达的信息是，人类心灵是由它所感受到的现实组成的，那么这些更加年轻的思想者们则试图展现心灵如何能扩大对现实的占有，

以新的更加完美的形式积极地改造世界。他们创造性地利用了康德的思想，汲取其激进的潜能，虽然也常常违背康德对理性的局限的精微认识。艺术——视觉艺术、文学、戏剧和音乐——在他们的作品中起到了重要的作用，而且在他们对艺术的思考中，他们想出了许多统治后来艺术理论的主题。他们在重要的方面制定了许多现代艺术思想至今仍在其中继续前进的观念领域。或许他们最令人印象深刻、最重大的成就是建立了艺术和思想之间本质的相互依赖性：艺术在他们的手中成为了一种哲学，而哲学成为了一种艺术。由此可以说他们以更加系统且在哲学上更加雄辩的方式，再次主张和申明了文艺复兴艺术理论中首次阐明的一种思想。

这个时期最主要的理论家之一是诗人和剧作家弗雷德里希·席勒(Friedrich Schiller)，他于1793—1794年撰写了《美育书简》，当时法国大革命正进入最血腥混乱的时期。席勒感到，在一个政治动乱的时代，他首先要对他对这种罕见的美的主题的兴趣作辩护。他主张，社会冲突的最终根源在于更深刻的精神领域，而且在这些得到了治愈以前，政治问题是不可能持久的解决办法的。“如果人要解决实际中政治的问题，就必须通过美学的问题着手，因为只有通过‘美’，人才能走向‘自由’。”政治是最高的、最无所不包的一种艺术，这种思想来源于古代哲学，但席勒的重申给这种思想以一种新的、革命性的力量，他说“所有艺术作品中最完美的就是对真正的政治自由的构建”。

席勒通过分析人的本性受到感性和理性两股冲突的力量的撕扯来支持他的观点。一方面，我们有一种“物质冲动”(Stofftrieb)，一种对现实、对具体的感性刺激的体验、对多样性的需要；另一方面是一种“形式冲动”(Formtrieb)，一种对清晰、宁静和秩序的需要。我们的人性依赖的是这两股推动力之间的一种动态的平衡，一种“互反关系”。只要人被一者或另一者所驱动，他就不是“真正地自由”，因而也不是“充分意义上的一个人”。但在我们凝视美的东西的瞬间，这两股冲动互相抵消；确实，我们本性中所有的矛盾力量都和解了：

当我们狂热地欣赏真正美的东西的时候，我们就在同样的程度上

成了我们的被动力量与能动力量的掌控者，而且同样具有转向严肃或游戏，平静或运动，遵从或拒绝，抽象思考或是观看的能力。精神的这种高高在上的宁静与自由，结合了力量与活力，是一件真正的艺术作品应该给予我们的心情，而且真正的审美卓越性没有更可靠的试金石。如果我们在这样的享受之后感到特别倾向于某种特定的情绪或行为模式，而对另一种模式感到不适合或不相配，这就成为一种确实可靠的证据，证明我们经历的不是纯粹的审美作用，无论是由于客体还是由于感知的模式（这是常见的情况）或者两者皆是。

在这样提升的时刻，我们达到了“时间在时间中的灭绝，以及仍然存在（becoming）与绝对存在（absolute being）的和解、变化和身份的和解”。这一表述直接的柏拉图主义品质提醒我们，古典时期的古代遗产仍然是一个多么重要的参考点，即便是对激进的思想而言也是这样。席勒关于人类本性双重性的现代版本从鲍姆嘉通“比较低俗的”和“比较高雅的”理解的观点借鉴了一些东西；对“高高在上的宁静”的描绘也和温克尔曼相呼应。然而这段话的基本点，美和自由之间存在必然的联系，则来自于康德——尽管对席勒而言，自由一词有一种对于老一辈哲学家所没有的革命腔调。

这样的经验给予我们的自由并不是一种用强迫的缺失来简单定义的否定状态。两种冲动的相互抵消在我们内心唤醒了一种新的本能，席勒称之为“游戏冲动”（Spieltrieb）：

人只是严肃地对待合宜的、好的、完美的东西；但是他和美的东西游戏……人和“美”应该只是游戏，而且只是和“美”游戏。因为，只此一次地宣称，人只有在他是完全意义上的人的时候才游戏，人在游戏的时候才是一个完全的人。

这种“游戏”就是真正的自由，而真正的自由反过来就是真正的人性。“游戏冲

动”这个术语当然也来自于康德——来自于《判断力批判》中阐述的“诸能力的游戏”——但席勒在这里也把温度升高了。他指出，要成为真正的人，就要不断地进行努力，挽救始终受到社会力量威胁的完整性和真实性，而我们知道这个社会正是他始终在反抗的。从原则上，作为一个人，就是要做一个革命者；艺术则是革命的原则。

席勒那一代的其他思想家也寻求类似的对康德洞察力的激进转向。一位政治活动家及严谨的哲学家，约翰·戈特利布·费希特（Johann Gottlieb Fichte）不满于“纯粹”（或“理论的”）和“实践”理性的划分；他感到这种划分在心灵和世界之间开凿了一道使人瘫痪的深渊，并且抹杀了理性本身更加深刻而基本的统一。他坚持思想必须也是一种艺术，一种本质上是“理论的”且“实践的”东西。他接受了康德“先验意识”的概念——心灵从其感知和观念中肯定自身的统一性和身份的能力——并将这个概念提升为现实的基本原则，一种从主观的“我”散发出来，不断地将“客观”世界构建成为自我实现的工具这样的力量。对费希特而言，世界是心灵的产物。他的见解成为了所谓“先验的理想主义”，或许这是对柏拉图开创的思想传统中的激进潜力所作的可能的最大胆的宣言；可以说它是我们所能创造的最为大胆的观念。在他同代人中比较年轻的施雷格尔（Friedrich Schlegel）曾说，费希特的成就是“通过将自由的独立思想作为一种艺术组织起来，在哲学中发现并建立了正确的方法”。

费希特的另一个更加年轻的同行，谢林（F. W. J. Schelling）也对康德区分物“自身”和“为我”之物感到不满，试图寻找一种更深刻的原则或“背景”，这使他后来能够调和心灵与自然、主体与客体、自由与必需之间的矛盾。然而，谢林也同样不满于费希特对主体意识原则的主张，他坚持这样的意识无法构成原创行为；它只能是某些东西的结果：他推理道，要成为“我”的话，首先“这个‘我’必须知道一些和自身对立的東西”。真理只能产生于主体性和我们称之为“自然”的客观现实世界之间一种复杂的相互作用中。事实上，心灵和自然之间的对立是极为显然的：两者都在共同规则的影响之下，最终互相协调一致。自然是“看得见的精神”，精神则是“看不见的自然”。在他1800年

25岁时出版的《先验唯心论体系》中，谢林试图回溯“自我意识的发展史”，即从无意识的自然引向人类理性最高形式的先验意识的过程。谢林说，“在理性中，自然辨认出了她过去的作品；她将自身感知和辨认为她自身”。自然需要我们的心灵才能完整；对康德而言，心灵是独立的、区别于自然的，而谢林则把心灵看成是自然的实现和完满：“外在世界在我们面前敞开着，是为了我们在其中再次找到我们自己精神的历史。”

谢林得出结论，认为思维最好的工具不是理性的哲学，而是艺术。艺术是“哲学唯一真实的和外在的器官，它始终而且不断地记录着哲学自身不能外在地再现的东西”。这种观念依赖于康德的与自然直接接触的艺术天才的观点。谢林相信，由于艺术必然只是一种部分有意识的活动，因此它更能够表达自然和心灵之间的和谐。在艺术中，心灵向自然敞开自我，自然的无意识过程则获得了只有心灵能够给予的意识。只有在艺术中，自然“有意识地理解并完善了它自身”，而且同时，“真实的东西变得真正近似于和等同于它自己的观念”。谢林坚持人类创造性中的非理性因素在真理的揭示中起到如此重要的作用，他运用康德关于艺术的理念来克服他看到的康德的整体系统的局限。通过提出思想受到其无法客观化的力量的控制，谢林在康德的理性批判与后来像弗雷德里希·尼采（Friedrich Nietzsche）、弗洛伊德（Sigmund Freud）和马丁·海德格尔（Martin Heidegger）这样的理论家所作的更深刻的合理性批判之间架起了桥梁。

这可能看似遥远而抽象，但这与实际的艺术生产——至少是诗歌的生产——之间的联系，却是惊人地密切。席勒是一位大诗人，并且试图令他的作品能够表现哲学观念。费希特关于思想的概念则与歌德（J. W. Goethe）不朽的戏剧般的诗歌《浮士德》中所表达的想法有关。谢林是哲学诗人弗雷德里希·荷尔德林（Friedrich Hölderlin）的朋友，并且他和聚集在他教书的耶拿市的一些知识分子结交，他们对艺术、文学和音乐特别感兴趣。这些德国思想家们与英国诗人威廉·华兹沃斯（William Wordsworth）和柯尔律治（S. T. Coleridge）之间的密切关系也很引人注目：尽管这两个英国人最好的诗歌似乎

是在他们了解康德以后的哲学之前写成的，但柯尔律治晚期对后来的英国文学批判产生强大影响的理论作品，则深刻地借鉴了谢林的东西——以至于作者曾被指责为剽窃。

耶拿团体包括诗人和评论家哈登堡 (Friedrich von Hardenberg)，他自称诺瓦利斯 (Novalis)。他像谢林一样认识到了艺术的哲学价值；对他来说“诗人只是最高地位的思想家”。然而，由于艺术同时涉及我们本性中非理性的和理性的方面，它和哲学关系密切，也同样和宗教、神话、童话关系密切；确实，它将所有这些事物都作为自身的类型显露出来。诗歌语言和普通语言起作用的方式不一样；诗人的词汇就像象形文字或魔法符咒一样。诗人当然是一个哲学家，但也是一个牧师、一个巫师、一个先知和一个梦想家。这些方面不可分割，诗也不能从作为一个整体的我们当中分割开来：它是“人类精神行为的特定模式”，甚至爱也“只是最高等的自然诗”。诺瓦利斯用几乎和费希特一样激进的方式陈述他的立场：“诗歌就是绝对的真实。这是我的哲学的核心。越是有诗意，就越是真实。”尽管不到30岁就去世了，但他最先清晰阐述的这些观念在后来的理论中频繁地再次出现，特别是在19世纪末的象征主义者那里。

耶拿团体的另外两个成员是弗雷德里希和奥古斯特·威廉·施雷格尔 (Friedrich and August Wilhelm Schlegel) 兄弟。他们不是正式的哲学家或诗人，而是文学批评家与文学史家。他们的作品在许多方面都是启蒙运动历史主义的顶点：他们一开始是古典文学学者——弗雷德里希年轻的时候曾想要成为“希腊诗歌的温克尔曼”——后来发展了更加广泛的兴趣，对现代、中世纪和非西方的文学进行研究；奥古斯特·威廉死时已经成了专门研究印度文化的教授。他们渴望达到普遍性，作为一种补充，他们致力于为多样性材料发展一种分析方法，一种科学或文学的“系统”批评，而且事实上他们的作品将成为比较文学这一现代学科的基础。

施雷格尔兄弟的兴趣不仅限于学术，他们试图推广一种新型的诗歌。他们用“浪漫”一词将欧洲中世纪及现代早期的文学与古代古典文学区别开来，并推进“浪漫”的品质在现代作家中的发展。他们不想彻底放弃古代：他们发现

了古代诗歌中的许多浪漫元素，并相信能以一种独特的浪漫风格模仿古典元素，但他们将浪漫看成是“前进的普遍的诗歌”，正好用来取代传统的古典主义——从而成为未来的诗歌。谢林和诺瓦利斯强调艺术创造的无意识本质，施雷格尔兄弟则坚持高度的自我意识是文学必不可少的，特别是对现代文学而言。他们主张最伟大的诗歌是“先验的诗歌”、“诗歌的诗歌”。弗雷德里希用“讽刺”这个术语来表示诗歌暴露其自身策略的方式：他曾将其定义为“一种俯瞰一切，并无限地高于一切局限，甚至高于其自身的艺术、美德或天才的情绪”，并将其看成是诗歌中的哲学元素。施雷格尔将他们自己的活动看成是批评家——结合了文学和哲学——对一种强化了了的现代自我意识所作的贡献，他们主张：“真正的批评家是第二力量的作者”。

这个时期最有影响的哲学家，也是启蒙运动思想最激进的理性主义与历史化倾向集于一身的人就是黑格尔（G.W.F.Hegel, 1770—1831）。他从青少年时期开始就是谢林的朋友，当时他们——和荷尔德林一起——在同一所学校读书。黑格尔在耶拿与谢林密切工作过一段时间，最终继承了费希特在柏林大学教授哲学的位置。黑格尔也寻求超越被他看成是康德思想的局限性的东西，他借鉴了费希特和谢林思想的一些要素，但他也尝试超越那些被他认为是他们思想的局限性的东西，并尝试给他们创造的激进的理想主义赋予更加坚实和系统的基础。在某些方面，黑格尔的成就是柏拉图开创的理想主义传统最后的重大贡献，但是黑格尔哲学——包括自然科学、逻辑学、法律和艺术——的广泛性也使其可与亚里士多德媲美，并且可能是最后一个如此综合的哲学系统。对黑格尔及其追随者而言，这就是最后的、现代的系统，是未来的哲学。像康德一样，他的作品对后世思想产生了巨大的影响，他甚至显得更有争议性。

黑格尔在1807年出版的《精神现象学》中对他的系统进行了初步的概括。《精神现象学》一书的难度众所周知，它是一部最佳的黑格尔思想导论：确实，它必定成为有史以来著述的书籍中最有原创性、最有雄心、最深刻，也是——以其自己的方式——最优美的一部著作。这部书的主题是黑格尔称之为“精神”（spirit，即德语Geist一词，有时也译作“mind”）的本性及其在世界中显

示自己的过程。精神不仅仅是存在于所有现实之下的本性，黑格尔宣称：“精神的东西本身就是现实的东西。”这样它就和费希特先验的自我意识密切地联系起来了；同时，沿着谢林的思想，精神实现自我的过程对其本身而言是本质性的。黑格尔试图表明，这个过程被一种内在的必然性所统治，它以一种逻辑的——或更明确地，一种“辩证的”——样式从最基本的感觉经验引向认识和存在的最高、最抽象和最复杂的模式。尽管精神最初是在个人心灵有限的、不完美的、常常是痛苦的主观性中开始了解自己的，但它逐渐学会在心灵遇到的每一件事物中辨识自身，将世界越来越多的部分归于自身，从而将自身“对象化”——变得更加“真实”。在最后一个步骤中，它将整个世界理解为其自知的一种形式，从而将自身建构为现实。

这个过程开始于我们与自然事物相遇的层面。我们对其“真实性”，对其独立于我们的意识而存在的感知，看似是知识最明显、最确凿的形式，但是对黑格尔而言这实际上是最空洞、最不充分的。如果我们试图表达关于这样的事物的看法，就算只是说它们“是什么”，我们都必须使用一些本质上更加抽象的概念和范畴。与这些事物的多样的、明显矛盾的性质相较量，使我们遭遇更多的困难，每一种困难都引向一种解释性的建构，然后因为青睐更好的建构而将之摒弃。尽管这个序列中的每个步骤都只是一次小小的进步，但对于达到“可感知的品质的多样性背后的秩序是我们自身精神运行的产物”这一巅峰认识，所有这些都是必需的。在这时，意识开始发现自身成为了现象世界下面的一个现实；它成为了自我意识。

比起我们与物的相遇有意思得多的是我们与其他自我意识实体的相遇，黑格尔继续解释自我意识在更高、更复杂的社会生活层面是如何运行的。他阐释了社会运动的阶段，从为了生存的原始竞争，到奴隶主和奴隶之间的等级关系，到古代的斯多葛派和怀疑主义哲学中反映出的价值体系，最后到“苦恼意识”，即中世纪基督教两个世界的意识。当我们个体与物相遇的时候，每一个阶段都因自身的不足给后面的阶段让路：“苦恼意识”最终到达“理性”，即现代社会的基本原则。然后，黑格尔列出了现代文化的发展阶段，才华横溢地辨析了

现代文化造就的各种存在状态，并展示了每一种状态如何从前一种状态发展而来。理性所能实现的最高的社会形式，是个体在他们自由接受的法律下约束在一起的社会，但即便这也只是向更高级的东西发展的前提，在更高级的社会中，维持法律的道德原则比法律更加重要。

在这种更高的意识中，理性成为了精神。在精神统治下的社会伦理生活也经历了三个阶段的发展。第一个阶段，个体只是接受和服从他们看到的周围的习俗，是非反省的。黑格尔把第二个阶段称为“自我疏离之精神”，这个阶段更加复杂：在其中，个体接受了集体价值的某些方面，但抛弃了另外一些，结果是其体验到各种程度的疏离。在这里，他又提出了一个引人入胜的清单，这次是有关一个人在现代文化中遇到的伦理意识的状态，它全部的精致和空虚、它在宗教信仰和科学“启迪”之间的张力。这种自我疏离的情形的顶点是绝对自由，但同时也是野蛮的堕落，这在法国大革命中最为明显可见。然而，精神在一种更加冷静的个人道德形式的引导下，从这个灾难中恢复并矗立起来，“自信满满”，到达更高的层次。这个步骤使黑格尔能揭示被他看成是康德的“绝对律令”局限的东西，并转而主张一种基于良心无可置疑的确定性的行为原则——他把这种情形鲜明地描述为“道德天才”。

精神的最高发展发生在宗教和哲学当中。宗教也展示为三个阶段，黑格尔称之为自然宗教、艺术宗教以及天启宗教或绝对宗教——他把基督教看成是天启宗教。然而，只要精神依附于某种外在于自身的神的观念，它就不能达到其最终形式，也就是不能认清意识的每个对象——甚至最高高在上的对象——在根本上都是意识本身的外化。这一点的实现只有在哲学中才能达到，并不像听上去那样是一种唯我论，因为当思考的个体到达这一点的时候，他或她就已经超越了他或她自身的主观性，并不比任何动态的普遍化原则更具特殊性。甚至这一步也不是最后的步骤：最终，他者本身被吸收了；被认识的事物进入了认识者，就好像客体进入了主体。认识和存在之间最后的基本藩篱瓦解了；认识成为了存在，精神变成了现实。

精神的自我实现就好像是柏拉图通往绝对之梯的一个大为拓展的版本，黑格尔设法以系统、“科学”的方式阐述存在的运动这一根本上属于柏拉图主义的概念的情形，常常令人想起普罗提诺。他说的一些有关统治自然世界的法则的东西完全是错误的，而且从一个阶段发展到下一个阶段的辩证模式事实上比他所宣扬的更加随意，但无论这部书作为哲学有什么样的缺点，它都是一部不可思议的艺术作品：它是一部巨大的、按等级排列的意识状态的目录，一幅人类状况的地图——这是但丁《神曲》的一个现代版本。在一个更深刻的层面上，它证明了思想本身变化的、创造性的本质，思想将世界融化和重组的无限力量，以及基本权利。

在《精神现象学》中，黑格尔在宗教的背景下对艺术进行了讨论。在“自然”宗教发展的巅峰时刻，“精神变成了能工巧匠”；它需要并制造自身的物质标志。最初，最简单的几何形状就足够了，但是不久以后，这些形状显得不够清晰明了，于是更加复杂的形式出现了。在古希腊，人体变成了适合于表达精神的理想形式；黑格尔考虑的不仅仅是雕塑，还有那些包含活的人体的仪式。宗教还利用音乐和诗歌，但这些形式更加“抽象”，较晚才开始盛行，更能表达更加复杂的发展阶段。因而视觉艺术是演化过程中最原始的形式，这场演化最终完全超越了艺术；艺术是精神的实现中一个短暂的片刻，它适合于某些状态的表达，但终不是最高级的。谢林把艺术看成是他的意识史中至高无上的法则、“哲学最高贵的器官”，黑格尔则把艺术看成是通往哲学的一个阶段，哲学必须将其吸收并超越它。

黑格尔在19世纪20年代教授的课程中发展了他关于艺术观念，《美的艺术哲学》（或称《美学》）就是用学生的笔记整理而成的。在这里他区分了艺术的三个类型，“象征的”、“古典的”和“浪漫的”，每一个类型都和精神自我实现的一个历史时期相联系。象征的艺术是古希腊以前的艺术，特别是埃及艺术，还有非西方世界的艺术，包括印度和中国；希腊和罗马的艺术是古典的；基督教欧洲的“现代”艺术是浪漫的。每个类型都根据精神与其物质表现的特

定关系加以定义。在象征的艺术中，物理的形式只是标明一种精神内容；艺术作品或者通过奇异的变形（在黑格尔看来，亚洲艺术就是这样）或者通过作为一种神秘的东西（就像埃及艺术那样）出现，将自身与自然分离开来。另一方面，在古典艺术中，物理形式赋予精神以形体：希腊宗教与文化的价值使这个阶段成为可能，其中希腊的神与人类的关系被理解为和人类与其他自然的关系相同，因而人类的形体成为神的完美图像。到了基督教时期，由于基督教的精神观念反对这样的化身，因此浪漫的艺术的特征就在于物理的东西与精神的东西之间存在的张力：尽管它表达了精神发展的更高阶段，但它作为艺术却不甚成功。黑格尔说“浪漫的艺术必须被看成是超越自身的艺术，虽然它仍被禁锢在自己的领域之中，而且呈现为艺术本身的形式”。

每一个类型或阶段都能用一种特定的艺术形式最佳地表现自己。对象征的类型而言，这种形式就是建筑。例如黑格尔将埃及金字塔的特征概括成“隐含着一种内在的东西的巨大结晶体……它们以这种方式使我们意识到，它们矗立在那里就是为了表明这种内在的东西已经摆脱了单纯的自然存在”。雕塑是古典时期最重要的艺术门类：希腊雕塑的成功在于使“精神以肉体的形式耸立……在宁静和被祝福之中”。由于绘画比雕塑更加“抽象”——在用二维表面承载三维幻象这个意义上——因此它是最适合于浪漫时期的视觉艺术。但是尽管图像比雕塑具有更大的模仿表现范围，但它也具有作为一个群体的视觉艺术的局限。只有在更加抽象、“非物质的”音乐和诗歌的形式中，精神生命更加先进的形式能够最好地被表现出来，而在纯粹思辨哲学面前，甚至这些艺术形式也要让步。在所有的艺术形式中，诗歌是最高等的，因为它最接近哲学。

尽管艺术对精神的自我实现作出了重要的贡献，但它的时代已经远去了；现在需要的是另外一些东西，一种“艺术的科学”（Wissenschaft der Kunst）：“与艺术本身就足够给予充分满足的时代相比，在我们的时代，一种艺术的科学具有紧迫得多的必要性。”说艺术死了，艺术只有成为更高级的智力活动的一部分才能重获新生，这比认为文学批评家也是一种诗人的施雷格尔兄弟走得要远

得多。我们可能想将黑格尔的立场作为证明他的整个理论无效的证据而加以拒绝，但是如果他提倡的这种哲学就是被他看成是以后的艺术的东西，那么哲学实际上就是一种新的艺术。就像柏拉图对艺术的批评可以被看成是努力创造一种更高级的艺术，黑格尔的批评可以被理解成一种对新的、纯粹观念性的艺术的呼唤。

正当黑格尔准备他的第一次美学讲座的时候，哲学家阿瑟·叔本华（Arthur Schopenhauer）出版了他的哲学系统的第一个版本，《作为意志和表象的世界》（1818年；1844年进行了修订和增补）。由于起先受到黑格尔哲学浪潮的冲击，叔本华的工作在他死后都没得到应有的关注；然而在19世纪后半叶，叔本华的思想变得极为盛行，并对艺术思想产生了深刻而普遍的影响。叔本华将康德的心灵与世界的对立提炼成为一种他称之为“意志”——推动自然的无情的、道德上冷漠的力量——与表象——人类心灵产生观念的能力——之间的对立。像自然界每一个事物一样，我们都被意志所推动：生命本质上是无法真正满足的渴望及其引起的痛苦所构成的乏味的循环。我们的心灵让我们从这种苦恼中短暂地逃离，特别是在美学体验中：在我们对美的凝视中，意志的力量短暂地中止了。艺术家模仿的观念是我们的渴望与幻想的产物，但音乐是独特的，因为它是以理想化的形式模仿意志本身的运动：“音乐并不表现这种或者那种特别的和有限的愉悦，也不表现这种或者那种心灵的苦恼、痛苦、悲伤、恐惧、欢乐、兴奋或平静，而是在某种程度上按照它们抽象的本质来表现心灵的欢乐、苦恼、痛苦、悲伤、恐惧、欢乐、兴奋或平静它们本身”。叔本华的观念思想有很多得益于柏拉图；他的“从意志中解放出来”的观念，尽管明显地依赖于康德哲学的无功利性，但也受惠于古代印度哲学，像施雷格尔兄弟这样的作家已经开始在欧洲普及印度哲学了。

如果像前面所说的那样，所有这些抽象思想与文学实践之间存在某种联系，那么歌德、席勒和荷尔德林的伟大著作都有些难以翻译，而且在德语国家以外从未获得过可能是它们应得的声望。尽管也有一些迹象表明哲学思想对视

觉艺术产生了影响，但结果却是相当有限的。这个时期最伟大的德国画家是卡斯帕·大卫·弗雷德里希（Caspar David Friedrich），他作于1818年左右的《云海上的漫步者》（图3.4）可以用来说明一些像康德哲学的崇高体验这样的

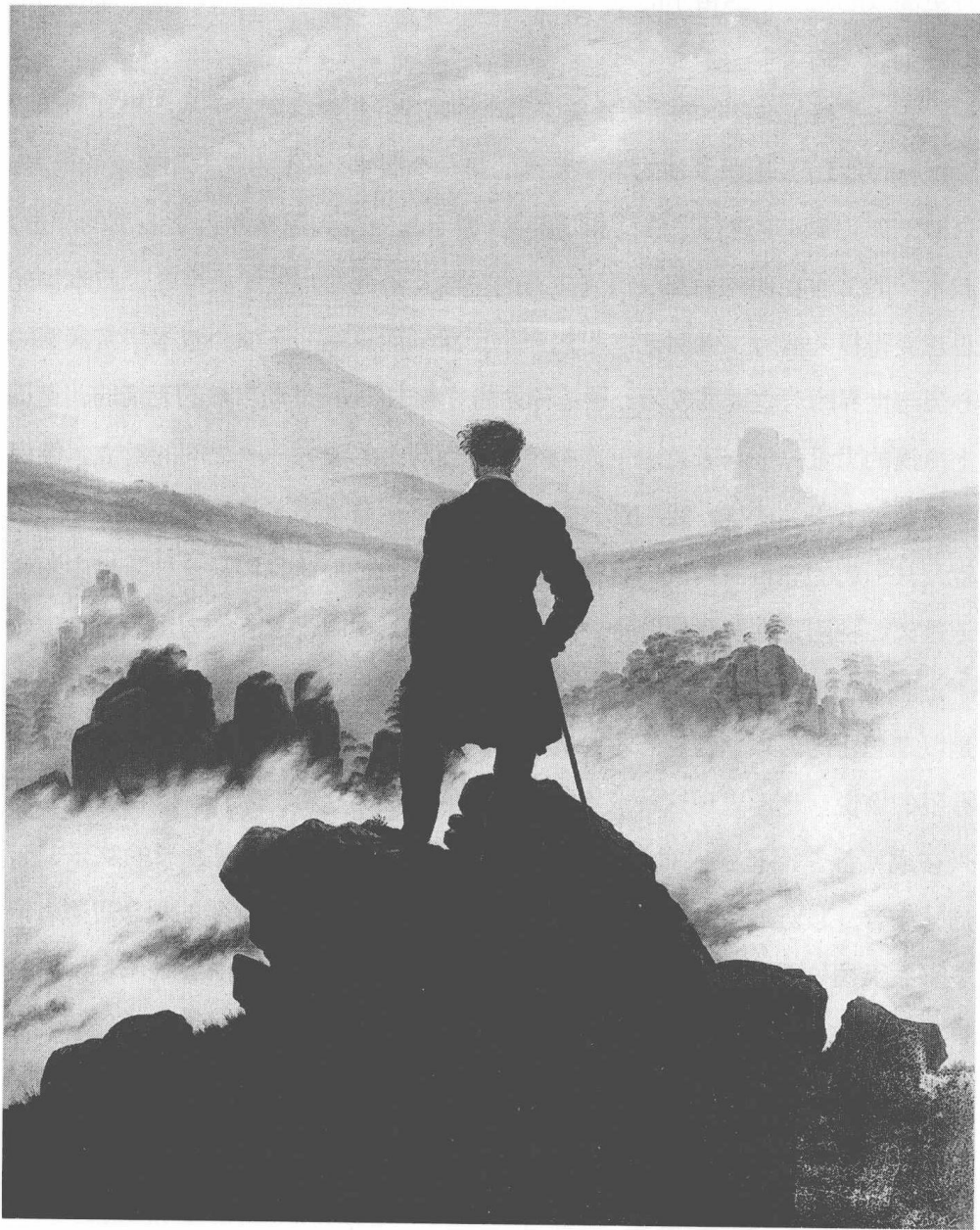


图3.4 弗雷德里希，《云海上的漫步者》，1818年，汉堡市立美术馆。

东西，或者也许是谢林的心灵和自然相容的感觉，抑或甚至是黑格尔对精神的万能理解力原则的信念。弗雷德里希的话留给我们的线索极少。他确实说过“艺术家的感受就是他的法则”，并以一种让人想起诺瓦利斯的方式坚持像儿童一样的精神上纯粹的价值：

心灵是艺术唯一真正的源泉，是纯粹的、像儿童一样的灵魂的语言。任何并非发自这个源泉的创造都只能是诡计。每一件真正的艺术作品都是从艺术家的内心冲动中，常常在他不知道的情况下，在一个神圣的时刻孕育出来，并在一个幸福的时刻生产出来。

在19世纪中期，诗人查尔斯·波德莱尔（Charles Baudelaire）会说“天才是有意识重获的童年”，而在20世纪，帕布罗·毕加索（Pablo Picasso）则会说他从观察儿童素描中学到的比从任何一位成熟艺术家那里学到的多。然而，弗雷德里希的敏锐以很好的康德式的方式，与一种谨细无暇的学院技巧结合在一起。

这个时期的艺术成就或许只有在音乐中达到了这个时期最伟大的哲学的水平。乌夫冈·阿马戴乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）和路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven）都不只是音乐领域里康德和黑格尔的智力对手，他们对音乐进行变革，就像列奥纳多、米开朗琪罗和拉斐尔几个世纪以前曾经对视觉艺术进行变革一样。特别是人们很容易将贝多芬的音乐看成是艺术上相当于激进的浪漫理想主义的东西：他不仅和他同时代的人一样献身于革命的理想，而且试图实践音乐可能是什么的新观念，创造一种范围极力扩大，并有表现力的音乐——一种未来的音乐。而且他成功了：他的成就在整个19世纪占据支配地位；很大程度上因为他的成就，音乐开始被广泛地接受为比诗歌还要高级的最高级的艺术形式——在某些人的心目中，甚至比哲学还高。这一发展最终对视觉艺术产生了重要的影响。

贝多芬不太算是一个理论家。他年轻的时候曾拒绝参加康德美学演讲的邀

请——这不能太责备他，既然康德有轻视音乐的言论——但到了1820年接近暮年的时候，也就是创作最后的钢琴奏鸣曲之前不久，他以其小咏叹调唤起星光和无限深情，由此回忆起哲学家的话：“内心中的道德法则，头上的星空。”无论我们是用康德哲学来解释他的音乐，还是将其归于席勒、谢林、黑格尔或叔本华，他的音乐都是作为启蒙运动思想最意义深远的一种表达而矗立着。它仍然触动我们，这表明了在启蒙运动思想——它常常显出那种不可能的豪壮——中还有多么多的东西对我们而言是至关重要的，艺术对启蒙运动思想的事业是何等地重要。

第四章 | 19 世纪

学院的危机

在 1800 年前后的几十年时间，欧洲艺术开始了一个快速而惊人的转变过程，这个过程继续贯穿 19 世纪，进入了 20 世纪，它所形成的动力至少在某些方面至今仍在发生作用。从发展初期以来，这个过程就被看成是“现代的”——即与“现代世界”中新的、复杂的、迅速变化的生存条件相联系——而且尽管过去的两百年中事情已经在各方面发生了变化，我们仍然将之称为“现代主义”。有关这个过程开始的确切时间，以及是什么引发了它和它是什么，甚至它能不能或者应不应该被看成一个单一的东西，都有不同的观点。而且既然我们能够提出的任何解释都对我们看待自己的方式有所暗示，那么这些分歧并不是无足轻重的。我们首先可以说艺术中的现代主义是对社会变革作出的响应，这种变革的产生是由于革命的剧变和大众政治的到来，以及依赖于技术创新和对廉价劳动力的剥削、逐步朝着越来越都市化的工业经济发展却创伤累累的转变。这些力量对生存条件产生了如此深刻的普遍作用，以至于它们注定要改造艺术的实践和理论。

这个定义就像看上去的那样简单，它已经是具有选择性的了；它对我们提出的任何看法进行组织，迫使我们最清晰地反映这些变革的发展突出出来。现代主义是对政治和经济变化的反应这一说法则更具有选择性，它比起只是说现

代主义是这些变化的产物暗示了更多的东西：它暗示了某种程度的自我意识、批评姿态，并要求我们对这种自我意识和批评姿态最为清晰明确的那些作品给予特权。它引导我们得出这样的结论，对现代主义最好的理解方式是把它作为一种批评事业：不仅在它常常参与到明显的社会批评中这个意义上具有批评性，而且在更深刻的哲学意义上具有批评性——这在康德以后变得普遍——也就是意味着以关注思维局限性的方式进行思考的活动，推而广之，意味着任何将其自身的方法和过程作为主题的实践。如果我们以这种方式看待现代主义，那么一种自成一体的模式就开始浮现出来：已被承认的有关什么是艺术的假设都被一一抛弃，从而使新的艺术概念的产生成为可能。不知何故，新的概念令人觉得更为适当或更真实，更接近艺术的“真正”本质。在这个过程中，直接的社会批评也许会，也许不会扮演角色；在许多情形中，激进的艺术信念确实与激进的政治信念相联系；但是也可以说，既然艺术本质上是一种社会的产物，那么它批评自身的方式也就总是社会批评的间接形式。

在政治与社会的变动最为深刻的法国，艺术现代主义的发展最为引人注目。旧秩序的推翻使得文化中未受影响的方面几近于无。皇家学院，这所从路易十四的年代就开始控制全国艺术生活的机构，在1793年7月被革命政府颁布的政令解散。1795年，它又再生为美术学院，继续存在到了19世纪和20世纪。事实上，在19世纪绝大部分时间里，学院主办沙龙的规模持续扩大——因而学院显得比以前更加健康——但是也给人一种日益强烈的感觉：学院生产和鼓励的作品已经无可救药地变得程式化和过时，而真正有创造性的作品不得不在学院以外生产，并与学院代表的艺术理论价值标准体系形成尖锐的对立。或许最好把现代主义的早期历史看成是，在认识艺术是什么或艺术应该是什么的新概念尝试的驱动下，这个系统被一步一步分解的过程。

这个过程可以通过比较三幅作品而以一种十分概括的方式加以说明，这三幅作品的尺寸和雄心都宣称自己是“最杰出的作品”，是绘画艺术的全面代表，从而其本身也是理论的宣言。第一幅作品是1819年沙龙展出的泰奥多尔·席里柯 (Théodore Géricault) 的《梅杜萨之筏》(图 4.1)。这幅作品的主题和上

一代艺术家大卫的《贺拉斯兄弟之誓》(彩图5)不同,它表现的不是古代英雄主义的模范故事,而是一个当代的事件:海难幸存者惨遭折磨。这个故事并非英雄史诗,而是有关堕落和邪恶,曾令法国公众感到惊骇和愤慨,甚至引发了一场政府危机。这幅画本身也给自己制造了一段丑闻:批评家们在对待这样一幅幅面巨大,让人像历史画那样看待,却不提供传统上与历史画有关的那种高扬的道德训教的作品的过程中,度过了一段艰难的时期;许多人只能假设它原本就是想作为政治评论而创作的。今天我们将它看成是现代独特的悲观主义的杰作——筏子成为了冷漠的人类状况的隐喻——然而对它的第一批观众中的很多人而言,它看起来一定像是一个煽情的讽世小品。



图 4.1 泰奥多尔·席里柯,《梅杜萨之筏》,1818—1819年,巴黎卢浮宫。

几年后的1827年,沙龙又被另一幅巨大的、引起争议的作品所统辖,这幅作品是席里柯的学生欧仁·德拉克洛瓦(Eugene Delacroix)创作的《萨达那培拉斯之死》(彩图6)。这幅作品是根据国际上最时髦的浪漫主义人物——拜伦勋爵的诗歌创作的,描绘了其王国被敌人蹂躏的一位古代近东君主,在自杀

之前下令毁掉所有财产的高潮时刻。异国的布景和“野蛮的”暴力再次背离了传统历史绘画的古典主义精神；再一次，主题的虚无主义和画面中细腻布置的景象之间产生了张力——在其中我们能看到画家自觉地将人类状态表现成为一种辉煌、肉欲、暴力的夸耀，“充满了声音和狂暴，却并不意指什么”。席里柯的技法具有学院标准的完美无瑕，而德拉克洛瓦却因为强调色彩和质地牺牲了素描的正确性，强调自由描绘而牺牲规则，受到了严厉的批评。

第三幅作品是在1849—1850年的沙龙展出的古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）的《奥尔南的葬礼》（彩图7）。这也是一幅借助了学院历史画传统的大型作品，它向观看者展示的是通常不大严肃的“风俗”画种，也就是“日常生活”的场景的那种主题，令观看者感到困惑。库尔贝似乎在暗示，这个不起眼的乡村葬礼应该受到英雄事迹应得的那种关注，这种对学院等级的颠覆比起席里柯和德拉克洛瓦的所作所为，更加令人感到烦恼；在1848年革命起义后，这幅作品似乎就成为直白的威胁。一些批评家警告说：“乡下处在危险当中！”而库尔贝则被——正确地——看成是一个激进的社会主义者。尽管他似乎并不知道卡尔·马克思，但他的作品可以说是暗示了一种历史的重新定义——不是个别伟人的杰出成就，而是塑造大众日常生活的力量——这类似于《共产党宣言》提出的观点。

库尔贝的《奥尔南的葬礼》在其他方面也违背了各种期待视野，令观看者感到不快。尽管葬礼是一个悲哀的场合，而且一些妇女确实在哭泣，但是总的情感效果却被淡化：有的人物似乎感到无聊，或者似乎完全在想其他的事情。这幅作品并不是像席里柯和德拉克洛瓦明显所做的那样，以唤起强烈的情感反应为中心来组织画面；甚至习惯于浪漫主义绘画的观看者在他们应该作何感受的问题上都被弄糊涂了。库尔贝拒绝将单个人物理想化，这让事情变得更糟：批评家们抱怨画中的妇女丑陋，一些男性形象粗鄙且明显喝了酒，牧师异常地世俗；他们怀疑库尔贝是否并不想讽刺他的对象。再现乡村生活时，通过规避感伤主义，库尔贝使他的许多城市观看者难以从中看到任何要义。

尽管有大量的富有才气的描绘——例如对质地极其富有效果的描绘制造了

强烈的实物存在感——但是画面中的某些片段，例如右侧妇女们的衣裙组成大片的几乎不间断的黑色颜料，被看成是故意地违背学院技法。对纹理的强调与情感上的轻描淡写相结合，促使许多观看者把这幅作品当成是“唯物主义的”。故意制造的简陋似乎在攻击着艺术的观念本身，也攻击着严肃的“高雅”艺术和直白的“通俗”图像之间的区分：这幅作品的构图确实部分地来自于一种称作“丧葬纪念品”的常见的、一般很拙劣的招贴。今天我们认识到，库尔贝利用这些来源，并调整他的风格来适应他的主题，是在试图创造一种适合于非英雄主题的新的艺术语言。然而绝大部分同时期的人无法理解“差的”绘画成为优秀绘画时的纵身一跃。

库尔贝是一个极其自信的人：他打算制造争论，而他也受益于这种争论。这种挑衅性行为的时代已经到来，他很快就有了仰慕者和拥护者。批评家尚弗勒里（Champfleury，即朱尔·哈森）说：“一种有说服力且严肃、讽刺且无情、真挚而充满诗意的新艺术已经出现。”“写实主义”一词被用来形容库尔贝的作品：他声称自己不喜欢这个标签——或许是因为这个词太概括，太容易被那些并不像他这样作风激进的人占用——但是作为一种反学院的战斗口号，它还是有某种价值的，而库尔贝有效地利用了它。他的作品被1855年巴黎世界博览会的法国艺术展排除在外的时候，他以典型的虚张声势在附近架设了自己的“写实主义展”。

库尔贝是通过像这样的举动提出他最重要的“理论”观点的。他寥寥可数的有关绘画目的与方法的只言片语简单且直接明了：

我主张……绘画本质上是一种具体的艺术，只能存在于对真实的和存在着的事物的再现中。它完全是一种物质的语言，这种语言的词汇是由所有看得见的事物构成的；抽象的、看不见的、不存在的事物，都不在绘画的领域里。绘画中的想象在于知晓如何找到最完整地表现一件存在的事物的方式，而永远不在于发明或者创造那个事物本身。

写实主义就是这样一种对浪漫主义和学院艺术的弃绝。如果说浪漫主义暴露了

学院错误的价值标准，库尔贝则身体力行地暴露了浪漫主义错误的价值标准，也就是浪漫主义对“不存在的事物”的依赖，而他的动机根本上是政治的。“通过得出结论，即理想的东西及其承担的一切都应该被否定，我可以彻底地带来个人的解放，最终实现民主政治。写实主义本质上是民主的艺术。”库尔贝对传统标准的批评就这样带上了正面价值的名义，他的仰慕者，批评家特奥菲尔·托雷（Théophile Thoré）将写实主义阐述为“表达新社会的一种新的、真正的人的艺术”。

大卫和库尔贝之间只相隔两代。这段时间法国艺术走过的路程被奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier）在一幅有趣的版画（图4.2）中加以阐明，其中一位可笑的老学究以大卫作品中的一个姿势击打对面一个衣着简陋、滑稽的写实主义者。尽管画面强调的是世纪中期两个流派的对立，但也对艺术发展的两个阶段之间的历史连续性进行了思考。

或许这个过渡时期最有洞察力的批评家就是查尔斯·波德莱尔（1821—1867）。他也是现代诗人中最伟大和最有影响力的人物，可以说是现代诗歌的缔造者和第一个真正的现代艺术人物。波德莱尔全神贯注于对城市体验的探索，从中建立了一种新的和自觉的现代感受力、一种新的存在模式，以及一种新的艺术是什么的观念。他的诗篇和散文诗生动地描绘了现代巴黎的景观：它的媚俗和堕落，同时还有它的魔力和奇异、无比惊人的美。与此同时，这些作品研究了现代体验中大量出现的一种主观状态——疏离、厌倦、失望、吸毒成瘾——也以令人吃惊的直白和洞察力探讨了更加传统的主题，例如肉欲困扰和牺牲。他的作品的主要调子是黑色的：他敌视正在展露的信奉科学与工业进步的大众文化的乐观主义；他把自己看成是一个“厄运诗人”（poète maudit）——一个“被诅咒的”或“被判罪的”诗人。当1857年他的伟大诗集《恶之花》出版的时候，他遭到法国司法行政部的审查，并被判处为“对正派良好道德的冒犯”。

如果波德莱尔对传统价值观念的反对是他诗人职业的一个重要部分，那么他的诗歌职业就是他个人身份的精髓。他感到充满想象力的生活已经变成存活

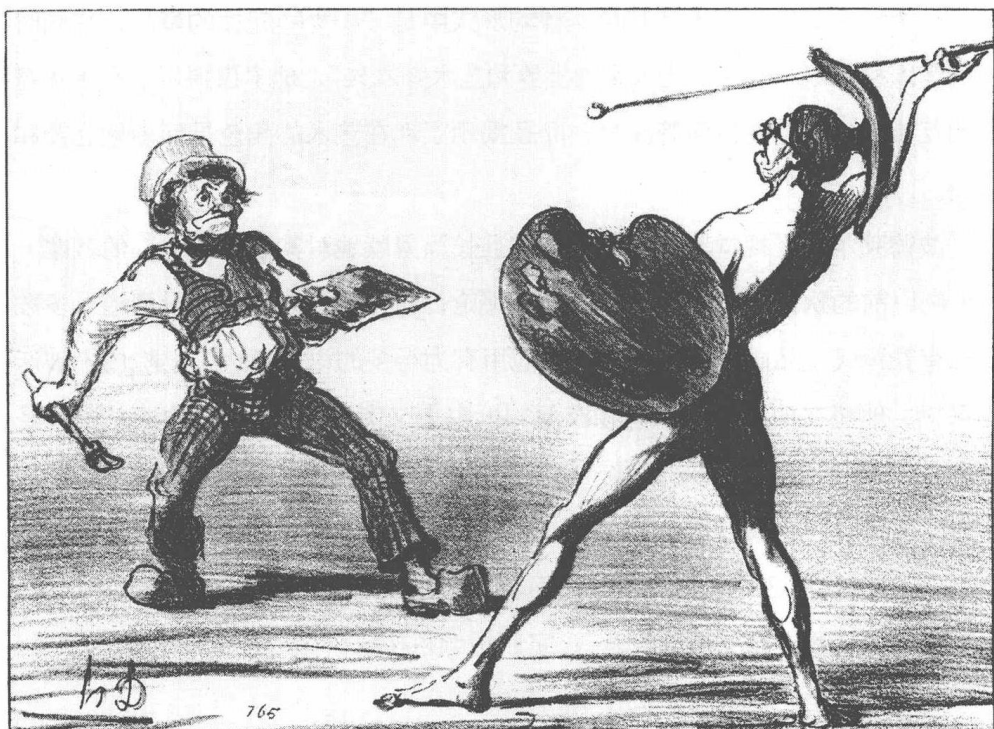


图 4.2 奥诺雷·杜米埃，《学院派和写实主义者的决斗》，1855年，加利福尼亚大学汉莫博物馆，洛杉矶。

的必需品，必须培育发展成为现代世界中所有压迫力量的解药。我们只能将人类尊严恢复到我们使用想象力的某种程度——到我们扮演艺术家的程度。他的立场与席勒有很多共同点，尽管其阴郁、清醒的性格和这位前辈诗人乌托邦的理想主义格格不入。正是由于他如此地清醒，他的诗歌创作激情中有一些令人印象深刻的东西——一种只能称之为英雄式的东西。在他后来为《恶之花》撰写的跋中——或许是对审查的回应——他对艺术的道德必要性给予了自豪的、坚定的肯定：

啊，你见证了我已经尽到了我的责任，
像一个炼金术大师和受祝福的灵魂：
因为我从所有的事物中汲取了精华；
你给我污秽，我将它变成了金子。

在另一个场合，他说艺术在其最纯粹的形式中是“一种唤起性的魔法，它同时包含客体和主体、外在于艺术家的世界和艺术家本人”，他不仅揭示了艺术和身份的互相独立已经变得何等深刻，而且揭示了现在艺术的角色是何等地必要和紧迫。

波德莱尔深受视觉艺术的吸引，并且长篇累牍地对其进行著述。他就像一个世纪以前的狄德罗一样，对沙龙进行评论，而且他同样也因为看到绝大多数作品有着程式化品质而感到厌烦，但他用有力得多的语言表达了学院传统破产的思想。他将在他看来被陈腐和浅薄的折中主义支配的1846年的沙龙说成是“乌合之众——各种品种的猿猴、漂浮的混血族类……”后来他采用“poncif”（“陈词滥调”，也就是大量生产）这个词来指称学院绘画。他抱怨阿里·谢费尔（Ary Scheffer）这种画家的多愁善感，荷拉斯·维尔内（Horace Vernet）的轶事画“和绘画一点关系都没有”；它们用颜料构成了“一种浓烈频繁的自淫，一种法国皮肤之痒”。

然而波德莱尔对写实主义者与对学院派一样有着批评。在1859年的沙龙上——到那时某些类型的写实主义已经得到了承认——他对弗朗索瓦·米勒（François Millet）作品中农民的自以为是表示哀痛，甚至把库尔贝和主要的学院派安格尔等量齐观：尽管“服从于不同的动机”，但“两种对立的狂热类型将他们引向了相同的牺牲”。对于19世纪30年代发明并迅速普及的摄影术，他认为只不过是写实主义的延伸和工具，是没有想象力的画家的避难所。尽管他承认其文献价值和在艺术训练中的用处，但他认为摄影术不是一种艺术，确实，它是“艺术最致命的敌人”。

波德莱尔反对空洞的学院主义和庸俗的写实主义，拥护浪漫主义。他简洁地将浪漫主义定义成“一种情绪的模式”，其特征是“私密、精神性、色彩、对无限的渴望”。德拉克洛瓦是波德莱尔心中的大英雄，被他称为“古代和现代绝对最原创的画家”。德拉克洛瓦是一个有力量的人物，他用新方法表达史诗般的主题，但同时也是一位主要用色彩唤起微妙情绪的大师。他是表现“看不见的东西、摸不着的东西、梦幻、神经、灵魂”的画家。这样一位无畏的天才遭到

误解和阻力并不令人奇怪；他在素描上的“错误”是有意要容许表达一些更为重要的东西而做出的偏离。

德拉克洛瓦拥有波德莱尔所说的“稚拙”(naïveté)——对自身性情的诚实和忠诚。与学院折中派相反，德拉克洛瓦认识到应该“接受一种天才的命运，而不要试图与天赋讨价还价”。他的性格塑造了他的世界观，并成为他每幅作品内容的一部分。然而，德拉克洛瓦虽然“天真”，是一个做梦的人，但他也是一个“世界的人”，拥有“世界主义的非凡优雅”：他能对多样性和所有形式的美都做出回应；他懂得多样性是“生命的要素”，而“美的东西永远是奇异的”。德拉克洛瓦抛弃了学院艺术家几个世纪以来培养起来的小心翼翼选择的观看方法，转而努力获得一种新的、无偏见的对世界的反应。

波德莱尔的立场非常复杂：尽管他憎恶学院作风，但他仍然多少信仰理想的东西，库尔贝则不是这样；尽管他不喜欢写实主义，但他赞成需要保留对世界的观察，甚至参与到“现代生活的英雄主义中”。早在1845年库尔贝出场以前，他就抱怨道：

没人朝着明天的风竖起耳朵；然而现代生活的英雄主义包围并压抑着我们……并不缺乏主题，也不缺少色彩，来制造史诗。画家，我们寻找的真正画家，将是那个能够从今天的生活中攫取其史诗的品质，并能用画刷或铅笔让我们看见和理解的人，系着领带、穿着贵重皮靴的我们是多么伟大并富有诗意。

库尔贝并不是波德莱尔满意的画家：他的作品极少涉及城市生活，即便涉及了，关照的方式也和诗人波德莱尔不同。波德莱尔写道：“我们这座城市的生活富有诗一样的、奇异的主题。我们就好像是被奇异的空气包围和浸泡着，但我们却注意不到这点。”库尔贝，这个曾经应该说过“给我看一个天使，我就画给你”的人，对虚构体验的组合并没有兴趣，而这正是波德莱尔有关艺术在现代世界中的目的这一观念的实质。

波德莱尔论艺术最重要的文章是1863年发表的《现代生活的画家》，这是对图形艺术家康斯坦丁·居伊（Constantin Guys）所作的一篇长长的鉴赏文章。既然波德莱尔对英雄式的德拉克洛瓦如此推崇，他这个选择似乎有些奇怪：居伊是一个自学成才的人，他一生的大部分都作为记者和插图画家而活跃着；他精通于将当代生活描绘成有趣的、草图式的场景（图4.3）。然而，波德莱尔不仅仅是赞美居伊，他用这篇文章解决了他观点中明显的矛盾，澄清了他关于艺术在现代世界中的任务的看法。他一开始就探讨了极其传统的“美”这个概念。

美的组成元素中，一个是外在的、恒久不变的元素，它的量极难确定，另一个是相对的、随环境变化的元素，只要你愿意，它们就会分别或全部同时是时代的风尚、道德、感情。第二个元素可以称之为非凡的蛋糕上包裹的有趣、迷人、可口的糖衣，没有了它，第一个元素将令我们无法消化和欣赏，无法适应或配合人类的本性。

居伊是表现“逝去的时光及其包含的所有永恒的暗示的画家”。他致力于从时尚



图4.3 康斯坦丁·居伊，《巴黎一景》，1860年，奥赛美术馆，巴黎。

中提取其包含的历史中有诗意的元素，从转瞬即逝中提炼永恒的东西”。美确实存在，但是为了享受生活，我们必须在我们周围的生活中重新发现它；现代艺术的任务就是特别要从现代生活中开拓美。

居伊既是“天真的”，也是一个“世界的人”。他对周围的生活有着持续的兴趣，对他所见的有着开明的态度。这样他基本上不像一个传统类型的艺术家；事实上，他根本“不愿意被称作是一个艺术家”，更好的形容是一个浪荡子、一个“游手好闲的人”、一个“热情的观者”。在一段文字中，波德莱尔拾起并变换了柏拉图和列奥纳多心爱的镜子的隐喻：

这样，普遍生活的热爱者就进入了人群，好像那是一个巨大的电能库一样。或者我们可以把他比作一面像人群一样巨大的镜子；或者被赋予了意识的万花筒，能对每一个动作作出反应，复制出多种多样的生活以及生活中所有元素摇曳的优雅。他是一个对总是多变无常的“非我”有着无尽欲望的“我”。

居伊游历广泛，全面地理解人类的本性：这种理解明显地表现在他能够精彩地刻画各类社会群体方面，例如军人、花花公子还有时髦女郎。他不受传统道德观的束缚，甚至将兴趣延伸到了妓女身上。波德莱尔认为，妓女值得表现，不仅仅是因为她们为数众多，而且是因为我们能在她们身上看出“文明中潜伏的野性的完美图像”。

波德莱尔还十分钦佩居伊对服装和装饰细节的关注。这并不是对虚无表现出任何病态的谴责，而是揭示了他对这个事实的认识，即外在装饰是“人类灵魂原始高尚的符号之一”：“因而时尚应该被看成是一种对理想的东西的喜爱的表征，它漂浮在所有粗糙、世俗而且令人厌恶的小装饰之上：作为一种‘自然’的庄严变形，更确切地说是对这种变形永恒而反复的尝试。”在现代城市生活的背景下，对时髦外表特征的过度关注，是“颓废中的英雄主义最后的火花”。

尽管波德莱尔主张一种日常生活的艺术，他却毫不被自然的权威所吸引。

德拉克洛瓦曾告诉他，“大自然只是一本字典”——这种态度和传统的学院理想主义并不矛盾——但波德莱尔走得更远。他在一篇早期的文章中说：“自然是丑陋的，我认为它对描绘存在的东西毫无用处，因为没有什么存在的东西令我满意。”在《现代生活的画家》中，他对自然是“所有可能的‘善良’与‘优美’的来源和典范”这种信念进行了更加猛烈的攻击。他坚持说“大自然什么也教不会我们”：

我承认她迫使人们睡眠、进食、饮水，还在严寒天气中搂住自己；
但鼓动人杀害他的兄弟、吃掉他、将他关起来折磨他的，也是她；因
为我们一旦离开必需和必要的领地，进入愉悦和奢华的领域，就会看
到大自然只能劝我们犯罪。

尽管这种思想并不是波德莱尔最早想出来的——它已经暗含在康德对自然的东西和道德的东西的区分中，并被席勒进一步发展，而且在马奎斯·德·萨德（Marquis de Sade）的著述中可以找到很不一样的形式——他的这种看法具有·一种独特的挑起争端的极端性：它表达了一种感觉，就是现代世界的发展已经无望地越过了自然和传统思想的说教能够提供任何引导的边界。由于自然不再像曾经那样是支配性的法则，因此艺术变得更加必要了。

居伊是一个有趣的人物，但不是一个重要的人物。人们常说最接近于满足波德莱尔现代生活的画家这个概念的画家是爱德华·马奈（Edouard Manet）。马奈的作品充满才气，微妙且富有互相矛盾的含意，可以描述为“写实主义”，但并不是库尔贝意义上的“写实主义”。并且与库尔贝彻底的激进主义姿态相反，马奈保持着一个外表上遵从城市习俗的世故的社会角色。他有点花花公子气，绝对是一个浪荡子。尽管他和波德莱尔发展了一定的友谊，但诗人一点都没记述过他。

马奈 1863 年的作品《草地上的午餐》（彩图 8）挑起了一场争论。就像库尔贝的《奥尔南的葬礼》一样，这幅作品故意混淆了绘画的种类。从人物的衣

着来看，这是一幅现代风俗画，画的是城市居民，尽管是布置在一处风景当中；但是由于两个男人穿了衣服而妇女则没有，这幅画描绘的事情就只能作为一种有问题的礼节来理解。然而这种安排——两个穿衣的男子和一个裸露的女子——相当明显地来自于卢浮宫的一幅文艺复兴名画——《音乐会》（原来认为是乔尔乔内的一幅作品，现在认为是提香年轻时创作的）。似乎马奈借用传统的目的只是为了嘲弄它，尽管也可以认为他是在嘲弄现代学院派文艺复兴绘画的模仿者，就像他本人的老师托马斯·库丢尔（Thomas Couture）。后者《颓废的罗马人》曾被普遍地赞誉为伟大的现代杰作；《草地上的午餐》很可能被称为《颓废的巴黎人》。如果说观众们被库尔贝的《奥尔南的葬礼》中情感焦点的空缺所迷惑，那么他们在这幅所有元素似乎都互相妨碍、拒绝在几乎任何层面上协调一致的作品前则是完完全全地困惑了。与库尔贝生硬的挑衅相反，马奈利用了一种精工细作的讽刺，揭露了传统图像制作的所有骗局。

故意扭曲的透视和程式化、道具一样的风景元素，加上不自然的光照，作品毫不掩饰人物是在画室摆造型、自然背景也是人工的这个事实。人物——特别是裸体——也故意描绘得很难看。提香的裸体人物是用半透明颜料一层一层累积而成的，显得发热泛红，并且其造型让人感到这些人体很柔软，令人想要触摸。马奈的裸体不但摆成不讨好的造型，而且用一束刺目的光从前面照亮，使她的皮肤显得苍白，并造成生硬的褐色阴影。这种对人体非理想化的处理与旁边精心描绘的弃置衣物和野餐篮子构成的静物形成鲜明的对比，使作品更具嘲讽意味。马奈对学院规则的颠覆比库尔贝更加全面而微妙；在直视我们的两个人物的目光中，他精打细算出来的厚颜无耻被鲜明地概括出来——就好像必须对自己的行为作出解释的是我们一样。

第一个拥护马奈的批评家是一个有争议的年轻小说家，埃米尔·左拉（Emile Zola）。在1865年展览造成公愤之后——这次展览中，马奈的《奥林匹亚》和《死去的基督与天使》引发的喧嚣甚至超过了两年前的《草地上的午餐》——左拉撰写了一些文章。一个批评家支持一位被误解的艺术家的作品，这正是一个特别有趣的例子。这些文章见地深刻，属于现代主义者价值标准最

重要的宣言，但它们也将马奈过分地简单化，使其成为左拉本人观念的代表。

就像波德莱尔一样，左拉赞美“稚拙”(Naïveté)：它是艺术家的性情赋予作品以其价值的证据。一件艺术作品是“一个个人标记、一种个性”、“通过性情看到的‘创造’的一角”。“如果性情不存在的话，所有的绘画就只能是照片。”左拉的一句优美的话重复了波德莱尔对学院折中主义的批评，他告诉他的读者，要成为一个艺术家，“你必须勇敢地放纵你的本性，并且试着不要对自己说谎”。然而当他说，每个伟大的艺术家都为我们提供了“一种新的和个人的对自然的解读”时，他背叛了一种对客观自然的传统信念，这和波德莱尔很不一样。

对左拉而言，马奈的成就就是通过摆脱他的学院训练，开创了一种个人视觉的根本的完整性。马奈想要“看见自然本来的样子”并且“以他自己的视觉和理解力”来绘画，返回“到事实的准确观察”：

艺术家与这样或那样的事物相对，让他的眼睛引导自己，眼睛把这个主题感受为互相控制的主要色彩。摆在一面墙前面的头变成仅仅是一块多多少少有些灰色的斑块；与头部并置的衣物，比如说，成了一块多多少少有些白色的斑块。这样就实现了巨大的简约——几乎没有任何细节，精确微妙的色块组合起来，走远几步，画面便具有了一种令人印象深刻的凹凸感。

左拉相信，这种结果是一种更为诚实的绘画，甚至这种绘画具有日本木刻的形式完整性和精致。日本木刻是19世纪50年代末与日本通商后成为受欢迎的收藏物品的。

左拉尽可能地向前推进马奈的“稚拙”这一主张。他坚持艺术家不应该被看成是试图推进波德莱尔的议程的人：“我相信我能断定，画家从来没有投身于许多其他人从事的傻事，妄图将观念放入绘画当中。”这个惊人的主张当然暗示了一种对艺术贤能这种学院理想更加激进的反叛，以及对一些浮现出来的新

标准的信任，然而按照这种方式描述马奈并不完全令人信服。当左拉说，画家“试图忘记他在博物馆中学到的每一样东西”时，他犯了明显的错误：学习传统精英艺术对于《草地上的午餐》这样的绘画是不可缺少的。我们甚至可以说马奈的写实主义代表了库尔贝的写实主义以后的重大进步，因为它表明，真实的东西不能仅仅只是直接接近，而是只有在批判地对待幻觉的时候才能浮现出来。马奈证明了稚拙绝不是幼稚，它事实上是一种老练的批判态度，一种谨慎习得的反对技巧，一种反理性，而且多少有点类似于它所反对的更早的理性形式。

印象主义

法国艺术中的写实主义伴随着文学中一种写实主义的发展，这表现在巴尔扎克、司汤达，特别是福楼拜的小说中。福楼拜的名著《包法利夫人》和波德莱尔的《恶之花》一样发表于1857年，也被指责为猥亵。福楼拜的书呈现了外省社会的非理想化的图画，暴露了其压迫性的落后和虚伪，而没有将人物和情景过分简化，也没有早期小说中普遍存在的那种公开训导。福楼拜努力实现严格的客观性，他告诉一个朋友说：“作家在他的作品中必须像上帝在宇宙中一样，在任何地方都在场，却在哪儿也看不见。”许多读者认为这部书的口气“无情”，而福楼拜被指责为以外科医生般的冷漠“解剖了”他的主题。

左拉钦佩福楼拜的客观性，并尝试在他自己的作品中进一步加以发展；他以他所见的最新科学思想赋予这种客观性以理论基础。他改造了当时使用的一个词，将他的方法称为“自然主义”，以包含“写实主义”没有意指的某些东西。他的第一部运用这些原则创作的小说就是在他撰写有关马奈的文章时写成的。当这部作品也受到批评的时候，他自卫说，他的目标是一个“科学”的目标，一次对“性情以及在环境压力下生物体发生深刻改变的研究”。他后来将他的方法称为“实验”，并主张这比其他方法更好，它是“现代方法，普遍

质询的工具”。他将他的理论应用在1870—1893年撰写的一个包括20篇小说的庞大作品系列中，其中他讲述了一个当代家庭的故事：总而言之，这些书试图证明遗传因素与社会经济环境对性格和行为的影响，并构成了极为全面而精确的法国社会批评文本。

文学实践可以是“科学的”这种观点的时代即将到来。哲学家和历史学家已经开始研究各种类型的艺术生产，用实验科学提供的新工具对其进行分类和分析。左拉受到杰出的学者希波利特·丹纳（Hippolyte Taine）的影响。后者试图把文学解释成他称之为“种族”（民族、人种和遗传的身份）、“环境”（社会结构）和“时代”（特定的历史环境）的东西的产物。创造过程本身受到了各种各样的科学检验：一个例子是——而且左拉知道这本书——是生理心理学家爱弥尔·德沙内尔（Emile Deschanel）的《作家生理学》。这本书出版于1864年，讨论了艺术气质特别的，甚至是病态的本性。尽管原则上我们可能对科学地看待艺术这种观念感到反感——尽管像德沙内尔这种人的科学以当代标准看来是古怪奇异的——但我们应该把对客观性和推理严谨的需要看成是对科学时代的挑战做出的回应。努力将系统性知识整合起来曾是很早时候的艺术理论的特色；在左拉的作品中，它还拥有一个政治与道德的维度。

乍一看，这种对客观与科学的东西的投入似乎与我们在左拉撰写的关于马奈的文章中看到的对性情的强调大相径庭。例如当他说“我在绘画中寻找的是一个人，而不是一幅画”时，他的话听起来好像波德莱尔，坚持艺术家独特个性的价值，但当我们仔细考虑后，我们就能看到他关于主观要素的概念有着微妙的差别，并且受到丹纳的影响：

在人类的创造中，在艺术作品中，我努力寻找一位艺术家，一个兄弟，他以他个性的力量和温柔，将自然以一种新的面貌呈现给我。这样看来，这幅作品给我讲述的是一颗心和一个人的故事，给我讲述了一种文明和一个地方。

性情不仅仅是个人所有，而且是艺术家所在环境的产物，由超越他控制的力量塑造而成；它是被历史地决定并生产的。主观包含了一些客观的东西——主观作为一个限制条件的事实——而这正是赋予其价值的东西。

在试图理解一些对印象派至关重要的理论问题时，必须考虑到这种文学、科学和社会学背景——特别是这种对主观性的复杂态度。一方面，印象派似乎源自写实主义，并使写实主义偏离对政治与社会的公开参与，但也将其对“真实的”东西的探索朝着某种像科学一样的方向进行扩展和深化。在这个方面，它和自然主义类似。另一方面，它似乎导向别处，潜心于一种对个人知觉和性情的高度强调，甚至预示了象征主义和表现主义激进的主观性。问题的一部分在于印象派是鱼龙混杂的：它是一些个性很强的人创造的，而怎样把它看成一个整体取决于选择哪些人物进行强调。另一个问题是涉及的艺术家中没有一位喜欢用语言建立学说：克劳德·莫奈（Claude Monet）声称“憎恨所有的理论”时，就是代表他们的绝大多数在讲话。这种宣言成功地将视线从他们作品的理论内容上移开；他们使揭示内在理论这个任务变得更加困难，但并非不必要或不值得做。

印象派在1874年春天作为一个运动聚结起来，当时大约30个风格多样、其作品经常被沙龙拒绝的画家和雕塑家集结起来，自己举办了展览。围绕这次展示的绝大部分争论，都集中于一群技法具有前所未有的松散及自由特征的画家身上。一位心生反感的批评家特别对莫奈的《印象：日出》这幅小画感到生气，便把这群画家命名为“印象派”；这些艺术家和支持他们的批评家迅速把这个标签拿来作为一个化名，但是就像莫奈的作品阐明的那样，从一开始，某种对“印象”的自觉投入就已经存在了。这群画家绝大部分擅长风景，而且承认他们与早期风景绘画的联系；他们也承认自己受到了写实主义和马奈的启发，尽管马奈并没有和这群画家一起展览，而且更乐意和他们保持距离。这群画家一起举办了八次展览，中间有些人退出，也有些人加入，最后一次展示是在1886年。

印象派对我们而言已经十分熟悉，到了已经成为我们观看世界的方法的一

部分这种程度，因而我们必须真正花费一些力气才能想象有人是怎样对它感到生气的。站在一幅像莫奈 1874 年创作的《阿让特伊大桥》（彩图 9）这样的作品前，甚至一个熟悉风景画历史的观看者都可以在一瞬间里相信，以前从没有人“看见”过自然，或这样好地捕捉自然的真正外貌。而对习惯于学院派绘画，甚至是早期写实主义风景画的观众而言，莫奈的作品看起来就是未完成的样子。对光和大气强调在我们看来本身已经完全足够了，而且唤起的直接体验是那样地有效，然而这却让许多人感到这是对形式刻画这种更重要的绘画任务不负责任的逃避。有些人特别被莫奈在其他一些作品中将人物简略成几道笔触或几个点的这种方式所激怒——以一个批评家的话说，是“舌头舔的”。

莫奈自己的评价倾向于强调绘画中纯粹的努力、自制和强迫性的坚持；有时他似乎也借用稚拙的概念。他成名后曾告诉一个跟他学习的美国青年画家，她应该“尽力忘记”她绘画的对象是什么：“仅仅想，这儿有一个蓝色的小方块，那儿有一个粉色的长方形，这儿有一条黄色，然后就按照你看来的样子画出来。”然后他补充说“他希望从出生就是瞎子，然后突然恢复了视觉，从而能够从一开始就以这种方式作画，而不知道眼前所见的对象是什么”。然而有时莫奈的见解暗示了一些“科学”研究的想法：“一个人是通过努力观察和思考而有所发现的。”

新绘画的拥护者可以通过诉诸稚拙的观念而为其辩护，他们也确实经常这样做。左拉赞扬卡米利·毕沙罗（Camille Pissarro）的作品时所使用的语言和他曾用于马奈的话十分类似：“这个艺术家小心谨慎，只关心真相……他既不是诗人也不是哲学家，仅仅是一个自然主义者……”尽管左拉在科学上投入甚多，他却对这些作品的表现性品质产生深深的共鸣：“在它们中间可以听见地球深沉的声音，可以感觉到树木强大的生命。”

稚拙的情形也发生在莫奈身上；可是或许是因为他的技法是那样超群，以至于似乎需要另一种批评策略，对他作品传达的客观真实效果给予适当的阐释。例如杜雷（Téodore Duret）的这段文字：

克劳德·莫奈的成功在于，把他的前辈们忽略的，或者是认为不可能用画笔描绘的转瞬即逝的印象记录了下来。他真实地抓住了海洋和河流的水呈现的万千神韵、云中光的嬉戏、花朵生机勃勃的色彩，还有燃烧的太阳发出的光线中植被多变的映象。莫奈再也不仅仅画风景中静止和永恒的那些东西，而是描绘大气的运动呈现给他的飞逝的景象，他展现了观察到的景色异乎寻常地鲜活动人的感受。

其他的批评家，例如埃德蒙·迪朗蒂（Edmond Duranty）则将印象派和实证科学的方法更加明确地联系在了一起：

他们以直觉为源头，一点一点地将阳光分解成光线，然后在他们散落在画布上的大体和谐的斑斓色彩中，将其重新统一。就视觉的微妙之处与色彩的精妙混合而言，其效果是绝对非凡的。甚至最博学的物理学家对这些画家的光线分析也无可指摘。

另一个以科学的眼光看待印象派的批评家是年轻诗人朱尔·拉佛格（Jules Laforgue）。他主张印象主义画家的成功在于“给自己再造了一双自然的眼睛，自然地观看，并且仅仅照着他所看到的作画”。这双印象主义的眼睛“能够在变动不居的大气中看见生命和事物在不断的变幻中消解、折射和反射的各种形式”；以他的话说，这是“人类进化中最先进的眼睛，是迄今为止已知的捕捉和描绘最微妙之处的复杂组合的眼睛”。拉佛格关于创造过程的观点令人想起丹纳和左拉：“每个人都要符合他在时代中的瞬间、他的种族环境和社会地位、他在个体发展中的时刻，这是一种外部世界以某种方式弹奏的键盘。”

印象派画家很了解新近有关颜色知觉的科学研究。他们对这些研究所依赖的程度总体上似乎并不很大，但他们作品的一些方面显示了关于色彩行为方式的一些预想，以及对经验观察同样程度的严格忠诚。例如，互补色互相并置的时候能相互加强的想法，曾经在米歇尔－尤金·谢弗勒尔（Michel-Eugène

Chevreul) 1839年出版的《论色彩的同时对比规律与物体固有色的相互配合》中得到仔细研究,他的发现和其他的一些色彩知识被查尔斯·布兰克(Charles Blanc)写在了1867年的《绘画和版画的语法》中。莫奈尤其在早期作品中大量采用深蓝或紫色绘制阴影,或许也是受到了科学研究的一些影响。更早的画家,例如德拉克洛瓦表现出了对这些原理的一种直觉的把握,并且必须说,科学文献几乎没有预料到像莫奈这样的画家利用这些原理的全部方法。他“憎恨”理论的主张有必要看成是有一点虚张声势的色彩。

并非所有的早期批评家都以科学的角度看待印象派;有些强调其主观、“情绪化”的品质。印象派最早的拥护者之一,埃米尔·布勒蒙(Emile Blémont)这样谈到新画家们:“他们没有模仿;他们翻译,他们解释。”一位库尔贝的老拥护者,朱尔斯-安托万·卡斯塔吉那(Jules-Antoine Castagnary)对印象派的回应有些模棱两可:“他们描绘的不是风景,而是风景产生的感觉……这样他们离开了现实而进入完全理想主义的领域。”换言之,卡斯塔吉那感受到了一种对现实危险的躲避,与一种具有浪漫主义意味的个人自身反应有关。拉佛格也看出了一种主观的元素:一个画家仅仅靠画得快是不能获得真正的当下直接性的;他的性情要经历迅速的改变——即便他在一刻钟内就画一幅画。绘画涉及一种主观和客观的复杂高速交换:“然后客体和主体不能在运动中复原,不可理解也不去理解。”印象派绘画的“天才”在于其“主体和客体之间同一性的闪现”。

“印象”一词在19世纪的知觉理论中有一个特定的含义,这对解释印象派的客观和主观方面之间的张力大有帮助。在1860年的一篇文章中,生理心理学家埃米尔·利特雷(Emile Littré)用了“印象”一词来描述外部现实和个体感知者之间的接触点:这是某种“原始的”东西,“既不是主体也不是客体,既不是自己也不是异物”。它是客观知识和主体性的由来;它的存在先于意识,并先于主体和客体消失的那一刻。丹纳1870年出版的《论智力》这本广为流传的书也探讨了这些观念中的一部分。丹纳并未采用“印象”一词,但的确以类似的话讨论了“感觉”:最鲜明的是——令人想起莫奈对他的美国学生所说的

话——他比较了盲人在成年后恢复视力所经历的视觉混乱与幼儿的这种经历。“印象”从而提供了一种方法，来重新设想个人与世界的关系；培育一种基于印象的艺术就是追求一种原始的、质朴的、真正“天真”的——我们可以说“无意识的”——真实。

像《阿让特伊大桥》这样一幅作品显然设立了一种光学描述的新标准，但是这幅作品包孕的东西显然比这多得多。在构图的安排上，作为背景的天空映在水中，近处的岸被削去，产生了一种像日本版画一样的平面效果。厚实而不加掺和的笔触制造出丰富的质地，加强了感觉的当下直接性，也强迫观看者注意到作为绘制平面的这幅图画。它和马奈的作品一样坚持色彩性，总体效果更具装饰性：我们可以说它同时显示了两个发展方向——光学上的真实与装饰性的独立和美——两者互相支持，互相强化。

莫奈后来的作品硕果累累地发展了这种两面性：实际上他同时加强了对外表和装饰效果的研究。这个进程在他的《睡莲》中达到了顶峰，这些像卷轴一样的描绘睡莲池的众多巨幅图画（彩图 10），从世纪之交开始，一直延续到他 1926 年去世。这些油画有些是用来填满整个房间的——它们是架上绘画，也因此具有一些像日本屏风那种装饰效果的东西。在某一个层面上，它们意味着莫奈执迷地回到了描绘水的艰难挑战上，但它们也超越了描绘：我们经常无法准确地说出我们注视的东西是什么——无论是池塘的表面还是它的深度，抑或映照的天空——我们一次又一次地重新意识到，我们注视的是画面本身，那些笔触和色块，它们似乎自成一体，暗示着某种个人笔迹。我们意识到自然既是研究的对象也是一个出发点，观看和感受、外部世界和内部世界之间的界限被模糊了。

尽管莫奈经常因此被认为在他的创作生涯中变换过重点——从对自然的描绘转换到对内心情感状态的表达——但这两种目标的互相依赖从印象派一开始就是固有的，并且存在于和它最紧密相关的科学思想中。丹纳的《论智力》也削减了客观现实和主观现实、现实和幻想之间的差异。所有的意识都是“幻觉”，丹纳认为“真实的幻觉”只不过就是那些在与外部世界不断的接触中似乎

得到证实的幻觉。“我们的外部知觉是内心的一个梦，它和外部事物相融洽；与其说幻觉是错误的，不如说外部知觉是一种真实的幻觉。”

莫奈的晚期作品似乎提供了这种观点的视觉对等物，虽然他一直都强调研究自然的重要性。他年事很高的时候曾对一位参观他花园的人说：“有多少次我在小桥边上一呆就是好几个钟头，正好就是咱们现在的位置，在明媚的阳光里，坐在折椅上打着遮阳伞，迫使自己继续中断的工作，捕捉我的调色板已经失去的活力。”重获真正的知觉和经验，真正的稚拙，需要具有强大的自制力。拉佛格所说的印象主义者是“给自己再造一双天生的眼睛”这种明显自相矛盾的叙述，很好地指出了这个过程惊人的复杂性——甚至是本质上的不可能性。从阿尔伯特和列奥纳多的时代以来，艺术家的工作就包括不断地研究自然：在莫奈这里，我们感到研究自然的脚步加快了，变得更加紧迫，甚至绝望。在绘制自然的图画时，艺术家肯定自己的存在；他制造了他自己。如果印象派是对主观性状况的探索，那么它也是制造主观性的方法，并且可以看成是对一种现代生活压力揭示出来的深刻焦虑的反应。

埃德加·德加 (Edgar Degas) 不像莫奈那样对风景绘画的挑战兴致勃勃，他的作品以城市主题为主，并且绝大部分，例如他著名的芭蕾舞习作 (图4.4)，都是描绘室内场景。由于这个原因，他似乎在精神上比其他印象派画家更加接近马奈，并且或许更加自觉地接受波德莱尔现代生活绘画纲领的引导。他独特的构图模式——人物不在正中，经常挤在极前处和远方的背景中，有时还被画框切断——使观看者位于场景之内，并制造了一种当下直接的效果，一种“自然”视觉的效果；与此同时，这种构图是精心策划的，优雅地摆出姿势，并且具有微妙的表现性。观看者被迫接受艺术家的实际位置，同样也进入了他的主观脾性。

当绝大部分的印象派画家都在关注色彩和笔触的时候，德加则成功地将素描——素描是一种和学院艺术被视为一体的技巧——转化成表现性情的工具；我们甚至可以说是他将素描现代化的。他告诉他的朋友——诗人保罗·瓦莱里 (Paul Valéry)：“素描和形式不同，它是观看形式的一种方式。”他的素描制



图 4.4 埃德加·德加,《舞台上的舞女:明星》,1876年,奥赛美术馆,巴黎。

造的空间张力不但捕捉到现代生活中某些具有诗歌特点的东西，而且表达了最为微妙的心理张力。这些张力产生一种共鸣，部分归功于它们中的许多——女性沐浴或妓院的场景，以及芭蕾排练——都令人想起窥阴癖的主题，并且充满了对女性的复杂矛盾情绪。他的作品令人特别意识到，任何印象都有一个病理的，而且富于感情的维度这一事实。

最早期的印象派群体的另一个成员是保罗·塞尚，他的早期成熟作品《曼西桥》（图4.5）创作于1879—1880年。塞尚的画面包含了一些和莫奈《阿让特伊大桥》相同的图绘挑战——阳光下的植被、水中的倒影——但莫奈专注于表面的效果，塞尚却想获得一种根本的结构构架。这幅画是用很相似的笔触构成的，就像要把画面上的所有元素都简化成同一种材料，甚至色彩的复杂性也得到了某种简化：树木之间和水中的阴影都和树干是同一颜色。笔触的绘制方式具有砌砖一样耐心、累积的特点，结果又赋予作品一种微妙而有力的结构完整性效果。与莫奈那种平易近人的光彩不同，塞尚面对的是客

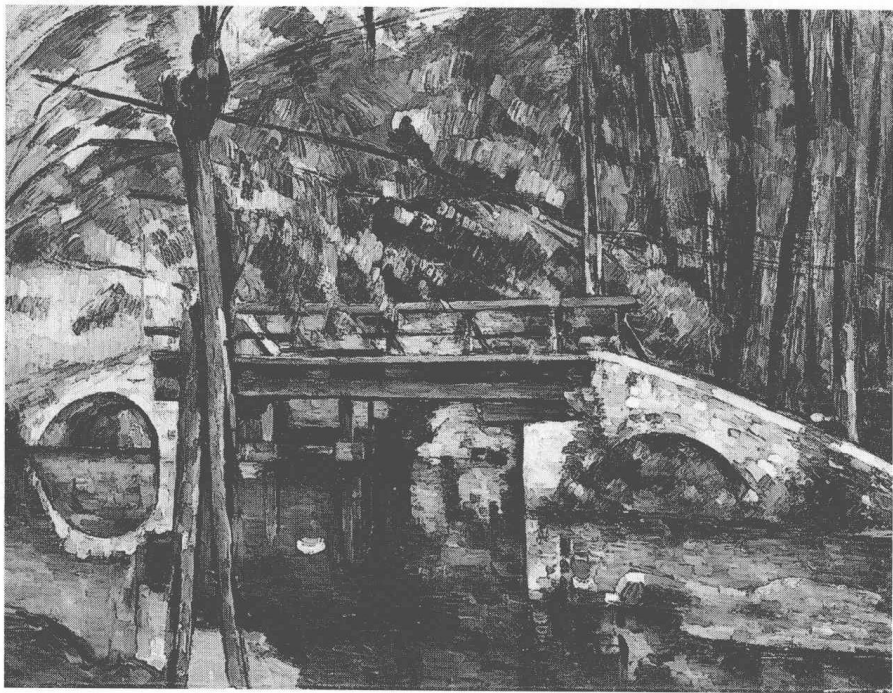


图4.5 保罗·塞尚，《曼西桥》，1879—1880年，奥赛美术馆，巴黎。

观描绘的要求与赋予绘画自身生命之间、一种独立的存在与价值之间的一次艰难取胜的斗争。

这种斗争持续塞尚的整个生涯，导致他对目之所见的解释发生了更大胆的背离。在他的一幅晚期作品，创作于1902—1906年去世之间的《圣维克多山》（彩图 11）中，场景的描绘使用了强烈的简化控制手法，例如将构图简化为一个矩形和垒在上面的三角形。前景中的形状表示树木、房屋和公路，但它们的描述功能已经极小，从属于为总体结构服务这个任务。天空中的绿块可能是来源于最前处高悬的树枝，但塞尚无意这样对它们作出解释；它们将上部图像和下部图像结合起来、将前景和背景结合起来的的功能就证明了它们存在的合理性。总体效果具有这样一种特点：既有取自自然的客观事实，又有对某些个人内心深处的东西的热烈肯定。就好像是在长期的献身研究之后，艺术家在外部世界中发现了回应他内心无限需要的一种完整性。

塞尚的“理论”，他对艺术的见解，有两类来源：他的书信、其他人与他交谈的回忆录。书信可以被看成是可靠地反映了他的观念，但是它们经常有些简练且含糊，暗示了塞尚对记述困难的东西的确不耐烦。在书信中他选择说出来的东西也似乎取决于收信人是谁。回忆录的可靠性高低不一，在某些情况下必须作为创造性的加工物而不加考虑。例如实际想象一下的话，塞尚可能从没说过：“莫奈只是一只眼睛，但是上帝啊，是一只什么样的眼睛啊！”他的书信中出现最多的主题，就是试图实现他的构想时遭遇到的困难和挫折，以及持续、专心地研究自然的绝对需要；其他的资料来源或许最好通过它们在何种程度上反映了这些问题来进行判断。

归属上更可靠的是他对一个朋友说的话：当画家的挑战就是试着“像刚出生一样去看”。另一方面，他确实曾建议一位年轻艺术家“用圆柱体、球体、锥体来看待自然”。他是否曾经说过他想要“依照自然重画普桑的画”，或者他是否想要“让印象派成为像博物馆中的艺术那样可靠而持久的东西”，对这些加以怀疑是有道理的。但是这些话在内容上都足够接近于他曾经写过，或者是有多种资料报道的东西，可以作为他的一些真实思想而加以接受。

在塞尚的朋友约阿希姆·加斯奎特（Joachim Gasquet）死后出版的一段很不可靠的著述中，浮现出一位能说会道的塞尚。“艺术是一种平行于自然的和谐”，这种观点确实与其他一些观点的表达一致，也就是在捕捉自然光线和色彩方面，绘画所能描绘的东西是有限的，绘画必须不同于自然，并独立于自然。画家研究自然要求具有一种最强烈的忘我无私信念，这也符合塞尚在别处说过的话，尽管加斯奎特以一种不太真实的诗歌方式对其添油加醋：“他必须平息内心一切偏见的声音，他必须忘记，保持沉默，成为完美的回音。然后，整个河川就将铭刻在他生命这块敏感的调色板上。”这段话如此地奇妙，似乎也表达了我们对塞尚的看法——我们应该注意，这听起来多么像谢林的话——我们必须对这样的话——“风景反映自身，赋予自身以人性，在我心中思考自身”——持怀疑态度。

在塞尚死前几个星期写给儿子的一封信中可以听到塞尚真正的声音：

无论如何，我必须告诉你，作为一个画家，我正在变得对自然更加彻悟，但在我自己心目中，仍然难以认识我的感觉。我不能设法达到我的感觉感受到的强度……这里，在河岸上，有那么多主题，从不同的角度看到的同一个对象提供了最为有趣的描绘对象，而且是那样地变化多姿，令我相信我可以几个月不停地工作而不变换位置，只是稍稍向右倾一点，然后稍稍向左倾一点。

在这里，我们看到了莫奈那样一门心思的一心一意，还有那种十分传统的在自然面前的谦逊。

如果说印象派提出了一个解释困难的挑战，那么所谓“新印象派”的出现则又增加了一些复杂性。体现了这个发展的最佳例子是乔治·修拉（Georges Seurat）的《大碗岛的星期天下午》（彩图12），这幅作品在1886年最后一次印象派展览上制造了一次轰动。被普遍地称之为“点彩”的这种艰苦技术（修拉更喜欢称之为“彩色发光主义”；与他志同道合的保罗·西涅克则喜欢用“分割

主义”一词)是将颜色明亮的小点块相互并置,常常被认为比早期印象派画家更成功地表现了明亮的室外光线,但这种技法也使形状溶解,令细节模糊不清。修拉通过生硬地塑造人物姿势,令人物互成直角,并将他们简化成接近漫画的样子,提高了总体效果的非现实性。

修拉对色彩理论有很浓厚的兴趣,而且似乎用他能上手的科学研究方法研究过所有东西:谢弗勒尔和布朗的著作,还有赫尔曼·冯·亥姆霍兹(Hermann von Helmholtz)的著作和1881年译成法语的美国物理学家奥登·路德(Ogden Rood)的《现代色彩学》。修拉去世于1891年,当时不过三十出头,有关他志向的线索留下来的很少,但是最佳的证据暗示他想要给印象主义一种权威的、理论上自圆其说的“科学”根据。他敏锐地意识到了艺术和自然之间的距离、艺术追求一种独立于自然的“和谐”的职责。据说他曾告诉一位朋友,在《大碗岛的星期天下午》一画中他曾想要表现现代巴黎人的“本质样貌”,并让他们看起来像古代浮雕中的人物;或许这也就是说,以波德莱尔推荐的方式从日常生活中提炼一种永恒的美。这种强烈的科学主义和诗意的理想主义之间淡薄的结合使他一时间受到一群开始自称“象征主义者”的流行诗人的热烈欢迎。

修拉后来的作品受到了一位古怪的博学者查尔斯·亨利(Charles Henry)的理论的影响。亨利的《科学美学导论》出版于1885年。他提出了一种“心理物理美学”,这是一种研究线条和色彩等形式元素如何影响观看者的系统方法;他还试图分析视觉形式的效果与音乐效果之间的关系。修拉对亨利理论的应用产生了比《大碗岛的星期天下午》更加奇异的成果,高度风格化的图像用来表现巴黎流行的娱乐表演,表演中有音乐,这暗示着艺术家认为自己在用颜料“作曲”,设法造成一种可以表达音乐效果的绘画。

修拉以这种吃力的绘画方法,将“稚拙”的批评带到了比其他印象派画家更远的地方:只有一种客观化的、排除个人影响的“性情”——一种反性情——能以这种方式观看世界。他作品中明显的不自然之处似乎偏离了年事已高的莫奈或塞尚仍然信奉的直接研究自然的传统信念:它的作用是解构任何基于对立的、但也是相互加强的“自然”和“艺术家”范畴的实践。它使人想起波德莱

尔“自然是过时的”这种信仰，并且指向了20世纪的艺术。

绝对的艺术最终存在

印象主义是一个几乎完全局限在绘画之内的运动；另一方面，象征主义则是一个文学运动的名称，并且很快也被用来指示其他门类艺术中的一系列发展。尽管它源于巴黎，在1886年以一份宣言宣布确立，但它的影响迅速在其他的中心被感受到，很快成为普遍的国际运动，并且影响了各种表达形式。象征主义者自己对这个过程有部分的责任：他们热心地在各种创造性作品中证明他们原理中深刻的普遍性，并倾向于声称任何类似的作品都以某种形式成为这场运动的一部分——甚至这些作品有时是独立创作的。象征主义不是一种单一的风格，而是一系列的原理或是一种包含各种风格的创造策略。我们对象征主义的叙述将是很有选择性的，并且我们一方面必须承认其范围和广度，另一方面必须设法更加专注于其深度：只有采用这种方法才能提出对于象征主义真正重要的一些东西——它如何将早期的发展聚集到自身当中，并塑造了即将到来的进展。

象征主义一开始是对写实主义的一种反应，特别是对左拉的自然主义。最笼统地说，它涉及将文学兴趣从对物质与社会现实的表现转移到对主观体验的探索中。最早的巴黎群体的一个成员，诗人古斯塔夫·卡恩（Gustav Kahn）写道：“我们的艺术的基本目标是将主观客观化（“观念”的外化），而不是将客观主观化（透过一种性情观看自然）。”这个目标可以看成是与一种理想主义的回归有关：一些象征主义者似乎是真正的理想主义者，但是其绝大多数所讨论的“观念”并不是柏拉图意义上的观念：它们是个体心灵的产物，只是需要成为幻象；在它们被共享的范围内，它们具有像神话的文化价值这样的东西。卡恩相信他的理想主义形式得到了“以归纳方法建立起来并得到实验证明的科学理论的”支持，并且这些理论允许一个人“拒绝物质的现实，并且只承认世界

作为一种再现的存在”。求助实验科学来支持一种哲学立场，这明显源于叔本华，可能在我们看来是华而不实的，但它指出了客观、可以理性地确定的真理与主观体验的直觉真理之间的调和所具有的重要性。同样的抱负或许也是修拉所追求的——而且事实上，卡恩借助了查尔斯·亨利的权威来支持自己的观点。如果象征主义被看成是一种策略，那么它应该被概括为一种开拓非理性的现代策略，也是一种技巧。

比理想主义哲学更加不可或缺的是波德莱尔的遗产：巴黎团体最初的所有诗人都把自己当做波德莱尔的追随者。在他们选择象征主义者这个称号以前，他们其中的一个成员，保尔·魏尔伦（Paul Verlaine）将他们称为“被诅咒的诗人”；他们还称呼自己为“颓废者”。“象征主义”这个名称来自于波德莱尔的诗歌《感应》，它既是象征主义者们欣赏的那种写作类型，也是一种重要的象征主义观念的表达：

自然是一座神殿，那里有活的柱子

不时发出一些含糊不清的语音；

行人经过该处，穿过象征的森林，

森林露出亲切的眼光对人注视。

仿佛远远传来一些悠长的回音，

互相混成幽昧深邃的统一体，

像黑夜又像光明一样茫无边际，

芳香、色彩、音响全在互相感应。（摘自钱春绮的译本——译者注）

诗人在世界中徘徊，就仿佛在一座黑暗的森林中徘徊；然而，没有了任何神规定的意义，他必须设法通过专注于他自身体验的和谐，专注于某些事物如何被赋予比其他事物更加伟大的意义——一种常常和它们的实际功能无关、似乎逃避理解的意义——来理解生命。这样的体验暗示着一个超越了理性意识所

能触及的范围的世界。

尽管波德莱尔本人和许多象征主义者对传统象征和象征系统抱有兴趣——尽管这种兴趣多多少少混合了将这样的系统整合或添加，制造一种普遍的符号语言的可能性的兴趣——但在一个人的个别体验当中，对最不可能的东西可能获得一种挑战理性解释的意义的迷恋，超过了对系统性的信念。

象征主义者们感到，语言并不是表达观念的理想媒介，而是一种具有自我生命的东西：它常常不能说出我们思考的东西，但它也常常说出比我们的思考多的东西。象征主义诗歌喜欢这样排列词汇：让声音创造出它们自己的“音乐”，暗示一种独立于传统含意的意思。这样，它们脱离了语言功利的、理性的功能，可以说是将语言转向自身，并通过它们的实践暗示，事物的真理只能用这种有意颠覆的过程方能揭示出来，在这个关键的过程中，语言会与自己的局限相较量，甚至设法表明一些超越话语的东西。

象征主义诗人们以多种多样的方式接受了这种境遇的挑战。一方面，从17岁就开始写作、才华横溢而又不顾一切的阿尔蒂尔·兰波（Arthur Rimbaud），信奉波德莱尔的反抗意识，赋予其激情，主张诗人必须成为一个“先知”（通灵者，voyant），一个“盗火者”：

诗人通过长期地、不寻常地和理性地扰乱他的所有感官，使自己变成一个先知。每一种爱的形式、苦难的形式、疯狂的形式；他寻找自我，消耗掉内心中所有的毒素，只留下它们的精华。这是一场无法形容的折磨，他为此需要所有的信念和超人的力量，并在折磨中成为人们中伟大的受害者、伟大的犯罪者、伟大的受诅咒者——还有伟大的博学者！因为他到达了未知！

另一方面，极为彬彬有礼的斯特芳·马拉美（Stephane Mallarmé）撰写时尚、芭蕾以及艺术方面的文章，并用他的诗歌描写精致微妙之处，像他说的那样，致力于找寻“所有花束都缺少的”那一枝花、与自然中所有的事物都不一样的

神秘事物，这是单靠语言就可以唤起的。

在象征主义尝试重新定义诗歌语言和视觉艺术的表现能力时，音乐扮演了重要的角色。早期浪漫主义对“纯”音乐或“绝对”音乐的看法赞美了音乐同时具有非具象和深切表情性的能力，赞美它避开理性，却说出某些深刻“真实”的东西，这种看法在象征主义“纯诗歌”的看法中得到了复苏，画家们则探讨色彩等形式元素如何能被“音乐地”加以利用——独立于其叙述功能——制造一种“纯”绘画。奇特的是，在这个过程中富有影响力的人物是理查德·瓦格纳（Richard Wagner）：尽管他并不提倡纯音乐——事实上他尝试将诗歌、音乐、舞蹈和绘画、雕塑及建筑等视觉艺术的形式结合成为一种完全综合的“音乐剧”形式，一种“总体艺术品”（Gesamtkunstwerk），以代替传统的歌剧——他的作品对许多人来说以一种全新的方式证明了音乐的首要性和力量。瓦格纳不以传统意义上的戏剧来理解音乐剧，而是将它想象成一种世俗的圣餐，把剧作家—作曲家—设计家看成是世俗的牧师。在他的一篇文章中，他主张艺术为现代世界拯救了宗教的精髓：“宗教想要让人信以为真的神话图像在艺术中以其象征价值而被理解，通过理想地再现这些象征，艺术揭示了其中隐藏的深刻真理。”

瓦格纳最热心的仰慕者之一是哲学家尼采，他的第一本书《悲剧从音乐精神中的诞生》（通常译为《悲剧的诞生》）出版于1872年，就是题献给瓦格纳的。尼采主张“存在和世界只有作为一种审美现象才是永远合理的”，艺术是“生命的最高使命和完全形而上的活动”。他继续发展了一番激进的事业——颠覆传统的形而上学和道德，取而代之以一种“未来的哲学”——这种扩大的和提升的艺术观念在其中扮演了重要的角色。他将艺术提升为统治整个生活行为的原则，这一点可以追溯到浪漫主义早期——诺瓦利斯曾说诗歌是“独特的人类精神活动形式”——并且和马拉美宣告诗歌是存在的“唯一精神使命”处在同一时候。然而尼采也说“我们拥有艺术以避免对真理的破坏”，甚至比叔本华更加有力地坚持认为，我们的创造性活动之所以有价值，仅仅因为我们对幻象的需要是我们本性的真相。

很容易把视觉艺术中的象征主义视为对印象主义的背离，就像诗人们背离了左拉一样；在某些方面，这是对的，但在更重要的方面则不应这样。诗人卡恩将他自己的自由诗体比喻成印象派画家的画法；马拉美将马奈和印象派画家一起看成是他诗歌创作的灵感，而且我们可以看出没有一位艺术家比德加在精神上更接近于他。象征主义者最为欣赏的一些艺术——例如古斯塔夫·莫罗（Gustave Moreau）丰富的想象或奥迪隆·雷东（Odilon Redon）更加个性化、更具幻想性的图像——都和印象派根本不同，而且在那些把自己看成象征主义者的艺术家中，有些人从原始民间艺术中寻求灵感，其他人则认为自己是新传统主义者，回归学院的理想。尽管塞尚、修拉，还有保罗·高更（Paul Gauguin）和文森特·凡·高（Vincent Van Gogh）都曾在某个时候被称为象征主义者，但是看来他们当中没有一个曾对象征主义的观点完全满意，而且他们继续把自己称为印象派。

高更被象征主义者看成是最有创造性地代表了他们的观念的一位艺术家。他在一开始和印象派画家一起绘画以后，就离开了巴黎，居住在布列塔尼的阿旺桥艺术家村，在那里他发展了一种自己独特的风格，其特色是简约的素描和强烈的、常常不自然的平面色块。1888年他画出了他“突破性”的作品，《布道后的幻象：雅各与天使搏斗》（图4.6）。高更脱离了对布列塔尼景色和日常生活的直接描绘，试图再现出两个层次现实：从教堂返回的当地妇女及其“幻象”。有意粗糙的素描和空间结构，连同极端简洁的色彩设计，显然不是任何企图表现“印象”的产物，倒不如说是某种外界刺激和充满强烈感情的主观状态之间的一种相互作用；它们描绘了一种内心现实与外部现实的叠加，一种精神上的“视觉”与通常意义上的“视觉”的叠加。显然，高更想要捕捉的是心智的“原始”状态，其中信仰可能是适合的东西：他说他曾努力表现“一种乡土气和迷信的高度简约”。

至少有一段时间，高更将他的方法称为“综合主义”。在最简单的层次上，这似乎是故意地让自己远离直接当下的感觉印象。他曾向一位同辈画家建议：“不要过分地模仿自然。艺术是一种抽象；在自然的面前做梦的同时，从自然中



图4.6 保罗·高更,《布道后的幻象:雅各与天使搏斗》,1888年,苏格兰国家美术馆,爱丁堡。

得出这种抽象,多想想能有结果的创造,而不是自然。”这也涉及一种对观察到的景象的有意选择,“只观察主要元素并把从中得到的形式和色彩综合起来”。在实践中涉及的一些观念可以从一位比较年轻的画家——保罗·塞吕西耶(Paul Serusier)的报告中收集起来,这位画家在高更的直接指导下画了一幅风景:高更问:“你怎样看这棵树呢?它真的是绿色的吗?那么就用绿色,用调色板上最美的绿色。然后是那片阴影,很蓝吗?不要担心,把它画得尽可能蓝吧。”自然不再是对于莫奈或塞尚那样,而仅仅是一个出发点。

实际上,高更的方法比起这些谈话所暗示的要理智得多。他在巴黎听取了許多深奥微妙的对话,在阿旺桥与一位早熟,并且理论上志趣相投的画家——埃米尔·伯纳德(Emile Bernard)一起密切地工作。在一封早期的信中,他提到他很关心将思想转化为非语言的媒介:由于感觉印象直接地到达大脑,因此应该有可能创造一种直接地打动心灵的视觉语言。他有可能受到了众所周知

的临床心理学家沙可（J.M.Charcot）和希波莱特·伯恩海姆（Hippolyte Bernheim）催眠癔病发作实验的影响——这些实验还吸引了年轻的维也纳心理学家弗洛伊德的注意——在这些实验中发现了色彩作为一种暗示和操纵手段的功效，以及病人将内心幻象“外化”，行为表现就像他们想象的东西在面前实际发生一样的倾向。“综合主义”一词本身似乎来自于德国哲学，或许来自于弗雷德里希·朗格（Friedrich Lange）的《唯物主义史》。这是一本被大量讨论的书，最初发表于1866年：对朗格而言，就像对康德一样，“综合”是心灵组织感性知觉，并将其与抽象思想的内心表征相联系的原则。

高更甚至吸收了瓦格纳的一些观念，他的一些看法似乎正是对这些观念的回应：

绘画是各种艺术门类中最美的艺术；在绘画中所有的感觉都被浓缩；绘画是一门对所有其他艺术门类加以概括和补充的完整艺术。它像音乐一样通过感官的媒介作用于灵魂，和谐的色调对应于和谐的声音，但是在绘画中获得的一种统一是在音乐中不可能获得的。视觉接纳一切，并同时按照它的意愿将其简化。

高更也在和热烈的感情生活以及在艺术中表达感情的问题搏斗：“任何观念都能形成语言，但心灵的感觉不是这样。要抓住恐惧或一瞬间的狂热需要多么大的努力啊！……思考是感觉的奴隶。”最后这句话使他十分接近尼采，把高更看成最接近于尼采哲学的画家是很有诱惑力的。

尽管高更充分意识到已经朝着一种绘画象征主义的表达迈进了一步，但他似乎将这一步看做是印象主义当中固有的。然而1891年，批评家阿尔伯特·奥里埃（Albert Aurier）发表了一个像是绘画中象征主义宣言的东西，还把高更看成是领军人物。对奥里埃来说，高更的艺术与印象派“完全相反”，注重“观念”的表达（他称之为“观念主义”，区别于传统的学院理想主义）。高更和他的追随者们代表了“一种向简单、自发、原始的艺术的回归”。他们“阅读每一

个对象的抽象意义”，他们“将对象作为一种崇高的符号系统来使用”。“以这种才能，象征，即观念，从黑暗中浮现出来，生气勃勃，其生命不再依附于我们，也不再是相对的生命，而是一种成为本质生命的耀眼生命，艺术的生命，存在的存在。以这种禀赋，完整的、完美的、绝对的艺术最终存在。”

尽管高更开始作为一场新的运动的领导者而得到承认，但他不满于他在法国的生活环境，决定尽可能地远走他乡。1891—1893年他旅行到了塔希提岛，1895年在南太平洋定居。对欧洲文化的厌倦和反感并不罕见——英国流行作家罗伯特·路易斯·史蒂文森（Robert Louis Stevenson）曾于1888年万众瞩目地搬迁到萨摩亚群岛——但是高更抵制欧洲文化的举动具有一种故意的、“象征”的特质：他寻找一个地方让他能够与一些完全不同的东西进行深刻的、创造性的和硕果累累的对话——按兰波的理解就是发现“未知”——这可以看成是一种典型的现代主义批评姿态，这似乎是准确地落在了浪漫主义的异国想象和我们在多文化世界中的当代生活感觉之间。他最为雄心勃勃的作品（或许最好地反映了他的目标深度和复杂性），是1897年创作的《我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？》（彩图13）。他打算将它作为一种遗嘱，还在完成之后进行了一次不成功的自杀尝试。

这幅作品在巴黎展出几年后，他在给一位朋友的信中将这幅作品称为一个“梦”的产物。由于人物的形象都是小心翼翼地从他早期的作品中借用的，因而他的意思并不是要让这句话从字面上理解；更确切地说，他想要强调这幅作品根源的心理深度，及其不可简化为理性语言。作品中没有让人作为寓言来解读的传统象征：“它是一首音乐的诗歌，它不需要歌词。”他这样说。尽管也没有通常意义上的叙事，但人物的摆放——婴儿在右侧，老年的妇女在左侧——暗示着一个生命循环，它的中心是中间人物的行为，从树上摘下果实。高更一定经常目睹这样的动作；这来自于他的观察经验，但这也灌注了有关犹太教和基督教共有的“人的堕落”故事的宗教联想。他肯定也曾见过妇女盯着他看的样子，但女性人物向外看着观者的重复也让人想起波德莱尔描绘的心照不宣地注视他的象征意象。然而很难说这幅作品作为一个整体“意味着”什么：高更声称它

的意义正是由“没有被表达的东西”构成的；“它不是一个物质结构”。这幅作品的标题就是一系列的问题，而艺术家本人则说比起作为标题来它更像是一个签名。

文森特·凡·高选择当职业画家以前曾经当过商人、牧师和教师：他的艺术生涯只延续了十年，而他的1200幅作品中大约有一半——而且都是那些令他成名的作品——都是在他生命的最后两年创作的，也就是从他离开巴黎来到法国南部的阿尔勒，直到1890年他37岁自杀的这段时间。他还留下了大约800封信，充满了对他复杂的理性与情感生活的洞察。在很小的时候，他就有了一种深深的社会意识，献身社会一直是他创作艺术的根本动机：他开始把自己看成是劳动人民的画家——波德莱尔曾十分厌恶的写实主义画家米勒是他的英雄——但他对工人阶级的认同影响了他描绘他们的方式，甚至他对做一个艺术家意味着什么的想法。在他的一封信中他解释了他将人物歪曲的原因：“我不想让他们具有学院式的正确：给一个挖掘工拍照的时候他当然不会挖土。”在和他同时期的人当中，对学院素描的不满以及对摄影缺点的感受并不少见，但凡·高显然也对艺术家作为浪荡子的观念感到不满，或许还对巴黎艺术圈普遍的冷嘲热讽不满。

移居阿尔勒以后他写到，他希望他的新生活能够类似于他想象的日本画家的样子，他要设法生活得“像个小手艺人一样贴近自然”。这段话显示了一种非凡的独立性：它拒绝艺术家中广泛流传的对智力的自命不凡，就像高更移居南太平洋一样决绝地刺穿了西方神话般构造的内心。凡·高最伟大的作品，在将个人和个别的东​​西转化成象征和普遍的东西方面，或许比高更更加撼人。甚至在他不再画农民的时候，例如在他的一幅《向日葵》（彩图14）中，观看者不但能感受到画家强烈的情感投入，而且能感受到某些事物内在生命的东西被揭示了出来，甚至是存在本身——一种狂喜和痛苦的难解难分的融合——都在画布上开口说话。就像高更的《我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？》那样，很难说《向日葵》“意味着”什么：它同样也是没有文本的象征。在他最后的一封信中，凡·高写道：“归根到底，我的画作几乎是痛苦的呼喊，尽管乡村向日葵的这些画作可能象征着感谢。”像波德莱尔的诗歌一样，凡·高并

不打算告诉我们他的象征意味着什么。

高更和凡·高这样的画家以富于表现力的色彩和扭曲的形式释放了强大的力量。这些力量很快产生了影响，例子之一——它将代表许多可以引证的例子——就是挪威画家爱德华·蒙克（Edvard Munch），他于1889—1892年在巴黎度过了一段时间，正好是高更和凡·高开始受到关注的时候。蒙克的《呐喊》（彩图15）画于1893年移居柏林后不久，他似乎从他们停驻的地方继续前进：形式溶解了，色彩被点燃了，就好像情感力量的纯粹激动情绪被灌注其中。蒙克将个人体验变成了一幅图像，这幅图像对许许多多的观看者来说仍然象征着现代生活表面下隐藏的所有恐惧。这条道路特别是在德国结出了累累硕果。世纪之交以后，德国的艺术家开始自称为“表现主义者”，这个词被广泛传播，并回溯性地应用于高更和凡·高。对其鼓吹者来说，这个词部分的吸引力在于它暗示了对印象派的一种补充。

象征主义作为一种艺术策略在20世纪最初几年的发展和转变，可以用两位画家的作品和理论著述来阐明：亨利·马蒂斯（Henri Matisse）和瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）。马蒂斯接受过学院训练，但是到1901年，他已经沿着修拉和高更开创的路线进行色彩的试验。在1905年的一次展览中，他和他同伴的作品被认为过分不雅，因而这个团体被给予了fauves，也就是“野兽”这个名称。1905—1906年创作的《生活的欢乐》（*La Joie de vivre*）（彩图16）中形式的扭曲和蒙克的作品一样，但是这种扭曲背后的压力却和强烈的情感痛苦毫无瓜葛：这幅作品发展了高更描绘塔希提岛风景的色彩自由度，但又将其改变成受古典诗歌启发的传统田园主题。部分是为了回应这些作品受到的猛烈抨击，马蒂斯在1908年发表的文章《一个画家的笔记》中解释了他的意图。

尽管马蒂斯强调“表现”对他的作品的重要性，希望被看成是一个表现主义者，但他还是小心翼翼地使他自己和他的方法表现得冷静而理性。在最被人熟知的篇章中，他故意使自己尽可能地远离那种明显的表现主义：

我梦想的是一种平衡、纯粹、平静的艺术，没有烦恼或压抑的主题，例如对于所有脑力劳动者、商人还有学者来说，这样的艺术都能对心灵产生抚慰和平静的效果，一种像是为疲劳提供休息的一把好扶手椅这样的东西。

他坚持认为“表现”事实上是精心计算的产物：“我作品的整个布置是表现性的……一幅作品整体必须是和谐的；因为在观看者的心中，过多的细节会蚕食精华要素……”

为了达到这种总体上的和谐、这种表现性结构的统一，画家必须在一段时间里只画这一幅画——这或许不像是青年时代的莫奈，但这类似于塞尚：“在构成生命和事物的表面存在，并且不断地改变和转化着它们的一系列瞬间的演替之下，可以找寻到一个更加真实、更加本质的特征，画家将捕捉这个特征，从而赋予现实一种更加持久的解释。”马蒂斯特别专注于绘画的绵延（durée）：在工作过程中要对之前涂画在表面的所有笔迹作出回应，这不仅仅是技法的问题，而是表现的问题。确实，感受只有在表现的过程中才能被定义：“一个画家的思想不能被看成是脱离他的图像手段的东西。”“我不能区别我对于生命的感受和我解释它的方式。”马蒂斯似乎主张一种“稚拙”，但也强调它所包含的自律。这种集中而精确的劳作产生的物体与自然只有最薄弱的联系，但它也拥有了它自己的生命。

马蒂斯采用“绵延”一词以及对绘画时间问题的强调，显然是受到了亨利·柏格森（Henri Bergson）的影响。这位哲学家活跃于19世纪80年代的巴黎，他最新近的书《创造的进化》出版于1907年，并成为了这座城市的热门话题。柏格森赞成其他象征主义者发明一种可以称之为科学精神性的尝试，他试图按照人的经历接近现实，而不是用纯唯物主义或纯逻辑的语言解释现实。现实本质上是动态的；甚至那些看似稳定的状态或种类，包括我们的身份，都必须被理解成时间流逝中的连贯效果，而且确切地说不是被理解——既然理性的理解倾向于孤立和分类——而是被直觉地捕捉，被“经历”。柏格森的哲学被标以

“生机论”的标签，强调动态和无限可能的感觉，这让他的工作在新世纪的头几年很有感染力：似乎帮助马蒂斯实现了一种客观、“科学”的表现主义的可能性，但它也能用来支持对待艺术大相径庭的态度，成为未来主义以及某些立体主义形式等发展的重要刺激，并且在后来的哲学中留下了自己的痕迹。

像马蒂斯一样，康定斯基（1866—1944）从事绘画以前学过法律。他从莫斯科移居到慕尼黑，在那里完成了学业并与一群进步的艺术家和作家打成一片。1906—1907年，他在法国度过了一年，在那里受到野兽派作品的强烈影响。回到德国后，他将自己的绘画朝着色彩更加浓烈和自由的方向推进，在他所画的风景中，自然形体难以辨认。在1911年的某段时间里，他画出了第一幅完全抽象，即完全非具象的作品，但他的作品很少完全没有一点可辨认的元素。康定斯基是一个技艺精湛的业余音乐家，他开始给自己的作品冠以“即兴”或“乐曲”（英文为composition，同时也是“构图”的意思——译者注）这样的标题，这些标题表明了他有关绘画和音乐的关系的思想的重要性：一个例子是1913年创作的《乐曲VI》（彩图17）。1911年末，他出版了《论艺术中的精神》，这是艺术理论中最完整的象征主义原则的宣言，但也是以一种特别的、“唯灵论者”的方向为前提的。

这篇文章的开头阐述了现代世界中，曾威胁要击垮和破坏精神生活的堕落的物质主义如何具有带来一种精神觉醒的作用。艺术家的任务是为精神提供一种新的“语言”，一种精神能够了解、表达和坚持自己的手段。他将写实主义绘画与物质主义相联系，而他主张的更加自由的抽象绘画则与新的精神性相联系，但他对攻击“稻草目标”并不太感兴趣，而是致力于对呈现给有远见的艺术家们的可能性，做更加敏锐的分析：他相信完全自由的表现已经达到了，艺术现在的工作是为了获得更加微妙、更加明晰的表现性而提炼自身的手法。他讨论了似乎代表了这条新路径的作家、音乐家和艺术家：这其中有塞尚和马蒂斯。康定斯基对他们的作品所作的与众不同、高度个人化的解释，可以从他不太有把握的主张——马蒂斯在他的作品中“努力再造神圣”中瞥见。

康定斯基在发展他的观点的过程中向诗歌、戏剧，特别是音乐寻求帮助。

他相信各种艺术门类正处在“团结起来”的过程中，音乐则成为“最不具有物质性的艺术门类”，从而成为它们“最好的老师”。这个观念来自于瓦格纳，但是康定斯基也对虽然年轻、但已崭露头角的阿诺德·勋伯格（Arnold Schönberg）表现出不一般的欣赏：“他的音乐带领我们进入了一个领域，在这里音乐体验不再是耳朵的事情，而是灵魂独有的事情——未来音乐就是从这一点开始。”现代画家，无论他们是否意识到，都试图在他们的作品中效仿音乐的表现力和精微细腻——这可以从“对绘画中的节奏，对数学的、抽象的结构，对重复的色彩音符，对运动的色彩”的现代渴望中看出来。

在色彩的功用方面，很明显，绘画和音乐之间存在深刻的联系。像音乐的声音一样，色彩“直接地影响着灵魂”。“色彩是键盘，眼睛则是音锤，灵魂是有许多琴弦的钢琴。艺术家就是弹琴的双手，触碰着一个又一个琴键，制造灵魂的颤动。”文章的大部分都沉湎于对每一种色彩的属性、它们互相作用的方式、色彩与形式互相作用的方式进行细致的分析。尽管没有特别地提到查理·亨利的心理物理美学，但康定斯基的目标是类似的：为一种普遍的表现语言提供基础。

康定斯基开创了非具象绘画，但他觉得没有必要放弃“所有的物质对象，完全以抽象作画”：“每一个说出的字都唤起一次内心的震颤，每一个再现的事物也是这样。剥夺自己的这种可能性就是限制表现的力量。”“拒绝第三个维度”是一个重要的解放步骤，但它也具有成为局限的危险；同时，这可能“恰恰向绘画中”引入了“一种物质元素”：“如果我们立即开始冲破我们与自然的融合，全身心地投入到纯粹的色彩和抽象的形式的组合中，那么我们制造的作品就仅仅是装饰，只适合于领带和地毯。”康定斯基预见到抽象的终结存在于其自身当中，这表明他的立场是多么地复杂深奥，然而他对自然的关注听起来是一种传统的论调，他对图像的“内在含义”——一种独立于其所依赖的形式手段的表现本质——的信念也是如此，这和马蒂斯坚持的画家“思想”不能和他的“图像手段”相分离有很大区别。

马蒂斯和康定斯基都可以说是第二代的象征主义者；他们之间明显的差异反映出象征主义采用的创造性策略所具有的可能性；尽管如此，他们比早期的

象征主义者有一种更加冷静、更加系统的品质：马蒂斯强调他的理性，康定斯基尽管强调唯灵论，却尽心竭力地强调他探究的客观、全面、科学的特质。这种新的论调道出了有关新世纪知识气候的一些东西。如果说象征主义将富于想象的主观变成一个自觉的策略、一种技巧，那么后来的发展则将更加彻底地对其进行构建。

罗斯金和唯美主义者

法国现代主义的事迹如此地引人入胜，以至于似乎让其他地区的发展显得乏味、边缘或是一种附属现象。绝大多数理解现代主义机制的尝试都聚焦在法国，就是出于以上这个原因，但法国是一个特例——更像是例外而不是惯例——这从现代主义在其他国家的发展是如此地不同（例如几英里之隔的英国）这个事实中很清楚地反映出来。对于我们单独以法国的情景为基础作出关于现代主义本质的任何假设，英国的艺术和理论给予了很有用的纠正。差异当然部分地在于英国社会在 18 和 19 世纪有着不同的发展：例如没有政治革命，但快速工业化和经济膨胀的效用或许在这里特别地醒目。这种独特的环境造就的艺术理论尽管探讨了许多相同的问题，却有着不同的重点，并且由于它最为明确地应对的某些压力和我们今天仍然所面临的相似——只是以稍微不一样的形式出现——它对我们理解自身也颇有助益。

在 1808 年左右的时间里，身为诗人、艺术家、空想家和激进主义分子的威廉·布莱克（William Blake）以愤然批判的语言评注了他手中雷诺兹《演讲录》的一个版本：

我认为雷诺兹的《演讲录》对于皇家学院来说，就像伪君子的装扮一样，在想要背信弃义的时候脸上挂着笑容。他对拉斐尔的赞扬就像复仇的歇斯底里的笑。他的温和与直率就是隐藏的陷阱与下毒的盛

宴。他赞扬的那些米开朗琪罗的品质是米开朗琪罗本人都憎恨的，他谴责的拉斐尔的品质是拉斐尔唯一珍爱的……我总是觉得真正的艺术和真正的艺术家们尤其被这些演讲录的名声所侮辱和贬损，就如他们被雷诺兹作品的名声所贬损一样，而像雷诺兹这样的艺术家总是被魔鬼雇佣来使艺术衰弱——一种伪装的艺术，为了毁灭艺术。

这是一种和波德莱尔一样猛烈的对学院理想的批判，尽管其表达时采用的语言是很不一样的。虽然布莱克不断地攻击精打细算地借鉴他人之作是到达伟大的途径这种观点，但他的参照系既是宗教的——他把它看成是“魔鬼”的作品——也是社会的：它是资本主义的贪婪引来道德堕落的征兆。

在风景画的发展中，可以看到不那么强烈的对学院传统的不满。约翰·康斯特布尔（John Constable）试图让他的风景画更多地描绘自然外观以及表现他对英国乡村独特之美的感受；他将对光和大气效果的浓厚兴趣与英国作为一个自由和谐社会的田园幻想结合在一起。他说“绘画在我听来只是感受的替代词”，并且绘画是一门“科学”，要像“质询自然法则”那样追随它。他是首先在室外描绘风景的艺术家之一，一个例子是1814年的作品《德汉姆溪谷》（图4.7）。就像19世纪下半叶的印象派画家那样，这样的作品也受到了不可思议的恶意批评：习惯于学院风景画的柔和色彩和人为的色调结构的观看者们感到这些作品过分艳丽、粗枝大叶，或者画得不完整。然而康斯特布尔没有和学院决裂：他的目标是表明风景画也可以像历史画一样具有严苛的技巧和丰富的表现力，到他晚年的时候他获得了一定程度的成功。

透纳（J.M.W. Turner）以学院风景画家的身份开始他的职业生涯，但是他随后就发展了一种极为原创的风格，其中色彩的运用既有描述性的也有表现性的，制造出光和大气惊人效果。在许多作品中，形式被溶解到了不可辨认的程度，他的一些作品接近于非具象。他的作品遭遇了比康斯特布尔作品更加严厉的批评：一个批评家把他的绘画称之为“不存在的事物的肖像，而且画得很像”。他对光学效果几乎是迷恋的试验兴趣也结合了一种诗意的感性，但他讽



图 4.7 约翰·康斯特布尔，《德汉姆溪谷》，1814年，波士顿美术博物馆。

喻的抱负使他比康斯特布尔走得更远。例如《议会大厦的大火》（彩图 18）描绘了1834年透纳亲眼目睹的一个事件。这场灾难被呈现为一个视觉的奇观，河流中的火光倒影和射到威斯敏斯特教堂塔楼上的第一缕晨光被小心翼翼地图绘，然而作品总体的效果是启示性的，具有令人不安的宗教和政治的回响。透纳对城市体验中“非凡”方面的专注和波德莱尔并无不同。

透纳最重要的一位拥护者是年轻的批评家约翰·罗斯金（John Ruskin, 1819—1900）。罗斯金试图为透纳作品辩护的时候刚刚20岁，他一开始想发表一篇杂志文章，但最后写成了一部鸿篇巨制：为了论证透纳是英国最伟大的风景画家，并且确实也是现代时期最伟大的画家这个观点，他发现有必要以一定的深度研究艺术史。他称为《现代画家》（*Modern Painters*）的著作的第一卷发表于1843年，但这还不够，于是又发表了另外四卷，最后一卷发表于1860年。到最后，这部书远远超出了最初的目标，进而代表了一次全面的——如果说是有些杂乱的话——艺术史的修正和一个理论基础，罗斯金相信一种现代的艺术可以建立在这上面。

罗斯金后来又撰写了大量的其他著述；他的作品得到了广泛的阅读和推崇，他成为那个时代最有影响的作者之一。他可以说是英语世界产生的最伟大的论述艺术的作家。虽然并非他所有的观点都是原创，并且这些观点之中存在尚未解决的矛盾，但他的著述具有雄辩的能量和道德信念的深度，并且具有势不可挡的华丽风格。他把艺术看成是经济与政治，以及精神、环境的产物，他的著述以一种引人注目的方式将艺术批评与社会批评结合在一起。在他许多的作品中都有一种强烈的宗教元素——在他的生涯之初比晚期更强——但他一直都很信奉社会主义原则。确实，他对社会的看法几乎像他关于艺术的观点一样有影响力；很多人认为他有点像一位先知，甚至在美国田纳西州还有一个城镇以他的名字命名，这个城镇最初是建立在受他的社会理论所启发而形成的乌托邦原则之上的。

《现代画家》的基本观点是传统风景绘画——“古典的”、学院的类型，以及绝大部分 17 世纪荷兰风景画——已衰败，因为它真正关心的是技巧而不是自然。像布莱克一样，罗斯金对雷诺兹让自然形式一般化的建议感到气愤：

我认为，不应该期望这样的风景对人类心灵会有任何作用，除非是使其冷酷或堕落；把它对简单的、诚挚的、纯粹的东西的爱，引向布置上世故而堕落、细节上错误而不完美的东西。只要这样的作品继续被模仿，风景绘画就必将是一个制造业，其产品必将成为玩具，而其资助人必将是儿童。

对学院绘画程式化性质的厌恶当然类似于法国的批评家，但是“制造业”一词所带来的反响，罗斯金在后来进行了更加充分的拓展。

罗斯金对现代新方法的描述也和法国的相当；他甚至在印象派之前多年就采用了“印象”一词：

现代风景画家用完全不同的眼睛观看自然，并不是要寻找更容易

模仿的东西，而是寻找最重要的要讲述的东西……他们只想着把自然的印象传达到观者的心中，首要的是使观者的感觉接受特定形式那些精微而凝练的事实，这些正是粗心的眼睛至少可以发现或欣赏的东西，因为神意图使之成为我们探究的永恒客体，从而可以成为我们快乐的永恒源泉。

然而很明显，罗斯金的“印象”和印象派画家的不一样；它不是先于理性的，而是基于全面的知识：

现在只有一种宏大的风格用来处理所有的主题，这种风格奠基在完美的知识之上，并存在于对既定客体特定特征的简单顺畅的描绘中，无论是人、野兽还是花朵。这样的特定特征的任何改变、歪曲或省略，都如同对庄严的破坏实际上是对真理、对美还有得体的破坏。

原则上，罗斯金阐述的这种知识和阿尔伯蒂及列奥纳多建议的并无不同，但罗斯金对自然形式“特定特征”的坚持，其目的是为了辨析出文艺复兴及以后成为学院艺术特征的将一般性理想化的倾向。由于我们对特定特征所做的任何限定都涉及某种标准化的判断，我们也许会怀疑罗斯金事实上是否完全避免了一般化。在其他的著述中，他显示出对能够揭示像一种植物物种的特定特征（而不是个别植物的特质）的这种图像的偏爱。

如果绘画要求具有关于自然的完美知识和对自然的关切，那么罗斯金也为法国人称之为“性情”的东西找到了位置：

这样，尽管我们想同时得到艺术家的思想和感受以及真理，但它们必须是发源于对真理的思索和感受。我们不想让艺术家的心灵像一面制作拙劣的镜子，歪曲我们从镜中看到的東西，而是想让其成为一面有着美好而陌生色彩的镜子，给我们从中看到的東西赋予新的色

调；而且是一面罕有的结实清洁的镜子，能让我们看到比我们自己所看到的更多的东西，将自然带到我们面前，带到我们身边。

将艺术的主观性理解成为一种客观化的主观性，这和左拉相差不远。

罗斯金对“现代”绘画的关心促使他对过去的艺术作出新的评价。他不是第一个发展出对那时称之为“原始的”东西——文艺复兴初期、拉斐尔以前的意大利画家——的品味的人，但他为其赋予了理由更加深刻的基础。艺术如果不过于关注技法的完美就会变得更好：“在我看来，一个粗糙的符号比一个精致的符号常常更能打动心灵；当图像升格到艺术作品的等级，看待它们的眼光就变得不太虔诚，而是更加好奇。”例如，尽管乔托的技艺笨拙，但却拥有高贵的纯粹，因而更胜过完美。相反，被瓦萨里和所有后来的学院理论家看成是达到完美的巅峰时期——“文艺复兴盛期”，则是一个衰落的年代。威尼斯画家贝利尼（Bellini）和提香仍旧是伟大的，就像拉斐尔本人，但米开朗琪罗和丁托列托已经是堕落的人物，尽管他们拥有极其高超的技巧。罗斯金在他的其他著述中发展了这种历史观，并有效地予以辩护，使他最终推翻了瓦萨里的艺术进步论，取而代之的是一种新的历史观和一套新的艺术价值标准。虽然其根本上是回溯性的，但这并不降低它对现代主义所作的贡献的重要性：对罗斯金而言，古风似乎呈现为类似“稚拙”意味的东西。有趣的是，他对17世纪的荷兰绘画并不喜好：尽管那些画家常常忠实于自然的细节，他觉得他们的写实主义是机械而物质的，这种样式使其并不比学院艺术卓越。

罗斯金对这些新价值观的雄辩阐述鼓舞了一群年轻的英国艺术家，他们于1848年组成了“前拉斐尔兄弟会”。他们对学院教条感到厌烦，试图像罗斯金阐述的那样复兴早期绘画的艺术品质，并频繁地描绘宗教主题或中世纪历史和诗歌中的故事。尽管他们一开始似乎是反现代的反动分子，但他们理解他们对过去的向往之情是当代压力的产物，而且我们也能很好地认出这种独特的现代品质。他们也创作了一些当代主题，例如霍尔曼·亨特（Holman Hunt）1853—1854年创作的《觉醒的良心》（图4.8）。罗斯金为这幅作品写了一篇赞赏的描述，认为



图 4.8 霍尔曼·亨特,《觉醒的良心》,1853—1854年,伦敦泰特美术馆。

它精细描绘的写实主义具有捕捉伟大心理力量瞬间的效果，在这个瞬间里“琐碎的事物……以一种苍白而不可忍受的突兀，将自身呈向前来”：

在这整个房间中没有一个单独的物体——寻常的、现代的、粗俗的……但如果正确地解读，它变得富有悲剧性。家具被精心绘制，甚至画出了红木的最后一条纹理——难道从它极端的光泽中，从它致命的崭新中，没有什么东西是能够了解到的吗？没有什么东西承载着家的古老思想，或者曾经成为家的一部分吗？那些浮雕的书籍，空虚而无用——它们也是新的——上面丝毫没有心爱书页那种愉悦的磨损；地面上撕裂濒死的鸟；镀金的织锦上面飞禽啄食成熟的谷物；壁炉上方的图画中只有一个困乏的人物——是被欺骗通奸的妇女；不仅如此，画家细细描绘的这可怜女孩裙子的褶边，里面也装着故事……

所有的细节都用来深化场景的表现共鸣，罗斯金对它们的罗列则成为对现代道德空虚的持续谴责。因而作品对物品细节的描绘的成功之处就在于传达了一种反唯物论的信息；它将技巧的老练与稚拙结合到了一起。

然而在这种回溯性的历史主义倾向的影响下，最为多产的艺术门类是建筑。对哥特式风格（作为学院信奉的古典主义之外的另一种选择）的兴趣在18世纪开始出现。甚至在那个时候，哥特式的拥护者就将它与作为一种美学类型的崇高联系起来，区别于古典主义的“优美”风格；他们还发展了民族主义的看法：歌德1773年写成的赞美史特拉斯堡教堂的文章被冠以“论德国建筑”的题目。不管是德国人、法国人还是英国人都将其据为己有，哥特式作为北方欧洲基督教文化特有的表达形式，已经成为了普遍的信念。英国国会大厦1834年大火后重建的时候，发生了新的建筑应该采取古典风格还是哥特式风格的争论。普金（A.W.N.Pugin）曾为后者积极地参与竞争，并且他们的队伍最终得到了合同（图4.9）。

然而，对哥特式风格的优越性进行了最雄辩、最广泛的论证的是罗斯金。



图 4.9 查尔斯·巴里和普金，国会大厦，1839—1852年，伦敦。

他出版于 1851—1853 年的《威尼斯的石头》将中世纪晚期和文艺复兴初期的威尼斯建筑呈现为威尼斯共和国在社会团结、经济繁荣和政治强大的盛期所持的价值观念的代表。罗斯金进一步尝试去定义这些哥特式风格的特质，这令哥特式风格成为了这些正面价值的完美载体。尽管罗斯金选择欧洲南方的哥特式形式从而避免了通常的那种国家主义争论，但这本书本身是写给同时代英国人的。曾经拥有民主政府光荣传统的强大海洋国家威尼斯，从那时起就陷入衰落，并被许多英国人看成是一个警惕的例子，一个对他们自己的王国可能遭遇到的命运的警告。罗斯金剖析威尼斯建筑优点的动力，就是渴望恢复他的同胞曾经拥有，但现在似乎已经失去的精神价值标准。

罗斯金相信“哥特式精神陌生的不安是它的伟大所在”，这种信念与其他更早的崇高的思想充分地结合起来；它也类似于黑格尔的“浪漫的”概念，但包含一种更加完整、更加激进的对标准的颠覆，与将库尔贝、马奈及印象派画家的坏的绘画重新评价成好的绘画的行为具有一些共同点。哥特式的不完美是一种积极的价值标准，因为它反映了一个这样的社会和劳动情况：每个手工艺人都将自己的发明和手艺贡献出来，而不仅仅是别人的设计的执行者。这个系统在文艺复兴时期开始随着“艺术”从“工艺”中分离而销蚀，已经完全被现代工业化所摧毁。

这样，在将艺术作品与历史相联系方面，罗斯金比黑格尔走得更远，他不但把艺术作品看成特定“精神”的产物，而且看成是特定社会经济系统的产物。他将建筑与装饰风格划分为“奴隶的”（古代近东）、“组合的”（希腊罗马）以及“革命的”（中世纪基督教）。将基督教与“革命”相联系看上去有些陌生，这种结合反映了罗斯金信念的深度和强度，他相信只有回到哥特艺术的原则和产生这种艺术的价值标准，才有希望从残忍的资本主义深渊中回头；即便在现代世界，基督教理想具有潜在的解放力量也是一种令人印象深刻的观点。然而在废弃封建主义明显的不公正这种意愿中，也存在一种令人不安的对中世纪生活现实的无视。

威尼斯建筑向罗斯金证明了“对完美的要求永远是对艺术目标的误解”，但是他试图通过从威尼斯转向英国，从过去转向现在“致命的崭新”，使人理解他的观点：

现在，请读者向周围看看你们的英式房间——这些因为手工又好又结实且装饰精巧而令你们曾经那么自豪的房间。再次审视所有那些精致的花边、完美的抛光，以及精准校正过的风干木材和回火钢。你们曾多次对其欢呼并觉得英国是多么地伟大，因为她最微小的作品都是如此细心地完成的。唉！如果正确地来看待，这些完美之处都是我们英国一种奴隶制度的标志，它比起苦难的非洲或希腊斯巴达更加痛苦可耻一千倍。人们像被鞭打、束缚、折磨，像牛一样被奴役，像夏天的苍蝇一样被屠杀，却保持着同一种感觉，并且是最好的感觉——自由。但是将他们的灵魂窒息在身体里，将他们智慧的新枝扼杀砍伐成为衰败的残枝，把蠕虫蚕食过的要见上帝的肌肤制成束紧机器的皮带——这确实是成为了奴隶主；尽管她的封建领主最轻微的话语能够抵得上人的生命，尽管苦恼的农夫的血液滴在她田野的犁沟中，但是比起将她的民众的活力像燃料一样送入工厂变成烟尘，把每天给予他们的力量浪费在一张精致的网或一条

笔直的线条来说，英国可能有更多的自由。

尽管在对封建主义的怀旧与进步政治之间进行调停并不容易，但罗斯金的信念还是有力地表达出来，它们似乎以这样的力量从道德感受的深渊翻腾而起，携带着类似于席勒的煽动力。

让人更明确地想起席勒的是罗斯金的这个主张：“近来，我们已经对劳动分工这一伟大的文明化创造进行了大量的研究与完善；我们给它的只是一个错误的名称。确切地说，分工的不是劳动，而是人。”很容易训练一个人精确高效地完成手工操作；如果你鼓励他独立思考，那么在这个过程中他很可能会迟疑或犯上一两个错误，然而这种劳动形式更有人性，并最终能产生具有更高价值的产品。这个道理被再次用当前一个生动的例子加以解说：

玻璃珠是绝对没必要的，并且其加工中不需要设计和思想。它们的成形首先是将玻璃拉成棒；这些玻璃棒被手工切成玻璃珠尺寸大小的碎块，然后在熔炉中将这些碎片变成圆形。切玻璃棒的人一整天都坐在他们的岗位上，他们的双手以一种持续的、精确控制时间的颤抖摆动着，小珠像冰雹一样从他们颤抖的手下纷纷洒落。无论是他们，拉玻璃棒的人们，还是熔化碎片的人们，都极少有机会使用其他任何一种人类的本领；因而每一位购买玻璃珠的年轻女士都加入了奴隶贸易，并且加入了比我们长期以来努力取缔的奴隶贸易更加残酷的奴隶贸易。

尽管一个人可能不愿意相信罗斯金阐述的这种经济开发真的比非洲奴隶贸易更加糟糕，他促使读者面对即便似乎是他们最清白的消费享受背后的经济现实，以一种严厉谴责的布道者的方式提醒他们整个生活方式所倚道德的不公正，他的方式中有一些大胆无畏的东西。

罗斯金走得甚至更远，他概述了拒绝剥削性大规模生产的纲要（分三个部分）：我们永远不应该鼓励生产那些不允许工人个体利用他自己的创造力制作的

东西；我们永远不应该要求仅仅为了其自身的完美涂饰；而且我们永远不应该鼓励模仿和抄袭，除非是要保留伟大作品的副本。在1857年发表的两次演讲（集结为《艺术的政治经济》一书）中，罗斯金提出了在现代资本主义社会中保存和促进艺术的全面计划。他强烈反对盛行的自由放任政策（laissez-faire）态度的浪费，催促政府系统地支持各个层面，从建立学校和公共建设工程来发现和鼓励下层民众发展艺术天赋，到管理现有艺术家作品的价格，以便普通收入的人能够买得起。1871年，他开始出版一份给工人们阅读的报纸，还以中世纪行会的模式建立了一个手艺人协会，按照传统方式进行培训和实践。

罗斯金的一些提议得到了积极的响应：它们不但影响了前拉斐尔派，而且影响到建筑和室内设计的发展。诗人、艺术家和社会主义激进主义者威廉·莫里斯（William Morris）曾与一些前拉斐尔派画家交往密切，他尝试在自己的商业事业中应用罗斯金的一些有关手工艺的观念。1861年他建立了一个设计公司，后来便以莫里斯公司（Morris and Co.）的名称而著称，生产家具、彩色玻璃、壁纸和织物：目标是制造高品质的产品，同时让普通收入的人买得起。他们生产的大部分东西都具有中世纪的风格，但莫里斯和他的同事们也四处寻找灵感，并且常常在最粗鄙的东西那里获得了灵感：一个有代表性的例子就是“苏塞克斯椅”（图4.10），其设计的根据，据说是莫里斯的同事在英国苏塞克斯郡的一个农舍中发现的一把椅子。这样的设计促使艺术的品味从精细的装饰——甚至是该公司最初生产的时尚的中世纪装饰——朝着更加简约和更有功能性的风格逐步转换。莫里斯的指导原则是罗斯金的艺术改革纲领的延伸：“在你的房子里没有你不觉得有用，或者认为很美的东西。”他对生产的过程与生产的结果一样专注，避免装配线，允许他的工人某种制作的自由，并且只在适当和必要的地方采用机器，以保证有竞争力的生产力。莫里斯的工作成为他人的典范，导致了通常所说的艺术与工艺运动。

对罗斯金也存在一种反对的声音，尽管这花了比较长的时间才得以发展。年轻的一代开始思考，罗斯金学说的核心——艺术与自然、艺术与道德的密切联系，就和罗斯金对皇家学院价值标准的看法一样，同样也是错误的和压制性



图4.10 “苏塞克斯椅”的广告，摘自莫里斯公司的一本目录，1900年，亨廷顿图书馆。

的。在1877年一个决定性的，也可以说是滑稽的时刻，罗斯金为一幅作品撰写了一篇言词激烈的否定性评论，这幅作品就是从美国移居的画家惠斯勒（J. A. M. Whistler）的《黑色和金色的夜曲》（图4.11）。关键的句子是：“我以前曾看见、听说过伦敦人的许多粗鲁行为；但是从未想过会听到一个花花公子要两百个畿尼是为了将一罐颜料投向公众面前。”惠斯勒控告罗斯金诽谤并且原则上打赢了官司，但他的损失只被判予获得最少的象征性的赔偿——一个法新（那时值四分之一便士；可能相当于现在的一美元）。

惠斯勒在巴黎居住的时候与先锋派画家及知识分子为伍，包括马拉美。他



图 4.11 惠斯勒,《黑色和金色的夜曲: 坠落的烟火》, 1875 年, 底特律艺术学院。

的风格受到了马奈和德加，以及法国艺术家当中十分流行的日本艺术的巨大影响。《黑色和金色的夜曲》的风格可以说是一种优雅简约的印象主义，具有一种类似于马拉美诗歌的抒情性和表现性。将音乐术语“夜曲”用于标题，就像他常常使用的“乐曲”一词，预示着象征主义对音乐的专注。

惠斯勒和罗斯金的论争最多，他将自己视为艺术中新价值标准的发言人。在他1885年发表的被称为“十点钟”的演讲中，他主张艺术与自然之间只存在肤浅的关系，而且其目的与道德进步没有关系：“她是优美思想的女神，对习惯缄默不语，寻求炫耀，绝不试图改善他者……只是自私地忙着自己的完美——不愿意教授——在所有的条件下和所有的时间里寻找和发现美……”因而艺术家的任务就是追寻美而不是真理。惠斯勒对这个观念作了详细阐明，解释了绘画和音乐之间存在的潜在关系：

自然包含了所有绘画的色彩与形式元素，就像键盘包含了所有音乐的音符一样。但是艺术家生来就是要精挑细选……就像音乐家收集他的音符，排列他的和弦，直到从混乱中展示出一些辉煌的和声。对画家说要把自然视为她本来的样子，就是对演奏者说他可以坐在钢琴上面。

惠斯勒的英国支持者包括一群艺术家和作家，他们故意用法语“颓废者”标榜自己，后来被称之为“唯美主义者”。他们中最著名的是剧作家和智者奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）。王尔德也决定将艺术与道德之间的联系切断，他宣称“没有像有道德的书或者不道德的书这样的东西。书籍有写得好的和写得不好的。这就是全部”。惠斯勒和王尔德将他们自己置于“为艺术而艺术”的最重要的提倡者的地位，而有关他们姿态的纨绔习气和说话的油腔滑调的一些东西，让我们难以像对待他们的欧洲同仁一样严肃地对待他们；尽管如此，他们信念的深刻基础偶尔还是看得见的。王尔德在美国所作的演说中，常常采用这样的结束语：“我们日日寻找生命的意义。好，生命的意义就是——艺术。”尽管面向

大众听众，并且是以他们可以理解的方式表达出来的，但其信息和尼采或马拉美的并无二致。

英国的现代主义也在20世纪初经历了微妙的转变。这个过程的人物是艺术家、批评家和作家罗杰·弗莱 (Roger Fry, 1866—1934)。弗莱像惠斯勒一样，将法国思想引入英国，但他总体的方式并不是那样华丽，可以说他采用的是我们在马蒂斯和康定斯基著述中看到的新的、更加冷静的口吻。他还受到了德国雕塑家阿道夫·冯·希尔德布兰德 (Adolf von Hildebrand) 理论的影响，后者的小书《视觉艺术中的形式问题》(*The Problem of Form in the Visual Arts*) 出版于1893年，并于1907年翻译成英文。弗莱在1910年和1912—1913年组织了两次大型展览，引导了近期英国绘画的普及；他还建立了一家设计公司“欧米茄工作坊”(Omega Workshops)，寄希望于根据他对法国同时代人的研究中得出的原则重新振兴各种应用艺术。他翻译了马拉美的著作，并且是一个极其受欢迎的演讲者和作家。他成为了一个重要的品味仲裁者，接近于罗斯金在他以前占据的位置，并以罗斯金颠覆旧学院价值标准的相同方式，利用这个位置颠覆了罗斯金的价值标准系统。

弗莱的文章收入了1920年出版的《视觉与设计》(*Vision and Design*) 等书，其特点是一种优美精炼的形式主义。所有的艺术都以他称之为“有意味的形式”呈现给我们，这是线条、形体、色彩等元素的排列，这种排列以其清晰的表达方式感动着我们，独立于它们代表的事物。由于这些价值标准是普遍的，因此弗莱感到他好像可以采用与讨论乔托时几乎同样的语句来讨论塞尚，采用与讨论欧洲雕塑同样的语句来讨论非洲面具或美洲土著的奉献物品。这种方法为有教养的欧洲人提供了一个现成的工具，使他们可以用来看待最为形形色色的事物，并以同一种观点吸收它们：它可以看成是启蒙运动理性主义的遗产，一种寻找对世界上所有人造物品进行分类的共同基础的“人类学”努力，但只要它彻底将事物从制造它们的文化背景中分离出来，它也就强调了这项事业的合乎帝国主义的无情本性。

第五章 | 20 世纪早期

超越自然

19 世纪已经开始加快的艺术创新在 20 世纪开始的时候更加戏剧化地加速了，流派分支的情形导致比以前更加丰富的多样性。这种情况的一个最明显的特征是各种运动、“主义”、艺术家围绕着共同观念组成的各种团体的增生繁殖，以及团体和他们的舆论支持者之间紧张的，常常是争论性的对话。现代主义似乎换上了高速挡，这对艺术活动的社会维度造成了影响，但同时它也使摆在艺术家面前的特定理论任务激烈化了。口头和书面形式的理论固然扮演着越来越重要的角色，但更加意味深长的是，将实践变成理论的手段比以往任何时候都更加全面完整。这不是说这个时期最重要的艺术都能契合某些理论药方，只是说确定最紧迫的问题和决定最佳方法的必要性变成艺术家的任务中越来越紧迫和显著的方面，这对于最重要的艺术的创作进程来说是必不可少的。

这种加速和激化，有时候看上去是从过去几十年里产生出的势头的必然产物，同时它也与这些年里特有的整体文化氛围的变化有关。新世纪伊始就有了一种广泛的信仰，已经开始以各种方式影响日常生活的科学、技术与工业，将彻底地改变人们的日常生活。人类状况本身即将被彻底地重新定义，打破和摆脱自然强加的束缚。在技术的帮助下，人类现在进入了按照自己的主张重塑自身的时候。

也许对新世纪最非同凡响的反应是未来主义，这个运动始于一位意大利诗人，F.T.马里内蒂（F. T. Marinetti）于1909年发表的一篇宣言。马里内蒂提倡一种对过去彻底而激烈的拒绝：所有传统的诗歌与艺术概念都是陈腐的，图书馆和博物馆都是墓地，它们应当被摧毁。“我们站在这个世纪最后的海角上！我们想要做的就是去攻破一座‘不可能性’的神秘之门，那为什么我们还要往回看呢？”现代生活是动态的，尤其为力量与速度所显现出来的能量与运动，成为它的特有形态。它们必须建立成为一套全新艺术价值系统的基础：

我们将歌颂为劳动、快乐和暴乱而激动的浩大人群；我们将歌颂现代都市那多彩和复调的革命大潮；我们将歌颂闪耀在猛烈电气月光下的军工厂和船坞的夜夜轰鸣的热情；歌颂贪婪地吞进冒烟长蛇的火车站；歌颂用缕缕青烟做绳索攀上白云的工厂；歌颂像身躯巨大的健将一般横跨于阳光下、如钢刀发亮的河流上的桥梁；歌颂沿着地平线飞速航行的汽船；歌颂奔驰在铁轨上的胸膛厚实的机车，它们犹如巨大的铁马套上钢制的缰绳；歌颂滑翔的飞机，它的螺旋桨像旗帜一样迎风呼啸，又像热情的人群在热烈欢呼。

波德莱尔那捕捉现代生活美的责任感在这里被赋予了一种特定的技术含义。马里内蒂的观念在意大利一些有远见卓识的诗人与艺术家中间得到了广泛认同，这个国家的工业化进程缓慢，因此对突然的现代化挑战感受尤其敏锐，但同时他的信息也传到了其他一些中心，包括他早在1910年初就访问过的俄国。随着未来主义诗人和艺术家的联盟在整个欧洲的涌现，马里内蒂尽其所能指引着运动的方向以及赢得新的追随者。

意大利艺术家受马里内蒂观念的启发，尝试在他们的作品中展示运动本身，用强烈的线条韵律和颜色对比创造出抽象的动态样式。一系列试图定义未来主义绘画的宣言在1910年开始出现，随后，雕塑、建筑、音乐和电影也产生了类似的文章，但是未来主义对艺术最重要的贡献是在表演领域。马里内蒂自

己的作品发展自象征主义者自由的诗体，将文字在纸面上加以如此的布局：以提示性的视觉关系破坏传统的句法。他的目标是“解放”文字，推翻传统诗歌中所谓“标准”的概念，创造出一种直接而强烈得多的新体验。未来主义表演经常把许多人同时一起开口朗读的诗歌诵读作为其重要形式，有时候表演者只是单调地模仿机器的声音制造出一些噪音，有时候还伴有乐器同样不和谐的混合（图5.1）。这些表演经常遭遇观众愤怒和激烈的反应，但是未来主义者却宣称他们很欢迎这样的结果。



图 5.1 乌姆伯托·波丘尼 (Umberto Boccioni), 《一个未来主义者之夜》, 约 1910 年, 收藏地不详。

马里内蒂对速度和力量的赞颂扩及对暴力的颂扬：“我们要歌颂战争，这是清洁世界的唯一手段。我们要赞美军国主义、爱国主义、自由战士的破坏行为，我们歌颂为之献身的美丽思想，我们称赞蔑视妇女的言行。”类似这样的情绪提醒我们现代性带来的压力经常滋生暴力，而这种培养暴力的倾向应当被看做是对现代世界挑战的一种反应。毫不奇怪，许多未来主义者欢迎第一次世界大战的爆发，并且其中一部分人幸存下来，包括马里内蒂本人，后来都信奉了法西斯主义。

斯主义。事实上，并不只有未来主义者走向了方向：比如在英格兰，一些漩涡主义（vorticism）的倡导者，联合《疾风》（*Blast*）杂志，包括诗人埃兹拉·庞德（Ezra Pound）、艺术家和作家温德汉姆·刘易斯（P. Wyndham Lewis），他们支持类似的观念并随后也发展出了法西斯主义倾向。

可能对20世纪艺术随后的方向更加重要的是被称为立体主义的运动。像印象主义一样，它引起了一个复杂的解释问题：参与其中的艺术家对其意义有着不同理解，而批评家则在尝试定义它的时候强调不同的重点，在其发生的那些年头里，立体主义被人用各种不同的方式进行解释。这个运动公认的领袖是帕布罗·毕加索和乔治·勃拉克（George Braque），他们都不喜欢对自己做出解释，而其他他人提供的解释也不能被当做是他们观点的反映。与象征主义一样，立体主义很快对不同的人产生出各种各样的意义，并朝着各种不同的方向发展。含义的多样性是它如此重要的原因之一，并且我们必须重视它的广泛散播。但是我们也必须用批评的态度去看待这些原始资料，并且谨慎地对这种多样性进行组织，把最创新以及最具深远意义的东西揭露出来。

毕加索是一名学院派画家的儿子，在他还是孩子时就达到了传统技法与最新风格令人难忘的流畅表现。1900年，他19岁时去了巴黎，并且很快以反映波希米亚人生活的优雅的表现主义绘画为自己赢得了声誉。但是他避开了野兽主义道路，力争吸收进各种毫不相关的稀奇古怪的影响：塞尚晚期、高更、中世纪雕塑以及非洲艺术。他在这个阶段里的顶峰是一幅巨大的作品，这就是他在1906—1907年创作的作品，一开始他想称之为《哲学妓院》，后来冠名为《亚威农少女》。它最开始的两个男人走进一家妓院，这是一种象征主义的构思，但是后来毕加索逐渐将他的全部表现能量浓缩到对女性形象令人震惊的处理上。这些女性支离破碎成刀片一样的小平面，头部像非洲面具一样，似乎是在互相比赛谁更丑陋，直到今天，这些妇女形象依然令人烦扰。一方面，她们可能被看做是波德莱尔关于妓女再现了“潜伏于文明中的野性”评论的字面图解；但是另一方面，人们也能感觉到毕加索已经触碰到男人对女人那种矛盾心态的最深层的心理根源——那是一种渴望与惧怕的结合体，也就是刚好在

同一时期维也纳的弗洛伊德正在开始加以解释的东西。

毕加索在随后一些年头的创作从这种激烈的表现主义转向一种对表现手法的更自制且理智的探究，一种对绘画如何发挥作用的更深层次研究。这个阶段在1910—1912年间那些与众不同的严谨而又集中的、与勃拉克亲密合作产生的作品里达到高潮。其中一个例子是从1910年开始创作的《康惠勒肖像》(*Portrait of D.H.Kahnweiler*)。在这幅画中形象依然是支离破碎的，但是其面貌暗示着强烈的理性，而非强烈的情感。这幅作品比塞尚晚期的作品更加激进，它坚持一种独立的真实性：我们被阻止轻易地辨识形象，它的存在在同一时刻既被承认又被否认。我们不得不在绘画的表面开拓出一条路来，这种方式让我们关注自己知觉与思维的过程。

类似这样的形象不仅创造了现代艺术可以预料到的所有眩惑，同时也给现在来说更大和更具自我意识的艺术家团体，以及能够欣赏他们的批评家群体带来了巨大的狂喜。第一个试图解释立体主义宗旨的是立体主义画家让·梅特津格(Jean Metzinger)。梅特津格主张，这种新的绘画是克服“视觉的欺骗性”的努力：

毕加索并不否定对象，他只是根据他自己的智慧与感觉去解释它。他结合了视知觉与触知觉。他试验，理解，组织：绘画并不是一种转换或者图解，在绘画里我们应该去期待一种可感觉的和活生生的观念的对等物，一种整合的图像……塞尚向我们展示了生活在光的现实里的形式，毕加索带给我们这些形式在心灵中的真实生命的物质记录……

梅特津格认为立体主义绘画多少比起我们主观体验的现实更真实。而另一方面，与毕加索和勃拉克关系密切的诗人安德烈·萨尔蒙(André Salmon)则说，他们曾“尝试表现存在的真正形象，而全然不是观念的实在化——这种观念经常是我们自己制造出来的感伤的东西”。毕加索后来自己写道：“我们通过艺

术表达自己关于自然不是什么的概念”，这在一定程度暗示了一种艺术对象具有根本独立性的意识的产生。勃拉克后来称，立体主义的目标“不是去复原一段轶事一样的事实，而是去建立一种绘画的事实”。他坚持声称：“我们不能去模仿我们想要去创造的世界。除了心灵构想的东西外，不存在确定的东西。”

批评家雅克·里维尔（Jacques Rivière）写于1912年的文章强调了立体主义绘画中的知觉写实性，他推引出本质与外表的区别，却避免了其理想主义的暗示：“绘画的真实目的是去表现对象实际的样子；也就是说，这和我们看它的方式是不同的。”立体主义带给我们对象“可感觉的本质”、它们的“存在”，这也是为什么立体主义形成的图像并不像它们的“外观”的原因。因为光与影都是阻止对象看起来与“真实”一样的东西，因此立体主义者们改变了自然光照。

（立体主义画家）用更微妙和更均匀的光线分布取代了天然的和不均等的光线分布：他将以往只在某些表面上积聚的阴影分割到各个表面上；他把每块表面上分配的小块阴影放在距离其他被光照亮的表面最近的边缘旁边而加以利用，以便显出物体每一部分各自的向背。

透视是知觉中另一个“偶然”因素，因此也是立体主义画家想办法“纠正”的东西。里维尔对立体主义强调视觉经验暂时性的方式十分敏感：“与我们通常的看法相反，视觉是一种持续的感觉。我们必须将它许许多多的感觉结合在一起才能够很好地了解一个对象。”

诗人和批评家纪尧姆·阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire）更加强调新艺术概念上的自然，而不是对外在世界的参与：“立体主义与那些古老画派的不同就在于它不是一门模仿的艺术，而是一门趋向创造的概念的艺术”；“绘画艺术就是借用想象中的真实而不是视觉真实的元素组成的原初组织形式”：

绘画的目的总是这样的——就是说，去愉悦人的眼睛。新画家的作品要求我们在其中找到一种不同的乐趣，这和我们从自然景观

中一样很容易地找到的乐趣不同。一种全新的艺术就是这样发展而来的，这种艺术之于绘画，就像迄今绘画被人所认识到的，正如音乐之于文学。

阿波利奈尔因此将立体主义视为被象征主义者追求的“纯艺术”之梦的实现。

康惠勒本人是一名画商以及艺术风向的敏锐观察者，他在1915年写过一本对立体主义有洞察力的书（《通往立体主义之路》，此书直到1920年才出版）。他将大部分注意力集中于毕加索和勃拉克身上，并致力于解释画家的作品是怎样发展的。关键性的突破始于1910年夏，其时毕加索正“突破一种封闭形式”：从那一点开始，绘画不再去表现对象的“表皮”并且仅仅依附于外观。毕加索意识到“视网膜能够进行适应性的不同调节，这就让我们仿佛从远处‘触摸’三维物体”，并且他发展的这种绘画模式“不通过幻觉手段的模仿，就能‘再现’对象的形式以及它们在空间中的位置”。绘画由“形式的安排和很少一部分真实细节”组成，这些真实细节只是作为“刺激物”，只有在聚精会神地观看过程中以及在“观看者的头脑中”绘画才形成一个连贯的统一体。康惠勒声称，一旦理解了立体主义，它就令对象的“观看”比在幻觉绘画中更加清晰、更加有力。

康惠勒用18世纪的知觉理论支撑他的论证。在谈到立体主义将所有形式都简化为非常有限的一些视觉标记这一方法时，他说：“人们创造的建筑物、产品，没有不具有规则线条的。在建筑或者应用艺术中，立方体、球体和圆柱体是永远的基本形。它们不存在于自然世界中，直线也是这样的。但是它们植根于人的深处，它们是一切客观知觉的必要条件。”简单的几何形是“我们视觉的范畴”，它们是康德相信的先于感官知觉的先天知识（*priori knowledge*）的证据。

画家阿尔伯特·格雷兹（Albert Gleizes）与梅特津格于1912年合作发表的短文《论立体主义》，可能是最接近立体主义宣言的东西。他们致力于为这个运动建立一个谱系，从库尔贝开始写起，他们赞扬库尔贝对现实的献身精神，尽管库尔贝没能理解“为了表现一个真实的关系，我们必须准备牺牲千百个表

面的真实。库尔贝接受了所有视网膜呈现给他的东西，没有哪怕是最微小的理性控制”。塞尚看穿了印象主义的“荒谬”及其对外表的迷恋，展示了一条通往“更深刻的现实”的道路，证明绘画不是“以线条和颜色的手段模仿对象的艺术，而是赋予我们本能以一种造型的意识的艺术”。

格雷兹和梅特津格宣称：“在我们外部没有任何真实的东西，那儿什么都没有，除了感觉的巧合以及个体的心理方向。”虽然他们并不怀疑事物在外部世界的真实存在，但是他们仍然坚持说：“我们只能对它们在我们脑中绽放出来的图像抱有完全的确信。”绘画不只涉及视觉输入，还涉及我们的“触觉和动觉”，并且事实上也涉及“我们所有的能力”。它是牵涉我们全部“个性”的行为：“去构图，去建构，去设计，并将自身简化为：通过我们自己的行为来决定形式的动态。”那些认为立体主义想要去捕捉“本质形式”的人们都是错误的：他们认为一事物并不只有一个形式，“在意义的领域里有多少个面就有多少个形式”。虽然立体主义者的确寻求本质，但他们寻求的是他们自己的主观性。

这篇短文最显著的特点之一就是它相当好战的语调，它对于艺术家必须以敢作敢为的自信运用自己特有的力量这一点的坚持。艺术家将他的“视觉”，他的“完整的造型的意识强加给”公众。“绘画的最终目的是影响大众，不是以大众的语言，而是以它自身的语言。是为了运动、支配、指引，而不是为了被理解。”做一名艺术家是一种困难但却高贵、最终有赎救意义的修行：“正是在我们完善我们自身的过程中，我们将净化人性。”立体主义者，真正的现代艺术家，未来的艺术家，“将在他头脑的图像中塑造真实的东西，因为当我们将它施加于每个人的时候，只有一个真相，我们的真相。”

1910—1912年间，毕加索和勃拉克是如此密切地工作，以至于他们宣称他们无法区别彼此的作品。这种合作为艺术实践提供了一种新模式：它削弱了艺术作为独特的、个人的感受的产物这种传统观念——而这正好是格雷兹和梅特津格似乎热心强调的态度——并且暗示艺术可以类似于其他任何类型的劳动。《康惠勒肖像》中的画法就表明了相同的一些要义：生硬以及没有任何差别性。它们来自塞尚却具有更加无个性的机械质感。勃拉克曾经做过房屋粉刷师

和室内装潢师，他热衷于将他粉刷房屋的技术应用到绘画中，比如拖着梳子划过湿的颜料制造出木纹效果——机智地混淆高雅与低俗艺术、艺术与手工艺之间的界限。

毕加索和勃拉克对作品的新态度与他们对待材料的新态度有关联。他们开始部分地用纸片——彩色美术纸、报纸、活页乐谱、印刷图像、票据以及各种不同类型的标签——组合成一些图像，这些做法后来成为了我们所知道的拼贴。康惠勒是第一个欣赏这些成就的人：用这种形式，“绘画揭示了一个美的新世界——这一次是在招贴、橱窗和商业符号之中，它们在我们的视觉印象中扮演着如此重要的角色”。然而，从更深层面来说，拼贴作为一种手段也成为自立体主义绘画就开始的对再现进行批判的延伸。它破坏了艺术品与日常物品世界之间的界限，为艺术与生活之间的交流开启了一种新的可能性。它表明艺术不是凭空创造出来的，而是一种即席创作或者用现成物组成的形式。在这种情况下，它使得艺术家与工人之间的界限进一步复杂化了。

尤其是在拼贴中格外明显的立体主义的含义可以容易地延伸至三度空间。毕加索创作于1912年的《吉他》由一些金属箔和电线组成，这与他那些二维作品一样戏弄着再现性的传统，同时它对材料的运用可能甚至更具启发性。虽然它没有在任何明显的地方与非洲雕塑相似，但它仍然是毕加索对非洲艺术的意义进行成熟思考的产物。毕加索为那种把眼睛的空洞制作成外突的圆柱体的手法所打动，例如他收藏的某个格列博（Grebo）面具，毕加索将同样的方法应用到他对吉他的音孔处理上。但是同时也有另一个原则发挥着作用，这是一种更加深入和复杂的原则——总的来说是视觉符号的随意性原则。康惠勒在他晚期的一篇文章中清晰地表达了这个观念，他的看法或许是同时代的批评家探索立体主义意义所作的最深入的洞察：

这些画家远离了模仿，因为他们发现绘画和雕塑真正的特征是一种手迹。这些艺术产物是外在世界的符号、象征，而不是以或多或少扭曲的方式反射着外在世界的镜子。一旦认识到这一点，造型艺术就

会从幻觉风格固有的奴隶制度中解放出来。这些面具用它们所拥有的全部纯净性为这个观念提供了证据，即艺术的目的是符号的创造。

尽管毕加索大部分的同时代人都将非洲艺术视为“原始”和“野蛮”的东西的化身，他本人在更早期的作品中对它的运用也暗示出相似的观点，但是他对非洲艺术有了不同的理解：毕加索对他的朋友萨尔蒙说他发现非洲艺术是合理的(raisonnable)，这在当时必定被视为放肆的观点。作为视觉再现的批判者，立体主义对语言做了与象征主义者马拉美尝试的类似的事情；他们认识到符号的随意性，这类似后来被 C.S.皮尔斯(C.S.Peirce)和费迪南德·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure)发展出来的语言学理论——这种理论变成了现代符号学的基础。

分析两个差别很大的艺术家，就能简明地揭示出立体主义对后来绘画的重要性：费尔南德·莱热(Fernand Léger)和荷兰人皮埃特·蒙德里安(Piet Mondrian)。莱热是最早聚集在毕加索和勃拉克身边的艺术家之一。对他来说，立体主义的实质成就是表明了“艺术品的实际价值是完全独立于任何模仿特征的”。他曾在第一次世界大战中服役，有过这段经历中的他既有着对机器更强的尊重，又有着对社会问题更深的责任感。他喜欢将他自己描绘成从“农民世系”出来的人，并且希望创造一种能够被劳动人民所理解的艺术。在像《城市》(创作于1919年)(图5.2)这样的作品中，他改造了立体主义的形式手段，以适合于唤起现代的都市体验：它是那样冷冰冰，但是也不乏某种美感。穿过画面的那些无个性的、机器一样的形象暗示的是非人性化以及在这种环境下生存所需要的一种内在力量。莱热从1920年开始涉足电影，并在1924年拍摄了他自己的影片《机械的芭蕾》：在他的创作中他不仅强调电影捕捉现代生活韵律的能力，同时也把常见的对象用新的具有启迪性的方法展示出来。

另一方面，蒙德里安将立体主义导向一种高深而又严格的抽象形式。他还认为在写作中发展他的观念是很重要的：他的第一篇文章《绘画中的新造型主义》发表于1917—1918年，清晰表达了他所持理论立场的基本要素，并在未

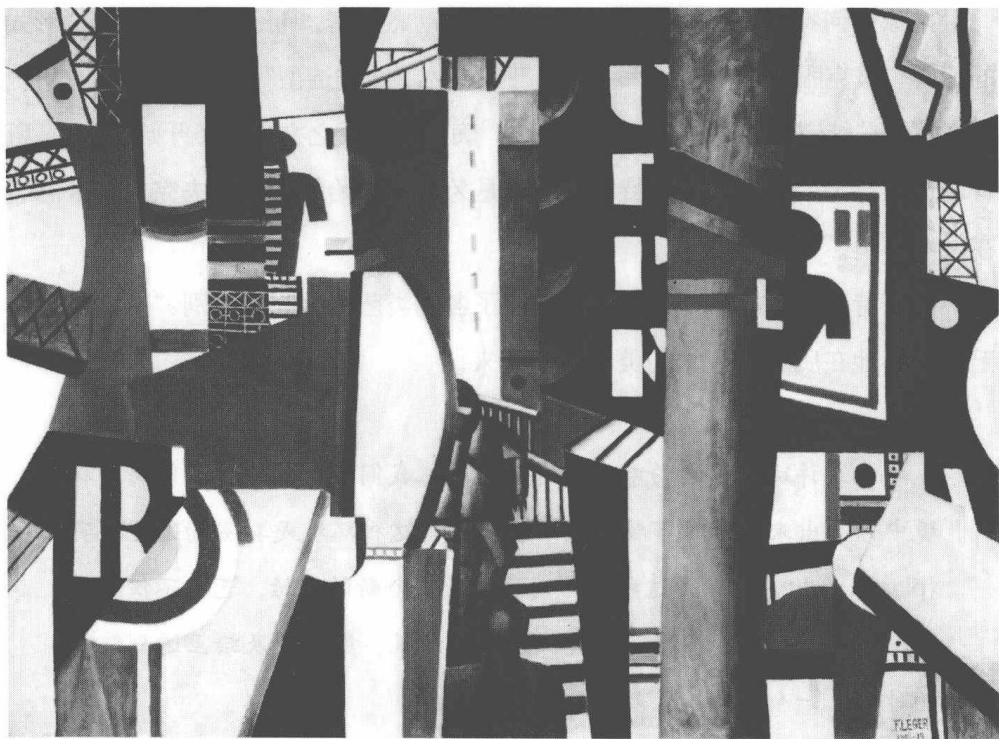


图 5.2 费尔南德·莱热,《城市》,1919年,费城艺术博物馆。

来的艺术生涯中不断精炼。蒙德里安首先以一种“唯灵论者”的方向开头,这在很多方面与康定斯基相类似,并且对黑格尔有所了解,他主张现代文化中有向更伟大的精神现实化客观发展的趋势。“在今天,有教养的人正逐渐远离自然事物,他的生活开始变得越来越抽象。”“艺术与科学都在发现并且使我们意识到一个现实,那就是时间是一个强化过程,是从个体到宇宙,从主观到客观的演化,并向事物和我们自己的本质进发。”

这个过程在艺术中将自身展示为一种朝着抽象发展的进程,从献身于客观物体的艺术,到献身于物体之间关系的艺术,到最后完全投身于那些关系本身的艺术。真理的最高表达就是“平衡的”或者“等同的”的关系:它是“对普遍性、对和谐和统一的最纯粹再现,这些都是头脑固有的特征”。蒙德里安自己的绘画在垂直与水平之间单纯“原始的”关系的生动表现中,表达了这种平衡。他的抽象形式因此也意图指向对所有特定形式的超越:“非具象艺术是通过建立

一种排除任何特定形式的确定的相互关系的动态节奏，而创造出来的。”“形式的障碍”被克服了，新的艺术将它自己肯定为“纯粹造型”。这个过程具有历史的必然性：“特定形式的文化正走向终结。确定的关系之文化已经开始。”这是所有创造性行为的顶点：“毁灭特定形式只是为了更加始终如一地完成艺术已经在做的事情。”

消灭特定形式的一个结果就是破坏了各门类艺术之间的差别：“新精神必须无一例外地在所有的艺术门类中显示出来。”

在或许比较遥远的未来，这个结果把我们带向作为从我们周遭环境中分离出来的一种事物的艺术的终结，这种环境是真实的造型现实(plastic reality)。但是这种终结同时也是一个新的开始。艺术不仅会继续，而且将越来越多地认识自身。到了建筑、雕塑以及绘画达到统一的时候，一个新的造型现实将被创造出来。

蒙德里安与一群荷兰艺术家、建筑家和理论家有联系，他们都定期给杂志《风格》(De Stijl) 投稿。他们分享他的观点，并且尝试把它们应用——应用他们理解为是立体主义经验的东西——到建造整体的环境中。在这些努力中最好的例子之一是家具设计师和建筑师吉瑞特·里特维尔德(Gerrit Rietveld) 的作品。

在德国，立体主义的经验被整合进一个独立的、有关建筑以及建筑在现代社会中的角色的思想主体。1907年，一个由进步建筑师和设计师建立的团体组成了德意志制造联盟(Deutscher Werkbund)，主张沿着罗斯金和莫里斯提出的路线促进建筑和手工艺的复兴，但也强调新材料的潜力，并对大批量生产有着更加积极的态度。1919年，他们其中的一员，沃尔特·格罗皮乌斯(Walter Gropius) 被推选为魏玛一个新艺术学校的校长，这个学校就是包豪斯。在那里，他建立了一套野心勃勃的系统化课程，希望将艺术学院“理论的”方向与艺术和手工艺学校“实践的”训练结合起来。他强调像立体主义画家等画家发

展起来的设计原则的重要性：

现代绘画冲破了旧有的原则，已经释放出的无穷启发仍然等待被实用世界加以应用。但是当将来感受到新的创造性价值的艺术家在工业世界中得到实用训练的时候，他们自己将会立刻拥有实现这些价值的手段。他们将驱使工业为他们的观念服务，工业也将寻求并利用他们全面的训练。

在1933年被纳粹关闭前的一些年间，包豪斯变成了一个极为多产的创造性发明实验室。1926年，包豪斯迁到了德绍（Dessau），并且搬进格罗皮乌斯本人设计的新大楼里。1927年，一个马克思主义者，汉斯·梅耶（Hannes Meyer），担任了主任，他对建筑采取一种更严格的功能主义态度。他的继任者，路德维格·密斯·凡·德罗（Ludwig Mies Van der Rohe，1930年接任），对古典美学价值抱有更多兴趣。他在二战前夕移居美国，这促进了包豪斯原则成为后来在建筑中被称作“国际风格”的东西的基础。包豪斯也制造了许多20世纪最富创新的工业设计：家具、织物设计、图形设计（尤其是广告），以及舞台设计。

另一个接受立体主义原则的建筑师是C.E.让纳雷（C.E.Jeanneret），他以勒·柯布西埃（Le Corbusier）的名字为人熟知。形成他观念的关键是早期与立体主义画家艾米迪·奥尚方（Amédée Ozenfant）的合作。他们从1910年开始共同出版了一个刊物，名叫《新精神》（*L'Esprit Nouveau*），并且用它来推广他们称之为“纯粹主义”（Pusim）的理论立场。“人类心灵的最高享受是秩序的知觉”，他们坚持认为：“并且人类最大的满足就是按照这种秩序进行合作和参与的感受。”勒·柯布西埃进一步将这种原则应用到他的建筑之中，成为整个世纪最有影响的建筑家和建筑理论家之一，一位“大批量建造房屋”和城市规划的先驱人物。他的《走向新建筑》（1923年出版，绝大部分是早期文章集结而成）强调了机器的功能性逻辑与伟大建筑的原则之间的一致关系：并置的希腊神庙和汽车或者远洋客轮的照片，使人易于理解他的观点。好的现代

设计应当是新技术与古典理想的合理融合：它能够具有帮助人们去适应现代生活条件这种有益于社会的效果——他认为“一栋房子是一台为了居住的机器”——并且能够中和那种会导致革命的精神不安感。《未来城市与其规划》出版于1925年，本质上是对他的《伏瓦生规划》(Plan Voisin)的辩护。这是一个用现代城市复合结构取代巴黎市中心的计划，和布雷的《艾萨克·牛顿纪念塔》一样是一种激进、理性且难以置信的观念。像这样的计划也说明了理性主义的局限：保守派嘲笑它是对这个城市历史特征的侵害，而改革派也批评它过分独裁主义。

在进入俄国1917年革命以及紧接着的几年中，没有一个地方比俄国更强烈地感受到新的世界正在形成——感受到它的可能性和危险。经过几个震动的步骤，俄国从欧洲最落后的社会之一变成了最前瞻的国家，艺术家面对的任务，不仅仅是为新社会创造一种新艺术，而且是为“艺术”可以是什么，或者说未来的艺术，塑造一种新的概念。当然，各种乌托邦期望仍然没有实现，而它们

滋养出的创造力的空前迸发，也很快被残酷的国家镇压所遏制。

最好地表现了这些年里的这种野心以及失望情绪的作品是弗拉基米尔·塔特林(Vladimir Tatlin)的《第三国际纪念碑》(图5.3)，它设计于1919—1920年，但是从未真正建造起来。这是一个巨大的开放式的双螺旋形状的钢结构，里面有1300英尺多高的上升斜面，这个结构原本要围住四个独立的建筑物，每一个建筑物都有不同形状，一个在另一个顶上，并给它们装上发动机，使每一个都能以不同的速

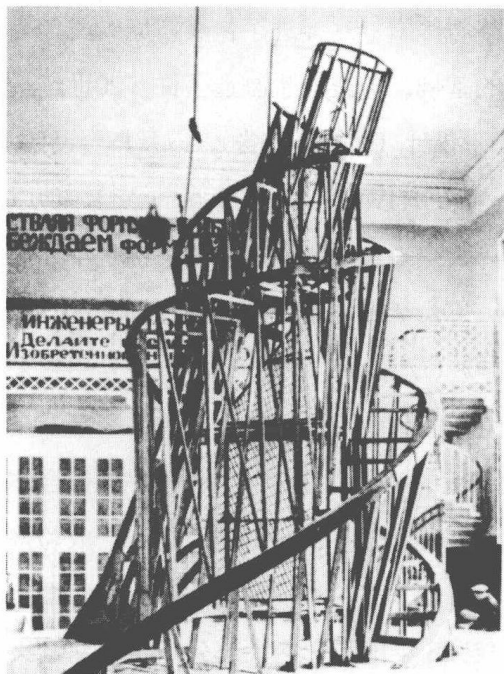


图 5.3 弗拉基米尔·塔特林，《第三国际纪念碑》，1919—1920年，原模型丢失。

度旋转。两个最大、最接近地面的，准备容纳国际共产主义的立法和行政机构，每一年和每一个月各自旋转一次。第三个建筑每一天旋转一次，将作为“信息中心”，包括一家国际报纸和出版机构以及一所电台的办公室。最顶部建筑是一个电影院，可能预想是每一个小时旋转一次。这个令人叹为观止的设计摆脱了所有早期的建筑形式，诉诸那些由工业材料的潜力决定的、象征着对新社会的热望的新形式。建筑应该被嵌入运动当中，这本身就是象征性的：作为世界范围革命的总部，它确实也在旋转着（译注：英文中“革命”和“旋转”是同一个词）；它是一架革命的（旋转的）机器，一种对实现不可能完成的事和未来无限可能的见证。它甚至超过了勒·柯布西埃的《伏瓦生规划》，堪与布雷的《艾萨克·牛顿纪念塔》相比。

塔特林曾经在巴黎进行过创作，并且从他对立体主义的研究中获得了一种激进的材料自足感。他返回俄国后在“构成主义”（他的一些同志更乐意称其为“生产主义”）——这个术语旨在将过去意义的“艺术”与构成主义的实践者所做的事情区别开来——团体的形成当中担任了领导角色。他宣称“文化，生产以及体验的塑造原则就是材料”，并且他坚持创造力应当被当做集体成就来理解：“发明总是由集体而不是个人的推动力和愿望得出的。”他和他的合作者们在—个国家支持的“研究物质文化”的机构中工作，为诸如工人的家具以及服装这样的日常产品进行设计。

仿照劳动和产品的模式对艺术进行重构的渴望，得到了一种将艺术重构为行为这种渴望的补充。直接地表达出这个观念的是另一个艺术家，亚历山大·罗德琴科（Alexander Rodchenko）：“有意识和有组织的生活，即知道怎样去看和怎样去建设，这就是当代艺术。一个组织了他的生活、他的工作以及他自己的人才是一个真正的艺术家。”就像蒙德里安预料艺术各门类之间的界限的崩溃、“特定形式”的全部瓦解那样，罗德琴科感受到艺术的消解，进入了“生活”，也就是说，进入政治——进入革命当中。

艺术与行为之间的关系同样也在苏维埃戏剧以及国家公开演出中得到探

索，但是其在电影中的成就特别值得一提。一些早期电影理论家，像法国人路易·德吕克 (Louis Delluc)，强调电影通过引入运动，克服了传统再现性媒介的局限性，从而将“生活本身”面对面地带给我们。也有一些人坚持电影与戏剧不同，认为电影作为一种艺术形式的独立性，以及它的技术使我们能够延伸并改变我们的知觉能力——获得面对世界的新的主观品性。在1916年的一份宣言中，马里内蒂将电影称为一种“新艺术，它比其他任何形式更加灵活和开阔”。俄国领导人列宁也持有类似观点：“对我们来说”，电影“是艺术中最重要的形式”。在那个革命年代，俄国电影制片者可以说将两种理论观点拉拢了起来，他们将这个媒介记录和揭示“生活”的能力，与创造一种新感受力的能力结合在了一起。就是像谢尔盖·爱森斯坦 (Sergei Eisenstein) 拍摄于1925年的《战舰波将金号》那样伟大的电影，也可能让人强烈感到它过多地担负着宣传社会体制的意味，但它大胆的视觉仍然令人印象深刻。对技术与革命相结合的力量，有几分快乐的信心可以从吉加·维尔托夫 (Dziga Vertov) 创作于1928年的《带摄影机的人》中窥见一斑，这是全面展示电影的技术与诗意的尝试。

超越理性

第一次世界大战，第一场现代技术战争与全面战争，震撼了欧洲文化的根基。它的伤亡人数在人类历史上是空前的——超过800万人被杀，2000万人受伤——技术使屠杀变得更加高效，而在不久以前，同样的技术似乎还带来人类进步的希望。这场冲突没有特别明确的原因，没有处在危急中的大问题，并且因为过去几代中主要强国积累起来的工业资源迅速而轻松地适应了战争物质生产的需要，许多观察家只能作出结论，认为战争是资本主义——是双方的主要工业家从中获取巨额利益的巨大的破坏性机器——自身发展的结果。战争导致了俄国革命，在战后制造出遍及整个欧洲的政治和社会动荡，并在随后的几年里导致了一场更大、更有破坏力的战争。然而，甚至就在这以后，它也被广泛

地视为是对所有文明价值的背叛，以及对现代社会的全面破产和野蛮暴虐的揭发。虽然对待理性——它产生有害的东西和好的东西的能力——的矛盾情绪自从启蒙运动以来就被感受到了，但是第一次世界大战，这场在合理化的不合理之下的凶暴行动，还是使理性像是一种险恶的伪装。

通常所说的达达和超现实主义艺术运动在很大程度上就是对这种情况的反应。巴黎创造性生活的分崩离析，以及作家和艺术家纷纷移居到像苏黎世、纽约和巴塞罗那这样的中心，带给艺术思想一个危机的信号。对战争标志着历史上一个新的启示性转折的这种感受和对现在事情最终必将改变所抱有的一丝希望，将艺术家们推向一个更加激进的方向，加剧了他们对新价值和方法的探索。就像未来主义——而不像立体主义——那样，达达和超现实主义不仅仅是艺术运动，更是对生活更广泛的策略：它们涉及对非理性的培养，尽管这对堕落理性的普遍毒害而言只是在策略上给予管制的解药，而不是将其终结。这当然与它们自己的说辞的要旨产生冲突，但是它们可以被看做是反理性的高度理性化形式，看做是对理性系统性的“批评”，并因此被看做是一种启蒙运动方案的改造和扩展。大胆而持续的理论化在这两个运动中都扮演了重要角色，并且在许多方面，它们的理论所揭示的更大目标——尤其是在超现实主义之中——比起它们所制造的作品更令人印象深刻。

在这些从各个国家到中立国瑞士寻求庇护的本着良心的战争反对者和逃兵役者中，有一位德国诗人，理查德·胡森贝克（Richard Huelsenbeck），他后来对他们这种集体思想状态作了一段生动描绘：

我们一致认为战争是被各种政府为了最独裁、最肮脏和最功利的理由策划出来的……我们当中没有人曾特别欣赏这种为了一个国家的理念而牺牲的勇气，这种理念至多是毛皮商人同皮革奸商之间的协议，往坏了说就是精神病患者之间的文化联合，他们就像德国人那样，背包里揣着一本歌德文集出发，去用刺刀挑杀法国人和俄国人。

胡森贝克是苏黎世一个团体的成员，这个团体围绕着另一个诗人雨果·鲍尔（Hugo Ball）以及他妻子——室内音乐演奏家埃米·亨宁斯（Emmy Hennings）形成。早在1916年，鲍尔和亨宁斯就建立了一个晚间俱乐部，并希望成为一个国际进步文化的绿洲。他们十分尖刻地给它取名“伏尔泰酒馆”（Cabaret Voltaire），以纪念这位曾经为了逃避本国法国审查和监禁而被迫移居瑞士的启蒙思想家。

这个酒馆被他们当成了画廊和实验剧场。鲍尔和这个团体中的另一个成员，特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）都对未来主义诗歌和表演很熟悉，他们尤其对“同时性”诗歌和“噪音主义”——也就是噪音诗歌——的技巧很感兴趣。在小酒馆里，表演有时候是用三种不同语言同时来朗诵文本。“我们已经将语词的可塑性发展到了很难再被超越的程度”，鲍尔在他的日记中写道。他热衷于穿上牧师一样的服装，用模仿宗教仪式那样的形式进行朗读：“我们要展示的是同时上演的滑稽和弥撒的混合体。”另一方面，胡森贝克则把自己装扮成黑人模样并模仿“黑人”音乐那样击鼓。这些活动与他们之前的未来主义晚会一样，经常在观众中引发激烈反应。这个酒馆仅仅营业5个月就关门了，但是艺术家又找到了其他地点进行他们的表演。

这个团体很快将其活动命名为“达达”——这是儿童对一种木马的表达方式，在法语里，它也有反复出现的观念或者萦绕的意思。胡森贝克和查拉后来宣称他们是从一本字典里随机选择了这个名字。这个标签故意避免一个词以“主义”结尾的矫饰之气，标志着对艺术的某种挖苦态度——甚至是针对最近的现代艺术——这种感受可能正是艺术需要我们与之保持一些距离的观念。这个团体中的其中一个成员，让·阿尔普（Jean Arp），在战前曾经是立体主义画家，他将“艺术”看做是人类“错误发展”的“合作者”。他喜欢“按照随机定律”将纸片扔在支撑物上，并将它们粘在掉落的地方，做成拼贴。他的方法在抵制那些通常与艺术制作相联系的特权——艺术作品作为人类决策产物这种似乎不可避免的观念——方面似乎比毕加索和勃拉克走得更远，但实际上阿尔普是要允许“自然”介入他对作品的创作：在一定程度上说，这与启蒙美学的原

则并不完全相悖，他将自然看做是提供了甚至是在最进步的现代艺术中同样空虚贫乏的唯理性之外的另一个选择。鲍尔多多少少也是一个神秘主义者；他并不将他和他的朋友们前进的方向看做是反艺术，而是将其看做一种新类型的艺术：“可能我们所要寻求的艺术是打开每一种过去艺术的钥匙：这把所罗门钥匙将会开启所有的神秘。”查拉表达自己则远没有那么宏大：“达达仍然处在欧洲的弱点这个框架里，它仍然是狗屎，但是从现在开始我们要用各种颜色去拉屎。”

战争结束，德国的帝国政体土崩瓦解，一时间，似乎德国会出现一个类似刚刚在俄国发生的革命。在柏林，一个持有激进的政治观点的艺术家团体将“达达”作为他们的战斗口号。对他们来说，拒绝传统艺术是与拒绝商业中产阶级的利益支配的社会体系相一致的。他们的代言人之一是胡森贝克，对他来说，守旧意义上的“艺术”已经变得仅仅是“一个巨大的诈骗”，一个为中产阶级的伪善安置的“道德安全阀门”。对这些艺术家来说，“达达”本质上是一种政治行动的模式：胡森贝克走得如此之远，以致认为“达达”是德国的布尔什维克主义。他和这个团体的另一个成员拉乌尔·豪斯曼（Raoul Hausmann）一起起草了一个宣言，要求“所有具有创造力和智慧的男人与女人都应该在激进共产主义的基础上结成国际革命联盟”，并且“采用同时情事诗（simultaneist poem）作为这个共产主义国家的祷告”。

柏林“达达”的这些胡作非为者向新苏维埃联盟寻求像在政治领域那样对艺术事务的引导。“艺术死了——塔特林的机械-艺术长存”，这是他们的一句口号。他们将拼贴作为首选媒介，并将其从再现本质的极高思索的非凡典范转变成大众传播的强大工具。胡森贝克把拼贴称为“新媒介”，并且认为它：

指向了我们所能达到的绝对不证自明的东西，指向了自然的和天真的东西，指向了行动。新媒介位于同时性与噪音主义的直接关系当中。凭借着新媒介，总是作为一种达不到的现实的符号的图像，真正地向前迈出了决定性的一步，也就是说，从地平线朝着前景迈出了巨大的一步：它参与生活本身。

通过利用其他图像，也就是照片，制作出一幅拼贴——一种称之为集成照片（photomontage）的技术——一个人就能用大众传播的技术，特别是广告制作出图像，反抗传统价值。一个例子就是汉娜·霍西（Hannah Höch）的《用达达餐刀切除德国最后的魏玛啤酒肚文化时代》（1919—1920年），其中工业机器、资本家大亨、裸体女性以及一些文字信息的图像——包括那个颠覆性的信息“达达”——散布在画面各处，好像国民能够，而且事实上也已经被开膛破肚。

柏林“达达”对戏剧和表演艺术也做出了重要贡献，最好的例子是贝尔托·布莱希特（Bertolt Brecht）的戏剧和理论表达。认识到传统戏剧的幻觉手段是为加固中产阶级思想和行为的结构服务的，布莱希特发展了一种新方式，就是让观众经常意识到他们是在剧场里。观众们不是被鼓励与主角认同从而达到某种情感宣泄，而是被提示保持一定的超然，并且训练其批评能力。他和他的同事们利用了早期“达达”表演的一些革新，以及传统的通俗戏剧和非西方戏剧，还采用了把文本和图像放映到布景中等手段。这种有意人造的戏剧形式可以说是存在于更加真实的与现实的关系当中，同时也旨在更加直接地揭露经济和政治现状。它既在艺术上老练成熟，同时又贴近工人阶级，后者的力量正是那些马克思主义者们想要调动的。

在其他地方“达达”并没有像这样产生公开的政治转向。它在战争结束的时候传到巴黎，那时查拉已经将自己确立为它的领导和首要发言人。他组织了一些类似在苏黎世的活动，虽然他自己声称“我们不承认任何理论”，但仍然坚持积极撰写宣言的活动。“有一个伟大的破坏性反抗工作要去做”，他说：“我们必须扫除和清除。”但是这个任务并不仅仅是破坏，它的目标是“证实个体的清洁性”。虽然查拉坚持说“达达”植根于对这个“拱手让给强盗们的极端好斗和完全疯狂的世界”的厌恶，但是他极力主张的政治行动纲领并没有前后一致性：

达达根本不是现代的。它更具有一种淡漠的几乎是佛教的性质。

达达用一种人造的温和掩盖一切，这是从魔法师头上降下的一阵蝴蝶之雪。达达是静止的，它不领会激情。你会说这是个悖论，因为达达只有在剧烈运动中才能显现出来。是的，这种被破坏所污染的个性的反应相当剧烈，但是当这些反应被耗尽的时候，被持续而渐进的“为什么”的魔鬼般的坚持毁灭的时候，余留的东西，占支配地位的东西，正是淡漠。但是以相同的信条，我也可能坚持相反的意见……

弗朗西斯·皮卡比亚 (Francis Picabia) 是一位法国和拉丁美洲混血艺术家，战争期间他在去苏黎世之前，一部分时间在纽约，一部分时间在巴塞罗那。战后他来到巴黎，并且给“达达”对尊崇艺术传统的厌恶提供了一个最为刻薄的表达：一个制成标本的猴子做着淫秽手势，被固定在木板上，上面的题字是：“伦勃朗肖像” / “塞尚肖像” / “雷诺阿肖像” / “静物” (图 5.4)。

与“达达”有关的最复杂和最有影响的人物是马歇尔·杜尚 (Marcel Duchamp)。借轻微的心脏病而被免去兵役的杜尚在战争的大部分时间都呆在纽约。他一开始是一位立体主义者，但是他对他称之为“绘画的物理外表”的东西感到深深地失望：“我对观念感兴趣——而不仅仅是视觉产品。我想让绘画再次为大脑服务。”1913年他制作了一个简单组合的作品，将一个自行车车轮安装在一个凳子上。但是他很快就走得更远，他拿起拾到的东西，比如酒瓶架，不加以任何改造就声称是他的作品。1917年他在纽约的时候，展出了一个倒置的小便器，并为它取名为《泉》，还写上



图5.4 弗朗西斯·皮卡比亚，《静物》，1920年，原作丢失。

了涂鸦一样的签名，“笨蛋先生”。就像预期的那样，这件作品引起了骚动；它被隐藏于视线之外并且很快就消失了，杜尚撰写了一封抱怨的公开信，充分利用了这次公愤：“笨蛋先生是不是亲手制作了这个泉并不重要。他选择了它，他拿起了生活中的一件常见物品并把它放在这儿，从而它的实用意义就在新的名称和观点之下消失了——创造了一个对此物品的新观念。”

杜尚开始将这些用拾到的物品制成的作品叫做“现成品”；它们甚至超越了立体主义拼贴，形成对艺术观念的根本挑战。在毕加索和勃拉克的技法和合作中被重新定义的创造性作品的概念，被简化为选择一件物品并把它叫做艺术这个简单的动作。这样的物品使所有传统美学趣味的来源变得空虚；它们将被认为是艺术的要求仅仅押注于附着之上的标签。它们威胁着要完全抹杀“艺术”与“生活”之间的界限，似乎清空了“艺术”这个范畴的所有意义，但同时用一种新方式揭示了艺术的丰富性和复杂性：他们将注意力从特定物品的形式特质转向了概念的、语言的、制度的以及文化的因素的整个集合体，后者正是我们和物品打交道所采取的方式的条件。《泉》毫无疑问是对这种因素的集合体的尖酸评语，它在战争年代里必定也是被这样看的；它在大逆不道的深度和表达清晰上甚至超过了马奈的《草地上的午餐》。

杜尚是在智力的各个方面都超出一般的人，他深入阅读了象征主义诗歌，还是一位作家和国际象棋冠军。他的其他作品动用了一系列迷人而独特的来源，包括一系列主题：例如早在1913年，他就已开始试验通过偶然方式创作作品，他丢下一段段的线丝，得出各种图案，然后用这些图案作为其他一些作品的尺寸标准。他对尺寸的任意感与一种语言的任意感正相吻合。他与雷蒙德·鲁塞尔（Raymond Roussel）等象征主义作家一样对双关语——声音的偶然对应创造出它自身意义的时刻——抱有兴趣，并且对一位古怪的哲学家，让-皮埃尔·布里希（Jean-Pierre Brisset）的理论着迷，这位哲学家相信声音的相似性，甚至是在不同语言的词中，都必然地显示了意义极为原始的相似性。杜尚发展了一种双关语的精妙体系——一种语言无理性的个人神话——并且将其应用于他的作品中。例如他用裁缝的模板作为男性身份的象征，部分缘于法语里

套装这个词“l’habit”发音很像“la bitte”，即停船用的系留柱——它在口语里就是阴茎的意思。

杜尚对机器的反讽应用在很大程度上也应归因于象征主义文学和戏剧的先例，尤其是阿尔弗雷德·杰里（Alfred Jarry）和鲁塞尔的幻想和冷幽默奇特结合的戏剧。这些作家促使杜尚把机器看做是人类身体和其功能的一种离奇又荒诞可笑的映象，而不是对未来乌托邦的预兆。当然这种类比的可逆性也是至关重要的：人类身体就像是台机器。杜尚尤其对机器如何模仿性功能感到好笑，并又一次借助词语的颠倒，对人类性行为的机械本性感到好笑。所有这些兴趣在创作于1915—1923年之间的一个被称为《大玻璃》（《被她的光棍们剥光了衣裳的新娘》）的令人费解的装置作品里集合在一起。杜尚后来为此提供了一组注解——在象征主义传统中，这种解释只会使作品更加神秘地具有多重意义。

一些在战后显露头角，并参与到“达达”中来的法国诗人们，很快就对这个运动的发展滋生了不满。一个与《文学》（*Littérature*）杂志相联系，由安德烈·布勒东（André Breton）、菲利普·苏波（Philippe Soupault）和路易·阿拉贡（Louis Aragon）领导的团体，认为查拉的辩论术过于“消极”，并且感觉需要一个更有建设性的——也就是说，更加意义深远的批判性的——策略。布勒东在1922年组织一个知识分子大型集会的努力被查拉和他的盟友们破坏掉了，由此引起的分裂也导致作为一场有组织的运动的“达达”迅速瓦解。1924年，布勒东和他的同盟从“达达”脱离出来，开展了他们自己的运动，他们借用阿波利奈尔的词，将这场运动称为“超现实主义”。他们创办了一个新杂志《超现实主义革命》（*La Révolution Surréaliste*），作为发表他们的诗歌、批评和理论观点的手段。

同一年，在超现实主义独立发表的宣言，也是超现实主义的最早的宣言之一里，布勒东抱怨“陷于逻辑统治之下”的生活的贫乏：体验“在牢笼中来回踱步，越来越难以使之从笼中显现”。唯一拯救这种处境的办法就是动员“想象”，这个心灵中的非理性源泉：“如果我们的的心灵深处包含一些奇怪的能够加强

表面的那些力量，或者能够对它们发动一场胜利的战斗，那么就有十足的理由去抓住它们——首先是抓住它们，然后，如果需要的话，再使它们服从我们理智的控制。”我们必须尝试调解心灵的两个方面，调解“梦与现实”，将它们融入“一种绝对的现实，一种超现实”。

诗人或者作家可以用来启动这个调解过程的文学工具就是“自动”写作（“automatic” writing），这是布勒东和苏波在1919年率先开始的做法，对写作的东西努力放松所有意识的控制。布勒东称它是“纯粹表达的新模式”，它让诗人汲取“诗歌想象的源泉”，并且去追溯“思考过程的实际运行”。然而自动主义（Automatism）不仅仅是一种文学技巧，还具有更深层的治疗效果。它导致对“某些以前忽略的联想形式的更高现实”的理解；它“趋向彻底地毁灭所有其他精神的机能，并且代替它们去解决生活所有的主要问题”。超现实主义由此变成个人解放和整体社会转变的工具：布勒东预见到它作为替代普遍道德——也就是“我们所有磨难和坚信的源泉”的“一种新道德”带来的最终结果。布勒东相信它因而能够帮助治愈人类本性中的疼痛裂口，他和席勒一样构造了艺术的革命任务。

自动主义的实践来自于精神疗法，布勒东将“想象”与弗洛伊德描述的“无意识”相联系：这个不被承认的情欲的领域，从孩提时代头脑就全力压抑着它，但是它转而在梦中、在口误中、在心理疾病中呈现出来。布勒东战争期间曾经在一个诊所为那时所谓的“弹震症”的受害者工作过；他学习过弗洛伊德的著作，甚至在1921年还去拜访过维也纳的这位伟大的医生。弗洛伊德关于无意识的观点为超现实主义者提供了“达达”对偶然性的强调之外的另一种选择——并且使他们在探索个人经验的复杂深度上比象征主义者走得更远。就像我们注意到的那样，如果说象征主义是“一种回归非理性的现代策略——一种技术”，那么超现实主义就可以被看做是对这种技术的提炼。即使布勒东对弗洛伊德理论的实际理解和应用是有限的，但他帮助发起的这场运动却接受了一个新的任务——并仍然在继续，那就是将精神分析的激进且令人不安的洞察力结合进艺术当中。

自动主义只是实现超现实的方法之一。另一种方法是用意外的和不可能的并置，创造出“不可思议”的效果。布勒东喜欢用最初的象征主义者（proto-Symbolist）洛特雷阿蒙伯爵（Comte de Lautréamont，原名 Isador Ducasse）诗歌中的一句来阐明这个观点：“就像一把雨伞和一台缝纫机在手术台上偶遇一样可爱。”这种不可思议的东西对文学是基本的，布勒东关心的是指出超现实主义是如何在这个作品中被预料到，不仅是在象征主义者和浪漫主义者中，而且是在各种神话故事甚至是在但丁和莎士比亚的作品中。在他发表于1928年的一部小说《娜嘉》（*Nadja*）中，他探索了发生在城市生活中的那些古怪的并置和巧合产生出的“不可思议”的启发性、一定环境下的独特诗歌，或者被他称之为“客观的偶然”的东西。他也很快明白超现实主义可以用一种全新的方法去体验这个有着各种事物的世界以及我们普遍的物质环境。就像对精神分析的应用一样，超现实主义的这个方面对当代艺术持续产生着影响。

布勒东对这个运动充满热诚，他开始对它施加某种独裁的控制。虽然他在指派往昔的作者时可以是包罗广泛的，但那些偏离他的教条过远的活着的超现实主义者却有着被排斥的风险，或者按他们的话说，是被“逐出教会”。在定义和重新定义超现实主义目标以及原则的时候，布勒东总是严厉批评那些他感觉已经背叛了运动的人。他对超现实主义革命潜力的主张很自然地引起了马克思主义者的注意，他们倾向于把这个运动看做是一种自我放纵的颓废形式。但是布勒东却倾向于认同超现实主义是一种革命实践这个观点：他参加了共产党，并且在1927年从“超现实主义者的革命”转变为“为革命服务的超现实主义”。1929年他发表了第二篇宣言，在宣言里他试图解释主观经验同样也是客观历史力量的产物，并且艺术家的智力独立性对于他们可能为革命所做的任何贡献来说都是至关重要的。他尤其将矛头指向作家乔治·巴塔耶（Georges Bataille），后者的《眼睛的故事》刚刚引起轰动：布勒东认为这部书是淫秽书籍，并指责作者为“庸俗唯物主义”。巴塔耶视布勒东为理想主义者而不予理会，他创立了自己的刊物《文献》（*Documents*），这个刊物在一个时期里成为

与布勒东有冲突的超现实主义者的一个重要话筒。

事实上，巴塔耶是与超现实主义有关的最严肃的思考者，他的作品随着时间的流逝获得了更强烈的赞誉，并且对后现代主义产生了重要影响。他的反理性甚至比其他超现实主义更加猛烈和深刻，他着手破除了对超验（transcendence）的可能性的信念（超验这一观念——特别被黑格尔阐明——认为现实最终完全可以被吸收进理性当中），并且他将尼采奉为一位先驱。他创造了“异质学”（heterology）这个词去包含他思考那些难以考虑的事情的各种策略：他反对身份认同的传统理性主义偏好，提倡打破概念的藩篱，反对形式的传统偏好，强调无形式；他以“低微的”物质对抗理想，以猥亵的东西反对神圣的东西。他的作品探索了人类本性最黑暗的方面，诸如色情与暴力之间的联系，甚至宗教是如何建立在暴力之上的——这一点在弗洛伊德晚期的作品里也有提及——他把他对人类内驱力的理论围绕“耗费”（dépense）这一点发展起来。他的很多灵感与知识都汲取自当代人类学研究，却把从非西方社会研究获得的洞察力用于揭露西方文化体制中依然作用着的非理性力量。

超现实主义在视觉艺术中的实践就像在诗歌中一样多种多样。像安德烈·马宋（André Masson）和胡安·米罗（Joan Miró）这样的艺术家开始以显然是受到自动写作启发的方式试验自动绘画，但这只是一个方向，实际上有大量的讨论是关于超现实主义应当是什么。一些批评家认为既然绘画是这样一个艰苦的过程，摄影和电影更加适合无意识不可预知的作用方式。但是布勒东却为绘画辩护，他提出对视觉经验进行的富于想象力的操纵，具有“怀疑”外部世界的表面现实的一种独特力量。他主张毕加索甚至在超现实主义运动开始之前创作的作品中，就是一位超现实主义者：似乎他仅仅是说毕加索的绘画达到了主观现实向客观现实的生动叠合。巴塔耶与马宋的关系更加密切，他也曾经以一种暗示强烈的理解同情的方式撰写关于毕加索的文章。虽然毕加索的确偶尔与超现实主义诗人合作，并与超现实主义画家们一起举办展览，但他一直避免将自己归进这个运动里。

布勒东也一直将意大利画家乔治·德·基里柯（Giorgio DeChirico）视作

超现实主义运动创立以前的超现实主义者。德·基里柯曾经接受过学院训练。早在1910年他就开始直接绘画一些以陌生感打动人的图像，里面是一些物体的古怪并置以及似有鬼魂的空洞建筑空间：一个例子就是1914年创作的《爱之歌》。这个古代阿波罗头像石膏模型和一个外科手套的“巧遇”无法用任何逻辑的方式加以解释：石膏像是那种用来装饰学院派画家画室的东西，它可能被看做是艺术高深智力潜力的象征。手套可能是具有威胁性和侵略性一面的科学的象征。这个图像作为一个整体可能是一个古代与现代，或者艺术与科学，或者诗意的东西与平凡的东西的比喻。但是它的反响超越了任何这样的象征解读：它暗示了一些更加深层的东西，一些被感受到的鲜活的东西，但是又拒绝被表达清楚。前景中的绿色圆形投射下一个类似球形物体的阴影，但是将它清晰勾勒出来的线条又暗示出它的表面是凹的：它就像一只眼睛，整个画面似乎和我们望着它一样地望着我们。德·基里柯自己撰写的著述经常引述事物的“回望”这个主题，还有宛若在这个世界的压力下主观性发生内爆从而本身变成了一种物像这个主题。这些篇章有助于说明他画面中反映出来的萦绕的念头，也曾被用来支持对这些画作进行精神分析的解读。

布勒东认为另一个预示了超现实主义的艺术家是德国的马克思·恩斯特(Max Ernst)。在应招参加德国军队之前，他曾经在波恩大学学过哲学和心理学，包括一些弗洛伊德的著作。战后他参与过“达达”，并对杂志上看到的德·基里柯绘画的复制品印象深刻，最终他移居到巴黎。他将拼贴发展成为一种高度个人化的表达语言：一个例子就是1921年的《神圣交谈》(*Santa Conversazione*)。恩斯特喜欢将拼贴定义为“视觉图像的炼金术”；他援引洛特雷阿蒙的观点，将它描述成一种“充分利用两个相隔遥远的现实在一个陌生平面上的偶然相遇，简而言之，是一种系统置换的文化以及它带来的结果”。他希望他的作品制造的“系统化混乱”与兰波提倡的“所有感觉的无序化”联系起来，这使得其与象征主义方法的联系更加清楚。对恩斯特来说，做一名艺术家就伴随着一种蓄意的疯狂，一种“心智机能兴奋的加剧”。

比利时画家勒内·马格利特(René Magritte)也是从与德·基里柯作品

的接触中获得灵感的：据说当他1922年最初看到《爱之歌》复制品的时候流下了眼泪。1926年他参加了比利时的一个超现实主义团体，并在第二年移居巴黎。在他画的作品中有一个运用词语的系列：尽管受到马宋和米罗自动主义作品的启发，它们还是采用了传统的自然主义技法，依靠不合情理的并置获得效果。这一系列里最著名的作品是绘于1929年的《形象的背叛》。在一个描绘谨细的烟斗的图像下方，写着“这不是一个烟斗”的字样。从最明显的层面上，所说的“背叛”涉及这样的事实：那就是任何画出来的烟斗图像都只是一个图像，而不是真实的烟斗，但是它暗含的意义更加复杂。甚至一个真实的烟斗也不必是一个烟斗：在心理分析看来，任何一个物体都可能是一个迷恋对象，是某件东西的一个替代物。这样一幅绘画直言不讳地宣布了这样一个事实，那就是被语言不稳定地支持着的约定俗成的现实是错觉：它邀请我们对藏匿在事物表面之下的无尽深度加以思索。马格利特的其他许多作品探讨再现的悖论本质，也包含一些对性主题的鲜明处理。

萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí）于1929年从西班牙来到巴黎，他一开始被许多超现实主义者看做是最有可能达到他们的视觉形式原则的最高峰的艺术家的。他们的期望基于路易·布努艾尔（Luis Buñuel）和达利合作的电影《一条安达鲁狗》（1929年），也同样地基于达利的绘画。这些绘画有着梦一般的精确描绘和奇异变形的结合。他的作品《故作忧伤的游戏》引起了巴塔耶的注意，后者在《文献》当中记述了这幅作品。达利自己也撰写过大量理论，并且他也是摄影的提倡者，他认为这种媒介“同时提供给我们最严格和最大自由的一课”。他发展了一种他称之为“妄想狂批评”的理论，他相信这种思考过程能够使他以和恩斯特差不多的方式发生“系统化混乱”。他曾经宣称：“在疯子与我之间唯一的不同是我不疯。”这番评语表明一种与杜尚现成品暗示的艺术品转换类似的艺术身份的转换：我们可以说一件现成品与一件日常用品之间唯一的不同就是它不是日常用品。就像艺术品一样，艺术家的心智占据了一个边缘的、自相矛盾的、或许是不可能的位置。

可以说，超现实主义的更深层含义在摄影、电影和实物制作中比在绘画中得

到了更好的实现。这些兴趣交叠起来的方式在美国艺术家曼·雷伊（Man Ray，原名 Emmanuel Radnitzsky）那里得到了很好的诠释。战争期间他曾经帮助过杜尚，1920年移居到了巴黎。他以摄影为生，制作的图像有时候进行过技术处理，有时候仅仅是捕捉一些奇怪而具有启发性的景象；他也拍过一些试验电影。他1923年的影片《回到理性》的一幅剧照中，网眼窗帘的影子投射在一个女性躯干上，就好像一种笔迹一样，这幅图像被用作第一批《超现实主义革命》的插图。他的实物作品之一，1921年的《礼物》，是一个底部伸出一些大头针的手动式电熨斗，显然是受了杜尚式创作的启发，但是也以一种杜尚作品里没有的方式暗示了特别的心理力量。30年代初期希特勒掌权时，德国艺术家汉斯·贝尔默（Hans Bellmer）创作了一些用相互连锁和可以互换的身体部件做成的木头玩偶，并将这些玩偶重组为各种使人不安的构形，还给它们拍了照。他的作品很快获得了法国超现实主义者的赞美。作为人类的替身，玩偶和人体模型具有如此奇异的魔力，按照定义来说它们几乎就是超现实主义的物品，贝尔默则让他的玩偶成为冲突最激烈的性欲冲动的清晰记录。

然而，还不止是这些物品，超现实主义真正的成就，它提出的——并且仍在向艺术提出的——更深层挑战，在于它试图发展一种全面观看和生活的方式，一种对待日常生活的策略。超现实主义对智力环境加以调节，后者产生了让-保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）的存在主义，它通向对人类行为的怀疑，以及莫里斯·梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）的现象学，它的注意力集中在感觉和身体上。就像我们在巴塔耶的例子中已经看到的，同时代的人类学家和社会学家也在关注着超现实主义者所关注的东西：这些年来对人种学研究的一部分热情与进入其他思维方式、其他存在模式以及批判地运用它们的可能性有关——就像克劳德·列维-斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）最有影响地所做的那样——反省西方的唯理性。另一个这样自我反省的产物是亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）发表于1948年的《日常生活批判》，这本书对60年代的法国激进主义以及后现代人类学家和社会学家的著作都产生了影响。

在这个背景下，批评家沃尔特·本杰明（Walter Benjamin，1892—1940）

值得特别关注。本杰明是一名德国马克思主义者，于1933年逃亡到巴黎，开始与一些超现实主义者和有远见的人类学者接触；他的智力事业与他们有许多共同点，但同时又是独立发展的，并且有自己的独特方向。本杰明最为关注的是现代性的本质。他对现代性在主观经验的微妙之处揭示自身的所有方式都非常敏感，但他倾向于从历史的角度去分析它们，并且清楚地意识到他的分析模式本身就是现代状况的症候；对他来说，现代性从根本上是加强了的历史性体验。他尤其致力于探索这种状况的物质决定因素，不仅在经济力量里找到它们，也在业已营造的环境、社会仪式以及技术中找到它们。他对巴黎这个城市着迷，将它看成是塑造了现代世界的巨大物质积淀力量；在他英年早逝之际，他正在筹划一本关于这个城市宏大而异乎寻常的书，一部围绕着广泛文本和图像的并置而构造的现代意识性的考古。他的著述很多都是不完整的，直到六十年代才广为人知；它们被翻译成英语之后，对后现代主义的发展产生了深刻影响。

美国现代

随着法西斯主义的出现和第二次世界大战的爆发，欧洲的艺术生活再次陷入混乱。欧洲艺术的许多领导者都到美国寻求避难，特别是纽约似乎变成了现代艺术的新首都。虽然各式各样的欧洲现代主义在战前就超越了大西洋，像摄影师阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz）或建筑家弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）这样的美国艺术家在他们各自的领域也可以称得上有国际声望，但是直到40年代，美国才开始从总体上明确了整个现代艺术的方向。这个过程伴随着美国作为世界军事和经济力量的主导大国的出现，并且最近的学术成果也表明，金钱、市场，甚至冷战政治都对美国现代主义的起源和传播是何其重要，这些因素也趋向于使其本土艺术创作的影响黯然失色。美国艺术的文化特异性和独特性值得特别注意：从战争末期到70年代这25年

的创新可谓引人入胜，它们看来也同样地具有独立性，可以而且应当被看做是社会转变压力下的反应。一种新文化——或许是一种新类型的文化——正在产生，不论好坏，它都已经将自身强加于世界其他绝大部分地方，并且建构了我们所有人现在面对的现实。

这个过程最初阶段的最具代表性的艺术家是杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）。波洛克出生于怀俄明州，17岁的时候到纽约学习绘画：他最早的作品是美国乡村的民粹主义者生活景象，但是到40年代初的时候，他已经与超现实主义流亡者接触，遭遇了精神分析，并用自动主义进行实验。他发展了一种独特的抽象风格，这很大一部分要归功于毕加索30年代后期的作品。1947年，他开始抛弃可以辨识的图像，而在他铺在画室地板的画布上滴洒、泼溅和倾泻颜料。这种技法足够新奇而赢得了普通公众的兴趣，波洛克变成了一个名人，第一个美国艺术“明星”。

他在这个时期的典型绘画（彩图19）首先在尺寸上很引人注目：它们一般比架上绘画大得多。它们是非写实的，但是也不完全是康定斯基那种意义的“构图”（composition）：线条的纠缠分散了观看者对整个画面的注意力，强调其不可分割性而不是揭示任何精心算计的各部分之间关系的布局。确实，尺寸与“覆盖整个表面”的构图的结合以更主动的方式调动着观看者：观看一幅波洛克的作品就有点像与古代神话中的多头神怪展开一场战斗。这种富于表现力的效果依赖于绘画作品记录着艺术家身体运动——制作行为——的方式，还有与艺术家以及由此产生的心境发生直接接触的这种感觉。像这样一种方式是很难适用于通常的批评标准的——例如，说这个或者那个局部是否是“正确”或“错误”的——因此它一举改变了和观看艺术品有关的一整套习惯。波洛克在自发、聚精会神的绘画行为中赌上一切的这种方式，带给画面一种令人印象深刻的诚实和正直——即使它与塞尚或者毕加索的正直非常不同。

波洛克算不上是一位理论家；确实，他对长篇大论的抵触部分地造就了他试图表达的创作方法。他被视为“美国”画家之精粹，但是他自己似乎对此形象并不认真：“在这个国家的30年代如此受欢迎的孤立美国绘画观念，在我看来

很可笑，就像创造纯粹美国的数学或者物理这种观念一样可笑。”他确实承认受到美国本土艺术的影响，尤其是纳瓦霍人（Navajo）以及西南地区其他人的沙绘图案，他还承认这种兴趣得益于纳瓦霍沙画画家同时也是祭司和医疗术士的事实，并且像一种宗教仪式的一部分那样作画。波洛克对古代艺术与巫术、艺术家与巫师之间关系的这种借助，经由超现实主义，指向了象征主义和浪漫主义。

批评家哈罗德·罗森伯格（Harold Rosenberg）形容波洛克和其他一些人是“行动派画家”：“在某一个时刻，帆布开始在一个又一个美国画家眼中成了表演的舞台——而不是复制、重新设计、分析或者‘表达’一个真实或假想事物的空间。帆布上产生的不是一幅图像，而是一个事件。”由于这样的作品具有“与艺术家的存在相同的形而上的本质”，因此它们打破了“艺术与生活之间的每一个差别”。那些仍然在用不变的过去的标准“继续评判”它们的批评家会不得要领。罗森伯格敏锐地将新绘画同欧洲存在主义联系起来，重新定义了道德完善并强调行为以及冒险的必要性，这种哲学正开始在美国知识分子中间流行，并将渗入刚开始浮现的“垮掉的”一代的价值标准中。

然而，不是所有创新的绘画都如此显而易见地依赖于“行为”，罗森伯格的说法比起更加中立的“抽象表现主义”这个名称，不那么能经受持久的考验。就在波洛克开始用滴画法作画的时候，巴内特·纽曼（Barnett Newman）开始绘制由单一不变的颜色支配、只被一些纤细的竖线打破的画作。这些绘画没有波洛克不安、无畏的活力，而是有一种庄严的专注暗示着深层内在的显露，这种效果又被这些作品启发性的标题所强化。但是它们也不是传统意义上的构图：纽曼把它们看做是“无关联”的构图——这些构图不依靠复杂内在联系的苦心经营，从而暗示了无构图性这个观念。差不多同时，马克·罗斯科（Mark Rothko）发展了他的典型风格，画面中色彩的朦胧区域好像在不安的相互关系之中悬浮着。

在纽曼的理论声明中，他重新复兴了“崇高”这个观念，并且试图赋予它一种独特的美国形式。欧洲的现代主义全神贯注于形式提炼，已经陷入僵局，

并且留给艺术家一个严峻的难题，但是“在美国这里，我们中的一些人，不受欧洲文化的重压，正在通过彻底否定艺术与美的问题有关系，来寻找答案……我们正在重申人类对于崇高的东西的渴望，对我们与绝对情感之间的联系的关注”。罗斯科同样对重新发现“先验的东西”充满兴趣，而且更加强调现代生活中普遍的压抑本质：“为了消灭我们的社会借以日益掩盖我们环境每一个方面的那些有限的联想，必须摧毁事物那些熟悉的身份。”艺术家和批评家罗伯特·马瑟韦尔（Robert Motherwell）也强调新艺术作品背后的政治动机，但是他对欧洲现代主义——尤其是象征主义诗歌、达达以及超现实主义——的理解，使他反对以民族主义的方式看待美国的发展。

这个时期最权威的批评家是克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）（1909—1994）。在他发表于1940年的著作《走向更新的拉奥孔》中——这个题目来自于莱辛的文章，它清楚地表示出它因袭而来的用意——他力主所谓的“纯粹主义”，并用艺术中现代主义历史发展的记述做辩护。他坚持，自19世纪以来，各门类视觉艺术先是从文学，然后从音乐的统治中把自身解放出来，建立了它们的自主权：

引导着先锋艺术自身的，不论是有意识还是无意识地，是来自例如音乐中的纯粹这一概念，并且在文化史中没有先例的情况下，各类先锋艺术在最近50年里已经实现了一种纯粹，以及对其活动领域进行根本的界定。现在各门类的艺术都安全了，每一门艺术都位于其“合法”的边界里，自由的交易已经被独裁专制取代。艺术中的纯粹性存在于对特定艺术门类的媒介局限的接受，并且是心甘情愿地接受中。

艺术中的现代主义就是逐步直面这些局限并且逐步清除妨碍着认知它们的一切障碍的过程：

先锋绘画的历史是一个对媒介的阻力一步步投降的历史；这种阻力主要包括平板的绘画平面拒绝将其“凿穿”从而实现写实的透视空间的各种努力。在这种投降中，绘画不仅摆脱了模仿——以及伴随它的“文学性”——同时也摆脱了写实模仿必然导致的绘画与雕塑的混淆。

现代绘画的本质发展朝向越来越强的平面性：“绘画平面本身变得越来越浅，将虚构的那些纵深平面一块儿挤扁压平，直到它们在真实的和物质的平面——帆布的实际平面——上相遇，合而为一……”格林伯格将这个过程从马奈、塞尚追溯到马蒂斯和立体主义，但是他后来又主张欧洲的现代主义已经进入衰退，而在这个十年的最后，抽象表现主义开始形成时，他又趋向于将其看做是朝平面性发展的趋势的创新延续——也是对他的历史命题的证实。

在多年以后发表于1961年的文章《现代主义绘画》中，格林伯格将一直以来指导他思想的一个假设清晰地表达了出来：艺术将其媒介的本质孤立出来的过程是一个“自我批判”的过程，这个过程使它们与现代哲学的基本趋势相联系。

西方文明不是第一个回头对自身基础产生疑问的文明，而是在这方面走得最远的文明。我把现代主义同这种从哲学家康德就开始的自我批判倾向的加强，几乎可以说是恶化，看做是一体的。因为康德是第一个批判了批判的方法本身的人，我认为他是第一个真正的现代主义者。

正如康德“用逻辑去建立逻辑的局限”一样，现在也是如此：“每一种艺术都必须通过针对自己的行动，去确定自身独有的效果。固然，每一门艺术通过这样做都会局限它能力的领域，但是同时它也会更安全地占有这个领域。”格林伯格将他对艺术作品的个人反应与对现代艺术和思想的历史的全面解释统一起来，这是一个令人肃然起敬的批评成就。他坚持现代主义牵涉一种无情的正

直，这使人想起左拉。虽然他的立场逐渐开始显得越来越令人窒息，而且我们现在倾向于将它视为教条的和误入歧途的而不再加以考虑，但是它的严格应当被看做是对那个时代的挑战的一种反应：提供一种智力工具，用这个工具从仅仅是派生出来的东西当中辨别出真正原创的东西，从微不足道的东西中辨别出重要的东西。

到50年代中期，抽象表现主义开始被新发展所遮蔽，这些新发展并不都符合格林伯格有关现代艺术应该是什么的观点。最引人注意的是，罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）已经开始创造出结合了范围广阔的现成品并故意模糊了绘画和雕塑之间差别的作品。其中一个例子是1955年的作品《床》，一张真的床抹上了颜料之后被挂在墙上（图5.5）。他的朋友，贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns），创作了主要内容为可辨认物体——最著名的是美国国旗——以及印刷字母和数字等标准化形状的绘画（彩图20）。他还将一些最平凡的东西铸成雕塑，例如啤酒罐和手电筒。这些艺术家将注意力从抽象表现主义者那高高在上的自我关注转向日常之物尤其是消费文化产品的平凡陈腐。他们使抽象表现主义者，连同抽象表现主义对艺术家高贵精神使命的强调和对崇高的谈论，都显得过时和华而不实，他们以恶毒的愤世嫉俗甚至是虚无主义

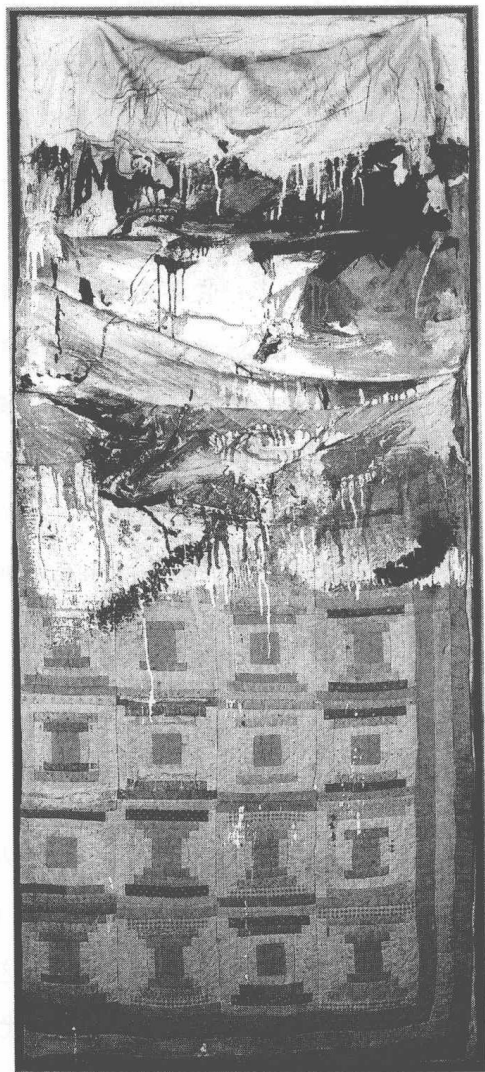


图5.5 罗伯特·劳申伯格，《床》，1955年，利奥·卡斯特里画廊，纽约。

让许多观看者感到震惊。尤其是劳申伯格，他喜好挑衅的姿态：早在1951年到1952年，他就开始制作全白或者全黑的绘画——这看上去似乎把抽象表现主义的前提推向逻辑的荒谬境地。1953年他得到了抽象表现主义者威廉·德库宁（Willem DeKooning）的一张素描，然后把它擦掉，将最后的结果作为他自己的作品展览。观察家很快在他们和“达达”之间找到了联系，劳申伯格和约翰斯的作品开始被称作“新达达”。

重构艺术与生活之间的关系的努力走得甚至更远。阿伦·卡普洛（Allan Kaprow）在1956年放弃绘画而开始创作装置，他更愿意称其为“环境”。1958年，他发表了一篇文章——《杰克逊·波洛克的遗产》。他在文中主张，波洛克不是成就了一种新类型的绘画，而是“破坏了绘画”：

在我看来，波洛克把我们带到了这样一个点上，我们必须变得专注于，甚至是惊讶茫然于我们日常生活的空间和事物，要么是我们的身体、衣服、房间，要么如果需要的话，是52街的庞大空间。我们既然对通过我们其他感觉进行绘画的假设感到不满，那么我们就应当利用视野、声音、运动、环境、人们、气味、触觉的特有实质。每一个类型的事物就是产生新艺术的原料：颜料、椅子、食物、电灯和霓虹灯、烟尘、水、旧袜子、一条狗、电影以及成千上万其他将被当今这一代艺术家发现的东西。

与格林伯格坚持媒介的特异相反，卡普洛声称“今天的年轻艺术家再也不需要说‘我是画家’或者‘我是一个诗人’或者‘舞者’。他就是一个‘艺术家’”。

卡普洛还跟随作曲家约翰·凯奇（John Cage）学习音乐，1959年，他将现场表演加进他的展览当中，制造了这类他称之为“偶发艺术”（happening）的事件（图5.6）。劳申伯格从50年代初开始也参与试验戏剧和舞蹈当中，那个时候他作为布景设计师与凯奇和舞蹈设计师梅西·康宁汉（Merce Cunningham）一起合作，也创作过偶发艺术。这些活动的另一个参与者是克勒斯·



图 5.6 阿伦·卡普洛，《6个部分中的18个偶发事件》，1959年。

奥登伯格 (Claes Oldenburg)，他继续用商店的形式进行装置创作，那些模拟商品——他自己用明亮的颜色画的食物塑料雕塑——都供应出售。像卡普勒一样，奥登伯格想将日常用品结合进艺术中，但是他也对围绕艺术的社会和经济过程进行批判性审视充满兴趣：“我推崇从生活本身的路线中撷取其形式的一种艺术，就像生活本身一样扭曲、伸展、积聚、吐痰、滴落、沉重、粗糙、钝、甜蜜，以及愚蠢。”他帮助发起的这一趋势将会被称作“波普”艺术。

不是所有 50 年代的发展都不符合格林伯格的论点。艾德·莱因哈特 (Ad Reinhardt) 创作了许多大型画作，其中同一颜色的——他越来越多地采用了黑色——两种或者更多种有微弱差别的色调以简单的几何分界衬托出来。他将他的作品看做是将现代艺术的历史发展带到了完结阶段，并以否定的过程揭示了艺术的基本本质：

50年来抽象艺术的一个目标就是去呈现作为艺术的艺术而不是作为其他东西的艺术，使艺术成为它最适合的东西，越来越多地将它离析和定义，使它越来越纯粹而空洞，越来越绝对和排他——非写实、非再现、非具象、非意象、非表现、非主观。说出抽象艺术或者作为艺术的艺术是什么的唯一方式，就是说出它不是什么。

1959年，一个特别年轻的画家，弗兰克·斯特拉（Frank Stella）开创了一种新感觉，他展出了巨大的黑色绘画，画面上只有简单、一成不变的线条图案。他的作品不但极尽劳申伯格那种锋利的否定性，同时也追随格林伯格的平面性原则：它似乎让否定成为了一个雄辩的正直的姿态。其他画家例如莫里斯·路易斯（Morris Louis）和海伦·弗兰肯泰勒（Helen Frankenthaler），他们创作的作品看上去也符合格林伯格对现代主义的诠释，格林伯格恳切地支持它们，冠之以“后绘画性抽象”的标签，与抽象表现主义相区别。

60年代初期，唐纳德·贾德（Donald Judd）放弃绘画而在三维空间中创作，他制作的那类作品似乎是对范畴化的反抗（图5.7），并且很快被称之为“极简”艺术。1964年他开始得到批评界的称赞，第二年他发表了一篇文章，即《特定物体》，在文中他力争被他称作“三维作品”的东西的优越性，这种东西“既不是绘画也不是雕塑”，也因此避免了它们的局限性：

三维是真正的空间。它摆脱了幻觉主义和忠实空间的问题，也就是痕迹和色彩中间及周围的空间的问题——这种空间是对欧洲艺术中那些突出的和最令人不快的遗物的摆脱。绘画的诸种局限不再存在。一件作品可以想多么有力就多么有力。实际空间在本质上比平板平面上的颜料更具有力量和独特性。

贾德提倡一种极端的形式简约，提倡去除复杂的内在关系（他将这种复杂的内在关系与传统绘画的幻觉主义相联系），以便形成更高的统一和更强的冲击力：

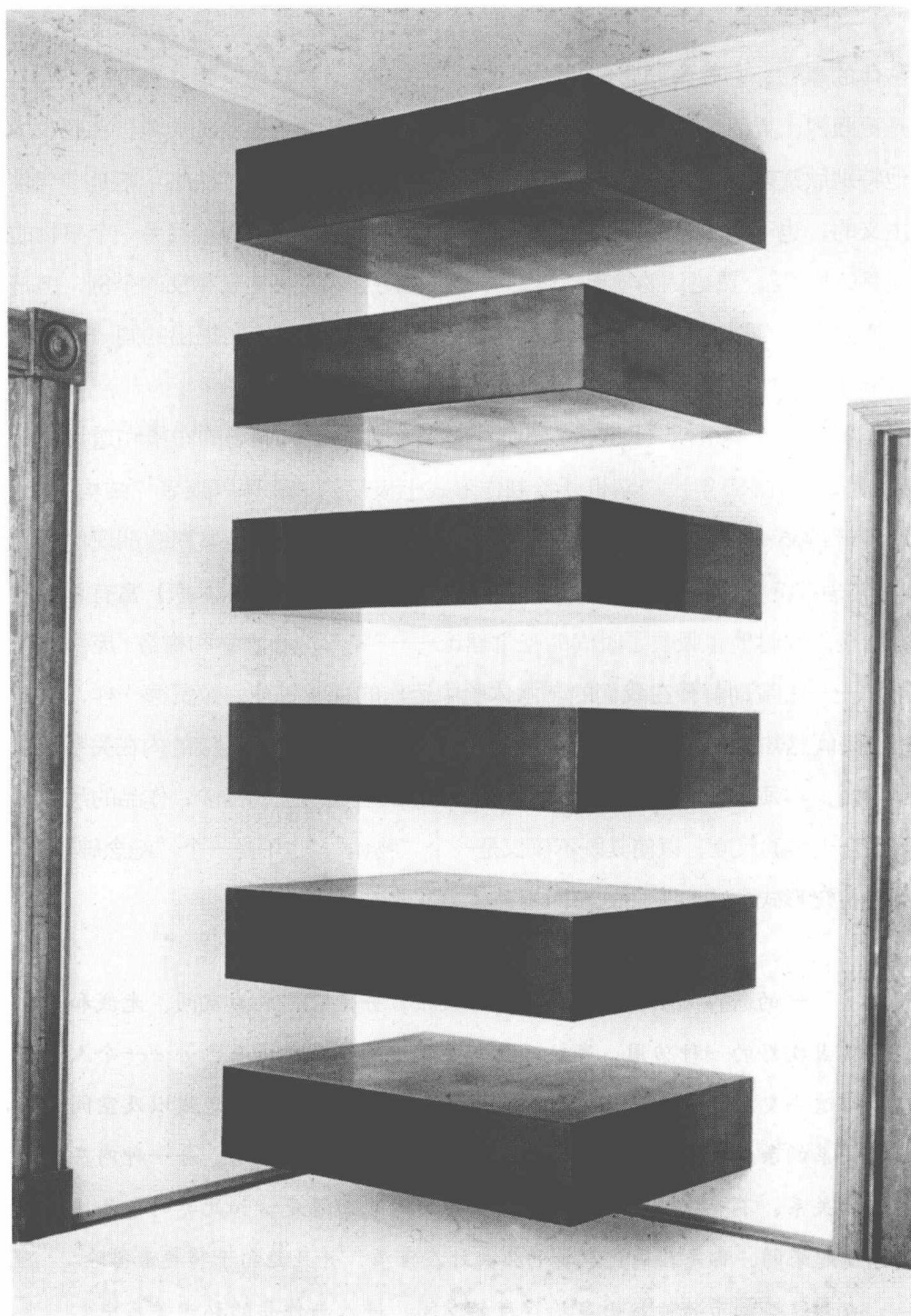


图 5.7 唐纳德·贾德,《无题》,1966年,利奥·卡斯特里画廊,纽约。

“对一件作品来说，不需要有那么多去看、去比较、去逐一分析、去思考的东西。整体的事物，它整体的质量，才是我们所关心的。主要的东西是独特的，并且是更强烈、更清晰和更有力的。”他把杜尚和约翰斯作为重要的典范。在画家中他特别欣赏斯特拉，既因为效果的统一，又因为他作品的“秩序”不是“理性主义的，也不是隐含的，而仅仅是秩序，就像那种一个事物接着另一个事物的连贯的秩序”。贾德认为他自己是与格林伯格的形式主义完全相反的个例，但是他的立场也可以看成是后者的逻辑延伸，是格林伯格对绘画提出的同一客观性要求在三维中的应用。

罗伯特·莫里斯（Robert Morris）曾经作为实验剧场的布景和道具设计师工作过，在60年代初期也开始制作形式上极简的“物体”或者“结构”。他发表于1966—1967年的系列文章《雕塑笔记》，展现了其与早期欧洲现代主义（尤其是塔特林和杜尚，还有劳申伯格和约翰斯这样的美国艺术家）富有思想性的衔接。同时他也吸收了时尚的视觉理论——“完形”心理学和梅洛-庞蒂的现象学——去帮助解释在我们的艺术体验中运作的视觉机能。像贾德一样，他提倡在瞬间感知的整体的简单外形：“那种感官的对象，由于被压缩的内在关系而耀眼华丽，必须被弃绝。”必须尽力避免形象上或者建筑上的指涉，作品的尺寸必须适合人类的尺度，以使其既不仅仅是一个“物体”，也不是一个“纪念碑”。作品在传统形式趣味中失去的东西用其他方式弥补了回来：

好的新作品从作品中取出各种关系，并使它们成为空间、光线和观者视野的一种功用。事物只是新美学中的一个术语而已……一个人比过去更加意识到，当他（观者）从各个位置和在各种光线以及空间关系的条件下去理解事物的时候，他自己正在建立关系。每一种内在的关系，不管它是由结构分界线、丰富的表面还是诸如此类的东西建立起来的，都是在简理事物的公共外在性质，并且趋向于将观者排除，直到这些细节将他拉出事物存在的空间，进入与作品的私密关系中。

虽然形式上是简化的，但是莫里斯的作品却在效果上更加复杂：他制作的物体在观者那里产生了语言常常无法表达的反应，这些反应与我们对事物的视觉感知或者精神理解有联系，也同样与我们对事物的物理反应相联系，并因此阻碍我们从我们的整体经验中将视觉体验和精神体验分离出来。

格林伯格的一个年轻信徒，迈克尔·弗雷德（Michael Fried）在他1967年发表的《艺术与客体性》这篇文章中对贾德和莫里斯做出了回应。弗雷德谴责极简主义的“教条主义”，说这是一种对对象的纯粹客体性的坚持；相反，他认为真正的现代艺术是去“战胜或者中止它自己的客体性”。教条主义包含对“一定情境中的对象”的体验；它“除了是对一种新剧场样式的寻求之外一无是处”，并且弗雷德坚持，剧场是对“艺术的否定”。剧场是“介于各门类艺术之间的东西”；它是一个共同特征所有者，“将广泛而且看上去非常不同的一系列活动捆绑在一起，并且将这些活动”与真正现代艺术形式的“根本不同的事业区分开来”。他认同劳申伯格和凯奇的观点：“各门类艺术之间的藩篱正在崩塌……各门类艺术自身最终滑向某种不可逆转的、内爆的和非常理想的融合，这是一种错觉。”剧场的概念让弗雷德将极简主义的纯净形式与波普艺术对日常事物的那种投入联系起来，否则二者会显得互相对立。

由此，弗雷德的控诉符合20世纪艺术中整个可以称之为杜尚传统的东西：对他来说，极简主义是反艺术，是进入混淆了范畴的混沌的一种退步，在那里没有标准可言。但是，在我们完全抛弃他的论说以前，我们应当考虑到他其实对格林伯格的见解做了重大改写和精炼，他坚持认为现代主义并不仅仅是简化到媒介物质条件的问题——就像格林伯格的著述中经常显现的——而是“战胜或者悬置”客体性的那些努力制造了他称之为“在场性”或“即刻性”的一种特别效果。“如果一个人无限地更加敏锐，那么一个无限短暂的瞬间就会长到足以看见任何一件东西，足以体验作品所有的深度和完整性，足以永远信服它。”人们可能会问这种“信服”是否也是一种“剧场化”效果，但是对弗雷德来说它是更加高贵的东西，并且他的文章是用“在场就是优雅”来结束的。他以批评的方式挽救了艺术观念，不是按照格林伯格的看法，而更多地

是一种揭示。

从形式如此简化，似乎暗示出对它自己的否定的事物，到一种将对象完全废除的艺术，只不过是一小步：客体性也是可能被废除的东西——这可以用追求现代主义空前的纯粹性，或者超越格林伯格主义的局限性的说法来合理化。60年代中期，这一步被一批以各种各样的形式进行创作的艺术家长付诸实践；他们的作品很快被纳入“概念艺术”名下。为这个新趋势代言的第一批人中有索尔·莱维特（Sol Lewitt），他1968年的作品《模块化的立方体》就很明显来自极简主义艺术，但是较少强调事物材料的自足——甚至也不太强调处在其背景中的事物——而是强调事物暗示或者预先假定一个系列或者系统的方式。在他开始写于1967年的声明中，他宣称“观念或者概念是这件作品中最重要的一部分”。这样的艺术“不是理论上的，也不是理论的阐释，它是来自直觉的”。概念艺术家是“神秘主义者而不是理性主义者”。但同时，莱维特又强调制作过程的非人格性：“当一个艺术家采用一种艺术的概念形式时，这就意味着所有的规划和决定都被事先确定了，作品的完成是例行公事。观念变成了一台制造艺术的机器。”他对非人格性和系统性的强调可以看做是对探索无主题或者无创作者的创作可能性的尝试。

约瑟夫·孔苏斯（Joseph Kosuth）在60年代中期以作品《一把和三把椅子》引起批评界的注意，这个装置展示了一把真实的椅子和这把椅子的照片以及一段字典里关于“椅子”这个词的定义的文字。孔苏斯对于不同的叙述系统，尤其是语言进行探讨的兴趣，植根于他对分析哲学的研究，主要是路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）及其追随者艾耶尔（A.J.Ayer）和文艺批评家瑞恰慈（I.A.Richards）的著作。追随着瑞恰慈的“所有思想从根本上说都是隐喻”的说法，孔苏斯展开了他最重要的理论阐述，也就是1969年发表的文章《哲学之后的艺术》，他说20世纪标志着“哲学的结束和艺术的开始”。“艺术品是解析性的命题……这就是说，如果在艺术的语境里去看它们——当做艺术去看——它们提供不出任何事实性的信息”。因此一件艺术作品成了一个

“同义反复”，艺术家声称“特定的艺术品才是艺术”，同时也是“艺术的定义”。“艺术的唯一要求就是成为艺术。艺术是艺术的定义。”

很明显，孔苏斯的见解在很大程度上来源于莱因哈特，但它也是对格林伯格以及弗雷德坚持艺术的媒介特殊性概念的驳斥：“现在做一名艺术家就意味着对艺术的本质提出质疑。如果一个人对绘画的本质提出质疑，那么他就不可能对艺术本质提出质疑……绘画是艺术的一种类型。如果你画画，那么你就已经在接受（而不是质疑）艺术本质。”他相信杜尚的现成品发起了对艺术功能的严肃诘问：它们既是“概念”艺术的开始也是现代艺术的开始。“（自杜尚以后的）所有艺术（本质上）都是概念的，因为艺术只能概念地存在。”这种严密性限制了艺术探讨自身之外的任何东西的能力，而且孔苏斯不忘得出他这个前提的逻辑结论：“艺术独一无二的特性是始终保持与哲学评判之间的距离的能力。”他逃脱格林伯格形式主义的代价似乎是更加严密的简化主义。

另一个早期概念主义者是劳伦斯·韦纳（Lawrence Weiner），他于1968年发表的《声明》是对可能的“作品”的简单阐述：“紧固在地板或者墙壁的一块胶合板”；或者“地下大约一英尺长、一英尺宽、一英尺深的小洞。一加仑的水基白颜料倒进这个洞里”。虽然他有时确实真的按照这些叙述“制作”作品，但是他强调它们不需要被制作。他将艺术从物体中分离出来，而不要求艺术只由观念组成；他因此探索了概念的东西与实物的东西的关键联系。他将创造性过程简化到极端简单的程度，抽空了它所有的特别内容，却留下一种可能是相当诗意的、与众不同的智慧姿态——在某些方面让人想起马拉美。他完全拒绝站在艺术家的立场上，更确切地说是以否定的方式对它进行定义，这与极简主义作品既是又不是它们自己的情形是类似的。

概念艺术因此不需要完全清除事物；它可以只是更简单地在事物与观念、肉体与意义之间寻求建立一种新的关系。我们用这种方式去理解它，它就拥有了巨大的领域，并容许艺术探讨各种各样的问题。比如，丹·格拉海姆（Dan Graham）1966—1967年的作品《美国的家》采取了一篇杂志文章的形式，其

中各种标准化郊区住宅类型的一些图像与描述性文字和数据并置在一起。它故意乏味的呈现——介于承包商的小册子和社会学论文之间——以一种吸收了波普艺术部分关注的问题的方式，达成了对日常生活环境的评论。布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）将表演与物品制造结合起来，在1965年到1966年，他开始将自己的身体作为作品的一个主题。罗伯特·史密森（Robert Smithson）创造了一系列装置和个人风景作品，他的构思是要反驳艺术在画廊中的商品化，在当代文化的整体批评中调动自然。汉斯·哈克（Hans Haacke）将他的注意力转向艺术世界里的经济和社会基础，他的作品检验着艺术与直接的政治评论之间的界限。他的《夏普斯基等人的曼哈顿房地产持有：1971年5月1日的一个真实时间的社会系统》是一个用地图、照片和文本数据组成的装置，它记录了曼哈顿一个恶劣房东的所有物：它被感到是一份如此危险的报告，导致古根海姆博物馆取消了原计划的展览。概念艺术也在欧洲繁荣起来：在这些有着高度发展的理论见解的支持者——他们每一个都与其他人毫不相同——当中，有英国的“艺术与语言”团体、法国人丹尼尔·布伦（Daniel Buren）和德国人约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）。

从更宽泛的意义来理解，概念艺术与其说是一场运动，不如说是从根本上对艺术策略的重新定位，开启了许多新的可能，一如20世纪初立体主义创造了拼贴从而开启了许多新的可能。这些含义当时并不容易立刻被看出来或者表达清楚。在60年代末，批评家里奥·斯坦伯格（Leo Steinberg）在著述中将劳申伯格探讨绘画平面的新道路挑选出来，作为艺术转变的一个决定性时刻。他说，抽象表现主义者“仍然是描绘自然界的画家”；而劳申伯格的绘画“不再模仿垂直领域，而是不透明的平板水平线”，它们“坚持在一个全新的方向上，在这里，绘画表面不再是视觉经验的模拟，而是制作过程的模拟”。他们重新定义了艺术的现代主义：“‘绘画平面的整体性’——曾经是好的设计的成就——将成为事先假定之物。画面的‘平面性’只不过是混乱的桌子或者未打扫的地面的平面性这样一个问题。”但是劳申伯格的革新——对斯

坦伯格而言在作品《床》中是显然的，它像在二维作品中一样颠倒了水平的东西与垂直的东西——也记录下了一次更加深层的文化转型：“我认为绘画平面从垂直到水平的倾斜体现了艺术主题最根本的转变，这也是从自然到文化的转变。”如果说20世纪头几年的表征是意识到技术使我们与自然疏离，那么斯坦伯格的文章则记录了现在我们都很熟悉的一种感觉，那就是站在更加非自然的世界的入口处。

第六章 | 后现代主义

对文化的批评

60年代是艺术创新大爆炸的一个巅峰时期，但同时这些年也被看做是有关艺术的思想重新深层定位的一个开始。重新定位的阶段一直持续到70和80年代，并开始将自身视作“后现代主义”。这个标签意味着这样一种信仰，这个新发展不仅仅是现代主义者的所谓“主义”的另一种；它暗示出根本的断裂已经发生，而现代主义本身已经在一定程度上被取代。后现代主义的拥护者将他们自己看做是对现代主义许多根本原则的颠覆，不是回到现代主义之前的价值系统中去，而是为全新的历史情境发展出一系列新的创造性策略。然而，随着时间的流逝，后现代主义看上去与其说是一种断裂，倒不如说是现代主义的延伸和强化，它是超现代主义或者超越了现代主义的东西，并且它最引人注目的成就在于它可以被归属到批评事业的概念，即使它也对批评的可能性有所质疑。后现代主义者的理论源头深深植根于现代主义当中，同时对这些根源的理解对真正评价后现代主义是什么的问题是至关重要的；历史地考察它，对洞悉后—后现代主义可能是什么样子来说，也是一个好机会。

如果说五六十年代艺术中最显著的发展是对格林伯格形式主义的反拨，以及调动那些构造我们对待艺术的方式的心理的、语言的、制度的、经济的、政治的，以及从更宽泛的意义来说，文化的状况的努力——这归根究底来自于杜

尚的启发——那么后现代主义理论的一项真正的成就则在于：为分析这些状况及其带来的结果提供了更加成熟的概念词汇。这些词汇都有一些来源，但是最重要的是发展自马克思主义的激进的社会批评。因为马克思（Marx）本人相信人类的生存是由经济力量和社会各阶级之间为了控制物质资源以及生产方式所作的斗争决定的，他很少提到艺术。他和他的合作者恩格斯（Friedrich Engels）对主观知觉和思维影响行为，从而影响现实的方式，并不是没有感觉，因此他们为彻底批评意识形态开拓了道路，但是他们倾向于将文化看做是“上层建筑”，一组由经济现实的“基础”支持的幻象。后来的一些忠实于马克思主义政治理想的思想家都觉得这个模型不够充分。野心勃勃地创造另一种方案的一次尝试——这一方案是马克思主义精神现象学的一种类型——就是乔治·卢卡契（György Lukács）于1923年出版的《历史与阶级意识》。

源自马克思主义的最有影响的文化批评类型，被同样创立于1923年的法兰克福社会研究所加以发展。随着法西斯主义的上升，许多领导成员在几年间被迫分散离开到美国寻求避难，他们逐渐被称作“法兰克福学派”。虽然他们都很多产，但是他们的大量写作依然使用德语；结果是，直到60年代后期，这些著作开始被翻译之后才在英语世界中广为人知。这个规律中有一个例外就是赫尔伯特·马尔库塞（Herbert Marcuse），他在伯克利任教并用英文出版书籍：他的建构于马克思主义和心理分析之上的著作，对美国的学生激进主义产生了直接影响。直到70年代，法兰克福学派思想才开始对艺术理论和批评产生变革性的影响。

评价这个学派的影响的最佳起始点是一篇论文，即《文化产业：作为大众欺骗的启蒙》，这篇文章也是马克斯·霍克海默（Max Horkheimer）和西奥多·阿多诺（Theodor Adorno）合著的著作《启蒙的辩证法》中的重要部分。这本书撰写于战争年间的美国——主要是在加利福尼亚——它于1947年在德国以精简版出版；1969年重新发行，但是直到1972年才被翻译成英文。这篇论文是对我们天真地愿意称之为“流行文化”的东西作了深刻而又有力的批判：在当代垄断资本主义条件下——就像在法西斯主义的统治下——“文化”

根本不是真正“流行的”，而是精心合理化的大众操纵形式。作者对统治这个系统的特定的一组经济利益颇为关注——“最有权势的广播公司依靠电器工业，电影业依靠银行”——但是他们真正关注的是它作为一个系统发挥作用的方式。文化产业和它制造出来的“肯定的文化”都是资本主义借以巩固自身和进行再生产的工具，它虚假地通过广告刺激消费者的胃口，不断灌输生产率和顺从一致的伦理观，并且无情地破坏掉个体想象任何不一样的东西、任何更好的东西的能力。

正如产品在外表上的千差万别掩盖了垄断的现实一样，文化表达在外表上的多样性同样掩盖了生产和传播这种多样性的系统的单一性：“在垄断下，所有的文化都是一样的。”“不仅仅是畅销歌曲、明星和循环反复的肥皂剧，还有严格不变的铅字，而且连这些娱乐本身的具体内容都来源于它们，只不过外表看上去有所变化而已。”“电影，收音机和杂志组成了一个系统，它们不论在整体上还是各自的部分都是相同的。”这些产品的差别——比如A和B电影之间——被精心地计算出来，以满足不同消费群体的期待和愿望：“对所有人都有所提供，所以没有人可以逃脱。”广告扮演着日益重要的角色，不仅是在保证需求以及围绕消费主义价值标准建立一种团体的感觉这些方面，而且在缓慢地腐蚀文化工业产品的艺术标准——并随之腐蚀基本的连贯一致性：“文化产业的流水线特征，制造产品的合成以及有计划的方法……非常适合于做广告：那些重要的个人特点，变得可分离，可互换，甚至技术性地使之与任何相关的意义疏离，从而遭到外在于作品的终结。”因为广告是很昂贵的，它加强了垄断的排外动力，也因此采取了自己特有的合法化形式，帮助强化了整个系统：“如果哪件东西上没有自己的标记”，那么它是“令人怀疑的”。

文化产业的恶劣影响远远不只是它生产出劣质“垃圾”，更在于它使其受害者潜意识地习惯于现状：

晚期资本主义之下的娱乐是工作的延长。人们追求它是作为对机械化工作过程的逃避，也是为了能恢复力量重新应付它。但同时机械

化对于人的闲暇和快乐来说力量如此之大，并且如此深刻地决定着娱乐产品的制造，于是人的经验无可避免地成为工作过程本身留下的余像。表面的内容仅仅是褪色的前景；沉在下面的是标准化运作的自动延续。在工厂或办公室的工作中发生的事情，只能通过闲暇的时间与之近似才能逃避。

被不断激起的胃口得不到满足，这种情形使人们习惯了更低的期望值，从而也就习惯了更低的回报。

文化产业总是用它永远许诺的东西来永远地欺骗顾客。凭借其阴谋和演出，文化产业用于支取愉悦的约定票据被无止境地拖延；事实上，所有的奇观都由这个许诺组成，而这个许诺只是幻觉的；文化产业实际上证实的只是，真正的目标从来没有达到过，用餐者必须对菜单满意。在所有那些漂亮的名字和图像激起的胃口面前，最后就位的只不过是试图逃避的这个压抑的平常世界的颂扬。

这样，愉悦“助长了它本该使之遗忘的屈从”。

甚至从更深层面上来说，感知和理解现实的能力在被系统化地腐蚀。“整个世界被迫经过文化产业的过滤。”随着机械复制的进步，在今天幻觉更容易“盛行，使外部世界成为银幕上呈现的世界的直接延续”。结果，“真实生活正在变得与电影无法区别”。甚至再现自然的时候，自然也被“去自然化”；它看上去像是其他什么东西的符号：“表现绿树、蓝天、飘动的白云的图像，把这些自然景致制造成了工厂烟囱或者汽车加油站的图形密码”。悲剧的观念，一个人类经验中具有深刻意义的参考点，现在也只是作为它自身的空洞外表而存活：例如在电影中对悲剧境遇的再现，“以严酷的、真正的人类命运仍然可能如此的想法，安抚着所有的人”，而事实并非如此。甚至语言，这一思想和批评分析的基础工具，也被抽空并丧失了能力：“词语被降低为意义的实质性媒介，并且变成

了全无特性的符号”；它们被使用只是因为它们“引发了条件反射”；它们也因此“成为了最终更加牢固地与其指示的事物相联系的商标，而它们的语言意义被领会得更少了”。

这种发展的综合效果是破坏了个人身份的基础。霍克海默和阿多诺将个性理解为历史建构，而且在现代形式之下的个性，是更早的——18世纪——中产社会的建构。他们对个性的态度是非常矛盾的，但是他们感到它在当代世界被“清除”是更加糟糕的事情的信号。肯定的文化的标志性个人主义——例如，赋予“个人化”表达以价值——只是在掩饰这样的事实，那就是现在“任何一个人只是表示着一些共同属性，借助这些属性他可以代替其他任何人；他是可以互换的，是一个副本”。“除了闪亮白牙，以及脱离了身体气味和情感之外，个性很少表示别的什么东西。”对乏味的、合成制造出来的相面术的普遍趣味表明，“今天的人们已经忘记了曾经有一种关于人类的生活是什么样子的看法”。因此，甚至是在我们面前的理想化典型当中，文化产业也暴露了先进资本主义与法西斯共有的非人化倾向。

霍克海默和阿多诺针对大众文化，提出一个严肃的或者说“高雅”艺术的理想。这个理想在某些方面非常传统：他们援引康德，指出虽然艺术曾经涉及“无功利的功利性”，但是它已经被“功利的无功利性”所取代。尽管他们承认这个理想也是古老中产阶级文化的产物，但是他们相信它保存了艺术的自由和批评功能的可能性，这在现在比以往任何时候都显得更加迫切。“纯粹”的艺术品有能力“通过遵循它们自己的法则去否定商品社会”，尽管它们“也仍然只是商品”。严肃的艺术家总是探讨他的时代的基本张力，即便他全神贯注于技术难题的时候，他也会无意识地这样做。虽然一件真正的艺术作品可能不会直接探讨任何政治问题——虽然它可能事实上是主流意识形态的工具——但它总是政治评论的一种形式，一种隐含的批评。就像阿多诺在另一处写到的：“艺术过去是，现在仍然是人类对抗极权制度、宗教以及别的东西带来的压力的反抗力量，也是对这些东西的客观实质的反省，无论古典艺术还是更加无政府主义的表达都是这样。”

由此，霍克海默和阿多诺恢复了高雅艺术的传统概念，同时也重新定义了艺术的批评性功能。与此同时，他们也恢复了艺术家个人的价值：无论中产阶级个性看上去多么地老套，作为个人的艺术家都要实现至关重要的功能：“只有个体才仍然能有意识地并且否定地再现集体性的焦虑。”对“否定”的强调是非常重要的，因为在现代世界中，艺术首先不能假扮其他不是艺术的东西；它自己也必须否定那些过去曾与自身相联系的许多吸引力：它必须让自己难以解读，拒绝任何伪造的和谐，不让伪造的和谐把观众从真正的社会和谐尚未达到这个事实上引开。就像阿多诺在另一处写到的：“一个成功作品，不是在一种虚假的和谐中解决了客观矛盾，而是以其最深层的结构、纯粹和毫不妥协，将矛盾具体化，从而否定地表达和谐的观念。”这种立场因其严格的规定性而常常被人们将它与克莱门特·格林伯格的立场相比较，但阿多诺对于“是什么构成了艺术中重大的革新”的见解要丰富得多，他对艺术批评功能的观点也复杂得多。

阿多诺曾经接受过音乐家的训练并学习过作曲：他对于什么构成了严肃音乐有着尤其强有力的观点。他将音乐界两位伟大的现代主义者，斯特拉文斯基（Stravinsky）和勋伯格（Schönberg）加以比较，发现斯特拉文斯基的反表现主义“客观性”是一种退化，是暗示了独裁政治的具体形式的叠加，而勋伯格的导致他拒绝整个传统音调的表现主义，则是以一种真正的批判方式去利用不和谐音。勋伯格音乐的晦涩难懂是一条正确的路，它“需要聆听者自己去作曲”，要求“不仅是思考而且要去实践”。阿多诺对爵士乐有一种特别的反感。无论批论界如何评价说它可能原创性地具有受到压迫的非洲裔美国人社区的声音，阿多诺都不愿意承认它，他只是把它看做是严肃音乐的堕落，这种音乐太容易屈从于商业降格。它的解放性效果只是个幻影，它“并没有超越疏离性，只是强化了它自己”。

不是所有与法兰克福学派有关系的人都像阿多诺一样对大众文化如此轻慢。沃尔特·本杰明去过俄国，并对先进艺术家使用新媒介去表达新价值系统的方式非常熟悉，他认为摄影以及电影这些“流行”媒介具有变革的、整体上

积极的效果。在写于1936年的文章《机械复制时代的艺术品》中，他采用和其他一些20世纪早期的理论家类似的语言赞扬了摄影和电影的新潜力，但同时他也主张它们带来了对艺术更加深刻和宽泛的重新定义，通过破坏独一无二的事物的“光环”颠覆了传统的审美价值。机械复制将事物从对仪式的古老依赖中“解放”出来。

在比以往更深的程度上，复制的艺术品变成了为复制而设计的艺术品。例如，一张照片反转片可以制作出许多照片来；去质疑这些照片的“可信度”是没有意义的。但是当可信度的标准不再适用于艺术生产时，艺术的全部功能就都颠倒了。它不是基于仪式，而开始基于另一种实践——政治。

机械复制促使我们放弃了很多对艺术的旧的期望，但是它也使艺术、美以及生命具有新的形式成为可能。本杰明对它的潜力，及其扮演的“流行”或者“低俗”艺术角色的认可，成为了急于颠覆这种等级关系的后现代主义者的理论辩护的来源，甚至阿多诺的著作也是支持这种等级关系的。

对马克思主义文化批评的另一些重要贡献是路易·阿尔杜塞（Louis Althusser）所做的，他是一个独立于法兰克福学派之外的法国人，他的文章写于五六十年代。他也认为现代资本主义越来越不需要使用公然的压制，因为下层阶级现在已经被“意识形态”固定住。“意识形态”是一套信仰和价值系统，通过表面有益的体制或者像学校、教堂、家庭、体育、各种形式的文学以及大众媒体这样的“机构”管治下层阶级。但是对阿尔杜塞来说，意识形态也是比其他任何具体的价值组合都要深入得多的东西：社会正是通过媒介使我们对这个世界的全然感知成为可能。它真正的工作是将基于专制的权力分布传统变成表面上“自然”的法则，它这样做同时也掩盖了自身的操作，把它的效果隐藏起来。我们作为个人的这种身份——阿尔杜塞援引精神分析，更愿意称之为“主体”——是意识形态建构的产物：“除了对它们屈从之外，这里没有主体。”事

实是我们将我们对身份的认同建立在压制我们的系统之上，这揭露了在我们关于自主个性的习惯看法之下可怕的无知，以及任何真正批判性的活动面临的艰巨任务。就像霍克海默和阿多诺一样，阿尔杜塞强调了现代资本主义是如何影响思考的最基本条件的，以及它是如何让任何其他可能的想象或表达变得越来越困难的。

对文化批评的另一贡献，并且对60年代法国的激进主义产生直接影响进而影响到后现代主义，是一个自称为“情境主义国际”的团体所做的工作。情境主义者部分地受到超现实主义的启发，并且寻求恢复超现实主义的政治优势，他们创造了一个对抗现代生活贫瘠与疏离的全面策略。这个团体的理论领导者居伊·德波（Guy Debord）认为资本主义已经创造了一个“景观社会”，在这里“一切直接经历的事物都被拿走转移到再现当中”，在再现中“图像变成了商品具体化的最终形式”，结果在这里，为大众制造出来的错觉扮演着越来越必要的维持秩序的角色。情境主义者不再着迷于有组织的马克思主义，而是将注意力从大规模的革命转向局部的、无政府主义的创造性的颠覆行动。他们借用列斐伏尔的早期创作《日常生活批判》，相信在他们的日常行为中制定革命性原则的那些努力破除了生活与艺术之间的界限。他们宣称艺术不应当被当做孤立的行为，而应该被看成是包含一切的实践或者存在模式。他们发展起来的行动的特殊形式包括“漂移”（dérive），一种对都市空间的即兴体验。另一种策略是“异轨”（détournement），即颠覆性地挪用以及变换先前存在的对象，或者瓦解事件。

其他与这些60年代的激进运动相联系的思想家把文化批评推动得更远。可能最有影响的是米歇尔·福柯（Michel Foucault），他对诸如收容所和监狱这样的机构的历史研究，实际上是对现代社会以及它声称支持的“文明的”或者“启蒙的”价值所作的深刻而雄辩的控告。通过考察伴随着现代理性主义出现的这些机构以及社会实践，福柯指出启蒙的真正意义不是自由，而更多地是镇压和控制。虽然权力实践的暴力性越来越不明显，但是它却变得更加有效。医疗科学的进步在带来如此众多有益成果的同时，也带来了险恶的标准化体制；甚至精神

分析，这个解放精神的科学，也只是另一种控制手段，一种它企图疗治的那种疾病的症状。福柯对权力发挥作用的方式有着真正独到的理解：对他来说，权力不仅仅集中在一小部分人或者机构身上——虽然它看上去像是这样——而是散布在整个社会；我们个人的思维和行为习惯也和任何外部力量一样控制着它的流通。结果，福柯为我们提供了一个新的“微缩政治”的变革模型：如果权力依赖于我们——事实上它是在我们这里——那么我们能够而且必须首先摒弃那些与我们自身受支配地位“串通一气”的心理习惯。

福柯对权力的概念有一部分源自哲学家吉勒斯·德勒兹（Gilles Deleuze，1925—1994）的著作，后者在尼采那里找到了他认为是马克思主义的革命性替代品的东西。与费利克斯·伽塔里（Felix Guattari）一起，德勒兹撰写了《反俄狄浦斯：资本主义与精神分裂症》，这本书发表于1972年，作为续篇的《千高原》发表于1980年，它们完全提供了一个战胜社会力量强加给我们的所有内在约束的全面的策略，一张从内心进行革命的蓝图。这个革命的对象不仅仅是对资本主义的偶然颠覆：事实上，由资本主义产生的交换模式为真正重要的能源的自由流通提供了基本的原型。此外，与精神分析治疗策略背道而驰，德勒兹和伽塔里督促我们去逆转这个教会我们将自身的欲望纳入社会接受的渠道的过程：我们必须在可能的最深的层面努力有意地瓦解自我，然后它就能够使我们用无数种新方式改造自己，培养出符合不断变化的存在本性的“游牧式”生存模式。《反俄狄浦斯》是对鼓动了1968年暴动的许多参与者的口号——“带走你们对现实的渴望”——的一种延伸的评论，可以看做是60年代激进主义理论最高点的标志。

在60年代进入成熟期的法国思想者之中，对后现代主义艺术和艺术理论产生最直接影响的是让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）。像他的同代人一样，他对马克思主义不再抱有幻想；他感到马克思主义对政治经济的分析不足以处理发生在当代世界的社会转变。就像情境主义者那样，他认为图像或者符号凭借自身成为商品，围绕着它们的系统是“一种比剥削更加狡猾和极权的力量和控制结构”。所有惯常的意识形态机器都在这个过程中扮演着它们的角色，但是电

子媒介已经将它们提升到一个更明显的新层面。现实已经被“超现实”所取代，在这里，符号和它们所再现的东西再也没有什么联系可言。真实的事物迅速地“灭绝”，对它的再现和复制正在将它“屠杀”。“对真实的那个定义已经变成：有可能给出等效的复制品的东西。”

我们无望地站在真实的消失面前，它导致了一种“惊慌失措”的尝试，通过“模仿”去弥补，去制造一些比现实更加真实的对象以及体验——“幻影”：“当现实不再像过去那样时，怀旧就担负了其完全的意义，关于起源的神话和现实的符号，以及二手的真实、物品性和真实性随之激增。”他举出的这个过程中最值得注意的例子是菲律宾政府的决定——经过人类学家的推荐——他们允许一个遥远丛林的民族，塔萨代人，不被打扰地生活，并且因此保留他们的传统生活方式。对鲍德里亚来说，这种姿态根本不是对塔萨代人的保护，而是对他们的“重塑”；他们现在是“受恩惠于人种学从而仍然是野蛮人的野蛮人”：

博物馆并未被圈定在几何区域内，现在到处都是，就像生活本身的一个维度。因此人种学现在从它的对象中解放出来，将不再作为客观性科学而被圈定，而是应用于所有活着的东西并且变得无形，就像一个无所不在的第四维度，幻影的维度。我们都是塔萨代人。

批评是徒劳的，因为媒体不可避免地去中和异议，即使它们是在再现它的时候。

被这些作者诊断的新的文化状况，也开始在艺术中，尤其是波普艺术中被直接地探讨。波普艺术运动在美国发展自劳申伯格、约翰斯、卡普洛和奥登伯格的作品。有一个最能代表波普艺术，并且其富有创见的策略最直接地指向了后现代主义的人是安迪·沃霍尔（Andy Warhol）。沃霍尔原本是一个成功的商业画家，在60年代早期，他开始以模仿广告以及连环漫画书的绘画，吸引人们的注意，然后他又创作了大规模生产的产品的重复图像，比如可口可乐瓶、坎贝尔肥皂罐以及玛丽莲·梦露这样的名人。他的丝网印刷画《玛丽莲的微笑》

几乎可以被当做是霍克海默和阿多诺所说的“除了闪亮白牙，个性很少表示别的什么东西”的图解。这样的作品再现的都是商品，其这样做的方式影射了大规模生产：可以说它们反映了垄断资本主义文化及其对现实的变化；也可以说它们反映了景观的无孔不入。甚至可以说它们反映了超现实状况：鲍德里亚以这样的方式提及沃霍尔的作品，仿佛暗示出这件作品对他自己观念的发展产生了影响。

然而，一直到他职业生涯的晚期，沃霍尔自己完全没有意识到我们这里所讨论的任何思想家所说的观点。他也总是否认自己有任何批评的倾向。他真心地赞美大众文化，小心地培育他的声望，对现代资本主义没有任何疑问：

商业艺术是艺术之后的一个阶段。我作为一名商业艺术家起步，我也希望作为一名商业艺术家终了。我做了叫做“艺术”或者无论叫什么事情以后，我进入了商业艺术。我希望成为一名艺术商人或者商业艺术家。卖得好是一种最让人着迷的艺术……赚钱是艺术，工作是艺术，而好的生意是最好的艺术。

我们不能想象阿多诺会尊敬说出这样一番话的人，但是沃霍尔的崇拜者们常常把他当做对现代主义做出重要贡献的人来看待，他们又退回到阿多诺观点的某些版本，那就是严肃的艺术家总是提供一种隐喻的对社会的批判，记录下他或者她的时代的文化矛盾，即使是无意识地。从这个角度来看，沃霍尔拒绝采取批评态度本身就是一种批评姿态；他对政治的漠然变成政治本质中一场危机的信号，这也正是霍克海默和阿多诺所预言的以及鲍德里亚日后阐明的。

正如沃霍尔作品的主题和技艺破坏了“高雅”和“低俗”艺术之间的界限，他精心扮演的角色破坏了依然纠缠着现代艺术家的艺术个性的某些传统概念。他首要的靶子似乎不仅是像波洛克这样的“男子汉”形象——或许，也包括普遍存在于美国文化中的被人们共同接受的男性行为标准，这是作为一个同性恋男子的他尤其敏感地感受到的难于负担的品质——而且包括艺术家作为有着某

种特殊精神天赋的人的整套观念。“如果你想知道所有有关安迪·沃霍尔的事，只要看表面：我的绘画和电影还有我的表面，我就在那里。在那后面什么也没有。”他于是将自己摆在从波德莱尔所说的“浪荡子”到杜尚延续的这条路线上，但是就连杜尚也营造了一个巨大的知识分子优越性的光环；沃霍尔的光环则彻底是另一种类型的，他对其空洞毫不掩饰。“我想变成一台机器”；“我想每个人都应当是一台机器”。“你越是观看同一个事物，意义就走得越远，你就会觉得越好，越空洞。”“我总是希望自己的墓碑是空白的。没有碑文，没有名字。事实上，我想说‘无稽之谈’。”这样的内心独白，沃霍尔试图说得既好笑又悲伤，它表明了某种诚实，表达了人格意义上的信仰的丧失——以及相信艺术家能够帮助我们重新找回它的信念的丧失。

在波普艺术兴起之后的那些年里出现的一些概念艺术家，用更直接和更尖锐的批评方式去处理社会、政治和文化主题。汉斯·哈克从70年代到80和90年代一直坚持揭露艺术、博物馆与金钱之间的关系，他苦心研究着艺术与政治之间的概念屏障。英国概念艺术家维克多·伯金(Victor Burgin)在他的作品中有计划地应用了马克思主义和后马克思主义文化批评。在70年代中期，他开始将文字叙述与照片结合起来：在一些例子，例如《财产对你来说意味着什么？》(图6.1)中，一张海报贴在英格兰北部的泰恩河边的纽卡斯尔(Newcastle)街道上，他故意将广告技术用于反对广告通常支持的价值系统。在他的理论著述中，他坚持说抽

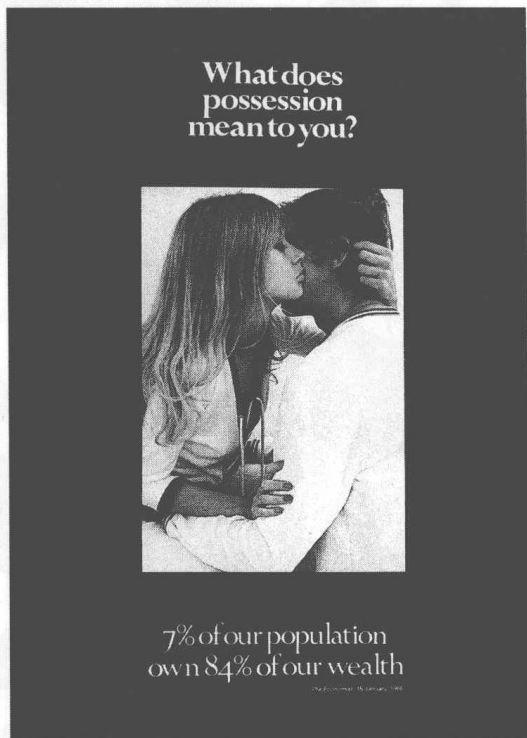


图6.1 维克托·伯金，《财产对你来说意味着什么？》，1976年，艺术家收藏。

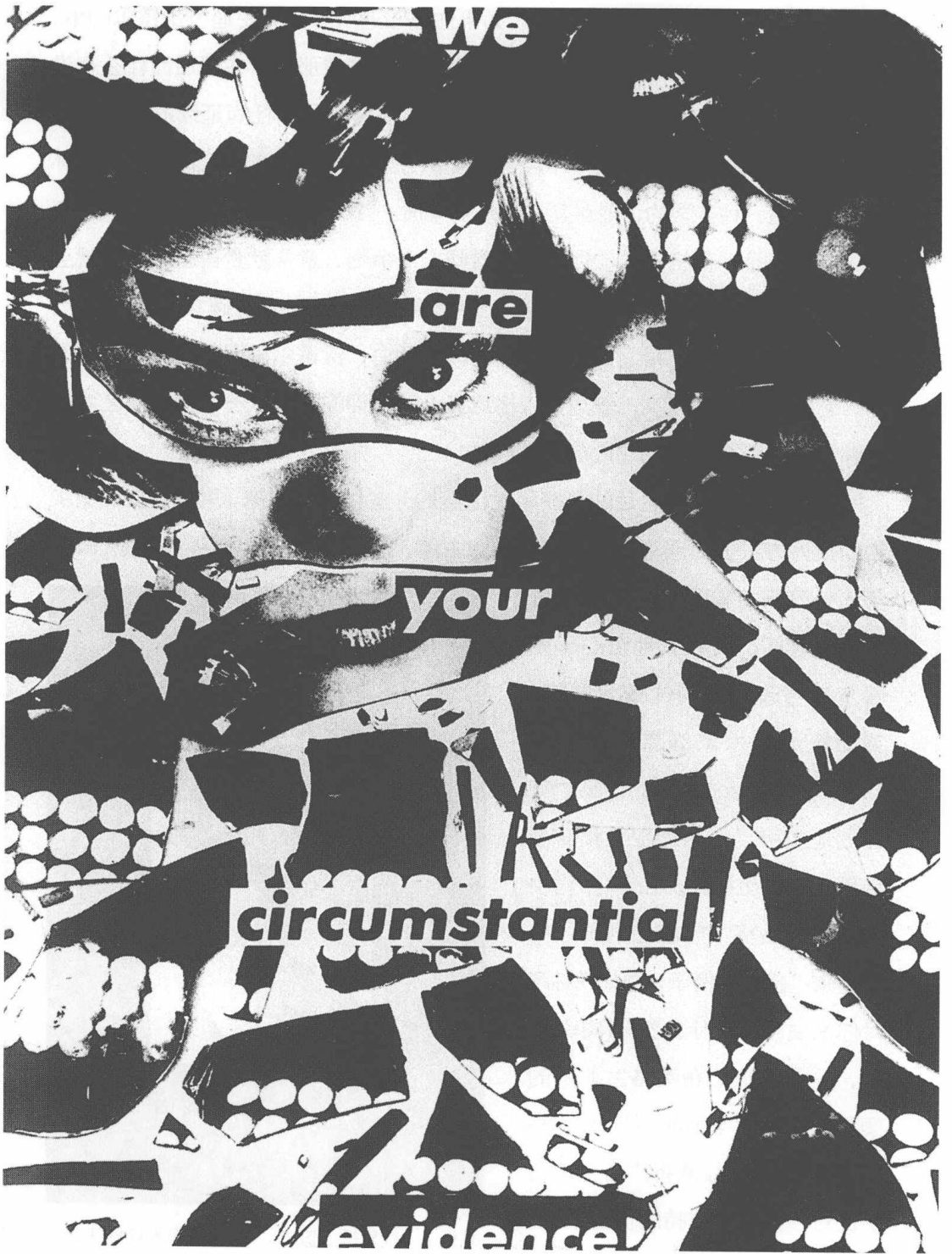


图 6.2 巴巴拉·克鲁格,《我们是你们的间接证据》,1983年,费城艺术博物馆。

象艺术已经被资本主义选中，因此作为一个批评工具不再有任何用处：“不可避免，视觉艺术的作品是在再现之中并且是再现之上的作品。”他鼓吹艺术参与政治，但是不忘像阿尔杜塞这样的理论家的教训，他指出需要一个新的策略，与“政治的再现”有更少的联系，而与“再现的政治”有更多的联系。

美国人巴巴拉·克鲁格 (Barbara Kruger) 像沃霍尔一样，刚开始是一名商业艺术家，她采取了跟伯金类似的策略。70年代晚期到80年代早期，她开始用结合了照片的作品赢得声名，这些形象总是出自另一个来源，并带有用最直接的甚至是挑衅的方式打动观者的文字信息，也因此组成了一种强有力的反意识形态的广告形式 (图 6.2)。她的许多作品还采用了海报或者广告牌的形式。她从本杰明和福柯的著作那里得到启示，和其他人一样，她也大体上探讨了社会控制的问题，但是她将注意力更多集中在性别政治方面。她撰写了大量的文化评论，尤其是关于媒体的作用，她的著述的精彩之处，让人想起霍克海默和阿多诺的精彩热诚：

沉涵于无情的直接宣讲中，不断地劝诫并且总是利欲熏心，电视就好像沉浮在一种狂暴的补偿性癫狂中，试图补偿它的观众迟缓的社会关系。它的魅力，它对反应的遮遮掩掩的谋杀，再次向它的观众证明，社会互惠已经变成一个无聊的旧词，走在上一季系列幽默剧和昨天为电视制造的新闻危机的路上。

克鲁格对大众文化的探讨可以被看做是从沃霍尔止步不前的地方下手，用新的理论工具增添了他的成就，但是克鲁格使她的作品成为强有力而且不含糊的政治信念的载体的情形，也可以看成是对他不关心政治的一种批评。

符号的现象学

经过源自马克思主义的激烈的文化批评之后，后现代主义艺术理论概念词汇的第二个主要来源是20世纪早期对语言本质的思考。当然，自古以来艺术与语言之间的关系在西方艺术思想传统中就一直是一个反复出现的主题：虽然像莱辛这样的启蒙思想家一直坚持视觉艺术与语言艺术的独特性，并且很多现代艺术理论——在格林伯格那里到达顶峰——也遵循这套法则，但是将艺术与语言分开变得越来越困难。未来主义、达达和超现实主义——它们由自身和象征主义共有的思想观念所推动——“回到”了语言，并且概念主义以各种各样的方式应用着语言。正像我们看到的一样，约瑟夫·孔苏斯利用了维特根斯坦创立的语言哲学的分析传统，但是在70年代，有着非常不同的思考方向的法国思想产生的影响开始占据主导，而这一传统对艺术理论产生了更多影响。它的一部分吸引力是它将语言的分析与整个文化的分析联系起来——从而将前一节已经讨论的政治驱动的文化批评加以扩大——并且也和人类学、哲学和精神分析联系起来。

这个传统开始于瑞士语言学家费迪南德·德·索绪尔的工作。在他1906—1911年的讲稿中（1915年在他死后发表），索绪尔提出一个研究表意的新方法。语言必须作为一个关系系统加以理解，“在这个互相依赖的词语组成的系统中，每一个词语的价值完全是其他词语同时存在的结果”。一个词的意义不是来自于与“世界上”某些东西的天然或者必然的联系，而是来自于其组成部分与语言包含的全部语音可能性的关系。“猫”（cat）这个词不是因为它与我们认识的那个动物之间有什么本质的联系而具有这个意思，而是因为它可以与其他像“蝙蝠”（bat）或者“汽车”（car）那样的词互相区别所产生的结果。不仅语言符号与语言以外的世界是完全任意的，而且意义也不以任何本质的方式成为符号本身固有的东西：这是它们之间的差异所起的作用。

在这个模式的基础上，索绪尔详细地分析了语言是如何工作的，为后来的理论家的继续发展引入了大量概念。一个符号实际上由两个互相联系的部分组成：

能指，即物理的声音或者书面的词语，以及所指，即在听者或者读者的脑中唤起的概念（所指不能与“现实”世界里的事物混淆，索绪尔把后者称为“指称对象”[referent]）。语言“语义的”与“句法的”两个纬度之间的传统区别，也即世界上的事物和词语之间的关系与词语互相之间的关系这二者的差异，被重新定义为一种“联想的”纬度——支配被使用的词语与未被使用的词语以及整个系统之间的关系——与一种“结构的”纬度——支配时间序列中词语的关系——之间的差异。索绪尔也区分了什么是他所说的“语言”（langue），这是作为系统的语言，以及什么是“言语”（parole），即在特定言论中真实说出来的语言。

因为单个词语不能脱离语言系统整体而仍然有意义，因此与之相联系的概念也是语言的产物：“概念首先是语言学的对象；它们本质上并不存在，或者不是肯定地存在，而只是否定地存在”；“它们最准确的特性就在于它是别的词语不是的东西”。索绪尔非常清楚地理解这个观点的极端性后果：语言不是反映外部世界的那种理想的镜子，而是一个有局限性的高度异质的工具，它积极地构造了看似仅仅是作出描述的东西。因为语言是理性思维的特许工具，对它局限性的认识对那些认为我们的知识以某种方式植根于这个世界的信念来说是一个挑战。在立体主义处也提到过，索绪尔的观点与同时代人对于图像再现本质的洞察是类似的。

索绪尔也意识到他对于语言的新的理解暗示了一个全新的“科学”，那就是对“社会中的符号的生命”的研究，而且对口头或者书面语言的研究只是其中的一部分：他提议将这个新学科称为“符号学”（semiology），并且坚信它将在人类科学中占据关键位置。大约在同一时间，美国哲学家查尔斯·皮尔斯完全独立地创造了“符号学”（semeiotics）一词，用来表示被他称作“符号的准必需的，或者正式的学说”的东西。他相信这是逻辑也即知识的基础的根本。虽然皮尔斯的系统极为复杂，但是他将符号与对象之间的关系分为三种模式的方法常常被后来论述艺术的作者应用，这三种模式是：肖像，作为符号发挥作用的东西，因为它和它的对象有一些相似处或者“配合性”（他的例证是绘画，在其中我们能认出描绘的对象）；标志，它作为符号发挥作用的原因是，它和对象

有一种推论的或者因果的关系（用圣奥古斯丁曾经使用过的例子，烟是火的标志）；以及象征，这种东西作为符号发挥作用是因为它与对象之间有一些“约定俗成”的关系（这包括几乎所有的语言符号）。任何一个符号都可以被划入至少一种模式中。

与索绪尔类似的探讨语言的一种新方法出现在1917年革命那些年间俄国诗人和文学理论家的著作中。他们一方面受到象征主义者使语言摆脱传统形式的启发，另一方面为了创造一种更加现代的不那么主观和感伤的诗歌形式，专注于发现诗歌的“法则”，将那些专属于诗歌的形式属性和语言属性分离出来。在一篇既显示出受到法国诗人兰波的影响，又与他存在距离的评论中，维克多·什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）主张诗歌包含一种有意识的对普通语言的“变形”。他认为它的本质功能是去“制造陌生”，也就是说，去破坏声音与意义之间的惯常联系，从而迫使我们去认识语言的“物质性”。罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）是这个团体中的理论领袖，以类似索绪尔的语言道出了相同的观点：“诗歌的功能是指出符号与它的指称不是同一的。”他宣称诗歌是“为普通演讲服务的有组织的暴力”，这个定义提醒我们这些研究都有着发生了革命的背景。

对法国人类学家列维-斯特劳斯来讲，索绪尔研究语言的结构方法暗示了一种研究整个文化的新方法。语言可以被看做是提供了一把理解一种文化所有作为“能指系统”的那些方面——包括亲属系统、神话、仪式、艺术，甚至烹饪——的钥匙，一把开启整个社会的隐藏逻辑、“无意识态度”的钥匙。例如，列维-斯特劳斯认为神话并不仅仅是反映，而是积极地构造着人们的思维方式：它们的作用是重组自然与文化之间的关系，就像“意识形态”对阿尔杜塞的作用那样。列维-斯特劳斯强调了神话的“合逻辑的”性质，以及它们作为人们中和所面对的本质冲突的工具的有效性，这可以被看做是对毕加索从非洲艺术中看到的“理性”本质的进一步说明。在从启蒙时期伊始的对唯理性不满的悠久历史传统里，列维-斯特劳斯指出书写的发明对文化带来了双重后果，当它给人类带来“巨大益处”的同时，也剥夺了我们的“一些基本的东西”，在

人与人之间制造了距离，失去了“个体之间的具体联系”。被囚禁于这样悲哀的分离状态之下，我们只能用像艺术这样的东西来补偿我们失去的东西；尽管艺术的周围已经堆砌出理性主义理论的大厦，但艺术在我们的生活中具有一种重要的调解功能；它是一种理性化的神话语言。

符号学作为一种分析现代西方文化的工具的潜力，在文学学者和批评家罗兰·巴特（Roland Barthes, 1915—1980）那里得到了最敏锐、最优雅和最有影响力的说明。从50年代开始，巴特的著述致力于研究大众文化现象中埋藏的策略与密码，比如广告、电影和其他娱乐形式，以及流行风尚和时尚文学。巴特显然应用了列维-斯特劳斯对“原始”文化的研究，试图揭露这些现象下的“神话的”内容：清洁剂广告的花言巧语带来了洗罪和仪式净化般的感觉；一个法国流行杂志封面上的黑人士兵照片强化了对国家、帝国以及种族的所有各种非自反的假说。巴特提出了一个神话分析的符号学模型，在这里，符号由简单“明示”（denotation）层面的能指和所指产生，然后本身变成另一个能指，指向“暗示”（connotation）层面的——神话或者意识形态内容层面的——另一个、“第二级的”所指。语言因此服务于“自然化”的意识形态；在广告中，图像和语言共同发挥作用：图像的“自然主义”帮助文本信息打下基础。巴特使他洞察到的政治隐义清晰无比：他把左翼政治与语言学相结合，将符号学变成批评意识形态的有力工具。而与此同时，意识形态的这些概念结构也正被阿尔杜塞关注着。

巴特也将符号学分析工具应用到一些法国文学的经典文本中，在他的整个生涯中他对文学技巧的看法经历了一次重大转变。在他的早期作品中，他强调传统写作隐蔽了其意识形态内容，建构了一种外表上客观的描述模式，并且往往把读者变成被动的消费者，然而他的晚期作品则将写作的任务描述成为密码的商谈，并且经常发生在不同层面，这些密码存在于文本之外的整个世界里。高级密码并不总是牢不可破地建筑于低级密码之上——暗示建筑在指示之上——巴特强调了指示是暗示的一个结果这个事实。指示不是“第一意义”，而只是“伪装”成它的样子；“它根本上只不过是最后的暗示……是文本借以假装回到语言本质的高级

神话”。现实是意识形态的一种效果。

在一篇成为后现代主义的重要试金石的文章《作者的死亡》（写于1968年）中，巴特认为作者作为控制着意义的人，给他创作的作品赋予最终意义的这种传统观念，是完全不够用来解释写作实际上涉及的那些表意过程的；作者将意义给予读者——消费者的观念具有无可救药的局限性、独裁性，因此需要用另一种模式去取代它：“现在我们知道一个文本不是释放出单一的‘神学’意义（即作者—上帝带来的‘音讯’）的一行词语，而是一个多维空间，其中各种各样的著述互相混合冲撞着，而这些著述当中没有哪个是原创的。”巴特提倡一种写作类型，它“解放了可以称之为反神学活动的东西”，并因此也解放了读者：这样的作品对意义增殖是开放的——这种现代主义者的作品支持马拉美的信念：在诗歌里，是语言本身而不是作者在“说话”——它给我们提供了一种有力的破坏性的愉悦，巴特命名以迷醉（jouissance），并把它比作性高潮。作者的死亡伴随着“读者的诞生”。作者死亡的概念也在第二年福柯的作品中得到说明，但是有些微的不同，福柯把“作者的功能”看做是一个限制文本混乱的表意模式，并且将它们疏导进一个对社会有益的方向。

巴特的著述从关注建立“结构”的模式到强调意义开放的转变，也预示着60年代从“结构主义”到“后结构主义”这个阶段的一场更为巨大的转变。在这场转变中可以说是达到了高峰的人是哲学家雅克·德里达（Jacques Derrida，生于1930年），他在1967年以三本书忽然出现在知识分子的视阈里，并且他的观点立刻在像巴特、福柯等同时代的老一辈学者以及年轻思想家那里产生了影响。德里达声称，索绪尔在揭示语言发挥作用的基本原理时，把情况过分简单化了：他在能指与所指之间建立整齐的一对一关系，倾向于给语言一种稳定性——甚至与世界的关系的透明性——即使事实上它并不存在。德里达坚持说意义依赖的所指被证明只不过是能指自身。意义不仅依赖于差异，同时也依赖于向无止境的能指链的推延；它是由能指的无限“循环”或“游戏”制造出来的幻象。“最初的或者是先验的所指从来不会在差异性系统之外孤立地出现。超验所指的缺席无限地扩大了表意的领域和游戏。”表意的过程是根本“偏

离中心的”；它被一种离心的能量所鼓舞，因此为了继续假装我们的陈述有着真实的意义，我们必须不时地压制它。

压制的这种力量也在观念和价值的世界里展现了自身。根据德里达所说，索绪尔模式的条件是讲话胜于书写的传统偏好，这种偏好由一种欲望——使意义取决于词语本身之中或者背后的真实的“存在”——所驱动。这个欲望来自西方哲学的正中心：它解释了为什么我们强调结果高于意图，本质高于外表，灵魂高于躯体。德里达希望推翻这一等级划分：对他来说，是书写而不是讲话揭示了语言作为能指的无穷游戏的真实本质。根据延缓的逻辑，“之后”的东西以一种基本的方式为“之前”的东西作出贡献。因此可以说他把语言学的分析工具应用于颠覆西方自尼采和海德格尔开始的形而上学思想——以及依赖它的作者，例如列维-斯特劳斯。如果西方思想是讲话胜于书写的“语音中心主义”，那么它在依赖一些“超验所指”的观念时也是“逻各斯中心”的，不管它是希腊哲学里的“观念”或者“本质”、基督教神学中的“词语”、黑格尔那里的“精神”，还是任何其他的选项。

德里达特殊的分析和讨论方法被称作“解构主义”(deconstruction)，它寻求揭示哲学文本是如何建筑在毫无根据的区分之上的。这样的区分总是包含一些有目的的简单化或者排除，是一种“切除”或者概念上的暴力行为，而德里达很乐意展示它们是如何崩溃的，它们采用的术语是如何在一些基本的方面依赖于其相反之物，根据它们得出的那些讨论是如何常常由它们自身不稳定的焦虑感所构造。一个例子是他对康德《判断力批判》中叙述与框架之间、作品的“内部”与“外部”之间差异的分析，而这种对立被质疑的时候，也就破坏了作为探寻真理的独立王国的整个美学观念。虽然他的技术可以用来破坏几乎任何东西，并且人们有时候对德里达有一种虚无主义者的印象，认为他的目的只是去说明思辨性思想是无用的，但他实际上是策略性地运用解构对语言的局限性进行重要的探查：有一种假设引导着他，那就是只有对这些局限予以最小心谨慎的关注，才能带给我们一线机会，瞥见它们背后可能存在的东西——如果有什么东西的话。他对语言及其过程的物质性的强调，是自象征主义伊始的

反语言批评传统的一部分，并且他本人也鼓吹一种“尼采的肯定”：“对世界的游戏以及变化的单纯的快乐肯定，对没有错误、没有真理、没有对其起源给予积极解释的符号世界的肯定。这个肯定然后决定了与中心的缺失不同的无中心状态。”

因此德里达思想的特征可以说成是批判的而不是否定的；它说明了批评的必要性及其解放潜能。它认识到意义是一种复杂的，通常是二元的，但也是必需的实践——一种异乎寻常的艺术实践——并且技巧与意义的产生是可以想象得到的最本质的方式相联系：换句话说，这论证艺术对人类存在的重要性。

法国思想界60年代集中力量对语言的关注——即“语言的转向”——在知识生活的各个方面都很显著，尤其是后结构主义揭示了对语言局限性的根深蒂固的焦虑。在哲学家让-弗朗索瓦·利奥塔（Jean-Francois Lyotard）出版于1971年的《话语，图像》中，他抱怨西方传统对语言的偏爱胜过图像，和这种偏爱相联系的是推论理性胜过感官知觉的价值观念。借助弗洛伊德和德里达的研究，他主张表达的“形象化”模式，尤其是视觉形象，带领我们更加接近超越我们欲望的力量——那是真正自由的力量——并且他提倡那种努力向超理性的图像真理开放的推理方法。在他1979年出版的一部相当具有影响力的著作《后现代状况》中，他主张科学知识——推理性最有特权的形式——必须作为一种叙述加以理解，固然，它由它自己的规程所掌管，但是原则上神话和诗歌的叙述没什么不同（它们是古老的非西方文化中“知识”的基础）。他极力主张拒绝那些西方理性为支持自己所营造的全体性的“大师叙述”。甚至比德里达有过之而无不及，他可以被看做采取了一种类似古代诡辩家的立场。

另一个与后结构主义相联系的哲学家是吉勒斯·德勒兹，他出版于1968年的《差异与重复》早于他与已经提到的费利克斯·伽塔里合作撰写的著述。他也对覆灭西方形而上学充满了兴趣，他通过对我们基本再现能力的批评，补充了德里达对逻各斯中心主义的批评。他强调再现欺骗了同一性、相似性、对立性和类比的原则，压制了重复与差异在现实的主观构造中的真实角色。对德勒兹来说，差异是存在的基本条件，重复是其“生产力量”的产物。模仿，尤其

在艺术中，是同一性中差异的表现。“艺术不是模仿，首先因为它是重复。”现代艺术将拟像从它作为某个原物的堕落变体的负面含义中解放了出来，通过这样做，它认识到了有关艺术与现代性的一些本质的东西：“现代性是被拟像的力量定义的。”可以说德勒兹是在本杰明对机械复制的洞察之下挖掘了概念的深度，他的积极态度——类似于在《反俄狄浦斯》中表达的对资本主义的不太刻板的敌对态度——与鲍德里亚对拟像的普遍性和它们带来的令人担忧的迷失的恐惧形成了强烈对比。

或者是这些思想传统在我们称之为后现代主义的艺术中找到了无意识的回音，或者是后现代主义艺术积极地吸收了这些思想传统，总之，后现代主义艺术是纷繁复杂的。在70年代法国理论流入以前，一些在美国创作的作品可以被看做是体现这种关注的先行者。比如贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns）、极简主义者唐纳德·贾德和概念主义者索尔·莱维特，他们每个人都展示了可按照德勒兹的术语理解的对重复的兴趣。就像鲍德里亚一样，德勒兹本人也承认沃霍尔对他思想的影响：他声称沃霍尔对大规模生产的物品的复制强调了模仿的现实。巴特的声音与德勒兹极为相似，尤其是说到沃霍尔的时候，他强调波普艺术的“激进”性质：“它不再是转移到图像中的事实……它是变成了事实的图像。由此波普艺术的主要特点是事物的哲学特性，我们可以把它称作事实性……它们被剥去了任何辩解，意指着‘它们什么都没意指’。”复制“正是现代性的本质”。

然而，到70年代末、80年代初，法国思想中语言的转向开始被法国之外的国家所吸收，并且改变了对艺术进行思考和讨论的方式。在这一过程中做出重要贡献的是一本杂志《十月》，它于1976年在纽约由知识分子罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）领导的一个批评团体创建。在克劳斯发表于1981年的《先锋派的独创性》中，她提供了一个运用新方法的范例。她探讨了使用网格构架的绘画，这种装置看上去就像是对“绘画平面的原初状况”的证明，是去占据“无可争辩的零背景”，而在这之后“没有模特，没有指称对象或者文本”，她注意到事实上“网格跟随着帆布平面，使它倍增……并通过重复遮蔽着

它”。“那个被看做是网格揭示的背景已经被重复和再现的过程从内部割裂开来。它已经被分隔和倍增了。”这个事实破坏了处于现代主义中心位置的原创的概念，它说明“‘原创性’只是一种假设，它来自于一个重复和循环的背景”。复制是“原作潜在的状况”。克劳斯使用了德勒兹的重复的观念，她也以一种并不逊色于德里达的手法“解构”了重复与原创性之间的对立。

克劳斯所讨论的网格并不直接占用语言，它们揭示的是躲藏在或者处于语言之下的东西。其他一些作品以使用词语的方式揭示了“语言转向”的直接影响：例如维克多·伯金和巴巴拉·克鲁格，他们都受益于巴特对广告的分析。珍妮·霍尔泽（Jenny Holzer）凭借基本上完全是语言信息组成的作品获得了名声——有时候是进行印刷和公开张贴，有时候是在电子告示牌上进行演示。她的《自明之理》在70年代末一开始是出现在海报上，后来加以修改以便放在各种不同的媒体上。作品由一些简短的口号组成，比如“滥用权力毫不奇怪”、“金钱创造趣味”，以及“道德只是对极少一部分人说的”，这些话一句接着一句，毫无逻辑联系，也很难理解成是一个人说的。霍尔泽本人把它们当做“多重观点写成的俏皮话”。她的作品包含了一种与观众对话的形式，同时也颠覆了真正的交流的概念，破坏了言语与身份之间的关系。在克鲁格那里，强有力的东西变成了一种狡黠，她也有能力创作更加震撼人心的主题，比如对妇女的暴力。

70年代末到80年代初，谢丽·利文（Sherrie Levine）将精心选出的著名摄影师的作品拍成照片作为她自己的作品进行展览，引起了轰动。她的挪用行为比情境主义者的“转换”更微妙而且更大胆。她对原创观念以及与巴特提出的“作者的死亡”类似的“艺术家的死亡”的主张进行了批评。参照本杰明和德勒兹的观点，克劳斯强调这样的图像“是将没有原作的复制品的论说付诸行动”，它们指明了任何声称照片的原创性的观点的弱点，尤其是在爱德华·维斯顿（Edward Weston）给他儿子照的照片的例子（图6.3）中，作品很明显参考了整个裸体传统：“利文的盗窃行为可以这样说，是在维斯顿的相片面前发生的，它将这张相片从背后朝着一系列原型打开，而它正是盗窃了这些原型的



图6.3 谢丽·利文,《爱德华·维斯顿之后, #1》,1980年, 保拉·库帕画廊, 纽约。

复制品。”其他批评家强调利文作品的女性主义元素,以及她解构了众多现代主义者有关原创性的花言巧语中的大男子主义姿态。她对创造性财富观点的挑战是后现代主义刚刚制造出来的杜尚式的姿态,她对艺术主体性的完全抽空可以说比沃霍尔走得更远。

语言转向甚至也发生在建筑理论中。60年代开始发展起来的后现代主义建筑强烈反对国际风格严苛的理性主义:它早期最好的发言人罗伯特·文丘里(Robert Venturi)倡议“这种建筑以丰富性与不确定性来反对整体和清晰,以矛盾和冗陈来反对和谐与简洁”。这场运动的理论领导者之一是建筑师彼得·埃森曼(Peter Eisenman),他力争将“解构主义”原则融入进作品中,甚至还邀请了德里达在一个重要的项目上与他合作。他寻求创造一种给观者带来特定的紧张或者不安感的“去中心”效果,以及他称之为“中间状态”的东西,即用不确定的形式去避免稳定的确定感。他谈到唤起的“缺席”,建立“缺席”和“在

场”的游戏，这是对德里达有关语言如何发挥作用的洞察力的回应。从最深层和最广泛的层面来讲，他是在尝试探讨解构主义建筑的外在矛盾感。他为西班牙设计的海滨别墅（图6.4）摧毁了所有关于建筑应当是什么的假设，无情地颠覆了稳定和永久性的效果。它解构了基本的对立，比如内部/外部，甚至上/下。按照如此的无规律，像这样的建筑是很难盖起来的，同时也造价昂贵，并且它们也被指责说无视实用的需要，但是对理论上的可能性的探索总是在建筑里扮演特别重要的角色，至少埃森曼的有些作品还是异乎寻常地遵从了功能规范。

如果说有关语言的思想对像阿尔杜塞这样的文化批评家，列维-斯特劳斯这样的人类学家，德里达、利奥塔和德勒兹这样的哲学家都产生了影响，那么它同样对精神分析产生了影响，其中最重要的例子是雅克·拉康（Jacques Lacan, 1901—1981）的著作。在30年代至40年代之间，拉康已经对弗洛伊德关于儿童发展的模式做了重大修正，这些连同他的后期作品影响到后现代主义思想的诸多方面，尤其是关于艺术的思想。弗洛伊德已经阐述了俄狄浦斯情结主体形成的决定性阶段，孩子借助这个过程直面他对性别差异的知觉：它与

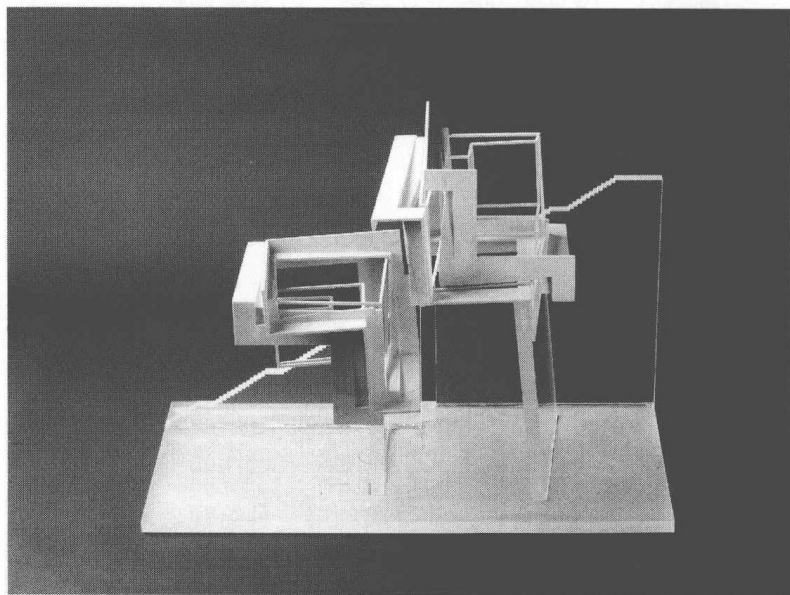


图 6.4 彼得·埃森曼，《瓜蒂奥拉别墅模型》，埃森曼建筑师事务所，纽约。

母亲身体亲密接触的要求必须臣服于父亲，这种理解为孩子设想自己成熟的性别身份开辟了道路，并且使孩子开始走上一条远离自我满足而倾向于自我约束的社会化之路——从“快乐原则”到“现实原则”——但是这种调节也包含了在意识与无意识之间、在我们可以表达的那部分自己和必须抑制的那部分自我之间强制形成的可怕的分裂。拉康强调这个阶段是与孩子对语言的习得同时发生的：对性别差异的认识与它运用语言时对差异的认识是互相联系的，并控制着语言支撑的整个价值系统，那就是“象征秩序”。进入语言的入口因此承担了分离与失去的痛苦。这是进入符号王国的放逐，这些符号再也不是它们看上去的样子，它们像我们一样产生分裂，并且只能给我们的痛苦提供短暂脆弱的安慰。拉康反转了弗洛伊德观点的重点，坚持认为孩子得到的东西不是通向“真实”的道路，而正是它进入象征秩序时失去的东西。

恋母情结的危机覆盖了但并不完全抹煞早期阶段的发展。另一个关键时期是“镜子阶段”，它发生在儿童学会认识自己在镜子里的映象的时候，介于6到18个月之间。在这一阶段，它接收到一个自己的统一的视觉图像，这个图像让它感到满足并且在它的想象中灌注了一种对自我的理想感觉，但是这也是虚假的，因为这只不过是一幅图像。当儿童经过俄狄浦斯情结之后，这种体验的重要性将会加强：站在图像之前的幻觉的快感体验将会经常用来补偿象征秩序的不足与挫折感。我们对他人认同的倾向和我们对所有理想化形式的敏感就是以这个自我感知的时刻为条件的。但是如果视觉携带着积极的联想，那么它也有更具威胁性的方面。当我们看着这个外部世界的时候，这个世界也在“观察”我们：它在一个非人的——实际上，是非人类的——可见性王国里使我们客观化，这个王国被拉康称作为“凝视”。“我只是从一个点上观看，但是在我存在的时候，我被从各个方向观看着。”我们的观看体验在面对那些强大的客观力量时也总是通过躲避或者调整的方式进行一种自我保护，同时拉康声称视觉艺术可以帮助我们这么做。一幅绘画是一扇通向世界的窗户，也是我们自己的镜子。它担任着“屏幕”的角色，在屏幕之上我们投射着我们的恐惧与渴望，但是我们也可以反过来让它们变得客观化，去操纵它们，并且与它们一起“游

戏”。绘画很大一部分深刻和复杂的吸引力就在于它们对“被凝视变得绝望的眼睛”有着“驯服、文明化和迷醉”的效果。

拉康的著作对女性主义有着特别的兴趣，这部分是因为它对性别身份的形成中“符号”角色的强调，这似乎为理解女性顺服的深层意识形态基础提供了一把钥匙：象征秩序可以说是以否定女性任何适当的自我再现的可能性，及其得到满足的希望的方式构建的。精神分析学家和作家朱丽娅·克里斯特瓦（Julia Kristeva）借助拉康的理论来构建“象征”与“符号”之间、语言和前语言意义的形式（如节奏，语调和颜色）之间的差异。我们对符号的东西的参与始于妊娠的时刻，并伴随着对母亲身体的最早体验：甚至是当我们在子宫里的时候，节奏就开始对我们产生意义。克里斯特瓦相信，所有现代主义诗人塑造一种反语言的努力，事实上都是在尝试用符号的东西反对象征的东西，并由此将理性向它通常压制的东西敞开。其他一些女性主义理论家借用的观点是，因为小女孩经历俄狄浦斯危机的情况与小男孩不一样，永远不能完全认同父亲，因此永远不会充分进入象征秩序当中。女性与“真实”更加接近，其立场使其能够更好地创造反语言，这种新型的写作样式能够表达一种新的、真正解放了的存在模式。实现这种“女性主义写作”的努力与早期超现实主义调动无意识的努力是类似的。

拉康的著作在60年代末至70年代初被翻译成英文。概念艺术家玛莉·凯丽（Mary Kelly），一位生活在英国的美国人，也是一名女性主义者和左翼活动家，最先将拉康的观点应用于艺术领域：她的《后分娩文献》创作于1973—1979年，是一份关于她与她的幼子关系的详尽记录（图6.5）。除了别的东西，这份文件还记录了他的语言习得、他对性别的意识与他对母亲和父亲的态度转变之间的联系。最引人注目的特征是照片的缺失：虽然这一作品利用了衣服、手的石膏印记、第一手的潦草笔记以及男孩送给母亲的礼物——像嫩芽或者昆虫——但是这件作品对最普通的现代视觉再现形式的拒绝，使我们不能以某种明显的路径读解这些材料，迫使我们采取其他途径。凯丽揭示了她对阿尔杜塞、巴特以及拉康理论的掌握，并且解释说，她希望避免女性作为母亲的图像

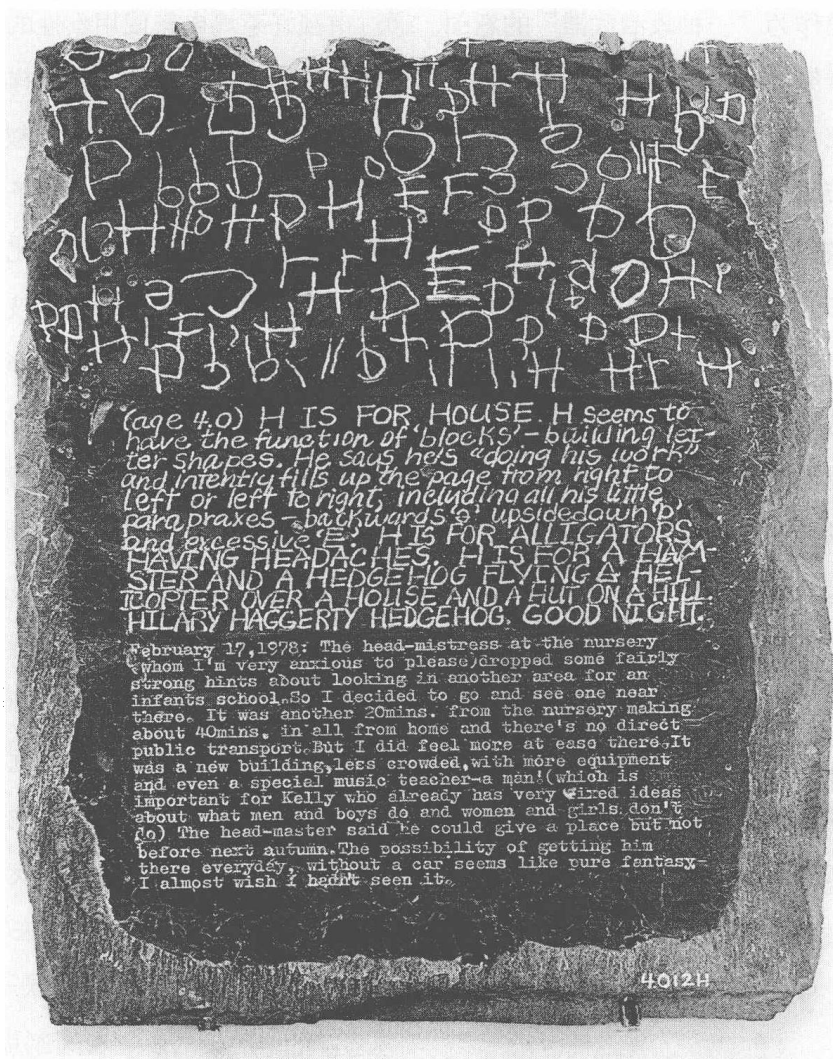


图 6.5 玛莉·凯丽,《后分娩文献》(局部“文献IV, 重写字母”), 1978年, 英国艺术委员会藏品, 伦敦南岸艺术中心。

可能具有的自然化效果, 避免这些趋向于强化“女性作为观看的对象”, 尤其是“女性主义作为一个预先给定的身份”——作为某种在特定的文本制度之外建立的, 并独立于它存在的东西——的神话。

拉康的观点在电影理论中拥有众多拥护者, 并结出了丰硕的果实。女性主义电影制作者和批评家劳拉·穆尔维 (Laura Mulvey) 在她发表于1975年的一篇富有影响的文章《视觉快感与叙事性电影》中, 宣称了她使用精神分析理

论作为“一种政治武器”的意图。通过审视好莱坞电影使用女性的方式，穆尔维努力揭示出他们是怎样暴露“父权制社会的无意识”的。像这样的电影往往使“重要的戏剧性行动围绕男性角色发生”，而女性形象则成为了叙事的细枝末节和视觉愉悦的对象。我们对银幕上女性形象的注意借助的是镜子阶段的快乐联想，但是，因为女性被从重要的戏剧性行动中分离出来并客观化，所以下意识的结果就是把观看的行为认同为男性：凝视的“对象化”力量被给予男性，他因此变成了视觉的“主体”，而女性则被父权制“支配”，成为视觉的“对象”。这种安排对男性来说可能是愉悦的，然而，看到漂亮女人的图像带来的愉悦也总是伴随着一定的恐惧——这来自于阉割焦虑，这是与俄狄浦斯情结相联系的对性别差异的认识所带来的一个结果——同时穆尔维将这种事实看做是为女性主义电影制作提供了一种策略。穆尔维的文章后来进行了不少修改和推敲加工，这也暗示出它是何等地重要，这些问题的理论化发展是何等地迅速。

如果说凯丽避免直接的视觉再现，那么其他一些女性主义者则以一种批评的方式探讨了视觉再现。例如，克鲁格的《我们是你们的间接证据》也触及了穆尔维所讨论的主题：这些话暗示了，女性对男性身份的形成来说是必要的，即便只是作为被拒绝的东西；照片碎片上，女人的眼睛试图回应我们的观看，这也同时暗示出女人的图像——尤其是当她们冒昧地回望，想要去实现“凝视”



的时候——是伴随着阉割焦虑的。艺术家辛迪·舍曼 (Cindy Sherman) 在 70 年代末和 80 年代初利用一系列叫做《电影剧照》(图 6.6) 的作品获得了令人

图 6.6 辛迪·舍曼,《电影剧照, #21》, 1978 年。

瞩目的成功。这是一些她自己在布景中装扮和摆姿势的照片，它们让人想起五六十年代的流行电影。这样的图像不仅探讨了大众文化中女性形象刻板化的显著问题，而且进一步探讨了女性的属性是如何借助再现并在再现中被建构的。在这些特殊情况下，在象征秩序中，女性属性是全然存在的。拉康认为父权制只能把女人当做一个“症候”来建构。通过把人们的注意力拉向视觉再现在这个过程中扮演的角色，以及这个过程是如何在父权制本身的构造中产生重要影响的，舍曼的作品暗示出，“女性”对于任何对再现及其决定条件的批评来说，都必定是首要的落脚点。

未来的呈现

艺术中的后现代主义时刻，从70年代末到80年代初，似乎已经离去很久了，但是它依然伴随着我们；我们也依然在归纳和完成它的成就和意义。它的理论来源也继续被批判性地筛选着。它是如此大胆和令人振奋，以至于大部分六七十年代的激进思想都受到了批评，即使是那些同情它的目的的思想家们也是这样。福柯多次变换自己的立场，因此被从各种各样的角度攻击过，他们指责他对理性主义过于消极，而对权力的运作和重新编码的微观政治的潜力又过于天真乐观。同样的批评也对准了德勒兹和伽塔里。另一方面，鲍德里亚对政治的可能性的否定已经被不少人视作死胡同而加以拒绝。利奥塔把科学简化为修辞学也遭到了严重的攻击，现在才找到了新的拥护者。对这些思想家简单迅速地下结论是不太可能的，他们可能以我们几乎想象不到的方式被证明既是正确的也是错误的。同时，对他们提出的难题的考量也在被新出现的因素改变着。1989年冷战的结束使全球资本主义“新世界秩序”变成现实，这深刻地改变了我们对诸如环境、社会和哲学等问题的看法。在过去一些年里，人们的注意力已经越来越多地转向技术的可能性和效果上。

维克多·伯金提出的“艺术”这个范畴应该被重构为“再现的策略”这一

预言，后来被证实。80年代和90年代的“文化战争”显示了再现已经变得多么地重要：在美国，对一些艺术家的作品发生了剧烈的公开论辩，这些艺术家包括理查德·塞拉（Richard Serra）、罗伯特·梅普尔索普（Robert Mapplethorpe）和安德里斯·塞拉诺（Andres Serrano），发生公开辩论的还有流行音乐的歌词、电影、媒体上的自由演讲以及政治运动广告。媒体控制再现的角色变成（并且仍然是）公众审查的焦点。博物馆也因其展览的概念化而遭到批评——尤其是当它们处理来自美洲土著人或者非西方文化的人工制品的时候——在某些情况下，博物馆被要求将展品遣返回去，这暗示着人们已认识到符号的真正的政治力量有多大。在学校，将非经典文学纳入课程引起了激烈的辩论。在全世界，在再现王国中申明自己的权利的紧迫性一再地得到证明，广播电台和电视台成为所有民众起义或者政变的首要靶子。类似于全球再现系统的这种事物的出现似乎意味着全球良知一类的东西的出现。结果是，对信息和技术交流的控制变成了一个深受关注的对象，有时甚至演变成暴力争端。

文化战争的一个方面是人文和社会科学领域的学术对后现代主义理论的迅速吸收，以及重新定义每个领域的目标方法和各领域的相互关系时引起的骚乱。对再现的重要性以及以社会为条件的本质的总体感受，导致了交叉学科——甚至是后学科——研究模式的迅速拓展，它们将文化看成一个整体。“文化研究”最早作为一个学科发展起来主要是在英国，主要关注于对当代工人阶级文化作为创造性地抵制高雅文化意识形态的场所的研究，同时这种研究也在后现代主义理论的影响下（为这种综合的，但也是以批评为动机的方法提供了有用的概念模型，这在现在看来是非常必要的）发生着转变。在这方面最多产，并且也是最富有争议的领域是科学技术的文化批评。

甚至是艺术史这一相当固定的学科也因新方法论范式的突然流入而受到影响，努力摆脱被看做是高雅艺术占压制性统治地位的印象，尝试将其合适的研究对象重新定义为“视觉文化”。即使这种趋势如今已经在关于艺术的思考、讨论和教育中产生了深远影响，但它依然存在着局限性。热心的拥护者用“视觉转

向”取代70年代的“语言学转向”，但是批评家指出“视觉文化”这个范畴虽然看上去似乎比“艺术”开阔，涵盖面更广，但事实上其内涵更狭窄，因为它排除了文学和音乐。另一个关于这个范畴的有效性的问题是我们称之为“视觉的”艺术与它们的视觉性本身没有任何本质的、坚实的或者是毋庸置疑的关联。不过仍有一些观点指出，建筑不能被完全划归为视觉艺术。近些年来，有些理论家谈到了“空间转向”的问题，而一位哲学家通过总结行为艺术的发展，观察到了他所称之为的“身体转向”。当这种新术语能够对一些重要问题的考量注入新的活力、产生作用时，它们同时也能够扰乱和歪曲这一点：“转向”的观念——一些持续的趋势——在近些年的艺术实践和理论中很少能够被精确地阐明，它们更多地是各种不同的可能性同时发展、平行前进，并且它们每一个自身都可能仅提供一个部分令人满意的选择。

过去20年里最普遍的主题是“身份政治”（这是对再现如何作为个人与集体身份之间的媒介的一种研究）。可能在这种趋势背后，最强大的驱动力量和它的主要概念工具的来源是女性主义，女性主义可以说是为它捕捉、联合，以及创造性地详述政治、文学和心理分析理论中的一些最根本的方面建立了一个模型。例如，哲学家朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）吸收了福柯、德里达和拉康的观点，主张女性主义不能假定它的主题具有“普遍性和统一性”，即不能把“女性”看做这样的东西：

如果一个人“是”一个女人，那并不是这个人全部所是的东西。这个术语不是无一遗漏的，不是因为一个前性别的“人”超越了它的性别的特定属性，而是因为性别在不同的历史背景下并不总是被建构得前后连贯或者一致，因为性别与人种、阶级、种族、性以及叙述构成的身份的区域形式是互相交叉的。结果是，不可能把“性别”从政治和文化的交叉中分离出来，因为它总是在这里面产生和延续。

巴特勒提倡一种对性别身份的“述行的”（performative）界定，它强调实践

基于本质。性别不是“一个稳定的身份或者一个各种行动随之而来的中介核心”，而是“一种在时间中纤弱地组成，在外部空间中通过对行为进行程式化复制而构成的东西”：

性别现实是通过持续的社会行为创造出来的，这就意味着本质上的性的概念和真正的或持久的男性或女性特征，都是作为一种策略的一部分而被建构，这种策略隐藏了性别的行为角色，以及在男权主义统治和强制的异性恋约束框架之外增殖性别结构的行为可能性。

女性主义因此揭示了一种深刻全面的自由实践形式：“身份的解构不是政治的解构；相反，它作为政治建立了一些可以对身份加以阐释的特殊术语。”巴特勒对“增生性别结构”的兴趣很明显是对同性恋身份理论化的暗示，是一种同性恋理论。她对再现问题的关注也促使她参与到有关自由言说局限性的争论当中。她最近的作品则将性别置于再现、政治与身份等更广泛的关系中去考虑。

在性别身份理论化中发展出的模型也被应用于人种和种族身份的理论化。非洲裔美国历史学家和批评家科内尔·韦斯特（Cornel West）撰写的文章认为黑人活动者需要丢开“对基本黑人主体的天真看法”，并克服它倾向于鼓励的“社会同化”和“一体化”策略——这个策略完全是对差异性价值的否定：

黑人文化工作者必须建构并且维护一些松散的和制度化的网络，它们可以解构为身份的形成而制定的早期现代黑人策略，将融合了阶级、父权制和憎恶同性恋的偏见的权力关系非神秘化，建立更加多元、更加多维度的反应，这些反应能够阐明在现代和后现代世界中黑人实践的复杂性和多样性。

种族身份也因此揭示了一种参与政治的更宽泛的模式：“目标是敢于去重新铸造，重新定义，重新修订‘现代性’、‘主流’、‘边缘’、‘差异性’、‘他性’这

些概念。”

身份政治的全球意义也已经被积极地理论化了。这个领域的一位领导人物是印度裔英国人霍米·巴巴 (Homi Bhabha)，他也使用后结构主义者的概念模型，并再一次调用女性主义的例子坚持差异作为一种文化价值的重要性：

后殖民眼光要求我们重新思考文化共同体的公认的和共谋的“自由”感的深刻局限性。它强调文化和政治身份是通过一个更迭的过程建构的。对于种族和文化差异的质疑掩盖了性和性别的问题，并且决定了社会各阶层的联盟和民主的社会主义。将少数派“吸收”进整体的和有机的文化价值概念的时代已经完全一去不复返了。文化共同体的语言需要从后殖民角度重新思考，这个转变类似于70年代在女性主义的影响下，80年代又在同性恋人群的影响下所发生的性别话语领域的深刻转向。

随着全球化步伐的加快，这些问题的紧迫性变得越来越显著。霍米·巴巴发展出“居间性”（介于两者之间）和“混杂性”概念，以便使一些方法模式化，在这其中，文化实践有可能成为国家认同与种族认同的媒介。另一些理论家有感于普遍的现代性特征的变迁，集中关注漂泊身份的复杂性。仍有一些人坚持认为，用任何个别的理论模式去说明处于适应或者抵抗西方现代主义压力的不同阶段的文化实践是不充分的。

八九十年代，在这些探讨身份、种族和性别主题的艺术家当中，有一位受到可能是最广泛的批评家赞誉的人是越南裔美国作家和电影制作人郑明河 (Trinh Min-ha)。她的一部早期作品，拍摄于1982年的《重新组合》(Reassemblage)，是一部关于塞内加尔的乡村生活的反纪录片，它探讨了世界各地“不发达地区”的人们的文化身份的问题。这部作品和所有的电影传统手法有着微妙的不同——摄影机的角度和连续镜头的跳跃有微妙的变化，刻意模棱两可的、多义连续镜头，图像和音轨之间精打细算的分离——它带给人对身份的

不安感和观察者与被观察者之间关系的反转。郑明河完全不赞同西方人类学中典型的对象化策略，宣称她的意图不是“去谈及什么”，而是“在其附近说话”。在这样的作品中，再现作为一种经过协商的东西而不是单方面施加的东西出现。其对入种学的批评——这在郑的声明和理论著作中显得更加明确——对西方学术界将后现代人种学理论化的尝试产生了重大的影响。

后殖民主义的视角很可能从根本上改变我们对现代主义艺术的理解，这在2002年的第11届文献展（在德国城市卡塞尔举办的国际当代艺术展）中得到了令人印象深刻的说明。展览组织者委托尼日利亚策展人和批评家奥库韦·昂韦兹尔（Okuwe Enwezor）用一种极具野心的方式界定展览的目标。事实上，他应当说是对一个艺术展览可能是什么的问题进行了重新界定。在那几个月里，在世界各地的城市中举办的一些活动引导着展览本身，每一个活动都致力于探讨全球化所引发的各类问题。例如，在维也纳召开的一个会议致力于探讨当前的民主状况，在拉各斯（Lagos）举行的一个会议则关注现代化对非洲城市的影响。这些活动，或者说“平台”，包括一些讲座、小组讨论，以及专题学术会议，人们认为这样深入探讨概念的工作对总体规划至关重要。如果说第11届文献展为国际主义提出了一个新标准——这也是一个巨大的野心——那么它也为艺术与理论之间的相互关系建立了一个新标准。

因为身体与身份密切相关（尽管也存在问题），因此身体成为了新近的艺术中一个重要的主题。大部分这类作品都通过再现来关注女性主义，这很大程度上是受到福柯强调身体作为强制性“规训”或者“铭刻”场所的启发，并且大量地利用了巴塔耶等作者和精神分析理论家发展的“低俗物质主义”和“弃却”的概念。莫娜·哈透姆（Mona Hatoum），一位主要活动在英国的巴勒斯坦人，在90年代初凭借其作品而声名远扬——例如用模拟的人肠制作的地毯——这种作品使身体服从于达达和超现实主义那顽劣的小智慧。她的装置作品《陌生的身体》（图6.7）把一个录像投射到一个狭窄的圆柱形场地的地板上：使用了一个内窥镜摄像机，它穿过艺术家身体的表面和各种孔道，包括整个消化道。这个摄像机用一种迷失方向的、肢解的、近距离拍摄方式再现了身体，它甚至消



图 6.7 莫娜·哈透姆,《陌生的身体》,1994年,蓬皮杜现代艺术中心。

解了内部与外部之间的区别。带着它对理想化的鲜明拒绝以及对物质性的强调，身体成为一个“舞台环境”，各种各样的事情都可能走入歧途，它的整体效果既令人恐惧，又让人着迷。这个录像投射到地面上，很容易让人联想起拉康关于排水管的图像，他曾经用这个图像描述人类主体结构上的不完整是如何与身体开放的婴儿时期相联系的。

澳大利亚自称是斯蒂拉克（Stelarc）的行为艺术家是第一个探索数字技术如何能阐明身体的人。在制作于1996年的《Ping 身体：网络启动并上载的行为》中，遍布全身的电极按照监测着因特网上的数据流的“ping协议”发出微小的电击（图6.8）。艺术家的神经肌肉系统被全球信息和通讯网络所接管，不自主地痉挛和扭曲着。毫不奇怪，这些行为让他筋疲力尽，以至于有的时候他必须被抬离舞台。这样的作品令人惊悚地瞥见作为一种控制和辅助手段的技术，但这种技术也为体验狂喜的释放，以及与一种超个人的力量和知识源泉进

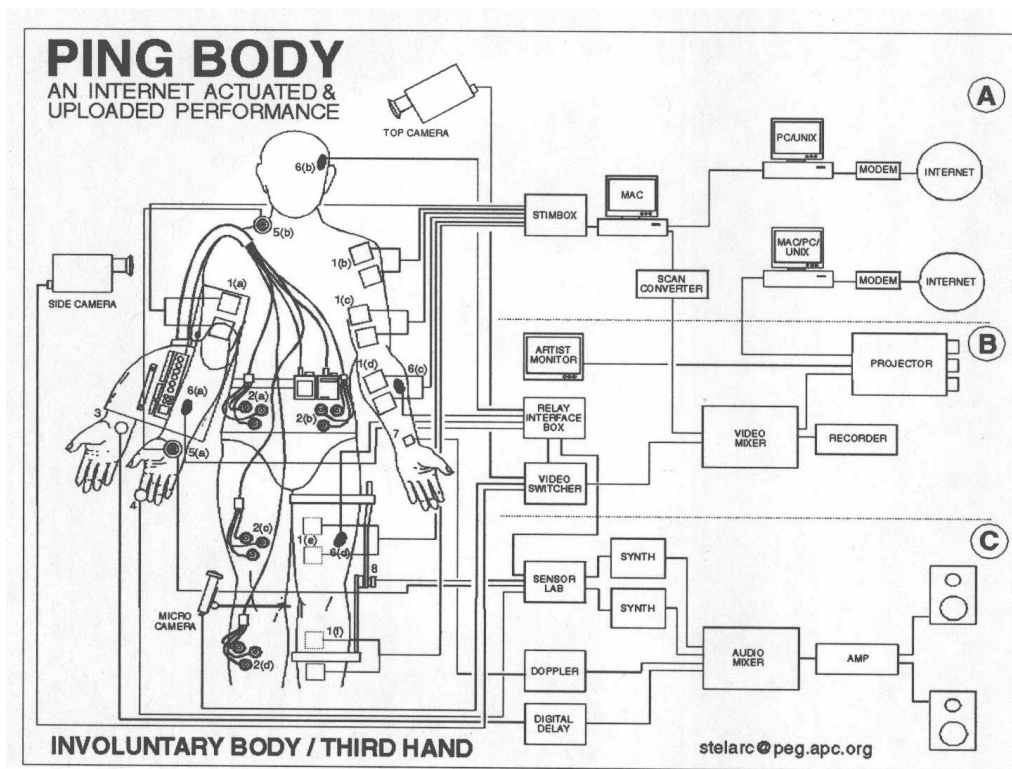


图 6.8 斯蒂拉克,《Ping 身体》(图解), 1996 年。



图 6.9 伊丽莎白·迪勒 (Elizabeth Diller) 与里卡多·斯科菲迪奥 (Ricardo Scofidio) (迪勒 + 斯科菲迪奥), 《模糊建筑》, 2002 年, 瑞士。

行交流, 提供了新的、晦暗迷人的可能性。

艺术家继续以更加多样的方式探讨技术与身体之间的关系。一个例子是一座临时搭建物, 叫做《模糊建筑》(*Blur Building*), 它于 2002 年由纽约建筑公司迪勒 + 斯科菲迪奥 (Diller+Scofidio) 在瑞士的一个湖边修建 (图 6.9)。在一个很简略的金属框架上, 数以千计的喷管喷出烟雾状的水, 创造出一个结构几乎是尽可能少的“建筑”: 它从岸边看上去似乎只是悬浮在湖面上的一片云——除了当风吹过, 显露出其支撑物的时候。这些水雾非常浓, 走进去的参观者只能看清距离自己几英尺的地方, 在这之外什么也看不见: 所有在空间里通常用于辨别方向的视觉线索都变得毫无用处, 人们必须求助于触觉和直觉本能。每个参观者都会被给予一件塑料雨衣以适应电子感应器——一件“大脑外套”——它不仅是为了保护薄雾中的衣服, 同时也是为了帮助引导观众穿过那片空间: 例如, 基于在进入之前填写的问卷, 个人信息被程序化, 当某个人靠近另一个人的时候, 电脑会判断出两者是否能和谐共处, 外套随之发出红光

或者绿光。设计者也提出运用数字技术制作更为复杂的交互系统，但是由于预算的限制没能实现。因为视觉经验的维度几乎完全受到了限制，建筑师可以将这个建筑描述成一个“反景观”的事物，迫使观者用一种激烈的物理方式去面对，其目的在于完全不依赖从前的具体化经验而创造出一个建筑。同时，数字技术的应用使建筑超越了纯粹的物质王国，拓展了它作为一个“居住的媒介”的建筑观念。

对“制度批判”的关注已经成为人们集中探讨的身份政治问题的补充。伴随着汉斯·哈克这样的艺术家发展起来的传统，大部分阐述最为明晰的作品大都致力于探讨博物馆制度以及艺术品被收藏和展览的条件。部分地出于对80年代艺术市场的巨大泡沫作出反应，摄影家露易丝·劳勒（Louise Lawler）开始拍摄艺术作品在其背景中——不管是博物馆还是私人收藏馆——的照片，这强调了它们“再现”的经济和意识形态投资（图 6.10）。许多艺术家也开始创作一些由物品的收集聚合构成的作品，它们展览的就是自己。1992年，非洲裔美国人弗瑞德·威尔逊（Fred Wilson）把一组奴隶的镣铐放进摆满了18世纪美国银器的陈列橱中，它率直却又强有力地揭露了隐藏在过去那些奢侈品生产背后的经济现实，以及我们今天在与“艺术”相遇时仍然倾向于压制这种现实的情形。

在“制度批判”方面最富有经验的一位实践者是美国行为艺术家安德里亚·

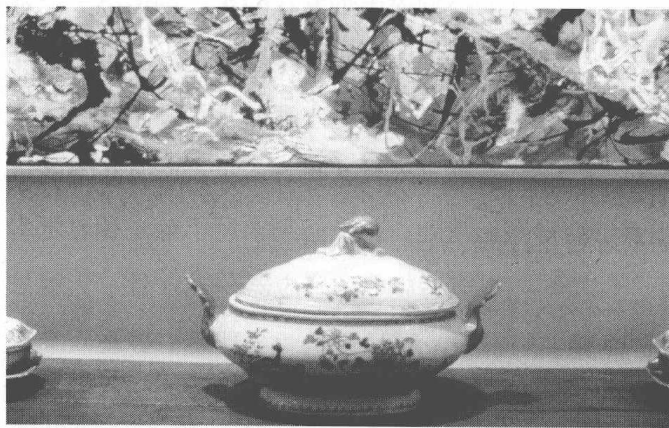


图 6.10 露易丝·劳勒，《波洛克与汤焙盘》，1984年。

弗雷泽（Andrea Fraser）。她的一些赢得广泛认可的早期作品陈列在艺术博物馆里：举一个例子，她选了一个讲解员，让其用“艺术鉴赏”的常用语言进行“讲解”，有时还直接应用于诸如

灭火器、水槽或者是板凳这样的在画廊安保时使用的物件。同时，她的独白还混杂着来自其他各种来源的词汇：本地市民的信，报纸文章，还有城市大众文学。她的目的是在博物馆制度和它所倡导的行为模式下展示一种分层的社会现实感，它通常是隐藏的、含蓄的。弗雷泽最近的作品受到法国社会学家皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）的影响，后者的写作主要关注20世纪七八十年代的英语世界。弗雷泽尝试通过探讨艺术劳动的本质、艺术家提供的“服务”的本质，以及创造性自治的可能性，以另一种方式揭露艺术世界的经济基础。既然弗雷泽能用这样系统的方式指出这些问题，那么她同时也是一名严谨且表达清晰的理论家也就毫不奇怪了。

另一件可被视为集合了这些关注点的作品将身份政治和制度批判这两方面同时反映出来。洛杉矶艺术家麦克·凯利（Mike Kelley）在80年代末期用穿短袜的玩偶等作品引起了人们的注意，这些玩偶或者是他自己做的，或者是收藏的。他选择这些家居手工艺品——传统上是作为礼物制作和赠送的——是因为当时出现了在一些艺术中大量使用大批量生产的消费品的时髦行为。类似的作品引发了直接来源于鲍德里亚那样的理论家的商品拜物主义问题，而凯利的玩偶也唤起了拜物主义的精神病理学维度。他的组合作品，比如《内部》（图6.11），试图暗示童年

的心理创伤及其压制力。弗洛伊德和拉康都曾发展了有关性欲能量如何将自身与物品联系起来理论，而对这些可称之为心理共鸣的理论的探索曾是超现实主义的重要部分。凯利曾暗示他对巴塔耶特别同情，后者对所有人类肉

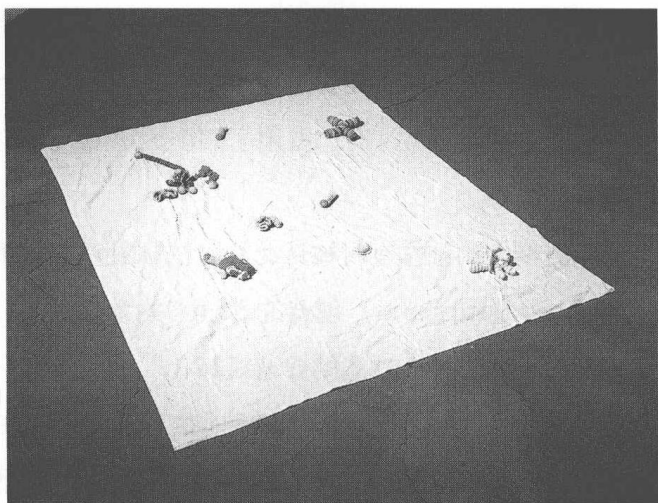


图6.11 麦克·凯利，《内部》，1990年。

体最不吸引人的方面感兴趣，努力探讨甚至绝大多数超现实主义都试图忽略的东西。虽然大量的当代艺术使用了现成品，但是凯利的作品对我们生活中物品的无处不在以及我们如何用它们来定义我们自己进行了探讨，具有一种原始的、情感化的品质，同时也异乎寻常地充满了力量与复杂性。

另一名艺术家创作了一些旨在利用和破坏展览的观念并反对将其占为商品的装置作品，这个人就是托马斯·赫史霍恩(Thomas Hirschhorn)，一名生活在巴黎的瑞士人。赫史霍恩在90年代后期开始成名，21世纪最初几年里的作品采用了一些神龛的替代品形式：人们经常在事故地点自发创造出来的某种临时性纪念物，最著名的例子是伦敦数以千计的哀悼者在1997年戴安娜王妃死去的时候搭建的纪念物。这些神龛由一些很便宜的日用品和材料组成：蜡烛，气球，毛绒玩具，手绘符号或者是用记事笔写下的涂鸦一样的便条，经常用塑料胶带贴在一个地方。它们故意被弄得破破烂烂，也有些不伦不类——虽然实际上它们被仔细地挑选过——放在它们常被放置的地方，赋予它们一种令人震惊的辛辣感，一种在全球资本主义时代里与生活品质暂时隔绝的表达。赫史霍恩的一些作品是为纪念一些“文化英雄”——比如福柯、德勒兹和巴塔耶——尽管他对他们的观念并没有多么深入的理解。他有时还与一些人合作创作作品，比如哲学家马尔库斯·施泰因韦格(Marcus Steinweg)，与他们合作的作品蕴涵更广。有时候这些装置作品展示的是某位思想者本人的或者是与其有关的文本的复本，参观者可以带走它们。赫史霍恩最近的作品，如《独自站立》(*Stand Alone*) (图6.12)，占用了四个大房间，无论从物质上还是观念上，都显得更有雄心。

赫史霍恩的创作有时被认为具有法国批评家和策展人尼古拉斯·波瑞奥德(Nicholas Bourriaud)创造的术语“关系美学”(relational aesthetics)的某种趋势。对“社会功能的普遍机械化”的反应之一是“逐渐减少我们的关系空间”，就像艺术试图让观者积极地参与其中，并在观者中创造一种群体的感觉(即使只是暂时的)，“精心制造出交际活动的其他一些形式”，“对各种形式的交际活动的考验也能被设计出来”。对波瑞奥德来说，这种作品对艺术所作

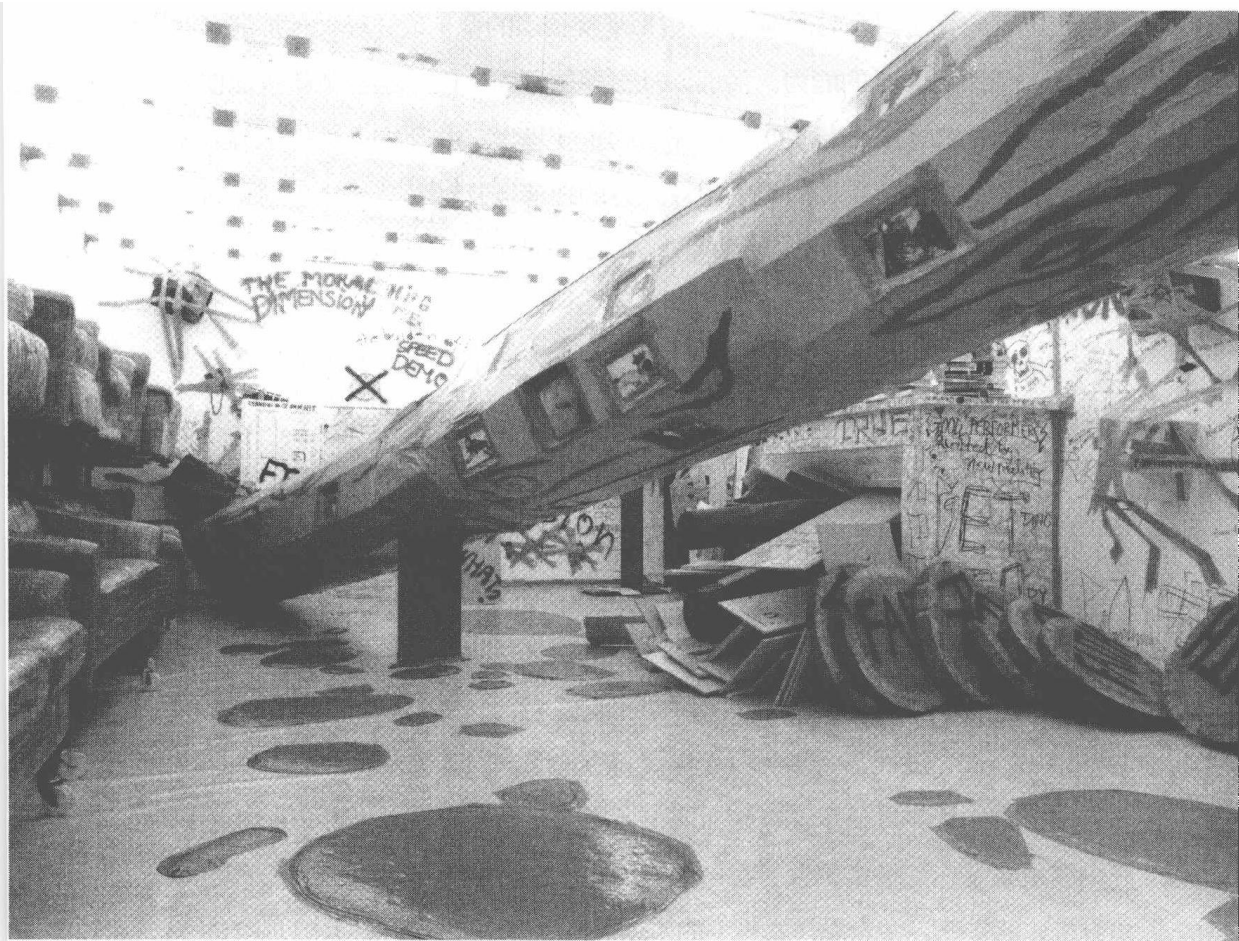


图 6.12 托马斯·赫史霍恩，《独自站立》，2007 年。

的重新定义——“艺术作品涵盖人类关系领域”——是激进的，尽管它也是在艺术的现代主义范畴里完成了一个之前没有被认可的发展轨迹。当对这种观念的热情变得高涨时——有些拥护者甚至已经谈到“社会转向”的问题——怀疑论者注意到它可能更容易被用来证明一种民粹主义的“后批判”，甚至是反批判。

最近几年里最受关注的理论活动的焦点是最近的技术革新所产生的新媒体。尤其是数字技术的飞速发展，已经揭示出一些艺术家和理论家急于去探索的新王国。也就在几十年前，超文本的发展似乎已将罗兰·巴特的文学新形式的概念部分地物化——“在一个多维空间里有各种形式的写作，它们中没有一

种是原创的，它们是混合与冲撞的”。虚拟现实技术的稳步改进极大地扩展了我们创造令人信服的幻觉的能力。然而，从更深的层面来说，这些革新也促使人们对艺术的目的和本质进行更加意味深长的重新思考，并且这个过程不可能脱离我们对技术整体上改变着人类的生存状态的理解以及对人类是什么的重新定义。在我们似乎已经到达的“后人类”世界中，艺术将扮演什么角色，它又“能够”扮演什么角色呢？

未来的视觉从乌托邦变化为启示录式的。在女性主义理论家唐娜·哈拉维 (Donna Haraway) 发表于1985年的《赛博格宣言》(也译作《电子人宣言》) 中，她认为“电子人”的概念，即人与机器的结合体，可以为另一种主观性的想象提供一个有效的模型。她相信，女性主义需要取代“有机整体”的神话，电子人提供了一种复合身份，“一种分解和重新装配的后现代集体和个人自我”。我们不应当恐惧，而是应该拥抱技术：“对我们来说，在想象以及其他一些实践中，机器可以是弥补性的装置，亲密的成分，友好的自我。”科幻小说可以引导我们进入这个过程，而我们所称作科幻小说的东西其实是新存在模式的理论化。哈拉维的狂热导致了一些相当值得怀疑的断言：“在科幻小说和社会现实之间的界限只是一种视错觉”；“我们的正统知识中对机器与生物体、技术的东西与有机体的东西，并没有作本质上的本体论区分”。一个更加怀疑的观点最近被彼得·伦内福德 (Peter Lunenfeld) 阐明，他指出我们对技术的应用是何其复杂和充满批判性，并且必须既不是反技术进步的也不是盲目积极的。他强调需要用“对‘曾是’什么和‘现在’是什么的严格研究”，去平衡我们对“应该是”什么的想象，并建议“一种鼓励混合的暂时性的超美学，一种循环于过去、现在和未来的实时的方法，去思考和认清技术文化”。

最近的理论探讨了将“艺术”范畴分解为“媒体”或者“中介”的可能性。弗雷德里希·基特勒 (Friedrich Kittler) 对福柯关于“男人”的暂时性和具有历史局限性的观念进行了技术性改良，他认为技术的发展有它自身严格的逻辑，那就是它已经开始使人类变得过时：“声音与图像，语音与文本，都被减至表面的意义……在计算机内部，每一个事物都变成了数字；没有图像、声音

或语言，只有数量。”知识不再需要围绕人类的能力和局限性来组织。在未来，它“将像无休止的环线一样运转”。然而，最近马克·汉森（Mark Hansen）却坚持认为技术将引领我们回到我们的人性当中。利用柏格森以及其他人的观点（但是他不赞同德勒兹对柏格森观念的解释和基特勒的观点），汉森坚持认为新媒体已经带来了“审美体验的根本改变”——从自足的客体感知占支配地位的模式向以具体的情感强度为核心的模式转变。新媒体从一定程度上使我们的内部机能运动起来，从而再次证明了它们本质上的创造力。

汉森认为比尔·维奥拉（Bill Viola）是一位非常重要的艺术家，可作为一个范例。维奥拉的许多作品以极高的速度拍摄了人脸部情绪的变化，然后将拍摄的镜头画面转换为数字影像，并以很慢的速度放映，以揭示我们的眼睛在一般情况下没有捕捉到的微妙变化。对汉森来说，这些图像揭示了更深的人类情感的维度，让那些潜藏在我们的意识阈限之下的精神层面变得可见。但是，其他批评家对维奥拉的作品持保留意见：维奥拉对唯灵论和宗教形象的毫无愧色的兴趣帮助他变得非常受欢迎，这被看做是某种后退以及迎合“崇拜返魅”的广泛需求，是对本杰明和阿多诺那样的作家的“神话学”思想的一种回归（很容易受到政治势力的危险操纵）。

另一种数字艺术模式是由类似批评艺术合唱团（Critical Arts Ensemble）和电子干扰剧场（Electronic Disturbance Theater）这样的团体的工作提供的。为了巩固全球资本主义的霸权，数字技术正不断得到发展。正是基于这样的认识，那些“黑客行动主义者”倡议“电子文明反抗”：闯进系统中去获取数据并将其作为“筹码”，或者设计新的和逐渐产生作用的病毒，如“蠕虫”或者“炸弹”。有位学者看到了这种“病毒美学”的出现与对文学所作的后现代的重新界定存在关联，记录下许多来自情境主义的策略，同时也指出了这些策略是如何超越20世纪60年代的理论家（如德勒兹、伽塔利）的革新计划而标示着一种进步的。游牧策略或者是根茎策略不再意味着一种自由：它们完全被全球资本主义所同化。“游牧力量”事实上变成了一个敌人，而电子行动主义者真正感兴趣的是通过阻断不间断的流通工作而对系统进行破坏。

针对他们是计算机恐怖分子的指控，这些团体开始注重提出指导方针：为“干扰”所选定的地点一定要被仔细挑选，个体不能成为目标，盗取的数据不是去破坏，而只是将其隐藏起来。既然执行类似策略的此类专业技术的要求并不是每一个人都可以达到，那么最高明的黑客行动主义者将会组成一种新的先锋群体：他们中的一些人将会成为行业的“内部人员”，看似与其他人一致，但实际上是隐藏在幕后的指导他们的破坏性力量。只有经过类似的训练，精心准备的伪装才能帮助他们去实现想要达到的目标：依附于资本主义的“创造性破坏”只能用“破坏性的创造力”形式来对付。

起源研究也已开始破坏人类是什么的传统概念。在这里，既有乐观预期，也有悲观预期，而且很难区分什么是幻想，什么是公司的宣传。如果机器尤其是思考机器的制造能够被看做是艺术，那么遗传工程也就可以被看成是艺术，甚至是所有的艺术类型：它把它的从业者放进了代达罗斯，或者普罗米修斯，或者《旧约全书》的上帝的位置中。我们已经开始思考克隆以及把人的身体当做遗传研究的原料来使用的隐含意义，我们也能很容易地设想人类的产生不是因为性，而是由于多种——当然是被精心挑选出来的——遗传物质的系统组合。我们甚至可以想象类似物质的组合，在未来有可能是和机器组合，将会产生一种有限身份的观念，一种主体性变成了局限性的观念。我们对这种前景的焦虑可能很少是针对技术本身，而更多是针对技术的政治工具化。

不管我们对人类未来的展望是乌托邦的还是世界末日的，对预期未来的尝试已经变得越来越急迫：就像伦内福德回应沃尔特·本杰明时所说的，现在我们应该以一种新的、不可能的时态，一种“未来/现在时”，去思考。但是当我们将回想起身份在本质上的不稳定或者无根据并不是一个新问题的时候，我们应当感到一些放心。柏拉图认识到我们的内在生活基本上处于动态的性质，我们只有通过我们称之为爱的过程才能成为我们自己，而这本质上也是动态的。黑格尔也把存在看做是一个过程，一场与其他东西发生冲突的交战，一种显示出它是何其困难但也何其必要的获得物的自我的视像。尼采说人是“一座桥，而不是一个目标”，“一种战胜和一种失败”。阿多诺也认为个性这一中产阶级制造

出来的有疑问的词语，仍然是必要的“转换工具”。最严肃的创造性活动总是包含着对这一不稳定现象和与之抗争的行为的忍受——事实上，伴随着对不稳定性的积极培育及其忍受。如果艺术和主体性就像它们的历史轨迹暗示的那样，是紧密地互相联系着的，那么目前的现状仅仅是揭示了它们之间的相互关系吗？留意伯金强加给艺术和政治的方式，我们是否不应该为了我们的目的而运用朱迪斯·巴特勒的观点，并且认为对身份的解构不是对艺术的解构，而是把阐述身份运用的那些术语建立为艺术性？坚持“主体性或者媒介只是作为一种艺术的效果才有意义”，或许就是开始赋予对艺术和人性的思考以它们应有的复杂性。

在形成历史的人类行为和交互作用的复杂模式中，意义逐渐附着于某些事物上，但是经过一个时期之后，又离开了它们。个人和集体的能量投入符号的创造中，但是之后它们也转移到其他地方。这个过程并不完全是随意的，但是因为它破坏了它所创造的意义，因此它似乎是自己的无情的动力外，经常对其他任何事情都无动于衷，这种动力在现代变得越来越迅速和无情。艺术不仅参与了这一过程，而且试图修正它：在过去它曾是制造有着明显社会功能的符号的手段，并总是为权力服务；到了最近，它动用自己的力量去批判这样的符号，去修正符号或者用其他东西去代替它们，并且由此坚持非传统的价值。它破坏了甚至是早期的艺术产品，由此它也显得过于无情，并且对能指的无限游戏之外的东西全都无动于衷：伴随着现代主义，艺术似乎发现了它自身否定性的力量。历史的动力和艺术的动力是何其相似，但是它们并不完全一样；它们也不是各自完全独立的：没有意义的制造，历史就不会发生，而意义的制造也不能独立存在于历史之外。

即使艺术像过去的时代一样频繁更迭，它依然将自己理想化了，它履行了一个批评功能：揭示理想——维持想象理想的东西的能力——是对现实世界的否定以及对它应当是什么样的重构。由此，现代艺术特别关注的批评重点，只是让一些始终模糊的东西显得清晰明了。总是有一些再现世界的意识，去否定或者重组它。任何一个符号都超越它自身而指向所有可能的符

号，任何一幅图画也都是超越自身，而指向了所有可能的图画。艺术总是提醒我们所有的符号都只是符号，它们是随意的和暂时的；艺术总是证明着我们对符号的需要和我们关于符号根本不足的深层意识，证明着我们需要和符号有一种更加自觉的——解放的——关系。艺术总是包含这样的作品——既是批评的也是综合的——以对历史的否定展开它自己的否定形式。

在我们自己的时代，艺术的发展将会使其涉足的范围越来越大，同时将批判性否定定义为艺术表现领域的中心。甚至在这个重组的形式里，艺术继续做着跟以前一样的事情。我们的文化变得越复杂——应对这种文化所需的主体性形式越是薄弱——我们就越是需要艺术，而且这种艺术可能需要变得越复杂、越薄弱。反过来说，艺术变得越复杂，我们就越是需要理论。我们可能会说后现代主义已经提升了我们对艺术本质上理论化的本性的意识，揭示了理论对艺术执行的文化职责来说是必不可少的这个事实；我们甚至会说它使我们把艺术定义为我们将自身理论化的方式。艺术对主观性危机的回答很可能只不过是危机总是存在，主观性总是暂时的、非逻辑的、偏离中心的，让它发挥作用总是需要一种作品，而这种作品的名字——准确地说——就是艺术。如果艺术提供了身份可能性的基础，那么在那些或许是我们现在全部所有的越来越分崩离析的存在模式中，其作用只会变得更加重要。认识到艺术由此对于不管我们是什么或可能是什么来说都是必不可少的，这不仅是最紧迫、同时也是最全面的方式定义了艺术的任务，而且也是找到了我们开始书写其历史的立场。

| 深入阅读的资料与建议

前言

M. Barasch用他名为 *Theories of Art from Plato to Winckelmann* (New York: New York University Press, 1985) 和 *Modern Theories of Art* (2 vols, New York: New York University Press, 1990; reissued together, New York: Routledge, 2000) 的三卷书概述了发生于 20 世纪初期的西方艺术理论史。C. Freeland 的 *But is it Art? An Introduction to Art Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2001) 虽然有些局限, 却提供了一种简洁而又令人愉悦的介绍; N. Carroll 的 *The Invention of Art: A Cultural History* (London and New York: Routledge, 1999) 和 L. Shiner 的 *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago: University of Chicago Press, 2001) 的内容更加充实。H.-W. Kruft 的 *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present* (由 R. Taylor 等人翻译, New York: Princeton Architectural Press, 1994) 是对建筑理论的纵览。R. Stam 的 *Film Theory: An Introduction* (Malden, MA: Blackwell, 2000) 是对电影理论的纵览, 这本书可以同 *Film Theory: An Anthology* (T. Miller and R. Stam 编, Malden, MA: Blackwell, 2000) 一起使用, 也可参见 N. Carroll 和 J. Choi 编的 *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (Malden MA: Blackwell, 2006) 一书。美学史著作有很多, 关于美和艺术本

质的哲学论著也汗牛充栋。*A Documentary History of Art* (E. G. Holt 编, 3 vols, Garden City, NY: Doubleday, 1957) 是一本比较久远的著述, 该书并不局限于哲学, 而是使用多种文本来厘清影响艺术生产和消费的社会因素和概念性因素。在相同的观念下, 有些书的视野更为开阔, “艺术史中的资料与文献” 就是这样一个系列, 在 H. W. Janson 任 Prentice-Hall 的主编时出版, 在下文必要处做了引用。有一套很优秀的著述叫“理论中的艺术”, 在 C. Harrison 和 P. Wood 做 Blackwell 主编时出版。这套书涵盖了现代阶段, 它的内容也在下面相关章节中被引用。D. E. Cooper 编的 *A Companion to Aesthetics* (Malden, MA: Blackwell, 1992)、P. Kivy 编的 *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2004)、B. Gaut 和 D. Lopes 编的 *The Routledge Companion to Aesthetics* (London and New York: Routledge, 2005), 以及 M. Kelly 主编的 *Encyclopedia of Aesthetics* (4 vols, New York: Oxford University Press, 1998) 很实用, 有关于重要思想家和事件的最新资料。与本书关系更密切且是新近出版的书籍是 *A Companion to Art Theory*, P. Smith 和 C. Wilde 编 (Malden, MA: Blackwell, 2002)。还可以参见 P. Smith 和 C. Wilde 编的 *A Companion to Art Theory* (Oxford and Malden MA: Blackwell, 2002)、C. Murray 编的 *Key Writers on Art* (London and New York: Routledge, 2003), 以及完全致力于研究现代时期的著作 *Theory for Art History* (J. Emerling 著, London and New York: Routledge, 2005) 和 *Art: Key Contemporary Thinkers* (D. Costello 和 J. Vickery 编, Oxford: Berg, 2006)。

在此不可能系统概览所有的文学和文化理论研究著作。三本最新的介绍性文选是 J. Rivkin 和 M. Ryan 编的 *Literary Theory: An Anthology* (Oxford and Malden MA: Blackwell, 1998)、A. Easthope 和 K. McGowan 编的 *A Critical and Cultural Theory Reader* (Toronto: University of Toronto, 2004)、S. Malpas 和 P. Wake 编的 *The Routledge Companion to Critical Theory* (London and New York: Routledge, 2006)。

第一章 古代和中世纪

E. Kris 和 O. Kurz 合著的 *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist* (New Haven, CT: Yale University Press, 1979; orig. ed. 1934) 一书关注的是古旧的艺坛逸事这种被反复讲述的主题。K. Gross 的 *The Dream of the Moving Statue* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992) 延续了这种主题。J.J. Pollitt 的 *The Ancient View of Greek Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 1974) 介绍了古代艺术著作中概念性的词汇。在 *Odyssey* (XIX, lines 226-30) 中, 可以读到荷马对胸针的介绍; 在 *Iliad* (XVII, line 468ff) 中, 有对阿喀琉斯刀枪不入的描述。The Elder Pliny's *Chapters on the History of Art* (K. Jex-Blake 翻译, E. Sellers 编, Chicago: Argonaut, 1966; orig. ed. of trans. 1896) 是关于普林尼的实用的注解版本。其余重要的资料还有: *The Greek Anthology*, W.R.Paton 翻译 (5 vols, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953, orig.ed. of trans. 1916-18; esp. books IX and XVI, 此处引用的篇章是 IX, 713, 793 和 XVI, 81, 136, 239, 247); Philostratus 的 *Imagines*, A.Fairbanks 翻译 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979; orig. ed. of trans. 1931; 对狩猎场面的描述在 I, 28)。卢奇安对阿佩莱斯的 *Calumny* 的描述见于 *Lucian*, A.M. Harmon 翻译 (8 vols, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979; orig. ed. of trans. 1913, vol. I, pp.368-93)。对艺术品的描述有: S. Goldhill 和 R. Osborne 编的 *Art and Text in Ancient Greek Culture* (New York: Cambridge University Press, 1995); M. Krieger 撰写的 *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1992); 以及 J. Heffernan 撰写的 *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry* (Chicago: University of Chicago Press, 1993)。

柏拉图的著作有很多翻译版本, 此处引用的 *The Republic* 的篇章出自 P. Shorey 的译本 (2vols, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982; orig. ed. of trans. 1930)。最近全面介绍柏拉图思想的著作是 R. Kraut 编的 *The*

Cambridge Companion to Plato (New York: Cambridge University Press, 1992), 对柏拉图的艺术思想特别进行了研究的著作是 C. Janaway 的 *Image of Excellence: Plato's Critique of the Arts* (Oxford: Oxford University Press, 1995)。关于柏拉图对其同时代的艺术的看法, 请参见 E. Keuls 撰写的 *Plato and Greek Painting* (Leiden: Brill, 1978)。

亚里士多德的著作也有很多出版物; 由 J. Barnes 编的 *The Cambridge Companion to Aristotle* (New York: Cambridge University Press, 1995) 是对他思想的介绍。*Poetics* 的 Loeb Classical Library 版本是 W. H. Fyfe 翻译的 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982; orig. ed. of trans. 1927), 这本书的优势在于将另外两个重要文本——Demetrius of Phalerum 的 *On Style* 和 Pseudo-Longinus 的 *On the Sublime* 收录在同一册里; R. Janko 的翻译 (*Poetics I...*, Indianapolis, IN: Hackett, 1987) 包括了在古代诗歌基础上对遗失部分和其他一些亚里士多德的零星片断的假想性重建。亦可参见 S. Halliwell 的 *Aristotle's Poetics* (London: Duckworth, 1986) 以及 A. O. Rorty 编的 *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992)。G. A. Kennedy 编的 *Classical Criticism*, vol.1 of *The Cambridge History of Literary Criticism* (New York: Cambridge University Press, 1989) 对古代文学理论和批评作了一般性的介绍。

A. Stewart 的 “The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence”, 载于 *Journal of Hellenic Studies* (98 [1978], pp.122–31) 是一篇关于波利克里托斯的 *Canon* 的文章; W. Moon 编的 *Polykleitos, The Doryphoros, and Tradition* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1995) 也是关于这一主题的著作。Pollitt 在 *The Ancient View of Greek Art* (前文中有引用) 中引用了盖伦的文章 (pp.14–15)。I. Rowland 编译的 *Ten Books on Architecture* (New York: Cambridge University Press, 1999; the passages quoted here, III, I, are found on p.47) 是新近出版的关于维特鲁威的著作, 有实用的注释和插图。关于普罗提诺, 可以参见 S. McKenna 翻译的 *The Enneads* (New York: Pantheon,

1961, principal quotation here from p.270), 以及 L.P. Gerson 编的 *The Cambridge Companion to Plotinus* (New York: Cambridge University Press, 1996)。

T.M. Conley 的 *Rhetoric in the European Tradition* (Chicago: University of Chicago Press, 1990) 是关于修辞学历史的著作; 而关于古代修辞, 可以参见 G.A.Kennedy 写的 *A New History of Classical Rhetoric* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994), 还可以在他的著作 *The Art of Persuasion in Greece* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963) 和 *The Art of Rhetoric in the Roman World* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972) 中找到更详细的论述。关于亚里士多德的《修辞学》, 可以参见 Kennedy 的译本 (New York: Oxford University Press, 1991) 以及 E. Garver 写的 *Aristotle's Rhetoric: An Art of Character* (Chicago: University of Chicago Press, 1994)。关于西塞罗的最重要的理论文本是: E. Sutton 和 H. Rackham 翻译的 *De Oratore* (2 vols, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976; orig. ed. of trans. 1942), G.L. Hendrickson 和 H.M. Hubbell 翻译的 *Brutus and Orator* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971; orig. ed. of trans. 1939)。亦可参见荷莫吉恩斯的著作 *On Types of Style* (C. Wooten 翻译, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1987), 昆体良的著作 *Institutio oratoria* (H.E. Butler 翻译, 4 vols, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980; orig. ed. of trans. 1920) 和 *Horace: Satires, Epistles, and Ars Poetica* (H.R. Fairclough 翻译, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1961; orig. ed. 1926; principal quotation here lines 306-18), 以及 C. O. Brink 写的 *Horace on Poetry* (3 vols, New York: Cambridge University Press, 1963-71; the principal quotation here lines 306-16)。

关于中世纪艺术思想的概述, 可以参见 U.Eco 撰写的 *Art and Beauty in the Middle Ages* (H. Bredin 翻译, New Haven, CT: Yale University Press, 1986) 以及 H.Bredin 翻译的他的另一本书: *The Aesthetics of Thomas Aquinas* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988; orig. ed. 1956)。一些有趣的

文本也出现在了 C. Davis-Weyer 编的 *Early Medieval Art: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1971 and subsequent reprints) 中。在图像方面, 有如下著述: J. Pelikan 的 *Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990); M. Barasch 的 *Icon: Studies in the History of an Idea* (New York: New York University Press, 1992); 特别是 H. Belting 的著作 *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (E. Jephcott 翻译, Chicago: University of Chicago Press, 1994)。关于后来的反偶像主义和对图像的非理性态度的持续, 可参见 D. Freedberg 的 *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands* (New York: Garland, 1998) 和 *The Power of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 1989)。

在概念艺术方面, 有 F. Yates 写的 *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966); M. Carruthers 写的 *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200* (New York: Cambridge University Press, 1998)。关于卢尔的著作, 有 M.D. Johnston 的 *The Evangelical Rhetoric of Ramon Llull: Lay Learning and Piety in the Christian West around 1300* (New York: Oxford University Press, 1996)。关于中世纪早期宗教艺术中的象征主义, 有 G. Ladner 的 *God, the Cosmos, and Humankind: The World of Early Christian Symbolism* (Berkeley, CA: University of California Press, 1995)。关于符号和象征的理论, 有 D.W. Robertson 翻译的奥古斯丁的著作 *On Christian Doctrine* (Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1958); C. L. Lewis 和 P. Rorem 编的 *Pseudo-Dionysius: The Complete Works* (New York: Paulist, 1987); T. McDermott 编的 St Thomas Aquinas 的著作 *Summa Theologiae* (London: Blackfriars, 1964, vol. I; I, quest. I, articles 9–10); M. Colish 撰写的 *The Mirror of Language: A Study of the Medieval Theory of Knowledge* (Lincoln: University of Nebraska, 1989); E. Vance 撰写的 *Mervelous Signals: Poetics and Sign Theory in the Middle Ages* (Lincoln: University of Nebraska

Press, 1986)。关于但丁, 有 P. Boyde 撰写的 *Dante, Philomythes and Philosopher: Man in the Cosmos* (New York: Cambridge University Press, 1981); G. Mazzotta 撰写的 *Dante's Vision and the Circle of Knowledge* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993)。关于絮热, 有 E. Panofsky 撰写的 *Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis and its Art Treasures* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979; orig. ed. 1948; the principal quotations here are from pp.46-8, 62-5); P. Kidson 写的“Panofsky, Suger, and St Denis”, 载于 *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51 (1987), pp.1-17。由 C.R. Dodwell 编译的 Theophilus Presbyter 的论文集 *The Various Arts* (London: T. Nelson, 1961) 收录了关于中世纪艺术技巧的论文。乔凡尼·皮萨诺的布道坛上的铭文则由 J. Pope-Hennessy 誊写在 *Italian Gothic Sculpture* (London: Phaidon, 1996, pp.235-6) 中。

第二章 现代初期

可以参看塞尼诺·切尼尼的 *Il Libro dell'arte* (D. V. Thompson 翻译, New Haven, CT: Yale University Press, 1933 and subsequent reprints; principal quotations here from pp.1-2), L. B. Alberti 的 *On Painting and On Sculpture* (C. Grayson 编译, London: Phaidon, 1972; principal quotations here from pp.60-2) 和 *The Art of Building in Ten Books* (J. Rykwert 等人翻译, Cambridge, MA: MIT Press, 1988), A. Grafton 写的 *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance* (New York: Hill and Wang, 2000)。关于列奥纳多的著作, 一个不错的选择是 M. Kemp 和 M. Walker 翻译的 *Leonardo on Painting* (New Haven, CT: Yale University Press, 1989; principal quotations here from pp.13, 41-2); 关于列奥纳多的理论的学院式研究可以参看 C. Farago 撰写的 *Leonardo da Vinci's "Paragone": A Critical Interpretation with a New Edition of*

the Text in the Codex Urbinas (Leiden; Brill, 1992)。在 E. H. Gombrich 撰写的 *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1976) 中也可以看到关于列奥纳多的文章。关于透视画法, 有 M. Kemp 写的 *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven, CT: Yale University Press, 1990); H. Damisch 著、J. Goodman 翻译的 *The Origin of Perspective* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994); 以及 J. Elkins 写的 *The Poetics of Perspective* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994)。

关于知识分子历史的背景, 有 E. Cassirer 著、M. Domandi 翻译的 *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy* (New York: Barnes and Noble, 1963; orig. ed. 1927); B. Copenhaver 和 C. Schmitt 合著的 *Renaissance Philosophy* (New York: Oxford University Press, 1992); 以及 J. Kraye 编的 *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism* (New York: Cambridge University Press, 1996)。关于艺术家的社会地位的著作有: F. Ames-Lewis 写的 *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist* (New Haven, CT: Yale University Press, 2000); E. Barker 等人写的 *The Changing Status of the Artist* (New Haven, CT: Yale University Press, 1999)。有两本出色的著作, 用不同的方法验证了知识分子关注意大利文艺复兴艺术的深刻程度和强烈程度, 它们分别是 J. Shearman 的 *Only Connect...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992) 以及 C. Dempsey 写的 *The Portrayal of Love: Botticelli's "Primavera" and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992)。亦可参照由 J. Saslow 编译的 *The Poetry of Michelangelo* (New Haven, CT: Yale University Press, 1991; quotations here from pp.133, 239)。关于文艺复兴时期主要的德国艺术家和理论家的研究, 可参见 E. Panofsky 的著作 *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1955; orig. ed. 1943)。

瓦萨里的 *Lives* 有数不清的翻译版本，其中最完善的版本是 G. de Vere 翻译的 *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* (3 vols, New York: Abrams, 1979; orig. ed. of trans. 1912–15; quotations here from pp.299, 911), 但即便是 L. Maclehouse 的译作 *Vasari on Technique* (New York: Dover, 1960; orig.ed. of trans. 1907), 仍遗漏了对瓦萨里进行理论上的介绍。另一个重要的文本出现在 M. Roskill 的 *Dolce's "Aretino" and Renaissance Art Theory* (New York: New York University Press, 1968) 中, 虽然有一个重要文本出现在 G.B. Armenini 著、B.J. Olszewski 翻译的 *On the True Precepts of the Art of Painting* (New York: B. Franklin, 1977) 中, 但对洛马佐和祖卡罗的翻译从未完整过。最新的意大利文版本是: G. P. Lomazzo 撰写、R. P. Ciardi 编的 *Scritti sull'arte* (2vols, Florence: Marchi and Bertolli, 1973–4) 和 F. Zuccaro 撰写、D. Heikamp 编的 *Scritti d'arte di Federico Zuccaro* (Florence: Olschki, 1961)。另有其他一些有趣的文本收录在 C. Gilbert 编的 *Italian Art, 1400–1500: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1980) 和 R. Kleint 与 H. Zerner 合编的 *Italian Art, 1500–1600: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1966) 中。

对文艺复兴艺术理论的重要研究包括: E. Panofsky 撰写、J. S. Peake 翻译的 *Idea: A Concept in Art Theory* (New York: Harper and Row, 1968; orig.ed. 1924); A. Blunt 写的 *Artistic Theory in Italy, 1450–1600* (Oxford: Clarendon Press, 1963; orig. ed. 1940); R. Lee 写的 *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting* (New York: Norton, 1967; orig. ed. 1940); R. Klein 撰写、M. Jay 和 L. Wieseltier 翻译的 *Form and Meaning: Essays in the Renaissance and Modern Arts* (New York: Viking, 1979); E. H. Gombrich 写的 “*Icones Symbolicae: Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*”, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* (London: Phaidon, 1972); M. Baxandall 写的 *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition* (Oxford: Clarendon Press, 1971); D.

Summers 写的 *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981) 和 *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (New York: Cambridge University Press, 1987); R. Williams 写的 *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Tachne to Metatechne* (New York: Cambridge University Press, 1997); P. Sohm 写的 *Style in the Art Theory of Early Modern Italy* (New York: Cambridge University Press, 2001)。

着重研究 17 世纪的著作有: E. Cropper 写的 *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984); P. Sohm 写的 *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy* (New York: Cambridge University Press, 1991); 以及 T. Puttfarcken 写的 *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800* (New Haven, CT: Yale University Press, 2000)。

关于建筑的著作有: R. Wittkower 写的 *Architectural Principles in the Age of Humanism* (New York: Norton, 1971; orig.ed. 1949); C. Smith 写的 *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics and Eloquence, 1400-1470* (New York: Oxford University Press, 1992); A. Payne 写的 *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture* (New York: Cambridge University Press, 1999)。

关于学院的概况, 可参见: N. Pevsner 写的 *Academies of Art Past and Present* (Cambridge: Cambridge University Press, 1940); C. Goldstein 写的 *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers* (New York: Cambridge University Press, 1996)。关于佛罗伦萨学院, 可参见 K. Barzmann 的 *The Accademia del Disegno and the Florentine State: The Discipline of "Disegno"* (New York: Cambridge University Press, 2000)。关于卡拉齐的学院及其影

响，可参见 C. Dempsey 撰写的 *Annibale Carracci and the Beginning of Baroque Style* (Glückstadt: Augustin, 1977) 和 G. P. Bellori 撰写的 *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects* (A. S. Wohl 和 H. Wohl 合译, Cambridge and New York: Cambridge University, 2005)。大量表明这个时代文学繁盛的文本摘录出现在了 R. Enggass 和 J. Brown 合编的 *Italy and Spain, 1600–1750: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979) 中。

Van Mander 为北欧艺术家写的传记被翻译成了英文，由 H. Miedema 编译为 *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters* (6 vols, Dornspijk: Davaco, 1994–9)，但他们前辈的那首独特的训导诗却没有被翻译，尽管这首诗收录在了 H. Miedema 编的一本出色的荷兰语现代学术出版物 *Den Grondt der Edel Vry Schilderkonst* (Utrecht: Dekker and Gumbert, 1973) 中。C. Brusati 的 *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten* (Chicago: University of Chicago Press, 1995) 是对另一位 17 世纪荷兰理论家的研究。17 世纪德国理论界的领军人物是 Joachim von Sandrart 院士，他的 *Academia Todesca...oder Teutsche Akademie* (Nurnberg, 1675–9) 也没有被译成英语，但是它有一个现代德语版本，即 A. R. Peltzer 编的 *Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675* (Munich: Hirsh, 1925; reprinted Westmead: Gregg, 1971)。最近的一本西班牙文选是 Z. Veliz 翻译的 *Artists' Techniques in Golden Age Spain: Six Treatises in Translation* (New York: Cambridge University Press, 1986)。

P. Duro 写的 *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-century France* (New York: Cambridge University Press, 1997) 是关于法兰西学院理论的介绍。关于其探讨的环境的社会压力，有 S. McTighe 的 “Abraham Bosse and the Language of Artisans: Genre and Perspective in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648–1670”，载于 *Oxford Art Journal*, 21 (1998), pp.1–26。关于学院价值在 19 世纪的延续，可参见 J. Hargrove 编的 *The French*

Academy: Classicism and its Antagonists (Newark, DE: University of Delaware Press, 1990)。勒布伦关于激情的演说在 J. Montagu 的 *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles LeBrun's "Conférence sur l'expression generale et particuliere"* (New Haven, CT: Yale University Press, 1994) 中得到了阐释。亦可参见 E. McVarish 翻译的 J. Lichtenstein 的著作 *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age* (Berkeley, CA: University of California Press, 1993)。

Felibien 的演讲集 *Conférences* (Paris, 1669) 在18世纪被翻译成英语 (Anon., *Seven Conferences Held in the King of France's Cabinet of Paintings*, London, 1740), 但是这个译本从来没有被再版过, 所以现在非常罕见。另一个重要的文本, 即 Roland Fréart de Chambray 的 *Idée de la perfection de la peinture* (Mans, 1662) 被 John Evelyn 译为 *An Idea of the Perfection of Painting* (London, 1668), 现在也不容易看到。Charles DuFresnoy 的训诫诗 *De Arte graphica* (Paris, 1667) 被 John Dryden 翻译为英语 (*The Art of Painting*, London, 1695), 该诗被重印多次, 有复制版本。R. de Piles 的 *Cours de peinture* (Paris, 1708) 被译为 *The Principles of Painting* (London, 1743)。这些文本的摘录, 以及其他具有相关趣味的文本在 C. Harrison、P. Wood 和 J. Gaiger 合编的 *Art in Theory, 1648-1815* (Oxford: Blackwell, 2000) 中都能找到。T. Puttfarken 写的 *Roger de Piles' Theory of Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 1985) 是一本致力于研究这位最重要的理论家的佳作。

Jonathan Richardson 撰写的 *An Essay on the Theory of Painting* (London, 1715) 和 *The Connoisseur: An Essay on the Whole Art of Criticism as it Related to Painting* (London, 1719) 对英国皇家学院的形成有重要的刺激作用。它们在一个新近的复制版本 (Menston: Scholar Press, 1971) 中可找到。关于 Richardson, 可参见 C. Gibson-Wood 的 *Jonathan Richardson: Art Theorist of the English Enlightenment* (New Haven, CT: Yale University Press, 2000)。Reynold 的 *Discourses* 有一个被 P. Rogers 做过注释的实用版本 (London: Penguin, 1992;

the principal quotations here are from pp.112, 138, 261, 330)。J. Barrell 写的 *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: "The Body of the Public"* (New Haven, CT: Yale University Press, 1986) 是一本重要的研究性著述，作者将英国19世纪的艺术理论置于社会学文本中，并且阐明了它是如何对早期思想基础造成重大影响的。

第三章 启蒙运动

很多人试图描述启蒙运动时期艺术思想在方法和侧重点上的转变：P. O. Kristeller 的 “The Modern System of the Arts,” *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts* (New York: Harper and Row, 1963, pp. 163–227) 研究的是纯粹的知识分子历史，而 L. Lipking 的 *The Ordering of the Arts in Eighteenth-century England* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970) 则更多地关注社会语境。T. Eagleton 的 *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990) 展示的是发端于18世纪、发展于19和20世纪的作为现代社会环境的象征的美学观点。想了解更多新方法请参见 P. Mattick 编的 *Eighteenth-century Aesthetic and the Reconstitution of Art* (New York: Cambridge University Press, 1993)。

关于法国艺术理论：J. Goodman 翻译的 *Diderot on Art* (2 vols, New Haven, CT: Yale University Press, 1995; quotations here from vol. I, p. 227); F. Coleman 写的 *Aesthetic Thought of the French Enlightenment* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1971); M. Fried 写的 *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, CA: University of California Press, 1980); M. Hobson 写的 *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (New York: Cambridge University Press, 1982); R. Wrigley 写的 *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien*

Régine to the Restoration (New York: Oxford University Press, 1993)。T. Crow 的著作 *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris* (New Haven, CT: Yale University Press, 1985) 不是特别关注理论, 而是将重点放在对批评性文本的感性的历史阅读上。M. Baxandall 写的 *Shadows and Enlightenment* (New Haven, CT: Yale University Press, 1995) 虽然对文本的使用同样巧妙, 但在取向上相当不同。在建筑方面, A. Vidler 写了 *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987) 一书。

请参见由莱辛撰写、F. A. McCormick 翻译的 *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1962; quotations here from p.78)。Winckelmann 的 *History of Ancient Art* 被全文翻译 (2 vols, New York: Ungar, 1969), 其他作品的精选和摘录可以参见 D. Irwin 翻译的 *Winckelmann: Writings on Art*。亦可参见 A. Potts 的 *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History* (New Haven, CT: Yale University Press, 1994) 和 W. Davis 的 “Winckelmann Divided”, *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis* (University Park: Penn State, 1996, pp.257-65)。关于18世纪历史主义的概况的著作有 I. Berlin 写的 *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas* (London: Hogarth, 1976)。

关于英国理论家的著述, 可以参见以下作品: D. Townsend 编的 *Eighteenth-Century British Aesthetics* (Amityville NY: Baywood, 1999); E. Burke 撰写、J.T. Boulton 编的 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (New York: Columbia University Press, 1968); S. Monk 写的 *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England* (New York: MLA, 1935); W. J. Hipple 写的 *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-century British Aesthetic Theory* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1957); A. Ashfield 和 P. de Bolla 编的 *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-century Aesthetic Theory* (New York:

Cambridge University Press, 1996); F. Ferguson 写的 *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation* (New York: Routledge, 1992)。

鲍姆加通的 *Aesthetica* (1750–8; repr. Hildesheim: Olms, 1961) 从来没有被译成英语; H. Schweitzer 编了一个现代德语选集 *Texte zur Grundlegung der Aesthetik* (Hamburg: F. Meiner, 1983), 这个选集还包括其他一些文章。关于他的 *Reflections on Poetry*, 可以参见 K. Aschenbrenner 和 W. B. Holther 的译本 (Berkeley, CA: University of California Press, 1954)。

关于康德的介绍, 有一本古老却优秀的著述, 是 E. Cassirer 撰写、J. Haden 翻译的 *Kant's Life and Thought* (New Haven, CT: Yale University Press, 1981; orig. ed. 1918); 亦可参见 P. Guyer 编的 *The Cambridge Companion to Kant* (New York: Cambridge University Press, 1992); 以及 P. Keller 写的 *Kant and the Demands of Self-Consciousness* (New York: Cambridge University Press, 1998)。这里引用的哲学要旨在他的著作 *The Conflict of the Faculties* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1979) 的第 127 — 129 页中可以找到, 这本书由 M. J. Gregor 翻译。 *Critique of Judgment* 比较标准的译本是 J. C. Meredith 翻译的版本 (Oxford: Oxford University Press, 1928 and subsequent reprints; the principal quotation here, on the sublime, from p.111)。 P. Guyer 和 E. Matthews 新译了一个版本, P. Guyer 编, 书名是 *Critique of the Power of Judgment* (New York: Cambridge University Press, 2000)。对康德的美学思想进行研究的著作有: H. Caygill 的 *The Art of Judgement* (Oxford: Blackwell, 1989); P. Crowther 的 *The Kantian Sublime: From Morality to Art* (New York: Oxford University Press, 1989); J.-F. Lyotard 撰写、E. Rottenberg 翻译的 *Lessons on the Analytic of the Sublime* (Stanford: Stanford University Press, 1994); 以及 R. Gasché 的 *The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics* (Stanford: Stanford University, 2003)。关于他后续的影响的研究著作有: M. Podro 写的 *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand* (Oxford: Clarendon Press, 1972); A. Bowie 写的 *The Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche* (New York:

University of Manchester Press, 1990); J. M. Bernstein 写的 *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Cambridge: Polity Press, 1992); J.-M. Schaeffer 写的 *Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, S. Rendall 翻译); M. Cheetham 写的 *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline* (New York: Cambridge University Press, 2001); 以及 W. Desmond 写的 *Art, Origins, and Otherness: Between Philosophy and Art* (Albany: SUNY, 2003)。

The Origins of Modern Critical Thought: German Aesthetic and Literary Criticism from Lessing to Hegel 是一本收录了重要的德语文本的实用文选, D. Simpson 编 (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)。一些重要的德国思想家延续至今的智力传统可以在文集 *Continental Aesthetics: Romanticism to Postmodernism* (R. Kearney 和 D. Rasmussen 合编, Oxford and Malden MA: Blackwell, 2001) 中找到。由于后康德主义者很难通过他们的著作直接被理解, 所以可以利用一些近期的研究, 例如: T. Pinkard 的 *German Philosophy, 1760–1860: The Legacy of Idealism* (New York: Cambridge University Press, 2002); R. Solomon 和 K. Higgins 合编的 *The Age of German Idealism (Routledge History of Philosophy, vol. 6, London and New York: Routledge, 2000)*; A. Ameriks 编的 *The Cambridge Companion to German Idealism* (New York: Cambridge University Press, 2000); 以及 S. Sedgwick 编的 *The Reception of Kant's Critical Philosophy: Fichte, Schelling, and Hegel* (New York: Routledge, 2000)。A. Bowie 撰写的 *Introduction to German Philosophy from Kant to Habermas* (Cambridge and Malden MA: Polity, 2003) 对从康德到现代的德国哲学进行了非常明晰的介绍。关于哲学与文学的关系, 可以参见 P. Lacoue-Labarthe 与 J.-L. Nancy 合著、P. Bernard 与 C. Lester 共同翻译的 *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism* (Albany, NY: State University of New York Press, 1988); 尤其是 E. Behler 撰写的 *German Romantic Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)。R. Wellek 的 *The Romantic*

Age: A History of Modern Literary Criticism: 1750–1950 (vol.2, New Haven, CT: Yale University Press, 1968; orig. ed. 1955) 虽然年代比较久远, 但仍然算得上是介绍 Jena 学派的实用著作。亦可参见由 M. Brown 编的 *Romanticism* (*The Cambridge History of Literary Criticism*, vol.5, New York: Cambridge University Press, 2000)。

关于席勒, 可参见 F. Schiller 著、E. Wilkinson 和 L. Willoughby 合译的 *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters* (Oxford: Clarendon Press, 1967; principal quotations here from pp.94–5, 104–7); J. A. Elias 翻译的 *Naive and Sentimental Poetry and on the Sublime* (New York: Ungar, 1966; orig. ed. 1795–6); R. D. Miller 写的 *Schiller and the Ideal of Freedom* (Oxford: Clarendon Press, 1970); N. Martin 写的 *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics* (Oxford: Clarendon Press, 1996)。关于谢林, 可参见 F. W. J. Schelling 著、P. Heath 译的 *System of Transcendental Idealism* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1978); D.W. Stott 翻译的 *The Philosophy of Art* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989)。S. Žižek 在 *The Abyss of Freedom* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997) 中, 用生动的形式阐释了谢林思想的未来样貌和早期后现代特质。

J. N. Findlay 的 *Hegel: A Reexamination* (London: Allen and Unwin, 1958) 是一本介绍黑格尔的老书, 但很出色, 这本书与黑格尔的主要著作共同阅读时帮助尤其显著; 近期一本介绍 *Phenomenology of Spirit* 的书籍是 *Hegel's Phenomenology: The Sociality of Reason* (New York: Cambridge University Press, 1994), 作者是 T. Pinkard。英文读者还可以选择 J. B. Baillie 翻译的 *The Phenomenology of Mind* (New York: Harper and Row, 1967; orig. ed. of trans. 1910) 和 A. V. Miller 翻译的 *The Phenomenology of Spirit* (Oxford: Oxford University Press, 1977) 来阅读。关于艺术演讲, 旧的集子有 F. P. B. Osmaston 翻译的 *Philosophy of Fine Art*, 新的集子有 T. M. Knox 翻译的 *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (2 vols, Oxford: Clarendon Press, 1975)。对黑格尔艺

术思想的介绍, 有 W. Desmond 写的 *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics* (Albany, NY: State University of New York Press, 1986); 亦可参见 W. Maker 编的 *Hegel and Aesthetics* (Albany, NY: State University of New York Press, 2000)。关于黑格尔对 20 世纪思想的影响, 可阅读 V. Descombes 撰写、L. Scott-Fox 和 J.M. Harding 翻译的 *Modern French Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980); 特别是 J. Butler 撰写的 *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-century France* (New York: Columbia University Press, 1987)。

可参考 A. Schopenhauer 撰写的 *The World as Will and Representation* (E. Payne 翻译, 2 vols, New York: Dover, 1969) 和 *Parerga and Paralipomena* (E. Payne 翻译, 2 vols, Oxford: Clarendon Press, 1974), 以及 C. Janaway 编的 *The Cambridge Companion to Schopenhauer*。Friedrich 的 *Bekenntnisse* (K. Eberlein 编, Leipzig: Klinkhardt and Bierman, 1924) 从来没有被翻译成为英文; L. Eitner 编的 *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850: Sources and Documents* (2 vols, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970, vol.2, pp. 53-6) 节选了其中的一部分。关于 Friedrich, 亦可参见 J. L. Koerner 写的 *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (New Haven, CT: Yale University Press, 1990)。关于音乐, 有 P. Le Huray 和 J. Day 合编的 *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981); C. Dahlhaus 撰写的 *The Idea of Absolute Music* (R. Lustig 翻译, Chicago: University of Chicago Press, 1989); J. Hermand 和 M. Gilbert 合编的 *German Essays on Music* (New York: Continuum, 1994); I. Bent 编的 *Music Theory in the Age of Romanticism* (New York: Cambridge University Press, 1996); 以及 T. W. Adorno 撰写、E. Jephcott 翻译的 *Beethoven: The Philosophy of Music* (Stanford: Stanford University Press, 1998)。

第四章 19 世纪

这里提到的现代艺术的定义，包括对随后的 19 世纪艺术的考虑，反映了上一个年代艺术—历史上的学术转向。它本身是总体上伴随着后现代主义，对现代主义重新定义的一个反映。这在很大程度上受到了 T. J. Clark 以下作品的影响：*The Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1973); *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–51* (Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1973); *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986); 以及 *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven, CT: Yale University Press, 1999)。Clark 的影响在 20 世纪 80 年代和 90 年代的学术著作中是显而易见的。比如：F. Francina 和 C. Harrison 合编的 *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (New York: Harper and Row, 1982); 以及 F. Francina 和 J. Harris 合编的 *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts* (New York: Harper Collins, 1992)。亦可参见 J. Drucker 写的 *Theorizing Modernism: Visual Arts and the Critical Tradition* (New York: Columbia University Press, 1994), 以及 P. Meecham 和 J. Shedon 合著的 *Modern Art: A Critical Introduction* (London and New York: Routledge, 2000)。

关于 19 世纪的理论 and 批评的最好选集是 C. Harrison、P. Wood 和 J. Gaiger 合编的 *Art in Theory, 1815–1900* (Oxford: Blackwell, 1998); 其他的还有 J. Taylor 编的 *Nineteenth Century Theories of Art* (Berkeley, CA: University of California Press, 1987); L. Eitner 编的 *Neoclassicism and Romanticism, 1750–1850: Sources and Documents* (2 vols, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970); L. Nochlin 编的 *Realism and Tradition in Art, 1848–1900: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1966); L. Nochlin 编的 *Impressionism and Post-Impressionism, 1874–1904: Sources and Documents*

(Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1966); M. Kapos 编的 *The Impressionists: A Retrospective* (New York: Macmillan, 1992); M. Kapos 编的 *The Post-Impressionists: A Retrospective* (New York: Macmillan, 1993)。有几本学术论著使得学院的来龙去脉变得明朗, 它们是 A. Boime 写的 *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (New Haven, CT: Yale University Press, 1986); N. McWilliam 写的 *Dreams of Happiness: Social Art and the French Left, 1830-1850* (Princeton: Princeton University, 1993); 以及 M. Orwicz 编的 *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-century France* (New York: Manchester University Press, 1994)。

此处来自库尔贝的主要文章可以参见 *Realism and Tradition in Art, 1848-1900* (前文中有引用) 一书中的第 35 页。关于波德莱尔, 参见 F. Scarfe 编译的 *Baudelaire: The Complete Verse* (London: Anvil, 1986; passage here is from p.250)。波德莱尔论述艺术的著作有 J. Mayne 翻译的英文版 *The Painter of Modern Life and Other Essays* (London: Phaidon, 1964; principal quotations here are from pp.3, 9, 31-2) 和 *Art in Paris, 1845-1862* (London: Phaidon, 1965; quotations here, on painters failing to respond to the heroism of modern life, from pp.31-2)。关于波德莱尔的最重要的研究著作是本杰明撰写、H. Zohn 翻译的 *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (New York: Verso, 1973)。Interesting in its own right is *The Journal of Eugène Delacroix* (New York: Grove, 1961), 译者是 W. Pach。对于上文援引的 Clark 关于马奈的论著, 一个有价值的参阅读本是 M. Fried 写的 *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s* (Chicago: University of Chicago Press, 1996)。左拉评述马奈的文章的最完整的译文, 出自 P. Courthion 和 P. Cailler 合编、M. Ross 翻译的 *Portrait of Manet by Himself and his Contemporaries* (London: Cassell, 1960; principal quotation here from p.122); 他其余的论述艺术的著作只有部分被译成英文, 法语版本有 F. Hemmings 和 R. Niess 合编的 *Salons* (Geneva: Droz, 1959)。

本书对印象主义的表述，很大程度上参照了 R. Shiff 写的名著 *Cézanne and the End of Impressionism* (Chicago: University of Chicago Press, 1984)。亦可参见 E. Deschanel 写的 *Physiologie des écrivains et des artistes* (Paris: Hachette, 1864); H. Taine 撰写、T. D. Haye 翻译的 *On Intelligence* (2 vols, New York: Holt and Williams, 1889)。马奈的评价在 *Impressionism and Post-Impressionism, 1874–1904* (前文中有引用) 一书的第 35、44 页; Duret 的引文在第 29—30 页。左拉对毕沙罗的评价在 *The Impressionists: A Retrospective* (前文中有引用) 的第 59—61 页; Duranty 的引文在第 98 页。J. Rewald 编、S. Hacker 翻译的 *Paul Cézanne: Letters* (New York: Hacker, 1984, quotations here from p.322)。亦可参见 M. E. Chevreul 撰写、F. Birren 编的 *The Principles of Harmony and Contrasts of Colors* (New York: Reinhold, 1967); 由 O. Rood 撰写、F. Birren 编的 *Modern Chromatics* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1973); C. Blanc 撰写的 *Grammaire des arts du dessin* (Paris: Laurens, 1903)。关于印象派的色彩理论的著述有: G. Roque 写的 “Chevreul and Impressionism: A Reappraisal”, 载于 *Art Bulletin*, 78 (1996), pp.26–39; F. Ratliff 写的 *Paul Signac and Color in Neo-Impressionism* (New York: Rockefeller University Press, 1992); 以及 P. Smith 写的 *Seurat and the Avant-Garde* (New Haven, CT: Yale University Press, 1997)。对 Henry 作品的介绍, 可参见 J.A. Argüelles 撰写的 *Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic* (Chicago: University of Chicago Press, 1972)。

有两部引人瞩目的著作为解决 19 世纪晚期和 20 世纪初期的视觉问题提供了更广阔的文化—历史视角, 它们是 J. Crary 撰写的 *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Late Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990) 和 *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999)。亦可参见 M. Jay 撰写的 *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley, CA: University of California Press, 1993); 以及 D. M. Levin 编的 *Sites of*

Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy (Cambridge, MA: MIT Press, 1997)。两本涉及早期摄影技术的文选是 A. Trachtenberg 编的 *Classic Essays on Photography* (New Haven: Yale University, 1980) 和 V. Goldberg 编的 *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present* (New York: Simon and Schuster, 1981)。

有一本出色地介绍了象征主义的旧书，即 A. G. Lehmann 写的 *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895* (Oxford: Blackwell, 1968, orig. ed. 1950)。亦可参照 M. Raymond 的 *From Baudelaire to Surrealism* (London: Methuen, 1970; orig. ed. 1933); 以及 R. Shattuck 写的 *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I* (New York: Vintage, 1968)。有一本很有影响的研究著作，揭示了象征主义对 20 世纪语言思想的重要性，即 J. Kristeva 撰写、M. Waller 翻译的 *Revolution in Poetic Language* (New York, 1984; orig. ed. 1974)。Kahn 对象征主义的评论出自 *The Post-Impressionists: A Retrospective* (前文中有引用) 一文的第 151—153 页。波德莱尔的“Correspondences”出自 *Baudelaire: The Complete Verse* (前文中有引用) 第 61 页; Rimbaud 的文章出自 W. Fowlie 翻译的 *Rimbaud: The Complete Works, Selected Letters* (Chicago: University of Chicago Press, 1966, pp.306-7)。

特别关注马拉美的著述有: R. Lloyd 写的 *Mallarmé: The Poet and his Circle* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999); R.G. Cohn 编的 *Mallarmé in the Twentieth Century* (Madison: Associated University Press, 1998); 以及 M. Temple 编的 *Meeting with Mallarmé in Contemporary French Culture* (Exeter: University of Exeter Press, 1998)。另有两本书探讨了诗人与视觉艺术的关系，即 J. Kearns 写的 *Symbolist Landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle* (London: Modern Humanities Research Association, 1989) 和 P. Florence 写的 *Mallarmé, Manet, and Redon: Visual and Aural Signs and the Generation of Meaning* (New York: Cambridge University

Press, 1986)。

关于瓦格纳的思想，参见 W.A. Ellis 翻译的 *Richard Wagner's Prose Works* (8 vols, New York: Broude, 1966; orig. ed. of trans. 1892)，特别是卷一中的“Art and Revolution”和“The Art-Work of the Future” (orig. ed. 1849)，以及卷六中的“Religion and Art” (orig. ed. 1880)。

尼采写的 *The Birth of Tragedy* (New York: Oxford University Press, 2000) 由 D. Smith 编译。关于尼采的著述有：由 M. Heidegger 撰写、D. F. Krell 翻译的 *Nietzsche: The Will to Power as Art* (San Francisco: Harper and Row, 1979; orig. ed. 1961)；A. Nehamas 撰写的 *Nietzsche: Life as Literature* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985)；J. Young 撰写的 *Nietzsche's Philosophy of Art* (New York: Cambridge University Press, 1992)；S. Kemal 等人合编的 *Nietzsche: Philosophy and the Arts* (New York: Cambridge University Press, 1997)；A. Kostka 和 I. Wolfarth 合编的 *Nietzsche and "An Architecture of our Minds"* (Los Angeles: Getty Research Institute, 1999)。

Symbolist Art Theories: A Critical Anthology, H. Dorra 编 (Berkeley, CA: University of California Press, 1994)；*Synthetist Art Theories: Genesis and Nature of the Ideas on Art of Gauguin and his Circle* (Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1959)，H. Rookmaaker 撰写；*Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art: Sites of Imaginary Space* (Cambridge and New York: Cambridge University, 1995)，D. Reynolds 撰写。高更的部分信件和笔记可以在 B. T. Homoson 编的英文版本 *Gauguin by Himself* (Boston: Little, Brown, 1993；principal quotation here from p.33) 中找到；还可以看他的 *Intimate Journals*，V. W. Brooks 翻译 (New York: Crown, 1936)；以及 *Noa-Noa*，S. Whiteside 翻译 (London: Thames and Hudson, 1996；orig. ed. 1897)。奥里埃的文章的简略翻译版本收集在 *The Post-Impressionists: A Retrospective* (cited above, pp.175–80) 中。D. Silverman 在 *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style* (Berkeley, CA: University of California Press, 1989)

中提出，高更的艺术理念可能受到了 Charcot 和 Bernheim 的影响，他在另一本书 *Van Gogh and Gauguin: The Search for the Sacred* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2000) 中也有相似的观点。*The letters of Vincent van Gogh*, J. van Gogh-Bonger 编, C. de Dood 译 (3 vols, Boston: Little, Brown, 2000, orig. ed. of trans. 1958); W. Kandinsky 的 *The Complete Writings on Art*, K. Lindsay 和 P. Vergo 合编 (Boston: G. K. Hall, 1982); *Matisse on Art*, J. Flam 编 (Berkeley, CA: University of California Press, 1995; principal quotation here, p.42)。

可参见柏格森撰写的 *Creative Evolution*, A. Mitchell 译 (New York: Modern Library, 1944; orig. ed. of trans. 1911); 以及 *Time and Free Will*, F. L. Pogson 译 (London: Allen and Unwin, 1912; orig. ed. 1889); *Matter and Memory*, N. M. Paul 和 W. S. Palmer 译 (New York: Zone, 1988; orig. ed. 1896)。关于柏格森在现代哲学史中的地位问题，可参见 G. Gutting 的 *French Philosophy in the Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)。而关于他的思想的文化语境和被接受程度，可参见 F. Burwick 和 P. Douglas 合编的 *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy* 一书 (New York: Cambridge University Press, 1992); M. Antliff 的 *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993)。此外，还有一本书是由 G. Deleuze 撰写的 *Bergsonism*, H. Tomlinson 译 (New York: Zone, 1988)，该书对柏格森做了高度个人化的阐释，描述了他后现代主义哲学史上的重要性。也可参见 J. Mullarkey 编的 *The New Bergson* (Manchester: Manchester University, 1999)。与柏格森同时期的克罗齐发展了一种艺术学说，在强调艺术直觉上与柏格森有相似之处（尽管其也有自己的特色、趣味和影响），可以参考他的 *Aesthetic as a Science of Expression and General Linguistic*, D. Ainslie 译 (Boston: Godline, 1983; orig. ed. of trans. 1909)。

布莱克论述雷诺兹的笔记的范本可以在 *Neoclassicism and Romanticism*

1750 – 1850 (cited above, vol.1, pp.120 – 5) 中找到。在 M. Eaves 的 *William Blake's Theory of Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982) 和 R. B. Beckett 合编的 *John Constable's Discourses* (Ipswich: Suffolk Records Society, 1970) 中也可以看到类似的说法。W. Kemp 在 *The Desire of My Eyes: The Life and Work of John Ruskin* 一书中对拉斯金进行了介绍, J. van Heurk 译 (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990)。目前能够收集到的拉斯金的著作一共有 39 卷: *The Works of John Ruskin*, E. T. Cook 和 A. Wedderburn 合编 (London: George Allen, 1903 – 12; principal quotation here are from vol. 3, pp. 25, 44, 137, 168; vol. 10, pp. 193, 197)。此外还有 D. Barrie 编的 *Modern Painters* 的删节本 (New York: Knopf, 1987); 两本拉斯金著述的摘录文集, 分别是 J. Evans 编的 *The Lamp of Beauty: Writings on Art* (London: Phaidon, 1959; the quotation here on Holman Hunt's *Awakening Conscience* is found on pp.67 – 9) 和 R. Herbert 编的 *The Art Criticism of John Ruskin* (Garden City, NY: Anchor, 1964)。《*On the Political Economy of Art*》后来以 *A Joy Forever* 的书名再版, 我们现在可以在拉斯金的 *The Works of John Ruskin* 第 16 卷中找到。

拉斐尔前派的现代性的问题在 E. Prettejohn 的 *Art of the Pre-Raphaelites* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000) 一书中得到了有力的阐释。关于哥特式复兴的主题可以参阅 C. L. Eastlake 的 *A History of the Gothic Revival...* (London: Longmans, 1872; repr. New York, 1970); K. Clark 的 *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste* (New York: Harper and Row, 1974; orig. ed. 1928); 以及出版时间更近的 C. Brooks 的 *The Gothic Revival* (London: Phaidon, 1999)。关于普金的著作, 可以参见 *Pugin: A Gothic Passion*, P. Atterbury 和 C. Wainwright 编 (New Haven, CT: Yale University Press, 1994)。也可参见 C. van Eck 的著作 *Organicism in Nineteenth-Century Architecture: An Inquiry into its Theoretical and Philosophical Background* (Amsterdam: Architectura and Natura, 1994)。19 世纪的德国建筑学理论给英国的历史学说提供了一种

有趣的观点，这在 W. Herrmann 编的 *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (Los Angeles: Getty Center, 1992) 一书中有所介绍。

威廉·莫里斯的著作共有 24 卷：*Collected Works*, M. Morris 编 (24 vols, London: Longmans, 1910 – 15)。其选编集包括：C. Poulson 编的 *William Morris on Art and Design* (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997)；A. L. Morton 编的 *Political Writings of William Morris* (New York: International, 1973)。对王尔德的批评，可以阅读 *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, R. Ellman 编 (New York: Random House, 1969)。还可以阅读 N. Thorp 编的 *Whistler on Art: Selected Letters and Writings, 1849 – 1903* (Manchester: Fyfield, 1994; quotations here from pp. 80, 84)。弗莱最重要的一本著作是 *Vision and Design* (New York, 1998; orig. ed. 1920)；也可参见 C. Reed 编的 *A Roger Fry Reader* (Chicago: University of Chicago Press, 1996) 和 V. Woolf 撰写的 *Roger Fry: A Biography* (London: Hogarth, 1940)。弗莱的狂热崇拜者贝尔写了一本名为 *Art* (London: Chatto and Windus, 1914 and subsequent reprints) 的小书，具有古典形式主义美学的特征。

第五章 20 世纪早期

20 世纪早期最杰出的艺术理论文集是 *Art in Theory, 1900 – 1990*，由 C. Harrison 和 P. Wood 合编 (Oxford: Blackwell, 1992)，最近做了增补，并更名为 *Art in Theory, 1900 – 2000* (Oxford: Blackwell, 2002)；也可参见 J. Gaiger 和 P. Wood 合编的 *Art of the Twentieth Century: A Reader* (New Haven: Yale University, 2003)。另外几本很有用的书是：*Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays*, R. Herbert 编 (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1965)；*Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, H. Chipp

编 (Berkeley, CA: University of California Press, 1968); *Twentieth-Century Art Theory: Urbanism, Politics, and Mass Culture*, R. Hertz 和 N. Klein 合编 (Englewood Cliffs NJ: Simon and Schuster, 1990); *Art Criticism since 1900*, M. Gee 编 (Manchester: Manchester University, 1993); *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, K. Stiles 和 P. Selz 合编 (Berkeley, CA: University of California Press, 1996); 还有 *Manifesto: A Century of Isms*, M. A. Caws 编 (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2001)。一本综观20世纪的艺术,尤其是其理论著述的重要书籍是 H. Foster 等人合编的 *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames and Hudson, 2004), *Art Bulletin* (88, 2006, 373 - 89) 上发表的一些空前多样的评论指出了这本书的重要性。

可参见 U. Appolonio 编、R. Brain 等译的 *Futurist Manifestos* (New York: Viking, 1973; principal quotation here from p.22); M. Martin 撰写的 *Futurist Art and Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1968); M. Perloff 撰写的 *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986); G. Berghaus 撰写的 *Italian Futurist Theater, 1909 - 1944* (New York: Oxford University Press, 1998)。R. Goldberg 撰写的 *Performance Art from Futurism to the Present* (London: Thames and Hudson, 2001) 一书对表演艺术的历史进行了介绍, M. Huxley 和 N. Witts 编的 *The Twentieth-Century Performance Reader* (New York: Routledge, 1996) 也是关于这个主题的重要文集。

最近将立体主义放置在社会和知识分子历史语境中加以介绍的著作是 M. Antliff 和 P. Leighton 撰写的 *Cubism and Culture* (London: Thames and Hudson, 2001); 近期关于此类主题的另一本选集是 C. Green 编的 *Picasso's "Les Femmes d'Alger" (O. J. R. 1909)* (New York: Cambridge University Press, 2001)。在本书中,关于立体主义的论述主要来自 Y.-A. Bois, "Kahnweiler's Lesson", *Painting as Model* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990, pp. 65 - 97; quota-

tion from Kahnweiler on “script”, p. 74)。梅特津格评论毕加索和里维尔评论立体主义的文章可以在 *Art in Theory, 1900 – 1990* (cited above, pp. 184, 197) 中找到。还可参考 L. Breunig 编、S. Sulieman 译的 *Apollinaire on Art: Essays and Reviews, 1902 – 1918* (New York: Viking, 1972; principal quotation here is from p. 197); D. H. Kahnweiler 撰写、H. Aronson 译的 *The Rise of Cubism* (New York: Wittenborn, Schultz, 1949; principal quotation here from pp.13 – 14)。格雷兹和梅特津格论立体主义的完整译文可以在 *Modern Artists on Art* (cited above) 一书中找到。

F. Léger 撰写的 *The Functions of Painting*, E. Fry 编, A. Anderson 译 (New York: Viking, 1973); *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, H. Holtzman 和 M. James 编译 (Boston: G. K. Hall, 1986; principal quotation here from pp.299 – 300)。 *Modern Artists on Art* (cited above) 中收集了一篇勒·柯布西埃和 Ozenfant 论纯粹主义的译文。也可参见 C. S. Eliel 的 *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918 – 25* (New York: Abrams, 2001) 一书。勒·柯布西埃撰写的 *Toward a New Architecture*, F. Etchells 译 (New York: Dover, 1987; orig. ed. of trans.1927); *The City of Tomorrow and its Planning*, F. Etchells 译 (London: Rodker, 1929)。 *Art in Theory, 1900 – 1990* 中收录了 Gropius 的一段论述 (cited above, p. 343)。也可参见 W. Gropius 撰写的 *The New Architecture and The Bauhaus*, P. M. Shand 译 (London: Faber and Faber, 1935); 以及 *The Scope of Total Architecture* (New York: Harper, 1955)。如果了解与包豪斯关系密切, 但书中没有进行讨论的一位非常重要的艺术家和理论家的著作, 可以参见 J. Spiller 编的 *The Notebooks of Paul Klee* (H. Noeden 翻译, 2 vols., New York: Wittenborn, 1961, 1973)。一本概览 20 世纪早期的现代主义艺术并囊括工艺和应用艺术的发展的书籍是 C. Wilk 编的 *Modernism: Designing a New World* (London: Victoria and Albert Museum, 2006)。如果想总体了解 20 世纪早期的建筑学和设计学理论, 可以阅读 R. Banham 的 *Theory and Design in the First Machine Age*

(New York: Praeger, 1967)。R. Abel 编的 *French Film Theory and Criticism* (2vols, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988) 则是一本早期电影理论文集。

论述俄罗斯现代主义的著作有: *Art into Life: Russian Constructivism, 1914 - 1932* (展会名录, Seattle: University of Washington Press, 1990); *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915 - 1932* (展会名录, New York: Guggenheim Museum, 1992); S. Kahn-Magomedov 的 *Rodchenko: The Complete Work* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987); M. Gough 的 *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley: University of California, 2005)。关于其理论和批评方面的著作有: *The Tradition of Constructivism*, S. Bann 编 (New York: Viking, 1974); *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*, J. E. Bowlt 编 (New York: Thames and Hudson, 1988); *K. S. Malevich: Essays on Art*, T. Andersen 编, X. Glowacki-Prus 和 A. McMillin 译 (4 vols, Copenhagen: Borgen, 1968 - 78); 以及 *Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and other Writings*, A. Rodchenko 撰写, A. Lavrentier 编辑, D. Gambrell 翻译 (New York: MOMA, 2005)。R. Taylor 和 I. Christie 编, R. Taylor 译的 *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896 - 1936* (London: Routledge, 1988) 则是一本俄罗斯早期论述电影的文集。也可参见 A. Michelson 编的 *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov* (K. O'Brien 翻译, Berkeley: University of California, 1984)。关于达达主义的最新介绍, 可以参见 R. Kuenzli 编的 *Dada* (London: Phaidon, 2006)。尤其可以阅读 J. Elderfield 编的 *Flight Out of Time: The Dada Diary of Hugo Ball* (A. Raines 翻译, Cambridge, MA: MIT, 1996); R. Huelsenbeck 撰写的 *Memoirs of a Dada Drummer* (H. J. Kleinschmidt 编, J. Neugroschl 翻译, New York: Viking, 1974); R. Motherwell 编的 *Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, Schultz, 1951; the principal quotations here from Huelsenbeck are found on pp.23, 27,

from Tzara, p. 247); R. Motherwell 编的 *Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, Schultz, 1951; the principal quotations here from Huelsenbeck are found on pp.23, 27; from Tzara, p. 247); J. D. Erickson 撰写的 *Dada: Performance, Poetry, and Art* (Boston: Twayne, 1984); A. Melzer 撰写的 *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1994)。还可以参阅 M. Foucault 撰写的 *Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*, C. Ruas 译 (Garden City, NY: Doubleday, 1986); *Brecht on Theater*, D. Willett 译 (New York: Hill and Wang, 1964); W. Benjamin 撰写的 *Understanding Brecht*, A. Bostock 译 (London: New Left, 1973); J. Fuegi 撰写的 *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of Modern Drama* (New York: Grove, 1994)。

关于杜尚的声明,可以参考 *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, M. Sanouillet 和 E. Peterson 译 (New York: Oxford University Press, 1973), 以及 *Dialogues with Marcel Duchamp*, P. Cabanne 编, R. Padgett 译 (New York: Viking, 1971)。一篇简要但很出色的讲座文稿 “The Creative Act” 可以在 R. Lebel 的 *Marcel Duchamp* (New York: Grove, 1959) 中找到。尝试着将杜尚放置在文化史语境中进行分析的一本有趣的著作是 J. Siegel 撰写的 *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture* (Berkeley, CA: University of California Press, 1995)。关于杜尚作品《大玻璃》(*Great Glass*) 的介绍,可以参见 J. Golding 撰写的 *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (London: Allen Lane, 1973); 杜尚自己对此作品的解释收录在 *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box* (G. H. Hamilton 译, London: Percy Lund, Humphries, 1960) 一书中,并被 C. Adcock 在其著作 *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An N-Dimensional Analysis* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983) 中重新加以阐释。还可以参考 L. D. Henderson 撰写的

Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Other Works (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998)。从理论的角度论述杜尚作品的内涵和意义的著作有：A. Jones 撰写的 *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp* (New York: Cambridge University Press, 1994)；D. Judovitz 撰写的 *Unpacking Duchamp: Art in Transit* (Berkeley, CA: University of California Press, 1995)；T. de Duve 撰写的 *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996)；以及 D. Joselit 撰写的 *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910 - 41* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998)。关于杜尚对后来的美国艺术的影响的重要性，可以参见 M. Buskirk 和 M. Nixon 合写的 *The Duchamp Effect* (Cambridge, MA: MIT, 1996)。

对超现实主义的一个有趣的介绍，基本上是新闻纪录性的，却表达了对这一历史时期的生动感受：G. Durozoi 撰写的 *History of the Surrealist Movement* (A. Anderson 翻译, Chicago: University of Chicago, 2002)。最近关注超现实主义运动的一本文集是 *The Sources of Surrealism: Art in Context*, N. Matheson 编 (Aldershot: Lund Humphries, 2006)。还可参见：A. Breton 撰写, *Manifestos of Surrealism*, R. Seaver 和 H. Lane 译 (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969)；*Nadja*, R. Howard 译 (New York: Grove, 1960; orig. ed. 1928)；*Mad Love [L'Amour fou]*, M. Caws 译 (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1986; orig. ed. 1937)；*The Poetry of Dada and Surrealism*, M. Caws 编译 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970)。研究超现实主义的重要学术著作包括：R. Krauss 等撰写的 *Amour Fou: Photography and Surrealism* (New York: Abbeville, 1985)；R. Krauss 撰写的 *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993)；H. Foster 撰写的 *Compulsive Beauty* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993)。也可参见 K. Grant 撰写的两本书：*Surrealism and the Visual Art: Theory and Reception* (Cambridge and New York: Cambridge University, 2005) 和 *Surrealism and its Others* (K. Conley and P. Taminiaux, New Haven: Yale University, 2006)。特别有趣味的是 M.

Foucault 撰写的 *This is Not a Pipe*, J. Harkness 翻译 (Berkley, CA: University of California Press, 1983; orig. ed. 1973)。

德·基里柯的主要著作有: *Hebdomeros: A Novel*, M. Crosland 翻译 (New York: PAJ, 1988; orig. ed. 1929) 和 *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, M. Crosland 翻译 (London: Owen, 1971)。M. Ernst 撰写, *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and his Friends*, R. Motherwell 编 (New York: Wittenborn, Schultz, 1948)。 *Collected Writings of Salvador Dalí*, H. Finkelstein 编译 (New York: Cambridge University Press, 1988)。

关于巴塔耶的著述, 可以参看一些选集: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927 - 39*, A. Stoekl 等人编译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota press, 1986); *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, M. Richardson 编译 (London: Verson, 1994); 还可以阅读他的 *Story of the Eye*, J. Neugroschel 翻译 (New York: Urizen Books, 1997) 和 *The Tears of Eros*, P. Connor 翻译 (San Francisco: City Lights, 1990; orig. ed. 1961)。 *Documents* 的一个摹本可以在两卷本里找到 (Paris: Jean Michel Place, 1991)。对巴塔耶的作品作了综合概览的书籍有: M. Richardson 的 *Georges Bataille* (London and New York: Routledge, 1994) 和 D. Hollier 的 *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (B. Wing 翻译, Cambridge, MA: MIT Press, 1989)。对巴塔耶作品作出回应的一本文选是 F. Botting 和 S. Wilson 合编的 *The Bataille Reader*, (Oxford, 1997)。Y.-A. Bois 和 R. Krauss 撰写的 *Formless: A user's Guide* (New York: Zone, 1997) 则论述了他对现代思想的重要性。

关于超现实主义与人类学和社会学的关系, 可以参阅: J. Clifford, "On Ethnographic Surrealism", *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), pp.117 - 51; *The College of Sociology (1937 - 39)*, D. Hollier 编, B. Wing 翻译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988)。Lefebvre 的 *Critique of Everyday Life*, J. Moore 翻译 (London: Verso, 1991)。

关于梅洛-庞蒂，可参见梅洛-庞蒂撰写的 *Phenomenology of Perception*, C. Smith 翻译 (New York: Routledge, 1962; orig. ed. 1945); A. Fisher 编的 *Essential Writings of Merleau-Ponty* (New York: Harcourt, 1969); S. Priest 撰写的 *Merleau-Ponty* (New York: Routledge, 1998), 以及 D. Moran 撰写的 *Introduction to Phenomenology* (New York: Routledge, 2000)。

本杰明著述的早期选集 *Illuminations: Essays and Reflections* (H. Zohn 翻译, New York: Schocken, 1969) 和 *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (P. Demetz 编, E. Jephcott 翻译, New York: Schocken, 1978) 正逐渐被 *Walter Benjamin: Selected Writings* (M. Jennings 编, 3 vols, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996 - 2004) 所取代。也可阅读 *The Arcades Project*, R. Teidemann 编, H. Eiland 和 K. McLaughlin 翻译 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999)。重要的研究著述还有: T. Eagleton 撰写的 *Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism* (London: Verso, 1981); R. Wolin 撰写的 *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (New York: Columbia University Press, 1982); S. Buck-Morss 撰写的 *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991); R. Rochlitz 撰写的 *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin* (J. M. Todd 翻译, New York and London: Guilford, 1996; orig. ed. 1992); M. Cohen 撰写的 *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* (Berkeley, CA: University of California Press, 1993); 以及 H. Caygill 撰写的 *Walter Benjamin: The Colour of Experience* (London and New York: Routledge, 1998)。近期非常有用的两部文集是 *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (D. S. Ferris 编, Cambridge and New York, 2004) 和 *Walter Benjamin and Art* (A. Benjamin 编, London and New York: Continuum, 2005)。一本介绍海德格尔的艺术观念的佳作是 J. Young 撰写的 *Heidegger's Philosophy of Art* (Cambridge and New York: Cambridge University, 2000)。也可参见同一作者的 *Heidegger's Letter*

Philosophy (Cambridge and New York: Cambridge University, 2002)。

随着 T. J. Clark 对法国现代主义的重新阐释，对美国现代主义的重新阐释也开始出现，比如 F. Frascina 编的 *Pollock and After: The Critical Debate* (New York: Harper and Row, 1985) 和 M. Leja 撰写的 *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993) 便是这样的两本书籍。最新进一步对这些观念进行修正的书籍有：N. Jachec 撰写的 *The Politics and Philosophy of Abstract Expressionism* (Cambridge and New York: Cambridge University, 2000)，P. Wood 编的 *Varieties of Modernism* (New Haven and London: Yale University, 2004)，K. Mercer 编的 *Cosmopolitan Modernisms* (Cambridge, MA: MIT, 2005)，J. Harris 撰写的 *Writing Back to Modernism after Greenberg, Fried, and Clark* (London and New York: Routledge, 2005)，K. Mercer 编的 *Discrepant Abstraction* (Cambridge, MA: MIT, 2006)，以及 J. Marter 撰写的 *Abstract Expressionism: The International Context* (New Brunswick, NJ: Rutgers University, 2007)。一本批评性的文集是 *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*，E. Landau 编 (New Haven: Yale University, 2005)。可参见 *Collected Essays and Criticism*，C. Greenberg 撰写，J. O'Brian 编 (4 vols, Chicago: University of Chicago Press, 1986 – 93; principal quotations here are from vol.1, pp.32, 34, and vol.4, pp.85, 86)；也可参见 *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and Criticism*，C. Jones 撰写，J. O'Brian 编 (4 vols., Chicago, 2005)。罗森伯格的论文“*The American Action Painters*”可以在他的 *The Tradition of the New* (New York: Grove, 1961) 一书中找到。B. Newman 撰写，*Selected Writings and Interviews*，J. P. O'Neill 编 (New York: Knopf, 1990)；M. Rothko 撰写，*The Artist's Reality: Philosophies of Art*，C. Rothko 编 (New Haven: Yale University, 2004)；*The Collected Writings of Robert Motherwell*，S. Terenzio 编 (New York: Oxford University Press, 1992)；*Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*，B. Rose 编 (New York:

Viking, 1975; quotation here from p.53); J. Cage 撰写, *Silence: Lectures and Writings* (Middletown: Wesleyan University Press, 1961); K. Varndoe 编, *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (New York: Abrams, 1996); A. Kaprow 撰写, *Essays on the Blurring of Art and Life*, J. Kelley 编 (Berkeley, CA: University of California Press, 1993; quotation here from pp. 7-9); Steinberg 撰写的论文“Other Criteria”在他的 *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art* (New York: Oxford University Press, 1972) 中可以找到。

最近介绍极简主义的著作是 J. Meyer 撰写的 *Minimalism: Art and Polemics in the '60s* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001)。 *Minimal Art: Critical Anthology*, G. Battcock 编 (New York: Dutton, 1968); D. Judd 撰写, *Complete Writings, 1959 - 1975* (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1975; principal quotation here from p.184); *Complete Writings, 1975 - 1987* (Eindhoven: Abemuseum, 1987); *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993; quotation here from p.15); M. Fried 撰写, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998)。关于弗雷德对梅洛-庞蒂理论的运用,可以参阅 S. Melville 撰写的“Phenomenology and the Limits of Hermeneutics”, 载于 *The Subjects of Art History*, M. Cheetham 等人编 (Cambridge University Press, 1998), 第 143—154 页。

Idea Art: A Critical Anthology, G. Battcock 编 (New York: Dutton, 1973); *Conceptual Art: A Critical Anthology*, A. Alberro 和 B. Stimson 编 (Cambridge, MA: MIT Press, 1999); *Artists Talk 1969 - 1977*, P. Gale 编 (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 2004); *Essays on Art and Language*, C. Harrison 撰写 (Oxford: Blackwell, 1991); *Critical Texts*, S. Lewitt 撰写, A. Zevi 编 (Rome: AEIUO, 1994); *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966 - 1990*, J. Kosuth 撰写, G. Guercio 编

(Cambridge, MA: MIT Press, 1991); *Statements*, L. Weiner 撰写 (New York: Kellner Foundation, 1968); *Lawrence Weiner*, A. Alberro 等人合编 (London: Phaidon, 1998); *Dan Graham*, B. Pelzer 等人合编 (London: Phaidon, 2001); *Rock My Religion: Writings and Art Projects, 1965 – 1990*, D. Graham 撰写, B. Wallis 编 (Cambridge, MA: MIT Press, 1993); *Two-Way-Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham*, A. Alberro 编 (Cambridge, MA: MIT, 1999); *Hans Haacke*, W. Grasskamp 等人合编 (London: Phaidon, 2004); *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, B. O’Doherty 撰写 (Berkeley: University of California, 1999, orig. ed. 1976)。关于一位在此没有讨论的有影响力的人物的著述请参见 *Robert Smithson: The Collected Writings*, J. Flam 编 (Berkeley, CA: University of California Press, 1996)。最近尝试联系理论, 对这一时期的艺术发展重新加以思考的著作有: B. Joseph 撰写的 *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde* (Cambridge, MA: MIT, 2003); P. Lee 撰写的 *Chronophobia: Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA: MIT, 2004); M. Kwon 撰写的 *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: MIT, 2002); A. Alberro 撰写的 *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA: MIT, 2003); Michael Newman 和 Jon Bird 合写的 *Rewriting Conceptual Art* (London: Reaktion, 1999), 以及 A. Alberro 和 S. Buchman 合编的 *Art After Conceptual Art* (Cambridge, MA: MIT, 2006)。与 Haascke 的作品有关的当代社会学批评由 P. Bousdieu 等人进行了说明。

第六章 后现代主义

有很多人试图定义后现代主义和后现代性的条件; 甚至出版了一本 *Encyclopedia of Postmodernism*, V. Taylor 和 C. Winquist 合编 (London: Routledge,

2001)。概览后现代主义在各种文化活动（包括理论）中的表现的著作是 S. Conner 撰写的 *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (Malden, MA: Blackwell, 1997)。S. Best 和 D. Kellner 撰写的 *Postmodern Theory: Critical interrogations* (New York: Guilford, 1991) 则对主要的后现代主义理论家做了更深入且更具批判性的概述。F. Jameson 撰写的 *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duck University Press, 1991) 将后现代主义放在了一个广阔的经济和文化历史背景中。哈贝马斯 (J. Habermas) 撰写的 *The Philosophical Discourse of Modernity*, F. Lawrence 翻译 (Cambridge, MA: MIT Press, 1987) 批判性地审视了导致后现代主义的哲学倾向，并试图将其合理的形式与不合理的形式区分开来。

关于法兰克福学派的著述有：M. Jay 撰写，*The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 – 1950* (Boston: Little, Brown, 1973)。一些重要文本的选集有：*Aesthetic and Politics*, F. Jamson 编 (London: NLB, 1977)；*The Essential Frankfurt School Reader*, A. Arato 和 E. Gebhardt 编辑 (Oxford: Blackwell, 1978)。马尔库塞最有影响力的一本著作是 *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Boston: Beacon, 1964)。论述法兰克福学派思想与后现代主义的关系的著作有：A. Huyssen 撰写，*After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington, IN: University of Indiana Press, 1987)；A. Benjamin 编，*The Problems of Modernism: Adorno and Benjamin* (New York: Routledge, 1989)；以及 F. Jameson 撰写，*Late Modernism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic* (New York: Verso, 1990)。

M. Horkheimer 和 T. W. Adorno 撰写，*Dialectic of Enlightenment*, J. Cumming 翻译 (New York: Continuum, 1972, principal quotations here from pp.137, 139, 163)。关于文化产业的论文与其他相关著述分开，单独在 *Adorno: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (J. M. Bernstein 编, New York: Routledge, 2001) 中再版。一本探讨阿多诺的文化产业思想的佳作是

D. Cook 撰写的 *The Culture Industry Revisited: Theodor W. Adorno on Mass Culture* (London: Rowman and Littlefield, 1996); 关于阿多诺对现代音乐的看法, 参见 *Philosophy of Modern Music*, A. Mitchell 和 W. Blomster 翻译 (New York: Seabury, 1973; orig. ed. 1958) 和 *Essays on Music*, R. Leppert 编, S. Gillespei 等人翻译 (Berkeley, CA: University of California Press, 2002)。对他整体思想的介绍, 可参阅 M. Jay 撰写的 *Adorno* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984); 他目前的一些态度在 *Adorno: A Critical Reader* (N. Gibson 和 A. Rubin 合编, Malden, MA, Blackwell, 2002) 中有所体现。他后期的著作 *Aesthetic Theory*, R. Hullot-Kentor 翻译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997), 是一部虽然有疑问但是很重要的书籍: 参见 *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, T. Huhn 和 L. Zuidervart 合编 (Cambridge, MA: MIT Press, 1997); 以及 C. Menke-Eggers 撰写的 *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, N. Solomon 翻译 (Cambridge, MA: MIT Press, 1998)。本杰明的论文 “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” 中的一段在他的 *Illuminations* (cited above) 一书的第 224 页可以找到。

可参见阿尔杜塞撰写的论文 “Ideology and Ideological State Apparatuses”, 载于 *Lenin and Philosophy and Other Essays*, B. Brewster 翻译 (London: NLB, 1971)。一本从历史学角度概述意识形态的概念的书是伊格尔顿撰写的 *Ideology: An Introduction* (London: Verso, 1991)。一位没有在本书中讨论的20世纪早期的重要理论家是意大利的安东尼奥·葛兰西 (Antonio Gramsci), 他的霸权主义概念 (意在用来解释某些统治下层阶级的方法) 引起了后来的一些理论家如阿尔都塞的关注, 而且对英国后现代主义的发展影响很大。参见 *Selections from the Prison notebooks of Antonio Gramsci*, Q. Hoare 和 G. Smith 编译 (New York: International, 1971)。关于他的思想对左翼思想的重要性, 还可参见 E. Laclau 和 C. Mouffe 撰写的 *Hegemony and Socialist Strategy: Toward Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985)。另一位在马克思主义传

统中富有影响的思想家是雷蒙德·威廉姆斯，可以参见他的 *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Fontana, 1976) 一书。最近的尝试已经使他的研究方法得到“更新”：*New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, T. Bennett 等人合编 (Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2005)。

关于情境主义，可参见 *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time*, E. Sussman 编 (Cambridge, MA: MIT Press, 1989); *Situationist International Anthology*, K. Knabb 编译 (Berkeley, CA: Public Secrets, 1981); G. Debord 撰写, *The Society of the Spectacle*, D. Nicholson-Smith 翻译 (New York: Zone, 1994; orig. ed. 1967); R. Vaneigem 撰写, *The Revolution of Everyday Life*, D. Nicholson-Smith 翻译 (Seattle: Left Bank, 1994; orig. ed. 1967); 以及 *Guy Debord and the Situationist International*, T. McDonough 编 (Cambridge, MA: MIT Press, 2002)。关于他们持续影响力的一个例证是 Michel de Certeau 的作品：*The Practice of Everyday Life*, S. Rendall 翻译 (Berkeley, CA: University of California Press, 1984; orig. ed. 1980); *Heterologies: Discourse on the Other*, B. Massumi 翻译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986); 还可参见 I. Buchanan 撰写的 *Michel de Certeau: Cultural Theorist* (London: Sage, 2000)。

福柯著述的最佳切入点是 *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, A. Sheridan 翻译 (New York: Random House, 1995)。他的作品和访谈的一卷本选集为 *The Foucault Reader*, P. Rabinow 编 (New York: Pantheon, 1984); 三卷本选集为 *The Essential Works of Michel Foucault, 1954 - 1984*, P. Rabinow 编 (New York: New Press, 1997)。简要介绍福柯作品的著作是：*The Cambridge Companion to Foucault*, G. Gutting 编 (New York: Cambridge University Press, 1994)。福柯死后，他的晚期作品成为关注焦点。他最后几年的主要作品是 *The History of Sexuality*, R. Hurley 翻译 (3 vols, New York: Random House, 1978 - 86)。其他关注他晚期作品的文集和研究著作有：

Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977 – 84, A. Sheridan 等人翻译 (New York: Routledge, 1988); *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, L. Martin 等人编 (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1988); *The Later Foucault: Politics and Philosophy*, J. Moss 编 (London: Sage, 1998); G. Deleuze 撰写, *Foucault*, S. Hand 翻译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988); T. Miller 撰写, *The Well-tempered Self: Citizenship, Culture, and the Postmodern Subject* (Baltimore, MD: The John Hopkins University Press, 1993); 以及 J. Ransom 撰写, *Foucault's Discipline: The Politics of Subjectivity* (Durham, NC: Duke University Press, 1997)。最新的评价包括 C. O'Farrell 撰写的 *Michel Foucault* (London: Sage, 2005) 和 G. Gutting 编的 *The Cambridge Companion to Foucault* (Cambridge and New York: Cambridge University, 2005)。

德勒兹撰写, *Neitzsche and Philosophy*, H. Tomlinson 翻译 (New York: Columbia University Press, 1983; orig. ed. 1962); 还可参见 *Pure Immanence*, J. Rajchman 编, A. Boyman 翻译 (New York: Zone, 2001)。G. Deleuze 和 F. Guattari 撰写, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, R. Hurley 等人翻译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983); *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, B. Massumi 翻译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987)。他们之间更近一些时候的合作, 即 *What is Philosophy?* H. Tomlinson 和 G. Burchell 翻译 (New York: Columbia University Press, 1994; orig.ed. 1991), 提供了另一个了解他们思想的途径。也可以参见 B. Massumi 写的 *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992) 和 P. Goodchild 写的 *Deleuze and Guattari: An Introduction to the Politics of Desire* (London: Sage, 1996)。适用于分析当下媒体的有 *Micropolitics of Media Culture: Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*, P. Pisters 编 (Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2001)。

鲍德里亚撰写, *The Mirror of Production*, M. Poster 翻译 (St Louis: Telos, 1975; orig. ed. 1973); *Simulations*, Paul Foss 等人翻译 (New York: Semiotext[e], 1983; principal quotation here from pp.15 – 16); *America*, C. Turner 翻译 (New York; Routledge, 1989; orig. ed. 1986); *The Ecstasy of Communication*, S. Lotringer 编, B. and C. Schutz 翻译 (New York: Semiotext[e], 1988); 以及 *The Conspiracy of Art*, S. Lotringer 编, B. and C. Schutz 翻译 (New York: Semiotext[e], 2005)。D. Kellner 撰写, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (Stanford: Stanford University Press, 1989); *Baudrillard: A Critical Reader*, D. Kellner 编辑 (Oxford: Blackwell, 1994); M. Gane 撰写, *Jean Baudrillard: In Radical Uncertainty* (London: Pluto, 2000)。

德波、鲍德里亚和其他一些人对媒体改变世界的方法的洞见——尽管是从一个非常与众不同的哲学角度——被加拿大人马歇尔·麦克鲁汉 (Marshall McLuhan) 所预示, 他的著作 *Understanding Media: The Extensions of Man* (London: Routledge, 1994; orig.ed. 1964) 和其他一些著作在法国思想广泛流行前的英语知识界炙手可热, 他的思想被安迪·沃霍尔吸收, 还影响了巴巴拉·克鲁格。

对近年来的艺术尤其是理论观念做了全面介绍的一本佳作是 A. Jones 编的 *A Companion to Contemporary Art Since 1945* (Malden, MA: Blackwell, 2006)。也可参见 *Theory in Contemporary Art Since 1985* (Z. Kocur 和 S. Leung 合编, Malden, MA: Blackwell, 2005) 和 *Pressplay: Contemporary Artists in Conversation* (London: Phaidon, 2005)。对波普艺术的介绍, 可以参见 M. Francis 和 H. Foster 合写的 *Pop* (London: Phaidon, 2005) 和 S. Madoff 编的 *Pop Art: A Critical History* (Berkeley, CA: University of California Press, 1997)。A. Warhol 和 P.Hackett 合著, *The Philosophy of Andy Warhol from A to B and Back Again* (New York: Harcourt, 1975; principal quotation here from p. 92); *POPism: The Warhol '60s* (New York: Harcourt, 1980); B. Buchloh 撰

写, “Andy Warhol’s One-dimensional Art”, 载于 *Andy Warhol: A Retrospective*, K. McShine 等人合编 (exhibition catalogue, New York: Museum of Modern Art, 1989); D. James 撰写, “The Unsecret Life: A Warhol Advertisement”, 载于 *Power Misses: Essays Across (Un)Popular Culture* (London: Verso, 1996)。V. Burgin 编, *Thinking Photography* (London: Macmillan, 1982); V. Burgin 撰写, *The End of Art Theory* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1986); B. Kruger 撰写, *Remote Control: Power, Culture, and the World of Appearances* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993; quotation here from p.99)。最尖锐的后现代主义艺术批评形式的出现与围绕在罗莎琳德·克劳斯的一群人和《十月》(*October*) 杂志有关系。他们的主要文本(有的是早期出版的论文文集)包括: R. Krauss 撰写, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985); *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, H. Foster 编 (Port Townsend: Bay, 1983); *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend: Bay, 1985); C. Owens 撰写, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley, CA: University of California Press, 1992); D. Crimp 撰写, *On the Museum’s Ruins* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994); 以及 B. Buchloh 撰写, *Neo-avant-garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955–1975* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000)。有两本代表性的选集, 分别是: R. Krauss 等人合编的 *October: The First Decade, 1976 – 1986* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987) 和 *October: The Second Decade, 1986–1996* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997)。关于 80 年代晚期和 90 年代的艺术, 可参见 H. Foster 撰写的 *Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997)。

一个对后现代主义艺术批评的出现产生了重要影响的文本是 P. Bürger 撰写的 *The Theory of the Avant-Garde* (M. Shaw 翻译, Minneapolis: University of Minnesota, 1984, orig. ed. 1974)。有两本选集(是作为一对来构想的)在传

播后现代理论和批评方面影响深远，它们是 B. Wallis 编的 *Art after Modernism: Rethinking Representation* (New York: New Museum, 1984) 和 *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists* (New York: New Museum, 1986)。

对现代语言学理论及其应用的清晰介绍，可参见：T. Hawke 撰写的 *Structuralism and Semiotics* (Berkeley, CA: University of California Press, 1977)；R. Harland 撰写的 *Superstructuralism* (New York: Routledge, 1987)；以及 A. Berman 撰写的 *From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Poststructuralism* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1988)。亦可参照 J. Culler 撰写的研究著作：*Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975)；*The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981)；以及 *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982)。关于哲学的背景，有 G. Gutting 撰写的 *French Philosophy in the Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)。亦可参见 R. Selden 编的 *The Cambridge History of Literary Criticism, vol.8: From Formalism to Poststructuralism* (New York: Cambridge University Press, 1995)。有很多介绍单个的理论家著作和研究主题以及他们的相互联系的著述，有些从未被引用至其他地方，它们是：D. Carroll 写的 *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida* (New York: Methuen, 1987)；M. Payne 写的 *Reading Theory: An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva* (Cambridge, MA: Blackwell, 1993)；以及同一作者的 *Reading Knowledge: An Introduction to Barthes, Foucault, and Althusser* (Malden, MA: Blackwell, 1997)。关于历史的语境化，可以参见：P. Ffrench 撰写的 *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1951 – 1983)* (Oxford: Oxford University, 1995)；S. Lotringer 和 S. Cohen 合编的 *French Theory in America* (London and New York: Routledge, 2001)。

F. Saussure 撰写, *Course in General Linguistics*, C. Bally 等人合编, W. Baskin 翻译 (London: Fontana, 1974); F. Jameson 撰写, *The Prison-house of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972); P. Steiner 撰写, *Russian Formalism: A Metapoetics* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984)。C. Lévi-Strauss 撰写, *The Savage Mind*, J. Weightman 和 D. Weightman 翻译 (Chicago: University of Chicago Press, 1966; orig. ed. 1962), 以及 *Structural Anthropology*, C. Jacobson and B. Schoepf 翻译 (London: Penguin, 1968; orig. ed. 1958)。

R. Barthes 撰写, *Mythologies*, A. Lavers 翻译 (New York: Hill and Wang, 1972; orig. ed. 1957); *Elements of Semiology*, C. Smith 翻译 (New York: Hill and Wang, 1967; orig. ed. 1964); *S/Z*, R. Miller 翻译 (New York: Hill and Wang, 1974; orig. ed. 1970); *Image/Music/Text*, S. Heath 翻译 (New York: Hill and Wang, 1977); *The Responsibility of Forms*, R. Howard 翻译 (New York: Hill and Wang, 1985); *Camera Lucida: Reflections on Photography*, R. Howard 翻译 (New York: Hill and Wang, 1981); 以及 *Writing the Image after Roland Barthes*, J.-M. Rabaté 编 (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1997)。

研究德里达著作的最佳切入点是其论文“Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences”以及由 A. Bass 翻译的 *Writing and Difference* 中的其他文章 (Chicago: University of Chicago Press, 1978; principal quotation here from p.292)。其余有帮助的就是他的 *Position* 一书中他与克里斯特瓦的访谈 (A. Bass 翻译, Chicago: University of Chicago Press, 1981) 以及他在他的 *Margins of Philosophy* 中论述 *différence* 的文章 (A. Bass 翻译, Chicago: University of Chicago Press, 1982)。他对索绪尔和西方形而上学更广泛的批评经由 D. Allison 翻译, 发表在 *Speech and Phenomenon* 中 (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973), 还有的被 G. C. Spivak 翻译后发表在 *Of Grammatology* 中 (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1976)。

最近介绍德里达的著述的书籍有 N. Royle 撰写的 *Jacques Derrida* (London and New York: Routledge, 2003) 和 J. Smith 撰写的 *Jacques Derrida: Live Theory* (London and New York: Continuum, 2005)。也可参见 N. Lucy 撰写的 *A Derrida Dictionary* (Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2004)。

德里达论述艺术的著作有 *The Truth in Painting* (G. Bennington and I. McLeod 翻译, Chicago: University of Chicago Press, 1987) 和 *Memoirs of the Blind* (P.-A. Brault 和 M. Naas 翻译, Chicago: University of Chicago Press, 1993); 他论建筑的著述在后面和 Eisenman 相关的部分被引用。对德里达曾经进行了一个有关他的思想对视觉艺术的意义访谈, 收录在 P. Brunette 和 D. Wills 合编的 *Deconstruction and the Visual Arts* (New York: Cambridge University Press, 1994) 中。关于解构主义的介绍, 请参见 C. Norris 撰写的 *Deconstruction: Theory and Practice* (New York: Routledge, orig. ed. 1982)。也可以参见 J. Arac 等人合编的 *The Yale Critics: Deconstruction in America* (Minneapolis: University of Minnesota, 1983)、M. McQuillan 编的 *Deconstruction: A Reader* (New York: Routledge, 2000)、N. Royle 编的 *Deconstruction: A User's Guide* (Basingstoke: Palgrave, 2000) 和 C. Howells 撰写的 *Derrida: Deconstruction from Phenomenology to Ethics* (Oxford and Malden MA: Polity, 1999)。杰出的批判性著述还有: S. Melville 撰写的 *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986); R. Gasché 撰写的 *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986); F. B. Farrell 撰写的 *Subjectivity, Realism, and Postmodernism: The Recovery of the World* (New York: Cambridge University Press, 1994); N. Royle 撰写的 *After Derrida* (Manchester: Manchester University, 1995); S. Burke 撰写的 *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida* (Edinburgh: Edinburgh University, 1998; orig. ed. 1992); 以及 T. Rajan 撰写的 *Deconstruction and the Reminders of*

Phenomenology (Stanford; Stanford University, 2002)。也可参见 T. Cohen 编的 *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader* (Cambridge and New York; Cambridge University, 2001)。

利奥塔撰写, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, G. Bennington 和 B. Massumi 翻译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984)。他的 *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971) 尚未被翻译成英文, 但是有部分章节可以在 *The Lyotard Reader and Guide* (K. Crome 和 J. Williams 合编, New York: Columbia, 2006) 中找到。还可以参考本杰明编的 *The Lyotard Reader* (Oxford: Blackwell, 1989); G. Bennington 写的 *Lyotard: Writing the Event* (New York: Cambridge University Press, 1988); 本杰明编的 *Judging Lyotard* (New York; Routledge, 2003; orig. ed. 1992); 以及 S. Malpas 撰写的 *Jean-François Lyotard* (London and New York; Routledge, 2003)。

德勒兹撰写, *Difference and Repection*, P. Patton 翻译 (New York; Cambridge University Press, 1994; orig. ed. 1968); *The Logic of Sense*, C. Boundas 编, M. Lester 翻译 (New York; Cambridge University Press, 1990; orig. ed. 1969); *Cinema I: The Movement-Image*, H. Tomlinson 与 B. Habberjam 合译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986; orig. ed. 1983); 还有 *Cinema II: The Time-Image*, H. Tomlinson 和 R. Galeta 合译 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989; orig. ed. 1985)。最新的介绍是 C. Colebrook 撰写的 *Deleuze: A Guide to the Perplexed* (London: Continuum, 2006)。与其他著作相比, 尤为明晰因而值得提到的是: J. Marks 撰写的 *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity* (London: Pluto, 1998), P. Hayden 撰写的 *Multiplicity and Becoming: The Pluralist Empiricism of Gills Deleuze* (Albany: Peter Lang, 1998), 以及 J. Williams 撰写的 *Gilles Deleuze's "Difference and Repetition": A Critical Introduction and Guide* (Edinburgh: Edinburgh University, 2003)。其他的研究著作有: M. Hardt 写的 *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in*

Philosophy (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1993); P. Goodchild 写的 *Gilles Deleuze and the Question of Philosophy* (Madison: Associated University Presses, 1996); 以及 D. Olkowski 写的 *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation* (Berkeley, CA: University of California Press, 1999)。几本研究他的作品及其影响的有用的论文集是 C. Boundas 和 D. Olkowski 合编的 *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* (New York: Routledge, 1994)、I. Buchanan 编的 *A Deleuzian Century?* (Durham, NC: Duke University Press, 1999)、K. A. Pearson 编的 *Deleuze and Philosophy: The Difference Engineer* (London and New York: Routledge, 1997)。还有一些比较冒险的阐释，在一定程度上与他思想激进的本质一致：J. Rajchman 撰写的 *The Deleuze Connections* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000) 和 I. Buchanan 撰写的 *Deleuzism: A Metacommentary* (Durham, NC: Duke University Press, 2000)。

拉康撰写, *Ecrits: A Selection*, A. Sheridan 翻译 (London: Tavistock, 1977); *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, A. Sheridan 翻译 (New York: Norton, 1981; orig. ed. 1973); *Television*, D. Hollier 等人翻译 (New York: Norton, 1990; orig. ed. 1974); 亦可参见 *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, J. Mitchell 和 J. Rose 合编 (New York: Norton, 1982)。有三本总体介绍拉康的书籍，每一本都非常不同，它们是：E. Grosz 撰写的 *Jacques Lacan: A Feminist Introduction* (New York: Routledge, 1990)、M. Bowie 撰写的 *Lacan* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991) 和 J.-M. Rabaté 撰写的 *Jacques Lacan* (New York: St. Martin's, 2001)。对他思想典范性地理解运用的书籍，可以参见 K. Silverman 写的 *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983); J. Rose 写的 *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986); S. Žižek 写的 *The Sublime Object of Ideology* (London and New York: Verso, 1986) 和 *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991); 以及 J. Copjec 写的 *Read My Desire:*

Lacan against the Historicists (Cambridge, MA: MIT Press, 1994)。

关于克里斯特瓦，参见 T. Moi 编的 *The Kristeva Reader* (New York: Cambridge University Press, 1986) 和 A.-M. Smith 写的 *Julia Kristeva; Speaking the Unspeakable* (London: Pluto, 1998)。亦可参见 T. Moi 编的 *French Feminist Thought; A Reader* (Oxford: Blackwell, 1987)。H. Robinson 编的 *Feminism-Art-Theory; An Anthology, 1968 - 2000* (Oxford: Blackwell, 2001) 雄心勃勃地尝试对女性主义艺术视角作全面评述；其他文集有 A. Jones 编的 *The Feminism and Visual Culture Reader* (London and New York: Routledge, 2003)，以及 R. Anastas 和 M. Breson 合编的 *Witness to Her Art* (New York: Routledge, Bard, 2006)。对女性艺术家作品的纵览可参见 F. Carson 和 C. Pajaczkowska 合编的 *Feminist Visual Culture* (New York: Routledge, 2001)。M. Kelly 撰写了 *Post-Partum Document* (London: Routledge, 1983) 和 *Imaging Desire* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996)。关于辛迪·舍曼，可以阅读 R. Krauss 写的 *Cindy Sherman, 1975 - 1993* (New York: Rizzoli, 1993) 和 J. Burton 编的 *Cindy Sherman* (Cambridge, MA: MIT, 2006)。可参见 J. Holzer 撰写的 *Truisms and Essaya* (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1983)，亦可参见 D. Joselit 等人写的 *Jenny Holzer* (London: Phaidon, 1998)。一本关于当代重要的女艺术家的优秀评论集是 C. Armstrong 和 C. de Zegher 合编的 *Women Artists at the Millennium* (Cambridge, MA: MIT, 2006)。

将后结构主义理论运用到电影批评领域的领军人物是克里斯蒂安·麦茨 (Christian Metz)，他的著作有：*Film Language; A Semiotics of the Cinema*, M. Taylor 翻译 (New York: Oxford University Press, 1974; orig. ed. 1971 - 2)，*The Imaginary Signifier; Psychoanalysis and the Cinema*, C. Britton 等人翻译 (Bloomington, IN: University of Indiana Press, 1982; orig. ed. 1977)。另外一个重要人物是贝洛 (Raymond Bellour)，他的 *The Analysis of Film* 由 C. Penley 翻译出版 (Bloomington, IN: University of Indiana Press, 2000)。关于电影理论的女性主义之路，可参见 C. Penley 撰写的 *Feminism and Film Theory*

(New York: Routledge, 1988)。穆尔维的文章连同她的一些后续的重新思考被再次出版了, 参见 *The Visual and Other Pleasures* (Bloomington, IN: University of Indiana Press, 1989)。

关于建筑理论的著述有: *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, N. Leach 编 (New York: Routledge, 1997); *Architecture Theory Since 1968*, K. M. Hays 编 (Cambridge, MA: MIT Press, 1998)。关于解构主义建筑, 可以参见 *Deconstruction: Omnibus Volume*, A. Papadakis 等人合编 (New York: Rizzoli, 1989)。关于埃森曼的著作, 可以参见 *Eisenman Inside and Out: Selected Writings, 1963 – 1988* (New Haven: Yale University, 2004) 和 *Written into the Void: Selected Writings, 1990 – 2004* (New Haven: Yale University, 2007)。也可见 P. Eisenman 等人撰写的 *House of Cards* (New York: Oxford University Press, 1987) 和 *Re: Working Eisenman* (London: Academy, 1993), 以及 *Diagram Diaries* (New York: St. Martin's, 1999)。关于他与电脑技术之间的关系, 可以参见 L. Galofaro 撰写的 *Digital Eisenman An Office of the Electronic Era* (Basel: Birkhäuser, 1999)。关于他对当代本土建筑的贡献, 可以参见 A. Vidler 撰写的 *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT, 1992)。

一本概览分析哲学传统中的美学思想的书籍是 P. Lamarque 和 S. H. Olsen 合编的 *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition* (Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2006)。尼尔森·古德曼 (Nelson Goodman) 的 *Languages of Arts: An Approach to the Theory of Symbols* (Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1968) 和 *Ways of Worldmaking* (Indianapolis, IN: Hacker, 1978) 是非常重要的分析美学文本。另一位对艺术的历史性特别敏锐的是亚瑟·丹托 (Arthur Danto), 撰有 “The Artworld” 一文, 收录在 *Journal of Philosophy* 61 (1964) 第 571 — 584 页中。他的著作还有: *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981); *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press,

1986); 以及 *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997)。对于他著作的回应, 大部分限于分析学传统之内, 可参见 *Danto and his Critics*, M. Rollins 编 (Malden, MA: Blackwell, 1993), 以及 *Action, Art, History: Engagements with Arthur C. Danto*, D. Herwitz 和 M. Kelly 合编 (New York: Columbia University, 2007)。P. Crowther 撰写的 *Critical Aesthetics and Postmodernism* (Oxford: Clarendon, 1993) 将丹托与源自康德的欧洲哲学传统相联系。进一步指出审美的“回归”、寻找分析哲学和大陆传统的共同基础的书籍是 N. Carroll 撰写的 *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge and New York: Cambridge University, 2001)、J. Joughin 和 S. Malpass 合编的 *The New Aestheticism* (Manchester: Manchester University, 2003), 以及 J. Loesberg 撰写的 *A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference, and Postmodernism* (Stanford: Stanford University, 2005)。

关于“文化战争”, 可参见 B. Wallis 等人编的 *Art Matters: How the Culture Wars Changed America* (New York: New York University Press, 1999)。关于对“文化研究”的出色介绍, 请参见 S. During 编的 *The Cultural Studies Reader* (New York: Routledge, 1999)。这类作品的一个典范是 D. Hebdige 写的 *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979), 而 K. Gelder 和 S. Thornton 合编的 *The Subcultures Reader* (London and New York: Routledge, 1997) 与 D. Muggleton 和 R. Weinzierl 合编的 *The Post-Subcultures Reader* (Oxford: Berg, 2003) 则指出了该书的影响。对于文化研究内部产生的批判科学, 参见 A. Ross 编的 *Science Wars* (Durham, NC: Duke University Press, 1996)。关于“视觉文化”, 参见 S. Hall 编的 *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Sage, 1997)、N. Mirzoeff 编的 *The Visual Culture Reader* (New York: Routledge, 2004; orig. ed. 1998)、S. Evans 和 S. Hall 合编的 *Visual Culture: The Reader* (London: Sage, 1999), 以及 M. Stuken 和 L. Cartwright 编的 *Practices of Looking: An Intro-*

duction to Visual Culture (New York: Oxford University Press, 2001)。关于学院派艺术史在后现代主义理论影响下的转变，参见 K. Moxey 写的 *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994)，以及 J. Harris 编的 *The New Art History: A Critical Introduction* (New York: Routledge, 2002)。在收有这类文章的选集中，有两本不错的著作是 N. Bryson 等人编的 *Visual Culture: Images and Interpretations* (Hanover: Wesleyan University Press, 1994) 以及 S. Melville 和 B. Readings 合编的 *Vision and Textuality* (Durham, NC: Duke University Press, 1995)。这个领域的一系列发展反映在了“Visual Culture Questionnaire”一文中，载 *October*, 77 (1996)，第 25—70 页。关于学院派艺术史影响当代艺术实践的一个有趣的案例，请参见 T. Crow 写的“Profane Illuminations: The Social History of Jeff Wall”，载 *Modern Art in the Common Culture* (New Haven, CT: Yale University Press, 1996)，第 151—169 页。

在朱迪斯·巴特勒的作品中，最重要的有：*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990; principal quotations here from pp.6, 180); *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (New York: Routledge, 1996); *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997); *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left* (与 E. Laclau 和 S. Žižek 合著, New York: Verso, 2000); 以及 *Undoing Gender* (London and New York: Routledge, 2004)。

关于全球化，可以参见：F. Fukuyama 撰写的 *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992)，F. Jameson 和 M. Miyoshi 合编的 *The Cultures of Globalization* (Durham, NC: Duke University, 1998)，M. Hardt 和 T. Negri 合撰的 *Empire* (Cambridge, MA: Harvard University, 2000)，Z. Bauman 撰写的 *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts* (Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2004)，以及 Z. Bauman 撰写的 *Liquid Fear* (Cambridge and

Malden, MA: Polity, 2006)。后殖民理论最重要的成果有：E. Said 撰写的 *Orientalism* (New York: Vintage, 1974) 和 *Culture and Imperialism* (New York: Vintage, 1994), A. Ahmad 撰写的 *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London and New York: Verso, 1992), H. Bhabha 撰写的 *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994, principal quotation here from p. 173), A. Appaduari 撰写的 *Modernism at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota, 1996), D. Chakrabarty 撰写的 *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University, 2000), J. A. Braziel 和 A. Mannur 合编的 *Theorizing Diaspora: A Reader* (Oxford: Blackwell, 2003), 以及 R. Radhakrishnan 撰写的 *Theory in an Uneven World* (Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2003)。关于混杂性理论, 可以参见: R. Young 撰写的 *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race* (London and New York: Routledge, 1995), A. Brah 和 A. Coombes 合编的 *Hybridity and its Discontents: Politics, Science, Culture* (London and New York: Routledge, 2000)。关于后殖民主义的历史, 可以参见 R. Young 撰写的 *Postcolonialism: An Historical Introduction* (Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2001)。C. West 的 “The New Cultural Politics of Difference” 在 *The Cultural Studies Reader* (cited above; quotation here from pp. 256–7) 一书中再版。

尝试发展后殖民理论与艺术的关系的最重要的著作有: K. Mercer 撰写的 *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies* (New York and London: Routledge, 1994), F. Ferguson 和 M. Gever 合编的 *Out There: Marginalization and Contemporary Culture* (Cambridge, MA: MIT, 1990), G. Mosquera 编的 *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (London: InIVA, 1995), E. Shohat 编的 *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age* (Cambridge, MA: MIT, 1998), S. Hall 和 M. Sealy 合写的 *Different: Contemporary Photography and Black Identity* (L-

ondon: Phaidon, 2001), O. Oguibe 和 O. Enwezor 合编的 *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace* (Cambridge, MA: MIT, 1999), O. Enwezor 等人合编的 *Documenta 11* (Ostfildern-Ruit, Germany: Hantje Cantz, 5 vols., 2002 - 3)。收录了一本很有影响的杂志的论文的选集是 *The Third Text Reader on Art, Culture, and Theory*, A. Rasheed 等人合编 (New York: Continuum, 2002)。关于致力于创造新的国际艺术交流的学术会议记录, 可以参见 E. Elliott 等人合编的 *Aesthetics in a Multicultural Age* (Oxford: Oxford University, 2002)。Trinh Min-ha 撰写了 *Woman, Native, Other* (Bloomington: University of Indiana, 1989)、*Framer Framed* (London and New York: Routledge, 1992) 和 *Cinema Interval* (New York: Routledge, 1999)。C. Fusco 撰写了 *The Bodies That Are Not Ours and Other Writings* (London and New York: Routledge, 2001)。

关于后现代人种学理论, 请参见 C. Geertz 写的 *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973) 和 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* (New York: Basic Books, 1983); J. Clifford 写的 *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988); L. Taylor 编的 *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990 - 1994* (New York: Routledge, 1994); 以及 S. Ortner 编的 *The Fate of "Culture": Geertz and Beyond* (Berkeley, CA: University of California Press, 1999)。P. Hockings 编的 *Principles of Visual Anthropology* (Berlin and New York: Mouton deGruyter, 1995) 指出了视觉经验和媒介对人种志工作的重要性。

在当代社会学理论中, 皮埃尔·布尔迪厄是值得特别关注的, 一方面是因为他注意到文化总体上的象征价值, 另一方面是因为他对现代艺术界的社会结构的兴趣, 参见他的著作 *Outline of a Theory of Practice*, R. Nice 翻译 (Cambridge: Cambridge University Press, 1977; orig. ed. 1972); *Language and Symbolic Power*, J. B. Thompson 编, G. Raymond 和 M. Adamson 翻译 (Ca-

mbridge, MA: Harvard University Press, 1991); *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, R. Nice 翻译 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984; orig. ed. 1979); *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, R. Johnson 编 (New York: Columbia University Press, 1993); 以及 *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, S. Emanuel 翻译 (Stanford: Stanford University, 1996; orig. ed. 1992)。M. Grenfell 和 C. Hardy 撰写的 *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts* (Oxford: Berg, 2007) 则对布尔迪厄作了全面的介绍。

关于关系美学, 可以参见: *Participation: Documents of Contemporary Art*, C. Bishop 编 (Cambridge, MA: MIT, 2006); *Relational Aesthetics*, N. Bourriaud 撰写, S. Pleasance 和 F. Woods 翻译 (Dijon, Les Presses du reel, 2002; orig. ed. 1998); *Postproduction: Culture as Screenplay*, N. Bourriaud 撰写, J. Herman 翻译 (New York: Lucas and Sternberg, 2002)。关于赫史霍恩, 可以参见 B. Buchloh 等人合编的 *Thomas Hirschorn* (London: Phaidon, 2004)。

关于人体理论的著述有: M. Fecher 等人编的 *Fragment for a History of the Human Body* (3 vols, New York: Zone, 1989)。关于当代人体艺术, 有 T. Warr 和 A. Jones 合编的 *The Artist's body* (London: Phaidon, 2000), C. Jones 编的 *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art* (Cambridge, MA: MIT, 2006)。关于拜物主义, 有 E. Apter 和 W. Pietz 合编的 *Fetishism as Cultural Discourse* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993); H. Krips 写的 *Fetish: An Erotics of Culture* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999); J. Welchman 等人写的 *Mike Kelley* (London: Phaidon, 1999); M. Kelley 撰写、J. Welchman 编的 *Foul Perfection: Essays and Criticism* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002); J. Welchman 编的 *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals* (Cambridge, MA: MIT, 2005)。关于哈透姆的作品《陌生的身体》所包含的拉康派观点, 请参见 E. Lajer-Burcharth 写的“Real Bodies: Video in the 1990s”, 载 *Art History*, 20 (1997), 第

185 — 213 页。

Haraway 的“Manifesto for Cyborgs”载于她的 *Simians, Cyborgs, and Woman: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991) 一书；也可参见 D. Haraway 撰写的 *The Haraway Reader* (London and New York, 2004)。她的这一著作比后来的一些书籍都要优秀，比如以下文集：A. Ross 和 C. Penley 合编的 *Technoculture* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991)；C. H. Gray 等人合编的 *The Cyborg Handbook* (New York: Routledge, 1995)；以及 G. Kirkup 等人合编的 *The Gendered Cyborg: A Reader* (New York: Routledge, 2000)。

关于当代行为艺术，可以参见：H. Bial 编的 *The Performance Studies Reader* (London and New York: Routledge, 2004)，R. Schechner 撰写的 *Performance Studies: An Introduction* (London and New York: Routledge, 2006)。也可参见 H. Sayre 撰写的 *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970* (Chicago: University of Chicago, 1989)，A. Jones 撰写的 *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota, 1998)，A. Jones 和 A. Stephenson 合编的 *Performing the Body/Performing the Text* (London and New York: Routledge, 1999)，P. Auslander 撰写的 *Liveness: Performing in a Mediatized Culture* (London and New York: Routledge, 1999)，A. Alberro 编的 *Museum Highlight: The Writings of Andrea Fraser* (Cambridge, MA: MIT, 2005)，以及 A. Jones 撰写的 *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (Cambridge, MA: MIT, 2006)。“身体转向”一词来自 R. Shusterman 撰写的 *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art* (Ithaca: Cornell University, 2000) 和 G. Butt 编的 *After Criticism: New Response to Art and Performance* (Oxford and Malden: Blackwell, 2005)。

论述科技及其对艺术与文化的影响的论文书籍每天都在以指数形式迅猛增长。最近对新媒体的发展作了概览的书籍是 J. Blais 和 J. Ippolito 撰写的 *At the Edge of Art* (London: Thames and Hudson, 2006)。一本介绍技术的非常有用

的书籍是 N. Wardrip-Fruin 和 N. Monfort 撰写的 *The New Media Reader* (Cambridge, MA: MIT, 2003)。最重要的理论著述有: D. Higgins 撰写的 *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale IL: Southern Illinois University, 1984), F. Kittler 撰写的 *Discourse Networks 1800/1900* (M. Metterer 和 C. Cullens 合译, Stanford, CA: Stanford University, 1990), F. Kittler 撰写的 *Literature, Media, Information Systems* (J. Johnston 编, Amsterdam: G+B Int'l, 1997), F. Kittler 撰写的 *Gramophone, Film, Typewriter* (G. Winthrop-Young 翻译, Stanford: Stanford University, 1999, orig. ed.1986), G. P. Landow 撰写的 *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore: Johns Hopkins University, 1997), J. D. Bolter 和 R. Grusin 合写的 *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT, 1998), L. Manovich 撰写的 *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT, 2001), 以及 M. Hansen 撰写的杰作 *New Philosophy for New Media* (Cambridge, MA: MIT, 2004)。关于比尔·维奥拉, 可以参见 C. Townsend 编的 *The Art of Bill Viola* (C. Townsend 翻译, London: Thames and Hudson, 2004), 以及艺术家自己的文集 *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings, 1973 - 1994* (Cambridge, MA: MIT, 1995)。

也可参见 P. Hayward 编的 *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century* (London: Libbey, 1990), G. Bender 和 T. Druckrey 合编的 *Culture on the Brink: Ideologies of Technology* (Seattle: Bay, 1994), J. Brook 和 I. A. Boel 合编的 *Resisting the Virtual Life: The Culture and Politics of Information* (San Francisco: City Lights, 1995), R. L. Rutsky 撰写的 *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman* (Minneapolis: University of Minnesota, 1999), P. Lunenfeld 撰写的 *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures* (Cambridge, MA: MIT, 2000), 还有 O. Grau 撰写的 *Virtual Art: From Illusion to Immer-*

sion (Cambridge, MA: MIT, 2002), R. Ascott 撰写的 *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness* (E. Shanken 编, Berkeley: University of California, 2003), Everett 和 J. T. Caldwell 合编的 *New Media: Theories and Practices of Digitextuality* (London and New York: Routledge, 2003), B. Atkins 撰写的 *More Than a Game: The Computer Game as Fictional Form* (Manchester: Manchester University, 2003), M. Whitelaw 撰写的 *Metacreation: Art and Artificial Life* (Cambridge, MA: MIT, 2004), M. Fuller 撰写的 *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture* (Cambridge, MA: MIT, 2005), 以及 M. Hanson 撰写的 *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media* (London and New York: Routledge, 2006)。

对批评艺术合唱团和电子干扰剧场的介绍——以及整体上对艺术与数字技术之间的关系的富有创见性的思考——可以参见 A. Liu 撰写的 *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information* (Chicago: University of Chicago, 2004)。关于批评艺术合唱团的文字可以在他们的网站 (www.critical-art.net) 上找到; 电子干扰剧场的网址是 www.thing.net/~rdom/ecd。关于迪勒 + 斯科菲迪奥 (Diller+ Scofidio), 可以参见 *Scanning: The Aberrant Architecture of Diller+ Scofidio* (New York: Abrams, 2003) 和 *Blur: The Making of Nothing* (New York: Abrams, 2002)。

关于后人类概念, 可以参见: N. K. Hayles 撰写的 *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago: University of Chicago, 1999), N. Badmington 撰写的 *Posthumanism* (Basingstoke: Palgrave, 2000), C. H. Gray 撰写的 *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age* (London and New York: Routledge, 2001)。关于遗传学, 可以参见 G. Stock 撰写的 *Redesigning Humans: Our Inevitable Genetic Future* (Boston: Houghton Mifflin, 2002), F. Fukuyama 撰写的 *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution* (London, 2002), 以及 F. Thacker 撰写的 *The Global Genome: Biotechnology, Politics, and Culture*

(Cambridge, MA: MIT, 2005)。

目前关注主体性的代表性著作有：C. Taylor 撰写的 *Sources of the Self: The Making of Modern Identity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989)；E. Cadava 等人编的 *Who Comes after the Subject?* (New York: Routledge, 1991)；S. Critchley 和 P. Dews 编的 *Deconstructive Subjectivities* (Albany, NY: State University of New York Press, 1996)；S. Žižek 写的 *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* (London: Verso, 1999)；N. Mansfield 编的 *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (New York: New York University, 2000)；T. Metzinger 撰写的 *Being No One: The Self-Model Theory Of Subjectivity* (Cambridge, MA: MIT, 2003)；以及 J. Butler 撰写的 *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham University, 2005)。

一个能证明理论持续的重要性的例子被 T. Eagleton 简练而雄辩地用在了他的 *The Significance of Theory* (Malden, MA: Blackwell, 1990) 一书中。对于当前政治和文化环境中理论的应用，可参见 J. Berland 等人合编的 *Theory Rules: Art as Theory/Theory as Art* (Toronto: University of Toronto Press, 1996)。随着后结构主义的颓败，许多文学批评家和历史学家对作为整体的理论探讨的未来表示担忧：例如，M. McQuillan 等人合编的 *Post-Theory: New Directions in Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University, 1999)，J. Butler 等人合编的 *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory* (London and New York: Routledge, 2000)，J.-M. Rabaté 撰写的 *The Future of Theory* (Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2002)，以及 R. Gasché 撰写的 *The Honor of Thinking: Critique, Theory, Philosophy* (Stanford: Stanford University, 2007)。特别有用而且非常全面的是 M. Peters 等人合编的文集 *Futures of Critical Theory: Dreams of Difference* (Lanham MD: Rowman and Littlefield, 2003)。关于对最近的理论的过度阐释，可以参见 D. Patai 和 W. Corral 合编的评论文选 *Theory's Empire: An Anthology of Dissent* (New York: Columbia University, 2005)。

[General Information]

书名=艺术理论 从荷马到鲍德里亚

作者=(美)罗伯特·威廉姆斯著

页数=326

SS号=12407298

出版日期=2009.10

封面

书名

版权

前言

目录

第一章 古代和中世纪

阿喀琉斯之盾

模仿和知识

美

修辞学

词语和世界

第二章 现代初期

手工艺人和理论家

人文主义

学院系统

第三章 启蒙运动

18世纪

激进的理想主义

第四章 19世纪

学院的危机

印象主义

绝对的艺术最终存在

罗斯金和唯美主义者

第五章 20世纪早期

超越自然

超越理性

美国现代

第六章 后现代主义

对文化的批评

符号的现象学

未来的呈现

深入阅读的资料与建议